VERZEICHNISS

der

Gemälde-Sammlung

des

Königl. Schwedischen und Norwegischen Consuls

J. H. W. Wagener

zu

Berlin.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Berlin, im Januar

1838.

KÖLN. BIBL.
DER
UNIVERS.
HALLE.

Vorwort.

Die Gemäldesammlung, deren Verzeichniss im Folgenden vorgelegt wird, ist, nach ihren wesentlichen Beziehungen, der deutschen Kunst unserer Tage gewidmet. Ein verhältnissmässig nur geringer Theil der Sammlung (bereits früher der Familie des Besitzers angehörig) begreift Werke von Meistern einer um Jahrhunderte älteren Zeit in sich: alles Uebrige besteht aus Gemälden, deren Sprache, deren innerliches Lebens-Element uns unmittelbar berührt, deren Urheber — erst wenige von ihnen sind von der Bühne des Lebens abgetreten — die Interessen der Gegenwart und die der jüngsten Vergangenheit mit uns getheilt haben. —

Die Gegenwart ist ein flüchtiges, räthselhaftes Wesen. In mannigfach wechselnden Gestalten flieht sie an uns vorüber; wir sind nicht im Stande, sie zu fassen, die Züge ihres Angesichts klar zu schauen, uns von ihrer Eigenthümlichkeit einen deutlich bestimmten Begriff zu machen. Ebenso ziehen unsre eignen Neigungen und Bestrebungen uns hier und dort hin: und wenn wir es auch mit Ernst uns angelegen sein lassen, einen einzelnen Punkt der Gegenwart fest zu halten, mit ausdauernder Sorgfalt in sein Inneres einzudringen, so ist unterdessen wiederum unzähliges Andre entschwunden, ist das, was wir gewonnen haben, eben nur ein Fragment. Es geht uns mit der Betrachtung

der Gegenwart wie mit der eines aus zahlreichen Theilen zusammengesetzten, in mannigfachem Wechsel der Theile emporgeführten Gebäudes: nicht in der Nähe, — nur erst von einem ferneren Standpunkte aus vermögen wir den Total-Eindruck desselben in uns aufzunehmen.

Wenn es indess auch seine Schwierigkeiten hat, aus dem flüchtigen Gewebe der Ereignisse und Handlungen, deren bunt verschlungene Fäden unser Auge verwirren, ein Urtheil über die Gegenwart zu gewinnen, so können wir gleichwohl auf einem andern, einem leichteren und sichreren Wege hiezu gelangen. Die Spiegelbilder, welche begabte Geister von den vorübereilenden Erscheinungen im günstigen Momente zu erfassen und festzubannen verstehen, die Werke, welche aus dem Geiste der Gegenwart erschaffen und, in vollendeter Abgeschlossenheit, für die freie Betrachtung hingestellt werden, sind es, die uns zu einem Schluss über den Charakter und das Wesen der Gegenwart Gelegenheit bieten. Freilich tritt in ihnen ein Conflict zwischen dem allgemeinen Geiste der Zeit und dem besondren des schaffenden Individuums hervor; aber der letztere bildet doch eben nur einen Theil des ersten, so dass dieser Gegensatz bei höherer Betrachtung sich wiederum auflösen muss. Die Werke der Wissenschaft und die Werke der Kunst sind es, die in solcher Art das Vorübereilende in ein Bestehendes, in ein Mess- und Erkennbares umwandeln. Aber die Werke der Wissenschaft sind nur den geringen Kreisen der Eingeweihten zugänglich: die Werke der Kunst sprechen zu dem Sinn und dem Geiste eines jeden Empfänglichen. In den Worten unsrer Dichter, in den Tönen unsrer Componisten, in den Schöpfungen unsrer Maler, Bildner und Architekten tritt uns das geheime Seelenleben unsrer Zeit, dasjenige, was ihren Handlungen und Ereig-

nissen den verborgnen Impuls, die dunkle Richtung giebt, fühlbar und anschaulich entgegen. In ihnen läutert sich das mannigfach verworrene Streben zum klaren und aufklärenden Bewusstsein.

Natürlich aber muss, wie bemerkt, bei Betrachtung des einzelnen Werkes auf die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers und auf den Einfluss desjenigen Kreises, dem er zunächst angehört, Rücksicht genommen werden; unabhängiger hievon kann man nur dann über die im Allgemeinen zu Grunde liegende Richtung urtheilen, wenn man eine grössere Reihenfolge von Werken zu überblicken im Stande ist. Nur eine Sammlung von gleichzeitigen Kunstwerken lehrt uns diese Richtung erkennen. Dazu aber eignen sich vorzugsweise die bildenden Künste, die im Raume nebeneinander angeschaut werden können, und unter ihnen keine in gleichem Grade wie die Kunst der Malerei. Eine genügend ausgedehnte Sammlung von Gemälden unsrer Zeit — wie die in Rede stehende Sammlung ein solches Beispiel darbietet — wird uns somit das augenfälligste, klarste, umfassendste Bild von der Sinnes- und Gefühlsweise unsrer Zeit vorzuführen im Stande sein.

Freilich ist hiebei noch ein besondrer Punkt zu bevorworten. Wirkliche, reale Vollständigkeit einer solchen Sammlung ist nicht wohl möglich; alles Bedeutende, was die Zeit an Werken der Art hervorbringt, kann nicht an Einem Orte zusammengebracht werden; — es kann sogar ganze Richtungen der Kunst geben, deren Eigenthümlichkeit schon den äusserlichen Bedingnissen des Sammelns widerspricht. Und gerade ein solcher Fall, der von sehr grosser Wichtigkeit für die Kunst der Gegenwart ist, findet heutiges Tages statt. Um jene grossartigen Freskomalereien von München, welche durch das Wort eines kunstbefreundeten Herrschers

zur bedeutungsvollen Zierde seiner Residenz hervorgerufen sind, kennen zu lernen, müssen wir unsre Schritte zu den Stätten, wo sie ausgeführt wurden, hinwenden; sie sind an ihre Stelle festgebunden, ihre Bedeutung ist vorzugsweise an diese Stelle geknüpft; und selbst wenn man ähnliche Werke, auf beweglichem Material geschaffen, fordert, so werden zu ihrer Aufstellung Räume in Anspruch genommen, wie sie wenigstens nur im seltnen Falle zu finden sind. Gleichwohl indess können Mängel dieser Art wiederum auf gewisse Weise ausgeglichen werden. Wo so eigenthümliche Richtungen, wie die ebengenannte, vorherrschen, da werden diese auch auf andre, in der räumlichen Ausdehnung mehr untergeordnete Gattungen der Kunst einen bestimmten und bestimmenden Einfluss ausüben; da werden die letzteren, in dem besondern Gepräge ihrer Sinnes- und Gefühlsweise, nothwendig auf jene vorherrschenden Richtungen zurückdeuten müssen. Wie das Bild eines Gebirgszuges, welches auf der Fläche von wenigen Zollen ausgeführt ist, doch die bestimmte Idee von den Formen einer mächtigen Naturerscheinung giebt; wie der Botaniker nur der Anschauung kleiner Blüthenfäden bedarf, um das Geschlecht des mächtigsten Baumes zu erkennen, so wird sich auch in dem Kunstwerke der kleinsten Art und hiemit übereinstimmenden Inhalts die Auffassungs- und Behandlungsweise ungleich grossartigerer Unternehmungen, innerhalb deren Bereiches dasselbe entstanden ist, abspiegeln müssen. Aehnliche, aber ungleich mehr in die Augen springende Verhältnisse werden natürlich auch da statt finden, wo aus mehr gleichartigen Kreisen einzelne Werke in die Sammlung übergegangen sind.

In der That giebt die in Rede stehende Gemälde-Sammlung eine Uebersicht von den Leistungen der deut-

schen Kunst unsrer Zeit, welche — soweit dies überhaupt bei Staffelei-Gemälden kleinerer und mittlerer Dimension möglich ist — die verschiedenen Richtungen, in denen dieselbe auseinander geht, und in ihnen die Elemente unsrer heutigen Sinnesweise anschaulich erkennen lässt. Aber sie gehört nicht lediglich den letzten Jahren an. Mit Interesse hat der Besitzer die ganze Periode des neusten Aufschwunges unsrer Kunst verfolgt, so dass wir hier zugleich neben dem Werdenden das Gewordene, neben dem Gepräge, welches die Gegenwart gewonnen hat, zugleich Beispiele der Vorstufen zu dessen eigenthümlicher Ausbildung vor uns sehen. So tritt in dieser Rücksicht denn auch jener Theil der Sammlung, welcher die Werke älterer Meister umfasst, zu ihr in ein näheres Verhältniss.

Diese letzteren Werke bestehen fast ausschliesslich aus Gemälden niederländischer Künstler des siebenzehnten Jahrhunderts; ihnen reihen sich einige wenige von ihnen abhängige Arbeiten deutscher Künstler an. Ihre kunstgeschichtliche Stellung deutet mehr auf die Richtung der heutigen Gegenwart, als auf die der früheren Vergangenheit hin. Die Blüthenperiode der altdeutschen Kunst, die der grossen italienischen Meister, wenn gleich sie ihnen der Zeit nach näher steht als die Gegenwart, liegt doch wie ein abgeschlossenes wundersames Reich hinter ihnen: die kirchliche Reformation des sechszehnten Jahrhunderts bildet die grosse Kluft, welche die alte und die neue Zeit, die alte und die neue Kunst von einander sondert. Die Reformation löste, wie den Gedanken des Menschen überhaupt, so auch die Kunst aus den Fesseln der Kirche; sie gab der Kunst die Freiheit, alle Gegenstände des Lebens zu durchdringen, jedes Einzelne der irdischen Existenz zu einem bedeutungsvollen Ganzen zu gestalten. Ein solches Begin-

nen der Kunst erblicken wir in den niederländischen Bildern des siebenzehnten Jahrhunderts; die älteren Bilder der Sammlung, von der hier die Rede ist, — Landschaften, Genrebilder, Stillleben, gestatten uns, einen Rückblick auf dies erste Beginnen der ihres frühern Dienstes entledigten Kunst zu werfen.

Freilich sehen wir die Kunst, von dieser Zeit ab bis zum heutigen Tage, nicht in einer reinen, stetigen Entwickelung begriffen. Reactionen der einen und der andern Art fanden statt, zum Theil gewiss dadurch veranlasst, dass die Kunst, das neuerworbene Element ausbeutend, gar manchen der früheren Vortheile aufgegeben hatte. Das achtzehnte Jahrhundert dürfte, auf den ersten Anblick, als eine ähnliche Kluft zwischen den genannten Bestrebungen und denen der Gegenwart erscheinen, wie es das sechszehnte Jahrhundert in Rücksicht auf die frühere Zeit gewesen war. In der That aber ist dies nicht der Fall; nach manchen unbestimmten Schritten wurde dasselbe Element aufs Neue aufgenommen, nur ausgefüllt von einem neuen Lebensdrange, nur geläutert durch die Gewinnste, welche durch jene Reactionen herbeigeführt waren. Unter diesen ist die bedeutsamste diejenige, welche die Formenreinheit des classischen Alterthums neu zu gestalten bestrebt war: einen Nachklang derselben dürfen wir, wenn auch vielleicht durch anderweitige Einflüsse modificirt, u. a. in den Gemälden von *G. v. Kügelchen*, welche die Sammlung enthält, erkennen.

Die jüngste Reaction war diejenige, welche, fast im directen Widerspruch gegen die genannte, das Wesen der mittelalterlichen Kunst, deren bedeutsamster Vorzug nicht sowohl in der äusserlichen Form als in dem Ausdrucke des Gemüthslebens beruht, neu zu erwecken strebte. Ihr ver

danken wir jene zartere Beseelung, welche das Eigenthum der heutigen Kunst geworden ist; sie bildet die letzte Entwickelungsstufe derselben. Vielfach, zum Theil mit grosser Ausschliesslichkeit, ging man dabei auch auf die ganze Darstellungsweise der mittelalterlichen Kunst zurück; aber dies war kein Ergebniss leerer Willkühr, vielmehr zeigt sich in dieser ganzen Periode ein eigenthümlich romantischer Sinn vorherrschend, der in mannigfachen Erscheinungen auch selbständigere Leistungen hervorgebracht hat. Beispiele hiefür bieten uns unter den im Folgenden verzeichneten Gemälden u. a. die Compositionen *Kolbe's*, die Landschaften *Friedrich's*, die Architecturbilder von *D. Quaglio*, vornehmlich aber die Landschaften *Schinkel's*, an denen die Sammlung einen seltenen Besitz enthält und die, durch eine bedeutende Reihe würdiger Copien vermehrt, einen Ueberblick über diesen Theil von *Schinkel's* künstlerischer Thätigkeit gestatten, wie solcher vielleicht in keiner andern Sammlung gefunden wird.

Das letzte Jahrzehend (oder doch nur eine wenig längere Zeit) hat nach solchen Vorgängen eine neue deutsche Malerei von durchgreifender Selbständigkeit, von mehr und mehr vollendeter Ausbildung, von grösstem Reichthume der Leistungen erstehen sehen. Nicht findet hiebei eine Verläugnung, ein Widerspruch gegen das in den jüngst vergangenen Perioden Erworbene statt; Formenstudium und gemüthvolle Durchdringung des Gegenstandes vereinigen sich mit einer durchgebildeten malerischen Technik, um ein möglichst gediegenes Gleichmaass innerlichen und äusserlichen Lebens hervorzubringen. Vor Allem aber ist es jene vollkommene Freiheit der Kunst, welche die sämmtlichen Gebiete der Natur und des Lebens erfasst, was auch hier, wie in jenem Beginn der neuen Zeit, in bedeutsamer Weise

hervortritt. Nicht ausgeschlossen ist das Heilige, aber man bemüht sich, dasselbe menschlich nahe zu führen; nicht ausgeschlossen ist der geringste Gegenstand, welcher der irdischen Existenz angehört, aber man lässt es sich angelegen sein, denselben mit aller Liebe des Lebens zu umfassen, und auch in dem scheinbar Leblosen den Widerschein der eignen Seelenstimmung auszudrücken. — Dass hiedurch übrigens nicht eine absolute Abschätzung des Werthes zwischen alten und neuen Kunstwerken ausgesprochen, dass vielmehr nur auf das verschiedene Streben, auf die verschiedene Richtung derselben hingedeutet sein soll, braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine schärfere Auffassung des Gesammt-Charakters unsrer neueren Kunst wird gegenwärtig indess wiederum dadurch erschwert, dass dieselbe sich in verschiedenen Kreisen verschieden ausgebildet hat. Im Allgemeinen sind diese Kreise nach den beiden Gegensätzen, in welche deutsches Leben und deutsche Weise zu aller Zeit auseinander traten, zu unterscheiden: als eine süddeutsche und eine norddeutsche Kunst. Der Hauptsitz der süddeutschen Kunstthätigkeit ist gegenwärtig München, der der norddeutschen Düsseldorf. Viele Verhältnisse wirken gleichzeitig ein, um diese Unterschiede mit namhafter Bestimmtheit festzuhalten. Das Hervorstechende, was in München geschieht, wird durch den Willen eines Einzelnen, des kunstliebenden Herrschers, ins Leben gerufen; durch ihn sind die Gegenstände der künstlerischen Darstellung, ihr räumliches Verhältniss, ihre äussere Behandlung vorgeschrieben; — in Düsseldorf herrscht kein allgemeines Gesetz der Art; die Künstler arbeiten nach ihrer eignen Willkühr; das Volk (die einzelnen Privaten, wie die Repräsentationen des Volkes durch die Kunstvereine) empfängt von ihnen, was es als

seinen eignen Kunst-Interessen angemessen anerkennt. In München stehen wenige einzelne Meister (die schon unter sich durch entsprechende Bildungs-Perioden Verwandtschaft gewonnen haben) an der Spitze jener grossartigen Kunst-Arbeiten da; ihr eigenthümlicher Styl geht dadurch, dass sie die letzteren in Gemeinschaft mit ihren Schülern und Gehülfen ausführen, auf diese über; — in Düsseldorf ist zwar ebenfalls ein einzelner Meister als der Leiter der Schule namhaft zu machen; seine Einwirkung auf letztere besteht aber vornehmlich darin, dass er (wie die Geschichte der Kunst kaum ein Beispiel ähnlich bedeutenden Erfolges kennt) die eigenthümlichen Kräfte eines jeden Individuums in vollständiger Freiheit zu entwickeln und herauszubilden weiss. Die Gegenstände der Münchner Kunst gehören (immer in Rücksicht auf das Ueberwiegende ihrer Leistungen) vorzugsweise einem einzelnen Gebiet: dem der Geschichte, wie sich diese im Mythus, im Gedicht und in der wissenschaftlichen Ueberlieferung des Geschehenen darstellt, an; es sind die grossen Thaten, die grossen Ereignisse der Vergangenheit, welche als ein bestimmt Gegebenes, Objectives aufgefasst und der Gegenwart bildlich vorgeführt werden; — in den Gegenständen, welche die Düsseldorfer Kunst behandelt, ist dagegen nicht eine solche Aufgabe vorherrschend; ein Jeder wendet sich hier derjenigen Gattung der Malerei zu, welche seiner Individualität gerade zusagt; und das durchgreifende Princip der Auffassung, welches allerdings auch bei ihnen hervortritt, besteht umgekehrt darin, dass die Künstler ihr subjectives Gefühl, mit dem sie zu dem frei erwählten Gegenstande hingezogen wurden, bei der Darstellung des letzteren auszudrücken streben. In München ist es somit im Allgemeinen mehr das Ereigniss, die Handlung, die That, was dargestellt wird;

in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt. Dort tritt mit grösserer Bestimmtheit die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, hervor; hier ist es mehr darauf abgesehen, jene Aeusserungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen liegen, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäss hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kömmt es vorzugsweise auf eine bestimmte Zeichnung, auf eine plastische Ausbildung der Form an, und der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als ein gleich Nothwendiges (womit denn auch die Bedingnisse der grossräumigen Frescomalerei wenigstens in einem gewissen näheren Verhältnisse stehen); — der Ausdruck tieferer Gemüthszustände aber, der in der Düsseldorfer Kunst zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, kann gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als ein zweites Bedingniss der Darstellung. In allen diesen Beziehungen wiederholen sich, mehr oder minder, die schon mannigfach und bei vielen andren Gegenständen hervorgehobenen Gegensätze des Classischen und Romantischen, des Epischen und Lyrischen, des Naiven und Sentimentalen. Dass natürlich zwischen beiden, durch den heutiges Tages so sehr erleichterten Verkehr der Kunst sowie durch besondre persönliche Anlage, manche einzelne Annäherung, manch ein einzelner Uebergang statt finden kann, muss in der Natur der Sache begründet sein.

Wie schon bemerkt, so kann die ganze Eigenthümlichkeit der Münchner Schule nicht aus Staffeleigemälden kleinerer Dimension und minder grossartigen Inhalts, bei denen zugleich all jene äusserlich bestimmenden Bedingnisse wegfallen, beurtheilt werden; wohl aber müssen auch diese

in ihrer eigenthümlichen Erscheinung immerhin den Kreis bezeichnen, welchem sie angehören, müssen auch sie die allgemeine Richtung, die Behandlungs- und Auffassungsweise der Schule erkennen lassen. In dieser Beziehung nun bieten die der Münchner Schule angehörigen Genrebilder und Landschaften, welche sich in der Gemäldesammlung des Herrn Wagener in nicht geringer Anzahl vorfinden, mannigfach charakteristische Beispiele, die im Einzelnen auch einen tieferen Blick in den Geist und das Wesen der Schule verstatten. Bedeutsamer konnte die Düsseldorfer Schule repräsentirt werden, nicht nur durch die umfassendere Auswahl von historischen Gemälden, Genrescenen, Landschaften und Stillleben, sondern auch aus dem Grunde, dass sich der gemeinsame Charakter dieser Schule auch in jedem einzelnen Werke freier und vollständiger zu entwickeln vermag. — Die einzelnen Namen der Künstler dieser Schulen, deren Werke in der Sammlung enthalten sind, hier anzuführen, scheint überflüssig, da das Verzeichniss stets das Lokal namhaft macht, dem die Bilder rücksichtlich ihres Ursprunges angehören.

Die neueren Leistungen der Berliner Kunst (an denen die Sammlung wiederum sehr zahlreich ist) stehen zwar ebenfalls nicht ohne namhafte Bedeutung für die Gegenwart da, lassen sich jedoch nicht unter ähnlich allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Einzelne Meister bilden auch hier hervorstechende Mittelpunkte, doch haben sich nicht gleich ausgedehnte Schulen um sie versammelt. Unter ihren Werken sind, in Bezug auf die in Rede stehende Sammlung, zunächst vornehmlich die Werke *Wach's* hervorzuheben. An Einflüssen der Düsseldorfer Schule, bei dem nahen Verhältniss der letzteren zu Berlin, fehlt es nicht; mehr jedoch herrscht, in Genre und Landschaft, theils

eine selbständige, einfach unbefangene Auffassung der heimischen, oder allgemeiner bezeichnet: der nordischen Natur vor, theils giebt die glänzendere, zumeist in idealer Richtung aufgefasste Natur und das ganze Leben des italienischen Südens das Vorbild. Die Beispiele aufzuzählen, welche die Sammlung auch in dieser Beziehung darbietet, würde zu weit führen.

Ueberhaupt ist Italien, sei es durch seine grossen Musterbilder der Kunst, sei es eben nur durch seine Natur und Sitte, noch immer in vielfacher Beziehung als ein Bildungs-Element der heutigen Kunst zu betrachten; und die in der Sammlung des Herrn Wagener vorhandenen Bilder von *E. Magnus*, *Catel*, *Reinhold*, *Weller*, *E. Meyer* (aus Copenhagen gebürtig), *J. B. Maës* (aus Gent) u. a. m. geben hiefür mannigfach bedeutsame Belege. Die Italiener selbst verhalten sich dagegen in neuerer Zeit nur wenig productiv; doch bieten auch für sie die Bilder von *Migliara* Beispiele.

Von ausserdeutscher Kunst sind ausser den ebengenannten endlich noch die Gemälde *Schotel's* und *van Haanen's* anzuführen, welche uns zu einem flüchtigen Blick auf den schönen Aufschwung, den die heutige Malerei u. a. auch in Holland auf's Neue gewonnen hat, Veranlassung geben. —

F. Kugler.

Bilder

von

älteren Künstlern.

Battem, Gerhard van
gest. um 1690.

1. Ein Wald an einem Strome; am jenseitigen Ufer ein Dorf und Anhöhen. Im Vorgrund die Staffage einer Fuchsjagd. Bezeichnet: *Battem.*

Holz. H. 1′; Br. 1′ 3″.

Dietrichs, Christ. Wilh. Ernst
geb. zu Weimar 1712, gest. 1774.

2. Ein Mann hinter einem Tische, darauf ein Frühstück steht; in der einen Hand hält er eine ausgebrannte Pfeife, in der andern einen Bierkrug.

Hols. H. 1′ 1½″; Br. 9½″.

Derselbe.

3. Eine Köchin, Wasser aus einem Topfe in eine Schaale giessend; daneben allerlei Küchengeräth.

Hols. H. 1′ ½″; Br. 9½″.

Derselbe.

4. Ein alter Mann, der die Geige spielt; daneben ein Knabe mit einem Dudelsack. Zuhörende Bauern und Kinder.

Hols. H. 1′ 5″; Br. 1′ 1½″.

Derselbe.

5. Ein alter Mann, der die Leyer und daneben ein Knabe, der die Geige spielt. Zuhörende Weiber und Kinder.
Holz. H. 1′ 5″; Br. 1′ 1″.

Derselbe.

6. Eine Landschaft, Umgebung einer Stadt. Zwischen zwei Gewässern führt ein Damm zu dem Thore, über dem sich ein hoher Thurm erhebt. Nachtstück mit aufgehendem Monde.
Leinwand. H. 1′ 5½″; Br. 1′ 11½″.

Dietsch, Johann Christoph
geb. zu Nürnberg 1710, gest. 1769.

7. Eine kleine Berg-Landschaft mit einigen Figuren.
Holz. H. 6½″; Br. 9″.

Derselbe.

8. Eine kleine Landschaft mit einigen Figuren.
Holz. H. 6½″; Br. 9″.

Elzheimer, Adam
geb. zu Frankfurt a. M. 1574, gest. 1620.

9. Der heilige Christoph trägt das Christuskind auf seinen Schultern durch einen Fluss. Mondbeleuchtung.
Kupfer. H. 7¾″; Br. 10¾″.

Franck, Sebastian
geb. um 1573.

10. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Reiches Gefolge.
Kupfer. H. 1′ 1½″; Br. 10¾″.

Franke, Joh. Heinr. Christian
geb. zu Havelberg 1738, gest. 1792.

11. Brustbild des Königs von Preussen, Friedrich II.
Oval. Leinwand. H. 1′ 11½″; Br. 1′ 7¾″.

Heem, Johann David de
geb. zu Utrecht 1600, gest. 1674.

12. Ein Fruchtstück. Weintrauben, Feigen, Aprikosen und Haselnüsse. Bezeichnet: DE HEEM f.
Holz. H. 8¾″; Br. 10″.

Meer, Johann van der, der ältere
geb. zu Schoonhoven 1628, gest. 1691.

13. Plünderung eines Dorfes durch Soldaten.
Leinwand. H. 1′ 4¾″; Br. 1′ 10¼″.

Derselbe.

14. Bauern nehmen den Soldaten das geraubte Gut wieder ab. Gegenstück des vorigen Bildes; beide mit einer unendlichen Menge von Figuren.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 10½″.

Neefs, Peter, der jüngere blühte um 1650.

15. Innere Ansicht einer gothischen Kathedrale mit hohem Mittelschiff und niedrigeren Seitenschiffen. Man erblickt am Ende des Hauptschiffes den Hoch-Altar, viele Altäre an den Pfeilern und an den Seiten einige Kapellen. Tagesbeleuchtung. Der Raum der Kirche wird durch mannigfache Staffage belebt. Ueber dem Portal, durch welches man ins Freie hinaussieht, findet sich die Inschrift: *Peeter Neefs.* 1659.

Leinwand. H. 1′ 5½″; Br. 1′ 10½″.

Derselbe.

16. Das Innere einer gothischen Kirche. Ansicht einiger Seiten-Kapellen, in deren einer eine Taufhandlung verrichtet wird. Zur Linken tritt ein Geistlicher mit einem Lichte in der Hand hinter einem Beichtstuhle hervor. Kerzenbeleuchtung.

Holz. H. 1′ 3″; Br. 1′ 8½″.

Neer, Artus van der geb. zu Amsterdam 1619, gest. 1683.

17. Seeufer. Ein auf die Seite gelegtes Schiff wird ausgebessert. Mehrere Schiffe am ferneren Gestade. Nachtstück mit Mondbeleuchtung.

Holz. H. 11½″; Br. 1′ 2½″.

Pape, Adrian de

18. Eine sitzende alte Frau haspelt Zwirn von der Spule.
Holz. H. 1′ 1½″; Br. 9½″.

Derselbe.

19. Ein sitzender alter Mann in Gedanken vertieft, seine Pfeife rauchend. Hinter ihm ein Spinnrad und ein Webestuhl. Gegenstück des vorigen Bildes; beide sind mit dem Namen des wenig bekannten Künstlers: A. DE PAPE, bezeichnet.
Holz. H. 1′ 1½″; Br. 9½″.

Poel, Albert
blühte um 1647.

20. Eine Feuersbrunst in einer alterthümlich gothischen Stadt, die zu den Seiten eines Flusses liegt. Nachtstück.
Holz. H. 1′ 9½″; Br. 1′ 7½″.

Stevens, gen. Palamedes
geb. zu London 1607, gest. 1638.

21. Eine Gesellschaft von Männern und Frauen, fröhlich bei Wein und Musik.
Holz. H. 1′ 5½″; Br. 1′ 10½″.

Uden, Lucas van
geb. zu Antwerpen 1595, gest. nach 1662.

22. Eine Landschaft. Bergzüge mit einzelnen Baumgruppen, in der Ferne eine Stadt. Im Mittelgrund eine Wassermühle zwischen Gebüsch. Die Staffage des Vorgrunds (von *Teniers* gemalt) stellt einige Zigeunerinnen dar, deren eine einem Bauer wahrsagt. Bezeichnet: *lucas. van. vden.*

Holz. H. 1′ ½″; Br. 1′ 7½″.

Vinckebooms, David
geb. zu Mecheln 1578.

23. Eine Kirmes mit vielen Figuren, Tanz, Schmausereien u. dergl. m. Grosses Dorf unter Bäumen.

Holz. H. 1′ 9½″; Br. 3′ ½″.

Wouverman, Peter
gest. 1668.

24. Ein Hof, in welchem mehrere Männer versammelt und Pferde zu dressiren beschäftigt sind. Bezeichnet: P. W.

Holz. H. 1′ 1″; Br. 1′ 3¼″.

Wouverman, Johann
gest. 1666.

25. Eine Berglandschaft. Ein alter Wachtthurm in Verbindung mit einer Brücke. Beleuchtung durch Sonnenblicke.

Leinwand. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 7½″.

Unbekannt.

26. Das Innere einer Wochenstube mit vielen Weibern, die sich auf der rechten und auf der linken Seite des Bildes in zwei Hauptgruppen zusammengesetzt haben. In der Mitte der Vater, dem die Neugebornen, ein Zwillingspaar, gebracht werden, und der von dem doppelten Segen wenig erfreut scheint. (Vermuthlich *R. Brakenburg*, geb. 1649.)

Leinwand. H. 2′ 2½″; Br. 2′ 11½″.

Unbekannt.

27. Das Meer bei starkem Winde mit darauf segelnden Schiffen. Bezeichnet: I. V. D. (Angeblich *A. van der Velde*, geb. 1639, gest. 1672.)

Holz. H. 1′ 3½″; Br. 2′ ½″.

Unbekannt.

28. Ein Herr und eine Dame im Atlaskleide beim Kartenspiel. Hinter dem Tische steht ein Mädchen mit einem Teller in der Hand.

Holz. H. 1′ 3¼″; Br. 1′ ¼″.

Unbekannt.

29. Eine sitzende alte Frau, in einen Pelz gehüllt, wärmt sich die Hände über einem auf ihren Knieen stehenden Kohlentopfe.

Holz. H. 9¼″; Br. 7¼″.

Unbekannt.

30. Ein Bettler, einzelne Figur.

Holz. H. 7½"; Br. 5½".

Unbekannt.

31. Eine Bettlerin, einzelne Figur.

Holz. H. 7½"; Br. 5½".

Copie nach Jan Steen (geb. 1636, gest. 1689.) von Wolter.

32. Nach dem Gemälde *Steen's*, welches sich in der Gemäldegallerie des Königlichen Museums zu Berlin (II. № 271.) befindet. — In einem Wirthshausgarten befindet sich eine Anzahl von Gästen, deren mehrere, an Tischen sitzend, sich erquicken. Im Vorgrunde der Künstler selbst, wie er sich einen Hering zubereitet, welchen ein Hund zu seinen Füssen aufmerksam betrachtet. Ihm gegenüber eine Frau, die einem Kinde zu trinken reicht.

Holz. H. 2' 3½"; Br. 1' 11".

Bilder

von

neueren Künstlern.

Adam, Albrecht
geb. zu Nördlingen 1786.

33. Das Innere eines Pferdestalls mit vier Pferden. Ein Hengst, der sich losgerissen, setzt über den Stand eines andern nach ihm ausschlagenden Pferdes. Der Stallknecht läuft mit aufgehobener Peitsche herbei, um die Ordnung wiederherzustellen, wobei ihn der bellende Hund unterstützen zu wollen scheint. *Gemalt* 1826.

Leinwand. H. 1′ 4⅞″; Br. 1′ 9″.

Derselbe.

34. Ein verwundeter baierischer Offizier wird auf einem Pferde von zwei Reitern aus dem Schlachtfelde geführt. Im Hintergrunde die Schlacht, aus der noch mehrere Verwundete zurückkehren. Vorn ein todtes Pferd und zerstreute Waffen. Nach der Natur gezeichnet in der Schlacht bei Abensberg, d. 20. April 1809. *Gemalt* 1826.

Leinwand. H. 11½″; Br. 1′ 3″.

Derselbe.

35. *Albrecht Adam's* eigenes Atelier zu München. Der Künstler, auf der linken Seite des Vorgrundes an der Staffelei stehend, ist im Begriff, das Pferd, welches Sr. K. H. dem Kronprinzen von Baiern im Jahre 1833 von dem türkischen Sultan zum Geschenk übersandt wurde, — einen Schimmelhengst — zu malen. Neben

Albrecht Adam sind seine drei Söhne dargestellt. *Franz Adam* steht hinter dem Vater und sieht seiner Arbeit zu; *Eugen Adam*, an der Staffelei stehend, hat dem Beschauer den Rücken zugewandt; *Benno Adam*, der älteste Sohn, sitzt an der rechten Seite des Vorgrundes und zeichnet. Auf einer Erhöhung steht das türkische Pferd, von einem der Griechen, welche dasselbe nach München brachten, am Zaume gehalten, während ein andrer Grieche seine Pfeife raucht. Das Atelier ist mit fertigen und angefangenen Bildern, mit Skizzen, Zeichnungen, Gypsabgüssen u. s. w. verziert. — Die Figur des Vaters ist von *Franz Adam* und die Hunde sind von *Benno* gemalt, alles Uebrige von *Albrecht Adam*. *Gemalt in München*, 1835.

Holz. H. 2'; Br. 2' 8".

Ahlborn, Wilhelm
geb. zu Hannover 1796.

36. Ansicht des Schlosses und der Stadt Wernigerode. Im Hintergrunde das Harzgebirge mit dem Brocken; im Vorgrund einige Hirsche. *Gemalt* 1827.

Leinwand. H. 2' 2"; Br. 3'.

Derselbe.

37. Ansicht von Florenz. Vor der Stadt ein schattiges Orangen- und Citronenwäldchen. In der Mitte des Vorgrundes eine hohe Baumgruppe, darunter zwei Mönche. *Gemalt* 1832.

Leinwand. H. 2' 2¼"; Br. 3' 1½".

N. B. Von *Ahlborn* sind ausser den beiden vorgenannten Gemälden noch fünf Copien nach *Schinkel*, № 142—146, vorhanden.

Beckmann, Carl Friedrich
geb. zu Berlin 1799, den 23. März.

38. Die heilige Stiege im Kloster S. Benedetto bei Subiaco. Die Kapelle ist mit Gestalten von Heiligen und Engeln in byzantinischem Style ausgemalt. Staffage: Zwei betende Pilger; ein alter Franciskaner, drei Benediktiner und Weiber in der Landestracht, welche betend die heilige Stiege emporknieen. *Gemalt* 1834.

Leinwand. H. 2′ 9″; Br. 3′ 7⅛″.

Biermann, Carl Eduard
geb. zu Berlin 1803, den 26. Juli.

39. Das Wetterarhorn in der Schweiz. Zwischen düsteren Bergwänden, zwischen Geröll und Felsenklippen steigen muthig zwei Gemsjäger aus der Tiefe empor. Der jüngere ist vorangeeilt und steht, Athem schöpfend, auf einer Felsplatte dicht neben einem Abgrunde, in den sich schäumend und tosend Giessbäche von allen Seiten hinabstürzen. Wolken ziehen in den fernen Thälern. In hellem Sonnenlichte glänzen die Gipfel des Wetterarhorns. *Gemalt zu Berlin* 1830.

Leinwand. H. 3′ 7⅛″; Br. 4′ 4⅛″.

Derselbe.

40. Ansicht von Finstermünz in Tyrol. Ein wildes Gebirgsthal, von Giessbächen durchtobt, zwischen denen der Ort und der, oft durch Brücken verbundene Weg sich hinziehen. Ein einsamer Reiter im

Vorgrunde, der dem Winde entgegen arbeitet. Zerrissene Tannen, Geröll und vorspringende Gebirgszacken, zwischen denen im Hintergrunde Nebel und Wolken hinziehen. Der Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt. *Gemalt* 1830.

Leinwand. H. 3′ ½″; Br. 2′ 3½″.

Derselbe.

41. Ansicht eines Klosters in Tyrol, das, in reichem byzantinischem Style erbaut, sich über einer steilen Felswand erhebt. Zur Seite ein Thal, durch welches ein Gebirgsstrom sich ergiesst. Im Vorgrunde Tannen. Im Hintergrunde Schneeberge und Wolken. *Gemalt* 1832.

Leinwand. H. 3′ ½″; Br. 2′ 3½″;

Boenisch, Gustav Adolph
geb. zu Goppau in Oberschlesien, 1802.

42. 43. Zwei Ansichten der Fischerei Solsvig auf Store Sartor-Oë an der Westküste von Norwegen, drei Meilen von Bergen. Nach der Natur aufgenommen im Jahre 1831. *Gemalt zu Berlin,* 1832.

Das eine auf *Holz,* das andre auf *Leinwand.* H. 1′ 3″; Br. 1′ 7½″.

Derselbe.

44. Eine Eiche am Saume eines reichen Kornfeldes, bei Bleischwitz unweit Breslau. In der Ferne Alleen hochbelaubter Bäume. Unter der Eiche sitzt eine alte Frau. *Nach der Natur gemalt* 1833.

Leinwand. H. 1′ 7½″; Br. 1′ 11½″.

Bürkel, Heinrich
geb. zu Pirmasens 1802.

45. Ein Schiffzug bei Nattenberg in Tyrol. Acht vor ein grosses Fahrzeug gespannte Pferde, von reitenden Führern angetrieben, steigen mit grösster Anstrengung zum Ufer des Stromes empor. Zur Rechten einige zwischen die Uferfelsen gebauete Häuser; davor ein alter Mann und ein Knabe, welche den Zug betrachten. Zur Linken, Aussicht auf eine reich gezeichnete Berglandschaft; auf der vordersten Berghöhe eine Ruine. *Gemalt* 1828.

Leinwand. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 8½″.

Derselbe.

46. Die Rast eines Schiffzuges am Mittage. Die Pferde sind abgespannt, abgeschirrt und stehen unter halbverdorrten Weiden fressend an den Krippen, während die meisten der Führer sich vor zwei Hütten gelagert haben, um ihre Mahlzeit zuzubereiten, andere dagegen mit der Fütterung der Pferde beschäftigt sind. In geringer Entfernung erblickt man das am Ufer des Stromes befestigte Fahrzeug. *Gemalt* 1830.

Leinwand. H. 1′ 3″; Br. 1′ 10″.

Derselbe.

47. Tyroler Kirmes. Im Vorgrunde, zur Rechten, ein Wirthshaus, vor welchem Bauern an einem Tische bei Bier und Brod sitzen. Ein Wagen mit anderen Gästen ist eben im Begriffe abzufahren. Kinder und Hunde daneben. Im Mittelgrund andere Tische, Musik und Tanz. In der Ferne das Gebirge. *Gemalt* 1830.

Leinwand. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 8″.

Derselbe.

48. Italienische Gegend bei Velletri. Wandernde Bauern und Bäuerinnen, Greise und Kinder ziehen zunächst im Vorgrunde mit ihrem auf Eseln gepackten Hausgeräth über einen hohen Bergrücken, hinter dessen Abhängen ein lachendes Thal bis zur Meeresküste sich ausbreitet. Am Horizonte steigen die Felsen einer Insel empor, während zur Linken des Bildes Gebirge im Halbkreise die Meeresbucht umschliessen. *Gemalt* 1834.

Leinwand. H. 1′ 1½″; Br. 1′ 6″.

Catel, Franz Ludwig
geb. zu Berlin 1778.

49. Ein Kapuziner sitzt mit einer Nonne in einem, von einem Schimmel gezogenen und von einem schreienden Lazzarone geführten Cabriolet. Dahinter zwei laufende und Fische tragende Lazzaroni-Knaben. In der Ferne, am Horizonte des Meeres, die Insel Capri bei Neapel. Morgenbeleuchtung. *Gemalt zu Neapel*, 1822.

Blech. H. 8½″; Br. 1′.

Derselbe.

50. Ein Fruchthändler kehrt mit seiner Familie aus der Stadt Neapel zurück. Die Frau reitet auf einem Esel, ein Kind hat sie an ihrer Brust, zwei andere Kinder sitzen ihr zur Seite in grossen Körben. Im Hintergrunde der Vesuv. *Gemalt zu Neapel*, 1822.

Blech. H. 8½″; Br. 1′.

Daege, Wilhelm Eduard
geb. zu Berlin 1805, den 10. April.

51. Ein greiser Kapuziner-Mönch, der eine goldne Monstranz von zierlich gothischer Form trägt und, von einem Chorknaben begleitet, nach dem Hause eines Sterbenden zu wandern scheint, um diesem das heilige Brod zu bringen. Es ist ein Thal des Schweizergebirges; im Hintergrunde erheben sich steile Felsberge, die zum Theil von dunklen, niedrigtreibenden Wolken verhüllt werden; vorn sieht man das Wasser eines ausgetretenen Giessbaches. Beide Wandrer haben die Füsse entblösst und halten deren Bekleidung, der Chorknabe seine Schuhe und Strümpfe, der Mönch seine Sandalen, in den Händen, indem sie im Begriff sind, das Wasser zu durchschreiten. *Gemalt zu Berlin*, 1837.

Leinwand. H. 2′ 1″; Br. 1′ 6½″.

Dahl, Johann Christian
geb. zu Bergen in Norwegen 1788.

52. Ein Seesturm. Ein dänisches Schiff sendet einem anderen, an einer Felsenküste gestrandeten Schiffe ein Hülfsboot. *Gemalt* 1823.

Leinwand. H. 2′; Br. 3′ 1½″

Dorner, Jacob
geb. zu München 1775.

53. Blick in einen Wald. Zur Rechten eine Lache. Staffage: Ein mit zwei Pferden bespannter Karrn. (Aus der Gallerie des Generals *von Heydeck.*) *Gemalt in München*, 1817.

Holz. H. 9½"; Br. 11½".

Ebers, Emil
geb. zu Breslau 1807, den 14. December.

54. Schleichhändler. Ein kalter, dämmernder Morgen; der Himmel mit grauen Wolken bedeckt. Eine hochbeladene Barke mit Schleichhändlern ist still den Fluss herabgezogen und versucht bei einem unheimlichen verfallenen Gebäude mit thurmartigen Ausbauchungen zu landen. Schon hat einer der fünf Schmuggler den Stamm eines Baumes ergriffen und sich daran aus der Barke geschwungen, indem er das zum Anbinden bestimmte Tau im Wasser nach sich schleppt, als zwei der andern Verdacht schöpfen und gespannt in die zum Einbringen des Schiffes bestimmte, matt erhellte Wassergasse hinabschauen. Der eine von diesen macht sich schussfertig, während der andre einen schlaftrunkenen Kameraden aufzuwecken sucht. Der fünfte, am Steuer, im Mantel und lang herunter hängender Nebelkappe, beobachtet finster und mit Besorgniss die Einfahrt, der er zusteuert. *Gemalt zu Düsseldorf*, 1830.

Leinwand. H. 2'; Br. 2' 8½".

Elsholtz, Louis
geb. zu Berlin 1805, den 2. Juni.

55. Auf der Höhe eines, mit Bäumen und Gesträuch bewachsenen Hügels erblickt man eine Bauernfamilie, die vor der bevorstehenden Schlacht flüchtet. Eine alte kranke Frau sitzt mit einem kleinen Mädchen auf einem Wagen, der mit Hausgeräth und Betten beladen ist; die ältere Tochter steht weinend beim Pferde und spricht mit einem Officier; zwei andere Officiere, in einiger Entfernung von der Hauptgruppe, werden von einem alten Bauer, wahrscheinlich dem Vater jener Familie, unterrichtet. In der Tiefe sieht man die verschiedenen Truppen-Abtheilungen in vollem Marsche, um sich in der Schlachtlinie aufzustellen. Die Höhen des Thales werden mit Artillerie befahren, während die Linien der Tiralleurs das Gefecht bereits beginnen. In der weitesten Entfernung, von einer Hügelkette gedeckt, werden die feindlichen Colonnen sichtbar und der Rauch einer Batterie scheint den Anfang der Schlacht anzukündigen. Zwischen beiden Armeen liegt friedlich ein Dörfchen im Sonnenschein. *Gemalt in Berlin*, 1834.

Leinwand. H. 1′ 3″; Br. 1′ 9″.

Faber, Joh. Joachim
geb. zu Hamburg 1778, den 12. April.

56. Aussicht von der letzten Terrasse des Gartens am Kapuzinerkloster, 200 Fuss über dem Meerbusen von Neapel. Der Blick ist gegen das Vorgebirge la Nave gerichtet; durch die Bäume wird das Städtchen Metá sichtbar. *Gemalt in Berlin*, 1830.

Leinwand. H. 1′; Br. 1′ 5″.

Fregevize, Friedrich
geb. zu Genf 1770.

57. Ansicht der Stadt Genf und des Mont-blanc im Hintergrunde. *Gemalt in Berlin*, 1821.

Leinwand. H. 2′ 3″; Br. 3′ 6½″.

Derselbe.

58. Ansicht des Genfer See's und des Jura-Gebirges, aufgenommen in der Nähe von Genf. *Gemalt in Berlin*, 1821.

Leinwand. H. 2′ 3″; Br. 3′ 6½″.

Friedrich, Caspar David
geb. zu Greifswalde 1774.

59. Eine grüne Ebene, in deren Mitte ein Dorf mit seinen rauchenden Schornsteinen liegt, erstreckt sich bis zu einer Reihe hoher Berge. Im Vorgrunde steht an einer Lache eine halb abgestorbene Eiche. Morgenbeleuchtung. Staffage: Ein Schäfer mit seiner Heerde. *Gemalt in Dresden*, 1823.

Leinwand. H. 1′ 9″; Br. 2′ 3″.

Derselbe.

60. Aufgang des Mondes über dem Meere, auf dessen ruhiger Fläche zwei Schiffe mit ausgespannten Segeln dahingleiten. Ein Mann und zwei Mädchen, auf einem grossen Ufersteine sitzend, betrachten dies Schauspiel. *Gemalt in Dresden*, 1823.

Leinwand. H. 1′ 9″; Br. 2′ 3″.

Funk, Heinrich
geb. zu Herford.

61. Eine in Trümmer gefallene Ritterburg auf dem Gipfel eines Berges. Ein Fusspfad führt von der Ruine herab, vor einer Kapelle und mehreren mit Stroh gedeckten Dorfwohnungen vorbei. Links ein aus dem Berge kommender Quell, der in leichten Fällen sich zwischen Steinen und Moos sein Bett bahnt. Die sonntägliche Stille eines heiteren aber heissen Nachmittages macht sich in dem Bilde geltend. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 3'; Br. 2' 5½".

Gärtner, J. Ph. Eduard
geb. zu Berlin 1801, den 2. Juni.

62. Durchsicht durch die Papen-Strasse von Berlin nach dem Thurme der Nicolai-Kirche. *Gemalt in Berlin*, 1831.

Leinwand. H. 1' 3"; Br. 11".

Grunewald, Gustav
geb. zu Gnadau 1805, den 10. Decbr.

63. Landschaft bei Abend-Beleuchtung. *Gemalt* 1821.

Leinwand. H. 1' 2½"; Br. 1' 6½".

Haanen, R. A. van
aus Amsterdam.

64. Ein Eichenwald auf einer Gebirgshöhe, die zur rechten Seite des Bildes sich gegen andere ihr entgegentretende Berge abdacht und dadurch einen Grund bildet, der in der Ferne nach einer hügeligen Gegend ausläuft. Die noch nicht völlig entlaubten Bäume, der düstre mit Wolken bedeckte Himmel, der, wie es scheint, eben gefallene Schnee lassen einen unfreundlichen, nasskalten November-Abend erkennen. Am Abhange, auf der Höhe, werden die beschneiten Gebäude eines Landsitzes sichtbar. Staffage: Ein Holzwagen mit seinem Hunde. *Gem. in Frankf. a. M.*, 1835.

Leinwand. H. 1′ 8″; Br. 2′ 1″.

Hampe, Karl Friedrich
geb. zu Berlin 1772.

65. Die Stube *Luther's* in Wittenberg (nach der Natur aufgenommen), mit den Figuren *Luther's* und *Melanchthon's*. *Gemalt* 1821.

Leinwand. H. 2′; Br. 2′ 7½″.

Derselbe.

66. Ein Springbrunnen in einer gothischen Halle, durch welche man nach einem Garten und einem Schlosse sieht. An den Rand des Brunnens hat sich ein Lautenspieler gelehnt, dem ein Mohr mit Aufmerksamkeit zuhört. In der Ferne erblickt man eine fürstliche Familie beim Frühmahl. Morgenbeleuchtung. *Gemalt* 1819.

Leinwand. H. 2′ 2½″; Br. 1′ 6½″.

Derselbe.

67. Ein junges Mädchen, auf einem zierlich gebauten Altane sitzend, blickt nach den erleuchteten Fenstern einer auf hohem Felsen liegenden Ritterburg. Mondbeleuchtung. *Gemalt* 1817.

Leinwand. H. 1′ 1½″; Br. 10½″.

Hasenpflug, Karl Georg Adolph geb. zu Berlin 1802.

68. Aeussere Ansicht des Domes zu Erfurt, von der Seite des auf mächtigen Substructionen erbauten Chores. Eine Procession zieht die breite Treppe zum Dom empor. Abendbeleuchtung. *Gemalt in Magdeburg*, 1827.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 10″.

Derselbe.

69. Ansicht des Bischofstuhles im Dom zu Halberstadt, eines reichen, zierlich gothischen und mit Statuen geschmückten Architekturstückes. *Gemalt in Halberstadt*, 1828.

Leinwand. H. 1′ 6½″; Br. 1′ 10½″.

Derselbe.

70. Der Giebel des südlichen Kreuzschiffes mit dem Kreuzgange, am Dom zu Halberstadt. Morgenbeleuchtung. *Gemalt in Halberstadt*, 1834.

Leinwand. H. 2′; Br. 1′ 7½″.

Derselbe.

71. Ansicht des südlichen Theils des Kreuzganges am Dom zu Halberstadt. Staffage: zwei Mönche. *Gemalt in Halberstadt*, 1834.

Leinwand. H. 1′ 6″; Br. 1′ 4″.

Hess, Karl
geb. zu Düsseldorf 1801.

72. Eine Landschaft. Aussicht von einem Berge nach einem von Gebirgen umgebenen Landsee. Staffage: Ein tyroler Hirt mit einer unter Bäumen weidenden Rinderheerde. *Gemalt* 1822.

Holz. H. 11¼″; Br. 1′ 3″.

Derselbe.

73. Kühe auf der Weide mit zwei daneben ruhenden Knaben. Im Hintergrunde ein Dorf. *Gemalt* 1822.

Holz. H. 10″; Br. 1′ ½″.

Hess, Peter
geb. zu Düsseldorf 1792.

74. Eine Scene aus dem bairischen St. Leonhardfeste, am Schliersee, bekannt unter dem Namen der Leonhardsfahrt. Zur Linken ist ein tyroler Wirthshaus mit zierlich geschnitzter Gallerie. An einem Tische neben dem Hause sitzt ein Jäger, neben ihm ein Bauer, der höchst eifrig, vermuthlich von politischen Dingen, auf

ihn einredet. Ein junger Bursch, im Begriff seinen festlich geschmückten Schimmel zu besteigen, unterhält sich mit dem schmucken, zierlich geputzten Wirthsmädchen und nimmt ihre Aufmerksamkeit so ganz in Anspruch, dass ein andrer durstiger Gast vergebens, wenngleich auf handgreifliche Weise, seine Wünsche auszusprechen bemüht ist. Ein mit vier Pferden bespannter Wagen, mit bunten Heiligenbildern bemalt, voll von Weibern und Kindern, ist eben vorgefahren, aus dem ein Bauer sein Weib herunter hebt. Zwischen den Pferden und dem Hause werden mehrere eifrige Musikanten-Gesichter bemerkbar. Hinten auf dem See, den mächtige Ufergebirge umkränzen, nähert sich ein Kahn mit anderen Gästen. (Aus dem Privat-Kabinet des Königs *Maximilian* von Baiern gekauft.) *Gemalt in München*, 1825.

Leinwand. H. 1′ 8″; Br. 2′ 3¼″.

Derselbe.

75. Oestreichische Jäger bei einer Marketenderin. Einige derselben spielen Karten: ein anderer umfasst die Marketenderin, die einem Husaren zu Pferde ein Glas Brandwein reicht. Im Hintergrunde ein Trupp Kavallerie auf dem Marsch. *Gemalt* 1825.

Holz. H. 11¼″; Br. 1′ 4″.

Derselbe.

76. Das Gehöft eines französischen Bauers. Kosacken haben dasselbe geplündert und sind beschäftigt, ihre Beute auf einen Wagen zu laden. Der Bauer lehnt sich in tiefem Kummer an das vor den Wagen gespannte Pferd, während seine Frau, in der Mitte zweier wei-

nender Kinder, verzweiflungsvoll die Hände faltet. Hinten am Wagen sind eine Ziege und eine Kuh angebunden, welche letztere sich loszureissen strebt, fast als ob sie den Gram ihrer Pfleger verstehe. Auf dem Wagen liegt ein blökendes Schaaf neben seinem Lamme. Der treue Haushund zerrt einen Kosacken am Pelz. Im Hintergrund erblickt man, durch das Hofthor, mehrere Bivouacfeuer auf einer Anhöhe, und vor derselben einen Mann, der mit der wenigen, ihm übrig gebliebenen Habe, mit seinen Kindern und seinem Hunde davon zieht. Die Landschaft ist im herbstlichen Charakter. (Aus der Gallerie des Forstmeisters *von Maulich.*) *Gemalt in München*, 1820.

Holz. H. 1′ 3″; Br. 1′ 1½″.

Derselbe.

77. Ein französischer Bagagewagen, eskortirt von zwei Infanteristen, wird von östreichischen Uhlanen überfallen. Einer derselben, in vollem Galopp daher-sprengend, streckt die Hand nach einer hübschen Marketenderin aus, die mit ihrem, mit Körben und Gepäck beladenen Esel zu entfliehen sucht. Ihr zur Seite ist der eine der Soldaten, ohne sich vertheidigen zu können, niedergestürzt, während der andere entflieht. Ein kranker Tambour, der in der Schosskelle des Fourgon liegt, rafft sich erschrocken auf. Die Gegend zeigt eine öde, sandige und hüglige Fläche, auf der einige Meierhöfe sichtbar werden. Der Himmel ist mit drohenden schwarzen Regenwolken bedeckt, die, in vollen Regengüssen sich entladend, den Hintergrund verhüllen. *Gemalt in München*, 1828.

Holz. H. 1′; Br. 1′ 2½″.

Heydeck, Karl Wilhelm von
geb. zu Saarelben in Lothringen.

78. Eine tyroler Landschaft. Im Vorgrunde fällen Holzhauer einen Baum: dahinter zwei vor einen Vorderwagen gespannte Pferde, deren Führer nach einer Bäuerin zurückblickt. *Gemalt im April* 1823.

Holz. H. 1′ 2½″; Br. 11¼″.

Derselbe.

79. Die dorische Tempelruine von Corinth. Griechische Pallikaren, unweit einer Cisterne gelagert, lassen sich Wein durch einen Knaben reichen. Im Mittelgrunde stehen Maulthiere und Kameele, theils abgepackt, theils noch beladen. Farbige Sclaven tragen Decken und Gepäck, vielleicht zur Aufrichtung der Zelte für die Nachtruhe, fort. Links zwei bewaffnete Türken auf muthigen arabischen Pferden. Weiter zurück vier junge tanzende Pallikaren. Hart im Vorgrunde zwei spielende Windhunde. (Der weisse mit röthlicher Ruthe ist das Portrait des Hundes, den der Künstler aus Griechenland herüberbrachte.) In der Ferne, bei tiefer Abenddämmerung, die Ansicht des Parnasses. *Gemalt zu Rom, im Decbr.* 1829.

Leinwand. H. 1′ 5¼″; Br. 1′ 11″.

Hildebrand, Theodor
geb. zu Stettin 1804, den 2. Juli.

80. Ein Krieger, sitzend, in rothbraunem Sammtrock, mit Brustharnisch und Kettenärmeln, ein dunkelbraunes Sammtbarett auf dem Kopfe, hält einen blonden

Knaben auf dem Schosse, der nur mit einem leichten Hemdchen bekleidet und, wie es scheint, eben aus dem Bette genommen ist. Der Knabe zupft schelmisch den Schnurrbart des gebräunten Kriegers, während dieser ihm lächelnd mit dem Finger droht. An der Wand hängen Helm und Schwert. Auf dem Fensterbrett ein Buch und ein hoher Bierkrug. Durch die Scheiben sieht man auf die Gasse einer alterthümlichen Stadt. *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 3′ 3¾″; Br. 2′ 11″.

Derselbe.

81. In den Substructionen eines alten verfallenen Gebäudes, auf Steinen und Schutt, sitzt mit gekreuzten Beinen ein bärtiger Mann, wie es scheint, ein Räuber. Seine Kleidung ist die des niederen Standes. Er trägt eine weisse leinene, vorn geöffnete Blouse, unter der man eine, um den Hals leicht verschlungene, rothwollene Binde bemerkt. Abgetragene manchesterne Beinkleider, grobwollene graue Kamaschen mit schadhaften Hornknöpfen und grobe, unter den Sohlen mit Nägeln beschlagene, bestaubte Schuhe bedecken seine Beine. Die linke Hand ruht auf dem Knie, während die rechte rasch zur kurzen Büchse gegriffen hat, in deren Mündung der Beschauer hineinsieht. Sein Kopf ist aufhorchend emporgerichtet, die etwas tiefliegenden Augen sehen scharf und finster. Aber das Gesicht ist von reiner, edler Bildung; und diese sowohl, wie der goldne Trauring, den er an dem kleinen Finger der linken Hand trägt, scheint es anzudeuten, dass nicht Lust und Liebe zu Raub und Mord ihn in sein düstres Gewerbe geführt, dass er glücklichere Tage gekannt hat und vielleicht nur durch ein böses Geschick aus der menschlichen Gesellschaft ausgestossen wurde. — *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 3′ 7⅛″; Br. 3′ 1½″.

Hübner, Rud. Julius Bemmo
geb. zu Oels in Oberschlesien 1806, den 27. Januar.

82. Das Christuskindlein auf Wolken sitzend. Es ist mit einem weissen, zierlich gestickten Röckchen bekleidet; in der linken Hand hält es einen Lilien-Stengel und erhebt die rechte zum Segen. — *Gemalt in Düsseldorf*, 1837.

Leinwand. Cirkelform, 2′ 8½″ Durchmesser.

Derselbe.

83. Zwei Kinder, welche in einem Walde Beeren gesucht haben, sind am Fusse einer hohen Buche eingeschlafen. Das ältere Kind, ein Mädchen, hält das jüngere, das nur mit einem Hemdchen leicht geschürzt ist, in seinem Schoosse. Die Schutz-Engel der Kinder, mit reichen Chor-Gewändern angethan, haben sich hinter denselben herab gesenkt, und betrachten mit freundlicher Theilnahme und zum Gebet gefalteten Händen die Kleinen. Ein helles Licht geht von den Engeln aus und erleuchtet die nächsten Gegenstände des dunklen Waldes. — *Gemalt in Düsseldorf*, 1836.

Holz. H. 1′ 3¾″; Br. 11½″.

Jordan, Rudolph
geb. zu Berlin 1810, den 4. Mai.

84. Heirathe-Antrag auf der Insel Helgoland. Ein junger Schiffer steht einer jungen Fischerin gegenüber: ein älterer Schiffer bringt für seinen jungen Genossen die

Brautwerbung an und scheint diesen, den er unter's Kinn fasst, dem Mädchen angelegentlichst zu empfehlen. Der Junge, in blau wollener Zipfelmütze, schmutzig rothem Ueberwurf und hohen Wasserstiefeln, die Hände sammt der Tabackspfeife auf den Rücken gelegt, steht breit und stämmig da, nicht verlegen, nur minder eingerichtet für zierliches Werben, die rühmenden Worte seines Freundes jedoch mit wohlgefälligster Ueberzeugung aufnehmend. Die Fischerin, in ihrem rothen Frieskleide, mit nackten Füssen, aufgestreiften Hemdärmeln und säuberlichem Kopfputz, bildet gegen ihn einen artigen Contrast; ihr niedergeschlagener Blick, ihr verlegenes Zupfen an der Schürze können indess auch von ihrer Seite ein heimliches Lächeln nicht verbergen. Zur Rechten des Bildes sieht man die Fischer-Wohnung; zur Linken, in einiger Ferne, den Strand, auf den grössere und kleinere Boote gezogen sind; eins der ersteren wird entladen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 2'; Br. 2' 2¼".

Derselbe.

85. Der Tod des Lootsen. Auf einer wüsten Sand-Düne mit der weiten Aussicht auf die wildbewegte stürmische See sieht man eine ärmliche Frau von mittleren Jahren, mit krampfhaft gefalteten, auf die Kniee gelegten Händen, auf einer umgekehrten Trage-Kiepe sitzen. In ihren Gesichtszügen malt sich angstvolle Verzweiflung. Sie hört auf die Erzählung eines vor ihr stehenden Schiffers, eines kräftigen bärtigen Mannes mit nakten Armen und Beinen, weiten kurzen Beinkleidern, blauer Weste und lederner Sturmkappe. Der aufgehobene linke Arm und der ausgestreckte, rück-

wärts zeigende Daum seiner Hand weist auf die See hinaus, auf der man, in geringer Ferne, das Wrack eines halb entmasteten Schiffes dem Sturm und den Wellen preisgegeben sieht. Die Erzählung betrifft, wie es scheint, das dem Gatten widerfahrne Unglück. Neben dem Schiffer steht ein junger Mann in fast gleichem Anzuge. Seine kummervolle Stellung, die übereinander gelegten Hände, der vorgestreckte Kopf, die thränenschweren, zur Erde gewandten Augen bezeugen seinen innigen Antheil an dem Tode seines Verwandten, vielleicht seines Vaters. Drei Kinder sind bei der Mutter. Ein älteres, dürftig, aber reinlich gekleidetes Mädchen, deren rechte Hand auf der Schulter der Mutter ruht, steht mit zusammengesunkenen Knieen da, den Blick zur Erde geheftet. Ein kleinerer Knabe, blos in ein Hemdchen und in die überweite Weste seines Vaters gekleidet, steht vor der Mutter und horcht in ernster gespannter Aufmerksamkeit der Erzählung. Das kleinste Kind, ein Mädchen, sitzt zur Seite der Mutter an der Erde, dem Beschauer zunächst, harmlos und ohne Ahnung seines Verlustes, mit einem Zweige spielend. Zu seiner Seite steht ein Schuh, als Schiff zugerichtet, mit einem aufgerichteten Stöckchen als Mast und einem Blättchen Papier als Seegel. Zwei älterere Männer und ein junger Bursche stehen hinter der Frau und hören voll Antheil dem Erzähler zu. In einiger Entfernung sieht man Küsten-Bewohner dem Strande zueilen, andere stehen auf hohen Sand-Dünen und schauen nach dem verunglückten Schiffe aus. Auf dem Meere sind mehrere Boote, welche auf das Schiff zufahren. *Gemalt in Düsseldorf.* 1836.

Leinwand. H. 2′ 1″; Br. 2′ 11″

Klein, Johann Adam
geb. zu Nürnberg 1792.

86. Ein ungarischer Bauer steht, die Peitsche in der Hand, Taback rauchend neben seinem Knechte. Vor seinem abgespannten, mit einem Plane überdeckten Wagen fressen fünf Pferde aus einem Futtertuche, welches über die Deichsel gehängt ist, während ein sechstes Pferd ermüdet daneben liegt. Im Wagen erblickt man einen, in seinen Pelz eingehüllten Knecht schlafend. Im Vorgrunde liegt ein ungarischer Pfannen-Flicker mit einem kleinen Dachshunde. Links, am Donau-Kanal, sind drei Mädchen mit ihrer Wäsche beschäftigt. Im Hintergrunde sieht man die St. Stephanskirche in Wien, nebst den angrenzenden Gebäuden. Zur Rechten schliesst sich das Bild mit einem Bäumchen. Die Luft ist bewölkt. *Gemalt* 1828.

Leinwand. H. 9¼"; Br. 1' 2¼".

Derselbe.

87. Ein wallachischer Frachtwagen kömmt bei der Waarenniederlage der griechischen Kaufleute auf der rothen Thurnbastei zu Wien an; das Vordergespann der Pferde wird angehalten, das Deichselgespann ist noch im Ziehen begriffen. Im Vorgrund einige griechische Kaufleute; in der Ferne der Leopolds- und Kahlenberg. Die Luft ist trübe und regnicht. *Gemalt* 1829.

Leinwand. H. 9⅝"; Br. 1' 1¾".

Derselbe.

88. Kirmes vor einem Tyroler Städtchen. Ein Kameelführer zeigt sein Kameel, darauf ein Paar ausgeputzte Aeffchen sitzen; ein anderer lässt einen Bären tanzen.

Im Kreise umher Zuschauer jeden Alters. Der Schimmel eines jüdischen Rosstäuschers bäumt sich auf der einen Seite, durch das Kameel scheu gemacht: auf der andern ist ein Brunnen, aus welchem das Pferd eines Postillons säuft. Im Hintergrunde das Gebirge. *Gemalt in Nürnberg*, 1830.

Leinwand. H. 1′ 7″; Br. 2′ 1½″.

Kobell, Wilhelm
geb. zu Mannheim 1786.

89. Ein Viehstück. Rindvieh und Ziegen, mit zweien sie hütenden Kindern stehen ruhig in einem Wasser. Im Hintergrunde Regen. *Gemalt in München*, 1820.

Holz. H. 10½″; Br. 1′ 1½″.

Kolbe, Karl Wilhelm
geb. zu Berlin 1781.

90. Ansicht einer Strasse in einer altdeutschen Stadt mit phantastischen Holzconstructionen im Style des sechzehnten Jahrhunderts. Im Vorgrund, zur Linken, eine Weinschenke, daneben ein offener Pavillon mit einer fröhlichen Gesellschaft; ein Mädchen trägt einen Krug die Treppe zum Pavillon empor. Vor der Weinschenke stehen ein Paar Musikanten von abenteuerlichem Ansehen, deren einer den Dudelsack, der andre die Oboe spielt; neben ihnen ein heulender Hund. Gegenüber, vor ihrem Hause, sitzt eine alte Frau am Spinnrade. Im Hintergrund eine Schmiede. *Gemalt* 1824.

Leinwand. H. 1′ 10½″; Br. 2′ 4½″.

Derselbe.

91. Krankenpflege des deutschen Ordens zu Jerusalem unter dem Hochmeister *Otto von Karpin*. Ein verwundeter Krieger, auf einer Bahre liegend, wird vor den Hochmeister getragen. Ein Page leuchtet mit einer Fackel; Ritter als Gefolge des Hochmeisters. Im Hintergrund reiche, vom Monde beschienene Architekturen. Andre Verwundete werden die Treppe zum Hospital emporgetragen. Original zu dem Glasgemälde eines Fensters im Marienburger Schlosse. *Gemalt* 1824.

Leinwand. H. 1′ 8″; Br. 1′ 3″.

Derselbe.

92. Erster Einzug des deutschen Ordens in das Schloss Marienburg unter dem Hochmeister *Siegfried von Feuchtwangen*. Original zu dem Glasgemälde eines Fensters im Marienburger Schlosse. *Gemalt* 1825.

Leinwand. H. 1′ 8″; Br. 1′ 3″.

Krause, Wilhelm
geb. zu Dessau 1803, den 27. Februar.

93. Seesturm. Ein Indienfahrer giebt das Zeichen, um Lootsen aufzunehmen. *Gemalt in Berlin*, 1831.

Leinwand. H. 2′ 5½″; Br. 3′ 4½″.

Derselbe.

94. Pommersche Küste. Der bedeckte Himmel und die finstre unruhige See verkünden stürmisches Wetter. Zwei Fischer haben ihr Boot aufs Land getragen und sind beschäftigt die Taue zusammen zu legen. *Gemalt in Berlin,* 1828.

Holz. H. 2′; Br. 2′ 5″.

Kretschmar, Joh. Karl Heinrich
geb. zu Braunschweig 1770.

95. Christus und die Samariterin am Brunnen. *Gemalt in Berlin,* 1821.

Leinwand. H. 2′ 7½″; Br. 2′ 2″.

Krigar, Heinrich
geb. zu Berlin 1806, den 7. Mai.

96. In der Luke eines Dachbodens erblickt man einen Ritter in Mantel, Panzer und Federhut, mit der rechten Hand gegen den Pfosten der Luke gelehnt, aufmerksam die Wirkung eines Schusses erwartend, der eben von einem vor ihm knieenden Knaben mit einem Gewehre abgefeuert werden soll. *Gemalt in Berlin,* 1830.

Leinwand. H. 2′ 10½″; Br. 2′ 6″.

Krüger, Franz
geb. zu Badegast im Anhalt-Dessauischen 1797.

97. Der Ausritt zur Jagd am Morgen. Ein Reiter mit vier gekoppelten Windhunden; der Mantel des Reiters, Schweif und Mähne des Pferdes werden vom Winde emporgetrieben. In der Ferne wird ein zweiter, auf einem Hügel haltend, im Nebel sichtbar. Winterstück. *Gemalt in Berlin,* 1818.

Leinwand. H. 1′ 5½″; Br. 1′ 11½″.

Derselbe.

98. Die Heimkehr von der Jagd gegen Abend. Die müden Pferde und Windhunde werden von den Knechten nach den Ställen abgeführt. Im Hintergrunde treten die abgestiegenen Reiter in ein Gehöft hinein. Winterstück. *Gemalt in Berlin,* 1818.

Leinwand. H. 1′ 5½″; Br. 1′ 11½″.

Kügelchen, Gerhard von
geb. zu Bacharach am Rhein 1772, gest. zu Dresden 1820.

99. Ariadne auf Naxos, einzelne Figur. *Gemalt in Dresden,* 1816.

Holz. H. 1′ 1″; Br. 9½″.

Derselbe.

100. Andromeda. Einzelne Figur. *Gem. in Dresden,* 1810.

Holz. H. 1′ ½″; Br. 9½″.

Kuntz, Karl
geb. zu Mannheim 1770; gest. 1830, den 8. September.

101. Eine Landschaft mit weidenden Kühen und Ziegen. Der auf der Erde sitzende Hirtenknabe spricht mit seinem Hunde. Im Hintergrund ein Tannenwald. Aus einer Gegend bei Baden-Baden. Herbstliche Luft. *Gemalt in Karlsruhe*, 1824.

Holz. H. 1′ 1½″; Br. 1′ 5½″.

Lehnen, Jacob
geb. zu Hinterweiler in der Eifel 1803, den 17. Januar.

102. Ein Still-Leben. Auf einem Tische, der mit einer Serviette gedeckt ist, sieht man ein schwarzes angeschnittenes Brod, Wurst und Schinken auf einem Teller, ein Fässchen, Blumen in einer Flasche, ein Glas mit Senf und einen gefüllten Wein-Römer. *Gemalt in Düsseldorf*, 1830.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 5½″.

Derselbe.

103. Ein Still-Leben. Auf einem Tische, der mit einem buntgewirkten wollenen Teppiche behangen ist, sieht man einen blau gemalten Teller mit Austern, eine halbgeschälte Citrone, eine Weinkanne, ein von der Kälte angelaufenes Weinglas, ein Feuerbecken mit glühenden Kohlen, eine thönerne Pfeife, eine Papierdüte mit Taback und ein Messer mit silbernem Griff. *Gemalt in Düsseldorf*, 1831.

Leinwand. H. 1′ 6″, Br. 1′ 8″

Derselbe.

104. Ein Still-Leben. In einer oben gerundeten Wand-Nische, als Fliegenspind dienend, tragen zwei darin befestigte Bretter todtes wildes Geflügel, einen Teller mit Käse, ein Glas mit Eingemachtem, eine Schüssel mit Gurken u. s. w. Ein am linken Hinterlauf aufgehängter Hase, eine Waldschnepfe und ein Netz mit Fischen treten dem Beschauer in überraschender Wahrheit am Nächsten. Ein kleiner Theil der geöffneten Gaze-Thür wird am Rande des Bildes sichtbar. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 3′ 3½″; Br. 2′ 7¾″.

Lessing, Carl Friedrich
geb. zu Breslau 1808, den 15. Februar.

105. Ein mächtiges Ritterschloss, erbaut auf einer Felsenzacke, welche von einem Gewässer umgeben und durch einen Riss von dem grösseren Gebirgszuge abgesondert ist. Ein vielfach, durch Thürme, Thore und Erker befestigter Weg führt von dem Eingangsthore, welches durch eine Zugbrücke verwahrt ist, aufwärts zu dem obersten, unangreifbarsten Theile der Burg, der mit dem Uebrigen wiederum nur durch eine Zugbrücke zusammenhängt. In diesem oberen Bau erblickt man verschiedene offene Säulenlogen und einen gewaltigen runden Thurm, der das Ganze krönt. Auf dem Thurme ist eine rothe Fahne ausgesteckt; mit gleicher Fahne versehen naht unten ein Kahn mit einem Ritter dem Thore, dessen Brücke niedergelassen wird. Im Hintergrunde der romantische Gebirgszug mit mannigfaltigsten, grösseren und kleineren Waldungen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1828.

Leinwand. H. 4′ 1½″; Br. 6′ 1½″.

Derselbe.

106. Ein Felsgebirge, im Mittelgrunde des Gemäldes, tritt mit seinen vielen Einschnitten und grünen bemoosten Abhängen keilförmig dem Beschauer entgegen. Am Fusse des Gebirges, in einer Bergschlucht, wird ein Theil eines Städtchens mit in gothischem Styl erbauter Kirche und altem Festungsthurme, sowie die eingestürzte alte Ringmauer des Ortes sichtbar. Innerhalb der letztern zeigt sich der Friedhof mit seinen Kreuzen und Gedenksteinen. Ein mit Gebüsch und Bäumen umwachsener runder See, dicht unter dem etwas höher gelegenen Städtchen, giebt in seinem ruhigen Spiegel Gebüsch, Stadt und Felswände wieder. Zur Rechten des Bildes führt ein Weg, aus der Stadt sich emporziehend, an einem Bethäuschen vorbei, welches halb versteckt hinter einem Eichbaum liegt, über eine steinerne Brücke nach dem Vorgrunde. Ein Landwehrmann, mit einer Trage-Kiepe auf dem Rücken, reitet auf einem müden Gaul die Strasse entlang und wird von zweien Mädchen belacht, die Holzreiser gesammelt haben und sich auf der Mauer-Einfassung der Brücke ausruhen. Der Himmel ist mit schweren Gewölken bedeckt, die, ein heftiges Unwetter drohend, über die entfernten nackten Gebirge herüber ziehen. Wolkenschatten laufen über den See und den Vorgrund des Bildes, während das Städtchen und ein Theil des Felsgebirges im hellen Sonnenschein erglänzen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 3′ 5½″; Br. 5′ 1″.

Lütke, Peter Ludwig
geb. zu Berlin 1759, den 4. März; gest. 1831, den 19. Mai.

107. Ansicht des Kastells Baja und des Tempels der Venus. Im Hintergrunde erblickt man das Ende des Berges Posilippo, die Insel Nisida und den Vesuv. *Gemalt in Neapel.*

Leinwand. H. 1′ ½″; Br. 1′ 4″.

Maës, Jean Baptiste Louis
geb. zu Gent 1794, den 30. September.

108. Eine Römerin von niederem Stande bringt ihren Säugling in die Kirche, um den Segen der heiligen Jungfrau auf ihn herabzuflehen. Halbe Figur. Sie befindet sich in einer Seitenkapelle; ihr Gesicht wird von der Ampel des Altars beleuchtet, während hinterwärts das Tageslicht der Kirche hereinfällt. *Gemalt in Rom,* 1837.

Leinwand. H. 3′ 2″; Br. 2′ 4½″.

Magnus, Eduard
geb. zu Berlin 1799, den 7. Januar.

109. Ein Grieche, der von seiner Seereise zurückgekehrt ist, wird von seinem Weibe und seinen Kindern, die ihm entgegen gegangen waren, zu der, wahrscheinlich der Küste nahe liegenden, Wohnung begleitet. Die Mutter hat dem Vater das jüngste Kind in seinen

linken Arm gelegt, während das älteste Mädchen seine Hand ergriffen hat und voll kindlicher Freude zu ihm hinauf blickt. Der zweite Knabe, nur mit einem kurzen weissen Tuche umgürtet, läuft dem Vater, ihn umklammernd, zwischen die Füsse und nöthigt ihn dadurch zum Stillstehen. Die Mutter, die sich mit dem Gewehre, dem Mantel und der Chatoulle ihres Mannes bepackt hat, sieht mit beseeligender Freude auf das jüngste Kind im Arm des Vaters nieder. In einiger Entfernung trägt ein Matrose einen hochbepackten und zugedeckten Korb auf dem Kopfe die steile Küste herauf. Auf dem Meere sieht man das Fahrzeug, auf welchem der Grieche zurückkehrte, vor Anker liegen. Die Gegend stellt die Bucht einer griechischen Insel dar. Steile Klippen und Gebirge ziehen sich bis tief zum Horizont hin. Der Himmel ist mit schweren, dunklen Gewölken bedeckt, hinter denen die Sonne feurig untergeht und mit ihren letzten Strahlen glühend die Felsen und die oben angedeutete Gruppe beleuchtet. *Gemalt in Paris*, 1836.

Leinwand. H. 2′ 11½″; Br. 3′ 8½″.

Meyer, Ernst
aus Copenhagen.

110. Eine neapolitanische Fischerfamilie in ihrer Hütte. Ein junger Fischer sitzt an der Thür und singt mit leidenschaftlichem Ausdruck zur Mandoline. Neben ihm eine zuhörende Gruppe: ein junges Mädchen von schönem vollem Wuchs an der Erde sitzend, dem eine kräftige Frau die Haare flicht. Daneben eine Wiege mit einem nackten schlafenden Kinde.

Im Hintergrunde der Hütte ein Heerd mit glimmenden Kohlen; umher allerlei Küchen- und Speisegeräth. Durch die geöffnete Thür sieht man auf das Meer hinaus. (Aus der Sammlung des Generals v. *Heydeck* in München.) *Gemalt* 1831.

Leinwand. H. 1′ 6¾″; Br. 2′ 2¾″.

Migliara, Giovanni
geb. zu Alessandria 1785, den 18. October, gest. 1837, den 18. April.

111. Das Innere eines Klosters im französischen Style des siebenzehnten Jahrhunderts. Staffage: Frau v. *la Vallière*, die sich zweien Klosterfrauen zu Füssen wirft. *Gemalt in Mailand*, 1825.

Leinwand. H. 1′ 6¾″; Br. 1′ 2¾″.

Derselbe.

112. Das Innere eines Klosters in schwerem byzantinischem Style, mit kleinen Gallerieen und mit der Durchsicht nach einem Kreuzgange. Staffage: *Romeo* und *Julia*, die von einem Klosterbruder in das Souterrain geführt werden. *Gemalt in Mailand*, 1825.

Holz. H. 1′ 6¾″; Br. 1′ 2¾″.

Monten, Dietrich
geb. zu Düsseldorf 1799.

113. Preussische reitende Artillerie in Action. *Gemalt in Düsseldorf*, 1827.

Holz. H. 7¾″; Br. 10″

Mücke, Heinrich
geb. zu Breslau 1806, den 9. April.

114. Der Leichnam der heiligen *Catharina* wird, nachdem sie zu Alexandria den Märtyrertod erlitten, von vier Engeln durch die Lüfte getragen, um auf dem Berge Sinai von ihnen bestattet zu werden. Der vorderste Engel trägt das Schwert, mit welchem die Heilige enthauptet wurde. Sie selbst ist in ein weisses Gewand gekleidet, die Engel sind mit reicheren, Chor-artigen Gewändern angethan. Unterwärts öffnet sich ein weiter Niederblick über Ufergebirge und den Spiegel des Meeres. *Gemalt in Düsseldorf*, 1836.

Leinwand. H. 3′ 1″; Br. 4′ 7½″.

Pistorius, Karl Gust. Eduard Lebr.
geb. zu Berlin 1796.

115. Ein alter Mann, hinter einem Tische sitzend, wärmt sich die Hände an einem Kohlentopfe. Neben ihm ein Krug. Brustbild. *Gemalt* 1824.

Holz. H. 8½″; Br. 6¾″.

Derselbe.

116. Eine alte Frau, an einem Tische sitzend, bläst in eine Tasse warmen Kaffee's. Brustbild. *Gemalt* 1824.

Holz. H. 8¼″; Br. 6¼″.

Derselbe.

117. Ein alter Mann unterrichtet einen Knaben in der Geographie aus einem Atlas, der auf seinen Knieen liegt; neben ihm ein Globus. *Gemalt* 1827.

Holz. H. 1′ 2″; Br. 1′.

Derselbe.

118. Eine Dame in weissem Atlaskleide, dem Beschauer den Rücken zukehrend, legt ein schwarzes Flortuch um den Nacken. Sie wendet den Kopf nach einem Toilettenspiegel, der neben ihr, auf einem Tische, steht. Der Tisch ist mit einem schweren buntgewirkten Teppiche bedeckt; eine Wasserschale und ein Krug von Zinn stehen auf demselben, daneben ein Tuch und Straussfedern. Auf der anderen Seite steht ein blaugepolsterter Stuhl, darauf eine Mandoline liegt. Vor dem Stuhle ein schlafendes Hündchen. Im Hintergrund hängt ein landschaftliches Gemälde an der Wand. *Gemalt in Düsseldorf,* 1827.

Holz. H. 1′ 11¼″; Br. 1′ 3″.

Derselbe.

119. Ein wandernder Dorfgeiger, der vor der Thür eines Bauerhauses seine Violine stimmt. Die Anstrengung des Stimmens, das scharfe Aufhorchen auf den Ton der Quinte spricht sich in seinem Gesichte aus. Er trägt einen Ranzen von Kalbsfell; das Futteral des Violinbogens hängt ihm, wie die Scheide eines Schwertes, zur Seite. Hut und Stock hat er auf eine Bank abgelegt. Neben der Hausthür hängt ein Kälbergeschlinge; im Vorgrund einige Krüge. *Gemalt in Berlin,* 1831.

Holz. H. 1′ 2½″; Br. 10½″.

Derselbe.

120. Das eigene Atelier des Künstlers zu Düsseldorf. Man erblickt ihn selbst im Vorgrunde auf einem mit Binsen geflochtenen Lehnstuhl vor der Staffelei sitzend, beschäftigt, eine nackte weibliche Figur in einem Bilde zu malen, wozu ihm ein junges Mädchen, auf einer Erhöhung im Mittelgrunde des Zimmers, als Modell sitzt. Der Farbenreiber blickt neugierig durch den Riss des schadhaften Schirmes, der zum Schutz und als Hintergrund hinter dem weiblichen Modell aufgestellt ist. Armaturen, Büsten, Mappen, Kleider, musikalische Instrumente, Handspiegel, Flaschen, Paletten, Pinsel, Bücher u. s. w. schmücken die Wände des alterthümlichen Zimmers, liegen in bunter Unordnung auf Tischen, Stühlen und am Fussboden umher. *Gemalt in Düsseldorf*, 1828.

Holz. H. 1′ 10¾″; Br. 1′ 7½″.

Plüddemann, Hermann
geb. zu Colberg 1809, den 17. Juli.

121. *Christoph Columbus* entdeckt Amerika (am 12. October 1492). Auf dem Deck seines Schiffes, Santa Maria, welches mit vollen Segeln das blaue ebene Meer durchschneidet, steht Columbus, am Vordermast auf einer zugedeckten Schiffsluke, während seine Offiziere, die noch kurz zuvor als Meuterer gegen ihn aufgetreten waren, bereuend und um Vergebung bittend, sich ihm zu Füssen werfen, und Soldaten und Matrosen nach dem Vordertheil des

Schiffes eilen, um die fernen, über den Horizont auftauchenden Küsten zu schauen. Alles ist Leben und Freude. Columbus allein lehnt ernst und dankerfüllt, mit zum Himmel gewendeten Blicken und gefalteten Händen, sich gegen den Mast. — Bei der ersten Entdeckung war *Columbus* 56 Jahr alt. Er starb am 20. Mai 1506. in einem Alter von 70 Jahren. Man sagt, dass vor Gram sein röthliches Haar früh weiss geworden sei. *Gemalt in Düsseldorf*, 1836.

Leinwand. H. 3′ 8″; Br. 4′ 5½″.

Pose, Wilhelm
geb. zu Düsseldorf.

122. Ein See, von waldigem Felsgebirge umgeben. Im Vordergrund, an der rechten Ecke des Bildes, liegt eine Fischerhütte, mit grauen Schiefern gedeckt, unter einer Buche an der steil aufsteigenden Felswand. In der Nähe der Hütte steht der Fischer bei Weib und Kind; ein andrer zieht einen Nachen auf den Sand. Jenseit des See's erheben sich, in mannigfachem Wechsel und durch Schluchten gesondert, die Züge des Gebirges. Der Himmel ist mit gewitterlichen Wolken bedeckt, zwischen denen warme Streiflichter, die höheren Partieen der Landschaft beleuchtend, hindurchbrechen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 3′; Br. 4′ 2½″.

Preyer, Joh. Wilhelm
geb. zu Rheydt 1803, im October.

123. Blumenstück. Auf einer Marmorplatte steht ein irdenes Henkeltöpfchen mit Apfelblüthen, Flieder, Goldlack, Tulpen, Levkoyen und anderen Blumen, an denen noch die Thautröpfchen hängen. Auf der Marmorplatte liegt ein Siegelring mit einem in Karneol geschnittenen Wappen, eine Waage enthaltend; daneben Vergissmeinnicht und Veilchen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1831.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 1⅛″.

Derselbe.

124. Fruchtstück. Eine altmodische Porzellanschaale, deren Fuss durch den Stamm eines Baumes gebildet wird, neben welchem ein zierlich bemalter Gärtner und Gärtnerin (auch von Porzellan) stehen. Auf der Schaale sind Weintrauben, Pflaumen, Birnen, Aprikose und Pfirsich, sammt Weinblättern und Ranken, aufgehäuft. Eine näschige Fliege sitzt auf dem Rand der Schaale und putzt sich die Vorderfüsschen. Auf dem grünen Teppich des Tisches liegt eine abgepflückte Weinranke. *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 1⅛″.

Derselbe.

125. Fruchtstück. Auf einem Tische, der mit weissem geblümtem Damast bedeckt ist, steht ein grosser grüner Wein-Römer, zu zwei Drittheilen mit Wein gefüllt, in dem sich das Atelier des Künstlers und dessen eigenes Portrait spiegeln. Weintrauben, Wall

nüsse, geöffnet und geschlossen, leere Nuss-Schaalen und grosse Aepfel bedecken den Tisch. Spinngewebe durchziehen hier und dort die Trauben. *Gemalt in Düsseldorf*, 1833.

Leinwand. Cirkelform, 1' 3" Durchmesser.

Quaglio, Dominicus
geb. zu München 1787, gest. 1837.

126. Ruine einer Kirche am Meeresstrande. *Gemalt in München*, 1824.

Holz. H. 1' 4"; Br. 1' 1½".

Derselbe.

127. Ansicht des Fischmarktes und des Thurmes der Kathedrale von Antwerpen. *Gem. in München*, 1824.

Leinwand. H. 2' 11½"; Br. 2' 3½".

Derselbe.

128. Das Innere der Kirche des Prämonstratenser-Klosters zu Kaisersheim bei Donauwörth. Staffage: Eine Procession steigt eine breite Treppe herab. Kerzenbeleuchtung. *Gemalt in München*, 1824.

Leinwand. H. 2' 10½"; Br. 2' 3½".

Derselbe.

129. Ansicht der Ortschaft Kiederich am Rhein und der Kirche daselbst mit zierlich gothischem Glockenthürmchen; Aussicht gegen den Fluss. *Gemalt in München*, 1826.

Leinwand. H. 1' 3"; Br. 1' 6½".

Derselbe.

130. Ansicht einer gothischen Kirche zu Boppart am Rhein, von alten Gebäuden umgeben. *Gemalt in München*, 1826.

Leinwand. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 6½″.

Derselbe.

131. Ansicht der Pfalzburg am Rhein, die sich hoch über den schroffen Uferfelsen erhebt. Im Mittelgrund eine Kirche in zierlich byzantinischem Styl. *Gemalt in München*, 1826.

Leinwand. H. 1′ 10½″; Br. 2′ 4½″.

Quaglio, Lorenz
geb. zu München 1793.

132. Tyroler Bauern sitzen in einer Schenke an einem Tische. Zwei derselben sind beim Kartenspiel beschäftigt, während die andern ihnen zusehen. Eine Frau mit einem Kinde steigt eine Treppe herab: im Hintergrunde bringt die Wirthin frische Bierkrüge aus dem Keller. *Gemalt in München*, 1824.

Leinwand. H. 1′ 3″; Br. 1′ 6″.

Rebell, Joseph
geb. zu Wien 1787; gest. 1828, in Dresden.

133. Ein Seesturm an den Küsten bei Cumä in Italien, nebst der Ansicht des Arco di Foccia. Nach der Natur aufgenommen. *Gemalt in Wien*, 1828.

Leinwand. H. 1′ 5″; Br. 2′ 1½″.

Reinhold, Heinrich
geb. zu Gera 1790; gest. 1825, d. 15. Jan., zu Albano bei Rom.

134. Meerestrand bei Capo d'Orlando auf der Küste Siciliens. Die Staffage von ***J. A. Klein*** in Nürnberg. *Gemalt in Rom*, 1821.

Leinwand. H. 9⅞"; Br. 1' 2½".

Rethel, Alfred
aus Aachen.

135. Der heilige ***Bonifacius.*** Auf einer Anhöhe, neben der gefällten Wodans-Eiche, welche den Sturz des Heidenthums bezeichnet, steht der Apostel der Deutschen, in der linken Hand die Axt, die er auf die Erde stützt, mit der Rechten den Kreuzstab segnend, den er, das Sinnbild des von ihm begründeten Christenthums, in den Stumpf der Eiche aufgepflanzt hat. Er ist als ein Mann von mittleren Jahren dargestellt, in einfachem priesterlichem Kostüm, das Haupt, dem nordischen Klima gemäss, mit einer pelzverbrämten Mütze bedeckt. Von der Anhöhe überblickt man die Züge eines Waldgebirges, in dessen Formen sich die Natur des inneren Deutschlands ausspricht. *Gemalt in Düsseldorf*, 1831.

Leinwand. H. 3' 5"; Br. 2' 1½".

Rottmann, Karl
geb. zu Handschuhsheim bei Heidelberg 1798.

136. Ansicht des Ammersees. Im Vorgrunde steht auf dem hohen Ufer eine Eiche; links liegt, jenseit eines Grabens, unter einer Baumgruppe ein Bauerhaus, zu dem ein Steg führt. Die Luft zeigt ein davon ziehendes Gewitter und den matten Schein eines Regenbogens. See und Bäume sind noch vom Winde bewegt. *Gemalt in München*, 1823.

Holz. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 10½″.

Rustige, Heinrich
geb. zu Werl 1811.

137. Die Flucht vor dem Gewitter. Zwei Schweizer-Mädchen, davon die Eine besseren Standes, die Andere nur die Magd zu sein scheint, werden vom herangezogenen Sturme überrascht und suchen Schutz in einer auf der Höhe gelegenen Kapelle. Betend sind sie vor dem, mit dem geschnitzten Holzbilde der Mutter Gottes gezierten, Altar niedergesunken. Die Magd hat ihre hölzerne Milchkumte und Zuber zur Seite des Altares niedergesetzt. Die gegenüber stehende Wand ist mit einer schadhaft gewordenen Frescomalerei, den Christusleichnam im Schooße der Maria und zwei Engel zu ihren Seiten darstellend, bedeckt *). Die in der Kapelle hängende Ampel

*) Das Fresco-Gemälde ist eine Nachbildung des grossen Altargemäldes, welches Herr Direktor *W. Schadow* für die Pfarrkirche von Dülmen gemalt hat.

scheint dem Erlöschen nahe, während das Unwetter drohend und brausend von den Gebirgen sich in die Tiefe des Thales hernieder senkt. Die Landschaft ist in tiefes Dunkel gehüllt. *Gemalt in Düsseldorf*, 1830.

Leinwand. H. 1′ 9″; Br. 1′ 6½″.

Schadow, Wilhelm
geb. zu Berlin 1788, den 5. September.

138. Brustbild einer Italienerin, welche nach dem Beschauer zurückblickt, in braunem Sammtkleide mit weiten Aermeln. Die Hände sind übereinander gelegt, die Rechte hält einen Rosenkranz. Sie lehnt an einem weinumrankten Fenster, aus dem man auf eine italienische Gegend hinaussieht. *Gemalt in Rom*, 1832.

Leinwand. H. 2′ 2½″; Br. 1′ 10½″.

Schinkel, Karl Friedrich
geb. zu Neu-Ruppin 1781, den 13. März.

139. Ansicht einer Kirche in gothischem Styl am hohen Ufer des Meeres. Jenseit ein Hafen mit Schiffen. Sonnen-Aufgang mit stürmischer Luft. Mehrere Männer zu Wagen und zu Pferde in mittelalterlichem Kostüm ziehen, an einem Heiligenbilde vorbei, zum Meere hinab. *Gemalt in Berlin*, 1815.

Leinwand. H. 2′ 4″; Br. 3′ 1½″.

Derselbe.

140. Ein Schloss in altfranzösischem Styl mit zierlich geschnittenen Laubwänden, auf hohem Berge an einem Strome liegend. Ein Weg mit gemauerten Brüstungen und Thoren führt durch verschiedene Terrassen nach dem Schlosse empor; vorn tritt ein Hirsch in den Weg hinein. Unten am Ufer sieht man Bauerhäuser und eine Kirche; jenseit eine Klosterkirche und einen Friedhof, dahin ein Sarg über den Strom geschifft wird. In der Ferne eine verschwimmende Abendlandschaft. Im Vorgrunde erhebt sich ein hoher Baum, hinter dessen Zweigen die Sonne steht. Unten am Stamme des Baumes ist eine Scheibe befestigt: ein Pfeil steckt in ihrem Mittelpunkt. Rechts eine Kürbislaube und spielende Knaben. Composition nach einem Gedichte von *Clemens Brentano*. *Gemalt in Berlin*, 1820.

Leinwand. H. 2′ 3″; Br. 3′.

Derselbe.

141. Blick aus einer phantastisch gewölbten Höhle in ein Felsenthal. Die Abendsonne steht hinter einer Wolke. An einem Spalt des Felsens, dahin Stufen emporführen und in dem eine Glocke hängt, sitzt ein Eremit. Reminiscenz aus Friaul. *Gemalt in Berlin*, 1818.

Leinwand. H. 2′ 4½″; Br. 1′ 6½″.

Derselbe.

142. Blick von einem Berge, unter einer Baumgruppe, auf einen Wasserfall, der einen Berghang hinabstürzt, auf die Thürme und Mauern einer italienischen Stadt und einen See, umgeben von schön gezeichneten Gebirgen, die fern im lichten Abenddufte liegen. *Gemalt in Berlin*, 1817.

Leinwand. H. 2′ 4½″; Br. 1′ 6½″.

Derselbe.
(Copie von *Ahlborn.*)

143. Ein See in Tyrol, von hohen Gebirgen umgeben. Links, am Fusse einer Felswand, von der sich ein Wasserfall herabstürzt, erblickt man einen Theil eines Dorfes und über demselben eine Kirche. Rechts auf einem hervorspringenden Ufer haben Fischer unter Buchen ein Feuer angezündet. Morgenbeleuchtung. Der klare Spiegel des Sees wird durch einen grossen, in verschiedene Kähne vertheilten, Fischzug belebt. *(Die Copie gemalt* 1823*).*

Leinwand. H. 2′ 6½″; Br. 3′ 4½″.

Derselbe.
(Copie von *Ahlborn.*)

144. Ein See, von hohen Gebirgen umgeben, hinter denen die Gipfel von Schneebergen hervorragen. In der Mitte eine Insel mit einem weitläuftigen Schlosse. Eine Bogenbrücke, die über einen, von der Höhe herabstürzenden Wasserfall führt, verbindet das Schloss mit dem zunächst liegenden Felsen-Ufer. Rechts sieht man ein ländliches Fest vor einem, unter Bäumen liegenden Bauerhause. Den Vorgrund bilden hohe, dunkle Fichten. Der See ist mit prächtigen fürstlichen Gondeln erfüllt, denen Musikchöre u. dergl. folgen. Abendbeleuchtung. *(Die Copie gemalt* 1823*).*

Leinwand. H. 2′ 6½″; Br. 3′ 4½″.

Derselbe.
(Copie von *Ahlborn.*)

145. Aussicht von dem Altan eines fürstlichen Parks, den zwei grosse Weiden mit ihren ausgebreiteten Zweigen beschatten, auf eine italienische Stadt und einen von hohen Bergen umgebenen See. Abendbeleuchtung. Auf dem Altan befindet sich ein Fürst, umgeben von Rittern und Edelknaben. *(Die Copie gemalt* 1823*).*

Leinwand. H. 2′ 3½″; Br. 3′ ½″.

Derselbe.
(Copie von *Ahlborn.*)

146. Ansicht eines Domes, der an dem Felsen-Ufer eines Stromes, auf einem hohen Unterbau errichtet ist und zu dem breite Treppen emporführen. Der Dom ist in reichem gothischem Style, den Gebäuden des französischen Mittelalters verwandt, entworfen; man erblickt zunächst die Chorseite, dann erheben sich neben den Kreuz-Armen kleine spitze Thürmchen, und zwei grössere Thürme auf der Westseite, die jedoch nicht in Spitzen endigen, sondern, mannigfach durchbrochen, nach Art der Thürme des Domes von Orleans construirt sind. Die Platteform, welche die Kirche umgiebt, ist mit Bäumen bepflanzt; eine grosse, aus mehreren Bögen bestehende Brücke verbindet dieselbe mit dem zur Rechten belegenen Stadttheil, in welchem sich mehrere Gebäude in contrastirendem griechischem Style bemerklich machen. Zur Linken der Kirche wird ein Theil des bischöflichen Palastes sichtbar, von dem sich eine Reihe alterthümlicher Häuser nach dem Strome herabzieht.

Im Vorgrund eine nach dem Wasser hinunter führende Treppe mit mehreren Figuren. Hinter der Kirche die untergehende Sonne bei Gewitterluft. *(Die Copie gemalt* 1823).

Leinwand. H. 2′ 6″; Br. 3′ 4″.

Derselbe.
(Copie von *Ahlborn.*)

147. Aussicht über eine waldige Berg-Gegend nach einem hochgelegenen, mit grossem Dome verzierten Schlosse. Vor demselben breitet sich eine von Bäumen umgebene und mit einem Springbrunnen geschmückte Terrasse aus. Ueber dem hohen Vorgrunde, der steil in die Tiefe hinabzugehen scheint, strecken Platanen- und Kastanienbäume weit ihre Zweige aus; ein Mönch sitzt am Abhange. Im Hintergrunde das Meer, von mannigfach vorspringenden Landzungen mit Städten und Waldungen und von hohen Ufergebirgen durchschnitten. Sonnen-Untergang. *(Die Copie gemalt* 1823).

Leinwand. H. 2′ 5½″; Br. 3′ 3½″.

Derselbe.
(Copie von *Bonte.*)

148. Eine Landschaft. Im Vorgrunde ein grosser Baum, hinter dem die Sonne steht; daneben eine Statue der Ceres. Im Hintergrunde die Ruinen des Schlosses Hardenberg im Hannöverschen. Staffage eines Erndtezuges.

Leinwand. H. 2′ 4″; Br. 1′ 10½″.

Derselbe.
(Copie.)

149. Aus einer dichten Laube alter Bäume blickt man von einem Altan, darauf ein Springbrunnen befindlich, hinab auf eine reiche italienische Gegend, mit Städten, Villen und Burgen, mit Flüssen und Bergketten. In der Ferne die Rauchsäule eines beschneiten Vulkans. Auf dem Altane befinden sich mehrere Ritter.

Leinwand. H. 7½"; Br. 1' 1½".

Schirmer, Wilhelm
geb. zu Berlin 1804, den 6. Mai.

150. *Torquato Tasso's* Haus am Meerbusen von Neapel. Abendbeleuchtung bei heisser Sirocco-Luft. *Gemalt in Berlin*, 1837.

Leinwand. H. 1' 4"; Br. 2' 9".

Schirmer, Joh. Wilhelm
geb. zu Jülich 1807, den 5. September.

151. Ein Waldsee, von Schilf, hohen Buchen und Eichen umgeben. Vorn ein Kahn mit einem Mädchen und einem jungen Manne, der den Zweig eines Buchenstammes ergriffen hat und den Kahn ans Ufer zieht. Morgennebel liegen auf dem jenseitigen Ufer. Waldberge im Hintergrund. *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 4' 2"; Br. 5' 3½".

Schlesinger, Adam
geb. zu Ebertsheim in Rhein-Baiern 1759; gest. 1829.

152. Ein voller Johannisbeerstrauch. Unten ein Vogelnest mit Eiern und eine Eidechse. *Gemalt* 1822.
Holz. H. 1′ ¾″; Br. 10″.

Derselbe.

153. Eine Erdbeerpflanze, voll Früchten hängend. Unten ein Laubfrosch und eine kleine Schnecke. *Gemalt* 1822.
Holz. H. 1′ ¾″; Br. 10″.

Schnitzler, Michael
geb. zu Neuburg 1784.

154. Vier todte Rebhühner, die neben verschiedenem Küchengeräthe liegen. (Aus der Gallerie des K. Baier. Generals *von Heydeck.*) *Gemalt in München,* 1826.
Leinwand. H. 1′ 2⅛″; Br. 1′ 7⅛″.

Schorn, Carl
geb. zu Düsseldorf 1802.

155. Das Innere eines Wirthshauses. Ein Kürassreiter und ein wohlgenährter Kapuziner sitzen zusammen beim Kartenspiel. Jener wendet sich liebkosend zu der Kellnerin, welche ihm einen gefüllten Deckelkrug bringt, und vergisst dabei das Spiel; der Kapuziner nimmt die Gelegenheit wahr und sucht, über den Tisch gelehnt, heimlich in seine Karten zu blicken.

Daneben, im Vorgrund, sitzt ein zweiter, nicht minder wohlgenährter Kapuziner, der betrübt in seinen, vermuthlich leeren Krug hinein schaut. Im Hintergrunde der Wirth und zwei Lanzknechte, die ihre Glossen über die Spieler machen. Auf dem Gesims über der Thür allerlei Geräth. *Gemalt in Berlin*, 1837.

Leinwand. H. 11⅝″; Br. 2′ 2½″.

Schotel, J. C.
geb. zu Dortrecht 1787, den 11. November.

156. Eine Holländische Küste. In der Ferne werden die Thürme zweier Städtchen sichtbar. Der mit grauem Gewölk bedeckte Himmel scheint Sturm anzudeuten. Das Meer ist unruhig und mit mehreren Böten bedeckt. Auf einer vorspringenden Landzunge sieht man rechts zwei Windmühlen. *Gemalt* 1830.

Holz. H. 2′ 1″; Br. 2′ 8½″.

Schrödter, Adolph
geb. zu Schwedt 1805, den 28. Juli.

157. Die 1830er Rheinwein-Probe. In dem hochgewölbten Raume eines Kellers, zu dem eine breite, vom Tageslichte matt beleuchtete Stiege herabführt, erblickt man einen Weinküfer, der sich an ein Weinfass anlehnt und das halb gefüllte Krystallglas in der rechten Hand wiegt, während sein verzogenes Gesicht deutlich genug die Essigsäure des Weines, den er gekostet, erkennen lässt. Schelmisch lacht dazu ein junger blondgelockter Bursch, welcher vor ihm sitzt. Im Hintergrunde, vor einer der mit Flaschen angefüllten Keller-Nischen, zeigt sich ein Stückfass.

welches im Schilde die Jahreszahl 1822 führt. Ein Kellerlicht steht auf dem Fasse, vielleicht um anzudeuten, dass das wahre Licht, der ächte Geist, in ihm enthalten sei. *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 1′ 4½″; Br. 1′ 2½″.

Derselbe.

158. Rheinisches Wirthshaus auf hohem Unterbau. Oberhalb des geöffneten Kellers, von einem Nussbaume beschattet, ist eine Art Balkon und ein Tisch für Trinkgäste, um welchen Fuhrleute und ihre Knechte mit einem Schneider, dem Nachbar des Wirthes, versammelt sind. In der Thür des Hauses, zu der eine Treppe empor führt, stehen ein Paar Studenten, auf der Fussreise ruhend, in Hemdsärmeln, aus den zierlichen Pfeifen dampfend; ein alter Landmann erzählt ihnen sehr eifrig irgend etwas höchst Merkwürdiges, das sie gelassen anhören. Am Fuss der Treppe wird das Mädchen des Hauses, eine schmucke Dirne mit zierlichem Mieder und Häubchen, einen Krug in der Hand, den sie aus dem Keller heraufbringt, von einem kräftigen jungen Burschen aufgehalten, während ein andrer schwerfälliger Gesell im Kittel und in hohen Fuhrmannsstiefeln sich tief vor ihr verbeugt (Portrait des Künstlers). Im Vorgrunde übergiebt der Wirth des Hauses einem Fuhrmann die nöthigen Papiere, während das Fass, welches der letztere überbringen soll, im Hintergrunde aus dem Keller gehoben wird. Auf dem Hofe zeigen sich allerlei Hausthiere. Zur Linken führt eine kleine Stiege auf die alte Stadtmauer; zwei alte Festungsthürme beschliessen hier das Bild. *Gemalt in Düsseldorf*, 1833.

Leinwand. H. 1′ 1″; Br. 2′ 2½″.

Schroeter, Constantin
geb. zu Skeuditz 1795, den 21. März; gest. 1835, den 18. October.

159. Ein alter Mann unterrichtet einen ihm zur Seite stehenden Knaben im Violinspiel. Er hält die Geige unter dem linken Arme und scheint mit der rechten Hand den Takt anzugeben. Der vor ihnen stehende Tisch ist mit Noten bedeckt. *Gemalt in Berlin*, 1828.

Holz. H. 1′ ½″; Br. 11″.

Schulz, Carl Friedrich
geb. in Selchow bei Storkow 1796, den 3. November.

160. Eine englische Brigg auf der Höhe von Cuxhaven, die einen Lootsen an Bord zu nehmen im Begriff ist. *Gemalt in Berlin*, 1831.

Leinwand. H. 1′ 9½″; Br. 2′ 3½″.

Derselbe.

161. Seesturm in der Nähe der Küste von Calais. Ein Dreimaster hat die Nothflagge aufgezogen; ein Lootsenboot kömmt ihm zu Hülfe. *Gemalt in Berlin*, 1832.

Leinwand. H. 1′ 9½″; Br. 2′ 3½″.

Derselbe.

162. Dichter Wald von Eichen und Buchen. Zwei Wilddiebe, von denen der ältere, in blauem Staubhemde, ein erlegtes Reh in Sicherheit zu bringen sucht. Der andre bindet einen Hund an die Leine, und blickt vorsorglich umher. *Gemalt in Berlin*, 1832.

Holz. H. 2′ 3″; Br. 1′ 11″.

Schultz, Johann Carl
geb. zu Danzig 1801.

163. Der Chor im Dome zu Mailand, gesehen aus dem Hauptschiffe der Kirche. Zur Linken erblickt man zwischen den Pfeilern eine Procession von Mönchen, im übrigen Raum der Kirche mehrere Gruppen von Andächtigen und Pilgern. *Gemalt in Rom,* 1827.

Leinwand. H. 1′ 11½″; Br. 1′ 7″.

Derselbe.

164. Ansicht eines oberen Theiles des Mailänder Domes und der Laterne, die die Kuppel umschliesst. Aufgenommen von einer der Plattformen auf dem hinteren Theile der Kirche unweit des Chores. In der Ferne erblickt man einen Theil der Stadt und der Alpen. *Gemalt in Berlin,* 1829.

Leinwand. H. 2′ 2½″; Br. 1′ 7½″.

Simler, Friedrich
geb. zu Rüdesheim im Rheingau.

165. Eine Wiese mit weidendem Vieh. Ein in Zorn gerathener Stier macht Miene einen Knaben zu verfolgen, der sich in tödtlicher Angst über einen Zaun rettet. *Gemalt in Düsseldorf,* 1835.

Holz. H. 1′ 3½″; Br. 1′ 7½″.

Sohn, Carl
geb. zu Berlin 1805, den 10. December.

166. Eine Lautenspielerin in bräunlich-violettem Kleide mit weiten weissen Aermeln. Ihr Blick ist auf den Beschauer gewandt. Das schwarze Haar hängt in freien Wellen über den Rücken herab, nur durch eine Goldschnur, mit einem grünen Steine und einer Perle vor der Stirn, zusammengehalten. Der rechte Arm ist auf einen Tisch gelehnt, der linke hält die Laute. Den Grund des Gemäldes bildet eine dunkelrothe Tapete. *Gemalt in Düsseldorf*, 1832.

Leinwand. H. 2′ 10½″; Br. 2′.

Steinbrück, Eduard
geb. zu Magdeburg 1802, den 3. Mai.

167. In einem tief gelegenen, klaren und rasch dahin fliessenden Waldbache versuchen drei kleine Mädchen, vom hohen Ufer geschützt, sich zu baden. Zwei derselben sind bereits bis aufs Hemdchen entkleidet. Eine von diesen, vertraut mit dem Wasser, hat sich auf einen Stein niedergesetzt und die Füsschen bereits in's Wasser gesteckt; sie stützt den Kopf auf ihre Hände und blickt schelmisch zu der zweiten empor, die ihr Hemdchen zierlich in die Höhe hebt und furchtsam den linken Fuss ins Wasser zu setzen im Begriff ist. Die dritte, noch angekleidet, lässt ihre Hand auf der Schulter der Schwester ruhen und blickt ins Wasser hinab. Ueber das Ufer hinweg sieht man in den Wald hinein. Ein Fusspfad führt in der Nähe des Baches vorbei. *Gemalt in Düsseldorf*, 1834.

Leinwand. H. 3′ 5½″; Br. 2′ 10½″.

Trautmann
in Breslau.

168. Ein Eichwald; vorn ein mächtiger halbverdorrter Eichbaum mit zum Theil entblössten Wurzeln. Staffage: zwei Jäger. *Gemalt in Berlin*, 1834.

Leinwand. H. 1′ 1½″; Br. 1′ ½″.

Völker, Gottfried Wilhelm
geb. zu Berlin 1774.

169. Eine Pfirsich, Weintrauben und türkischer Waizen in einer von verschiedenen Blumen umgebenen Schaale. *Gemalt in Berlin*, 1827.

Leinwand. H. 1′ 8″; Br. 2′ ½″.

Wach, Carl Wilhelm
geb. zu Berlin 1787, den 11. September.

170. Ein männlicher Studienkopf im Halbschatten. *Gemalt in Paris.*

Leinwand. H. 1′ 6″; Br. 1′ 2½″.

Derselbe.

171. Die heilige Jungfrau, gekrönt, sitzt unter einem zierlichen Tabernakel von weissem Stein, das mit Kränzen umwunden ist. Sie hat das Kind auf dem Schosse, welches die Linke auf eine mit dem Kreuz geschmückte

Kugel legt und die Rechte segnend erhebt. Geflügelte Genien lehnen sich an die Säulen des Tabernakels. Farbenskizze zu dem, im Jahre 1827 für die Prinzessin *Friedrich* der Niederlande gemalten Madonnenbilde. *Gemalt in Berlin*, 1827.

Leinwand. H. 1′ 9″; Br. 1′ 2¼″.

Derselbe.

172. Eine Nymphe, auf dem Marmor-Fussboden einer Säulen-Halle knieend, Füsse und Schenkel bis zu den Hüften hinauf in ein rothes Gewand gehüllt, ist im Begriff einen Kranz, aus den Blumen, die in reichem Wechsel einen Korb füllen, zu winden. Sie wird durch Amor, der, in stürmischer Hast zu ihr laufend, den Blumenkorb umstürzt, daran gehindert; mit dem aufgehobenen rechten Arm wehrt sie die Liebkosungen des Zudringlichen ab. Marmorstufen führen aus der Halle in einen, mit den üppigsten Gebüschen prangenden Hain, in welchem ein Springbrunnen vor den heissen Strahlen der Sonne, die mit ihren Streiflichtern die Säulen-Halle und den Hain beleuchtet, Kühlung gewährt. *Gemalt in Berlin*, 1834.

Leinwand. Cirkelform, 4′ 6½″ Durchmesser.

Wagenbaur, Max Joseph
geb. zu Gräfing unweit München 1774; gest. zu München 1829, den 12. Mai.

173. Eine Landschaft. In der Mitte hoher Gebirge zeigt sich ein reizendes Thal mit einem See, in welches man von einer bewaldeten Höhe hinabsieht. Schwere Gewitter- und Regenwolken ziehen über die Berge

und bedecken zum Theil ihre Gipfel. Im Vorgrunde werden einzelne hervorragende Felsen von einem Sonnenblicke erleuchtet. Staffage: Links ein Jäger mit seinem Hunde: rechts einige Kühe, die von einem Berge herabkommen. *Gem. in München*, 1828.

Kupfer. H. 1′ 7⅞″; Br. 2′ ½″.

Derselbe.

174. Eine Landschaft mit Vieh. Im Vorgrunde steht eine Kuh an einer Lache. *Gemalt in München*, 1826.

Leinwand. H. 7″; Br. 8¾″.

Warnberger, Simon
geb. zu Buelach bei München 1768.

175. Eine Baumgruppe. Vor derselben der Stamm einer Buche. Staffage: Ein Jäger. *Gem. in München*, 1820.

Holz. H. 1′ 9″; Br. 1′ 4½″.

Weiss, Friedr. Wilh. Ferdinand
geb. zu Magdeburg 1814, den 10. August.

176. Die Rückkehr. Man blickt eine alterthümliche Strasse hinab, welche durch die Stadtmauer und Befestigungsthürme begrenzt wird; durch das Thor sprengen Krieger herein, ein geharnischter Ritter an ihrer Spitze; ein Haufe von Bürgern hat sich zur Bewillkommnung versammelt. Im Vorgrunde erhebt sich der gothische Balkon eines Hauses, auf welchem zwei Jungfrauen stehen. Die eine derselben, blond,

zierlich gekleidet, im blauen, pelzverbrämten Sammt-Mieder, beugt sich über die Lehne des Balkons und blickt in lebhafter Erwartung den Ankommenden entgegen. Die andre, brünett, in einem mehr wirthschaftlichen Kostüm, steht ruhiger hinter ihr; sie wendet ihr Gesicht zur Balkonthür zurück und scheint, indem sie mit der Hand auf die Strasse hinabdeutet, noch jemand anders von dem freudigen Ereigniss zu benachrichtigen. *Gemalt in Düsseldorf*, 1837.

Leinwand. H. 2′ 8½″; Br. 2′ 4″.

Weller, Theodor
geb. zu Mannheim.

177. Das Zimmer einer italienischen Landbewohnerin mit dem Krankenbette ihres Kindes. Es ist früher Morgen. Die Wanduhr zeigt auf 5½ Uhr. Die Mutter, durch Nachtwachen erschöpft, scheint eben vom Schlafe übermannt zu sein. Mit zwei Fingern der rechten Hand hält sie kaum noch den entgleitenden Rosenkranz, während der linke Arm, in die Kissen des Bettes gedrückt, das müde Haupt stützt. Das Kind ist so eben erwacht; seine linke Hand ruht auf der vergelbten und schadhaften Friesdecke, mit der es zugedeckt ist. Auf einem Schemel, vor dem Bette, stehen eine eben erlöschende Nachtlampe, Arzneigläser und Löffel. Zur Seite der Frau sieht man einen Korb mit einem darin befindlichen Strickzeuge und ein Spinnrad. An der Wand sind Heiligen-Bilder und ein Crucifix angeheftet. *Gemalt in Mannheim*, 1835.

Leinwand. H. 1′ 5″; Br. 1′ 2½″.

Werner, C.
in Dresden.

178. Innere Ansicht einer gothischen Kapelle. *Gem.* 1833.
Holz. H. 1′ 1½″; Br. 1′ 3½″.

Wilms, Joseph
geb. zu Bilk bei Düsseldorf 1814, d. 1. Aug.

179. Ein Still-Leben. Auf einem Tische, der mit einer grün- und rothgestreiften Decke belegt ist, sieht man auf einer irdenen Schüssel einen angeschnittenen Schinken mit zurückgelegter Schwarte und einer tief eingestochenen Gabel stehen. Zur Seite liegen Messer, Brod, Radieschen, steht ein Korb, ein grauer irdener Henkelkrug, ein Mostrichtopf und ein halb mit Wein gefülltes Trinkglas. *Gemalt in Düsseldorf,* 1836.
Leinwand. H. 1′ 6½″; Br. 1′ 10″.

NACHTRAG.

Henning, Carl Adolph
geb. zu Berlin 1809, den 28. Februar.

180. Eine junge Frascatanerin, Kniefigur. Zierlich gekleidet, in gelbseidenem Mieder und buntem, in Seide gewirktem Rocke, die feinen Aermel mit Kanten eingesetzt, der Kopf mit einem weissen, um den hohen Kamm geschlagenen Tuche bedeckt (das eigenthümlich Unterscheidende in der Tracht der Frascatanerinnen), lehnt sie an dem Pfeiler einer Frei-Treppe, indem sie das Gesicht in die rechte Hand stützt und zum Beschauer herausblickt. Im Hintergrunde, unter den hochgewölbten Bäumen eines Parkes, sieht man ein ländliches Fest, welches mit Saltarello-Tanz u. dergl. gefeiert wird, und von dem sie sich zurückgezogen zu haben scheint; ein Mann, mit der Mandoline im Arm, scheint ihr von fern zu folgen. An dem Pfeiler, an dem sie lehnt und der eine grosse Vase, von gebranntem Thon, mit einer Aloë trägt, wird unterwärts das Relief eines Drachens sichtbar: tiefer hinab, zur rechten Seite des Bildes, wird von einem anderen Treppen-Pfeiler eine antike Venus-Statue getragen. Beides, das Relief und die Statue, befinden sich in der Villa Mandragone zu Frascati, welche somit als das Lokal des Bildes zu betrachten sein dürfte. *Gemalt in Berlin*, 1837 u. 38.

Leinwand. H. 4′ 4″; Br. 3′ 3″.

1

Karl Friedrich Schinkel.

Eine Charakteristik

seiner

künstlerischen Wirksamkeit.

Von

Franz Kugler.

Mit einem Portrait Schinkel's und mit einem Facsimile seiner Handschrift.

Berlin,

Verlag von George Gropius.

1842.

19 M. 121

Per ritornar là donde venne fuora
L'immortal forma, al suo carcer terreno
Com' angel venne.

Michelangelo Buonarotti.

Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, den wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unseres Gemüthes erschüttert werden; es fehlte uns an Worten, um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unsern Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick — um so furchtbarer, als unsern Gedanken eine Enträthselung desselben unmöglich blieb, — verdüstert sein sollte. Wohl Keinen gab es, der nur irgend an den künstlerischen Interessen des heutigen Tages Antheil genommen, der sich dem allgemeinen Schmerze und der allgemeinen Klage zu ent-

ziehen vermocht hätte. Und fort und fort, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat hielt dieser beängstigende Zustand an. Blitzte auch zuweilen ein schnell verlöschender Hoffnungsschimmer hervor; schien auch die Wehklage unter den vielfachen Anforderungen, die das Leben machen musste, allmählig zu verstummen; doch bedurfte es nur des geringsten Anlasses, — und zumal hier in Berlin, wo uns die Werke des Meisters täglich vor Augen stehen, konnte es nimmer an einem solchen mangeln, — um den Schmerz und die bange Erwartung in uns stets aufs Neue zu erwecken. Endlich, nach mehr als jahrlangem Leiden, lösten sich die Bande, welche diesen hohen Geist gefesselt hatten. Was an seiner Erscheinung irdisch war, ward der Erde übergeben. Er war von uns geschieden; aber wir fanden Trost und Beruhigung in dem Gefühle, dass für ihn ein neuer Tag angebrochen war, und wir vermochten es, das Bild, das er von sich in unserm Geiste hinterlassen, wiederum rein und ungetrübt anzuschauen.

Wenigen Menschen war so, wie ihm, das Gepräge des Geistes aufgedrückt. Was in seiner Erscheinung anzog und auf wunderbare Weise fesselte, darf man nicht eben als

eine Mitgift der Natur bezeichnen. Schinkel war kein schöner Mann; aber der Geist der Schönheit, der in ihm lebte, war so mächtig und trat so lebendig nach aussen, dass man diesen Widerspruch der Form erst bemerkte, wenn man seine Erscheinung mit kalter Besonnenheit zergliederte. In seinen Bewegungen war ein Adel und ein Gleichmaass, in seinem Munde ein Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinem Auge eine Tiefe und ein Feuer, dass man sich schon durch seine blosse Erscheinung zu ihm hingezogen fühlte. Grösser aber noch war die Gewalt seines Wortes, wenn das, was ihn innerlich beschäftigte, unwillkührlich und unvorbereitet auf seine Lippen trat. Dann öffneten sich die Pforten der Schönheit; die tausend und aber tausend hemmenden Schranken, welche das Leben des Tages aufgestellt hat, verloren mehr und mehr an Kraft, bis sie zuletzt gänzlich zu verschwinden schienen; die Bilder eines idealen Lebens, wie wir uns Griechenland in den Zeiten seiner schönsten Blüthe so gern vorstellen, zogen klar und beseligend an uns vorüber; bis das Gespräch zum Schlusse dennoch auf die Anforderungen des Tages zurückkehren musste und in wehmüthigen Accorden der

Sehnsucht verklang. Ich habe zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse gestanden; doch habe ich zuweilen das Glück gehabt, dass er mich einer vertraulichen Unterredung solcher Art würdigte. Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen! Wohl hat mich's schon mehrfach bitter gereut, dass ich nicht unmittelbar nach diesen Gesprächen die Feder zur Hand genommen und getreulich aufgezeichnet habe, was mir von seinen Worten im Gedächtniss geblieben war. Jetzt würde ich unbedenklich allzuviel des Meinigen hinzuthun. Der Eindruck, den die schönsten Stellen in Winckelmann's Schriften nach dem Lesen in uns hinterlassen, giebt ungefähr einen Begriff der Stimmung, welche durch Schinkel's Worte angeregt wurde.

Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg. Um so reicher jedoch ist unbedenklich sein inneres Leben gewesen. Den Entwickelungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes, zu verfolgen, müsste für uns

im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei wichtigen schriftlichen Urkunden, Briefen u. dergl., mangeln werde. Zwar war Schinkel vor Allem Künstler, und er wird sich als solcher am liebsten des Stiftes und des Pinsels bedient haben, um seine Gedanken auszusprechen; zugleich aber war er auch der Feder mächtig, wie man es bei den Künstlern nicht häufig findet; ein Paar Aufsätze, deren am Schlusse der folgenden Betrachtungen gedacht ist, geben dessen ein sehr gültiges Zeugniss. Möge uns das Denkmal seines inneren Entwickelungsganges nicht vorenthalten bleiben!

Grossartigere Denkmäler seiner Thätigkeit stehen freilich in denjenigen Werken da, welche von seiner Hand oder nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden; noch nach Jahrhunderten werden sie die Höhe und die Lauterkeit seines Geistes in beredter Sprache ver-

kündigen. Seine Arbeiten im Fache der Baukunst sind überdiess, vornehmlich durch die Herausgabe seiner schönen „Sammlung architektonischer Entwürfe“, auch den fernsten Kreisen bekannt geworden, — eine Sammlung, welche fort und fort, auch wo die Anschauung der ausgeführten Werke nicht vergönnt ist, dem architektonischen Studium als gewichtige Grundlage dienen wird. Nicht in gleichem Maasse bekannt ist seine erfolgreiche Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst, indem seine Entwürfe zur bildnerischen Dekoration der Architekturen nicht überall zur Ausführung gekommen und seine selbständigen Werke dieser Gattung in einzelne Sammlungen verstreut sind. Wohl wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, wenn man es möglich machte, auch von diesen Arbeiten eine umfassende Herausgabe zu veranstalten; der Geschichte der Kunst würde dadurch, bis auf ferne Zeiten hin, ein so merkwürdiges wie nothwendiges Material dargeboten sein. Wie wichtig Unternehmungen dieser Art sein dürften, bezeugt, um nur Ein Beispiel anzuführen, die künstlerische Thätigkeit eines der bedeutsamsten Vorgänger Schinkel's im Fache der historischen Malerei, des Asmus Carstens, die

eben, weil es bisher an einer Herausgabe seiner Werke gemangelt hat, durchaus noch nicht nach ihrem hohen Werthe anerkannt ist. Auch dürften sich, meines Bedünkens, die zweckmässigen Darstellungsmittel für ein solches Unternehmen ohne sonderlich erhebliche Schwierigkeit finden lassen, selbst bei den reichsten und eigenthümlichsten Werken, welche Schinkel hinterlassen; so entsinne ich mich sehr bestimmt, dass er, als einst das Gespräch auf die schwierige Herausgabe seiner, für die Vorhalle des Berliner Museums entworfenen Gemälde kam, die Mittel der farbigen Lithographie als dazu vorzüglichst geeignet bezeichnete.

Die folgenden Betrachtungen bedürfen einer nachsichtigen Aufnahme von Seiten des geneigten Lesers. Dass es mir unmöglich fallen musste, das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwickelungsgange seines Inneren, darzustellen, ist in den vorstehenden Bemerkungen bereits angedeutet. Ich konnte somit nur eine sehr flüchtige biographische Skizze voran gehen lassen, obgleich ich hierbei einzelne Angaben, die mir Schinkel selbst gelegentlich mitgetheilt, benutzen durfte; ebenso

war es mir auch bei der Betrachtung seiner Werke unmöglich, auf den biographischen Standpunkt nähere Rücksicht zu nehmen. Es war vornehmlich nur meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäss, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgange einnimmt. Hierbei genügte es freilich nicht, mit einfachen Worten etwa nur auszusprechen, dass Schinkel im Fache der Architektur eine Bedeutung hat, wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein anderer Meister, und dass er im Fache der bildenden Künste den merkwürdigsten Geistern seiner Zeit gleich steht; es musste das ihm Eigenthümliche, mit näherer Hinweisung auf seine Werke, in besonderer Charakteristik angedeutet werden. Aber auch ein solcher Versuch hat seine schwierigen Seiten. Das innere Wesen der Kunst, und vornehmlich das der Architektur, ist überall schwer in Worte zu fassen; ihre Werke sind nicht (oder doch nur die Entwürfe derselben) gleich denen der Literatur zur leichteren Uebersicht unmittelbar neben einander zu stellen; auch handelt es sich hier darum, die Werke *verschiedener* Künste unter Einen Gesichtspunkt zu bringen, das Gemeinsame ihrer Rich-

tung bei verschiedenartigen Mitteln der Darstellung, hervortreten zu lassen. Dazu kommt ferner der Umstand, dass der Architekt stets von äusseren Verhältnissen abhängig ist, dass er das Werk seines Geistes äusseren Bedingungen gemäss entwerfen, selbst wohl während der Ausführung mannigfach verändern muss, dass es somit nicht selten zwiefach schwer wird, das ihm innerlich Eigenthümliche in dem ausgeführten Werke zu erkennen und nachzuweisen. Ob es mir gelungen, diesen Schwierigkeiten mit einigem Glück zu begegnen, muss ich dem billigen Ermessen des Lesers anheimstellen. Dass meine grosse, fast möchte ich sagen: unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel mich nicht gehindert hat, mir ein freimüthiges Urtheil über seine Werke zu bewahren und mich da auch tadelnd zu äussern, wo — meiner Ansicht nach — im Einzelnen seiner Werke ein minder gültiges Streben hervorgetreten ist, wird mir hoffentlich kein billig Denkender verargen. Hätte ich mich doch eher, dem dermaligen Stande unserer Literatur gemäss, die nur zu häufig das Heiligthum alles Grossen und Schönen mit frecher Hand anzutasten liebt, eben meiner Verehrung wegen rechtfertigen sollen. Dies

aber halte ich für überflüssig, da ich mit denen nichts gemein habe, die keine Liebe kennen.

Ich bemerke schliesslich, dass die folgenden Betrachtungen, ihrem wesentlichen Inhalte nach, bereits einige Jahre vor Schinkel's Tode geschrieben sind. In ihrer früheren Fassung finden sie sich in den Hallischen Jahrbüchern (1838, in den Blättern des Monates August) gedruckt. Da gegenwärtig ein erneuter Abdruck gewünscht wird, so habe ich demselben, ausser andern Erweiterungen, diejenigen Veränderungen und Zusätze beigefügt, welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel's nöthig geworden waren.

Biographisches.

Karl Friedrich Schinkel wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin, in der Mark Brandenburg, geboren. Seinen Vater, der das Amt eines Superintendenten bekleidete, verlor er in seinem sechsten Jahre. Seine erste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, seine spätere auf dem berlinischen Gymnasium, unter Gedike, nachdem seine Mutter, im Jahre 1795, nach Berlin hinübergezogen war. Er war hier bis zur ersten Classe vorgerückt, und wandte sich nunmehr, einer Neigung folgend, die schon frühzeitig bei ihm hervorgetreten war, dem ausschliesslichen Studium der Kunst, vornehmlich dem der Architektur, zu. Ein Jahr lang genoss er für solche Zwecke zunächst den Unterricht des Geheimen Oberbauraths David Gilly zu Berlin; dann ward er Schüler von dem ausgezeichneten Sohne des letzteren, dem Bau-Inspector und Professor Friedrich Gilly, als dieser, im Winter des Jahres 1798, von grösseren Reisen zurückgekehrt war.

Schinkel erfreute sich des Verhältnisses zu Friedrich Gilly zwar nicht lange Zeit, denn schon im August 1800 starb sein Meister, wenig über neun und zwanzig Jahre alt: doch war dasselbe ohne Zweifel von dem entscheidendsten Einflusse auf seine ganze Zukunft. Gilly ist einer derjenigen, welche mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft, welche zuerst die Reinheit und die Würde der griechischen Kunst als Grundlage des höheren architektonischen Studiums hingestellt haben. Seine architektonischen Werke (verschiedene Privatgebäude in Berlin und in der Umgegend rühren von ihm her) zeichnen sich, im Gegensatze gegen die Haarbeutelformen seiner Vorgänger, durch eine ernste Einfalt aus; mit demselben Geiste war er bemüht, die Leistungen des Handwerkes zu einer edleren Schönheit durchzubilden. Zugleich war er ein bedeutender Meister im Fache der bildenden Kunst; nicht bloss in der landschaftlichen Darstellung von Architekturen, auch in historischen Compositionen hat er Ausgezeichnetes geleistet. Das Geschick, welches ihn zu früh hinwegraffte, hat nichts von seinen grösseren selbständigen Entwürfen ausgeführt auf die Nachwelt kommen lassen; ich kann mich hier, zur Bezeichnung seiner merkwürdigen Darstellungsweise, kaum auf etwas Anderes berufen, als auf seine malerischen Ansichten des Schlos-

ses Marienburg in Preussen, deren grossartig kühner Vortrag in dem von Frick herausgegebenen Prachtwerke über dasselbe vortrefflich nachgeahmt ist. Auch kann ich hinzufügen, dass er seinen Freund Gentz bei dem Bau des Münzgebäudes zu Berlin fördernd unterstützte, und dass namentlich der ursprüngliche Entwurf für die Darstellungen des grossen Frieses am Aeusseren dieses Gebäudes, der von Schadow mit Abänderungen ausgeführt ist, von ihm herrührt. Die Blätter eines seiner grossartigsten Entwürfe, ein Denkmal Friedrich's des Grossen enthaltend, werden im Locale der Ober-Baudeputation zu Berlin aufbewahrt. Levezow hat in einer schönen Denkschrift (1801) die Hauptmomente seines künstlerischen Verdienstes und seiner persönlichen Eigenschaften zusammengefasst; seine Büste findet sich, zur steten Erinnerung an das, was die Gegenwart ihm schuldig ist, in einem der Lehrsäle der Berliner Kunstakademie aufgestellt.

Die Ideen, zu denen sich Gilly in der kurzen Bahn seines künstlerischen Wirkens emporgearbeitet hatte, gingen auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen über; die Hoffnungen, zu denen jener einen so begründeten Anlass gegeben hatte, sollten durch seinen Schüler, der ihm weder an lebendigem Sinne für den Ernst der Schönheit, noch an Energie des Willens und ausgebreitetem Talente nachstand, erfüllt werden. Zunächst diente der plötzliche Tod des Meisters dazu,

Schinkel in eine ausgedehnte Praxis einzuführen und ihm so eine reiche Uebung seiner künstlerischen Kräfte zu gewähren. Gilly hatte ihm nemlich, als er die Badereise antrat, auf welcher sein Tod erfolgte, die Leitung seiner architektonischen Geschäfte übertragen, und Schinkel wurde nunmehr, nach Gilly's Tode, veranlasst, diese Arbeiten selbständig fortzuführen. Neben diesen praktischen Arbeiten setzte Schinkel übrigens auch das theoretische Studium der Bauwissenschaften, auf der Bau-Akademie zu Berlin, fort.

Als ein zweites Moment in der Bildungsgeschichte Schinkel's ist eine grössere Reise nach Italien, die er im Jahre 1803 antrat, zu nennen. Ueber Dresden, Prag, Wien ging er nach Triest, durchforschte zunächst die Denkmäler von Istrien, besuchte sodann Venedig, Florenz und Rom, im Jahre 1804 Neapel und Sicilien, und kehrte im folgenden Jahre über Frankreich nach Berlin zurück. Welche Einwirkung das Studium der Monumente der classischen Architektur auf ihn haben musste, braucht hier, wie es scheint, nicht weiter ausgeführt zu werden. Zugleich veranlassten ihn die schönen Gegenden des Südens, besonders die von Sicilien, zu mannigfachen landschaftlichen Studien, von denen noch gegenwärtig seine Mappen ein interessantes Zeugniss geben. Ebenso unterliess er nicht, für die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt Studien nach den Gemälden

der grossen Meister, besonders Raphaels, nach den parthenonischen Sculpturen, auch unmittelbar nach dem Leben, zu machen. Als ein charakteristischer Zug mag es ferner anzuführen sein, dass Schinkel, inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens, das Bedürfniss nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichte's, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war Schinkel ein eifriger Zuhörer von Fichte.

Völlig ausgerüstet, um das Bedeutendste in seinem eigenthümlichen Fache beginnen zu können, war Schinkel nach Berlin zurückgekehrt. Aber die Zeitverhältnisse sollten auch über ihn eine Prüfung heraufführen; die Ereignisse, die mit dem Jahre 1806 begannen, traten allen bedeutenderen architektonischen Unternehmungen in Preussen hemmend in den Weg. Schinkel wusste indess den Reichthum seines Talentes nach einer andern Seite zu benutzen; er ward Landschaftsmaler, und eine Reihe der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Fache der Kunst verdankt den traurigen Verhältnissen der Zeit ihre Entstehung. Seine landschaftlichen Gemälde fanden bald Anerkennung. Vieles malte er für Gneisenau, der an diesen Arbeiten das lebhafteste Interesse nahm und mitten aus dem Lager und dem Getöse der Waffen mit ihm über alle Einzelheiten des Auszuführenden correspondirte. Auf lebendige Weise hatte er in diesen Bildern die be-

sondern Eigenthümlichkeiten der Natur (das Klimatische) mit denen des Werkes der Menschenhand (vornehmlich der Architektur) zu einem charaktervollen Ganzen zu verschmelzen gewusst. Dies führte ihn dahin, auch grössere, für die öffentliche Schau bestimmte Darstellungen ähnlicher Art, in derjenigen Richtung, in welcher die spätere Dioramen-Malerei so interessante Erfolge gehabt hat, zu bearbeiten; noch gegenwärtig wird der wundersame Reiz, den er in solche Darstellungen zu legen gewusst, von denen, welche dieselben zu sehen Gelegenheit hatten, höchlichst gerühmt. Neben andern Bildern werden vornehmlich ein Paar grosse Ansichten des Inneren der Peters-Kirche zu Rom und des Domes von Mailand hervorgehoben; sodann Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt; vor allen aber ein förmliches Panorama von Palermo, welches er in Oel gemalt und in sechs Wochen beendet hatte. — Es darf übrigens wohl mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass auch diese Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, abgesehen von der selbständigen Bedeutung der eben genannten Arbeiten, auf die Entwickelung seines Talentes nur fördernd eingewirkt haben kann.. Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht wäre er statt solcher Beschäftigungen gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und fast ist es wunderbar, dass er sich dennoch eine so ge-

messene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.

Im Jahre 1810 hatte Schinkel's amtliche Thätigkeit im Baufache begonnen, indem er als Assessor in die neuerrichtete Baudeputation gesetzt ward. Nachdem der Friede für den Staat zurückerkämpft war, wurde er schnell von den mannigfachsten Arbeiten in Anspruch genommen; bedeutsame architektonische Unternehmungen boten ihm die Gelegenheit, sich nunmehr in seiner vollen Meisterschaft zu zeigen; in kurzer Zeit wurde er zu den einflussreichsten Stellen befördert. Im Jahre 1811 hatte ihn die königliche Akademie der Künste zu Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen, im December 1820 ward er Professor bei derselben und Mitglied des akademischen Senates. Im Mai 1815 rückte er in die Stelle eines Geheimen Oberbaurathes auf; 1819 ward er Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen. Im Jahre 1839 erhielt er die höchste Stelle, welche der Staat für das Fach der Architektur darbietet, die des Ober-Landes-Baudirectors. Von seinem Könige, von auswärtigen Fürsten, von gelehrten und künstlerischen Gesellschaften ward ihm vielfache Anerkennung zu Theil, ebenso, wie die Stimme aller Gebildeten der Nation seine hohe, oder vielmehr einzige Bedeutung bald anzuerkennen gewusst hatte. Die Worte derjeni-

gen, die kleinlichen Sinnes sein hohes und reines Streben nicht zu begreifen vermochten, sind lange verhallt. Mit besonderem Vertrauen beehrte ihn der damalige Kronprinz von Preussen, Se. Majestät der jetzt regierende König.

Die schönste Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte schien den Tagen seines Alters vorbehalten, als Friedrich Wilhelm IV., ein Fürst, der, wie wenige, die erhabene Bedeutung der Kunst, und vor Allem die der Architektur, erkannt hat, den Thron seiner Väter bestieg. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon längere Zeit war Schinkel's Gesundheit bedenklichen Zufällen unterworfen gewesen, welche die ihm Näherstehenden mit Besorgniss erfüllten, aber doch nicht die traurige Katastrophe, die so plötzlich hereinbrechen sollte, ahnen liessen. Unmittelbar nach der Rückkehr von einer Kurreise, die er im Sommer 1840, in Begleitung seiner Familie, unternommen hatte, erlagen seine Kräfte einem organischen Gehirnleiden, das sich langsam und allmählig entwickelt hatte. Am 9. September verfiel er in einen besinnungslosen Zustand, aus dem er bis an seinen Tod, der erst nach dreizehn Monaten erfolgte, nicht wieder erwachte. Nur wenn Erscheinungen an sein Lager traten, die ihm vorzüglich interessant waren und die durch ihre Neuheit überraschend auf ihn wirkten, schien das Bewusstsein auf kurze Augenblicke zurückzukehren; rührend ist es, dass vor-

nehmlich Thorwaldsen's Erscheinung, der zu dieser Zeit Berlin besuchte, in solcher Art anregend auf seine Lebensgeister wirkte. Am 9. October 1841 starb Schinkel *). Am 12. October ward seine entseelte Hülle bestattet; eine unzählige Menge von Leidtragenden geleitete ihn zu seiner letzten Ruhestätte, ein Trauerzug, wie ihn die grosse Residenz selten gesehen hat, ein sprechendes Zeugniss, wie allgemein der grosse Verlust, der uns betroffen, gefühlt ward.

Se. Majestät der König hat befohlen, dass Schinkel's Standbild in Marmor in der Vorhalle des von ihm erbauten Museums aufgestellt werde.

---

*) Die Krankheitsgeschichte Schinkel's ist von seinem Arzte, Hrn. Dr. Paetsch, für die medicinische Wochenschrift des Hrn. Geheimen Rathes Caspar bearbeitet worden.

Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen.

Schinkel's künstlerische Richtung ist mit Entschiedenheit als eine classische zu bezeichnen. Am unmittelbarsten ergiebt sich dies aus der Betrachtung seiner architektonischen Werke, in denen vorherrschend die Formen der antiken Baukunst die Grundlage bilden, und zwar in einer Weise, welche durchweg auf die edelste Blüthezeit dieser Kunst, auf die griechischen Werke aus dem Zeitalter des Perikles, zurückgeht. Schinkel hat uns den reinen Styl dieser Werke, den lebenvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmässigkeit seiner Vorbilder. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Zeit des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedes-

maligen äusseren Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.

Dies ist ein Punkt, der hier zunächst mit Nachdruck hervorzuheben sein dürfte. Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte der „Nachahmung" abgefunden; und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechtheum (als St. Pancratius-Kirche) erbauet, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Copie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben. Wesentlich verschieden aber ist es schon, wenn man ein Gebäude, dessen Façade etwa durch eine griechische Säulenhalle gebildet wird, ohne ein bestimmtes Vorbild für letztere aufführt. Denn wo es die Absicht ist, eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendi-

gen innerlichen Consequenz entgegen, dass nur für seltene, ganz vereinzelte Fälle abweichende Combinationen der Architekturtheile denkbar sein dürften; — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als Mittel der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen. Wie diese Formen aber sowohl in ihrem gegenseitigen Verhältniss als in den besonderen Eigenthümlichkeiten ihrer Bildung die mannigfachsten feineren Unterschiede gestatten, wie die für architektonischen Schmuck bestimmten Theile (die eigentlich nie an einem Gebäude griechischen Styls fehlen dürfen) in den wechselndsten Gestaltungen auszuführen sind, braucht hier nicht weiter dargelegt zu werden; gerade aber darin, wie der Architekt diese gegebenen, diese — ich wiederhole das Wort — fast naturnothwendigen Formen für seine Zwecke ausbildet, zeigt sich seine selbständige künstlerische Bedeutung. In alle dem steht der Architekt mit dem bildenden Künstler, der die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, beinahe auf gleicher Stufe: die menschliche Gestalt ist ebenso ein durch die Natur Gegebenes, ist ebenso durch die Griechen in den vollendetsten Musterbildern hingestellt, — in Musterbildern, welche jederzeit die Bahn zur Ergründung der Schönheit bezeichnen werden; und doch sind auf derselben Bahn, auch für den heutigen Künst-

ler, fort und fort neue und eigenthümliche Erfolge zu gewinnen.

Noch weniger aber kann von einer blossen Nachahmung griechischer Architektur die Rede sein, wo es sich um grössere Compositionen im Style dieser Kunst handelt. Das wesentlich Charakteristische der griechischen Architektur als solcher besteht eben vorzugsweise nur in jener Säulenhalle, wie dieselbe z. B. die Fronte oder die gesammte Umgebung der Tempel bildet; wenigstens sind uns von anderweitigen architektonischen Compositionen nur sehr wenige Beispiele erhalten. Die griechischen Gebäude erscheinen uns demnach, soweit wir sie kennen, vorherrschend als von sehr einfacher Anlage; wesentliche Unterschiede werden durch abweichende Anlagen, durch complicirtere Aufgaben, durch eine Zusammenfügung verschiedener Massen zu einem grösseren Ganzen u. dergl. hervorgerufen. Hier werden die Details der griechischen Architektur natürlich durch ihr Verhältniss zu einem veränderten Organismus des Ganzen wiederum mannigfach modificirt werden müssen, werden die Säulenstellungen selbst oft nur als mehr untergeordnete Theile eines grösseren Ganzen erscheinen. Natürlich kann unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundgesetze der griechischen Kunst gar arg gesündigt werden; im Allgemeinen aber sind ihre Formen keineswegs in so enge Grenzen beschlossen, dass sie nicht auch

eine weitere Anwendung für veränderte Zwecke gestatten sollten, dass nicht auch reichere Compositionen im griechischen Geiste durchzuführen wären.

Hierbei drängt sich uns indess noch eine andere Frage auf. Wenn auch die griechische Architektur der mannigfachsten Beweglichkeit fähig ist, wenn auch durch die Befolgung ihres Styls eigenthümliche und selbständige Leistungen auf keine Weise beeinträchtigt werden, ist es darum Gesetz für uns, ist es der Sinnes- und Gefühlsrichtung unserer Zeit angemessen, dass unsere Bauwerke überhaupt im griechischen Style ausgeführt werden? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Gewiss ist der griechische Architekturstyl nicht als der einzig und überall gültige unter denen, welche die Geschichte der Baukunst uns kennen lehrt, zu betrachten; gewiss reichen die griechischen Formen, wie sie uns vorliegen, nicht hin, um die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervorzubringen, die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unserer Existenz verlangen, — so wenig, wie unsere Technik und unser Baumaterial sich überall ohne Zwang diesen Formen fügen. Wir werden somit unbedingt — und dies ist überall geschehen, wo die griechische Architektur von anderen Völkern und anderen Culturperioden aufgenommen wurde — für mannigfache Fälle auch andere Formen zur Anwendung bringen müssen. Aber wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass unsere Bil-

dung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des classischen Alterthums begründet ist, und dass wir die Gegenwart nicht füglich anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Wir können demnach diese Elemente nicht plötzlich von uns werfen, nicht — um bei dem Gegenstande dieser Betrachtung stehen zu bleiben — mit Einem Schlage einen neuen Architekturstyl erfinden oder, wie von anderen Seiten bereits vorgeschlagen worden, statt des griechischen Styles irgend einen andern der Vorzeit (z. B. den gothischen) für unsere Zwecke adoptiren. Nicht minder ist auch der Umstand in Erwägung zu ziehen, dass — was die Kunst, und vornehmlich die Architektur anbetrifft — ein gütiges Geschick uns erst in der jüngsten Vergangenheit die reinen Werke des griechischen Styles kennen gelehrt hat, während derselbe früherhin nur in seiner getrübteren Gestalt (in der römischen Nachbildung) bekannt gewesen war; dass wir somit, durch das Studium dieser Werke, in den Stand gesetzt sind, jene geläuterte Harmonie, jenes klare Maass, jenes feine Gefühl, worin eben die wesentlichen Vorzüge der griechischen Kunst bestehen, wiederum in uns aufzunehmen und auch die neuen künstlerischen Elemente, die wir für unsere heutigen Bedürfnisse anzuwenden für nöthig finden, in griechischem Geiste durchzubilden. Wir können uns, falls unserer Kunst eine grossartigere Zukunft entgegen

kommen sollte, einen architektonischen Styl in das Leben eingeführt denken, der auch in den Hauptformen sich als ein neuer und eigenthümlicher zeigte, dessen Behandlung aber nichts destoweniger aus der griechischen Gefühlsweise hervorgegangen wäre und dessen Werke somit auf keine Weise fremdartig (wie z. B. die in gothischem Style ausgeführten Bauten) neben den Anlagen eines wirklich griechischen Styls daständen. In Schinkel's Werken aber finden wir die merkwürdigsten Andeutungen, im Einzelnen die überzeugendsten Resultate in Bezug auf die Ausbildung eines architektonischen Styls, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem classischen Sinne gestaltet.

Die streng classische Richtung Schinkel's muss natürlich diejenige, die man im Gegensatze gegen diese als die romantische bezeichnet, ausschliessen. Dass ihm gleichwohl die vollkommenste Ergründung der romantischen (der mittelalterlichen) Baustyle nicht fremd war, dass er auch in diesen sich mit geistreicher Benutzung aller Mittel, welche sie darbieten, zu bewegen verstand, geht, auch wenn nicht andere Umstände zu diesem Schlusse berechtigten, überzeugend aus seinen Architekturgemälden, aus seinen Entwürfen zu einer vollständigen Restauration der berühmtesten gothischen Dome (von Cöln, Strassburg, Mailand), sowie besonders aus seinen, für die königlichen Theater zu Berlin entworfenen Decorationen hervor. In diesen weiss er

die Bilder der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Culturperioden, in deren jedesmalige Eigenthümlichkeit der Beschauer eingeführt werden soll, lebendig und in ihrer ganzen Bedeutsamkeit zu entfalten. Eine unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst findet in seinen Werken nicht statt, und wo — zumeist ohne Zweifel auf äusseren Anlass — einzelne seiner architektonischen Werke in einem romantischen Style angelegt sind, da tritt nichtsdestoweniger die Consequenz jener Richtung wiederum charakteristisch hervor. Denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction, die unsere gesammte Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts durchzumachen hatte, nicht fehlen, dass auch hiervon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mussten, dass auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustyle begehrt wurden. So finden sich mehrere Werke von ihm (theils ausgeführt, theils nur im Entwurfe), welche der Richtung des gothischen Baustyles folgen. Aber Schinkel bemühte sich, auch diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden; — ob indess eine solche Umbildung im Allgemeinen zu den erwünschten Erfolgen führe, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Für unmittelbare Aufnahme des sogenannten byzantinischen Baustyles, dessen Zweckmässigkeit für unsere heutigen Bedürfnisse durch einige der bedeutendsten Architekten in den

südlichen und westlichen Gegenden unsers Vaterlandes vertreten wird, finden sich keine Beispiele unter Schinkel's architektonischen Leistungen: wenn ich aber nicht irre, so dürfte das Resultat, auf welches jene Männer hinzustreben scheinen, sich am Ende mit den neuen Gestaltungen der classischen Kunst, für welche Schinkel die Beispiele gegeben hat, in harmonischer Weise vereinigen.

Was in diesen Bemerkungen über Schinkel's Wirken im Fache der architektonischen Kunst im Allgemeinen gesagt ist, wird sich bei einer Uebersicht seiner Leistungen näher nachweisen lassen. Günstige Gelegenheit zur Aufstellung einer solchen Uebersicht bietet die von ihm herausgegebene Sammlung seiner architektonischen Entwürfe, die gegenwärtig bis zum acht und zwanzigsten Hefte angewachsen ist, dar; wobei zugleich zu bemerken ist, dass diese Entwürfe, auch wenn sie nicht zur Ausführung gelangt, doch überall für die Ausführung bearbeitet sind, dass sie somit durchweg in unmittelbarer Beziehung zu den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart stehen, durchweg wenigstens die Bestimmung hatten, aus dem Gedanken des Künstlers verkörpert in das Leben der Gegenwart hineinzutreten. Am zweckmässigsten ist diese Uebersicht nach dem Charakter der einzelnen Entwürfe anzuordnen; eine Anordnung, welche etwa vorzugsweise besondere Entwickelungsmomente des Architekten selbst beobachtete, ist hier im Ganzen min-

der passlich, einmal, weil es bis jetzt überhaupt (wie bereits oben bemerkt) seine Schwierigkeiten hat, diese Entwickelungsmomente genügend nachzuweisen; sodann und vornehmlich desshalb, weil die ausgedehntere Wirksamkeit Schinkel's, von deren Beginn diese Mittheilungen anfangen, die Stufen der Vorbereitung schon hinter sich hat und er überall den als gültig anerkannten Principien treu bleibt. In den frühesten wie den spätesten Heften ist es der Styl der griechischen Architektur, in welchem Schinkel sich mit eben so inniger Hingebung wie mit freier Meisterschaft bewegt. Doch ist zu bemerken, dass die aus diesem Elemente hervorgebildeten neuen Formen mehr den spätern Heften, die Versuche einer Aneignung des gothischen Styles für die eigenthümliche Richtung mehr den früheren angehören.

Werke im antiken Architektur-Style.

Ich beginne mit der kurzen Betrachtung eines Entwürfes, welcher nicht in der genannten grösseren Sammlung, sondern in einem eigenen, kürzlich begonnenen Prachtwerke erschienen ist, — des Entwurfes für das Königsschloss von Griechenland, das auf der Akropolis Athens aufgeführt werden sollte *). Diese Arbeit eignet sich vorzugsweise, obgleich sie erst vor wenigen Jahren entstanden ist, zur Eröffnung dieser Uebersicht, indem

*) Der genannte Entwurf, auf 12 Blättern im grössten Folioformat, bildet die ersten drei Lieferungen der „Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel." Doch sind hiervon erst zwei Lieferungen erschienen; die meisterhafte Behandlung der in ihnen enthaltenen Blätter, in Stich, Lithographie und Druck, kommt dem wundersamen Effekt in Schinkel's Originalblättern nah. — Eine Beschreibung und ein kleiner Grundriss der ganzen Anlage waren bereits früher durch Herrn A. F. von Quast mitgetheilt: im „Museum, Blätter für bildende Kunst", 1834, No. 29, und in einer besondern Schrift: „Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen."

hier, — auf demjenigen Boden, der die schönsten Blüthen griechischer Kunst getragen hatte, in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Denkmalen der Perikleïschen Zeit, unter klimatischen Verhältnissen, die noch dieselben sind wie vor zweitausend Jahren, wenn auch die anderweitigen Bedürfnisse des Lebens sich verändert haben mögen, — indem hier eine entschiedene Wiederaufnahme der griechischen Bauformen durch eine innere Nothwendigkeit bedingt schien, somit die classische Richtung des Meisters sich ganz in das Element, aus dem sie ihre Nahrung empfangen hatte, versenken durfte. Scheinbare äussere Beschränkungen der Anlage dienten nur dazu, einer solchen Behandlungsweise des Ganzen noch grössere Berechtigung zu geben. Die Monumente, welche, wenn auch zum Theil als Ruinen, der Akropolis seit dem Zeitalter des Perikles zur unvergänglichen Zierde gereicht haben, — die Propyläen, das Erechtheum und der Parthenon, — durften auf keine Weise durch die neue Anlage beeinträchtigt werden; selbst in Bezug auf die Höhendimension beschloss Schinkel, dass wenigstens der Parthenon nach wie vor sein bedeutsames Verhältniss zu den umgebenden Gebäuden behaupten müsse. Dann war der einzig taugliche Platz, der hintere, östliche Theil der Akropolis, auch in seiner Breitenausdehnung beschränkt. Ein Schloss nach unsern modernen Begriffen, von regelmässigem Grundplan, stolz in vielen Geschossen emporgebaut, mit

Thürmen und mächtig imponirender Bekrönung, war hier somit nicht ausführbar. Der Architekt folgte, die gegebene Räumlichkeit mit Umsicht benutzend, den unregelmässigen Linien, welche die alte Mauer der Akropolis über ihrem östlichen Abhange beschreibt, liess auch die westliche Seite der neuen Anlage harmonisch sich gegen die einzelnen vorhandenen Gebäude gestalten und führte den ganzen Bau mit Ausnahme einzelner Theile nur in der Höhe eines Hauptgeschosses durch. So erscheint der Entwurf des Schlosses für den ersten Anblick mehr als ein Aggregat verschiedener Theile *), die sich mit den vorhandenen Heiligthümern durch mannigfache Gartenanlagen, in denen die im Schutte der Akropolis aufgefundenen Denkmale aufgestellt werden sollten, zu einem grossen Ganzen verbinden. Alles dies aber bot eben die günstigste Gelegenheit, die Räume ganz für die freie Behaglichkeit des südlichen Lebens und ihre Architektur ganz im eigenthümlichsten Charakter der griechischen zu gestalten. Hier war es minder nöthig (wie in unserm Norden) den Bau als eine schirmende Veste gegen das Ungemach der Witterung durchzuführen; hier kam es vorzugsweise darauf an, Bedeckung gegen

*) Hierdurch entstand der grosse Vortheil, die ganze Anlage allmählig, je nach den Bedürfnissen und nach den vorhandenen Geldmitteln, ausführen zu können, während die bereits ausgeführten Theile stets für sich benutzbar gewesen wären.

die Strahlen der Sonne und gegen die kurze Dauer des Winterregens zu gewähren, im Uebrigen aber der freien Luft soviel Zugang, soviel Bewegung als möglich zu verstatten. Daher sind im Innern der Anlage verschiedene grössere und kleinere Garten-Höfe, zumeist mit schattigen Säulenhallen umgeben, angeordnet, öffnen sich die bedeutsamsten Räume ebenfalls durch freie Säulenstellungen gegen diese Höfe, ziehen sich auch im Aeusseren des Schlosses fast überall Säulenhallen umher, welche kühlenden Schatten vor den Wänden der Gemächer verbreiten. Die ganze Anlage gemahnt uns an die grosse Anmuth, in welcher das häusliche Leben des Alterthums — soweit davon Kunde auf unsere Zeit gekommen — sich bewegte; oder, um ein bekannteres Bild zum Vergleiche hinzustellen, an den Zauber, mit dem die Räume des maurischen Königschlosses der Alhambra den Reisenden erfüllen und den auch wir in den Abbildungen derselben nachzufühlen vermögen. Aber statt des phantastischen Schmuckes, der die Räume der Alhambra, das Auge des Beschauers verwirrend, erfüllt, tritt hier die klare Gesetzmässigkeit des griechischen Architekturstyles, welcher durch den gesammten Säulenbau motivirt und, wie bemerkt, durch die Nähe der antiken Monumente bedingt wird, ebenso befriedigend wie erheiternd überall hervor. Bei alledem indess fehlte es, besonders im Inneren der Hauptsäle, nicht an mannigfacher Gelegenheit, wünschenswerthe Re-

sultate auch durch neue Bildungen im griechischen Sinne zu erreichen. — Als die Entwürfe zu dieser merkwürdigen Anlage (Schinkel hatte den Auftrag dazu, wenn ich nicht irre, im J. 1831 erhalten) vollendet waren, riefen sie bei Allen, die sie sahen, einen förmlichen Enthusiasmus hervor: für die Akropolis Athen's und für ihre Monumente, die vom Leben der Gegenwart abgetrennt, nur ein Capitel des archäologischen Studiums ausmachen können, — schien hiedurch ein schöner Tag der Verjüngung angebrochen. Die Ausführung, wie bekannt, ist unterblieben.

Als eine Anlage von verwandter Beschaffenheit erscheint der Entwurf zu einem Landhause, welches im Auftrage Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs von Preussen unfern von Charlottenhof (im Park von Sanssouci, bei Potsdam), ausgeführt werden sollte. Der Entwurf findet sich im letzten (im XXVIII.) Hefte von Schinkel's grösserer „Sammlung architektonischer Entwürfe." In den Dimensionen und in der Anzahl der Räumlichkeiten allerdings, wie es die äussere Bestimmung mit sich bringen musste, von dem griechischen Königsschlosse abweichend, lässt gleichwohl auch dieser Plan ein nicht minder geistreiches und lebenvolles Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse der antiken Architektur und ihrer Zusammen-Ordnung zu einem malerisch entwickelten Ganzen erkennen. Ja, fast noch in einem höheren Grade, als

die vorgenannten Blätter. Es scheint nemlich die bestimmte Absicht gewesen zu sein, hier das Bild einer völlig antiken Villa, mit all denjenigen Einrichtungen, welche das Leben des classischen Alterthums so anmuthvoll und so behaglich gestalteten, neu belebt in die Gegenwart einzuführen. Ein Säulen-Porticus führt in das Atrium des Gebäudes, zu dessen Seiten zwei gewölbte Rundsäle, im Inneren einen kühlen Aufenthalt für die Tage des Sommers gewährend, im Aeusseren durch ihre emporragende Gestalt die Gesammt-Anlage beherrschend, angeordnet sind. Dem Atrium schliesst sich das Tablinum an; diesem der mit einem zierlichen Peristyl umgebene Hof, und dem letzteren das Viridarium, welches ebenfalls von luftigen Säulengängen eingeschlossen wird. Aber das Alles ist nicht etwa nüchtern und trocken nach den Regeln, welche wir in den alten Schriftstellern über solche Anlagen vorfinden, und wie unsere architektonischen Handbücher uns dergleichen vorzuführen pflegen, aufgezeichnet, vielmehr auf eine so individuelle Weise, mit so bewusstem Gefühle, mit so vollendeter künstlerischer Kraft reproducirt, dass uns hier in der That der Hauch des classischen Zeitalters entgegen zu wehen scheint. Zu einer solchen Belebung trägt freilich auch die gesammte Ausstattung der Anlage, welche Schinkel in seinem Entwurfe zugleich angedeutet, wesentlich bei; ich meine, der Schmuck an Bildwerken, an springenden Was-

sern, an blühenden Gewächsen und Gartenanlagen, die sich im reizvollen Wechsel mit den strengeren architektonischen Formen mischen. Eine grössere, eigenthümlich gestaltete Garten-Anlage ist seitwärts neben der Villa angeordnet; sie hat die Gestalt eines Hippodroms, ziemlich genau jener Anlage entsprechend, welche Plinius als das Prachtstück seiner toscanischen Villa ausführlich schildert. Nur dieser Hippodrom ist bis jetzt zur Ausführung gekommen. — Auf die übrigen interessanten Baulichkeiten von Charlottenhof komme ich weiter unten zurück.

In der ganzen Reihe der anderweitigen Entwürfe Schinkel's (die nunmehr vornehmlich den Inhalt der von ihm herausgegebenen grösseren Sammlung ausmachen) finden sich nur wenige, in denen der griechische Architekturstyl ohne Modificationen der einen oder andern Art angewandt ist. Ausser den Plänen für rein monumentale Zwecke, von denen ich später sprechen werde, sind in diesem Bezuge zunächst nur ein Paar Werke hervorzuheben.

Die unmittelbarste Aufnahme des griechischen Styls zeigen die beiden kleinen Gebäude zu den Seiten des Potsdamer Thores in Berlin (Heft VIII). Es sind viersäulige dorische Prostyle, durchweg von einer Reinheit und Vollendung der für diese Säulenordnung überlieferten architektonischen Formen, dass sie geradehin als eine Wiederbelebung des Schönsten, was das classische Alterthum

hierin geleistet hat, betrachtet werden müssen. Nur in einem Punkte stehen sie gegen die Werke des letzteren zurück: in dem Mangel der decorirenden Theile (der Akroterien und des freieren Schmuckes in den Giebelflächen und Metopen), die für einen vollkommen abschliessenden Eindruck des Ganzen, theils wünschenswerth, theils aber auch, wie es mir scheint, nothwendig sind. Doch ist hierbei zu bemerken, das wenigstens die leichtere Weise, in welcher einzelne Theile dieser Decoration bei den Griechen zuweilen (und ohne Zweifel eben bei Gebäuden eines minder bedeutsamen Ranges) ausgeführt wurden, ich meine die Anwendung gemalter Darstellungen statt sculptirter, wie überhaupt der grössere Reichthum der gesammten (theils gemalten, theils plastischen) Decoration, erst in Folge der jüngsten Forschungen näher bekannt geworden ist. — Eine einfache Aufnahme der griechischen Formen zeigt ferner die Anlage des Trinkbrunnens zu Aachen (Heft IV.): ein Rundbau, dessen vordere Seite durch einen offenen Halbkreis dorischer Säulen gebildet wird, und dem sich zu beiden Seiten niedrige Portiken, ebenfalls dorischer Ordnung, anschliessen.

Bedeutsamer bereits erscheint die Anlage der Hauptwache Berlins (Heft I.). Hier macht sich, bei der Anwendung griechischer Bauformen, schon eine eigenthümlich freie Behandlung derselben, sowohl in der Hauptanlage, wie auch in besonderen

Einzelheiten, bemerklich. Der Körper des Gebäudes hat, seiner kriegerischen Bestimmung gemäss, einen castellartigen Charakter: feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen reichgebildeten Bekrönung griechischen Styles abschliessend. Zwischen den beiden Eckthürmen der Vorderseite tritt eine geräumige Halle hervor, welche in der Form eines dorischen Porticus von zwei Reihen Säulen gebildet ist. Dieser Porticus macht allerdings den vorzüglichsten Schmuck des Gebäudes aus, ist dem Ganzen aber in Höhe und Breite untergeordnet und bestimmt keineswegs allein den Haupteindruck, den dasselbe auf den Beschauer hervorbringt. In dem Gebälk des Portikus hat Schinkel eine eigenthümliche Einrichtung getroffen: statt der strengen Form der Triglyphen nemlich sind in dem Friese, über jeder Säule, schwebende Victoriengestalten in Hautrelief, auch in dem Gesimse desselben einige feinere Verzierungen, als gewöhnlich, angebracht. Wie das Gebäude gegenwärtig vor unsern Augen steht, erscheint die Behandlung der dorischen Ordnung zwar nicht ganz harmonisch; die zierlichen Gestalten der Victorien entsprechen nicht ganz den starken Massen der übrigen Bautheile. Die Entwürfe indess belehren uns dass dieser Misstand nicht in Schinkel's ursprünglicher Absicht lag; seine Zeichnung giebt auch in dem (gegenwärtig leeren) Giebelfelde eine reiche, vortrefflich gedachte plastische Composition an, — kriegerische Scenen,

in der Mitte die Göttin des Sieges, den Kampf lenkend, — wodurch natürlich die Victorien im Friese nicht mehr als ein vereinzelter, willkürlicher Schmuck dastehen. Das Ganze des Gebäudes vereinigt in solcher Weise Ernst, Festigkeit und Kraft mit derjenigen reicheren Pracht, welche der Hauptwache einer königlichen Residenz und den glänzenden Umgebungen unter denen sie aufgeführt wurde, entsprechend ist. — Das Gebäude der Schlosswache zu Dresden (Heft XXIII.) gestattete nicht eine ähnlich bedeutsame Hauptanlage, indem hier eine Menge ungünstiger äusserer Bedingungen zu überwinden war; doch zeigt sich in der Weise, wie das Widerstrebende gleichmässig und ohne Zwang in die grossen, klaren Linien des griechischen Styles eingefasst wurde, eine merkwürdige Meisterschaft. Der Hauptheil des Gebäudes ist mit einem Porticus von reicher ionischer Ordnung geschmückt, der wiederum (auch mit den decorirenden Theilen) als das schönste Muster griechischer Architektur erscheint; ihm lehnen sich zu den Seiten zwei niedrigere Flügel an. Durch letztere Einrichtung ist dem Ganzen eine eigenthümlich ansprechende malerische Wirkung gesichert.

Zu Schinkel's grossartigsten Bauanlagen gehört unstreitig die des Museums zu Berlin (Heft VI und XVII.). Schon die dem Baue vorangegangenen Unternehmungen, die nicht bloss — im wörtlichen Sinne des Wortes — den Grund und Boden

für das Gebäude schaffen mussten, sondern die überhaupt zur Vollendung des schönsten Stadttheiles von Berlin unter sehr erschwerenden Verhältnissen wesentlich beitrugen, geben ein interessantes Zeugniss für die Energie seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Die Anlage des Gebäudes selbst erscheint im Ganzen sehr einfach, grossartige Hauptformen fassen die zweifachen Geschosse auf eine würdevolle Weise zusammen und geben ihnen das Gepräge der Einheit. Der Charakter dieser Hauptformen wird durch die Architektur der Façade bestimmt, welche aus einer Halle von achtzehn colossalen ionischen Säulen und den correspondirenden Wandpfeilern auf beiden Seiten besteht. Was die Schönheit dieser Säulenhalle anbetrifft, in der sich der ionische Baustyl in seinem grössten Reichthume und mit der zartesten Durchbildung alles Details entwickelt, so ist hierüber, wie es scheint keine weitere Auseinandersetzung nöthig; auch in diesen Formen spricht sich aufs Neue der reinste Geist des classischen Alterthums aus.*) Gleichwohl sind selbst hier gewisse Motive wahrzunehmen, die wiederum auf eine be-

*) Nur Einer störenden und ungriechischen Anordnung kann ich nicht umhin zu erwähnen. Ich meine die der colossalen Buchstaben der Inschrift im Friese, deren Form und Schwere in hartem Widerspruch gegen die zierlich leichten architektonischen Details stehen. Bei den Griechen, und zumal in der weichen ionischen Bauweise, hat der Fries nur die Bedeutung eines Dekorations-Theiles.

sondere Weise die Aneignung der griechischen Formen für das heutige Bedürfniss erkennen lassen. Diese bestehen eines Theils darin, wie die Säulenhalle sich als ein integrirender Theil einem massiven Ganzen einordnet und nicht, wie gewöhnlich im Griechischen, einen blossen Vorbau desselben bildet. Nirgends verliert man bei der Betrachtung des Gebäudes das Gefühl, welches der Eindruck jener grössern Masse hervorbringt. Dies wird vornehmlich durch den grössern Unterbau, durch die breiten Wandpfeiler, welche die Halle auf beiden Seiten abschliessen und durch die stärkere Bekrönung bewirkt, indem statt der feinen Stirnziegel welche sonst bei der griechischen Architektur üblich sind, die mehr imponirenden Gestalten der Adler (auf das preussische Wappen anspielend) auf einer kleinen Attika über dem Kranzgesimse, und noch grössere plastische Gestalten über den Ecken desselben angeordnet sind. Auch dient der über der Mitte des Gebäudes emporsteigende viereckige Schutzbau der Kuppel (welche den mittleren Raum der ganzen Anlage bedeckt) dazu, das Gefühl der Masse stets vorherrschend zu erhalten. Anderen Theils ist die von aussen sichtbare Verbindung der Halle mit den innern Räumen des Museums für dieselben Zwecke wirksam: ich meine die zweite Reihe von vier Säulen hinter der Mitte der ersten und die hinter jener befindlichen offenen Treppenräume, die zugleich, aus dem Innern, eine eigenthümlich

malerische Aussicht durch die Zwischenräume der Säulen auf den Platz vor dem Museum und auf die umgebenden Prachtgebäude gewähren. Uebrigens hatte die Halle selbst den Zweck, das Gebäude des Museums dieser Umgebung auf eine würdige Weise anzureihen oder vielmehr der ganzen grossartigen Localität einen bedeutsamen Abschluss zu geben, zugleich aber auch einen Raum herzustellen, der schon an sich zum edelsten Genusse einladend wirkte, der als ein Zeugniss der freieren Cultur unserer Zeit dastände und in dem die Denkmale verdienstvoller Männer, gegen die Witterung geschützt, errichtet werden könnten. Wir sehen der frohen Hoffnung entgegen, dass alles dies gegenwärtig zur Ausführung kommen wird, vornehmlich die Composition der grossen Frescogemälde, die von Schinkel's eigener Hand bereits entworfen, die sämmtlichen Wände beider Hallen schmücken und die Bedeutung des Gebäudes in tiefsinniger Bilderschrift aussprechen sollten. Ich komme auf diese merkwürdigen Arbeiten weiter unten zurück. — Nicht minder interressant, wie diese gesammte Façade, ist die Architektur der innern Räume des Museums, vor allem die von jener Kuppel bedeckte Rotunde. Hier schliessen sich die griechischen Formen auf's Schönste — und wie kein zweites Beispiel bei ähnlichen Anlagen zu finden sein dürfte — der Architektur des Gewölbes (mit der sie unmittelbar nie in eine harmonische Verbindung zu bringen sind) an. Das

grandiose Kuppelgewölbe hat seine feste Lage über der cylinderförmigen Umfassungsmauer; frei vor dieser läuft ein Kreis von zwanzig Säulen umher, deren Gebälk und Decke eine offene Gallerie bilden. Die Säulen zeigen die edelste Durchbildung jener seltenen griechisch-korinthischen Ordnung, in der sich die freie Anmuth der Decoration und die Strenge des architektonischen Gesetzes in reinem Ebenmaasse durchdringen. Farbiger Schmuck giebt den Gliederungen ihres Gebälkes Reichthum und Bewegung und führt das Auge empor zu den hiermit übereinstimmenden, in warmen Farbentönen ausgemalten Kassetten des Kuppelgewölbes, während die Wand hinter den Säulen in einem kühleren Grau gehalten ist, aus dem sich die zwischen den Säulen aufgestellten Marmorbilder feierlich hervorheben. Der Aufenthalt in diesem Raume ist von dem wohlthuendsten Eindrucke auf das Gefühl des Beschauers; der Contrast zwischen der ruhigen Erhabenheit des Gewölbes und dem rhythmisch bewegten Spiele der Säulenstellung ist in einer durchaus harmonischen Weise gelöst. Für die Aufstellung griechischer Götterbilder konnte kein günstigerer Raum erdacht werden. — Aber auch die übrigen Säle, welche eine reicher durchgebildete Architektur haben, — ich meine die grossen Säle für anderweitige Sculpturen, deren Decken durch Säulenstellungen getragen werden, zeigen die eben so sichere wie freie Weise, mit der sich Schinkel in dem

Elemente der griechischen Kunst bewegt. Er hat für diese Säulenstellungen (über denen nicht, wie bei den Portiken der eigentlich griechischen Architektur, die ganzen Massen des im Aeussern nothwendigen Gebälkes ruhen) ein eigenes, zierlich componirtes Capitäl erfunden. Die Säulen haben ungefähr die Verhältnisse der ionischen Ordnung, aber ihr Capitäl hat nicht das charakteristische, imposante Kennzeichen der Voluten; statt dessen sind die übrigen Haupttheile desselben mit reicheren, feineren Ornamenten versehen. Diese Ornamente wechseln je nach den verschiedenen Sälen, welche die Säulenstellungen einnehmen, so, dass sich an ihnen eine Reihe eigenthümlich durchgebildeter Formen für den genannten Zweck entwickelt. — Es würde zu weit führen, wollte ich noch auf die Menge anderweitiger Details eingehen, mit denen das Gebäude des Museums durchweg geschmückt ist. Auf das praktisch Zweckgemässe der Anlage einzugehen, dass sich vorzüglich in der sinnreichen Anordnung der Räume für die Gemälde-Gallerie kund giebt, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtungen.

Das merkwürdigste Beispiel indess, wie Schinkel die Formen der griechischen Architektur für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Combination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den consequentesten Organismus durchzuführen weiss, bildet das von ihm

erbaute Schauspielhaus zu Berlin (Heft II, nebst erster und zweiter Folge). Die ganze Architektur dieses Gebäudes ist um so merkwürdiger, als hier sehr schwierigen und verwickelten äusseren Bestimmungen Genüge geleistet werden musste: das Gebäude sollte nicht allein zu dramatischen Aufführungen dienen, es sollte zugleich eine Menge für die Theaterökonomie nothwendiger Räume (namentlich Probesäle von bedeutender Dimension) und zugleich ein grossartiges Fest- und Concertlocal in sich fassen; dabei war die Umgrenzung desselben bestimmt vorgezeichnet. Jene verschiedenen Bedingungen aber waren es gerade, denen gemäss der Architekt eine eigenthümlich grossartige Hauptanlage für diesen Bau zu gewinnen wusste, indem er denselben in drei Theile sonderte, den mittleren (für das Theater bestimmten) Theil zu bedeutenderer Höhe emporführte und die beiden andern Theile (für die Theaterökonomie und für das Festlokal) sich jenem als Flügelgebäude anlehnen liess. In der Höhe der letzteren trat, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, an der Stirn des mittleren Theiles ein freier Portikus von sechs reichgebildeten ionischen Säulen, mit einem Giebel bekrönt, hervor; eine entsprechende Giebelbekrönung erhielt der Oberbau des mittleren Theiles. Die Architektur des Portikus gab sodann die Hauptformen auch für die Flügelgebäude, die Doppelgeschosse derselben in grossartige Linien einschliessend. Eine eigene Fenster-

architektur war hiebei zugleich vermieden, und statt deren zwei Pilasterstellungen übereinander angeordnet, zwischen denen ein reichlicheres Licht in das Innere des Gebäudes einfallen konnte. Aehnliche Pilasterstellungen füllen auch die Wände des Oberbaues der Mitte aus. Indem diese ganze Einrichtung (und namentlich die der Pilasterstellungen) in einer überraschenden Consequenz durchgeführt wurde, hat es Schinkel möglich gemacht, das ganze Werk in einer Weise zu gliedern, welche überall eine lebendig entwickelte Architektur, nirgend eine todte, starre Masse zur Erscheinung bringt, während nichts destoweniger die bedeutsam hervortretenden Hauptformen das Ganze eben als ein solches zusammenhalten. Zu alledem kommt endlich der grosse Reichthum des plastischen Schmuckes, der theils die sämmtlichen Giebelfelder an der Vorderseite und über den Flügelgebäuden ausfüllt, theils als eine Reihenfolge freier Statuen und Gruppen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt und in geistreicher Bildersprache die Bedeutung des Gebäudes entwickelt. — Diese Mannigfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, diese strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, diese Harmonie der Verhältnisse im Einzelnen unter einander und im Bezuge des Einzelnen zum Ganzen, diese Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne irgend ihre eigenthümliche Bedeutung zu ver-

lieren oder mit Fremdartigem gemischt zu werden, sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Composition vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude des Schauspielhauses einen ebenso grossen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neuesten Architekturgeschichte erscheinen lassen. — Auf die umsichtige Anordnung und Zusammenordnung der inneren Räume ist hier nicht der Ort näher einzugehen; auch auf den grossen Reichthum geschmackvoller Verzierungen, die sich in den Haupträumen, in Verbindung mit der freien Kunst der Malerei entfalten, kann hier nur im allgemeinen hingedeutet werden. Doch ist wenigstens die Architektur des grossen Concertsaales, die wiederum die schönste und doch eine freie Anwendung der griechischen Formen zeigt, und in der sich reiche Pracht und klare Harmonie zum edelsten Eindrucke auf das Auge des Beschauers vereinigen, besonders hervorzuheben.

Den ebengenannten Gebäuden reihen sich noch die Entwürfe zu einigen prinzlichen Palästen an, deren Hauptformen ebenfalls das klare Gepräge des griechischen Styles tragen. Vornehmlich die Entwürfe zu dem Neubau eines Palais des Prinzen von Preussen am Opernplatze zu Berlin (Heft XXVI), von denen der eine, in dessen Ausdehnung der Platz des alten Bibliothekgebäudes hineingezogen wurde, sich in einer südlich heitern Grossartigkeit zeigt

und durch seine Verbindung mit festlicher Garten-Anlage von ungemein malerischer Wirkung erscheint; während der andere, beschränkter in der Ausdehnung, durch brillanten Säulenschmuck ein mehr monumentales Ansehen gewinnt. Auch ist hier der geschmackvolle Umbau des alten Johanniter-Ordens-Palais zu Berlin zu einem Palais für den Prinzen Karl (Heft XXVIII) zu erwähnen.

Eine Reihe anderer Bauwerke, deren Anlage von Schinkel entworfen wurde, konnte, ihrer Bestimmung gemäss, nicht einen ähnlichen Reichthum der architektonischen Formen wie die vorgenannten Gebäude entwickeln. Bei ihnen machen somit die griechischen Elemente sich theils nur mehr in der Fassung des Ganzen, theils in gewissen bedeutsamer hervorgehobenen Einzelheiten bemerklich; es wird über sie, für den Zweck dieser Uebersicht, an kürzeren Andeutungen genügen. Doch kann ich mir nicht versagen, hier vorerst noch einen Entwurf hervorzuheben, den ich, wenn er im Ganzen auch nur einfach gehalten ist, doch zu den schönsten Arbeiten Schinkel's rechnen muss, und der um so mehr zu berücksichtigen sein dürfte, als er leider nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich spreche von seinem Entwurfe für das Gebäude der Singacademie zu Berlin (Heft III). Die Façade erscheint in den einfachsten Formen: nichts als die ruhige Masse der Wand mit ihren Sockel- und Krönungsgesimsen, die nur durch den Pilasterbau

des Portals, sowie durch ein breites Feld mit einer Inschrift unterbrochen wird, und über der sich ein griechischer Giebel mit Sculpturen und mit der Decoration der Akroterien erhebt. Aber es ist in diesen einfachen Verhältnissen ein feierlicher Wohllaut, in den Verzierungen des Portals und des Giebels eine ernste Anmuth, welche die würdigste Vorbereitung auf den Genuss, den die inneren Räume darzubieten bestimmt waren, gewähren mussten. Dasselbe Gefühl wiederholt sich bei der Betrachtung des grossen, für die Aufführungen geistlicher Musik bestimmten Saales, dessen Architektur aus einer klaren dorischen Säulenstellung besteht, die sich, die Tribünen von dem Hauptraume sondernd, an allen Seiten des Saales umherzieht. Leider macht das Gebäude, welches für die Zwecke der Singacademie zur Ausführung gekommen ist, die einfache Schönheit des Schinkel'schen Plans nicht vergessen. — Neben dem letzteren sind sodann hervorzuheben: die Anlage der neuen Packhofgebäude zu Berlin (Heft XXI), ein Ganzes von eigenthümlich malerischer Gruppirung, das vorderste Gebäude mit reichem Giebelschmucke versehen; — die Sternwarte von Berlin (Heft XXV), ebenfalls, den Bedürfnissen gemäss, von malerischer Anlage und mit zierlicher Giebelkrönung der Hauptfronte; — die Façade der Artillerieschule zu Berlin (Heft III), durch eine kräftig vortretende corinthische Pilasterstellung vor den Gebäuden eines gewöhnlichen Rau-

ges ausgezeichnet; — die Verlängerung der Wilhelmsstrasse zu Berlin (Heft III), das Casinogebäude zu Potsdam (Heft XII), verschiedene bürgerliche Wohnhäuser (Heft IX u. X), besonders das des Ofenfabrikanten Feilner zu Berlin (Heft XVIII), dessen Façade ganz aus gebrannten Steinen ohne Putz ausgeführt und mit dem grössten Reichthume zierlicher Ornamente desselben Materials versehen ist. — In allen diesen Gebäuden (denen noch sehr viele andere, von Schinkel nicht herausgegebene Entwürfe zugezählt werden müssen) sind es wiederum, wie bemerkt, die klaren einfachen Linien, die ruhigen Verhältnisse der classischen Kunst, welche das an ihnen hervortretende künstlerische Element charakterisiren; auch sie geben Zeugniss für die eigenthümliche Richtung Schinkel's und für die ansprechende Anwendung derselben auf heutiges Bedürfniss.

Wenn bei der Anlage der eben genannten Gebäude das äussere Bedürfniss vorherrschend war und es nicht die ausschliessliche Absicht sein konnte, dieselben in einer höheren künstlerischen Durchbildung erscheinen zu lassen, so sind ferner jedoch einige andere Gebäude und Entwürfe zu besprechen, in denen die grössere Freiheit des ländlichen Verkehrs, für den sie bestimmt sind, der eignen Freiheit des Künstlers wiederum einen weiteren Spielraum gewährte. In mannichfach wechselnder Anwendung, bald ernster und gemessener, bald heite-

rer und spielender, weiss Schinkel in diesen Anlagen aufs neue die Beispiele einer classischen Gestaltung dessen, was die Gegenwart bedarf, vorzuführen, dem Leben des Tages durch eine solche Gestaltung seiner Umgebungen gewissermaassen einen höheren Werth zu verleihen. Dahin gehören: das grossartig imponirende Schloss Krzescowice (Heft VII); das so anmuthvolle, wie interessante Schlösschen nebst Casino, dem Prinzen Karl gehörig, zu Glienicke bei Potsdam (Heft XXVIII); das Gesellschaftshaus, welches im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg erbaut wurde (Heft XVI); der Umbau des Schlösschens Tegel (für Wilhelm von Humboldt, Heft IV), und der von Charlottenhof, einem Sr. Majestät dem jetzigen Könige zugehörigen, bei Potsdam gelegenen Landhause (Heft XVIII).— Eine eigenthümliche Anlage, die Gebäude einer Gärtnerwohnung, denen sich Säulen- und Pfeilerstellungen, kleine Pavillons und Aehnliches anreihen (Heft XXIV), wurde in der Nähe des letztgenannten Gebäudes (zu derselben Besitzung gehörig) ausgeführt. Durch plastische Zierden und springende Wasser, durch Blumenbeete und Laubgänge belebt, von kleinen Seen, Canälen und Baumpartieen umgeben, bildet diese Anlage ein Ganzes von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung; der reichste Wechsel von den Bildern eines idyllischen Lebens zieht beim Aufenthalte in diesen Räumen vor dem Auge des Beschauers vorüber. Und auch hier

sind es die klaren Formen und Verhältnisse der classischen Kunst, die alle Theile dieser Anlage, selbst die einfachsten und unscheinbarsten, aufs merkwürdigste zu den Zeugnissen einer edlen Bildung, einer höheren Gesittung des Lebens ausprägen, Schinkel hat in dieser Anlage ein Beispiel für die anmuthvolle Gestaltung einfacher Landwohnungen, für die früherhin nur barbarische Formlosigkeit beliebt war, gegeben, welches bei den Nachfolgern seiner Richtung schon mannigfach erfreuliche Früchte getragen hat. (Von dem Entwurf eines zweiten, in völlig antikem Style gehaltenen Landhauses für Charlottenhof ist bereits oben gesprochen.) — Endlich ist hier noch das im Posen'schen für den Fürsten Radziwill erbaute Jagdschloss Antonin (Heft IV) anzuführen. Ganz in Holz aufgeführt und die Eigenthümlichkeiten einer solchen Construction auf keine Weise verläugnend, zeigt sich auch in den Formen dieses Gebäudes eine reine classische Durchbildung, während zugleich das Ganze desselben, seinem Zwecke gemäss, wiederum einen eigenthümlichen Eindruck gewährt.

Werke, vom antiken Architektur-Style abweichend.

Ausser einigen Kirchenplänen (von denen ich hernach sprechen werde) finden sich nur wenige Entwürfe unter den von Schinkel herausgegebenen, in denen er die Formen anderer Baustyle der Vorzeit, als die des griechischen, zur Anwendung gebracht hätte. Ein ungemein schönes Beispiel dieser Art stellt der projectirte Entwurf eines Umbaues des im Posen'schen gelegenen Schlosses Kurnik vor (Heft XXIII). Auf Veranlassung des Besitzers ist hier der gothische Baustyl angewandt und das Gebäude in eine Art mittelalterlich-romantischen Castells umgewandelt. Bei der malerischen Anordnung, die hier mit Glück durchgeführt ist, bemerkt man aber zugleich, dass Schinkel die späteren Formen des gothischen, die des sogenannten burgundischen Styls zur Ausführung gebracht hat, die wiederum seiner eigenthümlichen Richtung näher stehen und in denen sich — geschichtlich betrachtet — schon die Uebergänge zur Aufnahme der antiken

Elemente anzukündigen scheinen. — Nicht minder anziehend ist der Entwurf zu dem Schlosse des Prinzen von Preussen, auf dem Babelsberge bei Potsdam (Heft XXVI), von dem wenigstens der grössere Theil bereits zur Ausführung gekommen ist. Auch dies Gebäude erscheint im gothischen Style, aber ebenso in einer Fassung, welche der classischen Richtung nicht allzu entschieden widerspricht und welche überhaupt für Bauwerke von nicht-monumentalen Zwecken vorzüglich passend ist. Es tritt hier nemlich eine gewisse Verwandtschaft mit der Bauweise englisch-gothischer Castelle hervor. Zugleich ist zu bemerken, dass die malerische Wirkung dieser Anlage noch bedeutender ist, als die der vorigen.

Einige Entwürfe zeigen eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit dem Baustyle der toskanischen Paläste des fünfzehnten Jahrhunderts. Den letzteren entsprechend erscheint hier eine grossartig freie Aufnahme mittelalterlicher Motive, aber in einer Umgestaltung, welche eine mehr oder weniger entschiedene Durchbildung im griechischen Sinne gestattet. Unter diesen ist zunächst anzuführen das Palais des Grafen Redern in Berlin (Heft XXIII), welches in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verräth. Aehnlich, aber heiterer und freier

entwickelt, der Entwurf zu einem Palais für den Prinzen von Preussen, welches am Pariser Platze zu Berlin, dem Redern'schen Palais gegenüber, erbaut werden sollte (Heft XXVI). Aehnlich ferner, nur ungleich einfacher, das schöne Rathhaus in Zittau (Heft XXVII), und die für einen Umbau des Berliner Rathhauses projectirte Façade (Heft I).

Interessanter noch zeigt sich die Behandlung abweichender Hauptformen im Geiste der griechischen Kunst an einigen anderen Gebäuden: diese gehören zu denjenigen wichtigen, im Obigen bereits berührten Punkten, in welchen eine weitere Fortbildung der heutigen Architektur auf stetige Weise, ohne willkührlichen Sprung oder Rückschritt, wahrzunehmen ist.

Unter ihnen sind zunächst die beiden kleinen Gebäude zur Seite des neuen Thores von Berlin (Heft XXV) zu nennen. Von sehr einfacher Anlage, zeichnen sie sich nur durch die grossen Halfen, die sich an ihren Vorderseiten öffnen und die durch Pfeiler mit Halbkreisbögen gebildet werden, aus. Das mächtig Aufstrebende, was in dieser Bogenform liegt, erhält hier durch klaren Einschluss diejenige Ruhe, die dem Charakter der classischen Kunst entsprechend ist; die Details der griechischen Architektur geben den Hauptlinien Leben und feinere Bewegung. — In verwandtem Style, aber ungleich reicher in der Gesammtcomposition und durch besondere Abtheilungen in einzelne Haupttheile aus-

einander gelegt, ist die Architektur des Hamburger Schauspielhauses (Heft XII) gehalten; doch scheint es mir, dass hier — trotz der grossen Consequenz in der Durchführung des angewandten Systems — doch noch nicht eine vollkommen harmonische Durchdringung der Bogenarchitektur mit den Formen der griechischen Kunst statt gefunden habe.

Die vollkommenste Eigenthümlichkeit dagegen, wie solche unmittelbar durch das Bedürfniss und durch die heimische Weise der Construction hervorgerufen war, und zugleich eine Formation des Einzelnen, bei welcher die griechische Bildungsweise durchaus naturgemäss erscheint, zeigt das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin (Heft XX u. XXV). In mehreren Geschossen übereinander ausgeführt, sind die Räume desselben grösstentheils durch flachgewölbte Decken von einander getrennt. Diese Structur gab Anlass, im Aeussern breite Strebepfeiler, als Gegendruck gegen die Gewölbe des Inneren, hervortreten und an den Fenstern und Portalen die Andeutung der entsprechenden Bogenform sichtbar werden zu lassen. Zwar erhielten die Fenster der beiden Hauptgeschosse nur eine viereckige Lichtöffnung, aber die Bekrönung des Bogens, mit dem sie eingewölbt wurden, trat als zierlich geschwungener Giebel überall bezeichnend über ihnen vor. Zugleich gab das Material des gebrannten Steines, aus dem das Gebäude auf-

geführt wurde und das im Aeusseren überall sichtbar blieb, den Anlass zu eigenthümlicher Formation des Details: da seine Beschaffenheit nemlich stärkere Ausladungen unmöglich oder wenigstens sehr schwierig machte, so wurden statt dessen feinere Gliederungen und reichere Decoration angewandt. Die zierliche Umfassung der Fenster ward an ihren inneren Seiten reichlich mit Ornamenten geschmückt; da sie, für öffentliche Räume bestimmt, zugleich eine grössere Ausdehnung haben mussten, so wurden in ihnen leichte Pfeiler, Hermenartig abschliessend, zur Unterstützung der Einfassung angebracht; unter dieser Einfassung wurde eine, reich mit Sculpturen geschmückte Brüstung, — über derselben, unter dem Giebelbogen, eine Füllung mit sinnreichen Ornamenten angeordnet, auch der Giebelbogen selbst mit zierlichem Schmucke bekrönt. In gleichem Reichthume an Sculpturen und Ornamenten erscheinen die Portale. Neben all diesen feinen Formen halten sodann die kräftigen Strebepfeiler das Gerüst der Architektur zusammen, und eine feste, reichgegliederte Bekrönung schliesst das Ganze auf eine beruhigende Weise. Das Gebäude steht seit kurzer Zeit vollendet da; der Eindruck, den es hervorbringt, ist neu, überraschend; aber die klare Gesetzmässigkeit des Ganzen wirkt befriedigend auf das Auge des Beschauers; der Reichthum des Einzelnen, des architektonischen Details sowohl, wie der geistreich erdachten und in schönster Anmuth ausgeführten

Sculpturen, hält das Interesse stets lebendig; und wenn wir uns zum Bewusstsein bringen, was vor Allem in der Anlage des Gebäudes auf unser edleres Gefühl wirkt, so ist es eben wiederum der griechische Geist, der auch hier, obgleich in verwandelter Gestalt, zu uns spricht. Das Gebäude der Bauschule scheint mir in diesem Bezuge ein eben so merkwürdiges Erzeugniss der neueren Architektur, wie es das berliner Schauspielhaus in der oben angegebenen Rücksicht ist.

Kirchenpläne.

Ich habe bisher absichtlich nicht von Schinkel's Kirchenplänen gesprochen. Ich hätte dieselben eigentlich an den Beginn dieser Uebersicht setzen müssen, da der Bau des Gotteshauses, nach derjenigen Ansicht, welche durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende — seit der Mensch zuerst seine Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen begann — sanctionirt ist, als die höchste Aufgabe der Architektur betrachtet werden muss. Denn bei dem Bau des Gotteshauses, als eines solchen, fallen alle die unendlichen äusseren Bedingungen, die fast bei allen übrigen Anlagen zu überwinden sind, hinweg; sein Zweck ist im Wesentlichen ein idealer; es soll vornehmlich dazu dienen, unser Gemüth über die Gedanken des Irdischen emporzuheben, die Stimmung unseres Inneren zu läutern und zu verklären, durch seine unmittelbare Umgebung uns bereit machen, den Gedanken der Heiligung in uns aufzunehmen. Aber diese Aufgabe ist für den Architekten unserer Zeit leider

eine allzu seltene. Die Kirchen, die wir, zumal in protestantischen Landen, bauen, haben nicht in sich selbst ihren Zweck; dies sind nur Häuser für die Predigt: möglichst klein, möglichst viel Menschen fassend, möglichst hequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik, — und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar. Alles dies sind freilich, fasst man nur den Einen Zweck der Predigt oder nur ihn als die Hauptsache ins Auge, sehr anerkennungswürdige Bedürfnisse; aber es sind Bedürfnisse, die wiederum die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen: ihnen vorzugsweise nachfolgend wird eine Kirche der Art in künstlerischer Beziehung selten mehr als nur einen negativen Werth haben können, den nemlich, nicht erniedrigend, wie leider auch häufig genug, auf den Sinn des Beschauers zu wirken: eine positive, selbständige Wirkung, wie die im Obigen angedeutete, wird sie schwerlich auszuüben vermögen oder sich, im günstigsten Falle, nur auf mehr untergeordnete Weise einer solchen annähern können. Doch ist hier nicht der Ort, diesen Gegenstand nach seiner ganzen Bedeutung zu besprechen. — Nach alledem ist es übrigens leicht erklärlich, dass unter Schinkel's architektonischen Entwürfen (die, wie bemerkt, stets für bestimmte gegebene Zwecke ausgearbeitet sind) nur wenig Kirchenpläne von einer,

die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung vorkommen.

Zwei der grösseren Kirchenpläne Schinkel's sind in gothischem Style ausgeführt; der eine ist der der Werderkirche zu Berlin (Heft XIII), welche seit mehreren Jahren bereits nach diesem Plane vollendet dasteht; der andere (Heft V) war zu einer grossen Kirche bestimmt, welche neben dem Spittelmarkte von Berlin erbaut werden sollte, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Dass die Anwendung des gothischen Baustyls gewissermaassen als eine Ausnahme unter der Gesammtzahl von Schinkel's architektonischen Leistungen erscheint, ist schon im Obigen bemerkt worden; die Behandlung desselben aber giebt nichtsdestoweniger die eigenthümliche Richtung seines Formensinns zu erkennen. Schinkel bemüht sich, die Gliederungen und das Ornament der gothischen Architektur einfacher — mehr der antiken Gefühlsweise verwandt — zu bilden, die grossen Massen vorherrschen zu lassen, ihnen durch bedeutsamen horizontalen Abschluss diejenige Ruhe zu geben, welche an den antiken Gebäuden so kräftig wirkt, sie endlich der grösseren Menge jener willkürlich scheinenden, mehr oder minder frei durchbrochenen Verzierungen zu entkleiden, mit welchen einzelne Theile ihrer Masse bedeckt sind. Und ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, dass dies Alles in seinen Entwürfen an sich mit eben demselben Geschmacke aus-

geführt ist, der nicht den geringsten Vorzug seiner anderweitigen Leistungen bildet. Aber, ich muss es gestehen, ich habe mich mit einem solchen Bestreben im Allgemeinen nicht zu befreunden vermocht. Mir scheint, dass hierdurch dem Style der gothischen Architektur ein grosser Theil, dem Aeusseren des in gothischem Style aufgeführten Gebäudes der wesentlichste Theil seiner Wirkung genommen wird. Mir scheint, dass jene complicirten Verhältnisse des Gewölbes, welche sich in der gothischen Architektur (aber mit innerer Consequenz) entwickelt haben, eben auch eine complicirte Formation der Gliederungen nothwendig machen, dass die Wirkung dieser Verhältnisse des Gewölbes auch im Aeusseren bezeichnend — die grossen Massen durch die Streben unterbrechend — hervortreten müsse; dass der horizontale Abschluss des Aeusseren mit der Form des Spitzbogens, die in sich keine Ruhe hat, in Widerspruch stehe; dass diese Form, für das Aeussere, erst durch die emporstrebende Bekrönung des Spitzgiebels ihre Gültigkeit und Bedeutung erlange; dass überhaupt in der gothischen Architektur ein Element des Emporstrebens vorhanden sei, welches, organisch gegliedert, auch jenen reichen, gesetzmässig wiederkehrenden Wechsel derjenigen Theile, die zunächst nur als Verzierungen erscheinen, und ihr mehr oder minder freies Hervortreten aus der Masse bedinge. Bei alledem ist es natürlich nicht ausgeschlossen,

dass, wie das Einzelne dieser gothischen Gebäude Schinkel's an sich mit Geschmack gebildet ist, auch in den Verhältnissen und den Hauptformen, besonders des Inneren, sich ein edles, würdiges Gefühl ankündigen kann, wie dies in der That in der Werderkirche stattfindet und wie ohne Zweifel das andere grössere Gebäude, durch die eigenthümlich geistreiche Anordnung seines gesammten Inneren, noch eine ungleich bedeutendere, überraschende Wirkung ausgeübt haben würde. — Diesen beiden Entwürfen schliesst sich noch ein dritter für ein kleineres Gebäude, für eine Capelle, die im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg erbaut worden ist, (Heft XXI) an. Hier nähert sich die ganze Architektur ungleich mehr den mittelalterlichen Principien des gothischen Baustyls, und die sämmtlichen verzierenden Theile sind im grössten Reichthume ausgebildet; das Gebäude hat, ausnahmsweise, das Gepräge einer zierlichst romantischen Decoration.

Ein früherer Entwurf für die Werderkirche zu Berlin (Heft VIII), statt dessen nachmals der so eben besprochene gothische ausgeführt wurde, ist in einem Style gehalten, den man, seinen Hauptformen nach, mit italienischen Gebäuden der modernen Bauperiode vergleichen dürfte. Nur unterscheidet er sich von diesen, Schinkel's eigenthümlicher Richtung gemäss, durch eine Behandlung in mehr griechischem Geiste, wozu hier natürlich, da

die modern italienische Architektur auf der der späteren Antike fusst, die gültigste Gelegenheit war. Das ganze Innere des Gebäudes gewährt einen festlich würdigen Eindruck.

Für die Mehrzahl seiner Kirchenpläne hat Schinkel die Anlage der Basiliken zum Muster genommen, einer Gattung von Gebäuden, die — ursprünglich dem classischen Alterthume angehörig — natürlich der unmittelbaren Anwendung classischer Formen vor allen günstig sein musste. In diesem Betrachte dürfen zunächst die vier Kirchenpläne, welche das eilfte seiner Hefte enthält, als Beispiele anzuführen sein. Der erste dieser Pläne erscheint als die edelste Durchbildung des Basilikenbaues für die heutigen Bedürfnisse: ein Langhaus mit doppelten Säulenstellungen im Inneren, durch welche Emporen an den Seiten und an der Giebelwand gebildet werden, flach gedeckt, und eine grossartige gewölbte Nische, dem Eingange gegenüber; im Aeusseren die Giebelseite durch einen vorspringenden Porticus geschmückt, die Seitenwände — der Einrichtung des Innern angemessen — mit einer Doppelreihe griechisch eingerahmter Fenster versehen. Aehnlich der zweite Entwurf, nur in den Verhältnissen abweichend; ähnlich auch der dritte, doch mit dem bedeutenden Unterschiede, dass hier, bei kleinerer Dimension, die Säulenstellungen des Inneren fehlen. Gewähren diese Anlagen im Allgemeinen einen edlen, klaren Eindruck, so ist in-

dess nicht zu läugnen, dass das eigentlich kirchliche Element an ihnen nur wenig hervortritt; das ruhige Genügen, welches den inneren Charakter der griechischen Kunst ausmacht, scheint demjenigen Gefühle, welches wir in dem Gebäude der Kirche suchen, nicht ganz zu entsprechen. Es scheint, dass allein die aufstrebende Form des Bogens und Gewölbes geeignet ist, dies mehr erhebende Gefühl in uns hervorzurufen (weshalb denn eben die gothische Architektur so mächtig in dieser Richtung auf uns wirkt, ja vielleicht in einem Grade, dass sie wiederum unserer heutigen Sinnesweise — aber aus dem entgegengesetzten Grunde — nicht mehr angemessen sein dürfte). Die einzige erbaulich wirkende Form in den genannten Plänen ist somit nur die grandiose Nische des Altars, die wenigstens dem Ganzen einen feierlich erhabenen Schluss hinzufügt. — Bei dem vierten Kirchenplane des genannten Heftes ist zwar die innere Einrichtung ähnlich, aber Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt und zugleich im Aeusseren, wenn auch einfach, so doch auf eine gemessen bedeutsame Weise angeordnet, so dass hierdurch wenigstens das Aeussere schon einen gewissen feierlichen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt. — Ungleich bedeutsamer aber erscheint diese Anordnung bei einem fünften Entwurfe, bei dem für eine zu Straupitz in der Lausitz erbaute Kirche (Heft XIV). Hier sind diese gewölbten

Oeffnungen nicht bloss im Aeusseren, und besonders für den Eindruck der Façade wirkungsreich, angeordnet, sondern auch das Innere hat durch eine entsprechende Bogenconstruction im Ganzen mehr Feierlichkeit erhalten. Die Decke nemlich wird hier durch grosse Bogenstellungen unterstützt, zwischen denen die zwiefachen Emporen eingebaut sind, so dass diese mit der Altarnische correspondirende Anordnung auf bedeutsame Weise vorherrschend bleibt. — Hiermit verwand erscheinen diejenigen Einrichtungen, durch welche Schinkel dem Inneren der Johanniskirche zu Zittau (Heft XXVII), bei dem neuerlich erfolgten Umbau derselben, ein würdigeres Gepräge zu geben gewusst hat.

In der Reihe der eben besprochenen Entwürfe ist indess im Allgemeinen, mehr oder minder, eine bedeutende Einfachheit vorherrschend. Eine reichere Durchbildung, die in einzelnen Beispielen wiederum zu den merkwürdigsten Resultaten für Schinkel's Umgestaltung der classischen Elemente führt, tritt uns in einer zweiten Folge von Kirchenplänen entgegen, die in dem ebengenannten vierzehnten und in den beiden folgenden Heften enthalten sind. Es sind fünf Pläne, welche von Schinkel, um eine reichere Auswahl darzubieten, für zwei in den Vorstädten Berlins zu bauende Kirchen entworfen wurden. Doch scheinen mir die beiden ersten von ihnen ebenfalls noch von einer minder hervorstechenden Bedeutung. Der eine (der zweite

in der Folge) ist nemlich wiederum eine Basilica, aber im Inneren mit drei Stellungen dorischer Säulen übereinander, was natürlich, wenn es auch für die Gewinnung zahlreicher Emporen zweckmässig ist, so doch die ruhige Erhabenheit des Eindruckes auf gewisse Weise beeinträchtigt. — Der zweite Entwurf (der erste in der Folge) hat im Aeusseren, an den Fenstern und Thüren, eine durchgeführte Bogenarchitektur, die im Wesentlichen mit dem bei dem hamburger Schauspielhause angewandten Systeme übereinstimmend ist. Im Inneren ist auch hier eine zwiefache Reihe von Emporen angeordnet, deren ganzes Gerüst aber, selbst mit Einschluss der Stützen, aus Eisen construirt ist, — höchst zweckmässig für den äusseren Bedarf, aber eben, da dieser ganz vorherrschend ist, um so weniger für eine erbauliche Stimmung der Gemeinde wirkend, wozu hier freilich noch der Umstand kommt, dass durch dies Gerüst die Fensterarchitektur vielfach durchschnitten wird, somit für das Innere ohne eine bedeutsamere ästhetische Wirkung bleibt.

Wesentlich verschieden von diesen beiden Entwürfen sind die drei folgenden. An ihnen treten, wenn auch durchweg auf jene äusseren Bedürfnisse eine besondere Rücksicht genommen ist, grossartigere Hauptformen, den Haupteindruck des Ganzen bestimmend, hervor, — Formen, in denen sich, wie es mir scheint, religiöse Würde und ein klares, heiter erhabenes Lebensgefühl in schönstem Masse ver-

einigen, in denen zwischen der abgeschlossenen Ruhe des Griechischen und dem geheimnissvollen Drange des Gothischen die befriedigendste Mitte gehalten ist. Der erste dieser Entwürfe (Heft XV) hat mit dem zuletzt besprochenen in der Hauptanlage einige Aehnlichkeit: auch er behält die Grundform der Basilica bei, und die zwiefache Reihe seiner Emporen wird ebenfalls durch ein leichtes, aus Eisen construirtes Gerüst gebildet. Die Decke dieser Kirche ist aber nicht horizontal, sondern sie besteht aus leicht gespannten Kreuzgewölben, die von den schlanken Stützen jenes Gerüstes getragen werden; indess kann ich mich nicht überzeugen, dass, wie practisch ausführbar und äusserlich zweckmässig auch diese Einrichtung sein mag, hierdurch ein harmonisches oder gar ein organisches Verhältniss zwischen Gewölbe und Stützen würde hervorgebracht werden. Wichtiger scheint mir, dass das ganze Gerüst so angeordnet ist, dass es die Wirkung der Fensterarchitektur, und namentlich die der grossartigsten oberen Fensterreihe, auf das Innere möglichst wenig beeinträchtigt. Diese Fensterarchitektur ist es vornehmlich, was die eigenthümliche Schönheit und Bedeutung dieses Entwurfes ausmacht. Die Fenster sind im Halbkreise überwölbt; aber es ist nicht die starre schwere Form dieses Bogens, welche in der antiken Kunst gebräuchlich und allein durch willkürliches Ornament reicher auszubilden ist: Bogen und Seitenwände der Fenster sind auf

eine organische Weise gegliedert, so dass, statt der todten Quadersteine, Säulchen und Einziehungen ein bewegtes Leben entwickeln und das Aufstreben der Masse und die elastische Spannung des Bogens anschaulich und wirkungsreich aussprechen. Diese Anordnung hat viel Verwandtes mit den Formen der sogenannten byzantinischen Kunst in ihrer späteren Ausbildung; aber wiederum tritt hier Schinkel's classisches Princip hinzu, welches sowohl, wie es scheint, in der Bildung der vorzüglichsten Details, als vornehmlich durch einen klaren gesetzmässigen Einschluss der Bogenformen vermittelst bedeutsam geführter Horizontallinien (welches Alles zur Vollendung der Rundbogenarchitektur eben so nothwendig ist, wie es mir bei der gothischen widersprechend erscheint) Ruhe, Maass und festen Halt in das Ganze der Anlage hineinbringt. Besonders grossartig erscheint die Façade dieses Gebäudes, deren Giebelwand, von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen, durch ein einziges grosses, reich in dieser Weise gebildetes Fenster ausgefüllt wird, unter welchem eine offene Bogenhalle, wiederum von ähnlicher Construction, vortritt. — Der zweite von den in Rede stehenden Entwürfen (Heft XV) hat eine wesentlich abweichende Grundanlage. Es ist ein Rundbau, von einer mächtigen Kuppel bedeckt, die von zwölf Pfeilern getragen wird. Die Pfeiler sind durch halbkreisförmige Tonnengewölbe verbunden und enthalten tiefe Nischen

zwischen sich, in denen ringsumher dreifache Emporen übereinander angeordnet sind. Diese Anordnung scheint für das Innere eine grossartigere Wirkung zu begünstigen, indem die Emporen, wenn gleich von sehr bedeutender Anzahl, doch die Hauptformen der Architektur nicht wesentlich beeinträchtigen; die Gewölbe, besonders die den ganzen Hauptraum des Inneren überspannende Kuppel, lassen ein hehres, würdiges Gefühl vorherrschen, und die an den zumeist vortretenden Formen durchgeführte Gliederung (ähnlich wie bei der Fensterarchitektur des vorigen Entwurfes) löst die strenge Erhabenheit des Ganzen zugleich in ein heiter bewegtes Leben auf. Gestatteten es die äusseren Bedürfnisse, statt der drei Emporen in jeder Nische nur deren zwei anzulegen, so würde auch für die gegenwärtigen Zwecke des protestantischen Gottesdienstes kaum eine würdigere Gestalt zu erfinden sein. Auch das Aeussere dieses Gebäudes ist als Rundbau gehalten. An den Einzelheiten zeigt sich hier wiederum die edelste Durchbildung der (dem Inneren entsprechenden) Formen im Sinne der classischen Kunst; aber die Reihen kleiner Fenstergruppen, welche mit besonderer Rücksicht auf die einzelnen Nischen und die einzelnen Emporen derselben angeordnet sind, lassen das Ganze fast zu ernst und düster erscheinen. Mehr nur dient die hoch emporstrebende Schutzkuppel, die sich über der ganzen Anlage erhebt, dazu, ihr auch im Aeu-

sseren ein feierlich erhabenes Gepräge zu geben. — Der dritte Entwurf endlich (Heft XVI) hat im Grundrisse des Inneren eine Kreuzform; die Arme des Kreuzes sind mit kolossalen Tonnengewölben überspannt und in dreien derselben einfache Säulenstellungen, mit einer Empore darüber, angebracht; im vierten Arme des Kreuzes steht die grandiose Altarnische. Darüber erhebt sich in der Mitte ein offener cylinderförmiger Raum, der mit einer flachgespannten Kuppel schliesst. Die Fenster, unter der Kuppel und über den Emporen, sind halbkreisförmig überwölbt und ihre Wände wiederum (wenn auch ohne die Anwendung von Säulchen) gegliedert. Da hier eigentlich gar kein Verbauen durch Emporen statt findet, so ist natürlich das gesammte Innere von einer grossartig freien Wirkung. Noch bedeutender indess erscheint mir hier das Aeussere des Gebäudes, welches (mit theilweiser Ausfüllung der Ecken zwischen den Armen des Kreuzes) eine aufstrebende achteckige Gestalt gewinnt, über der sich in der Mitte der Rundbau erhebt. Hier spricht sich in allen Theilen jene heitere Würde aus, von der ich oben sprach; hier ist die schönste, durchgreifendste Vermählung der classischen Sinnesweise mit denjenigen Formen, die unsere Zeit für die Zwecke der religiösen Baukunst in Anspruch zu nehmen scheint; hier tritt uns wiederum ein architektonischer Styl entgegen, der vollkommen classisch ist, der aus den Werken der Griechen seine

erste Nahrung, seine Kraft empfangen hat, und der doch ein neuer und eigenthümlicher, ein den veränderten geistigen Bedürfnissen der Zeit angemessener ist.

Gewiss werden die Beispiele einer neuen Umgestaltung der Architektur, die Schinkel in diesen Entwürfen gegeben hat, nicht ohne entschiedenen Einfluss auf seine Nachfolger bleiben. Wie ungleich bedeutsamer, wie viel mehr ergreifend und kräftigend aber würde ihre Einwirkung sein, wenn es ihnen vergönnt worden wäre, in körperlicher Existenz unmittelbar in das Leben hineinzutreten! Dies sollte indess nicht stattfinden. Schon waren zwei dieser Entwürfe (der zuerst genannte in der Basilikenform und der erste der drei zuletzt besprochenen) zur Ausführung gewählt, schon die Fundamente zu dem einen derselben gelegt, als Schinkel den Auftrag erhielt, statt dieser zwei Kirchen vier kleinere von ziemlich übereinstimmendem Grundplane, aber verschieden in der äusseren Gestalt, zugleich ohne Erhöhung der Gesammtkosten, aufzuführen. Hier musste also Alles wieder auf eine möglichst einfache Weise eingerichtet werden. Das zwei und zwanzigste Heft enthält die Entwürfe, nach denen diese vier Kirchen aufgeführt wurden, das vier und zwanzigste Heft die inneren Ansichten von zweien derselben. Der Hauptanlage nach sind es sämmtlich Basiliken mit Emporen an den Seiten. Am meisten Kirchliches finde ich wiederum

in denen von ihnen, deren Fenster und Thüren im Rundbogen überwölbt sind, und besonders in der einen, welche zu Moabit (bei Berlin) gebaut worden ist. Hier erscheint nemlich nicht bloss das gesammte Aeussere, vornehmlich die Façade, in einer freien Würde, sondern auch das Innere hat bei einfachen Mitteln ein eigenthümlich feierliches Gepräge erhalten. Sie ist nemlich im Innern nicht (wie die anderen Kirchen) mit einer horizontalen Bretterdecke abgeschlossen; statt deren liegen die geneigten Dachflächen und das Balkenwerk derselben offen vor dem Auge des Beschauers da. Aber die Hauptstreben dieses Balkenwerkes sind in grossen Rundbögen queer über die Kirche geführt, wodurch wiederum diese grossartige Form vorherrschend bleibt und sich harmonisch den Formen der Altarnische und der Fenster anschliesst. Im Ganzen erscheint somit auch hier jene neue Durchbildung der Architektur vorherrschend, und es dürfte gerade dies Gebäude für Kirchen von ähnlich kleiner Dimension als höchst nachahmungswürdig zu betrachten sein.

Noch ist Ein Kirchenplan Schinkel's anzuführen, derjenige, welcher für die Nicolaikirche in Potsdam bestimmt war (Heft XXII). Die Anlage des Inneren dieser Kirche hat Aehnlichkeit mit der letzten in der Reihe jener fünf Entwürfe, von denen im Vorigen die Rede war: ein Kreuz, dessen Arme mit mächtigen Tonnengewölben überspannt sind; darüber ein hoher und weiter Cylinder (ein soge-

nannter Tambour), mit einer grossartigen Kuppel überwölbt. Im Aeusseren aber bildet die Grundform (mit Ausfüllung der Räume zwischen den Armen des Kreuzes) ein Viereck, und es sind hier durchweg wiederum die Formen der griechischen Architektur vorherrschend. Ein griechischer Porticus springt an der Eingangsseite vor; ein Kreis von 28 Säulen umgiebt in luftiger Höhe jenen oberen Rundbau, der die innere Kuppel trägt; und darüber erhebt sich, noch von einer Pilasterstellung getragen, die äussere Kuppel. Das ganze Aeussere macht den Eindruck eines mächtig imposanten Thurmbaues: es scheint, als ob Schinkel das Gebäude vornehmlich aus der Rücksicht in einer solchen Gestalt gehalten habe, dass es nicht bloss im Allgemeinen das feierlich Erhabene eines kirchlichen Baues aussprächе, sondern dass es auch speciell für die Stadt, aus deren Schooss es emporsteigen sollte, als Mittelpunkt und Kern dastände, dass es in solcher Art der gesammten anmuthvollen, aber nicht grossartigen Umgegend von Potsdam ein ernsteres, bedeutsameres Gepräge gäbe. Und in der That würde dies in hohem Maasse der Fall gewesen sein, wäre das Gebäude, wie es uns im Entwurfe vorliegt, zur Ausführung gekommen. Dies ist indess nicht geschehen. Es wurde nur der untere Theil desselben aufgeführt, der zwar an sich schon mächtig aus den übrigen Gebäuden der Stadt emporragt, der aber, was das Aeussere anbetrifft, im Wesentlichen nur

den Untersatz zu dem oberen Theile bildet, an dem erst eine freiere Architektur sich entwickeln sollte. Der Raum des Inneren wurde statt jenes offenen Cylinders, der die Kuppel tragen sollte, mit einem flachen Gewölbe abgeschlossen, so dass derselbe, wenn immer auch von bedeutender Wirkung, doch derjenigen freieren Erhebung entbehrt, auf die auch er berechnet war. Im Uebrigen indess fehlt es dem Gebäude, wie es ausgeführt ist, nicht an reichem Schmucke und auch nicht an den Beweisen der geistreichen Eigenthümlichkeit des Architekten. Vornehmlich ist dies an dem schönen Porticus des Einganges der Fall, dessen Säulen in einer freien korinthischen Ordnung, mit Engelgestalten, die sich aus dem Blätterwerke der Capitäle erheben, gebildet sind. In den Giebeln des Aeusseren und an den Akroterien derselben sind vortreffliche Sculpturen angebracht; die Nische des Altars ist mit Frescomalereien auf goldnem Grunde geschmückt; der kleine Bau der Kanzel vereinigt die anmuthvollsten architektonischen und plastischen Zierden. Man darf wohl hoffen, dass die Einzelheiten dieses Baues in einem späteren Hefte der Sammlung von Schinkel's architektonischen Entwürfen noch erscheinen werden.

Denkmäler.

Den Schluss dieser Uebersicht von Schinkel's architektonischen Entwürfen mache ich mit denjenigen, welche für rein monumentale Zwecke gearbeitet sind. In diesen Werken, welche zunächst natürlich nur die Bestimmung hatten, dem Beschauer als ein freies künstlerisches Gebilde, ohne irgend einen materiellen Zweck, gegenüber zu treten, war dem Architekten die Gelegenheit gegeben, seine Eigenthümlichkeit ebenfalls am Freiesten, am Unabhängigsten zu entwickeln. Und wiederum finden wir hier (bis auf eine einzelne Ausnahme) eine entschiedene Aneignung der griechischen Bauformen, so dass sich grade an ihnen die classische Richtung Schinkel's in ihrer schärfsten Consequenz — aber immer mit derjenigen Selbständigkeit, auf die ich bereits oben hingedeutet habe, — ausspricht. Mit der Architektur tritt übrigens an diesen Werken die bildende Kunst in die unmittelbarste Wechselbeziehung, und auch die letztere zeigt, harmonisch mit jener, eine vollkommen classische Behandlungsweise.

Einen eigenthümlichen und den bedeutendsten Cyklus unter diesen Entwürfen machen diejenigen aus, welche für ein in Berlin zu errichtendes grossartiges **Denkmal Friedrich's des Grossen** bestimmt sind. Doch gehört der Gedanke, dem Begründer des preussischen Glanzes in der Hauptstadt seines Reiches ein Denkmal zu setzen, welches, wenn der Zweck desselben auch nicht füglich dahin auszusprechen wäre, dass es die Erinnerung an seine Thaten festhalten sollte (denn dessen bedarf es nicht füglich), sondern welches eben nur dazu dienen sollte, der Verehrung der Nachkommen eine der Grösse dieser Verehrung angemessene Stätte zu bieten, — dieser Gedanke gehört nicht allein der jüngsten Zeit an. Oft und immer aufs Neue und immer von mannigfach verschiedenen Gesichtspunkten aus ist dieser Gegenstand in Berathung gezogen worden, und es dürfte eine Geschichte der dahin einschlagenden Arbeiten und Entwürfe gewiss ebenso interressant und belehrend für die monumentale Kunst im Allgemeinen, wie charakteristisch für die Zeiten sein, in welchen verschiedene Generationen der vorzüglichsten Künstler des Vaterlandes bestrebt waren, dem Ruhme des Vaterlandes ihre besten Kräfte zu widmen. Schon unmittelbar nach Friedrich's des Grossen Tode begannen die Entwürfe für ein solches Denkmal. Am Lebendigsten erscheinen diese Bemühungen in zwei grossen Concurrenzen, welche für diesen Zweck auf

Befehl seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelm's II., eingerichtet wurden. Die eine Concurrenz fand im Jahre 1791 statt; es erschien hier eine Reihe von Entwürfen welche den König in einer Reiterstatue, zumeist mit verschiedenartigen Reliefs auf dem Piedestal, darstellten. Bedeutender war die zweite Concurrenz, welche im J. 1797 eröffnet wurde; bei den Arbeiten, die für diese geliefert wurden, war die Absicht vorherrschend, die bildliche Darstellung des Königs durch eine würdige Umgebung von dem lauten Verkehr der Strasse abzusondern, ihr gewissermaassen ein eigenes Heiligthum zu erbauen und dasselbe mit anderweitigen Bildwerken, die grossen Thaten des Königs darstellend, auszuschmücken. Die Entwürfe gehörten somit vorzugsweise dem Bereiche der Architektur an; es waren Tempel im Charakter des classischen Alterthums, in denen, an der heiligsten Stelle, die Statue des Königs errichtet werden sollte. Schon hatte der eine dieser Entwürfe (unter denen sich auch der am Eingange angeführte von F. Gilly, Schinkel's Lehrer, befand), — ein Rundtempel von zwölf ionischen Säulen, von Langhans, dem Erbauer des brandenburger Thores zu Berlin, entworfen, die königliche Genehmigung erhalten, und es war für denselben der Platz am Ende der Linden (zwischen der Bibliothek und dem jetzigen Universitätsgebäude) bestimmt worden, als der plötzlich erfolgte Tod des Königs, wie es scheint, die Ursache ward, dass das einge-

leitete Unternehmen unterbrochen wurde. Doch fehlte es auch in den folgenden Jahren so wenig an wiederholt ausgesprochenen Wünschen, wie an Projecten mancher Art für das alle Preussen so lebhaft interessirende Unternehmen; die bedeutendsten Entwürfe, die nach den Zeiten der Unterdrückung und der Befreiungskriege vorgelegt wurden, sind die in Rede stehenden Schinkel'schen. Diesen reihen sich, als der jüngsten Gegenwart angehörig, noch drei Modelle von Rauch an, welche im J. 1836 geliefert wurden, und welche wiederum eine höchst eigenthümliche Lösung der Aufgabe vorlegten. Es ist bekannt, dass von des Hochseligen Königs Majestät die Ausführung des einen dieser Rauch'schen Modelle befohlen und dazu kurz vor Seinem Tode der Grundstein gelegt wurde.

Der erste von Schinkel's Entwürfen findet sich in den früheren Theilen seiner Sammlung (Heft V). An ihm gehört die Hauptsache der Sculptur an; die Architektur bildet nur das zum Tragen jener dienende Gerüst. Schinkel hat den König in einer reichen Gruppe dargestellt: Ideal gekleidet, im griechischen Chiton, aber mit dem Königsmantel, in der Linken das Scepter haltend, die Rechte segnend ausgestreckt, steht er auf einer prächtigen Quadriga deren Rosse in lebhaft kühner Bewegung vorwärts schreiten; zwei Gestalten, der Gruppe auch an ihrer hinteren Seite Fülle gebend, folgen dem Wagen auf beiden Seiten, die Gestalt der Ge

rechtigkeit und die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Die Gruppe wird durch einen Bau von starken freistehenden Pfeilern getragen, der sich über verschiedenen Stufen erhebt. Die nach den äusseren Seiten hinaustretenden Fronten der Pfeiler sind mit Reliefgestalten von symbolischer Bedeutung geschmückt, auf die Thaten des Königs und auf die Wohlthaten, die er seinem Lande erwiesen, anspielend. Vier reich decorirte Candelaber erheben sich auf den Ecken des Monuments. Die einfachen griechischen Formen, in denen der gesammte Unterbau ausgeführt ist, bilden einen wirkungsreichen Contrast gegen das bewegte Linienspiel der Gruppe, welche auf ihm ruht; hier ist eine Fülle der kräftigsten, aber durch ein harmonisches Gesetz umschlossenen Aeusserungen des Lebens, zugleich der Ausdruck feierlichen Ernstes, hoher Majestät. In grossartig symbolischen Zügen spricht sich die Bedeutung aus; was an der Erscheinung des Königs vergänglich war, was der flüchtigen Willkühr seiner Zeit angehörte, ist in dieser Darstellung abgestreift und nur das seinem inneren Wesen Eigenthümliche, nur der Grundzug seines Charakters beibehalten. In freier Idealität (die zur Charakteristik einer grossartigen Persönlichkeit nicht der Nachahmung äusserlicher Zufälligkeiten bedarf) tritt diese Gruppe vor unser Auge, in ungetrübter Schönheit spricht die Kunst in ihr den erhabenen Gedanken aus. Auch scheint Schinkel selbst gerade

eine Composition, wie diese, als die würdigste Erfüllung der Aufgabe betrachtet zu haben indem er sie bei seinen spätern Entwürfen noch zweimal, in Verbindung mit reicherer Architektur, da angewandt hat, wo seine Phantasie sich von äusserer Vorschrift frei bewegen durfte. — Ich sehe mich hier zu einer Bemerkung veranlasst. Schinkel steht mit der idealen Behandlung historischer Monumente, wie in dem eben besprochenen Falle, einer Richtung der historischen Sculptur gegenüber, die heutiges Tages vielen Anklang findet, die gewiss ebenfalls ihre gute Berechtigung hat, und die gerade durch einen der nächsten Freunde Schinkel's vertreten wird. Canova, Thorwaldsen haben ihre historischen Monumente fast durchgängig, wie er, auf ideale Weise behandelt; Rauch aber in Berlin ist es, durch den eine Weise der Darstellung, die auch von der äusserlichen Umgebung der zu feiernden Männer (ich meine von dem Costume ihrer Zeit) alles Wichtige und Bezeichnende beibehält, zu ihrer schönsten Vollendung entwickelt ist. Diese Behandlungsweise zu rechtfertigen, darf ich eben nur an den bedeutsamen Eindruck, den Rauch's Meisterwerke gewähren, erinnern; vornehmlich scheint mir das eine seiner Modelle zu dem Denkmale Friedrichs des Grossen, das den König zu Pferde in seiner eigenthümlichen Tracht (aber mit dem Königsmantel) und an dem Piedestale die Bilder der vorzüglichsten Männer, mit denen er seine Thaten vollbrachte, darstellt, die

Würde eines höheren Styls aufs Gediegenste mit einer mehr portraitmässigen Auffassung zu vereinigen. Welche von diesen beiden Richtungen für unsere Zeit die gültigere sei, hierüber traue ich mir kein Urtheil zu. Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der andern Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit — falls überhaupt das Bedürfniss nach einer durchgreifenden Einwirkung der Kunst vorhanden ist — wird hierüber entscheiden. Ich wollte nur auf die Opposition, wie sie da ist, hindeuten, um Schinkel's Richtung hiedurch anschaulicher zu machen, indem diese ebenso auch bei seinen anderweitigen Arbeiten im Fache der bildenden Kunst, auf die ich unten zurückkomme, wiederkehrt.

Die andern Entwürfe Schinkel's für ein Monument Friedrichs des Grossen, sechs an der Zahl, sind jünger wie der ebengenannte und füllen das neunzehnte Heft seiner Sammlung. In ihnen macht sich, neben der bildlichen Darstellung des zu Feiernden, das architektonische Element mehr oder weniger geltend. Sie wurden gleichzeitig bearbeitet, als (im J. 1829) der Gegenstand aufs Neue zur Sprache gekommen war, und sollten vornehmlich dazu dienen, eine Reihe der gültigsten Hauptformen für das Monument, in seiner grossartigeren Bedeutung, zur Auswahl vorzulegen; zugleich war bei diesen verschiedenen Formen specielle Rücksicht auf diejenigen Plätze im Mittelpunkte Berlins, die sich für den

Bau des Monuments eignen konnten, genommen worden.

In der ebengenannten Zeit hatte der Gedanke, das Monument in der Form einer grossen Säule, wie die des Trajan zu Rom, auszuführen, Theilnahme gewonnen; um den Schaft der Säule sollte, ebenso wie dort, ein Band mit Reliefsculpturen, die Thaten des Königs vorstellend, sich emporwinden; die Statue des Königs sollte dieselbe krönen. Diesem Gedanken gemäss ist der erste der in Rede stehenden Entwürfe ausgearbeitet; doch hat Schinkel die Säule nicht (wie es in andern neueren Nachahmungen dieser Form der Fall ist) isolirt hingestellt, sondern sie mit einem Portikus kleinerer Säulen umgeben, aus dem sie in die Lüfte emporsteigt. Dieselbe Einrichtung hatte an der trajanischen Säule stattgefunden, und sie scheint nothwendig, um den Eindruck einer bedeutsameren Masse zu gewinnen. Die Architektur dieses Portikus zeigt eine geschmackvolle Behandlung der dorischen Ordnung, die wiederum, dem Zwecke des Ganzen angemessen, gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten enthält. — Doch hat die Form der Trajanssäule (ursprünglich bereits der sinkenden Kunst des Alterthums angehörig) manche Inconvenienzen, die mit den Anforderungen eines höheren Schönheitssinns nicht wohl zu vereinigen sein dürften. Schinkel selbst spricht dies aus und fügt somit dem ersten Entwurfe einen zweiten hinzu, der das charakte-

ristisch Freie jener Form zu bewahren, aber sie den höheren künstlerischen Zwecken gemäss umzugestalten sucht. Statt der runden Gestalt der Säule, die für die Aufnahme von Sculpturen wenig geeignet ist, hat er eine viereckige, obeliskenähnliche Form erfunden, deren Flächen in einzelne Felder übereinander zerfallen, welche einen zweckmässigen Einschluss für die einzelnen Reliefs bieten; statt der Bildnissstatue, deren Züge in der grösseren Höhe wenig erkennbar bleiben, bekrönt er den Obelisken mit einer Victoria, deren Gestalt sich leicht und frei gegen die Luft abschneidet, und das Bildniss des Königs selbst stellt er, als eine ideal costumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel vor den Obelisken. Das Monument ist zu den Seiten und hinten mit einem dorischen Doppelportikus umgeben, zwischen dessen Säulenreihen sich trennende Wände hinziehen, die mit Frescomalereien, die Thaten des Königs darstellend, geschmückt sind. Das Ganze zeigt die classische Kunst wiederum in einer neuen, eigenthümlichen Combination; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Trennung der Hauptfigur von dem hervorragendsten Theile des Ganzen (wie gerechtfertigt auch in ästhetischer Beziehung) doch eine gewisse Zerstückelung in der Gedankenfolge der reichgegliederten Composition hervorbringen dürfte, die die Wirkung derselben auf das Innere des Beschauers vielleicht wiederum beeinträchtigte. — Ein dritter Entwurf besteht aus einer

kolossalen Reiterstatue auf mächtigem reich mit Sculpturen geschmücktem Postamente, ebenfalls auf drei Seiten mit einem Doppelportikus umgeben, dessen Giebel durch das Postament der Statue noch überragt werden und dessen mittlere Wände gleichfalls mit Malereien geschmückt sind. Hier vereinigt sich grossartige Erhabenheit mit einer reichen, fein ausgebildeten Umgebung zum würdigsten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers. — Der vierte Entwurf enthält jenes reichgebildete Sculpturwerk, welches bereits oben besprochen wurde (den König auf einer Quadriga stehend); aber statt des einfachen Unterbaues erhebt sich dasselbe über einer bedeutsameren Masse, welche rings von einem ernsten dorischen Portikus umgeben ist und durch einen gewölbten Raum ausgefüllt wird, in dem die Schriften und anderen Reliquien des Königs aufbewahrt werden sollten. Was von der Sculpturgruppe oben gesagt ist, gilt auch hier; aber der Unterbau scheint ihr hier noch eine grössere Würde und Bedeutsamkeit zu geben. — Der fünfte Entwurf wiederholt zunächst dasselbe Monument, auch mit dem ursprünglich dazu bestimmten Unterbau. Dahinter erhebt sich sodann, zu beiden Seiten ein wenig vortretend, eine mächtige Colonnade, deren Wände wiederum zur Ausführung von Frescogemälden bestimmt sind. Oberwärts aber, in der Mitte, ruht auf diesen Wänden (der besonderen Localität, auf welche der Entwurf berechnet ist, angemessen) noch ein hoher tempelartiger Bau, rings von Säulenstellungen um-

geben, dessen Inneres auch hier zur Aufbewahrung der Reliquien dienen sollte. Die ganze Anlage, in corinthischer Säulenordnung ausgeführt, entwickelt ein Bild grossartigst bedeutsamer Pracht. — An Kolossalität, an Pracht und einer, den ganzen Charakter der Stadt beherrschenden Wirkung ist endlich der sechste Entwurf vorzugsweise ausgezeichnet. Dieser ist von quadratischer Grundfläche und besteht aus drei über einander gesetzten Geschossen, die sich durch hohe corinthische Säulenstellungen nach aussen öffnen. Ueber dem obersten Geschosse ruht noch ein leichter Bau von kleinerer Grundfläche (die Reliquienkammer enthaltend), dessen Gipfel mit reicher Verzierung und der Statue einer Victoria gekrönt ist. Jedes der drei Geschosse besteht, durch eigenthümliche Stellung der Mauern, aus vier offenen Hallen, deren Wände mit Malereien geschmückt sind. Im Grunde der vordern Halle des ersten Geschosses, in einer Nische, ist die sitzende Kolossalstatue des Königs angebracht. Auch hier sind manche geistreiche Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der antiken Bauformen zu bemerken; so namentlich die leichtere Composition des Gebälkes, die in Rücksicht auf das Uebereinanderstellen der verschiedenen Säulenreihen (sehr beachtenswerth für ähnliche Fälle) angeordnet ist; so auch die kräftigen, reichgeschmückten Eckpilaster, welche der Structur des Ganzen Zusammenhalt und festen Schluss gewähren, u. dergl. m.

Die übrigen monumentalen Entwürfe Schinkel's beziehen sich auf die Ereignisse der Befreiungskriege. Zu diesen gehört zunächst das wirklich zur Ausführung gekommene (in Eisen gegossene) Denkmal, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt (Heft III). Die Architektur desselben ist, wiederum als seltene Ausnahme und wohl mehr auf äussere Veranlassung, im gothischen Style gehalten. Im Grundriss ein Kreuz bildend, ist jeder Arm des Kreuzes an jeder seiner drei Seiten mit einer Nische versehen; in diesen Nischen stehen kolossale Statuen von symbolischer Bedeutung, die Hauptschlachten der Befreiungskriege bezeichnend. Ueber ihnen erheben sich die Giebel, die Spitzen der Streben, die mittleren Theile des Monuments leicht und frei in die Luft, so dass das Ganze die Gestalt eines mannigfach gegliederten pyramidalen Thurmbaues annimmt. Es ist hier somit das aufstrebende Element der gothischen Kunst (eine Ausnahme auch unter den wenigen Entwürfen gothischen Styls) mit Absicht aufgenommen; aber auch hier muss ich es bekennen, dass mich das Ganze nie in dem Maasse befriedigt hat, wie es vor so vielen anderen Werken Schinkel's stets der Fall ist. Indem ich mein Gefühl in Worte zu fassen suche, möchte ich dies dahin erklären, dass eines Theils die Statuen zu beengt zu stehen scheinen, anderen Theils aber der ganzen oberen Hälfte des Monuments die allmählig fortschreitende Entwickelung

fehlt, indem die sämmtlichen, zwar an Höhe und Stärke verschiedenen Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten. Auch dies scheint mir ein Beweis dafür, dass Schinkel's Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimath findet.

Ein älterer Entwurf als der obengenannte, ebenfalls ein Denkmal der Befreiungskriege darstellend, ist als ein öffentlicher Brunnen gedacht und besteht der Hauptsache nach ganz aus freier Sculptur. Ein Unterbau von Granit bildet ein weites rundes Bassin, aus dem sich, von demselben Materiale, der Sockel des Monuments, mit vier, nach verschiedenen Seiten vorspringenden Schalen erhebt. Darüber beginnen die in Bronce gegossenen Sculpturen. Zunächst ein breites Fries, dessen Reliefs die Hauptereignisse des Krieges darstellen und der von vier Gruppen sitzender Statuen bekrönt wird; die Bedeutung dieser Gruppen bezieht sich, symbolisch, auf die Hauptelemente, welche das Leben des Staates bilden; in der Mitte jeder Gruppe ist ein Delphin, aus dessen Rachen das Wasser in die darunter befindliche Schale hinabströmt. In der Mitte des Ganzen aber ragt, von mehreren Stufen getragen, der thronende Genius Preussens empor, eine Gestalt von sehr kolossaler Grösse, geflügelt, ein flammendes Schwert in der erhobenen Rechten.

Auffassung und Behandlung zeigen hier wiederum die entschieden classische Richtung des Meisters; das Ganze, frei emporgebaut und durch die springenden Wasser heiter belebt, musste von höchst ergreifender Wirkung auf das Auge des Beschauers sein, — und dies um so mehr, als einer der schönsten Plätze Berlins, der Schlossplatz, für die Aufstellung des Monuments bestimmt war, wo die umgebenden Gebäude einen würdigen Massstab für die kolossale Dimension desselben geliefert hätten. Schon im Jahre 1814 war, durch eine Corporation von Ständen, der Auftrag zu diesem Entwurfe gegeben; die Ausführung indess unterblieb. — Brunnendenkmale sind in unserer (freilich an Denkmalen überhaupt noch sehr armen) Zeit fast gar nicht beliebt worden, und doch tragen die springenden Wasser so bedeutend zur Belebung des Ganzen bei, und wird umgekehrt durch die plastische Composition dem Spiele des Wassers ein wirkungsreiches Motiv gegeben. Wie ungleich bedeutsamer würde z. B. unter solchen Verhältnissen die im Lustgarten zu Berlin, vor dem Museum, emporspringende Fontaine zu gestalten sein!

Ein einfaches Monument, das Grabesdenkmal Scharnhorst's (Heft IX), reiht sich diesen grösseren Werken an. Seine Hauptform ist mit Rücksicht auf die bergige Localität, für die dasselbe ursprünglich bestimmt war, gewählt: ein schlichter Untersatz, über dem sich zwei starke, kurze Pfeiler

erheben, die einen Sarkophag tragen. Auch dieser ist von einfacher Gestalt, aber ringsum mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Helden darstellen. Ueber dem Sarkophag, das Ganze in würdiger Fülle schliessend, ruht die kolossale Gestalt eines schlafenden Löwen. Das Denkmal, in seiner ernsten Form von ergreifender Wirkung, in seiner Idee, seinen Verhältsissen, seinen sparsamen Details wiederum ganz im classchen Geiste gebildet, ist auf dem Invalidenkirchhofe bei Berlin aufgestellt worden.

Endlich ist hier noch Ein Entwurf Schinkel's anzuführen, der, einen materiellen Zweck aufs Grossartigste erfüllend, hiermit zugleich die edelste monumentale Bedeutung verbindet. Dies ist die neue Schlossbrücke zu Berlin (Heft III), die sich in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend, über einen Arm der Spree hinwölbt. Die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert; ungleich bedeutender aber erscheint diese Decoration in dem Entwurfe, indem sich über den kolossalen Granitwürfeln, welche gegenwärtig die (nicht abschliessende) Bekrönung der Brückenpfeiler ausmachen, hohe Postamente mit Statuengruppen, Helden und Siegesgöttinnen vorstellend, erheben sollten. Diese Gruppen sind, ihrer Behandlung und ihrer Bedeutung nach, ganz ideal gedacht, aber in Uebereinstimmung mit den Umgebungen, wo rings

die Denkmale der Helden stehen und wo auch die erst entworfenen, wie z. B. das Denkmal Friedrich's des Grossen, ihre Stelle finden sollten: — ein Held, der von einer Siegesgöttin in den Kampf geführt wird: ein anderer, von ihr gekrönt; ein dritter, im Kampfe unterstützt; ein vierter, sterbend in den Armen der Siegesgöttin u. s. w. Auch hier also tritt uns, wie in der architektonischen Anordnung, so vornehmlich in der bildlichen Darstellung, die frei erhabene Anschauungsweise des classischen Alterthums in unmittelbarem Bezuge auf die Gegenwart, — wozu sie eben durch ihre Freiheit berechtigt und, wie es scheint, berufen ist, — entgegen. Wie es verlautet, haben wir gegenwärtig der Ausführung dieser Gruppen, und somit ohne Zweifel einer der schönsten Zierden Berlin's, entgegen zu sehen.

Rückblick auf Schinkel's architektonische Principien.

Die letzten Entwürfe haben uns schon bedeutende Beispiele von Schinkel's Thätigkeit im Fache der bildenden Kunst und von der Weise, wie er auch diese behandelt, gegeben. Ehe ich indess ganz zu der letzteren übergehe, dürfte es günstig sein, noch einmal die Grundzüge des an seinen architektonischen Werken sich aussprechenden Charakters zusammenzustellen. — Die einfachen Formen der griechischen Architektur, in ihrer klaren Gesetzmässigkeit, sind es, von denen Schinkel vorzugsweise ausgeht. Aber er ist kein Copist dieser Formen; er hat vielmehr ihr inneres Wesen in sich aufgenommen und schafft lebendig und frei aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiss er die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine classische Weise zu gestalten, Grosses und Geringes mit classischer Consequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu mannigfach neuen Combinationen, den um-

fassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe classische Geist aus. So treten uns seine architektonischen Principien in einer klaren innerlichen Harmonie entgegen; so erscheint uns in diesen Principien ein bedeutsames Element des Fortschrittes, welches das Gegebene nicht bloss in seiner reinsten Gestalt auffasst, sondern dasselbe auch als ein Entwickelungsfähiges bezeichnet und selbst diese Entwickelung in grossartigen Zügen darlegt. So repräsentirt er uns eine innerlich lebensthätige Kunst, welche den Mitlebenden die schönste Genugthuung gewährt.

Freilich ist Vieles von dem Wichtigsten, was er geleistet, eben nur im Entwurfe vorhanden, nicht in körperlicher Ausführung in das Leben eingetreten; freilich kann man vermuthen, dass er selbst vielleicht, durch grössere Aufgaben und die angemessene Ausführung solcher angeregt, noch Bedeutenderes, noch tiefer Einwirkendes würde geleistet haben. Doch ist wenigstens das, was in seinen Entwürfen vor uns liegt, gewiss auf keine Weise verloren und wird auch so von dem entschiedensten

Einflusse auf den weiteren Gang der Kunst bleiben. Schon ist eine Schaar von zum Theil höchst vorzüglichen Schülern und Nachfolgern da, welche sich seine Principien mit lebendigem Sinne angeeignet haben und dieselben in den mannigfachsten Leistungen zur weiteren Anwendung bringen; schon ist in und bei Berlin eine Menge von Gebäuden emporgestiegen, die durch ihren schönen, reinen Styl auf die bedeutsamen Einflüsse des Meisters, von dem dieser Styl ausgebildet wurde, zurückdeuten. Zwar finden sich im Ganzen fast gar keine Anlagen von höherer, monumentaler Bedeutung unter diesen Gebäuden; sie sind fast sämmtlich eben nur für den Bedarf des täglichen Lebens bestimmt, aber auch so bieten sie in der Fassung des Ganzen und in schmückenden Einzelheiten mannigfach interessante Beispiele dar; auch besteht der grössere Theil derselben aus Landhäusern, in denen wiederum eine grössere Freiheit der Form, als bei der Enge des städtischen Verkehrs, gestattet ist. Die freieren Elemente von Schinkel's späteren architektonischen Leistungen sind es besonders, die an diesen Gebäuden hervortreten, — zuweilen zwar in einer Weise, die sich wiederum von der gemessenen Consequenz Schinkel's mehr oder weniger zu entfernen scheint. Doch liegt dies, wie es mir scheint, eines Theils eben nur darin, dass diese Gebäude zumeist von jüngeren Architekten gebaut wurden, bei denen das Höchste, was der Künstler aus eigener Kraft

zu erringen hat, das Maass in der Kunst, noch nicht in gleicher Weise zum Bewusstsein hervorgedrungen sein mochte; anderen Theils darin, dass auch dies Momente in der Entwickelung der Architektur selbst sind, in denen natürlich, da man nach einem noch nicht vollendeten Ziele hinstrebte, da man sich somit dieses Zieles noch nicht mit voller Deutlichkeit bewusst war, das Maass nur um so schwerer gefunden werden konnte. Jedenfalls aber spricht sich in der Mehrzahl dieser Leistungen ein frischer, zumeist sehr gehaltvoller Lebensdrang aus, der die schönste Zukunft zu verheissen scheint und dessen Leistungen von denjenigen unendlich verschieden sind, die für ähnliche Bedürfnisse (einige wenige Beispiele ausgenommen) etwa zu Anfange dieses Jahrhunderts hervorgebracht wurden. Freilich kommen diesem schönen Aufschwunge unserer jungen Architektur viele sehr begünstigende äussere Umstände entgegen. Ich will unter diesen nur Einen anführen, der für die in Rede stehenden Verhältnisse beim ersten Anblicke zwar als ein untergeordneter erscheint, den ich aber für eine künstlerische Gestaltung der Umgebungen des Lebens nichts destoweniger für sehr wichtig halte. Ich meine die der jüngsten Vergangenheit angehörige Erfindung der sogenannten Dorn'schen Dächer, die, ebenso wohlfeil wie von grossem practischen Nutzen, zugleich für die schöne Form der Gebäude im höchsten Grade günstig wirken; da sie nemlich nur

einer geringen Neigung bedürfen, so vereinigen sie sich durchaus harmonisch mit den klaren, ruhigen Linien des classischen Architekturstyles, und entfernen somit die unförmliche, alle Schönheit vernichtende Last der bisher üblichen Ziegeldächer, deren barbarische Erscheinung zu ertragen allein nur durch die Uebergewalt einer steten Gewöhnung möglich gemacht werden konnte. Es ist bekannt, dass diese Ziegeldächer es waren, die Winckelmann (den man das Auge der Schönheit genannt hat) aus der nordischen Heimath vertrieben, als er sie nach langer Trennung zu besuchen kam.

Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke.

Die Kunst der Architektur erscheint überall, und besonders in denjenigen Perioden, in denen sich eine höhere Cultur entwickelt, mit der bildenden Kunst verbunden; die Werke der letzteren, innerhalb einer solchen Verbindung, sind als ein integrirender Theil von den Werken der ersten zu betrachten. Die Bildwerke dienen der Architektur nicht bloss als ein zufälliger, auf diese oder jene Weise zu gestaltender Schmuck, dessen Dasein etwa nur den grösseren oder geringeren Reichthum der Anlage bezeichnet: sie sind der Form und der Idee nach wesentlich nothwendig zur Vollendung des architektonischen Ganzen. Die architektonischen Formen können immer nur die allgemeinen Gesetze der Erscheinung ausdrücken; wo diese zu individueller Bedeutung erhoben werden sollen, da muss die bildende Kunst, die Darstellung der beseelten Gestalt, hinzutreten. Wo es darauf ankommt, die eigenthümlich besondere Bedeutung des einzelnen

Werkes der Architektur auszusprechen, da kann dies (so lange man überhaupt das höhere Element der Kunst als ein gültiges anerkennt) nur durch bildliche Darstellung, die eben das Einzelleben und die Conflicte desselben zum Gegenstande hat, geschehen. Natürlich aber darf diese bildliche Darstellung nicht auf eine willkürliche Weise gefasst werden; da aus der Verbindung von Architektur und bildender Kunst Ein Ganzes hervorgehen, da die Bildwerke in dieser Beziehung nur die Blüthe, die sich aus dem Stamme der Architektur entwickelt, vorstellen sollen, so ist es nöthig, dass eben dieses Verhältniss sich kund gebe, dass den freien Werken der Kunst dieselben allgemeinen Gesetze zu Grunde liegen, dass sie nach den Bestimmungen eines, mit den architektonischen Principien übereinstimmenden, streng gemessenen Styles behandelt werden. Für das Ganze, in seiner Idee und in deren Gestaltung, ist es also nöthig, dass beides, Architektur und Bildwerke, aus Einem Geiste geschaffen werde, dass Ein Künstler es sei, der dieses Ganze erfinde, wenn es auch nicht nöthig ist (in vielen Beziehungen sogar nicht zweckmässig sein würde), dass er überall selbst an die technische Ausführung Hand anlege.

Eine hohe Anforderung wird nach alledem an den Architekten gemacht, wenn er seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutsamkeit vertreten soll. Wenige Architekten aber sind in der neueren Zeit aufgetreten, die einer solchen Anforderung Genüge ge-

leistet hätten; eines lebendigeren Talentes für die bildende Kunst ermangelnd, waren sie zumeist genöthigt, einen Haupttheil ihrer Arbeit der Willkür Anderer zu überlassen, und sehr selten nur hat es der Zufall gefügt, dass diese auf die Idee des Ganzen, auf eine entsprechende stylistische Behandlung einzugehen wussten. Um so bedeutender wiederum steht Schinkel da, indem ein gütiges Geschick seinem Geiste die reichste Fülle bildlicher Anschauungen gegeben, indem er selbst dies sein Talent für die bildende Kunst zu einer grossen Vollendung durchgebildet hat. In seinen architektonischen Entwürfen sind auch die hierher bezüglichen Theile ebenso lebenvoll, mit derselben Rücksicht auf das Ganze durchgearbeitet, wie die Formen der Architektur selbst. In der stylistischen Behandlung schliessen sie sich durchaus harmonisch der letzteren an; in Bezug auf die Idee der Darstellung spricht sich in ihnen die specielle Bedeutung des Gebäudes, für welches sie entworfen wurden, in grossartig freien Zügen aus.

Schon bei der Betrachtung von Schinkel's monumentalen Entwürfen wurde bemerkt, dass auch in diesen Werken seiner Hand seine classische Richtung sich mit Entschiedenheit geltend macht. Natürlich war dies bei denjenigen bildlichen Darstellungen, welche sich einem architektonischen Ganzen unterordnen, um so mehr bedingt, als die Bildwerke hier mit wirklich griechischen, oder im griechischen

Geiste componirten Bauformen in Uebereinstimmung stehen mussten. Es sind die idealen Gestalten der classischen Kunst in ihrer rein menschlichen Würde, es ist jene einfach symbolische, mit Wenigem Vieles andeutende Darstellungsweise, was auch in diesen Werken unserem Auge gegenübertritt; aber Schinkel schafft in diesem Elemente wiederum frei von innen heraus, er hält eben nur das Allgemeingültige, Allgemeinverständliche desselben fest, ohne (wie es anderweitig Beispiele genug giebt) das, was nur der archäologischen Wissenschaft angehört, neu beleben zu wollen.

Für eine der geistreichsten Compositionen dieser Art halte ich diejenige, welche von ihm für den Fronton der Hauptwache Berlins entworfen wurde. Ich habe auf dieselbe schon im Obigen hingedeutet. Sie enthält, in einer Reihenfolge von Gruppen, ein umfassendes Bild des Krieges. Zwei Kriegergruppen auf zweispännigen Kriegswagen stürmen in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander; zwischen ihnen ist die Siegesgöttin, welche die Rosse des einen Wagens lenkt und die des anderen zurückscheucht, so dass hier bereits der Lenker der Rosse dem Wagen entflieht. Hinter dem letzteren sieht man Scenen der Verwüstung, welche die jetzt Besiegten über das Land hereingeführt: ein Krieger schleift eine Jungfrau an den Haaren sich nach, Unbewaffnete flüchten, in der Ecke des Giebels Weiber, Kinder und Greise um Hilfe fle-

hend. Auf der anderen Seite folgen auf den von der Victoria geführten Wagen zunächst einige Gruppen, welche die gänzliche Niederlage der Feinde bezeichnen, sodann in der Ecke die Klage einer Familie über den Leichnam eines gefallenen Helden. Der reiche Inhalt ist hier mit wenigen Mitteln klar ausgesprochen; die verschiedenen Gruppen reihen sich auf eine harmonische Weise, den Raum ebenmässig ausfüllend, an einander; die Gestalten, nackt oder in einer Gewandung, welche die Bewegung der Körperformen klar wiedergiebt, treten überall deutlich und bestimmt aus dem reichbewegten Ganzen hervor. Die leichte Skizze, welche Schinkel von dieser Composition mittheilt, gab Gelegenheit, ein höchst interessantes, der Würde jener Localität sehr wohl entsprechendes plastisches Werk auszuführen; wie nothwendig dasselbe zur Vollendung des Gebäudes (schon in allgemein ästhetischem Bezuge) gewesen wäre, ist bereits früher angedeutet *).

Noch verschiedene andere Compositionen, besonders für die Giebelfelder griechischen Styles, hat Schinkel in der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe bekannt gemacht. Ich will hier nur kurz

---

*) Ich freue mich, hier die Bemerkung hinzufügen zu können, dass in der That eine plastische Ausführung der genannten Composition, in der entsprechenden Grösse, vorhanden ist. Sie findet sich im Inneren des Zeughauses von Berlin, zum Schmuck eines der grossen Waffensäle desselben, angewandt.

auf den schönen Giebelschmuck des Packhofgebäudes und auf den der Sternwarte zu Berlin hindeuten, welche beide, von plastischen Künstlern ausgeführt, den genannten Gebäuden zur vorzüglichsten Zierde gereichen. — Am Interessantesten aber sind die Sculpturen, welche das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin schmücken und die, nach Schinkel's Entwürfen, vollständig und zwar durchweg mit einer grossen Trefflichkeit ausgeführt sind. (Sie bestehen, wie das gesammte Aeussere des Gebäudes, aus gebranntem Thon.) Diese Sculpturen zerfallen, nach den Räumen, zu deren Ausstattung sie dienen, in verschiedene Cyklen. Als einen Hauptcyklus kann man zunächst diejenigen betrachten, welche in den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht sind. Es sind die Bilder einer Architekturgeschichte, d. h. einer solchen, die mit freien Zügen nur einige grosse Phasen ihrer Entwickelung andeutet, ohne sich gerade sonderlich viel auf das der Wissenschaft angehörige Detail einzulassen. Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude, über denen Erschlagene hingestreckt liegen oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, und Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode

des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet, Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben. Die Auffassung, die Behandlung in diesen Scenen ist wiederum ganz classisch; die reine, nackte Körperform herrscht durchaus vor, die Bewegungen entwickeln sich demgemäss in freier Unmittelbarkeit, in unbefangener Naivetät; aber darin besteht gerade die Schönheit dieser Darstellungen, dass sie eben, wie die Antike, das Leben in seiner reinen Natürlichkeit, in Kraft und Unschuld zugleich, fassen. Von einer Nachahmung der Antike kann hier jedoch gar nicht die Rede sein, indem diese Darstellungen eben nur auf das Nächstliegende, auf das allgemein Menschliche, ausgehen und nur hierin die Bedeutung des Gebäudes aussprechen. Nicht minder interessant und eigenthümlich ist der zweite Hauptcyklus, der die Darstellungen an den Gewänden der beiden Portale umfasst; an dem einen derselben sind nämlich die Bilder der Architektur in ihrer Bedeutung als schöne Kunst (besonders die Personificationen der Säulenordnungen), an dem andern die Bilder der Architektur als Wissenschaft vorgestellt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch auf die anderen Zierden dieses merkwürdigen Gebäudes, — das in seinen bildnerischen, wie in seinen architektonischen Theilen gleiche Be-

deutung für eine neue, auf classischer Grundlage frei entwickelte Kunst hat, — näher eingehen.

In seinen kirchlichen Entwürfen hat Schinkel im Ganzen wenig von bildnerischen Darstellungen in grösserem Maassstabe mitgetheilt; als Grund hierfür darf man wohl annehmen, dass die zumeist beschränkten Mittel diesen reicheren Schmuck seltner verstattet haben, dann aber auch, dass von den bedeutenderen Entwürfen nur sehr wenige zur Ausführung gekommen, somit diese Einzelheiten auch nicht in gleichem Maasse durchgearbeitet sind. Doch finden sich auch so Andeutungen genug für eine Behandlungsweise der hierher gehörigen Darstellungen in classischem Sinne, wozu natürlich, da die gebräuchlichen Typen derselben bis in das classische Alterthum hinaufreichen, eine sehr gültige Veranlassung war. Dass eine solche Behandlungsweise die christliche Auffassung nicht nothwendig beschränke, ist genügend durch die Geschichte der Kunst erwiesen. Aber gerade für dies Verhältniss findet sich ein sehr bedeutsames Beispiel in Schinkel's Entwürfen, welches, wie es scheint, eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt: ich meine seine (in verschiedenen Heften sich wiederholende, wenn auch mehrfach modificirte) Behandlung des Crucifixes, das zum Altarschmucke bestimmt ist. Schinkel hat diesem Gegenstande eine mehr künstlerische Fassung zu geben versucht; er stellt den Erlöser nicht am Kreuze hängend, sondern vor demselben auf

einer Kugel stehend dar, so dass nur die Arme an das Kreuz geheftet bleiben. Um den Unterkörper des Erlösers hat er ein volleres Gewand geschlagen, zumeist auch über die Arme des Kreuzes selbst ein teppichartiges Gewand gehängt, um so dem Ganzen mehr Fülle und plastische Wirkung zu geben. Diese Darstellung soll natürlich nicht dazu dienen, den Moment der Kreuzigung selbst zu vergegenwärtigen; sie ist — im Sinne der classischen Kunst — symbolischer Art; sie deutet allerdings auf den Opfertod des Erlösers hin, aber sie fasst den Erlöser nicht als den seinen Qualen erliegenden Menschen, sondern als den Sieger über das Leiden der Welt auf; sie giebt uns nicht den steten, abschreckenden Anblick eines zu Tode Gefolterten, sondern leitet unser Gefühl von dem Opfer zu dessen gnadenreichen Folgen hinüber; sie wirkt auf unser Gefühl in einer wahrhaft erhebenden Weise und schliesst sich, auch in Bezug auf die äussere Form, würdig einer würdigen Umgebung an. Die Darstellung ist in classischem Sinne erfunden, aber ebenso mit christlichem Gefühle gedacht. Auch findet in der That jene düstere Vorstellung dadurch keine Sanction, dass sie eben lange Zeit in Gebrauch gewesen: ihre Erfindung, ihre grösste Verbreitung gehört denjenigen Perioden an, da in der Kunst materielle Elemente vorzugsweise überwiegend waren. Die hohe Kunst des christlichen Alterthums (mangelhaft in der äusseren Form, höchst

tiefsinnig und würdig in ihrem inneren Wesen) kennt durchaus keine Crucifixe; wenn man in jener Zeit den Erlöser darstellen wollte, so geschah dies am liebsten unter dem zarten Bilde des guten Hirten; so ist z. B. die Darstellung eines Sarkophages, an dem der gute Hirt als Jüngling zwischen zweien Schafen steht und das eine derselben liebkost, ebenso edel künstlerisch gedacht, wie aus dem innigsten Gefühle hervorgegangen. Erst in der düstern Kunst der Byzantiner werden die Crucifixe häufig und mit Vorliebe, zugleich von vornherein in der abschreckendsten Gestalt, gebildet. Das grossartige vierzehnte Jahrhundert, die erste Blüthezeit der modernen Kunst, hat wiederum im Ganzen nur wenig solcher Darstellungen, dagegen sie im fünfzehnten (der Zeit, in welcher man überall bestrebt war, die formale Seite der Kunst, oft mit grosser Einseitigkeit, durchzubilden) wiederum häufiger hervortreten. Auch auf dem Gipfel der modernen Kunstentwickelung, in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, finden sich, in Italien wenigstens, diese Darstellungen sehr selten, und nur in der, nicht zu ihrer Vollendung gediehenen Kunst des Nordens kommen sie auch in dieser Zeit mehrfach vor. Am meisten aber beliebt und mit kaltblütigster Sorgfalt durchgearbeitet erscheinen die Crucifixe in der Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, da aufs Neue, im Süden wie im Norden, derbsinnliche Auffassungsweise in der Kunst

vorherrscht und sich dieser, wenigstens in vielen Schulen, ein gewisses, ich möchte sagen: fanatisch-religiöses Element zugesellt, was damit eben im besten Einklange steht. Das aber ist, wie es mir scheint, wiederum eine der dankenswerthesten Einwirkungen der Antike auf die Kunst unserer Zeit, dass sie, indem sie die Formen der letzteren läuterte und reinigte, diese Formen eben auch zur Aufnahme geläuterter und erhabener Ideen würdig machte, ohne dass man irgendwie mit Grund sagen kann, dass hierdurch zugleich die Einführung speciell pantheistischer Elemente bedingt werde. Oder ist es nöthig, dass ich hier, um noch ein anderes Beispiel als Schinkel's Zeichnung anzuführen, etwa an Thorwaldsen's kolossale Christusstatue erinnere, die, im reinsten classischen Sinne gebildet, zugleich ihre Aufgabe löst, wie vielleicht kein Werk früherer Zeiten?

Historische Malerei.

Die bisher besprochenen Entwürfe Schinkel's für Werke bildender Kunst sind solche, welche im unmittelbaren Bezuge zur Architektur stehen, vornehmlich solche, welche durch die Formen der Architektur bedingt werden und sich diesen, als ein wesentlich nothwendiges Glied des Ganzen, anschliessen. Aber Schinkel hat auch selbständige Werke bildender Kunst geliefert, wenn schon in ihnen, namentlich in denjenigen, welche dem Fache der historischen Malerei angehören, — wie es sich durch alles Vorhergehende ergeben muss, — wiederum eine verwandte Weise der Auffassung und Behandlung zu Grunde liegt. Die Hauptstelle unter diesen nehmen seine Entwürfe zu den, in den Vorhallen des Berliner Museums auszuführenden Wandmalereien ein, Arbeiten von einer so eigenthümlichen Vollendung, in Bezug auf die äussere Darstellung wie auf die Durchbildung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens, dass ihnen, obgleich

sie niemals öffentlich ausgestellt wurden, doch bereits die entschiedenste Anerkennung im weitesten Kreise zu Theil geworden ist. Der erste Eindruck, den diese Malereien (denn sie sind, wenn auch in kleinerem Maasstabe, aufs sorgfältigste in Farben ausgeführt) auf den Beschauer hervorbringen, hat etwas eigen Ueberraschendes, eben in Bezug auf den Adel in der Form, auf den Reichthum der Gestaltung, auf die grossartige Harmonie der Färbung, die in ihnen herrschen; man erwartete auch hier (wie es in den oben besprochenen, für die baulichen Zwecke bestimmten Compositionen der Fall ist) mehr nur skizzenartige Entwürfe, mehr nur die Andeutung der Ideen, nach denen der bildende Künstler, um sich so den Anforderungen des Ganzen zu fügen, würde zu arbeiten gehabt haben; man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der frei bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden. Doch stehen diese Arbeiten nicht vereinzelt da; noch manche andere reihen sich ihnen an, die man in gewissem Sinne vielleicht als die Vorbereitungen zu diesen betrachten kann. So glaube ich hier ein grosses kraftvolles Oelgemälde vom Jahre 1827, welches, inmitten eines dichten südlichen Haines, eine idyllische Scene zwischen einem Mädchen und einem Knaben darstellt, nennen zu dürfen, ein Bild, in dem das edelste Formenstudium hervortritt. So war Schinkel ungefähr gleichzeitig mit diesem Gemälde (oder zunächst

vorher), mit ausgedehnten historischen Compositionen beschäftigt, welche den Ereignissen der Freiheitskriege gewidmet sein sollten. Er hatte die Absicht, diese Compositionen ganz ideal (d. h. also: im Sinne der classischen Kunst) zu halten. Sie sollten kein Portrait jener Ereignisse sein, was nur zur Darstellung mehr oder weniger zufälliger Einzelheiten führen, aber nicht den grossen Gang, den allgemeinen Inhalt derselben andeuten kann; sie sollten eben diesen Gang, die wichtigsten Ereignisse jener denkwürdigen Jahre als ein Ganzes — gewissermaassen als eine Parallele der Wirklichkeit — zusammenfassen. Alles demnach, was an die Zufälligkeiten der heutigen Existenz erinnert (namentlich die Beschränkung des Costumes) sollte wegfallen, nur das allgemein Menschliche sollte in ihnen hervortreten, dabei aber das aufgenommen werden, was zur höheren Charakteristik, vielleicht in einer gewissen symbolischen Weise, nothwendig gewesen wäre. Jene Composition für das Giebelfeld der Berliner Hauptwache, so wie manche Scene der für das Museum bestimmten Gemälde dürfte uns die Behandlungsweise, die sich Schinkel hiebei vorgezeichnet, erkennen lassen. Indess sind von diesem Unternehmen nur einige Theile zur Ausführung gekommen.

Die für die Vorhallen des Berliner Museums bestimmten Malereien wurden von Schinkel im Jahre 1828 begonnen. Ich bezeichnete sie vorhin

als selbständige Werke bildender Kunst, im Gegensatz gegen diejenigen, welche unmittelbar, als ein nothwendiges Glied, dem architektonischen Ganzen angehören. Das sind sie gewiss; darum aber stehen sie keineswegs ohne ein näheres Verhältniss zu dem Gebäude, für welches sie bestimmt wurden, — weder zu der Architektur, noch zu dem Zwecke desselben, da. Auch sie fügen sich den allgemeinen architektonischen Bedingungen und entsprechen dem angewandten architektonischen Style, aber in derjenigen freieren Weise, dass die Architektur für sie gewissermaassen nur den Rahmen und Einschluss bildet; auch sie sprechen die besondere Bedeutung des Gebäudes aus, aber freilich in einer ungleich reicheren, umfassenderen Weise, als es bei den im Obigen besprochenen bildlichen Entwürfen verstattet sein konnte. Man mag dies Verhältniss wenn man will, auch hier immerhin noch als eine Schranke bezeichnen; aber es ist eine Schranke, welche nicht die Freiheit, sondern nur die Willkür der bildenden Kunst aufhebt, eine Schranke, welche der Darstellung ein höheres Gesetz zu Grunde legt und alles Niedrige, was den Zufälligkeiten der Erscheinung angehört, daraus entfernt hält. Denn das eben bedingt überall die Grösse der monumentalen Kunst (in ihrer höchsten Bedeutung), dass sie wesentlich auf die Idee der Erscheinung, auf das Ursprüngliche und Dauernde derselben, eingenen muss und dass sie in solcher Art, selbst wenn kein äus-

seres Gebot da ist, mit den strengeren Gesetzen der Architektur in Uebereinstimmung tritt.

Schinkel's Malereien stellen die Entwickelungsmomente der Cultur, — der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, sofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, dar. Sie bezeichnen somit den Zweck jenes Gebäudes in seiner erhabensten Bedeutung, indem dasselbe vor allem bestimmt ist, durch die Monumente, welche es bewahrt, die unmittelbaren Zeugnisse eben desselben Entwickelungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen. Diese Monumente aber sind nur einzelne Bruchstücke, ihre Entstehung war durch unendliche äussere Verhältnisse bedingt: — den Zusammenhang im Grossen und Ganzen zu fassen und frei zu veranschaulichen, sollten eben jene Malereien am Aeusseren des Gebäudes dienen. Sie sind also, dem Begriffe nach, ganz allgemein gehalten, in einer durchaus idealen Weise behandelt; sie gehen auf die einzelnen Momente der Geschichte oder Tradition, die eben den Blick wieder auf die äusseren zufälligen Verhältnisse des Lebens führen würden, auf keine Weise näher ein. Ihre Gestalten haben nur in sich selbst und in ihrem Zusammenhange, nur als Personificationen allgemeiner Ideen, ihre Bedeutung. Aber es sind nicht die Erfindungen einer nüchternen Abstraction; es sind lebendige Gedanken, die sich in ihnen verkörpert haben; in freier Indi-

vidualität, in naiver Aeusserung des Lebens reihen sich diese Gestalten harmonisch aneinander. Einige von ihnen gehören der Anschauungsweise des griechischen Alterthums an; aber auch an diesen ist eben nur jene allgemeinere Bedeutung (sofern sich dieselbe in ihnen vorzüglich klar ausgeprägt hatte), nichts dagegen von den speciellen Verhältnissen und Beziehungen der Mythengeschichte, aufgenommen.

Einige Andeutungen über den Inhalt dieser Malereien im Einzelnen (denn eine ausführliche Beschreibung würde hier zu weit führen, würde auch nur wenig Anschauliches bieten können) mögen dazu dienen, die eben ausgesprochenen Bemerkungen über die Idee des Ganzen näher zu bezeichnen. Die Malereien zerfallen, der Räumlichkeit gemäss, in zwei Cyklen; der bedeutendere ist derjenige, welcher die Wände der grossen äusseren Halle des Museums schmücken soll; der zweite war für die Halle über der Treppe bestimmt. Jeder von diesen Cyklen sollte aus vier Gemälden bestehen. In der äusseren Halle (wo die Malereien etwa die obere Hälfte der Wände einnehmen sollen) sind dies die schmalen Seitenwände, mit Gemälden von quadratischer Form, und die Hauptwände zu den Seiten des Einganges, mit Gemälden, die etwa sechsmal so lang wie hoch sind. Dem Inhalte nach sondert sich dieser äussere Cyklus in zwei Haupttheile, von denen der eine, makrokosmisch, die Entwickelung

der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Lichte, der andere mikrokosmisch, die Entwickelung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abende des Lebens, darstellt. — Das erste Bild ist das der linken Seitenwand: ein dunkler, purpurschimmernder Kreis, der von seligen sternetragenden Gestalten, die sich in harmonischen Bewegungen durcheinander schlingen, erfüllt wird; in der Mitte ein riesiger Greis, — Uranus, die Arme liebevoll ausbreitend. Es ist die Darstellung der göttlichen Kräfte in ihrer ursprünglichen Heiligkeit und Reinheit. — Das folgende Gemälde, eins der beiden Langbilder, stellt das Hinaustreten dieser Kräfte in die Welt dar. Es enthält einen langen Zug unzähliger schwebender Gestalten, die aus nächtlich graublauem Dunkel sich in das lichte Blau des Tages hinüberziehen. Zu Anfange sieht man Kronos und die Titanen in das Dunkel hinabweichen, Zeus und lichttragende Wesen vor ihm zur neuen Herrschaft emporsteigen. Die Nacht, ein grosses schönes Weib, breitet ihren Mantel, unter dem mannigfache Gruppen Schlafender ruhen, über sich empor. Von da zieht es in das Leben des Tages hinaus, anfangs noch träumerisch und zögernd, dann immer kräftiger, entschlossener, bewegter. Geberden und Attribute bezeichnen hier die Hauptmomente der Existenz; Kampf gegen die verfolgenden Gestalten der Tiefe, das Hinabgiessen des Thaues, Hinabstreuen von

Saamen und Blüthenstaub u. dergl. m., giebt die mannigfachsten Motive für die Darstellung. Immer lebendiger und heiterer wird es; Eros und Venus Urania erscheinen; endlich, neben verschiedenen anderen Gestalten, Phöbus auf dem Sonnenwagen und die Grazien, die über ihm schweben. — Das dritte Gemälde (wiederum ein Langbild) enthält, wie bemerkt die eigentliche Darstellung menschlicher Cultur. Es beginnt mit dem Jugendalter des Menschen; sibyllinische und dichterische Begeisterung, Versuche bildender Kunst ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zum heiteren Spiele; das Fest der Ernte bezeichnet die Freude am heimathlichen Boden. Auf der Mittaghöhe des Lebens entspringt unter den Hufen des Flügelpferdes der Quell der Phantasie; er stürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Tiefe, halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Wassers, die Göttinnen des Schicksals sitzen. Nymphen sind mannigfach am Rande der Grotte beschäftigt, Helden und Dichter werden mit ihrem Wasser erfrischt, Werkleute und Gesetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenseit der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein; hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunst breitet sich in erhabenen Werken aus, der Genius hat sich dem schaffenden Künstler zugesellt; an die Säulen des Tempels lehnt sich die Weinlaube und das fröhliche Fest der Kelter. Die Musen tanzen

hier, dem greisen Dichter nah, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren siegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einsamer Höhe schaut der Weise zu den Gestirnen empor, und nach unbekannten Küsten hinaus zieht der Schiffer, dem die Muse ihren segensreichen Gruss mitgiebt. — Das vierte Bild endlich zeigt den Schluss des Irdischen und seine Verklärung. Wehklagend ist eine Familie auf den Stufen eines Grabmales vereint, das von nächtlichen Wolken beschattet wird. Ueber den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf; eine verklärte Gestalt schwebt zum Lichte empor, von seligen Wesen empfangen. — In diesen Bildern ist es indess, wie reiche Composition sich auch entfalte, mehr nur die Cultur an sich, welche dargestellt wird; das Leben erscheint hier im Allgemeinen in einer hohen, ungetrübten Heiterkeit. Die Frucht, welche die Cultur auch für das Leben in seinen beschränkten, in seinen widerwärtigen Verhältnissen bringt, — die moralische Bedeutung der Cultur — stellt sich in den beiden, nur zur Vollendung gekommenen Bildern des zweiten Cyklus dar. Diese zeigen den Menschen im Kampfe mit dem von aussen hereinbrechenden Unglücke und die innere Kraft, mit der er es wagt, der Uebermacht entgegen zu treten. Das erste Gemälde ist die Darstellung einer Ueberschwemmung und der aufopfernden Liebe, welche Rettung versucht und möglich

macht. Das zweite stellt den Einbruch barbarischer Horden in friedliche Wohnungen dar, Gewandheit und Kühnheit im Gegensatz gegen rohe Gewalt. Die beiden noch nicht entworfenen Bilder dieses zweiten Cyclus sollten, soviel ich weiss, die Ueberlieferung der durch das Leben und im Culturverbande gewonnenen Resultate, in der Wissenschaft auf der einen, in der Kunst auf der anderen Seite, enthalten.

Ich konnte den Inhalt der Bilder nur in flüchtigen, ungenügenden Zügen andeuten; die lebenvolle Entwickelung dieser Ideen, das heitere Spiel dieser fast unzählbaren Gestalten, die hohe Schönheit, die überall in ihnen waltet, kann nur im Anschauen der Gemälde selbst empfunden werden. Es ist wiederum der Geist der classischen Kunst, aus dem sie gebildet sind, aber dieser Geist nur, sofern er die Natur selbst in ihrer edelsten Würde erfasst oder sie darauf zurückführt; es ist eine classische Compositionsweise, die in ihrer Behandlung hervortritt, aber auch diese nur, sofern hierin diejenige freie Symbolik der Kunst zu Grunde liegt, welche die Darstellung der Idee mit den einfachsten Mitteln erreicht; es entwickelt sich in diesen Bildern, von den classischen Elementen aus, wiederum eine Weise der Anschauung, welche den inneren Bedürfnissen der modernen Zeit entspricht, aber die letzteren eben durch jene Elemente zu einer neuen Läuterung emporführt. — Aber freilich ist mit Zuversicht hinzuzufügen, dass der Eindruck und die

Wirkung dieser Compositionen sich noch um ein Bedeutendes steigern werde, wenn sie in dem nothwendigen grösseren Maassstabe und in derjenigen architektonischen Umgebung, auf welche sie berechnet sind, zur Ausführung gekommen sein werden. Wir hatten sie lange in den Hallen des Museums schmerzlich vermisst; so schön das Gebäude ist, so machte es dennoch, mit seinen leeren, kalten Wänden, fast den Eindruck einer Ruine. Jetzt werden die sehnlichsten Wünsche aller Kunstfreunde Berlin's in Erfüllung gehen, wird das theuerste Vermächtniss, welches Schinkel uns hinterlassen, dem Leben des Tages frei dargeboten werden. Se. Majestät der jetzt regierende König hat die Ausführung der Gemälde, al Fresco, befohlen: Cornelius hat die Leitung, C. H. Hermann, einer der tüchtigsten Frescomaler, und andere Künstler haben die Ausführung übernommen, und schon sind die Vorbereitungen dazu begonnen.

Schinkel's architektonische und bildnerische Leistungen, wie sie im Vorigen besprochen sind, stehen, wie bemerkt, in gegenseitigem Verhältnisse zu einander; die Gesammtanschauung beider Richtungen giebt erst ein zureichendes Bild seines künstlerischen Charakters. Doch ist mit ihnen seine Thätigkeit im Fache der Kunst keineswegs abgeschlossen: noch in manchen andern Zweigen hat er bedeutend und folgenreich gewirkt und auch letztere dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, den ganzen Reichthum dieser seltenen Erscheinung zu würdigen.

Landschaftliche Gemälde.

Schinkel wird den vorzüglichsten Landschaftsmalern zugezählt, welche an dem neuen Aufschwunge der Kunst im gegenwärtigen Jahrhunderte Theil hatten; seine Arbeiten in diesem Fache gewähren aber nicht bloss in Bezug auf dies Verhältniss, sondern auch an sich ein eigenthümliches Interesse. Um die Richtung näher zu bezeichnen, die er in seinen landschaftlichen Gemälden befolgt, kann man wiederum von dem Mittelpunkte seiner künstlerischen Wirksamkeit, von der Architektur, ausgehen. Er liebt es, grossartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offenen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaassen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben. Doch ist hierin in sofern ein bedeutender Unterschied von seinen wirklich architektonischen Leistungen, als er in diesen Gemälden die Architektur nicht ausschliesslich nach

dem Principe behandelt, welches er für die Gegenwart als das Angemessene erkannt und ausgebildet hat, sondern dieselbe objectiv, in derjenigen Gestalt aufnimmt, in welcher sie als Denkmal der verschiedenen Entwickelungsperioden der Geschichte dasteht. Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder dieser Entwickelungsperioden selbst, indem er durch ihre ganze Composition bestimmte Zeiten und bestimmte Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisirt. Solcher Objectivität entspricht denn auch die malerische Behandlung. Jenes Element gemüthlicher Stimmung, welches die Natur zum Spiegel des inneren Seelenlebens macht und welches in unserer neuesten Landschaftschule zu einer so bedeutsamen Entfaltung gediehen ist, (ich nenne besonders Lessing als Repräsentanten dieser Richtung) tritt in Schinkel's Bildern weniger hervor; ungleich mehr sind sie, was die Behandlung anbetrifft, der plastischen Ruhe und klaren Naivetät derjenigen älteren Landschaftschule verwandt, welche sich im siebenzehnten Jahrhundert auf italienischem Boden (zumeist zwar durch Ausländer gepflegt) entwickelte. Man hat die Richtung der letzteren als die classische Landschaft bezeichnet, gewiss nicht ohne guten Grund in Bezug auf die genannten Eigenschaften, — wie denn auch die wenigen antiken Landschaftsbilder, die wir kennen, auffallend an den Styl eines N. Poussin erinnern; — wir mögen auch Schinkel's Landschaften mit demselben

Worte bezeichnen und werden somit wieder auf den Grundzug seines künstlerischen Charakters zurückgeführt. Uebrigens ist nicht ohne Ausnahme in den sämmtlichen hierher gehörigen Gemälden seiner Hand die Architektur vorherrschend; einige enthalten nur die freien Gestaltungen der Natur, aber auch in diesen macht sich dieselbe Behandlungsweise bemerklich.

Ich will nur einige wenige Beispiele Schinkelscher Landschaften anführen, um das eben Gesagte näher zu belegen; ich will besonders auf zwei Gemälde aufmerksam machen, die seine eigene Wohnung schmücken und die nach verschiedener Richtung hin, seine Auffassungsweise zu charakterisiren vorzüglich geeignet sind. Das eine Bild stellt griechische Natur und griechisches Leben in ihrer Blüthe dar. Man sieht im Mittelgrunde desselben die Gebäude einer griechischen Stadt mit emporragenden Tempeln hingebreitet; zur Linken zieht sich die steile Höhe der Akropolis empor, auf deren Plateau, mehr im Vorgrunde, ein dorischer Porticus und vor diesem die kolossalen Gruppen der Dioskuren hervortreten. Am Abhange dieses Berges bemerkt man verschiedene kleinere Heiligthümer; ein Wäldchen von Platanen und Kastanien führt zur Stadt hinab; vor der letzteren ist ein öffentlicher Versammlungsort, in welchem gymnastische Spiele aufgeführt werden. Das Ganze ist in heiterem südlichem Lichte gehalten; die Ferne, deren Berg- und

Uferformen in den schönen Linien der südlichen Natur gezeichnet sind, erscheint in klarem bläulichem Dufte. — Das andere Bild entwickelt die Pracht des nordischen Mittelalters. Auf einer Anhöhe, deren Fuss mit Eichen bewachsen ist, erblickt man das reiche Gebäude eines gothischen Domes; der eine seiner Thürme erhebt sich in den freien, kühnen Formen dieser Architektur in die Lüfte; über dem anderen, der noch nicht ganz vollendet ist, wallt eine grosse Fahne. Zur Seite des Domes steht das Gebäude einer kaiserlichen Pfalz, dem eine festlich geordnete Schaar von Knappen, Rittern und Herren, in der Mitte der Kaiser unter dem Baldachin, entgegenzieht. Weiter zurück und mehr in der Tiefe breitet sich, von einem Flusse durchschnitten, eine mittelalterliche Stadt mit mannigfachen Gebäuden hin; die Ferne wird durch Bergzüge abgeschlossen. Der Himmel ist mit dunklen Regenwolken erfüllt, vor denen der hell beleuchtete rothe Sandstein des Domes einen wirkungsreichen Contrast bildet; das Ganze ist in den ernsten Tönen gehalten, welche der nordischen Natur die längere Zeit des Jahres hindurch eigen sind.

In ähnlicher Weise hat Schinkel noch in manchen anderen Bildern theils das griechische Leben, theils das nordische Mittelalter charakterisirt. Unter den ersten ist namentlich ein Gemälde berühmt, welches ebenfalls die Ansicht einer griechischen Stadt in der schönsten Blüthe Griechenlands dar-

stellt und welches für die Prinzessin Friedrich der Niederlande (wenn ich nicht irre, im Jahre 1825) gemalt wurde; hier tritt indess mehr als in seinen andern landschaftlichen Gemälden das Element der Historienmalerei hervor, indem im Vorgrunde ein Tempelbau und zahlreiche Gestalten griechischer Jünglinge, die an der Ausführung des Baues arbeiten, dargestellt sind. In seinen bildlichen Darstellungen gothischer Prachtgebäude folgt Schinkel ganz der reichen Entwickelung dieses Styles, welche vornehmlich in Frankreich und Deutschland, in den Zeiten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts statt gefunden hatte, ohne dieselbe durch seine eigene Ansicht über die Gültigkeit derselben zu beschränken *). In manchen seiner Gebäude entwickelt sich auch die vornehme Pracht italienischer Architektur, wie sich diese in der Zeit um den Schluss des Mittelalters gestaltet hatte, und wiederum sind die Natur und die Staffage demgemäss behandelt. So sieht man auf einem dieser Bilder den Altan eines fürstlichen Parks vor sich,

*) Ebenso ist Schinkel bei der Restauration der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke des preuss. Staates, die in den letzten Decennien statt fand und deren obere Leitung seinen Händen anvertraut war, — bei der Restauration der Dome von Cöln, Magdeburg, Brandenburg, des Schlosses Marienburg u. s. w. — überall auf das, der Anlage dieser Gebäude zu Grunde gelegte System mit Sorgfalt eingegangen und hat eben nur dieses System in seiner Integrität herzustellen gestrebt.

der von zwei hohen Bäumen überschattet wird und auf dem der Fürst, Ritter und Edelknaben sich versammelt haben; in der Tiefe die Gebäude einer italienischen Stadt und einen von hohen Bergen umschlossenen See; das Ganze im südlichen Abendglanze gehalten. Eine der schönsten Compositionen Schinkel's enthält ein Schloss und den dazu gehörigen Park im altfranzösischen Style, über welches sich, fast wehmüthig, eine tiefe Stille ausbreitet. (Die Idee zu dem Bilde rührt von Clemens Brentano her.) In seinen landschaftlichen Bildern ohne Architektur hält Schinkel gewöhnlich bestimmte Motive, theils der südlichen, theils der heimischen Natur, fest. — In Berlin sieht man eine grosse Anzahl seiner landschaftlichen Compositionen in der berühmten Gemäldegallerie des Consul Wagener, verschiedene im Original, eine grosse Reihe in trefflichen Copien von Ahlborn.

Endlich muss ich an dieser Stelle auch noch der grossen landschaftlichen Zeichnungen erwähnen, die Schinkel auf seinen Reisen, theils in Italien (vornehmlich in Sicilien), theils besonders in Tyrol, angefertigt hat. Es sind meisterhaft durchgearbeitete Federzeichnungen, in welchen man, schon in der Bestimmtheit ihrer Behandlungsweise, ebenfalls seine eigenthümliche künstlerische Richtung ausgesprochen findet. Den einheimischen Kunstfreunden sind diese interessanten Arbeiten wohlbekannt. Ein Paar von ihnen hat er mit der Feder auf Stein gezeichnet.

Entwürfe zu Theaterdecorationen.

Ein eigenthümliches Interesse gewähren ferner die Theaterdecorationen, welche Schinkel für die Berliner Bühne, in der Blüthezeit derselben während der Intendantur des Grafen Brühl, entworfen hat. Es wurde in dieser Zeit eine grosse Reform im Decorationswesen eingeleitet, die von der Berliner Bühne aus auch in weiteren Kreisen gewirkt hat. Man war eines Theils bemüht, die grellen Effecte, die bis dahin in der Decorationsmalerei beliebt gewesen waren, aufzuheben und statt deren eine harmonische, der Erscheinung des Schauspielers sich anschliessende Wirkung zu erreichen; anderen Theils bestrebte man sich, Ort und Zeit des einzelnen Drama auch in der scenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen. Für das Erste erreichte man dadurch sehr bald den erwünschten Zweck, dass man, statt der bisher üblichen Behandlungsweise, landschaftliche Compositionen berühmter Meister zum Vorbilde nahm (wie z. B. die schöne Decoration

der einen Scene in der Oper Armide, in welcher Rinald im Zaubergarten der Armide entschläft, die unmittelbare Copie eines Gemäldes von Claude Lorrain — für den beabsichtigten Zweck höchst passend — enthält). In dem zweiten Bezuge wandte man sich an Schinkel's Talent, welches hierin wiederum Gelegenheit zur reichhaltigsten Manifestation erhielt. Seine Decorationen sind auf gewisse Weise mit seinen eigentlichen Landschaftsbildern zu vergleichen; auch hier treten, zumeist zwar ausschliesslich unter den Formen der Architektur, die Culturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen. Natürlich aber mussten diese Bestrebungen hier, den wechselnden Aufgaben gemäss, sich ungleich mannigfaltiger gestalten, so dass wir gerade hierdurch Gelegenheit gewinnen, den grossen Umfang seiner architektur-geschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten Zustände in ihrer innersten Eigenthümlichkeit aufzufassen vermochte, zu bewundern. Gar manche von diesen Entwürfen dürfen wir als die geistreichsten Restaurationen für diejenigen Kunstepochen, deren Zeit sie vergegenwärtigen sollten, betrachten.

Ein grosser Theil dieser Entwürfe Schinkel's ist in colorirten Blättern herausgegeben; es sind fünf Hefte, zwei in gross Folio, drei in klein Folio. Diese geben uns zu einigen näheren Andeutungen Anlass. Für die Wiederbelebung classischer Ar-

chitektur sind besonders die Decorationen einiger, im classischen Alterthume spielender Opern von namhafter Wichtigkeit. Dahin gehören vornehmlich die der Olympia, unter denen die innere Ansicht des ephesischen Diancntempels (für den ersten Act) ohne Zweifel als die gelungenste Restauration dieses merkwürdigen Gebäudes, überhaupt griechischer Hypäthraltempel, zu betrachten sein dürfte; auch das kleine Heiligthum der Diana (für den dritten Act) giebt ein höchst ansprechendes Bild griechischer Götterverehrung. Der Hypäthraltempel des Apollo, für die Oper Alceste, ist ebenfalls als eine bemerkenswerthe Restauration hervorzuheben. Meisterhaft sind auch die Decorationen zur Vestalin u. a. m. — Die Decorationen zur Zauberflöte entfalten ein reiches Bild ägyptischer Cultur, welches hier freilich, der Oper gemäss, auf eine geistreich freie Weise, besonders in den mehr phantastischen Scenen, behandelt ist. Die Darstellung der Burg Sion für die Oper Athalia giebt uns ein anschauliches Bild althebräischer Pracht, als dem ägyptischen Architekturstyle verwandt aufgefasst. — Andre Blätter führen uns in die verschiedenen Perioden des Mittelalters ein. Altnordische Holzbaukunst erscheint in reichster Ausbildung in einer für das Schauspiel Ratibor und Wanda bestimmten Decoration. Die ganze phantastische, theils erhabene, theils düstere Pracht der sogenannten byzantinischen Architektur tritt uns in den Decorationen des Trauer-

spiels Yngurd gegenüber. Ebenso der Reichthum des gothischen Styles, theils in seiner früheren, strengeren Ausbildung, — in der feierlichen Kirche für das Trauerspiel Axel und Walburg; theils in der späteren Eleganz, — in den Decorationen für die Jungfrau von Orleans u. a. Eine der trefflichsten Decorationen ist, nach meiner Ansicht die für den ersten Act der Braut von Messina entworfene: eine Säulenhalle, in welcher der antike Architekturstyl in demjenigen romantischen Sinne aufgenommen ist, der sich in Italien und besonders in Sicilien in der frühesten und in der spätesten Zeit des Mittelalters häufig findet, so dass hier die Verbindung des classischen und romantischen Elementes, die Schiller in seiner Tragödie beabsichtigt hat, schon durch den blossen Anblick der Scene dem Beschauer lebendig gegenübertritt. U. s. w. Ich wiederhole, was ich früher bereits angedeutet habe, dass vornehmlich diese Entwürfe (denen noch viele andere nicht herausgegebene, z. B. ohne Zweifel einige der Decorationen zu Gluck's Iphigenia in Tauris, anzureihen wären) uns von Schinkel's ausgebreiteten Studien im Fache der schönen Baukunst Zeugniss geben, und dass gerade durch eine solche Bemerkung die strenge Consequenz desjenigen Systems, welches er in seinen eigentlich architektonischen Arbeiten befolgt, nur um so charakteristischer und um so achtungswürdiger hervortritt.

Einwirkung auf das Handwerk.

Noch ist endlich eine Richtung von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit zu besprechen, welche wiederum entschieden auf dem Grunde eben dieses Systems beruht und welche, in unmittelbarster Verbindung mit dem Leben, von dem ausgedehntesten Einflusse auf die Bildung des Formensinnes unserer Zeit gewesen ist. Ich meine seine Einwirkung auf das Handwerk. Unter mannigfachen Verhältnissen hat Schinkel Gelegenheit gehabt, den Leistungen des Handwerkes das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen und so das Erzeugniss des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das classische Element seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es vor Allem jene klaren, gemessenen, in lebendiger Elasticität bewegten Linien der classischen Kunst sind, in denen er die Geräthe, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Die geläu-

terten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so grossen Vorzug verleihen, hat man grossentheils dieser seiner Wirksamkeit zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen; doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Decoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte, so dass bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besitz des Handwerkes übergegangen sind. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlichen Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Geräthschaften der mannigfachsten Art hat er hier die grösste Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu und immer in jener classischen Reinheit, geliefert, so dass die in solcher Weise geschmückten Räume auf das Gefühl des gebildeten Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen müssen.

Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indess findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkel's Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker." Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefässe, Schalen, Po-

kale u. a., theils von einfacher Form, theils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräthe, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form (welche letzteren zum grössten Theile für die vorzüglichsten Gemälde des Museums, den Eindruck derselben auf eine angemessene Weise erhöhend, ausgeführt sind) u. a. m. Eins der geschmackvollsten Werke ist der Entwurf zur Decoration eines springenden Brunnens, der auf dem Hofe des Gewerbeinstituts zu Berlin ausgeführt ist. — Ein anderes, seit einiger Zeit begonnenes Prachtwerk (von dem Architekten Lohde herausgegeben) enthält die Darstellungen mannigfacher Mobilien, die von Schinkel für verschiedene fürstliche Paläste entworfen wurden. Auch hier sieht man die gediegensten Bilder eines edlen, durchaus geläuterten Styles.

Schliesslich ist zu bemerken, dass der erläuternde Text, welcher die eben genannten „Vorbilder“ etc. begleitet, in seiner Einleitung zwei von Schinkel geschriebene Aufsätze enthält: über die architektonischen Glieder und über die Säulenordnungen. Zunächst nur dazu bestimmt, die Grundsätze, auf denen ein Theil jenes Prachtwerkes beruht, auseinanderzusetzen, dienen diese Abhandlungen zugleich dazu, Schinkel's eigene Grundsätze und die Gesichtspunkte, aus denen er die Architektur auffasst, näher kennen zu lernen. Besonders

die erste der beiden Abhandlungen scheint mir, obgleich sie nur aus wenigen Blättern besteht, von grosser Wichtigkeit, indem sie (wie mir wenigstens kein früheres Beispiel bekannt ist) die Bedeutung der einzelnen architektonischen Formen anschaulich und belehrend darlegt und zugleich den lebendigen Sinn bezeichnet, mit welchem Schinkel in alles Einzelne seiner Kunst eingeht.

Hiermit dürfte das Bild von Schinkel's künstlerischer Wirksamkeit, — soweit dieselbe seine eigenen selbständigen Leistungen anbetrifft, — abzuschliessen sein. Ich habe mich bemüht, soviel mir Kunde davon zugekommen, den ausgedehnten Kreis seiner Thätigkeit und das Ziel, welches er innerhalb dieses Kreises mit beharrlicher Consequenz verfolgt hat, zu bezeichnen. Dies Ziel ist, ich wiederhole es, die Schönheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinung, in derjenigen Idealität, welche die Griechen zuerst für die Gestaltung der Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen hatten, in derselben Reinigung von allen den Zufälligkeiten der Existenz, welche mehr oder weniger als ein verhüllendes Gewand für die begeistigte Form betrachtet werden müssen. Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, in dem Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge und den so mannigfachen äusserlichen Bedingnissen ihrer Erscheinung aufzulösen.

Und gewiss ist sein Streben nicht fruchtlos gewesen. Hat er auch nicht alles erreicht, was seinen Kräften und seinem Willen bestimmt gewesen zu sein scheint, — wann aber ward solche Gunst einem Menschen zu Theil? — so hat er doch in einer Weise gewirkt, dass seine grosse Bedeutung für die Gegenwart unverkennbar dasteht, und dass wir noch nicht im Stande sind, die ganzen Folgen dieser seiner Wirksamkeit zu übersehen. Die Nachwelt wird ihn den thätigsten Begründern einer humaneren Cultur zuzählen.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorstehenden Betrachtungen sind mir durch die gütige Vermittelung des Verlegers dieser Schrift, Herrn G. Gropius, mancherlei nähere Nachweise und Mittheilungen über jene merkwürdige und so wenig gekannte Frühperiode von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit, in welcher er, der Ungunst der öffentlichen Zustände trotzend, sich fast nur mit Arbeiten im Fache der Malerei und insbesondere mit den, auf eine brillant dekorative Wirkung berechneten, Dioramen-artigen Bildern beschäftigte, zugekommen. Ich glaube, den Freunden des grossen Meisters und seiner Werke einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Nachrichten, zur Vervollständigung der oben gegebenen biographischen Notizen hier noch anreihe. Zwar sind auch sie nicht geeignet, jene Periode genügend zu erschöpfen; doch geben sie immerhin ein näheres Bild von der grossen Regsamkeit und Energie seines Talentes, und vornehmlich haben sie das Verdienst, unmittelbar aus der ersten Quelle

geflossen zu sein. Sie gründen sich auf Schinkel's freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; für Herrn Wilhelm Gropius, den Vater, malte er eine bedeutende Reihenfolge von Bildern für öffentliche Ausstellungen; der Theater-Inspector und Decorationsmaler Herr Carl Gropius wurde von ihm in dieses Kunstfach eingeführt und leistete ihm bei den späteren Arbeiten der in Rede stehenden Art hülfreiche Hand. Der letztere ist noch gegenwärtig im Besitz einer grossen Menge Schinkelscher Zeichnungen und in Farben ausgeführter Skizzen.

So ist zu erwähnen, dass Schinkel, noch vor seiner ersten italienischen Reise, vielfach für die Eckartsteinsche Fayence-Fabrik beschäftigt war, indem er für dieselbe Zeichnungen zu allerhand Gefässen lieferte, auch Teller, Vasen u. dergl. eigenhändig mit Malereien versah. Er hatte hier ein festes Einkommen, welches sich auf 300 Thaler belief.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, und nachdem jene traurigen Zeitverhältnisse eingetreten waren, malte Schinkel jährlich Bilder für die kleinen Weihnachtsausstellungen des Herrn W. Gropius, die zu ihrer Zeit grossen Beifall beim Publikum fanden. Zunächst, im J. 1808, eine Ansicht des Hafens der Capstadt.

In demselben Jahre hatte er das Panorama von Palermo, — wie bereits erwähnt, in der kurzen

Zeit von vier Monaten, gemalt. Er war mit eisernem Fleisse vom Morgen bis zum Abend bei dieser Arbeit beschäftigt, ohne unterdessen eine andere Nahrung zu nehmen, als die er des Morgens zu sich gesteckt hatte, und ohne sich durch die unerträglichsten Kopfschmerzen, die ihn schon damals öfters heimsuchten, abhalten zu lassen. Das Panorama war das zweite bedeutendere Oelbild, mit welchem er auftrat; als das erste wird eine Ansicht des Theaters von Taormina (im Besitz des Herrn Bau-Inspector Berger) genannt. Anfangs hatte Schinkel das Panorama für eigene Rechnung ausgestellt; dann ging es durch Kauf an Herrn W. Gropius, später in andere Hände über. Die merkwürdige Zeichnung zu demselben, die auf höchst meisterhafte und grossartige Weise mit dem Tuschpinsel entworfen ist und die, bei 3 Fuss Höhe, eine Länge von 30 Fuss hat, findet sich im Besitz des Herrn Inspector C. Gropius.

Im Jahre 1809 malte Schinkel zwei Cyklen von je sechs „perspektivisch-optischen Gemälden.“ Den ersten Cyklus stelte er im Anfange wiederum für eigene Rechnung aus und verkaufte denselben nachher ebenfalls an Herrn W. Gropius, der die Bilder sodann in Berlin und an andern Orten sehen liess. Ein uns vorliegendes Textblatt, welches bei den späteren Ausstellungen zur Erklärung der Bilder ausgegeben wurde, giebt eine Idee von der Auffassung derselben und zugleich von der Wir-

kung, welche die damals noch so neue Kunst-Technik auf die Beschauer hervorzubringen geeignet war. Wir halten es somit nicht für überflüssig, dasselbe hier in wörtlichem Abdrucke folgen zu lassen:

Perspektivisch-optische Gemälde.

Einer unserer jetzt lebenden berühmtesten Künstler, Herr Schinkel in Berlin, suchte in einer eignen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, dass die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde. Wenn das Auge bei Vorlegung eines Panorams, welches nur den allgemeinen Ueberblick einer ganzen Gegend in weniger bestimmten Grenzen beabsichtigt, ungewiss von einem Gegenstande zu dem andern irrt, und, ohne gewissen Standpunkt, das Bild des Ganzen zwar aufnimmt, die einzelnen vorzüglich schönen Partien aber in der Masse zahlloser näherer oder entfernterer Gegenstände verliert oder nur unvollkommen beobachten kann; so gleitet es bei diesen Gemälden, sobald der Vorhang aufrollt, aus dem magischen Dunkel, welches es vorher umschloss, durch eine wohlgeordnete perspektivische Colonade auf Scenen, welche mit Kunst und Geschmack gewählt, zweckmässig beleuchtet, bei einem bestimmten Gesichtspunkte, den forschenden Blick des Verstandes fesseln, ohne dem freien Fluge der Phantasie Grenzen setzen zu wollen. — Das reizende Land, worin die Wirklichkeit ein lieblicher Traum der Phantasie zu

sein scheint, wo Natur und Kunst Meisterstücke aufzustellen wetteiferten, gab dem Künstler Sujets, deren getreue Darstellung schon den Lohn seiner Erfindung sicherten. — Er führt uns zu der Hauptstadt des noch vor zwei Jahrhunderten so mächtigen, glücklichen und blühenden Freistaats Venedig, dem damals schützenden Mäcen der Gelehrsamkeit und schönen Künste. Hier war der Zusammenfluss von Schätzen aller Welttheile, Venedig die Stadt, um deren Gunst die mächtigsten Fürsten sich beeiferten, die Herrscherin der Meere. So sehen wir sie noch hier. Naht man sich auf dem Adriatischen Meere den friedlichen Lagunen, der ersten Wiege dieser schönen Stadt, so hat man den Standpunkt, von welchem der Künstler den herrlichen Theil des

Markusplatzes

den Broglio, umgeben mit den schenswürdigsten Gebäuden aufnahm. Noch fesselt die Ruhe die Menge geschäftiger Venetianer und neugieriger Fremden in ihren Zimmern, und lässt uns ungestört in unsern Beobachtungen. Einzelne schwarze Gondeln und ein englisches Schiffsboot durchschneiden die Lagunen, in denen mehrere verschiedene Schiffe ruhig vor Anker liegen. Die Masten der grössten Kauffahrteischiffe verlieren sich in Nichts gegen den kolossalen Markusthurm, welcher sich links hinter dem einen Theile des grossen, öffentlichen Gebäudes, welches den eigentlichen Markusplatz umschliesst, erhebt. Rechts, nahe an den Lagunen, ist der alte Dogenpallast, im gothischen, nahe an den orientalisch-persischen grenzenden Geschmacke erbaut, hinter welchem sich in einiger Entfernung die alte Markuskirche und zwei

von deren fünf Kuppeln dem Auge darstellen. Den Hintergrund des Gemäldes schliesst derjenige Theil des grossen öffentlichen Gebäudes, in welchem die Bank ist, und worauf sich die berühmte astronomische Uhr befindet. Zwei Merkwürdigkeiten, welche ehedem die Aufmerksamkeit der Fremden hier fesselten, kann Venedig jetzt nur noch im Bilde zeigen, nämlich die Marmorsäule mit dem darauf befindlichen antiken bronzenen Löwen, dem Wappen Venedigs, ehemals am Dogenpallaste aufgestellt, und vier bronzene, von den Venetianern bei der Eroberung von Konstantinopel erbeutete Pferde, welche an der alten Markuskirche angebracht waren. Beide sehen wir zwar noch hier, sie sind aber jetzt nach Paris gebracht. Nur eine Marmorsäule ziert jetzt noch diesen Theil des Markusplatzes, nämlich die, auf welcher der Schutzheilige von Venedig, der heilige Markus, ruht.

Ein Gegenstück zu dem heitern, freundlichen Venedig giebt der Anblik der grotesken, schauerlichen

Meeresgrotten bei Sorrento

einer bedeutenden Stadt am grossen Golfo von Neapel. Die Küste des Busens von Neapel selbst ist hier oft gespalten und bildet die mannigfachsten Hölen. Mächtige Revolutionen in der Natur, wodurch so viele wunderbare Erscheinungen bewirkt wurden, schleuderten wahrscheinlich von dieser Küste eine zahllose Masse ungeheurer Felsenblöcke in das Meer, wodurch die groteskesten und und abentheuerlichsten Gestalten entstanden, und welche zu gleicher Zeit den räuberischen Barbaresken von Tunis, Algier und Tripolis, die unaufhörlich die Küsten des Golfo's umschwärmen, zu sichern Schlupfwinkeln dienen.

Das Schauerliche dieser Gegend wird durch das fürchterliche Getöse der im Sturm an den Felsen sich brechenden Meereswogen vermehrt.

Eine solche Grotte sehen wir auf diesem Gemälde. Es ist Mitternacht, dichte Finsterniss würde uns den Anblick dieser Schauder erregenden Massen ganz verbergen, erleuchtete nicht das Feuer, an welchem mehrere Barbaresken auf einer Barke ihre Nahrung sich bereiten und den Anbruch des Tages, mit ihm den längst erwünschten Raub erwarten, einen Theil derselben; denn die milden Strahlen des Mondes, welche in den Wellen des hohen Meeres zittern, dringen nicht in diese Grotte. Ueberraschend ist der Uebergang von diesem Anblicke zu der Ansicht eines friedlichen

Schweizerthales am Fusse des Montblanc.

Statt jener stürmischen Wogen, Gefahr drohenden Felsen, liegt ein stiller See im Piemontesischen Gebiete, umgürtet von blühenden Fluren, auf dessen Fläche nur die kleinen Nachen der Fischer, die in seinem Schoosse Nahrung suchen, schweben, von der Morgensonne beleuchtet, vor uns. Links auf einer Anhöhe ein einsames Kloster, hinter dessen Thurmspitze sich neben der hohen Alpenkette, neben dem fernen, erhabenen St. Gotthard, der Jungfrau, dem Schreckhorn u. s. w., ein Theil des ehrwürdigen Montblanc erhebt. Ueber den grünenden vorliegenden Gebirgen steigt dieser Koloss weit über die Wolken; unser Blick kann ihm nur durch nackte, unfruchtbare Regionen bis an das in Wolken verhüllte, schneeweisse Haupt folgen, dessen höhere Spitze kaum noch als Schatten dem forschenden Auge sichtbar bleibt, und uns im

Gefühl unserer Schwäche das Entfernte nur noch dunkel ahnen lässt.

An dieses Meisterstück der schaffenden Natur reiht sich in einer folgenden Darstellung eines der grössten Stücke menschlicher Kunst und Grösse, der

Dom von Milano,

ein Gebäude im edelsten gothischen Style aufgeführt, mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Verzierungen und der grössten Vollendung künstlicher Arbeiten geschmückt, mit Thürmen und Statuen in unendlicher Zahl ausgestattet. Im vierzehnten Jahrhunderte schon legte ein deutscher Baumeister den Grund, man baute ununterbrochen fort und noch bis auf den heutigen Tag ist der Bau nicht ganz vollendet, obschon die jetzige Regierung nunmehr eine namhafte Summe zur Beendigung desselben bestimmt hat. — Das Mondenlicht bricht matt das Dunkel der Nacht. Wir glauben einen fernen heiligen Gesang zu hören. Ein Zug frommer Beter, welche in feierlicher Procession nach dem Innern des heiligen Tempels, an dessen Fenstern sich der Schein der festlichen Fackeln spiegelt, wallen, reisst uns unwillkürlich zur Andacht hin. Es ist der Tag des heiligen Carl, des Schützers dieses Doms.

Von den Gemälden stiller, erhebender Andacht sehen wir uns plötzlich zu dem schreckenvollen aber majestätischen Schauspiele des verheerenden

Ausbruchs des Vesuvs bei Neapel

versetzt. Nicht der reinen warnenden Flamme des durch viele Bastionen geschützten Leuchtthurms bedarf es, dem nach Neapels Hafen steuernden Schiffer die sichere Strasse zu zeigen, die furchtbare Glut des feuerspeienden Vesuvs glänzt in dem glatten Spiegel des Meeres. Ueber dem

glücklichen Resina und Portici steigen aus dem schwarzen Crater himmelan die glühenden Massen des zürnenden Vulcans, Schrecken verkündend den Bewohnern der fruchtbaren Ebenen und zeugen schwarze Wolken am hohen Himmel. Hier rechts, vor jenem Hügel, liegt das einst glückliche Herculanum, verschüttet durch den Staub des speienden Vesuvs, und steht jetzt Torre del greco auf seinen Ruinen erhoben, hinter ihm das einst so heitere Pompeji, ebenfalls ein Raub der Flammen, nur in einzelnen dem Schoosse der Erde wieder entrissenen Resten der Nachwelt als schreckendes Denkmal erhalten. Eine neue Gefahr scheint jetzt wieder der nahen Gegend zu drohen, des Vulcans Wände sind zerrissen, eine unwiderstehlich alles vernichtende Lava giesst sich aus seinem unerschöpflichen Innern. Das Auge weilt mit Zagen bei dieser Scene, der Verkündigerin der Macht Gottes.

Freude mischt sich der Trauer, Fröhlichkeit dem bangen Schrecken. So auch hier. Die letzte der Vorstellungen zeigt uns die prachtvolle

Erleuchtung der Kuppel der St. Peterskirche in Rom,

an dem Tage des heiligen Paulus und Petrus. Zwar werden nicht mehr, wie ehedem, die ganze Façade der Kirche nebst den Colonaden des sie begrenzenden grossen Platzes, auf ein mit der Glocke gegebenes Zeichen, durch mehr als tausend Hände mit brennenden Fackeln erleuchtet, man beschränkt sich die Kuppel durch transparente papierne Ballons zu erhellen; allein selbst diese lassen die über 200 Fuss hohe Kuppel in ihrem vollen Glanze erscheinen, welcher noch dadurch vermehrt wird, dass um Mitternacht durch alle Oeffnungen der Kuppel brennende Pechpfannen ausgesteckt werden, und sich in

eine einzige grosse Flamme vereinigen zu wollen scheinen. Bei dieser prächtigen Erleuchtung sehen wir den im Vordergrunde liegenden grossen Springbrunnen, den 120 Fuss hohen aus einem einzigen Stücke Granit gearbeiteten ägyptischen Obelisk, ein Denkmal der Macht des alten Roms; rechts und links Colonaden des unermesslichen Petersplatzes, wovon uns nur ein Theil hier sichtbar wird, vor welchen grosse Springbrunnen unaufhörlich eine Wasserfluth in die Luft schleudern und ein beständiges Rauschen hören lassen. Rechts über den Colonaden der Vatican mit den vor ihm befindlichen Arcaden, berühmt durch Raphaels Zauberpinsel. Das Ideal einer Feenwelt liegt vor uns — und kehren wir zur Wirklichkeit zurück, so danken wir dem Künstler, der dies Bild uns schuf.

Die Bilder des zweiten Cyklus wurden zuerst durch Herrn Steinmeyer (der noch im Besitz der Skizzen ist) im Königl. Stallgebäude öffentlich ausgestellt; auch sie gingen später an Herrn W. Gropius über. Die Gegenstände dieser Bilder waren.

1) Das Baptisterium und der schiefe Thurm zu Pisa.
2) Das Theater zu Taormina.
3) Innere Ansicht des Domes von Mailand.
4) Das Innere der Peterskirche zu Rom, mit der Kreuzbeleuchtung.
5) Das Capitol zu Rom, bei Mondschein.
6) Aeussere Ansicht des Domes von Mailand.

Bei der für den Schluss des Jahres bevorstehenden Rückkehr der Königlichen Familie nach

Berlin sollten im Königl. Palais mancho Veränderungen vorgenommen werden, doch fehlte es durchaus an einem bekannten Architekten, der zur Leitung derselben geeignet gewesen wäre. Schinkel wurde, während er mit der Anfertigung der vorgenannten Bilder beschäftigt war, dem Hofmarschallamte empfohlen; er unterzog sich gern dem ehrenvollen Auftrage, und seinen Einrichtungen ward bald darauf die lebhafteste Anerkennung von Seiten der Königin zu Theil. Als die Königin die Ausstellung der Bilder im Stallgebäude besuchte und man, den Eindruck zu erhöhen, die Schau der Bilder durch passende Gesänge begleiten liess, steigerte sich das Interesse für den Künstler so, dass seine Anstellung im Staatsdienste die unmittelbare Folge hiervon war.

In demselben Jahre hatte Schinkel ferner ein grosses vortreffliches Tapetenbild von 9 Fuss Höhe und 21 Fuss Länge für den verstorbenen Hof-Zimmermeister Glatz, in der kurzen Frist von drei Wochen, gemalt; dasselbe stellt die Küste von Genua, der Schinkel auf der rechten Seite des Vorgrundes ein altes Kloster als freie Composition hinzugefügt hat, dar. (Bei dem jüngst erfolgten Verkauf und Abbruch des Glatz'schen Hauses, für den Bau des neuen Museums von Berlin, ist das Gemälde durch Herrn Glatz jun. erstanden worden.)

Endlich malte Schinkel für die Gropius'sche Weihnachts Ausstellung des Jahres 1809 eine Ansicht von Rom mit dem Ponte molle.

Für die Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1810: eine Ansicht des Markusplatzes von Venedig; — für 1811: den Palast von Belfonsi. (Dies war ein fingirter Name, der die Composition einer prächtigen Palast-Architektur italienischen Styles, in glänzender Festbeleuchtung, einführen sollte); — für 1812 mehrere Bilder, unter diesen: zwei Ansichten eines Bergwerkes in Calabrien, deren noch vorhandene Entwürfe sich durch grossartig groteske Composition und frappante Beleuchtung auszeichnen, und die Ansicht eines Domes im Lichte des anbrechenden Morgens.

Etwa in demselben Jahre 1812 erschienen Schinkel's meisterhafte Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die wiederum von Gropius ausgestellt wurden, nemlich: 1) Das Grabmal des Königs Mausolus in Carien; — 2) das ägyptische Labyrinth; — 3) die ägyptischen Pyramiden; — 4) der Tempel der Diana zu Ephesus; — 5) der Koloss zu Rhodus; — 6) die hängenden Gärten der Semiramis; — 7) der olympische Jupiter. Diese Compositionen waren, ohne irgend in willkührliche Phantasterei auszuarten (wozu die Gegenstände doch so leicht hätten Veranlassung geben können), durchweg vielmehr mit der besonnensten Benutzung der Berichte, die sich über die genannten Werke in den Schriftstellern des Alterthums vorfinden, ausgeführt worden; sie dürfen unbedenklich als die geistreichsten Restaurationen derselben genannt werden, wie u. a. namentlich jener vielbesprochene und

vieldurchforschte Thron des olympischen Jupiter hier in einer vollendet künstlerischen Darstellung entgegentrat. Zugleich aber hatte Schinkel, mit vollkommener poetischer Freiheit, die Werke in ihrer klimatischen Umgebung aufgefasst und sie durch verschiedenartige Lichtwirkung auf eine Weise behandelt, dass sie unmittelbar gegenwärtig zu sein schienen. So waren die ägyptischen Pyramiden, ihrer schlichten Colossalität sehr angemessen, in dem Dämmerlichte des Mondes gehalten, aus dem im Vorgrunde, zur Seite und halb von Palmen verdeckt, die riesige Gestalt einer Sphinx auftauchte; so war für die hängenden Gärten die Beleuchtung der untergehenden Sonne, und zwar von dem Hintergrunde des Bildes, angenommen, so dass die Glutstrahlen der Sonne durch einen Theil der geöffneten Substructionen gegen den Vorgrund durchbrachen; so war der innere offene Raum des Hypäthraltempels von Olympia durch die fast senkrecht einfallenden Strahlen der Mittagssonne beleuchtet, deren Reflexe die Schatten der Colonnaden spielend erhellten. U. s. w. Leider hat sich von diesen merkwürdigen Darstellungen Nichts erhalten, als zwei ausgeführte Zeichnungen, die des ephesischen Tempels und des Labyrinthes, und mehr oder weniger flüchtige Skizzen der übrigen Compositionen (im Besitz der Herrn C. Gropius). Ein, zur Erklärung ausgegebenes Textbüchlein, giebt nur das zum Verständniss der Darstellungen nöthige Material aus

den alten Schriftstellern, ohne auf die Darstellungen selbst näher einzugehen.

Ein ungemeines Aufsehen, das freilich durch den Enthusiasmus jener Tage zunächst hervorgerufen war, erregte das für die Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1813 gemalte Bild: der Brand von Moskau. Schon um sechs Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebensgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. — Die letzten Bilder, welche Schinkel für diese Ausstellungen malte, waren die Ansichten der Inseln Elba und St. Helena. Doch blieb er, wie bemerkt, stets in freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; und vornehmlich nahm er an der Einrichtung des Gropius'schen Diorama und an der Ausführung der grossen Bilder desselben fortwährend lebhaften Antheil.

Noch ist hier ein Cyclus von grossen Tapetenbildern zu erwähnen, welche Schinkel in der Zeit der Jahre 1813 und 1814 für Herrn Kaufmann Humbert zu Berlin, zur Ausschmückung eines Saales in dessen Hause, malte. Sie befinden sich noch gegenwärtig an ihrer Stelle; sie sind in Oel gemalt, und leicht, geistreich, mit freiem, derbem Pinsel, aber mit vollstem Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung ausgeführt. In letzterem Bezuge kann man sie nur mit den grossen Decorationsbildern, die von den beiden Poussin's gemalt sind und die zum Theil in den italienischen Prachtsamm-

lungen aufbewahrt werden, vergleichen. Die Bilder sind sämmtlich Landschaften, die, in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales, die Charaktere der verschiedenen Tageszeiten erkennen lassen; zum Theil sind sie mit Architekturen geschmückt. Zwei von ihnen haben eine grössere Breiten-Ausdehnung; es sind: die Nacht (10 Fuss breit), eine gothische Kirchenruine und zu ihrer Seite ein See, über welchem der Mond steht; und der anbrechende Morgen (16 Fuss breit), ein See mit hohen Felsufern, im Charakter jener schönen Seen, welche sich aus den Südabhängen der Alpen in die Fluren der Lombardei hineinziehen. Die andern Bilder, vier an der Zahl, sind mehr oder weniger schmal: ein Wald mit einem Bauergehöft und einer weidenden Heerde, im Lichte des Mittags; eine Felswand mit einem hohen Tannenbaume, in welchem der Sturm saust, in nachmittäglicher Beleuchtung; ein Wald, zwischen dessen Stämmen die Glut der untergehenden Sonne hindurchbricht; und ein steyrisches Bauergehöft, im abendlichen Dunkel. —

In unmittelbarem Zusammenhange mit den Malereien, wie die bisher besprochenen, stehen sodann die Entwürfe zu den Theaterdecorationen, die zu den ersten öffentlichen Arbeiten von höher künstlerischer Bedeutung, welche Schinkel zu Theil wurden, gehören. Ueber diese habe ich bereits im Vorigen gesprochen. Doch muss ich hier noch einmal hinzufügen, dass die herausgegebenen Blätter

keinesweges geeignet sind, um zur genügenden Würdigung des glänzenden Reichthums der Phantasie, welchen Schinkel in diesen Arbeiten kund gegeben, zu dienen; und dass man aus denselben noch weniger auf die grossartig freie künstlerische Behandlung, welche in den erhaltenen sehr zahlreichen Original-Entwürfen seiner Hand ersichtlich wird, schliessen kann. In der That zeigen die letzteren durchweg nicht bloss eine Genialität der Composition, sondern zugleich eine so lebenvolle Wahrheit und eine so höchst poesiereiche Durchführung der Lichteffecte, dass sie unbedenklich zu den merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen. —

Ich kann nicht schliessen, ohne aufs Neue den Wunsch auszusprechen, dass eine möglichst umfassende Herausgabe von Schinkel's Werken in den Fächern der bildenden Kunst — wozu ein so viel reichlicheres Material vorliegt, als man auf den ersten Augenblick vermuthen möchte — veranstaltet werde. Noch wichtiger indess scheint es mir, wenn man, soviel es die Verhältnisse irgend zulassen, Bedacht darauf nähme, seine Original-Arbeiten zu sammeln und sie solcher Gestalt als ein reiches Ganze der Nachwelt zu erhalten. Noch dürfte der Zeitpunkt zu diesem Unternehmen sehr geeignet sein; in einigen Jahrzehnten möchte Vieles sich hier und dorthin zerstreut haben und der Wunsch, die Werke des grossen Meisters zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, bereits unausführbar geworden sein.

Gedruckt bei C. Feister.

Ueber

FERDINAND KOBELL

und

SEINE RADIRUNGEN.

Von

Dr. **Franz Kugler,**

Professor an der Königl. Akademie der Künste in Berlin.

Nebst zwölf Radirungen von F. Kobell.

Stuttgart.

Verlag von Karl Göpel.

1842.

Kgl. Kunst Bibl.
Berlin

Druck von J. Kreuser in Stuttgart.

Die vorliegende kleine Abhandlung ist aus Veranlassung der von dem unterzeichneten Verleger unternommenen neuen Ausgabe der von Kennern so sehr geschätzten Radirungen von Ferdinand Kobell (178 Platten. In Folio. Preis 22 fl. rhein. = 13 Thaler preuss. = 19 fl. 30 kr. C.M.) entstanden und diese zu begleiten zunächst bestimmt gewesen; die Veranstaltung dieses besonderen Abdrucks dürfte vielen Kunstfreunden und Künstlern, welche die Anschaffung des ganzen Werkes nicht zu machen wünschen, oder welche bereits im Besitz der älteren Ausgabe oder einzelner Blätter derselben sind, um so angenehmer seyn, als damit eine Zugabe von zwölf Radirungen Kobell's verbunden ist, welche unter den kleineren Blättern seines Werkes mit Rücksicht auf die in der Abhandlung gegebene Beurtheilung gewissermassen zur Veranschaulichung und Erläuterung derselben ausgewählt sind. Andererseits zweifelt der Verleger nicht, dass die wenigen hier mitgetheilten Proben manchen Kunstliebhaber und Künstler zur näheren Würdigung und Erwerbung des vollständigen Kobell'schen Werkes einladen dürften.

Stuttgart, 1842. Karl Göpel.

Ueber

Ferdinand Kobell und seine Radirungen.

Die Nachrichten über das Leben des Künstlers, dessen Werke uns vorliegen und der mit diesen seinen Arbeiten eine entscheidende Bedeutung für die Geschichte der neuern Kunst hat, sind einfach und gewähren nicht eben ein romantisches Interesse. Doch ist es nothwendig, diese Nachrichten voranzuschicken, ehe wir uns zur Betrachtung der Werke wenden, indem überall erst der Künstler unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse und der äussern Umstände, unter denen er sich gebildet hat, gewürdigt werden kann.

Ferdinand Kobell wurde am 7. Juni 1740 zu Mannheim, der damaligen Residenz der pfälzischen Kurfürsten, geboren. Sein Vater war kurfürstlicher Rath. Der Sohn war von seiner Jugend an dazu bestimmt worden, der Laufbahn des Vaters zu folgen; er besuchte, nachdem er die gesetzliche Reife erlangt hatte, die Universität Heidelberg, und ward nach Ablauf seiner Studien als Hofkammer-Secretair angestellt. Doch hatte sich bei ihm schon früh die Neigung zu künstlerischen Beschäftigungen hervorgethan; der Aufenthalt in

dem glücklichen Heidelberg war es vornehmlich, was diese Neigung mächtig zur Blüthe trieb. Dort stehen dem Schauenden die mannigfaltigsten Bilder einer so grossartigen wie anmuthvollen Natur gegenüber. Zwischen grünen Bergen zieht sich, in weiteren und engeren Windungen, bald von sammtnen Matten eingefasst, bald tiefrothe Sandsteinfelsen in seinen Fluten widerspiegelnd, der heiterglänzende Neckar hin. Ein herrlicher Kastanienwald, der aus einer südlicheren Zone versetzt scheint, umgürtet das alte Heidelberger Schloss; weiter hinauf am Berge und über die anderen Höhen und Thäler des Gebirges breitet sich Eichen- und Buchwald. Aller Orten zwischen den Bergen begegnet man Quellen und Bächen, die plätschernd theils zum Neckar, theils zum Rheinthal hinaus eilen, hier eine heimliche Waldwiese bewässernd, dort unter Gestrüpp und Schlingpflanzen hinmurmelnd, dort die Räder einer einsamen Mühle treibend. Von den Höhen am Rande des Gebirges blickt man über die weite Ebne, welche der Rhein durchströmt; Weingärten, reiche Saatfelder, mit Obst- oder Wallnussbäumen besetzt, Städte und Dörfer, oft mit lustigen Hopfenpflanzungen umgeben, ziehen sich durch die Ebne hin, welche jenseit des Rheins durch die duftig blauen Berge des Hardtgebirges abgegrenzt wird. In Heidelberg bedarf es nur eines Ganges von zehn Minuten, wenn man Verlangen trägt, sich alsogleich in die Stille und Abgeschiedenheit der Natur zu versenken. Wenn der Student mit seinem Pandektenheft in's Collegium geht, da schauen Berg und Bäume fröhlich in die Strasse nieder und rufen ihm ihren frischen Morgengruss

zu; da ist es schon Manchem so ergangen, dass er den Katheder des Professors vergass und wohlgemuth hinauseilte, sich in's Grüne zu lagern und den geheimnissvollen Lehren und Offenbarungen zu lauschen, welche der Geist der Natur dem verwandten Menschengeiste mittheilt. Auch Ferdinand Kobell folgte dieser Stimme. Er war nicht müssig in Heidelberg; aber das Zeichenbuch ward ihm lieber als das Pandektenheft. Er liess es sich mit Sorgfalt angelegen sein, die Bilder, die ihm draussen entgegentraten, mit dem Stift und dem Pinsel festzuhalten, das rastlos stille Walten der Natur im engumgrenzten Raume, in künstlerischer Gemessenheit wiederzugeben. Er hatte keinen Lehrmeister bei solchen Studien, aber die Natur war seine Lehrerin; mehr und mehr verstand er ihre Sprache und stets sichrer und deutlicher wurden die Entwürfe, in denen er diese Sprache festzuhalten suchte. Er war, neben seinen wissenschaftlichen Studien, schon ein ganz tüchtiger Landschafter geworden.

Doch waren alle diese Bemühungen vorerst ohne weitern Erfolg. Nachdem er Heidelberg verlassen, musste er, wie bereits bemerkt, in die amtliche Laufbahn eintreten. Jetzt blieben ihm nur wenig einzelne Stunden übrig, in denen er sich, ganz insgeheim, an seiner künstlerischen Thätigkeit vergnügen durfte. Dem Vater des jungen Hofkammer-Secretairs konnte eine Leidenschaft wenig zusagen, welche alle Pläne, die er für das Wohl des Sohnes mit kluger Uebersicht der Verhältnisse in's Werk gerichtet, zu zerstören drohte. Denn in der That, wenn überall die Wahl eines künstlerischen Berufes zweideutig und selbst gefahrvoll ist, so musste sie für die

Verhältnisse jener Zeit und jener Gegend ganz besonders ungünstig erscheinen. Die Pfalz fing erst an, sich allmählig von den unsäglichen Leiden zu erholen, die über sie durch die Kriege, fast ein ganzes Jahrhundert hindurch, heraufgeführt waren. Die materiellen Interessen waren durchaus vorherrschend; es fehlte sowohl an Mitteln, sich künstlerisch einzurichten, als auch an Sinn für die Bedeutung der Kunst. Die Städte, das junge Mannheim nicht ausgenommen, waren arm, der Adel ohne höhere Bildung, der Glanz der Klöster, die einst der Kunst eine so reichliche Förderung gewährt hatten, war lange verschwunden; und was als das Schlimmste bezeichnet werden muss, die Kunst selbst war derjenigen Verderbniss und Entnervung verfallen, welche ihr die allgemeine Herrschaft des damaligen französischen Geschmackes bereitet hatte, so dass die wenigen Freunde des Schönen sich fast ausschliesslich nur den Werken der älteren Meister, die so hoch über denen der Gegenwart standen, zuwandten. Nur der Kurfürst allein, Karl Theodor, der im Jahre 1742 zur Regierung gelangt war, bemühte sich, für die Pflege einer höhern geistigen Bildung in seinem Staate zu sorgen. Nur von ihm konnte dem künstlerischen Talente, welches unter den ungünstigen Zeitverhältnissen und unter dem wider Willen getragenen Drucke der Amtsgeschäfte zu verkümmern drohte, Hülfe kommen, — und sie kam. Es fand sich, im Jahre 1762, die Gelegenheit, ihm einige Arbeiten des Hofkammer-Secretairs vorzulegen. Er erkannte das darin ausgesprochene Talent, entband diesen seiner Amtsgeschäfte, und setzte ihn durch eine Pension, die er ihm grossmüthig

aus seiner Privatkasse bewilligte, in den Stand, sich vollständig für den künstlerischen Beruf auszubilden.

Ferdinand Kobell, bis dahin ohne alle künstlerische Unterweisung, besuchte nunmehr zunächst die Kunstakademie von Mannheim, welche damals unter der Direktion des berühmten Bildhauers Peter Verschaffelt stand. Er durfte seine Träume verwirklichen, sich frei und rückhaltlos dem Berufe hingeben, für welchen ihn die Natur bestimmt hatte, durfte alles das nachholen, was bisher, bei dem ungeregelten Gange seiner künstlerischen Beschäftigungen, versäumt sein mochte. Doch sollte er auch jetzt noch den wichtigsten Theil seiner Ausbildung dem eignen Talente zu verdanken haben. Er fand in Mannheim keinen Landschaftsmaler, der ihn in die Eigenthümlichkeiten dieses besonderen Faches der Kunst hätte einführen können. Er blieb in diesem Bezuge, ausser auf die Natur, nur auf die Vorbilder älterer Meister, welche die Gallerie von Mannheim enthielt, angewiesen; doch stand ihm bei dem Studium dieser Werke der Rath seines Freundes, des Gallerie-Inspektors Franz Pichler, hülfreich zur Seite, indem der letztere, zwar selbst kein ausübender Künstler, dem jungen Landschaftsmaler all seine Bemerkungen über das Aesthetische und Technische der genannten Vorbilder gern mittheilte. Als Beschluss der Studienzeit ist eine Reise nach Paris zu nennen, welche Kobell als Begleiter des kurfürstlichen Gesandten am französischen Hofe, des Grafen von Sickingen, im Jahre 1768 antrat. Er verweilte in Paris achtzehn Monate.

Nach seiner Rückkehr ward Kobell zum kurfürstlichen

Hofmaler und zum Professor an der Mannheimer Akademie ernannt. Von dieser Zeit ab lebte er still in seiner Vaterstadt, eifrig thätig in seinem schönen Berufe, allgemein geschätzt wegen seiner Arbeiten, von den ihm Näherstehenden wegen seiner liebenswürdigen Persönlichkeit hoch verehrt. Doch sah er sich im Jahre 1793 durch die Unruhen des Krieges veranlasst, Mannheim zu verlassen; er ging nach München, wo er, nach dem Tode des Direktors der Mannheimer Gallerie, J. F. von Schlichten, dessen Stelle erhielt. Er starb am 1. Februar 1799.

Ein sehr grosser und wohl der bedeutendste Theil von Kobell's künstlerischer Thätigkeit bestand in der Anfertigung radirter Blätter; man zählt deren 242, theils von kleinerem, theils von grösserem Format. Neben einigen Reihenfolgen mit figürlichen Darstellungen enthalten sie fast sämmtlich Landschaften. Die Daten, mit denen sie versehen sind, reichen vom Jahre 1769 bis zum Jahre 1796. Man sagt, dass die freundschaftliche Verbindung, welche Kobell in Paris mit dem berühmten Kupferstecher Johann Georg Wille und mit dem, besonders im Fache der Aetzkunst namhaften Philipp Parizeau eingegangen war, ihn vorzugsweise dazu veranlasst habe, sich mehr der Radirnadel als des Pinsels zu bedienen. Ohne Zweifel wird es mit dieser Angabe im Allgemeinen seine Richtigkeit haben, und gewiss muss ein solches Verhältniss für ihn sehr vortheilhaft gewesen sein, sofern es sich um die gründliche Aneignung der gesammten Technik des Radirens und Aetzens handelt. Dennoch müssen wir annehmen, dass ein tieferer Grund vorhanden war, welcher

Kobell mehr zu der bloss zeichnenden Darstellung als zu derjenigen führte, welche sich des umfassenderen künstlerischen Mittels der Farbe bedient. Es ist in der That vorauszusetzen, dass sein Talent eine gewisse Beschränkung hatte, dass es ihn mehr dahin trieb, die landschaftliche Composition als solche, die Umzeichnung ihrer Formen, die Licht- und Schattenwirkung, sowie das Spiel des Helldunkels, — mit einem Worte: die allgemeinen Grundzüge der künstlerischen Darstellung aufzufassen und wiederzugeben, als dieselbe zugleich auch zum weichen, quellenden Leben zu erwärmen. Und mehr als wahrscheinlich ist es, dass auf eine solche Richtung sein ungeregelter Bildungsgang und die, immerhin späte Zeit, in welcher er sich erst ausschliesslich der Kunst widmen durfte, den wesentlichsten Einfluss hatten. Denn so hoch auch die göttliche Kraft des Genies zu verehren ist, so bedarf dasselbe dennoch, um vollendet in die Erscheinung treten zu können, einer frühen und folgerechten Gewöhnung, welche ihm die äussern Mittel der Darstellung zu einer leicht fliessenden Sprache macht; wir sehen es wenigstens an allen, auch den bedeutendsten Künstlern, die erst im vorgerückten Alter in ihren Beruf eintreten, dass ihren Werken stets die Andeutung einer skizzenhaften Behandlungsweise bleibt. Um so mehr aber werden wir den richtigen Takt anerkennen müssen, der Kobell vorzugsweise gerade in einem Fache wirksam sein liess, welches die Ansprüche, denen zu genügen er möglicherweise nicht im Stande war, fern hielt, und welches, obschon in enger gezogenen Grenzen, die anmuthigste Entwickelung seiner eigenthümlichen Richtung und seines eigen-

thümlichen Talentes gestattete. Wir werden annehmen müssen, dass sein Aufenthalt in Paris und das dortige, eben angeführte Verhältniss ihm die besondere Richtung seines künstlerischen Berufs nur zum klareren Bewusstsein gebracht habe.

Wie indess auch diese Verhältnisse zu betrachten sein mögen, jedenfalls gehören Kobell's Blätter zu den bedeutendsten Radirungen im landschaftlichen Fache. Er schliesst sich mit diesen, obwohl mehr als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, unmittelbar den ähnlichen Leistungen an, welche die holländischen Meister uns hinterlassen haben; er ist der erste, der unter den Deutschen mit umfassenden Arbeiten solcher Art auftrat. Die glücklicheren Arbeiten der Holländer reichen bis in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts herab; unter den Deutschen zählt Kobell nur sehr wenig Vorgänger, die auf eine höhere Bedeutung Anspruch haben. Die beiden Scheits, Matthias und Andreas, um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts thätig, sind als solche noch nicht anzuführen; Joachim Franz Beich (1665—1748) und Peter von Bemmel (1689—1754) haben mehrere geistreiche Blätter hinterlassen, die jedoch bei diesem das Gepräge eines nur skizzenhaften Entwurfs tragen, bei jenem nicht frei von conventioneller Behandlung sind; unter den Blättern eines näheren Zeitgenossen von F. Kobell, des Franz Edmund Weirotter (1730—1773) finden sich auch nur wenige, die in edler Radirmanier durchgeführt sind. U. dgl. m. Ja, wir müssen sogar hinzufügen, dass Kobell überhaupt als derjenige zu bezeichnen ist, der die landschaftliche Radirung, was die äussern Elemente der Darstellung anbetrifft, zuerst auf um-

fassende Weise zu einer eigentlich vollendeten Durchbildung gebracht hat. Wenigstens finden sich bei den grossen holländischen Landschaftern des siebenzehnten Jahrhunderts nur einzelne Blätter, in denen eine solche Behandlung erstrebt ist, die somit eine eigentlich künstlerische Beschlossenheit haben, während bei weitem die Mehrzahl durchgehend nur auf die Andeutung einer malerischen Wirkung hinarbeitet und sich mehr nur als der Entwurf zu einem Gemälde, denn als ein selbständiges und für sich gültiges Ganze zu erkennen giebt. So ist es z. B. bei den meisten der im Uebrigen so geistvollen Blätter des Anton Waterloo der Fall, von denen nur einige wenige eine wirklich plastische Durchbildung zeigen: so noch ungleich mehr bei den wenigen schönen Entwürfen, die von Jakob Ruisdael radirt sind; so selbst bei den Blättern von Hermann Swanevelt, obgleich dieser mit vorzüglichem Glück auf Massenwirkung und allgemeine Haltung hinzuarbeiten versteht, u. s. w. Eine wesentliche Ausnahme macht eigentlich nur Aldert van Everdingen, der in seinen anziehenden Blättern von vornherein mehr die Zeichnung in ihrer Selbständigkeit als jene Andeutung einer malerischen Wirkung im Sinne hat, und der in der zierlichen Bestimmtheit der Umrisslinien, in der plastischen Modellirung an Fels und Bäumen vorzüglich ausgezeichnet ist. In diesen Elementen der Behandlung sind Everdingen's Blätter als die wichtigsten Vorbilder, welche Kobell vorlagen, zu nennen; aber auch sie wiederum enthalten häufig mehr nur die Angabe der Composition, als dass in ihnen überall die Mittel, welche schon die Zeichnung an sich gewährt, und besonders die

ganze Wirkung des Helldunkels, zur vollkommenen Erscheinung kämen.

Doch nicht bloss in der gründlicheren Feststellung der Technik beruht die Bedeutung von Kobell's Radirungen; sie sind zugleich die schönsten Zeugnisse für das neue sinnvolle Eingehen auf das stille Wirken der Natur in ihrer schlichten Reinheit, welches zu jener Zeit in Deutschland erwachte, welches die Fesseln des französischen Geschmackes, der selbst in Wiese und Wald seine knechtische Unnatur mit hinausgetragen hatte, von sich warf und den neuen Aufschwung der Kunst einleitete, dessen wir uns heutiges Tages erfreuen. Wir haben Kobell mit seinen Radirungen als einen der glücklichsten Vorkämpfer für solche Bestrebungen anzuerkennen, und seine Wirksamkeit musste gewiss um so grösser sein, als das scheinbar kleine Fach, welches seine vorzüglichste Thätigkeit ausmachte, die zahlreichste Verbreitung seiner Leistungen gestattete. Man hat es beklagt, dass Kobell, ausser jener Reise nach Paris, die deutsche Heimath nicht verlassen, dass er namentlich nicht in dem glänzenden Italien seine künstlerischen Studien gemacht habe; man meint, sein Talent würde sich dann in grösserem Reichthum entfaltet haben; aber es dürfte sehr in Frage zu stellen sein, ob eine grössere Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht möglicher Weise seinen Blick verwirrt, ob sie nicht die Reinheit, die keusche Naivetät der Auffassung, die in seinen Blättern vor Allem so anziehend wirkt, getrübt haben möchte. Auch bot ihm seine nächste Heimath, wie schon aus den vorhin gegebenen flüchtigen Andeutungen über die Umgegend von

Heidelberg erhellt, des Schönen und Anmuthigen gar viel. Ja, es ist fast auffallend, dass er die vorzüglich grossartigen, die vorzüglich malerischen Bilder, die sich ihm bei den Spaziergängen und bei kleinen Studienreisen in der Heimath selbst darbieten mussten, keinesweges so benutzt hat, wie es unzweifelhaft ein Landschaftsmaler des heutigen Tages thun würde. Wir finden in seinen Radirungen Nichts, was an die wundersame Romantik des Heidelberger Schlosses, das in seiner Zerstörung einen so mächtig phantastischen Reiz ausübt, erinnerte; Nichts, was etwa dem zweiten Glanzpunkte des Neckarthales, der Gegend von Neckarsteinach, entnommen wäre; Nichts, was auf die so ganz eigenthümlich malerischen Theile des Hardtgebirges, namentlich auf die Umgebungen von Anweiler, oder was auf die weiter nördlich belegenen romantischen Theile des Rheinthales hindeutete. Im Gegentheil zeigt sich bei Kobell, bis auf einzelne Ausnahmen, die durch einen, hievon ganz verschiedenartigen Einfluss hervorgebracht sind und von denen weiter unten die Rede sein wird, eine sehr entschiedene Vorliebe für die einfachste landschaftliche Situation. Von der sogenannten heroischen oder allgemeiner, von der idealischen Landschaft finden wir nur vorübergehende Andeutungen in seinen Blättern; es ist die Natur in ihrer grössten Einfalt und Stille, die Verbindung derselben mit dem schlichtesten menschlichen Verkehr, was er am Häufigsten und mit vorzüglichstem Glücke darstellt.

Eine solche Richtung der landschaftlichen Darstellung war aber durchaus nothwendig, wenn überhaupt mit Erfolg

ein reineres Streben in das betreffende Kunstfach eingeführt werden sollte; man konnte von der Unnatur nur frei werden, indem man mit voller Absicht und Entschiedenheit auf die naivste Natürlichkeit der Natur zurückging. Dasselbe Bestreben tritt uns auch anderweitig zu jener Zeit in Deutschland, und zwar auf nicht minder anerkennungswürdige Weise, entgegen. Für das Fach der figürlichen Darstellung erinnere ich hier nur an die unnachahmliche Naivetät, durch welche Chodowiecki's Kupferblätter einen so hohen Werth behalten. In der Poesie zeigt sich ganz dieselbe Auffassung der Natur. Hier beginnt sie schon im Anfange des Jahrhunderts durch den, mit Unrecht fast vergessenen Brockes; entschiedener tritt sie bei Kleist hervor; ihren Culminationspunkt aber erreicht sie in Göthe's Werther (1774). Die Naturschilderungen, die zu den wesentlichsten Schönheiten des Werther gehören, erscheinen in der That den Darstellungen, welche Kobell mit Vorliebe giebt, auffallend verwandt; auch sehen wir hier ein völlig gleiches Verhältniss zu den Bildern der Natur, welche dem Dichter bei der Abfassung seines berühmten Buches vorschwebten. Es ist bekannt, dass die Lokalität und die damaligen geselligen Verhältnisse von Wetzlar die Grundlage zum Werther ausmachen. Wer das liebliche Thal der Lahn kennt, an welcher Wetzlar liegt, findet es vielleicht ähnlich auffallend, dass Göthe uns durchweg nur in die schlichtesten und stillsten Situationen jener Gegend einführt, dass er Alles, was einen höhern, romantisch landschaftlichen Reiz darbietet, ganz unberührt lässt, und dass sich in seinem Buche auch nicht die leiseste Hindeutung auf so glänzend malerische

Punkte, wie die Gegend des unfern belegenen Weilburg oder wie die von Limburg, findet.

Bei der eben angegebenen Richtung erscheint Kobell übrigens durchaus nicht als einseitiger Naturalist; im Gegentheil tritt in seinen Radirungen durchweg die vollste und gemessenste künstlerische Besonnenheit hervor. Hierauf deutet schon, was oben im Allgemeinen über die technische Durchbildung seiner Blätter gesagt ist. Auch lässt sich in den letztern ein klar vorschreitender Bildungsgang ziemlich deutlich verfolgen. Wir sehen, wie er sich, allerdings zwar auf der Grundlage einer selbständigen Naturanschauung, durch das Studium der ältern Meister zum vollkommenen Bewusstsein über die Grundsätze seiner Kunst entwickelt. So tragen zunächst diejenigen Arbeiten, die in der Zeit seines Pariser Aufenthaltes und in den nächstfolgenden Jahren gefertigt wurden, das Gepräge der holländischen Landschaftsschule, die als ein gewiss sicherer und gültiger Wegweiser betrachtet werden muss, wenn man die ruhige Einfalt der Natur auf künstlerische Weise zur Darstellung bringen will. Hieher gehören auch die wichtigeren unter den Blättern, in welchen Kobell figürliche Darstellungen gegeben hat. Dann wendet er sich auf eine kurze Frist derjenigen Richtung der Landschaft zu, welche die Natur in einer mehr idealen Weise, mehr nach dem Vorbilde der Gegenden Italiens, behandelt und welche besonders durch die beiden Poussins und deren Nachfolger vertreten wird. In dieser Periode tritt Kobell allerdings mehr oder weniger aus seiner sonstigen Eigenthümlichkeit heraus; doch auch in den Darstellungen dieser Zeit erscheint

die ihm eigne Einfachheit der landschaftlichen Situation zumeist vorherrschend. Bald aber verlässt er auch diese Richtung und zeigt sich nunmehr in seiner vollen Selbständigkeit, die mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit nur das Vorbild der heimischen Natur befolgt. Einzelne unter den Blättern seiner dritten Periode enthalten zwar Compositionen, die wiederum auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindrucks hinzuarbeiten scheinen, aber auch hier ist die Fassung so, dass sie dennoch dem einfach schlichten Verkehre des Lebens und Daseins nah gerückt werden. So behalten z. B. seine grösseren Darstellungen von Wasserfällen durch den malerischen Bau der Holzbrücken, die er hier über das Wasser führt, ganz das Trauliche, menschlich Gemüthliche, was auch seine schlichtesten Scenen so ansprechend macht.

Ferner ist zu bemerken, und hierin besteht wieder ein sehr wesentlicher Vorzug seiner Blätter, dass sie durchweg ein vollendetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes ausmachen. Wie einfach die Scene der Natur oder des in ihr vorgehenden menschlichen Verkehrs, die er uns vorführt, auch sein mag, überall hat sie ein bestimmt charakteristisches Gepräge, überall spricht sich in ihr eine entschiedene Stimmung aus, überall ist sie vollkommen ausgerundet und beendet. Die Linienführung erscheint durchweg harmonisch, Licht und Schatten und Alles, was dem Elemente des Helldunkels angehört, durchweg in gemessener Haltung. Alles in seinen Blättern ist freie und wahre künstlerische Conception. Er hat fast nie eine sogenannte Vedute gefertigt, fast nie eine vorhandene Scene der Natur für seinen Bedarf ohne Weiteres

nachgeschrieben. Ja, er ging in dieser freien Auffassung der Natur sogar so weit, dass er, seit er von seiner Pariser Reise zurückgekehrt war, kaum noch Studien nach der Natur machte; nur Einzelheiten, deren er etwa für die Vorgründe der Bilder bedurfte, pflegte er seit dieser Zeit nach der Natur zu zeichnen; im Uebrigen war er nur bemüht, ihre Erscheinungen mit dem Auge aufzufassen und unmittelbar dem Gedächtnisse einzuprägen, indem er gern äusserte, dass man mit jenen Studien doch nie der Wirklichkeit nahe komme und dass sie nur als ein Spott auf das Vermögen der Kunst erschienen. Gleichwohl spricht sich aber auch im Einzelnen seiner Darstellungen die feinste Beobachtungsgabe aus, und nicht minder ein sehr glücklicher Sinn, das Einzelne in seiner Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit mit den beschränkten Mitteln der Radirnadel charakteristisch anzudeuten. Alles dieses hat unsern Künstler zu einer feinen stylistischen Behandlung der Landschaft geführt, wie solche bei der künstlerischen Darstellung überhaupt, besonders aber bei der obengenannten beschränkteren Darstellungsweise nöthig ist.

Hiebei darf aber nicht verschwiegen werden, dass Kobell in dieser Stylistik zuweilen um einen Schritt zu weit geht, dass das Streben nach Gemessenheit seiner Darstellung zuweilen eine, wenn auch nur leise Andeutung von conventioneller Manier giebt. Dies zeigt sich besonders da, wo er sich bemüht, das Laub der Bäume in grösseren Massen zusammenzuhalten und solcher Gestalt eine mehr plastische Wirkung hervorzubringen. Ohne Zweifel erklärt sich dieser Uebelstand — denn so müssen wir es allerdings nennen — zunächst durch die eben angeführte

Weise des Studiums, welche er in der langen Zeit seiner spätern künstlerischen Thätigkeit befolgte. Wie lebendig er das unmittelbare Vorbild der Natur wiederzugeben vermochte, ergiebt sich, um nur Ein Beispiel anzuführen, aus dem schönen Blatte von seiner Hand, welches die Inschrift führt: „Im Neckarauer Wald. 1779. Ferd. Kobell.“ Dies Blatt erscheint, ausnahmsweise, als ein blosses Studium, es hat auch nicht die volle Beschlossenheit, die sonst seinen Arbeiten eigen zu sein pflegt; dafür aber tritt hier die meisterlichste Freiheit in Auffassung und Behandlung hervor. Aber indem Kobell im Ganzen, wie bemerkt, mehr mit dem Auge als mit der Hand studirte, indem er dem Gedächtnisse vielleicht zu viel zutraute, gerieth er dahin, wiederum in Etwas von der vollen Naturwahrheit abzuweichen. Doch ist auch für diese Erscheinung noch ein tieferer Grund zu suchen. Kobell steht erst im Beginn einer neuen und freiern Zeit; es ist, in Gemässheit aller menschlichen Entwickelungs-Verhältnisse, sehr natürlich, dass er die Gesetze der alten nicht mit einem Schlage vollständig abzuschütteln vermochte, dass diese Gesetze auch noch auf ihn, obschon er ihr Gegner war, eine leise, doch immerhin erkennbare Nachwirkung äusserten. So löst sich von selbst der Widerspruch, dass er, für die freie Naturwahrheit in der Kunst mit glücklichstem Erfolge wirkend, dennoch zugleich unter dem Einflusse einer in Etwas conventionellen Naturauffassung erscheint. Indess ist dieser Uebelstand schon an sich nur gering und zugleich, wie bemerkt, unmittelbar mit einem sehr gültigen Streben verbunden. Er tritt aber noch ungleich mehr zurück, wenn man die anderweitigen, so er-

heblichen Vorzüge der Kobell'schen Blätter, von denen bereits die Rede war, in Erwägung zieht. Blickt man gar auf andere Arbeiten, die gleichzeitig mit diesen im Fache der landschaftlichen Radirung entstanden, so wird man sehr geneigt, den kleinen Fehler völlig zu übersehen. Man vergleiche z. B. die berühmten Radirungen des Salomon Gessner mit den in Rede stehenden. Auch hier sehen wir ein ausgezeichnetes Talent für landschaftliche Darstellung, auch hier in einigen wenigen Blättern eine freie Wahrheit in Auffassung und Behandlung; aber bei Weitem die Mehrzahl von Gessner's Blättern verliert sich in eine süssliche Sentimentalität, welche die keusche Einfalt der Natur aufs Neue, und zwar in sehr durchgreifender Weise, in conventionelle Bande schlägt.

So nehmen Kobell's Radirungen eine durchaus ehrenvolle und bedeutsame Stelle in der Geschichte der neuern Kunst ein. So gewähren sie dem Freunde der Darstellungen einer schlichtern Natur einen vorzüglich reichhaltigen und nachwirkenden Genuss. So sind sie, wie wenig andere ihres Faches sehr wohl geeignet, dem jungen Künstler zum Studium zu dienen, ihm über die wichtigsten Punkte, welche bei der landschaftlichen Zeichnung zur Sprache kommen müssen, mannigfachen Aufschluss zu gewähren, und nicht minder auch in den Kunstschulen als höchst brauchbare Vorbilder benutzt zu werden. Der neue Abdruck der Platten, die sich von ihm erhalten haben, wird demnach ohne Zweifel mit Beifall aufgenommen werden. Es sind dieselben, die bereits im Jahre 1809 bei J. F. Frauenholz in Nürnberg, unter dem Titel: „*Oeuvre complet de Ferdinand Kobell*“ etc., doch nur in einer sehr geringen

Kgl. Univ. Bibl. Berlin

Auflage erschienen. Eine kleine Anzahl anderer Platten war bereits früher in Paris herausgegeben, es scheint, dass diese untergegangen sind. Dasselbe ist mit Zuversicht von den Platten anderer Kobell'schen Radirungen anzunehmen. Ein Verzeichniss der sämmtlichen Radirungen Kobell's, in welchen die Platten des ehemals Frauenholz'schen Verlags durch ein Sternchen bezeichnet sind, ist von einem vieljährigen Freunde des Künstlers bearbeitet und mit biographischen Nachrichten über den letztern im Jahre 1822 herausgegeben. Es führt den Titel: „*Catalogue raisonné des estampes de Ferdinand Kobell. Par Etienne Baron de Stengel.*“

Bei demselben Verleger ist ferner erschienen und durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen:

I. Kunstblätter.

Das heilige Abendmahl. 16 Zoll hoch, 26 Zoll breit. Gemalt von Leonardo da Vinci, nach Raphael Morghen gestochen von Bittheuser.

Preis 5 fl. 24 kr. oder 3 Thlr. 10 Sgr.

Eine italienische Landschaft mit Gebirgen, Wasserfällen und Figuren. 17¼ Zoll hoch, 19 Zoll breit. Gemalt von Fr. Milet, gestochen von C. Rahl.

Preis 2 fl. rhein. oder 1 Thlr. 7½ Sgr.

Susanna im Bade. Gemalt von Dominichino, gestochen von Clarot. (Schwarzkunstblatt.) 18¼ Zoll hoch, 13⅓ Zoll breit.

Preis 1 fl. 36 kr. rhein. oder 1 Thlr.

II. Bücher.

Borberg, Prof. Dr. K. Fr.: **Hellas** und **Rom.** Vorhalle des klassischen Alterthums in einer organischen Auswahl aus den Meisterwerken seiner Dichter, Geschichtschreiber und Philosophen. Nach den besten vorhandenen Uebertragungen herausgegeben und mit fortlaufenden biographischen und literär-geschichtlichen Erläuterungen begleitet. Mit einem Vorworte von *Joh. Kasp. von Orelli* in Zürich. (In vier Abtheilungen zu vier Lieferungen à 48 kr. rhein. oder 15 Sgr.)

Erste Abtheilung:

Die Dichter des hellenischen Alterthums. In 2 Bänden (oder vier Lieferungen). 8. 65½ Bogen. geh. Preis 3 fl. 12 kr. rhein. oder 2 Thlr.

Zweite Abtheilung:

Die Dichter des römischen Alterthums. In 2 Bänden (oder vier Lieferungen.)

Ist unter der Presse.

Bauder, Fr., und L. **Moris:** Die Sagen der Pfalz. Aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter. 8. Eleg. geh. Preis 3 fl. oder 1 Thlr. 25 Sgr.

Gutmann: Das portative Regen- und Sturzbad, welches als vorzügliches Beförderungsmittel der Gesundheit, sowohl auf Reisen, als zu Hause, im Sommer, wie im Winter, auf die bequemste Weise benützt, und mit geringen Kosten hergestellt werden kann. Mit einer Zeichnung 8. Eleg. geh. 36 kr. rhein. oder 11 ⅓ Sgr.

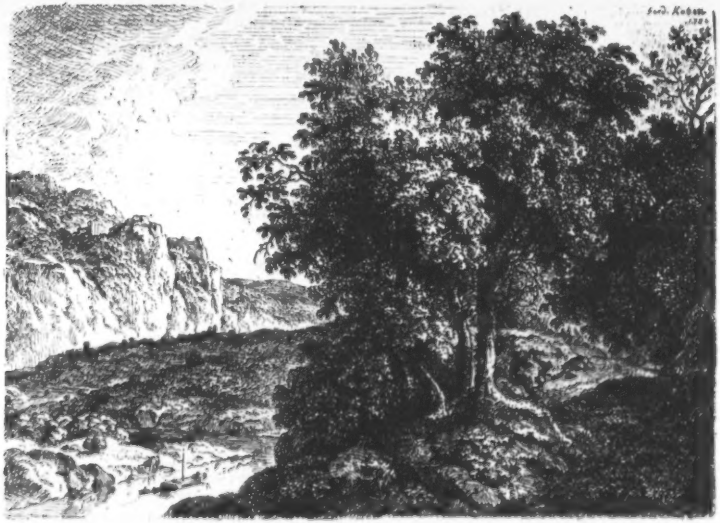
Höfken, Gustav: Tirocinium eines deutschen Officiers in Spanien. 8. 4 Bände. Eleg. geh. Preis 10 fl. 48 kr. rhein. oder 6 Thlr. 20 sgr.

Lewald, August: Seydelmann. Ein Erinnerungs-Buch für seine Freunde. Zweite, mit einem Portrait Seydelmanns und drei colorirten Rollen-Darstellungen vermehrte Ausgabe der Schrift: Seydelmann und das deutsche Schauspiel. 8. Eleg. geh. Preis 1 fl. 45 kr. rhein. oder 1 Thlr.

Liederhalle, deutsche. Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, sowie bisher noch ungedruckter Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodien. Für Freunde des mehrstimmigen Gesanges, Liedertafeln, Liederkränze und gesellige Kreise herausgegeben von *Th. Täglichsbeck.* (Partitur-Ausgabe.) Erscheint in Heften (von vier Bogen, etwa 27 bis 30 Lieder enthaltend) zu 24 kr. rhein. oder 7 ½ Sgr.

Odeon. Vollständigste Sammlung etc. (Ausgabe in ausgesetzten Stimmen.) Erscheint in Heften (von vier Bogen, ein Bogen für jede Stimme und etwa 12 bis 14 Lieder enthaltend) zu 24 kr. rhein. oder 7 ½ Sgr.

Ueber den Angriff des teutschen Bundes gegen Frankreich, als Folge unserer anfänglichen Vertheidigung gegen die Franzosen. 8. Eleg. geh. Preis 36 kr. rhein. oder 11 ⅛ sgr.



Vorlesung

über die

Systeme des Kirchenbaues

gehalten am 4. März 1843

im wissenschaftlichen Verein zu Berlin

von

Dr. Franz Kugler,
Professor an der Königl. Akademie der Künste in Berlin.

Mit sieben Abbildungen auf einer lithographirten Tafel.

Berlin 1843.
Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung.

KÖN. BIBL.
DER
UNIVERS.
HALLE.

Es ist in unsern Tagen, und schon seit Jahren, mancherlei über den Bau von Kirchen gesprochen und geschrieben worden. Man hat es, nicht ohne Beschämung, bemerkt, dass es den kirchlichen Gebäuden unserer Zeit an einem eigenthümlichen Style fehle, dass die höchsten geistigen Strebungen der Gegenwart noch nicht dasjenige Selbstbewusstsein, diejenige Bestimmtheit und Consistenz erlangt haben, deren es bedarf, um sich sofort in künstlerisch gemessener Weise verkörpern, um als ein Anschaubares dem Sinn und Gemüthe des Volkes mit nachhaltiger Wirkung gegenübertreten, um in monumentaler Beschlossenheit ein stetes Dasein bewahren zu können. Die heiligen Gebäude aus allen früheren Epochen der Geschichte erscheinen uns als lebendige und sprechende Zeugnisse des Geistes, des Gefühlsvermögens, das die Völker, von denen sie errichtet wurden, beseelte; zu allen Zeiten hatte man die Form gefunden, die der geistigen Bewegung zum Ausdruck diente; nur in der neueren Zeit, nur in der Gegenwart fehlt diese Form. Die Geschichte will uns dieses Mangels wegen trösten; sie sagt uns, wir sollten nur das endliche Ziel der Bewegungen, welche die Geister der neueren Zeit erfüllen, abwarten: die Form würde sich dann schon von selber finden. Von Seiten der Philosophie sind sogar Stimmen laut geworden, welche sich vernehmen liessen: es bedürfe dieses Trostes nicht; die Entwickelung unserer Zeit sei bis zu einem Maasse gediehen, dass ihr die

Form überhaupt nicht mehr genügen könne. Die Kunst will sich mit solchen Ansichten nicht ganz einverstanden erklären; sie meint, dass das Formlose auch keine Existenz habe; sie meint, es gezieme ihr, in den Entwickelungsgang der Zeit mit einzugreifen, dahin mitzuarbeiten, dass die Idee sich zur lebendigen Gestalt verkörpere. Von Seiten der Kunst sind wenigstens Vorschläge gemacht, sind wenigstens Versuche aufgestellt worden, um kirchliche Gebäude zu schaffen, die den geistigen Bedürfnissen unserer Zeit gemäss wären. Namentlich in der jüngsten Zeit sind sehr beachtenswerthe Arbeiten der Art unternommen worden. Der Gegenstand ist wichtig genug, um ihm einige nähere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die architektonische Production scheidet sich, wenigstens ihrer Absicht nach, zunächst in zwei, einander entgegengesetzte Richtungen. Die eine Richtung betrachtet das, was in früheren Zeiten geschaffen ist, als etwas entschieden Abgeschlossenes und Fremdes; sie will darauf nicht eingehen, sie will nur aus sich allein heraus schaffen. Nur — auf der einen Seite — das eigne subjective Gefühl, nur — auf der andern — die materiellen Bedingnisse (der Räumlichkeit, die geschaffen werden soll, der Fügung und Zusammensetzung des Baumaterials u. s. w.), nur dies soll ihr den Maassstab geben. Sie will durchaus selbständig dastehen, sie will nach ihren selbsterfundenen Gesetzen thätig sein. Ihre Principien klingen so, als ob sie ganz das aussprächen, was das Bedürfniss unserer Zeit ist; und dennoch hat diese Richtung, einseitig befolgt, ein grosses Bedenken. Die architektonischen Werke, die in früheren Jahrhunderten und Jahrtausenden geschaffen sind, tragen allerdings das entschiedene Gepräge von Zeit und Volk, dem sie angehören; sie stehen uns in sofern allerdings als etwas Fremdartiges gegenüber. Zugleich aber offenbaren sich in ihnen die allgemeinen Gesetze der Architektur, die allgemeinen Principien ihrer Formen, und zugleich kündigt

sich in der historischen Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme die fortschreitende Entwickelung dieser Gesetze und Principien an. Die Architekten, die lediglich nur nach ihrem eignen Sinne schaffen, vermessen sich, das grosse Resultat, an dessen Erfüllung Jahrtausende gearbeitet haben, durch ein rasches Phantasiespiel ersetzen zu wollen.

Die andere Hauptrichtung der architektonischen Production befolgt den entgegengesetzten Weg. Sie will kein System schaffen, sondern nur nach den Gesetzen eines schon vorhandenen arbeiten, je nachdem sie in demselben die höchst mögliche Vollendung, die von menschlichen Kräften erreicht werden kann, bereits entwickelt findet. Sie meint, dass die Anwendung des erwählten Systemes auf die Verhältnisse und Bedürfnisse der Gegenwart der künstlerischen Kraft hinlänglich freien Spielraum gewähre. Sie erwählt sich ein einzelnes System, wie z. B. das griechische, um bei demselben unwandelbar zu verharren, oder sie geht von einem Systeme zu dem andern über, je nach dem Charakter der gestellten Aufgaben, indem sie z. B. die Halle eines Theaters im griechischen, das Gebäude der Kirche im gothischen Style baut, u. s. w. Solchem Bestreben muss aber entgegen gesetzt werden, was ich schon vorhin bemerkte, dass die architektonischen Systeme, bei aller Gültigkeit ihrer Principien im Allgemeinen, doch überall durch den Charakter von Zeit und Ort bedingt waren, dass die Art und Weise ihrer Erscheinung somit von Einflüssen abhängig war, deren Gültigkeit auch für die heutige Zeit wir nicht mehr annehmen dürfen. In diese äusseren Elemente des Styles wissen wir uns, was sehr begreiflich ist, zumeist nicht mehr recht hinein zu finden; wir wissen uns dabei auch unsrer subjectiven Auffassungsweise nicht genügend zu entäussern, und so hat selbst die Nachahmung auch nur überaus selten das Verdienst einer vollkommenen Reinheit.

Zwischen den beiden extremen Richtungen der architektonischen Production — die man füglich mit gewissen Extremen der politischen Theorie parallel stellen dürfte, wie denn überhaupt die geschichtliche Betrachtung der Architektur zu ganz charakteristischen Parallelen mit der politisch-historischen Entwickelung der Völker führt, — zwischen den beiden extremen Richtungen, sag' ich, liegt aber noch eine dritte mitteninne; sie sucht das Richtige, das in jenen beiden enthalten ist, aufzufassen, das Unrichtige zu vermeiden. Sie erkennt es an, wie die allgemeinen architektonischen Principien, die räumlichen Gesetze, aus denen die Bildung der architektonischen Formen hervorgehen muss, in der Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme eine positive Gestalt gewonnen haben; sie sieht es ein, dass darin etwas Naturnothwendiges, etwas innerlich Gültiges ist. Sie bemüht sich, dies Naturnothwendige — im Gegensatz gegen die lokalen und historischen Besonderheiten oder Zufälligkeiten — zu erkennen und sich zu eigen zu machen. Es dürfte in der That unter allen Architektursystemen, die im Verlauf der Geschichte aufgetreten sind, keins vorhanden sein, keins dürfte uns so abstrus erscheinen, dass wir nicht daraus, sogar im ästhetischen Sinne, lernen könnten; selbst der altindische Felsenbau, selbst die Spielereien der Chinesen enthalten Elemente, die unsrer eignen architektonischen Thätigkeit förderlich sein dürften. Dann aber kommt es auf dem in Rede stehenden Standpunkte, statt die einzelnen Vorbilder nachzuahmen, vielmehr darauf an, jene Grundelemente nach unsrer eignen Gefühlsweise durchzubilden. So ist eine sichere historische Basis gewonnen, ohne dass man befürchten darf, durch deren Benutzung sofort zum Nachtreter der Vergangenheit zu werden; so steht dem Architekten die selbständige, der eignen Sinnesrichtung angemessene Weise der Gestaltung frei, ohne dass dieser die innere Consequenz fehlte,

ohne dass sie wie ein willkührliches Phantasiespiel in der Luft hinge.

Ist diese dritte Richtung, die zwischen den beiden Extremen in der Mitte steht, überhaupt die richtige, so gewinnen wir, wie es scheint, auch passende Gesichtspunkte, um die Wünsche und die Bestrebungen zur Herstellung kirchlicher Gebäude, welche dem Geiste unsrer Zeit entsprechend wären, auf angemessene Weise auffassen zu können. Freilich zwar immer nur den Gesichtspunkt für das, was die Grundlage dieser Bestrebungen ausmachen muss; denn derjenige Theil der künstlerischen Thätigkeit, der in der selbständigen Aeusserung des künstlerischen Genies beruhen muss, kann immer nur in diesem allein seinen Maassstab finden. Dennoch aber ist durch die Feststellung der Grundlage schon ungemein viel gewonnen. Auch liegt dazu ein so überaus reiches Material vor, dass es wahrlich nicht wohl überlegt wäre, wollte man sich der höchst mannigfaltigen Belehrung, die dasselbe darbietet, ohne Noth entschlagen. Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch sind die Völker Europa's bemüht gewesen, das Gebäude, welches zur Versammlung der kirchlichen Gemeinde dienen, dessen Erscheinung den Geist der Gemeinde zur erhabensten Stimmung und Sammlung wecken soll, auf die möglichst würdige Weise zu gestalten; sie haben nicht bloss dahin gestrebt, diesem Gebäude das Gepräge ihrer Zeit und Nationalität aufzudrücken, sondern zugleich auch, das in seiner inneren Bedeutung ruhende Gesetz seiner Erscheinung auf mannigfaltige, — wo möglich auf eine stets mehr entwickelte Weise durchzubilden. Für die Betrachtung der vorzüglichst charakteristischen Formen, welche dabei hervorgetreten sind, wollte ich mir für einige Augenblicke die Aufmerksamkeit einer hochgeehrten Versammlung erbitten.

Ich wünsche indess noch eine allgemeine Bemerkung

voranzuschicken. So höchst verschiedenartig, so vielgegliedert die architektonischen Systeme sind, von denen uns die Geschichte der Architektur Kunde giebt, so lassen sie sich dennoch, nach den vorzüglichst charakteristischen Theilen der Architektur, in zwei Hauptgattungen unterscheiden. Ich bezeichne die eine Gattung als den einfachen Säulenbau, die andre als den Bogenbau. Mit der Erscheinung der Säule beginnt zuerst das selbständige Leben der Architektur. Mit ihr tritt an die Stelle der starren, todten Masse ein organisches, individuell ausgebildetes, individuell gesondertes Leben. Frei und kühn, wie der Gedanke des Menschen, strahlt die Säule aus dem Boden empor, in rhythmisch gegliedertem Spiele strebt die Säulenreihe dem Druck des Gebälkes entgegen. Aber das Gebälk ist wiederum noch eine starre, bewegungslose Masse, wie anmuthig sie auch in verschiedenen Architektursystemen ausgeschmückt sein möge. Das Gebälk schliesst die Bewegung der Säule ab und stellt dem emporstrebenden Sinn eine feste Schranke entgegen. Tritt aber an die Stelle des Gebälkes der Bogen, so ist diese Schranke hinweggethan; die aufsteigende Bewegung wird nicht abgebrochen; sie theilt sich, da sie freilich nicht ins Unendliche gehen darf, elastisch aus einander und vermählt sich in lebhaftem Umschwunge mit der Bewegung, die von einem nächsten Punkte emporgestiegen ist. Der Bogen ist das vollendende, das verbindende Princip der Architektur; er entwickelt sich weiter zum Gewölbe und giebt als solches dem inneren architektonischen Raume lebendigen Zusammenhang, gesetzliche Organisation und würdevoll freie Erhebung. Der einfache Säulenbau kehrt bei allen architektonischen Systemen der alten Welt wieder; so edel er im Einzelnen, so überaus schön er bei den Griechen ausgebildet erscheint, so bezeichnet er dennoch überall die Schranke der geistigen Erhebung, welche den Völkern der alten Welt

gesetzt war. Zwar finden sich im Einzelnen bereits bei den alten Völkern Beispiele der Anwendung von Bogen- und Gewölbformen; so in denjenigen altindischen Grottentempeln, welche für den Cultus der Buddhisten ausgeführt waren; so bei den Etruskern und vornehmlich bei den Römern. Dennoch fehlt es hier dieser Form durchweg noch an aller selbständigen Ausbildung; durchweg erscheint hier das Gesetz des eigentlichen Säulenbaues, der die Bogenformen zumeist umkleidet, als das vorherrschende. Man kann diese Erscheinungen höchstens als die Vordeutungen einer spätern Entwickelung betrachten. Die wirkliche Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues gehört dem christlichen Zeitalter an und ist nicht minder bezeichnend für jene höhere Erhebung des Geistes, durch welche diese Zeit sich von der alten unterscheidet.

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der Hauptformen des christlichen Kirchenbaues, wie dieselben sich in historischer Aufeinanderfolge geltend gemacht haben. Der Gegenstand ist höchst ausgedehnt; ich beschränke mich demnach auf die vorzüglichst wichtigen und entscheidenden Formen; auch, glaube ich, wird es genügen, wenn ich hier nur auf die künstlerische Anordnung des Inneren der Kirchengebäude eingehe. Denn da das Gebäude zur Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, so muss natürlich das Innere als die Hauptsache betrachtet werden; die Formen des Aeusseren müssen sich durch die, im Inneren befolgten architektonischen Gesetze ergeben, sie müssen, mehr oder weniger, das äussere Produkt, dass durch jene erzeugt ist, ausmachen. So ist es in der That, wenigstens überall, wo man eine höhere Durchbildung der Systeme wahrnimmt, der Fall gewesen.

Die öffentliche Anerkennung der christlichen Religion und das Bedürfniss, dem neuen Cultus Kirchen zu erbauen,

fiel in die Zeit, in welcher die Cultur der alten Welt bereits in Verfall war. Die Erfindung einer völlig neuen Bauanlage, für die Zwecke der neuen Religion, lässt sich, wie überhaupt nicht, so in solcher Zeit am Wenigsten erwarten. Auch begnügte man sich damit, dass man vorhandene Bauanlagen, die dem neuen Bedürfniss äusserlich am Besten zu entsprechen schienen, die der Versammlung der kirchlichen Gemeinde die zweckmässigste Gelegenheit gaben, einfach nachahmte. Die Tempel des Alterthums konnten dazu nicht passend sein, indem sie zumeist keinen ausgedehnten inneren Raum enthielten; sie waren zumeist nicht zur Aufnahme des Volkes bestimmt; im Gegentheil pflegte das Volk bei religiösen Festlichkeiten im Hofe des Tempels zu verweilen; zu diesem Zweck war denn auch die höhere architektonische Ausbildung in der Regel mehr dem Aeusseren als dem Inneren der Tempelanlage zugewandt. Was man hier vermisste, fand man jedoch in einer andern Gebäudegattung, in der Anlage der Basiliken, auf zweckmässige Weise vorgebildet. Die Basiliken waren Gebäude, die einen mehr oder weniger ausgedehnten inneren Raum umschlossen und zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt waren; sie dienten als Börsen für den kaufmännischen Verkehr und zugleich als Gerichtshallen zur öffentlichen Ausübung der bürgerlichen Rechtspflege. Sie wurden überall an den Stätten des römischen Lebens errichtet, und besonders die Stadt Rom selbst besass deren eine grosse Menge; einzelne waren hier mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet. Leider sind von den Gebäuden solcher Art nur äusserst geringe Reste auf unsre Zeit gekommen; aus den Beschreibungen der alten Schriftsteller wissen wir, dass sie einen oblongen Raum bildeten, mit Säulengängen auf den Seiten und Gallerieen darüber, und dass sich an der einen Schmalseite, dem Haupteingange gegenüber, eine grosse halbkreisrunde Nische, das Tribunal,

befand und in dieser die halbkreisrunde Sitzbank der Richter. Es waren einfach, was die Hauptform anbetrifft, Säulen*säle*, oder vielleicht auch Säulen*höfe:* falls nämlich der mittlere Hauptraum unbedeckt war, was mehrfach bei den grösseren Basiliken der Fall gewesen zu sein scheint. Jedenfalls müssen wir annehmen, dass die innere Anlage der antiken Basiliken völlig den Gesetzen des antiken Säulenbaues gemäss war. Auf dem ausgetheilten Blatte ist unter No. 1 die innere Ansicht einer antiken Basilika von grösserer Dimension dargestellt; im Hintergrunde der Ansicht sieht man die Nische des Tribunals.

Die Kirchen, welche die Christen nach dem Muster der Basiliken bauten, wurden mit demselben Namen bezeichnet; man behielt die Säulengänge und auch die Nische des Tribunales bei. In der letzteren nahmen jetzt die Priester ihren Sitz, und davor wurde der Altar errichtet. Ohne Zweifel blieb man auch hier zu Anfang bei den Gesetzen des alten Säulenbaues stehen. Bald aber kam man zu bedeutenden Abweichungen. Die sämmtlichen Basiliken, die sich aus altchristlicher Zeit in Italien, vornehmlich in Rom und in Ravenna, erhalten haben, zeigen Eigenthümlichkeiten in ihrer Anlage, die den Gesetzen des antiken Säulenbaues entschieden widersprechen, die somit aufs Entschiedenste als eine Neuerung betrachtet werden müssen. Die Gallerieen über den Säulengängen verschwinden fast überall; statt der oberen Säulen, die jene Gallerieen bildeten, werden jetzt Wände emporgeführt, die den oberen Raum des Mittelschiffes abschliessen und deren Fenster dasselbe, da es stets bedeckt ist, beleuchten. Diese Einrichtung ist gewiss unantik; die Wände bilden über den unteren Säulen, von denen sie getragen werden, eine ausser allem Verhältniss stehende Last, und vorzüglich drückend erscheint diese Last da, wo über den Säulen nach antiker Weise ein gerades Gebälk hinläuft.

von dem sie getragen wird. So finden sich in der That einige altchristliche Basiliken in Rom. Bei weitem die Mehrzahl aber hat statt jenes Gebälkes Bögen, welche sich von der einen Säule zur andern schwingen und dem Druck der Wand eine elastisch emporstrebende Kraft entgegensetzen. No. 2. stellt das Innere einer der vorzüglichsten altchristlichen Basiliken, der von *S. Paolo fuori le mura*, ausserhalb der Mauern Roms, dar. Der Bau dieser Kirche gehörte der Zeit um das Jahr 400 ~~vor~~ Christi Geburt an; im Jahre 1823 brannte sie ab, ist aber seitdem ganz in ihrer alten Form neugebaut worden. Die Wände des Mittelschiffes über den Colonnaden und unter den Fenstern waren mit Malereien geschmückt, wovon man hier die Einrahmungen dargestellt sieht.

So erscheint in der altchristlichen Basilika Neues und Altes gemischt. Das Neue verdirbt das Alte, und wo es darauf ankommt, Basiliken für den Zweck der christlichen Kirche zu bauen und dieselben dennoch nach dem reinen Gesetz der Antike durchzubilden, dürfte man in der That genöthigt sein, jene christlichen Neuerungen zu verlassen und auf die wirklich antike Anlage zurückzugehen, mag man diese auffassen, wie man wolle. Doch hat auch das neue Element, das hier erscheint, sein gutes Recht; es sind bedeutsame und wirkungsreiche Motive, die in demselben hervortreten. Durch die Beseitigung der Gallerieen erhält der Gesammtraum des Inneren eine grössere Würde: das Mittelschiff scheint erhabner, indem sich demselben zu den Seiten niedrigere Seitenschiffe anschliessen. Die Anwendung der Bögen über den Säulen giebt den Eindruck einer regeren Bewegung der Kräfte, sowie ein harmonisches Verhältniss zu der grandiosen Form des Bogens der Altarnische, die durchweg mit einer Halbkuppel überwölbt ist. Doch bleibt die Last der Oberwände über diesen Arkaden immer drückend. Auch die flache Bedeckung der Räume, namentlich die des Mittelschiffes er-

scheint, dem bewegten Spiele der Arkaden gegenüber, kalt und starr. (Ohne Zweifel bestand die Decke der altchristlichen Basiliken ursprünglich aus einem flachen Täfelwerk. Gegenwärtig sieht man statt dessen bei vielen italienischen Basiliken — wie es in S. Paolo bei Rom der Fall war und wie es die Ansicht No. 2. darstellt — das offne Sparrwerk, das jedoch durchweg aus Restaurationen des späteren Mittelalters herrührt. Es ist oft auf eine interessante Weise künstlerisch verziert, kann aber natürlich immer nur einen dekorativen Eindruck — nicht den der gemessenen architektonischen Ruhe — hervorbringen.) Wer die Gültigkeit der neuen Elemente, die bei der altchristlichen Basilika hervortreten, ins Auge fasst, kann dieselben nur als die Ausgangspunkte für eine neue architektonische Entwickelung betrachten.

Der Basilikenbau blieb eine Reihe von Jahrhunderten in der christlichen Welt vorherrschend. Er wurde nach allen Ländern umhergetragen. Besonders in Deutschland gewann er einen Boden, auf dem ihm vielfache Pflege angediehen ist. Bis ins 13. Jahrhundert wurden hier Basiliken in grosser Menge gebaut, und es haben sich zahlreiche Beispiele dieser Bauweise bei uns erhalten; freilich nur selten so, dass man die ursprüngliche Anlage noch in ihrer ganzen Reinheit erblickte; sie sind zumeist mehr oder weniger verbaut oder stehen in einzelnen Fällen als malerische Ruinen da. Vornehmlich die sächsischen Lande, und besonders die Orte am Nordrande des Harzes, sind reich an Bauresten solcher Art. Dabei hatten sich im Einzelnen mancherlei Modificationen ergeben. In der Bildung der architektonischen Details prägte sich der eigenthümliche Formensinn des Volkes oder Stammes, durch den das Gebäude errichtet war, die eigenthümliche Geistesrichtung der Zeit, welcher dasselbe angehört, aus; bald erscheinen hier roh befangene, bald phantastisch barocke, bald üppig spielende Bildungen. Vorzüglich wich-

2

tig scheint mir eine Modification der ursprünglichen Anlage, die sich ebenfalls in Deutschland besonders häufig findet: die nämlich, dass viereckige Pfeiler statt der Säulen erscheinen. Die Pfeiler bilden eine festere Masse als die Säulen; wenn von ihnen die oberen Wände des Mittelschiffes getragen werden, so löst sich jener Widerspruch zwischen der Kraft der Stütze und dem Drucke der Last auf. Aber dem Pfeiler an sich fehlt das organische Leben, welches der Gestalt der Säule ihre Bedeutung giebt: er setzt der Masse eben nur eine Masse entgegen, und die Basiliken, die statt der Säulenstellungen nur Pfeilerstellungen enthalten, gewähren demgemäss einen schweren, rohen Eindruck. Solcher Art findet sich eine bedeutende Anzahl alter Basiliken in den Rheinlanden, auch anderwärts. Häufiger indess ist die Einrichtung, dass man die Vortheile der einen Anordnung mit denen der andern verband, dass man Pfeiler und Säulen wechseln liess. Zwischen den Pfeilern wurden entweder je zwei Säulen oder deren je eine angeordnet; das erstere gab stets einen engeren und strengeren, das zweite einen freieren und offneren Eindruck. In einigen, sehr seltnen Beispielen — und zwar in solchen, wo die Pfeiler nur mit je einer Säule wechseln — findet sich hierbei endlich die Einrichtung, dass die Pfeiler unter sich durch grössere Bögen verbunden werden und dass diese grösseren Bögen die kleineren, welche von dem Kapitäl der Säule ausgehen, überspannen. Diese Einrichtung scheint die vollendetste Ausbildung des eigentlichen Basilikenbaues zu enthalten, denn jene grösseren Bögen greifen viel bedeutender in die Last der Oberwände ein und setzen ihr, in Verbindung mit den kleineren Bögen, einen viel kräftigeren Gegendruck entgegen; das Missverhältniss zwischen Last und Stütze ist hier auf die edelste und wirkungsreichste Weise ausgeglichen. Es ist befremdend, dass diese geistvolle Weise der Anord-

nung so höchst geringe Verbreitung gefunden hat. Ich habe sie fast nur in ein Paar Basiliken am Nordrande des Harzes, die etwa dem Ende des 11. Jahrhunderts angehören, gefunden. Das Hauptbeispiel dieser Art ist die Kirche des ehemaligen Klosters Huyseburg bei Halberstadt, die überhaupt zu den am Besten erhaltenen Basiliken in Deutschland gehört. Die Ansicht No. 3 stellt das Innere dieser Kirche dar.

Andere, zum Theil ebenfalls sehr erhebliche Modificationen des Basilikenbaues übergehe ich, wie die der Einführung eines Querschiffes, wodurch die gesammte Kirche die geheiligte Grundform des Kreuzes erhält, die Einrichtung des Chores und seine Erhöhung über dem Boden der Kirche, die Anordnung der Gruftkirche u. s. w. Dies Alles sind Elemente, die, wie bedeutend und wichtig auch in anderen Beziehungen, doch das Grundgesetz des Bausystemes an sich in seinen wesentlichen Theilen nicht verändern.

In den Zeiten des 11. und 12. Jahrhunderts trat indess noch eine andere Umbildung des Basilikenbaues hervor, und zwar eine so folgenreiche, dass durch sie ein wesentlich neues architektonisches System hervorgerufen ward. Dies war die Anwendung des Gewölbes zur Ueberdeckung der Räume, und zwar einer eigenthümlich gegliederten und bewegten Form des Gewölbes. In gemessenen Abständen spannte man mächtige Querbögen — wie solche schon an den flachgedeckten Basiliken in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff erschienen waren — von der einen Wand des Schiffes zu der andern hinüber und füllte den Raum dazwischen durch Kreuzgewölbe aus, die, von jenen Querbögen getragen, sich zugleich selbst in gegenseitiger elastischer Spannung hielten. Im steten Wechsel der Theile, stets die eine Bewegung an die andere knüpfend, leiteten diese Formen den Blick zugleich aufwärts und vorwärts. So war der Decke ihre Starrheit genommen, so waren die Seiten des Gebäudes mit einander

in unmittelbare Verbindung gesetzt, so war der Raum nach oben hin auf eine feierliche und zugleich lebenvolle Weise erhoben. Aber man begnügte sich nicht, diese Veränderung der inneren Einrichtung nur ausschliesslich an der Decke vorzunehmen; man sah sich zugleich genöthigt, mit ihren Formen auch die der übrigen Architekturtheile in ein unmittelbares, harmonisches Verhältniss zu setzen. Die grössere Last der gewölbten Decke machte es jetzt nöthig, dass fast ausschliesslich Pfeilerstellungen (statt der Säulenstellungen) zum Tragen der Oberwände des Mittelschiffes angewandt wurden. Aus der Masse des Pfeilers aber traten nunmehr lebendig organische Gliederungen, Pilasterstreifen und vornehmlich Halbsäulen, hervor; diese führte man an dem Pfeiler und an der Wand über ihm aufwärts und liess von ihnen jene Bögen des Gewölbes ausgehen. So erhielt die starre Masse des Pfeilers die Andeutung eines organischen Lebens; so wurde diese lebenvolle Form auch über die sonst ebenfalls starre Masse der Wand emporgezogen; so trat sie in unmittelbare Verbindung mit der lebendigen Bogenform des Gewölbes. Es war die Andeutung einer gleichmässigen Lebenskraft, welche, vom Boden emporsteigend, an Pfeilerstellungen und Wänden aufwärts drang und in dem Gewölbe ihren majestätisch erhabenen, in sich ausgerundeten Schluss erhielt. Dies System der gewölbten Basilika wurde übrigens auf die allermannigfaltigste und verschiedenartigste Weise durchgebildet. Je nachdem die Pfeiler eine reichere oder eine geringere Gliederung erhielten, je nachdem in Folge dessen etwa auch die Bögen der Pfeilerstellungen und die des Gewölbes gegliedert wurden, je nachdem man an den Oberwänden selbst Abtheilungen der einen oder andern Art anordnete (z. B. grössere oder kleinere Gallerieen über den Pfeilerstellungen), je nachdem man endlich die Formen der

Gliederungen, an sich strenger oder in weicherer Fülle bildete und mit ihnen ein reicheres oder ein bescheidneres Ornament verband, mussten sich tausend Unterarten des Systemes bilden. Ich nenne hier nur ein Beispiel, in welchem die Behandlung der Formen zwar schwer und streng, selbst trocken erscheint, in welchem aber das Grundprincip der Anordnung eine so klare und gemessene Würde hat, wie kaum an irgend einem andern Bauwerke der Zeit. Es ist dies das Innere des Domes von Speyer. (Ansicht No. 4.)

Das System der gewölbten Basilika erscheint, wie bereits bemerkt, im 11., und vornehmlich im 12. Jahrhundert. Man benennt den architektonischen Styl, nach welchem in dieser Zeit die Formen gebildet werden, gewöhnlich mit einem unpassenden Namen als „byzantinischen Styl;“ man hat neuerlich statt dessen den passenderen Namen des „romanischen“ Styles eingeführt. Auf ihn folgt im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der sogenannte gothische Styl. Die äussere Grundlage des gothischen Baustyles ist, wie es scheint, orientalischer Art. Ich meine damit jenen gebrochenen Bogen, den man mit dem Namen des Spitzbogens zu bezeichnen pflegt, und der, soviel wir heutiges Tages zu urtheilen vermögen, zuerst in der arabischen Architektur eine ausgedehntere Anwendung gefunden hat. In Sicilien, das Jahrhunderte lang unter arabischer Herrschaft stand, wurde der Spitzbogen zuerst mit den Formen der einfachen Basilika in Verbindung gebracht, indem man ihn über den Säulenstellungen des Schiffes anwandte. Dann entschied sich, bei allen occidentalisch europäischen Völkern, der Geschmack der Zeit dafür, den Spitzbogen auch bei der gewölbten Basilika einzuführen und die Bogenwölbungen nach dieser Form zu bilden; man sah sich dabei zugleich genöthigt, auch die übrigen architektonischen Formen harmonisch mit seiner Erscheinung umzubilden, so dass sich, eine Reihe von Mittelstufen hin-

durch, eine wesentlich neue Formenweise ausprägen musste. Es bilden indess alle diejenigen Erscheinungen, die mit der Aufnahme des Spizbogens zunächst hervortreten mussten, nur die eine Seite der Eigenthümlichkeiten, welche den gothischen Baustyl auszeichnen; in ihnen beruht nur seine temporäre, seine historisch vorübergehende Bedeutung. Es ist noch eine zweite Seite unter seinen Eigenthümlichkeiten ins Auge zu fassen, die, ob auch aufs Innigste mit jener verbunden, dennoch gesondert betrachtet werden kann, und in der seine eigentlich ästhetische Bedeutung beruht; sie ist es, die ihm das Gepräge der höchsten Vollendung, welche bis jetzt an den architektonischen Werken der Menschen hervorgetreten ist, giebt. Es sind nämlich ebenfalls gewölbte Basiliken, wie ich sie vorhin flüchtig charakterisirt habe, die zur ausgebildeten Entwickelung des gothischen Baustyles Anlass gaben; es sind die allgemeinen Gesetze der architektonischen Anlage, wie sie bei den gewölbten Basiliken des romanischen Baustyles erscheinen. Bei diesen aber bildeten die starre Masse des Pfeilers, die starre Masse der Wand noch immer die Grundlage der organisch belebteren Formen, die sich darüber nur eben hinzogen; auch Bögen und Gewölbe waren dort noch in ähnlicher Massenhaftigkeit, somit in ähnlicher Schwere der Hauptformen, gebildet. Jetzt löste sich dies Alles in ein durchaus gegliedertes, durchaus bewegtes Leben auf. Die Pfeiler gewannen aufs Neue eine mehr säulenhafte Gestalt, und zugleich schwangen sich, ringsum aus der Aussenfläche ihres Kernes, leichte Halbsäulchen und Röhrenbündel empor, dass die Masse des Pfeilers wie die Garbe eines lebendig bewegten Springquells aus dem Boden aufstieg. In den Bögen, welche die Pfeiler verbanden, neigte sich diese Springflut der Formen im rhythmischen Spiele, und doch in sichrer Beschlossenheit, gegeneinander, an den Oberwänden des Mittelschiffes stieg sie in ungehemm-

ter Kraft empor, an allen Linien des Gewölbes strahlte sie hinüber und herüber. Zugleich verschwand, was noch an lastender Form an den Oberwänden des Schiffes übrig war, dadurch gänzlich, dass diese sich zu weiten Fenstern von einander dehnten, während doch ein elastisch gespanntes Sprossenwerk, in ähnlich flüssigen Formen gebildet, allen Eindruck eines leeren Raumes aufhob. Die gesammte innere Architektur war zum Ausdruck von Kraft und Bewegung geworden; sie zog die Sinne und das Gemüth des Beschauers unwillkührlich aufwärts, und doch war Alles von jenem klaren Ebenmaasse erfüllt, welches mit der Bewegung zugleich die erhabenste Ruhe, mit der Kraft zugleich die edelste Majestät verband. Das Gebäude, das die versammelte Gemeinde umgab, war der unmittelbare Ausdruck dessen geworden, was an dieser Stätte gefeiert werden sollte: ein tausendstimmiger Hymnus des Gebetes.

Die Schönheit, die innerlich lebenvolle Entwickelung des gothischen Baustyles zeigt sich übrigens in den ausgeführten kirchlichen Gebäuden auf die mannigfaltigste Weise abgestuft. Sie sind noch verschiedenartiger als die des romanischen Baustyles; die Zeiten der Ausführung, die nationalen und lokalen Eigenthümlichkeiten haben darin die grösste Abwechslung, die vielfachsten Grade der Ausbildung hervorgebracht. Die Erscheinung der vollendeten Schönheit ist überall selten und ist es auch in diesem Falle. Die edelsten Beispiele des Styles, wenn auch nicht die Mehrzahl derjenigen, die mit dem reichsten Schmucke versehen sind, gehören Deutschland an, und unter ihnen ist kein Gebäude höher zu schätzen als der Dom von Köln. No. 5 giebt die innere Ansicht desselben, wie er in seiner Vollendung erscheinen wird.

Die Dauer des gothischen Styles hielt nur ein Paar Jahrhunderte an. Das Zeitalter des Wiedererwachens der

Wissenschaften vernichtete seine Herrschaft, und zwar nicht bloss das, was in seinen Formen als Aeusserung des individuell mittelalterlichen Geschmackes bezeichnet werden darf, sondern zugleich auch jenes ganze Gesetz einer höheren, innerlich lebendigen architektonischen Durchbildung. Man konnte sich mit den phantastischen Elementen, die allerdings mit dem gothischen Style, grossen Theils jedoch schon als eine Ausartung des Geschmackes, verknüpft waren, nicht mehr befreunden; man verlangte statt dessen nach Einfachheit und Klarheit, und man fand, was man suchte, in den Werken des classischen Alterthums, zu denen man ohnedies durch die wissenschaftliche Richtung der Zeit hingetrieben war. Man bestrebte sich, den Architekturstyl des Alterthums wieder einzuführen, man schuf eine gelehrte Architektur. Freilich aber konnten die classischen Formen nur selten dem Bedürfniss des kirchlichen Gebäudes entsprechen. Man kam nur in seltenen Fällen dazu, einfache Basiliken mit Säulenstellungen zu bauen, die man dann, so gut es ging, nach den Gesetzen der Antike ausbildete. Zumeist blieben es auch jetzt gewölbte Basiliken, mit starken Tonnengewölben nach römischer, oder mit Kuppelgewölben nach eigentlich byzantinischer Art, wobei es dann wiederum nöthig ward, massive Pfeilerstellungen anzuwenden. Um aber dennoch das Gesetz des antiken Säulenbaues beizubehalten, klebte man darüber Pilaster, Halbsäulen, auch freistehende Säulen, sammt den Gebälken und Friesen, wie solche durch die Regeln der antiken Bauschule vorgeschrieben waren. Die architektonische Durchbildung bestand nur in einer mehr oder weniger müssigen Dekoration; es war ein Zwitterzustand, ganz so und noch mehr, als wie in der alten römischen Kunst. Die Ansicht No. 6, das Innere der Peterskirche zu Rom darstellend, giebt eins der Hauptbeispiele dieser modernen Behandlung des Kirchenbaues, das allerdings durch riesige

Dimensionen und grossartige Verhältnisse — keineswegs aber durch lebendige Durchbildung — imponirt. In solcher Weise hat der moderne Baustyl sich mehrere Jahrhunderte lang erhalten, ob auch unter manchen Schwankungen, unter denen besonders das barocke Schnörkelwesen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in sofern bedeutend ist, als sich darin der entschiedene Drang nach einer reicheren Bewegung der Formen, dem zu genügen man freilich sehr verkehrte Mittel aufwandte, ausspricht.

Ich erwähnte eben des byzantinischen Kuppelsystemes. Es ist nöthig, dass ich auch darüber und über das, was damit zusammenhängt, noch ein Wort sage. Man hatte schon in der altchristlichen Zeit neben der Hauptform der Basilika noch eine andre Form der architektonischen Anlage für religiöse Zwecke in Anwendung gebracht. Dies ist das sogenannte Baptisterium, das ausschliesslich für den Zweck der Taufe errichtet wurde. Das Baptisterium, zunächst ebenfalls nach dem Muster antiker Bauanlagen errichtet, hatte einen kreisrunden oder vielmehr zumeist einen polygonen Grundriss, in der Regel den eines Achtecks. Es wurde theils flach gedeckt, theils mit einer Kuppel überwölbt. Zu einer bedeutenderen Eigenthümlichkeit erhob sich das Baptisterium dadurch, dass man dem mittleren Hauptraume einen niedrigeren Umgang zufügte, der zu jenem in demselben Verhältnisse stand, wie die Seitenschiffe der Basilika zum Mittelschiffe. Diese Bauanlage ward in der Kunst des byzantinischen Reiches, vornehmlich im Zeitalter des Kaiser Justinian, mit grossartigerem Sinne aufgefasst und zu selbständigen grossen Kirchenbauten verwandt, theils so, dass man den polygonen Grundriss beibehielt, theils so, dass man ihn durch Anfügung andrer Theile wiederum in der Art der Basiliken verlängerte. Bei solchen Unternehmungen gab es ein neues architektonisches Problem zu lösen, nämlich über Pfeilern

und Bögen eine Kuppel emporzuwölben. Die Byzantiner lösten die Aufgabe auf die grossartigste Weise, wie namentlich aus der mächtigen Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel erhellt. Sie begnügten sich aber nicht mit einer Wölbung solcher Art, sondern sie lehnten an die Bögen, welche die Hauptkuppel trugen, noch auf mannigfache Weise Halbkuppeln, Tonnengewölbe u. dergl. an, so dass dadurch eine eigenthümlich complicirte Ueberwölbung der Räume entstand. Dabei füllten sie den Raum unter jenen Schwibbögen zum Theil auf nicht minder eigenthümliche Weise mit Säulen-Arkaden aus. Eins der merkwürdigsten Gebäude dieser Art ist in Italien die völlig byzantinische Kirche S. Vitale zu Ravenna, aus dem Zeitalter des Kaiser Justinian. Die Ansicht No. 7 giebt einen Einblick in das Innere derselben, der aber freilich die Construction des Baues nicht vollständig vergegenwärtigt, da es überhaupt sehr schwierig ist, von einem runden oder polygonischen Raume eine innere Ansicht zu entwerfen. Es ist übrigens zu bemerken, dass der eigentlich byzantinische Baustyl eine höhere, mehr organische Durchbildung des architektonischen Systemes nicht erreicht, auch nicht einmal erstrebt hat.

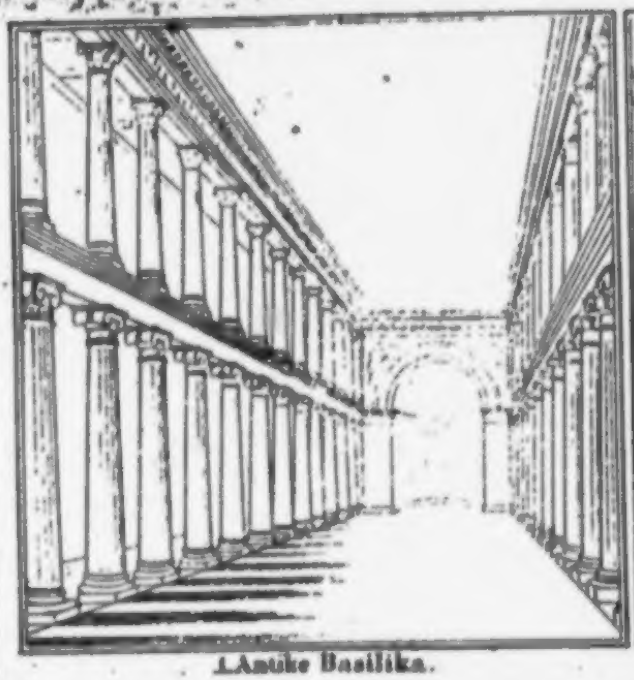
Die byzantinische Weise des Kuppelbaues vereinigte sich später, im Zeitalter des romanischen Styles, mit dem Basilikenbau des Occidents, indem man, besonders bei den gewölbten Basiliken, über den grossen Bögen in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff eine Kuppel errichtete, hiedurch dem Raume des Chores eine grössere Würde zu geben. Im gothischen Baustyle unterliess man fast überall die Anwendung der Kuppeln. — In der modernen Kunst erscheinen wieder Kuppeln über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff, so in besonders grossartiger Weise in der Peterskirche zu Rom. Auch überdeckte man wohl die Räume durch Reihen bogengetragener Kuppeln. —

Einige der schönsten Kirchen-Entwürfe desjenigen Architekten, der der grösste des ganzen modernen Zeitalters ist, unsers unvergesslichen Schinkel, beruhen auf dem Princip des Baptisteriums und des Kuppelbaues; mit der Absicht, die Gemeinde in gemessener Nähe um die Kanzel des Predigers zu schaaren, vereinigt sich hier sehr glücklich eine erhabene Freiheit des Raumes und eine gesetzlich edle Durchbildung der Formen.

Ich konnte mit diesen Bemerkungen nur eine flüchtige Andeutung über die Hauptpunkte, die bei den Systemen des Kirchenbaues und bei deren fortschreitender Ausbildung und Umbildung hervorgetreten sind, geben. Ich habe mehrfach bemerken müssen, dass es mir unmöglich sei, zugleich auch auf die mannigfaltigen Modificationen der verschiedenen Systeme näher einzugehen. In der That sind diese Modificationen so bedeutend, dass sich durch sie der Reichthum der architektonischen Gestaltung, nur für den einen Zweck des Kirchenbaues, fast ins Unendliche ausdehnt, besonders wenn wir nun auch das Aeussere des Gebäudes ins Auge fassen wollten, wo z. B. die Anlage der Thürme und ihre mehr oder weniger harmonische Verbindung mit dem Körper des Gebäudes zu den interessantesten Beobachtungen Anlass giebt. Es würde zu weit führen, wollte ich hier auch auf diese Punkte eingehen. — Genug! Es liegt uns in der langen Folgenreihe der kirchlichen Monumente, die im Laufe von 15 Jahrhunderten entstanden sind, ein reiches Erbtheil vor, dessen Benutzung nicht bloss unser Vortheil, sondern auch unsre Pflicht ist. Das ganze Geheimniss, wie wir dasselbe der Benutzung von unsrer Seite zugänglich zu machen haben, beruht eben nur darin, dass wir die allgemeinen ästhetischen Principien von den lokalen und historischen Besonderheiten der Erscheinung, von der Weise des Zeitgeschmackes, in der sie sich ausgeprägt haben, zu unterscheiden wissen.

Wie innig Beides auch in den einzelnen Fällen verschmolzen sein mag, wir vermögen es, diese Doppelbedeutung der architektonischen Monumente uns zum klaren Bewusstsein zu bringen. Das ist ja eben der grosse und eigenthümliche Reiz der Architekturgeschichte, dass sie uns eben so charakteristisch und unmittelbar die Sinnbilder vergangener Zeiten gegenüber stellt, wie sie die von aller temporären Geltung freien, die rein idealen Gesetze der Formenbildung vor unsern Augen entwickelt. Wollen wir demnach für die Zwecke des heutigen Kirchenbaues — sofern dabei überhaupt eine ideale Durchbildung erstrebt wird — zu einer festen Grundlage, zu einem klaren Urtheil gelangen, so scheint es nöthig, nicht sowohl ein einzelnes der vorhandenen Systeme zur Nachbildung oder Umbildung vorzunehmen, als vielmehr aus der ganzen Summe unsrer Erfahrungen jene allgemeinen Gesetze der Formenbildung, durch welche der kirchliche Raum lebenvolle Würde und feierlich rhythmische Erhebung gewinnt, uns zu eigen zu machen. Dadurch erhalten wir das sichere ästhetische Bewusstsein, um nun auch die äusseren Bedürfnisse, die bei den kirchlichen Gebäuden unsrer Zeit zur Sprache kommen müssen, auf eine vollkommen würdige Weise gestalten zu können. Dadurch gewinnen wir den positiven Inhalt, dem der schaffende Künstler das Gepräge unsrer Zeit, unsres Sinnens, Fühlens und Denkens, aufzudrücken vermag.

Druck von Eduard Hannel in Berlin.



1. Antike Basilika.

2. Kirc

4. Dom zu Speyer.

6. Kirche zu Huyseburg.

7. Kirche S. Vitale zu Ravenna.

á Dom zu Köln.

6. Peterskirche zu Rom.

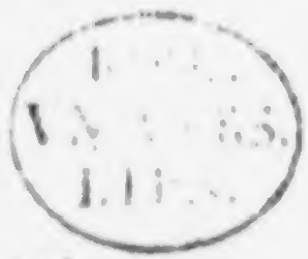
Eduard Heinel's
Geſchichte
des
Preußiſchen Staates
und Volkes

für alle Stände bearbeitet.

Fortgeſetzt

von

Franz Kugler.



Vierter Band.

Berlin,
Verlag von Duncker und Humblot.
1844.

Neuere Geſchichte

des

Preußiſchen Staates

und Volkes

von der Zeit des großen Kurfürſten

bis auf unſere Tage

für alle Stände bearbeitet

von

Franz Kugler.

BIBL. UNIVERS. LIPS.

Erſter Theil.

Vom Frieden von Oliva bis zum Tode Friedrich's II. (1660—1786.)

Berlin,
Verlag von Duncker und Humblot.

1844.

Vorwort.

Die hiſtoriſche Arbeit, deren erſten Theil ich hiemit dem Publikum vorlege, verdankt ihre Entſtehung zunächſt einer äußeren Veranlaſſung. Sie bildet die Fortſetzung der von Herrn E. Heinel verfaßten und für alle Stände bearbeiteten „Geſchichte des Preußiſchen Staates und Volkes", eines Werkes, deſſen bisher erſchienene Theile mit vielſeitigem und gewiß gerechtem Beifall aufgenommen ſind. Leider iſt Herr Heinel durch körperliches Leiden von der Vollendung des ſo ſchön Begonnenen abgehalten worden. Die Verlagshandlung machte mir den Antrag, die Fortſetzung zu übernehmen. Ich habe mich dieſer Arbeit unterzogen, obgleich ſie den engeren Kreis meiner wiſſenſchaftlichen Studien nicht unmittelbar be-

rührt; das große und allgemeine Interesse, welches die Arbeit darbot, die warme Theilnahme an den Geschicken des Vaterlandes, die Ueberzeugung, daß nur die Beobachtung des historischen Entwickelungsganges zum Verständniß der Gegenwart führen kann, gaben mir den Muth, das Unternehmen, das nicht ohne schwierige Seiten ist, zu wagen. Ich durfte dies vielleicht um so mehr, als schon ein früherer Versuch in populär historischer Darstellung, meine „Geschichte Friedrichs des Großen", deren wesentlichste Zierde freilich in den Holzschnitten nach A. Menzel's charaktervollen Zeichnungen besteht, eine nicht ungünstige Aufnahme gefunden hatte.

Herr Heinel hatte seine Arbeit bis auf den, im Jahre 1660 geschlossenen Frieden von Oliva, d. h. bis etwas über ein Drittheil der Regierungsthätigkeit Friedrich Wilhelm's, des großen Kurfürsten, herabgeführt. Der Friede von Oliva bildet aber einen der allerwichtigsten Abschnitte in der Geschichte des Preußischen Staates: durch die Bestimmungen dieses Friedensschlusses trat der letztere in ein höheres Stadium seiner Entwickelung, in eine selbständig berechtigte Stellung ein. Hier eigentlich ist der Wendepunkt zwischen der alten und der

neuen Geſchichte des Preußiſchen Staates. Ich glaubte ſomit hinlänglich gerechtfertigt zu ſein, wenn meine Fortſetzung des Heinel'ſchen Werkes zugleich mit geſondertem Titel, als ſelbſtändige Arbeit und in ſich geſchloſſenes Ganzes auftrat.

Ueber die Art und Weiſe der Behandlung, die ich mir bei meiner Arbeit vorgeſetzt, habe ich im Ganzen nicht viel zu ſagen. Sie war durch die Beſtimmung, ein volksthümliches Werk zu liefern, das zwiſchen beengender Kürze und zerſtreuender Weitläuftigkeit die richtige Mitte halte, bereits vorgezeichnet; ich werde mich ſehr glücklich ſchätzen, wenn man findet, daß ich mich meinem Vorgänger nicht unwürdig anreihe. Vor Allem war mein Beſtreben auf das Ganze gerichtet, auf den inneren Zuſammenhang der Thatſachen, auf die geiſtigen Elemente, die die eigentlichen Bedingungen der hiſtoriſchen Erſcheinungen ausmachen, auf die gemeinſamen Geſetze, die den Entwickelungsgang der Geſchichte beſtimmen. Ich habe mich bemüht, den Faden, der durch den bunten Wechſel der Begebenheiten hindurchläuft, feſtzuhalten; ich bin mit Abſicht auf die culturhiſtoriſchen Zuſtände näher eingegangen, als man es ſonſt in den Büchern ſolcher Art zu finden pflegt. Dann habe ich, um

dies Alles zur bestimmteren Anschauung zu führe
die einflußreichsten persönlichen Charaktere, d
merkwürdigsten Ereignisse möglichst lebendig da
zustellen versucht, auch manche anscheinend klei
Züge, die aber ein charakteristisches Bild von Zei
verhältnissen und Persönlichkeiten zu geben geeign
waren, mit in den Vorgrund gestellt, minder A
schaubares, minder Eigenthümliches lieber ga
übergehend. Die Durchforschung und Mittheilun
neuer oder wenig benutzter historischer Quelle
konnte natürlich nicht in dem eigentlichen Zwec
meiner Arbeit liegen, obgleich ich manches Ei
zelne der Art, das sich mir gelegentlich darbot, ger
mit in den Kreis meiner Materialien gezogen habe
ich möchte meine Thätigkeit bei der Bearbeitun
des vorliegenden Stoffes mit der des Dichter
vergleichen, wäre dieser Vergleich insofern nich
zweideutig, als man gewöhnlich annimmt, daß di
dem Geschichtschreiber verpönte freie Productio
der Einbildungskraft ein Hauptelement der dich
terischen Thätigkeit ausmache.

Indem es aber die Geschichte der letzten Jahr
hunderte des Preußischen Staates war, die z
schreiben mir oblag, mußte ich es zugleich wage
mich auf einen vorzüglich freien, ich darf wohl so

gen: auf den erhabensten Standpunkt historischer Anschauung zu stellen. Die Geschichte dieses Staates geht zugleich, und in höherem Grade, als dies bei so vielen andern Staaten der Fall ist, mit der Entwickelung des geistigen Bewußtseins im neueren Zeitalter Hand in Hand. Die große Mission, welche Preußen zu Theil ward, und die hohe Weise, in welcher die Lenker des Staates sich dabei betheiligt, mußten mir stets als der eigentliche Lebenspunkt meiner Arbeit vorschweben; sie mußten mir zugleich den Maßstab des Urtheils an die Hand geben. Das Ziel dieser Entwickelung im Auge behaltend, mit Begeisterung für diesen hohen Beruf des Vaterlandes erfüllt, mußte es mir verstattet sein, auch da mein freimüthiges Urtheil auszusprechen, wo ich im einzelnen Falle wahrnahm, daß von dem Wege nach diesem Ziele abgewichen, daß dieser Beruf verkannt, daß ein Stillstand oder selbst eine rückgängige Bewegung eingetreten war. Dies sind indeß nur einzelne vorübergehende Momente, welche die freudige Auffassung des Ganzen nicht wesentlich zu beeinträchtigen vermochten.

Die Größe einer solchen Aufgabe sehe ich zu vollständig ein, als daß ich hoffen dürfte, sie in allen

Stücken gelöst zu haben. Möge man aber mein Streben danach erkennen; möge man finden, daß ich meinen Kräften nicht allzuviel zugetraut, daß, was ich mir vorgesetzt, nicht in der That mißlungen ist!

Berlin, den 15. Oktober 1843.

F. Kugler.

Einige Druckfehler, die mir bei der Durchsicht des vorliegenden ersten Bandes ins Auge gefallen, bitte ich vor dem Lesen berichtigen zu wollen:

S. 48.	Z. 5.	v. u.	lies	Gerücht	statt Gericht.
„ 78.	„ 3.	v. o.	„	schärfer	„ schäfer.
„ 144.	„ 10.	v. o.	„	Nordarmee	„ Nordamee.
„ 278.	„ 16.	v. o.	„	Mannes	„ Namens.
„ 406.	„ 15.	v. o.	„	gewaltsamen	„ gewalsamen.
„ 417.	„ 16.	v. o.	„	ihm	„ ihn.
„ 443.	„ 11.	v. u.	„	diesem	„ diesen.

An die Leser.

Wie schwer es auch sein möge ein mit Liebe begonnenes und mit ehrendem Beifall aufgenommenes Werk unvollendet aus der Hand zu lassen; so haben mich doch wiederholte Krankheitsanfälle gezwungen, dem dringenden Rathe des Arztes endlich nachzugeben und mit dem Schlusse des dritten Bandes meiner Geschichte des Preußischen Staates und Volkes die Feder niederzulegen. Unvollendet indessen wird die Arbeit nicht bleiben. Den Bemühungen der verehrlichen Verlagshandlung ist es gelungen für die Fortsetzung des Werkes einen Mann zu gewinnen zu dessen Empfehlung sein Name hinreicht. Es ist der Professor Herr Dr. Franz Kugler zu Berlin, dessen schöne und anziehende Darstellungsgabe durch seine Geschichte Friedrichs des Großen dem Publikum hinreichend bekannt ist. Fest überzeugt, daß das Publikum durch diesen Wechsel der Autoren in jeder Hinsicht gewinnen werde, scheide ich von meinen geneigten Lesern mit dem innigsten Danke für die gütige Theilnahme, mit der sie mich auf meiner kurzen historischen Laufbahn begleitet haben.

Heinel.

Indem wir zu unserm Leidwesen Herrn Dr. Heinel von einem Unternehmen, welches ihm eine glückliche Begründung und wohlgelungene Fortführung verdankt, in der Mitte der Arbeit scheiden sehen, gewährt es uns eine Beruhigung

die Vollendung des Werkes durch einen Autor von anerkanntem literariſchen Rufe geſichert zu ſehen. Wenn für die innere Einheit des Werkes von dieſem nothwendigen Wechſel Nachtheile befürchtet werden könnten, ſo muß dieſe Beſorgniß durch die Uebereinſtimmung beider Verfaſſer in Hinſicht auf ihre Aufgabe, ſo wie durch den Umſtand, daß mit der Arbeit des Herren Profeſſors Kugler die zweite Hälfte des Werkes, die eigentliche Staatsgeſchichte beginnt, welche auch für ſich ein geſchloſſenes Ganze bildet, bedeutend gemindert werden. Jedenfalls wird die ungehemmte Thätigkeit des neuen Herrn Bearbeiters den raſchern und regelmäßigern Fortſchritt des Werkes ſichern und auch hierdurch die Theilnahme des Publikums von Neuem geweckt und geſteigert werden.

Die Verlagsbuchhandlung.

Erſter Abſchnitt.

Geſchichte des Preuſsiſchen Staates und Volkes vom Frieden von Oliva (1660) bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Groſsen (1740).

von Oli
preußiſch

Am
unterz
denbu
von
ſtrich
keine
litiſch
als o
jenes
erkau
ränet
Sieg
meng
Wor
verh
ment
trag
ſchic
er i

Erſtes Kapitel.

ie Richtung des europäiſchen Staatslebens um die Zeit des Friedens
a. — Das Streben nach Souveränetät. — Das Widerſtreben der
n Stände gegen die Souveränetät des Kurfürſten Friedrich Wilhelm.
— Blick auf die innere Verwaltung.

3. Mai des Jahres 1660 war der Friede von Oliva
ichnet und in dem Friedensſchluſſe der Kurfürſt von Bran-
g, ein Vaſall des deutſchen Kaiſers, als ſouveräner Herzog
reußen anerkannt worden. Durch einen leichten Feder-
war dieſe Anerkennung erfolgt; auch ſchloß ſich an ſie
onderlich auffallende Veränderung in den ſeitherigen po-
n Verhältniſſen unmittelbar an, und faſt mochte es ſcheinen,
dieſe Formalität durch die Gräuel und durch das Elend
Krieges, den der Friede von Oliva beendete, allzu theuer
worden ſei. Aber es war die Anerkennung der Souve-
t und ihre Gewährleiſtung im Angeſichte der Welt das
, welches dem jungen, noch erſt aus Bruchſtücken zuſam-
ſetzten Staate ſein feſtes Gepräge aufdrückte; ſie war das
welches ſeine Beſtimmung ausſprach und welches nimmerdar
len ſollte; ſie war der Grundſtein, auf den die Funda-
gelegt wurden, welche dereinſt ein majeſtätiſches Gebäude
ſollten. Mit jenem flüchtigen Federzuge beginnt die Ge-
e des brandenburgiſch-preußiſchen Staates, mit ihm trat
die Reihe der europäiſchen Mächte; der große Kurfürſt

hatte nur seinem historischen Berufe gemäß gehandelt, als er Alles daran setzte, die Lehenkette, die sein preußisches Herzogthum an Polen fesselte, gänzlich zu sprengen.

Doch war Friedrich Wilhelm, nachdem er sich von der polnischen Lehensherrschaft befreit, noch keineswegs unbeschränkter Herr im preußischen Herzogthume. Wollte er seinen Beruf vollständig erfüllen, so galt es noch einen zweiten Kampf, der nicht geringere Klugheit und Entschlossenheit erforderte und der, ob auch scheinbar ohne große äußere Gefahr, doch den ersten Gewinn leicht ganz und gar aufs Spiel setzen konnte. Noch herrschte in Preußen die Macht der Stände, die in der Vereinzelung ihrer Interessen der fürstlichen Macht, welche für das Ganze zu sorgen strebte, oft die hemmendsten Schranken gegenübergestellt hatte. Friedrich Wilhelm begann alsbald auch diesen zweiten Kampf; er führte ihn mit derselben Umsicht und Geschicklichkeit durch, wie den ersten, und er rastete nicht, bis die Macht der Stände gebrochen war.

Es war die unmittelbare Nothwendigkeit, hervorgegangen aus der Beschaffenheit einer Herrschaft über verschiedenartige und zerstreut gelegene Länder, was den Kurfürsten in diesen Kampf mit den preußischen Ständen trieb. Es war zugleich aber auch die allgemeine Losung der Zeit. Fast überall strebten die Fürsten nach einer unumschränkten Machtvollkommenheit, fast überall traten ihnen die Stände mit größerer oder geringerer Entschiedenheit entgegen. In den meisten Fällen gingen die ersten als Sieger aus diesen Kämpfen hervor. Der allgemeine historische Entwickelungsgang brachte diese Erscheinungen mit sich.

Die mittelalterlichen Staatengebäude waren in ihrem Innern nach und nach morsch und gebrechlich geworden; das geistige Band, welches ihre Theile umschlang und ein organisches Ganzes aus ihnen bildete, hatte sich allmählig gelöst. Das Auseinandergehen der Theile war bei dem einen früher, bei dem andern später sichtbar geworden; die sturmvolle Periode des dreißigjährigen Krieges hatte dazu den letzten nachdrücklichsten Anstoß gegeben. Ueberall waren zersplitterte, atomistische Zustände eingetreten. Sollten dennoch die Staatsgebäude zusam-

mengehalten, die Fürſten in ihrer Herrſchaft geſichert bleiben, ſo konnte dies nur durch die Anwendung äußerlich gewaltſamer, mechaniſch wirkender Mittel geſchehen; die kleinen Einzelmächte, deren jede nur ihre eigne Gültigkeit anerkannte, mußten unterdrückt und dem einen Geſammtwillen des Herrſchers, der allein noch das Ganze repräſentirte, fügſam untergeordnet werden. Und ſehr natürlich iſt es und hervorgehend aus der Beſchaffenheit des menſchlichen Gemüthes, daß ſolches Streben gleichzeitig auch da ſich Bahn zu brechen ſuchte, wo daſſelbe durch die Nothwendigkeit minder dringend geboten ſein mochte. Es iſt aber zu bemerken, daß das Hervortreten möglichſt unumſchränkter monarchiſcher Gewalten nicht bloß den Beſchluß der alten Zuſtände der Staaten bezeichnet, ſondern daß es zugleich auch die ebenſo nothwendige Vermittelung zu neuen Entwickelungsverhältniſſen bildet. Sollte ein neuer Organismus des Staatslebens zur Entfaltung kommen, ſo mußte der rauhe, verworrene Boden zuvor geebnet und dadurch zur Aufnahme neuer Keime geſchickt gemacht werden. Es liegt in der Natur der Dinge, daß dies Alles in den verſchiedenen Ländern auf mannigfach verſchiedene Weiſe ins Leben trat, daß die Beſonderheiten der jeweiligen Zuſtände dieſen Kämpfen und Strebungen eine höchſt verſchiedenartige Färbung gaben, und daß es von den individuellen Eigenthümlichkeiten der Völker und ihrer Machthaber abhängen mußte, ob die eintretenden Veränderungen zunächſt Unheil oder Segen über das Ganze des Staates hereinführen ſollten; auch iſt bereits erwähnt worden, daß nicht überall das monarchiſche Princip als Sieger aus dem Kampfe hervorging. Eine flüchtige Ueberſicht dieſer Verhältniſſe, in Rückſicht auf die vorzüglichſt bedeutſamen Staaten Europa's, wird für das Geſagte die näheren Belege geben; ſie wird zugleich den Zuſtand der Dinge, der beim Eintritt des brandenburgiſch-preußiſchen Staates in die Reihe der europäiſchen Mächte ſtatt fand, raſch an unſern Blicken vorüberführen. Denn die Epoche des Jahres 1660 iſt, wenigſtens zum Theil, für dieſe Verhältniſſe von weſentlichſter Bedeutung.

Vor allen ſtand Frankreich zu dieſer Zeit auf dem Gipfelpunkte ſeiner Macht; es nahm unter den europäiſchen Staaten

unbedingt die erste Stelle ein, und gern betrachtete man dasselbe als das glanzvolle Vorbild, dem man, so gut es die Umstände nur gestatteten, nachzueifern habe. Hier war der absoluten monarchischen Gewalt schon im sechszehnten Jahrhundert, namentlich durch Heinrich IV., förderſamſt vorgearbeitet worden. Richelieu (1624—1642) hatte während der Nominalregierung Ludwig's XIII. vollkommene Despotie eingeführt; Mazarin, sein Nachfolger, hatte während der Minderjährigkeit Ludwig's XIV. dieſelbe Herrſchaft, ob auch in andrer Weiſe, mit Glück fortgeſetzt. Unter ihm war die letzte Oppoſition unterdrückt worden. Die Kriege der Fronde bilden dieſen vergeblichen Verſuch, den Abſolutiſmus abzuſchütteln. Das Parlament und die andern oberſten Regierungsbehörden hatten ſich im J. 1648 vereinigt, um eine garantirte Verfaſſung zu gewinnen; die Volkspartei hatte geſiegt; aber nun hatte ſich der hohe Adel hineingemiſcht, die Streitigkeit war Sache egoiſtiſcher Parteiungen geworden; ein ſehr wechſelvoller Kampf mit mehr und mehr zerſplitterten, gegeneinanderwirkenden Intereſſen war entſtanden, bis endlich, im J. 1652, die monarchiſche Gewalt den vollſtändigſten Sieg erfocht. Mazarin ſtarb am 9. März 1661. Jetzt ergriff Ludwig XIV. mit eigner Hand die Zügel der Regierung. Die reichen Mittel eines blühenden Landes ſtanden ihm zur unbehindert freien Verfügung; er durfte die kühnſten Pläne zur ſteten Erhöhung ſeines königlichen Glanzes in ſeinem Buſen hegen. Es iſt hier an das bekannte Wort Ludwig's XIV. zu erinnern, welches die furchtbare Bedeutung, die man zu jener Zeit mit dem Begriffe des Monarchen zu verbinden wagte, offenkundig ausſprach: L'état, c'est moi!

In Spanien war eine despotiſch monarchiſche Herrſchaft im ſechszehnten Jahrhundert bereits vollſtändig feſtgeſtellt worden. Im Bündniß mit der Inquiſition war ſie ſchnell erſtarkt, aber ſie war auch durch dies Bündniß nur zu bald umdüſtert und zu höherer Thatkraft unfähig geworden. Die Niederlande fielen ab und errangen in lang ausdauerndem Kampfe die Freiheit. Nicht lange vor jener Epoche, die wir hier vorzugsweiſe im Auge haben, waren andre nationale Aufſtände, namentlich

in Catalonien und in Neapel, losgebrochen; man hatte dieſe indeß zu unterdrücken und das unbeſchränkt monarchiſche Princip feſtzuhalten vermocht. Aber die große Rolle, welche Spanien weiland in der europäiſchen Politik geſpielt hatte, kehrte nicht wieder.

In England war gegen die, ſchon lang geübte Willkür der monarchiſchen Herrſchaft und hervorgerufen durch unkluge Maßregeln von Seiten Karl's I. jene Revolution ausgebrochen, welche den König auf das Blutgerüſt führte. Aber Fanatismus und wilde Leidenſchaft hatten ſich der Revolution alsbald bemächtigt, bis durch Kromwells ſtreng militairiſche und nach außen glanzvolle Herrſchaft (1653—1658) die Ruhe einſtweilen hergeſtellt war. Nach ſeinem Tode traten wiederum zwei Jahre wilder Verwirrung ein. Die Sehnſucht nach einer Wiederherſtellung der geſetzlichen Einrichtungen ließ die Macht der königlich Geſinnten ſchnell anwachſen, und Karl II. beſtieg im Mai 1660 den väterlichen Thron. Er ſtrebte, aufs Neue den alten Abſolutismus geltend zu machen, aber ihm fehlte die entſchiedene Kraft des Charakters; ſeine Macht beruhte weſentlich nur darauf, daß ſie durch die des mächtigen Königes von Frankreich geſtützt ward; franzöſiſches Geld machte ihn unabhängig vom Volke und abhängig von Ludwig XIV. Die engliſchen Verhältniſſe blieben geraume Zeit unklar, die politiſche Bedeutung des Staates gehemmt.

Die erfreulichſte Umwandlung der alten Verhältniſſe zu Gunſten des unbeſchränkt monarchiſchen Princips fand in Dänemark ſtatt; ſie bezeugt es am Deutlichſten, wie nothwendig eine ſolche Umwandlung war, und wie klar man dieſe Nothwendigkeit erkannt hatte; ſie vor Allem enthält die Rechtfertigung der vorherrſchenden Zuſtände jener Periode. Die ſchweren Bedrängniſſe, welche das Land durch den gewaltig emporſtrebenden Schwedenkönig, Karl Guſtav, erlitten, hatten im Volk eine hohe, moraliſche Kraft hervorgerufen. Durch die Belagerung Kopenhagen's, ſeit dem 6. September 1658, war die ſtandhafte Tüchtigkeit der Bürgerſchaft erprobt worden, durch ihre Ausdauer hatte ſie ein erhöhtes Selbſtgefühl gewonnen; durch

ſeine heldenmüthige Entſchloſſenheit in den Tagen der Noth hatte der König, Friedrich III., das Vertrauen ſeines Volkes erworben. Der Friede von Kopenhagen, am 27. Mai 1660, befreite das Land von dem feindlichen Druck; aber ſogleich ward die dringendſte Finanznoth ſichtbar. Am 10. September 1660 trat der Reichstag zuſammen. Der Adel, ſteuerfrei und im Beſitz vieler andrer Vorrechte, weigerte ſich, an dem Tragen der Laſten für das allgemeine Beſte des Staates Theil zu nehmen; er fand darin jedoch bei der Bürgerſchaft und Geiſtlichkeit den entſchiedenſten Widerſtand. In wenig Tagen ſah er ſich gezwungen, an einer Erklärung Theil zu nehmen, durch welche die bisherige Wahlcapitulation, welche die königliche Gewalt zu Gunſten des Adels in hohem Grade beſchränkte, aufgehoben ward; ſchon am 18. October fand die neue Erbhuldigung ſtatt. Die unmittelbare Folge dieſer Ereigniſſe war, daß man dem Könige die neue Verfaſſung des Staates völlig anheimſtellte und ihm die volle Souveränetät freiwillig übergab; die Urkunde hierüber wurde am 10. Januar 1661 ausgefertigt. Die ſchädlichen Begünſtigungen des Adels wurden, wiewohl erſt ſehr allmählig und auf ſchonende Weiſe, aufgehoben. Das Leben des däniſchen Staates erhob ſich zu einer wahrhaft gediegenen und erfreulichen Blüthe, die ſo lange anhielt, als dieſe Verhältniſſe zeitgemäß blieben.

Anders geſtalteten ſich einſtweilen die Verhältniſſe in Schweden. Nach dem plötzlich erfolgten Tode Karl Guſtav's, am 12. Februar 1660, und während der Minderjährigkeit ſeines Sohnes, Karl's XI., ward eine Regentſchaft nothwendig, welche, von den Häuptern des Adels geführt, dem letzteren Gelegenheit zur ſteten Erhöhung ſeiner Macht gab. Auch in den erſten Jahren, nachdem Karl XI. (1672) die Regierung ſelbſt übernommen, hielt dieſer Zuſtand der Dinge an. Heftige Parteiungen entſtanden unter dem Adel, franzöſiſches Geld lenkte die Verhältniſſe nach dem Willen Ludwig's XIV. Erſt nach dem Frieden von St. Germain (1679) vermochte es Karl XI., der königlichen Macht den entſchiedenen Vorrang zu gewinnen. Es ward eine Reduction der ſeit 1655 verſchenkten Kron- und Staatsgüter, zum

Theil nicht ohne ein gewaltſames Verfahren, ins Werk geſetzt und der Adel zur Abhängigkeit gebracht. Ein erhöhter Wohlſtand des Landes war jetzt auch hier die Folge ſolcher Maßregeln.

Den Zuſtänden Dänemarks ſind die von Polen gegenüberzuſtellen, doch eben als ihr entſchiedenſter Gegenſatz. Wie dort ſchnell und glücklich diejenigen Einrichtungen zu Stande kamen, welche den Bedürfniſſen der Zeit angemeſſen waren, ſo war man hier, und ſchon ſeit geraumer Zeit, aufs Erfolgreichſte thätig, denſelben zu widerſtreben und Staat und Volk dem Untergange entgegen zu führen. Noch hatte der polniſche Staat ſeine höchſt ausgedehnten Grenzen, die ihn zum Hüter des Oſtens zu machen ſchienen; aber der Organismus des Innern war faſt vollſtändig aufgelöſt. Man benannte den Staat gleichzeitig als Republik und als Königreich; er war weder das eine, noch das andere. Die monarchiſche Gewalt war ſeit dem Ausgange des königlichen Geſchlechtes der Jagellonen (1572), ſeit man es beſchloſſen hatte, daß kein König ſich bei Lebzeiten einen Nachfolger dürfe erwählen laſſen, mehr und mehr zu einem leeren Schattenbilde herabgeſunken; der Adel führte die Herrſchaft, aber nicht als ein Ganzes, ſondern als ein willkürliches Conglomerat von lauter ſelbſtändig berechtigten Einzelmächten. Eiferſucht, Zerriſſenheit und Parteiung waren die Folgen eines ſolchen Zuſtandes. Schon unmittelbar nach dem Tode des letzten Jagellonen, als es ſich um die Wahl des neuen Königs handelte, war der ſchmachvolle Grundſatz mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden: daß die Wahl eines Eingebornen zum Throne unzuläſſig ſei, weil durch ſie das Geſchlecht des Königs über die andern Geſchlechter würde emporgehoben und ſolchergeſtalt das Grundgeſetz der Gleichheit des Adels umgeſtürzt werde. Eine den Adelsparteiungen entgegen wirkende Macht gab es nicht, da die Städte nicht zur Erwerbung politiſcher Rechte gelangten und die Bauern im Zuſtande der Sclaverei blieben. Den Beſonnenen mußte das Ende dieſer verfaſſungsloſen Verfaſſung ſchon damals klar werden. Es war auf dem Reichstage des 4. Juni 1661, auf dem die Wahl eines Nachfolgers bei Lebzeiten des Königes Johann

Caſimir zur Sprache kam, als dieſer in die Worte der Weiſſagung ausbrach, die dereinſt ſo gewaltig in Erfüllung gehen ſollten. „O möchte ich, ſo rief er aus, möchte ich ein falſcher Prophet ſein! Aber es iſt gewiß, daß ohne eine ſolche Wahl die Republik von fremden Völkern zerriſſen werden wird. Der Moskowiter und der Ruſſe begehren die Länder, in denen ihre Sprache geredet wird, und ſie werden ſich Litthauen nehmen. Dem Brandenburger wird Großpolen offen ſtehen; er wird ſich mit den Schweden und Preußen vertragen, und das Land zum Tummelplatze ſeiner Waffen machen. Das Haus Oeſterreich, ſeien auch ſeine Abſichten die beſten, wird bei einer ſolchen Zerſtükkelung der Stadt Krakau nicht entſagen. Denn ein Jeder wird lieber einen Theil des Reichs durch die Waffen an ſich reißen, als das Ganze beſitzen wollen mit Anerkennung derjenigen Freiheiten, welche dem Anſehen des Herrſchers zuwider ſind!“ Die ernſte Mahnung verhallte ungehört.

Wie wir den däniſchen Zuſtänden die polniſchen gegenübergeſtellt haben, ſo ſtellen wir den letzteren die der Niederlande gegenüber. Auch hier gewann die Macht der Stände den Sieg; aber ſie war hier aus dem inneren Boden des Volkslebens hervorgegangen, ſie geſtaltete ſich in einer lebenvoll organiſchen Weiſe und machte ſolchergeſtalt das Land blühend, reich und mächtig. Schon früh hatten hier die Städte eine bedeutende Macht, der des Adels zur Seite, gewonnen. Die Bedeutſamkeit der Privilegien des letzteren war beim Beginn des gewaltigen Freiheitskampfes gegen die ſpaniſche Tyrannei erloſchen, indem der Adel vorzugsweiſe durch jene blutigen Verfolgungen, womit die ſpaniſche Herrſchaft den Aufſtand zu unterdrücken meinte, geſchwächt ward. Eine wirklich republikaniſche Verfaſſung, nicht das Afterbild einer ſolchen, wie in Polen, hatte ſich in den Niederlanden während des langen Freiheitskampfes entwickelt. Doch ſind im niederländiſchen Staatsleben dieſer Zeit zwei Richtungen zu unterſcheiden, die nicht ſelten in einen feindlichen Conflict geriethen, und die hierzu inſofern hingetrieben ſein mußten, als das Ziel der einen dennoch auf das monarchiſche Element gerichtet war. Dieſe letztere war die demokratiſch-oraniſche

Partei der Generalſtaaten, als deren monarchiſches, wenn auch ſehr beſchränktes Haupt der Statthalter daſtand; die andere Richtung trat in der ariſtokratiſchen (vornehmlich der Kaufmanns-Ariſtokratie angehörigen) Partei der Provinzialſtaaten auf. Die erſte Richtung hatte ſich in den Zeiten des Freiheitskampfes als die vorherrſchende geltend gemacht; Wilhelm I. von Oranien, ſein Sohn Moritz und deſſen jüngerer Bruder Friedrich Heinrich hatten nach einander als Statthalter an der Spitze der Republik geſtanden. Auf Friedrich Heinrich folgte im J. 1648 ſein Sohn Wilhelm II., der Schwager des großen Kurfürſten. Er ſtrebte die monarchiſche Macht weiter auszudehnen, und er begann mit ſo kräftigen Schritten, daß ſich der günſtigſte Erfolg ſeiner Unternehmungen vorausſehen ließ. Aber ſein früher Tod (1650) zerſtörte das begonnene Werk; erſt nach ſeinem Tode ward ihm ein Sohn, der nachmalige Wilhelm III., geboren. Die Schritte zum Umſturz der bisherigen Verfaſſung hatten die entgegenſtehende Partei zu entſchiednerem Handeln hervorgerufen; der günſtige Moment wurde ſchnell erfaßt und eine Regierung ohne Statthalter ins Werk gerichtet. Der Großpenſionär Johann de Witte war fortan die Seele der herrſchenden ariſtokratiſch-republikaniſchen Partei; im J. 1668 kam ſogar ein „ewiges Edikt" zur Ausſchließung der Oranier von der Statthalterwürde zu Stande. Doch hatten die letzteren fortdauernd ihren lebendigen Anhang im Volk, und bis auf unſre Zeit hat ſich ein holländiſches Lied, noch aus den Tagen der Jugend Wilhelm's III., im Munde des Volkes erhalten, deſſen Refrain die feſte Zuverſicht auf eine neue Umgeſtaltung der Dinge ausſpricht. Er lautet:

Iſt unſer Prinzchen auch noch ſo klein,
So ſoll er doch Statthalter ſein!

Einſtweilen aber blühten die Staaten unter der herrſchenden Partei nicht minder glänzend empor. Die gewaltigſten Seeſiege, welche die niederländiſche Flotte erfochten hat, fallen in dieſe Periode. Die Niederlande ſind, zur Seite Frankreichs, als die zweite Macht von Bedeutung für dieſe Zeit zu nennen. Darum aber waren ſie es vorzugsweiſe, was die Eiferſucht des franzöſiſchen

Monarchen erweckte; und dieſe Eiferſucht mußte um ſo erbitterter ſein, als hier ein Staat von Bürgern, ein „Krämervolk", an deſſen Spitze kein geſalbtes Haupt ſtand, mit ſeiner idealen Hoheit — mit demjenigen Princip, zu deſſen glänzendſtem Vertreter er ſich berufen fühlte, — in die Schranken zu treten wagte.

Indem wir uns ſchließlich zur Betrachtung Deutſchland's wenden, ſo tritt uns hier die eigenthümlichſte Geſtaltung der Dinge entgegen. Faſt möchte man bei flüchtiger Anſicht geneigt ſein, das deutſche Reich mit dem polniſchen zu vergleichen. Die Macht des Oberhauptes, des Kaiſers, war auch hier, was ihren Einfluß auf das Ganze anbetrifft, ein Schattenbild geworden; die Stände des Reiches hatten ſich auch hier der Herrſchaft ihres gemeinſamen Oberhauptes faſt gänzlich entzogen. Auch hier war das Ganze in der Auflöſung begriffen, waren die übeln Folgen eines ſolchen Zuſtandes keineswegs ausgeblieben. Dabei aber iſt, abgeſehen von andern Umſtänden, zunächſt der ſehr bemerkliche Unterſchied hervorzuheben, daß jene gänzliche, atomiſtiſche Zerſplitterung, welche Polen den Untergang bereitete, in Deutſchland nicht ſtatt fand, daß das Ganze des Reiches nicht in lauter kleine Einzelheiten zerfallen, ſondern in einen Kreis größerer oder kleinerer Gruppen auseinandergetreten war, deren jede ihren beſondern Lebenspunkt in ihrem eignen Innern hatte und von dieſem aus für eine neue, dem Schooße der Zukunft überlaſſene Geſtaltung der Dinge zu wirken befähigt blieb. In demſelben Grade, in welchem das deutſche Reich verfiel, ſtieg die Bedeutung der einzelnen Staaten Deutſchlands empor. Doch ſtanden die letzteren noch immer in einem gegenſeitigen Verbande, wie leicht derſelbe auch in einzelnen Fällen zu zerreißen ſein mochte; noch immer war wenigſtens die Idee des alten Kaiſerthums lebendig und auf die Gemüther wirkſam, wie wenig auch das praktiſche Leben ſich durch dieſe Idee ſeine Wege vorzeichnen ließ. Als ein charakteriſtiſches Zeugniß der deutſchen Verhältniſſe iſt, für die in Rede ſtehende Epoche, die Thatſache hervorzuheben, daß die allgemeine Reichsverſammlung, welche am 8. Februar 1662 behufs des Türkenkrieges ausgeſchrieben war, ſich zu dem „beſtändigen Reichstage" umgeſtaltete, auf dem ſich die Stände des Reiches, der perſönlichen

Ausübung ihrer Rechte zumeiſt überdrüſſig, fortan nur noch durch Geſandte vertreten ließen. In den einzelnen deutſchen Staaten aber, wenigſtens in der bei weitem überwiegenden Mehrzahl, ſehen wir das monarchiſche Princip entſchieden vorwalten und gegen deſſen Macht die der Stände des einzelnen Staates zurücktreten. Hierzu bedurfte es keiner ſonderlich gewaltſamen Maßregeln mehr; denn eben dadurch, daß die Fürſten ſchon ſeit geraumer Zeit ihre Hausmacht in ſolcher Weiſe verſtärkt hatten, war es ihnen gelungen, die Unabhängigkeit von der kaiſerlichen Obermacht zu erringen. Fortan aber ſtrebte ein jeder von dieſen Staaten ſich mit den Zeichen der Souveränetät zu umgeben; und was bei den größeren ein durch die Zeitverhältniſſe gegebenes Bedürfniß war, davon mühten ſich die kleineren wenigſtens den Schein zu erhaſchen. Auch wer nur eine Spanne breit Landes als halbſouveräner Herr beſaß, geberdete ſich Ludwig dem XIV. gleich.

Kehren wir nunmehr zu Friedrich Wilhelm zurück. In ſeiner Perſönlichkeit, in dem Bewußtſein der Ueberlegenheit ſeines Geiſtes lag es, daß auch er die unumſchränkte Herrſchaft geltend zu machen ſtrebte; darauf trieben ihn das Ziel, welches er ſich geſteckt hatte, und die äußeren Mittel, die in ſeine Hand gegeben waren, hin. Er herrſchte über eine Reihe von Ländern, die ſich mehr oder weniger zerſtreut über den Norden Deutſchlands hindehnten, deren jedes mehr oder weniger in ſich abgeſchloſſen war. Zu einem Ganzen vereinigten ſich dieſe einzelnen Stücke nur in ſeiner Perſon; zu Einem Staate traten ſie nur dadurch zuſammen, daß ſein Geiſt es war, der ihre Intereſſen nach einer gemeinſamen Richtung lenkte. Er allein war es, der eine Ahnung von der Zukunft der Geſchichte in ſeiner Bruſt trug. Und nicht bloß eine Ahnung: mit allen Kräften ſtrebte er dahin, dem Gebäude der Zukunft ſchon jetzt eine feſte, dauerhafte Grundlage zu geben; wo ſich nur irgend eine Ausſicht darbot, materielle oder geiſtige Förderniſſe ins Leben einzuführen, da ließ er Nichts unbenutzt, den Gewinn derſelben für ſeinen Staat zu ſichern. Mit großartiger Kühnheit nahm er ſogar Reſultate vorweg, die im gemeinen Gang der Dinge erſt auf

eine weiter gediehene Entwickelung zu folgen pflegen; aber er hatte es mit kluger Umsicht berechnet, daß dieselben aufs Vortheilhafteste auch rückwärts wirken mußten. Er baute stolz und zuversichtlich in die Luft, und der sichere Schatten, den das Wolkenschloß niederwarf, lockte der Hände genug herbei, die ihm die festen Pfeiler unterfügten. Seine Länder, durch das maßlose Elend des dreißigjährigen Krieges und jüngst wiederum durch den schwedisch-polnischen Krieg zerrüttet, waren verarmt, wie die wenig andrer Fürsten; aber er trat auf, als ob er sich mit den Mächtigsten in Eine Reihe stellen dürfe, und die Welt glaubte ihm, und die hohe Achtung, die er sich erwarb, war von segensreichen Folgen für das Wohl seines Staates. Die überaus glänzende und prachtvolle Weise, in welcher er, der Mann des unverdorben einfachen Gemüthes, schon in den ersten Jahren seiner Regierung, bei seiner Vermählung (1646), im Haag aufgetreten war, beruhte wahrlich nicht auf einem Wohlgefallen an eitelm Prunk, bezeugte wahrlich nicht Gleichgültigkeit gegen die Noth und das Elend, welches er daheim zurück gelassen hatte; er that es, damit die stolzen und so einflußreichen Niederländer, die Herren des Welthandels, die Tochter ihres Statthalters an einen Ebenbürtigen vermählt sehen möchten. Die Gesandtschaften, die er an den verschiedenen Höfen unterhielt, wichen denen keiner andern Macht an schimmernder Repräsentation der Majestät ihres Herrn, waren nicht karg mit den Mitteln, die am Besten zu dem erwünschten Ziele führen konnten, obschon sie oft kaum wußten, womit sie am nächsten Tage das eigne Leben fristen sollten; aber das ausgesetzte Kapital trug reichliche Zinsen. Das Heer, welches Friedrich Wilhelm hielt, war zahlreich ausgerüstet und disciplinirt, wie kaum ein andres zu jener Zeit, obgleich der Unterhalt desselben eine unablässige Sorge mit sich führte; aber ihm vor Allem verdankte er die achtunggebietende Stellung, die er sich erworben, die Sicherheit und die Bedeutung seiner Herrschaft und denjenigen Theil eines wahrhaften Friedens, der ihm vergönnt ward und der allein zur inneren Erstarkung des Landes führen konnte. Freilich! hätte ein minder kräftiger, ein minder großartiger und umsichtiger Geist dergleichen

unternehmen wollen und wäre es ihm wirklich einſtweilen geglückt, nur zu bald hätte ein ſo künſtlich aufgerichtetes Gebäude über den Haufen ſtürzen müſſen. Seine Größe und ſeine Weisheit ſind es, denen der preußiſche Staat das Daſein verdankt. Er, größer als der vierzehnte Ludwig, hätte bei weitem mehr das Recht gehabt, jenes berüchtigte: L'état, c'est moi! auszuſprechen. Aber er that es nicht. Fern von aller egoiſtiſchen Gemeinheit, war es ihm nicht um den Glanz ſeiner Perſon zu thun, ſondern um die Sache, um den Staat, deſſen unmittelbarer Repräſentant allerdings ſeine Perſon war. Man könnte für ihn jenes Wort des franzöſiſchen Monarchen umkehren, als ſeinen Wahlſpruch das Wort hinſtellen: Moi, c'est l'état. Ein ähnliches, minder parador klingendes Wort hat er in der That mit Nachdruck ausgeſprochen. Er dictirte einſt (am 4. Dezbr. 1668) ſeinen beiden älteſten Prinzen, Karl Emil und Friedrich, die folgende lateiniſche Sentenz in die Feder und verſprach dem, der ſie zuerſt würde auswendig gelernt haben, ſechs Ducaten zur Belohnung: Sic gesturus sum principatum, ut sciam rem populi esse non meam privatam! „Alſo will ich die Herrſchaft führen, daß ich wiſſe, daß die Sache des Volkes nicht meine Privatſache iſt!“ — In demſelben Sinne haben auch ſeine Nachfolger gehandelt, und dieſem Sinne ſeiner Herrſcher verdankt der preußiſche Staat vorzugsweiſe ſeine weitere Entfaltung.

Die unumſchränkte Ausübung der Herrſchergewalt, die Friedrich Wilhelm zur Verfolgung ſeiner Zwecke in Anſpruch nahm, fand in denjenigen ſeiner Länder, die zum deutſchen Reichsverbande gehörten, keinen weſentlichen Widerſpruch. Wie ſchwer auch die Laſten waren, die zu tragen er ſeinen Unterthanen zumuthete, wie hart ſeine Maßregeln auch für den Augenblick, unmittelbar nach den Zeiten ſo tauſendfältiger Noth, ſcheinen mochten, um wieviel mehr der unabweisliche Druck auch dadurch erhöht wurde, daß eine geregelte Verwaltung und vornehmlich eine geregelte Weiſe der Beſteuerung bei der Verwirrung aller Verhältniſſe, welche der dreißigjährige Krieg und die an ihn ſich anknüpfenden Begebenheiten hinterlaſſen hatten, nur ſehr langſam und nach mancherlei verſchiedenartigen Verſuchen einzuführen

waren; dennoch wußte man ſich hier in das Unabänderliche zu fügen. Hin und wieder traten wohl Klagen, ſchmerzliche Bitten um Linderung des Druckes an das Ohr des großen Fürſten; aber an ein ernſtliches Widerſtreben dachte Niemand. Man ſah es ein oder man traute es dem Herrſcher zu, daß er bei alle dem nur das allgemeine Beſte im Sinne habe; oder man hielt ſich wenigſtens an dem frommen Glauben aufrecht, daß in dem Thun des Herrſchers ſich Gottes Wille kund gebe. Es fehlte in den deutſchen Provinzen ſelbſt nicht an Zeugniſſen einer ſo freudigen, wie innigen Hingebung an die Beſtrebungen des Kurfürſten. Vor Allem iſt in dieſem Betracht die Geſinnung der Stände des Fürſtenthums Halberſtadt ruhmlichſt hervorzuheben. Als im J. 1655 für den beginnenden ſchwediſch-polniſchen Krieg ſehr bedeutende Geldzahlungen und Lieferungen gefordert wurden, äußerten ſie ſich auf eine Weiſe, daß ihre Worte als das ſchönſte Denkmal hingebender Unterthanentreue in einer ſchlaffen Zeit bezeichnet werden müſſen. „Der Kurfürſt, ſo ſagten ſie, iſt unſer Vater und wir ſeine Kinder. Welche Kinder nun wollten ihren Vater in Noth laſſen und nicht helfen, wenn ſie könnten? wie ginge das? Wir haben ein Großes und über unſer Vermögen gethan; jedennoch, wenn wir nur wiſſen, daß es zu Seiner Kurfürſtlichen Durchlaucht Beſten und Dienſt angewendet, wollen wir gern noch ferner thun, was uns möglich, wenn es nur erträglich eingerichtet wird.“

Weſentlich anders war das Verhältniß des Kurfürſten zu dem preußiſchen Herzogthum. Die Stände deſſelben waren keinesweges zu einer gleich unbedingten Hingebung geneigt. Jetzt aber, da er das Land der polniſchen Oberherrſchaft entriſſen, da er hier denjenigen Boden gewonnen hatte, auf welchem eine höhere politiſche Selbſtändigkeit ſeines Staates zu gründen war, während die übrigen Provinzen als Theile des deutſchen Reichsverbandes von dem allgemeinen Geſetze des letzteren allerdings noch abhängig erſchienen; jetzt kam es darauf an, ob er die unumſchränkte Herrſchaft auch gegen den Widerſpruch der preußiſchen Stände würde durchzuſetzen vermögen. Der Ausgang

dieſes Kampfes mußte weſentlich auf die künftige Geſtaltung des geſammten brandenburgiſch-preußiſchen Staates zurückwirken.

Die ſelbſtändigere Stellung der preußiſchen Stände und die Eiferſucht, mit der ſie über der Erhaltung ihrer Privilegien wachten, findet eine genügende Erklärung durch die frühere Geſchichte des Landes. Es iſt nöthig, in der Kürze hieran zu erinnern. Das Künſtliche und den Naturverhältniſſen faſt Widerſtreitende in der Erſcheinung des deutſchen Ordens bildet die eigentliche Grundurſache. Er war ein vortreffliches Mittel geweſen, um hier germaniſche Kultur einzuführen, und er hatte deren Wachsthum mit eiſerner Herrſchaft geſchützt. Er war der abſolute Gebieter des Landes; aber er mußte fallen, als ſeine Sendung vollbracht war und ſeine ganze Exiſtenz es unmöglich machte, ſich den veränderten Verhältniſſen gemäß umzugeſtalten. Das unter ſeinem Schutze in Land und Städten üppig gereifte Leben, ſeiner Kräfte ſich bewußt, verlangte ſich geltend zu machen; der Hochmeiſter des Ordens ſah ſich genöthigt, Abgeordnete der hohen Geiſtlichkeit, des Adels, der Städte in den „großen Landesrath" aufzunehmen. Aber auch das genügte nicht. Land und Städte ſtifteten den „preußiſchen Bund", ſich völlig von dem Orden emancipirend. Eine feindliche Stellung beider Mächte war die unmittelbare Folge dieſes Schrittes. Verblendet warf ſich der preußiſche Bund dem Polenkönig in die Arme; die Fackel des Krieges loderte auf; Weſtpreußen ging ſchmachvoll an Polen verloren, der Orden behielt nur Oſtpreußen, und dies nur unter polniſcher Lehenshoheit. Markgraf Albrecht von Brandenburg verwandelte das Hochmeiſterthum in die Herzogswürde; aber die polniſche Lehenkette blieb, und den Ständen mußten alle Gerechtſame und Freiheiten verbürgt werden; Albrecht ſelbſt that nicht ganz wohlüberlegte Schritte, die Macht des Adels noch weiter zu erhöhen. Dieſer Zuſtand der Dinge hatte ſich bis auf Friedrich Wilhelm, bis zum Vertrage von Welau und bis zum Frieden von Oliva erhalten. Polen hatte ſorgfältig die ſtete Oppoſition der Stände gegen den Herzog unterſtützt, indem dadurch die energiſche Entwickelung der Landesmacht unmöglich, das Herzogthum ſomit für das polniſche Reich gefahrlos blieb und man-

nigfache Vortheile, für Bewilligungen nach der einen oder der andern Seite, aus demſelben zu ziehen waren. Die preußiſchen Stände waren mit dieſen Verhältniſſen nicht minder zufrieden, indem ſie unter einer Doppelherrſchaft, deren beide Theile ſich durch gegenſeitiges Mißtrauen ſchwächen, den Nachdruck des Regiments gegenſeitig aufheben mußten, die eigne Machtvollkommenheit am Beſten pflegen und für den eignen Vortheil aufs Erſprießlichſte ſorgen konnten. Nur die herzogliche Macht war beſchränkt geblieben, nur dem Ganzen des Landes war alle höhere Energie geraubt.

Bei einem ſo kräftigen Herrſcher, wie Friedrich Wilhelm, hatte es ſchon während der erſten Jahrzehnte ſeiner Regierung nicht an mancherlei Reibungen fehlen können; jetzt mußte der Widerſpruch der Verhältniſſe in vollſter Klarheit ſich darlegen, er mußte auf die eine oder andre Weiſe gebrochen werden. Auf der einen Seite ſtand jenes Recht, welches man als das hiſtoriſche zu bezeichnen pflegt, ſofern es ſich auf der geſchehenen Geſchichte, d. h. auf der Vergangenheit, gründet; die Dauer von mehr als zwei Jahrhunderten, Brief und Siegel gaben ihm ſeine Gültigkeit. Auf der andern Seite ſtand das Recht, welches man wohl als das der Idee benennt, welches ein neues Princip ins Leben einzuführen ſtrebte und deſſen Gültigkeit, deſſen Brief und Siegel in der Zukunft der Geſchichte lagen. Zwei Rechte, in deren Wechſelwirkung die ganze Geſchichte der Menſchheit beſteht, und die im Grunde eins und daſſelbe und nur darin verſchieden ſind, daß das eine jung und das andere alt iſt; zwei Rechte, zwiſchen denen an ſich eigentlich kein Widerſpruch vorhanden iſt, indem ein ſolcher insgemein nur dann zu entſtehen pflegt, wenn das eine oder das andre auf ausſchließliche Geltung Anſpruch macht. Natürlich iſt es in den meiſten Fällen das im Beſitz befindliche, das ältere Recht, das, eiferſüchtig wachend über einem jeden Punkte ſeines Beſitzes, dem andern feindlich in den Weg tritt und daſſelbe zu einer feindlichen Stellung und zur Entfaltung ſeiner jugendlichen, zumeiſt überlegenen Kräfte zwingt. Derſelbe Fall fand auch hier ſtatt. Wir wollen dem, was uns für jene Epoche als zeitgemäß erſchienen war,

nicht ſo blindlings huldigen, daß wir die unumſchränkte, ſouveräne Herrſchaft als das unbedingt und unter allen Umſtänden nothwendige Geſetz für die Weiterbildung jener Zeit anerkennten; wenn Polen an dem Widerſtande gegen daſſelbe unterging, ſo entwickelte ſich dadurch in den Niederlanden gleichzeitig das reichſte, gediegenſte Leben. Das Begehren der preußiſchen Stände, die Souveränetät des Herrſchers durch eine geſetzliche Theilnahme an der Regierung zu beſchränken, enthielt, von dieſer Seite betrachtet, nichts Unausführbares, an ſich nichts Unheilbringendes für den Staat; und da der Adel wie die Städte, beide in Preußen gleich ſtark, ob auch im Uebrigen nicht zur vollkommenen Einigkeit geneigt, doch hierin übereinſtimmten, da die preußiſchen Verhältniſſe den Kurfürſten auch in andrer Beziehung zur Vorſicht nöthigten, ſo hätte er, wie wenig auch ſonſt zur Beſchränkung der Souveränetät geneigt, doch vielleicht nachgegeben. Wir können es uns vorſtellen, daß ſich alsdann eine geſetzlich organiſirte ſtändiſche Verfaſſung, etwa der engliſchen vergleichbar, ausgebildet hätte und daß ſie, hervortretend in demjenigen Lande, auf welchem die höhere politiſche Stellung des Staates fortan beruhen ſollte, auch auf die übrigen Länder nicht ohne Einfluß geblieben wäre. Aber, ſo bedeutend auch die Macht der preußiſchen Stände, ſo vortheilhaft auch ihre Stellung war, es fehlte ihnen dennoch nicht weniger als Alles, wodurch ſie ein ſolches Reſultat hätten möglich machen können. Es fehlte ihnen der hohe hiſtoriſche Blick, welcher die kleinlichen Intereſſen des Mein und Dein aufgiebt, welcher nur auf das Ganze ſieht und das eigne Intereſſe nur inſofern mit aller Wärme des Lebens umfaßt, als es im Ganzen ſeine Rechtfertigung, ſeine Nothwendigkeit findet; jener Blick, welcher ſich über den Drang der Gegenwart erhebt und die Frucht zu erkennen vermag, die in künftigen Tagen aus dem ausgeſtreuten Saamen aufwachſen muß. Sie ſtrebten nur nach Erhaltung und wo möglich nach Vermehrung ihrer Privilegien; ihre Freiheiten nur, — das edelſte der Wörter für die elendeſte Sache! — durch welche ſie ſich von den nothwendigen Opfern für das Gemeinwohl frei zu halten ſuchten, waren es, was ihnen am Herzen lag. Und zur Bewahrung

dieſer Schätze kannten ſie kein andres Mittel, als daß ſie, deutſche Männer, Schutz und Schirm bei einem fremden Staate, bei jener Republik, die nur aus einem Haufen übermüthiger Tyrannen beſtand, ſuchten. Es war ein alter Krebsſchaden, dieſe Hinneigung der Preußen zu Polen, der dem Lande unter einer gleißenden Hülle ſchon ſo unſägliches Weh bereitet hatte und der endlich mit unnachſichtiger Hand ausgeſchnitten werden mußte. Aber was den preußiſchen Ständen fehlte, das wohnte in der Bruſt des Kurfürſten; und er war der Mann, der alle Umſtände geſchickt zu benutzen verſtand, der ſich wohl für den Augenblick zu fügen wußte, aber im nächſten Moment um ſo feſter gerüſtet daſtand, der ſein Ziel unverrückt im Auge behielt und das, was im Bereiche der Möglichkeiten lag, auch errang. Da konnte der Kampf nicht zweifelhaft bleiben. Die Macht der Stände mußte unterliegen; und es war gut ſo, denn wie die Verhältniſſe einmal waren, ſo hätte es, wenn dies nicht geſchah, doch nur ein Stückwerk von Altem und Neuem gegeben.

Indeß iſt die Geſchichte dieſes Kampfes intereſſant genug, um ſie in ihren Einzelnheiten zu verfolgen. Denn wenn wir auch mit Ueberzeugung für den Sieger Partei nehmen, ſo wird uns dies doch nicht hindern, der rüſtigen Ausdauer, mit welcher die Stände das zu verfechten ſuchten, was ihnen, weil es hiſtoriſch begründet war, als ihr gutes Recht erſchien, und dem tragiſchen Ende ihrer Häupter unſre Theilnahme zu ſchenken.

Die Oppoſition der Stände gegen die Stellung, welche der Kurfürſt als unumſchränkter Herr des Landes einzunehmen wünſchte, war bereits unmittelbar nach dem Vertrage von Welau (19. September 1657), und zwar von vornherein in ziemlich entſchiedener und ſelbſt gefahrdrohender Weiſe, hervorgetreten. Die fortdauernd kriegeriſchen Verhältniſſe der nächſten Jahre hatten ihr die beſte Nahrung gegeben. Die Uebertragung der Oberherrſchaft von Seiten des Polenkönigs an Friedrich Wilhelm, die ſchon in jenem erſten Vertrage feſtgeſtellt war, fochten die Stände an, weil das Land nur durch einen freien Vertrag an Polen gekommen ſei, ſomit auch eine Veränderung der Herrſchaft nicht ohne ſeine Zuſtimmung habe eingeführt werden kön-

nen. Die Huldigung verweigerten ſie, bevor nicht die Beſtätigung ihrer alten Gerechtſame und der neuen Anforderungen, die ſie zu machen hatten, erfolgt ſei. Die für den Krieg und für die Erhaltung des Heeres unvermeidlichen Abgaben, die freilich ſehr drückend waren und zum Theil nicht in geſetzlichen Formen eingefordert werden konnten, ertrugen ſie nur mit Murren und verweigerten ſie, wo es irgend anging, gänzlich; ſie machten ſogar mitten im Kriege die naive Anforderung, daß die Armee nicht nach Maßgabe der feindlichen Kräfte, ſondern nach den beſtehenden öffentlichen Einnahmen regulirt werden ſolle. Die auf einer ächt religiöſen Geſinnung beruhende Toleranz des großen Kurfürſten, ſein Beſtreben, der reformirten Kirche, zu der er ſelbſt ſich bekannte, eine nur ſehr mäßige Geltung im Lande zu verſchaffen, rief fort und fort den heftigſten, unwürdigſten Widerſpruch hervor; die möglichſte Beſchränkung der reformirten Kirche macht einen ſehr wichtigen Punkt unter den Bedingungen aus, die man vor Ablegung der Huldigung erledigt ſehen wollte. Man betrachtete den Kurfürſten geradezu als einen Tyrannen, der über Gut und Blut ſeiner Unterthanen mit eben ſo freier Willkür zu ſchalten, wie er ſelbſt ihr Gewiſſen nach ſeinem Gutdünken zu knechten ſuche. Die polniſchen Großen, denen die Befreiung des Kurfürſten von den Geboten ihres Reichstages ein Dorn im Auge war, thaten ſoviel ſie nur vermochten, um die allgemeine Mißſtimmung des Volkes zu erhöhen. Der Adel [illegible] zuſammenberufen und ſchien mit dem Feinde unterhandeln zu wollen; Königsberg, das Haupt der preußiſchen Städte, hielt den Truppen des Kurfürſten ſeine Thore verſchloſſen.

Der Friede von Oliva (3. Mai 1660) änderte in dieſen Verhältniſſen nichts; im Gegentheil griff die erbitterte Stimmung nur in erhöhtem Maße um ſich. Die Truppen konnten nicht ſofort abgedankt werden, wenigſtens nicht in der Ausdehnung, wie die Stände es verlangten; ſie mußten einſtweilen ſogar, als eine Stütze der Herrſchergewalt im eignen Lande, zur Aufrechthaltung der polizeilichen Ordnung dienen. Dabei waren nach wie vor drückende Abgaben nöthig. Bei der fortdauernden Widerſetzlichkeit konnten dieſelben aber nur durch mi-

litäriſche Gewalt eingetrieben werden; die Mittel, welche man dabei anwandte, dienten natürlich nicht zur Beruhigung des Volkes. Hier und dort nahm man den Einwohnern die Ziegel von den Dächern und verkaufte die Steine, ſo daß jene im eignen Hauſe ſich dem Ungemach der Witterung preis gegeben ſahen. Die Landräthe traten zuſammen, um eine Bittſchrift zur Abſtellung mannigfacher Beſchwerde zu entwerfen; ſie erhielten vom Kurfürſten einen ſtrengen Verweis, daß ſie dieſe Zuſammenkunft eigenmächtig beſchloſſen; aber ſie erklärten, daß ſie dazu wohl berechtigt ſeien und daß ihr Amtseid ſie verpflichte, über den Rechten des Statthalters, wie über denen des Landes zu wachen. Sie verlangten die Berufung der Stände zur Beſtätigung der Privilegien; allenthalben trat das Begehren nach einer allgemeinen Ständeverſammlung lebhaft hervor. Der Kurfürſt war dazu jedoch vorerſt wenig geneigt, indem er befürchten mußte, daß der Widerſpruch gegen ſeine Maßregeln und Pläne dabei nur eine noch feſtere Geſtalt gewinnen dürfe; er trug vielmehr dem Statthalter auf, Alles zu verſuchen, um die einflußreichſten unter den Männern des Landes einzeln zu gewinnen, ihnen einzeln den Eid zur Anerkennung der Souveränetät abzunehmen und ſo nach und nach die Macht der Gegner zu beſchränken. Aber dies Beginnen hatte nur wenig Erfolg. Der Adel veranſtaltete eigenmächtig eine Verſammlung ſeiner Mitglieder auf dem altſtädtiſchen Rathhauſe zu Königsberg, um dort über die Maßregeln, die zur Aufrechthaltung ſeiner Gerechtſame zu ergreifen ſeien, einen Entſchluß zu faſſen; obgleich man das zu verhindern ſuchte, ſo kamen doch, am 11. Februar 1661, über zweihundert Edelleute zuſammen. Die Bürger Königsbergs erklärten, daß ſie Abgeordnete nach Warſchau zu ſchicken gedächten, um dort den Schutz zu ſuchen, der ihnen bei der neuen Herrſchaft verſagt werde. Es war zu befürchten, daß beide Stände, ſonſt ſo oft in feindlicher Stellung gegeneinander, ſich zu gemeinſamen Maßregeln vereinigen würden. Es war nicht minder zu befürchten, daß ſie auch an Polen eine einflußreiche Unterſtützung finden würden; denn noch immer befand ſich Friedrich Wilhelm mit dieſem Reiche in geſpannter Stellung, da ihm für

eine Forderung von 400,000 Thalern die Stadt Elbing im Frieden als Pfand verheißen, trotz all ſeiner Beſtrebungen jedoch keineswegs ausgeliefert worden war. Zugleich gab es, wie bemerkt, ihrer Viele in Polen, die nicht minder auch die übrigen Bedingungen des Friedens von Oliva gern wieder zurückgenommen, den Kurfürſten gern wieder unter die Lehensherrſchaft des polniſchen Reiches zurückgebracht hätten.

Schon hatte der Widerſtand gegen die Abſichten des Kurfürſten die Maſſen der Stände in demjenigen Grade durchdrungen, daß einzelne Männer unter ihnen ſich zu Häuptern ihrer Partei berufen fühlen konnten, und daß die Gefahr noch höher ſtieg, ſofern unter deren Leitung mit entſchiedenerer Abſicht, nach beſtimmterem Plane, mit kräftigerem Willen gehandelt wurde. Vor Allen gefährlich war unter dieſen Männern der Schöppenmeiſter Hieronymus Rhode, der an der Spitze der Bürgerſchaft Königsbergs ſtand; er erſcheint in ſeinem ganzen Thun und Weſen als ein ächter, unbeugſamer und hartnäckig ausdauernder Demagog; er ſtrebte mit allen Kräften dahin, die alte Lage der Dinge und vornehmlich die alte, faſt völlig ſelbſtändige Stellung Königsbergs wiederum zurückzuführen. In ihm hatte das der Souveränetät entgegenſtehende Princip ſeinen unmittelbarſten Vertreter gefunden. Mit Polen unterhielt Rhode eine fortdauernde Verbindung, vornehmlich durch ſeinen Bruder, der als Jeſuit in Warſchau lebte; ſein Sohn, in die Fußſtapfen des Vaters tretend, zeigte ſich bei Sendungen und Unterhandlungen hinlänglich brauchbar. Im Frühjahr 1661 ging Rhode ſchon ſo weit, daß er die Bürgerſchaft Königsbergs in der kneiphöfiſchen Kirche verſammelte und einen Eid von ihnen verlangte, der unfehlbar auf die Erneuung der alten Verhältniſſe zu Polen hinzielte. Doch fand er zu einem ſo gewagten Unternehmen vorerſt noch keine Zuſtimmung. — Unter den Oppenenten der Adelspartei treten vornehmlich die Gebrüder Kalckſtein, und unter dieſen als der beſonders thätige Gegner des Kurfürſten der ehemalige Amtshauptmann von Oletzko, Chriſtian Ludwig von Kalckſtein, hervor. Er war angeklagt worden, daß in der Amtshauptmannſchaft die größten Unordnungen ſtattfänden und

daß er die Unterthanen gemißhandelt hätte. Trotz seiner Erklärung, daß diese Anklage eine Chikane von Seiten des Kammermeisters und des Amtsschreibers sei und daß diese sich selbst der Unterschleife schuldig gemacht, war er doch, im J. 1660, seiner Amtshauptmannschaft entsetzt worden. Fortan war er der leidenschaftlichste Widersacher der Regierung. Er ging nach Warschau und bot hier allen Einfluß seiner entschiedenen und eindringlichen Persönlichkeit auf, den Interessen des Kurfürsten entgegen zu arbeiten. Die höhere Bedeutung seiner Wirksamkeit gehört indeß erst einer etwas späteren Zeit an. Ueberhaupt ist sein Thun durch die Unreinheit persönlicher Leidenschaft befleckt, während uns Rhode in einem durchaus edleren Lichte erscheinen muß. Die verschiedene Weise, wie sich der Kurfürst selbst, der klar blickende, nachmals gegen beide Männer benahm, darf als eine Bestätigung dieses Urtheils angeführt werden.

Im Anfang Mai d. J. 1661 erließ der Kurfürst mehrere Befehle zur genaueren Untersuchung der preußischen Domänen; er hoffte, daß dadurch dem zum Theil sehr zerrütteten Zustande derselben könne abgeholfen werden, daß sie eine bedeutend höhere Einnahme und somit dem Lande eine sehr wesentliche Erleichterung von der drückenden Steuerlast geben könnten. Doch war die Regulirung auch dieser Verhältnisse nicht im Augenblicke herzustellen; die Beruhigung des Landes, die mit jedem Monate schwieriger werden mußte, durfte hiervon nicht abhängig gemacht werden. Friedrich Wilhelm sah es ein, daß er das Begehren des Landes nach einer allgemeinen Ständeversammlung nicht länger unbeachtet lassen dürfe. Er entschloß sich nachzugeben, und sandte an seiner Statt, indem er selbst in Cleve, in der Ordnung und Schlichtung der dortigen Verhältnisse, festgehalten wurde, den Oberpräsidenten des Geheimen Rathes, Otto von Schwerin, nach Preußen, dem Statthalter, Fürsten Radzivill, zur Unterstützung. Schwerin war durch die eben so milde, wie kluge Weise, mit welcher er sich in diplomatischen Verhältnissen zu benehmen wußte, durch seine genauere Kenntniß der Geschichte und der politischen Verhältnisse Preußens und durch verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen zu mehreren der

ersten Familien des Landes zu dieser Sendung vorzüglich geeignet. Gegen Ende Mai trat der Landtag in Königsberg zusammen.

Schwerin erklärte den Ständen, daß der Kurfürst den Eid als Souverän verlange, daß er aber nicht gewillt sei, ihre Privilegien zu vernichten. Das Heer könne bei den drohenden Zeitverhältnissen nicht entlassen werden; für die Ausgaben, welche der Unterhalt desselben mit sich führe, solle ein bestimmter Beschluß gefaßt werden, so daß künftig ein Jeder zu Hause bleiben und seiner Wirthschaft warten könne.

Die Stände aber gingen hierauf vorerst auf keine Weise ein. Sie beklagten sich vielmehr, daß man die Grundverfassung des Landes, worauf dessen Wohlfahrt beruhe und an welche der Herrscher sogut wie die Unterthanen gebunden sei, hintangesetzt und aufgehoben habe, indem darüber in jenen früheren Verträgen und Friedensschlüssen ohne Zuziehung der Stände verhandelt sei. Alle Landesfreiheiten, in Religionsangelegenheiten und in weltlichen Sachen, seien durch diese Verträge in Zweifel und Gefahr gesetzt worden. Die Lehensabhängigkeit von Polen sei es, was dem Lande Segen gebracht habe; die Unabhängigkeit müsse demselben über kurz oder lang Verderben bringen, da es viel zu schwach sei, um sich selbst gegen übermächtige Feinde schützen zu können. — Der Kurfürst ließ in seiner Erwiderung, mit Bezugnahme auf die Ereignisse des jüngst beendeten Krieges, den Ständen darlegen, daß Polens Macht keineswegs so innerlich fest stehe, um preußischer Seits allezeit auf einen solchen Schutz rechnen zu können, und daß im Gegentheil ein unabhängiges Land Stärke genug besitze, wenn nur Einigkeit und gegenseitiges Vertrauen zwischen Herrscher und Unterthanen vorhanden sei. Der Kurfürst hätte sie auch an das goldne Wort seines großen Oheims, Gustav Adolph's, erinnern können, als dieser den preußischen Oberräthen die stets zunehmende Tyrannei der polnischen Herrschaft vorstellte, und sie erwidert hatten, sie seien zu schwach, um dergleichen ändern zu können; an jenes Wort, daß zwar nicht den Feigen, aber doch den Tapfern zu allen guten Stunden geholfen hat: „Freilich könnt ihr's ändern:

wehrt euch!"*) — Auf eine Erörterung der Rechtsverhältnisse ließ sich Friedrich Wilhelm klüglicher Weise gar nicht ein; die bestehenden Rechte hatte er allerdings verletzt, und es war auch nicht seine Absicht, dieselben in der Ausdehnung, welche sie seither gehabt, anzuerkennen.

Die Stände traten nunmehr mit ihren besonderen Forderungen hervor. Es sollten von Seiten des Königs von Polen bevollmächtigte Kommissarien nach Königsberg gesandt und durch diese die Bestimmungen des Vertrages von Welau und des Friedens von Oliva auf dem Landtage zur Genehmigung vorgetragen werden. Die Stände und Einsassen des Landes Preußen sollten in ihren Freiheiten und Verfassungen restituirt und dann aller Eide und Pflichten, mit welchen sie seither an Polen gebunden, feierlich entlassen werden. Die Bestimmungen des Welauer Vertrages zu Gunsten der Reformirten sollten wiederum aufgehoben werden. Es sollte das Versprechen gegeben werden, die Stände alle zwei Jahre zum Landtage einzuberufen. Aus der Mitte der Stände sollte der Landoberste bestellt, die Miliz abgedankt, die Truppenzahl von 1500 Mann Fußvolk, die man Polen im Fall eines Krieges als vertragsmäßige Hülfe zu stellen hatte, auf 100 Mann ermäßigt werden u. s. w.

Auf diese Forderungen konnte der Kurfürst natürlich, wollte er die souveräne Herrschaft überhaupt durchsetzen, nicht eingehen. Jene Verträge, so ließ er den Ständen erwidern, hätten bereits vollständige Sanction erhalten und seien einmal gültig; auch hätte Polen die preußischen Stände ihrer Pflichten bereits entlassen. Jener, in kurzen Zeiträumen sich regelmäßig wiederholenden Landtage bedürfe es nicht, da schon die Landräthe die Pflicht hätten, die vorfallenden Angelegenheiten des Landes in Berathung zu ziehen. Was die Forderungen wegen des Landobersten und wegen bedeutender Verringerung der Truppenzahl anbeträfe, so hieße dies ihm die Verfügung über Krieg und Frieden geradezu aus den Händen winden. Zur Einrichtung der nöthigen Abgaben sollte eine besondere Kommission von Seiten

*) Vergl. Th. III. S. 493.

der Stände, mit Zuziehung eines kurfürstlichen Abgeordneten, ernannt werden. In Bezug aber auf die ihm angemutheten Maßregeln zum Schaden der reformirten Religion schrieb der Kurfürst so entschieden als schön an Schwerin: „Die Stände seien versichert, daß Wir ihnen in ihrer Ausübung der lutherischen Religion den geringsten Eintrag zu thun nicht begehren, sondern sie dabei allezeit kräftiglich zu schützen gemeint. Ihr habt sie auch dessen nochmals auf das Beste zu versichern. Daneben aber, so werden sie Uns nicht anmuthen, daß Wir Unsern Glauben und Konfession und dessen Bekenner selbst verdammen, aus dem Lande bannen, durch öffentliche Schlusse und Recesse verwerfen und dergestalt wider Unsre Ehre und Unser Gewissen handeln. Daher habt ihr ihnen das bescheidentlich und gründlich, aber ausdrücklich zu sagen, daß wir um keines Andern Respekts willen Unsrer Religion mit Gottes Hülfe vergessen wollten, noch könnten."

Indem der Kurfürst wie die Stände auf ihren, einander widersprechenden Forderungen beharrten, war es unmöglich, zu irgend eine Vereinigung zu gelangen. Schon stand zu befürchten, daß der Landtag erfolglos auseinander gehen würde, als man sich, im Anfang August, genöthigt sah, ihn auf kurze Zeit zu vertagen, da in Königsberg die Pest ausgebrochen war. Man hoffte, das Werk hernach mit frischeren Kräften wiederum anfassen, den Gegner vielleicht zur Nachgiebigkeit geneigter zu finden. Dem großen offiziellen Kampfe der ständischen Verhandlungen war inzwischen der kleine Krieg zur Seite gegangen; auch während der Vertagung suchte man nach Möglichkeit im Einzelnen thätig zu sein. Kurfürstlicher Seits ward Alles angewandt und kein zweckdienliches Mittel verschmäht, um Einzelne unter den Gegnern zu gewinnen; den meisten Erfolg hatte dies bei den kleinen Städten. Aber wesentliche Resultate wurden dadurch auch jetzt nicht erreicht. Eine Anzahl Adliger erklärte dem Statthalter geradezu, die jetzige Regierung sei härter als die türkische, und wenn sich dies nicht ändre, so würden sie Alles daran setzen, ihre verlorne Freiheit wieder zu erringen. Von Seiten der Kalckstein's wurden drohende Reden laut, und es ward

behauptet, daß schon an den polnischen Krongroßfeldherrn geschrieben sei, er möge nur einige Mannschaft ins Land schicken, Adel und Städte würden ihm augenblicklich zufallen. Ebenso unumwunden sprachen sich die Königsberger aus: sie würden Friedrich Wilhelm, der alle Fürsten in der Welt an großen Eigenschaften übertreffe, gern als Fürsten empfangen; käme er aber, sie zu unterdrücken, so würden sie Gewalt mit Gewalt zu vertreiben wissen. Vergebens waren alle Bemühungen Schwerin's und des Statthalters, alle nachgiebigen Versprechungen, den Schöppenmeister Rhode zu einem gemäßigteren Verfahren, als er bis dahin durchweg bewiesen, zu bewegen. Er ging seinen Weg fort. Der Statthalter legte dem Königsberger Magistrat dar, daß die Verrätherei in Masse, welche Rhode den Bürgern angerathen, sowie die Umtriebe, welche er durch seinen Sohn in Warschau bewerkstelligen lasse, klare Anklagspunkte seien. Sie wollten nichts davon wissen. Doch erboten sie sich, Rhode in seinem Hause zu bewachen und festzusetzen, zum Zeugniß, daß sie nur im Interesse des Kurfürsten handelten. Das wollte aber wieder der Statthalter nicht zugeben, indem er darin nur den Vorwand sah, Rhode ganz dem Kreise seiner Beobachtung zu entziehen. Von den Kanzeln wurde nach wie vor gegen die Ketzerei und gegen die Glaubenstyrannei der Reformirten gepredigt.

Daß bei einer solchen Lage der Dinge auch die edelste Absicht des großen Kurfürsten in ein gehässiges Licht gezogen werden mußte, liegt zu Tage. Ihn beschäftigte in dieser Zeit der Gedanke, die Leibeigenschaft, die in Preußen noch so allgemein verbreitet war, aufzuheben. Aber er durfte es nicht wagen, zu seiner Ausführung zu schreiten, da er hiedurch dem Hasse seiner Maßregeln gegen die Privilegirten ein allzu schweres Gewicht würde hinzugefügt haben. Die Ausführung des Gedankens blieb einer viel späteren Zeit, einer Zeit, die wiederum eine neue Gestaltung der Dinge einleitete, vorbehalten. Aber auch der bloße Gedanke zeigt, wie hoch der Kurfürst über seiner Zeit stand.

Im Oktober trat der Landtag wieder zusammen, und zwar in Bartenstein, da Königsberg noch der Pest wegen für unsicher

galt. Kaum waren die Stände versammelt, so trat der Generallieutenant von Kalckstein, Bruder des obengenannten Christian Ludwig v. K., auf und führte Klage: der Kurfürst habe in Stendal einen lutherischen Bürgermeister mit Abforderung der Schlüssel weggejagt und an dessen Stelle einen Calvinisten eingesetzt. Vermuthlich beruhte das auf einem verworrenen und entstellten Gerüchte, indem im vorigen Jahre zu Stendal ein lutherischer Prediger, der sich fanatischer und lästernder Ausdrücke gegen die Reformirten bedient und seine Worte auf keine Weise widerrufen hatte, seiner Stelle entsetzt worden war. Jetzt aber kam die Klage, welche der Generallieutenant vorbrachte, den kurfürstlichen Bevollmächtigten zur gelegenen Zeit, um endlich einmal in die Umtriebe der Gegenpartei mit gesetzlicher Gewalt eingreifen zu können. Sie durfte als böswillige Verläumdung des Herrschers betrachtet werden. Schwerin gab augenblicklich den Befehl, Kalckstein festzusetzen, und der Kurfürst selbst bestimmte, daß derselbe keinesweges seines Arrestes zu entlassen sei, vielmehr sein Vergehen auf dem Wege des Rechtes geahndet werden solle. So erfolgte in Kurzem auch von Seiten des Kurfürsten der Befehl, Rhode wegen seiner fortgesetzten aufrührerischen Reden zur gefänglichen Haft zu ziehen, ihn nach der Festung Memel zu bringen und ihm dort den Prozeß zu machen. Die Niedergeschlagenheit, welche sich der Gemüther in Folge der Pest, zum Theil wenigstens, bemächtigt hatte, schien so entschiedene Maßregeln begünstigen zu wollen. Auch hieß es, daß sich schon in Königsberg selbst eine kleine Partei für den Kurfürsten gebildet habe, und Rhode ward durch den Königsbergischen Magistrate vom Landtage abberufen. Dafür aber fand er in den Mauern der Stadt genügende Sicherheit vor der Verhaftung, denn hier durfte man dieselbe nicht vorzunehmen wagen, indem alsdann ein Aufruhr vorauszusehen war, dessen Folgen sich nicht wohl berechnen ließen.

Die fortgesetzten Verhandlungen führten aber auch jetzt keinen Schritt näher zur Vereinigung. Im Gegentheil wurden die Forderungen, welche die Stände in Bartenstein vorbrachten, nur noch anmaßender, sei es, daß die Andeutungen von Gewalt-

schritten, welche die ebengenannten Maßregeln fürchten ließen, ihren Trotz verstärkte, oder sei es, daß schon an sich die lange Dauer des Widerstandes ihnen ein größeres Gefühl der Sicherheit gegeben hatte. Die Städte Königsberg erklärten: wie die Unterwerfung an Polen zur Zeit des deutschen Ordens nur mit ihrer Bewilligung geschehen sei, so könne sie auch nur mit dieser aufhören; und damit sie ihrer Privilegien wegen gehörige Sicherheit hätten, so müsse darüber auf einem — polnischen Reichstage entschieden werden. Die übrigen Stände erklärten sich zur Anerkennung der Souveränetät bereit, wenn der Kurfürst eine ihm vorgelegte Assecuration unterzeichnet haben würde. Das Projekt derselben lautete dahin: der Kurfürst solle sich, nachdem er im Allgemeinen die Privilegien eidlich bestätigt, verpflichten, ohne Bewilligung der Stände keinen Krieg anzufangen, kein Bündniß zu schließen, keine fremden Truppen in das Land zu bringen; er solle ferner die an Polen zu stellenden Truppen aus seinen Domainen unterhalten und keine neuen Zölle oder Abgaben einführen; Streitigkeiten zwischen ihm und den Unterthanen sollten durch Standesgenossen, vierzehn Tage vor Beginn jedes Landtages, geschlichtet werden; der Landtag sollte alle zwei Jahre, nicht auf einzelne willkürliche Berufung von Seiten des Kurfürsten, zusammentreten, und wenn die Stände sich in ihren Rechten verletzt glaubten, so wollten sie ihres Eides entbunden sein. Hatte der Kurfürst schon früher die Forderungen der Stände ablehnen zu müssen geglaubt, so konnte er auf Bedingungen solcher Art noch weniger eingehen. Er schrieb zurück, daß ihn während der zwei und zwanzig Jahre seiner Regierung, da er doch stets wahrhaft getreu und landesväterlich gegen seine Unterthanen gesonnen gewesen, kein Ding so betrübt habe und zu Herzen gegangen sei, als diese Forderungen. Auch hatte er selbst den Ständen einen Verfassungsentwurf zur Unterzeichnung vorlegen lassen, in welchem er ihre Gerechtsame nach bestem Dafürhalten mit seinen Anforderungen an souveräne Ausübung der Herrschaft zu verbinden gesucht. Aber die Stände verweigerten ebenso hartnäckig, darauf einzugehen; unter Einwürfen, die zum Theil in der That ganz nichtssagend waren, [illegible]ten sie selbst die Be-

rathungen über denſelben ab. Ein Beiſpiel der Art ihres Widerſpruches möge genügen. Der Kurfürſt hatte in dem Verfaſſungsentwurf die von ihm nicht ſanctionirten Zuſammenkünfte der Stände unterſagt: ſie legten das ſo aus, als ob ihren Mitgliedern fortan verboten ſein ſolle, auch Hochzeits- und Kindtaufffeſte zu beſuchen. Sie verdrehten die Worte des Kurfürſten zum Theil abſichtlich, um nur Gelegenheit zur Oppoſition zu haben.

Wieder waren Monate vergangen, und die Stimmung des Landes war nur übler als zuvor. Der Kurfürſt ſuchte die widerſtrebenden Gemüther in Etwas zu beſänftigen, indem er die druckende Acciſe aufhob und die Truppen für einige Zeit aus den Domänen unterhalten ließ. Während der Weihnachtszeit ward der Landtag wieder auf einige Zeit vertagt.

In Königsberg traten indeß äußere Umſtände hinzu, welche die widerwillige Stimmung der Einwohner ſchon bis zur Gährung ſteigerten. Die Friedrichsburg, ein Fort außerhalb der Stadt, welches der Kurfürſt im J. 1656 gegen feindliche Angriffe hatte erbauen laſſen, war den Bürgern ſchon lang ein Dorn im Auge geweſen. Die Verdrießlichkeit ſteigerte ſich, als der Kommandant, Oberſt Bellkum, jetzt verlangte, daß alles Land in der Schußweite um das Fort unbebaut bliebe; die Stadt Kneiphof namentlich beſchwerte ſich, daß ihr dadurch an 10,000 Gulden jährlicher Einkünfte entgingen. Zugleich ließ der Kommandant am Ufer des Pregelſtromes ein Wachthaus hinſetzen und in demſelben einen Bierſchank einrichten. Der Magiſtrat behauptete, ihm gehöre dieſer Platz; es wurden Baulente hingeſchickt, das Wachthaus abzubrechen, Bellkum aber vertrieb ſie mit Gewalt und ließ ſelbſt, als ſie nicht weichen wollten, Feuer auf ſie geben. Noch ſchlimmer ward es, als zwei Bürger einen Soldaten beim Straßenraub ertappten und, indem ſie ihn bis unter den Wall der Friedrichsburg verfolgten, durch Kanonenfeuer zurückgetrieben wurden. Man benachrichtigte den Kurfürſten von dieſen Händeln. Er war keineswegs gewillt, das Benehmen des Kommandanten zu entſchuldigen, verwies aber auch den Bürgern nicht minder nachdrücklich ihre eigenmächtigen

Schritte. Die letzteren fühlten nur den Theil des Verweises, der sie betraf. Allgemein hieß es in der Stadt, es solle ein großes Hornwerk vor die Friedrichsburg gesetzt, und eine neue Stadt, zum Ruin Königsberg's, daselbst erbaut werden. Die Aufregung griff immer weiter um sich, aufrührerische Reden hörte man an allen Orten. Schwerin lud die obern Behörden der Stadt zur Feier des kurfürstlichen Geburtstages (16. Februar 1662) ein, aber es erschien Niemand. Rhode ging heimlich nach Warschau. Alsbald erhielten die Oberräthe den Befehl, gegen ihn, als einen flüchtigen Delinquenten, den Prozeß anzustellen. Beim Könige von Polen ward auf seine Auslieferung gedrungen, dieselbe aber nicht bewilligt.

Der Landtag war inzwischen aufs Neue wieder zusammengetreten. Man sah auf der Seite des Kurfürsten ein, daß das Werk anders angefangen werden müsse, wenn man zum Ziele kommen wolle; und auch, daß die Nothwendigkeit hierzu immer dringender werde, indem man am Ende in der That eine Einmischung Polens, dem diese ordnungslosen Zustände nur erwünscht waren, befürchten mußte. Man hatte aber auch ebenso deutlich erkannt, daß der Haupt- und Angelpunkt, um den sich der ganze Widerstand drehte, nur in den Steuer-Angelegenheiten und in dem Widerwillen, die Lasten für das allgemeine Beste mitzutragen, beruhe. War es möglich, über diesen Punkt zu einer Vereinbarung zu kommen, so ließ sich voraussehen, daß auch die übrigen ohne allzu große Mühe zu erledigen sein würden. Nach mancherlei Verhandlungen kam man endlich zu derjenigen Maßregel, die, indem sie die Interessen der Gegner trennte, zum Ziele zu führen versprach. Der Accise hatten sich bisher vorzugsweise die Städte, der Hufensteuer die ersten Stände widersetzt, jede Partei derjenigen Steuer, die auf ihren eigenen Gliedern am meisten lastete. Man suchte jetzt die ersten Stände gesondert für die Einführung einer dreijährigen Accise zu gewinnen, und dies gelang, da sie dabei nur in geringerem Maße betheiligt waren und ihnen versprochen wurde, daß während dieser Frist keine andre Steuer erhoben werden solle. Der Kurfürst trat sofort der Genehmigung zur Einführung der Accise, gewisser-

maßen in der Eigenschaft eines besondern Standes bei, dieser Bestimmung gegen den Widerspruch der Städte das Uebergewicht zu geben; es war eine, allerdings ziemlich künstliche Behandlung der alten Verfassungsverhältnisse, um dieselben günstiger für seine Zwecke zu stellen; er nannte dies das Recht der Complanation, welches auf den alten Gerechtsamen der landesfürstlichen Hoheit beruhe. Aber die Städte waren auf keine Weise geneigt, dies Recht anzuerkennen. Nun wachte die alte Eifersucht zwischen Adel und Städten auf. Es kam in den Sitzungen des Landtages zu heftigen und ärgerlichen Auftritten. Die Oberstände sagten den Abgeordneten der Städte ins Gesicht: Fluch und Unsegen solle über diejenigen kommen, die die Ordnung der Landesangelegenheiten verzögerten und zur Ungnade des Kurfürsten Anlaß gegeben. Jene erwiderten, sie seien es zufrieden, und ehe der Kurfürst ihre Verfassung nicht bestätigt, könnten sie mit gutem Gewissen nichts thun; die Oberstände seien willens, sich der Botmäßigkeit geradesweges hinzugeben. Dafür wurden sie von den letzteren Rebellen genannt und der Eidvergessenheit und Treulosigkeit bezüchtigt.

Da die Städte sich solchergestalt von den Oberständen verlassen sahen und sie gleichwohl von Nachgiebigkeit auch jetzt noch soweit entfernt blieben, daß sie jeden Vermittelungsversuch entschieden ablehnten, so glaubten sie, daß für sie nun kein Ausweg mehr übrig sei, als sich — wie weiland der preußische Bund — den Polen völlig in die Arme zu werfen. Der Sohn des Schöppenmeisters Rhode ward im Namen der Städte mit einer ausführlichen Beschwerdeschrift an den König von Polen gesandt. Die Königsberger, so hieß es, wollten eher dem Teufel unterthänig werden, als länger unter diesem Drucke leben. Der König möge sich nur aussprechen, die übrigen Stände würden sich ebenfalls sogleich zu den Städten schlagen. Der Königin, die mehr als ihr Gemahl die Zügel der polnischen Regierung in Händen hatte, wurden 200,000 Gulden geboten, wenn sie Preußen von der Souveränetät des Kurfürsten befreien wolle. Solche Bitten und Anträge fanden auch in Polen keineswegs ein abgeneigtes Ohr; man wäre gern unverzüglich mit Waffen-

gewalt eingeschritten, hätten das die inneren Verhältnisse Polens für den Augenblick gestattet. Doch erließ der König an die Königsberger ein Schreiben, in welchem er ihnen eine Bürgschaft zur Erhaltung all ihrer Rechte und Freiheiten versprach und sie seines Schutzes, aus dem er sie nie habe entlassen wollen, versicherte. In derselben Weise schrieb er auch an den alten Rhode und ermunterte ihn zur fortgesetzten Ausdauer. Der ganze polnische Hof nahm lebhaften Antheil an dem Widerstande der Preußen gegen die Souveränetät des Kurfürsten und suchte sie darin zu bestärken. An demselben Tage aber, an welchem er den Königsbergern geschrieben, behauptete der König gegen den Gesandten des Kurfursten, daß er von der ganzen Sache nichts wisse.

Der Erfolg der Sendung erregte lauten Jubel unter den Königsbergern. Bald war auch der alte Rhode, trotz der Maßregeln, die man außerhalb zu seiner Verhaftung angewandt hatte, in die sichern Mauern der Stadt zurückgekehrt. Schon war der Plan zu einem Bunde entworfen, der feierlich beschworen werden sollte. „Da des Kurfursten ausländische geheime Räthe, so hieß es darin, die edeln freien Preußen vom Könige und der Krone Polen unverschuldeter, ganz mißgünstiger und der Freiheit nachtheiliger Weise als ein faules Glied abschneiden wollten," so hätten sie beschlossen, das alte Verhältniß zu Polen festzuhalten und die alte Lage der Dinge wieder zurückzuführen. Die Besonnenen hintertrieben indeß die Eidleistung, welche geradezu als eine Empörung betrachtet werden mußte.

Einem so gefahrdrohenden Zustande konnte nicht müßig zugesehen werden. Der Statthalter zog eine kleine Truppenmacht um Königsberg zusammen. Dafür rüsteten sich die Bürger und bemühten sich, ein polnisches Corps, das im Ermlande stand, zu ihrer Unterstützung heranzuziehen: selbst um schwedischen Beistand ward nachgesucht. Nun wurde die Stadt, soweit es die Mittel erlaubten, förmlich belagert gehalten und die Wege besetzt, um die Verbindung mit den Polen zu hintertreiben. Aber die Gefahr wuchs von Tage zu Tage. Das Beispiel der hartnäckigen Ausdauer, welches die Königsberger gaben, machte auch

die andern Stände in der Geneigtheit, die ſie dem Kurfürſten bereits erwieſen, wiederum wankend. Sie ſchoben die Schuld der verworrenen Zuſtände auf die Maßregeln, welche der Kurfürſt angeordnet hatte, und eine Steuer zum Unterhalt der Truppen war von ihnen ſowenig zu erhalten als von den Städten. Bei alle dem konnte die Verbindung Königsbergs mit Polen nicht beſeitigt werden; Rhode, die Seele und das Triebwerk des ganzen Widerſtandes, unterhielt auch jetzt ſeinen Verkehr mit dem Königreiche, und mehrere Polen trafen ſelbſt, zur Beförderung desſelben, in der Stadt ein. Mehrfach waren Befehle zur Verhaftung Rhode's ergangen; aber die Gerichte hatte dieſelben abgelehnt, da er keines Verbrechens überwieſen ſei; er ſelbſt trat öffentlich und frei auf, und forderte gerichtliche Unterſuchung. Der Magiſtrat weigerte ſich ebenfalls, die Verhaftung vorzunehmen, da ſofort ein Aufſtand des Volkes zu befürchten war.

So war der Sommer zum großen Theil vorübergegangen. Jetzt endlich kam die Nachricht, daß der Kurfürſt die Reiſe nach Königsberg anzutreten im Begriff ſei. Fort und fort war er durch andre dringende Geſchäfte, erſt die cleveſchen, dann die märkiſchen Verhältniſſe in Ordnung zu bringen, zurückgehalten worden; jetzt war ſeine Anweſenheit in Preußen zur dringendſten Nothwendigkeit geworden, wollte er hier nicht Alles aufs Spiel ſetzen. Noch ſuchte man dem entgegenzuarbeiten. Man verbreitete das Gerücht, daß die Peſt aufs Neue in Königsberg zu wüthen beginne; aus einem Hauſe im Kneiphof wurden drei Särge, mit ſorgfältiger Beobachtung all der Vorſichtsmaßregeln, die man in ſolchen Fällen anwendet, zum Kirchhofe der an der Peſt Geſtorbenen hinausgetragen; es war aber nichts als Schutt und Erde in den Särgen. Andre, übermüthig wegen der vergeblichen Bemühungen Rhode zu verhaften, lachten der Reiſe des Kurfürſten und ſtellten ſpottend Wetten an, daß er es nicht wagen werde zu erſcheinen. Alles war in Verfall, die Bande des Gehorſams ſchienen völlig zu zerreißen. Zu nächtlicher Weile fielen bereits Schüſſe auf die brandenburgiſchen Wachtpoſten. Die Oberoffiziere ſahen ſich in den Straßen der Stadt bereits Mißhandlungen ausgeſetzt.

Die List mit den Särgen und die Wetten hatten nichts gefruchtet. Gegen Ende Oktobers traf der Kurfürst in Königsberg ein und ein zahlreiches Truppencorps mit ihm. Der erste Schritt, den Widerstand der Stadt zu brechen, mußte der sein, daß man sich ihres gefährlichen Hauptes bemächtigte, zu dessen Gefangennehmung schon so viel vergebliche Befehle gegeben waren; selbst das hatte zu Nichts geholfen, daß zuletzt noch der Magistrat für seine Einbringung persönlich verantwortlich gemacht worden war. Aber auch der Kurfürst wollte gern gewaltsame Maßregeln vermeiden, und so ließ sich Rhode in seinem Thun und Treiben auf keine Weise stören. Er erhielt Hausarrest und zwei Schildwachen standen vor seiner Thür; dennoch besuchte er, als ob Nichts zu besorgen sei, zur gewohnten Stunde die Kirche. Zweimal wurde der Hauptmann Hille mit Musketieren ausgesandt, ihn festzunehmen; aber die Bürger liefen mit Stangen und andern Wehren zusammen, und die Soldaten, denen es verboten war Blut zu vergießen, mußten sich jedesmal eiligst aufs Schloß zurückziehen.

Eine Kriegslist gab der Sache den Ausschlag. Es war am 30. Oktober, als die Bürgerschaft durch einen Befehl des Kurfürsten, unter dem Vorwande, daß über eine besondere Angelegenheit abzustimmen sei, in die Rathhäuser zusammen berufen ward. Unterdeß ging ein Transport Wagen unter Bedeckung von hundert Reitern, welche der Hauptmann Hille befehligte, durch die Straße, in der Rhode wohnte. Plötzlich fuhren die Wagen, wie durch einen Zufall, so ineinander, daß sie die Straße gesperrt hielten. Rhode sah dem Vorgange ruhig vom Fenster aus zu. Eh er sich's versah, war er von ein Paar Soldaten ergriffen, in einen der Wagen geworfen und rasch aufs Schloß gebracht. Erst nachdem man ihn in völliger Sicherheit hatte, verbreitete sich die Kunde von seiner Verhaftung unter den Bürgern. In höchster Aufregung strömte die Menge auf dem Schloßplatze zusammen, aber verwirrt und rathlos hielt sie inne und scheu wich sie zurück, als sie die blutrothe Fahne gewahrte, die drohend über dem Schlosse flatterte, und die dreitausend Mann Soldaten, die schußfertig davorstanden, und als die Nachricht

kam, die Kanonen der Friedrichsburg seien auf die Stadt gerichtet und Kanoniere mit brennenden Lunten ständen ihnen zur Seite. Die Menge verlief sich wieder, und alsbald ward statt der rothen eine weiße Friedensfahne aufgesteckt. Der Magistrat ward vor den Kurfürsten berufen; er ermahnte die Mitglieder desselben zum Gehorsam und gelobte, daß er sich ihnen als ein rechtschaffener Herr erweisen wolle. Die Bürgerschaft bat, Rhode wiederum frei zu geben; sie erhielt zur Antwort, es solle mit ihm nicht anders als nach gemeinem Rechte verfahren werden.

Rhode wurde vor eine Specialcommission gestellt. Er versuchte auf keine Wrise, sein Thun zu bemänteln oder zu beschönigen; vielmehr vertheidigte er auch jetzt mit derselben Zuversicht und Kühnheit, mit der er früher gehandelt hatte, das, was er für sein gutes Recht hielt. Man erklärte ihn des Hochverrathes schuldig und hielt ihn in engem Gewahrsam; der größeren Sicherheit wegen ward er außer Landes geführt, zuerst zu Wasser nach Colberg, dann nach der Festung Cüstrin, dann nach der Festung Peitz. Doch fühlte der Kurfürst sehr wohl, daß sein Verhältniß zu Rhode weniger das des strafenden Richters sein dürfe, als das des Siegers, der den gefährlichen Feind nur unschädlich zu machen habe. Darum befahl er ausdrücklich, den Gefangenen so gelind als möglich zu behandeln. Auch war er nach Verlauf einiger Zeit nicht abgeneigt, ihn wiederum freizulassen. Er besuchte Peitz, erkundigte sich nach Rhode und sprach sich absichtlich nicht ungnädig über ihn aus. Das ward diesem schnell mitgetheilt und ihm gesagt, er möge, wie es ihm gestattet war, auf den Wall der Festung hinausgehen, dort werde er dem Kurfürsten begegnen und gewiß seine Freilassung erlangen, wenn er ihn um Gnade bitte. Rhode aber gab zur Antwort, er begehre keine Gnade, er habe seine Freiheit nur von der Gerechtigkeit des Kurfürsten zu erwarten. Als diesem die Antwort hinterbracht wurde, sah er freilich ein, daß zwischen ihm und dem Demagogen kein Friede möglich sei. Rhode blieb im Gefängniß, sechszehn Jahre lang, bis an seinen Tod (1678), und die wiederholten Bitten der Königsberger, die Verwendung des Königs

von Polen, des Erzbischofs von Gnesen für seine Freilassung waren umsonst.

Einige Tage nach Rhode's Verhaftung wurden Abgeordnete der Bürgerschaft auf das Schloß berufen und ihnen dort vorgestellt, der Kurfürst sei gekommen, den Lasten und Beschwerden der Stadt abzuhelfen, mit Befremden aber habe er den unruhigen und gefährlichen Zustand wahrgenommen; die Stadt möge von ihrer Widersetzlichkeit nachlassen und zur Pflicht zurückkehren, so wolle auch er das Vergangene verzeihen, sich in seinen Anforderungen billig finden lassen, die Freiheiten der Stadt schützen und aufs Beste für ihr Wohl sorgen. Die Abgeordneten baten sich Bedenkzeit aus; später entschuldigten sie, durch Rhode's Beispiel geschreckt, das Geschehene und bezeigten sich zur Anerkennung der Souveränetät willig. Die Bürgerschaft aber war mit der raschen Nachgiebigkeit ihrer Abgeordneten sehr unzufrieden.

Die kurfürstlichen Räthe, namentlich der besonnene und gemäßigte Schwerin, hatten bereits früher mehrfach darauf aufmerksam gemacht, daß es bei der besonderen Lage der Dinge in Preußen, bei der fast unabhängigen Stellung, welche die Stände bisher besessen, bei den ängstlichen Befürchtungen, die sie vor den Plänen des Kurfürsten hegten, besser zum erwünschten Ziele führen werde, wenn man nachgiebig beginne und leise und allmälig die nothwendigen Veränderungen einführe, als wenn man, wie im Laufe der seitherigen Veränderungen, umfassende Reformen mit Einem Schlage durchzusetzen strebe. Der Kurfürst fand jetzt Gelegenheit, sich von der Richtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen. So wenig er von Hause aus Willens war, seine Obergewalt einzuschränken, so ließ er sich doch einstweilen in einigen wesentlichen Punkten zur Nachgiebigkeit geneigt finden, und er erlangte dadurch, daß auch die Stände das Gleiche thaten. Nach mancherlei Verhandlungen kam endlich, am 12. März 1663, eine Assecuration der ständischen Rechte des Herzogthums zu Stande. Der Kurfürst erkannte darin an, daß die Stände hätten zu jenen früheren Verträgen, namentlich zu dem von Welau, zugezogen werden sollen, entschuldigte, daß es nicht geschehen, durch die damaligen kriegerischen Verhältnisse, und versprach, daß hieraus

in Zukunft ihren Rechten kein Schade erwachsen solle. In Angelegenheiten des Herzogthums werde er fortan nichts ohne der Stände Rath und Gutachten vornehmen, keinen Krieg wegen des Landes ohne ihre Einwilligung — außer in Fällen der Nothwendigkeit — beginnen, keine Steuern ohne ihre Einwilligung ausschreiben. Von sechs zu sechs Jahren solle die Regierung mit den Landräthen zusammentreten, und auf deren Gutachten wolle er alsdann den Landtag zusammenberufen. Den Ständen bestätigte er ihre sämmtlichen Privilegien, wie sie dieselben unter polnischer Oberherrschaft besessen; durch Bestätigung der Rechte der Reformirten sollten die der Lutheraner auf keine Weise beeinträchtigt werden. Für unparteiische Rechtspflege solle durchweg gesorgt werden, u. s. w. Endlich sollten, was einer der vorzüglichsten Wünsche der Stände war, polnische Bevollmächtigte das Land seines Eides gegen Polen noch einmal in aller Form entlassen und zugleich die Huldigung für den Fall, daß mit Aussterben des Kurhauses das Herzogthum an Polen zurückfalle, entgegennehmen*). — Am 1. Mai desselben Jahres folgte der Schluß des Landtages, der so lange und unter so gefahrdrohenden Wechselfällen angedauert hatte. In dem Landtagsabschiede zeigte der Kurfürst sich noch in andrer Weise willfährig. Er begab sich für diesmal des Complanationsrechtes, während der Adel und die kleinen Städte sich verpflichteten, in drei Jahren jährlich 60,000 Thaler, die Städte Königsberg in derselben Zeit jährlich 100,000 Gulden als Abgabe zu entrichten; die Art der Erhebung blieb hierbei den Besteuerten überlassen. In Streitigkeiten zwischen dem Kurfürsten und den Ständen sollte, falls sie nicht auf dem Landtage beizulegen seien, durch Schiedsrichter, je sechs von jeder Partei und einen dreizehnten, den diese zwölf gemeinschaftlich erwählten, entschieden werden.

Das Werk war nunmehr bis auf den feierlichen Schlußakt

---

*) Eitle Sorgen der Menschen! Das Geschlecht des großen Kurfürsten blüht noch heut, fast zwei Jahrhunderte nach jenem Tage, und wird zu den ersten Fürstenstämmen Europa's gezählt; und das breitgedehnte Reich der Polen — keine Landkarte zeigt uns mehr seine Spur!

beendet. Doch wieder erhoben sich neue Schwierigkeiten, und zwar durch den einen der beiden polnischen Bevollmächtigten, welche zur Eidentlassung der Preußen und zur Theilnahme an der Huldigung bestimmt waren. Zu diesem Geschäft waren der polnische Unterkanzler Johann Lesciuski und der Bischof von Ermland, Johann Wydzga ersehen. Der erste war dem Kurfürsten geneigt, der zweite aber wider ihn gestimmt. Friedrich Wilhelm hielt noch immer, da ihm Elbing auf keine Weise eingeräumt ward, die Stadt Braunsberg als Unterpfand mit seinen Truppen besetzt. Der Bischof verlangte, außer andern Anforderungen, daß ihm die Stadt ausgeliefert werde, ehe er zur Eidentlassung erscheine; auch hatte sich an ihn, wie die polnische Partei der Gegner des Kurfürsten, so auch diejenige, welche im Herzogthum Preußen noch immer der Macht des letzteren entgegenzuarbeiten suchte, angehängt. Einige der preußischen Stände hatten dem Bischofe sogar 100,000 Gulden geboten, wenn er durch sein Widerstreben die Huldigung hintertreibe. Nach manchen fruchtlosen Unterhandlungen sah sich der Kurfürst in der That zu dem Versprechen genöthigt, daß der Bischof Braunsberg noch vor der Huldigung zurückerhalten solle.

Am 16. Oktober (1663) trafen die polnischen Bevollmächtigten in Königsberg ein. Fürst Radziwill und der Oberburggraf Kalnein fuhren ihnen mit sechs und zwanzig Kutschen, von hundert und funfzig Trabanten begleitet, entgegen, bewillkommten sie und luden sie auf das Schloß des Kurfürsten. Sie bestiegen den kurfürstlichen Staatswagen, und hielten ihren Einzug unter dem Donner der Kanonen und der festlich geordneten Bürgerschaft. Am nächsten Tage war feierliche Audienz; dem Bischofe von Ermland ward in derselben Braunsberg übergeben, auch leisteten bereits an diesem Tage die Oberräthe und die ersten Offizianten die Huldigung. Am 18. Oktober ging die öffentliche Huldigung des preußischen Volkes vor sich. Noch mochte man gefürchtet haben, daß Uebelwollende die allgemeine Versammlung des Volkes zur Anstiftung neuer Unruhen benutzen dürften; wenigstens fanden sich schon am frühen Morgen des Tages alle Plätze mit Wachen besetzt und das Schloß mit drei-

hundert Mann umgeben. Die Ruhe blieb indeß ungestört. Nach der Huldigungspredigt, um 12 Uhr, bestieg der Kurfürst die Bühne, auf welcher der Thron stand; Fürstenhut, Kurschwert, Scepter und Marschallstab wurden ihm durch die Oberräthe vorgetragen; die polnischen Gesandten setzten sich zu seinen Seiten. Sämmtliche Edelleute, die Abgeordneten der Städte und der Zünfte, jeder bürgerliche Eigenthümer eines ländlichen Grundstückes und alle Civilbeamten leisteten persönlich die Huldigung. In dem Eide, der ihnen vorgelesen ward, erkannten die Unterthanen den Kurfürsten für ihren „einigen, wahren und unmittelbaren Oberherrn" an und versprachen, sich „durch nichts, wie solches auch von Menschen erdacht werden möge," abwendig machen zu lassen. Dann folgte der Eventual-Eid für Polen. Glänzende Festlichkeiten folgten der feierlichen Stunde. Auf dem Schloßplatz war als Springbrunnen ein Adler errichtet, aus dem den Nachmittag über Wein floß. Goldne und silberne Denkmünzen wurden auf dem Platz und in den drei Städten unter das Volk ausgestreut. Diesen und den folgenden Tag war öffentliche Tafel im Schlosse, an welcher die Stände und Zünfte bewirthet wurden. Am 20. war Bärenhetze, am 21. ein prächtiges Feuerwerk auf dem Schloßteiche. Am 22. zogen die polnischen Bevollmächtigten, deren jeder ein Geschenk von 7000 Ducaten erhalten hatte, mit demselben Pomp ab, mit dem sie in Königsberg eingezogen waren. Am 29. Oktober nahm der Kurfürst, nebst seiner Gemahlin und den vornehmsten Offizianten, das Abschiedsmahl auf dem Rathhause. Nach aufgehobener Tafel verließ auch er, während die Bürgerschaft glänzend paradirte und die Kanonen gelöst wurden, die Stadt. —

So waren Jubel und Glanz auf den langen Zwiespalt gefolgt, und wer die Sachen nur von außen ansah, mochte vielleicht zu dem Wahne kommen, daß damit fortan Alles ausgeglichen sei. Dem war aber keineswegs so. Zwar hatte der Kurfürst die vorzüglichste Gefahr dadurch beseitigt, daß die Auflösung des Abhängigkeitsverhältnisses zu Polen aufs Vollständigste gesetzlich anerkannt war, daß somit eine fremde Macht ohne Hochverrath nicht mehr in die inneren Verhältnisse des

Landes hereingezogen werden konnte; daß aber die Preußen zugleich auch ihre Beschränkung in sich aufgegeben hätten, daß sie die Neigung gefaßt hätten, ein Glied eines größeren deutschen Staates, wie ihn die Person des Kurfürsten repräsentirte, zu werden, daß sie — was die Hauptsache war — von den unvermeidlichen Lasten für die Gestaltung und Feststellung dieses Staates bereitwillig ihr Theil über sich genommen hätten, zu alledem war auch jetzt noch gar geringe Aussicht vorhanden. So lang das alte Geschlecht noch auf dem Schauplatze blieb, das sich unter den alten Verhältnissen, wie weiland die Kinder Israel bei den Fleischtöpfen Aegyptens, wohlbefunden hatte, so lang mußte auch der Widerstand gegen die Absichten und Maßregeln des Kurfürsten lebendig bleiben; und es konnte nicht fehlen, daß dieser Widerstand, je nach den Umständen, sich auch aufs Neue drohend gestaltete.

Schon in den nächsten Jahren, welche auf die Huldigung folgten, gab es manche kleine Reibung bei Gelegenheit einzelner Forderungen, welche der Kurfürst machte. Ernstlicher zeigte sich sodann zunächst der Widerstand, als der Termin der auf drei Jahre bewilligten Accise seinem Ende nahte, neue Abgaben nöthig wurden und der Kurfürst zugleich, indem er zu kriegerischen Rüstungen gegen den Bischof von Münster genöthigt ward, die Stellung von 1000 Reitern von den preußischen Ständen verlangte. Steuern für einen Krieg, der das Herzogthum nichts angehe, kamen den Ständen seltsam vor; aber der Kurfürst wußte es, trotz des lebhaften Widerspruches, dennoch dahin zu bringen, daß man seinen Forderungen nachgab. Die Accise wurde, im Mai 1666, aufs Neue für zwei Jahre bewilligt, nachdem er gedroht hatte, er werde sie eigenmächtig forterheben, wenn man sich nicht freiwillig füge. Und unmittelbar darauf, im August desselben Jahres, erklärte er, daß er außer dieser Abgabe noch 10,000 Thaler monatlich zur Erhaltung der Truppen bedürfe, und daß das Land zugleich noch 66,000 Thaler Rückstände zu zahlen habe.

Solche Forderungen und das kurze Verfahren, welches der Kurfürst dabei beobachtete, schienen mit den der Huldigung vor-

angegangenen Verträgen wenig übereinstimmend. Die Unzufriedenheit griff aufs Neue im Lande stark um sich; sie fand wiederum ihre Vertreter. Vornehmlich war es der bereits oben genannte Christian Ludwig von Kalckstein, welcher sich auch jetzt zum Stimmführer der dem Kurfürsten feindlich Gesinnten aufwarf. Er halte, da er sich außer Landes befand, die Erbhuldigung nicht geleistet, und hielt sich somit auch nicht für verbunden, seinem Urtheil über Friedrich Wilhelm und dessen Regierungsweise irgend Zaum und Zügel anzulegen. Da er sich auf wiederholte Aufforderung weigerte, den Eid abzulegen und seine Reden zu mäßigen, so ward er seiner Aemter entsetzt. Jetzt ging er öffentlich mit Pistolen bewaffnet umher und drohte, den Kurfürsten erschießen zu wollen. Er wurde verhaftet und gerichtlich zum Tode verurtheilt; der Kurfürst verwandelte die Strafe in ewiges Gefängniß. Das Beispiel brachte die Widerwilligen in Etwas zum Bedenken; sie zeigten sich nachgiebiger, und wenn der Kurfürst es auch nicht, wie es sein Wunsch war, erlangen konnte, daß man die Accise auf eine längere Reihe von Jahren bewilligte, so wurde sie einstweilen (1668) doch wieder auf zwei Jahre erneut, und außerdem noch ein besonderes Kopfgeld bewilligt.

Ernstlicher zeigte sich der Widerstand auf dem im Mai 1669 zusammenberufenen Landtage, auf welchem der Kurfürst wieder neue Forderungen an die Stände machte. Es handelte sich, außer der Bestreitung andrer Abgaben, um die Beschaffung der Mittel zur Einlösung der verpfändeten Domainen, sowie um eine unbeschränkte Dauer und einen erhöhten Ansatz der Accise, was zur ferneren Erhaltung der Truppen nöthig sei. Tausendfacher Widerspruch wurde dagegen laut, und den Forderungen des Kurfürsten setzte man eine Reihe von Beschwerden gegenüber, deren Abhülfe nicht minder nöthig schien. Nach sehr langwierigen Verhandlungen entschloß man sich dennoch, dem Kurfürsten einstweilen ein Hauptgeld zu bewilligen.

Was diesem Widerstreben einen kräftigeren Rückhalt verlieh, war die alte Hoffnung, den polnischen Einfluß auf die preußischen Angelegenheiten wieder zu gewinnen, die gegenwärtig

aufs Neue lebendig ward und die vornehmlich aus der inzwischen eingetretenen Veränderung der Verhältnisse Polens ihre Nahrung sog. Johann Kasimir hatte dem polnischen Königsthrone wenig Ehre gebracht und von seiner Herrschaft wenig Freude gehabt. Seine Gemahlin, die eigentliche Regentin des Landes, soweit in Polen von einer Regierung die Rede sein konnte, war am 10. Mai 1667 gestorben; mit ihr war die Stütze seines Armes dahin. Der Last der Krone von ganzem Herzen überdrüßig, legte er dieselbe am 16. September 1668 ab; im folgenden Jahre ging er nach Frankreich, und wie er aus dem geistlichen Stande zum Throne gegangen war, so kehrte er zu demselben auch wieder zurück; er ward Abt von St. Germain-des-Prez zu Paris und starb im J. 1672 zu Nevers. Ein äußerst stürmischer Reichstag erfolgte im Mai 1669 behufs der neuen Königswahl; heftige Parteien bildeten sich für diesen oder jenen auswärtigen Prinzen, den man auf den Thron des Landes zu berufen gedachte; und über diesen Parteien walteten, sehr natürlich, die Einflüsse der auswärtigen Mächte, welche die Wahl nach ihrem Vortheil zu lenken bedacht waren. Eine Partei der polnischen Großen trug auch Friedrich Wilhelm die polnische Krone an, unter der Bedingung, daß er die katholische Religion annehme. Ihn aber reizte so wenig der trügerische Schimmer, als diese Bedingung nach seinem Sinne war. Er antwortete: er sei sehr erkenntlich für die Ehre, welche die Republik ihm erzeigen wolle; da er jedoch einmal glaube, die beste Religion zu bekennen, so könne er dieselbe, auch wenn ihm alle Kronen der Erde geboten würden, nicht verleugnen. Die Wahlumtriebe gingen demnach ihren Gang fort. Plötzlich aber war es, als ob das Unwürdige solcher Bestrebungen und solcher Abhängigkeit den polnischen Großen wie Schuppen von den Augen fiele; es war als ob ihre Gemüther wirklich noch des Enthusiasmus für die Sache des Vaterlandes fähig seien. „Bisher, so berichtet der Gesandte Friedrich Wilhelms vom Reichstage aus, bisher hat die Welt nur von sieben Wunderwerken gewußt, nun dürfte das achte in Polen aufkommen, welches billig für das größte zu achten ist.“ Während des wilden Haders der Parteien ward von einer Seite,

nur um den Andern ein neues Hemmniß entgegenzuwerfen, der Vorſchlag gemacht, einen Eingebornen zu wählen, aber ſogleich erſcholl der tauſendſtimmige Ruf: Ein Piaſt! Michael Koribut Wiſnowiecki, einer der letzten Sprößlinge des alten Fürſtengeſchlechtes der Piaſten, der ſeither von einem geringen Jahrgehalt, das ihm die verſtorbene Königin gegeben, gelebt hatte, ward ſofort zum Könige erwählt, indem man die Wenigen, die ſich dem widerſetzten, raſch mit den Säbeln und mit ein Paar Kugeln zur Beiſtimmung nöthigte. Michael wollte durchaus die Wahlverſammlung verlaſſen; er weinte heftig und behauptete, ſeine Perſon ſei zu ſolcher Würde durchaus untuchtig, aber man nöthigte auch ihn faſt mit Gewalt, die Wahl anzunehmen. Da ſagte er, verwirrt, aber auch prophetiſch genug: „Nicht euer Herr will ich ſein, ſondern euer Knecht!“ Das ganze Wahlgeſchäft war in wenig Stunden abgethan. Am 6. Juli (1669) ward die Wahl proclamirt, am 29. September der neue König gekrönt. Gewiß hatte der Rauſch des Augenblicks dies Ereigniß zunächſt hervorgerufen; aber es bedurfte nur der kürzeſten Ueberlegung, um einen Jeden ſofort zur Ueberzeugung zu bringen, daß ein unmächtiger Sohn des Landes auf dem Throne noch viel weniger zu fürchten ſei, als der Sprößling eines auswärtigen mächtigen Herrſcherhauſes. So war auch das anſcheinend patriotiſche Benehmen nichts weiter als nur ein ekelhaftes Gaukelſpiel. Und die kurze Regierung des Neugewählten ſollte die Vorausſicht nur zu wahr machen.

Von einem neuen Polenkönige, und zumal von einem ſolchen, der von den Mächtigen des Landes noch viel mehr abhängig ſein mußte als ſein Vorgänger, der ſomit noch mehr Urſache hatte, der Eitelkeit ſeiner Nation zu ſchmeicheln, ließ ſich hoffen, daß er die preußiſchen Verhältniſſe nicht mit Gleichgültigkeit betrachten, daß es ihm vielmehr ſehr erwünſcht ſein müſſe, wieder einen Einfluß auf die Angelegenheiten des Herzogthums zu gewinnen. An ihm ſuchten ſofort diejenigen, die mit des Kurfürſten Herrſchaft unzufrieden waren, eine Stütze zu finden. Zunächſt der jüngere Rhode, der ſich in Warſchau aufhielt und trotz der Gefangenſchaft des Vaters in deſſen Sinne fortzuwirken

bemüht war; er hatte ſich unter den Polen viele Anhänger erworben und fand bald auch an König Michael einen Gönner, der ihm Aufmunterung und Unterſtützung angedeihen ließ. Sodann, als der bei weitem Gefährlichere unter den gegenwärtigen Verhältniſſen, weil er zum entſchiedenſten Handeln entſchloſſen war, Chriſtian Ludwig von Kalckſtein. Der Kurfürſt hatte, auf die Fürbitte ſeiner zweiten Gemahlin, der Kurfürſtin Dorothea, Kalckſtein's lebenslängliches Gefängniß in Ein Jahr Gefangenſchaft und eine Geldbuße von 5000 Thalern verwandelt; nach ſeiner Freilaſſung hatte Kalckſtein Urphede (ſich nicht rächen zu wollen) ſchwören und eidlich angeloben müſſen, ſich von ſeinen Gütern in Preußen nicht zu entfernen. Er mochte den Eid, unter den Umſtänden, in denen er ihn geleiſtet, nicht für bindend gehalten haben. Nachdem er heimliche Verbindungen mit mehreren preußiſchen Edelleuten angeknüpft, erſchien er plötzlich, im Frühjahr 1670, in Warſchau. Der Kurfürſt ließ ſofort, durch ſeinen dortigen Geſandten Euſebius von Brand, Kalckſteins Auslieferung fordern; aber der König lehnte das Geſuch ab, indem er verſicherte, Kalckſtein ſei nur nach Warſchau gekommen, um den Oberbefehl über ein polniſches Regiment, das er früher beſeſſen, wieder zu erhalten. Jetzt wurde Kalckſtein dreiſter; er that ſich mit Rhode zuſammen, arbeitete mit dieſem gemeinſchaftlich zur Auflöſung des Welauer Vertrages, führte wiederum, wie vor Jahren, ſchmähliche Reden gegen den Kurfürſten und ſagte, daß er ihn ſchon wieder zum polniſchen Vaſallen machen wolle. Jetzt ſchrieb Friedrich Wilhelm ſelbſt an König Michael und verlangte aufs Neue Kalckſteins Auslieferung; zum Zeugniß ſeines Hochverrathes wurde von der preußiſchen Regierung eine Abſchrift der Akten des gegen Kalckſtein geführten Prozeſſes mit überſandt. Aber auch jetzt ward auf dies Begehren nicht eingegangen, obgleich es Brand zu erreichen wußte, daß der König Kalckſtein auf einige Zeit aus Warſchau entfernte. Doch kehrte derſelbe in kurzer Friſt zurück, als ſich der Reichstag in Warſchau verſammelte. Die polniſchen Großen gaben ſeinen Beſtrebungen entſchiedenen Beifall, und noch mehr verſtärkte ſich ſein Einfluß, als er zur katholiſchen Religion übertrat und ſonſt auch die

große Macht der Geiſtlichkeit für ſich gewann. Er ging ſoweit, daß er beim Reichstage ein Memorial einreichte, in welchem er ſich für einen Abgeordneten der preußiſchen Stände erklärte und in ihrem Namen den König und die Republik zum Beiſtand gegen die unrechtmäßige Tyrannei des Kurfürſten aufforderte.

Inzwiſchen war auch im preußiſchen Herzogthume der Landtag wieder zuſammenberufen worden. Der ſeitherige Statthalter, Fürſt Radziwill, war am letzten Tage des vorigen Jahres geſtorben und der Herzog Bogislav von Croy und Arſchot am 30. März 1670 an deſſen Stelle getreten. Dieſe Ernennung war gegen den Wunſch der Oberräthe, welche ſich durch das Amt des Statthalters in ihren Privilegien beſchränkt ſahen, geſchehen; ſie hatte ſomit neuen Widerwillen hervorgerufen, und man war wenigſtens bemüht, gegen den neuen Verweſer der kurfürſtlichen Macht fortan eine feſtere Stellung zu gewinnen. Auf dem Landtage ward wiederum die Verlängerung der Acciſe gefordert. Aber das Begehren des Kurfürſten fand jetzt völligen Widerſpruch; die Stände erklärten geradezu, der Kurfürſt habe ihnen verſprochen, daß die Acciſe nunmehr endlich aufhören ſolle, und ſie ſeien der Meinung, daß dies Verſprechen ſie neuer Bewilligungen enthebe. Auch ſei es nöthig, Deputirte nach Warſchau zu ſenden, da, wie es heiße, der König und der polniſche Reichstag die Beſtätigung der Verträge mit dem Kurfürſten in Bezug auf die preußiſche Herrſchaft ſtreitig machten, und da ſie einer Beſtätigung ihrer Privilegien bedürften, für den Fall, daß Preußen mit Polen wieder vereinigt würde. Es war vornehmlich die Ritterſchaft, welche auf dieſer Sendung beſtand. Den Kurfürſten mußte dies Vorhaben, welches ſein Recht auf Preußen aufs Neue in Zweifel ſtellen, aufs Neue den polniſchen Anmaßungen Thür und Thor öffnen ſollte, im höchſten Grade erbittern. Es ward Alles gethan, um daſſelbe zu hintertreiben. Ueberhaupt aber war die ſtete Weigerung der preußiſchen Stände, an den nothwendigen Laſten für das allgemeine Beſte des Staates Theil zu nehmen, das übelſte Mittel, Vertrauen und freundliche Schonung von Seiten des Herrſchers hervorzurufen, und dies um ſo mehr, als die übrigen Länder ſeines Staates mehr oder we-

niger das völlig entgegengesetzte Benehmen zeigten. In denselben Tagen, in welchen die preußischen Stände aufs Neue so widerwillig auftraten, ließen die Stände des Herzogthums Cleve, wo es doch auch der Lasten und Beschwernisse genug gab, dem Kurfürsten von freien Stücken vortragen: da die Einwilligung zu den Abgaben mit dem Jahresschluß aufhörte, sie aber wohl vermuthen könnten, daß der Kurfürst dieselbe auch auf die folgenden Jahre nöthig hätte, so bäten sie, er wolle über das, was er bedürfe, ihnen seine Erklärung zukommen lassen. Solches Entgegenkommen machte natürlich den Kurfürsten geneigt, sich ihnen in andern Beziehungen auch von seiner Seite gütig und nachgebend zu erweisen. Als man aber den preußischen Ständen die Sendung der Clever zur Nachachtung vorhielt, sagten sie, das seien „Landtagszeitungen." Doch erklärten sie in Bezug auf das Memorial, welches Kalckstein beim polnischen Reichstage eingereicht, daß sie keine Gemeinschaft mit ihm hätten und daß sie seine Schritte höchlichst mißbilligten. Sie gaben diese Erklärung auch schriftlich.

Es bedurfte keines sonderlichen Seherblickes, um den eigentlichen Angelpunkt jenes hartnäckigen Widerstrebens der preußischen Stände aufzufinden, um es zu erkennen, daß dasselbe, trotz der eben angeführten Erklärung, dennoch schwer zu brechen sein werde, bevor nicht Kalckstein in seinem Treiben am polnischen Hofe zum Schweigen gebracht sei. Gegen ihn mußten ernstlichere Maßregeln ergriffen werden; er aber setzte seine Schritte gegen den Kurfürsten mit so leidenschaftlichem Ungestüm fort, daß er selbst Alles that, um sein Schicksal heraufzubeschwören. Er erklärte, die preußischen Stände wären nur aus Furcht vor dem strafenden Arme des Kurfürsten genöthigt gewesen, sich mißbilligend über ihn zu erklären; er war in der That von mehreren preußischen Edelleuten aufgemuntert worden, in seinen Maßregeln fortzufahren, und so übergab er noch einmal persönlich seine, angeblich im Namen der preußischen Stände abgefaßte Beschwerdeschrift. Der Marschall der Landboten las dieselbe ab, und Kalckstein schloß sich ihm mit einer Rede an, in der er sich so heftig wie ungeziemend über den Kurfürsten äußerte. Un-

verzüglich gab dagegen Brand, der Gesandte des Kurfürsten, dem Könige selbst eine Vorstellung, in welcher er darauf antrug, daß Kalckstein die Vollmacht, die ihm von den preußischen Ständen übergeben sein sollte, aufweise, und daß er, wenn er dies nicht vermöge, als Fälscher und Verräther dem Kurfürsten ausgeliefert werde. Diese Vorstellung hatte eine Scene mitten in der feierlichen Senatssitzung zur Folge, welche die elende Rolle, die der Polenkönig spielte, aufs Anschaulichste erkennen ließ. Der König hatte die Eingabe Brand's an den Kron-Referendarius gegeben, dieselbe vorzulesen; Kalckstein aber stieg, auf Anrathen des Unterkanzlers, eilig die Stufen des Thrones hinauf, riß die Schrift dem Referendarius aus der Hand und sprang damit wieder zurück. Der Referendarius rief erzürnt seinem Secretair zu, Kalckstein eine Ohrfeige zu geben, was indeß ein kritischer Befehl war und somit auch unterblieb. Kalckstein händigte nunmehr die Schrift, nachdem er sie durchgesehen, dem Unterkanzler ein; dieser las sie gleichfalls durch und bemerkte dann, die Schrift gehöre nicht vor den Reichstag, sondern vor das Gericht, in welchem über die Anklage des Kurfürsten gegen Kalckstein werde entschieden werden.

Vergeblich führte Brand Klage über diesen Vorfall. Der Unterkanzler stellte es gänzlich in Abrede, daß er die Schrift unterdrückt habe und forderte den Gesandten auf, dem Reichstage eine andre Abschrift seiner Eingabe vorzulegen. Dies geschah, aber auch sie wurde nicht verlesen. Zum dritten Mal forderte hierauf der Kurfürst mit sehr bestimmten Worten die Auslieferung Kalckstein's; zugleich legte Brand jene schriftliche Erklärung der preußischen Stände vor, worin sie sich entschieden gegen Kalckstein's Anmaßungen aussprachen. Aber Alles war umsonst. Kalckstein ließ auf öffentlicher Straße eine Gegenschrift in lateinischer und polnischer Sprache austheilen, die wiederum unter dem Titel der preußischen Stände sein Verfahren billigte und den Widerspruch mit jener Erklärung aufs Neue dahin erläuterte, daß man in Preußen seine Meinung nicht aussprechen dürfe. Der König gab auf die Anforderungen des Kurfürsten zur Antwort, er könne keine Gefangensetzung vor er-

folgtem Urtheilsſpruche anordnen, und kraft der Verträge hätten die Preußen in Polen gleiche Rechte mit den Eingeborenen. Auch hatte er Kalckſtein bereits einen beſondern Schutzbrief ertheilt.

Der Schutz, den Kalckſtein's Umtriebe in Warſchau fanden, drohte das Band zwiſchen Friedrich Wilhelm und dem polniſchen Staate völlig zu zerreiſſen. Schon hieß es, daß der Kurfurſt mit 8000 Mann nach Preußen, wo ohnedies ſchon ſieben Regimenter ſtanden, aufzubrechen im Begriff ſei. Auch hatte Brand vom Kurfürſten bereits ernſtliche Verweiſe erhalten, daß er Kalckſtein's Schritte nicht zu verhindern gewußt, ſowie den gemeſſenen Befehl, ſich ſeiner, es koſte was es wolle, zu bemächtigen. Jetzt glaubte Brand, daß er keinen Anſtand mehr nehmen müſſe, um der Sache durch einen Gewaltſtreich ein Ende zu machen. Bei der Geſandtſchaft befand ſich, wie dies Sitte war, ein Corps von einigen dreißig Dragonern unter einem Hauptmann, Montgommery. Mit letzterem wurde die nöthige Verabredung getroffen. Brand bewohnte ein Haus in der Vorſtadt, wo ihm Kalckſtein öfters, im Vertrauen auf den königlichen Schutzbrief und auf die Wachen, die ihm auf der Straße das Geleit gaben, ſeinen Beſuch gemacht hatte. Eines Tages, es war der 30. November, trat er allein ins Zimmer; ſogleich warfen ſich Montgommery und einige Dragoner über ihn, banden und knebelten ihn, riſſen dann die Tapete des Zimmers ab und wickelten ihn da hinein. Dann ſteckte man ihn in einen verſchloſſenen Wagen und führte ihn in ſcharfem Trabe unter dem Geleite der Reiter davon. Drei Meilen von Warſchau ſetzte man ihn auf ein Pferd. In erneuter Haſt ging es weiter; unangefochten erreichte man die preußiſche Grenze, wo der Entführte alsbald in ſichern Gewahrſam genommen und nach Memel gebracht ward. In Warſchau indeß hatte Kalckſtein's Verſchwinden allgemeines Aufſehen hervorgebracht; das Gericht hatte den Urheber der That bald herausgefunden, in wenig Tagen kam auch von der Grenze, wo Kalckſtein erkannt worden war, die Beſtätigung. Die Gemüther waren gegen Brand im höchſten Grade erbittert; er leugnete, irgend etwas von dem Vorgange

zu wiſſen. Der öſterreichiſche Geſandte forderte, daß Brand ſo lange gefangen geſetzt würde, bis Kalckſtein wieder auf freien Fuß geſtellt ſei; von andrer Seite ward bemerkt, das ſei wider das Völkerrecht; dagegen hieß es aber, das Völkerrecht könne den nicht ſchützen, der es ſelbſt gebrochen habe. Schon war Brand der Zutritt bei Hofe bis nach erfolgter Unterſuchung verſagt; öffentlich ſich zu zeigen, durfte er gar nicht mehr wagen, aus Furcht vor dem empörten Volke, und als endlich ein Verhaftsbefehl gegen ihn gegeben ward, verließ er, wie zu einer Spazierfahrt, die Stadt und gelangte glücklich, in ſchneller Flucht, nach Preußen. Seine Wohnung ward von dem Pöbel erbrochen, geplündert, und was man nicht fortſchleppen konnte, zerſchlagen.

Der König von Polen verlangte ſofort, daß Kalckſtein augenblicklich frei nach Warſchau zurückgeſandt und daß Brand, weil er das Völkerrecht verletzt, ausgeliefert oder ſonſt ſtreng zur Beſtrafung gezogen würde. Auch kam mit demſelben Begehren ein eigner Geſandter, Albert Opatzki, nach Berlin, der mit ächt polniſcher Anmaßung auftrat und dem Kurfürſten drohte, die Republik werde im Weigerungsfalle ihre ganze Macht aufbieten, um ſolche Beſchimpfung mit den Waffen in der Hand zu rächen. Friedrich Wilhelm war aber nicht der Mann, ſich einſchüchtern zu laſſen; er erwiderte, daß man ihn bereit finden werde, wenn man den Krieg wolle, und daß es längſt ſchon an ihm geweſen ſei, für Beſchimpfungen Rache zu nehmen. Der Verräther ſei jetzt in ſeiner Hand, und er werde ſich hüten, ihn nochmals auf freien Fuß zu ſtellen; beſtänden die Polen darauf, ihn wiederzuhaben, ſo ſolle er ihnen ausgeliefert werden, aber nur geköpft. Die Art und Weiſe übrigens, wie Kalckſtein entführt worden, ſei ihm noch gänzlich unbekannt; wenn ſich ſein Geſandter dabei vergangen, ſo werde er es gebührend zu ahnden wiſſen. In der That war Friedrich Wilhelm mit Brand ſehr unzufrieden, vornehmlich deßhalb, weil dieſer Warſchau übereilt und heimlich verlaſſen hatte, was, wie er wohl meinte, die Sache in ein ſchiefes Licht geſtellt habe. Auch hatte Brand verſäumt, alsbald einen näheren Bericht über den Vorgang einzuſenden; dabei aber war er klug genug geweſen, ſeinen Herrn nicht bloß

zu stellen, vielmehr alle Verantwortlichkeit auf sich zu nehmen. So blieb Friedrich Wilhelm noch ein bequemes Mittel, Polen, mit dem er doch nicht ganz brechen wollte, eine äußere Genugthuung zu geben. Brand und Montgommery wurden, nachdem man sie insgeheim erinnert, für ihre Sicherheit zu sorgen, öffentlich vor Gericht geladen und, da sie nicht erschienen, verurtheilt, der erste zum Verlust seiner Ehren und Güter, der andre zum Tode. Brand aber lebte unangefochten in Cleve, Montgommery scheinbar gefänglich in Colberg. Nach zwei Jahren wurden beide begnadigt und belohnt, und Brand stieg nach und nach zu den höchsten Würden empor. Und da auch Polen, in Folge anderweitiger politischer Verhältnisse, dringende Ursache hatte, mit dem Kurfürsten nicht zu brechen, so folgten keine weiteren ernstlichen Beschwerden; man versuchte nur, Kalckstein's Geschick zu lindern, was indeß nicht gelang.

Kalckstein, den man zu Memel in sehr strengem Gewahrsam hielt, wurde vor eine aus Preußen und Märkern zusammengesetzte Kommission gestellt und als Eidbrecher, Fälscher und Hochverräther zum Tode verurtheilt. Die preußischen Stände erklärten, seine Verbrechen seien zwar abscheulich, aber der Prozeß sei nicht in gültiger Weise geführt worden, vielmehr so, daß er den gesammten Ständen zur Schmach und Unehre gereiche; doch wurde das Urtheil bestätigt, und man fand sich genöthigt, die Vollstreckung desselben nicht anstehen zu lassen, da von Polen aus einige sehr ernstliche Versuche zu Kalckstein's Befreiung gemacht waren. Am 7. November 1671 wurde ihm das Urtheil vorgelesen. Er hörte dasselbe gefaßt an, nahm schriftlich von den Seinen Abschied, indem er sich gegen diese erklärte, daß er unschuldig sterbe, und bereitete sich die Nacht mit Beten und Singen zum Tode war. Am nächsten Morgen bestieg er ruhig das Blutgerüst; mit Einem Hiebe flog sein Haupt vom Körper. — Die Handlungen der Männer, welche in den Zeiten des Parteikampfes auftreten, sind nicht nach demjenigen Maßstabe zu beurtheilen, der für die Zeiten einer festgestellten gesellschaftlichen Ordnung seine Geltung hat. Wir wollen Kalckstein's Schuld nicht noch weiter ins Schwarze malen. Wenn wir aber

finden, daß Kalckſtein zu ſeiner Zeit von hochſtehenden Perſonen als ein von ſeinen Leidenſchaften Irregeleiteter faſt bemitleidet ward, während ſie ſich über den Trotz des Plebejers Rhode nicht ohne Grimm ausſprechen, ſo wird man uns dabei ein billiges Bedenken verſtatten. Wir ſehen, daß der eine mehr nur für ſachliche Intereſſen kämpfte, während der andere mehr von perſönlichen Intereſſen abhängig war; dies wird uns zur Richtſchnur des Urtheiles dienen. Dabei aber nehmen wir weder für den einen, noch für den andern Partei; wir ſtehen auf der Seite des großen Gegners beider, der den Kampf von einem ungleich höheren Standpunkte aus führte.

Seit dem Tode Kalckſtein's iſt der Widerſtand der preußiſchen Stände gegen die Forderungen des Kurfürſten nicht mehr geeignet, eine lebendige Theilnahme von unſrer Seite in Anſpruch zu nehmen. Zwar war derſelbe mit dieſem Ereigniß keineswegs gebrochen; vielmehr trat er bei einer jeden Forderung aufs Neue hervor, trug er immer mehr dazu bei, das Gemüth des Kurfürſten zu erbittern und ihn zur Anwendung harter, ſelbſt ſchonungsloſer Maßregeln zu veranlaſſen, während ohne ein ſolches Benehmen gewiß eine größere Milde und Willfährigkeit von Seiten des Herrſchers zu erwarten geweſen wäre. Und da es bei einer ſolchen Lage der Dinge doppelt ſchwer werden mußte, eine geregelte Verwaltung durchzuführen, ſo darf es zugleich nicht befremden, wenn dieſe harten Maßregeln durch die Willkür einzelner Beamteter noch drückender wurden. Auch traten ſehr bald äußerliche bedrohliche Umſtände hinzu, die eine immer ſteigende Bedrückung des Landes mit ſich führten. Statt eine Verringerung der Abgaben eintreten zu laſſen, ſah ſich der Kurfürſt durch die Kriege, die in den nächſtfolgenden Jahren von Neuem ausbrachen, zu beträchtlich erhöhten Forderungen genöthigt, und doppelt ſchwer wurde dem Lande die Laſt der Abgaben, da mancherlei innere Noth, Mißwachs und Elementarſchaden, die Mittel zu ihrer Aufbringung noch mehr beſchränkten. Bei alle dem aber fehlte dem Widerſtande gegen den Kurfürſten fortan der einigende Mittelpunkt. Die alte Uneinigkeit der Stände wachte aufs Neue auf und zerſplitterte ihre Kraft. Stimm-

führer, die so energisch wie Rhode oder Kalckstein gehandelt hätten, traten aus den Massen nicht mehr hervor; und in immer bescheidnere, immer demüthigere Formen ward von Jahr zu Jahr der Widerstand eingekleidet.

Es ist für unsern Zweck überflüssig, auf die Einzelheiten desselben näher einzugehen. Zunächst haben wir nur noch auf die Lage der Dinge, wie wir dieselbe während der leidenschaftlichen Umtriebe Kalckstein's verließen, zurückzublicken. Der Landtag des J. 1670 war das ganze Jahr hindurch versammelt gewesen, ohne daß bei den gegenseitigen Beschwernissen eine Einigung erreicht ward. Der Kurfürst befahl bei dem hartnäckigen Widerstreben der Stände die Erhebung unbewilligter Steuern; er sprach es geradezu aus, daß die Stände die Assecuration vom Jahre 1663 nicht gegen die Wohlfahrt des Staates mißdeuten sollten. Nach erneuertem langem Zögern ward endlich von den Ständen die Accise auf zwei Jahre bewilligt; aber der Kurfürst fand sich, wegen inzwischen eingetretener Kriegsrüstungen, zu bedeutend erhöhten Geldforderungen veranlaßt. Neue Klagen, neue Hemmnisse und wiederum durchgreifende Maßregeln von Seiten des Kurfürsten waren die Folge davon. Jetzt drohten die Verhältnisse zum dritten Mal eine gefährliche Wendung zu nehmen. Die Noth im Lande war sehr groß; die Unzufriedenen glaubten aufs Neue an Polen eine Stütze suchen zu können. König Michael starb nach kurzer, glanzloser Regierung bereits am 10. November 1673; die Thronerledigung, die Zerwürfnisse des Reichstages behufs der neuen Wahl schienen sehr geeignet, um die dem Kurfürsten feindlich gesinnte Partei der polnischen Großen zu ernstlichen Schritten gegen ihn zu vermögen. Schon hielt der preußische Adel Zusammenkünfte für diesen Zweck, und seine Sprache gegen den Kurfürsten nahm wiederum einen ziemlich heftigen Charakter an. Aber es fehlte ihm an einem Haupte, und die Gefahr ging vorüber. Auch fand sich in Polen eine verhältnißmäßig bedeutende Partei für den Kurfürsten, und es wäre dem Kurprinzen, Karl Emil, nicht allzu schwer gewesen, die polnische Königskrone, die man ihm vor andern Bewerbern anbot, zu erhalten; da man aber auch ihm die Bedingung stellte,

die katholiſche Religion anzunehmen, ſo gab er dem jetzigen Wahlreichstage dieſelbe Antwort, die Friedrich Wilhelm dem früheren gegeben hatte. Johann Sobieski, auf den hernach die Wahl fiel, fand ſich vorerſt ebenfalls nicht veranlaßt, in die preußiſchen Verhältniſſe einzugreifen. Die preußiſchen Stände ſahen ſich genöthigt, den Forderungen des Kurfürſten nachzugeben; ſie erklärten: der Ueberreſt ihrer ehemaligen Freiheit beſtehe nur noch in dem Rechte, über den Verluſt derſelben klagen zu dürfen.

Allmälig, wie bereits bemerkt, wurde der Widerſtand der Stände immer mäßiger. Schon im J. 1676 ſprachen ſie ſich gegen den Kurfürſten, indem ſie ihm eine Schilderung des im ganzen Lande herrſchenden Nothſtandes vorlegten, mit ſolchen Worten aus: „Das unterthänigſte kindliche Vertrauen, welches wir zu der Sorgfalt Ew. Kurfürſtl. Durchlaucht, für Sich ſelbſt, für Ihre hochanſehnliche Poſterität und für Ihre von Gott anvertrauten Unterthanen ſetzen und tragen, wird den unüberwindlichen Arm Ew. Kurfürſtl. Durchlaucht bewegen, denſelben gnädig über unſer Vaterland zu halten. Ja, es ſetzen die Stände dieſes Herzogthums deſſen Ruhm und Wohlſein in keine Widerſetzlichkeit, ſondern bloß in die Großmuth und Gerechtigkeit Ew. Kurfürſtl. Durchlaucht; vermöge welcher Sie Ihre Macht und Gewalt dem Geſetze Gottes, der Natur und der Billigkeit, den Landesverfaſſungen gemäß, unterwerfen, und durch eine erhabene Wirkung Ihrer mehr als edeln Seele nichts wollen, als was Ehre und Recht geſtattet.“

Als der große Kurfürſt ſtarb, war die Selbſtändigkeit der preußiſchen Stände in ihren Grundfeſten gebrochen. Sein Nachfolger, der die Souveränetät mit dem geweihten Glanze der Königskrone ſchmückte, hatte keinen Widerſtand mehr zu bekämpfen. König Friedrich I. berührte einſt, wie im Scherze, den Fuß des Reichsgrafen von Dohna mit ſeinem Stocke ſo ſtark, daß dieſer ſeine Empfindlichkeit im erſten Augenblicke nicht bergen konnte; als ſich aber der König zu einer Entſchuldigung herabließ, fiel ihm der Graf zu Füßen und bat, ihm lieber all ſeine hohen Würden zu nehmen, als ſich in ſolchen Scherzen

irgend beſchränken zu wollen. So tief war der alte Trotz gedemüthigt. König Friedrich Wilhelm I. fand bei ſeinen völlig durchgreifenden Maßregeln noch einen Widerſpruch; aber der Widerſpruch verſtummte, als er erklärte, daß er die Souveränetät „wie einen Rocher von Bronze ſtabilire". Das Werk des großen Kurfürſten war vollſtändig beendet; die mittelalterlichen Traditionen, mit den Bedürfniſſen und Strebungen einer neuen Zeit nicht mehr übereinſtimmend, waren aufgelöſt, und der Boden gereinigt und geebnet, um dereinſt eine neue Saat in ſich aufnehmen zu können. Denn auch der „Fels von Erz" konnte, wie dies der Widerſpruch der Worte in ſich ſelbſt andeutet, nur als ein Kunſtprodukt, als Sinnbild eines künſtlichen, vermittelnden Zuſtandes, gelten. —

Wir knüpfen an die Betrachtung der ſtändiſchen Kämpfe einige beſondre Bemerkungen über die inneren Verhältniſſe des brandenburgiſch-preußiſchen Staates, die Periode zunächſt nach dem Frieden von Oliva betreffend, an.

Es iſt bereits angeführt worden, daß die Beibehaltung eines ſtehenden Heeres auch in der Friedenszeit einer der vorzüglichſten Gründe für die Einforderung fortdauernder Abgaben geweſen war. Zwar hatte der Kurfürſt die Truppenzahl nach dem Frieden bedeutend verringert, ſo daß ſie gegen Ende des Jahres 1661 wenig über 7000 Mann betrug; doch auch ſo war ihre Erhaltung den erſchöpften Ländern des Staates eine drückende Laſt. Und je nachdem die politiſchen Verhältniſſe ſich wiederum drohend geſtalteten, wurde auch die Anzahl der Truppen aufs Neue beträchtlich vermehrt; ſo zählte z. B. im J. 1666 die Armee bereits wieder über 12,000 Mann. Dem Staate die Laſt gänzlich zu entnehmen, war aber für Friedrich Wilhelm durchaus unmöglich, wollte er überhaupt die Bedeutung deſſelben aufrecht erhalten. Im Gegentheil war er fortan aufs Eifrigſte bemüht, den inneren Organismus des Heeres immer klarer durchzubilden, ſich der Willfährigkeit der Maſſe durch ſtrenge Disciplin zu verſichern, das rohe Handwerk des Krieges zu einer eigentlich künſtleriſchen Entwickelung zu ſteigern. Bisher hatten, für die innere Verfaſſung der Armee wie für die Taktik, die Heere der Schweden,

der Holländer, der Franzosen und die des Kaisers die Vorbilder gegeben. Jetzt lag eine hinreichende eigne Erfahrung vor, um demgemäß einen selbständig eigenthümlichen, dem Staate und seinen Verhältnissen entsprechenden Organismus ins Leben einführen zu können. Vorzüglich wurden die Artillerie und das Ingenieurwesen ausgebildet; den Schießübungen der ersteren wohnte der Kurfürst oft persönlich bei und richtete die Kanonen nicht selten mit eigner Hand. So gab er auch mehrfach die Entwürfe zur Einrichtung von Festungsbauten. Die Städte Berlin's, damals freilich noch von geringem Umfange, wurden ganz mit Festungswerken umgeben; schon im J. 1658 hatte dieser Bau begonnen, er erreichte seine Vollendung aber erst im J. 1683. Für strenge Mannszucht wurde durch mehrfach erneute Ausarbeitung und Kundmachung eines förmlichen Kriegsrechts gesorgt. Gegen die sehr eingerissene Sitte der Duelle wurde durch sehr strenge Gesetze, welche sofort auf den Tod lauteten und selbst über die bloßen Mitwisser harte Strafen verhängten, erfolgreich eingeschritten. Persönliche Tüchtigkeit bahnte den Weg zu den höheren Stellen, und jener seltsame Gebrauch, der mit der Einführung geworbener Truppen aufgekommen war, daß nämlich die Offizierstellen nur an Adlige gegeben wurden, fand, wenigstens als Grundsatz, keine Geltung mehr. War doch der Feldmarschall Dörfflinger armer Bauersleute Sohn und in seiner Jugend, wie man sagte, bei einem Schneider in der Lehre gewesen.

Während Friedrich Wilhelm solcher Gestalt genöthigt war, seine Unterthanen mit verhältnißmäßig hohen Abgaben zu belasten, ließ er gleichwohl nichts unversucht, sowohl den Druck dieser Last nach Möglichkeit zu erleichtern als auch seine Länder selbst blühend zu machen und ihren Wohlstand zu erhöhen. Bei Weitem das Schwierigste war es, eine gleichmäßige, den Mitteln und Bedürfnissen der Besteuerten überall entsprechende Einrichtung der Abgaben einzuführen. Hiemit hatte der Kurfürst fast die ganze Zeit seiner Regierung hindurch zu kämpfen, obschon er, wie bereits mehrfach bemerkt, außerhalb des preußischen Herzogthums ein ungleich bereitwilligeres Entgegenkommen fand als

dort; erſt gegen das Ende ſeines Lebens gelang es ihm, einige Klarheit und Befriedigung in dieſe Verhältniſſe zu bringen. Nicht minder ſchwierig war es, das Domainenweſen, welches ſich in Folge der vielfachen Wirrniſſe des Jahrhunderts in einem Zuſtande großer Zerrüttung befand, neu zu ordnen und fruchtbringend zu machen; doch auch hier wurde mit derſelben Beharrlichkeit verfahren, bis ſich endlich die erwünſchten günſtigeren Reſultate zu zeigen begannen. Ebenſo wurde mit Nachdruck und Ernſt dem Verfall des Münzweſens, indem während der Kriege eine Menge leichten Geldes in Umlauf gekommen war, entgegengearbeitet. Neue Coloniſten wurden in das entvölkerte Land hereingezogen, die wüſten Stellen in Städten und Dörfern wieder zu bebauen. Dies geſchah beſonders ſeit dem Frieden von Oliva, und namentlich wurden entlaſſene Soldaten hiezu aufgefordert. Auf eine Reihe von Jahren wurden den Coloniſten mancherlei Vortheile verheißen. Zur Aufnahme des Landbaues erließ Friedrich Wilhelm günſtig förderſame Verfügungen verſchiedener Art; bezeichnend für die Zuſtände der Zeit iſt u. a. der mehrfach (1663 und 1664) wiederholte Befehl, die auf den wüſten Aeckern aufgeſchoſſenen Kieferwaldungen, die mit jedem Jahre ſchwieriger auszuroden ſeien und den zahlreichen Wölfen Schutz gewährten, abzuräumen. Als Lehrmeiſter der Viehzucht wurden ſeit 1661 Schweizerfamilien nach der Mark gezogen; die Holländer, welche der Kurfürſt im Anfange ſeiner Regierung zu ähnlichen Zwecken in das Land berufen hatte, waren größeren Theils wieder davongegangen; die Schweizer aber fühlten ſich in der neuen Heimath wohl, wenn ſie hier auch keine Spur von den Bergen ihrer alten Heimath fanden; mehrfach kamen neue Einwandrer aus der Schweiz, und das Beiſpiel ihrer Thätigkeit blieb nicht ohne Erfolg. Bis an das Ende ſeines Lebens behielt Friedrich Wilhelm die Sorge für den Landbau im Auge, und noch im J. 1685 erließ er u. a. die ſchöne Verordnung, daß kein Unterthan getraut werden ſolle, der nicht wenigſtens ſechs Obſtbäume veredelt und ſechs junge Eichen gepflanzt habe. Ebenſo war er darauf bedacht, Gewerbe und Handel zu befördern. Er faßte ſogar, im J. 1668, ſchon die großartige

Idee auf, die Gewerbefreiheit einzuführen; doch stand ihm hierin, wie bei der Absicht, die Leibeigenschaft in Preußen aufzuheben, noch die Befangenheit seiner Zeit entgegen; er mußte die genügendere Ausführung auch dieses Gedankens einer freieren Zukunft überlassen. Mancherlei Fabriken wurden seit dem Frieden von Oliva angelegt; für den Handel wurden günstige Tractate, besonders mit England (1661), abgeschlossen. Vorzügliche Sorge wurde auf die Erleichterung des Verkehrs verwandt. In den Postangelegenheiten machte sich der Kurfürst mit Entschiedenheit von den kaiserlichen Einsprüchen frei; Ordnung, Regelmäßigkeit und Uebereinstimmung traten hier an die Stelle eines bis dahin sehr verworrenen Zustandes. Für den Bau oder die Ausbesserung der Brücken und Wege wurde überall, soweit es die Umstände nur verstatteten, Sorge getragen. Als ein vorzüglich wichtiges und folgenreiches Unternehmen ist die Anlage des Friedrich-Wilhelm-Kanales, welcher die Oder mit der Spree verbindet, zu erwähnen. Im J. 1662 wurde derselbe begonnen und 1669 beendet; er erstreckt sich auf eine Länge von drei Meilen und wurde, da die Spree ein 50 Fuß höheres Niveau hat als die Oder, mit 50 Schleusen versehen. Ehe das Wasser in den Kanal gelassen ward, speiste der Kurfürst mit seinem ganzen Hofe in den Räumen desselben; dann hob man die Schleusen auf, und wo noch eben die Becher geklungen hatten, da stürzte mit freudiger Gewalt die schiffbare Flut hinein. Bald sahen die Berliner mit Stolz hamburgische Schiffe, die nach Breslau bestimmt waren, an ihren Häusern vorüberziehen. Von noch ungleich großartigeren Unternehmungen, die Friedrich Wilhelm zur Beförderung des Handels ins Leben rief, wird später die Rede sein. Hier ist zunächst noch der Wohlthätigkeitsanstalten zu gedenken, die, zur Unterstützung Nothleidender errichtet, sich gegenwärtig nicht geringerer Theilnahme erfreuten. So begünstigte Friedrich Wilhelm die Armenhäuser Berlins mehrfach auf eine wirksame Weise. Vorzüglich aber war es das edle Mitgefühl der beiden Gemahlinnen des Kurfürsten, welches sich in der Stiftung und Förderung solcher Anstalten thätig zeigte. Seine erste Gemahlin Luise gründete das Oranienburger

Waisenhaus; seine zweite Gemahlin Dorothea war bei der Stiftung des reformirten Wittwenhauses zu Potsdam und des Dorotheen-Hospitales zu Berlin sehr erheblich betheiligt.

Es ist hier nicht der Ort, von dem Einzelnen der im Vorigen angeführten Einrichtungen und Maßregeln genaue Rechenschaft zu geben. Es genüge die Bemerkung, daß Friedrich Wilhelm, wie er seinem Staat eine energische Stellung nach außen gab, wie er mit dem entschiedensten Nachdruck dahin arbeitete, ihn zu einem festgeschlossenen und einigen Ganzen zu machen, so auch für den inneren Wohlstand, für die innere Erstarkung desselben unablässig bemüht war, und daß sein Bestreben auch hierin nicht ohne die erfreulichsten Folgen blieb. Unter seiner Hand sprießte auf den Wüsteneien, die er zur Herrschaft empfangen, ein tausendfältiges Leben empor. Die Kriegsstürme, die noch darüber hinziehen sollten, vermochten dasselbe nicht wieder auszutilgen.

Zweites Kapitel.

Die geistigen Verhältnisse und Interessen der Zeit. — Das Religionsgespräch zu Berlin und dessen Folgen. — Wissenschaft und Kunst. — Häusliche Verhältnisse des Kurfürsten Friedrich Wilhelm.

Dem Kampfe der beiden weltlichen Mächte, dem hartnäckigen Widerstreben der ständischen Privilegien im Herzogthume Preußen gegen die Souveränetät des großen Kurfürsten und dem endlichen Siege der letzteren, steht ein andrer Kampf zur Seite, der auf dem Gebiete des Geistes geführt ward, der aber die historische Stellung jener Zeit und den großartigen Beruf des Kurfürsten und seine Hingebung an diesen Beruf nicht minder deutlich darlegt. Es ist das Widerstreben des strengen Lutherthums gegen die Lehre der Reformirten, oder vielmehr, wie

es ſich hier geſtaltete: das Widerſtreben einer einſeitig religiöſen Auffaſſungsweiſe, wie dieſelbe in der Maſſe des Volkes verbreitet war, gegen die duldſamere und freiere Auffaſſung des chriſtlichen Glaubens, welche der Herrſcher geltend zu machen wünſchte. Beide Kämpfe, der weltliche und der geiſtige, ſtanden nicht ohne gegenſeitige Wechſelbeziehung da; wir haben bereits geſehen, wie die eifrigen Lutheraner in Preußen, die ihre reine Lehre durch die Souveränetät des reformirten Herrſchers gefährdet glaubten, die Glut des Widerſtandes gegen die Anforderungen des Kurfürſten mit Leidenſchaft zu nähren wußten. Dennoch iſt zwiſchen beiden Kämpfen in mehrfacher Beziehung ein ſehr erheblicher Unterſchied. Zunächſt beſchränkt ſich der religiöſe Streit keineswegs auf das preußiſche Herzogthum; im Gegentheil traten die wichtigſten Erſcheinungen deſſelben in dem Stammlande des Staates, in der Mark Brandenburg, und namentlich in der Hauptreſidenz des Kurfürſten, in Berlin, hervor; es war, als ob ſich hier die Intereſſen, die für die politiſchen Verhältniſſe bereits zu fehlen begannen, ſämmtlich in das Gebiet der religiöſen Angelegenheiten hinübergezogen hätten. Dann, und das iſt die Hauptſache, war es kein Kampf, der durch äußere Uebermacht und Gewalt zum Ziele gebracht werden konnte. Eine freie Lehre, ein freier Glaube laſſen ſich wohl unterdrücken, durch Feuerſchlünde und Inquiſitionsgerichte; es iſt aber unmöglich, ſie den Gemüthern der Menſchen aufzuzwingen. Hier konnte Friedrich Wilhelm nicht durchgreifend verfahren, wollte er an die Stelle deſſen, was er beabſichtigte, nicht noch Schlimmeres — an die Stelle der Freiheit des Glaubens und der religiöſen Duldung nicht eine noch härtere Glaubenstyrannei ſetzen. Er mußte ſich damit begnügen, dem feindſeligen Eifer der Gegner nur den nöthigen Zügel anzulegen; er mußte die Frucht des ausgeſtreuten Samens der Zukunft anheimſtellen. Und auch hierin ſollte ſeine Zuverſicht nicht unerfüllt bleiben.

Es iſt aber dieſer ganze Kampf bei Weitem das wichtigſte Zeugniß des damaligen Culturzuſtandes, und zwar ein Zeugniß, das, ſo widerwärtig uns auch die einzelnen Erſcheinungen von fanatiſcher Leidenſchaft und dogmatiſcher Pedanterei bedünken

mögen, dennoch im Großen und Ganzen auf unſre volle Ehrfurcht Anſpruch hat. Der dreißigjährige Krieg hatte wohl auf arge Weiſe zur Verwilderung der Sitten, zur Entfeſſelung aller Rohheit und Gemeinheit, die im Menſchen wohnen, gedient, und die nächſtfolgenden Zeiten waren nicht im Stande geweſen, eine klare Ordnung der Geſellſchaft mit Einem Schlage wieder zurückzuführen; er hatte zugleich aber auch aufs Kräftigſte dahin gewirkt, daß die Gemüther der Menſchen, wenigſtens aller edleren Naturen, in ihr Inneres einkehrten, daß ſie bei dem ſcheinbaren Zerfall der äußeren Verhältniſſe ſich der Gottheit, den religiöſen Lehren, den geheiligten Inſtitutionen des Glaubens mit einer um ſo lebhafteren Zuverſicht zuwandten. So unermeßliches Elend der dreißigjährige Krieg auch über Deutſchland brachte, ſo hielt dem die ſtets wachſende Verbreitung einer wahrhaft religiöſen Stimmung und Geſinnung doch ein erfreuliches Gegengewicht. Faſt alles geiſtige Intereſſe hatte ſich darin aufgelöſt. Die ſorgliche Beſchäftigung mit den Lehren der Religion, die Theilnahme an den kirchlichen Angelegenheiten waren es, was dem geiſtigen Bedürfniſſe des Volkes ſeine Nahrung gab, während Wiſſenſchaft und Kunſt faſt gänzlich darniederlagen, auch keine großartigen Unternehmungen in Handel und Induſtrie, die ſonſt wohl dem Geiſte Spannung und Anregung zu geben vermögen, vorhanden ſein konnten. Zugleich blieb jene religiös beſchauliche Richtung nicht müßig im Inneren verborgen; ſie trat vielverbreitet auch in äußerer lebenvoller Geſtalt, tröſtend, ſtärkend, berathend hervor, und zwar auf eine Weiſe, daß ſie noch heute vielfältig den gehaltvollſten Einfluß auf das Leben ausübt. Ich meine hiermit vorzugsweiſe jene zweite Blüthe der proteſtantiſchen Liederpoeſie, welche gerade in dieſe Zeit gehört und den unmittelbaren Abdruck des geiſtigen Lebens dieſer Tage bildet. Eine überaus große Menge von Kirchenliedern iſt damals entſtanden, Vieles freilich mehr der Geſinnung nach von Werth als in Bezug auf dichteriſche Kraft, Vieles nur handwerksmäßig hingeſungen, Vieles aber auch voll der edelſten Kraft und Schönheit. Vornehmlich blühte dieſe Poeſie in den nordöſtlich deutſchen Landen, zum Theil in denen, über welchen der große Kurfürſt

herrſchte. Hier iſt, vor allen übrigen Dichtern der Zeit, Paul Gerhardt zu nennen, der, ein Sachſe von Geburt, ſeit dem Jahre 1657 ein Pfarramt zu Berlin bekleidete, der Mann, dem unter den proteſtantiſchen Liederdichtern nur Luther zur Seite ſteht. Wer mag ſich einen Deutſchen nennen und ſagen, daß er die Lieder dieſes Mannes nicht kenne? die Lieder voll ſchlichter Anmuth und erhabener Einfalt, deren gemüthvoller Ernſt, deren unerſchütterliches Gottvertrauen, deren männliche Hingebung an den Herrn und Heiland ſo vielen Tauſenden ſchon Troſt, Ruhe und Freudigkeit gegeben haben! Ueberblicken wir die große Reihenfolge ſeiner Lieder, erinnern wir uns nur an ein einzelnes, wie etwa an das tief gemüthvolle „Befiehl du deine Wege", ſo leuchtet die wahrhaft religiöſe Stimmung, das reine und lautere Gefühl, das der Zeit zu eigen ſein mußte, in welcher ſolche Worte gedichtet wurden, hell vor unſern Blicken auf. Denn wenn auch Paul Gerhardt von keinem Dichter ſeiner Zeit erreicht wurde, wenn namentlich auch nur ſelten ein Lied gefunden wird, das dieſelbe Sicherheit des Bewußtſeins athmete wie die ſeinigen durchweg, ſo ſtand er dennoch keineswegs allein in ſeiner Zeit. Es war die allgemeine Stimmung, was ihn trug. Das bezeugt die außerordentliche Verbreitung, die ſeine Lieder gleich nach ihrem Entſtehen fanden. Von Mund zu Mund wurden ſie umhergetragen; in ſeiner Gemeinde, in der Stadt ſeines Aufenthaltes, in der Mark Brandenburg wie in Sachſen, im ganzen Nordoſten der deutſchredenden Zunge ſang man ſie nach; bei den kirchlichen Verſammlungen der Gemeinde wie bei der ſtillen häuslichen Andacht bediente man ſich ihrer. Auch hing das Volk mit inniger Liebe an dem Manne, dem es ſolche Schätze der Erbauung verdankte. Und wenn keiner von ſeinen Zeitgenoſſen ihm erreichte, ſo ſind dennoch ſehr achtungswürdige Namen andrer Liederdichter, deren Arbeiten ebenfalls ſich in den Geſangbüchern unſrer Tage erhalten haben, anzuführen. So iſt namentlich zu erwähnen, daß in Königsberg in Preußen eine rege dichteriſche Thätigkeit, ſchon ſeit dem ſechszehnten Jahrhundert, ſeit Lobwaſſer dort ſeine Pſalmen gedichtet, zu Hauſe war. Jetzt war unter den Königsbergern Simon Dach ein gefeierter

Name; in seinen weltlichen Gedichten zumeist zwar spielend und minder bedeutsam, vermochte er sich in geistlichen Liedern doch Paul Gerhardt mehrfach mit Glück anzunähern. An Simon Dach schloß sich ein ganzer Kreis jüngerer Talente, die sich in inniger Freundschaft verbunden hatten, an. Endlich muß bemerkt werden, daß gleichzeitig mit der kirchlichen Poesie auch die dazu erforderliche Musik mit Eifer und glücklichem Erfolge gepflegt wurde, und daß namentlich eine bedeutende Anzahl der trefflichsten Choral-Melodieen damals entstanden ist.

Es ist nöthig, auf diese vorzüglichst bedeutenden Zeugnisse des geistigen Lebens jener Zeit zurückzublicken, wenn man anders eine richtige Anschauung gewinnen und sich durch das Widerwärtige, das bei den religiösen Streitigkeiten hervortrat, nicht zu einem einseitig mißgünstigen Urtheil verleiten lassen will. Denn allerdings tragen diese Streitigkeiten, wie bereits angedeutet, nicht immer einen sonderlich erfreulichen Charakter. Religiöse Stimmung und Gesinnung waren im Volke mächtig verbreitet; aber an die Einzelheiten der Lehre, an die Art und Weise, wie das überlieferte Dogma aufzufassen sei, heftete sich der klügende Verstand; hier machte sich die Zerspaltung des Bewußtseins, die überall jenen Zeiten der Auflösung alter Zustände eigen sein mußte, geltend und drang zum Theil so tief in das innere Leben der Nation ein, daß sie die wahrhaft religiöse Grundlage oft zu verdunkeln, die Lehre der Liebe oft zum Fanatismus des Hasses umzuwandeln vermochte. Für unsern Zweck handelt es sich in diesem Betracht vornehmlich, wie bereits bemerkt, um die feindliche Stellung zwischen lutherischer und reformirter Religion, die bereits unmittelbar nach dem Beginn der Kirchenverbesserung sichtbar geworden war und die gegenwärtig in erneuter Schärfe ausgesprochen ward. Die Lutheraner erklärten, daß sie mit den Calvinisten (wie sie die Reformirten nach ihrem berühmtesten Lehrer gern benannten) noch weniger Gemeinschaft haben könnten als mit den Papisten. Das scheint auffallend und nur ein Ergebniß blinden Grolles, wenn man nur die äußere Stellung beider Kirchen ins Auge faßt; es findet aber seine genügende Erklärung, wenn man auf die Be-

sonderheiten des Dogma einzieht. Aeußerlich waren sie beide protestantische Kirchen; sie hatten gegen die Hierarchie des Papstthums protestirt, hatten sich davon frei gemacht, hatten endlich, der katholischen Kirche gegenüber, eine zumeist gleichberechtigte politische Stellung gewonnen. Innerlich aber standen die Lutheraner in der That den Katholiken näher. Während sie gleich diesen die mystische Grundlage der christlichen Lehre unangetastet gelassen hatten, waren die Reformirten von vorn herein in einer mehr rationalistischen Richtung aufgetreten; die letzteren legten bereits den Maßstab des eignen Erkenntnisses an die altgeheiligte Tradition; sie faßten die Form mehr nur als eine Form auf und betrachteten die Idee als das Wesentliche. Darum hatte sich das lutherisch-protestantische Christenthum alsbald wiederum zu einer festen, in sich geschlossenen Kirche gestaltet, während es statt einer reformirten Kirche eigentlich nur reformirte Gemeinden gab. Darum blieb jenes bei der einmal gewonnenen Gestaltung stehen, während diese ein Element des Fortschreitens in sich fühlten; darum herrschte bei den Lutheranern eine größere Wärme des Gefühles, bei den Reformirten eine größere Schärfe des Gedankens vor. Charakteristisch spricht sich diese Seite des Unterschiedes zwischen beiden Religionen in dem einen der vorzüglichsten Streitpunkte, die zwischen ihnen zur Sprache kamen, in der Lehre vom heiligen Abendmahl, aus; die Lutheraner lehrten, daß darin Leib und Blut Christi wirklich vorhanden und gegenwärtig seien; die Reformirten betrachteten dasselbe nur als ein Symbol.

Von Seiten der Reformirten konnte, unter diesem Gesichtspunkte, sehr wohl eine billige Toleranz gegen die Lutheraner ausgeübt werden; sie konnten für sich überzeugt sein, daß die letzteren mit der Form doch auch die Idee besäßen, daß man somit, trotz der verschiedenartigen Auffassungsweise, doch eins und dasselbe erstrebe und glaube. Nicht aber so von Seiten der Lutheraner, wenigstens nicht von Seiten der streng orthodoxen; ihnen war ja die Form ein ebenso Wesentliches, ihnen war die Tradition noch immer die unbedingt gültige Richtschnur, und der Glaube mußte nach ihrer Ansicht zerfallen, die Erwerbung der

Seligkeit verloren gehen, wenn man auch daran zu rütteln, wenn man dem willkürlichen Ermessen des eignen Verstandes, der willkürlichen Ausdeutung des heiligen Mysteriums ein gültiges Recht zugestehen wollte. Ein, obschon nur geringer Theil der Lutheraner war zwar geneigt, diejenigen Punkte der Lehre, über die man mit den Reformirten verschiedener Ansicht war, als minder erhebliche zur Erlangung der Seligkeit zu betrachten, sich somit in der That den Reformirten anzunähern; aber auch diese Richtung wurde von den streng Orthodoxen nicht minder entschieden zurückgewiesen, und von ihrem Standpunkte aus allerdings mit Recht, denn selbst der kleinste Zweifel mußte ja die positive Grundlage ihres Glaubens erschüttern. Diese Annäherung an die reformirte Lehre wurde mit dem Namen des Syncretismus, der Religionsmengerei bezeichnet.

Uebrigens war auch in der reformirten Lehre ein Element vorhanden, welches nicht minder, wie das eifrige Festhalten an den formalen Elementen der Tradition von Seiten der Lutheraner, zu einem einseitigen Abschließen gegen die letzteren führen konnte. Calvin, der große Meister ihrer Lehre, hatte dahin gestrebt, die freie Auffassungsweise, von welcher man ursprünglich ausgegangen war, wieder in ein gewaltiges System einzubauen; von einer Schlußfolgerung zur andern fortgetrieben, hatte er auf dem Gipfelpunkte des Systems eine Lehre ausgebildet, die wiederum der freien Forschung eiserne Bande anlegen mußte. Dies ist jene berüchtigte Lehre von der unbedingten Gnadenwahl, welche einen Theil der Menschheit von Ewigkeit her, durch einen unergründlichen Rathschluß Gottes, als zur Seligkeit, den andern als zur Verdammniß bestimmt darstellt; eine Lehre, die ebenso und noch viel mehr, als die strengste Orthodoxie der Lutheraner, ihre eifrigen Anhänger zur Unduldsamkeit, zum Fanatismus führen mußte. Diese Lehre war freilich keineswegs überall von den Gemeinden der Reformirten in ihrer ganzen trostlosen Härte aufgenommen worden; dennoch erschien sie durchweg, wenn auch auf verschiedenartige Weise modificirt, im Hintergrunde und so gab sie den Lutheranern ebenfalls die Waffe in die Hand, ihre Gegner nicht bloß der Gleichgültigkeit gegen das Heilige, sondern

auch derselben starren Einseitigkeit, wie diese ihnen vorgeworfen ward, zu bezüchtigen. Auf die einzelnen Versuche, eine Annäherung zwischen beiden Parteien hervorzubringen, folgte fast überall eine nur um so mehr gereizte Stimmung, eine steigernde Erbitterung. Mit der feinsten dialektischen Beweglichkeit und Schärfe ging man von jeder Seite den Principien des Gegners nach, bildete man diese Principien und die aus ihnen zu entnehmenden Schlußfolgerungen bis ins Abstruse und gänzlich Verkehrte aus und meinte, dadurch den feindlichen Gegensatz völlig entkräftet zu haben. Die schöne Grundlage einer erneuten, tieferen Religiosität schien durch ein solches Treiben wiederum gänzlich in sich zerfallen zu wollen.

Es gab nicht Viele, welche mit freiem Bewußtsein über den Parteien standen. Zu diesen Wenigen gehörte Friedrich Wilhelm. Er bekannte sich zu der reformirten Lehre, zu welcher sein Großvater, Kurfürst Johann Sigismund, im J. 1613 übergetreten war; er hielt mit Ueberzeugung an den freieren Principien dieser Lehre fest; aber er hatte sich durch die größere Freiheit der Auffassung nicht zur Gleichgültigkeit oder gar zur Verkennung der Grundwahrheiten des Christenthums verleiten lassen. Er war ein Christ in der vollsten Bedeutung des Wortes; er übte das Christenthum nach den Gebräuchen und Sitten seiner Zeit aus; aber er fühlte es, daß das Wesen desselben nicht in dieser oder jener äußeren Form und Verkörperung beruhe, daß es vielmehr vor Allem darauf ankomme, das Werk der Erlösung, das darin ausgesprochene unendlich tröstliche Verhältniß des menschlichen Geschlechtes zur Gottheit, dem Geiste nach aufzufassen. Er mußte natürlich wünschen, eine solche freiere, geistigere Auffassung unter seinem Volke nach Möglichkeit verbreitet zu sehen; aber er mußte es zugleich auch erkennen, daß die dogmatische Form, die äußere Gestaltung der Lehre doch eben nur die Verkörperung des Grundbegriffes sei, daß sie den reinen Gedanken nur eben bildlich, faßbarer für den äußeren Sinn, wenn vielleicht auch nicht überall auf eine gleich entsprechende, gleich angemessene Weise, darlege. Daher konnte er gegen die Bekenner eines andern Dogma's die erhabenste Toleranz mit Ue-

berzeugung ausüben, und das auf eine Weise, daß seine Anhänger, beschränkteren Sinnes, mehrfach an ihm irre wurden. Während er vorzugsweise darauf bedacht war, der reformirten Lehre wenigstens Anerkennung und Geltung zu verschaffen, klagten jene ein und ein andres Mal, daß er Lutheraner und Katholiken unbillig vorziehe; selbst daß er (1667) einen katholischen Kammerpagen in seine Dienste nahm, war geeignet, seine nächsten Angehörigen höchlichst zu beunruhigen.

Wer die Entwickelungsgeschichte des preußischen Staates mit unbefangenem Blicke beobachtet, wird mehrfach Verhältnisse wahrnehmen, welche mit einer gewissen innern Nothwendigkeit die stets wachsende Bedeutung dieses Staates zur Folge haben mußten; er wird finden, daß es kein äußerlicher Zufall war, was diesen Staat aus einem nicht gar umfassenden kaiserlichen Lehen zu einer der Großmächte Europa's umschuf. Eins der wichtigsten unter diesen Verhältnissen ist aber unstreitig die freiere geistige Stellung, welche die Herrscher des hollenzollerschen Stammes fast durchgängig, und vornehmlich seit den Zeiten einer gesteigerten geistigen Bewegung, eingenommen haben; jene Erkenntniß, daß der Mensch geistig selbständig sein müsse, wenn er sich zu seiner wahren Würde entwickeln soll, und daß der Staat nur dann Bedeutung, inneres Leben und innere Kraft gewinnen könne, wenn das Volk mit sinnvoller Anerkennung des Rechten, nicht aber einer todten, nur äußerlich bewegten Maschine gleich, handle; jener durchgehende Grundsatz, daß es im eignen Interesse des Herrschers liege, alle selbständige Entwickelung der Geister zu fördern und in dieselbe nicht anders hemmend einzugreifen, als wo im Volke selbst Strebungen hervortreten, deren Wirksamkeit nothwendig den entgegengesetzten Erfolg hervorbringen würde. In diesem Betracht ist die höchst gemäßigte, allem enthusiastischen Rausch vorbeugende Weise, in welcher Kurfürst Joachim II., hundert Jahr vor Friedrich Wilhelm, die Kirchenverbesserung eingeführt hatte, als das erste großartige Zeugniß der Bestimmung des Staates anzuführen. In diesem Betracht hat der Uebertritt des Herrscherhauses zur reformirten Lehre, die jener Zeit, wie bereits angedeutet, als Bekenntniß

einer freieren Auffassung diente und die einer höheren Toleranz Raum zu geben so wohl geeignet war, eine vorzüglich hohe Bedeutung. Und eben so wichtig für die fortschreitende Entwickelung des Staates ist der durchaus klare und vorurtheilslose Blick, mit welchem Friedrich Wilhelm diese Verhältnisse überschaute. Was er auf diesem Standpunkte pflanzte, nährte und schützte, das mußte die Lebensgeister des Volkes in einer frischen gedeihlichern Thätigkeit erhalten, während einstweilen die Formen einer abgelebten und vergangenen volksthümlichen Organisation zerbrochen werden und Zeitalter darüber hingehen mußten, ehe sich wiederum neue Formen hervorbilden konnten.

Die Toleranz des großen Kurfürsten erstreckte sich nicht bloß auf die Lutheraner und Katholiken, die er schon in Folge der äußeren Verträge zu schonen genöthigt gewesen wäre und von denen die ersten überdies den bei Weitem größeren Theil seiner Unterthanen ausmachten; auch gegen untergeordnete religiöse Sekten, soweit deren Benehmen nicht eine Untergrabung der bestehenden Verhältnisse befürchten ließ, erwies er sich gern duldsam. Ein charakteristisches Beispiel in diesem Betracht bildet sein Verhalten zu der Sekte der Socinianer. In dieser Sekte herrschte das Princip des Rationalismus auf eine ungleich auffälligere Weise, als in den Lehren der Reformirten; sie erkannten in der heiligen Schrift nur das als wahr, was der Verstand begreifen könne, und verwarfen namentlich den Glauben an die Göttlichkeit der Person Christi, somit die ganze Lehre von der Dreieinigkeit, die doch einen sehr wesentlichen Theil des Glaubens der Reformirten, wie der Lutheraner und der Katholiken, ausmachte. Vielfach angefeindet und verfolgt, hatten sie vornehmlich nur im polnischen Reiche eine sichre Zuflucht gefunden. Von dort aus hatte sich ihre Lehre nach Preußen verbreitet. Kurfürst Georg Wilhelm hatte noch kurz vor seinem Tode ein strenges Edikt zu ihrer Unterdrückung erlassen; Friedrich Wilhelm indeß hatte, obgleich er durch sein Verhältniß zu den preußischen Ständen zur Erneuung dieses Ediktes genöthigt ward, ihnen den landesherrlichen Schutz nicht gänzlich entzogen. So fanden sie, als sie im Jahre 1658 auch aus Polen vertrieben wurden, in

Preußen eine nicht ungünstige Aufnahme; sie breiteten sich hier weiter aus und erhielten selbst eine Erlaubniß zur Ansiedlung in der Mark Brandenburg. Doch wieder traten die preußischen Stände sehr ernstlich mit der Forderung auf, daß sie aus dem Lande gewiesen werden sollten und schon war Friedrich Wilhelm aufs Neue genöthigt, ein Edikt zu erlassen, welches ihnen befahl, in Jahresfrist das Land zu räumen. Sie reichten aber, im J. 1666, eine Vertheidigungsschrift bei dem Kurfürsten ein, in welcher sie ihn mahnten, die schon bewilligte Gewissensfreiheit aufrecht zu erhalten, und es nachwiesen, daß sie noch keinen Einzigen zu ihrem Glauben herübergezogen hätten, daß die strenge Zucht, die sie befolgten, auch wenig geeignet sei, das Volk an sich zu locken; überdies seien sie Keinem im Wege, sie bewohnten nur eine sandige Gegend an den Grenzen Masoviens, die durch feindliche Einfälle verwüstet gewesen und durch ihren Fleiß wieder urbar gemacht und mit Dörfern bebaut worden sei. Friedrich Wilhelm war zu weise, als daß er sich selbst so nützlicher Unterthanen beraubt hätte; er gab dem Edikt keine Folge und behielt die Socinianer im Lande. Mehrfach noch traten die preußischen Stände mit gleich unduldsamen Forderungen auf; sie erreichten jedoch nichts, als höchstens wieder nur einen Wortbefehl zur Ausweisung der Andersgläubigen, der aber ebensowenig zur Ausführung kam.

Wenn Friedrich Wilhelm in Fällen wie der ebengenannte den Zumuthungen unduldsamer Eiferer wenigstens scheinbar nachgab, so strebte er um so ernstlicher dahin, jenen Zwiespalt zwischen Lutheranern und Reformirten auszugleichen und, wenn nicht eine wirkliche Einigung, so doch ein friedliches Verhältniß zwischen diesen beiden Parteien zu Stande zu bringen. Seine persönliche geläuterte Ueberzeugung mußte ihm dies ebenso wünschenswerth machen, wie seine Stellung als Beherrscher eines Staates, welcher eine der Hauptstützen des Protestantismus ausmachte und dessen ungefährdete Erhaltung durch die des letzteren so wesentlich bedingt war. Dies Bestreben hatte sich schon in der früheren Zeit seiner Regierung kund gegeben; es bildete sein ganzes Leben hindurch einen der Punkte, die ihm am Meisten am Herzen lagen

und auf die er, trotz so mancher betrübenden Erfahrungen, doch immer wieder, und mit stets erneuter Hoffnung auf einen endlichen Erfolg zurückkehrte. Zu den wichtigsten Maßregeln, mit denen er diese Seite seiner großartigen Thätigkeit eröffnet hatte, gehört die Theilnahme an jenem Religionsgespräche, an dem „Colloquium charitativum", welches im J. 1645 durch König Wladislaw IV. von Polen zu Thorn veranstaltet war, welches aber so wenig den ursprünglich beabsichtigten Frieden zwischen Katholiken und Protestanten, wie eine Annäherung zwischen Lutheranern und Reformirten zur Folge gehabt hatte. Die lutherischen Geistlichen aus Königsberg, die u. a. zur Theilnahme an diesem Religionsgespräch abgesandt waren, kehrten in derselben feindlichen Stimmung gegen die Reformirten, mit der sie gekommen, in ihre Heimath zurück. Wie diese Stimmung auf eine lange Folgezeit hin die Angelegenheiten des Kurfürsten in Preußen verwirren half, ist im Vorigen bereits mehrfach angedeutet worden.

Der stete Zwiespalt zwischen beiden Religions-Parteien, und vorzugsweise der gehässige Eifer, mit welchem die lutherischen Geistlichen sich häufig genug öffentlich über die Reformirten und ihren Glauben aussprachen, schien einen neuen Versuch zur Annäherung äußerst wünschenswerth zu machen. So hatte u. A. in Berlin ein lutherischer Geistlicher, Samuel Pomarius, der als unterster Diakonus an der Petrikirche stand, mehrfach Gelegenheit zu gerechter Klage gegeben. Schon im J. 1653 war derselbe wegen höchst unschicklicher Angriffe gegen den vom Kurfürsten sehr geschätzten Hofprediger Bergius und gegen die Reformirten überhaupt vom Amte suspendirt worden. Auf dringende Fürbitte, namentlich von Seiten des Hofpredigers, und auf das Versprechen, sich fortan friedlich zu verhalten, war er wieder in sein Amt eingesetzt worden. Als aber am 9. December 1658 wegen des Sieges, den die holländische Hülfsflotte über die schwedische erfochten hatte, ein allgemeines Dankfest angeordnet war, benutzte er die Gelegenheit zu einer enthusiastischen Lobrede auf den lutherischen Schwedenkönig, im Gegensatz gegen die reformirten Holländer. Er sollte deßhalb aufs Neue zur Verantwortung gezogen werden, war aber inzwischen zum Su-

perintendenten von Salzwedel, von Seiten des dortigen Rathes, berufen worden. Nachdem er eine, wiederum sehr aufregende Abschiedspredigt gehalten, zeigte er seine neue Berufung dem Kurfürsten, ohne dessen Genehmigung abzuwarten, an, suchte sich dabei zugleich von den Vergehen, die man ihm Schuld gegeben, zu reinigen und bat sogar, naiver Weise, um die Gewährung eines „äußerlichen Gnadenzeichens", damit er desto freudigr sein und bleiben möge. Der Kurfürst beantwortete das Gesuch sehr ernsthaft, indem er namentlich die letztere Bitte, da er sie nur als eine Verhöhnung aufnehmen könne, in aller Strenge zurückwies; die Berufung wurde auf keine Weise genehmigt und Pomarius genöthigt, anderweitig ein Unterkommen zu finden. Eine Verordnung vom 16. August des folgenden Jahres schärfte, mit besonderer Bezugnahme auf des Pomarius Benehmen, den Räthen sämmtlicher Provinzen eindringlichst ein, das gegenseitige Verdammen und Verlästern der Reformirten und Lutheraner zu hintertreiben. Dennoch wurden dadurch die ärgerlichen Worte und Auftritte keineswegs beseitigt. Bereits im J. 1654 war ein Edikt erlassen, daß kein Unterthan des Kurfürsten theologische Schriften weder im Lande noch außerhalb solle drucken lassen, bevor sie die Genehmigung der inländischen theologischen Censur erhalten hätten. Gleichwohl ließ ein Prediger in Stendal, Schilling, jetzt einen Tractat gegen die Reformirten in Wittenberg, dem Heerde des eifrigsten und einseitigsten Lutherthums, drucken, in welchem es u. a. hieß: der Teufel pflege die Leute mit der calviniſchen Partikularität (der Lehre von der Gnadenwahl) anzufechten und in Zweifel zu stürzen; und alle diejenigen würden verflucht, so wider die Heiligung des göttlichen Namens, Gottes Reich und dessen Willen wären, es möchten Papisten sein oder Calviniſten. Er wurde (1660) zur Untersuchung gezogen und da er sich durchaus nicht zum Widerruf verstehen wollte, seines Amtes entsetzt. Ein Geistlicher zu Berlin, Johann Heinzelmann, nahm sogar keinen Anstand, auf öffentlicher Kanzel die Worte zu sagen: „Wir verdammen die Papisten, Calviniſten und auch Helmstädter (Syncretisten). Mit einem Worte: wer nicht lutherisch ist, der ist verflucht!" Im

Jahre 1661 veranſtalteten der Rector der Stadtſchule zu Berlin, Jakob Hellwig, und der Subrector Röſner durch ihre Schüler ein geiſtliches Komödienſpiel, wie dergleichen zu jener Zeit auf den Schulen Sitte war; es war eine Darſtellung des Leidens Chriſti, das Ganze aber nur auf eine öffentliche Verſpottung der Reformirten und ihrer Gebräuche, namentlich der Weiſe, wie die letzteren das Abendmahl nahmen, berechnet. Wegen ſolches Frevels, der ſelbſt das Ehrwürdigſte in den Koth der Gemeinheit herabzog, wurden beide ihres Amtes entſetzt und gefänglich eingezogen; doch wurden ſie ſpäter wieder begnadigt, nachdem ſie erklärt, daß ſie ihr Vergehen öffentlich anklagen und das Verwerfliche deſſelben ihren Schülern auseinanderſetzen wollten.

Im demſelben Jahre 1661 geſchah außerhalb der kurfürſtlichen Lande ein ſehr erfreulicher Schritt zu einer gegenſeitigen Verſtändigung zwiſchen den ſtreitenden Parteien der proteſtantiſchen Kirche. Der Schwager Friedrich Wilhelm's, der Landgraf von Heſſen-Kaſſel, Wilhelm VI., veranſtaltete zu Kaſſel ein Religionsgeſpräch zwiſchen einigen lutheriſchen Theologen aus Rinteln und einigen reformirten Theologen aus Marburg. Man ging hiebei, ſo friedlich wie ſorgfältig, auf die vorzüglichſt ſtreitigen Punkte, auf die Lehre von der Perſon Chriſti, vom Abendmahl, von der Nothwendigkeit des Exorcismus bei der Kindertaufe (welche die Lutheraner, ihrer ganzen Auffaſſungsweiſe gemäß, vertheidigen mußten) und von der Gnadenwahl, ein; man fand, daß man ſich über dieſelben allerdings nicht vereinigen könne, daß aber dieſe Punkte keineswegs den eigentlichen Grund des Glaubens beträfen und ſomit kein Hinderniß abgäben, um ſich gegenſeitig in herzlicher brüderlicher Liebe als Mitgenoſſen deſſelben wahren, ſeligmachenden Glaubens zu betrachten. Deßhalb ſollten auch dieſe ſtreitigen Punkte fortan auf den Kanzeln gar nicht oder nur im ruhig dogmatiſchen Zuſammenhange, ohne Polemik gegen die Andersdenkenden, berührt werden. Es wurde dabei als wünſchenswerth ausgeſprochen, daß man ſich zu derſelben Einigung auch in andern Landen, namentlich im Brandenburgiſchen, entſchließen möge. Freilich war es höchſt wünſchenswerth, und der Vorgang zu Kaſſel ſchien in der That ge-

eignet, eine weitere Nachfolge zu veranlaſſen. Nur aber war er allein dadurch möglich geworden, daß von beiden Seiten, und namentlich von der der Lutheraner, gemäßigte Männer zu jenem Religionsgeſpräche zuſammengetreten waren; bei den Eifernden mochte ſchwerlich ein ähnliches Entgegenkommen zu erwarten ſein. Das Letztere zeigte ſich auch nur allzu raſch. Mehrfach traten die ſtrengen Lutheraner mit entſchiedenem Widerſpruch auf; und kaum hatten die Wittenberger von dem Vorgange zu Kaſſel vernommen, als ſie in einer heftigen Druckſchrift, unter dem Titel Epicriſis, eine Widerlegung der dort verſuchten Einigung ausgehen ließen. Sie ſandten die Schrift in alle proteſtantiſchen Lande, beſonders auch an die Kirchen-Miniſterien der Mark Brandenburg.

In Erwägung all dieſer Ereigniſſe ſah ſich Friedrich Wilhelm nunmehr veranlaßt, mit umfaſſenderen Maßregeln in die religiöſen Verhältniſſe einzugreifen, damit der widerwärtigen und für das Gedeihen des Staates ſelbſt bedrohlichen Spaltung ein Ziel geſetzt und durch gegenſeitige Einigung oder wenigſtens Duldung fortan eine mehr durchgreifende geläuterte Entwickelung des religiöſen Bewußtſeins begründet werde. Es erſchien im Jahre 1662 eine Reihe von Verordnungen, welche auf die Durchführung ſolcher Zwecke berechnet waren. Zunächſt eine Verordnung über die theologiſchen Prüfungen, die mit großer Weisheit den eigentlichen Kern all jener religiöſen Streitigkeiten erfaßte; die Inſpectoren wurden nämlich darauf angewieſen, nicht ſowohl auf die Geſchicklichkeit der Candidaten in gelehrten theologiſchen Disputationen zu ſehen, als vielmehr darauf, ob dieſelben „geübte Sinnen in der heiligen Schrift erlangt hätten, um mit den Worten Chriſti und der Apoſtel die nöthigen Punkte chriſtlicher Lehre vom wahren Glauben und chriſtlichen Leben darzuthun und zu befeſtigen, um die Unwiſſenden zu unterrichten, die Betrübten zu tröſten, die Nachläſſigen zu warnen, mit einem Worte: um alle Hauptverrichtungen der chriſtlichen Seelſorge ausüben zu können.“ — Eine [illegible] Verordnung ſchärfte den lutheriſchen Geiſtlichen wiederum [illegible] entſchiedenſte ein chriſtlich friedliches Verhalten gegen die Reformirten ein; ſie ſollten überall

ihren Zuhörern nur Dinge vortragen, die diese zu verstehen im Stande wären, und sich jeder philosophischen Schulweisheit enthalten; sie sollten die reformirte Religion weder nach Privatschriften, denen die allgemeine Anerkennung mangle, beurtheilen, noch ihr diejenigen Schlußfolgerungen aufbürden, die sie nach eignem Gutdünken daraus gezogen; sie sollten sich aller Verketzerung, Verdammung und Verspottung der Lehrbegriffe, mit denen sie nicht übereinstimmten, enthalten; sie sollten endlich, statt die Kanzel zu einem Kampfplatze zu machen, vor Allem für die wahre Erbauung und sittliche Bildung ihrer Gemeinden sorgen. Die zu ordinirenden Pfarrer sollten eine friedliche Aufführung, wie die verlangte, durch Unterschrift eines besondern Reverses verbürgen. Die verhärteten Eiferer und Zeloten aber, die da meinten, daß ihnen durch diese Verordnung ihr Gewissen zu enge gespannt würde, sollten sich nach andrer Gelegenheit außerhalb des Kurfürstenthums, wo man ihnen ihr unchristliches Verdammen andrer Christen nachlasse, umthun. — Ein drittes Edikt untersagte fortan den sämmtlichen Unterthanen, mit der Bestimmung, im Uebertretungsfalle sie von aller Beförderung im Staatsdienste ausschließen zu wollen, den Besuch der benachbarten Universität Wittenberg und der dortigen theologischen und philosophischen Vorlesungen, gebot auch den etwa dort Anwesenden, innerhalb einer dreimonatlichen Frist die Universität zu verlassen. Wittenberg war in der That, wie bereits angedeutet, derjenige Ort, wo vorzugsweise die Waffen für das hartnäckig eifernde Lutherthum geschmiedet wurden. Das führte auch das Edikt näher aus und wies es zugleich nach, wie die Umtriebe der Wittenberger Professoren selbst in die politischen Verhältnisse der Staaten Verderben bringend eingriffen, indem sie die Reformirten aus dem Verbande der Augsburgischen Confessions-Verwandten hinauszudrängen suchten, indem sie den Grundsatz aufstellten, daß die Niederlassung eines Reformirten in eines lutherischen Herren Landen nicht zu dulden sei, indem sie überhaupt auf mannigfache Weise die Unterthanen gegen ihre Obrigkeiten aufzuwiegeln bemuht seien.

Die eben genannten Edikte waren indeß solche, die nur

mittelbar zu dem erwünschten Ziele führen konnten; es war aber die Absicht des großen Kurfürsten, zugleich auch unmittelbar für die Einigung der beiden Parteien der protestantischen Kirche wirksam zu sein. Der glückliche Erfolg des Kasseler Religionsgespräches schien dieselbe Maßregel auch hier als die zweckmäßigste zu empfehlen. Friedrich Wilhelm erließ daher, am 21. August 1662, eine Verfügung, durch welche er, „um das unchristliche Verketzern, die falschen Deuteleien und erzwungenen Beschuldigungen gotteslästerlicher Lehren abzuthun und an dessen Stelle einen Anfang zu brüderlicher Verträglichkeit ins Werk zu richten", ein Religionsgespräch zwischen den Geistlichen der Städte Berlin's anordnete; und zwar sollte freundschaftlich darüber berathen werden: „ob in denjenigen Bekenntnißschriften der Reformirten, welche in den kurfürstlichen Landen Gültigkeit hatten, etwas gelehrt werde, warum der, so es lehre oder glaube und bejahe, durch göttliches Gericht verdammt sei; oder ob etwas darin verneint oder verschwiegen sei, ohne dessen Wissenschaft der höchste Gott Niemand selig machen wolle". Zur Theilnahme an dem Gespräch wurden lutherischer Seits sämmtliche Geistliche der Hauptkirchen in den beiden Städten Berlin's, im eigentlichen Berlin und in Cöln, aufgefordert; unter ihnen sind als diejenigen Männer, die besonders einflußreich hervortraten, im berlinischen Ministerium der Propst Lilius, der Archidiakonus Reinhart und Paul Gerhardt, im cölnischen Ministerium der Propst Andreas Fromm anzuführen. Von Seiten der Reformirten wurden die beiden Hofprediger und der Rector (später der Conrector) des Joachimsthalschen Gymnasiums zur Theilnahme beauftragt. Die obere Leitung der Conferenz war dem Oberpräsidenten, Otto von Schwerin, übergeben, dem verschiedene Räthe, beiden Confessionen angehörig, beigeordnet wurden. Schwerin war auch hier, wie früher bei den ständischen Verhandlungen in Preußen, durchaus an seiner Stelle; denn mit der diplomatischen Gewandtheit und dem besonnenen Ernste, deren es hier nicht minder bedurfte als dort, verband sich bei ihm zugleich eine ächt religiöse Bildung. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, daß er für den Hausgebrauch der Kur-

fürſtin, Luiſe Henriette, eine Reihe trefflicher Gebete aufgeſetzt hatte, und daß ohne allen Zweifel eine Anzahl geiſtlicher Lieder, die man insgemein der Kurfürſtin ſelbſt zuſchreibt und die ſich den beſſeren Liedern jener Zeit vortheilhaft anreihen, ebenfalls von ſeiner Hand herrührt *).

So edel die Abſicht des Kurfürſten bei der Anordnung des Religionsgeſpräches war, ſo erhoben ſich jedoch ſchon, noch ehe man zum Beginn deſſelben kam, nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Zwar nur von dem einen Theil der dazu aufgeforderten lutheriſchen Geiſtlichen; denn die beiden Miniſterien, das berliniſche und das cölniſche, ſtimmten in ihrer Richtung keineswegs überein. Die Geiſtlichkeit von Cöln war einer Einigung, wie ſolche in Kaſſel erreicht war, nicht abgeneigt. Der Propſt Fromm vornehmlich war ernſtlicher Weiſe, wie es ſcheint, auf eine Ausgleichung des Zwieſpaltes bedacht; er konnte mit der herben Einſeitigkeit ſeiner lutheriſchen Glaubensgenoſſen nicht übereinſtimmen und benahm ſich gegen die Reformirten auf eine entgegenkommende Weiſe. Er ſtand ſelbſt mit den Häuptern der letzteren in perſönlich nahen Beziehungen; die Gattin des früheren

---

*) Hier nur der Anfang des einen von dieſen Liedern, als Beleg, wie ſie, wenigſtens im Tone, ſelbſt den von Paul Gerhardt gedichteten nahe ſtehen:

Mein Gott, wo will es hin mit mir
Und meinen langen Schmerzen?
Ich liege Tag und Nacht vor dir
Mit meinem ganzen Herzen.
Ich ſeufz, ich wein, ich ruf, ich ſchrei,
Wo, ſprech ich, iſt die Lieb und Treu,
Die du mir zugeſchworen,
Eh ich noch bin geboren?

Du thuſt, als käm dir Nichtes für;
Ach! dieß macht mein Verbrechen.
Ich weiß die Zeit, da du mit mir
Auch haſt begehrt zu ſprechen.
Du klopfteſt an: ich fühlt es nicht;
Du zeigteſt mir dein Angeſicht:
Mein Augen aber waren
Weg in die Welt gefahren.

Hofpredigers, Bergius, war von ihm aufgefordert worden, eine Pathenſtelle bei ſeinem Sohne zu übernehmen, was unter den Verhältniſſen jener Zeit als ein faſt unerhörtes Beiſpiel gelten mußte; ebenſo freundſchaftlich ſtand er zu dem gegenwärtigen erſten Hofprediger, Bartholomäus Stoſch. Um ſo entſchiedener aber widerſtrebten die Geiſtlichen Berlins einer ſolchen Einigung, indem ſie in dem Benehmen ihrer cölniſchen Amtsgenoſſen nur die Aeußerungen des ſo verhaßten Syncretismus zu erblicken vermeinten. Sie ſuchten zunächſt das ganze Religionsgeſpräch von ſich abzulehnen, und von ihrem Standpunkte aus hatten ſie dabei in der That ſo gar Unrecht nicht. Paul Gerhardt namentlich wies es in einem ausführlichen Gutachten nach, daß ſie eine üble Stelle einnehmen würden, indem die kurfürſtliche Verfügung ein freundſchaftliches Geſpräch verlange und ſie doch zugleich als Ankläger auftreten ſollten; daß man reformirter Seits gewiß keine Grundprincipien aufgeben werde, ſomit nur ſie genöthigt ſein ſollten, einen Theil von der Grundlage ihres Glaubens zu verlaſſen, und daß es endlich eine Sache der geſammten märkiſch-lutheriſchen Kirche betreffe, in der ſie allein keinen Beſchluß faſſen könnten. Da ſich indeß der Verfügung des Kurfürſten im Allgemeinen nicht widerſprechen ließ, ſo übergaben die berliniſchen Geiſtlichen in der erſten Sitzung, die am 1. September in der kurfürſtlichen Bibliothek ſtatt fand, eine Bittſchrift, in welcher ſie um Aufſchub und um die Erlaubniß zu einer Berathung mit den übrigen geiſtlichen Behörden baten. Auch den cölniſchen Geiſtlichen war ein Aufſchub, der gründlicheren Vorbereitung wegen, erwünſcht. Derſelbe wurde ſomit bewilligt, zugleich aber geboten, daß man ſich, ehe nicht dem Verlangen des Kurfürſten rückſichtlich des Religionsgeſpräches genug gethan ſei, alles Predigens gegen die Reformirten enthalten ſolle. Die Berliner legten hiegegen Proteſt ein; doch wurde das Anſinnen, daß man ihnen dennoch auch in dieſem Augenblick eine Beſprechung der reformirten Schriften auf der Kanzel nach gewohnter Weiſe geſtatten möge, natürlich entſchieden abgeſchlagen. Sie erklärten ſich endlich bereit, der Verfügung des Kurfürſten nachzukommen.

Fürs Erſte handelte es ſich nun um eine Verſtändigung

zwiſchen den beiden lutheriſchen Miniſterien. Schon der Punkt, den das eine und das andre von ihnen an die Spitze der Verhandlungen mit den Reformirten zu ſetzen wünſchte, war ein charakteriſtiſches Zeugniß für ihre verſchiedenartige Richtung. Die Cölner verlangten, daß zu dieſem Behuf die Lehre von der Gnadenwahl vorangeſtellt würde; ſie erkannten ſehr richtig, daß dies der Punkt ſei, in welchem die Gebrechlichkeit der reformirten Lehre beruhe, in welchem die letztere ſomit zum Nachgeben bewogen werden könne; ſie durften dies auch um ſo mehr hoffen, als hierüber von den Reformirten ſelbſt keine allgemein durchgreifenden Grundſätze angenommen waren. Sie deuteten außerdem darauf hin, daß die übrigen Streitpunkte minder erheblich ſeien, und daß in Bezug auf dieſe eine gegenſeitige Duldung ſehr wohl zuläſſig ſein könne. Die Berliner wollten dagegen die Lehre vom Abendmahl als die Hauptſache betrachtet wiſſen, um in ihr, welche den rechten Concentrationspunkt des ſtrengen Lutherthums ausmachte, die myſtiſche Richtung des lutheriſchen Glaubens von vornherein gegen eine jede freiere Auffaſſungsweiſe ſicher ſtellen zu können. Beide Miniſterien kamen zu keiner Einigung. Die Cölner machten daher den Vorſchlag, daß man lieber getrennt handeln wolle; und den Berlinern, die ihren ſyncretiſtiſchen Amtsgenoſſen nicht ſonderlich trauten, war das ſehr recht.

Nunmehr begannen die eigentlichen Verhandlungen, und zwar zunächſt, nach dem Wunſche der berliniſchen Geiſtlichen, mit den Unterſuchungen über die Lehre vom Abendmahl. Das Einzelne dieſer Verhandlungen hat für uns, denen die dogmatiſchen Subtilitäten jener Zeit zum großen Theil bereits ſehr fern liegen, kein allgemeines Intereſſe mehr; es iſt ſomit nicht nöthig, näher darauf einzugehen. Es genüge die Bemerkung, daß die Sache ſich unſäglich ins Weite und Breite ausdehnte, daß Sitzungen auf Sitzungen folgten, und daß man, ſtatt zu dem erwünſchten Ziele zu gelangen, ſich eigentlich immer weiter davon entfernte. Die ſtreng lutheriſchen Berliner waren von vornherein aufs Entſchiedenſte gewillt, kein Stück ihres Glaubens aufzugeben, ſomit einer jeden Einigung aufs Entſchiedenſte abgeneigt. In ihren

Herzen ſtand die Ueberzeugung feſt, daß wer an ihrer myſtiſchen Glaubenslehre nicht Theil nehme, auch an der Seligkeit keinen Antheil haben könne. Je ſchäfer, je mannigfacher geſpalten und gegliedert die Fragen wurden, die man ihnen reformirter Seits vorlegte, mit um ſo kunſtvollerer Dialektik wanden ſie ſich hindurch, um die Gegner keinen Vortheil gewinnen zu laſſen und ſelbſt auf keinem Punkte eine Blöße zu geben. Das, was in der einfachen natürlichen Sprache als Glaube bezeichnet wird, zerſplitterte ſich in unendliche Abſtufungen von Wichtigkeit der Lehre und von Zurechnungsfähigkeit des Glaubenden. Man ſchien es ganz zu überſehen, daß ſich die tiefbedeutſame Sache, um welche es ſich handelte, allmälig in einen leeren Dunſt von Worten und Sylben aufgelöſt hatte. Im Herbſt hatte man die Sitzungen begonnen, ſchon war der Winter vorübergegangen, und noch war nichts erreicht, als eine, durch den langen, fruchtloſen Kampf nothwendig hervorgerufene höhere Reizbarkeit der Gemüther. Schon hatten ſich die Cölner ganz zurückgezogen, da ſie bei den einſtweilen verhandelten Punkten zum Nachgeben nicht abgeneigt waren, aber den Vorwurf des ſo bitter verhaßten Syncretismus nicht auf ſich laden wollten. Die Reformirten beſchwerten ſich über die hartnäckigen Ausflüchte der Berliner; und dieſe glaubten, freilich nicht ganz ohne Grund, daß es nur darauf abgeſehen ſei, ihnen den ſichern Boden unter den Füßen wegzuziehen. Hatten ſie ſich doch ſchon im Winter dahin ausgeſprochen, daß ſie unverrückt bei allen ihren Lehren bleiben würden, daß ſie jedoch erbötig ſeien, den Reformirten alle nachbarliche und chriſtliche Liebe und Freundſchaft zu erweiſen. Darauf aber war man einſtweilen nicht eingegangen, da man ja eine innigere Annäherung zwiſchen beiden Confeſſionen wünſchte.

Die geſteigerte perſönliche Gereiztheit brachte die Sache zum Schluß, freilich nicht zu einem ſolchen, wie man ihn gehofft hatte. In einer der Sitzungen, am 4. April 1663, waren die eifrigſt Orthodoxen unter den berliniſchen Geiſtlichen, namentlich der Archidiakonus Reinhart, der gewöhnlich für ſeine Amtsgenoſſen das Wort führte, zufälliger Urſachen halber nicht zugegen geweſen; die andern hatten ſich dasmal gefügiger erwieſen,

und so hofften die kurfürstlichen Bevollmächtigten, endlich dem Ziele wenigstens in Etwas näher gelangt zu sein. In der folgenden Sitzung aber, als jene wieder erschienen, wurde Alles sogleich zurückgenommen. Man nahm nunmehr den Sprecher besonders vor und suchte ihm die Bedeutung des erwünschten Friedenswerkes und die edle Absicht des Kurfürsten noch einmal eindringlichst klar zu machen. Aber eigensinnig beharrte Reinhart auf seinem Standpunkte; es kam zu heftigen Vorwürfen von Seiten des Oberpräsidenten, und Reinhart antwortete ihm in nicht minder leidenschaftlicher Weise. In einer folgenden Sitzung machte Schwerin den Antrag, weil der Theilnehmer von Seiten der Reformirten gar wenige seien, noch d[illegible] Schul-Collegen am Joachimsthalschen Gymnasium, Adam Ge[illegible]e, der vor nicht gar langer Zeit aus der lutherischen Kirche zur reformirten übergetreten war und der gegenwärtig in den Conferenzen die Schriften der Reformirten ablas, als Mitsprecher hinzuzuziehen. Der Archidiakonus indeß, der seiner Würde nichts zu vergeben gedachte, erwiderte: die Berlinischen hätten bei ihrem Gymnasium auch noch gar feine geschickte Leute; wenn es dem Herrn Oberpräsidenten so beliebe, könne von denen auch noch Jemand mit heraufkommen und dem Joachimsthalschen Schul-Collegen entgegengesetzt werden. Man suchte den eigensinnigen Mann von der Unbilligkeit seines Widerspruches zu überzeugen, aber es half nichts. In der Sitzung am 29. Mai 1663 reichte darauf Gerike, mit Schwerin's Genehmigung, ein Memorial ein, in welchem er sich über die ihm widerfahrene Beleidigung beklagte, zugleich aber in aller Bescheidenheit erklärte, daß er sich Reinhart auf keine Weise gleich stelle und nur deßhalb um die Theilnahme an dem Gespräche bitte, damit jener ihn aus der Schrift eines Besseren belehren möge. Diese Forderung reizte jedoch den ganzen priesterlichen Stolz des Sprechers zum heftigsten Ungestüm auf. Es komme ihm, rief Reinhart aus, ihm, der den höchsten Sitz der Theologie einnehme, wahrlich nicht zu, mit einem jeden Baccalaureus, der etwa ein Jahr zu Wittenberg gewesen, in die Palästra hinabzusteigen; bedürfe der Schul-College eines besseren Unterrichts, so möge er zu ihm ins Haus

kommen; so aber sei dessen Begehren für ihn nichts als eine Beschimpfung. Mit bittern Worten löste sich die Sitzung, welche die letzte sein sollte, auf. Schwerin erklärte, daß er sich der Conferenz so lange entziehe, bis er weitern Befehl vom Kurfürsten werde erhalten haben. Reinhart's Genossen aber nahmen mit völliger Entschiedenheit seine Partei; sie protestirten schriftlich und äußerten sich u. a. auch dahin, daß der Infimus der Joachimsthal'schen Schule sie sammt und sonders durch seine Herausforderung beschimpft habe, daß jedoch in ihnen allen kein Blutstropfen sei, der Ursach habe, sich vor diesem Infimus zu fürchten. Vergebens hoffte Schwerin, daß Reinhart und seine Genossen von ihrer Heftigkeit zurückkehren würden. Er ließ vier Wochen vorübergehen, ehe er den nöthigen Bericht über Reinhart's Benehmen an den damals abwesenden Kurfürsten abgehen ließ; dieser befahl darauf, daß Reinhart, wegen seines „übermüthigen, tolltrotzigen Beginnens", fortan zu den Conferenzen, die man nur mit friedliebenden Männern fortsetzen solle, nicht mehr zuzulassen und daß ihm auch der theologische Unterricht, den er bisher dem Prinzen von Kurland, dem Neffen des Kurfürsten, ertheilt, zu nehmen sei. Als die berlinischen Geistlichen hörten, daß Reinhart also in Ungnade gefallen sei, schrieben sie noch einmal an Schwerin und baten um nähere Aufklärung der Sache, da Alles, was Reinhart gethan und gesprochen, durchaus nur in ihrem Namen, mit ihrer Genehmhaltung und Vollmacht geschehen sei, sie aber nicht wüßten, daß er sich irgend unbillig benommen habe. Schwerin verwies ihnen dies unüberlegte Schreiben sehr ernsthaft und machte sie darauf aufmerksam, daß sie die etwa eintretenden Folgen allein zu tragen haben würden, da er auch hierüber dem Kurfürsten Bericht erstatten müsse. Es ist zu bemerken, daß Paul Gerhardt, der mit seinen Amtsgenossen überall gleichen Schritt ging, auch dies und das vorige Schreiben mit unterzeichnet hatte. So war auch der liebenswürdigste und lauterste Geist, wie die Geschichte uns nur wenig ähnliche Charaktere darbietet, der menschlichen Schwäche erlegen und, statt das schöne Friedenswerk zu befördern, zu feindseliger Leidenschaft hingerissen worden.

Der Kurfürst hatte, wie eben angedeutet, noch eine Fortsetzung der Conferenzen beabsichtigt; aber schon die Starrheit des Sinnes, in welcher die berlinischen Geistlichen gleichmäßig verharrten, ließ keine weiteren Erfolge hoffen. Es geschahen auch keine Versuche mehr, die Sache fortzusetzen. Die edle Absicht des Herrschers war vereitelt, und er mußte mit Schmerz wahrnehmen, daß statt der erwünschten Versöhnung die Gemüther nur von einer noch größeren Bitterkeit eingenommen waren. Nun blieb keine Maßregel weiter übrig als ein neues und verschärftes Edikt wider all und jede Verunglimpfung, die sich die Confessionen der protestantischen Kirche gegenseitig von den Kanzeln zufügen möchten. Ein solches erschien am 16. September 1664. Alle Verketzerung der andersdenkenden Partei, alles feindliche Benehmen gegen die Gemäßigten und Nachgiebigen ward darin aufs Strengste untersagt; alle Consequenzmacherei, durch welche man insgemein die Resultate der entgegenstehenden Lehre ins Absurde zu führen liebte, wurde entschieden verboten. Ueber den Exorcismus bei der Kindertaufe, auf den besonders einige eifrige Lutherische bestanden, wurde bestimmt, daß derselbe nur nach dem Begehren der Eltern stattfinden oder unterbleiben solle. Die Widerspenstigen wurden mit Amtsentsetzung, auch mit noch strengerer Strafe bedroht, und alle Behörden und Beamtete verpflichtet, über der Ausführung des Ediktes in aller Strenge zu wachen und die Uebertreter sofort anzuzeigen. Zugleich wurde kurfürstlicher Seits von all und jedem Geistlichen die Unterschrift eines Reverses verlangt, durch welchen er sich verpflichten solle, fortan mit genauer Beobachtung der in dem Edikte enthaltenen Vorschriften zu handeln und zu lehren.

Weniger das Edikt an sich und die strenge Fassung desselben, als vielmehr die Forderung der Reverse war es, was sofort ein außerordentliches Aufsehen und unter den lutherischen Geistlichen eine allgemeine Bestürzung hervorbrachte. Es bedarf keines Zeugnisses, daß der Kurfürst hiezu durch die edelste Absicht veranlaßt wurde; auch können wir, der heutigen Auffassungsweise gemäß, durchaus nichts Ungebührliches wahrnehmen, dazu sich die Geistlichen durch die Unterschrift der Reverse verpflichtet

hätten. Gehen wir aber auf den Standpunkt des einseitig strengen Lutherthums zurück, bedenken wir es, daß die mystische Grundlage desselben nothwendiger Weise eine feindliche Stellung gegen jede freiere Auffassung zur Folge haben, daß sie die entschiedenen Bekenner nothwendig zum Kampf gegen die Andersgläubigen, die ja nach ihrer Ansicht die ihnen anvertraute Heerde von dem rechten Pfade ableiteten, antreiben mußte, so werden wir es erklärlich genug finden, daß strenge Eiferer und selbst edle und reine Gemüther sich nicht zur freiwilligen Anerkennung einer Censur, die das Gewicht ihrer Worte und Handlungen überall genau nachzuwägen bestimmt war, entschließen konnten. Männer, die lange Jahre ihr Amt nach innerer Ueberzeugung dessen, was recht sei, verwaltet hatten, mußten sich durch diese Maßregel einem plötzlichen Gewissenszwange ausgesetzt sehen; die Forderung der Reverse war in der That — wir müssen es aussprechen — ein erster Schritt, um das, was einzig und allein durch geistige Mittel, allein auf dem Wege einer höheren und freieren Erkenntniß erreicht werden kann, durch äußere Gewalt zu erzwingen.

Viele Hunderte, die theils keinen entschiedenen Eifer für die Sache des orthodoxen Lutherthums, theils keine sonderliche Energie des Charakters haben mochten, unterschrieben den Revers. Die Spötter trugen dazumal allenthalben ein Reimwort umher, das sie böslicher Weise den ehrsamen Pfarrerfrauen in den Mund legten, als hätten es diese allmorgentlich ihren Eheherrn vorgepredigt:

Schreibt, lieber Herre, schreibt,
Auf daß ihr bei der Pfarre bleibt!

Manch eine Pfarrerfrau mag solcher Gestalt mehr Antheil an der Unterschrift gehabt haben, als die Nachwelt abzumessen im Stande ist. Viele aber waren keineswegs gewillt, sich alsogleich dem Befehl der Regierung zu bequemen; nach der Sitte der Zeit ergingen an auswärtige, bei der ganzen Sache nicht persönlich betheiligte Geistliche zahlreiche Bitten um Gutachten darüber, ob man das Edikt mit gutem Gewissen unterschreiben könne oder ob man es auf die Absetzung solle ankommen lassen.

Besonders thätig waren die berlinischen Geistlichen; sie wandten sich an sechs auswärtige Fakultäten und Ministerien. Die Antworten, die sie erhielten, waren zum Theil sehr geeignet, sie in dem Widerspruch zu bestärken; das Hamburger Ministerium z. B. schrieb ihnen: „Duldung könne man ohne Verletzung seines Gewissens nicht üben gegen Leute (die Reformirten), die selbst so erschreckliche und gotteslästerliche Dinge duldeten, und Schweigen sei auch nicht an der Zeit, denn das passe nicht zu dem Bekenntniß des Glaubens, das Gott fordere." Manche von diesen Schriften wurden in den Druck gegeben und riefen, wie es in einer Zeit sehr natürlich war, die an der theologischen Disputirkunst ihre höchste Freude hatte, hier und dort Gegenschriften hervor, denen neue Widerlegungen alsbald auf dem Fuße folgten. Alle theologische Federn in Norddeutschland waren in eifrigster Bewegung.

Daß die berlinischen Geistlichen, und viele andre nach ihrem Beispiel, statt das Edikt zu unterschreiben, Gutachten von außerhalb über ihre Verbindlichkeit zu diesem Schritte eingeholt, war nicht geeignet, den Kurfürsten nachgiebiger gegen ihren durchweg erwiesenen Widerspruch zu stimmen. Er sah sich genöthigt, der in dem Edikte ausgesprochenen Drohung endlich einen ernstlichen Nachdruck zu geben. Die berlinische Geistlichkeit wurde, am 28. April 1665, vor Schwerin beschieden. Dieser forderte die beiden Oberhäupter derselben, den Propst Lilius und den Archidiakonus Reinhart, indem er sie auf die unausbleiblichen Folgen einer fortgesetzten Widersetzlichkeit aufmerksam machte, zu der unumwundenen Erklärung auf, ob sie den Revers nunmehr unterschreiben wollten oder nicht. Da sie bei ihrer Weigerung mit voller Bestimmtheit verharrten, so kündigte Schwerin ihnen, im Namen des Kurfürsten, die Entlassung vom Amte an. Den übrigen Geistlichen wurde eine noch weitere Bedenkzeit verstattet. Mancherlei Versuche von Seiten des Magistrats und der Geistlichkeit, diese Bestimmung wieder rückgängig zu machen, blieben ohne Erfolg. Als man anführte, daß einseitig gegen die Lutheraner verfahren würde, indem man ja auch die Reformirten noch nicht zur Unterschrift genöthigt habe, wurden sogleich auch

von den letzteren die Reverse eingefordert. Von ihrer Seite erfolgte natürlich kein Bedenken.

Das Verfahren gegen die beiden sehr angesehenen Geistlichen rief in der Stadt und bei den Ständen die größte Bestürzung hervor. Alles war in Aufregung; man betrachtete den Kurfürsten als einen geistlichen Tyrannen, man sah die Glaubensfreiheit schon völlig gefährdet und meinte, daß dies nur der erste Schritt sei, um den reinen lutherischen Glauben durch die Religion der Reformirten zu verdrängen. Friedrich Wilhelm erließ, die Gemüther zu beruhigen, unter dem 4. Mai eine Declaration, die öffentlich in vielen tausend Exemplaren vertheilt ward, und die Gründe seines Verfahrens ausführlich entwickelte; namentlich sprach er sich dahin aus: daß er sich über die innerlichen Gewissens- und Herzensmeinungen seiner Unterthanen durchaus keine Botmäßigkeit anmaße, daß er aber auch in seinem Gewissen nicht dulden könne, daß man sich mit unbilligem Richten und Lästern an der Religion, die er bekenne, oder mit Verkehrung und Mißdeutung an den von ihm erlassenen heilsamen Verordnungen freventlich vergreife.

Noch einmal wandten sich der Magistrat und die Bürgerschaft mit der Bitte um Wiedereinsetzung ihrer Prediger an die Gnade des Kurfürsten; mit eindringlichen Worten suchten sie ihn zur Milde zu bewegen, indem sie ihm vorstellten, daß die Widersetzlichkeit gegen seinen Befehl ja nicht aus sträflicher Absicht, sondern nur aus innerer Gewissensorge herrühre; in Bezug auf den Propst Lilius baten sie ihn namentlich, auf dessen hohes Alter (er war bereits siebenzig Jahre alt) sowie darauf Rücksicht nehmen zu wollen, daß er schon früher, bei seiner Ernennung zum Propst im J. 1657, einen Revers ausgestellt habe. Der Kurfürst antwortete, er wolle dem Propst, gleich den übrigen Geistlichen, noch eine Bedenkzeit verstatten; Reinhart aber habe sich durchweg dem erwünschten Kirchenfrieden so feindlich erwiesen, daß er die kirchliche Wirksamkeit dieses eigensinnigen Mannes nicht länger dulden könne; der Magistrat habe ihm seinen Abschied zu geben und ihm anzukündigen, daß er die Stadt sofort verlasse. Am 27. Mai nahm Reinhart Abschied

von Berlin und ging mit den Seinen nach Leipzig, wo er wohl aufgenommen ward.

Inzwischen bemühten sich auch die Stände der Kurmark, die ganze bedrohliche Angelegenheit durch besonnene Vermittelung von ihrer Seite auszugleichen. In mehreren, sehr freimüthigen Vorstellungen machten sie den Kurfürsten darauf aufmerksam, daß die erlassenen Edikte füglich ihrer Begutachtung vorzulegen gewesen wären; daß strenges Festhalten an dem Buchstaben derselben nicht eben Gutes schaffen und namentlich die ganze evangelische Kirche der katholischen verdächtig machen könne; daß die Reverse am Besten ganz abgestellt würden, oder, wenn das nicht, ihnen doch eine möglichst unverfängliche Fassung gegeben werden möchte. Sie erreichten mit diesen Vorstellungen für jetzt wenigstens soviel, daß über die Form der Reverse von den dabei Betheiligten eifrigst verhandelt werden durfte.

Mit diesen Angelegenheiten war wieder eine Reihe von Monaten verstrichen. Rathlos schwankte der alte Propst Lilius zwischen der Hoffnung, vielleicht ganz von der lästigen Unterschrift befreit zu werden, und zwischen dem Suchen nach Gründen, die eine Nachgiebigkeit von seiner Seite entschuldigen möchten. Da jene Hoffnung sich nicht erfüllte, so entschloß er sich endlich, wohl widerstrebenden Herzens, zur Ausstellung des Reverses. Sofort wurde er, am 10. Februar 1666, in sein Amt wieder eingesetzt. Aber die Eiferer für den reinen Glauben sahen in der Ergebung des lebensmüden Greises nur einen Abfall; es erschienen mehrere Schriften, die seinen Schritt, zum Theil auf sehr bittere und selbst hämische Weise, angriffen. Er starb noch in demselben Jahre.

Es ist oben bemerkt worden, daß Andreas Fromm, der Propst des cölnischen Ministeriums, sich den Reformirten auf eine fast auffallende Weise geneigt erwiesen hatte und daß er namentlich zu dem Hofprediger Stosch in freundschaftlicher Beziehung stand. Jetzt sah sich derselbe, höchst befremdlicher Weise, zu einem völlig entgegengesetzten Schritte, und nicht gar lange nachher zu nochmaligem Ueberspringen in einen neuen Gegensatz veranlaßt. Er ist darüber mit den bittersten Urtheilen verfolgt

worden; es scheint aber, daß wenigstens die Hälfte der Schuld nicht ihm, sondern den gesammten religiösen Wirrnissen der Zeit zur Last zu legen ist. Sein Benehmen ist ein höchst bezeichnendes Beispiel, wie derjenige in den Zeiten geistiger Kämpfe moralisch zu Grunde gehen muß, der, ob auch sonst unbescholten, keine genügende Festigkeit des Charakters zu gewinnen vermocht hat. Es scheint, daß in seinem Innern die Ahnung einer höheren religiösen Auffassung, als sie von den verschiedenen Parteien seiner Zeit vertreten ward, die Ahnung einer freieren Gemeinschaft der Bekenner des christlichen Glaubens, lebte; aber es scheint auch, daß er diese Ahnung nicht zu einer bestimmten Ueberzeugung, zu einer klaren moralischen Richtschnur durchzubilden vermochte, daß er somit das Heil nicht sowohl von der inneren, stillen und stetigen Entwickelung der Zeit, als von äußeren Maßregeln und äußerer Bekenntnissen erwartete. Da konnte es nicht fehlen, daß ihm die Unzulänglichkeit der äußeren Verhältnisse bald genug auf eine schreckbare Weise klar werden mußte. Er war dem reformirten Hofprediger zutrauensvoll, wohl allzunah, entgegengekommen; statt aber gleiche Theilnahme zu finden, mußte er nach und nach wahrnehmen, daß geistliche Herrschsucht auch bei einer anscheinend freieren Confession sehr wohl ihre Stätte finde, und daß die Geneigtheit des Landesherrn selbst auf dieser anscheinend freieren Seite leicht zur Bedrückung der Gegenpartei gemißbraucht werden könne. Er hatte zu den vom Kurfürsten erlassenen Verordnungen seine Zustimmung, sogar seinen Rath gegeben; aber er hatte wohl nicht erwartet, daß dieselben eine so tiefgreifende innere Unruhe der Gemüther, in einzelnen Fällen so peinvolle Gewissenszweifel hervorrufen würden. Mehrfach hatte er den schmerzvollen Kampf dieses oder jenes streng lutherischen Geistlichen bei der Unterschrift des Reverses zu beobachten Gelegenheit gehabt; ein besonderer Fall der Art gab den Anlaß, daß die Gefühle, die schon lang in seinem Innern verborgen sein mochten, so heftig wie unerwartet hervorbrachen. Ein lutherischer Pfarrer, Johann Müller, war einer religiösen Streitsache wegen vor das Consistorium geladen und sollte bei dieser Gelegenheit zugleich den Revers unterschreiben; er weigerte sich

deſſen, weil das wider ſein Gewiſſen ſei. Man drang heftig auf den erſchrockenen Mann ein. Da fuhr plötzlich Fromm mit dem Ausrufe empor: „Die lutheriſche Kirche leidet Gewalt!“ Alles verſtummte auf dieſe Worte; als ob man den eignen Ohren nicht traue, hefteten ſich Aller Blicke auf den Sprecher. Nach einer kurzen Pauſe ſetzte Fromm, nicht ohne Nachdruck, die Worte hinzu: „durch das Andringen der Reformirten in der Mark!“

Solche Worte, und an ſolcher Stelle ausgeſprochen, mußten als eine Beleidigung des Landesherrn betrachtet werden. Man erſtattete dieſem Bericht. Der Kurfürſt meinte aber, Fromm könne ſich nur übereilt haben; man ſolle ihn aufs Neue vor das Conſiſtorium fordern, und wenn er dort erkläre, daß dies der Fall ſei und daß er ſich in Zukunft ähnlicher Worte enthalten wolle, ſo ſolle der Sache keine weitere Folge gegeben werden. Zu dieſer Erklärung verſtand ſich jedoch Fromm keineswegs; er reichte im Gegentheil dem Kurfürſten eine ausführliche Vorſtellung ein, in welcher er ſein Auftreten zu rechtfertigen ſuchte und es nachwies, wie die Lage der Dinge ihn zu einer Veränderung ſeiner Anſicht vermocht habe. Noch hoffte der Kurfürſt, ihn zu einer gemäßigten Auffaſſungsweiſe zurückzuführen; aber Alles war umſonſt; Fromm verſtand ſich ſo wenig zu einem Widerrufe, daß er ſelbſt auf öffentlicher Kanzel in ähnlichem Sinne zu predigen begann. Man hatte ihm bereits aufs Ernſtlichſte die Folgen ſeiner plötzlichen und fortgeſetzten Widerſetzlichkeit vorgehalten. Endlich traf der Befehl zu ſeiner Abſetzung ein, der zugleich noch die beſtimmte Weiſung erhielt, daß er Berlin nicht verlaſſen ſolle, bevor die gegen ihn beſonders anzuordnende Unterſuchung ein näheres Licht über die Motive ſeines befremdlichen Betragens gegeben habe. Dem wollte ſich Fromm jedoch nicht ausſetzen. Wenige Tage nachher, am 20. Juli 1666, verließ er mit ſeiner Familie heimlich Berlin und begab ſich nach Wittenberg. Hier kam er allerdings in der Eigenſchaft eines religiöſen Märtyrers an; aber wegen ſeines früheren Benehmens traute man ihm auch hier nicht ſonderlich; die ſtreng orthodoxen Lehrer ſtellten ein ſcharfes Examen mit ihm an, und da er den-

noch in ihnen zunächst den einzigen Halt für seine zerstörte Existenz erblickte, so war er schwach genug, alle, auch die strengsten Glaubenssätze zu unterschreiben, über die er sich früher in freudigem Muthe erheben zu dürfen geglaubt hatte. Aber nur zubald fühlte er, daß diese äußerliche Unterwerfung ihm den verlornen Frieden nicht wiedergeben könne. Der herbe Zwiespalt der evangelischen Kirche, der so bitter in den Gang seines eignen Lebens eingedrungen war, mochte ihm den Glauben entrissen haben, daß überhaupt auf dem Wege persönlicher Freiheit und Berechtigung Heil für die Religion zu finden sei, mochte ihn — wie so manch ein zerrissenes Gemüth! — zu der Ueberzeugung gebracht haben, daß jener Zwiespalt einzig nur mit dem Aufgeben der persönlichen Berechtigung abzuthun, nur in dem Hingeben an ein unwandelbar dastehendes Gesetz zu sühnen sei. Unter einem Vorwande verließ er auch Wittenberg und ging nach Prag, wo er sofort zur katholischen Religion übertrat. Später wurde er Priester und stieg auch hier zu geistlichen Würden empor. Es ist bezeichnend für den Sinn des Kurfürsten, daß er ihm noch im Jahr 1672 einen Rückstand seines Gehaltes (762 Thaler) auszahlen ließ.

Zu einer innigeren Theilnahme bewegt uns das Schicksal des edeln geistlichen Dichters Paul Gerhardt, das gleichzeitig ebenfalls zur schmerzvollen Entscheidung kam. Wohl hatte man es kurfürstlicher Seits erkannt, wie wirksam sein Einfluß auf die lutherische Geistlichkeit und auf das ganze Volk war, wie wichtig es mithin sein müsse, mit ihm, nach den beiden Häuptern des berlinischen Ministeriums, zunächst über die Unterschrift des Reverses aufs Reine zu kommen. Bei Gerhardt aber war kein Zweifel, wie er sich zu verhalten habe; schon hatte er, als ihm jüngst eine Krankheit zugestoßen war, seine Amtsgenossen zu sich entboten und sie eindringlichst ermahnt, sich aller Unterschrift enthalten zu wollen. Dasselbe Rescript, durch welches Lilius in sein Amt wieder eingesetzt ward, brachte den Befehl, sofort Gerhardt zur Unterschrift des Reverses zu veranlassen. Am 16. Februar 1666 erschien er vor dem Consistorium. Man bot ihm eine achttägige Bedenkzeit an; er nahm dieselbe im ersten An-

genblicke an, erklärte aber gleich darauf, das sei überflüssig, er könne und werde nicht unterschreiben. So wurde denn auch ihm seine Absetzung im Namen des Kurfürsten angekündigt.

Hatten schon die bisherigen Maßregeln die Gemüther des Volkes mit Unruhe und Verwirrung erfüllt, so war doch keine, die Aller Herzen so schmerzlich berührt und verwundet hätte, als die Absetzung ihres treuen und vor Allen geliebten Seelsorgers. Er war ja der Mann des Volkes; ihn konnte man ja nicht entbehren, an ihn mußte ja ein jeder Tag aufs Neue erinnern. Wenn man sich des Sonntags zum gemeinsamen Gottesdienst versammelte, wenn man daheim im stillen Hause den Morgen- und Abendsegen sprach, so waren es ja seine Lieder, die Erquikkung, Tröstung, Beruhigung über das Gemüth eines Jeden, des Greises, wie des Kindes, des Reichen und Vornehmen wie des Bettlers, brachten. Und gerade in diesem Augenblick (seit dem 16. Februar alten Styles) erschien zum ersten Mal die vollständige Sammlung seiner Lieder, die der Musikdirektor der Hauptkirche Berlins, Johann Georg Ebeling, mit seinen Melodieen in einer Reihe von Heften herausgab; das erste Heft war, bedeutsam genug, den „Prälaten, Grafen, Herren, Ritterschaft und Städten der Kur- und Mark Brandenburg" gewidmet; ohne daß das Vorwort die beängstigenden Verhältnisse der Gegenwart auch nur in leisester Hindeutung berührt hätte, lag in der Erscheinung des Werkes selbst die lauteste Mahnung zur Hülfe.

Dazu setzte sich sofort auch Alles in Bewegung. Zuerst wandten sich die Bürgerschaft und Gewerke Berlin's an den Magistrat, damit dieser für Gerhardt sein Fürwort beim Kurfürsten einlege. „Was wird, so schrieben sie, was wird denn aus uns oder aus unsrer Stadt endlich werden, wenn wir die Frommen nicht behalten und die, so mit ihrem Gebet bisher noch vor Gottes Zorn gestanden, nicht mehr bei uns haben sollen!" Der Magistrat kam auch sogleich mit einer eindringlichen Bitte um Gerhardt's Wiedereinsetzung beim Kurfürsten ein: er habe auf der Kanzel niemals der reformirten Religion gedacht, geschweige denn dieselbe geschmäht; der Kurfürst selbst habe seine Gesänge in das märkische Gesangbuch aufgenommen;

und gewiß würde es üble Folgen haben, wenn ein so frommer, geistreicher und in vielen Landen berühmter Mann genöthigt werde, die Stadt zu verlassen. Der Kurfürst bemerkte in seiner Erwiderung einfach, er müsse Paul Gerhardt's gerühmte große Frömmigkeit wohl dahin gestellt sein lassen, da er seinen, nur das Beste der Religion bezweckenden Maßregeln durchaus aufs Entschiedenste zuwider gewesen sei. Er werde keinen Pfarrer im Lande dulden, der sich weigere, den so billig gefaßten Revers zu unterschreiben. Die bestimmt abschlägliche Antwort erhöhte die allgemeine Bestürzung, aber sie schlug nicht den Muth der treuen Anhänger des Seelenhirten nieder. Wieder riefen Bürgerschaft und Gewerke den Magistrat zur Hülfe auf. „Wir sind, so hieß es in ihrer neuen Eingabe, dermaßen bestürzt und erschrocken worden, daß wir noch nicht wissen, ob wir in der Welt oder außer der Welt leben. Denn alles das Unsrige, was wir um und angehabt, haben wir fast dahin gegeben (für die Zahlung der Abgaben) und in solcher großen Geduld gegen seine kurfürstl. Durchlaucht uns allemal so gehorsamst erwiesen, daß wir auch nach unserm Tode den Namen der treuen Märker behalten wollen. Aber nunmehr will uns auch das Herz angegriffen, und die treuen Seelsorger und Prediger unsrer Religion entzogen werden, welches uns dann so hart angehet, daß wir fast ohnmächtig darüber werden möchten.... Es ist doch eine große Angst, das Gewissen; es lässet sich weder sehen noch hören, aber die Empfindlichkeit hat man Tag und Nacht." Der Magistrat sandte das Schreiben mit einer ähnlichen, tief bekümmerten Vorstellung an den Kurfürsten; aber es erfolgte wiederum derselbe Bescheid. Der Kurfürst sprach sich sogar sehr ungehalten über das Schreiben der Bürgerschaft aus; er erklärte dasselbe für absichtliche Uebertreibung, die nur in einer durch Uebelwollende bewirkten Aufregung ihren Grund habe.

Aber an Paul Gerhardt hing nicht bloß seine Gemeinde, nicht bloß die Einwohnerschaft der Stadt, in welcher er lebte; das ganze Land war stolz auf ihn und eifersüchtig auf seinen Besitz. So traten nunmehr, am 27. Juli 1666, während der Kurfürst sich zu Cleve aufhielt, die dort anwesenden Deputirten

der gesammten märkischen Stände mit ihrer Fürbitte hervor. Sie benutzten die Gelegenheit, nochmals auf die ganze, nicht gar zweckmäßige Angelegenheit der Reverse und auf die Störung der Gewissensruhe, welche dieselbe ausübe, zurückzukommen; in Bezug auf Paul Gerhardt wiederholten sie das Zeugniß seines völlig exemplarischen Wandels und machten auf den Verlust aufmerksam, den das Land durch die Entfernung so erbaulicher Lehrer wie er, nothwendig erleiden müsse. Der Bescheid, welchen sie erhielten, überging Gerhardt's Sache. Doch mochte Friedrich Wilhelm einer so allgemein geäußerten Theilnahme nicht länger zuwider sein. Er ließ die Angelegenheit bis zu seiner Rückkehr nach Berlin, im Anfange des nächsten Jahres, auf sich beruhen. Am 9. Januar 1667 ward dem Magistrate Berlin's eröffnet, da der Kurfürst gegen Paul Gerhardt keine weitere Klage vernommen habe, als daß er sich weigere die Edikte zu unterschreiben, da er somit nur dafür halten könne, daß Gerhardt die Meinung der Edikte nicht recht begriffen habe, so wolle er ihn in sein Amt wieder völlig einsetzen und ihm die Unterschrift des Reverses erlassen.

Diese günstige Erklärung, die man wohl kaum noch gehofft hatte, erregte sofort allgemeine, laute Freude in der Gemeinde und im ganzen Volke. Nicht aber so bei Paul Gerhardt selbst. Neue und nur noch ängstlichere Gewissenszweifel stiegen in ihm empor. Ein Versprechen, weder ein schriftliches noch auch ein mündliches, ward von ihm nicht mehr gefordert; aber er war in Bezug auf jene Erklärung der Ansicht, daß er die Meinung der Edikte sehr wohl begriffen habe, und eben weil sie mit seiner religiösen Ueberzeugung nicht ganz stimmten, hatte er auch den Revers verweigert. Ueberdies war ihm, als ihm ein Geheim-Sekretär des Kurfürsten seine Wiedereinsetzung meldete, noch besonders gesagt worden, der Kurfürst hoffe, er werde auch ohne Revers sich dem Edikte gemäß bezeugen. Er fühlte es deutlich und sprach es auch aus, daß er ohne ein unbefangenes Gewissen sein Predigtamt nicht wieder antreten könne. Man suchte ihn zu beruhigen, man wies ihn darauf hin, daß ja durchaus nichts Andres von ihm gefordert wurde, als ebenso zu handeln und zu

lehren, wie er es früher gewohnt war; man stellte ihm aufs Eindringlichste die Frage, ob er denn mit gutem Gewissen seine Gemeinde ohne Noth verlassen könne; aber er war nicht zu überreden. In seiner Bekümmerniß wandte er sich an den Magistrat, und dieser sich an den Kurfürsten, mit der Bitte, ihm in seiner angstvollen Stimmung eine Beruhigung zukommen zu lassen. Der Kurfürst aber, von dem ein Widerruf seiner Edikte in der That nicht zu verlangen war, verfügte kurz, wenn Gerhardt sein Amt nicht wieder antreten wolle, was er dann vor dem höchsten Gott zu verantworten habe, so möge der Magistrat für die Besetzung der Stelle durch irgend einen andern friedliebenden Mann Sorge tragen. Noch einmal legte Paul Gerhardt jetzt dem Kurfürsten selbst, in einem sehr ehrerbietigen Schreiben, den Zustand seines Gemüthes und die Umstände, die ihn das Amt wieder anzutreten hinderten, dar. Auch das hatte natürlich keinen weitern Erfolg. Seine Stelle wurde, nach einigem Zaudern von Seiten des Magistrates, anderweitig besetzt. Er selbst nahm im folgenden Jahre einen Ruf nach Lübben an.

Die Schicksale der Männer, welche im Volk leben, werden im Munde des Volkes insgemein bald zur Sage. Die historische Sage aber spricht die Art und Weise aus, wie das Volk die Ereignisse, die Thaten und Gesinnungen solcher Männer aufgefaßt hat. Sie ist die poetische Einkleidung des Geistes der Zeit, welcher sie angehört; sie hat somit, ob zum Theil auch sehr abweichend von dem Thatbestande der Geschichte, doch oft ein sehr großes historisches Interesse. Eine solche Sage knüpft sich auch an Paul Gerhardt's Amtsentsetzung. Der große Kurfürst, so heißt es, habe ihn des Landes verwiesen; ohne irgend eine Aussicht auf eine anderweitige Versorgung sei er mit seiner Familie nach seinem Vaterlande Sachsen heimgewandert. In einem Gasthofe, wo sie gegen Abend eingekehrt, sei seine Frau gar schwermüthig geworden; er habe sie zu trösten versucht und sie an den Bibelvers: „Befiehl dem Herrn deine Wege und hoffe auf ihn, er wird's wohl machen", erinnert; selbst von den Worten ergriffen sei er dann in den Garten gegangen, habe sich auf eine Bank gesetzt und das schöne Lied: „Befiehl du deine Wege" ge-

dichtet, in welchem die Anfangsworte der einzelnen Strophen genau den Worten jenes Bibelverſes folgen. Nachdem er das Lied ſeiner Frau vorgeleſen, ſei ſie dann auch vollſtändig geſtärkt und beruhigt worden. Spät am Abend ſeien zwei fremde Herren in denſelben Gaſthof eingekehrt; ſie hätten erzählt, daß ihr Herr, der Herzog von Merſeburg, ſie nach Berlin ſchicke, den abgeſetzten Prediger Gerhardt aufzuſuchen. Seine Frau ſei darob heftig erſchrocken, in der Furcht eines neuen Unheils. Gerhardt aber habe ſich zu erkennen gegeben, und Jene hätten ihm alsbald ein Handſchreiben des Herzogs, die Zuſicherung eines anſehnlichen Jahrgeldes enthaltend, überreicht. Da habe Gerhardt das Schreiben ſeiner Gattin gezeigt und ſie mit Thränen der Rührung an den Bibelvers erinnert. Das Lied ſei ſpäter dem Kurfürſten zu Geſichte gekommen, und als er, tief davon ergriffen, den Namen des Dichters gehört, da habe er ſein hartes Verfahren gegen ihn ſchmerzlich bereut. — Das Lied iſt früher gedichtet; Gerhardt's Frau iſt kurz vor ſeinem Abgange aus Berlin geſtorben; auch die übrigen beſondern Angaben der Sage ſind theils unwahr, theils, wie die perſönliche Theilnahme des Herzogs von Merſeburg an ſeinem Schickſal, höchſt zweifelhaft. Aber das Bild des gottvertrauenden Dichters und die innig gemüthvolle Weiſe, wie daſſelbe aufgefaßt ward, treten in dieſer Erzählung anſchaulich genug hervor. Auch das Verhalten des Kurfürſten, wie daſſelbe am Anfang und am Schluſſe angedeutet wird, iſt charakteriſtiſch für das Urtheil jener Tage.

Es mag vielleicht auffallend erſcheinen, daß ein Mann, ein Dichter, der in ſeinen Liedern ein ſo unbefangenes Gemüth, eine ſo ſchlichte und ruhige Geſinnung, ein ſo klares Gleichmaß der Seele zu erkennen giebt, dennoch zugleich auf alle die, zum Theil faſt ſophiſtiſchen Subtilitäten des Dogma eingehen konnte, von denen die Protokolle jener Religionsgeſpräche Kunde geben; und daß er, indem er daran mit allem Eifer feſthielt, zu einer Unruhe des Gewiſſens getrieben wurde, die ihn in der That das Gewicht der Dinge nach einem falſchen Maße abſchätzen ließ. Indeß iſt der Charakter dieſes ſeltenen Mannes doch wohl als ein Ganzes aus Einem Guſſe aufzufaſſen. Die Sicherheit des

Gefühles, die in seinen Liedern so erquickend wirkt, beruht vornehmlich auf der reinen, kindlichen Naivetät seines Glaubens. Sein Gott ist ihm überall persönlich so nah, daß er ihm mit schlichtestem Vertrauen entgegentritt; er benennt ihn nicht bloß als Vater, als Freund und Bruder, er sagt auch zu ihm, mit einem noch mehr menschlichen Ausdrucke:

Herr, ich bin Nichts: du aber bist
Der Mann, der Alles hat und ist.

Eine so menschliche, d. h. begrenzte Auffassung Dessen, der über Raum und Zeit erhaben ist, bedingte aber nothwendiger Weise die Grundlage einer entschiedenen Mystik; sie mußte in innigster Wechselbeziehung mit einer Lehre stehen, welche die unmittelbare und also fortwirkende, persönliche und körperliche Offenbarung Gottes feierte. Daher treten dann auch neben der Mehrzahl von Paul Gerhardt's Liedern, deren Inhalt aus einer einfach klaren Moral besteht, andre hervor, welche so tiefergreifend die Passion des Heilandes und alle Einzelheiten derselben zu ihrem Gegenstande haben. Daher wendet er sich wiederum, selbst jenen Kirchengesängen zu, in welchen ein Heiliger aus der alten Glanzzeit des Katholicismus, der heil. Bernhard, die Gliedmaßen des Heilandes, eins nach dem andern, in begeisterter Inbrunst besungen hatte; er dichtet dieselben mit deutschen Worten nach, mit Worten, die eine nicht geringere Inbrunst enthalten, ob sie auch an die Stelle des lateinischen Pathos wiederum eine naivere, darum aber auch tiefere Gemüthlichkeit setzen *). Das war

---

*) Wie sehr diese Gemüthlichkeit Gerhardt's Nachbildung zum Theil über die Bernhard'schen Originale erhebt, möge nur der Vergleich Einer Strophe darthun. In dem Liede auf das Angesicht des Herrn Jesu heißt es im Original:

Dum me mori est necesse,
Noli mihi tunc deesse:
In tremenda mortis hora
Veni Jesu absque mora,
Tuere me et libera.

Bei Gerhard dagegen, wie bekannt:

Wann ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir!
Wann ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür:
Wann mir am Allerängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Aengsten
Kraft deiner Angst und Pein.

der Glaube, der ihn durchdrang. Aber der Glaube ward, so schien es, von einem Theil der Zeitgenossen angegriffen; und er fühlte deutlich genug, daß das Ganze desselben gefährdet werden müsse, wenn auch nur ein Stück gefährdet sei. Er mußte für ihn kämpfen. Er trug ihn, als ein ächter Dichter, im inneren Gefühl; aber er mußte das Gefühl in Worte des Verstandes übersetzen und die Worte immer schärfer zuspitzen, um stets neue Waffen zur Vertheidigung bereit zu haben. Die Worte wurden am Ende seine Stütze nach außen, und so meinte er auch von ihnen Nichts aufgeben zu dürfen, wollte er seinen Glauben selbst bewahren. Das erreichte er allerdings, aber freilich mit äußeren Verlusten — und, wie es scheint, auch mit inneren. Aus der innern Heiterkeit und Unbefangenheit seines Glaubens waren seine Lieder hervorgegangen; das traurige und so lang anhaltende Wortgefecht hatte die Quelle seiner Poesie versiegen gemacht. Es ist kein Lied bekannt, das er nach seinem Abgange von Berlin gedichtet hätte.

Paul Gerhardt's Abgang von Berlin dürfen wir als den eigentlichen Wendepunkt in diesen religiösen Angelegenheiten bezeichnen. Mit ihm war der letzte unter den vorzüglichst einflußreichen Vorkämpfern für das strenge Lutherthum vom Schauplatze entfernt. Und nicht bloß der Einfluß, den sein persönliches Auftreten ausgeübt, war durch seine Abdankung aufgehoben; auch die Sache, die er verfocht, hatte durch sein Benehmen einen empfindlichen Stoß erlitten. Wie wenig man auch geneigt sein mochte, ihn einer moralischen Unrechtlichkeit zu bezüchtigen, so konnten die Besonnenen dennoch seine übergroßen Gewissensscrupel nicht billigen; was der Kurfürst verlangte, schien doch nicht so gar schwer ins Gewicht zu fallen, daß er deßhalb die Gemeinde, die ihn über Alles liebte, hätte verlassen sollen. Der Magistrat führte auch, als er Gerhardt's letzte Bitte dem Kurfürsten vortrug, eine wesentlich andre Sprache, als in seinen früheren Gesuchen für die Wiedereinsetzung des Pfarrers; er sprach sich nur dankbar über die Gnade, die der Kurfürst jenem bereits erwiesen, nur bedauernd über Gerhardt's Aengstlichkeit aus. Man konnte es sich nicht länger verhehlen,

daß eine einseitig religiöse Auffassung der Grund solches Benehmens sei; man mußte aber bei dieser Einsicht zugleich auch eine größere Geneigtheit für die Wünsche des Landesherrn gewinnen. Auf der andern Seite hatte aber auch der Kurfürst, als er Gerhardt der Ausstellung des Reverses entband, faktisch das Mißliche dieser Maßregel zugegeben; er hatte sich überzeugen müssen, daß dieselbe, was doch nicht in seiner Absicht lag, ein Gewissenszwang sei. Zwei weitere Schritte von seiner Seite, welche wiederum die volle Freiheit des Glaubens und der Lehre zurückführten, waren die unmittelbaren Folgen dieser Ueberzeugung. Der erste bestand in einem Rescript (6. Juni 1667), welches die Verordnung wegen der Reverse gänzlich und allgemein aufhob; der zweite in einer Declaration (6. Mai 1668), durch welche es wiederum gestattet ward, daß sowohl Lutheraner als Reformirte die Lehren der Gegenpartei auf der Kanzel öffentlich widerlegen durften, nur daß dies ohne Consequenzmacherei, ohne Bitterkeit, Verketzerung und Verdammung, vielmehr in anständiger christlicher Bescheidenheit geschehe.

So trat, nachdem die Leidenschaftlichkeit des Kampfes gebrochen war, auf beiden Seiten ein mehr gemäßigtes Verfahren ein, und die schönen Früchte desselben konnten nicht ausbleiben. Freilich aber bedurfte es noch einer geraumen Zeit, ehe dieselben zur Reife gediehen. Auch fehlte es nicht an Rückfällen; aber das leidenschaftliche Widerstreben gegen die Wünsche des Kurfürsten und gegen die religiöse Duldung, das hier und dort noch wieder hervorbrach, war vereinzelt, blieb ohne stärkeren Einfluß und ward jedesmal bald wieder beseitigt. So blieb auch bei Friedrich Wilhelm bis an sein Ende der Wunsch lebendig, die beiden großen Parteien der protestantischen Kirche zu einer näheren Einigung zusammenzuführen; noch manch eine Verhandlung ward zu diesem Zwecke veranlaßt, doch sah er ein, daß dergleichen noch nicht an der Zeit sei. Er hatte wenigstens das — und gewiß schon ein sehr Großes — erreicht, daß fortan ein kräftigerer Friede über der protestantischen Kirche seinen Staaten waltete. Wie ernstlich er überhaupt für die Erhaltung des religiösen Sinnes im Volke bedacht war, bezeugt u. a. ein im

J. 1676 erlaſſenes Edikt, welches ſehr gemeſſene, aber doch nicht rigoriſtiſch ſtrenge Beſtimmungen über die Sonntagsfeier enthielt. Alle Ueppigkeit und große Bankette am Sonntage, Handel und Beſuch von Schenkhäuſern wurden darin verboten, auf die Beobachtung des Gottesdienſtes gedrungen und erſt nach dem Schluſſe deſſelben Spaziergänge und Luſtreiſen verſtattet.

Die Theilnahme an den religiöſen Intereſſen, deren Lebendigkeit die im Vorigen geſchilderten Vorgänge zur Genüge bezeugen, war es, worauf zu jener Zeit die geiſtige Bildung des Volkes beruhte. Im Uebrigen fehlte es noch faſt gänzlich an denjenigen Mitteln, welche anderweitig zur Grundlage der Volksbildung dienen; was in ſolcher Art früher etwa vorhanden geweſen war, war in den langen Kriegsſtürmen großen Theils zu Grunde gegangen. Eigentliche Volksſchulen gab es faſt gar nicht. Statt deren ſind nur einzelne Bildungsanſtalten, Gymnaſien und Univerſitäten zu nennen: aber auch deren Zahl war gering, ihre Mittel zumeiſt ſehr beſchränkt. Ueberdies hatten ſie noch ganz den mittelalterlichen Zuſchnitt, der eine freiere Entwickelung des Geiſtes noch mannigfach hemmte; äußerliche Schauſtellungen mußten oft genug den Mangel wiſſenſchaftlichen Sinnes erſetzen. Die Schulen producirten ſich gern, wenn eine paßliche Gelegenheit eintrat, mit öffentlichen Komödien, bibliſchen oder mythologiſch-allegoriſchen Inhalts, in denen die Schüler ihre einſtudirten Kunſtſtücke zum Beſten gaben. Auf den Univerſitäten ſtanden die bevorrechtete Freiheit und der luſtig tolle Uebermuth des Studententhums, die für den heutigen Studenten ſchon zu einer ſchier verklungenen Sage geworden ſind, in ihrer ſchönſten Bluthe. Friedrich Wilhelm ſuchte dieſe Anſtalten durch nützliche Vorſchriften, durch die Werbung tüchtiger Lehrer, durch ernſtliches Einſchreiten gegen Ausartungen, die hier und dort eingeriſſen waren, im Einzelnen auch durch die Bewilligung größerer Geldmittel ſo gewinnbringend als möglich zu machen. Für eigentliche Volksſchulen aber kam es in dieſer Zeit nur erſt zu geringen Anfängen.

Hiebei iſt jedoch zu bemerken, daß überhaupt eine wiſſenſchaftliche Volksbildung nicht im Bedürfniß dieſer Zeit lag.

Das Volk lebte ſchlicht in ſeinen nächſten Intereſſen hin, indem es dieſelben allerdings, wo ſie ſein Inneres berührten, mit voller Wärme umfaßt hielt; die Wiſſenſchaft aber war ein abgeſchloſſenes Heiligthum, und nur den Eingeweihten ſtand der Zugang zu demſelben offen. Man hatte wohl die hehre Bedeutung der wiſſenſchaftlichen Forſchung erkannt, aber man pflegte ſie im Allgemeinen mehr um ihrer ſelbſt willen, als daß man ſie zu einer Art Gemeingut hätte machen wollen. Man ſah wohl ein, daß ſie eine Rückwirkung auf das Leben ausüben müſſe; aber man überließ es ihr oder ihren Repräſentanten, ſelbſt die vermittelnden Wege zu ſolcher Einwirkung aufzuſuchen. Wiſſenſchaftliches und allgemein religiöſes Intereſſe ſtanden ſich in dieſem Betracht faſt auf ähnliche Weiſe gegenüber, wie ſouveräne Fürſtenmacht und volksthümliche Organiſation im Staatsleben, nur mit dem ſehr erheblichen Unterſchiede, daß das Verhältniß der Kräfte hier einſtweilen das umgekehrte war.

So darf es denn auch nicht befremden, wenn der große Kurfürſt mehr auf die Pflege der Wiſſenſchaft an ſich, als auf den Unterricht des Volkes, mehr auf den großartigen Gewinn, den die wiſſenſchaftliche Forſchung dem zunächſt Betheiligten, als auf den, welchen ihre Verbreitung im Volke bringt, bedacht war. In dieſer Beziehung hat er Bedeutendes gethan und Bedeutenderes, deſſen Ausführung die Zeitverhältniſſe hinderten, gewollt. So ließ er es ſich zunächſt angelegen ſein, in ſeiner Reſidenz möglichſt umfaſſende Sammlungen als Grundlage für die wiſſenſchaftliche Forſchung anzulegen. Vorzüglich galt dieſe Sorge der ſteten Vermehrung der Bibliothek, die im J. 1661 ein angemeſſenes Lokal zur Seite des Schloſſes erhielt. Es wurde keine Gelegenheit verſäumt, um dieſelbe durch Bücher und Handſchriften zu bereichern; ſie kam allmählig zu einer, für jene Zeit nicht gar häufigen Anzahl von Bänden und ſeltenen Werken. Nach dem Beiſpiel des Kurfürſten ſuchten mehrfach auch vermögende Privatleute eine Ehre darin, Bücherſammlungen anzulegen; dies Alles brachte dann auch in den Buchhandel einiges Leben. Ferner ſorgte der Kurfürſt für Sammlungen von Alterthümern, von Medaillen (die zu jener Zeit als ein ſinnlicher Anknüpfungspunkt

für hiſtoriſche Forſchungen vorzüglich beliebt waren) und andern Merkwürdigkeiten. Mit beſonderm Eifer war er bemüht, aus fernen außereuropäiſchen Ländern, beſonders aus denen des öſtlichen Aſiens und den Inſeln der Südſee, Waffen, Geräthe, Kleidungsſtücke, naturhiſtoriſche Seltenheiten u. dgl. zuſammenzubringen. So fand auch die Wiſſenſchaft der Chemie an ihm einen eifrigen Beförderer. Gelehrte Arbeiten wurden durch ihn mehrfach, zum Theil auf ganz anſehnliche Weiſe, mit Geldmitteln unterſtützt. Einen beſondern Hiſtoriographen ernannte er in der Perſon des gelehrten Profeſſors Martin Schoock.

Der feurige Sinn, mit welchem Friedrich Wilhelm Alles auffaßte, was großartige Erfolge verhieß, veranlaßte ihn auch, auf einen eigenthümlichen Plan einzugehen, der die umfaſſendſte Förderung der Wiſſenſchaft — in Gemäßheit ihrer damaligen Stellung zum Leben — beabſichtigte. Dieſer Plan, den ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Wiſſenſchaft, der ſchwediſche Reichsrath Benedikt Skytte, entworfen hatte, wurde ihm von demſelben im J. 1666 vorgelegt. Es galt nichts weniger, als eine eigne Stadt dem Dienſte der Wiſſenſchaft zu beſtimmen; dahin ſollte ein Jeder zur Niederlaſſung eingeladen werden, der für ein wiſſenſchaftliches Leben intereſſirt ſei; wer daheim unter Gewiſſensdruck oder Tyrannei ſeufze, wer aus ſeinem Vaterlande (nur nicht wegen verbrecheriſcher Handlungen) verbannt ſei, ſollte dort ein ſicheres Aſyl finden; alle chriſtliche Confeſſionen, die an den dreieinigen Gott glaubten, ſollten dort freie Religionsübung, auch Juden und Araber, ſofern ſie in ihrem Glauben ſich ruhig verhielten, wenigſtens Duldung genießen u. ſ. w. Dort ſollten ausgezeichnete Männer zur Pflege der Wiſſenſchaften und der Künſte eine Anſtellung erhalten, die ſie der Sorge eines anderweitigen Erwerbes überhöbe; dieſe ſollten zugleich zu öffentlichen Vorleſungen für eine bereits herangebildete Jugend verpflichtet ſein, ohne daß jedoch irgend ein Mann der Wiſſenſchaft in der Lehrfreiheit beſchränkt würde; zur Unterſtützung der Lehre und der Forſchungen ſollten daſelbſt die nöthigen Sammlungen und Anſtalten angelegt werden. Die Stadt der Wiſſenſchaften ſollte ferner ihr eignes Regiment und eignes Gericht,

mit einziger Appellation an den Kurfürsten, erhalten; in Kriegszeiten sollte sie von allen Lasten befreit; und von allen betheiligten Mächten für sie das Versprechen einer ewigen Neutralität erwirkt werden. Ebenso sollten den Bürgern dieser Stadt, und besonders den eigentlichen Männern der Wissenschaft, große Erleichterungen in Bezug auf öffentliche Abgaben, oder gänzliche Befreiung davon, zu Theil werden. U. s. w., u. s. w. Der Kurfürst schenkte diesem Plane, der in der That, wenn er vollständig zur Ausführung kam, die glänzendsten Resultate und den großartigen politischen Absichten, welche er verfolgte, eine höhere Weihe zu versprechen schien, die lebendigste Theilnahme. Das Unternehmen wurde in ernstliche Erwägung genommen. Skytte wußte dabei besonders auch den Punkt hervorzuheben, daß ohne Zweifel eine große Anzahl begüterter Familien sich an einen solchen Ort der Ruhe und des Friedens hinziehen und somit schon durch ihre bloße Uebersiedelung dem Lande mannigfache Vortheile bringen würde; er versicherte, selbst deren genug nachweisen zu können. Schon hatte der Kurfürst die Stadt Tangermünde, die sich durch ihre Lage an der Elbe vorzüglich empfahl und die zugleich in der ehemaligen Kaiserburg Karl's IV. ansehnliche Baulichkeiten für Zwecke solcher Art darbot, zu dem neuen Wohnsitze der Wissenschaften bestimmt und 15,000 Thaler zu den ersten nöthigen Einrichtungen bewilligt; schon hatte er, unter dem 12. April 1667, das Gründungspatent der „Nova Universitas Brandenburgensis gentium, scientiarum et artium" unterzeichnet. Indeß sah man wohl ein, daß ein so umfassender Plan nicht mit der verhältnißmäßig sehr geringen Summe von 15,000 Thalern ins Leben zu führen sei; auch mahnte die damals wiederum bedrohliche Stellung der politischen Verhältnisse zur Vorsicht, ehe man sich in so weit aussehende Dinge einließ. Der Plan wurde aufs Neue zur Berathung genommen. Jetzt war es vornehmlich Schwerin's klarer und vorurtheilsfreier Blick, der das Unsichere und zum Theil Unausführbare des Unternehmens deutlich genug darzulegen wußte. Die Sache wurde bei Seite gelegt, und man suchte den schwedischen Freund der Wis-

ſenſchaften, dem freilich ſchon bedeutende Verſprechungen gemacht waren, auf die beſtmögliche Weiſe los zu werden.

Das Urtheil der Welt hängt gewöhnlich von dem Erfolge der Dinge ab. Iſt der Erfolg glänzend, ſo preiſt man insgemein die Weisheit der Urheber aufs Höchſte; iſt es nicht der Fall, ſo zeigt man ein großes Befremden darüber, daß Menſchen dieſe oder jene verkehrte Idee zu verfolgen ſich abgemüht. So hat man häufig auch Skytte mit dem Namen eines Abenteurers gebrandmarkt und dem großen Kurfürſten ein Wohlgefallen an phantaſtiſchen Träumen angedichtet. Das Urtheil iſt aber nicht für alle Fälle gerecht, iſt es wenigſtens für dieſen Fall gewiß nicht. Der einzige weſentliche Fehler des Planes beruhte darin, daß er allerdings wohl auf größere Geldmittel berechnet war, als dem Kurfürſten mit Leichtigkeit zu Gebote ſtanden; doch hatte er ja für politiſche Dinge die größten Summen zu ſchaffen gewußt! Die Hoffnung, dem Orte der Wiſſenſchaften das Verſprechen der Neutralität in Kriegszeiten zu erwerben, darf uns ſchon weniger befremdlich erſcheinen, wenn wir die höhere Ehrfurcht erwägen, die man zu jener Zeit vor der Wiſſenſchaft, eben weil ſie dem Leben fremder gegenüberſtand, hegte; pflegten doch im Mittelalter die religiöſen Inſtitute, wenigſtens dem Prinzip nach, ebenfalls für neutral zu gelten. So war auch das Uebrige der äußeren Einrichtung, das uns heute als phantaſtiſche Zuthat bedünken möchte, eben nur aus dem Charakter und aus dem Geſchmacke des ſiebenzehnten Jahrhunderts hervorgegangen; das Weſentliche des Planes iſt aber kaum etwas Andres, als was die größeren Univerſitäten unſrer Zeit in der That verwirklicht haben. Der große Kurfürſt ſteht auch hierin, wie in ſo vielen andern Dingen, die er nicht auszuführen oder wenigſtens nicht durchzuführen vermochte, über der Enge ſeiner Zeit erhaben da.

Eine ähnliche Stellung, wie die Wiſſenſchaft, hatten auch die Künſte zum Leben. Einzig nur das geiſtliche Lied und die dazu gehörige Muſik waren, wie oben bereits näher ausgeführt iſt, mit dem Leben des Volkes verwachſen und aus der volksthümlich religiöſen Richtung jener Zeit hervorgegangen. Das

Kirchenlied stand in solchem Betracht der weltlichen Poesie als ein ziemlich scharfer Gegensatz gegenüber. Die letztere fand hier und dort eine ganz achtbare Pflege, aber sie ward auf eine gelehrte, studirte Weise behandelt; jener Grad von Correctheit und äußerer Glätte, jene Nachahmung der Dichter des Alterthums, welche durch den Schlesier Martin Opitz eingeführt waren, galten hier als das Wesentliche, während von einem naiven Ergusse des Gefühles dabei nur selten die Rede war. Königsberg hatte eine zahlreiche Dichterschule, die sich an Martin Opitz anschloß. Simon Dach, wie bereits erwähnt, war ihr Haupt; aber das Künstliche, das affektirt Schäferliche seiner weltlichen Gedichte steht gegen die treuherzige Einfalt seiner Kirchenlieder, in welchen er den Volkston eines Paul Gerhardt wohl zu treffen weiß, zumeist sehr im Schatten. Doch schätzte ihn der große Kurfürst und schenkte ihm, damit er sich von mannigfacher Noth des Lebens erfrischen möge, das Gütchen Curheim in der Nähe von Königsberg. Berlin besaß an dem Advokaten Nicolaus Peucker einen seltsamen Stadtpoeten, der zwar aus Opitzens Schule hervorgegangen war, doch seine Lieder ziemlich selbständig auf seine eigne Faust wegsang. Er war eigentlich wieder ein Volksdichter, aber freilich nur von der bänkelsängerischen, drollig plumpen Manier. Er verfaßte die Gelegenheitsgedichte, deren man bei lustigen Anlässen nöthig hatte, und vergnügte sein Publikum dabei mit allerlei seltsamen, oft täppischen Witzen. Er versah das Amt eines Stadt- und Hofnarren und wurde, wie es scheint, in solcher Eigenschaft belacht. Er bat sich einst vom Kurfürsten, bei Gelegenheit einer Saujagd im Grunewald, ein wildes Schwein aus und erhielt seine Bitte unter der Bedingung bewilligt, daß er selbst die nöthige Verfügung an den Oberjägermeister, und zwar in Reimen, abfasse. Peucker fing dieselbe mit den zierlichen Versen an:

Der Große Nimrod giebt Befehl:
Actäon, das ist der von Oppen,
Soll Niclas Peuckern seine Kehl
Mit einem wilden Schweine stoppen. u. s. w.

Zur Pflege der Musik hielt sich der Kurfürst eine besondere

Kapelle. Vorzüglichen Eifer aber bewies er für die Architektur und die bildenden Künste. Hier lag indeß durchaus kein volksthümliches Element vor, das von innen heraus hätte zu einer höheren Entwickelung gesteigert werden können; was an einer volksthümlichen Kunst im späteren Mittelalter — auch in den nordöstlich deutschen Landen als eine sehr bedeutsame Erscheinung — vorhanden gewesen war, das hatte sich schon seit geraumer Zeit verloren; im dreißigjährigen Kriege waren die künstlerischen Kräfte fast bis auf die letzte Spur erloschen. Friedrich Wilhelm, wohl fühlend, wie dem Herrscher jene würdige Gestaltung der Umgebungen des Lebens gebühre, welche allein die Kunst zu geben vermag, berief deßhalb mannigfach fremde Meister an seinen Hof. Er verpflanzte manche der tüchtigsten künstlerischen Richtungen seiner Zeit in seine Residenz und gab dieser und namentlich den Räumen seiner eignen Wohnung, ein stattlicheres Ansehen, als sie bis dahin gehabt hatten. Solchen Anfängen reihten sich unter seinem prachtliebenden Nachfolger noch glänzendere Bestrebungen an; doch blieb die Kunst, bis auf eine ferne Zukunft, ein fremdes Reis im märkischen Boden; auch waren überhaupt die Culturverhältnisse der Zeit ihrer lebendigeren Entwickelung nicht günstig. Indeß treten uns immerhin einzelne Erscheinungen entgegen, die auch so auf unser Interesse Anspruch haben. Einzelne Prachtbauten erinnern noch in Etwas an die Blüthezeit der modern italienischen Architektur; so namentlich ein Theil der dem Wasser zugekehrten Façade des Berliner Schlosses, der von Nering gebaut zu sein scheint. Einige Bildhauerarbeiten, die man dem holländischen Bildhauer Arthur Quellinus, dem größten Bildhauer jener Zeit, zuschreibt, haben einen vorzüglich hohen Werth. Es sind vier Marmorstatuen der großen Oranier, von Wilhelm I. bis zu Wilhelm II., zu Potsdam befindlich, und das prächtige marmorne Erbbegräbniß des Feldmarschalls Sparr in der Marienkirche zu Berlin, im J. 1663 vollendet; das letztere gehört noch heute zu den schönsten Sculpturwerken Berlin's; in Italien würde man dasselbe jeder Zeit mit großem Ruhme zeigen, in Berlin aber scheint man seine Existenz gänzlich vergessen zu haben. Man-

cherlei wurde für den Kurfürsten von holländischen, italienischen, auch französischen Malern ausgeführt, doch ist darunter wenig Bedeutendes; zu dem Besten gehören die schlichten Bildnisse des Holländers Wilhelm Honthorst. Mit besonderm Interesse wurde auf die Ausführung kleiner, mehr zur Dekoration dienender, als selbständig gültiger Kunstwerke gesehen; doch tragen die Arbeiten dieser Art, bei aller Tüchtigkeit des Handwerkes, meist schon ein schweres, barockes Gepräge. In diesem Betracht sind die Elfenbeinschnitzwerke des Leonhard Kern und die in Eisen geschnittenen Arbeiten des Gottfried Leygebe anzuführen. Als ein Lieblingsmaterial für solche Werke kam besonders auch der Bernstein in Betracht, und das um so mehr, da man auf ihn, als auf ein inländisches Produkt, besonders stolz sein konnte. Man benutzte ihn zur Fertigung und Ausschmückung von allerlei Prachtgeräthen, die oft als werthgehaltene Geschenke an auswärtige Höfe gingen. —

Wie Friedrich Wilhelm umsichtige Verwalter des Landes, treue Räthe, gewandte Diplomaten, ausgezeichnete Feldherrn zu finden wußte, mit deren Hülfe es ihm möglich ward, das großartige Werk seines Lebens auf umfassende Weise durchzuführen, so war ihm selbst für die ersten Jahrzehnte seiner Regierung die kräftigste Stütze, der sicherste Halt in der Liebe seiner Gemahlin, der Tochter des berühmten Friedrich Heinrich, des Statthalters der Niederlande, zu Theil geworden. Die lieblich zarte Erscheinung der Kurfürstin Luise entsprach der hohen Reinheit und Liebenswürdigkeit ihres Gemüthes. Mit einer Leidenschaft, deren Gewalt man aus den feinen Zügen ihres Gesichtes nicht herauslesen würde, hing sie an dem Manne, dem ihr Leben gewidmet war; davon geben die Briefe, die sie in den Zeiten der Trennung schrieb, deutliche Kunde. „Ich brenne vor Sehnsucht,*) so schrieb sie im J. 1659 an Schwerin, „bei meiner Rückkehr den Kurfürsten zu treffen, und ich hoffe, daß dies das letzte Mal in meinem Leben sein wird, daß ich von ihm entfernt bin.

---

*) Im Original mit einem sehr starken und nicht wohl übersetzbaren Ausdrucke: „Je languis furieusement.“

Ich will lieber alle Unbequemlichkeiten erdulden und bei ihm sein, als alle Bequemlichkeiten der Welt haben und ihn nicht sehen." Mit Muttertreue sorgte sie für die Erziehung und das Gedeihen ihrer Kinder. Von einer kindlich innigen Frömmigkeit beseelt, war Wohlthun ihre Lust; überall war sie den Bedrängten, den Nothleidenden mit Rath und Hülfe nah, fast über ihre Kräfte; darum erwies ihr auch das Volk eine unbegränzte Verehrung. Dabei aber war ihr Verstand zugleich klar und scharf, um auch in den Wirnissen der weltlichen Händel den Faden auffinden zu können, der sicher hindurchleiten mußte. Nicht selten verließ der Kurfürst bei schwierigen Angelegenheiten die Sitzung des Geheimen Rathes, um ihr Urtheil einzuholen; und wo die Männer der Weisheit zweifelhaft waren, da fand sie jeder Zeit das Rechte. Mehrfach hat man ihn nach ihrem Tode belauscht, wie er, im Anschaun ihres Bildes vertieft, sich schmerzlich beklagte, daß er jetzt ihres Rathes entbehren müsse. Leider ward diese glückliche Ehe zu früh durch den Tod getrennt; die Kurfürstin starb am 18. Juni 1667, im noch nicht vollendeten vierzigsten Jahre ihres Lebens, im zwanzigsten ihrer Ehe.

Von den Kindern, die sie dem Kurfürsten hinterließ, war der älteste Sohn, der Kurprinz Karl Emil, am 16. Februar 1655 (am Geburtstage des Vaters), der zweite, Prinz Friedrich, zwei Jahre später geboren. Ihre Erziehung leitete, seit dem J. 1662, der treffliche Otto von Schwerin, der sich auch in dieser Stellung des Vertrauens, welches der Kurfürst auf ihn setzen durfte, völlig würdig erwies. Beide Prinzen waren an Charakter sehr verschieden. Der jüngere hatte eine sanfte weiche Natur, in diesem Betracht der Mutter nicht unähnlich, als deren Liebling man ihn auch benannte. Der ältere war körperlich das Ebenbild seines Vaters; er schien es auch geistig werden zu wollen, er zeigte durchweg eine ähnliche Kraft und Energie und einen ähnlich ritterlichen Sinn; aber schon früh prägten sich seine Züge noch schärfer aus und schon früh erschien sein Charakter herber und schroffer. Eigensinn, Trotz, Jähzorn bereiteten ihm manch einen bösen Auftritt; doch war der Grund seines Gemüthes edel, und wäre ihm ein längeres Leben beschieden

geweſen und hätte ihn das Leben, wie nachmals Friedrich den II., in ſeine Schule genommen, er hätte der würdige Nachfolger eines großen Vaters werden mögen. Charakteriſtiſch iſt das Benehmen der beiden Prinzen, als ihnen der Tod der Mutter gemeldet ward. Beide waren, trotz ihrer Jugend, aufs Allertiefſte erſchüttert. Karl Emil, allen Troſt von ſich weiſend, haderte laut mit Gott. „Ach Gott, rief er aus, hab' ich's mit meinen Sünden verdient, daß du mir nicht haſt wollen barmherzig ſein und mein Gebet erhören, was hat dir denn mein klein Bruderchen Ludwig gethan?" Prinz Friedrich aber faßte ſich, nachdem der erſte Schmerz vorüber war, in ruhiger Ergebung und ſuchte auch, obwohl vergebens, den Bruder zu tröſten.

Friedrich Wilhelm ſchritt ein Jahr nach dem Tode ſeiner erſten Gemahlin, am 4. Juli 1668, zu einer zweiten Ehe. Er heirathete die verwittwete Herzogin von Braunſchweig-Lüneburg, Dorothea, eine holſteiniſche Prinzeſſin, die am 28. September 1636 geboren war. Sie war gewiß ihres neuen Gemahles nicht unwürdig, aber ſie hatte eine faſt allzu ſchwere Pflicht in der Erſetzung des unerſetzlichen Verluſtes übernommen; ſie konnte die allgemeine und innige Theilnahme nicht erwerben, welche ihre Vorgängerin beſeſſen hatte. Schon ihr Aeußeres war nicht gar anziehend; ſtatt der Zartheit und Milde in den Zügen der verſtorbenen Kurfürſtin erblickte man hier eine ſtolze, männliche, faſt kriegeriſche Geſtalt. Sie war dem Kurfürſten mit treuer, ausharrender Ergebung zugethan; aber es war, wie es ſcheint, nicht die eigentliche Liebe, die nicht weiß, warum ſie es thut; es war mehr der Stolz, den größten, herrlichſten Mann der Zeit den ihrigen nennen zu dürfen. Sie ſchloß ſich mit freiwilliger Ueberzeugung den religiöſen Anſichten ihres Gemahles an, aber es fehlte ihr die milde, weibliche Bethätigung der Frömmigkeit. Sie war wohlthätig, aber ſie war es mit haushälteriſcher Sparſamkeit, und das Volk, das die Gabe empfing, vermißte die ſanfte Hand der Geberin, die mehr werth iſt, als die Gabe. Vielleicht auch mochte ſie die ſtete Erinnerung an ihre Vorgängerin zur Eiferſucht gegen deren Gedächtniß ſtimmen; wenigſtens wird erzählt, daß ſie keine gar freundliche Stiefmutter

gewesen sei. Indeß ward die thätige Theilnahme, die auch sie an den Angelegenheiten des Kurfürsten bezeugte, durch eine ungleich kräftigere Natur, durch eine ungleich größere körperliche Rüstigkeit unterstützt. Sie begleitete ihn, wie auf der Jagd, so auch im Kriege. Die Gelegenheit dazu sollte sich bereits in den ersten Jahren ihrer Ehe darbieten.

Drittes Kapitel.

Die politischen Verhältnisse vom Frieden von Oliva bis zu den Kriegen des großen Kurfürsten mit Schweden. — Friedrich Wilhelm's selbständige Politik, vornehmlich im Verhältniß zu Frankreich. — Seine Feldzüge am Rhein in den Jahren 1672 und 1674.

Wie sich das innere Leben des Staates, der in dem Frieden von Oliva sein erhöhtes Dasein empfangen hatte, gestaltete, wie der große Kurfürst für die Concentration und für den hellen, gleichmäßigen Fluß der Quellen des Lebens bemüht war, ist im Vorigen angedeutet worden. Mit gleicher Sorgfalt ließ es sich Friedrich Wilhelm angelegen sein, den jungen Staat auch nach außen sicher zu stellen; eifersüchtig wachte er über der Anerkennung seines Werthes, wenn schwankende Verhältnisse, die jeweiligen Zustände des europäischen Staatslebens in Frage zu stellen geeignet, eintraten; mit unerschütterlicher Standhaftigkeit führte er ihn durch das feurige Taufbad, welches ihm noch verhängt war und welches seinem Dasein, seiner Bedeutung erst die vollkommene Weihe geben sollte.

Man hatte während der ersten beiden Jahrzehnte von Friedrich Wilhelm's Regierung, und vornehmlich während der Jahre des wechselvollen Krieges, welchen der Friede von Oliva beschloß, hinlängliche Gelegenheit gehabt, das seltene Genie des

Mannes kennen zu lernen. Die besonnene Zuversicht, mit welcher er durchweg auftrat; die Gewandheit und Schlauheit, die er in dem Spiel der diplomatischen Verhandlungen — und zwar mitten in dem Blüthenalter der diplomatischen Kunst — an den Tag legte; sein Feldherrntalent, die nachdrückliche Energie seines Armes, das Heer, welches er geschaffen, und die Zucht, die er demselben eingeflößt, — alles dies hatte ihm eine achtunggebietende Stellung erworben. Die Anerkennung der Souveränetät war nur der nothwendige Ausdruck dessen, was ihm die Welt schuldete. Er bildete fortan eine Macht, die man bei Berücksichtigung der europäischen Staatenverhältnisse nicht mehr außer Acht lassen durfte; das Gewicht seines Namens konnte fortan entscheidend in die Wagschale der öffentlichen Verhältnisse fallen. Freilich aber waren die Kräfte seines Staates nicht umfassend genug, um schon jetzt als eine Macht ersten Ranges hervortreten zu können. Es kam Friedrich Wilhelm zu, an dem großen Gewebe der Politik mitzuarbeiten, auch dasselbe möglichst vortheilhaft für das Interesse seines Staates umzubilden; aber Kette und Einschlag des Gewebes zu bestimmen, das war die Sache des Mächtigeren.

Der König von Frankreich, Ludwig **XIV.**, war es, der in dieser Zeit als der Beherrscher der europäischen Politik auftrat. In der inneren Blüthe und in der einflußreichen Stellung, welche dem französischen Staate durch seine beiden Vorgänger in der Lenkung der öffentlichen Angelegenheiten, durch Richelieu und Mazarin, zu Theil geworden war, hatte er ein glänzendes Erbe vorgefunden. Höchst ergiebige Hülfsquellen standen ihm zu Gebote, Talente der mannigfaltigsten Art drängten sich, die Befehle des unumschränkten Herrschers zur Ausführung zu bringen. Ein brennender Ehrgeiz trieb ihn, sich Ruhm oder doch den Preis des Ruhmes zu erwerben und für die Thaten des Armes und des Geistes, die sein Befehl ins Leben rief, den Lorbeer einzuärndten. Er beherrschte, wie das Land, so auch die Geister seines Volkes, und er wußte dies geistige Uebergewicht zugleich weit über die Nachbarländer hin geltend zu machen. Der Eleganz der französischen Bildung, der schmeichelnden Ueberredungs-

gabe der französischen Diplomaten war schwer zu widerstehen; und wo beide nichts fruchteten, da half das französische Gold, und zugleich die Hindeutung auf die Kriegsheere des Königes und auf die ausgezeichneten Führer derselben.

Der leuchtenden Entwickelung solcher Machtfülle war die Gelegenheit nur allzu günstig. Die offenkundige Schwäche seiner Nachbarn schien den französischen Monarchen gleichsam einzuladen, auf ihre Kosten sein Gebiet zu erweitern und die so sehnlich erharrten Triumphe zu feiern. Zwar war es ein und dasselbe Fürstengeschlecht, das habsburgische, dessen Herrschaft auf beiden Seiten die Grenzen Frankreichs einschloß und das somit unter andern Umständen wohl geeignet gewesen wäre, den Ehrgeiz des französischen Königes zu zügeln. Aber die spanische Linie der Habsburger war gänzlich matt und kraftlos geworden und, wie es schien, dem Aussterben nah; so war auch der Kaiser von Deutschland, Leopold I., nicht eben als ein Mann der That zu rühmen. Die inneren Verhältnisse Spaniens waren höchst verworren; und wie wenig die Macht des Kaisers über Deutschland sagen wollte, wie schwach das Reich durch seine Zerstückelung, durch seine Auflösung in die widerstreitendsten Interessen geworden war, das hatte noch erst jüngst der westphälische Friede zu Gunsten Frankreichs nur zu deutlich dargethan. Vor Allem bequem erschien zunächst eine Vergrößerung Frankreichs auf Kosten der spanischen Herrschaft. Ludwig XIV. wußte für ein solches Vorhaben die nöthigen Rechtsansprüche, die ihm wenigstens genügten, zu finden; mit kluger Umsicht traf er im Stillen alle Vorkehrungen, um für den günstigen Augenblick vollkommen bereit dazustehen. Man glaubte das Ende des schwächlichen Königes von Spanien, Philipp's IV., bald erwarten zu dürfen. Der König hatte nur aus zweiter Ehe einen männlichen Erben, den nachmaligen König Karl II.; mit der älteren Tochter erster Ehe war Ludwig XIV. verheirathet. Diese Verbindung sollte ihm zu einem Erbanspruche auf die spanischen Niederlande dienen; er stützte denselben auf ein altes, in einigen belgischen Provinzen gültiges Gewohnheitsrecht, demzufolge die Kinder erster Ehe, auch wenn es Töchter waren,

den sämmtlichen Kindern zweiter Ehe in der Erbschaft vorangehen sollten. Zwar hatte seine Gemahlin bei ihrer Verheirathung ausdrücklich auf alle Erbansprüche Verzicht geleistet; er aber meinte jetzt, es habe seiner Gemahlin keineswegs freigestanden, für sich und auch für ihre Kinder einer rechtmäßigen Erbschaft zu entsagen; dann sei die Verzichtleistung nicht ratificirt worden, auch habe Spanien den Brautschatz von einer halben Million in Golde nicht gezahlt, u. s. w. Daß überhaupt Privatrechte solcher Art auf die großen Völkerverhältnisse angewandt wurden, darf für das Zeitalter des siebenzehnten Jahrhunderts nicht befremden: kam es doch auch im vorliegenden Falle nicht auf das Recht an sich, sondern nur auf irgend einen äußerlichen Rechtstitel an.

Diese seine Absichten auf die Erwerbung der spanischen Niederlande waren es, was zunächst die Politik des französischen Königes bestimmte. Es mußte ihm sehr wichtig sein, diejenigen unter den europäischen Mächten, die bei der Verwirklichung seines Planes auf irgend eine Art betheiligt sein konnten, theils sich hinlänglich geneigt, theils den zu erwartendrn Widerspruch möglichst wirkungslos zu machen. Der erste Widerspruch war natürlich von Spanien aus zu erwarten; aber das spanische Reich war, wie bereits angedeutet, in so argem Verfall, daß er dort durchaus keine energischen Gegenmaßregeln zu fürchten hatte. Mehr Rücksicht war auf den Widerspruch zu nehmen, den Leopold I., in seiner Würde als Kaiser und als Stammhalter der deutschen Linie des habsburgischen Geschlechtes, mit der spanischen Linie bis auf die jüngste Zeit herab zugleich vielfach verschwägert, erheben mußte. Dem zu begegnen, oder wenigstens den Kaiser bequem in Schach zu halten, hatte sich unlängst ein willkommenes Mittel dargeboten. Schon wenige Jahre nach Abschluß des westphälischen Friedens waren zwei deutsche Fürstenbündnisse zur gemeinsamen Vertheidigung gegen Verletzungen des Friedens geschlossen worden: ein Bund der drei rheinischen Kurfürsten und andrer katholischer Fürsten in Oberdeutschland, und ein Bund protestantischer Fürsten (unter denen sich auch der König von Schweden als Herzog von Bremen und

Verden befand) in Norddeutschland. Als im J. 1658 Leopold I. zum Kaiser gewählt war, gelang es den Diplomaten des französischen Königes, beide Bündnisse zu einem, unter dem Namen des „rheinischen Bundes", zu vereinigen; Ludwig XIV. trat diesem sofort selbst bei. Die Erhaltung des westphälischen Friedens blieb auch für den rheinischen Bund als vorgeschützter Zweck stehen; Ludwig aber hatte durch seine Bundesgenossen ein Bollwerk gewonnen, falls der Kaiser beabsichtigen sollte, ihn mit den Waffen anzugreifen, derweil er sich das spanische Besitzthum zueigne.

Auf der andern Seite leitete er mit der Republik der vereinigten Niederlande, die bei jenen Plänen zwar nicht unmittelbar interessirt, von der aber doch nicht zu erwarten war, daß sie ihnen mit Gleichgültigkeit zusehen würde, ein freundschaftliches Verhältniß ein. Der alte Haß der Freistaaten gegen die spanische Herrschaft gab hiezu die natürliche Grundlage; die gegenwärtigen Verhältnisse waren sehr geeignet, ein wirkliches Band zu knüpfen. Die in den Niederlanden herrschende Partei, und vornehmlich Johann de Witt, der an ihrer Spitze stand, kam seinen Wünschen von selbst entgegen; sie bedurfte einer Verstärkung ihrer Macht, um gegen die oranische Partei, von der weitaussehende Pläne genährt wurden, gesichert zu sein. Denn Prinz Wilhelm von Oranien, der Sohn Wilhelm's II., war der Neffe König Karl's II. von England, der seit Kurzem den heimischen Thron bestiegen hatte, der naturgemäß die Wünsche seines Neffen theilte und in diesem die alte Würde des oranischen Hauses wiederhergestellt sehen wollte; erklärte sich auch Ludwig XIV. für den Prinzen Wilhelm, so stand die Macht de Witt's und seiner Partei, und mit ihr die Reinheit der republikanischen Verfassung auf dem Spiele. Schon ward zwischen König Ludwig und den Freistaaten über eine Theilung der spanischen Niederlande verhandelt, doch kam man dabei zu keinem Resultate. Ueberhaupt muß bemerkt werden, daß das gegenwärtige Verhältniß zwischen beiden, ob auch durch die äußeren Umstände herbeigeführt, dennoch eigentlich ein widernatürliches war: — zwischen einem Monarchen, der das Princip des un-

umwundensten Absolutismus vertrat, und zwischen Republikanern, die eifersüchtig über ihrer Freiheit wachten, konnte kein inneres Einverständniß obwalten. Einstweilen zwar ließ man sich diesen Widerspruch der politischen Gesinnung nicht sonderlich anfechten. Doch bemühte sich König Ludwig, mit umsichtiger Klugheit, allen Wechselfällen vorzubauen. So wußte er, während er mit dem englischen Staate wegen seines Verhältnisses zu Holland eher in gespanntem als in freundlichem Vernehmen stand, doch den charakterlosen König von England durch Bestechungen und sonstige Gefälligkeiten in seine Netze zu locken. So ließ er auch an andern Orten für die Erweiterung oder Erhöhung des französischen Einflusses arbeiten. So war es namentlich von Wichtigkeit, auch den Kurfürsten von Brandenburg den französischen Interessen geneigt zu machen.

Friedrich Wilhelm war fast der einzige unter den Staatsmännern jener Zeit, — denn noch lag die große Bestimmung des Prinzen von Oranien in ferner Zukunft, — der den Plänen und Bestrebungen des französischen Königes mit einer selbständigen und umfassenden Politik gegenüberstand. Ungleich ärmer an äußeren Hülfsmitteln als dieser, verfolgte er doch mit gleich scharfer Aufmerksamkeit den Gang der öffentlichen Angelegenheiten, suchte er denselben mit gleich gemessener, oder vielmehr mit noch ruhigerer Besonnenheit zu seinem Vortheil zu lenken. Zwar gebot die Lage seines Staates vorzugsweise solche Rücksichten, die scheinbar mit den französischen Interessen in keinen Conflict kommen mochten; es waren besonders die vorwiegenden Mächte im Osten und im Norden Europa's, Polen und Schweden, die auf das Schicksal seines Staates den nächsten Einfluß ausüben konnten. In dem leidenschaftlichen Kampfe, den beide mit einander geführt und in den er mit hineingerissen war, hatte er fast durchweg, nach der einen oder der andern Seite hin, den Ausschlag gegeben, hatte er zum Schluß seine höhere politische Selbständigkeit errungen. Dafür stand er freilich mit beiden Mächten nach dem Frieden von Oliva in keinem gar innigen Verhältniß. Wie empfindlich sich die kleinen Autokraten der polnischen Republik verletzt fühlten, daß das preußische Her-

zogthum von den Beschlüssen ihres Reichstages fortan nicht mehr abhängig sein sollte, wie durch sie vornehmlich die lang anhaltende Verwirrung in den preußischen Zuständen genährt ward, ist im Vorigen erzählt worden. Ebenso konnten es auch die schwedischen Machthaber nicht vergessen, daß Friedrich Wilhelm mehr für sich als für ihr Interesse gesorgt hatte und daß großen Theils seinem Verfahren der für Schweden nicht gar ruhmvolle Ausgang des Kampfes zuzuschreiben war. Ueberdieß mochte man es in Schweden wohl fühlen, daß, abgesehen von den Verhältnissen des Augenblickes, allzugroße Hindernisse vorhanden waren, um etwa auf eine wahrhafte und dauernde Zuneigung von Seiten des Kurfürsten rechnen zu können. Die Uebergriffe, die Schweden im dreißigjährigen Kriege auf Deutschland gemacht und die der westphälische Friede sanctionirt hatte, waren zum guten Theil auf Kosten Brandenburgs geschehen. Die pommerschen Herzogthümer waren in Folge alter und oft erneuerter, durchaus als gültig anerkannter Erbverträge an Brandenburg gefallen, und doch hatte Schweden davon die Hälfte, sogar die bessere, für sich genommen. Die Einbuße von so und soviel Geviertmeilen, als eben damals das schwedische Pommern betrug, wäre noch zu verschmerzen gewesen; aber dieser Landstrich schloß zugleich die Lebensquellen in sich ein, die Brandenburg mit der See verbinden sollten, die vorzüglichsten Handelsstädte, die Seehäfen. Und bis zur See mußte Brandenburg nothwendig vordringen, ein bedeutsamerer Seehandel und — wenn möglich — eine Seemacht mußte geschaffen werden, falls überhaupt der noch so zersplitterte Staat in der durch Friedrich Wilhelm eröffneten Bahn einer erhöhten politischen Bedeutsamkeit vorwärts schreiten sollte; die Gelegenheit, die sich in Hinterpommern und im preußischen Herzogthum (Ostpreußen) für solche Zwecke darbot, war in der That nicht zureichend. Daß Friedrich Wilhelm diese Nothwendigkeit vollkommen begriffen hatte, bezeugte er durch seine spätere Handlungsweise zur Genüge. Schweden und Polen mußte er somit bei allen Unternehmungen zunächst im Auge behalten. Freilich schienen beide für den gegenwärtigen Moment nicht sonderlich gefährlich; Polen war von inneren Unruhen zerrissen und hatte

überdies mit den oſtwärts andringenden ruſſiſchen Völkerſchaften zu thun; und Schweden, ſeines hochherzigen Heldenkönigs, Karl Guſtav's, beraubt, bedurfte einſtweilen der Ruhe. Wohl aber ſah Friedrich Wilhelm zugleich, daß beide Mächte nicht lediglich aus eigenem innerem Antriebe handelten, daß auswärtige Einflüſſe hinzukamen, ihr Thun zu beſtimmen, und daß hier wie dort der franzöſiſche Einfluß als eine Haupttriebfeder ſich geltend machte. Bei den Umtrieben wegen der Wahl eines dereinſtigen Nachfolgers für den polniſchen Thron war beſonders Frankreich thätig, das dieſe Wahl nach ſeinem Vortheil zu beſtimmen wünſchte; ſo bildete ſich auch im ſchwediſchen Reichsrathe nach und nach eine anſehnliche franzöſiſche Partei, welche die Beſtechungen Ludwigs XIV. mit Bereitwilligkeit annahm; auch gehörte Schweden bereits, wie oben bemerkt, zu den Mitgliedern des Rheinbundes, der, wie auch ſein Titel ſein mochte, doch weſentlich dazu beſtimmt war, Frankreichs Intereſſen in Deutſchland zu vertreten.

Dies mußte natürlich die Blicke Friedrich Wilhelm's nach dem Weſten, nach dem eigentlichen Centralpunkte der europäiſchen Politik, richten; zugleich gebot ihm ſchon an ſich die Lage ſeiner rheiniſchen Beſitzungen, die dortigen Verhältniſſe einer genauen Beobachtung zu unterziehen. In zwiefacher Beziehung wurde er auch hier darauf hingewieſen, zu Frankreich eine beſtimmte Stellung zu gewinnen. Fürs Erſte war der alte Streit mit dem Hauſe Pfalz-Neuburg wegen der jülich-cleviſchen Erbſchaft (aus welcher er gegenwärtig Cleve und Mark, nebſt Ravensberg, beſaß) noch immer nicht durch einen ſchließlichen Vergleich beigelegt, und ſein Gegner, der Pfalzgraf, erfreute ſich der beſondern Gunſt des franzöſiſchen Königs. Sodann hielten die Holländer, in dieſem Augenblicke ebenfalls die Freunde Ludwig's XIV., ſchon geraume Zeit mehrere Feſtungen im Cleveſchen beſetzt, als Bürgſchaft für eine alte, die ſogenannte Hooſeiſeriſche Schuld, deren Einzahlung ſie von Brandenburg zu fordern hatten. Ueberhaupt war Friedrich Wilhelm's Verhältniß zu der niederländiſchen Republik, oder vielmehr zu der herrſchenden Partei unter Johann de Witt, ziemlich zweideutig. Wie man mit ihm, dem Bekämpfer der ſtändiſchen Freiheiten in Preußen, ſchon in den allgemeinen

politischen Grundsätzen nicht übereinstimmen konnte, so fürchtete man in ihm zugleich, wie in Karl II. von England, den Oheim des Prinzen von Oranien; und man glaubte um so mehr, daß er gelegentlich Etwas zur Unterstützung der oranischen Partei unternehmen dürfe, als er mehrfach Gelegenheit nahm, den Generalstaaten die Wiedereinsetzung des Prinzen in die Würden seines Hauses anzuempfehlen. Dazu kam, daß er die Thronbesteigung des Königes von England durch öffentliche Dankgebete in den Kirchen seines Landes hatte feiern lassen und daß er gleich darauf (1661) mit Karl II. ein Bündniß auf zehn Jahre abschloß. So fand man sich auf Seiten der niederländischen Republik um so weniger veranlaßt, die besetzten Festungen herauszugeben.

Wenn es nach alledem für Friedrich Wilhelm sehr wichtig sein mußte, ein freundschaftliches Verhältniß zu Ludwig XIV. zu gewinnen, so war er sich doch seines eigenen Werthes, seiner eignen Macht zu sehr bewußt, um Schritte zu thun, die ihn geradehin von Frankreich abhängig machen konnten, wie dies bei den meisten Verbündeten Ludwig's der Fall war. Er erkannte sehr wohl, welchen Werth seine Freundschaft zugleich auch für den französischen König habe, und wie vielfältig unbequem und hemmend es für den letztern sein mußte, wenn er in den westlichen, und noch mehr, wenn er in den östlichen Ländern seinen Plänen entgegenarbeitete. Er hatte nicht die Absicht, seine Dienste ohne die Bürgschaft von Gegendiensten anzubieten: überhaupt lag es nicht in seinem Interesse, die Uebermacht Frankreichs, die schon auffällig genug war, noch weiter ausdehnen zu helfen. So hatte er allerdings, schon kurz vor dem Abschluß des Friedens von Oliva, Schritte zu einer freundschaftlichen Annäherung an Frankreich, die dort auch wohl aufgenommen wurden, gethan, ohne sich aber in nähere Verpflichtungen einzulassen. Im Gegentheil hatte er zugleich eine engere Verbindung mit Kaiser Leopold angeknüpft, indem ihm dessen Freundschaft für seine Sicherung in den Verhältnissen des Ostens zunächst wichtiger schien, als die des Königs von Frankreich; er hatte dem Kaiser für den Fall eines Türkenkrieges Unterstützung zugesagt, und erfüllte auch seine Zusage, als der Krieg (1661) ausbrach. Je mehr

inzwiſchen Ludwig XIV. in der Entwickelung ſeines politiſchen Syſtems vorſchritt, je wichtiger mußte es für ihn ſein, Friedrich Wilhelm, den mächtigſten unter den Fürſten Deutſchlands, auf ſeine Seite herüber zu ziehen; und auch für den letzteren wurde ein näheres Verhältniß zu Frankreich in dem Grade wünſchenswerther, als der Türkenkrieg eine für den Kaiſer ungünſtige Wendung nahm, und er ſomit befürchten mußte, daß er nunmehr, wenn Schweden ihn angreifen ſollte, ohne Unterſtützung daſtehen würde. Auf beiden Seiten, auf der des Kurfürſten wie auf der des Königes von Frankreich, war man jetzt zur Anknüpfung eines Bündniſſes geneigt; die Unterhandlungen wurden eröffnet, doch dauerte es geraume Zeit, ehe ſie zum Abſchluß kamen, da Friedrich Wilhelm den Forderungen des franzöſiſchen Königes auch Forderungen von ſeiner Seite entgegenzuſetzen für gut fand; namentlich beſtanden die Franzoſen darauf, daß er ſeinem Bunde mit dem Kaiſer entſage, wozu er ſich nicht verſtehen wollte. Endlich, am 21. Auguſt 1661, kam es zum Abſchluß des Bündniſſes, wobei man beſtimmte, daß daſſelbe nicht gegen die Verbündeten des Kurfürſten oder des Königes ausgedehnt werden ſollte.

Inzwiſchen trat von andrer Seite, faſt unerwartet, eine heftige Störung der öffentlichen Verhältniſſe ein, welche die beiden großen Spieler auf dem Felde der Politik, Ludwig XIV. und Friedrich Wilhelm, aufs Neue zur beſonnenſten Erwägung eines jeden Schrittes, den man zu thun habe, nöthigte. Die Holländer hatten ſeither den europäiſchen Handel beherrſcht, die Engländer, von lebhaftem Unternehmungsgeiſte getrieben, hatten ihnen dieſen Vorrang höchlichſt beneidet. Die gegenſeitige Eiferſucht brachte ein geſpanntes Verhältniß zwiſchen beiden Mächten hervor, welches durch die oben ſchon berührte politiſche Mißſtimmung nur erhöht wurde. Wirkliche oder angebliche Beleidigung und Verletzung der engliſchen Intereſſen brachte es bereits im Jahre 1664 an der afrikaniſchen Küſte zu kriegeriſchen Thätlichkeiten zwiſchen beiden Nationen; im März des folgenden Jahres erklärte England förmlich den Krieg.

Holland war übermächtig zur See, aber das Landheer, auf dem früher vorzugsweiſe die Macht der Oranier beruht hatte,

war durch de Witt vernachläßigt worden. Darum wünschte England die Frage durch einen Landkrieg zu erledigen; es suchte zu dem Zweck Verbündete in Deutschland zu werben, die von dieser Seite aus in englischem Solde den Angriff auf Holland machen sollten. Zunächst fand sich dazu der Bischof von Münster, Bernhard von Galen, bereit, der — viel mehr ein Fürst des Krieges als des Friedens — ein mächtiges Kriegsheer, weit über seine Kräfte, aufgestellt hatte und der zugleich selbst auf ein holländisches Besitzthum Ansprüche machte. Dann erwies sich auch Schweden, im Herzogthum Bremen und Verden der niederländischen Grenze nicht allzufern, den englischen Anträgen nicht abgeneigt; denn zwischen Schweden und Frankreich war inzwischen eine Spannung eingetreten und ersteres hatte sich den Interessen des habsburgischen Kaiserhauses zugewandt. Man war jetzt sehr bemüht, ein förmliches westphälisches Bündniß zusammenzubringen, welches die Interessen, wie Englands, so auch die des Kaisers gegen Holland, und mehr noch gegen den französischen Rheinbund vertreten sollte. Man ließ es sich aufs Eifrigste angelegen sein, auch Friedrich Wilhelm in diese Verbindung herüberzuziehen, und er ließ sich auch in Unterhandlungen mit dem Bischofe von Münster zu diesem Zwecke ein.

Ludwig XIV. konnte einer solchen Umwandlung der Verhältnisse natürlich nicht müßig zusehen. Mochten sich Holländer und Engländer immerhin bekriegen und sich dadurch gegenseitig schwächen, was ihm am Ende nur erwünscht sein konnte, er mußte jedenfalls dafür sorgen, daß ihm bei den Wechselfällen eines solchen Krieges und bei den neugestifteten Verbindungen nicht irgend ein unbequemes Hinderniß in Bezug auf seine Pläne zur Erwerbung der spanischen Niederlande, deren Ausführung immer näher rückte, erwachse. Die bedrohliche Erscheinung des westphälischen Bundes mußte aufgelöst, wenigstens Friedrich Wilhelm verhindert werden, demselben beizutreten. Zu diesem Zwecke wurden auch alle Mittel angewandt und insofern mit Erfolg, als Friedrich Wilhelm nach keiner Seite hin einen übereilten Entschluß fassen, vielmehr erst die Gestaltung der Dinge abwarten wollte. Aber die Gefahr für Holland vermehrte sich

zusehends, und Ludwig XIV. sah ein, daß die Republik nothwendig von der Landseite gedeckt werden müsse. Er selbst hatte nicht Lust, sich aufzuopfern; andre Verbündete mußten zum Schutze Hollands geworben werden, und vor Allem war es wichtig, den Kurfürsten von Brandenburg für diesen Zweck zu gewinnen. Dieser machte auch den Holländern Anträge, aber Johann de Witt mißtraute ihm und ging auf seine Forderungen nicht ein; König Ludwig selbst, nach keiner Seite hin aufrichtig, bestärckte de Witt in seinem Argwohn gegen den Kurfürsten, damit dieser bei der obschwebenden Frage nicht sowohl für das Interesse der Holländer als für das französische auftrete. Und Friedrich Wilhelm harrte ruhig, bis die dringendere Noth die Holländer zu günstigeren Gesinnungen nöthigen würde; denn schon im Herbste 1665 war der Bischof von Münster verheerend in die Niederlande eingefallen.

In der That war Friedrich Wilhelm für den Augenblick diejenige Macht, um die sich das Interesse der europäischen Politik drehte; seine Entscheidung konnte nach der einen oder andern Seite hin den Ausschlag geben. Cleve, wo er sich den Winter von 1665 zu 1666 aufhielt, ward der Sitz eines glänzenden Congresses. Von allen Seiten, von der englischen und kaiserlichen, wie von der französischen, wurden alle Triebfedern in Bewegung gesetzt und die reichlichsten Bestechungen aufgewandt, um seine Minister und ihn zu gewinnen. Die Franzosen sahen es nicht ohne starke Empfindlichkeit, daß er in den diplomatischen Künsten eben so gut Meister war, wie sie, und solche Stimmung nur schlecht bemäntelnd, schrieb Ludwig XIV. damals an seinen Gesandten u. a. die Worte: „Ich hätte die beste Hoffnung auf Erfolg, wäre ich nicht von der Schwäche und von dem Leichtsinne des Herrn (des Kurfürsten), der sich von dem Letzten der mit ihm spricht gewinnen läßt, und von der Bestechlichkeit seiner Minister unterrichtet." Endlich entschied sich Friedrich Wilhelm, aber nicht sowohl in Folge der kostbaren Geschenke, die der französische Minister ihm und seiner Gemahlin im Namen des französischen Königes überbracht hatte, als vielmehr veranlaßt durch die günstigere Stimmung der Holländer, dazu sich diese bei der täg-

lich dringenderen Noth veranlaßt sahen. Sie schlossen mit dem Kurfürsten ein Vertheidigungsbündniß ab (16. Februar 1666) und verbürgten ihm namentlich ansehnliche Geldunterstützungen, wofür er sich anheischig machte, ein Heer aufzustellen und den Bischof von Münster zum Frieden zu nöthigen. Er hatte dadurch wenigstens erreicht, daß er die Armee, deren er unter den bedrohlichen Zeitverhältnissen zu seiner eignen Sicherung bedurfte, einstweilen auf fremde Kosten unterhalten konnte.

Sofort setzte Friedrich Wilhelm seine Truppen in Bewegung. Dann sandte er den geheimen Rath von Jena an den Bischof von Münster, mit der Anforderung, von seinem feindlichen Verfahren gegen die Generalstaaten nachzulassen, und mit dem Versprechen billiger Vermittelung, was seine persönlichen Beschwerden anbetraf. Der Bischof, dem die englischen Hülfsgelder ausgeblieben waren, der die Macht Frankreichs und für den Augenblick noch mehr das überlegene Heer des Kurfürsten fürchten mußte, sah sich zur Nachgiebigkeit gezwungen. Er mußte alles Eroberte herausgeben und seine Truppen bis auf 3000 Mann entlassen.

So hatte Friedrich Wilhelm seinen Verbündeten schnell und ohne Schwertstreich geholfen. Die Armee aber sollte nicht umsonst aufgestellt sein, und er wußte sie sogleich zu seinem eignen Vortheil zu verwenden. Das Erzstift Magdeburg war ihm im westphälischen Frieden, nach dem Tode des damaligen Verwesers, des sächsischen Prinzen August, als erbliches Herzogthum zugesichert worden; die Huldigung war auch bald darauf erfolgt; doch hatte sich hievon die Stadt Magdeburg ausgeschlossen, indem sie ihre Reichsfreiheit gegen seine und des Verwesers Ansprüche behauptete. Jetzt war die Gelegenheit günstig, den Widerstand der Stadt zu brechen und auch hier die Anerkennung der fürstlichen Obermacht durchzusetzen; zugleich wünschte er die Stadt, die ihm als starke Festung für die Zufälle des Krieges von großer Wichtigkeit war, mit einer Besatzung zu belegen. Ohne großes Aufsehen wurden 15000 Mann aus Westphalen in die Nähe Magdeburgs gezogen. Dann ließ der Kurfürst den Verweser, der sich in Halle aufhielt, von seinem Vorhaben in Kenntniß setzen, und dieser sah sich nicht im Stande, dem zu widersprechen. Ebenso wenig

wagte die Stadt selbst, die sich vor fünf und dreißig Jahren gegen Tilly so heldenmüthig vertheidigt hatte, Widerstand zu leisten; sie bequemte sich, ihre Freiheit aufzugeben, auch, obgleich mit Widerstreben, die Besatzung einzunehmen, und leistete am 24. Juni 1666 dem Kurfürsten und dem Verweser die Huldigung. Der Kaiser ließ ruhig geschehen, was nicht mehr zu ändern war. Im J. 1680, nach dem Tode des Verwesers, kam das Erzstift in den völligen Besitz des Kurfürsten.

Gleichzeitig, und ohne Zweifel in Folge der gewichtigen Stellung, die er zwischen den kriegenden Mächten einnahm, gelang es Friedrich Wilhelm, günstige Bündnisse mit mehreren deutschen Fürsten, auch mit Schweden und mit Dännemark abzuschließen, sowie sein Bündniß mit dem Kaiser zu erneuern. Auch brachte er es jetzt endlich, nach vielfachen Verhandlungen, dahin, daß sein schwankendes Verhältniß zu Pfalz-Neuburg in Bezug auf seine rheinischen Besitzungen eine genügende Lösung fand; beide Theile schlossen am 19. September 1666 eine ewige Erbverbrüderung mit einander. Doch war hiebei die sulzbachsche Linie des Hauses Pfalz-Neuburg unberücksichtigt geblieben, deren Ansprüche dem preußisch-brandenburgischen Regentenhause noch auf eine geraume Folgezeit hin mißliche Verhältnisse bereiten sollten. Für den Augenblick hatte Friedrich Wilhelm durch alle diese Verbindungen, der stets bedenklichen Freundschaft des französischen Königes gegenüber, eine unabhängigere Stellung gewonnen.

Der Krieg zwischen den vereinigten Niederlanden und England war inzwischen gewaltig fortgeschritten. Seit die Niederländer keine Gefahr mehr auf der Landseite zu besorgen hatten, waren sie den Engländern auf dem eigentlichen Elemente ihres Daseins, auf der See, entgegengetreten, und ungeheure Seeschlachten waren ausgekämpft worden. Die holländischen Seehelden hatten ihrem Namen ein unsterbliches Gedächtniß errungen. So konnte man im folgenden Jahre die Friedensunterhandlungen mit Ernst aufnehmen; am 31. Juli 1667 ward der Friede abgeschlossen. Es hatten aber, neben den besondern Interessen der beiden kriegführenden Nationen, auch allgemeinere politische Rücksichten zum Abschlusse des Friedens wesentlich beigetragen. Denn

ſchon war Ludwig XIV. mit der Verwirklichung ſeiner lang gehegten und ſorglich vorbereiteten Pläne hervorgetreten, und ſchon brannte das Kriegsfeuer auf einer andern Seite unfern von Hollands Grenzen. Philipp IV. von Spanien war bereits im Herbſt 1665 geſtorben. König Ludwig hatte die Fäden ſeiner Bündniſſe noch einmal feſtgezogen: der Biſchof von Münſter hatte raſch die Rollen gewechſelt und rüſtete jetzt insgeheim für ihn; am kaiſerlichen Hofe war eine Partei, an deren Spitze der erſte Miniſter und Günſtling des Kaiſers ſtand, für ihn geworben; Portugal, im Kriege mit Spanien, hatte ſich mit ihm verbündet. So glaubte Ludwig XIV., ſeine Erbanſprüche auf die ſpaniſchen Niederlande ohne weiteres Zaudern geltend machen zu dürfen; am Ende Mai 1667 rückten ſeine Heere in Belgien ein, im ſchnellen Fluge war eine Feſtung nach der andern erobert, und am Schluſſe des Feldzuges, im September d. J., war ein großer Theil von Flandern und Hennegau in ſeinen Händen. Die ſpaniſche Verwaltung des Landes war unfähig zum Widerſtande; das belgiſche Volk, durch kein innerliches Band mit der ſpaniſchen Herrſchaft verknüpft, ließ theilnahmlos geſchehen, was im Rathe des Mächtigeren beſchloſſen war.

Die unverholene Weiſe, mit der Ludwig XIV. ſeine, rechtlich doch keineswegs anerkannten Anſprüche durchzuſetzen begann, rief ſofort die Kabinette zur lebhafteſten Thätigkeit auf. Vor allen ließ es ſich jetzt die ſpaniſche Regierung angelegen ſein, das bedrohliche Unheil durch Bündniß-Werbungen abzuwenden. Die niederländiſche Republik, der alte Feind der ſpaniſchen Herrſchaft, war es, die zunächſt um Hülfe angerufen ward. Denn freilich mochte auch ſie ſich durch das gewaltthätige Verfahren des franzöſiſchen Königes bedroht halten. Johann de Witt war in der That nicht gewillt, das Unternehmen des letzteren gut zu heißen, aber ſeine näheren Intereſſen, namentlich die Rückſicht auf die ſtets wachſenden Beſtrebungen der Oranier und auf die Unterſtützung, welche den letzteren von England aus zukommen konnte, hielten ihn einſtweilen noch an Ludwig XIV. gebunden. Doch gelang es ihm, einen Waffenſtillſtand zwiſchen Frankreich und Spanien, in dem über die Anſprüche des erſteren unterhan-

delt werden sollte, zu Stande zu bringen. Dann wandten sich die Spanier an Kaiser Leopold, und die spanische Partei an dessen Hofe, die, von der Kaiserin geleitet, der französischen die Wage zu halten suchte, bot alle Kräfte auf, um Kaiser und Reich zur Vertheidigung der spanischen Niederlande, zur Erhaltung des Bollwerkes zwischen Frankreich und Deutschland, aufzufordern. Man begann auf solche Bestrebungen, sich zu rüsten, und man suchte auch hier, mehr als durch eigne That, durch weitere Bündnißwerbungen zu dem beabsichtigten Zwecke thätig zu sein. In diesem Betracht kam es vor Allem darauf an, den Kurfürsten von Brandenburg für das spanische Interesse, das in diesem Augenblick auch der Kaiser zu theilen schien, zu gewinnen, und dies um so mehr, als die Rüstungen des Bischofs von Münster für Frankreich immer deutlicher an das Tageslicht traten. Friedrich Wilhelm kam den Aufforderungen von Seiten des spanischen und des kaiserlichen Hofes, mit aller Besonnenheit zwar, die die verwickelte Lage der Dinge nöthig machte, doch freudig entgegen, denn er sah es ein, welche Gefahr den gesammten europäischen Verhältnissen und somit auch seinem Staate durch die Vergrößerungssucht des französischen Königes drohe. Nach mancherlei Verhandlungen erklärte er sich bereit zum Bunde mit Spanien, wenn man ihn wegen der Kriegskosten und wegen seines immer bedenklichen Verhältnisses zu Schweden sicher stelle; auch suchte er selbst schon weitere Bundesgenossen zur Unterstützung Spaniens zu werben, namentlich die Holländer, die das jedoch, aus den oben angeführten Gründen und weil sie ihm nicht trauten, ablehnten. Aber eben so eifrig waren auch die französischen Diplomaten bemüht, diese eingeleiteten Verbindungen zu hintertreiben und den Kurfursten in seiner günstigen Stimmung für Ludwig XIV. zu erhalten. Es gelang ihnen in der That. Friedrich Wilhelm mußte sich überzeugen, daß die von den Spaniern versprochene Zahlung der Hülfsgelder bei dem Versprechen ihr Bewenden haben würde; und da außer ihm kein Fürst von Bedeutung rüstete, so wäre es Thorheit gewesen, sich für ein Interesse aufzuopfern, das ihn für jetzt wenigstens noch nicht unmittelbar berührte. Am 15. December 1667 schloß er mit König Ludwig

ein Neutralitätsbündniß. Zugleich zeigte sich am kaiserlichen Hofe der französische Einfluß wieder so überwiegend, daß wenig Wochen später zwischen dem Kaiser und Ludwig XIV. ein Theilungstractat über die spanische Monarchie abgeschlossen ward, für den sehr nahe geglaubten Fall, daß das schwächliche Kind, welches dort auf dem Throne saß, sterbe. Und selbst England schien auf Frankreichs Seite zu treten. Wenigstens verhandelte König Ludwig mit Karl II., so geheim wie eifrig, über ein Schutz- und Trutzbündniß, zu dem sich der englische König, französischer Gelder bedürftig, völlig geneigt erwies.

So durfte Ludwig XIV. darauf rechnen, daß der vollen Verwirklichung seiner Pläne kein Hinderniß mehr im Wege stehe. Dennoch trat plötzlich wiederum eine sehr entschiedene und für ihn sehr unwillkommene Veränderung in den politischen Verhältnissen ein. Wie der König von England geheim für seine persönlichen Interessen und zur Befriedigung seiner persönlichen Lüste handelte, so gab es dort auch noch Männer, welche offen für das Heil des Staates sorgten. Schon hatte eine Annäherung zwischen England und Holland statt gefunden, veranlaßt durch die gemeinschaftliche Sorge vor den drohenden Gewaltschritten des französischen Königes. William Temple, der englische Resident in Brüssel, begegnete sich in solcher Gesinnung mit Johann de Witt. Beide schlossen im Haag, im Namen ihrer Nationen, am 23. Januar 1668 ein Bündniß, das, indem alsbald auch der schwedische Gesandte für seine Nation hinzutrat, unter dem Namen der Tripelallianz berühmt geworden ist. Das Bündniß sollte zur Wiederherstellung des Friedens zwischen Frankreich und Spanien dienen; es ward bestimmt, daß letzteres, um Ludwig's XIV. Ansprüchen zu genügen, ihn im Besitz seiner bisherigen Eroberungen anerkennen oder ihn durch eine andere angemessene, namentlich aufgeführte Entschädigung abfinde; es ward aber zugleich auch in geheimen Artikeln festgesetzt: wenn Ludwig XIV. diesen Bestimmungen — mit denen er sich zwar selbst früher einverstanden erklärt — nicht genüge und wenn er noch weiter um sich zu greifen gedenke, so solle er durch die verbundenen Mächte zu Lande und zu Wasser bekriegt und in seine ursprünglichen

Grenzen zurückgedrängt werden. Spanien war mit diesen Bestimmungen, die eigenmächtig von fremden Mächten festgesetzt wurden, nicht sonderlich zufrieden; neue Vorschritte des Königes von Frankreich nöthigten es jedoch, sich denselben zu unterwerfen. Der Friede von Aachen, am 2. Mai 1668, wurde auf ihrer Grundlage abgeschlossen. Der niederländische Staatsrath ließ auf den Frieden eine Schaumünze prägen, welche auf der einen Seite die allegorische Figur der Republik, zerbrochene Ketten unter ihren Füßen und in der Hand einen Speer mit dem Freiheitshut, auf der andern Seite eine Inschrift enthielt, in der man sich u. a. der Vertheidigung, des Schutzes, der Befriedigung der Könige und der Wiederherstellung der Ruhe in ganz Europa rühmte.

Die Bedingungen des Friedens, den die Tripelallianz veranlaßte, waren der Art, wie sie Ludwig XIV. selbst bereits früher vorgelegt hatte. Dennoch erweckte die Allianz seinen höchsten Grimm. Daß ihm überhaupt Bedingungen gestellt wurden, daß man forderte, wo er einstweilen freiwillig nachzugeben gedacht, daß mit diesen Forderungen auch alle seine Ansprüche für die Zukunft abgeschnitten sein sollten, — denn auch jene geheimen Artikel kamen bald zu seiner Kunde, — daß er sich durchschaut und überlistet sah, Alles dies mußte seine souveräne Hoheit, die sich bereits im Gefühle einer vollen Unbeschränktheit gewiegt hatte, allzu empfindlich verletzten. Und eine Republik, ein Krämervolk, ein einfacher Bürger an dessen Spitze waren es, von denen diese Hemmung seiner hochfliegenden Entwürfe ausgegangen war, die sich dessen sogar, wie auf der Inschrift jener Medaille und noch deutlicher in fliegenden Blättern, öffentlich rühmten! Dafür mußte Rache genommen, de Witt's Macht mußte gestürzt, die Republik, wenigstens was ihre Existenz als politische Macht anbetraf, mußte vernichtet werden.

Diese Absichten waren es, was nunmehr die Richtung seiner Politik bestimmte. Aufs Neue breitete er sein Spinnennetz aus, um Alles vorzubereiten, bis die Ausführung seines Planes zur Reife gediehen. Den Niederländern ihre dermaligen Bundesgenossen abwendig zu machen, sich selbst wiederum neue Verbündete zu werben, dafür mußten seine Diplomaten aufs Eifrigste thätig

ſein. Aber leiſe und vorſichtig, wie die Schlange ſich windet, ehe ſie ihren Raub überfällt, ging man zu Werke. Zunächſt kam es darauf an, die Tripelallianz zu zerſtören, was auch im Grunde kein gar ſchwieriges Unternehmen war, indem in England wie in Schweden die Intereſſen ſehr getheilt waren. Die Unterhandlungen mit König Karl II. von England wurden wieder aufgenommen, und im Mai 1670 ſchloß Ludwig XIV. mit ihm einen geheimen Vertrag, in welchem ſich beide, neben andern Beſtimmungen, förmlich zur Demüthigung und Unterdrückung der übermüthigen Generalſtaaten verbanden; dem engliſchen Könige wurden darin große Summen als jährliche Subſidien, für den Fall eines Krieges zu dieſem Zwecke, verſprochen. Die Zurückberufung Temple's aus den Niederlanden bezeugte bald darauf die veränderte Geſinnung des engliſchen Kabinets. In Schweden konnte man auf eine genügende Unterſtützung von Seiten der franzöſiſch geſinnten Partei des Staates und auf deren Uebergewicht rechnen, ſobald die Beſtechungen die nöthige Höhe erreicht haben würden; hier fand man ſich erſt ſpäter, als der Ausbruch des Krieges ſchon beverſtand, im April 1672, zu einem förmlichen Bündniß veranlaßt. In Deutſchland fand Ludwig XIV. bei mehreren Fürſten, bei dem Kurfürſten von Köln, dem Biſchofe von Münſter u. a. m., ein bereitwilliges Entgegenkommen. Selbſt am kaiſerlichen Hofe war das franzöſiſche Gold ſo wirkſam, daß die dortige franzöſiſche Partei, der Premierminiſter Fürſt Lobkowitz an ihrer Spitze, den Kaiſer zu einem, ebenfalls zwar ſehr geheim gehaltenen Bündniſſe mit Frankreich vermochte, welches am 1. November 1671 abgeſchloſſen ward; der Kaiſer verſprach darin, wenn Frankreich mit den Niederlanden oder andern auswärtigen Mächten in Krieg gerathe, dieſelben auf keine Weiſe unterſtützen zu wollen.

Ein Zeitraum von vier Jahren, ſeit dem Abſchluß des Aachener Friedens, ging über den Verhandlungen hin, ehe Ludwig XIV. die Maske vom Antlitz zu nehmen und ſeine wahren Züge — die kleinliche Eitelkeit, die man ſo bitter gekränkt hatte, ſein Rachebegehren, ſeine Raubſucht — der Welt vollſtändig zur Schau zu ſtellen wagte. Der weſentliche Grund dieſer Zö-

gerung war das Benehmen des großen Kurfürſten. Ihn zu gewinnen, ihn zum Hülfsarbeiter für die Ausführung ſeiner Pläne zu machen, ließ ſich der franzöſiſche König vor Allem angelegen ſein; aber wie Friedrich Wilhelm ſchon bei allen früheren Verhandlungen mit König Ludwig ſeine ſelbſtändige Politik zu erkennen gegeben hatte, ſo, und in viel höherem Grade, auch hier. Friedrich Wilhelm hatte keinen ſonderlichen Anlaß, auf die Freundſchaft, welche ihm die in den Generalſtaaten gegenwärtig herrſchende Partei zu Theil werden laſſen, eine ſonderliche Rückſicht zu nehmen oder gar ihretwegen ſein freundſchaftliches Verhältniß zu dem franzöſiſchen Könige zu verſcherzen; er hätte es auch wohl in Ruhe mit angeſehen, wenn die de Witt'ſche Partei einigermaßen wäre gedemüthigt worden; aber er ſtand zu hoch, als daß er ſich durch eine perſönliche Stimmung, durch eine perſönliche Zu- oder Abneigung in den Entſchluſſen, von denen das Heil ſeines Staates abhangen ſollte, hätte leiten laſſen. Er ſah die unbedingte Nothwendigkeit ein, daß die niederländiſche Republik beſtehen, daß den maßloſen Entwürfen des franzöſiſchen Königs ein Damm entgegen geſetzt werden müſſe, wenn unter den Herrſchern Europa's das ſchon ſo ſtark gefährdete Gleichgewicht erhalten, wenn Deutſchland nicht völlig preisgegeben, wenn ſeinem eignen Staate und ihm, der die Seele ſeines Staates war, nicht alle Gelegenheit zu freier Bewegung und weiterer Entfaltung, genommen werden ſollte. Während Holland am Rande des Verderbens ſchlief und den Abgrund nicht ahnte, der ſich vor ihm geöffnet hatte, während die übrigen Fürſten und Machthaber Europa's theils im Solde Ludwigs XIV. ſtanden, theils nicht das Vermögen beſaßen, den großen Begebenheiten des Weltlaufes zu folgen, war er es einzig und allein, der das aufziehende Ungewitter erkannte, welches Allen Gefahr drohte, und der zu deſſen Abwendung entſchloſſen war. Dabei aber wußte er, wie überall, jeden voreiligen Schritt, jede unzeitige Entſcheidung, jede Blöße, zu der man ihn hätte veranlaſſen können, zu vermeiden.

Wie England für Ludwig XIV. der wichtigſte Bundesgenoß war, um die Generalſtaaten zur See anzugreifen, ſo verlangte ihn vor Allem danach, Friedrich Wilhelm als Bundesgenoſſen für

den Angriff von der Landseite zu gewinnen. Das energische Feldherrntalent des großen Kurfürsten mußte hier den entschiedensten Ausschlag geben. So wurden mit ihm schon zeitig ernstliche Unterhandlungen angeknüpft; zunächst zwar in leiser und vorsichtiger Weise. Nach einigen Beweisen schmeichelhafter Aufmerksamkeit von Seiten Ludwig's XIV. kam vorerst, im J. 1669, der Fürst Wilhelm von Fürstenberg, ein eifriges Werkzeug für die Pläne des französischen Königes, zu Friedrich Wilhelm; er gab vor, von dem Kurfürsten von Köln gesandt zu sein, sprach von den Gerüchten des bevorstehenden Krieges zwischen Frankreich und den Niederlanden, von den Entschlussen zu denen sich der Kurfürst von Köln veranlaßt sehen dürfte, und suchte so nach und nach, indem er immer deutlicher die Pläne Ludwig's XIV. hervortreten ließ, Friedrich Wilhelm zu einer engen Verbindung mit diesem zu überreden. Friedrich Wilhelm indeß meinte, daß man sich auf Dinge, die nur ein Gerücht seien, nicht wohl einlassen könne, und daß, wenn wirklich ein Krieg bevorstehen solle, man am Besten thue, den Ausbruch desselben zu verhindern. Er traute in der That Ludwig XIV. noch nicht zu, daß er so ganz ohne Grund die Ruhe Europa's zu stören gedenke, und glaubte, diese Mittheilungen hätten vielmehr nur den Zweck, irgend eine Spannung zwischen ihm und den Generalstaaten hervorzurufen. Er sandte darauf, um gründlichen Aufschluß über diese Angelegenheiten zu erhalten, einen seiner geheimen Räthe nach Paris, und diesem wurde bald, nach geringem Zaudern von Seiten des französischen Ministers, die ganze Sachlage enthüllt; der König von Frankreich sei durch die Generalstaaten allzu ungebürlich beleidigt, als daß er den beschlossenen kriegerischen Angriff aufgeben könne, England und einige deutsche Fürsten seien zu diesem Zwecke bereits mit ihm verbündet. An diese Eröffnungen schloß sich sofort die Aufforderung gegen Friedrich Wilhelm, dem Bunde beizutretrn, wobei ihm reichlicher Lohn verheißen ward. Der Kurfürst lehnte das Bündniß ab, da er in seiner Lage sich beim Ausbruch des Krieges zu großer Gefahr aussetzen dürfe; er bemühte sich statt dessen, wiewohl umsonst, zum Frieden zu reden. Als er sich von dem entschiedenen Entschlusse Ludwig's XIV. überzeugt hatte,

ließ er den Generalstaaten unverzüglich Nachricht zukommen, dabei zugleich aber auch an die Rückgabe einer der Festungen mahnen, welche die Holländer im Cleve'schen noch besetzt hielten. Johann de Witt hielt die ganze Nachricht jedoch für eine Erfindung des Kurfürsten, der dabei nur für sich und etwa auch für das oranische Haus Vortheile zu erhaschen suche; er hielt sich durch die bisher gleichen Interessen zwischen Frankreich und den Generalstaaten und ebenso durch die Tripelallianz für hinlänglich gesichert und wieß das freundliche Entgegenkommen Friedrich Wilhelm's kalt zurück. Aufs Neue kamen dem Letzteren Anträge zum Bündniß mit Frankreich; der König sei bei dem beabsichtigten Kriege von allen selbstsuchtigen Eroberungsplänen durchaus fern; die eroberten Provinzen sollten unter die Verbündeten getheilt werden und der Kurfürst außerdem alle cleveschen Festungen, in denen noch holländische Besatzung lag, zurückerhalten. Aber weder diese lockende Aussicht auf reichlichen Gewinn, noch alle Schmeicheleien, die von Seiten des französischen Königes aufgewandt wurden, noch selbst die Drohungen, zu denen die Diplomaten des letzteren übergehen zu müssen glaubten, vermochten Friedrich Wilhelm, von dem höheren politischen Standpunkte, der nicht auf den Vortheil des Augenblickes, sondern auf die weiteren Folgen des Geschehenen sieht, abzugehen. Er vermied alle entschiedene Erklärung, indem er nur andeutete, daß es ihm unmöglich falle, schon jetzt einen bestimmten Entschluß zu fassen. Da alle Bemühungen vergeblich waren, so suchte man nunmehr den Kurfürsten wenigstens zu einer Neutralitäts-Erklärung zu bringen. Aber auch dazu war er ebenso wenig geneigt. Den widerholten Anträgen, die ihm zu diesem Behufe gemacht wurden, wich er stets aufs Geschickteste aus, indem er, statt irgend eine bestimmte Aeußerung von sich zu geben, die Rolle des Friedensvermittlers annahm, natürlich ohne Erfolg und auch wohl ohne Absicht und Hoffnung darauf.

Indeß hatte Ludwig XIV. die übrigen Mächte, die sich zur Hülfe bei der Ausführung seines Planes geneigt erwiesen, um so fester an sich geknüpft. Er selbst hatte gewaltig gerüstet, England, der Kurfürst von Köln, der Bischof von Münster

ſtanden ebenfalls bereits ſchlagfertig da. Aber auch Friedrich Wilhelm hatte ſich zum Kriege bereit gemacht, um nicht als ein Unbewaffneter zwiſchen kriegführenden Mächten erdrückt zu werden und um für den richtigen Moment denjenigen Entſchluß faſſen zu können, der durch die Sorge für das Heil ſeines eignen Staates erfordert ward. Franzöſiſche Regimenter zogen ſich bereits in der Nähe der Stadt Köln zuſammen, unter dem Vorwande, daß Ludwig XIV. dem Kurfürſten von Köln gegen die widerſpenſtige Stadt beizuſtehen gedenke. Von allen Seiten thürmte ſich die drohende Gefahr den Grenzen der Generalſtaaten entgegen. Endlich, im Anfange des J. 1672, erwachte die Regierung derſelben aus ihrem lethargiſchen Schlafe, endlich ging den Niederländern eine Ahnung des Unheils, das ihnen drohen könne, auf. Vortrefflich gerüſtet gegen alle Angriffe zur See, waren die Staaten zur Abwehr eines Landkrieges auf keine Weiſe vorbereitet. Alles war hier aufs Unbegreiflichſte vernachläßigt, die Feſtungen im übelſten Zuſtande, die Landmiliz höchſt unvollſtändig, ungeübt, in jedem Betracht unzuverläſſig. Nur die ſtete Sorge Johann de Witt's, daß die oraniſche Partei ſich, wie früher, der Landesmacht zur Verfolgung ihrer Zwecke bedienen könne, eine Sorge, die bei dem Heranwachſen des Prinzen Wilhelm, der im Herbſte 1671 ſein einundzwanzigſtes Jahr erreicht hatte, bei der frühen Entwickelung ſeines männlichen Charakters und ſeiner glänzenden Talente, bei den hiedurch ſtets kühneren und deutlicheren Planen ſeiner Anhänger von Jahr zu Jahr gewachſen war, — nur dieſer Umſtand kann als Grund für jene Verblendung angeführt werden. Noch hoffte man den Zorn des franzöſiſchen Monarchen, die üble Stimmung des Königes von England durch nachgiebiges Entgegenkommen ablenken zu können; aber alle, auch die demüthigſten Schritte, zu denen man ſich gedrängt fand, waren vergebens; alle Anträge wurden auf eine ſchnöde Weiſe gänzlich zurückgewieſen. Da ward man es inne, daß es endlich auf kräftige Maßregeln ankomme. Man fühlte es, daß man eines Hauptes bedurfe, der den Staat im Kriege zu ſchützen vermögend ſei, und die oraniſche Partei drang wenigſtens ſoweit durch, daß Prinz Wilhelm, zwar nicht, wie

ein Theil der Staatsglieder allerdings forderte, zum Statthalter, aber einstweilen doch zum Generalcapitain für den bevorstehenden Feldzug ernannt wurde. Aber ebenso nöthig war die Unterstützung durch auswärtige Kriegesmächte; man wandte sich endlich, im Januar 1672, an den, dessen treuliche Warnung man früher so kalt zurückgewiesen, an den Kurfursten von Brandenburg.

Friedrich Wilhelm hatte es voraussehen müssen, daß den Niederländern ohne seine Hülfe kein Ausweg bleiben werde; die günstigere Stellung seines Neffen, des Prinzen Wilhelm, hatte ihn jetzt ihren Wünschen noch geneigter gemacht. Bereitwillig kam er ihnen entgegen, und ob sie auch jetzt noch, im Augenblicke der höchsten Noth, ja, als schon die Feinde von verschiedenen Seiten in ihre Grenzen eingedrungen waren, mit kaufmännischer Bedachtsamkeit um die Höhe der Subsidien feilschten, für die er die Unterstützung von seiner Seite zusagte, so ließ er sich doch auch dieß in seiner höheren Politik nicht irren. Es kam zwischen ihm und den Staaten ein Bündniß zu Stande, in welchem er versprach, ihnen 20,000 Mann zur Unterstützung zuzuführen. Auch war er während dieser Verhandlungen, und schon vor ihrer Einleitung, bemüht gewesen, sich durch Bündnisse mit benachbarten Fürsten, zum Schutze der niederländischen Republik, zu verstärken; doch ohne sonderlichen Erfolg; mit Schweden blieb er zwar in äußerlich gutem Vernehmen, aber der geheime Bund Schwedens mit Frankreich, von dem er freilich keine genaue Kunde hatte, drohte ihm sogar in unmittelbarer Nähe die entschiedenste Gefahr. Um so eifriger ließ er es sich jetzt angelegen sein, den zum Kriege gegen Frankreich zu bewegen, dem vor Allen der Schutz des deutschen Reiches oblag, den Kaiser; denn schon waren die Franzosen auf das Reichsgebiet übergetreten und schon hatten sie sich, als alle Bemühungen den Kurfursten zu gewinnen fruchtlos blieben, in den rheinischen Besitzungen desselben feindlich erwiesen. Kaiser Leopold gerieth durch diese Aufforderung in eine seltsam zweideutige Stellung. Gegen die Triftigkeit der Gründe, welche Friedrich Wilhelm durch seinen Schwager, den Fursten von Anhalt-Dessau, am

kaiſerlichen Hofe auf eindringliche Weiſe geltend zu machen wußte, war nicht füglich etwas zu erwidern; und doch war man auch hier durch jenen geheimen Vertrag mit Frankreich gebunden. Die beiden Parteien am kaiſerlichen Hofe trieben ihr Spiel gegeneinander, es kam zu keiner Entſcheidung, und ſchon ſah Friedrich Wilhelm ſich zu der Erklärung genöthigt, wenn der Kaiſer ſeine Pflicht verabſäume, ſo werde er geradezu auf Frankreichs Seite treten und, den franzöſiſchen Anerbietungen gemäß, einen Theil der zu machenden Eroberungen ſich zu eigen nehmen. Das wirkte. Dem geheimen Bündniß mit Ludwig XIV. gerade entgegengeſetzt ſchloß der Kaiſer nun (im Juni) mit Friedrich Wilhelm ein öffentliches Bündniß, in welchem er ihn und die Holländer mit einer bedeutenden Truppenmacht zu unterſtützen verſprach. Natürlich aber blieben dabei die Rückſicht auf den mächtigen franzöſiſchen Monarchen und der Einfluß des von dieſem beſtochenen Premierminiſters vorwiegend. Gegen Frankreich behalf man ſich kaiſerlicher Seits mit der ſonderbaren Erklärung, daß nicht der Kaiſer, ſondern der Erzherzog von Oeſterreich dieſen neuen Bund geſchloſſen habe, und daß derſelbe nicht gegen Ludwig XIV., ſondern gegen einzelne kriegführende Reichsfürſten, wie den Biſchof von Münſter, gerichtet ſei; auch ließ es Ludwig XIV. für jetzt ohne ſonderliche Widerrede geſchehen, daß Kaiſer Leopold wenigſtens den Schein ſeiner Ehre zu retten ſuchte. Friedrich Wilhelm aber ahnte nicht den Verrath, den der letztere durch ſein Doppelſpiel an ihm und an dem Vaterlande beging.

Im April und Mai hatten Ludwig XIV. und ſeine Verbündeten den Generalſtaaten den Krieg erklärt; die Gründe, die man dafür anführte, waren völlig nichtsſagend; der franzöſiſche Monarch erklärte, daß er ohne Nachtheil ſeiner „Gloire“ nicht länger zurückhalten könne. Mit ungeheuren Heeren, den Niederländern faſt um das Zehnfache überlegen, drangen ſie, nachdem die cleveſchen Feſtungen (auch diejenigen, welche die Niederländer jetzt ſchnell den Brandenburgern eingeräumt) erobert waren, in das wehrloſe Land. Im Laufe eines Monats waren drei ganze Provinzen, Overyſſel, Geldern und Utrecht, in ihren

Händen. Schon durfte König Ludwig ſich der ſtolzen Hoffnung hingeben, all ſeine Pläne verwirklicht, ſeinem Rachebegehren Genüge gethan, ſeine Provinzen erweitert, ſeine Triumphe vermehrt zu ſehen. Und noch eine Freude ſollte ihm bereitet, der Mann, welcher ihn vor Allen beleidigt hatte, ſollte furchtbar geſtürzt werden. Die unverzeihliche Vernachläßigung des Landſchutzes, die ſich Johann de Witt hatte zu Schulden kommen laſſen, war nur zu ſehr geeignet, das niederländiſche Volk ſelbſt gegen ihn zu ſtimmen und der oraniſchen Partei immer gewaltigeren Anhang zu ſchaffen. De Witt ward als Franzoſenfreund, als Verräther des Vaterlandes, als einverſtanden mit den Planen der Feinde verſchrieen. Bei der unſäglichen Verwirrung, welche das ganze Land in Folge der franzöſiſchen Siege ergriff, riſſen alle Bande der Ordnung und des Gehorſams; ſchon hatten fanatiſche Meuchelmörder den Großpenſionär, doch ohne ihr Ziel vollkommen zu erreichen, überfallen. Während er auf dem Wundbette lag, ward das vor kaum vier Jahren erlaſſene „ewige Edikt" aufgehoben und Prinz Wilhelm III., am 4. Juli, zum Statthalter auf Lebenszeit ernannt. Aber der toſende Ungeſtüm des empörten Volkes war dadurch noch nicht befriedigt. Eine elende Klage wegen Hochverraths ward gegen Johann de Witt und ſeinen Bruder Cornelius erhoben; beide Brüder wurden von dem Pöbel — ein ewiges Brandmal der holländiſchen Geſchichte! — ermordet und ihre Glieder in viehiſcher Luſt zerriſſen. Mit dieſem Ereigniß aber war den eroberungsſüchtigen Plänen des Franzoſenkönigs auf dieſer Seite ein Ziel geſteckt. Schon wogten die Fluten des Meeres über den holländiſchen Feldern, indem man, wie zu jener Zeit, als man mit den Spaniern um die Freiheit rang, die Dämme durchſtochen und das befreundete Element zum Schutze gegen die Dränger hereingerufen hatte. Und in dem noch nicht zweiundzwanzigjährigen Statthalter, der allen Scharfſinn und alle Beſonnenheit und alle Energie ſeiner hohen Ahnen geerbt hatte, war dem Volke ein Retter gegeben. Und im Süden zog der Oheim des Prinzen, Friedrich Wilhelm, den Franzoſen entgegen; ſie ſahen ſich genöthigt, die verhältnißloſe Uebermacht der Streitkräfte, mit de-

nen ſie in die Niederlande eingerückt waren, auseinander zu theilen und dem bedrängten Volke Luft zu machen.

Friedrich Wilhelm hatte ſtatt der 20,000 Mann, zu denen er ſich durch ſein Bündniß mit den Niederländern anheiſchig gemacht, eine beträchtlich ſtärkere Armee, von 26,500 Mann, aufgeſtellt. In der Gegend von Halberſtadt wurde dieſelbe zuſammengezogen, und hier vereinigte ſich mit ihr am 1. September das Hülfscorps, welches der Kaiſer dem Kurfürſten ſandte, 16,000 Mann ſtark und angeführt von Montecuculi, einem der berühmteſten Feldherrn jener Zeit. Es war die Abſicht, geradeswegs durch Weſtphalen den Niederländern zu Hülfe zu ziehen; doch gelangte man zu der Ueberzeugung, daß es, bei der Ueberlegenheit der franzöſiſchen Streitkräfte und bei ihrer vortheilhaften Stellung, zweckmäßiger ſei, mehr ſüdwärts gegen Rhein und Moſel zu marſchiren, um ſo den Franzoſen die Zufuhr abzuſchneiden und ſie zu einer Veränderung ihrer Stellungen zu zwingen. Montecuculi beſonders war bei einem Operationsplane ſolcher Art intereſſirt, indem er von Seiten des kaiſerlichen Hofes die beſtimmte Weiſung erhalten hatte, den Krieg mehr zu zeigen als zu führen. Beide Armeen zogen nunmehr durch das Heſſiſche gegen den Rhein. Der Marſch ging wegen ſchlechter Verpflegungs-Anſtalten ſehr langſam; die Forderungen der Oeſterreicher, ſtets die beſſeren Quartiere für ſich zu erhalten, gaben überdies ſchon Anlaß zu gegenſeitiger Unzufriedenheit. Erſt zu Anfange des folgenden Monats kam man in die Nähe des Rheins. Der Strom ſollte überſchritten werden, denn man hatte mit dem Prinzen von Oranien eine Uebereinkunft getroffen, der zufolge die Verbündeten zunächſt ſich zwiſchen Rhein und Moſel feſtſetzen ſollten, damit man auf ſolche Weiſe zu gemeinſchaftlichen Operationen gegen die franzöſiſchen Armeen gelangen könne. Aber dem Uebergange über den Rhein, den man zuerſt bei Coblenz ausführen wollte, widerſetzte ſich hier der Kurfürſt von Trier, unter dem Vorgeben, ſich neutral verhalten zu müſſen; dann der Kurfürſt von Mainz, dann auch der Kurfürſt von der Pfalz; der Kurfürſt von Mainz hatte ſogar Briefe aus Wien, vom Fürſten Lobkowitz, die ihn geradehin aufforderten, den Ueber-

gang nicht zu gestatten. Nun weigerte sich auch Montecuculi, weiter zu gehen. Türenne, der Generalmarschall des französischen Heeres, war durch den Marsch der Verbündeten veranlaßt worden, sich die Mosel hinaufzuziehen, und hatte sich mit dem Prinzen Condé, der eine besondere Heeresabtheilung führte, vereinigt. Als er sich jetzt wieder gegen die Armee des Prinzen von Oranien wandte, sollten ihm wenigstens einzelne Truppentheile von Seiten der Verbündeten in den Rücken gesandt werden; aber auch das kam wegen des Mangels an übereinstimmenden Maßregeln nur zu einer höchst ungenügenden Ausführung, hatte auch durchaus keinen wesentlichen Erfolg.

Der October, der November, die Hälfte des Decembers waren verstrichen, ohne daß der Feldzug zu irgend einem bestimmten Resultat geführt hätte. Die Holländer klagten über die Saumseligkeit des Kurfürsten, obgleich doch sein bloßes Auftreten schon ihnen neue Zuversicht gegeben und ihnen einen großen Theil der feindlichen Macht abgezogen hatte; die deutschen Fürsten, durch deren Gebiet er zog, klagten über den Schaden, den seine Truppen in ihren Ländern angerichtet und drangen auf Schadenersatz; er selbst fühlte sich in aller freien Bewegung durch das Zaudern und die Unzuverlässigkeit der Oesterreicher gehemmt; und zu alledem kam, daß, seit er den Kampf unternommen, die Franzosen in seinen eignen rheinischen Besitzungen aufs Furchtbarste hauſ'ten und an den armen Bewohnern Greuel verübten, wie sie früher nur von den verwilderten Horden des dreißigjährigen Krieges ausgegangen waren. Als endlich noch heftiges Frostwetter eintrat, entschloß er sich mißmuthig, den begonnenen Operationsplan aufzugeben und rückwärts nach Westphalen zu marschiren, um auf diese Weise den Franzosen und zugleich seinem eignen Gebiete näher zu sein. Der Marsch durch den gebirgigen Westerwald ging wiederum nur langsam und mit Verlust vieler Mannschaft von Statten, indem auf den Frost Thauwetter und anhaltende Regengüsse eintraten. Endlich erreichte man Westphalen, wohin auch die kaiserlichen Truppen gefolgt waren; jetzt wurde Montecuculi, der die unwürdige Rolle zur Seite des Kurfürsten nicht länger spielen mochte, auf seinen

Wunſch abgerufen und der Herzog von Bournonville, ein noch bequemeres Werkzeug für den kaiſerlichen Hof, an ſeine Stelle geſetzt. Es kam zu unbedeutenden Gefechten mit den Truppen des Biſchofes von Münſter. Türenne war ebenfalls über den Rhein gegangen und drang in Weſtphalen vor. Jetzt wünſchte Friedrich Wilhelm nichts mehr, als dem Gegner eine Schlacht zu liefern; aber das neue Zaudern ſeiner Bundesgenoſſen auf der einen Seite, auf der andern die vortheilhaften Stellungen, welche Türenne zu wählen verſtand, vereitelten auch diesmal ſeinen Wunſch. Die Beſchwerden der Jahreszeit, der Mangel an Unterhalt für die Truppen brachten die Verbündeten endlich dahin, auf das rechte Weſerufer zurückzugehen und die Winterquartiere zu beziehen.

Im Februar 1673, als Friedrich Wilhelm Türenne gegenüberſtand, machte ein franzöſiſcher Offizier, ein Vicomte de Villeneuve, in Erwartung großen Lohnes dem Kurfürſten das Anerbieten, er wolle den Marſchall durch Gift oder Dolch aus dem Wege räumen. Friedrich Wilhelm unterrichtete davon augenblicklich ſeinen großen Gegner, indem er in ſeinem Schreiben an dieſen bemerkte: es bedürfe wohl keiner Verſicherung, wie tief er ſo gemeinen Frevel verabſcheue; er freue ſich vielmehr der Gelegenheit, dem Marſchall bezeugen zu können, daß die Hochachtung, die er ſeinen Verdienſten zolle, nicht verringert ſei, wie drückende Laſt auch die franzöſiſchen Truppen ſeinen Ländern zugefügt hätten. Türenne ſandte dem Kurfürſten ein Schreiben dankenden Inhaltes zurück; die günſtige Stimmung des franzöſiſchen Generalmarſchalls trug zur ſchnellen Beförderung der Unterhandlungen, zuerſt wegen Waffenſtillſtandes, dann wegen völligen Friedens, die nunmehr eröffnet wurden, nicht unweſentlich bei.

Denn dazu wurde Friedrich Wilhelm jetzt durch die dringendſte Nothwendigkeit getrieben. Die Holländer hielten unter dem Vorwande, daß er nichts für ſie thue, ihre Subſidien zurück, deren er doch zum Unterhalt ſeiner Armee bedurfte; überdieß zeigten ſie ſich, ſeit ihre Waffen gegen Ludwig XIV. wieder ſiegreich geweſen waren, nicht abgeneigt, auf einen Separat-

frieden mit dem französischen Könige einzugehen. Die deutschen Fürsten waren auf allen Seiten in der ungünstigsten Stimmung gegen den Kurfürsten. Schweden, in unmittelbar freundschaftlichem Verhältnisse zu Frankreich, stand ihm gefahrdrohend im Rücken. Wie wenig vortheilhaft ihm das Bündniß mit dem Kaiser war, hatte der Feldzug, in welchem die österreichischen Feldherrn ihm überall lähmende Fesseln angelegt, nur zu deutlich gezeigt. Auch kam ihm jetzt genauere Kunde über den geheimen Vertrag des Kaisers mit Ludwig XIV., der das seltsame Benehmen der kaiserlichen Heerführer zur Genüge erklärte; als Friedrich Wilhelm deßhalb bei Leopold I. Beschwerde führte, brachte dieser auch nur ziemlich leere Ausflüchte zur Entschuldigung vor. Die Pflicht der Selbsterhaltung nöthigte ihn, die Waffen aus der Hand zu legen, und er konnte dies um so mehr mit gutem Gewissen thun, als allen widerwärtigen Erfolgen zum Trotz dennoch sein eigentliches Vorhaben gelungen war: war ja doch die niederländische Republik gerettet und der Damm gegen die Uebermacht des Königes von Frankreich erhalten! Zunächst bot man schwedischer Seits die Vermittelung zur Einleitung der Friedensverhandlungen; denn allerdings waren die Schweden dabei höchlichst interessirt, indem sie sehr gern die französischen Bestechungen annehmen, dafür aber, wenn irgend möglich, Nichts thun mochten. Um so erbitterter zeigten sich die Niederländer, als die Eröffnung der Unterhandlungen bekannt wurde; sie bestrebten sich auch, obwohl ohne Erfolg, dagegen zu arbeiten. Ebenso der kaiserliche Hof. Denn man meinte es hier so wenig aufrichtig mit Frankreich, wie mit Brandenburg; man fürchtete einen größeren Krieg wegen Spaniens; man suchte die gegenwärtige Sachlage einstweilen zu erhalten, um irgend welche selbstständige Erwerbungen in den spanischen Niederlanden machen zu können; man sah nur mit Neid auf die steigende Macht des Kurfürsten und hätte diesen gern wieder ein wenig abhängiger gemacht von kaiserlichen und Reichs-Gesetzen. Das trieb aber Friedrich Wilhelm um so mehr zum entschiedenen Entschlusse; über den Kaiser äußerte er sich damals, im gerechten Selbstgefühl: „Das ist der Dank, daß ich ihm die Krone aufgesetzt

habe; die Zeit kann kommen, daß ich ihm die abnehme, und einem Andern, der es beſſer meritirt als er, wieder aufſetze." Er legte ſofort das Mittleramt zwiſchen ſich und dem Könige von Frankreich in die Hände des Herzogs von Neuburg, der zu Ludwig XIV. in vertrauten Verhältniſſen ſtand und der ſich, ſeiner Redlichkeit wegen, allenthalben der größten Achtung erfreute. Anfangs zwar ſchien die Sache nur geringen Fortgang zu verſprechen, da das franzöſiſche Kabinet ſehr gewichtige Forderungen machte und Friedrich Wilhelm keine Luſt hatte, ſich dem Uebermuth des Gegners ohne Weiteres zu fügen. Doch kam man bald von beiden Seiten zu einer nachgiebigeren Stimmung. Namentlich ſah König Ludwig ein, wie großen Vortheil er erlange, wenn er ſich dieſes thätigſten und kräftigſten unter ſeinen Gegnern ſo ſchnell als möglich entledige. Es kam ſogar zu unerwartet vortheilhaften Bedingungen für Friedrich Wilhelm, und auf dieſe hin ſchloſſen die beiderſeitigen Geſandten am 16. Juni 1673, zu Voſſem, einem Dorfe in der Nähe von Löwen, den Frieden ab. Der König von Frankreich gab alle ſeine Eroberungen im Cleveſchen, auch die Feſtungen, welche er dort den Holländern entriſſen hatte, zurück, mit Ausnahme von Weſel und Rees, die erſt, wenn es auch mit Holland zum Frieden gekommen ſein würde, in die Hände des Kurfürſten zurückgeliefert werden ſollten. Außerdem verſprach Ludwig XIV., dem Kurfürſten eine Summe von 800,000 Livres — 30,000 gleich nach Auswechſelung der Tractaten — zu zahlen. Dagegen verpflichtete ſich Friedrich Wilhelm, den Feinden des Königs, wer ſie auch ſein möchten, keinen Beiſtand zu leiſten, ſeine Truppen auf das rechte Weſerufer zurückzuziehen und dort ein Corps zur Sicherheit der franzöſiſchen Armee aufzuſtellen. Doch behielt er es ſich ausdrücklich vor, daß er ſeiner Verpflichtungen entbunden wäre, wenn das deutſche Reich angegriffen würde. Die Verbündeten Frankreichs wurden in dieſen Frieden, ob zum Theil auch wider ihren Willen, mit einbegriffen.

Friedrich Wilhelm hatte die Geldzahlungen, zu denen ſich Ludwig XIV. im Frieden von Voſſem anheiſchig gemacht, aufs Dringendſte nöthig, da es ihm durchaus nicht räthlich ſchien,

seine Armee um ein Wesentliches zu verringern, und es kaum möglich war, den Unterhalt derselben aus eignen Mitteln zu bestreiten. Noch ging der Krieg zwischen Frankreich und den Niederlanden seinen Gang fort, noch war die Stimmung der europäischen Mächte in einem Grade aufgeregt, daß man auf alle Wechselfälle gerüstet sein mußte. Zwar hatte sich im Juni 1673 ein Congreß von Gesandten der verschiedenen Mächte in Köln versammelt, um dort über die Bedingungen eines allgemeinen Friedens zu berathen, wobei Schweden und England es sich angelegen sein ließen, das Mittleramt zu übernehmen. Doch hatte der Congreß keine sonderlichen Erfolge; Keinem der vorzüglichst Betheiligten war es recht Ernst mit dem Frieden; von dieser und von jener Seite wurde insgeheim dagegen gearbeitet; und die fortschreitenden Ereignisse des Krieges, die selbst die nächste Umgegend des Congreßortes unsicher machten, erzeugten stets neue Entschlüsse und Forderungen. Die Generalstaaten verbündeten sich mit Spanien und schritten siegreich vor; auch der Kaiser, der endlich die Gefahr einer freundschaftlichen Verbindung mit Ludwig XIV. einzusehen schien, schloß sich diesem Bunde an. Gegen das kaiserliche Interesse war in Köln besonders der bereits obengenannte Prinz Wilhelm von Fürstenberg, den der Kaiser erst wenige Jahre vorher nebst den übrigen Gliedern seines Hauses in den Fürstenstand erhoben, thätig, indem er die Rolle des Gesandten des Kurfürsten von Köln spielte, obgleich der letztere doch am Congreßorte selbst anwesend war. Diesen Machinationen zu begegnen, ließ ihn der Kaiser aus Köln entführen und gefangen nehmen; aber die Folge davon war nur, daß sich, im April 1674, der ganze Congreß und mit ihm die Hoffnung auf baldigen Frieden, auflöste.

Friedrich Wilhelm war inzwischen dem Gange der Dinge mit gewohnter Aufmerksamkeit gefolgt. Schweden, von französischem Gelde abhängig, aber zu keinem Kriege geneigt, suchte aufs Neue eine Verbindung mit ihm ins Werk zu richten und ihn in ähnlicher Stimmung zu erhalten; denn Brandenburg war ja die nächste Macht, gegen welche das Gebot des französischen Königes die schwedischen Waffen lenken konnte. In der That

ließ ſich Friedrich Wilhelm zu einem erneuten Bündniß mit Schweden willig finden: daſſelbe wurde im December 1673 abgeſchloſſen; die Tractaten lauteten auf gegenſeitige Vertheidigung und auf gemeinſame Bemühung zur Herſtellung eines allgemeinen Friedens. Der Kaiſer und die Niederländer ſahen dies Bündniß, welches eine Geneigtheit des Kurfürſten für Frankreich zu verrathen ſchien, ungern; beide, und beſonders die Niederländer, bemühten ſich, ihn auf ihre Seite herüberzuziehen, obgleich die letzteren auch diesmal, bei den rückſtändigen und neuen Subſidienforderungen von Seiten des Kurfürſten und bei den alten Forderungen, die ſie ihm entgegenſtellten, in ihrer kaufmänniſch zaudernden Weiſe zu Werke gingen. Eben ſo ließ es ſich Ludwig XIV. angelegen ſein, Friedrich Wilhelm zu gewinnen; er hatte die Unterſtützung des letzteren jetzt in der That mehr nöthig als früher, da England und dann auch die Biſchöfe von Münſter und Köln mit den Generalſtaaten Friede geſchloſſen hatten, ja der Biſchof von Münſter unmittelbar darauf zum Kaiſer übergetreten war. Aber von den Geldzahlungen, zu denen ſich Ludwig XIV. im Frieden von Voſſem verpflichtet hatte, war noch Nichts erfolgt, und der Kurfürſt befand ſich in der ſchwierigſten Lage, um den Unterhalt ſeiner Truppen beſtreiten zu können. Er überzeugte ſich, daß das eitle Verſprechungen geweſen waren, und es war ihm wenigſtens lieb, daß er durch deren Nichterfüllung um ſo mehr der gegen Frankreich eingegangenen Verpflichtungen entbunden war. Denn auch in anderm Betracht durfte er die letzteren als erloſchen betrachten. Noch immer ſtanden franzöſiſche Heere in Deutſchland; ſie übten ein höchſt gewaltthätiges Verfahren gegen die Stände des Reiches, beſonders im Trier'ſchen und in der Pfalz, und franzöſiſche Generale begegneten den deutſchen Fürſten bereits auf die erniedrigendſte Weiſe. Sogar im Cleveſchen erlaubten ſich die Franzoſen, trotz des angeblich freundſchaftlichen Verhältniſſes zu Friedrich Wilhelm, mannigfache Erpreſſung. So ungezügeltem Uebermuth durfte nicht länger in Ruhe zugeſehen werden, und die Gelegenheit ſchien günſtig, demſelben aufs Neue einen Damm entgegen zu werfen. Zwar fand ſich Ludwig XIV. veranlaßt,

die Festungen Wesel und Rees, auch Schenkenschanz, die zu räumen er genöthigt ward, dem Kurfürsten mit allem Zubehör zu übergeben, damit sie nicht den Niederländern in die Hände fielen, was man denn als eine besondere Gewogenheit von Seiten des französischen Königes darzustellen suchte; doch hinderte dies den Fortgang der Unterhandlungen zum Kriege gegen den letzteren nicht mehr. Trotz des stets bedachtsamen Rechnens der Niederländer, trotz der Unzuverlässigkeit der Hülfsmittel, über welche Spanien zu gebieten vermochte, trotz der Zweideutigkeit im Benehmen des kaiserlichen Hofes, ging Friedrich Wilhelm dennoch, am 1. Juli 1674, ein Schutz- und Trutzbündniß mit diesen drei Mächten gegen Frankreich ein; er übernahm den Oberbefehl und die Ausrüstung einer Armee von 16,000 Mann, deren Hälfte durch die Niederländer und durch Spanien unterhalten werden sollte. Gleichzeitig ward gegen Frankreich der Reichskrieg erklärt. Vergebens bemühten sich Frankreich und Schweden, als das Bündniß bekannt gemacht wurde, dasselbe wieder rückgängig zu machen. Friedrich Wilhelm suchte seinen Schritt gegen Schweden ausführlich zu rechtfertigen, womit natürlich aber die französische Partei, welche dort das Uebergewicht hatte, nicht übereinstimmen konnte. Ludwig XIV. war äußerst aufgebracht über den Undank, den ihm der Kurfürst von Brandenburg für so außerordentliche Zeichen seiner hohen Gunst erwies.

Es wird erzählt, Türenne habe die Nachricht von dem Bündniß, welches Friedrich Wilhelm abgeschlossen, bei Tische erhalten, als gerade ein junger Vetter gegenwärtig war, der nur (wie das so französische Sitte ist) Frankreich und den Ruhm seines großen Königes kannte. Als dieser sah, wie der Marschall nach Erbrechung des Briefes betroffen und nachdenklich ward, fragte er ihn um die Ursache. Ich habe eine verdrießliche Nachricht erhalten, erwiderte Türenne; der „Marquis" von Brandenburg hat sich gegen den König erklärt! — Nun, fragte der junge Mann weiter, und was thut das dem Könige, wenn ein Marquis sich gegen ihn erklärt? — Der alte Marschall aber antwortete sehr ernsthaft: Mein Vetter, das ist ein Mar-

quis, der dem Könige mehr als 40,000 Mann entgegenstellen möchte!

Friedrich Wilhelm hatte beschlossen, wiederum mit einer beträchtlich stärkeren Armee, als zu welcher er sich verpflichtet, zu den Verbündeten zu stoßen. Er machte es möglich, ein Heer von 30,000 Mann aufzustellen. Aber so unerfreulich der Feldzug des Jahres 1673 gewesen war, ebenso widerwärtig und erfolglos war auch der diesjährige. Statt mit demjenigen Theile seiner Verbündeten vereint, mit dem gemeinsame Operationen verabredet waren, eine um so kräftigere Macht zu bilden, war die Gegenwart derselben und die nothwendige Rücksicht, die er auf sie nehmen mußte, auch jetzt nur ein beklemmendes Gewicht, eine lähmende Fessel für ihn; er sah sich wiederum, wie damals, in allen freien und entschiedenen Bewegungen gehemmt.

Auch in diesem Jahre wurde der Krieg gegen Frankreich gleichzeitig am Niederrhein und am Oberrhein geführt. Hier stand dem Marschall Türenne der Herzog von Bournonville, dort dem Prinzen von Condé der Prinz von Oranien nebst dem kaiserlichen General de Souches und andere Verbündeten gegenüber. Auf beiden Kriegsschauplätzen war es schon im Sommer, am Oberrhein bei Sinsheim, in den Niederlandrn bei Sennef zu einer Schlacht gekommen, die an beiden Orten zwar unentschieden, doch eher für die Franzosen als für ihre Gegner günstig ausgefallen war. Friedrich Wilhelm hatte sich, dem allgemeinen Operationsplane und namentlich den Wünschen des Kaisers gemäß, fertig gemacht, wieder an den Oberrhein zu marschiren. Zwar kam nach der Schlacht von Sennef dringende Aufforderung, er möge sich sofort mit seinen Truppen nach den Niederlanden wenden; er blieb aber dem einmal gefaßten allgemeinen Plane treu. Am 12. August verließ er, von seiner Gemahlin begleitet, Berlin; am 12. October zog er mit seiner Armee über die Rheinbrücke von Straßburg. Es war hohe Zeit, daß er zu den Kaiserlichen und den mit diesen verbundenen Reichstruppen stieß, denn es herrschte dort wenig Einheit und Einsicht, und schon, am 4. October, hatte Bournonville ein zweites, wiederum nicht günstiges Gefecht, bei Ensisheim, gegen Türenne

zu bestehen gehabt. Die Verbündeten zählten jetzt 36,000 Mann, während das Corps, welches Türenne befehligte, beträchtlich geringer war. Und doch wurde auch jetzt Nichts ausgerichtet; eine vom kaiserlichen Hofe ausgegangene Vorschrift an den Herzog von Bournonville: er solle dem Kurfürsten allen gebührenden Respect beweisen, auch die Parole von ihm nehmen, aber nur das zur Ausführung bringen, was im Kriegsrath durch Stimmenmehrheit beschlossen sein würde, — war nur zu sehr geeignet, alle Einheit des Willens, die in Kriegsangelegenheiten doch erstes Bedingniß ist, aufzuheben. So zeigte es sich auch bereits, als man gleich nach der Ankunft der brandenburgischen Armee den Feind anzugreifen beschloß. Bournonville hatte gegen alle Anordnungen seine besonderen Einwendungen zu machen; man kam zu keinen Resultaten, und Türenne, zuerst in sehr unvortheilhafter Lage, bekam Gelegenheit zu einem sichern Rückzuge. Die Verbündeten zogen ihm nach. Friedrich Wilhelm wollte ihn kräftig verfolgen, aber Bournonville bemerkte naiv, Türenne verstehe sich besonders auf die Manoeuvres des Rückzuges, und man könne dabei unversehens zur Schlacht kommen; worauf der Kurfürst einfach fragte: „Warum sind wir denn hier?" Noch einmal ward nach einigen Marschtagen ein Angriff auf Türenne beschlossen, der sich diesmal allerdings in einer vortheilhaften Stellung befand. Jetzt schickte aber Bournonville ohne Weiteres einen Trompeter an ihn ab, angeblich um wegen der Gefangenen zu unterhandeln, — und Türenne hatte Gelegenheit gewonnen, die Schlacht wiederum zu vermeiden. Auch war es den Brandenburgern befremdlich genug, daß, so oft die Armee aufbrach, stets ein Paar Häuser, oder ein Theil des Lagers angezündet wurden. „Nun weiß Türenne doch, daß wir wieder marschiren," hieß es dann unter den Soldaten.

So war die taugliche Jahreszeit vorüber gegangen und die Truppen mußten in die Winterquartiere gelegt werden. Mißmuthig blickte Friedrich Wilhelm auf alle die Anstrengungen und Opfer zurück, zu denen er sich auch diesmal für das Wohl des gemeinsamen deutschen Vaterlandes veranlaßt gesehen und die auch diesmal so ganz vergeblich gewesen waren. Und noch tiefer

ſollte er vom Schickſal gebeugt werden. Der kräftig aufblühende Kurprinz, Karl Emil, der im Februar ſein zwanzigſtes Jahr erreicht hatte und in dem er die Kraft ſeiner eignen Jugend neu aufblühen ſah, war ihm in den Krieg gefolgt. Der Prinz erkrankte an einem hitzigen Fieber; er mußte ſich aus dem Lager nach Straßburg bringen laſſen und ſtarb daſelbſt am 27. November. Man wagte es nicht, dem Kurfürſten unmittelbar die Nachricht zu überbringen; man theilte ſie erſt der Kurfürſtin mit, die, ſelbſt davon aufs Tiefſte erſchüttert, ihren Gemahl ſchonend von der traurigen Botſchaft in Kenntniß ſetzte. Er weinte die ganze Nacht über den Tod des Sohnes, deſſen Verluſt ihm durch den ſanften und ſchwächlichen Friedrich, den zweiten Sohn ſeiner erſten Ehe, nicht erſetzt werden konnte. Doch ſchrieb er ſchon am folgenden Tage ſo ſchön wie gefaßt an ſeine Schwägerin, die Fürſtin von Anhalt: „Die Schmerzen, welche ich ob dem unvermutheten Verluſt eines ſo lieben, und mit allen fürſtlichen Tugenden begabten, mir in der beſten Blüthe ſeiner Jahre entriſſenen Sohnes empfinde, kann ich nicht ausdrücken; und zweifle ich nicht, Sie werden dieſen Todesfall ebenmäßig ſchmerzhaft empfinden und darüber mit mir ein herzliches Mitleiden tragen. Doch müſſen wir uns allerſeits in den unveränderlichen und allezeit guten Willen des großen Gottes ergeben und denſelben allezeit heilig preiſen ꝛc.“ Es ging die Rede, und der Kurfürſt ſelbſt argwöhnte es, daß der Prinz vergiftet worden ſei; namentlich hatte man einen franzöſiſchen Koch, der in des Prinzen Dienſt ſtand und mit dem derſelbe ſehr unzufrieden geweſen war, in Verdacht. Doch iſt nicht bekannt, daß es deshalb zu einer Unterſuchung gekommen ſei. Von Seiten des Volkes wandte ſich der Argwohn wegen einer ſolchen That gegen die Kurfürſtin, von der man zu wiſſen meinte, daß ſie ihren Stiefſöhnen nicht ſonderlich geneigt ſei, und daß ſie lieber einen von ihren eignen Söhnen zum dereinſtigen Nachfolger beſtimmt wiſſen wolle. Es wird erzählt, daß ſie ſogar von den Soldaten im Lager deßhalb inſultirt worden ſei.

Inzwiſchen war in Burgund, das Ludwig XIV. erſt vor Kurzem an ſich geriſſen, ein Volksaufſtand gegen die Eroberer

ausgebrochen und hatte mächtig um ſich gegriffen. Zahlreiche Bauern-Schaaren hatten ſich unter Anführung der Edelleute des Landes zu bewaffneten Corps zuſammengerottet, und machten überall die Franzoſen nieder. Auf Bitten der Spanier hatte Friedrich Wilhelm ein Armeecorps, unter dem Herzog Auguſt von Holſtein, dahin abgeſandt, dem Aufſtande eine geregelte militäriſche Leitung zu geben; auch ein kaiſerliches Corps ſollte ſich zu demſelben Zwecke aufmachen. Gleichzeitig aber war es auch Türenne gelungen, ſich durch Herbeiziehung einer Truppenmacht von 10,000 Mann, die jetzt bei der Nordarmee, wo Condé befehligte, entbehrt werden konnten, an ſich zu ziehen. So verſtärkt begann er ſeinen Marſch, den Herzog von Holſtein, ehe dieſer ſein Ziel erreicht, zu vernichten und dann die Verbündeten, deren Winterquartiere ſich ziemlich ausgedehnt durch das Elſaß hin erſtreckten, zu überfallen. Friedrich Wilhelm ſah die Gefahr voraus und hielt ſich gerüſtet; er bemühte ſich, auch Bournonville zu Maßregeln zu bewegen, die eine kräftige Abwehr der Pläne des Gegners herbeiführen konnten. Aber ſtets deutlicher und unverholener trat jetzt Bournonvilles Unzuverläſſigkeit, ſowie ſein Mangel an allem kriegeriſchen Geſchick hervor. Eigenmächtig und jedem gegenſeitigen Uebereinkommen zuwider zeigte er ſich, als nun die feindlichen Heerhaufen näher rückten, einzig nur auf die eigne Sicherheit bedacht; aufs Neue gingen die Gelegenheit zu mancher günſtigen Schlacht und der Erfolg einzelner Gefechte, die zu liefern man genöthigt ward, verloren. Das letzte Gefecht, ein ziemlich hartnäckiges, ward am 10. Januar 1675 in der Nähe von Türkheim geſchlagen; die Franzoſen zogen ſich mit bedeutendem Verluſt zurück; und dennoch führte Bournonville ſeine Macht ſofort über den Rhein, indem er das ganze Elſaß den Franzoſen offen ließ. Er ging nach Schwaben, wohin zu folgen der Kurfürſt ſich genöthigt ſah; dann zog die Armee ſich bis nach Franken zurück, wo man die Winterquartiere nahm. — Jeder in der Armee, der noch einen Funken von Ehre in ſeiner Bruſt hatte, war über das Benehmen des kaiſerlichen Heerführers empört; viele öſterreichiſche Offiziere und auch einige der oberſten Generale erklärten öffentlich, daß

ſie unter ſolcher Oberleitung nicht länger dienen könnten. Jetzt endlich wurde der Herzog von Bournonville vom kaiſerlichen Hofe, wo inzwiſchen der Fürſt Lobkowitz geſtürzt war, zur Verantwortung gezogen; dennoch wußte er es durchzuſetzen, daß man ihn von der Schuld des Verrathes frei ſprach.

All den Sorgen und Bekümmerniſſen, welche der nutzloſe Feldzug, der Verrath von Seiten ſeiner Verbündeten, der Tod ſeines Thronerben in Friedrich Wilhelm hervorrufen mußten, hatte ſich im Laufe des Winters noch eine neue Noth hinzugeſellt. Die Schweden waren gegen Ende Decembers feindlich in die Mark eingedrungen; das Herz ſeines Staates war bedroht, und die Armee, deren er nun zur eignen Rettung bedurfte, betrat jetzt erſt, erſchöpft von den vielen und vergeblichen Märſchen des kaum beendeten Feldzuges, die Winterquartiere. Aber durch dieſen Angriff gewann Alles ſofort eine andere Wendung. Jetzt kam es darauf an, was die eigne Kraft, befreit von der Rückſicht auf unwürdige Bundesgenoſſen, vermögen würde; und noch war dieſe Kraft nicht gelähmt. Es wird erzählt, daß Friedrich Wilhelm, als er die erſte Nachricht des Einbruches empfangen, durchaus nicht beſtürzt geweſen ſei, daß er vielmehr die Kunde davon den Offizieren, die eben bei ihm anweſend waren, heitern Auges mitgetheilt und die Bemerkung hinzugefügt habe, nun ſei die Gelegenheit da, ganz Pommern zu gewinnen. Aufs Neue, und glänzender als je, ſollte jetzt der Stern des großen Kurfürſten aufgehen.

Viertes Kapitel.

Die Kriege des großen Kurfürsten mit Schweden, von 1675 bis 1679. — Einfall der Schweden in die Mark. — Erstürmung Rathenow's und Schlacht von Fehrbellin. — Beginn des Krieges in Pommern. — Belagerung und Eroberung Stettin's. — Vertreibung der Schweden aus Pommern. — Winterfeldzug in Preußen. — Friede zu St. Germain en Laye.

Die geheimen Artikel des Bündnisses, welches Schweden mit König Ludwig XIV. im April 1672 abgeschlossen hatte, lauteten dahin, daß der erstgenannte Staat jeden Reichsfürsten, der den Niederländern im bevorstehenden Kriege Beistand leisten würde, mit Krieg überziehen solle und daß Frankreich dafür 600,000 Thaler jährlicher Subsidien zahlen und nicht eher Frieden schließen werde, als bis Schweden für all und jeden Verlust, in den es durch solchen Angriff gerathen möge, genügende Entschädigung erhalten habe. Die Schweden hatten sich bemüht, in Folge dieses Bündnisses möglichst viel Geldvortheile zu erlangen, ohne doch selbst irgend ein Opfer zu bringen; sie hatten sich die Vermittelung zum Frieden mehrfach angelegen sein lassen, und namentlich war ihre Sorge dahin gegangen, den Kurfürsten von Brandenburg, den kräftigsten unter ihren Nachbarn, vom Kriege gegen Frankreich zurückzuhalten. Als dieser im Jahr 1674 sich entschlossen hatte, an den Rhein zu marschiren, wandten sie alle Mittel auf, ihn von seinem Vorhaben wieder abzubringen. Bis nach Straßburg hin begleitete ihn der schwedische Gesandte, stets bemüht, ein freundschaftliches Verhältniß zwischen ihm und Frankreich herzustellen, und erst, als er Alles vergeblich sah, verließ er das Hauptquartier des Kurfürsten. Noch erfolgte ein Schreiben des schwedischen Königs an Friedrich Wilhelm, in welchem dieser dringend ermahnt ward, des Bündnisses zu gedenken, das er jüngst mit Schweden zur Erhaltung des allgemeinen Friedens geschlossen; man wolle, so hieß es darin, Frankreichs Verfahren gegen das deutsche Reich auf keine Weise

rechtfertigen, aber man stehe mit dieser Macht im Bunde, und ein schwedisches Heer sei zur Wahrung des Friedens aufgestellt.

In der That war man in Schweden diesmal, in Folge des unausgesetzten Andringens von Seiten der Franzosen, genöthigt, mit etwas größerem Eifer zu rüsten. Die Franzosen drohten mit der Zahlung der Subsidien einzuhalten, wenn Schweden seinen eignen Verpflichtungen nicht nachkomme. Dadurch ließen sich indeß die Schweden sofort nicht einschüchtern, da sie wohl einsahen, daß Frankreich jetzt ihre Hülfe dringender nöthig habe als früher; sie suchten sich im Gegentheil die Verlegenheit des Bundesgenossen zu Nutze zu machen und fingen die Rüstungen erst an, als genügend gewichtige Summen aus Frankreich eingingen. Im November wurden Truppen nach dem schwedischen Pommern hinübergesetzt; der französische Gesandte war bei der Einschiffung gegenwärtig, um sich nun auch seiner Seits durch den Augenschein zu überzeugen, daß Frankreich in dem Handel nicht übervortheilt werde. — Friedrich Wilhelm blieb nicht ohne Nachricht von diesen Dingen, doch hoffte er noch, daß Schweden auch diesmal die bequeme Rolle des Vermittlers weiter spielen und keine ernstlichen Feindseligkeiten beginnen werde. Gleichwohl sorgte er dafür, daß trotz der Abwesenheit der Hauptarmee die Mark Brandenburg nicht ganz unvorbereitet überfallen werden möge. Zum Unterhalt der Festungen war auf seinen Befehl das Nöthige angeordnet worden; zum Schutze der Residenzstadt Berlin wurde dort ein Corps von 1200 Mann zusammengezogen und die Bürgerschaft in den Waffen geübt; die wichtigsten Pässe zwischen der Mark und Schwedisch-Pommern wurden ungangbar gemacht und aus den Schützen und Heidereitern kleine berittene Corps gebildet, die Uebergänge von Seiten des Feindes wenigstens zu erschweren. Als Statthalter der Mark hatte Friedrich Wilhelm seinen Schwager, den Fürsten Johann Georg von Anhalt-Dessau, zurückgelassen; wachsam und thätig beobachtete dieser die Bewegungen der schwedischen Truppen in Pommern und im Bremischen, die sich nunmehr von Woche zu Woche in größeren Massen zusammenzogen.

Im December, wiederum auf Andringen der Franzosen, die

jetzt aufs Ernstlichste versicherten, daß die Bezahlung der Subsidien völlig eingestellt würde, wenn man nur bei der Rüstung verharre, überschritten die Schweden die Grenze der Mark, gleichzeitig und wohl in Uebereinstimmung mit Türenne's Vordringen gegen die Truppen der Verbündeten am Rhein. Ihre Stärke betrug damals 13,700 Mann, während in den Ortschaften der Mark nicht ganz 7400 Mann brandenburgischer Truppen vertheilt waren. Sofort schickte der Statthalter eine Gesandtschaft an den schwedischen Oberbefehlshaber, den Feldmarschall Karl Gustav von Wrangel, der sich damals in Wolgast aufhielt, über den bewaffneten Einfall eine Erklärung zu fordern. Wrangel gab zur Antwort, der König von Schweden sehe sich genöthigt, den Kurfursten an seine Verbindlichkeiten gegen Schweden, in Bezug auf die Aufrechthaltung des Friedens, zu erinnern; ziehe der Kurfürst seine Truppen vom Rheine zurück, so werde Schweden das Gleiche thun; inzwischen aber sei er, da Pommern das schwedische Heer nicht erhalten könne, genöthigt, in der Mark Winterquartiere zu nehmen. Doch gab der Feldmarschall zu verstehen, daß er dabei nicht feindselig zu verfahren gedenke, und auch der Statthalter ließ es sich angelegen sein, einen förmlichen, unheilbaren Bruch zu verhüten. Daß Friedrich Wilhelm mit seinen Truppen den Rhein verließ und in größerer Entfernung von der französischen Grenze die Winterquartiere bezog, gab den Schweden einstweilen die Hoffnung, er werde sich nunmehr von seinen Verbündeten trennen.

Als dies jedoch nicht erfolgte, sahen sie sich zu strengeren Maßregeln veranlaßt. Wrangel hatte bis dahin sein Hauptquartier in Prenzlau gehabt; jetzt brach er von dort, zu Anfange des Februar 1675, auf und ging über die Oder; die schwedische Armee breitete sich im brandenburgischen Pommern und in der Neumark aus. Verschanzungen und Magazine wurden angelegt, drückende Contributionen ausgeschrieben, die öffentlichen Gelder mit Beschlag belegt. Mit den Geldern wurden Werbeplätze eingerichtet, die Armee möglichst zahlreich zu machen. Doch gelang es den Schweden nicht, auch nur eine Festung von Bedeutung einzunehmen; dafür begannen sie den

Einwohnern der von ihnen besetzten Städte und dem Landvolk immer härtere und gewaltsamere Lasten aufzulegen. Zu solchem Verfahren trieb sie vornehmlich der französische Bevollmächtigte im schwedischen Hauptquartier, de Vitri, an, der es hoffte, daß er dadurch den Kurfürsten um so eher zwingen könne, seine feindliche Stellung gegen Frankreich und gegen die Interessen Ludwig's XIV. aufzugeben. Doch wirkte dies Alles auf Friedrich Wilhelm nur im entgegengesetzten Sinne. „Ich beklage von Herzen, so schrieb er am 5. Februar an den Statthalter, meine gute Kur Brandenburg und meine lieben Unterthanen, welche darüber zwar leiden, aber ich hoffe, daß sie dadurch in gerubigen und besseren Zustand inskünftige sollen gesetzt werden, und daß wir uns nicht mehr solches, unter Reichsständen niemals erhörten barbarischen Ueberfalles zu befahren haben werden. Es verneinen zwar die Schweden, daß sie mich durch solche Ueberfallung dahin forciren und bringen wollen, daß ich von der Alliirten Partei abtreten und mich zur Neutralität oder auf ihre Seite zu bringen resolviren solle. Sie fehlen hierin sehr: denn nachdem sie mich ganz ruinirt haben, bleibt nichts übrig als das Leben in mir, und solches will ich lieber verlieren, als zu changiren und mich nicht zu revangiren, — es mag auch nun ablaufen, wie es wolle, — und dadurch beweisen, daß ich nicht so veränderlich bin, als sie öffentlich ausgeben. Ich getraue meiner gerechten Sache: Gott hat mich so ofte gnädig aus mancher Gefahr, worin ich gestanden, wunderbarlich errettet; ich zweifle nicht und vertraue ihm, er werde es noch in diesem auch thun und seine gnädige Hand von mir nicht abziehen, sondern mich mit Ehren und mit Ergetzung an meinen Feinden wunderbarlich heraus helfen." — In einem andern Briefe, den der Kurfürst bald nach dem eben angeführten an den Statthalter absandte, trug er dem letzteren auf, den Franzosen de Vitri, der damals in Polen verhandelte und von dem man wohl wußte, daß er vornehmlich an den harten Bedrückungen der Mark Schuld war, unterwegs auffangen zu lassen und, lebend oder todt, über Seite zu schaffen. Dies Vorhaben kam jedoch nicht zur Ausführung.

Der Winter war vorübergegangen und noch immer war

kein Anschein da, daß Friedrich Wilhelm zu einer Veränderung in seinen Entschlüssen geneigt sei. Seine Armee wurde aus ihrer seitherigen Stellung nicht zurückgezogen, und er selbst unterhandelte aufs Eifrigste mit den Gegnern Frankreichs und Schwedens. So sahen sich die Schweden aufs Neue zu vorschreitenden Bewegungen in der Mark hingetrieben. Noch hatten sie bis jetzt die westlichen Theile der Kurmark nicht berührt; hier bot sich ihnen, während die östlichen Länder bereits ausgesogen waren, die beste Gelegenheit zu einer reichlichen Verpflegung der Armee dar, und von hier aus durfte man auf eine Vereinigung mit dem freundlich gesinnten Hannover, auch wohl mit dem einstweilen noch zweideutigen Braunschweig-Lüneburg hoffen. So führte der Feldmarschall Wrangel seine Arme zu Anfang Mai bei Damm und Stettin über die Oder; dann rückte er gegen Löcknitz vor, dessen festes Schloß von einem sehr kleinen Corps, etwa nur 150 Mann stark, besetzt war; nach einer heftigen Kanonade übergab die Besatzung das Schloß, doch erhielt sie freien Abzug mit allen kriegerischen Ehren. Dies war das erste eigentlich kriegerische Ereigniß, welches zwischen den Schweden und Brandenburgern vorfiel. Bald darauf ward der Feldmarschall krank und sah sich genöthigt, sich auf einige Zeit von der Armee zurückziehen. So lange er den Oberbefehl geführt hatte, war die Disciplin in der schwedischen Armee noch leidlich aufrecht erhalten worden; wesentlich anders aber wurde es, als jetzt sein Stiefbruder, der Generallieutenant von Wrangel, an seine Stelle trat. Die scheußlichsten Grausamkeiten, wie sie nur die Zeiten des dreißigjährigen Krieges hervorgebracht hatten, wiederholten sich jetzt; das Vieh, das man nicht mitschleppen konnte, wurde getödtet, die Saaten verdorben, die Kirchen zerstört, die Grüfte entweiht, die Bewohner auf alle Weise gemartert, um sie zur Herausgabe vergrabener Schätze zu zwingen. Dem Franzosen de Vitri wurde auch hier die vorzüglichste Schuld all dieser Greuel beigemessen; er soll sogar darauf gedrungen haben, daß die brandenburgischen Ortschaften (wie nachmals die der Pfalz) überall niedergebrannt würden. Das letztere verhinderte der kranke Feldmarschall; er machte auch seinem Bruder

die bitterſten Vorwürfe und ſchrieb ihm ausdrücklich, daß der Unwille über das unmenſchliche Verfahren ſeiner Soldaten ſeine Krankheit um Vieles verſchlimmert habe. Das brandenburgiſche Volk aber wurde durch dieſe gräuelhafte Weiſe der Kriegführung zur leidenſchaftlichen Rache entflammt. Es entſpann ſich ein heftiger und blutiger Parteigängerkrieg. Den kleinen Truppencorps und den Jägern, die man gegen die einzelnen Schaaren der Schweden zu entſenden vermochte, geſellte ſich das Aufgebot des Landvolkes zu, das ſchnell und mit günſtigſtem Erfolge in den Waffen geübt war und dem Feinde überall den wackerſten Widerſtand leiſtete. Der Statthalter hatte daſſelbe in Fähnlein getheilt und ließ die Bewegungen der letzteren durch ſoldatiſch geübte Offiziere leiten. Die Fahnen der einzelnen Trupps waren zum Theil mit Sinnbildern und Deviſen verſehen, die, recht im Geiſte jener Zeit, die Stimmung und Geſinnung des Volkes ausſprachen; namentlich von den Altmärkern, die zum Schutze des Elbſtromes in Maſſe aufgeſtanden waren, wird berichtet, daß ihre Fahnen in einem grünen Kranze das Bild des rothen Adlers von Brandenburg nebſt den Buchſtaben F. W. führten und darunter die Worte:

„Wir ſind Bauern von geringem Guth
Und dienen unſerem Gnädigſten
Churfürſten und Herrn mit unſerm Bluth."

Den eigentlichen Stützpunkt dieſes gefährlichen Parteigängerkrieges bildete das Havelland, das von der Havel, dem Rhin und der Doſſe umſchloſſene Stück der Mark, welches damals von Sümpfen und Brüchen vielfach (ungleich mehr als heutiges Tages) durchſchnitten, ſchwer zugänglich und im Innern für die Bewegung größerer Truppentheile ſehr wenig geeignet war. Der ſchwediſche Feldherr ſah ein, daß es vor allen Dingen nöthig ſei, ſich dieſes Terrains zu bemächtigen und ſo den kühnen Schaaren der Märker die Gelegenheit zum ſtets geſicherten Rückzuge zu nehmen. Er beſchloß von der Nordoſtſeite in das Havelland einzudringen. Die Stadt Ruppin ergab ſich ſeinem Angriffe bald. Bei den eigentlichen Vertheidigungspunkten des Sumpflandes auf dieſer Seite, bei Fehrbellin und Oranienburg, trat

ihm jedoch eine ansehnliche Truppenmacht, unter dem Generalmajor von Sommerfeld, die der Statthalter der Mark hier aufgestellt hatte, entgegen. Beide Punkte wurden zu gleicher Zeit von den Schweden angegriffen, doch in mehrtägigem Kampfe aufs Hartnäckigste vertheidigt. Zufall und Unvorsichtigkeit führten aber bald die Entscheidung herbei. Die bei Oranienburg aufgestellten brandenburgischen Jäger hielten ein Reitercorps, das ihnen Sommerfeld zur Verstärkung sandte, für Feinde und zogen sich in plötzlicher Verwirrung zurück; zugleich entdeckten die Schweden in derselben Gegend eine unbeachtete Fuhrt in der Havel, und so gewannen sie die Gelegenheit, den Brandenburgern in den Rücken zu gehen. Sommerfeld sah sich zum Rückzuge genöthigt und warf sich auf Spandau. Ohne weitere Beschwerde fiel nunmehr, zu Ende Mai, das ganze Havelland mit Ausnahme der wenigen festen Orte in ihre Hände. Auch Brandenburg ward von ihnen besetzt; Spandau dagegen wehrte den schwedischen Angriff mit glücklichem Erfolge ab. Der Feldmarschall Wrangel, von seiner Krankheit wieder genesen, nahm in Brandenburg sein Hauptquartier. Am 12. Juni verlegte er dasselbe nach Havelberg, während seine Armee sich die Havel aufwärts, bis Potsdam hin, ausdehnte. In Havelberg wurden sofort große Vorräthe aufgehäuft, und Kähne zum Bau einer Schiffbrücke zusammengebracht. Es schien, daß den Schweden jetzt kein wesentliches Hinderniß mehr gegenüberstand, um auch die Elbe überschreiten, die Altmark besetzen und sich mit Hannover verbinden zu können. Doch sollte ihren Unternehmungen hier ein Ziel gesetzt werden.

Es mochte sehr auffällig erscheinen, daß, während die Schweden Woche für Woche in der Mark vorrückten und die Blüthe des Landes zerstörten, die große Armee des Kurfürsten ruhig in ihren fränkischen Winterquartieren stehen blieb. Manche von den getreuen Anhängern des letzteren sahen ein solches Verhalten mit zweifelnder Sorge an; selbst der Statthalter der Mark wußte sich in das Benehmen seines Herrn nicht wohl zu finden. Freilich wäre das ganze Uebel, das der feindliche Einbruch veranlaßte, beseitigt gewesen, wenn Friedrich Wilhelm seine Truppen

ſogleich aus dem Elſaß zurückgeführt oder wenn er, nachdem dies geſchehen, ſeinen Frieden mit Frankreich und Schweden gemacht hätte. Das aber war es eben, was er nicht wollte; jetzt ſchien ja die Gelegenheit gekommen, um die alten Anſprüche auf ganz Pommern geltend zu machen, um Schweden von der ganzen deutſchen Oſtſeeküſte zu verdrängen und dem eignen Staate durch die Gründung einer See- und Handelsmacht erſt die nachhaltig bedeutſame Stellung im europäiſchen Staatsleben zu verſchaffen. Solcher höheren Politik mußte die Sorge über die Noth des Augenblickes weichen, wie bitter der Kurfürſt auch die Bedrängniſſe ſeiner Unterthanen empfinden mochte; und wie das ſchonungsloſe Verfahren ſeiner ehemaligen Verbündeten, das allerdings nicht wohl vorauszuſehen war, ihn nur dahin trieb, die blutigſte Rechenſchaft zu fordern, ſo mußte auch die Sühne, dazu er ſie zu zwingen gedachte, um ſo gerechter erſcheinen. Zur Erreichung dieſes Zweckes aber mußten alle Verhältniſſe erwogen und ihnen gemäß die vollkommen zureichenden Vorbereitungen getroffen werden. Schweden handelte nicht lediglich aus eigner Machtvollkommenheit; ſo mußte auch er ſich, ehe er den neuen Kampf antrat, durch Verbindungen mit andern Mächten genügend geſtärkt und geſichert haben. Dazu hatte er bereits ſeit dem erſten Einbruch der Schweden Alles gethan, was in ſeinen Kräften ſtand; an allen Höfen, die dem franzöſiſchen Intereſſe gegenüber ſtanden, ließ er zu dieſem Zwecke aufs Eifrigſte unterhandeln. So beſonders am Hofe des Kaiſers; doch fand er hier, ſo entſchieden er jüngſt nur für das gemeinſame deutſche Intereſſe die Waffen ergriffen hatte, wenig geneigten Sinn; auch ließen es ſich die Schweden, ſo lang es mit ihrem Verhalten nur irgend zu vereinigen war, am kaiſerlichen Hofe aufs Eifrigſte angelegen ſein, alle kriegeriſche Abſicht bei ihrem Unternehmen abzuläugnen. Friedrich Wilhelm verlangte, daß der Kaiſer ihm zur Schadloshaltung für den Angriff, ſowie für ſeine, dem Reiche geleiſteten Dienſte den Beſitz des ſchwediſchen Pommerns, — dann daß er ihm nur den Beſitz Stettins und zunächſtliegender Gebietstheile gewährleiſte; aber man gab auf alle Anforderungen ſolcher Art nur ausweichende Antworten.

Er erreichte endlich nur soviel, daß ein kaiserliches Truppencorps, unter dem General Cob, in Schlesien zusammengezogen ward, angeblich um ihn zu unterstützen, eigentlich jedoch zur Deckung Schlesiens gegen ihn und Schweden, indem man fürchtete, daß es ihm mit dem Kriege gegen Schweden gar nicht sonderlicher Ernst sei und daß er vielmehr geneigt sein dürfe, mit dieser Macht vereint einen Angriff auf kaiserliche Besitzungen zu unternehmen. (Er hatte gegen den Kaiser schon früher seine Erbansprüche auf Jägerndorf geltend gemacht). Auch erhielt Cob ausdrücklichen Befehl, erst dann zu dem Kurfürsten zu stoßen, wenn dieser seine Armee wirklich gegen die Schweden geführt habe. Fast noch weniger Theilnahme fand er bei den einzelnen Reichsfürsten: nur der Bischof von Münster, der sich jeder Partei anbot, bei der es etwas zu verdienen gab, zeigte sich geneigt, den mit Frankreich verbündeten Herzog von Hannover im Schach zu halten. Um so Ernstlicher ward mit den Generalstaaten verhandelt und hier in der That ein günstigerer Erfolg erreicht, obgleich die zaudernde Kaufmannspolitik der Holländer auch diesmal die Sache, die für Friedrich Wilhelm so dringende Eile hatte, in die Länge zog. Er verließ selbst, zu Anfange des März, Schweinfurt, wo sich das Hauptquartier seiner Armee befand, um die Unterhandlung persönlich zu Ende zu führen. In Cleve fand bereits eine vorläufige Unterredung mit dem Prinzen von Oranien, der mit lebendigem Interesse auf die Pläne seines Oheims einging, Statt. Dann wurde der Kurfürst durch heftige Gichtanfälle einige Wochen an das Lager gefesselt; aber kaum war er genesen, so eilte er nach dem Haag, wo die Diplomaten aller großen Mächte Europa's versammelt waren. Hier gelang es ihm endlich, die Bedenklichkeiten der Holländer, die eine jede Beeinträchtigung ihres Handels zu vermeiden wünschten, zu überwinden und sie zu einer Kriegserklärung gegen Schweden zu bewegen. Auch Dänemark trat, gegen holländische und spanische Subsidien, dem Bunde gegen Schweden bei, obgleich der König von Dänemark seine Schwester an König Karl XI. von Schweden zu vermählen gedachte. Am 15. Juni sollte die Kriegserklärung erfolgen. England, das ebenfalls zur Theilnahme an

dem Kriege aufgefordert war, erklärte, parteilos bleiben zu wollen; dafür bemühte man ſich, den ruſſiſchen Zaar zu gewinnen, daß dieſer die Schweden in Liefland angreifen und die Polen, deren König, Johann Sobieski, mit Frankreich befreundet war, von einem etwa zu befürchtenden Angriffe Preußens zurückhalten möge.

Nachdem Friedrich Wilhelm ſolcher Geſtalt ſeine Verbindungen mit den befreundeten Mächten feſt geknüpft hatte, beſchloß er, ſeine Truppen unverzüglich auf den Schauplatz des Krieges zu führen. Er wußte es, daß er nur dann auf eine eigentlich thätige Bundeshülfe rechnen konnte, wenn er das Werk ſelbſt mit Rüſtigkeit und mit Erfolg angriff; überdieß riefen ihn die Noth und die Gefahr im eignen Lande zur ſchleunigen Erlöſung ſeines Volkes herbei. Am 23. Mai war er in Schweinfurt wieder eingetroffen: am 26. brach er mit der Armee, die freilich nicht über 15,000 Mann ſtark war, aus den Winterquartieren auf. Der Marſch ging durch den Thüringer Wald, nicht ohne mancherlei Beſorgniß vor feindlichen Unternehmungen, indem man theils einen Angriff von Seiten Hannovers befürchtete, theils ein Gerücht, daß die Schweden die Elbe zu überſchreiten im Begriff ſeien, beſorgen ließ, daß auch andre der norddeutſchen Fürſten ſich gegen ihn erklären möchten. Namentlich glaubte man ſich von dem Verweſer des Erzbisthums Magdeburg, dem Prinzen Auguſt von Sachſen, der ſich der Beſetzung Magdeburgs im J. 1666 nur unfreiwillig gefügt, Uebles verſehen zu dürfen. Schon im Frühjahr 1673, als Friedrich Wilhelm ſich in der ſchwierigen Lage befand, die ihn zu dem Frieden von Voſſem nöthigte, hatte es Argwohn erregt, daß der Verweſer eine Medaille ſchlagen ließ, mit dem Bilde eines ſchwimmenden Schwanes und mit der Inſchrift: „Schweigen und Hoffen". Jetzt, als man kaum den Marſch angetreten, am 27. Mai, erſchien zum Befremden des Kurfürſten ein außerordentlicher Abgeſandter des Verweſers, Graf Kinski, im Hauptquartier. Friedrich Wilhelm war überzeugt, daß derſelbe nur gekommen ſei, um über ſein Vorhaben und über die Beſchaffenheit ſeines Heeres Kundſchaft einzuholen; er meinte aber auch, man könne umge-

lehrt allerlei Nützliches und Brauchbares von dem Grafen erfahren. Der war nemlich ein guter Freund des Weines, und so erhielt der brandenburgische Kammerherr von Buch den Auftrag, ihm wacker zuzutrinken und ihn dadurch mittheilsam zu machen. Das diplomatische Manoeuvre wurde nach besten Kräften ausgeführt, doch schien der Graf eine bessere Constitution zu besitzen, als man erwartet hatte. Er verließ das Hauptquartier, ohne eine erhebliche Aeußerung über die Absichten seines Herrn gethan zu haben. Die ganze Angelegenheit hatte übrigens keine weitere Bedeutung; denn was auch die Pläne des Verwesers gewesen sein mochten, die raschen Erfolge des Kurfürsten verhinderten ein jedes feindliches Unternehmen.

Trotz des regnigen Wetters und trotz der Gichtleiden, von denen Friedrich Wilhelm auch in dieser Zeit mehrfach heimgesucht ward, hatte die Armee das Gebirge in eiligen Märschen überschritten. Am 10. Juni war das Hauptquartier in Staßfurt, einige Meilen vor Magdeburg. An diesem Tage hatte der Kurfürst einen allgemeinen Bet- und Fasttag für seine Staaten angeordnet. In den Kirchen ward über die Worte des Propheten gepredigt: „Aber der Herr ist bei mir wie ein starker Held; darum werden meine Verfolger fallen und nicht obsiegen, sondern sollen sehr zu Schanden werden, darum, daß sie so thörlich handeln; ewig wird die Schande sein, der man nicht vergessen wird. Und nun, Herr Zebaoth, der du die Gerechten prüfest, Nieren und Herz siehest, laß mich deine Rache an ihnen sehen, denn ich habe dir meine Sache befohlen." Das waren die Worte der Weihe für den bevorstehenden Kampf.

Am folgenden Tage war das Hauptquartier in Magdeburg. Hier empfing man die willkommne Kunde, daß das Gerücht, sonst auf sehr eiligen Füßen wandernd, diesmal durch die Eilmärsche der brandenburgischen Truppen glücklich überflügelt war, und daß die Schweden noch nichts von der Nähe ihrer Gegner wußten. Augenblicklich wurden die Thore der Festung geschlossen, um eine jede Verbreitung der Nachricht von der Ankunft des Heeres zu verhindern. Am 12. Juni ward Kriegsrath gehalten; man beschloß, die Schweden, deren Truppen, wie oben bereits

angegeben, ſich die Havel entlang ausgedehnt hatten, in Rathenow, welches zwiſchen Havelberg und Brandenburg in der Mitte liegt, ſchnell zu überfallen; man hoffte, daß man auf ſolche Weiſe ihre Corps trennen, ſie vereinzelt leichter ſchlagen und ſomit ihren Uebergang über die Elbe verhindern könne. Zwar war die brandenburgiſche Armee noch nicht vollzählig, indem ein guter Theil des Fußvolkes den Eilmärſchen nicht hatte folgen können; aber es hieß, daß in Rathenow ſelbſt ſich nur ein Corps von 100 Dragonern befinde, und ſo durfte man hier vorerſt auf den günſtigſten Erfolg hoffen. Am Abend deſſelben Tages gingen die Truppen in aller Stille über die Elbe und ſtellten ſich dort zum Abmarſch bereit. Es waren 6000 Dragoner und 1200 Musketiere; für die letzteren ward eine beträchtliche Anzahl von Wagen bereit gehalten, die ſie mit den Reitern in gleichem Schritt vorwärts führen ſollten; auch eine Anzahl von Kähnen ward auf den Wagen transportirt. Die wenigen Geſchütze, die man mitführte, dreizehn an der Zahl, und die Munitionswagen waren mit doppelter Beſpannung verſehen, um einer jeden Verzögerung begegnen zu können. Als günſtige Vorbedeutung war es anzuſehen, daß an demſelben Tage ein feindlicher Spion, den man aufgefangen, eine Verrätherei entdeckte, die der Commandant von Magdeburg, Oberſt Schmidt, mit den Feinden angezettelt hatte. Der Commandant ward ſofort verhaftet; das Geſtändniß, das er bald ablegte, ließ es erkennen, wie verzweigt der verrätheriſche Plan angelegt und wie drohender Gefahr man durch dieſen glücklichen Zufall entgangen war. Am 13. Juni in aller Frühe, wenige Stunden nach Mitternacht, begab ſich der Kurfürſt zu den Truppen. Unter andern ausgezeichneten Generalen und Oberoffizieren befanden ſich der Feldmarſchall Derfflinger und der General der Cavallerie Landgraf Friedrich von Heſſen-Homburg in ſeiner Umgebung. Gleich nach der Ankunft des Kurfürſten brach die Armee auf.

Heftig ſtrömender Regen verzögerte den Marſch. Man konnte Genthin, wo zur Nacht geraſtet werden ſollte, nicht erreichen und ſah ſich genöthigt, bei dem Dorfe Parchen zu lagern. Hier empfing der Kurfürſt unerfreuliche Nachrichten. Ein Mann

war an dem Tage durch Genthin gegangen und hatte öffentlich von der Nähe der brandenburgiſchen Armee geſprochen. Dann trafen zwei Bürger aus Rathenow ein, welche berichteten, daß die Beſatzung ihrer Stadt bereits ſeit dem 8. Juni anſehnlich verſtärkt worden ſei, und daß ſich daſelbſt gegenwärtig ſechs Compagnien ſchwediſcher Dragoner unter dem Oberſten von Wangelin, — demſelben, der im vorigen Jahre bis zur Ankunft des Kurfürſten in Straßburg als ſchwediſcher Geſandter in ſeiner Umgebung geweſen war, — befänden. Auf wie üble Weiſe konnten die Pläne zur Ueberraſchung der Schweden durchkreuzt werden, wenn dieſe dennoch von der Annäherung des Kurfürſten eine Nachricht erhalten hatten und ihm nun ihre vereinte Macht entgegenſetzten! Vorſichtig traf Friedrich Wilhelm ſeine weiteren Maßregeln. Noch in derſelben Nacht wurden anſehnliche Patrouillen nach verſchiedenen Richtungen vorausgeſandt; als dieſe am nächſten Morgen noch nicht zurückgekehrt waren und man befürchten durfte, ſie möchten den Feinden in die Hände gefallen ſein, ließ Friedrich Wilhelm die Armee eine halbe Meile rückwärts marſchiren, indem ſich dort das Terrain für die Entwickelung der Reiterei günſtiger als bei Parchen zeigte. Jetzt jedoch erfuhr man, daß die Beſorgniß vergeblich geweſen war. Ein Herr von Brieſt, in der Nähe von Rathenow anſäßig, kam zu dem Kurfürſten und erzählte, er ſei noch am vorigen Abende in der Stadt geweſen und habe den ſchwediſchen Oberſten ſelbſt geſprochen; dieſer aber wiſſe durchaus nichts von der Nähe des Kurfürſten. Auf dieſe Nachricht ward der Marſch unverzüglich wieder angetreten, und am Abend ſtand der Kurfürſt mit der Cavallerie eine Meile vor Rathenow. Hier mußte wiederum geraſtet werden, indem die Wagen, welche das Fußvolk transportirten, bei dem unaufhörlich ſtrömenden Regen und bei der üblen Beſchaffenheit der Wege nicht ſo ſchnell hatten folgen können. Hier trafen auch zwei der von Parchen ausgeſandten Patrouillen wieder zur Armee; die eine derſelben hatte eine Anzahl Kähne an verſchiedenen Punkten des Haveluferś zuſammengebracht, deren man ſich jetzt mit Vortheil bedienen konnte; zugleich kamen mit dieſer Patrouille mehrere Leute, welche mit der Oert-

lichkeit Rathenow's genau bekannt waren und deren Bericht bei der schwierigen Lage der Stadt sehr wichtig war. Nachdem gegen Mitternacht die Wagen mit dem Fußvolk angekommen waren, brach man nach kurzer Pause zum Angriff auf. „Ich habe zwar nicht schlafen können, — so redete der Kurfürst die Truppen an, nachdem er das Pferd bestiegen, — aber ich bin durch Gott eines glücklichen Erfolges versichert." Vierhundert Musketiere erhielten die Bestimmung, die Havel abwärts in Kähnen bis Rathenow zu fahren; die übrigen Truppen nahmen den Landweg. Auch hier noch setzte sich den Soldaten wieder manche Beschwerniß des Weges entgegen; doch unverzagt durchwateten sie das tiefe Wasser, das den Marsch zu hemmen schien; dann setzte sich die Reiterei in Trab und die Musketiere liefen rüstig neben den Pferden her.

Der Angriff auf Rathenow war mit mannigfacher Gefahr verknüpft. Die Stadt lag damals auf einer Insel, von zwei Armen der Havel umschlossen; ein dritter Arm des Stromes floß weiter westlich, von wo die brandenburgische Armee kam, vorüber. Es waren von dieser Seite somit zwei Brücken zu passiren, zwischen denen sich eine sumpfige Wiese befand; über letztere führte ein schmaler Damm, von vier kleinen Brücken unterbrochen, die aber von den Schweden größtentheils abgeworfen waren.

Beim ersten Grauen des Tages — es war der 15. Juni — traf die Avantgarde der Brandenburger, von Derfflinger geführt, an der äußeren Havelbrücke an. Derfflinger ließ seine Leute zurück und ritt mit einigen Dragonern bis unmittelbar vor die Brücke, die emporgezogen und mit einem Posten von sechs Mann besetzt war. Von den letzteren angerufen, gab sich der Feldmarschall für einen Offizier von der schwedischen Garnison in Brandenburg aus; er werde von brandenburgischen Soldaten verfolgt und bitte dringend um Einlaß. Die Wache erwiderte, sie müsse darüber dem Obersten Wangelin erst Bericht erstatten; aber als Derfflinger versicherte, er sei mit dem befreundet, werde ihr Verfahren völlig vertreten, und es sei um sein Leben geschehen, wenn sie ihn nicht rette, so ward ihm für seine Person

der Einlaß bewilligt. Kaum raſſelte jedoch der Zug der Brücke nieder, ſo drängten ſich auch die Begleiter des Feldmarſchalls mit ihm zugleich hinüber und hieben die Wache zu Boden. Nur ein Paar Mann entkamen; ſie flüchteten über den Damm und über einzelne Balken, die man auf den Pfeilern der kleinen Brücken hatte liegen laſſen, nach der Stadt und machten Lärm. Jetzt war auch der Kurfürſt vor dem erſten Uebergange angekommen. „Gott hat gezeigt, daß er noch mit mir iſt!“ ſo rief er, von dem günſtigen Beginn des Unternehmens freudig ergriffen, ſeinen Umgebungen zu; dann ließ er zwei Dragonerregimenter abſitzen und befahl ihnen, über die naſſe Wieſe vorzurücken. Dies geſchah, aber die zweite Havelbrücke war ebenfalls zum größten Theil abgetragen und ihr Zug emporgezogen. Ein lebhaftes Schützengefecht entſpann ſich über den Fluß hinweg, ohne doch zu einem Erfolge zu führen; im Gegentheil war die Lage der Brandenburger, die ſich auf dem ſchmalen Damm zuſammenzudrängen ſuchten und auf der Wieſe in Unordnung geriethen, für den Augenblick gefährlich genug. Ein Trupp von 600 Musketieren war ſeitwärts über die Wieſe gegangen und hier eine Weile in der Morgendämmerung umhergeirrt, bis es ihnen gelang, die Freiarche zu treffen, welche über den Fluß führte; ſie gingen nach dem Mühlendamm, einer ſchmalen Landzunge, über und begannen von hier den Angriff gegen das Mühlenthor. Inzwiſchen war auch jene Abtheilung, welche auf Kähnen die Havel hinabgefahren war, gelandet und hatte den Angriff der Stadt von der Südſeite begonnen; aber es waren dort ſteile Abhänge zu erſtürmen, die von den Schweden ſiegreich vertheidigt wurden. Als jedoch deren Zahl verringert werden mußte, um das Mühlenthor ſtärker beſchirmen zu können, ſo drangen die Brandenburger empor. Dann ward auch das Mühlenthor erobert und dadurch von innerhalb der Weg zur Brücke gewonnen. Schnell war deren Zug niedergelaſſen. Schon hatten die Brandenburger, mitten im Gefecht, die kleinen Brücken der Wieſe und auch dieſe zweite Brücke wieder mit Brettern belegt. Jetzt drangen ſie mit ungeſtümer Gewalt, trotz der hartnäckigen Gegenwehr der Schweden, in die Stadt, und ob ſich die letzteren

ſelbſt auch noch aus den einzelnen Häuſern zu vertheidigen ſuchten, ſo war doch nun das Schickſal des Tages raſch entſchieden. In ein Paar Frühſtunden war die Stadt gewonnen. Von der ſchwediſchen Beſatzung waren die meiſten gefallen, nur wenige Soldaten waren entkommen; der Oberſt Wangelin ſelbſt war gefangen genommen. Der Verluſt der Brandenburger war unbedeutend. An demſelben Tage noch meldete der Kurfürſt das glückliche Ereigniß dem Statthalter nach Berlin. „Weil dieſer glückliche Erfolg, ſo hieß es in dem Schreiben, allein dem höchſten Gott, von dem aller Sieg und Segen kommt, billig zuzulegen iſt, ſo haben Sie die Verfügung zu thun, daß ſeiner Güte desfalls gebührend von den Kanzeln gedankt, und Er angerufen werde, unſere gerechten Waffen ferner zu ſegnen."

Den Tag über wurde den Truppen Raſt gegönnt; am Morgen des folgenden Tages wurde ein feierlicher Gottesdienſt gehalten, der Hülfe des Allmächtigen Dank zu ſagen. Der Kurfürſt hoffte, daß die Schweden, deren Hauptcorps in Havelberg und in Brandenburg ſtanden, einſtweilen noch in ihrer Stellung verharren würden, bis ſeine Infanterie, die inzwiſchen Magdeburg erreicht hatte, in Rathenow eingetroffen ſein würde; er hatte zu dem Zweck gleich nach der Einnahme Rathenows einen eiligen Befehl nach Magdeburg geſandt. Doch erfuhr man jetzt durch einen Landmann, daß das in Brandenburg und der dortigen Gegend aufgeſtellte Corps, welches der Generallieutenant Wrangel befehligte, am 15. früh aufgebrochen war, um ſich über Rathenow mit dem zweiten Corps zu verbinden und ſodann mit dieſem in die Altmark einzurücken; daſſelbe habe ſich aber bereits, nachdem die Eroberung Rathenows bekannt geworden, gen Nordoſten gewandt, um ſich nunmehr zwiſchen den havelländiſchen Sümpfen hindurch zu ziehen, den Paß von Fehrbellin zu erreichen und ſich ſo, auf einem größeren Umwege, mit dem Havelberger Corps zu vereinigen. Letzteres wurde von dem Feldmarſchall Wrangel befehligt, und es hieß, daß auch er im Begriff ſei, ſich zurückzuziehen. Ausgeſandte Patrouillen beſtätigten dieſe Ausſagen und berichteten zugleich, daß der Rückzug jenes erſten Corps in Angſt und Unordnung vor ſich gehe.

Jetzt faßte der Kurfürst, obgleich seine Armee noch immer nicht vollzählig war und sogar durch die nothwendige Besetzung Rathenows noch mehr verringert werden mußte, den raschen Entschluß, den Gegner zwischen den Sümpfen des Landes, wenn irgend möglich, ganz aufzureiben. Ohne Verzug wurden mehrere Truppenschaaren ausgesandt, um, von Jägern und Forstleuten geführt, die Sümpfe auf schwierigen aber kurzen Wegen zu durchschneiden und die Pässe, welche den Ausgang aus dem gefährlichen Terrain verstatteten, vor der Ankunft des Gegners zu erreichen; sie sollten die Brücken zerstören, die Engwege unzugänglich machen und durch das bewaffnete Landvolk vertheidigen lassen. Zu demselben Zweck ward auch der Statthalter beordert, aufs Schleunigste Truppen nach jenen Pässen hin, nach Oranienburg, Cremmen und Fehrbellin, zu entsenden. Der Kurfürst selbst brach mit seiner Armee, die, nachdem er 500 Musketiere in Rathenow zurückgelassen, fast nur noch aus Cavallerie bestand, bereits am 16. auf. In Barnewitz, einige Meilen von Rathenow, mußte man zur Nacht rasten, da der Regen, der auch jetzt wieder unablässig niedergoß, alle Wege grundlos gemacht hatte. Man fand hier die Spuren des Lagers, das die Schweden am Morgen verlassen hatten. Mit der Frühe des nächsten Tages wurde die Verfolgung fortgesetzt; zerbrochne Wagen und allerhand andres Geräth, womit der Weg bedeckt war, bezeugten den verwirrten und ängstlichen Rückzug der Schweden. General Lüdeke, der den Vortrab der Brandenburger führte, war dem Feinde scharf auf den Fersen; nachdem er einige von dessen letzten Schaaren theils niedergehauen, theils zersprengt hatte, traf er vor der Stadt Rauen ein größeres Reitergeschwader, welches dasselbe Schicksal erlitt. Die Schweden schickten sich an, die Stadt zu vertheidigen; als aber eine größere Truppenzahl von brandenburgischer Seite nebst einigen Geschützen angelangt war, hatten die Feinde die Stadt bereits verlassen und sich über den schmalen Damm, der jenseit der Stadt durch einen tiefen Morast führte, zurückgezogen. Auch hier sollten sie verfolgt werden, aber der Uebergang war für die Brandenburger sehr gefahrvoll. Man konnte nur zu Dreien über den Damm reiten,

der zugleich durch eine Brücke, welche die Schweden abgeworfen hatten, unterbrochen war; dazu feuerte das Geschütz der letzteren so wirksam, daß die Brandenburger beim ersten Anmarsch nicht unbedeutenden Verlust erlitten. Zwar wurden die Schweden durch brandenburgisches Geschütz bald genöthigt, sich in Etwas zurückzuziehen, doch hielten sie sich gerüstet, um den Uebergang der Gegner auch so nach Möglichkeit zu erschweren. In Rücksicht auf dieses Hemmniß, und da seine Truppen ohnehin durch die angestrengte Verfolgung bereits erschöpft waren, ließ der Kurfürst sie für den übrigen Theil des Tages bei Rauen rasten.

Am 18. Juni (dem 28. nach heutiger Rechnung), als der Tag anbrach, fand man, daß die Schweden ihre Stellung, Rauen gegenüber, bereits verlassen hatten. Wiederum rückten ihnen die Brandenburger zur schnellen Verfolgung nach. Der tapfere Landgraf von Hessen-Homburg, der seine kriegerischen Talente schon in früheren Feldzügen bewährt und schon im J. 1658, als er vor Kopenhagen in schwedischen Diensten stand, ein Bein verloren hatte, bat den Kurfürsten, ihm für diesen Tag die Führung des Vortrabes anzuvertrauen. Der Kurfürst genehmigte die Bitte und fügte ausdrücklich den Befehl hinzu, dem Feinde so scharf als möglich zuzusetzen und ihn, wenn es irgend angehe, zum Stehen zu bringen. Sofort setzte sich der Landgraf mit seinen Reitern in Trab. Die Schweden hatten sich auf dem Wege, der nach Fehrbellin führte und zu dessen Seiten, mehr oder weniger nah, Wiesen, Wald und Brücher hinliefen, zurückgezogen; weggeworfene Waffen, Küraſſe und dergleichen, die man auf dem Wege liegen fand, bezeugten aber, daß der Marsch mehr einer Flucht als einem Rückzuge ähnlich war. Nach Verlauf einer Stunde kam bereits ein Adjutant des Landgrafen zu dem Kurfürsten, der mit dem Hauptcorps der Armee auf derselben Straße nachfolgte; er brachte die Nachricht, der Landgraf habe den Feind erreicht und dieser sei dadurch zur Bildung einer Schlachtordnung und somit zum langsameren Rückzuge genöthigt; der Kurfürst möge nun möglichst schnell zur Entscheidung herbeieilen oder ihm, dem Landgrafen, die Erlaubniß zum

eignen Angriff ertheilen. Der Kurfürſt wünſchte jedoch beides zu vermeiden, da das letztere allzu gefährlich und auch das erſtere mißlich war, indem die Geſchütze dem Reitermarſch nicht in gleichem Schritt hatten folgen können. Die Generale wurden zu einem raſchen Kriegsrathe zuſammenberufen. Derfflinger meinte, eine Schlacht ſei für jetzt, da die kurfürſtliche Armee noch ſo wenig vollzählig war, überhaupt ein bedenkliches Wagniß; ſtatt deſſen ſolle man, während die Schweden in Fehrbellin durch die abgebrochene Brücke aufgehalten würden, die Bruchgegend ſchnell umgehen und ihnen den Rückzug in aller Form abſchneiden; ſo könne man die beſte Zuverſicht haben, den von Sümpfen eingeſchloſſenen Feind ohne eigne Gefahr und aufs Vollſtändigſte zu vernichten. Aber ſchon waren neue Boten von Seiten des Landgrafen, die auf ſchleunigſte Unterſtützung drangen, eingetroffen. Es ſchien dem Kurfürſten wie ein Wink des Schickſals, und ihn ſelbſt trieb das heftigſte Verlangen, den Gegner zur Rechenſchaft zu fordern. Er erklärte ſich gegen die Anſicht Derfflinger's. Da ſprach der alte Feldmarſchall zu ihm: „Gnädiger Herr! ich habe geglaubt, daß ich als General meine Meinung nach meiner beſten Einſicht ausſprechen müſſe. Eurer Kurfürſtlichen Hoheit geliebt es nicht, mir beizupflichten; ſo ſoll denn auch mich nichts abhalten, dem Feinde nach Kräften Abbruch zu thun; mag nun im Kampfe dem Zufall mehr überlaſſen bleiben, als ich wünſche, und mag immerhin die Gefahr größer ſein, als ſie es bei meinem Vorſchlage geweſen wäre!“

So war es beſchloſſen, unverzüglich den entſcheidenden Kampf zu wagen. Ein Wagniß war es in der That; denn die ſchwediſche Macht, der man nacheilte, beſtand aus 4000 Reitern, 7000 Mann Fußvolk und 38 Geſchützen, während der Kurfürſt nur 5600 Reiter und 13 Geſchütze bei ſich hatte; 500 Musketiere, die er aus Rathenow mitgenommen, waren noch um mehrere Meilen zurück. „Die göttliche Kraft macht uns ſieghaft durch Jeſum Chriſtum!“ mit dieſen Worten zog der Kurfürſt den Degen und gab den Befehl, der Avantgarde mit erneuter Schnelligkeit zu folgen. Aber die Enge des Weges, der ſich immer zwiſchen Holz und Brüchern hinzog, ſetzte dem eiligen

Marſche dennoch manch ein Hemmniß entgegen. Wieder war eine Stunde verfloſſen, als der Landgraf von Homburg dem Kurfürſten aufs Neue einen Adjutanten entgegenſandte; vielleicht zu heftig durch ihn gedrängt, hatte der Feind vor dem Dorfe Linum, anderthalb Meilen vor Fehrbellin, eine ſehr vortheilhafte Stellung eingenommen; die Cavallerie der Avantgarde konnte den Angriff nicht allein wagen, es waren Dragoner zu ihrer Unterſtützung nöthig. Ehe dieſe jedoch bei dem Landgrafen eingetroffen waren, hatte der ſchwediſche Befehlshaber, Generallieutenant Wrangel, ſeine Truppen wiederum eine rückgängige Bewegung machen laſſen. Offenbar lag es dem letzteren vor allen Dingen nur daran, mit Vermeidung eines jeden ernſtlichen Treffens den Paß von Fehrbellin zu erreichen; das Gerücht, daß die kaiſerliche Armee unter dem General Goh zum Angriff mitheranziehe, mochte zur ſteten Fortſetzung und Beſchleunigung des Rückzuges weſentlich beigetragen haben. In der That war General Goh aus Schleſien aufgebrochen, aber von dem Schauplatz des Kampfes einſtweilen doch noch allzuweit entfernt. Eine halbe Meile näher gegen Fehrbellin ſetzte ſich die ſchwediſche Armee zum zweiten Male; aber wiederum zog ſie ſich zurück, als die brandenburgiſche Avantgarde ſich in das Gehölz zu ihrer Rechten ſchlug, ſie zu umgehen, und ihr die erſten Schaaren der kurfürſtlichen Armee entgegenrückten. Zum dritten Mal nahmen die Schweden eine feſte Stellung, zur Seite des Dorfes Hakenberg, dreiviertel Meilen vor Fehrbellin. Unvorſichtiger Weiſe hatten ſie einige Hügel, die ihren rechten Flügel begrenzten, unbeſetzt gelaſſen. Derfflinger ließ ſchnell einige Geſchütze auf dieſe Hügel führen und dieſelben durch zwei Regimenter abgeſeſſener Dragoner und durch zwei Cavallerieregimenter decken. Ein dicker Nebel hatte den Schweden dieſe Bewegung verhüllt; kaum lichtete ſich derſelbe in Etwas, ſo begannen die Kanonen ihr Spiel, und Wrangel ſah das Gefährliche ſeiner Lage ein. Er ließ die Hügel unverzüglich durch die geſammte Cavallerie ſeines rechten Flügels und durch das 1200 Mann ſtarke Infanterie-Regiment Dalwig angreifen. Der Angriff hatte für den erſten Augenblick den glücklichſten Erfolg; die brandenburgiſchen

Cavallerie-Regimenter verließen in völliger Auflösung das Schlachtfeld; die Dragoner aber riefen ihnen nach, sie würden sich bei den Kanonen begraben lassen, und sie hielten in der That gegen die Schweden so lange Stand, bis der Landgraf von Homburg, von Derfflinger beordert, zu ihrer Unterstützung herbeieilte. Der Kampf hatte begonnen, ehe die sämmtlichen Regimenter des Kurfürsten beisammen waren; wie sie vom Marsche auf dem Schlachtfelde eintrafen, stürzten sie sich auf den Feind. Als die Schweden ihren Angriff auf die brandenburgischen Geschütze erneuten, ließ der Kurfürst dem Obersten von Wörner befehlen, dem Feinde entgegenzugehen. „Eher sterben, als den Schweden die Geschütze lassen!" so rief der Oberst: er stürmte mit seiner Schaar den feindlichen Geschossen entgegen und sank alsbald, von einer Kugel durchbohrt, vom Pferde. Immer leidenschaftlicher wogte der Kampf, von beiden Seiten wurde mit gewaltigster Anstrengung gefochten, hin und her schwankte der Sieg. Aber vor Allem war es der scharfe Blick, der rasche Entschluß, der unbeugsame Muth des Kurfürsten, was endlich den Sieg zu fesseln wußte. Mächtig beherrschte er den Kampf. Seine äußere Erscheinung war einfach: nur ein leichter Brustharnisch, darüber ein tuchenes, vorn offenes Kleid, und eine schlichte eiserne Sturmhaube, von einem kleinen Filzhute bedeckt. Doch seine Augen schienen, so sagt eine alte Beschreibung der Schlacht, „wie zwei funkelnde Kometen; ein rechtes Heldenfeuer blitzte aus ihnen; sein Verhalten, seine Stimme, sein Gesicht und die Glut seiner Bewegungen brachen in eine dermaßen edle und brennende Heftigkeit aus, daß er gleichsam außer sich und weit über andrer Helden Art erhaben zu sein schien." Er bemerkte einige Compagnien, deren Anführer gefallen waren. „Getrost, tapfere Soldaten, — so rief er aus, indem er sich selbst an ihre Spitze stellte, — ich, euer Fürst und nunmehriger Capitain, will siegen oder ritterlich zugleich mit euch sterben!" Mit diesen Worten führte er sie zum erneuten Angriff. Eine Kanonenkugel ging über den Hals seines Pferdes und schmetterte ihm zur Seite seinen treuen Stallmeister, den Kammerherrn Emanuel von Froben, nieder. Er selbst gerieth im Gewühle des Kampfes zwischen

ſchwediſche Reiter; da warfen ſich ſchnell Neun der Seinigen auf den Feind und hieben ihn glücklich heraus.

Die Begeiſterung, welche der Fürſt ſeinen tapfern Reiterſchaaren mitgetheilt hatte, mußte zum Siege führen. Es war zehn Uhr Vormittags, als der Nebel, der bis dahin den Kampf umwogt hatte, fiel und die Lage der Dinge überſchauen ließ. Die Reiterei des rechten Flügels der Schweden war völlig in die Flucht geſchlagen. Das Infanterie-Regiment Dalwig war faſt gänzlich vernichtet, ſo daß nicht ganz hundert Mann, und auch dieſe zumeiſt nur als Gefangene, übrig blieben. Die übrigen Theile der ſchwediſchen Armee zogen ſich auf Fehrbellin, das durch eins ihrer Regimenter ſchon zu Anfange der Schlacht beſetzt und befeſtigt war, zurück. Die brandenburgiſchen Geſchütze und die Cavallerie, in zwei Treffen geordnet, eilten ihnen ſchnell zur Seite nach, unabläſſig bemüht, den Rückzug des Feindes zu unterbrechen. Doch waren dieſe Bemühungen, der geordneten Infanterie der Schweden gegenüber, ohne ſonderlichen Erfolg; ja die Avantgarde des Kurfürſten wurde bei dieſen Angriffen ſogar von der ſchwediſchen Cavallerie des linken Flügels, die bis dahin noch keinen Theil am Gefecht genommen hatte, zurückgeworfen. Um Mittag waren die Schweden hinter den Mauern Fehrbellin's in Sicherheit. Man ſchlug dem Kurfürſten vor, die Stadt beſchießen zu laſſen. „Ich bin, ſo erwiderte er, nicht gekommen, mein Land zu verbrennen, ſondern zu retten.“ In der That war es nöthig, den Truppen nach ſo anſtrengenden Thaten einige Raſt zu gönnen; der Kurfürſt ließ ſie eine halbe Meile vor Fehrbellin ein Lager beziehen. Der Verluſt der Schweden betrug etwa 2000 Mann, unter dieſen nur wenige hundert Gefangene. Die Brandenburger zählten etwa 500 Todte und Verwundete. Zu den letzteren gehörte der Oberſtlieutenant Henning, der ſich in der Schlacht durch preiswürdige Tapferkeit ausgezeichnet hatte; der Kurfürſt gab ihm, noch auf dem Schlachtfelde, den Adel, mit dem ehrenvollen Namen: Henning von Treffenfeld. Es war das erſte Mal, daß er in dieſer Art von ſeinen ſouveränen Rechten Gebrauch machte; bis dahin hatte man zur Ertheilung der Adelswürde nur den Kaiſer für befähigt gehalten.

Zur Nacht traf ein starkes Infanterie-Corps, das der Statthalter von Berlin aus gesandt hatte, sowie auch jene Abtheilung Musketiere, die dem Kurfürsten von Rathenow aus gefolgt war, in der Nähe des Lagers ein. Am folgenden Tage begann aufs Neue die Verfolgung der Schweden. Sie hatten in der Nacht die abgeworfene Brücke von Fehrbellin, sowie den durchstochenen Damm hinter derselben flüchtig wiederhergestellt und waren zum größten Theil bereits hinübergezogen. Als Derfflinger mit einem starken Cavallerie-Corps in Fehrbellin einstürmte, brach die Brücke unter den zuletzt fliehenden Schaaren zusammen und die gesammte Bagage fiel in die Hände der Brandenburger. Am 20. Juni ließ der Kurfürst Gottesdienst und Dankfest halten, dann rückte er mit seiner Armee den Feinden nach. Am 21. waren diese bis Wittstock zurückgedrängt, wohin sich auch der Feldmarschall Wrangel mit seiner Heeresabtheilung, von Havelberg aus, zurückgezogen hatte. Am 22. betraten sie die mecklenburgische Grenze. Der Kurfürst hob für jetzt die Verfolgung auf und ließ seine Reiterei Cantonirungs-Quartiere beziehen; sie bedurfte der Ruhe, da sie seit eilf Tagen nicht abgesattelt hatte; auch stand die brandenburgische Infanterie, die von Magdeburg herangezogen war, erst bei Havelberg. Friedrich Wilhelm begab sich nunmehr auf einige Tage nach Berlin, wo man die Nachricht des Sieges schon am Abend des Tages von Fehrbellin empfangen hatte und wo er, der Retter seines Volkes, unter unbeschreiblichem Jubel einzog.

So hatte ein Feldzug von wenigen Tagen das märkische Land von den Feinden freigemacht. Gegen die Truppen eines Volkes, dessen kriegerische Großthaten noch im frischen Gedächtniß der Lebenden waren, gegen eine zwiefach überlegene Macht, gegen Soldaten, die bis dahin aller Ruhe genossen hatten, war von einer kleinen Armee, die nur aus Reitern bestand und durch unausgesetzte Eilmärsche schon aufs Höchste angegriffen sein mußte, ein glänzender Sieg erfochten, ein Sieg, an dessen Erringung besonnene Klugheit und unverzagte Tapferkeit gleichen Antheil hatten. Es war der erste Sieg, mit dem die Brandenburger, nur auf der eignen Macht sich stützend, in der Geschichte

der europäiſchen Staaten auftraten; er bezeugte es, daß der junge Staat ſein Daſein männlich zu vertreten wiſſe und daß der Stern jener Macht, die ihm von Norden her ein Bollwerk entgegenſetzte, zu ſinken beginne. Dies vor Allem war der bedeutſamſte Erfolg des Sieges. Denn eigentlich war der Verluſt der Schweden, im Verhältniß zu ihrer Geſammtkraft, ſo gar gewichtig nicht, daß ſie es nicht aufs Neue hätten wagen können, dem Kurfürſten Stand zu halten. Aber das Vertrauen auf den Erfolg ihrer Waffen ſchwand plötzlich dahin. Ihr Heer löſte ſich ſofort zum größten Theil auf; die geworbenen Miethlinge verließen die Fahnen, denen ſie geſchworen hatten und denen nun das Glück den Rücken zuzuwenden ſchien. — Mit den folgenden Worten aber äußert ſich der große Urenkel des großen Kurfürſten über die Thaten dieſer Tage: „Wenig Heerführer können ſich eines Feldzuges, dem von Fehrbellin ähnlich, rühmen. Der Kurfürſt entwirft einen ſo großen wie kühnen Plan und führt ihn mit ſtaunenswerther Schnelligkeit aus. Er überfällt ein Standquartier der Schweden, während Europa meint, daß er noch in Franken verweile; er fliegt zu den Feldern von Fehrbellin, wo die Feinde ſich ihm geſchaart entgegenſetzen; er ſchlägt mit einem kleinen Cavallerie-Corps, welches von langen Märſchen abgemattet iſt, eine zahlreiche und achtungswürdige Infanterie-Macht, die das deutſche und das polniſche Reich beſiegt hatte. Der Erfolg ſeines Unternehmens läßt es beurtheilen, was er gethan haben würde, wenn er bei dem Kriege im Elſaß unbehindert nach ſeinem freien Willen hätte handeln können. Dieſer Zug, ſo glänzend wie nachdrucksvoll, verdient es, daß man auf ihn das Veni, vidi, vici des Julius Cäſar anwende. Der Kurfürſt wurde von ſeinen Feinden gerühmt, von ſeinen Unterthanen geſegnet; und ſeine Nachkommen rechnen von jenem berühmten Tage den Beginn der bedeutſamen Stellung, zu welcher das Haus Brandenburg ſich in der Folge emporgeſchwungen hat."

Die Ereigniſſe des Tages von Fehrbellin leben im Gedächtniß des Volkes fort. Ein einfaches Steindenkmal ſteht an dem Wege, der von Hakenberg nach Fehrbellin führt; es bezeichnet die Stätte des Kampfes. Alljährlich, am Tage der

Schlacht, ſieht man daſſelbe mit Blumen- und Getraidekränzen geſchmückt, welche die Umwohner der Gegend gewunden haben. Auch Sage und Dichtung haben ſich dem Gedächtniß der Thaten, die auf dieſen Feldern vorgegangen ſind, angeheftet. So wird ein rührender Zug von dem Tode Froben's, des kurfürſtlichen Stallmeiſters, erzählt. Der Kurfürſt, heißt es, habe einen Schimmel geritten, auf den beſonders die feindlichen Geſchütze zielten; als Froben dies bemerkt, habe er den Kurfürſten, unter dem Vorwande, daß der Schimmel zu ſcheuen beginne, veranlaßt, mit ihm die Pferde zu tauſchen. Bald aber, nachdem er das Roß des Herrn beſtiegen und da die Feinde fortfuhren, ihr Geſchütz auf daſſelbe zu richten, ſei er als Opfer ſeiner Treue gefallen. Eine andere Sage ſtellt den Landgrafen von Homburg, der am Morgen des Tages die brandenburgiſche Avantgarde führte, als einen jugendlich unbeſonnenen Helden dar. Er habe, ſo heißt es, vom Kurfürſten den ausdrücklichen Befehl gehabt, den Feind nur zu recognosciren, ſich aber auf keine Weiſe allein in ein Gefecht mit ihm einzulaſſen; dennoch habe ihn ſein ungeſtümer Muth zum Angriff verleitet, und ſeine Lage, dem übermächtigen Feinde gegenüber, ſei bereits höchſt gefahrvoll geweſen, als der Kurfürſt zu ſeiner Hülfe herbeigeeilt ſei und, indem er den Landgrafen gerettet, zugleich den Feind geſchlagen habe. Nach der Schlacht habe ſodann der Kurfürſt dem Landgrafen erklärt, er verdiene eigentlich, wegen ſeiner Inſubordination, durch das Kriegsgericht zu Tode verurtheilt zu werden, doch wolle er, der Kurfürſt, die Freude des Tages nicht durch ſo blutigen Spruch verdunkeln. Ein deutſcher Dichter — ein Deutſcher und ein Dichter wie Wenige, — Heinrich von Kleiſt, hat dieſe Erzählung zu einem großen hiſtoriſchen Schauſpiele erweitert. Es iſt gar Vieles in ſeinem Stück, was mit den Berichten der ſicheren hiſtoriſchen Quellen nicht wohl übereinſtimmt. Dennoch aber iſt daſſelbe von einer hiſtoriſchen Kraft, von einer hiſtoriſchen Geſinnung und Würde erfüllt, dennoch führt es die tieferen Momente, aus denen die Thaten jener Zeit und überhaupt der Glanz des preußiſchen Namens hervorgegangen ſind, unſrer Anſchauung

so lebenvoll entgegen, daß die Geschichte selbst den Tagen von Fehrbellin kein schöneres Denkmal zu weihen vermag.

Die Kunde von dem Siege des großen Kurfürsten über die Schweden, der nicht ungewichtig in die Waagschale der politischen Verhältnisse fiel, verbreitete sich schnell durch ganz Europa; in allen Kabinetten erregte sie das größte Aufsehen. Der Kaiser und alle Fürsten des Reiches sandten dem Kurfürsten besondre Glückwunsch-Schreiben; der Kaiser ermahnte ihn in seinem Schreiben ausdrücklich, seine Person fortan nicht mehr so großer Gefahr auszusetzen, da er sich nicht bloß für das Wohl seines eignen Staates, sondern auch für das des gesammten deutschen Reiches erhalten müsse. In Wien und in Madrid, im Haag und in Kopenhagen wurde der Sieg durch mannigfache Freudenfeste gefeiert. Mit gleich lebendiger Theilnahme nahm man die Nachricht in England auf, und selbst der russische Zaar und die Tataren suchten ein Bündniß mit dem Helden zu schließen. König Ludwig XIV. ließ sich Pläne von der havelländischen Sumpfgegend anfertigen, um die kühnen Operationen seines Gegners möglichst genau verfolgen zu können. Die Freunde sahen sich jetzt zu thätigerem Handeln, die Zweideutigen zu erhöhter Vorsicht veranlaßt; Hannover namentlich schloß mit dem Kurfürsten einen Neutralitätsvertrag. Aber auch der Eigennutz ließ es sich angelegen sein, bei der veränderten Lage der Dinge seine Rechnung zu machen. Die geringe Macht der Schweden, die in den Herzogthümern Bremen und Verden stand, konnte sich hier nur in einzelnen Punkten behaupten; von allen Seiten wurden Ansprüche zu ihrer Besitznahme erhoben, und daß dem, der allein die feindliche Macht geschwächt hatte, vor Allem ein Antheil des Lohnes gebühre, schien man gänzlich zu vergessen. Auch der Kaiser gewann es nicht über sich, dem Kurfürsten eine bestimmte Entschädigung zuzusichern; er hätte am Liebsten selbst einen Antheil an der Beute gehabt, und trotz seiner freundschaftlichen Versicherungen war ihm der neue Aufschwung der brandenburgischen Macht nur ein Dorn im Auge. Doch wurde Schweden nunmehr in der That für einen Feind des Reiches erklärt.

Es verging geraume Zeit, ehe die kaiserliche Unterstützung unter dem General Cob heranrückte; auch die dänische und die holländische Flotte, die Schweden zur See angreifen sollten, hatten ziemlich langsam gerüstet. So ruhte der kaum eröffnete Krieg mehrere Monate, da ihn der Kurfürst nur nach einem umfassenden Plane fortzusetzen gedachte. Einstweilen war er nur bemüht, die Streifereien zu verhindern, welche die Schweden nach dem brandenburgischen Pommern und nach der Neumark unternahmen. Am 1. September fand eine persönliche Zusammenkunft zwischen ihm und dem Könige von Dänemark zu Gadebusch statt; die Folge derselben war ein geheimes Bündniß, in dem beide sich verpflichteten, vor erhaltener Genugthuung keinen Frieden mit Schweden zu schließen; als Preis des Friedens ward für Friedrich Wilhelm die Abtretung des schwedischen Pommerns, für Dänemark ein andrer Theil der schwedischen Besitzungen bestimmt. Jetzt traf man gemeinsame Maßregeln, die Schweden zunächst aus Pommern zu verdrängen; mit dem Beginne des Oktober schritt man zu deren Ausführung. Von verschiedenen Seiten her wurden die schwedischen Truppen, die Vorpommern besetzt hielten, zu gleicher Zeit angegriffen. Während der König von Dänemark Mecklenburg durchzog und von Nordwesten her gegen die pommersche Grenze vorrückte, ging Friedrich Wilhelm im Südwesten vor. Die Schweden hatten sich bis hinter die Peene zurückgezogen; bei der Fähre von Gützkow erkämpfte er den Uebergang, und nun suchte die Hauptmacht der Schweden ihr Heil hinter den Wällen von Stralsund. Der Kurfürst und der dänische König vereinigten ihre Heere und schlossen die Stadt ein; es kam zu manchen kleinen Gefechten, in denen die Verbündeten Sieger waren; doch war man zur Belagerung nicht eingerichtet, auch fehlte es bald an den nöthigsten Lebensbedürfnissen. So gab man das Unternehmen für jetzt auf. Der König von Dänemark zog wieder nach Mecklenburg zurück, Wismar zu belagern; Friedrich Wilhelm aber, nachdem er das Corps des kaiserlichen General Cob, der zuerst zur Deckung Hinterpommerns aufgestellt war, an sich gezogen hatte, wandte sich nach Wolgast. Die schwedische Besatzung, welche dort lag,

wehrte die Angriffe wacker ab; als aber von Seiten des Kurfürsten ein heftiges Bombardement erfolgte und bereits die Anstalten zum Sturme gemacht waren, ergab sie sich unter ehrenvollen Bedingungen. — Ein andrer glücklicher Angriff gegen die Schweden war unterdeß von der Ostseite her erfolgt. In Colberg hatte sich ein Truppencorps, zumeist Regimenter, die von Preußen aus hieher gerufen waren, unter dem General Schwerin versammelt. In aller Stille waren sie von dort aufgebrochen, hatten die Divenow auf Böten, die sie mit sich geführt, überschritten und sich vor Wollin festgesetzt. Am 3. October, in der Frühe des Morgens war die Stadt nach kurzer, doch heftiger Gegenwehr im Sturme erobert worden. — Von Süden her war der Fürst von Dessau in Pommern eingerückt und hatte Greiffenhagen, das die Schweden eilig räumten, besetzt. Dann war er weiter, in der Richtung auf Damm, vorgedrungen und hatte die wichtige Zollschanze, deren Angriff durch den Sumpfboden auf beiden Seiten im höchsten Grade erschwert ward, eben so rasch und glücklich genommen. — Im November bezogen die brandenburgischen Truppen die Winterquartiere.

Noch mitten im Winter, im Januar 1676, begannen die Schweden von Neuem den Kampf. Ein Corps drang auf der Insel Usedom vor und eroberte die swinemünder Schanze, deren Besatzung gefangen genommen ward. Dann ging der schwedische General Mardefeld mit 3000 Mann vor Wolgast. Die Stadt wurde mit einer beträchtlichen Anzahl von Geschützen sehr heftig beschossen; in einem Bollwerk war bereits Bresche entstanden; Mardefeld unternahm einen Sturm, aber die Tapferkeit der brandenburgischen Besatzung und des Obersten Allard schlug das Unternehmen siegreich ab. Der schwedische General mußte sich mit nicht unbedeutendem Verlust zurückziehen. Er war dazu um so mehr genöthigt, als jetzt von zwei Seiten Entsatz heranrückte. Derfflinger kam von der einen Seite, mit dänischen und kaiserlichen Truppen verstärkt, und griff Mardefeld, der schon auf dem Rückzuge begriffen war, so lebhaft an, daß dieser nicht ohne neuen erheblichen Verlust Stralsund erreichen konnte. Von der andern Seite kam der General Schwerin, der

den strengen Frost benutzt hatte, um über das zugefrorne kleine Haff nach der Insel Usedom zu marschiren, wo er die Feinde vor sich hertrieb und Wolgast mit neuen Truppen und Lebensmitteln versah. Weitere Pläne Schwerin's und Derfflinger's, welcher letztere über die gefrorne Meerenge nach der Insel Rügen zu marschiren beabsichtigte, wurden durch plötzlich eintretendes Thauwetter vereitelt.

Friedrich Wilhelm war im Laufe des Winters mehrfach von heftigen Gichtanfällen heimgesucht worden. Erst gegen das Frühjahr ließen dieselben nach. Jetzt wurde der Krieg gegen die Schweden aufs Neue nach umfassendem Plane aufgenommen. Der eigentliche Centralpunkt ihrer Macht in Pommern war Stettin, der Schlüssel zur Herrschaft über den Oderstrom und zur Verbindung des Landes mit dem Meere. Auf die Eroberung Stettins war das Hauptaugenmerk des Kurfürsten gerichtet; am 21. April ward öffentlich jede Verbindung mit der Stadt für Hochverrath erklärt. Doch war Stettin mit starken Festungswerken umgeben und offenbar nicht durch leichten Angriff zu nehmen. So verfolgte der Kurfürst vorerst den Plan, nach welchem schon im vorigen Herbste gehandelt war, sich zunächst auf die übrigen festen Stützpunkte der Schweden zu werfen, erst diese zu nehmen und so die wichtige Stadt immer mehr von aller Verbindung abzuschneiden, die ihr von außerhalb zu Theil werden konnte.

Schon hatte der Feldmarschall der schwedischen Truppen, Graf Königsmark, Wolgast aufs Neue und mit stärkerer Macht umschlossen, indem er wohl erkannte, wie wichtig der Besitz dieses Ortes, des damaligen Haupthafens an den Mündungen der Oder, für die Herrschaft über den Strom sein mußte. Doch wiederum hatte der Oberst Allard dem Feinde durch muthigen Ausfall Schaden zugefügt. Dafür aber war ein Angriff des Generals Schwerin auf die swinemünder Schanze von den Schweden glücklich abgeschlagen. Endlich rückte Friedrich Wilhelm mit einer starken Armee, von kaiserlichen und dänischen Truppen unterstützt, in Vorpommern ein, ging über die Peene und näherte sich, im Juli, der bedrängten Stadt. Der Graf

Königsmark wagte es nicht, sich mit dem überlegenen Gegner zu messen, und zog sich nach Stralsund zurück. Bald darauf wurde auch die peenemünder Schanze, auf der Insel Usedom, durch welche die Schweden noch unterhalb Wolgast die Mündung des Flusses beherrschten, durch Schwerin genommen. Jetzt wandte sich die Hauptmacht des Kurfürsten zur Belagerung der Stadt Anklam. Graf Königsmark suchte dies Unternehmen zu vereiteln und brach mit einem Theile seiner Truppen zum Entsatz der Stadt auf; doch schickte ihm der Kurfürst den Landgrafen von Homburg entgegen, der nach mehreren Gefechten den Feind nöthigte, sich nach Greifswald zurückzuziehen. Die Belagerten hielten ein wiederholtes Bombardement aus und schlugen mehrere Stürme glücklich ab. Als aber ein Generalsturm angeordnet ward, kapitulirte der Commandant, trotz heftigen Widerspruches von Seiten des Magistrates und der Bürgerschaft, die, wie die meisten vorpommerschen Städte, eifrig schwedisch gesinnt waren. Am 30. August hielt der Kurfürst seinen Einzug in Anklam. Dann schritt man zur Belagerung Demmin's, die bereits früher, doch ohne sonderlichen Erfolg, durch den General Cob eingeleitet war. Jetzt übernahm sie der Herzog von Holstein. Der schwedische Commandant, Oberst von der Noht, hielt den wiederholten Angriffen mannhaft Stand; dennoch sah er sich, nach einem heftigen Bombardement, am 10. October genöthigt, zu kapituliren; er erhielt mit seinen Soldaten freien Abzug nach Stralsund. Während der Belagerung Demmin's hatte sich der Kurfürst, nachdem er selbst das Schloß von Löcknitz wiedererobert und der General Schwerin die Stadt Damm besetzt hatte, gegen Stettin gewandt. Die Macht, die er vor Stettin zusammenführte, war nicht unansehnlich, auch wurde dieselbe durch eine kleine Flottille, welche die Stadt von der Wasserseite abschnitt, wichtig verstärkt. Aber die Besatzung Stettins wie die gesammte Bürgerschaft war vom ausdauerndsten Muthe erfüllt. Schon hatte sie ein mehrfaches Bombardement ausgehalten und mehrere Feuersbrünste, die in Folge dessen entstanden waren, zu bekämpfen gehabt, als die Nachricht von dem Falle Demmin's in das brandenburgische Lager gelangte und

durch ein dreimal wiederholtes Freudenschießen rings von den Bergen und vom Wasser begrüßt ward. Aber auf die Aufforderung, sich zu ergeben, erklärten Commandant und Magistrat einmüthig, daß sie Leib und Gut opfern wollten, um die Stadt der Krone Schweden zu erhalten. Den Angriffen der Belagerer wußten sie manch einen glücklichen Ausfall entgegenzusetzen. Am 28. October fand das letzte große Bombardement statt; als auch das fruchtlos blieb, beschloß der Kurfürst, für dies Jahr die Belagerung aufzuheben und seine Truppen in die Winterquartiere zu führen, im nächsten Jahre aber stärker gerüstet wiederzukehren, um so das Ziel seiner Wünsche sicher erreichen zu können. In der Stadt aber war großer Jubel über die Errettung aus der Noth; fliegende Fahnen, die man von den Thürmen ausstteckte, Lösung der Geschütze, Trompeten- und Paukenschall verkündeten die allgemeine Freude des Volkes.

Gleichzeitig mit diesen Ereignissen in Pommern war die Macht der Schweden auch zur See bekämpft worden. Die dänische Flotte, mit holländischen Schiffen verstärkt, hatte die schwedische Flotte am 11. Juli südlich von der Insel Oeland angegriffen und ihr bedeutende Verluste beigebracht. An diesen Sieg hatte sich ein Landkrieg zwischen Dänemark und Schweden angeknüpft, der sich bis tief in den Winter hineinzog und bei dem der Vortheil, wenigstens was das Wesentliche der Erfolge anbetraf, ebenfalls auf Seiten der ersteren war. Auch Friedrich Wilhelm selbst hatte den Schweden zur See Abbruch gethan. Ein holländischer Handelsmann, Benjamin Raule, hatte schon seit Anfang des vorigen Jahres Kaperschiffe für seine Rechnung ausgerüstet, die gegenwärtig bereits zu einer förmlichen kleinen Flotte angewachsen und die schwedisch pommerschen Häfen während des Krieges zu beobachten sehr geeignet waren. Sie brachten im Laufe dieses Jahres auch in der That zwei kleine schwedische Kriegsschiffe und eine beträchtliche Anzahl anderer Fahrzeuge auf. —

Frankreich, durch welches der Einfall Schwedens in die Mark Brandenburg veranlaßt war, hätte den Kurfürsten sehr gern auch mit Polen in einen Krieg verwickelt. Dazu war

bereits seit dem Jahre 1674 alles Mögliche geschehen. Der König von Polen, Johann Sobieski, war in der That dem französischen Interesse geneigt genug; seine Gemahlin, aus altadligem französischem Geschlechte, diente wesentlich zur Verstärkung der französischen Partei, und ihn selbst trieb seine kriegerische Natur zu Unternehmungen solcher Art. Einstweilen zwar war er darin durch einen Krieg mit den Türken verhindert. Doch hatte er laute Klage über des Kurfürsten Verfahren in Preußen und besonders über die Kalckstein'sche Angelegenheit geführt; auch hatte er im J. 1675 ein sehr geheimes Bündniß mit Frankreich geschlossen, in welchem er sich verpflichtete, das Herzogthum Preußen als altpolnisches Lehen dem Kurfürsten wieder zu entreissen. Die Siege des letzteren über die Schweden und der Eindruck, den dieselben hervorbrachten, dämpften einstweilen dieses kriegerische Verlangen; doch dauerte die Spannung fort. Bedenkliche Nahrung erhielt die letztere durch die Umtriebe eines Pastors, Namens Strauch, in Danzig und durch das Verfahren des Kurfürsten gegen denselben. Der Pastor war ein leidenschaftlicher Eiferer für das orthodoxe Lutherthum und als solcher ein begeisterter Verehrer der Schweden und Gegner des Kurfürsten; man hatte ihn selbst in Verdacht, daß er sich in diesem Sinne in unerlaubte politische Verbindungen eingelassen habe. Als er im J. 1675 einen Ruf nach Greifswald erhalten hatte und sich zur See dorthin begab, wurde er von brandenburgischen Schiffen angehalten und zur Gefangenschaft abgeführt. Trotz mehrseitiger Reclamationen blieb er mehrere Jahre in enger Haft, indem man ihn wohl, wie es scheint, für gefährlicher hielt, als er wirklich war. Immer aufs Neue drängte Frankreich die Polen zum Kriege gegen den Kurfürsten; doch hatte sich dort, namentlich in Großpolen, inzwischen auch eine ansehnliche Partei für den letzteren gebildet. Dies und das kluge Benehmen des brandenburgischen Gesandten, Hoverbeek, brachte es endlich, trotz der Bemühungen Frankreichs, dahin, daß der König die früheren Verträge mit dem Kurfursten im Mai 1677 feierlich erneute. So fand sich Friedrich Wilhelm, von dieser Seite wenigstens, bei seinen weiteren Unternehmungen gegen die Schweden gesichert.

Am Oberrhein und am Niederrhein war in den letztverflossenen Jahren, seit der Kurfürst die Armee der Verbündeten verlassen, der Krieg gegen Frankreich mit wechselndem Glücke fortgesetzt worden, im Ganzen jedoch wesentlich mehr zum Vortheile Frankreichs, da den Unternehmungen der Verbündeten fort und fort die nöthige Uebereinstimmung fehlte. Den Waffen zur Seite waren auch die diplomatischen Unterhandlungen fortgeschritten, und wie man allmählig die Kräfte ermatten fühlte, tauchte endlich der Gedanke eines allgemeinen Friedens wieder empor. Nach weitläuftigen Verhandlungen kam man im J. 1676 überein, daß sich in Nimwegen ein Congreß versammeln sollte, um über die Bedingungen des Friedens zu berathen; doch dauerte es ungemein lange, ehe die Gesandten beisammen waren und fast ebenso lange Zeit verstrich, ehe man über alle dabei zu beobachtenden Förmlichkeiten ins Reine gekommen war. Denn eine jede Macht wünschte wohl den Frieden, hoffte aber auch, ihn durch inzwischen zu erreichende Erfolge für sich stets günstiger gestalten zu können. Die brandenburgischen Gesandten trafen erst im November zu Nimwegen ein und zeigten erst Ende Decembers ihre Ankunft an; Friedrich Wilhelm hatte ihnen ausdrücklich den Auftrag gegeben, die Verhandlungen nach Möglichkeit zu verzögern, da er vor dem Abschluß des Friedens erst ganz Pommern, und vor Allem Stettin, in seinen Händen zu sehen wünschte. Dazu bereitete er sich aufs Nachdrücklichste vor, wie wenig Unterstützung er auch bei seinen Freunden und Bundesgenossen fand. Der Kaiser war, wie immer, zu keiner Erklärung zu bewegen. Spanien und Holland waren, was die ihm zu zahlenden Subsidien anbetraf, bereits mit Millionen im Rückstand, so daß er seine Rüstungen nur durch erneute Besteuerung seiner armen Unterthanen fortsetzen konnte. Nur von den Herzogen von Lüneburg und von dem Bischofe von Münster erhielt er, um ihn für ihre Ansprüche auf Bremen und Verden günstig zu stimmen, 4000 Mann Hülfstruppen. Und nur bei dem Könige von Dänemark, mit dem er im Januar 1677 ein neues Bündniß schloß, fand er eine wirklich folgenreiche Unterstützung für seine weiteren Pläne. —

Das Jahr 1677 enthält für die brandenburgisch-preußische Geschichte keine andre That von Bedeutung als die Belagerung Stettin's; sie endete erst mit dem Schlusse des Jahres. Darum wiegt dasselbe in den Lehrbüchern der Geschichte, die das Gewicht der Zeiten nach der Anzahl der Strebungen und nach der Summe der Erfolge abzuschätzen pflegen, insgemein nur ziemlich leicht; anders für den, welcher die einzelnen Ereignisse der Belagerung, die ungeheuren Anstrengungen, zu denen man sich von beiden Seiten veranlaßt sah, und die inneren Gründe dieses großartigen Kampfes beobachtet. Wie Friedrich Wilhelm auch hier sein junges historisches Recht, nach allen Seiten hin, durchzusetzen bemüht war, so vertraten seine Gegner den gesammten Widerspruch, der dagegen erhoben werden mußte, der aber nirgend großartiger und reiner erscheint als hier. In der Belagerung Stettin's machen sich aufs Neue all die streitigen Interessen geltend, die bei der Entwickelung des brandenburgisch-preußischen Staates hervortreten mußten; sie ruft unsre höchste Theilnahme für die beiden kämpfenden Parteien hervor; sie gehört zu den denkwürdigsten Ereignissen der vaterländischen Geschichte.

Stettin bewahrt, wie bereits bemerkt, den Schlüssel zur Herrschaft über den Oderstrom, über die Lebensader des pommerschen Landes; die Stadt bildet zugleich den wichtigsten Uebergangspunkt über das breite Oderthal, das die westlich pommerschen Lande von den östlichen scheidet. Das Thal ist eine starke Meile breit und mit sumpfigen Wiesen und Brüchern ausgefüllt, denen zur Seite sich hüben und drüben die Uferhügel erheben. Ein fester Damm führt durch dies Thal, gen Westen durch Stettin, gen Osten durch die Stadt Damm vertheidigt. Die Oder strömt hier in vier Armen vorüber; der westlichste von ihnen ist der eigentlich sogenannte Oderfluß, an dessen linker Seite Stettin sich an den Uferhügeln emporzieht; in geringer Entfernung folgt die Pernitz, welche eine niedrig gelegene Vorstadt, die Lastadie, auf ihrer Ostseite umschließt; eine Viertel Meile weiter östlich fließt die kleine Reglitz, deren Brücke seit alter Zeit durch ein Blockhaus vertheidigt wird; noch weiter östlich die große Reglitz, an deren Brücke ein Zollhaus liegt. Die drei letztgenannten Arme

ergießen sich in den großen Damm'schen See, der sich mehrere Meilen gen Norden erstreckt und dem auch von dem eigentlichen Oderflusse aus noch mehrere Arme zugeführt werden. Die Stadt Stettin war seit alter Zeit durch ihre starken Befestigungen ausgezeichnet; ein altes Sprichwort sagte von dem, der sich fälschlich sicher glaubte: er sitze nicht so sicher, wie hinter den Wällen Stettin's. Als Gustav Adolph, im J. 1630, in die Stadt eingerückt war, hatte er sofort die eifrigste Sorge darauf verwandt, sie an der Landseite ringsum durch die bedeutendsten Festungswerke noch mehr zu sichern. Es gehörte in der That die größte Kraftanstrengung und die besonnenste Leitung dazu, um sich eines Platzes, der durch die Natur und durch die Kunst auf gleich starke Weise geschützt ward, bemächtigen zu können.

Die schwedische Besatzung der Stadt war gegenwärtig freilich nur gering; sie betrug nur etwa 3000 Mann; doch waren es tüchtige Truppen, und tapfre und einsichtige Führer, wie der Commandant, General-Lieutenant von Wulffen, der Oberst von der Nobt, der sich im vorigen Jahre bei der Vertheigung Demmin's ausgezeichnet, der Oberst von Isensee u. a. m., standen an ihrer Spitze. Aber nicht der Besatzung allein war die Sorge der Vertheidigung überlassen; die gesammte Bürgerschaft stand ihr in solcher Pflicht zur Seite, ja, ihre Ausdauer, ihre Standhaftigkeit war es, was vorzugsweise den Kampf bis an sein letztes Ziel unterhielt. Tapferkeit und kühner Muth waren das Erbtheil aller Stettiner Bürger; aus alter Zeit klang in die verhängnißvolle Gegenwart der Kriegsruf „Horsa Stettin," der die Bürger oft zu den Waffen gerufen hatte, herüber. Die Stadt war stolz darauf, eine „Jungfrau" zu heißen, denn so weit die historische Kunde zurückging, wußte man nicht, daß sie irgend einem kriegerischen Anfall erlegen sei. Dem jungfräulichen Kranze hatte sie noch im vorigen Jahre, da das Heer des Kurfürsten sie vergeblich umlagert hielt, ein neues blühendes Reis erworben. Und noch lebte in allen Einwohnern das freudige Bewußtsein der Thaten, die sie vor achtzehn Jahren ausgeübt. Damals, im J. 1659, war ein gewaltiges Heer von kaiserlichen und brandenburgischen Truppen, unter dem kaiserlichen General

de Souches, vor die Stadt gerückt; aber wie hart ſie die letztere auch geängſtigt, ſie hatten doch unverrichteter Sache und mit großen Verluſten wieder von dannen ziehen müſſen. Der Stadt aber hatte der König von Schweden damals, zur Anerkennung ſo heldenmüthiger Ausdauer, ein glänzendes Ehrenwappen verliehen: einen Lorbeerkranz zur Umfaſſung des alten Stettiner Wappenſchildes mit dem gekrönten Greifenkopfe, und zu deſſen Seiten zwei Löwen, die über dem Schilde eine Königskrone hielten. So ſteht das Wappen noch heute, mächtig groß, auf der coloſſalen Orgel der Jakobikirche zu Stettin. Auch der Name des Generals de Souches iſt im Munde des Volkes lebendig geblieben; man ſang damals Spottlieder auf ihn und benannte ihn als „General Suſe", und noch heute ſpricht das Volk, wenn es eine ferne Vergangenheit bezeichnen will, von „Suſens Zeiten."

Das aufopfernde Beharren der Stettiner für die ſchwediſche Sache, ihr eifriger Widerſtand gegen den großen Kurfürſten erſcheint befremdlich, wenn man die tieferen Gründe, die allein dazu die Veranlaſſung gaben, außer Acht läßt. Man hätte denken ſollen, daß ſchon durch jene alte Erbvereinigung der pommerſchen mit den brandenburgiſchen Fürſten, kraft deren die Herrſchaft über Pommern auf die letzteren übergehen ſollte, im Volke ſeit langer Zeit bereits eine günſtige Stimmung für Brandenburg wäre hervorgerufen geweſen. Aber die volksthümlichen Intereſſen und die Privat-Intereſſen der Fürſten gehen nicht immer Hand in Hand; ſo war es auch hier der Fall. Das ganze Mittelalter hindurch erſcheinen die Pommern und die Märker auf eine feindſelige Weiſe von einander getrennt; die Anſtrengungen, zu denen jene fort und fort veranlaßt waren, um ſich der Anfälle der letzteren erwehren zu können, die kräftigen und kecken Thaten, die bei dieſen Gelegenheiten zur Ausführung kamen, bilden eine der anziehendſten Seiten der älteren pommerſchen Geſchichte. Stettin war durch ſeine Lage ſolchen Anfällen vorzüglich ausgeſetzt geweſen und der alte Groll noch keineswegs erloſchen: hatten doch ſelbſt noch im Laufe des 16. Jahrhunderts die brandenburgiſchen Kurfürſten das Niederlagsrecht der Stadt,

den Nerv ihres damaligen Handels, mehrfach auf empfindliche Weise beeinträchtigt. Dann, ehe diese Verhältnisse noch irgendwie zur Klarheit gelangten, war die Zeit des dreißigjährigen Krieges hereingebrochen; die Schweden kamen über das Meer gezogen, aber nicht als Feinde, sondern als Schützer des reinen Glaubens, dem Alles mit vollstem Herzen anhing und dessen Unterdrücker der schwache Kurfürst von Brandenburg nicht abzuwehren vermochte. Willig huldigte man dem schwedischen Könige, und bald erwuchs aus der Anerkennung der Herrschaft, der man sich weder entziehen konnte noch wollte, die innigste Hingebung. Denn staatsklug thaten die Schweden Alles, um die größeren Städte in den neu erworbenen Ländern, und vornehmlich Stettin, das Haupt des pommerschen Landes, zu kräftigen und dem eignen Interesse geneigt zu machen. Sie bestätigten die alten Freiheiten und Gerechtsame, sie fügten denselben mannigfach neue zu, sie verschonten die Bürger so viel als möglich mit lästigen Abgaben und ließen es sich im Gegentheil angelegen sein, ihren Wohlstand durch nützliche Maßregeln zu heben, während der allerdings vorhandene Druck ihres Regimentes nur in den kleinen Landstädten und in den Dörfern empfunden ward. So fühlten die Bewohner der großen Städte, so besonders die Stettiner sich unter der schwedischen Herrschaft glücklich, frei und selbständig; und nun sollten sie sich der Herrschaft eines Fürsten hingeben, der die Gerechtsame der Stände seines Reiches, wie er es noch jüngst in Preußen so offenkundig dargethan, nicht anerkannte, dessen eigner Wille das Gesetz sein sollte, der zur Ausführung seiner Pläne überall die herbsten Opfer von seinen Unterthanen einforderte! Aber nicht bloß den Schutz der materiellen Interessen, auch den der geistigen verdankte man den Schweden. Ohne ihre Dazwischenkunft wäre die geläuterte Lehre der Reformation, die man durch Luthers Freund Johannes Bugenhagen erhalten hatte, ohne Zweifel unterdrückt worden; man hing mit vollem Eifer, ebenso wie die Schweden, an den Lehren des strengen Lutherthumes; und nun sollte man sich einem Fürsten unterwerfen, der sich zu der verhaßten Religion der Calvinisten bekannte, der eifrig lutherische Prediger aus seinen Landen

verbannt hatte und von dem die Rede ging, daß er das Luther-thum ganz zu unterdrücken gesonnen sei! Man kämpfte für die Erhaltung der schwedischen Herrschaft, aber man kämpfte zugleich auch für die edelsten Güter des Lebens, für die Freiheit und für den Glauben. Es wäre allzuviel verlangt, wollten wir voraus-setzen, daß man auch hier den höheren Sinn und Beruf des Kurfürsten hätte anerkennen sollen; von den Ostpreußen, die die ständischen Gerechtsame, von den Märkern, die die religiöse Meinung verfechten, konnte es gefordert werden, daß sie ihre Sonder-Interessen aufgaben und auf die höheren Absichten des Herrschers eingingen: hier l[illegible], wenigstens keine Verpflichtung solcher Art vor. Selbst das ist den Stettinern nicht zum Vor-wurfe zu machen, daß es ein außerdeutscher Herr war, dem sie soviel lieber als dem brandenburgischen Kurfürsten unterthan sein wollten, während die Hinneigung der Preußen zu Polen aller-dings als eine Schuld bezeichnet werden mußte. Hatte doch Schweden die deutsche Selbständigkeit der Stadt unangetastet gelassen, war es doch ein Volk, das dem allgemeinen Stamme der Germanen angehörte, stand es doch als Vorkämpfer für den reinen Glauben, den die Reformation gegründet, da!

Am 6. November des vorigen Jahres hatten die Stettiner das Jubelfest über die Befreiung von der Belagerung gefeiert. Aber der Commandant wie die Bürgerschaft hatten wohl eingesehen, daß damit die drohende Gefahr nicht vorüber sei, daß man sich vielmehr auf einen ungleich ernstlicheren Angriff bereit halten müsse. So war der Winter dazu benutzt worden, die Stadt mit einer möglichst großen Menge von Kriegs- und Lebensbedürf-nissen zu versehen und ihre Umgebungen, soweit es die geringen Kräfte verstatteten, über die man zu gebieten vermochte, zu sichern. Da alle waffenfähige Mannschaft zur Vertheidigung der Wälle nöthig war, so hatte der Commandant das Land und die Dörfer, drei Meilen in die Runde, verwüsten lassen. Mancherlei Streifzüge wurden zu solchen und andern Zwecken von den Schwe-dischen im Laufe des Winters unternommen, und ihre Begegnung mit brandenburgischen Streifcorps gab zu mancherlei kecken Thaten und Abenteuern Veranlassung. Im Februar gelang es

den Schweden, die kleine Stadt Gollnow, die eine brandenburgische Besatzung hatte, durch List zu überrumpeln und sich, nachdem die Besatzung niedergehauen oder gefangen genommen war, in deren Besitz zu setzen.

Aber auch Friedrich Wilhelm war in dieser Zeit nicht müßig. Um jeden Preis mußte er Stettin sein nennen, bevor der Friedens-Congreß von Nimwegen zu einem Resultate gediehen war; alle kriegerischen Mittel, über die er irgend zu gebieten vermochte, wandte er auf, um den Widerstand, den ihm die Stadt geleistet, jetzt unfehlbar und so schleunig als möglich zu brechen. Aus dem Berliner Zeughause wurden 108 Kanonen, 31 Mörser 15,000 Centner Pulver, 200,000 Kanonenkugeln, 800 Granaten, 10,000 Bomben zur Belagerung abgeführt; andres Geschütz und Belagerungsgeräth aus Cüstrin, Minden und Lippstadt, so daß im Ganzen 206 Kanonen und über 40 Mörser zusammengebracht wurden. Seine Armee bestand aus 9 Regimentern Reiterei, 10 Regimentern Fußvolk und 4 Regimentern Dragoner; dazu kamen noch jene 4000 lüneburgischer Hülfstruppen. Auch erschien auf dem Damm'schen See aufs Neue, wie schon im vorigen Jahre, eine kleine brandenburgische Flotte. Derfflinger war zum Befehlshaber der Armee, unmittelbar unter dem Kurfürsten, ausersehen, General Blesendorf zum Leiter der Ingenieurarbeiten, Oberst Weiler zum Commandeur der Artillerie. Die Instandsetzung all der gewaltigen Vorbereitungen hatte geraume Zeit in Anspruch genommen. Erst am 25. Juni (alten Styles) war Alles vollendet, und erst an diesem Tage brach Friedrich Wilhelm, nebst seiner Gemahlin, dem Kurprinzen und dem gesammten Hofstaate, auf, das Lager vor der Stadt zu beziehen. Wohl hatte der schwedische König den ungeheuren Zurüstungen seines Gegners nicht mit Gleichgültigkeit zugesehen; er konnte nicht wähnen, daß die kleine Besatzung Stettin's, wenn auch verstärkt durch den Muth der Bürgerschaft, gegen eine so gewaltige Uebermacht Stand zu halten vermöchte; er hatte der Stadt auch alle Unterstützung zugesagt. Aber einstweilen beschäftigte ihn, schon seit dem Februar, im eignen Lande der Krieg mit den Dänen; er war im Landkriege nicht unglücklich, aber

die Dänen erfochten am 11. Juni einen glänzenden Seesieg bei Rostock und einen Monat darauf einen andern bei der Insel Möen.

Ehe Friedrich Wilhelm von Neuem seine Angriffe gegen Stettin begann, versuchte er, die Bürgerschaft für sich zu gewinnen. Er schrieb der Stadt: Die Schweden seien des Krieges wegen, den sie erhoben, Feinde des Reichs; sie hätten dadurch ihr Recht auf Pommern verloren, und die Verpflichtung der Einwohner gegen sie höre auf. Widerstand sei nicht Treue, sondern Verachtung der Befehle des Kaisers und des Reichs. Ergäben sich die Bürger, so werde er alle ihre rechtmäßigen Privilegien erhalten; er werde die Stadt ungern feindlich behandeln, denn er habe in ihr einen Theil seiner Jugend zugebracht und sie sei ihm besonders werth. Beharre man dagegen in der Widersetzlichkeit, so werde auch er die Stadt nicht schonen. — Die Bürger aber wollten von Ergebung durchaus nichts wissen.

Am 26. Juni war der Kurfürst bei seinen Truppen, die um Stettin lagerten, angekommen; am folgenden Tage nahm er sein Standquartier zu Pomeränsdorf, eine Viertel Meile südlich von der Stadt. Hier ward Kriegsrath gehalten, ohne daß man sich durch die Kugeln, mit denen die Schweden die Ankunft des feindlichen Heerführers sofort begrüßten, stören ließ. Der Entschluß des Kurfürsten fiel dahin aus, vorerst die Stadt ganz fest einzuschließen, sie auf solche Art von aller Verbindung nach außen zu trennen und sie dann, wenn sie in ihrem Widerstande verharre, mit seiner überlegenen Kraft zu erdrücken. Dies von der Wasserseite auszuführen hatte seine großen Schwierigkeiten, aber hier schien es vor allen Dingen nöthig. Man durfte nicht eher auf einen durchgreifenden Erfolg hoffen, ehe man nicht Herr des Dammes war, der durch die Oderwiesen führte und der durch die Schanzen des Zolles und des Blockhauses vertheidigt ward. Dahin aber konnte man nur gelangen, indem man sich durch die sumpfigen Wiese hindurch arbeitete. Der General Schwerin erhielt den Auftrag zu dem schwierigen und gefahrvollen Unternehmen, und ohne Verzug machte er sich ans Werk. Eine Stunde südlich von der Stadt ließ er eine Brücke über die Oder schlagen

und ſodann, zwiſchen den beiden Reglitzen abwärts, mit Baumſtämmen, Büſchen und Faſchinen einen feſten Weg durch die Sümpfe bahnen. Raſtlos ſchritt die Arbeit fort, und ſchon am achten Tage war man bis an den Damm gelangt, wo man augenblicklich, ſich der feindlichen Angriffe vorerſt zu erwehren, eine mächtige Schanze aufwarf. Die Vorſicht war auch nicht überflüſſig, denn bald darauf, am 7. Juli, geſchah ein ſo heftiger Ausfall, unter Leitung des Oberſten von der Noht, daß die Schweden ſich ſogar der Schanze ſelbſt bemächtigten; doch wurden ſie ſogleich wieder daraus vertrieben. Nun beſchoſſen die Brandenburger das Blockhaus und ſteckten daſſelbe in Brand, daß es aufgegeben werden mußte; dann wandten ſie ſich, in der Nacht, rückwärts gegen die Zollſchanze, der ſie mit Feuergeſchoſſen ebenfalls ſo ſtark zuſetzten, daß auch hier der ſchwediſche Commandant zum Rückzuge genöthigt ward; er flüchtete ſich mit den Seinen, da der Weg auf dem Damme nicht mehr frei war, zu Waſſer nach der Stadt. Jetzt drang Schwerin weiter gegen Stettin vor, bis er endlich, den Befeſtigungen der Laſtadie gegenüber, gewaltige Batterien errichtete, aus denen die Stadt mit Erfolg beſchoſſen werden konnte. Die ſchwediſchen Kähne hatten hier, vom Fluſſe aus, ſeine Arbeit zu ſtören geſucht, aber ſie waren durch den Hagel der brandenburgiſchen Kartätſchen bald vertrieben worden. Nachdem Schwerin ſolcher Geſtalt ſeiner Sendung Genüge gethan, ward er zu andern Dienſten auf der Landſeite entboten und ein Andrer in ſeine Stelle geſetzt.

Als die Brandenburger in der Nacht auf den 7. Juli in das Zollhaus eindrangen, fanden ſie an der Wand einen Reimvers, den einer der Flüchtenden mit eiliger Hand angeſchrieben hatte:

Iſt dies der rechte Weg, Herr General Schwerin,
Zur Vorſtadt der Laſtad, nach Alten Stadt Stettin?

In einem ſpäteren Liede gaben ſie darauf die Antwort:

Der klug und tapfre Held, der General Schwerin,
Macht einen neuen Weg zur Alten Stadt Stettin;
Wie er vohin gebahnt die Schanze an der Schwin
Und mit Gewalt erſtieg die feſte Stadt Wollin, ꝛc.

Reim hin, Reim her gemacht, zum reimen iſt nicht Zeit;
Zu räumen aber wohl, und iſt ein Unterſcheid. ꝛc.
Es reimet in der That der General Schwerin,
Und reicht mit ſeinem Reim bis in die Stadt Stettin!

Auf der Landſeite war inzwiſchen wenig von Bedeutung vorgefallen. Die Regimenter des Kurfürſten hatten ſich hier in Muße rings umher vertheilt, einzelne Redouten aufgeworfen und die Laufgräben eröffnet. Dann und wann fiel mit den Trupps der Gegner ein kleines Scharmützel vor, der Bürgerſchaft, die auf den Wällen ſtehend zuſchaute, zum lebhafteſten Ergötzen; wenig ließ man ſich's bei ſolcher Schau anfechten, wenn auch die Brandenburger ab und zu ihre Kanonen gegen die Wälle richteten und eine oder die andere Kugel herüberſandten. Noch hatten die Schweden die Sternſchanze beſetzt, ein Außenwerk, der Südweſtſpitze der Stadt gegenüber, wo gegenwärtig das Fort Preußen liegt. Dieſe Schanze beherrſchte die Aecker der Stadt; durch ſie und durch ein Truppencorps beſchützt, zogen am 13. Juli zahlreiche Schaaren von Männern und Weiber hinaus, das Getraide von den Aeckern einzubringen; kaum geſtört von den Brandenburgern, mit freudiger Luſt brachte man das Tagewerk zu Ende. Der Magiſtrat aber fühlte ſehr wohl den bedrohlichen Ernſt der Lage, in der man ſich befand; am 22. entſandte er einen reitenden Diener nach Stralſund, mit Briefen an den Grafen Königsmark, des Inhalts, daß es nunmehr die höchſte Zeit ſei, daß die Unterſtützung, mit der man ſchon mehrfach vertröſtet worden, der Stadt zum Entſatz heranziehe. Aber ſchon am Abend deſſelben Tages gaben die Brandenburger die Antwort auf ſolche Bitte. Rings um die Stadt erſcholl ein dreifaches gewaltiges Freudenſchießen, den zweiten Seeſieg der Dänen über die Schweden, deſſen Kunde man ſo eben erhalten, zu feiern. Am folgenden Morgen kam ein Trompeter des Kurfürſten vor die Stadt, der die Nachricht und eine Aufforderung zur Uebergabe brachte; man ſchickte ihn ohne Weiteres wieder zurück. Am Nachmittage brach ein gewaltiges Gewitter los; zu dreien Malen krachten die Donner mit einer Gewalt, daß Alles erſchüttert ward. „Hört ihr's?" ſo rief das Volk auf

den Gaſſen; „Gott der Herr antwortet dem ſtolzen Freudenſchießen der Feinde; er bezeugt es, daß unſer Entſchluß ihm wohlgefällig und daß er im Bunde iſt mit uns!“ — Aber ſchon am 27. nahm der Kurfürſt die Sternſchanze, befeſtigte ſie ſtärker, warf neue Redouten auf und drang mit den Laufgräben weiter vor.

Der Auguſt hatte bereits begonnen und noch immer war gegen die Stadt ſelbſt nichts Ernſtliches unternommen worden. Der Krieg war den kecken Bürgern bis jetzt nur wie ein Spiel erſchienen, und wohl mochten Viele in ſtolzer Sicherheit meinen, daß es überhaupt nicht zum recht gründlichen Ernſt kommen werde. Aber ſchon war das Netz feſtgezogen, das die unglückliche Stadt umſchloſſen hielt. Wohl prangte ſie mit ſtattlichen Gebäuden, die von den glorreichen alten Zeiten des Hanſebundes und von den glücklichen Verhältniſſen der jüngſten Vergangenheit Kunde gaben; rieſenhaft ſtieg aus ihrem Mittelpunkte die alte Jakobikirche empor, unfern von dieſer die prachtvolle Marienkirche, weiter hinab die Nikolaikirche und andre Bauwerke der Art; die Spitzen der gewaltigen Kirchthürme ſchienen an den Zug der Wolken zu rühren, — die feindlichen Feuerſchlünde ſollten an all dieſen emporragenden Maſſen ein nur allzu willkommenes Ziel finden. Am Morgen des 4. Auguſt, nachdem die Belagerungsarmee ihre ſämmtlichen Batterien vollendet, begann von allen Seiten das Bombardement auf die Stadt; der Donner und das Gekrache war ſo gewaltig, daß die geängſteten Bürger meinten, Himmel und Erde würden über ihnen zuſammenſtürzen. Eine zerſpringende Granate traf den Oberſten von der Noht, eben als er inmitten vieler andrer Offiziere vom Walle herunter ritt, am Hirnſchädel und verletzte ihn tödtlich; tief beklagt von der Bürgerſchaft, die ihm ganz beſonders ergeben war, endete er ſein Leben. Tag für Tag dauerte nun das Beſchießen fort. Am 6. Auguſt wurden glühende Kugeln eingeworfen. Eine derſelben drang oberwärts in die Mitte des Marienthurmes; der Wind wehte heftig, und augenblicklich ſtand der ganze Thurm in Brand. Vergebens war alle Anſtrengung, das Feuer zu löſchen; das feine Kupfer, mit dem — wie ein alter Belagerungs-

bericht ſich ausdrückt — „die ſchwediſche Mildigkeit" den Thurm gedeckt hatte, ſchmolz und floß auf die Löſchenden nieder, die feindlichen Kugeln ſpielten unaufhörlich in die Feuerſtätte hinein. Der Thurm und die Kirche ſtürzten praſſelnd in den Flammen zuſammen. Von da war die Flamme zur nahgelegenen Petrikirche hinüber geflogen, und auch ſie ging in Feuer auf. Die Nacht ſetzte dem unaufhörlichen Schießen keine Schranke. Zwei glühende Kugeln trafen mitten in den Thurm der Jakobikirche; ſchnell ſtand auch er in Flammen. Fürchterlich leuchtete die ungeheure Brandfackel durch die Nacht; die Glut ſchien an den niedrigen Wolken zu lecken, welche der Sturm drüber hinjagte, bis mit entſetzlichem Krachen der Thurm auf das Dach der Kirche ſtürzte, und dies und das Gewölbe durchbrach; in einem Augenblick war das ganze Innere des Gebäudes vernichtet und der Brand bis in die Gräber hinabgedrungen. Tag für Tag hielt jetzt das Schießen an, oft in ungeheuren Salven aus allen Batterien zugleich; man zählte an den einzelnen Tagen 3000, ja 4000 feindliche Schüſſe. Was nur die Feuerſchlünde zu ſchleudern vermochten, all die abenteuerlichen Dinge, an denen das Artilleriewesen jener Zeit ſo reich war, — kalte und glühende Kugeln, Granaten und Bomben, Bettelſäcke, Stinkſäcke, Stinktöpfe, Kiſſen mit Fußangeln u. dergl. m., — Alles das kam praſſelnd gegen die Wälle und auf die Gaſſen und in die Häuſer geflogen. Da war grauſige Zerſtörung und bittre Wehklage an allen Orten der Stadt; aus der Gemeinde, die ſich, den Schutz des Allerhöchſten herabzuflehen, in der Kirche verſammelt hatte, aus der häuslichen Enge, wo die Mutter mit ihren Kindern Schutz ſuchte, wurden fort und fort, ehe man ſich des Unheiles nur verſah, die blutigen Opfer hinweggeriſſen. Die Tagebücher der Belagerung, die auf unſre Zeit gekommen ſind, geben einen ſchauerlich genauen Bericht über all dieſe einzelnen Trauerfälle. Dazu rückten die feindlichen Batterien und Laufgräben den Befeſtigungen der Stadt immer näher, und ſtets wachſam, ſtets gerüſtet, vereitelten die Brandenburger faſt alle Ausfälle, durch die man von Seiten der Stadt den Belagerern einen oder den andern Vortheil abzuringen gedachte.

Dennoch verzagte die Bürgerschaft so wenig wie die Besatzung. Wer nur die Waffen zu führen im Stande war, nahm Theil an der Vertheidigung der Wälle; selbst Weiber und Jungfrauen erblickte man unter den muthigen Streitern und unter den Schanzarbeitern. Auch hoffte man sicher, daß der baldige Entsatz herannahe. Jener reitende Diener, den der Magistrat am 22. Juli zu dem Grafen Königsmark entsandt hatte, war am 5. August, nachdem er sich glücklich durch die feindlichen Linien hindurchgeschlichen, wieder in die Stadt gekommen; er brachte die Botschaft, daß eine Armee von 20,000 Mann zur Hülfe herbeieilen werde. Bald kamen neue Briefe von Seiten des schwedischen Feldmarschalls; er ermahnte die Stadt aufs Neue, standhaft auszuharren; er erinnerte sie an die Wohlthaten, die sie von der schwedischen Regierung so überreich erhalten und an das Loos, das sie unter dem Kurfürsten zu erwarten habe, der „aller Städte, absonderlich aber dieses Ortes, ein so gehässiger Feind" sei; er versprach aufs Neue baldigsten und vollkommsten Entsatz, — obgleich er freilich selbst wohl schwerlich wissen mochte, woher der Entsatz kommen sollte. Freilich aber war die dringende Mahnung nicht ganz ohne Noth; denn Einzelne wenigstens, namentlich unter den Reicheren, mochten den Ruin der Stadt nicht mit gleichgültigen Augen ansehen; auch scheinen einzelne unter den Vätern der Stadt schon nach den ersten Tagen des Bombardements einer Capitulation nicht völlig abgeneigt gewesen zu sein. Doch durften sie solche Gedanken vor dem Volke nicht laut werden lassen. Mußte man es doch sogar ungeahndet hingehen lassen, daß ein Kaufmann, Wichenhagen, der im Laufe der ganzen Belagerung sich durch verwegene Unternehmungen gegen die Brandenburger auszeichnete, einen Bürger, der zur Uebergabe rieth, mit dem Pistol sofort niederschoß. Unter solchen Umständen hatte es denn auch keinen Erfolg, als der Kurfürst am 8. August die Stadt aufs Neue durch einen Trompeter zur Uebergabe auffordern ließ. „Die Kirchen, so ließ der Kurfürst den Bürgern sagen, seien nicht vorsätzlich in Brand geschossen worden worden; all das Unglück thue ihm um Stadt und Kirchen leid. Sie möchten sich ergeben, so wolle er ein Akkord eingehen,

wie ſie ihn verlangten. Es ſtände ihnen frei, durch Deputirte ſeine Artillerie in Augenſchein zu nehmen und ſich zu überzeugen, daß noch nicht die Hälfte gebraucht ſei.“ Die Antwort lautete: „General und Bürgerſchaft ſeien nur geſonnen, ſich zu wehren; ſie wollten ihrem Könige, wenn nicht die Stadt, doch die Wälle und die Mauern überliefern. Die kurfürſtliche Artillerie zu beſehen ſei nicht nöthig.“ Einmüthig verbanden ſich die Bürger und die Soldaten, alle für Einen Mann zu ſtehen und ſich bis aufs Blut zu wehren.

Zu all den Gründen, welche die Stettiner zur aufopfernden Vertheidigung der ſchwediſchen Sache und zum hartnäckigen Widerſtande gegen die Pläne des Kurfürſten veranlaßten, kam jetzt die tiefſte Erbitterung über die Zerſtörung der ſchönen Kirchen. Brandenburgiſche Berichterſtatter erzählen zwar, die Stettiner hätten ihre Gegner dazu auf freche Weiſe herausgefordert; ſie hätten am Marienkirchthurm ein großes Bild eines Schneiders mit Scheere und Elle ausgehängt, dem Feldmarſchall Derfflinger zum Hohn, von dem, wie bereits bemerkt, die Sage ging, daß er in ſeiner Jugend das Schneiderhandwerk getrieben habe. Die zahlreichen ſtettiniſchen Quellen über die Belagerung wiſſen nichts davon; war die Sache wirklich ſo, ſo mag es ein Scherz, den muthwillige Buben ausgeführt, geweſen ſein, und gewiß war dann die Rache noch unedler als die Beleidigung. Wie es aber auch ſein mochte, die Bürger der Stadt ſahen in der Wendung, die der Krieg gegen ihre Gotteshäuſer nahm, nur religiöſe Abſichten: es war ja der Calviniſt, der Feind und Verächter des reinen Glaubens, der die Kirchen, in denen der letztere gepredigt ward, vernichtet hatte! wie er die Gebäude geſtürzt hatte, ſo mußte es ja ſeine Abſicht ſein, auch die Lehre ſelbſt, daran ihr ganzes Herz hing, zu zertreten! Gewaltiger flammte jetzt der religiöſe Enthuſiasmus empor, und alle Kräfte ſtrebten nur dahin, das Heiligſte zu retten. Die Worte der religiöſen Begeiſterung fielen zündender in die Herzen des Volkes, als die Ermahnungen und Verheißungen des ſchwediſchen Feldmarſchalls. Prophetiſche Stimmen, wie überall in den Zeiten tiefſter Bedrängniß, erklangen durch die Menge. Beſonders war es eine

Jungfrau, Maria Lange, die, von ahnungsvollen Träumen und Visionen umhergetrieben, das Volk zur Buße rief und ihm dafür die Erlösung aus all der Noth verhieß. Die wundersame Kunde, die von ihren Lippen tönte, ward geschäftig von Mund zu Mund getragen; doch fehlte es auch nicht an solchen, die ihrer Prophezeihungen spotteten. Sich zu rechtfertigen und falsche Beschuldigungen von sich abzulehnen, erließ sie unter dem 9. August eine Schrift, in der sie genauere Auskunft über ihre Visionen gab*). Die Schrift ist ein zu charakteristischer Beleg für jene Zeit, als daß wir sie übergehen könnten; sie lautet also:

„Alldieweil durch die ganze Stadt die Rede gegangen, als sollte ich gesagt haben, daß fünf, ja wie etliche gesaget, neun Gassen nebst dem Schloß, der Nicolai-, der Münchenkirchen und dem Rathhause noch in Feuer aufgehen sollten; als habe ich, weil solches niemals von mir bedacht, viel weniger geredet worden, hiedurch Etwas, was mir Gott durch Gesichte vorgestellet, darthun wollen, woraus ein Jeder wird abnehmen können, daß ich mich niemals unterfangen, die Einwohner dieser guten Stadt durch solche gefährliche Dinge zu ängsten und bange zu machen. Zwar das Unglück von der Marien- und Peterskirchen hat mir Gott vorlängst vorgesetzet, und werden mir Leute das Gezeugniß geben, daß ich öfters davon erwähnet; dieses aber hat Gott wegen unsrer vielfältigen Sünden zugelassen und solche gerechte Straf über uns verhänget. Wie mir denn noch die Nacht, wie des Morgens der Marienthurm anfing zu brennen, im Gesichte vorkam, wie ich aus der Jakobskirchen nach der Marien zuging, da mich ein Mann auf ein Haus führen würde, daselbst würde ich viel Holz übereinander liegen finden; auch würde mir selbiger Mann einen Groschen anbieten, welchen ich aber nicht nehmen sollte, denn würde ich den Groschen nehmen, würde selbiges Haus auch mit verbrennen, würde ich ihn nicht nehmen, würde ihm das Feuer nicht schaden. Ob nun dieses nicht erfolget, kann man sich bei Herrn Mundino aus der breiten Straß erkundigen, welcher mich nicht allein auf des Herrn Erythraei Haus geführet, da ich das Holz liegen gefunden, sondern es hat auch gedachter Herr Mundinus mir einen Groschen daselbst angeboten, welchen ich aber nicht nehmen

*) Die Schrift ist, soviel mir bekannt, noch nicht gedruckt. Sie liegt mir in einer alten Abschrift vor. Auch über andre Punkte der Belagerung habe ich handschriftliche Quellen benutzen können.

wollen; wie ich denn auch sofort die Leut im selbigen Haus getröstet, daß es keine Noth vor das Haus haben würde. Von da ging ich mit vielen Thränen nach der Marienkirche zu, in Meinung, vor die Kirch und daß sie möchte gerettet werden, mein Gebet zu thun; weil ich aber von dem auf mich zulaufenden Volke daran verhindert worden, bin ich voller Betrübniß auf den Thurm gestiegen. Wie ich aber noch eine Leiter vom Feuer gewesen und daselbst in meinem Herzen empfunden, daß das Feuer der guten Kirchen zum Ruin und Schaden überhand nehmen würde, bin ich zurück und nach Hause gegangen, habe mich auf meine Knie auf dem Hofe zur Erde geworfen und gebeten, daß doch Gott meine Thränen sammt dem vom Thurm aufsteigenden Rauch wolle lassen durch die Wolken dringen, weil die Leut das nicht annehmen wollen, was Gott mir vorgesetzet hat, und dabei Gott inniglich gebeten, daß er doch meinen Spöttern ihre Sünde vergeben und es ihnen nicht durch schwere Strafen zurechnen wollte.

„Von der St. Jakobskirchen hat mir zwar Gott ausdrücklich nicht vorgesetzet, daß sie gleich denen andern würde eingeäschert werden; doch ist mir dieses vorgestellet, daß Gott, weil die Leute sich nicht bekehren wollen, Herrn D. Lud. und Herrn M. Reutz aus dem Lorbeerkranz reißen wollte, und nicht mehr als ein Prediger dabei bleiben würde; und daß ich dieses schon verwichenen Winter gesagt, wird mir Herr D. Colberg, welchen ich hier zu sein herzlich wünsche, genugsam Zeugniß geben können. Nächst diesem hab ich auch öfters im Gesicht gesehen, wie das Altar umgekehret und getheilet war; auch ist mir öfters vorgestellet, wie ich warnen sollte, daß man die Glocken aus der Kirchen nehmen möchte, welches ich denn auch, wie Herr M. Rango zeugen kann, gethan habe.

„Von dem Herrn Obersten von der Noht ist mir vor langer Zeit vorgesetzet, wie wir einen geschwinden, tapfern und klugen Mensch zu unserer Vertheidigung herein bekommen würden; weil wir aber hie uns blos auf ihn und seine Klugheit verlassen würden, hat mir auch Gott durch Gesichte vorgestellet, daß er hie umkommen würde. Denn ich sahe, wie ein großer Falk an das alte Passolsche Thor allein an den rechten Flügel angenagelt war; er blieb auch eine Weile daran besitzen, ward aber nach kurzer Zeit wieder davon abgenommen. Dieser Falke bedeutet den Herrn Obersten von der Noht, welcher zwar ein Weilchen uns zu Trost gewesen; weil wir aber uns blos auf ihn verlassen, hat es nach Gottes Willen so sein müssen, daß er uns wieder genommen würde, damit wir nebst herzlicher Buß und Bekehrung

auf Gott allein vertrauen lernen ſollen. Wir dürfen aber deshalb nicht verzagen und gedenken, daß uns Gott die Mittel zu helfen nunmehro benommen habe; ſondern ſobald wir uns von Herzen zu ihm bekehren werden, ſo geſchwinde wie man eine Hand umkehrt, will uns Gott helfen, wie er mir denn dieſes mit dreien theuren Eidſchwüren bekräftiget hat. Daß ich auch dieſes von dem Falken bereits vor Weihnachten geſagt und es von Herrn D. Golbergen aufgezeichnet worden, wird mir nebſt ihm Herr M. Rango zeugen können, damit nicht meine Verfolger denken und ſagen mögen, als wenn ich dieſes nun, da es erfolget, allererſt ausdenke.

„Kurz nach dem Falken ſahe ich viel tauſend arme Leute, Soldaten und gefangene Bauern, durcheinander auf dem Felde, welche Wind und Wetter ſo zu nichte machete, daß ſie kläglich ausſahen. Dieſes waren unſere Feinde. Dabei dauchte mich, daß ich ein klein Brod, ſo lang wie ein Glied vom Finger, hatte, nebſt zwei Meſſern, das eine als ein Säbel geſtalt, das andere mit meinem Namen M. L. und einer Kron gezeichnet. (NB. Es kann auch Herr M. Rango bezeugen, daß ich das Meſſer, mit meinem Namen und einer Kron bezeichnet, unvermuthlich bekommen, es ihm ſofort gewieſen und herzlich mich darüber gefreuet habe.) Und weil mich der armen Leute herzlich jammerte, ſchnitt ich mit dem letzten Meſſer einem Jeden ein Stück von dem Brod, daß ſie ſatt würden. Je mehr ich aber davon ſchnitt, je gröſſer und weißer das Brod ward, ja ſo lang, daß es von dem Herzen bis zum Ende meines rechten Armes reichete. Dieſes bedeutet, daß wir hie in der Stadt nicht allein viel weniger Kummer haben werden wie der Feind draußen, ſondern auch, wenn wir uns herzlich bekehren, die glückſeligſte Zeit nach dieſem Elende erleben werden.

„Auch ſahe ich eine Grube machen und nicht weit davon groſſe Heerpauken liegen, und ward dieſe Grube hart vor dem Ende, das iſt kurz vor unſerer Feinde Abzug, gegraben. Zu dieſer Gruben wollten ſie mich gerne haben, aber ich kam nicht hinein, wie ſehr ich mich auch davor ängſtete. Eine Ecke von der Gruben ab, auf der rechten Hand an dem grünen Wall, dauchte mich, ſaß ich mit gefaltenen Händen auf den Knien, und ſahe am Himmel zwei Thüren aufgehen und hörete aus denenſelben dieſe Worte reden: Sie (nemlich die Feinde) werden nimmermehr gewinnen. Worüber ich nach meiner groſſen Angſt von Herzen fröhlich ward. Und wie ich mich wieder umſahe, war ihr Graben und Arbeiten ganz vergeblich; denn ſie mußten den Ort ſtracks verlaſſen, wiewohl ſie ihnen feſt einbildeten, daß ſie mich in die

Grube fangen wollten, anzudeuten, daß unſere Feinde ſich feſt einbilden, daß ſie dieſe Stadt ſchon in ihren Händen haben; aber Gott wird Wunder thun, daß ſie ihren Zweck wahrhaftig nicht erhalten werden.

„Auch dauchte mich, wie ich auf den Wall ging und ſahe unzählig viel Gänſe mit feurigen Mäulern ganz zornig haufenweiſe auf mich zuſtürzen. Ich aber winkete ihnen mit der Hand, worauf ſie mit Macht und ſehr geſchwind, auch mit vielen blutigen Köpfen wieder zurück eileten. Dieſes bedeutet, daß der Feind hart anſetzen möchte; er wird aber, wenn wir uns zu Gott bekehren und ihn herzlich darum anrufen, auch mit Fleiß auf dem Walle darbei her ſein, mit großem Verluſt zurücke geſchlagen werden. Denn mich dauchte, wie die Gänſe mit Menſchenſtimmen redeten und ſich höchlich verwunderten, wie es doch zugehen möchte, daß ſie mit ihrer großen Macht nicht gewinnen könnten.

„Werden wir nun erſtlich zu Gott von Herzen uns bekehren und daneben aufs Aeußerſte vor Gott und der reinen Lehre fechten, ſo will Gott bald helfen und darauf ſolche güldne Zeit geben, daß wir den Schaden, ſo wir in dieſem Jahre erlitten, nicht fühlen werden. Denn ich ſahe auf einem Felde, das ſich ſelbſt beſäete, ſolch ſtark grün Stroh, dicker als ein Rohr, ſtehen und auf demſelben drei, vier bis ſechs Aehren an jedwedem Halme ſitzen. Hiedurch wird die gute Zeit angedeutet. Werden wir aber hingegen das nicht thun und den Feind mit Akkord herein laſſen, wird nicht allein dieſe gute Zeit nicht über uns kommen, ſondern es wird auch nicht lange anſtehen, ſo wird der Türk hereinbrechen und viel Bluts vergoſſen werden, auch der jüngſte Tag bald darauf erfolgen; denn ich ſahe die Wolken ſammt den Sternen an die Erde fallen. Wo wir aber hiernach uns richten und hierin Gott folgen werden, wird wahrhaftig die verſprochene güldne Zeit gewiß erfolgen, denn es mir Gott mit dreien theuren Eidſchwüren zugeſaget und bekräftiget hat, auch dabei mir ausdrücklich befohlen, daß ich nichts thue, als in die Kirche gehn und für des Königs und dieſes Landes Wohlfahrt unnachläſſig beten ſoll, wobei ich denn auch bleiben will. Und obgleich die Spötter meiner ſpotten, ſo bin ich doch gewiß, daß Gott das Angefangene gnädiglich nach ſeiner Allmacht mit mir ausführen und vollenden werde.“

Aber nicht bloß in der bedrängten Stadt ſelbſt ward der Kampf gegen den großen Kurfürſten von der religiöſen Seite aufgefaßt. Auch von außerhalb ſprach man den Stettinern in demſelben Sinne zu. Eine der Flugſchriften jener Zeit bewahrt uns einen Brief, den ein lutheriſcher Superintendent von außer-

halb (etwa von Stralsund oder von Greifswald) an einen Amtsbruder in Stettin geschrieben, welcher letztere an jenen eins der fabelhaften Mordgeschosse, die die feindlichen Mörser in die Stadt schleuderten, übersandt hatte. Der Brief, der bald nach dem Einrücken dänischer Truppen in die Insel Rügen, im September d. J., geschrieben ist, bildet zugleich ein sprechendes — und insofern allerdings ein ergötzliches Beispiel von der pfäffischen Beschränktheit der Kanzelhelden jener Tage; er gehört der Kehrseite des damaligen religiösen Eifers an. Darum aber ist er nicht weniger charakteristisch für die Anschauung der Zeit. Er lautet also:

„Wohlehrwürdiger, hochgeehrter Herr Gevatter! Abermalen hochgelobet sei Gott in Christo, daß ihr edlen Stettiner noch nicht in die Hände eures grimmigen calvinischen Feindes seid gerathen. Euer Lob ist groß im Himmel und auf Erden, und Gott wird sehr groß werden in Stettin. Ihr seid fürwahr rühmliche Helden, und ich will Gott zu Ehren justo tempore eure Heldenthaten öffentlich mit meiner Feder rühmen, wie ich thue anjetzo mit meinem Munde, so oft ich predige. Ihr seid die Heerde der Hand Gottes, Psalm 95, 7, welchem nach ich neulich am 14. Sonntag nach Trinitatis auf der Kanzel gesaget habe: Nicht eines andern Hand, keine Hand hat euch geholfen als die Hand Gottes. Der Feind soll eure Stadt nicht haben, nein durchaus nicht; denn Gott hat mir das in mein Herz geredet, sowahr ich gedenke, Gott zu schauen. Darum seid stark im Herrn. Und habe ich am jüngsten Mittwochen, als gestern, eurer edlen lobwürdigen Stadt angewünscht den Gruß des Sohnes Gottes an Gideon: Der Herr sei mit dir, du starker Held, Jud. 6. Mein Herr Gevatter fahre fort mit seinem göttlichen Eifer; wir thun's auch. Ermahnet eure Stadt zur beständigen Treu; sie wird in dem dritten Stande, der nun der härteste ist, von Gott auch nicht verlassen werden. Unsere öffentliche Vorbitt ist auch wider alle des Feindes teuflische Kanonen eine sichere Gegenwehr, in Christo. Ich habe dem grimmigen Feind Gottes zeitliche Strafe öffentlich angewünschet, und sie muß folgen. Soll der Sennaherib selig werden? Ich hab etlich mal auf der Kanzel gesagt: Ich begehre unter ihm das Brod nicht zu fressen. Die überschickte güldene Schachtel mit Fußangeln, Pech und Schlägen ist mir ein kostbares Kleinod. Uebermorgen am Sonntag will ich sie mit Gott auf die Kanzel nehmen und dabei vom Fußangel reden. Mein Predigt war vergangenen Sonntag aus dem 25. Psalm, V. 15:

„Meine Augen sehen stets zu dem Herrn und Er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen." Das wird uns helfen, was da stehet ꝛc. Er wolle nur glauben, daß unser Seufzen und Beten nicht werde vergeblich sein. **Credo et habeo, haec est hominis Christiani vox.** Das ist: weil ich glaube, so hab ich schon, das soll eines Christen Losung sein. O wie soll der trotzige Calviniſta noch zu Schanden werden! Der Herr Gevatter helfe doch, daß wir oft, oft von ihrem lieben Orte, guten Orte, gute Boten hier haben mögen. Der Feind auf dem Lande Rügen soll bald mit Schanden weichen. Es ist nur ein Bettelpack und Mäuseköpfe, wie ich sie öffentlich genennet habe, die vielleicht ihren Kirchhof hier bei uns suchen wollen. O müßte ich jetzund, oder auch sonsten, bei ihnen in Stettin sein, und da selig sterben! Wer weiß, was geschiehet? Der Herr mit euch, ihr streitbare Helden! Amen."

Woche auf Woche ging unter dem unaufhörlichen Bombardement hin. Täglich stürzten Häuser unter den Kugeln, die die feindlichen Geschosse hereinwarfen, in Trümmer, täglich fielen neue Opfer auf den Wällen und im Inneren der Stadt. Zu immer engerer Windung zog die furchtbare Riesenschlange, welche die Stadt eingeschlossen hielt, sich zusammen. Im Beginn des September waren die Außenwerke bereits fast gänzlich unbrauchbar gemacht; schon stand das Heer der Belagerer unmittelbar vor der Contrescarpe, und vergeblich waren die Ausfälle, die die Belagerten fort und fort versuchten. Hatten dieselben auch ein oder ein andres Mal Erfolg, so schwächten sie dennoch jedesmal die Kräfte, für die im Inneren der Stadt kein Ersatz war. Doch gab man die Hoffnung auf Befreiung nicht auf. Man hatte im Laufe des August neue Boten zum Grafen Königsmark entsandt; man empfing mit Eifer jedes günstige Gerücht, das durch Ueberläufer oder sonst woher in die Stadt gelangte; man erkräftigte sich wenigstens für den Augenblick, wenn es hieß, der Herzog von Hannover sei im Marsch begriffen, dem Kurfürsten in den Rücken zu fallen, oder aus dem fernen Liefland ziehe eine schwedische Armee zum Entsatze heran. Erwies sich dann auch die flüchtige Hoffnung trügerisch, so war man nur um so hartnäckiger auf die Vertheidigung bedacht. Am 12. September kam der Admiral Tromp, der Führer der holländi-

schen Hülfsflotte, der mit dieser und mit der dänischen Flotte an der Insel Rügen gelandet war und von dem Kurfürsten Unterstützung erbat, zu dem letzteren ins Lager. Am folgenden Tage ließ der Kurfürst, den Gast zu ehren, salvenweise aus den Geschützen auf die Stadt feuern. Am 15. September ließ er sie aufs Neue zur Uebergabe auffordern; er sandte einen Offizier, der den Belagerten zurief: Der Entsatz aus Liefland werde nicht kommen, und Rügen sei von den Dänen eingenommen; man möge einen Offizier aus der Stadt senden, damit dieser den Admiral selbst befragen könne. Die Antwort der Belagerten war: es sei ihnen ganz gleich, was in Rügen geschehen und in Liefland nicht geschehen; sie hätten nur zu thun, was ehrlichen Leuten zustände. Gleichzeitig mit der Besetzung Rügens durch die Dänen hatte aber auch die dänische Landarmee in Norwegen einen glänzenden Sieg über die Schweden erfochten.

Jetzt hatte der ernstlichere Kampf um die Werke begonnen, ohne daß jedoch das Beschießen der Stadt irgendwie ausgesetzt ward. Was nur die Kunst des Minirers vermochte, ward von beiden Seiten aufgewandt, um zum Ziele zu gelangen; jeder Fuß Erde mußte mit Blutvergießen und mit gewaltigster Anstrengung erkauft werden. Schon hatten die Belagerer, nach glücklicher Sprengung einer Mine, die Contrescarpe geöffnet, doch wurden sie noch einmal, in einem hitzigen Gefecht mit Handgranaten, hinausgeschlagen. Am 17. September glückte es den Belagerten, zwei Minen unter den feindlichen Werken zu sprengen und dadurch die Minen ihrer Gegner zu zerstören; in einem raschen Ausfall machten sie Alles nieder, was beim Sprengen der Minen nicht zerschmettert oder erdrückt war. Dennoch bemächtigten sich die Brandenburger an demselben Tage der Contrescarpe. Dabei wurden etliche Vierzig der Belagerten abgeschnitten, die, indem sie sich zu retten suchten, einem grauenvollen Schicksale erliegen mußten. Sie hatten sich in ein Gewölbe unter der Contrescarpe geflüchtet; sofort wurde das Loch besetzt und von oben soviel große und kleine Granaten, Stinktöpfe und Pechkränze hineingeworfen, daß nach kurzer Frist die Eingeschlossenen zerschmettert oder erstickt waren. Trotz aller Gegenwehr

drangen nunmehr die Brandenburger Schritt vor Schritt gegen den Graben vor. Schon ſtand man einander ſo nah, daß man das Weiße im Auge des Gegners erkennen konnte. Aber die Nähe des Feindes ſteigerte nur die Erbitterung, mit der man ſich vertheidigte. Doch auch Scherz und verwegene Luſt fanden dabei ihre Rechnung. Hatten ſich die Gegenüberſtehenden verſchoſſen, ſo warfen ſie ſich wohl wie Knaben mit Sand und Steinen; waren ſie müde, ſo pflegten ſie mit einander ergötzlicher Geſpräche; ab und zu warfen die Stettiner auch friſchgebackenes Weißbrod dem Feinde zu, als ein Zeugniß, daß es ihnen noch auf keine Weiſe an guter Nahrung mangle; dafür ließen ihnen die Brandenburger Tabak, Citronen und andre Erfriſchungen zukommen. Am 20. September ließ der Kurfürſt den Bürgern ankündigen, daß er bald, falls ſie die Uebergabe auch jetzt noch verweigerten, zum Sturme ſchreiten werde, daß er es ihnen aber frei ſtelle, Weiber und Kinder hinauszuſchaffen, damit dieſe vor Gewalt und Gefahr behütet blieben. Die Antwort war aber auch jetzt ablehnend, wie immer; die Frauen erklärten, ſie würden mit ihren Männern zuſammen ſterben. Wenige Tage darauf kam ein Bote aus Stralſund, der aufs Neue die Zuſicherung baldigen Entſatzes brachte; man möge nur noch einige Wochen ausharren. Dann hieß es ſogar, die Dänen ſeien aus Rügen hinausgeſchlagen und die ſchwediſche Armee, die aus Liefland heranrücke, ſtehe bereits vor Wollin. So trügeriſch auch all dieſe Hoffnungen waren, ſo dienten ſie doch immer zur neuen Erkräftigung des Muthes. Erſt um die Mitte Octobers waren die Brandenburger bis gegen den Hauptwall vorgerückt.

Aber nicht alle Bewohner der Stadt theilten den Enthuſiasmus, der, ob es auch Freiheit und Glaube waren, die man vertheidigen zu müſſen wähnte, doch ſchon dem Muthe der Verzweiflung glich. Die Beſonnenen ſahen es ein, daß man, nach ſo viel eitlen Verſprechungen des Entſatzes, nachdem das Geſchick ſich der ſchwediſchen Macht überall ſo widerwillig erwieſen, nicht mehr auf eine Hülfe von außen zählen dürfe; ſie ſahen es ein, wie die Kräfte im Innern ſich Tag für Tag mehr

aufzehrten, und daß man bald nicht mehr im Stande sein würde, einen Sturm abzuwehren, der die Tragödie beschließen und der Stadt den vollständigen Untergang bereiten mußte. Solche Ansicht der Dinge erzeugte unter den Bürgern mancherlei Zwiespalt. Ueberläufer, die hin und wieder zu den Belagerern kamen, erzählten von ärgerlichen Auftritten, zu denen es in der Stadt bereits gekommen sei; die Vornehmen seien zu capituliren geneigt, das Volk aber, besonders die Gewerke, verwürfen alle Vorschläge der Art mit äußerster Heftigkeit, sie hätten sogar die Soldaten mit Gewalt zur Erfüllung ihrer Pflicht getrieben; doch finde der Wunsch zu capituliren täglich neue Anhänger. So mochte der Kurfürst wohl hoffen, daß das erwünschte Ziel ihm nunmehr bald nahe sei. Dennoch war es nicht so; jener Zwiespalt der Meinungen ging allerdings soweit, daß öffentliche Verhandlungen von Seiten der Bürgerschaft und des Commandanten nöthig wurden, aber noch einmal siegte die Partei der Standhaften, und nur um so inniger schloß man sich zu neuem Widerstande an einander. Der Magistrat vornehmlich, dem die Sorge für die Erhaltung der Stadt oblag, hatte es für seine Pflicht gehalten, jene Verhandlungen einzuleiten. Am 14. October entbot er den General Wulffen zu einer Conferenz auf dem Rathhause; er stellte diesem vor, wie getreu die Stadt sich jederzeit der Krone Schweden erwiesen, wie völlig unwahrscheinlich jetzt die Hoffnung auf Entsatz und wie die Stadt zu weiterer Anstrengung fast unvermögend sei; er forderte Auskunft, wie weit die Instruction des Commandanten zur Erhaltung der Stadt gehe und was er noch weiter zu einer erfolgreichen Abwehr der feindlichen Angriffe zu unternehmen im Stande sei. Der Commandant gab kurz zur Antwort, daß er sich bis aufs Aeußerste halten werde, daß er dabei auf den Beistand der Bürgerschaft mit Zuversicht rechne und daß in Kurzem der verheißene Succurs kommen müsse. Der Magistrat wagte auf so entschiedene Erklärung keine Erwiderung. Am folgenden Tage befragte der Commandant die Compagnieen der Bürgerschaft um ihre Meinung in der Sache. Da sprach sich die allgemeine Begeisterung für den Kampf unverholen aus; nur einige Wenige

wagten es, von der Uebergabe und von der Unzuverläſſigkeit der Verſprechungen des Königs zu reden, aber ſofort brach der Grimm der Ihrigen ſo lebhaft gegen ſie aus, daß kaum der Commandant ſelbſt ihnen das Leben retten konnte; ſie mußten gefänglich abgeführt werden. Vier Tage ſpäter, als der Feind wiederum einen bedeutenden Vortheil gegen die Befeſtigungen der Stadt errungen und ein Theil der Vertheidiger den Kampfplatz muthlos verlaſſen hatte, berief der Magiſtrat die Aelterleute der Kaufmannſchaft und der Gewerke zu einer Sitzung; er ſtellte vor, daß jetzt die Gefahr eines Sturmes doppelt nahe ſei, und deutete wiederum auf den Entſchluß zur Uebergabe hin. Die Aelterleute aber erklärten ſich, ſie ſeien geſonnen, es auf einen Sturm ankommen zu laſſen, und ſie hofften, der Magiſtrat werde es mit ihnen wagen. So hielt es dieſer auch jetzt nicht für angemeſſen, eine andre Meinung durchzuſetzen. Aufs Neue und mit eidlicher Angelobung verband ſich nunmehr die Bürgerſchaft, bei einander zu leben und zu ſterben, auf keinen Akkord einzugehen und ſich auf Gott, nicht aber auf die Hoffnung irgend eines Succurſes zu verlaſſen.

Auf die Kunde dieſes Entſchluſſes ſandte der Graf Königsmark den Aelterleuten und der geſammten Bürgerſchaft Stettins ein äußerſt ſchmeichelhaftes Schreiben, das wohl geeignet ſein mochte, ſie in ihrem ſtandhaften Vorhaben zu beſtärken. „Es werden meine Herren (ſo beginnt das Schreiben) und die ganze redliche Bürgerſchaft gar leicht von ſich ſelbſt ermeſſen, in was für große Achtung ſie bishero durch ihre erwieſene unvergleichliche Treue und ungemeine Tapferkeit ſich bei aller Welt geſetzet. Die alten Hiſtorien wiſſen in Wahrheit von ſolchem Exempel nicht, und die neuen werden bei der Nachwelt faſt mehr Verwunderung denn Glauben finden. Ich kann meine Herren und die ganze rechtſchaffene Bürgerſchaft verſichern, daß von Ihrem löblichen Verhalten nunmehro ganz Europa voll iſt, und Ihr Ruhm nicht blos durch öffentliche Zeitungen bei allen Nationen ausgebreitet, ſondern auch im Munde aller chriſtlicher Potentaten und derer hohen Abgeſandten zu Nimwegen, auch der Feinde ſelbſten, mit höchſter Approbation geführet wird. Von ſelbigem Orte her ſchreibet mir unſer Bevollmächtigter, daß ſie daſelbſt der Stettiner

Thaten für Wunder halten und die Herrn kaiserliche und spanische Gesandten selbst, so oft sie von der Stadt sprechen, ihr zugleich die höchsten Ehrentitel mit sonderbarem Vergnügen beilegen. Und können meine Herren und die gesammte löbliche Bürgerschaft festiglich glauben, daß Diejenigen, so dorten den allgemeinen Frieden zu behandeln versammelt sind, nur auf Sie ihre Augen gerichtet haben und der Stadt Verhängniß zum Grunde des heilsamen und der ganzen Christenheit so hoch wichtigen Werkes legen müssen; da denn, so meine Herren und die sämmtliche ehrliebende Bürgerschaft bei der einmal gefaßten Resolution unbeweglich verharren, der gewünschte Friede so viel eher erfolgen und auch desto reputirlicher für uns sein wird." Es war in der That so, wie es der schwedische Feldmarschall schrieb. Und wenn der Begeisterung der Stettiner für die Ausdauer in dem Kampfe noch etwas fehlte, was hätte dieselbe kräftiger erhöhen können, als die Hindeutung auf den Ruhm, den sie sich vor aller Welt erwarben? Jeder mußte es fühlen, daß sein Antheil an dem Kampfe nicht allein den eignen Interessen, nicht allein dem Könige, dem er Treue geschworen, daß es der Feststellung des Weltgeschickes galt; das künftige Geschick Europa's schien nunmehr von der Festigkeit des Stettiner Bürgers abzuhängen, — wer hätte da noch an das eigne Haus denken mögen? Außerdem bemühte sich aber der Feldmarschall, den Bürgern auch durch bestimmte Versprechungen neue Zuversicht einzuflößen. Schon sei mit Polen, so schrieb er ihnen, ein Uebereinkommen getroffen, daß dieses der Liefländischen Armee, welche zum Entsatz kommen werde, alle Unterstützung zukommen lasse. Er selbst habe ebenfalls die bestimmte Hoffnung, daß er nunmehr sehr bald werde zum Entsatze der Stadt heranrücken können. Ueberdies sei der Winter nah, und der Kurfürst, in dessen Armee sich bereits großes Mißvergnügen kund gebe, werde bald genöthigt sein, den Platz zu räumen. Dann sei der schwedische König Willens, ihnen allen Schaden, den sie erlitten, reichlich zu vergüten, ihnen werthvollen Landbesitz zu übermachen, alle Abgaben auf ewig zu erlassen und die zerstörten Kirchen aus eignen Mitteln wieder aufzubauen. Alles das aber, ihre ganze Wohlfahrt, ihren Ruhm, ihre Gewissensfrei-

freiheit würden sie verlieren, wenn sie sich entschlössen, sich dem unversöhnlichen Feinde zu ergeben.

Die Bürgerschaft war bereit, es auf das Aeußerste ankommen zu lassen. Schon begann man Verschanzungen innerhalb der Gassen anzulegen, um, wenn die Belagerer auch den Wall überstiegen, noch in der Stadt selbst den Vertheidigungskampf fortsetzen zu können. Von der heroischen Standhaftigkeit, welche die Bürger jetzt aufs Neue erfüllte, bewahren die Tagebücher der Belagerung mancherlei denkwürdige Beispiele. Eine Magd, so wird u. a. erzählt, kam auf den Wall gelaufen, und brachte ihrem Herrn die Nachricht, daß so eben eine Granate in sein Haus gefallen sei und seine Frau und zwei von seinen Kindern erschlagen habe. „Sorgt dafür, daß sie unter die Erde kommen!" so rief er aus. Man gab ihm die Erlaubniß, heim zu gehen, aber er blieb unbeweglich auf seinem Posten.

Je hartnäckiger die Stadt sich vertheidigte, um so mehr wuchs der Eifer des Kurfürsten, seinen Willen dennoch durchzusetzen. Manchen Verlust hatte freilich auch er zu beklagen gehabt, aber für die Masse der Mittel, über die er gebot, kam dergleichen bei weitem weniger in Betracht. Am 22. September hatte eine Musketenkugel den General Viesendorf, den Commandeur des brandenburgischen Ingenieurcorps, weggerafft. Friedrich Wilhelm selbst setzte sich bei der Leitung des gesammten Belagerungswerkes kaltblütig den Gefahren aus; ein altes Lied sagt, daß ihm von einer Kugel die Luft am Hute sauste. Im Anfang Novembers trat Frostwetter ein, das die Belagerungsarbeiten hinderte; man rieth dem Kurfürsten, die Belagerung aufzuheben. „Ich will mich lieber hier begraben lassen, so gab er zur Antwort, ehe ich weggehe!" Und Schritt vor Schritt drangen die Brandenburger aufs Neue vor. Schon lagen alle Verschanzungen außerhalb des Hauptwalles, von den Minen zersprengt, wie wüstes Feld da. Schon waren die Belagerer zu dem Hauptwalle selbst emporgedrungen. Hier kämpften sie im Handgemenge gegen die Stettiner; lange Wochen stand der Kampf auf dieser Linie fest.

So ging der November hin, so die erste Woche des Decembers. Da gelang es den Brandenburgern, die letzte Hauptschanze

an der Südſeite der Stadt, welche die Stettiner bis dahin noch beſetzt hatten, zu nehmen. Sie konnten das Geſchütz jetzt ungehindert auf die Wälle ziehen und auf ihnen Batterien gegen die Stadt anlegen. Von dieſer trennte ſie allein noch der alte Stadtgraben und die Stadtmauer: die letztere war leicht in Breſche zu ſchießen, dann war gegen den Sturm keine Abwehr mehr. In der Stadt aber war aufs Neue Zwieſpalt ausgebrochen; das Elend, das im Verlaufe der letzten beiden Monate furchtbar angewachſen war, hatte dennoch endlich die ſtolze Zuverſicht gebeugt. In Kellern und kümmerlichen Löchern, von der Kälte gepeinigt, an nöthiger Nahrung Mangel leidend, hauſte der Reſt der Burgerſchaft. Sie hatten 2144 Todte verloren; die ſchwediſche Beſatzung war bis auf das Häuflein von 300 Mann zuſammengeſchmolzen; auch ihr Pulvervorrath neigte ſich zu Ende. Dazu kamen jetzt Nachrichten aus Stralſund, des Inhalts, daß man noch auf keine Weiſe auf Entſatz zu rechnen habe. Die prophetiſchen Troſtſtimmen waren verſtummt vor dem grenzenloſen Elende der Gegenwart.

Man entſchloß ſich zur Uebergabe der Stadt, falls der Kurfürſt ſich noch zu billigen Bedingungen geneigt finden laſſe. Mit Bewilligung der Burgerſchaft ſchrieb der Commandant deßhalb zuvörderſt am 12. December an den General von Enckten, der, ein ehemaliger Kamerad von ihm, in der Armee des Kurfürſten diente. Er bat dieſen: „diejenige Jungfrau, die ſich ſo lange bewahret, in die Arme eines durchlauchtigen Anwerbers zu offeriren"; er hoffe, ſo ſetzte er hinzu, der Kurfürſt werde es den Truppen und der Bürgerſchaft nicht verdenken, daß ſie ihren Pflichten zufolge Alles gethan, was die ehrbare Welt von rechtſchaffenen Leuten fordere. Der Beſcheid fiel durchaus günſtig aus; Friedrich Wilhelm war kein Bandenführer, der ſeine Soldaten durch Raub belohnen mußte: er war nicht der unverſöhnliche Feind, wie ihn ſeine Gegner ſchilderten; er war kein Tyrann, kein Unterdrücker der Gewiſſen. Hochherzigen Sinnes bewilligte er Alles, was nur die Gegner ſelbſt beim Beginne der Belagerung ſchon hätten fordern können: — ſo wölbt ſich, wenn Sturm und Wetter vorüber ſind und die Strahlen der Sonne wieder hervor-

brechen, der Bogen der Gnade über den dunkeln Wolken. Die Bürger Stettins aber ergaben sich in edelstolzer Fassung in ihr Geschick; bewunderungswürdig im Kampfe und im hartnäckigen Dulden all der Mühsal, die ein halbes Jahr lang über ihnen gelastet hatte, erschienen sie noch bewunderungswürdiger in der männlichen Weise, in der sie als Besiegte dem Sieger gegenüber traten.

Am 11. December wurden die Geisseln ausgewechselt. Die städtischen Geisseln begleitete eine Deputation des Rathes und der Bürgerschaft. Sie überreichte dem Kurfürsten ein Schreiben, in dem es u. a. hieß: „Wie bishero die Pflicht, womit Ihrer Königl. Majestät und der Krone Schweden nach geschehener Reichsbewilligung, Uebergabe und Huldigung wir verbunden gewesen, uns angetrieben hat, bei Sr. Königl. Majestät redlich und getreu zu handeln und unverdrossen Gut und Blut aufzusetzen: also können wir uns nicht anders vorstellen, als daß Ihro Churfürstliche Durchlaucht an solchem unserm pflichtmäßigen Bezeigen ein gnädiges Gefallen werden gehabt haben. Sondern müssen untrüglich glauben und unzweifentlich dafür halten, daß Ihro Churfürstliche Durchlaucht nach Dero wohlbekanntem Tugendeifer an denjenigen, die sich zu Dero hiernächstigen Unterthanen qualifiziren sollten, eine solche Probe eines künftig erforderten gleichmäßigen Benehmens verlangen; und sie sonst nicht würdig halten, dieselben in Dero Churfürstlichen Durchlaucht Huld und Schutz anzunehmen." ꝛc. Der Kurfürst las das Schreiben; er antwortete seufzend: „Israel, dein Unglück kommt aus dir allein!" Doch war er freundlich gegen die Deputirten, behielt sie zur Tafel und sandte sie in Kutschen wieder zur Stadt zurück. Am 16. December ward der Accord abgeschlossen; der Besatzung, soweit sie aus gebornen Schweden bestand, ward freier Abzug mit kriegerischen Ehren verstattet; die Stadt sollte von aller Gewaltthat verschont bleiben, bei ihren Stadtrechten und Privilegien erhalten, auch in Religionssachen keine Veränderung vorgenommen werden; alles Vergangene sollte durch eine Amnestie gänzlich vergessen sein. Außerdem versprach der Kurfürst, da die Einführung der beiden Hauptkirchen der Stadt wider seinen Willen geschehen sei,

die eine von ihnen ganz aus eignen Mitteln wieder herzustellen und für den Neubau der andern, so wie auch für die Wiederherstellung aller übrigen Gebäude der Stadt, soviel er im Stande sei beizutragen. Ueberhaupt werde er Alles zur erhöhten Aufnahme der Stadt thun, daselbst öfters seine Residenz nehmen und sich in jeder Beziehung als ein gütiger und gerechter Landesvater erweisen.

Der Einzug und die Huldigung konnten indeß sofort nicht ins Werk gerichtet werden. Wo einst die Stadt Stettin mit ihren stolzen Prachtgebäuden gestanden hatte, da war jetzt nur ein unermeßlicher Trümmerhaufe. Keine Straße war gangbar, kein Haus unbeschädigt; in der ganzen Stadt fanden sich am Schlusse der Belagerung nicht zwanzig brauchbare Zimmer. Mehrere Wochen gingen hin, ehe man eine Straße bis zum Schlosse, dem festlichen Einzuge angemessen, gebahnt hatte. Inzwischen waren der gesammte Hofstaat, die Kurfürstin mit den sämmtlichen Prinzen, die seit dem Anfange des Winters sich wieder in Berlin aufhielten, zur Verherrlichung des Siegesfestes nach Stettin entboten. Am 27. December früh bewegte sich der prachtvolle Zug des Kurfürsten, seiner Familie und seiner gesammten Generalität aus dem Lager nach dem Thore der Stadt. Zahlreiche Garden und Trabanten geleiteten den Zug. Alles glänzte von funkelndem Schmuck. Die Kurfürstin fuhr in einer ganz vergoldeten Kutsche. Vor dem Thore empfing den Kurfürsten der Rath der Stadt mit entblößten Häuptern. Der Stadtsyndikus, Dr. Corswand, überreichte ihm mit einer feierlichen Rede die Schlüssel. Er sprach von dem Rechte des Siegers, dem nach der Meinung der Menschen jede Willkühr gegen die Ueberwundenen erlaubt sei, und wie Stettin sich jetzt diesem Rechte habe beugen müssen; er fügte aber hinzu, der Kurfürst habe es durch sein jüngstes Benehmen bezeugt, daß er nicht als Ueberwinder, sondern als ein gütiger Landesvater komme, daß die Stadt mithin nicht befürchten dürfe, in schnöde Dienstbarkeit hinabzusinken. „Eurer Churfürstlichen Durchlaucht, so sprach er, kommen Bürgermeister und Rath anjetzo als ihrem nunmehrigen allergnädigsten Landesvater unterthänigst entgegen und suchen in fester Zuversicht bei Denenfel-

ben alles dasjenige, was ein todtkrankes Kind bei seiner liebreichen Mutter, eine vom Habicht verfolgete Taube in ihren Felslöchern, ein Küchlein unter den Flügeln einer sorgfältigen Glucke henne zu suchen pfleget." — Am Thore standen zwei Knaben in Trauerkleidern. Der eine von ihnen überreichte dem Kurfürsten einen silbernen Schlüssel, darauf in Gold geschrieben war: Accipe, serva, conserva (Empfange, behalte, erhalte); der andre einen fürstlichen Hut mit der Inschrift: Quod Deus dat (Weil Gott ihn giebt.) Im Thore standen sechs Jungfrauen, ebenfalls in Trauer; sie überreichten Kränze mit sinnreichen Inschriften. In dem Cypressenkranz der ersten standen die Worte: Victori cruentam virginitatem. Die Trauerkleidung der Knaben und Jungfrauen, der Ernst und der kühne Witz der Inschriften bezeugten es, daß das Selbstbewußtsein der Stadt noch nicht gebrochen war. Auf dem Schloßplatze empfingen den Festzug die Schöppen und Aeltesten der Stadt. Reichgeschmückte Jungfrauen bestreuten hier die untergelegten Teppiche mit Blumen, während die fürstlichen Herrschaften abstiegen.

Dann ward in der Schloßkirche die Huldigungspredigt gehalten; hierauf nahm Otto von Schwerin der versammelten Bürgerschaft den Huldigungseid ab. Goldne und silberne Münzen wurden unter das Volk geworfen, die Kanonen gelöst, und festliche Musik erscholl vom Schlosse herab. Ein Gerüst war aufgebaut mit zweien mächtigen Adlern, einem schwarzen und einem rothen, die mit Tannenzweigen besteckt waren; aus den Adlern floß bis zum Abend rother und weißer Wein. Zweihundert Bürger bewirthete der Kurfürst an seiner Tafel im Schloß; noch am Abende desselben Tages bewilligte er der Stadt neue Begünstigungen. Am folgenden Tage verließ er Stettin und kehrte nach Berlin zurück. Dort hielt er am 31. December seinen Siegeseinzug, zu dem überall in der Residenz die glänzendsten Zurüstungen gemacht waren. Am Neujahrstage (alten Styls) ward allenthalben in den Landen, über denen der Kurfürst gebot, ein Dankfest wegen des Sieges gefeiert.

In alle Welt aber war der Preis des stettinischen Namens erklungen. Daß die Stadt sich dennoch zuletzt dem gewaltigen

Kurfürsten ergeben, mochte ihrer Ehre keinen Makel bringen. Unter den vielen Zeugnissen der Bewunderung, die damals veröffentlicht wurden, möge hier ein kräftiges Lied seine Stelle finden, das einer, zu Danzig erschienenen Beschreibung der Belagerung entnommen ist. Mit dem frischen volksthümlichen Tone vereint dasselbe zugleich jene Würde der Gesinnung, durch welche der höhere Standpunkt, die freiere und bedeutsamere Auffassung des Kampfes bedingt wird:

Stettin, du edle Oder-Damm,
Bekränkt in deinem Orden,
Ist nun ein ander Bräutigam
Zu deinem Mann geworden,
Der schon vorlängst nach dir gefreit
Und nun kann recht belohnen
Dir die erwiesne Tapferkeit,
Wann er bei dir wird wohnen.

Zwar hofftest du auf Seladon,
Daß er dir Hülf sollt senden;
Weil aber sich die Norder-Kron
Zu dir nicht konnte wenden,
Derhalben mußt du einen Kuß
Ihr deinem Freier geben,
Der da verliebt, ja mit Verdruß,
Mit dir gespielt ums Leben.

Er gab dir Gaben auf die Hand,
Mit Feur und Loth gespicket,
Doch was er dir hat zugesandt,
Ist wieder heimgeschicket.
Bellona fast geschäftig war
Mit Degen und mit Lanzen;
Nun kann der Held nach viel Gefahr
Mit dir, o Edle, tanzen.

Wie eine kühne Löwin thut,
Bist du oft ausgefallen;
Dabei gewaget Gut und Blut,
Wenn Echo ließ erschallen
Karthaunenknall, Musketenkrach;
Die Wälder es nachsagen,
Wie du bei manchem Lustgelag
Hast kühn um dich geschlagen.

Dein Degen kam nicht ohne Blut,
O Tapfre, in die Scheide,
Den du mit unverzagten Muth
Geschwungen auf der Heide;
Da oft ein kecker Kriegesmann
Sein Leben mußte enden
Und melden sich bei Charon an
Mit ganz erstarrten Händen.

Wie Troja dort im Phrygerland
Hat unverzagt gestritten,
Da sie Achilles Macht gewann,
Mit Griechen und mit Scythen;
Kein Ungemach fiel ihr zu schwer
In solchen Kriegesnöthen:
So mußte, Heldin, dein Gewehr
Nicht wenig Feinde tödten;

Indem du hast, o schöne Stadt,
Dem Widerpart begegnet,
Ob schon der Kugeln Glut dich hat
Wie Reif und Schnee beregnet,
Auch deine Häuser, deine Thürm
Zerschmettert und zerstöret;
Du werthe Stadt, durch viel Gestürm
Dein Zierrath ist versehret.

Doch bleibet ewig dir der Preis
Vor vielen deines gleichen,
Weil du bis an der Sternen Kreis
Und deine Tugend reichen.
Ja deine Treu und Tapferkeit
Bis an die Sonne gehet;
Vor andern Städten weit und breit
Bleibst du, Stettin, erhöhet.

Die Nachwelt wird von Jahr zu Jahr
Von deinen Thaten ſagen,
Wie du viel Unglück und Gefahr
Geduldig haſt ertragen;
Bis endlich ſich gewandt das Blatt
Mit dir, und du geworden
Zu Theil dem Fürſten, der dich hat
Gebracht in ſeinen Orden.

Du wirſt bei ihm der Freiheit Glanz
Nicht ſchwächen noch verlieren:
Es wird der grüne Ehrenkranz
Noch deine Stirne zieren.
Du bleibſt ein Glied am deutſchen Land,
So wie du biſt geweſen;
Hie wird gewiß nicht ſein ein Stand,
Der nicht dein Lob ſollt leſen.

Drum bleib, Stettin, in Gottes Hut,
Du edle Oderkrone;
Er ſegne dich an Seel und Gut!
Den Preis haſt du zum Lohne,
Daß du dem Großen Friederich
Dich ehrlich haſt vermählet:
Gott führt die Seinen wunderlich,
In keiner Sach Er fehlet!

Und mit dem Ruhme Stettin's ging der des großen Kurfürſten Hand in Hand. Er hatte der Welt aufs Neue ein Zeugniß von der feſten Beharrlichkeit ſeines Willens und von der Macht und Gewalt ſeines Armes, zugleich aber auch ein Zeugniß von der erhabenen Milde ſeines Sinnes gegeben. Glänzender ſtieg der Name des brandenburgiſch-preußiſchen Staates, bedeutſamer die Würde der Stellung, die dem Staate durch ſeinen Beherrſcher zu Theil ward, vor den Augen der Welt empor, während das Gewicht des Einfluſſes der nordiſchen Macht wiederum tiefer hinabſank. Das blieb auch, obgleich äußere Verhältniſſe ſchon nach der kurzen Friſt von zwei Jahren eine Rückkehr zu der früheren Lage der Dinge geboten. Denn noch einmal ſollte Stettin unter die ſchwediſche Herrſchaft wiederkehren; erſt dem Enkel des großen Kurfürſten ſollte es vorbehalten ſein, die landesväterlichen Sorgen für die ſchwer gebrochene Stadt zu übernehmen und die Verheißungen ſeines Ahnherrn zu erfullen. Andre Zeiten, andre Schickſale, andre Lebens-Intereſſen ſind ſeitdem über Stettin hingezogen; es iſt faſt ſchmerzlich, zu ſagen, daß nach der kurzen Friſt von kaum mehr als anderthalb Jahrhunderten im Volke eine jede Erinnerung an die einzig denkwürdigen Thaten des Jahres 1677 erloſchen iſt. Jüngſt fügte es ſich, daß auf dem Hofe des ehemals herzoglichen, jetzt königlichen Schloſſes zu Stettin eine Coloſſalbüſte des großen Kurfürſten aufgeſtellt ward: das Volk ſcheint die Bedeutung dieſes inhaltſchweren Symboles nicht geahnt zu haben. Und doch bildet daſ-

ſelbe einen wunderſamen Gegenſatz gegen jenes majeſtätiſche Stadtwappen, welches bei der Wiederherſtellung der Jakobikirche, in der letzten Zeit der ſchwediſchen Herrſchaft, über der Orgel dieſer Kirche errichtet wurde. —

Der neue Ruhm und die neue Erweiterung der Macht die ſich Friedrich Wilhelm durch die Ueberwindung Stettin's erworben, diente übrigens nicht, die Zahl ſeiner Freunde zu vermehren. Die Einen ſahen ſeinem ſteten Vorſchreiten nur mit eiferſüchtigen Augen zu; die Andern waren des allgemeinen Kriegszuſtandes müde, und es ſchien ihnen wenig genehm, daß der Abſchluß des Friedens durch die Erfolge, zu denen der Kurfürſt gelangte, und durch die Anſprüche, die er natürlich daran knüpfte, ungebührlich aufgehalten werde. Da der Krieg gegen Schweden ein Reichskrieg war, ſo hatte er, der den Krieg von deutſcher Seite faſt allein geführt, jetzt ein Recht, anſehnliche Winterquartiere und Quartiergelder zu fordern. Das ward ihm aber auf tauſendfache Weiſe verkümmert, und es gab deßhalb vielfach unbequeme Erörterungen, vornehmlich mit dem kaiſerlichen Hofe. Daß man ihm dort nicht ſonderlich geneigt ſei, hatte er ſchon öfters zu bemerken Gelegenheit gehabt. Er ſuchte ſich dem Kaiſer gefällig zu erweiſen; er ſandte ihm, auf ſein Wohlgefallen an dergleichen Dingen zählend, ein koſtbares Geſchenk, einen aus Bernſtein gearbeiteten Stuhl; aber die Einflüſterungen des franzöſiſchen Kabinets und die Worte der Jeſuiten, die das letztere ohne große Mühe gewonnen hatte, waren gewichtiger als der Stuhl. Er legte dem Kaiſer in einem eigenhändigen Schreiben ſeine Anſprüche auf Pommern dar, und wie die Entfernung der Schweden aus dem Reiche demſelben einen ungleich mehr geſicherten Zuſtand, als es ſeither der Fall geweſen, gewähren müſſe; er erklärte ſich ſelbſt mit Stettin und dem dazu gehörigen Gebiete zufrieden, falls ſeine übrigen Anſprüche durch das Reich auf andre Weiſe entſchädigt würden; aber der Kaiſer, der nur darauf dachte, einen günſtigen Frieden mit Frankreich zu ſchließen, beantwortete das Schreiben, wie ſchon früher ähnliche Anträge der Art, mit allgemeinen und ausweichenden Redensarten. Der kaiſerliche Miniſter Hocher ſagte ſogar den Geſandten des Kurfürſten geradezu:

„sein Herr habe kein sonderliches Gefallen daran, daß am baltischen Meere sich ein Königreich der Vandalen emporthue.“ Unter dem Namen der Vandalen begriff man damals die frühsten Anwohner der Ostseeküste, die noch von keinen Reichsgesetzen abhängig gewesen waren; — das Wort des Ministers war in der That nicht ganz ohne prophetische Vorahnung gesprochen.

Viel schlimmer war es für Friedrich Wilhelm, daß auch in den Niederlanden die Neigung zum Frieden mit Frankreich sich jetzt mit größerer Entschiedenheit geltend machte. Hier waren es nur der Prinz von Oranien und seine Partei, die noch die Fortsetzung des Krieges wünschten, während die Partei der Republikaner auf Abschliessung des Friedens drang, um dadurch den Prinzen zu schwächen, und eine dritte neutrale Partei sich diesem Wunsche zugesellte, weil der Friede zur Wiederherstellung der Blüthe des Handels nothwendig sei. Unter der Vermittelung Englands kam es zu näheren Verhandlungen mit Frankreich, dessen Bedingungen für die Niederlande selbst günstig genug lauteten; doch stellte man französischer Seits die ganz entschiedene Forderung auf, daß der König von Schweden beim Abschlusse des Friedens vollständige Genugthuung erhalte. Es ward daher bestimmt, die nordischen Verbündeten Hollands sollten sofort einen Waffenstillstand mit Schweden schließen. Vergeblich waren der Widerspruch des Prinzen von Oranien und seine Erklärung, wie schmachvoll es sei, wenn man den Kurfürsten von Brandenburg in dem Vertrauen betröge, daß er in die Treue der Generalstaaten gesetzt; vergeblich war Alles, was Friedrich Wilhelm that, um den Friedensschluß zu hintertreiben. Er ging in ein neues Bündniß mit den Generalstaaten ein; er gab, gegen die Annullirung jener alten Hofeiserischen Schuld, verschiedene Ansprüche von seiner Seite auf; er sandte im Frühjahr (1678) der niederländischen Armee, im Verein mit Neuburg und Münster, eine Unterstützung von 18000 Mann, während er selbst doch seine Truppen zur Fortsetzung des Krieges gegen Schweden dringend nöthig hatte. Es war umsonst. Im August unterzeichneten die Generalstaaten den Frieden mit Frankreich, durch welchen sie das, was Ludwig XIV. ihnen entrissen hatte, wieder zurück erhielten,

und in den die sämmtlichen Verbündeten mit eingeschlossen sein sollten; man setzte den letzteren einen Termin von sechs Wochen. Friedrich Wilhelm schrieb den Generalstaaten einen höchst erbitterten Brief; man habe es, so äußerte er sich, nicht wohl voraussetzen können, daß eine Republik, die von der Liebe zur Freiheit gegründet sei und durch Beständigkeit und Treue seither sich ausgezeichnet habe, allen Versprechungen zum Trotz ihre Verbündeten, die nur für ihre Erhaltung zu den Waffen gegriffen, verlassen würde. Er verwahrte sich feierlich gegen alle Folgen, für die er dereinst von den Generalstaaten Rechenschaft fordern würde. Man gab auf den Brief keine Antwort. Doch ließ man es sich wenigstens angelegen sein, für Friedrich Wilhelm die Neutralität Cleve's zu erhalten; davon aber wollte Frankreich nichts wissen, bevor er nicht den Schweden seine Eroberungen zurückgegeben habe. — Bald schloß auch Spanien seinen Frieden mit Frankreich.

Ebenso wenig fruchteten die Bemühungen des Kurfürsten, Frankreich selbst für seine Wünsche günstig zu stimmen. Er ließ aufs Eifrigste mit den Ministern des französischen Königs unterhandeln und dem letzteren, wenn ihm der Besitz Pommern's verbürgt würde, Bündniß und Freundschaft antragen; er suchte es nachzuweisen, einen wie viel einflußreicheren Verbündeten Frankreich an ihm als an Schweden haben würde; er erklärte sich mit Pommern bis zur Peene, ja mit Stettin allein zufrieden; — Alles war umsonst. Die französischen Minister blieben auf's Entschiedenste bei der Bestimmung: die Ehre ihres Königes verlange es, daß Schweden Alles zurückerstattet werde. Die Ehre freilich war es wohl nicht, vielmehr das Rachebegehren des französischen Monarchen. Er konnte es dem „Marquis" von Brandenburg nicht vergessen, daß dieser es gewagt hatte, seiner Allmacht zu trotzen; und je größer die Thaten, je glänzender die Erfolge des Kurfürsten waren, um so dringender nothwendig ward es, ihm darzuthun, daß es doch einen noch Mächtigeren gebe. Schon drohte eine ansehnliche französische Armee in das Clevesche einzurücken und Friedrich Wilhelm zur Unterwerfung unter den Willen Ludwigs XIV. zu zwingen; da weigerten sich auch die Schweden, den Waffenstillstand, den man ihnen vorgeschrieben hatte,

anzunehmen. Unzufrieden ſchoben die Franzoſen ihren Angriff gegen den Kurfürſten auf, und ſo gewann dieſer Zeit und freie Hand zu neuen Erfolgen gegen die Schweden. Er hielt ſich für überzeugt, daß, je größer dieſe Erfolge wären, um ſo mehr auch ſeine Forderungen von den Gegnern berückſichtigt werden würden.

Seine Armee, die erſt nach dem Beginn des neuen Jahres, den Schauplatz des Kampfes verlaſſen, hatte der Ruhe und Erholung bedurft; auch war es nöthig geweſen, vor der Fortſetzung des Krieges ihre Lücken wieder auszufüllen. Dann hatten auch die diplomatiſchen Verhandlungen dazu beigetragen, die Wiederaufnahme des Kampfes zu verzögern. Erſt im Spätſommer (1678) kam es dazu. Die Dänen hatten inzwiſchen den Krieg gegen die Schweden minder glücklich geführt als im vorigen Jahre. Schon im Januar war es dem Feldmarſchall Königsmark gelungen, die Inſel Rügen in einem dreitägigen Kampfe wieder zu erobern. Später hatten die Dänen auch bei den Angriffen, die ſie in Schweden ſelbſt unternahmen, mancherlei Verluſte gehabt. Um ſo dringender nöthig ſchien es dem Kurfürſten jetzt, die Schweden völlig von der pommerſchen Küſte zu vertreiben, wollte er anders ſeine Anſprüche mit Entſchiedenheit durchſetzen. Greifswald und Stralſund, dies letztere eine altberühmte, ſchwer angreifbare Feſtung, waren noch in ihren Händen. Zu der Belagerung Stralſunds wurden alle Vorkehrungen gemacht, doch war ſie nicht wohl ins Werk zu richten, ſo lange die Feinde Rügen beſetzt hielten. Mit dem Angriff auf Rügen mußte alſo begonnen werden.

Die Armee des Kurfürſten verſammelte ſich zu dem Behuf im Monat Auguſt in Wolgaſt, wo ſie eingeſchifft werden ſollte. Acht Kriegsſchiffe, die der Kurfürſt in Holland erſtanden, und eine große Menge kleinerer Fahrzeuge waren zur Ueberfahrt und zur Leitung des Angriffes beſtimmt. Der Admiral Tromp erſchien gleichfalls in Wolgaſt und übernahm die Führung der Flotte. Erſt ſpät erſchien die däniſche Flotte, mit der gemeinſchaftlich der Angriff auf Rügen unternommen werden ſollte. Am 10. und 11. September (alten Styles) wurden die Truppen eingeſchifft. Am folgenden Tage lag die brandenburgiſche Flotte vor

der Südküste Rügens, während die Holländer nach der Nordspitze der Insel gesegelt waren und sich dort sogleich, mit siegreichem Widerstande gegen die Schweden, festgesetzt hatten. Am 13. landeten die Brandenburger, obgleich Graf Königsmark sie durch seine Kanonen, mit denen er einige benachbarte Höhen besetzt hatte, daran zu verhindern suchte. Muthig und nur nach Kampf und Sieg begierig sprangen die brandenburgischen Truppen von den Schiffen und durchwateten, oft bis an den Hals im Wasser, den Rand des Meeres, der sie vom Ufer getrennt hielt. Königsmark ward genöthigt, sich zurückzuziehen. Nun landete auch die brandenburgische Reiterei und trieb die Feinde mit noch lebhafterem Ungestüm zurück. Am 14. ward die alte Fährschanze, Stralsund gegenüber, wo die Schweden sich bereits einschifften, nach hartnäckiger Gegenwehr genommen; Königsmark selbst entkam kaum auf einer Schaluppe nach Stralsund. Zwei Tage darauf ward auch die neue Fährschanze besetzt, nachdem ein dort stehendes deutsches Regiment gegen die schwedischen Offiziere rebellirt und die schwedischen Soldaten hinausgejagt hatte.

Jetzt konnte man zur Belagerung Stralsund's schreiten. Das Unternehmen schien nicht gar leicht, denn die Stadt, auf der einen Seite vom Meere bespült, auf den andern von breiten Teichen umgeben, war gegen feindliche Anfälle wohl geschützt. Zudem war die Jahreszeit schon vorgerückt, und ungünstige Witterung erschwerte die Belagerungsarbeiten. Den 2200 Mann über die Graf Königsmark befehligte, standen 3000 bewaffnete Bürger zur Seite; einmüthig hatte sich die Stadt mit ihm zur Vertheidigung verbunden; schon hatte man die Vorstädte abgebrannt, um dem Feinde jeden Stützpunkt zu nehmen. Es war gerade jetzt ein halbes Jahrhundert verflossen, seit Stralsund jene furchtbare Belagerung durch Wallenstein so glorreich überstanden, seit der Unüberwindliche vergebens gelobt hatte, daß er die Stadt haben müsse, und wenn sie mit Ketten an den Himmel geschlossen wäre. Wohl mochte man, in dem Gedächtniß so heroischer Ausdauer, den alten Ruhm der Stadt zu erneuen begierig sein. Vergebens war die Aufforderung des Kurfürsten an die Bürger, sich zu ergeben, vergebens die warnende Erinnerung an das Schick-

ſal Stettin's. Er ließ ſomit ſchnell die nöthigen Batterien aufführen und begann in der Nacht auf den 10. October das Bombardement. Mehrmals wurde daſſelbe unterbrochen, indem der Kurfürſt immer neue Aufforderungen zur Ergebung an die Bürger ergehen ließ. Am folgenden Nachmittage erſchienen Deputirte von der Bürgerſchaft vor Friedrich Wilhelm; ſie baten ihn, der Stadt einen Waffenſtillſtand zu gewähren, bis man neue Verhaltungsbefehle vom Könige von Schweden eingezogen habe. Einer ſo naiven Anforderung konnte der Kurfürſt ſich natürlich nicht fügen. Das Bombardement ward fortgeſetzt; bald brannte die Stadt an vielen Orten. Man entſchloß ſich jetzt zur Kapitulation. Die Beſatzung erhielt freien Abzug und wurde nach Schweden transportirt; die Stadt huldigte dem Kurfürſten der ihre Rechte und Freiheiten zu erhalten verſprach. — Am 7. November, nach einem kurzen, aber ebenfalls heftigen Bombardement, kapitulirte auch Greifswald, unter ähnlichen Bedingungen.

So hatte Friedrich Wilhelm einſtweilen erreicht, was er wollte: die Schweden waren von der deutſchen Oſtſeeküſte völlig vertrieben, und das Land, auf das er alte Erbſchafts-Anſprüche hatte, das ſeinen Staat inskünftige zu einem meerbeherrſchenden machen ſollte, war der Gewalt ſeiner Waffen unterworfen. Aber ob es ihm möglich ſein werde, das Gewonnene feſtzuhalten, das war eine andre Frage. Aufs Neue, und noch dringender als zuvor, ließ er ſeine Diplomaten mit den betheiligten Höfen unterhandeln. Doch wiederum ohne Erfolg. Der Kaiſer ſtand bereits in Unterhandlungen mit Frankreich, um ſeinen Frieden mit dieſer Macht möglichſt bald zu Stande zu bringen, und Ludwig XIV. blieb unempfindlich gegen alle Vorſtellungen, wie gerecht der Krieg des Kurfürſten gegen Schweden geweſen ſei, wie wenig Nutzen Frankreich von den an Schweden gezahlten Subſidien gehabt habe, wie viel nützlicher eine enge Verbindung mit Brandenburg ſein würde, u. ſ. w. Schon rückte die franzöſiſche Armee, den Willen des Monarchen durchzuſetzen, langſam in das Cleveſche ein. Und ehe Friedrich Wilhelm noch etwas zum Schutz der Weſtgränze ſeines Staates unternehmen konnte, ward er ſchon durch eine noch ungleich dringendere Gefahr, die plötzlich

über seine östlichen Grenzen hereinbrach, zu deren Schutz aufgerufen.

In Preußen war, während Friedrich Wilhelm die Schweden in Pommern bekämpfte, nur eine geringe Truppenmacht zurückgeblieben. Die Landmiliz, der jetzt vorzugsweise der Schutz des Landes oblag, war wenig zuverlässig. Darum hatten es sich seine Gegner schon geraume Zeit angelegen sein lassen, ihm dort eine neue Gefahr zu bereiten, um so seine Kräfte zu theilen. Es ist bereits früher erzählt worden, wie vornehmlich Frankreich bemüht war, den König von Polen zu einem Einfall in Preußen zu bewegen; die Anträge dazu waren inzwischen fortgesetzt worden, auch die Schweden suchten dem Könige von Polen die Eroberung Preußens so annehmlich als möglich darzustellen. Johann Sobieski sah freilich zur Genüge ein, wie bedenklich ein solches Unternehmen für ihn selbst ausschlagen dürfe; doch that er Alles, um seine Abneigung gegen Friedrich Wilhelm an den Tag zu legen, vielleicht nur, um Frankreich dadurch zufrieden zu stellen. Die Mißverhältnisse gingen geraume Zeit ihren Gang hin und gaben vorläufig wenigstens zu einigen komischen Intermezzo's Veranlassung.

Unter den Beschwerden, die man polnischer Seits gegen Friedrich Wilhelm hervorsuchte, galt besonders die über die Gefangenhaltung des Pastor Strauch, von der oben erzählt ist, als sehr erheblich. Ein polnischer Abgesandter, Gursinski, ward im J. 1677 zu dem Kurfürsten in das Lager vor Stettin geschickt, um darüber und auch über andre Dinge, z. B. über die Beeinträchtigung des Handels durch brandenburgische Kaper, Beschwerde zu führen. Friedrich Wilhelm rechtfertigte sein Benehmen; Gursinski aber rief, wenn er den Pastor nicht mit zurückführe, so werde sein König, der kein Johann Casimir und kein Michael Koribut sei, allen Reformirten in seinen Staaten die Glaubensfreiheit nehmen; tausende von Tataren seien bereit, die Befehle des Königs zu vollziehen. Der holländische Gesandte, der dabei war, bemerkte, die Drohung betreffe alle Protestanten und besonders auch Holland. Gursinski erwiderte, sein König mache sich gar nichts aus den Holländern, und diese bedürften mehr der

Polen als die Polen der Holländer. Man ließ den polnischen Prahler schwatzen. Einige Zeit nachher gab Friedrich Wilhelm, auf wiederholtes Andringen der Bürger Danzig's, den Pastor wirklich frei; jetzt aber nahm es ihm der König von Polen höchlichst übel, daß dies nicht auf sein Fürwort, sondern auf die Bitte von Schustern und Schneidern geschehen sei. Die Danziger hatten dem Könige nemlich 100,000 Thaler geboten, wenn er die Befreiung Strauch's bewirke; die schöne Summe entging ihm jetzt.

Als Gursinski im Lager des Kurfürsten anwesend war, hatte dieser die Gelegenheit wahrgenommen, sich über den schwedischen Residenten in Danzig, Liliehoek, zu beklagen, der sich gegen ihn in Worten und Schriften auf die schmählichste und unwürdigste Weise vergangen hatte; er äußerte dabei, der Herr hätte Stockschläge verdient. Das war Oel in die Flamme. Gursinski hatte nichts Eiligeres zu thun, als dem Residenten die Worte des Kurfürsten zu hinterbringen. Liliehoek trat sofort feierlich vor dem polnischen Könige und den Senatoren auf und forderte Gerechtigkeit wegen der „unverschämten Abscheulichkeit dieser Schmähworte"; die Drohung beträfe nicht seine Person, sondern seinen Charakter als Gesandten, und somit seinen König; er erkläre öffentlich, wenn der Kurfürst ihm Stockschläge gebe, so werde er sie dem Kurfürsten zurückgeben. Nun sah Friedrich Wilhelm sich veranlaßt, sich an den König von Schweden zu wenden und Bestrafung des Gesandten zu verlangen. Der aber, nicht abgeneigt, in der Drohung ebenfalls eine ihm widerfahrene Beleidigung zu sehen, meinte, man müsse die Sache den adligen Ehrengesetzen des Ritterthums unterwerfen. Endlich mischten sich noch andre hohe Häupter in den bedenklichen Streit, und der König von Polen wenigstens sah sich genöthigt, die Aeußerung Liliehoek's zu mißbilligen und den Druck seiner Rede zu verbieten.

Drohender wurde die Gefahr, als Schweden in Liefland ernstlich zu rüsten begann, um selbständig einen Angriff auf das preußische Herzogthum auszuführen, und als gleichzeitig auch im polnischen Preußen der Marquis von Bethune, der Schwager der polnischen Königin, für französisches Geld 3000 Mann anwarb, um damit die Schweden zu unterstützen. Ein Unternehmen der

Art konnte für Friedrich Wilhelm um so unheilvoller ausschlagen, als in Preußen selbst, in Folge jener ständischen Streitigkeiten, noch immer mannigfacher Gährungsstoff vorhanden war. Die Bürgerschaft Königsbergs war noch immer geneigt, den alten Zustand der Dinge wieder zurückzuführen; unter den Studenten von Königsberg war es kürzlich sogar zu Excessen gekommen, die man als ein höchst gefährliches Symptom betrachten zu müssen meinte. Wie die Jugend, und besonders die akademische, zu allen Zeiten für die Freiheit geschwärmt hat und sich gern in lebhaften Demonstrationen Luft macht, so hatten sie sich hier gegen den Kammerrath Büttner gewandt, von dem die Rede ging, daß er an der unbehaglichen Erhöhung der Accise Schuld habe. Sie waren zu ihm ins Haus gedrungen, und als der Kammerrath den Stock aufhob, war es zu Handgreiflichkeiten gekommen. Sie hatten ihm dann ein Charivari, dem Statthalter dagegen, dem Herzog von Croy, von dessen milderen Gesinnungen man überzeugt war, eine Fackelmusik gebracht. Der Kammerrath stellte die Sache sofort in das gehässigste Licht und suchte sogar den Statthalter darin zu verwickeln, der es indeß auch von seiner Seite an sehr derben Entgegnungen über die von dem Plebejer ausgegangene Denunciation nicht fehlen ließ. Doch gab es noch andre Zeugnisse, die die Stimmung des Landes deutlicher darlegten. Im October (1678) lief die Nachricht ein, daß die Schweden sich in Bewegung setzten; der versammelte Landtag aber, der Adel wie die Bürgerschaft, war nicht zu bewegen, daß er zur Vertheidigung der Provinz irgend eine namhafte Anstrengung gemacht hätte; sie meinten, der Krieg des brandenburgischen Kurfürsten mit den Schweden gehe das Herzogthum Preußen nichts an. Auch erfolgte, als der Statthalter die Landmiliz aufbot, nur sehr geringe Unterstützung. Um so eifriger ließ man es sich einstweilen von Seiten des Kurfürsten angelegen sein, die Polen, einzelne Große sowohl als den König, durch alle zu Gebote stehenden Mittel zu gewinnen, was auch insofern Erfolg hatte, als es von dort zu keiner unmittelbaren Unterstützung der Schweden kam. Vorzüglich wichtig war es, daß Friedrich Wilhelm den litthauischen Kron-Großfeldherrn Pac für seine Interesse

gewann. Konnte dieſer auch, aus Rückſicht auf den König von Polen, nicht angriffsweiſe gegen die Schweden verfahren, ſo wußte er ihrem Marſch doch vielfache Hemniſſe zu bereiten.

Der Einfall der Schweden von Liefland aus war ſchon ſeit längerer Zeit beſchloſſen geweſen; die Saumſeligkeit, mit der die Rüſtungen betrieben wurden, hatte ihn aber fort und fort verzögert. So waren die Gerüchte, die den Stettinern im vorigen Jahre von dort aus Entſatz oder doch einen Angriff zu ihren Gunſten verhießen, allerdings nicht ohne Grund geweſen; nur war es eben nicht zur Ausführung des Beſchluſſes gekommen. In dieſem Jahre ſollte das Unternehmen auf dieſelbe Weiſe zu Gunſten Stralſunds ausgeführt werden; aber auch diesmal ging der nöthige Zeitpunkt vorüber. Erſt im Anfang November, gleichzeitig mit der Einnahme Greifswalds durch den Kurfürſten, erreichte die ſchwediſche Armee, 16000 Mann unter dem Feldmarſchall Horn, die preußiſche Grenze. Der Kron-Großfeldherr Pac hatte ihren Marſch durch Litthauen, durch Abſchneiden der Zufuhr und durch Einengung der Marſchlinie, auf mannigfache Weiſe verzögert; auch hatte er die Vereinigung des bethune'ſchen Corps, welches im polniſchen Preußen ſtand, mit Horn hintertrieben. Ein Corps von 3000 Preußen, meiſt Landmilizen, ſchützte die Uebergänge über den Memelfluß und hielt die Schweden dort wiederum vier Wochen auf. Mangel an Nahrung, da die Litthauer die Zufuhr abzuſchneiden fortfuhren, und ſchlechte Verpflegung erzeugten Krankheiten unter der ſchwediſchen Armee, bis Horn den Entſchluß faßte, kräftigere Unternehmungen zu wagen. In der That gelang es ihm jetzt, Tilſit, Ragnit und andre Orte zu nehmen und ſofort bis gegen den Pregel vorzudringen. Hier, in einer reicheren Gegend, fanden die Schweden willkommenen Erſatz für die bisherigen Entbehrungen; aber jetzt übernahmen ſie ſich in dem vortrefflichen Schweinefleiſch und in dem Meth, den ſie dort aller Orten vorfanden, und aufs Neue riſſen gefährliche Krankheiten unter ihnen ein. Die Beſtürzung in Preußen war allgemein. Offiziere und Soldaten der Landmiliz gingen zum Feinde über, die Vornehmen flüchteten nach Danzig und Elbing, die Gegner des Kurfürſten frohlockten. Die

Königsberger schrieben an den schwedischen Feldmarschall, forderten ihn zum Angriffe auf die Stadt auf und bezeichneten ihm deren schwächste Punkte.

Der Kurfürst hatte, auf die erste Nachricht von dem Einfalle der Schweden, den General Görzke mit 3000 Mann nach Preußen gesandt, Königsberg vorläufig zu decken, was auch glücklich zur Ausführung kam, ehe Horn einen Angriff auf Königsberg wagte; zugleich hatte er den Befehl gegeben, dort noch zwei Regimenter auszuheben und andre vollzählig zu machen. Doch gedachte er nicht, bei halben Maßregeln stehen zu bleiben; er war entschlossen, mit Aufbietung aller Kräfte und mit einstweiliger Hintansetzung aller übrigen Rücksichten das feindliche Vorhaben rasch und vollständig zu vereiteln. Freilich waren die Aussichten auf den Erfolg nicht eben die günstigsten, vielmehr der Art, daß sie einen minder muthigen Willen wohl hätten zurückschrecken mögen. Er selbst litt, in Folge der vielfachen Anstrengungen der letzten Jahre, an einem Brustübel; seine Armee war erschöpft von dem kaum beendeten Kriege in Pommern und ihr Bekleidungszustand mangelhaft; dabei war diesmal ein ungewöhnlich heftiger Winter hereingebrochen, so daß das frische und das curische Haff festgefroren waren und der Schnee in vielen Gegenden sich hochemporgethürmt hatte. Dennoch verzagte er nicht, und sein Zuruf an die Armee, ihm auf hundert Meilen Weges, durch alle Schrecken des Winters, zu einem neuen Kriege zu folgen, fand überall den freudigsten Anklang.

Während in Preußen das Gerücht ausgesprengt ward, der Kurfürst habe für jetzt keineswegs die Absicht, gegen die Schweden zu marschiren, versammelte sich seine Armee in aller Stille in Hinterpommern, gegen die polnischen Grenzen hin. Vor seiner Abreise ließ er im ganzen Lande einen Buß- und Bettag halten. Er selbst brach am 30. December (alten Styles), in Begleitung seiner Gemahlin und des Kurprinzen, von Berlin auf. Trotz seiner körperlichen Leiden ging die Reise mit großer Schnelligkeit vor sich. Am 10. Januar (1679) traf er in Marienwerder, dem ersten Sammelpunkte für seine Truppen, ein. Hier wurde zwei Tage gerastet, bis die Armee, 9000 Mann und ge-

gen 30 Geſchütze, vollſtändig beiſammen war. Bei dem Marſche durch das polniſche Preußen war die ſtrengſte Mannszucht beobachtet und jedes Bedürfniß baar bezahlt worden, um den Polen keinen Anlaß zur Beſchwerde zu geben; das Corps des Marquis Bethune, welches einen etwanigen Uebergang brandenburgiſcher Truppen über die Weichſel hatte verhindern ſollen, hatte ſich inzwiſchen großen Theils zerſtreut, da man von franzöſiſcher Seite, unwillig über das ſtete Säumniß der Schweden, ſchon ſeit einiger Zeit keine Beſoldungen mehr gezahlt hatte. Die Truppen des Kurfürſten hatten den Weg in Eilmärſchen von ſechs, ſieben und mehr Meilen des Tages zurückgelegt; der kriegeriſche Eifer der Soldaten war ſo lebendig, daß einige Regimenter Tag und Nacht zu marſchiren verlangten. In Marienwerder erfuhr Friedrich Wilhelm, die Schweden, welche urſprünglich die Abſicht hatten, im Ermlande Winterquartiere zu nehmen, zögen ſich auf die unerwartete Kunde ſeines Anmarſches in Eile und Verwirrung zurück. Jetzt lag ihm Alles daran, ſie zu einer Schlacht zu nöthigen. Der General Görzke, der bis dahin in Königsberg geſtanden, erhielt den Befehl, ſie zu verfolgen und ihren Marſch dadurch aufzuhalten; zu ſeiner Verſtärkung ſandte ihm der Kurfürſt noch ein beſondres Reitercorps entgegen.

Mit erneuter Schnelligkeit ſetzte nunmehr die kurfürſtliche Armee ihren Marſch fort. Die Infanterie wurde auf Schlitten transportirt. Fort und fort liefen Nachrichten über den beſchleunigten Rückzug des Feindes ein, deſſen Armee kaum noch 8000 Kampffähige zählte, von dem zahlreiche Gefangene eingebracht und deſſen Nachzügler häufig von den Bauern erſchlagen wurden. Am 15. Januar erreichte der Kurfürſt Heiligenbeil, unfern vom Ufer des friſchen Haffs. Hier ging es auf dem Eiſe des Haffs weiter, ein ſieben Meilen langer wunderſamer Zug. Schon am Nachmittage deſſelben Tages war Friedrich Wilhelm in Königsberg. Immer weiter ging der Marſch, zunächſt auf Labiau zu, dann drei Meilen auf dem Eiſe des kuriſchen Haffs. Als der Kurfürſt, am 19., in ſeinem Schlitten unter den auf dem Eiſe hinziehenden Truppen erſchien, hatten ſich die Infanterie, Cavallerie und Artillerie, jede Waffe eine Linie bildend, in Schlacht-

ordnung aufgestellt; das Fußvolk blieb auf seinen Schlitten sitzend, die Piken hoch gehoben, die Musketen in der Hand; mit den Fahnen wurde präsentirt. Gegen Abend kam der Kurfürst in Gilge an; hier erfuhr er, daß die Schweden eben in Tilsit, sechs Meilen von ihm entfernt, eingerückt seien. Der General Görzke war mit einem Corps von 4300 Reitern und mit einer Avantgarde von 1000 Pferden, die letztere unter dem Obersten Treffenfeld, einem der Helden von Fehrbellin, bereits vorausgesandt, den Feind, wenn möglich, so lange aufzuhalten, bis ihn die brandenburgische Armee erreicht habe. In der Frühe des folgenden Tages wurde in der heftigsten Kälte auf dem Eise des Gilgeflusses weiter marschirt, bis Kukernese, wo der Kurfürst für diesen Tag rastete. Hier begrüßte ihn die freudige Nachricht, daß Treffenfeld mit seinen tausend Reitern, während General Görzke noch eine Meile hinter ihm zurück war, neun Schwadronen der schwedischen Cavallerie und zwei Dragoner-Regimenter, die in den Dörfern vor Tilsit standen, angegriffen und der feindlichen Uebermacht zum Trotz einen glänzenden Sieg erfochten habe. Als Treffenfeld am Abend in dem Hauptquartier erschien und dem Kurfürsten die eroberten Dragoner-Fahnen überbrachte, ernannte ihn dieser sofort, in Gegenwart aller Offiziere, zum Generalmajor. Noch an demselben Abende hatten die Schweden Tilsit in größter Hast, mit Zurücklassung der Vorräthe, die sie dort aufgehäuft, geräumt; auch sollen sie ihre Kriegskassen beim Uebergange über die Memel versenkt haben.

Noch hoffte Friedrich Wilhelm, die Fliehenden erreichen zu können. Am 21. Januar ging er über die Eisdecke der Ruß und marschirte auf Heidekrug, die Feinde ihm eine Meile zur Seite, ohne daß einer von dem Marsche des andern genauere Kunde hatte. Am Mittag hatte General Görzke die Schweden, die er auf Befehl des Kurfürsten unablässig verfolgte, erreicht; er schlug ihre Arrieregarde und erbeutete die sämmtliche Bagage des Feindes. Er hätte sie zum Stehen bringen können, doch hielt er jetzt in der Verfolgung ein und überließ Treffenfeld die Beobachtung des Feindes, der, als der letztere eine feste Stellung einnahm, nichts weiter auszurichten im Stande war. Die zahlreichen

Gefangenen sagten einstimmig aus, die schwedische Armee befinde sich im elendesten Zustande, fünf Nächte habe sie bereits auf freiem Felde zugebracht, seit zwei Tagen habe sie kein Brod mehr genossen, und nur 2 bis 3000 Mann seien noch dienstfähig. Der Marsch des Kurfürsten nöthigte die Schweden, sich von der ursprünglich eingeschlagenen Bahn rechts ab durch das unwirthliche und feindlich gesinnte Samogitien zu ziehen, um so Liefland erreichen zu können. Neue Versuche, ihnen zu folgen, machte der Kurfürst am nächsten Tage; er überschritt mit seiner Armee die preußische Grenze, aber die fürchterliche Kälte, die unwegsame Gegend, Versehen von Seiten der Führer vereitelten sein Vorhaben. Er fand zur Nacht nur in den elenden Hütten eines Dorfes, Lasdonehme, ein kümmerliches Unterkommen; die Infanterie hatte nicht folgen können; die Cavallerie muste im Freien bivouakiren. Die Kälte hielt in der größten Strenge an, so daß mehrere Soldaten in der Nacht erfroren, dazu hatte es auch seinen Truppen schon seit zwei Tagen an Nahrung und den Pferden an Futter gefehlt. Es war nicht möglich, weiter zu marschiren. Der Kurfürst ging am 23. nach Kukernese zurück und vertheilte seine Armee in die umliegenden Dörfer.

Doch sollte damit die Verfolgung des Feindes nicht gänzlich aufgehoben sein. Noch an demselben Tage jagte ihm Treffenfeld mit seinen tausend Reitern nach, erreichte die schwedische Arrieregarde und brachte ihr aufs Neue einen empfindlichen Verlust bei. Aber die Ermattung der Pferde hinderte Treffenfeld, die Verfolgung noch weiter fortzusetzen. Am 24. erhielt der Generalmajor von Schöning den Auftrag, mit 1000 Reitern und 500 Dragonern die Verfolgung zu übernehmen. Mit demselben Eifer, wie Treffenfeld, machte auch er sich sofort an die Ausführung. Die Lage der Schweden war verzweiflungsvoll: ohne Nahrung und Obdach der schneidendsten Kälte Preis gegeben, die Brandenburger auf ihren Fersen, die aufgesessenen Litthauer zu ihren Seiten und die Bauern bereit, jeden Einzelnen, der vom Corps der Armee abkam, mit Keulen zu erschlagen. Schöning bedurfte keines Wegweisers, um die Spur des Feindes aufzufinden; verstreutes Gepäck, Leichen, Verwundete und Kranke, von

räuberiſchen Händen zumeiſt ihrer dürftigen Hülle beraubt, bezeichneten den Weg, den jene genommen, auf eine nur zu grauſige Weiſe. Am 28. Januar erreichte Schöning die Schweden, die, etwa noch an 3000 Mann ſtark, in nicht unvortheilhafter Stellung und mit dem Muthe der Verzweiflung ihre Gegner erwarteten. Es kam zu einem hartnäckigen Kampfe, den erſt die eintretende Dunkelheit beendete. Von beiden Seiten ward mit äußerſter Anſtrengung und ohne Pardon zu geben, gefochten; Schöning ſelbſt entging kaum der größten Gefahr. Doch war der größere Verluſt auch diesmal auf Seiten der Schweden und ſie mußten vom Kampfplatze weichen. In den nächſten Tagen ſetzte Schöning aufs Neue die Verfolgung fort, bis acht Meilen vor Riga, deſſen Commandant, bereits eine Belagerung fürchtend, die Vorſtädte abbrechen ließ. Erſt jetzt, am 1. Februar, trat Schöning den Rückmarſch nach Memel an. Von den 16000 Mann, mit denen Horn vor drei Monden die Grenzen Liflands überſchritten, führte er nur 1500 zurück.

Der Winterfeldzug in Preußen beendete auf eine glorreiche Weiſe die Kämpfe des großen Kurfürſten gegen Schweden und mit ihnen ſeine kriegeriſche Thätigkeit. Wohl durfte er hoffen, daß ſo außerordentliche Erfolge ein neues Gewicht, zur Erfüllung ſeiner ſehnlichſten Wünſche, in die Wagſchaale der politiſchen Mächte legen würden. Wäre Kaiſer Leopold ein Mann geweſen, ſo hätte er jetzt, nachdem Norddeutſchland von den feindlichen Angriffen frei gemacht, die günſtigſte Gelegenheit gehabt, um mit Brandenburg vereint ſich gegen Frankreich zu wenden und den ſtolzen Ludwig zu einem ehrenhaften Frieden zu zwingen. Aber, ſo vortrefflich er die Flöte zu ſpielen und ſo geſchickt er die Kegel zu ſchieben wußte, ihm fehlte eben das höhere Verdienſt der Mannheit. Von der franzöſiſchen Diplomatie umgarnt, von den Jeſuiten bedrängt, die ſeine Kräfte zur Unterdrückung der Proteſtanten Ungarn's zu gebrauchen wünſchten, eiferſüchtig auf die ſteigende Größe des Kurfürſten, ſchloß er übereilt den wenig ruhmvollen Frieden mit Frankreich zu Nimwegen ab, am 5. Februar, während Friedrich Wilhelm noch die feſte Zuverſicht hatte, ſeine Siege in Preußen würden doch einigen Eindruck auf

den Kaiſer hervorgebracht haben. An demſelben Tage machten auch Lüneburg und Münſter, indem ſie ihre Eroberungen zurückgaben, Frieden mit Schweden. Vergebens waren alle Gegenvorſtellungen von Seiten des Kurfürſten. Die Franzoſen aber ſagten unverholener Weiſe: „Mit Holland haben wir einen ſchlauen, mit Spanien einen ſchlauen und vortheilhaften, mit dem Kaiſer einen ſchlauen, vortheilhaften und höchſt rühmlichen Frieden geſchloſſen.“

Noch einmal verſuchte es Friedrich Wilhelm jetzt, den König von Frankreich und deſſen Miniſter günſtig für ſeine Wünſche zu ſtimmen. Hier aber, welche Anerbietungen er auch aufſtellen mochte, war Alles völlig vergebens. Die franzöſiſchen Miniſter blieben unnachgiebig dabei, die Ehre ihres Herrn verlange es, daß an Schweden die ſämmtlichen Eroberungen in Pommern zurückgegeben würden. Man ſtellte es dem brandenburgiſchen Geſandten nur allzu überzeugend dar, wie der Kurfürſt, wenn er allein den Krieg gegen Frankreich fortſetze, dem ſicherſten Untergange entgegengehe. „Wir werden, ſo ſagte Louvois, der franzöſiſche Kriegsminiſter, wir werden erſt Lippſtadt nehmen, dann Minden, dann Halberſtadt und Magdeburg, dann auf Berlin marſchiren und den Krieg nicht auf ſchwediſche Weiſe führen.“ Solchen Worten Nachdruck zu geben, gingen bereits, im März, 8000 Franzoſen aus dem Cleveſchen, das ſie beſetzt hielten und in dem ſie Gewaltthätigkeiten und Erpreſſungen aller Art ausübten, über den Rhein. Nur durch Einräumung von Lippſtadt und Weſel konnte ſich Friedrich Wilhelm einen vierwöchentlichen Waffenſtillſtand, nur durch andre Opfer eine Verlängerung deſſelben auf vierzehn Tage erkaufen. Er wich während der Verhandlungen, die in dieſer Zwiſchenzeit gepflogen wurden ſchrittweiſe in ſeinen Anſprüchen auf das ſchwediſche Pommern zurück, er ſchlug einen Austauſch deſſelben gegen Cleve vor, er wollte ſich zuletzt mit dem alleinigen Beſitz von Stettin begnügen: Alles umſonſt! Die ſtete Antwort war, Schweden müſſe in ſeinen Beſitzungen vollſtändig wiederhergeſtellt werden; das Einzige, was Frankreich dem Kurfürſten könne zukommen laſſen, ſei eine Geldentſchädigung. Und ſchon bereiteten ſich neue Gefahren. In

Liefland wurde aufs Neue gerüſtet, in Polen währte die alte Abneigung fort und verſchiedene deutſche Fürſten begannen Unterhandlungen mit Frankreich, deſſen Angriff auf Friedrich Wilhelm zu unterſtützen. So blieb weiter keine Wahl. Am 19. Juni (alten Styles) unterzeichnete der brandenburgiſche Geſandte zu St. Germain en Laye die vorgeſchriebenen Friedensbedingungen, kraft deren Friedrich Wilhelm ſich verpflichtete, alle Eroberungen, bis auf eine unbedeutende Erwerbung auf dem rechten Oderufer, an Schweden zurückzugeben, wogegen Frankreich Cleve zu räumen und in zwei Jahren 300,000 Thaler zu zahlen verſprach.

Am 2. Juli kam die Schrift in die Hände des Kurfürſten. Noch in der Nacht ward eine Sitzung des Geheimenrathes nach Potsdam berufen, wo Friedrich Wilhelm ſich aufhielt. Er unterbrach den Vortrag mehrfach mit Aeußerungen des bitterſten Schmerzes; er erklärte am Schluß, es ſei ihm unmöglich, Alles ſofort wieder aufzugeben; Dänemark habe ihm 10,000 Mann Unterſtützung geboten, wenn er den Krieg gegen Frankreich fortſetze; er wolle raſch nach Minden marſchiren, den Marſchall Crequi, der dort mit der franzöſiſchen Armee ſtand, überfallen und ſo günſtigere Bedingungen für ſich erzwingen. Kaum gelang es den Räthen, und vornehmlich dem beſonnenen Otto von Schwerin, ihn zu überzeugen, wie er durch ein ſo verzweiflungsvolles Unternehmen ſich und ſeinen ganzen Staat dem ſicheren Verderben weihen werde. „Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor!“ ſo rief er endlich, mit den Worten Virgil's, nach einer langen Pauſe aus, ergriff die Feder und unterzeichnete. Langjährige Wünſche, deren Erfüllung er ſchon vollſtändig erreicht hatte, waren mit dem einen Federzuge vernichtet. — Als Text für die Friedenspredigt beſtimmte Friedrich Wilhelm die Worte des Pſalmiſten: „Es iſt gut, auf den Herrn vertrauen und ſich nicht verlaſſen auf Menſchen.“

Die Schweden fanden ſich fabelhafter Weiſe beleidigt, daß der Friede, deſſen Gunſt ſie in der That nicht ſonderlich verdient hatten, ohne ihr Zuthun abgeſchloſſen war. Doch bedeutete man ſie, daß es ihnen gezieme, ſich bei der Sache fein ruhig zu verhalten. Friedrich Wilhelm ließ ſofort die ſchwediſchen Feſtungen

Pommerns räumen. Er erreichte dadurch aber nicht, daß die Franzoſen, die im Minden'ſchen und Cleve'ſchen übel hauſten, daſſelbe thaten. Erſt nachdem Dänemark, im October des Jahres, mit Schweden Frieden geſchloſſen, begannen ſie die Truppen zurückzuziehen, und erſt im Februar des folgenden Jahres verließen ſie Weſel, verſäumten dabei aber nicht, einiges Geſchütz, welches dem Kurfürſten gehörte, mit hinwegzuführen.

So waren die gewaltigen Kämpfe des großen Kurfürſten und die heroiſchen Thaten, welche er mit ſeiner Armee in dieſen Jahren vollbracht hatte, ohne allen äußeren Erfolg geblieben. Denn der kleine Gewinn, den ihm der Friede von St. Germain brachte, ward durch die tauſendfältigen Opfer jener Kriege nur allzu ſehr überwogen. Aber ein Andres hatte er ſich erkämpft, was dennoch für ihn und für ſeinen ganzen Staat von der größten und herrlichſten Bedeutung war. Es war die Fülle des Selbſtbewußtſeins, das ſiegreiche Vertrauen auf die innere Kraft, welches fortan, mehr als Verwaltungs-Syſteme und andere äußere Mittel, die zerſtreuten Glieder des Staates zu einem Ganzen zuſammenbinden ſollte. Es war die allgemeine Achtung und Anerkennung, die dieſer jungen politiſchen Macht zu Theil wurde und die ſich gerade in dem eiferſüchtigen Benehmen von Freund und Feind am deutlichſten kund gab. Es war die herbe Probe, der die Lebenskraft des Staates ſich hatte unterwerfen müſſen und aus der ſie, ſtatt zu zerbrechen, nur neugeſtählt hervorging. Es war, aller Reſignation zum Trotz, die von Friedrich Wilhelm am letzten Ziel ſeines Kampfes gefordert ward, — es war die Zukunft, die er ſeinem Staate erkämpft hatte.

Fünftes Kapitel.

Die letzten Regierungsjahre des großen Kurfürsten. — Abneigung von den deutschen Verhältnissen. Ansprüche auf schlesische Besitzthümer. Bündniß mit Frankreich. — Gründung einer brandenburgischen Seemacht und eines brandenburgischen Seehandels. Erwerbung überseeischer Besitzungen. — Sorgen für den Schutz des Protestantismus. Aufnahme der französischen Emigranten und der Waldenser. — Wissenschaftliche Förderniſse. — Häusliche Verhältnisse des Kurfürsten. Sein Testament. Bündniß mit dem Kaiser. — Das Ende Friedrich Wilhelm's.

„Ehrlicher Deutscher! Dein edles Vaterland war leider bei den letzten Kriegen unter dem Vorwand der Religion und Freiheit gar zu jämmerlich zugerichtet. Wir haben unser Blut, unsere Ehre und unsern Namen dahingegeben und Nichts damit ausgerichtet, als daß wir uns zu Dienstknechten, fremde Nationen berühmt, uns des uralten hohen Namens fast verlustig und diejenigen, die wir vorher kaum kannten, damit herrlich gemacht haben! Was sind Rhein, Elbe, Weser, Oderstrom nunmehr anders als fremder Nationen Gefangene? Was ist deine Freiheit und Religion mehr, denn daß Andere damit spielen?.... Gedenke, daß Du ein Deutscher bist!" — So hatte Friedrich Wilhelm in einer öffentlichen Schrift bereits vor zwanzig Jahren dem gemeinsamen Vaterlande zugerufen; aber sein Ruf war ungehört verklungen. Statt eines gemeinsamen Deutschlands hatte er überall nur Uneinigkeit, Eifersucht, Schlaffheit, Feigheit und Verrath erblicken müssen. Die Ruhmlosigkeit seiner Kriegszüge am Oberrhein, die Erfolglosigkeit seiner glänzenden Siege über die bis dahin so gefürchtete schwedische Macht, die traurige Erschöpfung seines gesammten Staates hatten ihn zu empfindlich belehrt, daß er von dem Deutschlande, mit dem er zusammen lebte, kein Heil mehr erwarten könne. Zu deutlich war die Kunde, daß die alte Herrlichkeit des Reiches längst in sich zusammengebrochen war. Sollte er noch ferner an das erlogene Dasein eines Traumbildes glauben? Sollte er noch ferner für ein Interesse kämpfen, das in der That nicht mehr vorhanden war? Nein! Und wie es ihn schon seither getrieben hatte, bei aller Rücksicht auf das gemeinsame

Wohl Deutschlands doch zugleich den Aufbau seines eignen Staates unverrückt im Auge zu behalten, so befolgte er jetzt nur um so ausschließlicher den Pfad, der ihm vorgezeichnet war. Das Draußen war kein Deutschland mehr. Zu ihm hatte der Genius des Vaterlandes sich geflüchtet: er sorgte dafür, ihm eine neue Heimath zu bereiten.

Nicht das deutsche Reich war es, nicht Einer von seinen seitherigen Verbündeten, der ihm den Zoll der Ehrfurcht und Bewunderung für die heroischen Thaten der letzten Jahre darbrachte. Fremde, barbarische Völkerschaften, zum Theil aus entlegenen Landen, schickten ihre Gesandtschaften zu ihm, weil er die Feinde des Reiches so gewaltig bekämpft hatte, weil sein und seines Staates Name jetzt weit über andre Mächte hinausstrahlte. Im Sommer nach dem Friedensschlusse (1679) kam eine Gesandtschaft des moskowitischen Großzaren Feodor Alexiewicz, aus dem Truchseß und Kanzler des moskowitischen Reiches und zahlreichem Gefolge bestehend, nach Berlin. Sie ward dem Kurfürsten in glänzender Audienz vorgeführt und überbrachte ihm, nebst allerlei seltnen und kostbaren Geschenken, einen Brief des Großzaren, in welchem dieser die Versicherungen seiner Freundschaft und Zuneigung aussprach. Es wurden den Moskowiter dieselben Versicherungen und ähnlich reiche Geschenke gegeben; nachdem man ihren Aufenthalt noch durch besondre Festlichkeiten gefeiert, kehrten sie wieder in ihre Heimath zurück. — Im Winter kam eine zweite Gesandtschaft. Sie war von Murad Kierai, dem Chan der Tataren, geschickt, dessen Thronbesteigung anzuzeigen und dem Kurfürsten zu seinen großen Thaten Glück zu wünschen; der Chan, so ward durch sie berichtet, wolle der Freund des Kurfürsten und seiner Freunde, und der Feind seiner Feinde sein. Ganz so glänzend war übrigens diese Gesandtschaft nicht wie die der Moskowiter; sie gab im Gegentheil bei Hofe mehrfach zu vergnüglichen Unterbrechungen der Etikette Anlaß, besonders der Dolmetscher, dem, aus früherer Kriegsgefangenschaft her, beide Ohren fehlten und der die gleichfalls fehlende Nase durch eine hölzerne ersetzt hatte. Auch brachte sie dem Kurfürsten nur ein magres tatarisches Roß und ein Paar Pistolen zum Ge-

ſchenk. Doch war dies Anerkenntniß, das ſie, aus dem fernen Aſien her, dem Ruhme des Kurfürſten brachte, in der That noch größer. Sie ward gleichfalls mit Ehren aufgenommen und empfing prächtige Silbergefäße und koſtbare Kleider als Gegengeſchenke für den Chan.

Indeß waren die Freundſchafsbezeigungen ſo entlegener Völker doch nicht geeignet, dem Kurfürſten einen feſten Stützpunkt bei den europäiſchen Wirrniſſen darzubieten. Er mußte ſich nach neuen Verbindungen zur Sicherung ſeiner Exiſtenz umſehen. Von all ſeinen Verbündeten war ihm nur Dänemark treu geblieben; doch erkaltete für jetzt, nach dem Friedensſchluſſe, auch dies freundſchaftliche Verhältniß, da Dänemark die Fortſetzung des Krieges, die dem Kurfürſten unmöglich fiel, überaus gern geſehen hätte. Mit den Verbündeten, die von Friedrich Wilhelm abgefallen waren, traten Spannungen ein, die faſt aufs Neue zu kriegeriſchen Unternehmungen geführt hätten. Mit Spanien kam es wirklich zu feindlichen Maßregeln, von denen im Folgenden erzählt werden ſoll. An die Generalſtaaten, die ſeine frühere Beſchwerdeſchrift wegen ihres Friedens mit Frankreich unbeantwortet gelaſſen, ſandte Friedrich Wilhelm jetzt ein neues Schreiben voll bittrer Vorwürfe; ſie ſchrieben höflich und entſchuldigend zurück, er erwiderte aber, er müſſe auf eine Entſchädigung beſtehen. Er hatte auch bereits die Abſicht, ſie mit den Waffen in der Hand dazu zu zwingen, doch wurde die Ausführung dieſes Planes durch das Dazwiſchentreten der franzöſiſchen Diplomatie beſeitigt; aber nur mit Mühe konnte man einen offenbaren Bruch verhindern. — In eben ſo empfindlicher Weiſe ſchrieb der Kurfürſt dem Kaiſer, indem er auch von ihm Schadenerſatz für ſeine Aufopferungen verlangte. Man wies dies Anſinnen zurück, indem man ſich nicht entblödete, zu bemerken, der ſchlechte Erfolg der Kriege im Elſaß ſei Schuld des Kurfürſten geweſen; auch habe er den Krieg gegen die Schweden ja nur in ſeinem, nicht in des Reiches Intereſſe geführt. So willkührliche Anſchuldigung war freilich leicht genug abzulehnen; Friedrich Wilhelm beharrte bei ſeiner Forderung auf Schadenerſatz und verlangte, daß mehrere Reichsſtädte ihm übergeben werden ſollten. Doch ohne Erfolg.

Der Kaiser aber ward besorgt, daß der Kurfürst sein Recht mit den Waffen suchen möge, und schloß, dem vorzubeugen, ein Bündniß mit Baiern gegen diejenigen, „welche des Nimweger Friedens wegen Krieg anfangen würden.“

Jene Forderung zur Uebergabe einiger Reichsstädte war es nicht eigentlich, was den Kaiser besorgt machte; er fürchtete vielmehr die Ansprüche des Kurfürsten auf gewisse Besitzthümer in Schlesien und glaubte, sich gegen diese vornehmlich sicher stellen zu müssen. Es ist hierauf schon früher hingedeutet worden; es ist jetzt nöthig, diese Ansprüche näher darzulegen, da sie fortan wesentlich dazu beitrugen, das gespannte Verhältniß zwischen den Beherrschern des brandenburgisch-preußischen Staates und dem kaiserlichen Hofe auf eine geraume Folgezeit hin zu erhalten. Zunächst hatte der Kurfürst Ansprüche auf das Herzogthum Jägerndorf in Oberschlesien, welches Markgraf Georg der Fromme von Brandenburg-Franken im J. 1523 erworben hatte, welches im J. 1603 an Kurfürst Joachim Friedrich übergegangen und von diesem an seinen jüngeren Sohn Johann Georg übergeben war. Der letztere war im J. 1622, als Anhänger Friedrich's von der Pfalz, in die Reichsacht gefallen. Der Kaiser hatte das Herzogthum eingezogen und das Haus Liechtenstein mit demselben belehnt. Nachdem der Sohn Johann Georgs im Jahre 1642 gestorben war, hatte Friedrich Wilhelm bereits das Herzogthum zurückgefordert, da Johann Georg auf dasselbe nur appanagirt gewesen sei und das wahre Eigenthum dem Kurhause gehöre; er hatte seine Forderung mehrfach wiederholt; doch hatte man ihn kaiserlicher Seits immer mit der Aussicht auf einen anderweitig zu treffenden Vergleich hingehalten. Diesen Ansprüchen aber hatten sich seit Kurzem noch andre, und zwar ungleich bedeutendere, zugesellt. Sie betrafen die Besitzungen des liegnitzischen Herzoghauses, Liegnitz, Brieg und Wohlau. Das brandenburgische Kurhaus hatte mit dem Herzoghause im J. 1537 eine feierliche Erbverbrüderung geschlossen, die zwar von dem Kaiser als Könige von Böhmen, dem Lehnsherrn von Liegnitz, nicht bestätigt war, wogegen man aber, auf vollkommen rechtliche Urkunden gestützt, erklärt hatte, daß es solcher Bestätigung auf keine Weise be-

dürfe. *) Im J. 1675 war nunmehr der Mannsstamm des liegnitzischen Hauses ausgestorben; der Kaiser zog die Besitzthümer desselben als zurückgefallenes Lehen ein, konnte aber wohl voraussehen, daß man brandenburgischer Seits solchem Verfahren nicht in Ruhe zusehen würde.

Inzwischen begann Ludwig XIV. die Früchte des westphälischen und des jüngst geschlossenen Nimweger Friedens nach seiner Art auszubeuten. Er kam dabei auf ein eigenthümliches und in der Geschichte seither noch nicht bekanntes Verfahren. Doch gebührt die Ehre der Erfindung desselben nicht ihm, sondern einem Parlamentsrathe in Metz, Ravaulx; dieser fing an, die Archive durchzuforschen und nachzusehen, was wohl Alles in den Bezirk des metzischen Parlaments zu ziehen sei; er meinte, was nur einmal zu irgend einer Zeit damit verbunden gewesen sei, das müsse auch wieder damit verbunden werden. Er theilte seine Ideen dem Kriegsminister, Louvois, mit. Der wies ihn anfangs als einen wahnsinnigen Thoren zurück. Nach weiterer Ueberlegung fand man aber, daß der Plan dennoch nicht so gar unausführbar sei; im größeren Maßstabe angelegt, konnte er dem großen Könige, der so gern von sogenannten Rechtsgründen ausging, in der That nur äußerst gewinnbringend werden. So stellte denn König Ludwig XIV. in kurzer Frist die öffentliche Behauptung auf: ihm gebühre die volle Souveränetät über die sämmtlichen Lande des deutschen Reiches, die er im westphälischen Frieden erworben habe, und zwar in dem Maße, daß er all und jedes Stück, welches zu irgend einer Zeit mit diesen Besitzungen in Verbindung gestanden habe, zurückzufordern berechtigt sei. Solche Ansprüche genauer aufzusuchen, errichtete er drei besondere Gerichtshöfe, zu Metz, Breisach und Besançon, unter dem berüchtigten Namen der Reunionskammern; auch begann er alsbald, seine Ansprüche mit Gewalt geltend zu machen.

Nachdem der deutsche Reichstag sich von seinem ersten Erstaunen über das Unerhörte erholt hatte, gab er sich aufs Eifrigste daran, den Ungrund der Ansprüche des französischen Königs in

*) Vergl. Heinel, II, Seite 751.

ſehr gelehrten Streitſchriften nachzuweiſen. Die Franzoſen ließen es an Gegenſchriften nicht fehlen, verſäumten dabei aber auch nicht, in den Reunionen wacker vorzuſchreiten. Nun ward zum Schutze des Reiches eine „Reichsdefenſionalverfaſſung" in Vorſchlag gebracht und darüber wieder mit großer Weitläuftigkeit verhandelt. König Ludwig verlangte darauf, daß in Frankfurt ein Congreß zuſammentrete, damit hier die Streitfragen erörtert werden möchten; aber während der Reichstag noch überlegte, wie man ſich bei einem ſolchen Congreß zu benehmen haben werde, war von den Franzoſen bereits (im September 1681) die freie Reichsſtadt Straßburg überrumpelt worden. Der Frankfurter Congreß trat dann wirklich zuſammen; aber die deutſchen Geſandten hatten mit den franzöſiſchen über den Gebrauch der lateiniſchen Sprache und unter ſich über das Ceremoniel, über den Excellenztitel, über die Sitzform — ob im Cirkel, Oval oder Quadrat — ſoviel zu ſtreiten, daß man nicht zur Sache zu kommen wußte; man ſah ſich endlich genöthigt, die eigentlichen Streitpunkte wieder an den Reichstag, nach Regensburg, zu verweiſen. Auch hier gab es aufs Neue wichtige Ceremonielfragen zu erörtern; man kam zu keinem Reſultate. Nur einzelne Reichsſtände ſchloſſen im Laufe des Jahres 1682 Vertheidigungsbündniſſe, während ſich bereits eine drohende Truppenmacht im Elſaß zuſammenzog und zugleich auch von Oſten her, durch die Türken, die ſchlimmſte Gefahr drohte. Das deutſche Reich konnte den Verluſt aller inneren Lebenskraft kaum deutlicher darlegen, als es durch ſolches Verhalten geſchah.

Einen kräftigeren Gegner fand Ludwig XIV. in dem Prinzen von Oranien, in dem das Vorgefühl ſeiner großen Beſtimmung immer lebendiger erwachte. Ihm konnte die ſtete Vergrößerung Frankreichs, das ſchon einmal ſein Vaterland zu erdrücken geſtrebt, nicht gleichgültig ſein, und um ſo weniger, als von franzöſiſcher Seite jetzt Alles geſchah, um, im Einverſtändniß mit der republikaniſchen Partei, die Ausbreitung der ſtatthalteriſchen Macht zu beſchränken. Aber noch andre Verhältniſſe trieben ihn, Ludwig XIV. entgegen zu arbeiten. Er war der Neffe König Karl's II. von England; er war ſeit Kurzem auch mit Karl's Nichte,

der Tochter des Prinzen Jakob, vermählt. Dadurch war ihm eine Aussicht auf die dereinstige Thronfolge in England eröffnet, und er, ein Schirmer des Protestantismus, mußte dem englischen Volke willkommen sein, während man gegenwärtig nur mit Unwillen die Förderung der katholischen Interessen, die von dem stuartischen Königshause ausging, ertrug. Es ließ sich aber erwarten, daß Ludwig XIV., der die Stuarts ganz von sich abhängig zu machen gewußt, solcher Umwandlung der Verhältnisse nicht müßig zusehen würde. So begann Prinz Wilhelm gleich nach dem Nimweger Frieden, eine Vereinigung der europäischen Mächte gegen Frankreich ins Werk zu richten. Zuerst gewann er dafür König Karl XI. von Schweden. Dieser war unwillig, daß Frankreich ihm jenen Frieden mit Brandenburg vorgeschrieben hatte und daß nunmehr die Subsidien ausblieben; auf's Höchste aber erbitterte es ihn, als König Ludwig in Folge der Reunions-Angelegenheiten auch auf sein deutsches Stammland Zweibrücken Anspruch machte und ihn zur Ablegung des Lehnseides vorforderte. Der Verbindung zwischen Holland und Schweden trat sodann Spanien bei, und im Anfange des Jahres 1683 auch Kaiser Leopold. Der Bund dieser Mächte ward mit dem Namen der „großen Allianz" bezeichnet.

Man hatte es sich, vornehmlich von Seiten des kaiserlichen Hofes, sehr angelegen sein lassen, auch Friedrich Wilhelm für eine Verbindung gegen Frankreich zu gewinnen. Aber der Kurfürst wies alle Anträge der Art von sich; er hatte zu bittre Erfahrungen gewonnen, als daß er geneigt gewesen wäre, sein Heil noch ferner einer unzuverlässigen Bundesgenossenschaft anzuvertrauen. Er legte statt dessen dem kaiserlichen Hofe seine Ansprüche auf die schlesischen Herzogthümer dar, ohne freilich auch von seiner Seite etwas damit zu erreichen; nur für Jägerndorf erklärte sich der Kaiser, wie schon früher, zu einer Entschädigung bereit; die übrigen Ansprüche wollte er auf keine Weise gelten lassen. Indeß sah Friedrich Wilhelm sehr wohl ein, daß er, so umfassenden Verbindungen gegenüber, nicht ganz verbindungslos dastehen dürfe; er glaubte, wie die Verhältnisse einmal standen, für jetzt an Ludwig XIV. eine festere Stütze zu finden. Er er-

wies sich demgemäß zuvorkommend gegen die französische Diplomatie, unterrichtete den König von dem Bündniß Schwedens mit Holland (freilich mit der Nebenabsicht, Schweden dadurch ganz von Frankreich zu trennen und sich die Aussicht zur Wiedererwerbung von Vorpommern zu eröffnen) und schloß selbst, im J. 1682, ein Bündniß mit Frankreich, zur friedlichen Beilegung des Streites zwischen Ludwig XIV. und dem deutschen Reiche. Unter französischer Vermittelung kam es dann auch zu einem neuen Bündnisse zwischen ihm und dem Könige von Dänemark, das ebenfalls die Erhaltung des Friedens zum Zweck hatte. Dafür bezeugte sich sofort der Gesandte des Kurfürsten auf dem Reichstage äußerst thätig, indem er aufs Dringendste rieth, dem französischen Könige wenigstens einen Theil seiner Anforderungen nachzugeben, und zugleich aufs Ueberzeugendste nachwies, wie wenig das Reich zum Widerstande fähig sei. Alles das vermehrte nur die Spannung mit dem kaiserlichen Hofe; und doch waren die Verhältnisse so weit vorgeschritten, das man nicht bloß den Heeren Ludwig's XIV., die zum Einmarsch bereit standen, sondern, wie bereits angedeutet, zugleich auch einem gewaltigen Angriffe, zu dem die Türken sich gerüstet hatten, die Spitze bieten sollte.

Das finstre Gewebe der Hierarchie, der das kaiserliche Haus sich beugte, hatte dem deutschen Vaterlande dies neue Unheil bereitet. Es entspann sich durch die Verhältnisse zu Ungarn. Dort hatte das Herrscherhaus noch die Freiheit des protestantischen Glaubens dulden müssen; aber, wie man ihn vorlängst in Böhmen mit so glänzendem und so nachwirkendem Erfolge ausgerottet, so hatte man gemeint, ihn auch in Ungarn unterdrücken zu können. Das Volk war dagegen aufgestanden, und ob die österreichische Regierung auch mit blutigen Gräueln einschritt, doch loderte die glaubensmuthige Erhebung der Ungarn immer von Neuem empor. König Ludwig XIV. ließ es sich angelegen sein, den Aufstand insgeheim nach Kräften zu fördern, um so die Macht des Kaisers getheilt zu halten. Endlich aber vermeinte Tököly, der Führer der ungarischen Schaaren, kein andres Heil mehr gegen die Unterdrücker finden zu können, als indem er das Land dem Schutze

des türkiſchen Sultans unterwarf. Dieſer kündigte ſogleich dem Kaiſer den Krieg an. In unzählbaren Schaaren zogen die Türken gegen die öſterreichiſchen Grenzen; jeder Widerſtand war vergebens; ſchon im Juli 1683 ſtanden ſie vor den Mauern Wiens.

Man war gegen ſolchen Angriff nicht ſonderlich vorbereitet. Alles ward jetzt in Bewegung geſetzt, um den deutſchen Boden von den Horden der Barbaren frei zu machen. Auch mit Friedrich Wilhelm wurde zu dem Zwecke unterhandelt. Der Kurfürſt war dazu bereit; er erklärte, ein bedeutendes Corps gegen billige Bedingungen zur Unterſtützung ſenden zu wollen. Doch bat er den Kaiſer, zugleich die fanatiſche Verfolgung der Proteſtanten in Schleſien einzuſtellen; ungeziemender Weiſe ſpreche ſeine Geiſtlichkeit den Grundſatz aus, daß es beſſer ſei, daß Ungarn den Türken überlaſſen werde und daß der Kaiſer mit bloßem Stabe ſein Reich verlaſſe, als daß Proteſtanten in den kaiſerlichen Erblanden geduldet würden. Schon ließ er ein Corps von 18,000 Mann ſich an der ſchleſiſchen Grenze zuſammenziehen. Die edle Willfährigkeit des Kurfürſten und ſeine Fürſprache für die ſchleſiſchen Proteſtanten dienten aber nur dazu, aufs Neue den Argwohn der kaiſerlichen Miniſter zu wecken; ſie verlangten nur 6000 Mann zur Unterſtützung; aber der Kurfürſt erklärte, ein ſo kleines Corps könne er bei einem Kriege ſolcher Art nicht marſchiren laſſen, man müſſe ſich verpflichten, wenigſtens 12000 Mann zu übernehmen. Die Noth drängte zum Abſchluß der Verhandlung; man erwies ſich dem Willen des Kurfürſten geneigt, und ſchon waren vom Kaiſer 300,000 Thaler zum Unterhalt der Truppen zugeſagt, ſchon Quartiere für ſie in Oberſchleſien beſtimmt. Das Alles war jedoch der franzöſiſchen Diplomatie wenig genehm. Der Einfall der Türken war dem franzöſiſchen Könige für die Verfolgung ſeiner Pläne überaus erwünſcht; die Dazwiſchenkunft der ſieggewohnten brandenburgiſchen Truppen konnte der Sache leicht wieder eine andre Wendung geben. So ſchrieb der franzöſiſche Geſandte in Berlin raſch dem franzöſiſchen Geſandten in München, des Kurfürſten Abſicht gehe keineswegs auf die Theilnahme am Türkenkriege; er denke im Gegentheil nur daran, ſich bei ſo guter Gelegenheit der ſchleſiſchen Herzog-

thümer zu bemächtigen. Der Gesandte in München theilte das Schreiben dem bairischen Minister und dieser den Inhalt desselben dem kaiserlichen Minister mit. Auf diese Nachricht stellte der kaiserliche Hof dem Kurfürsten in aller Eile für seine Unterstützung Bedingungen, auf die einzugehen er keine Lust hatte. Er erklärte, zur Sicherheit des Reiches gerüstet bleiben zu müssen, und behielt seine Truppen zurück.

Der Kaiser aber hatte die Hülfe, deren er so dringend bedurfte, bei Johann Sobieski, dem Könige von Polen, der eben auch mit Frankreich in gespannten Verhältnissen stand, gefunden. Sobieski führte ein Heer von 40,000 Mann zum Entsatze Wien's, das von Graf Starhemberg mit geringer Macht zwei Monate hindurch vertheidigt worden war, heran und brachte der türkischen Uebermacht eine ungeheure Niederlage bei. Damit war die augenblickliche Gefahr auf diesem Punkte beseitigt, aber die gefährliche Lage des Reiches keineswegs aufgehoben. Die Fortsetzung des Krieges gegen die Türken erforderte die Entwickelung neuer Kraft, und auf der andern Seite hatte Ludwig XIV. in seinen Anforderungen noch durchaus nicht nachgelassen. Während der Rüstungen gegen den türkischen Angriff war mit ihm über einen Waffenstillstand unterhandelt worden, dessen Abschluß sich aber immer weiter hinausschob, während er immer weiter gegen das Reich vorrückte. So wenig der Kaiser geneigt war, die Forderungen des französischen Königes anzuerkennen, so überzeugten sich die andern Mächte doch immer mehr, daß ihnen jetzt Nachgiebigkeit allein frommen werde. Die Generalstaaten, noch unter dem überwiegenden Einfluß der republikanischen Partei, schlossen zuerst einen friedlichen Vergleich mit Frankreich, dann auch einzelne der deutschen Fürsten. Besonders war es Friedrich Wilhelm, der für diesen Zweck, um dadurch noch schlimmere Folgen zu verhüten, thätig vermittelte. So ward endlich, am 15. August 1684, ein Waffenstillstand mit Frankreich auf zwanzig Jahre geschlossen, demzufolge König Ludwig während dieser Zeit alle bis zum 1. August 1681 reunirten Lande, nebst Straßburg, behalten sollte. Der Ohnmacht des deutschen Reiches war das Siegel aufgedrückt. —

Friedrich Wilhelm hatte sich abgewandt von der unheilbaren

Krankheit, die an dem Herzen des deutschen Reiches nagte; er war nur bemüht gewesen, den neuen Ausbruch eines allgemeinen Krieges zu verhüten, der ein neues und größeres Elend über Deutschland hereinführen mußte und dessen Erfolge auch für ihn wenigstens nicht vorausgesehen werden konnten. Andre Ideen, andre Entwürfe beschäftigten in dieser Zeit seinen Geist, dessen wundersame Spannkraft nimmer ermatten zu wollen schien. Ungebeugt von den harten Bedingungen des Friedens von St. Germain, denen er sich hatte fügen müssen, strebte er wiederum einem neuen glänzenden Ziele entgegen. Wie der Glorienschein eines Abendrothes, das dem kommenden Tage Klarheit und Wärme verkündet, so sollte dies Streben die letzten Jahre seines thatenreichen Lebens verklären. Aber freilich auch nur wie das Abendroth, dem vorerst eine lange dunkle Nacht folgt. Mehr als anderthalb Jahrhunderte mußten vorübergehen, ehe man sich — wie es heute endlich der Fall zu sein scheint — entschließen konnte, auch hier etwas mehr als phantastische Träume, auch hier den prophetischen Sinn des großen Kurfürsten für die geschichtliche Bedeutung seines Staates zu erkennen.

Es war das Streben, seinen Staat zu einer *Seemacht* zu bilden und ihm dadurch die volle Kraft, die volle Geltung unter den übrigen europäischen Mächten zu schaffen. Freilich war der Gedanke dazu nicht erst in dieser Zeit in ihm aufgetaucht. Er gehörte schon zu den Träumen seiner Jugend. Schon in den glücklichen Tagen, die er in Holland zur Seite seines Oheims, des Statthalters Friedrich Heinrich, zubrachte, hatte er den bedeutsamen Einfluß des gesammten Seewesens auf das Leben und auf alle Zweige desselben kennen gelernt und diesen Eindruck tief in sich bewahrt. Und schon wenige Jahre nach dem Antritt seiner Regierung, als die Verhandlungen wegen des westphälischen Friedens begannen, hatte er dahin getrachtet, auch seinen Staat an den großartigen Vortheilen des Seewesens Theil nehmen zu lassen. Darum strebte er schon während dieser Verhandlungen so eifrig, den Besitz Stettin's zu erlangen; darum ward schon damals eine ostindische Handelsgesellschaft unter brandenburgischer Flagge verabredet und mit Dänemark über den Ankauf der Feste

Dansburg oder den von Tranquebar, an der Coromandelküſte, unterhandelt. Von dem Allen war damals jedoch nichts zur Ausführung gekommen, auch hatten die Einwohner ſeiner Staaten zu ſo großartigen und allerdings weitausſehenden Plänen keine ſonderliche Neigung bezeigt; in Bezug auf die oſtindiſche Handelsgeſellſchaft hatten ſich namentlich die Kaufleute von Königsberg, als man ſie zur Theilhahme aufforderte, ganz unumwunden erklärt: das ſeien Unternehmungen, zu denen kein Menſch einen Pfennig beitragen werde. Dann hatten dieſe Ideen längere Zeit hindurch ruhen müſſen, bis ihnen der Krieg mit Schweden plötzlich neue Nahrung gab. Sie hatten den Kurfürſten, wie bereits erwähnt iſt, vorzugsweiſe angetrieben, die Erwerbung Pommerns mit ſo großem Eifer zu verfolgen; ſie waren der wichtigſte Grund, weßhalb er Alles daran ſetzte, ſich wenigſtens den Beſitz Stettin's zu ſichern. Auch hatte er bereits, kurz vor der Rückgabe Stettin's an Schweden, an dieſem Orte einen allgemeinen Handelsrath angeordnet, dem die Leitung des Seehandels untergeben und deſſen Mitgliedern aus jedem Hafenorte ein Kaufmann zugeſellt werden ſollte.

Die Bedingungen des Friedens von St. Germain ſchienen den Beſtrebungen zur Bildung einer Seemacht und zur Gründung eines brandenburgiſchen Seehandels wiederum die nöthige Grundlage geraubt zu haben. Dennoch verfolgte Friedrich Wilhelm das Ziel, welches ihm ſchon in ſo erfreulichem Glanze erſchienen war, jetzt nur mit um ſo größerem Eifer. Raſtlos und aller Ungunſt der Verhältniſſe trotzend ſchritt er auf dem eingeſchlagenen Wege fort, ganz ſeinem großen Urenkel gleich, der auch nirgend größer erſcheint, als nach einer Niederlage, der der Niederlage zum Trotz ſtets das zu erreichen wußte, was er als Frucht des Sieges zu pflücken gedacht hatte. Die Pläne zur Ausbildung des Seeweſens waren während des ſchwediſchen Krieges zu eifrig ins Werk gerichtet worden, als daß man jetzt nicht neue Anknüpfungspunkte hätte ſuchen ſollen; die kleine Flotte, die aus den Kaperſchiffen jenes holländiſchen Handelsmannes, des Benjamin Raule, erwachſen war und die der letztere im Solde des Kurfürſten unterhielt, hatte ſich im Verlauf des Krieges zu ver-

theilhaft erzeigt, als daß man sich hätte entschließen können, sie jetzt ohne Weiteres wieder aufzulösen. Auch hatte Friedrich Wilhelm an diesem Raule den Mann gefunden, der zur Ausführung seiner Ideen vorzüglich geeignet war und der ihn stets zu neuen Unternehmungen anzuregen wußte. Zwar war Raule, wie es scheint, halbwege ein Abenteurer, auch zunächst vorzugsweise auf den eignen Gewinn bedacht, dabei aber im höchsten Grade thätig, erfinderisch, gescheidt und gewandt; der höhere Standpunkt, die Voraussicht auf die künftigen Tage der Geschichte mochten ihm immerhin fehlen, — sie waren es eben, was den Kurfürsten zu diesen Unternehmungen hinzog. So kam man zunächst dahin, einen neuen Ausgangspunkt für den Verkehr zur See zu suchen, der das, was man an den vorpommerschen Häfen verloren, wenigstens einigermaßen zu ersetzen im Stande sei. Der Hafen von Königsberg, obgleich immer nicht ganz günstig belegen, schien dazu am Vorzüglichsten geeignet; Raule erhielt im Anfange des Jahres 1680 den Befehl, dort die nöthigen Untersuchungen zu diesem Zwecke anzustellen. Auf den günstigen Bericht, den er vorlegte, entwickelte sich alsbald ein reges Leben in Königsberg und in dessen Vorhafen Pillau. Schiffsbaumeister und alle Arten Handwerker, die zum Schiffsbau nöthig sind, wurden aus Holland dorthin berufen, Matrosen geworben, Werfte angelegt, Waarenlager, Werkhäuser, Baracken für die Seeleute gebaut. Raule hatte dem Kurfürsten vorgestellt, daß durch die Einrichtung eines lebendigeren Handelsverkehres gewiß eine nicht gar unbeträchtliche Anzahl holländischer Handelsleute sich in seine Staaten übersiedeln würde, da es in den Niederlanden ein theures Leben und der Handel dort durch starke Abgaben belastet sei. Alledem einen kräftigeren Schwung zu geben, ward beschlossen, in Königsberg eine besondre Handelsgesellschaft zu errichten, wie dergleichen sich in andern Seeländern gebildet hatten. Zugleich wurden die nöthigen Einleitungen getroffen, um sich den Handelsverkehr im mittelländischen Meere zu sichern; der Papst, der Großmeister von Malta, der Großherzog von Florenz versprachen der brandenburgisch-preußischen Flagge dieselben Rechte, welche die Niederländer und Engländer besaßen.

Zunächst benutzte jetzt, ebenfalls im J. 1680, der Kurfürst seine junge Seemacht zu einem eigenthümlich kecken Unternehmen, indem er einen Angriff gegen eine Macht wagte, die geraume Zeit als Beherrscherin der Meere gegolten hatte. Spanien hatte sich, als er im J. 1674. dem großen Bunde gegen Ludwig XIV. beitrat, verpflichtet, ihm monatlich 32,000 Thaler Subsidien zu zahlen. Es war aber, wie schon erwähnt ist, von diesen Hülfsgeldern nichts gezahlt worden, und seine Schuldforderung belief sich nunmehr auf nahe an zwei Millionen. Seine Verhältnisse, nach all den Opfern, zu denen er durch die Kriege genöthigt gewesen, waren so, daß er den Verlust dieser Summe nicht mit Gleichgültigkeit ansehen konnte. Er hatte mehrfach dringend an die Auszahlung mahnen lassen, aber stets, da alle Einkünfte des spanischen Hofes sich fort und fort in tausendfacher Weise versplitterten, nur leere Versprechungen erhalten; er war darüber um so mehr erbittert, als er glaubte, er habe das schwedische Pommern nur zurückgeben müssen, damit Spanien seine niederländischen Städte wieder erhalten könne. Er beschloß sich selbst sein Recht zu suchen. Im Hafen von Königsberg wurden sofort sechs Fregatten ausgerüstet, mit dem Auftrage, im Kanal auf die spanische Handelsflotte, die zwischen Cadix und Ostende hin und wieder zog, zu kreuzen. Frankreich hatte der kleinen Flotte insgeheim Sicherheit in seinen Häfen und Dänemark dasselbe, sowie den Durchgang durch den Sund gestattet; nur der König von Schweden war höchst unwillig über das Erscheinen der Flotte, da die Herrschaft über die Ostsee seit Alters den nordischen Königen zustehe; doch nützte ihm die Berufung auf sein altes historisches Recht nicht gar viel. Die Fregatten liefen in die Nordsee ein und bemächtigten sich noch vor Ostende eines großen spanischen Schiffes, das sofort nach Pillau gebracht und dessen Ladung daselbst für 180,000 Thaler verkauft ward. Höchst aufgebracht befahl der spanische Hof dem Gouverneur der Niederlande, augenblicklich in Cleve einzurücken und den brandenburgischen „Marquis" für seine Frevelthat zu züchtigen; der Gouverneur berichtete aber, das sei nicht so leicht ausführbar: man würde Mühe haben, dann das niederländische Besitzthum selbst gegen diesen Marquis zu

ſchützen. Die weiteren Verſuche der kleinen brandenburgiſchen Flotte blieben übrigens ohne ſonderlichen Erfolg. Vergebens lauerte ſie im Kanal dem Herzoge von Parma auf, der als General-Gouverneur nach den Niederlanden geſchickt und deſſen Fahrt jetzt durch engliſche Schiffe geſchützt ward. Dann zog ſie über den atlantiſchen Ocean in die amerikaniſchen Gewäſſer und kreuzte eine Zeit lang im Golf von Merico, wo ſie aber nur Gelegenheit fand, ein Paar kleinere Schiffe zu nehmen. Als ſie auf der Rükkehr begriffen war, ward ſie durch eine ſpaniſche Flotte von zwölf Gallionen angegriffen; ſie hielt ein zweiſtündiges Gefecht aus und zog ſich unverſehrt in einen portugieſiſchen Hafen zurück, von wo ſie, gegen Ende 1681, nach Pillau heimkehrte.

Während dies kriegeriſche Unternehmen aus dem Hafen von Pillau ausgegangen war, wurden von dort gleichzeitig auch mancherlei Handels-Unternehmungen ins Werk gerichtet, nach Frankreich, England, Grönland u.ſ.w. Beſonders aber wünſchte Raule, einen Handel an der Gold- und Sklavenküſte von Guinea, der bedeutende Vortheile verſprach, in deſſen Beſitz ſich aber die holländiſche Handelsgeſellſchaft geſetzt hatte, eröffnen zu können. Er ließ zu dem Zweck bereits im Sommer 1680 zwei Schiffe auslaufen, denen der Kurfürſt den Schutz der brandenburgiſchen Flagge zugeſtand, wie er das Unternehmen auch auf andre Weiſe förderte. Die Schiffe erreichten glücklich das Ziel ihrer Beſtimmung, und der Befehlshaber derſelben ſchloß im Mai des folgenden Jahres mit drei Negerhäuptlingen, in der Gegend zwiſchen Arim und dem Vorgebirge der drei Spitzen, einen Vertrag, kraft deſſen ſie ſich verpflichteten, nur mit brandenburgiſchen Schiffen Handel zu treiben, die Schutzherrſchaft des Kurfürſten anzuerkennen und ſeinen Dienſtleuten den Platz zur Erbauung einer Veſte zu geben; in zehn Monaten verſprach der Befehlshaber wieder zu kommen und alles Nöthige für den Bau der Veſte mitzubringen. — Die Holländer aber ſahen Alles das mit ſehr eiferſüchtigen Augen an. Waren ihnen ſchon die Kapereien während des ſchwediſchen Krieges, die ihren Handel ſtörten, höchſt verdrießlich geweſen, ſo fürchteten ſie jetzt von dieſer neuen Handelsmacht doppelt unwillkommene Beeinträchtigungen. Sie ſuchten die brandenburgiſchen Unter-

nehmungen auf mancherlei Weise zu vereiteln; die holländische Handelsgesellschaft ging sogar soweit, daß sie Kaper gegen die Schiffe, die unter brandenburgischer Flagge nach Guinea segelten, aussandte. Die letzteren nahmen in der That eins jener beiden Schiffe; und wenn auch andre Handelsstreitigkeiten mit den Holländern beigelegt wurden, so verging doch geraume Zeit, ehe die Gesellschaft das gekaperte Schiff herausgab und sich dazu verstand, für die Ladung eine Entschädigung zu zahlen. Ueberhaupt stand all diesen Unternehmungen in dem Neide der Holländer ein schwer zu beseitigendes Hemmniß gegenüber.

Im J. 1682 waren die Einrichtungen des Kurfürsten für das Seewesen bereits soweit vorgeschritten, daß man nunmehr zur Gründung einer Handelsgesellschaft unter brandenburgischer Flagge schritt, deren Zweck es sein sollte, nach den afrikanischen Küsten zwischen dem grünen Vorgebirge und Angola von den Ländern des Kurfürsten, oder von Hamburg oder Glückstadt aus, Seehandel zu treiben. Friedrich Wilhelm ertheilte der Gesellschaft einen Freiheitsbrief, mit der Einschränkung, daß sie sich an den afrikanischen Küstenländern eine Meile Weges von den Niederlassungen andrer europäischer Mächte entfernt halte; er versprach ihr seinen Schutz gegen alle Angriffe und zur größeren Sicherheit die Erbauung einer Veste an der Küste von Guinea. Er selbst, mehrere seiner vornehmsten Diener und Unterthanen, sowie Raule und die Genossen, die sich dieser geworben, traten der Gesellschaft zum Theil mit bedeutenden Summen bei.

So gingen bereits im Sommer desselben Jahres zwei Fregatten unter Segel, um, wie es der Kurfürst verheißen hatte und wie bereits im vorigen Jahre mit jenen Negerhäuptlingen ein vorläufiges Uebereinkommen getroffen war, an der afrikanischen Küste eine feste Niederlassung zu gründen. Als außerordentlicher Gesandter an die Negerhäuptlinge befand sich auf dem einen der Schiffe der brandenburgische Kammerjunker Otto Friedrich von der Gröben, ein Mann von tüchtigem, energischem Charakter, der sich schon früher mannigfach in fremden Ländern umgethan und hinreichende Erfahrungen für den Verkehr mit Naturvölkern erworben hatte. Es konnte zu dem Zweck keine bessere Wahl getroffen

werden. Gröben hat uns in seiner „Guineischen Reise-Beschreibung" ein anschauliches Bild jener Expedition hinterlassen; die Abenteuer und Fährlichkeiten, die er zu bestehen hatte, sind in dem Buche ebenso lebendig geschildert, wie der rüstige und liebenswürdige Humor des Erzählers selbst darin auf die anziehendste Weise durchklingt. Die Schiffe langten ebenso glücklich, wie die vor zwei Jahren abgesandten, an der Küste von Guniea an. Sie landeten zuerst bei dem Dorfe Accoda, am Cap der drei Spitzen; hier war durch die Natur ein so günstiger Hafen gebildet, daß Gröben bereits gedachte, in Accoda selbst die erste Niederlassung zu gründen. Er machte deßhalb mit den Negerhäuptlingen des Orts, die ihm in seinen Wünschen willig entgegen kamen, einen vorläufigen Vertrag, wollte indeß vor dem völligen Abschluß desselben noch mit jenen drei Häuptlingen, an die er eigentlich abgesandt war, Rücksprache nehmen. Eben schickte er sich an, von Accoda abzufahren, als ein holländischer Kaufmann, von dem Gouverneur von Mina gesandt, erschien, gegen die Verhandlungen der Brandenburger Einsprache einlegte und auf ein Haus des Dorfes die holländische Flagge aufsteckte. Er hatte einen eingebornen Häuptling bei sich und behauptete, von diesem herbeigerufen zu sein. Gröben, um unnöthige Weiterungen zu vermeiden, verließ den Ort. Nun galt es, jene drei alten Freunde aufzusuchen; man wußte wohl ungefähr die Gegend ihres Aufenthalts, kannte aber die Lage der Ortschaften nicht sonderlich genau. Man fuhr also an der Küste eine Strecke weiter und stieg dann in der Gegend ans Land, wo man sie zu finden meinte. Ueber Berge, Klippen und durch dichte Waldung gelangte man hier nach einiger Frist in eine fruchtbare Ebne; aber so weit das Auge zu blicken vermochte, war Alles, was auf die Spur eines menschlichen Daseins deutete, im Zustande arger Verwüstung; überall zerstörte Hütten, vernichtete Felder und Pflanzungen. Fast wäre man in der heißen Mittagsglut verschmachtet. In einiger Entfernung, nicht weit vom Ufer des Meeres, gewahrte Gröben einen Berg, der mächtig aus der Ebne aufstieg. Während das ermattete Schiffsvolk rastete, schritten Gröben und der Befehlshaber des einen Schiffes rüstig auf den Berg zu.

Er schien ihnen zur Anlegung einer Veste vorzüglich geeignet. Dort kam auch ein Haufe Neger zu ihnen, und von diesen erfuhren sie, daß das gesammte Volk der Gegend in einem Kriege mit benachbarten Stämmen erschlagen worden sei. Später ward ausdrücklich gemeldet, daß auch die drei Häuptlinge, die man suchte, dasselbe Schicksal erlitten hätten.

Gröben beschloß, auf dem Berge die Niederlassung zu gründen. Man legte an der ihm benachbarten Küste, die guten Ankergrund und keine gefährliche Brandung hatte, die Schiffe an und begann das Werk. Ein kleiner Strom, der sich zur Seite des Berges in das Meer ergoß, bot den Beschäftigten behagliche Austermahlzeiten dar. Als die ersten Vorbereitungen vorüber waren, zogen die Schiffstruppen, die inskünftige die Besatzung der Veste ausmachen sollten, unter klingendem Spiele zu dem Berge empor, dann wurden auch mehrere Geschütze hinaufgeschafft. Am folgenden Tage, — es war gerade der 1. Januar 1683, — wurde die große brandenburgische Flagge in festlichem Zuge hinaufgetragen, oben aufgepflanzt und die Besitznahme und das glücklich begonnene neue Jahr durch Freudenschüsse von der Höhe und von den Schiffen gefeiert. Der Berg aber wurde der „große Friedrichsberg" genannt, „weil (wie Gröben sagt) Seiner kurfürstlichen Durchlaucht Name in aller Welt groß ist." Inzwischen hatten sich auch ein Paar Negerhäuptlinge eingefunden. Mit diesen ward nun wegen der Besitznahme des Berges ein Vertrag geschlossen. Zur unverbrüchlichen Besiegelung des gegenseitigen Bündnisses mußte mit ihnen „Fetis" getrunken werden; d. h. es ward Pulver in eine Schaale Brandtwein gerührt; davon tranken die Neger, auch Gröben mußte von dem unbehaglichen Gebräu nippen, dann ward sämmtlichen anwesenden Negern die Zunge mit dem Rest bestrichen. Damit, und durch Geschenke, die man den Negern gab, war denn der Bund geschlossen. Später fanden sich noch mehrere Häuptlinge ein, und damit all und jeder Widerrede vorgebeugt werde, so machte man die unbequeme Ceremonie noch einmal durch. Alledem meinten aber die Holländer ebenso wenig in Ruhe zusehen zu dürfen, wie der vorhin beabsichtigten Niederlassung in Accoda. Zuerst ward von ihnen aus

Arim ein Negerhäuptling mit einer holländiſchen Flagge geſchickt, der aber die brandenburgiſche Flagge bereits aufgerichtet fand. Später kam der Oberkaufmann von Arim ſelbſt, in feierlichem Aufzuge, um in aller Form gegen dieſe Niederlaſſung zu proteſtiren. Gröben gab zur Antwort, man habe ſich den Beſitz des Punktes auf vollkommen rechtliche Weiſe erworben, und der ehrenwerthe Herr möge ſich nicht weiter bemühen; vermeine er, daß dennoch ein Grund zur Klage vorliege, ſo möge er ſich deßhalb nach Berlin, an den Kurfürſten, wenden. So war der Oberkaufmann genöthigt, unverrichteter Sache wieder abzuziehen. Inzwiſchen hatten die Arbeiten zur Einrichtung der Niederlaſſung und der Befeſtigung des Berges begonnen. Bald aber meldete ſich ein ſchlimmerer Feind. Es riß unter dem Schiffsvolk eine gefährliche Seuche ein, die bei weitem den größten Theil der Mannſchaft auf das Krankenlager warf. Einer ſtarb nach dem andern fort, daß die wenigen Geſunden faſt Nichts zu thun hatten, als Gräber zu machen. Auch Gröben ward von der Seuche ergriffen und lag lange Zeit, ſeiner Sinne nicht mächtig, oft in wilder Raſerei, darnieder. Vergebens waren alle Mittel der Schiffs-Apotheke und alle Zaubermittel, die die Neger zu ſeiner Heilung anwandten. So zählte einer der Neger einen Bund Riemen, an denen eiſerne Pfriemen befeſtigt waren, über ſeinem Haupte hin und her und murmelte dazu unverſtändliche Worte; ein andrer ſegnete ihn mit einem Ei; ein dritter brachte einen jungen Hund, bannte auf den die Krankheit und erſäufte ihn dann; Alles war umſonſt. Nur eine neue Noth riß ihn aus der dumpfen Beſinnungsloſigkeit empor. Das Volk von Adom, 3 bis 4000 Mann ſtark, kam gezogen, die junge Anſiedelung zu vernichten. Von den Brandenburgern waren nur 50 Mann dienſtfähig; doch ſtanden ihnen 200 befreundete Neger zur Seite. Gröben raffte ſich aus ſeiner Krankheit auf, ordnete Alles zur Vertheidigung an und erwartete den Feind. Ein Haufe von tauſend Mann, mit Musketen bewaffnet, drang tumultuariſch gegen den Berg vor und feuerte, um ſeine Furchtbarkeit kund zu geben, unaufhörlich wild in die Luft. Gröben ließ eins ſeiner Geſchütze auf den Feind richten; und als nun daſſelbe abgeſchoſſen

ward und nicht bloß knallte, sondern seine Kugel auch mitten in den dicksten Haufen der Feinde einschlug, da stäubte plötzlich Alles in eiliger Flucht auseinander. Hiemit war der gefahrdrohende Krieg abgemacht, und auch die gefährlichere Krankheit begann endlich zu weichen. Nachdem nunmehr alles Nöthige über die Einrichtung der Niederlassung abgethan war, begab sich Gröben wieder auf das eine der beiden Schiffe, nach Europa heimzukehren. Das andre Schiff ging auf den Sklavenhandel ab.

Die Niederlassung auf dem großen Friedrichsberge erwuchs allmählig zu einem ansehnlichen Castell und erhielt den Namen „Groß-Friedrichsburg." Sie blieb das Haupt der brandenburgischen Niederlassungen an der afrikanischen Küste. Der Boden umher war fruchtbar, und bald siedelten sich in der Gegend zahlreiche Neger-Colonieen an, die man mit den Vortheilen der europäischen Cultur vertraut zu machen wußte. Die edle Bestimmung des brandenburgisch-preußischen Staates sollte sich auch an diesem fernen Punkte deutlich kund geben. Die Neger in der Umgegend von Groß-Friedrichsburg zeichneten sich geraume Zeit durch eine regere Thätigkeit und Betriebsamkeit, durch ein mehr geordnetes Gemeinwesen, durch ein erhöhtes Selbstbewußtsein vor ihren übrigen Stammesgenossen aus. Selbst als nach dem Tode des großen Kurfürsten das gesammte Seewesen in Verfall gerieth, war das der Fall; und selbst als man, engherzigen Sinnes, die überseeischen Besitzungen wieder aufgegeben hatte, erhielten sich die Spuren davon noch längere Zeit. Denn Friedrich Wilhelm war nicht, wie etwa die Holländer, auf den augenblicklichen Handelsgewinnst bedacht, er wollte mit höherem, umfassenderem Sinne neue und nachwirkende Lebensverhältnisse gründen. — In den nächsten Jahren nach der Gründung von Groß-Friedrichsburg wurden sodann noch einige andre Niederlassungen an der Küste von Guinea eingerichtet. Auch sandten im J. 1684 die gesammten schwarzen Völkerschaften, die sich jetzt dem Schutze des Kurfürsten unterworfen hatten, einen ihrer angesehensten Männer, Namens Jancke, nach Berlin, Friedrich Wilhelm zu huldigen und alle früheren Verträge zu bestätigen.

Während dieser Zeit hatten sich die heimischen Verhältnisse

zur Entwickelung des Seehandels für Friedrich Wilhelm wiederum günstiger gestellt. Es war ihm gelungen, einen neuen Ausgangspunkt für den Handel zu gewinnen, und zwar an der Nordsee, so daß fortan die Mängel des Haupthafens von Königsberg, die Beschwerlichkeiten des Sundzolles, die Stürme, die das Kattegat oft unsicher machen, kein Hemmniß mehr entgegen stellten. In Ostfriesland nemlich waren die Stände des hoch freien Volkes seit längerer Zeit bereits mit der Regierung, die von der verwittweten Fürstin Christine Charlotte im Namen ihres unmündigen Sohnes geführt ward, in ernste Zwistigkeiten gerathen. Man hatte sich von beiden Seiten um auswärtige Hülfe beworben, und von Seiten des Kaisers war den westphälischen kreisausschreibenden Fürsten der Auftrag ertheilt worden, die Landesverfassung zu schützen. Schon hatte es den Anschein, als ob lüneburgische oder gar holländische Truppen in das Land rücken würden, als Friedrich Wilhelm, kraft des kaiserlichen Auftrages, die Entscheidung an sich zog. Er übernahm das Mittleramt zwischen den Ständen und der Fürstin und sandte, im Einverständniß mit ihnen, zu Ende des Jahres 1682 zwei Compagnien Soldaten ab, die das Schloß Grethsyhl besetzten; diese sollten solange dort bleiben, bis der Streit geschlichtet sein würde, und den Ständen zum Schutz dienen; das Land übernahm ihre Verpflegung. Die Holländer erhoben über diese Waffenmacht in ihrer Nähe Klagen und Drohungen; ebenso wünschte der Kaiser, dem, wie immer, das energische Auftreten des Kurfürsten unwillkommen war, jetzt die Besatzung wieder abgeführt zu sehen; aber sie blieb. Auch die Stadt Emden, die von der fürstlichen Macht in ihren Rechten gekränkt zu werden fürchtete, schloß mit Friedrich Wilhelm insgeheim einen Schutzvertrag ab. So war hier, wiederum auf einem neuen Punkte Deutschlands, ein fester Fuß gefaßt, der dereinst zu neuen Erwerbungen führen konnte, wie in der Folge aus solchem Anfange die Herrschaft über Ostfriesland wirklich, für längere Zeit wenigstens, an Preußen überging. Für den Augenblick aber war die dadurch erlangte unmittelbare Verbindung mit der Nordsee, zur Förderung der Handelsinteressen, das vorzüglichst Wichtige. Raule machte den Kurfürsten auf die

treffliche und höchst günstige Beschaffenheit des Hafens von Emden aufmerksam und schlug ihm vor, den Sitz der brandenburgisch-afrikanischen Handelsgesellschaft dorthin zu verlegen. Friedrich Wilhelm ging auf diesen Vorschlag, ob auch seinen eignen Ländern dadurch manche untergeordnete Vortheile wieder entzogen werden mochten, in Rücksicht auf die bedeutenderen Aussichten, die sich an den Plan anknüpften, willig ein. So ward mit der Stadt Emden und mit den Landständen das nöthige Uebereinkommen und ein umfassender Handelsvertrag abgeschlossen, und in Folge dessen eine stärkere Besatzung, nach Grethsyhl und Emden, in das Land geführt. Die Ostfriesen traten der Handelsgesellschaft mit einem ansehnlichen Beitrage bei; auch der Kurfürst von Köln ließ sich jetzt unter deren Mitglieder einzeichnen. Emden ward fortan der Centralpunkt des brandenburgischen Seehandels.

An diesen Gewinn knüpften sich bald noch andre Fortschritte in den begonnenen Unternehmungen. Der Sklavenhandel — der zu jener Zeit, wie noch lange nachher, unbefangener Weise als ein Ding betrachtet ward, das mit menschlichen und göttlichen Gesetzen ganz wohl vereinbar sei, — bildete einen der wichtigsten Gegenstände des Verkehrs an den afrikanischen Küsten. Es erschien höchst wünschenswerth, nun auch einen selbständigen Markt an den amerikanischen Küsten zu besitzen, um die Sklaven für die dortigen Pflanzungen zum Verkauf bringen zu können. Man kam mit Dänemark, dessen westindischer Handel gegenwärtig niederlag, überein, auf der Insel St. Thomas, einer der kleinen Antillen, die unter dänischer Herrschaft stand, eine umfassende Niederlassung zu diesem Zwecke gründen zu dürfen, was auch sofort zur Ausführung gebracht ward. Eine spätere Unterhandlung mit dem Herzoge von Kurland, der im Besitz der Insel Tabago war, wegen Ueberlassung dieser Insel oder eines Theiles derselben, zerschlug sich. Doch hatte man durch jene Niederlassung wenigstens den ersten festen Fuß in Westindien gefaßt, und man durfte hoffen, daß solchem Beginn allmählig weitere Erwerbungen sich würden anschließen lassen. — Dann wurde auch in Afrika eine neue Erwerbung gemacht. Der Handel an der senegambischen

Küste, nordwärts von Guinea, fand in den Erzeugnissen des Landes, vornehmlich im Gummi und Ambra, sehr einträgliche Gegenstände. Einzelne brandenburgische Schiffe hatten hier auch bereits Verkehr mit den Eingebornen angeknüpft; doch behaupteten die Franzosen, das Recht, an dieser Küste Handel zu treiben, komme ihnen allein zu, ebenso, wie die Holländer dasselbe von Guinea behaupteten. Auch war es bereits zu feindlichen Begegnissen mit den Franzosen gekommen. Nordwärts vom Flusse Senegal, eine Strecke von 150 Meilen entlang, bis zu den canarischen Inseln dehnte sich das Königreich Arguin aus; dort war früher ein portugiesischer Stapelplatz für den Gummihandel gewesen, der später an die Holländer übergegangen, dann aber von den Franzosen zerstört war, indem diese den ganzen Handel in ihren Bereich, am Senegal, ziehen wollten. Der König von Arguin, Wilde Heddy, wünschte jedoch, wieder eine europäische Niederlassung in seinem Lande zu haben und schloß zu dem Zweck mit einem brandenburgischen Schiffskapitain, der im Jahre 1685 vor Arguin ankerte, einen Vertrag ab. Friedrich Wilhelm genehmigte den Vertrag unverzüglich, und so ward im J. 1687, trotz der Einsprache von Seiten der Franzosen, nahe am weißen Vorgebirge eine neue starke Veste erbaut.

Es liegt in der Natur der Sache, daß so umfassende Unternehmungen nicht ohne große und mannigfaltige Opfer ins Werk gerichtet werden konnten. Für die Zukunft konnten sie dem gesammten Staate den großartigsten Gewinn bringen; für den Augenblick mußte man vor allen Dingen nur darauf bedacht sein, jene Einrichtungen fest zu gründen und ihre Lebenskraft zu sichern. Friedrich Wilhelm hatte die Sache wesentlich von diesem höheren Standpunkte aus erfaßt: er freute sich der Dukaten, die er aus afrikanischem Goldstaube prägen ließ, obgleich er gern bekannte, daß ein jeder von ihnen ihm das Doppelte koste. Außer ihm dachten aber nicht Viele so. Seine Unterthanen waren wenig geneigt, auf das Großartige seiner Bestrebungen einzugehen; thätige Mitarbeiter fand er fast nur in Raule und dessen Genossen, denen somit mehrfache Begünstigungen zu Theil wurden, was aber nur den Neid der älteren Unterthanen erweckte

und manche Kabale gegen Raule und manches Hemmniß in den begonnenen Unternehmungen hervorrief. Aber auch Raule, und vielmehr noch die Unterbedienten, denen die Verwaltung der Geschäfte in den Colonieen oblag, waren vorzugsweise auf den eignen Gewinn bedacht; statt für das Beste der Handelsgesellschaft zu sorgen, ward dort, wo man von höherer Aufsicht frei zu sein meinte, mancherlei Unterschleif und Schleichhandel getrieben. Nach alledem konnten die Summen, die von Seiten der Gesellschaft zusammengebracht waren, für die erste Zeit keine sonderlichen Zinsen bringen. Klagen erhoben sich über Klagen, daß die Geschäfte der Gesellschaft auf so gar lässige Weise betrieben w..den, bis Friedrich Wilhelm sich endlich, im J. 1686, entschloß, die Theilnehmer der Gesellschaft auszukaufen und selbst deren gesammtes Eigenthum zu übernehmen. So konnte nun das ganze Unternehmen auf eine durchgreifende, gründliche Weise geordnet und fortgeführt werden. Auch hatte der Kurfürst schon zwei Jahre vorher dafür gesorgt, seine Seemacht auf einen mehr geregelten Fuß zu bringen. Er hatte dem Raule von den Kriegsschiffen, die dieser zu unterhalten verpflichtet war, neun abgekauft, so daß er, nebst dem großen Schiffe, welches man den Spaniern abgenommen hatte, deren zehn eigenthümlich besaß. Dabei blieb aber Raule verpflichtet, sechszehn Kriegsschiffe auch ferner für den Dienst des Kurfürsten zu unterhalten, so daß dieser fortan über die, für seine Verhältnisse schon ganz ansehnliche Seemacht von 26 Kriegsschiffen zu gebieten hatte. Die ganze Wendung, die das Seewesen solcher Gestalt genommen, erregte den Enthusiasmus des alten Herrn auf so lebhafte Weise, daß man ihn nur mit Mühe abhalten konnte, in eigner Person eine größere Seereise zu unternehmen.

So war denn Alles, was Friedrich Wilhelm nach dieser Richtung hin erstrebt, im besten Gange, und es war zur Erhaltung und Förderung der Sache in der That nichts weiter nöthig, als daß sie noch für einige Zeit unter so kräftiger Leitung blieb, wie ihr durch die Person des Kurfürsten zu Theil geworden war. Denn deren bedurfte sie allerdings, und nicht bloß wegen ihrer Grundlage in der Heimath, die noch immer fester gebaut werden

mußte, sondern auch der mannigfaltigen Anfechtungen wegen, die ihr in der Fremde drohten. Je bedeutender die Handels-Unternehmungen der Brandenburger sich ausdehnten, um so lebendiger wuchs die Eifersucht der übrigen europäischen Nationen, mit denen man dabei in Berührung kam, vornehmlich der Holländer. Die holländische Handelsgesellschaft hatte die brandenburgischen Niederlassungen an der Küste von Guinea anerkennen, sie hatte sich sogar, auf das Andringen des Prinzen von Oranien, im J. 1684 bereit erklären müssen, mit gütlicher Uebereinkunft eine Abmarkung der Grenzen zwischen den holländischen und den brandenburgischen Besitzungen vorzunehmen. Dennoch aber kümmerte sie sich wenig um die Befehle ihrer Regierung. Jedes Hinderniß, das nur aufzufinden war, ward dem brandenburgischen Handel in den Weg gelegt; es kam an der afrikanischen Küste fort und fort zu tausend kleinen und größeren Reibungen. Das hatte schon zu vielfacher Klage Anlaß gegeben. Endlich, zu Anfange des Jahres 1688 brach ein Hauptsturm los. Der holländische Gouverneur von Mina überfiel mit gewaffneter Hand mehrere brandenburgische Niederlassungen, zerstörte die Schanzen, nahm die Besatzungen gefangen, bemächtigte sich der Waarenlager und hielt den Hafen von Groß-Friedrichsburg eingeschlossen. Auf so gewaltthätigen Friedensbruch führte der Kurfürst dringende Klage im Haag, und fast wäre ein Krieg mit den Generalstaaten die Folge gewesen; doch zögerte die holländische Handelsgesellschaft mit der verlangten Genugthuung so lange, bis der Tod den Kurfürsten von der Bühne des Lebens abrief. Unter seinem Nachfolger wurde die Klage wiederum aufgenommen; es dauerte indeß eine ganze Reihe von Jahren, ehe eine Ausgleichung, und nicht eben zum Vortheil der Brandenburger, zu Stande kam.

Unter Friedrich III., dem Sohne des Kurfürsten, ward das Seewesen, wie so manche andre Staatseinrichtungen, ein Gegenstand der Hofkabale; halbe Maßregeln, mit denen man hin und wieder eingriff, waren nicht geeignet, dasselbe dem Ziele entgegenzuführen, welches dem großen Kurfürsten vorgeschwebt hatte. Als König Friedrich Wilhelm I. die Regierung des Staates übernahm, war das Seewesen schon völlig in Verfall; groß in

dem zunächst Vorliegenden, in dem unmittelbar Praktischen, hatte dieser Fürst keinen Sinn für Dinge, die nur von einem höheren und freieren Standpunkte aus gewürdigt werden können. Ihm waren die überseeischen Besitzungen nur eine Last, die er zum besten Preise, der sich ihm darbot, abwerfen zu müssen meinte. Unter seiner Regierung erlosch die letzte Nachwirkung der Bestrebungen, die sein großer Ahnherr zur Begründung von Welthandel und Seemacht ins Leben gerufen hatte. Die Geschichtschreiber haben mehrfach gesagt: so sei es der Ordnung der Dinge gemäß gewesen, denn Preußen sei durch seine Natur nicht auf den Seeverkehr hingewiesen, und der große Kurfürst habe auch in diesem Streben nur phantastischen Traumbildern nachgejagt. Aber welchen Einfluß würde dies Streben, im Sinne des großen Kurfürsten lebendig erhalten, auf die Entwickelung des preußischen Staates ausgeübt haben? auf die Entwickelung eines Staates, der schon ohnedies durch innere und äußere Verhältnisse im Laufe von anderthalb Jahrhunderten so vielseitig und nach so mancher neuen Richtung hin vorwärts getrieben ist? —

Während die Gedanken des Kurfürsten bei diesen Unternehmungen in eine weite Ferne hinausgeführt wurden, versäumte er gleichwohl nicht, auch die Gestaltung der europäischen Verhältnisse mit scharfem Blicke zu verfolgen. Noch einmal sollte er zu einer näheren Theilnahme an diesen Verhältnissen veranlaßt werden, und zwar in einer Art, daß darin wiederum seine und seines Staates welthistorische Bedeutung sich aufs Würdigste und Ehrenhafteste kund gab. Es galt, dem Glauben seine Freiheit, es galt, der europäischen Menschheit den Fortschritt ihrer höheren geistigen Entwickelung zu sichern. Denn seit jenem gewaltigen Sturme, den die Reformation mit ihren Vorgängern und Nachfolgern gegen das stolze Gebäude der päpstlichen Hierarchie erregt hatte, war die Hierarchie nur zu erfolgreich beschäftigt gewesen, die niedergeworfenen Theile dieses Gebäudes aufs Neue, und fester als zuvor, wieder emporzuführen; und die gegenwärtige Zeit schien dazu um so vortheilhafter geeignet, als das geistliche Regiment an dem Absolutismus, zu dem die weltliche Macht sich emporgeschwungen hatte, einen höchst einfluß-

reichen Bundesgenossen zu werben vermochte. Ueberall, wo katholische Fürsten über protestantische Unterthanen herrschten, zeigte sich das nachdrückliche Streben, die letzteren ihrer Freiheiten zu berauben; stets durchgreifender wurden die Erfolge, die aus solchem Streben hervorgingen.

Friedrich Wilhelm, der älteste unter den protestantischen Fürsten und seinem Glauben mit innigem Gefühle und mit freier Ueberzeugung zugethan, sah das Alles mit steigender Kümmerniß an; er unterließ, soweit es in seiner Macht stand, Nichts, um abmahnend, berathend, helfend einzuschreiten. Es ist bereits erzählt worden, auf wie finstre und selbst grausame Weise der kaiserliche Hof gegen die Protestanten, namentlich in Ungarn und Schlesien, verfahren war, wie Friedrich Wilhelm dagegen Einsprache eingelegt, wie ungünstigen Sinnes man aber seine Verwendungen aufgenommen hatte. Eine neue Gefahr drohte jetzt der protestantischen Freiheit in England. König Karl II. hatte sich hier bereits, wie durch tausend andre Mißachtungen der Gerechtsame der Nation, so auch durch seine Hinneigung zum Katholicismus verhaßt gemacht; er war als wirklicher Katholik, im Anfange des Jahres 1685, gestorben. Man hatte seinen Bruder Jakob, der schon geraume Zeit als eifriger Katholik bekannt war, aus diesem Grunde von der Nachfolge auszuschließen gesucht, und nur durch Vermittelung seines Schwiegersohnes, des Prinzen von Oranien, den man in England um so mehr schätzte, als er für eine Stütze des Protestantismus galt, waren die Verhältnisse einigermaßen geordnet worden. Jakob, der, wie es scheint, sogar persönlich in einem nahen Verhältnisse zu dem Orden der Jesuiten stand, arbeitete nunmehr ziemlich unverholen an der Bekehrung des Landes; Jesuiten und päpstliche Nuntien erschienen wieder an seinem Hofe, katholischer Gottesdienst, selbst ein Kloster ward aufs Neue eingerichtet. Sehnsuchtsvoll wandten sich die Blicke des englischen Volkes auf den Prinzen von Oranien, dessen Gemahlin das nächste Anrecht auf die Thronfolge hatte, und nicht versäumte dieser, wie vorsichtig und verschwiegen er auch seinem großen Ziele entgegenschritt, aus solcher Stimmung Vortheil zu ziehen. Vorerst suchte er sich durch umfassende Ver-

bindungen für die Ereigniſſe, die ſchon eine nahe Zukunft zur Reife bringen konnte, ſicher zu ſtellen. Er entwarf den Plan zu einem Bündniß der proteſtantiſchen Fürſten und ſuchte beſonders Friedrich Wilhelm dafür zu gewinnen, indem er dieſem die Gefahr, in welcher der Proteſtantismus faſt allenthalben, wie in Deutſchland und England, ſo namentlich auch in Frankreich, ſchwebte, vorſtellen ließ. Zwar war zwiſchen Friedrich Wilhelm und ſeinem Neffen, da letzterer dem zwanzigjährigen Waffenſtillſtande Deutſchlands mit Frankreich ſo lebhaft entgegengearbeitet hatte, eine Spannung eingetreten, doch wich dieſelbe bald dem Gefühle des verwandtſchaftlichen Verhältniſſes und der höheren Uebereinſtimmung der Gemüther. Friedrich Wilhelm ging mit lebhaftem Intereſſe auf jene Vorſchläge ein, und die thätige Vermittelung des Prinzen von Oranien brachte es ſogar dahin, daß das alte Bündniß zwiſchen dem Kurfürſten und den Generalſtaaten im Auguſt 1685 erneut und der erſtere dabei für ſeine noch nicht erledigten Forderungen an Subſidien und andern Anſprüchen auf angemeſſene Weiſe entſchädigt ward. Ludwig XIV. war hiermit freilich äußerſt unzufrieden, und es kam zwiſchen ihm und dem Kurfürſten zu lebhaften Erörterungen über dieſe Angelegenheit; doch war man von beiden Seiten bemüht, einſtweilen das erſt vor wenig Jahren geſchloſſene Bündniß nicht geradezu abzubrechen.

Doch ſollte Friedrich Wilhelm, falls er dies Bündniß in der That mit irgend einem Vertrauen auf die Geſinnung des franzöſiſchen Königs eingegangen war, von Ludwig XIV. bald aufs Entſchiedenſte entfremdet werden. Die Veranlaſſung dazu gab nicht ſowohl das ſtete Raubgelüſte des Königs, das dieſer fort und fort, zur Verhöhnung aller Verträge, geltend zu machen ſtrebte, als vielmehr auch hier die Unterdrückung der religiöſen Freiheit. Freilich dienten die ſteten Umgriffe des Königs ſchon ſehr dazu, das Band zwiſchen ihm und dem Kurfürſten locker zu machen. Beſonders hatte Friedrich Wilhelm ſich verletzt gefühlt, als Ludwig XIV. das Fürſtenthum Oranien, deſſen Herrſchaft, falls Prinz Wilhelm kinderlos ſtarb, auf das brandenburgiſche Regentenhaus vererbt werden mußte, einzog und das Land in

mannigfaltiger Beziehung bedrückte; und noch mehr, als alle seine Verwendungen beim französischen Hofe wegen dieser Angelegenheit fruchtlos blieben. Andre Mißverhältnisse kamen hinzu; auch schien sich eine neue Gefahr zu bereiten, als die Gemahlin des Herzogs von Orleans, die Schwester des eben verstorbenen Kurfürsten von der Pfalz, Ansprüche auf die hinterlassenen Besitzungen des letzteren machte, und Ludwig XIV. dieselben eifrigst unterstützte. Alles aber, wie bemerkt, trat für jetzt in Schatten gegen den finstern Religionseifer, der die blutigsten Verfolgungen über die französischen Protestanten heraufführte, der der päpstlichen Hierarchie eine neue höchst gewaltige Stütze bereitete und der somit für die Angelegenheiten des gesammten Protestantismus in der That das Schlimmste befürchten ließ. Das Edikt von Nantes, welches König Heinrich IV. vor nicht ganz hundert Jahren erlassen, hatte dem Protestantismus volle Freiheit und Berechtigung gegeben. Solch eine Lage der Dinge war aber wenig nach dem Gefallen Ludwig's XIV.; sollte seine souveräne Herrschaft vollständig durchgeführt werden, so durfte auch dem Gedanken keine Freiheit verstattet bleiben, so mußte das gesammte Lebensverhältniß nach einem völlig gemeinsamen Gesetze, dessen Gipfelpunkt eben seine Person war, geregelt werden. Das zu erreichen ließen sich die Jesuiten aufs Eifrigste angelegen sein, und stets höher ward ihr Einfluß, stets erfolgreicher ihr Streben, je mehr der königliche Wüstling — nach dem allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur — zum Frömmler ward; bis seine Beichtväter es endlich wagen durften, ihn zu bedeuten: er könne vom Himmel für seine, allerdings sehr zahlreichen Sünden wider das sechste Gebot nur durch Unterdrückung der Hugenotten Verzeihung erlangen. So begann nunmehr, nachdem man die letzteren schon geraume Zeit auf alle mögliche Weise beeinträchtigt, nachdem man sie von allen königlichen Aemtern ausgeschlossen, ihren Kindern den Zutritt zu den höheren Schulen versagt, sie der Privilegien und eines selbständigen richterlichen Schutzes für unfähig erklärt hatte, ein grausames Bekehrungsgeschäft. Mit den Priestern zugleich wurden Dragoner in die Häuser der Protestanten gesandt, die mit Gewalt den Uebertritt zum Katholicismus er-

zwingen mußten; wo dieſe Widerſtand fanden, da war alle mögliche Schmach, Elend und blutige Verfolgung das Loos der Armen. Die Galeeren, die Gefängniſſe, die Blutgerüſte füllten ſich mit denen, die dem Glauben treu blieben; dabei ward der Auswanderung mit allergrößter Strenge entgegengearbeitet. So konnte man dem Könige in kurzer Friſt die glänzendſten Erfolge ſeiner frommen Beſtrebungen melden; man konnte ihm vorſtellen, daß nunmehr das Edikt von Nantes ſeine Bedeutung bereits völlig verloren habe, und ſo ward daſſelbe, am 18. Oktober 1685, wiederum aufgehoben. So ſtreng indeß die Grenzen bewacht wurden, ſo fanden dennoch an 50,000 Familien, Leute, die überall durch den Ernſt der Geſinnung wie durch arbeitſamen Fleiß ausgezeichnet waren, Gelegenheit, den Boden des geknechteten Vaterlandes zu verlaſſen. Das war das goldne Zeitalter Ludwig's XIV., das Zeitalter, welches ſich der höchſten Entwickelung der geiſtigen Cultur rühmte!

Mit offnen Armen wurden die Flüchtlinge in den Ländern, die unter proteſtantiſcher Herrſchaft ſtanden, aufgenommen. Aber unter allen Fürſten war Friedrich Wilhelm der erſte, der ihnen mit thätiger Hülfe entgegenkam. Schon drei Wochen nach der Aufhebung des Edikts von Nantes erließ er eine offene Bekanntmachung, durch welche er ſie in ſeine Länder einlud, ihnen allen Schutz und alle Unterſtützung, deren ſie bedürftig waren, verhieß, ihnen Bauplätze und Baumaterialien anbot, ihnen eigne Gerichte, Kirchen und Schulen, ſowie völlige Gleichſtellung mit den Rechten ſeiner übrigen Unterthanen verſprach. Allenthalben waren durch ſeine Geſandten und Bevollmächtigten die nöthigen Vorkehrungen getroffen, um ihnen Sicherheit und bequemes Fortkommen zu gewähren. Die Vornehmeren, die nach Berlin kamen, wurden von dem Kurfürſten perſönlich mit dem größten Wohlwollen aufgenommen; mit lebhafter Theilnahme ließ er ſich von ihnen das Einzelne ihrer Schickſale und die Abenteuer, die ſie bei Umgehung der Grenzwachen erlebt, erzählen. An zwanzigtauſend nützlicher Unterthanen wurden auf dieſe Weiſe dem brandenburgiſchen Staate gewonnen.

König Ludwig aber ward über das Verfahren ſeines Bun-

desgenossen höchlichst aufgebracht, besonders weil dieser in seiner Bekanntmachung von der „Verfolgung" gesprochen hatte, die über die Protestanten in Frankreich verhängt sei; hatte er in seiner Residenz sich doch immer berichten lassen, wie heilig und friedsam das Werk der Bekehrung vorschreite! Er machte dem Kurfürsten bittre Vorwürfe, daß er französische Unterthanen an sich ziehe, dazu zahle er keine Subsidien; auch habe er nie die Absicht gehabt, sich in die Angelegenheiten der katholischen Unterthanen des Kurfürsten zu mischen. Friedrich Wilhelm antwortete darauf in sehr ernster und würdiger Weise, indem er ihm das ganze Verfahren, das man in Frankreich gegen die Protestanten beobachtet, auseinandersetzte: er verfahre gegen seine katholischen Unterthanen nicht auf solche Art; für die Subsidien, von denen ihm überdies das Meiste nur versprochen, nicht gezahlt worden, habe er gethan, was ihm zukomme, und höher als ein solches Band, stehe ihm seine Ehre und sein Gewissen. Natürlich hatte die Erwiderung keinen sonderlichen Erfolg; vielmehr war mit dieser Angelegenheit das schwache Band, welches Friedrich Wilhelm an Frankreich fesselte, schon völlig aufgelöst.

In derselben Weise bezeigte sich Friedrich Wilhelm, als unmittelbar nach der Verfolgung der Protestanten in Frankreich auch gegen die Waldenser in Piemont, die aus frühmittelalterlicher Zeit her eine reinere Form des kirchlichen Lebens bewahrt hatten, ein nicht minder blutiger Sturm losbrach. Sie hatten schon mehrfach heftige Anfechtungen erlitten und der große Kurfürst war in Folge dessen schon öfters zu ihren Gunsten aufgetreten. Jetzt, im Januar 1686, erließ der Herzog von Savoyen, Victor Amadeus II., ein Edikt, welches den Waldensern die Ausübung ihrer Religion aufs Strengste verbot. Es kam zum Kampfe. Man brachte sie durch treulose Versprechungen zur Unterwerfung, und nun begann auch hier ein schauerliches Gericht. Vergebens schrieb Friedrich Wilhelm aufs Eindringlichste an den Herzog. Endlich gestattete man wenigstens einem Theile der Waldenser die Auswanderung nach der Schweiz. Sie wandten sich an den Kurfürsten, mit der Bitte, ihnen die Aufnahme in seine Staaten zu gestatten. Er war gern dazu bereit

und ordnete auch für ihren Empfang das Nöthige an; doch bemühte er sich, da seine Kräfte zu so vielfacher Unterstützung nicht zureichen wollten, auch andre Staaten zu ihrer Aufnahme zu bewegen. Im Frühjahr 1688 begab sich ein großer Theil der Waldenser nach der Mark Brandenburg auf den Weg; kurz vor seinem Tode bestimmte Friedrich Wilhelm die Stadt Stendal zu ihrem Aufenthaltsorte. Sein Nachfolger nahm sie daselbst auf.

Die neuen Unterthanen, die Friedrich Wilhelm auf solche Weise gewann, und vornehmlich die französischen Flüchtlinge (denn die Waldenser verließen nachmals zum größten Theil den märkischen Boden, als ihnen die Rückkehr in ihr heimisches Gebirgsland verstattet ward,) brachten der Entwickelung des brandenburgisch-preußischen Staates manch ein wesentliches Förderniß. Zwar wurde behauptet, der größere Theil der Reichen und Vornehmen unter ihnen sei nach Holland und England gezogen, und Brandenburg habe mehr nur die Aermeren erhalten; doch konnte dies, wenn es in der That so der Fall war, nicht wesentlich in Betracht kommen. Denn noch ganz andre und werthvollere Güter brachten sie mit sich. Theils war es jener Ernst der Gesinnung, der sich auf so hochachtbare Weise bethätigt hatte und der auf die sittliche Ausbildung und Kräftigung des Volkslebens nur im höchsten Grade vortheilhaft einwirken konnte; theils waren es die Elemente einer höheren Cultur, die sich in Frankreich ausgebildet hatten, während die Cultur Deutschlands seit den traurigen Zeiten des dreißigjährigen Krieges tief darniederlag. Geistig ausgezeichnete Leute mochten unter ihnen im Ganzen in geringerer Anzahl vorhanden sein; dennoch mußte durch sie und durch die Verbreitung der französischen Sprache, die sie veranlaßten, ein näheres Eingehen auf die mannigfach bedeutsamen Leistungen der französischen Literatur, die sich damals so glänzend entwickelt hatte, hervorgerufen werden. Vornehmlich aber erhielten Handwerk und Gewerbe durch die Ankunft der kunstgeschickten und fleißigen Fremdlinge einen lebhaften Aufschwung. Mancherlei Fabriken und Manufakturen wurden durch sie angelegt und auf diese Weise der Wohlstand des Volkes auf eine lange Zukunft hin wesentlich befördert. Bei Weitem wichtiger jedoch, als alles

einzelne Förderniß, erscheint der Umstand, daß durch die Ankömmlinge jene mehr universelle Richtung des Staates, welche der große Kurfürst so lebhaft erstrebte, wesentlich gehoben ward. Es lag in der Natur der Sache, daß durch ihre Aufnahme in das Ganze des Staatskörpers, durch den täglichen Verkehr der alten Unterthanen mit diesen neuen, jenes abgeschlossene Leben in den Interessen des einzelnen Weichbildes, des einzelnen Kreises, der einzelnen Provinz, welches noch aus dem Mittelalter herübergekommen und welches den Bestrebungen des Kurfürsten so oft feindlich entgegengetreten war, mehr und mehr beseitigt werden mußte. Die Vermischung mit den Fremden, — die aber nicht so stark war, daß der eigenthümlich nationale Charakter des Volkes dadurch geradehin hätte verwischt werden können, — trug wesentlich dazu bei, den Blick allmählig freier zu machen, einen offneren Sinn für das Ganze des Lebens, für die großen Verhältnisse der Geschichte zu entwickeln, aus der Enge des Provinzialismus hinaus einen höheren, einen mehr welthistorischen Standpunkt zu gewinnen.

Einen solchen Standpunkt immer weiter zu begründen, war Friedrich Wilhelm in den letzten Jahren seines Lebens noch auf mancherlei andre Weise thätig. Wie dazu der großartig angelegte Verkehr zur See und die Verbindung mit fernen Welttheilen dienen mußten, so ward vorzugsweise auch die Wissenschaft, entschiedener als früher, in diesem Sinne befördert. Historische Arbeiten wurden unternommen, um die Weisheit alter Zeiten und das Wesen fremder Volksthümlichkeiten zu ergründen, zugleich auch, um die Bedeutung der Ereignisse der Gegenwart würdig zu entwickeln; naturgeschichtliche Forschungen wurden angebahnt, um tiefer in den inneren geheimnißvollen Zusammenhang der Dinge einzudringen. So hatte die Kunde von den Eigenthümlichkeiten des himmlischen Reiches in China und von der alten merkwürdigen Cultur des Landes zu jener Zeit hohes Interesse erweckt. Die Arbeiten des Propstes Müller in Berlin zum Studium der chinesischen Sprache empfingen von Friedrich Wilhelm vielfache Unterstützungen; Müller hielt dem Hofe Vorträge über China und dessen Bewohner, und gewann bald Ge-

legenheit, seine gelehrten Forschungen weit auch über andre Länder des Orients auszudehnen. Durch Dr. Beckmann ward in Berlin eine hebräische Druckerei eingerichtet. Die Bibliothek und die Kunstkammer zu Berlin wurden fort und fort vermehrt, die letztere namentlich durch die mannigfaltigsten ethnographischen Seltenheiten, sowie durch verschiedene Sammlungen von Gegenständen des classischen Alterthums; vorzüglich bedeutend war der kurpfälzische Antikenschatz, der im J. 1686 an Friedrich Wilhelm überging und der an dem Alterthumsforscher Lorenz Beger einen gelehrten Erklärer fand. Mit besonderm Interesse ging der Kurfürst auf die Ergebnisse der Chemie ein; er unterstützte die Versuche des berühmten Chemikers Kunckel aufs Reichlichste, und freilich geht von den geheimnißvollen Arbeiten, die Kunckel in seinem Laboratorium vornahm und bei denen Friedrich Wilhelm nicht selten gegenwärtig war, die Sage, daß es dabei vorzugsweise auf jenes alte Bestreben der Alchymisten, die Zusammensetzung des Goldes zu finden, abgesehen gewesen sei. Noch jetzt weiß das Volk in der Gegend von Potsdam, wo Kunckel sein Wesen trieb, mancherlei phantastische Dinge davon zu erzählen; doch wenn er auch nicht zur Erzeugung des Goldes kam, so gelangte er doch dahin, vortreffliches Krystallglas, und namentlich ein schönes, dunkelglühendes Rubinglas zu bereiten und mancherlei prächtiges Schmuckgeräth daraus anzufertigen. Endlich ist noch zu erwähnen, daß Friedrich Wilhelm zwei Jahre vor seinem Tode den berühmten Geschichtschreiber Samuel von Pufendorf in seine Dienste nahm, der durch die liberalsten und umfassendsten Mittheilungen in den Stand gesetzt ward, die Geschichte seiner Regierung in so würdiger wie freisinniger Weise schreiben zu können. —

In demselben Maße, in welchem Friedrich Wilhelm sich von Frankreich entfremdet fühlte, mußte er sich geneigt bezeigen, wiederum näher auf die deutschen Verhältnisse einzugehen, wie wenig auch ein eigentliches Vertrauen auf eine energische Lebensäußerung von Seiten des deutschen Reiches oder des Reichshauptes, des Kaisers, möglich war. So hatte er unmittelbar nach dem Abschlusse des zwanzigjährigen Waffenstillstandes mit Frankreich einen

Vorschlag gemacht, der in der That das einzige Rettungsmittel war, um Deutschland, den unaufhörlichen Anmaßungen Frankreichs gegenüber, eine würdigere Stellung wiederzugeben: daß nemlich von Seiten der größeren deutschen Fürsten ein stehendes Reichsheer von ansehnlicher Stärke errichtet werden möchte und daß die kleineren Fürsten zum Unterhalt des Heeres ihre Beisteuer zahlen sollten; er selbst sei dazu bereit, wenn der Kaiser den benachbarten kleinen Fürsten die nöthige Beisteuer auflegen wolle. Kaiser Leopold aber war auf die Macht des Kurfürsten schon viel zu sehr mißtrauisch, als daß er sich hätte entschließen können, diese Macht noch auf eine so augenfällige Weise zu befördern. Der Vorschlag kam also nicht zur Ausführung. Vor allen Dingen fürchtete der Kaiser Friedrich Wilhelm's Ansprüche auf jene schlesischen Herzogthümer, an deren Herausgabe der letztere fort und fort mahnen ließ. Da der Kaiser durchaus keine Lust hatte, das Recht des Kurfürsten anzuerkennen oder auch nur eine genügende richterliche Untersuchung in dieser Sache anzuordnen, so schien durch sie jede nähere Verbindung zwischen beiden Fürsten im Voraus vereitelt. Da eröffnete sich plötzlich von einer Seite, von wo man es vielleicht am Wenigsten geahnt hatte, die Gelegenheit, ein gegenseitiges Abkommen — aber freilich doch nur ein scheinbares — zu treffen und in Folge dessen eine engere Verbindung — aber freilich doch keine nachhaltige — zu schließen.

Die Verhältnisse im eignen Hause des Kurfürsten waren es, was dazu die Veranlassung gab. Wie hell der Ruhm des greisen Herrschers auch über die Lande strahlen mochte, im eignen Hause sah es nicht gar so erfreulich aus. Die Glieder seiner Familie lebten nicht in derjenigen inneren Eintracht, die allein das Glück des Hauses begründet. Seine zweite Gemahlin, Dorothea, war nicht vermögend, seine historische Größe zu fassen und dem Zwecke seines Lebens, wie es die Pflicht des Weibes und wie es vor Allem die Pflicht der Fürstin ist, ihre eignen Wünsche zum Opfer zu bringen. Seiner Person zwar war sie mit der innigsten Theilnahme zugethan; sie hatte ihn unausgesetzt auf seinen Kriegszügen begleitet, sie pflegte ihn mit aufopfernder Treue und Beharrlichkeit, als Alter und die vielen

Anſtrengungen eines thatenreichen Lebens ſeinen Körper krank und gebrechlich machten. Aber es war nur der Mann, der Held, den ſie liebte; für das Höhere ſeines Berufes, für die Zukunft des Staates, die in dieſem Manne verkörpert war, die ſein innerſtes Weſen, ſeine Seele, die Triebkraft ſeines Lebens ausmachte, hatte ſie dennoch kein Gefühl. Sie ſah in dem fürſtlichen Stande mehr nur das glänzende Vorrecht, das dem Auserwählten vor den übrigen Kindern der Erde zu Theil wird, als die viel größere und ſchwer laſtende Pflicht, die an dieſen Stand geknüpft iſt. Darum empörte es ihr mütterliches Gefühl, daß ihre Kinder denen der erſten Gemahlin des Kurfürſten, deren Gedächtniß überdies noch ſo lebendig war, daß es ihr fort und fort die Liebe des Volkes entzog, nachſtehen ſollten; waren doch die Beſitzungen des Kurfürſten umfaſſend genug, um alle Kinder dereinſt auf behagliche Weiſe verſorgen zu können! Sie begegnete den bevorrechteten Kindern der erſten Ehe auf ſtiefmütterliche Weiſe, und die Mißſtimmung im Innern des Hauſes bildete ſich im Munde des Volkes zu allerlei düſtern und grauſigen Sagen aus. Man flüſterte ſich einander zu, daß ſie ihren Stiefkindern mit Gift nachſtelle; manche unvorhergeſehene Zufälle kamen hinzu, um ſo entſetzlichem Verdachte zur Beſtätigung zu dienen. So iſt bereits erzählt worden, daß man den Tod des älteſten Prinzen, Karl Emil, der in Straßburg ſtarb, ihr zuſchrieb. Prinz Friedrich, der nunmehr der Thronerbe ward, ſcheint ſelbſt den Argwohn getheilt zu haben. Böſe Auftritte, die er mit der Stiefmutter hatte, und Drohungen von Seiten der letzteren ſollen ihn zu dem Wahne veranlaßt haben, daß auch er im väterlichen Hauſe nicht mehr ſicher ſei; er ſoll ſich deshalb nach Kaſſel, zu ſeiner Tante, der verwittweten Landgräfin, mit deren Tochter er verlobt war, geflüchtet haben, und ein ernſtlicher Zwieſpalt mit dem Vater, der natürlich auf ſo argen Verdacht nicht einging, die Folge geweſen ſein. Nachdem die Ausſöhnung erfolgt war und der Prinz ſich mit der heſſiſchen Prinzeſſin vermählt hatte, ſoll er nach einem Beſuche bei der Stiefmutter plötzlich gefährlich krank geworden und die Furcht vor Vergiftung aufs Neue rege geworden ſein, worauf der Prinz Berlin wiederum verlaſſen und

in Köpnik eine Zufluchtsstätte gesucht habe; und noch mehr sei er von der Richtigkeit seines Argwohns überzeugt worden, als seine junge Gemahlin ganz plötzlich starb. Indeß bezeugt Alles, was wir aus zuverlässiger Quelle über den Charakter der Kurfürstin wissen, daß der Verdacht zu Verbrechen solcher Art auch nicht einen Schatten von Wahrscheinlichkeit hat; die Sagen haben nur insofern einen Werth, als sie dazu beitragen, den Charakter, die Stimmung, die Auffassungsweise der Zeit kennen zu lernen. Wohl aber mag das an ihnen wahr sein, was sie von dem Zwiespalt im Inneren der Familie melden; auch scheint der Kurfürst selbst zu seinem Thronerben, auf den, neben manchen sehr edlen Seiten des Charakters, doch seine heroische Größe, sein freier, kühner Geist nicht übergegangen war, keine sonderlich innige Zuneigung gehabt zu haben. Das stete Anliegen seiner Gemahlin, die Rücksicht auf die unwandelbare Pflege, die sie ihm angedeihen ließ, vermochte ihn endlich, ihren Wünschen für das Wohl ihrer Kinder nachzugeben und im Januar 1686, im Widerspruch gegen ein älteres Testament, gegen die Hausgesetze und gegen alle richtige Politik, ein neues Testament zu unterzeichnen, in welchem der Kurprinz zwar als der Haupterbe seines Reiches anerkannt ward, allen übrigen Söhnen jedoch, obschon unter oberster Hoheit des Haupterben, besondre Landestheile als selbständige Fürstenthümer zugesprochen wurden.

So hatte auch der größte Mann seiner Zeit der allgemeinen menschlichen Schwäche seinen Zoll dargebracht. Denn was sonst wohl in seinem Charakter, in seiner Handlungsweise als tadelnswürdig hervorgehoben wird, — namentlich die durchgreifende und oft allerdings sehr herbe Weise, in welcher er althergebrachte Privilegien umstürzte und seinen Unterthanen schwere Lasten, an die sie nicht gewöhnt waren, aufbürdete, — das findet eben, nicht seine Entschuldigung, sondern vielmehr seine Rechtfertigung in dem großen Berufe, der ihm zu Theil geworden war, in dem Bestreben, aus zerstückelten Theilen einen Gesammtstaat von höherer Bedeutung und Kraft zu schaffen, und in der Verwirrung der Verhältnisse, in die er, um sie zur Einheit zu bringen, mit unnachsichtiger Energie eingreifen mußte. Hier aber hatte er

seinem Berufe, dem ganzen Zwecke seines Lebens gerade zuwider gehandelt. Noch war das Gebäude das er emporgeführt, nicht einmal gänzlich vollendet, und er selbst hatte nunmehr die Hand angelegt, um den mühsamen Verband der Mauern wieder voneinander zu reißen und das kaum gewonnene Ganze aufs Neue zu zerstückeln. Sollte er an der Fortführung des Werkes, das er begonnen, verzweifelt haben? Die Frage wird durch das rüstige Handeln für das Wohl und für die historische Bedeutung seines Staates, das bis zum letzten Athemzuge anhielt, verneint. Begreiflich wird sein Entschluß zu dem Testamente nur, wenn wir annehmen, daß er die Unterzeichnung eines Theils nur vorgenommen, um der steten Mahnungen eines Weibes, dem er sich persönlich doch so dankbar verpflichtet fühlte, los zu sein, und daß er anderen Theils, dem kühnen Spieler gleich, geglaubt habe, der Bestimmung des Schicksales selbst die Entscheidung über die Zukunft seines Staates anheimstellen zu müssen. Denn nicht widerrief er in diesem Testamente in gebührender Form, wie es nöthig gewesen wäre, seine früheren testamentarischen Bestimmungen, noch traf er sonst irgend eine besondere Vorkehrung, die die Ausführung der den Hausgesetzen zuwider laufenden Verfügungen hätte vorbereiten können. War das Werk seines Lebens nicht vergeblich gewesen, so mochte es auch Kraft genug haben, um aus sich selbst, seinem letzten Willen zum Trotz, bestehen zu können; hatte es die Kraft nicht, so mochte es immerhin zusammenfallen.

Der lebhafte Unwille des Kurprinzen über dies Testament, den auch Prinz Ludwig, der jüngste Sohn aus der ersten Ehe des Kurfürsten, hochherzigen Sinnes getheilt haben soll, gab nunmehr der österreichischen Diplomatie willkommene Gelegenheit, Brandenburg in ihr Interesse hinüberzuziehen. Denn der Kaiser wünschte allerdings dringend eine nähere Verbindung mit dem Kurhause, ohne sich doch zu einer Abtretung in Schlesien verstehen zu wollen. Jetzt ward dem Kurfürsten der Antrag gemacht, für seine Ansprüche auf jene schlesischen Besitzungen den Schwiebuser Kreis, der an die Neumark grenzte, zu übernehmen, und er ging, um in dieser Sache überhaupt nur zu einem Ziele zu

gelangen, gern darauf ein, obgleich der genannte Kreis beträchtlich kleiner war, als diejenigen Theile Schlesiens, auf die er Ansprüche machte. Zugleich aber verhandelte der kaiserliche Gesandte in Berlin, Freitag, insgeheim mit dem Kurprinzen und versicherte ihn, wenn er sich verpflichte, nach dem Antritt seiner Regierung den Schwiebuser Kreis zurückzugeben, so werde der Kaiser die Ausführung des Testaments auf keine Weise unterstützen. Der Kurprinz, ohne wesentliche Theilnahme an den Staatsgeschäften, ohne genügende Kenntniß von der Rechtsgültigkeit der Ansprüche seines Vaters und außer Stande, sich mit dessen Ministern über die Sache berathen zu können, unterzeichnete den verlangten Revers; auch wurde er, wie es scheint, dazu um so mehr bewogen, als seine ganze Gesinnung den französischen Interessen abhold war und er deßhalb und zugleich, um sich zur künftigen Ausführung eines Planes, der ihm schon früh vorschwebte, die Beistimmung des Kaisers zu sichern, mit dem letzteren ein gutes Vernehmen wünschen mußte. So kam, nachdem diese Sache in Richtigkeit gebracht war, im März 1686 ein Bündniß zwischen Friedrich Wilhelm und Kaiser Leopold zu Stande, in welchem die Abtretung des Schwiebuser Kreises und die Verzichtleistung des Kurfürsten auf seine anderweitigen Ansprüche ausgesprochen ward und beide Mächte sich zur Vertheidigung des Reichs und zum gegenseitigen Schutze verpflichteten. Namentlich sollte in Folge des Bündnisses Kurpfalz vor den Ansprüchen von französischer Seite und die Erbberechtigung des Kaisers auf die spanische Monarchie gesichert werden. Dem Kurfürsten wurden ansehnliche Subsidien verheißen.

Unmittelbar nach dem Abschluß des Bündnisses sandte Friedrich Wilhelm dem Kaiser ein auserlesenes und trefflich ausgerüstetes Truppencorps unter dem General von Schöning zur Fortsetzung des Türkenkrieges, und zwar zur Unterstützung in der Belagerung der festen Stadt Ofen, welche die Türken bereits anderthalb Jahrhunderte im Besitz hatten. Das Corps hatte sich zu Anfang April bei Crossen versammelt; dort hielt der Kurfürst eine letzte Heerschau über die Soldaten und entließ sie dann, nachdem er den Offizieren noch eine ergreifende Abschiedsrede

gehalten hatte. Das Bild des alten Heerführers, unter dem sie so oft gesiegt, der jetzt aber von Alter und körperlichen Leiden gebeugt war und den sie kaum wiederzusehen hoffen durften, hatte sich dem Gedächtniß der tapferen Krieger tief eingeprägt. Sie marschirten durch Schlesien, überschritten den Jablunka-Paß, und trafen zu Ende Juni vor Ofen ein, das bereits durch ein gewaltiges Belagerungsheer unter dem Herzoge von Lothringen eingeschlossen war. Aber die Türken vertheidigten die Stadt mit Macht und ein zahlreiches Heer kam zu ihrem Entsatze heran. Es ward von beiden Seiten gewaltig und mit Anstrengung aller Kräfte gekämpft; die Brandenburger aber waren es, die in vielen Gefechten den Preis der höchsten Tapferkeit davontrugen. Als Ofen endlich, zu Anfange Septembers, trotz des verzweifelten Widerstandes von Seiten der Türken gestürmt ward, waren sie die ersten, die eindrangen. Nach der Eroberung der Stadt traten sie den Rückmarsch an, und brachten dem Kurfürsten wohlverdiente Lorbeern und neuen Ruhm heim.

Ernst und gehalten, ließ es sich Friedrich Wilhelm von dieser Zeit ab angelegen sein, den Frieden im Innern des deutschen Reiches und ein festeres Zusammenschließen seiner Glieder zu befördern, damit so den nimmer erlöschenden Ansprüchen und Vergrößerungsplänen des französischen Königes doch irgend ein Maß und Ziel gesetzt werde. Auch mit Schweden schloß er zu diesem Zwecke ein geheimes Bündniß. Freilich brachte es die ehrenhafte Weise, in welcher er hiebei auf dem deutschen Reichstage auftrat, dahin, daß man sich von französischer Seite wiederum höchlichst unzufrieden gegen ihn äußerte; er aber wies alle Zumuthungen eines von Frankreich abhängigen Verhältnisses sehr entschieden zurück, und damit war denn allerdings die Spannung mit Ludwig XIV. nur noch offner dargelegt. Vor Allem aber beschäftigte ihn der Plan seines Neffen, des Prinzen von Oranien, zur Erwerbung der englischen Krone, der dem ganzen Verhältniß der europäischen Mächte eine so wesentlich veränderte Stellung zu geben versprach. Eine persönliche Zusammenkunft zwischen beiden Fürsten zu Cleve führte näher zur Verabredung der Maßregeln, die bei diesem Unternehmen, wenn es zur Reife gediehen

sei, zu ergreifen sein würden. Friedrich Wilhelm sagte dem Prinzen militärische Unterstützung zu. Auch nahm er den berühmten Marschall von Schomberg, der als protestantischer Flüchtling Frankreich verlassen hatte und der den beabsichtigten Angriff des Prinzen gegen den König von England durch seine Kriegserfahrung unterstützen sollte, vorläufig in seine Dienste. Um allen Verdacht zu vermeiden, machte er ihn sogar zum General- en-Chef aller brandenburgischen Truppen und zum Statthalter in Preußen, indem er es, des höheren Zweckes halber, einstweilen unbeachtet ließ, daß sich durch den Vorzug des Fremden der alte verdiente Feldmarschall Derfflinger bitter gekränkt fühlte. „London" und „Amsterdam", — die Namen der beiden Orte, in denen sich die Entscheidung des Schicksales der Welt vorbereitete, waren die Parole, die er der Leibgarde in den letzten beiden Tagen seines Lebens gab. —

Groß und würdig, wie die lange Folgereihe der Thaten seines Lebens, so war auch das Ende des Kurfürsten, ein erhabenes Beispiel, wie ein Christ, ein Mann, ein Herrscher sterben soll. Den Zwiespalt im Innern seiner Familie durfte er als ausgeglichen ansehen; doch war ihm, ehe er von der Erde schied, noch ein bittrer Schmerz aufbehalten gewesen. Im Frühjahr 1687, ein Jahr vor seinem Tode, war sein dritter Sohn, Prinz Ludwig, im blühenden Alter gestorben, so daß ihm von den Kindern seiner ersten Ehe nur noch der Kurprinz übrig blieb. Er selbst war von körperlichen Leiden gedrückt; gichtische Beschwerden hatten ihn schon seit einer Reihe von Jahren, oft auf sehr empfindliche Weise, heimgesucht. Im Frühjahr 1688 ging das gewöhnliche Gichtübel in die Wassersucht über. Man hielt die Krankheit anfangs nicht für lebensgefährlich; als sie aber nach den Tagen des Osterfestes stärker zunahm, überzeugte er sich, daß er keine Heilung mehr zu erwarten habe. Schon vierzehn Tage vor seinem Tode äußerte er mehrfach, etwa der 17. oder 18 April (alten Styles) würde sein Sterbetag sein.

Er war seiner Gewohnheit gemäß, nach Potsdam hinausgezogen. Wie in früheren Tagen, so gingen auch jetzt alle Geschäfte ihren regelmäßigen Gang. Doch traf er in aller Stille,

seine Gemahlin und seine Kinder nicht zu betrüben, alle Vorbereitungen, damit sie nach seinem Scheiden die Angelegenheiten des Hauses und die des Staates in vollkommener Ordnung vorfinden möchten. Der 17. April war der Tag der gewöhnlichen Sitzung des Geheimen Rathes. Er hatte die Nacht schlaflos und in Schmerzen zugebracht, doch ließ er sich am Morgen früh im Bette ankleiden und befahl dann, die Räthe sogleich zusammenzuberufen. Nachdem dies geschehen war und die Räthe sich versammelt hatten, wandte er sich an sie und an den Kurprinzen und redete sie mit fester Stimme also an: „Ich bin überzeugt, es ist das letzte Mal, daß ich diesem Rathe beiwohne; denn die Schwachheit meines Körpers hat zu sehr überhand genommen, und die Sanduhr meines Lebens wird bald abgelaufen sein. Mir ist am Besten bewußt, was ich leide, und was ich folgenden Tages noch auszustehen haben werde. Durch Gottes Gnade habe ich eine lange und glückliche, aber auch sehr mühsame, von Unruhen und Kriegen begleitete Regierung geführt. Mein Ziel war darauf gerichtet, mein kurfürstliches Haus in Ruf, Flor und Ansehn zu bringen; welche Beschwerden, welche Sorgen dies mir verursacht, welche Trübsale dabei über meine Länder gekommen, ist bekannt. Durch Kriege verwüstet, im armseligsten Zustande fand ich die Länder nach meines Vaters Tode; durch Gottes Hülfe hinterlasse ich sie im Wohlstande und Frieden, von meinen Feinden gefürchtet, von meinen Freunden geliebt und geehrt. Ich zweifle nicht, daß auch du, mein Sohn und Nachfolger, in denselben Grundsätzen fortfahren wirst, sie zu beherrschen; — vor allen Dingen aber behalte Gott vor Augen. Vergiß nie, die bei einer solchen Verwaltung nöthige Vorsicht aus den Augen zu lassen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß eine eiserne Hand und ein stehendes Heer hiezu nöthig sind; aber übe jene mit Geschick, und dies bilde nur, um des Landes Sicherheit und das erlangte Ansehn deines Hauses zu bewahren. Wenn du dich der Hülfe der getreuen alten, erfahrnen Räthe bedienst und nicht auf diejenigen hörst, welche ungerechte Rathschläge geben, wirst du deinen Unterthanen beweisen, daß du sie liebst. Mit allem Fleiße sei darauf bedacht, den Ruhm, welchen ich dir als ein

Erbtheil hinterlasse, zu bewahren und zu vermehren." Dann verwies er den Kurprinzen auf einige Regeln über besondre Punkte der Regierung des Staates, die er ihm schriftlich aufgesetzt habe. Hierauf dankte er den Räthen für all ihre treuen Dienste; er zweifle nicht, so fügte er hinzu, daß sie dieselben inskünftige auch seinem Sohne erweisen würden. Es bedürfe keiner Versicherung, wie sehr er gewünscht habe, seine Unterthanen noch vor seinem Tode von den drückenden Lasten, die er über sie verhängen mußte, befreien zu können; aber die Zeiten seien so gefahrvoll, daß es ihm leider nicht möglich gewesen sei, dies schon zur Ausführung zu bringen. — Alle Versammelten waren nach dem Schluß der feierlichen Rede von tiefster Rührung ergriffen. Weinend nahm der Kurprinz zuerst das Wort, indem er sagte, daß es ihm zum Ausdruck seiner Liebe und Verehrung an Worten fehle; er hoffe, daß das Ende des theuren Vaters noch nicht so nahe sei; habe es aber Gottes Verhängniß also bestimmt, so werde es sein höchstes Streben sein, die väterlichen Rathschläge unverbrüchlich zu befolgen. Dann sprach Jeder von den Räthen seinen Schmerz aus, und gab das Versprechen, dem Hause des Kurfürsten allezeit treu zu verbleiben. Nach einer Pause wurden sodann einige Geschäftssachen vorgenommen und diese in vollkommener Ruhe, wie in den Tagen der Gesundheit, abgemacht. Hernach ließ sich der Kurfürst in sein Schlafgemach bringen und berief den Kurprinzen zu sich, den er noch einmal aufs Nachdrücklichste zur Befolgung seiner treugemeinten Rathschläge ermahnte. Der Kurprinz warf sich zu seinen Füßen und bat ihn um Vergebung der Fehler, die er begangen, und um seinen Segen. Der Vater ertheilte ihm denselben. Dann schenkte er denen, die um ihn waren, Angehörigen und Dienern, werthvolle Gegenstände der Erinnerung und bemühte sich, seine Gemahlin, die in der Gewißheit des ungeheuren Verlustes alle Fassung verloren hatte, zu trösten.

Am Nachmittage kamen die beiden Hofprediger, die aus Berlin zu dem Scheidenden herberufen waren. Als sie in sein Gemach eintraten, empfing er sie mit den Worten des Apostels: „Ich habe einen guten Kampf gekämpft, ich habe den Lauf vollendet, ich habe Glauben gehalten. Hinfort ist mir beigelegt die

Krone der Gerechtigkeit, welche mir der Herr an jenem Tage geben wird." Im Verlauf des frommen Gespräches, das sich an dieſe Worte anknüpfte, äußerte er: er ſei ſich ſeiner Schwachheiten und Sünden gar wohl bewußt, aber er vertraue feſt auf den Erlöſer, deſſen Blut ihn von ſeinen Sünden gereinigt habe. Am Abend trafen auch die jüngeren Kinder und die Schwiegertöchter im Schloſſe zu Potsdam ein. Allen ertheilte der Kurfürſt ſeinen Segen. Beim Eintritt der Nacht ſtärkten ihn die Geiſtlichen durch bibliſche Worte, die von der Zuverſicht und der Herrlichkeit des ewigen Lebens handelten. Dann verlangte er allein zu ſein; nur ſeine Gemahlin blieb die Nacht über bei ihm.

Der folgende Tag verging unter religiöſen Geſprächen und Bezeigungen der innigſten Liebe gegen alle Glieder der Familie. Gegen Abend war der Kurfürſt in einen bewußtloſen Zuſtand verfallen; nachdem er ſich erhohlt hatte, gedachte er mehrfach in den theilnehmendſten Aeußerungen der verfolgten Proteſtanten, denen er ſeine Staaten geöffnet und empfahl ſie der thätigen Fürſorge des Kurprinzen. „Ich habe, ſo ſagte er, noch eine andre Familie, eine, die ich nach dem Gebot der Nächſtenliebe angenommen, die mir aber nicht weniger theuer iſt als diejenige, durch welche die Natur mich zum Vater gemacht hat. Es iſt die große Zahl der Flüchtlinge, deren Kirchentrümmer ich aus Frankreich gerettet und welche ich nach dem unglücklichſten kirchlichen Schiffbruch in meine Staaten, wie in einen ſichern Hafen, aufgenommen habe." Zugleich äußerte er ſich mit Betrübniß über den Mangel an gegenſeitiger Duldſamkeit, der noch immer zwiſchen den verſchiedenen proteſtantiſchen Parteien ſtatt fand.

Eine ſehr ſchmerzenvolle Nacht, welche die nahe Auflöſung anzukündigen ſchien, folgte; doch trug der Kurfürſt alle Leiden mit ſtiller Ergebung, um ſeine Gemahlin, die auch dieſe Nacht bei ihm wachte, nicht zu betrüben. Der 19. April (der 29. nach heutiger Rechnung) brach an. Gebete und religiöſe Geſpräche mit den Hofpredigern brachten dem Gemüthe des Sterbenden Troſt und Stärkung. Seine Kinder traten ein; knieend küßten ſie dem Vater die Hände. Einer der Hofprediger, Cochius, begann die Worte des Apoſtels: „Denn das iſt je gewißlich wahr

und ein theuer werthes Wort, daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen," — „„unter welchen ich der vornehmste bin,"" fügte der Kurfürst, den Spruch beschließend, hinzu. Cochius versicherte ihn der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit, die Umstehenden sprachen Amen, der Kurfürst sagte mit leisem Nachdruck: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt." Dann blickte er seine Kinder an und äußerte, ihm schwebe das Bild des Patriarchen Jakob vor, wie dieser seine Kinder gesegnet habe; er that dasselbe mit den Ausdrücken der zärtlichsten Liebe. Mehrere Geheime Räthe waren eingetreten. Einer von ihnen brachte einen Brief von der Hand des jüngsten, eilfjährigen Prinzen, den eine Krankheit verhindert hatte, von Berlin herbeizueilen, und der schriftlich um den Segen des Vaters bat. Der Kurfürst, schon schwächer werdend, ließ denselben in seinem Namen durch Cochius ertheilen. Ein Andrer erinnerte, daß auch die junge verwittwete Herzogin von Mecklenburg, die älteste Tochter aus der zweiten Ehe des Kurfürsten, des väterlichen Segens bedürftig sei; auch ihr wurde er auf dieselbe Weise ertheilt. Jetzt näherte sich die Kurfürstin, schwankend unter der Last ihres Jammers, dem Lager des Gemahles und fragte, ob er denn nicht auch für sie einen Segen habe. „Ihr, so erwiderte er mit schwacher Stimme, Ihr werdet in Ewigkeit gesegnet sein." Alle fielen auf ihre Kniee und baten Gott, das kurfürstliche Haus zu schützen, von dem theuren Vater und Herrn aber die heilige Seele bald in Ruhe abzufordern. Schon war seine Seele im Begriff zu scheiden. „Herr Jesu, komm, ich bin bereit!" so rief er aus, und dann: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und wird mich dereinst aus der Erde auferwecken!" Leise klagte er, wie der Tod so hart sei, und daß sein Herz nicht brechen wolle. Endlich flüsterte er noch mit vernehmbarer Stimme: „Nun wird es, will's Gott, bald gethan sein; ich fühle, daß sich Etwas löst." Seine Augen schlossen sich, er ließ das Haupt sinken und verschied.

Die Welt war um einen ihrer wenigen großen Geister ärmer.

Sechstes Kapitel.

Die erste Hälfte der Regierung Friedrich's III., unter Danckelmann's Geschäftsführung. — Der Umsturz des Testaments. — Theilnahme an dem Unternehmen Wilhelm's von Oranien gegen England. — Neuer Krieg des Reiches gegen Frankreich. Friedrich's Theilnahme an demselben. Die Belagerung von Bonn. — Theilnahme an dem Türkenkriege. — Religiöse und wissenschaftliche Verhältnisse. Spener, die Gründung der Universität Halle, Thomasius, Francke. — Die Akademie der Künste. Künstlerische Unternehmungen. Schlüter. Musik und Poesie. — Schaugepränge. — Finanzen. — Danckelmann's Sturz. Wartenberg.

Das Leben bringt nur selten jene außerordentlichen Momente, in denen sich die Kräfte und Wirkungen, die dasselbe vereinzelt durchziehen, wie in einen leuchtenden Brennpunkt sammeln; nur selten bringt die Geschichte jene genialen Erscheinungen hervor, die, einen großen Theil der Menschheit vertretend, das Streben der Zeit zusammenfassen und sich und den Zeitgenossen und Nachkommen zum Bewußtsein bringen. Das ist ein inneres, naturnothwendiges Gesetz des Lebens, und es wäre widersinnig, darüber zu klagen. Es ist vielmehr schon mit vollem Dank anzuerkennen, wenn die beschränktere Natur, die an die Stelle des Genie's tritt, sein Streben, seine Richtung aufzunehmen sich bemüht und nach dem Maße ihrer Kräfte weiterführt. Auf Friedrich Wilhelm folgte in der Regierung des brandenburgisch-preußischen Staates zunächst kein Mann, der ihn zu ersetzen fähig gewesen wäre; seine beiden nächsten Nachfolger hatten bei Weitem nicht die Größe und Freiheit des Geistes, die ihm einwohnte; aber sie befolgten beide, jeder auf seine Weise, die Bahn, die er vorgezeichnet hatte; ungleich einseitiger als er, vermochten dennoch beide, wenigstens einzelne Elemente dessen, was er begründet hatte, weiter zu fördern.

Friedrich, der dritte brandenburgische Kurfürst des Namens, übernahm nach dem Tode seines großen Vaters die Regierung. Er war der dritte Sohn aus Friedrich Wilhelm's erster Ehe und am 11. Juli (dem 1. Juli alten Styles) 1657 geboren.

Der erste, frühgeborne Prinz, Wilhelm Heinrich, war schon 1649, ein Jahr nach seiner Geburt, — der hoffnungsvolle Karl Emil 1674 im blühendsten Alter gestorben. Die Geburt Friedrich's III. fiel in eine bedrängte Zeit, doch wurde sie, wie gewöhnlich, von den Poeten gefeiert; man hat daran erinnert, daß einer von diesen ihm schon damals verheißen habe, er werde regierender Fürst, ein andrer, er werde sogar König werden, wie wenig auch zur Erfüllung solche Prophezeihungen Aussicht vorhanden schien. Dies Letztere um so weniger, als er, von schwächlicher Körperbeschaffenheit und etwas verwachsen, — die Amme hatte ihn als Kind rücklings auf den Boden stürzen lassen, — neben dem kräftigen Karl Emil gar sehr im Schatten stand. Er war aber freundlich und milden, gütigen Sinnes; auch lernte er fleißig und sorgsam, was zur höheren Bildung des Lebens nöthig war, während sein älterer Bruder nur zu oft unbändigen Trotz und Unlust zum Lernen zeigte. Ein günstiges Geschick hatte dem Vater für ihn einen ausgezeichneten Lehrer und Erzieher in der Person des Licentiaten Eberhard von Danckelmann zugeführt, der, anfangs unter Otto von Schwerin, bald aber selbständig die Ausbildung des Prinzen leitete und der Weichheit und Schwäche, die dieser wohl zeigte, durch nachhaltigen Ernst glücklich zu begegnen wußte. Ebenso entwickelte sich in Friedrich frühzeitig ein warmer religiöser Sinn, zugleich aber auch ein eignes Wohlgefallen an dem, was der äußeren Repräsentation angehört und was geeignet war oder geeignet scheinen mochte, derselben eine größere Würde und höheren Glanz zu verleihen. Es ist höchst charakteristisch für ihn, daß er schon als noch nicht zehnjähriger Knabe, unter dem Titel eines „Fürsten von Halberstadt," einen eignen Orden — „de la Générosité" — stiftete und die Einrichtung desselben mit allen Formalien durchführte. Er hatte sich zu dem Behuf sorgfältigst von den Ceremonien, die bei der Aufnahme der Ritter des Johanniterordens statt fanden, unterrichtet und danach die seinigen angeordnet. In der Kirche der Besitzung Schwerin's, bei dem er sich damals aufhielt, ließ er sich einen großen sammtnen Stuhl errichten; zu beiden Seiten mußte man ihm Schwert und Kreuz auf Kissen halten; unter

Orgelschall traten dann die Kavaliere, zum Theil sehr angesehene Hofbediente, heran, die feierlichst ihr Begehren kund geben mußten und feierlichst den Ritterschlag empfingen. Es ist ebenso charakteristisch für jene Zeit, daß auch alle Uebrigen dies Ritterthum, gewiß den höchsten Ausdruck souveräner Geltung, mit vollkommenem Ernste aufnahmen. Die Zahl der Ritter, denen es natürlich auch an den nöthigen Würdenträgern auf keine Weise fehlte, wuchs übrigens bald so ansehnlich, daß der Prinz sich schon in seinem sechszehnten Jahre genöthigt sah, dieselbe zu beschränken.

Mit den ebengenannten Eigenschaften, die die ganze Regierungszeit Friedrich's III. hindurch vorherrschend blieben, waren unmittelbar manche Schwächen seines Charakters verbunden, die seinem Staate allerdings mannigfaches Weh bereiten sollten. Jene Lust zu repräsentiren fand sich, statt auf stets würdigere Gegenstände übergetragen zu werden, nur zu häufig mit den kleinlichsten Anlässen ab; nur zu oft führte sie dahin, daß der äußere leere Schein mit dem Wesen der Dinge verwechselt ward; nur zu schnell artete sie in ein ganz ungemessenes Wohlgefallen an Schmuck, Glanz und Pracht aus, also, daß der Befriedigung desselben im Verlauf der Jahre fast die ganze materielle Wohlfahrt des Staates zum Opfer gebracht ward. Der angebornen Güte seines Charakters fehlte es an demjenigen freien, selbständigen Urtheil, welches den Menschen nach seinem wahren Werthe schätzen lehrt; auch in seinem persönlichen Verkehr ließ er sich durch den äußeren Schein blenden, und gern schenkte er demjenigen sein ganzes Vertrauen, der ihn durch liebenswürdiges Benehmen, durch geschickte, wenn im Uebrigen auch rücksichtslose Förderung seiner Wünsche und Neigungen zu gewinnen wußte. Dadurch ward eine Günstlingsherrschaft möglich, welche den Blick noch mehr von der Sorge für das Wohl des Volkes abwandte. Dennoch aber würde man sehr irren, wenn man ihm den Sinn für die höhere Würde seines Berufes absprechen wollte; dennoch hatte er den letzteren erkannt und hielt daran bis an sein Ende, trotz aller Schwankungen im Inneren seiner Regierung, fest. Schon das Streben nach äußerer Repräsentation war an sich

keinesweges gleichgültig; es war die äußere, augenfällige und dadurch wirkungsreiche Darlegung der Würde, welche der Staat errungen hatte und welche in der Person des Herrschers verkörpert ward. Doppelt wichtig war sie, weil das ganze Zeitalter darauf hinausging, jegliche Erscheinung nach dem Richtmaß der Etikette abzuschätzen. In demselben Sinne handelte aber auch Friedrich III. Die Politik, welche er während seiner ganzen Regierungszeit befolgte, seine gesammte, nach außen gerichtete Thätigkeit erscheint im Wesentlichen nur achtungswürdig und diente im Wesentlichen allerdings dazu, den Staat in seiner Würde zu erhalten und dieselbe zu erhöhen. Und wenn der ungemessene Luxus seines Hofes wenig geeignet war, die materielle Wohlfahrt des Volkes zu fördern, so fanden dennoch die geistigen Interessen des Lebens gedeihliche Pflege. Nicht bloß, daß für die Kunst und auch für die Wissenschaft, als die edelsten Gegenstände des Schmuckes fürstlicher Regierung, Vieles geschah, auch auf die weiteren Kreise des Lebens ward mit solchem Sinne eingewirkt. Vor Allem erhielt der religiöse Sinn des Volkes, und zwar die edlere, freiere Erhebung desselben, die gedeihlichste Nahrung. Der Kampf, den Friedrich Wilhelm gegen die pedantische Buchstabengelehrsamkeit der sogenannten Orthodoxen geführt hatte, ward jetzt durch den Sieg eines reineren, innigeren Bewußtseins vollendet. Die Wissenschaft begann mit hellerem Lichte den scholastischen Wust des Mittelalters aufzuräumen. Die wesentlichsten Bedingnisse, auf denen das Leben des preußischen Staates beruhte, wurden durch die Regierung Friedrich's III. dennoch weiter gefördert.

Ein günstiges Geschick schien ein Verhältniß geschaffen zu haben, geeignet, die Charakterschwächen Friedrich's III. liebend zu verdecken und seine Neigungen, seine Interessen überall auf ein würdiges Ziel zu lenken. Es war das Verhältniß zu seiner zweiten Gemahlin. Nach dem frühen Tode seiner ersten Gemahlin hatte er sich, bereits im J. 1684, mit Sophie Charlotte, der Tochter des Herzogs Ernst August von Hannover, die im Jahre 1668 geboren war, vermählt. Alle Geschichtschreiber sind ihres Preises voll. Sie war in Gestalt und Benehmen das Bild

der vollendetſten Anmuth; aber noch ungleich höher ſtand die ſeltne und ſchon früh entwickelte Bildung ihres Geiſtes. Selbſt Meiſterin in den Künſten, wußte ſie ihr ganzes Leben auf die ſinnigſte und heiterſte Weiſe künſtleriſch zu geſtalten; und ebenſo wenig mied ſie den Ernſt der Wiſſenſchaft, vielmehr ſtrebte ſie mit unerſättlicher Forſchbegier, ſelbſt die geheimſten Tiefen der Spekulation zu durchdringen. Wir ſind wahrlich nicht gewillt, den Ruhm einer ſo ſeltenen Erſcheinung zu beeinträchtigen; den Zeugniſſen, die über das ganz Außerordentliche ihres Weſens beigebracht werden, iſt auf keine Weiſe zu widerſprechen. Dennoch aber müſſen wir mit Schmerz hinzufügen, daß ſie für die Geſchichte des Vaterlandes nur eine vorübergehende, wenig einflußreiche Bedeutung hat. Auch ſie war keiner Aufopferung für den hohen Beruf, zu dem das Schickſal ſie erkoren, fähig. Sie verſchmähte es, Fürſtin in dem vollen, ſchweren Sinne des Wortes — zu ſein. Wenig angezogen von der eigenthümlichen Sinnesrichtung ihres Gemahles, konnte ſie es nicht über ſich gewinnen, ſeine Intereſſen zu theilen und dadurch einen Einfluß auf ihn auszuüben; ſie lebte nur der Befriedigung ihrer perſönlichen Bedürfniſſe; ſie verſchmähte es, wozu ihr doch alle Gelegenheit gegeben war, zum Segen eines Volkes zu wirken und ſich den Preis erwerben, der höher ſteht, als alles Stückwerk des Wiſſens. Für Luiſe Henriette, die erſte Gemahlin des großen Kurfürſten, und für jüngere Fürſtinnen des preußiſchen Regentenhauſes wird die Geſchichte ein dankbareres Andenken bewahren.

Je weniger dies Verhältniß die Bedeutung hatte, die daſſelbe haben konnte, um ſo wichtiger erſcheint ein andres Verhältniß Friedrich's III., — das zu ſeinem Lehrer Eberhard von Danckelmann (geb. 1643). Es iſt ſchon vorhin angedeutet worden, wie dieſer das Edlere in dem Charakter ſeines Zöglings auf ſo erfreuliche wie fruchtbringende Weiſe zu entwickeln gewußt hatte. Friedrich Wilhelm hatte dies auch ſehr wohl erkannt und Danckelmann durch die Beförderung zu manchen wichtigen Stellen und Aemtern belohnt. Zwiſchen dem letzteren und Friedrich aber hatte ſich im Laufe der Zeit ein inniges Band geknüpft; äußere Veranlaſſungen hatten dazu gedient, daſſelbe ſtets feſter zu machen.

Danckelmann war der Helfer und Rather des Prinzen bei den Zerwürfnissen im Inneren der Familie gewesen; er hatte ihn mit Aufopferung seines eigenen Vermögens in den Geldverlegenheiten unterstützt, die ihm der unfreundliche Einfluß der Stiefmutter bereitet hatte; er hatte nachmals Friedrich Wilhelm veranlaßt, dem Prinzen ein reicheres Einkommen auszusetzen; er hatte Friedrich, der nach dem Winterfeldzuge in Preußen sehr schwer erkrankt war, mit Vatertreue gepflegt und ihm in einem andern, tödtlichen Krankheitsanfalle durch rasche Besonnenheit das Leben gerettet. Dafür erwies ihm aber auch Friedrich die größte Ergebenheit, und er bezeugte dies, sobald er dazu vermögend war, durch die That. Er ernannte ihn gleich nach dem Antritte seiner Regierung zum Geheimen Staats- und Kriegsrathe, gab ihm in kurzer Frist noch weitere Beförderungen, und bald fand sich die gesammte Leitung der Staats-Angelegenheiten in Danckelmann's Händen. Die Wahl war dem Werthe des Namens angemessen und blieb nicht ohne segensreiche Folgen für den Staat. Für die vorzugsweis würdige Richtung, welche die erste Zeit der Regierung Friedrich's III., neben all seinen Schaustellungen und Aufzügen, auszeichnet, gebührt Danckelmann die Ehre; auf seinen Betrieb geschahen die ruhmwürdigsten Unternehmungen, auf seinen Betrieb blieb das Ganze fest zusammengehalten; und selbst als sein persönlicher Einfluß bereits aufgehört hatte, erhielt sich noch Vieles von dem, was durch ihn eingerichtet war, eine geraume Zeit hindurch in lebendiger Thätigkeit. Es ist nur zu bedauern, daß Danckelmann zu sicher auf jenes gemüthliche Band, welches den Kurfürsten an ihn gefesselt hielt, rechnete, daß er den Schwächen des letzteren nicht mit mehr schonender Feinheit zu begegnen wußte. Seine Sicherheit bereitete ihm den Sturz und dem Staate mannigfaches und stets wachsendes Unheil. —

Aber auch Friedrich's eignes Auftreten, unmittelbar, nachdem er die Regierung übernommen, erwies es deutlich, wie er sich des Gewichtes seiner Stellung bewußt und wie er dasselbe aufs Entschiedenste festzuhalten bemüht war. Vor Allem kam es darauf an, im Inneren die Sicherheit und die Ausschließlichkeit seiner Herrschaft, d. h. die Untheilbarkeit des Staates, zu wahren, die

durch jenes letzte Teſtament des Vaters auf ſo bedenkliche Weiſe gefährdet war. Hatte der große Kurfürſt das Teſtament etwa in der Vorausſetzung unterzeichnet, daß ſein Sohn nicht kräftig genug ſein werde, das Ganze des Staates zuſammenzuhalten, ſo hatte er hierin ſich glücklicher Weiſe geirrt. Friedrich III. war nicht gewillt, die Rechtsgültigkeit des Teſtamentes anzuerkennen. Er ließ daſſelbe unverzüglich durch die ſämmtlichen Mitglieder des Geheimen Rathes unterſuchen und auf das Gutachten, welches ſie abgaben, für nichtig erklären; die Unvereinbarkeit des Teſtamentes mit den alten und ſtets anerkannten Hausgeſetzen über die Untheilbarkeit des Staates, der Widerſpruch mit dem früheren Teſtamente des Kurfürſten, das in dem ſpäteren zugleich auf keine Weiſe ausdrücklich widerrufen war, ſowie mit den letzten Regierungshandlungen Friedrich Wilhelm's und namentlich mit all ſeinen Aeußerungen in jener letzten Verſammlung des Geheimen Rathes, die nur auf ein Fortbeſtehen der Verhältniſſe in ihrer gegenwärtigen Beſchaffenheit hindeuteten, — dieſe und andre Bemerkungen gaben für die Annullirung des Teſtamentes hinreichenden Grund. Die Stiefbrüder ſahen ſich genöthigt, dem Willen des Kurfürſten ſich zu fügen; ſie wurden, je nach ihren Anſprüchen, durch ein reichliches Einkommen entſchädigt. Der älteſte von ihnen, Philipp Wilhelm, ward überdies von Friedrich in der Regierung der Herrſchaft Schwedt, in der Uckermark, die ihm der Vater bereits verliehen hatte, beſtätigt; er ſtiftete die Linie der Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, die erſt nach ungefähr hundert Jahren erloſch. Der Stiefmutter ſetzte Friedrich III. ebenfalls ein ſehr anſehnliches Einkommen aus und begegnete ihr, allen früheren Groll vergeſſend, mit voller Ehrerbietung. Ihre Kraft aber war mit dem Tode ihres Gemahls bereits gänzlich gebrochen. Matt und krank war ſie dem langen, mit höchſter Pracht ausgeſtatteten Leichenzuge zu Fuß gefolgt; ihr einziger Troſt war, bald zu dem Geſchiedenen in die Gruft hinabgeſenkt zu werden; ſie nannte ſich nur ein lebendiges Grab, und ihr Wunſch ward bald erfüllt. Schon im nächſtfolgenden Sommer ſtarb ſie zu Carlsbad, wohin die Aerzte ſie, die ſelbſt nichts mehr von der Heilquelle erwartete, geſchickt hatten.

Doch war hiemit die Angelegenheit noch keineswegs abgemacht. Der kaiserliche Hof verweigerte die Bestätigung, bevor nicht, jenem Reverse gemäß, den Friedrich als Kurprinz ausgestellt hatte, der Schwiebuser Kreis zurückgegeben sei. Die Verhandlungen hierüber zogen sich eine Reihe von Jahren hin. Friedrich hielt sich auf keine Weise zur Erfüllung dessen, was er in dem Reverse versprochen hatte, verpflichtet; der Revers sei ihm, der keine Gelegenheit gehabt habe, sich von der wahren Lage der Dinge zu unterrichten, der überdieß gar nicht berufen gewesen sei, ein rechtskräftiges Abkommen zu treffen, nur durch falsche Vorspiegelungen abgelockt worden; man habe ihm nur gesagt, daß man an Friedrich Wilhelm Schwiebus übergebe, um ihn von Frankreich abzuziehen, Nichts aber von seinen Rechten auf die anderweitigen schlesischen Besitzungen, Jägerndorf, Liegnitz, Brieg, Wohlau, wofür dies ein Ersatz sein sollte. Bestehe man dennoch darauf, Schwiebus zurückzunehmen, so werde auch er auf der unverringerten Gültigkeit jener alten Rechte bestehen. Alle Protestationen waren ohne Erfolg; wollte Friedrich nicht geradezu mit dem Kaiser brechen, was aber seiner ganzen Politik entgegen gewesen wäre, so mußte er sich zur Zurückgabe verstehen. „Ich muß, will und werde mein Wort halten, — so soll Friedrich III. damals in prophetischer Stimmung gesagt haben; — das Recht aber in Schlesien auszuführen, will ich meinen Nachkommen überlassen, als welche ich ohnedem bei diesen wiederrechtlichen Umständen weder verbinden kann, noch will; giebt es Gott und die Zeit nicht anders als jetzo, so müssen wir zufrieden sein: schickt es aber Gott anders, so werden meine Nachkommen schon wissen und erfahren, was sie desfalls dereinst zu thun und zu lassen haben." Bei der Zurückgabe erhielt Fiedrich eine Geldentschädigung, die auf Schwiebus verwandten Kosten zu ersetzen; und zugleich als Schadloshaltung für die Opfer, die Brandenburg im schwedischen Kriege dargebracht hatte, die Anwartschaft auf den Besitz Ostfrieslands und einiger fränkischen Herrschaften. Auch wurde für die brandenburgischen Kurfürsten bei dieser Gelegenheit zuerst den Titel eines Herzogs in Preußen von Seiten des Kaisers anerkannt. Erst nachdem diese Ange-

legenheiten abgethan und darüber acht Jahre hingegangen waren, erkannte der Kaiser die Reverse der Stiefbrüder des Kurfürsten, durch welche sie auf das Testament des Vaters Verzicht leisteten, für gültig an.

Ebenso entschieden war Friedrich gleich nach dem Beginn seiner Regierung in den politischen Verhältnissen aufgetreten. Große Geschicke bereiteten sich jetzt auf's Neue dem Leben der Völker; sie forderten von dem, der zur That berufen war, eine so thätige wie besonnene Mitwirkung, und Friedrich säumte nicht, zu handeln, wie es ihm an seiner Stelle zukam, und seine Bahn mit nachhaltigem Eifer zu verfolgen. Sein ehrenhaftes Benehmen in den politischen Verhältnissen ist es besonders, was diesem Fürsten, dessen Tugenden man so oft über seinen Schwächen vergessen hat, Ehre bringt, wenn man immerhin auch zugeben muß, daß er nicht überall mit der besonnenen Umsicht handelte, mit der sein Vater alle, auch die schwierigsten Verhältnisse zu seinem Vortheil zu benutzen gewußt hatte. Freudig nahm er Theil an dem Kampfe, der der Befreiung des Protestantismus von den neugewobenen Banden der päpstlichen Hierarchie galt; mit muthiger Standhaftigkeit trat er den stets weitergreifenden, alles volksthümliche Leben ertödtenden Uebermacht Frankreichs entgegen.

Kurz vor dem Tode seines Vaters war er, wie Danckelmann schon vor ihm, in das Geheimniß der beabsichtigten Unternehmung Wilhelm's von Oranien gegen seinen Oheim und Schwiegervater, König Jakob II. von England, gezogen worden. Er hatte dem Plane seine vollkommene Beistimmung geschenkt, und er ließ es sich nunmehr angelegen sein, die Verbindung mit Wilhelm im Sinne seines Vaters enger zu knüpfen. Die Unterhandlungen, die der letztere mit Friedrich gleich nach seinem Regierungsantritte anknüpfte, hatten raschen Erfolg. Friedrich versprach, die Niederlande, während Wilhelm sich mit seiner Kriegsmacht nach England wende, mit einem Truppencorps von 6000 Mann zu decken, für den Fall, daß Ludwig XIV. einen Angriff zu Gunsten des ihm verbündeten und befreundeten Königes von England machen sollte. Alles war im größten Geheimniß abgemacht worden; eben so geheim betrieb Wilhelm seine eignen

Rüſtungen. Es war dieſem gelungen, auch die republikaniſche Partei ſeiner Heimath, die ihm ſo oft feindlich entgegengetreten war, die aber jetzt ihre eignen Intereſſen dem höheren hiſtoriſchen Zwecke zum Opfer brachte, für ſeinen Plan zu gewinnen. Zu ſpät erhielt Ludwig XIV., der überdies an einem thätigen Eingreifen durch ſeine Unternehmungen gegen Deutſchland gehindert ward, zu ſpät König Jakob Kunde von der drohenden Gefahr. Mit gewaltiger Heeresmacht landete Wilhelm in England. Die Erfolge ſind bekannt. Das engliſche Volk nahm ihn mit Jubel als ſeinen Befreier von dem Joche, welches die Inſtitutionen des Landes und die Freiheit der Gewiſſen unterdrückte, auf. Jakob entwich nach Frankreich und Wilhelm wurde zum Könige erwählt. Doch mußte er die Freiheiten und Rechte des Volkes feierlichſt anerkennen. Hier trat, im Gegenſatz gegen den ſouveränen Abſolutismus, der ſonſt überall in den monarchiſchen Staaten herrſchte, die conſtitutionelle Monarchie ins Leben, die das engliſche Volk blühend, groß und mächtig gemacht hat. Noch einmal kehrte Jakob, mit franzöſiſcher Unterſtützung, in ſein väterliches Reich zurück; Irland, zumeiſt von Katholiken und Anhängern des Papſtthums bevölkert, nahm ihn mit offnen Armen auf. Aber die Schlacht am Boyneſluß (11. Juli 1690) vereitelte alle ſeine neuerweckten Hoffnungen. Wilhelm, zwar ſelbſt verwundet, — ſchon jubelte man in Paris über die falſche Nachricht ſeines Todes! — erfocht den vollſtändigſten Sieg. Doch hatte ihm die Schlacht einen ſchweren Verluſt gebracht. Der Marſchall von Schomberg, den Friedrich III., nach dem Uebereinkommen ſeines Vaters mit Wilhelm, zur Führung des engliſchen Heeres geſandt, war dort den Heldentod geſtorben. König Jakob ſtarb nach vierzehn Jahren, ein verachteter Flüchtling, am Hofe des franzöſiſchen Königes.

Gleichzeitig mit der Unternehmung Wilhelm's gegen England hatte ſich aber auch Ludwig XIV. ermüßigt geſehen, neue Schritte zur Verſtärkung ſeiner Uebermacht über Deutſchland zu beginnen. Der Zeitpunkt ſchien dazu ſo günſtig wie nothwendig. Der große Kurfürſt von Brandenburg war geſtorben und mit ihm ein Mann vom Schauplatze abgetreten, der der Ausführung ſeiner Pläne, wie wenig andre, hinderlich zu ſein vermochte. Auf

der andern Seite hatte aber auch der Kaiſer durch ſiegreiche Führung des Krieges gegen die Türken größere Macht erlangt und konnte ihm in Folge deſſen kräftiger die Spitze bieten; Ungarn, dem der kaiſerliche Hof endlich billigere Bedingungen vorgelegt, hatte ſich unterworfen, die Türken waren zum Frieden geneigt. An einer Gelegenheit, in die deutſchen Verhältniſſe einzugreifen, konnte es Ludwig XIV. nicht fehlen. Er hatte ſeinen ganzen Einfluß angewandt, um den ihm völlig ergebenen Wilhelm von Fürſtenberg erſt zum Coadjutor, dann zum Erzbiſchofe und Kurfürſten von Kölln erwählen zu laſſen; dem hatten der Kaiſer und die deutſchgeſinnten Fürſten aufs Eifrigſte entgegengearbeitet, und ſelbſt der Papſt hatte, als eine zwieſpältige Wahl erfolgte, die Anerkennung Fürſtenbergs verweigert. Dann machte Ludwig XIV., wie bereits früher angedeutet iſt, für ſeine Schwägerin, die Herzogin von Orleans, die Schweſter des verſtorbenen Kurfürſten von der Pfalz, Anſprüche auf die pfälziſche Erbſchaft. Jene Beleidigung, die ihm ſelbſt in der Perſon des ihm befreundeten Fürſtenberg widerfahren ſei, und dieſe Anſprüche gaben den Grund, weßhalb er plötzlich den vor kaum vier Jahren abgeſchloſſenen zwanzigjährigen Waffenſtillſtand brach. Ein mächtiges franzöſiſches Heer rückte gegen Ende des Septembers 1688 in der Rheinpfalz ein; das Manifeſt des Königs über den Einbruch, das zwar einen Tag früher datirt war, gelangte erſt viel ſpäter in die Hände des Reichshofrathes. Niemand war auf ſo plötzlichen Ueberfall vorbereitet. Schnell war die ganze Pfalz von den Franzoſen beſetzt, die darin unbeſchreibliche Erpreſſungen vornahmen; brennend und ſengend zogen Streifcorps in die benachbarten Staaten Deutſchlands, bis nach Schwaben und Franken. Auch am Niederrhein, in das Kölniſche, waren franzöſiſche Truppen eingedrungen. Und als endlich der Reichskrieg gegen Frankreich erklärt war, da ward die Pfalz, im Frühjahr 1689, auf unerhörte Weiſe in eine vollſtändige Wüſte verwandelt. Kein Krieg, der je unter civiliſirten Nationen geführt iſt, auch nicht der dreißigjährige Krieg mit all ſeinen Schreckniſſen, iſt mit den Greueln zu vergleichen, die hier kaltblütig von den ſogenannten Vorkämpfern der Civiliſation ausgeübt wurden.

Ein unvertilgbares und noch keineswegs ausgesühntes Brandmal der europäischen Geschichte!

Der Kaiser hatte, wie gewöhnlich, mit seinem Entschlusse gezaudert; die Jesuiten und Alles, was ihrer Richtung angehörte, hatten es sich auf's Eifrigste angelegen sein lassen, ihn auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die dem Katholicismus durch Wilhelm's Unternehmen gegen England drohe, und ihn dadurch in Unthätigkeit zu erhalten. Die Truppen der oberdeutschen Reichsstände standen noch in Ungarn. So war die Sorge für den Schutz des Reiches den niederdeutschen Fürsten überlassen geblieben; diese aber hatten ihre Pflicht getreulich im Auge behalten, vor Allen Friedrich III. Nachdem er eben nur das versprochene Truppencorps zur Unterstützung Wilhelms nach Holland gesandt, hatte er thätig und unermüdlich, ganz in der Weise seines großen Vaters, Alles gegen Frankreich in Bewegung gesetzt. Er bewog die norddeutschen Fürsten zur Vereinigung gegen die Gewaltschritte Ludwig's XIV., er brachte es dahin, daß auch der König Schweden's von den französischen Interessen abwendig gemacht ward. Auf seinen Betrieb ließ der Kurfürst von Sachsen ein Corps von 7000 Mann, die er mit 2000 Mann verstärkte, nach dem Oberrhein marschiren. Er selbst sandte ein andres Corps nach dem Niederrhein und ließ die Stadt Köln, um die sich die Franzosen nachdrücklichst bewarben, trotz des Widerspruches einer ansehnlichen Partei im Innern der Stadt, durch brandenburgische und jülichsche Mannschaft besetzen. Die Franzosen ließen es nicht an lockenden Anerbietungen fehlen, um ihn in seinen Bestrebungen wankend zu machen; aber wie er schon früher ihre Versprechungen, wenn er die Wahl Fürstenberg's auf den kölnischen Stuhl befördere, unberücksichtigt gelassen hatte, so wies er auch jetzt Alles von sich. Vergebens schmeichelte ihm Ludwig XIV. heuchlerischer Weise, daß er ihm das Schiedsrichteramt in diesem Streite übertragen, ihm alte und neue Subsidien zahlen, ihm die Wiedererwerbung Vorpommerns eröffnen, ihm die Statthalterschaft in Holland an Wilhelm's Stelle verschaffen wolle. Dann kam es zu Drohungen; Cleve sollte mit Brandschatzungen belegt werden (was auch bald ausgeführt

ward); seine gesammten Länder sollten mit Feuer und Schwert verwüstet werden. Aber der Erfolg davon war nur, daß Friedrich den alten Bund mit Frankreich jetzt für völlig vernichtet erklärte, seinen Geschäftsträger aus Paris abberief, den französischen Gesandten aus Berlin fortschickte und aufs Neue 20,000 Mann nach dem Rheine marschiren ließ.

Endlich, zu Anfange des April 1689, hatte die Erklärung des Reichskrieges gegen Frankreich die Bestätigung des Kaisers erhalten. Das lebhafte Andringen Friedrich's III., die glänzenden Erfolge Wilhelm's in England, die Greuel, die von den Franzosen in Oberdeutschland verübt wurden, — viel mehr aber als dies: der Grimm, sich in dem Verfolg seiner Siege gegen die Türken unterbrochen zu sehen, hatten ihn endlich dazu vermacht. All und jeder Verkehr mit den Franzosen wurde untersagt und in der Erklärung ausdrücklich ausgesprochen: „daß die Krone Frankreich nicht bloß als Feind des Reiches, sondern der ganzen Christenheit, ja nicht anders denn als der wahre Türke selbst zu betrachten sei." Friedrich III. trat den Edikten des Reichs mit vollkommenster Uebereinstimmung bei, und erließ Edikte ähnlich strengen Inhalts auch für das preußische Herzogthum. Nur darauf bedacht, alle Kräfte gegen Frankreich zusammen zu halten, beseitigte er durch eifrige Vermittelung einen Krieg, der, auf Frankreichs Betrieb, zwischen Dänemark und einigen norddeutschen Staaten auszubrechen drohte, und brachte sogar den König von Dänemark dahin, ein Truppencorps zur Unterstützung Wilhelms nach England zu senden. Dann trieb er König Wilhelm selbst an, Frankreich den Krieg zu erklären; doch war es ihm nicht möglich, von Wilhelm für die Unterstützung, die er ihm geleistet, die versprochenen Subsidien zu erhalten, deren er bei seinen außerordentlichen Opfern für das allgemeine Wohl so dringend bedurfte. Im Mai schloß der Kaiser ein Bündniß mit Holland gegen Frankreich; England, Savoyen, Spanien, mehrere Reichsfürsten traten demselben später bei.

Schon früh im Jahre hatten die brandenburgischen Truppen den Krieg gegen die Franzosen am Niederrhein begonnen. Die letzteren hausten auch hier auf sehr üble Weise; sie waren

ins Westphälische vorgedrungen. Kräftig und entschieden wurde ihnen jetzt ein Ziel gesetzt; Friedrich ließ sich weder durch Drohungen noch durch gewaltsame Unternehmungen einschüchtern. Ein französischer Offizier, der mit einem Trupp von 500 Mann Werla besetzt hatte, drohte, die Ortschaften der Umgegend zu verbrennen; Friedrich ließ ihm sagen: wenn er auch nur an ein Haus Feuer anlege, so werde er ihn, nebst seiner gesammten Mannschaft, unwiderruflich ins Feuer werfen lassen. Der Offizier wartete die Erfüllung des Versprechens nicht ab. Die Franzosen wurden bis an den Rhein zurückgedrängt; dann begannen die Brandenburger, unter dem Oberbefehl des kriegserfahrnen Generals von Schöning und in Verbindung mit den Holländern, umfassendere Unternehmungen. Nach mehreren siegreichen Gefechten wurde ein größeres französisches Corps bei Uerdingen, am linken Rheinufer, vollständig geschlagen und südwärts bis Neuß, das sich sogleich ergab, verfolgt. Die gesammte Streitmacht der Franzosen, die am Niederrhein stand, zog sich nunmehr nach Bonn zusammen; nur Rheinberg und Kaiserswert blieben außerdem noch von ihnen besetzt. Bald ging aber auch Rheinberg an die Brandenburger über.

Jetzt begab sich Friedrich in eigner Person zu der Armee, die, mit Einschluß der verbündeten Holländer und eines Corps münsterscher Truppen, etwas über 30,000 Mann zählte und deren Oberbefehl er sofort übernahm. Der Hof nahm sein Quartier in Wesel. Friedrich selbst ging, alles müßige Gepränge, das ihn sonst wohl umgab, daheimlassend, in einfach kriegerischer Ausrüstung in das Lager vor Kaiserswert. Die Stadt wurde seit zwei Tagen beschossen; er ließ den Angriff unverzüglich verstärken, und schon am nächsten Tage, dem 24. Juni, mußte der Commandant sich übergeben.

Nach diesen günstigen Erfolgen kam es nur noch darauf an, sich in den Besitz von Bonn zu setzen. Die Stadt war vor noch nicht langer Zeit mit starken und trefflich gearbeiteten Festungswerken versehen; sie wurden durch eine Besatzung von 8000 Mann, unter dem tapfern Marquis von Asfeld, vertheidigt. Es ließ sich voraussehen, daß eine förmliche Belagerung nicht

ohne größeren Zeitaufwand ins Werk zu richten sein würde; dies wünschte man zu vermeiden, da die Hülfe der Brandenburger auch in dem Kriege, den Deutschland am Oberrhein gegen Frankreich führte, nöthig war. Schöning drang darauf, die Stadt zu bombardiren, da der Feind, dessen Truppen zum großen Theil aus Cavallerie bestanden, sich nach Zerstörung der Magazine nicht würde halten können; Andre stimmten ihm bei. Widerstrebenden Herzens gab Friedrich seine Zustimmung zu der grausamen Maßregel. So wurde zunächst eine Schanze, die die Franzosen Bonn gegenüber, am andern Ufer des Rheins, besetzt hielten, im Sturm genommen, und von dort aus, nachdem alle nöthigen Vorkehrungen getroffen waren, die Stadt beschossen. In kurzer Frist war die ganze Stadt ein Flammenmeer. Das Bombardement, das am 24. Juli begonnen, ward vier Tage lang fortgesetzt, die Stadt ward völlig vernichtet, aber der beabsichtigte Erfolg auf keine Weise erreicht. Der tapfre Commandant zog sich mit seinen Truppen in die noch unbeschädigten Aussenwerke zurück, verweigerte jede Aufforderung zur Uebergabe und machte im Gegentheil den verbündeten Truppen durch muthige Ausfälle zu schaffen. Nun mußte man dennoch zur Belagerung schreiten. Friedrich nahm sein Hauptquartier auf dem Kreuzberge, von wo man in den Zeiten des Friedens auf ein blühendes Land, über das die Natur ihren ganzen Segen ausgießt, niederzublicken gewohnt ist. Im weiten Bogen schloß die Armee die Stadt von der Landseite ein. Doch konnten sich die Generale über die zu ergreifenden Maßregeln noch nicht zur Genüge vereinigen; es fanden zwischen ihnen, die sich von der strengeren Zucht des großen Kurfürsten befreit fühlten, mancherlei widerwärtige persönliche Reibungen statt und sie scheuten sich nicht, das persönliche Mißverhältniß auf die öffentlichen Angelegenheiten, oft zu deren Nachtheil, zu übertragen; daß Schöning durch Friedrich den übrigen vorgesetzt war, hatte nicht sonderlich zur Aufhebung der Zwietracht gedient. Friedrich beschloß, um dem Widerstreit der Meinungen ein Ende zu machen, die Festung in eigner Person sorgfältigst zu recognosciren und danach seine Maßregeln zu treffen. Er theilte sein Vorhaben an Schöning mit und befahl diesem, für den nächsten Morgen

1000 Reiter zu seiner Begleitung in Bereitschaft zu halten. Friedrich ritt am folgenden Morgen aus, aber die Reiter fanden sich, eines Mißverständnisses halber, an der bezeichneten Stelle nicht vor. Um alles weitere Säumniß zu vermeiden, hieß Friedrich jetzt nur die letzten Feldwachen zu seiner Deckung aufsatteln und begann mit dem kleinen Häuflein den gefährlichen Ritt. Bald schlugen die Kugeln aus der Festung zahlreich um ihn nieder; die Feinde hatten von seinem Vorhaben Kunde erhalten, es war ihnen selbst die Farbe des Pferdes, das der Kurfürst reiten würde, sowie die Farbe der Schabracke bezeichnet worden. Danckelmann, der sich in Friedrich's Begleitung befand, suchte diesen durch die dringendsten Vorstellungen zur schleunigen Umkehr zu bewegen; doch achtete Friedrich weder auf die Kugeln, noch auf die Bitten des besorgten Freundes; er setzte seine Beobachtungen ruhig fort, bis er in die Bodenverhältnisse der Umgebung der Festung eine vollkommen genügende Einsicht erhalten hatte. Dann erst ritt er wieder nach dem Lager zurück. Der Rückweg führte durch einen Weinberg, wo man vor den Kugeln der Festung gesichert war. Plötzlich aber, im tieferen Grunde, sah man sich von einem zahlreichen Trupp französischer Reiter überfallen, die sich, den Kurfürsten aufzuheben, aus der Stadt geschlichen hatten. Jetzt galt es muthigen Kampf. Friedrich selbst focht unverzagt, sein Leben und seine Ehre zu retten, und glücklich schlug das kleine Häuflein sich durch. Friedrich hatte nicht die natürlichen Anlagen für das Kriegshandwerk, ebenso wenig wie sein großer Enkel, den freilich der Krieg etwas mehr in seine Schule nehmen sollte; aber das hohenzollersche Heldenblut floß auch in seinen Adern.

Die Folge der Recognoscirung war, daß die Stadt enger eingeschlossen und alsbald das Feuer gegen die Werke eröffnet ward. Doch sollte der Fortschritt der Belagerung noch durch einige unangenehme Zwischenfälle gestört werden. Ein französisches Armeecorps, unter dem General Boufflers, zog von der Mosel zum Entsatz heran. Friedrich sah sich genöthigt, ihm eine Abtheilung der Belagerungs-Armee unter Schöning entgegenzusenden. Auf seine Annäherung gingen die Franzosen bald

wieder über die Mosel zurück. Gleichzeitig aber hatte auch der Herzog von Lothringen, der mit den kaiserlichen und den Reichs-Truppen die Franzosen in Mainz belagerte, seine schon mehrfach wiederholte Bitte um Unterstützung aufs Dringendste erneut. Friedrich sandte auch ihm eine Abtheilung seiner Armee, unter dem General Barfuß. Die Truppen waren den Tag vor Schönings Rückkehr abmarschirt, Barfuß selbst aber noch im Lager. Zwischen ihm und Schöning war die heftigste Feindschaft; als sie am nächsten Morgen in den Zimmern des Kurfürsten zusammentrafen, geriethen sie darüber, daß Barfuß die Pflicht habe, dem Obergeneral den vom Kurfürsten befohlenen Abmarsch anzuzeigen, in einem Wortwechsel, der bald zu Thätlichkeiten ausartete; Schöning zog den Degen und nur mit Mühe konnten die Streitenden auseinander gebracht werden. Friedrich war über den Vorfall, der in seiner unmittelbaren Nähe und seinem erst jüngst erlassenen strengen Duelledikte zum Trotz statt gefunden, aufs Höchste erbittert; Barfuß ward der Degen abgenommen, Schöning aber ward verhaftet und hernach auf seine Güter verbannt. Er nahm den Abschied und ging in sächsische Dienste. Alles war gegen Schöning eingenommen, und man hatte auch schon seit einiger Zeit eifrigst daran gearbeitet, ihm die Gunst des Kurfürsten zu entziehen; er war trotzigen, hochfahrenden Sinnes, hart und von niedrigem Eigennutze nicht frei. Dennoch verlor Friedrich an ihm einen der tapfersten und einsichtigsten Generale, der nicht leicht zu ersetzen war.

Die nach Mainz entsandten Truppen empfingen noch auf dem Marsche die erfreuliche Nachricht, daß diese Festung bereits am Tage ihres Abmarsches, dem 8. September, übergegangen war. Sie kehrten unverzüglich zurück, und in kurzer Frist folgte ihnen der Herzog von Lothringen mit einem ansehnlichen Armeecorps, die Belagerung von Bonn zu unterstützen. Jetzt konnte dieselbe mit erneuter und erhöhter Thätigkeit fortgesetzt werden. Auf der Westseite der Stadt standen die Brandenburger, auf der Südseite das Corps des Herzogs von Lothringen, auf der Nordseite die holländischen und münsterschen Truppen. Von allen Seiten drangen die Laufgräben gegen das Glacis der Festung vor;

Friedrich war täglich unter den arbeitenden Soldaten und munterte sie durch persönliches Beispiel und persönliche Theilnahme zur angestrengtesten Thätigkeit auf. Bald waren die Arbeiten so weit gediehen, daß der Sturm auf die Werke unternommen werden konnte. Es geschah am Abende des 11. October, gleichzeitig auf allen Punkten und überall mit ungemeiner Energie; die bönnischen Berichterstatter über diese Ereignisse heben vornehmlich und mit einer Art scheuer Bewunderung die Tapferkeit der brandenburgischen Truppen hervor. Man war rings bis an den Hauptwall vorgedrungen und hatte sich dort festgesetzt. In der Nacht ließ Friedrich rastlos arbeiten, um das Gewonnene für jeden Fall sicher zu stellen. Am nächsten Morgen sollte der Angriff erneut werden; doch ließ der Marquis von Asfeld, jetzt schwer verwundet, Schamade schlagen und sandte dem Kurfürsten seine Accordpunkte ins Lager. Er hatte aber so übertriebene Bewilligungen verlangt, daß Friedrich erzürnt die Forderung stellte, die Franzosen sollten, zum Zeichen der vollkommenen Erniedrigung, wie es dabei bräuchlich war, mit weißen Stäben in der Hand ausziehen. Darauf wollte wiederum Asfeld auf keine Weise eingehen. Schon drohte der zweite Sturm, als Asfeld, gegen Abend, billigere Forderungen machte; jetzt gewährte ihm Friedrich, der auch die Tapferkeit des Gegners zu schätzen wußte, sein Verlangen, und den Franzosen ward freier Abzug mit allen kriegerischen Ehren verstattet. Asfeld starb bald darauf an seinen Wunden.

Mit der Eroberung von Bonn, endete der erste Feldzug. Friedrich durfte mit freudigem Stolz und mit gerechtem Selbstbewußtsein auf die Thaten des verflossenen Jahres zurückblicken. Seine Thätigkeit hatte zuerst den Eifer Deutschlands für die Erhaltung der eignen Existenz hervorgerufen; seine gewaltigen Anstrengungen waren überall von den glücklichsten Erfolgen gekrönt worden; auch am Oberrhein hatte das Glück den gerechten Rachekrieg der deutschen Waffen begünstigt. Das Zeugniß, was die deutsche Kraft vermöge, wenn sie sich nur aufraffen wolle, war einleuchtend genug; auch der beschränkteste Verstand konnte das einsehen, — wenn er wollte. Dazu kam, daß man

gegen die, freilich übergroßen Zurüſtungen des franzöſiſchen Königs durch Bündniſſe mit andern Staaten verſtärkt war, die ebenſo die gegründetſte Urſache hatten, ihn mit allen zu Gebote ſtehenden Mitteln zu bekämpfen. Wer hätte da nicht den rüſtigſten Fortſchritt des begonnenen Werkes erwarten ſollen? Doch kam es wieder ganz anders. Es war nur ein Aufflackern der erlöſchenden Lebenskraft des deutſchen Reiches geweſen; die Fäulniß, die im Innern an ſeinem Marke zehrte und die Glieder von einander löſte, ſchritt unaufhaltſam ihren Gang weiter. Das zeigte ſich gleich nach dem Ende des Feldzuges. Der alte Streit um die Winterquartiere oder vielmehr um die Summen, die für dieſelben entrichtet werden mußten, begann. Eiferſucht und Mißgunſt kämpften lebhaft gegeneinander; Jeder ſuchte den Andern zu übervortheilen, und Friedrich III., der vor Allen Anſprüche auf vollen Lohn, der für den einen Feldzug allein drei Millionen aufgeopfert hatte, mußte ſich, all ſeinen Einſprachen zum Trotz, mit höchſt ungenügenden Quartieren begnügen. Er ſah ſich ſogar genöthigt, ſeine Armee auseinanderzutheilen und die Corps in weiten Entfernungen von einander, dieſſeit und jenſeit des Rheines, unterzubringen, woraus für den Beginn des nächſten Feldzuges, der ein ſchnelles Zuſammenwirken nöthig machte, erhebliche Nachtheile entſtanden.

Der Krieg mit Frankreich währte noch eine Reihe von Jahren; er bietet aber, wenigſtens ſoweit Friedrich III. in denſelben verflochten blieb, — und allerdings verharrte dieſer unerſchütterlich und allen üblen Erfahrungen zum Trotz bei dem einmal gefaßten Entſchluſſe, — nur ein geringes Intereſſe dar. Es iſt faſt langweilig, den halben Maßregeln und dem Gewebe planloſer Unternehmungen im Einzelnen nachzufolgen. Auf franzöſiſcher Seite, wo man es freilich nicht zu beachten ſchien, daß die Mittel des Staates mehr und mehr erſchöpft wurden und daß unter dem ſtolzen Gebäude der königlichen Allgewalt ſich ein furchtbarer Abgrund zu öffnen begann, — hier war wenigſtens gemeinſamer Wille, ſicherer Entſchluß und in Folge deſſen wiederum Sieg auf Sieg. Auf Seiten der Verbündeten fehlte es im Allgemeinen an einem feſten Operationsplan, und vornehmlich in

Deutschland fehlte es an aller sichern Vereinigung. Man ernannte zwar für die deutsche Armee einen Oberbefehlshaber, zunächst in der Person des kriegserfahrnen Herzogs von Lothringen; aber die Anführer der einzelnen Heeresabtheilungen hatten von ihren Fürsten besondre Befehle, wie weit sie dem Oberbefehlshaber gehorchen sollten und wie weit nicht; ja, zwischen den Commandeurs ein und derselben Abtheilung waltete oft so arge Eifersucht, daß persönliche Thätlichkeiten (wie oben zwischen Schöning und Barfuß) nicht ausblieben und selbst mitten in der Schlacht vorfielen. Träg und schläfrig kamen die Reichstruppen fast jedesmal erst zu Anfang des Sommers auf den Kampfplatz und verließen ihn schon wieder im frühen Herbste. Dazu kam, daß der Kaiser vielmehr auf seinen Krieg gegen die Türken und auf die besondern Gewinnste, die ihm derselbe versprach, bedacht war, als auf das Wohl des gemeinsamen Vaterlandes; ihm genügte es, daß das Reich dem französischen Könige wenigstens soviel zu schaffen machte, daß dieser nicht einen umfassenderen Einfluß auf den Türkenkrieg ausüben konnte. So blieb den Brandenburgern nichts übrig, als der Ruhm, in einzelnen Schlachten neue Zeugnisse ihrer alten und oft erprobten Tapferkeit abzulegen. Der Schauplatz des thätigeren Krieges waren besonders die Niederlande und Italien. In den Niederlanden führte zumeist König Wilhelm in eigner Person den Krieg gegen die Franzosen, mehrere Jahre hindurch zwar mit Verlusten, von denen er jedoch durch seine Unermüdlichkeit stets die schwereren Folgen abzuwenden wußte. Im J. 1695 eroberte er die Stadt Namür, die er verloren hatte, wieder, wobei sich die Unterstützung, die ihm Friedrich III. gesandt, besonders gewichtig erwies; Wilhelm erklärte selbst, daß die brandenburgischen Truppen den vorzüglichsten Antheil an der Eroberung hätten. In demselben Jahre eroberte Prinz Eugen von Savoyen, dessen Gestirn jetzt für das österreichische Haus emporzusteigen begann, in Italien die Festung Casale; auch an dieser Waffenthat hatte ein brandenburgisches Truppencorps ehrenvollen Antheil.

Bei dem letztgenannten Truppencorps befand sich der Markgraf Karl Philipp, einer der Stiefbrüder Friedrich's III. Er starb im

Sommer deſſelben Jahres zu Turin. Sein Ende bildet einen kleinen Roman, der für die Auffaſſung jener Zeit ein charakteriſtiſches Bild giebt. Er hatte ſich in eine ſchöne junge Wittwe, eine Gräfin Salmour, verliebt und dieſe, da ſie nichts von einem unerlaubten Verhältniſſe wiſſen wollte, geheirathet. Friedrich ward, freilich zu ſpät, von den Abſichten des Markgrafen unterrichtet und gedachte, auf jede Weiſe die für ſein Haus unziemlich ſcheinende Mesalliance zu hintertreiben. Ein Offizier erhielt, mit Bewilligung des Herzogs von Savoyen, den Auftrag, die Gräfin von dem Prinzen zu trennen. Man drang eines Morgens bei dem letzteren ein, der Prinz ſetzte ſich mit ſeinen Degen zur Wehre, aber er ward verwundet und die Gräfin in ein Kloſter geführt. Verzweifelt wies Karl Philipp jede Hülfe von ſich; er verfiel in ein hitziges Fieber, das ſeinen baldigen Tod zur Folge hatte. Seine Leiche ward nach Berlin gebracht und dort mit feierlichen Pomp beſtattet. Die Gräfin war ſogleich wieder freigelaſſen worden; aber ſie führte, ſelbſt am kaiſerlichen Hofe, Klage und forderte den Wittwengehalt, der ihr gebühre, da ihre Ehe die volle kirchliche Sanction erhalten habe; ſie nannte ſich auch mit dem Namen ihres verſtorbenen Gemahles: von Brandenburg. Friedrich verſprach ihr eine bedeutende Geldentſchädigung, wenn ſie den Namen ablegen wolle. Dazu war ſie jedoch nicht zu bewegen; ſie entſagte der Entſchädigung, nicht aber dem Namen, in dem ihre Ehre beruhte und den ſie beibehielt, bis ſie ſich, ſpäter, aufs Neue vermählte.

Stets läſſiger war der Krieg betrieben worden; eine Erneuung des allgemeinen großen Bündniſſes gegen Frankreich, die im Sommer 1695 ſtatt fand, und die u. A. auch von Friedrich III. mit Eifer betrieben wurde, veränderte in dem Gange der Dinge Nichts. Man fühlte mehr und mehr die Kräfte ermatten, ſo daß, als Ludwig XIV. nun endlich auch Neigung zum Frieden blicken ließ, derſelbe in nicht gar langer Friſt zu Stande kam. Denn allerdings mußte auch König Ludwig allmählig inne werden, daß die Summen, die ſeine ſteten Kriege verſchlangen, jetzt ſchon nicht mehr mit derſelben Leichtigkeit zu beſchaffen waren, wie früher. Zugleich wünſchte er einſtweilen wenigſtens Ruhe,

um ſich auf wiederum neue Unternehmungen vorbereiten zu können; mit dem kinderloſen Könige von Spanien, Karl II., der, elend an Körper und Geiſt, ſeinem baldigen Ende entgegenzugehen ſchien, ſollte der habsburgiſche Stamm des ſpaniſchen Königshauſes zu Grabe getragen werden, und was konnte dem franzöſiſchen Könige erwünſchter ſein, als die ſtattliche Erbſchaft, die dann frei ward, für ſich übernehmen zu können! Zu Ryswick, in der Nähe des Haags, wurde im Sommer 1697 der Friede der verſchiedenen Mächte mit Frankreich geſchloſſen. Friedrich III. handelte dabei kluger Weiſe nicht als Reichsſtand, der von dem zaudernden Benehmen ſeiner Genoſſen abhängig geweſen wäre, ſondern, wie es ihm in der That zukam, als ſelbſtändige Macht; für ihn wurden die Bedingungen des Friedens, den ſein Vater vor achtzehn Jahren zu St. Germain geſchloſſen hatte, aufs Neue beſtätigt. Das deutſche Reich blieb, wie gewöhnlich, gegen den Schluß der Verhandlungen allein zurück. Großmüthig gab Ludwig XIV. ſeine Reunionen und Eroberungen auf dem rechten Rheinufer heraus, wofür man aber ſtillſchweigend ſeine Souveränetät über Elſaß und Straßburg anerkannte. Seit dieſer Zeit iſt eins der edelſten deutſchen Länder (wie freilich auch noch andre, die ſchon vorher von Deutſchland abgeriſſen waren) unter franzöſiſcher Herrſchaft geblieben; der Rachekrieg, den das wiedererwachte deutſche Volk im neunzehnten Jahrhundert gegen Frankreich, zur Vergeltung unzählbarer Unbilden, führte, hat hierin noch nichts geändert. Außerdem aber wußten die franzöſiſchen Diplomaten ganz zuletzt, unmittelbar vor dem Abſchluſſe des Friedens mit dem Reiche, noch einen gar argen Eris-Apfel unter die deutſchen Stände zu werfen. Es war die Clauſel, daß in ſämmtlichen reſtituirten Landen die römiſch-katholiſche Religion in ihrem dermaligen Zuſtande (wie ſie nemlich von den Franzoſen eingeführt war) verbleibe; ſie fanden damit natürlich Anſtoß, aber ſie drängten mit ungeſtümer Gewalt und mit nicht ſehr ſchicklichen Drohungen zur Annahme. Vergebens erklärten ſich die eifrig proteſtantiſchen Fürſten, vergebens beſonders Friedrich III. dagegen; die Clauſel ward angenommen. Hernach gab ihre Ausdeutung, die die Franzoſen im allerweiteſten Sinne, und

beträchtlich über den Wortsinn hinaus, verlangten, Gelegenheit zu heftigen Zwistigkeiten zwischen katholischen und protestantischen Ständen: — das war es aber eben, was die Franzosen damit bezweckt hatten.

Es ist bereits darauf hingedeutet worden, daß während des französischen Krieges auch der Krieg des Kaisers mit den Türken seinen Gang fortging. Die kaiserlichen Waffen hatten bis dahin die glänzendsten Erfolge gehabt; als aber die Oesterreicher durch Ludwig XIV. genöthigt wurden, die Kräfte zu theilen, waren die Türken erheblich vorgedrungen. Mit erneuter Anstrengung suchte man ihnen darauf die errungenen Vortheile wieder zu entreißen. Friedrich III. nahm auch an diesem Kriege Theil, indem er dem Kaiser ansehnliche Truppencorps gegen Subsidien stellte; wobei aber zu bemerken ist, daß die Subsidien keineswegs die Höhe der Opfer, die auch für diesen Krieg aufgewandt werden mußten, erreichten, und daß der höhere Erfolg in dem Ruhme bestand, den sich die brandenburgische Tapferkeit auch hier zu erringen wußte. So hatten die brandenburgischen Hülfstruppen in der Schlacht bei Salankemen (1691), in der die Türken eine ungeheure Niederlage erlitten, zur Erlangung des Sieges wesentlich beigetragen, und der kaiserliche Feldherr, der Markgraf Ludwig von Baden, fand sich veranlaßt, das dem Kurfürsten in einem besondern Schreiben zu melden. So bezeigten sie sich bei der, zwar vergeblichen Belagerung Belgrad's (1692) nicht minder brav; so hatten sie auch an dem glänzenden Siege Theil, den Prinz Eugen im J. 1697, ohne Erlaubniß des kaiserlichen Hofkriegsrathes, bei Zenta erfocht. Der Friede zu Carlowitz, im Anfang des J. 1699, beendete den Türkenkrieg auf eine für Oesterreich sehr vortheilhafte Weise.

Die Art und Weise, wie Friedrich III. an den Kriegen gegen Frankreich und die Türkei Theil nahm und wie seine Truppen sich dabei verhielten, diente, wenn es ihm auch keinen äußeren Vortheil brachte, doch wenigstens dazu, das Ansehen und das Gewicht des brandenburgischen Namens, wie es durch den großen Kurfürsten begründet war, fest und sicher zu bewahren. Noch in manchen andern Beziehungen war Friedrich, was den

in Rede ſtehenden Zeitabſchnitt anbetrifft, bemüht, ſeine einflußreiche Stellung zu behaupten, und er hatte auch darin den günſtigſten Erfolg. Beſonders ließ er es ſich angelegen ſein, die Ruhe Norddeutſchlands, der mehrfach erhebliche Gefahr drohte, ungeſtört zu erhalten; theils erreichte er dies durch kluge diplomatiſche Unterhandlungen, theils aber auch dadurch, daß er, wo gütlicher Zuſpruch nichts fruchtete, unverzagt mit dem Ernſte der Waffen vortrat. —

Wenden wir uns von dieſen äußeren Angelegenheiten zu den inneren Verhältniſſen des Staates, ſo iſt zunächſt und vor Allem der Umſtand hervorzuheben, daß der Staat das Element des geiſtigen Fortſchrittes, wie daſſelbe ſich damals als eine hochbedeutſame Erſcheinung in Deutſchland entwickelt hatte, in ſich aufnahm; daß er demſelben eine ſo freie und gedeihliche Pflege gab, wie es nirgend anders gefunden hatte, und daß er dadurch die Beſtimmung, die ihm der große Kurfürſt aufgeprägt, — der Vorkämpfer der geiſtigen Entwickelung zu ſein, — in erhöhtem Maße fortbildete. Friedrich III. gab hiezu nicht die Veranlaſſung, wie das überhaupt nicht die Sache des Fürſten iſt; aber wohl förderte er Alles, was dahin einſchlug, mit thätiger Ueberzeugung und mit freiem, fürſtlichem Sinne. Auch dafür gebührt ſeinem Namen Ehre.

Zuerſt iſt in dieſem Betracht eines Mannes zu gedenken, der an der Spitze der geiſtigen Bewegung jener Zeit, ſoweit ſie wenigſtens Deutſchland betrifft, ſtand, deſſen Namen der Deutſche jederzeit mit Ehrfurcht und innigſter Liebe nennen wird und deſſen Wirkſamkeit, wie allenthalben, ſo vorzugsweiſe für den brandenburgiſchen Staat von den ſegensreichſten Folgen war, — des Philipp Jakob Spener. Im J. 1635 im Elſaß geboren und früh durch hohe Bildung des Geiſtes und Gemüthes ausgezeichnet, war er zuerſt in Straßburg, dann längere Jahre hindurch in Frankfurt a. M. lutheriſcher Pfarrer geweſen und im J. 1685 als Oberhofprediger nach Dresden berufen worden. Spener, deſſen Inneres von der herrlichſten unter allen Gaben des Chriſtenthums (falls man ein in ſich geſchloſſenes Ganzes dennoch in ſeine Theile zerlegen darf), — von der chriſtlichen

Liebe durchdrungen und wahrhaft durchleuchtet war, hatte es mit tiefer Betrübniß wahrnehmen müssen, wie die Lehre der Religion, die von dem Grunde der lebendigen Gemüthswelt ausgehen muß, in eine starre, todte Buchstabengelehrsamkeit ausgeartet, wie die Kanzel zum Streitplatz für überflüssige dogmatische Spitzfindigkeiten geworden, wie der schlichte fromme Glaube durch das eherne Netz einer scholastischen Pedanterie umstrickt war. Er hatte den Kampf gegen dies Unwesen begonnen und ihn, nunmehr schon lange Jahre hindurch, mit glücklichstem und stets wachsendem Erfolge durchgeführt. Er hatte dem Volk das gemüthliche Verständniß der heiligen Schrift, das schon fast verloren war, aufs Neue eröffnet; er hatte vor Allem auf innere Reinigung und Heiligung, auf christlich moralische Bildung im Gegensatz gegen das Buchstabenwissen der sogenannten Orthodoxen, das dem Innern keine Frucht bringen konnte, gedrungen. Er hatte einen großen und weitverbreiteten Anhang im Volke gefunden, es hatte aber auch unter seinen Anhängern nicht an Mißverständnissen und selbst nicht an Verzerrungen dessen, was er erstrebte, gefehlt. Das Zurückführen des Geistes auf sein eignes Innere hatte bei Einzelnen ein geistiges Befriedigtsein, eine innere Ueberschwenglichkeit und selbst einen geistigen Hochmuth hervorgerufen, der mit seiner Natur wiederum im entschiedensten Widerspruche stehen mußte; so hatte auch seine Richtung, die schon, sehr natürlich unter den Umständen, unter denen er auftrat, an das Ascetische streifte, bei Einzelnen ein mehr oder weniger hartes Verwerfen unschuldiger Lebensfreuden hervorgerufen. Das hatte den zahlreichen und sehr erbitterten Gegnern, die gegen ihn aufgestanden, willkommene Waffen in die Hände geliefert; schon an sich unfähig, ihn in seiner hohen Reinheit zu begreifen, hatte man ihm Alles aufgebürdet, was von einseitigen oder unverständigen Nachfolgern seiner Richtung ausgegangen war, und, wie zu allen Zeiten, so hatten auch die verkehrtesten und unbegründetsten Gerüchte dazu den Stoff hergeben müssen. Ein heftiger, vielverzweigter Kampf war unter der protestantischen Geistlichkeit Deutschlands entstanden. Der vorzüglichste Sammelpunkt von Spener's Gegnern war die Universität Leipzig. Mehrere junge Männer,

die bald ebenfalls auf eine folgenreiche Weiſe in den Bildungsgang der Zeit eingreifen ſollten, hatten dort in ſeinem Sinne zu wirken begonnen, und ſich eine zahlreiche Zuhörerſchaft an Studenten und Bürgern erworben; dafür waren ſie von den älteren Gelehrten der Hochſchule auf ſehr erbitterte Weiſe verfolgt worden, und natürlich hatte ſich hiedurch auch gegen Spener der Haß vermehrt. Für die neue Geſtaltung des Proteſtantismus, der durch Spener begründet war, kam damals der Name des Pietismus auf.

Dies hatte ſeine Stellung in Dresden in mannigfacher Beziehung unerfreulich gemacht. Doch kam ein andres Ereigniß hinzu, welches ſein dortiges Band löſte und die Veranlaſſung gab, ihn für den brandenburgiſchen Staat gewinnen zu können. Er hatte es, als Beichtvater des Kurfürſten Johann Georg III., für ſeine Pflicht gehalten, dieſem eine ſchriftliche, ſo ernſte wie beſcheidene Vorſtellung über ſeinen Lebenswandel zu machen. Der Kurfürſt war nach dem erſten Leſen des Hirtenbriefes tief ergriffen geweſen, aber die Erſchütterung hatte nicht gar lange angehalten; im Gegentheil war ſie ſchon am nächſten Tage in einen heftigen Unwillen über den verwegenen Pfarrer übergegangen; geſchmeidige Hofleute hatten die Flamme geſchürt, wozu das Mißverhältniß Spener's mit den Leipziger Theologen bequemen Stoff bot. Doch ſcheute es der Kurfürſt, einen Mann von ſo makelloſem Wandel von ſeiner Stelle zu entfernen; aber er ließ ihn nicht wieder zu ſich kommen und beſuchte auch ſeine Predigten nicht mehr. Das dauerte zwei Jahre lang, bis endlich, im Frühjahr 1691, ein Ruf an Spener, die Stelle des Propſtes an der Nikolaikirche zu Berlin zu übernehmen, dem Kurfürſten die erſehnte unverfängliche Gelegenheit zu ſeiner Entlaſſung bot.

Spener nahm den Ruf an. Er trat in Berlin in weſentlich andere Verhältniſſe ein. Seine äußere Stellung war weniger glänzend, als die er in Dresden verlaſſen hatte; dafür aber war ihm ein Wirkungskreis eröffnet, in welchem ſeine Wirkſamkeit viel weniger auf Hemmniſſe und Widerwillen ſtieß, in dem ihm vielmehr allgemein die bereitwilligſte Liebe entgegenkam und ſogar die erfreuliche Gelegenheit geboten ward, dem, was er

erſtrebte, noch für eine lange Folgezeit hin einen feſten Grund unterbauen zu dürfen. Jener Schulkampf der Theologen war hier ſchon vor geraumer Zeit ausgekämpft worden; das Religionsgeſpräch zwiſchen den Lutheranern und Reformirten, das durch den großen Kurfürſten veranlaßt war, hatte zum Bewußtſein der Einſeitigkeiten geführt und die Gemüther zu einer größeren Verſöhnlichkeit und ſomit zu einem liebevolleren Urtheil geneigt gemacht; einzelne Nachwirkungen des alten Streites waren wenigſtens nicht mehr geeignet, den Haß, der hier und da noch verborgen ſein mochte, wieder zur allgemeinen Flamme anzufachen. Die Regierung that Alles, um die gegenſeitige Duldung zu befördern; Friedrich III. ſelbſt — obgleich der reformirten Religion mit voller Ueberzeugung ergeben und in einigen Ausdrücken ſeiner Verordnungen faſt hart gegen lutheriſche Gebräuche, die in der That zwar an den Mißbrauch ſtreiften, — machte keinen Unterſchied zwiſchen Lutheranern und Reformirten. Er ſchätzte im Innerſten ſeines Gemüthes den wahrhaft religiöſen Sinn, wenn dieſer auch ihm ſelbſt in herber Weiſe entgegentreten mochte. In dieſem Betracht iſt hier eine kleine Begebenheit einzuſchalten, die ſich faſt gleichzeitig mit Spener's Auftreten gegen Johann Georg III. zutrug und die den liebenswürdigen Grundzug ſeines Charakters, zumal im Gegenſatz gegen den ſächſiſchen Kurfürſten, in das hellſte Licht ſetzt. Am Hofe waren nemlich mancherlei Vergnügungen und Feſtlichkeiten, die damals noch nicht das ſteif Ceremonielle ſeiner ſpäteren Regierungszeit hatten, vorgefallen; es mochte dazu von Manchen der Kopf geſchüttelt ſein; eine der Maskeraden ſchien die Grenzen des Erlaubten überſchritten zu haben. Der Hofprediger Cochius predigte am nächſten Sonntage, in der Gegenwart des Kurfürſten, ſehr ſcharf über ein ſolches Betragen des Hofes. Friedrich war darüber zuerſt ſehr unwillig und meinte, der Hofprediger hätte füglich zu ihm kommen und nicht über die Sache öffentlich Lärm machen ſollen. Man ſtellte ihm vor, Cochius könne das wohl verſucht haben, aber an der Aufwartung vor ſeinem Herrn durch Leute, die ihm übelgewollt, verhindert worden ſein; in der That fand es ſich ſo, als man die Sache näher unterſuchte. Nun ließ ihm Friedrich

durch einen angesehenen Hofbeamten seinen Dank für sein ehrenhaftes Benehmen sagen, übersandte ihm 600 Dukaten und für seinen Sohn die Anwartschaft auf eine einträgliche Stelle. Der Ueberbringer fügte aber aus eignem servilem Antriebe die Bemerkung hinzu, Cochius möge sich künftig in seinen Predigten etwas mehr mäßigen. Da warf ihm der alte Pastor, ob solches Ansinnens ergrimmt, Geld und Schreiben vor die Füße und rief: „Eher mag Geld und Amt hingehen, als ich ein pflichtvergessener stummer Hund werde!" Der Höfling hatte große Noth, ihn zu besänftigen und ihn mit tausendfacher Entschuldigung über sein unberufenes Wort, zur Annahme der übersandten Dinge zu bewegen.

Spener erwarb sich in kurzer Frist die größte Verehrung, nicht nur von Seiten seiner Gemeinde, sondern auch im viel weiteren Kreise. Aber er sorgte auch mit rastloser Mühe für die Beförderung und Ausbildung eines lebenerweckenden religiösen Sinnes, durch Beaufsichtigung der Schulen, durch vielfachen persönlichen Verkehr mit den jungen Candidaten, durch thätige Ueberwachung des so wichtigen nnd einflußreichen Amtes der Landprediger u. s. w. Er hatte die Freude, bald nach seiner Anstellung einen Amtsgenossen an seiner Kirche zu erwerben, der völlig auf seine Geistesrichtung einging, einen der jungen Männer, die schon in Leipzig in seinem Sinne gewirkt hatten und dort verfolgt worden waren, den Magister Schade. Auch dieser war aufs Tiefste von der Göttlichkeit der christlichen Lehre und von der Nothwendigkeit, das Leben ganz in ihr aufgehen zu lassen, durchdrungen. Aber ihm fehlte leider die Mäßigung, die milde Besonnenheit Spener's; die heftigere Erregtheit seines Gemüthes, der leidenschaftlichere Eifer, der ihn erfüllte, brachte sogar eine starke Erschütterung in der märkischen Kirche hervor, die indeß durch das kluge Benehmen der Regierung gefahrlos vorüberging. Es war vornehmlich die Angelegenheit der Privatbeichte, deren vorgeschriebene handwerkliche Abhaltung vor dem Genusse des h. Abendmahles das Gewissen des eifrigen Seelsorgers schneidend verletzte, ihn in den quallvollsten Gemüthszustand versetzte, ihn zu harten und förmlich verdammenden Urtheilen, mündlich und schriftlich, veranlaßte, und ihn endlich, im J. 1695,

dahin brachte, die Privatbeichte eigenmächtig ganz abzuschaffen. Das gab einen ganz ungemeinen Skandal; Spener mußte das volle Gewicht seiner einflußreichen Persönlichkeit einsetzen, um üblen Folgen nach der einen oder andern Seite hin vorzubeugen, aber Schade fiel dennoch als ein Opfer seines ungestümen Eifers; er starb an einem hitzigen Fieber. Friedrich III. erließ ein Paar Jahre darauf „aus landesfürstlicher und oberbischöflicher Macht" eine Verfügung, derzufolge die Privatbeichte für die, welche sie gebrauchen wollten, noch ferner bleiben, für die aber, denen sie einen Skrupel gewähren, wegfallen sollte, — in der That das einzige Auskunftsmittel, das eine vorurtheilsfreie Regierung treffen konnte, wenn auch die tiefere Lösung der Sache einer weiter geschrittenen geistigen Entwickelung überlassen bleiben mußte. In derselben Weise hatte man sich auch über die etwas abenteuerliche Ceremonie des Teufelaustreibens bei der Kindertaufe, auf die ein Theil der Lutheraner noch immer bestand, erklärt.

Inzwischen war Spener für ein andres Werk thätig gewesen, welches er unbedenklich zu den erfreulichsten Ereignissen seines Lebens zählen mußte. Dies war die Stiftung der Universität Halle. Schon der Kurfürst und Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Kardinal Albrecht von Brandenburg, der Bruder Joachim's I., hatte hier im Anfange des 16. Jahrhunderts eine Universität anlegen wollen, um durch sie der Reformation entgegenarbeiten zu können; er hatte auch schon das päpstliche Privilegium dazu erhalten, aber der mächtige Fortschritt der Reformation, der damals bei Manchen viel persönlichere Sorgen hervorrief, hatte das Vorhaben vereitelt. Im J. 1680, nach dem Tode des magdeburgischen Administrators, war Halle in brandenburgischen Besitz übergegangen, und Friedrich III. hatte daselbst bereits in dem Jahre seines Regierungsantritts eine Ritterakademie errichtet. Jetzt ward die Gründung der Universität zunächst durch zufällige Umstände veranlaßt. In Leipzig nemlich war gleichzeitig mit jenen jungen Theologen der pietistischen Richtung ein junger Doktor der Rechte, Christian Thomasius, mit großem Beifall aufgetreten. Sein Weg war nicht eben der ihrige, aber er stimmte insofern mit ihnen überein, als

auch er das Banner gegen den alten Wust der trostlosen Buchstabenwissenschaft erhob. Auch war er nicht durch eine außerordentliche Tiefe oder Fülle des Geistes ausgezeichnet; aber er wußte dem Wissen die Anwendung auf das Leben abzugewinnen, der frischen lebendigen Vernunft ihre Stelle einzuräumen und die verschiedenen Fächer der Rechtswissenschaft (von der er besonders das Naturrecht behandelte), der Theologie und der Philologie auf eine klarere, mehr faßbare Weise zu behandeln. Er hielt seine Vorträge, im Gegensatze gegen das barbarische Latein seiner älteren Collegen, in gesunder deutscher Sprache, und zugleich sprudelte sein mündliches, wie sein schriftliches Wort voll lustiger, auch voll beißender Satire, mit der er die Pedanten und die Heuchler, wo sie sich ihm darboten, verfolgte. In diesem Sinne nahm er sich der jungen frommen Theologen gegen die Feindschaft der alten, die sich die Orthodoxen nannten, bereitwillig an; er schrieb sogar für einen von ihnen, den nachmals so berühmten August Herrmann Francke, eine beredte Vertheidigung. Man nannte ihn deßhalb den Advokaten der Pietisten. Das Alles waren aber Dinge, die ihn natürlich schon verhaßt genug machen mußten; er ward als Verächter der Religion und als Lästerer der Obrigkeit verschrieen. Einige publicistische Schriften, die er verfaßte, kamen hinzu, den Aufenthalt in Leipzig für ihn wirklich gefahrbringend zu machen. Zunächst ein Streit mit dem dänischen Hofprediger Masius. Dieser hatte in einer Schrift den Vortheil des reinen Lutherthums zu erweisen gesucht und dasselbe den Fürsten besonders in Bezug auf ihren persönlichen Nutzen empfohlen, da es die fürstliche Macht als einen unmittelbaren Ausfluß des göttlichen darstelle. Thomasius bestritt das aus Gründen des Naturrechts; aber seine Schrift wurde in Kopenhagen (wo das Volk erst vor ein Paar Jahrzehnten dem Vater des gegenwärtig regierenden Königes die volle Souveränetät freiwillig übergeben hatte) durch Henkershand verbrannt, und der König drang am sächsischen Hofe auf Bestrafung des frechen Sophisten. Dann vertheidigte er die vollkommene kirchliche Gültigkeit der gemischten Ehe zwischen Lutheranern und Reformirten, die bei Gelegenheit der Verheirathung einer Schwester

Friedrich's III. mit dem lutherischen Herzoge von Sachsen-Zeitz heftig angefochten ward. Diese letztere Schrift, die ihm allerdings, obschon ohne sein Zuthun, von Friedrich III. ein Geschenk von hundert Dukaten brachte, rief in dem orthodoxen Sachsen die größte Entrüstung hervor. Seiner Gefangennehmung zu entgehen, verließ er Leipzig und begab sich nach Berlin. Hier erhielt er die Erlaubniß, in Halle Vorlesungen eröffnen zu dürfen.

In kurzer Frist waren seine Vorlesungen, die er, seiner Gewohnheit gemäß, in deutscher Sprache und über philosophische und juridische Gegenstände hielt, außerordentlich besucht, so daß ihm das größte Lokal der Stadt, das dazu geeignet war, eingeräumt werden mußte. In dieser Zeit kam Friedrich III. selbst nach Halle. Thomasius hatte gleich von vornherein auf die förmliche Einrichtung einer Universität hingearbeitet; er begegnete sich darin aufs Vollkommenste mit Danckelmann's administrativen und Spener's kirchlichen Wünschen, und auch der Kurfürst schenkte der Idee seinen entschiedenen Beifall. Vorzugsweise wurde dabei der Gesichtspunkt für das Fach der Theologie ins Auge gefaßt. Es war sehr wichtig, im Staate selbst eine genügende Pflanzschule für die Ausbildung der lutherischen Theologen zu gewinnen, wozu früher besonders die benachbarte Universität Wittenberg gedient hatte, deren Besuch aber bereits durch Friedrich Wilhelm verboten war; (auch Friedrich III. hatte sich genöthigt gesehen, das Verbot zu erneuen). Unter den Universitäten, die der brandenburgisch-preußische Staat bereits besaß, waren Duisburg und Frankfurt a. O. reformirt, Königsberg in Preußen den übrigen Landestheilen zu weit entlegen. Spener aber ließ es sich eifrig angelegen sein, die Berufung von Männern zu diesem Zwecke zu veranlassen, die mit ihm die innigere, tiefere und darum zugleich freiere Auffassung der christlichen Lehre theilten. Zu den letzteren gehörte als einer von denen, die am Frühsten dahin berufen wurden und die am Großartigsten gewirkt haben, der eben genannte August Herrmann Francke. Er war vorher von Leipzig nach Erfurt berufen gewesen; aber seine religiöse Richtung hatte dort, zum Theil zwar den lebhaftesten Anklang, zum Theil aber auch — d. h. von den, für das Wohl ihrer Kirche

beſorgten Katholiken — die entſchiedenſte Oppoſition gefunden; bald kam von dem Kurfürſten von Mainz, unter deſſen Regierung Erfurt ſtand, der Befehl, daß Francke als Sektirer und Unruheſtifter ſeines Amtes zu entſetzen ſei. In Halle wurde er als Profeſſor der orientaliſchen Sprachen und zugleich als Prediger der Vorſtadt Glaucha angeſtellt. Außer Francke wurden noch Breithaupt, der gleichfalls ein Pfarramt in Erfurt bekleidet hatte und faſt ebenſo heftig angefochten war, ſowie etwas ſpäter Anton, bis dahin Hofprediger zu Eiſenach, nach Halle berufen, beides ebenfalls Männer, die völlig mit Spener's Geiſte vertraut und in ſeinem Sinne thätig waren. So entſtand eine theologiſche Fakultät, die nicht erſt ſeiner Verbeſſerungsvorſchläge bedurfte die vielmehr mit voller, ungehemmter Kraft das große Werk ſeines Lebens, die Läuterung der proteſtantiſchen, oder zunächſt wenigſtens der lutheriſchen Kirche, fortſetzen und vielfachen Segen hervorrufen konnte. Doch beſchränkte man ſich keineswegs auf dies beſondre Fach; auch für die übrigen Fakultäten wurden ausgezeichnete Männer berufen. Wie ſchon Thomaſius im Grunde einer weſentlich andern Richtung angehörte und vornehmlich das Fach der Philoſophie vertrat (worin ihn ſpäter der berühmte Philoſoph und Mathematiker Chriſtian Wolf erſetzte), ſo wurden auch für die Jurisprudenz, für die Philologie, für die Medicin angeſehene und einflußreiche Männer gewonnen. — Die Berufung von Thomaſius und Francke, die von ihren früheren Regierungen, ihrer Grundſätze halber, verfolgt waren, verdient ſchon als ein Zeugniß der freien und ſelbſtändigen Geſinnung Friedrich's III. und ſeiner Rathgeber rühmlichſt hervorgehoben zu werden, — ein Verfahren, das freilich noch mehrfach von den brandenburgiſch-preußiſchen Fürſten, zur Bethätigung ihres erhabnen Berufes, wiederholt worden iſt.

Das kurfürſtliche Privilegium der neuen Univerſität wurde am 20. Juni 1692 ausgeſtellt; im nächſten Jahre begann die förmliche Immatriculation. Das kaiſerliche Privilegium erfolgte aber erſt, nach vielen Bemühungen, im October 1693, da man von Seiten des kaiſerlichen Hofes der Gründung einer neuen proteſtantiſchen Univerſität nicht ſonderlich gewogen war. Am

11. Juli 1694 wurde darauf die feierliche Einweihung der Universität mit außerordentlicher Pracht ins Werk gerichtet. In diesem Jahre zählte sie 765, zehn Jahre darauf bereits 2000 Studirende.

Wir müssen noch einmal auf Francke zurückkommen, dessen Wirksamkeit noch in andrer Beziehung von den segensreichsten Folgen begleitet war. Er fand in seiner Gemeinde große Armuth, Unwissenheit und sittliche Verwilderung vor. Die tiefe religiöse Begeisterung, die ihn durchglühte, trieb ihn an, solchem Zustande abzuhelfen; ohne alle äußeren Mittel begann er das Werk, einzig gestützt auf seine gläubige Liebe; aber sein Vertrauen auf die göttliche Hülfe war so mächtig und zündete so lebendig in den Gleichgesinnten, daß er in wenig Jahren das Außerordentlichste vollbringen konnte. Zuerst unterrichtete er die dürftigsten Kinder und gab ihnen kleine Almosen; dann nahm er einige zu sich ins Haus. Bald vermehrte sich deren Anzahl. Kleine Beiträge, die ihm zu Theil wurden, ließen es in kurzer Frist zur Errichtung mehrerer Armenschulen kommen; andre Schulen und Erziehungsanstalten folgten. Er unternahm den Bau eines großen Waisenhauses. Man hat es aufgezeichnet, daß oft im Laufe des Baues, gerade in der Stunde, wenn die Arbeiter bezahlt werden mußten und kein Groschen mehr in der Kasse war, unerwartet die reichsten Geldsendungen von bekannten und unbekannten Personen eintrafen. Immer mehr dehnte sich die Anstalt aus; eine höchst einträgliche Apotheke, eine Buchdruckerei und Buchhandlung, ein Wittwenhaus, ein Pädagogium für Kinder reicherer Stände wurden durch Francke im Laufe der Jahre mit ihr verbunden. Der Besuch, an solchen, die darin je nach den verschiedenen Abtheilungen, erzogen, unterrichtet oder gespeist wurden, war überaus zahlreich; in Allem aber, was den Zöglingen mitgetheilt ward, waltete jener Geist der sittlich religiösen Veredlung, wie er durch Spener zuerst ins Leben gerufen war. In eine innige Verbindung mit Francke trat später der Freiherr Karl Hildebrand von Canstein, der sein reiches Vermögen zur Gründung eines Unternehmens hergab, welches mit den Francke'schen Stiftungen verbunden ward und nicht minder

segensvoll wirkte. Dies war die Bibelanstalt des Hallischen Waisenhauses, welche die heilige Schrift zu geringem Preise, und den Aermsten ganz umsonst, in die Welt sandte. Ueber zwei Millionen Bibeln und eine Million Neuer Testamente sind durch sie im Volke verbreitet worden.

Wenige Jahre nach der Gründung der Hallischen Universität ward ein andres Institut eingerichtet, das, wenn auch nicht von so unmittelbarem und umfassendem Einflusse auf das Gesammtleben des Volkes, doch wiederum die Sorge für die Verbreitung einer höheren und edleren Bildung auf würdige Weise darlegt und das als das erste Institut solcher Art in Deutschland zu nennen ist. Es war dies die Akademie der Künste zu Berlin, die nach dem Muster der Akademieen von Rom und Paris eingerichtet ward. Auch bei ihrer Stiftung, die freilich den Interessen des Kurfürsten vorzugsweise entsprechen mußte, war Danckelmann wesentlich betheiligt, doch ward ihre Eröffnung verzögert und fand erst im J. 1699, nach dem Sturze des Ministers, statt. Die Akademie, die einfach naturgemäß aus einem Privatvereine von Künstlern hervorgegangen war, hatte zunächst den Zweck, ein lebendigeres Zusammenwirken der Künstler, eine größere Gemeinsamkeit der künstlerischen Bestrebungen und dadurch jene wesentliche Förderung der Kunst, die aus ihrem eignen Innern und aus der Concentration der Kräfte hervorgehen muß, zu veranlassen. Dann war die Ehre der Mitgliedschaft mit mancherlei äußeren Vorrechten verbunden, auch bildeten die Mitglieder zugleich eine begutachtende Behörde in künstlerischen Dingen. Außerdem hatte die Akademie die Aufsicht über eine höhere Kunstschule, die eine Pflanzstätte für die künftigen künstlerischen Bedürfnisse des Staates abgeben sollte.

Ihre vorzüglichste Bedeutung hatte die Akademie vorerst freilich als äußerer Sammelpunkt, als gewichtige Besiegelung der mannigfachen künstlerischen Thätigkeit, die durch Friedrich's III. Thronbesteigung hervorgerufen war. Was in solcher Art bereits unter Friedrich Wilhelm begonnen war, ward nunmehr in ungleich mehr erhöhtem Maße fortgeführt; aller Orten wurden die ausgezeichnetsten Meister der Kunst nach Berlin be-

rufen, und den zahlreichen Künstlern, die das Ausland sandte, gesellten sich jetzt bereits auch Manche zu, die das Inland, nach jenen früheren Anregungen, hervorgebracht hatte. Friedrich III., dem die Repräsentation seiner Würde und der Würde seines Staates ein so hochwichtiger Gegenstand war, erkannte wenigstens mit sehr richtigem Sinne, daß keine Schaustellung gehaltvoller sein und eine nachhaltigere Wirkung ausüben konnte, als die, welche durch die Leistungen der Kunst ins Werk gerichtet ward. So war er seit dem Beginn seiner Regierung bemüht, seine Residenz auf prachtvoll glänzende Weise zu erneuen. Berlin erhielt in der ganz neu angelegten, nach ihm benannten Friedrichsstadt ein Viertel, das sich durch geräumige Anordnung der Straßen und durch mehr oder weniger edlen Styl der Hausfaçaden auf sehr eigenthümliche Weise auszeichnete; er unterstützte diese Neubauten auf mannigfaltige Weise. Stattliche Paläste wurden für vermögende Privatleute und für die Zwecke der Regierung erbaut. Der Bau des majestätischen Arsenals, der des Schlosses der Kurfürstin zu Lietzenburg (nachmals Charlottenburg), der glänzende Neubau des kurfürstlichen Schlosses zu Berlin wurden eingeleitet, mehrere Kirchen theils neugegründet, theils auf eine geschmackvollere Weise umgewandelt u. s. w. Reiche Skulpturen wurden zum Schmucke des Aeußeren, Malereien der verschiedensten Art für das Innere der Gebäude gearbeitet. Es ist hier nicht der Ort, auch nur die ausgezeichnetsten unter den wichtigeren Künstlern, die in Berlin thätig waren, namhaft zu machen. Doch ist Einer unter ihnen, der vorzugsweise auf die Bewunderung der Nachkommen Anspruch hat, — Andreas Schlüter. Zu Hamburg im Jahre 1662 geboren und zu Danzig gebildet, war Schlüter durch ein vielseitiges Talent ausgezeichnet; mit der Bildhauerkunst, seinem eigentlichen Berufe, verband er zugleich eine rüstige Thätigkeit in dem Fache der Architektur. Er ist unbedenklich als der größte unter den bildenden Künstlern jener Zeit, Italien und die Niederlande nicht ausgeschlossen, zu nennen; das, was seine Werke vor denen seiner sämmtlichen Zeitgenossen auszeichnet, ist, neben hoher Würde und lebenvollster Kraftäußerung, eine eigenthümliche, gedankenvolle Einfalt. Im Allge-

meinen war in jener Zeit die Kunst, was ihre innere sittliche Würde betrifft, bereits tief gesunken; ein theatralisches, affektirtes Wesen, welches den Ausdruck des reinen Gefühles in einem blendenden willkürlichen Gaukelspiele untergehen ließ, war überall vorherrschend geworden. Aeußerlichkeiten des allgemeinen künstlerischen Geschmackes, der aus solcher Richtung hervorgehen mußte, finden sich allerdings auch in Schlüter's Werken wieder; sie verschwinden aber vor dem großartigen Ernste, der dieselben von innen heraus durchdringt. Es genüge, hier nur an das Meisterwerk seines Lebens, die eherne Reiterstatue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke zu Berlin (die vorzüglichste aller Reiterstatuen, welche die gesammte Geschichte der Kunst kennt,) und an seine plastischen Zierden des dortigen Arsenals, namentlich an die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe desselben, zu erinnern. In der Architektur scheint er mehr von der entarteten Geschmacksrichtung seiner Zeit befangen; dennoch leuchtet auch in den von ihm ausgeführten Prachtbauten, wie namentlich in den dahin gehörigen Theilen des Berliner Schlosses, sein hoher, majestätischer Geist siegreich hervor. Schlüter ist eine Erscheinung, die man schwer begreift, wenn man nur die Geschichte des Entwickelungsganges der Kunst, ohne Rücksicht auf die anderweitigen historischen Verhältnisse, in's Auge faßt; aber er wird verständlich, er verliert das Räthselhafte und Wunderbare, wenn man auf die letzteren näher eingeht. Auch er ist ein Zeugniß der geistigen Kraft, die im Inneren des deutschen Volkes, bei aller politischen Erschlaffung, noch immer lebendig war und die jetzt um so bedeutsamer in den Sphären des Idealen durchbrach, je weniger sie in den äußeren Gebieten des Lebens handelnd aufzutreten vermochte. Die Wirksamkeit Spener's und seiner Geistesgenossen war das Zeugniß desselben Zustandes, das sich nur nach einer andern Richtung hin äußerte; und auch an weiteren Zeugnissen fehlt es nicht. So sind vornehmlich zwei jüngere Zeitgenossen Schlüter's, Sebastian Bach und Händel, anzuführen, die sich im Bereiche der musikalischen Schöpfung zu einer ähnlich leuchtenden Höhe emporschwangen, wie er in der bildenden Kunst, und deren Erscheinung von manchen Geschicht-

ſchreibern der Muſik, denen die Entwickelung des deutſchen Volksgeiſtes fremd war, ebenfalls als eine räthſelhafte Ausnahme unter den damaligen Richtungen ihrer Kunſt betrachtet worden iſt. Alle dieſe Erſcheinungen aber ſind es, was, inmitten einer faſt allgemeinen politiſchen Verſunkenheit, als die Bürgſchaft einer dereinſtigen gemeinſamen Wiederbelebung gelten durfte.

Neben den Künſten, deren allgemeine Beſtimmung es war, zur prachtvollen und großartigen Geſtaltung der Umgebungen des Lebens und vornehmlich der kurfürſtlichen Reſidenz zu dienen, iſt insbeſondre noch ein einzelnes Fach der Bildnerei, die Stempelſchneidekunſt, hervorzuheben. Sie erfreute ſich von Seiten Friedrich's III. der mannigfachſten Förderung; außer andern Künſtlern, die in dieſem Fache thätig waren, iſt hier der berühmte ſchwediſche Medailleur Raimund Falz zu nennen, der ſich in Paris gebildet hatte und von Friedrich gleich nach ſeinem Regierungsantritte in ſeine Dienſte berufen war. Die Medaillen, ohnehin in jener Zeit ſehr beliebt, galten als ein vorzügliches Mittel der äußeren Repräſentation und des geſchichtlichen Ruhmes. Es wurden ihrer viele auf alle Begebenheiten der Regierung Friedrich's geprägt; auch fehlte es dabei nicht an Inſchriften, die in markvoll gedrungener Satzbildung den Preis des Fürſten für alle Folgezeit ſicher zu ſtellen ſuchten. So waren auf die Siege der brandenburgiſchen Waffen am Niederrhein, im Jahre 1689, neun Medaillen geſchlagen; eine von dieſen führt die, allerdings etwas kühne Inſchrift: **Patrias imitatur et anteit laudes** (Er ſtrebt dem Ruhme des Vaters nach und ſchreitet ihm voran). Ein neuerer Hiſtoriker bemerkt ſehr richtig, es hätte an dem ſchon hinlänglich ehrenvollen „imitatur“ genügt.

Dem Schmucke, den die Reſidenz des Kurfürſten durch die bildenden Künſte erhielt, durften auch Muſik und Poeſie nicht fehlen; doch ſtanden ſie neben jenen in einem geringeren Range. Sie dienten vorzugsweiſe zur Ausſtattung der Hoffeſtlichkeiten. Der Kurfürſt unterhielt eine ſtattliche Kapelle; Opern und Singſpiele kamen nicht ſelten zur Aufführung, auch wurden ſie zumeiſt von den Kavalieren und Damen des Hofes geſpielt. Eine vorzügliche Liebhaberin der Muſik war die Kurfürſtin; ſie ſelbſt ſpielte

meiſterlich das Klavier, verfertigte muſikaliſche Compoſitionen völlig nach den Regeln des reinen Satzes, wußte auch ſelbſt, ſtatt des Kapellmeiſters, das Orcheſter bei der Aufführung von Operetten zu dirigiren. Es war beſonders die damalige italieniſche Opernmuſik, deren berühmteſter Meiſter Aleſſandro Scarlatti war, in deren Kreiſe ſie ſich bewegte. Die ernſtere Kirchenmuſik, die früher bei den Italienern, neben andern Meiſtern, durch Paleſtrina, gegenwärtig durch Marcello vertreten ward, und die in Deutſchland durch die vorhin genannten Meiſter bald einen ſo eigenthümlich bedeutſamen Aufſchwung erhalten ſollte, ſcheint weniger beachtet worden zu ſein. Das Volk blieb, wie es ſcheint, der höheren muſikaliſchen Bildung noch fern.

Von der Poeſie iſt noch weniger zu ſagen. Das volksthümliche Element war in den geiſtlichen Liedern Paul Gerhardt's und ſeiner bedeutendſten Zeitgenoſſen ziemlich ausgeklungen; man machte auch jetzt noch geiſtliche Lieder, aber es waren meiſt kraftloſe Nachahmungen von jenen. Der Glanz der franzöſiſchen Poeſie und der geſammten franzöſiſchen Literatur hatte die deutſche mächtig überflügelt. Wo feine Bildung zu Hauſe ſein ſollte, da mußte man bereits bei den Franzoſen in die Schule gehen; die Aufnahme ſo zahlreicher franzöſiſcher Flüchtlinge in den brandenburgiſch-preußiſchen Staat trug nicht unweſentlich dazu bei. Die geſammte Eleganz des Lebens am Hofe, und namentlich in den Umgebungen der Kurfürſtin, bewegte ſich in franzöſiſchen Formen. Doch ſuchten ſich auch hier noch ein Paar deutſche Poeten Geltung zu verſchaffen. Zu ihnen gehört der Freiherr Friedrich von Canitz, ein ausgezeichneter Staatsmann, der zur Erheiterung ſeiner Muße gern deutſche Verſe ſchrieb; es iſt freilich nicht viel Rühmens davon zu ſagen, es iſt meiſt waſſerreiche Nachahmung des Franzöſiſchen; wohl aber iſt es faſt rührend, wie in ſeinen Gedichten hin und wieder, mitten durch das erborgte und ſehr abgetragene Gewand, dennoch der natürliche und herzliche Ton der reinen deutſchen Volkspoeſie noch immer durchklingt. Vorzüglichen Ruhm aber hatte der Ober-Ceremonienmeiſter Johann von Beſſer, der in deutſchen Verſen alle feſtlichen Ereigniſſe des Hofes beſang und das, was die Medaillen in aus-

gesuchter Kürze gaben, in sehr ausführlichen, breiten und freilich nicht gar inhaltreichen Reimen vorzutragen bemüht war. Es ist für den Geschmack und für die Gesinnung, die in solcher Weise zum Ausdruck kamen, nicht ganz überflüssig, eine kleine Probe von seinen Gedichten zu geben. Friedrich Wilhelm, der Kronprinz (denn eben hatte sich sein Vater die königliche Krone aufgesetzt), hatte im J. 1701 zum ersten Mal ein Pferd bestiegen. Eine Medaille hatte dies große Ereigniß gefeiert und seine Bedeutung in der mit kolossalen Buchstaben angegebenen Inschrift: **PRAELVDIA REGNI** (Vorspiel der Regierung) erläutert. Besser aber hatte für des Oberstallmeisters Excellenz einige „gebundene Gedanken" an den Kronprinzen entworfen, die höchlichst bewundert wurden und also lauteten:

Da heute, großer Prinz, mein Amt erfordert hat,
Nachdem Du reiten sollst, Dich auf das Pferd zu setzen;
Wünsch ich, daß neben mir, zu gleicher Zeit der Staat,
Ob diesem kleinen Dienst, sich könne glücklich schätzen.
So oft ein edles Thier, zu Scherz und Ernst gerüst,
Sich unter Deiner Hand nach Deinem Sinn wird lenken;
Wirst Du, weiß ich gewiß, weil Du erkenntlich bist,
Nach Deiner Gütigkeit an mich zurücke denken.
Allein, weil ich voraus dem Staat bedienet bin,
Muß ich, mit meinem Wunsch, auch meistens dahin gehen:
Daß Deinem Königreich der größeste Gewinn,
Aus dem, was itzt geschieht, mag dermaleins entstehen.
Ich wünsche, daß, wie Du, des Staates Ebenbild,
Itzt ein gezäumtes Roß lernst nach der Regel führen:
Also der Unterthan, was Deine Reitkunst gilt,
Dereinst an Deiner Kunst des Herrschens möge spüren!
Dann wird er glücklich seyn, und dann werd ich zugleich
Mein und der Meinen Glück auf seine Wohlfahrt bauen;
Wenn nämlich Du, mein Prinz, an Deinem Königreich,
Wie gut ich Dich gesetzt, wirst unaufhörlich schauen.

In der That waren die Verse nicht ganz ohne prophetischen Sinn geschrieben.

Das Amt des Ober-Ceremonienmeisters war übrigens keine Sinekure; es war nicht überflüssige Muße, was ihn zum Verseschreiben veranlaßte. Vielmehr erforderte sein Amt die volle

Thätigkeit und Umsicht, und es gehörte ein ganzer Mann dazu, um den außerordentlichen Ansprüchen, die an ihn gemacht wurden, genügen zu können. Denn wie Friedrich III. nichts versäumte, was die Würde seiner Stellung und die eigenthümliche Bedeutsamkeit des Staates, den er vertrat, in den äußeren Verhältnissen sicherstellen konnte und was über die inneren Verhältnisse ein belebendes Licht auszustrahlen geeignet war, so lag ihm vor Allem daran, in seinem persönlichen Auftreten die höchste, glänzendste Verkörperung dessen zur Erscheinung zu bringen. All sein persönliches Thun und Lassen war nach dieser Rücksicht gemessen und berechnet; seine gesammte Thätigkeit war nach der strengsten Etikette geregelt. Jede Gelegenheit, die sich zur feierlichen Schaustellung darbot, wurde dazu in gründlicher, fast gelehrter Weise ausgebeutet; jeder Anlaß zu strahlenden Festlichkeiten wurde festgehalten und zur Entwickelung der höchsten Pracht benutzt. Die Annahme der Huldigungen in den verschiedenen Provinzen des Reiches, die in nicht gar kurzen Zwischenräumen auf einander folgten, die Siege der brandenburgischen Waffen, der Empfang fremder Gesandtschaften, die Stiftungen neuer Institute zum Wohle des Staats, die Gründung prächtiger Bauten, die freudigen und die traurigen Ereignisse im Kreise der kurfürstlichen Familie, alles das ward mit niegesehenem öffentlichem Gepränge gefeiert. Wir sind nicht vermögend, ein Bild von diesen Schaustellungen zu entwickeln; die Aufzählung all der unzählbaren Einzelnheiten, die dabei vorkamen, kann nimmer eine lebendige Anschauung geben und noch viel weniger eine Ahnung des staunenden Entzückens, das das zuschauende Volk erfüllte, hervorrufen. Da erschienen unendliche Aufzüge, in denen die Garden, die Trabanten, die große Schaar der Hofleute, die Corporationen der verschiedensten Art, die dazu berufen waren, dem Auge den mannigfaltigsten Wechsel der Erscheinungen darboten. Prachtvolle Kostüme und Wappen, funkelnde Waffen, leuchtende Standarten, kostbare Baldachine mit goldnen Troddeln und Schnüren zogen dem Auge vorüber. Alles strahlte im Schimmer der edelsten Stoffe, Alles aber ward überstrahlt von dem Goldschmuck, von der Last der edlen Steine und Perlen, mit denen die höchsten

Haupter geziert waren. Mächtige Ehrenpforten waren erbaut, geschmückt mit sinnreichen Bildwerken der verschiedensten Art, angefüllt mit Inschriften, die dem Beschauer Mancherlei zu denken und zu rathen gaben. Goldne und silberne Denkmünzen wurden in reichlicher Anzahl unter das Volk verstreut, während von den Thürmen der Kirchen die Glocken läuteten und die Luft von dem Donner der Geschütze erbebte. Aus künstlichen Brunnen sprang über Tage, dem Genusse des Volkes Preis gegeben, der edelste Wein; des Abends erhellten zischende und prasselnde Kunstfeuer, zwischen denen wiederum Bildwerke und Inschriften erschienen, die Dunkelheit. — Als Maßstab für solche Festlichkeiten genüge die eine Bemerkung, daß allein die Feier der Einweihung der Hallischen Universität 21,000 Thaler kostete.

Die außerordentlichen Rüstungen, zu denen sich Friedrich III. wegen seiner Theilnahme an dem Kriege gegen Frankreich genöthigt sah, die mannigfaltigen Unternehmungen und Förderungen im Bereiche der Kunst und Wissenschaft, die prachtvollen Festlichkeiten, die große Freigebigkeit, die der Kurfürst auch noch in andrer Beziehung an den Tag legte, alles dies zusammen machte einen Aufwand von Mitteln nöthig, wie er früher nie stattgefunden hatte. Es liegt demgemäß die Frage nah, wie es sich hiebei mit der Verwaltung des Staates und mit der materiellen Wohlfahrt des Volkes verhalten habe. Es darf nicht befremden, daß mehrfach die Erhöhung der Steuern und sonstige starke Abgaben nothwendig wurden; doch finden wir nicht, daß dies für jetzt ein sonderlich auffallendes Mißbehagen hervorgerufen habe. Vielmehr theilte das Volk die Freude an dem Ruhme der brandenburgischen Waffen, für den es seine Opfer darbrachte; die großen Feste boten ihm Vergnügen und Zerstreuung, und von dem Glanze, mit dem der Herrscher sich umgab, fiel doch auch ein Strahl auf das Volk zurück. Die letzten Regierungsjahre des großen Kurfürsten hatten viel zur Begründung eines allgemeinen Wohlstandes beigetragen; dasselbe Bestreben war gegenwärtig mit Erfolg fortgesetzt worden, so daß das Volk größere Lasten mit verhältnißmäßig geringerer Mühe zu tragen vermochte. Die Menge der baulichen und ähnlicher Unternehmungen, sowie

die Beſchaffung der Dinge, mit denen man an den Feſtlichkeiten hervortrat, brachte die Gelder in Umlauf und ließen auch die Aermeren an dem Gewinn Theil nehmen. Handel und Wandel kamen in lebhafteren Verkehr, das Gewerbe, das Manufaktur- und Fabrikenweſen ward eifrig und mit beſtem Erfolge begünſtigt. Fort und fort kamen auch jetzt noch zahlreiche Ausländer in das Land gezogen, Franzoſen ſowohl als Wallonen und Pfälzer, die zum Theil anſehnliche baare Summen mit ſich führten, beſonders aber zur Erhöhung der gewerblichen Thätigkeit ſehr weſentlich beitrugen. Auch gelang es durch Danckelmann's unermüdliche Thätigkeit, den Ertrag der Domainen um ein ſehr Bedeutendes zu erhöhen. So lange Danckelmann das Ruder der Verwaltung in ſeinen Händen führte, war die innere Wohlfahrt des Volkes, trotz mancher einzelnen Beſchwerniſſe, nur im Steigen.

Danckelmann war es auch, der die Angelegenheiten der Marine und des Seeweſens, die Lieblingsgegenſtände in Friedrich Wilhelm's letzter Regierungszeit, einſtweilen noch aufrecht erhielt, obgleich ſie ſich leider zuſehends mehr verwickelten; er war es namentlich, der Raule's Einfluß ſicherte, der jetzt von verſchiedenen Seiten ſchon mit äußerſter Heftigkeit angegriffen ward, der aber allein die nöthige Umſicht und Einſicht in dieſe Sache hatte. Dennoch fehlte der höhere Geiſt und der ernſte Wille des großen Kurfürſten, der zur Förderung des Unternehmens nöthig war, und ſchon der bloße Stillſtand mußte demſelben, ſeiner Beſchaffenheit gemäß, das entſchiedenſte Verderben bringen. Halbe Maßregeln, über die man nicht hinauskam, wurden durch die heftige Eiferſucht der andern handeltreibenden Nationen und durch mancherlei Unfälle, namentlich im Laufe des Krieges mit Frankreich, wirkungslos gemacht. An Danckelmann's Sturz aber knüpfte ſich unmittelbar der des Raule. Seine Feinde erhoben ungemeſſene und zum großen Theil gewiß völlig unbegründete Anklagen gegen ihn; ſein Vermögen ward mit Beſchlag belegt, er ſelbſt nach Spandau abgeführt. Von hier ab beginnt der Verfall des Unternehmens, daß man nur deßhalb vorerſt nicht gänzlich aufgab, um nicht, wozu man ſonſt genöthigt geweſen wäre, aus Oſtfriesland weichen zu müſſen. —

Danckelmann war eine ſtrenge, ernſte Natur; nie hatte man ihn lachen geſehen; mit raſtloſer Anſtrengung ſtrebte er den groſſen Beruf zu erfüllen, der ihm oblag. Die Leitung der geſammten Staats-Angelegenheiten, ſowohl der äußeren als der inneren, ruhte in ſeinen Händen. Friedrich hatte das dankbar erkannt und ihn im J. 1695 zu ſeinem Premierminiſter und zum Ober-Präſidenten des Staatsrathes ernannt, bei einer beſondern Gelegenheit, als Danckelmann mit ſeinen ſechs Brüdern, die ſämmtlich in angeſehenen Aemtern ſtanden und ſich ſämmtlich allgemeiner Achtung erfreuten, ſeine Aufwartung bei Hofe machte. Auch war beſtimmt worden, daß eine jede kurfürſtliche Verfügung erſt durch Danckelmanns Contraſignatur ihre Gültigkeit erlangen ſolle. So ausgezeichneter Stellung ging natürlich aber der Neid zur Seite; Viele brachten dem Premierminiſter die gebotenen Formen der Huldigung dar, aber er beſaß nur ſehr wenig perſönliche Freunde. Seine Strenge hatte ihn den Läſſigen und Trägen, ſein ſtolzer Ernſt denen, die nur zu lächeln wiſſen, verhaßt gemacht. Er verachtete indeß, was die Neider und die Widerſacher von ihm denken und was ſie von ihm ſprechen mochten. Ohne rechts oder links zu blicken ging er ſeine Bahn hin. Wußte er doch, daß durch ihn das Gebäude des Staates zuſammengehalten ward; galt die ganze Arbeit ſeines Lebens doch der Größe ſeines Herrn; hatte er doch Alles aufgewandt, um dem letzteren das höchſte Ziel ſeiner Wünſche, die glänzendſte Beſiegelung ſeiner erhabenen Stellung, — die königliche Krone zu erwerben! Er meinte ſicher zu ſein, da Friedrich, ſeit dreißig Jahren durch die innigſten Bande an ihn gefeſſelt war und ſeine Thätigkeit ſchwerlich durch die eines Andern erſetzt werden konnte.

Aber er hatte zu feſt auf die Beſtändigkeit der menſchlichen Natur gerechnet, und er hatte nicht bedacht, daß die Schlange, die unhörbar ihre Windungen zieht, auch die Kraft des Löwen zu beſiegen vermag. Am Hofe befand ſich ein Edelmann aus der Pfalz, Johann Caſimir von Kolb, der ſpäter, unter dem Namen von Wartenberg, in den Reichsgrafenſtand erhoben ward und der, ohne eben ſonderlich tiefe Geiſtesgaben zu beſitzen, doch durch liebenswürdige Heiterkeit, durch freundliches und, wo

es galt, durch fügsames Entgegenkommen, sowie durch leichte Klugheit Jedermann einzunehmen wußte. Er war schon in den späteren Jahren des großen Kurfürsten in Berlin erschienen und dieser hatte ihn bereits in seine Dienste nehmen wollen, doch war Kolb damals noch durch heimische Verhältnisse gebunden. Kurz vor Friedrich's III. Regierungsantritt lösten sich die letzteren, und sogleich berief ihn Friedrich in seine Nähe. Er fühlte sich bald durch den feinen Höfling gefesselt und täglich stieg dieser in seiner Gunst; die mannigfaltigsten Zeichen der Gnade, Beförderungen und Ehrenämter wurden Kolb zu Theil; im J. 1696 erhielt er die höchste Hofcharge, das Amt des Oberkämmerers. Danckelmann hatte dem Allen in Ruhe zugesehen und eher zur Beförderung des Günstlinges beigetragen als dieselbe verhindert; ihm war es ganz genehm, daß ein Andrer die Sorge übernahm, auf die Unterhaltung und Zerstreuung des Herrn zu denken. Kolb aber fand in Friedrich einen viel gütigeren Herrn als in dem stolzen Premierminister, der immer nur die Pflicht im Sinne hatte; ihm ward Danckelmann unbequem, und leise und unbemerkt ging dies Gefühl der Unbequemlichkeit auch auf Friedrich über.

Allmählig mochte Danckelmann wohl die veränderte Stimmung des Kurfürsten bemerkt haben: das Gefühl, daß es ihm unmöglich falle, seine Sinnes- und Handlungsweise zu ändern, ließ in ihm bereits eine Ahnung aufsteigen, daß die Lage der Verhältnisse nicht immer so bleiben werde, wie sie war. Er gab einst dem Hofe in seinem Palais ein Fest. Während die übrige Gesellschaft tanzte, befand er sich mit Friedrich allein in seinem Arbeitszimmer. Der Kurfürst betrachtete einige Gemälde mit Aufmerksamkeit, als Danckelmann, von plötzlicher Erregung gefaßt, zu ihm sagte, diese Gemälde und Alles, was der Kurfürst um sich sehe, würden bald sein Eigenthum sein. Friedrich verlangte den Sinn so räthselhafter Worte zu wissen. „Ich werde, so antwortete der Minister, in Kurzem Ihre Gnade verlieren: Sie werden mich in Verhaft nehmen lassen und mein Vermögen einziehen. Nach zehn Jahren aber werden Sie meine Unschuld erkennen, mich in meine Stelle wieder einsetzen und mir alles Meinige wiedergeben.“ Friedrich ergriff ein Neues Testament,

das auf dem Schreibtisch lag und wollte einen Schwur gegen die Erfüllung der Prophezeihung leisten. „Schwören Sie nicht, rief Danckelmann aus; was ich gesagt habe, muß geschehen, und es steht nicht in Ihrer Macht, das zu hindern.“ — Oft geht durch das Leben bedeutender Menschen ein sichres Vorgefühl künftiger Dinge. Doch hatte sich Danckelmanns Gefühl, das wohl noch immer die ursprüngliche Güte in Friedrich's Charakter mit in die Rechnung brachte, insofern leider sehr geirrt, als nur die erste Hälfte der Prophezeihung in Erfüllung gehen sollte.

Trotz dieses Ereignisses, das Danckelmann wohl hätte zu größerer Vorsicht und Friedrich zu einem besonnenen Urtheil über seine Umgebungen bringen sollen, gingen die Dinge noch geraume Zeit ihren gewohnten Gang. Danckelmann blieb schroff und herb, selbst gegen den Kurfürsten, und die Einflüsterungen Kolb's und andrer Höflinge fanden ein immer geneigteres Ohr. Es kam schon dahin, daß Friedrich zu seinem Lieblinge äußerte: „Danckelmann will den Kurfürsten spielen: ich werde ihm aber zeigen, daß ich der Herr bin!“ So ward Kolb die Seele und das Triebwerk der gesammten feindlichen Stimmung, die nichts sehnlicher wünschte als den Sturz des Premierministers; aber klug und zurückhaltend vermied er es, selbst irgendwie als Ankläger aufzutreten. Es fand sich eine gute Gelegenheit, Friedrich's Empfindlichkeit gegen die angeblichen Anmaßungen Danckelmann's aufs Stärkste zu reizen. Die Verehrer des letzteren hatten auf den seltnen Verein der sieben Brüder eine Medaille schlagen lassen, auf deren Schauseite man eine Landschaft mit einer Stadt im Hintergrunde und darüber das Siebengestirn, in dem sich ein Stern durch besondre Größe auszeichnete, dargestellt sah; darunter war das Danckelmann'sche Wappen; auch fehlte es nicht an lobpreisenden Inschriften. Die Feinde behaupteten, was allerdings nahe genug lag, die Stadt stelle die kurfürstliche Residenz vor, die ihr Licht, statt von dem Herrscher, von jenem Gestirn empfange. Graf Dohna übernahm es, die Medaille dem Kurfürsten auf zweckdienliche Art in die Hände zu spielen. Er zeigte sie gelegentlich einem Kammermohren Friedrich's, der nach seiner Art hastig danach griff und sie nicht wieder herausgeben

wollte. Dohna forderte ſie etwas ungeſtüm zurück, ſo daß der Kurfürſt, der anweſend war, auf den Streit aufmerkſam werden mußte. Er fragte was es gebe. Dohna beklagte ſich über die Unart des Mohren, der ihm die Medaille, ſelbſt für den Geldwerth, nicht wiedergeben wolle. Friedrich war ein Kenner und Liebhaber von ſolchen Dingen und verlangte ſie zu ſehen. „Es iſt nichts Neues für Ew. kurfürſtliche Durchlaucht, ſagte Dohna mit möglichſter Unbefangenheit; es iſt eine Medaille, die Sie ſelbſt haben ſchlagen laſſen.“ Friedrich ſah ſich das Schauſtück eine Weile genau an. „Ich ſelbſt, ſo ſagte er endlich mit ſcharfem Tone, ich hätte dieſe Medaille ſchlagen laſſen? Ich weiß nicht, was das iſt!“ Damit brach er ab, und mit geheimem Triumphe entfernte ſich der Graf.

Bald bedurfte Danckelmann keiner prophetiſchen Eingebung mehr, um zur Gewißheit über ſeine Stellung zu kommen. Er ſah ein, daß er nur auf einen ehrenvollen Rückzug bedacht ſein müſſe. Er kam um ſeinen Abſchied ein, mit Gründen, wie ſie in ſolcher Lage gewöhnlich vorgebracht werden; und da nicht ſogleich ein Beſcheid erfolgte, wiederholte er das Geſuch. Jetzt ward ihm, im November 1697, die Entlaſſung bewilligt, doch in ſehr ehrenvoller Weiſe; er ſollte mehrere einträgliche Ehrenämter und außerdem eine Penſion von 10,000 Thalern behalten. Auch ward ihm kein Hinderniß in den Weg gelegt, ſeinen Wohnſitz in Berlin zu behalten. Das Alles ſchien indeß ſeinen Feinden noch allzu gefährlich; auf dieſe Weiſe konnte eine unvorhergeſehene Veranlaſſung ihn ſehr leicht wieder in ſeine frühere Stellung zurückführen. So wirkte man zunächſt den nicht gar verfänglich ſcheinenden Befehl aus, Danckelmann ſolle ſich weder mit fremden Miniſtern noch mit kurfürſtlichen Beamten ohne beſondern Auftrag in Verbindung ſetzen und die ſämmtlichen Staatspapiere ausliefern. Damit war aber die Schlinge zu weiteren Verfolgungen aufgeſtellt. Bald hieß es, Danckelmann habe einen großen Theil der Papiere verbrannt, er habe fremde Miniſter an ſeiner Tafel bewirthet und den kurfürſtlichen Geſandten im Auslande wie den Ständen der Provinzen die Niederlegung ſeiner Oberpräſidentenſtelle und die Beibehaltung jener beſondern

Aemter in einer Weiſe angezeigt, als ob dies Alles nach ſeinem Gutdünken und nicht etwa nach dem Willen des Kurfürſten geſchehen ſei. Er ward nach Neuſtadt an der Doſſe verwieſen, dort aber bald militäriſch aufgehoben, nach Spandau und hernach nach der Feſtung Peitz gebracht und ſein geſammtes Vermögen mit Beſchlag belegt.

Nun ſollte Danckelmann in aller Form der Proceß gemacht werden. Seine Widerſacher ſtellten ein unermeßliches Heer von Klagepunkten gegen ihn auf; mit Dingen, die allerdings den Anſchein von Gewicht und Bedeutung hatten, war eine Menge der gleichgültigſten, inhaltloſeſten, ſelbſt der abgeſchmackteſten Anſchuldigungen vermiſcht. Er ſollte ſich der größten Pflichtvergeſſenheit, des höchſten Eigennutzes und des unerhörteſten Hochmuthes gegen andre hohe Beamte ſchuldig gemacht haben. Kein Vertheidiger fand ſich für den Gefallenen; nur er ſelbſt führte ſeine Sache im Bewußtſein ſeiner Unſchuld ſo ſicher, daß er, ſoweit wenigſtens der Gang des Proceſſes bekannt geworden iſt, alle Klagepunkte aufs Beſte zu widerlegen wußte. Auch gelang es ſeinen Feinden nicht, was ſie gewiß gern gethan hätten, ſeine Brüder mit in ſeinen Sturz zu verwickeln; man mußte dieſen ihre angeſehenen Aemter laſſen. Ihm ſelbſt aber half das Alles nichts; der Proceß ward nicht zu Ende geführt; er war und blieb in der Gefangenſchaft und ſeines Vermögens beraubt. Nach fünf Jahren ward der Proceß von Neuem aufgenommen, aber ebenfalls ohne Erfolg. Erſt gegen das Ende ſeiner Regierung geſtattete Friedrich dem ehemaligen Premierminiſter einen kümmerlich freien Aufenthalt zu Cottbus und einen Jahrgehalt von 2000 Thalern aus ſeinem, mit Beſchlag belegten Vermögen. Als Friedrich's Sohn, König Friedrich Wilhelm I., zur Regierung kam, berief er Danckelmann wieder an ſeinen Hof und verlangte ſeinen Rath in den Gegenſtänden der Staatsverwaltung, fand aber bei ihm nicht ſonderlich, was er wünſchte. Man ſagt, Danckelmann ſei wegen ſeines höheren Alters und ſeiner langen Entfremdung von den Geſchäften nicht mehr fähig geweſen, darauf mit dem früheren Scharfſinn einzugehen; es darf aber wohl hinzugefügt werden, daß er, der aus der Schule des großen Kur-

fürsten hervorgegangen war und diese Richtung auch unter Friedrich I. verfolgt hatte, für den engeren Gesichtskreis Friedrich Wilhelm's I. nicht wohl passen konnte. Sein Vermögen erhielt er auch jetzt keineswegs zurück. Er starb im J. 1722.

Kolb, oder vielmehr, wie er jetzt zu nennen ist: Graf Wartenberg, nahm in kurzer Frist nach Danckelmanns Sturz dessen Stelle ein; ja, er wußte sich sogar zu einer noch unbedingteren Allmacht emporzuschwingen. Er kannte und erstrebte nur Zweierlei, das wiederum aufs Engste mit einander verbunden war: die Zufriedenstellung seines Herrn und den eignen, wohlgesicherten Vortheil. Er scheint dem Kurfürsten in der That mit inniger Theilnahme ergeben gewesen zu sein, aber eben nur seiner Person; er dachte nur daran, seine Wünsche gelind, freundlich und zuvorkommend zu erfüllen, — von den Pflichten des Herrschers hatte er wohl keinen Begriff. Für diesen Zweck war ihm ein jedes Mittel gerecht, mit der einzigen Rücksicht, daß nur er selbst nicht darunter leide. Herablassend und scheinbar anspruchlos gegen Jedermann, erwarb er sich zahlreiche Freunde und dadurch eine behagliche Existenz. Die Summe der Aemter, die er bekleidete, brachte ihm ein jährliches Einkommen von mindestens 100,000 Thalern. Dem ungeheuren Geschäftskreise, den er vertreten sollte, war er allerdings auf keine Weise gewachsen; doch wußte er geschickt die Männer zu finden, die die Geschäfte nach seinem Sinne auszuführen vermochten. Sein Meisterstreich aber war es, daß er sich, unerhörtester Weise, eine kurfürstliche Verfügung erwirkte, kraft deren alle Verantwortlichkeit in Geschäftssachen nicht auf ihm, sondern auf den Unterbeamten ruhen sollte.

War schon vorher die Regierung Friedrich's III. geeignet gewesen, der Intrigue manchen Spielraum zu verstatten, so fand dies fressende Gift jetzt einen völlig freien Eingang. Und hatten schon früher die Ausgaben des Herrschers nicht im völlig gemessenen Einklang zu den Einnahmen des Staates gestanden, so hatte doch Danckelmanns Verwaltung den allzuschweren Druck beseitigt gehalten, so begann nunmehr, und fortwährend in steigendem Maße, der Verfall der inneren Wohlfahrt des Landes.

Siebentes Kapitel.

Die zweite Hälfte der Regierung Friedrich's III. seit der Annahme des königlichen Titels (Friedrich I.). — Die Verhandlungen über die Annahme der Krone und die Feste der Krönung. — Vermehrter Glanz des Hofstaates. Künstlerische und wissenschaftliche Interessen. Die Akademie der Wissenschaften. Leibnitz. — Erwerbungen. — Friedrich's Theilnahme an dem spanischen Erbfolgekriege. — Sein Verhalten während des nordischen Krieges. — Geldbedürfnisse und Steuern. — Wartenberg auf dem Gipfel seiner Macht. — Tod der Königin Sophie Charlotte. — Der Kronprinz. — Dritte Vermählung Friedrich's. — Wartenbergs Sturz. — Der Tod des Königs.

Wenn strahlende Majestät in dem öffentlichen Erscheinen des Herrschers das Zeugniß der Würde des Staates ist, als dessen Vertreter der Herrscher erscheint, — und in jenem Blüthenalter der absoluten Souveränetät war man in der That sehr geneigt, also zu urtheilen, — so hatte Friedrich Alles gethan, was in seinen Kräften stand, um das Gewicht und die Bedeutsamkeit seiner Stellung darzulegen. Ein Schritt nur fehlte noch, um die letzte Stufe zu erreichen. Wie glänzend auch die Diamanten seines Hauptschmuckes und seiner Kleidung funkelten, mit wie unwiderstehlicher Tapferkeit auch seine Truppen fochten, er selbst stand dennoch einer großen Anzahl von Fürsten, selbst solcher, die es ihm in diesen Dingen nicht gleich thun konnten, im Range nach. Er war souveräner Herzog in Preußen; aber der herzogliche Name ward dennoch dem kurfürstlichen nicht an Werth gleich geschätzt, und dennoch war er als Kurfürst — wenigstens der Idee nach — ein abhängiger Vasall und mußte denen, die den Königstitel führten, den Vorrang lassen. Das war ein Mißverhältniß, welches ihm manch eine trübe Stunde brachte. Das zu lösen war er schon lange eifrig bedacht: — der herzogliche Titel mußte in den königlichen verwandelt und dieser dem kurfürstlichen vorangesetzt werden, wenn er das letzte Ziel seines Strebens erreichen, wenn er gleichen Rang mit den andern Mächtigen der Erde erwerben und seinem Staate das Siegel seiner vollkommenen politischen und historischen Geltung aufprägen wollte.

Der Gedanke war nicht ganz neu. Schon dem großen Kurfürsten hatte Ludwig XIV. gerathen, den Königstitel anzunehmen, damit er auf diese Weise seine Unabhängigkeit von den Reichsgesetzen augenscheinlich darlege und damit er, was dem Kurfürsten freilich nicht gesagt ward, fortan aufs Bestimmteste von dem Kaiser getrennt bleibe. Friedrich Wilhelm hatte indeß theils zu viel nöthigere Dinge zu thun gehabt, theils hatte die spätere Erneuung seines Bündnisses mit dem Kaiser, der zur Anerkennung jenes Titels wenig geneigt sein konnte, dem im Wege gestanden. Friedrich scheint den Gedanken, der, wie Nichts in der Welt, sein Inneres auszufüllen geeignet war, schon früh in sich getragen und ausgebildet zu haben. Gewiß trug ein solches Verlangen sehr wesentlich dazu bei, ihn in dem französischen Kriege, trotz mancher Vernachlässigungen von Seiten des Kaisers, so getreulich an dem Interesse des letzteren fest zu halten; er durfte hoffen, daß der Kaiser dadurch veranlaßt werden würde, mit größerer Geneigtheit auf die Erfullung seines Wunsches einzugehen. Aeußere Veranlassungen waren hinzugekommen, Friedrich's Ehrgeiz immer mehr anzustacheln. So schon bald nach dem Anfange seiner Regierung der Umstand, daß sein Vetter von Oranien aus einem einfachen Statthalter einer Republik, somit ihm an Würde nicht gleichstehend, einer der ersten Könige Europa's geworden war, dem er nun den Vorrang lassen mußte. Vorzüglich tief hatte es ihn verletzt, als er im Haag mit König Wilhelm im J. 1695 zusammenkam, daß er bei dem Besuche nicht, wie Wilhelm, auf einem Armstuhle sitzen sollte; er wäre unverzüglich abgereist, hätten die Diplomaten nicht das glückliche Auskunftsmittel gefunden, daß beide Fürsten sich für diesmal stehend sprechen sollten, und daß bei einem Gegenbesuche, den Wilhelm ihm in Cleve abstatten wollte, beiden das Recht des Armstuhles gemein sein dürfe, weil Friedrich sich dann in seinem Reiche befinde und dort füglich thun und lassen könne, was er wolle. Es waren noch andre Rangstreitigkeiten ähnlicher Art vorgefallen. Und erst jüngst hatte aufs Neue ein Fürst von untergeordnetem Range die königliche Krone erworben. Der Kurfürst Friedrich August von Sachsen war im J. 1697, nachdem Johann Sobieski

im Jahre vorher gestorben war, unter mehreren andern Thronbewerbern und den französischen Interessen zum Trotz, die den Prinzen von Conti auf den polnischen Thron zu erheben suchten, unter dem Namen August II. zum Könige von Polen erwählt worden. Was einem Wilhelm, einem August gelungen war, warum sollte Friedrich von Brandenburg-Preußen dem entsagen?

Schon eine Reihe von Jahren war mit dem kaiserlichen Hofe über die Annahme des königlichen Titels im tiefsten Geheimniß unterhandelt werden. Wie wenig man auch die Macht des Kaisers über Deutschland in Dingen des positiven Besitzes anerkannte, wie wenig man sich auch durch ihn in der Ausübung der eignen landesherrlichen Hoheit stören ließ, so beugte man sich doch noch immer in Ehrfurcht vor dem altgeheiligten Klange des kaiserlichen Namens. Es war jene schöne Richtung des deutschen Volks-Charakters, die die Dinge so gern von einem poetisch gemüthlichen Standpunkte, in einer idealisirenden Stimmung auffaßt, was auch jetzt noch, in Mitten der Zerfallenheit des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, die alte Würde des Kaisers aufrecht erhielt. Man sah in ihm noch immer, wie in den kindlichen Zeiten des früheren Mittelalters, den ehrwürdigen Oberherrn der Christenheit, den Gott selbst zu seinem Stellvertreter in weltlichen, wie weiland den Papst in geistlichen Dingen eingesetzt und dem er das Recht gegeben habe, Könige zu ernennen und abzusetzen. Man glaubte wenigstens, daß man nicht im Stande sein werde, ohne Zustimmung des Kaisers die Annahme des königlichen Titels durchzusetzen. Alle Unterhandlungen indeß, alle Künste der Diplomatie, alle Anerbietungen, die man brandenburgischer Seits dem Kaiser und die man den kaiserlichen Ministern für ihren Privatvortheil machte, waren ohne irgend einen Erfolg gewesen. Der Kaiser und seine Diplomaten sahen allzuwohl ein, daß es sich hier um unendlich mehr, als um leeren Prunk mit einem Titel handle. Der königliche Name mußte den Kurfürsten von Brandenburg in eine wesentlich veränderte Stellung zum Reiche setzen. Hatte man schon hinlänglichen Grund, auf die Macht eifersüchtig zu sein, die durch den Vater des jetzigen Kurfürsten gebildet war, so fand man sich

um so weniger veranlaßt, diese Macht aus eignen Stücken noch weiter zu erhöhen. Als Kurfürst mochte der Beherrscher des brandenburgisch-preußischen Staates immerhin von den Reichsgesetzen abhängig sein; als König war er mehr, und durch die Sanction dieses Namens hätte man ihm, trotz aller Verwahrungen dagegen, dennoch das Recht gegeben, seine königlichen Interessen den kurfürstlichen voranzusetzen, seine eigne Macht auf Kosten des Reiches und auf eine nicht wohl abzusehende Weise weiter auszubilden. Und wenn man vielleicht auch versichert war, daß man dies von Friedrich III. nicht zu besorgen habe, so konnte doch dereinst ein Andrer an seine Stelle treten, der, dem großen Kurfürsten an Sinn und Charakterkraft gleich, also zu handeln gewillt war. — Der weitere Verfolg der Geschichte sollte es darthun, daß diese Befürchtung keineswegs unbegründet war.

Schwerlich wäre es Friedrich III. gelungen, dem Ziele seiner Wünsche auch nur um einen Schritt näher zu kommen, hätte nicht jetzt eine neue, tiefgreifende Verwickelung der politischen Verhältnisse Europa's den kaiserlichen Hof in eine Lage versetzt, die eine größere Geneigtheit hervorrufen mußte. Außerordentliche Unruhen begannen den Norden zu erschüttern, neue Kriege drohten im Westen auszubrechen, Deutschland war von Parteiungen gespalten, der Kaiser fühlte sich gedrungen, der Gewalt mit Gewalt entgegenzutreten, und er brauchte Hülfe.

In Schweden war im J. 1697 König Karl XI. gestorben und Karl XII., ein fünfzehnjähriger Knabe, an seine Stelle getreten. Da meinten Viele, die den schwedischen Besitzungen benachbart waren, daß die rechte Zeit gekommen sei, sich auf Kosten des jungen Thronerben zu bereichern. Peter I., seit 1688 Alleinherr in Rußland, strebte aus allen Kräften, sein Volk der europäischen Civilisation theilhaftig, sein Reich mächtig und blühend zu machen; zum Handelsverkehr bedurfte er vor Allem eines Hafens an der Ostseeküste, wo aber damals noch die schwedische Macht herrschte. König August von Polen, der sein Königthum nur als die ersprießlichste Gelegenheit, die Lust des Lebens in erhöhterem Maße zu genießen, betrachtete und der dasselbe somit, dem polnischen Reichstage gegenüber, nach Möglichkeit sicher zu

ſtellen gedachte, wünſchte ſeine ſächſiſchen Truppen im Lande zu behalten, wozu ein gefahrloſer Krieg den ſchicklichſten Vorwand geben konnte. König Friedrich IV. von Dänemark wünſchte, die Provinzen, die ſeinem Reiche von den Schweden entriſſen waren, wieder zu gewinnen. Die Wünſche dieſer drei Herrſcher vereinigten ſich auf ein gemeinſames Ziel; bald war eine Verbindung zwiſchen ihnen zu Stande gekommen und Schweden gleichzeitig von mehreren Seiten angegriffen. In Karl XII. aber hatten ſie ſich ſehr verrechnet. Der junge Held nahm kühn die Fehdehandſchuhe auf. In kurzer Friſt war Dänemark zum Frieden gezwungen, König Auguſt aus Liefland, wo er eingefallen war, zurückgetrieben und der ruſſiſche Zaar bei Narwa, im November 1700, aufs Haupt geſchlagen. Einige norddeutſche Fürſten waren in den Krieg verwickelt worden, und man konnte nicht wiſſen, welche fernere Einwirkung er auf das Reich hervorbringen würde, zumal da es die franzöſiſche Diplomatie ſich angelegen ſein ließ, ſich in ihrem Intereſſe hineinzumiſchen.

Näher indeß war der Kaiſer für jetzt durch die Verhältniſſe des europäiſchen Weſtens berührt. Der ſchwächliche König von Spanien ging augenſcheinlich ſeinem nahen Tode entgegen. Zwei mächtige Bewerber machten auf die Erbſchaft, die dann frei werden mußte, Anſpruch: der Kaiſer für ſeinen zweiten Sohn Karl, und Ludwig XIV. für ſeinen zweiten Enkel, den Bruder des Dauphin, Philipp von Anjou. Keiner von ihnen wollte in ſeinen Anſprüchen nachlaſſen, nnd man ſah voraus, daß nur die Gewalt der Waffen eine Entſcheidung würde herbeiführen können. Die Seemächte, vornehmlich König Wilhelm von England, wünſchten, daß zur Erhaltung des europäiſchen Gleichgewichts keine von beiden Mächten die ganze Erbſchaft antreten möge, vielmehr brachten ſie eine Theilung derſelben zwiſchen beiden in Vorſchlag. Kaiſer Leopold war von der Rechtsgültigkeit ſeiner Anſprüche ſo überzeugt geweſen, daß er es, wie gewöhnlich, verſäumt hatte, die genügenden Maßregeln zu deren Sicherſtellung vorzubereiten. König Ludwig aber hatte inzwiſchen gehandelt und namentlich die gegeneinanderſtreitenden Intereſſen im deutſchen Reiche nach ſeiner Art trefflich zu benutzen gewußt. Hier hatte jene berüch-

tigte Clauſel des Ryswicker Friedens ſchon mancherlei Spaltung veranlaßt; eine tiefergreifende Spaltung aber war noch durch eine andre Veranlaſſung hervorgerufen. Der Herzog Ernſt Auguſt von Hannover (der Vater von Friedrich's III. zweiter Gemahlin), einer der bedeutenderen evangeliſchen Fürſten Deutſchlands, hatte ſehr angelegentlich die Erlangung der Kurwürde für ſein Haus nachgeſucht, was hauptſächlich darin begründet war, daß ſeit dem Uebertritt von Kurpfalz zur katholiſchen Religion nur noch zwei proteſtantiſche Kurfürſten vorhanden ſeien. Er hatte, um den Kaiſer zu gewinnen, dieſen aufs Thätigſte in ſeinen Kriegen gegen Frankreich und gegen Ungarn unterſtützt. Wirklich hatte ihm der Kaiſer die Kurwürde ertheilt. Dadurch hatte ſich aber eine große Anzahl andrer deutſcher Fürſten, aus verſchiedenen Gründen, verletzt gefühlt. Sie hatten ein beſondres Bündniß geſtiftet, und Ludwig XIV. war demſelben beigetreten. So hatte Ludwig auch noch Andre durch wohlangewandte Geldmittel auf ſeine Seite zu ziehen geſucht, wie er zugleich eifrig bemüht war, auch Karl XII. für ſich zu gewinnen. Selbſt bei einer Verſchwörung gegen das kaiſerliche Haus, die ſich in Ungarn und Siebenbürgen gebildet hatte, war er nicht unbetheiligt geblieben. Stets näher rückte der Todestag des ſpaniſchen Königs (er ſtarb am 1. November 1700), und der Kaiſer hatte keinen Fürſten von Bedeutung, auf deſſen Unterſtützung er rechnen durfte, als Ernſt Auguſt von Hannover.

Jetzt galt es, den Kurfürſten von Brandenburg zu gewinnen, deſſen Truppen ſo oft ſchon die Zeugniſſe ihrer Tapferkeit abgelegt hatten. Aber aufs Entſchiedenſte forderte man jetzt brandenburgiſcher Seits, als Preis für das nachgeſuchte Bündniß, die königliche Krone. Der kaiſerliche Hof war nicht mehr ſo abgeneigt wie früher, doch zauderte Leopold noch mit ſeiner Beiſtimmung. Vielleicht wäre der Zeitpunkt vorübergegangen, vielleicht hätten dann andre Verhältniſſe dem Kaiſer die Zuſtimmung minder dringend erſcheinen laſſen, hätte nicht ein günſtiger Zufall eine raſche Entſcheidung herbeigeführt. Der preußiſche Geſchäftsträger in Wien rieth dem Kurfürſten, als alle aufgewandten Mittel, den günſtig ſcheinenden Verhältniſſen zum Trotz,

erfolglos blieben, ſich in einem eigenhändigen Schreiben an den Kaiſer ſelbſt zu wenden. Der Brief war in Chiffern geſchrieben. Hatte ſich nun der Geſchäftsträger verſchrieben oder überſetzte man in Berlin die Chiffern falſch, genug, man las ſtatt des kaiſerlichen Namens den des Pater Wolf heraus, eines Jeſuiten, der beim Kaiſer in großer Gunſt ſtand und der auch ſchon früher im Gefolge einer kaiſerlichen Geſandtſchaft in Berlin geweſen war. Der Kurfürſt befolgte augenblicklich den Rath des Geſchäftsträgers. Wohl ſelten hat ein falſch dechiffrirter Brief einen ſo glänzenden Erfolg gehabt. Der Pater fühlte ſich überaus geſchmeichelt, ſowohl durch das perſönliche Vertrauen, das ihm der Kurfürſt erwies, als auch durch den Einfluß, den man ihm zuſchrieb; er machte einen Ehrenpunkt daraus, dem zu entſprechen. Sein perſönlicher Einfluß und der ſeines Ordenskleides beſiegten die letzten Zweifel des Kaiſers. Bald empfing Friedrich einen Brief von ihm, der mit den Worten begann: „Durchlauchtiger Kurfürſt, gnädiger Herr, beinahe König!“ Und bald, am 16. November 1700, erfolgte der geheime Kronvertrag. Der Kaiſer gab ſeine Zuſtimmung und Einwilligung, daß Friedrich ſich in ſeinem ſouveränen Herzogthum Preußen zum König ausrufen laſſe; dafür verſprach ihm Friedrich Bündniß und treuliches Zuſammenhalten in allen Dingen, ſowie eine Unterſtützung von 8000 Mann, falls wegen der ſpaniſchen Erbfolge ein Krieg ausbrechen ſolle; auch entſagte er den älteren Subſidien, die er noch zu fordern hatte, doch ſollten ihm für die Dauer des zu erwartenden Krieges neue Subſidien zu einem jährlichen Belange von 150,000 Gulden gezahlt werden. Prinz Eugen aber bemerkte, als er von dem Vertrage Nachricht erhielt: die Miniſter, die dem Kaiſer dazu gerathen, hätten ohne Gnade den Strang verdient.

So war denn das große Ziel errungen. Ohne Zeitverluſt ſchritt Friedrich nunmehr zur Ausführung des Werkes, zur Anlegung der Krone. Die Stadt Königsberg, die Hauptſtadt des Landes, auf welches der königliche Titel ſich gründen ſollte, die Geburtsſtadt Friedrich's, deren Name ſchon die günſtigſte Vorbedeutung enthielt, war zur Ausübung der feierlichen Handlung

auserſehen; mit größtem Pomp ſollte die letztere vor ſich gehen, um ihre Würde und Bedeutung aller Welt auf einleuchtende Weiſe klar zu machen. Nachdem Friedrich am 16. December an alle europäiſchen Mächte, und ſonderlich an die Kurfürſten, Fürſten und Stände des deutſchen Reiches, ein öffentliches Manifeſt erlaſſen, in welchem er ihnen ſein Vorhaben ankündigte, ſeine Berechtigung dazu auseinander ſetzte und ihre Zuſtimmung in Anſpruch nahm, begab ſich am folgenden Tage, mitten im Winter, der Hof auf die Reiſe. Das Gefolge war ſo zahlreich, daß man in vier Abtheilungen reiſen mußte und daß, außer den eignen Pferden des kurfürſtlichen Marſtalls noch 30,000 Vorſpannpferde nöthig waren. Am 29. December kam Friedrich in aller Stille in Königsberg an.

Die erſte Hälfte des Januar verging unter den großen und mannigfaltigen Vorbereitungen für die Feſtlichkeit, die Alles übertreffen ſollte, was man bisher im brandenburgiſch-preußiſchen Staate in ſolcher Art geſehen hatte. Die Anordnung der Ceremonien war einer beſondern, aus den einſichtigſten und kenntnißreichſten Männern zuſammengeſetzten Commiſſion anvertraut worden; Friedrich ſelbſt ließ ſich über alles Einzelne derſelben Vortrag halten und überwachte das Ganze mit ſeinem höheren Urtheil. Wir können nicht umhin, ſo wenig unſre Feder vermögend iſt, eine lebendige Darſtellung ſolcher Begebniſſe zu entwerfen, hier, wo es ſich um die erhabenſte Feier handelte, wenigſtens auf manche Einzelnheiten näher einzugehen.

Am 15. Januar (1701) ward die Reihe der feſtlichen Tage eröffnet. Unter Begleitung vieler angeſehener Hofbeamten und unter militäriſcher Bedeckung ritten vier Herolde in prächtigem Aufzuge durch die Stadt. Sie trugen blauſammtne, goldgeſtickte Wappenröcke, ſchwarzſammtne Hüte mit weißen Federn und in ihren Händen große Stäbe, deren Stiele mit blauem Sammet und goldnen Treſſen umwunden und die mit goldnen Kronen geziert waren. Auf fünf öffentlichen Plätzen las der erſte von ihnen die Bekanntmachung ab: „Demnach es durch die allweiſe Vorſehung Gottes dahin gediehen, daß dieſes bisher geweſene ſouveräne Herzogthum Preußen zu einem Königreich aufgerichtet

und dessen Souverän, der allerdurchlauchtigste Fürst und Herr, Herr Friedrich, König in Preußen geworden: so wird solches hiermit männiglich kund gethan, publiciret und ausgerufen: Lange lebe Friedrich, unser allergnädigster König, lange lebe Sophia Charlotte, unsre allergnädigste Königin!" — Der folgende Tag war ein Sonntag. Er ward in stiller Feier begangen und in allen Kirchen der göttliche Beistand zu der bevorstehenden Krönung erbeten: „weil (wie einer der Berichterstatter sich ausdrückt) das erleuchtete Gemüth unsers frommen Friedrichs vollkommen überzeuget war, daß ohne Gott nichts einen glücklichen Fortgang haben könnte, und daß die Größe der königlichen Würde durch den göttlichen Segen eingeweihet werden müßte." — Am 17. Januar, dem Vorabende des großen Tages, ward, den Glanz des Festes zu erhöhen, ein neuer Ritterorden, der des preußischen schwarzen Adlers, gestiftet. Da bei der Ernennung und Einkleidung der Ritter ein Ordenskanzler höchst nöthig war, der aber schon ein Ritter sein mußte, so machte der König den erwählten Kanzler schon am frühen Morgen dazu. Hernach geschah im feierlichsten Ceremoniel die eigentliche Aufnahme der Ritter, ihrer achtzehn an der Zahl, Prinzen des Hauses und hohe Würdenträger des Hofes. Wir übergehen das Ceremoniel und die besondre Beschaffenheit der Ordens-Insignien, erinnern aber an die einfach schöne Devise des Ordenssternes: Suum cuique (Einem Jeden das Seine). Am Abende vertheilte Friedrich die höchsten Ehrenämter für den nächsten Tag.

Endlich war der lang ersehnte 18. Januar angebrochen. In seinem Schlafgemache ließ sich Friedrich die königlichen Kleider durch seinen geliebten Oberkämmerer, den Grafen Wartenberg, anlegen. Der Rock war von Scharlach, reich mit Gold gestickt und mit großen diamantenen Knöpfen besetzt, deren jeder 3000 Dukaten gekostet hatte. Darüber lag der königliche Purpurmantel, von einer, aus drei Diamanten bestehenden Agraffe zusammengehalten, deren Werth man auf eine Tonne Goldes schätzte. Aus dem Schlafgemach begab sich Friedrich in den Audienzsaal, wo die Großen des Hofes seiner warteten und wo die Krone und das Scepter auf prächtigen Kissen lagen. Mit eigner Hand

ſetzte er ſich die Krone auf und ergriff er das Scepter, anzudeuten, „daß er ſeine königliche Würde keinem auf Erden zu danken, ſondern ſolche ſich ſelbſt gegeben habe.“ Die Krone, ganz aus gediegenem Golde, war über und über mit dichtgedrängten Diamanten zu ungeheurem Werthe beſetzt; das Scepter war ebenfalls von Gold, geſchmückt mit Diamanten und Rubinen, auf der Spitze ein koloſſaler Rubin, der die Erdkugel, und ein andrer, der den Leib eines Adlers bildete: beide Rubine hatte ihm Peter I. von Rußland aus ſeinem eignen Scepter geſchenkt. Aus dem Audienzſaale begab ſich der feierliche Zug zunächſt zu den Gemächern der Königin. Sophie Charlotte kam dem erhabnen Gemahle mit dem Gefolge ihrer Damen entgegen; dann beugte ſie ſich vor ihm und mit eignen Händen ſetzte er ihr die Krone auf ihr ſchönes ſchwarzgelocktes Haupt. Ihr Anzug war nicht minder koſtbar, als der des Königs. Ihr Kleid war von Goldſtoff, mit rothen Blumen durchwirkt und ebenfalls aufs Reichlichſte mit Diamanten beſetzt; ein Strauß von ausgeſuchten, zum Theil außerordentlich großen Birnperlen, den ſie auf der Bruſt trug, hatte einen ganz unberechenbaren Werth. Doch bemerkt einer der Feſtbeſchreiber, im Nachgefühl des Entzückens, daß dennoch die Güter, welche der Königin durch die Natur verliehen waren, allen Schätzen ihres Aufputzes vorgingen, und daß nicht ſowohl der Königin zur Krone, als vielmehr der Krone zur Königin Glück zu wünſchen ſei. Wieder begab man ſich zum Audienzſaale, wo König und Königin ſich auf ſilbernen Thronen niederließen und von den dort verſammelten Ständen und Collegien mit ehrfurchtsvoll tiefer Neigung in ihrer neuen Würde zum erſten Mal begrüßet wurden. — Dann begann, unter dem Geläute aller Glocken der Stadt, die feierliche Proceſſion zur Schloßkirche. Ein breiter Bretterweg, der mit prächtigen rothen Teppichen beſchlagen und durch die glänzende Schaar der Garden gegen das Andringen des ſtaunenden Volkes geſchützt war, führte dahin. Herolde, Pagen, Lakaien, Pauker und Trompeter mit ſilbernem Muſikgeräth eröffneten den Zug. Marſchälle, welche die Collegien anführten, Hofbediente und Miniſter folgten zunächſt. Dann wieder Herolde, Marſchälle, die Träger der Reichs-Inſignien, u. ſ. w. Endlich der König in ſeiner ſtrah-

lenden Majestät, mit reichlicher Umgebung und unter einem glänzenden Baldachin von rothem Sammt, der von zehn Auserwählten getragen ward. Nach ihm die Königin, unter einem ähnlichen Baldachin und von ihrem glänzenden Gefolge geleitet. An dem Portal der Kirche wurden die Herrscher durch zwei Oberhofprediger, einen reformirten und einen lutherischen, die für den Tag eigends geadelt und zu Bischöfen ernannt waren und die in schwarzsammtnen Talaren erschienen, mit einem Segensspruche empfangen; sodann begaben sie sich auf die Throne, die, einander gegenüber, zu den Seiten des Altares errichtet waren. Gesang, Gebet und Predigt leiteten die heilige Weihe ein. In allen Kirchen des Reiches ward zu dieser Stunde über die Worte des Psalmisten gepredigt: „Ich habe funden meinen Knecht David; ich habe ihn gesalbet mit meinem heiligen Oele. Meine Hand soll ihn erhalten und mein Arm soll ihn stärken." Für die Nachmittagspredigt aber waren die Worte des Propheten Daniel vorgeschrieben: „Darüber lobete Daniel den Gott vom Himmel, fing an und sprach: Gelobet sei der Name Gottes von Ewigkeit zu Ewigkeit: denn sein ist beides, Weisheit und Stärke. Er ändert Zeit und Stunde; er setzet Könige ab und setzet Könige ein; er giebt den Weisen ihre Weisheit und den Verständigen ihren Verstand." Nachdem Predigt und Gesang ihr Ende erreicht hatten, ward zu der Haupt-Feierlichkeit geschritten. Ein köstliches Gefäß von Jaspis, das auf einem goldnen Teller getragen ward, enthielt das heilige Oel, welches, wie es weiland beim Könige David geschehen und auch sonst wohl üblich war, zur Salbung dienen und die Annahme des Königstitels, gleichsam wie durch eine göttliche Weihe, verklären sollte. Friedrich legte Krone und Scepter von sich, kniete vor dem Altare nieder und betete; dann empfing er die Salbung auf die Stirn und auf den Puls beider Hände. Als das vollendet, nahm er Krone und Scepter mit eigner Hand wieder zu sich und bestieg aufs Neue seinen Thron. Ebenso geschah auch die Salbung der Königin. Gebet und Gesang beschlossen die heilige Handlung. Unter Trompeten- und Paukenschall, unter Kanonendonner und dem Schalle des Gewehrfeuers zog darauf die Procession in der Ordnung, wie sie

gekommen, wieder nach den Gemächern des Schloſſes zurück. Das rothe Tuch des Ganges aber ward dem Volke Preis gegeben und unter daſſelbe eine überaus große Menge ſilberner und goldner Gedächtnißmünzen, zum Werthe von 6000 Thalern, ausgeworfen. Während darauf die königliche Familie und der Hof an ihren Prunktafeln ſpeiſten und jegliche Erhebung des Bechers von hoher Hand durch den Donner der Kanonen begleitet ward, war für das Volk auf freiem Platze ein ganzer Ochs, angefüllt mit Schafen, Rehen, Ferkeln, Haſen, Hühnern u. ſ. w., am Spieße gebraten, und zugleich ſprang für das allgemeine Bedürfniß aus zweien Adlern, einem ſchwarzen und einem rothen, weißer und rother Wein. Der Abend ward durch eine glänzende Illumination und ſtrahlende Kunſtfeuer verherrlicht.

Das große Werk war vollendet und in beſter Ordnung, dem vorgeſchriebenen Ceremoniel gemäß, vorübergegangen. Der König durfte mit Zufriedenheit auf den Tag zurückblicken. Nur ein Moment hatte ihm ein unbehagliches Gefühl erweckt. Als die Königin ihm auf ihrem Throne in der Kirche gegenüber ſaß und die Sache ſich etwas in die Länge zu dehnen ſchien, hatte ſie einen unbeachteten Augenblick abgepaßt, um aus der zierlichen Doſe, die ſie jüngſt von dem ruſſiſchen Zaaren gegen die ihrige eingetauſcht, eine Priſe zu nehmen. Aber dem Falkenauge des Königs war dennoch die Action nicht entgangen, für die das Ceremoniel nichts vorgeſehen hatte. Ein ſtrafender Blick ſchoß unverzüglich zu dem Throne der Königin hinüber, und ein Kammerherr, den der König zu den Stufen ihres Thrones ſandte, mußte ihr die Geſetze des Tages in die Erinnerung zurückrufen.

Doch war mit dem Krönungstage die Reihe der Feſtlichkeiten noch keineswegs abgeſchloſſen. Vielmehr ſchloß ſich deren noch eine lange Reihenfolge an. Feierliche Audienzen und Gepränge der mannigfaltigſten Art, kirchlicher Glanz und weltliche Luſtbarkeiten, Hetzjagden und Feuerwerke wechſelten bunt und reich mit einander ab. Endlich mußte ſich aber doch ſowohl die Erfindungsgabe als die Fähigkeit zum Genuſſe abſtumpfen. So ward am 8. März die ehrwürdige Stadt wiederum verlaſſen, aber nicht in der Stille, wie man angekommen war; noch ein-

mal ward Alles aufgeboten, um das letzte Schauspiel den vorangegangenen möglichst würdig anzureihen. Der feierliche Zug ging durch alle drei Städte Königsbergs, deren jede eine besondre reichgeschmückte Ehrenpforte, die eine in Gestalt einer Pyramide, die andre in Gestalt eines Tempels, die dritte in Gestalt eines Triumphbogens, errichtet hatte. In allen Straßen stand die Bürgerschaft im Gewehr. Plätze und Häuser waren rings mit Tannenlaub und mit den mannigfaltigsten Bildwerken geschmückt. Die Glocken läuteten, die Kanonen donnerten, von allen Thürmen erscholl feierliche Musik, als König Friedrich I. (wie er seitdem genannt wurde) von dannen zog. — Der Einzug in Berlin war nicht minder glänzend. Doch versagt die Feder den Dienst in Aufzählung all der Herrlichkeiten. Wir fügen nur noch die Worte bei, mit denen einer der tiefbewegten Berichterstatter (Christian Heinrich Gütther) seine Schilderung all der unzählbaren Vorkommnisse in den Tagen der Krönung beschließt: — „Hatten nun Se. Königl. Majestät das ganze Werk Dero Krönung mit Gott und dem Gebethe angefangen: so wollten Sie auch dieses wichtige Geschäft mit Gott endigen, um die Ihnen so hoch angelegene Furcht Gottes dadurch vor aller Augen zu beweisen. Zu dem Ende ordneten Sie auf den 22sten Tag des Brachmonats in allen Ihren Provinzen ein Dank- Buß- und Bethfest an, darinnen Gott für die Vollendung eines so wichtigen Geschäftes der schuldige Dank gesaget; und weil bey solcher weltlichen Feyer leicht verschiedene Uebertretungen begangen werden könnten, Gott durch wahre Buße wieder versöhnet; da aber Gottes Beystand noch ferner höchstnöthig, er darum in einem demüthigen Gebethe angerufen werden sollte. Zu desto stärkerem Beweise, daß Sie Gott einzig und allein alles zuschrieben, hatten Sie die merkwürdigen Worte Davids zu erklären verordnet: „„Alle Menschen, die es sehen, die werden sagen, das hat Gott gethan, und merken, daß es sein Werk sei."" Ein Werk aber, das Gott selbsten stiftet, führet die gewisse Hoffnung mit sich, daß es unter seinem Gnadenschutze bestehen werde." —

Die Glückwunschschreiben der übrigen europäischen Mächte zu dem vollendeten Ereigniß erfolgten theils sehr bald, theils in

den nächsten Jahren. Etliche polnische und litthauische Große sprachen sich sehr erbittert über den Vorgang aus, und erinnerten an das abhängige Verhältniß, das Preußen vor noch nicht gar langer Zeit zu Polen gehabt hätte; sie kamen damit aber zu spät; ihr König August war der erste von allen Gratulanten gewesen. So war auch die Protestation des Meisters des deutschen Ordens, dem nur Baiern und Köln beistimmten, ohne Erfolg. Besonderes Aufsehen machte eigentlich nur eine Protestation, die von Seiten des Papstes erfolgte; nur dem heiligen Stuhle komme es zu, Könige zu ernennen; überdies sei Friedrich ein Feind der rechten Kirche, er besitze Preußen durchaus mit Unrecht, nur durch den Abfall eines seiner Vorfahren, der sich mit Gewalt der geheiligten Kirchengüter bemächtigt. Der gehässige Ton der Protestation erweckte übrigens allgemeinen Unwillen, auch bei dem Kaiser und andern katholischen Fürsten, deren souveräne Hoheit selbst darin beleidigt war. Es hat den preußischen Königen auch auf keine Weise Schaden gebracht, daß sie noch auf sehr lange Zeit hin in dem römischen Staatskalender als **Marchesi di Brandenburgo** figurirten.

Die nächste Folge der Krönung war, daß der königliche Hofstaat auf einen noch beträchtlich glänzenderen Fuß gesetzt ward, als er bereits zur Zeit des kurfürstlichen Titels gewesen war. Die Etikette ward noch feierlicher, förmlicher und nach strengeren Gesetzen eingerichtet. Ein Oberheroldsamt zur Untersuchung des Familienadels ward eingesetzt, bestehend aus einem Oberheroldsmeister, fünf Oberheroldsräthen, einem Historiographen, Archivar, Protonotar, Wappenmaler u. s. w. Ueberhaupt wurden die Hofchargen bis ins Ungemessene vermehrt, prächtiger costümirt, auch die Gehalte zum Theil ansehnlich erhöht. Der Hof-Titel fing an, sich über eine große Anzahl von Handwerkern, Hofbäckern, Hofschneidern, Hofschustern, ꝛc. ꝛc. auszudehnen. Für die erhabene Würde, zu der Friedrich gelangt, schien jetzt auch der Plan zu dem Neubau des Berliner Schlosses, den Schlüter im Jahre 1699 begonnen, zu gering; es war jetzt eine ungleich größere Reihenfolge von Prunkzimmern nöthig geworden und Schlüter sah sich genöthigt, seinen Plan um das

Doppelte auszudehnen. Die einfache Würde und Harmonie des ersten Entwurfes wurde dadurch nicht ganz unwesentlich beeinträchtigt. Ueberhaupt war ihm seine Arbeit schon auf mannigfache Weise erschwert worden. Mit bewunderungswürdiger Kunst hatte er die Schwierigkeit überwunden, die regellosen Bautheile des Schlosses, die von älteren Anlagen herrührten, in den neuen Entwurf zu verweben. Das Hauptportal mit der großen Prachttreppe (im Seitenflügel des inneren Hofes) konnte er jedoch nicht auf die der Symmetrie entsprechende Weise in die Mitte legen, da Sophie Charlotte im Verlauf des Baues weder aus ihren Zimmern weichen, noch etwas davon, wie es die regelmäßige Anlage der Treppe erfordert hätte, verlieren wollte.

Die Angelegenheit des Schloßbaues führte den Sturz des größten unter den damaligen Meistern der Kunst herbei. Schlüter hatte in Eosander von Göthe, einem Schweden von Geburt, einen heftigen Nebenbuhler gefunden. Schlüter war ein einfacher offener Künstler, Göthe ein gewandter, schmiegsamer, allezeit fertiger Höfling. Bei der Königin, die ihn gern ihr „Factotum" nannte, stand er in ausgezeichneter Gunst, ebenso bei dem Grafen Wartenberg. Es konnte nicht fehlen, daß an einem Hofe, wo jetzt die Intrigue Alles galt, der schon so sicher stehende Höfling den Sieg davontrug. Unfern vom Schlosse, nach der jetzigen Königsbrücke zu, stand der sogenannte Münzthurm, auf dessen Gipfel der König ein Glockenspiel wollte anbringen lassen. Der Thurm erschien gegen das, täglich mächtiger emporsteigende Schloß zu klein, und Schlüter erhielt den Auftrag, ihn um ein Geschoß zu erhöhen. Er machte Vorstellungen: das Gemäuer des Thurmes sei zu schwach, um diese neue Last tragen zu können; es ward ihm aber erwidert, er solle gehorchen. Er beschloß, das Gefährliche zu wagen, und suchte den Thurm durch außerordentliche Grundbauten zu verstärken. Dennoch erschienen bald, was er früher bereits vorausgesehen hatte, Risse im Bau, und es ward erklärt, der ganze Thurm müsse nun, um die Gefahr des Einsturzes zu verhüten, schleunigst abgetragen werden. Eine Commission ward zur Begutachtung der Sache niedergesetzt und durch sie alle Schuld auf den Baumeister gehäuft. Sofort ward

ihm sein Amt als Schloßbaumeister genommen und an Göthe übergeben. Doch blieb Schlüter noch als Bildhauer im Dienste des Königs, bis an dessen Tod. Dann ging er zu Peter I. nach Petersburg, wo er bald starb. Seine letzte Arbeit war, daß er, eingeschlossen mit dem Zaaren, — aus der heitern, sonnigen Sphäre der Kunst in tiefsinnig nebelhafte Grübelei versunken, — ein Perpetuum mobile herzustellen suchte. Göthe vollendete den Berliner Schloßbau, nicht ohne eigenwillige neue Abänderungen. Mehr noch als in diesem Falle, entstellte er den von Schlüter gebauten Hauptflügel des Charlottenburger Schlosses, durch eine schwerfällige Kuppel, die er über demselben errichtete.

In reger Thätigkeit, zum Theil noch in erhöhterem Maße, schritten die künstlerischen Unternehmungen fort, welche schon früher begonnen waren und welche der königlichen Residenz fortan das erhabenste Gepräge geben sollten. Doch schon das eben besprochene Beispiel deutet darauf hin, und die ganze Richtung des neuen königlichen Hofes, dem es mehr und mehr nur auf den glänzenden Schein ankam, mußte es zur unausbleiblichen Folge haben, daß diesen Bestrebungen das innerliche, wahrhaft belebende Element mehr und mehr entfremdet ward. Vorzugsweise nur auf das, was äußerlich wirksam in die Augen fiel, kam es an; so konnte natürlich von dem Wichtigsten, von dem Eindringen des künstlerischen Sinnes in den Charakter des Volkes und von jener edleren Gesittung, die in Folge dessen sich unbemerkt entwickelt, auch nicht sonderlich die Rede sein. Als eine selten werthvolle Erscheinung in dem gesammten künstlerischen Streben dieser Zeit ist indeß noch der junge französische Maler Antoine Pesne zu nennen, der ein Paar Jahre vor Friedrichs Tode nach Berlin berufen ward. Das königliche Schloß zu Berlin besitzt von ihm, neben vielen andern Meisterwerken seiner Hand, ein großes Gemälde des ersten preußischen Königs, welches uns die ganze Eigenthümlichkeit des Monarchen in lebendigster Anschauung gegenüber führt.

So ward auch in den religiösen und wissenschaftlichen Interessen fortan mehr das Schimmernde und Glänzende erstrebt. Es fehlte dabei nur zu oft der richtige Sinn und die nachhaltige

Kraft des früheren Premierministers, durch dessen Einfluß vornehmlich die Verbindung solcher Richtung mit dem, was das Leben und den Geist in Wahrheit berührt, vermittelt war. Jenen beiden Bischöfen, die eigentlich nur für das Amt der Salbung des neuen Königs und für die Dauer der Krönungs-Ceremonie zu ihrer Würde erhoben waren, ward diese Würde bald für ihre Lebenszeit ertheilt, der protestantischen Kirche des Landes dadurch eine höhere Majestät zu sichern. Eifrig war König Friedrich bemüht, die beiden protestantischen Confessionen, die lutherische und reformirte, unter dem gemeinsamen Namen der evangelischen Religion, zu einer Vereinigung zu bringen; es war ein sehr edles religiöses Gefühl, welches ihn dazu trieb, und es ward allerdings auch nur durch das Wort, nicht durch irgendwelche äußere Mittel darauf hingewirkt. Dennoch trat jetzt dabei mehr der Wunsch, durch solche Vereinigung eben das äußerlich Kirchliche des Protestantismus ansehnlicher zu machen, in den Vorgrund. Darum strebte der König mit nicht geringerem Eifer dahin, zugleich eine Verbindung mit der englischen Hochkirche einzuleiten und insbesondre deren glänzendere Liturgie, die den Gottesdienst mit feierlicheren Ceremonien ausstattete, auch in die Kirche seines Landes einzuführen. Einige der angesehensten Geistlichen seines Staates mußten sich zu dem Behufe mit den Häuptern der Hochkirche in Verbindung setzen. Doch hatte die Sache keinen rechten Fortgang, besonders weil von Seiten der englischen Erzbischöfe sehr bald ein hierarchisches Streben sichtbar ward, dem man sich von Seiten des preußischen Staates doch nicht fügen zu dürfen meinte. Durch den Tod des Königs ward sodann der ganze Versuch wieder völlig beseitigt.

Unter den Förderniſſen der Wissenschaft, welche der königlichen Regierung Friedrich's angehören, ist besonders die Gründung eines Institutes anzuführen, das auf ähnliche Weise, wie die Akademie der Künste als Centralpunkt für die künstlerischen Unternehmungen erschien, den Centralpunkt für die wissenschaftlichen Bestrebungen ausmachen sollte, — die Gründung der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Die erste Einrichtung dieses Instituts fällt noch vor den Zeitpunkt der Krönung; die

Anregung dazu ging besonders von Sophie Charlotte aus, und es war dies ohne Zweifel das vorzüglichste Verdienst, welches sie sich durch eigne Mitwirkung um die öffentlichen Angelegenheiten des Staates erwarb. Sie machte gegen ihren Gemahl das Beispiel Ludwig's XIV. geltend, dessen Regierung, wie überhaupt durch die thätige Unterstützung der Wissenschaft und ihrer Vertreter, so insbesondre durch die Einrichtung eines ähnlichen Instituts den vorzüglichsten Glanz erhalten habe; und Friedrich war sogleich geneigt, auch sich dasselbe Verdienst und denselben Ruhm zu erwerben. Der größte unter den Gelehrten, welche Deutschland damals besaß, Leibnitz, hannöverscher Geheimer Rath, dessen Wissen auf eine, für alle Zeit seltne Weise ebenso umfassend wie in die Tiefe dringend war, ward bei dieser Angelegenheit vornehmlich zu Rathe gezogen; er stand mit Sophie Charlotte in einem vertrauten Briefwechsel, der oft von dem Bericht über die heitern Spiele des Lebens auf die tiefsinnigsten Probleme der Forschung überging, und bereitwillig kam er dem Wunsche seiner hohen Gönnerin entgegen. Er überreichte alsbald an Friedrich ein Gutachten, in welchem er den Werth eines solchen Instituts und vor allen Dingen — wohl in der Voraussetzung, daß sein Entwurf praktischen Geschäftsmännern vorgelegt werden dürfe, — den vielfachen Nutzen hervorhob, den das praktische Leben unmittelbar durch solche Förderung der Wissenschaft gewinnen müsse. Am 11. Juli 1700 unterzeichnete Friedrich den Stiftungsbrief, der im Wesentlichen die von Leibnitz angeführten Punkte wiederholte. Er führte aber in seiner Instruction aus eigner Bewegung auch noch andre Punkte an, die die ehrenhafte Grundlage seines Charakters bei all seiner Schwäche wiederum im schönsten Lichte darstellen. Die Akademie, oder (wie sie damals noch genannt ward) die Societät der Wissenschaften sollte vor allen Dingen „eine deutschgesinnte sein, und sich den Ruhm und die Aufnahme der deutschen Nation Gelehrsamkeit und Sprache vornehmlich mit angelegen sein lassen." Die deutsche Geschichte sollte gründlich und durch urkundliches Studium erforscht, besonders aber das wahre Alterthum des evangelischen Glaubens, die Nothwendigkeit und die wahre Beschaffenheit

der evangelischen Reformation gegen die Verdrehungen der Widersacher behauptet werden. So sollte auch aus allen Kräften dahin gearbeitet werden, die deutsche Sprache, deren frisches Wachsthum damals unter einem Wust barbarischer Fremdwörter fast erstickt war, wiederum zu reinigen; aller Orte, in den Archiven, bei Landsleuten und Handwerkern, die von dem Verderbniß der damaligen Gesellschaftssprache noch nicht angesteckt waren, sollten die ursprünglichen deutschen Worte und Benennungen hervorgesucht werden, „indem darin ein Schatz deutschen Alterthums, auch der Rechte und Gewohnheiten unserer Vorfahren und der Ursprünge und Historien verborgen stecke." In alle dem aber sollte der Deutschen Ehre gerettet und ihm, dem Fürsten, der erlaubte Ruhm zu Theil werden, daß unter seiner Regierung dergleichen gute Dinge in seinem Lande gestiftet und hervorgebracht wären. — Wahrlich! wenn so edle und würdevolle Absichten, von denen in dem französischen Gesellschaftskreise der Sophie Charlotte wohl schwerlich die Rede war, zur Ausführung gekommen und wenn sie mit einiger Kraft und Nachhaltigkeit verfolgt worden wären, gar Manches von dem, was erst hundert Jahre später lebendig ward, hätte schon in dieser Zeit, zum unberechenbaren Heile des gesammten deutschen Volkes, Wurzel fassen können. Dem guten Willen fehlte leider nur der Entschluß zur That. Die Bestrebungen zur Erwerbung der königlichen Krone, die Angelegenheiten der Krönung selbst, die Sorgen für den Glanz des Hofhaltes, mannigfache politische Verwickelungen verzögerten fort und fort die völlige Einrichtung der Akademie. Erst im Jahre 1710 kam dieselbe zu Stande. Und nur ein Paar Jahre waren den erwählten Mitgliedern zur Bethätigung ihrer Bestrebungen verstattet. Denn der bald erfolgte Tod des Königs brachte die Akademie wiederum der Auflösung nah, und geraume Zeit mußte sie von da ab ein kümmerliches Leben hinschleppen.

Im Einzelnen geschah sonst noch Manches für die Unterstützung der Wissenschaft. Einzelne Gelehrte erhielten für dies oder jenes Werk außerordentliche Geschenke, wobei freilich nicht eben ein höheres Princip die Leitung hatte, vielmehr dem Zufall,

der Laune oder auch der Hofintrigue das Meiste überlassen blieb. Noch ist zu bemerken, daß Friedrich im J. 1705, unter Wartenberg's besondrer Veranlassung und Aufsicht, eine sogenannte Fürstenschule stiftete, die für die Erziehung des höheren Adels bestimmt sein sollte. Die ganze Einrichtung war hier auf die besondern Vorrechte des Adels, mit sorgfältiger Berücksichtigung seiner Abstufungen, berechnet worden; auch hatte Wartenberg für eine angemessene Ausstattung der Anstalt zu sorgen gewußt. Indeß hatte dieser Mann doch nicht den Geist, sich solcher Art ein Denkmal zu stiften. Das Wesen der ständischen Bevorrechtung wollte sich selbst in jener Zeit, dem freien Geiste der Wissenschaft gegenüber, nicht mehr durchführen lassen. Die Fürstenschule ging sehr bald wieder ein. —

Während auf diese Weise für den erhöhten Glanz der fürstlichen Stellung gearbeitet ward, versäumte es Friedrich zugleich keineswegs, die rechtsgültigen Ansprüche, die sich ihm zur Erweiterung seines Besitzstandes darboten, mit Nachdruck zu verfolgen und, statt es auf den unsichern Erfolg eines schleppenden Proceßganges oder mühseliger Unterhandlungen ankommen zu lassen, sich anzueignen, was ihm zu kam. Kaiser und Reich waren in solchen Fällen freilich mit dem sogenannten „geschwinden Verfahren", darin Friedrich seinen Vater mehrfach mit Erfolg nachahmte, nicht immer zufrieden. So hatte er bereits im J. 1697. von August, dem neugewählten polnischen Könige, der in Geldverlegenheit war, verschiedene Besitzthümer gekauft. Unter anderen die Erbvogtei über das Reichsstift Quedlinburg. Die Aebtissin von Quedlinburg, eine Sachsen-Weimar'sche Prinzessin, hatte dagegen protestirt, und Friedrich brachte in Erfahrung, daß Weimar'sche Truppen Quedlinburg besetzen sollten. Er kam ihr jedoch rasch zuvor, ließ die Stadt durch seine Truppen besetzen und sich von der Bürgerschaft und von den Stiftsbeamten, trotz alles fortgesetzten Widerspruches von Seiten der Aebtissin, huldigen. Auf gleiche Weise machte er es mit der Reichsstadt Nordhausen, deren Schultheißenamt er von August gekauft hatte. Als es einige Jahre hernach hieß, daß man die Stadt in hannöverschen Schutz geben wolle, ward sie ebenfalls besetzt

und sein Recht dadurch gesichert. So zog er auch in gleich rascher Weise die ansehnliche Grafschaft Hohenstein, die zum Fürstenthum Halberstadt gehörte und die ein Graf Wittgenstein von seinem Vater als Lehen erschlichen hatte, trotz des Widerspruches der einstweiligen Besitzer wieder ein.

Schwieriger war es, seine Ansprüche auf Elbing durchzuführen, welches die polnische Republik dem großen Kurfürsten im Welauer und Bromberger Vertrage als Pfand für eine Summe von 400,000 Thalern zugesichert, aber so wenig wie die Summe selbst übergeben hatte. Friedrich hatte gleich nach seinem Regierungsantritte daran erinnern lassen, doch hatte das, so lange Johann Sobieski auf dem polnischen Throne saß, nichts gefruchtet. Als König August den Thron bestieg, war der Zeitpunkt günstiger. Friedrich gedachte jetzt, sich der Stadt durch einen schnellen Handstreich bemächtigen zu können, doch mißglückte das Vorhaben; als aber alle Anstalt zu einer förmlichen Belagerung gemacht und das Bombardement vor der Thür war, übergab sich die Stadt. Ob solcher Eigenmächtigkeit gerieth nunmehr ganz Polen in Aufruhr; daß Friedrich im vollkommenen Rechte war, wollte keiner einsehen, vielmehr ward alle Schmach, die der polnischen Zerfahrenheit nun schon so lange Jahre von Seiten Brandenburgs widerfahren sei, nur aufs Neue hervorgesucht. Alles rief nach Waffen, nach Krieg. Doch legte sich der polnische Ungestüm bald wieder; es kam zu friedlichen Unterhandlungen; Friedrich ließ von seiner Forderung 100,000 Thaler nach, die übrige Summe sollte ihm in kurzer Frist gezahlt werden, und so ward Elbing wiederum geräumt. Als Unterpfand erhielt er jetzt einige Kleinodien des polnischen Kronschatzes; auch war ihm freigestellt worden, das Gebiet von Elbing wieder besetzen zu dürfen, wenn die Zahlungsfrist nicht eingehalten werde. Letzteres, wie vorauszusehen war, geschah nicht. Als der Krieg Polens mit Schweden ausgebrochen war und sehr zu befürchten stand, die Schweden würden sich Elbing's bemächtigen, ließ Friedrich sofort, im J. 1703, das Gebiet der Stadt besetzen. Von da ab blieb dasselbe unter preussischer Herrschaft.

Noch ungleich schwieriger war es, wegen der Ansprüche,

die Friedrich auf die Erbschaft des Hauses Oranien hatte, zu einem befriedigenden Resultate zu gelangen. Doch ward auch bei diesen verwickelten Verhältnissen wenigstens Einiges durch rasche Entschlossenheit erreicht. König Wilhelm III. war der Letzte des oranischen Hauses; er hatte keine Kinder auf die die mannigfaltigen, durch die Niederlande und auch im südlichen Frankreich zerstreuten Erbstücke seines Hauses hätten übergehen können. Friedrich I., der Sohn der älteren Schwester von Wilhelm's Vater, war der nächste Erbberechtigte; auch hatte Wilhelm ihm ausdrücklich versprochen, ihn, in Rücksicht auf die Verdienste, die sich Brandenburg um ihn und das oranische Haus erworben, als solchen anzuerkennen. Doch fand es sich anders, als Wilhelm (am 19. März 1702) gestorben war und sein Testament darauf eröffnet ward. Nicht Friedrich, sondern den unmündigen Prinzen Johann Wilhelm Friso von Nassau-Dietz, den Enkel der jüngeren Schwester seines Vaters, hatte Wilhelm III. zum Erben eingesetzt. Waren schon an sich die Besitzthümer und Anrechte des oranischen Hauses von der verschiedenartigsten Beschaffenheit, so daß über das Einzelne sehr schwer in's Klare zu kommen war, so hatte dies Testament die Verwirrung der Ansprüche aufs Höchste gesteigert. Friedrich trat mit den seinigen unverzüglich hervor, doch erreichte er vorerst nichts als eine Theilung der Juwelen und Hausgeräthe. Dann ließ er sich mit der zum Reiche gehörigen Grafschaft Montfort belehnen und nahm dieselbe in Besitz. Später erhielt er auch die Belehnung über die, zum Fürstenthum erhobene Grafschaft Mörs; doch wurde ihm deren Besitznahme aufs Aeußerste streitig gemacht, bis er sich ihrer endlich (1712) durch die Waffen bemächtigte. Besonders erschwert wurde die ganze Angelegenheit dadurch, daß zuerst die Mutter des Prinzen von Nassau-Dietz jede bestimmte Ausgleichung bis auf dessen Großjährigkeit verschoben wissen wollte; dann dadurch, daß der Prinz, nachdem er kaum großjährig geworden war und sich vermählt hatte, durch einen plötzlichen unglücklichen Zufall starb, und daß ihm erst nach seinem Tode ein Sohn geboren ward, auf den nunmehr seine Ansprüche übergehen mußten. Friedrich war viel zu edel, als daß er diesen

Trauerfall zu ſeinem Vortheil hätte benutzen ſollen; er ließ es ſich jetzt an einer einſtweiligen Uebereinkunft genügen, und erſt beträchtlich ſpäter kam es zu einem definitiven Abſchluſſe.

Indeß führte das verwandtſchaftliche Verhältniß zu dem Hauſe Oranien in dieſer Zeit noch zu einer beſondern Erwerbung, der von Neufchatel und Valengin. Die Lehensherrſchaft über Beides war durch Erbſchaft an das oraniſche Haus übergegangen und von Wilhelm III. bereits im J. 1694 an Friedrich abgetreten worden. Als das Lehen nunmehr im J. 1706 eröffnet ward, erhoben ſich zwar ebenfalls mancherlei andre Anſprüche, namentlich von franzöſiſcher Seite; doch erklärten die Stände der beiden Herrſchaften im November 1707, obgleich der franzöſiſche Reſident ihnen drohte, daß kein Winkel der Erde ſie vor dem Zorne des großen Königs ſchützen würde, die Anſprüche Friedrichs für die gegründetſten, nahmen ihn zum Herrn an und huldigten ihm, wogegen er ihnen ihre Rechte und Freiheiten feierlichſt beſtätigen ließ. Ludwig XIV. wollte die Huldigung durch eine Truppenmacht rückgängig machen; doch rüſteten ſich die Schweizer, und die für Frankreich ungünſtige Lage der anderweitigen politiſchen Verhältniſſe zwang den franzöſiſchen König, ſein Vorhaben aufzugeben. —

Der Krieg um die ſpaniſche Erbfolge hatte ſich inzwiſchen mit ſeinen verheerenden Wettern über die Länder des europäiſchen Weſtens entladen. Nach dem Tode König Karl's II. von Spanien fand man, daß ſein Teſtament die Nachfolge in der Herrſchaft dem Enkel des franzöſiſchen Königs, Philipp von Anjou, zuſprach. Ludwig XIV. hatte für den letzteren die Beſtimmung des Teſtamentes angenommen und ihn nach Madrid geſchickt, wo er von den Spaniern fürs Erſte wohl aufgenommen ward. Es iſt bereits oben angedeutet, wie vortrefflich König Ludwig, nach alter Gewohnheit, die Maßregeln zur Erfüllung ſeines Vorhabens vorbereitet hatte; bald folgte von den meiſten der mächtigeren Staaten die Anerkennung Philipp's, und nur Kaiſer Leopold verweigerte ſie entſchieden. Doch hätte dem letzteren, der ſo wenig Verbündete zählte, ſeine Weigerung ſchwerlich etwas gefruchtet, hätte nicht Ludwig ſelbſt, durch blindes Vertrauen

auf seine Allmacht, einen größeren Bund gegen sich hervorgerufen und dadurch selbst das Verhängniß heraufbeschworen, welches ihn dem Verderben nah brachte. Die Seemächte, England und Holland, hatten die streitigen Interessen durch Unterhandlung beizulegen gesucht, hatten damit aber bei Ludwig auf keine Weise Gehör gefunden; im Gegentheil durften sie, namentlich Holland, sich selbst durch Ludwig's Rüstungen für gefährdet erachten. So kam es zwischen ihnen und dem Kaiser, nachdem der große Heerführer des letzteren, Prinz Eugen von Savoyen, in Italien den Krieg bereits mit Glück begonnen hatte (1701), zu einem Bündniß, welches ihnen selbst Sicherheit, dem Kaiser aber billige und hinlängliche Genugthuung für seine Ansprüche gewähren sollte. Da gedachte König Ludwig, dem englischen Könige in dessen eigenem Reiche neue Verwirrung zu bereiten. Jakob II., der einst die englischen Lande beherrscht und dann am französischen Hofe ein trübseliges Asyl gefunden hatte, war eben gestorben. Ludwig hatte früher zwar Wilhelm III. als König von England anerkannt; doch proklamirte er jetzt öffentlich Jakobs Sohn unter dem Namen Jakob III. als rechtmäßigen Herrscher von England und brach zugleich die Handelsverbindungen mit diesem Reiche ab. Der thörige Schritt hatte aber die entgegengesetzte Folge; einmüthig stand das englische Volk gegen die Anmaßungen des französischen Königs auf, und freudig bewilligte das Parlament Wilhelm III. die ausgedehntesten Mittel zur Führung des Krieges gegen Ludwig XIV. in einem Maße, wie ihm solche ohne diese Gelegenheit schwerlich zu Theil geworden wären. Zwar starb Wilhelm bald darauf, und die Schwester seiner schon früher verstorbenen Gemahlin, Anna, die zweite Tochter König Jakob's II., folgte ihm in der Regierung; doch änderte dies in den Maßregeln gegen Ludwig XIV. nichts; auch blieb der Graf, nachmahliger Herzog von Marlborough, den Wilhelm bereits dazu bestimmt hatte, der Anführer des englischen Heeres, sowie zugleich auch desjenigen, welches die Holländer stellten. Mit dieser Veränderung der Verhältnisse trat endlich die rächende Nemesis dem französischen Könige in den Weg. Nicht konnte er mehr, wie früher, über unversiegliche Hülfsquellen gebieten,

nicht waren ſeine Truppen durchweg mehr die alten, und vor allen Dingen: nicht fochten dieſe Truppen mehr unter den alten, ſiegerfahrnen und ſieggewohnten Heerführern. Dagegen ſtand ihnen an der Spitze ihrer jetzt zahlreichen Gegner das leuchtende Zwillingsgeſtirn Marlborough und Eugen, von dem noch die Lieder des Volkes ſingen, gegenüber; jeder von ihnen beiden zu den ausgezeichnetſten Feldherrn aller Zeiten gehörig, beide noch größer, noch gewaltiger durch die beſonnene Uebereinſtimmung ihrer kriegeriſchen Unternehmungen. Wo ſie erſchienen, da war faſt überall der Sieg in ihrem Geleite, mochte Marlborough in den Niederlanden, mochte Eugen in Italien, mochten ſie zuſammen in Deutſchland die franzöſiſchen Heere bekämpfen. Nach einer Reihe ruhmvoller Kriegsthaten hatten ſie den ſtolzen Beherrſcher der europäiſchen Politik ſo gedemüthigt, daß er um den Frieden betteln mußte.

Der bei Weitem größere Theil der deutſchen Reichsſtände war ebenfalls dem großen Bunde gegen Ludwig XIV. beigetreten. Vor allen thätig erwies ſich jedoch König Friedrich I.; er ſtellte nicht bloß die verhältnißmäßig geringe Truppenzahl, zu der er ſich durch ſein Bündniß mit dem Kaiſer, bei Gelegenheit des Kronvertrages, verpflichtet hatte; er erhöhte und vermehrte dieſelbe noch im vielfach verdoppelten Maße. Er verharrte dabei auch trotz mancher Kränkungen und Hintanſetzungen, die ihm in einzelnen Fällen allerdings zu Theil wurden, und trotz mancher einzelnen Zögerung und Unterbrechung der Theilnahme, die aus ſolchen Veranlaſſungen hervorgehen mußte. Es war der entſchiedene Widerwille gegen die Gewaltherrſchaft, gegen die frevelnden Anmaßungen des franzöſiſchen Königs, es war das treue Intereſſe für nationale Selbſtändigkeit, und vornehmlich der Wunſch, die Selbſtändigkeit der deutſchen Nation erhalten zu ſehen, was ihn in dieſer Richtung feſthielt. Sein ganzer Charakter, die Art und Weiſe, wie er ſich auch anderweitig in Wort und That oft genug geäußert hat, bürgen dafür, daß dies die weſentlichſten und die inneren Gründe ſeines Verhaltens in dieſem Kriege waren. Aber freilich kamen auch noch ſehr erhebliche äußere Gründe hinzu. Theils das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Kaiſer, von dem

ihm, wie er meinte, so unschätzbare Gunst zu Theil geworden war; theils aber, und vorzugsweise, — die Subsidien, gegen deren Zahlung oder Gewährleistung er jene größeren Truppenmassen für den Kampf stellte. Der ungemessene Glanz seines Hofhaltes erforderte Geld und immermehr Geld und wieder Geld; die inneren Mittel, dasselbe zu beschaffen, mußten natürlich immer spärlicher fließen und um so mehr, als seit Danckelmann's Fall auch die umsichtigere Verwaltung des Staates verschwunden war; da schritt man gern zu den äußeren Mitteln, die, wenigstens für den Augenblick, zur Bestreitung der Bedürfnisse des Hofes dienen konnten. Das Zusammentreffen und Zusammenwirken dieser Rücksichten und Verhältnisse hielt Friedrich's Theilnahme dem französischen Kriege auf eine Weise zugewandt, nahm seine militärischen Mittel für den letzteren auf eine Weise in Anspruch, daß er darüber seine Stellung zu den nordischen Staaten und den Gang des nordischen Krieges, der gleichzeitig gewaltig fortschritt, viel weniger berücksichtigte, als es das eigne Interesse seines Staates wohl erfordert hätte. Sein Vater würde in solcher Lage gewiß nicht so einseitig gehandelt, er würde gewiß die Gelegenheit, die sich mehrfach zur Erringung bedeutender Vortheile darbot, besser benutzt haben. Dennoch kann man nicht sagen, daß Friedrich's Verhalten ihm oder seinem Staate zur Unehre gereicht hätte. Kämpften seine Truppen zunächst auch mehr für den Vortheil Oesterreichs als für den seinen, so kämpften sie doch zugleich für eine Sache, die im höheren Sinne des edelsten Ruhmes würdig war, so theilte er doch die Ehre, an der Bewältigung dessen, der so lange Zeit alle Gesetze des Völkerrechtes zu Boden getreten, mitgearbeitet zu haben. Und dies Verdienst erwarben sich die Truppen Friedrich's im ausgezeichneten Maße. Fast an allen großen Siegen, die über die französischen Heere erfochten wurden, hatten sie mehr oder weniger wesentlichen Antheil. So blieb auch der alte Ruhm der brandenburgischen Waffen lebendig; und wenigstens die Geltung des Staates in der öffentlichen Meinung ward erhalten und zum Theil auf eine einflußreiche Weise gefördert.

Es kann nicht in unserm Zwecke liegen, den Gang des

ſpaniſchen Erbfolgekrieges in ſeinen Einzelheiten zu verfolgen. Im Frühjahr 1702 war die förmliche Kriegserklärung der verſchiedenen verbündeten Mächte gegen Ludwig XIV. erfolgt. In dieſem Jahre ward am Niederrhein wacker gegen die Franzoſen gekämpft, wo ſie der Kurfürſt von Köln, uneingedenk, daß Ludwig XIV. im Fürſtenberg'ſchen Intereſſe ſeiner Wahl ſo entſchieden zuwider geweſen war, bereitwillig aufgenommen hatte. Im Laufe des Jahres und im folgenden gingen die feſten Orte theils an die preuſſiſchen, theils an die, unter Marlborough ſtehenden Truppen über. Gegen Ende des Jahres 1703 ward Geldern von den Preuſſen beſetzt. Im J. 1704, am 13. Auguſt, erfochten Marlborough und Eugen gemeinſchaftlich den überaus glänzenden Sieg bei Höchſtädt. Den weſentlichſten Antheil an demſelben hatte ein preuſſiſches Truppencorps, welches, 12000 Mann ſtark und von dem preuſſiſchen Generalfeldmarſchall, dem Fürſten Leopold von Anhalt-Deſſau, angeführt, unter Eugen ſtand. Fürſt Leopold (geb. 1676) hatte ſchon in früheren Feldzügen gegen die Franzoſen die Zeugniſſe ſeines kriegeriſchen Berufes, ſeiner Tapferkeit, Beſonnenheit, Umſicht und der Disciplin, die er den ihm anvertrauten Truppen einzuflößen wußte, abgelegt; in der Schlacht von Höchſtädt war er es, der zuerſt, durch unerſchütterlichen Muth und feſte Kaltblütigkeit, den Sieg, der geraume Zeit ſchwankend war, an die Fahnen der Verbündeten zu bannen wußte. Eugen ſelbſt fand ſich veranlaßt, ihm und ſeinen Truppen den Preis des Tages zuzuerkennen. Ebenſo glänzenden Ruhm erwarben ſich die Preußen unter Leopold im folgenden Jahre in Italien, im Angriff auf das franzöſiſche Lager bei Caſſano, ſowie 1706 in der ſiegreichen Schlacht bei Turin. So hatten die preuſſiſchen Truppen ruhmvollen Antheil auch an der Erwerbung andrer Siege: bei Ramillies (1706), bei Oudenarde (1708), deſſen blutiger Gewinn wiederum ihnen vorzugsweiſe zuzuſchreiben war, bei Malplaquet (1709), bei der Eroberung von Douai und Aire (1710), u. ſ. w.

Schon ſeit dem J. 1706 hatte Ludwig XIV. Friedens-Unterhandlungen anzuknüpfen geſucht; je größere Niederlagen er erlitt, um ſo bereitwilliger ward er, auf die Forderungen ſeiner

Feinde einzugehen; aber in demſelben Maße ſteigerten ſich auch dieſe Forderungen. Man fand eine willkommene Genugthuung darin, ihm, der ſo oft den Fürſten und Völkern ſeine Geſetze vorgeſchrieben hatte, jetzt mit gleichem Stolze zu begegnen. Aber mehr und mehr drängten ihn das Siegesglück der Feinde und die Noth und das Elend im eignen Lande, das ein furchtbarer Winter noch aufs Höchſte geſteigert hatte. Er war bereit, Alles aufzugeben; Philipp mochte aus Spanien weichen; er wollte ſelbſt eine Million an Subſidien geben, um den Enkel, der ſeinen Thron nicht gutwillig verlaſſen wollte, vertreiben zu helfen; doch war damit der Grimm ſeiner Gegner noch nicht geſättigt. Ihn ganz zu zermalmen, verlangten ſie: er ſelbſt und er allein ſolle den Enkel vom Throne ſtoßen. Auf ſo ſchmachvolle Zumuthung mochte aber Ludwig, trotz ſeiner traurigen Verhältniſſe, dennoch nicht eingehen; er beſchloß jetzt, das Aeußerſte zu wagen. Und bald ſollte das Racheverlangen der Gegner, weil es allzuhoch geſpannt war, beſtraft werden, und Ludwig dennoch nicht in ſo verzweifeltem Zuſtande, wie es den Anſchein hatte, aus dem Kampfe hervorgehen. Unerwartet und faſt gleichzeitig trat eine zwiefache Veränderung in den politiſchen Angelegenheiten ein, die Vieles in ein ganz andres Verhältniß ſtellte. Marlborough, an der Spitze der Whig-Partei ſtehend, hatte bis jetzt das engliſche Kabinet förmlich beherrſcht; aber ſchon geraume Zeit hatte die Partei der Tories an ſeinem Sturze gearbeitet, was ihr endlich, im J. 1710, gelang. Seiner kriegeriſchen Thätigkeit wurden mancherlei Hemmniſſe bereitet, bis man es, im J. 1712, wagen durfte, ihm das Commando zu nehmen; und da man keinen Andern an ſeine Stelle zu ſetzen hatte, ſo war man ſchon vorher entſchloſſen, auf die Friedensvorſchläge des franzöſiſchen Königes einzugehen. Dazu gab es jetzt in der That den gewichtigſten Grund. Auf Kaiſer Leopold, der im J. 1705 bereits geſtorben war, war ſein Sohn Joſeph I., der ältere Bruder des Karl, dem man Spanien zu erkämpfen ſuchte, gefolgt. Joſeph hatte den Krieg mit gleicher oder noch kräftigerer Thätigkeit geführt; doch war auch er ſchon wenige Jahre nach ſeinem Regierungsantritt, am 17. April 1711, geſtorben. Ihm folgte, da er

keine Kinder hinterließ, sein Bruder Karl (VI.), der somit, wenn er zu den österreichischen auch die spanischen Besitzungen erworben hätte, eine Macht vereinigt haben würde, wie sie einst Karl V. besessen. Das lag aber eben auf keine Weise im Interesse der europäischen Mächte, die vornehmlich nur, um die Uebermacht Ludwig's XIV. zu brechen, den Krieg unternommen hatten. So löste sich der große Bund auf, und die Friedensverhandlungen wurden, obgleich der Krieg im Einzelnen, namentlich von Seiten des Kaisers, fortgeführt ward, zu Utrecht eröffnet.

Die Engländer hatten zuerst Waffenstillstand mit Frankreich geschlossen und ihre Truppen von dem Kriegsschauplatze in den Niederlanden abberufen. Die in englischen Solde stehenden preußischen und die andern deutschen Hülfstruppen weigerten sich jedoch, den Waffenstillstand anzunehmen, vornehmlich durch Leopold von Dessau dazu bewogen; sie erklärten, daß es nicht der Sold, sondern die Ehre sei, um deren Willen sie den Krieg führten. Als aber der förmliche Friedenscongreß eröffnet war, sah sich Friedrich I. genöthigt, auch seiner Seits an den Unterhandlungen Theil zu nehmen. Er rief die preußischen Truppen ab. Den Abschluß des Friedens erlebte er jedoch nicht mehr. Erst unter seinem Nachfolger kam derselbe, am 11. April 1713, zu Stande. Preußen erhielt in dem Frieden Ober-Geldern, das es schon im Kriege besetzt hatte, ein fruchtbares Ländchen mit etwa 50,000 Einwohnern, und leistete dagegen Verzicht auf die Theile der oranischen Erbschaft, die im südlichen Frankreich belegen waren. Erst im Anfange des folgenden Jahres schloß der Kaiser, und erst gegen den Schluß desselben das Reich seinen Frieden mit Frankreich. Der Kaiser sollte die Lande, die er in Italien besetzt hatte und die spanischen Niederlande erhalten, während Philipp von Anjou als König von Spanien anerkannt ward. Für das Reich war zu Anfang der Verhandlungen zwar ausgesprochen worden, daß Frankreich das Elsaß und Lothringen wieder herausgeben müsse; von Allen verlassen und in sich selbst uneins, blieb ihm jetzt aber nichts weiter übrig, als die neue schmachvolle Unterwerfung unter die Bestimmungen des Ryswicker Friedens. Das Volk nannte damals die drei entehrenden Friedensschlüsse

von Nimwegen, Ryswick und Utrecht die: von Nimmweg, Reißweg und von Unrecht. —

Gleichzeitig mit dem spanischen Erbfolgekriege ging, wie bereits angedeutet ist, auch der große nordische Krieg seinen Gang, der, durch mancherlei Leidenschaften und Interessen hervorgerufen, vornehmlich durch die ungebändigte Kriegslust des jungen schwedischen Helden, Karl's XII., überreichliche Nahrung erhielt. Friedrich I. nahm daran keinen Theil und suchte sich vielmehr in möglichst parteiloser Stellung zu erhalten, so viel näher der nordische Krieg auch seinen Staat und dessen Interessen berührte, so viel günstigere Erfolge für ihn auch durch entschiedenes Auftreten der einen oder andern Art zu erwarten waren, so dringend ihn auch die kämpfenden Parteien nach der einen oder andern Seite hin in ihr Interesse zu ziehen suchten. Er war einmal mit seinen Gedanken dem Kampfe gegen Ludwig XIV. zugewandt, er wurde durch die Subsidienverträge fort und fort an diesen Kampf gefesselt, und wenn er ja einmal schwankte, so wußte Marlborough's oder Eugen's gewinnende Persönlichkeit ihn bald in der einmal erwählten Richtung festzuhalten. Natürlich aber war er, um seine Parteilosigkeit behaupten zu können, auch im eignen Lande zur Aufstellung einer nicht ganz unansehnlichen Truppenmacht genöthigt, die wieder von dem Mark des Landes zehren mußte; und ebenso natürlich erforderten die Wechselfälle des Krieges auch nach dieser Seite hin eine rege Thätigkeit der diplomatischen Kunst.

Nachdem Karl XII. im J. 1700 die Russen bei Narwa geschlagen, hatte er sich gegen König August von Polen, dessen Einfall in Liefland bereits schmählich genug verunglückt war, gewandt. Seiner innersten Natur, seiner männlichen Festigkeit und Herbigkeit war der sinnlos wollüstige Rausch, in welchem August seine Tage verbrachte, tief verhaßt; er hatte beschlossen, ihn ohne Weiteres von dem polnischen Throne zu stürzen. Er drang in Polen ein, schlug ihn bei Clissow (1702) und jagte sich eine Weile mit ihm im Lande umher, bis die Mehrzahl der polnischen Großen selbst eines so unwürdigen Herrschers müde war. Hier und dorthin wurde die polnische Krone ausgeboten,

bis ſie endlich Stanislaus Lescinski annahm (1704). Doch meinte Karl, daß er gegen Auguſt, der inzwiſchen nach Sachſen gegangen war, noch nicht genügend geſichert ſei; er zog ihm nach, lagerte ſich bei Altranſtädt, unfern von Lützen, und zwang ihn dort zum Frieden und zur Entſagung auf die polniſche Krone (24. September 1706). Er blieb aber noch, ohne zu fragen und ohne aufgefordert zu ſein, bis zum nächſten Sommer mit ſeiner Armee in Sachſen, all den Mächten, die gegen Frankreich verbündet waren, zur größten Beſorgniß, da die Franzoſen Alles anwandten, ihn für ſich zu gewinnen, und da die Vereinigung ſeiner Armee mit der ihrigen dem franzöſiſchen Kriege gar leicht eine andre Wendung geben konnte. Mit der größten Zuvorkommenheit begegnete man deßhalb von allen Seiten ſowohl ihm, als den Stellvertretern ſeiner Macht. So namentlich auch von Seiten des preußiſchen Hofes. Schon zu Anfang, als Karl ſich gegen Auguſt wandte und ſich ſehr unwillig darüber äußerte, daß Friedrich dieſem, nach der verunglückten liefländiſchen Expedition, auf ſein inſtändiges Bitten ein Paar Regimenter überlaſſen hatte, waren dieſelben eiligſt zurückberufen worden. Dann war das ältere Bündniß Schwedens mit dem brandenburgiſch-preußiſchen Staate, das Karl bereits wenige Jahre nach ſeiner Thronbeſteigung erneut hatte, noch einmal, im Sommer 1703, förmlichſt erneut worden. Auch erkannte Friedrich den Stanislaus Lescinski als König von Polen an. Gleichzeitig vereinte er, aber freilich aus viel höheren als nur politiſchen Gründen, ſeine Bemühungen mit denen des ſchwediſchen Königs für die Religionsfreiheit der ſchleſiſchen Proteſtanten. Dieſe waren lange Zeit von der katholiſchen Herrſchaft des kaiſerlichen Hofes arg bedrückt worden; ſchon der große Kurfürſt von Brandenburg und neuerlich auch ſein Nachfolger hatten ſich mehrfach dringend für ſie verwandt, doch ohne Erfolg. Jetzt hatten ſich die Schleſier, als Karl mit ſeinen Schweden, deren Väter ja einſt die Vorfechter der proteſtantiſchen Freiheit geweſen waren, durch ihr Land zog, an ihn gewandt, und er hatte ihnen Abhülfe ihrer Beſchwerden verſprochen. In der That fand der kaiſerliche Hof jetzt das Fürwort gewichtig genug, um ihnen, in Folge der

ſogenannten Altranſtädter Convention (1707) eine Rückführung der Dinge wenigſtens auf die Beſtimmungen des weſtphäliſchen Friedens zu bewilligen. — Von Altranſtädt aus beſuchten die ſchwediſchen Offiziere im Laufe des Winters häufig auch den Berliner Hof: man mußte diesmal ſchon darüber hinwegſehen, daß ſie, ganz wider die eingeführte Etikette, bei den Hoffeſten und Bällen in Stiefeln und Sporen aufzutreten wagten. So ſah man ſich auch zu beſondern Rückſichten gegen die Gräfin Piper, die Gemahlin des erſten ſchwediſchen Miniſters, die damals Berlin beſuchte, veranlaßt. Man hatte die ihr eingeräumten Zimmer mit den ſchönſten Tapeten ausgeſchmückt, die gerade vorräthig waren, hatte aber leider nicht beachtet, daß die gewirkten Bilder dieſer Tapeten die Siege des großen Kurfürſten vorſtellten. Sie wollte auf der Stelle ausziehen, doch konnte man ſie noch zur rechten Zeit durch andre Tapeten beſchwichtigen, und ſelbſt der König fand ſich veranlaßt, ſie wegen ſolcher Rückſichtsloſigkeit um Entſchuldigung zu bitten. Später ſah ſie die vier gefeſſelten Sklaven, die unter der Reiterſtatue des großen Kurfürſten angebracht waren, und hielt auch das für einen Schimpf gegen die ſchwediſche National-Ehre. Sie beſtand auch auf deren Entfernung. In der That verſchwanden die Figuren, von denen vorläufig nur Gyps Modelle aufgeſtellt waren, und man hütete ſich wenigſtens, der Dame zu ſagen, daß die Modelle eben zur Gießerei gewandert ſeien, um in Erz gegoſſen zu werden.

Karl XII. hatte, trotz aller Anerbietungen von Seiten Frankreichs, keine Luſt, ſich in die Verhältniſſe des europäiſchen Weſtens zu miſchen. Ihn lüſtete vielmehr nach ſelbſtändigen Kriegs-Abenteuern und vor Allem nach einer gründlichen Rache an dem ruſſiſchen Zaaren. So zog er von Sachſen wiederum oſtwärts, gen Rußland, und trat auch dort zunächſt, im J. 1708, ſiegreich auf. Dann trieb ihn ſein phantaſtiſcher Sinn nach Süden, in die Steppenländer der Ukraine. Hier aber ging ſein Stern unter. Nach mannigfachen Verluſten ward er bei Pultawa (1709) gänzlich geſchlagen. Mit geringer Begleitung flüchtete er nach der Türkei. Dort blieb er in hartnäckigem Trotze bis zum J. 1714, indem er die heimiſchen Angelegenheiten ihrem eignen Gange

überließ und nur darauf dachte, die Pforte zu wiederholten Kriegszügen gegen Rußland zu bewegen.

Nachdem der Klang der schwedischen Waffen verhallt war und die Spur des schwedischen Heeres sich in den wenig bekannten Ländern des fernen Südostens verloren hatte, wachten die alten Interessen zur Bekämpfung der schwedischen Macht von Neuem auf. König Friedrich IV. von Dänemark, der eben die Freuden Italiens durchgekostet hatte, und König August von Polen (oder richtiger, denn diesem Throne hatte er ja entsagen müssen: Friedrich August von Sachsen) erneuten ihr altes Angriffsbündniß gegen Schweden und begaben sich, um auch Friedrich I. dafür zu gewinnen, im Sommer 1709 in eigner Person zu dem letzteren. So ausgezeichneter Besuch mußte aufs Stattlichste empfangen werden und der preußische Hof sich demgemäß aufs Neue in seiner glänzendsten Pracht zeigen. Die Berichterstatter der Zeit erzählen sehr ausführlich von all den glänzenden Festlichkeiten, unter denen die Tage des Besuches vergingen. Besonders wird eine festliche Einrichtung mit Enthusiasmus hervorgehoben. Auf einem der königlichen Lustschlösser war in Mitten des Speisesaales ein Bassin eingerichtet, angefüllt mit seltenen Fischen und andern Wasserthieren, umbaut mit gläsernen Säulen, auf denen Orangenbäume standen und mit einer prächtigen Kuppel überwölbt. Aus dem Bassin sprang ein starker Wasserstrahl empor, und durch die, in ihrer Mitte offne Kuppel hindurch, angenehme Kühlung gegen die sommerliche Schwüle gewährend. Die Wände waren rings mit Spiegelgläsern bedeckt, welche den Glanz der Lichter tausendfältig zurückwarfen, so daß die ganze Einrichtung einen förmlich feenhaften Eindruck hervorbrachte. Zur Erhöhung der Festlichkeiten trug es wesentlich bei, daß gerade in diesen Tagen die Gemahlin des preußischen Kronprinzen von ihrer ersten Tochter entbunden und daß die letztere unter der Zeugenschaft der königlichen Gäste und des königlichen Großvaters getauft ward. Da fehlte es von Seiten der Poeten nicht an mancherlei emphatischen Ergüssen und Prophezeihungen für die Neugeborne. Ein hessischer Kammerherr verfertigte ein Gedicht, in welchem er die kleine Prinzessin und ihre

erhabenen Taufzeugen mit dem Chriſtkinde verglich, zu deſſen Wiege die drei Könige des Morgenlandes gewallfahrtet waren; 1000 Dukaten waren der Lohn des Glücklichen. Vor Allem aber fand man es merkwürdig, daß jeder von den drei Königen, die eben ſo friedlich beiſammen waren, den Namen Friedrich führte, daß jeder von ihnen nur einen Sohn hatte und daß ſie die drei im Reiche herrſchenden Religionen, die lutheriſche, reformirte und katholiſche, vertraten. Zugleich bemerkten die Aſtronomen mit ſtaunender Verwunderung, daß Sonne, Saturn und Venus eben jetzt in gerader Linie am Himmel ſtanden. Es konnte nicht fehlen, daß ſo ganz außerordentliches Zuſammentreffen der Umſtände die Gemüther der Menſchen aufs Höchſte ſpannte und die kühnſten Folgerungen an dieſe feſtlichen Ereigniſſe anknüpfte. Es kam indeß nicht gar viel von dem, was man erwartet hatte, zum Vorſchein. So zuvorkommend ſich Friedrich gegen ſeine Gäſte erwies, ſo wenig ging er auf ihre Wünſche ein, und nur ein Vertheidigungs-Bündniß ſchloß er mit ihnen ab. Doch wurde auch dies wenigſtens durch ein großes Gemälde gefeiert, welches die drei Könige Hand in Hand darſtellt und welches ſich noch gegenwärtig im Charlottenburger Schloſſe befindet.

Bald war die Nachricht von Karl's XII. höchſt verderblicher Niederlage bei Pultawa nach dem Norden gelangt, und die günſtigſte Gelegenheit ſchien vorhanden, jetzt mit Erfolg gegen Schweden aufzutreten. König Auguſt ſetzte ſich wiederum in Beſitz des polniſchen Thrones; die ſchwediſchen Truppen, die in Polen ſtanden, ſahen ſich genöthigt, ſich nach Pommern zurückzuziehen, wohin ſich auch Stanislaus Lescinski flüchtete; und Auguſt und der König von Dänemark vereinten ſich aufs Neue mit Peter von Rußland zum Angriff der ſchwediſchen Beſitzungen. Mit erhöhtem Eifer bemühten ſie ſich, jetzt endlich auch Friedrich in das Bündniß zu ziehen. Man ſtellte dieſem vor, daß die Schweden bei ihrem Rückzuge nach Pommern wider ſeinen Willen durch ſein Gebiet gegangen ſeien, was in der That, doch unter Beobachtung der vortrefflichſten Mannszucht, der Fall geweſen war; ſie hätten ſich dadurch gegen die mit ihm geſchloſſenen Verträge vergangen, und ſomit würde nicht er es ſein, der zuerſt den Bund

gebrochen habe; Friedrich ging auf keine Weise auf das Bündniß gegen Schweden ein. Auch eine persönliche Zusammenkunft, die Peter mit ihm in Marienburg hatte, führte zu keinem andern Resultate. Vielmehr war Friedrich sehr tätig bei dem Abschlusse des sogenannten Haager Concerts (1710), welches den schwedischen Provinzen in Deutschland, sowie Schleswig und Jütland Neutralität gewährleisten und alle gegenseitigen Angriffe von diesen Ländern aus verhindern sollte, und welches vornehmlich aus dem Grunde entworfen ward, daß die gegen Frankreich verbündeten Mächte des Nordens nicht zur Zurückberufung ihrer Truppen genöthigt seien. Doch fehlte es an Truppen zur Aufrechthaltung der Bestimmungen des Haager Concerts; auch erkannte Karl XII., dem die Kunde davon nach der Türkei gebracht ward, dasselbe keineswegs an; und als nun jene Veränderung der Politik eintrat, welche Marlborough's Sturz und der Tod Kaiser Joseph's mit sich führten, so war dem Ausbruch eines förmlichen Krieges gegen Schweden nicht mehr zu wehren. Dänische, sächsische und russische Truppen vereinten sich zur Eroberung der schwedisch-deutschen Provinzen; besonders Pommern ward mit Kriegslärm angefüllt. Hier sammelten sich, da der Zaar sehr wünschte, auch für seine Person festen Fuß in Deutschland zu fassen, nach und nach etwa 40,000 Mann russischer Truppen, die dem Lande vielfaches Uebel zufügten. Doch kam es, aus mancherlei Gründen, zu keinen recht entscheidenden Schritten. Jetzt wäre es in der That die Pflicht König Friedrich's I. gewesen, entschieden die eine oder andre Partei zu ergreifen und in die Abwickelung der verworrenen Verhältnisse mit kräftiger Hand so einzugreifen, wie es das Interesse seines Staates erfordert hätte; aber auch jetzt noch, da der Krieg schon seine Grenzen berührte, verharrte er in seiner Parteilosigkeit. Erst seinem Nachfolger war es vorbehalten, mit eigner und nicht erfolgloser Thätigkeit den Abschluß der Dinge herbeizuführen. —

Wenn es schon in der ersten Abtheilung von Friedrich's Regierung, besonders so lange noch Danckelmann das Ruder führte, ein schwieriges Geschäft gewesen war, die öffentlichen Einkünfte auf angemessene Weise zu verwalten, so hatte sich die

Schwierigkeit, seit Friedrich den königlichen Titel angenommen, doch noch in erheblichem Maße vermehrt. Der ungemessene Luxus des Hofes verschlang fort und fort die größten Summen, und die außerordentliche Truppenmacht, die Friedrich während dieser ganzen Zeit auf den Beinen hielt, konnte ebenfalls nur durch die Aufwendung bedeutender Mittel möglich gemacht werden, da die Subsidien, soweit sie gezahlt wurden, dennoch für das Ganze derselben keineswegs hinreichten. Dazu kam, daß jetzt der Mangel eines festen Princips in der Verwaltung sich mehr und mehr fühlbar machte. Zwar fehlte es nicht an gutem Willen, die rechten Mittel zu ergreifen, wohl aber an der umfassenden Einsicht und an der kräftig geregelten Durchführung. Mancherlei geschah auch jetzt noch für die Beförderung der gewerblichen Thätigkeit. Mit Eifer suchte man namentlich die Domainen auf die möglichst zweckdienliche Weise nutzbar zu machen. Doch kam man bei den letzteren kaum über die Versuche hinaus, und ein langjähriger Streit, ob das System der Vererbpachtung oder der Zeitpacht das nützlichere sei, führte zu keinem sonderlichen Resultate. Ueberhaupt aber ging die Verwaltung jetzt vorzugsweise darauf hinaus, die Unterthanen zu möglichst vielseitigen und wiederholten Zahlungen an die Regierung zu veranlassen. So häuften sich die Steuern und Abgaben von Jahr zu Jahr auf eine stets empfindlicher drückende Weise; geschah etwa noch ein Widerspruch dagegen von Seiten der Stände, so wurden diese damit entweder aufs Ernsteste zurückgewiesen oder auch ganz unbeachtet gelassen. Willkommenen Anlaß zur Vermehrung der Steuern gab der steigende Luxus des Volkes, namentlich der Residenz, der natürlich nur den Widerschein dessen, was der Hof unternahm, bildete und den man dennoch durch mancherlei Luxus-Edikte verhindern zu können meinte. So erwies sich eine „Carossen- und Perrüken-Steuer" bereits als ein ganz einträgliches Verfahren. Und selbst bis zum Abenteuerlichen schritten die Maßregeln der Art fort, wie die Regierung z. B. ein Monopol auf den Handel mit den Borsten sämmtlicher Schweine im Staat in Anspruch nahm, was in der Ausführung, wie begreiflich, sehr drückend ward und, ebenso begreiflich, mannigfachen Spott her-

vorrief, dem durch besondre Edikte zum Schutze des Monopols nicht ganz entgegengearbeitet werden konnte.

Indem man so nach jeglichem Geldgewinn haschte, der sich nur eben darzubieten schien, kam ein gewandter Abenteurer, Don Domenico Caetano, Conte di Ruggiero, wie er sich nannte, nachdem er schon an verschiedenen deutschen Höfen seine zweideutige Rolle gespielt hatte, gerade zur rechten Stunde in Berlin an. Er besaß das Geheimniß der Goldmacherkunst, oder versicherte doch, dasselbe zu besitzen, fand Eingang bei Wartenberg und beim Könige, ward fürstlich bewirthet und entzückte Alles durch ein geschicktes chemisches Kunststück, welches die Vertrautheit mit den tiefsten Geheimnissen der Natur zu verrathen schien. Da man aber unschuldiger Weise meinte, er könne Gold ohne Gold machen, und ihm somit nichts weiter zu Theil ward als Ehre und Bewirthung, so verließ er Berlin wieder. Jetzt ward ihm eilig ein Kammerherr nachgeschickt, der ihn auch glücklich zurückbrachte. Er erhielt nunmehr große Geschenke, sowie den Charakter als Generalmajor und versprach, in kurzer Frist die bedeutendsten Schätze zu liefern. Als die Frist verstrichen war, hatte er sich jedoch heimlich nach Stettin aufgemacht. Man holte ihn aber auch von da wieder zurück, doch wußte er wieder den Hof zu seinen Gunsten zu stimmen und neue Geschenke und Vorschüsse zu erwerben. Das Spiel wiederholte sich ein Paar Mal, bis der Hof endlich der vielen, fruchtlos aufgewandten Zahlungen müde war, und der italienische Graf in einem „romanischen" Kleide von Goldzindel und an einem, gleichfalls mit Goldzindel beschlagenen Galgen aufgehenkt ward. Man hatte dabei wohl außer Acht gelassen, daß die Rolle der Betrogenen bei dieser Angelegenheit auch nicht eben vorzüglich ehrenvoll war.

Der Druck des Landes, welchen die vielfachen Geldbedürfnisse des Hofes und der Regierung hervorbrachten, wurde durch die Herrschaft der Günstlinge noch in beträchtlich erhöhtem Maße gesteigert. Graf Wartenberg dachte nur daran, alle Wünsche des Königs auf die zuvorkommendste Weise zu befriedigen, ohne dabei das Wohl des Volkes sonderlich ins Auge zu fassen; und außerdem gingen er und seine Creaturen nur darauf aus, für

den eignen Vortheil auf dieselbe Weise zu sorgen. In den ersten Jahren, nachdem er zu seiner bevorrechteten Stellung erhoben war, hatten seine Gegner einen Versuch gemacht, dem Könige über die Verfahrungsart des Grafen die Augen zu öffnen; aber der Versuch war an des Königs blinder Vorliebe und an der gewandten Resignation Wartenberg's aufs Vollständigste gescheitert. Seitdem schien er unerschütterlich fest zu stehen, und dies um so mehr, als er die einflußreichsten Stellen mit Männern zu besetzen wußte, die ihm völlig ergeben waren. Unter diesen sind namentlich Alexander von Wartensleben und Graf Wittgenstein hervorzuheben; der erste erhielt die Leitung des gesammten Kriegswesens, der andre die der Finanz- und Kammersachen. Man flüsterte sich in die Ohren, das Triumvirat der Dreie, deren Namen sämmtlich mit einem W. anfing, bilde das dreifache Weh des Landes. Auch die Gemahlin Wartenberg's trug einstweilen dazu bei, ihm die Sicherheit seiner Stellung zu erhalten. Sie war die Tochter eines Weinschenken im Cleve'schen und hatte in ihrer jungen Zeit schon manch einen Gast in die Schenke des Vaters gelockt, als auch ein Kammerdiener Friedrich's dahin kam sich ernstlicher in das Mädchen verliebte und sie dann heirathete. Hernach, in Berlin, hatte sie Wartenberg's Gunst gewonnen und als der Kammerdiener starb, ward sie des letzteren Gemahlin. Als später die Etikette an Friedrich's Hofe zunahm und Alles möglichst nach den Formen des französischen Hofes eingerichtet ward, der das würdevollste Musterbild darzubieten schien, durfte auch nicht füglich eine erklärte Favoritin des Königs fehlen. Die Gräfin erhielt diesen Posten. Doch hatte man in ehrlich deutschem Sinne nur die Form nachgeahmt, keineswegs die mehr als zweideutige Sache. Der König stattete der Gräfin täglich seinen Besuch ab und unterhielt sich mit ihr eine Weile, ohne daß aber die Lästerchronik dabei auch nur irgend einen bedenklichen Nebenumstand anzuführen gewußt hätte. Die Gräfin gewann durch solche Stellung freilich einen sehr bedeutenden Einfluß; doch steigerten sich auch ihr Stolz und ihre Ansprüche von Jahr zu Jahr auf eine Weise, daß sie dadurch endlich das eigne Glück untergraben mußte.

Die Königin, Sophie Charlotte, hatte ſich der Art und Weiſe ihres Gemahls mehr und mehr entfremdet gefühlt. Die ſtets vermehrten Förmlichkeiten und Schauſtellungen ſeines Hofes trugen dazu ebenſo viel bei, wie der Einfluß, den die Günſtlinge auf den König ausübten. Sie konnte dem innerlich leeren Wartenberg ſowenig ihre Theilnahme ſchenken wie der innerlich gemeinen Natur der Gräfin. Von Eiferſucht gegen die letztere war ſie begreiflicher Weiſe vollkommen frei, nur unbequem war es ihr, daß ſie die Gräfin zuweilen in ihren Hofcirkeln ſehen mußte; ſie machte ſich dann gern das Vergnügen, die letztere in franzöſiſcher Sprache anzureden, weil ſämmtliche Anweſende wußten, daß die Gräfin nichts davon verſtand und ihre Verlegenheit nicht allezeit glücklich verbergen mochte. Indeß hatte das Anſehen der Königin doch immer dazu gedient, das öffentliche Benehmen der Gräfin einigermaßen in Schranken zu halten. Leider aber ſollte der Tod eine ſo ſeltne Erſcheinung, wie es Sophie Charlotte war, ſchon in der Blüthe der Jahre hinwegraffen. Sie begab ſich im Anfange des J. 1705 nach Hannover, ihre Mutter, wie ſie öfters pflegte, zu beſuchen. Dort verfiel ſie plötzlich in eine ſchwere Krankheit und ſtarb am 1. Februar. In würdigſter Faſſung ſchied ſie von dem blühenden Leben; doch wird uns berichtet, daß ſie auch in ſolcher Stunde eine ſarkaſtiſche Bemerkung über die Ceremonien, mit denen ihr Gemahl ihr Andenken feiern würde, nicht habe unterdrücken können. Friedrich ward von der Nachricht ſeines Verluſtes aufs Tiefſte erſchüttert. Hernach ſuchte er allerdings Troſt und Beruhigung in der Anordnung der glänzendſten und prachtvollſten Leichenfeier.

Sophie Charlotte hinterließ ihrem Gemahl nur einen Sohn, Friedrich Wilhelm, der am 4. Auguſt 1688 geboren war. Beide Eltern waren aufs Sorgfältigſte bemüht geweſen, den Sohn ihrem Sinne gemäß zu erziehen. Beiden lag es daran, ſeinen Sinn frühzeitig für Adel, Milde und humane Geſittung zu wecken; der Vater ſuchte ihm frühzeitig das Gepräge jener höheren Würde aufzudrücken, welches ſein dereinſtiger Beruf zu erfordern ſchien; die Mutter ſtrebte vor Allem, ihn jener feineren Bildung, welche Kunſt und Wiſſenſchaft gewähren, theilhaftig

zu machen. Alle Ueberlegsamkeit, alle Künste der Erziehung waren fort und fort auf diese Zwecke hingerichtet gewesen. Doch hatte man leider bemerken müssen, daß das Alles ohne Erfolg war, daß die Natur des Kronprinzen nach einer ganz andern Richtung hinging und daß sie sich, von den vielgegliederten Erziehungsnormen umengt, nur um so rücksichtsloser in sich selbst verhärtete. Der Grund seines Gemüthes war allerdings brav und tüchtig, aber ihm fehlte aller Sinn für das Ideale, worin doch eigentlich, wie verschiedenartig auch in sich, das Leben beider Eltern aufging. Er konnte so wenig begreifen, was Wissenschaft und Kunst dem Leben nütze, als was die königliche Macht durch die stete Entwickelung und äußere Darlegung ihrer Würde gewinne; je mehr man ihn in Beides hinein zwängen wollte, um so verhaßter ward es ihm. Sein Temperament war von früh an derb und ungebunden, auch zu Heftigkeit und aufbrausendem Jähzorn geneigt. Aus der Stubengelehrsamkeit und von den goldgestickten Kleidern trieb es ihn früh hinaus zu dem rüstigen und derben Soldatenhandwerk, das er anfangs spielend, dann mit immer steigendem Ernste betrieb. Ordnung, Pünktlichkeit, Genauigkeit zeigten sich früh bei diesen soldatischen Uebungen. Man sah sich genöthigt, dem mehr nachzugeben, als es eigentlich in dem Wunsche beider Eltern lag. So gelangte er denn auch schon früh auf den Kriegsschauplatz, nahm Theil an dem Kriege gegen Frankreich und zeichnete sich namentlich in der Schlacht bei Malplaquet durch die kaltblütigste Tapferkeit aus. Mit Leopold von Dessau, dessen Persönlichkeit der seinigen aufs Vollständigste entsprach, schloß er bald das freundschaftlichste Verhältniß. Am 28. November 1706 hatte er sich mit Sophie Dorothea, der Tochter des Kurfürsten Georg von Hannover, des Bruders seiner Mutter, vermählt.

Bei solcher Beschaffenheit des Charakters konnte die Günstlingsherrschaft, die am Hofe des Königs Statt fand, den Beifall des Kronprinzen nicht sonderlich gewinnen; ein gesunder praktischer Sinn, ein klarer Blick zur Auffassung alles dessen, was die Dinge des materiellen Nutzens betraf, kamen hinzu, um ihm bald alle Quellen der täglichen Verschwendung und den dadurch her-

vorgebrachten Verfall der inneren Wohlfahrt des Landes aufzudecken. So ward er der natürliche Gegner Wartenberg's und seines Anhangs und der Mittelpunkt, um den sich eine neue Opposition gegen den letzteren sammeln konnte. Das sahen aber auch Wartenberg und die Seinen bald genug ein, und sie nahmen aufs Neue ihre Maßregeln, sich neue Sicherheit für die Fortdauer der königlichen Gunst zu verschaffen. Die Kronprinzessin war im Herbst 1707 von einem Prinzen entbunden worden, der letztere aber schon im nächsten Frühjahr gestorben. Man bemerkte dem Könige, die Aerzte seien der Meinung, daß die Körperbeschaffenheit der Kronprinzessin keine weiteren Nachkommen erwarten lasse, überdies lebe der Kronprinz mit ihr in einem ziemlich kalten Verhältniß; das Volk sehne sich aber, den königlichen Thron durch weitere Nachkommen gesichert zu sehen, und der König würde sich den Segen aller Unterthanen erwerben, wenn er sich zu einer neuen Vermählung entschließen könne. Friedrich wies den Vorschlag zu einer dritten Verheirathung nicht von der Hand. Jetzt betrieb man die Sache mit dem größten Eifer, und bald war die Wahl der Prinzessin Sophie Louise von Mecklenburg-Schwerin entschieden. Am 28. November 1708 wurde die Vermählung mit größter Pracht gefeiert. Aber der Erfolg entsprach keineswegs den Erwartungen derer, die die Anregung dazu gegeben hatten. Als eben die vielfachen Ceremonien der Vermählung vorüber waren, erfuhr der König, daß die Kronprinzessin, jenen Erklärungen zum Trotz, wieder guter Hoffnung sei; er äußerte schon, sich übereilt zu haben. Schlimmer wurde es, als das Benehmen der jungen Königin auf keine Weise zu dem des Königs passen wollte. Sie konnte sich durchaus nicht in die förmliche Etikette des Berliner Hofes und in das abgemessene Wesen ihres Gemahles finden; sie verfiel in eine bigotte Frömmelei; und, was das Schlimmste war, es war das einseitigste Lutherthum, in dem sie erzogen war und in dessen Formen sie sich jetzt, mit Eifer gegen die Andersdenkenden, und vornehmlich gegen die Reformirten, gehen ließ. Darüber kam es zwischen ihr und dem Könige, der diese Spaltung der protestantischen Interessen, die er so gern im ganzen Lande ausgeglichen

hätte, jetzt im eignen Hause dulden mußte und der zugleich für seine Person den Glauben der Reformirten höher schätzte, zu unangenehmen Auftritten. Dem Könige war der häusliche Friede verbittert, und er konnte es denen nicht danken, von denen seine neue Vermählung veranlaßt war.

Andren Anlaß zum Mißbehagen gab die Gräfin Wartenberg. Seit ihr verstattet worden war, den Rang vor allen unverheiratheten oder an nicht regierende Herren vermählten Prinzessinnen einzunehmen, kannte ihr Stolz keine Grenzen mehr. Mit der Frau des holländischen Gesandten, die ihr den Vorrang bei Hofe nicht einzuräumen für gut fand, gerieth sie einst in ein arges Handgemenge, welches begreiflicher Weise das größte Aufsehen machte. Hier nahm der König noch ihre Partie, und fast wäre ein förmlicher Bruch mit den Generalstaaten die Folge gewesen, hätte sich die Holländerin nicht zur Abbitte entschlossen. Als die Gräfin jetzt aber auch der Königin selbst in ihrer impertinenten Weise zu begegnen wagte, setzte sie sich schon einer ernstlichen Rüge von Seiten des Königs aus. Noch viel schlimmer ward es, als sie auch gegen die Gemahlin eines durchreisenden russischen Staats-Ministers sich verging und auch dieser durch ihre Anmaßung eine Beleidigung zufügte. Gegen den Beherrscher des russischen Reiches fand sich Friedrich veranlaßt größere Rücksichten zu nehmen als gegen die Generalstaaten; die Gräfin mußte sich zur öffentlichen Abbitte verstehen und erhielt die gemessene Weisung, inskünftige ihr Betragen vollständigst zu ändern.

Jetzt war der günstige Zeitpunkt gekommen, um Wartenberg's Macht zu stürzen. Doch wandte man sich klüglicher Weise zunächst nicht unmittelbar gegen diesen, sondern gegen den Grafen Wittgenstein, der sich durch hartes und abstoßendes Benehmen allgemeinen Haß erworben hatte. Von Wittgenstein waren mancherlei Bestimmungen, die das Land drückten, ausgegangen. Ihm schrieb man es namentlich zu, daß das Herzogthum Preußen, welches von 1707 bis 1711 durch eine Pest heimgesucht und furchtbar entvölkert worden war, von Seiten der Regierung so geringe Unterstützung erhalten hatte und daß der Seuche nicht mit der nöthigen Umsicht entgegengearbeitet war. Besonders

empörend aber war es, daß, als die Stadt Croſſen abgebrannt war und der König den Einwohnern 70,000 Thaler aus der Generalfeuerkaſſe nebſt andern Vergünſtigungen angewieſen hatte, die Bewohner nichts ausgezahlt erhielten und ſogar von Wittgenſtein mit ihrem desfallſigen Geſuch hart und ſtreng zurückgewieſen wurden. Sie wandten ſich darauf an den Kronprinzen. Dieſer beſchloß ſofort, die Sache an den König zu bringen; doch war das nicht ganz leicht ausführbar, da aller Schein perſönlicher Betheiligung bei der Klage gegen einen der Günſtlinge vermieden werden mußte. Als brauchbare Mittelsperſonen boten ſich indeß ein Paar Herren von Kamecke dar, denen der König ſeine Zuneigung geſchenkt hatte. Der eine von ihnen, ein geſcheidter und gewandter Mann, gegen den der König im Schachſpiel ſtets gewann, war trotz Wartenberg's Ungunſt Geheimer Rath geworden; dieſer nahm die Sache zunächſt über ſich, und ließ ſie dann durch ſeinen Vetter vortragen. Den letzteren, der das Amt eines Grand maitre de la garderobe, bekleidete, kannte Jedermann, auch der König, als Einen, der zu aller Intrigue und Kabale untauglich ſei, und ſo fand denn ſein Wort die erwünſchteſte Aufnahme. Wittgenſtein ward in Verhaft genommen.

Wartenberg glaubte, wenn er Wittgenſtein ſofort Preis gebe, für ſich nichts befürchten zu dürfen, aber die Gegner gedachten jetzt, ſich nicht mit dem halben Erfolge zufrieden geben zu dürfen. Sie brachten es raſch dahin, daß in kurzer Friſt, in den letzten Tagen des J. 1710, auch Wartenberg genöthigt ward, die Siegel abzugeben und um ſeinen Abſchied einzukommen. Klug fügte er ſich in Alles, was man verlangte. Er bat nur, die Kniee ſeines theuren Herrn noch einmal umfaſſen zu dürfen. Der König bewilligte das und nahm auf eine wahrhaft rührende Weiſe, dem inneren Adel ſeines Charakters zu aller Ehre, Abſchied von dem, der ihm unter allen Menſchen der liebſte geweſen war. Er umarmte ihn mit Thränen, und verſicherte ihn, daß er ihn mit Schmerz von ſich entferne, daß es jedoch das Wohl ſeines Staates alſo verlange, daß er aber nie aufhören werde, ihn zu lieben. Er ſchenkte ihm zum Abſchiede einen ſehr koſtbaren Ring und geſtattete ihm, mit all ſeinen Schätzen Berlin

zu verlaſſen, auch gab er ihm eine jährliche Penſion von 24,000 Thalern. Wartenberg nahm, der Beſtimmung des Königs gemäß, ſeinen Wohnſitz in Frankfurt am Main. Friedrich hielt ſein Wort, denn er gedachte des Grafen fortan mit unverringerter Liebe, und gern hätte er ihm die Rückkehr wieder verſtattet, hätte der Graf ſich, wie ihm dabei zur Bedingung geſtellt ward, von ſeiner Gemahlin trennen mögen. Uebrigens ſtarb Wartenberg bald darauf. Er hatte verordnet, daß ſeine Leiche nach Berlin zurückgeführt würde; weinend ſah der König von den Fenſtern ſeines Schloſſes dem Leichenzuge zu.

Freudenleer verſtrichen die letzten Jahre des Königs. Er hatte Keinen, der ihm innige Theilnahme widmete. Mit dem Kronprinzen konnte kein näheres Verhältniß ſtattfinden; ebenſowenig mit der Königin, deren bigotte Frömmelei bereits in düſtern Tiefſinn ausgeartet war. Die Geburt eines zweiten Enkels hatte eine flüchtige Freude hervorgerufen, aber auch dieſer war bald dem erſten Enkel in das Grab gefolgt. Am 24. Januar 1712 wurde dem Kronprinzen der dritte Prinz geboren und derſelbe bereits am 31. Januar unter großem Gepränge getauft. Der König ſelbſt hielt ihn über die Taufe und ließ ihn nach ſeinem Namen Friedrich nennen: — ſpäter hat die Welt dem Namen des Prinzen den Zuſatz „der Große" beigefügt. Das war der letzte Glanz in dem Leben des Königes geweſen. Ein Bruſtleiden ſtellte ſich ein. Ein unvorhergeſehener Zufall gab der Krankheit raſch eine ſchlimmere Wendung, als man zuerſt erwarten zu dürfen meinte. Die Melancholie der Königin war in Irrſinn ausgeartet; man hatte das dem Könige verheimlicht und hielt ſie in ihren Gemächern verborgen. Eines Tages entſprang ſie aber der Aufſicht ihrer Damen, lief in ihrem weißen Nachtgewande und mit aufgelöſten Haaren nach den Zimmern des Königs, ſchlug ſich die Hände an einer Glasthür blutig und warf ſich ſo, zankend und eifernd, über den Armſtuhl, in welchem der König ruhte. Zu ſpät kamen die Damen ihr nach, ſie von dem Könige fortzureißen. Ein heftiges Fieber, das den letzteren ſogleich ergriff, war die Folge. Er fühlte, daß es zu Ende gehe. Wehmüthig ſcherzend bemerkte er, es könne mit ihm nicht wieder

besser werden: er habe die „weiße Frau" gesehen. *) Als er eines Tages das Bett verlassen durfte und sich an das Fenster führen ließ, stand unten eine unzählbare Menge Volkes, das zu seinen Zimmern emporblickte und dessen Jubelruf, als man des geliebten Königes ansichtig ward, sofort zu ihm emportönte. Die Liebe des Volkes, die solcher Art seine letzten Tage verschönte, rührte ihn bis zu Thränen.

Am 24. Februar 1713 ließ er den Kronprinzen mit den Seinigen zu sich rufen, ihnen seinen Segen zu ertheilen. Nach den letzten Ermahnungen, die er dem Sohne gehalten, sagte er: „Ich überlasse dir jetzt meine Krone, um hinzugehn und diejenige zu empfangen, die das Blut Jesu Christi für mich und für alle Gläubigen erworben hat." Am folgenden Tage verschied er.

Sein Volk weinte ihm schmerzliche Thränen nach. Jeder verehrte die angeborne Güte und Milde seines Charakters und gedachte weniger seiner Schwächen und der Uebel, welche daraus hervorgegangen waren.

Achtes Kapitel.

König Friedrich Wilhelm I. und seine Staats-Verwaltung. — Ersparungen. — Verbesserung der öffentlichen Einkünfte. — Einrichtung der Verwaltungsbehörden. Das General-Directorium und dessen Instruction. — Rechtsverwaltung. — Auswärtige Angelegenheiten. — Der Geheime Staatsrath. — Die persönliche Regierungs-Thätigkeit des Königs. — Sorgen für die Vermehrung der Bevölkerung, und Verbesserung des Landbaues. Aufnahme der salzburgischen Emigranten. — Sorgen zur Verbesserung der Industrie. — Handel. — Religiöse Verhältnisse, Schulen und Wohlthätigkeitsanstalten. — Unterdrückung von Wissenschaft und Kunst. Christian Wolf. — Jagd. — Tabaks-Collegium und Hofnarren. — Das Militär und des Königs Vorliebe für dasselbe. Die militärische Disciplin. Friedrich Wilhelms ausschweifende Sucht nach langen Leuten. — Schlußbemerkung.

Der Staat, welchen der große Kurfürst neu gegründet hatte, war bis zum Regierungsantritte König Friedrich Wilhelm's I.,

*) Die weiße Frau ist bekanntlich ein Gespenst, das im Berliner Schlosse (wie in andern fürstlichen Schlössern) spukt und jeden Todesfall in der königlichen Famile anzeigt. Die Aufklärung des 19. Jahrhunderts hat dasselbe noch immer nicht recht verbannen können.

was die wesentlichsten Punkte seiner Existenz betraf, mehr nach den idealen Richtungen des Lebens ausgebildet worden. Seine Existenz, als die eines geschlossenen Ganzen, beruhte vorzugsweise in der Anerkennung, welche die heroischen Strebungen des großen Kurfürsten und die königliche Munificenz Friedrich's I. gefunden hatten. Ein gewisser und allerdings nicht unbedeutender Grad nationalen Bewußtseins hatte bereits die verschiedenartigen Glieder des Staates durchdrungen; in der Person des Herrschers liefen die Fäden desselben wie in einen gemeinsamen Mittelpunkt zusammen. Doch war dies Band noch nicht fest genug, um fortan ein Auseinanderfallen der einzelnen Theile unmöglich zu machen; noch war es nöthig, daß auch die realen Interessen des Lebens fest und unauflöslich in einander geflochten würden. Das Schicksal berief zur günstigen Stunde in Friedrich Wilhelm I. einen Mann auf den preußischen Thron, der zu solchem Geschäft vorzüglich geeignet war. Ohne politischen Scharfblick, ohne eine Ahnung des höheren Geistes, dessen Walten die Geschichte der Menschheit durchdringt, war Friedrich Wilhelm doch mit einem bewunderungswürdigen Instinkte für die nächstliegenden praktischen Tendenzen, für deren Verwirklichung und zweckgemäße Einrichtung ausgestattet. Beschränkteren Sinnes als sein Vorgänger übertraf er diesen doch bei Weitem an Energie des Charakters. Indem er die absolute Gewalt des Herrschers bis zu ihrem Gipfelpunkte steigerte, machte er es möglich, sein Werk in unnachgiebiger Consequenz durchzuführen. Er gab dem inneren Getriebe des Staates einen Mechanismus, der scharf und fest ineinandergriff, der für eine lange Folgezeit hin in sicherm Gange blieb und der erst dann zu stocken begann, als die Geschichte mit neuen Forderungen auftrat, auf die jener Mechanismus nicht mehr berechnet sein konnte.

Wie überall in jenen Zeiten der absoluten Souveränetät das Schicksal der Völker von der Persönlichkeit der Herrscher abhängen mußte, wie die Interessen, die Neigungen, die Leidenschaften der letzteren den Entwickelungsgang der Geschichte bestimmten, so war es jetzt für den preußischen Staat im erhöhtesten Maße der Fall. Die Regierung König Friedrich Wilhelm's I.

bezeichnet für Preußen eine Ausbildung der souveränen Herrschermacht, die von völliger Despotie nur darin — und freilich in einem sehr wesentlichen Punkte — unterschieden war, daß der Herrscher immer der unmittelbare Repräsentant des Staates blieb. Wie durch ein Wunder hatte König Friedrich Wilhelm in kurzer Frist den Staat, das Volk, das Sinnen und Treiben seiner gesammten Unterthanen umgewandelt. An die Stelle des heiteren Glanzes, der behaglichen Genußsucht und der Schulden waren überall strenger Ernst, rege Thätigkeit und sorglichste Wirthschaftlichkeit getreten. Wer nur ein Paar Jahre in fremden Welttheilen abwesend gewesen wäre, hätte den Hof, den Staat, das Volk schwerlich wiedererkannt.

Friedrich Wilhelm stand im kräftigsten Jugendalter, — er hatte das fünfundzwanzigste Jahr noch nicht erreicht, — als sein Vater starb und ihm den Thron und mannigfache und schwere Pflichten hinterließ. Das Ende des Vaters hatte sein Gemüth aufs Tiefste erschüttert; aber männlich und stark raffte er sich empor und gab unverzüglich das Zeichen, welches die ganze Reihenfolge seiner Regierungsmaximen ankündigen sollte. Von dem Leichenbette war er mit verhülltem Antlitz und schweigend, ohne die Schaaren der Leidtragenden zu beachten, die ihm ihren Schmerz und ihre Ehrfurcht auszudrücken suchten, in sein Zimmer geschritten. Nach wenigen Augenblicken sandte er einen Kammerdiener hinaus zu dem Oberhofmarschall und ließ den Etat des königlichen Hofstaates fordern. Er durchlief die Liste flüchtig, ergriff dann eine Feder und strich sie von oben bis unten durch, mit dem Bemerken, daß er damit sämmtliche Hofchargen aufhebe; doch ward hinzugefügt: keiner der Betheiligten solle sich vor dem feierlichen Leichenbegängniß des verstorbenen Königes entfernen. Das Leichenbegängniß ward einige Monate später, ganz dem Sinne des Verstorbenen angemessen, mit demselben Pompe gehalten, welchen Friedrich I. bei solchen Gelegenheiten zur Schau gestellt hatte. Friedrich Wilhelm hatte das dem Gedächtniß des Vaters schuldig zu sein geglaubt; es blieb aber das einzige Schauspiel der Art, welches unter seiner Regierung statt fand. Auch zeigte sich wenigstens schon darin

der abweichende Sinn des neuen Herrschers, daß zu dem Aufzuge beträchtlich mehr Militär, als sonst üblich, verwandt war und der König selbst, nachdem die kirchliche Feier beendet war, sich an die Spitze der Truppen setzte und sie die militärischen Ehrenbezeugungen machen ließ.

Jenem großen und vielbesprochenen Federstriche, der die erste Regierungshandlung Friedrich Wilhelm's ausmachte, waren inzwischen noch viele andre Striche gefolgt. Sparsamkeit erkannte er als die erste Grundlage, wie einer jeden Wirthschaft, so auch der des Staates; er säumte nicht, mit der Ausübung dieser Tugend, die seinem Vorgänger leider gefehlt hatte, aller Orten, soviel es nur irgend möglich war, einzuschreiten und dadurch den weiteren Maßregeln, deren Einrichtung er nöthig fand, vorzuarbeiten. Er ging darin für seine eigne Person und für sein eignes Haus mit dem entschiedensten und einflußreichsten Beispiele voran. Der gesammte Troß vornehmer und niedriger Dienerschaft, der bis dahin das königliche Schloß mit glänzenden Livreen erfüllt hatte, verschwand, und nur solche, deren wirkliche Dienste für das tägliche Leben nöthig waren, traten in geringer Anzahl an ihre Stelle. Neben wenigen Kammerdienern, deren Amt man beibehielt, versahen zumeist einige Jäger, die der König wegen seiner lebhaften Neigung zur Jagd lieber hatte, den Dienst um seine Person. Statt der Kammerherrn sah man fast nur höhere Offiziere in seiner Umgebung. Die königliche Tafel, die früher mit prunkvollem Ueberfluß ausgestattet war, ward jetzt auf einen einfachen, fast bürgerlichen Fuß eingerichtet; Friedrich Wilhelm ließ sich täglich den Küchenzettel und den angesetzten Preis der einzelnen Gerichte vorlegen und prüfte denselben bis auf Heller und Pfennig. Seine Kleidung war fast ohne Ausnahme der schlichte Soldatenrock. Alles überflüssige Prachtgeräth in den Räumen des Schlosses ward ohne Weiteres zu Gelde gemacht, auch aus dem königlichen Marstall aller unnöthige Aufwand entfernt. Auf dieselbe Weise verfuhr der König aber auch im Staatshaushalt. Er ging sämmtliche Besoldungen und Pensionen durch und verminderte was nur zu vermindern, strich, was nur zu streichen war. Das Alles gab freilich viel

bittre Klage und Sorge; aber Widerspruch ließ er, wie überhaupt nicht, so am wenigsten in solchen Dingen gelten. Man mußte sich in das Unvermeidliche fügen; auch sahen die Beamten und Bedienten wenigstens bald ein, daß sie jetzt das geringere Einkommen sicher empfingen, während man früher um das größere oft vergeblich gemahnt hatte. Früher war aller Glanz und Schimmer der Regierung nicht selten mit Mangel am Nöthigsten verbunden gewesen; jetzt waren die königlichen Kassen in kurzer Frist reichlich gefüllt, und schon vor Ablauf eines Jahres hatte es Friedrich Wilhelm möglich gemacht, die große Armee, die er vorfand, noch um die Hälfte zu vermehren.

Friedrich Wilhelm befolgte dies Spar-System — bis auf gewisse besondre Ausnahmen, von denen weiter unten die Rede sein wird, — die ganze Zeit seiner Regierung hindurch. Doch bildete dasselbe nur die eine Seite seiner staatswirthschaftlichen Thätigkeit, gewissermaßen, wie angedeutet, nur die Vorbereitung für andre, viel tiefer greifende Maßregeln. Vor allen Dingen kam es ihm darauf an, strenge Ordnung und Regelmäßigkeit in den Staatshaushalt zu bringen, die öffentlichen Einkünfte nach festen Ansätzen zu reguliren und sie soweit, als irgend möglich war, zu erhöhen. In der Art und Weise, wie er dies durchführte, steht er wirklich bewunderungswürdig da, und um so mehr, als Alles, was er für diese Zwecke anordnete, völlig als sein eignes Werk betrachtet werden muß. Vieles Einzelne fand er durch seine Vorgänger allerdings schon eingerichtet oder doch angefangen; das Ganze aber, welches er daraus zusammensetzte, der strenge Organismus, in dem er dasselbe gliederte, muß dennoch als ein wahres Riesenwerk bezeichnet werden, das für den Entwurf ebensoviel besonnenen Verstand, wie für die Ausführung die andauerndste Energie erforderte. Nur durch die strengste Gewaltherrschaft wurde es möglich, eine Reform, welche in alle, auch die geringsten Kreise des Lebens eindrang, durchzusetzen; nur die Furcht vor der Allgewalt des königlichen Armes machte es möglich, daß man den vermeintlichen und auch den wirklichen Druck, der sich bei diesen Einrichtungen ergeben mußte, ertrug.

Die gesammten Staatseinkünfte zerfielen damals in zwei

Hauptabtheilungen: die Domainengefälle und die Kriegsgefälle. Die erſteren dienten zur Beſtreitung der königlichen Haus- und Hofhaltung, ſowie zur Beſoldung der Civilbeamten; ſie beſtanden, nach altem Herkommen, aus dem Ertrage der Domainen und der übrigen Regalien. Die Kriegsgefälle dienten ausſchließlich zum Unterhalt des ſtehenden Heeres, welches nunmehr für die Exiſtenz der Staaten bereits ein allgemeines und unabweisliches Bedürfniß geworden war; ſie waren allmählig aus den Steuern entſtanden, welche früher für die einzelnen Fälle des Krieges dem Volke auferlegt waren. Friedrich Wilhelm ließ es ſich von ſeinem Regierungsantritte ab angelegen ſein, in beide Abtheilungen der Einkünfte vollkommene Klarheit zu bringen und jede einzelne Gattung derſelben ſcharf und ſtreng zu überwachen.

Die Domainen fand Friedrich Wilhelm noch in einem ſehr verworrenen Zuſtande vor; die Verſuche zur Verbeſſerung ihrer Verwaltung und zur Erhöhung ihres Ertrages, die unter Friedrich I. gemacht worden waren, hatten zu keinem weſentlichen Reſultate geführt. Friedrich Wilhelm begann damit, daß er ſie aufs Neue mit einem ewigen Fideicommiß belegte; auch hob er alsbald die unter ſeinem Vater eingeführte Erbpacht auf und ſetzte ſtatt deſſen eine ſechsjährige Zeitpacht ein. Doch blieb er nicht bei allgemeinen Maßregeln ſolcher Art ſtehen; vielmehr ging er, durch ſein großes Intereſſe an allen ökonomiſchen Gegenſtänden geleitet, überall auf das geringſte Detail der Bewirthſchaftung ein. Er machte es den vorgeſetzten Behörden zur Pflicht, die ſorgfältigſten Pachtanſchläge abzufaſſen, für eine fortdauernde Beaufſichtigung der Pächter, für die Inſtandhaltung der Aecker, der Wirthſchaftsgebäude, des Geräthes, des Viehſtandes u. ſ. w. Sorge zu tragen und mit größter Strenge die regelmäßige Zahlung der Pacht zu veranlaſſen. Aller Orten mußte man auf Verbeſſerungsvorſchläge bedacht ſein; wüſte Strecken mußten urbar gemacht, Vorwerke angelegt, Muſterwirthſchaften eingerichtet werden. Zugleich aber hielt er die Behörden nachdrücklichſt an, nicht ſolche Verbeſſerungen in Vorſchlag zu bringen, durch die auf der einen Seite zwar die Einkünfte erhöht, auf

der andern aber auch ein vielleicht größerer Ausfall in andern königlichen Kassen veranlaßt würde. Das Sumpfland des havelländischen Luch's ließ er, auf seine und der übrigen Grundbesitzer Kosten, entwässern und gründete dort, in dem Amte Königshorst, eine Musterwirthschaft nach holländischer Art, besonders in Bezug auf Viehstand und Milchwirthschaft. Berlin verdankt dieser Einrichtung noch heute die „Horst-Butter", die jeder behagliche Hausstand der Residenz zu rühmen weiß.

Zu den Domainengefällen gehörte ferner, nächst dem Ertrage der königlichen Aemter, der Ertrag der königlichen Forsten. Die Bewirthschaftung derselben befand sich aber damals noch auf einer niedrigen Stufe, und auch Friedrich Wilhelm hat hier nichts Wesentliches verändert. Nur das Zwangsgebot mag erwähnt werden, daß kein Adliger sein Holz wohlfeiler verkaufen solle, als in der königlichen Holztaxe vorgeschrieben war. Zahlreiche und strenge Verbote gegen Jagdfrevel bezogen sich zumeist auf des Königs leidenschaftliche Liebhaberei zur Jagd, können somit hier ebenfalls nicht sonderlich in Betracht kommen. — Ungleich wichtiger war das Salzregal. Friedrich Wilhelm sorgte für die zweckmäßigsten Einrichtungen beim Betriebe und Verkauf des Salzes, verbot alle Einführung desselben aus der Fremde, sogar bei Strafe des Galgens, und nöthigte Jeden seiner Unterthanen, jährlich eine vorgeschriebene Quantität Salz, je nach seinen Bedürfnissen, zu nehmen. — Auf den besseren Betrieb des Berg- und Hüttenwesens wurde ebenfalls sorglich geachtet. — Das Postwesen wurde in strengerer Regelmäßigkeit eingerichtet, und durch Beschränkung der Freiheiten, welche Lohnkutscher und Schiffer besessen, sowie durch Vermehrung der Stationen wiederum auf einen höheren Ertrag hingearbeitet. — Die Zölle wurden, wie die Accise (wovon im Folgenden), einer viel strengeren Controlle unterworfen, die Zahl der zollpflichtigen Artikel fast um das Fünffache vermehrt, und mannigfache Edikte gegen Zolldefraudationen erlassen. — Die alten Stempel-Edikte wurden theils erneut, theils erweitert. Jedes Memorial, das einer Behörde, jede Quittung, die einer königlichen Kasse eingereicht ward, mußte auf einen mehr oder weniger theuren Stempelbogen

geschrieben sein. Das Spiel mit ungestempelten Karten ward streng verboten.

Die Steuern, welche die Kriegsgefälle bildeten, waren bis dahin sehr verschiedenartig und schwankend gewesen. Friedrich Wilhelm ließ es sich nach Kräften angelegen sein, für sie feste Sätze zu schaffen und natürlich auch sie so weit zu erhöhen, wie es ohne zu arge Belastung der Unterthanen möglich war. Das platte Land zahlte als Hauptsteuer die sogenannte Contribution, die je nach den Provinzen und nach den Zeitläuften steigend oder fallend gewesen war; Friedrich Wilhelm bestimmte ein festes Quantum, welches jährlich entrichtet werden mußte, und vereinte damit auch Steuern, die wie die Beiträge zum Berliner Schloßbau, von seinem Vorgänger nur auf eine gewisse Reihe von Jahren ausgeschrieben waren. Einzelner Widerspruch, der sich dagegen erhob, wurde unbeachtet gelassen. Als in Preußen die große Anzahl verschiedenartiger Steuern, die dort üblich waren, ohne Berufung der Stände durch die allgemeine Contribution oder einen „General-Hufenschoß" ersetzt wurde, erregte das große Unruhe, besonders bei dem dortigen Adel. Der Landmarschall der ostpreußischen Stände sandte einen Bericht an den König, in welchem er diese Steuerung als „landesverderblich, höchst bedenklich für das Interesse des Königs und unnützer Weise kostspielig" bezeichnete; das ganze Land, hieß es darin, würde durch diese Einrichtung ruinirt werden. Der Bericht war in französischer Sprache geschrieben. Der König aber schrieb an den Rand desselben die berühmte Entscheidung: „Tout le pays sera ruiné? Nihil kredo, aber das kredo, daß die Junkers ihre Autorität Nie pos volam" (Nie poz walam — „„ich erlaube es nicht"" — das bekannte liberum veto des polnischen Adels) „wird ruinirt werden. Ich stabilire die Souveraineté wie einen Rocher von Bronce!" — Die Ritterschaft zahlte statt der Contribution die sogenannten Lehn- oder Ritterpferdegelder, eine Umwandlung des alten Roßdienstes, zu dem die Vasallen in Kriegszeiten verpflichtet waren. Friedrich Wilhelm erließ ein Edikt: daß er fortan alle Lehngüter in seinen Ländern für Allodial- und Erbgüter erkläre, den gesammten

Lehensverband aufhebe, und daß ſtatt des Roßdienſtes der Vaſallen oder ſtatt der einzelnen Geldentſchädigung eine regelmäßige jährliche Abgabe eintreten ſolle. Es war wiederum eine der Traditionen des Mittelalters, die zu den Verhältniſſen der Gegenwart nicht mehr paſſen wollte und an die ſolcher Geſtalt die Art gelegt ward. Auch damit fand er in Preußen Widerſpruch, und mehr noch im Magdeburgiſchen. Die magdeburgiſche Ritterſchaft weigerte ſich aufs Entſchiedenſte, den Willen des Königs, der ihren althergebrachten Rechten zuwider war, anzuerkennen, und als er Gewalt anwandte, verklagte ſie ihn bei Kaiſer und Reich. Höchſt ärgerlich über ſolchen Widerſtand befahl er (1722) dem neugeſtifteten Generaldirectorium: daß die vorhandenen Domainen-Proceſſe gegen die Widerſpenſtigen „mit dem äußerſten Vigueur fortgeſetzt, auch eben dieſen renitirenden Edelleuten von Unſerem magdeburgiſchen Commiſſariat allerhand Chicanen gemacht und ihnen ſolcher geſtalt der Kitzel vertrieben werde, gegen ihren angebornen Landesherrn und Obrigkeit an dergleichen frevelhaftes und gottloſes Beginnen weiter zu gedenken, geſchweige denn ſelbiges wirklich vorzunehmen und auszuführen.“ Doch half das vorerſt nichts. Die Ritterſchaft erlangte ſogar, daß von Seiten des Kaiſers ein Befehl zur Execution gegen Friedrich Wilhelm gegeben ward. Als aber bald darauf das Bedürfniß eines freundſchaftlicheren Verhältniſſes zwiſchen dem Kaiſer und letzterem eintrat, überließ das Reich die magdeburgiſchen Ritter ihrem Schickſale. — Andre Steuern, wie das Cavalleriegeld und die Kriegsmetze, wurden ebenfalls theils feſter beſtimmt, theils höher angeſetzt.

Die Hauptſteuer, die die Städte als Kriegsgefälle zu zahlen hatte, beſtand in der Acciſe. Friedrich Wilhelm hatte ſie nur in der Kur- und Neumark vorgefunden; er dehnte ſie, trotz mannigfachen Widerſpruches, auch auf die übrigen Provinzen aus. Er hatte das Einträgliche dieſer Steuer ſehr wohl erkannt und bemühte ſich nunmehr, ihre ganze Einrichtung, die bis dahin immer noch mangelhaft geweſen war, aufs Vollkommenſte durchzubilden, ſie möglichſt gleichmäßig über alle Gegenſtände des täglichen Verbrauchs auszudehnen und dadurch auch von ihr einen möglichſt

hohen Gewinn zu ziehen. Im Laufe seiner Regierung erschien eine große Reihenfolge von Edikten, die theils eine Erhöhung der einzelnen Steuern, theils eine bequemere Schätzung der steuerbaren Gegenstände (nach Maß, Zahl oder Gewicht), theils die Verhütung von Defraudationen bezweckten. Jeder Ort ward in eine Art Belagerungsstand versetzt, und Niemand durfte unvisitirt die Thore passiren. Tausend Maßregeln wurden getroffen, um allen Unterschleif zu verhüten; selbst die sämmtlichen königlichen Wagen wurden der strengsten Visitation unterworfen. Allerdings erreichte der König seinen Zweck, und zugleich auch den, daß er durch hohe Besteuerung ausländischer Waaren die Manufakturen seines Landes hob und den Ausfluß des Geldes aus dem Lande hinderte. Aber die ganze Einrichtung war eine höchst drückende Last für das Volk; nur ein eisernes Scepter und lange Gewöhnung konnten sie erträglich machen, und doch gab es einen unausgesetzten kleinen Krieg, um der strengen Bewachung entgehen zu können. Die Alten wissen uns noch zu erzählen, wie viel ernste und wie viel lustige Abenteuer bei dem Kampfe mit solchen Einrichtungen hervorgerufen wurden, und wie manches kecke Wagniß, mehr aus Laune als des geringen Gewinnes halber, glücklich zu Stande gebracht ward.

Die gesammten Steuern reichten indeß nicht aus, um des Königs bis zur Leidenschaft gesteigerter Vorliebe für das Militär und dessen Einrichtungen die genügenden Mittel zu schaffen. Zur Vermehrung der desfallsigen Einkünfte wurde noch eine besondre Rekrutenkasse eingerichtet. Schon unter Friedrich I. war es üblich gewesen, daß die Civilbeamten bei dem Antritt ihres Amtes eine bestimmte Abgabe je nach der Höhe ihrer Besoldungen entrichteten. Friedrich Wilhelm behielt diese Einrichtung bei, dehnte sie aber noch beträchtlich aus und bestimmte, daß Jeder, der ein Amt, eine Anwartschaft, eine Standeserhöhung, einen Titel, ein Patent, Privilegium oder sonst eine königliche Gnade, ja sogar eine gerichtliche Vollmacht nachsuche, sich vorher mit der Rekrutenkasse abzufinden habe; den Behörden ward aufs Allerstrengste untersagt, irgend eine Ausfertigung der Art zu machen, ehe dies geschehen. Die Summen, welche bei diesen

Angelegenheiten gefordert wurden, waren oft sehr ansehnlich. Bei den höheren Beamtungen ward allerdings zugleich auf die nöthige Befähigung des Bittstellers gesehen, die niederen aber wurden förmlich an den Meistbietenden versteigert. Es geschah wohl, daß der Rekrutenkasse für eine Stelle, die 10 Thaler monatlich trug, eine Summe von 600 Thalern gezahlt ward.

In gleichem Maße, wie Friedrich Wilhelm auf die Feststellung und möglichste Erhöhung der einzelnen Einkünfte Rücksicht nahm, war er auch bemüht, eine regelmäßige, ineinander greifende Verwaltung derselben herzustellen. Dies war der eigentliche Centralpunkt seiner staatswirthschaftlichen Thätigkeit, und hiedurch erst ward es ihm möglich, das Ziel zu erreichen, welches er sich vorgesetzt hatte. Er fand zur Verwaltung der verschiedenen Abtheilungen der Einkünfte verschiedene Behörden vor. Die Kriegsgefälle wurden durch das General-Kriegscommissariat verwaltet, unter dem in den Provinzen die einzelnen Kriegscommissariate standen. Die Domainengefälle wurden durch zwei Behörden verwaltet: Die Hofkammer und das Domainendirectorium; dem letzteren waren in den Provinzen die Amtskammern untergeordnet. Friedrich Wilhelm begann seine Verwaltungsreformen damit, daß er die beiden letzteren Oberbehörden der besseren Uebersicht wegen in eine zusammenzog: das General-Finanzdirectorium, dem er sodann ein eignes Reglement ertheilte. Bald darauf errichtete er eine besondre „General-Rechenkammer," der, zur Controlle der übrigen Behörden, die Revision sämmtlicher Rechnungen oblag und die er, als eine von den übrigen durchaus unabhängige Behörde, unmittelbar unter sich stellte.

Doch waren diese Einrichtungen noch keineswegs genügend. Die Verwaltung der Einkünfte war in dieser Art noch immer zwei von einander unabhängigen Behörden, dem General-Finanzdirectorium und dem General-Kriegscommissariat, überlassen geblieben, was zu vielfältigen Collisionen führen mußte. Die eine Behörde suchte auf Kosten der andern eine Erhöhung der öffentlichen Einkünfte ins Werk zu richten; die eine entschuldigte dies oder jenes Versäumniß mit Eingriffen, die die andre in ihre Rechte gethan; beide endlich führten vielfach Processe gegenein-

ander und hielten zu diesem Zweck Advokaten, deren Besoldung natürlich die öffentlichen Einkünfte, statt sie zu erhöhen, nur verringern mußte. Dieselben Streitigkeiten fanden zwischen den verschiedenartigen Unterbehörden statt. Solche Weise des Geschäftsbetriebes war dem haushälterischen Könige natürlich im höchsten Grade verdrießlich. Nachdem er sich durch unermüdliche Theilnahme an allen Fächern des Staatshaushaltes eine vollkommene Einsicht in alles Einzelne der Verhältnisse erworben, beschloß er eine ganz neue Einrichtung ins Leben zu rufen. Er hob beide Oberbehörden auf und setzte eine einzige, die fortan die Verwaltung der gesammten öffentlichen Einkünfte besorgen sollte, an ihre Stelle: das „General-Ober-Finanz-, Kriegs- und Domainendirectorium," das gewöhnlich, der Kürze halber, mit dem Namen des General-Directoriums bezeichnet wird. Die sehr ausführliche Instruction, die er dem letzteren ertheilte, ward am 10. December 1722 unterzeichnet; sie enthält 221 Paragraphen in 35 Artikeln und ist in allem Wesentlichen durchaus seine eigne Arbeit. Stolz pflegte er sie, die in der That das Hauptwerk seines Lebens war, seine Verfassungs-Urkunde zu nennen. Sie ist nicht auf einer sonderlich philosophischen Basis, auch nicht in gar strengem logischem Zusammenhange gearbeitet, aber dennoch so klar verständlich, daß über den ganzen Umfang der Absichten des Königs auch nicht der leiseste Zweifel aufkommen konnte. Vollkommene Gleichmäßigkeit der Verwaltung, bestimmte Regelung der Geschäfte nach den verschiedenen Zweigen und Abstufungen derselben, strengster Fleiß und Pflichttreue, unausgesetzte Ueberwachung der Unterbeamten, unablässige Sorge für Ersparung, für Erhöhung der Einkünfte und für die regelmäßigste Ablieferung derselben an die königlichen Kassen, — das Alles leuchtet auf jeder Seite der Instruction hervor. Vielfach geht der König dabei auf das Einzelne ein; gegen den bisherigen Schlendrian spricht er sich mit unnachlässiger Strenge aus und weist überall nach, wie den eingerissenen Uebelständen fortan abgeholfen werden solle; an den mannigfaltigsten, zum Theil höchst detaillirten Beispielen macht er die zu treffenden Einrichtungen klar. Diese Einzelnheiten scheinen hie und da den Faden für

den Zuſammenhang des Ganzen zu unterbrechen; doch waren ſie gewiß ſehr nöthig, um alle Zweifel über des Königs Willensmeinung im Voraus abzuſchneiden; auch geben ſie uns wenigſtens einen guten Einblick in den ſcharfen und umfaſſenden Verſtand des Verfaſſers. Ueber allen Beſtimmungen aber ſchwebt ſtreng und drohend der königliche Wille, gegen den kein Widerruf gilt. „Die Herren werden ſagen (ſo lautet der letzte Paragraph über die Einrichtung des Etats): es wäre nicht möglich, aber ſie ſollen die Köpfe daranſtecken, und befehlen Wir Ihnen hiermit ernſtlich, es ſonder Raiſonniren möglich zu machen.“ An ein Paar andern Stellen heißt es: „Wir bleiben doch Herr und König, und thun doch, was Wir wollen.“ Und noch an einer Stelle: „Wir hoffen auch, daß Wir allein derſelbige (der König) ſind und keinen Vormund oder Coadjutorem nöthig haben.“

Das Präſidium des General-Directoriums übernahm der König ſelbſt: „um demſelben deſto mehr lustre, Autorität und Nachdruck beizulegen, zugleich auch die beſondere und ganz genaue Attention zu zeigen, ſo Wir auf die, zu ermeldtes Directorii Reſſort gehörende Affairen, ihrer äußerſten Wichtigkeit nach, beſtändig und unermüdet zu nehmen Uns angelegen ſein laſſen.“ Man konnte verſichert ſein, daß er das Präſidium nicht bloß dem Namen nach, ſondern auch in der That führen würde. Unter dem Könige ſtanden fünf Vicepräſidenten und dirigirende Miniſter, die jeder einem beſondern Departement der Verwaltungs-Angelegenheiten vorſtanden, und die für ſämmtliche Geſchäfte des General-Directoriums verantwortlich waren. Die Räthe des letzteren, die den Rang unmittelbar nach den „wirklichen Geheimen Räthen“ erhielten, waren für die Geſchäfte des einzelnen Departements, in welchem ſie arbeiteten, verantwortlich. Die Verſammlungen der Mitglieder des General-Directoriums geſchahen zu beſtimmter früher Morgenſtunde. Wer ohne Erlaubniß eine Stunde zu ſpät kam, hatte 100 Ducaten Strafe zu zahlen; wer ganz ausblieb, verlor die Hälfte ſeiner Jahresbeſoldung; wer zum zweiten Male ausblieb, wurde infam caſſirt. Dem General-Directorium waren die betreffenden Provinzialbehörden untergeordnet, die aber ebenfalls nicht mehr — als

Kriegs-Commiſſariate und Amtskammern — getrennt blieben, ſondern auf dieſelbe Weiſe, unter dem Namen der „Kriegs- und Domainenkammern," zuſammengezogen wurden. Auch ſie erhielten eine ähnlich ausführliche und ähnlich ſtrenge Inſtruction. Bei der ganzen neuen Einrichtung war durchweg auf die genaueſte und durchgreifendſte Controlle, bis zu den letzten Beamten hinab, Rückſicht genommen. „Und müſſen ſie (ſo heißt es in einer Stelle der Inſtruction des Generaldirectoriums) allzumal pflichtvergeſſene Schelme ſein, wenn ſie nichts deſtoweniger alle zuſammen in ein Horn blaſen könnten, um Uns zu betrügen." Dennoch genügte das der raſtloſen Sorge des Königes noch nicht. Mehrfach befiehlt er dem General-Directorium in deſſen Inſtruction ausdrücklich, in den Provinzen Spione zu halten, und mit allerlei erfahrnen Leuten geheime Correſpondenz zu führen, um gelegentlich über das, was in den Provinzen geſchehe, ſich beſſer unterrichten zu können, als durch die Berichte der Kammern, und um für dieſe ſelbſt noch eine weitere Controlle zu gewinnen.

Den Finanzen und der Verwaltung derſelben war die vorzüglichſte Sorge Friedrich Wilhelm's zugewandt; mit ihnen waren ſeine Begriffe von der Regierung des Volkes großentheils abgeſchloſſen. Für diejenigen Theile der Regierung, die entweder aus einem mehr philoſophiſchen Geſichtspunkte aufgefaßt werden müſſen, oder die eine feinere Combinationsgabe, eine größere Behendigkeit des Denkvermögens nöthig machen, fehlte es ihm an Sinn und Talent. Für dieſe geſchah mithin ungleich weniger. So zunächſt in der Verwaltung des Rechts. Friedrich Wilhelm hatte wohl erkannt, in wie übelm Zuſtande ſich die Juſtiz in ſeinem Staate befand, in wie wenig geregeltem Gange, mit wie wenig geſichertem Urtheil die Rechtspflege zur Ausführung gebracht ward. „Die ſchlimme Juſtiz ſchreiet gen Himmel, und wenn ich's nicht remedire, ſo lade ich ſelbſt die Verantwortung auf mich;" ſo ſchrieb er gleich nach dem Antritt ſeiner Regierung an einen der Miniſter, eine Juſtizverbeſſerung beabſichtigend. Aber es ward wenig Durchgreifendes dafür gethan. Er konnte ſich in die Disputirkunſt der Advokaten nicht finden, die er deshalb auch gründlichſt haßte; er hätte ſich am Liebſten,

wie weiland die Richter und Könige des Volkes Israel, unter das Thor gesetzt, und einfach nach göttlicher Eingebung Recht gesprochen, was aber doch nicht mehr anging. Dann hätte auch die nöthige Verbesserung des Gehaltes der Justizbeamten einen starken Ausfall in seinen Kassen hervorgebracht, und dazu konnte er sich nicht füglich entschließen. So ließ er die Sachen großen Theils gehen, wie sie gingen. Nur das ist besonders hervorzuheben, daß Samuel Cocceji, einer der ausgezeichnetsten Justizbeamten des Staates, nach und nach einen immer größeren Einfluß auf die Gestaltung der Rechtspflege erhielt, bis der König ihn gegen den Schluß seiner Regierung zum Justizminister machte. Durch ihn wurden im Einzelnen allerdings viele Verbesserungen eingeführt; umfassender aber durfte Cocceji erst unter Friedrich Wilhelm's großem Sohne in diese Dinge eingreifen. Dann ist auch der Umstand zu bemerken, daß die Criminaljustiz mit großer und stets steigender Strenge zur Ausführung kam. Es war die persönliche Strenge des Königs und sein überall kurzes und unumwundenes Verfahren, was dazu den Anlaß gab. Die Worte der Genesis: „Wer Menschenblut vergießt, deß Blut soll auch durch Menschen vergossen werden" gaben ihm die Richtschnur für solches Verfahren; aber freilich wurde das Gebot auch noch auf viele andre Verbrechen ausgedehnt. Friedrich Wilhelm mußte sich für den obersten Richter seines Volkes halten; unablässig bemüht, seine Unterthanen allewege in streng geregelter Lebensthätigkeit zu erhalten, verletzte ihn eine jede Abweichung von den Vorschriften des Gesetzes aufs Bitterste, und er vermeinte, daß die Furcht der sicherste Bürge gegen die Uebertretungen sei. Selten wohl nur hat er Criminal-Urtheile gemildert, sehr häufig dagegen hat er sie verschärft. Oeffentliche Züchtigungen und Executionen aller Art, Staupbesen, Pranger und Brandmarkung, Galgen und Rad waren die, nur zu häufig wiederkehrenden Schauspiele der Zeit.

Die düstre Strenge des Lebens wurde durch eine förmliche, gesetzlich anerkannte Inquisition noch mehr verdüstert. Dies war das Fiscalat. Ursprünglich dazu bestimmt, nur über die Steuer- und Domainen-Beamten eine Aufsicht zu führen, erhiel-

ten die Fiscale bald den ausdrücklichen und ausgedehnten Beruf: Wächter der Gesetze zu sein. Sie hatten die Pflicht, alle Uebertretungen des Gesetzes anzuzeigen, und ansehnliche Gebühren waren bei den vorkommenden Fällen ihr Lohn. Unter- oder sogenannte Hof-Fiscale befanden sich in den Provinzen; an der Spitze des Instituts stand der General-Fiscal, dessen Berichte unmittelbar an den König gingen. Der Einfluß des letzteren mußte auf einen Charakter, wie der Friedrich Wilhelm's, dessen mißtrauischer Sinn überall Verletzung des Gesetzes, Veruntreuung und Unterschleif witterte, sehr bedeutend und sehr gefährlich sein. Eine Zeit lang war die Stelle des General-Fiscals durch den geheimen Rath Dühram besetzt, der viel zu redlich war, als daß er ohne dringende Nothwendigkeit Denunciationen eingereicht hätte; aber er ward bald seines Amtes entlassen. Der Fiscal war einmal zum Anklagen gesetzlich verpflichtet, also mußte er anklagen.

Der schwächste Theil von Friedrich Wilhelm's Regierung betraf das Departement der auswärtigen Angelegenheiten. Er konnte sich in die Schlangenwindungen der diplomatischen Kunst, wie dieselbe dazumal beschaffen war, nicht wohl hineinfinden und überließ deßhalb die Geschäftsführung in diesen Angelegenheiten, mehr, als es im Uebrigen seine Art war, den dazu berufenen Ministern. Für die erste Zeit seiner Regierung befanden sich diese Geschäfte in den Händen eines Mannes, der allen Ansprüchen der Zeit auf's Vollkommenste gewachsen war, des Freiherrn von Ilgen. Dieser hatte schon unter dem großen Kurfürsten seine Schule gemacht, und war die ganze Zeit der Regierung Friedrich's I., vornehmlich unter Wartenberg, auf sehr erfolgreiche Weise thätig gewesen. Er hatte alle Verschlagenheit, die von dem rechten Diplomaten erfordert ward, zugleich aber war er seinem Herrscherhause unerschütterlich treu. Friedrich Wilhelm I. fühlte zu einer Natur, die von der seinigen so sehr abwich, keine sonderliche Zuneigung, doch sah er sehr wohl ein, daß er eines so erfahrnen Mannes nicht entbehren konnte. Im J. 1728 starb Ilgen. Die ehrenwerthen Männer, die dann an seine Stelle kamen, entsprachen mehr der einfachen Geradheit des Königs, als den Erfordernissen ihres Amtes.

An der Spitze der gesammten Staatsverwaltung befand sich der Geheime Staatsrath. Um seine Organisation erwarb sich Friedrich Wilhelm wiederum die bedeutendsten Verdienste. Bisher war der Geschäftskreis dieser höchsten Behörde nicht gar genau abgegrenzt gewesen; er hatte nicht selten in den Kreis andrer Behörden eingegriffen, und namentlich waren Collisionen mit dem obersten Gerichtshofe, dem Kammergericht, oft genug vorgefallen. Friedrich Wilhelm beseitigte diesen Uebelstand vollständig und stellte die Bedeutung und die Befugnisse des geheimen Staatsrathes in der Art fest, daß er fortan, statt untergeordnete Geschäfte selbst zu übernehmen, nur — wie es freilich schon in seinem Begriffe lag — die oberste Direction, die oberste Aufsicht der Verwaltung des Staates ausüben sollte. Er ward zu dem Behuf in die drei Hauptclassen der auswärtigen, der Finanz- und Justiz-Angelegenheiten getheilt, und die Chefs dieser besondern Departements erhielten für immer Sitz und Stimme im geheimen Staatsrathe, unter dessen Mitgliedern sie die größere Mehrzahl ausmachten, und zugleich die Einzel-Interessen des Staates auf die angemessenste Weise vertraten. Auch diese Einrichtung blieb für eine lange Folgezeit dauernd.

Der Organismus der Staatsverwaltung, der auf solche Weise festgestellt und (wenn wir wenigstens das Wort im engeren Sinne nehmen) in strenger Consequenz durchgebildet war, vollendete sich in der Stellung, welche der König sich selber vorbehielt. Wie er sich schon zum unmittelbaren Präsidenten des General-Directoriums erklärt hatte, so trat er überall als die oberste und letzte Behörde auf. Wie alle, auch die geringfügigsten Angelegenheiten des General-Directoriums seiner Entscheidung vorgelegt werden mußten, so behielt er sich auch in den andern Dingen das Urtheil wenigstens über alles Wichtigere vor. Jeden Morgen ward ihm in seinem Kabinet über alle eingegangenen Sachen Vortrag gemacht, und unverzüglich, aller Säumniß im Geschäftsgange abhold, gab er die nöthige Entscheidung über jedes Einzelne. Das durchführen zu können, waren die Behörden aufs Strengste angewiesen, alle Eingaben an ihn kurz und bündig, und zugleich so klar als möglich abzufassen; ebenso kurz

schrieb er seine Bestimmung an den Rand der Eingabe, wonach sodann der Expedient den formellen Bescheid abzufassen hatte. Diese Marginalien gehören zu den vorzüglichst charakteristischen Zeugnissen seiner ganzen Regierungsweise. Mit derber, mächtiger Hand, oft in nicht minder derber Ausdrucksweise, ohne sonderliche Sorge um Orthographie und Reinheit der Sprache, stets aber den allerhöchsten und unabweislichen Willen aufs Entschiedenste ausdrückend, tragen sie den ganzen Charakter des merkwürdigen Mannes in sich. Einige Beispiele der Art dürften nicht überflüssig sein.

Es ward angefragt, ob man das Erbieten eines Amtmannes annehmen solle, der statt der currenten Pachtgelder Getreide zu einem billigeren Preise, als sonst üblich war, an die königlichen Magazine liefern wolle? Die Randschrift war: „Geldt ist die Losung" — Ob zur Bebauung einer großen wüsten Stelle am Markte einer Stadt die erbetenen Baufreiheit-Gelder, zu einem Betrage von 459 Thalern, bewilligt werden sollten? „Wollte gott das ich so goldt machen könnte als zu Dressen (Dresden, wo König August auf prunkende Weise Hof hielt,) alsdann wolte noch besser einrichten aber Non habeo Pekunia." Ob zur Einrichtung eines Dammes durch eine sumpfige Gegend die erforderlichen 467 Thlr. 8 Gr. von den Damm- und Brücken-Zoll-Geldern zu entnehmen, auch die Arbeit durch Holzlieferung zu unterstützen sei? „Narren Possen." (Viermal wiederholt. Der Expedient übersetzte das: es sei Sr. K. Maj. bedenklich, das Geld dazu geben zu lassen.) — Es habe Jemand um die Adjunction einer Stadt-Secretairstelle angehalten und 20 Thlr. zur Recrutenkasse angeboten: „Soll 100 Thlr. zallen." — Einem Mühlenpächter sei durch Stillstehung einer königl. Mühle ein Schade erwachsen, den er, seinem Contracte gemäß, auf 213 Thlr. 11 Gr. 6 Pf., die Kammer jedoch auf 154 Thlr. berechne; wieviel dem Pächter zurückzuerstatten sei? „Soll Ihn 50 Thlr. Remittiren." Auf den wiederholten Antrag in dieser Sache: „Mehr nit als 50 Thlr." — Ein Pächter habe durch die Viehseuche 70 Stück Vieh verloren und auf eine Vergütigung von 403 Thlr. angetragen: „200 Thlr.

der Kerrel hellet (hält) mehr pecus als zum Mist nöthig, hofft beim Viehsterben zu profitiren." — Die Wohnung eines Zoll-Controlleurs sei zu repariren, was außer dem freien Bauholz 315 Thlr. 12 Gr. koste: „Ist es ein Schloß? reparacio 21 Thlr." — Ob in einer Provinzialstadt ein Thorschreiberhaus gebaut werden solle, dessen Anschlag sich auf 613 Thlr. 2 Gr. 6 Pf. belaufe? „In Potsdam kan ich so ein Haus vor 80 Thlr. Bauen ich habe itzo kein geldt aber 50 Thlr gehbe davor sollen sie was Bauen mit lehm geklebet." — Die pommersche Kammer bitte um 2463 Thlr. zum Aufbau der Kirche in einem Amtsdorfe: „Albert (der Kassenbeamte) soll zahlen." — Ein clevischer Baron beklagte sich, daß ein bürgerlicher Regierungsrath, Namens Pabst, in der Kirche auf dem, den Ritterbürtigen zuständigen Sitze Platz genommen und bat, „da Sr. Maj. allerhöchstes Interesse dabei versire, zur Wiederencouragirung der getreuen, itzo bis in der Seele affligirten ritterbürtigen Bedienten den pp. Pabst zu injungiren, daß er seine demensurirte Ambition einschränke." Der König schrieb an den Rand: „Dieses seyn Thorheit in Berlin ist kein Rang, in Cleve muß keiner seyn. Wenn Pabst über mir sitzt in der Kirche, so bleibe ich doch was ich bin, meine Extraction bleibet allezeit." — Das General-Directorium berichtete, daß der Sohn des verstorbenen clevischen Kanzlers um eine Versorgung nachgesucht, und bat um desfalsigen Bescheid. Der König: „Sollen examiniren ob er Verstandt und guten Kop, hat er das soll er in Kur Marck Kris (Kriegs) Dom. Kamer zu führen sind und soll da vleisich habilitiren, ist es ein Dummer Deuffel sollen Ihm zum Klev. Regi (rungs) Rath machen dazu ist er gutt genuch." (Der König scheint auf die Clever, die seit den Zeiten seines Großvaters ziemlich eifrig an ihren Rechten festhielten, nicht sonderlich gut zu sprechen gewesen zu sein.) — Es habe sich in den Kassen eines Proviantmeisters ein Deficit von 3000 Thlr. gefunden; derselbe habe aber ein gar geringes Gehalt gehabt, und man stelle anheim, ihm einigen Nachlaß zu bewilligen, da er sich zugleich erboten, das Deficit mit seinem Hause und seiner Caution zu decken: „Ich schenke die Schuld, sollen aber aufhangen lassen."

Die letztere Randgloſſe, deren Inhalt unbedenklich zur Vollziehung gekommen iſt, bildet ein Beiſpiel von des Königs richterlicher Thätigkeit. Es iſt ſchon bemerkt, daß er in dem Ganzen des Rechtsgebietes wenig Veränderungen vornahm, daß er aber vielfach durch einzelne Eingriffe, zu denen er ſich kraft ſeiner allerhöchſten Souveränetät völlig berechtigt glaubte, den Schäden des Ganzen zu begegnen ſuchte. Ordnung und Pflichttreue ſollten aufs Strengſte aufrecht erhalten werden; dafür hatte er zu ſorgen, und wehe dem, der gegen den königlichen Befehl ein Bedenken zu äußern wagte! Bedenklich war er freilich oft genug, ſchon der Schwierigkeit wegen, welche die Entzifferung ſeiner Handſchrift und ſeines Styles mit ſich brachte. So hatte der Commandant von Berlin dem Könige, der ſich in Potsdam befand, einſt von einem Aufruhr der bei einem öffentlichen Bau beſchäftigten Maurergeſellen berichtet. Der Commandant erhielt eine Ordre, aus der er nur die Worte entziffern konnte: „Rädel aufhenken ehe ich komme.“ Am nächſten Morgen um 10 Uhr ward der König erwartet, und das Urtheil mußte bis dahin vollzogen ſein. Niemand aber wußte, wer der Rädel ſei, bis man ſich darauf beſann, daß ein Offizier des Namens in der Berliner Garniſon ſtehe. Der Unglückliche ward eiligſt feſtgenommen und ihm das Todesurtheil angekündigt. Eben ſollte daſſelbe vollſtreckt werden, als einer von des Königs Cabinetsſecretären noch dazu kam, über die ungewöhnliche Execution verwundert ſich den Befehl des Königs zeigen ließ und dieſen nun dahin erläuterte, daß der König den Rädelsführer unter den Maurern gemeint habe. Den zu ermitteln, war jetzt aber auch keine Zeit mehr; man nahm alſo raſch einen der Geſellen, den ſein rothes Haar beſonders verdächtig machte, und henkte ihn auf. — Beſondres Aufſehen machte das Urtheil, das im J. 1731 an dem preuſſiſchen Kriegs- und Domainenrathe von Schlubhut vollſtreckt ward. Dieſer hatte eine ſehr bedeutende Summe, die für öffentliche wohlthätige Zwecke beſtimmt war, unterſchlagen. Das Criminal-Collegium erkannte ihm eine mehrjährige Feſtungsſtrafe zu, da er die Summe aus ſeinem Vermögen zu erſetzen im Stande ſei. Der König ließ die Entſcheidung bis zu ſeiner Reiſe nach Preußen

ruhen. In Königsberg angekommen, ließ er den Angeklagten vor sich kommen, hielt ihm eine nachdrückliche Strafrede und schloß damit, er werde ihn aufhenken lassen. Im altpreußischen Stolze erwiderte ihm Schlubbut, es sei nicht Manier, so mit einem preußischen Edelmann zu verfahren, er werde die Summe erstatten. „Ich will dein schelmisches Geld nicht haben!" rief der König aus, und ließ ihn gefänglich abführen. In der Nacht ward vor den Fenstern des Zimmers, in welchem die Kriegs- und Domainenkammer ihre Sitzungen hielt, ein Galgen errichtet und am nächsten Tage, während alle Mitglieder der Kammer versammelt waren, das Urtheil an dem Unglücklichen vollstreckt. — Man hat auch manche Beispiele aufgezeichnet, in denen von der raschen Justiz des Königes völlig Unschuldige betroffen wurden. Immerhin aber muß man das anerkennen, daß seine unnachsichtige Strenge wesentlich dazu diente, den Mechanismus der geschäftlichen Thätigkeit und die Zuverlässigkeit des gesammten Verkehrs in möglichst sicherem Gange zu erhalten und die Gewöhnung daran immer fester einzuprägen, was eben das Hauptziel seines ganzen Lebens und Strebens war.

Dafür sorgte er mit unermüdlicher Ausdauer und bei jeder Gelegenheit, die sich ihm darbot. Wie durchgreifend er den Organismus der Verwaltung construirt, eine wie furchtbare Ueberwachung er demselben in jenem Spionirsystem und in der fiscalischen Inquisition gegeben hatte, so genügte ihm das Alles doch noch nicht. Am liebsten sah er mit eignen Augen, hörte er mit eignen Ohren, half er nach mit eigner Hand. Täglich, je nach den Umständen, ging, ritt oder fuhr er spazieren, stets nur in geringer Begleitung, aber nie ohne sein getreues spanisches Rohr oder einen handfesten Weißdorn. Da konnte ihn jeder antreten, der es wagen mochte, sein Anliegen vor ihn zu bringen, und stets erfolgte eine schnelle Entscheidung, wenn auch nicht immer dem Bittsteller ganz erwünscht. Unvermuthet trat er zu Bürgern und zu Beamten in die Wohnung und sah nach, wie es dort zuging. Man erzählt es, wie er in solcher Art einst ein Paar Eheleute, die im Unfrieden lebten, zur Versöhnung gebracht, wie er ein andres Mal einen faulen Thorschreiber, der die Bauern

draußen auf die Durchſuchung ihrer Wagen warten ließ, höchſteigenhändig aus dem Bette und in die Kleider geprügelt habe, u. dgl. m. Beſonders gern ſprach er mit Leuten, die ihn nicht erkannten, um durch deren unbefangenes Urtheil dies oder jenes Verhältniß näher kennen zu lernen. Natürlich fehlte es aber auch nicht an Solchen, die dieſe Neigungen des Königs klug zu ihrem Vortheil zu benutzen wußten. Die Meiſten jedoch ſuchten ſeine nicht immer gefahrloſe Nähe gänzlich zu vermeiden; wo er erſchien, wurden die Straßen leer, und wer ihm dennoch entgegentreten, wer auch nur an den Fenſtern des königlichen Schloſſes während ſeiner Anweſenheit vorüber gehen mußte, nahm ſtets den Schein der eifrigſten Geſchäftigkeit an. Wer aber darauf ertappt ward, daß er ſich ſeinen Augen zu entziehen ſuchte, hatte es begreiflicher Weiſe doppelt ſchlimm. So prägte er einſt einem Juden, der bei ſolcher Gelegenheit gefaßt ward, und ſich mit der großen Furcht vor der königlichen Majeſtät entſchuldigte, mit ſeinem Weißdorn die Lehre ein: „Ihr ſollt mich nicht fürchten, ihr ſollt mich lieben!“ — So verkehrte er in der Reſidenz, ſo nicht minder in den Provinzen, von denen er jährlich eine oder die andere bereiſte. Daß er jährlich reiſen würde, falls ihn nicht eine beſondere Krankheit abhielt, wußte Jedermann; Keiner aber wußte, welcher Provinz es das eine oder andre Mal gelten würde. Sein Entſchluß ward ſtets erſt mit der Abreiſe kund gethan, und da er mit einer, für jene Zeit unerhörten Schnelligkeit zu fahren pflegte, ſo war er ſtets am Ort, ehe noch das Gerücht ſeine Ankunft gemeldet hatte. Gern kehrte er bei den Beamten der Provinzen, auch bei den geringeren, ein und theilte, wenn er mit ihnen zufrieden ſein konnte, ihre frugalen Mahlzeiten. —

Nach Friedrich Wilhelm's Anſicht war der Staat als ein großes Kapital zu betrachten, und die öffentlichen Einkünfte als die Zinſen, die aus dieſem gezogen werden mußten. Wie er für die Erhöhung des Zinsfußes, für die Sicherſtellung und den regelmäßigen Eingang der Zinſen ſelbſt geſorgt, iſt im Vorigen angedeutet worden. Es war aber natürlich, daß er mit gleicher Sorgfalt auch auf die Verbeſſerung und Vermehrung des Kapi-

tales Bedacht nahm, und daß er auch in diesem Bestreben in derselben durchgreifenden Weise verfuhr, je nach den Verhältnissen seiner Länder, nach den Einsichten der Zeit in die Grundlagen der Volkswohlfahrt und nach den Grenzen seines eignen Gesichtskreises. Daher war er nicht blos bemüht, die öffentlichen Lasten über alle Glieder des Staates möglichst gleichmäßig auszubreiten und das gesammte Leben in möglichst ordnungsmäßigem Gange zu erhalten; unermüdlich sorgte er zugleich, die Bevölkerung seiner Länder zu vermehren, den Fleiß und die Betriebsamkeit seiner Unterthanen zu fördern, der Thätigkeit des Erwerbs mannigfache Hülfsquellen zu eröffnen. Mit kluger Umsicht gab er für solche Zwecke mehrfach selbst sehr bedeutende Summen her.

Seit der Zeit des dreißigjährigen Krieges gab es in vielen Ländern des preußischen Staates wüste Fluren und Feldmarken, wo einst stattliche Dörfer und Höfe gestanden und blühende Saaten geprangt hatten; auch in den Städten und Flecken war eine Menge wüster Bauplätze vorhanden. Friedrich Wilhelm erließ mehrfache Edikte, in welchen die Besitzer der wüsten Felder und Bauplätze mit Strenge darauf hingewiesen wurden, zum Wiederanbau zu schreiten; es wurden ihnen zum Theil ansehnliche Unterstützungen zugesagt; es wurden aber auch Termine gesetzt, nach deren Ablauf das Unbebaute dem Staate anheimfiel. Zugleich wurden tüchtige Arbeiter von außerhalb unter günstigen Bedingungen in das Land gerufen, und diesen die wüsten Stellen in den Städten und auf den Feldern zum Anbau übergeben. Vor Allem verdienstlich und wahrhaft groß war das, was Friedrich Wilhelm in solchem Betracht für Preußen that, das durch jene Pest, die unter der Regierung seines Vaters auf so furchtbare Weise gewüthet hatte, arg entvölkert war. Nachdem dort in Folge der bekannt gemachten Patente schon eine beträchtliche Anzahl von Colonisten, zum Theil aus dem polnischen Preußen, zum Theil und vornehmlich aus verschiedenen Landen des deutschen Reiches eingewandert war, gab ein besondres Ereigniß die günstige Gelegenheit, eine neue, wiederum höchst zahlreiche und tüchtige Bevölkerung zu gewinnen.

Es war jener Wahnsinn der religiösen Verfolgung, der schon

ſo oft von der katholiſchen Hierarchie ausgegangen war, und der dem preußiſchen Staate ſchon ſo manche Schaaren tüchtiger Bewohner zugeführt hatte, was ihm auch in dieſem Fall die neuen Unterthanen brachte. In dem Erzſtifte Salzburg fand ſich unter den Einwohnern eine große Anzahl ſolcher, die, ohne ſich zwar äußerlich von dem Katholicismus loszuſagen, doch dem proteſtantiſchen Glauben und namentlich der lutheriſchen Lehre mit lebendigem Eifer anhingen. Da frühere Verfolgungen nichts gegen ihre Ueberzeugung gefruchtet hatten, ſo hatte man ſich geraume Zeit daran gewöhnt, ihr Thun und Treiben zu dulden, bis im J. 1727 Leopold Anton Freiherr von Firmian (die Geſchichte muß auch ſolche Namen getreulich wiederholen) den erzbiſchöflichen Stuhl beſtieg. In bigotter Beſchränktheit ſuchte dieſer das freſſende Gift des Unglaubens, wie ihm die Sache ſcheinen mochte, mit der Wurzel zu vertilgen. Es ward mit ſteigender Gewaltthätigkeit gegen die proteſtantiſch Geſinnten verfahren und ſie, als ſie den Schutz des Reichstages und der evangeliſchen Fürſten anzurufen wagten, geradezu als Aufrührer behandelt. Vergebens war alle Einſprache, welche die evangeliſchen Fürſten gegen ſolches Verfahren einlegten; die Eingaben, welche die Geſandten derſelben zu Regensburg dem ſalzburgiſchen Reſidenten vorlegten, wurden von dieſem theils auf ſehr unſchickliche Weiſe, theils gar nicht beantwortet. Friedrich Wilhelm aber, der dem Proteſtantismus treu und offen anhing und ſich als Schutzherrn deſſelben fühlte, ſprach ſich durch ſeinen Geſandten in entſchiedenſter Weiſe gegen die Maßregeln des Erzbiſchofs aus, und er erklärte, wenn dieſelben nicht geändert würden, auf gleiche Weiſe gegen ſeine katholiſchen Unterthanen verfahren zu wollen und dem Erbiſchof dann die Verantwortlichkeit zu überlaſſen. Auf dieſe Erklärung ſah ſich der letztere veranlaßt, am 11. November 1731 ein Emigrations-Patent bekannt zu machen. Doch war die Auswanderung an die härteſten Bedingungen geknüpft: Jeder, der ſich zur lutheriſchen oder reformirten Religion bekenne und das zwölfte Jahr erreicht habe, ſolle unverzüglich das Land verlaſſen, die Unangeſeſſenen in acht Tagen, die Angeſeſſenen in zwei bis drei Monaten. Auch ward der Befehl

ſogleich, mitten im harten Winter, mit brutaler Strenge ins Werk gerichtet. Das Patent erregte aber allgemeinen Unwillen, theils weil der weſtphäliſche Friedensſchluß für ſolche Fälle eine dreijährige Friſt zum Verkauf der Güter ſetzte, theils weil die Worte des Patents voller Schmähungen gegen den Proteſtantismus waren, ſo daß der ſalzburgiſche Reſident auch nicht wagte, daſſelbe in Regensburg in ſeiner urſprünglichen Faſſung abdrucken zu laſſen; doch half dies letztere nichts, denn das Original war bereits bekannt geworden.

Inzwiſchen waren zwei Abgeſandte der Salzburger nach Berlin gekommen und hatten Friedrich Wilhelm um Schutz für die Ihrigen angefleht. Der König hatte ihnen denſelben verſprochen, nachdem er ſich durch eine ſorgliche Prüfung von der Reinheit ihrer Lehre überzeugt. Die Abgeſandten waren durch zwei Conſiſtorialräthe förmlich in den Lehrſätzen ihres Glaubens examinirt worden und als gute Lutheraner beſtanden; und da man den Salzburgern erzbiſchöflicher Seits aufrühreriſche Geſinnungen vorgeworfen, ſo hatte man ihnen auch die Frage vorgelegt: „Was haltet ihr von der Obrigkeit?“ Worauf die Antwort erfolgt war: „Sie iſt von Gott eingeſetzt, und man muß derſelben gehorchen, ſie ſei wunderlich oder gelinde.“ So erließ Friedrich Wilhelm am 2. Februar 1732 eine öffentliche Bekanntmachung, des Inhalts, daß er den proteſtantiſchen Salzburgern ſeinen Schutz, Aufnahme in ſeinem Königreiche Preußen, Reiſegeld und kräftige Hülfe gegen unrechtliche Vorenthaltung ihres Vermögens verſpreche. Dem Kaiſer und dem Erzbiſchofe wurden darüber die näheren Mittheilungen gemacht und der letztere ernſtlich bedeutet, daß der König von Preußen die Auswandrer fortan als ſeine Unterthanen betrachten und ihre Rechte zu wahren wiſſen werde. Zugleich ließ Friedrich Wilhelm ſeinen katholiſchen Unterthanen anzeigen, daß ſie dafür einzuſtehen haben würden, wenn der Erzbiſchof in ſeiner Grauſamkeit fortfahre. Das Alles brachte den letzteren wenigſtens zu einiger Nachgiebigkeit; der Abzugstermin ward um ein Paar Monate verlängert, auch den Kindern die Auswanderung verſtattet und die größten Beſchwerden in Bezug auf die Ablöſung des Vermögens der Auswandrer auf-

geboben. In unzählbaren Schaaren zogen dieſe nun nach dem preußiſchen Staate hinab, überall von Glaubensgenoſſen und von Andersgläubigen, auch von Juden, aufs Mildthätigſte unterſtützt. In Berlin nahmen ſie der König und ſeine Familie perſönlich mit dem größten Wohlwollen auf. Dann wurden ſie auf verſchiedenen Wegen nach Preußen, und beſonders in die leeren öſtlichen Grenzländer jenſeit Königsberg, in das litthauiſche Preußen, geführt. Raſtlos ſorgte Friedrich Wilhelm dafür, ſowohl ihr hinterlaſſenes Vermögen, ſoviel nur aus den Händen der ſalzburgiſchen Beamten loszumachen war, ihnen nachzuliefern, als auch ihre Verhältniſſe in der neuen Heimath, die natürlich tauſend und abertauſend Schwierigkeiten hervorrufen mußten, zu ordnen. Allein auf die Wiederbevölkerung Litthauens verwandte Friedrich Wilhelm 6 Millionen Thaler: 60,000 wüſte Hufen, 332 Dörfer, 59 Domänenämter, 6 Städte wurden angebaut. Wenn die Herbigkeit und die unnachſichtige Strenge ſeines Weſens, die den Staat nur als eine Maſchine zu behandeln vermochte, im Allgemeinen wenig geeignet iſt, ihm Liebe zu erwerben, ſo ſteht er in dieſer That um ſo verehrungswürdiger da.

Auch die Reſidenz des Königes, Berlin, erhielt einen nicht unanſehnlichen Zuſatz ihrer Bevölkerung durch eingewanderte Proteſtanten. Dies waren Böhmen, arme Leute, aber geübte Handwerker, meiſt Wollweber, und darum dem Könige zur Hebung der Induſtrie ſehr willkommen. Ueberhaupt ſuchte er die Bevölkerung der Hauptſtadt aus allen Kräften zu vermehren und zugleich ihren Anbau möglichſt zu fördern. Das Letztere ward bei ihm bald zur förmlichen Leidenſchaft; es ſollten nur Stätten zur menſchlichen Exiſtenz, nur immer neue Stätten geſchafft werden; die Entwickelung des Lebens und die Rentabilität deſſelben, ſo meinte er ohne Zweifel, würde dann ſchon nachfolgen. Den Bauluſtigen wurde dabei mancherlei Unterſtützung zu Theil; aber auch ſolche, die keineswegs Luſt und zum Theil auch nicht genügende Mittel dazu hatten, namentlich Beamte, wurden oft ohne alle Rückſicht auf ihre Beſchwerden zum Häuſerbau gezwungen. In ſolcher Art erhielt namentlich der ausgedehnte Stadttheil, den Friedrich I. unter dem Namen der Friedrichsſtadt begonnen hatte,

ſeine jetzige Ausdehnung. Auf Schmuck und Anmuth der Architekturformen ward dabei nicht geſehen. Im Gegentheil mag man es als ein charakteriſtiſches Bild von Friedrich Wilhelm's ganzer Regierungsweiſe betrachten, daß in dem neugebauten Theil der Hauptſtraße der Friedrichsſtadt alle Häuſer nach ein und demſelben Schema und alle unter gleicher Dachlinie gebaut werden mußten. Noch heute kann man hier vielfach aus einem Hauſe in das andre durchbrechen und findet dann im Nachbarhauſe genau dieſelbe Zimmer- und Dielenhöhe, wie im eignen. — Ebenſo eifrig ſorgte Friedrich Wilhelm für den Ausbau von Potsdam, wo er ſich am Liebſten aufhielt, und das unter ihm zweite Reſidenz ward.

Wie für den Anbau des Landes zur Förderung des landwirthſchaftlichen Ertrages, ſo that Friedrich Wilhelm ebenfalls Vieles zur Hebung der Induſtrie. Die Einrichtung von Fabriken und Manufakturen ward von ihm gern gefördert, und auch um dieſe Zweige der Thätigkeit zu heben, wurden den Gewerbtreibenden, die aus der Fremde einwandern wollten, nicht unanſehnliche Vortheile verheißen. Die Einfuhr fremder Produkte, die man im Lande fertigen konnte, und die Ausfuhr unverarbeiteter Landesprodukte wurden mit hohen Zöllen belaſtet, häufig auch ganz verboten, damit ſo den Gewerbtreibenden im Lande der zu verarbeitende Stoff zu billigen Preiſe bleiben könne, damit auch das Geld nicht ohne Noth aus dem Lande gehe. Vor Allem war der König auf die Hebung der Wollweberei bedacht, desjenigen Gewerbszweiges, der den Stoff zu den unentbehrlichſten Kleidungsſtücken gab. Nach manchen vorbereitenden Maßregeln gedieh es dahin, daß nicht nur die ganze Armee, die der König nach und nach in immer bedeutenderem Maße verſtärkte, mit inländiſchen Tuchen bekleidet ward, ſondern daß auch den ſämmtlichen Unterthanen des preußiſchen Staates geboten werden konnte, bei Vermeidung der ſchwerſten Strafen kein andres als inländiſches Tuch oder ſonſtige Wollenwaaren zu tragen. Alle Ausfuhr der rohen Wolle ward bei der ſtrengſten, ſelbſt Lebens-Strafe unterſagt, zugleich aber auch dafür geſorgt, daß es nirgend an Gelegenheit fehle, die inländiſche Wolle zu verarbeiten. In dem

„Lagerhause" zu Berlin ward mit thätiger Unterstützung des Königs für diesen Zweig der Fabrikation ein großes und ausgedehntes Depot angelegt. Die Maßregeln zur Förderung solcher Thätigkeit gingen soweit, daß selbst den sämmtlichen Hökerweibern aufs Strengste geboten ward, während des Sitzens in ihren Buden Wolle oder Flachs zu verarbeiten, was sie gegen bestimmte baare Bezahlung an das Berliner Lagerhaus oder sonstige Fabriken abzuliefern hatten.

Die Blüthe des äußeren Volkslebens ist der Handel. Auch ihn hätte Friedrich Wilhelm gewiß gern gehoben und auch von ihm den gebührenden Ertrag in die öffentlichen Kassen gezogen. Dem standen aber alle die Einrichtungen, die er sonst für die Gestaltung des Lebens nöthig fand, allzu entschieden gegenüber. Der Handel entwickelt sich nur da, wo möglichst freie Thätigkeit herrscht; jene Zwangs-Gebote und Verbote, all die vormundschaftliche Ueberwachung des Volkslebens ließen ihn in Preußen für jetzt zu keinem höheren Aufschwunge gelangen. Untergeordnete Maßregeln, vereinzelte Einrichtungen, die hier und da für die Zwecke des Handels zur Ausführung kamen, konnten für das Ganze keinen Erfolg haben. — Es ist begreiflich, daß dem Könige bei seiner ganzen Sinnesweise, die nur den nächsten praktischen Zweck im Sinne hatte, der schon so arg in Verfall gerathene Seehandel nur höchst verdrießlich war. Er that Nichts, ihn aufs Neue zu heben, und war einzig bedacht, die überseeischen Besitzungen mit dem besten Vortheil zu verkaufen. Darüber ward geraume Zeit mit auswärtigen Handelsgesellschaften gefeilscht. Endlich, am 13. August 1720, ward der holländischen Handelsgesellschaft das gesammte Eigenthum Preußens an der afrikanischen Küste für 6000 Dukaten, vier Loose ihrer Gesellschaft zum Gesammtwerthe von 6000 Gulden und für zwölf junge Neger mit goldnen Halsbändern überlassen. Kaum war der Vertrag abgeschlossen, so meldete sich die englisch-afrikanische Gesellschaft und bot 100,000 Thaler. Sie zog sich zwar wieder zurück; doch machte Friedrich Wilhelm jetzt noch eiligst Nachforderungen an die Holländer, erhielt auch in der That wenigstens noch ein Loos zu 6000 Gulden. Die Besitzungen auf der amerikanischen

Insel St. Thomas hatte man schon ohne irgend eine Entschädigung aufgeben müssen. So war der große Plan des großen Kurfürsten vollständig zu Grabe getragen; und noch hat es Preußen nicht wieder versucht, in die Reihe der Seemächte einzutreten. —

Auf eine wesentliche Weise war mit all den Verwaltungs- und Regierungs-Maximen Friedrich Wilhelm's seine religiöse Ueberzeugung und das, was er in religiösen Beziehungen that und anordnete, verknüpft. Die Zucht des Lebens, die er für seine Unterthanen erstrebte, sollte in der Furcht des Herrn begründet sein. Er selbst war eifrig religiös gesinnt; er fühlte die Schwäche des menschlichen Daseins und unterwarf sich der göttlichen Allmacht und den Geboten und Gesetzen, durch die sie sich weiland den Menschen verkündet hatte; von jener tieferen Religiosität, die den Menschen über das Gesetz erhebt und das ganze Leben durchdringt und verklärt, hatte er freilich keinen Begriff. „Meine Mutter, so pflegte er wohl zu sagen, war gewiß eine kluge Frau, aber eine böse Christin." Wie jeder Mensch, so gestaltete auch er die Gottheit nach seinem Bilde und wollte sie in solcher Art verehrt wissen. Sie war ihm der Ausfluß und oberste Wächter des Gesetzes, welches er auf Erden, wenigstens für seinen Staat, verwaltete. Darum ward den Geistlichen eindringlichst eingeschärft, in jeder Predigt daran zu erinnern, daß die Unterthanen dem Könige Treue und Gehorsam schuldig seien und daß sie die Leistungen an ihn mit willigem Eifer abzutragen hätten. Die Fiscale hatten darauf zu achten, daß dies unverbrüchlich jeden Sonntag geschehe. Auf die ganze Kirchenzucht ward mit Strenge gesehen, und namentlich wurden mancherlei Anordnungen über die Kirchenbuße, für Vergehungen, durch welche die Gottheit beleidigt sein durfte, angeordnet. Bei solcher Gesinnung war es sehr natürlich, daß Friedrich Wilhelm jene moralische Richtung der Theologie, die durch die Pietisten neu belebt war, vorzüglich schätzte und vornehmlich Männer wie Francke sehr werth hielt. Die Subtilitäten des Dogma dagegen waren seinem einfachen Verstande sehr zuwider. Darum machte er auch zwischen dem Glauben der Lutheraner und dem der Reformirten keinen sonderlichen Unterschied; er selbst blieb in der reformirten

Religion, in der er erzogen war, seine Gemahlin in der lutherischen; auch verstattete er, daß eine seiner Töchter bei ihrer Vermählung zum lutherischen Glauben übertrat. Die Streitpunkte zwischen beiden Religionsformen, die früher so vielfache Aufregung veranlaßt hatten, sollten aufs Strengste von den Kanzeln verbannt bleiben, und auch darüber hatten die Fiscale zu wachen. Besonders widerstrebte seinem Gemüthe die reformirte Lehre von der besondern Gnadenwahl; gegen sie war vorzugsweise das ebengenannte Verbot gegeben. Ebenso suchte er die Ceremonien, die der lutherische Gottesdienst aus dem Mittelalter noch beibehalten hatte, aus der Kirche hinwegzuthun, und als er darin Widerstand fand, so griff er mit seiner gewohnten Strenge durch. Am Liebsten hätte auch er beide Confessionen in eine verschmolzen, indem dadurch die Einheit der Staatsverwaltung, die er überall erstrebte, wesentlich gefördert worden wäre. Als sich das jedoch nicht wohl durchführen ließ, errichtete er Concordien- oder Simultankirchen, in welchen abwechselnd lutherischer und reformirter Gottesdienst gehalten wurde; und in der That hat er durch diese und durch die übrigen Maßregeln, wie niedrig auch sein Standpunkt sein mochte, der freieren Religiosität einer späteren Zeit wiederum mit Erfolg vorgearbeitet. Sectirerische Bestrebungen waren ihm natürlich, seiner ganzen Sinnesrichtung zufolge, höchst verhaßt, und er trat ihnen überall mit der unnachgiebigen Gewalt seines königlichen Armes in den Weg. Eine dahin gehörige Anekdote ist zu bezeichnend für seine Auffassungsweise, als daß wir sie übergehen dürften. Man hatte ihm denuncirt, der Pastor Baumgarten in Halle sei ein Socinianer; auf seine Frage, was das heiße, war ihm die Antwort geworden, die Socinianer seien Leute, die es mit der ganzen christlichen Kirche aufzunehmen gedächten. Diese Charakteristik machte einen Eindruck auf ihn; wer solche Gesinnungen hatte, mußte unbedenklich zu den Größten und Stärksten gehören und sich somit zum Flügelmann der Garde vortrefflich qualificiren. Er ließ den Pastor unverzüglich nach Berlin kommen. Als er aber den kleinen und schwächlichen Mann vor sich sah, sagte er zu ihm halb mißmuthig, halb beruhigt: „Gehe er in Gottes Namen und lehre er fleißig fort: er

kann kein Socinianer sein. Er wäre mir der Mann danach, es mit der ganzen christlichen Kirche aufzunehmen!"

Um die Kirchenverfassung überhaupt und um die gesetzliche Verwaltung der kirchlichen Angelegenheiten — was seinen eigentlichen Gesichtskreis näher berührte — erwarb sich Friedrich durch eine allgemeine „evangelisch-reformirte Inspections- und Presbyterial-, Classical-, Gymnasien- und Schulordnung," die er bald nach seinem Regierungsantritte erließ, wiederum eigenthümliche Verdienste. Das Volks-Schulwesen unterzog er besondrer Berücksichtigung und erließ mehrfach noch andre Verordnungen für dessen regelmäßigen Betrieb. Die Anfangsgründe der Religion, Lesen, Schreiben, Rechnen sollte Jeder lernen und die Eltern überall zum Schulbesuch der Kinder angehalten werden. Diese, zwar die ersten aber auch die wichtigsten Anfangsgründe des Wissens waren für die Ordnung des gesammten gesellschaftlichen Verkehrs zu wichtig, als daß Friedrich Wilhelm sie irgend hätte übersehen sollen. In Preußen und Litthauen, wo das Volk besonders noch in tiefster Unwissenheit und Rohheit hinlebte, griff er auch mit thätiger Beihülfe ein. Er gab einen sehr bedeutenden Fonds her, um hier Volksschulen, namentlich in den Dörfern anzulegen; es sind dort in seinen letzten Regierungsjahren 1160 Dorfschulen neu eingerichtet worden, — ein Verdienst, das um so mehr anerkannt werden muß, je weniger Friedrich Wilhelm für höhere Wissenschaftlichkeit Sinn hatte.

Wie Friedrich Wilhelm Alles that, um Ordnung, Betriebsamkeit und geschäftliche Thätigkeit zu fördern, um die Bewegung der Staatsmaschine unablässig im lebhaftesten Schwunge zu erhalten, wie er jede absichtliche Störung mit unerbittlicher Strenge entfernte, so sorgte er endlich auch dafür, daß die Glieder, die nicht mehr im Stande waren, in das große Getriebe mit einzugreifen, auf angemessene Weise beseitigt wurden. Hier zeigte sich seine Einsicht und die ehrenhafte Tüchtigkeit seiner Gesinnung in ihrem schönsten Lichte. Er vermehrte den Armenfonds auf sehr ansehnliche Weise; er bemühte sich, zweckmäßige Einrichtungen für die gesammte Verwaltung des Armenwesens zu treffen; er erweiterte die Anstalten und gründete neue, die zur Aufnahme

der Hülfloſen, der Gebrechlichen, der Kranken beſtimmt waren. Das von ſeinem Vater geſtiftete Friedrichshoſpital vollendete und vergrößerte er. Die Einrichtung des großen Krankenhauſes zu Berlin, das unter dem Namen der Charité bekannt iſt, iſt ganz ſein Werk, und faſt möchten die außerordentlichen Summen, die er für daſſelbe opferte, bei ſeiner ſonſtigen, an Geiz grenzenden Sparſamkeit befremden können. Auch in dieſem Betracht iſt das große Verdienſt, das er ſich um ſeinen Staat erworben, unläugbar. —

Bewunderungswürdig in Allem, was ſich auf die Verwaltung im engeren Sinne des Wortes bezog, hatte Friedrich Wilhelm doch, wie im Vorigen bereits angedeutet iſt, keinen Sinn für diejenigen Dinge, die einem tieferen Geiſtesleben angehören. Er kannte und ſchätzte nur das, was einen realen, auf der Hand liegenden Gewinn brachte; Alles, was nicht dahin paßte, verachtete er, verfolgte es auch wohl gelegentlich mit einem förmlich leidenſchaftlichen Haſſe. Die feinen Fäden, die das geiſtige mit dem körperlichen Leben verbinden, ſah er nicht; ſo war er auch unvermögend den unendlich höheren Gewinn, den dieſes aus jenem zu ziehen vermag, zu erkennen. Vielleicht hätte er ſich wenigſtens gleichgültig gegen die geiſtigen Intereſſen verhalten, wären ihm nicht die unbequemen Jahre ſeiner Jugend, da man ihn wider ſeine Neigung zur Wiſſenſchaftlichkeit und zur Anmuth zu erziehen gedachte, allzu lebendig in der Erinnerung geblieben. Die Wiſſenſchaft als ſolche war ihm eitel Träumerei, Phantaſterei, Windmacherei, in einzelnen Fällen auch unmittelbare Bethätigung und Offenbarung des Antichriſts. Die Kunſt als ſolche war ihm ein ſehr überflüſſiger Luxus und ſomit nicht minder vom Uebel. Nur wo ſich beiden eine praktiſche Tendenz abgewinnen ließ, da duldete er ſie und that auch wohl ein Weniges zu ihrer Förderung.

Die Einkünfte der gelehrten Anſtalten ſchränkte er vielfach ein, indem er der Meinung war, ein ordentliches Lehramt und eine geſunde Wiſſenſchaft müßten ihren Mann ſelbſt ernähren. Die Univerſität Frankfurt namentlich litt darunter auf ſehr traurige Weiſe; auch wurden ihr trotz der außerordentlichen Verringerung ihrer Fonds noch beſondre Laſten und Pflichten auferlegt.

Die Akademie der Wissenschaften stand schon in Gefahr, gänzlich aufgelöst zu werden, als man dem Könige noch zu rechter Zeit vorstellte, daß es ohne sie der Armee leicht an geschickten Wundärzten fehlen dürfe; in Folge dessen wurden ihr die kümmerlich nöthigen Subsistenzmittel verstattet, doch blieb sie vorzugsweise ein Gegenstand, an dem der Monarch gar gern seinen Spott über die Wissenschaften ausließ. Die Fonds der Berliner Bibliothek wurden fast gänzlich gestrichen. Die neugegründete Universität Halle traf ein andrer harter Schlag. Hier lehrte seit dem Jahre 1706 der berühmte Philosoph und Mathematiker Christian Wolf, der zuerst bemüht war, dem philosophischen Wissen der Zeit ein festeres systematisches Gepräge zu geben. Seine Lehre und der zahlreiche Besuch, den seine Vorträge fanden, hatten aber den Unwillen der Frommen, der Pietisten, erweckt. Die letzteren hatten sich ehrenhaft und würdig durch die Gefahren, die ihrem ersten Auftreten entgegenstanden, hindurchgekämpft, waren aber, nachdem sie nun auf sicherem Boden angelangt, ebenso herrschsüchtig und zum Verdammen geneigt geworden, wie ihre ehemaligen Verfolger, — ein Schauspiel, das leider Gottes auf allen Blättern der Geschichte wiederkehrt, das, wie kein andres, die innere Schwäche und Haltlosigkeit der allgemeinen menschlichen Natur kennen lehrt und solchergestalt den Zuschauer gar füglich zur Demuth anleiten könnte. Von dem Katheder und von der Kanzel war gegen Wolf gekämpft worden; der theologische Professor Lange schrieb, Francke und andre predigten gegen ihn. Der Streit nahm, besonders durch Lange's übertriebenen Eifer, eine gehässige persönliche Wendung, und die Frommen gingen selbst mit ihren Denunciationen vor den König. Unterstützt wurden die letzteren durch ein Paar Generale, die gerade zu der Zeit aus Halle nach Berlin kamen und die, als gute Soldaten keine Abweichung von dem vorgeschriebenen Gesetze anerkennend, ebenfalls von der Irrlehre, die Wolf vorgetragen, überzeugt waren. Sie legten dem Könige ihre Ansicht von der Sache dar und suchten ihm begreiflich zu machen, daß nach Wolfs Grundsätzen kein Deserteur bestraft werden dürfe, indem er nach seiner Prädestination eben habe davonlaufen müssen.

Das Argument war triftig genug, obſchon gerade von den Grenadieren kein Studium der Wolf'ſchen Philoſophie vermuthet werden durfte. Unverzüglich, unter dem 8. November 1723, erhielt die Halliſche Univerſität den königlichen Befehl, daß Wolf ſeines Amtes entſetzt ſei und binnen 48 Stunden nach Empfang des Befehles die Stadt und alle königlichen Lande, bei Strafe des Stranges, zu meiden habe. So mußte er mitten im Winter, mit ſeiner ſchwangeren Gattin, von dem Orte der Wiſſenſchaft flüchten, deſſen Zierde er geweſen und deſſen Blüthe einſtweilen vorzugsweiſe an ſeine Perſon geknüpft war. Francke aber, der ſonſt ſo große, edle, liebewarme Francke, betrachtete das Schickſal ſeines Gegners als eine Erhörung ſeines Gebetes für die Erhaltung des reinen Glaubens und deutete auf öffentlicher Kanzel das Wehe, welches die Schrift den Schwangern und Säugenden im Winter androht, auf die Frau des Verbannten! — Außerdem wurden Wolf's Schriften, bei Strafe der Karre, verboten; Lange's Schriften dagegen, die ſehr zahlreich und umfangreich waren und die bis dahin Keiner hatte kaufen wollen, mußte jegliche Kirche im Brandenburgiſchen aus ihrem Vermögen ankaufen. — In ſeinen letzten Lebensjahren, als der höhere Geiſt ſeines Sohnes ſchon einen Einfluß auf ihn ausübte, ſuchte Friedrich Wilhelm das Unrecht, das er dem Philoſophen angethan, wieder gut zu machen, und lud ihn fort und fort, unter den ehrenvollſten Bedingungen, zur Rückkehr in ſeine Staaten ein. Aber Wolf blieb in Marburg, wo er ein Aſyl gefunden hatte, bis der große Friedrich den Thron ſeines Vaters beſtieg.

Den Künſten ging es faſt noch ſchlimmer als den Wiſſenſchaften. Die Einkünfte der Akademie der Künſte wurden auf ein Paar hundert Thaler jährlich herabgeſetzt. Großartige artiſtiſche Unternehmungen, wie diejenigen, die unter Friedrich I. ein ſo zahlreiches Heer von Künſtlern beſchäftigt hatten, kamen faſt gar nicht vor. Die wenigen hieher gehörigen Werke, die Friedrich Wilhelm, mehr durch äußerliche Veranlaſſung bewogen, ausführen ließ, haben übrigens noch ein ſehr tüchtiges Gepräge und bezeugen die gute Schule, die unter ſeinem Vater gegründet war und die, wenn auch nur mäßig weiter gepflegt, gewiß ſehr

umfaſſende Erfolge gehabt haben würde. In dieſem Belang ſind namentlich die beiden Prachtthore, das Berliner und das Anklamer Thor, anzuführen, mit denen Friedrich Wilhelm die von ihm erworbene Feſtung Stettin, zum Zeugniß, wie hoch er dieſen Erwerb ſchätze, ſchmücken ließ; ſie gehören unbedenklich zu den ſchönſten Feſtungsthoren, die es giebt. Die Malerei ward nur in ſo fern geſchätzt, als ſie zur Portraitdarſtellung diente; doch auch in dieſem Fache erhielt ſich Manches von der früheren Schule, wie denn auch der ausgezeichnete A. Pesne unter Friedrich Wilhelm's Regierung, bis auf Friedrich II. hin, in Berlin überwinterte. Eine beſondre Liebhaberei des Königes war es, ſich die ſchönſten Exemplare ſeiner rieſigen Gardiſten in Lebensgröße malen zu laſſen; davon hat ſich manch ein bemerkenswerthes Bild erhalten. Einer dieſer Rieſenmenſchen mußte gelegentlich auch von einem der Bildhauer der Reſidenz in ſeiner ganzen Montur in Stein ausgehauen werden. In manchen Mußeſtunden beſchäftigte ſich der König eigenhändig mit der edeln Kunſt der Malerei, die man ihn in der Jugend gelehrt hatte; er meinte, daß er ſehr füglich von dieſer Profeſſion würde leben können, doch wollten es ſeine Umgebungen nicht recht glauben, da er eine gewiſſe heroiſche Manier des Vortrages hatte, die kühn über die gewöhnlichen Geſetze der körperlichen Erſcheinung hinausging. Auch von dieſen ſonderbaren Kunſtwerken findet ſich noch ein oder das andre. Manche Bilder hatte er während ſeiner Podagra-Leiden gemalt und, was man vielleicht nicht bezweifelte, darunter geſchrieben: In tormentis pinxit F. W.

Was unter Friedrich I. für die Schauſpielkunſt, zum Vergnügen des Hofes und des größeren Publikums, geſchehen war, hatte ſich natürlich mit all dem übrigen Luxus des Lebens verloren. Nur hin und wieder tauchten einzelne, wenig geiſtvolle Verſuche, dieſer Kunſt wiederum Eingang zu verſchaffen, hervor, aber auch die Geiſtlichen behielten volle Freiheit, gegen ſolche Proſtitution zu eifern und ihren Dienern, wo ſie dem Bereich der Kirche nahe kamen, auf entehrende Weiſe zu begegnen. Dennoch that Friedrich Wilhelm gelegentlich Einiges nach ſeiner Weiſe zur Förderung der Schauſpielkunſt. Ein gewiſſer Eggen-

berg, der als „der ſtarke Mann" benannt ward, hatte ſich durch equilibriſtiſche Kunſtſtücke ſeine Gunſt erworben. Er erlaubte dieſem, neben andern Begünſtigungen, die Aufführung von Komödien; und damit Eggenberg dabei beſtehen könnte, ſo erhielten die Beamten Befehl, ſich Billets zu den Schauſpielen zu kaufen, auch wurde den Collegien eingeſchärft, darauf zu achten, daß täglich einige der Ihrigen, der Reihe nach, an dem Vergnügen Theil nähmen.

Eine der Hauptvergnügungen des Königs beſtand in der Jagd. Dieſe edle Kunſt, die in ihrer höheren Ausbildung ſo eng mit der Geltendmachung der ſouveränen Fürſtengewalt verknüpft iſt, ſtand damals in ihrer ſchönſten Blüthe; ſie hatte ſich zu einer förmlichen Disciplin entwickelt, ihre eignen, zum Theil halb myſteriöſen Sitten und Gebräuche, auch ihre eigne abſonderliche Sprache gewonnen. Friedrich Wilhelm betrieb ſie nicht ohne Aufwand. Reigerbeizen, Rebhünerjagden, Sau- und Parforcejagden wurden in geſetzlicher Wiederkehr in den angemeſſenen Zeiten und in den dazu geeigneten Lokalen abgehalten. Bei den Saujagden wurden bisweilen, in einer Jagd, 1000 bis 2000 Sauen erlegt. Den großen Ueberfluß ſolcher Beute mußten Beamte, Kaufleute, Gaſtwirthe und andre Bürger dem Könige zu feſten Preiſen abnehmen. Auch die Juden waren dazu gezwungen, d. h. ſie entrichteten, um die unwillkommene Gabe abzukehren, ein beſtimmtes Jahrgeld an die Hospitäler und Armenhäuſer; wer damit aber im Rückſtande blieb, dem ward die Sau ohne Gnade ins Haus geworfen.

Ueberhaupt liebte Friedrich Wilhelm nur Unterhaltungen von derber handfeſter Art. Er hatte auch nur mit ſolchen Männern näheren Verkehr, die ihm in derber, gerader, offner Weiſe entgegenzutreten vermochten, vorausgeſetzt, daß ſie überhaupt mit ſeiner Sinnes- und Gedankenweiſe übereinſtimmten. Seine Vertrauten und die, denen er ſonſt wohl wollte, lud er allabendlich zu ſich, in das ſogenannte Tabaks-Collegium. In dieſer Geſellſchaft, die für ſeine ganze Regierung eine eigenthümliche Bedeutung hat, ging es höchſt ungenirt zu. Aller Rangunterſchied, im Handeln wie im Sprechen, war hier auf-

gehoben. Das einzige Vorrecht, das der König ſich vorbehalten, beſtand in einem hölzernen Stuhle, während die Uebrigen auf langen hölzernen Bänken ſaßen. Jeder mußte Tabak rauchen, der in offnen Körbchen umherſtand; weſſen Natur dieſem Vergnügen allzu entſchieden widerſprach, mußte wenigſtens eine Thonpfeife in den Mund nehmen. Außerdem hatte jeder Gaſt ſeinen Krug Bier vor ſich. Die Bedienung erſchien nur, um zur beſtimmten Stunde kalte Küche für den beliebigen Gebrauch hereinzutragen, und mußte ſich dann gleich wieder entfernen. Höchſt rückhaltlos erging das Geſpräch ſich über die verſchiedenſten Gegenſtände; viel Wichtiges in Staats- und Familienſachen ward hier abgehandelt, ſo daß das Tabaks-Collegium mehrfach auf den Gang der öffentlichen Dinge einen namhaften Einfluß ausübte; ebenſo war aber auch den derbſten und abenteuerlichſten Schwänken vollkommen freie Bahn gelaſſen. Die Geſellſchafter waren meiſt höhere Offiziere, ganz von der einfachen Natur des Königs, und ebenſo gründliche Verächter der Wiſſenſchaft und aller feineren Bildung. Es war aber natürlich, daß bei einer Geſellſchaft, die kein ſonderlich umfaſſendes geiſtiges Vermögen zuſammenzutragen im Stande war, der Stoff der Unterhaltung nicht ſelten zu verſiegen drohte und daß man bei aller Ungebundenheit des Thuns und Laſſens doch dem Dämon der Langenweile zu verfallen befürchten mußte. Den zu verſcheuchen, waren beſondre Luſtigmacher nöthig, und es bildete ſich deren hier eine ganz eigenthümliche Claſſe aus, recht eigentlich luſtige Räthe, die mit ihren wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen die mangelnde Gelehrſamkeit der Geſellſchaft unterſtützen, dabei aber doch alle Verhöhnung von Gelehrſamkeit und Bildung auf ſich nehmen mußten, und an denen überhaupt aller gute und ſchlechte Witz, aller Muthwille ihr ſtets bereites Ziel fanden. Vor allen ausgezeichnet war unter dieſen Hofnarren Jakob Paul Gundling, ein Mann von nicht unbedeutender Gelehrſamkeit und Verfaſſer einer beträchtlichen Anzahl hiſtoriſcher Werke, der zunächſt als Zeitungs-Erklärer in das Tabaks-Collegium berufen war, bald aber auf glänzende Weiſe zu Ehren und Aemtern emporſtieg. Der König überhäufte ihn mit allerlei ausgezeichneten Würden, freilich nicht ohne ſati-

riſchen Beigeſchmack und faſt durchweg zur Verſpottung derjenigen Chargen, mit denen er ihn begnadete. So ward Gundling nicht bloß zum Geheimenrathe ernannt, ſondern auch zum Ceremonienmeiſter und mußte als ſolcher ſtets das ſtattlich phantaſtiſche Kleid des früheren Ceremonienmeiſters tragen; ſo ward er zum Präſidenten der Akademie der Wiſſenſchaften, zum königlichen Kammerherrn ernannt und auch in den Freiherrnſtand erhoben. Die Eitelkeit ob all ſolcher Ehren machte ihn halb verrückt, das unmäßige Trinken, dazu man ihn unabläſſig zwang, brachte ihn vollends um ſeine geſunden Sinne. Dann ward er im Rauſch auf alle mögliche Weiſe gemißhandelt. Dennoch übte er fort und fort auf den König einen gewiſſen Einfluß aus, und ſelbſt auswärtige Mächte ließen es ſich angelegen ſein, durch reichliche Geſchenke ſeine Gunſt zu gewinnen. Nachdem man ihn zu Tode gequält hatte, ward er feierlichſt, mit allen kirchlichen Ceremonien, in einem Weinfaſſe begraben. Der König von Polen ließ, nachdem man ihm den Todesfall gemeldet, ſeine Hofnarren tiefe Trauer, mit ſchwarzen Flören von zwanzig Ellen Länge, anlegen. — Gundling hatte zahlreiche Nachfolger, doch kam ihn keiner an Verdienſten gleich. Einer von ihnen, Morgenſtern, der im Uebrigen ebenfalls ein tüchtiger Gelehrter war, mußte einſt in lächerlich abſtruſer Kleidung und im Beiſein des Königes und ſeiner Generale, mit den Frankfurter Profeſſoren eine öffentliche Disputation über die Narrheit halten. —

Es liegt in der Natur des Menſchen, daß ihm die realen, auf den alltäglichen Erwerb gerichteten Intereſſen nicht genügen; es iſt ein höherer, geiſtiger Trieb in ihm, der ebenfalls nach Befriedigung verlangt. Es iſt Keiner ſo beſchränkt an Gedanken, ſo arm an Gemüth, daß er nicht dennoch ein kleines Heiligthum von Poeſie, von idealem Streben in ſeiner Bruſt trüge. Glückſelig, wer Beides, Ideal und Leben, Poeſie und Proſa zu einem innigen, ſich gegenſeitig erfüllenden Ganzen zu vereinigen vermag! Wehe aber dem, der nur das Eine gelten läßt und ſich dem Andern feindlich entgegenſtellt; das Andre macht ſich dennoch geltend, der Menſch mag ſich anſtellen, wie er wolle, es bezwingt ihn dennoch, aber es wird ein Dämon für ihn, ein

böſes, verderbliches Geſpenſt. Davon wiſſen uns ſchon die Mythen des griechiſchen Alterthums zu berichten. Als der Gott der ſeligen Begeiſterung, Dionyſos, der Freudenbringer, zu den Menſchen kam, da verſagten ihm die Thebaner nüchternen Sinnes die Anerkennung, die Ehre des göttlichen Dienſtes; aber alsbald ergriff ein unheilvoller Wahnſinn ihre Gemüther, und der König des Landes, Pentheus, ward von den Händen ſeiner eignen Mutter zerriſſen.

Friedrich Wilhelm I. war auch ein Feind und Verächter alles deſſen, was der Poeſie, den idealen Lebens-Intereſſen angehört; und auch ihn traf die Strafe durch eine ſeltſame Verkehrung des Sinnes. Er vermochte den Drang für eine poetiſche Geſtaltung des Lebens, bei allem Geltendmachen der Proſa, nicht niederzukämpfen; er bedurfte dennoch eines Ideales, dem er mit Anſpannung aller Kräfte nachrang, aber es war ein Ideal von gar eigner Art, befremdlich an ſich, in unmittelbarem Widerſpruch gegen ſeine ganze ſtaatswirthſchaftliche Thätigkeit und wenig heilbringend für ſeinen Staat und für ſein Volk. Es war das Spiel mit den Soldaten, ihre vollſtändigſt maſchinenmäßige Einübung, vor allen Dingen aber die Anſammlung der rieſigſten Exemplare von Menſchen, welche nur die Erde trug, für den Zweck der militäriſchen Schauſtellung. Wahre, innerliche Liebe empfand er faſt nur für ſeine „lieben blauen Kinder," wie er die Soldaten nannte. Kaum berührte ihn etwas näher, als ihr Geſchick und ihr Verhalten. Als man ihm berichtete, in Berlin habe ſich ein großes Unglück zugetragen, und er dann erfuhr, der Thurm der Petrikirche ſei zuſammengeſtürzt, antwortete er gelaſſen: „Dachte ich doch Wunder was es wäre! ich meinte ſchon der Flügelmann von Glaſenapp wäre geſtorben."

Mit Gleichgültigkeit durfte freilich der Beherrſcher des preußiſchen Staates das Militärweſen nicht behandeln; war doch die ganze Bedeutung des Staates vornehmlich nur auf der Grundlage kriegeriſcher Tüchtigkeit gewonnen worden! Im Gegentheil erforderte die eigenthümliche Lage des Staates, zumal unter den verworrenen Zeitverhältniſſen, die Aufſtellung einer bedeutenden Truppenmacht und deren unnachläſſige Uebung

zum Kriegsdienſt, damit man gegen jeden feindlichen Angriff gerüſtet ſei, falls ein ſolcher nicht ſchon durch die drohende Erſcheinung dieſer Macht zurückgehalten werde. Was Friedrich Wilhelm in dieſer Beziehung für das Militärweſen gethan, darf alſo nur mit Ruhm genannt werden. Die Pflege der Truppen, die Sorge für tüchtige Bewaffnung und Bekleidung, der regelmäßige Dienſt, die Einübung einer außerordentlichen Gleichmäßigkeit und raſchen Bewegung der Regimenter, beſonders beim Feuern, die Inſtandhaltung der Feſtungen und des Kriegsgeräthes, das die Zeughäuſer in ſich ſchloſſen, alles dies war durchaus muſterhaft. In alledem ward Friedrich Wilhelm vornehmlich durch Leopold von Deſſau, den ausgezeichnetſten Exercirmeiſter ſeiner Zeit, aufs Nachdrücklichſte unterſtützt. Die ſtete Vermehrung der Truppen — ihre Geſammtzahl belief ſich am Ende von Friedrich Wilhelm's Regierung bis gegen 89,000 Mann — gab dem preußiſchen Staate allerdings ein höchſt ehrfurchtgebietendes Anſehen.

Nur konnte es billig zunächſt in Frage geſtellt werden, ob überhaupt die Aufſtellung einer ſo großen Macht, und ob all der kleine und doch ſo unſäglich peinvolle Dienſt für die Paraden und Manövres in der That nöthig war, zumal da der bei Weitem größte Theil von Friedrich Wilhelm's Regierung in friedlicher Ruhe hinfloß. Es war eine überaus große Summe von Mitteln und Kräften, welche dadurch dem gemeinſamen friſchen Volksleben entzogen ward. Schlimmer war es, daß durch die Art und Weiſe des Dienſtes dieſe Summe menſchlicher Kräfte zu einem leeren, todten Maſchinenweſen hinabgedrückt ward; noch ſchlimmer jedoch war die Art, wie man den nöthigen Beſtand für das Militär zuſammenbrachte. Dies geſchah theils durch freiwillige, theils durch gewaltſame Werbung, d. h. einfach durch Wegnahme dienſtfähiger Mannſchaft. Das Letztere ward zwar mehrfach verboten, doch half ein ſolches Verbot im Ganzen nicht viel; bei Klagefällen fand ſich durchweg die größere Wahrſcheinlichkeit des Rechts auf Seiten der Werber. Um indeß den vielfältigen Mißbräuchen der Werbung und den häufigen Beſchwerden darüber abzuhelfen, errichtete Friedrich

Wilhelm im J. 1733 das sogenannte Cantonsystem. Der ganze Staat ward in Bezirke, Cantons, eingetheilt, aus denen die einzelnen Regimenter jährlich die nöthigen Ersatzmannschaften auszuheben hatten. Nur ein verhältnißmäßig geringer Theil der Unterthanen war von der Cantonspflicht befreit. Auch dies System war höchst drückend für das Volk, denn die Aushebung geschah zumeist auf sehr willkürliche Weise, und die gewaltsame Werbung blieb dennoch nicht aus. Außerdem wurde indeß auch im Auslande geworben.

Was aber den gesammten Militär-Angelegenheiten, bei aller kräftig durchgeführten Disciplin, dennoch eine ganz verkehrte Gestalt gab, was den Unterthanen Friedrich Wilhelm's zur drückendsten Last ward und ihn vielfach in die verdrießlichsten Verhältnisse mit andern Mächten setzte, das war jene seltsam poetische Sucht — denn anders ist es in der That nicht zu nennen — nach großen, alles gewöhnliche Menschenmaß überschreitenden Figuren. Wo es sich um die Gewinnung eines riesigen Menschen für seine Regimenter handelte, da hörte bei ihm alle Ueberlegung auf, da galt keine der Rücksichten mehr, die sonst sein Thun oder Lassen bestimmten; keine Summe war ihm zu groß, sie für solche Zwecke zu opfern, kaum eine Gewaltthat, ein Verrath zu schwer, als daß er dergleichen nicht gern mit einem verhüllenden Schleier bedeckt hätte. Wer unter den Offizieren seine Gunst erwerben wollte, mußte nothwendig bei den jährlichen Musterungen einige neugeworbene Rekruten von bedeutender Körperlänge vorweisen können; die ausgezeichnetsten Exemplare nahm dann wohl der König, gegen Erstattung der Kosten, in sein Leibregiment. Wer von ihm etwas Schwieriges in politischen Dingen erlangen wollte, hatte ihm nur eine geringere oder größere Anzahl langer Menschen zuzuschicken; er konnte sich dann einer bereitwilligen Aufnahme seines Antrages versichert halten. In allen europäischen Landen waren preußische Werber verbreitet, um die Riesen in ihr Garn zu ziehen; Millionen sind für solche Zwecke in das Ausland gegangen. Je nach der Werbe-Capitulation bezogen die also Geworbenen, besonders die in des Königs Leibregiment, außerordentliche Gehalte, erfreuten sich auch sonst der mannigfal-

tigsten und vorsorglichsten Begünstigungen. Jegliche List und Gewalt ward von den Werbern aufgewandt, um sich der armen Großgewachsenen zu versichern, und war der Fang gut, so konnten sie unbedingt auf den allerhöchsten Beifall zählen. Die Universität Halle beklagte sich einst beim Könige, daß die Soldaten Abends auf offener Straße einen Studenten angefallen und entführt hätten; er schrieb einfach an den Rand der Eingabe: „Sollen nicht raisonniren, ist mein Unterthan." Der preußische Geschäftsträger in London hatte betrüglicher Weise einen irländischen Riesen als Lakai in seine Dienste genommen und ihn dann nach Potsdam zu der königlichen Garde transportiren lassen; er hatte zu dem Zweck vieler Helfershelfer bedurft und eine Summe von 9000 Thalern aufgewandt; Alles das fand jedoch vollkommene königliche Approbation.

Bis zu welchem Grade das System der gewaltsamen „Werbung" ausgebildet ward, bezeugt die folgende Begebenheit, die uns als wahr erzählt wird. Es war durch preußische Werber in Italien ein Geistlicher von bedeutender Körperlänge aufgefangen worden. Die Angelegenheit hatte einen heftigen Briefwechsel mit Rom veranlaßt, und endlich schrieb man drohend von dort aus: die preußischen Werber möchten sich nur einmal im päpstlichen Gebiete blicken lassen, sie würden dann schon erfahren, welches Schicksal ihrer harre; es sei in Rom, in dem und dem Kloster, ein Mönch, der Alles an Körperlänge übertreffe; man möge doch versuchen, auch den zu entführen! Die Einladung war aber, trotz der Drohung, zu lockend, die Aussicht auf den Triumph über die römische Klugheit zu verführerisch, als daß man nicht in der That darauf eingegangen wäre. Nur erforderte die Ausführung des Vorhabens für diesmal einige besondre Vorbereitungen. Ein Major, der die Sache über sich genommen, ward vor der Front seines Regiments cassirt; er ging nach Polen, kaufte sich dort ein Gütchen, lebte einige Zeit still vor sich hin, fand aber hier und dort Gelegenheit, Bekanntschaft mit polnischen Edelleuten und Geistlichen anzuknüpfen. Nach einiger Zeit bemerkte man an ihm eine Neigung für den Katholicismus; die Bekehrungslust der Geistlichen wachte auf, und man drang in

ihn, in den Schooß der allein seligmachenden Kirche überzutreten. Er schien indeß zu keinem rechten Entschluß kommen zu können. In den Gesprächen entwickelte sich allmählig, man wußte nicht, auf wessen Veranlassung, der Gedanke, er müsse nach Rom, an den rechten Quell der wahren Glaubenslehre, gehen. Mit den schönsten Empfehlungen von Seiten der polnischen Geistlichkeit trat er seine Reise nach Rom an, und mit offnen Armen ward er hier empfangen, da es ein gar erfreuliches Beispiel war, einen ehemals preußischen Major bußfertig an der Schwelle der Kirche zu erblicken. Doch auch hier war er noch immer nicht vollständig von der Nothwendigkeit des Uebertritts zu überzeugen. Endlich hörte er, ganz wie zufällig, eine Predigt jenes langen Mönchs. Die schien einen tieferen Eindruck auf ihn zu machen; er suchte fortan die Gesellschaft des Paters und führte mit diesem die erbaulichsten Gespräche. Aber noch immer war soviel von der alten Ketzerei in dem Herzen des Majors, daß die Bekehrung dennoch nur langsam vorschritt. Um das Geschäft in Muße zu vollenden, machte der Major dem Mönche zuletzt den Vorschlag, ihn auf sein Gut nach Polen zu begleiten. Der Mönch willigte ein, ward aber, statt nach Polen, direkt in die Kaserne des Grenadier-Regimentes zu Potsdam geführt.

Tausendfältige Reibungen mit andern Staaten führte das gewaltthätige Benehmen der preußischen Werber herbei. Alle Klagen, alle Beschwerden, die darüber vor Friedrich Wilhelm geführt wurden, waren fruchtlos. Es erweckte nur seinen höchsten Grimm, wenn man im Auslande den Werbern Schwierigkeiten in den Weg legte; denn er hielt sich vollständig überzeugt, daß Gott ihm ein ausschließliches Recht auf die langen Leute gegeben habe, da nur er ihren Werth zu schätzen wisse. Ließ man im Auslande die Werber die von ihnen ausgeübten Ungebührlichkeiten entgelten, so war auch er nicht minder mit Repressalien zur Hand, und mehrfach drohte während seiner Regierung in Folge solcher Angelegenheiten ein sehr ernsthafter Krieg auszubrechen.

So war es Friedrich Wilhelm im Lauf der Jahre gelungen, seiner ganzen Armee ein außerordentliches Ansehen zu geben.

Vor allem bewunderungswürdig aber war seine Garde, die, wie bereits angedeutet, in Potsdam garnisonirte. Die alten Mährchen von den Geschlechtern der Riesen schienen sich hier verwirklicht zu haben, und wohl konnte man meinen, daß durch solchen Verein eine förmliche Riesengeneration erzeugt und fortgebildet werden könne. Der König hatte diese Ansicht in der That; er wandte Alles auf, um das Dasein dieser Gewaltigen in ihren Nachkommen zu verewigen. Er ließ es sich aufs Eifrigste angelegen sein, nun auch Frauen von ähnlich mächtiger Statur für seine Lieblinge zu suchen, und nichts ging über seine Freude, wenn man ihm die Geburt eines jungen Soldatensohnes anmelden konnte, dessen Glieder die Entwickelung zur dereinstigen Riesenschaft deutlich verkündeten. Freilich liefen nicht überall seine Ehestiftungen ganz glücklich ab, und der böse Dämon des Zufalls trieb dabei zuweilen sein neckisches Spiel. So begegnete er einst auf einem Spazierritte bei Potsdam einem großgewachsenen Bauermädchen und bemerkte sogleich zu seinem Begleiter, daß das so recht eine Frau für Macdoll (einen der Riesen, von irländischer Abkunft,) sein würde. Er befahl dem Mädchen, dem Commandanten von Potsdam ein Paar mit Bleistift geschriebene Zeilen zu überbringen. Das Mädchen konnte nicht lesen, doch kam ihr die Sache irgendwie verdächtig vor. Sie bewog also, auf dem Wege nach der Stadt, ein altes Weib, die Abgabe des Papiers zu übernehmen. Nachdem der Commandant dasselbe empfangen, staunte er allerdings bedeutend, da der Zettel befahl, daß die Ueberbringerin augenblicklich mit Macdoll copulirt werden sollte; doch mußte dem königlichen Befehle, so sehr der Irländer sich sträubte, gehorcht werden. Als der König nachher den Zusammenhang erfuhr und aus der Ehe für Macdoll selbst das Schlimmste befürchten mußte, blieb ihm nichts übrig, als dieselbe kraft seiner oberstbischöflichen Gewalt für null und nichtig zu erklären.

Aus allen Landen Europa's war der Bestand der preußischen Armee zusammengebracht; bei Weitem die Mehrzahl von denen, die sich freiwillig den Werbern überliefert hatten, waren Taugenichtse, die diesen Entschluß nur als ein letztes Rettungsmittel

vom Untergange betrachteten. Da war es natürlich, daß man auf ihre Treue nicht ſonderlich bauen konnte, und um ſo weniger, als der Dienſt ſchon an ſich mit tauſendfachen Unbequemlichkeiten verknüpft war. Die Disciplin der Armee konnte ſomit nur durch ein furchtbar ſtrenges Strafgericht aufrecht erhalten werden. Das ſchauerliche Gaſſenlaufen gehörte zu den Schauſpielen, die an den Orten, wo Truppen ſtanden, faſt täglich vorfielen. Wer ſich mit Worten gegen ſeinen Vorgeſetzten verging, mußte dreißig Mal Gaſſen laufen; wer dabei die Waffe zur Hand nahm, wurde ſogleich erſchoſſen. Noch auf viele andre Vergehen ſtand der Tod. So darf es nicht befremden, daß die Deſertion ſehr häufig war, und daß, um ſie zu verhüten, wiederum die ſtrengſten und umfaſſendſten Mittel aufgewandt wurden. Sobald die Lärmkanone, das Zeichen, daß einer deſertirt war, erſcholl, mußte das ganze umliegende Land aufſitzen, den Flüchtling einzuholen. Harte Strafen waren über den verhängt, der dabei ſeine Pflicht verſäumte, noch härtere über den, der vielleicht den Deſerteur durchzuhelfen gedachte. Mit Blitzesſchnelle ward die Kunde von Ort zu Ort getragen, ſo daß es dem Flüchtling faſt unmöglich fallen mußte, die Grenze zu erreichen. War er eingefangen, ſo war ſicherer Tod ſein Loos, — falls er ſich nicht durch anſehnliche Körpergröße auszeichnete, die in dieſen wie in andern Fällen als einziger Milderungsgrund der Strafe galt. —

Sehen wir ab von den ſonderbaren Verirrungen, zu denen Friedrich Wilhelm durch ſeine phantaſtiſche Vorliebe für ein außergewöhnliches Körpermaß verleitet ward, ſo müſſen wir immerhin, wie ſchon oben angedeutet, ſeinen militäriſchen Einrichtungen die gebührende Anerkennung zollen. Für eine Zeit, die nur ſtehende Heere kannte, hatte er das Außerordentliche geleiſtet; ſeine Armee war eine wohlberechnete Maſchine, deren zermalmende Kraft im Falle des Krieges und bei beſonnener Leitung nothwendig zum Siege führen mußte. Sie war der Exiſtenz des Staates ein feſter, faſt undurchdringlicher Schild. So war auch das innere Leben des Staates durch bewunderungswürdige Berechnung und raſtloſe Thätigkeit zu einem überaus ſeltnen und wohlgegliederten maſchinenmäßigen Betriebe einge-

richtet worden. Friedrich Wilhelm konnte seinem Nachfolger neben jener Truppenmacht jährliche Einkünfte von beträchtlich über sieben Millionen Thaler, einen baaren Schatz von fast neun Millionen und in seinen Schlössern ein kostbares Silbergeräth (dazu er einen Theil seiner Einkünfte verwandt hatte) zu einem Werthe von anderthalb Millionen hinterlassen. Freilich war dieser ganze bewunderungswürdige Erfolg durch das ungeheure Opfer, daß alle individuelle Freiheit sich unverbrüchlich dem strengen Gesetze des Staatsganzen beugen mußte, erkauft worden. Fragen wir nun aber nach dem höheren Zwecke, für welchen all diese Gesetze erlassen und ins Leben geführt, all diese rastlose Thätigkeit und Geschäftigkeit gefordert, all diese Opfer dargebracht wurden, so finden wir keine Antwort. Friedrich Wilhelm hatte keinen höheren Zweck, er kannte, er erstrebte keine edlere, geläuterte Entwickelung der menschlichen Natur, er folgte im Wesentlichen nur einem dunklen Instinkte.

Dennoch aber war er ein Werkzeug in der Hand der Vorsehung. Die gewaltige Maschine, die er mit dumpfem Fleiße gebaut, sollte nach ihm vom Geiste angehaucht werden und mit mächtigem Leben eingreifen in den Entwickelungsgang der Geschichte.

Neuntes Kapitel.

Die politischen Ereignisse und die Familien-Verhältnisse unter der Regierung König Friedrich Wilhelm's I. — Verhältnisse zu Holland. — Die Fortsetzung des nordischen Krieges. Stettin. Stralsund. Die Erwerbungen in Pommern. — Umschwung der politischen Verhältnisse Europa's. — Die Königin Sophie Dorothea und ihr Plan einer Doppelheirath mit dem englischen Königshause. — Der hannöversche Bund. — Das Bündniß mit Oesterreich zu Wusterhausen. — Der Kronprinz Friedrich. Seine Mißstimmung mit dem Könige. Sein Fluchtversuch. Das Kriegsgericht. Katte's Hinrichtung. — Der Aufenthalt des Kronprinzen in Cüstrin. — Seine Vermählung. — Allmählige Entfremdung Preußens von Oesterreich. — Polnische Thronangelegenheiten. — Theilnahme an dem Kriege gegen Ludwig XV. — Friedrich Wilhelm's Ende.

Friedrich Wilhelm's politische Thätigkeit war, wie bereits angeführt, ungleich weniger bedeutend, als das, was er für die

Verwaltung seines Staates that und anordnete. Ihm fehlte jener genialische Blick, der das Getriebe der großen Völkerverhältnisse mit Klarheit zu überschauen und den rechten Punkt und die rechte Stunde aufzufinden vermag, um mit eigner fester Thätigkeit eingreifen zu können; der in einer Zeit doppelt nöthig war, wo die Interessen der Völker bereits vollständig in die der Einzelnen — der Fürsten und ihrer Stellvertreter — aufgegangen waren und somit von den mannigfachsten persönlichen Neigungen, Wünschen und Leidenschaften abhängig sein mußten. Doch zogen ihn die politischen Ereignisse schon gleich zu Anfange seiner Regierung lebhaft in ihre Kreise hinein und gaben vorerst Gelegenheit zu einer nicht unbedeutenden Erweiterung und Verstärkung seines Gebietes und seiner Macht.

Zunächst, unmittelbar nach dem Regierungsantritt, war es die Beendigung des spanischen Erbfolgekrieges durch den Utrechter Frieden, was Friedrich Wilhelm's Theilnahme an den politischen Händeln in Anspruch nahm. Hievon und von dem Erwerb von Ober-Geldern, den ihm der Friede brachte, ist bereits im Obigen die Rede gewesen. Daran schlossen sich sodann mancherlei Anforderungen an Holland, die Friedrich Wilhelm, keine Gelegenheit zum rechtlich zu begründenden Erwerb außer Augen lassend, aufzustellen für gut fand. Bei den Holländern begegnete er freilich einer ähnlichen Zähigkeit im Festhalten, wie er in seinen Anforderungen kund gab; darum griff er in einzelnen Fällen auch mit Gewalt durch. So bemächtigte er sich der Baronie Heerstall, im Lüttich'schen, die ihm von dem lüttich'schen Lehnhofe zugesprochen war; obgleich nach der letzten Uebereinkunft, die Friedrich I. mit der Mutter des unmündigen Prinzen von Nassau-Dietz erst vor Kurzem abgeschlossen hatte, die Regulirung der oranischen Erbschaft bis zur Großjährigkeit des Prinzen anstehen sollte. Er machte gegen Holland alte Schuldforderungen von außerordentlichem Belange geltend, auf die die Generalstaaten wiederum nicht, wenigstens nicht in der ausgesprochenen Ausdehnung, eingehen wollten. Nach jahrelangen Verhandlungen wegen dieser und andrer Angelegenheiten kam es endlich dahin, daß die Generalstaaten sich verpflichteten, die Summe von 1,223,000

Gulden terminweise zu zahlen, wogegen die Verwaltung der Herrschaft Heerstall von ihm und den Generalstaaten einstweilen gemeinschaftlich geführt werden sollte. Erst in der späteren Zeit seiner Regierung ging der Besitz Heerstall's, nach einem neuen Vertrage mit den Holländern, völlig in seinen Besitz über.

Vorzüglich folgenreich aber berührte ihn der große nordische Krieg, den Karl's XII. hartnäckiger Trotz und die Ländergier seiner Gegner noch immer in lebhaftem Gange hielten. Beide Parteien, sowohl die Schweden, als auch die nordischen Verbündeten, Rußland, Polen und Dänemark, ließen es sich eifrigst angelegen sein, ihn in ihr Interesse zu ziehen. Peter I. kam persönlich zu ihm nach Berlin und suchte ihn für den Kampf gegen Schweden zu gewinnen. Man wollte sich Stettin's bemächtigen und ihm dann dasselbe übergeben. Friedrich Wilhelm ging hierauf aber nicht ein; er gedachte vorerst die Politik seines Vaters zu befolgen, sich neutral zu verhalten oder doch durch entschiedene Behauptung der Neutralität mehr gesicherte Erfolge zu gewinnen. Darum schloß er mit dem Administrator von Holstein-Gottorp, das an Schweden durch verwandtschaftliche Bande und durch gleiches Bedrängniß, das es von Dänemark erlitt, gefesselt war, am 3. Juli 1713 einen Vertrag, des Inhalts: daß holsteinische und preußische Truppen Stettin und Wismar während der Dauer des Krieges zum Schutz gegen feindlichen Angriff besetzen, auch Stralsund und Rügen auf ähnliche Weise sichern sollten und daß die Rückgabe der besetzten Orte an Schweden nach Beendigung des Krieges und nach Erstattung der Kriegskosten erfolgen sollte. Der Gouverneur von Stettin, Graf Meyerfeldt, ein ehemaliger Begleiter des Schwedenkönigs auf seinen russischen Feldzügen, verwarf jedoch entschieden die Uebergabe der Stadt, im sichern Vertrauen auf die Tüchtigkeit seiner Truppen und auf die Ergebenheit der Bürger, deren ruhmvolle Thaten noch in frischem Andenken waren. Er meldete seinen Entschluß an Karl XII., der noch immer sein abenteuerliches Wesen in der Türkei trieb, und erhielt von diesem vollkommene Billigung.

Die Verwerfung seiner wohlgemeinten Absichten machte Friedrich Wilhelm jetzt geneigt, mehr auf die Wünsche der nor-

diſchen Verbündeten einzugehen. Eine Armee aus ruſſiſchen und ſächſiſchen Völkern, 24,000 Mann ſtark und unter dem Oberbefehl des Fürſten Menzikof, rückte zu Anfang Auguſt (1713) vor Stettin, deſſen Beſatzung nur aus 4000 Mann beſtand. Die letztere hielt acht Wochen lang die Belagerung tapfer aus und machte den Feinden durch muthige Ausfälle zu ſchaffen. Am 28. September aber ward ein fürchterliches Bombardement über die unglückliche Stadt eröffnet, die aus der Zerſtörung des Jahres 1677 noch nicht völlig wieder erſtanden war; ein großer Theil der neugebauten Straßen ward in wenig Stunden in Aſche gelegt. Die Kümmerniſſe, die dem Ruin der Stadt im J. 1677 gefolgt waren, hatten das gewaltige Selbſtgefühl der Bürgerſchaft bereits untergraben; ihre Zuneigung zu der ſchwediſchen Regierung hatte bei den abenteuernden Zügen Karl's XII. und bei der geringen Sorgfalt, die er für das Wohl ſeiner Unterthanen an den Tag legte, nur abnehmen müſſen. Noch kürzlich hatten ſie ſich in einem Bericht an die Regierung mit ſolchen Worten geäußert: „Wir ſind Waiſen und haben keinen Vater; da wir unſern Vater nie mit Augen geſehen, und uns das Herze ſagen will, als ob wir auch nimmer, ach leider! ihn mit Augen ſehen dürften!" So konnte man nicht erwarten, daß ſich die heroiſchen Thaten, durch die ſich Stettin vor ſechs und dreißig Jahren und auch noch früher ausgezeichnet, gegenwärtig noch einmal wiederholen würden. Graf Meyerfeldt erklärte, die Feſtung räumen zu wollen, wenn ihr die Neutralität bewilligt und ſie, nach jenem Vertrage des Königs von Preußen mit dem Adminiſtrator von Holſtein, einſtweilen durch preußiſche und holſteiniſche Truppen beſetzt würde. Es kam darüber ſogleich zwiſchen Menzikof und Friedrich Wilhelm zu näheren Verhandlungen und beide ſchloſſen am 6. October zu Schwedt den Vertrag: daß Stettin, und ſpäter auch Stralſund und Wismar, dem Könige von Preußen als Sequeſter übergeben werden ſollten; daß Pommern fortan weder von den nordiſchen Verbündeten angegriffen, noch es Schweden verſtattet werden ſollte, die letzteren von dort aus anzugreifen; und daß man ſich zur Aufrechthaltung dieſer Beſtimmungen gegenſeitigen Schutz gelobe.

In besondern Artikeln ward Friedrich Wilhelm die Besetzung des ganzen Striches von Pommern von der Oder bis zur Peene verstattet; er aber verpflichtete sich, eine Summe von 400,000 Thalern für die aufgewandten Kriegskosten (die natürlich Schweden bei Zurücknahme des Sequesters zurück erstatten sollte) halb an Peter I., halb an König August zu entrichten. Zwei schwedische Bataillone, die in holsteinische Dienste getreten waren, blieben von der Besatzung Stettin's zurück; zu ihnen rückten schon am 7. October zwei preußische Bataillone ein. Die russischen und sächsischen Truppen wurden dann durch Friedrich Wilhelm bewogen, Pommern zu räumen.

Karl XII. versagte aber auch dem schwedter Vertrage und den Maßregeln, die man in Folge dessen ergriffen hatte, nachdem ihm davon die näheren Nachrichten zugekommen waren, seine Zustimmung. Er bestand auf unbeschränkte Rückgabe seiner deutschen Länder; wegen der Forderung der 400,000 Thaler verwies er den König von Preußen an Holstein-Gottorp. Dies Benehmen drängte Friedrich Wilhelm immer mehr auf die Seite der Gegner Schwedens. Er schloß mit Peter I. einen geheimen Vertrag, worin ihm dieser den festen Besitz Stettins verbürgte, während er dem Zaaren den Besitz schwedischer Provinzen an der östlichen Küste der Ostsee gewährleistete. Er rüstete sich auf den Fall, daß es wegen seiner Ansprüche zum Kriege mit Schweden käme, verstärkte die Besatzung Stettins, ließ die Werke dieser Festung ausbessern und auch Anclam und Demmin mit seinen Truppen besetzen.

Inzwischen war Karl XII. endlich seiner abenteuerlichen Existenz unter den Türken müde geworden. Er verließ Demotika bei Adrianopel, wo man ihn zuletzt gefangen gehalten hatte und kam nach einem sechszehntägigen scharfen Ritte, auf dem ihm nur ein Begleiter hatte folgen können, am 22. Nov. 1714 zur mitternächtigen Stunde vor Stralsund an. „Ich bin gekommen," so sagte er zu dem Commandanten, in dessen Schlafgemach er sich führen ließ und der, in Hast vom Lager springend, die Kniee des langentbehrten Herrn umfaßte, „ich bin gekommen, den Schriftwechsel abzukürzen; ich bring' eine eiserne Schreibfeder mit, um die

Verträge zu unterzeichnen, die in meiner Abwesenheit geschlossen sind." Dann schrieb er unverzüglich an Friedrich Wilhelm, zeigte diesem seine Rückkehr an und nahm seine Freundschaft für die Beilegung der verworrenen Verhältnisse in Anspruch. Friedrich Wilhelm antwortete nicht minder freundschaftlich, ließ zugleich aber auch dem schwedischen Könige die Opfer darlegen, die er zum Besten der schwedisch-deutschen Besitzungen dargebracht und deren Rückerstattung er nun ebenso fordern müsse, wie die Aufrechthaltung der anderweitigen Bestimmungen, die er in diesen Angelegenheiten inzwischen mit den nordischen Verbündeten getroffen habe. Karl bezeigte jedoch keine Lust darauf einzugehen. Weitere Verhandlungen über diese Punkte führten zu nichts. Auch die Vermittelung, die von Seiten andrer Mächte, zuletzt von Seiten Frankreichs, versucht ward, blieb fruchtlos; man bemühte sich, Friedrich Wilhelm andre Garantieen für seine Forderungen, wenn er das besetzte Gebiet den Schweden räume, zu geben; aber er fand dadurch seinen Ansprüchen kein Genüge gethan, hatte überhaupt auch kein sonderliches Verlangen mehr, Stettin und die Herrschaft über den Oderstrom, die sein Großvater einst mit so gewaltiger Anstrengung erstrebt, wiederum aufzugeben. Man sah voraus, daß keine friedliche Ausgleichung mehr erfolgen könne, und rüstete auf beiden Seiten mit allen zu Gebote stehenden Mitteln. Friedrich Wilhelm verstärkte die Besatzung Stettin's immer mehr, und ließ daselbst ein Magazin für 15000 Mann anlegen. Alle Häuser der Festung, mit Ausnahme derer der Geistlichen, waren mit preußischen Truppen belegt. So wurde auch die Stadt Wollin durch neue Schanzen eifrigst verstärkt und die Besatzung dieser Stadt und der ganzen Insel Wollin bedeutend vermehrt.

Karl XII., der inzwischen zwar zur Verstärkung seiner Macht in Stralsund ebenfalls nicht müßig gewesen war, beschwerte sich darüber nachdrücklichst, vermochte aber keine Aenderung in Friedrich Wilhelms Benehmen zu veranlassen, da auch er dessen Anforderungen nicht befriedigte. Endlich, am 22. April 1715, landete Karl mit einer Truppenabtheilung auf der Insel Usedom und bemächtigte sich der preußischen Schanzen, die auch

dort angelegt waren und ſandte die kleine Beſatzung, die er gefangen genommen hatte, an Friedrich Wilhelm zurück; er erklärte dabei, die Inſel Uſedom ſei widerrechtlich, da ſie nicht zum Sequeſter gehöre, von Preußen beſetzt worden, er aber könne ſie zur angemeſſenen Vertheilung ſeiner Truppen nicht entbehren. Friedrich Wilhelm betrachtete das Unternehmen als unmittelbaren Friedensbruch, da Uſedom, als auf der öſtlichen Seite der Peene belegen, allerdings zum Sequeſter mitgerechnet werden müſſe. Der Ausbruch des Krieges war nunmehr entſchieden. Der ſchwediſche Geſandte in Berlin erhielt Befehl, die Reſidenz binnen 24 Stunden zu verlaſſen; er erwiderte, ſein Herr habe ihm dazu nur 12 Stunden geſtattet. Alle preußiſche Unterthanen wurden bei Lebensſtrafe aus den ſchwediſchen Dienſten zurückberufen. Die holſteiniſchen Beſatzungstruppen, die noch immer in Stettin ſtanden, wurden raſch und vorſichtig entwaffnet und entfernt und die ſchwediſche Regierung, die ſeither noch an dem Orte geblieben war, aufgelöſt. Eine zahlreiche, mit allem Nöthigen wohl verſehene Armee verſammelte ſich unverzüglich vor Stettin und bezog dort ein Lager, wohin ſich Friedrich Wilhelm ſelbſt am 28. April begab. Zur Führung der Staatsgeſchäfte ließ er dem Geheimen Rathe eine eigenhändige Inſtruction zurück, deren Schluß, bezeichnend für die Eigenthümlichkeiten ſeines Charakters, alſo lautete: „Es ſoll an Meine Frau von allem geſagt und ihr mit um Rath gefragt werden. Dieweil ich aber ein Menſch bin und kann todt geſchoſſen werden, ſo befehle ich ſie alle miteinander, vor Fritz (den Kronprinzen) zu ſorgen, da ihnen Gott vor belohnen wird, und ich gebe ihnen allen von meiner Frau an meinen Fluch, daß Gott ſie möge ſowohl zeitlich als ewig ſtrafen, ſofern ſie mir nach meinem Tode nicht nach Potsdam in der alldaſigen Schloßkirche in ein Gewölbe begraben. Sie ſollen kein Feſtin machen, bei Leib und Leben, keine Ceremonie und Feſtin, als daß ſie ſollen die Regimenter in der Nähe das Gewehr nehmen und ſchießen laſſen. Ich bin verſichert, daß ſie alles das mit der größten Exactitude von der Welt beſtellen, als der ich allezeit eifrig, ſo lang ich lebe, Euer Freund ſein werde.“

So ſtand Schweden nunmehr, einzig auf die eignen, ſchon ſehr erſchöpften Kräfte geſtützt und ohne irgend eine auswärtige Hülfe, zahlreichen Feinden gegenüber. Die Gelegenheit zum Erwerb auf ſchwediſche Koſten war zu günſtig, als daß ſich die Zahl der letzteren nicht noch weiter hätte vermehren ſollen. Auch Hannover trat jetzt dem großen nordiſchen Bunde bei, indem Dänemark demſelben gegen eine Geldſumme und andre fördernde Theilnahme Bremen und Werden, die es den Schweden bereits entriſſen hatte, abtrat. Nur mit Frankreich befand ſich Schweden noch in einem freundſchaftlichen Verhältniſſe; dieſe Macht aber war ſeit dem ſpaniſchen Erbfolgekriege zu erſchöpft, als daß ſie anders als mit Worten hätte helfen können. Daran ließ ſie es freilich nicht fehlen. Ein franzöſiſcher Unterhändler, Graf Croiſſy, kam zu Friedrich Wilhelm in das Lager, richtete hier aber nichts aus. Dann ging er nach Stralſund und ſchrieb an Friedrich Wilhelm einen Brief, der ihm ein Bild von der Unüberwindlichkeit des Schwedenkönigs entwerfen ſollte; nicht bloß die Feſtung Stralſund ſei, durch ihre natürliche Lage und durch die künſtlichen Werke, ganz unangreifbar, ſondern auch die ſchwediſchen Offiziere und Soldaten ſeien von einem Muthe und einer Herzhaftigkeit beſeelt, daß es über alle Vorſtellung gehe und ihm die Worte fehlten, es auszuſprechen. Friedrich Wilhelm dankte dem franzöſiſchen Grafen verbindlichſt, daß er ihm eine ſo umſtändliche Nachricht von der kriegeriſchen Verfaſſung des Schwedenkönigs gegeben; da der Brief aber nur hievon ſpreche, ſo müſſe er an deſſen friedliebender Geſinnung, die der Graf bevorwortet, ſehr zweifeln.

Es hatte ſich nach und nach in dem von den Preußen beſetzten Pommern ein bedeutendes Heer geſammelt. Mit Einſchluß der däniſchen und ſächſiſchen Hülfsvölker war daſſelbe über 50,000 Mann ſtark. Friedrich Wilhelm führte den Oberbefehl; ihm zur Seite ſtand ſein Freund, der kriegserfahrene Fürſt Leopold von Deſſau. Die Armee zog ſich um Stralſund zuſammen, wohin ſich Karl XII. mit 9000 Mann tapfrer und von dem Heldengeiſte ihres Führers allerdings erfüllter Truppen zurückgezogen hatte. Die Belagerung konnte indeß nicht ſofort

begonnen werden, da es vorerſt nöthig war, Wolgaſt und Uſedom, auch die Peenemünder Schanze auf der Inſel Uſedom, die von einem geringen ſchwediſchen Truppencorps 17 Tage hindurch aufs Tapferſte vertheidigt ward, zu nehmen. Auch andre unvorhergeſehene Verzögerungen kamen hinzu; doch ward durch alles das der endliche Sturz der ſchwediſchen Macht nicht mehr verhindert. Am 19. October wurden die Laufgräben vor Stralſund eröffnet, am 2. November die Feſtung zuerſt beſchoſſen. Bald darauf ging den Schweden eins ihrer ſtärkſten Außenwerke durch kühnen Ueberfall verloren. Dies Außenwerk ſtieß an die See; der General-Adjudant des Königs, von Köppen, der in ſeiner Jugendzeit als Cadett in Stralſund geſtanden hatte und ſich der vortheilhaften Badegelegenheiten am Ufer der See wohl erinnerte, wußte, daß hier eine ſeichte Stelle war, die man ohne allzugroße Beſchwer durchwaten konnte. Er führte ein anſehnliches preußiſches Truppencorps zu nächtlicher Stunde hindurch, während ein heftiger Angriff von andrer Seite die Aufmerkſamkeit der Schweden in Anſpruch nahm. Von beiden Seiten bedrängt, wurden die ſchwediſchen Regimenter, welche hier ſtanden, faſt völlig aufgerieben.

Doch überzeugte man ſich, daß Stralſund ſchwerlich zum Fall zu bringen ſein würde, ſo lange man die Stadt nicht auch von der Seeſeite angreifen konnte. Zu dieſem Behuf war es nöthig, vorerſt ſich der gegenüber liegenden Inſel Rügen, die die Schweden noch beſetzt hatten, zu bemächtigen. Leopold von Deſſau unternahm den Angriff, indem er 20,000 Truppen auf Transportſchiffen nach der Inſel überführte. Alle Anordnungen für eine raſche und unbehinderte Landung waren mit größter Umſicht getroffen; Fürſt Leopold hatte hierüber einen Tagesbefehl erlaſſen, der alle Umſtände berückſichtigte und an deſſen Schluß es hieß: „Die Bravour wird nicht zu commandiren ſein, weil es lauter ehrliche brave Leute, von denen man nichts anderes, nächſt göttlicher Hülfe und Beiſtand, zu vermuthen hat. An keine Retirade wird nicht zu gedenken ſein.“ Die Landung ging am 15. Novbr. glücklich von Statten; die preußiſchen Truppen bezogen ein Lager, das Leopold gleich für die Nacht mit ſtarken

Verschanzungen umgeben ließ. Die Vorsicht war nicht überflüssig, denn schon am nächsten Morgen, noch vor Tagesanbruch, griff Karl XII., der eilig herangezogen war, das Lager mit äußerster Heftigkeit an. Von beiden Seiten ward mit bewunderungswürdigstem Heldenmuthe gefochten, bis Karl XII., an der Spitze der Seinen, verwundet unter sein Pferd stürzte und aus dem Getümmel fortgetragen werden mußte. Jetzt war der Sieg auf Seiten der Preußen; die Schweden flüchteten nach der alten Fährschanze, und mußten sich, dort 700 Mann stark, ergeben.

Karl war glücklich nach Stralsund entkommen. Graf Croissy suchte aufs Neue durch Vermittelungsvorschläge die letzte Gefahr abzuwenden, doch wieder umsonst. Tag für Tag drangen nunmehr die Verbündeten in den Werken der Festung weiter vor, bis auch die letzte Verschanzung, trotz Karl's heldenmüthiger Tapferkeit, der bis auf den letzten Mann aushielt, in ihre Hände fiel. Alles ward nunmehr zum Sturm in Bereitschaft gesetzt. Als Karl solchergestalt auch die letzte Hoffnung aufgeben mußte, flüchtete er am 22. December auf einem Fischerboote, dem man durch das Eis einen Weg brechen mußte, nach Schweden, von wo er vor sechszehn Jahren in kühner Kriegslust ausgezogen war. Am Tage nach seiner Abreise ergab sich Stralsund und wurde, nebst Rügen und Pommern bis zur Peene, dem Könige von Dänemark eingeräumt.

Auch Wismar ging in kurzer Frist den Schweden verloren. Schweden hatte nun alle seine Besitzungen in Deutschland eingebüßt, und der Krieg war beendet. Doch dauerte es noch geraume Zeit, ehe der Friede geschlossen ward. Dänemark und Rußland, die noch weitere Wünsche hatten, blieben einstweilen noch unter den Waffen; überhaupt aber spalteten sich jetzt die Interessen der Mächte des großen nordischen Bundes, und um so mehr, als die, zum Theil sehr bedeutenden Veränderungen der anderweitigen politischen Verhältnisse Europa's auch auf sie ihren Einfluß ausübten. Mehrere Jahre verstrichen unter fruchtlosen Verhandlungen; man kam zu keinem Abkommen über die Beilegung und Feststellung der nordischen Angelegenheiten. Endlich

gab der unerwartete Tod Karl's XII. den Ausschlag. Er war in Norwegen eingefallen und belagerte Friedrichshall; am 11. December 1718 fand man ihn dort in einem Laufgraben erschossen, schwerlich von einer feindlichen Kugel. Jetzt zeigte man sich schwedischer Seits geneigter, den Frieden nöthigen Falls auch mit Opfern zu erkaufen. Die Verhandlungen wurden, wie mit andern Mächten, so auch mit Preußen eröffnet. Am 1. Febr. 1720 wurde der Friede mit Preußen zu Stockholm geschlossen. Schweden trat an Friedrich Wilhelm Stettin nebst Vorpommern bis zur Peene, den Inseln Usedom und Wollin, sowie den beiden kleinen Orten, die es auf der Ostseite des Oderthales besessen, Damm und Gollnow, ab; wogegen der König von Preußen eine Summe von zwei Millionen Thalern zahlte und den Einwohnern des an ihn abgetretenen Landstriches Erhaltung aller Priviligien und freie Ausübung der Religion versprach. Gleichzeitig ward Bremen und Verden an Hannover abgetreten. Vorpommern jenseit der Peene und Rügen gingen dagegen von der dänischen Herrschaft wieder unter die schwedische zurück und blieben unter derselben noch fast ein volles Jahrhundert.

So war denn errungen, was der große Kurfürst mit so unsäglichen Anstrengungen erstrebt hatte. König Friedrich Wilhelm erfüllte Alles, was sein Ahnherr den Stettinern zur Wiederaufnahme der Stadt versprochen hatte und ließ es sich höchlichst angelegen sein, alle alten sowie die neuerlich erfolgten Uebel, durch welche Stettin heimgesucht war, zu heilen. Jene prachtvollen Thore, mit denen er die erneuten und ansehnlich verstärkten Festungswerke der Stadt schmückte, bezeugen es, wie werth er diese Erwerbung hielt. —

Mit dem Ende des nordischen Krieges war der bedeutende Einfluß, den Schweden lange Zeit auf die Angelegenheiten des nordöstlichen Europa ausgeübt hatte, erloschen. Statt seiner hatte sich Rußland, durch die gewaltigen und höchst umfassenden Bestrebungen Peters des Großen, zu einer einflußreichen und gebietenden Macht erhoben. Zugleich waren aber auch unter den politischen Verhältnissen des Westens bedeutende Veränderungen vorgegangen. In England war am 12. August 1714 die Königin

Anna gestorben und die Regierung, da sie keine Kinder hinterließ, an das Haus Hannover übergegangen. Der Kurfürst von Hannover, der Enkel der Schwester König Karl's I. von England, hatte, als Georg I., den englischen Thron bestiegen; doch lebte noch der Thron-Prätendent, der Sohn Jakob's II. und Bruder der Königin Anna, dessen Partei Ludwig XIV. einst gegen König Wilhelm, den Oranier, genommen und der seine Ansprüche noch keineswegs aufgegeben hatte. Ein Jahr nach dem Tode Anna's, am 1. September 1715, war auch Ludwig XIV., der so vielfache Erschütterungen über die europäischen Verhältnisse herbeigeführt, von der Bühne des Lebens abgetreten. Er starb in seinem sieben und siebenzigsten Jahre und hinterließ ein verarmtes Land und ein ödes Haus. Vier Jahre vor ihm war sein Sohn, drei Jahre vor ihm sein älterer Enkel zu Grabe getragen. Als Erbe des Thrones war nur ein unmündiger Knabe, sein Urenkel, übrig geblieben, der im J. 1710 geboren war und nunmehr als Ludwig XV. die Krone empfing. Die Regentschaft während der Minderjährigkeit des jungen Königs hatte der Neffe Ludwigs XIV., der Herzog Philipp von Orleans, an sich gerissen. Hiemit war aber König Philipp von Spanien wenig zufrieden; er meinte, daß ihm, als dem Oheim des französischen Thronerben, ein ungleich näheres Recht auf die Regentschaft zustehe; auch hatte er zwar auf die Thronfolge in Frankreich verzichtet, glaubte jedoch, daß diese Verzichtleistung nicht gelte, falls der unmündige Ludwig XV. ohne Nachkommen sterbe. Ueberhaupt zeigte sich jetzt in der spanischen Regierung ein lebhaft emporstrebender Geist, weniger zwar in dem Könige selbst, als in dessen thätigem und unternehmendem Minister, dem Kardinal Alberoni, und in Philipp's zweiter Gemahlin, der Prinzessin Elisabeth von Parma, die ihre Erhebung dem Kardinal verdankte und mit diesem in Gemeinschaft die politischen Angelegenheiten betrieb. Die beabsichtigte Vereinigung Spaniens und Frankreichs in der Hand Philipps V. war aber dem englischen Könige, Georg I., so wenig genehm, wie dem Regenten Frankreichs; und da Georg zugleich eine auswärtige Verbindung zum Schutz gegen die Ansprüche des Prätendenten suchte, so

kam es alsbald zwischen ihm und Frankreich zu einem Vertheidigungsbündniß, dem auch die Generalstaaten beitraten.

Alberoni's und Elisabeth's Pläne gingen aber noch weiter, nemlich auf die Wiedererwerbung der italienischen Besitzungen, die Spanien an Oesterreich verloren hatte; damit sollten Elisabeth's Söhne versorgt werden. Sofort wurde gerüstet und zuerst, im J. 1717, Sardinien, im folgenden Jahre Sicilien erobert. Doch wandte das Glück den spanischen Waffen bald den Rücken. Das österreichische Kaiserhaus trat mit Frankreich, England und Holland zu einer Quadrupelallianz zusammen; die Fortschritte der Spanier in Italien wurden gehemmt und sie zugleich mit glücklichem Erfolge von Frankreich und von England, gegen welches letztere sie den Prätendenten mit reichlicher Unterstützung ausgesandt hatten, bekämpft. Die spanische Königin sah sich genöthigt, nachdem sie bereits den Kardinal Alberoni hatte fallen lassen müssen, ihre Pläne auf Italien aufzugeben, doch sollte ihr ältester Sohn eine Anwartschaft auf die zu eröffnenden Reichslehen Parma, Piacenza und Toscana, erhalten. Am 17. Febr. 1720 wurde der Friede geschlossen; ein Congreß in Cambrai sollte über die näheren Bestimmungen entscheiden. Jetzt glaubte Spanien, und vornehmlich die Königin, das bisher befolgte System verändern zu dürfen; rasch ward eine nähere Verbindung mit Frankreich angeknüpft und sogar eine Doppelheirath zwischen dem spanischen und dem französischen Königshause beschlossen. Die älteste Tochter Philipp's V. ward als künftige Braut für Ludwig XV. nach Frankreich, eine französische Prinzessin als Braut für den Infanten Don Carlos nach Spanien gesandt.

Doch blieb es auch bei dieser Gestaltung der politischen Verhältnisse nicht gar lange. Die allerpersönlichsten Verhältnisse beherrschten jetzt, da die absolute Souveränetät der regierenden Häupter überall das entscheidende Gesetz geworden war, die europäische Politik, und fort und fort, je nach dem Wechsel der persönlichen Interessen und Launen, wechselte auch die gegenseitige Stellung der Staaten. Wieder traten andre Forderungen und Wünsche in den Vorgrund. Zunächst sind die des Kaisers, Karl's VI., anzuführen. Die vorzüglichste Richtschnur seiner politischen Thä-

tigkeit bildete das Erbfolgegeſetz, welches er für ſein Erbreich unter dem Namen der „pragmatiſchen Sanction“ erlaſſen hatte und zu deſſen Sicherſtellung er die vielſeitigſten Bürgſchaften zu gewinnen wünſchte; dieſem Geſetze zufolge ſollten die öſterreichiſchen Beſitzungen ſtets ungetheilt nach dem Rechte der Erſtgeburt vererbt werden, und zwar ſollten ſie, in Ermangelung von Söhnen, ſtets auf die zunächſt erbberechtigten Töchter, — dann in derſelben Weiſe auf die nächſten Seitenverwandten männlichen oder weiblichen Geſchlechts übergehen. Der Kaiſer ließ ſich die allgemeine Anerkennung dieſes Geſetzes um ſo mehr angelegen ſein, als ihm der einzige Sohn ſchon in der Wiege geſtorben war und er nun, da er keine Ausſicht mehr auf einen zweiten Sohn hatte, die Thronfolge ſeiner Tochter Maria Thereſia zu ſichern wünſchte. Außerdem lag ihm die Förderung einer oſtindiſchen Handelscompagnie, die er nach Erwerbung der ehemals ſpaniſchen Niederlande zu Oſtende geſtiftet hatte und die, wie weiland der preußiſche Seehandel, von den großen Seemächten mit eiferſüchtigem Auge betrachtet ward, ebenfalls ſehr am Herzen. — Die ſpaniſche Königin und ihr Gemahl waren mit den Beſtimmungen des Friedens wenig zufrieden; auch geſchah nur wenig zur Erledigung ihrer ſonſtigen Wünſche, die dem Congreſſe vorbehalten waren. Eine unvermuthete Beleidigung von Seiten der franzöſiſchen Regierung löſte das Band mit dieſer ſo raſch, wie es geſchloſſen war. Der Herzog von Bourbon, welcher nach dem im J. 1723 erfolgten Tode des Herzogs von Orleans die Staatsangelegenheiten leitete, wünſchte den jungen König möglichſt ſchnell zu verheirathen, und zwar mit einer Tochter des ehemals polniſchen Königes, Stanislaus Lescinski, dem man ein Aſyl im Elſaß angewieſen hatte. Ohne Weiteres ward die ſpaniſche Prinzeſſin, die vorher für Ludwig XV. beſtimmt geweſen war, nach Spanien zurückgeſchickt, worauf man dort natürlich das Gleiche that und unverzüglich alle Verbindung mit Frankreich abbrach. Spanien hatte ſich ſchon Oeſterreich genähert; dieſe Beleidigung gab ſchnell den Ausſchlag. Durch Hülfe eines gewandten Unterhändlers, Ripperda, ward am 30. April 1725 zu Wien ein Bündniß zwiſchen beiden Staaten

geschlossen, in welchem Spanien dem Kaiser seine pragmatische Sanction gewährleistete und seine Handels-Interessen zu fördern versprach, wogegen dieser die Anwartschaft auf jene italienischen Lehen für den Infanten Don Carlos bestätigte. Auch verband man sich zu gegenseitiger Hülfe für den Fall eines feindlichen Angriffs.

So standen nunmehr, nach all diesen Schwankungen der Politik, der Kaiser und Spanien auf der einen Seite, Frankreich und England auf der andern, einander gegenüber. Beiden Parteien mußte daran gelegen sein, die gemeinsame Macht durch weitere Bündnisse zu verstärken. Der König von Preußen, der über verhältnißmäßig bedeutende Einkünfte und über ein zahlreiches und wohlgeübtes Heer zu gebieten hatte, bildete eine Macht, die man unter solchen Verhältnissen nicht übersehen, die vielmehr, nach der einen oder der andern Seite hin, sehr wohl den Ausschlag geben konnte. So wurde Friedrich Wilhelm aufs Neue in die allgemeinen politischen Interessen Europa's hineingezogen.

Friedrich Wilhelm's politische Gesinnung war sehr einfach und, was ihre Grundlage betrifft, sehr achtungswürdig. Wie seinen Vorfahren, so lag auch ihm, nächst der Sorge für den eignen Staat, vor Allem das Heil Deutschlands am Herzen. Ein festes Zusammenhalten der Glieder des deutschen Staatskörpers schien ihm vor Allem nöthig, um dadurch wieder eine ehrenhafte Stellung dem Auslande gegenüber erwerben zu können. Aus diesem Grunde und zugleich aus unwillkürlicher Ehrfurcht vor jener altgeheiligten Bedeutung des kaiserlichen Namens trieb ihn sein Gefühl auf die Seite des Kaisers und machte es ihn bereit, die Interessen des letzteren zu theilen. Nur war freilich das Gewebe der politischen Verhältnisse viel zu bunt durcheinander geschlungen, um an demselben so nach bloßem Antriebe des Gefühles mitarbeiten zu können; dazu gehörten eine sehr große Besonnenheit, eine kluge, umsichtige Berechnung, ein klar bewußter Wille und ebensoviel festes Beharren wie geschickte Nachgiebigkeit; alles das war aber, wie bereits bemerkt ist, nicht die Sache Friedrich Wilhelm's. Von Seiten des kaiserlichen Hofes

blieb man nach wie vor eifersüchtig auf die preußische Macht; und Friedrich Wilhelm gedachte, trotz seines Respektes vor dem Kaiser, doch seiner eignen landesherrlichen Hoheit nichts zu vergeben und ebensowenig seine Dienste ohne Lohn zu verkaufen. Dazu war er, eben weil ihm jene umsichtigere Besonnenheit fehlte, von seinen Launen und somit auch von denjenigen Personen abhängig, die diesen Launen auf geschickte und unverfängliche Weise zu schmeicheln wußten; und weil er dann und wann auch wohl einer solchen Abhängigkeit inne ward, so war er wiederum in gleichem Grade leicht mit Mißtrauen zu erfüllen. So entbehrte natürlich sein politisches Benehmen eines jeden festeren Haltes.

Mancherlei Umstände kamen nach und nach zusammen, um die gemüthliche Neigung, die Friedrich Wilhelm ursprünglich für den Kaiser fühlte, zu untergraben und statt ihrer ein mehr und mehr gespanntes Verhältniß hervorzurufen. Hatte man von Seiten des kaiserlichen Hofes es schon nicht sonderlich genehm halten können, daß Friedrich Wilhelm jene ansehnliche Erweiterung seiner Macht in Pommern erwarb, so war man anderweitigen Vergrößerungsplänen natürlich noch weniger hold. Der wichtigste von diesen Plänen galt der Erwerbung von Jülich und Berg, auf die Friedrich Wilhelm, in Folge der Erbverbrüderung, welche der große Kurfürst im J. 1666 mit Pfalz-Neuburg geschlossen hatte, Anspruch machte; denn im J. 1716 war Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg gestorben und ihm sein Bruder Karl Philipp, der keine männliche Erben hatte, als der letzte dieses Hauses gefolgt. Der Kaiser aber, der Sohn einer pfalz-neuburgischen Prinzessin, war nicht gewillt, diesen Anspruch anzuerkennen, und um so weniger, als bei jener Erbverbrüderung auch die Ansprüche des Hauses Pfalz-Sulzbach, des nächsten Erben von Pfalz-Neuburg, unberücksichtigt geblieben waren. Dann hatte Friedrich Wilhelm, in Uebereinstimmung mit Peter I. von Rußland, den Plan entworfen, einen seiner Vettern mit der verwittweten Herzogin von Kurland, einer Nichte Peter's, zu vermählen, wodurch dies Herzogthum, das unter polnischer Oberhoheit stand, natürlich mehr unter preußischen Einfluß gekommen wäre; dem widersprach aber der König von Polen aufs Entschie-

denſte, und auch dem Kaiſer mußte ein ſolcher Plan Beſorgniſſe erwecken. Außerdem hatte Friedrich Wilhelm's ernſtliche Fürſprache für die Proteſtanten, die in einigen Reichslanden, wie auch in Polen, Bedrückungen erlitten, zur Vermehrung der Spannung gedient, beſonders aber der Umſtand, daß Friedrich Wilhelm, als ſein Fürwort nichts half, eine Sequeſtration über einige Beſitzungen der katholiſchen Geiſtlichkeit in ſeinen Staaten verhängte.

Das freche Unternehmen eines Abenteurers, Clement, kam hinzu, um das geſpannte Verhältniß ſchon faſt zur offnen Flamme anzuſchüren. Dieſer Menſch hatte ſich in allerlei untergeordneten politiſchen Stellungen umhergetrieben und dadurch eine große Kenntniß von allerlei Staats- und Perſonal-Geheimniſſen erworben; zugleich verſtand er es, fremde Handſchriften auf das Täuſchendſte nachzuahmen. Er kam nach Berlin und trat vor dem Könige ſo zuverſichtlich auf, wie weiland der Goldmacher Don Caetano vor Friedrich I. Er theilte Friedrich Wilhelm den furchtbaren Plan mit, den Oeſterreich und Polen geſchmiedet hätten: ihn aufzuheben, gefangen zu ſetzen, den Kronprinzen katholiſch zu erziehen und unter Vormundſchaft des Kaiſers zum Könige zu machen; die angeſehenſten Perſonen in Friedrich Wilhelm's Umgebung, ſelbſt ſeine Vertrauten, wie Fürſt Leopold von Deſſau und der Miniſter Grumbkow, ſeien bereits dafür gewonnen. Falſche Briefe, die Clement dem Könige vorlegte, ſchienen dieſen Eröffnungen die ſicherſte Beſtätigung zu geben. Der König ward ob ſolcher Verrätherei von der tiefſten Hypochondrie und von Argwohn gegen alle ſeine Umgebungen erfüllt; er ſchlief geraume Zeit nur mit ein Paar Piſtolen unter ſeinem Kopfkiſſen, und es dauerte lange, ehe es zu einer genügenden Unterſuchung kam, die dann den frechen Betrug enthüllte. Clement ward hingerichtet. Das Lügengewebe war damit zerriſſen, aber das, ſchon von Natur mißtrauiſche Gemüth des Königs blieb fortan, weil ſeine Ehrlichkeit einmal ſo arg hintergangen war, nur noch mehr mit Argwohn erfüllt. Auch kamen wiederum noch andre Dinge hinzu, das mißliche Verhältniß mit dem kaiſerlichen Hofe zu erhalten. So die Befehle, die preußiſche Beſatzung aus Emden jetzt endlich wieder abzuführen, und die Grafſchaft Tecklenburg, die Friedrich I.

erkauft hatte, an ein andres Haus, welches darauf Anspruch machte, gegen Erstattung der Kaufsumme zurückzugeben. Vor Allem aber der Schutz, den die magdeburgische Ritterschaft in ihrem Widerstreben gegen Friedrich Wilhelm's Anordnungen von Seiten des Kaisers und des Reichshofrathes fand.

So war die Lage der Dinge, als jenes Wiener Bündniß zwischen dem Kaiser und Spanien abgeschlossen ward. Kurz vor dessen Abschluß hatte auch ein für den Nordosten Europa's sehr wichtiges Ereigniß stattgefunden. Peter I. von Rußland war am 8. Februar 1725 gestorben und seine Gemahlin, Katharina I., ihm in der Regierung gefolgt. Man argwöhnte, daß sie die Absicht habe, Hannover für ihren Schwiegersohn, den Herzog von Holstein-Gottorp, der im nordischen Kriege durch Dänemark beeinträchtigt war, zu erobern, und daß sie zu dem Endzweck mit dem österreichischen Kaiserhofe ein Bündniß schließen würde. Georg I., König von England und Kurfürst von Hannover, hatte also die gewichtigsten Gründe, sich um Preußens Freundschaft zu bewerben. Er war der Vater von Friedrich Wilhelm's Gemahlin, Sophie Dorothea; dies verwandtschaftliche Verhältniß und Friedrich Wilhelm's gegenwärtige Mißstimmung gegen den Kaiser kamen seinen Wünschen förderlich entgegen. Am Meisten aber arbeitete ihm zunächst das Interesse, welches Sophie Dorothea für sich befolgte, in die Hände.

Sophie Dorothea war eine weiblich beschränkte Natur. Sie kannte nur den engen Gesichtskreis der Familie; sie strebte nur, das persönliche Ansehen der letzteren, und dadurch ihr eignes, nach Möglichkeit zu erhöhen. Sie hatte dazu einen besondern Plan entworfen, und arbeitete an dessen Ausführung mit unermüdlicher Ausdauer und selbst mit hartnäckigem Eigensinne, zu wie mannigfachen Mißverhältnissen mit ihrem königlichen Gemahle das auch im Verlauf der Zeit führte, und wie bitter auch der Zwiespalt war, den sie dadurch im Innern der Familie hervorrief. Der König hielt sie wegen ihrer haushälterischen Tüchtigkeit und wegen ihrer unbescholtenen Sittlichkeit sehr werth; das hinderte aber nicht, daß auch sie zuweilen die Ausbrüche seiner Laune auf sehr unerfreuliche Weise hinnehmen mußte. Sehr

übel wurden dieſe, wenn die Intereſſen, die ſie befolgte, mit den ſeinigen in Conflict geriethen. Dennoch ließ ſie ſich durch Nichts in den Anſprüchen auf ihre mütterlichen Rechte und auf die Sorge für eine glänzende Ausſtattung ihrer Kinder beſchränken; ſie wich zuletzt nur dem energiſchen Machtgebote des königlichen Willens. Der Plan, den ſie befolgte, war eine Doppelheirath zwiſchen dem preußiſchen Königshauſe und dem ihres Vaters. Ihre beiden älteſten Kinder, die Prinzeſſin Wilhelmine und der Kronprinz Friedrich, ſollten mit denen ihres Bruders, dem damaligen Herzog von Glouceſter, nachherigen Prinzen von Wales, und deſſen Schweſter Amalie, vermählt werden. Sie hatte ſowohl ihren Gemahl, als auch ihren Vater und Bruder dafür zu gewinnen gewußt, obwohl es ihr nicht ganz leicht geweſen war, die letzteren dazu zu bewegen, und die Ausflüchte, die dieſe vorbrachten, Friedrich Wilhelm mehrfach erbittert hatten. Schon im J. 1723 war die Doppelheirath vorläufig beſchloſſen worden.

Jetzt wurde Alles gethan, das Band noch feſter zu ziehen. Man erregte hannöverſcher Seits in Friedrich Wilhelm große Sorge vor öſterreichiſchen und ruſſiſchen Angriffen, ſtellte ihm allerlei vortheilhafte Erwerbungen, zu denen er in Folge eines Bündniſſes gelangen ſollte, in Ausſicht, und verſprach ihm, was auf ihn eine vorzüglich ſtarke Anziehungskraft ausübte, für ſein Leibregiment lange Rekruten aus Hannover und Frankreich. Da endlich auch mehrere preußiſche Miniſter, und namentlich der umſichtige Ilgen, für ein Bündniß Preußens mit England und Frankreich waren, ſo ward ein ſolches am 3. September 1725 zu Hannover abgeſchloſſen. Die drei Mächte verbanden ſich zur gemeinſchaftlichen Vertheidigung aller ihrer Staaten und ihrer Rechte durch Aufſtellung einer beſtimmten Truppenzahl für den Fall eines feindlichen Angriffs; auch ſollte ſich keine von ihnen in eine Verbindung einlaſſen, die dem Intereſſe der andern irgend zuwider ſein könnte. Unter den beſondern Beſtimmungen des Bündniſſes, die in geheimen Artikeln enthalten waren, wurde dem preußiſchen Könige auch ſein Anſpruch auf Jülich und Berg gewährleiſtet und zur Unterſtützung deſſelben, für den Fall der Noth, anſehnliche Kriegshülfe zugeſagt.

Es währte nicht gar lange, so meldete sich bei Friedrich Wilhelm die Reue über den Schritt, den er eingegangen war. Sein ehrlich deutsches Gemüth machte ihn bittre Vorwürfe, daß er sich soweit mit Fremden eingelassen hatte und daß die Verbindung ihn möglicher Weise nöthigen würde, wozu es damals in der That allen Anschein hatte, seine Waffen gegen den Kaiser zu kehren. Dazu kam, daß seine beiden Verbündeten ihm etwas herrisch begegneten; auch fühlte er wohl, daß er bei einem Kriege mit Oesterreich und Rußland sich in der gefährlichsten Lage befinden werde und Geld und Soldaten — seine liebsten Schätze — für sehr unsichre Erfolge opfern müsse. Ueberdies waren ihm die Franzosen in Grund der Seele verhaßt, und auch zu seinem Schwiegervater, König Georg, der ihm in stolzer, hofmeisternder Weise zu begegnen pflegte, fühlte er gar keine Zuneigung, während ihm der Thronerbe des letzteren, sein Schwager, seit früher Kindheit geradehin zuwider war. Endlich that König Georg gar nichts, um seinen persönlichen Wünschen zu genügen. Weder kam es über die beabsichtigte Doppelheirath zu einem urkundlich gesicherten Abschlusse, noch fanden sich die versprochenen langen Rekruten ein. Besonders diese letztere Vernachlässigung erzürnte Friedrich Wilhelm ungemein; er ging in Folge seines Aergers so weit, daß er im Hannöverschen eigenmächtig eine erhebliche Anzahl großen Volkes ausheben ließ. Eine solche Gewaltthätigkeit mußte natürlich eine sehr ernstliche Spannung unter den Verbündeten hervorrufen.

Von Seiten des kaiserlichen Hofes war man aber auch nicht müßig gewesen. Ueber das Hannöversche Bündniß hatte man hier bald die nöthige Nachricht erhalten, und man sah ein, wie gefährlich Preußens Beitritt zu dem Bunde der Gegner werden konnte. Man mußte Alles thun, um Preußen entweder in das österreichische Bündniß herüber zu ziehen oder dasselbe doch so weit in die österreichischen Interessen zu verwickeln, daß wenigstens der Bund mit England und Frankreich nicht ferner bestehen konnte. Die Intriguen und Kabalen, die am preußischen Königshofe jetzt so gut stattfanden, wie früher unter König Friedrich I., gaben dazu die erwünschte Anknüpfung, und auch an einem geschickten

Unterhändler fehlte es nicht. Zwischen der preußischen Königin und den ersten Vertrauten und Günstlingen des Königs, dem Fürsten von Dessau und dem Minister von Grumbkow, war bittre Feindschaft; dem Einflusse, den die erstere auf den König zur Durchführung ihrer Wünsche zu behaupten suchte, arbeiteten die letzteren, obgleich auch zwischen ihnen heftige Feindschaft entstanden war, aus allen Kräften entgegen. Den entscheidendsten Einfluß auf den König wußte Grumbkow zu gewinnen, ein behaglicher Lebemann, der gern Fünf gerade sein ließ, der aber, durch sein Naturell unterstützt, vortrefflich auf die Sinnesrichtung, auf die Eigenheiten und Launen des Königs einzugehen verstand, der Geradheit und Biederkeit aufs Angemessenste zur Schau trug, doch dabei keinen Gewinn verschmähte, vielmehr die Förderung des letzteren zur eigentlichen Richtschnur seines Benehmens machte. Schon seit einiger Zeit stand er förmlich im österreichischen Solde und ließ es sich eifrig angelegen sein, über alle Dinge, die am preußischen Hofe vorfielen, Bericht zu erstatten. An ihm fand der Graf Seckendorf, der österreichischer Seits zum Unterhändler ausersehen war, den willkommensten Stützpunkt. Man hätte, um Friedrich Wilhelm's Geneigtheit für Oesterreich zu gewinnen und ihn darin festzuhalten, keinen besseren Unterhändler finden können. Seckendorf war ein Mann von großer Gewandtheit und Erfahrenheit; er verschmähte kein Mittel, um zu dem erwünschten Ziele zu gelangen; und dabei wußte er, wie Grumbkow, mit dem er schon befreundet war, sein ganzes Benehmen aufs Vollständigste nach den Liebhabereien und Launen des Königes einzurichten. Mit größter Unbefangenheit, den Zweck seines Kommens klüglich verschleiernd, trat er in Berlin auf. Er begab sich auf den Paradeplatz, unter den Fenstern des Königs, und machte sich als eifriger Beobachter der Truppenübungen zu schaffen. Der König, der am Fenster seine Pfeife rauchte und dem kein fremdes Gesicht entging, fragte Grumbkow, wer das sei. Grumbkow nannte den Namen und ließ Einiges von den taktischen und politischen Kenntnissen des Grafen einfließen. Der König fragte, warum er ihm nicht seinen Besuch mache? Grumbkow erwiderte, er habe das dem Grafen auch schon vor-

geſtellt; der ſei aber ſehr beſchränkt mit der Zeit; er habe nur einen raſchen Abſtecher nach Berlin gemacht, um das erſte Militär der Welt durch eigne Beſichtigung kennen zu lernen. Nichts reizte den König mehr als Widerſpruch; er öffnete ſogleich das Fenſter und rief den Grafen zu ſich herein. Das Geſpräch zwiſchen Beiden kam bald auf die politiſchen Verhältniſſe der Gegenwart; Seckendorf wußte nach und nach des Kaiſers perſönliche Geſinnungen gegen Friedrich Wilhelm in das vortheilhafteſte Licht zu ſtellen und alle Schuld der gegenſeitigen Mißhelligkeiten auf den Drang der Umſtände und auf die Rathſchläge der kaiſerlichen Miniſter zu werfen. Friedrich Wilhelm ward ganz gefeſſelt von den erfreulichen Ausſichten, die ſich ihm durch ſolche Darlegung eröffneten; da könne ja, meinte er, das freundſchaftlichſte Verhältniß angebahnt werden. Seckendorf pries ſich glücklich, zu ſo guter Stunde nach Berlin gekommen zu ſein; für ihn gebe es keinen ſchöneren Gedanken, als für die Ausſöhnung zwei ſo erhabener Häupter thätig zu ſein; ſein Urlaub gehe zwar zu Ende, doch nehme er es über ſich, noch zu bleiben, bis ein Courier, den er mit einem Bericht, über die freundſchaftlichen Geſinnungen des Königs nach Wien ſenden wolle, zurückgekehrt ſei. Der Courier ging auch ſogleich ab und kam nach der nöthigen Friſt, die er unfern verweilt hatte, mit einem kaiſerlichen Schreiben zurück, das die vollgültigſten Verſicherungen des Wohlwollens brachte und Seckendorf zum bevollmächtigten Miniſter am preußiſchen Hofe ernannte.

Jetzt wurde aufs Eifrigſte an einem Bündniß zwiſchen beiden Mächten gearbeitet. Beſtechungen der preußiſchen Miniſter und Generale, ſelbſt Gundlings, dem das Tabaks-Collegium, ſo ſehr es ihn verhöhnte, doch in politiſchen Dingen wie einem Orakel glaubte, wurden nicht geſpart; eben ſo wenig großgewachſene Menſchen für die Regimenter des Königs. Es gab dabei aber manche ſchwierige Punkte zu erledigen, vor allen den über Friedrich Wilhelm's Anſprüche auf Jülich und Berg, in denen dieſer auf keine Weiſe etwas nachzulaſſen gewillt war, während der Kaiſer nicht daran dachte, dieſelben in der That irgendwie anzuerkennen. Gleichzeitig wandte aber auch die ent-

gegengesetzte Partei, und namentlich die Königin, Alles an, den Abschluß dieses Bündnisses zu hintertreiben; auch empfing Friedrich Wilhelm von französischer und hannöverscher Seite einige weitere Zugeständnisse. Doch war er einmal in zu lebhaftem Zuge, seiner natürlichen Neigung und Gesinnung zu folgen, als daß die Bemühungen der Gegenpartei jetzt noch einen namhaften Erfolg hätten ausüben können. Er ging soweit, daß er seinen Ansprüchen auf Jülich entsagte und nur auf den Erwerb von Berg, welches seinen seitherigen rheinischen Besitzungen zunächst benachbart war, bestand. So kam es am 12. October 1726 in Wusterhausen zum Abschluß des Bündnisses mit dem Kaiser. Oesterreich und Preußen gewährleisteten einander ihre Besitzungen und versprachen sich gegenseitige kriegerische Beihülfe für den Fall des Angriffes. Rücksichtlich der jülich-bergischen Erbfolge versprach der Kaiser, Alles anzuwenden, um Preußen den Erwerb des Herzogthums Berg und der Grafschaft Ravenstein zu sichern; sei es nicht möglich, Pfalz-Sulzbach binnen sechs Monaten zum Aufgeben seiner Ansprüche auf diese Besitzungen zu vermögen, so solle das ganze Bündniß als nicht geschlossen angesehen werden. Gleichzeitig hatte der Kaiser aber auch schon dem Hause Pfalz-Sulzbach die gesammte Erbfolge gewährleistet; doch dachte man in Wien, Friedrich Wilhelm nach Ablauf der sechs Monate durch weitere Versprechungen schon noch länger hinhalten zu können, und schlimmsten Falls hatte man für jetzt doch einen ernstlichen Bruch seines Verhältnisses mit England und Frankreich herbeigeführt.

Durch den Wusterhauser Vertrag war die äußerliche politische Stellung Preußens für eine geraume Zeit entschieden. Zwar begann jetzt erst das recht leidenschaftliche Spiel der beiden Parteien am Berliner Hofe, von denen eine jede ihren Willen durchzusetzen bemüht war, doch führte das zu keinen anderweitigen Resultaten. Oesterreichischer Seits verstand man es vortrefflich, da das Haus Pfalz-Sulzbach durchaus Nichts von seinen Ansprüchen aufgab, den König von Jahr zu Jahr hinzuhalten; auch fand dieser eine innerliche Genugthuung darin, in der Bahn zu bleiben, die ihm Gesinnung und Naturell vorgezeichnet hatten.

Als im J. 1727 König Georg I. von England ſtarb und ſein Sohn Georg II. ihm in der Regierung folgte, trug dies Ereigniß nur dazu bei, Friedrich Wilhelm näher an den Kaiſer hinzudrängen, da ſein Schwager ihm, wie ſchon bemerkt, perſönlich verhaßt war. Auch ließ es ſich die kaiſerliche Partei eifrigſt angelegen ſein, dieſen Haß zu fördern, und als die preußiſchen Werber ſich im Hannöverſchen, wie gewöhnlich, ſchwere Ungebührlichkeiten erlaubt hatten, drohte ſogar alles Ernſtes, im Sommer 1729, ein Krieg auszubrechen; nur mit Mühe ward das Schwerdt wieder in die Scheide zurückgedrückt. Dann ſah ſich auch Oeſterreich veranlaßt, ſeine Bemühungen zur Erhaltung der preußiſchen Freundſchaft zu verdoppeln; denn im Herbſte deſſelben Jahres verließ Spanien unerwartet das öſterreichiſche Bündniß und ſchloß mit Frankreich und England einen freundſchaftlichen Vertrag, dem auch die Generalſtaaten beitraten. —

Die Gemeinheit der politiſchen und der perſönlichen Intereſſen dieſer Zeit, das unwürdige Gaukelſpiel, das man mit Preußen und ſeinem Könige trieb, die unerfreuliche Rolle, die der letztere darin übernahm — dieſe Dinge ſind nicht geeignet, uns mit Theilnahme bei dem Anblick jener diplomatiſche Fechterkünſte und ihrer niedrigen Mittel und Werkzeuge verweilen zu laſſen; auch iſt es überflüſſig, näher darauf einzugehen, da ſo kleinliche Beſtrebungen nicht geeignet ſein konnten, denkwürdige Thaten und Erfolge hervorzubringen. Dennoch hat dieſe Zeit ihre große hiſtoriſche Bedeutung. Denn unmittelbar verflochten in dies widerwärtige Getriebe und weſentlich abhängig davon war das herbe Jugendſchickſal eines Mannes, der nachmals als der größte und genialſte all ſeinen Zeitgenoſſen voranleuchten ſollte.

Die Königin hatte ihren Plan wegen der Doppelheirath mit dem engliſch-hannöverſchen Hauſe keineswegs aufgegeben; mit unüberwindlicher Standhaftigkeit hielt ſie daran feſt, ſo wenig ſie ihren Vater und Bruder zu einer beſtimmten, definitiven Erklärung bewegen konnte, ſo erfolgreich die öſterreichiſchen Machinationen dem entgegen arbeiteten, ſo oft ſie ihren Gemahl, den König, durch ihre Zähigkeit aufbrachte und ſich und die Ihrigen einer unfreundlichen, ſelbſt rohen und tyranniſch

grauſamen Behandlung ausſetzte. Sie war um ſo weniger davon abzubringen, als zugleich ihre beiden älteſten Kinder, nachdem in dieſen eignes Urtheil und eigner Wille ſich entwickelt hatten, ihrem Plane völligen Beifall ſchenkten. Ueberhaupt war ſie von früh an eifrigſt bemüht geweſen, ſich ihre mütterliche Herrſchaft über die Gemüther ihrer Kinder zu ſichern; ſie prägte ihnen zu dem Zweck gelegentlich ſogar Ungehorſam gegen die Befehle des Vaters ein. Dadurch legte ſie den Grund zu einem Zwieſpalt im Innern der Familie, der dann durch die gänzliche Charakter-Verſchiedenheit der vorzüglichſt Betheiligten, des Königs und des Kronprinzen, einen furchtbar erſchreckenden Ausgang nehmen mußte.

Der Kronprinz Friedrich, am 24. Jan. 1712 geboren, war eine zart organiſirte, geiſtig belebte Natur. Man war in ſeinen erſten Jahren nicht ohne Sorge um ſeine Geſundheit geweſen, da, wie bereits erzählt, zwei ältere Prinzen bald nach ihrer Geburt geſtorben waren, und da er, wie nicht ſelten die Kinder, in denen ein frühreifer Geiſt ſich zu entwickeln beginnt, gar oft ſtill und in ſich verſunken erſchien. Die erſte Erziehung der Kinder, und ſo auch die des Kronprinzen, hatte Friedrich Wilhelm ganz der Sorge der Mutter überlaſſen. In ſeinem ſiebenten Jahre ward er männlichen Erziehern überwieſen und dieſen Alles ſorgſam vorgeſchrieben, was die Ausbildung des Prinzen ganz dem Sinne des Königes gemäß fördern konnte. Strenge Gottesfurcht, Sittlichkeit und Leutſeligkeit, genügender Unterricht in den Dingen des praktiſchen Wiſſens, Fernhaltung alles deſſen, was dem gelehrten Wiſſen und dem Luxus des Lebens angehört, die vollkommenſte Ausbildung zum tüchtigen Soldaten und entſchiedene Liebe zum Soldatenſtande, dazu ſollten die Erzieher den Prinzen von früh auf anhalten. Die Weichheit und Zartheit in dem Charakter des Prinzen war aber wenig geeignet, ihm die Gunſt des Vaters zu erwerben; je mehr ſich ſeine Natur zum ſelbſtändigen Bewußtſein entwickelte, um ſo verſchiedenartiger geſtaltete ſich ſein Charakter von dem des Vaters, um ſo größer ward die Entfremdung, die zwiſchen beiden eintrat. Der Religionsunterricht ward ihm auf die trockenſte

pedantiſche Weiſe beigebracht und konnte ſomit in einem Herzen, dem äußere Glaubensnormen nicht genügten, das tiefer ausgefüllt ſein wollte, keine Wurzel faſſen; der Geiſtliche, der ihn unterrichtete, klagte, daß er in der Kenntniß der religiöſen Dinge keine ſonderlichen Fortſchritte mache. Um ſo lebhafter ging er auf andre geiſtige Genüſſe ein, wenn ſich ihm ſolche darboten. Die lebhafteſte Anregung empfand ſein Geiſt in der Beſchäftigung mit der franzöſiſchen Literatur, deren feines, blitzend ſchimmerndes Gewand ihn unwiderſtehlich an ſich zog. Ebenſo leidenſchaftlich gab er ſich muſikaliſchen Beſchäftigungen hin; in dem weichen Hauch der Flöte, die er mit Eifer übte, fand er den Ausdruck für das, was, unbegriffen, ſein Inneres bewegte. Solche Neigung zu Dingen, die das praktiſche Leben ſo wenig berühren konnten, war aber keineswegs nach dem Sinne des Königs. Noch ſchlimmer war es, als dieſer bemerken mußte, daß der Sohn den maſchinenmäßigen Soldatendienſt nur gezwungen verrichtete, daß das geſammte, mühſam durchgebildete Exercitium ihm wenig Intereſſe einflößte und daß er die knappe, unbequeme Uniform und den ſteifen Zopf gelegentlich gern mit bequemen, franzöſiſch modernen Kleidern und mit einer zierlichen Friſur vertauſchte. Noch weniger Theilnahme ſchenkte der Sohn den Jagdvergnügungen und den ſonſtigen Erholungen des Vaters. Die Scherze, die dem letzteren wohlgefielen und ihn zum Lachen brachten, waren nicht geeignet, auch den Sohn anzuregen; er zeigte ſich dabei kalt und zurückhaltend; dagegen konnte er über Dinge, die dem Vater als ernſt und heilig galten, nicht allemal ſeine Laune oder ein flüchtiges Witzwort unterdrücken. Der Vater ſuchte dieſem ganzen Benehmen nach ſeiner derben, durchgreifenden Art entgegenzuarbeiten; der Sohn, der keinen eigentlichen Grund vor ſich ſah, ſo zu ſein wie es der Vater wollte, ſetzte den väterlichen Befehlen wohl Trotz und Eigenſinn entgegen. Es kam zu ſehr unangenehmen Auftritten zwiſchen beiden.

In der innigſten geiſtigen Uebereinſtimmung lebte Friedrich indeß mit ſeiner, drei Jahre älteren Schweſter, der Prinzeſſin Wilhelmine. Literatur und Muſik trieb er gemeinſchaftlich mit ihr. Die Königin, den geiſtigen Intereſſen keineswegs ſo

abhold wie ihr Gemahl, unterstützte solche Bestrebungen soviel sie vermochte. Dadurch bildete sich ein vorzüglich vertrautes Verhältniß zwischen den Dreien aus; bereitwillig schlossen sich die Kinder den Wünschen der Mutter rücksichtlich jener Doppelheirath an, und dies um so mehr, als sie dadurch die Aussicht auf ein freudenreicheres Leben, als ihnen die Gegenwart darbot, zu erhalten vermeinten. Friedrich selbst schrieb in der Angelegenheit an seine Tante nach England. Die gesammte österreichische Partei des Hofes, und der König nicht ausgeschlossen, ward dem Prinzen und der Prinzessin ein willkommner Gegenstand für den Erguß satirischer Laune, daran es beiden auf keine Weise fehlte. Aber dem Könige ward dies Zusammenhalten der Dreie doppelt verhaßt. Eifersüchtig beobachtete er die Schritte der Königin, und sie ebenso die seinigen. Es fehlte nicht an Zwischenträgern, Horchern, und Angebern, die das Mißverhältniß, das ihnen Vortheil bringen konnte, nach Kräften förderten.

Der Zwiespalt sollte aber noch weiter gesteigert werden. König August von Polen, der den polnischen Thron für das sächsische Haus erblich zu machen und dazu Friedrich Wilhelm's Hülfe in Anspruch zu nehmen wünschte, suchte ein freundschaftliches Verhältniß mit dem letzteren anzubahnen. Nach einigen vorläufigen Verhandlungen erfolgte eine glänzende Einladung für Friedrich Wilhelm und auch für den Kronprinzen nach Dresden. August war Meister in Allem, was dem Genusse und der Lust des Lebens angehörte; der wunderbare Rausch, der die Gäste in Dresden umgab und der gegen die bürgerliche Schlichtheit des Berliner Lebens nur allzusehr abstach, war schon geeignet, das Gemüth des sechszehnjährigen Prinzen zu betäuben. Gern mittheilsam mit seinen Freuden und forschbegierig in Bezug auf die geschlechtliche Enthaltsamkeit seines neuen Freundes, die auf den Thronen dazumal fast unerhört war, legte König August dem preußischen Könige, und bei der Gelegenheit auch dem Kronprinzen, einige verführerische Schlingen. Von Friedrich Wilhelm's wohlgepanzerter Brust glitten die Pfeile ab, aber der leicht erregbare Kronprinz erlag der Versuchung. Er kehrte nach Berlin nicht so heim, wie er gegangen war. Die erneute

ſtrenge Aufſicht von Seiten des Vaters konnte nicht allen ferneren Ausſchweifungen vorbeugen. Friedrich fand Freunde, die ihn bei ſeinen Abenteuern hülfreich unterſtützten, zuerſt in dem Lieutenant von Keith, der dann aber, als das vertrauliche Verhältniß dem Könige mißfiel, nach Weſel verſetzt ward; hernach in dem Lieutenant von Katte. Der letztere, ein unbeſonnener junger Wüſtling, war für Friedrich beſonders gefährlich, denn nicht ohne Geiſt hatte er ſich ein beſondres philoſophiſches Syſtem zurechtgelegt, darin er all ſein Thun durch Principien hinreichend zu beſchönigen wußte. Friedrich ward ſein lernbegieriger Schüler. Endlich hatte der letztere für ſeine Studien und für ſeine Vergnügungen mehr Geld nöthig, als ihm der ſparſame Vater auszuſetzen für gut fand; er mußte Schulden machen.

Auch von dieſen Dingen ward dem Könige Mancherlei, Wahres und Falſches, hinterbracht. Sein Unmuth und ſein Groll über das Betragen des Sohnes nahmen fortwährend zu, und als er gar auch von dem Schuldenmachen hörte, da kannte ſein Zorn ſchon keine Grenzen mehr. Er begegnete dem Prinzen auf die entehrendſte Weiſe, oft in Gegenwart großer Geſellſchaften. Die ſchimpflichſten Worte mußte dieſer anhören, die rohſte, grauſamſte Behandlung dulden. In den Augenblicken des Jähzornes war der König aller Beſonnenheit beraubt, und es gab Momente, in denen er den Sohn mit eigner Hand erdroſſelt haben würde, wäre dieſer nicht durch Andre befreit worden. Zu alledem mußte Friedrich ſich oft vom Vater die Feigheit vorwerfen laſſen, daß er all dieſe Schmach erdulden könne; er ſelbſt, Friedrich Wilhelm, würde bei ſolcher Behandlung in ſeiner Jugend tauſendmal davongelaufen ſein; aber dazu gehöre Muth. Es bedurfte aber wahrlich dieſer Mahnung nicht, um Friedrich den Aufenthalt im väterlichen Hauſe völlig unerträglich zu machen. Bald ſtand der Entſchluß, ſich durch eine Flucht den täglichen Mißhandlungen zu entziehen, in ihm feſt. Er gedachte zu ſeinem Oheim nach England zu gehen, wo er günſtige Aufnahme und Schutz zu finden hoffte. Er wartete nur auf eine paßliche Gelegenheit, die freilich bei dem Argwohn, mit dem der Vater ſein Thun verfolgte, und bei der Furcht, die faſt eine jede

Hülfe von andrer Seite unmöglich machte, sehr schwer zu gewinnen war.

Plötzlich schien ein unerwarteter Glücksstern alle Kümmernisse der königlichen Familie verscheuchen zu wollen. Wie Friedrich Wilhelm durch die österreichischen Versprechungen wegen der jülich-bergischen Erbfolge fort und fort hingehalten ward, so waren die Hoffnungen seiner Gemahlin wegen der Doppelheirath durch die Versprechungen ihres Bruders, des Königes von England, fort und fort genährt worden, ohne daß der letztere jedoch eine schließliche Erklärung gegeben hätte. Dennoch hatte sie in ihren Bemühungen am Hofe ihres Bruders nicht nachgelassen und diesen endlich geneigt gemacht, ihre Wünsche vollständig zu erfüllen. Im April 1730 erschien ein außerordentlicher Gesandter von Seiten Englands, der Ritter Hotham, in Berlin und brachte dem Könige den Antrag, die Prinzessin Wilhelmine dem Prinzen von Wales zu vermählen und am Tage der Vermählung die englische Prinzessin Amalie dem preußischen Kronprinzen zu verloben; für die Prinzessin Wilhelmine verlange der König von England keine Mitgift, dagegen wolle er seiner Tochter 100,000 Pfund Sterling mitgeben, auch seinen künftigen Schwiegersohn zum Statthalter von Hannover machen. Als einzige Bedingung dieser höchst vortheilhaften Anerbietungen ward die Entfernung Grumbkow's verlangt, dessen Verrath der preußischen Sache an Oestreich man aus aufgefangenen Briefen zur Genüge beweisen könne. Wahrlich! wäre dieser Antrag angenommen worden, er hätte auf die Entwickelung des preußischen Staates unberechenbare Folgen ausüben können; doch sollte dieser Staat nicht durch das Anlehnen an eine fremde Macht, sondern ganz aus eigner Kraft das werden, was er geworden ist. Bei der großen Gefahr, die in Folge des Antrages und der daran geknüpften Bedingung dem österreichischen Interesse drohte, wandte Seckendorf Alles an, um Friedrich Wilhelm, der bereits mit offner Freude darauf eingegangen war, mit Argwohn gegen diese unerwartete Gunst zu erfüllen. Er ließ es ahnen, daß man dadurch nur dem persönlichen Einflusse des Königes entgegenzuarbeiten suche; die Statthalterschaft in Hannover, die dem

Kronprinzen versprochen worden, solle nur dazu dienen, diesen von dem Vater ganz unabhängig zu machen; die Entfernung des unschuldigen Grumbkow solle nur das Mittel werden, englisch gesinnte Minister an dessen Stelle zu schieben; die Briefe endlich, die man aufgefangen haben wollte, würden sogut nachgemacht sein, wie die mit denen vor dreizehn Jahren Clement ein so großes Aufsehen gemacht habe. Seckendorf hatte das Gemüth des Königes nur zu gut gekannt. Als Hotham dem letzteren die aufgefangenen Briefe überreichte, warf Friedrich Wilhelm sie ihm ins Gesicht und hob den Fuß gegen ihn auf. Durch diese handgreifliche Antwort waren denn die neugeknüpften Unterhandlungen aufs Vollständigste abgebrochen.

Je freudiger die Hoffnung gewesen war, welche das Erscheinen des englischen Gesandten hervorgerufen hatte, um so düstrer wurden die Aussichten, als jener auf so unwürdige Begegnung Berlin sofort wieder verließ. Friedrich dachte aufs Neue nur an Flucht. Die beste Gelegenheit dazu schien sich darzubieten, als der König im Sommer des Jahres (1730), verschiedene fürstliche Höfe zu besuchen, eine Reise durch das südliche Deutschland machte und den Prinzen mitnahm. Alles ward im Einverständniß mit Katte verabredet; dieser, der in Berlin zurückblieb, sollte von dort voraus nach England gehen, daselbst für Friedrich zu unterhandeln; der letztere wollte bei der ersten günstigen Gelegenheit die Reisegesellschaft des Vaters verlassen. Auch Keith in Wesel ward in das Geheimniß gezogen. Katte aber, leichtsinnig und schwatzhaft, behielt das Geheimniß so wenig bei sich, daß bald alle dabei interessirten Personen Kunde davon hatten; auch dem Könige war dasselbe ohne Zweifel mitgetheilt worden. Drei Offiziere der Reisegesellschaft erhielten strengen Befehl, auf alle Schritte des Kronprinzen zu achten. Man war über Anspach, Augsburg und Ludwigsburg gegangen und befand sich auf dem Wege nach Mannheim. Der Zufall wollte es, daß man genöthigt ward, in dem Dorfe Steinfurt unfern von Sinzheim in Scheunen zu übernachten. Friedrich schlich sich am frühen Morgen aus der Lagerstatt hinweg; aber sein Thun war nicht unbeachtet geblieben. Eben wollte er

ſich auf das Pferd werfen, um davon zu eilen, als jene Offiziere herbeikamen und ihn mit Gewalt nöthigten, ſein Vorhaben wieder aufzugeben. Doch war das noch kein vollkommnes Zeugniß der beabſichtigten Flucht. Die Reiſe ward bis Frankfurt fortgeſetzt, von wo man zu Waſſer den Main und den Rhein abwärts gehen wollte. In Frankfurt empfing der König durch einen Eilboten ein Schreiben von dem Lieutenant Katte in Erlangen, einem Vetter des Berliner Katte, und im Einſchluß deſſelben einen Brief des Kronprinzen an den letzteren, den die Poſt unſeliger Weiſe an jenen befördert und in dem der Prinz ſich über die Maßregeln des ganzen Vorhabens ausgeſprochen hatte. Jetzt war das Zeugniß da, deſſen der König gegen den Prinzen bedurfte. Unverzüglich ward dieſer in einer der Jachten, die für die Waſſerreiſe beſtellt waren, in ſicherm Gewahrſam genommen; als der König eintrat und den Sohn erblickte, fiel er über dieſen her und ſchlug ihm mit ſeinem Stocke das Geſicht blutig. „Nie hat ein brandenburgiſches Geſicht ſolche Schmach erlitten!“ rief Friedrich aus. Die Offiziere drängten ſich zwiſchen Vater und Sohn und bewogen jenen, ſeinen Platz in der andern Jacht zu nehmen. So ward der Prinz rheinab nach Weſel geführt. Dort wollte ihn der König verhören; aber die männlich trotzigen Antworten des Sohnes weckten ſeinen Jähzorn aufs Neue dermaßen, daß er ihn mit dem Degen durchbohrt haben würde, wäre ihm nicht der Gouverneur von Weſel in den Arm gefallen. Man brachte ihn endlich dahin, daß er das Verhör des Prinzen Andern überließ. Er begab ſich nach Berlin. Der Prinz wurde unter ſichrer Bedeckung nach Mittenwalde, unfern von Berlin, und von dort in kurzer Friſt nach der Feſtung Cüſtrin geführt.

Tauſend wilde und verworrene Gedanken gährten in der Bruſt des Königs durcheinander. All der ſchlimme Argwohn, zu dem ſein Gemüth von Natur geneigt war, fand in dem Fluchtverſuch des Sohnes die willkommenſte Nahrung; aller Haß gegen den mißrathenen Sohn mußte durch das, was der Argwohn vorausſetzte, zur Genüge gerechtfertigt erſcheinen. Was einſt Clement gelogen, was Seckendorf ihm jüngſt bei des Ritters Hotham

Anwesenheit in das Ohr geflüstert hatte, stand jetzt, wie mit Flammenschrift geschrieben, vor seinen Augen. Der Fluchtversuch mußte mit einem ausgedehnten Complott zusammenhängen, welches vielleicht dazu bestimmt war, ihn um Thron und Leben zu bringen; für solchen Frevel an der geheiligten Majestät des Königs aber mußte fürchterliche Rache gefordert werden. Dann, wenn ihn diese Phantasieen verließen und es ihn wohl trieb, die Sache aus einem natürlicheren Standpunkte zu sehen, blieb der Sohn doch immer der Offizier, der wider seinen Eid die Fahne verlassen hatte; es blieb das Verbrechen der Desertion, welches sein Kriegsrecht nicht minder mit den härtesten Strafen belegte und welches nun der begangen hatte, der inskünftige der Hort und Vertreter des Rechts sein sollte. Wie konnte der, der sich also gegen den Gehorsam aufgelehnt, dereinst geeignet sein, das Werk seines Lebens fortzusetzen?

Der König hatte gleich nach der Festnehmung des Prinzen in Frankfurt die Frevelthat des letztern nach Berlin gemeldet. Er hatte strengsten Befehl gegeben auch Katte und Keith festzusetzen. Keith hatte Friedrich, noch von Frankfurt aus, durch ein Paar mit Bleistift geschriebene Zeilen warnen lassen, und dieser hatte Geistesgegenwart genug gehabt, sich unverzüglich auf ein Pferd zu werfen und die holländische Grenze, so wie späterhin England glücklich zu erreichen. Für Katte hatte Friedrich nicht sorgen zu dürfen gemeint, da er nach seiner Berechnung längst Berlin im Rücken haben mußte. Dieser aber hatte in unbegreiflichem Leichtsinn mit der Flucht gesäumt; und obgleich schon das Gerücht von der Verhaftung des Kronprinzen nach Berlin kam, obgleich man absichtlich mit der Ausführung des Befehls zu seiner eigenen Verhaftung zögerte, so lange es irgend schicklich war, so fand ihn dennoch die ausgesandte Wache noch in seiner Wohnung. Als der König nach Berlin kam, ließ er sich Katte vorführen. Auch über ihn fiel er in seinem wilden, ungebändigten Zorne her und mißhandelte ihn auf grausame Weise, bis man ihn bat, ein ordentliches Verhör anstellen zu dürfen. Katte konnte natürlich nicht mehr bekennen, als er wußte; für das Weitere berief er sich auf des Kronprinzen Papiere, die er der

Prinzessin Wilhelmine übergeben habe. Gegen die Prinzessin, gegen die Königin wandte sich der Grimm des Königs in gleicher Weise; sie, die mit dem Kronprinzen gemeinschaftlich das Project der englischen Heirath befolgt hatten, mußten ja auch mit in dem vorausgesetzten Complott sein. Die Prinzessin ward von dem Könige ebenso grausam mißhandelt, wie der Kronprinz und wie Katte. Mit Eifer wurde das versiegelte Kästchen, welches die Papiere des Kronprinzen enthielt, durchforscht; aber auch da fand sich nichts Verdächtiges weiter vor; doch blieb der Verdacht rege, daß mancherlei Papiere zuvor entwendet worden seien. Dies war allerdings der Fall gewesen; denn wenn in den Briefen, die man mit einander gewechselt, auch nicht von einem Complott die Rede war, so waren die Ausdrücke doch häufig genug so gewählt gewesen, daß sie schon an sich den Grimm des Königes höchlichst reizen mußten.

Der Kronprinz ward in Cüstrin im strengsten Gewahrsam gehalten. Das Essen ward ihm ohne Messer und Gabel gereicht; Dinte und Feder, sowie alle Bücher mit Ausnahme der Bibel und einiger Erbauungsschriften waren ihm versagt; auch seine liebste Trösterin, die Flöte, hatte man ihm genommen. Schon in Mittenwalde, dann in Cüstrin war er mehrfach durch eine besondere Commission verhört worden. Seine Aussagen stimmten im Wesentlichen mit denen Katte's überein; auf besondere Einzelheiten ließ er sich aber nicht weiter ein, und aufs Entschiedenste weigerte er sich, noch Andere zu compromittiren. Als Grumbkow, an der Spitze der Commission, mit Fragen und Drohungen heftig in ihn drang, wies er dessen Zumuthungen mit schneidendem Trotze zurück. So war nirgend etwas zu gewinnen, was dem Fluchtversuch des Kronprinzen anders denn als einen unbesonnenen Jugendstreich erscheinen lassen konnte. Aber das aufgeregte Gemüth des Königs verlangte nach Blut; war doch auch Peter der Große vor zwölf Jahren genöthigt gewesen, seinen Sohn, der das Werk seines Lebens wiederum zu vernichten drohte, zum Tode verurtheilen zu lassen, so bittre Thränen ihm das selbst gekostet! Ein Kriegsgericht ward niedergesetzt, über das Vergehen des Kronprinzen zu richten; aber die dazu ausersehenen

ehrenwerthen Männer weigerten ſich, ein Urtheil zu fällen. Dennoch drohte der König fort und fort, den Prinzen am Leben zu ſtrafen. Einer alſo grauſamen Strafe, ohne Urtheil und Recht, widerſetzte ſich jedoch Alles, was in der Umgebung des Königes nur den Muth zur Rede hatte; und Männer der Art gab es nicht wenige. Als er einſt heftig auf ſeinem Sinne beharrte, riß ſich der alte Feldmarſchall Buddenbrock, einer der täglichen Gäſte des Königs, das Kleid über der Bruſt auf und rief aus: „Wenn Ew. Majeſtät Blut verlangen, ſo nehmen ſie meins! Jenes bekommen Sie nicht, ſo lange ich noch ſprechen kann!“ Solche Worte, und von ſolchen Männern geſprochen, waren ſchon geeignet, einen Eindruck auf das Gemüth des Königes zu machen. Dann liefen, bei dem ungeheuern Aufſehen, welches die Sache nah und fern machte, alsbald zahlreiche Verwendungsſchreiben für den Kronprinzen von den befreundeten Fürſtenhöfen ein. Die Verwendung von engliſcher Seite führte freilich nur zu einer neuen Verſtärkung des gegenſeitigen Mißverhältniſſes; Friedrich Wilhelm erklärte dem engliſchen Geſandten förmlich und öffentlich, daß er nichts mehr von einer Heirath mit dem Hauſe ſeines Schwagers wiſſen wolle. Natürlich erfolgte darauf die Antwort: die Anträge dazu ſeien urſprünglich ja keineswegs von England ausgegangen; man habe ihm, dem preußiſchen Könige, und ſeiner Gemahlin eben nur gefällig ſein wollen. Um ſo wirkſamer machte ſich die öſterreichiſche Verwendung, durch Seckendorfs Mund und durch ein kaiſerliches Schreiben, geltend; denn bei dieſen auffälligen Bruch zwiſchen Preußen und England war ja alles erfolgt, was man öſterreichiſcher Seits wünſchte; jetzt mußte man wieder an der Ausſöhnung zwiſchen Vater und Sohn arbeiten, um, wenn irgend möglich, auch den letzteren von den öſterreichiſchen Intereſſen abhängig zu machen.

So ging allmählig die drohende Gefahr an dem Haupte des Kronprinzen vorüber. Ohne ein Opfer konnte aber der empörte Sinn des Königs nicht beruhigt werden. Katte war durch das Kriegsgericht zur Caſſirung und mehrjähriger Feſtungsſtrafe verurtheilt worden; der König verwandelte den Ausſpruch aus oberſtrichterlicher Gewalt in ein Todesurtheil, da Katte, der als

Offizier der Garde-Gensdarmerie der Person und dem Hause des Königs persönlich und eidlich verpflichtet gewesen, ein Majestätsverbrechen begangen habe. Alle Fürbitten für den unglücklichen jungen Mann waren vergebens. Er unterwarf sich mit frommer und sehr achtungswürdiger Ergebung seinem Schicksal. Doch sollte die Vollziehung des Todesurtheils dazu dienen, den in sich verschlossenen Sinn des Kronprinzen zu brechen. Katte ward nach Cüstrin geführt. Am Morgen des 6. Novembers ward der Kronprinz von dumpfem Trommelwirbel erweckt; man nöthigte ihn an das Gitterfenster zu treten. Ein militärischer Zug kam vorüber geschritten, Katte zwischen zweien Predigern an der Spitze. „Verzeihe mir, mein theurer Katte!" so rief der Kronprinz hinab. Jener erwiederte: „Der Tod für einen so liebenswürdigen Prinzen ist süß!" Dann schritt der Zug nach dem Walle empor, und Katte's Haupt fiel. Eine wohlthätige lange Ohnmacht umfing die Sinne des Kronprinzen und entzog ihn den Schmerzen, die ihn zur Verzweiflung bringen konnten.

Was der König durch den grausamen Befehl bezweckt hatte, daß der Sohn den Freund, den er ins Verderben gezogen, vor seinen Augen sterben sehen sollte, das erreichte er vollständig, zugleich aber auch noch ein unendlich Höheres, als sein Gemüth je zu fassen vermochte. Die furchtbare Stunde vernichtete das bisherige Sinnen und Denken des Kronprinzen; aber dem blutenden Herzen entkeimte ein neues Dasein, das ihn in wenig Jahren auf den Gipfel menschlicher Größe führen sollte. In der tiefsten Zerknirschung lernte er sich begreifen und fassen, lernte er den eignen Willen bändigen und sich fügen in das Unvermeidliche; aus der gänzlichen Trostlosigkeit raffte er sich zu jener großartig besonnenen Haltung auf, die ihn lehrte, jegliches Ding und jegliches Ereigniß, das ihm entgegentrat, an günstiger Stelle zu ergreifen, die ihn allmählig zum Freunde des zürnenden Vaters machte, die ihn nachmals aus allen Lagen des Lebens als unbesiegten Herrscher hervorgehen ließ. Was Friedrich groß macht, ist, daß er mit den glücklichsten Naturanlagen diese unerschütterliche Charakterkraft zu vereinen wußte; nur durch die letztere erhielten jene ihren Werth.

Zunächst war es der Zustand bittrer Zerknirschung, in dem sich der Kronprinz, nachdem die Ohnmacht von ihm gewichen, Tage lang befand. Der König hatte mit Katte einen Feldprediger Müller nach Cüstrin gesandt, diesen auf seinem letzten Gange zu geleiten, zugleich aber auch auf das Gemüth des Sohnes durch religiösen Zuspruch zu wirken. Der Kronprinz war solchem Zuspruch jetzt offen genug. Er ließ sich willig auf den Standpunkt führen, daß lediglich seine Schuld all dies Unheil heraufbeschworen habe und daß es ihm fortan gezieme, allen Trotz von sich zu thun und sich in Demuth den Befehlen des Vaters zu unterwerfen. Der König erhielt von Müller täglichen Bericht über den Zustand des Kronprinzen und über dessen Reue. Endlich durfte Müller dem letzteren die Kunde bringen, daß der König ihm seine Vergehungen gnädig verzeihen wolle, wenn er sich ohne allen Rückhalt seinen Befehlen unterwerfen und gründliche Proben seiner Besserung ablegen werde. Friedrich unterwarf sich unbedingt. So ward er des scharfen Arrests entlassen; doch blieb Cüstrin einstweilen sein Aufenthalt und er durfte den Umkreis der Festungswälle nicht überschreiten; auch ward ihm das militärische Kleid noch nicht wieder verstattet. Zum Zeichen, daß es ihm um die verlangte Besserung Ernst sei und daß er sich fortan, allen frivolen Beschäftigungen und Zerstreuungen entsagend, mit Gewissenhaftigkeit auf seinen künftigen Beruf vorbereiten wolle, mußte er als jüngster Rath in die neumärkische Kriegs- und Domainenkammer, die in Cüstrin ihren Sitz hatte, eintreten und an deren Geschäften Theil nehmen, ohne doch selbst seine Stimme in den vorkommenden Fällen abgeben zu dürfen. Am 21. November (1730) ward er in die Kammer eingeführt. In den Gegenständen der Staats-Verwaltung erhielt er durch erfahrne Männer Unterricht. Auch ward ihm ein sparsam anständiger Hausstand eingerichtet.

Friedrich's religiöse Zerknirschung war schon ernstlich gemeint gewesen; sie hatte indeß bei einem Gemüthe von so selbstbewußter Kraft, wie das seinige, nicht gar lange andauern können. Er meinte jetzt, daß er durch den ernstlichen Vorsatz, in Zukunft ganz den Befehlen des Vaters zu folgen, Alles gethan habe,

was man billiger Weise fordern konnte, und daß nun die drückende Einschränkung, die unerfreuliche Eintönigkeit seines Lebens bald wieder aufgehoben werden würde. Nicht aber so der Vater. Der Winter ging hin, der Frühling, der Sommer kam heran, und noch immer veränderte sich nichts Wesentliches in der Lage des Prinzen. Er war darüber zuerst des bittersten Unmuthes voll, aber er lernte allmählig, sich auch darin zu finden, auch diesen Unmuth zu bekämpfen; er lernte Geduld. Erst im Mai (1731) empfing Friedrich den ersten Brief seines Vaters, und erst im August machte dieser dem Sohne einen flüchtigen Besuch. Als Friedrich des Vaters ansichtig ward, fiel er sogleich vor ihm auf die Kniee. Der Vater hieß ihn aufstehen, hielt ihm noch einmal eine nachdrückliche und ausführliche Strafpredigt, hatte dann aber die Genugthuung, daß der Sohn in Antworten und Benehmen, ganz im Gegensatz gegen seine frühere Art und Weise, sich so ernst, offen und bei aller Demuth zugleich so unbefangen äußerte, daß er ihm seine volle Zufriedenheit nicht versagen konnte. Als er seinen Wagen zur Abreise bestieg, umarmte er ihn vor allem Volk, was allgemeine unbeschreibliche Freude erregte. Die Folge des Besuches war, daß Friedrich größere Freiheit und etwas bessere Einkünfte, auch in der Kammer wirklich Sitz und Stimme erhielt.

Indeß hatten sich auch die Verhältnisse in Berlin so gestellt, daß man endlich wieder auf Ruhe im Hause des Königs hoffen durfte. Noch befolgte zwar die Königin mit unerschütterlicher Hartnäckigkeit ihre Pläne wegen der englischen Heirath, aber der König war mehr als je dagegen. Endlich erklärte sich die Prinzessin Wilhelmine, bei dem lebhaften Andringen von Seiten der königlichen Minister und bei den sehr traurigen Aussichten, die ihr für ein längeres Widerstreben nahe gerückt wurden, daß sie sich dem Willen des Vaters unterwerfen und dem Erbprinzen von Baireuth, den der Vater für sie ausersehen, ihre Hand reichen wolle. Auf diese Erklärung erwies ihr der Vater sofort das zärtlichste Wohlwollen, während sich nun die Mutter in Haß und Erbitterung von ihr abwandte. Bereits gegen das Ende des Novembers ward die Hochzeit in Berlin gefeiert. Friedrich

erſchien am vierten Tage nach der Hochzeit mit Bewilligung des Vaters unerwartet in dem Ballſaale des königlichen Schloſſes. Faſt Niemand kannte ihn wieder; aus dem raſchen, noch unentwickelten Jünglinge war in Jahresfriſt ein Mann geworden. Am nächſten Tage erhielt Friedrich die militäriſche Uniform wieder, doch mußte er bald darauf, für die Zeit des Winters, noch einmal nach Cüſtrin zurückkehren, ſeine Prüfungs- und Studienzeit völlig zu beenden. Er ging jetzt ſchon auf alle Gegenſtände der Landes-Verwaltung mit eignem lebendigem Intereſſe ein, correſpondirte über die vorkommenden Fälle mit dem Vater und erfreute ſich ſeiner Unterweiſungen. Es war, ganz abgeſehen von dem Gewinn, den ſein Charakter aus alledem zog, eine Schulzeit, die auf die künftige Regententhätigkeit nur ſegensreich nachwirken konnte.

Friedrich hatte einſehen müſſen, wie abhängig der König von den öſterreichiſchen Intereſſen war und wie dieſe auch auf ſein eignes Schickſal einen ſo bedeutenden Einfluß ausgeübt hatten. Die Ueberzeugung lag nahe genug, daß ein Widerſtreben von ſeiner Seite gegen die öſterreichiſche Partei des Hofes, wie früher, ihm wiederum nur verderblich werden und daß im Gegentheil allein die Annäherung an dieſelbe zu einem dauernd guten Vernehmen mit dem Könige führen könne. Er hatte darum gern die Gelegenheit ergriffen, Grumbkow und Seckendorf Beweiſe ſeiner Werthſchätzung zu geben, und dieſe hatten es ebenfalls an Nichts fehlen laſſen, ſich ihm gefällig zu bezeigen. Er ward durch die Nothwendigkeit zu dieſem Schritte getrieben, ſie durch das Verlangen, ihren Einfluß auch für die Zukunft ſicher zu ſtellen, da die Geſundheit des Königes mehrfach ſchwankend erſchien und ihnen in dem ſchwer beleidigten Jünglinge leicht ein furchtbarer Rächer erſtehen konnte. So bildete ſich ein äußerlich ganz gutes Vernehmen zwiſchen Friedrich und ſeinen bisherigen Gegnern aus; auch brachte es ihm in der That Vortheile, da Grumbkow namentlich ihn bereitwillig auf Alles aufmerkſam machte, wodurch er ſich die entſchiedne Gunſt des Vaters ſichern konnte. Doch ward öſterreichiſcher Seits noch ein ſchweres Opfer von ihm verlangt. Die Prinzeſſin Wilhelmine war zwar ver-

mählt; aber die Königin hatte noch immer ihr altes Heirathsproject nicht aufgegeben; an die Stelle der Wilhelmine mochte dabei eine ihrer jüngeren Töchter treten. Man kannte in Wien die Hartnäckigkeit der Königin sehr wohl, und man meinte versichert zu sein, Preußen erst dann unauflöslich an die eignen Interessen gebunden zu haben, wenn der Kronprinz mit einer Prinzessin aus einem österreichisch gesinnten Hause vermählt sei. Die Wahl fiel auf die Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern, eine Nichte der Kaiserin, die im J. 1715 geboren war. Friedrich Wilhelm gab der Wahl seinen entschiedenen Beifall, und um so mehr, als der Vater der Prinzessin ihm persönlich sehr werth war. Der Kronprinz war ganz verzweifelt. Er, der eben erst das zwanzigste Jahr erreicht, hatte überhaupt noch gar keine Lust, sich ehelich zu verbinden; und nun sollte er eine Prinzessin heirathen, von der das Gerücht ging, daß sie so häßlich wie beschränkten Geistes sei! Er ersann tausend Vorschläge, dem zu entgehen; er verhandelte darüber aufs Eifrigste mit Grumbkow; aber es half Alles nichts, er mußte sich auch hier fügen und den eignen Willen verleugnen. Er ward im Februar (1732) nach Berlin beschieden und hier am 10. März mit der Prinzessin verlobt. Er durfte insofern wenigstens beruhigt sein, als das Gerücht diesmal sehr falsch gesprochen hatte. Die Prinzessin war eine anmuthig zarte Erscheinung, und was sie beschränkt erscheinen ließ, war nur eine, zwar übergroße, doch ächt jungfräuliche Schüchternheit.

Aber die österreichische Partei gedachte nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben. Man suchte den Termin der Vermählung nach Möglichkeit zu beschleunigen und sich dabei zugleich auf mannigfache Weise dem Kronprinzen gefällig zu erweisen. Der Prinzessin wurden Hof- und Tanzmeister zugeordnet, ihr ein eleganteres und freieres Benehmen einzustudiren; Friedrich empfing sehr geheim ein ansehnliches Jahrgehalt, dessen er allerdings dringend bedurfte; auch ward ihm, nachdem er jetzt völlig in den Militärdienst wieder aufgenommen, als Aufenthaltsort die Stadt Ruppin, neun Meilen von Berlin, angewiesen, wo sein Regiment in Garnison lag. Die letztere, sehr weise Maßregel, auf die ohne

Zweifel Grumbkow und Seckendorf ihren Einfluß ausgeübt hatten, diente fortan auf's Vortheilhafteſte zur Erhaltung des guten Vernehmens zwiſchen Vater und Sohn; denn unter zwei ſo höchſt verſchiedenartigen Naturen konnte es bei täglicher Berührung, allem guten Willen zum Trotz, an mancherlei Reibungen nicht fehlen, und Niemand ſtand dafür, daß der Jähzorn des Königes dann nicht wieder das Schlimmſte bereitete. Friedrich ließ es ſich angelegen ſein, in allen militäriſchen und ökonomiſchen Dingen ganz dem Willen des Vaters gemäß zu leben; zugleich aber benutzte er die erſte Zeit einer ungetrübten Muße, die ihm jetzt vergönnt ward, zum Beginn ernſterer wiſſenſchaftlicher Studien.

Bis zu dieſem Punkte waren die Verhältniſſe der preußiſchen Königsfamilie ganz nach dem Belieben des öſterreichiſchen Hofes geſtaltet worden, als plötzlich aufs Neue eine erhebliche Veränderung in den politiſchen Intereſſen eintrat. Der Königin von Spanien, die vor kaum anderthalb Jahren von dem Wiener Bündniß abgeſprungen war und ſich dem franzöſiſch-engliſchen Bündniß angeſchloſſen hatte, behagte jetzt auch dies letztere nicht mehr; wenigſtens war ſie böſe auf Frankreich. Sie brachte England und Holland dahin, für ſie wieder mit dem Kaiſer zu unterhandeln, und in kurzer Friſt ward zwiſchen den vier Mächten ein umfaſſendes Bündniß abgeſchloſſen. Der Kaiſer, der bis jetzt außer Preußen keinen einflußreichen Gewährleiſter ſeiner pragmatiſchen Sanction hatte, erhielt dieſelbe nun von England, Holland und Spanien garantirt, während er freilich ſeine Handelscompagnie in Oſtende aufgab und Spaniens Forderungen in Italien von Neuem anerkannte. Jetzt kam es aber darauf an, auch Preußen mit England wieder auszuſöhnen, wodurch dann, wenn es gelang, die Bürgen der pragmatiſchen Sanction eine um ſo feſtere Stellung einnehmen mußten. Dazu ſchien nichts beſſer, als eine enge Verknüpfung durch verwandtſchaftliche Bande, und ſo ward am kaiſerlichen Hofe der Beſchluß gefaßt, die Verlobung des Kronprinzen von Preußen, die man eben noch ſo eifrig veranlaßt, wieder rückgängig zu machen und ſtatt deſſen das alte Project der Doppelheirath wieder aufzunehmen. Der Kronprinz ſollte, nach jener früheren Beſtimmung, die engliſche

Prinzessin Amalie, und eine jüngere Schwester Friedrichs, die seit kurzer Zeit dem Bruder seiner Braut verlobt war, statt dessen den Prinzen von Wales heirathen; das braunschweig-bevernsche Haus sollte durch ähnliche Heirathen mit dem englischen Königshause entschädigt werden. Der König von England hatte sich, seinen gegenwärtigen politischen Interessen gemäß, zu alledem willig finden lassen. Man hielt auch Friedrich Wilhelm für wankelmüthig genug, als daß er nicht willig auf das, noch immer sehr vortheilhafte Anerbieten hätte eingehen müssen. Aber Seckendorf, der dasselbe dem Könige vorlegen sollte, kannte seinen Charakter zu gut; er sah zur Genüge den mißlichen Erfolg der Werbung voraus. In der That ward Friedrich Wilhelm aufs Höchste entrüstet, daß man ihm zumuthete, sein Wort, das er dem Herzoge von Braunschweig-Bevern in ehrlichster hausväterischer Absicht gegeben, so schnell nach den Launen der Politik zu brechen. Seckendorf hatte die größte Mühe, sich selbst vor seinem Zorne zu bewahren. Friedrich Wilhelm beschleunigte jetzt absichtlich die Vermählung des Sohnes, die am 12. Juni 1733 zu Salzdahlum vollzogen ward. Noch am Abende vorher hatte Seckendorf, auf gemessenen Befehl von Seiten seines Hofes, Alles aufbieten und dem Könige die ansehnlichsten Versprechungen machen müssen, wenn er von seinem Vorhaben abstehe. Er erreichte damit aber nur, daß Friedrich Wilhelm jetzt alles Ernstes der österreichischen Politik abgeneigt zu werden begann.

Für den Kronprinzen kaufte der König das Schloß Rheinsberg, unfern von Ruppin. Friedrich durfte sich dort nach seiner Behaglichkeit einrichten und, so weit es seine militärischen Pflichten gestatteten, im Kreise gleichgesinnter Freunde ganz den Wissenschaften und den Künsten leben. Hier war ihm, nach allen jenen Stürmen, eine Reihe anmuthigst glücklicher Jahre in stiller Zurückgezogenheit verstattet.

Ehe indeß die Vermählung des preußischen Kronprinzen zu Stande kam, war noch ein anderes politisches Ereigniß eingetreten, welches folgenreicher als all jene diplomatischen Kreuz- und Querzüge auf die Verhältnisse der Gegenwart einwirkte. König August von Polen hatte unablässig auf eine Vergrößerung seiner

Hausmacht hingearbeitet. Das Hauptziel ſeines Strebens war, wie ſchon früher angedeutet, die polniſche Verfaſſung umzuſtürzen und das polniſche Königthum als eine ſouveräne Würde, wie das ſächſiſche Kurfürſtenthum, erblich an ſein Haus zu knüpfen. Da ſich aber vorausſehen ließ, daß die benachbarten Mächte, Rußland, Oeſterreich und Preußen, in ihrem eignen Intereſſe dieſem Plane entgegen geweſen wären, ſo hätte er ſie gern durch eine Theilung Polens dafür gewonnen und ihnen die polniſchen Grenzländer überlaſſen; blieb für ihn dann auch ein beſchränkteres Beſitzthum übrig, ſo war er in deſſen ſouveräner Verwaltung doch immer vortheilhafter geſtellt, als in der unbequemen Rolle eines Wahlköniges der großen polniſchen Republik. Schon in früherer Zeit, als noch König Friedrich I. auf dem preußiſchen Throne ſaß, hatte er darüber einige Eröffnungen gemacht; dieſer hatte darauf jedoch nicht eingehen mögen. Jetzt, im J. 1732, hatte Friedrich Wilhelm I. zu demſelben Zweck Anträge von König Auguſt empfangen; er ſollte das polniſche Preußen, einen Theil Großpolens und Kurland erhalten. Friedrich Wilhelm indeß meinte, daß auch er nicht darauf eingehen könne, da der Erfolg zu unſicher ſei, und er ſeine „lieben blauen Kinder" nicht ohne gewiſſe Ausſicht des Lohnes dem Verderben ausſetzen wollte. Da ſtarb König Auguſt am 1. Februar 1733, und ſofort trat wiederum die größte Verwirrung in Bezug auf die polniſche Thronangelegenheit ein. Der preußiſche Kronprinz rieth, bei ſo günſtigen Verhältniſſen raſch zuzugreifen und das polniſche Preußen, deſſen der Staat zu ſeiner Abrundung ſo nöthig bedurfte, ſich zuzueignen; aber Friedrich Wilhelm mochte ſich nicht blos ſtellen.

Die wichtigſten unter den Bewerbern um die polniſche Krone waren Stanislaus Lescinski, der ſie ſchon einſt getragen hatte, und König Auguſt's gleichnamiger Sohn, der junge Kurfürſt von Sachſen. Dieſer, ein ſehr unbedeutender Charakter, hatte Rußland und Oeſterreich für ſich, die an ihm einen gefahrloſen Nachbar erwerben wollten, während er in Polen nur wenig Anhänger zählte, ſchon weil dort das Streben des ſächſiſchen Hauſes nach ſouveräner Macht verhaßt war. Stanislaus dagegen war in

Polen geliebt, und als Schwiegervater Ludwig's XV. von Frankreich stützte er sich auf dessen Macht. Beide Parteien bemühten sich, Friedrich Wilhelm zu gewinnen; er vermochte aber nicht, einen bestimmten Entschluß zu fassen und dadurch eine bestimmte Stellung einzunehmen, wie es doch das Interesse seines Staates erfordert hätte. Stanislaus kam verkleidet nach Polen, wo ihm bereits französische Gelder vortheilhaft vorgearbeitet hatten, und ward unter allgemeinem Jubel, im September 1733, zum Könige ausgerufen. Es fehlte ihm aber an Soldaten, seine Macht zu behaupten, und auch die Polen bezeigten keine Lust, sich für ihn zu schlagen. Auf Veranlassung Oesterreichs rückte nun ein russisches Heer „zur Aufrechthaltung der polnischen Freiheit" in Polen ein; Stanislaus ward genöthigt, nach Danzig zu flüchten, und unter dem Schutze der russischen Waffen ward von der sehr kleinen Partei, die dem sächsischen Kurfürsten anhing, dieser zum Könige erwählt. Stanislaus ward dann von den Russen in Danzig belagert, wo sich die gesammte Bürgerschaft tapfer zur Wehre setzte. Auch kam ihm, im Frühlinge des folgenden Jahres, ein kleines französisches Geschwader zu Hülfe. Dennoch drangen die Russen immer weiter vor, und Stanislaus blieb endlich nichts übrig, als sich nach Ostpreußen zu flüchten, wo er unter Friedrich Wilhelms Schutz in Königsberg gastliche Aufnahme fand. Rußland und Oesterreich drangen auf seine Auslieferung und nahmen es Friedrich Wilhelm sehr übel, als dieselbe nicht erfolgte.

Unmittelbar nachdem Stanislaus aus Polen vertrieben war, erklärte König Ludwig XV., wegen der Schmach, die ihm in seinem Schwiegervater persönlich widerfahren sei, dem Kaiser den Krieg. Spanien, wieder unzufrieden mit dem letzteren, und Sardinien schlossen sich der Kriegserklärung unter nichtssagenden Vorwänden an. Lothringen ward besetzt und die Reichsfestung Kehl weggenommen; auch in Italien ging für den Kaiser Vieles verloren. Dieser war auf so plötzlichen und umfassenden Angriff keineswegs vorbereitet; seine Finanzen waren in übelm Zustande und seine Bundesgenossen ließen es sich wenig angelegen sein, für ihn etwas zu thun. Mit großer Mühe ward das deutsche

Reich, dem Ludwig XV. mit ſüßen Worten Neutralität verheißen hatte, obgleich er das Gegentheil davon that, zur Kriegserklärung gegen Frankreich veranlaßt. Für Friedrich Wilhelm war jetzt abermals die Gelegenheit günſtig, eine entſcheidende politiſche Stellung einzunehmen, aber wieder konnte er, im Wechſelſpiel der eignen Intereſſen und derer, die von außen auf ihn einzuwirken ſuchten, zu keinem durchgreifenden Entſchluſſe gelangen. Sein Intereſſe für das Wohl Deutſchlands ward durch die Spannung mit dem kaiſerlichen Hofe wegen jener Heirathsangelegenheiten, wegen der noch immer unerledigten jülich-bergiſchen Erbfolge und wegen der polniſchen Händel zurückgehalten; im Gegentheil fürchtete er ſeine rheiniſchen Beſitzungen blos zu ſtellen; auch blieben die Verſprechungen von Seiten der franzöſiſchen Diplomatie nicht ganz ohne Einfluß auf ihn; und doch ließ es wieder ſeine deutſche Geſinnung nicht zu, ſich geradehin mit den Franzoſen zu verbinden. So war er nur zu einer halben Maßregel, die weder nach der einen noch nach der andern Seite hin einen Ausſchlag geben und ihm ſelbſt wenig nützen konnte, zu bewegen. Er begnügte ſich damit, ſtatt auch das auf ſeinen Theil kommende Reichscontingent zu ſtellen, nur ein Corps von 10,000 Mann, als die Bundeshülfe, zu der er dem Kaiſer durch beſondern Vertrag verpflichtet war, zu der Reichsarmee ſtoßen zu laſſen. Die preußiſchen Truppen ſetzten ſich im Mai 1734 in Bewegung. Der Kronprinz folgte ihnen bald, den Krieg, deſſen Spiel er bis jetzt nur auf dem Exercierplatze angeſchaut hatte, jetzt in ſeiner vollen, ernſten Geſtalt kennen zu lernen. Später machte ſich auch Friedrich Wilhelm auf, damit er ſich von dem Wohlverhalten ſeiner Soldaten mit eignen Augen überzeugen könne.

Die Reichsarmee und die franzöſiſche Armee ſtanden einander am Oberrhein gegenüber. Ueber jene führte Prinz Eugen den Oberbefehl. Aber der alte Held, der das ſiebenzigſte Jahr bereits überſchritten hatte, war müde geworden und wünſchte den wohlerworbenen Ruhm nicht fürder aufs Spiel zu ſetzen. Er begnügte ſich, das weitere Vordringen der Franzoſen zu verhüten. So kam es hier zu keinen ruhmvollen Thaten; ja, die

große Reichsarmee sah in Ruhe zu, wie die Franzosen sich unter ihren Augen Philippsburgs bemächtigten. Friedrich Wilhelm hatte nur die Freude, sein Truppencorps als das stattlichste anerkannt zu sehen und über seinen Sohn, der sich in der That mancher Gefahr muthig aussetzte, Lobsprüche aus Eugen's Munde zu vernehmen. Die österreichischen Truppen waren in ihrer schlechten Verfassung wenig geeignet, seine Achtung zu gewinnen; auch Friedrich, dem Kronprinzen, mochte es in Folge solches Eindruckes scheinen, daß die österreichische Kriegsmacht, wenn man dieselbe einmal zu bekämpfen habe, für Preußen wenig furchtbar sein dürfe.

Der Feldzug ging ohne irgend ein erhebliches Ereigniß vorüber und auch im folgenden Jahre, wo die Armeen sich noch gerüstet gegenüberstanden, geschah am Rheine nichts von Bedeutung. Indeß war aber Italien dem Kaiser fast ganz verloren gegangen. So zeigte er sich geneigt, mit Frankreich den Frieden zu verhandeln, der im October 1735 auf die folgenden Bedingungen geschlossen ward. Stanislaus entsagte der polnischen Krone und erhielt zur Entschädigung die Herzogthümer Baar und Lothringen, die nach seinem Tode — wieder ein Theil Deutschlands! — an Frankreich fallen sollten. Der Herzog von Lothringen, der zum Schwiegersohn des Kaisers ausersehen war, sollte das Großherzogthum Toscana erhalten, das nebst Parma und Piacenza von Spanien zurückgegeben werden sollte. Dagegen sollte Spanien durch die Königreiche Neapel und Sicilien entschädigt werden. Dem Kaiser war das Alles sehr genehm, denn die Mächte garantirten ihm dafür seine pragmatische Sanction, was ihnen freilich nichts weiter kostete. Friedrich Wilhelm war dabei so überflüssig geworden, daß man es gar nicht mehr für nothwendig fand, ihm von den Friedensverhandlungen Nachricht zu geben. Er hatte sich auf keiner Seite Freunde erworben; im Gegentheil hatte die Art und Weise, wie seine Truppen in denjenigen Reichsländern gehaust, die sich ein oder das andre Mal den Gewaltthätigkeiten der preußischen Werber widersetzt hatten, die Gemüther nur noch mehr von ihm abgewandt. Als er von dem Kaiser die bedungenen Winterquartiergelder für den Feldzug

forderte, machte der Kaiser eine noch höhere Gegenforderung wegen der Reichskriegsbeisteuer. Alles das erbitterte Friedrich Wilhelm ungemein. Fast noch mehr der Umstand, daß man es kaiserlicher Seits, in völliger Mißachtung seiner Würde, für überflüssig hielt, ihm die Vermählung der ältesten Tochter des Kaisers mit dem Großherzoge von Lothringen, die zu Anfang des J. 1736 erfolgt war, anzuzeigen. Er sah nunmehr, zu spät, zur Genüge ein, ein wie unwürdiges Spiel die österreichische Politik mit ihm getrieben habe. Er ließ seinem herben Spott über die österreichische Freundschaft jetzt gern freien Lauf. Einst deutete er auf den Kronprinzen und sprach das berühmte Wort, das die Zukunft so gewaltig in Erfüllung bringen sollte: „Hier steht Einer, der wird mich rächen!"

Damit aber auch eine jede äußere Verpflichtung Preußens gegen Oesterreich aufgehoben sei, so schloß der Kaiser mit Frankreich im October 1738 den Vertrag: daß sämmtliche jülich-bergische Lande auf den Todesfall des Kurfürsten Karl Philipp von Pfalz-Neuburg an Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach übergeben und gegen Preußen gewährleistet werden sollten. —

Friedrich Wilhelm war nach dem Feldzuge des J. 1734 sehr gefährlich an der Wassersucht erkrankt. Seine kräftige Natur erholte sich zwar wieder, doch ward der Grund seines Uebels nicht völlig gehoben. Das Verhältniß zu dem Kronprinzen stellte sich fortan immer günstiger, indem der letztere Alles that, um den Launen und Eigenheiten des Vaters so viel als möglich zu genügen. Auch in dem Charakter des Königes ging manche Veränderung vor, die die gegenseitige Theilnahme befördern mußte. So schrieb Friedrich im J. 1738 ganz entzückt an einen Freund, der König habe von den Wissenschaften „als von etwas Löblichem" gesprochen. Ja, es kam so weit, daß Friedrich Wilhelm einen Auszug des Wolf'schen Werkes von der natürlichen Theologie mit Sorgfalt las und daß er sich, wie schon berichtet ist, alle Mühe gab, den verbannten Philosophen für seinen Staat wieder zu gewinnen. Was aber vorzugsweise das gute Vernehmen zwischen Vater und Sohn beförderte, was Friedrich mit der innigsten Hochachtung vor dem Vater beseelte, war der Umstand,

daß er bei gereifter Einsicht täglich mehr erkennen mußte, wie Außerordentliches der Vater in der inneren Organisation des Staates gethan hatte und wie ihm, dem Sohne, hierin so nothwendige wie unschätzbare Mittel gegeben waren, um dereinst die Stelle in der Weltgeschichte, zu der sein Genius ihn trieb, einnehmen zu können. Als er im Sommer 1739 in Begleitung des Vaters eine Reise in die östlich preußischen Provinzen machte und mit eignen Augen sah, wie Friedrich Wilhelm dort eine Wüste in ein blühendes Land umgeschaffen hatte, sprach er sich darüber gegen einen seiner literarischen Freunde — gegen Voltaire — mit der hingebendsten Bewunderung aus. Die Reise brachte ihm beiläufig auch ein besonderes Zeichen der väterlichen Gunst, das Geschenk der einträglichen königlichen Stutereien in Preußen, das ihm bei seinen fortwährenden Geldverlegenheiten äußerst willkommen sein mußte.

Auf der Reise war die Krankheit des Königes mit neuer Heftigkeit ausgebrochen; sie hielt den Winter über an, doch schien das Frühjahr wieder Hoffnung zur Besserung zu bringen. Der König begab sich nach Potsdam, Friedrich, der den Winter zumeist in seiner Nähe zugebracht, nach seinem geliebten Rheinsberg. Ein Eilbote berief den letzteren gegen Ende des Mai zu dem Vater zurück. Er fand ihn von der Nähe des Todes überzeugt, doch gefaßt und noch bei frischer, klarer Besonnenheit. Mehrere Tage hindurch besprach der König mit dem Sohne alle Angelegenheiten seines Staates aufs Ausführlichste. In Friedrich war Alles, was er einst erlitten, weggewischt und nur das Gefühl des Verlustes, der ihm bevorstand, lebendig. „Aber thut mir, so sagte der König an einem dieser Tage zu den Versammelten, thut mir Gott nicht viele Gnade, daß er mir einen so braven und würdigen Sohn gegeben hat?" Und dann: „Mein Gott, ich sterbe zufrieden, da ich einen so würdigen Sohn und Nachfolger habe." Mehrere Feldprediger waren um ihn; sie hatten den Auftrag, ihn zum Tode vorzubereiten. Es dauerte geraume Zeit, ehe sie ihn überzeugen konnten, daß er im Laufe seines Lebens mancherlei Schuld auf sich geladen und mancherlei Bedrückungen ausgeübt habe. Er vertheidigte sein gutes Gewissen

und behauptete, er könne zufrieden sterben, da er doch Gottes Wort geehrt und kein fleischliches Verbrechen begangen habe. Endlich indeß überzeugte er sich doch von der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur und unterwarf sich in reuiger Stimmung der göttlichen Gnade.

Am 31. Mai 1740 ließ er alle höheren Staatsbeamten und Offiziere, die in Potsdam anwesend waren, in seinem Vorzimmer zusammenberufen und sich auf dem Rollstuhle, auf dem er diese Zeit zumeist zugebracht, zu ihnen bringen. Einige der Offiziere ließ er von den Pferden seines Marstalls, die zu dem Zweck vor das Fenster geführt werden mußten, nach Gefallen ein Paar auswählen und verbesserte das Geschenk, als einer von ihnen nicht mit besonnenem Urtheil gewählt hatte. Dann dankte er Allen für die geleisteten Dienste, bat sie, dem Kronprinzen gleiche Treue zu bewahren und übergab diesem feierlich die Regierung. Erschöpft von der Anstrengung ließ er sich wieder in sein Gemach zurückbringen. Kaltblütig ertrug er die letzten Schmerzen und verschied in kurzer Frist.

Friedrich der Große war auf den preußischen Königsthron berufen.

Zweiter Abschnitt.

Geschichte des Preußischen Staates und Volkes unter der Regierung Friedrichs des Großen. (1740—1786.)

Zehntes Kapitel.

Friedrich's II. Regierungs-Antritt und die erſten Monate ſeiner Regierung. — Die politiſche Lage des preußiſchen Staates im Allgemeinen und die Nothwendigkeit, ihn vorwärts zu führen. — Blick auf den neuen Geiſt der Zeit. — Friedrich's Verhältniß zu dem letzteren. Rückblick auf ſein Leben in Rheinsberg; ſeine dortigen Studien und erſten literariſchen Arbeiten. — Maßregeln zur Förderung von Gedanken- und Gewiſſensfreiheit, — zur Förderung einer humaneren Rechtspflege. — Verwaltungsmaßregeln. — Militairiſches. — Cabinetsregierung. — Friedrich's Verhalten zu ſeiner Familie. — Huldigungen. — Friedrich's Reiſe nach dem Rheine. — Erſte politiſche Demonſtrationen, wegen der Unruhen in Heerſtall.

Friedrich II., den die Welt den Großen nennt, hatte unlängſt das achtundzwanzigſte Jahr überſchritten, als ſein Vater ſtarb und ihm den preußiſchen Königsthron überließ. Mit ſeiner Thronbeſteigung trat auch der preußiſche Staat in ein neues Lebensalter.

Der junge König fand ein koſtbares Vermächtniß vor. Der Staat, den ſein Ahnherr, der große Kurfürſt, neu gegründet und durch charaktervolle Heldenkraft und freie geiſtige Erhabenheit feſtgeſtellt hatte, der durch Friedrich I. äußere Würde und Anſehen, durch Friedrich Wilhelm I. eine ſichre innere Organiſation erhalten hatte, war eine Macht, die mit voller Entſchiedenheit in den europäiſchen Angelegenheiten auftreten durfte. Der Umfang des Staates betrug 2275 Geviertmeilen; in ihm lebten 2,240,000 Einwohner. Die jährlichen Einkünfte, die in die öffentlichen Kaſſen floſſen, betrugen nicht viel unter 7 und einer halben Million Thaler; der verſtorbene König hinterließ

außerdem einen baaren Schatz von nahe an 9 Millionen Thaler. Ein stehendes Heer von mehr als 72,000 Mann diente zur Vertheidigung des Staates.

Friedrich Wilhelm I. hatte unabläſſig und mit glücklichem Erfolge für die Erhöhung des inneren Wohlſtandes, wenigſtens des materiellen, geſorgt. Er war aber nicht der Mann geweſen, die Würde und den Einfluß des Staates auch nach außen hin in demſelben Maße zu fördern. Im Gegentheil hatte unter ihm, mit wie unbedingter Selbſtändigkeit er auch herrſchte, wie reichlich auch ſeine Einkünfte floſſen, wie drohend auch ſeine Heeresmacht erſchien, das preußiſche Königreich nur eine untergeordnete politiſche Stellung eingenommen; es war geraume Zeit hindurch nur allzu entſchieden von den diplomatiſchen Künſten des kaiſerlichen Hofes abhängig geweſen. Friedrich II. hatte hinlängliche Erfahrung gewonnen, um die Verdienſte ſeines Vaters würdigen zu können; er ſah es ein, welche Summe von Mitteln und Kräften durch den letzteren ins Leben gerufen war, aber er fühlte es zugleich aufs Klarſte, daß dies eben nur Mittel und Kräfte waren und daß das Ziel zu ihrer Bethätigung, zu ihrer Geltendmachung noch erſt gefunden werden mußte. Auch er war eins mit ſeinem Staate. So trieb ihn das natürliche Geſetz der Entwickelung, welches in dem letzteren ſeit hundert Jahren gewaltet hatte, mit einer inneren Nothwendigkeit vorwärts; und dieſem Geſetze entſprach aufs Vollſtändigſte ſeine perſönliche Eigenthümlichkeit. Eben ſo, wie jene innere Nothwendigkeit, war es die Begeiſterung des Ruhmes, die ihn vorwärts trieb; und ſein Auge war ſcharf und hell, um alle Wechſelfälle der Politik klar zu überſchauen; und ſein Charakter, geſtählt in der Schule der Leiden, war unbeugſam feſt, war nimmer geeignet, zu unterliegen.

Das Vorwärtsſchreiten des preußiſchen Staates war aber nur durch Kampf möglich. Seine ganze Richtung war von vorn herein im Widerſtreit gegen beſtehende Verhältniſſe begründet. Er ſtellte den Theil eines größeren Ganzen, des deutſchen Reiches, vor, er ſollte ſomit von deſſen Geſetzen abhängig ſein und hatte ſich doch, während das Ganze mehr und mehr

verfiel, zu einer mehr und mehr gesteigerten Selbständigkeit emporgeschwungen. Die Souveränetät des preußischen Herzogthums, die königliche Würde hatten diese Selbständigkeit geradehin ausgesprochen. Zwar meinte man den Widerspruch dadurch beseitigt, daß diese selbständige Stellung nur dem eigentlichen Preußen zukomme, während die brandenburgischen Reichslande nach wie vor Theile des Reiches blieben; waren doch auch die Kurfürsten von Sachsen und von Hannover Stände des Reichs und zugleich, als Könige von Polen und von England, souveräne Häupter! Aber dies letztere war ebenfalls mißlich genug und dennoch bei Weitem nicht in dem Grade, wie die Stellung des Königes von Preußen. England und Polen waren fremde Staaten und Nationalitäten, mit denen jene deutschen Kurfürstenthümer nicht wohl verschmolzen werden konnten; hier mußte die Trennung, wenn nicht die ungeheuerste Umkehrung der europäisch politischen Verhältnisse eintrat, scharf ausgesprochen bleiben. Das preußische Herzogthum aber war von Deutschen bewohnt, die als solche mit den übrigen Bewohnern des brandenburgischen Staates mehr oder weniger sympathisirten und die nunmehr mit den letzteren durch die Verwaltungs-Maßregeln Friedrich Wilhelm's I. aufs Entschiedenste zu einer Gesammt-Masse verbunden waren. Dazu war das preußische Herzogthum nur klein; es gab mehr nur den Titel für die Souveränetät her, deren Geltendmachung eben in der Gesammt-Macht des Staates beruhte. Der kaiserliche Hof von Wien hatte diese gefahrdrohende Stellung Preußens, dem deutschen Reiche und dem kaiserlichen Ansehen gegenüber, auch frühzeitig genug eingesehen und Alles aufzuwenden gesucht, um die weitere Entwickelung der preußischen Macht zu hintertreiben. In wie mannigfacher Weise, mit wie behenden diplomatischen Kunstgriffen dies geschehen war, welche Hemmnisse, welche Erniedrigungen selbst dies Preußen oft und namentlich unter Friedrich Wilhelm I. gebracht hatte, davon ist im ersten Abschnitte dieses Buches zur Genüge gesprochen worden. Das österreichische Haus strebte seit alter Zeit unbedenklich dahin, den Schatten des deutschen Kaiserthumes wieder in eine wirkliche und einflußreiche Macht zu verwandeln

und, bei der Erhöhung des eignen Vermögens, wieder ein einiges deutsches Reich zu schaffen. Das hätte auch zum Heile Deutschlands durchgeführt werden mögen, wäre das österreichische Haus fähig und kräftig genug gewesen, den Geist der Zeit zu begreifen und demgemäß zu handeln. Da dies aber nicht der Fall war, so mußte geschehen was die Geschichte uns meldet, und Preußen, das den Geist der Zeit besser begriff, auf seiner Siegerbahn vorwärts schreiten.

Es bedurfte aber eines Mannes wie Friedrich II., um also zu handeln, um den Kampf mit dem altgeheiligten Ansehen des kaiserlichen Hauses zu unternehmen. Es mußte das ganze Gewicht der geistigen Interessen der neueren Zeit mit in die Wagschaale des Kampfes gelegt werden, wenn derselbe nicht mit schmählicher Vernichtung der kleineren, erst emporstrebenden Macht beendet werden sollte. Der großartig erneute Aufschwung, den Preußen unter Friedrich II. nahm, ist nicht sowohl durch die physische Macht begründet, die Preußen allerdings entwickelt hatte, nicht sowohl durch die intellectuelle Kraft, die den König auszeichnete, — an Beidem waren die, welche dem Aufschwunge feindlich entgegenstanden, auch nicht völlig arm; er beruht vielmehr vorzugsweise darin, daß Friedrich als der Repräsentant der geistigen Entwickelung seiner Zeit auftrat, daß die stets siegende Jugend des Geistes in seinem Gefolge war. Es ist nöthig auf diese Entwickelung und auf die Weise, wie Friedrich sich dazu verhielt, einen näheren Blick zu werfen.

Nachdem der erste Abschnitt der großen geistigen Kämpfe, welche das Mittelalter von der neueren Zeit trennen, in der sturmvollen Periode des dreißigjährigen Krieges beendet war, hatte sich naturgemäß eine mehr oder weniger durchgreifende Abspannung der Gemüther der Menschen bemächtigt. Im äußeren Volksleben war aus solcher Abspannung der Absolutismus der herrschenden Gewalten hervorgegangen; für die inneren Zustände hatte sich aufs Neue, bei den Protestanten nicht minder wie bei den Katholiken, das starre Gesetz einer Orthodoxie, die keinen Widerspruch duldete, einer Schulgelehrsamkeit, die dem Einzelnen keine freie geistige Regung gestattete, mit Erfolg gel-

tend zu machen gesucht. Wie in der alten Zeit der päpstlichen Hierarchie war aufs Neue, ob auch in vielgliedriger Gestalt, ein geistiger und geistlicher Absolutismus ins Leben getreten; es lag in der Natur der Dinge, daß er und der weltliche Absolutismus nach gegenseitiger Annäherung strebten und da, wo sie sich zusammenfanden, aneinander nur um so mehr erstarkten. Auch in Preußen hatte es nicht an den Symptomen dieser Erscheinung gefehlt; die religiösen Streitigkeiten unter dem großen Kurfürsten, die Unterdrückung der geistigen Interessen unter Friedrich Wilhelm I. geben dafür die Belege. Noch ungleich bedeutender waren diese Erscheinungen in andern europäischen Staaten hervorgetreten. Allmählig aber hatte jene Abspannung wiederum nachgelassen und stets lebhafter war das Streben hervorgetreten, die der menschlichen Natur zukommenden geistigen Rechte wiederum geltend zu machen. Zuerst war dies in England und Holland der Fall gewesen, dann vornehmlich und mit glänzendstem Erfolge in Frankreich. Die jungen französischen Schriftsteller, die in dem neuen Kampfe der Geister auftraten, fanden in der hochausgebildeten Literatur ihres Volkes ein Rüsthaus vor, das ihnen unschätzbare Waffen darbot. Die Sprache kam ihnen in völlig ausgeprägter und zugleich völlig moderner Klarheit, Schärfe und Flüssigkeit entgegen, jedem Gedanken, jedem Einfall, jeder Spitze und Schneidigkeit gerecht; die Gebildeten aller Nationen waren in ihrem Besitz und somit Alles, was in französischer Rede vorgetragen ward, im weitesten Kreise verständlich und wirksam. Zugleich gab jene Behendigkeit und Leichtigkeit, welche überhaupt dem Naturell des französischen Volkes eigen ist, der Führung des Kampfes die erfolgreichste Begünstigung. Mit zuversichtlicher Kühnheit, mit keckem Witz, oft auch mit scharfem Spott leuchtete man in die Gewebe hinein, mit denen herkömmliches Vorurtheil und Aberglaube die Gemüther der Menschen umfangen hielten. Mit rüstiger Kraft bemühte man sich, den Schutt der Jahrhunderte hinwegzuräumen, damit dem selbständigen Leben der Gegenwart ein bequemer Boden bereitet werde; riß man dabei auch manch eine schöne und heilsame Pflanze mit aus dem Boden, so ließ man

ſich's doch nicht viel kümmern, da es vor Allem ja zunächſt auf das Aufräumen ankam. Frei und zuverſichtlich verkündete man, nach allen Seiten des Lebens hin, die Lehre von der Selbſtändigkeit und von der ſelbſtändigen Berechtigung des ſubjektiven Menſchengeiſtes. Es wäre eine große Anzahl namhafter Schriftſteller anzuführen, die in ſolcher Weiſe thätig waren. Hier iſt beſonders Einer zu nennen, deſſen Wirkſamkeit gerade in dieſer Zeit, obgleich nicht die erſchöpfendſte, doch die verbreitetſte war, der zwar nicht in tiefſinnigſt gehaltvoller Weiſe, doch in um ſo größerer Vielſeitigkeit, nicht mit ſonderlich ſchöpferiſcher Phantaſie, aber mit um ſo treffenderem Witze, nicht mit ausgezeichnetem Adel des Charakters, aber mit um ſo größerer Gewandheit, mit um ſo mehr beſtechlicher Eleganz der Form auftrat. Dies war Voltaire, der Mann, deſſen Kenntniß vor Vielen nöthig iſt, um Friedrich II. verſtehen zu lernen.

Friedrichs ganze geiſtige Organiſation entſprach dieſer modernen Sinnesrichtung; er war mit der lebhafteſten Empfänglichkeit für die Lehren der neuen Zeit begabt. Er hatte die letzteren ſchon früh in ſich aufgenommen, wie ſie ihm in ſeiner bedrückten Stellung bis zur Zeit jenes unſeligen Fluchtverſuches und etwa bis zum Ende des Cüſtriner Aufenthaltes gelegentlich zugekommen ſein mochten. Aber ſein Geiſt war zu ſelbſtändig, zu ernſt, zu kräftig, um ſich an den einzelnen zufälligen Anregungen ſolcher Art genügen zu laſſen; im Gegentheil war dadurch nur der Durſt nach vollkommener Ausfüllung und Sättigung erweckt. Die glücklichen Jahre ſeines Aufenthaltes in Rheinsberg, von ſeiner Vermählung bis zu ſeiner Thronbeſteigung, bezeichnen zunächſt die Epoche, in welcher er ſeine geiſtige Bildung zu entwickeln und auszurunden ſtrebte; dieſe Jahre umfaſſen die wichtigſte Zeit der Vorbereitung für den großen Beruf, der ſeiner wartete. Die Tage von Rheinsberg waren durch alle die Reize geſchmückt, die das heiterſte geſellige Beiſammenſein und innige Freundſchaft, die der Genuß und die Ausübung von Kunſt und Poeſie gewähren können; aber ſie erhielten ihre höhere Weihe durch den redlichen Ernſt wiſſenſchaftlicher Forſchung, und zwar einer Forſchung, welche ſtreng und gemeſſen

die höchsten Probleme des Lebens zum Gegenstande nahm. Die feststehenden Gebote für die Gestaltung des menschlichen Daseins, welche Rechtfertigung sie auch aus langer Gewöhnung und hergebrachter Sitte entlehnen mochten, die vorgeschriebenen Lehrsätze des kirchlichen Glaubens, wie wohlthätig sie auch das weichere Gemüth berührten, genügten dem Jünger der Wissenschaft nicht; er verlangte nach Ueberzeugung, nach klarer, bestimmter, unumwundener Ueberzeugung für seinen hellen Verstand. Die Widersprüche mußten sich lösen, oder — wenn das unmöglich fiel — das Bereich der Widersprüche, als ein störendes und somit schädliches Element, gänzlich verlassen werden. Friedrich verschmähte in dieser Zeit das Studium ausgezeichneter Kirchenlehrer nicht; vorzüglich lebhaft ging er auf das Studium der Philosophie ein. Er ward ein begeisterter Anhänger der Wolf'schen Philosophie, die damals den Ehrenplatz in der Wissenschaft behauptete. Auch sie vermochte zwar nicht, so wenig wie die Kirchenlehre, seinen Geist vollständig auszufüllen; überhaupt war er, den das Schicksal zur That berufen hatte, nicht gemacht, um einseitig der Spekulation nachzuhängen; aber jene praktische Philosophie, jene Moral, welche der That den edelsten Inhalt giebt, welche den Egoismus vernichtet und nur aus Liebe zum Guten und Schönen, nur für die ewigen und unveräußerlichen Rechte der Menschheit handeln lehrt, erwarb er sich als sein volles, unzerstörbares Eigenthum.

Die nähere Schilderung des Lebens in Rheinsberg gehört der Personal-Geschichte des großen Königes an. Hier können nur allgemeine Andeutungen darüber gegeben werden. Alles ward in dieser Zeit von Friedrich in den Kreis seiner Wißbegierde gezogen; jede Persönlichkeit, die mit ihm in Berührung kam, mußte ihm das Beste, was sie an geistigem Inhalte besaß, mittheilen. Er hatte einen Kreis bedeutender Männer in seine Nähe gezogen; mit Abwesenden und Entfernten ward die vielseitigste Correspondenz geführt. Auf solche Weise trat Friedrich damals mit mehreren Häuptern der französischen Literatur in Verbindung, namentlich mit Voltaire, dem er die bewunderndste Anerkennung zollte. Daneben ward aber auch das Studium

der praktischen Dinge, welche die dereinstige Regententhätigkeit erfordern mußte, auf keine Weise vergessen; auch für die umfassendere Kenntniß der Politik und Kriegskunde, der Verwaltung, der Förderung der Landescultur gab dieser Verkehr die mannigfaltigste Gelegenheit. Allenthalben bereit, wo er Aufklärung für seine Forschbegierde hoffen konnte, ließ Friedrich sich in dieser Zeit, auf einer Reise, selbst in den Orden der Freimaurer aufnehmen, dessen höhere Toleranz ebenso, wie jene scharfe Opposition von Seiten der jungen Schriftsteller Frankreichs, der verknöcherten Orthodoxie der Zeit gegenüberstand, und dessen geheimnißvolles Auftreten wohl geeignet war, ein jugendliches Gemüth lebhaft an sich zu ziehen. Dann trat man aus der Gegenwart wiederum in die Vergangenheit zurück, und die großen Schriftsteller des Alterthums, besonders die Historiker, gaben für die philosophische Auffassung des Lebens, für die großartige Gestaltung desselben, für den Ernst der That die edelsten Vorbilder.

Die vielseitige wissenschaftliche Thätigkeit Friedrichs erscheint um so bewunderungswürdiger, wenn man erwägt, wie sorgsam er zugleich alle die Dinge beobachten mußte, welche der sehr abweichende Sinn des Vaters erforderte. Doch genügte ihm die bloße Bereicherung seines Geistes nicht; es trieb ihn zugleich, das Gewonnene durch eigne schriftstellerische Thätigkeit zur vollkommenen Klarheit zu verarbeiten. Den Tagen der Vorbereitung auf seinen königlichen Beruf gehören, neben mancherlei Poesieen, die jedoch eine geringe Bedeutung haben, zwei schriftliche Arbeiten an, die uns den Scharfblick und mehr noch die freie und edle Gesinnung des Königssohnes im glänzendsten Lichte zeigen. Die eine dieser Schriften enthält „Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand des europäischen Staatensystems"; sie ist bereits im J. 1736 geschrieben und war ursprünglich bestimmt, anonym in England gedruckt zu werden, was Friedrich indeß wohlweislich unterließ, so daß man sie erst in seinen nachgelassenen Werken kennen gelernt hat. Mit überraschender Schärfe und schlagender Beweiskraft stellt Friedrich die Lage der damaligen europäischen Verhältnisse, namentlich in Bezug

auf die französische und österreichische Politik dar, und zieht die Schlußfolgerungen, die aus dem Streben beider Mächte zu erwarten seien, wenn ihnen kein anderweitiges Hemmniß in den Weg trete. Wenn wir so umfassende Einsicht in die politischen Verhältnisse der Zeit bei einem vier und zwanzigjährigen Jünglinge höchlichst bewundern müssen, wenn wir darin schon die ganze politische Auffassungsweise des späteren Mannes vorgebildet sehen, so ist es doch noch mehr die Erkenntniß der moralischen Grundlagen, auf welche er die abnorme Erscheinung des gesammten gesellschaftlichen Zustandes zurückführt, was auf unser höchstes Interesse Anspruch hat. „Wenn meine Betrachtungen (so heißt es gegen den Schluß der Abhandlung) so glücklich sind, das Ohr einiger Fürsten zu erreichen, so werden sie Wahrheiten darin finden, die sie nie aus dem Munde ihrer Höflinge und ihrer Schmeichler gehört haben; vielleicht erstaunen sie sogar, daß diese Wahrheiten ihren Platz neben ihnen auf dem Throne einnehmen. Mögen sie also lernen, daß ihre falschen Grundsätze die höchst vergiftete Quelle von dem Unglück Europa's sind. Hier habt ihr den Irrthum der meisten Fürsten! Sie glauben, Gott habe, bloß aus ganz besonderer Sorgfalt für ihre Größe, für ihr Glück und ihren Stolz, diese Menge von Menschen geschaffen, deren Wohlfahrt ihnen anvertraut ist, und ihre Unterthanen seien bloß zu Werkzeugen und Dienern ihrer zügellosen Leidenschaften bestimmt. Sobald der Grundsatz, von dem man ausgeht, falsch ist, können auch die Folgen nicht anders als bis ins Unendliche fehlerhaft sein: und daher dieser unmäßige Hang nach falschem Ruhm, daher diese brennende Begierde, Alles an sich zu reißen, daher die Härte der Auflagen, womit das Volk belastet ist, daher die Trägheit der Fürsten, daher ihr Stolz, ihre Ungerechtigkeit, ihre Unmenschlichkeit, ihre Tyrannei und alle jene Laster, welche die menschliche Natur herabwürdigen! Wenn die Fürsten sich von diesen irrigen Ideen losmachten, wenn sie bis zu dem Zwecke ihrer Einsetzung heraufsteigen wollten, so würden sie sehen, daß ihr Rang, auf den sie so eifersüchtig sind, und ihre Erhebung nur das Werk der Völker ist, daß diese Tausende der Menschen,

die ihnen unterworfen sind, sich keineswegs zu Sklaven eines Einzelnen hingegeben haben, um ihn furchtbarer und mächtiger zu machen; daß sie sich keineswegs einem Bürger unterworfen haben, um Märtyrer seiner Launen und Spiele seiner Einfälle zu sein; sondern daß sie aus ihrer Mitte denjenigen ausgewählt haben, den sie für den Gerechtesten hielten, um sie zu regieren, für den Gütigsten, um ihnen ein Vater zu sein, für den Menschlichsten, um Mitleid bei ihrem Unglück zu haben und ihnen beizustehen, für den Tapfersten, um sie gegen ihre Feinde zu beschützen, für den Weisesten, damit er sie nicht ohne Grund in verheerende und verderbliche Kriege verflechte: mit einem Worte, für den Mann, der am fähigsten wäre, den ganzen Staatskörper vorzustellen, und bei welchem die höchste Gewalt zu einer Stütze der Gesetze und der Gerechtigkeit würde, nicht aber zu einem Mittel, ungestraft Verbrechen zu begehen und die Tyrannei zu gründen."

Die zweite Jugendschrift Friedrichs ist sein berühmter „Antimachiavell". Dies Buch, das er im J. 1739 schrieb, ist eine Widerlegung von Machiavell's Werk: il principe (der Fürst), oder vielmehr der Lehren, welche Machiavell in diesem Werke zur Feststellung der fürstlichen Gewalt giebt. Auf das Verhältniß Friedrichs zu dem Gegner, den er bekämpft, ist hier nicht der Ort, näher einzugehen; der Antimachiavell war nicht aus einem genügenden historischen Verständniß des italienischen Werkes hervorgegangen; im allerhöchsten Grade anerkennungswürdig ist aber die Gesinnung, die Friedrich auch hier auf jeder Zeile ausspricht. Es ist die umfassende Durchführung dessen, was in der eben ausgehobenen Stelle jener früheren Abhandlung angedeutet war und was sich mit zwei Worten, fast als Thema für das ganze Werk, im ersten Kapitel scharf ausgesprochen ankündigt: „Der Fürst, weit entfernt, der uneingeschränkte Herr der Völker zu sein, die unter seiner Herrschaft stehen, ist nur ihr erster Diener (n'en est en lui-même que le premier domestique)." — Das war die Lehre der neuen Zeit, welche überall auf eine freie, vernunftmäßige Auffassung der Dinge drang; es war die Forderung, mit welcher überall die

geistige Jugend auftrat, obgleich sie beträchtlich später erst, in den berühmten Schriften von Montesquieu und Rousseau, systematisch durchgebildet ward und dann allerdings zu weiteren Consequenzen Anlaß geben mußte. Es war der neu belebende Hauch, der damals über die Welt zog: Friedrich wandte ihm sein Gemüth in offener Freudigkeit entgegen und gestaltete ihn mit eigener Kraft zu den Grundsätzen, die fortan seine königliche Thätigkeit lenken sollten. Denn noch in späteren Schriften, die er am Abende seines Lebens verfaßte, spricht er sich ganz in derselben Weise aus, wie in den Werken, die dem ersten Enthusiasmus der Jugend angehören.

Wir haben die Bemerkung hinzuzufügen, daß diese Schriften, wie Alles, was Friedrichs schriftstellerischer Thätigkeit angehört, in französischer Sprache verfaßt sind. Den Ernst, die Gedrungenheit, die klare Gemessenheit seines literarischen Styles bildete er zwar nach dem Muster der classischen Schriftsteller des Alterthums aus, doch las er auch diese nur in französischen Uebersetzungen. Ja, seine Vorliebe für die französische Sprache ging so weit, daß er sich selbst deutsche Werke, wie die philosophischen Schriften von Wolff, zum Behuf seines Studiums erst ins Französische übersetzen ließ. Man hat zur Erklärung dieser, fast befremdlichen Erscheinung mancherlei äußerliche Gründe aufgesucht: daß damals das Französische überhaupt die Sprache der Höfe und Kabinette geworden war, daß er schon in den frühsten Jahren an diese Sprache gewöhnt worden sei, u. s. w. Der wesentlichste Grund ist indeß ohne Zweifel der, daß eben die neue Entwickelung, welche die frischeren Geister der Zeit bewegte, vorzugsweise von Frankreich ausging, daß die französische Literatur dem damaligen Kreise der Gedanken ein bestimmtes, so angemessenes wie anmuthiges Gewand gegeben hatte, und daß somit, wer diesem Kreise folgen wollte, nothwendig auch französisch denken mußte. Hierdurch erklärt sich noch manches Andere, was uns später in dem Leben des Königes als etwas mehr oder weniger Befremdliches entgegentreten wird.

Es ist schon vorhin bemerkt worden, daß Friedrich vorzugsweise der Mann der That war; demgemäß wird es nicht

befremden, wenn man findet, daß wenigstens ein Theil seiner Schriftstellerei nur einen mehr sekundären Charakter hat. Nur da, wo sie sich unmittelbar der That anschließt, nur in seinen großartigen historischen Meisterwerken, oder wo sie selbst zur That wird, wie in manchen fliegenden Blättchen, die er in den Zeiten des Krieges neben dem Donner der Geschütze den Feinden zusandte, zeigt sich in seinen literarischen Arbeiten eine ähnlich siegreiche Energie. Seine philosophischen Schriften sind nicht immer völlig befriedigend; sie deuten mehr nur an, sie gehen mehr nur den einzelnen Erscheinungen der Dinge nach, während die Heroen der Wissenschaft den Gegenstand von vorn herein nach seiner ganzen Tiefe abzumessen und zu erschöpfen wissen. Dennoch aber haben auch diese Werke den größten Einfluß auf die geistige Entwickelung der Zeit ausgeübt. Was ihnen vielleicht an vollständiger Durchdringung abging, das ersetzten sie durch das außerordentliche Gewicht des Namens, der sie in die Welt sandte. War es zu jener Zeit, wo an den meisten Höfen die ungemessenste Frivolität herrschte, doch fast unerhört, solche Reden vom Throne herab zu vernehmen! mußte solch Wort doch tausendfachen Widerhall erwecken, nachdem sich schnell die Augen von ganz Europa den Heldenthaten des preußischen Königes mit staunender Bewunderung zugewandt hatten! So ward Friedrich der gewaltigste Träger der neuen Lehren; aber auch durch die Lehren wurden in gleichem Maße die Thaten gefördert, denn sie riefen zugleich für ihn, für sein Interesse die frischeste Begeisterung hervor. Eins unterstützte, eins trug das Andere.

Friedrichs Größe und die, zu welcher er den preußischen Staat erhob, ist demgemäß eine zwiefache. Auf der einen Seite ist er der Vollender dessen, was seine Vorfahren ihm überliefert hatten; ganz die Bedeutung der Verhältnisse und Einrichtungen erkennend, die er vorfand, setzt er den Staat in diejenigen Rechte ein, auf welche derselbe in Gemäßheit seiner Existenz Anspruch machen mußte; mit unerschütterlicher Kraft weiß er diese Rechte, weiß er die Stellung, welche der preußische Staat gewonnen, zu behaupten und durchzuführen. Auf der andern

Seite leitet er eine neue Zeit ein; er fühlt es, daß in der Person des Herrschers nicht bloß der allgemeine Begriff des Staates seine Verkörperung findet, sondern daß es auch ein Volk ist, welches er vertritt; er erkennt die Rechte des Einzelnen an und giebt dem Gedanken volle Freiheit. Der Staat wird unter ihm gewaltiger durch das volksthümliche Bewußtsein, welches er hervorruft; das letztere findet an den festen Normen, welche den Staat bilden, einen sichern Halt, sich selbst aufzuerbauen. Altes und Neues erscheinen somit, zunächst wenigstens, in inniger, sich gegenseitig ergänzender Harmonie. Denn es konnte das volksthümliche Streben, es konnte die freiere Stellung des Individuums sich naturgemäß zunächst nur in den äußersten Beziehungen, in den allgemeinen menschlichen Verhältnissen kund geben; sie traten mit der überlieferten Form des Staates vorerst um so weniger in Widerspruch, als diese, wie sie durch Friedrich Wilhelm I. ausgebildet war, dem Ganzen das sicherste Gehäuse und dem Einzelnen die angemessenste Stelle darzubieten schien.

Freilich ist hier gleich zu bemerken, daß diese innige Harmonie auf die Dauer nicht anhalten konnte. Das Alte, d. h. die überlieferte Form des Staates, mußte nach dem naturgemäßen Laufe der Dinge allmählig mehr und mehr in sich erstarren; das Neue, d. h. die volksthümliche Kraft und jenes Streben nach subjektiver Berechtigung, das sich zuerst der alten Form fügsam angeschmiegt hatte, mußte sich allmählig immer selbständiger entwickeln und somit auch nach einer eigenthümlichen Gestaltung verlangen. An die Stelle jenes harmonischen Einverständnisses mußten allmählig Widersprüche treten. Dennoch aber machten sich die letzteren, selbst in der spätesten Zeit von Friedrichs Regierung, nicht auf gar empfindliche Weise bemerklich. So lange sein großer Geist über dem Ganzen waltete, war er es, in dem die Widersprüche ihre Auflösung und Versöhnung fanden. —

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen wenden wir uns nunmehr dem Regierungsantritte des jungen Königes zu und

den ersten Maßregeln und Bestimmungen, die er zur Einrichtung seiner Regierung erließ.

Schwer hatte das Scepter Friedrich Wilhelms I. über dem preußischen Volke gelastet. Wie sehr man es anerkennen mußte, daß die Menge der Einrichtungen, die er zur Verwaltung des Staates getroffen, nur vortheilhaft war, wie wenig sein Hof und seine Lebensweise denen so vieler andrer Fürsten der Zeit glich, die mit ungemessener Willkühr in den Gütern der Unterthanen schwelgten, doch hatte der Mangel an höherer Humanität keine gar persönliche Theilnahme für Friedrich Wilhelm aufkommen lassen. Mit um so innigerer Hingebung waren Aller Augen dem Kronprinzen zugewandt gewesen. Hatte jene herbe Prüfungszeit, die vor zehn Jahren über ihn verhängt war, schon die allgemeinste Theilnahme für ihn hervorgerufen, so war diese in der Zwischenzeit durch die Anmuth seines persönlichen Benehmens, durch die Liebenswürdigkeit seines Charakters, durch die wohlbekannte Freisinnigkeit seines Geistes nur immer mehr befestigt worden. Alles fühlte sich wie von einem schweren Drucke befreit, als Friedrich Wilhelm seine Augen schloß; Alles athmete auf, wie nach einem langen, beängstigenden Traume. Der lebhafteste, begeistertste Jubelruf erscholl aller Orten, wo der junge König sich dem Volke zeigte.

Friedrich aber gab gleich in den ersten Tagen und Wochen nach seiner Thronbesteigung die entschiedenen Zeichen, wie er seine Regierung einrichten und für die ganze Folgenreihe seiner Tage durchzuführen gesonnen war. Viele hofften, Manche auch, die eng in den Gang des alten Regimentes verflochten waren, fürchteten die außerordentlichsten Umwandlungen in der bestehenden Lage der Dinge. Er ordnete Neues und bestätigte Altes, wie es ihm das Gesetz der Zeit vorzuschreiben schien, unbekümmert um Hoffnung und Furcht.

Allerdings führte sein Auftreten höchst bedeutende Veränderungen mit sich. Gedanken- und Gewissensfreiheit, die Anerkennung der heiligsten Rechte der menschlichen Natur, die Bestätigung derjenigen Güter, auf denen allein die höhere Würde des Menschen beruht und welche allein das innere Glück des

Volkes begründen, — das war eins der gewichtigsten Worte, die zuerst von seinem Throne erschollen. Den öffentlichen Angelegenheiten hatte das Volk bisher keine Theilnahme erweisen dürfen; „Nicht räsonniren" war der so oft wiederholte Wahlspruch des verstorbenen Königes gewesen. Berlin hatte seither wohl ein Paar öffentliche Blätter gehabt, doch war diesen eine jede freiere Bewegung unmöglich gewesen. Jetzt erschienen auf Friedrichs Veranlassung in Berlin zwei neue Zeitschriften, eine französische und eine deutsche, denen alle Freiheit verstattet ward. Friedrich selbst lieferte dazu gelegentlich Beiträge. Ausdrücklich ward auf seinen Befehl verfügt: daß dem berlinischen Zeitungsschreiber eine unbeschränkte Freiheit gelassen werden solle, Alles was er wolle über die Vorgänge in Berlin zu schreiben, ohne daß dieses der Censur zu unterwerfen sei; dann würden sich auch die fremden Gesandten nicht beschweren können, wenn in der Zeitung hin und wieder Dinge und Ausdrücke vorkämen, die ihnen mißfallen dürften. — Aufs Eifrigste ließ es sich Friedrich in den ersten Tagen seiner Regierung angelegen sein, den Philosophen Wolf, der einst so schmachvoll aus Halle verjagt war und gegen den Friedrich Wilhelm sein Unrecht vergebens wieder gut zu machen gesucht hatte, zur Rückkehr in seine Staaten zu bewegen. Er gab dem Propste Reinbeck in Berlin, einem Freunde von Wolf, dazu den Auftrag und schrieb diesem eigenhändig: „Ich bitte Ihn, sich um des Wolfen Mühe zu geben. Ein Mensch, der die Wahrheit sucht und sie liebet, muß unter aller menschlicher Gesellschaft werth gehalten werden. Und glaube, daß Er eine Conquete im Lande der Wahrheit gemacht hat, wenn er den Wolf hierher persuadirt." Jetzt folgte Wolf der Einladung mit Freuden; als Geheimer Rath und Vice-Kanzler der Universität kehrte er in förmlichem Triumphe nach Halle zurück. Das Verbot seiner Schriften, das man bis dahin aufs Strengste befolgt hatte, ward natürlich sogleich aufgehoben. — In Bezug auf religiöse Verhältnisse aber ward Friedrich, ebenfalls in den ersten Tagen seiner Regierung, durch eine besondere Angelegenheit zu der denkwürdigen Bestimmung veranlaßt: „Die Religionen müssen alle toleriret werden, und

muß der Fiscal nur das Auge darauf haben, daß keine der andern Abbruch thue; denn hier muß ein Jeder nach seiner Façon selig werden." Diesem Grundsatze gemäß gestattete er zunächst den Lutheranern volle Freiheit, ihre alten Ceremonien wieder einzuführen, die Friedrich Wilhelm, eine größere Uebereinstimmung in kirchlichen Angelegenheiten erstrebend, abgestellt hatte. Die lutherischen Geistlichen hatten ihm das in einer sonderbaren versificirten Bittschrift — wohl weil sie meinten, daß die Verse auf den königlichen Dichter einen sonderlich günstigen Eindruck machen müßten, — ans Herz gelegt; die Bittschrift fing mit den folgenden Zeilen an:

Großmächtigster Monarch, o König, zürne nicht,
Wenn Deiner Knechte Mund noch einmal mit Dir spricht;
Gott hat dem Abraham kein Schweigen anbefohlen,
Als dieser sein Gebet oft mußte wiederholen.
Wir werfen nochmals uns vor Deinen Königsthron
In tiefster Demuth hin, und was wir sonsten schon
Um unsre Kirchgebräuch', auch um Gebet und Lieder,
Die bei uns eingeführt, gestehet, flehn wir wieder ꝛc.

Ungemein groß war der Jubel, als die Gewährung erfolgte, obgleich nicht gar viele Gemeinden zu den veralteten Gebräuchen zurückkehrten. Man nannte Friedrich, ähnlich wie es Voltaire gethan hatte — doch nicht eben in demselben Sinne — den zweiten Salomo. Indeß war die Gewährung weder durch die Verse, noch durch besondere Gunst für das orthodoxe Lutherthum erfolgt. — So erhielten auch kleinere religiöse Sekten Duldung, im Einzelnen selbst Privilegien. — Endlich ist noch anzuführen, daß Friedrich sich schon am zweiten Tage nach seinem Regierungsantritt öffentlich als Mitglied des Freimaurerbundes bekannte, was dann in kurzer Frist die Gründung mehrerer Logen zur Folge hatte. Auch dies gab der Toleranz eine weitere Grundlage, sowie die einer humaneren Geselligkeit, als man seither gekannt hatte.

Wie die Freiheit des Gedankens und des Gewissens durch den philosophischen Geist des Jahrhunderts gefordert ward, so auch die Anerkennung und Begründung eines freien, den Ge-

ſetzen der Vernunft völlig entſprechenden Rechtes. Doch war die Ausbildung eines neuen Rechtszuſtandes eine Arbeit, die nicht mit einem Schlage ins Leben gerufen werden konnte; für die Herſtellung der Gedankenfreiheit genügte das königliche Wort; eine Reform der Juſtiz konnte nur im Laufe der Zeit und durch Begünſtigung der inneren Zuſtände des Landes ausgeführt werden. Doch gab Friedrich auch hier wenigſtens einzelne Beſtimmungen, die ſeine humanere Richtung von vorn herein deutlich verkündeten. Schon am vierten Tage nach ſeiner Thronbeſteigung ſchaffte er das, die Menſchheit entwürdigende Gerichtsverfahren der Folter ab, mit Ausnahme einiger außerordentlicher Fälle, für die daſſelbe noch in Anwendung bleiben ſollte; doch auch für dieſe verſchwand die Folter nach einigen Jahren. Die übrigen europäiſchen Staaten ſind dieſem erhabenen Beiſpiel zum Theil erſt in ſehr ſpäter Zeit gefolgt. Ebenſo wurden die Todesſtrafen ſo mancher unnöthigen Grauſamkeit, die daran haftete, entkleidet, überhaupt die criminaliſtiſchen Strafen menſchlicher eingerichtet. Charakteriſtiſch ſind unter Friedrichs früheſten Verfügungen in den Angelegenheiten des Rechts auch die, welche die Hemmniſſe des ehelichen Bundes bei entfernteren verwandtſchaftlichen Graden (die bisher nur durch Geld aus dem Wege zu räumen waren) und die Hemmniſſe der Auflöſung der Ehe bei dringenden Nothfällen beſeitigten. Die Anerkennung des perſönlichen Rechts war es, was ihn auch hier leitete.

Die eben erwähnten Punkte bezeichnen die Richtung, in welcher Friedrich, den Forderungen des Zeitgeiſtes entſprechend, die Bahn des Vaters verließ. Wohl meinten Manche, daß dies auch in noch andern Dingen der Fall ſein dürfe. Friedrich aber wußte ſehr wohl zu unterſcheiden, was in der Regierungsweiſe ſeines Vaters mangelhaft und was rühmlich und nachahmungswürdig geweſen war. Die äußeren Einrichtungen, die dieſer für den Organismus des Staates ins Leben gerufen und mit ſo eigenthümlichem Kunſtgeſchick und ſo eminenter Kraft ausgebildet hatte, ließ er beſtehen; er ſtrebte nur, auch ſie mit ſeinem humaneren Geiſte zu erfüllen und etwa diejenigen Ein-

zelheiten zu verändern, die mit dem Ganzen im Widerſpruch ſtanden. In der ganzen Verwaltung, die ſo wohlgefugt ineinander griff, änderte er nichts Weſentliches; ebenſo wenig, und nur ſehr geringe Ausnahmen abgerechnet, in dem Perſonal, welches dieſer Verwaltung vorſtand. So hatte man allgemein erwartet, daß er den bisherigen Miniſter von Boden, dem man harte Finanzmaßregeln Schuld gab und mit dem er ſelbſt als Kronprinz in Oppoſition geſtanden hatte, von ſeiner Stelle entfernen würde. Er wußte aber, daß die geſchäftliche Tüchtigkeit des Mannes nicht wohl zu erſetzen war; er behielt ihn nicht nur in all ſeinen Aemtern, ſondern ſchenkte ihm auch, was allgemeines Aufſehen machte, ein neues, vollſtändig eingerichtetes Haus, das Friedrich Wilhelm zu andern Zwecken beſtimmt hatte. Doch gab er den Behörden eine Richtſchnur für den Gang der Verwaltung, die in einigen Punkten allerdings anders lautete, als die Grundſätze, die Friedrich Wilhelm befolgt hatte. „Ob Wir euch gleich (ſo redete er am 2. Juni die Miniſter an) ſehr danken wollen für die treuen Dienſte, welche ihr Unſers Höchſtgeliebteſten Herrn Vaters Majeſtät erwieſen habt; ſo iſt doch ferner Unſere Meinung nicht, daß ihr Uns inskünftige bereichern und Unſere armen Unterthanen unterdrücken ſollet, ſondern ihr ſollt hergegen verbunden ſein, vermöge gegenwärtigen Befehls, mit ebenſo vieler Sorgfalt für das Beſte des Landes als für Unſer Beſtes zu wachen, um ſo viel mehr, da Wir keinen Unterſchied wiſſen wollen zwiſchen Unſerm eigenen beſonderen und des Landes Vortheil, und ihr dieſen ſowohl als jenen in allen Dingen vor Augen haben müſſet; ja des Landes Vortheil muß den Vorzug vor Unſerm eigenen beſonderen haben, wenn ſich beide nicht mit einander vertragen."

An demſelben Tage, an welchem Friedrich ſich mit dieſen Worten äußerte, gab er ein noch ſprechenderes Zeugniß, wie innig ihm das Wohl ſeines Volkes am Herzen liege. Der vergangene Winter hatte in furchtbarer und anhaltender Strenge über dem Lande gelegen; eine außerordentliche Theurung der Lebensmittel war die Folge davon, eine allgemeine Hungersnoth drohte auszubrechen. Friedrich ließ ſofort die reichlich gefüllten

Kornspeicher öffnen und das Getraide zu den billigsten Preisen verkaufen. Wo die Vorräthe nicht ausreichten, ward Getraide zu demselben Zwecke im Auslande aufgekauft. Die Abgaben der nothwendigsten Lebensmittel wurden um ein sehr Beträchtliches verringert. Die königlichen Forsten lieferten Wildpret zu wohlfeilen Preisen. Viele der Dürftigsten wurden mit baaren Geld-Unterstützungen versehen.

Doch nicht bloß für den einen gegenwärtigen Moment war der junge König bedacht. In ähnlichem Sinne wie sein Vater traf er gleichzeitig mancherlei neue Einrichtungen, um Industrie und Verkehr zu fördern und dadurch den Wohlstand des Volkes auf dauernde Weise zu heben. Noch in dem ersten Monate seiner Regierung errichtete er zu diesem Zwecke eine neue Behörde, ein besonderes Manufaktur-Departement, welches mit dem General-Direktorium verbunden ward. Die Aufgaben, die er demselben stellte, lauteten dahin: für die Verbesserung der vorhandenen und für die Einführung neuer Manufakturen zu sorgen, auch die Uebersiedelung Fremder in die Länder des preußischen Staates, die demselben auf eine oder die andere Weise Vortheil bringen könnten, durch mancherlei Begünstigungen zu veranlassen. Für den letzteren Zweck ward auch in kurzer Frist ein öffentliches Patent erlassen. Andre Bestimmungen zum Vortheil einzelner besonderer Gewerbszweige folgten. Straßen- und Kanalbauten wurden auf öffentliche Kosten unternommen.

Vielleicht hatte man von einem jungen Könige, der sich bis zu seiner Thronbesteigung fast nur durch seine wissenschaftlichen, dichterischen und künstlerischen Neigungen bekannt gemacht hatte, erwartet, daß er sich von den militärischen Interessen Friedrich Wilhelms am Entschiedensten abwenden würde. Doch war gerade dies am Wenigsten der Fall. Friedrich II. fühlte seinen Beruf und den seines Staates zu deutlich, als daß er nicht den Werth eines zahlreichen, wohldisciplinirten Heeres hätte nach seiner ganzen Bedeutung schätzen sollen; er sah es ein, daß für ein stehendes Heer — und ein andres kannte man damals nicht — durch seinen Vater durchaus die zweckmäßigsten Anordnungen getroffen waren. Das Wesentliche ward hie-

von durchaus beibehalten; Canton-Verfassung und fremde Werbungen blieben, wie sie durch Friedrich Wilhelm eingeführt waren. Freilich aber war er nicht Willens, das Heer als eine müßige Spielerei zu behandeln; und so verschwanden allerdings in kurzer Frist diejenigen Erscheinungen, die nur hieher zu rechnen waren. Jene Riesengarde, die so ungeheure Summen gekostet und deren Beschaffung so tausendfache Mißverhältnisse veranlaßt hatte, erschien zum letzten Male bei dem Leichenbegängnisse ihres Stifters, am 22. Juni. Am folgenden Tage wurde sie aufgelöst und durch eine neue Garde-Infanterie ersetzt; neben der letzteren errichtete Friedrich auch eine Garde zu Pferde. Außerdem vermehrte er den schon so außerordentlichen Bestand der Armee noch durch sieben neue Infanterie-Regimenter, sowie durch ein Jäger-Corps, das als eine völlig neue Schöpfung gelten mußte. Bei der Beibehaltung aller alten Formen suchte Friedrich jedoch auch der Armee einen neuen, frischeren Geist einzuhauchen; der Geist der Ehre war es, mit dem er ihre Glieder zu durchdringen strebte. Alle Fahnen und Standarten der Armee erhielten neben dem Bilde des preußischen Adlers die Inschrift: **Pro Gloria et Patria.** (Für Ruhm und Vaterland.) Die Stiftung eines neuen Ordens — **pour le mérite** — sollte dem Ehrgeiz die edelste Anregung geben. Endlich hielt Friedrich, von dem Tage seiner Thronbesteigung ab, mit ungleich größerer Sorgfalt, als bisher geschehen war, darauf, daß die Offizierstellen nur durch Adlige bekleidet wurden. Denn die Armee, die ja nur aus geworbenen Truppen bestand, war von dem Volksleben aufs Entschiedenste getrennt; es bedurfte somit auch einer scharf gesonderten Kaste, sie zu führen; der Adel aber sollte durch großen Grundbesitz getragen werden und den Interessen des Erwerbes fremd bleiben, damit er so einzig dem Gefühl der Ehre zu leben vermöge. Die Rücksicht auf die Beschaffenheit des Heeres, wie sie damals eben statt fand, machte diese kastenartige Abgeschlossenheit minder befremdlich, als sie sonst, der liberalen Philosophie des Königes gegenüber, erscheinen dürfte. Aus ähnlichen Gründen sah Friedrich auch darauf, daß die Stellen der höheren Staatsämter

ebenfalls nur durch Adlige besetzt wurden. Wo sich hier oder im Militär Bürgerliche vorfanden, da wurden sie beseitigt oder in den Adelstand erhoben und somit wenigstens der Schein der Ebenbürtigkeit hergestellt.

Das schätzbarste Vermächtniß aber, das einem so bevorrechteten Geiste wie Friedrich II. als Erbtheil zufallen konnte, war das, was ihm Friedrich Wilhelm I. als den Gipfelpunkt der gesammten Staats-Verfassung hinterlassen hatte: die vollkommen unumschränkte Stellung des Herrschers. Friedrich ergriff diese Stellung mit vollster und entschiedenster Kraft, aber auch im bestimmten Bewußtsein des Zweckes, den er selbst der fürstlichen Würde beilegte: der „erste Diener" des Volkes zu sein. Er setzte die Cabinets-Regierung des Staates in derselben Weise fort, wie sein Vorgänger, ob auch von einem ungleich höheren, umfassenderen Standpunkte aus. Als der alte und verdiente Fürst von Dessau sich bei ihm unmittelbar nach dem Tode des Vaters zur Condolenz anmelden ließ und ihn bat, ihm und seinen Söhnen ihren bisherigen Einfluß und Ansehen zu lassen, erwiderte er: er werde sie auf keine Weise in ihren bisherigen Stellungen beeinträchtigen; aber Ansehen werde er nur selbst in seiner Regierung haben und Einfluß Niemand. Er ging ebenso scharf wie Friedrich Wilhelm I. in alle Einzelheiten der Verwaltung ein; er zeigte es schon in den ersten Wochen, daß auch er den Werth des Thalers und des Groschens mit derselben Genauigkeit zu berechnen wisse. Aber auch in all denjenigen Gegenständen, die einen weiteren Gesichtskreis erforderten, und namentlich in den politischen Verhältnissen, war sein Wort von vorn herein Urtheil, Maßstab und Gesetz. Die fremden Gesandten empfanden es äußerst unbehaglich, daß jetzt mit einem Schlage alle diejenigen Schleich- und Richtwege verschlossen waren, die sonst der diplomatischen Kunst so mancherlei angenehme Förderung gewährt hatten. — So entwickelte Friedrich nach allen Seiten hin die bewunderungswürdigste Thätigkeit. Die leichteste Auffassungsgabe, die höchste geistige Spannkraft unterstützten ihn in solcher Weise des Regiments, zugleich aber auch, was noch höher steht, die klarste Besonnenheit. Er wußte

jeder Stunde ihr Recht zu geben, er wußte durch die gemessenste Zeiteintheilung selbst noch soviel Zeit zu gewinnen, um neben einer nie gesehenen Erfüllung seines Berufes doch auch noch der Geselligkeit, der Wissenschaft, der Kunst leben zu können. Solche Weise der Erholung diente freilich aber auch sehr wesentlich zur neuen Kräftigung seines Geistes.

Es ist hier der Ort, um mit einigen Worten auch die Stellung anzudeuten, die Friedrich als König zu den ersten Gliedern seiner Familie annahm. Seine Mutter hatte ihn neben der Leiche des Vaters mit dem Titel „Ew. Majestät" angeredet; er aber fiel ihr in die Rede und sagte: „Nennen Sie mich immer Ihren Sohn; dieser Titel ist köstlicher für mich als die Königswürde." Er bezeugte ihr auch unausgesetzt die vollste kindliche Verehrung, — in den Staats-Angelegenheiten aber hütete er sich, ihr, wie sie es vielleicht sehr gehofft hatte, einen Einfluß zu gestatten. Sie soll darüber anfangs gar mißvergnügt gewesen sein; doch fand sie sich bald in die Stellung, die ihr zukam, und um so williger, als ihr Friedrich für langentbehrte Lebensgenüsse den reichlichsten Ersatz gewährte. — Ueberaus eigenthümlich gestaltete sich Friedrichs Verhältniß zu seiner Gemahlin. In den schönen Tagen von Rheinsberg hatte sich dasselbe zu einer heiteren Innigkeit entwickelt. Leider war die Ehe durch kein Kind gesegnet. Darum verbreitete sich bald nach Friedrichs Thronbesteigung das Gerücht, er werde sich von seiner Gemahlin scheiden lassen. Doch dachte er daran nicht, er führte sie im Gegentheil dem Hofe mit allen Ehren, die der regierenden Königin zukamen, vor. Dennoch trat bald zwischen beiden Gatten die größte Entfremdung ein. Ihre Naturen waren zu verschiedenartig, als daß irgend eine Art geistiger Uebereinstimmung zwischen ihnen hätte statt finden können. Dem scharfen, unerbittlich prüfenden Verstande Friedrichs konnte ein Wesen, welches in kindlicher Unschuld nur in der Welt des Gemüthes lebte, welches seine wahre Befriedigung nur in der Sphäre der religiösen Anschauungen fand, auf keine Weise gemäß sein. Zwischen Beiden war ein gegenseitiges Verständniß geradezu unmöglich. Sie lebten bald in entschiedenster Tren-

nung und sahen sich nur bei ceremoniellen Gelegenheiten. Wohl aber empfand es Friedrich sehr übel, wenn seine Gemahlin in all denjenigen Ehren, auf die sie Anspruch machen mußte, irgendwie beeinträchtigt ward; und wohl bewies sie, die ihre Tage in stiller Wohlthätigkeit vollbrachte, ihm bis an seinen Tod die treuste, unwandelbarste Ergebenheit. Elisabeth Christine hat für den Entwickelungsgang der preußischen Geschichte keine positive Bedeutung, aber sie ist eine so überaus rührende Erscheinung, daß man kaum anders als mit innigster Theilnahme und Wehmuth von ihr scheiden kann. — Für die Erziehung seiner jüngeren Geschwister sorgte Friedrich mit väterlicher Treue.

Im Juli begab sich Friedrich nach Preußen, die Huldigung der dortigen Stände zu empfangen. Sein dortiger Aufenthalt ward durch neue Wohlthaten, die er dem Volke zu Theil werden ließ, bezeichnet. Die Umschrift der Huldigungs-Medaillen — „Felicitas Populi“ (Glück des Volkes) — sprach es aus, was vor Allem er zu erstreben gedachte. Die Ceremonie der Krönung hatte schon Friedrich Wilhelm nicht wiederholt; Friedrich fand keinen Grund, das Schauspiel aufs Neue einzuführen. Doch änderte er die Form des königlichen Titels; seine Vorfahren hatten sich „Rex Borussiae“ (König von Preußen) genannt: er schrieb statt dessen: „Borussorum Rex“ (König der Preußen). Die Aenderung scheint klein und willkührlich, und dennoch spricht auch sie mit Entschiedenheit die neue geistige Richtung der Zeit aus; sie deutet es an, daß an die Stelle des Staates das Volk, an die Stelle der abstrakten Form der lebendige Inhalt getreten war. — Nach seiner Rückkehr nahm Friedrich in Berlin die Huldigung der kurmärkischen Stände ein. Die Medaillen, welche hier vertheilt und ausgeworfen wurden, führten die, gleichfalls hochbedeutende, Inschrift gewissermaßen die nähere Erläuterung der Inschrift der Königsbergischen Medaillen: „Veritati et Justitiae“ (Der Wahrheit und Gerechtigkeit). — In den übrigen Provinzen wurde die Huldigung durch Bevollmächtigte entgegengenommen.

In der Mitte des August unternahm Friedrich eine größere

Reise. Er besuchte seine Schwester, die Prinzessin Wilhelmine, die Genossin der Freuden und Leiden seiner Jugend, in Baireuth. Dann ging es in fröhlichem Incognito weiter, bis Straßburg, dort die Einrichtungen des französischen Militärs kennen zu lernen. Friedrich nannte sich „Graf du Four". Sein Incognito, das durch den Eindruck seiner glänzenden Persönlichkeit ein eigenthümliches Interesse erhielt, erweckte in Straßburg lebhafte Neugier; bald aber war der Name des hohen Fremden bekannt geworden, und Friedrich sah sich, um den öffentlichen Ehrenbezeugungen aus dem Wege zu gehen, genöthigt, die Stadt in kurzer Frist wieder zu verlassen. Von da ging die Reise nordwärts, nach den rheinischen und westphälischen Provinzen des Staates. Friedrich gedachte in fröhlicher Reiselust, der zu genügen ihm jetzt ja zum ersten Mal gestattet war, auch die Niederlande zu besuchen und Voltaire, der sich damals in Brüssel aufhielt, persönlich kennen zu lernen. Ein Fieber hinderte ihn daran; auf sein Begehren stellte sich Voltaire bei ihm auf dem Schlosse Moyland bei Cleve ein und brachte ihm Stunden des anmuthigsten Genusses. „Du wirst mich (so schrieb Friedrich an einen Freund) bei meiner Zurückkunft sehr geschwätzig finden; aber erinnere Dich, daß ich zwei Gegenstände gesehen habe, die mir immer am Herzen lagen: Voltaire und französische Truppen." Nachdem er auf der Rückkehr der Verlobung seines Bruders August Wilhelm mit der Schwester seiner Gemahlin in Salzdahlum beigewohnt, traf er am 23. September wieder in Potsdam ein.

An die rheinische Reise knüpfte sich zugleich die erste politische Demonstration von Bedeutung, mit welcher Friedrich auftrat und die entschiedene Art und Weise, wie er die Staats-Angelegenheiten zu behandeln gedachte, kund gab. Sie betraf die Herrschaft Heerstall, die seinem Vater aus der oranischen Erbschaft als unbestreitbares Besitzthum zugefallen war. Unter den Bewohnern derselben war schon gegen Friedrich Wilhelm I. eine Empörung ausgebrochen; der Bischof von Lüttich, der Ansprüche auf die Oberlehnsherrlichkeit von Heerstall machte und der durch die Unbilden der preußischen Werber gereizt war,

hatte die Empörer in seinen Schutz genommen. Jetzt verweigerten die Heerstaller die Huldigung und der Bischof fuhr fort, sich als den Oberherrn der Herrschaft zu behaupten. Friedrich forderte von dem letzteren eine kategorische Erklärung, ob er die „Rebellen" noch ferner zu schützen gesonnen sei. Die Antwort blieb aus, und sofort rückten 1600 Mann preußischer Truppen in das bischöfliche Gebiet. Der Bischof wandte sich an den Reichstag, den Kaiser, die Generalstaaten, den französischen Hof; seine Klage fand auch lebhaften Anklang, besonders bei dem kaiserlichen Hofe, wo man bereits Anstalten machte, das Reich gegen den jungen König aufzuregen, der sein Recht so ungesäumt, ohne sich viel um die Einleitung eines unendlichen Proceßganges zu kümmern, mit den Waffen durchzusetzen wagte. Doch sah es der Bischof bald ein, daß es für ihn das Vortheilhafteste sei, sich mit einem so rüstigen Gegner in Güte auseinander zu setzen. Es kam zwischen ihm und Friedrich am 20. Oktober zu einem Vertrage, demzufolge der letztere dem Bischofe den Besitz Heerstalls gegen eine Summe von 300,000 Gulden überließ. Die Entfernung des nicht gar bedeutenden Besitzthumes von den übrigen Provinzen hatte ihn wohl zu dem Verkaufe veranlaßt.

Auf solche Weise hatte Friedrich im Laufe von nicht vollen fünf Monaten sein junges königliches Dasein nach allen Seiten hin angekündigt. Sein Auftreten war zu neu, zu ungewöhnlich, als daß sich nicht Aller Augen mit gespannter Aufmerksamkeit ihm hätten zuwenden sollen. Man war überzeugt, daß er bei einer eintretenden Veränderung in den politischen Verhältnissen Europa's Außerordentliches vornehmen würde, obschon ihm nicht Alle diejenige Charakterkraft zutrauen mochten, die zur Durchführung bedeutender Unternehmungen nöthig sein mußte. Er hatte, mit sichrer Voraussicht auf den bevorstehenden Gang der Dinge, seinen bestimmten Entschluß gefaßt; die Stunde, welche eine neue Veränderung der europäischen Politik einläutete, fand ihm zum Handeln bereit.

Eilftes Kapitel.

Die beiden erſten ſchleſiſchen Kriege. — Der Tod Kaiſer Karl's VI. — Politiſche Verhältniſſe. — Friedrichs Rüſtungen. — Einmarſch in Schleſien und Beſetzung des Landes im Winter 1740. — Feldzug des Jahres 1741. Die Schlacht von Mollwitz. Das Nymphenburger Bündniß. Der Vertrag von Schnellendorf. — Karls VII. Kaiſerkrönung und Aufſtand der Ungarn. — Feldzug des Jahres 1742. Expedition nach Mähren. Schlacht bei Chotuſitz. Friede von Breslau. — Ordnung der ſchleſiſchen Verhältniſſe. — Erwerb von Oſtfriesland. — Politiſche Verhandlungen. Die Frankfurter Union. Neuer Ausbruch des Krieges. — Feldzug des Jahres 1744. Eroberung von Prag. Ungünſtiger Ausgang des böhmiſchen Zuges. — Ungunſt der politiſchen Verhältniſſe. Tod Karls VII. — Feldzug des Jahres 1745. Die Schlachten von Hohenfriedberg und Soor. — Feindliches Verhalten Sachſens. — Die Schlachten von Katholiſch-Hennersdorf und Keſſelsdorf. — Der Friede von Dresden.

Nach Friedrichs Rückkehr vom Rheine hatte ſich der preußiſche Hof mit neuem Glanze geſchmückt. Mancherlei feſtlicher und geiſtig anregender Beſuch war gekommen, die Markgräfin von Baireuth, Voltaire und Andre. Alle edelſten Genüſſe, die der Friede zu bieten vermag, ſchien der kommende Winter bringen zu wollen. Es war in der zweiten Hälfte des Oktober; Friedrich hatte ſich nach ſeinem geliebten Rheinsberg zurückgezogen; er litt eben an Fieberanfällen, die ſeit der Reiſe noch immer nicht unterdrückt waren. Da traf ein Eilbote ein, den der preußiſche Geſandte aus Wien geſchickt hatte: er brachte die Nachricht von dem am 20. Oktober erfolgten Tode Kaiſer Karls VI. Jetzt war keine Zeit mehr zu Feſten und zum Fieber. Friedrich ſchüttelte das letztere mit Gewalt von ſich, indem er ſich davon, dem Vorurtheil der Aerzte trotzend, ſchnell durch den Gebrauch der Chinarinde befreite. Dann wurden der

Kabinetsminiſter v. Podewils, der Feldmarſchall Graf Schwerin und der Major v. Winterfeldt zum Könige berufen; mit ihnen wurden von Friedrich alle Maßregeln für die Ausführung des ſchon lange Beſchloſſenen feſtgeſetzt. Schwerin und Winterfeldt ſind Namen, deren Glanz ſich an die Thaten Friedrichs anknüpft. Schwerin war einer der bedeutendſten Krieger der alten Schule; er hatte unter Eugen und Marlborough gefochten und war im J. 1720 als General-Major in die preußiſche Armee eingetreten. Winterfeldt, wenig älter als Friedrich, war dieſem ſchon vor ſeinem Regierungsantritte als Lieutenant werth geweſen; er hatte ihn gleich nach ſeiner Thronbeſteigung zum Major und Flügeladjutanten ernannt. Alle Vorbereitungen wurden im tiefſten Geheimniß abgemacht. Wohl aber mußten die Einſichtigen es erkennen, daß in den Dünſten des politiſchen Horizontes ein drohendes Ungewitter emporſtieg. Bald auch verriethen es mancherlei militäriſche Bewegungen, daß Friedrich dabei nicht müßig zu bleiben gedenke; aber weder die Diplomaten noch das größere Publikum vermochten zunächſt das Ziel ausfindig zu machen, das er ſich geſteckt hatte.

Die Gelegenheit, als eine gewichtige politiſche Macht aufzutreten, das Beſitzthum des Staates zu erweitern und zugleich für mancherlei Unbilden der vergangenen Tage Rechenſchaft zu fordern, ſich ſelbſt aber glänzenden Ruhm und ein denkwürdiges Blatt in den Büchern der Geſchichte zu erwerben, war für Friedrich günſtig genug. Der öſterreichiſche Staat war in einer übeln Verfaſſung; ein unglücklich geführter Türkenkrieg hatte in den jüngſt vergangenen Jahren die letzten Kräfte aufgezehrt, die Finanzen waren zerrüttet, das Heer, in den verſchiedenen Ländern des Staates vertheilt, für die Verhältniſſe des Ganzen nicht zahlreich genug und nicht zum Beſten disciplinirt. Für die Verwaltung des Staates und für die Führung des Heeres waren in dieſem Augenblick keine Männer vorhanden, die ſich durch vorzüglichen Scharfblick und durch großartige Kraft ausgezeichnet hätten; Prinz Eugen, der als Staatsmann und als Feldherr einſt ſo Großes geleiſtet hatte, war vor einigen Jahren geſtorben. Die Zügel der Herrſchaft waren in die Hände

eines Weibes gelegt, der älteſten Tochter des Kaiſers, Maria Thereſia, von der man wenigſtens noch nicht ahnen konnte, ein wie männlicher Geiſt ſich in ihr entwickeln würde; ihren Gemahl, den Großherzog Franz, nahm ſie zwar zum Mitregenten an, aber auch auf ihn durfte der Staat keine ſonderlichen Hoffnungen bauen; er war durch ſeine Schönheit und durch ſeine Geſchicklichkeit in allerlei kleinen Künſten des Friedens ausgezeichnet, aber weder ein Regent im höheren Sinne, noch ein Feldherr. Mit unendlicher Mühe hatte es ſich Karl VI. angelegen ſein laſſen, durch ſeine pragmatiſche Sanction das unbeſchränkte Erbfolgerecht ſeiner Tochter verbürgt zu ſehen: Prinz Eugen hatte ihm umſonſt gerathen, die Anſprüche der Tochter lieber durch eine ſchlagfertige Armee von 200,000 Mann als durch eine Sammlung papierner Urkunden feſtzuſtellen. Preußen hatte die Anerkennung der pragmatiſchen Sanction verſprochen, aber die Bedingung, unter der dies geſchah, war von Oeſterreich ſelbſt unerfüllt geblieben. Der Kurfürſt von Baiern hatte ſich aufs Entſchiedenſte geweigert, der Sanction beizutreten; er machte im Gegentheil, aus beſondern verwandtſchaftlichen Verhältniſſen, Anſprüche auf das ganze Erbe. Die übrigen einflußreichen Mächte waren in einer Verfaſſung, daß Maria Thereſia trotz aller Garantieen der pragmatiſchen Sanction auf ihre Unterſtützung ſo wenig große Hoffnungen bauen, wie Friedrich von ihnen große Hemmniſſe erwarten durfte. Frankreich ſtand zwar eben in freundſchaftlichem Verhältniſſe mit Oeſterreich, aber bei der ſinnloſen Mätreſſen-Regierung, die dort ihren Anfang nahm, ließ ſich kein feſtes Beharren erwarten; auch durfte man nicht hoffen, daß die alte Vergrößerungspolitik Frankreichs, die immer vorzugsweiſe gegen Oeſterreich gerichtet war, ſo ganz vergeſſen bleiben würde. Bei Spaniens ſtets wechſelnder Politik durfte man auch hier auf eine Wiederaufnahme der alten, wenn nicht gar beträchtlich erweiterten Anſprüche gefaßt ſein. England ſtand ebenfalls in freundſchaftlichem Verhältniſſe zu Oeſterreich, aber auch in verwandtſchaftlichem zu Preußen; überdies war es dem Schauplatze der öſterreichiſchen Intereſſen fern und nicht im Beſitz einer bedeutenden

Landarmee. Das Regiment von Sachsen und Polen war schwach und in persönlich egoistische Zwecke versunken, König August aber nicht abgeneigt, auch für seinen Theil auf ein Stück des österreichischen Erbes Anspruch zu machen. Die Richtung der schwedischen Politik war nach wie vor von auswärtigem Winde abhängig. Die russischen Zustände waren seit dem Tode Peters des Großen verworren; Intriguen, Kabalen, Gewaltthaten, mannigfacher Wechsel des Regiments waren dort an der Tagesordnung. Am Allerschwankendsten waren die Zustände des deutschen Reiches, wenn von einem solchen noch die Rede sein konnte. Man hatte bereits einige Schritte gethan, um die Wahl des Großherzogs Franz, des Gemahles der Maria Theresia, zum römischen Könige zu befördern, doch ohne sonderlichen Erfolg. Im Gegentheil schien der Zeitpunkt günstig genug, um von der hergebrachten Sitte, die Wahl des dereinstigen Kaisers stets auf das österreichische Haus fallen zu lassen, jetzt, da der Mannsstamm der Habsburger erloschen war, einmal abgehen zu können. Karl Albert, der Kurfürst von Baiern, machte den lebhaftesten Anspruch auf die kaiserliche Würde, die doch keine sonderlichen Freuden mehr in ihrem Gefolge hatte. Ohne eigne Mittel zu besitzen, wandte er sich an Frankreich, mit der Bitte um Unterstützung in dieser und seinen übrigen Forderungen. Für Frankreich war dadurch aufs Neue die beste Gelegenheit gekommen, zu seinem eigenen Vortheil in die deutschen Verhältnisse einzugreifen.

Friedrich sah zwei Wege vor sich, das Aufstreben seines Staates, das so lange durch Oesterreichs Uebermacht zurückgehalten war, nunmehr durchzusetzen. Er konnte zweierlei Ansprüche, deren Erfüllung durch den Hof von Wien immer und immer hinausgeschoben war, geltend machen. Der eine Anspruch betraf den Erwerb von Jülich und Berg, den Friedrich Wilhelm I. mit so großem Eifer und mit so geringem Erfolge betrieben hatte; der andre die Besitznahme jener bedeutenden schlesischen Herrschaften, die dem preußisch-brandenburgischen Hause schon vor geraumer Zeit erbrechtlich zugefallen waren, die zu erlangen schon der große Kurfürst auf ähnlich eifrige Weise ge-

trachtet hatte, die ihm aber ebenso durch die Zweizüngigkeit der österreichischen Politik entgangen waren*). Beide Ansprüche aufzunehmen und geltend zu machen, dafür reichten Friedrichs Kräfte nicht aus. Er hatte sich für Schlesien entschieden, das dem Kerne seiner Staaten näher lag und ihn nicht leicht mit einer dritten gewichtigen Macht, wie die genannten rheinischen Länder mit Frankreich, in unmittelbare Berührung bringen konnte. Das aber sah er aufs Deutlichste ein, daß seine Forderungen nur dann einen Erfolg haben würden, wenn er sie selbst mit den Waffen in der Hand behauptete; und ebenso leuchtete es von selber ein, daß der gegenwärtige günstige Moment rasch und ungesäumt benutzt werden müßte, wenn seine Absichten vollkommen erreicht werden sollten. Daher war er entschlossen, in kürzester Frist mit seiner Armee in Schlesien einzurücken. Alles ward zu diesem Zweck angeordnet, obgleich man das Geheimniß so lange wie möglich bewahrt hielt. Die Vermuthungen des Publikums irre zu führen, verbreitete er absichtlich das Gerücht, daß er eine Unternehmung wegen Jülich und Berg beabsichtige; auch ließ er an der Ausbesserung der dahin führenden Wege arbeiten und gab selbst einigen Truppenabtheilungen Marschordres nach jener Richtung. In der That dachten die Wenigsten an Schlesien, und erst, als die Truppen sich mehr und mehr der schlesischen Grenze näherten, fing man an, sein Vorhaben zu ahnen.

Den berühmtesten Feldherrn der preußischen Armee, den Fürsten Leopold von Dessau, der weiland in den Kriegen unter Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. so glänzende Lorbeern erworben, hatte Friedrich nicht mit in das Geheimniß der beabsichtigten Unternehmung gezogen. Es war vorauszusetzen, daß Fürst Leopold den Schritt nicht ganz billigen möchte, da es jetzt einen Kampf gegen Truppen galt, mit denen vereint er die großen kriegerischen Thaten seiner früheren Zeit vollführt hatte; auch war er immer den österreichischen Interessen befreundet geblieben. Zugleich aber, wie es scheint, war sehr zu befürchten,

*) Vgl. S. 231 und 262 ff.

daß der Fürſt, wenn er dem Unternehmen einmal ſeine Zuſtimmung gegeben, ſofort auch als der Altmeiſter des Kriegshandwerks auftreten, daß er die Leitung und Anordnung des Ganzen an ſich zu ziehen ſuchen würde, und daß es ſchwer halten dürfte, ihn, ohne ihn zu beleidigen, zur Unterordnung unter die Dispoſitionen des Königes zu vermögen. Friedrich aber war jung und ruhmbegierig genug, um ſich der Welt bei ſeinem erſten kriegeriſchen Auftreten auch in voller Selbſtändigkeit zu zeigen; er wollte die Ehre des kühnen Unternehmens mit keinem Andern theilen. Aufs Höchſte fühlte ſich Fürſt Leopold, als man wohl bemerken konnte, daß irgend Etwas im Werke war, durch ſolche Zurückſetzung gepeinigt. Zuerſt ſuchte er Friedrich bemerklich zu machen, daß es ihm noch keineswegs an Kräften auch zu der anſtrengendſten Thätigkeit gebreche; er ſchrieb dem Könige umſtändlich von den militäriſchen Einrichtungen, die er mit raſtloſer Mühe ins Werk gerichtet, von einer großen Jagd, auf der er anhaltend dreizehn Stunden zugebracht habe, u. ſ. w. Friedrich antwortete ſehr verbindlich, gratulirte ihm zu ſeiner feſten Geſundheit und bemerkte, ein ſo verdienter General müſſe billiger Weiſe gar nicht ſterben. Je deutlicher aber Friedrichs Abſichten hervortraten, um ſo beſorgter wurde der General, um ſo eindringlicher ſuchte er ſeinen Rath und ſeinen Einfluß auf das Unternehmen geltend zu machen. Friedrich wandte Alles an, ihn in Ruhe zu erhalten. Endlich ſchrieb er ihm ganz unverholen, daß er ſeine Verdienſte und ſein Geſchick zwar im höchſten Grade anerkenne, daß er ſich dieſe Expedition aber, die überdies nur eine Bagatelle ſei, allein vorbehalte: „auf daß die Welt nicht glaube, der König von Preußen marſchire mit einem Hofmeiſter zu Felde.“ Fürſt Leopold erhielt den Auftrag, für die Sicherheit der Mark zu ſorgen, da man an Sachſen einen zweideutigen Nachbar habe.

Von Seiten des öſterreichiſchen Kabinets verſah man ſich nicht im Mindeſten einer Gefahr, wenigſtens nicht von Preußen aus; man war es zu ſehr gewöhnt, Preußen durch diplomatiſche Verhandlungen zu beſchwichtigen und einzuſchläfern, als daß man dieſer Macht die Fähigkeit zum raſchen ſelbſtändigen Han-

deln hätte zutrauen sollen. Als der österreichische Gesandte in Berlin seinem Hofe Nachricht gab, daß doch wohl eine Gefahr im Anzuge sei, schrieb man zurück, man könne das nicht glauben, man wolle es auch nicht glauben. Doch ward von Wien aus der Marquis Botta zu Friedrich geschickt, bestimmtere Kunde einzuholen. Botta, der seinen Weg durch Schlesien gemacht, bemerkte dem Könige mit Nachdruck, die Wege in Schlesien, die von den herbstlichen Ueberschwemmungen gelitten hatten, seien so schlecht, daß man kaum durchkommen könne; Friedrich erwiderte ruhig, man laufe dabei allerdings Gefahr, sich auf solchen Wegen zu beschmutzen. Später, als Botta schon keinen Zweifel mehr hatte, sagte er zu Friedrich, die preußischen Truppen seien schön, die österreichischen aber hätten vor dem Schuß gestanden. „Sie finden meine Truppen schön, rief Friedrich aus, bald werden Sie bekennen, daß sie auch gut sind!" Er ließ sich in keine weiteren Verhandlungen mit dem Marquis ein. Als der Einmarsch der Preußen in Schlesien unmittelbar bevorstand, sandte er den Grafen Gotter mit seinen Anerbietungen und Forderungen nach Wien. Er hatte es absichtlich so eingerichtet, daß die Anträge des Grafen mit den Erfolgen der preußischen Waffen Hand in Hand gehen mußten.

So war der December herangerückt. Die zum Einmarsch in Schlesien bestimmten Truppen waren zu Frankfurt und Crossen versammelt, um, wie es Anfangs hieß, die Soldaten durch winterliche Uebungen gegen Wind und Wetter abzuhärten. Vor seiner Abreise von Berlin berief Friedrich die höheren Offiziere zu sich und sprach zu ihnen also: „Ich unternehme einen Krieg, meine Herren, in welchem ich keine andern Bundesgenossen habe, als Ihre Tapferkeit und Ihren guten Willen. Meine Sache ist gerecht und ich vertraue dem Glücke. Erinnern Sie sich stets des Ruhmes, den Ihre Vorfahren auf den Feldern von Warschau und Fehrbellin und auf dem preußischen Zuge erwarben. Ihr Geschick ist in Ihren Händen; Ehren und Belohnungen warten, daß Sie sie durch glänzende Thaten verdienen. Aber ich habe nicht nöthig, Sie zum Ruhme anzufeuern: er allein steht Ihnen vor Augen, er allein ist ein Gegenstand, Ihrer Mü-

hen würdig. Wir werden Truppen angreifen, die unter dem Prinzen Eugen den größten Ruf hatten. Dieser Prinz ist nicht mehr: dennoch wird der Sieg für uns nicht minder ehrenvoll sein, da wir uns mit so tapfern Soldaten zu messen haben. Leben Sie wohl! Reisen Sie ab! Ich folge Ihnen ohne Verzug zu dem Sammelplatze des Ruhmes, der unsrer wartet!" — Am frühen Morgen, nach einem glänzenden Maskenball im königlichen Schlosse, verließ Friedrich unbemerkt Berlin. Am 16. December betrat er die schlesische Grenze. Seine Armee war 28000 Mann und 33 Geschütze stark. Ein Reservecorps von 12000 Mann folgte ihm.

Die Besitznahme Schlesiens erforderte keine gar bedeutende Anstrengung. In dem ganzen Lande standen nur 3000 Mann österreichischer Truppen. Eine größere Armee zur Vertheidigung des Landes schnell zusammenzubringen, war dem Wiener Kabinet unmöglich gewesen. Von den festen Orten waren nur Groß-Glogau, Brieg und Neisse bemerkenswerth. Die Stimmung der Einwohner war sogar, zum großen Theile wenigstens, für Friedrich sehr günstig, indem sie in ihm einen Befreier von all den religiösen Bedrückungen sehen mußten, die sie unter der österreichischen Herrschaft so oft erlitten hatten. Friedrich erließ ein öffentliches Manifest, des Inhalts: daß die Besitznahme Schlesiens nicht in feindlicher Absicht geschehe und nur dazu dienen solle, seine Ansprüche auf jene schlesischen Besitzungen sicher zu stellen, indem zu besorgen sei, daß sein wohlbegründetes Recht durch die verschiedenartigen Ansprüche auf die österreichische Erbfolge beeinträchtigt werden möge. Die preußischen Truppen aber theilten den Bewohnern Schlesiens eine Kundmachung aus, in welcher ihnen die Erhaltung all ihrer Rechte und Freiheiten verbürgt und die strengste Mannszucht verheißen wurde. So hatte man kaum mit einem andern Feinde zu kämpfen als mit der ungünstigen Jahreszeit und den bösen Wegen. Glogau war der erste feste Ort, der dem Zuge der Preußen im Wege lag; da die Jahreszeit eine förmliche Belagerung nicht wohl ausführbar machte, so begnügte man sich, die Festung einzuschließen und zog in schnellem Marsche weiter. Breslau, die

Hauptstadt und der wichtigste Punkt des Landes, hatte keine österreichische Besatzung; zufolge alter Privilegien durften in sie keine Truppen des Landesherrn eingeführt werden und auch jetzt hatte sie deren Aufnahme entschieden verweigert. Man dachte sich dort mit den eignen Kräften zur Genüge schützen zu können. Als aber Friedrich in unvermutheter Schnelligkeit erschien und sich der Vorstädte bemächtigte, als darauf das Volk durch einen für Friedrich und für die lutherische Lehre enthusiasmirten Schuhmacher aufgeregt ward, entschloß man sich, mit Friedrich einen Vergleich abzuschließen. Der Stadt wurde ihre alte Besatzungsfreiheit zugesichert; der Durchmarsch sollte den preußischen Truppen nur in kleinen Abtheilungen verstattet sein. Am 3. Januar 1741 hielt Friedrich unter großem Jubel des Volkes seinen feierlichen Einzug in Breslau. Er erwies sich der Bürgerschaft aufs Wohlwollendste und Theilnehmendste. Zwei Tage darauf gab er der Stadt einen prächtigen Maskenball, den er mit einer der ersten Damen Schlesiens eröffnete. Dann ging es, unmittelbar aus den Reigen des Tanzes, wieder hinaus ins Feld.

Unaufhaltsam drang die preußische Armee bis zur ungarischen Grenze vor. Die Festung Brieg war ebenso wie Glogau militärisch eingeschlossen worden. Die Festung Neisse, den wichtigsten Stützpunkt der feindlichen Macht, hätte Friedrich gern erobert. Da auch hier eine regelmäßige Belagerung der Jahreszeit wegen nicht zulässig war, so ließ er ein Bombardement gegen sie eröffnen. Doch hielt die Besatzung, so standhaft wie wachsam, den Angriff aus. Die gefrornen Gräben wurden offen gehalten, die Wälle durch Uebergießen mit Wasser, das sofort gefror, in eine unersteigliche gläserne Mauer verwandelt und dadurch dem Sturme vorgebeugt. Friedrich mußte also auch diese Erwerbung der günstigeren Jahreszeit anheim stellen. Die preußischen Truppen bezogen nunmehr Winterquartiere; dem Feldmarschall Schwerin ward die Obhut über Schlesien anvertraut und Friedrich kehrte nach Berlin zurück, wo er am 29. Januar eintraf. So war in wenig Wochen die Besitznahme des Landes vollendet; die drei festen Orte, die noch in den Hän-

den der Oesterreicher waren, mußten in kurzer Frist übergehen, wenn Oesterreich keine außerordentlichen Anstrengungen machte. Aber freilich war es vorauszusehen, daß dies geschehen und daß die Behauptung des Gewonnenen schwerer sein würde als die Besitznahme.

Graf Gotter war inzwischen mit Friedrichs Anträgen in Wien angekommen. Sie lauteten dahin: daß Friedrich die deutschen Besitzungen Oesterreichs mit seiner ganzen Kraft verbürgen, daß er zu dem Zweck mit dem Wiener Hofe, mit Rußland und den Seemächten ein enges Bündniß eingehen, daß er Alles thun wolle, den Gemahl der Maria Theresia zur Kaiserwahl zu befördern, und daß er bereit sei, den Wiener Hof sogleich mit einer Baarzahlung von zwei Millionen Gulden zu unterstützen; dafür verlange er aber, daß ihm, statt der Stücke Schlesiens, auf die er rechtliche Ansprüche hatte, das ganze Land vollständig abgetreten werde. Natürlich wurden diese Anerbietungen ohne Weiteres abgelehnt. Friedrich schrieb darauf seinem Gesandten, daß er auch wohl, statt des Ganzen, mit einem ansehnlichen Theile Schlesiens zufrieden sein würde, aber auch hierauf ging das österreichische Kabinet auf keine Weise ein. Die Wiener Kammerherrn bemerkten, der brandenburgische Kurfürst, als Erzkämmerer des Reichs, habe die Pflicht gehabt, dem Kaiser das Waschbecken vorzuhalten; es stehe ihm somit nicht wohl an, der Tochter des Kaisers Gesetze vorschreiben zu wollen. So wenig man österreichischer Seits eine auswärtige Unterstützung zu hoffen, so dringend man einen Bundesgenossen wie Friedrich nöthig hatte, so ernstlich der englische Gesandte, in der Voraussicht eines allgemeinen Krieges, wenigstens zu einiger Nachgiebigkeit rieth, so wollten Maria Theresia und ihr Kabinet doch nichts von einem Vergleiche irgend einer Art wissen. Einen Bundesgenossen fand Maria Theresia allerdings bald genug in dem Papste, der höchst besorgt ward, als Friedrich eine Anzahl protestantischer Prediger in Schlesien anstellte, und der sofort alle katholischen Mächte gegen den ketzerischen „Markgrafen von Brandenburg" aufrief. Es war aber nicht mehr die Zeit, daß man solchen Ruf noch verstanden hätte.

Friedrich, der seine Zeit besser begriff, erließ eine Erklärung, in der er Jeden seiner Unterthanen, die Schlesier namentlich mit eingeschlossen, in seinem Glauben zu schützen versprach.

An den Grenzen von Mähren und an denen der Grafschaft Glatz ward nach und nach die österreichische Truppenmacht, die man zu dem Kampfe gegen Preußen aufzuwenden vermochte, zusammengezogen. Die kurze Winterruhe ward auf mannigfache Weise durch kleine Kriegsabenteuer unterbrochen, die schon geeignet waren, das, worin die Stärke der preußischen Armee beruhte, — die Tüchtigkeit der Infanterie — und was ihre Schwäche ausmachte — die Unzuverlässigkeit der Cavallerie — kennen zu lernen. Graf Neipperg, der sich seit dem unglücklich geführten und unwürdig beendeten Türkenkriege in der Haft befand, ward frei gelassen und an die Spitze der österreichischen Armee gestellt. Man sah voraus, daß das ernstere Spiel des Krieges noch vor dem Frühlinge beginnen würde. Friedrich verstärkte die in Schlesien stehenden Truppen ansehnlich und ging bereits am 19. Februar wieder zu ihnen ab. Als er die Posten an dem Nordabhang der Berge, welche Schlesien von der Grafschaft Glatz trennen, besuchte, wäre er einem Streifcorps feindlicher Husaren fast in die Hände gefallen. Die letzteren hatten von der Anwesenheit des Königs Kunde erhalten, doch einen andern Trupp preußischen Militärs, unter dem sie den König vermutheten, angegriffen und zersprengt. Wäre ihnen ihr Vorhaben geglückt, so hätte der Krieg und Alles, was Friedrich an großen Plänen in seiner Brust trug, im Beginne erstickt werden mögen.

Die erste Waffenthat von Bedeutung war die Eroberung der Festung Glogau. Friedrich hatte die Belagerung dem Erbprinzen Leopold von Dessau aufgetragen; er hatte die Anwendung ernstlicher Maßregeln zu vermeiden gewünscht, um sowohl die eignen Truppen als auch die Stadt selbst zu schonen. Da die Werke nicht gut im Stande waren, auch die Besatzung nicht hinlänglich mit Proviant versehen war, so hatte man eine baldige Uebergabe erwartet. Die Umsicht und Ausdauer des Commandanten, Grafen Wallis, hatte das jedoch verhütet, und

ſchon waren Monate über der Einſchließung hingegangen. Jetzt, als die öſterreichiſche Armee ſich mehr und mehr zuſammenzog, und der entſcheidende Kampf nahte, ward Prinz Leopold von Friedrich zu entſcheidenderen Maßregeln gedrängt. So ordnete Leopold in der Nacht vom 8. zum 9. April einen allgemeinen Sturm auf die Werke der Stadt an, deſſen kühne und ſichre Ausführung durch den glänzendſten Erfolg gekrönt ward. Die mit Glatteis überzogenen Wälle ſetzten den Preußen ſo wenig ein Hinderniß entgegen, wie das Feuer der Gegner; Alles ging genau, wie auf dem Exercirplatze, vor ſich. Beſondern Ruhm erwarben ſich vier Grenadiere vom Regiment Glaſenapp. Sie waren in der Dunkelheit von den Ihrigen abgekommen und traten in eine Baſtion, die ein Hauptmann mit 52 Mann beſetzt hielt. Jetzt galt es raſchen Entſchluß, wollten ſie Freiheit und Leben retten. Mit lautem Anruf, ſich zu ergeben, ſtürzten ſie der feindlichen Schaar entgegen; dieſe, auf das Unerhörte nicht gefaßt und im Glauben, daß ein größeres preußiſches Corps im Gefolge ſei, ergab ſich in der That. Jetzt übernahmen drei von den Grenadieren die Bewachung der Gefangenen, während der vierte raſch eine Verſtärkung herbeiholte. — Nach Verlauf einer Stunde war die Feſtung mit ihrem Vorrath von Geſchütz und Pulver genommen und die ganze Beſatzung kriegsgefangen. Keine Plünderung befleckte den Sieg. Friedrich war über die Kunde der ſchönen Waffenthat aufs Höchſte erfreut, und ſprach ſich darüber gegen Prinz Leopold, dem, ſo wie den Offizieren und Soldaten, reichliche Belohnung zu Theil ward, aufs Schmeichelhafteſte aus. Prinz Leopold nahm am folgenden Tage die Huldigung der Stadt ein und folgte dann Friedrich nach Oberſchleſien. Auf beſondern Befehl des letzteren mußte er jene braven Glaſenapp'ſchen Grenadiere vor die Augen ihres Königes führen.

Friedrich zog nunmehr ſeine Hauptarmee in Oberſchleſien, an der mähriſchen Grenze, zuſammen, indem hier auch die öſterreichiſche Hauptmacht, unter Neipperg, heranrückte. Beide Armeen brachten hier, in geringer Entfernung von einander, einige Zeit mit unentſchiedenen Schritten zu, indem man von jeder

Seite erſt die Abſichten des Gegners kennen zu lernen bemüht war. Neipperg marſchirte gegen Neiſſe, als den nächſten wichtigen Stützpunkt für weitere Operationen, das er glücklich am 5. April erreichte. Dadurch hatte er freien Uebergang über den Neiſſeſtrom erreicht, und der Marſch nach Niederſchleſien ſtand ihm einſtweilen offen. Er ging langſamen Schrittes weiter nordwärts, gegen Brieg, von wo aus er ſich leicht der nahgelegenen preußiſchen Magazine in Ohlau bemächtigen konnte. Friedrich war ihm in ähnlicher Richtung auf der rechten Seite des Neiſſeſtromes gefolgt; er ſah ein, wie gefährlich ihm Neippergs Bewegungen, die ihn von Niederſchleſien und von weitern Unterſtützungen aus ſeinen Staaten abſchloſſen, werden konnten. Jetzt galt es, eine entſcheidende Schlacht zu wagen. Bei Michelau und Löwen ging die preußiſche Armee über die Neiſſe und rückte dem Gegner nach, der am 9. April in dem Dorfe Mollwitz ſein Quartier genommen hatte. Dichtes Schneegeſtöber und aufgeweichter Boden machten den Marſch überaus unbequem. Friedrich befand ſich, in Erwartung der bevorſtehenden Entſcheidung, in höchſter, faſt fieberhafter Spannung; er vermochte weder zu ſchlafen, noch Speiſe zu ſich zu nehmen.

Der Morgen des 10. April ging klar und heiter auf. Um Mittag befand man ſich dem Feinde gegenüber, der erſt ſpät von der Annäherung der Preußen Kunde erhalten hatte. Sorgfältig und gemeſſen breitete ſich die preußiſche Schlachtordnung aus, wodurch freilich auch Neipperg genügende Zeit erhielt, das Gleiche zu thun. Es war 2 Uhr geworden, als die preußiſche Armee vorrückte; ihre Kanonen eröffneten ein wirkſames Feuer auf die öſterreichiſche Kavallerie, die, unter dem General Römer, auf dem linken Flügel hielt. Ungeduldig verlangte dieſe, in den Kampf geführt zu werden. General Römer wartete den Befehl des Oberfeldherrn nicht ab; er gab das Zeichen zum Angriff und warf ſich mit Ungeſtüm auf die Kavallerie des rechten preußiſchen Flügels. In mehreren muthigen Angriffen ward dieſe wiederholt über den Haufen geworfen; ſelbſt die preußiſche Infanterie kam dabei in Gefahr. Vergebens waren die Verſuche, die preußiſchen Reiter mit Erfolg aufs Neue gegen den

Feind zu führen; vergebens setzte sich Friedrich selbst, mit dem Rufe: „Ihr Brüder, Preußens Ehre! Eures Königs Leben!“ an ihre Spitze. So wie sie mit den feindlichen Reitern in Berührung kamen, stürzten sie aufs Neue zurück und rissen auch Friedrich mit sich fort. Alles war in höchster Verwirrung; Friedrich fürchtete den gänzlichen Verlust der Schlacht. Schwerin und Prinz Leopold überredeten ihn, vor Allem seine Person keiner weiteren Gefahr auszusetzen; sie baten ihn, das Schlachtfeld zu verlassen und nach Ueberschreitung der Oder sich zu den niederschlesischen Truppen, die bereits zum Heranmarsch beordert waren, zurückzuziehen. Friedrich folgte dem Rathe. Schwerin aber war entschlossen, zu siegen oder den Verlust der Schlacht nicht zu überleben. Ein neuer Angriff der österreichischen Kavallerie scheiterte an der festen Standhaftigkeit der preußischen Infanterie. Jetzt erst kam diese der österreichischen Infanterie gegenüber, und nunmehr siegte jenes außerordentliche Exercitium, welches die preußische Infanterie auszeichnete; ihr schnelles Laden und Feuern, ihr scharfes Zielen gab ihr das entscheidendste Uebergewicht. Endlich, als die Munition schon fast verschossen war, ließ Schwerin die Infanterie unter klingendem Spiele und mit gefälltem Bajonett vorrücken. Neipperg gab gleichfalls Befehl zum Vorrücken, aber dem Befehle ward nicht mehr gehorcht. Die Oesterreicher wichen mehr und mehr zurück, und bald artete der Rückzug in vollkommene Flucht aus. Zur Verfolgung waren die Preußen selbst zu sehr erschöpft. Am nächsten Morgen traf Friedrich wieder auf dem Schlachtfelde ein. Er war in der Nacht bis Oppeln geritten, aber er hatte den Ort bereits mit Oesterreichern besetzt gefunden und war so zur schleunigen Umkehr genöthigt gewesen. Er hatte in Einem Zuge vierzehn Meilen zurückgelegt.

Der Sieg von Mollwitz gehört noch dem Geiste der alten Zeit an, wesentlich jener scharfen taktischen Disciplin, welche Friedrich Wilhelm I. seiner Armee, oder vielmehr seiner Infanterie eingepflanzt hatte. Er ist das schönste Ehrenmal für Friedrich Wilhelms militärische Thätigkeit; er bezeichnet wiederum den großen Werth der Einrichtungen, die Friedrich II. als sein

Erbtheil empfing. Jener höhere und umfassendere Geist, der in Friedrich II. mächtig werden sollte, hatte an dem Siege noch keinen Theil. Die Operationen vor der Schlacht, die Einleitung der letzteren, die Momente des Zweifels und des Schwankens während des Kampfes selbst verrathen noch nicht den großartig besonnenen und eisern festen Feldherrn, als der er später stets erschienen ist. Das aber bezeugt gerade die moralische Größe des Mannes, der das, was er ward, keinem dunkeln Instinkte, sondern der Ueberlegung, dem Willen, der Kraft seines Charakters verdanken sollte. Er war kein geborner Feldherr, kein geborner Sieger: er mußte auch im Kriege erst seine Schule machen: er lernte es, das Heer zu führen und zu siegen. Das ist der Held der modernen Zeit, die durch ihn ins Leben gerufen ward.

Durch den Sieg waren die Gefahren beseitigt, welche den preußischen Streitkräften durch Neippergs Marsch gedroht hatten. Neipperg zog sich wieder nach Neisse zurück und ließ es sich angelegen sein, seine Armee aufs Neue zu verstärken. Friedrich, obgleich er auch in der Benutzung des Sieges seine spätere Größe noch nicht vollständig darlegte, wußte doch einige weitere Vortheile an ihn zu knüpfen. Er wandte sich zur Belagerung der nahegelegenen und wohlgeschützten Festung Brieg, wo die Laufgräben aber erst in der Nacht vom 27. zum 28. April angelegt wurden. Nachdem die Festung mehrere Tage lang ziemlich heftig beschossen war, kapitulirte der Commandant am 4. Mai. In dieser Zeit und in den nächsten Monaten war Friedrich außerdem aufs Angelegentlichste bemüht, die Mängel seiner Armee, welche der Beginn der Mollwitzer Schlacht so empfindlich aufgedeckt hatte, zu beseitigen. Die Kavallerie war unter Friedrich Wilhelm sehr vernachlässigt worden; er ließ es sich nunmehr angelegen sein, ihr durch fortgesetzte Uebungen alle nöthige Sicherheit, Kraft und leichte Beweglichkeit zu geben. Der kleine Krieg zwischen beiden Armeen, der in dieser Zeit unausgesetzt fortging, gab hinlängliche Gelegenheit, das in den Uebungen Erlernte zur Anwendung zu bringen, und die Kaval-

lerie fing in der That bald an, ſich ihrer Aufgabe mehr und mehr gewachſen zu zeigen.

Ueberaus wichtig waren die moraliſchen Folgen des Sieges von Mollwitz. Man lernte die Kraft der preußiſchen Armee kennen, die ſeit langen Jahren faſt nur auf dem Exercirplatze geglänzt hatte; man mußte ſich überzeugen, daß die Beſitznahme Schleſiens durch Friedrich nicht — wie man im erſten Augenblick auf vielen Seiten gemeint hatte — der unbeſonnene Streich eines Abenteurers ſei, ſondern daß er auch Mittel beſitze, das Erworbene zu behaupten; man ſah die öſterreichiſche Macht wanken und als eine neue Macht höheren Ranges die preußiſche emporſteigen. Allen, die Oeſterreich übelwollten, war dies Ereigniß ein erwünſchter Anſtoß zur That, die Säumigen entſchloſſen ſich nunmehr ebenfalls zum Angriff, die zweifelhaften Freunde ſuchten den Rücken zu decken. Friedrich aber, der das Werk muthig begonnen, ward der Mittelpunkt der europäiſchen Politik; ſein Lager, anfangs zu Mollwitz, hernach, ſeit dem 21. Juni, zu Strehlen, wo die Geſandten aller bedeutenderen politiſchen Mächte zuſammenſtrömten, ward der Sitz eines folgereichen politiſchen Congreſſes.

Ohne einen Bundesgenoſſen war Friedrich ins Feld gegangen. Nur mit der Regentin von Rußland, der braunſchweigiſchen Herzogin Anna, hatte er zu Ende des Jahres 1740 ein freundſchaftliches Verhältniß angeknüpft, welches durch Winterfeldt, den Stief-Schwiegerſohn des damals allmächtigen ruſſiſchen Miniſters Münnich, zu Stande gebracht war. Auguſt, der König von Polen und Kurfürſt von Sachſen, war Friedrich mit freundſchaftlichen Anerbietungen entgegengetreten; doch traute ihm Friedrich nicht und bald erhielt er die Nachricht, daß dieſer ſich im Gegentheil einer Verbindung mit Oeſterreich zuneige. Darum hatte Fürſt Leopold von Deſſau den Auftrag erhalten, den preußiſchen Staat gegen etwanige Angriffe von ſächſiſcher Seite zu decken. Ja, im Februar 1741 hatten Sachſen und Hannover ein Bündniß zur Bekämpfung Friedrichs und zum Schutze Oeſterreichs abgeſchloſſen, und auch die ruſſiſche Regen-

tin war durch ihren Liebhaber, den ſächſiſchen Geſandten Grafen Lynar, veranlaßt worden, das freundſchaftliche Verhältniß mit Preußen aufzugeben und dieſem Bündniß beizutreten. Man hatte ſchon einen vollſtändigen Plan über die Theilung des preußiſchen Staates entworfen; Friedrich glaubte ſchon, wenn die Gegner den Angriff ſofort unternähmen, die Provinz Preußen aufgeben zu müſſen, wofür er aber entſchloſſen war, ſich an Sachſen ſchadlos zu halten. Doch waren die feindlichen Rüſtungen noch keineswegs ſo weit gediehen, und der Sieg von Mollwitz brachte eine weſentliche Veränderung in dieſe Verhältniſſe. Zunächſt brachte er die Pläne der weſtlich europäiſchen Mächte und ihre Stellung zu Oeſterreich und zu Preußen zur Reife. Der Kurfürſt von Baiern, Karl Albert, der ſeine hochfliegenden Entwürfe nach Ländererwerb und nach dem Glanze der kaiſerlichen Krone weder durch äußerliche Mittel noch durch perſönliche Charakterkraft zu ſtützen im Stande war, hatte der franzöſiſchen Regierung unabläſſig wegen Erfüllung ſeiner Wünſche in den Ohren gelegen. Jetzt entſchloß man ſich franzöſiſcher Seits, ihm zu willfahren, und es ward zu dem Behufe zwiſchen beiden Mächten ein geheimes Bündniß, zu Nymphenburg am 18. Mai, abgeſchloſſen. Frankreich verſprach außerordentliche Rüſtungen und Geldzahlungen, die Intereſſen des Kurfürſten zu befördern, freilich nicht ganz ohne Pläne für den eigenen Vortheil; vielmehr ward ausdrücklich beſtimmt, daß Frankreich Alles, was ſeine Armee in Deutſchland beſetzen würde, behalten ſolle, und daß es zur Rückgabe nur dann verpflichtet ſei, wenn der künftige Kaiſer die aufgewandten Unkoſten und die Subſidien wiedererſtattet habe. Das Nymphenburger Bündniß war zugleich auch mit Spanien abgeſchloſſen, indem der ſpaniſchen Königin die oberitalieniſchen Fürſtenthümer, welche ſie für beide Sicilien zurückgegeben, und die Lombardei für ihren zweiten Sohn zugeſagt wurden. Der franzöſiſche Marſchall Belleisle, der dieſe Dinge für den bairiſchen Kurfürſten betrieb, machte nun auch Friedrich den Antrag, dem Bündniß beizutreten. Entſage er den Anſprüchen auf Jülich und Berg, ſo wolle man ihm ſeine Eroberungen in Schleſien garantiren; außer der

für Karl Albert zu entsendenden Armee solle dann noch eine zweite im Norden Deutschlands gegen Sachsen und Hannover vordringen; auch solle er vor den Unternehmungen von Seiten Rußlands durch einen Angriff Schwedens auf diese Macht geschützt werden. Friedrich ging nicht sogleich auf diese Anträge ein. Erst als die französische Armee sich wirklich in Bewegung setzte und weder Oesterreich, noch Rußland und dessen Verbündete sich ihm auf irgend eine Art geneigter erwiesen, erklärte er, vorläufig zwar im tiefsten Geheimniß, seinen Beitritt zu dem Nymphenburger Bündniß. Die Franzosen rückten über den Rhein. Schweden erklärte Rußland den Krieg.

Von höchstem Entsetzen ward der österreichische Ministerrath ergriffen, als man die Nachricht von Friedrichs Bündniß mit Frankreich und von den höchst bedrohlichen Maßregeln der Gegner empfing. Jetzt endlich gelang es der englischen Vermittelung, Maria Theresia wenigstens zu einiger Nachgiebigkeit gegen Friedrichs Forderungen zu vermögen. Der in Wien befindliche englische Gesandte Robinson ward zu Friedrich ins Lager geschickt und brachte ihm die Kunde, daß Maria Theresia bereit sei, ihm für seine Ansprüche Limburg, das spanische Geldern und zwei Millionen Gulden zu übergeben. Die Entschädigung war nicht sonderlich vortheilhaft, doch trug sie Robinson, enthusiasmirt für die schöne Königin, mit großer Emphase vor. Friedrich aber, der die Kunst der Rede noch besser besaß, antwortete mit gewaltigem Pathos über die Schmach, die man ihm ansinne, sein Recht und seine Ehre für Geld zu verkaufen; er ließ den Enthusiasten völlig eingeschüchtert stehen.

Während der diplomatischen Verhandlungen waren in Schlesien keine Waffenthaten von Bedeutung vorgefallen. Jetzt, im Anfang des August, faßte Neipperg den Entschluß, sich durch einen raschen Handstreich Breslaus zu bemächtigen und sich dort, im Herzen des Landes, festzusetzen. Es befand sich in Breslau ein Cirkel vornehmer katholischer Damen, welche den Anschlag in Gemeinschaft mit einigen Magistratspersonen ausgesonnen hatten; doch erhielt Friedrich davon Nachricht und beschloß sofort, dem österreichischen Feldherrn zuvorzukommen. Ein

ansehnliches preußisches Corps, unter Schwerin und dem Erbprinzen von Dessau, begehrte am 10. August den Durchmarsch durch Breslau. Mit allerlei List bemächtigte man sich der Thore und Brücken; dann wurden das Rathhaus, die Hauptwache und das Zeughaus besetzt. Die Stadtsoldaten wagten keine Gegenwehr. Die Stadt huldigte dem Könige und sah sich genöthigt, ihre Neutralität aufzugeben und eine preußische Besatzung einzunehmen. Neipperg war bereits auf dem Wege nach Breslau; als er von den dortigen Vorgängen Kunde erhielt, wandte er sich seitwärts, die preußischen Magazine in Schweidnitz wegzunehmen; doch auch dies schlug fehl. Mancherlei Märsche und Gegenmärsche erfolgten zwischen beiden Armeen, ohne daß es auch jetzt zu einer eigentlichen Schlacht gekommen wäre.

Die französischen Heere rückten indeß in Deutschland mächtiger vor. Sachsen sah sich in eine zu gefahrvolle Lage versetzt, um noch länger in der Verbindung mit Oesterreich zu bleiben; es trat dem Bündniß der Feinde bei, wofür es die Anwartschaft auf den Besitz Mährens erhielt. Auch Hannover befand sich, der französischen Nordarmee gegenüber, in einer bedrängten Lage; es erklärte sich für neutral. Dasselbe that Holland. So mußte sich Maria Theresia, in der höchsten Noth, schon zu einer größeren Nachgiebigkeit gegen Friedrich entschließen. Sie ließ ihm den größeren Theil Niederschlesiens anbieten; er aber erwiderte, was zu einer Zeit gut sein könne, das sei es zu einer andern Zeit nicht mehr. Aber unaufhaltsam drang die bairisch-französische Armee an der Donau immer weiter vor; schon war Linz in ihren Händen, schon flüchteten die Bewohner Wiens vor dem herannahenden Kriegssturme. Friedrich selbst machte siegreiche Fortschritte in Oberschlesien und nahm den Oesterreichern die Stadt Oppeln wieder weg. Zu neuen, noch vortheilhafteren Anerbietungen sah Maria Theresia sich genöthigt. Unter Vermittelung des englischen Gesandten, Lord Hyndford, ward ihm der Besitz von ganz Niederschlesien nebst Neisse angetragen, wenn er sich damit zufrieden erklären und die Feindseligkeiten einstellen wolle. Am 9. Oktober kam

es darüber zwischen ihm und Neipperg in Schnellendorf zu einer sehr geheimen Verhandlung, der außer dem englischen Gesandten nur noch ein preußischer und ein österreichischer Offizier beiwohnten. Der Antrag ward von Friedrich angenommen; zugleich ward bestimmt, daß Neisse vorerst der Form wegen belagert werden, daß dann die preußische Armee in Oberschlesien Winterquartiere nehmen und der kleine Krieg zum Scheine fortgesetzt werden solle. Friedrich bestand außerdem darauf, daß dies ganze Uebereinkommen, ehe es nicht in einen förmlichen Frieden verwandelt sei, aufs Höchste geheim gehalten würde, damit er nicht in eine mißliche Stellung zu seinen dermaligen Verbündeten geriethe. Zum Ende des Jahres sollte dann der Abschluß des Friedens erfolgen. Friedrich deutete selbst an, daß er vielleicht geneigt sein dürfe, auf die Seite Oesterreichs zu treten; denn allerdings war es durchaus nicht sein Wunsch, die österreichische Macht ganz zersplittert und dadurch ein allzu drohendes Uebergewicht Frankreichs über Deutschland begründet zu sehen. Doch hatte er triftige Gründe, die Aufrichtigkeit Oesterreichs bei dem Abschluß dieser Verhandlung, die nur durch den gebieterischen Drang der Umstände veranlaßt war, und die Verwandlung derselben in einen definitiven Friedensschluß zu bezweifeln. Somit traf er denn auch für den Fall der Fortsetzung des Krieges seine Maßregeln. Namentlich stellte er noch, unter andern Vorwänden, die Bedingung, daß einer Abtheilung seiner Armee, unter dem Erbprinzen von Dessau, Winterquartiere in Böhmen zugestanden wurden.

Während Neipperg nunmehr, dem Vertrage gemäß, seine Armee nach Mähren zurückzog, ward Neisse eingeschlossen und belagert. Der Commandant hatte den Befehl erhalten, wenn er nicht allzu stark bedrängt würde, die Festung vierzehn Tage zu halten. Preußischer Seits ward die Festung heftig beschossen, doch wartete der Commandant den ihm vorgeschriebenen Termin pünktlich ab; am vierzehnten Tage, den 31. Oktober, erklärte er sich zur Uebergabe bereit. Am folgenden Tage zogen die Preußen ein. Friedrich ließ sogleich eifrige Arbeiten zur Ausbesserung und zur Verstärkung der Werke beginnen. — Am

4. November traf Friedrich in Breslau ein, wo am 7ten die feierliche Erbhuldigung der niederschlesischen Stände vor sich ging. Es wird uns erzählt, daß Friedrich die Huldigung seinerseits nicht mit sonderlichem königlichen Pompe, sondern in einfacher militärischer Uniform entgegennahm, und daß, als der Marschall — ob aus bloßem Zufall oder nicht, wird nicht berichtet — das Reichsschwert vergessen hatte, Friedrich ihm statt dessen seinen eigenen Degen, der Schlesien erobert hatte, hinreichte. — Am 12. November war Friedrich bereits in Berlin, wo er mit größtem Jubel empfangen ward. —

Die glänzenden Erfolge des bairisch-französischen Angriffs brachten, in Verbindung mit den übrigen politischen und kriegerischen Ereignissen, den österreichischen Staat an den Rand des Verderbens. Eine völlig neue Gestaltung der politischen Verhältnisse schien bevorzustehen, — und dennoch waren in kurzer Frist all jene Erfolge, wie das schillernde Farbenspiel einer Seifenblase, in Nichts verronnen. Karl Albert war keine Heldennatur; ihm war es nur um Tand und Flittern zu thun; er jagte nur einem gaukelnden Traumbilde nach und verlor darüber das, was allein zur Größe führt, aus den Händen. Auch den französischen Heerführern fehlte es an aller entschiedneren Energie, an festem Willen, wie an Einsicht und Thatkraft. Jedermann erwartete, daß Wien, unfähig sich zu vertheidigen, von dem heranbrausenden Strome der siegreichen Feinde überfluthet werden und daß damit der österreichischen Herrschaft der Todesstoß versetzt sein würde; aber plötzlich begann dieser Strom zu stocken und wandte sich dann nordwärts, nach Böhmen zu. Die Franzosen, die den bairischen Kurfürsten nicht zu mächtig werden lassen wollten, hatten ihm einen Argwohn gegen Sachsen erregt, als ob dieses sich Böhmens zu bemächtigen gedenke; ihm selbst war die Ceremonie der Krönung zum böhmischen Könige zu lockend, als daß er sich nicht gern vorerst einen so heiß ersehnten Genuß verstattet hätte. In der Nacht vom 26. zum 27. November ward Prag erobert und die Tage entflogen den Siegern in dem glänzenden Rausche der Krönungsfeier. Nun aber meinte Karl Albert, Alles gethan zu haben, um auch das

höchste Ziel seines Strebens sein nennen zu dürfen. Während eine französische Armee in Böhmen stehen blieb, ging er nach Frankfurt am Main und ließ sich dort zum Kaiser wählen. Die Wahl geschah am 24. Januar 1742. Er hatte dabei aber gänzlich unberücksichtigt gelassen, was in den östlichen Ländern der österreichischen Monarchie geschah. Maria Theresia, die am 25. Juni 1741 mit der altgeheiligten Krone Ungarns gekrönt worden war, hatte in Mitten der tiefsten Bedrängniß ihren Muth nicht sinken lassen. Als sie im November des Jahres, ihren Säugling Joseph auf dem Arme, vor den ungarischen Ständen erschien, hatten ihre Jugend und Schönheit, ihr Unglück, ihre Thränen, ihre vertrauensvolle Beharrlichkeit das tapfere Volk zum lebhaftesten Enthusiasmus erregt. „Moriamur pro rege nostro Maria Theresia!" so rief Alles in hingebender Begeisterung. Das Wort wurde schnell durch die That besiegelt. Eine allgemeine Rüstung des ungarischen Volkes erfolgte. Mit Ungestüm drangen seine Schaaren in Oesterreich hinein, jagten die bairischen und französischen Truppen vor sich her, verfolgten sie durch das Baierland und zogen am 12. Februar 1742 — demselben Tage, an welchem der bairische Kurfürst als Karl VII. zum Kaiser gekrönt ward, — triumphirend in die Residenz des letzteren, in München, ein.

Der zu Schnellendorf abgeschlossene Vertrag zwischen Oesterreich und Preußen war eigentlich nur eine Art Waffenstillstand gewesen; man hatte auf beiden Seiten dem Gegner nicht sonderlich getraut, wenigstens durchaus nicht mit Zuversicht erwartet, daß er das Ende der Feindseligkeiten herbeiführen würde. Wie Friedrich von vorn herein seine Maßregeln für die etwanige Fortsetzung des Kampfes nahm, so thaten auch die Oesterreicher dasselbe. Friedrich fand selbst, daß sie das Geheimniß des Vertrages unter der Hand absichtlich verbreiteten, ihn dadurch mit seinen Verbündeten uneins zu machen und auf eine isolirte Stellung zurückzuführen. So darf es nicht befremden, wenn allmählig das kriegerische Verhältniß wieder in den Vordergrund trat. Der Erbprinz von Dessau trieb in dem Theile Böhmens, in dem er seine Winterquartiere genommen, die an-

ſehnlichſten Contributionen an Lebensmitteln und Geld ein und verſtärkte ſeine Armee durch die umfaſſendſten Werbungen. Im Anfange des Jahres 1742 rückte er gegen Glatz und bemächtigte ſich der Stadt am 14. Januar, wo die Stände der Grafſchaft Glatz am 29. Januar die Huldigung leiſteten. Aehnlich verhielt ſich Schwerin, der die oberſchleſiſche Armee befehligte. Am 19. December beſetzte er Troppau, rückte dann in Mähren vor und nahm am 27. December Olmütz. In der Umgegend der Stadt ließ er ſeine Truppen die Winterquartiere beziehen.

Als aber das Glück den bairiſch-franzöſiſchen Waffen den Rücken zu wenden begann, meinte Friedrich wiederum mit größerer Entſchiedenheit auftreten zu müſſen. So wenig es ſein Wunſch war, Oeſterreich ganz unterdrückt zu ſehen, ſo wenig wollte er auch Baiern fallen laſſen, zumal er für ſich ſelbſt eine ſchwierigen Stand fürchten mußte, wenn die öſterreichiſche Macht ſich einmal ungetheilt gegen ihn wenden ſollte. Zur Unterſtützung ſeiner Verbündeten ſchien eine Unternehmung gegen Mähren und von da gegen Nieder-Oeſterreich das Vortheilhafteſte, indem dadurch die Oeſterreicher in den Angriffen auf Baiern gehindert werden mußten. Da aber unter den Verbündeten ausgemacht war, daß Mähren an Sachſen fallen ſollte, ſo war es auch billig, daß Sachſen für dieſe Unternehmung ſeine Truppen hergab. Friedrich begab ſich zu dem Ende am 19. Januar nach Dresden. Er hatte hier mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, ehe er ſeinen Plan durchzuſetzen vermochte. König Auguſt war ein guter, beſchränkter Mann, der nur ſeiner Bequemlichkeit und ſeinem Vergnügen lebte und ſich um die Angelegenheiten des Staates gar wenig bekümmerte; ſeinen Miniſtern, namentlich dem Grafen Brühl, der ſtatt ſeiner das Regiment des Staates führte, und den Generalen war die Expedition wenig genehm. Sie hatten zu einem ſo weit ausſehenden Geſchäfte keine ſonderliche Luſt, ſie waren im Innern mehr oder weniger öſterreichiſch geſonnen, fürchteten auch die öſterreichiſche Armee, die in Böhmen gegen die dort ſtehende franzöſiſche Armee heranzog. Doch gelang es Friedrichs ſiegreicher Beredſamkeit, die Zweifel zu zerſtreuen; es ward ſofort beſtimmt, daß ſich

ein ſächſiſches Corps mit einem preußiſchen und mit einem kleinen Corps franzöſiſcher Truppen in Mähren vereinigen ſollte. Dies geſchah auch im Anfange des Februar. Doch blieb die mähriſche Expedition, bis auf die Einnahme von Iglau durch die Preußen, ohne allen weſentlichen Erfolg. Die Franzoſen gingen bald wieder nach Böhmen zurück, die Sachſen zeigten überall Unluſt und Unzuverläſſigkeit. Die Freude, die Friedrich in vielen kleinen Gefechten an der Tüchtigkeit ſeiner eigenen Truppen hatte, die Zeugniſſe, daß er namentlich ſeine Kavallerie in kurzer Friſt zu einer höchſt brauchbaren Waffengattung umgewandelt hatte — die preußiſchen Huſaren ſtreiften im Beginn der Expedition ſelbſt bis vor die Thore Wiens — wogen doch den Mangel aller durchgreifenden Thaten nicht auf. Als endlich Brünn belagert werden ſollte, verweigerte König Auguſt geradezu die dazu nöthigen Kanonen. Nachdem ſolchergeſtalt zwei Monate über einem ſo unerfreulichen wie erfolgloſen Unternehmen hingegangen waren, ſah es Friedrich ein, daß daſſelbe aufgegeben werden müſſe. Seine Verbündeten mochten ſehen, wie ſie ihre Angelegenheiten durchzuführen hätten; er wollte ſeine Rechnung auf eigene Hand mit den Oeſterreichern abſchließen.

Am 5. April brach Friedrich aus Mähren auf und führte ſeine Armee unbeſchädigt über das mähriſche Gebirge nach Böhmen. Dort bezog er am 17. April ein Lager zu Chrudim und ließ, des weiteren Ganges der Dinge gewärtig, die Armee, die ſich mit der des Erbprinzen von Deſſau vereinigte, Erholungsquartiere beziehen. Die ſächſiſche Armee ging ebenfalls, aber mit Verluſten, nach Böhmen und lagerte ſich im Norden des Landes, unfern der ſächſiſchen Grenze. Die franzöſiſche Armee, von dem Herzoge von Broglio geführt, ſtand im ſüdweſtlichen Theile Böhmens, gegen die bairiſche Grenze hin. Wieder vergingen mehrere Wochen, ohne daß Erhebliches geſchah; doch wurden eifrige Verhandlungen zur Einleitung des Friedens angeknüpft. Auch diesmal ging die Vermittelung von Seiten Englands aus, indem man hier nach Möglichkeit bemüht war, Friedrich von dem Bündniß der Feinde Oeſterreichs abzuziehen.

Aber Friedrich verlangte, daß das, was er nunmehr erworben, — ganz Schlesien und die Grafschaft Glatz, — als sein unverkürztes Besitzthum anerkannt werde; und Oesterreich, aus der dringendsten Gefahr befreit, war im Gegentheil nicht mehr so nachgiebig, wie im vorigen Herbste. So blieben die Unterhandlungen ohne Erfolg. Friedrich überzeugte sich, daß es erst noch einer glänzenden Waffenthat bedürfe, ehe er diejenige Willfährigkeit von Seiten Oesterreichs erwarten dürfe, die er in Anspruch zu nehmen für gut fand. Er bemühte sich, die Gelegenheit zu einer Schlacht aufzusuchen, und die Gelegenheit fand sich bald.

Die österreichische Armee, unter dem Herzog Karl von Lothringen und dem Feldmarschall Königseck, kam von Mähren herangezogen. Ihre Führer hatten den Plan entworfen, sich zwischen der französischen und der preußischen Armee hindurchzuziehen und Prag, im Einverständnisse mit den Beamten der Stadt, zu nehmen. Friedrich ließ den Herzog von Broglio auffordern, sich mit ihm zu vereinigen, damit sie auf solche Weise den Oesterreichern entgegentreten könnten; Broglio aber meinte, er müsse darüber erst bei seinem Hofe anfragen. So sollte Friedrich die Ehre des Sieges allein vorbehalten bleiben. Er brach auf, dem Feinde in den Weg zu treten. Aus den Bewegungen des letzteren ließ sich schließen, daß er zuvörderst die Absicht habe, die Magazine, die Friedrich zum Unterhalt seiner Soldaten an der Elbe angelegt, zu zerstören; es kam die Nachricht, daß einzelne Trupps der feindlichen Macht bereits an den Stellungen der Preußen vorübergerückt seien und bereits Czaslau und Kuttenberg besetzt hätten. Friedrich setzte sich an die Spitze eines Corps seiner Armee und machte sich in der Richtung nach Czaslau und Kuttenberg auf. Prinz Leopold folgte ihm mit dem Hauptcorps nach. Am folgenden Tage aber, dem 16. Mai, sah Prinz Leopold die österreichische Hauptmacht, die jenen vorausgesandten Trupps nur langsam nachfolgte, vor sich; er benachrichtigte sogleich den König davon und zog sodann dem letzteren auf schwierigem Marsche, ohne sich durch die feindlichen Plänkler beunruhigen zu lassen, nach. Hinter dem Dorfe Cho-

tuſitz, Czaslau gegenüber, nahm er eine feſte Stellung, die Rückkehr Friedrichs zu dem Beginn der Schlacht, die nunmehr mit Beſtimmtheit vorauszuſehen war, erwartend.

Der Morgen des 17. Mai brach an; bald ward man der heranrückenden feindlichen Colonnen gewahr. Prinz Leopold ließ ſeine Truppen vorrücken, ſo daß Chotuſitz in die Mitte der Schlachtordnung zu liegen kam. Um acht Uhr wurden die erſten Kanonen gelöſt; in demſelben Momente traf Friedrich auf dem Schlachtfelde ein und ließ die Truppen, die er mit ſich führte, ſchnell und in beſter Ordnung in die Schlachtlinie einrücken. Die preußiſche Kavallerie des rechten Flügels warf ſich mit ungeſtümer Gewalt auf die öſterreichiſche und brachte dieſe gänzlich auseinander. Ein gewaltiger Staub, der ſich bei dieſem Angriff erhob, und andere Verwirrung ließen zwar den glücklichen Beginn des Kampfes nicht vollſtändig benutzen, doch blieb die feindliche Kavallerie des linken Flügels geſchlagen. Minder glücklich war die preußiſche Kavallerie auf der andern Seite der Schlachtordnung. Dann kam es in der Mitte beider Armeen zum ernſtlicheren Kampfe; die Preußen wurden nach Chotuſitz zurückgedrängt, ſie ſchoſſen aus den Häuſern, und das zu verhüten, ſteckten die Oeſterreicher das Dorf in Brand. Dadurch aber erhielt der Kampf einen augenblicklichen Stillſtand, und die Preußen gewannen Gelegenheit, ſich wieder zu ſammeln; mit erneuter Kraft traten ſie dem Feinde entgegen und trieben ihn wieder aus dem Dorfe zurück. Schon hatte das Gefecht drei Stunden gedauert. Jetzt ließ Friedrich die Infanterie ſeines linken Flügels gegen die ſchon erſchöpften Oeſterreicher vorrücken. Das Manoeuvre war entſcheidend; die Gegner vermochten nicht mehr Stand zu halten, und Prinz Karl ſah ſich endlich, um 12 Uhr, genöthigt, den Befehl zum Rückzuge hinter Czaslau zu geben. Die Preußen folgten ihm in beſter Ordnung nach, beſetzten Czaslau und nöthigten die Oeſterreicher, auf der Straße, die ſie gekommen waren, immer weiter zurückzugehen.

Der Sieg hatte den Preußen nicht minder wie den Oeſterreichern bedeutende Verluſte beigebracht. Aber er erhöhte das

Selbstgefühl der ersteren, während das Vertrauen der letzteren auf die eigne Kraft empfindlich geschwächt ward. Zahlreiche Ueberläufer, die in den nächsten Tagen zu den Preußen kamen, bezeugten das zur Genüge; Friedrich ernannte noch auf dem Schlachtfelde den Prinzen Leopold zum Generalfeldmarschall; in der schlesischen Armee ließ er für den Sieg ein feierliches Tedeum singen. Auch in dieser Waffenthat erkennen wir noch nicht den gewaltigen Heerführer der späteren Zeit, aber doch schon einen wesentlich andern Geist als in der Leitung der Schlacht von Mollwitz.

Die weiteren Märsche der preußischen Armee in Böhmen sind ohne Bedeutung. Ein wichtiges Ereigniß knüpfte sich daran nicht mehr an. Im Gegentheil wurden jetzt die Friedensverhandlungen mit erneutem Eifer aufgenommen und in kurzer Frist zum Abschlusse gebracht. Nachtheile, die die Franzosen erlitten, die beginnende Erschöpfung seiner eignen Geldmittel ließen Friedrich auf einige Vortheile, auf die er anfänglich bestanden, zu Gunsten Oesterreichs verzichten. Lord Hyndford, als Bevollmächtigter der Königin von Ungarn, und der preußische Kabinetsminister Graf Podewils verhandelten in Breslau den Frieden und schlossen ihn dort am 11. Juni ab. Friedrich erhielt in demselben als freies und unabhängiges Besitzthum das Herzogthum Ober- und Niederschlesien nebst der Grafschaft Glatz; doch sollte der südlichste Theil von Oberschlesien — etwas mehr als ein Neuntel des ganzen Herzogthums — österreichisch bleiben, auch mußte sich Friedrich verpflichten, eine auf Schlesien haftende Schuld an England abzutragen. Die Huldigung von Oberschlesien hatte Friedrich schon am 6. Mai durch einen Bevollmächtigten einnehmen lassen. Am 12. Juli ward Friedrich unter allgemeinem Jubel des Volkes in Berlin empfangen; am 28sten ratificirte er den zu Breslau geschlossenen Frieden. So wenig es sich Friedrichs seitherige Verbündete hatten angelegen sein lassen, mit Erfolg in seine Unternehmungen einzugreifen, so sehr sie es demnach sich selbst zuschreiben mußten, daß er ihren eignen Mitteln die Beendung des Kampfes überließ, so höchst unwillkommen war ihnen die Störung, die die Nachricht des

Friedensschlusses in ihre Entwürfe brachte. Tief bekümmert sah der alte Kardinal Fleury, der noch das Steuer des französischen Staates mit einiger Energie lenkte, wie dadurch die Lage der Dinge so wesentlich verändert ward. „Ew. Majestät, so schrieb er an Friedrich, werden jetzt der Schiedsrichter von Europa, und dies ist die glorreichste Rolle, welche Sie jemals spielen können. Führen Sie dieselbe vollkommen aus, Sire, indem Sie Ihre Bundesgenossen und den Vortheil des Kaisers soviel als möglich zu schonen suchen."

Der preußische Schatz war beim Abschlusse des Breslauer Friedens bis auf 150,000 Thaler zusammengeschmolzen. Aber das Vermögen des Staates war durch den Erwerb einer großen und blühenden Provinz beträchtlich erhöht worden. Das preußische Schlesien umfaßte 641 Quadratmeilen, mit 161 Städten und 4923 Dörfern; die Einwohnerzahl betrug eine und eine halbe Million, die jährlichen Einkünfte, die in die öffentlichen Kassen flossen, beliefen sich auf drei und eine halbe Million Thaler. Friedrich durfte mit gerechtem Stolze auf den Gewinn seiner ersten Waffenthaten zurückblicken; doch war er fern davon, sich sofort dem ruhigen Genusse des Erworbenen hinzugeben. Noch waren die europäischen Verhältnisse nicht so fest gestellt, daß er nicht auf neue Anfechtungen des Erwerbes hätte gefaßt sein sollen. So war es nach dem Abschlusse des Friedens seine erste Sorge, sich aufs Neue und noch stärker und noch gründlicher zu rüsten als zuvor. Die schlesischen Festungen wurden rasch wiederhergestellt und auf mannigfache Weise verstärkt, die Armee wurde vermehrt und durch stete Uebungen kampffertig erhalten. Die Erfahrungen der beiden Kriegsjahre hatten den Gesichtskreis nicht unbedeutend erweitert, und wie Friedrich schon im Laufe des Krieges dafür gesorgt hatte, seine Kavallerie im Allgemeinen auszubilden, so wurden jetzt bei allen Truppengattungen Verbesserungen mannigfacher Art eingeführt. Ebenso aber ließ es sich Friedrich aufs Eifrigste angelegen sein, die inneren Verhältnisse der neuerworbenen Provinz zu ordnen. Die gesammte Verwaltung wurde auf die geregelte preußische Weise eingerichtet. An die Stelle der bisherigen sehr ungleichen

und mithin sehr drückenden Contributionen trat ein neues, gleichmäßiger vertheiltes Steuersystem. Für die Rechtspflege wurden mehr geordnete Einrichtungen getroffen; eine umsichtigere und strengere Polizei gab dem öffentlichen Verkehr eine ungleich größere Sicherheit, als seither statt gefunden hatte. Doch fand es Friedrich für zweckmäßig, die Verwaltung Schlesiens nicht unter das Generaldirektorium zu stellen; vielmehr erhielt die neue Provinz des Staates ihr eignes Departement, dessen Berichte unmittelbar an ihn gingen. Das herrlichste Gut aber, das den Schlesiern durch Friedrich zu Theil ward, war die Freiheit des Glaubens. Der Protestantismus, Jahrhunderte lang auf unwürdige Weise bedrückt und verfolgt, durfte endlich auch hier frei aufathmen; an die Stelle der unnatürlichen Feindschaft zwischen den, den verschiedenen Confessionen angehörigen Söhnen eines und desselben Landes trat jetzt, allmählig wenigstens, diejenige gegenseitige Duldung, welche die Gemüther läutert und veredelt. Der Fürstbischof von Breslau, Kardinal Graf Sinzendorf, den Friedrich mit päpstlicher Genehmigung zum Generalvikar für alle katholischen Bewohner des preußischen Staates ernannte, ging mit ihm in dieser schönen Bemühung Hand in Hand.

Zwei Jahre nach dem Breslauer Frieden fiel Friedrich noch ein anderer Landgewinn zu. Es war eine Erbschaft aus der Zeit des großen Kurfürsten, der einzige Erfolg, den der preußische Staat aus den großartigen Unternehmungen des letzteren zur Gründung einer preußischen Seemacht zog. Die enge Verbindung, in welche Preußen durch jene Unternehmung mit den ostfriesischen Ständen getreten war, hatte zu einer vom Reiche verbürgten Anwartschaft auf den Besitz Ostfrieslands, für den Fall, daß das einheimische Fürstenhaus aussterbe, geführt. Der Fall trat jetzt ein. Der letzte ostfriesische Fürst, Karl Edzard, starb am 25. Mai 1744, und mit gewohnter preußischer Schnelligkeit, ehe noch andere Bewerber mit ihren Ansprüchen auftreten konnten, ließ Friedrich das Land in Besitz nehmen und die Stände huldigen, indem er ihnen ihre sehr bedeutenden und sehr ausgebildeten Rechte in Bezug auf die Verwaltung des Landes

verbürgte. Das Fürſtenthum umfaßte 54 Quadratmeilen mit 97,200 Einwohnern.

Nach dem Abſchluſſe des Friedens von Breslau hatte Maria Thereſia mit größerer Entſchiedenheit gegen Baiern und Frankreich auftreten können. Die franzöſiſche Armee, die in Böhmen ſtand, wurde nach Prag zurückgedrängt, während andere Heermaſſen in Baiern miteinander kämpften. Im December 1742 räumten die Franzoſen Prag und zogen ſich nicht ohne bedeutende Verluſte zurück. Im nächſten Frühlinge drangen die öſterreichiſchen Waffen aufs Neue ſieghaft vor, die Franzoſen wichen bis an den Rhein, und Baiern huldigte der Königin von Ungarn und Böhmen. Jetzt ſchien der Zeitpunkt auch für England höchlichſt günſtig, um aus ſeiner Neutralität herauszutreten und der franzöſiſchen Macht empfindliche Verluſte beizubringen. Während die engliſchen Flotten die Seemacht Frankreichs beeinträchtigten, ſtellte ſich König Georg II. in eigner Perſon an die Spitze einer aus Engländern, Hannoveranern und Oeſterreichern gebildeten Landarmee und ſchlug die Franzoſen in Deutſchland. Dieſe gingen über den Rhein zurück. Die Friedensanträge, die Frankreich und Kaiſer Karl VII. machten, wurden nicht gehört; im Gegentheil ward die Schaar ihrer Feinde noch um ein Bedeutendes vermehrt. England, Oeſterreich und Holland ſchloſſen am 13. September 1743 zu Worms ein Bündniß, dem bald auch Sardinien und Kurſachſen beitraten.

Die engliſche Diplomatie ließ es ſich eifrigſt angelegen ſein, auch Friedrich zu gewinnen. Er ging indeß auf die ihm geſtellten Anträge nicht ein, indem er dringend wünſchte, Karl VII., den Oeſterreich als Kaiſer nicht anerkannte und den es völlig zu vernichten gedachte, als Gegenmacht gegen Oeſterreich zu erhalten. Wohl aber erkannte er, wie gefahrdrohend durch die Siege und durch die Verbindungen Oeſterreichs auch ſeine Lage geworden war. Mancherlei geheime Papiere, die in ſeine Hände fielen, zeigten ihm das deutlich genug an. Sardinien war zum Beitritt zu dem Wormſer Bündniß durch einige Abtretungen von Seiten Oeſterreichs veranlaßt worden; der König von England

hatte Maria Thereſia dazu vermocht, ſo wie durch ſeine Vermittelung vornehmlich auch die Abtretung Schleſiens an Friedrich bewerkſtelligt war. Als ſie ſich darüber gegen ihn beklagte, ſchrieb er bedeutungsvoll zurück: „Madame, was gut zu nehmen iſt, iſt auch gut wiederzugeben.“ Dann hatten die ſämmtlichen Theilnehmer des Wormſer Bündniſſes einander die Erhaltung ihrer Staaten auf den Grund älterer, namentlich angeführter Tractate, — d. h. auf den Grund der pragmatiſchen Sanction, — verbürgt; des Breslauer Friedens aber, der Schleſien von Oeſterreich abgetrennt hatte, war dabei auf keine Weiſe gedacht worden.

Die ganze Stellung der europäiſchen Verhältniſſe war der Art, daß Friedrich den kommenden Ereigniſſen nicht unthätig zuſehen durfte; im Gegentheil erforderte ſeine eigene Sicherheit wiederum entſchiedene Maßregeln. Zuvörderſt gedachte er, eine Vereinigung der kleineren deutſchen Fürſten zu Stande zu bringen und dadurch eine Macht zu gründen, die der Uebermacht Oeſterreichs im deutſchen Reiche die Wage halten könnte. Er machte zu dem Behuf im Frühjahr 1744 eine Reiſe ins Reich, angeblich zum Beſuch bei ſeinen Schweſtern von Baireuth und Anſpach, und brachte auch, unter dem Namen der Frankfurter Union, einen Fürſtenverein der beabſichtigten Art zu Stande. Als Zweck der Union ward ausgeſprochen: „die Reichsverfaſſung auf dem Grunde des weſtphäliſchen Friedens aufrecht zu halten, die Ruhe in Deutſchland herzuſtellen und die Macht des Kaiſers zu handhaben.“ Aber es gab ja kein deutſches Reich mehr! Die Fürſten waren nur beigetreten, — weil ſie franzöſiſche Subſidien zu empfangen hofften, und als dieſe nicht erfolgten, löſte ſich der ganze Verein von ſelbſt wieder auf. Der Fingerzeig war zu deutlich, als daß Friedrich nicht hätte einſehen ſollen, wo er, für den Augenblick wenigſtens, die nöthige Verſtärkung ſeiner Macht zu ſuchen habe. Er ſchickte einen Geſandten, den Grafen Rothenburg, an Ludwig XV., der auch die Verbindung in kurzer Friſt, obgleich der Kardinal Fleury inzwiſchen geſtorben war und in der ganzen Verfaſſung Frankreichs ſich eine ſtets wachſende Inconſequenz geltend zu machen

begann, zu Stande brachte. Ludwig XV. erklärte der Königin von Ungarn den Krieg und wenige Wochen darauf, am 2. Juni 1744, erfolgte das Angriffsbündniß zwiſchen Preußen und Frankreich gegen Oeſterreich und zum Schutze des Kaiſers. Frankreich ſollte mit zwei Armeen, am Oberrhein und am Niederrhein, vorrücken, während Friedrich, in Uebereinſtimmung mit den Operationen der franzöſiſchen Truppen, die Oeſterreicher durch einen Einfall in Böhmen beſchäftige. Man kam außerdem überein, daß Friedrich an dem öſterreichiſchen Schleſien, ſo wie an einigen anſehnlichen Grenzdiſtricten Böhmens ſich ſchadlos halten ſollte, während Ludwig XV. ſich in den Niederlanden entſchädige. Friedrich war über den Abſchluß des Bündniſſes ſehr erfreut; er äußerte, daß er jetzt, in ſeinen Verhältniſſen zu Frankreich und zu Oeſterreich, an die Stelle trete, die Schweden früher eingenommen hatte.

Außerdem ließ es ſich Friedrich angelegen ſein, diplomatiſche Verbindungen mit den nordiſchen Reichen anzuknüpfen. Vornehmlich war er bemüht, ein freundſchaftliches Verhältniß mit Rußland zu Stande zu bringen. Doch war es ſchwer, bei der Principloſigkeit, bei den Intriguen und Kabalen, welche den Petersburger Hof bewegten, dort einen feſten Fuß zu faſſen. Indeß erwarb er ſich doch einigen Einfluß, indem durch ſeine Vermittelung die Verlobung des ruſſiſchen Thronfolgers mit der Prinzeſſin von Anhalt-Zerbſt — der nachmaligen Katharina II. — deren Vater Feldmarſchall der preußiſchen Armee war, vollzogen ward. Die Vermählung ſeiner Schweſter Ulrike mit dem ſchwediſchen Thronfolger, am 17. Juli 1744, diente zur Einleitung eines günſtigen Verhältniſſes zu Schweden.

So hatte Friedrich, um nicht müßig zu warten, bis er ſelbſt durch die überwiegenden Kräfte ſeiner Gegner angegriffen ſein würde, aufs Neue den Krieg beſchloſſen. Es war beſtimmt worden, daß die franzöſiſchen Heere zuerſt vorrücken und daß ſeine Unternehmungen in Böhmen ſodann zur günſtigen Förderung der Erfolge der oberrheiniſch-franzöſiſchen Armee dienen ſollten. Die Nordarmee, die in Flandern einrückte, zeichnete ſich durch ſiegreiche Thaten aus, obgleich König Ludwig XV. auf

den Einfall gekommen war, ſich in eigner Perſon zu ihr zu begeben, und ſein prunkvolles Auftreten die Leichtigkeit ihrer Bewegungen nicht eben erhöhte. Die oberrheiniſche Armee aber, der an der Spitze der öſterreichiſchen Heeresmacht ein einſichtiger Führer, Graf Traun, gegenüberſtand, war minder glücklich. Dieſer letztere Umſtand veranlaßte Friedrich, mit ſeinen Truppen früher, als urſprünglich beabſichtigt war, aufzubrechen, damit die Macht der Oeſterreicher getrennt und den Franzoſen Luft geſchafft würde.

Friedrich hatte die Armee, die in Böhmen einbrechen ſollte, in drei Corps getheilt; das eine, das er ſelbſt führte, ſollte durch Sachſen, das zweite, unter dem Erbprinzen von Deſſau, durch die Lauſitz, das dritte, unter Schwerin, von Schleſien aus einfallen. Außerdem blieb ein preußiſches Truppencorps zum Schutze der Mark, ein anderes zum Schutze von Oberſchleſien zurück. Der Kaiſer hatte an König Auguſt ein beſondres Requiſitorialſchreiben erlaſſen, damit dieſer den Durchmarſch der preußiſchen Truppen durch die ſächſiſchen Länder geſtatte. König Auguſt war aber in Warſchau; die ſächſiſchen Miniſter wußten nicht was ſie thun ſollten, ſie ſuchten allerhand Ausflüchte, um die Preußen von Sachſen fern zu halten; doch dieſe ſtanden bereits auf ſächſiſchem Boden. Man vermochte ihnen kein Hinderniß in den Weg zu legen, man ſah ſich ſelbſt genöthigt, ihnen Lebensmittel und Schiffe zum Elbübergange zu liefern; aber dies Alles geſchah mit ſo feindlicher Haltung, daß Friedrich über die Stimmung und die geheimen Abſichten Sachſens nicht wohl einen Zweifel haben konnte. Er bemerkt in der Geſchichte ſeiner Zeit, daß, wenn es in ſeinem Plane gelegen hätte, Sachſen zu erobern, dies füglich in acht Tagen ausführbar geweſen wäre.

Böhmen war für den Augenblick von Truppen entblößt. So konnte man ohne große Beſchwerden in der Mitte des Auguſt (1744) die Grenzen überſchreiten und bis Prag vorrücken. Hier verſammelten ſich am 2. September die drei Corps der preußiſchen Armee. Friedrich lagerte ſich mit dem ſeinigen bei der Kapelle der ſchönen Roſen-Heiligen Viktoria, ein Name, den man als eine günſtige Vorbedeutung des Sieges annahm. Prag

hatte eine für den Umfang der Stadt nur schwache Besatzung, doch konnte die Belagerung erst acht Tage später, nachdem das Geschütz dem Zuge der Armee gefolgt war, unternommen werden. Schwerin begann den Angriff durch die Eroberung des festen Ziskaberges. Während des Sturmes auf den letzteren war Friedrich mit seinem Gefolge aus den Laufgräben hervorgetreten, das Verhalten seiner Truppen mit anzusehen; man richtete aus der Stadt die Kanonen auf diese Anzahl glänzender Uniformen, und eine unglückliche Kugel zerschmetterte zur Seite Friedrichs einen seiner Vettern, den Markgrafen Wilhelm. Ein Bruder des letzteren, Markgraf Karl, hatte bereits bei Mollwitz den Heldentod gefunden. Nach der Erstürmung des Ziskaberges rückten die preußischen Batterieen mit Erfolg weiter vor. Hier und dort brach in der Stadt durch die eingeworfenen Kugeln Feuer aus. Die Muthlosigkeit im Innern derselben war allgemein; einige preußische Ueberläufer, die wider Erwarten eintrafen, hielt man im ersten Schreck schon für Stürmende, die die Wälle überschritten hätten. Als aber nach sechs Tagen wirklich ein Sturm zu erwarten war, kapitulirte der österreichische Commandant und ergab sich und seine Truppen kriegsgefangen. Die Stadt mußte dem Kaiser huldigen; denn Friedrich hatte bei seinem Einmarsch in Böhmen erklärt, daß er das Land für den letzteren in Besitz nehme.

So war der Feldzug auf eine glänzende Weise eröffnet worden und man konnte den weiteren Erfolgen mit freudigster Zuversicht entgegensehen. Doch stand das Schwerere noch bevor. Von Baiern aus war ein österreichisches Truppencorps eingerückt. Friedrich war Willens, sich nunmehr gegen dieses zu wenden, dasselbe, da es beträchtlich schwächer war, als die Truppenmasse, die er mit sich führte, wieder hinauszudrängen, sich des großen Magazins in Pilsen, das zum Unterhalt des österreichischen Heeres diente, zu bemächtigen und die Pässe an der bairischen Grenze zu besetzen. Der Plan war durchaus wohl überlegt; denn alsdann hätte er das Einrücken einer größeren österreichischen Heeresmacht nach Böhmen wenigstens für die nächste Zeit unmöglich gemacht und nichts konnte ihn hin-

dern, ſich im Lande völlig feſtzuſetzen und ſeine Winterquartiere dort zu nehmen, woraus natürlich für die ſpätere Fortſetzung des Kampfes die erheblichſten Vortheile entſtehen mußten. Leider jedoch ließ er ſich in ſeiner beſſeren Ueberzeugung durch die dringenden Vorſtellungen ſeiner Verbündeten, der Franzoſen, irre machen. Dieſe verlangten, daß er gerade ſüdwärts gehe, auf die Grenzen des inneren Oeſterreichs zu, — eine Bewegung, die natürlich, wenn auch nur für den Augenblick, den Oeſterreichern die lebhafteſten Beſorgniſſe erwecken und die ſchleunigſte Entfernung ihrer Hauptarmee vom Rhein veranlaſſen mußte. Friedrich folgte dieſem Verlangen. Da ihm auf dem Marſche nach dieſer Richtung keine bedeutende Macht entgegentreten konnte, ſo war es ihm nicht ſonderlich ſchwer, vorzurücken, Tabor, Budweis, Frauenberg zu beſetzen und ſolchergeſtalt den öſterreichiſchen Grenzen in der That nahe genug zu kommen.

Bald aber machten ſich die mit dieſer Maaßregel verknüpften Uebelſtände auf ſehr empfindliche Weiſe bemerkbar. Man befand ſich in einem Lande, deſſen geſammte Einwohnerſchaft, Hohe und Geringe, Adel und Leibeigne, Geiſtliche und Beamte, von der feindſeligſten Stimmung gegen die Eindringenden beſeelt waren. Der Wiener Hof hatte Alles gethan, dieſe Stimmung zu nähren. Die religiöſe Bigotterie war zum entſchiedenſten Haß gegen das ketzeriſche Volk der Preußen geſteigert. Auf allen Wegen fanden die preußiſchen Truppen nichts als leere Wüſten vor ſich; die Bewohner der Dörfer waren in die Wälder entflohen, die Getreidevorräthe vergraben. So war bald ein völliger Nahrungsmangel unvermeidlich. Dazu kam, daß ein Corps von 10,000 Huſaren aus Ungarn eingerückt war und das preußiſche Heer aller Orten umſchwärmte. Dadurch ward es ganz unmöglich, ſich in kleinere Maſſen auseinander zu theilen; ja, es ward durch die Huſaren ſogar alle Verbindung Friedrichs mit Prag und mit ſeinen geſammten Staaten abgeſchnitten. Während er im ſüdlichen Böhmen verſchanzt gegen dieſe Streifcorps daſtand, erfuhr er mehrere Wochen hindurch nichts von den Ereigniſſen, die unterdeß in dem nördlichen Theil des Landes und außerhalb des letzteren ſtatt gefunden hat-

ten, bis ihn endlich der Nahrungsmangel zwang, den Rückweg zu ſuchen.

Die öſterreichiſche Hauptarmee hatte den Rhein verlaſſen und war unangefochten durch Baiern nach Böhmen gelangt. Dort war gleichzeitig auch eine ſächſiſche Armee zur Bekämpfung der preußiſchen Truppen eingerückt. Die franzöſiſche Rhein-Armee aber, hocherfreut, von ihren Bedrängern befreit zu ſein und uneingedenk der gemeinſam entworfenen Maßregeln und der Verpflichtungen, die man gegen Friedrich hatte, war den Oeſterreichern keineswegs gefolgt; ſie begann vielmehr in aller Muße ihre Unternehmungen gegen die öſterreichiſchen Beſitzungen im Breisgau und belagerte Freiburg. Als Friedrich nunmehr endlich die große öſterreichiſche Armee vor ſich ſah, wünſchte er nichts mehr, als es zu einer entſcheidenden Schlacht zu bringen. Aber vorſichtig wich Traun, der Führer der Oeſterreicher, jeder Gelegenheit dazu aus. Er zog die preußiſche Armee im Gegentheil durch eine Reihe wohlgewählter Stellungen hin und her, ſie dadurch nach Möglichkeit zu erſchöpfen, während er, auf alle Weiſe von den Einwohnern unterſtützt, daſſelbe für ſeine Truppen durchaus nicht zu befürchten hatte. Friedrich ſah ſich endlich im November, der übeln Jahreszeit, des Nahrungsmangels und der Krankheiten halber, die unter ſeinen Truppen ausgebrochen waren, genöthigt, über die Elbe zurückzugehen. Er hoffte, daß er im nordöſtlichen Böhmen ruhige Winterquartiere finden würde, da doch auch die öſterreichiſche Armee, durch die mannigfachen Anſtrengungen des Jahres erſchöpft, der Ruhe bedurfte. Unerwartet aber drangen die Oeſterreicher ihm auch über dieſen Fluß nach. Bei Solonitz, wo nur ein einzelnes preußiſches Bataillon, unter dem Oberſtlieutenant v. Wedell, den dortigen Uebergangspunkt deckte, ſtürmte ihre Hauptmacht heran. Wedell hielt fünf Stunden lang mit bewunderungswürdiger Standhaftigkeit die Angriffe des höchſt übermächtigen Feindes aus; endlich aber mußte er doch weichen. Seine Tapferkeit erwarb ihm den Ehrennamen des preußiſchen Leonidas, aber der Feldzug war zu Friedrichs völligem Nachtheil entſchieden. Prag war nicht mehr zu halten, wenn man dort

nicht völlig abgeschnitten sein und dem Feinde den Zugang nach Schlesien offen lassen wollte. Die Festung mußte nebst den Geschützen, die nicht mehr transportirt werden konnten, dem Feinde wieder überlassen werden. Die preußischen Corps zogen sich, zwar lebhaft verfolgt von den Oesterreichern, doch unter tapferer Gegenwehr, über die heimischen Grenzen zurück. Nur die Truppen, die in Prag gestanden, waren durch unzweckmäßige Führung einigen Verlusten unterworfen. Leider gab dieser Vorfall den Anlaß, daß eine Spannung, die schon längere Zeit zwischen Schwerin und dem Erbprinzen von Dessau statt gefunden, in offne Zwistigkeiten ausartete, und daß Schwerin in Folge dessen seinen Abschied nahm.

Am 4. December traf Friedrich wieder in Berlin ein, das er mit Siegeshoffnungen verlassen hatte. Ihm auf dem Fuße folgte aber schon die Nachricht neuer Gefahr. Kaum waren die preußischen Truppen in Schlesien in die Winterquartiere verlegt, als auch in kurzer Frist zahlreiche feindliche Schaaren in die Grafschaft Glatz und in Oberschlesien einrückten. Diese Gefahr indeß ward schnell abgewandt. Der alte Fürst Leopold von Dessau, der bis jetzt das preußische Truppencorps in der Mark befehligt hatte, erhielt den Oberbefehl über die oberschlesische Armee und trieb die Feinde, unter bedeutenden Verlusten, die er ihnen beibrachte, wieder über die Grenzen zurück.

Der üble Ausgang des böhmischen Feldzuges für Preußen erweckte bei den Gegnern die lebendigste Hoffnung, Friedrich jetzt vollständig demüthigen zu können. Es kam zu einem neuen Bundniß, welches Oesterreich, England, Holland und Sachsen im Anfange des J. 1745 zu Warschau schlossen; der Königin von Ungarn ward in diesem Bündniß der Besitz von Schlesien und Glatz verbürgt; Sachsen, welches außerordentliche Rüstungen zu der Fortsetzung des Krieges machte, sollte durch einige preußische Provinzen entschädigt werden, um durch sie das sächsische Land mit Polen in unmittelbare Verbindung zu bringen. Sachsens Feindschaft gegen Friedrich war nicht sowohl das Werk des Königes August, der zu großen Thaten keine sonder-

liche Neigung verſpürte, als vielmehr des Grafen Brühl, der an ſeiner Statt, freilich nicht zum Beſten des Landes, regierte und der, von egoiſtiſcher Gemeinheit befangen und nur in kleinlichen Kabalen thätig, einen natürlichen Widerwillen gegen eine ſo kräftig geniale Erſcheinung, wie Friedrich II., hatte. Noch bedenklicher ward Friedrichs Lage, als zu derſelben Zeit, am 20. Januar 1745, auch Kaiſer Karl VII. ſtarb und ſein Sohn bald darauf einen Vertrag mit Oeſterreich ſchloß, demzufolge er, gegen Rückgabe ſeiner Stammlande, allen Anſprüchen auf die öſterreichiſche Erbſchaft entſagte und ſich erklärte, für die Wahl des Großherzogs Franz, des Gemahles der Maria Thereſia, zum Kaiſer ſeine Stimme zu geben. Friedrich wandte ſich jetzt aufs Dringendſte an Ludwig XV., ihn zu entſchiedneren Maßnahmen gegen Oeſterreich und namentlich zur Einleitung ſolcher Operationen zu bewegen, die nunmehr eine Uebereinſtimmung der kriegeriſchen Thätigkeit möglich machen könnten. Er fand aber bei dem franzöſiſchen Könige wenig geneigte Stimmung. Frankreich hatte ungeheure Summen für das Intereſſe Karls VII. aufgewandt, die ganz erfolglos verſchwendet waren; der Tod des Kaiſers mußte demnach der franzöſiſchen Politik, die ſolcher Opfer herzlich müde war, ganz erwünſcht kommen. Dann fühlte Ludwig XV., ebenſo wie Graf Brühl und aus denſelben Gründen, einen innern Widerwillen gegen Friedrich II.; auch thaten die Jeſuiten und Beichtväter das Ihrige, den allerchriſtlichſten König dem Intereſſe des Fürſten abwendig zu machen, der als Haupt der Proteſtanten und entſchiedner Vertreter der modernen Gedankenfreiheit daſtand. Zwar hatte Ludwig XV. keineswegs die Abſicht, den Krieg ſofort aufzugeben; er ließ im Gegentheil aufs Anſehnlichſte rüſten, aber nur, um ſeine eignen Vortheile in Flandern zu verfolgen; zu einer Diverſion zu Gunſten Friedrichs war er nicht zu bewegen. Endlich knüpfte Friedrich eifrige diplomatiſche Verhandlungen mit England an, indem dort ein Miniſterwechſel eingetreten war, der eine Veränderung in der Politik des engliſchen Kabinets verſprechen konnte. Es machte ſich allerdings in dem dortigen Miniſterium eine Geneigtheit für ſeine Wünſche bemerklich, doch verharrte einſtwei-

len der König von England noch entſchieden in ſeiner feindlichen Stellung.

So ſah ſich Friedrich, mächtigen und überlegenen Feinden gegenüber, ganz auf ſeine eignen Kräfte zurückgeführt. Aber die Befreiung von den Rückſichten auf unzuverläſſige Bundesgenoſſen war es vorzugsweiſe, was dieſen Kräften eine wunderſame Schwung- und Spannkraft gab. Sein Genie, ſein lebendiger und lebenſchaffender Geiſt war mächtiger als die Maſſen der Bajonette und Feuerſchlünde, welche die Feinde ihm entgegenzuſtellen vermochten; in ihm ſelbſt war die ſieghafte Abwehr der drohenden Gefahr verbürgt. Muthig und entſchloſſen wandte er Alles auf, um ſeine Truppen vollzählig, ſeine Magazine mit allem Bedarf verſehen zu machen. Zu den erneuten Rüſtungen wurden mehr als ſechs Millionen aus dem Schatze genommen, während die Landſtände zugleich anderthalb Millionen vorſchoſſen; das geſammte gediegene Silbergeräth, mit welchem Friedrich Wilhelm I. die weiten Räume des Berliner Schloſſes verſehen hatte, ward in der königlichen Münze zu anſehnlichen Geldſummen umgearbeitet. So fehlte es auch nicht an äußeren Mitteln, um den neuen Krieg wohlverſorgt beginnen zu können.

Am 25. März (1745) ging Friedrich wieder zur Armee ab. Er hatte für den bevorſtehenden Feldzug den Entſchluß gefaßt, ſich vorerſt nicht aus dem Bereich ſeiner Magazine und von den Hülfsmitteln, welche das eigne Land ihm darbot, zu entfernen; er wollte den Angriff der Gegner abwarten, aber klug und vorſichtig Alles ſo einrichten, daß er den Stoß des Angriffes mit mächtigem Gegenſtoße ſcheitern machen könne. Seine Hauptarmee hatte ihre Quartiere im Herzen Schleſiens. Bald nach ſeiner Ankunft brach der kleine Krieg los, indem zahlreiche ungariſche Schaaren über die Grenzen Ungarns hereinbrachen und das Land überſchwemmten. Dieſe Angriffe hatten augenſcheinlich die Abſicht, ihn zu falſchen Maßregeln zu verleiten; doch ließ er ſich nicht irre führen. Aufmerkſam behielt er die Dispoſitionen der öſterreichiſchen Hauptarmee und die Bewegungen der Sachſen, die auf eine Vereinigung mit

jener hindeuteten, im Auge. Alle dieſe Bewegungen ließen ihn mit Zuverſicht ſchließen, daß der weſentliche Angriff von böhmiſcher Seite aus, und zwar gegen die niederſchleſiſchen Grenzen, erfolgen würde. Er zog alſo dorthin, in der Gegend von Frankenſtein, ſeine Hauptmacht zuſammen, während die öſterreichiſche Armee, unter dem Prinzen Karl von Lothringen, — während der beſonnene Traun nach Italien abberufen war, — ſich bei Trautenau verſammelte. Die Streifereien der ungariſchen Völker dienten nur dazu, ſeine leichten Truppen, und namentlich die leichte Reiterei, in friſcher, rüſtiger Uebung zu erhalten. Mancherlei kühne Thaten bildeten das Vorſpiel des ernſtlicheren Kampfes; beſonders erwarb ſich Winterfeldt, ebenſo ausgezeichnet auf der Wahlſtatt wie im Kabinet, bei dieſen ritterlichen Zügen mannigfachen Ruhm.

So war der April und auch ſchon der größere Theil des Mai vorübergegangen. Der Moment des entſcheidenden Kampfes näherte ſich, und die Nothwendigkeit erheiſchte es, auch noch das letzte bedeutende Corps der ſchleſiſchen Armee, das bis jetzt in Oberſchleſien geſtanden, heranzuziehen. Markgraf Karl, einer der Vettern des Königs, führte jetzt über daſſelbe den Oberbefehl. Das Corps aber, 12000 Mann ſtark, war bereits durch ſehr überlegene Schaaren feindlicher Völker von der Hauptarmee abgeſchnitten; die Ueberbringung von Friedrichs Befehl an den Markgrafen mußte mithin ebenſo mißlich ſein, wie der Eilmarſch, den der letztere zu der preußiſchen Hauptarmee unternehmen ſollte. General Zieten, ſchon jetzt durch die zuverſichtliche Tapferkeit ausgezeichnet, die ihn ſpäter zu einem Lieblingshelden der Armee und des Volkes machen ſollte, hatte mit 600 ſeiner Huſaren den Auftrag erhalten, Friedrichs Befehl an den Markgrafen zu überbringen. Friedrich hatte Zieten geboten, jedem Einzelnen ſeiner 600 Leute den Auftrag beſonders zu geben, damit, wenn auch ſein kleines Corps verſprengt würde und nur einer oder der Andre ſich durchſchluge, der Auftrag dennoch nicht verloren gehe. Zieten indeß dachte die Sache bequemer ins Werk zu richten. Sein Regiment hatte eben neue Pelze erhalten, in denen es noch nicht vor dem Feinde erſchie-

nen war; es sah darin einem der österreichischen Husaren-Regimenter ziemlich ähnlich. Gutes Muths schloß er sich mit den Seinen einer Abtheilung österreichischer Truppen an, die desselben Weges zog, und gelangte auf solche Art unangefochten fast bis an das Ziel seiner Reise. Erst ganz zuletzt merkten die Oesterreicher, mit was für Genossen sie des Weges zogen; aber jetzt griffen die tapfern Husaren rüstig zu ihren Pallaschen, und sonder Gefährde, sogar noch mit einigen Gefangenen, kamen sie bei dem Markgrafen an. Dieser setzte sich nach Empfang des königlichen Befehles sofort in Bewegung. Unfern von Jägerndorf aber fand er die Anhöhen und Pässe, durch welche sein Weg ihn führen mußte, mit einer Anzahl feindlicher Truppen besetzt, die die Anzahl der Seinigen fast um das Doppelte überstieg. Ohne Zögern aber bemächtigten sich die preußischen Truppen einiger zunächst wichtiger Punkte; dann stürzte sich die Kavallerie mit brausendem Ungestüm auf die Regimenter der Feinde und stürzte eins nach dem andern nieder. Ueber 800 Mann der disciplinirten österreichischen Truppen waren in dem furchtbaren Gemetzel erlegen; die ungeregelten Schaaren der Ungarn, die dem Kampfe müßig zugeschaut, wandten sich bei so bedrohlichen Erfolgen und zerstreuten sich mit wildem Geheul in den benachbarten Wäldern. So war der Weg frei, und in raschem Zuge hatte sich das Corps des Markgrafen mit der Hauptarmee vereinigt. Dort wurde dasselbe in wahrem Triumphe, mit schmeichelhaftester Anerkennung so heldenmüthigen Benehmens, empfangen. Die ganze Armee brannte vor Begier, es den Tapfern gleich zu thun und ähnliche Ehren zu erwerben.

Friedrich, aufs Vollständigste zwar entschlossen, mit eigenen Kräften den entscheidenden Kampf zu wagen, hatte es doch für seine Pflicht gehalten, noch einmal die französische Bundeshülfe in Anspruch zu nehmen. Er drang in König Ludwig XV., irgend eine Unternehmung ins Werk zu richten, die ihn von einem Theile der drohenden feindlichen Uebermacht befreien könne. Das französische Ministerium machte Ausflüchte und berief sich auf den Sieg, den die französischen Waffen so eben (am 11. Mai) in Flandern bei Fontenay erfochten hatten. Friedrich schrieb

aufs Neue unmittelbar an Ludwig XV.; er ſtellte ihm vor, wie weſentlichen Nutzen er in dieſem Kriege den franzöſiſchen Intereſſen geſchafft habe, wie die Franzoſen in Flandern kaum 6000 Oeſterreicher in Beſchäftigung hielten, und daß ihm der Sieg von Fontenay und die darauf erfolgte Einnahme von Tournay ungefähr ſo nützlich ſeien, wie etwa ein Sieg am Ufer des Skamander und wie die Eroberung von Pecking. König Ludwig fand indeß dieſe politiſche Ausdrucksweiſe wenig nach ſeinem Geſchmack; er ſchrieb empfindlich und mit kaltem Stolze zurück, und es zeigte ſich deutlich genug, daß ein Bündniß zwiſchen Preußen und Frankreich nicht ein Ding ſei, auf das man ſich ſonderlich verlaſſen könne.

Inzwiſchen hatten ſich die öſterreichiſche Armee und das Corps der Sachſen, das zu ihr geſtoßen war, in Bewegung geſetzt und überſchritten das Gebirge. Die preußiſchen Truppen zogen ſich von Frankenſtein nach Schweidnitz hin, dort den niederſteigenden Gegnern entgegenzutreten. So umſichtig Friedrich alle Vorkehrungen traf, die feindlichen Pläne gleich im Beginn der Ausführung zu vernichten, ebenſo ſorgfältig ließ er es ſich angelegen ſein, den Prinzen von Lothringen in falſche Sicherheit einzuwiegen. Er that, als ob er im Sinne habe, ſich bei der Annäherung der Feinde nach Breslau zurückzuziehen und ließ auch wirklich mit Eifer an der Ausbeſſerung der dort hinführenden Wege arbeiten. Außerdem hatte er einen Menſchen als Spion in ſeine Dienſte genommen, von dem er mit Gewißheit wußte, daß er auch den Feinden als Spion diene. Dieſem ſchärfte er es eindringlichſt ein, daß er ihn rechtzeitig von dem Marſche der Oeſterreicher in Kenntniß ſetze, damit er den Rückzug vor der Uebermacht in aller Ordnung vornehmen könne. Die dringlichen Worte, die gute Bezahlung, die er empfing, die Wegebeſſerung, die er wahrnahm, und die anderweitigen Zurüſtungen überzeugten den Spion auch zur Genüge; er hatte nichts Eiligeres zu thun, als dem Heerführer der Feinde, dem Prinzen von Lothringen, die Nachricht von der ohnmächtigen Furcht des Preußenkönigs zu hinterbringen. Der Prinz glaubte, was ihm ſo erfreulich ſcheinen mußte, und fand ſich dadurch

der lästigen Mühe überhoben, die Recognoscirungen anzustellen, die ihn vor einem unvorhergesehenen Angriffe hätten schützen können. Als die feindlichen Heerführer auf den letzten Höhenpunkten des Gebirges hielten und von hier aus das gesegnete schlesische Land weit überschauten, machten sie schon die vollständigen Entwürfe über den ganzen Gang der Operationen, die das Land in ihre Hände bringen sollten. Sie ahnten es nicht, daß unsern von ihnen, durch Dörfer, Gebüsche, Anhöhen und Erdwälle versteckt, muthige Schaaren standen, die in ihre Rechnung nicht mit einbegriffen waren und die vor Kampfbegierde brannten, und daß über diesen Schaaren Einer waltete, der noch besonnener und noch sicherer zu rechnen wußte.

Während die Colonnen der feindlichen Armee in der Gegend von Hohenfriedberg von den Bergen niederstiegen, hatte Friedrich seine Truppen sich zu nächtlicher Weile, in aller Stille, von Schweidnitz nach Striegau hin ziehen lassen, den sorglosen Gegner hier mit aller Energie zu empfangen. Es war die Nacht vor dem 4. Juni. Um zwei Uhr, beim ersten Dämmerschein eines klaren, milden Frühlingsmorgens, versammelte er die vornehmsten Offizjere um sich und gab ihnen die Befehle für das bevorstehende Treffen. Alles war hierin mit besonnenster Umsicht, sowohl in Bezug auf die Terrain-Verhältnisse als auf die Beschaffenheit der Truppengattungen angeordnet. Ueber die Art und Weise des Angriffs sprach sich Friedrich, mit Zuversicht auf das tapfre und feste Verhalten seiner Truppen bauend, in folgenden Worten aus: „Die Reiterei fällt den Feind ungestüm mit dem Degen in der Faust an; sie macht in der Hitze des Treffens keine Gefangene; sie richtet ihre Hiebe alle nach dem Gesicht; nachdem sie die Kavallerie, gegen die sie ihren Anlauf gerichtet, geworfen und zerstreut hat, kehrt sie gegen das feindliche Fußvolk zurück und nimmt dasselbe in die Seite oder in den Rücken, je nachdem die Gelegenheit sein wird. Die preußische Infanterie rückt mit großen Schritten gegen den Feind an; wenn die Umstände es nur einigermaßen erlauben, dringt sie auf denselben mit aufgepflanztem Bajonette ein; muß gefeuert werden, so thut sie dies nur in einer Entfernung von

150 Schritt." U. ſ. w. Die Worte des königlichen Befehles wurden in der Schlacht mit vollkommener Pünktlichkeit befolgt.

Es war noch nicht vier Uhr, als der Vortrab der preußiſchen Armee bereits mit den erſten feindlichen Truppen ins Gefecht kam; es war der Vortrab des ſächſiſchen Corps, welcher den Befehl erhalten hatte, Striegau zu beſetzen, und nun mit nicht geringer Beſtürzung inne ward, daß ihm hier eine ſehr bedeutende Macht gegenüberſtehe. In kurzer Friſt hatte ſich der heftigſte Kampf zwiſchen dem geſammten Corps der Sachſen und dem rechten Flügel der preußiſchen Armee entwickelt. Unerſchütterlich drangen die Truppen des letzteren vor, ein Regiment des Gegners nach dem andern zerſtreuend oder niederſchmetternd, unaufgehalten von den heftigſten Angriffen der Feinde oder von Teichen, Gräben und Erdwällen, hinter denen dieſe aufs Neue ſich zu ſammeln ſuchten. In zwei Stunden war auf dieſer Seite der Sieg gewonnen und die Sachſen ſuchten ihr Heil in zerſtreuter Flucht. Der Prinz von Lothringen war benachrichtigt worden, daß auf der Seite der Sachſen aus großem und kleinem Geſchütz ſtark gefeuert werde; er hatte aber in zuverſichtlicher Ruhe gemeint, das geſchehe bei der vorgeſchriebenen Einnahme von Striegau. Erſt als man ihm meldete, alle Felder ſeien mit flüchtigen Sachſen bedeckt, fand er es für gut, ſich anzukleiden und ſeiner Armee den Befehl zum Vorrücken zu geben. So entſpann ſich nunmehr der zweite Kampf. Auch hier erfolgte in der kurzen Friſt von wiederum zwei Stunden die blutige Entſcheidung. Die beſonnene Umſicht der Manoeuvres, welche Friedrich anordnete, das freudige Eingehen der Unterbefehlshaber in ſeinen Plan, der feſte Gleichmuth der Truppen, auch in den, für den Augenblick ſchwierigſten Stellungen, die donnernde Gewalt des Angriffes bannten den Sieg von Viertelſtunde zu Viertelſtunde feſter an die preußiſchen Fahnen. In der ganzen Schlacht iſt bei keinem der preußiſchen Corps eine rückgängige Bewegung vorgefallen. Den Ausſchlag gab der General-Lieutenant von Geßler an der Spitze ſeines Dragoner-Regimentes, als er ſah, daß die preußiſchen Bataillone, von der Hitze des Gefechtes ſchon erſchöpft, den

Kampf nur noch matt fortsetzten. Mit unwiderstehlicher Gewalt warf er sich auf die Oesterreicher, sprengte eine Menge Regimenter, unter denen ein fürchterliches Blutbad angerichtet ward, auseinander, warf zwanzig Bataillone über den Haufen und brachte mehrere tausend Gefangene und 66 erbeutete Fahnen zurück. In unerhörter Auflösung flohen die Feinde den Bergen zu, von denen sie in so stolzem Muthe herabgestiegen waren. Der Gesammtverlust der Oesterreicher und Sachsen, an Getödteten, Verwundeten, Gefangenen und Vermißten, betrug 16750 Mann; der der Preußen nur 8280 Mann. Außerdem hatten die letzteren 73 Fahnen und Standarten, vier und ein halbes Paar Pauken, 63 Geschütze und 42 Munitionswagen erbeutet.

So war in wenig Morgenstunden einer der herrlichsten Siege des Jahrhunderts errungen. Es war die dritte große Schlacht, die Friedrich dem Feinde lieferte; in der ersten erscheint er, obgleich seine Armee auch damals schon siegte, doch noch entschieden als Schüler, hier, nicht minder entschieden, als der vollendete Meister des Schlachtfeldes. Alles, was den großen Heerführer auszeichnen muß, zeigte sich jetzt in ihm vereint, die ruhigste, klarste Besonnenheit, wie der festeste Nachdruck im Momente des Angriffes, die gemessenste Disciplin, wie die hingebendste Begeisterung, die er beide seinen Truppen einzuflößen gewußt hatte. Die Reiterei hatte den Schimpf, der ihr bei Mollwitz widerfahren, aufs Vollständigste von sich gethan. Dafür ward auch dem Dragoner-Regiment Geßler insbesondere die glänzendste Auszeichnung und mancherlei Ehre zu Theil; seine Führer, Geßler selbst, und so auch der Oberst von Schwerin und der Major von Chazot, empfingen persönlich die schmeichelhafteste Anerkennung ihrer Thaten. In der Geschichte seiner Zeit sagt Friedrich bei Gelegenheit der Schlacht von Hohenfriedberg, den Preis des Tages nur seinen Tapfern zuerkennend, daß die Welt nicht sicherer auf den Schultern des Atlas ruhe, als Preußen auf einer solchen Armee.

Der vorzüglichste Erfolg des Sieges von Hohenfriedberg bestand übrigens nur in jener Erhöhung und Kräftigung des Selbstbewußtseins, welche überall das Ergebniß glücklich voll-

brachter heroiſcher Thaten iſt, und in der geſteigerten Achtung, welche ſo glänzenden Zeugniſſen der geiſtigen und phyſiſchen Kraft zu Theil werden mußte, ſowie darin, daß den Waffen der Gegner ein neuer, ſchwer zu tilgender Makel zugefügt war. Eine Entſcheidung für Friedrichs und Preußens Verhältniſſe knüpfte ſich an ihn nicht unmittelbar an. Selbſt die Verfolgung des geſchlagenen Feindes wurde noch nicht mit demjenigen Nachdrucke ausgeführt, mit welchem Friedrich in ſpäteren Zeiten aus dem errungenen Siege ſo mannigfach neue Vortheile zu ziehen wußte. Doch kamen dafür allerdings auch äußere Gründe zuſammen. Die preußiſche Armee war durch den vorangegangenen Nachtmarſch und durch den, zwar kurzen, doch ſehr heftigen Angriff erſchöpft; die Magazine waren entfernt, und auf den Höhen bei Hohenfriedberg lagerte ſich, den Rückzug der Oeſterreicher deckend, der Nachtrab ihrer Armee, der nicht ins Gefecht gekommen, ſomit noch völlig kampffähig war. Erſt am nächſten Tage rückte Friedrich den Oeſterreichern nach; jetzt kam der Vortrab ſeiner Armee mit dem Nachtrab jener ins Gefecht und ſchlug auch dieſen. Als Friedrich im Verfolg des Marſches zu Landshut eintraf, trat ihm ein Haufe von etlichen tauſend Bauern entgegen; die Sprecher, die ſie an ihn abſandten, baten ihn um die Erlaubniß, die Katholiken der dortigen Gegend todtſchlagen zu dürfen. Sie hatten ſo lange unter dem unleidlichen Drucke der katholiſchen Pfaffenherrſchaft geſeufzt und meinten, jetzt ſei die Zeit gekommen, für all jene Unbilden vollgültige Rache zu nehmen. Friedrich erinnerte ſie an das Gebot der Schrift, die Uebelthaten der Verfolger mit Wohlthaten zu vergelten; die empörte Menge, die von dem Sieger ein ſo mildes Wort nicht erwartet haben mochte, ging auf ſolche Mahnung bald auseinander.

Die feindliche Armee war nach Böhmen zurückgegangen und Friedrich ihr mit der ſeinigen nachgezogen. Doch war er durch die Lehren des vorjährigen Feldzuges hinlänglich gewitzigt, um ſich nicht zu falſchen Maßregeln verleiten zu laſſen. Er hatte beſchloſſen, nicht tief in Böhmen einzudringen, ſelbſt wenn er dadurch einen momentanen Vortheil über die Armee des

Gegners erringen könnte, ſich vielmehr der ſchleſiſchen Grenze immer ſo nahe zu halten, daß er von dort den Unterhalt für ſeine Truppen beziehen könne, vor allen Dingen aber die böhmiſchen Grenzdiſtrikte der in ihnen vorhandenen Lebensmittel zu berauben, damit eine hinlänglich breite Grenzſcheide gezogen ſei, falls das nächſte Jahr eine neue Fortſetzung des Krieges mit ſich führen ſollte. Doch ſorgte er eifrigſt, daß die Armee des Prinzen von Lothringen auf alle mögliche Weiſe beunruhigt und daß ſie ſtets, in der Beſorgniß vor einem Hauptangriff, von entſcheidenderen Schritten abgehalten wurde. So ſtanden ſich beide Armeen geraume Zeit gegenüber, ohne daß Dinge von Bedeutung vorfielen. Nur der kleine Krieg ward um ſo lebhafter fortgeſetzt und er gab, von beiden Seiten, zu mancherlei kühnen, ſelbſt ritterlichen Thaten Anlaß, wie dergleichen ſchon lange in der deutſchen Kriegsgeſchichte nicht vorgefallen waren. Die Hauptmacht des Prinzen von Lothringen ſtand an der Elbe, in der Gegend von Königingrätz, in feſten Verſchanzungen. Ebenſo hielt ſich auch Friedrich, dem Feinde gegenüber, ſtets in feſten Stellungen.

Friedrich ward hiezu um ſo mehr genöthigt, als er im Laufe des Sommers ſeine Armee durch die Entſendung mehrerer bedeutender Truppentheile beträchtlich verringern mußte. Ein Corps mußte nach Oberſchleſien geſchickt werden, wo inzwiſchen die wilden Schaaren der Ungarn eingebrochen waren und, nachdem ſie ſich des neubefeſtigten Koſel durch Verrath eines Offiziers der Beſatzung bemächtigt, übel hauſten. Koſel wurde nunmehr bald wieder erobert und die Ungarn zurückgedrängt. Ein zweites Corps wurde nach der Mark entſandt, die dort ſtehende preußiſche Armee gegen Sachſen zu verſtärken. Die Theilnahme Sachſens an dem Einfall der Oeſterreicher in Schleſien hatte natürlich zu einem offenbaren Bruche geführt. Sächſiſcher Seits hielt man jetzt, während Friedrich in Böhmen ſtand, den Zeitpunkt für trefflich geeignet, um ſich auf Koſten Preußens vergrößern zu können; es ward eifrig gerüſtet, und ſo drohte auch hier der Kampf auszubrechen.

Es kam noch ein ſehr wichtiger Grund hinzu, um Frie-

brich einſtweilen von einer voreiligen Wiederaufnahme des entſcheidenden Kampfes gegen die Oeſterreicher, und ſo auch von dem Beginn des Kampfes gegen Sachſen, abzuhalten. Er durfte eine Beendigung des Krieges durch diplomatiſche Vermittelung hoffen. Je weniger er bei Ludwig XV. Geneigtheit fand, ihn mit kräftigen Maßregeln zu unterſtützen, um ſo freundſchaftlicher näherte ſich ihm jetzt das engliſche Kabinet. Nach längeren Verhandlungen kam es am 22. September, zu Hannover, zum Abſchluß einer Convention zwiſchen Friedrich und dem Könige von England; der letztere verbürgte ihm den Beſitz Schleſiens und verſprach ſeine Vermittelung zum Frieden mit Oeſterreich und Sachſen, während ſich Friedrich verpflichtete, in dieſem Fall die Wahl des Großherzoges Franz, des Gemahles der Maria Thereſia, zum Kaiſer anzuerkennen. Die Wahl war nemlich am 13. September, trotz der Proteſtationen, die Preußen und Kurpfalz einlegten, zu Frankfurt erfolgt. Nachdem dies jedoch erreicht war, ſchien es Maria Thereſia durchaus unangemeſſen, mit einem Fürſten, den ſie nunmehr geradezu der Rebellion beſchuldigte, einen Vergleich einzugehen. Sie wies alle Vermittelungsvorſchläge von ſich und ſagte öffentlich, ſie wolle lieber das Hemd vom Leibe als Schleſien miſſen. In dem feſten Beharren der Kaiſerin fand aber auch der ſächſiſche Hof willkommenſten Anlaß, ſeine feindlichen Entwürfe weiter zu verfolgen.

Indeß wirkten die Stimme des Königes von England und die ſeitherige Erfolgloſigkeit des Kampfes gegen Preußen doch ſo weit auf die Kaiſerin, daß ſie ſich entſchloß, es wenigſtens noch einmal auf die Entſcheidung der Waffen ankommen zu laſſen. Das öſterreichiſche Armeecorps, welches in Böhmen ſtand, war nach dem Abmarſch des größeren Theiles der ſächſiſchen Hülfsvölker, deren König Auguſt und Graf Brühl zu ihrer beabſichtigten Unternehmung gegen die Mark bedurften, geſchwächt worden; daſſelbe wurde jetzt wiederum verſtärkt; der Prinz von Lothringen erhielt einen Beirath von ein Paar andern Heerführern, auf deren Kriegserfahrung man bauen zu dürfen meinte, und zugleich den Befehl, die Gelegenheit zu einer

günſtigen Schlacht aufzuſuchen. In der That ſchien ſich hiezu Alles aufs Vortheilhafteſte für die Oeſterreicher anzuſtellen, und Friedrichs Lage näherte ſich nun doch faſt derjenigen, die ihm im vorigen Jahre ſo verderblich geweſen war. Er hatte beſchloſſen, ſich wiederum nordwärts zu ziehen, in die Gegenden von Trautenau, um auch hier, zum Beſchluß ſeiner böhmiſchen Operationen, ſein Syſtem der Ausfouragirung des Landes durchzuführen. Von äußerſt zahlreichen Schaaren von Parteigängern umſchwärmt, hatte er ſeine Armee aufs Neue ſchwächen müſſen, um durch verſchiedene Poſten die Verbindung mit Schleſien zu erhalten und die dorthin führenden Gebirgspäſſe zu ſichern. Dadurch aber war es ihm jetzt unmöglich geworden, größere Corps auf den Parteigängerkrieg auszuſchicken und durch ſie genauere Kunde über die Bewegungen des Feindes zu erhalten; kleinere Corps konnten zu ſolchen Recognoscirungen nicht gebraucht werden, da das bergige, von Wäldern mannigfach durchſchnittene Terrain und die Geſinnung der Bewohner des Landes den Unternehmungen der Art allzu drohend gegenüberſtanden, während die Oeſterreicher hierin gerade den größten Vortheil fanden. So konnten die letzteren den Plan faſſen, ſeine Armee zu überflügeln und ihn unerwartet, von der günſtigſten Stellung aus, zum Kampfe zu zwingen, ohne daß er davon irgend eine genauere Nachricht erhielt.

Friedrich hatte ſein Lager bei dem Dorfe Staudenz genommen. Durch einzelne Ueberläufer und Gefangene erfuhr er in den letzten Tagen des September, daß man öſterreichiſcher Seits irgend einen großen Hauptſchlag beabſichtige und daß die Armee, gleich ſeiner eignen, ſich in nördlicher Richtung bewege. Er hatte den Befehl gegeben, daß ſeine Truppen ſich am 30. September, Vormittags, marſchfertig machen ſollten. Aber ſchon in den erſten Frühſtunden deſſelben Tages ward man inne, daß die geſammte öſterreichiſche Armee, auf einer langen Kette von Anhöhen vortheilhaft aufgeſtellt, dem preußiſchen Lager in Schlachtordnung gegenüberſtehe. Friedrichs Entſchluß war augenblicklich gefaßt. Ein Rückzug in der ungünſtigen Gegend — worauf die Oeſterreicher wohl vorzugsweiſe gerechnet hatten —

konnte leicht zu einer schimpflichen Flucht ausarten; die Annahme der Schlacht aber, zwar mit minder zahlreichen, doch schon sieggewohnten Truppen, schloß wenigstens die Möglichkeit des neuen Sieges in sich ein. Rasch ward der Befehl zum Aufmarsch gegeben. Die österreichische Armee bestand aus 32,748 Mann, die preußische nur aus 21,862 Mann. Sich nicht überflügeln zu lassen, ordnete Friedrich die Seinen in einer einzigen Linie, der langen Schlachtordnung der Feinde gegenüber, an. Ein aufsteigender Nebel begünstigte den Beginn der Aufstellung. Bald aber lichtete er sich wieder und nun schmetterte das österreichische Geschütz verderblich in die preußischen Schaaren; dennoch ward der Aufmarsch in pünktlichster Ordnung vollzogen. Sobald der rechte Flügel der Preußen die vorgeschriebene Stellung eingenommen hatte, um 8 Uhr, stürzte sich seine Kavallerie auf die des feindlichen linken Flügels. Die letztere war unzweckmäßig auf einem engen Plateau zusammengedrängt; das erste Treffen der österreichischen Kavallerie wich dem gewaltigen Stoße der preußischen Reiter; es fiel auf das zweite und dieses auf das dritte, das hinter sich steile Abhänge hatte. In kurzer Frist war hier Alles in wilder Unordnung, auseinandergesprengt und in die Abgründe geworfen. Jetzt begann der Angriff der Infanterie, zunächst gegen die feindliche Batterie, die den Aufmarsch so verheerend begrüßt hatte. Wiederum schmetterte deren Geschütz in die Reihen der Preußen, schon waren die letzteren zum Weichen gebracht, doch stürmten sie aufs Neue die Anhöhe empor und die Batterie war gewonnen. Immer heftiger und allgemeiner entspann sich der Kampf. Jede Abtheilung der Preußen hatte mit dem Feuer der Geschosse zu kämpfen, die ihnen von den Anhöhen herab Vernichtung drohten; aber mit unerschütterlichem Muth ward ein Hügel nach dem andern genommen. Von da vertrieben, suchten sich die Oesterreicher auf den folgenden Hügeln festzusetzen, doch immer wieder erneuten sich die sieghaften Angriffe der Preußen. Endlich löste sich die gesammte Armee der Oesterreicher auf, und die Flucht ward allgemein. Bis zu dem Dorfe Soor, das eine Strecke hinter ihrer ursprünglichen Front gelegen war, wurden sie verfolgt.

Von da retteten sie sich in die weiten Waldungen des sogenannten Königreiches Sylva, wo ein weiteres Nachsetzen unausführbar war. Um 1 Uhr Mittags verhallte der letzte Donner der Kanonen. Die Oesterreicher zählten an Getödteten, Verwundeten und Verlornen 7500 Mann, die Preußen nur 3876 Mann; die letzteren hatten über 3000 Mann gefangen genommen und 22 Kanonen und 12 Fahnen und Standarten erbeutet. Doch war während der Schlacht das preußische Lager, das man in der Eile nicht hatte abbrechen können, von ungarischen Truppen geplündert und in demselben kannibalische Frevel gegen Kranke und Weiber ausgeübt worden.

Der Sieg von Soor (wie er gewöhnlich genannt wird) mußte aufs Neue den Ruhm Friedrichs und seiner Armee erhöhen. Bei Hohenfriedberg war Alles aufs Günstigste vorbereitet und es bedurfte nur der genauen Ausführung des zweckmäßig Beschlossenen. Hier dagegen mußte die Schlacht völlig unvorbereitet und in höchst mißlicher Lage angenommen werden; dennoch wurde auch hier die besonnenste Disposition getroffen und mit kaltblütigster Tapferkeit zur Ausführung gebracht. Friedrich konnte nun wohl hoffen, daß Maria Theresia mehr geneigt sein würde, der Convention von Hannover beizutreten. Einstweilen ließ er sich auch durch die gewonnene Schlacht nicht zu weitern Unternehmungen in dem ungünstigen Lande verlocken. Er benutzte seinen Aufenthalt nur, die begonnene Ausfouragirung in Muße zu beenden, und führte dann die Armee nach Schlesien zurück. In den Gebirgspässen fehlte es nicht an Angriffen von Seiten feindlicher Streifcorps, ohne daß diese ihm jedoch wesentliche Nachtheile gebracht hätten. Zu Ende Oktobers erhielt Friedrich die Nachricht, daß die österreichische Armee sich auseinander getheilt habe; in der Erwartung, daß sie nun die Winterquartiere beziehen und hiemit der diesjährige Feldzug beendet sein würde, ließ er die schlesische Armee unter dem Oberbefehl des Erbprinzen von Dessau Cantonnirungsquartiere beziehen und begab sich nach Berlin.

Ein abentheuerlicher Zug, den ein unbesonnener junger Mensch in weiter Ferne unternahm, gab die Veranlassung, daß

der Friede zwiſchen Preußen und Oeſterreich, deſſen Abſchluß jetzt in der That nahe genug geſchienen hatte, noch nicht erfolgte, daß vielmehr noch einmal, der winterlichen Jahreszeit zum Trotz, das Kriegsfeuer mit verzehrendem Ungeſtüm auflohderte. England war von Seiten der franzöſiſchen Politik ſchon geraume Zeit durch die Nachkömmlinge des alten ſtuartiſchen Königshauſes, zuletzt mehrfach durch Karl Eduard, jüngeren Sohn des Prätendenten, geſchreckt worden; die Erfolgloſigkeit der Unternehmungen hatte den drohenden Demonſtrationen jedoch ſchon alles Gewicht genommen. Gerade in dieſer Zeit wagte aber Karl Eduard auf eigne Hand eine Landung an der Küſte Schottlands, und wider Erwarten fiel ihm eine große Menge alter Anhänger zu. Seine Macht ſchien ſich, ſo chimäriſch das Unternehmen auch immer blieb, bedeutend zu mehren, er rückte nach England vor; König Georg ſah ſich genöthigt, eilig von Deutſchland aus zurückzukehren. Schon meinte man, für den letzteren eine ernſtliche Gefahr befürchten zu müſſen; ſein Einfluß auf die Angelegenheiten des Continents blieb für den Augenblick aufgehoben; indem nunmehr das Gewicht ſeiner Stimme fehlte, fand ſich Maria Thereſia auch von dem unbequemen Mahner befreit, der ſie wider ihre Neigung zum Beitritt zu der hannöverſchen Convention hindrängte. Ihr entſchiedner Wunſch, den ſtolzen Gegner gedemüthigt zu ſehen, gab einem, im ſächſiſchen Kabinet ausgeſonnenen Unternehmen gegen Friedrich vollen Beifall. Graf Brühl fühlte ſich durch ein öffentliches Manifeſt, das Friedrich nach der Schlacht von Hohenfriedberg, ſich über den Einfall der Sachſen in Schleſien bitter beklagend, erlaſſen hatte und das einige ſehr ſcharfe Stellen enthielt, die lediglich nur auf Brühl zu deuten waren, aufs Tiefſte verletzt und brütete Rache. So ward ein Plan zu einem gemeinſchaftlichen Angriffe gegen die preußiſchen Armeen, die zerſtreut in ihren Winterquartieren ſtanden, entworfen. Während die ſächſiſche Armee ſich gegen das preußiſche Corps unter dem Fürſten Leopold von Deſſau, das in der Gegend von Halle lagerte, wendete, ſollte Prinz Karl von Lothringen an der Spitze der böhmiſch-öſterreichiſchen Armee durch die Lauſitz in Schleſien

einfallen und zugleich ein drittes Corps, unter dem General Grünne, das man eilig von der österreichischen Rheinarmee herangezogen, gerades Weges auf Berlin marschiren. Dabei rechnete man außerdem noch auf russische Bundeshülfe. Man behielt aber den Plan nicht so geheim, als es nöthig gewesen wäre. Friedrich ward davon benachrichtigt und traf sofort, mit gewohnter Umsicht und Besonnenheit, die Gegenmaßregeln. Fürst Leopold behielt den Oberbefehl über sein Armeecorps, Friedrich selbst ging nach Schlesien. In Berlin konnte nur eine verhältnißmäßig geringe Besatzung zurückgelassen werden, doch rüstete sich die Bürgerschaft aus eigenen Kräften, so viel sie es vermochte.

Am 15. November traf Friedrich wieder bei der schlesischen Armee, in Liegnitz, ein. Der Erbprinz von Dessau hatte hier bereits alle Veranstaltungen zur Wiederaufnahme des Kampfes getroffen. Friedrich fand sich in einer ähnlichen Lage wie vor der Schlacht von Hohenfriedberg; er benutzte dieselben Mittel, sich im Voraus den Sieg zu sichern. Er streute das Gerücht aus, daß er nur die Grenzen zu sichern und die Hauptmacht seiner Truppen nach Crossen zurückzuziehen gedenke, ließ auch alle nöthigen Einrichtungen zu solchem Behufe treffen. Der Gegner, der inzwischen bereits in die Lausitz eingerückt war, ging aufs Neue in die Falle und versäumte aufs Neue die nöthigen Vorsichtsmaßregeln. Unerwartet brach Friedrich in die Lausitz ein und überraschte am 23. November in Katholisch-Hennersdorf den Vortrab der Armee des Prinzen Karl, der aus mehreren sächsischen Regimentern bestand. Diese Regimenter wurden in raschem Anlaufe vollständigst geschlagen, so daß sie allein an Gefangenen 1050 Mann verloren. Sie flohen auf die Hauptarmee zurück, die ob eines so unwillkommenen Anfanges des neuen Kampfes in die befremdlichste Verwirrung gerieth und in raschem ordnungslosem Marsche sich von einem Orte zum andern zurückzog. Görlitz, Zittau u. A. m. fielen in Friedrichs Hände; bei der Einnahme von Zittau erlitt auch der Nachtrab der österreichischen Armee bedeutende Verluste. Ein Feldzug von fünf Tagen befreite Schlesien von dem angedroh-

ten Angriff; die Armee des Prinzen Karl büßte im Ganzen 5000 Mann, ihre gesammte Bagage und mehrere Magazine ein; sie zog sich bis nach Böhmen zurück. Gleichzeitig war ein andrer Angriff von Böhmen aus gegen Oberschlesien unternommen, doch eben so rasch und glücklich abgeschlagen.

Der erste Erfolg des neuaufgenommenen Kampfes störte auf sehr unangenehme Weise die Pläne, die man sächsischer Seits gegen Friedrich entworfen hatte. Eilig ward General Grünne zurückberufen, so daß die preußische Residenz zeitig genug aus ihrer bedrohlichen Lage erlöst ward. Friedrich, dessen Geldmittel allmählig wieder sparsamer zu fließen begannen und der bei länger fortgesetztem Kriege in der That selbst die russische Theilnahme an dem Kampfe fürchtete, wünschte sehr ernstlich den Frieden und hoffte, daß man jetzt, sächsischer wie österreichischer Seits, endlich auf die Convention von Hannover eingehen werde. Er ließ zunächst König August zum Abschluß des Friedens auf die Bedingungen der Convention, ohne von Sachsen irgend eine besondre Schadloshaltung zu verlangen, auffordern. Brühl aber konnte seinen Entwürfen zur Demüthigung dessen, den er haßte, noch nicht entsagen; das sächsische Ministerium stellte Gegenbedingungen, auf die einzugehen Friedrichs Ehre nicht verstattete. Brühl hatte sich seines Königes wohlweislich zu versichern gewußt, indem er ihn, von dem Kriegsschauplatze entfernt, nach Prag führte.

So ward nunmehr der ernstlichere Kampf gegen die sächsische Hauptmacht beschlossen. Fürst Leopold von Dessau hatte seine Anstalten zum Einbruch in das sächsische Land ziemlich langsam begonnen. In den beiden schlesischen Kriegen zeigt sich eine unverkennbare Nebenbuhlerschaft zwischen ihm und Friedrich. Dieser, wohl einsehend, daß sie beide nebeneinander nicht den ersten Platz in der Armeeführung behaupten könnten, und nicht gewillt, neben Fürst Leopold zurückzustehen, hatte den letzteren bis jetzt in einer, wohl nicht absichtslosen Entfernung von den Hauptpunkten des Kampfes gehalten. Leopold aber, der glorreichen Zeiten seiner Jugend eingedenk, hatte die Zurücksetzung gar bitter empfunden. Es scheint, daß er sich jetzt durch

pedantiſche Ruhe bei dem Fortſchritt ſeiner Operationen rächen und Friedrich dadurch abſichtlich fühlen laſſen wollte, wie deſſen raſches Zugreifen doch am Ende bedenklich ſein dürfe, wenn er nicht mit ſeiner meiſterhaften Sicherheit den Ausſchlag gebe. Genug, Friedrich mußte das ganze Gewicht ſeiner königlichen Autorität anwenden, um den Altmeiſter zu etwas lebhafteren Bewegungen zu vermögen. So kam es, daß Leopold erſt am 30. November Leipzig beſetzte und erſt am 6. December in Meiſſen einrückte, während Friedrich ſich demſelben Punkte näherte, damit ſie nunmehr ihre Operationen in gegenſeitiger Uebereinſtimmung beginnen könnten. Die Haltloſigkeit des ſächſiſchen Miniſteriums, von dem Generale und Armee abhingen, war der vorzüglichſte Grund geweſen, daß der Vereinigung der preußiſchen Macht kein weſentliches Hinderniß bereitet wurde. Doch verſtärkte ſich in kurzer Friſt auch die ſächſiſche Macht, die in der Gegend von Dresden ſtand, indem der Prinz von Lothringen, der von Böhmen aus jetzt in Sachſen eingerückt war, am 13. December zu ihr ſtieß.

Am 14. December war Fürſt Leopold von Meiſſen aufgebrochen und am folgenden Tage traf Friedrich mit ſeiner Armee dort ein. Es ſcheint, daß auch jetzt die Rivalität zwiſchen dem jungen und dem alten Feldherrn und die Einſicht, daß beide unmöglich nebeneinander ſtehen konnten, der Grund war, weshalb man die zwei Armeen nicht vereinigte, um ſo mit deſto entſchiednerer Macht dem Feinde entgegen zu rücken. Dem alten Feldherrn war die Probe aufbehalten, ob er ſeinen Ruhm neben dem jungen Meiſter zu behaupten wiſſen werde. Am Morgen des 15. December rückte Fürſt Leopold weiter auf der Straße nach Dresden vor; er konnte mit Gewißheit vorausſehen, daß es zur Schlacht kommen würde und er hatte ſich entſchloſſen, ſeinen Ruhm zu bewahren. Um Mittag traf er ſich gegenüber, bei Keſſelsdorf, und in einer durch das Terrain begünſtigten Aufſtellung, die ſächſiſche Armee vereint mit dem Grünne'ſchen Corps, unter Anführung des Grafen Rutowsky. Sie zählte im Ganzen 34,671 Mann, die Armee des Fürſten Leopold 32,748 Mann. Nachdem der Fürſt die Stel-

lung der Feinde in Augenſchein genommen, ordnete er mit beſonnener Ruhe die Linien der Seinen. Die Feinde ſtützten ihren linken Flügel auf Keſſelsdorf; vor ihrer ganzen Front lief ein tiefer Grund, der Zſchoner Grund genannt, der durch das Thal eines Baches mit felſigen Rändern gebildet ward, hin. Mit Erfolg konnte der Angriff nur auf Keſſelsdorf eingeleitet werden; dies hatten aber auch die Gegner eingeſehen und daher eine furchtbare Batterie vor dem Zugange des Dorfes errichtet. Als Alles zum Angriff bereit war, ſprach der alte Feldherr noch erſt ein kurzes Gebet, faſt der Sprache der homeriſchen Helden vergleichbar. „Lieber Gott, ſo betete er, ſtehe mir heute gnädig bei! oder willſt Du nicht, ſo hilf wenigſtens die Schurken, die Feinde nicht, ſondern ſtehe zu, wie es kommt!“ Dann rief er ſeinen alten Grenadieren zu: „In Jeſu Namen, Marſch!“ Sofort ſetzten ſich dieſe jener Batterie entgegen in Bewegung. Sobald ſie in das Bereich des Geſchützes kamen, wurden ſie von einem ſprühenden Kugelregen empfangen; aber unerſchüttert, unaufgehalten durch den glatten, von Schnee und Eis bedeckten Abhang drangen ſie vor. Schon hatten ſie fünf Kanonen genommen, als ſie dennoch zum Weichen gezwungen wurden. Aufs Neue drangen ſie vor, aufs Neue wurden ſie von dem mörderiſchen Geſchützfeuer empfangen; endlich, als ihre Reihen ſchon allzuſehr gelichtet waren, flohen ſie von dem Orte des blutigen Verderbens. Das Schauſpiel der Flüchtigen war den ſächſiſchen Truppen zu lockend; ungeſtüm brachen ſie zu ihrer Verfolgung auf und in kurzer Friſt hatten ſie ſich ſchon einer preußiſchen Batterie bemächtigt. Aber gerade auf dieſen Moment hatte Leopold nur gewartet. Augenblicklich gab er ſeinen Dragonern den Befehl, auf die Sachſen loszubrechen. Dieſe ſtürzten ſie auf das Dorf zurück, die preußiſche Infanterie folgte ihnen mit Ungeſtüm nach, und ſchnell war die feindliche Batterie beſetzt, das Dorf genommen und der Gegner auf dieſer Seite ſeiner Schlachtordnung völlig geſchlagen. Inzwiſchen war auch der übrige Theil der preußiſchen Armee, unter Anführung des Prinzen Moritz von Deſſau, gegen den Zſchoner Grund vorgerückt. Einen Moment ſtutzten die Truppen vor

den steilen Felsabhängen, aber der Prinz kletterte rasch, den Andern zum Beispiel, hinab, Alles folgte ihm mit fröhlichem Muthe, zwei Grenadiere trugen ihn durch den halbgefrornen Bach. In gleicher Schnelligkeit wurden dann die jenseitigen Abhänge, trotz aller der Hemmnisse, welche Felsen, Eis und Schnee bereiteten, erstiegen. Die Feinde, von der Seite, die völlig unangreifbar schien, keinen Angriff erwartend, waren zu weit von dem Felsrande aufgestellt, um den Hinaufsteigenden mit Erfolg hinderlich zu sein. Jetzt entspann sich auch hier der Kampf, der in kurzer Frist ebenfalls zum vollständigen Siege führte. Die Sachsen flohen nach Dresden zurück; die früh einbrechende Dunkelheit hinderte die preußischen Truppen an der weiteren Verfolgung. Sie hatten 6715 Mann gefangen genommen und 88 Geschütze und 8 Fahnen und Standarten erbeutet. Von den Sachsen sollen 3000 Mann geblieben sein. Der Gesammtverlust der Preußen an Getödteten und Verwundeten betrug 4762 Mann.

Zwei Tage darauf traf Friedrich auf dem Schlachtfelde ein. Als er den alten Fürsten von Dessau erblickte, stieg er, inmitten des glänzenden Gefolges, vom Pferde, ging ihm entblößten Hauptes entgegen und schloß ihn in seine Arme. Er sprach ihm wiederholt seinen ganzen Dank aus, bat ihn, alles Vorgefallene zu vergessen und ließ sich von ihm mehrere Stunden lang auf dem Schlachtfelde umher führen. Fürst Leopold fühlte durch die ehrende Anerkennung, die ihm zu Theil ward, allen Groll entschwunden. Die alte und die neue Zeit hatten ihre innige Aussöhnung geschlossen.

Dann rückte man gegen Dresden vor. Der Besetzung der Stadt lag kein Hinderniß mehr im Wege. Der Prinz von Lothringen hatte an der Schlacht keinen Antheil genommen, indem das sächsische Ministerium, seinen Gegenvorstellungen zum Trotz, seiner Armee so weitläuftige Quartiere angewiesen hatte, daß ein schnelles Zusammenbringen derselben unmöglich war. Als Graf Rutowsky am Abende der Schlacht fliehend nach Dresden kam, fand er den Prinzen mit dem Zusammenziehen seiner Truppen beschäftigt. Der letztere machte ihm den Vor-

schlag, am nächsten Tage den Preußen mit vereinten Kräften aufs Neue entgegenzugehen. Der Graf war aber zu sehr von Furcht erfüllt, um den Kampf noch einmal zu wagen; er dachte nur daran, wie er jenseit der böhmischen Grenzen Schutz finden könne, und so folgte ihm auch der Prinz von Lothringen dahin. In Dresden war Alles in größter Verwirrung; Niemand dachte daran, die königlichen Prinzen, die höheren Staats-Collegien, die öffentlichen Cassen zu flüchten; dennoch hatte man überflüssiger Weise ein Corps Landmiliz, das zur Vertheidigung wenig nutzen konnte, in die Stadt geworfen. Am 18. December rückte Friedrich in die letztere ein. Die Landmilizen wurden entwaffnet und der preußischen Armee einverleibt.

Nachdem auf solche Weise alle Anstrengungen der Gegner erfolglos geblieben waren, mußten die Friedensunterhandlungen natürlich den besten Fortgang haben. Schon am 25. December wurde der Friede mit Sachsen und Oesterreich in Dresden abgeschlossen. Friedrich hatte nur die Bedingungen der hannöverschen Convention zu Grunde gelegt, d. h. die Anerkennung seines Besitzes von Schlesien, während er den Gemahl der Maria Theresia als Kaiser anerkannte. Doch mußte sich Sachsen zu bedeutenden Contributionen verstehen. Schon am 28. December hielt Friedrich seinen Einzug in Berlin, den der Enthusiasmus des Volkes für den sieg- und ruhmgekrönten königlichen Helden zu einem wahren Triumphzuge machte. Der Abend wurde durch die glänzendste Erleuchtung der Stadt gefeiert. Fast an allen Häusern las man die Inschrift, die schon jetzt den historischen Beinamen des Königes feststellte: „Vivat Fridericus Magnus!“

Das Bündniß Friedrichs mit dem Könige von Frankreich war im Laufe des Krieges so gut wie aufgelöset worden. Noch einmal hatte sich Friedrich in seiner letzten Bedrängniß an Ludwig XV. gewandt, aber nichts als in höflicher Kühle Vorwürfe über den Abschluß der Convention von Hannover erhalten. Friedrich meldete ihm in einem Abschiedsschreiben, das nicht eben in einem andern Tone gehalten war, den Abschluß des Friedens mit Oesterreich und Sachsen.

Zwölftes Kapitel.

Die inneren Verhältniſſe des preußiſchen Staates zwiſchen dem Frieden von Dresden und dem Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges, 1743 bis 1756. — Sorgen für Landescultur, Fabrikweſen und Handel. — Große Juſtizreform. — Die Akademie der Wiſſenſchaften. Friedrichs eigne wiſſenſchaftliche Thätigkeit. Voltaire. — Künſtleriſche Intereſſen. Muſik. — Die Realſchule zu Berlin.

Der heldenmüthige Kampf um den Beſitz Schleſiens war, einſtweilen wenigſtens, zum glücklichſten Ende geführt. Macht, Ruhm und Ehre waren dem Könige, ſeinem Heere und ſeinem Staate in reichlichem Maaße zu Theil geworden; jetzt war der Zeitpunkt gekommen, den erworbenen Glanz auch auf das Innere zurückſtrahlen, im Beſitze eines erhöhten Selbſtbewußtſeins ein gedeihliches Leben, eine geſteigerte Entwickelung den geſammten Staat durchdringen zu laſſen. Mehr als ein Jahrzehent ungeſtörter Ruhe gab dem Könige die Gelegenheit, die verſchiedenartigen Kräfte des Volkes — nach ſeinem individuellen Standpunkte und nach dem der damaligen Zeit — zum lebendigſten Wetteifer, zur Gewinnung der mannigfaltigſten Früchte anzuregen. Die Zeit vom Dresdner Frieden bis zum Ausbruche des ſiebenjährigen Krieges, die Zeit, in welcher ſich Friedrich des friſcheſten Mannesalters erfreute, bezeichnet auch die heiterſte, die glänzendſte und befriedigendſte Periode ſeiner Regierung.

Was er ſchon in den erſten Monaten ſeiner Regierung angekündigt und begonnen hatte, das führte er jetzt in umfaſſendſter Weiſe durch. Ueberall Leben zu erwecken, körperliches wie

geiſtiges, überall Betriebſamkeit zu fördern und Wohlſtand hervorzurufen, das war das unausgeſetzte Ziel ſeines Strebens. Er wußte es, daß nicht die Zahl der Geviertmeilen, welche der Staat umfaßte, ſondern daß der lebendig bewegte Organismus des Volkslebens im Innern des Staates den letzteren anſehnlich und blühend mache, und er fühlte ſich als die Seele dieſes Organismus. Landescultur, induſtrielle Thätigkeit, die Rüſtigkeit des Verkehrs, Alles umfaßte er mit der ſchärfſten Aufmerkſamkeit bis in die geringſten Einzelheiten hinab.

Durch den Erwerb Schleſiens war das Gebiet des Staates um ein Bedeutendes erweitert worden. Aber noch galt es, anſehnliche Eroberungen im Herzen des Staates zu machen. Die weiten Niederungen des Oderthales waren von Brüchen und Moräſten ausgefüllt, welche ſeither aller Cultur getrotzt hatten. Mit rüſtiger Hand, durch die Anlegung von Graben- und Deichbauten, leitete er die Urbarmachung dieſer Gegenden ein, und zahlreiche Dörfer ſtiegen nach und nach an den Orten empor, wo früher der Fuß des Menſchen nicht zu haften vermocht hatte. So wurden auch in andern Gegenden viele wüſte Strecken urbar gemacht und Coloniſten, z. B. Zweibrücker und Rheinländer, wiederum vom Glaubensdruck Verfolgte, zu deren Beſetzung aufgenommen. Die Erwerbung Oſtfrieslands gab Gelegenheit, ſolche Arbeit ſelbſt im Kampfe gegen die Meereswellen zu beginnen. Das ſogenannte Bäſſeland, ein Bezirk von vier Quadratmeilen, war hier vor fünf Jahrhunderten unter den Meereswellen begraben und ein Meerbuſen, der Dollart, an deſſen Stelle getreten. Durch ſtarke Dammbauten wurden die Fluten aufs Neue zurückgetrieben. Die landwirthſchaftliche Thätigkeit wurde gefördert, ſoweit es die Umſtände erlaubten. Mit beſonderem Eifer wurde auf die Verbreitung der Kartoffelzucht gedrungen, der Frucht, welche im Anfange von Friedrichs Regierung noch immer wenig gekannt war und ſeitdem für unſer Flachland ein ſo ganz unſchätzbares Gut geworden iſt.

Die vorzüglichſte Sorgfalt wandte Friedrich dem geſammten Fabrikweſen zu. Vieles, was einmal zu den Bedürfniſſen des Lebens gehörte, ward noch immer in der Fremde, wenig-

stens zweckmäßiger und vollkommener gearbeitet als im preußischen Staate, und bedeutende Summen gingen dafür ins Ausland. Dies zu verhüten, veranlaßte er die Einrichtung von Anstalten, die zur Erzeugung derselben Gegenstände in der Heimath dienen sollten, oft mit bedeutender baarer Unterstützung von seiner Seite. Kein Gegenstand war zu gering, um nicht seine besondre Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen; kein Einfuhrartikel entging seinem Blicke, dem er nicht alsbald einheimische Arbeiten entgegenzusetzen gesucht hätte. Zur Beförderung des Seidenbaues und der Maulbeerzucht erließ er zahlreiche Verfügungen. Eisen- und Stahlarbeiter wurden in beträchtlicher Anzahl aus den thüringischen Fabrikorten nach der Mark gezogen. Sammetfabriken, Stickereifabriken, Spitzenklöppeleien, Zuckersiedereien, Tapetenmanufakturen u. dergl. m. entstanden in rascher Folge. Es ist hier nicht der Ort, von der großen Menge einzelner Unternehmungen solcher Art eine Uebersicht zu geben.

Der Handelsverkehr erhielt durch Kanalbauten eine sehr erfreuliche Förderung. Der Plauensche Kanal brachte eine kürzere Verbindung der Havel mit der Elbe, der Finowkanal, 12,508 Ruthen lang, eine Verbindung der Havel mit der Oder zu Stande. So war ein mannigfaltiger Schiffsverkehr von Schlesien aus bis zur Nordsee und von der Elbe bis zur Ostsee hergestellt. Die Schiffahrt auf der Oder wurde durch den Neuen Oder-Kanal wesentlich verbessert. Endlich wurde am Ausflusse des mittleren Oderarmes, der Swine, in die Ostsee ein Hafen angelegt und daselbst die Hafenstadt Swinemünde gegründet; hiedurch war die seither übliche Fahrt durch den linken Oderarm, die Peene, überflüssig geworden und der Zoll, den die Schweden sich in Wolgast entrichten ließen, umgangen. Der Stettiner Handel insbesondere erhob sich durch diese Anlagen bedeutend; die Stettiner Kaufleute ließen bald über 600 Schiffe jährlich aus- und eingehen. — In Folge all dieser Maßregeln zur Förderung von Betriebsamkeit und Handel waren die öffentlichen Einkünfte, mit Ausschluß der schlesischen und ohne Erhöhung der Steuern, im Jahre 1756 um 1½ Millionen

gestiegen. Die gesammte Einwohnerzahl in allen Provinzen des Staates betrug damals fünf Millionen, d. h. beträchtlich über das Doppelte der Zahl am Schlusse der Regierungszeit Friedrich Wilhelms I.

Der Erwerb Ostfrieslands rief auch aufs Neue die Ideen zur Begründung eines eigentlichen Seehandels hervor. Emden wurde 1751 zum Freihafen erklärt und dort in demselben Jahre eine asiatische Handelsgesellschaft, zum Handel mit China, im J. 1753 eine bengalische Handelsgesellschaft errichtet. Beide Unternehmungen aber hatten wiederum, angeblich durch ungeschickte Leitung, keinen sonderlichen Erfolg; auch gingen sie im Laufe des siebenjährigen Krieges völlig wieder ein.

Vielleicht beruht der mangelhafte Erfolg der eben genannten Unternehmungen nicht auf zufälligen, sondern auf tiefer gelegenen Gründen. Trotz der mannigfach gesteigerten Lebendigkeit des Verkehrs und vieler günstiger Erfolge im Einzelnen, entwickelte sich dennoch der preußische Handel unter Friedrich dem Großen nicht zu seiner eigentlichen, freien Blüthe. Dies lag in der gesammten vormundschaftlichen Weise, in welcher er die Regierung des Staates führte, in jener maschinenmäßigen Ansicht von dem Organismus des Staates, die er von seinem Vater geerbt hatte. Das ganze Gebäude des Staates war von dem letzteren zu wohl ineinander gefügt, als daß er es für vortheilhaft erachtet hätte, daran zu rütteln. Jedem Einzelnen war hier seine Stelle, der bestimmte Kreis seiner Thätigkeit vorgezeichnet, den er ohne Schaden für das Ganze nicht wohl verlassen durfte. So konnte zunächst schon der Ackerbau, allen Bemühungen des Königes zum Trotz, seine volle Macht nicht entwickeln, da die Bauern aus ihren mannigfach eingeschränkten Verhältnissen nicht gelöst werden durften. Wie sehr er auch für das Wohlergehen des einzelnen Bauers Sorge trug, — Stockschläge eines Beamten gegen einen Bauer wurden sogar, zufolge eines Ediktes vom J. 1749, mit sechs Jahren Festungsstrafe geahndet, — so veränderte das doch immer die Sachlage nicht. So beschränkte er den landwirthschaftlichen Erwerb durch seine Getreidespeicher, mit denen er den Preis des Getreides,

zunächst freilich um allgemeine Theurung zu verhüten, beherrschte. So waren zum Vortheil der gesammten einheimischen Production, und namentlich der Industrie, dem Handel die mannigfachsten Hemmketten angelegt. Dies Alles erklärt sich, wie schon bemerkt, durch die Stellung, in welche Friedrich eintrat. Dennoch verhinderte es keineswegs, daß er innerhalb der gemessen vorgezogenen Grenzen einen Jeglichen zu Leben und Thätigkeit anspornte und daß sich in der That das behaglichste Wohlgefühl über das Volk ausbreitete. Und wenigstens hat er das große Verdienst, durch jene umfassende Pflege der Production im Innern des Staates dem freien Verkehr einer späteren Zeit auf die wirksamste Weise vorgearbeitet zu haben.

Friedrich befolgte in der gesammten Verwaltung des Staates, wenigstens der realen Interessen desselben, die von seinem Vater eingeführten Grundsätze; nur war er, und vornehmlich in der in Rede stehenden Periode, in welcher er sein eignes Regierungssystem ausbildete, unablässig bemüht, sie von einzelnen Mängeln zu befreien und mit offnerem, klarerem Sinne durchzubilden. Es könnte eine namhafte Anzahl von Verordnungen angeführt werden, welche einen ordnungsmäßigeren Gang der Verwaltung bezweckten und in der That durchführten. Hier mag nur das eine, vorzüglichst charakteristische Beispiel genügen, daß er jene unwürdige Einrichtung der Rekrutenkasse aufhob, welche mit der Bildung eines, seiner Bedeutung entsprechenden Beamtenpersonales in so grellem Widerspruche stand und nur den übertriebenen militärischen Interessen Friedrich Wilhelms I. ihr Dasein verdankte. An ihrer Stelle errichtete er die Chargenkasse. An die letztere hatten nur untergeordnete Beamte, bei deren Geschäft es nicht auf höhere geistige Befähigung ankam, ein bestimmtes Aufnahmegeld zu entrichten; diejenigen Beamten hingegen, von denen eine wissenschaftliche Vorbildung gefordert ward (und die zur Erlangung einer solchen bereits hinlängliche Opfer gebracht haben mußten), waren von allen Abgaben der Art frei; bei ihnen sollte fortan lediglich nur der Grad ihrer Bildung und Befähigung gelten.

Es ist schon darauf hingedeutet worden, daß Friedrichs

ganze geistige Eigenthümlichkeit ihn zu einer Reform desjenigen Zweiges der Staatsverwaltung, der noch am Meisten darniederlag, — zu einer Reform des Justizwesens, führen mußte. Wie er in den ersten Tagen seiner Regierung entschiedene Bestimmungen zu einer humaneren Gestaltung des Rechts erlassen hatte, ist bereits oben angeführt; darauf arbeitete er unermüdet im ganzen Laufe seines Lebens hin. So schrieb er später, im J. 1777, an Voltaire: vor Zeiten seien die Gesetze seines Staates, wie man von den Drakonischen zu sagen gepflegt, mit Blut geschrieben gewesen; in dem Grade aber, wie die Völker civilisirter würden, müsse man auch ihre Gesetze mildern; dies sei in Preußen geschehen, und man befinde sich wohl dabei. — Ein Hauptübel war der unsäglich schleppende Proceßgang, der übermäßige Aufwand an Zeit und Geld, der erfordert ward, wenn man sein Recht vor Gericht erlangen wollte, und die Unsicherheit des Erfolges, der man dennoch ausgesetzt war. Die Justizbeamten und die Sachwalter waren nur in seltnen Fällen befähigt, ihre Stelle auszufüllen; ungeheure Summen von Processen schwebten schon seit langer Frist, ohne ihre Entscheidung erreichen zu können. Friedrich hatte schon mehrfach seinen vollen Unwillen über solche Zustände ausgesprochen; endlich beschloß er, mit eigner Hand kräftig durchzugreifen. In dem Justizminister v. Cocceji, der schon unter Friedrich Wilhelm I., soweit es die damaligen Umstände gestatteten, für eine Verbesserung der Rechtspflege bemüht gewesen war, fand Friedrich den Mann, der ihm in diesem Unternehmen hülfreiche Hand leistete. Die Provinz Pommern namentlich zeichnete sich durch die größte Verwirrung des gesammten Proceßwesens aus. Cocceji brachte es durch unermüdliche Strenge dahin, daß hier im Laufe von acht Monaten 2400 alte Processe abgethan wurden und keiner übrig blieb, der älter als ein Jahr war. Dann ließ Friedrich nach seinem Plane eine neue Proceßordnung für Pommern (als „Projekt des Codicis Fridericiani Pomeranici") anfertigen. Dies Alles war aber nur die Probe für ungleich umfassendere Unternehmungen. Cocceji wurde im J. 1748 zum Großkanzler (später auch zum Freiherrn) ernannt und erhielt

den Auftrag, nach einem Plane, den Friedrich selbst entworfen, eine vollständige Justizreform auszuführen. Trotz seines hohen Alters machte er sich mit jugendlichem Muth auch an diese Arbeit. Er begann damit, alle untauglichen Sachwalter und Richter von ihren Stellen zu entfernen, was freilich im Einzelnen wohl nicht ohne Härte ausführbar sein mochte. Dann folgte eine zweite neue Proceßordnung („Projekt des Codicis Fridericiani Marchici"), derzufolge alle Processe durch drei Instanzen im Laufe eines Jahres zu Ende gebracht werden sollten. Dies Alles war bereits im J. 1748 vollendet. Zugleich aber unternahm Cocceji noch das ungleich Größere, den Entwurf zu einem allgemeinen Landrecht für die gesammten preußischen Staaten, der auch schon im Jahre 1749 als „Projekt des Corporis juris Fridericiani" im Druck erschien. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine so rasch durchgeführte Reform wiederum von den vielfachsten Mängeln nicht frei sein und in der Folge aufs Neue bedeutende Verbesserungen nothwendig machen mußte, wie denn auch das letztgenannte Corpus juris keineswegs zu allgemeiner Anwendung gekommen ist. Dennoch war das ganze Werk, wie es gegenwärtig dastand, immerhin ein außerordentlicher Schritt vorwärts, allen Zeitgenossen das erhabenste Beispiel der Nacheiferung, von allen Seiten bewundert und nachgeahmt. Ueber den Geist der neuen Gesetzgebung genüge die eine Bemerkung, daß der Codex Fridericianus nicht nur (wie es sich freilich unter den obwaltenden Umständen von selbst verstehen mußte) die völligst unpartheiische Behandlung des Rechts vorschrieb, wenn auch der königliche Fiscus und das Interesse der Unterthanen im Streite lagen, sondern daß darin selbst ein jeder Kabinetsbefehl, durch welchen auch nur der gesetzliche Gang der Rechtspflege verändert würde, für erschlichen, nichtig und wirkungslos erklärt ward. So edel und rein stand der Absolutismus der Regierung Friedrichs des Großen da! Er selbst verewigte das große Werk der Justizreform durch eine prächtige Schaumünze, die er nach ihrer Vollendung schlagen ließ.

Es war die von Friedrich Wilhelm I. vorgezeichnete Bahn,

welche Friedrich II. in den ebengenannten Beziehungen, nur in umfaſſenderem, edlerem, humanerem Sinne, befolgte. Aber es iſt ſchon ausführlich dargelegt worden, daß ihm dies nicht genügte, daß er all jene materiellen Förderniſſe, den geſammten äußeren Wohlſtand des Volkes und die Macht des Staates weniger um ihrer ſelbſt willen pflegte, als vielmehr, weil ſie die Träger von etwas ungleich höherem, die Träger der geiſtigen Cultur ſein ſollten. Ihn ſelbſt trieb ſein eignes Naturell zur unausgeſetzten Beſchäftigung mit Wiſſenſchaft und Kunſt, die ſeinen Geiſt friſch und jugendlich erhielten; auch in den Zeiten der angeſtrengteſten Regenten-Thätigkeit — einer Thätigkeit, wie ſie kaum durch einen zweiten Selbſtherrſcher ausgeübt worden iſt — wußte er dafür, wie in den freien Tagen von Rheinsberg, die genügenden Mußeſtunden zu gewinnen, und wir erſtaunen, wenn wir auch nur die Zahl der literariſchen Arbeiten betrachten, die er fort und fort in raſcher Folge zu verfaſſen im Stande war. Doch nicht für ſich allein wollte er dieſen höheren Genuß haben; auch ſein Volk ſollte zu ähnlicher Höhe des geiſtigen Strebens emporgezogen werden.

Die Akademie der Wiſſenſchaften, die von Friedrich I. geſtiftet war, hatte unter Friedrich Wilhelm I. nur ein kümmerliches Daſein gefriſtet. Friedrich II. ergriff gleich bei ſeinem Regierungsantritte den Gedanken, dieſes Inſtitut zu erneuen und ihm eine, der Würde der Wiſſenſchaften angemeſſene Stellung zu geben. Nachdem die vorläufigen Maßregeln und Einleitungen zu dem Behufe getroffen und namentlich ausgezeichnete Männer des Auslandes herangezogen waren, die das Inſtitut durch den Glanz ihres Namens verherrlichen ſollten, begannen am 23. Januar 1744 die Sitzungen deſſelben. Es erhielt in ſeiner gegenwärtig erneuten Geſtalt den Namen der Académie des sciences et belles lettres. Maupertuis, einer der ausgezeichnetſten Mathematiker ſeiner Zeit, war aus Frankreich berufen worden, die Präſidentenſtelle einzunehmen; er erhielt in dieſer Stellung 3000 Thaler Gehalt und, als ſeltenſte Auszeichnung für Civilbeamte, den Orden pour le mérite. Die Akademie zerfiel in vier beſondre Klaſſen, deren Gegenſtände die Phy-

sik, Mathematik, Philosophie und Philologie betrafen. Jede Klasse bestand aus sechs einheimischen Mitgliedern, welche jährlich eine oder zwei Abhandlungen über die betreffenden Disciplinen auszuarbeiten und zum Vortrag zu bringen verpflichtet waren. Etwa sechszehn Plätze waren für vornehme Beamte oder Militärs bestimmt, die als Ehrenmitglieder den Sitzungen beiwohnten. Jährlich wurden Preisfragen erlassen und die Arbeiten, welche man des Preises würdig fand, durch eine goldne Medaille, 50 Dukaten schwer, ausgezeichnet. Durch den ausschließlichen Debit des Kalenderwesens, durch die Uebergabe der Censur für alle im preußischen Staate zu druckenden Bücher, durch die Aufsicht über die Herausgabe der Landkarten und durch dahin einschlagende eigne Unternehmungen war der Akademie Gelegenheit zu einer reichlichen Einnahme gegeben.

Die innere Bedeutung der Akademie aber war die, daß sie jene Richtung der wissenschaftlichen Forschung, welche sich vorzugsweise in Frankreich ausgebildet hatte und welche überhaupt den geistigen Strebungen der Zeit die Bahn vorzeichnete, in das Herz des preußischen Staates verpflanzte und ihr dort einen vorzüglich festen Haltpunkt gab. „Aufklärung" war das Bedürfniß und die Losung der Zeit, und „Aufklärung" war der vornehmste Grundsatz, um den sich das Streben der Berliner Akademie drehte. Alte Vorurtheile zu beseitigen, dem menschlichen Verstande ein weites Feld gedeihlicher Thätigkeit zu bereiten, die wahren Grundsätze des Daseins zu erforschen und sich über diejenigen Punkte zu verständigen, welche zur Sicherung des Lebens in moralischen Conflicten dienen können, darauf kam es vorzugsweise an. Darum wurden die Naturwissenschaften und die Philosophie besonders begünstigt; darum blieben Theologie und Jurisprudenz, die beiden Wissenschaften, bei denen die historische Ueberlieferung und die Anerkennung der historischen Entwickelung ein so wesentliches Element bilden, völlig ausgeschlossen. Unter den berühmteren Preisfragen, welche von der Akademie gestellt wurden, genüge es, die über den Einfluß der Sprache auf die Meinungen und umgekehrt der Meinungen auf die Sprache, die über den Ursprung der Sprache, namentlich

aber diejenige anzuführen, die natürlich ein ganz besonderes Aufsehen machen mußte: „Kann irgend eine Art von Täuschung dem Volke zuträglich sein, sie bestehe darin, daß man es zu neuen Irrthümern verleitet oder die alten eingewurzelten fortdauern läßt?" (Diese Frage gehört übrigens schon den letzten Regierungsjahren Friedrichs an.) Wie es aber vornehmlich Frankreich war, von dem eine solche Weise des wissenschaftlichen Strebens ausging, und wie Friedrich selbst aus diesem Grunde schon frühzeitig zu der französischen Bildung hinübergeführt ward, so mußte sich natürlich auch in seiner Akademie ein französisches Element auf sehr hervorstechende Weise geltend machen. Nicht nur ließ es sich Friedrich, der überhaupt zu der Geistesfähigkeit seiner dermaligen Landsleute kein sonderlich großes Vertrauen besaß, mit steter Sorgfalt angelegen sein, berühmte Franzosen, oder doch solche Männer, welche in der Schule der Franzosen gebildet waren, zu gewinnen; auch die Deutschen mußten sich in der Akademie der französischen Art und Weise bequemen. Die Vorträge wurden größtentheils in französischer Sprache gehalten, und für den Druck (in den Memoiren, die die Akademie herausgab,) mußten auch die, welche ursprünglich deutsch verfaßt waren, ins Französische übersetzt werden.

Was hiedurch die Akademie an nationaler Wirkung verlor, ward dennoch in andrer Weise wiederum sehr reichlich vergütet. Vornehmlich eben durch die sehr lebendige Theilnahme, die Friedrich dem Institute unausgesetzt schenkte und durch die Nachahmung, die dies begreiflicher Weise von allen hochgestellten Personen fand. Die Ehren-Mitgliedschaft galt als eine vorzügliche Auszeichnung, die öffentlichen Sitzungen erfreuten sich eines höchst feierlichen Besuches, auch war wohl selten irgend ein fürstlicher Gast in Berlin anwesend, der nicht dem Lieblings-Institute des Königes seine Huldigung dargebracht hätte. Wenn äußerer Prunk der Art auch der Fortentwickelung der Wissenschaft an sich gerade nicht förderlich sein kann, so bildete sich doch allmählig bei den Leuten, und namentlich bei den Einflußreichen, der Gedanke aus, daß die Wissenschaft doch wohl eine

Macht sei, der man Anerkennung und Ehrfurcht darzubringen und der man achtbare Mittel und Kräfte zu widmen habe. Aus einer Genossenschaft, die vor wenig Jahren noch die Zielscheibe plumpen Spottes gewesen war, bildete sich ein Institut, welches im Bewußtsein seiner Würde mannigfach begeistigende Rückwirkung auf das Leben ausüben mußte.

Friedrichs Theilnahme an der Akademie bestand übrigens keineswegs allein, wie es sonst wohl die Sache geistvoller Fürsten ist, in der Ueberwachung des Instituts, in der Sorge für dessen äußeres Wohlergehen und für die Berufung bedeutender wissenschaftlicher Notabilitäten. Er selbst war ein höchst thätiges Mitglied und er ging den Uebrigen mit den literarischen Arbeiten, die er für die Akademie verfaßte, die er in ihren Sitzungen vortragen ließ und die er ihren Memoiren zum Abdrucke übergab, mit dem anregendsten Beispiel voran. Dies sind mancherlei räsonnirende Abhandlungen in dem eben besprochenen Sinne — über den Einfluß der Religion, Sitten und Gebräuche, über die Fortschritte der Nation in Künsten und Wissenschaften, über die Regierungsformen, über die Gesetze, über die Selbstliebe u. dergl. m.; dann Denkschriften auf verstorbene Freunde und Mitglieder der Akademie; als die bedeutendsten jedoch seine Memoiren zur Geschichte seines eigenen Hauses, die er bis zu dem Tode seines Vaters herabführte. Es enthalten diese Memoiren eine sehr schätzbare historische Uebersicht, ob auch spätere Forschungen und eine andere Weise der historischen Auffassung gegenwärtig Manches in anderem Lichte erscheinen lassen. Aber die Kraft der Darstellung, die Lebendigkeit und Flüssigkeit des Ausdruckes bleiben dennoch ein sehr erhebliches Verdienst dieses Werkes, und mehr als dies: die erhabene, freisinnige Unparteilichkeit, mit welcher er hier das Urtheil der Nachwelt ausspricht. Frei von all der Befangenheit, die so gern den Makel des eigenen Geschlechts verläugnet und die Würde des königlichen Geschlechts über den Tadel erhaben glaubt, sprach er sein Urtheil aus, selbst, wie namentlich über seinen Großvater, in allzu strenger Weise. Und er sprach dies aus, damit es also in die Oeffentlichkeit trete, damit es den übrigen Männern der Wissen-

schaft als ein Beispiel zu ähnlicher Freisinnigkeit und Unbefangenheit voranleuchte; ein solcher Vorgang aber mußte die freie Forschung mächtig fördern, ob auch nur Wenigen eine ähnlich lebenvolle Weise der Darstellung gegeben war.

Diejenigen Werke indeß, die wir als die merkwürdigsten und gediegensten Arbeiten seiner Feder bezeichnen müssen, kamen nicht zum Vortrage in der Akademie und überhaupt, so lange er lebte, nicht in die Oeffentlichkeit. Diese betreffen die Darstellung der historischen Begebenheiten, an welchen er selbst Antheil hatte, zunächst die Geschichte der beiden ersten schlesischen Kriege, der er den Titel einer Geschichte seiner Zeit gab. Die Freiheit und Höhe des Urtheils ist hier dieselbe; seine eigenen Thaten unterwirft er einer nicht minder strengen Kritik; aber die eigene Theilnahme an den dargestellten Begebenheiten giebt hier seinen Worten eine noch ungleich höhere Energie, Bestimmtheit und Anschaulichkeit. Die neuere Geschichte hat nichts dem Aehnliches aufzuweisen, und wir können diese Schriften in der That nur mit den historischen Werken vergleichen, welche die großen Staatsmänner des Alterthums uns über die Thaten ihres Lebens hinterlassen haben. Es ist aber natürlich, daß er alles dahin Gehörige bis an das Ende seines Lebens in sicherm Verschlusse hielt; erst nach seinem Tode durfte die unumwundene Darlegung des politischen Systemes, welches er befolgt hatte, und die Art und Weise, wie er das System der übrigen Mächte aufgefaßt, der geschichtlichen Forschung anheimfallen.

Unter allen ausgezeichneten Geistern der Zeit, die Friedrich in seine Nähe zu ziehen bemüht war, stand ihm keiner höher als Voltaire, der Mann, der in seiner vielseitigen Beweglichkeit als das Haupt der damaligen französischen Literatur und der geistigen Richtungen, die durch sie ihre Verbreitung gefunden hatten, dastand. Oft und dringend hatte er ihn eingeladen, zu ihm zu kommen und in seiner Nähe sich fortan sowohl der freisinnigsten Unterstützung für seine wissenschaftlichen Arbeiten, die ihm in der Heimath vielfach verkümmert wurden, als überhaupt der glanzvollsten Lebensstellung zu erfreuen. Voltaire aber war nicht zu bewegen, die Heimath gänzlich zu verlassen;

er war mit zu engen Banden an die Marquise du Chatelet geknüpft, mit welcher er gemeinschaftliche physikalische Arbeiten, auch Anderes, betrieb. Nur einige flüchtige Besuche hatte er dem Hofe Friedrichs geschenkt. Da starb aber die Marquise im Wochenbette, und nun endlich, am 10. Juli 1750, erschien der Langersehnte vor seinem königlichen Gönner. Tausendfältige Ehren, Titel, Würden und hohes Gehalt wurden ihm unverzüglich zu Theil. Seine geistreiche Beweglichkeit, seine vielseitigen Kenntnisse, sein funkelnder und sprühender Witz brachten in der That den erfreulichsten Anreiz in das Leben des Königes und seiner Umgebungen.

Dennoch währte Voltaire's Aufenthalt nicht lange und es knüpfte sich kein wesentlicher Erfolg für die Entwickelung der geistigen Verhältnisse Preußens daran. Im Gegentheil hätte die ganze Art und Weise seines Benehmens nur dazu dienen können, zugleich auch die gar bedenkliche Kehrseite jener modernen Geistesrichtung kennen zu lernen, die, indem sie nur die Berechtigung des eignen Verstandes gelten ließ, zugleich Allem, was die Ueberlieferungen der Vorzeit ehrwürdig und heilig machte, den Krieg erklärte, und deren erster Vertreter eben Voltaire war. Es hätte dazu freilich nicht einmal seiner haltlosen Persönlichkeit bedurft, denn sein Mangel an aller sittlichen Würde war schon in seinem unverschämt schmutzigen Gedichte, dem Mädchen von Orleans, aufs Deutlichste zur Schau gelegt; doch fand leider auch dies Gedicht bei den Verehrern jener modernen Geistesrichtung nur zu lebhaften Beifall. Gefaßt war Friedrich allerdings darauf, in Voltaire keinen Mann des Gemüthes zu finden; seine gemeine Habgier, seine Anmaßlichkeit hatte er bei dessen früheren Besuchen schon zur Genüge kennen gelernt. Er hatte nur den schönen Geist (wie man sich ausdrückte), den Mann des Wissens, den außerordentlichen Redekünstler in seiner Nähe haben wollen; er hatte gemeint, seiner für die Correctur und Politur der eignen Arbeiten zu bedürfen; denn Friedrich, obgleich nicht eben ein Dichter, beschäftigte sich doch in Mußestunden gern mit der Verskunst und war sehr eifrig bemüht, vollkommen regelrechte französische Reime zu ver-

fertigen. In kurzer Frist aber traten die Schattenseiten in Voltaire's Charakter doch allzu grell hervor. Er konnte keinen Nebenbuhler zu seiner Seite dulden und säete dadurch, statt erfreuliche Unterhaltung zu bringen, nur Neid und Unfrieden aus. Er mischte sich in politische und diplomatische Angelegenheiten, ohne dazu nur irgendwie autorisirt zu sein. Er ließ sich in ganz gemeine Geld-Spekulationen und förmliche Betrügereien verwickeln, was begreiflicher Weise dem ersten Gesellschafter des Königes am Wenigsten ziemte. Das Alles hatte schon zu ernsthaften Erklärungen geführt; es bedurfte nur noch eines erheblichen Anstoßes, um den Bruch offenbar zu machen. Wie jeder geistvolle Mann in Friedrichs Nähe, so war für Voltaire auch der Präsident der Akademie, Maupertuis, obgleich er diesem selbst früher eifrigst Weihrauch gestreut, ein Stein des Anstoßes. Er schrieb gegen ihn und suchte ihn in Satiren lächerlich zu machen. Endlich gab eine weitläuftige gelehrte Streitigkeit Anlaß zu einer vorzüglich bittern Satire: „der Doktor Akakia". Friedrich las sie in der Handschrift und vergnügte sich an dem witzigen Spotte, verbot aber den Druck. Dennoch erschien der Akakia kurz darauf außerhalb gedruckt, — wie Voltaire sagte: ohne sein Wissen. Sie wurde in Berlin auf öffentlichem Platze, unfern von Voltaire's Wohnung, durch Henkershand verbrannt. Damit war der unheilbare Bruch geschehen. Die Versuche eines ferneren Beisammenseins konnten zu keinem Resultate führen. Voltaire nahm, im Frühjahr 1753, Urlaub zu einer Badereise und kehrte nicht wieder. Jahre lang, und namentlich in der Zeit des siebenjährigen Krieges, suchte er sich dann durch die Waffe, die er so meisterlich führte, durch die Schärfe seiner Feder, für jene Schmach an Friedrich zu rächen. Allmählig aber verblutete der Ingrimm. Friedrich konnte einmal dieses merkwürdigen Mannes nicht entbehren. Der Briefwechsel, wie er früher statt gefunden, ward wieder angeknüpft und endete erst spät, mit Voltaire's Tode. Ihn aber zurückzuberufen, oder ihm auch nur die abgenommenen Würden wiederzugeben, was des Franzosen eifrigstes Streben blieb, dazu war Friedrich nicht zu bewegen. —

Doch nicht bloß die Wissenschaft, auch die Kunst, der unter Friedrich Wilhelm I. ebenso wenig Pflege angedihen war, strebte Friedrich II. aufs Neue ins Leben einzuführen. Mit den bildenden Künsten aber war es damals leider gar übel beschaffen. Sie waren überall von der Höhe herabgesunken, von der aus sie einst das Leben der Menschen mit so erfreulichem, so erwärmendem Strahle durchleuchtet hatten; sie waren zu einem faden, frivolen Spiele geworden und die Entartung des Geschmackes, die gerade zu dieser Zeit ihren Gipfelpunkt erreichte, hatte sich von Frankreich aus nach allen Orten verbreitet. Wie Friedrich aber die Resultate des französischen Geistes durchweg als Vorbilder des geistigen Strebens verehrte, so erkannte er auch hierin fast nur die französischen Muster an und bemühte sich, dergleichen zu sich hinüberzuziehen oder dem Aehnliches zu schaffen. In der Malerei ist nur der treffliche Pesne zu nennen, der noch seit der Zeit Friedrichs I. her thätig war, doch nur im Fache des Portraits Bedeutung hat. Im Uebrigen wurden vorzugsweise die inhaltlosen Tändeleien eines Wateau und ähnlicher Künstler geschätzt. Aehnlich war es mit der Sculptur beschaffen, und die Werke des französischen Bildhauers Pigalle, die Friedrich erwarb, zeichnen sich vor den übrigen, bei all ihrer Meisterschaft, im Wesentlichen doch nur durch ein geringeres Maaß affektirten Strebens aus. Fast als die bedeutendsten Erscheinungen der Zeit sind die Werke des Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt zu nennen, eines gebornen Berliners, der in Paris seine Studien gemacht hatte und der zu den allervorzüglichsten Meistern dieses Faches gehört; Friedrich berief ihn gleich nach dem Antritt seiner Regierung zu sich. Die Akademie der Künste dachte Friedrich ebenso wie die der Wissenschaften zu erneuen; doch unterblieb dies, und erst wenig Monate vor seinem Tode ward dies Institut zu neuem Leben erweckt. Vorzugsweise kann unter den in Rede stehenden Kunstfächern nur das der Architektur in Betracht kommen, deren Werke schon der bedeutsameren Repräsentation wegen, die der König mit ihnen erstrebte, ein würdigeres Gepräge erhalten mußten. Auch war in diesem Fache für ihn in der früheren

Zeit seiner Regierung ein trefflicher Meister, v. Knobelsdorf, thätig. Dieser, der schon den Umbau des Rheinsberger Schlosses für Friedrich eingerichtet hatte, baute in dessen ersten Regierungsjahren das Opernhaus zu Berlin, dessen edle Einfalt für jene Zeit alle Achtung verdient, sowie den langen Seitenflügel des Charlottenburger Schlosses. Andre bedeutende Bauten waren das Invalidenhaus zu Berlin und der neue Dom, im Lustgarten, der letztere zwar wiederum ein Gebäude von wenig erfreulicher Wirkung. Der alte Dom (ursprünglich eine Dominikanerkirche, auf dem Schloßplatze,) hatte das Erbbegräbniß des regierenden Hauses enthalten; auch der neue Dom war dazu bestimmt worden. Im Januar 1750 wurden die Särge an ihren neuen Bestimmungsort hinübergetragen. Friedrich war mit einem kleinen Gefolge bei der neuen Beisetzung gegenwärtig. Als der Sarg des großen Kurfürsten gebracht ward, ließ er ihn öffnen. Die Leiche des erhabenen Mannes lag in unversehrtem Zustande darin. Friedrich betrachtete ihn lange mit tiefem Schweigen; dann faßte er, indem ihm die Thränen aus den Augen rollten, die eine Hand des Ahnherrn und rief den Umstehenden zu: „Messieurs, der hat viel gethan!“

Unter den Bauwerken, die Friedrich bald nach dem Antritt seiner Regierung aufführen ließ, ist namentlich auch sein Landhaus, auf der Höhe bei Potsdam, zu erwähnen, ein einfaches Gebäude, nur aus einem Erdgeschosse bestehend, dessen Dach von Karyatiden getragen wird; der Abhang des Berges, über dem das Haus steht, ward zu sechs mächtigen Terrassen umgeschaffen. Im April 1745 wurde der Grundstein dazu gelegt; der Entwurf war, nach Friedrichs eignen Angaben, von Knobelsdorfs Hand gefertigt. Ursprünglich hieß es „das Lustschloß im königlichen Weinberge“; dann gab ihm Friedrich den Namen „Sanssouci“. Dieser Name ist eng mit dem ganzen Leben des merkwürdigen Mannes verwachsen. Die größte Zeit des Jahres, soviel es nur irgend die Witterung verstattete, brachte er dort zu; dort war die Stätte all der Entwürfe, die er in den Dingen der Politik und der Verwaltung seines Staates faßte; dort gehörte seine gesammte geistige Thätigkeit zu

Hause. Sanssouci war der Sammelpunkt all der eminenten Geister, die er an sich zu ziehen wußte; in Sanssouci starb er. Auf seinen Schriften nennt er sich den „Philosophen von Sanssouci". Die freundschaftlichen Briefe, die er schrieb, tragen größtentheils das Datum dieses anmuthigen Ortes.

Wenn wir Friedrichs Thätigkeit für die bildenden Künste keinen sonderlich großen Beifall zu schenken vermögen, so müssen wir dagegen seiner musikalischen Thätigkeit und dem, was er für die Musik überhaupt that und anordnete, um so größere Anerkennung zollen. Das Feld der Musik war die eigentliche Heimath seines Gemüthes; hier trat er mit lebendigem und lebenschaffendem Sinne, sogar mit eigner und sehr achtbarer Production auf; hier war er auch bei Weitem nicht so abhängig von fremdem Geschmacke, wie in den bildenden Künsten und wie selbst in der Literatur. Er blies mit anerkannter Meisterschaft die Flöte und seine Zuhörer fühlten sich aufs Lebhafteste ergriffen von dem schmelzenden Hauche seines Adagio; er componirte auch eine große Anzahl von Concertstücken für dies sein Lieblingsinstrument. Fast jeden Abend war kleines Concert in seinen Zimmern; er hielt sich dazu eine besondre kleine Kapelle, und bald fanden es andre hohe Personen der königlichen Familie nöthig, ebenfalls eine Zahl von Musikern in ihren Dienst zu nehmen. Das große Opernhaus in Berlin war zur Aufführung der glänzendsten musikalischen Leistungen eingerichtet; der König nahm an Allem, was die Aufführung der Opern anbetraf, den persönlichsten Antheil, dichtete Arien und entwarf Texte für sie, wohnte den Proben bei und sah dem Dirigenten bei der Aufführung selbst in die Partitur. Höchst vollendete Kunstgenusse wurden hier dem Publikum dargeboten, und das Interesse für dieselben ward bald im Kreise aller derer, denen nur der Zutritt verstattet war, verbreitet. Karl Heinrich Graun war der vorzüglichste Componist, den Friedrich für den Zweck der Oper zu sich berufen hatte; außer den seinigen wurden sodann besonders und mit vorzüglichster Werthschätzung Opern von Hasse aufgeführt. Beides waren deutsche Meister, und noch andre tüchtige Deutsche waren für diese Zwecke wirk-

ſam. Die muſikaliſche Richtung, die ſie befolgten, war edel und geſchmackvoll; ſie gehört im Weſentlichen jener ſchönen Entwickelung der Opernmuſik an, die ſich damals in Italien, und namentlich in Neapel, herausgebildet hatte, wie denn Haſſe ſelbſt ein unmittelbarer Zögling der neapolitaniſchen Schule war. Für die Würde jener muſikaliſchen Richtung genüge es, an Graun's „Tod Jeſu" zu erinnern, der — obſchon von Friedrich nicht vorzugsweiſe geſchätzt — uns noch heutiges Tages oft genug erfreut.

So anerkennungswürdig nun dies muſikaliſche Treiben erſcheint, ſo iſt doch eine beſondre Bemerkung hinzuzufügen. Es waren weſentlich deutſche Meiſter, welche Friedrich beſchäftigte, aber es war weſentlich Muſik im Charakter der Italiener, die ſie für ihn fertigten und ausführten. Von dem franzöſiſchen Geſchmacke hatte er ſich in dieſem einen Fall, und mit gutem Rechte, entfernt, aber zu dem der Heimath war er nicht zurückgekehrt. War denn aber Deutſchland im Bereiche der Muſik ſo arm, wie in den bildenden Künſten und wie — namentlich in Friedrichs Jugendzeit — in der Poeſie und Literatur? oder folgte es in der Muſik einer Richtung, die etwa als abgethan und vergangen betrachtet werden mußte? O keineswegs! Alles Höchſte und Herrlichſte vielmehr, deſſen der deutſche Volksgeiſt fähig iſt, hatte ſich damals in das Reich der Muſik geflüchtet, hier in den erhabenſten Schöpfungen thätig, hier die Wiedergeburt der Nation, die erſt Friedrichs Heldenthum aus ihrer politiſchen Ohnmacht emporzureißen begann, deutlich verkündend. Sebaſtian Bach und Händel ſtanden in unübertroffener Meiſterſchaft da, ſo groß und bedeutend, wie in den bildenden Künſten nur Raphael und Michelangelo oder wie in der Poeſie Shakſpeare und Calderon. Und das innerſte Heiligthum des deutſchen Volksgeiſtes war es, in dem ſie ihre Weihe empfangen hatten; was uns in den deutſchen Kirchenliedern des ſechszehnten und auch des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſo ergreifend berührt, das hatte in ihren Werken ſich zur reichſten und großartigſten Blüthe entfaltet. Friedrich aber — kannte ſie nicht; er war auch nicht vermögend, den Geiſt und Sinn ihrer Töne

zu verstehen; er suchte das Heil für Deutschland nur in den Elementen, welche jetzt die französische Nation bewegten und er huldigte nur dem weichen Schmelz, dem schmeichelnden Rhythmus der italienischen Klänge, die ihm, bei all ihrer Anmuth, doch nicht viel mehr als nur eine Zerstreuung bringen konnten. Ja, Sebastian Bach's Sohn und sehr verdienstlicher Schüler, Philipp Emanuel Bach, war Jahre lang sein Begleiter am Klavier, und nie hat er eine Note von dessen Composition gespielt. Auch mußte ihm schon das eine entschiedene Abneigung gegen jene großen Meister geben, daß ihre Thätigkeit vorzugsweise der geistlichen Musik zugewandt war, für die er schon an sich, bei seinem Mangel an eigentlich kirchlichem Sinne, kein Interesse haben konnte.

Uebrigens waren auch jene musikalischen Genüsse zunächst vielmehr für des Königs persönliche Interessen und für den Glanz des Hofes als für das Volk bestimmt. An den kleinen Abendconcerten in Friedrichs Zimmern konnte natürlich nur ein sehr kleiner Kreis theilnehmen, und es war die vorzüglichste Ehre, dazu eingeladen zu werden. Die Oper fand nicht regelmäßig, etwa zu bestimmten Wochentagen, statt, sondern nur in der Zeit des Carnevals und bei besondern festlichen Gelegenheiten; sie war auch nicht für Jedermann und für bestimmte Eintrittsgelder zugänglich. Die Vorstellungen wurden unentgeltlich gegeben, aber die bei Weitem größte Menge der Plätze wurden durch die Bevorrechteten, das gesammte Personal des Hofes, die höheren Beamten, die Gesandtschaften u. dergl. ausgefüllt; da kam es schon auf einen besondern Glücksfall an, um in dem, für das Publikum bestimmten Raume des Parterre einen Platz zu finden. So war auch eine kleine Bühne im Schloß, welche zur Aufführung französischer Schauspiele diente, nur für den Hof und für andere Auserwählte bestimmt. Dennoch dienten diese Einrichtungen, dem Leben einen eigen festlichen Schwung zu geben, und andere glänzende Feste reihten sich dem an. Manche Hoffeste, wie namentlich ein überaus prächtiges Karusselreiten, das im Sommer 1750 im Lustgarten statt fand, traten dann auch in all ihrer Herrlichkeit unmittelbar vor die Augen

des Volkes und trugen wohl dazu bei, die Freude an dem allgemein bewunderten königlichen Herrn zu erhöhen. —

Was Friedrich im Bereiche der geistigen Interessen und zur Entwickelung der geistigen Cultur seines Volkes that und anordnete, ging von dem Standpunkte aus, den er selbst in diesen Dingen einnahm. Es war, wie schon mehrfach angedeutet ist, der neue Zeitgeist, dem er entschieden huldigte, der als ein Moment der welthistorischen Entwickelung auf die höchste Bedeutung Anspruch hat, der aber in einzelnen Fällen seiner Erscheinung (wie z. B. in dem Auftreten Voltaire's) von karrikirter Verzerrung keineswegs frei war und der, aus der Fremde herübergetragen, dem deutschen Nationalcharakter zunächst fremdartig gegenüberstehen mußte. So liegt es in der Natur der Sache, daß auch die Einrichtungen, welche Friedrich in diesen Verhältnissen hervorrief, auf der Folie des Volkslebens zum Theil fremdartig erscheinen mußten, daß jenes geraume Zeit seinen eignen Weg ging und daß erst spät eine gegenseitige Durchdringung der beiden Elemente statt fand. Doch veranlaßte diese Gegenüberstellung, auch für den Anfang, keineswegs ein feindliches Verhältniß; dafür war die Bewunderung, die man dem jungen Könige zollte, zu mächtig, und im Gegentheil fühlte sich, wie im Wetteifer mit seiner zündenden Persönlichkeit, auch jenes nationale Element zu neuen Aeußerungen selbständig bedeutender Thätigkeit veranlaßt.

Es ist hier besonders eine Erscheinung anzuführen, die in der in Rede stehenden Periode hervortrat und die, wenn man die eben angedeuteten Verhältnisse übersieht, höchst seltsam neben den übrigen neuen Einrichtungen der Zeit dastehen dürfte. Dies ist die Gründung der Realschule zu Berlin, die, ganz aus dem Geiste der alten deutschen Frömmigkeit, und doch mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse der unmittelbaren Gegenwart hervorgegangen, sich überaus rasch in erfreulichster Weise entwickelte und von den wohlthätigsten Folgen für die Ausbildung und Veredlung des Volkes war. Sie verdankt ihre Stiftung dem Consistorialrathe Hecker, der in den letzten Lebensjahren Friedrich Wilhelms I. als Prediger an die Dreifaltigkeitskirche

zu Berlin berufen war, einem Manne, dessen religiöses Gefühl, dessen festes Gottvertrauen und hingebende Liebe zu seinen Mitmenschen nur mit dem verglichen werden darf, was vor einem halben Jahrhundert August Herrmann Francke in Halle zu so segensreichen Unternehmungen geführt hatte. Das Schulwesen lag im Anfange von Friedrichs Regierung im Allgemeinen und namentlich in Berlin arg danieder; die Regierungszeit seines Vaters war einer edleren Ausbildung desselben allzu ungünstig gewesen; er selbst hatte vielmehr den Beruf, mit einer Reform der höchsten Instanzen der wissenschaftlichen Bildung, wie mit der Akademie der Wissenschaften, als mit dem mühseligen und zweifelhaften Geschäft einer Reinigung und Sicherung der untersten Grundlagen zu beginnen. So fand auch Hecker die Schulen seiner Parochie in der allertraurigsten Verfassung. Doch begann er ohne Verzug, einzugreifen und Mittel zu ihrer Verbesserung aufzusuchen, wie es nur möglich war. Sein unermüdlicher Eifer brachte es in wenig Jahren dahin, daß er für seine Schulen ein eignes geräumiges Haus gewann. Der höhere Aufschwung jedoch begann mit dem Jahre 1747, in welchem er es unternahm, mit seiner Anstalt eine „mechanische Realschule" zu verbinden; die letztere sollte die mannigfaltigste Vorbildung für das gewerbliche Leben gewähren. Damit traf er ein sehr wesentliches Bedürfniß der Zeit, die in den ungenügenden und zumeist sehr entarteten gelehrten Schulen keine Befriedigung finden konnte und die — seit den praktischen Tendenzen Friedrich Wilhelms I., denen ja auch Friedrich II. in all seinen Förderniſſen des Gewerbes huldigte, — vielmehr auf gründliche Ausbildung für das praktische Leben gerichtet war. Die Theilnahme an der Schule stieg jetzt von Jahr zu Jahr im ausgedehntesten Maße; eine überaus große Menge von Schülern kam, zum Theil aus weiter Ferne, zu deren Besuch. Neue Gebäude mußten für das Unterrichtslokal und für die Wohnungen der Lehrer und zahlreichen Kostgänger gekauft und gebaut werden; Sammlungen der mannigfaltigsten Art entstanden für die Zwecke des Unterrichts. Auch ein eignes Seminar zur Bildung seiner Lehrer, zu gleicher Zeit aber auch zur Bildung von Lehrern für

andre Schulen, namentlich Landschulen, sah sich Hecker genöthigt anzulegen. Bald erstreckte sich der Einfluß seiner Anstalt weit über ihre, schon so ausgedehnten Grenzen hinaus. Und das Alles begann Hecker ohne alle positiven Mittel, einzig im Vertrauen auf die göttliche Hülfe, als deren unmittelbares Werkzeug er sich betrachtete. Aber weil er that, was Noth und zeitgemäß war, so fanden sich in der That zahlreiche Hände zu seiner Unterstützung. Gerade wie Francke, so unternahm auch er oft die bedeutendsten Anlagen, ohne die Mittel dazu vor sich zu sehen, und stets kam die erwartete Spende, bevor noch eine Stockung des Begonnenen eingetreten war. Es ist kaum nöthig, hinzuzufügen, daß auch Friedrich, als er ein Unternehmen entstehen sah, welches seinen Plänen zur Förderung des Volkswohles so erfreulich entgegenkam, dasselbe auf mannigfaltige Weise begünstigte. —

Die Bestrebungen, die innere Blüthe des preußischen Staates zu fördern und immer reicher zu entwickeln, sollten indeß nicht ohne Unterbrechung durchgeführt werden. Noch einmal, und schwerer und gewaltiger als je zuvor, sollte Friedrich um die Stellung, die er sich unter den europäischen Mächten erworben, sollte der Staat um seine Existenz kämpfen.

Dreizehntes Kapitel.

Ausbruch und erster Abschnitt des siebenjährigen Krieges, bis zum Jahre 1757. — Friedrichs militärische Sorgen während des Friedens. — Maria Thereſia und ihre Verbindungen mit Rußland, Sachsen und Frankreich. — Streitigkeiten zwischen England und Frankreich in Nordamerika. — Umwandlung der seitherigen politischen Verhältnisse: England im Bunde mit Preußen, Frankreich im Bunde mit Oesterreich. — Drohende Rüstungen gegen Friedrich. — Sein Einmarsch in Sachsen (1756). Die sächsische Armee in dem Lager von Pirna. Die Schlacht von Lowositz. Die Capitulation der sächsischen Armee. — Allgemeine Stimmung über den ausgebrochenen Krieg.

Neue Bündniſſe. Die Bedeutung des Krieges. Was Friedrichs Unternehmungen förderte und die ſeiner übermächtigen Gegner hemmte. — Einmarſch in Böhmen (1757). Die Schlacht von Prag und die Belagerung der Stadt. — Die Niederlage bei Kollin und der Rückzug aus Böhmen. — Vielfache Bedrängniſſe. Das Verrücken der Franzoſen und die Convention von Kloſter Zeven. Die Niederlage der Preußen bei Moys. Das Einrücken der Ruſſen in die Provinz Preußen und die Schlacht bei Groß-Jägerndorf. — Friedrichs glückliche Operationen gegen die Reichsarmee und die Franzoſen unter Soubiſe. Der Sieg bei Roßbach. Allgemeiner Enthuſiasmus für Friedrich. — Drohende Verluſte in Schleſien. Schweidnitz und Breslau in den Händen der Oeſterreicher. — Der große Sieg von Leuthen und deſſen Folgen.

Durch den Frieden von Dresden war Friedrichs Herrſchaft über Schleſien und Glatz anerkannt worden; ein Paar Jahre ſpäter, im Frieden von Aachen (1748), ward der Beſitz aufs Neue beſtätigt. Der letztere Friedensſchluß beendete die Führung des Krieges im weſtlichen Europa, deſſen vorzüglichſter Schauplatz die Niederlande waren; Frankreich hatte in dieſem Kriege eine Reihe prunkvoller Siegesfeſte erworben, aber ſie waren mit einer ſchon auffallenden Erſchöpfung ſeiner Kräfte und zugleich mit dem Ruin ſeiner Seemacht verbunden geweſen. Beides hatte den Abſchluß des Friedens ungemein gefördert. Der König von Preußen konnte — ſo hatte es wenigſtens den Anſchein — mit einer zweimaligen Anerkennung ſeines Beſitzes im Angeſichte Europa's und der hiemit in Verbindung ſtehenden Bedeutſamkeit ſeiner politiſchen Stellung zufrieden ſein. Er war es; aber er ſah es ein, daß die politiſche Atmoſphäre noch keineswegs ſoweit gereinigt war, daß durch einen neuen Windſtoß nicht ein neues Unwetter heraufgeführt, daß ſein Erwerb an Land, Macht und Anſehen nicht wiederum in Frage geſtellt werden könnte. Er ſtand ohne einen Bundesgenoſſen von irgend einflußreicher Bedeutung da; denn wenn auch ſein Bündniß mit Frankreich erſt mit dem Jahre 1756 zu Ende gehen ſollte, ſo war daſſelbe, wie bemerkt, doch ſchon vor dem Friedensſchluſſe von Dresden gar morſch und unzuverläſſig geworden. Und er

wußte, daß ſeine junge Macht von mehr als einer Seite höchlichſt beneidet ward, und daß man nicht überall mit gutem Willen zu deren Anerkennung geſchritten war.

So war er denn, während er gleichzeitig aufs Unermüdlichſte für den inneren Wohlſtand ſeines Volkes ſorgte, mit nicht geringerem Eifer auf die Inſtandhaltung und ſtete Verbeſſerung alles deſſen, was zur Kriegführung nöthig iſt, bedacht: die Stunde, die ihn wiederum zwingen würde, das Schwert in die Hand zu nehmen, ſollte ihn vollkommen vorbereitet finden. Seine Armee wurde nach den Verluſten des letzten Krieges nicht nur aufs Neue vollzählig gemacht, ſondern noch um ein Anſehnliches vermehrt. Eine ſtete Uebung erhielt ſie in der gewohnten Disciplin und in der Vertrautheit mit den mannigfaltigen Vorkommniſſen des Krieges. Tüchtige Reiterführer, die Friedrich aus Ungarn und aus Polen in ſeine Dienſte rief, trugen zur ſtets erhöhten Ausbildung und insbeſondere zu der noch immer wünſchenswerthen leichten Beweglichkeit der Kavallerie bei. Jedes Jahr wurden die Truppen in großen Feldlägern, unmittelbar unter den Augen des Königes, verſammelt. — Schleſien wurde durch die Verbeſſerung der alten Feſtungen und durch die Umfaſſung andrer Orte mit neuen Feſtungswerken gegen einen etwanigen Angriff von öſterreichiſcher Seite in höherem Maße geſichert. In der Feſtung Neiſſe wurde eine beträchtliche Anzahl von Geſchützen niedergelegt. Die Zeughäuſer wurden mit außerordentlichen Waffenvorräthen und mit großen Maſſen all derjenigen Utenſilien, deren der Soldat zu ſeiner Ausrüſtung bedarf, angefüllt. Ebenſo wurde Sorge genommen, daß die Magazine ſtets den für den Fall des Krieges erforderlichen Vorrath an Mehl und Getreide bewahrten. Endlich hielt Friedrich anſehnliche Geldſummen in ſeinem Schatze beiſammen, um auch zu all den erhöhten Baarzahlungen, die im Gefolge eines Krieges zu erwarten waren, bereit zu ſein.

Die ausgezeichneten Führer der Armee, welche ſich theils in den erſten beiden ſchleſiſchen Kriegen, theils ſchon früher ausgebildet hatten, gingen mit lebhaftem Intereſſe auf die Abſichten des Königes ein. Manche von dieſen wurden der Armee zwar

in der Periode des Friedens entrissen, dafür jedoch auch neue von vorzüglicher Bedeutung gewonnen. Der alte Fürst Leopold von Dessau war 1747, sein ältester gleichnamiger Sohn 1751 gestorben; Prinz Moritz, der bei Kesselsdorf Ruhm erworben, blieb der Armee erhalten. Schwerin, der nach dem Rückzuge aus Böhmen, 1744, zürnend seinen Abschied genommen, ward durch Friedrichs edelmüthiges Entgegenkommen wieder ausgesöhnt. Fouqué, Winterfeldt, Herzog Ferdinand von Braunschweig, Zieten, Seydlitz u. A. hatten ihren Namen durch mehr oder minder bedeutende Thaten bereits bewährt. Die Brüder Keith, edle Schotten, die als Anhänger der Stuarts das Vaterland zu meiden hatten, traten in preußische Dienste. Jakob Keith kam 1747 und erhielt die Feldmarschallswürde, während Georg Keith, Lordmarschall von Schottland, sich in diplomatischen Geschäften auszeichnete. Auch Friedrichs Brüder waren inzwischen zur kriegerischen Thätigkeit herangereift, Prinz August Wilhelm (geb. 1722), der als der bestimmte Thronfolger den Titel eines Prinzen von Preußen führte, und Prinz Heinrich (geb. 1726). —

Vor Allen verharrte Maria Theresia in ihrer feindlichen Stimmung gegen Friedrich. Sie konnte sich in den Verlust Schlesiens nicht finden, sie konnte sich nicht gewöhnen, den Frieden von Dresden anders, denn als einen erzwungenen Waffenstillstand zu betrachten. Schon in dem nächsten Jahre nach dem Abschluß dieses Friedens, 1746, schloß sie mit Rußland ein Bündniß, zunächst zur Unterstützung des Kampfes, den sie noch in den Niederlanden gegen Frankreich führte, dann aber auch mit dem sehr geheim gehaltenen Artikel: daß beide Mächte, im Fall eines Angriffes von Preußen auf Oesterreich, Rußland oder Polen, einander mit 60,000 Mann beistehen und zugleich die Provinzen, welche Oesterreich an Preußen verloren, wieder erobern wollten. Je blühender sich unter Friedrichs Verwaltung die schlesischen Zustände entwickelten, um so empfindlicher mußte ihr der Verlust werden. Doch war es keineswegs der Verlust allein, was sie so schmerzlich berührte: es war noch mehr ein entschiedener persönlicher Widerwille gegen den, an den sie das

Land hatte abtreten müſſen. Der alten Abneigung des öſterreichiſchen Hauſes gegen die emporſteigende preußiſche Macht hatte ſich ein bittrer Zorn zugeſellt, ſeit Friedrichs plötzlicher Ueberfall nach dem Tode ihres Vaters die vorzüglichſte Veranlaſſung ihrer damaligen, ſo hülfloſen Lage geweſen war; und eine fortgeſetzte, eindringliche Nahrung erhielt dieſes feindſelige Gefühl dadurch, daß ſie — in voller, offner Hingebung religiös geſtimmt — in Friedrich das verhaßte Haupt der Ungläubigen, der ketzeriſchen Freigeiſter erkennen mußte. So hielt ſie mit ächt weiblicher Hartnäckigkeit den Gedanken feſt, Friedrich zu demüthigen und Schleſien dereinſt zurückzuerkämpfen; aber ſie traf die Maßregeln dazu mit der Beſonnenheit eines Mannes und führte ſie aus mit männlicher Kraft. Vorzüglich war ſie darauf bedacht, die inneren Zuſtände ihres Reiches zu ordnen, um in ſolcher Weiſe zu einer höheren Machtfülle zu gelangen. Die geſammte Verwaltung, die Finanzen, die Polizei, die Juſtiz kamen unter ihrer Leitung in kurzer Friſt in einen geregelten blühenden Zuſtand; bald betrugen die Einkünfte, trotz der Abtretungen an Preußen und auch an Sardinien, zu denen ſie genöthigt geweſen war, ein Erhebliches mehr als unter der Regierung ihres Vaters. Die Armee ward im umfaſſendſten Maße reorganiſirt. Die Truppen wurden verſtärkt und an eine ſtrenge Disciplin gewöhnt; die alten untauglichen Offiziere wurden in Ruheſtand verſetzt, und jüngere, voll kriegeriſchen Eifers, traten an ihre Stelle; jährliche Uebungsläger, denen die Kaiſerin nicht ſelten in eigner Perſon beiwohnte, gaben Gelegenheit zu den mannigfaltigſten Manoeuvres. In dem Grafen v. Daun, der 1754 Generalfeldmarſchall ward, fand Maria Thereſia den Mann, der ihr in der neuen Ausbildung des Heeres erfolgreich zur Seite ſtand. In dem Grafen v. Kaunitz denjenigen, der ihr geſammtes politiſches Intereſſe und namentlich ihren Haß gegen Preußen theilte und der mit der beſonnenſten Umſicht das Ruder des Staates, das ſeinen Händen bald anvertraut ward, lange Jahre hindurch zu führen wußte. Andre, mehr oder weniger ausgezeichnete Männer ordneten ſich den eben genannten in gleichem Streben zur Seite. Nur derjenige, den ſeine Stel-

lung eigentlich zur lebhafteſten Unterſtützung der Pläne Maria Thereſia's hätte berufen ſollen, nur ihr Gemahl, Kaiſer Franz, kam hiebei nicht ſonderlich in Betracht. Als Mitregent des öſterreichiſchen Staates hatte er dennoch kaum eine Stimme neben ſeiner Gemahlin; als Kaiſer des deutſchen Reiches ſah er Zuſtände vor ſich, deren immer ſteigende Auflöſung nicht geeignet war, ihm eine nähere Theilnahme abzugewinnen. Er beſchäftigte ſich nur mit Geldſpekulationen zum Vortheil ſeines Privatvermögens; er war, wie Friedrich von ihm ſagte, der Hofbanquier.

Wie durch die Verbeſſerung der inneren Zuſtände ihres Reiches, ſo ſuchte ſich Maria Thereſia aber auch durch Bündniſſe mit auswärtigen Mächten zu ſtärken und dieſelben in eine feindliche Stimmung gegen Friedrich und deſſen Intereſſe zu verſetzen oder darin zu erhalten. Des Bündniſſes mit Rußland im Jahre 1746 iſt eben gedacht worden. Das freundſchaftliche Verhältniß zu dieſem Staate wurde nach beſten Kräften und auch mit glücklichem Erfolge unterhalten, ſo wenig erfreulich an ſich der diplomatiſche Verkehr mit der ruſſiſchen Kaiſerin ſein mochte. Eliſabeth, Peters des Großen Tochter, die durch eine raſche Revolution im Jahre 1741 zur Regierung gekommen war, hatte mit Maria Thereſia nichts weiter gemein als die Würde der Krone; von der Beſonnenheit und männlichen Kraft der letzteren, von ihrer edlen ſittlichen Hoheit hatte ſie keine Spur. Die Regierungsgeſchäfte waren ihr zuwider; ſie brachte ihre Tage nicht in gar geiſtvollen Vergnügungen zu und wählte zu ihrer Geſellſchaft nur Männer aus den unterſten Klaſſen, Soldaten, Bediente, Stallknechte u. dergl. m. Doch fanden ſich ſtatt ihrer energiſche Staatsmänner, die dennoch die Regierung zu führen im Stande waren und darin nicht gar zu häufig durch das Erwachen der Kaiſerin oder durch Einmiſchung irgend eines ihrer ſonderbaren Liebhaber geſtört wurden. Die Hauptleitung der Staatsangelegenheiten war in den Händen Beſtuſchef's, des Vicekanzlers, und deſſen Thätigkeit ward vorzugsweiſe durch engliſches und öſterreichiſches Gold beſtimmt. Manche Umſtände kamen außerdem zuſammen, um die ruſſiſche

Regierung und selbst die Kaiserin in feindlicher Richtung gegen Preußen zu erhalten. So sollte bald nach dem Beginn von Elisabeths sogenannter Regierung eine weitverzweigte Verschwörung gegen ihr Leben statt gefunden haben; es ward sogar das Gerücht verbreitet, daß auch Friedrich dabei betheiligt gewesen sei, und dasselbe — so erlogen es sich einem Charakter wie dem des preußischen Königes gegenüber herausstellen mußte — doch gern geglaubt. So fanden die Erzählungen von diesem oder jenem spöttischen Worte, das Friedrich über den Lebenslauf der großen Czarin im vertrauten Kreise vielleicht hatte fallen lassen, wie entstellt sie auch hinübergetragen sein mochten, in Rußland doch ein sehr geneigtes Ohr. Von ernsterer Bedeutung war es, daß Friedrich bei manchen Anmaßungen, die man sich russischer Seits gegen ihn erlaubte, die Würde seines Staates mit Nachdruck zu vertreten wußte; dies führte dahin, daß die Geschäftsträger von den beiderseitigen Höfen abberufen wurden, und daß solchergestalt, bei dem Mangel unmittelbarer Mittheilungen, eine immer größere Entfremdung eintrat. Genug, die Mißstimmung, die man am russischen Hofe gegen Friedrich hegte, war schon im Mai 1753 so weit gediehen, daß in einer großen Versammlung zu Moskau beschlossen ward, Alles anzuwenden, um den ferneren Anwachs der preußischen Monarchie zu verhindern und sie auf ihren vorigen Stand zurückzuführen. Nur Einen Freund und hingebenden Verehrer hatte Friedrich in Rußland, und zwar in der Person des Thronfolgers, Großfürsten Peter, des Neffen der Kaiserin. Dafür hatte aber auch Bestuschef nach besten Kräften gesorgt, daß der Großfürst alles Einflusses beraubt blieb und ängstlich bewacht und von Spionen umgeben ward.

Sachsen für das österreichische Interesse zu erhalten, war der österreichischen Politik überaus wichtig, besonders aus dem Grunde, weil dies Land für den Fall des wieder ausbrechenden Kampfes eine günstige Vormauer gegen Preußen bilden konnte. Sachsen, — oder vielmehr der, welcher das Land an der Stelle des schwachen Kurfürsten beherrschte, Graf Brühl, theilte aber die Interessen Oesterreichs schon von selbst mit der unbedingtesten Entschiedenheit. Der Gefahr, welcher das Kurfürstenthum

dadurch so leicht ausgesetzt werden konnte, des warnenden Beispiels der Schlacht von Kesselsdorf dachte er nicht; er folgte nur seinem persönlichen Hasse gegen Friedrich, den manch ein herbes Wort des letzteren neuerlich nur noch mehr entflammt hatte; er trug nur die schon früher entworfene Vergrößerung der sächsischen Macht auf preußische Kosten im Sinn, in deren Gefolge auch seine eigne Habgier ihre beste Rechnung finden mußte. Ja, er sah sich fast gezwungen, aus allen Kräften auf ein solches Resultat hinzuarbeiten, da die inneren Zustände Sachsens durch seine üble Verwaltung und seine maßlose Verschwendung arg zerrüttet waren und den bedrohlichen Folgen, wie es schien, nur durch neuen Erwerb abgeholfen werden konnte. Doch war man, obgleich dazu aufgefordert, dem österreichisch-russischen Bündnisse vom Jahre 1746 einstweilen noch nicht beigetreten; Brühl schob vor, daß die Lage Sachsens eine solche Erklärung mißlich mache; im Grunde aber lag ihm daran, daß Sachsen für den Beitritt zu dem Bündnisse noch einen größeren Theil der, Preußen abzunehmenden Provinzen verbürgt erhalte. Man drängte auch Sachsen nicht mit der Erklärung zu dem Beitritt, da man des Ministers, für den Fall, daß die Verhältnisse den Bruch mit Preußen herbeiführten, zur Genüge versichert war. Alles kam in diesem Betracht darauf an, Preußen zum Angriffe zu reizen. — Zu bemerken ist, daß Brühl in seinen feindlichen Bestrebungen gegen Friedrich an der Kurfürstin, einer Cousine von Maria Theresia (Tochter von Kaiser Joseph I.), eine eben so thätige wie beharrliche Theilnehmerin fand.

Während Oesterreich nach dem Frieden von Dresden seinen Kampf gegen Frankreich fortsetzte, war Sachsen durch die letztere Macht, gegen die Zahlung ansehnlicher Geldsummen, zu einer Neutralitäts-Erklärung veranlaßt worden. Daran hatte sich bald ein engeres Band zwischen Frankreich und Sachsen geknüpft, indem eine der Töchter des Kurfürsten mit dem französischen Dauphin, im Jahre 1747, vermählt ward. Diese Verbindung brachte aber keineswegs, wie man nach der seitherigen Lage der politischen Verhältnisse Europa's hätte erwarten sollen,

ein Mißverhältniß zwiſchen Sachſen und Oeſterreich hervor; im Gegentheil begann man auch von Seiten des letzteren Staates allmählig das ſeither befolgte politiſche Syſtem zu verlaſſen. Man fühlte ſich mißgeſtimmt gegen England, deſſen lauer Freundſchaft es Maria Thereſia hauptſächlich zuſchrieb, daß ſie zu jenen Abtretungen im Norden und im Süden ihres Reiches veranlaßt war; und man griff den Gedanken auf, ſich nunmehr, wenn es möglich ſei, dem alten Feinde des Hauſes, Frankreich, in freundſchaftlicher Weiſe zu nähern und dadurch dem preußiſchen Könige die einzige Stütze, die er noch an auswärtigen Mächten hatte, zu entziehen. Freilich mußte ein ſolches Vorhaben, welches allem Herkommen ſo entſchieden widerſprach, mit größter Feinheit und Geſchicklichkeit eingeleitet und durchgeführt werden. Kaunitz war es, der dieſen Gedanken zuerſt auffaßte und dem es gelang, die durchgreifendſte Veränderung des politiſchen Syſtemes zu Wege zu bringen. Schon auf dem Friedenscongreſſe zu Aachen, dem er als bevollmächtigter Miniſter beiwohnte, ließ er darüber die erſten Worte fallen, die, wenn man auch nicht näher darauf einging, doch immer als eine zweckdienliche Vorbereitung betrachtet werden konnten. Eifriger durfte er für dieſen Zweck arbeiten, als er ſich in der Eigenſchaft eines Geſandten, von dem Abſchluſſe des Friedens bis zum J. 1753, am franzöſiſchen Hofe aufhielt.

Die franzöſiſchen Miniſter waren freilich nicht durchweg geneigt, in ein engeres Verhältniß zu Oeſterreich zu treten; wohl aber fand Kaunitz das günſtigſte Entgegenkommen bei denen, welche am franzöſiſchen Hofe die Politik beherrſchten. König Ludwig XV. war eben ſo ſehr in ſinnliche Lüſte verſunken, wie die große Czarin von Rußland, wenn er ſein Treiben auch mit einem glänzenderen Firniß zu überziehen wußte. Die Glanzperiode der Mätreſſenherrſchaft war eingetreten; die Marquiſe von Pompadour — der man am franzöſiſchen Hofe nur ihre dunkle Herkunft, nicht ihr Amt, darauf nur die Damen des höheren Adels Anſpruch zu haben meinten, zum Vorwurf machte, — hatte ihre bewunderte und beneidete Stellung eingenommen. Sie war es, die das Vermögen des Staates und ſeiner Bürger

nach Willkühr beherrſchte, Miniſter ab- und einſetzte, die königlichen Gunſtbezeugungen ertheilte und die Politik des Staates lenkte. Mit ihren Günſtlingen, deren ſie wiederum zur Sicherung ihrer Stellung bedurfte, waren die einflußreichen Stellen im Staate und am Hofe beſetzt. An ſie wandte ſich Kaunitz mit feiner, zuvorkommender Beredſamkeit; an ſie ſchrieb Maria Thereſia, ſchrieb die Frau der unbeſcholtenſten deutſchen Sitte verbindliche Briefe, in denen ſie ſie als „Prinzeſſin", „Couſine", „theuerſte Schweſter" anredete. So feines Entgegenkommen mußte den beſten Erfolg haben, während von Seiten des preußiſchen Hofes durchaus Nichts der Art geſchah. Ja, als alle fremden Miniſter der hohen königlichen Mätreſſe ihre feierliche Aufwartung machten, war allein der preußiſche Geſandte nicht vor ihr erſchienen; auch hatte Friedrich mehrfach unverholen ſich mit bitterm Spotte über das ganze franzöſiſche Mätreſſen-Regiment geäußert. So konnte es nicht fehlen, daß bereits eine ſehr lebhafte Abneigung gegen Preußen eingetreten war und daß Kaunitz mit den vortheilhafteſten Ausſichten den franzöſiſchen Hof verlaſſen durfte, als er im Jahre 1753 heim berufen ward, um die Würde des Großkanzlers und mit ihr die Zügel der geſammten Staatsregierung unter den Augen ſeiner Kaiſerin zu übernehmen. Zum Abſchluß eines förmlichen Bündniſſes zwiſchen Frankreich und Oeſterreich war indeß noch keine Veranlaſſung geweſen.

Friedrich war, durch Hülfe der Kanäle, die den Diplomaten ziemlich überall zu Gebote ſtehen, zur Kunde der mannigfaltigen Umtriebe gekommen, die von ſeinen Gegnern veranlaßt wurden, um dereinſt eine Schwächung ſeiner Macht herbeiführen zu können. Aber er ſah es zugleich auch ein, daß ohne einen Anſtoß von außerhalb, den ein Jeder der Betheiligten herbeizuführen ſich einſtweilen wohl hütete, für ihn noch keine Gefahr zu befürchten ſei. Er begnügte ſich, in ſeinen eignen Rüſtungen auf gemeſſene Weiſe fortzufahren und ſah vor der Hand noch heiteren Muthes in das verworrene Getriebe der europäiſchen Politik. Das Jahr 1753 bezeichnet die Epoche, in welcher der Gährungsproceß vorzüglich bunt und ſchäumend durch einander

ging, ohne doch nach der einen oder der andern Seite hin noch irgend ein poſitives Reſultat zu verkünden. In kecker Laune ſchrieb Friedrich damals ſeine anonymen „Briefe an das Publikum", die einen überaus vergnüglichen Spott über die aufgeregte Diplomatie der Zeit enthalten und deren claſſiſche Feinheit und anmuthige Ironie ſie durchaus dem Beſten anreihen, was aus ſeiner Feder gefloſſen iſt. Den Publiciſten gaben dieſe heitern Blätter Stoff zu angeſtrengtem Studium, um den eigentlichen Zielpunkt der Satire ausfindig zu machen. In derſelben Zeit vergnügte er ſich noch an einer zweiten Myſtification. Er hatte ein großes Manoeuvre bei Spandau gehalten und dabei, da es ihm auf ſpeciellen Verſuch in verſchiedenen neuen Uebungen ankam, alle Zuſchauer entfernt. Nun meinte man, daß dies auf ein beſonders bedrohliches kriegeriſches Unternehmen zu deuten ſei. In kurzer Friſt erſchien, auf Friedrichs Veranlaſſung, eine angebliche Beſchreibung des Manoeuvres im Druck, die freilich nur allerlei abenteuerliche und phantaſtiſche Dinge enthielt, dennoch aber von Manchen, die ſich für Kriegsgelehrte hielten, ſehr ernſtlich ſtudirt ward.

Doch war der Ernſt ſchon vor der Thür, und der Anſtoß, der die feindlichen Elemente aufs Neue zum Kampf gegen einander führen ſollte, fand ſich nur zu bald. Die Eiferſucht zwiſchen England und Frankreich, das Streben des erſteren Staates nach Beherrſchung der Meere und nach vorwiegendem Einfluß in der nördlichen Hälfte des neuen Welttheiles war es, was dieſen Anſtoß hervorbrachte. Beide Mächte lagen ſchon ſeit langer Zeit im Streite wegen der Grenzbeſtimmungen zwiſchen den beiderſeitigen Colonieen in Nord-Amerika. Der Friede von Utrecht hatte darüber keine genauen Beſtimmungen gegeben; im Frieden von Aachen (deſſen Abſchluß die Pompadour aus perſönlichen Intereſſen nach Kräften beſchleunigt hatte) war die Regulirung dieſer Grenzen ebenfalls einer beſonderen Commiſſion vorbehalten geblieben. Man war aber zu keiner Vereinbarung gekommen. Die Engländer dehnten ſich von Akadien, das an ſie abgetreten war, weſtwärts bis gegen den Lorenzſtrom aus, was die Franzoſen nicht wollten gelten laſſen. Die Franzoſen

bemühten ſich, ihre nördlichen canadiſchen Colonieen mit ihren ſüdlichen in Louiſiana durch eine Reihe von Forts an den Ufern der Seen, des Ohio und Miſſiſſippi zu verbinden, wodurch ſie die Engländer von dem Verkehr in das Innere des Landes abgeſchnitten hätten, wogegen dieſe aber lebhaften Proteſt einlegten. Schon war es zwiſchen den Coloniſten zu Kampf und Blutvergießen gekommen; mit dem Anfange des Jahres 1755 fingen die Engländer auch an, die franzöſiſchen Schiffe in den Gewäſſern Nordamerika's wegzunehmen. Es handelte ſich in der That darum, welche von beiden Nationen das Supremat in Nordamerika ausüben ſollte, und ſo war ein ſehr ernſtlicher Krieg vorauszuſehen. Ebenſo aber konnte man auch verſichert ſein, daß Frankreich, im Landkriege ungleich geübter als im Seekriege, den erſteren vorziehen, daß es ihn durch einen Angriff auf Hannover beginnen und daß ſolchergeſtalt Deutſchland der Boden ſein würde, die ſtreitigen Intereſſen auszufechten.

Jetzt mußte es der engliſchen Politik vor Allem darauf ankommen, auf dem Feſtlande von Europa, und namentlich in Deutſchland, eine feſte Stellung zu gewinnen. Noch waren die alten politiſchen Verhältniſſe nicht öffentlich aufgelöſt; noch galten Frankreich und Preußen, England und Oeſterreich als Verbündete. Man wandte ſich ſomit engliſcher Seits an das öſterreichiſche Kabinet und ſtellte wiederholt die Frage, was von Oeſterreich aus zur Deckung der Niederlande und zum Schutze Hannovers geſchehen könne, wenn Frankreich und Preußen angriffen. Die Antworten, die Kaunitz gab, waren anfangs unbeſtimmt und ausweichend, endlich lauteten ſie dahin, daß man zur Deckung der Niederlande die Truppen aus Böhmen nicht wegziehen könne, indem Oeſterreich dann einem Angriffe von Seiten Friedrichs bloßgeſtellt ſein würde. Die Erklärung war genügend, um das engliſche Kabinet über die Geſinnungen des öſterreichiſchen aufzuklären; man war nunmehr genöthigt, ſich an Oeſterreichs Gegner Preußen zu wenden, nachdem bereits einige kleinere Fürſten Norddeutſchlands — Heſſen-Caſſel, Sachſen-Gotha, Schaumburg-Lippe — zu einem Bündniß gewonnen waren. Die Zeitumſtände geboten jetzt Friedrich einen entſchei-

denden Entschluß; der Antrag zu einem Bündniß mit England mußte ihm überaus günstig erscheinen. Durch Hannover und jene kleineren Fürsten gegen Frankreich gedeckt, durfte er mit Bestimmtheit rechnen, durch dies Bündniß zugleich auch vor feindlichen Unternehmungen von Seiten Rußlands geschützt zu sein. Denn Rußland stand schon seit früherer Zeit mit England im Bunde; eine Erneuerung desselben wurde im September des Jahres (1755) beschlossen, und alle Nachrichten, die Friedrich einzog, stimmten darin überein, daß man in Rußland der englischen Subsidien zu nöthig bedürfe, um, etwa in Folge launischer Willkür, den Bund wieder rückgängig zu machen. So ward das Bündniß zwischen England und Preußen am 16. Januar 1756 abgeschlossen, welches eine gegenseitige Verbürgung des Besitzstandes beider Staaten enthielt. Wegen Rußlands aber hatten beide sich getäuscht. Der lang genährte Haß gegen Friedrich war dort dennoch zu überwiegend. Die Kaiserin Elisabeth hatte die Vollziehung des Vertrages mit England von Monat zu Monat aufgeschoben; sie erklärte nun, im Februar 1756, daß die Verpflichtungen, die sie für England übernommen, nur gelten sollten, wenn England oder dessen Bundesgenossen von Preußen angegriffen würden. Damit war denn der englisch-russische Vertrag, wenigstens für Friedrichs Interessen, völlig nutzlos geworden.

Gerade in der Zeit, in welcher Friedrich mit England abschloß, kam ein französischer Gesandter zu ihm, ihm eine Erneuung des Bündnisses mit Frankreich anzutragen. Das französische Ministerium konnte immer dem Gedanken nicht entsagen, daß Preußens Macht nur im Anlehnen an die französische gesichert sei, und vernahm nun mit größtem Unwillen die Kunde seines Bündnisses mit dem Feinde Frankreichs. Laut klagte man über Friedrichs „Abtrünnigkeit". Hiedurch wurden aber auch die Unterhandlungen Frankreichs mit Oesterreich, die schon seit dem September 1755 auf einem Landhause der Pompadour ernstlicher betrieben waren, zu einer raschen Entscheidung geführt. Im Mai 1756 wurde das Freundschafts-Bündniß zwischen beiden Mächten abgeschlossen. Der Abschluß des letzteren,

das den hiſtoriſchen Erinnerungen, den nationalen Geſinnungen und Vorurtheilen ſo entſchieden widerſprach, erregte allgemeines Staunen. Sowohl der Theil der Diplomaten Frankreichs, der nicht zu der Partei der Pompadour gehörte, als die Perſonen des öſterreichiſchen Miniſteriums, die man dort nicht in das engſte Vertrauen gezogen hatte, ſelbſt der Kaiſer, äußerten laut ihr Befremden und ihren Unwillen. Aber Kaunitz und Maria Thereſia ſahen mit ſtolzer Selbſtzufriedenheit auf den Bund, der ihnen die Erfüllung ihres heißen Wunſches zur Unterdrückung Preußens zu verheißen ſchien; und die Pompadour triumphirte, denn jetzt hatte ſie die mächtigſten Bürgen zur Sicherung ihrer beneideten Stellung gewonnen, und der Eifer des Krieges, der nunmehr nicht mehr fern bleiben konnte, mußte der Verſtärkung ihres Einfluſſes und ihrer Macht immer neue Gelegenheit geben.

In der That hatte der Krieg bereits begonnen. Mächtige Rüſtungen in den nordiſchen Seehäfen Frankreichs und das alte Phantom einer Erneuung der Anſprüche des ſtuartiſchen Prätendenten hatten die Engländer vor einer Landung franzöſiſcher Schiffe beſorgt gemacht. Unterdeſſen aber, im April, war ein glänzendes Geſchwader unter dem Oberbefehl des Herzogs von Richelieu aus den ſüdfranzöſiſchen Häfen ausgelaufen und hatte den Engländern die nicht genügend ausgerüſtete Inſel Minorca weggenommen. Zu gleicher Zeit ſammelten ſich ſtarke feindliche Heerhaufen den preußiſchen Grenzen gegenüber; zwei öſterreichiſche Armeen zogen ſich in Böhmen zuſammen und bedeutende Magazine wurden dort angelegt; eine ruſſiſche Armee rückte in Liefland vor. Die gehäufte Maſſe der feindlich zündenden Stoffe mußte auch hier zur Entladung kommen. Friedrich kannte Alles, was gegen ihn geſchmiedet war; durch den Verrath eines ſächſiſchen Kabinetskanzelliſten hatte er ſchon ſeit drei Jahren Abſchriften all der Verhandlungen, die gegen ihn zwiſchen Sachſen, Oeſterreich und Rußland im Werke waren, erhalten. Er wußte es, daß die Gegner ihn zum Angriff reizen wollten, um ſo den Schein des Rechts und die Gunſt der öffentlichen Meinung auf ihrer Seite zu haben; ja, es war ihm ſogar die beſtimmte Kunde zugekommen, daß die Gegner ſelbſt bereits zum

Angriffe entſchloſſen ſeien. Dies letztere war ohne Zweifel falſch, wenigſtens hat es durchaus nicht den Anſchein, daß dazu eine förmliche Verabredung bereits getroffen geweſen ſei. Man gab damals der engliſchen Diplomatie Schuld, daß Friedrich durch ſie dieſe letztere Nachricht empfangen habe; aber im Gegentheil iſt es jetzt erwieſen, daß man ihm von engliſcher Seite vom Angriffe abgerathen hat, damit er hiedurch eben den Gegnern keinen Vorwand zum Kriege gebe. Nach Berückſichtigung aller Verhältniſſe bleibt nur auf Kaunitz der Verdacht haften, daß dieſer ſelbſt die Hinterbringung der falſchen Nachricht an Friedrich veranlaßt und daß er dabei die Abſicht gehabt habe, den letzteren um ſo kräftiger zum Angriffe zu bringen. Doch iſt dies Alles eigentlich gleichgültig: es ſteht aufs Vollkommenſte feſt, daß die Gegner Krieg wollten, um Preußen zu unterdrükken, und daß es ihnen, wenn alle Vorbereitungen dazu vollendet waren, auch an einem anderweitigen Vorwande nicht gefehlt haben würde.

Für das laufende Jahr (1756) hatte Friedrich freilich noch keineswegs einen Angriff zu befürchten. Noch war die ruſſiſche Armee nicht ſchlagfertig; noch fehlte es den Oeſterreichern in beträchtlichem Maße an denjenigen Dingen, deren eine größere Armee zur erfolgreichen kriegeriſchen Thätigkeit bedarf; noch belief ſich die ſächſiſche Kriegsmacht, die während des bevorſtehenden Winters auf 40,000 Mann gebracht werden ſollte, auf nicht mehr als 18,000 Mann. Friedrich aber, der ſchon ſeit den bedrohlicheren Umſtänden des vorigen Jahres ſeine Armee aufs Neue verſtärkt und alle nöthigen Vorkehrungen getroffen hatte, war vollkommen gerüſtet und konnte in jedem Augenblick losbrechen. Die einfachſte Anſicht der Sachlage mußte ihm die Nachtheile klar machen, die ihm bevorſtanden, wenn er wartete, bis die Gegner ihn nach Vollendung ihrer Rüſtungen von allen Seiten mit überlegener Kraft überfielen, und die Vortheile, wenn er jetzt unverzüglich gegen ſie aufbrach, ſie einzeln überraſchte, den Krieg in das feindliche Land hinüberſpielte und ſomit von vorn herein alle wohlausgeſonnenen Berechnungen der Gegner zerſtörte. Doch wollte er den entſcheidenden Schritt,

der so viel Unheil im Gefolge haben konnte, nicht thun, bevor nicht ein letzter Versuch zur Abwendung des Uebels gemacht war. Er ließ Maria Theresia durch seinen Gesandten um eine bestimmte Erklärung der Absichten, die sie bei jenen kriegerischen Rüstungen habe, ersuchen. Die Antwort war: In der starken Krisis, worin ganz Europa sich befinde, erfordere ihre Pflicht und die Würde ihrer Krone, hinreichende Maßregeln zu ihrer eignen, als ihrer Freunde und Bundesgenossen Sicherheit zu ergreifen. Friedrich erbat sich einen minder orakelmäßigen Bescheid und die ausdrückliche Zusicherung, daß er weder in diesem, noch in dem nächsten Jahre werde angegriffen werden; auch erklärte er, daß er von dem Bündnisse mit Rußland Kunde habe. Maria Theresia erwiderte: Der Vertrag mit Rußland sei lediglich ein Schutzvertrag; ein Angriffs-Bündniß habe sie nicht geschlossen; wiewohl Europa's mißliche Lage sie gezwungen sich zu rüsten, so sei sie doch nicht gesonnen, den Dresdener Frieden zu brechen, wolle sich aber durch kein Versprechen binden lassen, nicht nach Erforderniß der Umstände zu handeln. Friedrich konnte sich auch damit nicht begnügen und ließ zum dritten Mal eine zufriedenstellende Erklärung fordern. Jetzt aber ward alle fernere Antwort auf eine stolze, schnöde und selbst unanständige Weise abgeschlagen. — Friedrich hatte Alles gethan, um vor seinem Gewissen und vor dem Urtheil der Nachwelt gerechtfertigt zu sein.

Der Entschluß zum unverzüglichen Angriff der Gegner war gefaßt und wurde sofort zur Ausführung gebracht. Der erste Hauptschlag mußte Sachsen gelten, damit Friedrich bei weiterem Vorrücken keinen Feind im Rücken behalte, wie ihm dies durch die warnende Lehre des böhmischen Feldzuges im Jahre 1744 als unbedingte Nothwendigkeit vorgeschrieben ward; damit er durch die Besetzung des Landes eine feste Basis für seine ferneren Operationen und zugleich eine Vormauer gegen Angriffe auf das Herz seines eignen Staates erhalte. Gegen einen etwanigen Einfall der Russen in Preußen wurden die dortigen Truppen in der Gegend von Königsberg zusammengezogen und ein kleines Reservecorps in dem östlichen Pommern aufgestellt.

Schleſien wurde durch ein beſondres Armeecorps unter Schwerin gedeckt, der den Befehl erhalten hatte, hiemit gegen Böhmen vorzurücken. Die preußiſche Hauptmacht, 60,000 Mann ſtark, bei der ſich Friedrich ſelbſt befand, rückte am 29. Auguſt, in drei Colonnen getheilt, in Sachſen ein. Man fand das geſammte Land offen, da die ſächſiſche Armee, zum Widerſtande zu ſchwach, ſich unter dem Oberbefehl des Grafen Rutowsky eilig in ein feſtes und unangreifbares Lager auf den Höhen bei Pirna zurückgezogen hatte. Wittenberg, Torgau, Leipzig und andre Städte wurden ohne Widerſtand beſetzt. Am 9. September hielt Friedrich ſeinen Einzug in Dresden. Er erklärte in einem öffentlichen Manifeſte, daß er zur Beſetzung des Kurfürſtenthums nur durch „das Gebot der Selbſtvertheidigung gezwungen ſei, daß er nicht in feindlicher Abſicht komme, Sachſen vielmehr nur „in Depot" nehme und daſſelbe nach abgewendeter Gefahr dem Kurfürſten zurückerſtatten werde. Inzwiſchen wurden jedoch die Vorräthe in den ſächſiſchen Zeughäuſern ausgeleert und nach Magdeburg geſchafft, die kurfürſtlichen Kaſſen mit Beſchlag belegt, Torgau befeſtigt und zum Sitz des preußiſchen Feldkriegs-Directoriums beſtimmt und eine preußiſche Landesverwaltung angeordnet.

Das raſche und entſchiedene Benehmen Friedrichs bot ſeinen Gegnern willkommene Gelegenheit zur lauten Klage. Der Kaiſer erließ an ihn ein „Dehortatorium", mit der Ermahnung: „von ſeiner unerhörten, höchſt frevelhaften und ſträflichen Empörung abzulaſſen, dem Könige von Polen alle Koſten zu erſtatten und ſtill und ruhig nach Hauſe zu gehen." Auch erfolgten „Avocatoria" an die preußiſchen Generale und Kriegsoberſten: „ihren gottloſen Herrn zu verlaſſen und ſeine entſetzlichen Verbrechen nicht zu theilen, wofern ſie ſich nicht der Ahndung des Reichsoberhauptes bloßſtellen wollten." Indeß wußte man ſehr wohl, daß dies nur geſchah, um der äußeren hergebrachten Form zu genügen. Friedrich berief dafür durch ein Patent all ſeine Vaſallen und Unterthanen zurück, die ſich in öſterreichiſchen Dienſten befinden möchten. Beſonders aber ließ er es ſich angelegen ſein, ein „Mémoire raisonné sur la con-

duite des Cours de Vienne et de Saxe" (deutsch als „Gründliche Nachricht von den gefährlichen Absichten der Höfe zu Wien und zu Dresden") in den Druck zu befördern, in welchem, mit Hinzufügung aller Aktenstücke, das Publikum eine Belehrung über die Umtriebe, die man schon Jahre lang gegen ihn geschmiedet hatte, erhielt. Der nachmalige Minister v. Hertzberg verfaßte diese Denkschrift, die bereits in Berlin, nach den Abschriften, welche man durch jenen sächsischen Kabinetskanzellisten erhalten, ziemlich vollständig entworfen worden war. Natürlich hatte man aber, zur vollkommenen Begründung der Anklage, den Besitz der Originalakten, die sich in dem Dresdener Archiv befanden, nöthig. Das letztere war in die Zimmer der Kurfürstin geschafft worden und sie selbst bewahrte die Schlüssel dazu; trotz alles Sträubens hatte sie sich darein fügen müssen, die Schlüssel abzugeben. Nach dem Druck der Denkschrift erfolgte eine ganze Flut von Gegenschriften, die natürlich nicht die Aechtheit der mitgetheilten Dokumente anzutasten wagten, sondern nur die Richtigkeit der Schlußfolgerungen, die Friedrich daraus gezogen hatte. Indeß war aber der eiserne Würfel einmal geworfen, und das Schicksal schritt seinen Gang vorwärts.

Der Kurfürst und Brühl hatten sich, während die Kurfürstin standhaft in Dresden zurückgeblieben war, in das Lager bei Pirna geflüchtet. Das letztere umfaßte das weitgedehnte Plateau von dem Sonnenstein über Pirna bis zum Königstein hin. Die sächsische Truppenmacht war bei Weitem nicht hinreichend, dasselbe ganz zu besetzen; aber die steilen und unersteiglichen Felshänge, die dasselbe rings umgaben, spotteten jedes feindlichen Angriffes. Die Schluchten und Hohlwege, die emporführten, waren durch feste Verhaue geschützt und durch Truppencorps besetzt. Man konnte fast versichert sein, daß ein Sturm der Preußen auf die letzteren mißglücken würde; doch war man droben einem andern Uebelstande ausgesetzt, dem Mangel an Nahrungsmitteln, der bei längerer Zeit nothwendig eintreten mußte, da man nicht Zeit gehabt hatte, das Lager genügend zu verproviantiren und da man durch Friedrichs Truppenmacht,

die die Höhen alsbald von allen Seiten umstellt hatte, von dem Verkehr mit dem Flachlande gänzlich abgeschnitten war. Man hatte, statt die Armee sofort nach Böhmen zu führen, die feste Stellung auf den Rath des französischen Gesandten deshalb eingenommen, damit Friedrich durch sie in seinem weiteren Vorrücken aufgehalten würde und die Oesterreicher inzwischen Zeit zur vollständigeren Rüstung und zum Angriff gewinnen möchten. Man li ? es sich auch angelegen sein, Friedrich durch Unterhandlungen hinzuhalten. Man gab ihm wiederholt die Versicherung, daß man bereit sei, sich in dem Kampfe neutral zu verhalten. Friedrich konnte in der That nichts erwünschter sein als dies; doch durfte er sich natürlich bei einem Gegner wie Brühl auf ein bloßes Versprechen nicht verlassen. Er verlangte thatsächliche Beweise, er verlangte namentlich, daß die sächsische Armee sofort auseinander gehe; und als man auf sein Begehren stets nur ausweichende Antworten gab, sah er sich schon genöthigt, eine ernstere Entscheidung herbeizuführen. Doch wagte er nicht den gefahrvollen Versuch eines Sturmes. Er begnügte sich, das Lager der Sachsen noch fester einzuschließen, damit sie, was in kurzer Frist geschehen mußte, durch die Gewalt des Hungers zur Uebergabe genöthigt würden.

Diejenigen Truppen, die er hiebei entbehren konnte, wurden unter Keith nach Böhmen vorausgesandt, sich der Zugänge zu diesem Lande zu versichern. Sie hatten auch bald die Pässe besetzt, kleinere österreichische Corps, die sie auf dem Wege fanden, zurückgetrieben und mehrere böhmische Orte, namentlich das feste Schloß Tetschen, durch welches sie sich die Schiffahrt auf der Elbe sicherten, besetzt. Gleichzeitig war auch Schwerin mit dem schlesischen Armeecorps aus Glatz in Böhmen eingerückt. Hier stand die eine der beiden österreichischen Armeen, unter Piccolomini, in einem festen Lager bei Königingrätz. Seine Stellung war so wohl gewählt, daß Schwerin, zumal bei der bereits vorgerückten Jahreszeit, keinen Angriff auf das Lager wagen durfte. Er fand nur Gelegenheit, einzelne kleinere Corps der Piccolomini'schen Armee zu schlagen, was doch keine Entscheidung geben konnte, und mußte sich begnügen, nach alter

Sitte das Land auszufouragiren. Die andre der beiden österreichischen Armeen, die nordwärts bis gegen Budin vorgerückt war, stand unter dem Oberbefehl des Feldmarschalls Browne. An ihn hatte man sich sächsischer Seits mit der dringenden Bitte um Hülfe gewandt; und als endlich auch von dem kaiserlichen Hofkriegsrathe bei Browne der Befehl eintraf, die Sachsen um jeden Preis aus ihrer mißlichen Lage zu befreien, machte er sich bereit, gegen Sachsen vorzudringen. Friedrich war hievon unterrichtet worden; er sah es ein, daß hier ein entscheidender Schlag gegen die Feinde geführt werden mußte, und so begab er sich selbst zu derjenigen Abtheilung seiner Armee, welche in die Grenzen Böhmens eingerückt war.

Am 30. September führte er seine Truppen bis gegen Lowositz, an der Elbe, vor. Er besetzte gegen Abend die Höhen, welche die dortige Ebene beherrschten. Vor Lowositz entdeckte man ein Lager, in welchem der Vortrab der österreichischen Armee stand. Als man in der Frühe des nächsten Morgens, des 1. Oktober, das Lager aufs Neue besichtigen wollte, verhüllte ein dichter Nebel die Gegend; nur wie durch einen Flor sah man die Umrisse der Stadt und zur Seite einige Haufen Reiterei. Friedrich, in der Meinung, nur einen Theil der österreichischen Armee vor sich zu haben, ließ seine Truppen sich in Schlachtordnung aufstellen; dabei ward sein linker Flügel aus den benachbarten Weinbergen von einem schlecht unterhaltenen Gewehrfeuer empfangen, das von ein Paar Tausend Panduren herrührte. Auch dies schien nur darauf hinzudeuten, daß eine verhältnißmäßig geringe Macht gegenüberstehe. Ungewiß, was zu thun sei, ließ Friedrich ein Paar Mal auf jene feindlichen Reiterhaufen mit Kanonen feuern; dies veranlaßte verschiedene Bewegungen unter ihnen, aus denen aber noch keineswegs etwas Bestimmtes zu schließen war. Jetzt gab Friedrich seinen Dragonern den Befehl zum Angriff auf die feindliche Reiterei; sie stürzten sich auf die letztere und trieben sie zurück; aber indem sie die Fliehenden verfolgten, empfing sie ein heftiges Feuer aus dem, zur Rechten gelegenen Dorfe Sulowitz und nöthigte sie, in ihre frühere Stellung zurückzugehen. Erst das gab Auf-

ſchluß über die feindliche Macht; Friedrich erkannte es, daß er Browne's ganze Armee, die in der That während der Nacht in Lowoſitz eingetroffen war, vor ſich habe. Eben hatte er den Befehl gegeben, daß die Dragoner ſich in das zweite Treffen zurückziehen ſollten, als dieſe ſich ſchon, mit den geſammten Küraſſieren vereint und von fröhlicher Kampfesluſt getrieben, aufs Neue auf die Feinde ſtürzten. Sie warfen die feindliche Reiterei zum zweiten Mal und verfolgten ſie, unaufgehalten durch einen 50 Fuß breiten Graben, bis nahe vor die Front der feindlichen Infanterie, die durch einen tieferen Graben gedeckt war. Das Feuer aus 60 feindlichen Geſchützen nöthigte ſie, ſich abermals zurückzuziehen, was ſie aber auch jetzt in beſter Ordnung und unverfolgt bewerkſtelligten. Jetzt erſt begann der Nebel ſich zu lichten, und nun ſuchte auch Browne ſeine ſehr überlegenen Kräfte zum Angriff zu benutzen. Er ließ 20 Bataillone Fußvolk ſich längs der Elbe hinabziehen, jene Panduren, die in den Weinbergen ſtanden, zu unterſtützen und den linken Flügel der Preußen zu umgehen. Aber unerſchrocken ob des ſtärkeren Angriffs warfen die Preußen die Gegner zurück, drangen in den Weinbergen von einem Gehege zum andern vor und trieben die Feinde zur Ebene hinab. Ein Theil von dieſen ſtürzte ſich in den Fluß, ein andrer warf ſich in Lowoſitz hinein und ſuchte dort, durch neue Regimenter verſtärkt, gegen die Andringenden Stand zu halten. Aber immer weiter drangen die tapfern Preußen vor; als ſie ſich verſchoſſen hatten, gingen ſie mit gefälltem Bajonett auf die Feinde los und trieben ſie in die Flucht. Der ganze rechte Flügel der Oeſterreicher war völlig geſchlagen und ſuchte in größter Unordnung ſein Heil in der Weite.

Es war zwei Uhr, als hier der Sieg erfochten war. Browne hatte nicht Luſt, das Gefecht zu erneuern, obgleich ſein linker Flügel noch gar nicht zum Kampfe gekommen war. Er begnügte ſich, die Flucht des rechten Flügels durch vorgeſchobene Brigaden des linken zu ſchirmen. In der Nacht zog er ſich zurück, ließ dann durch ein beſonderes Detachement Leutmeritz, am jenſeitigen Elbufer, beſetzen, brach die dortige Brücke

ab und nahm mit seinem Hauptcorps wieder das Lager bei Budin ein.

Friedrich, der 24000 Mann in den Kampf geführt und von diesen 3308 Mann verloren hatte, während der Verlust der Oesterreicher nur 2984 Mann betrug, mußte sich damit begnügen, daß Browne einstweilen verhindert war, in Sachsen einzurücken und daß der Sieg das alte Selbstvertrauen seiner Truppen neu belebt und der Ehre des preußischen Namens neuen Glanz zugefügt hatte. Den Sieg zu anderweitigen Unternehmungen in Böhmen zu benutzen, reichten seine Mittel nicht hin; auch hatte er wohl erkannt, daß ihm jetzt nicht mehr die „alten Oesterreicher" gegenüberstanden, daß vielmehr die inzwischen verlaufene Uebungszeit auch bei ihnen die besten Früchte getragen hatte. Ueberdies war das Unternehmen gegen Browne vorzugsweise ja nur begonnen, um dadurch zur Beendung der sächsischen Angelegenheiten freie Hand zu gewinnen. Dorthin mußte er jetzt ohne Säumen zurückkehren.

Die Lage der Sachsen auf den rings eingeschlossenen Felsenhöhen von Pirna ward von Tage zu Tage bedrohlicher. Während der Kurfürst und Brühl in ihrem Quartier auf dem Königstein sich unmännlicher Weise der gewohnten Tafelgenüsse erfreuten, — denn Friedrich hatte dem Küchenwagen Seiner polnischen Majestät, wohl aus Ironie, freie Passage durch die preußischen Posten verstattet, — nahmen Noth und Mangel bei den Soldaten immer mehr überhand. Da der Marsch der Oesterreicher zu ihrer Befreiung vereitelt war, so blieb nichts weiter übrig, als der Versuch, sich durch die Schaaren der umlagernden Feinde durchzuschlagen. Man traf dazu, in Uebereinkunft mit Browne, die erforderlich scheinenden Maßregeln. Man beschloß, am Fuße des Königsteins über die Elbe zu gehen, obgleich gerade dieser Punkt, wegen der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten des jenseitigen Ufers und wegen der dort aufgestellten dreifachen Kette preußischer Posten, vorzüglich übel gewählt war; Browne versprach, ein Corps von 6000 Mann auf dem rechten Elbufer von Böhmen herab bis in die Gegend

von Schandau zu führen und dann, auf das Zeichen von Kanonenschlägen, die von der Höhe des Königsteins erschallen sollten, die preußischen Posten anzugreifen, damit auf solche Weise die Rettung der Sachsen möglich werde. Er kam auch zur bestimmten Zeit dort an. In der Nacht des 12. Oktobers gingen die Sachsen über den Strom, aber der Sturm des Himmels überschallte die Kanonenschläge. Browne blieb in seiner Stellung, während die Preußen bereits von Pirna aus zu den verlassenen Höhen emporbrangen, dem Nachtrab der Sachsen eine Niederlage beibrachten und ihnen alles Gepäck und Munition abnahmen. Das Hauptcorps der Sachsen hatte das jenseitige Ufer erreicht und die eben benutzte Schiffbrücke zerstört, aber es war ihnen unmöglich, weiter vorzudringen. Graf Rutowsky forderte Verhaltungsbefehle von dem Kurfürsten, der nebst Brühl in sicherer Ruhe auf dem Königstein geblieben war und eben erst erfahren hatte, daß er nicht, wie Brühl ihm vorgespiegelt, 30,000 Soldaten, sondern nur deren 17,000 habe. Brühl befahl den Angriff auf die durch die jenseitigen Felshänge geschützten Posten; Rutowsky erwiderte: so möge auch er sich als tapferer General selbst an die Spitze stellen; dazu hatte aber Brühl keine sonderliche Lust. Die sächsische Armee war im bedrängtesten Zustande. Durch die Klüfte und Felsen, die nur der Einzelne mühsam erklimmen mochte, konnte sie sich nicht hindurchschlagen; sie mußte 72 Stunden, wovon es 18 unaufhörlich regnete, unter freiem Himmel, ohne Brod und Lebensmittel zubringen; Wurzeln und gekochter Puder, mit Pulver gesalzen, waren die einzige Speise, Holz das Futter der Pferde. Browne, selbst in gefahrvoller Stellung mit seinem kleinen Corps, hatte zwei Tage geharrt, ohne Nachricht von den Sachsen zu erhalten; dann war er wieder nach Böhmen zurückgekehrt, wobei sein Nachtrab aber noch eine üble Niederlage von Seiten der verfolgenden Preußen erlitt. Noch hoffte Rutowsky auf eine ehrenhafte Capitulation. Er sandte einen Offizier mit den Bedingungen an Winterfeldt, der die preußischen Posten kommandirte; Winterfeldt aber gab zur Antwort, er habe dazu von seinem Könige keine Erlaubniß, führte auch den Sachsen

ſelbſt durch die ganze Kette der Poſten, dieſen zu überzeugen, daß kein Entrinnen möglich war.

So blieb der geſammten ſächſiſchen Armee nichts übrig als ſich kriegsgefangen zu geben. Am 16. Oktober ſtreckte ſie das Gewehr. Die Offiziere erhielten gegen ihr Ehrenwort, daß ſie während dieſes Krieges nicht gegen Preußen kämpfen wollten, die Erlaubniß, nach Hauſe zu gehen. Mit den Gemeinen war man, wegen Unterhalt und Bewahrung, in Verlegenheit; ſie wurden genöthigt, zur preußiſchen Fahne zu ſchwören und dadurch die preußiſche Armee, numeriſch, um ein Beträchtliches vermehrt. Doch zog Friedrich von dieſem Schritt keinen Vortheil; die ſächſiſchen Truppen behielten einen zu tiefen Widerwillen gegen die Fahne, der ſie nur aus Zwang geſchworen. Sie gingen in der Folge zahlreich, oft in ganzen Regimentern, wieder zu Friedrichs Feinden über; ſelbſt als Städtebeſatzungen gingen ſie durch oder nöthigten ihre Commandanten, ſich dem Feinde zu ergeben.

Der Kurfürſt hatte die Gefangennehmung ſeiner Armee vom Königſtein aus mit angeſehen. Er erbat ſich Päſſe von Friedrich nach Warſchau, die dieſer gern bewilligte. In Warſchau, wohin ihm Brühl und ſeine jüngſten Prinzen folgten, ſuchte er ſich in glänzenden Feſtlichkeiten von dem Eindruck der Mühſal, die er freilich nicht ſelbſt empfunden, zu erholen. Die Kurfürſtin blieb jedoch in Dresden und ſuchte dort insgeheim feindlich gegen Friedrich zu wirken. — Die Truppen bezogen nunmehr, da die Jahreszeit zu weit vorgerückt und von den Oeſterreichern nichts zu fürchten war, Cantonnirungsquartiere zwiſchen Pirna und der böhmiſchen Grenze. Die ſchleſiſche Armee unter Schwerin ward ebenfalls in ihre Quartiere nach Schleſien zurückgeführt. —

So war der Krieg begonnen; doch waren die eben erzählten Thaten des erſten Jahres nur erſt als das Vorſpiel des großen Trauerſpieles zu betrachten, das mit ſo erſchütternder Gewalt vor den Augen der Menſchen ſich entwickeln ſollte. Die Feinde Preußens hatten erreicht, was ſie wollten, vielleicht ein wenig mehr, als ihnen gerade lieb war; aber ſie konnten nun doch

klagen, daß Friedrich auf ſo willkürliche Weiſe den Frieden Europa's gebrochen habe; und je mehr ſein Auftreten in Sachſen vom Schickſal begünſtigt war, um ſo lauter und eindringlicher mochte ihre Klage werden. „Kein altgeheiligtes Recht, ſo ſagten ſie, kein menſchliches, kein göttliches Geſetz wird mehr von dem Könige der Preußen, dem Meiſter und Schutzherrn aller frevelhaften Freigeiſterei, anerkannt! Mitten im Frieden bricht er mit ſeinen beutegierigen Schaaren in ein wehrloſes Land ein, verjagt den ſchuldloſen Herrn des Landes, tritt die Wohlfahrt des Landes mit Füßen! Wie er ſeine Regierung begann, ſo ſetzt er ſie fort, und nimmer wird er im Raube ermüden, nimmer wird Deutſchland, wird Europa vor ſeiner Ländergier Ruhe haben, bevor nicht ſeine Macht vollſtändig gebrochen iſt!“ Alles ward in Bewegung geſetzt, um das letztere wahr zu machen; die ungeheuerſten Kräfte wurden aufgerufen, um Friedrich, um Preußen zu vernichten.

Schon im September hatte der Kurfürſt von Sachſen ſeine Klage gegen Brandenburg bei dem Reichstage eingereicht. Oeſterreich nahm ſich der Sache aufs Lebhafteſte an, Frankreich drang als Gewährleiſter des weſtphäliſchen Friedens ebenfalls auf ſchleunigſte Bearbeitung derſelben, und ſo wurde der Proceß in drei Monaten — einer bei den ſonſtigen Gewohnheiten des Reichstages unerhört kurzen Zeit — zu Ende gebracht. Durch förmlichen Beſchluß des Reichstages wurde dem Kaiſer die bewaffnete Hulfe des Reiches zugeſagt, damit er im Stande ſei, den vertriebenen Kurfürſten von Sachſen in ſein Reich wieder einzuſetzen und der angegriffenen Kaiſerin zu helfen; zu dieſem Behuf ward das ſogenannte dreifache Contingent und eine Reichsſteuer gewährt, welche letztere drei Millionen Gulden betragen haben würde, wenn es je Sitte geweſen wäre, eine ſolche regelmäßig auszuzahlen. Auch trat der Reichsfiskal auf und verlangte, daß Friedrich wegen Landfriedensbruches in die Acht erklärt werden ſolle. Der Beſchluß dazu wurde einſtweilen jedoch ausgeſetzt, da von anderer Seite bemerkt ward, es ſei vielleicht beſſer, damit ſo lange zu warten, bis man Friedrich erſt geſchlagen habe.

Von französischer Seite erhielt Friedrich ebenfalls die Erklärung, daß man den Einbruch in Sachsen als eine Verletzung des westphälischen Friedens betrachte. Alles war im französischen Kabinet für den Augenblick aufs Lebhafteste für den Krieg gegen Preußen gestimmt; der Rausch des Neuen, die Freude an dem diplomatischen Kunststück der Verbindung mit Oesterreich, die Thränen der Dauphine, der Tochter des Kurfürsten von Sachsen, ließen den ursprünglichen Zweck, weshalb man in jenes Bündniß eingegangen war, fast vergessen. Die Pompadour beherrschte jetzt unbedingt den Staat; der Abbé Bernis, eine ihrer Creaturen — er hatte für sie, als ihr Verhältniß zu König Ludwig eingefädelt ward, die zierlichen Antworten auf die königlichen Liebesbriefe verfaßt — ward Minister der auswärtigen Angelegenheiten. Unendlich größere Hülfe ward bereitet, als man Oesterreich zuerst in dem Bundnisse zugesagt hatte; drei gewaltige Heere wurden gerüstet, eins zum Angriff auf Westphalen, ein zweites, das sich mit der deutschen „Reichsexecutions-Armee" vereinigen sollte, ein drittes, das sich im Elsaß um die Operationen der ersten Armee zu unterstützen bilden sollte. Und nicht genug an den eignen Rüstungen Frankreichs, auch die schwedische Macht wurde gegen Preußen aufs Neue ins Feld entboten. Der König von Schweden war zwar mit einer Schwester Friedrichs verheirathet und den preußischen Interessen geneigt, aber seine Macht war durch die des Adels beschränkt, und unüberlegte Schritte seiner Anhänger gaben gerade in dieser Zeit Gelegenheit, sie auf ein ganz bedeutungsloses Schattenbild zurückzuführen. Eine angebliche oder wirkliche Verschwörung zum Sturze der Adelsherrschaft wurde entdeckt, die Glieder derselben mit grausamer Wuth verfolgt und selbst die äußere Achtung vor der königlichen Würde mit Füßen getreten. Die Führer der Adelspartei standen aber zugleich völlig in auswärtigem, französischem und russischem Solde. Bisher hatten diese beiden Richtungen, feindlich gegeneinander arbeitend, einander die Wage gehalten; jetzt vereinte sich französisches und russisches Interesse auf einen gemeinsamen Punkt, und sofort erklärte auch die schwedische Regierung, daß sie verpflichtet sei,

Sachsen zu schützen und zu rächen und den westphälischen Frieden aufrecht zu erhalten.

Derselbe Eifer in Rußland. Am 22. Januar 1757 schlossen Elisabeth und Maria Theresia einen neuen Bund, der ausdrücklich zum Angriffe Preußens bestimmt war und in welchem Elisabeth dem Bunde Oesterreichs mit Frankreich beitrat. Oesterreich verpflichtete sich gegen Rußland zur Zahlung bedeutender Subsidiengelder, die mit den von Frankreich an Oesterreich versprochenen Subsidien bestritten werden sollten.

Friedrich hatte nur einen einzigen Bundesgenossen von Bedeutung, den König von England. Am 11. Januar 1757 schloß er mit demselben ein neues Bündniß. Doch war die Hülfe, die er von England zu erwarten hatte, nicht hoch anzuschlagen. Das englische Ministerium und Kabinet unterlagen in dieser Zeit heftigen Spaltungen und Schwankungen, die eine fast unbegreifliche Entschlußlosigkeit zur Folge hatten. Die allgemeinen nationalen Interessen traten gegen die der einzelnen Regierungsparteien zurück; für den Landkrieg gegen Frankreich zeigte sich keine besondere Neigung, sogar die größere Angelegenheit des Seekrieges wurde vernachlässigt. Auch König Georg selbst vermochte sich zu keinem entschiedenen Entschlusse aufzuraffen. Als Kurfürst von Hannover sprach er über die Besetzung Sachsens ebenfalls seine Mißbilligung aus. Friedrich legte ihm einen Plan zur Bestimmung gemeinschaftlicher Operationen gegen die zu erwartenden Angriffe Frankreichs vor; Wesel sollte nach diesem Plane gemeinschaftlicher Waffenplatz werden, um so den Uebergang über den Rhein sichern und jeder Angriffslinie der Franzosen auf Norddeutschland störend in den Weg treten zu können. Aber König Georg meinte, daß Friedrich dabei lediglich nur an seine rheinischen Besitzungen denke; das hannöversche Ministerium hatte ihm vorgestellt, daß es viel besser sei, wenn man zur Sicherung Hannovers nur die Ufer der Weser decke, und diesem Plane schenkte er seinen Beifall. Friedrich wandte sich nun an die hannöverschen Herren, ihnen die Unzweckmäßigkeit und Halbheit dieses Planes auseinanderzusetzen; aber sie waren, obgleich ohne alle Kenntniß militäri-

ſcher Operationen, zu ſehr von ihrer eignen Weisheit überzeugt, als daß ſie davon abzubringen geweſen wären. Die franzöſiſchen Diplomaten hatten ihnen zugeflüſtert, daß ihre Armeen nur die Lande des Königs von Preußen angreifen würden, daß Hannover von ihnen gar nichts zu fürchten hätte, und eine ſolche Ausſicht hatte ihnen allzu erfreulich geſchienen. So blieb Friedrich, der gegen Frankreich keine beſondre iſolirte Armee aufſtellen konnte, nichts übrig, als Weſel zu räumen, die Feſtungswerke zum Theil niederreißen zu laſſen und die Geſchütze von dort nach Magdeburg zu führen. — Ein beſondrer Artikel des neuen Bündniſſes zwiſchen Preußen und England beſtimmte, daß eine engliſche Flotte zum Schutze Preußens in die Oſtſee einlaufen ſollte. Als aber Rußland erklärte, das als einen Bruch jenes mit England geſchloſſenen Bundniſſes anſehen zu wollen, ſo wurden auch dazu keine Maßregeln getroffen, und im ganzen Kriege ſind keine engliſchen Schiffe in der Oſtſee erſchienen.

Spanien, die Niederlande und Dänemark, nicht gewillt, an dem Blutvergießen und an den welthiſtoriſchen Entwickelungen, die nunmehr vollſtändig eingeleitet waren, Theil zu nehmen, ſahen dem Kriege in parteiloſer Muße zu.

So ſtand Friedrich einer Welt von Feinden, die im Süden und Norden, im Weſten und Oſten ſein Land mit unzählbaren Schaaren zu überziehen im Begriff waren, faſt allein gegenüber, — er, der Einzige, der es gewagt hatte, dem Geiſte der neuen Zeit, der Freiheit des Gedankens und des Rechtes, eine Stätte auf dem Throne zu geben, im Kampfe gegen das alte Europa, gegen despotiſche und ariſtokratiſche Regierungen, gegen die Mächte des Vorurtheils, des Fanatismus, des Geiſtesdruckes und der Gemeinheit. Nicht um Schleſien wurde der Kampf gekämpft, nicht um Preußens Exiſtenz, es war der volle und wohlbewußte Kampf der alten und neuen Zeit, größer, gewaltiger und folgenreicher, als ein ſolcher ſeit lange die Gemüther und die Arme der Menſchen bewegt hatte. Darum aber zählte Friedrich unſichtbare Bundesgenoſſen und bald auch ſichtbare in mancherlei Geſtalt, die ſeine Kraft mächtig ſtärkten. Was dem

jungen Leben, der Fortentwickelung der Zeit anhing, das weilte auf ſeinen Thaten mit begeiſterter Theilnahme; ſelbſt in den Landen der Feinde ſchlugen Tauſende und aber Tauſende von Herzen für ihn. Man ſuchte dem Kampf einen Namen nach den ſeitherigen Begriffen zu geben, man nannte ihn den Kampf des Proteſtantismus gegen den Katholicismus. Frankreich und Oeſterreich, die verbundenen Hauptmächte des Katholicismus, gaben durch ihr ſorgfältiges Bemühen, alle religiöſen Anſtöße zu vermeiden, nur um ſo deutlicher zu erkennen, wie ſie die gewichtige Bedeutung dieſes Namens fürchteten; Preußen und England, die Hauptmächte des Proteſtantismus, legten abſichtlich das Gewicht des Namens in die Wagſchaale der ſtreitigen Intereſſen. Dennoch war freilich der Name nicht mehr paſſend, wenn man den neuen Krieg etwa mit den Religionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts vergleichen wollte; wenn man aber unter Proteſtantismus die lebendige Fortentwickelung, unter Katholicismus das Stilleſtehen des Geiſtes und die Verſumpfung, die überall die Folge des Stillſtandes iſt, meinte, ſo hatte man allerdings recht. Das engliſche Volk ſah dem beginnenden Kampfe, trotz der Unthätigkeit der Regierung, mit einem Enthuſiasmus zu, der bald zur That umſchlagen mußte. In Frankreich, wo man ſich durch Friedrichs franzöſiſche Geſchmacksrichtung ſchon hinlänglich geſchmeichelt fühlte, zollten ihm alle jugendlich lebendigen Geiſter lebhafte Bewunderung. In Deutſchland fand das unnatürliche Bündniß des Kaiſerhauſes mit dem Erbfeinde des Reiches die vielfachſte Mißbilligung; alle proteſtantiſchen Lande jauchzten auch hier Friedrich entgegen. Mit Widerwillen ſtellten die, welche dazu gezwungen wurden, ihr Reichscontingent; es kam bei den desfallſigen Truppenaushebungen ſelbſt, wie in Schwaben, zu offnem Aufruhr, und Viele gingen in den Krieg gegen Friedrich mit der entſchiedenen Abſicht, ſogleich zu deſſen Fahnen überzutreten, oder ſich wenigſtens baldmöglichſt gefangen nehmen zu laſſen, um dann, ſcheinbar nothgedrungen, preußiſche Dienſte nehmen zu können. — Bei dem Volke des Oſtens konnte natürlich von ſolchen Gefühlen und Intereſſen nicht die Rede ſein.

Aber nicht bloß dieſe volksthümliche Begeiſterung war es, was Friedrichs Kräfte hob. Auch alle die Schäden und Gebrechen, an welchen die Kraft ſeiner Gegner krankte, kamen ihm tauſendfältig zu Gute. Wie pomphafte Phraſen auch die letzteren über ſeinen Einfall in das ſächſiſche Land in die Welt ſandten, wie nachdrückliche Verſicherungen auch ſie einander zum gemeinſamen Handeln gegen den Landfriedensbrecher gaben: es war dennoch überall der Egoismus, der ihre Schritte lenkte, der gegenſeitiges Mißtrauen zwiſchen ſie ausſäete und ihre Thätigkeit verzettelte. Jede unter den feindlichen Mächten hatte ihre beſonderen Abſichten, die ſie insgeheim verfolgte, jede war wieder in ſich durch mannigfaltige Kabalen und Intriguen derer, die an der Spitze ſtanden, geſpalten. Frankreich, für Oeſterreich und gegen England kämpfend, gedachte gleichzeitig nach alter Gewohnheit auch für den eignen Vortheil zu ſorgen, ſeinen Einfluß auf Deutſchland zu erhöhen und neuen Ländererwerb davon zu tragen. Daher ließ man es ſich, trotz des ſteigenden Verfalles der einheimiſch franzöſiſchen Finanzwirthſchaft, nicht verdrießen, die deutſchen Fürſten durch reichliche Geldſpenden an ſich zu ketten, und dieſe — ſchmachvollen Andenkens! — ermüdeten nicht, die Hände offen zu halten. Solchergeſtalt hat Frankreich in der Periode des ſiebenjährigen Krieges an deutſche Fürſten, mit Einſchluß der allerdings ſehr bedeutenden Subſidien an Oeſterreich, nicht weniger als ungefähr 146 Millionen Livres, d. h. 38 bis 39 Millionen Thaler ausgezahlt! Natürlich mußte dabei ein ſtetes Mißtrauen zwiſchen Oeſterreich und Frankreich rege bleiben und ein einmüthiges Zuſammenwirken unmöglich werden. Dann hatten in dem franzöſiſchen Kabinet die Pompadour und ihre Creaturen allerdings den Vorrang; doch aber gab es Manche, und ſelbſt einflußreiche Perſonen, die denen und ihren Plänen wieder entgegenzuarbeiten ſuchten, was nothwendig den Gang der Operationen mannigfach beeinträchtigen mußte. Die ſchwediſchen Ariſtokraten hatten ſich einſtweilen dem franzöſiſchen Einfluſſe hingegeben; aber ſie hatten keine perſönliche Luſt zu dem Kriege und ſuchten nur, wie ſchon vor Zeiten, für möglichſt viel Geld mög-

lichſt wenig zu thun; dabei dauerten auch die heimiſchen Zerwürfniſſe hemmend fort. Ruſſiſcher Seits gedachte man die dargebotene Gelegenheit vorzugsweiſe zu Schritten gegen Polen oder doch zur Vermehrung des Einfluſſes auf die ſchon ſo tief geſunkene Republik zu benutzen; darin ſtand man aber dem gleichen Beſtreben Frankreichs gegenüber, was zu vielen eiferſüchtig geheimen Machinationen Veranlaſſung gab. Beſtuſchef, der einſtweilen die Zügel der ruſſiſchen Regierung in Händen hatte, nährte allerdings den feindlichſten Haß gegen Friedrich, ſtand zugleich aber zu der engliſchen Diplomatie in befreundetem Verhältniſſe und ſuchte ſich dieſer und ihren Guineen dienſtbar zu erweiſen; außerdem war die elende Weiſe der ruſſiſchen Staatsverwaltung den verſchiedenartigſten perſönlichen Einflüſſen ausgeſetzt. Die Abſicht des öſterreichiſchen Kabinets ging vor Allem auf den Wiedererwerb Schleſiens, wodurch wiederum das unmittelbare Eingreifen in die Pläne, welche die andern Mächte befolgten, beeinträchtigt ward; die pedantiſche Einrichtung des Hofkriegsrathes, die Kabalen um den Erwerb der oberſten Befehlshaberſtellen und die daraus erfolgenden Hemmniſſe und Zögerungen mußten auch hier Beſchluß und Ausführung nicht ſelten als verſchiedenartige Dinge erſcheinen laſſen. Die Reichsarmee endlich mußte bei der eben erwähnten, ſo vielfach günſtigen Stimmung für Friedrich, ein wenig zuverläſſiges Corps bilden, was durch ihre, den neueren militäriſchen Einrichtungen ga[illegible] nicht mehr entſprechende Ausrüſtung und Disciplin noch im auffälligſten Maße erhöht wurde.

So konnte Friedrich dennoch, geſtützt auf ſeine eigne Kraft, auf die Macht des Geiſtes, die in ſeinem Gefolge war, und auf die Einheit, die er ſeinen Unternehmungen zu geben vermochte, dem ſchwereren Kampfe muthig entgegenſehen. Er unterließ Nichts, ſich ſtärker zu rüſten und neue Hülfsmittel für den Krieg zuſammenzuziehen. Willkommene Gelegenheit dazu gab zunächſt der Beſitz von Sachſen, das anfangs ſehr glimpflich behandelt war, nun aber, ſeit der Kurfürſt mit Maria Thereſia ein neues Bündniß geſchloſſen und ihr ein in Polen ſtehendes Truppencorps überlaſſen hatte, völlig als erobertes Land angeſehen ward.

Sachsen mußte sich zu bedeutenden Lieferungen für die Armee, zur Zahlung einer außerordentlichen Kriegssteuer, so wie zur Stellung von mehr als 9000 Rekruten verstehen. Der hergebrachte Luxus mußte sich einige Einschränkungen gefallen lassen. Die Gehalte der Landeskollegien und der Kanzeleien wurden von 190,000 Thaler auf 30,000 Thaler heruntergesetzt, der Hofoperndirektor mußte sich statt mit 15,000 Thaler mit 2000 begnügen, und mit ebensoviel der Beichtvater der Kurfürstin, der bisher 12,000 Thaler bezogen hatte. Die ungeheuren Vorräthe kostbaren Porzellans, in Dresden und Meissen, wurden auf preußische Rechnung für 200,000 Thaler verkauft. U. s. w. —

So günstig für Friedrich der Besitz Sachsens war, so hatte der vorjährige Feldzug doch die Erfolge, auf die es eigentlich abgesehen war, nicht gewährt. Die Einschließung der sächsischen Armee auf den Höhen von Pirna und die lange Dauer derselben hatten Friedrich gehindert, gleich mit voller Macht gegen die Oesterreicher zu marschiren und sie, bei dem damals noch sehr ungenügenden Stande ihrer Rüstungen, in nachdrücklichster Weise zu schlagen. Sachsen fiel als Opfer für die Rettung der österreichischen Armee, die inzwischen Zeit gewonnen hatte, sich auf einen vollständig kriegerischen Fuß zu setzen. Demnach mußte Friedrich auch jetzt das nächste Augenmerk auf die Oesterreicher wenden. Gelang es ihm, gegen sie schon im Frühjahr genügend siegreiche und umfassende Erfolge zu erringen, so war die Gefahr wegen der Angriffe der übrigen Mächte nicht gar so groß, da diese — Franzosen, Russen, Schweden und die Reichsarmee — noch immer Zeit bedurften, um in aller nöthigen Ausrüstung auf dem Kriegsplatze erscheinen zu können. Dem bevorstehenden Kampfe einen glücklichen Beginn zu bereiten, wandte Friedrich seine alte Kriegslist aufs Neue mit bestem Erfolge an. Er verfuhr mit dem Abschlusse des Winters ganz so, als ob er nur daran denke, sich in Sachsen festzusetzen, und das gewonnene Land gegen zu erwartende Angriffe zu behaupten. Dresden wurde befestigt und in Vertheidigungszustand gesetzt; um die Stadt herum wurden für die Armee Lagerstellen abgesteckt, die für die Vertheidigung eine vortheilhafte Lage bo-

ten. Man ſäumte von Seiten des ſächſiſchen Hofes nicht, das den Oeſterreichern zu hinterbringen, und dieſe glaubten das, was ihren eignen Operationsplänen ſo erfreulich zu Statten kam. Außerdem ging bei den letzteren das Gerücht von einem phantaſtiſchen Plane Friedrichs, ſich nemlich gegen den Niederrhein zu wenden, die Holländer für ſich aufzuregen und ſo vorerſt die Franzoſen zurückzudrängen. Genug, man hatte öſterreichiſcher Seits den Angriff auf Friedrich ſorglos bis zum Anfange des Sommers verſchoben, wo man in Gemeinſchaft mit den Verbündeten die Operationen beginnen wollte; Niemand dachte hier an die ſchleunige Wiederaufnahme des Krieges und die Truppen ſtanden noch in den Cantonnirungsquartieren zerſtreut. Schlimmer war es, daß, wie bereits bemerkt, es der obern Leitung an Einheit fehlte. Die Operationen der Armeen wurden durch den Hofkriegsrath von Wien aus geleitet. An deſſen Spitze ſtand Graf Neipperg, der als der Erzieher des Kaiſers von dieſem begünſtigt und nicht zu bewegen war, in Uebereinſtimmung mit den Plänen des Grafen Kaunitz, des Günſtlings der Kaiſerin, zu handeln. Außerdem war heftige Feindſchaft zwiſchen Neipperg und dem General Browne. Der letztere hatte den Oberbefehl des einen Armeecorps, welches er im vorigen Jahre befehligte, an den Prinzen Karl von Lothringen, den Bruder des Kaiſers, abtreten müſſen; aber die Erinnerung an die Fehler, welche ſich der Prinz in den früheren ſchleſiſchen Kriegen hatte zu Schulden kommen laſſen, war nicht geeignet, ihm ſonderliches Vertrauen zu erwerben. Fürſt Piccolomini, an der Spitze des zweiten Armeecorps, war im Januar geſtorben. Ihn ſollte Graf Daun erſetzen, der aber für den Augenblick in Wien krank lag; Graf Serbelloni befand ſich interimiſtiſch an ſeiner Stelle, hatte aber ſchon deshalb wenig Beruf und Neigung, entſcheidende Schritte zu thun. Zwiſchen Daun und dem Prinzen von Lothringen war wiederum heftige Eiferſucht; jeder von ihnen wollte die oberſte Befehlshaberſtelle der Armeen für ſich haben.

Alles war aufs Höchſte überraſcht, als Friedrich plötzlich ſeinen Angriff auf Böhmen begann. In vier mächtigen Colon-

nen brachen die preußiſchen Truppen gegen Ende April über die ſächſiſchen, die lauſitziſchen, die ſchleſiſchen Grenzen in Böhmen ein. Mehrere bedeutende Magazine fielen in ihre Hände. Kleinere öſterreichiſche Corps, die ſie auf dem Marſche fanden, trieben ſie mit leichter Mühe vor ſich her. Nur das eine der preußiſchen Armeecorps, welches unter dem Befehl des Herzogs von Bevern aus der Lauſitz eingerückt war, traf bei Reichenberg auf eine ſtärkere feindliche Macht, eine Armee von 20,000 Mann, unter dem Grafen Königsegg. Die Oeſterreicher waren in vortrefflicher Stellung, durch die Beſchaffenheit des Bodens begünſtigt und durch leichte Verſchanzungen noch mehr geſichert. Doch hielten ſie dem ungeſtümen Angriffe der Preußen nicht Stand; nach kurzer Gegenwehr ſuchten ſie, unter nicht unbedeutenden Verluſten, ihr Heil in der Flucht und wurden bis Liebenau verfolgt, wo die Hinderniſſe des Bodens ein weiteres Nachſetzen unmöglich machten.

Bei Prag ſammelten ſich die Abtheilungen derjenigen öſterreichiſchen Armee, welche unter dem Oberbefehl des Prinzen von Lothringen ſtand und in welcher General Browne die Stelle eines Unterbefehlshabers übernommen hatte. Dorthin zogen ſich auch die Corps der preußiſchen Armee zuſammen. Friedrich hatte die Nachricht erhalten, daß Daun, inzwiſchen geneſen, nunmehr beſchäftigt ſei, die zweite, ihm untergebene Armee zuſammenzuziehen, um ſich dann mit dem Prinzen von Lothringen zu vereinigen; er beſchloß, wenn es möglich ſei, den letzteren vor dieſer Vereinigung zur Schlacht zu bringen. Am 6. Mai, in der Frühe des Morgens, war die Hauptmacht der preußiſchen Armee, drei ihrer Corps unter Friedrich, Schwerin und dem Herzoge von Bevern, unterhalb Prag am rechten Ufer der Elbe zuſammengetroffen; das vierte Corps, unter dem Prinzen Moritz von Deſſau, befand ſich auf dem linken Ufer des Stromes; es ſollte Prag umgehen, oberhalb der Stadt über die Elbe ſetzen und, wenn man den Feind auf der andern Seite angegriffen, dieſem von dort aus in den Rücken fallen. Friedrich war entſchloſſen, den Angriff auf die Oeſterreicher ohne Säumen zu unternehmen. Die letzteren hatten eben erſt von der

nächtlichen Ankunft ihrer Gegner Kunde erhalten und ſtellten ſich eilig vor der Stadt in Schlachtordnung auf; doch war ihre Stellung überaus vortheilhaft, auf einem gedehnten Höhenzuge und ſumpfige Niederungen vor ihrer Front. Ihr linker Flügel, der den Preußen zunächſt gegenüberſtand, war durch den Abfall der Berge zu wohl geſichert, als daß ein Angriff auf ihn einen günſtigen Erfolg hätte verſprechen können. Die Preußen zogen mithin im Bogen an ihrer Stellung vorüber, einen günſtigern Zugang zum Anknüpfen des Gefechtes ſuchend; die Oeſterreicher folgten ihnen, im Einſchluß ihrer Stellung, in ähnlicher Bewegung nach. Sumpfige Wieſen, abgelaſſene Teiche, die man nur auf ſchmalen Dämmen und Stegen paſſiren konnte, Moräſte, die man durchwaten mußte, verzögerten den Marſch ungemein und ermüdeten die Truppen. Es war ſchon Mittag, als man dem Feinde endlich gegenüberſtand. Die preußiſche Kavallerie begann den Angriff und ſchlug die der Oeſterreicher in drei wiederholten Anfällen in die Flucht. Gleichzeitig drangen auch die erſten Bataillone der Infanterie des linken Flügels, unter Winterfeldts Leitung, lebhaft gegen die Feinde vor und brachten ſie ebenfalls zum Wanken. Aber jetzt empfing ſie ein fürchterliches Kartätſchenfeuer, Winterfeldt fiel ſchwer verwundet und die Seinen, ſehr erſchöpft durch den Marſch, wichen zurück. Winterfeldt raffte ſich auf und ſuchte ſie zum Stehen zu bringen. Vergebens! In dem Augenblicke kam Schwerin, riß einem Hauptmann die Fahne, welche dieſer ergriffen hatte, um ſeine Leute zu ſammeln, aus der Hand, ſchwang ſie hoch in die Lüfte und rief die Soldaten laut zum neuen Angriff. Sie folgten dem greiſen Führer, deſſen unverzagter Muth auch ihnen neue Kräfte gab. Aber kaum waren die erſten Schritte gemacht, als auch Schwerin, von fünf Kartätſchenkugeln durchbohrt, unter dem Banner des preußiſchen Adlers entſeelt vom Pferde ſank. Doch ſchon waren neue Truppen auf der blutigen Stätte eingetroffen, und mit erhöhtem Ungeſtüm drang Alles, den Tod des verehrten Führers zu rächen, ſieghaft gegen die Feinde vor. Bald waren alle Truppenabtheilungen im Gefecht. Mit ungeheurer Anſpannung wurde von beiden Seiten

gefochten. Browne fiel tödtlich verwundet; Prinz Karl von Lothringen ward in der Anſtrengung, ſeine zerſtreuten Reiterſchaaren in Ordnung zu bringen, von einem Bruſtkrampf befallen und mußte aus der Schlacht getragen werden. So fehlte den Oeſterreichern die obere Leitung; doch bot das bergige Terrain ihren einzelnen Corps Gelegenheit zu einer Menge geſonderter Kämpfe, in denen ſie mit großer Tapferkeit Stand hielten, bis endlich gegen Abend die Flucht bei ihnen allgemein ward. Ein großer Theil der Oeſterreicher, 40,000 Mann, warf ſich in Prag hinein und ſuchte hinter deſſen Wällen Rettung, ein andrer Theil fand Gelegenheit, in die Weite zu entkommen.

So war auch das erſte Auftreten Friedrichs in Böhmen von ſiegreichem Erfolge begleitet, doch war es nur durch die Darbringung ſchwerer Opfer möglich geweſen. Die Schlacht von Prag war mörderiſch geweſen, wie wenig andre des Jahrhunderts. Die Preußen hatten einen Geſammtverluſt von 18,000 Mann, und vorzüglich ſchmerzlich war der Tod des einen ihrer gefeiertſten Feldherrn, — Schwerins. „Sein Tod, ſo ſagt Friedrich in ſeiner Geſchichte des ſiebenjährigen Krieges, machte die Lorbeern des Sieges verwelken.“ Der Geſammtverluſt der Oeſterreicher betrug 24,000 Mann. Ihre Niederlage würde noch größer, die Rettung der Uebriggebliebenen noch zweifelhafter geweſen ſein; wäre Prinz Moritz von Deſſau an dem vorgeſchriebenen Uebergänge über die Elbe und ſomit an der Theilnahme am Kampfe nicht durch zufällige Umſtände verhindert worden.

War Wien durch Friedrichs unvorhergeſehenen Einmarſch in Böhmen ſchon vor der Schlacht in große Unruhe und Beſorgniß verſetzt, ſo verbreitete dort die Nachricht von der Niederlage nunmehr vollſtändige Verwirrung und Beſtürzung. Schon glaubte man Wien ſelbſt bedroht und traf bereits Vorbereitungen zur Rettung der Archive. Friedrich hatte, wie in den früheren Kriegen, ſo auch jetzt, wo man doch zu ſeiner Unterdrückung ſo viel umfaſſendere Maßregeln getroffen, immer nur geſiegt und manch Einer ergab ſich dem Glauben, daß der Gewaltige die Gunſt des Geſchickes völlig an ſeine Fahnen gefeſ-

ſelt habe. Die Anhänger Friedrichs triumphirten, die geheimen Freunde erhoben zuverſichtlich das Haupt, die Unzuverläſſigen wagten keinen Schritt gegen ihn. Das ganze Reich war in Gährung; die Fürſten ſchienen im Begriff, ſich neutral zu erklären oder gar ihr Contingent zu ihm ſtoßen zu laſſen. Schon erhielten die kurpfälziſchen Truppen, die auf dem Marſche waren, um ſich mit der franzöſiſchen Armee zu vereinen, den Befehl, Halt zu machen; ſchon erließ der Kurfürſt von Mainz — ein katholiſch geiſtlicher Fürſt — an ſeine Unterthanen ein Verbot, feindſelige Reden gegen den König von Preußen zu führen. Es verbreitete ſich ſelbſt das Gerücht, daß die geſammte Reichsarmee ſich mit der preußiſchen verbinden werde. Dazu hatte Oeſterreich für den Augenblick auch noch keine Ausſicht auf auswärtige Bundeshülfe. Rußland und Schweden waren noch keineswegeS ſchlagfertig. Die franzöſiſche Armee war zwar, 100,000 Mann ſtark, nach Beſetzung Weſels in Weſtphalen eingerückt, um ſich gegen Hannover zu wenden; aber der dringende Wunſch des öſterreichiſchen Hofes, die Hälfte der Armee nach Böhmen zu ſenden, fand bei den franzöſiſchen Diplomaten kein geneigtes Ohr.

Die Nothwendigkeit, vorerſt desjenigen Theiles der öſterreichiſchen Armee Herr zu werden, der ſich hinter den Wällen von Prag geborgen hatte, verhinderte Friedrich, aus dieſen Verhältniſſen, wie günſtig ſie ſich auch für ihn geſtellt hatten, die erwünſchten Vortheile zu ziehen; ſie gab den Oeſterreichern Zeit, ſich von ihrer Beſtürzung zu erholen und wieder zu ſammeln; ſie veranlaßte es, daß bald für Friedrich der bedrohlichſte Umſchwung der Dinge ſich ereignete. Friedrich mußte zu einer förmlichen Belagerung von Prag ſchreiten; die Feſtungswerke waren nicht bedeutend und nicht im beſten Stande, aber die Zahl von 40,000 eingeſchloſſenen Kriegern reichte zu ihrer Vertheidigung hin. Die preußiſche Armee, im weiten Kreiſe um die Stadt, die zwei Meilen im Umfang hatte, gelagert, mußte ihre Kräfte übermäßig auseinander theilen, ſo daß eine raſche Entſcheidung nicht wohl möglich ward. Dazu ſah ſich Friedrich genöthigt, ſeine Armee durch beſondre Expeditionen noch zu ver-

ringern. Wenn hiebei die Entsendung eines Freicorps, unter dem Obersten v. Mayr, das durch Böhmen und die Oberpfalz nach Franken und Baiern einbrach und selbst den Regensburger Reichstag flüchtig machte, wenig in Betracht kommen konnte, — obgleich gerade dieser Zug wesentlich dazu beitrug, das Reich in Schrecken zu setzen; so war die Entsendung eines Corps von 20,000 Mann, unter dem Herzoge von Bevern, für die umlagernde Armee eine Schwächung, die schon ins Gewicht fiel. Bevern wurde dem Feldmarschall Daun entgegengesandt, der am Tage der Prager Schlacht in der That bis auf wenige Meilen herangerückt war; dieser mußte von einem etwanigen Entsatze Prags abgehalten werden; auch wich er vor Bevern vorsichtig und langsam zurück. So konnte man nur hoffen, Prag durch den Hunger zur Uebergabe zu zwingen. In der That hatte es dazu den besten Anschein, da auf keine Weise Vorkehrungen getroffen waren, eine so zahlreiche Menschenmenge, wie jetzt darin eingeschlossen war, nur auf einige Zeit zu unterhalten. Gleich mit dem Beginn der Belagerung sah man sich genöthigt, zum Pferdefleisch seine Zuflucht zu nehmen. Hunger und Seuchen begannen bald furchtbar zu wüthen; ebenso wurden die Eingeschlossenen durch ein fortwährendes Bombardement und durch die fast anhaltende Feuersbrunst, welche dasselbe veranlaßte, in Schrecken erhalten. Dennoch hielten sie von Tage zu Tage, von Woche zu Woche standhaft aus. Aber es war vorauszusehen, daß ihre Kräfte zuletzt unterliegen mußten. Schon hatte der Prinz von Lothringen mehrfach versucht, sich mit seinen Truppen durch die Reihen der Preußen durchzuschlagen, doch waren alle Unternehmungen der Art völlig vereitelt worden. Schon hatte er dem Hofkriegsrathe nach Wien berichten lassen, daß es ihm ganz unmöglich falle, sich irgend länger als bis zum 20. Juni zu halten.

Daun war indeß langsam über Böhmisch-Brod, Kollin, Haber, bis zwölf Meilen von Prag zurückgewichen, jede Gelegenheit zum Gefecht mit dem Herzoge von Bevern sorgfältig vermeidend. Er hatte Gelegenheit gefunden, diejenigen Corps der Armee des Prinzen von Lothringen, die in der Prager

Schlacht von dem letzteren abgeschnitten waren, sowie auch andre Verstärkungen aus den inneren Provinzen Oesterreichs an sich zu ziehen. Seine Armee, anfangs nicht gar bedeutend, war solchergestalt bis auf 60,000 Mann verstärkt worden. Jetzt machte er sich, nachdem er zugleich die ausgedehntesten Vollmachten vom Hofkriegsrathe erhalten, bereit, wiederum vorzugehen und Etwas zum Entsatze Prags zu versuchen. Er rückte bis Kollin, während sich nun Bevern, der mit seiner geringen Macht keinen Angriff wagte, zurückzog, ohne jedoch auch von seiner Seite irgend eine Blöße zu geben. Aber auch Friedrich fand es nöthig, Daun mit den Waffen in der Hand entgegen zu gehen. Die Zögerung, die die langsam fortschreitende Belagerung all seinen Unternehmungen brachte, die Kostbarkeit der Zeit, die dabei verloren ging, die Gefahren, die durch die Franzosen, Russen, Schweden von Woche zu Woche näher rückten, während er vor Prag zur Unthätigkeit verdammt war, hatten seinen Geist mit drückendem Unmuthe erfüllt. Er nahm, was er dort nur irgend noch an Truppen entbehren konnte, verließ mit ihnen am 13. Juni das Lager und machte sich auf den Weg, zum Herzoge von Bevern zu stoßen. Während Herzog Ferdinand von Braunschweig die Belagerung an seiner Statt leitete, gedachte er, mit dem Bevernschen Corps vereint, Daun anzugreifen und diesem gegenüber die Entscheidung zu erzwingen, die für den Augenblick vor Prag nicht gewonnen werden konnte.

Nachdem Friedrich sich mit dem Bevernschen Corps vereinigt und zwischen Kaurzim und Planian, auf der Straße nach Kollin, eine Stellung eingenommen hatte, erblickte er am 17. Juni, Mittags, als er seine Vorposten besuchte, die feindliche Armee sich gegenüber. Er beschloß den Angriff; doch war derselbe in seiner gegenwärtigen Stellung nicht wohl ausführbar. Um einen besseren Angriffspunkt zu finden, ließ er am nächsten Morgen seine Truppen auf der Straße von Planian nach Kollin weiter marschiren. Die Oesterreicher folgten ihnen längs der Höhen, die sie besetzt hatten, in gleicher Richtung. Auf der Mitte des Weges wurde Halt gemacht und den, von

der Hitze des Vormittags erschöpften Soldaten Rast gegönnt. Aus den hochgelegenen Giebelfenstern eines Wirthshauses konnte Friedrich die Schlachtordnung der Feinde übersehen. Dann hatte seine Armee auf dem Höhenzuge vortrefflich aufgestellt; Gräben und sonstige Niederungen dienten dabei zugleich zum Schutze seiner Front; es ist aber als ein sehr charakteristischer Umstand hervorzuheben, daß er, der Friedrich an Streitkräften in hohem Maße überlegen war und dessen ganzes Erscheinen nur die Rettung des Vaterlandes und die Befreiung des in Prag eingeschlossenen Armeecorps zum Zwecke hatte, dennoch keinen Angriff wagte, sondern durch seine Stellung nur Schutz vor einem solchen suchte. Friedrich, seiner Einsicht, dem Muthe seiner Schaaren und seinem Glücke vertrauend, entwarf den Plan zur Schlacht. Ein direkter Angriff auf die Schlachtordnung der Oesterreicher ließ keinen günstigen Erfolg erwarten; aber Friedrich fand, daß ihr rechter Flügel keine vollkommen gesicherte Stellung hatte. Auf diesen beschloß er den ersten Stoß zu führen; hieher sollte im Laufe des Gefechtes seine Truppenmacht immer mehr zusammengezogen werden, um so den begonnenen Angriff mit immer größerem Nachdruck fortsetzen zu können.

Demgemäß begann um Mittag der Kampf, und zunächst, wie vorhergesehen war, mit dem glücklichsten Erfolge. Zieten warf sich mit seinen Husaren auf die Reiterei, die auf der Spitze des rechten feindlichen Flügels stand und vertrieb sie vom Schlachtfelde, bis nach Kollin. Dann drangen Infanterie-Regimenter, unter dem General von Hülsen, gegen die Feinde vor, brachten sie zum Weichen und nahmen zwei Batterieen. Sie behaupteten sich in der gewonnenen Stellung und schon war der ganze rechte Flügel der Oesterreicher in beträchtlicher Unordnung. Immer nachdrücklicher wurden die Angriffe der Preußen an dieser Stelle und immer bedrohlicher war die Lage der Oesterreicher; schon dachte man an den Rückzug. Aber von Kampfeslust fortgerissen, wichen einige Führer des preußischen Mitteltreffens von der vorgeschriebenen Anordnung Friedrichs ab; statt zu warten, bis auch sie auf des Feindes rechte Seite

gerufen werden würden, brachen ſie unmittelbar gegen den Feind los und bald war auch hier das Gefecht allgemein. Die Preußen drangen ungeſtüm vor; aber die Abhänge, die ſie zu erſteigen hatten, waren mit ausgedörrtem Graſe bedeckt, auf dem der Fuß kaum haften konnte; dazu ſchmetterte ihnen ein fürchterlicher Kartätſchenregen entgegen, der ihre Schaaren reihenweis niederſtreckte. Friedrich hatte ſich an die Stelle der Gefahr begeben und ſuchte die Fehler des Angriffes durch neue Anordnungen und Steigerung des Muthes der Seinen auszugleichen; und in der That, wie furchtbar auch ihre Reihen ſich lichteten, dennoch drangen ſie immer aufs Neue vorwärts und der Sieg war wenigſtens ſchwankend. Jetzt aber ward eins der preußiſchen Kavallerie-Regimenter, das dem Feinde entgegenſtürmte, durch ein neues furchtbares Kartätſchenfeuer zurückgeſchmettert; verwirrt ſtürzte es auf andre preußiſche Kavallerie-Regimenter und brachte auch dieſe völlig in Unordnung. Da brachen ſächſiſche Kavallerie-Regimenter, die bei den Oeſterreichern ſtanden, in die Lücke ein; die preußiſche Infanterie hielt ihnen mit bewunderungswürdiger Kaltblütigkeit Stand, aber neue Kavallerie-Regimenter, öſterreichiſche, folgten ihnen, und nun erhob ſich ein furchtbar wildes Gemetzel. „Das für Striegau!“ riefen die Sachſen bei ihren Hieben, die vor dreizehn Jahren empfangene Schmach auszuwetzen. Das Mitteltreffen der Preußen mußte vom Schlachtfelde weichen. Friedrich that, was in ſeinen Kräften ſtand, die Seinen zum Stehen zu bringen. Er ſammelt vierzig Mann und führt ſie, in der Hoffnung, daß die Andern ihrem Beiſpiel folgen werden, unter klingendem Spiele aufs Neue gegen den Feind. Aber ſobald ſie in den Bereich der feindlichen Kugeln kommen, wenden auch ſie ſich wiederum zur Flucht. Friedrich bemerkt es nicht, daß er nur noch mit ein Paar Getreuen dem Feinde entgegenreitet. Endlich frägt ihn Einer: „Sire, wollen Sie denn die Batterie allein erobern?“ Da hält Friedrich inne, betrachtet die feindliche Stellung ruhig, während die Kugeln um ihn niederſchlagen, durchs Fernglas, wendet ſein Roß und giebt den Befehl zum Rückzuge.

Der Befehl war den Truppen, die sich völlig sieghaft gegen des Feindes rechten Flügel behauptet hatten und schon im Begriff standen, an der Stelle ein Lager zu beziehen, ein Donnerschlag aus heitrer Höhe. Der rechte Flügel der Preußen, der gar nicht ins Gefecht gekommen war, sollte den Rückzug decken. Aber auch er ward jetzt, ehe dies erfolgte, in ein Gefecht mit den Oesterreichern verwickelt; noch einmal ward mit hartnäckiger Erbitterung gekämpft, noch einmal schwankte der Sieg, bis auch dieser Theil der preußischen Armee der Uebermacht und dem mörderischen Kartätschenfeuer der Oesterreicher weichen mußte.

Noch liegt über der schicksalsschweren Schlacht von Kollin manch ein zweifelhaftes Dunkel. Ein preußischer Bericht meldet, daß Friedrich selbst zuerst von seinem weise überlegten Entwurfe zur Schlacht abgewichen sei; Prinz Moritz von Dessau habe sich ihm heftig entgegengesetzt, und es sei darüber zu lebhaftem Streite gekommen, bis der Prinz sich habe fügen müssen. Es ist indeß sehr in Frage zu stellen, ob bei der Art und Weise, wie der Bericht dies Ereigniß darstellt, nicht eine Parteiansicht (gegen Friedrich) mit im Spiele sei. Dagegen meldet der Bericht eines französischen Offiziers, der bei den Oesterreichern gegenwärtig war, daß die österreichische Armee selbst sich während des größten Theiles der Schlacht in übelster Verfassung befand. Schon war hier in aller Form der Befehl zum Rückzuge gegeben, und nur ihrer großen Ueberzahl verdankte sie ihre Rettung. Hätten die Preußen nur geringe Verstärkung gehabt, wäre es möglich gewesen, ihnen nur noch auf kurze Frist Ausdauer einzuflößen, so würden die Oesterreicher ihnen das Feld überlassen haben. In der That merkte Daun erst aus dem Rückzuge der Preußen, daß er gesiegt habe. — Es war der Wille des Schicksals, der bei dem Schwanken der Schalen des Sieges für Oesterreich entschied. Siegte Friedrich, so war der Krieg so gut wie beendet; Oesterreich hätte sich zum Frieden, an den man schon nach der Schlacht von Prag dachte, bequemt; und der Kampf mit seinen Bundesgenossen, wenn es überhaupt noch dazu gekommen wäre, hätte in nicht gar beschwerlicher

Weiſe beendet werden mögen. Aber Friedrich und ſein Staat hätten dann nicht jenes tiefere Selbſtbewußtſein, jenes begründetere Selbſtvertrauen, jene beſſere Anerkennung erlangt, die nur aus der ſchwereren, mehr anhaltenden Prüfung, welche nunmehr bevorſtehen mußte, erzeugt werden konnten. Erſt mit der Niederlage von Kollin begannen die wirklichen Gefahren für Friedrich und ſeinen Staat, und erſt mit ihr die heroiſchen Thaten, an denen ſich die Welt auferbauen ſollte.

Friedrich hatte in der Schlacht von Kollin nah an 14000 Mann verloren, während der Verluſt der Oeſterreicher nur wenig über 8000 Mann betrug. Schlimmer war die Niedergeſchlagenheit, die ſich der preußiſchen Armee und ihrer Führer in Folge der Niederlage bemächtigte. Man war zu ſehr an den Sieg gewöhnt, man entſann ſich, ſeit den Zeiten des großen Kurfürſten, kaum andrer als ſieghafter Thaten des preußiſchen Heeres, man wußte ſich in einer Lage von ſo unerfreulicher Neuheit noch nicht zu finden. Man hatte noch nicht die unbeugſame Zuverſicht gefaßt, daß Friedrich die Seinen auch aus den traurigſten und gefährlichſten Lagen ſtets glücklich hinausführen müſſe, eine Zuverſicht, die uns nicht ſelten faſt mährchenhaft bedünkt, wenn wir etwa die preußiſchen Zeitungen jener Tage durchblättern. Die vor Prag ſtehende Armee vernahm die Nachricht von der Niederlage mit einem ſtummen Entſetzen. Friedrich ſelbſt verlor für den erſten Moment die gewohnte Spannkraft des Geiſtes. Er war am Abende der Schlacht, nachdem er den Befehl zum Rückzuge gegeben, mit geringer Bedeckung die Elbe abwärts nach Nimburg vorausgeritten. Dort traf ihn ſein Gefolge; er ſaß auf einer Brunnenröhre und zeichnete, wie abweſenden Geiſtes, mit ſeinem Stocke Figuren in den Sand. Aber bald ſprang er empor und ließ die Seinen wieder alle Kraft des Willens und des Entſchluſſes ſehen; ruhig und beſonnen gab er ſeine Befehle, der veränderten Sachlage gemäß. Nur ſeine Vertrauteſten zitterten dennoch, denn ſie hatten aus geheimen Anzeichen ſchließen können, daß er feſt entſchloſſen war, ſeinen Untergang nicht zu überleben.

Einſtweilen thaten jedoch die Oeſterreicher nichts, den lan-

teren zu beschleunigen. Daun legte dem Rückzuge der Preußen vom Schlachtfelde kein Hinderniß in den Weg, benutzte auch den gewonnenen Sieg zunächst nicht zur Erringung weiterer Vortheile. Es war ihm auch nicht wohl möglich, da ja seine eigne Armee sich im aufgelösetesten Zustande befand. Während er in sein altes Lager zurückging und seine Truppen sich ausruhen und ein feierliches Tedeum singen ließ, war Friedrich schon rasch nach Prag geeilt. An die Eroberung der Stadt war nicht mehr zu denken; vielmehr mußte die Belagerung schnell, ehe etwa Daun den Belagerern in den Rücken kam, aufgehoben werden. Unter klingendem Spiele zogen die preußischen Truppen ab; Prinz Karl von Lothringen wagte nur gegen die letzten Schaaren der Abziehenden, die durch zufällige Umstände aufgehalten waren, einen Ausfall und gewann über sie einen geringen Vortheil.

In verschiedene Corps zertheilt, zog sich die preußische Armee auf der linken und auf der rechten Seite der Elbe, gegen Sachsen und gegen die Lausitz hin, langsam zurück. Es währte geraume Zeit, bis die beiden österreichischen Armeen sich vereinigt hatten und sich dann anschickten, dem Marsche der Preußen zu folgen. Friedrichs Bruder, der Prinz von Preußen, hatte den Oberbefehl über denjenigen Theil der Armee erhalten, welcher im Osten der Elbe nach der Lausitz geführt werden sollte. Gegen ihn wandte sich nunmehr, während die übrigen preußischen Corps auf ihrem Rückzuge nur von geringeren Schaaren beunruhigt wurden, die Hauptmacht der österreichischen Armee. Der Prinz von Preußen, wegen seiner Milde und Sanftmuth zwar allgemein geliebt, fand sich jetzt in einer Lage, der sein Charakter und seine Fähigkeiten nicht angemessen waren. Er war überhaupt mit dem ganzen Kriege unzufrieden; er fand es unverantwortlich, daß Friedrich das alte Bündniß mit den Franzosen nicht erneut hatte; er hatte im Lager vor Prag, als die Niederlage von Kollin gemeldet ward, sich laut und öffentlich über seinen Bruder beklagt. Jetzt fand er sich persönlich durch den letzteren in die peinlichste Lage versetzt; er hatte von Friedrich keine genauen Verhaltungsbefehle erhalten,

die aber natürlich auch nicht, wenigstens nicht für alle möglichen Einzelfälle, gegeben werden konnten. Er sollte sich möglichst lange in Böhmen halten und doch die Armee unverletzt nach der Lausitz, und zwar nach Zittau, wo bedeutende Magazine sich befanden, führen; er zauderte unentschlossen, und während deß drang die österreichische Armee auf seiner Seite bereits in gerader Linie gegen Zittau vor. Er war nun genöthigt, denselben Weg im größeren Bogen zu machen; aber der neue Weg war zugleich wegen der mannigfaltigsten Hemmnisse beschwerlich und gefahrvoll. Mit einem Verluste von mehr als 10,000 Mann kam er nach Zittau, wo indeß die Oesterreicher schon angelangt waren und auf den benachbarten Höhen eine feste Stellung eingenommen hatten. Der Prinz von Preußen nahm ebenfalls eine gesicherte Stellung zur Seite der Stadt. In der letzteren befanden sich fünf preußische Bataillone, welche den dortigen Magazinen zur Sicherung dienten. Daun eröffnete ein fürchterliches Bombardement gegen die unglückliche Stadt und in wenig Stunden war sie in einen Trümmerhaufen verwandelt. Die preußischen Bataillone waren bis auf geringen Verlust herausgezogen, aber freilich die Magazine vernichtet. Doch viel größer als der preußische Verlust durch den Untergang der letzteren war der, den Sachsen durch den Untergang der Stadt erlitt; Zittau war eine der gewerbfleißigsten Städte, es war, wie man sich ausdrückte, die „Goldgrube Sachsens" gewesen. Man hat, zur Erklärung so schmachvoller Grausamkeit, die nicht ganz unwahrscheinliche Vermuthung ausgesprochen, daß hier Eifersucht zwischen den verbündeten Mächten im Spiele gewesen sei und daß man durch so empfindlichen Schaden, der dem sächsischen Gewerbfleiß beigebracht ward, die Industrie des benachbarten Böhmens zu heben beabsichtigt habe.

Der Prinz von Preußen konnte sich nun auch hier, seiner Magazine beraubt, nicht länger halten und zog sich wiederum weiter nordwärts, bis Bautzen, zurück. Nach seinem Rückzuge aus Böhmen hatte sich Friedrich genöthigt gesehen, auch mit den übrigen Corps seiner Armee das Land zu räumen. Er war nach Sachsen gegangen. In Bautzen traf er mit seinem Bru-

der zusammen. Der neue Verlust, den die Armee durch den unseligen Rückzug des Prinzen von Preußen erlitten hatte, die noch mehr gebrochene Stimmung, die dadurch unter den Truppen eingerissen war, hatte Friedrichs Gemüth aufs Tiefste erbittert. Der Prinz und seine Generale wurden mit schonungslosen Vorwürfen überhäuft. Der Prinz nahm in Folge dessen seinen Abschied, ging nach Berlin, kränkelte und starb im folgenden Sommer. Er war den heroischen Anforderungen, welche die schwere Zeit machte, nicht gewachsen. Der älteste Sohn, den er hinterließ, Friedrich Wilhelm, geboren am 25. September 1744, ward nun derjenige, der dem großen Könige dereinst auf dem Throne folgen sollte.

Und zu all dem Unheil gesellte sich für Friedrich noch ein bittrer persönlicher Kummer. Zehn Tage nach der Schlacht von Kollin war seine Mutter gestorben. Die Nachricht ihres Todes erschütterte ihn aufs Tiefste.

Doch war jetzt die Zeit nicht, dem Schmerze müßig nachzuhängen. Zwar finden sich manche elegische Verse, die Friedrich gerade in jenen Tagen der Noth verfaßt und in denen er seine verwundeten Gefühle dichterisch umzugestalten versucht hat; aber die bedrohlichen Zustände der Gegenwart erforderten eine so angespannte Thätigkeit und Aufmerksamkeit, daß diese eine wirksamere Zerstreuung bringen mußten. „In so heillosen Zeiten, schrieb er an einen Freund, muß man sich mit Eingeweiden von Eisen und mit einem ehernen Herzen versehen, um alle Empfindsamkeit los zu werden." Nachdem Friedrich seine Armee in Sachsen wieder geordnet und sie mit neuen Magazinen versehen hatte, that er Alles, um die Oesterreicher, wenn irgend möglich, wieder aus der Lausitz hinauszudrängen. Aber Daun ließ sich nicht bewegen, die sichere Stellung, die er eingenommen hatte, zu verlassen und eine Schlacht anzunehmen. Die Zeit drängte indeß allzusehr. Vom Osten, Norden und Westen zogen jetzt die Schaaren der Verbündeten der Kaiserin gegen seine Staaten heran; er durfte nicht länger auf dem Einen Punkte säumen. Er ließ den Herzog von Bevern und Winterfeldt mit einer Armee von 56000 Mann den Oesterreichern ge-

genüber und wandte ſich mit dem Reſt ſeiner Truppen den Franzoſen und Reichsvölkern entgegen, die ſchon in Thüringen ſtanden.

Die Verbündeten Oeſterreichs hatten ſich mit ihren kriegeriſchen Unternehmungen nicht ſonderlich übereilt; aber die Hemmniſſe, die Friedrich nach dem Siege von Prag in Böhmen fand, die Niederlage von Kollin und ſein Rückzug aus Böhmen, hatten ihnen überflüſſige Zeit und endlich auch einige Unternehmungsluſt zu entſcheidenden Schritten geſchafft. Die franzöſiſche Hauptarmee war ſchon im April an den Rhein gerückt und hatte Cleve und Weſel beſetzt; im Mai traf ihr Führer, Feldmarſchall d'Etrées, bei ihr ein und ſie rückte dann in Weſtphalen vor. Man hatte aber ebenſo wenig einen beſtimmten Plan zu dem Kriege entworfen, wie die Menge der vornehmen Herren, die ſich in der Armee befanden, eine ernſtliche Sehnſucht nach dem Waffenſpiel empfand. Doch war man endlich bis Münſter gekommen. Den Franzoſen gegenüber, in Bielefeld, ſtand eine Armee von Hannoveranern und denjenigen Deutſchen, deren Fürſten engliſchen Sold bezogen; bei dieſen waren auch die preußiſchen Truppen, die früher die Beſatzung von Weſel ausgemacht hatten. Den Oberbefehl über dieſe Armee, die Hannover decken ſollte, führte der Herzog von Cumberland, der Sohn des Königes von England. Der Herzog wußte jedoch keine energiſchen Maßregeln zu faſſen, und der dringende Wunſch des hannöverſchen Miniſteriums, daß er insbeſondre die Uebergänge über die Weſer ſchützen möge, veranlaßte ihn zu rückgängigen Bewegungen, bis er ſich endlich ganz hinter die Weſer zurückzog. In Folge dieſer Maßregeln, von denen der König von Preußen ſchon ſo ernſtlich abgerathen hatte, ſah der letztere ſich genöthigt, ſein Corps, das er nicht nutzlos aufopfern wollte, von der Armee des Herzogs von Cumberland abzuberufen; es wurde nach Magdeburg, zur Verſtärkung der dortigen Beſatzung, abgeführt. Die rückgängige Bewegung der hannöverſchen Armee benutzte die franzöſiſche vorerſt zur Beſetzung von Heſſen, was in Muße und ohne ſonderlichen Widerſtand geſchah; die franzöſiſchen Herren fanden hier die bequemſte

Gelegenheit zu allen Genüssen und Freuden des Lebens; an ernsthaften Krieg gegen eine feindliche Truppenmacht, an Unterstützung des österreichischen Kampfes, wenn auch nur durch bedeutendere Unternehmungen von ihrer Seite, schienen sie nicht sonderlich zu denken. Endlich aber war dieser thatenlose Kriegszug dem Hofe von Versailles doch mißfällig geworden, und schon hatte es der Herzog von Richelieu, nach dem Oberbefehl und nach den Einkünften desselben lüstern, dahin gebracht, daß er d'Etrées' Stelle einnehmen sollte. D'Etrées wollte aber doch nicht ohne eine glänzende That aus seiner Rolle treten und so entschloß er sich, den Herzog von Cumberland, der bei Hastenbeck, in der Nähe von Hameln, eine ziemlich gute Stellung eingenommen hatte, anzugreifen. Am 26. Juli kam es hier zu einer sonderbaren Schlacht. Die Franzosen überfielen den linken Flügel ihrer Gegner und nahmen ihnen eine bedeutende Batterie; die Verwirrung war groß, aber der Erbprinz von Braunschweig, der unter dem Herzoge von Cumberland stand, nachmals ein gefeierter Heerführer, eroberte die Batterie wieder; auch von andrer Seite ward mit glücklichem Erfolge gefochten, so daß die Franzosen sich zurückziehen mußten. Der Herzog von Cumberland war aber durch die erste Verwirrung des Gefechtes so muthlos gemacht, daß er schon vor dieser glücklichen Wendung mit dem Hauptcorps seiner Armee den Kampfplatz verlassen hatte. Jetzt mußten ihm auch die Andern folgen; die Franzosen besetzten das Schlachtfeld und rühmten sich des errungenen Sieges. Das hannöversche Ministerium hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als dem Sieger, oder vielmehr dem Herzoge von Richelieu, der schon als Oberbefehlshaber eingetroffen war, das ganze Land durch eine Capitulation zu übergeben. Der Herzog von Cumberland zog sich in großer Eile nach Norden, bis zur Mündung der Elbe, zurück, und machte erst bei Stade Halt. Das nordöstliche Deutschland, Preußen insbesondre, lag nun den Angriffen des französischen Heeres frei da.

Der Rückzug des Herzogs von Cumberland führte dann in kurzer Frist zur völligen, wenn auch nur einstweiligen Waffen-

ruhe. Er war bis zu den Grenzen Dänemarks gelangt und man hatte dort gar keine Luſt, den Krieg in der Nähe zu ſehen; vielmehr ſuchte man das dräuende Unwetter durch kluge Vermittelung zu beſchwören. Der däniſche Statthalter von Oldenburg, Graf Lynar, ein frommer Herrnhuter, brachte es dahin, daß zwiſchen Richelieu und Cumberland am 8. September eine Convention zu Kloſter Zeven abgeſchloſſen ward, derzufolge den Hannoveranern in Cumberlands Armee Cantonnirungsquartiere in der Gegend von Stade verſtattet wurden, während die deutſchen Hülfstruppen, ohne kriegsgefangen zu werden, in ihre Heimath zurückkehren durften. Damit ſollte der Kampf beendet ſein; denn Richelieu, nach dem Kriege ebenfalls nicht lüſtern, dachte auch nur daran, ſich durch Erpreſſungen im Hannöverſchen zu bereichern und den Freuden des Lebens nachzujagen. Graf Lynar ſchrieb in frommer Begeiſterung an einen ſeiner Glaubensbrüder: „Der heilige Geiſt hat mir die Kraft verliehen, den Fortſchritten der Franzoſen Einhalt zu thun, wie ehemals Joſua der Sonne. Gott der Allmächtige gebrauchte mich Unwürdigen dazu, daß dieſes lutheriſche, dieſes koſtbare hannöverſche Blut nicht länger vergoſſen würde.“ Die Convention konnte aber ſo wenig bei dem engliſchen wie bei dem franzöſiſchen Hofe Beifall finden, da in ihr weder den Intereſſen des einen, noch denen des andern genug gethan war.

Unterdeſſen, bald nach Richelieu's Ankunft bei der franzöſiſchen Armee, war der Prinz von Soubiſe mit einem beſondern Armeecorps von 25000 Mann nach Thüringen abgegangen. Er ſollte ſich mit der Reichsarmee vereinigen, deren Zuſammenſtellung endlich auch zu Stande gebracht war, ſeit die Nachricht von der Niederlage Friedrichs bei Kollin die Theilnahme für ſein Intereſſe wieder etwas in den Hintergrund geſchoben hatte. Doch war es ein eigen zuſammengeflicktes und zuſammengeſtükeltes Corps, aus den verſchiedenartigſten Contingenten erwachſen; es gab damals Reichsſtände, die nur ein Paar Soldaten ſtellten, andre einen Lieutenant, andre einen Trommelſchläger. Den Oberbefehl über die Armee führte ein öſterreichiſcher General, ein Prinz von Hildburghauſen. Franzöſiſcher Seits hatte

man bei der Vereinigung von Soubise's Corps mit der Reichsarmee die besondre Absicht, die Soldaten und Offiziere der letzteren an das Zusammenleben mit den Franzosen zu gewöhnen, damit aus solcher Gewöhnung allmählig ein Band und aus der Unterordnung der rohen Deutschen unter die Bildung und Politur der Franzosen, wie man dies wenigstens erwartete, allmählig ein nicht zu verachtender Beitrag zur Vormundschaft Frankreichs über Deutschland hervorgehe. Die also verbündete Armee hatte bereits Erfurt besetzt und ließ einen unmittelbaren Angriff auf Sachsen, zur Befreiung dieses Landes von den Preußen, befürchten. Gegen sie hatte sich Friedrich aufgemacht, während der Herzog von Bevern den Oesterreichern gegenüber stehen blieb.

Friedrich war aber noch auf dem Marsche begriffen, als ihn schon die Kunde neuen Unheils ereilte. Bevern hatte bei Görlitz, am Neisseflusse, ein Lager von vortheilhafter Beschaffenheit eingenommen; Winterfeldt, den ihm der König eigentlich als Rathgeber beigesellt und auf den er ein größeres Vertrauen setzte, als auf den Herzog, hatte einen vorgeschobenen Posten jenseit der Neisse, bei dem Dorfe Moys, unter seinen besondern Befehl genommen. Die Oesterreicher standen ihnen unthätig gegenüber, indem weder Daun noch der Prinz von Lothringen einen Angriff wagte, bis Kaunitz in ihr Lager kam, mit den Heerführern ernstere Maßregeln zur Bekämpfung der Preußen zu verabreden. Dem Kanzler des Staates ein glänzendes Exempel von dem Muthe und der Sieghaftigkeit der österreichischen Truppen vorzuführen, ordnete man, am 7. September, einen Angriff auf jenen preußischen Posten bei Moys mit überlegenen Kräften an. Winterfeldt befand sich gerade in dem Augenblicke in Geschäften bei dem Herzoge von Bevern; sowie er das Schießen hörte, eilte er mit neuen Schaaren auf den Kampfplatz, dem Feinde die schon errungenen Vortheile streitig zu machen, fiel aber, von einer Kugel durch die Brust geschossen. Der Sieg, den die Oesterreicher erfochten, war an sich nicht von Bedeutung, aber um so trauriger war Winterfeldts Tod. „Ich werde Mittel wider die Menge meiner Feinde finden, so rief

Friedrich ſchmerzergriffen aus, als man ihm die Nachricht brachte, aber ich werde wenige Winterfeldte wieder bekommen!" Und nicht genug mit dieſem Verluſte! Der Herzog von Bevern fürchtete, nunmehr durch die Oeſterreicher von Schleſien abgeſchnitten zu werden. Er zog ſich nach Schleſien, und die öſterreichiſche Armee ihm nach; ſtatt aber ſeine Macht zur Deckung der ſchleſiſchen Grenze zu concentriren, ſchwächte Bevern ſie durch die Abſendung beſondrer Corps, die die Grenzfeſtungen verſtärken ſollten, wich dann vor den Oeſterreichern immer mehr gen Norden, ging über die Oder, rückte nach Breslau und überſchritt erſt hier wieder den Fluß, um ſich hinter der Lohe zu lagern. Ihm gegenüber lagerten ſich die Oeſterreicher, die ſolchergeſtalt in das Herz Schleſiens hineingezogen waren, bei Liſſa.

Und noch andre ſchlimme Nachrichten folgten. Erſt die von dem Abſchluſſe der Convention von Kloſter Zeven, dann die von dem Einrücken der Ruſſen und der Schweden in die preußiſchen Staaten. Die verworrenen Intriguen des ruſſiſchen Hofes hatten die Inſtandſetzung und den Marſch der ruſſiſchen Armee bis gegen die Mitte des Sommers hingehalten; endlich aber, auf wiederholtes Andringen und Geldſendungen von Seiten Oeſterreichs, hatte ſie ſich doch, 100,000 Mann ſtark und unter dem Oberbefehl des Feldmarſchalls Apraxin, in Bewegung geſetzt. In Preußen ſtand ihr nur ein ſehr kleines Corps, unter dem Feldmarſchall Lehwald, gegenüber. Die Ruſſen bemächtigten ſich Memels und drangen bis gegen den Pregelfluß vor, alle Gräuel und Frevel uncivilisirter Kriegshorden ausübend, und zwar in einem Maße, daß der Befehlshaber eines bei ihnen befindlichen ſächſiſchen Hülfscorps, nachdem ſeine Beſchwerden darüber vergeblich waren, es mit ſeiner Ehre unverträglich hielt, länger an ſolchem Kriege Theil zu nehmen. Der Feldmarſchall Lehwald fürchtete, daß Königsberg und mit dieſer Stadt ſeine Magazine in die Hände der Ruſſen fallen möchten; er entſchloß ſich, ſie mit ſeiner kleinen Macht, die zwar nur etwa ein Viertel der ihrigen betrug, anzugreifen. Am 30. Auguſt kam es bei Groß-Jägerndorf zur Schlacht. Faſt hätte

der preußiſche Feldherr der Disciplin, dem Muthe und der Beharrlichkeit ſeiner Truppen nicht zu viel zugetraut; die erſten Angriffe hatten den glücklichſten Erfolg, aber mehrere Fehler in der Dispoſition und zufällige Umſtände brachten die Preußen dennoch zum Weichen. Obwohl ihr Verluſt nur die Hälfte deſſen betrug, den die Ruſſen erlitten, mußten ſie ſich doch vom Schlachtfelde zurückziehen, und die preußiſche Provinz ſchien nunmehr den Ruſſen völlig offen zu ſtehen.

Die Schweden waren ebenſo langſam auf dem Kriegsſchauplatze erſchienen. Als endlich eine ſchwediſche Armee in Stralſund angelangt war, fand ſie aber, bei den ebenfalls geringen Streitkräften, die ihr in Pommern gegenüberſtanden, bequeme Gelegenheit, Anclam, Demmin und die Peenemünder Schanze wegzunehmen. Die Schweden machten Streifzüge nach der Ukermark und ſchienen ſelbſt Berlin zu bedrohen.

Friedrich war gegen die verbündete Armée der Franzoſen unter Soubiſe und der Reichstruppen unter dem Prinzen von Hildburghauſen vorgerückt. Nachdem er eine Reihe vorgeſchobener Corps, die ſich bis Sachſen hin erſtreckten, in glücklichen Gefechten zurückgedrängt hatte, war er bis Erfurt gekommen. Soviel ſtärker auch die Gegner waren, als die kleine Armee, die er mit ſich führte, ſo wagten ſie ihm doch nicht Stand zu halten; ſie überließen ihm Erfurt, dann auch Gotha und ſahen ſich bald bis nach Eiſenach zurückgedrängt. Weitere Erfolge aber konnte Friedrich ihnen nicht abgewinnen, da er ſeine Armee gleichzeitig durch mehrere Entſendungen zu ſchwächen genöthigt ward, namentlich durch die Entſendung eines Corps unter dem Prinzen Ferdinand von Braunſchweig, der den Befehl erhalten hatte, Magdeburg gegen Angriffe von Richelieu's Seite zu decken. Richelieu nemlich war jetzt ins Halberſtädtiſche vorgerückt, das Fürſtenthum auf unerhörte Weiſe brandſchatzend, und bedrohte Magdeburg, die wichtigſte Feſtung des ganzen preußiſchen Staates. So blieb Friedrich mit dem Hauptcorps ſeiner kleinen Armee in Erfurt, während er den General von Seydlitz mit der Reiterei Gotha beſetzen ließ. Auf dieſen Umſtand, daß Gotha ungenügend beſetzt war, bauten die Geg-

ner einen Plan zu einem sieghaften Unternehmen. Sie rückten mit großer Uebermacht gegen Gotha vor; Seydlitz jedoch, der sich schon an dem Tage von Kollin durch ritterliche Kühnheit ausgezeichnet hatte, war nicht Willens, ihnen das Spiel ohne Noth gewonnen zu geben. Er zog sich aus Gotha zurück und stellte seine Reiter hinter der Stadt in langen Linien auf, so daß sie von Weitem den Anschein einer bedeutenden Truppenmacht hatten; einige Schwadronen Husaren, die er absitzen ließ, vertraten dabei die Rolle des Fußvolkes. Ein preußischer Soldat kam dann in der Rolle eines Ueberläufers nach der Stadt und meldete den Feinden, Friedrich selbst sei mit seiner Armee im Anmarsch. Sofort traf man einige Vorkehrungen, ihm entgegenzutreten; aber Seydlitz ließ seine Linien sich vorwärts bewegen, ein Trupp Dragoner und Husaren sprengte auf die Feinde los und diese zogen sich eilig zurück. Eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Feinden fiel in die Hände der tapfern preußischen Reiter, selbst Soubise entkam nur mit Noth der Gefangenschaft; an den verwunderlichen Toilettengegenständen, die die Preußen in großer Masse unter dem Gepäck der französischen Offiziere erbeuteten, fanden sie tausendfältige Gelegenheit zu Scherz und Ergötzen. Der Tag von Gotha war an sich natürlich von keinem sonderlichen Einfluß für Friedrichs Angelegenheiten; aber der glückliche Erfolg des kecken Unternehmens ließ doch unter die preußischen Soldaten wieder das alte Selbstvertrauen und die alte Sicherheit zurückkehren. Friedrich sagt über das Unternehmen in seiner Geschichte des siebenjährigen Krieges: „Jeder andre Offizier, als Herr v. Seydlitz, würde sich Glück gewünscht haben, aus einer so großen Verlegenheit ohne Verlust herauszukommen; Herr v. Seydlitz aber würde mit sich selbst unzufrieden gewesen sein, wenn er ohne Vortheil herausgekommen wäre."

An diesen ersten freundlichen Glücksschein, der den preußischen Waffen seit dem Tage von Kollin wieder lächelte, knüpften sich bald auch noch andre erfreuliche Ereignisse. Die Russen hatten ihren Sieg über die Armee des Feldmarschalls Lehwald nicht weiter benutzt; im Gegentheil waren sie bald, mit fast

räthſelhafter Eile, nach Rußland zurückgegangen, ihren Weg freilich aufs Neue durch Brand, Raub, Mord, Plünderungen und alle möglichen Gräuel bezeichnend. Die verworrenen Kabalen am ruſſiſchen Hofe waren der Grund dieſes, noch immer nicht ganz aufgeklärten Rückzuges geweſen; man ſagt, daß man während einer ſchweren Krankheit der Kaiſerin Eliſabeth, in der man auf ihren Tod rechnete, eine Verſchwörung gegen den preußiſch geſinnten Großfürſten und im Intereſſe ſeiner Gemahlin Katharina beabſichtigt und dazu der Anweſenheit der Armee bedurft habe. — In Pommern fanden die Schweden unerwarteten Widerſtand an der Landwehr, ſogenannten Landmilizen, die die Einwohner aus eignem patriotiſchem Antriebe ſtellten, — eine Erſcheinung, die in dem Zeitalter der ſtehenden Heere auf alle Anerkennung Anſpruch hat und die bald auch in der Mark Brandenburg und im Magdeburgiſchen ins Leben trat. Dann berief Friedrich, überzeugt, daß es ihm überhaupt unmöglich fallen werde, Preußen gegen einen ernſtlich gemeinten Angriff von Seiten der Ruſſen zu behaupten, das Corps des Feldmarſchalls Lehwald nach Pommern, und nun ſahen ſich die Schweden bald auf Stralſund zurückgedrängt. — Richelieu's Fortſchritten ward auf eine andre Weiſe Einhalt gethan. Richelieu gehörte nicht zur Partei der Pompadour; er hatte ſich vielmehr und auch nicht ohne Erfolg bemüht, ſich bei ſeinem elenden Monarchen durch Gelegenheitmacherei ebenfalls in Gunſt zu ſetzen. So war ihm auch an den kriegeriſchen Plänen der Marquiſe wenig gelegen, und er benutzte den Krieg nur, den eignen Beutel zu füllen; im Uebrigen war er ein Muſterbild damaliger franzöſiſcher Ritterlichkeit und Eleganz und feinen Worten wohl zugänglich. Friedrich benutzte das, ſchrieb ihm ſchmeichelhafte Briefe, füllte ſeine Hände reichlich mit Gold, und der Herzog fand ſich in der That bewogen, den Krieg mäßiger zu führen, in dem von ihm beſetzten Landſtriche Preußens minder gewaltthätig zu verfahren und vor der Hand keine neuen Unternehmungen vorzubereiten. — Wieder auf andre Manier wurde ein andrer Feind in ſeine Grenzen zurückgewieſen. Der Reichshofrath in Regensburg, jener klugen Andeutung folgend,

daß man Friedrich nicht eher in Bann und Acht thun möge, als bis er geſchlagen ſei, hatte jetzt den Beſchluß dazu gefaßt. Am 16. Oktober erſchien der Hofgerichtsadvokat April in der Wohnung des preußiſchen Geſandten am Reichstage, Freiherrn v. Plotho, dieſem die übliche Vorladung zum Empfang der Achtserklärung für ſeinen Herrn zu überreichen. Der Geſandte faßte ſich kurz und warf den Advokaten, ſtatt das Papier in Empfang zu nehmen, zum Zimmer hinaus. Bald ſtellten ſich dann die Verhältniſſe ſo, daß der Reichshofrath eine Wiederaufnahme des Beſchluſſes nicht wagen mochte. Man hat neuerlich das Benehmen des Geſandten, ſeine undeutſche und handgreifliche Nichtachtung eines Reichsbeſchluſſes bitter getadelt; — als ob bei ſo ausgeſprochen feindlichem Verhältniſſe das kürzeſte und deutlichſte Verfahren hier nicht das beſte geweſen wäre!

Doch bereitete ſich gleichzeitig auch neue Gefahr. Friedrich erhielt die Nachricht, daß von demjenigen Theile der öſterreichiſchen Armee, der in der Lauſitz ſtand, ein Einfall in die Mark Brandenburg bereitet werde. Dem zuvorzukommen, ſah er ſich genöthigt, Erfurt wieder zu verlaſſen und ſich, zur Deckung der Mark, nach Sachſen zurückzuziehen. Er begab ſich nach Torgau. Inzwiſchen war ein Corps ungriſcher Huſaren, unter dem General Haddik, bereits auf dem Wege nach Berlin. Prinz Moritz von Deſſau erhielt den Auftrag, mit einem beſondern Corps der preußiſchen Armee zum Schutze Berlins aufzubrechen; Haddik aber war ihm um einen Tag zuvorgekommen. Der Hof war nach Spandau geflüchtet. Haddik, ſchon beſorgt vor dem Anmarſche des Prinzen von Deſſau, ließ ſich in der Eile von der Bürgerſchaft eine Contribution von 200,000 Thalern auszahlen und wich dann in der Frühe des nächſten Morgens wieder zurück. So ging auch dieſe Gefahr ohne ſonderliche Noth wieder vorüber.

Friedrich gedachte nunmehr, da der Herbſt ſich bereits ſeinem Ende zuneigte und zu erwarten war, daß die Franzoſen und die Reichsvölker in ihren bisherigen Stellungen Winterquartiere beziehen würden, nach Schleſien zu gehen und dort, mit Bevern vereint, einen Schlag gegen die öſterreichiſche Haupt-

macht auszuführen. Aber plötzlich kamen wieder andre Nachrichten. Der Rückzug der preußischen Armee aus Thüringen hatte Soubise und Hildburghausen, denen Richelieu noch ein besondres Hülfscorps zugesandt, veranlaßt, gegen Sachsen vorzudringen. Hier hofften sie ihre Winterquartiere nehmen zu können; sie hatten die Saale überschritten, ihre vordersten Corps waren schon bis in die Nähe von Leipzig gekommen. Friedrich mußte sich nun zunächst ihnen aufs Neue entgegenwerfen. Schnell zog er alle Abtheilungen seiner Armee, über die er für den Augenblick irgend verfügen konnte, zusammen und drängte die Gegner wieder bis zur Saale zurück. Sie suchten sich jenseit des Stromes sicher zu stellen. Bei Weissenfels kam es zu einem nicht unbedeutenden Gefecht, Friedrich nahm den Ort ein, doch setzten die Feinde die Brücke in Brand, so daß er ihnen nicht zu folgen vermochte. Bei Merseburg und Halle fand man die Brücken durch die hinübergezogenen Gegner ebenfalls abgebrochen. Während die Preußen die Brücken wiederherstellten, bezogen die Gegner einige Meilen jenseit der Saale, bei Mücheln, ein Lager. Friedrich rückte ihnen nach und fand die Stellung, die die Feinde eingenommen hatten, wenig gesichert; seine Husaren fanden Gelegenheit, keck in das Lager einzubrechen und von dort Pferde und selbst Soldaten aus den Zelten zu entführen. Er beschloß für den nächsten Tag den Angriff. Als er aber am folgenden Morgen, dem 4. November, vorrückte, hatten die Feinde ihre schlechte Stellung verlassen und sich äußerst vortheilhaft, auf einem Höhenzuge und durch Gräben, Seen und Gehölze gedeckt, aufgestellt. Jetzt wäre ein Angriff auf die Gegner, bei Friedrichs geringer Macht, wahre Tollkühnheit gewesen; er wandte sich wieder rückwärts und bezog bei dem Dorfe Roßbach ein Lager, erwartend, daß die Feinde ihre Stellung wieder verlassen und ihm bessere Gelegenheit zur Anknüpfung eines Gefechtes geben würden. Bei den Franzosen war unendlicher Jubel ob der Flucht des Preußenkönigs, wie sie seine rückgängige Bewegung deuten zu müssen meinten. Schmetternder Trompetenklang, Trommel- und Pfeifenschall tönte laut von den Anhöhen herab, als ob man einen schon

gewonnenen Sieg zu feiern habe; aber die Preußen ertrugen kaltblütig den allzufrühen Hohn der Feinde, fest darauf rechnend, daß die Stunde kommen werde, Rechenschaft für solchen Schimpf zu fordern.

Friedrichs Armee zählte nicht völlig 22000 Mann, während die der Verbündeten, die ihm gegenüberstand, fast das Dreifache seiner Macht, 64000 Mann, ausmachte. Doch wurde dies Mißverhältniß — wie das der Stellung, in welcher sich Friedrich während des gesammten Krieges seinen Feinden gegenüber befand — dadurch einigermaßen ausgeglichen, daß es jenen an Einheit und Zuverlässigkeit fehlte. Zwischen den beiden Oberanführern der verbündeten Armee, dem Prinzen von Soubise und dem Prinzen von Hildburghausen, fand wenig persönliche Uebereinstimmung statt, und um so weniger, als sie zugleich von den verschiedenartigen Vorschriften des französischen und des österreichischen Kabinets abhängig waren. Zwischen den Soldaten beider Nationen, den französischen und denen des deutschen Reiches, hatte sich auch kein sonderliches Einverständniß bilden wollen, und die Absicht des Kabinets von Versailles, gerade dadurch eine größere Hinneigung der Deutschen zu Frankreich zu veranlassen, war von wenig günstigem Erfolge begleitet gewesen. Die Franzosen spotteten der Buntschäckigkeit des Reichsheeres, und die Deutschen konnten zu der schauspielermäßigen Ausrüstung der Franzosen, zu all dem Gepäck und den Putzstücken, die diese mit sich führten, auch kein sonderliches Zutrauen gewinnen. Jetzt hatten die französischen Offiziere, die da meinten, der „Markgraf von Brandenburg" müsse es sich zu einer Ehre schätzen, daß man ihm „une espèce de guerre" vormache, nur die eine Sorge, daß ihnen dieser Markgraf nicht gar entrinnen möge. Friedrichs Siege kannten sie bis dahin nur dem Namen nach.

Der Morgen des 5. November brach an. Friedrich erfuhr durch ausgeschickte Patrouillen, daß die feindliche Armee aufgebrochen sei und sein Lager im weiten Bogen umgehe. Er verharrte ruhig in seiner Stellung, ließ jedoch fortwährend Berichte über den Marsch des Feindes einziehen; es konnte ihre Absicht

sein, ihn von der Saale abzuschneiden oder auch einen Punkt des Angriffes auf ihn in seiner gegenwärtigen Stellung zu suchen. Er hatte für Alles seine Entschlüsse gefaßt und blieb völlig still. So kam der Mittag heran; die Feinde waren entzückt, daß er ihnen so wohlfeilen Kaufes in die Falle gehe. Jetzt ward ernstlich zwischen Soubise und Hildburghausen überlegt, ob man die Preußen sofort anzugreifen, oder ob man sich durch fortgesetzten Marsch noch günstiger gegen sie zu stellen habe. Hildburghausen bestand gegen die Meinung des französischen Prinzen auf schleunigen Angriff, obgleich die Terrainverhältnisse Friedrich sofort zu einer günstigen Aufstellung seiner Truppen Gelegenheit geben konnten; einige sächsische Offiziere, die bei der Armee waren und die nichts mehr wünschten, als die preußische Macht unterdrückt zu sehen, um dadurch Sachsen zu retten, hatten bei ihm darauf gedrungen. Sowie aber Friedrich die Absicht der Feinde durchschaut hatte, gab er seine Befehle zur Aufstellung der Truppen. Das Lager verschwand rasch, daß die französischen Offiziere es bewundernd die Verwandlung einer Operndekoration nannten; dann rückten die Soldaten seitwärts zum Dorfe hinaus, die Reiterei unter Seydlitz hinter einer Hügelreihe, die sich dem Marsche der Feinde vorschob, die Infanterie zum Theil durch eine sumpfige Niederung gedeckt. Auf jenen Hügeln wurden die preußischen Kanonen aufgefahren und begannen ihr Feuer sehr wirksam gegen die feindlichen Kanonen, die im Grunde standen. Inzwischen rückten die Feinde im schnellen Marsche immer näher heran. Seydlitz hatte ihre Flanke ungesehen bereits umgangen; plötzlich hält er mit seiner Reiterei auf der Höhe und stürmt im glücklichsten Momente der feindlichen Reiterei entgegen. Vergebens sucht diese ihre Reihen aufzurollen, vergebens suchen einige österreichische Kavallerie-Regimenter Stand zu halten. Bald flieht Alles in äußerster Verwirrung, Viele werden gefangen, die Meisten suchen das Weite, ohne den Kampfplatz wieder zu betreten. Indeß ist auch der linke Flügel von Friedrichs Armee sammt dem Geschütz den Feinden näher gerückt. Gegen den raschen Angriff sucht auch die feindliche Infanterie vergebens sich in

Linien zu ordnen; bedrängt preſſen ihre Schaaren ſich aufeinander, furchtbar wüthet Gewehr- und Kanonenfeuer in ihren dichten Maſſen, nun greift auch Seydlitz, von der Verfolgung der Reiter zurückkehrend, ſie im Rücken an, und bald ſtäubt auch hier Alles in wirrer Flucht auseinander. Die frühe Dunkelheit hemmt das Verfolgen. In den nächſten Tagen wurde dann zur Verfolgung der Flüchtigen geſchritten und noch ganze Schaaren Verſprengter fielen in die Hände der Sieger. Alle Zucht und Ordnung hatte ſich in der Armee der Verbündeten aufgelöſt; ſie bezeichneten den Weg, den ſie ſich zu retten nahmen, allenthalben durch Raub und Plünderung; dafür aber rotteten ſich die Bauern des Landes zuſammen und übten ernſtliche Rache. Viele der Franzoſen wagten erſt am Rhein wieder aufzuathmen.

Von der preußiſchen Infanterie waren am Tage bei Roßbach nur ſieben Bataillone im Kampfe geweſen; zehn andre, hinter jenen Sümpfen ſtehend, waren gar nicht ins Gefecht gekommen. Die Armee zählte an Getödteten nur 165, an Verwundeten nur 376 Mann, während von den Feinden 600 bis 700 getödtet, mehr als 2000 verwundet, mehr als 5000 gefangen waren; 67 Geſchütze, 7 Fahnen, 15 Standarten und vieles Gepäck war erbeutet worden. Friedrich hatte der Armee noch am Abende der Schlacht feierlich Dank geſagt. Seydlitz, ehrenvoll verwundet, wurde auf dem Schlachtfelde vom jüngſten Generalmajor zum Generallieutenant und zum Ritter des ſchwarzen Adler-Ordens erhoben.

Die Erfolge des raſchen und glänzenden Sieges waren überaus erfreulich. Mit einem Schlage hatte Friedrich ſich dadurch von den Feinden, die ſein Reich im Weſten angriffen, befreit; denn während Soubiſe's Armee und die der Reichsvölker in zerſtreuter Flucht entflohen und vor der Hand durchaus kein neues Unternehmen von ihrer Seite zu befürchten war, fand auch Richelieu es angemeſſen, das Lager, das er im Halberſtädtſchen bezogen, zu verlaſſen und ſich wieder nach Hannover zurückzuziehen. Aber noch bedeutender waren die moraliſchen

Folgen des Sieges. Friedrichs Armee ſelbſt war nun zu jeglichem Wagſtück entſchloſſen: man hatte es erfahren, daß der Sieg ſich gelegentlich wohl einmal auf die Seite der Gegner wenden könne, aber man fühlte es jetzt, daß Friedrich die Seinen auch aus der mißlichſten Lage ehrenvoll hinauszuziehen wiſſe. Und aller Orten flammte jetzt die Begeiſterung für den preußiſchen Helden empor. Vor der Schlacht von Kollin ſtand er furchtbarer da, aber der Bewunderung war eine gewiſſe bange Scheu beigemiſcht; es war, als ob eine fremde, eine faſt dämoniſche Macht ihn ſtets nur von Siegen zu Siegen führen müſſe. Jetzt ſah man ihn gleich andern Erdenkindern, und mehr als die meiſten derſelben, in tauſendfache Bedrängniſſe verflochten, und dennoch unverzagt und dennoch der überlegenen Macht muthig und ſiegeskühn entgegentretend. Dazu kam der alte Nationalhaß gegen die Franzoſen, denen man die ſchmachvolle Niederlage und die ſchmachvollere Flucht von Herzen gönnte. Dies Gefühl theilten auch Friedrichs Gegner, ja ſelbſt unter den Truppen der Reichsarmee fehlte es nicht an Vielen, die ebenſo dachten. Erzählt man doch, daß in der Schlacht ſelbſt ein öſterreichiſcher Küraſſier mit geſchwungenem Degen einen Franzoſen aus den Händen eines preußiſchen Reiters retten wollte, daß er aber lachend davon geſprengt ſei, als jener ihm zurief: „Bruder Deutſcher, laß mir den Franzoſen!“ Die Begeiſterung für Friedrichs Heldenthum und die Kräftigung des geſammten Nationalbewußtſeins, welches er den Deutſchen ſchaffte, machte ſich jetzt in friſchen kräftigen Liedern Luft, die im Munde des Volkes klangen, die von Ort zu Ort widertönten und noch heutiges Tages nicht ganz verhallt ſind. Mit Jubel und Feſtesfreude begrüßte man fortan jegliche Nachricht von den ſieghaften Thaten der preußiſchen Armee. Seidene Bänder, ſogenannte „Vivatsbänder“, mit Reimverſen, Bildern und bedeutungsvollen Chiffern bedruckt, wurden bei ſolchen Feſtlichkeiten vertheilt und von den Männern gleich Ordensbändern im Knopfloch, von den Frauen als beliebiger Schmuck getragen. Eine heſſiſche Prinzeſſin ſtiftete ſogar einen eignen Orden in Geſtalt eines ſolchen Bandes. Es war roth und mit Sternen beſät, oben mit

Friedrichs Namenszug und einer Krone, mit andern Sinnbildern und Inſchriften verſehen, namentlich mit den Worten:

Soit en paix, soit en guerre,
C'est le plus grand roi de la terre.

Der Orden ward in ganz Deutſchland, ſogar in Wien getragen. Die Damen zierten damit den Kopfſchmuck oder hefteten ihn als Schleife vor die linke Bruſt, die Herren führten ihn im Knopfloch oder am Degengefäß. — Es lag aber in der Natur der Sache, daß ſo allgemeiner Enthuſiasmus diejenigen auf Bitterſte kränkte, die ihrer Feindſchaft gegen Friedrich nicht entſagen konnten. Die Kurfürſtin von Sachſen, die in Dresden fortwährend gegen Friedrichs Intereſſe geſchäftig war, hatte eines Abends, nachdem die Nachricht von der Roßbacher Schlacht angekommen war, ihren Hofſtaat im tiefſten Gram entlaſſen; am nächſten Morgen fand man ſie todt in ihrem Bette.

Doch nicht bloß in Deutſchland, auch im Auslande zeigte ſich ähnliche Begeiſterung für Friedrich. Selbſt in Frankreich, wo das Volk jubelte, daß die verhaßte, wenn auch übermächtige Hofpartei durch die Niederlage des Prinzen von Soubiſe in ſo gar übelm Lichte erſcheinen mußte, und wo Alles entzückt war über die ehrenvolle und gütige Weiſe, mit welcher Friedrich die gefangenen und verwundeten franzöſiſchen Offiziere aufgenommen hatte. Jeder wiederholte hier das Wort, das Friedrich zu dieſen Offizieren geſagt hatte: „Ich kann mich nicht daran gewöhnen, Sie als meine Feinde zu betrachten!“ In den Geſellſchaften, auf den Spaziergängen, in den Schauſpiel- und Kaffeehäuſern von Paris durfte geraume Zeit kein andres Intereſſe als das preußiſche laut werden. Den Prinzen von Soubiſe nannte man ſpöttiſcher Weiſe nur: den Prinzen von „Sottiſe“.

Noch lauter und zugleich erfolgreicher zeigte ſich der Enthuſiasmus für Friedrich in England. Das geſammte engliſche Volk erwies ihm eine unbegrenzte Verehrung; auf den Straßen ward ſein Bild überall zum Verkaufe ausgeboten; ſeine Siege wurden durch allgemeine Illuminationen gefeiert. Die Kriegführung des Herzogs von Cumberland und die ſchmachvolle Con-

vention von Kloſter Zeven, die das hannöverſche Land den räuberiſchen Erpreſſungen Richelieu's völlig preisgab, hatten hier ſchon die gerechteſte Entrüſtung hervorgebracht. Als der Herzog zurückkehrte, empfing ihn der König, ſein Vater, öffentlich mit den Worten: „Hier iſt mein Sohn, der mich zu Grunde gerichtet und ſich ſelbſt beſchimpft hat.“ Der Herzog legte ſeine Befehlshaberſtelle über die ihm untergebene Armee nieder und trat ganz von dem Schauplatze der öffentlichen Thätigkeit ab. William Pitt, nachheriger Herzog von Chatham, einer der größten Staatsmänner Englands, trat jetzt an die Spitze des Miniſteriums; früher gegen einen Landkrieg eingenommen, überzeugte er ſich jetzt, wie es nunmehr Englands eigne Pflicht ſei, Friedrichs Kampf gegen ſeine Feinde nachdrücklichſt zu unterſtützen. So ward zunächſt die Beſtätigung der Convention von Kloſter Zeven, die übrigens auch von franzöſiſcher Seite nicht erfolgt war, verweigert; dann bemühte man ſich, einen andern, tüchtigeren Anführer für die hannöverſche Armee (welche nicht in hannöverſchem, ſondern in engliſchem Solde ſtand) und für die Truppen der verbündeten deutſchen Fürſten zu gewinnen. Man wandte ſich an Friedrich, für dies Amt einen ſeiner ausgezeichneten Generale herzugeben, und Friedrich ſandte den Engländern auf dies Begehren den Herzog Ferdinand von Braunſchweig. So war auch für die ferneren Angriffe Frankreichs gegen die preußiſchen Länder ein ſchirmendes Bollwerk gewonnen.

Bei alle dem ſah aber Friedrich ſehr wohl ein, daß der Sieg von Roßbach nur erſt als der Anfang zu einer günſtigeren Ordnung ſeiner Angelegenheiten gelten könne und daß noch ungleich Wichtigeres und Schwereres zu thun übrig blieb. Noch ſtand die öſterreichiſche Hauptmacht im Herzen Schleſiens, vor Breslau, und die Lage des Herzogs von Bevern, der zwar bis dahin ausgehalten, aber auch keinen Angriff gewagt hatte, mußte von Tage zu Tage ſchwieriger werden. Ein beſondres öſterreichiſches Corps hielt die Feſtung Schweidnitz belagert, ein drittes ſtand in der Lauſitz. So brach Friedrich nach kurzer Raſt mit ſeinen ſiegesbegeiſterten Truppen auf, nunmehr auch die Oeſterreicher zu bekämpfen und Bevern zu Hülfe zu eilen. Eine

geringe Besatzung blieb zum Schutze Sachsens zurück; ein andres, ebenfalls nur kleines Corps, unter dem Feldmarschall Keith, machte einen Einfall in Böhmen, um durch dieses Manoeuvre die Oesterreicher aus der Lausitz herauszulocken und für Friedrich auf seinem Marsche nach Schlesien freien Weg zu bereiten. Keith's Expedition gelang auch aufs Vollkommenste; er nahm den Oesterreichern beträchtliche Magazine weg, trieb Vorräthe aller Art zusammen, schrieb Kriegssteuern aus und machte Miene, sich Prags bemächtigen zu wollen. Die lausitzisch-österreichische Armee rückte in größter Hast zur Deckung der Hauptstadt heran, und Keith, der freilich viel zu schwach war, um sich mit ihr einzulassen, zog sich unverletzt und mit Beute beladen aus Böhmen zurück.

Friedrich aber empfing, als er kaum in Görlitz eingetroffen war, eine sehr unwillkommene Nachricht aus Schlesien. Schweidnitz, seit dem 27. Oktober belagert, war am 11. November heftig bestürmt worden; die Oesterreicher hatten einige Vortheile errungen und der preußische Commandant hatte in der ersten Bestürzung sich und die ganze Besatzung zu Kriegsgefangenen ergeben. Bald folgten noch schlimmere Nachrichten. Der Herzog von Bevern war am 22. November von der gesammten österreichischen Macht unter Daun und dem Prinzen von Lothringen angegriffen worden; die letzteren hatten die Mängel und Nachlässigkeiten, welche der Herzog sich in seiner Stellung zu Schulden kommen lassen, und ihre Uebermacht vortrefflich benutzt; wie tapfer auch die einzelnen Corps der Preußen fochten, wie empfindliche Verluste sie auch den Oesterreichern beibrachten — 18000 Mann von den letzteren wurden dienstunfähig gemacht — dennoch hatten sie am Ende unterliegen müssen. Bevern ging über die Oder, indem er einen Theil seiner flüchtigen Armee in Breslau warf. Er selbst ritt noch in der Nacht nach der Schlacht, nur von einem Reitknecht begleitet, den feindlichen Posten entgegen, wie er sagte: um zu recognosciren. Der Reitknecht rief ihm zu, es seien Panduren in der Nähe. „Was verstehst Du davon?" antwortete der Herzog ärgerlich, ohne sich aufhalten zu lassen, aber in wenig Augenblicken war er

gefangen *). Es war ohne Zweifel ſeine Abſicht, ſich gefangen nehmen zu laſſen, um dadurch den herben Vorwürfen, die er von Friedrich zu erwarten hatte, zu entgehen. Aber nun war die ihm anvertraute Armee völlig ohne Haupt. Die Oeſterreicher rückten vor Breslau, und ehe noch ein Kanonenſchuß gelöſt war, verlangte ſchon der Commandant des Bevern'ſchen Corps, welches die Beſatzung bildete, zu kapituliren. Er erhielt freien Abzug, und die Oeſterreicher zogen in Breslau ein. Muthlos eilten nun die Reſte der Bevern'ſchen Armee das rechte Oderufer hinab; ihre Reihen lichteten ſich täglich mehr, viele Soldaten entflohen auf dem Marſche. In Breslau machte ſich jetzt, indem Friedrichs Geſtirn zu erlöſchen ſchien, das öſterreichiſche Intereſſe geltend. Eine beträchtliche Anzahl von Beamten huldigte der Kaiſerin. Der Fürſtbiſchof, Graf Schaffgotſch, der allein durch Friedrichs Einfluß und Andringen auf dieſe Stelle erhoben war, ſprach von ſeinem königlichen Wohlthäter in ſchmachvollen Worten und trat den Orden des preußiſchen ſchwarzen Adlers mit Füßen.

So ſchien bereits Alles in Schleſien verloren. Aber Friedrich verzagte nicht; nur der eigne Untergang konnte ihn hindern, das Verlorne wiederzugewinnen. Er rückte in Eilmärſchen gegen Breslau vor. Schon am 28. November kam er in Parchwitz, an der Katzbach, an; jenſeit des Fluſſes ließ er ſeine Truppen ein Lager beziehen, um ihnen vor dem Schlage, der nun bald geſchehen mußte, einige Erholung zu gönnen und um die Trümmer der Bevern'ſchen Armee an ſich zu ziehen. Zieten, der bei Breslau vergebens mit aller Tapferkeit gefochten hatte, führte ihm die letzteren zu. Mit ihnen belief ſich Friedrichs ganze Armee jetzt auf nicht mehr als 32000 Mann, während die vereinigte Macht der Oeſterreicher 80 bis 90,000 Mann, alſo faſt wiederum das Dreifache, betrug. Das Mißverhältniß wurde um ſo bedenklicher, als die Oeſterreicher ſeit dem Tage von Kollin durch eine Reihe von Siegen und andere glückliche

*) Nach dem Bericht des Reitknechtes, Tillack, der ſpäter Oelmüller bei dem Großvater des Verfaſſers war.

Ereigniſſe gekräftigt und gehoben, die Hälfte der preußiſchen Armee dagegen durch die letzten Niederlagen aufs Tiefſte entmuthigt war. Friedrich vertraute indeß der fröhlichen Zuverſicht, welche die andre Hälfte ſeiner Armee aus den Feldern von Roßbach mitgebracht hatte; und nicht umſonſt. Der kühne Siegesmuth, der unter dieſen Soldaten herrſchte, theilte ſich in kurzer Friſt auch ihren Brüdern mit; die Erinnerung an alle früheren Siege tauchte wieder lebendig empor; mannigfache Zerſtreuung, Becherklang und wohlbeſetzte Tafeln, wofür Friedrich angelegentlich ſorgte, thaten ein Uebriges, und bald war alle Spur von bedrückter Stimmung verſchwunden. Die Einen ſehnten ſich nur, den Tag von Roßbach zu erneuern, die Andern, den Tag von Breslau vergeſſen zu machen.

Als nunmehr der fortgeſetzte Marſch gegen die Oeſterreicher beſchloſſen und angeordnet war, berief Friedrich die Generale und Stabsoffiziere ſeiner Armee zuſammen und ſprach zu ihnen alſo: „Meine Herren! Sie wiſſen, daß es dem Prinzen von Lothringen gelungen iſt, Schweidnitz zu erobern, den Herzog von Bevern zu ſchlagen und ſich zum Meiſter von Breslau zu machen, während ich gezwungen war, den Fortſchritten der Franzoſen und Reichsvölker Einhalt zu thun. Ein Theil von Schleſien, meine Hauptſtadt und die Kriegsbedürfniſſe, welche darin befindlich waren, ſind verloren gegangen; meine Widerwärtigkeiten würden aufs Höchſte geſtiegen ſein, ſetzte ich nicht ein unbegrenztes Vertrauen in den Muth, die Standhaftigkeit, die Vaterlandsliebe, die Sie bei ſo vielen Gelegenheiten bewieſen haben. Ich erkenne die Dienſte, die Sie mir und dem Vaterlande geleiſtet, mit der innigſten Rührung meines Herzens. Faſt Keiner iſt unter Ihnen, der ſich nicht durch eine große, ehrenvolle Handlung ausgezeichnet hätte: ich ſchmeichle mir, Sie werden auch bei neuer Gelegenheit nichts an dem mangeln laſſen, was der Staat von Ihrer Tapferkeit zu fordern berechtigt iſt. Dieſer Zeitpunkt rückt heran; ich würde glauben, Nichts gethan zu haben, ließe ich die Oeſterreicher in dem Beſitze Schleſiens. Laſſen Sie es ſich alſo geſagt ſein: ich werde gegen alle Regeln der Kunſt die beinah dreimal ſtärkere Armee

des Prinzen Karl angreifen, wo Ich ſie finde. Es iſt hier nicht die Frage von der Anzahl der Feinde, noch von der Wichtigkeit ihrer Stellung: alles dies, hoffe ich, wird die Herzhaftigkeit meiner Truppen und die richtige Befolgung meiner Dispoſitionen zu überwinden ſuchen. Ich muß dieſen Schritt wagen, oder es iſt Alles verloren; wir müſſen den Feind ſchlagen, oder uns Alle vor ſeinen Batterieen begraben laſſen. So denke ich — ſo werde ich handeln. Machen Sie dieſen meinen Entſchluß allen Offizieren der Armee bekannt; bereiten Sie den gemeinen Mann zu den Auftritten vor, die bald folgen werden, und kündigen Sie ihm an, daß ich mich berechtigt halte, unbedingten Gehorſam von ihm zu fordern. Im Uebrigen — wenn Sie bedenken, daß Sie Preußen ſind, ſo werden Sie ſich gewiß dieſes Vorzuges nicht unwürdig machen; iſt aber Einer oder der Andre unter Ihnen, der ſich fürchtet, alle Gefahren mit mir zu theilen, der kann noch heute ſeinen Abſchied erhalten, ohne von mir den geringſten Vorwurf zu leiden."

Friedrich hielt erwartend inne. Eine tiefe heilige Stille folgte ſeinen Worten, aber helle Begeiſterung flammte aus den Augen ſeiner Zuhörer. Mit einem freundlichen Lächeln fuhr er nach einer kleinen Pauſe fort: „Schon im Voraus hielt ich mich überzeugt, daß Keiner von Ihnen mich verlaſſen würde: ich rechne alſo ganz auf Ihre treue Hülfe und auf gewiſſen Sieg. Sollte ich bleiben und Sie für Ihre mir geleiſteten Dienſte nicht belohnen können, ſo muß es das Vaterland thun. Gehen Sie nun ins Lager und wiederholen Sie Ihren Regimentern, was Sie jetzt von mir gehört haben." — Der König ſtand noch einen Augenblick nachſinnend, dann ſprach er mit nachdrücklichem Ernſte: „Das Regiment Kavallerie, welches nicht gleich, wenn es befohlen wird, ſich unaufhaltſam auf den Feind ſtürzt, laſſe ich gleich nach der Schlacht abſitzen und mache es zu einem Garniſon-Regimente! Das Bataillon Infanterie, das, es treffe worauf es wolle, nur zu ſtocken anfängt, verliert die Fahnen und die Säbel und ich laſſe ihm die Borten von der Montirung abſchneiden! — Nun leben Sie wohl, meine Herren.

In Kurzem haben wir den Feind geſchlagen, oder wir ſehen uns nie wieder!"

Die Begeiſterung, welche die Rede Friedrichs unter den verſammelten Offizieren erregt hatte, hallte bald in dem ganzen Lager wider. Aller Orten wurden die Worte des Heldenkönig es mit lautem Jubelruf umhergetragen. Man fand Keinen, der nicht freudig bereit geweſen wäre, zu ſiegen oder zu ſterben.

Am 4. December verließ die preußiſche Armee das Lager und machte ſich auf den Weg nach Breslau. Friedrich kam mit dem Vortrabe der Huſaren bis gegen Neumarkt. Er erfuhr, daß das Städtchen von Panduren beſetzt ſei und daß die öſterreichiſche Hauptarmee, die ſich auf den Höhen jenſeit Neumarkt feſtzuſetzen beabſichtigte, in Kurzem erwartet werde. Es ſchien ihm ſehr wichtig, dem Gegner zuvorzukommen und raſch die jenſeitigen Höhen zu gewinnen; da aber keine Infanterie zur Hand, auch nicht vor dem Abende zu erwarten war, ſo unternahm er den Angriff auf die verſchloſſene Stadt mit ſeinen Huſaren. Einige Schwadronen ſaßen ab, ſtürmten und ſprengten das Thor, andre jagten zu Pferde hinein und umzingelten das Städtchen; ſo ward in kurzer Friſt der Ort genommen und faſt die ganze Beſatzung, 800 Panduren, gefangen. Die nachfolgende Armee lagerte ſich da, wo bereits für die Oeſterreicher das Lager abgeſteckt war. Am Abend erhielt Friedrich auch nähere Nachrichten über die Bewegungen der feindlichen Armee. Daun hatte gerathen, Friedrichs Annäherung in der ſicheren Stellung, die man in der Nähe von Breslau einnahm, abzuwarten; der Prinz von Lothringen war aber nicht geneigt geweſen, ihm beizuſtimmen. In einer Art ritterlicher Kühnheit, die indeß einem Friedrich gegenüber nicht ganz wohl angebracht war, hatte er gemeint, es zieme der großen kaiſerlichen Armee nicht, zu warten, bis ſie von der „Berliner Wachtparade" angegriffen würde. Was dieſen Spottnamen betrifft, ſo iſt zu bemerken, daß die Oeſterreicher nach den jüngſt erfochtenen Siegen wieder gar dünkelhaft geworden waren, daß man die ſiebenzehn Regierungsjahre Friedrichs ganz vergeſſen hatte

und völlig wieder mit dem Stolze, wie zu den Zeiten Friedrich Wilhelms I. und Kaiſer Karls VI., auf die preußiſche Militairmacht hinabſah. So war die öſterreichiſche Armee aufgebrochen, um Friedrich wenn möglich noch in ſeinem Lager bei Parchwitz zu überraſchen, hatte das Schweidnitzer Waſſer bei Liſſa überſchritten und füllte gegenwärtig, den Fluß im Rücken und das Dorf Leuthen vor der Front, in breiter Ausdehnung die Straße, die Friedrich heranzog.

Mit dem Morgen des 5. Decembers ward der Marſch, der blutigen Entſcheidung entgegen, fortgeſetzt. Die Reihen der Soldaten ſtimmten zur Weihe des Tages, während ſie den Marſch antraten, einen feierlichen Morgenſegen an. Sie ſangen das ſchöne geiſtliche Lied: „O Gott, du frommer Gott!“ Sie ſangen:

Gieb, daß ich thu mit Fleiß, was mir zu thun gebühret,
Wozu mich Dein Befehl in meinem Stande führet,
Gieb, daß ich's thue bald, zu der Zeit, da ich ſoll,
Und wann ich's thu, ſo gieb, daß es gerathe wohl.

So ſchritt die Armee in ernſter, tapfrer Sammlung ihres Weges hin. Als der Vortrab in die Nähe des Dorfes Borne kam, ſah man ein beträchtliches Corps feindlicher Kavallerie vor ſich. Friedrich ließ daſſelbe durch ſeine Reiterei angreifen; es ward im raſchen Stoße geworfen und bis vor die Front der öſterreichiſchen Armee verfolgt. Die preußiſchen Reiter kehrten mit einer großen Menge Gefangener zurück. Friedrich ließ die letzteren, an den Colonnen ſeiner Armee vorüber, nach Neumarkt transportiren, den Muth ſeiner Truppen durch das Schauſpiel des ſiegreichen Beginnes zu erhöhen. Aber ſeine Huſaren waren ſchon ſo von Kampfesluſt erfullt, daß er ſie kaum abhalten konnte, unmittelbar auf die große Armee der Gegner einzudringen.

Jetzt war man ſo weit gekommen, daß man die Stellung der letzteren überſehen konnte. In unzählbaren Reihen, eine Meile breit, dehnte ſich ihre Schlachtordnung hin, das Dorf Leuthen, wie ſchon bemerkt, vor ihrer Mitte. Jenes Reitercorps, welches man ſo eben geworfen hatte, war vor dem rech-

ten Flügel der Oeſterreicher aufgeſtellt worden; die öſterreichiſchen Feldherrn erwarteten nun an dieſer Stelle auch den Hauptangriff und waren eifrig auf die Verſtärkung ihres rechten Flügels bedacht. Friedrich aber, nachdem er das Ganze überſehen, bemerkte ſogleich, daß ihm im Gegentheil ein Angriff auf den linken Flügel der Feinde den beſten Vortheil bringen mußte. Dieſer Flügel ſtand zwar auf einer Anhöhe, welche die übrige Schlachtordnung der Oeſterreicher beherrſchte, doch war er ſchlecht angelehnt; gelang es, ihn in ſchnellem Anfalle zu werfen und ſich der Höhe zu bemächtigen, ſo mußte der Sieg, von der vortheilhaften Stellung hinab, ſchon halb gewonnen ſein. Der rechte Flügel ſeiner Armee ſollte alſo den entſcheidenden Angriff beginnen; damit aber nicht andre Truppentheile vorzeitig in das Gefecht verwickelt würden und auf ſolche Art den Schreckenstag von Kollin zurückführten, ſo hatte er einen Angriff in ſchräger Aufſtellung angeordnet, durch welche die einzelnen Bataillone, je weiter links, auch um ſo weiter vom Feinde entfernt blieben und durch welche der Stoß auf den einen Punkt der feindlichen Macht, durch die ſtets nachfolgenden Truppenmaſſen, um ſo gewaltiger werden mußte. Zunächſt war jedoch noch ein bedeutender Marſch nöthig, um bis zur linken Flanke des Feindes zu gelangen. Durch Hügelreihen verdeckt, zog die preußiſche Armee nunmehr in der vorgeſchriebenen Richtung hin, während Friedrich ſelbſt mit dem Corps ſeiner Huſaren auf dem Höhenzuge folgte, ſowohl die Stellung der Oeſterreicher, als den Marſch der Seinen im Auge behaltend. Daun hielt die Bewegung der Preußen für einen Rückzug und ſagte mit freudiger Behaglichkeit zu dem Prinzen von Lothringen: „Die Leute ziehen ab, wir wollen ſie nicht hindern.“

Bald aber ward er aus ſeiner Sicherheit auf ſehr unwillkommene Weiſe aufgeſchreckt. Es war ein Uhr Mittags, als der rechte Flügel der preußiſchen Armee, ganz nach der Anordnung Friedrichs und von einer ſtarken Batterie kräftig unterſtützt, den Angriff auf den linken Flügel der Oeſterreicher begann. Man hatte die Unvorſichtigkeit gehabt, dort bairiſche und württembergiſche Hülfsvölker aufzuſtellen; dieſe, wenig ge-

neigt zu einem Kampfe, für den ſie von Seiten ihrer Fürſten und Herren einfach verkauft waren und des Schickſales ihrer Landsleute bei Roßbach gedenkend, hielten nur kurze Friſt Stand; bald flohen ſie verwirrt bis Leuthen zurück, an die Reihen der Oeſterreicher hin, die ſie im Zorn faſt mit Pelotonfeuer empfingen; aber es dauerte nicht lange, ſo folgten ihnen auch alle andern Truppen des linken Flügels der Oeſterreicher nach. Eben ſo wenig vermochten die Verſtärkungen, welche die öſterreichiſchen Heerführer nach ihrer linken Seite ſandten, dem wohlberechneten und mit beſonnenſter Kraft ausgeführten Angriffe der Preußen zu widerſtehen. Um das Dorf Leuthen entſpann ſich hartnäckiger Kampf, aber auch da wurden die Oeſterreicher hinausgeſchlagen. Sie ſuchten hinter dem Dorfe wiederum Stand zu gewinnen und rangen mit Anſpannung aller Kräfte, dem Gegner den Sieg ſtreitig zu machen; aber die Gewalt des preußiſchen Geſchützfeuers lichtete ihre dichtgedrängten Reihen mehr und mehr. Drei Stunden hatte bis jetzt das Gefecht gedauert. Da kam die öſterreichiſche Kavallerie des rechten Flügels, der preußiſchen Armee in die Seite zu fallen; aber indem ſie die Schwenkung machte, ward ſie ſelbſt von der preußiſchen Armee des linken Flügels in der Seite und im Rücken angegriffen. In wenig Minuten ſahen ſich die öſterreichiſchen Reiter in die größte Verwirrung gebracht und verließen fliehend das Schlachtfeld; ihnen folgte die ganze Armee im Zuſtande der vollkommenſten Auflöſung.

Die Schlacht war völlig nach dem Entwurfe Friedrichs durchgekämpft worden; die Meiſterſchaft des Entwurfes, die Disciplin und der begeiſterte Muth der preußiſchen Truppen hatten zu einem Siege geführt, der als der herrlichſte des ganzen Jahrhunderts, als einer der hellſten Glanzſterne in der Geſchichte Preußens gelten muß. Doch dachte Friedrich, damit noch nicht abzuſchließen, vielmehr ſich auch noch die weiteren Erfolge des Sieges zu ſichern. Die früh hereinbrechende Decembernacht hatte die flüchtigen Schaaren der Oeſterreicher mit ſchirmendem Schatten bedeckt; aber Friedrich folgte ihnen ohne Raſt an der Spitze ſeines Huſarencorps nach, ſich für dieſen Tag wenigſtens

noch der Uebergänge über das Schweidnitzer Waſſer und namentlich der Brücke, welche in Liſſa hinüberführte, zu verſichern. Als er voranzog, machte ſich ſofort die ganze Armee gen Liſſa auf den Weg, man bemächtigte ſich des Ortes und machte auch dort noch eine große Anzahl Gefangener. An dem einen Tage verloren die Oeſterreicher 27000 Mann, 116 Geſchütze, 51 Fahnen und 4000 Wagen, während der Geſammtverluſt der Preuſſen nur 6000 Mann betrug. Prinz Moritz von Deſſau, der die Schlacht unmittelbar unter Friedrich geleitet hatte, war von letzterem noch auf dem Schlachtfelde zum Feldmarſchall ernannt worden.

Und wie die Soldaten der preußiſchen Armee den Morgen des glorreichen Tages mit unverzagtem Hinaufblicke zu dem begonnen hatten, der Sieg oder Verderben verleiht, ſo beſchloſſen ſie den Tag auch mit gemeinſamem Dankgebete. Während ſie, ihrem Könige nachfolgend, durch das Dunkel hinſchritten und der kalte Nachtwind ſchaurig über die Felder ſtrich und Geächz und Gewimmer der Verwundeten und Sterbenden zu allen Seiten war, ſtimmte ein alter Grenadier aus tiefer Bruſt, nach der Melodie, die man am Morgen geſungen hatte, das ſchöne alte Lied: „Nun danket alle Gott“ an; raſch fielen ſeine Kameraden ein, die Feldmuſik nahm die Töne des feierlichen Chorales auf, und nahe an fünf und zwanzig tauſend Stimmen ſangen mit ernſter Freudigkeit:

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge thut
An uns und allen Enden.

Am nächſten Tage und an den folgenden wurde die Verfolgung der Oeſterreicher fortgeſetzt und wieder fielen zahlreiche Gefangene und mannigfache Beute in die Hände der Preußen. Ein Corps von 18000 Oeſterreichern hatte ſich in Breslau geworfen, die übrigen wurden von Zieten und Fouqué bis an die böhmiſchen Grenzen verfolgt. Friedrich belagerte mit einem Corps von 14000 Mann Breslau und beſchoß die Werke vor

der Stadt. Eine Bombe entzündete ein Pulvermagazin, das in einer der Basteien befindlich war und öffnete durch die Zerstörung, die sie anrichtete, den Zugang zu den Werken. Heftige Kälte war eingetreten, die Gräben mit festem Eise bedeckt. Der österreichische Commandant fürchtete einen Sturm, und ergab sich und die Besatzung, die um 4000 Mann stärker war, als das Belagerungscorps, kriegsgefangen. Reichliche Vorräthe und eine Kriegskasse fielen außerdem in Friedrichs Hände. Jetzt hatten die Oesterreicher in Schlesien nur noch Schweidnitz und Liegnitz, welches letztere von ihnen flüchtig befestigt worden war, besetzt. Als Friedrich alle Anstalten zu einer förmlichen Belagerung von Liegnitz machen ließ, kapitulirte der österreichische Befehlshaber gegen freien Abzug, den man gern bewilligte, weil die preußischen Truppen von den vielfachen Anstrengungen des Jahres erschöpft waren und die winterliche Kälte eine förmliche Belagerung sehr erschweren mußte. Aus demselben Grunde ward das stärker befestigte Schweidnitz nur blockirt und die Belagerung des Ortes auf das nächste Frühjahr verschoben. Zu Anfange des Januar bezogen die preußischen Truppen endlich die Winterquartiere. Von der colossalen österreichischen Armee hatten nur 37000 Mann, und diese in gar übler Verfassung, die böhmischen Grenzen betreten.

Auf solche Weise war ein Feldzug beendet, der an verheerenden Stürmen, an mannigfaltigen Wechselfällen, an heroischen Thaten reich war, wie wenig andre Kämpfe, denen die Menschen seither zugeschaut hatten. Man hatte Friedrich zu Anfang auf dem Gipfel seiner Macht, in unwiderstehlichem Siegesglanze gesehen, dann, wie es schien, der völligen Vernichtung preisgegeben, dann aber aus dem Verderben zu neuer, noch wunderbarerer Größe und Herrlichkeit emporgerafft. Preußen, — Deutschland freute sich mit einer Begeisterung, die es lange nicht empfunden, seines Helden; alle jugendlichen Gemüther jauchzten dem Helden zu, dessen Schwert so gewaltig auf den Bahnen des Geistes dahin schritt. Aber die Mächtigen und die Gemeinen zürnten nur noch heftiger als zuvor; ergrimmt über die jüngst erlittenen Verluste, dachten sie nur daran, die

Schmach wieder auszutilgen; ſie dachten nur, den Krieg mit noch größerer Leidenſchaft fortzuſetzen.

Vierzehntes Kapitel.

Zweiter Abſchnitt des ſiebenjährigen Krieges, 1758 und 1759. — Neue Rüſtungen und Bündniſſe. — Die Feldzüge des J. 1758. — Der Feldzug des Herzogs Ferdinand von Braunſchweig an der Spitze der mit England verbündeten Truppen gegen die franzöſiſche Armee. — Die Eroberung von Schweidnitz. — Friedrichs Expedition nach Mähren und ungefährdete Rückkehr. — Die Beſetzung der Provinz Preußen durch die Ruſſen; ihr Einrücken in die Neumark. Die Schlacht von Zorndorf. Vergebliche Belagerung von Colberg durch die Ruſſen. — Die feindlichen Armeen in Sachſen. Die Niederlage Friedrichs bei Hochkirch. Die Befreiung Schleſiens von den Oeſterreichern. — Die Vertheidigung Dresdens. — Die Feldzüge des J. 1759. — Kleinere Expeditionen zum Beginne der verſchiedenſeitigen Unternehmungen. — Herzog Ferdinands Feldzug und Sieg bei Minden über die Franzoſen. — Friedrich und Daun, mit der öſterreichiſchen Armee, in feſten Lagern. — Einmarſch der Ruſſen. Die Niederlagen der Preußen bei Kay und bei Kunersdorf. Weitere Operationen Friedrichs gegen die Ruſſen. — Der Kampf in Sachſen. Die Eroberung Dresdens durch die Oeſterreicher. Die Niederlage der Preußen bei Maxen. Winter-Campagne.

Zunächſt hatte die Nachricht der Schlacht von Leuthen bei den Gegnern Friedrichs, und namentlich am öſterreichiſchen Hofe, allerdings das größte Entſetzen hervorgebracht. So plötzlich von allen Siegeshoffnungen und von dem Traume, daß man ſich fortan wiederum des vollen Beſitzes von Schleſien erfreuen könne, herabgeſtürzt, hatte man im erſten Augenblicke wohl an den Frieden gedacht. Der Ton der öffentlichen Streitſchriften, die neben dem Waffenkampfe ihren Weg hingingen, wurde gemäßigter, als man es bis dahin öſterreichiſcher Seits für gut

befunden hatte; Friedrich selbst hoffte, daß Friedensanträge von seiner Seite ein nicht ganz ungeneigtes Ohr finden dürften. Er sandte zu dem Behufe den Fürsten von Lobkowitz, einen österreichischen General, der bei Lowositz gefangen genommen war, nach Wien; er stellte der Kaiserin in einem ausführlichen Schreiben auf die eindringlichste Weise vor, wie erfolglos alle bisherigen Entwürfe zu seiner Vernichtung gewesen seien, wie unzuverlässig sich ihre Bundesgenossen gegen sie erwiesen, wie auf ihr Haupt allein die Schuld all des vergossenen Blutes fallen müsse, wie viel kräftiger und sicherer sie dastehen würde, wenn sie das feindschaftliche Verhältniß gegen ihn in ein freundschaftliches verwandeln wolle. Doch wurden die Anträge Friedrichs von Maria Theresia durchaus nicht so aufgenommen, wie er es wünschte. Der erste Schreck über die Niederlage und über die großen Verluste der Armee war bald vorüber; man ließ absichtlich die bedenklichsten Umstände, die dabei zur Sprache kommen mußten, unbeachtet; man drehte und deutete an den Nachrichten über die Niederlage so lange, bis sie in ganz anderm Lichte erschienen und bis man selbst daran glaubte, — hatte man doch an der Flucht jener bairischen und württembergischen Hülfsvölker, die zuerst vor dem preußischen Angriffe bei Leuthen wichen, einen vortrefflichen Grund, die Schuld von sich selbst abzuwälzen! Man dachte bald nur an erneute Rüstungen, an erneute Aufregung der verbündeten Mächte gegen Friedrich, und wies die Anträge, die Fürst Lobkowitz überbrachte, in einer Weise ab, als ob nicht das preußische, sondern das österreichische Heer siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen wäre.

Zugleich legte Prinz Karl von Lothringen, dessen geringes Feldherrntalent seither den österreichischen Waffen so wenig Segen gebracht hatte, den Oberbefehl nieder, und Graf Daun, gewiß gefährlicher für Friedrich als der Prinz, konnte fortan unbeschränkt nach eigner Einsicht handeln. Dies war freilich keine freiwillige Entsagung, ja der Wiener Hof, so stolz gegen den preußischen König, hatte dazu durch die Stimmung des eignen Volkes erst förmlich gezwungen werden müssen. Man hatte alle Künste aufgewandt, um den Prinzen in der Mei-

lichen Meinung zu halten; man meinte vielleicht, daß es die Ehre des kaiſerlichen Hauſes allzu dringend erfordere, dem preuſſiſchen Könige, der an der Spitze ſeiner Krieger ſtand, doch auch einen Prinzen des eignen Hauſes entgegenzuſetzen. Der Kaiſer war dem Bruder, als dieſer aus Schleſien heimkehrte, feierlich entgegengefahren; die Polizei hatte öffentlich verordnet, daß ſich niemand unterſtehen ſolle, wegen des letzten Treffens übel von dem Prinzen zu ſprechen, da Seine kaiſerliche Hoheit darin nur die kaiſerlichen Befehle befolgt hätten. Das Volk aber, durch die großen Bewegungen der Zeit auch hier zu einem gewiſſen Selbſtbewußtſein erweckt, hatte ſich doch nicht in ganz ſtillem Gehorſam gefügt; der Adel murrte; an den Stadtthoren, an der Stephanskirche, an der Hofburg fanden ſich täglich Anſchläge, die ſich zur Genüge über den Prinzen ausſprachen. Die Kaiſerin wolle jetzt erſt recht auf ihrem Willen beharren; aber der Prinz forderte ſelbſt ſeinen Abſchied, und der Hof wagte nicht zu widerſprechen, — wie geſagt, zum eigenen Heil.

Um ſo eifriger aber ließ es ſich der Wiener Hof angelegen ſein, die Verbündeten zu erneuter Thätigkeit aufzuregen. Man fand dazu ein geneigtes Gehör, zunächſt beſonders in Frankreich. Freilich war im franzöſiſchen Volke die Stimmung ſehr gegen den Krieg, wenigſtens ſofern derſelbe gegen den verehrten König von Preußen und ſofern er im Intereſſe der Hofpartei geführt ward. Freilich ſahen es die Miniſter nur zu wohl ein, wie wenig geleiſtet ward und wie wenig gewonnen werden konnte, beſonders ſeit man ſich auf kräftigere Maßregeln von Seiten Englands gefaßt machen mußte; ſie ſahen es ein, wie in dem Heere alle Zucht und Ordnung aufgelöſt war und daß dem thatenloſen Kriege unter Richelieu und der Niederlage Soubiſe's bei Roßbach leicht noch andre mißliche Verhältniſſe folgen konnten; ſie hatten ſogar mehrfach, und ſelbſt beim öſterreichiſchen Hofe, die Aufnahme der Friedensverhandlungen zur Sprache gebracht. Aber noch galt der Wille der königlichen Mätreſſe für allmächtig; noch ſollte die Nation durch die Luſt und die Schande des Hofes viel, viel tiefer in das Elend ge-

führt werden. Die Pompadour sorgte für neue Rüstungen und neuen Kriegsaufwand.

So ward auch der russische Hof zu neuen und kräftigeren Maßregeln zur Fortsetzung des Krieges veranlaßt. Es ist schwer, in das Gewirre der Kabalen und Intriguen, die dort herrschten, einzudringen. Wie es sich auch um den Rückzug der russischen Armee aus Preußen nach dem Siege bei Groß-Jägerndorf verhalten haben mag, welche Absichten dabei in Bezug auf einheimisch russische Angelegenheiten, welche Nebenabsichten vielleicht in Bezug auf Polen, wo wenigstens ein Theil der Armee Winterquartiere nahm, mit im Spiele sein mochten: die Folgen waren, daß die Kaiserin Elisabeth nach ihrer Genesung den Rückzug entschieden mißbilligte, daß der Feldmarschall Aprarin vor Gericht gestellt ward, dem etwanigen Urtheilsspruche indeß durch seinen Tod entging, daß der bis dahin allmächtige Bestuschef plötzlich — ob wegen dieser oder andrer Angelegenheiten, bleibe dahin gestellt — gefänglich festgesetzt und später nach Sibirien geschickt ward, und daß eine ernstlichere Theilnahme an dem Kriege gegen Friedrich beschlossen wurde. Einstweilen, noch mitten im Winter, erhielt das russische Heer, dessen Oberbefehl jetzt der Feldmarschall Fermor führte, den Befehl, Preußen zu besetzen, das, von allen Truppen entblößt, zu keinem Widerstande fähig schien.

Aber auch Friedrich war nicht müßig. Er rüstete während des Winters unverdrossen aufs Neue und wandte alle Mittel an, seine Armee wieder vollständig und nach alter Weise disciplinirt, seine Magazine und Vorrathshäuser wieder gefüllt zu machen. Sachsen mußte dazu aufs Neue reichliche Mittel an Geld, Lieferungen und Menschen hergeben, und um so mehr, als er sich wegen des Einrückens der Russen in Preußen an diesem Lande schadlos halten zu müssen meinte; ebenso Mecklenburg, das Friedrich auch besetzt hatte, weil dessen Herzog, wegen besondrer Streitigkeiten höchlichst erbittert, sich besonders feindlich gegen ihn erwiesen und beim Reichstage vorzugsweise auf die Achtserklärung gedrungen hatte. Die nationale Begeisterung für Friedrich, der Glanz und Ruhm seiner Thaten lockte

Fremde und Ausländer in großer Anzahl unter seine Fahnen; zahlreiche Freicorps bildeten sich, dem Kriege ein keckeres, lustigeres Gepräge und in vielen einzelnen Fällen auch sehr erhebliche Vortheile bringend. Besonders erfreulich und folgenreich war für Friedrich das Bündniß mit England, das am 11. April 1758 als Subsidientraktat erneuert ward. Pitt, am Ruder des englischen Staates, wußte die schon so lebhafte Begeisterung des englischen Volkes für Friedrich mächtig zu erhöhen; er rief das kirchliche Interesse, den katholischen Mächten gegenüber, mit in den Kampf und erklärte Friedrich öffentlich für den „Helden des Protestantismus". So wurden dem letzteren von England durch jenen Vertrag 670,000 Pfund Sterling jährlicher Subsidien bewilligt, die er dann — nothgedrungen, um seine Bedürfnisse bestreiten zu können, — in zehn Millionen Thaler leichteren Geldes umschmelzen ließ. Auch sollten die hannöversche Armee unter Herzog Ferdinand von Braunschweig und die mit ihr verbündeten deutschen Soldtruppen durch englische Soldaten verstärkt werden, während Friedrich sich anheischig machte, von seiner Seite drei Infanterie-Regimenter und funfzehn Schwadronen Kavallerie zu dieser Armee stoßen zu lassen.

Der Herzog Ferdinand war der erste, welcher die Feldzüge des Jahres 1758 eröffnete; er führte selbständig den Krieg mit den Franzosen, die nicht weiter auf unmittelbare Weise in die Unternehmungen ihrer Verbündeten eingriffen und auf die letzteren nur insofern einen Einfluß hatten, als sie die Oesterreicher fast das ganze Jahr wiederum mit dem leeren Versprechen eines ansehnlichen Hülfscorps hinhielten. Wir lassen, ehe wir zu den übrigen Ereignissen des Jahres 1758 übergehen, zunächst ein flüchtiges Bild dieses französischen Krieges folgen. Herzog Ferdinand hatte sein Auftreten noch vor dem Ende des J. 1757, unmittelbar nach seinem Eintreffen bei der hannöverschen Armee, angekündigt. Die letztere lagerte in der Gegend von Stade; er drang sofort bis zur Aller vor, erlitt zwar bei Celle einen kleinen Verlust, der ihn wieder zu einer rückgängigen Bewegung nöthigte, bemächtigte sich aber Harburgs und gewann dadurch festen Fuß, den Franzosen gegenüber. Noch ehe der Winter

gewichen war, begann er dann, im Februar 1758, den ernstlicheren Kampf, unverzagt, ob er auch den 80,000 Feinden, die wie eine Landplage das nördliche Deutschland aussogen, nur eine Armee von 30,000 Mann entgegenzusetzen hatte. In der Oberleitung der französischen Armee war jetzt wieder eine Veränderung vorgegangen, indem man Richelieu — vielleicht mehr deshalb, weil er der Pompadour entgegen war, als weil er in Deutschland die unverschämtesten Räubereien ausübte, — abberief und einen Prinzen von Geblüt, den Prinzen von Clermont, an seine Stelle sandte. Clermont fand die französische Armee in der übelsten Verfassung; die Läger der Truppen glichen Krammärkten, in denen es an allen Gegenständen des Luxus und allem möglichen liederlichen Gesindel nicht fehlte, wohl aber am Ernste der Waffen; die Offiziere dachten nur an ihr Vergnügen und befanden sich zum großen Theil, ohne Urlaub, in Paris oder wo sonst gut leben war; die Soldaten hatten Mangel an Allem. Clermont hatte ausdrücklichen Befehl, diesen Uebelständen abzuhelfen; es fehlte ihm auch nicht an gutem Willen dazu, wohl aber an Einsicht und Kraft. So war es nicht zu verwundern, daß Herzog Ferdinand, dessen Angriff niemand vermuthete, rasch Vortheile erkämpfte, Minden eroberte und daß nun die ganze große französische Armee, von panischem Schrecken ergriffen, von Ort zu Ort zurückwich, immer hastiger floh und erst, als der Rhein erreicht war, unter dem Schutze der Festungswerke von Wesel aufzuathmen wagte. Es war eine wilde Jagd, in der sie durch die beschneiten Wälder und Felder Westphalens hingetrieben wurden; unzählige Gefangene, fast alles Gepäck, Kanonen und Magazine waren dabei in die Hände der verbündeten Truppen gefallen; die deutschen Bauern hatten sich auch aufgerafft und an den Fliehenden bittre Rache für die tausendfältigen Erpressungen genommen. Herzog Ferdinand ließ seine Truppen nunmehr in Westphalen, zur Erholung von so angestrengter Arbeit, aufs Neue Winterquartiere beziehen, indem er zugleich die aus England versprochene Verstärkung, und namentlich die Kavallerie, an der er Mangel hatte, erwartete.

Nach kurzer Frist, und ehe die Verstärkung noch eingetrof-

fen war, nahm Ferdinand jedoch den Kampf wieder auf. Es lag ihm daran, den Krieg auf die andre Seite des Rheins, wenn möglich bis an die Grenzen Frankreichs, hinüberzuspielen. Doch hatten die Franzosen die Rheinübergänge sorgfältig besetzt. Ferdinand aber zog sich bis zur holländischen Grenze hinab und bewirkte dort unangefochten den Uebergang. Dann suchte er den Gegner zu einer Schlacht zu bringen. Clermont stand bei Rheinfelden in einer vortrefflichen Stellung; Ferdinand brachte es aber durch geschickte Manoeuvres dahin, daß Clermont dieselbe verließ, bei Krefeld eine Schlacht annahm und daselbst, am 23. Juni, geschlagen ward. Auf den Sieg folgte die Einnahme von Düsseldorf, während die Franzosen sich nach Köln zurückzogen.

Ganz Frankreich gerieth wegen der Verluste und Niederlagen, die Schlag auf Schlag folgten, in Aufruhr. Die Gegenpartei des Hofes machte sich in Pasquillen und Spottliedern auf Clermont Luft, unter dessen Titeln kein soldatischer, sondern der des Abtes von St. Germain-des-Pres der wichtigste war. So sang man z. B. auf allen Gassen von ihm:

Halb Harnisch und halb Scapulier,
Clermont, der Held, was that er?
Er predigt wie ein Offizier
Und schlug sich wie ein Pater!

Aber man sann zugleich auch auf ernste Maßregeln, um den weiteren Fortschritten Ferdinands begegnen zu können. Man rüstete aufs Neue mit Nachdruck und suchte die so ganz gesunkene Disciplin der Armee zu verbessern. Man rief Clermont von dem Posten ab, den er auf keine Weise auszufüllen wußte. Der Dauphin selbst wollte an seine Stelle eintreten, was man aber glücklich, da das auch wohl nichts geholfen haben würde, verhinderte; statt dessen erhielt der Feldmarschall v. Contades, ein erfahrener und besonnener Feldherr, den Oberbefehl. Während nun dieser, jedes Gefecht vermeidend, mit seiner Uebermacht Ferdinand leise wieder rückwärts drängte, rückte zugleich eine andre Armee jenseit des Rheines vor, Ferdinand von Hannover ganz abzuschneiden. Es war die Armee unter Soubise,

die in Heſſen geſtanden und ſich während Clermonts Flucht an den Rhein zwiſchen Lahn und Main zurückgezogen hatte. Ebenfalls verſtärkt, drang nun Soubiſe wieder in Heſſen ein. Zum Schutze des Landes war hier nur ein geringes Corps, unter dem Prinzen von Iſenburg, vorhanden; dies wurde geſchlagen, und aufs Neue breiteten ſich die Franzoſen in den unglücklichen heſſiſchen und hannöverſchen Landen aus.

Ferdinand war jetzt in der That abgeſchnitten; er mußte fürchten, daß auch die engliſche Unterſtützung, die, nach langem Zögern, erſt jetzt in Emden erwartet wurde, von ihm abgeſchnitten werden würde. Ueberdies begann es ihm an Nahrungsmitteln zu fehlen, und heftig ſtrömender Regen machte die Lage ſeiner Armee noch bedenklicher. Er ſah ein, daß er ſich über den Rhein zurückziehen mußte; aber der Uebergang, in der Nähe des viel ſtärkeren Feindes, war ſehr gefährlich. Dennoch führte er ihn mit großem Geſchick auf eine Weiſe durch, die ſelbſt dem Gegner Bewunderung abnöthigte, und zog dann die inzwiſchen eingetroffene engliſche Verſtärkung an ſich. Durch Märſche und Gegenmärſche hielten ſich nunmehr die feindlichen Armeen geraume Zeit hin. Im Oktober erfocht Soubiſe einen zweiten Sieg über ein beſondres Corps von Ferdinands Armee, bei Landwehrhagen am Lutterberge, unweit von Minden. Ein ſächſiſches Corps, größtentheils aus ſolchen Truppen beſtehend, welche durch die Capitulation von Pirna unter die preußiſchen Fahnen gezwungen, von ihnen aber bei erſter Gelegenheit wieder davon gegangen waren, hatte den weſentlichſten Antheil an dieſem Siege gehabt. Soubiſe wurde dafür, und zugleich zum Troſt für die vorjährige Niederlage von Roßbach, zwar mit dem Marſchallſtabe beehrt, doch wußte er aus dem Siege keine weiteren Vortheile zu ziehen. Ja der Erfolg all dieſer erneuten Anſtrengungen von Seiten Frankreichs beſtand doch nur darin, daß gegen Eintritt des Winters die franzöſiſchen Heere ſich genöthigt ſahen, ganz Hannover und Heſſen wieder zu räumen. Contades nahm die Winterquartiere jenſeit des Rheines, Soubiſe am Main und Rhein entlang, Herzog Ferdinand in Weſtphalen.

Friedrich führte während dieser Ereigniſſe wiederum einen ſehr wechſelvollen Kampf mit den übrigen Heeren der gegen ihn verbündeten Feinde. Das Erſte war, daß er die Oeſterreicher von dem einzigen Punkte, den ſie noch innerhalb der Grenzen ſeines Staates beſetzt hatten, — von Schweidnitz — vertrieb. Der Ort, mit ſtarken Forts umgeben, war während des Winters blockirt gehalten; mit dem Anfange des April ſchritt man zur förmlichen Belagerung, die Uebergabe zu erzwingen, ehe etwa Daun, der ſich mit der Reorganiſation der öſterreichiſchen Armee in Böhmen beſchäftigte, zum Entſatz heranziehen konnte. Es war drinnen der größte Mangel an Nahrungsmitteln, und nur die außerordentliche Sterblichkeit, die im Winter eingetreten war, hatte es den Ueberlebenden möglich gemacht, ſo lange ſich zu halten. Als jedoch eins der wichtigſten Forts von Schweidnitz durch nächtlichen Sturm, und faſt ohne allen Verluſt auf Seiten der Preußen, genommen war, ſah ſich der öſterreichiſche Commandant genöthigt, zu kapituliren. Die Stadt wurde am 18. April den Preußen übergeben und die Beſatzung als kriegsgefangen abgeführt.

Jetzt hätte Friedrich raſch in Böhmen eindringen und die öſterreichiſche Armee überfallen können, die mit ihren Rüſtungen noch immer in beträchtlichem Rückſtande war und die den Beginn des Kampfes gern ſo lange hinausgeſchoben hätte, bis die verbündeten Mächte gleichzeitig gegen Friedrich vorgeſchritten und bis namentlich franzöſiſche Hülfstruppen, auf die man ſich Rechnung machte, in Böhmen eingetroffen ſein würden. Daun fürchtete in der That einen Angriff in Böhmen und ließ es ſich aufs Eifrigſte angelegen ſein, dagegen Vorkehrungsmaßregeln zu treffen; die ſchleſiſchen Grenzen wurden zu dem Behuf durch vielfältige und höchſt ausgedehnte Verhaue geſichert. Friedrich that das Seinige, den Gegner in den vorgefaßten Befürchtungen zu beſtärken; doch hatte er einen andern Plan im Sinne. Er durfte ſich auf baldige Angriffe von Seiten der Ruſſen, gegen Pommern oder gegen die Mark Brandenburg, gefaßt machen; er konnte überzeugt ſein, daß die Oeſterreicher ihre Operationen, wenn man ſie darin nicht ſtöre, in Uebereinſtimmung

mit denen der Russen beginnen würden, und er mußte dann, wenn die Absichten der Gegner glückten, in eine sehr gefährliche Lage gerathen. Er gedachte somit diese Pläne zu zerstören und die Macht der Oesterreicher, so lange er noch freie Hand behielt, in eine Stellung zu ziehen, die sie um ein Beträchtliches weiter von ihren Verbündeten entfernte. Ein Einfall in Mähren schien das beste Unternehmen zu diesem Zwecke. Ehe noch die Feinde eine Vorkehrungsmaßregel treffen konnten, rückte Friedrich dort an der Spitze von 38000 Mann ein und schickte sich zur Belagerung von Olmütz an. Am 27. Mai wurden die Laufgräben um die Festung eröffnet.

Das Unternehmen hätte auch den besten Erfolg haben mögen, hätte Friedrich, vielleicht allzusehr darauf rechnend, daß die Oesterreicher bei also plötzlichem Angriff in ein entschlußloses Zagen gerathen würden, die genügenden Mittel mit sich geführt und wäre die Ausführung seines Entwurfes nicht zugleich noch durch zufälliges Ungeschick verzögert worden. Man fand Olmütz stärker befestigt, als man nach der Bekanntschaft, die im J. 1742 mit diesem Orte gemacht war, erwartet hatte, und in dem österreichischen Commandanten, dem General Marschall, zugleich einen Mann, der mit Umsicht und Entschlossenheit den Angriffen zu begegnen wußte. Die Truppen, die zur Belagerung der Stadt verwendet werden konnten, reichten nicht hin, sie völlig einzuschließen; an Kugeln und Pulver war auch nicht ein hinlänglich zureichender Vorrath mitgeführt. Doppelt übel war es bei solchen Umständen, daß der preußische General, welcher die Ingenieur-Arbeiten leitete, die ersten Laufgräben zu weit von den Festungswerken anlegen ließ, so daß zuerst eine beträchtliche Menge von Munition ganz nutzlos verschossen ward. Dann konnte man, um sich nicht zu erschöpfen, täglich nur eine verhältnißmäßig geringe Anzahl Schüsse thun; die Belagerten fanden Gelegenheit, die Schäden, welche das preußische Geschütz angerichtet, immer wieder ohne sonderliche Gefahr auszubessern. So rückte man mit den Laufgräben zwar allmählig näher, aber doch langsam genug. Der Monat Juni war schon fast vorübergegangen, und Daun, anfangs so besorgt vor einem An-

griffe von Friedrichs Seite, hatte Zeit gewonnen, ſeine Rüſtungen zu beenden und ſich nach Mähren zu ziehen. Er verſtärkte die Beſatzung von Olmütz, ohne daß die Belagernden dies zu hindern vermochten, und nahm ſolche Stellungen ein, durch welche die kleine preußiſche Armee von Schleſien faſt abgeſchnitten ward.

Indeß war ein bedeutender Transport veranſtaltet worden, der der preußiſchen Armee von Schleſien aus Zufuhr an all den Bedürfniſſen, deren man zur nachdrücklicheren Fortſetzung der Belagerung ſo nöthig hatte, ſowie auch eine Verſtärkung an Truppen zuführen ſollte. Von dem Eintreffen dieſes Transports mußte jetzt das Schickſal der begonnenen Unternehmung abhängen. Das ſah man auf beiden Seiten ein und traf Anſtalten, wie ſie das eine und das andre Intereſſe forderte. Daun ſandte, neben andern Parteigängern, den General Loudon, einen der rüſtigſten Kämpfer im öſterreichiſchen Heere, ab, den Transport auf ſeinem beſchwerlichen Wege anzugreifen; Friedrich ſchickte Zieten, die Bedeckung des Transports zu verſtärken. Der Zug von 3000, mit Munition und Proviant beladenen Wagen war ſo mühſam wie gefahrvoll; die Wege waren verdorben und wurden es durch eintretendes Regenwetter immer mehr; Stockungen, Zögerungen, ſelbſt im Einzelnen ſchon manche Verwirrung waren die Folge davon. Die erſten Angriffe der Oeſterreicher vermehrten dieſe Verwirrung bedeutend, doch hielten die tapfern Soldaten, die den Zug begleiteten, Stand, und es gelang, die ſchwerfällige Wagenreihe wieder in Bewegung zu ſetzen. Loudon hatte aber unterdeſſen von Daun beträchtliche Verſtärkung erhalten. In der unwegſamſten Gegend griff er den Zug aufs Neue an; vergebens war die Ausdauer, mit welcher ſich Zieten dem höchſt überlegenen Feinde entgegenſetzte, vergebens der beharrliche Muth, mit dem die jungen pommerſchen und märkiſchen Rekruten, die mit dem Transport erſt jetzt in den Krieg gezogen kamen, kämpften. Die unendliche Wagenreihe war nicht zu decken; die Pferde wurden todtgeſchoſſen; die Pulverwagen flogen vor dem feindlichen Geſchützfeuer in die Luft; Alles gerieth in die entſetzlichſte Verwir-

rung. Nach wenig Stunden deckten die jungen Rekruten, von denen nur ein Paar den Feinden in die Hände fielen, mit ihren Leibern den Kampfplatz, Zieten sah sich genöthigt, sich nordwärts gegen die schlesischen Grenzen zurückzuziehen und der gesammte Transport war eine Beute der Oesterreicher.

Jetzt war an keine Fortsetzung der Belagerung mehr zu denken. Es kam im Gegentheil darauf an, ob Friedrich es möglich machen werde, sich und seine Armee vor den Gegnern, die ihn mit Uebermacht umstellt hielten, zu retten. Schon meinte man seinen Untergang in dem feindlichen Lande vor Augen zu sehen, schon triumphirten die Feinde, zagten die Freunde. Daun besetzte mit kluger Vorsicht alle Straßen und Pässe, die nach Schlesien zurückführten. Aber Friedrich hatte den Plan zu seiner Rettung schon entworfen. Er nahm die Miene an, als ob er völlig bereit sei, in die aufgestellte Falle zu gehen. Während er aber den Gegnern anscheinend wichtige Depeschen, die nur von seinem Rückzuge nach Schlesien sprachen, in die Hände spielte und sie dadurch völlig sicher machte, brach er zu Anfang Juli schnell gegen Böhmen auf und gewann Daun einen beträchtlichen Vorsprung ab. Nur die leichten Völker der Oesterreicher suchten ihm die Uebergänge über das Gebirge streitig zu machen, aber ohne große Gefährde drangen seine Colonnen durch sie hindurch. Unversehrt, mit allem Gepäck, mit allen Verwundeten und Kranken seiner Armee, erreichte er Böhmen und nahm am 12. Juli sein Lager bei Königingrätz. Daun war ihm gefolgt, und gern hätte Friedrich es jetzt zu einer offnen Schlacht gebracht, aber der vorsichtige Gegner vermied klüglich jede Gelegenheit, sich angreifen zu lassen. So sah sich Friedrich genöthigt, auch Böhmen, im Anfange des August, zu verlassen und nach Schlesien zurückzugehen. Auch der Uebergang über die schlesischen Gebirge wurde ohne allen namhaften Schaden bewerkstelligt, obgleich die preußische Armee vielfach von den leichten Schaaren der Oesterreicher umschwärmt ward. Alle Welt bewunderte den ungefährdeten Rückzug der preußischen Armee aus der mehr als bedenklichen Lage, in der sie sich noch vor Kurzem in Mähren befunden hatte; der Wiener Hof aber

weihte ſeinem Feldmarſchall, der dieſen Rückzug — freilich aber auch nicht mehr als den Rückzug — veranlaßt hatte, eine Denkmünze mit höchlichſt ehrenvoller Inſchrift.

Was Friedrich nach Schleſien zurücktrieb, war eine neue Gefahr, die ſich ihm inzwiſchen von der entgegengeſetzten Seite her, durch die Ruſſen, bereitet hatte; er mußte eilen, ihnen die Spitze zu bieten, ehe es ihnen möglich ward, noch weiter vorzudringen, ehe vielleicht auch die Oeſterreicher über ſeine Grenzen rückten und er ſo, gleichzeitig von übermächtigen Armeen umſtellt und angegriffen, rettungslos erdrückt ward. Wir haben die Operationen der Ruſſen bis zu dieſem Zeitpunkte nachzuholen.

Es iſt erwähnt, daß das ruſſiſche Heer den Befehl erhalten hatte, Preußen zu beſetzen. Da von Friedrich das geringe Truppencorps, welches das Land gedeckt hatte, bereits im vorigen Jahre abberufen war, ſo fanden die Ruſſen keinen Widerſtand vor ſich. Schon am 16. Januar war Feldmarſchall Fermor von Memel aufgebrochen und ſechs Tage darauf in Königsberg, unter großer Feierlichkeit, eingezogen. Zwei Tage ſpäter, gerade an Friedrichs Geburtstag, hatte die Stadt der ruſſiſchen Kaiſerin huldigen müſſen. Man betrachtete fortan ganz Preußen, ſoweit es unter Friedrichs Herrſchaft geſtanden (Oſtpreußen), als ruſſiſche Provinz und behandelte das Land in ſolcher Art; ja man erwies demſelben abſichtlich, um die Einwohner der neuen Herrſchaft geneigt zu machen, ganz beſondre Schonung. Die geſammten Verwaltungs-Einrichtungen wurden beibehalten; den Einwohnern wurde die Erhaltung ihrer Rechte und Freiheiten ausdrücklich verbürgt. Die Preußen fügten ſich in das Unabänderliche, Viele zwar in einer Art, daß man ihre geringe Geneigtheit dazu wohl wahrnehmen konnte, Viele aber auch ohne ſonderliches Bedenken. In Königsberg folgten auf den Tag der Huldigung feſtliche Erleuchtungen zur Verherrlichung der Geburtstage der Großfürſtin und des Großfürſten. Und wenn es ſchwer ſein mochte, ſich ſolcher Pflicht zu entziehen, ſo fanden doch auch die ruſſiſchen Bälle zahlreichen Beſuch, ſo freute man ſich des luſtigen Lebens, welches die

ruſſiſchen Offiziere brachten, trank Punſch nach ruſſiſcher Sitte und machte bei den Lieferungen für die ruſſiſche Armee gute Rechnung. Friedrich konnte ſich nachmals, als alle dieſe Stürme ausgetobt hatten und Preußen wieder in ſeine Hand zurückgegeben war, nicht entſchließen, den preußiſchen Boden je wieder zu betreten, ſelbſt dann nicht, als er auch das polniſche Preußen (Weſtpreußen) erworben hatte und dieſes oft zu beſuchen kam. Pommern befand ſich in einer ähnlichen, wenn allerdings auch nicht ſo gar gefährlichen Lage, wie Preußen beim Einmarſch der Ruſſen; es bewahrte aber ſeine Treue gegen ſeinen König und ſeinen deutſchen Sinn, und bezeugte dies während des ganzen langen Krieges durch den muthigen Kampf, in welchem ſeine Landwehr gegen die Fremden verharrte.

Nachdem der deutſche Kaiſer dem ruſſiſchen Feldmarſchall für die gefahrloſe Beſetzung eines deutſchen Landes die Würde eines deutſchen Reichsgrafen gegeben und nachdem man denſelben von Wien aus eindringlichſt zu weiterem Vorſchreiten gegen die Staaten des Königes von Preußen aufgefordert hatte, ſetzte ſich die ruſſiſche Armee langſam und ſchwerfällig in Bewegung. Zunächſt indeß benutzten die Ruſſen die Gelegenheit, ein Paar polniſche Städte, Elbing und Thorn, zu beſetzen; auch hätte man ſich ſehr gern Danzigs, der wichtigſten Stadt des polniſchen Preußens, bemächtigt; aber das muthige Widerſtreben des Danziger Magiſtrats, die Vorſtellungen, die dagegen von franzöſiſcher Seite eintrafen, die Drohung Englands, daß bei einem Angriff auf Danzig eine engliſche Flotte in der Oſtſee erſcheinen würde, vereitelten dies Vorhaben. Doch verhinderte dies Alles nicht, daß bei weiterem Vorrücken die Ruſſen nicht auch Poſen beſetzten, während die polniſche Beſatzung in der Stille abzog. Die Abſicht Rußlands, nach dem bequemen Erwerb von Oſtpreußen vor allen Dingen auch feſten Fuß in Polen zu faſſen, lag ziemlich klar zu Tage. Die polniſche Republik, wie breit ſich auch noch ihr Ländergebiet hindehnte, hatte ſchon allzulang Thatkraft und Beſonnenheit verloren, um gegen ſolche Eingriffe noch irgend eine Maßregel treffen zu können. Nur wiederholtes Antreiben von außen bewog die Ruſſen end-

lich, über das polnische Gebiet weiter vorzurücken und sich zum erneuten Angriff gegen Friedrichs Staaten bereit zu machen, wonach sie kein gar großes Verlangen zu tragen schienen.

Im Anfange des August betraten die Russen die Grenzen der brandenburgischen Neumark, und mit ihnen kamen alle die Plagen und Gräuel, die sie im feindlichen Lande auszuüben gewohnt waren. Wo sie erschienen, da ward das Land wüste; wo sie vorübergegangen waren, da lagen verbrannte Dörfer und vernichtete Fluren hinter ihnen. Das preußische Corps, welches bis dahin die Schweden in Stralsund eingeschlossen hatte und welches gegenwärtig von dem Grafen Dohna befehligt ward, hob die Belagerung von Stralsund auf und rückte ihnen entgegen; doch fühlte sich Dohna zu schwach, um ihnen eine Schlacht anbieten zu können; er zog sich am linken Oderufer, bis Frankfurt, empor und begnügte sich, den Uebergang über den Fluß zu decken. Die Hauptmacht der Russen unter Fermor wandte sich gegen Cüstrin, die wichtigste Feste auf der Ostseite der Mark; ein besondres Corps zog gegen Pommern, bis Schwedt, sich dort mit den von ihren Drängern befreiten Schweden zu weiteren Fortschritten zu vereinen. In Cüstrin hatten die Umwohner der dortigen Gegend sich und ihre Habe zu retten versucht. Am 15. August ward durch die Russen ein furchtbares Bombardement eröffnet, welches in wenig Stunden die ganze Altstadt Cüstrin nebst ihren Magazinen und Allem, was man dahin geflüchtet hatte, in Asche legte. Zwei Tage später forderte der russische Befehlshaber den preußischen Commandanten zur Uebergabe auf, indem er im Fall der Weigerung mit einem Sturm drohte und hinzufügte, daß dann Alles niedergemetzelt werden solle. Der Commandant antwortete, die Stadt sei zwar verbrannt, die Festungswerke und die Garnison hätten aber noch nichts gelitten; er werde sich bis auf den letzten Mann vertheidigen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Einrücken der Russen in die Neumark Brandenburg war Friedrich in Schlesien eingetroffen. Er ließ seine Hauptmacht zum Schutze der schlesischen Grenzen zurück. An der Spitze von 14000 Mann gediegener Truppen

brach er am 11. Auguſt auf und zog in eiligem Marſche, der vollen Sommerhitze zum Trotz, nach der Mark, den Seinigen Rettung aus der bedrängten Lage zu bringen und den bedrohlichen Feind zurückzutreiben oder zu vernichten. Am 20. Auguſt war er in Frankfurt; am folgenden Tage vereinigte er ſich vor Cüſtrin mit dem Corps des Grafen Dohna, der zur Verſtärkung Cüſtrins die Oder wieder herabgezogen war. Aber die Zeit drängte und eben ſo raſch, wie der Marſch bewerkſtelligt war, mußte jetzt zum Angriff des Feindes geſchritten werden. Während Friedrich die klagenden Bewohner Cüſtrins mit milden Worten tröſtete und ihnen vorläufig eine Summe von 200,000 Thalern zur Linderung ihres Schickſales auszahlen ließ, wurden Batterieen nah unterhalb Cüſtrins angelegt, als wolle man von dort aus den gegenüberſtehenden Feind beſchießen. Dann zog ſich die Armee in ſchnellem Nachtmarſch, ungeſehen von den Ruſſen, die Oder weiter hinab, ſetzte dort, einige Meilen weiter nördlich, über den Strom und umging nun in weitem Bogen den Feind, ihn abſchneidend von jenem Corps, welches bei Schwedt ſtand, und ihn zugleich nöthigend, die Belagerung Cüſtrins aufzugeben. Ueberall fand man auf dieſem Marſche die Zeichen des Elendes, welches die Ruſſen der Gegend, wo ſie hauſeten, bereitet hatten: brennende Dörfer und Haufen elenden geflüchteten Volkes, dem es an allen Nahrungsmitteln gebrach. Die Soldaten theilten mit den Armen willig ihren Brodvorrath und gelobten ihnen ernſtliche Rache.

Am Morgen des 25. Auguſt war Friedrich zum Angriff bereit. Er hatte eine günſtige Fläche zur Aufſtellung ſeiner Truppen gewonnen, während die Ruſſen durch ſumpfige Niederungen und das Bett der Mietzel, eines Flüßchens, das in dieſer Gegend ſich in die Oder ergießt, im Rücken und an der Seite eingeengt waren. Zwiſchen den beiden Armeen lag das Dorf Zorndorf, nach welchem die Schlacht genannt wird. Ihre geſammte Bagage hatten die Ruſſen ſeitwärts in einer Wagenburg aufgeſtellt. Friedrich hätte dieſelbe, die er ſchon von der ruſſiſchen Armee abgeſchnitten, ſonder Mühe nehmen können; dann hätte er den Feind ohne die Gefahr einer Schlacht,

bloß durch Märſche und Manoeuvres, nöthigen können, das Land, in dem es ihm fortan an Unterhalt fehlen mußte, zu verlaſſen. Aber das würde mehrere Wochen gekoſtet haben und Friedrich mußte eilen, hier ſeine Angelegenheiten zu beenden, um ſich dann ſchnell wieder den Oeſterreichern entgegenwenden zu können. Es blieb ihm nichts übrig, als die Entſcheidung durch eine Schlacht; und damit ihm der Feind nicht mehr entgehen könne, damit er, wenn möglich, vollſtändig vernichtet werden möge, hatte Friedrich auch die Brücken abbrechen laſſen, die über die Gewäſſer im Rücken des Feindes führten. Freilich zählte die preußiſche Armee nur 32760 Mann, während die der Ruſſen ungefähr 52000 Mann ſtark war. Auch konnte Friedrich ſich mit vollkommener Zuverſicht nur auf die Hälfte ſeiner Armee, — auf diejenigen Truppen, die er aus Schleſien mit ſich geführt, verlaſſen; das Corps des Grafen Dohna war ſchon im vorigen Jahre, bei Groß-Jägersdorf, der ruſſiſchen Uebermacht gewichen und war noch nicht an jene begeiſterte Hingebung gewöhnt, die der König und ſeine erſten Heerführer den übrigen Corps der Armee einzuflößen gewußt hatten. Doch vertraute Friedrich ſeinem Sterne.

Es war neun Uhr, als die preußiſche Armee den Ruſſen gegenüberſtand. Die letzteren hatten ſich in einem coloſſalen Viereck, Reiterei, Troß und Gepäck in der Mitte, aufgeſtellt, ganz nach der Weiſe, die ſich in den Kriegen mit den türkiſchen Horden als die ſicherſte erprobt hatte. Friedrich beſchloß, von dieſer Aufſtellung, die für die höher ausgebildete europäiſche Kriegskunſt wenig zweckmäßig ſchien, ſeinen Vortheil zu ziehen. Der linke Flügel ſeiner Armee ſollte gegen die rechte Ecke der ruſſiſchen vorrücken, dieſe in gewaltigem Stoße zerſchmettern und ſo Verwirrung über die gedrängten Maſſen bringen. Koſakenſchwärme hatten das Dorf Zorndorf in Brand geſteckt, den Gegner dadurch von der raſchen Annäherung abzuhalten; aber der Rauch und die Staubwolken, die ſich durch dies Manoeuvre erhoben, verhinderten die Ruſſen ſelbſt, die Aufſtellung der Preußen zu überſehen und zu ſtören. Bald begann das preußiſche Geſchütz ſein Feuer gegen die Maſſen der ruſſiſchen

Schlachtordnung, in deren dichten Reihen die Kugeln auf eine furchtbare Weise wütheten; Troß und Gepäck im Innern der russischen Stellung geriethen in große Verwirrung, wurden aber noch zeitig genug hinter das Viereck in Sicherheit gebracht. Die preußische Infanterie des linken Flügels drang, die Verwirrung zu benutzen, heftig vor; doch waren im Aufmarsch Fehler begangen worden, die Russen hielten mit hartnäckiger Tapferkeit aus, zwei Stunden gingen in vergeblichem Kampfe hin und endlich sahen die Preußen, ermattet und in Unordnung gebracht, sich genöthigt, den Kampfplatz zu verlassen. Mit wildem Geschrei: Ara, Ara! stürzte ihnen jetzt Reiterei und Fußvolk der Russen nach. In demselben Augenblick brach aber auch die preußische Reiterei, unter Seydlitz, mit niederschmetternder Gewalt auf die verfolgenden und aufgelösten Feinde ein; die russischen Reiter wurden geworfen und auf das eigne Fußvolk zurückgestürzt. Die grenzenloseste Verwirrung erhob sich. Dennoch wichen die Russen nicht von dem Platze, der ihnen angewiesen war. Von allen Seiten zusammengehauen durch die preußischen Reiter, kämpften ihre hinteren Rotten hinter den Leibern ihrer Vordermänner wie hinter einem Walle, bis auch sie ihren Nachfolgern wieder als Schutzwehr dienen mußten. Aber immer mehr nahm das Durcheinanderdrängen überhand. Sinnlos warfen sich die Barbaren auf ihre Branntweinvorräthe, ihre Berserkerwuth zum trunknen Taumel steigernd; die russischen Offiziere schlugen die Fässer in Stücken; die Soldaten wandten die eigne Waffe gegen sie, oder warfen sich auf die Erde, den vergossenen Trank viehisch aufleckend. Der Kampf endete auf dieser Seite mit gänzlicher Vernichtung der Russen.

Der rechte Flügel der Russen war von ihrer Hauptmacht getrennt gewesen. Jetzt entspann sich auch hier, wo Friedrich ihnen gegenüberstand, das Gefecht. Ein russisches Kavallerie-Corps warf sich auf eine Batterie, die in einiger Entfernung vor der Front der Preußen stand, nahm diese, ward aber durch das Feuer der preußischen Armee wieder zurückgetrieben. Neue Schaaren feindlicher Reiter stürmten auf den linken Flügel von Friedrichs Schlachtordnung; dieser, aus Regimentern des Dohna-

ſchen Corps beſtehend, wartete den Angriff nicht ab, ſondern floh, von paniſchem Schrecken ergriffen, weit von dem Schlachtfelde zurück. Aber ſchon wieder war Seydlitz mit ſeinen tapfern Schwadronen zur Stelle, drang wiederum gegen die Ruſſen vor, die bewährten Infanterie-Regimenter Friedrichs folgten ihm und aufs Neue entſpann ſich das furchtbarſte Gemetzel, bis in die Nacht hinein. Friedrich ſelbſt, von Staub und Pulverdampf bedeckt und den Seinen nur an der Stimme kenntlich, hatte die letzten Angriffe auf die Ruſſen geführt und war auf eine Weiſe ins Gefecht verwickelt worden, daß ſeine Pagen zu ſeinen Seiten gefangen, verwundet und getödtet wurden.

Als die Nacht über die blutgetränkten Felder herabſank, waren die Ruſſen theils verſprengt, theils in die Sümpfe getrieben. Die abgebrochenen Brücken verhinderten ſie an der Flucht ins Weite. Ihre Führer ließen es ſich, dieſen Umſtand benutzend, aufs Eifrigſte angelegen ſein, die zerſtreuten Schaaren wieder zu ſammeln; einigen Corps gelang es ſogar, ſich von Neuem auf dem Schlachtfelde aufzuſtellen. Der ruſſiſche Heerführer meinte deshalb, ſich den Sieg zuſchreiben zu dürfen. Am nächſten Tage ſtanden beide Heere wieder kampffertig einander gegenüber; es ſchien ſich eine zweite Schlacht entſpinnen zu wollen, mehrere Stunden wechſelte man Kanonenſchüſſe, doch fehlte es auf beiden Seiten an Munition, auch war die Ermattung der Truppen zu groß. Zur Nacht traten die Ruſſen den Rückzug an.

Die Preußen hatten über 11000 Mann, die Ruſſen mehr als 21000 Mann verloren. An Gefangenen zählte man nur eine ſehr geringe Zahl, da während der Schlacht, beſonders in dem heftigen Ingrimme, den die Preußen gegen die barbariſchen Verwüſter des Landes fühlten, Pardon weder gegeben noch genommen war. An Trophäen zählten die Preußen 103 Kanonen und 27 Fahnen und Standarten; ſie ſelbſt hatten jedoch 26 Kanonen verloren. Seydlitz und ſeine Reiterei, denen vorzugsweiſe der ſiegreiche Erfolg zu danken war, erhielten noch auf der Wahlſtatt ehrenvollſte Auszeichnung.

Der Sieg, den Friedrich über die Russen erfochten, war nicht so vollständig, als er es gewünscht hatte. Auch hatte der russische Heerführer, wie erwähnt, die Ehre des Sieges für sich in Anspruch genommen und die Nachricht davon eiligst nach Petersburg und den befreundeten Höfen gesandt. Dennoch hatte Friedrich das Wichtigste erreicht, was er wollte. Fermor zog sich zurück und gab ihm freie Hand, sich jetzt aufs Neue den Oesterreichern entgegen zu wenden. Er ließ ein Beobachtungscorps von 16000 Mann gegen die abziehenden Russen zurück und brach mit dem übrigen Theil seiner Truppen am 2. September auf.

Die Vereinigung jenes besonderen russischen Corps, welches an die untere Oder, in die Gegend von Schwedt, entsandt war, mit den Schweden war nicht zu Stande gekommen. Der alte Nationalhaß, den die Schweden gegen die Russen trugen, machte die ersteren wenig geneigt dazu; sie zauderten, die besprochenen Bestimmungen auszuführen, und horchten lieber auf den Rath des französischen Gesandten, der sie zu einem Marsch gegen die Elbe, den französischen Krieg in den westphälischen und hannöverschen Ländern zu unterstützen, zu bewegen suchte. Fermor zog somit jenes Corps wieder an sich, rückte in Pommern ein und ging langsam nach Westpreußen zurück, vorgebend, daß es seinen Truppen zum längeren Verweilen an Nahrungsmitteln gebreche. Die Verbündeten Rußlands konnten diesen Mangel an thatkräftigem Handeln nicht begreifen; offenbar aber war man russischer Seits vornehmlich nur darauf bedacht, statt nutzlos in entlegner Ferne zu kämpfen, immer mehr Landgebiet sicher zu besetzen und so immer weitere Herrschaft über die Länder des Westens zu gewinnen. Darum suchte man wenigstens noch ein Unternehmen mit großer Anstrengung ins Werk zu richten. Colberg, die Hauptfeste des hinterpommerschen Landes, ward belagert; erzwang man die Einnahme des Ortes, so war man im Besitz der Ostseeküste wieder um ein gutes Stück vorgerückt. Die Ausführung des Vorhabens schien keinen sonderlichen Schwierigkeiten zu unterliegen. Die Festung, die 4000 Mann zur vollständigen Besetzung ihrer Werke nöthig gehabt hätte, hatte deren

nur 700 Mann, Invaliden und Landmilizen mit eingerechnet, und darunter etwa 120 Sachsen, auf die man sich in keiner Weise verlassen konnte; ja, an Kanonieren zählte man nur 14 Mann nebst einem Unteroffizier und zwei Oberoffizieren. Aber, wie weiland in Stettin, als der große Kurfürst diese Stadt mit übergewaltigen Kräften umlagert hielt, so ersetzte auch hier der Muth und die Entschlossenheit der Bürgerschaft den Mangel an geübten Truppen; Tag und Nacht standen die Bürger mit unerschütterlicher Ausdauer auf den Wällen und auch in der Behandlung des Geschützes zeigten sie bald die bewundernswertheste Geschicklichkeit. Außerdem war die Festung selbst in ziemlich gutem Stande und mit Munition und Proviant reichlich versehen; an ihrem Commandanten aber, dem Invalidenmajor von der Heyde, besaß sie einen Führer, der sich durch Tapferkeit, Umsicht und Entschlossenheit auf gleiche Weise auszeichnete. Nachdem die Russen die Stadt eng umschlossen hatten, forderten sie den Commandanten zur Uebergabe auf und drohten im Weigerungsfalle mit dem Schicksale Cüstrins; v. d. Heyde gab zur Antwort, er habe nicht die Stadt, sondern die Festungswerke zu vertheidigen, und er sei dazu eben so wie der Commandant von Cüstrin entschlossen. Nun begann das Bombardement auf die Stadt und hielt fast den ganzen Oktober an; doch verursachte dasselbe nirgend erheblichen Schaden, theils vielleicht, weil die Feinde ihre Brandgeschosse nicht zweckmäßig richten mochten, theils und vornehmlich wegen der unausgesetzten Wachsamkeit der gesammten Bürgerschaft. Die Russen konnten sich diesen geringen Erfolg ihrer großen Anstrengungen nicht erklären. Etliche meinten, der Commandant habe früher unter dem alten Dessauer (Fürst Leopold) gedient, der sei kugelfest gewesen und habe das Feuer besprechen können, von dem habe es v. d. Heyde gelernt. Einen Ausfall auf die übermächtigen Belagerer durften die Colberger nicht wagen; aber das Geschützfeuer von ihren Wällen wirkte so nachdrücklich, daß sie alle Anstalten, die die Gegner zu einem Sturme machten, vereitelten. So zogen die Russen am 1. November ab. Jenseit der Weichsel nahmen sie ihre Winterquartiere.

Die Schweden hatten inzwiſchen auch keine ſonderlichen Unternehmungen bewerkſtelligt. Statt jenes Marſches an die Elbe kam es von ihrer Seite nur zu einzelnen Streifzügen in die pommerſchen und märkiſchen Länder. Eine Abtheilung jenes Corps, das den Ruſſen gefolgt war, drängte ſie bald wieder zurück. —

Als die Ruſſen in das Herz von Friedrichs Staaten einbrachen, war öſterreichiſcher Seits der Plan zur Befreiung Sachſens gefaßt worden. Konnte man Friedrich dieſen wichtigſten Stützpunkt ſeiner kriegeriſchen Operationen, der zugleich für etwanige Angriffe vom Süden her gegen die Mark Brandenburg als Bollwerk diente, aus den Händen reißen, ſo mußten die weiteren Erfolge, die man erſtrebte, ſchon faſt geſichert erſcheinen. Zu dieſem Unternehmen auf Sachſen wurden die Hauptmacht der Oeſterreicher und die Reichsarmee beſtimmt, welche letztere in Franken, wo ſie in Winterquartieren gelegen, ſtand und ſich anſehnlich verſtärkt hatte. An der Stelle des Prinzen von Hildburghauſen war der Prinz Friedrich von Zweibrücken zum Oberbefehlshaber der Reichsarmee ernannt worden. Preußiſcher Seits war zur Deckung Sachſens nur eine geringe Macht vorhanden, nur eine Armee von 20,000 Mann, über welche Prinz Heinrich, Friedrichs jüngerer Bruder, den Oberbefehl führte; aber die Einſicht und Entſchloſſenheit des Prinzen, der unter Friedrich ſchon eine gute Schule gemacht und im vorigen Jahre bei Roßbach ehrenvolle Wunden davongetragen hatte, erſetzte den Mangel der Truppenzahl. Im Juli hatte Prinz Heinrich ein Lager bei Zſchoppa bezogen, der Reichsarmee die Spitze zu bieten; in mancherlei kleinen Gefechten hatte er der letzteren, nachdem ſie in Sachſen eingedrungen, Abbruch gethan; und als die Reichsvölker einen Anſchlag zur Ueberrumpelung Zwickau's machten, gelang es ihm, ſie völlig wieder aus Sachſen zurückzuſchlagen. Der Prinz von Zweibrücken ging nunmehr durch Böhmen und verſuchte von hier aus, die Elbe abwärts, gegen Dresden vorzurücken. Prinz Heinrich ſah ſich genöthigt, eine Stellung einzunehmen, welche Dresden deckte, ohne ihn ſelbſt preiszugeben. Die Reichsvölker beſetzten die

Höhen über Pirna, die Preußen ſtanden bei Gamig in einem ebenfalls wohlgeſicherten Lager.

Indeß war aber auch Feldmarſchall Daun mit der öſterreichiſchen Hauptmacht von Böhmen aus in die Lauſitz eingerückt. Er hatte den Plan, den Prinzen Heinrich auf der öſtlichen Seite der Elbe zu umgehen, und ihm dann, nachdem er den Fluß überſchritten, in den Rücken zu fallen, ſo daß die kleine preußiſche Macht, von der Reichsarmee und den Oeſterreichern gleichzeitig angegriffen, nothwendig erdrückt werden mußte. Außerdem hatte Daun noch ein beſondres Corps, unter Loudon, nordwärts gegen die Mark geſandt, die Operationen der Ruſſen oder auch die der Schweden zu unterſtützen. Loudon hatte ſich in der kleinen Feſtung Peitz, an einem Nebenflüßchen der Spree, feſtgeſetzt, nachdem die dortige Beſatzung, die nur aus 50 alten Invaliden beſtand, ehrenvoll gegen freien Abzug kapitulirt hatte. So ſchienen die Pläne gegen Friedrich den erwünſchteſten Fortgang zu haben, und ſchon feierte die öſterreichiſche Armee, auf den Bericht Fermor's, den angeblichen Sieg über Friedrich bei Zorndorf durch ein prunkvolles Tedeum unter Trompeten- und Paukenſchall. Bald aber kam eine genauere Nachricht über die Schlacht, über den Rückzug der Ruſſen und über Friedrichs ſchnelle Annäherung, was alle wohlausgeſonnenen Pläne aufs Unwillkommenſte unterbrach. Friedrich war von Prinz Heinrich über deſſen gefahrvolle Lage unterrichtet worden. Er hatte eilig den größeren Theil ſeiner ſchleſiſchen Armee, deren Hauptcorps die lauſitziſchen Grenzen Schleſiens, gegen einen etwanigen Angriff von Dauns Seite, deckte, zum Schutze Sachſens herbeigerufen, hatte das Loudonſche Corps wieder zurückgedrängt und näherte ſich nun, nachdem er ſich mit den ſchleſiſchen Truppen vereinigt, mit raſchen Schritten der Elbe. Unterhalb Dresden erreichte er das Ufer des Stromes und verabredete dort mit Heinrich die Maßregeln, ſich gemeinſchaftlich des Feindes zu erwehren. Daun aber hatte, auf die Kunde von Friedrichs Annäherung, den Plan des Elbüberganges ſofort aufgegeben, ſo dringend auch der General Graf Montazet, der ſich als franzöſiſcher Commiſſar in ſeiner

Umgebung befand, hiezu und zu einem rasch entscheidenden Schlage rieth. Daun fand es für angemessener, statt selbstkräftig zu handeln, sich in eine feste Stellung bei Stolgen zurückzuziehen, und suchte es sogar auf keine Weise zu hindern, daß Friedrich die Höhen bei Weissig, oberhalb Dresden, besetzte und unter deren Schutze Brücken zur Verbindung mit dem Lager des Prinzen Heinrich schlug.

So standen nun vier Armeen, zwei preußische, die österreichische und die der Reichsvölker, einander im engsten Raume gegenüber. Friedrich wünschte nichts mehr als eine Schlacht, denn schon bereitete sich ihm wiederum in andrer Gegend eine neue Noth, indem andre österreichische Corps in Oberschlesien eingebrochen waren und die dortigen Festungen, namentlich Neisse, ernstlich bedrohten; es schien dringend nothwendig, den letzteren einen baldigen Entsatz zuzuführen. Daun hatte aber durchaus keine Lust, sich blos zu geben, so viel stärker er auch war: seine und der Reichstruppen Anwesenheit, die zur Befreiung Sachsens dienen sollte, trug nur dazu bei, das bedrückte Land noch mehr und noch empfindlicher auszusaugen. Friedrich suchte nun, ihn durch Manoeuvres aus seiner festen Stellung wegzuziehen; er rückte weiter ostwärts vor, besetzte Bautzen, nahm Bischofswerda und ließ Daun befürchten, daß er ihn von seinen Magazinen in der südlichen Lausitz abschneiden werde. Er hoffte, sich durch solche Bewegungen wenigstens, auch wenn von Daun sonst keine Entscheidung zu erzwingen wäre, eine freie Straße nach Schlesien bereiten können. Daun sah sich in der That genöthigt, seine feste Stellung bei Stolpen zu verlassen; er rückte, im Süden von Friedrichs Truppenlinien und über diese hinaus, ebenfalls ostwärts vor und rasch und mit kluger Umsicht nahm er bei Kittlitz, unfern von Löbau, eine Stellung ein, die noch mehr geeignet war, ihn vor jeglichem Angriff zu schützen, die seine Verbindung mit seinen Magazinen in der südlichen Lausitz erhielt und zugleich Friedrich von Schlesien abschnitt. Der rechte Flügel seiner Armee war durch den Stromberg bei dem Städtchen Weissenberg, der linke durch das Waldgebirge von Hochkirch aufs Vortheilhafteste gedeckt. Frie-

drich folgte ihm von Bautzen aus und lagerte sich am 10. Oktober keck und verwegen bei Hochkirch, am Fuße der Berge, welche die Feinde besetzt hatten, und nur auf Kanonenschußweite von ihnen entfernt. Seine Armee bestand aus 30,000 Mann, während die der Oesterreicher 65,000 zählte. Jedermann staunte über die Kühnheit, mit welcher Friedrich eine Stellung einnahm, die ihn dem Gegner, wenn dieser seinen Vortheil nur einigermaßen zu nutzen verstand, gänzlich in die Hände liefern mußte. Seine eignen Offiziere schüttelten den Kopf; der Quartiermeisterlieutenant weigerte sich, den Platz des gefahrvollen Lagers abzustecken; Feldmarschall Keith, der am 11. mit der Bedeckung eines Transports anlangte, sagte zu Friedrich: „Wenn die Oesterreicher uns hier ruhig lassen, so verdienen sie gehenkt zu werden.“ Friedrich antwortete gelassen: „Wir müssen hoffen, daß sie sich mehr vor uns als vor dem Galgen fürchten.“ Friedrich konnte sich nicht denken, daß Daun, der bis jetzt noch nie auf eigne Hand den Angriff versucht hatte, so ganz aus seiner gewohnten Rolle fallen würde; er suchte den Gegner durch sein keckes Wagniß irre zu führen, während es insgeheim einen Angriff auf Dauns rechte Flanke beabsichtigte; doch hatte er dazu die Frist von ein Paar Tagen nöthig, da die Proviant-Angelegenheiten erst völlig in Ordnung gebracht sein mußten. Sein zu großes Vertrauen auf die Entschlußlosigkeit des Feindes sollte aber dennoch bitter getäuscht werden.

In Daun hatte sich Friedrich vielleicht nicht verrechnet. Aber dem französischen Commissar, dem Grafen Montazet, der noch vor Kurzem seine Beredsamkeit umsonst verschwendet hatte, um Daun zur Ausführung des beschlossenen Elbüberganges zu vermögen, gelang es jetzt in der That, ihn von den Vortheilen eines Angriffes auf das preußische Lager zu überzeugen und ihn zur Thatkraft anzustacheln. So ward ein nächtlicher Ueberfall beschlossen. Man wußte Friedrich noch sicherer zu machen, indem man neue Verhaue und Batterieen anlegte, als ob man sich selbst gegen einen unvorhergesehenen Angriff schützen wolle, und indem man ihm durch einen falschen Spion Nachrichten zukommen ließ, die nur von dem bevorstehenden Aufbruche der

österreichischen Armee und von ihrem Rückmarsch nach Böhmen sprachen. So kam es, daß im preußischen Lager selbst die nöthigen Vorsichtsmaßregeln gegen einen Ueberfall, auf den man doch in der gewählten Stellung gefaßt sein konnte, vernachlässigt waren.

Es war am Morgen des 14. Oktober. Noch lag nächtliches Dunkel über der Gegend, noch schlief, mit Ausnahme der äußeren Wachtposten, Alles im preußischen Lager, als die Thurmuhr von Hochkirch fünf schlug und plötzlich ein heftiges Gewehrfeuer gegen die preußischen Posten, die zur Seite von Hochkirch standen, eröffnet ward. Anfangs meinte man, es seien umherstreifende Panduren, mit denen gewöhnlich kleine nächtliche Scharmützel vorgefallen waren. Da das Feuer jedoch anhielt, so eilten die nächstgelegenen Bataillone den Wachtposten zu Hülfe; ihre rasche Disciplin machte es möglich, daß der erste Angriff abgeschlagen ward, aber bald, von einer Uebermacht umschlossen und unfähig, in der Dunkelheit Ordnung zu erhalten, sahen sie sich genöthigt, sich mit großem Verlust nach dem Dorfe zurückzuschlagen. Mehrfach wiederholte sich Dasselbe, je nachdem neue Bataillone sich dem Feinde entgegenwarfen. Endlich gelang es den Oesterreichern, sich der preußischen Batterie, welche den Zugang zu dem Dorfe vertheidigte, zu bemächtigen; sie wandten die Kanonen um und richteten sie auf die schmale lange Gasse des Dorfes, durch welche stets neue Schaaren der Preußen dem Kampfe entgegeneilten. Bald stand das Dorf in Flammen, und erst durch deren Schein ward eine Uebersicht des Kampfplatzes möglich.

Die Stellung von Hochkirch bildete den rechten Flügel der preußischen Armee. Das Mitteltreffen hatte sich um das Dorf Rodewitz, in welchem sich das Hauptquartier befand, gelagert. Erst der Donner der Kanonen brachte hieher die Kunde eines ernstlicheren Angriffs. Schnell war man auch hier bereit, dem Feinde entgegen zu eilen. Friedrich gab die nöthigen Dispositionen, und neue und immer neue Truppencorps drangen gegen Hochkirch vor, dem Feinde die errungenen Vortheile wieder zu entreißen. Keith führte die ersten neuen Bataillone um das

Dorf herum, nahm den Oeſterreichern die Batterie wieder ab, mußte aber dennoch der Uebermacht weichen. Er fiel, von einer Gewehrkugel durchbohrt. Die Oeſterreicher brachen in das Dorf ein; Prinz Franz von Braunſchweig rang ihnen wiederum Vortheile ab, aber auch er fiel wie Keith. Moritz von Deſſau nahm an ſeiner Stelle den Kampf auf; auch er ward ſchwer verwundet aus dem Gefecht getragen. Friedrich ſelbſt, überall gegenwärtig, wo die größte Gefahr drohte, entging kaum der Gefangenſchaft und dem Tode. Ein ſlavoniſcher Oberſtlieutenant verfolgte ihn und rief ihm zu, ſich zu ergeben; Friedrich ſchoß nach ihm mit der Piſtole, fehlte aber; der Slavone erwiderte den Schuß und traf Friedrichs Pferd. Nur die Geiſtesgegenwart eines preußiſchen Oberſtlieutenants, der ihm raſch das eigne Pferd darbot und dafür ſelbſt gefangen ward, rettete ihn. Trotz der verzweifeltſten Gegenwehr war ſchon faſt das ganze Dorf in den Händen der Oeſterreicher. Nur der mit einer ſteinernen Bruſtwehr umgebene Kirchhof ward noch durch ein preußiſches Bataillon unter dem Major v. Lange vertheidigt. Zahlreiche Angriffe waren ſchon gegen den Heldenmuth dieſer tapfern Schaar geſcheitert; ſchon war der Kern der öſterreichiſchen Grenadiere durch ſie zu Boden geſtreckt. Endlich aber hatten ſie ſich verſchoſſen; ſie verſuchten, ſich mit dem Bajonett und Säbel durchzuſchlagen, aber faſt Alle, der Führer nicht ausgenommen, blieben auf dem Platze. Die Oeſterreicher waren Meiſter des Dorfes und der rechte Flügel der preußiſchen Armee mußte ſich zurückziehen.

Die unheilvolle Nacht war durch einen dichten Nebel verlängert worden; erſt ſpät ward es Tag über der blutigen Mordſtätte. Jetzt verſuchten die Oeſterreicher noch einen Angriff auf den linken Flügel der preußiſchen Armee, und auch dieſer hatte den glücklichen Erfolg, daß die Batterie, welche die Stellung von dieſer Seite ſchützen ſollte, ebenfalls genommen ward, und daß die Truppen ſich auch hier zurückziehen mußten. Bald aber hatte Friedrich ſeine Armee aufs Neue in Schlachtordnung geſtellt; eine Verſtärkung, die eben eintraf, gab ſeiner Stellung auf die willkommenſte Weiſe eine größere Feſtigkeit. Dann wagte

keine Erneuung des Angriffes mehr; er ſelbſt hatte auch bedeutende Verluſte erlitten, und ſeine Armee, nicht ſo ſicher disciplinirt wie die preußiſche, befand ſich in großer Unordnung. Er ließ es ſich nur angelegen ſein, ſeine Schaaren wieder zu ſammeln und eine Stellung einzunehmen, die ihn ſelbſt vor einem Angriff ſicherte. So konnte Friedrich mit der geſchlagenen Armee in vollkommenſter Ordnung von dem Schlachtfelde zurückgehen und, ſo gut es bei dem Verluſt alles Gepäckes möglich war, ein neues Lager beziehen. Wie wenig entmuthigt er ſich durch Dauns „glupiſchen Streich" fühlte (er nannte den Ueberfall mit dieſem Worte), bezeugt am Beſten der Umſtand, daß er nur eine halbe Meile, auf die Höhen gegen Bautzen hin, zurückging. Der Verluſt der preußiſchen Armee betrug 9000 Mann, der der Oeſterreicher nicht viel weniger; aber jene hatte zugleich eine Reihe der trefflichſten Führer, die in dieſer böſen Nacht gefallen waren, zu beklagen, und hatte überdies, außer dem Gepäck, 101 Geſchütze und 30 Fahnen und Standarten eingebüßt. Graf Montazet, deſſen wohlüberlegter Rath den öſterreichiſchen Feldmarſchall zum Siege geführt, hatte in der Schlacht ein eignes Unglück gehabt; öſterreichiſche Reiter, die ihn im Nebel und Staub, ſeines blauen Rockes halber, für einen Preußen hielten, waren mit ihren Hiebern über ihn hergefallen und hatten ihn ſchmählich verwundet.

Daun glaubte durch die Niederlage, die er den Preußen beigebracht, Alles gethan zu haben, was man von ihm billiger Weiſe verlangen konnte, und dies um ſo mehr, als der franzöſiſche Commiſſar, an ſeinen Wunden nieder liegend, ihn nicht aufs Neue zum Angriff zu drängen vermochte. Er ging in ſein altes Lager zurück und dachte, daß Friedrich dadurch völlig gezwungen ſei, ſeine Abſichten auf Schleſien aufzugeben. „Machen Sie Ihre Belagerung ruhig," ſo ſchrieb Daun an den öſterreichiſchen General Harſch, der vor Neiſſe lag. „Ich halte den König; er iſt von Schleſien abgeſchnitten, und wenn er mich angreift, ſo können Sie auf gute Botſchaft rechnen." Friedrich aber ſagte: „Daun hat uns aus dem Schach gelaſſen; das

Spiel iſt nicht verloren. Wir werden uns hier einige Tage erholen, alsdann nach Schleſien gehen und Neiſſe befreien!“ Bitter freilich mußte ihn die Niederlage ſchmerzen, bitter beſonders der Verluſt ſo ausgezeichneter Männer, von denen Keith zu ſeinen nächſten Freunden gehörte. Auch kam in kurzer Friſt noch eine neue Trauerbotſchaft, die ſein Gemüth im Innerſten verwundete. Wie er nach der Niederlage von Kollin die Nachricht von dem Tode ſeiner Mutter erhielt, ſo jetzt die von dem Tode ſeiner Schweſter, der Markgräfin von Baireuth. Die Markgräfin, die Freundin ſeiner bedrängnißvollen Jugend, hatte auch in dieſen Tagen der Bedrängniß treulich an ſeiner Sache feſtgehalten; ſie hatte auf diplomatiſchen Wegen für ihn gearbeitet, ſie hatte Truppen für ihn geworben, ſie hatte mit ihrer ſcharfen Feder — drei Viertel der Erlanger Zeitung waren durch ſie geſchrieben — unermüdlich für ihn gekämpft. Am Tage der Hochkircher Schlacht, in denſelben Morgenſtunden, war ſie geſtorben. Aber mit wunderſamer Selbſtbeherrſchung kämpfte Friedrich die Schmerzen ſeines Innern nieder, die Scharte, die er empfangen, wiederum auszuwetzen und der Welt aufs Neue das Zeugniß ſeiner unbeugſamen Heldenkraft darzulegen. Er berief ſeinen Bruder, Prinz Heinrich, der in dem Lager zu Gamig bei Dresden geblieben war, mit 10 Bataillonen und mit den nöthigen Geſchützen zu ſich und ließ jenes Corps ſeiner Armee, welches der Graf Dohna befehligte und welches in dieſem Augenblick in Pommern gegen die Schweden ſtand, zum Schutze Sachſens in das Kurfürſtenthum einrücken. Dann brach er, ſpät Abends am 21. Oktober, auf, umging den rechten Flügel Dauns, der vorausſetzte, daß Friedrich wieder verſuchen werde, ſich bei Hochkirch den Weg nach Schleſien zu bahnen, und erreichte in glücklichen Gefechten gegen zerſtreute öſterreichiſche Corps, die er auf dem Wege fand, Görlitz. Daun war ihm, ſobald er von Friedrichs Vorhaben nähere Kunde erhielt, mit ſeiner ganzen Macht gefolgt, hatte aber die Beſetzung von Görlitz durch die Preußen nicht mehr verhindern können. Als er ſolchergeſtalt ſein Vorhaben vereitelt ſah, kehrte er wieder nach

Sachsen um und überließ es Loudon, der seine Avantgarde commandirte, den weiteren Marsch der preußischen Armee zu hemmen oder zu beunruhigen.

Montazet aber äußerte sich, in einem Schreiben an den französischen Kriegsminister, also über die Thaten der österreichischen Armee und über Friedrich: „Das ist in Wahrheit ein seltsamer Erfolg einer gewonnenen Schlacht. Sie werden zugestehen, daß ich mich nicht geirrt hatte, als ich Ihnen rieth, sich durch Berichte über errungene Vortheile, die weniger an sich wesentlich als glänzend seien, nicht täuschen zu lassen. Es fällt mir nicht ein, zu behaupten, daß der König von Preußen bedeutend mehr vom Kriege verstehe, als irgend ein Andrer. Ihm ist ein solches Urtheil ganz recht. Er hat aber eine Armee, mit welcher er Fehler über Fehler machen darf, weil sie stets bereit ist, sie wieder gut zu machen. Hierin liegt seine Stärke, und dieß ist es, was ihn für Europa furchtbar macht. Ueberfallen bei Hochkirch und um acht Uhr Morgens geschlagen, macht seine Armee, nachdem sie fast alles Geschütz und ihr Feldlager verloren hat, den schönsten Rückzug von der Welt und hält eine Meile vom Schlachtfelde, welches sie hat aufgeben müssen, an, nimmt eine Stellung ein, die uns dergestalt Ehrfurcht einflößt, daß wir es für nöthig halten, durch Verschanzungen uns zu befestigen, und daß wir, ehe kaum vier Tage nach dem Siege verflossen sind, uns wieder in die Vertheidigung zurückziehen. Dies ist aber nicht Alles. Der Feind, nicht zufrieden mit dieser Art gelungener Kühnheit, verfolgt seinen Plan, uns bei Görlitz zuvorzukommen; er nimmt die Miene an, als ob er es vergesse, daß er eine Schlacht verloren habe, und legt auf unsre Ueberlegenheit kein Gewicht; noch weniger berechnet er die Schwierigkeit, die mit der Ausführung seiner Unternehmung verbunden ist, und als ob er unsrer Unthätigkeit versichert wäre, wagt er Alles und vereitelt dadurch nicht bloß die Früchte unsres Sieges, sondern verkehrt denselben sogar zum Schaden für uns." — Bedarf es einer schöneren Lobschrift auf Friedrich als diese Worte aus Feindes Munde?

Friedrich setzte nunmehr den Marsch nach Schlesien und

durch das Land bis gegen Neiſſe fort, ſtets zwar kämpfend mit Loudons leichten Schaaren, doch ohne alle erhebliche Gefährde. Die Belagerung von Neiſſe hatte ſchon im Auguſt begonnen und ſeit dem 5. Oktober war die Stadt beſchoſſen worden. Die Kunde von Friedrichs Annäherung veranlaßte den öſterreichiſchen General, die Belagerung ſofort aufzuheben; der Commandant von Neiſſe benutzte den günſtigen Moment und brachte den, im Abzuge begriffenen Feinden durch raſchen Ausfall noch einen empfindlichen Verluſt bei, ſo daß dieſe ſich eilfertig nach Mähren zurückzogen und mehrere Magazine den Preußen in die Hände fallen ließen. Auch von Koſel, das gleichfalls belagert war, ſahen ſich die Oeſterreicher genöthigt, abzuziehen. So war Schleſien raſch von den Feinden befreit.

Aber für Friedrich war noch keine Raſt gewonnen. Nachdem er ein Corps zur Deckung Oberſchleſiens zurückgelaſſen, mußte er in gleicher Eile wieder nach Sachſen zurückmarſchiren. Es war neue Gefahr vorhanden, daß die Gegner ſich dennoch in Sachſen feſtſetzen möchten. Die Reichsarmee hatte ſich nach dem Abzuge Friedrichs in Bewegung geſetzt; ſie war nordwärts vorgerückt und begann Torgau und Leipzig zu belagern. Doch dauerten ihre Anſtrengungen nicht gar lange; ſchon in der Mitte des November erſchien das Dohna'ſche Corps aus Pommern, gewann den Reichsvölkern einige Vortheile ab, und bald ſah ſich der Prinz von Zweibrücken veranlaßt, die Unternehmung wieder aufzugeben. Er verließ ſogar, da man jetzt doch auch auf die Annäherung des Winters Rückſicht nehmen mußte, Sachſen gänzlich und ging nach Franken, wo ſeine Armee Winterquartiere bezog. Dohna konnte darauf wieder nach Pommern zurückkehren und ſeine Schutzwehr gegen die Streifereien der Schweden wiederherſtellen. Ernſtlichere Gefahr drohte, als Daun ſich aufs Neue der Elbe näherte. Der kleine Reſt der preußiſchen Armee, der in dem Lager bei Gamig ſtand, durfte es nicht wagen, ihm entgegen zu treten; er zog ſich unter die Kanonen von Dresden zurück. Daun machte ernſtliche Anſtalten, ſich Dresdens ſelbſt zu bemächtigen. Der große, faſt offne Ort war ſchwer zu vertheidigen, aber der entſchloſſene preußi-

ſche Commandant, Graf Schmettau, war zu jedem Mittel bereit, um dem Gegner den Zugang zu verwehren. Er erklärte, daß er bei näherem Heranrücken Dauns ſich genöthigt ſehen werde, die pirnaiſche Vorſtadt von Dresden niederzubrennen; die Häuſer derſelben wurden mit Brennſtoffen gefüllt. Der Magiſtrat bat um Schonung; Schmettau verwies ihn an den in Dresden anweſenden Kurprinzen, damit dieſer Daun zu einer rückgängigen Bewegung veranlaſſe. Aber die letztere erfolgte nicht, und ſo loderten alsbald 280 Häuſer, meiſt prächtige und glänzende Gebäude, in Flammen auf. Daun, — des vorjährigen Brandes von Zittau vergeſſend, machte Schmettau darüber heftige Vorſtellungen; Schmettau erwiderte, er werde ſich beim Angriff auf gleiche Weiſe von Straße zu Straße vertheidigen und ſich erſt unter den Ruinen des königlichen Schloſſes begraben laſſen. Jetzt kam aber auch die Kunde, daß Friedrich ſchon wieder aus Schleſien zurückkehre und den Seinigen Verſtärkung bringe. Nun erklärte Daun, es ſei ſeine Pflicht, für die Erhaltung der Reſidenz und für die Familie des verbündeten Kurfürſten zu ſorgen. Er zog mit ſeiner Armee ab und nahm in Böhmen Winterquartiere. Friedrich fand Sachſen ſchon von den Feinden völlig befreit. Er ordnete die Grenzcordons an und begab ſich für den Winter nach Breslau.

Wieder ein thatenreiches Jahr war vorüber. „Groß und unermüdlich“ — wie die engliſche Nation ihn benannte — hatte Friedrich den zahlreichen und übermächtigen Armeen ſeiner Gegner widerſtanden, ohne einen ſo glänzenden Sieg, wie die des vorigen Jahres von Roßbach und Leuthen geweſen waren, ſelbſt gegen den Schluß der Feldzüge noch empfindlich geſchlagen; und doch war er unverſehrt aus dem Kampfe hervorgegangen, und nur im fernſten Weſten und Oſten ſeines Staates, wohin er ſeine kleine Kriegsmacht nicht auszubreiten vermochte, waren ein Paar Provinzen von Feinden beſetzt geblieben. Dafür aber hatten die Feinde ihm auch Sachſen nicht abgewinnen können. — Noch brachte das Jahr ein merkwürdiges Zeugniß über die Stellung, die Friedrichs Kampf in den großen culturhiſtoriſchen Intereſſen der Zeit einnahm. Der am 6. Juli gewählte Papſt,

Clemens XIII., verehrte Daun für den Sieg bei Hochkirch einen geweihten Hut und Degen, dergleichen vor Zeiten den Siegern über die Ungläubigen ertheilt zu werden pflegten. Damit war es anerkannt, daß Friedrich nicht bloß für seinen Ruhm und seinen Staat kämpfe, daß es vielmehr auch ein geistiges Gut sei, welches er zu vertheidigen habe. Ebenso hatte vor zweihundert Jahren der Herzog Alba, der die freisinnigen Niederländer unter die Ketten leiblicher und geistiger Gewaltherrschaft zurückzwingen sollte, von Papst Pius V. Hut und Degen erhalten. Friedrich wandte gegen einen Angriff solcher Art die Waffe an, die am Besten helfen mußte: seine Feder, die das Thun des Papstes dem verdienten Spotte preisgab. Sein „Glückwunschschreiben des Prinzen von Soubise an den Marschall Daun", sein „Brief Dauns an den Papst" und andre anonyme satirische Blätter flogen durch die Lande, und manch Einer schämte sich des geistlichen Bundesgenossen. —

Das vierte Jahr des Krieges brach an, aber den Kämpfern war noch keine Rast bereitet. In Frankreich mehrte sich zwar täglich die große Partei derer, welche das Nutzlose des Krieges und des Bündnisses mit Oesterreich, welche den Wahnsinn der Verschwendung all der Mittel, die dafür in Anspruch genommen wurden, einsahen. Selbst der Abbé Bernis, der Minister der auswärtigen Angelegenheiten, überzeugte sich, daß die Ausgaben seines Departements ganz unerhört und fast unerschwinglich seien; er fing an, auf die Stimme des Volkes zu achten; er suchte es dem Hofe klar zu machen, ein wie furchtbarer Abgrund sich vor ihm aufthue. Dazu aber hatte ihn die Pompadour nicht aus einem Verseschreiber zum Staatsminister gemacht; er hatte ja im Gegentheil nur den Beruf, den Krieg und das Bündniß, und durch Beides ihre absolute Mätressenherrschaft aufrecht zu erhalten. Die Zukunft Frankreichs sah sie mit sehr gleichgültigen Augen an; „Nach uns die Sündflut!" das war das Wort, mit dem sie alle Sorgen wegzuscherzen pflegte. Bernis erhielt zum Lohn für seine seitherigen Mühen den Cardinalshut, zugleich aber auch die Weisung, sich in seine Abtei zu begeben; ein andrer Günstling der Pompadour,

Marquis Stainville, nachmaliger Herzog von Choiseul, trat an seine Stelle. Seine Ergebenheit zu bezeugen, schloß der neue Minister auf der Stelle einen neuen Traktat mit Oesterreich, durch welchen Frankreich wiederum nur Verpflichtungen und Opfer übernahm, — wobei aber allerdings die Absicht, sich durch Ländererwerb in Deutschland zu entschädigen, nach wie vor lebendig bleiben mochte.

Neue Anstrengungen, neue Rüstungen, neue Pläne für die kriegerischen Unternehmungen des bevorstehenden Jahres auf allen Seiten. Frankreich bereitet sich vor, das Heer der Verbündeten unter Ferdinand von Braunschweig mit abermals verstärkter Kraft anzugreifen. Zahlreiche Ersatzmannschaften treffen bei der österreichischen Armee, die in Böhmen lagert, bei der russischen, die sich in das polnische Gebiet hineindehnt, ein; umfassende Magazine für den Unterhalt der Truppen werden hier wie dort angelegt. Die Operationspläne für den neuen Feldzug werden reiflichst hin und her erwogen; die Hauptsache ist, daß die russische und die österreichische Armee im Innern der Staaten Friedrichs zusammenstoßen und durch ihre Uebermacht die Kräfte, die ihnen der König von Preußen entgegensetzen kann, völlig erdrücken sollen. Für die Verstärkung der Reichsarmee wird nicht minder gesorgt. Aber auch Friedrich rüstet den Winter hindurch unablässig, seine zusammengeschmolzene Armee wieder vollzählig zu machen. Er hat jetzt den Angriffsplänen, durch welche er diesem oder jenem Gegner hätte zuvorkommen, durch welche er aber seine verhältnißmäßig kleine Macht wieder hätte zersplittern können, entsagt; er beschließt, mit seiner Hauptmacht in Schlesien eine feste Stellung einzunehmen, nur auf die Vertheidigung sinnend und auf den rechten Moment der Abwehr harrend.

Indem man so auf allen Seiten bedacht war, die kriegerischen Kräfte für den entscheidenden Schlag aufzusparen, verschoben sich die großen und bedeutenden Ereignisse bis gegen den Sommer hin. Doch begann das Vorspiel des Krieges schon ziemlich früh. Man fing von Seiten der preußischen Armee und von der der Verbündeten unter Herzog Ferdinand damit

an, daß man einzelne vorgeschobene Posten der Gegner zurückzudrängen und daß man besonders ihre Magazine zu zerstören suchte; man durfte voraussetzen, daß dadurch der Ausführung der Pläne, welche die Feinde entworfen, wenigstens einige nicht ganz wirkungslose Hemmnisse bereitet werden könnten. So brach schon im Februar (1759) ein kleines preußisches Corps in Polen ein, dort den Russen entgegen zu arbeiten. Ein polnischer Fürst, Sulkowsky, der in seinem kleinen Gebiet ganz die Rolle eines souveränen Herrschers spielte, ein Gegner Friedrichs und Anhänger der Russen, hatte für die letzteren sehr bedeutende Magazine angelegt; diese wurden zerstört, der Fürst selbst gefangen nach Schlesien abgeführt und die Haustruppen, die er sich hielt, den preußischen Regimentern einverleibt. Andre Corps zerstörten andre Magazine, die die Russen in Polen hatten anlegen lassen, schrieben auf polnischem Boden Contributionen aus und forderten sogar Rekruten. Die polnische Republik sah dem in Ruhe oder vielmehr mit Beifall zu. Selbst nicht mehr fähig zu thatkräftigem Handeln, hielt sie es doch für ganz erwünscht, daß den Russen auf solche Weise Abbruch geschehe; ja, die den letzteren widerwärtige Stimmung brachte es in der That so weit, daß man, als ein andrer polnischer Fürst, Lubomirski, mit einer Bande von 80 Mann die schlesischen Grenzen plünderte, diese Bande durch eine Abtheilung der polnischen Armee aufheben und zum Galgen führen ließ.

Auf der andern Seite ward, im Laufe des März, ein aus Oesterreichern und Reichsvölkern zusammengesetztes Corps, das in Thüringen eingerückt war, durch gemeinschaftliche Unternehmungen von Seiten des Herzogs Ferdinand und des Prinzen Heinrich, welcher die preußische Armee in Sachsen befehligte, in mehreren glücklichen Gefechten zurückgedrängt. Dann rückte Ferdinand mit einem Corps seiner Armee weiter südwärts vor, die Magazine der Franzosen in den Lahn- und Main-Gegenden zu zerstören und ihnen Frankfurt zu entreißen. Soubise hatte nemlich zu Anfange des Jahres die freie Reichsstadt Frankfurt ganz wider alle Verträge mit französischen Truppen besetzt, weil er eines festen Stützpunktes am Main bedürfe, auch wohl,

weil in Frankfurt die lebendigſte Theilnahme für Friedrichs deutſche Sache herrſchte. Dann war er nach Paris gegangen und der Herzog von Broglio an ſeine Stelle getreten. Ferdinand traf am 13. April die franzöſiſchen Truppen auf der Höhe von Bergen, anderthalb Stunden von Frankfurt; er hielt Broglio für ſchwächer, als dieſer wirklich war, und griff ihn, trotz der günſtigen Stellung, die derſelbe eingenommen hatte, unverzüglich an. Der Angriff ward aber, obgleich dreimal wiederholt, zurückgeſchlagen, und Ferdinand ſah ſich genöthigt, wieder nach Heſſen umzukehren. Broglio erhielt vom Kaiſer die Würde eines deutſchen Reichsfürſten.

Glücklicher war ein andrer Zug, den Prinz Heinrich gleichzeitig von Sachſen aus in das nördliche Böhmen unternahm. Er nahm ein anſehnliches Corps öſterreichiſcher Truppen gefangen und zerſtörte bedeutende Magazine, die in Saatz und in Budin angelegt waren. Dann, im folgenden Monate, wandte er ſich nach Franken, nahm der Reichsarmee ebenfalls zahlreiche Gefangene ab, trieb ſie bis Nürnberg zurück und vernichtete auch hier mehrere Magazine. Auch von der Seite des Herzogs Ferdinand ward gleichzeitig, durch den Erbprinzen von Braunſchweig, ein glücklicher Einfall in Franken ausgeführt.

Der ernſtlichere Krieg begann auch in dieſem Jahre zuerſt auf der franzöſiſchen Seite; wir laſſen ein flüchtiges Bild dieſer Kämpfe, die abgeſondert für ſich geführt wurden, der Geſchichte der übrigen Ereigniſſe des Jahres wiederum vorausgehen. Die Franzoſen hatten in dem Beſitz von Frankfurt am Main in der That einen ſehr wichtigen Stützpunkt gewonnen. Mit dem Ausgange des Mai drang ihre Hauptmacht, unter Contades, der auch Broglio an ſich zog, in den Gegenden der Lahn vor, während ein andres Corps ſich bereit hielt, am Niederrhein in Weſtphalen einzurücken. Herzog Ferdinand ſah ſich genöthigt, ſeine Kräfte zuſammenzuhalten und war außer Stande, die Franzoſen in ihren raſchen Fortſchritten zu hemmen. Ganz Heſſen ward von ihnen wieder beſetzt, dann wandten ſie ſich gegen Weſtphalen. Auch hier blieben ihre Unternehmungen zuerſt aufs Entſchiedenſte vom Glücke begünſtigt; Paderborn,

Bielefeld, Herford wurden beſetzt, Minden in raſchem Ueberfall von Broglio eingenommen, Münſter mußte ſich nach kurzer Belagerung ergeben. Herzog Ferdinand hatte ſich nach Osnabrück zurückgezogen. In zwei Monaten war der größere Theil des weſtlichen Norddeutſchlands bis zur Weſer in den Händen der Franzoſen; Ferdinand ſchien von dem Strome abgeſchnitten und das hannöverſche Land den feindlichen Heerhaufen völlig offen zu ſtehen. Schon waren die Befehle zur argen Brandſchatzung des Landes gegeben.

Indeß war die große Heeresmacht der Franzoſen durch die Beſatzungen, welche man in den heſſiſchen und weſtphäliſchen Orten hatte zurücklaſſen müſſen, doch nicht unbeträchtlich geſchwächt worden. Herzog Ferdinand mußte es jetzt, ehe Contades die Weſer überſchritt, zu einer entſcheidenden Schlacht zu bringen ſuchen. Contades ſtand mit dem Hauptcorps ſeiner Armee in Minden; ein beſondres Corps, unter dem Herzog von Briſſac, ſtand ihm im Rücken bei Gohfeld, ſüdlich von Minden, und deckte ſeine Verbindung mit den beſetzten Landſtrichen und mit den Magazinen. Gegen letzteres entſandte Ferdinand ſeinen Neffen, den Erbprinzen von Braunſchweig, er ſelbſt rückte gegen Minden vor; Contades — in der Gefahr, durch den Erbprinzen abgeſchnitten zu werden, — ſah ſich genöthigt, auch ſeiner Seits die Schlacht anzunehmen, die feſte Stellung, die er eingenommen, zu verlaſſen und dem Herzoge entgegen zu gehen. Am 1. Auguſt kam es bei Minden zur Schlacht. Ferdinands linker Flügel war bei Todtenhauſen, am linken Weſerufer, aufgeſtellt. Contades ſah es ein, daß der erſte Hauptangriff gegen dieſen ausgeführt werden mußte; ſein rechter Flügel war zu dem Behuf bedeutend verſtärkt und Broglio, der ihn führte, hatte den ausdrücklichen Befehl erhalten, mit ihm in der Frühe des Morgens den Feind zu überfallen. Aber auf eine ſcheinbar unerklärliche Weiſe ſchwankte und zauderte er, bis der rechte Moment vorüber und die feindliche Stellung genügend verſtärkt war. Sein Angriff geſchah zu ſpät und ohne Erfolg. Nun wandte ſich auch Herzog Ferdinand gegen das Haupttreffen der Franzoſen, die ohne rechte Ordnung, aber mit

großer Heftigkeit den Kampf aufnahmen. Sonderbarer Weise war im Mittelpunkt des französischen Treffens der Kern der Kavallerie aufgestellt; nach langem, hartnäckigem Kampfe wurde sie auseinandergesprengt; ihre Flucht zerriß die ganze Schlachtordnung und die Schlacht war verloren. Broglio bemühte sich, mit seinem Corps in diesen Mittelpunkt einzurücken. Jetzt gab Herzog Ferdinand der englischen Kavallerie, die bis dahin noch keinen Theil am Kampfe gehabt, den Befehl, gegen Broglio vorzurücken; wurde auch er geworfen, so mußte für die französische Armee gar keine Rettung mehr übrig bleiben. Aber eben so seltsam, wie Broglio zu Anfang der Schlacht, zauderte auch der Anführer der englischen Kavallerie, Lord Sackville; der Befehl ward dreifach wiederholt, — er behauptete immer, die Absicht des Feldherrn nicht zu verstehen, hemmte auch den Anführer des zweiten Treffens der Kavallerie, Marquis von Granby. Als er sich endlich zum Angriff bequemte, hatte Broglio bereits Gelegenheit gefunden, den Rückzug der Armee noch leidlich genug zu decken.

Elende Eifersucht gegen die Oberfeldherrn war es, was Sackville sowohl als Broglio veranlaßt hatte, die empfangenen Befehle hintanzusetzen; es scheint sogar, daß noch schlimmerer Verrath im Spiele war, wenigstens waren die Franzosen schon ein Paar Tage vor der Schlacht von allen bevorstehenden Anordnungen des Gegners unterrichtet. Auch verbreiteten Beide, Sackville und Broglio, die nachtheiligsten Gerüchte über die Oberanführer nach London und Paris. Auf Ferdinands heftige Beschwerden wurde aber Sackville, gegen den sich das ganze englische Volk empörte, in London vor ein Kriegsgericht gestellt und für unfähig erklärt, je wieder in England Kriegsdienste bekleiden zu können. Sein mächtiger Anhang wußte dafür aber später dem Herzog Ferdinand mannigfache Hemmnisse zu bereiten; auch wurden ihm selbst nachmals, zu Englands großem Unheil, wieder sehr wichtige Staatsämter zu Theil. Broglio wurde gleichfalls vor ein Kriegsgericht gestellt, aber freigesprochen. Er erreichte sein Ziel aufs Vollkommenste, denn bei der

traurigen Wendung, die von jetzt ab der Feldzug für die Franzosen nahm, wurde gegen den Schluß des Jahres Contades abberufen und er an dessen Stelle zum Oberbefehlshaber und zum Feldmarschall ernannt.

Wenn nemlich auch durch Sackville's Verrath die Niederlage der Franzosen nicht so umfassend ausfiel, wie sie hätte sein können, so waren ihre Verluste doch immer bedeutend genug. Sie verloren 8000 Mann, eine Menge Kanonen, einen bedeutenden Theil des Gepäcks und der Kriegskasse. Auch erfocht der Erbprinz von Braunschweig an demselben Tage einen Sieg über den Herzog von Brissac bei Gohfeld. Noch bedeutender waren die Folgen der beiden Schlachten. Zunächst ging Minden an die Armee der Verbündeten über; dann mußten die Franzosen aus einem Orte Westphalens nach dem andern weichen und den Gegnern bedeutende Magazine überlassen. Sie suchten sich in Hessen zu halten, aber auch hier drang Herzog Ferdinand vor, Kassel, Marburg und andre Orte fielen in seine Hände, und das hessische Land mußte von den Franzosen geräumt werden. Zu Fulda stand, als Verbündeter oder vielmehr als Söldner der Franzosen, der Herzog von Württemberg mit einem Corps von 12000 Mann. Als Reichsfürst hatte er nicht Lust gehabt, mit den französischen Generalen in gleicher Linie zu stehen; Contades hatte ihn deshalb zur Hut des Proviantes aufgestellt. Der Herzog hatte eben einen prächtigen Ball für die Damen des geistlichen Hofes von Fulda veranstaltet, als plötzlich der Erbprinz von Braunschweig vor den Thoren erschien und ihn zu sehr eiliger Flucht nöthigte, wobei sein Nachtrab ansehnliche Einbuße erlitt. Der „Karlsorden", den der Herzog zu Anfange des Jahres gestiftet, um seinen Offizieren rechten Muth gegen Friedrich, denn diesen haßte er besonders, einzuflößen, hatte solchergestalt keine sonderliche Frucht getragen. — Gegen den Anfang des Winters war die gesammte französische Macht wieder an Rhein und Main zurückgewichen. Sie hätte noch härter bedrängt werden mögen, hätte sich Herzog Ferdinand nicht veranlaßt gesehen, den Erbprinzen von Braun-

ſchweig mit einem anſehnlichen Corps Friedrich zu Hülfe zu ſenden, deſſen Thätigkeit in dieſem Jahre nicht auf gleiche Weiſe durch Siege gekrönt war.

Wir wenden uns jetzt wiederum zu Friedrich und zu ſeinen Thaten und Leiden. Er hatte ſeine Hauptmacht im Monat März gegen die böhmiſchen Grenzen Schleſiens, zwiſchen Landshut und Friedland, zuſammengezogen, während ein kleineres Corps unter Fouqué, in Neuſtadt ſtehend, Oberſchleſien gegen etwanige Angriffe von Mähren aus deckte. Hier war im April eine öſterreichiſche Armee eingedrungen, und Fouqué, zu ſchwach zum offnen Widerſtande, hatte es für nöthig befunden, ſich nach Oppersdorf, unfern von Neiſſe, zurückzuziehen. Friedrich gedachte die Oeſterreicher zu überraſchen; raſch und insgeheim brach er mit einigen Abtheilungen ſeiner Armee nach Neiſſe auf, aber durch Mönche und Pfaffen, die den Waffen des ketzeriſchen Preußenköniges nicht ſonderlich hold waren, ward der Anſchlag verrathen. Die Oeſterreicher zogen ſich nach Mähren zurück, noch ehe ſie von Friedrich angegriffen werden konnten. Nur ihr Nachtrab wurde von den nacheilenden Preußen gefaßt und erlitt einen beträchtlichen Verluſt. Friedrich kehrte jetzt raſch in das Lager ſeiner Armee bei Landshut zurück. Denn inzwiſchen hatte, ihm gegenüber, Daun die Hauptmacht der Oeſterreicher in Böhmen, erſt bei Münchengräz, dann bei Jaromirz, aufgeſtellt. Daun verhielt ſich indeß ruhig, die Annäherung der Ruſſen auf der andern Seite Schleſiens abwartend. So verging geraume Zeit, ohne daß von beiden Armeen, wie ſorglich ſie auch einander beobachteten, etwas Erhebliches unternommen ward. Als Daun aber die Kunde erhielt, daß die Ruſſen die polniſchen Grenzen überſchritten und in Friedrichs Staaten einzudringen im Begriff ſtanden, zog er mit ſeiner geſammten Macht nordwärts, die verabredete Verbindung mit ihnen vorzubereiten. Er rückte in die Lauſitz ein und lagerte ſich zu Markliſſa, am Queisfluſſe, während er Loudon mit einem Corps von 20,000 Mann, das zunächſt die Beſtimmung hatte, zu den Ruſſen zu ſtoßen, bis Lauban vorausſandte. Gleichzeitig rückte aber auch Friedrich vor, nunmehr die lauſitziſchen Grenzen

Schleſiens deckend; er bezog ein feſtes, durch ſeine örtliche Beſchaffenheit ſehr wohlgelegenes Lager zu Schmottſeifen, ſüdlich von Löwenberg, und ſuchte auch Loudon durch vorausgeſandte Corps in Schach zu halten. Zur Deckung der böhmiſchen Grenze wurde Fouqué nach Landshut berufen.

Als die Macht der Ruſſen ſich langſam im Poſenſchen zuſammenzog, hatte Friedrich den Grafen Dohna, der das in Pommern ſtehende Armeecorps befehligte und der auch ſchon an jenen erſten Streifzügen nach Polen Theil genommen, beauftragt, den Ruſſen entgegen zu rücken, ihre einzelnen Corps vor ihrer Vereinigung anzugreifen und auf ſolche Weiſe ihre Fortſchritte zu hemmen. Dohna's Beſtreben hatte jedoch wenig Erfolg; er vermochte weder die Vereinigung der ruſſiſchen Corps, noch ihren Marſch gegen die brandenburgiſchen Grenzen auf irgend erhebliche Weiſe zu beeinträchtigen und ſah ſich im Gegentheil genöthigt, ſich ſelbſt vor ihnen bis Züllichau zurückzuziehen. Friedrich war unwillig über den Befehlshaber und glaubte, daß ein jüngerer, kräftigerer, mehr entſchloſſener an ſeiner Stelle beſſere Dienſte leiſten werde. Er erwählte dazu jenen Generallieutenant v. Wedell, der ſich ſchon im zweiten ſchleſiſchen Kriege durch ſeinen muthigen Widerſtand gegen die feindliche Uebermacht bei Solonitz den Ehrennamen des preußiſchen Leonidas erworben und der auch neuerlich an dem Siege bei Leuthen weſentlichen Antheil gehabt hatte. Er ſchuf für Wedell eine ganz eigenthümliche militäriſche Würde, indem er ihn für den bevorſtehenden Kampf, mit einem zweiten Titel aus dem claſſiſchen Alterthum, zum Dictator ernannte. Wie in den ſchweren Tagen der alten römiſchen Republik, ſo ſollte der Dictator die höchſte und unbedingteſte Machtfülle zum Handeln haben; ſeine Befehle ſollten im Dohna'ſchen Corps ebenſo unweigerlich befolgt werden, als ob der König ſelbſt ſie gegeben habe. Friedrich that dies aus zwei Gründen, wie es ſcheint; zunächſt, damit keiner, der den Vorrang vor Wedell hatte, ſich verletzt fühlen möge; dann, damit eine ſo ungewöhnliche Auszeichnung und die Erinnerung an ſo viele Großthaten des Alterthums auch die höchſte Anſpannung der Kräfte, die hinge-

bendste Begeisterung zur Folge habe. Als Wedell zu Züllichau eintraf, mußte auch im dortigen Armeecorps die Bedeutung solcher Dictatur bei der Parole bekannt gemacht werden. So große Hoffnung indeß auf das Außergewöhnliche gesetzt sein mochte, so ging sie doch nicht in Erfüllung. Die Russen, in der Nähe von Züllichau lagernd, überflügelten die preußischen Truppen, noch ehe diese dessen inne wurden, und hatten bereits die Straße nach Crossen gewonnen. Nun setzte sich Wedell, am 23. Juni, an die Spitze seiner Armee und erreichte sie bei dem Dorfe Kay. Nur der Worte seines Königes, „die Russen zu schlagen, wo er sie finde," gedenkend, griff er sie sofort an, obgleich sie nicht bloß ungleich stärker waren als er, sondern auch die vortheilhafteste Stellung einnahmen, während seine kleine Armee, durch Moräste eingeengt, sich nicht einmal auf genügende Weise auszubreiten vermochte, auch an Geschützen Mangel litt. Vergebens war die ungestüme Tapferkeit des dreimal wiederholten Angriffes. In kurzer Frist hatte die preußische Armee 4—5000 Mann verloren; sie nicht gänzlich aufzuopfern, sah Wedell sich genöthigt, das Schlachtfeld zu verlassen und sich auf das linke Oderufer zurückzuziehen. Die Russen drangen ungestört nach Crossen vor. Den Oberbefehl über die russische Armee hatte der Feldmarschall Fermor seit Kurzem an den General Soltikof abgetreten, war aber bei der Armee geblieben.

Die Niederlage, ob an sich auch nicht gar bedeutend, war nur zu sehr geeignet, Friedrichs Lage den zahlreichen Feinden gegenüber sehr bedenklich zu machen. Wedell war jetzt nicht mehr im Stande, den Marsch der Russen aufzuhalten; Frankfurt und Cüstrin mußten, wenn ihnen keine andre Schranke gezogen ward, in ihre Hände fallen, und dann war auch für Berlin das Schlimmste zu befürchten. Aber woher die neue Macht nehmen, die ihnen die Spitze bieten konnte? Er selbst hatte bei Schmottseifen eine Armee von nur 40,000 Mann, mit der er eine österreichische Armee von 70,000 Mann, die bei Marklissa, bewachen mußte. Fouqué, in Landshut, war 10,000 Mann stark, und ihm stand jenes österreichische Corps, welches

zuerſt in Oberſchleſien eingebrochen war, in einer Stärke von 20,000 Mann gegenüber. So waren auch die preußiſchen Truppen in Sachſen ungleich ſchwächer, als die Reichsvölker, die, in Verbindung mit einem dritten öſterreichiſchen Corps, auch hier zum Kampfe bereit ſtanden. Indeß mußte ein Entſchluß gefaßt werden. Friedrich berief die größere Anzahl der in Sachſen ſtehenden Truppen nach der Lauſitz, ſo daß nur Dresden und die ſächſiſchen Feſtungen beſetzt blieben; zu ihnen ließ er eine Abtheilung ſeiner Armee aus dem Lager von Schmottſeifen ſtoßen. Er ſelbſt begab ſich an die Spitze der alſo gebildeten Armee, mit der ſich auch noch Wedell vereinigen ſollte, während Prinz Heinrich in das Lager von Schmottſeifen berufen ward, um von hier aus Daun, wie bisher, in Unthätigkeit zu erhalten. Man hoffte, daß die Feinde ſich gegen Sachſen nicht allzu ſehr übereilen würden, und vor allen Dingen, daß wenn die Ruſſen ſchnell zurückgedrängt wären, auch alles Uebrige ohne gar große Schwierigkeit wieder in Ordnung zu bringen ſein würde.

Die Ruſſen waren indeß die Oder abwärts bis nach Frankfurt gegangen. In fliegenden Märſchen zog nun auch Friedrich die ſchleſiſchen Grenzen und die Lauſitz hinab, ihrem weiteren Vorrücken ein Ziel zu ſetzen und jenes öſterreichiſche Corps unter Loudon, das die Beſtimmung erhalten hatte, ſich mit den Ruſſen zu verbinden, von ihnen abzuſchneiden. Das letztere glückte nicht mehr, denn ſchon den 3. Auguſt traf Loudon in Frankfurt ein; doch gelang es Friedrich wenigſtens, einem zweiten öſterreichiſchen Corps, unter Haddik, das zu demſelben Behuf aus Sachſen herangezogen kam, den nöthigen Vorſprung abzugewinnen. Als Friedrich das Oderthal, in der Nähe von Frankfurt, erreicht hatte, ſtießen hier noch Wedell mit ſeinem Corps und das letzte Corps der aus Sachſen herangezogenen Truppen, unter dem Generallieutenant v. Finck, zu ihm. Seine ganze Macht belief ſich nunmehr auf 48,000 Mann; die der Ruſſen dagegen, mit Einſchluß des Loudon'ſchen Corps, auf ungefähr 70,000 Mann.

Am 11. Auguſt ging Friedrich eine Strecke unterhalb Frank-

furt über die Oder. Jenseit, von den Judenbergen bei Frankfurt bis zu dem Dorfe Kunersdorf und über dasselbe hinaus, stand die feindliche Macht auf einer Reihe sandiger Hügel vortheilhaft aufgestellt und durch Verschanzungen gesichert. Friedrich nahm ihr gegenüber, zwischen Trettin und Bischoffee, sein Lager, während der General Finck mit der Reserve auf einigen Anhöhen vor der preußischen Front aufgestellt ward, dem Feinde die Bewegungen der Armee zu verdecken. Ein schlammiger Bach trennte beide Armeen; Friedrich überzeugte sich, daß ein Angriff von dieser Seite unausführbar sei.

So brachen die Preußen, nachdem sie unter freiem Himmel übernachtet, mit dem ersten Tagesgrauen des 12. August auf, den Bach und die feindliche Stellung zu umgehen. Aber Sümpfe und Seen nöthigten die Armee, einen weiten Bogen zu beschreiben, sandiger Boden und die bald emporsteigende Hitze des heißen Augusttages erschöpften die Truppen, die schon von jenen eiligen Märschen angegriffen waren. Es war 11 Uhr, als man sich den feindlichen Schanzen, welche den linken Flügel der Feinde auf der Seite von Kunersdorf deckten, näherte. Ein heftiges Kanonenfeuer eröffnete den Kampf. Während Finck, der einstweilen auf seiner alten Stelle geblieben war, seine Kugeln von jenseit auf die Russen herübersandte, rückten diesseit die ersten preußischen Regimenter unter dem Schutze von sechszig Kanonen vor. Die russischen Batterieen suchten den Angriff abzuwehren, aber ungestüm drangen die Preußen vor. Die Batterieen wurden in raschem Anlauf genommen und bald folgte dem glücklichen Beginn Sieg auf Sieg. Die Russen suchten mit derselben Hartnäckigkeit, wie im vorigen Jahre bei Zorndorf, Widerstand zu leisten; aber wieder erhob sich, wie dort, das fürchterlichste Gemetzel. Ein Regiment nach dem andern wurde geworfen, selbst quer über einen tiefen Grund, den Kuhgrund, dessen steile Wände den Preußen kein Hinderniß waren, verfolgten diese die Russen; selbst der Kunersdorfer Kirchhof, wo die letzteren sich noch zu halten versuchten, ward von ihnen genommen. Es war 5 Uhr Nachmittags. Zwei Drittheile der russischen Armee waren vollständig geschlagen, eine

Menge von Kanonen und von Gefangenen in den Händen der Preußen. Das Glück schien sich aufs Entschiedenste für Friedrich erklärt zu haben, und schon flogen Boten mit der Siegesnachricht nach Berlin.

Friedrich aber gedachte die Russen, deren verwüstende Märsche seinen Staaten so unsägliches Verderben brachten, vollständig zu vernichten. Doch noch stand der Rest ihrer Armee auf den Judenbergen, die die ganze Gegend beherrschten, in der vortrefflichsten Stellung; noch hatten die Oesterreicher keinen Theil am Gefechte gehabt, und die Preußen, von den vorangegangenen Märschen und von der Hitze des Tages ermattet, hatten ihre Kräfte bereits aufs Aeußerste angespannt. Friedrich befahl erneuten Angriff, so sehr auch seine tüchtigsten Generale, wie Seydlitz und Finck, ihm das Mißliche der Fortsetzung des Kampfes vorzustellen suchten. Fast schien Friedrich den Seinigen nicht zuviel zugemuthet zu haben; fast hätte man sich schon einer der wichtigsten feindlichen Batterieen auf den Judenbergen, welche die Russen im Verfolgen einer besondern Abtheilung preußischer Truppen verlassen hatten, bemächtigt, als Loudon mit den Oesterreichern den Angreifenden zuvorkam und mit dem Geschütz der Batterie ein verheerendes Feuer gegen die letzteren eröffnete. Ueberall war es den Preußen unmöglich, gegen das Kanonenfeuer, das ihnen von den Bergen herab entgegen kam, etwas Erhebliches auszurichten; ihre eignen Kanonen hatten ihnen im Sande nicht schnell genug folgen können; sie konnten nicht mehr so regelmäßig feuern wie bisher, doch behaupteten sie noch ihre Stellung. Ein Angriff von Seiten der preußischen Kavallerie, die seither noch keinen wesentlichen Theil am Gefechte gehabt, blieb gegen den feindlichen Kartätschenhagel fruchtlos; Seydlitz fiel verwundet. Loudon aber sah, daß jetzt für ihn der Moment gekommen war, einen entscheidenden Schlag auszuführen. Ungesehen von den Preußen durchzog er mit seiner Kavallerie eine tiefe Schlucht, die das Volk bis auf den heutigen Tag den „Loudonsgrund" nennt, und fiel den Preußen mit heftigem Ungestüm in die Seite und in den Rücken. Nun waren die Ermatteten nicht mehr fähig zum Widerstande. Die

ungeheuerſte Verwirrung erhob ſich und bald drängte Alles zur wilden Flucht ins Weite. Vergebens ſuchten die Führer der Armee Ordnung zu erhalten; viele von ihnen ſanken in dem entſetzlichen Getümmel verwundet oder getödtet vom Pferde. Vergebens bemühte ſich Friedrich, das verderbliche Schickſal aufzuhalten oder wenigſtens einen geordneten Rückzug möglich zu machen. Er ſetzte ſich ſelbſt den allergrößten Gefahren aus; zwei Pferde wurden ihm unter dem Leibe erſchoſſen, eine dritte Kugel traf ihn ſelbſt und wurde nur durch ein goldnes Etui, das er in der Taſche trug, auf ihrem tödtlichen Wege aufgehalten. Faſt mit Gewalt mußten ihn ſeine Getreuen von dem verderblichen Platze entfernen. Ein kleiner Trupp Huſaren, einer der letzten, die das Schlachtfeld verließen, rettete ihn vor verfolgenden Koſakenſchwärmen.

Ueber 18,000 Mann, 172 Geſchütze, 28 Fahnen und Standarten hatte die preußiſche Armee in den unglücklichen Stunden verloren, aber auch die Uebriggebliebenen waren gänzlich auseinander geſprengt. Friedrich übernachtete in einer zertrümmerten Bauerhütte, abwärts an der Oder, faſt ohne alle Bedeckung, indem er jene Huſaren gleich ausgeſandt hatte, ihm ſoviel als möglich von den zerſtreuten Truppen wieder zuzuführen. Er mußte nach ſo entſetzlichem Schlage Alles für verloren halten. Auf den Fall, daß er ſelbſt noch den Feinden in die Hände fallen würde, und feſt entſchloſſen, ſeinen Sturz nicht zu überleben, hatte er gleich nach der Schlacht, als „Inſtruction für den General Finck", ſeinen letzten Willen mit den folgenden Worten aufgeſetzt: „Der General Finck kriegt eine ſchwere Commiſſion; die unglückliche Armee, ſo ich ihm übergebe, iſt nicht mehr im Stande, mit den Ruſſen zu ſchlagen; Haddik wird nach Berlin eilen, vielleicht Loudon auch. Geht der General Finck dieſen beiden nach, ſo kommen die Ruſſen ihm in den Rücken; bleibt er an der Oder ſtehen, ſo kriegt er den Haddik dieſſeit. Indeſſen ſo glaube, daß wenn Loudon nach Berlin wollte, ſolchen könnte er unterweges attakiren und ſchlagen; Solches, wenn es gut geht, giebt dem Unglück einen Anſtand und hält die Sachen auf: Zeit gewonnen iſt ſehr viel in dieſen despera-

ten Umſtänden. Die Zeitungen aus Torgau und Dresden wird ihm Cöper, mein Sekretär, geben. Er muß meinen Bruder (Prinz Heinrich), den ich zum Generaliſſimus bei der Armee declariret, von Allem berichten. Dieſes Unglück ganz wiederherzuſtellen, gehet nicht an; indeſſen, was mein Bruder befehlen wird, das muß geſchehen. An meinen Neven (den Thronfolger Friedrich Wilhelm) muß die Armee ſchwören. Dieſes iſt der einzige Rath, den ich bei denen unglücklichen Umſtänden zu geben im Stande bin. Hätte ich noch Reſſourcen, ſo wäre ich dabei geblieben. Friedrich."

Die Nacht vom 12. zum 13. Auguſt war eine der düſterſten in Friedrichs Leben geweſen; aber der neue Tag brachte auch wieder neue Hoffnungen. Schon am Morgen ſammelten ſich wieder 18,000 Mann ſeiner Soldaten um ihn. Die Ruſſen hatten die flüchtigen Preußen unverfolgt abziehen laſſen. Am Abend der Schlacht verſammelten ſich ihre Heerführer, über die weiter zu treffenden Maßregeln einen raſchen Entſchluß zu faſſen; man war aber müde, erſchöpft, durſtig, ließ Wein kommen, und bald waren über dem Zechgelage Feind und Verfolgung vergeſſen. Dann, am Morgen, mußte ſich Soltikof überzeugen, daß auch die eigne Armee nicht eben in dem erfreulichſten Zuſtande war; hatten die Preußen außerordentliche Verluſte zu beklagen, ſo hatte doch auch er 16,000 Mann eingebüßt. „Wenn ich, ſo ſagte er, noch einen ſolchen Sieg erfechte, ſo werde ich mit einem Stabe in der Hand allein die Nachricht davon nach Petersburg bringen müſſen."

Friedrich ging am 13. über die Oder zurück. Bald war die kleine Armee, die er mit ſich führte, auf 28,000 Mann angewachſen. Er ließ es ſich angelegen ſein, noch andre Corps an ſich zu ziehen, und ließ neues Geſchütz aus den Feſtungen herbeiſchaffen. Die Ruſſen gingen bei Frankfurt über die Oder. Friedrich beſetzte Fürſtenwalde, wodurch er ſich des Ueberganges über die Spree und der Möglichkeit verſicherte, Berlin zu Hülfe zu eilen, wenn die Reſidenz angegriffen werden ſollte, was ſowohl von Seiten der Reichsarmee, die inzwiſchen in Sachſen

vorgedrungen war, als von Seiten jenes österreichischen Corps unter Haddik, als auch durch die Russen geschehen konnte.

Russischer Seits wurde indeß nichts Bedeutendes unternommen; es ist sogar nicht ganz unwahrscheinlich, daß die Feldherrn den ausdrücklichen Befehl hatten, sich ohne Noth in kein bedenkliches Unternehmen einzulassen; der ganze Krieg mochte, wie schon angedeutet ist, von Rußland nur als ein Schaugepränge geführt werden, wobei es weniger auf ferne Siege, als auf die Gelegenheit zur leisen Erweiterung der Grenzen und des politischen Einflusses gen Westen ankam. So darf es nicht befremden, wenn sich in Folge solchen Zauderns bald ein Zwiespalt zwischen den russischen und österreichischen Feldherrn entwickelte; schon vor der Schlacht war Daun unwillig gewesen, daß Soltikof sich von Crossen aus nicht ihm entgegen, nach der Lausitz zu, sondern nördlich nach Frankfurt gewandt hatte; dann hatte es auch Soltikof übel vermerkt, daß bei seiner Armee statt der verheißenen stärkeren Vereinigung nur jenes Loudon'sche Corps eingetroffen war. Jetzt wollte Daun, der die ganze Zeit über unthätig in der Lausitz gestanden, Soltikof zu ernstlicherem Vorrücken drängen; aber dieser erwiderte, er habe nunmehr zwei Schlachten gewonnen und er werde warten, bis auch Daun zwei Siege aufzuweisen habe; es sei nicht billig, daß die Truppen seiner Herrscherin Alles allein thäten. Bei solchen Umständen mußten auch die einsichtigen Vorschläge, die man kurz zuvor von französischer Seite dem Wiener Hofe machen ließ und die wiederum von einer sehr richtigen Auffassung Friedrichs ausgingen, überflüssig bleiben. „Daß man Festungen und Länder des Königs von Preußen (so heißt es in diesem merkwürdigen Aktenstück) einnehme und besetzt halte, helfe gegen ihn zu Nichts; denn seine Macht bestehe nicht in seinen Festungen und Ländern, sondern in seiner Armee, in seiner Person, in seinem Geiste; seine Hauptquellen finde er in seiner Thätigkeit und Geschicklichkeit. Gegen die Armee müsse man wirken; der Baum müsse an seiner Wurzel angegriffen werden. Es bestehe also der Hauptpunkt, auf den Alles ankomme, darin, daß die Russen über die Oder gingen; wenn sich dann die Truppen von

Haddik mit ihnen vereinigt hätten, könne der König von Preußen nichts mehr unternehmen. Daher müsse man gegen ihn und Berlin losgehen, er würde sich alsdann nach Schlesien und Stettin zurückziehen," u. s. w.

Die Hauptgefahr, die in Folge der Niederlage von Kunersdorf drohte, die Verbindung der österreichischen Hauptmacht unter Daun mit den Russen, und überhaupt ein thätiges Eingreifen Dauns von der Lausitz aus wurde jetzt durch Prinz Heinrich schnell und glücklich beseitigt. Er hatte bisher ruhig in dem Lager von Schmottseifen gestanden. Er brach nunmehr plötzlich hinter Dauns Rücken in Böhmen ein und zerstörte die Magazine, aus denen die österreichische Armee ihren Unterhalt bezog. Daun sah sich dadurch sofort zu einer rückgängigen Bewegung veranlaßt, und der russische Feldherr bezeugte nunmehr natürlich noch weniger Lust, sich den Bestimmungen seines Verbündeten zu fügen. Schon hatte Soltikof die Absicht ausgesprochen, sich ganz nach Polen zurückzuziehen, da es auch ihm an Proviant gebreche; doch ließ er sich einstweilen noch bewegen, wenigstens einen Versuch zur Festsetzung in Schlesien zu machen. Er zog durch die Lausitz und rückte in Schlesien ein. Friedrich folgte ihm und umging ihn dann, ihn von weiterem Vordringen abzuhalten. Unter diesen Märschen ging der September hin. Soltikof hatte die Absicht, Glogau zu belagern; als er sich aber durch Friedrich zuvorgekommen sah, wandte er sich nunmehr in der That, langsamen Marsches und alle Ortschaften durch die er kam verwüstend, nach der polnischen Grenze. Auch Loudon, der bei ihm geblieben war, ging mit nach Polen. Friedrich konnte nun Schlesien verlassen, um nach Sachsen, den Seinigen zur Unterstützung, hinüberzueilen. Er ließ Fouqué, der schon vorher einen Angriff jenes österreichischen Corps an der böhmischen Grenze. abgeschlagen hatte, zur Deckung Schlesiens gegen einen etwa erneuten Angriff von Seiten Loudons zurück; der letztere wurde dadurch genöthigt, sich auf weitem Umwege nach Mähren zu ziehen. — Friedrich war während dieser herbstlichen Märsche in Schlesien von einem heftigen Podagra-Anfall heimgesucht worden. Er begleitete seine Armee in

einer Sänfte, in der ihn seine Soldaten trugen. Die unfreiwillige Muße, zu der ihn die Marschmanoeuvres und die Krankheit zwangen, benutzte er, dessen Geist nimmer rastete, zur Abfassung einer kleinen Schrift: „Betrachtungen über den Charakter und die Talente Karls XII." Die Aehnlichkeit seiner eignen Lage mit der des abenteuernden Schwedenkönigs gab ihm zu den interessantesten Bemerkungen Anlaß. Wohl kaum ein Andrer wäre in solcher Verfassung zu literarischen Beschäftigungen geneigt gewesen!

Wir haben nunmehr die Ereignisse, welche in dem diesjährigen Feldzuge in Sachsen stattfanden, zu betrachten. Nachdem die größere Anzahl der preußischen Truppen das Land verlassen hatte, um Friedrich auf seinem Zuge gegen die Russen zu begleiten, war von den Truppen der Reichsarmee die willkommene Gelegenheit zur Besitznahme des Landes sogleich benutzt worden. Ganz Sachsen bis auf einige wenige Städte und Festungen stand ihnen offen; aber auch die letzteren waren zu schwach besetzt, um auf irgend einen erfolgreichen Widerstand hoffen zu dürfen. So gingen in wenig Wochen erst Leipzig, dann Torgau, dann Wittenberg über, doch so, daß überall den preußischen Truppen ehrenvoller Abzug bewilligt ward. Jetzt kam es vor Allem darauf an, auch Dresden, den wichtigsten Punkt des Landes, den Preußen zu entreißen; österreichische Corps vereinigten sich zu dem Behuf mit den Reichsvölkern. In Dresden commandirte Graf Schmettau; er traf seine Anstalten, um den drohenden Maßregeln der Feinde ebenso energisch zu begegnen, wie im vorigen Jahre. Aber nun kam die Nachricht von der Niederlage von Kunersdorf. Noch blieb Schmettau standhaft, bis ihm durch einen Spion, der sich durch die Schaaren der umlagernden Feinde hindurchgeschlichen, ein Brief überbracht ward, den Friedrich unmittelbar nach der Niederlage geschrieben hatte. „Ich bin außer Stande, so schrieb der König, Ihnen eine Hülfe zu senden. Im Fall die Oesterreicher etwas gegen Dresden unternehmen sollten, werden Sie sehen, ob es für Sie Mittel giebt, sich zu halten; geht dies nicht, so müssen Sie eine vortheilhafte Capitulation zu erhalten suchen, das heißt: freien

Abmarſch mit der ganzen Garniſon, den Caſſen und Magazinen, dem Lazareth und Allem, was in Dresden unſer iſt.“ Jetzt verlor Schmettau plötzlich allen Muth zu fernerer Ausdauer; er glaubte, nur für die ihm anvertrauten Beſitzthümer, namentlich für die Soldaten und die Caſſen, in welchen letzteren ſich freilich mehr als fünf und eine halbe Million ſächſiſcher Contributionsgelder befand, ſorgen zu müſſen; er überſah die Wichtigkeit, die die Erhaltung Dresdens für Friedrich haben mußte; er unternahm nichts, um vorerſt wenigſtens den weitern Erfolg der Begebenheiten abzuwarten. Er capitulirte, und bereitwillig gingen die Belagerer auf alle von ihm geſtellten Bedingungen ein. Denn wohl wußten ſie, was Schmettau nicht wußte, daß inzwiſchen ſchon ein Hülfscorps von Friedrich unter dem General Wunſch abgeſandt war, welches den Reichstruppen bereits Wittenberg und Torgau wieder abgenommen hatte, und daß, als Haddik aus der Lauſitz nach Sachſen aufgebrochen, noch ein zweites Corps unter dem General Finck zum Entſatz herbeieilte. Am 4. September Abends ward die Capitulation abgeſchloſſen und den Feinden zunächſt ein Thor eingeräumt. Noch hätte das Uebel rückgängig gemacht werden mögen, denn die verſprochenen Vorſpannpferde waren nicht geliefert, als am nächſten Morgen Wunſch durch Kanonenſchläge ſeine Annäherung gegen Dresden meldete, als ein Spion die Kunde auch von Fincks Anmarſch und ein zweiter Spion einen Brief von Friedrich brachte, der die Beſtimmungen des früher geſchriebenen Briefes widerrief. „Sie werden mir, ſo ſchrieb Friedrich jetzt, den größten Dienſt leiſten, wenn Sie ſich in der gegenwärtigen Criſis in Dresden halten; die Sachen werden ſich in Kurzem ändern und Sie können darauf rechnen, bald, vielleicht in wenig Tagen, Hülfe von Torgau aus erhalten; dies muß Ihnen genügen. Erhalten Sie uns Dresden und bedienen Sie ſich dazu aller erdenklichen Mittel.“ Schmettau aber, nur auf die Sicherung der Geldwagen bedacht, vermochte ſich zu keinem kühnen Entſchluſſe mehr aufzuraffen. Ein Theil der preußiſchen Offiziere war empört über die bevorſtehende Schmach. Der Vice-Commandant Oberſt Hoffmann gedachte auch ohne Schmet-

tau's Befehl das Unternehmen zur Rettung Dresdens zu wagen. Er ſetzte ſich zu Pferde und forderte die Hauptwache auf, ihm gegen die Feinde zu folgen; der commandirende Offizier that Einſpruch dagegen, Hoffmann feuerte ein Piſtol auf ihn ab, das zwar fehlte; aber der Schuß ward augenblicklich durch mehrere Soldaten der Wache erwidert und Hoffmann ſank entſeelt vom Pferde. Nun ließ Schmettau die Garniſon abziehen. Die Gegner benahmen ſich dabei wenig ehrenvoll; den preußiſchen Soldaten ward beim Abmarſch ſchimpfliche Behandlung zu Theil; nur mit Mühe rettete Schmettau die Geldwagen; die Pontons nahmen die Feinde, gegen die Beſtimmungen der Capitulation, in Beſchlag; auch die Magazine fielen in ihre Hände. General Wunſch ging mit ſeinem Corps wieder rückwärts und nahm ſodann den Reichstruppen noch Leipzig weg.

Schmettau verlor Friedrichs Gnade und Dienſt. Als über Hoffmanns Aufforderung an die Soldaten der Hauptwache berichtet ward, bemerkte man, er ſei trunken geweſen. Friedrich ſchrieb darauf zurück: „Ich denke wie Hoffmann; wenn er trunken war, ſo wäre es zu wünſchen geweſen, daß der Gouverneur und die ganze Garniſon es auch geweſen wären.“ Der Offizier und die Soldaten der Hauptwache wurden vor ein Kriegsgericht geſtellt.

Die große öſterreichiſche Hauptmacht unter Daun hatte ſeither in dem ganzen Feldzuge noch kein Unternehmen von irgend welcher Bedeutung gewagt. Alle Welt ſah dies mit größtem Befremden an, und Jedermann hielt ſich für überzeugt, daß die öſterreichiſche Regierung ihre Kräfte abſichtlich zu ſchonen, — oder wenigſtens zur möglichſt folgereichen Entſcheidung für das nächſte Jahr aufzuſparen und zu ſtärken ſuche, während ſie einſtweilen ihre Verbündeten den Kampf führen ließ. Auch in Wien äußerte ſich der Unwille über Dauns ruhmloſes Stillſitzen ziemlich lebhaft, und es fehlte nicht an beißenden Bemerkungen darüber. So erhielt z. B. Dauns Gemahlin eines Tages ein Packet zugeſandt, nebſt einem Briefe, des Inhalts, daß man die Frau Gräfin höflichſt bitte, das Packet Sr. Excellenz dem Herrn Gemahl mit nächſter Gelegenheit übermachen zu wollen;

als sie es aber neugierig öffnete, fand sie nichts darin, als eine zierliche Schlafmütze. Das Wiener Cabinet sah sich nun endlich veranlaßt, den Grafen Daun zu entschiedneren Bewegungen gegen Prinz Heinrich anzutreiben. Heinrich hatte Görlitz besetzt; Daun gedachte ihn zu überfallen, er warf sich aber in raschem Marsche auf ein abgesondertes österreichisches Corps, das in Hoyerswerda stand, nahm den größeren Theil desselben sammt dem Anführer gefangen und richtete nun seinen Marsch gegen die Elbe. Daun folgte ihm nach. Prinz Heinrich ging bei Torgau über den Strom und verband sich mit den übrigen preußischen Corps, die in Sachsen standen. Daun ging bei Meissen über die Elbe und rückte in der Richtung nach Torgau vor. Kleinere Truppenabtheilungen der Preußen wichen vor ihm zurück; er beschloß, Heinrich zu umgehen und ihn von mehreren Seiten zugleich anzufallen, aber wieder kam ihm der Prinz zuvor und zwang ihn unter Verlusten, sich wiederum Dresden mehr zu nähern. Jetzt stießen auch die Truppen, mit denen Friedrich den Russen in Schlesien gegenüber gestanden hatte, zu Heinrichs Armee, und Friedrich selbst traf bei der letzteren, nachdem seine beschwerliche Krankheit endlich gewichen war, am 13. November ein. Als sein Bruder ihm entgegenritt, begrüßte ihn Friedrich mit den ehrenden Worten: „Heinrich ist der einzige General, der in diesem Feldzuge keinen Fehler gemacht hat.“ Daun aber zog sich bei Friedrichs Ankunft noch mehr gegen Dresden; Friedrich folgte ihm an der Spitze der Seinen rasch nach, brachte seinem Nachtrab bei dem Dorfe Krögis einen empfindlichen Verlust bei, konnte es aber doch nicht verhindern, daß Daun am Plauenschen Grunde eine überaus vortheilhafte Stellung einnahm und dadurch Dresden deckte. Die preußische Armee lagerte sich bei Wilsdruf; die Avantgarde unter Zieten ward bis Kesselsdorf vorgeschoben.

Jetzt war in ganz Sachsen nur noch Dresden in den Händen der Feinde. Ihnen auch dies zu entreißen, war Friedrichs sehnlichster Wunsch. So lange aber Daun in seiner unangreifbaren Stellung verharrte, war dies unausführbar. Friedrich beschloß, ihn durch Abschneiden der Zufuhr von dort zu vertrei-

den, zugleich aber auch, durch Beſetzung der nach Böhmen führenden Päſſe, ſeinen Rückzug ſo verderblich als möglich zu machen. So ward ein Streifcorps nach Böhmen geſandt, welches mit reichlichen Contributionen und mit einer Menge Gefangener zurückkehrte; ein andres Corps, 12000 Mann ſtark, unter dem General Finck, erhielt den Befehl, den Poſten von Maren im Rücken von Dauns Stellung zu beſetzen. Finck machte auf das Mißliche einer ſolchen Sendung in einer bergigen Gegend, wo man von allen Seiten feindlicher Angriffe gewärtig ſein konnte, aufmerkſam; aber Friedrich antwortete: „Er weiß, daß ich keine Difficultäten leiden kann; mach' Er, daß Er fortkommt!" Oeſterreichiſcher Seits überzeugte man ſich bald von der Gefahr, der Finck bei Maren ausgeſetzt war; dennoch glaubte Daun, keinen Angriff auf ihn wagen zu dürfen, und er entſchloß ſich dazu erſt, als der franzöſiſche General Graf Montazet ihm, wie im vorigen Jahre bei Hochkirch, den vorauszuſehenden Erfolg aufs Eindringlichſte entwickelte. Nun ließ Daun von ſeiner Armee 40,000 Mann auf der einen Seite gegen Finck marſchiren, während der letztere zugleich auf andern Seiten von einem zweiten öſterreichiſchen Corps und von den Reichstruppen angegriffen ward. Am 21. November kam es zur Schlacht. Finck, der mit trübem Muthe nach Maren gegangen war, hatte nicht mit genügender Umſicht für die Beſetzung des Terrains geſorgt; im Kampfe ſelbſt fanden, trotz der Tapferkeit, mit der man focht, mancherlei Mißgriffe ſtatt; bald war die größte Verwirrung in den Reihen der Preußen und Finck ſah kein andres Mittel zur Rettung vor ſich, als ſich den Oeſterreichern mit ſeinem geſammten Corps kriegsgefangen zu ergeben. General Wunſch, der die Kavallerie commandirte und ſchon glückliche Erfolge gegen die Reichstruppen errungen hatte, wollte ſich durchſchlagen, aber Fincks Befehl verflocht auch ihn in das traurige Schickſal. Eine Truppenabtheilung, die Friedrich zu Fincks Unterſtützung abgeſandt hatte, kam zu ſpät und mußte unverrichteter Sache umkehren. Durch Urtheil des Kriegsgerichts ward Finck vom preußiſchen Dienſte ausgeſchloſſen. Er ging nach dem Kriege in däniſche Dienſte. — Bald darauf er-

litt Friedrich noch einen andern Verluſt, indem ein Corps ſeiner Armee, welches auf dem jenſeitigen Elbufer ſtand, von einer ebenfalls ungleich ſtärkeren feindlichen Abtheilung angegriffen ward und, als es ſich über den ſchon mit Eis treibenden Fluß retten wollte, 1500 Mann einbüßte.

So waren Friedrichs Pläne zur Vertreibung Daums allerdings auf ſehr üble Weiſe mißglückt und ſeine Armee auf den, verhältnißmäßig ſo geringen Beſtand von 24,000 Mann zuſammengeſchmolzen. Aber wenn Friedrich auch die Hoffnung auf die Wiedereroberung Dresdens aufgeben mußte, ſo war er doch nicht gewillt, dem Gegner den geringſten Vortheil einzuräumen. Trotz der furchtbaren Winterkälte, die jetzt eintrat, blieb er mit ſeiner Armee in dem Lager von Wilsdruf und zwang dadurch auch die Oeſterreicher, ſich ohne Hoffnung auf Gewinn denſelben Unbequemlichkeiten auszuſetzen. Kälte und Krankheit rafften auf beiden Seiten eine große Menge Menſchen weg. Erſt als der Erbprinz von Braunſchweig von Weſtphalen aus mit einer erbetenen Unterſtützung bei Friedrich eintraf und dieſer dadurch größere Sicherheit erhielt, ließ er ſeine Truppen Winterquartiere beziehen. Er ſelbſt brachte den Winter in Freiberg, wenige Meilen von Dresden, zu.

Der Krieg mit den Schweden war auch dies Jahr von geringer Bedeutung geweſen. Zwar hatten ſie ſich nach der Schlacht von Kunersdorf, als Friedrich die letzte Mannſchaft, die ihnen gegenüberſtand, an ſich zog, weit in Vorpommern ausgebreitet und eine Anzahl Städte beſetzt; aber faſt alle dieſe Vortheile ſchwanden wieder, als ſich Friedrich ſpäter im Stande ſah, ihnen wenigſtens einige Kräfte wieder entgegenzuſetzen.

Der Feldzug des Jahres 1759 beſtand für Friedrich, neben wenigen Vortheilen, die ſeine Truppen errangen, faſt nur aus einer Kette von Niederlagen, Widerwärtigkeiten und Unglücksfällen. Und doch behielten die Feinde am Schluſſe des Feldzuges keinen Gewinn weiter, als nur das einzige Dresden. Mit wie düſteren Wolken auch die Gegenwart umhüllt war, man durfte dennoch Friedrichs unverwüſtlicher Rüſtigkeit, man

durfte seinem Sterne, der noch nicht erloschen war, noch vertrauen.

Fünfzehntes Kapitel.

Dritter Abschnitt und Ende des siebenjährigen Krieges. — Diplomatische Verhandlungen. Neue Rüstungen. Der „alte Fritz". — Die Feldzüge des J. 1760. Die Niederlage bei Landshut. Der Fall von Glatz. — Das Bombardement von Dresden. — Breslau's Vertheidigung. — Der Sieg bei Liegnitz. — Colberg vergeblich durch die Russen belagert; Berlin in den Händen der Feinde. — Der Krieg in Sachsen. Der Sieg bei Torgau. — Der Feldzug Ferdinands gegen die Franzosen. — Zweideutige Friedensverhandlungen. — Die Feldzüge des J. 1761. Vereinigung der Oesterreicher und Russen in Schlesien. Friedrichs festes Lager zu Bunzelwitz. Der Fall von Schweidnitz. — Verhältnisse in Sachsen. — Der Fall von Colberg. — Der Feldzug Ferdinands. — Abfall Englands von Friedrich. — Verhandlungen mit Tataren und Türken. — Das Jahr 1762. Tod der Kaiserin Elisabeth von Rußland. Friede und Freundschaft mit Peter III. Friede mit Schweden. — Peters bedrohliche Stellung in Rußland. — Beginn des Kampfes mit Oesterreich. — Peters Entthronung. Katharina's Drohungen. — Eroberung der Pässe von Burkersdorf und Leutmannsdorf. Belagerung und Eroberung von Schweidnitz. — Sächsische Verhältnisse. — Sieg bei Freiberg. — Ferdinands Feldzug. Friede zwischen England und Frankreich. — Der Hubertsburger Friede, 15. Februar 1763. — Schlußbemerkung.

So waren vier Jahre voll unaufhörlicher Kriegsstürme über Friedrichs Ländern, über dem größten Theil des gesammten Deutschlands hingezogen. Noth und Elend waren fast überall die Folgen dieses traurigen Zustandes. Die Saaten lagen zerstampft unter den Tritten der unzählbaren Schaaren, die darüber hingebrauſt waren; die Felder, obgleich reichlich gedüngt mit Blut, lagen dennoch wüst, da es an Frucht und an Hän-

den zur Aussaat fehlte; zahlreiche Dörfer, selbst Städte waren in Trümmer gesunken; Handel und Wandel standen still. Nur für die Bedürfnisse des Krieges ward gearbeitet; nur durch die Gewerbe, die dahin einschlugen, ward noch der Verkehr des Lebens und gegenseitig sich ergänzende Thätigkeit erhalten.

Friedrich that, was in seinen Kräften war, um dem fortschreitenden Verderben einen Damm entgegenzusetzen. Ein politisch wichtiges Ereigniß, das in dieser Zeit eingetreten war, schien eine nicht unwesentliche Veränderung in den gegenseitigen Verhältnissen der europäischen Staaten zu versprechen, oder es schien wenigstens die Gelegenheit darzubieten, um durch Hülfe der diplomatischen Künste eine solche Veränderung daran anknüpfen zu können. Der blödsinnige König von Spanien, Ferdinand VI., dessen Gemahlin Spaniens Neutralität in diesen Zeitläuften aufrecht erhalten hatte, war im August des verflossenen Jahres gestorben. Ihm folgte sein Bruder, Karl III., bis dahin König von Neapel; ein dritter Bruder, Don Philipp, war Herzog von Parma und Piacenza. Im Aachener Friedensschluß war ausgemacht worden, daß, wenn Karl in Spanien succedire, Neapel an Philipp, Parma und Piacenza an Oesterreich fallen solle. Dies geschah aber nicht; Karl erklärte den einen seiner Söhne zu seinem Nachfolger in Spanien, dem andern übergab er die Regierung von Neapel, und Philipp behielt jene oberitalienischen Besitzungen. Man erwartete, daß Oesterreich diesen Bestimmungen nicht ruhig zusehen, daß es gegen dieselben mit kriegerischer Macht einschreiten und daß es dadurch genöthigt sein würde, den Krieg gegen Friedrich minder eifrig zu führen. Maria Theresia lag aber vor Allem der Wiedererwerb Schlesiens, sowie die Demüthigung Friedrichs im Sinne: es ward das Uebereinkommen getroffen, daß man die Beseitigung der italienischen Angelegenheiten bis nach Beendigung des Krieges in Deutschland ruhen lassen wolle. Nun suchte Friedrich in diese Verhältnisse selbstthätig einzugreifen und Spanien, sowie Sardinien, das bei jenen Erbschaftsangelegenheiten ebenfalls betheiligt war, für sein Interesse zu gewinnen und sie zu Rüstungen gegen Oesterreich oder Frankreich zu ver-

anlaſſen. Er ſandte zu dem Behuf diplomatiſche Agenten an die beiderſeitigen Höfe. Aber in Turin erklärte man, daß man unfähig ſei, etwas zu unternehmen, da man, zwiſchen Frankreich und Oeſterreich eingeſchloſſen, den Kopf in einer Zange habe, die ſich immer zuzuſchließen drohe; in Spanien, oder doch auf Seiten des neuen Königes, fand die lebhafteſte Zuneigung zu dem franzöſiſchen Hofe ſtatt, die ſogar bald einen engen Familienvertrag zur Folge haben ſollte. Als dieſe Bemühungen fruchtlos waren, bemühte ſich Friedrich, Oeſterreich wenigſtens dadurch zu ſchwächen, daß er mit deſſen Verbündeten Friedensunterhandlungen anzuknüpfen ſuchte. Das engliſche Kabinet unterſtützte ihn in dieſen Bemühungen. In der That hätte man franzöſiſcher Seits mit England gern Frieden geſchloſſen; denn während es ſehr zweifelhaft blieb, ob Frankreich aus dem Landkriege und für die ungeheuren Mittel, die derſelbe in Anſpruch nahm, irgend einen Vortheil davontragen würde, ſo empfand es von dem Seekriege, der gleichzeitig mit England geführt ward, nur die allerverderblichſten Folgen; in Nordamerika wie in Oſtindien und den Gewäſſern beider Weltgegenden hatten die Engländer namentlich in dem vergangenen Jahre die gewaltigſten Siege erfochten. Daß aber auch Preußen in einen ſolchen Frieden mit eingeſchloſſen werden ſollte, davon wollte die franzöſiſche Hofpartei nichts wiſſen, und ſo blieb die Lage der Dinge wie ſie war. In Petersburg und bei den verworrenen Zuſtänden des dortigen Hofes konnten die Friedensanträge gar keine Gelegenheit finden, ſich geltend zu machen. „Dem Könige (ſo ſagt Friedrich von ſich ſelbſt in der Geſchichte des ſiebenjährigen Krieges) blieben nur zwei Bundesgenoſſen, durch deren Beiſtand er ſich mit Ehren aus dieſem traurigen Kriege ziehen konnte: Tapferkeit und Beharrlichkeit.“

So ſpannte Friedrich aufs Neue alle Kräfte an, um, nach den großen Verluſten des vergangenen Feldzuges, beim Beginn des folgenden ſeinen Feinden wieder gerüſtet gegenüberſtehen zu können. Freilich mußten die Mittel dazu immer härter, die Maßregeln immer ſtrenger werden; ſie mußten beſonders das arme Sachſenland, das den Verluſt der öſtlichen und weſtlichen

Provinzen des preußiſchen Staates erſetzen ſollte, auf eine immer ſchonungsloſere, immer unerbittlichere Weiſe treffen. Aber es war ja die unerbittliche Nothwendigkeit, die ihn dazu zwang; nicht ſeine Schuld, — die ſeiner Gegner war es, die der milden, menſchenfreundlichen Kaiſerin, deren Milde dennoch durch den Haß gegen Friedrich nur allzuſehr überwogen ward. Die ſächſiſchen Städte, beſonders Leipzig, das eine ſtarke Ergebenheit gegen die Reichstruppen und gegen die Oeſterreicher verrathen hatte, wurden mit ungeheuren Contributionen belaſtet, die zu erzwingen zum Theil ſchon ſehr unglimpfliche Mittel angewandt wurden; ſie mußten Rekruten und Pferde in übergroßer Anzahl liefern. Die Münze wurde in immer geringeren Werthe ausgeprägt, um nur diejenigen Summen beſchaffen zu können, deren man zur Zuſammenbringung der nöthigen Vorräthe bedurfte. Auf alle Weiſe ward dem Mangel an Soldaten abgeholfen, der ſich beſonders empfindlich zeigte, ſeit die Oeſterreicher die Auswechſelung der Gefangenen verweigerten; denn dadurch hofften ſie zuletzt doch Friedrichs Kräfte aufreiben zu können, während ihnen ihre volkreichen Provinzen ſtets neue Mannſchaft zuſtrömen ließen. Ueber ganz Deutſchland waren preußiſche Werber ausgebreitet, die die jungen Leute zu Friedrichs Fahnen lockten, und in der That übte der Klang ſeines Namens immer noch wenigſtens eine ebenſo gute Anziehungskraft aus, als das Geld, das die Werber zahlten. So fehlte es auch nimmer an zahlreichen Ueberläufern, die ſeine Armee verſtärkten. Regelmäßiger Sold und gutes Traktament, ſoldatiſche Freiheit und ſoldatiſche Ehre, die man in der preußiſchen Armee aller ſtrengen Disciplin unbeſchadet antraf, waren die weſentlichſten Punkte, die den Dienſt unter Friedrich ſoviel behaglicher erſcheinen ließen, als unter den Fahnen ſeiner Gegner. Schwieriger war es, den Abgang an guten Offizieren zu erſetzen, und es ſchien faſt ein verzweifeltes Mittel, daß die Kadettenhäuſer dazu gar häufig ſchon junge Burſchen, die eben erſt dem Knabenalter entwuchſen, hergeben mußten; und doch thaten es die vierzehn-, ſechszehnjährigen Burſchen faſt durchweg den alten erfahrenen Offizieren gleich.

Denn überhaupt war es fast das größte Räthsel für Friedrichs Gegner, daß seine Armee, von deren altem Stamme nur noch ein geringer Rest übrig sein konnte, sich stets fast in derselben Tüchtigkeit, in demselben Geiste neu erzeugte. Das aber war der Einfluß seiner genialen Persönlichkeit, das war die Begeisterung, die er seinen Kriegern durch unmittelbaren, fast väterlichen Verkehr mit ihnen einzuflößen wußte. Das Kriegshandwerk an sich war wahrlich nicht nach seinem Geschmack, dem Wissenschaft und Kunst soviel höheren Genuß boten; aber er entsagte bereitwillig allem Genuß und allem Behagen, um jegliche Beschwerde gemeinsam mit dem Geringsten der Seinen zu theilen. Während die Kaiserin in ihrer Hofburg weilte und ihr Premierminister sich keinem Lüftchen auszusetzen wagte, während König August in Polen schwelgte, während König Ludwig in Paris und Elisabeth in Petersburg ihre Orgien feierten, sah man ihn in Wind und Wetter an der Spitze seiner Schaaren, sah man ihn in dürftiger Hütte übernachten und auf dem Strohlager, dem gemeinen Soldaten gleich, schlafen. Die Jahre der Mühsal hatten sein Angesicht gefurcht und ihm die scharfen Züge gegeben, die allen Wetterstürmen zu trotzen schienen; aber wenn dies strahlende Auge auf seinen Kriegern ruhte, so fühlten sie sich — das ist ein Ausdruck der Zeitgenossen — wie von der Sonne durchglüht; wenn dieser Mund lächelnde Worte sprach, so wurde Jeder zur innigsten Hingebung hingerissen, so wie umgekehrt nichts furchtbarer war, als wenn diese Augen zürnten und die Lippen in verächtlichem Schweigen sich schlossen. Zutraulich, im Lager, auf dem Marsche, auf der Wahlstatt, verkehrte Friedrich mit den Soldaten und ging auf ihre geringsten Bedürfnisse ein; man fühlte sich dem Manne, den man als den größten König und Helden verehrte, in eine Nähe gerückt, welche die eigne Werthschätzung mächtig erhöhen mußte. Von Mund zu Mund ging das theilnehmende Wort, das der König zu dem Einzelnen gesprochen, und Alle fühlten sich geadelt und erhoben durch das, was Einem aus ihrer Mitte widerfahren. Als ein theures Vermächtniß bewahrte man solche Worte und Aeußerungen; als ein Heiligthum führte der Soldat die Feld-

flaſche mit ſich, aus der ſein König getrunken. Zahlloſe Züge der Art ſind uns in den Anekdotenbüchern jener Zeit aufbehalten. Die herzliche Zuneigung, die ſich Friedrich von Seiten ſeiner Krieger erwarb, zeigte ſich beſonders deutlich darin, daß ſie ihn faſt durchweg, auch in der Anrede, bei ſeinem Vornamen, und zwar in deſſen zutraulicher Abkürzung: „Fritz" nannten, und daß ſie dem Namen gern auch noch jenes Beiwort hinzufügten, das für unſer Gefühl auf ſo eigne Weiſe Ehrerbietung, Liebkoſung und Vertraulichkeit verbindet und das die Geſchichte von ſeinem Namen nimmer wieder abtrennen wird: — „Alter Fritz". Wenn er ſeine Soldaten des Morgens mit einem „Guten Tag, Kinder!" begrüßte, dann tönte es von allen Seiten zurück: „Guten Tag, Fritz!" — Darf es noch befremden, wenn ſeine Soldaten, auch die Neulinge, die die Ehre hatten, in ſolche Gemeinſchaft aufgenommen zu werden, ſich willig allen Beſchwerniſſen der Disciplin und des Kriegsdienſtes unterwarfen? und mußte ſolche Hingebung im Einklange mit jener höheren Begeiſterung, die die begabteren Naturen für Friedrich empfanden, nicht zum wunderwürdigen Einklange zuſammenwirken?

Darum iſt das Wort ſo bezeichnend, welches Graf Montazet in dieſer Zeit aus dem öſterreichiſchen Hauptquartier an den franzöſiſchen Kriegsminiſter ſchrieb: „Man hat gut reden, daß die Macht des Königes von Preußen zum großen Theil gebrochen iſt, daß ſeine Truppen nicht mehr dieſelben ſind, und daß er keine Generale mehr hat. Das iſt vielleicht wahr; aber ſein Geiſt, der Alles belebt, iſt immer derſelbe; und leider bewahren auch wir (die Oeſterreicher nemlich) ebenſo den unſern." — Von dem Letzteren mußte man ſchon überzeugt ſein, wenn man die öſterreichiſchen Thaten des vergangenen Jahres überblickte; auch hätte ſelbſt Kaunitz gern den kühnen und entſchloſſenen Loudon als Oberbefehlshaber an Dauns Stelle treten laſſen; aber der Kaiſerin, die in vertrautem Verhältniß zu Dauns Gemahlin ſtand, durfte man mit keinem übeln Worte über den Feldmarſchall nahen. Man war übrigens allgemein, und auch am Wiener Hofe, der Anſicht, daß die öſterreichiſche Armee ohne

unmittelbare Unterstützung von Seiten ihrer Verbündeten nichts gegen Friedrich ausrichten werde. So blieben bei aller Uebermacht der Gegner die Verhältnisse für Friedrich immer noch so, daß er und die seinem Interesse anhingen, die Hoffnung noch aufrecht erhalten durften.

Doch sollten die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1760 zunächst wiederum neue schwere Prüfungen heraufführen und Friedrichs Macht, wie es schien, dem Verderben allerdings näher bringen. Die Hauptmacht der Oesterreicher, unter Daun, sammelte sich in Sachsen; dorthin ward auch die Reichsarmee wieder berufen. Dort stand Friedrich den Feinden entgegen. Eine zweite österreichische Armee, 40,000 Mann stark, unter Loudons Oberbefehl, sollte in Gemeinschaft mit den Russen Schlesien erobern. Zum Schutze Schlesiens gegen die österreichischen Angriffe war ein preußisches Corps unter Fouqué bei Landshut aufgestellt, während ein andres unter Prinz Heinrich in der Gegend von Frankfurt an der Oder stand, die Unternehmungen der Russen zu beobachten.

Loudon begann den Kampf. Er rückte schon im April aus Mähren in Oberschlesien ein, fand hier indeß die Gelegenheit zur Erringung bedeutender Erfolge nicht günstig. Ein pommersches Infanterie-Regiment, das sich vor seiner Annäherung von der mährischen Grenze mit einem Transport von hundert Wagen nach der Festung Neisse zurückzog, ward von ihm mit überlegener Gewalt angegriffen, wehrte aber alle Angriffe standhaft ab und schlug sich ohne sehr erheblichen Verlust nach dem Orte seiner Bestimmung durch. Loudon ging nun durch Böhmen und drang von hier aus im Mai in die Grafschaft Glatz und Schlesien ein. Fouqué, wohl für seine eigne Sicherheit, zugleich aber auch wegen eines feindlichen Unternehmens gegen Breslau besorgt, glaubte den Grenzposten bei Landshut nicht länger behaupten zu dürfen; er rückte auf der Straße nach Breslau vor. Darüber war jedoch Friedrich sehr ungehalten; er meinte, daß die Behauptung des Postens von Landshut für die Sicherung Schlesiens wesentlich nothwendig sei, und befahl Fouqué in einem strengen Schreiben, ihm den Besitz der Berge

um jeden Preis wiederzuſchaffen. Fouqué gehorchte. Der Poſten war ſchwach von öſterreichiſchen Truppen beſetzt worden, die er bald wieder vertrieb. Loudon hatte inzwiſchen die Belagerung von Glatz eingeleitet. Als er von Fouqué's Rückkehr hörte, beſchloß er, ihm die Spitze zu bieten. Er ließ nur ein geringes Corps zur Einſchließung von Glatz zurück und zog mit überlegener Macht nach Landshut. Am 23. Juni, früh Morgens um zwei Uhr, bemächtigte er ſich durch raſchen Ueberfall einiger Anhöhen, von denen aus er die Preußen wirkſam beſchießen konnte. Die letzteren vertheidigten ſich Stunden lang mit größter Standhaftigkeit, bis Fouqué ſich genöthigt ſah, vom Platze zu weichen. Er ließ ſeine Truppen, die ſich ſchon faſt verſchoſſen hatten, ein Viereck bilden und ſuchte ſich durchzuſchlagen. Die Angriffe der öſterreichiſchen Reiterei wurden mehrfach abgewieſen, bis es ihrer Uebermacht endlich doch gelang, das Viereck zu zerſprengen. Nun war die völlige Niederlage entſchieden. Fouqué ſtürzte verwundet und wurde gefangen genommen, ebenſo der größere Theil ſeines geſammten Corps. Das offne Städtchen Landshut wurde von den öſterreichiſchen Soldaten auf barbariſche Weiſe gemißhandelt. An dies Unglück ſchloß ſich im folgenden Monate noch ein zweites an, indem die ſtarke Feſtung Glatz durch ihren Commandeur, den Oberſtlieutenant d'O, am 26. Juli auf höchſt übereilte, unwürdige und ſchmachvolle Weiſe übergeben ward.

Friedrich hatte ſich in dieſer Zeit vergeblich bemüht, ſeinen Gegnern in Sachſen Vortheile abzugewinnen. Sein Hauptaugenmerk war auf den Wiedererwerb Dresdens gerichtet; aber Daun deckte die Stadt mit zu großer Macht und in zu vortheilhafter Stellung, als daß er einen unmittelbaren Angriff wagen durfte. Als er den Einmarſch Loudons in die Grafſchaft Glatz und Schleſien, als er dann Fouqué's Niederlage bei Landshut erfuhr, wäre er gern ſelbſt nach Schleſien aufgebrochen; aber er durfte Dauns Macht nicht in Sachſen zurücklaſſen, wodurch er ſeine Exiſtenz von dieſer Seite der größten Gefahr ausgeſetzt hätte; er verſuchte durch mancherlei Manoeuvres, Daun aus ſeiner Stellung herauszulocken und ihn,

wenn möglich, nach Schlesien mitzuziehen, aber Daun gab weder sich noch Dresden auf irgend eine Weise bloß. Es kam bei diesen Bemühungen nur zu unbedeutenden Gefechten. Endlich, zu Anfang Juli, traf auch die Reichsarmee bei Dresden ein; jetzt überließ Daun der letzteren die Deckung der Stadt von außerhalb, während diese im Innern zugleich durch ein Corps von 6000 Oesterreichern unter dem General Maquire besetzt blieb. Daun empfand selbst die Nothwendigkeit, nach Schlesien zu ziehen, um dort Loudons Unternehmungen einen größeren Nachdruck geben und die Operationen der russischen Armee einleiten zu können; er machte sich dahin auf den Weg und Friedrich folgte ihm unverzüglich zur Seite, während sich ihm wiederum der Nachtrab der österreichischen Armee unter dem General Lascy anschloß. Die Preußen wurden durch den letzteren vielfach beunruhigt; es kam zu mancherlei kleinen Gefechten, und in einem derselben, bei Gödau, kam Friedrich selbst, als seine Kavallerie sich zu hitzig gegen die feindlichen Uhlanen vorgewagt hatte, in Lebensgefahr. Friedrich faßte den Entschluß, sich von diesen unaufhörlichen Störungen seines Marsches zu befreien. Er fiel mit seiner ganzen Macht auf das Lascy'sche Corps und trieb ihn rasch und in ungestümem Angriff wieder bis Dresden und bis über die Elbe zurück.

So war Friedrich wieder auf seinen alten Standpunkt, bei Dresden, gekommen, während Daun auf dem Marsche nach Schlesien bereits Görlitz erreicht hatte und schon darüber hinaus war. Die Gelegenheit schien aufs Vortheilhafteste zur Wiederaufnahme der ursprünglichen Absicht, die Eroberung Dresdens betreffend, einzuladen; Daun war entfernt, von der Reichsarmee war nicht viel zu fürchten; so entwarf Friedrich schnell den Plan und ging ebenso schnell an die Ausführung. Die Elbe wurde überschritten, und die Reichsarmee und das Lascysche Corps zogen sich, fast noch rascher, als man erwartet hatte, gegen Pirna zurück. Was an Belagerungsgeschütz in der Eile nur aufzutreiben war, wurde herbeigeholt und die Stadt förmlich umlagert. Friedrich glaubte, daß der österreichische Commandant die Residenz des sächsischen Kurfürsten, den Blüthe-

und Glanzpunkt des ganzen sächsischen Landes, nicht dem Verderben preisgeben werde; er ließ ihn zur Uebergabe auffordern; Maquire jedoch, auf den Entsatz durch Daun hoffend, weigerte sich darauf einzugehen. Friedrich aber hatte keine Zeit zu zaudern; selbst von seinen Gegnern der Vernichtung geweiht, durfte er auch vor den härtesten Maßregeln nicht mehr zurückbeben. So begann am 14. Juli die Beschießung der Stadt. Drinnen war man auf solches Unheil nicht vorbereitet. Bald hatten die Feuerkugeln an verschiedenen Orten gezündet; glänzende Straßen, prächtige Paläste und Kirchen sanken in Trümmer; die schönsten Werke, welche Kunst und Luxus hervorgebracht, der Wohlstand einer Menge von Menschen, die sich bis dahin aller Genüsse des Lebens erfreut, wurde vernichtet. Viele flüchteten mit einem kümmerlichen Rest ihrer Habe; Viele sanken todt oder verwundet unter Kugeln und stürzenden Mauern; was man in bombenfesten Kellern zu retten gewähnt hatte, ward in der ungeheuren Verwirrung von den Soldaten der eignen österreichischen Besatzung zertrümmert. Von den Zeugnissen der Pracht, die sich unter schwelgerischen Regierungen schon seit geraumer Zeit in dem „Elb-Athen" angehäuft hatte, sollte nur ein Theil auf die Nachwelt kommen.

Dennoch waren Friedrichs Bemühungen fruchtlos. Obschon die Reichsarmee gar nichts zur Rettung Dresdens that, blieb der österreichische Commandant doch standhaft, und endlich, nicht überaus schnell, kam auch Daun, nachdem er sich ebenfalls zum Rückmarsche entschlossen, zum Entsatze heran. Friedrich ward dadurch genöthigt, seine Macht mehr zu concentriren, und namentlich eine kleine Abtheilung seiner Armee, die das rechte Elbufer deckte und dem ersten Angriffe von Seiten Dauns hätte erliegen müssen, auf das linke Ufer herüberzuziehen. Dies gab aber Daun vollkommene Freiheit, sich mit den Belagerten zu verbinden, ihre Besatzung zu verstärken und mancherlei Ausfälle gegen die Preußen zu veranlassen. Bei einem dieser Ausfälle, der besonders heftig war, aber glücklich abgeschlagen ward, war das preußische Infanterie-Regiment Bernburg unter Verlusten zum Weichen gebracht. Friedrich schrieb dies einem Mangel an

Tapferkeit zu und strafte das ganze Regiment auf empfindliche Weise an der soldatischen Ehre, indem die Offiziere desselben ihre Huttressen, die Soldaten die Bandlitzen der Uniform und die Pallasche verloren, auch den Tambours des Regiments verboten ward, den Grenadiermarsch zu schlagen. Wenn die Strafe, die eine so bedeutende Anzahl von Soldaten der Verachtung preisgab, in ihrer Ausdehnung vielleicht zu hart war, so hatte sie wenigstens den Erfolg, daß die so hart Gekränkten danach brannten, ihre Ehre wieder rein zu waschen; und die Gelegenheit dazu sollte sich bald finden. Zunächst aber wurden die Umstände der preußischen Armee vor Dresden noch bedenklicher. Ein bedeutender Transport, der von Magdeburg heranzog, fiel in die Hände der Feinde; ein besondres Corps zog sich den Preußen in den Rücken, so daß sie zwischen zwei Feuer kommen mußten; endlich traf auch noch die Nachricht von dem Falle von Glatz ein. Friedrich sah es ein, daß sein Verharren an dieser Stelle erfolglos blieb; die Nothwendigkeit, nach Schlesien aufzubrechen, wurde immer dringender, indem sich dort schon wieder neue Gefahr zu bereiten schien, und so entschloß er sich, die Belagerung von Dresden aufzugeben. Am 30. Juli zog er mit seiner Armee ab, ging dann unterhalb Meissen über die Elbe und schlug den Weg nach Schlesien ein. Aber kaum hatte Daun von diesen Schritten des Königes Kunde erhalten, als auch er mit seiner Armee sich in derselben Richtung auf den Weg machte, während Lascy mit seinem Corps ebenso folgte, wie das erste Mal. „Hätte ein Fremder (so sagt Friedrich) den Zug dieser Heere gesehen, so hätte er sich leicht täuschen können: gewiß hätte er geglaubt, daß sie sämmtlich einem Herrn gehörten. Dauns Armee würde ihm als der Vortrab des Ganzen erschienen sein, die preußische Armee als der mittlere Theil der Schlachtordnung, das Corps des Herrn v. Lascy als der Nachtrab.“ Doch hielt sich der letztere diesmal klüglich in größerer Entfernung von Friedrich. — In Schlesien sollte endlich Friedrichs Stern aufs Neue aufgehen.

Doch hatten zunächst auch hier die Sachen bedrohlich genug geschienen. Loudon hatte sich, als Daun nach Sachsen zu-

rückmarſchirte, gegen Breslau gewandt und belagerte die Stadt mit einem Corps von 50,000 Mann, während die preußiſche Beſatzung nur 3000 Mann ſtark war. Und nur ein Drittheil von dieſen, die königliche Leibgarde, beſtand aus zuverläſſigen Truppen; ſie hatten überdies innerhalb der Stadt 9000 öſterreichiſche Gefangene zu bewachen, auch war die Bürgerſchaft wenig geneigt, es auf eine Belagerung ankommen zu laſſen. Der Commandant indeß, General v. Tauentzien, war zur ſtandhafteſten Ausdauer entſchloſſen. Leſſing, der damals als Sekretair in Tauentziens Dienſten ſtand, ſagt von ihm: wenn Friedrichs Armee ſo zuſammengeſchmolzen wäre, daß ſie unter einem Baume Platz gefunden, Tauentzien hätte gewiß unter dieſem Baume geſtanden. Die Aufforderungen Loudons zur Uebergabe, die Anerbietungen und die Drohungen, die dieſer machte, wurden aufs Entſchiedenſte zurückgewieſen; Tauentzien faßte mit den Offizieren der Garde den feierlichen Entſchluß, daß man ſich, wenn auch die Stadt durch Sturm genommen ſei, innerhalb der Feſtungswerke aufs Neue verſchanzen und hier bis auf den letzten Blutstropfen vertheidigen wolle. Mit kräftiger Umſicht entwarf er alle nöthigen Maßregeln, um den Stürmen von draußen und der Meuterei im Innern begegnen zu können. Aber noch größere Gefahr ſtand bevor. Auch die Ruſſen waren im Anmarſch auf Breslau; wenn ſie ſich mit Loudon vereinigten, ſo mußte der Untergang unvermeidlich ſein.

Die ruſſiſche Armee, unter Soltikof, hatte ſich ſehr langſam zur Eröffnung des Feldzuges bereitet. Soltikof hatte nicht aufs Neue Luſt, ſich für das Intereſſe der Oeſterreicher aufzuopfern; er erklärte, er habe im vorigen Jahre zweimal geſiegt, jetzt müſſe ihm Daun auf gleiche Weiſe entgegenkommen. Prinz Heinrich hatte aus den Bewegungen der Ruſſen im Poſenſchen geglaubt entnehmen zu dürfen, daß ſie wieder wie das vorige Jahr die Abſicht hätten, in die Neumark einzurücken. Er hatte ſich, ihnen den Weg zu verlegen, mit ſeinem Corps nach Landsberg an der Warthe begeben. Da kam die Kunde, daß ſie die Richtung nach Schleſien eingeſchlagen hätten. Prinz Heinrich aber, der im vorigen Jahre durch Umſicht und Ent-

ſchloſſenheit ſo hohen Ruhm erworben, den Friedrich ſelbſt für den tüchtigſten ſeiner Generale halten mußte, den ſeine Anhänger ſogar für einen noch beſſern Feldherrn als Friedrich erklären wollten, — Prinz Heinrich hatte in dieſer gefahrvollen Zeit Muth und Faſſung verloren. Von allen Seiten waren die Feinde mit Erfolg vorgedrungen; er glaubte ſchon Sachſen und Schleſien in ihren Händen zu erblicken; er mußte vorausſetzen, daß es dann um die ganze Exiſtenz des preußiſchen Staates geſchehen ſei, und hielt ſich der auf ihm ruhenden Verantwortlichkeit nicht mehr für gewachſen. Er bat Friedrich, ihm das Commando abzunehmen, ihn von einem Poſten abzurufen, deſſen Pflichten zu erfüllen er nicht mehr im Stande ſei. Friedrich aber rief ihn wieder zur Standhaftigkeit und Beharrlichkeit auf; er ſchrieb ihm, daß es gar leicht ſei, in guten Zeiten Diener für den Staat zu finden; daß man die tüchtigen aber erſt in den Zeiten des Unglücks erkenne und daß, je ſchwieriger die Pflicht ſei, ihre Erfüllung auch um ſo größeren Ruhm bringe. Er wies ihn auf das Urtheil der Welt und auf das ſeines eignen Gewiſſens hin. Das brüderliche Wort richtete ſeinen Muth wieder auf. Er verließ raſch die Neumark, folgte den Bewegungen der Ruſſen, kam ihnen zuvor und traf beträchtlich früher als ſie zu Breslau ein. Loudon hob die Belagerung auf und zog ſich nach Kaut zurück. Soltikof aber ward ſehr unwillig, als auch er ſich Breslau näherte und ſtatt der Oeſterreicher das Corps des Prinzen Heinrich dort fand. Er erklärte, er würde ſich wieder nach Polen zurückziehen, wenn Daun nicht Friedrich von der Oder zurückhalte und die Verbindung der ruſſiſchen mit der öſterreichiſchen Armee nicht durch energiſche Maßregeln möglich gemacht werde.

Friedrich war in dieſer Zeit bis Bunzlau, Daun ſüdlich davon bis Löwenberg marſchirt. Daun ſah ſich in Folge von Soltikofs ernſtlicher Erklärung veranlaßt, Friedrichs Plänen zur Vereinigung mit Prinz Heinrich entſchieden in den Weg zu treten. Er rückte über Goldberg vor und breitete ſich, nachdem er noch Loudon an ſich gezogen, am rechten Ufer der Katzbach, Liegnitz vorüber bis gegen Parchwitz hin, aus. Friedrich war

dadurch in eine doppelt widerwärtige Lage verſetzt. Seine Armee, nur 30,000 Mann ſtark, war mehr als dreimal ſo ſchwach als die feindliche, welche nach der Vereinigung mit Loudon 95,000 Mann zählte; er durfte mit ſo geringer Macht keinen Angriff wagen, und um ſo weniger, als er dazu im Angeſicht des Feindes den Fluß vorerſt hätte überſchreiten müſſen; aber zugleich hatte er nur noch auf einige Tage Proviant bei ſich, und er konnte nur aus den Magazinen von Schweidnitz oder Breslau neuen Unterhalt beziehen, wohin ihm aber durch die Feinde der Weg verlegt war; hätte er ſich ſtatt deſſen nordwärts nach Glogau wenden wollen, ſo würde er Prinz Heinrich und mit deſſen Corps faſt ganz Schleſien unfehlbar preisgegeben haben. Einſtweilen ſuchte er nur Zeit zu gewinnen, den Feind durch häufigen Wechſel ſeiner Stellung hinzuhalten, damit er ſich beſonders nicht gegen Breslau wenden möge, zugleich aber auch die Gelegenheit zu erſpähen, um ſelbſt eine Straße, die ihn ſeinem Ziele entgegenführte, finden zu können. So gingen einige Tage mit verſchiedenen Manoeuvres hin. Doch vermochte es Friedrich nicht, den Gegner zu einer weſentlichen Veränderung ſeiner Stellung zu veranlaſſen.

Friedrich ſtand am 14. Auguſt am linken Ufer der Katzbach oberhalb Liegnitz. Aus der ganzen Dispoſition der öſterreichiſchen Armee konnte er, der ſchon genügende Gelegenheit gehabt hatte, ihre Kriegsweiſe zu ſtudiren, den Schluß faſſen, daß Daun einen baldigen Angriff auf ihn beabſichtige. Da das preußiſche Lager aber auf der rechten Seite nicht vortheilhaft angelehnt war, ſo beſchloß Friedrich, in der nächſten Nacht ſeine Stellung aufs Neue zu verändern und ſich unterhalb Liegnitz zur Seite des Fluſſes zu lagern, wo die Beſchaffenheit des Terrains eine Abwehr des erwarteten Angriffes begünſtigen mußte. Am Abend kam ein Ueberläufer in das preußiſche Lager, der Friedrichs Vorausſetzungen vollkommen beſtätigte. Daun hatte den Entſchluß gefaßt, das Spiel von Hochkirch zu wiederholen und ſchon in der Frühe des nächſten Morgens, noch zu nächtlicher Weile, die preußiſchen Truppen von verſchiedenen Seiten zu überfallen. In aller Stille rückte nun das preußiſche

Heer an Liegnitz vorüber, während auf der alten Lagerstätte die Wachtfeuer unterhalten wurden und etliche Husaren, die man zurückgelassen, den Wachruf zur gewohnten Stunde nachahmten. Daun wurde glücklich getäuscht.

Es war die dritte Morgenstunde des 15. August, als durch ausgesandte Patrouillen die Annäherung des Loudon'schen Corps gegen den linken Flügel der preußischen Armee gemeldet ward. Augenblicklich stand die Armee in Schlachtordnung, und zwar in zwei Corps getheilt, das eine unter Friedrich gegen Loudons herannahende Schaaren, das andre unter Zieten gegen Liegnitz hin, indem man mit Bestimmtheit voraussetzen konnte, daß auf dieser Seite Daun selbst seinen Angriff unternehmen würde. Loudon dachte nichts weniger, als schon an dieser Stelle der preußischen Armee zu begegnen; er hatte es auf das Gepäck der letzteren abgesehen, das er in raschem Ueberfall erbeuten wollte, und war auch, um sich nicht zu früh zu verrathen, ohne Vortrab herangerückt. Reiterscharmützel eröffneten den Kampf, während sich die größeren Armeecorps in ihrer vorgeschriebenen Ordnung aufstellten. Noch glaubte Loudon, daß er es nur mit einer unbedeutenden Abtheilung zu thun habe, als plötzlich, nachdem die preußische Kavallerie sich hinter die Front der Infanterie zurückgezogen, eine starke, vortrefflich belegene Batterie ihr Feuer gegen seine Colonnen eröffnete. Diese waren noch in der Marschordnung; vergebens bemühte sich Loudon, sie, wie es nun nöthig ward, zum regelmäßigen Angriff aufzustellen. Die preußischen Regimenter drangen auf sie ein und stürzten eine nach der andern zurück, wie viel größer auch ihre Zahl war, als die geringe Zahl der Preußen, die ihnen hier gegenüberstand. Hier erkämpfte auch das Regiment Bernburg seine verlorne Ehre wieder, indem es der Loudon'schen Kavallerie mit gefälltem Bajonett entgegendrang und sie unter bedeutenden Verlusten in die Flucht trieb. Dies war das Signal zur allgemeinen Flucht der Loudon'schen Schaaren. Jetzt begab sich Friedrich zum Zieten'schen Corps. Hier war es gar nicht zur eigentlichen Schlacht gekommen. Daun, der Alles vortrefflich vorbereitet hatte, um beim ersten Morgengrauen das Lager Frie-

ichs zu überfallen, war nicht minder überraſcht geweſen als
oudon, als er das Lager leer fand. Er beſchloß, über die
atzbach zu gehen und den Flüchtlingen nachzuſetzen; aber das
mpfige „ſchwarze Waſſer", das auf dieſer Seite die Stellung
r Preußen deckte, hinderte ihn an raſchem Vorſchreiten, dann
pfing ihn Zieten mit ſo trefflichem Geſchützfeuer, daß er gar
ht weiter vorzudringen wagte. Sonderbarer Weiſe hatte der
ind alles Getöſe des Kampfes zwiſchen Friedrich und Loudon
wärts geführt und Daun war ohne irgend eine Ahnung des
orgefallenen. Er ſtand zaudernd, bis Friedrich ihm durch all-
meines Viktoria-Schießen die Kunde zu geben für gut fand.
s das zweite Lauffeuer begann, zog ſich Daun wieder über
Katzbach zurück. Es war fünf Uhr des Morgens, als der
eg, ſeit langer Zeit der erſte, erfochten war. Die Oeſterrei-
r hatten 10,000 Mann, 82 Kanonen, 23 Fahnen und Stan-
rten verloren. Der Verluſt der Preußen belief ſich auf 3500
ann.

Friedrich benutzte raſch den Sieg, ehe ihm die Feinde, die
an Zahl noch immer ſo bedeutend überlegen waren, die
üchte deſſelben ſtreitig machen konnten. Noch an demſelben
ge marſchirte er nach Parchwitz und verſicherte ſich dort des
bergangs über die Katzbach. Schon ſchien eine neue Gefahr
drohen, denn in Parchwitz hörte er, daß ein anſehnliches
ſſiſches Corps, unter dem General Tſchernitſchef, über die
er gegangen ſei und ſich zu Liſſa gelagert habe, wodurch er
s Neue von Breslau abgeſchnitten war. Friedrich ſuchte
ruſſiſchen General durch eine Liſt zu vertreiben. Er ſchrieb
ſeinen Bruder, Prinz Heinrich, daß er die Oeſterreicher total
chlagen habe, daß er im Begriff ſtehe, eine Brücke über die
er zu ſchlagen, um nun auch auf Soltikof loszugehen, und
der Prinz auch ſeiner Seits die verſprochenen Bewegungen
innen möge. Der Ueberbringer des Briefes erhielt den Auf-
g, ſich von den Ruſſen gefangen nehmen zu laſſen, und er
elte ſeine Rolle in der That ſo gut, daß Tſchernitſchef, nach-
n er den Brief des Königs geleſen, nichts Eiligeres zu thun
te, als wieder über die Oder zurückzukehren. Da auch Daun

keinen Angriff mehr auf Friedrich wagte, so konnte dieser nunmehr Breslau ungefährdet erreichen. Daun zog sich gegen die böhmischen Gebirge zurück. Soltikof, dem sich Prinz Heinrich gegenüberstellte, wandte sich verdrossen nach der polnischen Grenze. Friedrich war für den Augenblick aus der drohenden Gefahr befreit, und er und Alle, die es mit ihm und seiner Sache treu meinten, konnten seit langer Frist wieder leichter aufathmen.

Doch war der Sieg von Liegnitz, ähnlich wie der von Roßbach vor drei Jahren, nur erst ein einzelner heitrer Sonnenstrahl, der zwischen dunklen Gewölken hervorbrach. Noch standen die Sachen in Schlesien und ebenso in Sachsen für Friedrich bedrohlich genug, und auch von den Russen konnte noch immer, wenn sie wieder zum Angriff vorschritten, das Schlimmste befürchtet werden. Daun hatte sich mit seiner ganzen Macht auf die Berge, welche die Umgegend von Schweidnitz einschließen, zurückgezogen und drohte mit einer Belagerung dieser, für Schlesiens Besitz so wichtigen Festung. Friedrich hielt es für dringend nothwendig, ihn vorerst von da zu vertreiben, ehe er zu einem andern Unternehmen sich anschicke. Er marschirte mit dem größeren Theile seiner Armee dorthin und bemühte sich durch mannigfaltige Manoeuvres, Daun zur Einnahme minder geschützter Stellungen zu veranlassen oder ihm in den Rücken zu kommen, ihn wegen des nöthigen Unterhalts der Truppen besorgt zu machen, u. dgl. m. Aber Daun, dessen Meisterschaft gerade in jener klugen Vorsicht bestand, welche stets die sichersten Stellungen aufzufinden weiß, begegnete ihm mit ebenso geschickten Manoeuvres, und wenn es auch viel kleine Gefechte gab und die Preußen in diesen oft siegreich waren, so vermochte doch Friedrich auf keine Weise irgend ein entscheidendes Ereigniß herbeizuführen. Woche auf Woche gingen auf solche Weise vorüber. Schon war der Septembermonat zu Ende. Beide Armeen hatten sich in das Gebirge im Südwesten von Schweidnitz hineingearbeitet, beide standen einander auf unangreifbaren und durch Verschanzungen noch mehr gesicherten Höhen gegenüber, sich beiderseits in vollkommener Unthätigkeit

festhaltend. Doch fühlte Daun allmählig immer mehr das Peinliche seiner Lage, da ihm mehr und mehr der Unterhalt für seine Truppenmassen zu fehlen begann. Er hatte Soltikof, der, wie bemerkt, an der polnischen Grenze stand, schon zu neuen Unternehmungen gegen Friedrichs Staaten anzutreiben gesucht, obgleich dieser zu Anfang keine sonderliche Lust dazu bezeugt hatte. Er wiederholte jetzt seine Aufforderungen dringender; er stellte ihm vor, daß die Mark offen sei und daß die preußische Residenz, Berlin, die mit ganz unbedeutender Besatzung versehen war, keinen Widerstand zu leisten fähig sein würde; er versprach, wenn Soltikof einen Zug gegen Berlin unternehmen wolle, ihm dazu ein ansehnliches Hülfscorps unter Lascy's Befehl zu senden. Er durfte hoffen, daß Friedrich sich dann wieder von ihm abwenden und ihm Raum zu freier Bewegung geben würde. Soltikof ging endlich auf die Vorschläge ein; er setzte sich in Bewegung und auch Lascy brach aus dem böhmischen Gebirge nach der Mark auf.

Ehe dies Unternehmen begonnen ward, während Friedrich noch seinen Manoeuvre-Krieg mit Daun führte, war jedoch bereits ein andres Unternehmen von russischer Seite gegen Friedrich versucht worden. Es galt der Eroberung von Colberg, dessen Besitz den Russen so ungleich wichtiger sein mußte, als dieser oder jener Sieg, den man über die preußischen Waffen etwa in Schlesien oder in der Mark erfocht. Colberg, mit etwas stärkerer Besatzung versehen als bei der Belagerung vor zwei Jahren, ward noch von dem tapfern von der Heyde, der jetzt den Rang des Obristen bekleidete, befehligt; doch hatte man hier keine Ahnung von irgend einer besonders bedrohlichen Gefahr. Plötzlich, am 26. August, erschien ein starkes russisches Geschwader von 26 Kriegsschiffen zu 60 bis 100 Kanonen und vielen andern Fahrzeugen auf der Colberger Rhede und legte sich in Schlachtordnung gegen die, dem Meeresufer nahbelegene Festung; sie schiffte 15000 Mann Landtruppen aus, die sich sofort zur Umschließung der letzteren anschickten; in wenig Tagen verband sich mit ihr auch noch eine kleine schwedische Flotte von 8 Kriegsschiffen. Schon am

28. Auguſt begann von der See aus das Bombardement der Stadt und ihrer Werke, das mehrere Wochen hindurch mit dem größten Eifer fortgeſetzt ward. Aber wieder zeigte ſich von der Heyde ebenſo unermüdlich wie vor zwei Jahren; er lehnte die Aufforderungen, ſich zu ergeben, ebenſo entſchieden ab und traf alle Vorkehrungen, um jeglicher Ueberraſchung von Seiten des Feindes begegnen zu können. Die Stadt litt unter dem Bombardement beträchtlich, doch war ihr die Hülfe nah. Am 18. September erſchien, den Belagerern wie den Belagerten völlig unerwartet, ein preußiſches Corps von 6000 Mann unter dem General v. Werner, der in ſchnellſtem Marſche von Schleſien aus zum Entſatze Colbergs herangezogen war. Er drang ebenſo raſch auf die ruſſiſchen Landtruppen ein, die, von plötzlichem Schreck ergriffen, in die Schiffe flohen und Lager, Gepäck, Kanonen und Proviant zurückließen. Die ſchwediſche Flotte lichtete in der Furcht vor den preußiſchen Huſaren die Anker und ſuchte ihr Heil auf der hohen See. Auch die ruſſiſche Flotte ſegelte bald davon. Eine Denkmünze, auf von der Heyde's und Werner's Heldenmuth geprägt, feierte die Befreiung Colbergs als ein „einem Mährchen ähnliches Ereigniß" *).

Als auf dieſer Seite der ruſſiſche Angriff erfolglos blieb, bereitete man ſich um ſo eifriger, das Unternehmen gegen Berlin auf die erwünſchte Weiſe durchzuführen. Gegen Ende Septembers brach ein ruſſiſches Corps von 20,000 Mann, unter den Generalen Tottleben und Tſchernitſchef, nach der Mark auf; Soltikof folgte ihnen mit der Hauptmacht bis Frankfurt. Berlin hatte nur geringen Schutz gegen einen ernſtlichen Angriff, indem die ſchwache Beſatzung meiſt nur aus Invaliden und Kranken beſtand. Der Hof hatte ſeit längerer Zeit ſchon ſeinen Sitz in dem feſten Magdeburg genommen. Doch bereitete man ſich auf die Abwehr vor; Offiziere, die ſich hier zur Heilung ihrer Wunden aufhielten, unter ihnen Seydlitz, der von ſeiner bei Kunersdorf empfangenen Wunde noch nicht geneſen war, leiteten die nöthigen Anſtalten. Aus Sachſen eilte

*) „Res similis fictae", nach den Worten Ovid's.

das Corps des General von Hülsen, welches dort gegen die Reichsarmee gefochten hatte, zur Hülfe herbei; aus Vorpommern ward ein andres Corps, welches unter dem General Prinzen von Württemberg den Schweden gegenübergestanden, schnell herangezogen, während statt des letzteren der General Werner aus der Colberger Gegend gegen die Schweden rückte. Am 3. Oktober erschien die erste Abtheilung der Russen unter dem General Tottleben vor Berlin; man versuchte, durch Einwerfen von Bomben und raschen Angriff die Stadt zu erobern, doch hielt die Besatzung muthig Stand. Am folgenden Tage trafen die Hülfscorps ein und man trieb den Gegner bis Köpnick zurück. Als sich aber jetzt auch Tschernitschef und die Oesterreicher unter Lascy näherten, sah man es ein, daß längerer Widerstand vergeblich sein und der Stadt nur das größte Verderben bringen würde. Die preußischen Truppen zogen sich also aus Berlin zurück und die Stadt capitulirte schnell mit Tottleben, dessen milde Gesinnung aus früherer Zeit, da er sich in Berlin aufgehalten, wohlbekannt war. So kam Berlin ohne große Bedrängniß davon, doch mußte die Bürgerschaft zwei Millionen Thaler Contributionsgelder bezahlen. Tottleben hielt die russischen Soldaten durch die strengsten Befehle zur Manns-zucht an; Lascy aber, unwillig über die ganze Capitulation, welche die gehoffte Plünderung vereitelt hatte, ließ seine Oesterreicher mancherlei rohe Ausschweifungen begehen, so daß der russische General selbst mit den Waffen dagegen einschreiten mußte. Um so schlimmer erging es den Orten der Umgegend. Charlottenburg namentlich litt sehr; das königliche Schloß wurde geplündert und verwüstet, die seltensten Kunstschätze, die ausgezeichnetsten antiken Marmorsculpturen wurden hier völlig vernichtet. Es waren sächsische Truppen, die diese Verwüstung ausübten. Nur Potsdam, und namentlich Sanssouci, blieb verschont, indem der österreichische General Fürst Esterhazy, der dorthin commandirt war, es seine eifrigste Sorge sein ließ, den Lieblingssitz des großen Königes unberührt zu erhalten. Doch blieben die Feinde nur wenig Tage in Friedrichs Residenz und der dortigen Gegend. Am 11. Oktober erscholl der Ruf: „der Kö-

nig kommt!" und am nächsten Tage brachen sie, schon vor dem Klange des Namens, auf, seiner gefahrdrohenden Nähe zu entgehen. Die Russen zogen sich über die Oder zurück, die Oesterreicher wandten sich nach Sachsen; doch erlitt die Mark auch noch auf dem Rückzuge dieser Corps die ärgsten Verwüstungen.

Friedrich hatte, als er die Bedrängniß der Mark und Berlins erfuhr, seine Unternehmungen gegen Daun eingestellt und war in eiligen Märschen durch Schlesien und die Lausitz den Seinen zur Hülfe herangezogen. Als er am 15. Oktober an der märkischen Grenze eintraf, war das Land bereits von den Feinden verlassen. Er verweilte nur kurze Frist, um „als ein rechtschaffener und treuer Landesvater" (wie es in einem tröstlichen Kabinetsschreiben an die kurmärkische Kammer hieß) vorerst wenigstens die nöthigsten Bestimmungen zum Ersatz all des angerichteten Schadens zu treffen. Dann wandte er sich nach Sachsen, wohin ihn nicht minder dringende Noth rief. Daun war ihm mit seiner Hauptmacht aus Schlesien gefolgt und ging jetzt gleichfalls nach Sachsen.

Fast ganz Sachsen war in der Zwischenzeit in die Hände der Gegner gefallen. Hülsen, den Friedrich nach seinem Abzuge von Dresden, zu Ende des Juli, dort zurückgelassen hatte, war viel zu schwach gewesen, um der Reichsarmee, wenn diese ihn irgend mit Umsicht und Beharrlichkeit angriff, auf die Dauer widerstehen zu können. Er hatte sich aus seinem Lager bei Meissen stromabwärts bis Strehla zurückgezogen und einen Angriff des Prinzen von Zweibrücken zunächst sehr glücklich abgeschlagen. Dann aber waren andre Corps ihm entgegengerückt, was ihn nöthigte, sich nach Torgau zu ziehen. Als die Gegner aber begannen, ihn auch hier mit überlegenen Corps zu umstellen und er befürchten mußte, entweder ganz aufgerieben oder doch, von der wehrlosen Mark abgeschnitten zu werden, verließ er die Festung wieder, ging nordwärts nach Coswig, und Torgau ward von den Feinden besetzt. Dann ward Hülsen nach Daun abberufen, und nun gingen auch Wittenberg, nach kurzer, aber sehr heftiger Belagerung, sowie die andern Orte des Landes an die Feinde über.

Indeß bedurfte es auch hier kaum mehr, als der bloßen Kunde von Friedrichs Annäherung, um faſt die ſämmtlichen Erfolge, die die Reichsarmee ſo eben erreicht hatte, wiederum rückgängig zu machen. Als Friedrichs Truppen gegen Wittenberg anrückten, räumte der Prinz von Zweibrücken die Feſtung ohne Weiteres und ging gegen Leipzig zurück. Vorausgeſandte preußiſche Corps brachten ihm jedoch einige empfindliche Niederlagen bei, ſo daß er ſich veranlaßt ſah, das Kurfürſtenthum gänzlich zu verlaſſen und ſich an der Saale aufzuſtellen. Leipzig ward nun auch wieder von preußiſchen Truppen beſetzt. Doch ſtand es noch immer dahin, ob man ſich preußiſcher Seits in Sachſen würde behaupten können. Denn Daun war mit ſehr überlegener Macht, nachdem er auch Laſcy an ſich gezogen, bei Torgau über die Elbe gegangen und hatte ſich dort, am linken Elbufer, in ſehr vortheilhafter Stellung gelagert. Er mußte aus dieſer Stellung entfernt werden, wenn der Beſitz Sachſens geſichert werden ſollte; und zugleich war Friedrich durch ihn, wollte er nicht Sachſen geradehin preisgeben, von der Mark, von Schleſien und Pommern abgeſchnitten, während die Ruſſen noch bei Landsberg an der Warthe ſtanden und, auf irgend glückliche Erfolge von Dauns Seite, ſogleich zum erneuten Vorrücken und zur Einrichtung ihrer Winterquartiere im Herzen von Friedrichs Staaten bereit ſchienen. Nur eine Schlacht — aber freilich eine ſolche, an der das ganze Schickſal Friedrichs und ſeines Staates hing, — konnte jetzt die nöthige Entſcheidung bringen.

Daun hatte, wohl erkennend, daß für Friedrich kein andrer Entſchluß übrig blieb, als ihn anzugreifen, eine Stellung gewählt, die die erfolgreichſte Abwehr verſprechen mußte. Seine Armee, über 64,000 Mann ſtark, lagerte auf einer Reihe von Hügeln, weſtwärts von Torgau, die auf der vorderen Seite durch ſteilere Abhänge, durch Bäche und Sümpfe, auf der hinteren durch einen ſtarken Verhack geſchützt war. Aeußerſt zahlreiches Geſchütz war aufgefahren, um die Schaaren der anrückenden Preußen ſofort niederſchmettern zu können. Friedrich, der am 2. November zu Schilda ſein Lager genommen, hatte

ihm nur 44,000 Mann entgegenzusetzen. Er beschloß, den Gegner von beiden Seiten anzugreifen. Während eine Abtheilung seiner Armee, unter Zietens Leitung, der Vorderseite der Oesterreicher entgegenrücke, wollte er selbst mit der andern die Stellung der letzteren umgehen, und sie von hier in raschem Ueberfall zu werfen suchen; dann sollte Zieten dem Feinde in den Rücken fallen und seine Vernichtung herbeiführen. Am Morgen des 3. November, einem kalten, grauen Regentage, brachen die beiden Abtheilungen der preußischen Armee auf. Friedrich hatte einen weiten Marsch, zum Theil durch Wälder, zurückzulegen; hier stieß er auf einzelne vorausgesandte Posten der Oesterreicher, mit denen es hier und dort zu leichten Gefechten kam. Ein österreichisches Kavallerie-Regiment sah sich unerwartet zwischen den preußischen Colonnen eingeschlossen und ward fast gänzlich gefangen genommen. Schon war die Mittagstunde vorüber, als man der feindlichen Stellung gegenüberkam. Eine Kanonade, die sich auf der andern Seite erhob, ließ Friedrich voraussetzen, daß es zwischen Zieten und der österreichischen Hauptmacht bereits zum ernstlichen Kampfe gekommen sei; doch war es nur das Gefecht mit einem einzelnen vorgeschobenen Posten, den Zieten nicht anders aus seiner Stellung vertreiben konnte. Friedrich glaubte nun keine Zeit versäumen zu dürfen und beschloß rasch den Angriff auch von seiner Seite, obgleich seine Regimenter noch keineswegs vollständig beisammen waren und namentlich die Reiterei noch im Walde zurückgeblieben war. Dann aber war noch zur rechten Zeit von Friedrichs Absichten in Kenntniß gesetzt worden und hielt ihm jetzt die Front seiner Armee entgegen. Unter dem furchtbaren Feuer von vierhundert Kanonen, die von den Anhöhen herab Tod und Verderben sprühten, ordnete sich die preußische Infanterie, in drei Treffen, zum Angriff. Unerschrockenen Muthes rückten die Grenadiere des ersten Treffens den Feuerschlünden entgegen, aber die Mordgeschosse waren nur zu zweckmäßig aufgestellt; in kurzer Frist war fast das ganze Corps vernichtet. Die österreichischen Karabiniere brachen zur Verfolgung auf; das zweite Treffen der preußischen Infanterie warf sie zurück und

drang noch ſtandhafter als das erſte gegen die Anhöhen empor; aber noch gewaltiger brüllte der Donner des feindlichen Geſchützes, daß die Erde erbebte und die grauen Regenwolken zerriſſen. Der Angriff ward eben ſo abgeſchlagen wie der erſte. Auch der dritte Angriff ſchien nicht beſſer gelingen zu wollen. Doch begann es den Oeſterreichern an Munition zu fehlen, und jetzt, da ihr Feuer minder gewaltig ward, ſtürmten auch die Schaaren der preußiſchen Kavallerie heran; mehrere öſterreichiſche Regimenter wurden geworfen, eine beträchtliche Zahl Gefangener fiel in die Hände der Preußen. Aber die Oeſterreicher waren zu ſehr in der Ueberzahl, die Preußen auf dieſer Seite zu ſehr ermattet und zuſammengeſchmolzen, als daß ſie jenen den Sieg ſofort hätten entreißen können. Mehrere Stunden ſchwankte der Kampf. Friedrich, mitten im Feuer, ward von einem Streifſchuß auf der Bruſt, der ihm für einen Augenblick Athem und Beſinnung raubte und die Seinen dem größten Schrecken ausſetzte, getroffen. Die öſterreichiſche Reiterei nöthigte die Preußen wieder zu einer rückgängigen Bewegung; die Nacht brach herein; es ſchien für den Tag des Mordes genug. Friedrich begab ſich, nachdem er die Armee der Aufſicht des Generals v. Hülſen überlaſſen, in ein benachbartes Dorf, nahm in der Kirche ſein Nachtquartier, ließ ſich dort verbinden und gab ſeine Befehle zur Erneuung des Kampfes für den nächſten Tag. Daun, bedeutender verwundet als Friedrich, hatte ſich nach Torgau bringen laſſen. Schon waren raſche Boten mit der Nachricht des Sieges, der Friedrichs Untergang verkündete, nach Wien geflogen.

Doch hatte das frühe Dunkel den furchtbaren Kampf nur auf kurze Friſt unterbrochen, noch aber nicht ſein Ende herbeigeführt. Zieten hatte den Nachmittag über mit ſeinem Corps ſich ruhig verhalten; jetzt, da er wohl inne ward, daß Friedrichs Angriffe abgeſchlagen waren, beſchloß er, den Feinden entgegenzurücken. Er griff ein Dorf an, in welchem ſich feindliche Schaaren aufgeſtellt hatten; hinausflüchtend ſteckten die letzteren daſſelbe in Brand. Bei dem Feuerſchein bemerkte man, daß die Oeſterreicher im Verfolgen der Preußen ſich von der

einen Seite der Höhen hinweggezogen hatten. Man drang empor, aufs Neue entspann sich der Kampf, und nun eilten auch die Schaaren von jenseit, unter Hülsens Leitung, wieder ins Gefecht zurück. Von beiden Seiten angegriffen, verwirrt durch die Dunkelheit und den Flammenschein, vermochten die Oesterreicher jetzt nicht länger Stand zu halten. Unter großen Verlusten zogen sie sich nach Torgau zurück und Daun ordnete noch in der Nacht den Uebergang über die Elbe an. Zahlreiche Corps waren bei dem nächtlichen Kampfe zersprengt worden; auch sie fielen den Preußen in die Hände.

So war mit ungeheurer Anstrengung zuletzt doch der Sieg errungen und das drohende Verderben abgewandt. 12 bis 13000 Mann hatten die Preußen, mehr als 16000 die Oesterreicher verloren, die außerdem auch noch 27 Fahnen und 50 Kanonen einbüßten. Die Oesterreicher, obgleich immer noch an Kräften die stärkeren und obgleich sie auch noch die Reichsarmee hätten an sich ziehen können, wagten keinen erneuten Widerstand; sie suchten, nachdem sie Torgau verlassen, nur Dresden zu decken, was ihnen auch gelang, indem sie Friedrich in der Besetzung der Stellungen, welche die Stadt vertheidigen mußten, zuvorkamen. Außer Dresden, um dessen Besitz Friedrich wegen der rauhen Jahreszeit und der Erschöpfung seiner Truppen keinen neuen Kampf beginnen konnte, behielten sie nichts in Sachsen, und in Schlesien nur den Besitz von Glatz. Der Feldzug war zu Ende. Die Russen gingen von der Warthe nach Polen zurück, die Reichsarmee nach Franken. Friedrich nahm sein Winterquartier zu Leipzig.

Der Krieg der Franzosen, über welche der Feldmarschall Broglio den Oberbefehl führte, gegen die verbündeten Truppen unter Herzog Ferdinand von Braunschweig ward in diesem Jahre mit abwechselndem Glücke, — im Ganzen mehr zum Vortheil der ersteren, geführt. Die Franzosen waren wieder in großer Uebermacht und drangen aufs Neue in Hessen und Westphalen vor. Broglio schlug den Erbprinzen von Braunschweig, als dieser ihm am 10. Juli bei Corbach in den Weg trat. Fast ganz Hessen fiel in die Hände der Franzosen, während Ferdi-

nand nur bemüht war, Westphalen und Hannover zu decken. Schon streiften die französischen Corps bis nach Thüringen, und es war sehr zu befürchten, daß sie die Reichsarmee, als diese sich in Sachsen ausbreitete, unterstützen und dadurch Friedrichs Lage noch ungleich bedrohlicher machen würden, als sie es damals schon war. Um die französische Macht wieder mehr nach den westlichen Gegenden abzuziehen, sandte Ferdinand den Erbprinzen mit einem Corps zur Belagerung von Wesel. Der Erbprinz ging zu Anfang des Oktober über den Rhein und setzte sich vorerst in der Umgegend von Wesel fest, um auf diese Weise das Werk um so sicherer beginnen zu können. Dann aber erschien eine von Broglio entsandte Armee zum Entsatze von Wesel. Der Erbprinz von Braunschweig rückte derselben entgegen; es kam bei Kloster Kampen zur Schlacht und die feindliche Uebermacht nöthigte den Prinzen, sich zurückzuziehen. Doch büßte er bei diesem Rückzuge nicht mehr als eine einzige Kanone ein, was ihm nicht geringeren Ruhm brachte, als der darauf erfolgte Uebergang auf das rechte Rheinufer, den er unangefochten bewerkstelligte, obgleich seine Schiffbrücke inzwischen den Strom hinabgetrieben war. Die winterliche Jahreszeit verhinderte weitere Unternehmungen. Zwar versuchte der Herzog Ferdinand gegen Ausgang des Winters die Franzosen in ihren Quartieren durch raschen Ueberfall zu verderben; doch war auch dies ohne sonderlichen Erfolg, und man nahm beiderseits wieder die alten Stellungen ein. —

Der Winter brachte nun diplomatische Verhandlungen, die das allgemeine Bedürfniß, den Gräueln des Krieges und den fast unerschwinglichen Opfern ein Ziel gesetzt zu sehen, schon deutlicher ankündigten. Besonders in Frankreich, wo unter den steten Niederlagen der Seemacht, unter dem nutzlosen Aufwande des Landkrieges, unter der sinnlosen Schwelgerei des Hofes der äußere und der innere Verfall allzubedrohlich vorschritten, machte sich das Begehren nach einer friedlichen Lösung all der Wirrnisse immer lauter bemerklich. „In allen Staaten (so sagt Friedrich in Bezug auf die damaligen französischen Verhältnisse) giebt es eine Anzahl Bürger, welche, vom Geräusch der Staats-

geſchäfte entfernt, ſie ohne Leidenſchaften anſehen und eben dadurch richtig über ſie urtheilen; indeß diejenigen, welche das Steuerruder in Händen führen, die Gegenſtände nur mit getäuſchten Augen betrachten, nur nach den Truggeſtalten, die ihnen ihre Einbildungskraft vorſpiegelt, urtheilen und oft durch die Folgen eines falſch gethanen Schrittes in eine Verkettung von Wirkung und Urſache hineingezogen werden, welche ſie nie vorausſehen konnten." Die Hofpartei ſah ſich genöthigt, der öffentlichen Meinung wenigſtens ſcheinbare Zugeſtändniſſe zu machen. Die Regierung erklärte ihren Verbündeten, daß ſie auf die Einleitung zu Friedens-Unterhandlungen Bedacht nehmen müſſe. Maria Thereſia, ſcheinbar ebenſo bereitwillig, ſchlug Augsburg zur Abhaltung des Friedens-Congreſſes vor, was ſofort angenommen ward. Auch engliſcher Seits war man nicht abgeneigt, auf dieſe Verhandlungen einzugehen. Hier war König Georg II. am 25. Oktober 1760 geſtorben und die Regierung an ſeinen Enkel Georg III. übergegangen. Noch hatte der große Pitt das Ruder des Staates in Händen; in der Vorausſicht aber, daß der abweichende Sinn des neuen Königs in der Folge eine veränderte Politik begründen könne, mochte es ihm zweckmäßig ſcheinen, das Gewonnene bei Zeiten durch einen Friedensſchluß zu ſichern. Für Friedrich konnte natürlicher Weiſe nichts erwünſchter ſein, als Friede; vorſichtig beſchloß er jedoch, deshalb zunächſt mit England und Frankreich allein zu verhandeln. Und nur zu bald zeigte es ſich deutlich genug, daß von all dieſen Einleitungen und Vorbereitungen für jetzt noch nichts zu erwarten war. Maria Thereſia hatte ſich mit der Eröffnung des Congreſſes nur Frankreich geneigt beweiſen wollen; ſie hoffte, daß die Verhandlungen ſich genügend in die Länge dehnen laſſen würden, um inzwiſchen dennoch ihre Abſichten gegen Friedrich durchſetzen zu können. Auch zeigten die weitläufigen Formſtreitigkeiten, mit denen der Congreß begann, ſchon an, was man davon zu erwarten habe. Ebenſo hatte der franzöſiſche Hof, indem er der öffentlichen Stimme des eignen Volkes nachzugeben ſchien, auch nur Zeit gewinnen wollen, um unter der Hand neue Rüſtungen gegen England bewerkſtelligen

und auch Spanien zu einem Bündniß gegen die letztere Macht veranlaſſen zu können. So überzeugte man ſich von allen Seiten, daß die Beendigung all der Erſchütterungen, denen Deutſchland, oder vielmehr Europa ſammt ſeinen fernen Colonieen unterlag, einſtweilen noch keineswegs durch die Künſte der Diplomatie, ſondern einzig durch abermals erneuten Kampf zu hoffen ſei. Wiederum ward in allen Landen gerüſtet, und auch Friedrich that, was ihm möglich war, um ſeinen Gegnern aufs Neue die Spitze bieten zu können. Sachſen, und beſonders Leipzig, ward aufs Neue durch ſchweren Druck genöthigt, dazu beizuſteuern, ſoviel es nur irgend noch vermochte. Auch bemühte ſich Friedrich wiederum angelegentlich, der öſterreichiſchen und auch der ruſſiſchen Macht von andrer Seite Gefahr zu bereiten. Er hatte ſchon geraume Zeit mit der Pforte Unterhandlungen gepflogen, um dieſe zu feindlichen Unternehmungen gegen jene Mächte zu veranlaſſen. Jetzt gediehen die letzteren ſo weit, daß ein Freundſchaftsbündniß zwiſchen Preußen und der Pforte abgeſchloſſen ward; es ließ ſich wenigſtens hoffen, daß, wenn auch nicht für das laufende Jahr, ſo doch für die Zukunft daraus die erwünſchte Theilnahme der Türken an dem allgemeinen Kriege hervorgehen würde. In Oeſterreich und Rußland ward man in der That vor ſolchem Angriffe beſorgt.

Die Gegner Friedrichs hatten für den Feldzug des Jahres 1761 die Verabredung getroffen, daß, wie das vorige Jahr, eine öſterreichiſche und eine ruſſiſche Armee in Schleſien zuſammenſtoßen ſollten, um mit ihrer überlegenen Geſammtmacht die Eroberung dieſer Provinz möglich zu machen; außerdem ſollte eine zweite öſterreichiſche Armee im Verein mit den Reichsvölkern den Krieg in Sachſen führen und zugleich ein zweites ruſſiſches Corps Colberg belagern, während die Schweden nach gewohnter Weiſe von Stralſund aus vorrückten. Der franzöſiſche Krieg gegen die Armee der Verbündeten unter Herzog Ferdinand von Braunſchweig ſollte wiederum ſeinen beſondern Gang gehen. Friedrich theilte ſeine Armee in zwei Haupttheile, von denen der eine, unter Prinz Heinrich, Sachſen decken ſollte, während er ſelbſt mit dem andern den Feinden in Schleſien entgegentreten wollte.

Ein besondres Corps, unter dem Prinzen von Württemberg, sollte die Deckung Colbergs gegen die russischen Angriffe übernehmen.

Der Krieg dieses Jahres war aber im Allgemeinen an großen Ereignissen nicht sonderlich reich. Die beginnende Erschöpfung der Kräfte, die sich fast auf allen Seiten zeigte, brachte es mit sich, daß die Gelegenheiten, in denen man sich gegen den Einen oder den Andern bloßstellen konnte, sorgfältig vermieden wurden. Besonders war Friedrich, sonst fast durchweg der angreifende Theil, zu einem solchen Verfahren genöthigt, da er so bei Weitem schwächer war, als seine Gegner, und der Ersatz verloren gegangener Mannschaft immer größere Schwierigkeiten darbot. Daun, der die österreichisch-sächsische Armee befehligte, war zu einem also vorsichtigen Kriegsverfahren schon durch sein Naturell hingetrieben; Loudon, an der Spitze der österreichisch-schlesischen Armee, war durch besondre Umstände gefesselt und durfte es kaum wagen, nach seiner tapfern und energischen Weise zu verfahren. Es war nemlich zwischen ihm, dem Neulinge, und zwischen Daun, einem Manne von alt österreichischem Adel, eine natürliche Nebenbuhlerschaft; die Kaiserin, Dauns Freundin und Gönnerin, war ihm gar nicht sehr gewogen, und Kaunitz, der Loudons Verdienste besser zu schätzen verstand, hatte es nur mit Mühe durchzusetzen vermocht, daß er den Oberbefehl über eine selbständige Armee von 60,000 Mann erhielt. Die Stellung, die er sich erworben, war nicht gar sicher, und jede Abweichung von den Vorschriften des Hofkriegsrathes, jede Möglichkeit eines Fehltrittes konnte ihm schlimme persönliche Gefahr bereiten, der er sich doch nicht gern aussetzen mochte. Die Russen endlich führten den Krieg ganz in derselben Weise wie bisher, d. h. es war ihnen keineswegs um Lorbeern in Schlesien zu thun; sie benutzten die Kriegführung in diesem Lande nur, um sich inzwischen nützlichere Erwerbungen zu sichern. Märsche und Gegenmärsche, künstliche Manoeuvres aller Art, kleine Gefechte, die auf das Ganze keinen wesentlichen Einfluß ausüben konnten, füllten die größere Zeit des Jahres aus.

So zog Friedrich, Loudon gegenüber, geraume Zeit in Schlesien hin und her, zumeist in nicht gar bedeutender Entfernung von den Gebirgen, die Loudon als den sichern Stützpunkt seiner Armee nicht verlassen mochte. Die russische Armee, deren Oberbefehl jetzt an Soltikofs Stelle der Feldmarschall Buttürlin führte, trat erst spät über die polnische Grenze. Sie wandte sich nach Oberschlesien, wurde indeß durch besondre Corps der preußischen Armee abgehalten, hier über die Oder zu gehen, ebenso, wie auch ein versuchter Angriff gegen Breslau glücklich abgeschlagen ward. Doch gelang es ihr endlich, am 12. August, nachdem sie das Land im Osten der Oder arg verwüstet hatte, den Strom unterhalb Breslau zu überschreiten. Friedrich wagte nicht, ihr entgegenzutreten, da auch ein Sieg ihn zu sehr geschwächt haben würde, um hernach noch den Kampf mit Loudon aufnehmen zu können; den letzteren hätte er gern vereinzelt angegriffen, indem vorauszusehen war, daß dann die Russen von selbst wieder zurückgegangen sein würden; aber Loudon wußte ihm stets auszuweichen. Friedrich wünschte somit nur, die Vereinigung der beiden großen Armeen zu verhüten, aber er sah es ein, daß ihm auch dies unmöglich fallen mußte. Loudon stand auf den Bergen im Süden und Westen von Schweidnitz, die Russen, die von Norden heranzogen, erwartend. Jetzt faßte Friedrich einen kühnen Entschluß, um sowohl Schweidnitz, das den gewaltigen feindlichen Armeen hätte erliegen müssen, zu decken, als auch die Vereinigung der Russen und Oesterreicher erfolglos zu machen. Er bezog am 20. August ein Lager bei Bunzelwitz, eine Meile nördlich von Schweidnitz, und verschanzte sich daselbst. Bald trafen auch die Russen bei Loudon ein. Ein ungeheures Heer, fast das Dreifache der Truppenmacht, die Friedrich bei sich führte, hielt nun sein Lager umschlossen; aber als die Aufstellung der feindlichen Truppen angeordnet, als man von Seiten der Heerführer über den nöthigen Angriffsplan übereingekommen war, hatte sich das Lager bereits in eine vollständige colossale Festung verwandelt. Tag und Nacht hatten die preußischen Soldaten geschanzt. Mächtige Wälle von 16 Fuß Dicke, Gräben von 16 Fuß Breite und

12 Fuß Tiefe waren entstanden; die Front der Werke war mit starken Pallisaden umgeben. Vor dem ausspringenden Theil der Werke waren 182 Minen angelegt, vor diesen Wolfsgruben und zu äußerst eine Kette spanischer Reiter. Die Kanonen der neuen Festung, die man aus Schweidnitz herbeigeschafft, drohten den Angreifern auf dem abhängigen Terrain sichres Verderben. Allnächtlich waren die preußischen Soldaten unter dem Gewehr, während ihnen der Tag zur Rast verstattet ward. Proviant, wenn freilich auch nur das Nothdürftigste, dessen man zum Unterhalt bedurfte, kam aus den Magazinen von Schweidnitz, mit denen das Lager in stetem Zusammenhange blieb. Die feindlichen Anführer, Butturlin und Loudon, konnten sich über die Art und Weise des Angriffes nicht vereinigen; Butturlin hatte überhaupt keine Lust zu dem gefährlichen Unternehmen, und je mehr Loudon ihn drängte, um so weniger ausführbar fand er dasselbe. Endlich riß, was vorauszusehen war, bei der ungeheuren Masse der feindlichen Truppen, die so lange auf Einer Stelle verweilten, ein empfindlicher Nahrungsmangel ein, und Butturlin sah sich dadurch veranlaßt oder fand darin doch einen genügenden Vorwand, sich wieder von den Oesterreichern zu trennen. Am 10. September brach er auf und zog sich wieder nordwärts; doch ließ er ein Corps von etwa 20,000 Mann, unter dem General Tschernitschef, bei Loudon. Der letztere ging nun auch in seine feste Stellung auf den Bergen zurück.

So war die preußische Armee, die zuletzt den Nahrungsmangel auch schon bitter empfunden hatte und in der mancherlei Krankheiten eingerissen waren, erlöst. Zunächst sandte Friedrich nunmehr ein besondres Corps unter dem General v. Platen in eiligen Märschen nach Polen, die dortigen beträchtlichen Magazine der Russen zu zerstören und dadurch Butturlins Rückzug aus Schlesien zu beschleunigen. Platen richtete auch seinen Auftrag so vollständig aus, daß Butturlin wegen des Unterhaltes seiner Truppen höchlichst besorgt ward und in kurzer Frist über die Oder rückte und Schlesien verließ. Dann führte Friedrich seine Armee aus dem Lager ab und zog sich gegen Reisse hin, theils weil er dort wieder gefüllte Magazine hatte, theils weil

er hoffte, Loudon würde von seiner Seite ein Vorhaben gegen Glatz oder Mähren befürchten und, um dies zu verhüten, seine sichre Stellung verlassen.

Loudon aber benutzte Friedrichs Abzug zu einem unerwartet kühnen Unternehmen gegen Schweidnitz. Friedrich hatte sich von der Festung nicht so weit entfernt, daß er, wenn Loudon eine Belagerung versucht, nicht sofort hätte zum Entsatz herbeieilen können. Doch auf ein so umständliches Unternehmen hatte es Loudon nicht abgesehen. Die Besatzung der Festung war nicht sonderlich stark, und der Commandant ließ es zugleich an allen nöthigen Vorsichtsmaßregeln, die einen unvorhergesehenen Ueberfall verhüten konnten, fehlen. Loudon benutzte dies, drang in der Nacht vor dem 2. Oktober stürmend gegen die Werke vor und eroberte die Festung nach einem dreistündigen Kampfe. Die Besatzung, die Zeughäuser, die Magazine, Alles was die Festung in sich schloß, fiel in seine Hand. Die Oesterreicher hatten dadurch für weitere Unternehmungen in Schlesien den wichtigsten Stützpunkt gewonnen. Loudon hatte freilich das arge Wagniß begangen, den Ueberfall ohne die vorher nachgesuchte Erlaubniß bei dem Wiener Hofkriegsrathe auszuführen. Natürlich hätte diese weitläufige Formalität das Unternehmen gleich im Keime ersticken müssen. Dennoch hatten seine Feinde und Neider jetzt willkommene Gelegenheit, ihn bitterlich zu verklagen; die Kaiserin nahm die Siegesbotschaft sehr kalt auf, und es war in der That die dringendste Verwendung nöthig, um den Mann, dem Oesterreich den ersten wirkungsreichen Erfolg in Schlesien verdankte, vor völliger Ungnade zu schützen.

Für Friedrich aber war der Fall von Schweidnitz, wodurch die Feinde im Herzen des Landes, nach dessen Besitz sie vor Allem strebten, sich festgesetzt hatten, im höchsten Grade bedrohlich. Die Festung sofort wiederzugewinnen, daran konnte er für jetzt nicht denken. Das Wichtigste war, den Gegner für dies Jahr wenigstens in Unthätigkeit zu halten. Er ging nach Strehlen und lagerte sich dort mit seiner Armee. Hier stand er im Mittelpunkt zwischen Breslau, Brieg und Neisse und konnte somit jedem dieser drei wichtigen Punkte, auf den Fall irgend

eines feindlichen Angriffes, leicht zu Hülfe eilen. Zugleich nahm er den Schein an, als ob er London anzugreifen gedenke, und dieser wagte in der That — vielleicht auch, um nicht aufs Neue gegen das Tribunal des Hofkriegsraths zu verstoßen, — keine weiteren Unternehmungen. — In Strehlen entspann sich bedrohlicher Verrath gegen Friedrich. Ein Baron Warkotsch hatte den Plan geschmiedet, ihn von dort zu entführen und den Oesterreichern in die Hände zu liefern. Das Unternehmen war ganz zweckmäßig angelegt und seiner Ausführung schon nah, als es noch zur guten Stunde entdeckt ward.

In Sachsen hatte unterdeß Prinz Heinrich seinen Gegnern rüstig Stand gehalten und ihnen durch mancherlei kleinere Gefechte, bei denen sich besonders Seydlitz auszeichnete, zu schaffen gemacht. Doch konnte er es nicht verhindern, daß im Herbste, während das Reichsheer bereits wieder nach Franken zurückgedrängt war, Daun sich der Gebirgsposten im Süden des sächsischen Landes bemächtigte, und daß dadurch die Oesterreicher auch an dieser Stelle wichtige Stützpunkte für künftige Unternehmungen gewannen. — Der Kampf gegen die Schweden ward ganz nach gewohnter Weise geführt. Der General von Belling, der den letzteren in Vorpommern entgegenstand, war unermüdlich, ihnen mit seinem sehr kleinen Corps jeden errungenen Vortheil sofort wieder zu entreißen. Friedrich sagt, wenn man Bellings Thaten erzähle, wie er sich immer schlage und wie man ihn nie an dem nämlichen Orte finde, so sei es, als ob man die Geschichte des Amadis von Gallien schreibe.

Anders aber ging es in Hinterpommern. Es ist schon erwähnt, daß man russischer Seits einen erneuten Angriff gegen Colberg beabsichtigt hatte und daß ein preußisches Corps unter dem Prinzen von Württemberg zum Schutze dieser wichtigen Festung entsandt war. Der Prinz ließ ein stark verschanztes Lager im weiten Bogen um die Festung aufwerfen, sie dadurch gegen einen Angriff von der Landseite zu decken. Die Besatzungstruppen selbst befehligte v. d. Heyde mit derselben Umsicht und Entschlossenheit, wie in den vorangegangenen drangvollen Jahren. Die Russen aber hatten sich zur kraftvollsten Ausführung

res Vorhabens gerüſtet, und das Werk ſollte mit größerem
achdruck als bisher und mit größerem Ernſte, als ſie bei ihren
ügen in Schleſien an den Tag legten, zur Vollendung gebracht
erden. Denn die Eroberung Colbergs war für ſie ein unmit-
lbarer und zugleich ſehr folgenreicher Gewinn; ſie gewannen
durch einen feſten Punkt auf der Weſtſeite der polniſchen Oſt-
küſte (Weſtpreußens), einen um ſo wichtigeren, als ſich Dan-
ihrem Intereſſe gar nicht geneigt bezeigte, und ſie konnten
durch um ſo leichter auf den Erwerb des geſammten preußi-
en Küſtenlandes rechnen. Dann mochten auch weitere ſichre
rtſchritte gen Weſten angebahnt ſein. So erſchien am
. Auguſt wiederum eine ſtarke ruſſiſche Flotte, mit der ſich
ch ein Paar Tagen auch eine ſchwediſche Escadre vereinigte,
f der Colberger Rhede, während gleichzeitig von der polni-
en Grenze ein mächtiges Landheer unter dem General Ro-
nzof heranrückte. Von der See- und von der Landſeite ward
Stadt heftig bombardirt und litt beträchtlich; doch wehrte
Prinz von Württemberg alle näheren Angriffe ab. Zu ſei-
Verſtärkung erſchien dann Platen, nachdem dieſer ſeinen
g in Polen zur Vernichtung der ruſſiſchen Magazine voll-
rt hatte; aber auch die ruſſiſche Armee erhielt Verſtärkungen
Butturlin, als dieſer aus Schleſien nach Polen zurückkehrte.
ftige herbſtliche Stürme nöthigten die Flotte, die gefährliche
ellung zu verlaſſen und von ihrer Seite das Vombardement
zugeben; doch blieben ein Paar Schiffe vor dem Hafen zu-
, alle Zufuhr von der Seeſeite abzuſchneiden. Bald machte
bei den eingeſchloſſenen Truppenmaſſen Nahrungsmangel
nerklich. Der Prinz von Württemberg ſandte Platen ab, ihm
fuhr aus Stettin zu holen; die Ruſſen wußten dies mit Er-
zu hindern. Nun konnte ſich der Prinz, wollte er ſein
rps nicht geradezu aufopfern, nicht länger halten; er zog
indem er den Weg am Seeſtrande nahm, auf dem er
gefährdet entkam. Der Prinz verſuchte jetzt, nachdem er Pla-
und andre Unterſtützungen, die Friedrich aus Schleſien ent-
dt, an ſich gezogen, im Rücken der Ruſſen zur Befreiung
bergs thätig zu ſein; aber all ſeine Verſuche blieben bei der

Uebermacht der Feinde fruchtlos. Von der Heyde aber, der jetzt seine Festung allein zu vertheidigen hatte, schlug alle Angriffe auf dieselbe mit der größten Standhaftigkeit und Ausdauer ab, wie arg die feindlichen Brandgeschosse auch die unglückliche Stadt heimsuchten. Doch mußte auch seine Beharrlichkeit endlich dem Nahrungsmangel erliegen. Als alle Mittel erschöpft waren, sah er sich am 16. December genöthigt, zu kapituliren. Die Russen zogen in die Festung ein, die preußische Besatzung ward kriegsgefangen.

Der Krieg, den Herzog Ferdinand gegen die französischen Heere führte, war in diesem Jahre glücklich und höchst ehrenvoll für den ersteren abgelaufen. Nachdem er bei Villinghausen am 15. und 16. Juli einen glänzenden Sieg erfochten, hatte er alle bedrohlichen Unternehmungen der feindlichen Uebermacht, die wieder in Hannover und Braunschweig einzudringen und sich dort festzusetzen strebte, durch geschickte Manoeuvres und durch mancherlei kleinere Gefechte zu vereiteln gewußt. Die Franzosen hatten am Schluß des Jahres keine Vortheile errungen und sahen sich genöthigt, für den Winter ihre alten Stellungen wieder einzunehmen.

Für Friedrich aber brachte dies keinen Gewinn; er mußte im Gegentheil von den Ereignissen des kommenden Jahres das Schlimmste erwarten. Die festen Stellungen, welche die Feinde nunmehr im Innern seiner Staaten gewonnen, engten ihn immer mehr ein; sie mußten ihn immer mehr verhindern, durch rasche Beweglichkeit die Angriffe von der einen oder der andern Seite zu zerstreuen. Zugleich waren die Quellen zur Verstärkung seiner Macht fast gänzlich versiegt; die Lande, die er noch besaß, waren fast überall verödet und ausgesogen; an Menschen und Pferden, an Nahrungsmitteln und Geld war überall bedrohlicher Mangel. Und damit er noch tiefer sinke, so verließ ihn auch jetzt sein einziger Bundesgenoß, England, dessen Hülfsgelder ihm so wesentliche Dienste geleistet hatten. Der neue König von England, Georg III., war nicht der Mann, die Bedeutsamkeit der politischen Verhältnisse mit offnem Auge zu erfassen; er ließ sich durch seinen Günstling, Lord Bute, der sein

Erzieher gewesen war, leiten, und auch diesem fehlte der freie Sinn und der Scharfblick, der zur Erfüllung einer so bevorzugten Stellung nöthig war. Bute dachte nur daran, den Frieden zurückzuführen, um dann die königliche Gewalt besser, als die bisherige Verfassung es verstattete, ausprägen zu können. Dazu aber mußte Pitt vorerst verdrängt werden. Die Gelegenheit fand sich bald. Das französische Kabinet forderte während jener Verhandlungen, die zur angeblichen Einleitung des Friedensschlusses eröffnet waren, von England Genugthuung wegen gewisser Beleidigungen, die Spanien erlitten habe; es gab zu verstehen, daß dies im Auftrage Spaniens geschehe; auch bestand es darauf, daß Preußen von den Verhandlungen wegen des Friedens ausgeschlossen bleibe. Pitt würdigte die letztere Forderung keiner Antwort; wegen der ersteren aber, und da er von der engen Verbindung Spaniens mit Frankreich zu Krieg und Frieden sichre Kunde hatte, drang er im englischen Kabinet darauf, daß unverzüglich an Spanien der Krieg erklärt werde. Als er damit gegen den König und Lord Bute nicht durchdringen konnte, trat er aus dem Kabinet, im Oktober 1761, und nun hatte Bute freies Spiel. Seine erste Sorge war, den Subsidientraktat mit Preußen nicht ferner zu erneuen, da Preußen weder für England noch für Hannover etwas gethan habe und auch ferner nicht im Stande sei, etwas zu thun.

Die einzige Hoffnung, die Friedrich blieb, war ein Angriff seiner gefährlichsten Feinde, Rußlands und Oesterreichs, von Seiten der orientalischen Nationen. In Constantinopel wurden alle Mittel in Bewegung gesetzt, um die alte Kriegslust der Türken wieder lebendig zu machen; an den Sultan gingen mancherlei brillante Geschenke von Berlin ab. Auch erreichte man wenigstens soviel, daß ein ansehnliches türkisches Heer, vorerst zwar nur als Grenzwacht, bei Belgrad zusammengezogen ward. Außerdem ward ein enges Bündniß mit dem Chan der Tataren, Kerim Geray, einem Feinde der Russen, abgeschlossen. Dieser verpflichtete sich, gegen Sold ein Hülfscorps nach Schlesien zu senden und zugleich mit seiner Kriegsmacht in Rußland einzufallen. Es war zu hoffen, daß sich dann auch die Pforte

genöthigt sehen würde, den Chan zu unterstützen und solchergestalt aus ihrer zaudernden Ungewißheit herauszutreten. — Indeß waren dies Alles doch nur schwache Hoffnungen. Die Gefahr war drohend nah, die zu erwartende Hülfe fern; ihre Stärke, ihre Zuverlässigkeit, die Erfolge, die sie erringen konnte, waren unsicher. Friedrich mußte sich gefaßt machen, mit Ehren unterzugehen; und er war darauf gefaßt. Seine Gegner hielten sich der Erfolge des nächsten Jahres so sicher, daß Maria Thereſia in Ruhe 20,000 Mann von ihren Truppen entließ, was der immer dringendere Geldmangel wünschenswerth machte, und daß sie sich durch diese Maßregel keiner Art Gefahr auszusetzen fürchtete. An einen Frieden mit Preußen, bevor dies nicht gänzlich gedemüthigt, ward auf keine Weise mehr gedacht.

Sechs Jahre hatte Friedrich gegen die gewaltige Uebermacht der Feinde gekämpft; mehrfach besiegt, war er nimmer gewichen; in den drohendsten Gefahren hatte er Muth und Beharrlichkeit bewahrt; selbst an der Schwelle des Verderbens war kein Gedanke feiger Ergebung in ihm aufgetaucht. Die Prüfung war vollendet. Das Jahr 1762 brachte eine wesentliche Veränderung in die politischen Verhältnisse und schuf ihm Raum, aus dem Verderben wiederum siegreich und unversehrt hervorzugehen. Elisabeth von Rußland starb am 5. Januar und ihr Neffe, Peter III., ward Kaiser. Peter aber war der unbedingteste Verehrer und Bewunderer des großen Preußenkönigs. Hatte er diese Hingebung, die in der That keine Grenzen kannte, bisher nicht thatsächlich beweisen können, so hatte er sie doch wenigstens nicht verläugnet; er war niemals im russischen Staatsrathe erschienen, wenn Beschlüsse gegen Preußen gefaßt wurden. Jetzt hatte er nichts Angelegentlicheres zu thun, als alle Uebel wieder gut zu machen, die dem preußischen Könige von Rußland zugefügt waren. Durch keine politischen Rücksichten, durch keine Staatsvortheile, durch kein nationelles Interesse ließ er sich hindern, der Aufwallung seines Herzens zu genügen. Friedrich war der Erste, dem er seine Thronbesteigung anzeigte, gegenseitige Freundschaftsversicherungen folgten, bald ein vorläufiger Waffenstillstand, dann wurden die Gefangenen von beiden

Seiten ohne Lösegeld zurückgesandt. Dann, am 5. Mai, ward der förmliche Friede zwischen Rußland und Preußen abgeschlossen, und Peter verpflichtete sich, Alles, was die Russen von Friedrichs Besitzungen eingenommen hatten, ohne irgend eine Entschädigung zurückzugeben. Die russischen Truppen erhielten Befehl, Preußen und Hinterpommern zu räumen; Tschernitschef, der mit seinem Corps bei der österreichischen Armee geblieben war und in der Grafschaft Glatz Winterquartiere genommen hatte, ward von dort abberufen. Endlich ward ein gegenseitiges Schutzbündniß entworfen, und nun erhielt Tschernitschef, der inzwischen schon nach Polen gegangen war, die Weisung, mit seinem Corps zu Friedrichs schlesischer Armee zu stoßen.

Eine so durchgreifende Veränderung in der gegenseitigen Stellung der kriegführenden Mächte, wie diese seither stattgefunden hatte, mußte natürlich die schon gesunkene Siegeshoffnung der Preußen wiederum mächtig emporflammen lassen. Aller Enthusiasmus für Friedrich, der in der letzten Zeit in tiefem Schmerze schon fast verstummt war, brach aufs Neue unverhohlen hervor: man erblickte in diesen Ereignissen deutlich den Finger der Vorsehung, die den Mann des Jahrhunderts nicht sinken, ihn vielmehr, durch Prüfungen geläutert, nur um so herrlicher emporsteigen lassen wollte. Anders die Stimmführer des österreichischen Kabinets, die ob all dieser Dinge vom tiefsten Entsetzen erfaßt wurden. Wie durfte man Friedrich, den man gemeinsam mit den Verbündeten nicht zu erdrücken vermocht, jetzt allein zu bekämpfen hoffen? jetzt, nachdem man außer dem Verlust des Tschernitschef'schen Corps die eigne Armee um 20,000 Mann geschwächt hatte, nachdem dieselbe außerdem in den Winterquartieren durch verderbliche Krankheit heimgesucht war, und nachdem sich Loudon, der einzig rüstige Kriegsführer, verdrossen über die unwürdige Behandlung des vorigen Jahres, von dem Oberbefehl der Armee zurückgezogen hatte. Und statt dessen sah man Friedrich durch Tschernitschefs Truppen verstärkt, sah man die noch unberührten Mittel der Provinz Preußen für Mannschaft und Unterhalt der Truppen wiederum zu seiner Verfügung gestellt, mußte man selbst gewärtig sein, das gesammte russische

Heer, das seither die Marken, Pommern und Schlesien verwüstet hatte, vielleicht gar in die eignen österreichischen Lande mit ähnlich unerfreulicher Kriegführung einrücken zu sehen.

Und noch einen Bundesgenossen, der zwar nicht von sonderlich einflußreicher Bedeutung gewesen war, verlor Oesterreich im Anfang desselben Jahres. Die schwedischen Großen sahen es ein, daß sie jetzt, wenn sie den Krieg gegen den Freund und baldigen Verbündeten Rußlands noch ferner fortsetzen wollten, in eine sehr üble Lage gerathen dürften. Der König von Schweden, ein Vetter des russischen Kaisers, war von Hause aus dem Kriege abgeneigt gewesen; seine Gemahlin, Friedrichs Schwester, bot freudig die Hand zur Vermittelung, und so kam auch von dieser Seite der Friede schnell, schon am 22. Mai, zu Stande. — Für Oesterreich blieb nun in dem unmittelbaren Kampfe gegen Friedrich kein andrer Bundesgenoß als das deutsche Reich. Aber die Reichsarmee war durch ihre Kraftlosigkeit und Unzuverlässigkeit schon zu sehr zum Gespötte geworden, als daß man jetzt, unter so bedenklicheren Umständen, auf sie noch hätte irgend mit Zuversicht bauen können.

Friedrich aber suchte, nachdem sein Verhältniß zu Rußland sich also günstig gestaltet hatte, daraus rasch die Erfolge zu ziehen, die sich ihm nur darbieten konnten. Er rechnete nicht allzu fest darauf, daß dies Verhältniß dauernden Bestand haben werde, und er hatte dazu sehr ernste Gründe. Nicht als ob er in Peters Aufrichtigkeit und in seine Beharrlichkeit einen Zweifel gesetzt hätte; im Gegentheil, die Aufrichtigkeit des russischen Kaisers war nur allzu groß. Er schwärmte durchaus in dem Musterbilde, das er in Friedrich, in dessen Thaten und seiner ganzen Regierungsweise vor sich sah; er dachte nur daran, sich durch ähnliches Bestreben dem größten Manne der Zeit an die Seite zu setzen; aber es fehlte ihm der klare, unbefangene Blick für die Verhältnisse seiner Umgebung, es fehlte ihm die ruhige Besonnenheit, der scharfe Verstand, — es fehlte ihm überhaupt die Genialität, die dazu erstes Bedingniß sein mußte. Er begann mit sehr edlen Regierungshandlungen. Er rief die ungeheure Zahl derer, die unter den vorigen Regierungen nach Si-

birien geſchickt waren, aus der Verbannung zurück; er verbot den Gebrauch der Tortur; er hob die unheimliche Polizei der geheimen Kanzlei auf. Aber das Alles geſchah zu raſch, zu unvorbereitet, zu wenig nach gewohnter ruſſiſcher Weiſe. Er ordnete ebenſo raſch Reformen im Cultus an und ließ das Vermögen der Geiſtlichkeit von Staatsbehörden verwalten, was natürlich dieſe ſehr einflußreiche Corporation bitter verſtimmte. Er entließ die brutale Leibgarde der verſtorbenen Kaiſerin und ſetzte ein deutſches Regiment aus ſeiner väterlichen Heimath (Holſtein) an deſſen Stelle. Er begann die geſammte Armee nach preußiſchem Zuſchnitt einzurichten und beſtrebte ſich überhaupt, preußiſche Einrichtungen einzuführen, wie er ſelbſt auch die Münzen nach preußiſchem Münzfuße ſchlagen ließ. Er zeigte durchweg Abneigung gegen die Eigenthümlichkeiten der ruſſiſchen Nationalität. Das Alles erweckte lebhafte Unzufriedenheit, die noch mehr erhöht wurde, als er zugleich aufs Eifrigſte zu einem Kriege gegen Dänemark rüſtete, der gar kein nationales Intereſſe hatte, indem er nur die Angelegenheiten des holſteinſchen Herrſcherhauſes, aus dem Peter entſproſſen war, betraf. Höchſt unvorſichtiger Weiſe forderte er zugleich auch von den Bauern eine Kopfſteuer, und reizte dadurch die unteren Volksklaſſen noch mehr auf, die ſchon durch ſeine deutliche Mißachtung der kirchlichen Gebräuche unwillig gemacht waren. Es fehlte nur ein entſchloſſenes Haupt, um die erfolgreichſte Verſchwörung gegen ihn zu Stande zu bringen, und auch dafür ſorgte er faſt gefliſſentlich. Er ſtand mit ſeiner Gemahlin Katharina, allerdings durch beiderſeitig gleiche Schuld, in ſehr ſchlechtem Vernehmen; aber er that Alles, um das üble Verhältniß zu verſtärken. Katharina's kräftiger Herrſchergeiſt aber war nicht gewillt, Schmach zu erdulden; ſie bebte vor keinem Mittel zurück, um der eignen Gefahr zuvorzukommen. — Friedrich hatte dem Gange der Dinge in Rußland mit ſteigender Kümmerniß zugeſehen; er kannte die ruſſiſche Geſchichte zur Genüge, um zu wiſſen, wohin das führen mußte. Er bemühte ſich, dem drohenden Verhängniß entgegenzuarbeiten. Er rieth dem Kaiſer dringend, Mäßigkeit in ſeinen Reformen anzuwenden; er ließ ihn bitten, ſorg-

lichſt auf ſeine eigne Sicherheit denken zu wollen; er deutete ihm, ſo gut es ſich thun ließ, die Mißlichkeit ſeines ehelichen Verhältniſſes an und ſuchte ihn durch leiſe Winke zu einem rückſichtsvolleren Benehmen gegen Katharina zu bewegen. Aber Peter wollte von alle dem nichts wiſſen. Er bat endlich die Warner, die in Friedrichs Auftrage zur gelegenen Stunde mit ihrem Rath zur Stelle ſein mußten, über dergleichen gänzlich zu ſchweigen.

Die bedeutenderen kriegeriſchen Ereigniſſe des Jahres 1762 kamen indeß erſt ſpät zur Reife. Friedrich hatte ſich natürlich aller entſchiedneren Unternehmungen enthalten, bis ſeine Verhandlungen mit Peter zum Abſchluſſe gebracht und bis die Hülfstruppen unter Tſchernitſchef bei ſeiner Armee eingetroffen waren. Oeſterreichiſcher Seits fand man ſich, bei ſo bedrohlicher Umgeſtaltung der Verhältniſſe, auch nicht veranlaßt, den Kampf vorzeitig zu beginnen; man mußte im Gegentheil dieſe Zögerung als ſehr willkommen betrachten, um inzwiſchen an der neuen Verſtärkung der eignen Kriegsmacht arbeiten und um die nöthigen Vorbereitungen treffen zu können, die zur Behauptung des ſeither Gewonnenen erforderlich waren. Der wichtigſte Punkt für die Oeſterreicher war Schweidnitz; dieſe Feſtung mußten ſie zu halten ſuchen, ebenſo wie es umgekehrt Friedrichs vorzüglichſtes Augenmerk ſein mußte, ſie ihnen wieder zu entreißen. Von dem Beſitze von Schweidnitz mußte, wie die Verhältniſſe ſich jetzt geſtellt hatten, der Ausgang des langen Krieges abhängen. Es war daher von Seiten der Oeſterreicher Alles gethan, die Werke der Feſtung zu verſtärken, ſie mit einer guten und zuverläſſigen Beſatzung, 10,000 Mann ſtark, mit der erforderlichen Anzahl von Geſchützen und mit außerordentlichen Maſſen von Munition und von Nahrungsmitteln zu verſehen. Zur Deckung von Schweidnitz ſtand ein Heer von 70,000 Mann, unter Dauns Oberbefehl, bereit. Ein andres öſterreichiſches Corps ſollte in Verbindung mit den Reichstruppen den Krieg in Sachſen führen. Hier trat ihnen wiederum Prinz Heinrich, verſtärkt durch die Regimenter, die man jetzt in Pommern entbehren konnte, gegenüber, während Friedrich ſelbſt mit einer

Armee von 66,000 Mann und mit den 20,000 Russen unter Tschernitschef, Daun entgegentrat.

Die Operationen zwischen den beiden großen Armeen in Schlesien begannen im Juli. Daun hatte sich anfangs im Nordosten von Schweidnitz, den rechten Flügel auf den Zobtenberg gestützt, gelagert, um Friedrich, der von Norden heranrückte, in größerer Ferne von der Festung zu halten. Friedrichs Manoeuvres nöthigten ihn jedoch bald, sich auf den Gebirgen im Südwesten von Schweidnitz in eine feste und wohlgesicherte Stellung, in der er zugleich in Verbindung mit der Festung blieb, zurückzuziehen. Alles kam jetzt darauf an, ihn auch aus dieser Stellung zu vertreiben; erst wenn dies erfolgt war, durfte man hoffen, die Belagerung mit Erfolg unternehmen zu können. Von der vordern Seite war Dauns Stellung völlig unangreifbar. Friedrich suchte ihn auf der linken Seite zu umgehen, ihn hier wankend zu machen und ihn dabei zugleich von seinen böhmischen Magazinen abzuschneiden. Die preußischen Truppen drangen auch zur Seite der Oesterreicher in die Gebirge ein, doch erreichten sie nicht die erwünschten Vortheile. Ein einzelnes Corps zog nach Böhmen und trieb hier reichliche Brandschatzungen zusammen; die Kosaken, die dasselbe begleiteten, streiften sogar bis gegen Prag. Doch vermochten auch sie, worauf es vorzugsweise abgesehen war, dem Hauptmagazine Dauns zu Braunau keinen Schaden zuzufügen. Indeß mußte Daun dennoch den Preußen einige vortheilhafte Stellungen von seiner Seite überlassen, die ihm, wenn er zugleich von der andern Seite angegriffen wurde, verderblich genug werden konnten.

Dies letztere sollte nun vorgenommen werden. Es waren die schwer zugänglichen Pässe von Burkersdorf und Leutmannsdorf, an denen sich Dauns rechter Flügel stützte und durch die er seine Verbindung mit Schweidnitz unterhielt. Glückte es, diese zu nehmen, so konnte die Belagerung unverzüglich beginnen. Schon hatte Friedrich den Plan dazu entworfen, als plötzlich, wie ein Donnerschlag von heiterm Himmel, eine Nachricht kam, die alle Siegeshoffnung wieder zu vernichten drohte. Peter von Rußland war von seinem Verhängniß schneller, als

man hätte erwarten können, ereilt worden. Katharina, längst schon ihres Gemahles überdrüssig, der ihr jetzt gar mit Verstoßung und Kloster drohte, selbst aber nach unbeschränkter Herrschaft begierig, hatte eine Verschwörung zu Stande gebracht, die rasch zum Ausbruche kam. Peter sah sich am 9. Juli entthront und stellte, zum Widerstande zu feig, die Entsagungsakte aus; Katharina ward an seiner Statt zur Kaiserin ausgerufen. Die Verordnungen Peters wurden jetzt wieder umgestoßen; der Friede mit Preußen ward unverzüglich widerrufen. Die russischen Truppen in der Provinz Preußen und in Pommern, die noch nicht abgeführt waren, erhielten den Befehl, sich aufs Neue in kriegerische Verfassung zu setzen; Tschernitschef ward beordert, die Armee Friedrichs sofort wieder zu verlassen und nach Polen zurückzukehren. Der russische General, an dem Friedrich einen begeisterten Verehrer erworben, brachte dem letzteren am 19. Juli die unheilvolle Kunde. So düster sich jetzt auch die Zukunft aufs Neue zu umhüllen schien, so wußte sich Friedrich doch rasch zu fassen. Nur ein kühner Entschluß konnte die Gelegenheit herbeiführen, den Oesterreichern Schweidnitz zu entreißen, ehe diese auf die Nachricht von den russischen Angelegenheiten sich zu mehr energischen Unternehmungen anschickten und ehe vielleicht auch die russischen Heere aufs Neue ihren Kampf gegen Friedrich eröffneten. Tschernitschef ließ sich von Friedrich überreden, die Nachricht von der Thronveränderung drei Tage geheim zu halten und sein Armeecorps während dieser Tage noch bei der preußischen Armee stehen zu lassen, zwar nicht zur wirklichen Theilnahme an dem Kampfe, aber doch, um einen Theil der österreichischen Macht durch das bloße Erscheinen desselben in Schach zu halten. Im Laufe dieser drei Tage mußte das Wagstück bestanden sein.

Es galt der Eroberung jener Pässe von **Burkersdorf** und **Leutmannsdorf**, durch die allein Daun völlig von Schweidnitz abgeschnitten und an einer unmittelbaren Störung der beabsichtigten Belagerungsarbeiten verhindert werden konnte. Aber die Pässe waren überaus schwer zu nehmen. Von der Natur schon zu einer förmlichen Festung gebildet, waren sie au-

ßerdem noch durch vielfache Verschanzungen, Verhaue und Batterieen geschützt.. Friedrich ließ Batterieen vor dem Ausgang der Pässe anlegen, was die Oesterreicher in eingebildeter Sicherheit für Schanzarbeiten behufs der Belagerung von Schweidnitz ansahen. Zugleich ließ er Daun, um ihn von einer nachdrücklicheren Unterstützung dieser Posten abzuhalten, durch verschiedene Manoeuvres, die einen gleichzeitigen Angriff auf andre Punkte seiner Stellung zu verrathen schienen, irre leiten; auch rückte die gesammte Hauptmacht der Preußen, während der Angriff auf die Pässe unternommen ward, in völliger Schlachtordnung auf. Das kühne Vorhaben wurde durch den glücklichsten Erfolg gekrönt. Am 21. Juli geschah der Angriff, geschützt von dem Feuer der eben aufgeworfenen Batterieen. Die erste Verwirrung wurde muthig zum Sturme benutzt und in kurzer Frist, trotz aller Gefahr, welche die engen, steilen und von dem feindlichen Geschütz bestrichenen Felsenpfade darboten, eine Schanze, ein Verhau nach dem andern erstiegen. Eine Unterstützung, die Daun sandte, kam zu spät; die Pässe waren bereits von den Preußen gewonnen, und die sie hatten vertheidigen sollen, tief ins Gebirge geflüchtet. Jetzt sah sich Daun genöthigt, sich auch mit der Hauptmacht weiter in das Gebirge zurückzuziehen, während die Preußen nunmehr auf der vorderen Bergkette, die sie besetzt hatten, noch stärkere Verschanzungen anlegten. So war Daun verhindert, von hier in die Ebene niederzusteigen, indeß die Belagerung von Schweidnitz eröffnet ward.

Am 22. Juli verließ Tschernitschef das Lager. Friedrich verlor mit ihm ein ansehnliches Hülfscorps; doch zerstreuten sich die anderweitigen Gefahren, die Peters Sturz mit sich zu führen schien. Es scheint, daß es Katharina mit den feindlichen Erklärungen gegen Friedrich wohl von vorn herein nicht ganz Ernst war. Diese waren mehr nur eine Drohung gewesen, um Tschernitschef zu hindern, sich etwa für Peter zu erklären, oder um die Entwaffnung seines Corps durch Friedrich zu hintertreiben. Der freie und ungehinderte Abzug Tschernitschefs stimmte die Czarin günstiger für Friedrichs Interesse; auch wird behaup-

tet, ihre feindliche Stimmung habe besonders nachgelassen, seitdem sie unter Peters Papieren die Briefe Friedrichs gefunden, die jenem wiederholt zur Mäßigung, sowohl in seinen Regierungsmaßregeln als in seinem Benehmen gegen sie, gerathen. Irgend ein Unternehmen zu Peters Gunsten hatte sie um so weniger zu befürchten, als man sich des Eingekerkerten in kurzer Frist zu entledigen gewußt. Er war schon am 17. Juli auf scheußliche Weise ermordet worden, — Friedrich erhielt die Nachricht, er sei an der Kolik gestorben. „Ich schweige still! (schrieb er damals), aber ich traure vor aller Welt um den ehrlichen und lieben Kaiser." Katharina ließ es bei allen Bestimmungen des Friedens, den Peter mit Friedrich geschlossen hatte. Durch Tschernitschefs Abzug ward dem letzteren nur die Ehre zu Theil, den Kampf mit seiner erbitterten Feindin, der Kaiserin von Oesterreich, allein zu beenden.

Jetzt konnte man endlich zur Belagerung von Schweidnitz schreiten. Am 7. August wurden die Laufgräben eröffnet. Friedrich zog die gesammte Macht, über die er in Schlesien verfügen konnte, hier zusammen, um jeden feindlichen Versuch, der Festung Entsatz zu bringen, sofort vereiteln zu können. Mehrere Corps, die in Oberschlesien, an der mährischen Grenze, gekämpft hatten, wurden zu dem Zwecke hieherberufen, namentlich ein Corps, welches der Herzog von Bevern befehligte. Der Herzog hatte, seit er aus der österreichischen Gefangenschaft zurückgekehrt war, als Gouverneur in der Festung Stettin gestanden und dort für die Sicherheit Pommerns erfolgreich gewirkt; er sollte jetzt Gelegenheit finden, die Schmach seiner Niederlage im J. 1757 und seiner Gefangennehmung auf ehrenhafte Weise auszuwetzen. Er ward bei Reichenbach aufgestellt, einem etwanigen Angriffe Dauns zuerst die Spitze zu bieten, wenn dieser, was fast mit Bestimmtheit vorauszusehen war, weiter südlich, bei Silberberg und Wartha, aus dem Gebirge herausrücke. So geschah es in der That. Am 16. August fiel Daun mit großer Uebermacht auf Beverns Corps, doch hielt der Herzog muthig Stand, bis Friedrich Verstärkung herbeiführte. Daun ward mit großen Verlusten zurückgeschlagen. Das Mißlingen

seines Unternehmens zum Entsatze von Schweidnitz veranlaßte ihn, den Kriegsschauplatz ganz zu verlassen und sich nach der Grafschaft Glatz zurückzuziehen.

Indeß ging die Belagerung nur sehr langsam vorwärts. Der österreichische Commandant, Graf Guasco, vertheidigte sich tapfer und besonnen. Zwei berühmte französische Ingenieure leiteten die Belagerungsarbeiten draußen und die Vertheidigungsarbeiten drinnen, le Febvre bei den Preußen, Gribauval bei den Oesterreichern. Beide hatten sich schon geraume Zeit in gelehrten Streitschriften, ihr Fach betreffend, bekämpft; jetzt suchten sie durch praktische Experimente ihre Theorieen nachdrücklichst zu bestätigen. Aber Theorieen und Experimente hielten einander die Wage. Endlich griff Friedrich selbst mit kräftigeren Maßregeln durch, als sein gelehrter Ingenieur zu ersinnen vermochte, und der Erfolg war so, daß Graf Guasco in kurzer Frist zu kapituliren verlangte. Da er aber auf freien Abzug der ihm anvertrauten Truppen bestand und Friedrich dies auf keine Weise bewilligen wollte, so setzte er aufs Neue die Vertheidigung mit äußerster Hartnäckigkeit fort. Eine Granate, die in das Pulvermagazin eines der Forts der Festung fiel und dasselbe in die Luft sprengte, vollendete das Werk. Die Preußen machten sich bereit, die Lücke zum Sturm zu benutzen, und Guasco sah sich nun in der That, am 9. Oktober, zur Capitulation gedrängt. Die ganze Besatzung ward kriegsgefangen. Außerordentliche Vorräthe an Kriegsbedürfnissen und Nahrungsmitteln fielen in Friedrichs Hände. Damit war der Kampf in Schlesien vorüber, und Friedrich wandte sich nunmehr nach Sachsen, auch dort den Krieg zu Ende zu bringen; doch begrüßte ihn schon auf dem Wege dahin die Kunde des Sieges, der hier gleichfalls über die österreichischen Waffen erfochten war.

Der diesjährige Krieg in Sachsen hatte aus einer Reihe bunter Gefechte, meist zum Vortheil der Preußen, bestanden. Prinz Heinrich hatte die Reichsarmee mehrfach aus dem Kurfürstenthum hinausgedrängt, und die Oesterreicher hatten es nicht verhüten können, daß von den Preußen nicht auch erfolg-

reiche Streifzüge nach Böhmen unternommen waren. Der Gang des Krieges änderte sich erst, als im September der bisherige Befehlshaber der sächsisch-österreichischen Armee, General Serbelloni, mit dem der Hofkriegsrath durchaus nicht zufrieden sein konnte, abberufen und Haddik an dessen Stelle gesetzt ward. Haddik drängte im Verein mit der Reichsarmee den Prinzen Heinrich mehrfach beträchtlich zurück. Als aber von einem andern preußischen Corps Dresden bedroht ward und Haddik sich mit einem Theile seiner Armee dorthin wandte, rückte Prinz Heinrich wieder gegen die Feinde vor und erfocht über sie bei Freiberg, am 29. Oktober, einen glänzenden Sieg, in dem sich, wie schon in den früheren Gefechten des Jahres, Seydlitz neuen Ruhm erwarb. Die Folge des Sieges war, daß die Reichsarmee sich wieder ganz aus Sachsen zurückziehen mußte und daß die österreichische nur einen geringen Theil des Kurfürstenthums, Dresden und dessen Umgegend, zu behaupten vermochte. Nachdem Friedrich in Sachsen eingetroffen war, wurde ein Waffenstillstand zwischen Preußen und Oesterreich für den Krieg in Sachsen und Schlesien geschlossen.

Aeußerst ruhmvoll war der Krieg des Herzogs Ferdinand von Braunschweig an der Spitze der verbündeten Truppen gegen die Franzosen gewesen. Freilich hatte er es gleich vom Beginn des Feldzuges als ein günstiges Zeichen betrachten müssen, daß Broglio genöthigt gewesen war, die Oberbefehlshaberstelle bei der Hauptarmee der Franzosen an den Prinzen von Soubise, berüchtigten Andenkens, zu übergeben. Eine siegreiche Schlacht war der andern gefolgt. Dann waren die Franzosen, neu verstärkt, zwar wieder vorgedrungen, aber nur, um aufs Neue zurückgeworfen zu werden. Den Beschluß des Kampfes machte die Eroberung von Cassel, welches sich am 1. November an Herzog Ferdinand ergeben mußte. Zwei Tage darauf wurden die Präliminarien des Friedens zwischen England und Frankreich, über den Lord Bute schon das ganze Jahr hindurch unterhandelt hatte, unterzeichnet. Frankreich hatte sich Glück zu wünschen, daß es in dem englischen Premierminister einen so wohlwollenden Bundesgenossen fand; es erhielt einen ansehn-

lichen Theil der Eroberungen, die ihm die englischen Truppen und Schiffe in West- und Ostindien abgenommen hatten, zurück. Außerdem mußte es sich zur Räumung der deutschen Provinzen, die von französischen Truppen besetzt waren, verpflichten; doch faßte Bute den betreffenden Artikel für Friedrichs rheinische Provinzen hinterlistig genug ab, indem hier keine Frist der Räumung vorgeschrieben ward. Beiderseits verpflichtete man sich, an dem Kriege der Mächte, mit denen man seither verbündet gewesen, — Preußens und Oesterreichs, — keinen Antheil weiter zu nehmen. Das englische Volk, welches nicht ermüdete, seine Verehrung für Friedrich zu bezeigen, war über all diese Bestimmungen höchst aufgebracht; doch wurden die Präliminarien bald ratificirt. Herzog Ferdinand von Braunschweig legte das Commando unverzüglich nieder.

Die Ereignisse des Jahres, das sich jetzt seinem Ende zuneigte, ließen in Maria Theresia alle Hoffnungen verschwinden, zum Ziele ihrer Wünsche zu gelangen; sie mußte jetzt endlich, ob auch schweren Herzens, den Entschluß fassen, dem Wiedererwerb Schlesiens und den Plänen zur Demüthigung Preußens unbedingt zu entsagen. Der edle Kurprinz von Sachsen, der das Leiden seines heimischen Landes bitter empfand und nichts mehr wünschte, als dasselbe endlich von dem grenzenlosen Elende des Krieges erlöst zu sehen, übernahm willig das Mittleramt. Friedrich ging gern auf die Unterhandlungen zum Frieden ein, doch gedachte er, die Interessen der feindlichen Mächte, die ihm zuletzt noch gegenüberstanden — Oesterreichs und der Reichsfürsten, — schnell auseinander zu lösen, damit er so mit den Einzelnen um so leichter Frieden schließen könne. Er ließ, da jener Waffenstillstand nur für Sachsen und Schlesien geschlossen war, den General v. Kleist an der Spitze von 6000 Mann noch einen raschen Streifzug in die Lande der ihm feindlichen Reichsfürsten, nach Franken, Baiern, Schwaben, unternehmen. Die so plötzlich hereinbrechende Gefahr, die selbst den Regensburger Reichstag in Angst und Schrecken versetzte, und die Noth der ansehnlichen Contributionen, die die preußischen Husaren sich aller Orten zahlen ließen, brachten auch den gewünschten Er-

folg hervor. Mehrere Reichsfürsten beriefen sogleich ihr Contingent von der Reichsarmee zurück, Alles begehrte nur den Frieden. So hatte Friedrich nur noch mit Oesterreich allein zu unterhandeln; doch auch für Oesterreich war das Ereigniß nicht unangenehm, da der Kaiser nun der unbequemen Pflicht überhoben ward, für das Reich zu sorgen.

So war kein Grund mehr vorhanden, um die ernstliche Aufnahme der Friedensunterhandlungen zwischen Preußen und Oesterreich noch länger anstehen zu lassen. Beide Staaten waren zu sehr erschöpft und hatten zu wenig Aussicht, durch eine Wiederaufnahme des Kampfes noch irgend etwas gewinnen zu können, als daß sie das Werk nicht in voller Aufrichtigkeit hätten beginnen sollen. Oesterreich war dazu um so mehr gezwungen, als jenes türkische Heer an seinen Grenzen, — das zwar, wie auch das der Tataren, durch den auffälligen Wechsel der Dinge in Rußland für dies Jahr in Unthätigkeit gehalten war, — eine sorgliche Beachtung und die nöthigen Maßregeln zur Abwehr eines etwanigen Angriffes nöthig machte. Auf dem sächsischen Jagdschlosse Hubertsburg ward durch die bevollmächtigten Minister, den preußischen geheimen Legationsrath von Hertzberg, den kaiserlichen Hofrath v. Collenbach und den sächsischen Baron v. Fritsch, der Congreß am 31. December eröffnet. Friedrich hatte als unumgängliche Bedingung die gestellt, daß die gegenseitigen Verhältnisse ganz auf die Lage der Dinge vor dem Anfang des Krieges wiederhergestellt werden müßten; er forderte keine Entschädigung, war aber auch nicht Willens, nur ein Dorf aufzuopfern. Oesterreichischer Seits machte man zu Anfang zwar einige Clauseln; besonders drang man darauf, daß die Grafschaft Glatz, die Eroberung des vorigen Jahres, die sich von Schlesien aus in das Böhmer Land hineinzieht, abgetreten werden müsse. Da aber Friedrich auf keine Weise zur Nachgiebigkeit zu bewegen war, so mußte man sich endlich in seinen Willen fügen. Am 15. Februar 1763 wurde der Friede, ganz nach den Bestimmungen des Dresdner Friedens, geschlossen. Friedrich erwies sich insofern gefällig gegen das kaiserliche Haus, als er dem ältesten Sohne des Kaisers, dem

Erzherzog Joseph, seine Kurstimme zur römischen Königswahl versprach. Das deutsche Reich wurde in den Frieden mit eingeschlossen. — Die Uebergabe der rheinischen Provinzen Friedrichs, die die Franzosen noch besetzt hatten, erfolgte am 11. März in Folge einer besondern Convention, nachdem Friedrich sich noch am Schlusse des vergangenen Jahres zu einer drohenden kriegerischen Demonstration wegen dieser Angelegenheit genöthigt gesehen hatte.

Am 30. März, spät Abends, kehrte Friedrich nach Berlin zurück. Das Volk hatte ihm festlichen Empfang bereitet; er wich den jubelnden Schaaren in trüber Stimmung aus. Am 4. April ward für den Frieden, den man so lange vergeblich ersehnt hatte, ein allgemeines Dankfest gefeiert. — —

„Siehe! er lenkt unsern Ehrenbogen aus
Und unsern goldbehängten Rossen,
Und besteigt den prahlenden Wagen nicht.
Denn sich selbst mit eines Gottes Zufriedenheit
Ansehn, ist der Triumphe
Allerhöchster."

So sang damals Karl Wilhelm Ramler, der wohlredende Sänger des großen Preußenkönigs. Er zog glänzende dichterische Schleier über die düstre Stimmung, mit der Friedrich aus dem Kriegsfelde heimkehrte. Den König gelüstete nicht mehr, wie wohl in der fröhlichen Jugendzeit, nach festlichen Triumphen. Er kehrte heim, zwar ebenso reich an Landbesitz, wie er ausgezogen war, aber doch mit dem Bewußtsein vieler tiefer Verluste. Er war vor der Zeit alt und grau geworden, und von seinen Freunden kehrten nur wenige mit ihm zurück. Die sieben drangvollen Jahre hatten seine Staaten um eine halbe Million Einwohner ärmer gemacht, und Blüthe des Lebens und gedeihlicher Wohlstand, vorher aller Orten freudig sichtbar, waren auf grausame Weise zerrüttet. Er hatte sieben Jahre lang den Sturm des Feldes bestanden, und nur ein unzählbares Heer neuer Sorgen, all den verderblichen Folgen des Krieges zu begegnen, erwartete ihn daheim. All das Ringen, alle Qual, alle

Opfer, wozu waren ſie von ihm, von ſeinem Staate, ſeinem Volke gefordert worden?

Er war ein Menſch und konnte ſich nicht, wie der Dichter will, mit eines Gottes Zufriedenheit anſehn. Er ſtand ſeiner Gegenwart noch nicht fern genug, um es zu erkennen, was die Geſchichte erkannt hat, daß er ſelbſt, daß der Gedanke, den er vertrat, der Preis jener Kämpfe war, die ſo überflüſſig ſcheinen mußten. Er hatte der höheren Bedeutung ſeines Staates, die er ſelbſt gegründet, durch ſeine unermüdliche Beharrlichkeit die vollkommenſte Anerkennung errungen, ähnlich, obſchon in viel höherem Maße, wie ſein Ahnherr, der große Kurfürſt, in dem ſchwediſchen Kriege das Daſein des noch jungen Staates behauptet hatte. Er hatte durch ſein zuverſichtliches Heldenthum, das ſich auch dem widrigſten Geſchicke nicht gebeugt, den National-Enthuſiasmus, das National-Gefühl Deutſchlands, das ſo lange zu ſchlummern ſchien, wieder mächtig belebt und ihm in dem Glanze ſeines Namens, der alle Namen der Zeit verdunkelte, in der Geſchichte ſeiner Thaten, die wie die Bilder eines Heldengedichtes alle Gemüther berührten, fortan ein feſtes Band gegeben, wie getrennt auch die Glieder Deutſchlands noch immer ſein mochten. Er hatte für die geiſtige Entwickelung der Zeit, für das Recht des freien Geiſtes, das er, der einzige, vom Throne herab vertrat, gekämpft, er hatte das Recht dieſer Entwickelung ſieghaft vertreten und ihren weiteren Schritten die Bahn frei gehalten. Der ſiebenjährige Krieg und Friedrichs Heldenthum haben eine unvergängliche welthiſtoriſche Bedeutung.

Sechszehntes Kapitel.

Der preußiſche Staat vom Ende des ſiebenjährigen Krieges bis zum Tode Friedrichs des Großen 1763 bis 1786. — Allgemeine Charakteriſtik dieſer Periode. — Sorgen zur Beſeitigung der Uebel, welche der Krieg hinterlaſſen. — Neue Vergrößerung des Staates durch den Erwerb von Weſtpreußen. — Friedrichs Verhalten bei der Aufhebung des Jeſuitenordens. — Joſephs II. Verſuche, die kaiſerliche Macht zu erhöhen und Friedrichs feindliches Entgegentreten im bairiſchen Erbfolgekriege und in der Stiftung des deutſchen Fürſtenbundes. — Friedrichs Handelsbündniß mit den nordamerikaniſchen Freiſtaaten. — Ausſicht in die künftigen Erſchütterungen Europa's. — Innere Zuſtände des preußiſchen Staates. — Erhöhte Abgaben durch Einführung der Regie und durch Handels-Monopole der Regierung. — Neue Bevorzugungen des Adels. — Unparteiiſche Rechtspflege und neue große Juſtizreform durch die Begründung des Preußiſchen Landrechts. — Volksthümliche Entwickelungen. — Vorherrſchend kritiſche Richtung der Literatur. Nicolai, Mendelsſohn, Sulzer, Leſſing. — Religiöſe Verhältniſſe. Spalding. Schulreform. — Blick auf Poeſie und Kunſt. — Immanuel Kant. — Friedrich ohne nähere Theilnahme an dieſen Entwickelungen und ohne den eigentlichen Sinn dafür. — Sein Alter. — Sein Tod.

Mit dem Frieden von Hubertsburg waren die erſten dreiundzwanzig Jahre von Friedrichs Regierung beendet; andre dreiundzwanzig Jahre waren ihm von dieſem Zeitpunkte noch bis an ſeinen Tod beſchieden. Die zweite Hälfte ſeiner Regierung giebt aber in mehrfacher Beziehung ein weſentlich abweichendes Bild von dem der erſten Hälfte. Dieſe iſt die Zeit des Strebens, des Kampfes, welcher die Entwickelung einer ſeltnen heroiſchen Größe in ſeinem Gefolge hatte; jene iſt die Periode der anerkannten Herrſchaft, die ſich, um nicht aufs Neue in Frage geſtellt zu werden, gegen fernere Neuerungen mehr oder

weniger abschließt. Dies gilt vorzugsweise von den politischen Verhältnissen. Die eigenthümliche Entwickelung des preußischen Staates mußte, wie dies bereits früher angedeutet ist, einen Widerspruch gegen bestehende Verhältnisse in sich einschließen. Der Einbruch in Schlesien im J. 1740 war der offenkundige Ausdruck solcher Opposition; die sämmtlichen politischen Ereignisse bis zum Ende des siebenjährigen Krieges bilden die unmittelbaren Folgen derselben, den fortgesetzten vergeblichen Versuch, die Opposition abzuwehren und ihre Kräfte soviel nur immer möglich zu lähmen. Als dieser Versuch sich in dem Hubertsburger Frieden in seiner Fruchtlosigkeit herausgestellt hatte, als der preußische Staat in den Rang der großen, die Geschicke Europa's bestimmenden Mächte eingetreten und hiemit jener Widerspruch gelöst war, trat naturgemäß eine conservative Tendenz ein; im Gegensatz gegen das seither beobachtete Verfahren stellte sich die letztere nunmehr den anderseits auftauchenden oppositionellen Bestrebungen mehr oder weniger feindlich gegenüber. Aehnlich verhält es sich in gewissem Betracht mit der Leitung und Verwaltung der inneren Angelegenheiten des Staates, sofern diese nemlich von jetzt ab, statt der eingeschlagenen Bahn gemäß freier durchgebildet zu werden, vielmehr strenger auf diejenigen Principien zurückgeführt wurden, die dem Regierungssystem Friedrich Wilhelms I. zu Grunde gelegen hatten. Selbst in den höheren Punkten der geistigen Cultur finden wir etwas Uebereinstimmendes mit solcher Richtung. Denn wenn hier auch keineswegs von einem Rückschritt die Rede sein kann, so blieb die Förderung derselben im Allgemeinen doch nur auf der Stufe stehen, die Friedrich schon mit dem Beginn seiner Regierung eingenommen hatte; es trat gerade kein Stillstand ein, aber die Regierung nahm an den weiteren Schritten der geistigen Entwickelung zumeist nicht mehr einen näheren Antheil. Nur die neue große Justizreform gegen das Ende von Friedrichs Regierung ist als eine wesentlich bedeutende Ausnahme anzuführen. Dazu kommt, daß das persönliche Verhalten Friedrichs alle diese Dinge noch schärfer erscheinen ließ, als sie es in der That vielleicht waren, daß es ihnen einen Nachdruck gab, der empfind-

licher berühren mußte, als es an sich vielleicht nöthig gewesen wäre. Der siebenjährige Krieg hatte ihn früh alt gemacht und seinem ganzen Wesen eine eigne Herbigkeit gegeben, die in einzelnen Fällen selbst auf bittre, schneidende Art hervortrat. Die fröhliche Begeisterung der Jugend, der Hauch gemüthlicher Hingebung war gewichen und nur das Gebot der Pflicht, nur der klare, aber auch kalt berechnende Verstand übrig geblieben. Wenigstens war die Rückkehr zu der schöneren Stimmung der Jugendtage nicht eben häufig.

Wenn uns aber das Bild der zweiten Hälfte von Friedrichs Regierung nicht so gar erfreulich scheinen will, wie das der ersten Hälfte, so haben wir es doch auch hier immer noch mit dem großen Könige zu thun. Es ist derselbe unermüdliche Geist, dasselbe unermüdliche Schaffen und Walten, das uns auch hier begegnet. Fern von allem persönlichen Egoismus folgt er bis zur Stunde seines Todes nur den Geboten der Pflicht; sein ganzes Wirken bleibt nur dem Wohle seines Staates und der Größe desselben bestimmt, und wenn man dennoch von Egoismus sprechen will, so kann man denselben lediglich nur hierauf beziehen. Und das Volk ließ nicht ab, sich der Größe seines Königes zu freuen; es war zu entschieden überzeugt, daß alle Maßregeln des Königes, mochten dieselben im einzelnen Falle auch hart und drückend, selbst vielleicht nicht ganz zweckgemäß erscheinen, doch lediglich nur aus reinen landesväterlichen Absichten, nur aus den Rücksichten auf das Wohl des Ganzen hervorgingen; es trug das Unvermeidliche um so williger, als es sich aufs Lebhafteste bewußt blieb, daß es durch seinen König zu einer beneidenswerthen Höhe der politischen Stellung, zu Ruhm und Ehre vor allen Völkern emporgehoben war. Das Volk hatte den mächtigen Impuls zu geistiger Entwickelung, der von Friedrich ausgegangen war, in sich aufgenommen und begann nunmehr auf der durch ihn eröffneten Bahn in selbständiger Kraft fortzuschreiten. Hier ist die merkwürdige Epoche, welche den Beginn einer neuen volksthümlichen Entwickelung bezeichnet; aber man erkannte es, daß man dieselbe ebenfalls nur der Größe des Mannes zu danken habe, der den Anstoß

dazu gegeben, mochte er ſich jetzt zu dieſer Entwickelung, in ihrem ſelbſtändigeren Fortſchritt, auch mehr oder weniger fremd verhalten.

Die nächſte Sorge des Königes nach dem Abſchluß des Friedens war, all den Verwüſtungen und Verderbniſſen des langen und argen Krieges entgegenzuarbeiten. Das war freilich eine Arbeit, die nicht im raſchen Spiele durchgeführt und beendet werden konnte; das Unheil war zu weit verbreitet, es war zu tief in alle Kreiſe des Lebens eingedrungen; eine Reihe von Jahren mußte vorübergehen, bis die letzten Spuren davon getilgt ſein mochten. Für das zunächſt Nothwendige gaben die Zurüſtungen, die Friedrich in weiſer Vorſicht für die Gefahr einer neuen Fortſetzung des Kampfes bereitet hatte, die erforderlichen Mittel; die gefüllten Speicher konnten geöffnet, die neu geſammelten Geldſummen in Umlauf geſetzt werden. So wurden 25,000 Scheffel Korn und Mehl und 17,000 Scheffel Hafer, auch 35,000 Armeepferde unter die verſchiedenen Provinzen des Staates vertheilt. Als baare Unterſtützung erhielt Schleſien 3 Millionen Thaler, Pommern und die Neumark 1,400,000 Thaler, Preußen 800,000 Thaler, die Kurmark eben ſoviel, Kleve 100,000 Thaler; an andern Orten wurden die Steuern um die Hälfte ermäßigt. Dem Landbau die nöthigſten Arbeiter zurückzugeben, wurde der größere Theil der Landeskinder aus der Armee in ſeine Heimath entlaſſen, im Ganzen 30,780 Mann. Andres ward allmählig, je nach Bedürfniß und Gelegenheit, ins Werk gerichtet; ſo ließ Friedrich aus öffentlichen Mitteln im Laufe der nächſten Jahre in Schleſien, Pommern und der Neumark, wo beſonders die Ruſſen einen ſo argen Mordbrennerkrieg geführt hatten, 14,500 Wohnhäuſer neu bauen. Zu den ſchlimmſten und verwickeltſten Uebelſtänden gehörte der leichte Werth des Geldes, das Friedrich im Fortſchritte des Krieges in ſtets geringerem Gehalte hatte ausprägen laſſen, ſo z. B., daß der Dukaten in der letzten Zeit mit neun Thalern bezahlt ward. Eine plötzliche Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge hätte in dieſen Geldverhältniſſen natürlich die bedrohlichſten Folgen hervorbringen müſſen. Friedrich leitete dieſelbe ſo-

mit nur allmählig und erst nach mehreren vorbereitenden Schritten ein, so daß, ob auch immer für einzelne Familien schweres Unheil nicht abzuwenden sein mochte, doch der Schaden, der daraus für das Ganze des öffentlichen Verkehres entstand, nicht allzu empfindlich war. Der Staat aber zog von Friedrichs immerhin bedenklichen Finanzoperationen doch den unschätzbaren Vortheil, daß er unverschuldet aus dem Kampfe hervorging.

Während Friedrich solchergestalt auf der einen Seite nur bemüht war, die Spuren des Krieges soviel als möglich zu vertilgen, sorgte er gleichwohl auf der andern Seite mit nicht geringerem Eifer auch dafür, daß die kriegerische Verfassung des Staates in ihrer ganzen Bedeutung aufrecht erhalten blieb. Das Heer war die wesentlichste äußere Stütze der preußischen Macht, und nur durch die stete Bereitschaft desselben zum Kriege konnte diese Macht, bei den möglichen Wechselfällen der Politik, sich in ihrer achtunggebietenden Stellung behaupten. Die Armee ward wieder vollzählig gemacht; nach dem Abgang der Inländer, die man auf das Land geschickt hatte, fanden sich Ausländer, die aus den Heeren der übrigen Mächte entlassen waren, in hinreichender Anzahl zu den preußischen Fahnen ein. Die Disciplin war begreiflicher Weise in den letzten Kriegsjahren ziemlich locker geworden; jetzt ward Alles gethan, um die altberühmte preußische Kriegszucht, oft zwar zum sehr geringen Behagen der gedienten Soldaten, aufs Neue einzuführen. Die Vorrathshäuser wurden mit all den Kriegsbedürfnissen angefüllt, die für eine neue Aufnahme des Kampfes nöthig sein mußten. Die Festungen wurden mit Sorgfalt in den sichersten Stand gesetzt, ihre Zahl auch noch um eine, — Silberberg in Schlesien, die einen der wichtigsten Pässe des Landes beherrscht, — vermehrt.

Es kam in der zweiten Hälfte von Friedrichs Regierung zu keinem ernstlichen und entschiedenen Kriege mehr. Die energische Weise jedoch, mit welcher Friedrich in den politischen Ereignissen dieses Zeitraums auftrat, wäre ohne das Vorhandensein des Heeres nicht möglich gewesen. Wir lassen zunächst das

Bild dieser Ereignisse und Friedrichs Verhalten dabei an unsern Blicken vorübergehen.

Das erste Jahrzehent nach dem Schlusse des siebenjährigen Krieges ward, was das Bereich der Politik anbetrifft, vorzugsweise durch die Verhältnisse Friedrichs zu Rußland und Polen ausgefüllt. Das Resultat derselben war die Erwerbung von Westpreußen, wodurch der preußische Staat abermals eine wesentliche Erweiterung und Abrundung erhielt.

Westpreußen bildete seit drei Jahrhunderten, seit dem Frieden von Thorn im J. 1466, einen Theil des großen Polenreiches. Aber es war kein polnisches Land. Es war allerdings in einer so langen Frist viel polnisches Element dort eingedrungen; es war das Land in die Schicksale Polens und in das Verderbniß seiner Zustände mit hineingezogen; aber es gehörte dasselbe zufolge des noch immer überwiegenden Theiles seiner volksthümlichen Beschaffenheit, zufolge der historischen Erinnerungen, die überall das Herz des Volkslebens ausmachen, zufolge seiner ursprünglich innigen und noch immer nicht erloschenen Beziehungen zu Ostpreußen, den Ländern deutscher Art und Zunge an. Es war einst der Herrschaft des deutschen Ordens durch Verrath und Gewalt entrissen. Auch den andern Theil des Preußenlandes hätten die Polen damals gern unter ihre Botmäßigkeit gebracht; wenigstens mußten der Orden und seine Nachfolger, die preußischen Herzoge, Lehenträger des polnischen Reiches werden. Aber der größte dieser Herzoge, Friedrich Wilhelm, der große Kurfürst von Brandenburg, hatte sich von dem Lehnsverhältnisse frei gemacht; auf gleiche Weise durfte auch das völlig unterworfene Westpreußen den Eroberern wieder abgenommen werden. Die Könige von Preußen und ihr Staat waren an die Stelle des deutschen Ordens getreten; sie hatten das Recht, wir können selbst sagen die Pflicht, das deutsche Land wieder der slawischen Barbarei zu entreißen. Das forderte auch der natürliche Entwickelungsgang des Staates, der zwischen seinen einzelnen Theilen — hier zwischen Pommern und Ostpreußen — die Herrschaft eines so fremdartigen Elementes, wie das polnische Wesen war, nicht dulden konnte; es

war nicht das Geſetz der äußeren, mechaniſchen Abrundung, vielmehr das des inneren, des geiſtigen, volksthümlichen Abſchluſſes, wodurch dies geboten ward. Dies Recht, dieſe Pflicht, dies Gebot beruhte auf geſchichtlicher Nothwendigkeit; der preußiſche Staat hatte ſich ſchon hinreichend würdig gemacht, eine ſo ernſte hiſtoriſche Aufgabe zu erfüllen. Es bedurfte zur Begründung ſolcher Anſprüche keiner gelehrten diplomatiſchen Unterſuchungen, keiner uralt verjährten Beſitztitel und Erbforderungen, wie dergleichen ſpäter vom preußiſchen Hofe geltend gemacht wurden. Das Anrecht des Staates auf Weſtpreußen lag, für die höhere hiſtoriſche Auffaſſung, viel klarer zu Tage, als etwa das auf Schleſien, wo das preußiſche Herrſcherhaus nur für kleine Theile des Landes erbrechtliche Anſprüche aufzuweiſen vermocht hatte.

Wir würden es ganz in der Ordnung finden, wenn Friedrich den Beſitz Weſtpreußens ebenſo unumwunden mit den Waffen in der Hand zurückgefordert hätte, wie er einſt in jugendlichem Muthe mit ſeinen Anſprüchen auf Schleſien aufgetreten war. Offne, männliche Tapferkeit ruft ſtets die Theilnahme der edlen Gemüther hervor, geſchweige denn in einem Falle, wo ſo heilige Intereſſen, wie hier, zur Sprache kommen mußten. Auch war der gegenwärtige Zeitpunkt, wenigſtens in Bezug auf die wankenden Zuſtände des polniſchen Reiches, günſtig genug, und der Gedanke dazu war ſo wenig neu, daß Niemand darin etwas Unerhörtes hätte ſehen mögen. Mehrfach ſchon war es unter den Nachbarſtaaten zur Sprache gekommen, ſich durch Abreißung bequem gelegener Stücke des polniſchen Reiches zu vergrößern; ſelbſt der vorige König von Polen, Auguſt II., hatte in der Hoffnung, ſeinen Thron dann erblich machen zu können, zu ſolchem Verfahren aufgefordert. Auch Friedrich hatte den Gedanken zur Beſitznahme Weſtpreußens ſchon in ſeiner Jugend, als Friedrich Wilhelm I. noch lebte, aufgefaßt, und es iſt durchaus wahrſcheinlich, daß er denſelben ſeit dieſer Friſt auf keine Weiſe aufgegeben, daß er vielmehr ſeine Ausführung nur auf die gelegene Zeit verſpart hatte. Aber er wollte ſicher gehen; er wollte durch ſolches Unternehmen den

andern Staaten keinen neuen Anstoß geben und die eben erst ausgelöschte Brandfackel des Krieges nicht aufs Neue entzünden. Er handelte nach den Vorschriften kluger Diplomatie, um sonder Gefährde zu dem erwünschten Ziele gelangen zu können. Er rechnete so besonnen und richtig, daß ihm das Resultat der Rechnung fast mühelos zu Theil werden mußte. Er gewann den Preis, — aber er verlor mit ihm einen Theil seiner Größe. Westpreußen ward dem preußischen Staate einverleibt, aber die Art und Weise, wie dies geschah, gehört nicht zu den ruhmvollen Momenten der preußischen Geschichte. Wir können diese Begebenheit nur mit Trauer nacherzählen.

Für Polen war mit der Periode des siebenjährigen Krieges die Zeit der tiefsten Schmach und Erniedrigung gekommen. Alles Verderbniß, welches die sinnlose polnische Verfassung mit sich führen mußte, hatte sich in dieser Periode über dem unglücklichen Volke zusammengehäuft. Alles gemeinsame Interesse, alles Bewußtsein nationaler Kraft und Würde war vollständig aufgelöst. Gegen die Herrschaft des Adels hatte kein freier Bürgerstand aufkommen können, und hiemit war die geistige Entwickelung des Volkes von vorn herein untergraben. Dem Adel selbst fehlte es an aller Concentration seiner Macht, da zufolge jenes argen Rechtes des Liberum veto, — was man die Freiheit des polnischen Volkes nannte, — eine einzige Stimme unter tausenden hinreichend war, um jeglichen Beschluß zu hemmen. Man hatte den Uebelstand dieser Einrichtung wohl erkannt und, um ihm in den einzelnen Fällen begegnen zu können, die Erfindung der sogenannten Conföderationen gemacht, Bündnisse des Adels, in denen die Mehrzahl der Stimmen (nicht absolute Uebereinstimmung) gelten sollte; aber man hatte dadurch auch nichts als gesetzlich anerkannte Parteiungen, die das Land noch mehr zerreißen mußten, gewonnen. Die Macht des Königes war zu einem leeren Schattenbilde herabgesunken, und um so mehr, als zugleich auch die Großwürdenträger des Reiches, der Krongroßfeldherr, der Großkanzler, der Großschatzmeister, der Großmarschall, völlig unabhängig von ihm dastanden. Dennoch hätte der König, dessen ideale Hoheit die Polen

immerhin anerkannten, zum Wohle des Staates auf eine oder die andre Weiſe wirkſam ſein mögen; aber es hätte ein großer Charakter ſein müſſen, und einen ſolchen hatte Polen ſchon geraume Zeit entbehrt; dem ſchwachſinnigen Auguſt III., dem ſächſiſchen Kurfürſten, der in dieſer Zeit über Polen herrſchte, fehlte nicht mehr als Alles an der Größe des Charakters. Vielleicht wäre der freiere Geiſt der kirchlichen Reformation, die im 16ten Jahrhundert in Polen lebhaften Anklang fand, fähig geweſen, mit leiſen Schritten eine Wiederbelebung der volksthümlichen Zuſtände hervorzubringen; ſeit aber durch die ſchwediſchen Kriege lutheriſches und ſchwediſches, d. h. antipolniſches Intereſſe als gleichbedeutend betrachtet ward, waren die „Diſſidenten", wie man die Anhänger aller von dem Katholicismus abweichenden Confeſſionen benannte, von allem Einfluß auf die öffentlichen Zuſtände zurückgedrängt worden. Die Jeſuiten hatten in Polen einen willkommenen Heerd für ihre geiſttödtende Thätigkeit gewonnen, und ſo geſellte ſich zu all der politiſchen und volksthümlichen Zerfallenheit auch noch eine fanatiſche Bigotterie, die der geiſtigen Entwickelung der Zeit geradezu Hohn ſprach. Gemeiner Egoismus, träge, perſönliche Genußſucht waren an die Stelle aller vaterländiſchen Tugenden getreten. Die ärmeren Edelleute ſtanden unter tauſend Titeln und Vorwänden im Dienſte der Reicheren, die ſich als unabhängige Fürſten benahmen, aber dennoch keinen Vortheil verſchmähten, der ihnen aus der ſervilen Hingebung an dieſe oder jene fremde Macht erwachſen mußte. Man ſah es ſehr gleichgültig mit an, wenn die ruſſiſchen Armeen oder auch preußiſche Truppen das Land durchzogen und das Volk brandſchatzten. Unbekümmert um den Gang der politiſchen Ereigniſſe, ohne eine Ahnung davon, daß Polen in dem Kampfe zwiſchen Preußen und Rußland durch entſchiedenes Auftreten wieder eine ehrenvolle Stellung hätte gewinnen können, lebte man nur dem Genuſſe des Augenblickes. Das polniſche Leben jener ehrloſen Zeit wird uns als überaus vergnüglich geſchildert; beim Adel, ſo hieß es, ſei alle Tage Faſching, beim Volk alle Tage Kirmeß. König Auguſt ging den Polen, während ſein armes Sachſenland blutete, mit dem

glänzendsten Beispiele voran. Wenn er bei der Tafel den ersten Humpen erhob, pflegte er gutes Muths zu sagen: „Nun ist der Augenblick gekommen, in welchem alle meine getreuen Unterthanen sich zu betrinken anfangen;" — und beim letzten Humpen: „Jetzt wache ich nur noch der Einzige über die Ruhe der ganzen Republik." — Aber in Mitten dieser allgemeinen Versunkenheit grub sich den edleren Gemüthern leise und doch scharf und schneidend ein bittrer Schmerz über den Verfall des polnischen Volkes ein. Polen sollte vor seinem Untergange noch einmal erwachen, es sollte wenigstens auf eine tragische Weise enden.

Der schlaffe August III. starb am 5. Oktober 1763. Sein Tod war, wie es schon seit lange in Polen Sitte, das Signal zu neuen Factionen und Kämpfen. Es mußte zunächst in Frage kommen, ob das kurfürstlich sächsische Haus sich auch gegenwärtig noch auf dem polnischen Throne erhalten könne. Der neue Kurfürst von Sachsen, der Sohn Augusts, machte in der That alle Ansprüche auf die Nachfolge; aber er starb schon wenig Monate nach seinem Vater, und der unmündige Knabe, den er nachließ, war begreiflicher Weise nicht im Stande, diese Ansprüche durchzusetzen.

Rußland hatte die Zeit des siebenjährigen Krieges vortrefflich benutzt, einen überwiegenden Einfluß auf die polnischen Angelegenheiten zu gewinnen. Die Kaiserin Katharina gedachte dem Lande jetzt einen König zu geben, der, an sich unbedeutend und ohne anderweitigen Rückhalt, nur von ihr abhängig sein mußte. Für Friedrich II. war es ebenfalls erwünscht, Polen nicht aufs Neue unter einem kräftigen Beherrscher erstarken zu sehen; auch konnte er mit guter Zuversicht hoffen, daß für etwanige besondre Maßnahmen von seiner Seite gegen Polen eine Verbindung mit Rußland nur vortheilhaft sein dürfe. Das beiderseitige Interesse in Bezug auf die polnische Königswahl brachte eine Annäherung zwischen ihm und Katharina hervor, die bald zu einem engen Bündniß zwischen Preußen und Rußland führte. Friedrich sah sich um so mehr veranlaßt, auf das letztere einzugehen, als er nach dem Abfall Englands isolirt zwischen den

übrigen Mächten daſtand; an eine Erneuung des Bündniſſes mit England oder mit Frankreich war nicht zu denken, Oeſterreich ſchien ihm immer noch eiferſüchtig gegenüberzuſtehen; ſo blieb unter den einflußreichen Großmächten Europa's nur Rußland übrig, deſſen Macht ſich unter Katharina's Herrſchaft bereits auf großartig energiſche Weiſe zu concentriren begann. Am 11. April 1764 ward das Bündniß geſchloſſen, in dem beide Mächte einander, den öffentlichen Bedingungen zufolge, ihr damaliges Gebiet verbürgten und ſich auf den Fall eines Angriffes kriegeriſche Hülfe oder, falls Preußen von Frankreich, Rußland von der Türkei angegriffen würde, eine Unterſtützung durch eine angemeſſene Geldſumme verſprachen. Außer den öffentlichen Bedingungen enthielt dieſer Traktat aber auch noch einen geheimen Artikel, der alſo lautet: „Da es im Intereſſe Sr. Majeſtät des Königes von Preußen und Ihrer Majeſtät der Kaiſerin aller Reußen liegt, daß alle Mühe und Sorge aufgewandt werde, um der Republik Polen ihr freies Wahlrecht zu erhalten, und um es zu verhindern, daß das genannte Königreich in den erblichen Beſitz einer Familie oder unter eine unumſchränkte Herrſchaft komme, ſo verpflichten ſich beide Majeſtäten gegenſeitig auf die feierlichſte Weiſe durch dieſen geheimen Artikel: nicht bloß, es in keinem Falle zu geſtatten, daß irgend Einer, wer es auch ſei, ſich unterfange, die Republik ihres freien Wahlrechtes zu berauben, oder daß ein ſolcher das Königreich in eine erbliche Herrſchaft umwandle oder ſich zum unumſchränkten Herrſcher mache; ſondern auch, dem zuvorzukommen und mit allen möglichen Mitteln und mit gemeinſamen Maßregeln die Abſichten und Pläne, die dahin zielen könnten, nichtig zu machen, ſowie man ſie entdeckt haben wird; auch ſelbſt im Nothfalle Waffengewalt anzuwenden, damit die Republik vor dem Umſturz ihrer Verfaſſung und ihrer Fundamentalgeſetze geſichert bleibe.“ — Welch ein andres denkbares Intereſſe aber konnten Preußen und Rußland an den ſogenannten Freiheiten und an der Verfaſſung der polniſchen Republik haben, als ſie dadurch in dem elenden Zuſtande, in welchem ſie ſich befand, zu erhalten? und welch eine andre Abſicht konnte

hiebei zu Grunde liegen, als die der Vergrößerung der eignen Macht? — Die Mächtigen und Starken verbündeten ſich, für die furchtbare Krankheit, an welcher das Leben des fremden Staates darniederlag, auch nur den Verſuch der Heilung unmöglich zu machen!

Katharina hatte für den polniſchen Thron eine Wahl nach ihrem Sinne getroffen. Staniſlaus Poniatowski, einer ihrer früheren Liebhaber, ſollte die Rolle des Polenkönigs übernehmen. Er war ein Mann, von dem wenig energiſches Auftreten zu befürchten war, ſo angenehme Sitten und Manieren er ſich auch in junger Zeit am franzöſiſchen Hofe angeeignet hatte und ſo viel glänzendere Träume er ſich auch von der Zukunft machte. Er meinte, die Kaiſerin werde ihm auch die eigne Hand geben und ihn dadurch zugleich auf den ruſſiſchen Thron erheben; aber ſie war ſeiner bereits hinlänglich müde. Man hat ſehr treffend geſagt, daß er alle Eigenſchaften für einen Hofmarſchall, aber nicht die für einen König beſaß. In Polen hatte er, deſſen Familie von dunklem Herkommen war, wenig Anhänger; nur ſeine Verſchwägerung mit dem angeſehenen Hauſe der Czartoryski gab ihm einiges Anſehen. Die polniſchen Stimmen ſelbſt waren in Bezug auf die Königswahl ſehr getheilt. Einige, die das Bedürfniß fühlten, einen Mann an der Spitze des Staates zu ſehen, hatten ihre Blicke auf einen der erſten Helden der Zeit, auf Prinz Heinrich von Preußen, den Bruder Friedrichs, geworfen. Sie ließen dem Könige ihr Anliegen vortragen, aber Friedrich lehnte daſſelbe ab und verhinderte es ſogar, daß der Abgeſandte dem Prinzen — auf den der Wunſch doch vielleicht hätte einen Eindruck machen können — darüber eine Mittheilung machte. Vielleicht wäre Prinz Heinrich der Mann geweſen, Polen von dem Verderben zu erretten; vielleicht hätte Preußen, und Deutſchland mit dieſem Staate, durch ſolche Verbindung eine bedeutende Schutzmacht gegen den Oſten gewonnen; — vielleicht wäre es aber auch anders gekommen. Jedenfalls wäre dann Preußen eng in die gegenwärtige Verwirrung der polniſchen Zuſtände mit hineingezogen und das Bündniß mit

Rußland wäre ſofort aufgelöſt geweſen. Auch die Ausſicht auf den etwanigen Erwerb Weſtpreußens wäre dann gewiß beträchtlich verdunkelt worden.

Die Glieder der Czartoryski'ſchen Familie ergriffen mit Eifer die Partei des Poniatowski und ſomit auch ſcheinbar die der Ruſſen. Sie verdrängten, von den letzteren unterſtützt, mit Waffengewalt die andern Factionen und brachten eine General-Conföderation behufs der Königswahl zu Stande. Unter dem Schutze ruſſiſcher Waffen und unter der beredſamen Stimme ruſſiſcher Geldſpenden ward der Wahlreichstag eröffnet und Poniatowski, am 7. September 1764, zum Könige gewählt. Polen erkannte damals zuerſt, was ſeither noch nicht geſchehen war, die Gültigkeit des preußiſchen Königstitels an, und Friedrich ſandte, ſeiner Bundesgenoſſin gefällig, an den neuen Polenkönig ein ſonderbar verbindliches und zurechtweiſendes Gratulationsſchreiben, das denen, welche jenen geheimen Artikel des ruſſiſchen Bündniſſes kannten und außerhalb der Partei-Intereſſen ſtanden, gar eigen bedünken mußte. Die Czartoryski's aber befolgten bei all dieſen Verhältniſſen ihren eignen Weg. Sie waren faſt die einzigen Polen, die über die Beſchränktheit der Nation hinauszublicken vermochten und klug und ſorgfältig den Neubau der Verfaſſung des Landes begannen. Von der Unfähigkeit des Stanislaus, von den eigennützigen Abſichten der Fremden zur Genüge überzeugt, hatten ſie dennoch die Stellung eingenommen, die einſtweilen die äußeren Umſtände geboten. Aber ſie benutzten den Einfluß, den ſie dadurch gewannen, um wichtige Verbeſſerungen einzuleiten; die Willkühr der Großwürdenträger wurde geſetzlich eingeſchränkt, auch geſchahen wohlberechnete Schritte, um den verderblichſten Punkt der polniſchen Verfaſſung, das Liberum veto, aufzuheben. Auf der andern Seite ſahen ſich die Czartoryski's freilich auch genöthigt, verſchiedenen Anforderungen, mit denen Rußland bei jenem Reichstage auftrat, nachzugeben. Eine dieſer Forderungen war zu Gunſten der polniſchen Diſſidenten abgefaßt; die Czartoryski's unterſtützten dieſelbe, aber ſie vermochten damit nicht gegen ihre

fanatiſchen Landsleute durchzudringen, die mit größter Entſchiedenheit darauf beſtanden, daß den Diſſidenten jeder Einfluß auf die öffentlichen Verhältniſſe vorenthalten bleibe.

Die Diſſidenten riefen nun den Schutz der auswärtigen Mächte, Rußlands und Preußens, an, und dieſe erhielten noch günſtigere Gelegenheit, in die polniſchen Verhältniſſe einzugreifen. Die Sache ſollte auf dem Reichstage des Jahres 1766 abgemacht werden. Inzwiſchen hatte man aber auch nähere Aufſchlüſſe über die Pläne der Czartoryski's, die mit den Abſichten zur Schwächung der polniſchen Macht nicht wohl übereinſtimmten, gewonnen; Katharina war um ſo weniger geneigt, ſie gewähren zu laſſen, als ſelbſt der König, der von ihr eingeſetzt war und der vor Zeiten an ihren Blicken gehangen hatte, jetzt eine Hinneigung zu Oeſterreich verrieth; er gedachte, ſich mit einer öſterreichiſchen Erzherzogin zu vermählen. So traten der ruſſiſche und der preußiſche Geſandte auf dem Reichstage auf und forderten ſowohl die Aufhebung der durch die Czartoryski's veranlaßten Einrichtungen, da dieſe der Grundverfaſſung der Republik widerſtritten, als auch die Anerkennung der Rechte der Diſſidenten. Willig ging der Reichstag auf die erſte Forderung ein, da das polniſche Unabhängigkeitsgefühl ſich durch die modernen Neuerungen der Czartoryski's verletzt wähnte; ebenſo hartnäckig aber wurde die zweite Forderung, in der man gleichfalls eine Verletzung der nationalen Rechte fand, abgelehnt. Nun vereinigten ſich die Diſſidenten förmlich und theils unter preußiſchem, theils unter ruſſiſchem Schutze in verſchiedenen Conföderationen; andre Conföderationen wurden von Seiten der Katholiken geſchloſſen; das ganze Land ſpaltete ſich in eine Menge einzelner Factionen, die jede auf eigne Hand ihr Recht geltend zu machen ſuchte. Katharina und Friedrich verbanden ſich im April 1767 aufs Neue, zum Schutze der Diſſidenten; um ſo heftiger und fanatiſcher ſchürten die Oberhäupter der katholiſchen Geiſtlichkeit den Brand. Ein neuer Reichstag, im Herbſte des Jahres, ſollte die Sache der Diſſidenten günſtiger entſcheiden, ruſſiſche Truppen ſollten dieſe Entſcheidung erzwingen, aber die hierarchiſch katholiſche Partei hielt es nun, be-

greiflicher Weiſe, für völlig unvereinbar mit der Würde ihrer Kirche, auch nur in irgend einem Stücke nachzugeben. Da geſchah das gänzlich Unerhörte: — Die oberſten Häupter der polniſch katholiſchen Kirche wurden inmitten der Hauptſtadt Polens von ruſſiſchen Soldaten gefangen genommen und nach Sibirien transportirt. Nachdem die erſten Stimmführer ſolchergeſtalt zum Schweigen gebracht und die Gebote der Toleranz durch das unausweichliche Gebot der Waffen feſtgeſtellt waren, gelang es bald, den eingeſchüchterten Reichstag zur Willfährigkeit zu bewegen; den Diſſidenten wurde völlige Gleichſtellung mit den Katholiken bewilligt, die alte Verfaſſung Polens mit all ihren Mißbräuchen wurde feierlichſt anerkannt und ein Freundſchafts- und Bürgſchafts-Vertrag mit Rußland abgeſchloſſen. Polen ward faſt ſchon wie eine Provinz des letzteren Staates behandelt.

Aber der despotiſche Uebermuth Rußlands diente nur dazu, das polniſche Nationalgefühl zum lebendigſten Enthuſiasmus zu entflammen. Im Süden des Landes, in Podolien, der türkiſchen Grenze nah, bildete ſich die Conföderation von Bar, deren Zweck es war, allen fremdländiſchen, namentlich ruſſiſchen Einfluß von Polen abzuwehren. Freilich fehlte den Männern dieſer Conföderation jene beſonnene Haltung, jener höhere Standpunkt, von dem aus die Czartoryski's die Reform der polniſchen Zuſtände verſucht hatten; ſie lebten im Gegentheil durchaus nur in den altpolniſchen Begriffen von Freiheit, die mit Anarchie, von Religion, die mit Fanatismus ziemlich daſſelbe waren; aber ſie verfochten dieſe Begriffe mit einer begeiſterten Hingebung, die eines beſſeren Zieles und eines beſſeren Looſes würdig geweſen wäre. Sie hatten keinen Mann von höherer Intelligenz an ihrer Spitze und vermochten ſomit auch keine weſentlichen Erfolge zu erringen; aber der Krieg, den ſie führten, war, wie an Grauſamkeit, ſo auch an ritterlichen Heldenthaten reich. Die Lieder der Conföderirten von Bar, die auf unſre Zeit ſich erhalten haben, athmen eine Glut der Begeiſterung, die uns das bedeutende, das innerlich ethiſche Moment dieſes langen und wilden Kampfes nachempfinden läßt. Das Auftreten der Con-

föderation war unscheinbar, aber lawinengleich vergrößerte sie sich von Tage zu Tage. Der Reichstag, theils freiwillig, theils gezwungen von russischen Interessen abhängig, sah sich genöthigt, russische Hülfe gegen die Conföderirten aufzurufen, und willig folgte Rußland so erwünschter Gelegenheit, immer mehr Antheil an den polnischen Händeln zu gewinnen. Ein heftiger Kampf entspann sich im Süden des polnischen Landes. Die Schaaren der Conföderirten konnten den russischen Heermassen in offner Schlacht keinen Vortheil abgewinnen; sie wurden mehr und mehr zurückgedrängt, sie sahen sich endlich genöthigt, über die türkische Grenze zu flüchten; aber die Russen drangen ihnen auch hier nach und brannten bei dieser Gelegenheit, im Sommer 1768, die kleine türkische Stadt Balta nieder.

Dies Ereigniß gab wiederum dem Gange des Kampfes eine ganz andre Wendung; er erhielt dadurch sofort eine für ganz Europa wichtige Bedeutung. Die ottomanische Pforte hatte die Macht Rußlands schon geraume Zeit mit Eifersucht betrachtet; von Seiten Frankreichs war in der jüngsten Zeit Alles geschehen, um diese Eifersucht zu erhöhen und die Pforte zu einem thätlichen Widerstreben gegen Rußland zu veranlassen. Denn Frankreich, das weiland auf Polen nicht ohne Einfluß gewesen war und schon während des siebenjährigen Krieges Rußlands Benehmen gegen Polen nicht ohne Argwohn beobachtet hatte, meinte jetzt den russischen Eingriffen gegen dies Land nicht müßig zusehen zu dürfen; durch Emissare und Geldsendungen unterstützte es auch die Conföderation von Bar, während es freilich durch seine eigne Lage und äußere Verhältnisse an der Entsendung eines Kriegsheeres zu Gunsten der Polen verhindert ward. Die Pforte hatte bisher unschlüssig gezaudert; jetzt aber gab jene Gebietsverletzung, die in Constantinopel mit lautem Unwillen aufgenommen ward, rasch den Ausschlag. Die Pforte erklärte Rußland ohne Weiteres den Krieg. Aber sie selbst war darauf noch gar nicht vorbereitet; sie setzte sich dazu erst langsam in den Stand und ließ den Russen genügende Zeit, das Gleiche zu thun. An die Stelle der kleinen polnischen Kämpfe trat ein gewaltiger Krieg zwischen Rußland und der Türkei,

der der letzteren schwere und bedrohliche Niederlagen brachte. Es ist nicht unsers Amtes, in die Begebenheiten auch dieses Krieges näher einzugehen.

Friedrich hatte den russischen Maßregeln in Polen überall seine Zustimmung gegeben; der Krieg mit der Türkei war ihm jedoch nicht sonderlich erwünscht. Nicht bloß aus dem Grunde, weil sein Bündniß mit Katharina ihn nunmehr nöthigte, die bedungene Geldhülfe zu zahlen, sondern auch, weil Rußland durch seine kriegerischen Erfolge gegen die Türken ein politisches Uebergewicht zu gewinnen schien, das die obwaltenden Staats-Verhältnisse beeinträchtigen, mit sicher Weise auch den preußischen Staat in eine untergeordnete Stellung gegen Rußland versetzen konnte. Ebenso wenig sah auch Oesterreich die Fortschritte der Russen mit günstigen Augen an. Die gemeinschaftliche Besorgniß brachte die erste Annäherung zwischen den beiden Staaten, die sich so lange feindlich gegenübergestanden, zwischen Preußen und Oesterreich, zu Wege. Kaiser Franz war im Sommer 1765 gestorben und sein Sohn, Joseph II., ihm in der Würde des Kaisers, sowie als Mitregent der österreichischen Erblande zur Seite seiner Mutter, gefolgt. Joseph aber war ein begeisterter Verehrer Friedrichs und fühlte in sich den Beruf, ebenso wie dieser für die Größe seines Staates und für die geistige Entwickelung seines Volkes thätig zu sein. Seine persönliche Hinneigung zu Friedrich gab jetzt willkommenen Anlaß zur Anknüpfung eines freundschaftlichen Verhältnisses. Er besuchte Friedrich im August 1769 zu Neisse und sprach dort das versöhnende Wort: „Für Oesterreich giebt es kein Schlesien mehr"; Friedrich machte dem jungen Kaiser im September 1770 seinen Gegenbesuch zu Neustadt. Die letztere Zusammenkunft, an welcher auch Kaunitz, inzwischen in den Fürstenstand erhoben, Theil nahm, war vorzüglich folgenreich. Die politischen Wirrnisse, sowohl die des Türkenkrieges, als die des Kampfes in Polen, kamen hier zur Sprache, und es wurden die Mittel, endlich dem Osten Ruhe zu geben, Rußlands ungemessene Ausbreitung auf gütlichem Wege zu beschränken und noch weitere kriegerische Verwickelungen zu verhindern, gründlichst in

Ueberlegung gezogen. Die Pforte, schon mehrfach besiegt von den Russen, suchte Oesterreichs und Preußens Vermittelung nach, um dadurch zu einem Vergleich mit Rußland zu gelangen. Man machte die nöthigen Vorschläge; aber die Forderungen, die Rußland mit den Siegeswaffen in der Hand aufstellte, waren allzu drückend für die Pforte. Die letztere suchte nun Oesterreich zu einem thätlichen Beistande zu gewinnen; es ward dabei der Vorschlag gemacht, sich, wenn man die Russen besiegt und zugleich aus Polen hinausgetrieben habe, an diesem Lande für die aufgewandten Anstrengungen schadlos zu halten.

In Polen war unterdeß, während die Russen ihr Hauptaugenmerk auf die Türkei richteten, der Krieg ebenfalls seinen Gang fortgeschritten, mit all den Gräueln, welche ein zahllos gespaltener Parteigängerkrieg hervorrufen mußte. Mit wilder Grausamkeit suchten die Russen den hartnäckigen Widerstand der Conföderirten zu rächen. Als diese den König Stanislaus des Thrones für verlustig erklärt, als Einige von ihnen sogar einen, fast geglückten Versuch gemacht hatten, ihn aus der Residenz zu entführen, ward von Rußland eine förmliche Acht über sie, oder vielmehr über Jeden, den man in kriegerischer Ausrüstung antraf, ausgesprochen. Barbarei und Gräuelthaten häuften sich auf eine furchtbare Weise; dazu gesellte sich die Pest, die, wie in der Moldau und Wallachei, so in ganz Polen und tief nach Rußland hinein arge Verwüstungen anrichtete. Endlich sammelten die Russen in Polen eine größere Kriegsmacht, die sie in dem Türkenkriege für den Augenblick entbehren konnten, und nun waren die Conföderirten bald gänzlich unterdrückt.

Die westlichen Nachbarstaaten Polens, Oesterreich und Preußen, hatten zum Schutz gegen die Pest und die mörderischen Kriegsbanden ihre Grenzen militärisch gesichert. Oesterreich benutzte die Gelegenheit und ließ unter kriegerischer Bedeckung Feldmesser in das polnische Gebiet einrücken, wie es hieß, um die Grenzen zwischen Ungarn und Polen zu reguliren und um alte, schon erloschene Ansprüche auf dreizehn Orte der Zipser Gespannschaft, die an Polen übergegangen waren, be-

haupten zu können. Zu derselben Zeit, im Winter von 1770 zu 1771, machte Prinz Heinrich von Preußen einen Besuch in Petersburg, wo er mit ungemeinem Glanze aufgenommen ward. Die Schlichtung all der wirren Verhältnisse kam hier wiederum ernstlich zur Sprache; Oesterreichs Beispiel schien den besten Fingerzeig zu geben, wie hier eine Lösung zu finden sein dürfe. Die totale Verwirrung der polnischen Zustände — die zunächst freilich nur durch das willkührliche Eingreifen der Fremden hervorgerufen war — schien es nöthig zu machen, daß man da von außerhalb auf eine Weise eingreife, die für die Zukunft ähnliche Erscheinungen unmöglich machen mußte; eine Nachgiebigkeit Rußlands gegen die Türkei konnte, wie es schien, nur durch eine anderweitige Entschädigung veranlaßt werden und dazu gab eben Polen die beste Gelegenheit; die andern betheiligten Mächte konnten aber wieder eine so einseitige Vergrößerung Rußlands nicht gleichgültig mit ansehen: auch ihnen mußte mithin ein Antheil an der sichern Beute verstattet werden. Die Abreißung beträchtlicher Stücke von Polen und die Einverleibung derselben unter die Nachbarstaaten schien in der That das einzige Mittel, um Frieden zurückzuführen und die gegenseitige Eifersucht zu beschwichtigen.

So hatte sich denn Alles auf eine Weise gestellt, wie es Friedrich — für den gefahrlosen Erwerb Westpreußens — nur immer wünschen konnte. Er ließ es sich jetzt aufs Eifrigste angelegen sein, die Verhandlungen wegen der Theilung in den Gang zu bringen und zum günstigen Resultate durchzuführen. Die Anforderungen der drei Mächte waren aber gar verschiedener Natur, und es verging noch einige Frist, ehe man zu einer Vereinbarung darüber gelangen konnte. Die meiste Schwierigkeit machten die Verhandlungen mit Oesterreich, obgleich dieser Staat den eigentlichen Anstoß gegeben hatte. Hier standen sich nemlich zwei verschiedene Ansichten über die Sache ziemlich schroff gegenüber. Kaiser Joseph und Kaunitz waren durchaus für die Theilung und hätten gern einen möglichst großen Theil Polens für Oesterreich gewonnen; Maria Theresia aber, die noch immer die eigentliche Regierung der österreichischen Erb-

lande führte, war durchaus dagegen. Sie kannte nicht den sophistischen Gegensatz zwischen kleiner und großer Moral, von denen die eine das gut heißt, was die andre verdammt; ihr frommes Rechtlichkeitsgefühl sträubte sich gegen die gewaltsame That, und es bedurfte großer Anstrengungen und mannigfacher Kunstgriffe, um sie endlich zur Beistimmung zu vermögen. Doch aber schrieb sie auf den Entwurf des Theilungsprojektes die Worte, die die Geschichte den folgenden Geschlechtern als ein ernstes Memento bewahrt hat: „Placet, weil so viele große und gelehrte Männer es wollen; wenn ich aber schon längst todt bin, wird man erfahren, was aus dieser Verletzung von Allem, was bisher heilig und gerecht war, hervorgehen wird."

Am 17. Februar 1772 ward zwischen Friedrich und Katharina die Uebereinkunft wegen der Theilung Polens abgeschlossen; am 4. März trat Maria Theresia bei, doch währte es noch bis zum 5. August, bis die Unterhandlungen abgeschlossen waren. Rußland nahm sich 3500 Quadratmeilen des polnischen Staates, Oesterreich 2500, Preußen nur 631 Quadratmeilen, d. h. das polnische Preußen (die zweite Hälfte des alten deutschen Ordensgebietes) mit Ausnahme der Städte Danzig und Thorn, und einen Strich von Großpolen bis zur Netze. Das neu erworbene Land zählte 504,800 Einwohner und brachte anderthalb Millionen Thaler Einkünfte. Da später jedoch Oesterreich sich mehr von Polen aneignete, als in der Uebereinkunft festgesetzt war, rückte auch Friedrich weiter vor und nahm noch, von dem eigentlich polnischen Lande, den gesammten Netzdistrikt für sich, einen Flächenraum von 139 Quadratmeilen mit 150,000 Einwohnern. Auch so noch war sein Antheil bei Weitem der geringste; aber er hatte für ihn, aus den oben angeführten Gründen, einen ungleich größeren Werth, als die großen Antheile, die auf Rußland und Oesterreich fielen, diesen Staaten gewähren konnten. Der polnische Reichstag wurde durch harte Bedrückung, wie ernstlich er sich auch in wiederholten Versammlungen sträubte, zur Anerkennung der sämmtlichen Abtretungen, die den polnischen Staat um ein Drittheil schwächten, gezwungen. Dafür überließ man den Theil der Dissiden-

ten, der in den andern beiden Drittheilen anſäſſig war, ſeinem Schickſale, obgleich man von der Sache der Diſſidenten den erheblichſten Vorwand zur Einmiſchung in die polniſchen Händel hergenommen hatte. Von außerhalb erhob ſich keine einflußreiche Stimme zum Schutze Polens.

Friedrich hätte ſehr gern auch Danzig und Thorn, die wichtigſten Handelsſtädte des neu erworbenen Landes, in ſeinen Beſitz bekommen; aber die beiden Städte ſelbſt, die ſich unter der polniſchen Herrſchaft groſſer Freiheiten erfreuten, fürchteten daran Abbruch zu leiden und wandten Alles auf, um ſich in ihrer urſprünglichen Stellung zur polniſchen Republik zu erhalten. Sie riefen zu dem Zweck den Schutz der ruſſiſchen Kaiſerin an, und dieſe und zugleich auch die Vorſtellungen von Seiten Englands, das eine Beeinträchtigung ſeines Handels mit Danzig befürchtete, brachten es dahin, daß Friedrich nachgab. Beſonders wichtig war Danzig. Die Verhältniſſe der Stadt geſtalteten ſich aber ſehr widerwärtig, da ſie nunmehr ganz von preußiſchem Gebiet, wozu ſelbſt ein Theil ihrer Vorſtädte gehörte, umſchloſſen ward und in tauſendfältige Colliſionen mit den preußiſchen Zollbeamten gerieth. Dies gab die ganze Regierung Friedrichs hindurch Anlaß zu fortwährenden Mißhelligkeiten; der Handel der Stadt, einſt ſo blühend, ſank immer mehr, bis auch ſie nach zwanzig Jahren, unter Friedrichs Nachfolger, ſich entſchloß, der preußiſchen Herrſchaft zu huldigen.

So war bis auf die beiden ebengenannten Städte das geſammte preußiſche Land wieder vereint und, unter Friedrichs Herrſchaft, dem deutſchen Leben wiedergewonnen. Friedrich nahm ſeit dieſer Zeit, ſtatt des Titels eines „Königes in Preuſſen", den er ſeither gleich ſeinen Vorgängern geführt hatte, den eines „Königes von Preußen" an. Seine nächſte Sorge war der Cultur des neuerworbenen Landes und ſeiner Bewohner gewidmet, und unermüdlich verharrte er dabei bis an ſeinen Tod. Können wir der kalt berechnenden Weiſe, in der er Weſtpreußen gewann, keinen Beifall zollen, ſo werden wir in der Betrachtung dieſer Beſtrebungen wiederum mit Bewunderung und Ehrfurcht vor der moraliſchen Größe des Mannes

erfüllt. Dieser Theil seiner Regententhätigkeit ist um so anerkennungswürdiger, als er hier Alles fast von Grunde aus bauen mußte und doch, wie schwierig und mühsam auch die Arbeit oft war, dennoch darin nimmer ermüdete. Hier galt es, an die Stelle tief eingedrungener, wüster Barbarei ein gänzlich neues Leben hervorzubilden. Das Land selbst war durch die Natur nicht sonderlich begünstigt, die Bewohner desselben waren in Dumpfheit, Unwissenheit und Trägheit versunken. Beispiel, Lehre und Gesetz mußten gegen solche Zustände aller Orten einschreiten. Deutsche Anbauer wurden in das Land hereingezogen, zahlreiche Schulen zur Bildung des Volkes angelegt. Die Leibeigenschaft und das barbarische Strandrecht wurden aufgehoben. Ordnung und Rechtlichkeit wurden in den gesammten Verkehr des Lebens eingeführt; die preußische Verwaltung und Rechtspflege gaben die sicherste Grundlage zu dessen Regelung; die Einrichtung der Posten, ein ganz neues Gut für das Land, trug wesentlich zu der größeren Belebung und Berührigkeit des Verkehres bei. Dasselbe geschah durch verschiedene Kanalbauten, besonders durch den großen Bromberger Kanal, der die Brahe mit der Netze, und dadurch die Weichsel mit der Oder verband. Alle möglichen Bauanlagen, die dem gesammten Verkehr zu statten kamen, förderte Friedrich mit rüstiger Hand. Natürlich ward auch für die militärischen Bedürfnisse nach Kräften gesorgt; bei Graudenz erhob sich ein ganz neuer Festungsbau. Ueber allen Einrichtungen Friedrichs aber stand das Gebot der religiösen Duldung, das, im Gegensatz gegen die Intoleranz der polnisch-katholischen Hierarchie, zur Läuterung der höheren Begriffe des Daseins wesentlich beitragen mußte. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Wechsel der Herrschaft für manchen Einzelnen unter den Bewohnern Westpreußens, namentlich für die Privilegirten, Schaden mit sich führte, auch, daß alle Verbesserungen unter den obwaltenden Umständen nur sehr langsam vorwärts schreiten konnten; aber sie schritten dennoch vor, fest und sicher, und die Theilnahme an dem Leben und den Strebungen der Zeit entwickelte sich auch hier, und der preußische Staat war aufs Neue fester gebaut. —

Ungefähr gleichzeitig mit der ersten Theilung Polens ward Europa durch ein andres wichtiges Ereigniß berührt, dessen Interesse wesentlich dazu beitrug, die öffentliche Theilnahme für das Schicksal Polens zu beschränken. Dies war die Aufhebung des Jesuiten-Ordens, die Papst Clemens XIV. durch die bekannte, am 21. Juli 1773 erlassene Bulle Dominus ac Redemtor noster verfügte. Schon war dieser Orden, wegen seiner tausendfältigen unberufenen Eingriffe in alle Verhältnisse des Lebens und weil er mit dem stets mächtiger einherschreitenden Geiste der Zeit in allzu grellem Widerspruche stand, aus verschiedenen Ländern verbannt worden, aus Portugal, Frankreich, Spanien und mehreren italienischen Staaten. Die meiste Schwierigkeit fand die eigentliche Aufhebung an Maria Theresia's religiösen Grundsätzen; aber auch sie hatte dem Geiste, der endlich auch in Oesterreich erwachte, und dem ernstlichen Andringen des Papstes weichen müssen. Friedrich II., in fast befremdlich conservativer Richtung, verbot die Bekanntmachung des päpstlichen Aufhebungs-Breve's und behielt den Orden, wo er in seinen Staaten ansässig war, bei, vielleicht nicht ganz frei von der Absicht, mit der Toleranz ein wenig Prunk zu treiben, jedenfalls aber zugleich aus dem Grunde, weil er die Jesuiten für gute Schulmeister hielt und diese den Schulunterricht aus eignen Mitteln zu besorgen hatten. Römische Eingriffe in seinen Staat hatte er überdies, bei der damaligen Beschaffenheit des letzteren, nicht sonderlich zu fürchten. Doch fand er schon im J. 1776 für gut, die Jesuiten ihren Namen und ihre Ordenstracht ablegen zu lassen; sie wurden zu „Priestern des königlichen Schulinstituts" umgestempelt. Später ward aber auch dies Institut aufgehoben. —

Die wichtigsten politischen Ereignisse, in denen Friedrich in den letzten Jahren seines Lebens, nach der Erwerbung Westpreußens, thätig war, betreffen wiederum sein Verhältniß zu Oesterreich, das sich in dieser Zeit, nachdem kaum die im Vorigen erwähnte Annäherung stattgefunden hatte, aufs Neue trübte. Die gegenseitige Stellung der beiden Mächte, Preußens und Oesterreichs, war jetzt aber keineswegs dieselbe, wie in der

erſten Hälfte von Friedrichs Regierung; man könnte im Gegentheil faſt ſagen, daß beide Mächte jetzt die Rollen getauſcht hatten.

Es iſt ſchon erwähnt worden, daß Joſeph II. dieſelbe Bahn einzuſchlagen ſtrebte, die Friedrich für ſeinen Staat ſo glorreich eröffnet hatte. In ihm ſchien für Oeſterreich ein neuer Tag anzubrechen. Muthig auch hier den Wuſt wegzuräumen, der nach dem Erlöſchen des mittelalterlichen Geiſtes zurückgeblieben war, ſein Volk in das Streben der Gegenwart einzuführen, ſein Reich aufs Neue groß und mächtig zu machen, das war es, was auch ihn unabläſſig trieb und anregte; und noch ein ungleich höherer Preis ſchien ihm zu winken, als dem großen Preußenkönige, da er zugleich Kaiſer von Deutſchland war und hiedurch, wie zweideutig dieſer Name immerhin ſchon geworden ſein mochte, doch zugleich den Beruf vor ſich ſah, auch für das geſammte Deutſchland auf dieſelbe Weiſe zu wirken. Er hätte das Größte vollbringen mögen, wäre nicht Zweierlei geweſen, was all ſein Streben auf herbe tragiſche Weiſe faſt nichtig machte: eigne Haſt, die mit dem Samenkorn zugleich die Blüthe und mit der Blüthe zugleich auch die Frucht ſehen wollte, und Schuld der Vorfahren, die zu Vieles preisgegeben hätten, als daß es noch je wieder zu erreichen geweſen wäre. So lang Maria Thereſia lebte, war ihm, mit Ausnahme der Militär-Angelegenheiten, wenig Antheil an der inneren Regierung der Erblande verſtattet; die Mutter hatte ihm zwar den Titel des Mitregenten gegeben, behielt aber doch die Zügel der Regierung feſt in ihren Händen. So widmete er ſeine Thätigkeit zunächſt vorzugsweiſe ſeinen kaiſerlichen Geſchäften, die ſchon lange und namentlich unter dem ſchlaffen Regimente ſeines Vaters, tief geſchlummert hatten. Er ſtrebte danach, das Schattenbild der alten kaiſerlichen Macht, das Symbol der Einheit Deutſchlands, aufs Neue zum Leben zu erwecken. Eine der erhabenſten Pflichten des Kaiſers war die Handhabung der oberſten Rechtspflege im deutſchen Reiche. Die beiden Tribunale des Reiches, der Reichshofrath und das Reichskammergericht, bedurften aufs Dringendſte einer totalen Reform; der Rechts-

gang hatte ſich hier in ſo unendliche, ſo unauflösliche Schneckenwindungen eingeſponnen, daß Jahrhunderte über der Dauer vieler Proceſſe hingingen und daß es faſt unmöglich geworden war, dies Labyrinth verſchlungener Fäden auseinander zu entwickeln. Joſeph begab ſich in guter Zuverſicht an die Arbeit; aber das fruchtloſe Streben einer Reihe von Jahren mußte ihn überzeugen, daß eine Verbeſſerung des Alten unmöglich geworden war. Es mußten neue Zuſtände geſchaffen werden, und um dies möglich machen zu können, mußte die Macht des Kaiſers erhöht werden. So richtete Joſeph nun hierauf vorzugsweiſe ſein Augenmerk.

Es ſchien ſich eine günſtige Gelegenheit zur Vergrößerung der kaiſerlichen Hausmacht darzubieten, und zwar durch den Erwerb Baierns, nach welchem Oeſterreich ſchon lange geſtrebt hatte; gelang dies, ſo erhielt der Kaiſer wenigſtens im Süden des Reiches das entſchiedenſte Uebergewicht. Am 30. December 1777 ſtarb Kurfürſt Maximilian III. von Baiern, und mit ihm erloſch ſein Stamm. Der nächſte Agnat und Erbe war Karl Theodor, Kurfürſt von der Pfalz. Joſeph hatte jedoch ſchon allerlei alte und freilich nicht ſonderlich begründete Rechte auf einen großen Theil Baierns hervorgeſucht und noch bei Lebzeiten Maximilians mit Karl Theodor über die Anerkennung dieſer Rechte verhandelt. Der letztere hatte ſich auch willig dazu bezeigt. Er hatte nemlich keinen ehelichen Erben, der ihm in der Regierung dereinſt hätte folgen können, wohl aber eine große Menge außerehelicher Kinder, und es wurde ihm für ſeine Willfährigkeit eine glänzende Verſorgung der letzteren in Ausſicht geſtellt. So trat Karl Theodor wenige Tage nach Maximilians Tode Niederbaiern förmlich ab, und öſterreichiſche Truppen rückten in das Land, daſſelbe in Beſitz zu nehmen. Da aber auch Karl Theodor ohne einen weiteren Erbnachfolger war, ſo kam es zugleich noch auf die Zuſtimmung des nächſtfolgenden Agnaten, des Herzogs Karl von Zweibrücken, an; doch wagte dieſer, arm und machtlos, keinen Widerſpruch zu leiſten. Nur Kurſachſen und Mecklenburg-Schwerin traten mit Anſprüchen an verhältnißmäßig geringe Theile der bairiſchen Erbſchaft auf.

Da die letzteren jedoch nicht wesentlich in Betracht kamen, so schien Joseph schon des Zieles seiner Wünsche völlig versichert zu sein; die freieren Geister durften sich schon der Hoffnung hingeben, daß durch ihn auch in dem Mittelpunkte pfälzischer Herrschaft, in Baiern, eine geistige Entwickelung begründet werden möge. Da erhob sich von einer Seite, von der man es vielleicht gar nicht erwartet hatte, entschiedener Widerspruch gegen Josephs Maßregeln. Friedrich II. war es, dem eine solche Vergrößerung der kaiserlichen Hausmacht und das rasche und unumwundene Verfahren, welches Joseph dabei beobachtete, für die Sicherheit und Unabhängigkeit der eignen Stellung allzu bedenklich erschien und der in Folge dessen entschlossen war, Josephs Unternehmung auf jede Weise wieder rückgängig zu machen. Er erklärte, daß Brandenburg-Preußen, als Glied des Reiches und als Bürge des westphälischen Friedens, der erst kürzlich zu Hubertsburg aufs Neue bekräftigt worden, bei der Zerstückelung eines Kurstaates, ohne Mitwirkung des Reiches, wesentlich betheiligt sei. Er versuchte, Karl Theodor zur Zurücknahme seiner Zustimmung zu bewegen; doch blieb dieser bei dem gefaßten Entschlusse. Besser gelang es ihm bei dem Herzoge von Zweibrücken, der nun, da er sein Interesse von so einflußreicher Macht geschützt sah, gegen die Abtretung Baierns entschieden protestirte. Auch der Kurfürst von Sachsen, dessen Ansprüche Friedrich ebenfalls zu verfechten versprach, vereinte sich mit ihm gegen den Kaiser.

Ein lebhafter Federkrieg war die Folge dieser widerstreitenden Interessen. Da aber keine Partei nachzugeben geneigt war, so sah man es bald ein, daß man auf solche Weise zu keinem Endresultate gelangen werde. Friedrich war entschlossen, es auf das Aeußerste ankommen zu lassen; aber auch Joseph gedachte, der Gewalt mit Gewalt entgegenzutreten. Zahlreiche preußische Truppencorps sammelten sich in Schlesien, an der böhmischen Grenze; österreichische Truppen zogen sich in Böhmen zusammen. Endlich, im Juli 1778, rückten die Preußen in Böhmen ein, wo von den Oesterreichern feste und sichre Stellungen eingenommen waren. Ein unerhörter Krieg schien sich

vorzubereiten. An 400,000 Soldaten, reich mit allen Bedürfnissen und mit Geschützen versehen, standen sich kampfbereit im engen Raume gegenüber. Doch brachte der Feldzug durchaus keine Thaten von Bedeutung; Joseph, wie sehnlich ihn auch nach kriegerischem Ruhme verlangen mochte, scheute doch das alte Siegesglück seines verehrten Feindes; Maria Theresia bebte vor der Gefahr, der sie den eignen Sohn bloßgestellt sah, und betrieb nach Möglichkeit den Fortgang der diplomatischen Unterhandlungen; Friedrich fühlte auch kein sonderliches Verlangen, den alten Ruhm aufs Neue dem Zufall des Waffenspieles zu überlassen. So ging der Sommer thatenlos vorüber; der Herbst kam und mit ihm schlechte Witterung und Krankheiten mancherlei Art, die den Armeen, besonders der preußischen, mehr Uebel zufügten, als eine Schlacht. Friedrichs Armee mußte nunmehr wieder nach Schlesien zurückgeführt werden, was unter tausendfältigen Beschwerlichkeiten glücklich zu Stande gebracht ward. Bei diesem Rückzuge erwarb sich der preußische Thronerbe, der seinen großen Oheim in das Kampffeld begleitet hatte, besondre Auszeichnung. Im Winter geschahen, von beiden Seiten aus, verschiedene Streifzüge, die wohl zu einzelnen kriegerischen Thaten führten, für die Sache selbst aber nicht von Bedeutung waren.

Maria Theresia hatte bereits, zum großen Verdruß ihres Sohnes, den Ansprüchen auf Baiern im Wesentlichen entsagt; doch war dies unter einer Bedingung geschehen, die man Friedrich stellte und auf welche jetzt er so wenig eingehen wollte, wie vorher Joseph auf seine Forderungen. Die Bedingung hatte mit dem Gegenstande der obschwebenden Streitigkeiten nichts zu schaffen; sie ließ es aber recht deutlich erkennen, wie es sich bei dem ganzen Streite nicht um die Integrität der alten Reichsverfassung und um die Rechte der Agnaten des bairischen Kurhauses handelte, sondern um die gegenseitige Eifersucht zwischen den beiden Hauptmächten Deutschlands. Man sah nemlich, nachdem im J. 1769 die Linie von Brandenburg-Baireuth erloschen war, auch dem Aussterben der brandenburg-anspachischen Linie entgegen, wodurch die fränkischen Besitzungen des

Hauses Brandenburg an die königliche Linie zurückfallen mußten; das alte, von Kurfürst Albrecht Achilles gegründete Hausgesetz, wodurch diese Fürstenthümer immer an jüngere Glieder des Hauses, wenn solche vorhanden, übergehen sollten, hatte Friedrich schon 1752 in freiem Uebereinkommen mit seinen Brüdern und Vettern aufgehoben. Man forderte nun österreichischer Seits die Bestimmung, daß Anspach und Baireuth bei eröffneter Erbfolge wieder an einen jüngeren Prinzen des Hauses übergehen sollten. Das hielt den Abschluß der Verhandlungen noch längere Zeit hin.

Die endliche Entscheidung ward durch fremdländischen Einfluß herbeigeführt. Frankreich war von Oesterreich, Rußland von Preußen um das Vermittelungsgeschäft ersucht worden. Frankreich aber, der Vergrößerung Oesterreichs trotz seines freundschaftlichen Verhältnisses nicht gar geneigt, erwies sich lau, während Katharina von Rußland die Forderungen Friedrichs mit dringenden Worten unterstützte; die Ankündigung, daß sie sich im Weigerungsfalle genöthigt sehen würde, Friedrich die Hülfe, zu der sie durch ihr Bündniß mit ihm verpflichtet sei, zu senden, ließ endlich das österreichische Kabinet seine weiteren Bedenken und Bedingungen vergessen. Am 13. Mai 1779 wurde zu Teschen der Friede abgeschlossen, der im Wesentlichen die ursprüngliche Lage der Dinge zurückführte. Karl Theodor ward als Kurfürst von Baiern anerkannt, mußte aber doch einen kleinen Landstrich, der eine unmittelbare Verbindung zwischen Oesterreich und Tirol herstellte, an den Kaiser abtreten. Sachsen und Mecklenburg-Schwerin wurden für ihre Ansprüche auf besondre Weise entschädigt. Dem preußischen Königshause wurde der vorauszusehende Anheimfall jener fränkischen Fürstenthümer zuerkannt. Anderweitige Entschädigung verlangte Friedrich für seine Anstrengungen und Aufopferungen nicht; ihm genügte es an dem Ruhme, die Freiheit Deutschlands, wie man es nannte, — richtiger: die Unabhängigkeit der Reichsfürsten von dem Kaiser, aufrecht erhalten zu haben. Er hatte außerdem aber auch den Ruhm, noch in seinem siebenundsechszigsten Jahre sich allen

Beſchwerniſſen des Feldzuges mit kräftiger, männlicher Ausdauer unterzogen zu haben.

Ein minder erfreuliches Reſultat des bairiſchen Erbfolgeſtreites war es, daß die Eiferſucht der deutſchen Hauptmächte aufs Neue einer fremden Macht, und zwar jetzt der ruſſiſchen, Gelegenheit gegeben hatte, ſich in die deutſchen Verhältniſſe zu miſchen. Auch hatte Friedrich dadurch der Entfremdung Rußlands von ſeinem Intereſſe nur vorgearbeitet. Er hatte bald nach der Theilung Polens das Band mit Rußland feſter zu knüpfen geſucht, indem auf ſeinen Betrieb die zweite Vermählung des ruſſiſchen Thronerben, des Großfürſten Paul, mit einer württembergiſchen Prinzeſſin ſtattfand; die Verlobung wurde in Berlin mit großer Pracht gefeiert; der ruſſiſche Thronerbe ſchloß mit dem preußiſchen lebhafte Freundſchaft; auch hatte das Band bis jetzt leidlich gehalten. Nun aber erkannte Joſeph die Bedeutung des ruſſiſchen Einfluſſes und bot Alles auf, auch ſeinerſeits eine enge Verbindung mit Katharina zu Stande zu bringen. Die letztere ſah alle Vortheile, die ſich ihr im engen Zuſammenhalten mit Oeſterreich, namentlich gegen die Türkei, ergeben mußten, ein, und das neue Band ward raſch geknüpft. Friedrich ſuchte durch eine Sendung ſeines Neffen, des Prinzen von Preußen, nach Petersburg das alte Verhältniß wieder herzuſtellen, doch ohne Erfolg. Gewiß war auch der entſchloſſene Charakter des deutſchen Kaiſers mehr als der des preußiſchen Thronfolgers geeignet, eine Katharina zu feſſeln.

Am 29. November 1780 ſtarb Maria Thereſia, und Joſeph II. ward der alleinige Beherrſcher des öſterreichiſchen Staates. Mehrere minder wichtige Begebenheiten, die wir hier übergehen, bezeugen ſein und Friedrichs Beſtreben, einander in den deutſchen Angelegenheiten die Wage zu halten. Doch auch in einer bedeutenderen Sache ſollte die Eiferſucht Friedrichs gegen Oeſterreich noch einmal auf augenfällige Weiſe hervortreten. Joſeph hatte den Erwerb Baierns nicht aus den Augen verloren. Was er vorher durch die Aufſtellung unbegründeter Anſprüche und durch kriegeriſche Rüſtung nicht durchzuführen ver-

mocht, das hoffte er jetzt durch gütlichen und rechtlichen Vergleich zu erreichen. Er ließ Karl Theodor einen Tausch Baierns gegen die österreichischen Niederlande, die fortan den Titel eines Königreiches Burgund führen sollten, und gegen eine Geldentschädigung anbieten. Karl Theodor war wieder ganz bereit, darauf einzugehen. Den Herzog von Zweibrücken hoffte man durch eine kurze Drohung einzuschüchtern. Ein russischer Bevollmächtigter erschien im Anfange des Jahres 1785 bei dem letzteren und kündigte ihm in russisch befehlshaberischer Weise den beschlossenen Tausch an, der unter Rußlands und Frankreichs Garantie vor sich gehen solle, indem er ihm für seine Zustimmung nur eine achttägige Bedenkzeit verstattete. Der Herzog aber protestirte auch jetzt, rief von Neuem Friedrichs Hülfe auf und übersandte ihm eine, für die russische Kaiserin bestimmte Denkschrift, die die Nachtheile, welche bei dem Tausch auf Seiten des bairischen Kurfürsten und seiner Agnaten waren, entwickelte. Friedrich beförderte die Denkschrift an ihre Adresse, und Katharina erklärte, es sei bei dem ganzen Plane vorausgesetzt worden, daß von allen Seiten freie Zustimmung erfolge. Eine ähnliche Erklärung gab auch das französische Kabinet auf desfallsige Vorstellungen von Seiten des Herzogs, und so sah sich auch Joseph zu der Erklärung genöthigt, daß er einen erzwungenen Tausch nie beabsichtigt habe.

Damit blieb die Sache auf sich beruhen. Friedrich aber gedachte, allen Versuchen zur Beschränkung der selbständigen Macht der deutschen Fürsten, mit denen Oesterreich vielleicht in der Folge aufs Neue auftreten möchte, durch ein durchgreifendes Mittel entgegen zu arbeiten. Er entwarf den Plan zu einer Conföderation der deutschen Fürsten, dem sogenannten Fürstenbunde, der der Erhaltung der damaligen Verfassung des deutschen Reiches bestimmt war. Am 23. Juli 1785 ward der Entwurf von Preußen, Hannover und Kursachsen unterzeichnet. In kurzer Frist folgte die bei weitem größere Anzahl der übrigen Fürsten Deutschlands, und nur wenige, die unmittelbar in die österreichischen Interessen verflochten waren, nahmen keinen Theil daran. Die Stiftung des Fürstenbundes ist Friedrichs

letzte politische That von Bedeutung; er glaubte dadurch, am Abende seines Lebens, eine Verfassung sichern zu müssen, die schon lange in sich ihre Bedeutung verloren hatte und um die sich vor 45 Jahren Niemand weniger gekümmert hatte als er.

Wenn der deutsche Fürstenbund auf den fortschreitenden Gang der Geschichte auch keinen sonderlichen Einfluß ausgeübt hat und wenn er auch bald vor den größeren Geschicken der Welt erblassen und zerrinnen mußte, so ist seine Gründung gleichwohl ein charakteristisches Zeugniß von der Würde der Stellung, die Friedrich sich erworben hatte. Man sah mit Ehrfurcht auf den greisen Beherrscher der Politik, der durch ruhmvolle Kriegsthaten und durch weises Regiment seinen Staat groß und blühend gemacht hatte. Man ließ es sich angelegen sein, in den mannigfachen Wirrnissen, die die Völker aufs Neue heimsuchten und die eine noch bewegtere Zukunft zu verkündigen schienen, seinen Rath zu vernehmen, seine Zustimmung zu erlangen. In solcher Art nahm er denn auch an den anderweitigen europäischen Händeln, die seine spätere Regierungszeit ausfüllten, auf eine oder die andre Weise Theil. Dahin gehört besonders ein Beispiel, das uns das schönste Zeugniß bringt, wie der Geist des alternden Königes, ob er sich auch in mannigfacher Beziehung nach außen abschloß, im Innern dennoch eine jugendliche Frische bewahrt hatte. Dies ist das Bündniß mit den Freistaaten Nordamerika's. Die letzteren hatten ihren großen Kampf mit England durchgekämpft und sich ihre Unabhängigkeit und deren Anerkennung, 1783, errungen. Nun erschienen Abgeordnete von ihnen in Europa, Handelsverträge mit den Staaten der alten Welt anzuknüpfen; aber man mißtraute der Macht und der Sicherheit dieser Republiken, die ihre Existenz nicht auf irgend einem alten historischen Rechte, sondern auf den geistigen Bestrebungen der Gegenwart, auf den Gesetzen unbefangener Vernunft begründet und auferbaut hatten. Die Abgeordneten fanden mit ihren Anträgen nirgend Gehör. Nur Friedrich schloß mit ihnen im Haag, durch seinen dortigen Gesandten, am 10. September 1785 ein Freundschafts- und Handelsbündniß, dessen Bestimmungen, — ein seltnes Denkmal der

Zeit, — in demſelben freien und philoſophiſchen Geiſte abgefaßt waren, wie die Verfaſſung der nordamerikaniſchen Staaten ſelbſt. Friedrich, in ſeiner ſpäteren Zeit ſo vielfach durch die Gebote einer engeren Politik gefeſſelt, erſcheint hier wieder völlig dem geiſtigen Fortſchritte der Zeit zugewandt. Wir nehmen mit dieſem freundlichen Bilde von ſeiner politiſchen Thätigkeit Abſchied.

Ob er von den ungeheuren Erſchütterungen der Welt, die ſo bald nach ſeinem Tode ausbrechen ſollten, eine Ahnung gehabt? — wer möchte in die verſchwiegene Tiefe der Menſchenbruſt eindringen! Im Ganzen war es nicht ſeine Art, ſich dem hinzugeben, was man im gemeinen Leben als Ahnungen zu bezeichnen pflegt. Dazu war ſein Verſtand zu klar und ruhig; er ſelbſt hat es mehrfach ausgeſprochen, daß man, unbekümmert um die fernere Zukunft, nur das Nächſte ſcharf ins Auge faſſen und in Gemäßheit deſſen, was man deutlich erkannt, ſeinen Entſchluß beſtimmen müſſe. Doch mußte auch ſchon eine ſolche Betrachtungsweiſe zu der Erkenntniß führen, daß die europäiſchen Zuſtände gar ſchwankend und wankend waren, daß manch ein ſchmetternder Zuſammenſturz, manch eine gewaltige Erſchütterung erfolgen mußte. Eine intereſſante Anekdote, die uns erſt jüngſt aus der unmittelbarſten Quelle überliefert iſt*), berichtet uns, daß Friedrich in der That alſo dachte. König Friedrich Wilhelm III., der Großneffe Friedrichs, erzählt, daß er einſt in ſeiner Knabenzeit mit dem letzteren in den Gärten von Sansſouci zuſammengetroffen war. Der alte königliche Herr hatte an der redlichen Offenheit und Tüchtigkeit des Knaben ſeine Freude. Als er ihn wieder entließ, ſprach er zu ihm die folgenden Worte: „Nun Fritz, werde was Tüchtiges par excellence. Es wartet Großes auf dich. Ich bin am Ende meiner Carriere und mein Tagewerk iſt bald abſolvirt. Ich fürchte, nach meinem Tode wird's pêle-mêle gehen. Ueberall liegen Gährungsſtoffe, und leider nähren ſie die regierenden Herren, vorzüglich in Frankreich, ſtatt zu calmiren und zu erſtirpiren. Die Maſſen fangen

*) Bei Eylert, Charakterzüge und hiſtoriſche Fragmente aus dem Leben des Königs von Preußen Friedrich Wilhelm III., S. 455.

ſchon an, von unten auf zu drängen, und wenn dies zum Ausbruche kommt, iſt der Teufel los. Ich fürchte, du wirſt mal einen böſen, ſchweren Stand haben. Habilitire dich, rüſte dich, ſei firm, denke an mich. Wache über unſere Ehre und unſeren Ruhm. Begehe keine Ungerechtigkeit: dulde aber auch keine!" Sie waren bis zu dem Ausgange des Parks gekommen, wo ein Obelisk ſteht. „Sieh ihn an, — fuhr der König fort, — ſchlank, aufſtrebend und hoch, und doch feſt im Ungewitter. Die Pyramide ſpricht: Ma force est ma droiture. Der Culminationspunkt, die höchſte Spitze, überſchauet und krönet das Ganze; aber trägt nicht, ſondern wird getragen von Allem, was unter ihr liegt, vorzüglich vom unſichtbaren, tief untergebauten Fundament. Das tragende Fundament iſt das Volk in ſeiner Einheit. Halte es ſtets mit ihm, daß es dich liebe und dir vertraue; darin nur allein kannſt du ſtark und glücklich ſein." —

Wir werfen nunmehr noch einen Blick auf die inneren Angelegenheiten und auf die volksthümlichen Zuſtände des preußiſchen Staates, wie ſich dieſe ſeit dem Ende des ſiebenjährigen Krieges geſtaltet hatten.

Was zunächſt die Verwaltung des Staates betrifft, ſo bemerken wir, daß Friedrich dieſelbe im Weſentlichen nach den Principien fortführte, die er ſchon früher befolgt hatte. Bis zu dem Tage ſeines Todes blieb er mit derſelben Unermüdlichkeit, wie in den Jahren ſeines jüngeren Mannesalters, darauf bedacht, Leben zu erwecken, Thätigkeit zu fördern, alle Kräfte des Volkes in reger, fruchtbringender Uebung zu erhalten. Die Zeugniſſe, daß ſolche Sorge nicht erfolglos geblieben war, die Anſchauung des immer mehr geſteigerten, immer gedeihlicheren Verkehres gaben ſeinem Geiſte die ſchönſte Befriedigung. Mit zum Theil höchſt bedeutenden Geldſummen griff er zur Beförderung ſolcher Zwecke, zur fortgeſetzten Urbarmachung wüſter Landſtrecken, zur Anſetzung zahlreicher Coloniſtenfamilien, zur Anlage der mannigfaltigſten Fabriken und Manufakturen ein. Er hatte die Freude, ſolche Beſtrebungen im Einzelnen durch die günſtigſten Reſultate belohnt zu ſehen; die leinenen Zeuge z. B., die im preußiſchen Staate, namentlich in Schleſien, gearbeitet wur-

den, gingen bis Nordamerika, die preußischen Wollenwaaren bis nach China; die Arbeiten der neugegründeten Berliner Porzellan-Manufaktur durften den Vergleich mit den ausgezeichnetsten Fabrikaten der Art nicht scheuen. Doch blieben dabei auch jetzt noch diejenigen Schranken des Verkehrs stehen, welche die von Friedrich Wilhelm I., gegründete Einrichtung des Staates gezogen hatte. Alles kam bei diesen Dingen im Grunde noch immer auf das Princip an, daß die freie Thätigkeit des Individuums durchaus von dem regelrechten Gange der Staatsmaschine abhängen müsse; daher noch immer die alten Einfuhr- und Ausfuhrverbote. Friedrich sah sich aus dieser Rücksicht sogar genöthigt, die Ausfuhr roher Wolle, zum Vortheil der einheimischen Wollenarbeiter, aufs Neue unter Androhung der Todesstrafe zu verbieten. Ja er fügte in dieser Zeit, noch eifriger auf den festen Mechanismus der alten Staatsmaschine bedacht, noch andre und strengere Einrichtungen hinzu.

Dahin gehören namentlich mancherlei neue, in vielfacher Beziehung drückende Einrichtungen zur Erhöhung der Staatseinkünfte. Friedrich empfand nach der Beendigung des siebenjährigen Krieges, als es so viele Wunden zu heilen gab und als er so mancherlei neue Unternehmungen für das Beste seines Staates in sich herumtrug, das dringende Bedürfniß, über größere Einnahmen verfügen zu können, als die jährlichen Einkünfte seither getragen hatten. Die erste Einrichtung, die zu diesem Behufe ins Leben trat, war ein besondres Departement für die indirekten Steuersachen. Unzufrieden mit der seitherigen Verwaltung des Generaldirektoriums, glaubte er, daß das Steuerwesen einen ungleich größeren Ertrag als bisher zu liefern im Stande sei. Wenigstens war es so der Fall in Frankreich, wo aber eine despotische Regierung, die sich gegen das Wohl des Volkes sehr gleichgültig verhielt, die Steuern zu außerordentlicher Höhe emporgeschroben hatte. Natürlich hatte sich dort bei solchem Verhältniß die ganze Kunst der Besteuerung auf eine sehr raffinirte Weise ausgebildet. Friedrich wandte dahin seine Blicke und ließ sich von dem Franzosen Helvetius, der als Generalpächter ein bedeutendes Vermögen gesammelt hatte und der

in der literariſchen Welt den Titel eines Philoſophen führte, als dieſer im J. 1763 nach Berlin kam, nähere Aufſchlüſſe über die franzöſiſchen Finanzkünſte geben. Als eine Nachahmung franzöſiſcher Einrichtungen, nur nicht ganz ſo drückend, trat ſodann im folgenden Jahre die „General-Adminiſtration der königlichen Gefälle", die im gemeinen Leben den Namen der „Regie" führte, ins Leben. Und da man vorausſetzte, daß es den Landeskindern an der nöthigen Einſicht und Geſchicklichkeit zur Durchführung eines ſolchen Inſtituts fehle, ſo wurden für die höheren und niederen Beamtenſtellen eine beträchtliche Menge von Franzoſen verſchrieben, zum guten Theil natürlich Abenteurer, die nur dem Gewinne nachzogen. Dieſer Umſtand mußte ſchon von vorn herein die Regie verhaßt machen; ſie ſelbſt war unbequem, nicht ſowohl wegen hoher Steuerſätze, als weil ſie ſich über tauſend Gegenſtände des täglichen Bedarfs erſtreckte und weil den Beamten, um den Defraudationen begegnen zu können, unausgeſetzt die ungebührlichſten Eingriffe in den häuslichen Verkehr und fortwährende Störungen des Familienlebens verſtattet waren. Es kam damals ſo weit, daß reiſende Ausländer, um ſolchen Plackereien nicht ausgeſetzt zu ſein, die preußiſchen Grenzen nicht anders als nur nothgedrungen berührten. Und doch war der baare Nutzen, den die Regie brachte, nur gering und hätte ungleich beſſer durch minder drückende Maßregeln erreicht werden mögen.

Andre Einrichtungen waren die, daß der Handel mit Taback und mit Kaffee für Monopole der Regierung erklärt und der Preis dieſer Gegenſtände erhöht wurde. Die „General-Tabacks-Adminiſtration" und die „General-Kaffee-Adminiſtration" brachten verhältnißmäßig beſſere Einnahmen, als die Regie, aber auch ſie waren doppelt verhaßt, ſowohl wegen der Vertheuerung von Bedürfniſſen, von denen man einmal nicht laſſen konnte, als wegen der widerwärtigen Maßregeln, die auch hier gegen den Schleichhandel angewandt werden mußten. Gleichwohl ward der Schleichhandel bei all dieſen Einrichtungen, wie überall, wo drückende Steuern zu umgehen ſind, von Jahr zu Jahr lebhafter und kühner betrieben. Das Volk rächte ſich mit

Satiren und Karikaturen, in denen Friedrich daſſelbe gern gewähren ließ. Im Uebrigen war die Ehrfurcht vor dem Könige viel zu groß, um ihn die Störung und Verkümmerung ſo mancher kleinen Lebensfreude entgelten zu laſſen.

Auch Friedrichs Verhalten gegen den Adel bezeugt es, wie ſorglich er in dieſer Zeit die alten Zuſtände des Staates feſtzuhalten bemüht war. Die freiere Auffaſſung des Lebens, für die ſein eignes Wort mit ſo großem Nachdrucke thätig geweſen war, hatte ſich immer weiter verbreitet und begann allmählig auch in den äußeren Beziehungen des Lebens ihr Recht zu verlangen. Man fing an, es zu fühlen, daß kaſtenartige Abtheilungen nicht mehr den Anforderungen der Zeit entſprächen und daß die Geburt kein ſonderliches Vorrecht mehr zu geben im Stande ſei. Friedrich ſelbſt hatte im Laufe des ſiebenjährigen Krieges wenigſtens dem äußeren Bedürfniß nachgeben und, ganz gegen ſein Princip, zahlreiche Offizierſtellen in der Armee mit Bürgerlichen beſetzen müſſen. Nach dem Frieden ſollte jedoch die alte Lage der Dinge wiederhergeſtellt werden, und ſo wurden die bürgerlichen Offiziere, zum größten Theile wenigſtens, ohne Weiteres entlaſſen. „Es iſt nöthiger, als man glaubt, ſo heißt es in Friedrichs Schriften zur Rechtfertigung eines ſolchen Schrittes, dieſe Aufmerkſamkeit auf die Wahl des Offiziers zu wenden, weil der Adel gewöhnlich Ehre hat. Man kann nicht läugnen, daß man bisweilen auch bei Leuten ohne Geburt Verdienſt und Talent findet; aber das iſt ſelten, und in dieſem Falle thut man gut, ſie zu behalten. Aber im Allgemeinen bleibt dem Adel keine andre Zuflucht, als ſich durch den Degen auszuzeichnen. Verliert er ſeine Ehre, ſo findet er ſelbſt im väterlichen Hauſe keine Zuflucht, ſtatt daß ein „Roturier" (ein Bürgerlicher), wenn er Gemeinheiten begangen hat, ohne Erröthen das Gewerbe ſeines Vaters wieder ergreift und ſich dabei nicht weiter entehrt glaubt." Wir wollen dieſe Worte, die mit manchen philoſophirenden Stellen in Friedrichs Schriften in etwas grellem Widerſpruche ſtehen, nicht zu vertheidigen ſuchen; wir können einfach wiederholen, daß der alte Mechanismus des Staates, den Friedrich nicht auflöſen mochte, eine ſolche Abſonderung

der Stände zu fordern schien. Friedrich that aber auch noch mehr zur Aufrechthaltung des Adels. Die adligen Güter waren großentheils, namentlich während der wüsten Zeit des Krieges, in Verfall gerathen und ihr Verkauf hätte mancher Familie wieder aufhelfen können, hätte sie dann aber auch dem festen Besitz, auf dem einmal die Macht des Adels beruhen mußte, entfremdet. Friedrich erließ also für den Ankauf adliger Güter durch Bürgerliche höchst erschwerende Bestimmungen und verbot denselben endlich ganz. Dafür ließ er es sich angelegen sein, solche Güter durch mannigfache Unterstützungen, die dem Adel gewährt wurden, wieder empor zu bringen. Zu demselben Behuf wurden auch in verschiedenen Provinzen des Staates die landschaftlichen Creditsysteme eingerichtet, die den adligen Gütern in der That wesentliche Vortheile brachten. Die Zahl der Kadettenhäuser, die zur Bildung des jungen Adels bestimmt waren, wurde ansehnlich vermehrt, ihre Einrichtung vervollkommnet. Zu demselben Behuf dienten die Ritterakademieen, und besonders die wichtigste von diesen, die „Académio civile et militaire des jeunes gentilhommes", die Friedrich 1765 zu Berlin stiftete und die den Zweck hatte, für die höheren Kriegs- und Gesandtschaftszwecke die nöthige Ausbildung zu gewähren. — Alles das konnte es aber doch nicht verhindern, daß die Verhältnisse des Adels, in seiner Abschließung gegen den Bürgerstand, sich leise und allmählig immer ungünstiger gestalteten.

Je strenger Friedrich die ständischen Unterschiede zu wahren suchte, um so eifriger war er bemüht, eine vollkommen unparteiliche Ausübung der Rechtspflege aufrecht zu erhalten. Wie viel Vorrechte Einer auch für das Leben besitzen mochte, der König sorgte dafür, daß sie, soviel an ihm lag, nimmer in die Rechte der Andern eingreifen konnten; vielmehr hielt er mit unermüdlicher Gewissenhaftigkeit darauf, daß auch den geringsten Klassen des Volkes ihr gutes Recht in jeder Weise zu Theil ward. Lag auf diesen in andrer Beziehung mancher Druck, so hatten sie doch darin fast ein eigenthümliches Vorrecht, daß sie, denen der unmittelbare Weg zum Landesvater ebenso frei stand wie allen Uebrigen, sich einer besonders wohlwollenden Auf-

nahme ihrer Bitten und Anliegen versichert halten durften. Sie wußten es auch, und es werden uns eine Menge schöner patriarchalischer Züge von dem Verkehr des Königes mit den Bauern und armen Bürgern erzählt. Noch führt ein Baum unter den Fenstern des königlichen Schlosses zu Potsdam den Namen der „Bittschriften-Linde", weil sich der anmuthige Gebrauch gebildet hatte, daß sich dort, besser als in der Antichambre, die Leute solcher Art einzustellen pflegten, und Friedrich, fleißig hinaussehend, nie versäumte, sie vor sich ins Schloß rufen zu lassen. Nicht selten auch ist es vorgekommen, daß Friedrich Leute, die bei der Thorwache angezeigt hatten, daß sie Verrichtungen bei ihm hätten, und die nicht vor ihm erschienen waren, Meilen weit durch reitende Jäger zurückholen ließ. Man benannte ihn dafür mit einem schönen Ehrennamen wohl als den „Bauernkönig". Aber diese edle Neigung seines Charakters wurde zuweilen auch durch Querulanten, die von den Gerichten aus gutem Grunde abgewiesen waren, ungebührlich gemißbraucht. Und weil solche Klagen öfter vorkamen, weil Friedrich zugleich an dem ganzen Rechtsgange mancherlei auszusetzen hatte, bildete sich allmählig bei ihm ein mehr und mehr gesteigertes Mißtrauen gegen die Gesinnungen seiner Richter aus. Er meinte, daß die letzteren nur gar zu gern nach Rang und Vermögen urtheilten und den Klagen der Armen nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenkten. Er hatte das schon mehrfach auf ziemlich ungnädige Weise vermerken lassen; eine an sich unbedeutende Sache gab endlich den Anlaß, daß er, durchaus im Widerspruch gegen alle seine ursprünglichen Ansichten von dem Verhalten des Regenten zur Justiz, auf sehr gewaltsame Weise in den geregelten Rechtsgang eingriff.

Ein Müller in der Neumark, Namens Arnold, hatte einen Proceß mit einem adligen Gutsherrn und glaubte sich durch die Entscheidung des dortigen Gerichtes in seinen Rechten bitter verletzt. Er wandte sich mehrfach an den König. Dieser ließ sich durch den Bericht eines nicht sachkundigen Offiziers, den er verlangt hatte, zu Gunsten des Müllers einnehmen. Er verordnete erneute Revisionen des Processes und bestand darauf,

daß der Müller zufriedengestellt werde; da aber aller Entscheid nur auf die frühere Weise ausfiel, da endlich auch das Kammergericht zu Berlin durchaus nur das frühere Urtheil bestätigte, so ward er von höchstem Unwillen erfüllt. Er glaubte, daß das Alles blos Chicane sei, und beschloß, den vermeintlichen richterlichen Trotz durch ein warnendes Beispiel nachdrücklichst zu beugen. Die Justizbeamten, die jene Urtheile gegen den Müller gearbeitet, wurden zu Festungsstrafe und Schadenersatz verurtheilt, der bisherige Großkanzler v. Fürst seiner Stelle entlassen. Dies geschah zu Ausgang des Jahres 1779.

An das Ereigniß, das in der Ferne als das großartigste Beispiel königlicher Gerechtigkeit angestaunt ward, während es in der Nähe freilich nur Bangigkeit und Unwillen hervorrief, knüpften sich aber Folgen von der wichtigsten Bedeutung an. Friedrich berief an die Stelle des entlassenen Großkanzlers den seitherigen schlesischen Justizminister v. Carmer. Der letztere hatte schon mehrfach Vorschläge zu einer neuen Justizreform gemacht und Friedrich, der die Unzulänglichkeit und Uebereilung jener ersten, durch Cocceji ausgeführten Reform wohl einsah, der hinlänglich Gelegenheit gehabt hatte, zu bemerken, daß durch diese eine organische, den Bedürfnissen der Zeit angemessene Gestaltung des Rechtes noch keineswegs erreicht war, beauftragte Carmer mit der neuen Reform. Es war Friedrichs ausdrückliche Bestimmung, daß nunmehr endlich ein deutsches, allgemein verständliches und vollständiges Gesetzbuch abgefaßt werde, welches allerdings, wie alles neuere Recht, auf dem römischen Corpus juris beruhe, aber nur auf das Wesentliche des letzteren, soweit es mit der Vernunft und der Landesverfassung übereinstimme, Rücksicht nehme. Der Großkanzler begab sich unverzüglich an die Arbeit und vertheilte die nöthigen Vorarbeiten und die Durchführung der einzelnen Stücke an mehrere der ausgezeichnetsten Juristen, die er als Hülfsarbeiter für das wichtige Werk anstellte. Derjenige unter diesen, dem das größte Verdienst sowohl in dem Aufrechthalten der leitenden Ideen, als in deren Durchbildung bis in die geringsten Einzelheiten gebühret, war der geheime Rath Suarez. Nach mehreren Jahren angestreng-

ter Thätigkeit, vom J. 1784 ab, erschien sodann der „Entwurf eines allgemeinen Gesetzbuches für die Preußischen Staaten" im Drucke, zunächst aber nur zu dem Zwecke, um durch dessen Veröffentlichung eine immer größere Durchbildung erreichen zu können. Er ward zur Begutachtung an die Justizcollegien, Landstände und viele ausgezeichnete Personen im Fache der Justiz versandt, auch wurden Preisbewerbungen für kritische Arbeiten über den Entwurf veranlaßt. Dadurch gewann man denn reichliches Material zu einer neuen Verbesserung und Umarbeitung des Werkes. Friedrich erlebte die Vollendung des letzteren nicht; erst im Jahre 1791 wurde das neue Gesetzbuch gedruckt, trat aber auch dann noch nicht in Gesetzeskraft, sondern erhielt dieselbe erst, nach einer nochmaligen Ueberarbeitung, im Jahre 1794, als „Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten". Die letzten Veränderungen betrafen Dinge, in denen die Regierung von Friedrichs Nachfolger schon abweichende Ansichten aufstellen zu müssen meinte; auch trat Carmer, der von dem Geiste der Zeit des großen Königes Nichts preiszugeben vermochte, damals von dem Werke zurück; doch ist das Preußische Landrecht auch so in seinen wesentlichsten Theilen immer noch als das Erzeugniß der Regierung Friedrichs zu betrachten. Es ist das erste durchgebildet volksthümliche Gesetzbuch der neueren Zeit, indem es die durcheinander gehenden Bestimmungen des alten römischen und des sogenannten gemeinen Rechtes zu einer gediegenen, dem Geiste der neuen Zeit entsprechenden Entwickelung brachte und der weiteren Ausbildung des Rechtes, die natürlich mit dem fortschreitenden Leben Hand in Hand gehen muß, zuerst eine feste Grundlage gab. Die Arbeit des Preußischen Landrechtes ist unstreitig die wichtigste That in Friedrichs späterer Regierungszeit; in ihr sehen wir die durch ihn begründete geistige Richtung wiederum in neuer Entwickelung vorwärts schreiten.

Wir sehen aber auch diese Entwickelung in der späteren Hälfte von Friedrichs Regierung zugleich mehr und mehr die Masse des Volkes durchdringen und in mannigfacher Beziehung sich durch selbständige Lebensäußerungen bethätigen. Jene off-

nere, freiere Auffassungsweise des Lebens, welche zuerst nur als ein Eigenthum privilegirter Geister betrachtet war und in welcher diese nur der modern französischen oder englischen Sinnesrichtung nachgeeifert hatten, verschaffte sich nun in immer weiteren Kreisen Anerkennung und erhielt mehr und mehr, bewußt und unbewußt, ein eigenthümliches, ein national deutsches Gepräge. Man trat der verknöcherten Pedanterie, die bis dahin im Leben und in der Schule, im religiösen Glauben und in der Wissenschaft ihren Herrschersitz behauptet hatte, muthig entgegen und wußte ihren Einfluß durch neue, geistvollere Schöpfungen in Rede und Schrift fort und fort zu beschränken. Freilich ward zu jener Zeit, die durch den Heldenkampf des siebenjährigen Krieges so mächtig angeregt war, ganz Deutschland — etwa mit Ausnahme seiner nordwestlichen und seiner südöstlichen Theile, wo die Hierarchie des Katholicismus zu großes Uebergewicht hatte — von diesem strebsamen, kämpfenden und schöpferischen Geiste erfüllt; aber auch die Hauptstätten des preußischen Staates nahmen daran auf mehr oder weniger eigenthümliche und charakteristische Weise Theil. Freilich fehlte es nicht an heftigen Gegenbestrebungen, indem die Freunde des Alten ihr Recht mit nachdrücklichem Eifer zu behaupten suchten, so wie umgekehrt auch das Neue zum Theil in nicht gar würdiger Gestalt auftrat und die freieren Ideen der Zeit in nüchtern trivialer, abschmeckiger Form zu verbreiten bemüht war. Doch waren das nur Erscheinungen, die bei einer geistigen Revolution solcher Art nicht ausbleiben konnten; das Neue, das durch die Zeit geboten ward, mußte doch siegen und im Siege zugleich sich selbst läutern und veredeln.

Es liegt in der Natur der Sache, daß dies neuverbreitete geistige Streben sich zunächst in einer vorzugsweise kritischen Richtung geltend machte und daß die letztere besonders in Berlin von vorherrschendem Einflusse war. Die wissenschaftlichen Tendenzen, denen Friedrich huldigte und zu deren Sammelpunkt er mit dem Beginn seiner Regierung seine Residenz ausersehen hatte, gaben dazu das unmittelbare Vorbild, die nächste Veranlassung; die Stiftung der Akademie und die Arbeiten der Aka-

demiker gewährten dem Streben nach „Aufklärung" eine umfassende Grundlage, einen bestimmten Ausgangs- und Anhaltspunkt. Sowie die Bedeutung des Instituts sich festgestellt und das Verhältniß desselben zu den Forderungen der Zeit die gebührende Anerkennung gefunden hatte, mußte naturgemäß auch der Trieb erwachen, das, was dort im engen wissenschaftlichen Kreise und für die nächsten wissenschaftlichen Bedürfnisse verhandelt ward, auch außerhalb in das Leben des Tages eingeführt zu sehen. Man bemühte sich, die „Aufklärung" zum Gemeingut der Nation zu machen. Man begann in demselben Sinne für das Volk zu arbeiten und die verschiedenartigen Interessen des Lebens mit dem neugewonnenen Lichte zu beleuchten. Man machte das kritisch-wissenschaftliche Streben mehr oder weniger populär, aber man gewann dadurch zugleich einen mannigfach positiven Inhalt. Man mußte die Kritik auf die realen Bedürfnisse des Lebens anwenden; man ward in verschiedenartiger Weise zu einer neuen Gestaltung der letzteren genöthigt und man kam so, indem man von einer allerdings zersetzenden Verstandesthätigkeit ausging, zuletzt dennoch zu selbständig schöpferischen Leistungen.

Es kann nicht unsre Absicht sein, die tausendfältigen Kanäle, durch welche die neue Geistesrichtung in die Masse des Volkes eindrang und allmählig den Umschwung der nationalen Bildung bewirkte, im Einzelnen nachzuweisen; doch haben wir auf die vorzüglichst bedeutenden Elemente, die hiebei thätig waren, auf die wichtigsten Erscheinungen, auf die hervorragendsten Persönlichkeiten aufmerksam zu machen. So nennen wir zunächst einen Mann, der keineswegs zu den tieferen Denkern der Zeit gehörte, der auch ebenso wenig durch wahrhaft schöpferische Kraft ausgezeichnet war, der aber durch vielseitige Bildung und unermüdliche Thätigkeit eine höchst ausgedehnte Wirkung ausübte. Dies war der Buchhändler Nicolai in Berlin. Durch zahlreiche eigne Schriften und durch die Veranlassung andrer arbeitete er dahin, die höhere Bildung dem Volke zugänglich zu machen und die Gelehrsamkeit, die Wissenschaftlichkeit überhaupt mit dem Leben in engere Verbindung zu bringen. Zu den

letzteren Behuf hat er besonders durch kritische Zeitschriften gewirkt, und unter diesen war vornehmlich die „allgemeine deutsche Bibliothek", ein Centralblatt für das gesammte literarische Wesen der Zeit, das unter seiner Leitung zu einer ungeheuren Bändezahl anwuchs, von sehr erheblicher Wichtigkeit. Nicolai gehörte übrigens, obgleich in Charakter und Gesinnung ganz deutsch, doch jener älteren, französisch verständigen Richtung an, die es im Wesentlichen nur mit dem Kampf mit verjährten Vorurtheilen zu thun hatte und die keinen andern Maßstab hatte, als den des eignen Verstandes. So wohlthätig er also nach der einen Seite hin wirkte, so reichte sein geistiges Element doch nicht aus, um das Höhere, das eigentlich Geniale begreifen zu können. Er ließ sich in seinem nüchternen Sinne auch zum Kampf gegen das letztere verleiten, als auch dessen Erscheinungen im weiteren Fortschritt der Zeit hervorbrachen; er glaubte die ruhig verständige Auffassungsweise durch Männer, wie Kant, Goethe, Gluck u. s. w. gefährdet; er gedachte auch sie zu unterdrücken, aber er mußte natürlich in solchem Kampfe zuletzt auf sehr schmähliche Weise den Kürzeren ziehen. — Neben Nicolai ist zunächst Moses Mendelssohn zu nennen, ein Jude in Berlin, der sich aus sehr kümmerlichen Verhältnissen zur gediegensten geistigen Bildung, sowie zu äußerer Wohlhabenheit emporzuarbeiten wußte. Er ist der edelste Repräsentant der damaligen philosophischen Bestrebungen, die besonders dem Bereiche moralischer Untersuchungen gewidmet waren. Ohne auf die Begründung eines eigentlichen Systemes hinzuarbeiten, hat er doch durch die Klarheit seiner Gedankenfolge, durch die gemüthvolle Innigkeit seiner Darstellung, durch die edle Behandlung der deutschen Sprache, deren Ausbildung er wesentliche Förderung brachte, wiederum in den weitesten Kreisen gewirkt. Ganz Deutschland erwies ihm Hochachtung und Verehrung. Außerdem bestand ein sehr wesentliches Verdienst Mendelssohns in einer zeitgemäßen Reform des Judenthums. Die Berliner Akademie wünschte ihn unter ihre Mitglieder aufgenommen zu sehen; Friedrich lehnte aber den Antrag dazu ab; er war, wie er sich auszudrücken pflegte, für die Juden „nicht portirt". —

Dann ist, neben manchen Andern, noch Sulzer zu nennen, der für die Theorie der Kunst, somit ebenfalls für die größere Klarheit der Begriffe, viel gewirkt hat, nur wiederum von dem mehr äußerlichen, nüchtern verständigen Standpunkte aus.

Ungleich höher, als die ebengenannten Männer und als die, welche sonst noch mit ihnen in ähnlicher Richtung sich bewegten, stand Gotthold Ephraim Lessing. Er gehört, wie seinem Geiste nach, so auch nach dem äußeren Gange seiner Thätigkeit, keineswegs den engen Grenzen des preußischen Staates allein oder auch nur vorzugsweise an. Aber er hielt sich mehrfach längere Zeit in Berlin auf, stand mit den dortigen literarischen Notabilitäten in naher Verbindung und hat solchergestalt theils in vielen einzelnen Vorkommnissen, theils durch seine allgemeine Wirksamkeit auch hier auf den Fortschritt der geistigen Bildung den größten Einfluß ausgeübt. Auch er war ein kritischer Forscher, aber seine Kritik war, ganz anders als die Nicolai's und aller Nicolaiten, eine lebenschaffende. Auch er hatte die höchste Vielseitigkeit und griff mächtig in die Wissenschaft und in das Leben ein; er begann mit den erfolgreichsten Bestrebungen für das Theater und endete mit eben solchen für die Kirche, und wohin seine Thätigkeit sich erstreckt hatte, da war die Welt licht geworden und sproßte ein neuer Frühling empor. Mit eigner Schöpferkraft ausgerüstet, hat er uns zahlreiche Werke hinterlassen, die auf der Höhe vollendeter Meisterschaft stehen. Es ist nicht nöthig, von ihm Näheres zu sagen; wie wir von einem Jahrhundert Friedrichs sprechen, so sprechen wir von einem Jahrhundert Lessings.

Bei solchen Bestrebungen und besonders bei so mächtig anregender Wirksamkeit, wie sie von Lessing ausging, mußte denn auch, wie bereits angedeutet, die Richtung der Zeit auf allgemeine Aufklärung immer mehr ein positives Gepräge gewinnen, sich immer mehr an den eigentlichen Gegenständen des Daseins zeigen und in diesen wesentliche Reformen hervorbringen. So zunächst im Gebiete des religiösen Glaubens. Das mystisch barocke Gefühlsleben der Pietisten stand ebenso, wie die starre wortgläubige Orthodoxie des einseitigen Lutherthums mit den

Anforderungen der Zeit in allzu grellem Widerspruch; man drang auch hier auf eine klare vernunftmäßige Auffassung; man suchte das sittliche Princip der christlichen Religion als das, was vorzüglich Noth thue, dem Dogma und dem Mysterium gegenüber geltend zu machen. Freilich ging das wiederum nicht ohne Kampf ab, da die Anhänger des Alten ihre Ueberzeugungen um keinen Preis aufgeben wollten, und um so weniger, als die Neuerer gerade auf diesem Gebiete, wo die zarteste Schonung der individuellen Stimmung Pflicht ist, nicht selten mit täppischer Rohheit zu Werke gingen und die Poesie der christlichen Offenbarungen durch ein triviales Verstandeswerk zu ersetzen suchten. Doch war es überhaupt nicht mehr die Zeit für leidenschaftliche religiöse Kämpfe. Der einzige Streit, der sich bei solcher Veranlassung für das öffentliche Leben bemerklich machte, hat schon ein ungemein verschiedenes Gepräge von den früheren religiösen Streitigkeiten und bezeichnet auf charakteristische Weise die damaligen Zustände. Den Gegenstand desselben bildete die Reform der kirchlichen Gesangbücher. Man hatte die älteren Gesangbücher, unter denen in Berlin besonders das Porstische allgemein üblich war, für den Bedarf der Gegenwart nicht mehr passend gefunden. Es waren darin in der That mancherlei Lieder enthalten, die man nicht gut ohne Anstoß lesen konnte, besonders solche, in denen die glühend sinnlichen Bilder jener mächtigen althebräischen Liebeslieder, die sonderbarer Weise so viele Jahrhunderte lang als religiöse Urkunde haben gelten müssen, nachgeahmt waren. Man begnügte aber sich nicht blos, die Lieder solcher Art auszumerzen, man wähnte auch, die Meisterwerke eines Paul Gerhard, eines Flemming und Andrer verbessern zu müssen; man versuchte es auch mit denen von Luther, fand diese aber zu spröde für den kritischen Versuch und ließ sie deshalb lieber ebenfalls ganz fort. Solchergestalt ward dann ein verbessertes Gesangbuch herausgegeben, welches allerdings nichts Anstößiges mehr, statt der alten erquicklichen und stärkenden Poesie aber auch ungemein viel nüchternes Wasser enthielt. Der Versuch, dasselbe in den Kirchen einzuführen, rief vielfache Ungelegenheiten hervor, bis endlich die

vier berliniſchen Gemeinden den Schutz des Königes für ihren guten alten Glauben, den man durch die neuen Bücher gefährden wolle, anriefen. Friedrich antwortete ihnen, die neuen Bücher ſeien ohne Zweifel viel vernünftiger, es ſolle aber Niemand dazu gezwungen werden. Damit hatte denn die Sache ihr Bewenden. — Mißgriffe ſolcher Art ſind indeß, zumal unter Verhältniſſen, wie die in Rede ſtehenden, zu natürlich, als daß ſie uns beſonders befremden können. Der geiſtige Entwickelungsgang mußte ſich dennoch auch hier allmählig, und in immer entſchiednerer Weiſe Bahn brechen. Dafür fehlte es denn auch nicht an ausgezeichneten Männern, und unter dieſen iſt als der vorzüglichſt bedeutende und einflußreiche Johann Joachim Spalding zu nennen, der, aus dem ſchwediſchen Pommern gebürtig, im Jahre 1764 als Propſt an die Nicolaikirche nach Berlin berufen ward. Wir haben Spalding, wie Spener etwa ſiebenzig Jahre vor ihm, wiederum als Reformator der proteſtantiſchen Kirche zu begrüßen. Mit wahrhaft philoſophiſchem Geiſte und reicher Bildung verband er das edelſte Sittlichkeitsgefühl und den redlichſten Eifer für die Wahrheit, zugleich aber auch Würde, Maß und Anmuth in ſeinem äußeren Benehmen, wie in Rede und Schrift. Für die Erweckung einer geläuterten Sittlichkeit, für Thätigkeit und Ordnung war er aufs Erfolgreichſte thätig, zunächſt als Schriftſteller, indem er durch ſein vielgeleſenes Buch „über die Beſtimmung des Menſchen", das in ſeiner erſten Auflage ſchon im J. 1748 erſchienen war, und durch andre Schriften dem unfruchtbaren Wortglauben und Myſticismus ein freieres, der Würde des Menſchen angemeßneres Princip gegenüberſtellte. Auf dieſelbe Weiſe wirkte er auch als Kanzelredner und in ſeinen ſonſtigen Amtspflichten, bis ihn eine neue, wenn auch vorübergehende Verfinſterung, die nach Friedrichs Tode in den religiöſen Zuſtänden Preußens eintrat, veranlaßte, ſein ſegenvolles Amt niederzulegen.

Aus demſelben Geiſte entwickelten ſich in Friedrichs ſpäterer Regierungszeit auch im Schulweſen bedeutende Reformen. Es iſt ſchon früher bemerkt worden, daß, als er die Regierung übernahm, das geſammte Schulweſen ſtark in Verfall war und

daß er selbst nicht unmittelbaren Beruf in sich fühlte, hier auf nachdrückliche Weise mit eigner Hand einzugreifen. Für die allgemeinsten Grundlagen der Volksbildung, namentlich für die Landschulen, erließ er zwar manche nützliche Verordnungen, bestimmte aber zugleich auch, daß die Lehrerstellen an denselben zur Versorgung von Unteroffizieren und Feldwebeln dienen sollten. Besonders übel sah es mit den gelehrten Schulen aus. Ihre Verfassung war durchaus willkührlich, ihre Mittel mehr oder weniger beschränkt; zuletzt waren sie durch den siebenjährigen Krieg durchweg in die traurigsten Umstände versetzt. Die von Hecker gestiftete Realschule zu Berlin war das einzige höhere Schulinstitut, welches den Bedürfnissen der Zeit angemessen erschien; aber die Richtung desselben führte, indem sie viel mehr den nächstliegenden praktischen Zwecken zugewandt war, von der allgemeinen wissenschaftlichen Ausbildung ab; wer eine solche erstrebte, konnte sie nur durch Hofmeister und Privatunterricht, gar oft auch nicht auf sonderlich zweckmäßige Weise, erlangen. Nach dem siebenjährigen Kriege, als der verwahrloste Zustand der gelehrten Schulen am Grellsten sichtbar war, führte endlich das Bedürfniß, der geistigen Bildung schon früh die angemessene Grundlage zu geben, die nothwendigen Verbesserungen herbei. Die drei Gymnasien Berlins erhielten — das des grauen Klosters durch Büsching, das Joachimsthalsche durch Meierotto, das Friedrichswerdersche durch Gedicke — eine gänzlich neue Einrichtung, wodurch sie bald zu Musteranstalten ihrer Art wurden und eine Blüthe erlangten, wie solche früher nicht vorhanden gewesen war. Die Principien, denen diese drei Männer folgten, sind im Wesentlichen dieselben, welche noch heut der Verfassung unsrer gelehrten Schulen zu Grunde liegen, d. h. es war ihre Absicht, die sie zum Theil durch die mannigfachsten Hemmnisse siegreich hindurchzuführen wußten, vornehmlich dahin gerichtet, den eigentlich wissenschaftlichen Sinn, im Gegensatz gegen das einseitige Brodstudium, schon früh in der Brust des Jünglinges zu erwecken und solchergestalt der höheren Universitätsbildung die gründlichste Vorbereitung zu gewähren.

An dem mächtigen Aufschwunge der national deutschen

Poesie, der seit der Mitte des Jahrhunderts und besonders seit dem siebenjährigen Kriege begann, nahm man im Preußischen meist nur einen passiven Antheil. Es scheint, daß jene vorherrschende, kritisch verständige Richtung hier die Fähigkeit zur dichterischen Produktion wesentlich beschränkte. Wenigstens sind hier nur einzelne und nicht vorzüglichst bedeutende Dichter, die an diesem Aufschwunge Theil genommen, namhaft zu machen, besonders der gemüthvolle Frühlingssänger, Christian Ewald von Kleist, der als preußischer Offizier in der traurigen Schlacht von Kunersdorf schwer verwundet ward und wenige Tage darauf starb, und Gleim in Halberstadt, dessen naive Soldatenlieder auf Friedrich und seine Siegesthaten bald von Mund zu Mund gingen. Ramler in Berlin ward sehr gefeiert; aber seine wohlstylisirten Oden, die freilich auch vorzugsweise den Ruhm des großen Königes zum Gegenstand: haben, sind nur künstliche Erzeugnisse, an denen die Glätte der Form und die Wirkung, die sie dadurch überhaupt für Formenreinheit hervorbrachten, das Wichtigste ist. Ramler ist der Poet, wie er aus jener kritisch nüchternen Luft — wenn es nicht etwa ein Geist wie Lessing war — hervorgehen mußte. — Wenn man indeß an dem kräftigen poetischen Ringen der Zeit, was die eigne, selbstschöpferische Thätigkeit anbetrifft, nur in untergeordnetem Maße Theil nahm, so empfing man doch die dichterischen Gebilde, die an andern Orten durch die großen Genien der Nation hervorgerufen wurden, mit voller frischer Begeisterung. Die Folge davon war, daß sich in Berlin, ohne alles Zuthun von oben herab und während die große königliche Oper ihren früheren Glanz verlor und die französische Schaubühne einging, eine deutsche Schaubühne von hoher Bedeutung entwickelte. Dies war besonders der Fall, seit Döbbelin, im Jahre 1767, mit seiner Truppe auftrat. Die glänzenden Erfolge derselben begannen mit Lessings Minna von Barnhelm, die in 22 Tagen neunzehnmal hintereinander aufgeführt werden mußte; ein Triumph deutscher Poesie, an dem für diesmal freilich die äußeren Umstände, die ganze Atmosphäre des Stückes, die unmittelbar aus der Gegenwart genommen war, die fortwähren-

den Anspielungen auf die Verhältnisse und Interessen der Gegenwart wesentlichen Antheil hatten. Aber auch andre Stücke von Lessing folgten, die Jugendwerke von Goethe, die von Schiller, sowie vieler andrer deutscher Dichter, die sich wenigstens für jene Zeit einen Namen erwarben. Vor Allem wichtig aber war es, daß auch die hohen Meisterwerke Shakspeare's, wenn schon in noch ungenügenden Uebersetzungen und Bearbeitungen, hier über die Bühne schritten und mit ihrer unabweislichen Kraft den Sinn von dem conventionellen Wesen der Franzosen ab- und der Wahrheit und Natur zuwandten. Die Theilnahme des Publikums an dem deutschen Schauspiel ward durchaus allgemein, auf eine fast leidenschaftliche Weise verbreitet; aus allen Kreisen der Gesellschaft, selbst aus den Allerhöchsten, suchte der poetische Dilettantismus dort sein Unterkommen zu finden.

Wie im Fache der Poesie, so zeigte sich auch in den übrigen Künsten vor der Hand keine vorzügliche Fülle eigner Produktion. Bei der großen königlichen Oper blieb die Richtung der früheren Zeit vorherrschend; aber mit dem Enthusiasmus aus der Jugendzeit des Königes verlor sich auch der regere Betrieb und das höhere Interesse. Neue Erfolge im Bereiche der deutschen Musik fanden so wenig eine nähere Beachtung, wie es mit den älteren großen Meistern der Heimath der Fall gewesen war. Selbst Gluck, durch dessen geniale Schöpfungen die Oper auf eine Höhe, wie nimmer zuvor, emporgeführt ward, wurde kaum beachtet, und Nicolai, der Alles Kritisirende, durfte noch vermessentlicher Weise prophezeihen, daß der damalige Enthusiasmus der Wiener für Gluck bald verrauscht und sein Name dereinst, wie der so vieler Andrer, der Vergessenheit übergeben sein werde. Um so eifriger aber zeigte sich wiederum die kritische Thätigkeit Berlins durch zahlreiche theoretische Arbeiten über Formen und Weisen der musikalischen Composition, die zu dieser Zeit durch Marpurg, Kirnberger und Andre abgefaßt wurde. Nur die neue deutsche Operette, wie diese z. B. durch Hiller in Leipzig ausgebildet war, fand auf der deutschen Schaubühne Berlins Eingang und lebendige Theilnahme. — Was im Fache der bildenden Künste Erhebliches geschah, ward

meiſt auf Veranlaſſung Friedrichs unternommen. Auch hierin ſehen wir noch keine weſentliche Abweichung von der franzöſiſchen Geſchmacksrichtung, der er ſchon in früheren Jahren gehuldigt hatte. Wichtig ſind in dieſem Betracht u. A. die Marmorſtatuen, die er den Helden des ſiebenjährigen Krieges auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin zu errichten begann. Zwei dieſer Statuen, die von Keith und Seydlitz, die von dem in Berlin angeſtellten Bildhauer Taſſaert, einem Niederländer, herrühren, zeichnen ſich jedoch dadurch aus, daß ſie, abweichend von der franzöſiſch conventionellen Darſtellungsweiſe, ganz ſchlicht und in einfacher Natürlichkeit als wirkliche Portraitgebilde gehalten ſind. Es iſt hierin, ähnlich wie in der deutſchen Poeſie der Zeit, die Rückkehr auf das einfache Vorbild der Natur, von dem allein auch die Kunſt ein neues gediegenes Leben empfangen konnte, angedeutet. Ungleich wichtiger in dieſem Betracht, obgleich viel unſcheinbarer in ihrer äußeren Erſcheinung, ſind die radirten Kupferblätter von Daniel Chodowiecki aus Danzig, der in ſpäterer Zeit Direktor der Berliner Kunſtakademie ward. Dieſe Blätter wurden meiſt zum Schmuck und zur Ausſtattung der literariſchen Arbeiten der Zeitgenoſſen entworfen; aber ſie haben in der Regel einen höchſt bedeutenden ſelbſtändigen Werth. Es iſt in ihnen die glücklichſte Naivetät in der Auffaſſung der Natur, das klarſte künſtleriſche Maß in der Darſtellung, ſo daß ſie in ihrer Art für alle Zeiten unübertroffen bleiben. Auch hier ſehen wir jenes friſch nationelle, von keinem Vorurtheil mehr verkümmerte Streben in ſeiner urſprünglichſten Friſche vor uns. Andre künſtleriſche Leiſtungen, z. B. die flach manieriſtiſchen Hiſtorienbilder des damals ſehr gerühmten Malers Bernhard Rode in Berlin, können für ſolche Rückſichten auf keine Weiſe in Betracht kommen.

Wir haben ſchließlich noch desjenigen Mannes zu gedenken, in welchem die kritiſche Richtung des deutſchen Nordoſtens ihre höchſte und großartigſte Ausbildung empfing, des Königsbergers Immanuel Kant. Bei Leſſing war es die Anwendung der Kritik auf die verſchiedenen Gegenſtände des Wiſſens, der Kunſt und des Lebens, was ihn groß machte; bei Kant

ward die Kritik ihr eigner Gegenstand, durch dessen so tiefsinnig geistvolle wie verständig consequente Behandlung eine völlig neue Wissenschaft auferbaut ward. Was man bis dahin Philosophie genannt hatte, bestand insgemein, wie bei Wolf und dessen Schülern, in einer äußerlich mechanischen Demonstrirmethode, deren Formen von denen der Mathematik erborgt waren, oder, wie bei Mendelssohn und so vielen Andern, in einem mehr oder weniger gehaltvollen Räsonnement über die moralischen Zustände und Verhältnisse des Lebens. Kant war der Erste, der die Philosophie zu einer selbständigen Wissenschaft erhob, die in sich ihren Ausgangspunkt und ihren Schlußpunkt hatte. Seine Wirksamkeit war geraume Zeit hindurch die des Katheders, somit, zumal bei der Entlegenheit des ostpreußischen Landes, auf einen engeren Kreis von Schülern beschränkt. Erst mit dem Beginn der achtziger Jahre, da sein großes Werk, die „Kritik der reinen Vernunft", erschien, entspann sich seine größere Wirksamkeit und der Kampf, den naturgemäß die Anhänger des Alten gegen sein System zu unternehmen suchten. Als Verfechter für diese trat Nicolai auf, indem er meinte, daß die bis dahin errungene Stufe der Wissenschaft vollkommen genüge und das Weitere vom Uebel sei. Sein Kampf endete aber, wie bereits bemerkt, mit einer unerfreulichen Niederlage.

Fragen wir nunmehr, wie der König, dessen geistige Thätigkeit und Regsamkeit in seiner jungen Zeit so anregend gewirkt hatte, dessen heroische Thaten vorzugsweise jenes höhere Nationalgefühl geweckt und dadurch den geistigen Aufschwung der Nation so wesentlich gefördert hatten, sich zu dem letzteren verhalten habe, so können wir darauf leider keine erfreuliche Antwort geben. Er nahm daran weiter keinen Theil, als sofern diese oder jene Punkte der Verwaltung, wie in Kirchen- und Schulsachen, durch die gesteigerte nationale Entwickelung berührt wurden. Er entsagte zwar auf keine Weise der eignen literarischen Beschäftigung; er fand darin nach wie vor den edelsten Genuß und die reinste Befriedigung; er schrieb zahlreiche Werke — theils historische, zur Geschichte seiner Regierungszeit, theils publicistische und moralische Ab-

handlungen, theils Gedichte u. dergl. — aber er befolgte in alle dem durchaus nur die Richtung, die er schon früher eingeschlagen hatte. Nur jene Richtung, welche die Literatur und das gesammte geistige Streben Frankreichs in seiner Jugend eingenommen hatte, erschien ihm als das Richtige und Angemessene; nur das Französische und was sich dem unmittelbar anzuschließen schien, vermochte er zu schätzen. Gegen alle weitere Entwickelung, namentlich gegen solche, die aus dem Boden des deutschen Gemüthes hervorgehen mußte, hatte er sich auf undurchdringliche Weise abgeschlossen. Er hatte in sich den Sinn vollständig erstickt, den Ausdruck des deutschen Geistes überhaupt nur zu verstehen. Als jener Streit über das sogenannte verbesserte Gesangbuch entstand, von dem im Vorigen die Rede gewesen ist, fügte er dem desfalls erlassenen Bescheide u. a. die eigenhändigen Worte bei: „Was die Gesangbücher angehet, so stehet einem jeden frei zu singen: Nun ruhen alle Wälder, oder dergleichen dummes und thörichtes Zeug mehr.“ Nur wo das Gefühl für das ächt Deutsche in seiner liebenswürdigsten Erscheinung völlig erstickt war, konnte von einem Paul Gerhard, von einem der schönsten deutschen Lieder in solcher Weise gesprochen werden.

Wir sagen: wo das Gefühl erstickt war; denn all seiner französischen Geschmacks- und Geistesrichtung zum Trotz mangelte dem großen Könige der deutsche Sinn auf keine Weise. Dafür sprechen alle die großen Thaten seines Lebens in Krieg und Frieden. Auch hing er mit wahrer inniger Liebe an seinem Volke, und es war sein schönster Gedanke, dasselbe dereinst auch in den Bahnen des Geistes den übrigen Völkern der Erde voranleuchten zu sehen. Er schrieb im J. 1780 eine Abhandlung „über die deutsche Literatur, über die Fehler, die man ihr vorwerfen kann, über deren Ursachen und über die Mittel, durch welche sie zu verbessern sind.“ Die Abhandlung hat rücksichtlich des Gegenstandes, den sie behandelt, gar keinen Werth, da sie nur auf dessen Unkenntniß und auf der Unfähigkeit, ihn zu verstehen, beruht; aber sie ist dennoch eine der schönsten Perlen unter den schriftlichen Arbeiten Friedrichs, da bei all ihren Män-

gein das Ganze von der edelsten vaterländischen Treue durchleuchtet ist. Unendlich wehmüthig ist es, den großen König in dieser Schrift das in ferner Zukunft suchen zu sehen, dessen er sich schon rings in seiner Umgebung erfreuen konnte, hätte er nicht eigenwillig das eigne Auge verschlossen gehalten.

Es mochte freilich doppelt schwer sein, den alternden König zu einer Theilnahme für den geistigen Aufschwung der Nation zu gewinnen, da er sich auch in äußeren Beziehungen mehr und mehr gegen die wechselnden Erscheinungen des Lebens abschloß. Die heitre Geselligkeit, die die Räume von Sanssouci vor dem siebenjährigen Kriege erfüllt hatte, kehrte nicht wieder. Mit den Gliedern seiner Familie hatte er wenig Verkehr. Seine Gemahlin brachte ihre Tage still auf ihrem abgelegenen Landsitze, Schönhausen, zu, ohne Sanssouci je betreten zu haben. Mit seinem Bruder Heinrich, der im siebenjährigen Kriege sein getreuer Gehülfe gewesen war, fand auch kein näheres Verhältniß statt, da beide Naturen zu verschiedenartig und zugleich zu selbständig waren, um die Unterordnung des Einen unter den Andern möglich zu machen. Noch weniger bildete sich ein Verhältniß zu dem Neffen des Königes, dem Thronfolger, indem dieser mit dem Geiste Friedrichs zu wenig übereinstimmte. Nur mit seiner Schwester, der unverheiratheten Prinzessin Amalie, stand Friedrich in einem zärtlich freundschaftlichen Verkehr. Von seinen alten Freunden waren ihm nur Wenige übrig geblieben, und gern gedachte er mit diesen, mit Fouqué, mit Lord-Marschall Keith, auch mit Zieten, der alten Tage, aber auch sie starben, Einer nach dem Andern, vor ihm, und im Alter ersetzen sich solche Verluste nicht. Die Freude an den musikalischen Genüssen schwand mit der Epoche des bairischen Erbfolgekrieges ebenfalls. Friedrich blieb in seinen letzten Jahren einsam mit seinem Geiste — und mit seiner Pflicht.

War seine unermüdliche Regententhätigkeit, die Art und Weise, wie er Alles selbst erfaßte, Alles selbst lenkte und für Alles durch die gewissenhafteste Eintheilung der Zeit die angemessene Stunde zu finden wußte, schon in den Tagen seiner Jugend ein unerhört seltnes Beispiel gewesen, so war sie es

noch viel mehr in den Tagen des Alters, da sich mancherlei körperliche Hinfälligkeit einstellte und Muße und Bequemlichkeit wohl als gerechtfertigt erschienen wären. Aber ebenso rüstig, ebenso unermüdlich wie in den jungen Tagen übte er auch jetzt seinen hohen Beruf aus, in ebenso sichrer Kraft, mit ebenso scharfer Umsicht hielt er die Zügel der Regierung in seinen Händen. Fesselte ihn nicht wirkliche Krankheit an das Lager, was nur selten der Fall war, so fand ihn schon der anbrechende Tag in seinem Kabinet, nur mit den Sorgen für das Wohl seines Volkes beschäftigt; und fast kein Jahr verstrich, in welchem er nicht nach gewohnter Weise die Provinzen seines Staates besucht hätte, überall mit eignem Auge nach den Zuständen des Lebens und Verkehres und nach der Ausführung seiner verschiedenartigen Anordnungen zu sehen. Und wohl erkannte auch das Volk solche Treue und Hingebung. Mochten manche seiner, späteren Einrichtungen auch drückend sein oder scheinen, mochte man es auch beklagen, daß ihm die Freude entging, die ihm die Theilnahme an dem geistigen Aufschwunge der Nation hätte bringen können, — man erwies dem, unter dessen väterlichem Schutze das Land und das Volk sicher ruhte, nur eine unbegrenzte Verehrung. Er erschien mit keinem Gepränge vor seinem Volke, aber wo er erschien, da war es den Seinen ein festlicher Tag. Noch wissen uns die, deren Erinnerung in jene Tage zurückgeht, mit Begeisterung von solchen Momenten zu erzählen.

So hatte Friedrich sein vierundsiebenzigstes Jahr bereits überschritten. Noch im vorigen Sommer hatte er die schlesische Revüe in heftigem Regenwetter wie ein junger Offizier abgehalten. Im Winter von 1785 zu 1786 stellten sich jedoch anhaltendere Krankheitsleiden, die Vorboten der Wassersucht, ein. Im Frühjahr zog er auf sein geliebtes Landhaus hinaus. Die wärmere Sonne brachte seinem Geiste Erfrischung, seinem Körper keine Heilung. Die Krankheit nahm langsam und in stets quälenderer Weise zu. Aber auch jetzt blieb seine Thätigkeit ganz die frühere; ja noch angestrengter arbeitete er, um, wenn die Stunde des Todes schlage, nichts Unvollendetes zu

hinterlaſſen. So dauerte es, unter ſteter Abnahme der Kräfte, bis zur Mitte des Auguſtmonates. Am 15. Auguſt glaubte man ſchon ſeiner Auflöſung entgegen ſehen zu können, doch noch an dieſem Tage beſorgte er ſeine Kabinetsgeſchäfte mit völlig klarem Sinne. Erſt der folgende Tag brachte eine Stockung in den Geſchäften. Einige Stunden nach Mitternacht ſtarb Friedrich in ſeinem einſamen Landhauſe, in den Armen eines ſeiner Diener, der ihn, den Todeskampf zu erleichtern, geraume Zeit in aufrechter Stellung erhalten hatte. Die Sonne des 17. Auguſt 1786 ging auf, wie am Tage zuvor, aber ſie gehörte einem neuen Abſchnitte der Geſchichte an.

In der Garniſonkirche zu Potsdam ruhen die Gebeine des großen Königes.

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Erſtes Kapitel. Die Richtung des europäiſchen Staatslebens um die Zeit des Friedens von Oliva. — Das Streben nach Souveränetät. — Das Widerſtreben der preußiſchen Stände gegen die Souveränetät des Kurfürſten Friedrich Wilhelm. — Blick auf die innere Verwaltung. 1

Zweites Kapitel. Die geiſtigen Verhältniſſe und Intereſſen der Zeit. — Das Religionsgeſpräch zu Berlin und deſſen Folgen. — Wiſſenſchaft und Kunſt. — Häusliche Verhältniſſe des Kurfürſten Friedrich Wilhelm. 58

Viertes Kapitel. Die Kriege des großen Kurfürſten mit Schweden, von 1675 bis 1679. — Einfall der Schweden in die Mark. — Erſtürmung Rathenows und Schlacht von Fehrbellin. — Beginn des Krieges in Pommern. — Belagerung und Eroberung Stettins. — Vertreibung der Schweden aus Pommern. — Winterfeldzug in Preußen. — Friede zu St. Germain en Laye. 146

Fünftes Kapitel. Die letzten Regierungsjahre des großen Kurfürſten. — Abneigung von den deutſchen Verhältniſſen. Anſprüche auf ſchleſiſche Beſitzthümer. Bündniß mit Frankreich. — Gründung einer brandenburgiſchen Seemacht und eines brandenburgiſchen Seehandels. Erwerbung überſeeiſcher Beſitzungen. — Sorgen für den Schutz des Proteſtantismus. Aufnahme der franzöſiſchen Emigranten und der Waldenſer. — Wiſſenſchaftliche Förderniſſe. — Häusliche Verhältniſſe des Kurfürſten. — Sein Teſtament. Bündniß mit dem Kaiſer. — Das Ende Friedrich Wilhelms. 228

Sechstes Kapitel. Die erſte Hälfte der Regierung Friedrichs III., unter Danckelmanns Geſchäftsführung. — Der Umſturz des Teſtaments. — Theilnahme an dem Unternehmen Wilhelms von Oranien gegen England. — Neuer Krieg des Reiches gegen Frankreich. Friedrichs Theilnahme an demſelben. Die Belagerung von Bonn. — Theil-

Seite
nahme an dem Türkenkriege. — Religiöse und wissenschaftliche Verhältnisse. Spener, die Gründung der Universität Halle, Thomasius, Franck. — Die Akademie der Künste. Künstlerische Unternehmungen. Schlüter. Musik und Poesie. — Schaugepränge. — Finanzen. — Danckelmanns Sturz. — Wartenberg. 273

Siebentes Kapitel. Die zweite Hälfte der Regierung Friedrichs III. seit der Annahme des königlichen Titels (Friedrich I.). — Die Verhandlungen über die Annahme der Krone und die Feste der Krönung — Vermehrter Glanz des Hofstaates. Künstlerische und wissenschaftliche Interessen. Die Akademie der Wissenschaften. Leibniz. — Erwerbungen. — Friedrichs Theilnahme an dem spanischen Erbfolgekriege. — Sein Verhalten während des nordischen Krieges. — Geldbedürfnisse und Steuern. — Wartenberg auf dem Gipfel seiner Macht. — Tod der Königin Sophie Charlotte. — Der Kronprinz. — Dritte Vermählung Friedrichs. — Wartenbergs Sturz. — Der Tod des Königs. 321

Achtes Kapitel. König Friedrich Wilhelm I. und seine Staatsverwaltung. — Ersparungen. — Verbesserung der öffentlichen Einkünfte. — Einrichtung der Verwaltungsbehörden. Das General-Direktorium und dessen Instruktion. — Rechtsverwaltung. — Auswärtige Angelegenheiten. — Der Geheime Staatsrath. — Die persönliche Regierungsthätigkeit des Königs. — Sorgen für die Vermehrung der Bevölkerung, und Verbesserung des Landbaues. Aufnahme der salzburgischen Emigranten. — Sorgen zur Verbesserung der Industrie. — Handel. — Religiöse Verhältnisse, Schulen und Wohlthätigkeits-Anstalten. — Unterdrückung von Wissenschaft und Kunst. Christian Wolf. — Jagd. — Tabacks-Collegium und Hofnarren. — Das Militär und des Königs Vorliebe für dasselbe. Die militärische Disciplin Friedrich Wilhelms ausschweifende Sucht nach langen Leuten. — Schlußbemerkung. 365

Neuntes Kapitel. Die politischen Ereignisse und die Familien-Verhältnisse unter der Regierung König Friedrich Wilhelms I. — Verhältnisse zu Holland. — Die Fortsetzung des nordischen Krieges. Stettin. Stralsund. Die Erwerbungen in Pommern. — Umschwung der politischen Verhältnisse Europa's. — Die Königin Sophie Dorothea und ihr Plan einer Doppelheirath mit dem englischen Königshause. — Der hannöversche Bund. — Das Bündniß mit Oesterreich zu Wusterhausen. — Der Kronprinz Friedrich. Seine Mißstimmung mit dem Könige. Sein Fluchtversuch. Das Kriegsgericht. Katte's Hinrichtung. — Der Aufenthalt des Kronprinzen in Cüstrin. — Seine Vermählung. — Allmählige Entfremdung Preußens von Oesterreich. — Polnische Thronangelegenheiten. — Theil-

Seite

nahme an dem Kriege gegen Ludwig XV. — Friedrich Wilhelms Ende. 410

Zehntes Kapitel. Friedrichs II. Regierungs-Antritt und die ersten Monate seiner Regierung. — Die politische Lage des preußischen Staates im Allgemeinen und die Nothwendigkeit, ihn vorwärts zu führen. — Blick auf den neuen Geist der Zeit. — Friedrichs Verhältniß zu dem letzteren. Rückblick auf sein Leben in Rheinsberg; seine dortigen Studien und ersten literarischen Arbeiten. — Maßregeln zur Förderung von Gedanken- und Gewissensfreiheit, — zur Förderung einer humaneren Rechtspflege. — Verwaltungsmaßregeln. — Militärisches. — Cabinetsregierung. — Friedrichs Verhalten zu seiner Familie. — Huldigungen. — Friedrichs Reise nach dem Rhein. — Erste politische Demonstration, wegen der Unruhen in Heerstall. . 461

Eilftes Kapitel. Die beiden ersten schlesischen Kriege. — Der Tod Kaiser Karls VI. — Politische Verhältnisse. — Friedrichs Rüstungen. — Einmarsch in Schlesien und Besetzung des Landes im Winter 1740. — Feldzug des Jahres 1741. Die Schlacht von Mollwitz. Das Nymphenburger Bündniß. Der Vertrag von Schnellendorf. — Karls VII. Kaiserkrönung und Aufstand der Ungarn. — Feldzug des Jahres 1742. Expedition nach Mähren. Schlacht bei Chotusitz. Friede von Breslau. — Ordnung der schlesischen Verhältnisse. — Erwerb von Ostfriesland. — Politische Verhandlungen. Die Frankfurter Union. Neuer Ausbruch des Krieges. — Feldzug des Jahres 1744. Eroberung von Prag. Ungünstiger Ausgang des böhmischen Zuges. — Ungunst der politischen Verhältnisse. Tod Karls VII. — Feldzug des Jahres 1745. Die Schlachten von Hohenfriedberg und Soor. — Feindliches Verhalten Sachsens. — Die Schlachten von Katholisch-Hennersdorf und Kesselsdorf. — Der Friede von Dresden. 486

Zwölftes Kapitel. Die inneren Verhältnisse des preußischen Staates zwischen dem Frieden von Dresden und dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges, 1745 bis 1756. — Sorgen für Landeskultur, Fabrikwesen und Handel. — Große Justizreform. — Die Akademie der Wissenschaften. Friedrichs eigne wissenschaftliche Thätigkeit. Voltaire. — Künstlerische Interessen. Musik. — Die Realschule zu Berlin. . 544

Dreizehntes Kapitel. Ausbruch und erster Abschnitt des siebenjährigen Krieges, bis zum Jahre 1757. — Friedrichs militärische Sorgen während des Friedens. — Maria Theresia und ihre Verbindungen mit Rußland, Sachsen und Frankreich. — Streitigkeiten zwischen England und Frankreich in Nordamerika. — Umwandlung der seitherigen politischen Verhältnisse: England im Bunde mit Preußen, Frankreich im Bunde mit Oesterreich. — Drohende Rüstungen gegen Friedrich. — Sein Einmarsch in Sachsen (1756). Die sächsische Armee

Seite

n dem Lager von Pirna. Die Schlacht von Lowoſitz. Die Capitu-
ation der ſächſiſchen Armee. — Allgemeine Stimmung über den aus-
ebrochenen Krieg. Neue Bündniſſe. Die Bedeutung des Krieges.
Was Friedrichs Unternehmungen förderte und die ſeiner übermächtigen
Gegner hemmte. — Einmarſch in Böhmen (1757). Die Schlacht
on Prag und die Belagerung der Stadt. — Die Niederlage bei
Kollin und der Rückzug aus Böhmen. — Vielfache Bedrängniſſe.
Das Vorrücken der Franzoſen und die Convention von Kloſter Zeven.
Die Niederlage der Preußen bei Moys. Das Einrücken der Ruſſen
n die Provinz Preußen und die Schlacht bei Groß-Jägerndorf. —
Friedrichs glückliche Operationen gegen die Reichsarmee und die Fran-
oſen unter Soubiſe. Der Sieg bei Roßbach. Allgemeiner Enthu-
aſmus für Friedrich. — Drohende Verluſte in Schleſien. Schweid-
itz und Breslau in den Händen der Oeſterreicher. — Der große
Sieg von Leuthen und deſſen Folgen. 605

Zehntes Kapitel. Zweiter Abſchnitt des ſiebenjährigen Krieges,
758 und 1759. — Neue Rüſtungen und Bündniſſe. — Die Feld-
üge des Jahres 1758. — Der Feldzug des Herzogs Ferdinand von
Braunſchweig an der Spitze der mit England verbündeten Truppen
egen die franzöſiſche Armee. — Die Eroberung von Schweidnitz. —
Friedrichs Expedition nach Mähren und ungefährdete Rückkehr. —
Die Beſetzung der Provinz Preußen durch die Ruſſen; ihr Einrücken
n die Neumark. Die Schlacht von Zorndorf. Vergebliche Belage-
ung von Colberg durch die Ruſſen. — Die feindlichen Armeen in
Sachſen. Die Niederlage Friedrichs bei Hochkirch. Die Befreiung
Schleſiens von den Oeſterreichern. — Die Vertheidigung Dresdens.
— Die Feldzüge des Jahres 1759. — Kleinere Expeditionen zum
Beginne der verſchiedenſeitigen Unternehmungen. — Herzog Ferdinands
Feldzug und Sieg bei Minden über die Franzoſen. — Friedrich und
Laun, mit der öſterreichiſchen Armee, in feſten Lagern. — Einmarſch
er Ruſſen. Die Niederlagen der Preußen bei Kay und bei Kuners-
orf. Weitere Operationen Friedrichs gegen die Ruſſen. — Der
Kampf in Sachſen. Die Eroberung Dresdens durch die Oeſterreicher.
Die Niederlage der Preußen bei Maxen. Winter-Campagne. . . 637

Zehntes Kapitel. Dritter Abſchnitt und Ende des ſiebenjährigen
Krieges. — Diplomatiſche Verhandlungen. Neue Rüſtungen. Der
„alte Fritz“. — Die Feldzüge des Jahres 1760. Die Niederlage bei
Landshut. Der Fall von Glatz. — Das Bombardement von Dres-
den. — Breslau's Vertheidigung. — Der Sieg bei Liegnitz. —
Colberg vergeblich durch die Ruſſen belagert; Berlin in den Händen
der Feinde. — Der Krieg in Sachſen. Der Sieg bei Torgau. —
Der Feldzug Ferdinands gegen die Franzoſen. — Zweideutige Frie-

Seite

densverhandlungen. — Die Feldzüge des J. 1761. Vereinigung der Oesterreicher und Russen in Schlesien. Friedrichs festes Lager zu Buntzelwitz. Der Fall von Schweidnitz. — Verhältnisse in Sachsen. — Der Fall von Colberg. — Der Feldzug Ferdinands. — Abfall Englands von Friedrich. — Verhandlungen mit Tataren und Türken. — Das Jahr 1762. Tod der Kaiserin Elisabeth von Rußland. Friede und Freundschaft mit Peter III. Friede mit Schweden. — Peters bedrohliche Stellung in Rußland. — Beginn des Kampfes mit Oesterreich. — Peters Entthronung. Katharina's Drohungen. — Eroberung der Pässe von Burkersdorf und Leutmannsdorf. Belagerung und Eroberung von Schweidnitz. — Sächsische Verhältnisse. — Sieg bei Freiberg. — Ferdinands Feldzug. Friede zwischen England und Frankreich. — Der Hubertsburger Friede, 15. Februar 1763. — Schlußbemerkung. 692

Sechszehntes Kapitel. Der preußische Staat vom Ende des siebenjährigen Krieges bis zum Tode Friedrichs des Großen, 1763 bis 1786. — Allgemeine Charakteristik dieser Periode. — Sorgen zur Beseitigung der Uebel, welche der Krieg hinterlassen. — Neue Vergrößerung des Staates durch den Erwerb von Westpreußen. — Friedrichs Verhalten bei der Aufhebung des Jesuitenordens. — Josephs II. Versuche, die kaiserliche Macht zu erhöhen und Friedrichs feindliches Entgegentreten im bairischen Erbfolgekriege und in der Stiftung des deutschen Fürstenbundes. — Friedrichs Handelsbündniß mit den nordamerikanischen Freistaaten. — Voraussicht in die künftigen Erschütterungen Europa's. — Innere Zustände des preußischen Staates. — Erhöhte Abgaben durch Einführung der Regie und durch Handels-Monopole der Regierung. — Neue Bevorzugungen des Adels. — Unparteiische Rechtspflege und neue große Justizreform durch die Begründung des Preußischen Landrechts. — Volksthümliche Entwickelungen. — Vorherrschende kritische Richtung der Literatur. Nicolai, Mendelssohn, Sulzer, Lessing. — Religiöse Verhältnisse. Spalding. Schulreform. — Blick auf Poesie und Kunst. — Immanuel Kant. — Friedrich ohne nähere Theilnahme an diesen Entwickelungen und ohne den eigentlichen Sinn dafür. — Sein Alter. — Sein Tod. . . . 743

Gedruckt bei J. Petsch in Berlin.

Art. 159 ls

Ueber

die Anstalten und Einrichtungen

zur

Förderung der bildenden Künste

und zur

Conservation der Kunstdenkmäler

in

Frankreich und Belgien.

nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten

in

Italien und England.

Von

Dr. F. Kugler,
Professor an der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

BERLIN.
Verlag von Carl Reimarus.
(Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung.)

1846.

Wbt/66/187

So entschieden die Entwickelung der Kunst ihren inneren ethischen Gesetzen folgt und so wenig sich hierin etwas schaffen lässt, wo kein angeborenes Vermögen vorhanden ist, ebenso bedeutende Berücksichtigung verdienen gleichwohl auch die Einrichtungen, welche zur äusseren Pflege und Förderung der Kunst nöthig sind. Wenn die ausgestreute Saat nicht auf einen wohl bearbeiteten Boden fällt, wenn Regen und Sonnenschein nicht hinzukommen, so ist die Aussicht auf eine günstige Erndte mehr als zweifelhaft.

Nächst den künstlerischen Talenten selbst kommt es also sehr wesentlich auf die Art und

Weise an, wie die Kunst verwaltet wird, auf die Mittel, durch welche der Kunstsinn entwickelt, das künstlerische Talent ausgebildet, das ausgebildete Talent für grosse Zwecke würdig verwandt werden soll. Die Frage wird gegenwärtig an vielen Orten in ernstliche Erwägung gezogen; das Bedürfniss zu eigenthümlichen Einrichtungen für diese Zwecke oder zur zeitgemässen Reform der für sie schon früher gegründeten Anstalten ist ziemlich allgemein verbreitet und hat hier und dort schon bemerkenswerthe Erfolge hervorgebracht. Hand in Hand hiemit geht zugleich noch ein Andres, das sich gegenwärtig nicht geringerer Beachtung erfreut: die Sorge für die Kunst der Vergangenheit, für die von unsern Vorfahren uns hinterlassenen Denkmäler. Auch hiebei werden die wünschenswerthen Erfolge durch die Gestaltung der äusseren Einrichtungen wesentlich bedingt.

Unter Umständen, wie die eben genannten, wo es auf die praktische Befriedigung vorhandener Bedürfnisse ankommt, ist es jederzeit räthlich, möglichst umfassende Erfahrungen zu sammeln und aus der Beobachtung dessen, was an-

derwärts geschehen oder versäumt ist, den besten Nutzen zu ziehen. Was die Kunst und den Kunstsinn bei uns gefördert oder gehemmt hat, was für sie weiter zu thun sein möchte, wird uns im Vergleich mit den Zuständen und Einrichtungen des Auslandes besser klar. Es wird somit nicht überflüssig sein, wenn wir uns auch mit den letzteren vertraut machen, abgesehen davon, dass diese Kenntniss der äusseren Verhältnisse, wie dieselben sich im Auslande gestaltet haben, zur richtigen Würdigung der von dort ausgegangenen Leistungen ebenfalls wesentlich beiträgt.

Frankreich und Belgien gehören zu den Ländern, in denen gegenwärtig ein vorzüglich reges Kunstleben herrscht. Auf höheren Befehl war ich im vorigen Jahre veranlasst, von den Anstalten und Einrichtungen, die dort für die in Rede stehenden Zwecke vorhanden sind, nähere Kenntniss zu nehmen. Ich lege die Beobachtungen, die ich in beiden Ländern, so gut dies bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte möglich war, gesammelt habe, den Freunden und Gönnern der Kunst in den folgenden Blättern vor, indem ich

zugleich nach anderweitigen Mittheilungen einige Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England beifüge. Wenn der Gegenstand hiemit auch nicht erschöpft sein wird, so dürfte er doch auf ein mehrseitiges Interesse Anspruch haben.

Inhalts-Verzeichniss.

Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste in Frankreich und Belgien nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England.

I. Kunst-Anstalten in Frankreich.

Seite

Uebersicht der Ressorts ... 3
Das französische Kunsthandwerk und die öffentliche Förderung desselben 4
Ecoles de dessin zu Paris ... 5
Ecole des beaux-arts zu Paris ... 8
Atelier-Unterricht zu Paris ... 17
Kunst-Schulen in den Departements ... 18
Académie des beaux-arts zu Paris ... 20
Académie de France zu Rom' ... 24
Die Kunst in Frankreich als Bedürfniss des Staates und der Nation. 27
Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunstzwecke 28
Wirksamkeit der Stadt Paris für öffentliche Kunstzwecke ... 29
Königliche Wirksamkeit für die Kunst. Oeffentliche Kunstsammlungen. 31
Oeffentliche Kunst-Ausstellungen zu Paris ... 34

II. Kunst-Anstalten in Belgien.

Allgemeine Bemerkung ... 37
Die Kunst-Akademieen und ihr Verhältniss zur Staats-Regierung ... 38
Akademie von Antwerpen ... 40
Ecole de Gravure zu Brüssel ... 49
Privat-Interesse für die Kunst ... 50
Thätigkeit der Communen ... 50
Die Kunst als Staats-Bedürfniss ... 51
Kunst-Ausstellungen ... 52
Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke ... 54

III. Ueber einige Kunst-Akademieen in Italien, und über die Kunst-Akademie zu London.

Die Akademie S. Luca zu Rom 51
Die Akademieen von Mailand und Venedig 61
Die Akademie von Florenz 63
Die Akademie von London 66

Ueber die Einrichtungen zur Conservation der Kunst-Denkmäler in Frankreich und Belgien.

Französische Verhältnisse im Allgemeinen 69
Wirksamkeit der französischen Regierung für artistische Zwecke ... 71
Wirksamkeit der französischen Regierung in administrativer Beziehung . 78
Bemerkungen über das Vorstehende 85
Wirksamkeit der Vereine in Frankreich 87
Belgische Verhältnisse 89

Ueber die

Anstalten und Einrichtungen

zur

Förderung der bildenden Künste

in

Frankreich und Belgien

nebst

Notizen über einige Kunst-Anstalten

in

Italien und England.

I. Kunst-Anstalten in Frankreich.

Uebersicht der Resource.

Die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten in Frankreich ist von verschiedenen höchsten Instanzen, vorzugsweise jedoch von dem Ministerium des Innern abhängig. Von letzterem ressortiren namentlich die aus Staatsfonds unterhaltenen Kunstschulen. Bei monumentalen Ausführungen ist gelegentlich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten betheiligt. Zu dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts steht die Kunst als Gegenstand allgemein humanistischer Bildung in einem näheren Bezuge. Ausser der Einwirkung dieser oberen Staats-Behörden geschieht aber gleichzeitig viel zur Förderung künstlerischer Interessen durch die Communal-Behörden (wenigstens durch die Behörden einzelner grosser Städte, vornehmlich durch die von Paris), wobei ein Hauptaugenmerk auf die künstlerische Bildung der Handwerker gerichtet zu sein scheint; während die höchsten und bedeutendsten Unternehmungen und deren Beförderung zum Theil der unmittelbaren Königlichen Einwirkung ihr Dasein verdanken. Mehrere wichtige Kunst-Institute ressortiren von der Königlichen Civil-Liste.

Das französische Kunsthandwerk und die öffentliche Förderung desselben.

In vielfacher Beziehung sind die Leistungen der französischen Kunst nicht eben der Art, dass sie die geistigen Bedürfnisse des Deutschen befriedigen können. Neben einzelnen Erscheinungen von grossartiger, alle nationalen Schranken durchbrechender Bedeutung, neben jener rüstigen Praktik, die ein Erzeugniss umfassender und anhaltender Thätigkeit zu sein pflegt, tritt uns an den dortigen Kunstleistungen gar manches Seltsame und Willkührliche, manches Conventionelle und ausserlich Angelernte entgegen. Dennoch besitzen die Franzosen einen grossen Vorzug, der zunächst anerkannt werden muss; sie haben das, was man im gemeinen Leben Geschmack nennt. Die künstlerische Zierde, welche sie dem aussern Leben geben, fügt sich demselben stets in mehr oder weniger harmonischer, einschmeichelnder Weise. Es ist, wie launisch oft in der Composition, doch stets ein sehr reizvolles Spiel, und mehr als das. Es ist der Ausdruck einer freien heitern Naivetät, der sich die Mittel zur Darstellung überall mit Leichtigkeit fügen. Mit andern Worten: die ornamentistische Kunst Frankreichs (die noch immer die Märkte beherrscht) ist desshalb so bedeutend, weil sie aus einem selbständigen, sehr durchgebildeten Kunsthandwerk hervorgeht. Der französische Kunsthandwerker ist im Allgemeinen kein Copist, der mühselig dieser oder jener künstlerischen Vorschrift folgt und dessen Werk, mag es ursprünglich auf noch so tiefer künstlerischer Grundlage beruhen, doch den Beschauer kalt lässt; er ist im Allgemeinen entwickelt genug, um in seinem Fache selbständig künstlerisch schaffen oder doch die etwa gegebene künstlerische Idee in seine eigene verwandeln zu können. Sein Werk trägt mehr oder weniger das Gepräge freier Thätigkeit.

Gewiss eine Folge dieses nationalen Vorzuges, aber ebenso gewiss auch der Grund zur Ausbildung und ferneren Erhaltung

desselben ist die Sorgfalt, mit welcher in Frankreich die künstlerische Bildung des Handwerkers betrieben wird. Ausschliesslich zu diesem Zweck sind in den Städten des Landes 50 bis 60 sogenannte *Écoles de dessin* vorhanden, deren Besuch in der Regel unentgeltlich ist und die von der Regierung möglichst befördert und begünstigt werden.

Écoles de dessin zu Paris.

Paris besitzt eine Normal-Schule solcher Art unter dem Titel der »*École royale et spéciale de dessin et de mathématiques, appliquée aux arts industriels.*« Diese Schule ist eine Staats-Anstalt und wird der Hauptsache nach aus Staatsfonds unterhalten; doch erfreut sie sich zugleich namhafter Königlicher Unterstützungen, wie es sich auch die Stadt angelegen sein lässt, dieselbe durch Bewilligung reichlicher Mittel zu fördern. Ausgezeichnete Männer sind aus ihr hervorgegangen, u. A. der berühmte Architekt Percier, der ihr in dankbarer Erinnerung ein ansehnliches Legat vermacht hat. Der Besuch der Schule (der wie bei den meisten übrigen unentgeltlich ist) beläuft sich durchschnittlich auf 2000 Schüler. Der Unterricht, dessen ausschliesslicher Zweck die »Anwendung der Kunst auf das Gewerbe« ist, betrifft Figuren-, Thier-, Pflanzen- und Ornamentzeichnen, nach Vorlegeblättern und Modellen (bei den Pflanzen auch nach der Natur); Modelliren; Ornament-Composition; niedere Arithmetik und Geometrie; beschreibende Geometrie, Statik, Constructionslehre, Elemente der Architektur. Die Lokalität ist wohl eingerichtet; die Zeichnensäle haben, für die Tagesstunden, Oberlicht, welches von der Decke einfällt. In der Klasse für Ornament-Composition bewunderte ich die wahrhaft klassischen Vorbilder, welche der Lehrer zur Verdeutlichung seines Vortrages vor den Augen der Schüler mit breitem Pinsel auf das aufgespannte Papier hinwirft. Es ist die Einrichtung

getroffen, dass die schon in den Werkstätten beschäftigten jungen Handwerker den betreffenden Unterricht in den späteren Abendstunden erhalten. Nach ächt französischer Sitte wird der Eifer der Schüler durch eine Menge von Concurrenzen rege erhalten. Dergleichen finden theils monatlich statt, zur stets erneuten Vertheilung der Plätze; theils sind es vierteljährliche, halbjährliche oder jährliche Concurrenzen. Eine Jury, aus dem Collegium der Professoren und einer ebenso grossen Zahl anderer Personen (Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* oder ehemaligen Pensionairs der *Académie de France* in Rom), entscheidet über die Concurrenz-Arbeiten. Die Preise bestehen in Büchern, Kupferstichen oder Medaillen; die der jährlichen Concurrenz werden in feierlicher öffentlicher Sitzung, unter Vorsitz des Ministers des Innern, des Seine-Präfecten oder eines andern höheren Beamten, ertheilt. Der steten Concurrenzen wegen werden in den einzelnen Klassen gleichzeitig immer dieselben Gegenstände gearbeitet; daher bestehen die Vorbilder aus lithographirten Blättern und sind die Plätze der Gypsklasse theatralisch, mit einem Modell in der Mitte, angeordnet. Vorzüglich ausgezeichnete Schüler erhalten ein Diplom, welches ihnen den Titel des »*Élève de l'école*« giebt; den allerbesten aber wird ein besondrer »Ehren-Preis«, unter dem Namen »*prix Percier*«, der in einer Medaille mit dem Namen des Schülers besteht, ertheilt. — Der Unterricht wird regulirt und in regelmässigem Gange erhalten durch das Collegium der Professoren, welches, unter Vorsitz des Directors, monatlich seine regelmässigen Sitzungen hält. Der Director erstattet dem Ministerium vierteljährliche Berichte und jährlich einen General-Rapport. Zur vermehrten Controle der Anstalt dient eine besondere »*Commission de surveillance et de perfectionnement*«.

Eine zweite Schule ähnlicher Art in Paris, die wie die ebengenannte vom Ministerium des Innern ressortirt, ist zum Unterricht der jungen Mädchen bestimmt, welche sich der

Kunst oder den industriellen Gewerben widmen wollen. Hier wird das Zeichnen von Figuren, Ornamenten, Landschaften, Thieren, Blumen und lithographisches Zeichnen gelehrt. Bei den jährlich stattfindenden Concurrenzen werden silberne Medaillen, und ausserdem, als besondre Ehren-Preise, grosse Medaillen und Diplome vertheilt.

Neben diesen Staats-Schulen ist jedoch in Paris noch eine Anzahl städtischer Schulen, etwa 6, vorhanden, die gleichfalls vorzugsweise zur Ausbildung der Handwerker bestimmt sind und in denen des Abends von 7 bis 10 Uhr gezeichnet wird. Man übt sich hier, wie mir berichtet wurde, insbesondre in den Darstellungen der menschlichen Gestalt, nach Vorlegeblättern, nach Gyps-Abgüssen und in einigen dieser Schulen selbst — was in jener *École royale de dessin* nicht stattfindet — nach dem lebenden Modell. — Uebereinstimmend mit diesen Verhältnissen ist es endlich, dass selbst in den Primair-Schulen auf den Zeichnen-Unterricht schon besondre Sorgfalt verwandt wird. In der einen dieser Schulen, die ich besuchte, betraf der Zeichnen-Unterricht zwar nur das geometrische und das freie Ornament-Zeichnen; aber die äussere Einrichtung war bei mässigen Mitteln vortrefflich — Oberlicht von der Decke, sowie anderweitig zweckmässige Arrangements in den Hauptsälen, und theatralische Anordnung der Sitzplätze in der Gypsklasse, — und die Leistungen schienen mir dem vollständig zu entsprechen, was bei einem Unterricht von nur zwei Stunden wöchentlich erwartet werden darf. Auch bei diesem Unterricht findet die Rücksicht auf stets wiederholte Concurrenzen statt.

Was für den eigentlichen Kunst-Unterricht von Seiten des Staates geschieht, ist dagegen äusserst mässig, wenigstens sofern es sich um die Feststellung einer sichern, den ganzen künstlerischen Beruf wahrhaft stützenden Grundlage handelt. Man ist hier im Wesentlichen durchaus noch bei den Einrichtungen einer früheren Zeit — bei denen nehmlich, die unter

Louis XIV. gegründet wurden, — stehen geblieben, obgleich die Gegenwart, der raschere Umschwung und der so bedeutend vermehrte Betrieb in derselben, wesentlich abweichende Bedürfnisse hervorgerufen haben. Man sagte mir zwar, dass man das Bedürfniss einer Reform des Kunst-Unterrichts, welches sich heute fast überall kund giebt, auch hier empfinde, dass man aber grosses Bedenken trage, ein bewährtes Altes zu beseitigen, bevor man nicht über die Gestaltung des Neuen zu einem klaren Urtheil gelangt sei. Indess kann ich kaum glauben, dass dieses Bedürfniss schon in irgend überwiegendem Maasse hervorgetreten sei, da man erst unlängst eine Erneuung des Reglements der *École des beaux-arts* vorgenommen und hierin die Bestimmungen des älteren Reglements nur geschärft hat.

École des beaux-arts zu Paris.

Die *École des beaux-arts* zu Paris, welche als die hohe Schule der Kunst für Frankreich gilt, ist, sofern es auf eine umfassendere Ausbildung in den Fächern der bildenden Künste ankommt, lediglich nur als ein Hülfs-Institut zu betrachten. Sie setzt anderweitig Gelegenheiten zur wirklichen künstlerischen Ausbildung voraus und dient nur zur Unterstützung derselben durch die reicheren Mittel, welche einer Staats-Anstalt zu Gebote stehen. Der äussere Anschein ist dem zwar sehr entgegen. Mit prachtvollen und sehr geräumigen Lokalitäten, mit glänzenden Kunstsammlungen ausgestattet, ist die *École des beaux-arts* geeignet, sowohl das Kunstleben an sich auf imponirende Weise zu repräsentiren, als überhaupt dem Nationalstolz der Franzosen aufs Lebhafteste zu schmeicheln. Ich erlaube mir, zunächst ein Paar Worte über das Lokal und die Sammlungen zu sagen.

Die der *École des beaux-arts* zugehörigen Gebäude nehmen den Raum des ehemaligen Klosters *des petits Augustins* ein, wo zur Revolutionszeit das berühmte *Musée des*

monumens français eingerichtet war. Der neue Bau des eigentlichen *Palais des beaux-arts*, erst unter der gegenwärtigen Regierung ausgeführt, rührt von dem Architekten Duban her; er ist in einfach edlem Renaissance-Styl gehalten und möchte leicht als die schönste aller neueren Architekturen von Paris zu bezeichnen sein. Ein ziemlich ansehnlicher Vorhof ist nach der Strassenseite durch ein Gitter abgeschlossen. Seitengebäude stossen zur Rechten an diesen Hof, dekorirt mit einem prächtigen Portal, das mehrere Säulenstellungen über einander enthält und von dem im Jahre 1548 durch Philibert Delorme gebauten Schlosse Anet entnommen ist. Die Hinterseiten des Vorhofes bilden niedere Mauern, und in der Mitte ist ein brillanter, Triumphbogen-artiger Bau, ein Fragment des Schlosses von Gaillon, welches zu Anfang des 16. Jahrhunderts, gothische und Renaissance-Formen phantastisch durch einander mischend, gebaut war. Hier tritt man in einen zweiten, breiteren Hof, in dessen Wände eine grosse Menge von interessanten Fragmenten älterer Architektur und Sculptur, Ueberresten jenes *Musée des monumens français*, eingelassen ist. Erst im Grunde dieses zweiten Hofes erhebt sich das eigentliche, von Duban erbaute *Palais des beaux-arts*, ein längliches Viereck mit einem besondern, auch ziemlich geräumigen Hofe in der Mitte; der vordere Flügel desselben besteht aus drei, die andern Flügel aus je zwei Geschossen. Vor der Façade und im innern Hofe stehen Marmor-Sculpturen, Copien nach der Antike, die von Pensionärs der *Académie de France* in Rom ausgeführt sind, auch einige, zum Theil sehr werthvolle antike Sculpturen. Die ganze innere Ausstattung, Vestibül, Treppenanlage, grosse und kleine Säle, sind äusserst grossartig und von wirklich monumentalem Charakter. Es befindet sich in diesen Räumen ein sehr reiches Museum von Gypsabgüssen nach der Antike, eine nicht minder reiche Sammlung architektonischer Modelle (besonders nach

antiken Bauwerken Frankreichs), die grosse Sammlung der Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Sculpturen, welche bei den von der *Académie des beaux-arts* als Abtheilung des *Institut de France* veranlassten Concurrenzen die grossen Preise davon getragen haben (eine Angelegenheit, die aber zu der *École des beaux-arts* an sich eigentlich in keiner Beziehung steht), ansehnliche Säle für eine Bibliothek (die aber erst in sehr geringen Anfangen vorhanden ist), ein geräumiger und sehr anständig ausgestatteter Saal für die Sitzungen der Professoren und ein halbrunder, theatralisch eingerichteter Saal, der für die Preisvertheilungen bestimmt sein soll und jenes berühmte Wandgemälde von Delaroche mit den Bildern der älteren Meister als Preisrichtern und Zuschauern der Preisvertheilung enthält*). Zu den Seiten des grossen Palastes sind wieder Höfe; in dem einen derselben steht ein grosses Haus von unansehnlicher Architektur, welches, obgleich ebenfalls ein Pertinenzstück der *École*, im Erdgeschoss die Räume einer Gypsgiesserei, in den oberen Geschossen die Lokale für die jungen Künstler, welche an den schon erwähnten, von der *Académie des beaux-arts* veranstalteten Concurrenzen Theil nehmen, enthält. Unter den

*) Der halbrunde Saal ist im Verhältniss zu seiner angeblichen Bestimmung auffallend klein. Man sagte mir, ursprünglich sei zu den Preisvertheilungen einer der grösseren Säle des Palastes bestimmt gewesen; unter dem Ministerium Thiers sei aber alles Gewicht auf die Beschaffung jener umfassenden Kunstsammlungen gelegt worden, weshalb man die grösseren Säle zu diesem Zwecke, und den halbrunden Saal, der eigentlich für den anatomischen Cursus bestimmt gewesen, zu dem Zweck der Preisvertheilung eingerichtet habe. Delaroche habe sofort den Auftrag zu seinem grossen Wandbilde erhalten. Nach der Vollendung des letzteren habe man aber eingesehen, dass man diesen Saal doch nicht für die Preisvertheilung benutzen könne und so werde derselbe, wie man sich ausdrückte, wohl nur die Bestimmung behalten, „den Rahmen zu dem Wandgemälde zu bilden.“ Da es nach jenen luxuriösen Einrichtungen augenblicklich an weiteren Mitteln fehlt, so ist es übrigens noch nicht möglich gewesen, die anderweitige Dekoration des halbrunden Saales zu vollenden.

oben genannten Seitengebäuden zur Rechten des vorderen Vorhofes befindet sich die (architektonisch unbedeutende) Kirche des ehemaligen Klosters, die zur Aufnahme einer wieder sehr reichhaltigen Sammlung von Original-Sculpturen der Renaissance-Zeit und von Gyps-Abgüssen nach solchen eingerichtet wird. Hier befinden sich auch Copien nach den Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen. Die Ausführung dieser Einrichtungen ruht jedoch wegen augenblicklich mangelnder Mittel. In dem an die Kirche anstossenden ehemaligen Kreuzgange, der wieder einen Hof einschliesst, sind die für die grossen akademischen Concurrenzen gefertigten Reliefs, für die sich in dem eigentlichen *Palais des beaux-arts* keine Stelle gefunden, untergebracht. In denselben, an die ehemalige Kirche anstossenden Seitengebäuden befinden sich ferner die Lokale für die Administration, namentlich das Sekretariat nebst Wohnung des Sekretairs, wo vorläufig noch eine interessante Sammlung aufbewahrt wird: die mit Meisterschaft und Genauigkeit gefertigten kleinen Original-Copien des Kupferstechers Baron Desnoyers nach Raphael, nach denen derselbe seine bekannten Stiche gearbeitet hat und die zum Theil in Oel gemalt sind. Endlich auch sind hier die wenigen, nicht ausgedehnten Lehr-Klassen der Anstalt befindlich.

Der in der *École des beaux-arts* ertheilte Unterricht besteht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und in Vorträgen über Anatomie, Perspektive, Geschichte und Alterthümer, sowie über die architektonischen Fächer: Theorie und Geschichte der Architektur, Constructionslehre und Mathematik. Die *École* zerfällt hiernach in die beiden Sectionen für Malerei und Bildhauerei und für Architektur.

Für die erste Section ist, naturgemäss, der Unterricht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell von entscheidender Wichtigkeit; doch sind demselben nur 2 Stunden täglich gewidmet. Zur Abhaltung dieses Unterrichts dienen zwei nebeneinander liegende, ganz gleich eingerichtete Uebungssäle, wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden. Der Unterricht ist in beiden Sälen gleichzeitig und die Schüler wechseln wöchentlich, so dass diejenigen, die in der einen Woche nach dem lebenden Modell gezeichnet haben, in der folgenden nach der Antike arbeiten. Dasselbe Modell dient daher stets 14 Tage lang zu den betreffenden Uebungen; an Gypsabgüssen ist, des erforderlichen Wechsels halber, eine besondre kleine Sammlung vorhanden. In jedem Saale haben 50 Zeichner und 15 Bildhauer Platz; im Ganzen können also in die erste Section stets nur 130 Schüler, 100 Zeichner und 30 Bildhauer, aufgenommen werden. Die Professoren der Anstalt wechseln monatlich mit dem Abhalten des Unterrichts; ein und derselbe Professor beaufsichtigt gleichzeitig beide Säle. In jedem hat er ein Katheder, wo ihm die Zeichner, an deren Plätze hinzugehen die Räumlichkeit nicht verstattet, ihre Arbeiten zur Correctur vorlegen müssen, — ein Umstand, der gewiss aufs Aeusserste unvortheilhaft und unzweckmässig ist. Nur die Arbeiten der Bildhauer können an Ort und Stelle revidirt werden. Ausser dem Katheder des Professors befindet sich in jedem Saale noch ein erhöhter Platz für einen besondern Gardien. Die Schüler, die sich zur Aufnahme in die erste Section melden, haben nur nachzuweisen, dass sie das Alter von 30 Jahren (über welches hinaus überhaupt kein Schüler in der Anstalt bleiben darf) noch nicht erreicht haben; neuerlich ist die, wohl kaum ganz haltbare Bestimmung hinzugefügt, dass sie auch

ein Certificat irgend eines bekannten Professors über ihre Qualification beibringen müssen. Die Aufnahme selbst und die Bestimmung des Platzes wird von einer grossen, zu Anfang jedes Halbjahres stattfindenden Concurrenz abhängig gemacht, welche, bei dem grossen Zudrang, in der Regel mehrere Wochen dauert. Das Bestehen in dieser Concurrenz giebt aber nur für das eine Halbjahr das Anrecht auf einen Platz in der Anstalt; definitiv als Schüler wird nur derjenige betrachtet, der in einer der folgenden Concurrenzen eine Medaille gewonnen hat; dieser braucht wegen des Rechtes auf einen Platz nicht von Neuem mitzuconcurriren.

Für den Unterricht in der Anatomie war, wie mir gesagt wurde, ursprünglich jener halbrunde Saal, den jetzt das grosse Wandbild von Delaroche schmückt, bestimmt. Seither hatte man denselben in einem nicht wohl eingerichteten Saale unter den Räumen der Gypsgiesserei abgehalten, und soll für ihn gegenwärtig ein besondrer theaterförmiger Bau ausgeführt werden. Für die Perspective und die architektonischen Lehrfacher dienen zwei, nicht bedeutend grosse Klassen, in denen sich die Sitzbänke, dem Katheder des Professors gegenüber, treppenartig erheben. Tische sind vor diesen Banken nicht vorhanden, so dass die Schüler, wenn sie schriftliche Notizen machen oder etwas nach den Darstellungen des Professors aufzeichnen wollen, dies auf dem Knie thun müssen. Auch eine solche Einrichtung möchte sich nicht als sonderlich fruchtbringend empfehlen. Der Sitz des Gardiens fehlt übrigens auch in diesen Klassen nicht. Bei der geringeren Anzahl derjenigen, welche sich der Architektur widmen, ist für sie die Aufnahme aus räumlichen Gründen nicht beschränkt. Dieselbe wird jedoch ebenfalls von einer Concurrenz, d. h. hier von einem Examen, abhängig gemacht.

Die Kleinlichkeit und Beschränktheit dieser Lehr-Klassen, den colossalen Räumen, über welche die *École des*

beaux-arts ausserdem gebietet, gegenüber, die geringe Zeit, die dem Unterricht, wenigstens dem wichtigsten, gewidmet ist, macht auf den Fremden, der an französische Sitte nicht gewöhnt ist, einen seltsamen Eindruck. Doch muss hier beiläufig eingeschaltet werden, dass es in Folge einer neuerlich getroffenen Bestimmung den Schülern verstattet ist, in der Sammlung von Gypsabgüssen nach der Antike während 4 Tagen in der Woche, täglich 6 Stunden lang, nach eigener Wahl und nur im Beisein eines Gardiens zu zeichnen — eine Begünstigung, von der indess bis jetzt wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Es scheint mir aber, als ob das ganze Unterrichtswesen an der *École des beaux-arts*, ihrem Namen zum Trotz, nicht gar viel mehr als nur eine nothwendige Formalität, nur ein nothwendiges Vehikel für ein Andres sei, welches aus der innersten nationellen Eigenthümlichkeit der Franzosen hervorgegangen ist, und welches offenbar (was schon ein flüchtiger Blick in die Reglements bestätigt) den Hauptgegenstand der Thätigkeit für Schüler und Professoren ausmacht. Dies ist wieder das Concurrenzwesen, das sich hier zu einem förmlichen, sehr ausführlichen, complicirten und nicht ohne Schwierigkeit zu durchdringenden System entwickelt hat. In der ersten Section finden an jährlichen Concurrenzen statt: 12 sogenannte «*Concours d'émulation*»; je 2 Concurse in der Perspective, in der Anatomie, in der skizzirten Composition historischer Landschaften und in der ebenfalls skizzirten figürlich historischen Composition (diese doppelt, für Maler und Bildhauer); für Landschaftsmaler ferner ein sogenannter «*Concours de l'arbre*», zur Darlegung der Technik in ausgeführter Darstellung; für Historienmaler und Bildhauer ein «*Concours de la tête d'expression*» (lebensgrosse Köpfe mit besonderem gegebenem Ausdruck); endlich für Historienmaler ein Concurs in gemalten lebensgrossen

Halbfiguren. Der Preis des vorletzt genannten Concurses besteht in der Summe von 100 Francs, der des letztgenannten in der Summe von 300 Francs; die Preise der übrigen Concurrenzen in Medaillen, und zwar Medaillen von drei Klassen, deren Gewinn und die darauf beruhende Classification, so wie ausserdem der Erfolg ehrenvoller Erwähnung (»*Mention*«) den sämmtlichen Concurrenzen wiederum eine vielfach vermehrte Nüancirung giebt. — Die zweite Section, die der Architekten, hat ebenfalls eine sehr grosse Anzahl von Concurrenzen. Die Schüler zerfallen zu diesem Behuf, je nach den Erfolgen ihrer Studien, in zwei Klassen. Die zweite Klasse hat jährlich 2 Concurse in der Mathematik, 3 in der Construction (für Stein-, Holz- und Eisen-Construction) und 12 in der architektonischen Composition; die erste Klasse hat einen Concurs in der Perspective, einen in der Construction und 12 in der Composition. Auch hier werden, ausser der ehrenvollen Erwähnung, Medaillen zu drei Klassen vertheilt, was, wie bei der ersten Section, zur erheblichen Nüancirung der einfachen, in den Concurrenzen erreichten Erfolge dient. — Gewiss tragen die Concurrenzen wesentlich dazu bei, die jungen Künstler zum anhaltenden Fleisse zu gewöhnen, wie denn überhaupt die französischen Künstler wegen ihres Fleisses allgemein gerühmt werden. Die richtige Weise der Thätigkeit scheint mir damit jedoch keinesweges verbürgt, und noch viel weniger möchte ich behaupten, dass eine Thätigkeit, die fort und fort nur im Hinblick auf die äusseren Erfolge betrieben wird, für die künstlerische Ausbildung wahrhaft heilbringend sein könne.

Das Lehr-Personal der Akademie besteht aus 7 Malern und 5 Bildhauern, welche abwechselnd den Zeichnen-Unterricht der ersten Section leiten (so dass jeder von ihnen hiebei jährlich einen Monat lang beschäftigt ist) und die Jury bei den Concurrenzen der ersten Section ausmachen,

aus den Professoren für Anatomie, Perspective, Geschichte und Alterthümer, und aus 5 Professoren für die architektonischen Lehrfächer, welchen letzteren, zur Bildung der Jury für die Concurrenzen der zweiten Section, eine aus 20 Architekten bestehende Commission zugesellt ist. Bei eintretender Vacanz wählen die übrigen Professoren den Nachfolger, unter Vorbehalt der Genehmigung des Ministeriums. Den Vorsitz in den gewöhnlichen, alle Monat stattfindenden und in den ausserordentlichen Versammlungen der Professoren hat der Präsident, der sein Amt auf Jahresfrist verwaltet, und der in Behinderungsfällen durch einen Vice-Präsidenten vertreten wird. Der Vice-Präsident ist stets designirter Nachfolger des Präsidenten. Er wird von den Professoren jährlich, beim Abgange des Präsidenten, aus ihrer Mitte gewählt und dem Ministerium darüber Anzeige gemacht. Das Amt des Präsidenten besteht zunächst darin, die Verhandlungen in diesen Conferenzen mit den üblichen Formen in geregeltem Gange zu erhalten; doch ist er so wenig vor seinen Collegen bevorrechtet, dass er bei Stimmengleichheit nicht den Ausschlag geben darf; vielmehr muss in solchem Falle die Abstimmung so lange wiederholt werden, bis eine Entscheidung erfolgt ist. Im Uebrigen zeichnet der Präsident die wichtigsten der von der *École* ausgehenden Schreiben, namentlich die, welche eine finanzielle Verantwortlichkeit erfordern. Der eigentliche Chef für die innere Verwaltung ist der Sekretair; die Stellung desselben ist so selbständig, dass er über die Angelegenheiten der Anstalt mit dem vorgeordneten Ministerium und mit andern Behörden in den meisten Fällen ohne Mitzeichnung des Präsidenten correspondirt.

In nächstem, — wenn ich mich so ausdrücken darf: moralischem Zusammenhange mit den bei der *École des beaux-arts* stattfindenden Concurrenzen stehen die grossen,

von der *Académie des beaux-arts* ausgeschriebenen Concurrenzen, welche den Sieger nach Italien führen und dazu bestimmt sind, die möglichst gediegene Ausbildung der vorzüglichsten künstlerischen Talente des Volks zu vermitteln. Ich muss indess, ehe ich hievon spreche, noch einige andre Punkte berühren.

Atelier-Unterricht zu Paris.

Da durch die *École des beaux-arts*, als Unterrichts-Anstalt, für die Ausbildung der jungen Künstler in so wenig zureichender Weise gesorgt ist, so machen sich statt dessen in Paris Privatanstalten geltend, welche diesen Mangel ersetzen sollen. »Privat-Ateliers« sind dieselben aber kaum zu nennen, da nach den mir gewordenen Mittheilungen jenes vertraute Verhältniss des Schülers zum Lehrer, das wir in Deutschland gewohnt sind, und das bei uns sogar mit Glück auf die Verhältnisse öffentlicher Anstalten übergetragen ist, in Paris nur in den seltensten Fällen vorkommen dürfte. Die Privat-Schule ist in der Regel in gar keiner Verbindung mit dem Atelier des Meisters, mehr oder weniger von dem letzteren entlegen, und wird von dem Meister in der Regel nur zweimal wöchentlich auf einige Stunden besucht. Das Studium in diesen Schulen ist insgemein, wie wir es nennen, akademischer Art, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, u. s. w. Zum Theil, wie gegenwärtig z. B. in der Schule des Malers Cogniet, der zu den besten jetzt lebenden Malern in Paris gehört, wird der Eifer der Schüler auch hier durch Concurrenzen und ausgesetzte Preise rege erhalten. Es liegt in der Natur der Sache, dass die subjectiven Ansichten des Meisters über die Erfordernisse des künstlerischen Bildungsganges in diesen Anstalten von bedingendem Einflusse sein müssen; so hatte z. B. Delaroche die Uebung im Componiren nach Möglichkeit

gefördert, Ingres derselben aus Principien möglichst entgegengearbeitet. Dass in diesen Schulen jenes, so wünschenswerthe nähere Verhältniss des Schülers zum Lehrer gar nicht zu Stande kommt, mag wesentlich in der sittlichen Entartung der französischen Jugend liegen; von der Rohheit und Gemeinheit der künstlerischen Jugend in Paris hat man mir ein trauriges Bild entworfen. Es ist bekannt, dass Delaroche seine Schule vor einigen Jahren, wegen der allergröbsten Excesse, die darin vorgefallen waren, ganz hatte auflösen müssen. — Es scheint aber, dass eine beträchtliche Anzahl junger Künstler auch diesen Privat-Unterricht nicht einmal benutzt oder dass ihnen die Mittel dazu fehlen, und dass sie ganz auf eigne Hand das Nothdürftige zur Gewinnung einer künstlerischen Existenz zu erlernen suchen. Wenigstens fand ich die öffentlichen Gallerien im Louvre und im Luxembourg stellenweise mit Staffeleien überfüllt, auf denen die Meisterbilder zum Theil in wahrhaft abschreckender, kenntnisslosester Weise copirt wurden.

Kunst-Schulen in den Departements.

Neben den Pariser Anstalten zur Kunstbildung müssen auch diejenigen, welche in den andern grossen Städten des Landes vorhanden sind, in Betracht gezogen werden. Aus eigner Anschauung kenne ich dieselben nicht. Man sagte mir, dass die Regierung, so sehr sie die Anstalten zur künstlerischen Bildung der Handwerker fördere, die in den Provinzialstädten vorhandenen und aus Communal-Mitteln erhaltenen eigentlichen Kunstschulen absichtlich ignorire und denselben so wenig wie möglich entgegenkomme; das schon vorhandene Uebermaass von Halbkünstlern, das sie nicht noch mehr vermehren wolle, mache ihr dies zur Pflicht. Ausgenommen hievon seien nur zwei Kunstschulen, die zu Dijon und die zu Lyon, die, obgleich beide ebenfalls aus

Communalfonds bestehend, sich doch besondrer Zuschüsse aus Staatsfonds erfreuten; beide verdankten vornehmlich ihrem höheren Alter, da sie schon aus der Zeit vor König Louis XIV. herrührten, diese Sorge für ihre fernere Unterhaltung. Mir wurde ferner mitgetheilt, dass die Kunstschule zu Lyon überhaupt sehr bedeutend sei, sowohl in rein künstlerischer Beziehung, wie sich denn die Lyoner Malerschule (deren Vorzug in dem »*Fini*« bestehen soll) einer namhaften Anerkennung in Frankreich erfreut, als auch in Bezug auf die Sorge, welche sie, mit Rücksicht auf die industrielle Bedeutung Lyon's, wiederum der künstlerischen Ausbildung der Handwerker widmet. Unter den übrigen Kunstschulen Frankreichs soll besonders die lediglich aus städtischen Mitteln bestehende »*École des beaux-arts et des sciences industrielles*« zu Toulouse, einem durch reges künstlerisches Interesse ausgezeichneten Orte, auf bedeutende und erfreuliche Weise wirken.

Aus den Statuten dieser Anstalt, die ich näher einzusehen Gelegenheit hatte, geht hervor, dass sie in der That sehr umfassend ist, indem sie zunächst, in verschiedenen Abtheilungen, eine praktische Musikschule enthält; sodann einen sehr vollständigen Cursus im Zeichnen, in verschiedenen Stufen, von den ersten Anfängen bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell; Unterricht in der Malerei, theoretisch, praktisch und bis zur freien Composition; Unterricht in der Sculptur, ebenfalls in verschiedenen Klassen; Unterricht in der Anatomie, in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften, in den graphischen Künsten, denen hier die Perspective zugezählt ist, in der Constructionslehre nach ihren verschiedenen Beziehungen und in den Hauptgegenständen der Architektur. Unter den besondern Vorschriften schienen mir namentlich die bemerkenswerth, welche zur Aufnahme in jede höhere Unterrichts-

Klasse das Qualificationsattest von Seiten der Lehrer der niederen Klasse als erforderlich bezeichnen, und die Bestimmungen, welche die speziell genausten Rapporte über den Klassenbesuch vorschreiben. Die Verwaltung der Schule scheint von dem »Director« derselben ziemlich selbständig geführt zu werden, bis auf die Punkte, in welchen er in höherer Instanz dem Maire der Stadt verantwortlich ist. Preisvertheilungen finden am Schluss jedes Schuljahres statt.

Wie bedeutend aber auch möglicher Weise die Wirkung einzelner Kunstschulen in den Provinzialstädten Frankreichs sein mag, die centralisirende Kraft von Paris bringt es dennoch mit sich, dass die jungen Künstler dort ihre höhere Ausbildung suchen. Paris bietet ihnen die glänzendste Fülle reicher Sammlungen zum Studium, das Vorbild regster Thätigkeit von Seiten der lebenden Meister, den Stachel zum emsigsten Wetteifer in den zahllosen Concurrenzen der *École des beaux-arts*, endlich in den grossen akademischen Concurrenzen die Aussicht auf glorreiche Bethätigung des eignen Talents, auf sorgenfreie Studienjahre in Italien und, als weitere Folge und wichtigsten Gewinn des Sieges, auf eine gesicherte, wohlbegründete Zukunft.

Académie des beaux-arts zu Paris.

Die *Académie royale des beaux-arts* bildet bekanntlich die vierte Klasse des *Institut royal de France* und steht mit diesem unter dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts. Sie vertritt, — wie das Institut überhaupt die im Staat lebendige Intelligenz repräsentirt, — die künstlerische Intelligenz. Nach den vorzüglichsten Kunstfächern zerfällt sie in die fünf Sectionen der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Kupferstecherkunst und Musik. An ordentlichen, in Paris ansässigen Mitgliedern zählt die Akademie 40 (14 Maler, 8 Bildhauer, 8 Architekten, 4 Kupferstecher, 6 Musiker);

diesen sind 10 sogenannte *Académiciens libres* (Ehren-Mitglieder), 10 *Associés étrangers* und 40 Correspondenten zugesellt, so dass die Anzahl der die Akademie ausmachenden und mit ihr verbundenen Personen, wenn sie vollständig ist, sich auf 100 beläuft, wozu noch die Person des Sekretairs kommt, der, auch wenn er nicht aus den ordentlichen Mitgliedern gewählt worden, doch alle Rechte eines solchen hat. Die ordentlichen Mitglieder der Akademie haben ein Gehalt von 1500 Francs, dessen vollständige Auszahlung übrigens von dem regelmässigen Besuch der wöchentlich stattfindenden Sitzungen abhängt. Bei eintretender Vacanz ergänzen sich die Mitglieder durch selbständige Wahl, wobei mindestens zwei Drittheile anwesend sein müssen und einfache Stimmenmehrheit entscheidet. Die Verhandlungen der Akademie leitet ein Präsident, der, wie bei der *École des beaux-arts*, sein Amt auf die Dauer eines Jahres inne hat und stets durch den Vice-Präsidenten ersetzt wird; den letzteren ernennt die Akademie durch freie Wahl. Der Staatsregierung gegenüber bildet die Akademie die oberste begutachtende Kunstbehörde in allen dahin einschlagenden Fragen. Ausserdem sollen die Mitglieder nützliche Vorträge über wichtige Kunstfragen halten, und vornehmlich sind sie von Staats wegen beauftragt, ein »*Dictionnaire général des beaux-arts*« auszuarbeiten; man sagte mir, dass sie damit schon länger als zwanzig Jahre beschäftigt seien, doch ist von dieser Arbeit bisher noch Nichts ans Licht getreten. Praktisch tritt ihre Wirksamkeit ins Leben durch die Veranstaltung der grossen Concurrenzen und durch die stete Verbindung, in welcher sie mit den Pensionairen, die die Preise errungen, bleiben.

Jährlich finden 5 grosse akademische Concurrenzen statt, nehmlich alle Jahre wiederkehrend eine Concurrenz für Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker, alle zwei

Jahre eine für Kupferstecher und alle vier Jahre eine gemeinschaftlich für Medailleure und Steinschneider und eine für das Fach der historischen Landschaft. Als Local für die Concurrenzen dient die *École des beaux-arts*, deren Administration auch zu den sämmtlichen äusseren Geschäften, welche dabei vorkommen, hinzugezogen wird. Der Gang der Concurrenzen ist aufs Vollständigste und Genauste geregelt und vorgeschrieben. Um zur Concurrenz zugelassen zu werden, ist zunächst nur der Nachweis nöthig, dass der Aspirant von Geburt oder durch Naturalisation Franzose sei und das Alter von 30 Jahren noch nicht erreicht habe; neuerlich ist noch die Bestimmung hinzugefügt, dass er das Certificat eines bekannten Meisters beibringen müsse und noch nicht verheirathet sein dürfe (wie auch der Pensionair, der sich etwa in Rom verheirathet, den Fortgenuss der Pension verliert). Nur die Kupferstecher und Medailleure sind verpflichtet, ausserdem noch Proben ihrer früheren Arbeiten vorzulegen, und die Musiker, ein besondres Examen zu bestehen. Vorläufige kleinere Concurrenzen *(concours d'essai)*, in der Regel zwei, entscheiden sodann über die Zulassungsfähigkeit zu der grossen und definitiven Concurrenz. Ehe über letztere die Entscheidung erfolgt, werden die Concurrenz-Arbeiten (mit Ausnahme der musikalischen) drei Tage hindurch öffentlich ausgestellt, um dadurch zuvor das Urtheil des Publikums vernehmen zu können. Eine erste vorläufige Entscheidung erfolgt von Seiten derjenigen Section der Akademie, zu deren Fach die betreffenden Arbeiten gehören; die definitive Entscheidung geht von der Gesammt-Akademie aus. Je nach den Umständen werden verschiedenartige Preise vertheilt. Der erste grosse Preis besteht in einem Kranze, einer goldenen Medaille von 200 Frs. Werth, der Ertheilung eines Diploms und dem Genusse einer mehrjährigen Pension zur ferneren künstlerischen

Ausbildung, vorzugsweise in Italien. Der zweite grosse Preis besteht in einer goldenen Medaille von 120 Francs Werth und einem Diplom. Neben dem letzteren wird nach neuerer Bestimmung gelegentlich auch noch ein »*deuxième second grand prix*« mit ähnlich entsprechender Belohnung ertheilt. Mit allen grossen Preisen, welche das Institut de France vertheilt, ist zugleich Freiheit von der Militairpflicht verbunden. Anderweitig verdienstvolle Concurrenz-Arbeiten werden ausserdem noch durch »ehrenvolle Erwähnung« des Verfertigers ausgezeichnet. Für die Kosten, welche die Arbeiten der Haupt-Concurrenz verursacht haben, wird den Concurrenten eine besondre Entschädigung bewilligt.

Die mit Erlangung des ersten grossen Preises verbundene Pension wird den Historienmalern, den Bildhauern, Architekten, Kupferstechern und Musikern auf 5 Jahre, den Landschaftsmalern, Medailleuren und Steinschneidern auf 4 Jahre ertheilt. Sie beträgt für den Aufenthalt in Italien jährlich 1200 Francs, wovon jedoch jährlich 300 Francs zurückgehalten und erst im letzten Jahre nachgezahlt werden, nachdem die Pensionaire den sämmtlichen ihnen auferlegten Verpflichtungen nachgekommen sind. Ausserdem erhalten die letzteren 600 Francs zur Reise nach Italien und eben so viel zur Rückreise. Die Pensionaire begeben sich von Paris gerades Weges nach Rom, wo sie in die *Académie de France* eintreten und insgemein, kleinere Ausflüge und Reisen abgerechnet, die ganze Dauer ihres Pensionats hindurch verbleiben. Die Musiker jedoch halten sich nur zwei Jahre in Rom auf, besuchen das folgende Jahr Deutschland und setzen ihre Studien während der letzten beiden Jahre in Paris fort. Den Architekten soll es neuerlich verstattet worden sein, während des vierten Jahres Griechenland zu besuchen.

Académie de France zu Rom.

Die *Académie de France* zu Rom, (die in administrativer Beziehung wiederum unter dem Ministerium des Innern steht), besitzt bekanntlich in der auf Monte Pincio belegenen Villa Medici ein sehr anmuthvolles Lokal. Hier erhalten die Pensionaire ihre Wohnung, Ateliers und Beköstigung; in dem Modellsaale der Anstalt, wo täglich zwei Stunden lang nach dem lebenden Modell gezeichnet wird, in der ausgezeichneten Sammlung von Gypsabgüssen und der Bibliothek, die die Anstalt besitzt, ist ihnen Gelegenheit zu mannigfachem Studium gegeben. Im Uebrigen hat die Anstalt eine ziemlich strenge, Seminar-artige Verfassung. An ihrer Spitze steht ein Direktor, stets einer der ersten Künstler Frankreichs, der sein Amt auf die Zeit von 6 Jahren verwaltet, wodurch die Regierung Gelegenheit gewinnt, nach und nach den vorzüglichsten Meistern einen bequemen mehrjährigen Aufenthalt in Italien zu gewähren. Die Pensionaire haben, nach genauer Vorschrift und in geregelter Folge, Studien-Arbeiten anzufertigen, welche jährlich im Lokal der *Académie de France* ausgestellt, dann nach Paris geschickt, dem Urtheil der *Académie des beaux-arts* unterworfen und dort ebenfalls öffentlich ausgestellt werden. Zum Theil bleiben diese Studien-Arbeiten, namentlich diejenigen, welche in den Copien nach älteren Meisterwerken bestehen, Eigenthum der Regierung; die letztere erhält hiedurch Gelegenheit, die Kunstsammlungen des Landes mit interessanten Musterbildern zu bereichern. Die letzte Arbeit des Pensionairs, zumeist aus einer selbstandigen grösseren Composition bestehend, (bei den Kupferstechern aus einem durchgeführten Stiche) bleibt Eigenthum des Künstlers; zugleich aber ist die Geneigtheit der Regierung (des Ministeriums des Innern) ausgesprochen, dies Werk je nach dem Gutachten der Akademie anzukaufen oder dem Kupferstecher

durch Subscription auf seine Platte einen Ersatz zu gewähren. Dem Architekten, der als ausgezeichneter Pensionair heimkehrt, soll statt dessen eine Anstellung als Auditeur bei dem *Conseil des bâtimens publics* zu Theil werden. Durchweg gewährt dem Heimgekehrten der Titel des »*Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome*« und die Anerkennung, welche hiemit verknüpft ist, die Bürgschaft eines für die Zukunft gesicherten künstlerischen Berufs.

Die Sorgfalt, welche die französische Regierung dieser Angelegenheit der grossen Concurrenzen und des römischen Pensionats widmet, namentlich die bedeutende Zahl der Concurrenzen, die es möglich macht, nach und nach fast sämmtlichen ausgezeichneten Talenten den Genuss sorgenfreier Studien-Jahre in Italien zu gewähren, ist unbedenklich höchst beachtenswerth; doch sind auch hiebei wieder erhebliche Bedenken nicht zu unterdrücken, und deutsche Künstler in Paris, welche mit den französischen Kunst-Verhältnissen überhaupt und mit denen der französischen Akademie in Rom insbesondere näher bekannt waren, haben mir dieselben entschieden bestätigt. Während die Regierung sich ungemein wenig darum kümmert, ob und welche Vorbildung die jungen Künstler erhalten, während die *École des beaux-arts* nur sehr mässige Hülfsmittel dazu darbietet und die künstlerische Jugend im Uebrigen, gerade in der Zeit, wo eine feste Grundlage gelegt werden müsste, ganz sich selbst und allen Einfällen des jugendlichen Ungestüms überlässt, tritt nunmehr, wo eine freie Meisterschaft nach selbständiger Wahl und selbständigem Urtheil sich entfalten sollte, plötzlich eine grosse Strenge, eine Reihenfolge genauer Vorschriften, ein schulmässiges Ueberwachen der Thätigkeit ein. Das Alter der Pensionairs ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewusst wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken

selbst überstürzender Flug verstattet sein muss, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohl abgemessenen Regeln zu schaffen, den eignen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen. In ein halb klösterliches Leben sollen sie sich fügen, an den einen bestimmten Ort, an Tag und Stunde gebunden sein, auch zugleich sorgfältigst Buch und Rechnung führen, um mit der, gewiss nur geringen Summe von 240 Thalern (900 Francs) für alle diejenigen Bedürfnisse, für die die Anstalt nicht unmittelbar sorgt, auszukommen. Und bei alledem ist, wie man mir sagte, die Stellung des Direktors der *Académie de France* im Verhältniss zu den Pensionairen keinesweges wiederum die vertrautere eines Atelier-Vorstandes: im Gegentheil sind die jungen Künstler, die ihre Vorschriften aus der Ferne, von der Pariser Akademie, empfangen, für das Innere, Wesentliche des Kunstverständnisses wieder nur auf sich und auf das, was ihnen etwa ein günstiger Zufall zuführt, angewiesen. Der Direktor ist der Hauptsache nach nur Verwaltungs-Chef, und nur wenn dies Amt durch eine künstlerisch so entschiedene und moralisch so imponirende Persönlichkeit, wie mir namentlich von Ingres berichtet wurde, verwaltet wird, soll sich naturgemäss auch ein tieferer, mehr auf das Innere wirkender Einfluss von seiner Seite zeigen.

Die ganze Art und Weise, wie in Frankreich von Staats wegen und in Privat-Schulen für die Ausbildung der jungen Künstler gesorgt wird, dürfte sich hienach nicht als in vorzüglichem Grade nachahmungswürdig herausstellen, auch wenn wir für den Moment den deutschen Standpunkt verlassen und uns auf den französischen begeben, von welchem aus wenigstens jenes gesammte Concurrenzwesen, das der französischen Nationalleidenschaft der *Gloire* so mächtig entspricht, allerdings von grosser Bedeutung ist. Vor allen

Dingen sind diese Verhältnisse, auch den stets treibenden Stachel der Concurrenzen mit eingeschlossen, nicht geeignet, so grosse und überraschend ausgezeichnete Erscheinungen, wie sie die französische Kunst des heutigen Tages in Mitten all der Wirrnisse der grösseren Künstlermasse wirklich besitzt, zu erklären. Die Gründe für die letzteren werden auf andrer Seite zu suchen sein.

Die Kunst in Frankreich als Bedürfniss des Staates und der Nation.

Wenn ich bei meinen Beobachtungen nicht gänzlich fehl gegriffen habe, so beruht der in neuerer Zeit erfolgte und zum Theil doch so glänzende Aufschwung der französischen Kunst darin, dass die Kunst in Frankreich als ein Bedürfniss des Staates und der Nation anerkannt ist und demgemäss behandelt wird. Bei Regierenden wie bei Regierten scheint die Einsicht oder doch das Gefühl vorhanden, dass die Kunst ein nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens sein müsse; König, Staats- und Communal-Verwaltung wirken in gleicher Weise auf diesen Zweck hin. Mag hiebei auch in der Ausführung des Einzelnen nicht immer das Rechte gegriffen werden, mögen sich fremdartige Einflüsse zum Nachtheil dessen, worauf es eigentlich ankommt, geltend machen, mag Vieles unter den monumentalen Unternehmungen wiederum zu sehr vom ausschliesslich französischen Geiste erfüllt sein, um den Deutschen tiefer ansprechen zu können: immer fühlt man es bei diesen Einrichtungen durch, dass sie auf einer Basis von volksthümlicher Breite beruhen, dass ihre Existenz keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliessen. Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er

seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht, je nach der Richtung, welche er verfolgt, für die nationalen Interessen mit thätig zu sein; daher gewinnt er jene Energie des Charakters, die ihn, den Mängeln einer zweideutigen Schule zum Trotz, fähig macht, sich zur vollendeten, wahrhaft grossen Meisterschaft emporzuschwingen.

Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunstzwecke.

Das Ministerium des innern ist mit der Sorge für die Ausführung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke durch anerkannte Meister, für die Aufmunterung jüngerer Talente durch Uebertragung ebenfalls öffentlicher Arbeiten (sogenannte »*Encouragemens*«), für die Unterstützung alter verdienter Künstler und der Hinterbliebenen von solchen (sogenannte »*Indemnités*«, welches Wort den Kammern anständiger geschienen, als der Ausdruck »*Pensions*«) u. s. w. beauftragt. Zu diesem Behuf steht demselben ein bedeutender jährlicher Fonds, gegenwärtig, wie man mir sagte, von 700,000 Francs, zu Gebote. Das Verschiedenartigste an plastischen Denkmälern, an Gemälden und dergl., namentlich in Kirchen, ist hiedurch beschafft worden; Subscriptionen auf Kupferstiche, Veranlassungen zur Prägung von Medaillen auf bedeutende Ereignisse und Persönlichkeiten gründen sich auf diesen Fonds. Doppelte Bedeutung gewinnen die hiedurch veranlassten Arbeiten, wenn die Aufträge nicht isolirt dastehen, sondern (was man gern erstrebt) sich an andre grössere Unternehmungen, dieselben ergänzend, anschliessen; wenn z. B. grosse öffentliche Bauten auf Veranlassung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten ausgeführt werden und das Ministerium des Innern die künstlerische Ausstattung derselben übernimmt; wenn das letztere den aus Communal- oder Fabrik-Fonds bestrittenen

kirchlichen Bauten in ähnlicher Weise fördernd entgegen kommt; wenn es die Kosten der Gedächtnisstatuen grosser Männer, dergleichen gegenwärtig in so vielen Städten Frankreichs errichtet werden, tragen hilft u. s. w. Freilich soll, wie man mir sagte, das Ministerium in derjenigen Verwendung dieser Gelder, die es nach reiflicher Ueberlegung für die beste halten müsse, nur allzu häufig gehemmt sein, indem der Einfluss der Deputirten und die dringende Nothwendigkeit, dem letzteren von Seiten des Ministers nachzugeben, oft zur Ausführung von Werken Anlass gebe, deren Zweckmässigkeit man nicht einsehe, und Künstler zu unterstützen, die man dessen nicht geradezu für würdig erachte. Gleichwohl kann das, was von jener Summe vielleicht auf nicht ganz geeignete Weise zersplittert werden mag, so gar bedeutend nicht sein, da sie dennoch, wie man mir berichtete, wesentlich dazu beiträgt, den ausübenden Meistern, welche sich eines höheren Rufes erfreuen, eine sichre Existenz zu geben. Und jedenfalls bleibt jener moralische Erfolg, der aus der offiziellen Anerkennung der Kunst als eines Staats-Bedürfnisses entsteht, in dem wesentlichen Theile seiner Einwirkung unbeeinträchtigt.

Wirksamkeit der Stadt Paris für öffentliche Kunstzwecke.

Dieser Wirksamkeit der Staats-Regierung streben die städtischen Communen, und strebt vor allen die Stadt Paris, die sich freilich sehr bedeutender Einnahmen erfreut, eifrigst nach. Paris hat gegenwärtig ein Kunst-Budjet von jährlich 60,000 Francs, welche Summe jedoch in der Regel nur zur Ausführung von einzelnen Gemälden, Staffelei- oder Wandbildern, die zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden dienen, verwandt wird. Für alle eigentlich monumentalen Unternehmungen, für künstlerisch

prachtvolle Bauten, für plastische Monumente oder die umfassendere plastische, auch malerische Ausstattung der Bauwerke werden stets besondre Fonds bewilligt. Die glänzenden Bauten, welche die Stadt in neuerer Zeit aus ihren Fonds hat ausführen lassen, sind bekannt: die colossale Kirche Ste. Madeleine, die mit Bildwerken und grossräumigen Wandgemälden von der Hand vorzüglicher französischer Meister geschmückt ist; die elegante Kirche St. Vincent de Paul, für deren Ausstattung durch Wandmalereien (neben dem schon vorhandenen, besonders in den gemalten Fenstern so bedeutenden bildlichen Schmuck) man kürzlich die Summe von 200,000 Francs bestimmt hat; die glanzvolle Erweiterung des Hôtel de Ville, dessen neue Theile beträchtlich mehr als zwei Drittel der Gesammtanlage ausmachen und sich, soweit sie im Innern fertig sind, durch die geschmackvollste, vielleicht nur zu luxuriöse künstlerische Decoration auszeichnen, u. s. w. In den älteren Kirchen findet man eine grosse Anzahl von Altarbildern oder ganz al fresco oder in Wachs ausgemalter Kapellen, die in den letzten Jahren fast durchweg durch die städtische Verwaltung beschafft sind; die noch im Werk begriffenen Wandmalereien in der alten Kirche St. Germain-des-près, die von dem Maler Flandrin ausgeführt werden und auf dieselbe Weise veranlasst sind, muss ich als Arbeiten eines ächt kirchlichen Geistes, und zwar als die würdigsten und grossartigsten, die ich in Frankreich kennen gelernt habe, namhaft machen. Die Stadt Paris hat das Glück, in dem Büreau-Chef für das *Département des beaux-arts* bei der städtischen Verwaltung, Herrn Varcollier, einen Mann zu besitzen, der auf der Grundlage einer wirklich klassischen Kunstbildung diese Angelegenheiten mit lebendigster Hingebung betreibt und dem zugleich, in Anerkennung seiner Verdienste, vom Präfekten der freieste Spielraum für seine Thätigkeit zu Theil wird.

Königliche Wirksamkeit für die Kunst. Oeffentliche Kunstsammlungen.

Der Königlichen Wirksamkeit für die Kunst ist die Sorge für die grossen öffentlichen Kunstsammlungen vorbehalten. Hier, auf ausschliesslich Königlichem Grund und Boden, in den Prachträumen Königlicher Schlösser, empfängt gewissermaassen der König das Volk und bietet demselben die höchsten Kunstgenüsse als freies Geschenk dar. Die grossen Museen des Louvre, Werke älterer Kunst aus allen Zeiten und Ländern umfassend, das im Luxembourg befindliche Museum von Arbeiten lebender Künstler, die Gallerie des Palais royal, gleichfalls aus neueren Werken bestehend, das fast unermessliche historische Museum im Königlichen Schlosse zu Versailles gehören vornehmlich hieher. Aehnlich verhält es sich mit den an Kunstschätzen mehr oder weniger reichen Königlichen Schlössern des Elysée Bourbon, zu St. Cloud, Meudon, Trianon, Fontainebleau, Compiègne, deren Besuch zu festgestellten Stunden, jedoch auf besondre Erlaubnisskarten, freigestellt ist. So ressortiren u. a. auch die beiden Anstalten, welche einem vorzüglich glänzenden Kunst-Luxus gewidmet sind, die Manufactur der Gobelins zu Paris und die Porzellan-Manufactur zu Sevres (wo bekanntlich zugleich Porzellan-Malerei und Glas-Malerei auf umfassende Weise geübt werden) von der General-Intendantur der Königlichen Civil-Liste, und auch für ihren Besuch von Seiten des Publikums sind bestimmte Stunden festgesetzt.

Ich kann hiebei übrigens die Bemerkung nicht unterdrücken, dass einzelne jener Museen in ihrer äusseren Einrichtung nicht ganz den würdigen, gemessenen Eindruck machen, den man nach ihrer Berühmtheit erwarten möchte. Den Räumen des Louvre namentlich fehlt Uebereinstimmung; sie haben zum Theil etwas Unfertiges; es ist, als

ob sich der vielfache Dynastienwechsel in der neueren Geschichte Frankreichs darin ausspräche. Mit der prachtvollen Ausstattung einzelner Theile (die zugleich nicht immer den Zweck, die aufgestellten Gegenstände möglichst genau und vollständig sichtbar zu machen, im Auge behält) contrastirt der fast allzu grosse Mangel an räumlicher Eleganz in andern. Auffallend war es mir, dass namentlich auch das erst unter dem jetzigen Könige beschaffte spanische Museum in seiner Umgebung noch so wenig monumentalen Charakter hat. Auch die berühmte grosse Gallerie, welche den Louvre mit den Tuilerieen verbindet und wo die Meisterwerke älterer Malerei hängen, hat, wenigstens in Rücksicht auf die Beleuchtung, keine sehr rühmenswerthe Einrichtung. So musste ich ferner bedauern, dass man die grossen Copien nach Raphaels Fresken in den vatikanischen Stanzen, welche der Louvre besitzt, nicht zur Grundlage einer besondern Sammlung von Copien nach den Gemälden der ersten italienischen Meister zusammengeordnet und dass man es nicht möglich gemacht hat, die im Obigen genannten, in der École des beaux-arts befindlichen Copien nach Michelangelo und Raphael damit zu vereinen; ebenso, dass man im Louvre (und zwar in verschiedenen Theilen desselben) und in der École des beaux-arts verschiedene Sammlungen von Gypsabgüssen eingerichtet hat, statt die Kräfte zu einem grossen und umfassenden Museum an Werken solcher Art zusammenzuhalten.*) — Das Museum des Luxembourg, der lebenden französischen Kunst gewidmet, ist

*) Zur Erklärung dieser Erscheinung dient vielleicht die in Frankreich stattfindende Eifersucht zwischen den verschiedenen Staats-Gewalten. Auch mag die befremdliche Anhäufung von Kunstsammlungen in der *École des beaux-arts* (die, wie schon bemerkt, besonders durch Thiers veranlasst sein soll) ein Versuch gewesen sein, das Königliche Vorrecht in Betreff der unbedingten Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen zu untergraben.

bekanntlich in Rücksicht auf die Zahl und zumeist auch auf die räumliche Grösse der dort aufgestellten Meisterwerke bis jetzt einzig in seiner Art. Doch hat die ganze äussere Einrichtung hier gar keinen monumentalen Charakter, sie erscheint vielmehr als eine völlig provisorische. Der Luxembourg ist gegenwärtig das Palais der Pairskammer; die Gemälde und Statuen sind in den Oberräumen zweier Seitenflügel, die nur durch den Uebergang über das offne flache Dach des Vordergebäudes zusammenhängen, untergebracht; der gewöhnliche Treppenaufgang zu diesen Räumen ist einer öffentlichen Sammlung, die vorzugsweise den Stolz der Nation ausmacht, ganz unwürdig. Doch will man dieser Sammlung vielleicht mit Absicht keinen monumentalen Charakter geben, da die einzelnen Werke in der That hier nicht auf die Dauer bleiben sollen, vielmehr jedesmal nach dem Tode des betreffenden Meisters nach der Gallerie des Louvre hinübergeführt werden. Indess scheint mir auch dies Princip nicht nachahmenswerth. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts läuft die alte Kunst mit ihren unmittelbaren Traditionen ab; mit David (und mit all seinen Zeitgenossen in den übrigen Ländern, wenn im Einzelnen auch etwas früher oder später), beginnt eine neue Kunst, die für sich betrachtet und verstanden sein will und deren Werke den älteren fremdartig zur Seite stehen. Ein Museum für die neuere Kunst würde nach meiner Ansicht mit dieser Epoche beginnen und seine selbständige Einrichtung erhalten müssen.

Um so glänzender und prachtvoller, ein wirkliches Monument von kolossalstem Umfange, steht diesen Sammlungen das historische Museum von Versailles gegenüber, die grosse Schöpfung Louis Philippe's. Es ist bekannt, mit welchem rastlosen Eifer, mit welcher Unermüdlichkeit der König für dasselbe sorgt, wie dasselbe in kürzester Frist dem französischen Volke in tausenden von Gemälden

und Bildwerken eine Anschauung all seiner Grossthaten, der Persönlichkeit all seiner berühmten Männer und Frauen gebracht hat. Eine fast übergrosse Fülle von Aufgaben ist hiedurch der französischen Kunst zu Theil geworden, für die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände, für die regste Uebung der Kräfte hat sich hiedurch die erfreulichste Gelegenheit ergeben. Vieles, sehr Vieles von diesen Werken ist freilich Fabrikwaare, und gar manchem Künstler thut man Unrecht, wenn man ihn nach den hier vorhandenen Werken seiner Hand beurtheilt; bei der Schnelligkeit, mit der das Alles beschafft werden musste, — veranlasst vielleicht durch den lebhaften Wunsch des alternden Königs, die Vollendung des grossen Werkes noch zu erleben, — konnte es wohl kaum anders sein. Dennoch aber ist anzuerkennen, dass die wahrhaft grossen künstlerischen Kräfte sich auch in dieser schweren Prüfung bewährt haben, dass sie vielmehr in diesem Ringen erst zu ihrer vollkommenen Entwickelung gelangt sind. Vor Allen meine ich hiemit Horace Vernet, dessen grosse Gemälde aus der Geschichte der neueren afrikanischen Kriege nach meinem Gefühl das Bedeutendste und Vollendetste sind, was die gesammte französische Kunst alter und neuer Zeit aufzuweisen hat.*)

Oeffentliche Kunst-Ausstellungen zu Paris.

Endlich ressortirt von der Verwaltung der Königlichen Civil-Liste, und zwar speziell von der Direktion der Königlichen Museen, die Angelegenheit der grossen Kunst-Ausstellungen, welche jährlich vom 15. März bis zum 15. Mai

*) Vergl. meine „Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei, gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin."

im Louvre stattfinden. Das hiebei beobachtete Verfahren und die gesetzlichen Vorschriften desselben sind einfach und bestimmt. Der Besuch der Ausstellungen ist unentgeltlich, dafür wird aber auch, soviel mir bekannt geworden, für den Transport von ausserhalb kommender Kunstwerke keine Kosten-Vergütung bezahlt. Die Werke müssen zwischen dem 1. und 20. Februar eingeliefert werden; später wird nichts angenommen; auch müssen sie sich im völlig ausstellungsfähigen Zustande befinden, ohne Kiste und Emballage, wesshalb auswärtige Künstler ihre Bevollmächtigten in Paris haben müssen. Ueber die Aufnahme der Werke entscheidet eine Jury, welche aus den ordentlichen Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* (mit Ausschluss der musikalischen Section) besteht und jedesmal durch den General-Intendanten der Civil-Liste zu diesem Behuf eingeladen wird. Wenigstens 9 Mitglieder müssen dazu versammelt sein; die Bestimmungen, über die ein doppeltes Protokoll geführt wird, sind unwiderruflich. Das Aufhängen der Bilder und das Umhängen derselben ist lediglich Sache des Direktors der Königlichen Museen. Zur Belohnung ausgezeichneter künstlerischer Verdienste, die sich auf den Ausstellungen bemerklich gemacht, werden vom Könige, nach dem Vorschlage des Direktors, Medaillen zu drei Klassen vertheilt, von denen eine jede nur einmal erhalten werden kann. In der Regel steigt der Künstler von der niedern Medaillen-Klasse zu der höhern empor; ebenso folgt auf die erste Klasse, als weitere Anerkennung, in der Regel das Kreuz der Ehrenlegion. — Allgemein bekannt ist der grosse Uebelstand, dass für diese Ausstellungen kein besondres Lokal existirt und zu diesem Behuf die Räume der Gemäldegallerie des Louvre (die schon an sich zumeist keine sonderlich ausgezeichnete Beleuchtung haben) benutzt werden. Für die ganze Dauer der Ausstellungen und geraume Zeit vorher

und nachher ist somit der grösste Theil der Gemäldegallerie unsichtbar oder unzugänglich, abgesehen davon, dass diese jährlich wiederkehrende Einrichtung den alten Meisterwerken nach und nach sehr schädlich werden muss.

Der Katalog der letzten Ausstellung (1845) gab mir zu einigen, nicht ganz gleichgültigen statistischen Beobachtungen über die gegenwärtigen Kunstverhältnisse Frankreichs Anlass. Er zählt 2332 Nummern, Werke, die von 1242 Künstlern herrührten. Unter den letzteren werden 1125 als in Paris und in der nächsten Umgegend Ansässige, d. h. als solche bezeichnet, die keines besondern Bevollmächtigten bedurften. 117 Künstler hatten ihre Werke von ausserhalb eingesandt (und zwar 69 aus andern Orten Frankreichs und 48 aus dem Auslande), was, da keine Transportkosten gezahlt werden, immer als bedeutend erscheint. Ferner sind in dem Katalog diejenigen Werke bezeichnet, welche (seit der Ausstellung des Jahres 1844) auf Veranlassung des Königs und öffentlicher Behörden ausgeführt waren. Hieraus ergiebt sich, dass unter diesen Arbeiten auf Veranlassung des Königs gefertigt waren: 23 Oelgemälde (meist historische Darstellungen, der älteren Zeit oder der Gegenwart angehörig), ein Porzellan- und ein Aquarellbild, 2 Medaillen und 4 Lithographieen; auf Veranlassung des Ministers des Innern 28 Oelgemälde (meist kirchlichen Inhalts), 7 grössere Sculpturen und eine Medaille; auf Veranlassung des Ministers der öffentlichen Arbeiten eine Büste und eine Medaille; auf Veranlassung des Präfekten der Seine ein Oelgemälde. Dass von den, für die städtische Verwaltung von Paris gefertigten Gemälden nur dies eine sich auf der Ausstellung befand, beruht wohl darin, dass diese Aufträge neuerlichst besonders die Ausführung von Wandgemälden in Kirchen betroffen haben.

II. Kunst-Anstalten in Belgien.

Die Art und Weise, wie die Kunst in Belgien gepflegt wird, hat viel Abweichendes von den französischen, zugleich aber auch von denjenigen Einrichtungen, die wir in Deutschland gewohnt sind. Zunächst und vorzugsweise beruht dies in der eigenthümlichen Gestaltung der allgemeinen Verhältnisse des öffentlichen Lebens, d. h. in der so grossen Selbständigkeit der städtischen Communen, in der Bedeutung, dem Vermögen und dem historisch individuellen Charakter der grösseren Städte, wodurch einer Centralisation, wie sie besonders in Frankreich stattfindet, entschieden entgegengearbeitet wird. Man setzt, wie es scheint, einen Stolz darin, diese Selbständigkeit auch in den künstlerischen Angelegenheiten zu bewahren, und die letzteren möglichst unabhängig von dem centralisirenden Einflusse der Regierung zu behandeln, während überhaupt die Erinnerung an die alten Glanzepochen der Kunst in Flandern und Brabant die Achtung vor der Kunst und die Liebe zu ihren Werken lebendig erhalten hat. Man erkennt zugleich in den Künsten keine akademische Oberherrschaft an, wie sie in Frankreich stattfindet; vielmehr steht man den naiven Verhältnissen früherer Zeit noch nah, wo Kunst und Handwerk dieselbe Schule durchzumachen hatten und ersteres nur die höhere Blüthe war, die sich aus letzterem entwickelte.

Die Kunst-Akademieen und ihr Verhältniss zur Staats-Regierung.

In allen, auch den kleinsten Städten Belgiens finden sich sogenannte »Kunst-Akademieen« oder Zeichnenschulen, welche zur allgemeinen Kunstbildung, sowohl für diejenigen, die eben nur eine solche erstreben, als für Handwerker (für die sonst keine artistischen Bildungsanstalten existiren), als auch zur Vorbildung und gelegentlichen Ausbildung der Künstler bestimmt sind. Der Unterricht an diesen Anstalten ist überall unentgeltlich. Die Darstellung der menschlichen Gestalt und die Behandlung des Ornaments bilden zunächst den Hauptgegenstand des in diesen Anstalten ertheilten Unterrichts. Die Ausdehnung, welche dem letzteren gegeben wird, ist aber sehr verschieden. Während einige Akademieen, wie es scheint, nur das Zeichnen nach Vorlegeblättern und vielleicht nur beiläufig nach Gypsmodellen lehren, wird bei andern gründlich nach der Antike, selbst nach dem Leben gezeichnet, reihen sich hieran die Hülfswissenschaften der Anatomie und Perspektive, werden die verschiedenen Gattungen der Kunst sorgfältiger geschieden, wird, wie im Modelliren, so auch im Oelmalen Unterricht ertheilt, die selbstandige künstlerische Composition gepflegt und das Verschiedenartige, was zur Bildung des Architekten nöthig ist, gelehrt. Die Kunst-Handwerker sollen gelegentlich an den höheren Stadien des künstlerischen Unterrichts Theil nehmen und in diesen Classen Tüchtiges leisten; ebenso aber sollen hiedurch auch nur zu häufig unglückliche Halbkünstler erzogen werden. Im Allgemeinen klagt man, dass bei dieser grossen Menge von Kunstschulen gar kein gemeinsames System obwaltet, sondern jeder Direktor ganz nach Gutdünken verfährt. Zu den wichtigsten Akademieen gehören zunächst die von **Brüssel**, **Lüttich**,

Brügge, Gent, Namur, Mecheln, Löwen. Die letztere gilt als eine besonders wohl eingerichtete Schule; die Akademie von Gent wird als die vorzüglichste Anstalt in Belgien für das Fach der Architektur bezeichnet; die Akademie von Brüssel erfreut sich derjenigen Förderungen, welche sich an einem Orte, der der Sitz der Regierung ist, von selbst ergeben. Die Haupt-Akademie aber ist die von Antwerpen. Im Wesentlichen bestehen diese Anstalten aus Communalfonds; nur einzelne von ihnen erhalten Zuschüsse von Seiten der Staatsregierung. So ist es bei den Akademieen von Lüttich und Brügge der Fall, wofür der Regierung die Genehmigung der Wahl der Lehrer vorbehalten ist. Andre Orte, wie z. B. Brüssel, haben die von der Regierung angebotenen Zuschüsse abgelehnt, um sich einer solchen Controle nicht zu unterwerfen. Bei der Akademie von Antwerpen wird die Hälfte des jährlichen Etats, der im Ganzen 50,000 Francs ausmacht, von der Stadt, die Hälfte von der Regierung getragen; die Anstalt gilt desshalb als ein Staats-Institut. Im Uebrigen werden den einzelnen Akademieen gelegentlich kleine Unterstützungen von Seiten der Regierung bewilligt. Auch werden jährlich von den Gouverneurs der verschiedenen Provinzen Berichte über den Zustand des Unterrichts jeder einzelnen Akademie und über die Theilnahme an demselben eingesandt und dabei die Bewilligung von Medaillen für die jährlich stattfindenden gewöhnlichen Concurrenzen in Antrag gebracht; indem sich die Regierung die Ertheilung dieser Medaillen vorbehalten hat, gewinnt sie wenigstens soviel, dass sie durch die desfalls erforderlichen Berichte eine Uebersicht des Ganzen und die Gelegenheit behält, im besondern Nothfall einschreiten zu können. Ausser den 25,000 Francs, welche die Regierung für die Akademie von Antwerpen verwendet, stehen derselben noch andre 25,000 Francs zur Unterstützung

der übrigen Akademieen zu Gebote. Die gesammten Kunst-Angelegenheiten ressortiren, soweit sie die Staats-Regierung betreffen, von dem Ministerium des Innern.

Akademie von Antwerpen.

Die *Académie royale* oder *Koninglyke Akademie* von Antwerpen erfreut sich eines glänzenden Aufschwunges und bestrebt sich, dem Begriffe einer Kunst-Universität nach den Anforderungen der heutigen Zeit möglichst nahe zu kommen; doch hat auch sie den dreifachen Zweck, sowohl zur allgemeinen artistischen Bildung der Jugend, als zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker, als auch, und vorzugsweise, zur höheren und eigentlichen Kunstbildung zu dienen. Im Jahre 1841 ist die Akademie vollständig neu organisirt worden. Sie hat in demselben Jahre unter Königlicher Genehmigung ein Statut erhalten, welches in manchen Punkten bereits wesentlich von den bei älteren Akademieen getroffenen Anordnungen abweicht und eine neue Bahn vorzeichnet, während andre Punkte desselben, die allerdings noch unter Nachwirkung des altakademischen Formelwesens entstanden waren, neben dem frischen Zuge der Gegenwart gar nicht haben zur Ausführung kommen können. Ein im Jahre 1842 in der Akademie selbst verfasstes Reglement für ihre innere Ordnung betrifft nur das Positive und Ausführbare. Man fühlt es übrigens den in beiden Dokumenten enthaltenen Bestimmungen deutlich an, dass das Institut noch so ganz neu ist und wenigstens bei der Abfassung der Reglements noch der genügenderen praktischen Erfahrungen ermangelte: es ist in Vorschriften und Unterrichts-Plänen zu viel spezialisirt und dadurch das, worauf es der Hauptsache nach ankam, gelegentlich nicht entschieden genug hervorgehoben. Doch hat sich in den wenigen Jahren seit der neuen Organisation die

Praxis in der That schon gefunden; wie man mir mittheilte, verfährt man in der Ausführung naiver und freier, als es nach den Reglements zu erwarten sein möchte. Das ganze Institut ist jung; unter der Leitung seines gegenwärtigen Direktors, des Baron Wappers, schreitet dasselbe mit jugendlicher Kraft, seine Zukunft in sich fühlend, vorwärts. — Aber noch ein andres moralisch kräftigendes Element, als das der blossen Jugend, wohnt dieser Kunstschule bei: das der ächtesten und innerlichsten flämischen Volksthümlichkeit. Sie ist eine Hauptstütze der, in neuerer Zeit so mächtig und bedeutungsvoll hervorgetretenen Bestrebungen, das flämisch-deutsche Element in Belgien wieder zu Ehre und Ansehen zu bringen und dadurch, wenn möglich, der aus Frankreich eingedrungenen Cultur, Sitte und Sprache die Oberherrschaft zu entreissen. Hendrik Conscience, der ausgezeichnetste Schriftsteller flämischer Zunge, ist Inspector *(Greffier)* der Akademie. Wappers erzählte mir, wie er selbst noch vor wenig Jahren von Haus zu Haus gegangen sei, mit Noth und Mühe eine Subscription zur Herausgabe einer ersten Schrift von Conscience, die kein Buchhändler zu verlegen gewagt, zusammenzubringen, wie der Erfolg aber in kürzester Frist alle Erwartungen überstiegen habe. In der That erscheinen fort und fort neue Auflagen von Conscience's volksthümlichen Schriften, die sich in mannigfachen hochdeutschen Uebersetzungen auch bei uns mehr und mehr einzubürgern beginnen. Zumeist sind diese Schriften mit Illustrationen von Künstlern der Antwerpener Schule versehen. Ueberhaupt scheint sich die letztere auch in ihrer Eigenschaft als Schule in direkte Opposition gegen das französische Wesen zu stellen, indem sie von dem Grundsatze einer frei naturgemässen Ausbildung, — und zwar, wenn auch ohne besondre Nachahmung, so doch in der Richtung des grossen Meisters von Antwerpen, Rubens, — ausgeht. Es

kann indess diese Opposition doch wohl nur gegen französische Akademie-Einrichtungen und was damit zusammenhängt, gerichtet sein, da die grossen Leistungen der heutigen französischen Kunst, z. B. die von Horace Vernet, im Wesentlichen ganz derselben Richtung angehören. Lebhaftes Entgegenkommen finden die Bestrebungen der Akademie besonders von Seiten der Stadt Antwerpen, aus deren Fonds sie, wie schon bemerkt, zur Hälfte erhalten wird.

Die Angelegenheiten der Antwerpener Akademie ressortion gleichmässig von der städtischen Verwaltung und von der Staatsregierung, und zwar so, dass die zunächst aus der Akademie selbst hervorgehenden Vorschläge erst an die städtische Behörde und sodann an das Ministerium und, wenn es erforderlich, an den König gehen. An der Spitze der Akademie steht ein Verwaltungsrath, aus neun Mitgliedern bestehend. Permanente Mitglieder sind: der Gouverneur der Provinz (dessen Stellung eine ähnliche ist, wie die des Ober-Präsidenten bei uns) als Präsident des Verwaltungsrathes, der Bürgermeister der Stadt als erster Vice-Präsident, der Direktor der Akademie als zweiter Vice-Präsident. Die übrigen sechs Mitglieder bestehen aus zwei Gemeinde-Räthen, zwei Professoren der Akademie und zwei Kunstliebhabern; von je drei zu drei Jahren scheidet von diesen Mitgliedern die Hälfte aus und wird durch neue Wahl (wobei die Ausscheidenden wieder wählbar sind) ersetzt. Jährlich ernennt der Verwaltungsrath aus seinen Gliedern und für seine Geschäfte einen Sekretair und einen Schatzmeister. Der Verwaltungsrath hat die Oberaufsicht über alle Angelegenheiten der Akademie und des mit derselben in Verbindung stehenden städtischen Museums; er versammelt sich zu diesem Behuf monatlich und sonst je nach Bedürfniss. Die Verwaltung selbst soll einer besondern *Commission de surveillance*, aus dem Direktor und zwei Mitgliedern des Verwaltungsrathes,

die nicht zu dem Professoren-Collegium gehören, anvertraut werden, und wiederum nach dem Ermessen dieser Commission (wie nach den Beschlüssen des Verwaltungsrathes) soll der Direktor handeln; es scheint sich aber in der Praxis das kürzere und mehr naturgemässe Verhältniss, dass nämlich einfach der Direktor das ausführende Organ des Verwaltungsrathes ist, entwickelt zu haben. Hiemit ist die Hauptthätigkeit des Direktors bezeichnet; seiner speziellen Sorge gehört die Leitung des Studienganges an; für alles Oekonomische, als Sekretair für die innern Angelegenheiten und sonst als nächster Gehülfe in allen Beziehungen steht ihm der Greffier (Inspektor) zur Seite. Wenn besondre Beschlüsse zu fassen sind, so werden die Professoren durch den Direktor und unter dessen Vorsitz zur Conferenz versammelt. Feststehende Lehrer-Conferenzen finden dem Reglement zufolge nicht statt.

Der Unterricht ist durchaus unentgeltlich und verbreitet sich über alle Fächer der bildenden Kunst und der dazu gehörigen Hülfswissenschaften: Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, Elemente der Malerei, Historien-, Genre-, Landschaft- und Thiermalerei, Sculptur in ihren verschiedenen Theilen, Architektur in technischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung, der als besondres und für das Seevolk charackteristisches Fach das der Schiffsbaukunst zugesellt ist, Kupferstich und Holzschnitt, Geschichte, Literatur und Alterthümer, Perspective und Anatomie, Proportionen, mathematische Wissenschaften u. s. w. Im Unterrichtsplan sind bei jedem Fach diejenigen andern Fächer genannt, deren Unterricht gleichzeitig besucht werden muss. Im Allgemeinen zerfällt der Unterricht, je nach den Fächern, in drei Curse: einen elementaren, einen mittleren und einen höheren; für jeden Cursus sind höchstens 4 Jahre bestimmt; wer nach Ablauf dieser Frist nicht fähig

ist, in den höhern Cursus emporzurücken muss die Akademie verlassen. Die Aufnahme und die Bestimmung, in welchen Cursus oder in welche Classe der Neuaufzunehmende eintreten soll, wird von einer Prüfung abhängig gemacht; mit entschiedener Strenge wird darauf gesehen, dass vor dem Eintritt in die höheren Classen die elementare Schule auf vollständig zufriedenstellende Weise absolvirt ist. Auf allgemeine wissenschaftliche Bildung werden bei den Aspiranten keine Ansprüche gemacht; nur bei dem mittleren Cursus gilt an sie die überaus mässige Anforderung, dass sie lesen und schreiben können. Die Regelmässigkeit des Classenbesuches wird durch feste disciplinarische Vorschriften erhalten. Jährlich finden Concurrenzen in den verschiedenen Cursen statt, in Folge deren an die vorzüglichsten Schüler Preise vertheilt werden; die Preise bestehen in silbernen Medaillen, die ohne Bildwerk und nur mit einer Inschrift versehen sind. Man ist in der Akademie aber für diese Einrichtung nicht sehr eingenommen; man hält diese Weise der Prämirung für kleinlich und darum für erfolglos, überhaupt aber für unwürdig in Betracht der höheren Stellung der Akademie. Ausserdem sollen vorzüglich ausgezeichneten, aber dürftigen Schülern aus den Fonds der Regierung Unterstützungen bewilligt werden. Eigenthümlich ist die Bestimmung, dass denjenigen, welche ihre Studien vollendet haben, auf Beschluss des Verwaltungsrathes Titel und Diplom eines »Schülers der, königlichen Akademie von Antwerpen« zu Theil werden soll. Es scheint, dass diese Bestimmung wohl nur für die in der Akademie gebildeten Handwerker getroffen ist.

Eine der wichtigsten Einrichtungen, die bei der Reorganisation der Akademie in Aussicht genommen ist, betrifft die Beschaffung akademischer Ateliers, in ähnlicher Weise wie solche zuerst mit so grossem Erfolg bei der Düsseldorfer Akademie eingerichtet worden sind. Jedem der zu

gründenden Ateliers soll einer der Professoren der Akademie vorstehen. Die Aufnahme der Schüler soll von dem Urtheil einer von dem Verwaltungsrath ernannten Jury abhängig gemacht werden, und im Fall mehr Aspiranten als Plätze vorhanden sind, soll eine Concurrenz zwischen denselben die Entscheidung herbeiführen. Diese Einrichtung hat aber erst in geringen Anfängen zur Ausführung gebracht werden können, da es der Akademie zur Zeit noch an den erforderlichen Räumlichkeiten gebricht. Doch hofft sie, diesen ihren vorzüglichsten Wunsch bald in Erfüllung gebracht zu sehen, da sowohl die städtische Behörde sich gerade für diesen Punkt ebenfalls lebhaft interessirt, als auch vom Staate Zuschüsse zur Vergrösserung des Lokals bewilligt sind; bedeutende, demnächst bevorstehende Um- und Neubauten werden hiezu den erforderlichen Platz schaffen.

Alle zwei Jahre finden grosse Concurrenzen statt, welche dem Sieger auf vier Jahre ein Reisestipendium von jährlich 2500 Francs, die aus Staatsfonds bewilligt werden, gewähren. Jeder belgische Künstler, der das Alter von 30 Jahren noch nicht erreicht hat, ist zur Concurrenz zulässig; über die eigentliche Theilnahme an derselben entscheidet gewöhnlich ein vorläufiger Concurs. Der Verwaltungsrath der Antwerpener Akademie bestimmt nach bestem Ermessen, in welchem Kunstfache die jedesmalige Concurrenz stattfinden soll; eine von der Regierung ernannte Jury von 7 bis 11 Personen entscheidet, nachdem die Concurrenzarbeiten acht Tage lang öffentlich ausgestellt worden, durch Stimmenmehrheit über den Erfolg und ertheilt den Preis. Der Verwaltungsrath schreibt dem Pensionair den erforderlichen Reiseplan vor; der letztere hat vierteljährliche Rapporte über seine Studien und nach Ablauf der ersten zwei Jahre, so wie nach Ablauf der ganzen Pensionszeit eine Arbeit seiner Hand einzusenden, die aber sein Eigenthum verbleibt. Findet

die Jury keine der Concurrenzarbeiten des Preises würdig, so wird der Pensionsfonds zu besondern Aufmunterungen an andre ausgezeichnete junge Künstler verwandt. — Uebrigens hält man in der Antwerpener Akademie dafür, dass dieses gesammte, auf französischen Principien beruhende Concurrenzwesen eigentlich mehr schädlich als nützlich sei; die jungen Künstler, die, oft mit sehr glücklicher Anlage, nach Italien gegangen, seien sehr häufig verwirrt und verdorben zurückgekommen, weil den italienischen (der belgischen Nationalität fremden) Meisterwerken gegenüber nur der ganz fertige und mit sich einige Meister bestehen und von ihnen den erforderlichen Nutzen ziehen könne. Es dürfte demgemäss auch hierin mit der Zeit eine Aenderung eintreten.

Die äusseren Einrichtungen der Akademie (so weit dieselben bis jetzt vorhanden) sind vortrefflich und der Bedeutung der Anstalt völlig angemessen. Ein Gartenraum, statt des Vorhofes, scheidet die Anstalt von dem Treiben der Strasse. Linker Hand ist Wohnung und Atelier des Direktors; im Hintergrund, an einer im Garten aufgestellten Colossalbüste Rubens' vorüber, gelangt man zu den geräumigen Gebäuden, welche die Lokalitäten für den Unterricht, für Administration und Utensilien-Vorräthe, das berühmte städtische Museum, in dem beiläufig die Schüler der Malclassen sich im Copiren üben, und die Ausstellungssäle enthalten. (Ueber die Ausstellungen selbst kann ich erst weiter unten sprechen.) Die Uebungs- und Arbeits-Säle haben, wie auch die des Museums und die für die Ausstellungen, die höchst lobenswerthe Einrichtung einer vollen Beleuchtung von oben, wodurch so sehr an zweckmässig benutzbarem Raume gewonnen und zugleich eine übersichtlichere Disposition im Innern jedes Saales möglich gemacht wird. In solcher Art sind z. B. die Säle zum Zeichnen nach der An-

tike und die zum Zeichnen nach dem lebenden Modell bei Tagesbeleuchtung, im Sommerkursus, beschaffen. Beiläufig muss ich auch der sehr zweckmässigen Einrichtung bei den Gypsmodellen nach der Antike erwähnen, dass die Postamente, auf welchen dieselben befestigt sind, auf nach allen Seiten beweglichen Rollen stehen und dass man sie solchergestalt — da zugleich der Boden in diesen Lokalen durchweg aus Steinplatten besteht und keine Schwellen in den Thüren befindlich sind — mit grosser Bequemlichkeit aus dem Vorrathsraume in die Zeichnensäle schaffen und in diesen je nach dem Bedürfniss wenden kann.

Zum Zeichnen nach der Antike nnd nach dem lebenden Modell bei Lampenlicht sind besondre Säle bestimmt. Täglich werden vier lebende Modelle gestellt, eins davon bekleidet, für Genremaler. In der Anatomie Klasse sah ich die eigenthümlichen, von dem Lehrer derselben, dem Bildhauer Professor Geefs (Bruder des bekannten Bildhauers Geefs in Brüssel) gefertigten Vorbilder, welche von Sachverständigen als dem Unterricht sehr erspriesslich gerühmt wurden und aus verschiedenen, übereinander zu legenden Cartons, je nach der Lage der Muskeln, Sehnen u. s. w., bestehen. In der Elementar-Zeichnen Klasse erfreuten mich die grossen Wandtafeln, auf denen für die ersten Anfänger die Vorbilder mit Kreide in grossem Maassstabe hingezeichnet werden. – In allen Uebungssälen dürfen diejenigen, die nicht durch andre Lehrgegenstände in Anspruch genommen sind, auch ausser den eigentlichen Unterrichtsstunden den ganzen Tag über arbeiten, indem zur Aufsicht besondre *Surveillants* angestellt sind. Ueberhaupt wird alles Streben der Schüler auf möglichst liberale Weise gefördert. Die Benutzung der (zwar nur kleinen) Bibliothek z. B. geschieht ohne sonderliche Formalitäten und Präcautionen; man sagte mir, eine Bibliothek wie diese, sei eben für den Gebrauch vorhanden und nicht

zur Conservation. Einen ansprechenden Beweis endlich des schönen und frischen Tons, der unter den Schülern der Anstalt herrscht, schienen mir die grossen Tafeln mit Musiknoten zu geben, die ich in einer der Klassen aufgestellt fand. Sie gehörten einem Gesangverein der Schüler an, dem hier seine Uebungen abzuhalten gestattet war. Während meines Besuches in der Akademie war es Abend geworden, und ich hörte die Schüler in mehrstimmigem Gesange durch die Gänge hinausziehen.

Der Besuch der Akademie, der vor der Reorganisation nur etwa aus 400 bis 500 Schülern jährlich bestand, hat sich in Folge der Reorganisation schnell sehr bedeutend erhöht. Im Jahre 1843 belief er sich schon auf 1124 Schüler, darunter 830 aus Antwerpen selbst und 75 aus dem Auslande. Unter diesen Schülern befanden sich 401 eigentliche Künstler (222 Maler, 116 Bildhauer, 43 Architekten, 30 Kupferstecher und Holzschneider,) 410 Handwerker, 12 dem Militairdienst Angehörige und 292 Schüler, die sich noch zu keinem bestimmten Beruf entschieden hatten.

Das Statut der Akademie spricht auch von einem »*Corps académique*«, welches bei derselben ins Leben treten sollte. Dasselbe sollte aus höchstens dreissig, zur Hälfte belgischen, zur Hälfte auswärtigen, Mitgliedern bestehen; auch sollte es, unter dem Namen von *Agrégés*, 20 belgische und 20 auswärtige Künstler zu ausserordentlichen Mitgliedern, sowie Ehrenmitglieder nach nicht beschränkter Zahl ernennen. Ein Diplom, eine Kette und Medaille von Gold, eine besondre Uniform waren für die Mitglieder in Aussicht gestellt. Jährlich im August sollten die Mitglieder zusammen kommen um ihre »Arbeiten« zu halten nachdem sie für die letzteren ein besondres »Büreau« ernannt. Diese »Arbeiten« sollten bestehen im Verlesen des Protocolls der vorjährigen Sitzung, im Einführen der letzternannten und bestätigten Mitglieder,

im Anhören eines Rapports über den Zustand der Schule, in Discussionen über zu machende Vorschläge zum Fortschritt der Kunst, und in der Wahl neuer Mitglieder. — Man sagte mir in Antwerpen, man habe das, in Brüssel abgefasste Statut in diesen Punkten doch allzu französisch befunden; man habe Nöthigeres zu thun gehabt, als die leere Formalität mit dem Corps académique und den Mitgliedern zur Ausführung zu bringen. *)

École de Gravure zu Brüssel.

Ausser der Akademie von Antwerpen existirt in Belgien nur noch ein artistisches Bildungsinstitut, welches den Namen einer Staats-Anstalt führt. Dies ist die *École Royale de Gravure* zu Brüssel. Die Verwaltung derselben steht unter einem »*Administrateur*«; für den Unterricht sind drei Professoren, einer für das Zeichnen, einer für den Kupferstich (Calamatta) und einer für den Holzschnitt angestellt. Aus Staatsfonds empfängt das Institut eine jährliche Unterstützung von 20,000 Francs. Die Schüler verpflichten sich, vier Jahre in dem Institut zu arbeiten und erhalten, wenn sie soweit fortgeschritten sind, dass von ihren Arbeiten ein öffentlicher Gebrauch gemacht werden kann, für die letzteren eine Geldentschädigung.

Der Administrator der Anstalt, Mr. Dewasme, benutzt, soviel mir gesagt wurde, die Thätigkeit der Schüler zur Ausstattung eines von ihm herausgegebenen und mit Illustrationen versehenen Journales, *la Renaissance*. Das Institut verfolgt

*) Nach meiner Anwesenheit in Belgien ist zu Brüssel die Gründung einer Akademie der Wissenschaften und Künste erfolgt, die, wie es scheint, eine Nachahmung des *Institut de France* zu Paris ist und deren eine Abtheilung, wie bei dem letzteren, durch die *Académie des beaux-arts* gebildet wird. Positive Geschäfte, wie bei der Pariser *Académie* durch die Leitung der Angelegenheiten der grossen Concurrenzen, scheinen den Mitgliedern der letzteren nicht obzuliegen.

somit in gewisser Art zugleich industrielle Zwecke, was indess bei einem in das Industrielle einschlagenden Kunstfache zulässig und selbst zweckmässig sein dürfte.

Privat-Interesse für die Kunst.

Sinn für die Kunst und Liebe zu ihr sind ein altes Erbtheil der belgischen Nation; noch heute ist sie mit den übrigen Interessen des Lebens innig verbunden. Zunächst und vornehmlich mit dem Privatleben. Die innere Einrichtung der Wohnungen, auch neugebauter, hat noch häufig jenen, wenn auch beschränkteren, so doch behaglicheren Comfort, der uns aus den alten Bildern der niederländischen Meister bekannt ist und der so gern in künstlerischer Weise ausgebildet wird. Oelgemälde namentlich gehören zu solcher Ausstattung der Wohnungen. Man geht selten an irgend einem gutgehaltenen Hause vorbei, ohne durch die (überall tief hinabreichenden) Fenster des Erdgeschosses die breiten Goldrahmen der Gemälde hervorschimmern zu sehen, die an den Wänden der Zimmer aufgehängt sind. Das bedeutende Privatbedürfniss erklärt zunächst die grosse Anzahl derer, die sich in Belgien der Kunst widmen. Privatstiftungen von Kunstwerken in Kirchen sind auch nicht ganz selten.

Thätigkeit der Communen.

Aber auch öffentlich geschieht Vieles für die Kunst. Wie weit dies von Seiten der Communen, rücksichtlich besondrer Zwecke, der Fall ist, weiss ich zwar nicht näher anzugeben: mein Aufenthalt in Belgien war zu beschränkt, als dass ich diesen Verhältnissen im Einzelnen hätte nachgehen können. Jedenfalls ist zu bemerken, dass die Städte sich den Schutz und die Pflege der Museen, die sich fast an jedem grösseren Ort und meist in Verbindung mit den

Akademieen befinden, die aber in der Regel nur der älteren Kunst des Landes gewidmet sind, eifrig angelegen sein lassen. Gent ist durch die glänzenden Prachtbauten neuerer Zeit, den Universitätspalast, den Justizpalast, das Theater u. a. m. ausgezeichnet. Antwerpen und Gent besitzen Privatvereine, sogenannte «*Sociétés d'encouragement*», die für die öffentliche Anerkennung der Kunst thätig und erfolgreich wirken sollen.

Die Kunst als Staats-Bedürfniss.

Als National-Bedürfniss hat die Kunst auch hier, wie in Frankreich, im Staats-Budget ihre besondern Posten (auch ausser den für die Kunst-Unterrichts-Anstalten bewilligten Summen) angewiesen erhalten. Neben den ausserordentlichen Fonds, die für die Ausführung grosser National-Denkmale — wie für das Denkmal auf der *Place des Martyrs* zu Brüssel — bewilligt werden, finden sich in dem Budget feststehende Fonds zur Unterstützung der von den Städten und Provinzen zu errichtenden Denkmale grosser Männer Belgiens und zur Prägung von Medaillen auf denkwürdige historische Ereignisse (10,000 Francs im Budget des Jahres 1845), sowie ein nicht unbedeutender Fonds zur Veranlassung andrer Kunstwerke, zu Ankäufen, Subscriptionen, Aufmunterungen u. s. w. (gegenwärtig 53,000 Francs). Auf solche Weise sind manche Werke entstanden, welche den Stolz der heutigen belgischen Kunst ausmachen, namentlich jene beiden grossen Bilder, die Abdankung Karl's V. von Gallait und die Unterzeichnung des Compromisses von de Biefve, die kürzlich ihren Triumphzug durch Deutschland gehalten haben und von denen das erste, in seiner grossartig ernsten historischen Stimmung, ohne Zweifel zu den gediegensten Werken der gesammten Kunst des heutigen Tages gehört. Beide Bilder haben jetzt eine,

rücksichtlich der Beleuchtung zwar ausgezeichnet schöne, aber doch nur provisorische Aufstellung im Lokal des Cassationshofes zu Brüssel erhalten; zu ihnen gehören zwei andre Gemälde von ähnlich grosser Dimension, die Schlacht von Worringen von de Keyser und eine Scene der September-Revolution von Wappers, die eben so provisorisch, das eine sogar ohne Rahmen, im Vestibül des *Palais de la nation* zu Brüssel aufgestellt sind. Alle vier sind zu einem National-Museum bestimmt, welches vielleicht mit der öffentlichen Gemälde-Gallerie in Brüssel, die, nebst den übrigen Museen der Stadt, kürzlich in den Besitz der Staatsregierung übergegangen ist, vereinigt werden wird. Wenigstens besitzt diese Gemälde-Gallerie bereits eine Anzahl kleinerer Gemälde von neueren Meistern.

Kunst-Ausstellungen.

Noch ein wichtiger Punkt in Betreff der offiziellen Einwirkung von Seiten der Staatsregierung betrifft die grossen »nationalen Kunstausstellungen«, welche alle drei Jahre in Brüssel stattfinden, und für die das Budget des J. 1845 eine Summe von 20,000 Francs bestimmt. Die Einrichtung dieser Ausstellungen und die Weise, wie die Regierung dieselben zur Förderung der Kunst benutzt, ist sehr eigenthümlich und bemerkenswerth. Die ganze Verwaltung der Ausstellungen ist einer *Commission directrice* übergeben, deren Mitglieder, höchstens 12, von der Regierung ernannt werden. Die Geschäfte des Empfangens der Kunstsachen besorgt eine besondre *Jury d'admission*; im Fall Kunstwerke aus innern Gründen zurückzuweisen sind, so entscheidet darüber die Commission. Die Ausstellungen finden vom 15. August bis zum ersten Montage des Octobers statt; nach dem 31. Juli wird kein Kunstwerk mehr angenommen. Die ersten 10 Tage wird 1 Franc Eintrittsgeld gezahlt, die fol-

genden ½ Franc, mit Ausnahme der Sonntage und Donnerstage, an welchen der Besuch vom 11. Tage ab frei ist. Aus dieser Einnahme und, falls dies erforderlich, aus dem oben genannten Fonds werden die Kosten der Ausstellung bestritten. — Der Hauptsache nach dient aber jener Fonds dazu, um auf der Ausstellung Werke für das National-Museum anzukaufen. Eine aus drei Mitgliedern der Commission bestehende *Jury des récompenses* macht zu diesem Behuf noch vor Eröffnung der Ausstellung seine Vorschläge (unter Angabe der etwa zu bewilligenden Kaufpreise, nachdem schon die einsendenden Künstler sich darüber ausgesprochen hatten, ob ihre Arbeiten zu diesem Behuf käuflich seien und welchen Preis sie forderten); diese Vorschläge werden dann von der Commission geprüft, über dieselben an das Ministerium berichtet, in Folge der von letzterem ausgehenden Verfügung mit den Künstlern verhandelt und die Sache definitiv vom Könige entschieden. — Ferner werden bei den Ausstellungen durch den König nach dem Votum der Commission und auf den Antrag des Ministeriums Medaillen, und zwar in zwei Classen, ertheilt, die erste Classe in Gold und für jedes Kunstfach nur einmal. — Ausserdem aber bewilligt die Regierung, ebenfalls nach dem Gutachten der Commission, an belgische Künstler, die sich auf den Ausstellungen durch Talent und Fortschritte auszeichnen, sogenannte *Encouragements*, grössere oder kleinere Geldbelohnungen, in Summen von 200 bis zu 1000 Francs.

Da die Ausstellungen in Brüssel nur alle drei Jahre statt finden, so hat man die Einrichtung getroffen, dass andre grössere Ausstellungen in den dazwischen fallenden Jahren zu Antwerpen und zu Gent veranstaltet werden. Hiebei ist jedoch die Regierung nicht betheiligt, vielmehr sind es die schon im Obigen genannten *Sociétés d'encouragement*, welche dieselben, wie man mir sagte, an beiden

Orten veranlassen, und welche dabei ebenfalls goldne und silberne Medaillen für die ausgezeichnetsten Werke vertheilen. Kleinere Ausstellungen finden ausserdem zu Lüttich, Mecheln u. a. O. statt. Im Obigen erwähnte ich bereits der vortrefflichen und geräumigen Ausstellungssäle, die sich bei der Akademie zu Antwerpen befinden und die sowohl durch die zweckmässige Einrichtung des von der Decke einfallenden Lichtes als auch durch die einfach angemessene Vorkehrung zum Aufhängen der Bilder ausgezeichnet sind; an den Wänden sind nämlich eiserne Stangen in horizontaler Lage befestigt, vor die Mauer vortretend und etwa je drei über einander, so dass man an ihnen die Bilder bequem befestigen kann, ohne (wie an andern Orten) die Wände durch das Einschlagen von Nägeln und Haken fort und fort zu beschädigen. — Mit wie lebhafter Theilnahme man in den Städten selbst sich für diese Ausstellungen interessirt, beweist u. a. der Umstand, dass die Stadt Gent und die dortige Akademie auf den Maler Gallait und als »Zeugniss der Bewunderung« seines Gemäldes der Abdankung Karls V., welches sich auf der dortigen Ausstellung befand, eine beträchtlich grosse Medaille von 2½ Zoll Durchmesser haben prägen lassen.

Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke.

Schliesslich ist noch einer wiederum sehr eigenthümlichen Einrichtung zu gedenken, die in Belgien statt findet: einer unter Garantie der Regierung stehenden Lotterie zur Beschaffung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke. Die Provinzen als solche (die jede ihren besondern Verwaltungs-Fonds haben), die Communen und die Kirchenfabriken vereinigen sich nemlich jährlich je nach ihrem Interesse für diese Sache, um durch Zeichnung auf Actien von 10 Francs einen sogenannten *Fonds spécial pour l'encouragement de la*

peinture historique et de la sculpture zusammenzubringen, der gelegentlich auch noch durch Zuschüsse von Seiten der Regierung vergrössert wird. Nach dem Antheil, welchen die Provinzen, die Communen und die Kirchen an diesem Fonds haben, werden daraus für jede dieser drei Gattungen von Interessenten grössere und kleinere Summen gebildet und die letzteren unter die Actionaire verloost. Für die Gewinnste aber werden, je nach dem Wunsche und dem Bedürfnisse der Gewinner, durch Vermittelung des Ministeriums des Innern die erforderlichen Kunstwerke bestellt. Als Nieten werden lithographirte Kunstblätter vertheilt. So waren, um ein näheres Beispiel zu geben, im Jahre 1842 durch die Provinzen 270 Actien gezeichnet, = 2700 Francs,

» » Communen	585	» »	= 5850 »
» » Kirchen	363	» »	= 3630 »
also im Ganzen:	1218	» »	12,180 »
welche Summe durch einen Zuschuss von			2500 »
die das Ministerium bewilligte, sich auf			14,680 Francs

erhöhte. Hiernach wurden die zur Ausführung von Kunstwerken bestimmten Gewinnste in folgender Art vertheilt:

für die Provinzen	erster Gewinn zu	1750 Francs,
	zweiter » »	1450 »
für die Communen	erster Gewinn zu	2250 Francs,
	zweiter » »	1450 »
	dritter » »	1250 »
	vierter » »	1150 »
	fünfter » »	1000 »
für die Kirchen	erster Gewinn zu	1750 Francs,
	zweiter » »	1450 »
	dritter » »	1180 »

Es scheint aber, dass die Einrichtung nicht ganz den Anklang gefunden hat, den man sich ursprünglich davon versprochen haben mag. Wenigstens war die Zahl der Actien,

die sich, wie eben angegeben, im Jahre 1842 auf 1218 belief, im Jahre 1843 auf 606 herabgesunken und im Jahre 1844 zwar wieder etwas erhöht, doch nur auf 795. — Ueberhaupt dürfte das Willkührliche und Zufallige dieser Einrichtung mit dem Ernste des moralischen Bedürfnisses, aus welchem die monumentale Kunst hervorgehen soll, nicht wohl übereinstimmen.

III. Ueber einige Kunst-Akademieen in Italien, und über die Kunst-Akademie zu London.

Ueber die Verfassung und die Verwaltung der italienischen Kunst-Anstalten ein vollständiges Bild zu geben bin ich ausser Stande. Ich glaube indess, dass es dem Zweck dieser Blätter fördernd entgegen kommen und zur Kenntniss der Organisation und der Aufgabe öffentlicher Kunstbildungs-Anstalten beitragen wird, wenn ich im Folgenden die Auszüge aus den mir vorliegenden Statuten einiger der wichtigsten Kunst-Akademieen Italiens vorlege und eine oder die andre Bemerkung beifüge. Zugleich schliesse ich eine Notiz über die Akademie von London an, die sich vorzugsweise ebenfalls auf die Einsicht ihrer Statuten gründet.

Die Akademie S. Luca zu Rom.

Die Verfassung der Akademie S. Luca zu Rom ist, nach Inhalt ihrer Statuten vom Jahr 1818, insofern höchst interessant, als sie jedenfalls noch, welche Modificationen damit im Einzelnen auch vorgenommen sein mögen, die bei ihrer Stiftung im 16. Jahrhundert befolgten Principien bewahrt, und hiemit ein zureichendes Bild alt-akademischer Einrichtungen giebt, während fast alle späteren, und namentlich die deutschen Akademieen auf einer wesentlich verschiedenen Grundlage errichtet sind oder doch, wie die *Académie des beaux-arts* zu Paris, nur einen Theil jener ursprünglichen

Tendenz beibehalten haben. Das Zurückgehen auf die Verfassung der Akademie S. Luca ist um so wichtiger, als sich hiedurch das Schwankende in der Auffassung des akademischen Verhältnisses bestimmt erkennen und, soweit es erforderlich, beseitigen lässt.

Die Akademie S. Luca ist eine von der römischen Staatsregierung anerkannte, bevorrechtete und mit besondern Verpflichtungen versehene Genossenschaft. Ihre Wirksamkeit wird durch Staatsfonds unterhalten und sie steht in höchster Instanz unter Aufsicht der Staatsregierung (vertreten durch den Cardinal Camerlengo). In allem Einzelnen ihrer Wirksamkeit verfährt sie aber durchaus frei und selbständig; die Wahlen ihrer Mitglieder und ihrer sämmtlichen Beamten, ihre Beschlüsse, die von ihr ertheilten Anerkennungen u. s. w. bedürfen in keiner Weise einer höheren Bestatigung. Die Akademie besteht aus 72 ordentlichen Mitgliedern *(Accademici di merito)*, nemlich je 12 in Rom ansässigen Historienmalern, Bildhauern und Architekten, 20 Auswärtigen dieser drei Fächer, und je 4 Portraitmalern, Landschaftsmalern, Stein- oder Stempelschneidern und Kupferstechern (Einheimische und Auswärtige zusammengenommen). Den ordentlichen Mitgliedern werden Ehren-Mitglieder *(Accademici di onore)* in unbeschränkter Zahl zugesellt. Aus den ordentlichen Mitgliedern wird ein Ausschuss *(Consiglio)* zur Verwaltung der gesammten akademischen Angelegenheiten gewählt; derselbe besteht aus 24 Mitgliedern (je 8 Historienmalern, Bildhauern und Architekten). Eins dieser 24 Mitglieder bekleidet, stets auf Jahresfrist, das Amt des Präsidenten; ihm zur Seite steht sein designirter Nachfolger, der Vice-Präsident, der gelegentlich durch den jedesmaligen Ex-Präsidenten vertreten wird. Zwei Sekretaire sind mit der Geschäftsführung beauftragt: ein, aus den Mitgliedern des Consiglio auf je 3 Jahre gewählter, sogenannter *Segretario del Consiglio* (was aber mehr

nur eine Ehrenstelle zu sein scheint), und der eigentliche Beamte für diesen Behuf, der sogenannte *Segretario dell' Accademia*. Zur Specialaufsicht über den ordnungsmässigen Gang der Verwaltung dienen 6 Censoren, die aus den Mitgliedern des Consiglio auf je 3 Jahre gewählt werden. Monatlich finden sowohl Sitzungen des Consiglio, als General-Sitzungen der Akademie statt. Für die Ernennung der sämtlichen eben genannten Beamten, für die der Lehrer der akademischen Kunstschule, sowie der untergeordneten Beamten und für die Ernennung der ordentlichen Mitglieder der Akademie findet stets eine Vorwahl im Consiglio statt, die sodann durch eine Wahl in der General-Versammlung der Akademie bestätigt werden muss. Nur die Mitglieder des Consiglio werden im Consiglio allein, aber aus dem Corps der ordentlichen Mitglieder der Akademie, erwählt. Bei den Wahlen im Consiglio entscheidet einfache Stimmenmehrheit, bei denen in der General-Versammlung sind ⅔ der Stimmen für die Gültigkeit der Wahl erforderlich. — Als einen eigenthümlichen Ehrenposten führen die Statuten noch den eines »*Principe dell'Accademia di San Luca*« an, der damals an Canova auf Lebenszeit verliehen war.

Der Sorge der Akademie ist zunächst die Leitung einer Kunstschule übergeben, deren Lehrer sie, wie eben bemerkt, selbständig ernennt. Der Unterricht an derselben wird durch 3 Professoren der Malerei (im Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem Nackten und in einer Theorie der Composition und des Colorits), durch 2 Professoren der Bildhauerei, 3 Professoren der Architektur und je einen Professor der Geometrie und Perspektive, der Anatomie, der Mythologie und Geschichte ertheilt. Alle sechs Monate und alle Jahre finden unter den Schülern kleinere und grössere Concurrenzen statt, bei denen silberne und goldne Medaillen ertheilt werden.

Zur Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen die der Leitung der Akademie übergebenen grossen öffentlichen Concurrenzen, die alle drei Jahre stattfinden und auf dem Kapitol gefeiert werden. Sie umfassen, wie es scheint, gleichzeitig die drei Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wechseln aber so, dass die Aufgabe das eine Mal heilige, das andre Mal weltliche Gegenstände betrifft. Die Aufgaben werden ein Jahr vor dem, zur Ablieferung der Concurrenzarbeiten bestimmten Termin öffentlich bekannt gemacht. Vorläufige Concurrenzen finden hiebei nicht statt; wohl aber müssen sich die Concurrenten nachträglich, — ehe die Akademie zum Urtheil schreitet, — einer sechsstündigen Concurrenz im abgeschlossenen Raume unterwerfen. Die Sieger erhalten goldene Medaillen von je 50 oder 25 Zecchinen (158 Thlr. 20 Sgr. oder 79 Thlr. 10 Sgr.) an Werth.

Ferner ist die Akademie mit der Sorge für die Conservation der im Kirchenstaat befindlichen öffentlichen Kunstdenkmäler des Alterthums beauftragt. Ihre desfallsigen Berichte gehen an den Cardinal Camerlengo. — Endlich ist ihren Mitgliedern in gerichtlichen Streitsachen, in denen es sich um Kunstgegenstände handelt, das ausschliesslich competente sachverständige Gutachten vorbehalten, wobei nur für architektonische Verhandlungen gelegentliche Ausnahmen verstattet sind.

Die Verfassung der Akademie S. Luca bildet hienach den entschiedenen Gegensatz gegen die deutschen akademischen Einrichtungen. Während dort, in Rom, der Begriff der Akademie in der Genossenschaft der Mitglieder geradehin aufgeht, während diese Genossenschaft vollkommen selbständig dasteht und ihr Ausschuss, das Consiglio, nur das Organ bildet, durch welches sie handelt, werden bei unsern Akademieen der Direktor oder Präsident, der Rath oder Senat, sowie das gesammte Personal der Lehrer und anderweitigen

Beamten von der Staatsregierung ernannt, handelt also die Regierung durch das Organ dieser Personen, und bildet die Ernennung zum »Mitgliede der Akademie« in der Regel nur eine, vom Senat oder akademischen Rath ausgehende und von der Regierung bestätigte Ehrenauszeichnung, ohne dass dieselbe irgend einen positiven Einfluss auf die Wirksamkeit der Akademie gewährte*).

Die Akademieen von Mailand und Venedig.

Die Akademieen von Mailand und Venedig haben beide (wie aus ihren mit seltener Klarheit und Sorgfalt abgefassten Statuten vom Jahre 1842 hervorgeht) eine vollkommen gleiche Verfassung. Die letztere bildet auch hier den entschiedensten Gegensatz gegen die Verfassung der Akademie S. Luca. Beide Anstalten stehen unter genauester Aufsicht und Controle des Staats; jede Anstellung, jede Wahl, jede sonstige Bestimmung hängt von der Genehmigung der Regierung ab. Die Leitung der akademischen Angelegenheiten ist einem *Consiglio accademico* übergeben, welches aus dem Praesidenten (der sich »durch Liebe zu den Künsten und erwiesene Geschicklichkeit in der Leitung von Geschäften auszeichnen soll«), 6 ausserordentlichen Mitgliedern (gebildeten Kunstfreunden) und 22 ordentlichen Mitgliedern (den sämmtlichen aktiven Professoren der Akademie und andern ausgezeichneten Künstlern) besteht. Ausserdem behalten die emeritirten Professoren ihren Sitz im Consiglio. Wenn im Consiglio ein Platz vacant wird, so macht dasselbe seine Vorschläge zur Wiederbesetzung der Stelle. Dasselbe wählt ferner, unter Vorbehalt der höheren Genehmigung, künst-

*) Nur bei der Akademie von Berlin — nach ihrer bisherigen Verfassung — ist seit 15 Jahren die Einrichtung getroffen, dass die Wahl zum „Mitgliede der Akademie“ durch die Mitglieder selbst, obgleich auch keineswegs in unbedingter Weise, erfolgt.

lerische und Ehren-Mitglieder in unbeschränkter Zahl, denen aber im Consiglio weder Sitz noch Stimme zukommt, die somit auch auf die Akademie in keiner Art einen positiven Einfluss ausüben. Der akademische Unterricht wird unter Aufsicht des Consiglio in 2 Sectionen: für Malerei, Bildhauerei und Kupferstich und für Architektur, ertheilt, in beiden von den Elementen beginnend und bis zur höheren Entwickelung durchgeführt, doch, wie es allen Anschein hat, ohne eigentlichen Atelier-Unterricht. Bei Vacanzen in den Lehrstellen und übrigen Beamtungen der Akademie werden öffentliche Aufforderungen zur Bewerbung um die erledigten Stellen erlassen; die Akademie prüft die Bewerber und macht der Regierung ihre Vorschläge zur Wahl. Unter Leitung der Akademie finden drei Gattungen von Concurrenzen statt: Concurrenzen erster Klasse, alle 2 Jahre eintretend, an denen jeder im österreichischen Kaiserstaat ansässige Künstler Theil nehmen kann und bei denen goldne Medaillen vertheilt werden; Concurrenzen zweiter Klasse für die Schüler der Akademie, jährlich und mit Vertheilung silberner Medaillen; und Concurrenzen zur Gewinnung eines Stipendiums für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Unter den bei letzteren gestellten Anforderungen kommen bei sämmtlichen Kunstfächern eigenthümlicher Weise auch schriftliche und mündliche Examina vor. Das Stipendium beträgt jährlich 2400 österreichische Lire (556 Thlr. 24 Sgr.), wobei ausserdem zur Hinreise, wie zur Rückreise, jedesmal noch 300 fl. (240 Thlr.) bewilligt werden. Jede der beiden Akademieen steht, neben den sonst nöthigen Unterrichtsmitteln, noch mit einer öffentlichen Kunstsammlung, die ebenfalls zur Ausbildung der Schüler benutzt wird, in unmittelbarer Verbindung. Der Conservator und der Custos dieser Sammlungen werden im Etat der betreffenden Akademie mit aufgeführt.

Der Etat der Akademie von Mailand beträgt

an Gehalten:	18,440 fl. =	12,764Th.19Sg.
an sonstigen Ausgabe-Titeln:	18,000 östr. Lire = 4142 • 20 •	
	in Summa also	16,907Th. 9Sg.

Der Etat der Akademie von Venedig beträgt

an Gehalten:	16,820 fl. =	11,706 Thlr. 21 Sgr.
an s. Ausg.-T.:	14,000 östr. L. = 3248 • — •	
	in Summa	14,954 Thlr. 21 Sgr.

Die Akademie von Florenz.

Die Akademie von Florenz besteht — abweichend von den meisten Anstalten der Art — aus drei wesentlich verschiedenen Theilen oder Classen: der Classe für bildende Künste, der Classe für Musik und Deklamation und der Classe für mechanische Künste. Jede derselben steht unter einem besondern Director, dem ein Unter-Director und ein Sekretair zugesellt sind. Der gesammten Akademie ist ein Präsident vorgesetzt, der jedoch in den Sitzungen, obgleich er dieselben leitet, kein Votum hat, und der mit seinen Unterbeamten die äusseren Geschäfte der Akademie besorgt. Jede Classe bildet eine selbständige Unterrichts-Anstalt, und befindet sich bei jeder derselben eine Anzahl sogenannter *Accademici Professori*, die den sogenannten »ordentlichen Mitgliedern« andrer Akademieen parallel stehen. Sämmtliche *Maestri* der Akademie (d. h. ohne Zweifel die angestellten Lehrer) sind als solche *Accademici Professori*, die übrigen werden — wie auch die *Accademici Onorarj* — von dem *Corpo Accademico* gewählt, wobei eine Vorwahl in der Classensitzung statt findet und eine Wahl in der Gesammtsitzung der Akademie den Ausschlag giebt. Bei beiden Wahlen sind ⅔ der Stimmen zur Entscheidung nöthig. Die Hauptthätigkeit der *Accademici Professori* scheint sich auf die Abgabe des Urtheils bei den akademischen Concurrenzen zu

beschränken. — Das Reglement (vom Jahre 1813) giebt über die eben angedeuteten Principien der Verfassung der Akademie im Uebrigen keine sonderlich klare Auskunft. Die Anstellungen der Lehrer und Beamten scheinen durchaus von Seiten der Regierung zu erfolgen und den *Accademici Professori* kein weiterer unmittelbarer Einfluss auf das Institut zuzustehen. Die Verbindung der drei, — in sich so verschiedenen Classen zu einem Gesammt-Institut scheint nur theils durch die gemeinschaftliche oberste Verwaltung von Seiten des Präsidenten, theils durch die Gesammtsitzung des *Corpo Accademico* hervorgebracht. Wenn gegen das Erstere kein besondres Bedenken zu erheben sein dürfte, so scheint das Letztere insofern doch nicht unbedenklich, als die Gesammtsitzungen wesentlich Wahlsitzungen sind und somit beispielsweise der Mechaniker das Recht hat, über die Fähigkeiten des Musikers, der Musiker über die des Architekten u. s. w. abzuurtheilen.

Der Unterricht in der Classe für die bildenden Künste verbreitet sich über alle Zweige der letzteren, von den Elementen bis zur höheren technischen und theoretischen Ausbildung, ohne aber, wie es scheint, auch hier in wirklichen Atelier-Unterricht überzugehen. Ansehnliche Kunstsammlungen sind hiezu auch mit dieser Akademie verbunden. Die Concurrenzen sind wiederum dreifach: kleinere halbjährlich stattfindende, für die Schüler; grössere, alle 3 Jahre, für Jederman; und Concurrenzen für die Gewinnung eines Stipendiums zum Aufenthalt in Rom. Das letztere wird auf 4 Jahre ertheilt und beträgt jährlich 1600 Francs.

Sehr eigenthümlich ist die, Cap. II., art. XXII. der Statuten bezeichnete ausserordentliche Concurrenz, die alle 4 Jahre statt finden soll. In dieser werden Gegenstände aus der florentinischen Geschichte zur Aufgabe gestellt, und zwar abwechselnd, das eine Mal für Maler, das andre Mal für

Bildhauer. Der Preis ist mindestens 8000 Francs. Zur Theilnahme an dieser Concurrenz sollen übrigens nur toskanische Künstler zugelassen werden.

Die Akademie von London.

Die Königliche Kunst-Akademie zu London ist lediglich nur eine Privat-Gesellschaft und bildet als solche wiederum eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Sie steht zwar unter dem Schutze des Monarchen, der auch die Diplome ihrer Mitglieder unterzeichnet und ihre sonstigen Beschlüsse sanctionirt; aber der Monarch handelt hier nur als höchster Quell der Ehre, nicht als Haupt der Staatsregierung. Die Akademie empfängt von der letzteren keine Geld-Unterstützung, ist von ihr auf keine Weise abhängig, hat keine Pflichten gegen dieselbe, hat aber auch keine officielle Geltung vor der Regierung, und nur der Schutz des Monarchen sichert ihr die äussere achtungsvolle Stellung, deren sie sich erfreut.

Die Akademie besteht aus 40 ordentlichen, allein stimmberechtigten Mitgliedern, 20 Associaten und 6 Ueberzähligen (Kupferstechern, die nicht Mitglieder werden können). Die Leitung ihrer Angelegenheiten ist einem akademischen Rath *(Council)* übergeben; der letztere besteht aus 8 Mitgliedern, von denen die Hälfte jährlich ausscheidet und durch neue Wahl ersetzt wird, und aus einem Präsidenten, der sein Amt stets auf Jahresfrist verwaltet. — Die wichtigste Thatigkeit der Akademie besteht in der Einrichtung öffentlicher Kunstausstellungen, deren Ertrag ihre einzige Einnahme bildet. Die letztere ist aber so bedeutend und so wohl verwaltet, dass sich ihr Vermögen gegenwärtig auf 70,000 Pfund Sterling belaufen soll. Die Zinsen desselben werden theils zu Pensionen für die Mitglieder der Akademie und deren Wittwen, theils für die Zwecke des von der Akademie geleiteten

öffentlichen Kunst-Unterrichts verwandt. — Dieser Unterricht hat indess nur einen sehr mässigen Umfang. Er besteht in sogenannten »Schulen« zum Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell, in der Eröffnung der Gelegenheit zur Uebung im Malen nach vorhandenen Mustern, und in der Einrichtung von Lehrvorträgen über Malerei, Sculptur, Architektur, Perspective, Anatomie. In jedem dieser Lehrfächer werden aber jährlich nur 6 Lectionen gehalten. Ausserdem finden jährlich Concurrenzen der Schüler in den obigen Uebungsfachern statt, wobei silberne Medaillen vertheilt werden, sowie alle 2 Jahre Concurrenzen für Compositionen in der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wobei der Sieger in je einem dieser Fächer eine goldene Medaille erhält.

Ueber

die Einrichtungen

zur

Conservation der Kunst-Denkmäler

in

Frankreich und Belgien.

Französische Verhältnisse im Allgemeinen.

Das Interesse für die einheimischen Kunstdenkmäler der Vorzeit, — wenigstens für die der Zahl nach so höchst überwiegenden Denkmäler des Mittelalters, ist in Frankreich noch jung; nur erst seit einer kurzen Reihe von Jahren hat sich dasselbe zu bethätigen vermocht. Aber es haben sich daraus in dieser kurzen Frist bereits höchst glänzende und anerkennungswerthe Erfolge entwickelt. Es scheint, dass der leidenschaftliche Ungestüm, mit dem man bei der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts alle Zeugen vergangener historischer Verhältnisse zu beseitigen strebte, auch in dieser Beziehung eine um so lebhaftere Reaction hervorgebracht hat. Die Maassregeln der Regierung, die von Seiten der Kammern erfolgten Bewilligungen, die Wirksamkeit der Communen, die Thätigkeit einer sehr grossen Anzahl freier Vereine, das Mitstreben der einzelnen Gebildeten des Volkes, Alles vereinigt sich, um auf grossartige Weise wieder gut zu machen, was eine nähere oder fernere Vergangenheit verschuldet hat. Als ein besonders günstiger und nicht genug zu schätzender Vortheil ist hierbei der Umstand hervorzuheben, dass diese Bestrebungen gleich von vorn herein dem Einflusse des Dilettantismus (der anderwärts diesen Angelegenheiten so häufig eine schiefe Richtung

gegeben hat) entzogen und auf entschieden wissenschaftlicher Grundlage ins Leben geführt sind.

Der »*Cours d'antiquités monumentales*« (6 Bände und Atlasse) des Herrn de Caumont zu Caen bildet seit dem Jahre 1830 die sichere Basis für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiet; wie der Verfasser selbst seit dieser Zeit in der eingeschlagenen Richtung mit hingebender Ausdauer fortgewirkt hat, so sind viele Andre seinem Beispiele gefolgt, und hat das gründliche Verständniss der Denkmäler und das thätige Interesse für dieselben unter den Gebildeten Frankreichs immer mehr Raum gewonnen. Die Absichten der Regierung sind hiedurch in günstigster und nachhaltigster Weise gefördert worden.

Die Thätigkeit der Regierung für das in Rede stehende Interesse ist zwiefacher, verschiedener Art. Theils hat diese Thätigkeit einen scientifischen Zweck, indem sie die Bekanntmachung und das Studium der Denkmäler, sowie die Verbreitung derjenigen Kentnisse fördert, welche zu ihrem Verständniss überhaupt erforderlich sind; theils ist sie eine administrative, der Conservation und Restauration der Denkmäler unmittelbar gewidmet. Dem Organismus der französischen Staatsbehörden gemäss ressortiren diese verschiedenen Thätigkeiten von verschiedenen Ministerien: die scientifische vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts, die administrative vom Ministerium des Innern (für besondere Fälle auch vom Cultus-Ministerium). Für jeden dieser Zwecke ist, bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts, wie bei dem des Innern, eine besondere Commission gebildet, und zwar so, dass jede dieser beiden Commissionen ihre speciellen Zwecke unabhängig von der andern befolgt. Doch hat sich in der Praxis naturgemäss ein Hinüberspielen des Zweckes der einen Commission in den der andern gebildet, da theils die wissenschaftliche Untersuchung unmittelbar zur

Sorge für die Erhaltung der Gegenstände, denen diese Untersuchung gewidmet war, führen musste, theils die Maassregeln zur Conservation und Restauration jedesmal von einer wissenschaftlichen Begründung ausgehen mussten.

Wirksamkeit der französischen Regierung für scientifische Zwecke.

Die dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete Commission führt den Namen des »*Comité historique des arts et monumens*« und gehört zu den 5 Comités, welche zur Erforschung und Veröffentlichung der unedirten zur Geschichte Frankreichs bezüglichen Dokumente bestimmt sind. Die erste Gründung dieser Comités fällt in das Jahr 1834 und ist das Werk Guizot's, als damaligen Ministers des öffentlichen Unterrichts; im Jahre 1837 erhielten sie durch den Grafen von Salvandy die Einrichtung, die sie noch gegenwärtig haben. Hienach sind sie mit dem *Institut de France* (»*qui est et doit rester la clef de voûte des établissemens scientifiques et littéraires de la France*«), und zwar nach ihrer Bestimmung mit je einer der 5 Abtheilungen desselben, — das in Rede stehende Comité also mit der *Académie des beaux arts*, — in Verbindung gesetzt. Die Zahl der ordentlichen, in Paris ansässigen Mitglieder des einzelnen Comité's soll sich auf 12 bis 15 belaufen (was aber bei dem in Rede stehenden Comité gegenwärtig beträchtlich überschritten ist); einige Mitglieder müssen der entsprechenden *Académie* angehören und werden bei Erledigung ihres Platzes durch unmittelbare Wahl seitens der Akademie wieder ersetzt; die übrigen Mitglieder ernennt der Minister auf den Vorschlag des Comités. Ausserdem werden auswärtige Mitglieder, — sogenannte »*Membres non résidens*«, welche bei ihrer Anwesenheit in Paris an den Sitzungen Theil zu nehmen berechtigt sind, — sowie Correspondenten, ernannt,

und zwar sowohl *Correspondans nationaux*, als *Correspondans étrangers*, die letzteren desshalb, um durch sie je nach Gelegenheit und Bedürfniss über die betreffenden Verhältnisse französischer Cultur zum und im Auslande Aufschluss erhalten zu können. (Die Anzahl der Correspondenten des in Rede stehenden Comité's ist sehr betrachtlich.) Jedem Comité ist ein besondrer Sekretair zugesellt, der in den Sitzungen die Protocolle führt, die Correspondenz und das Rechnungswesen besorgt und die Publicationen überwacht; der Sekretair allein bezieht für seine Thatigkeit ein Gehalt. Alle Correspondenz geht durch das Ministerium. Die Sitzungen finden in dem Zeitraum vom 1. November bis zum 30. Juni alle 14 Tage statt. Für die Publikationen ist jedem Comité ein ansehnlicher Fonds aus der Staatskasse überwiesen.

Die Aufgabe des *Comité historique des arts et monumens* ist die Erforschung Alles dessen, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange berührt, wobei neben der allerdings vorherrschenden Rücksicht auf die Geschichte der Architektur und der bildenden Kunst im engeren Sinne, auch die Geschichte der Musik und Orchestik (der Tänze, Processionen u. dergl.) nicht ausgeschlossen ist. Hiebei kommt es zunächst und vorzugsweise auf eine genaue Kenntniss des vorhandenen Vorraths, d. h. auf die Ausführung einer möglichst umfassenden **Inventarisation sämmtlicher französischen Kunstdenkmäler**, welcher Art und Beschaffenheit dieselben auch sein mögen, an. Zu diesem Behuf ist von dem Comité ein **Formular** mit 64 Frage-Artikeln (in Bezug auf Denkmäler gallischen, römischen und mittelalterlichen Ursprungs) aufgesetzt und dasselbe an die sämmtlichen Communen des Staates, und zwar durch Vermittelung der betreffenden Behörden, an die Pfarrer, die Maires, die Steuereinehmer und die Schulvorsteher, sowie ausserdem an die Correspondenten und an diejenigen

Männer, die sonst für diese Sache Interesse haben, zur Ausfüllung vertheilt werden. Jeder Empfänger ist gebeten, das Formular selbständig auszufüllen, so dass man die verschiedenen Angaben über einen Ort stets mit einander controliren kann. Wie es sich mit der Redaction dieser Arbeit verhalten wird, die voraussichtlich einen sehr bedeutenden Kraftaufwand erfordern und um so schwieriger werden dürfte, als auf eine sehr verschiedenartige Auffassung der Formulare zu rechnen ist, weiss ich nicht anzugeben. Mir wurde gesagt, dass bis jetzt allerdings oft sehr ungenügende Ausfüllungen, doch aber immer mancherlei interessante Notizen eingegangen seien; auch fänden sich zuweilen geeignete Personen, die die ausgefüllten Formulare eines Kreises, selbst eines Departements, mit dessen Denkmälern sie persönlich vertraut seien, durchgingen, berichtigten und weiter ausfüllten, was ohne Zweifel die erwünschteste Vorarbeit zu einer angemessenen Redaction des grossen Ganzen ist. Ueberhaupt soll die Vertheilung der Formulare schon an sich sehr anregend auf das Interesse für die Denkmäler gewirkt haben.

Das Comité ist indess bei der blossen Austheilung dieser Formulare nicht stehen geblieben, sondern hat auch anderweitig in möglichst umfassender Weise darauf hingewirkt, das Verständniss der Denkmäler im Allgemeinen und hiedurch zugleich die richtige Auffassung der in den Formularen enthaltenen Fragepunkte zu fördern. Zu diesem Behuf ist eine Anzahl sogenannter »Instructionen« ausgearbeitet worden, welche eine gründlich wissenschaftliche und zugleich leicht verständliche Unterweisung über die geschichtliche Bedeutung der Denkmäler enthalten und denen durch zahlreich beigefügte bildliche Darstellungen, namentlich durch in den Text eingedruckte Holzschnitte, eine genügende Anschaulichkeit gegeben ist. Die bis jetzt herausgegebenen Instructionen betreffen: die vorchristlichen Denk-

mäler, die kirchliche Architektur des Mittelalters, die Militair-Architektur des Mittelalters (den Burgbau), die Musik des Mittelalters und die christliche Iconographie (die letztere, von Didron gearbeitet, als ein Werk von sehr ansehnlichem Umfange). Diese Instructionen sind auf Kosten des Comité's gedruckt und an alle öffentlichen Bibliotheken und Lehranstalten, an sämmtliche Mitglieder und Correspondenten, sowie an Jeden, der für diese Sache ein lebendiges Interesse nimmt, unentgeltlich vertheilt worden. — In derselben Richtung ist man bemüht, durch die Abhaltung öffentlicher Lehrvorträge zu wirken. In Paris sind auf Veranlassung des Comité's verschiedene Vorträge solcher Art »über die nationale Archäologie«, namentlich über die Architektur und über Sculptur und Malerei (durch A. Lenoir und Didron) zu Stande gekommen. In den Departements hat dies mehrfache Nachfolge gehabt; besonders sind an verschiedenen theologischen Seminarien bereits förmliche Lehrstühle für christliche Archäologie eingerichtet worden.

Die bisher bezeichnete Thätigkeit des Comité's ist aber nur als eine vorbereitende zu betrachten. Seine Haupt-Tendenz ist auf die Beschaffung einer umfassenden monumentalen Statistik Frankreichs gerichtet, welche man nach grossartigstem Maassstabe ins Leben zu rufen beabsichtigt. Ob die vollständige Ausführung, trotz der ausserordentlichen Bewilligungen, die dem Comité zu Theil geworden sind, trotz des moralischen Einflusses, den dasselbe bereits erreicht hat, möglich sein wird, muss ich dahingestellt sein lassen. Man scheint nämlich nichts Geringeres zu beabsichtigen, als dieser Statistik die Form einer vollkommen zureichenden und ihrem Zweck entsprechenden bildlichen Herausgabe sämmtlicher Denkmäler Frankreichs, mit Hinzufügung des erforderlichen erläuternden Textes, zu

geben. Das Comité hat sich freilich von vorn herein überzeugt, dass die Mittel, über welche es zu gebieten hat, an sich zu einer so kolossalen Arbeit bei Weitem nicht ausreichen würden; man hat sich desshalb vorläufig begnügt, die Publication einzelner dahin einschlagender Arbeiten, gewissermaassen als Musterbeispiele, zu bewerkstelligen, indem man die Ausführung andrer, derselben Tendenz angehöriger Werke, — ich weiss nicht, von welcher Seite, erwartet. Indess verdienen schon diese Publikationen in der wahrhaft klassischen, von allem Dilettantismus freien Weise ihrer Ausführung die vollkommenste Anerkennung. Bisher sind hievon erschienen: »*Statistique monumentale de Paris*« (die 15 ersten Lieferungen, 105 Blätter in Fol.); »*Monographie de la Cathédrale de Chartres*« erste Lieferung, 8 Blatt in Fol.); und »*Peintures de l'église de St. Savin, département de la Vienne*« (erste Lieferung, 10 Blatt in Fol. mit farbigen Lithographieen nach Wandgemälden des 11. Jahrhunderts). Auch diese Arbeiten werden auf Kosten des Comité's herausgegeben und unentgeltlich vertheilt, wenn natürlich auch minder zahlreich wie die Instructionen.

Die grosse monumentale Statistik, deren umfassende Veröffentlichung doch etwas illusorisch sein dürfte, wird aber gleichzeitig in einer mehr praktischen und nicht minder erfreulichen Weise ins Leben gerufen. Dies geschieht durch ein »archäologisches Archiv«, welches bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts eingerichtet ist und zu jeder Zeit öffentlich zugänglich sein soll. Das Archiv besteht aus allen bildlichen Aufnahmen von Denkmälern und den schriftlichen Berichten über solche, die auf Veranlassung des Ministers gefertigt und eingereicht sind, aus den von dem Ministerium ausgegangenen Publikationen, aus allen dahin einschlagenden Werken, die von einzelnen Gelehrten oder wissenschaftlichen Vereinen eingesandt sind, und aus

denjenigen, welche das Ministerium auf den Vorschlag des Comité's angekauft oder durch Subscription gefördert hat.

In andrer, ebenfalls umfassender Weise wird das Comité durch die eigentliche Sorge für die Denkmäler in Anspruch genommen. Ich habe schon angedeutet, dass dasselbe, indem es von dem Vorhandensein und von der historischen und stylistischen Beschaffenheit der Denkmäler Kenntniss nimmt, nothwendig auch dahin geführt wird, ihre gegenwärtige Beschaffenheit zu berücksichtigen und sich ihre Erhaltung überhaupt, sowie zugleich die Erwägung der Mittel, welche zur möglichst angemessenen Conservation und Restauration führen können, angelegen sein zu lassen. Durch die Berichte der Correspondenten gewinnt das Comité in diesen Angelegenheiten einen umfassenden Ueberblick und stellt erforderlichen Falls bei dem vorgeordneten Ministerium die Anträge zur weiteren Veranlassung dessen, was als wünschenswerth erschienen ist.

Einen Ueberblick endlich über die gesammte Thätigkeit des Comité's und eine fortlaufende Vermittelung zwischen demselben und den Correspondenten, sowie dem für diese Angelegenheiten interessirten grösseren Publikum gewährt ein von dem Comité herausgegebenes »*Bulletin*«, welches in etwa zweimonatlichen Heften erscheint. Dasselbe enthält das Protokoll jeder einzelnen Sitzung nebst genauer Angabe aller eingegangenen Schreiben und Arbeiten, wobei gelegentlich der Inhalt derselben näher angegeben oder, in besonders wichtigen Fällen, auch wörtlich mitgetheilt wird. Ueberhaupt bildet das Bulletin das eigentliche Organ des Comité's; je nach den Umständen spricht man sich hier dem Publikum gegenüber in Betreff der zu befolgenden Tendenzen aus, sucht man den Eifer für die Angelegenheiten der Denkmäler durch lebhafte Anerkennung dessen, was von den Einzelnen geschehen ist, rege zu erhalten oder zu

erhöhen, und benutzt man namentlich jede Gelegenheit, um die Conservation der Denkmäler und die hiezu erforderlichen angemessenen Maassregeln zu befördern. Wie bei den Instructionen, so ist auch bei dem Bülletin für eine möglichst umfassende Verbreitung gesorgt.

Da die Wirksamkeit des Comité's sich zugleich durch einen Blick auf die Persönlichkeit der Mitglieder näher veranschaulicht, so setze ich schliesslich die Liste der in Paris ansässigen Mitglieder nach dem *Almanach roy. et nat.* von 1844 hieher:

Graf de Gasparin, Pair von Frankreich, Präsident des Comité's; A. Leprévost, Mitglied des Instituts; Ch. Texier, Archäolog; Barre, Medailleur; Victor Hugo, Pair, Mitglied des Instituts; Ampère, Professor am *Collége de France;* A. Lenoir, Architekt; Mérimée, Mitglied des Instituts, *Inspecteur des monumens historiques* (als solcher aber dem Ministerium des Innern untergeordnet); Vitet, Staatsrath, Deputirter; Lenormant, Conservator der Königl. Bibliothek, Mitglied des Instituts; Ary Scheffer, Maler; Delécluze, Kunstgelehrter; Graf de Montalembert, Pair; Graf de Bastard; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts;* Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Bottée de Toulmon, Bibliothekar des *Conservatoire de musique;* Schmit, *Maître des requêtes* im Staatsrath*); Héricart de Thury, *Inspecteur général des mines;* Sainte-Beuve, Conservator der *Bibliothèque Mazarine;* Graf de Salvandy, Mitglied des Instituts (vor seiner Ernennung

*) Hr. Schmit hat sich durch die Herausgabe eines „*Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*“ verdient gemacht. Dies Buch ist besonders dadurch wichtig, dass es eine Zusammenstellung der sämmtlichen erheblicheren Verfügungen enthält, die in Frankreich in Betreff der Conservation und Restauration der Denkmäler erlassen sind. Diese Uebersicht ist für die Entwickelungsgeschichte der betreffenden Angelegenheit und für ihre Detail-Ausführung in Gemässheit der besonderen französischen Verhältnisse sehr belehrend.

zum Minister); Marquis de Lagrange, Deputirter; Varcollier, Büreauchef bei der städtischen Verwaltung für das artistische Departement; Grillon, Mitglied des *Conseil-général* im Departement der Seine; de Saulcy, Mitglied des Instituts; Didron, Sekretair des Comité's.

Noch füge ich hinzu, dass Herr Didron ein selbständiges archäologisches Journal unter dem Titel »*Annales archéologiques*« begonnen hat, zu dessen Bearbeitung und Durchführung ihm seine Stellung zum Comité (wenn das Journal auch keinen offiziellen Charakter hat) doch die reichlichsten Mittel bietet. Das Journal, in monatlichen Heften erscheinend, ist der gesammten Archäologie, vornehmlich aber der christlichen, gewidmet. Conservation und Studium der Monumente bilden die beiden Hauptkapitel des Inhalts; zugleich aber ist — charakteristisch für die Reaction, welche in Frankreich immer mehr Einfluss zu gewinnen strebt, — darauf Bedacht genommen, auch der Gegenwart Musterbilder für neu auszuführende kirchliche Gebäude im Charakter der alten, und zwar ganz speciell im Style des 13. Jahrhunderts, zu geben. —

Wirksamkeit der französischen Regierung in administrativer Beziehung.

In Betreff der technischen Ausführung ressortiren die Angelegenheiten der Conservation und Restauration der Kunstdenkmäler, wie ich schon oben bemerkte, von dem Ministerium des Innern, zum Theil aber auch vom Cultus-Ministerium.

Die Betheiligung des letzteren betrifft die Diöcesan-Gebäude, d. h. die Kathedralkirchen und die erzbischöflichen und bischöflichen Paläste und Seminarien, indem diese nämlich in Frankreich als Staats-Besitzthum gelten und als solches unter der unmittelbaren Aufsicht der betreffenden Ministerial-Behörde stehen. Das Cultus-Ministerium verfügt

vollkommen selbständig, wie über die sämmtlichen baulichen Angelegenheiten bei diesen Gebäuden, so auch über Alles, was zu ihrer Conservation oder Restauration, selbst im monumentalen Interesse, erforderlich ist, ohne sich — anomaler Weise — mit den zur Garantie der monumentalen Interessen anderweitig eingesetzten Behörden in Rapport zu setzen. Das erforderliche technische Gutachten ertheilt hiebei, wie über die allgemeinen baulichen Bedürfnisse, so auch über die, welche das monumentale Interesse unmittelbar berühren, das *Conseil général des bâtimens civils*, eine Behörde, die der Königlichen Ober-Bau-Deputation bei uns parallel steht und im Allgemeinen dieselben Functionen ausübt. Die Conservation und Restauration der Diöcesan-Gebäude ist somit, obgleich dieselben oft eine sehr grosse Bedeutung als Kunstdenkmäler haben, von den allgemeinen Maassregeln, welche für diese Zwecke in Frankreich bestehen, ausgenommen. Das jährliche Budget des Cultus-Ministeriums für die betreffenden Bau-Angelegenheiten beläuft sich im Ganzen, wie mir mitgetheilt wurde, auf 2,500,000 Francs.

Im Allgemeinen hat in Frankreich der Begriff des »historischen Monuments« eine positive, zu besondern Vorrechten führende Bedeutung gewonnen. Die historischen Monumente stehen — ähnlich zwar wie bei uns, aber ausdrücklicher und in mehr formulirter Weise — unter dem Schutze des Staates. Die Sorge für ihre Erhaltung und die Verwaltung der zu diesem Behuf bewilligten ordentlichen und ausserordentlichen Fonds ist dem Ministerium des Innern übergeben; die demselben untergeordnete historische Commission hat darüber zu entscheiden, welchem Gegenstande jener Begriff des historischen Monumentes zukommt und inwieweit dasselbe etwa auf jene Fonds Ansprüche hat. Alles, was irgend als ein Erzeugniss nationaler Kunst, die

urthümlichen Denkmäler der frühesten Vorzeit mit eingeschlossen, zu betrachten ist, jedes räumliche Monument, das sonst Beziehungen zur nationalen Geschichte hat, kann hiebei in Betracht kommen, gleichviel, ob es nur den Zweck des Denkmales hat oder ob es noch für anderweitige Bedürfnisse dient, ob es Eigenthum des Staates oder der Communen oder der Privaten ist. Bei den noch für anderweitige Zwecke dienenden Denkmälern tritt die eventuelle Verpflichtung des Staates zu ihrer Conservation aber natürlich nur insofern ein, als hiebei das monumentale Interesse berührt wird, während dasjenige, was jener anderweitigen Zwecke wegen bei ihnen vorzunehmen ist, den Nutzniessern zukommt, wie es z. B. bei den durch Kunstwerth oder Alterthum ausgezeichneten Parochialkirchen, die, im Gegensatz gegen die Diöcesangebäude, durchweg in den Besitz der Communen übergegangen sind, der Fall ist. Ebenso natürlich hat der Staat kein Recht, über Privatbesitzthum, sei es auch im monumentalen Interesse, irgend eine Verfügung zu treffen; aber die gesetzliche Bestimmung der Expropriation für Zwecke des öffentlichen Nutzens wird auch auf dieses Interesse angewandt.

Wie mir mitgetheilt wurde, beläuft sich das jährliche Budget für die Conservation und Restauration der »historischen Monumente« gegenwärtig auf die Summe von 600,000 Francs, mit Ausschluss der ausserordentlichen Credite, die je nach den Erfordernissen auf besondre Anträge von den Kammern für diesen Zweck bewilligt werden. Es wurde mir gesagt, dass neuerlich solcher Art für drei besondere Fälle der ausserordentliche Fonds von 2,500,000 Francs bewilligt worden sei. Ebenso wurde mir versichert, dass auch die Departemental- und Communal-Behörden im monumentalen Interesse bei vorkommenden Fällen oft sehr ansehnliche Zuschusse zu bewilligen pflegten. Zur Verwaltung

dieser Fonds ist im Ministerium des Innern ein besonderes, unter der *Direction des beaux-arts* stehendes Büreau, das der *Monumens historiques*, eingerichtet.

Zur näheren Realisirung der betreffenden Zwecke ist dem Ministerium zunächst ein *Inspecteur général des monumens historiques* zugeordnet, — Herr Mérimée, der diese Stelle schon seit 14 Jahren bekleidet. Der Inspecteur général hat die Verpflichtung, jährlich grössere Reisen zur Untersuchung der Denkmäler in den verschiedenen Theilen des Staates zu machen und dem Ministerium hierüber Bericht zu erstatten *). Diese Berichte bilden zunächst die Grundlage der zur Conservation der Denkmäler bestimmten Maassregeln. Um gleichzeitig jedoch zu einer möglichst umfassenden Kenntnissnahme des vorhandenen Denkmäler-Vorraths zu kommen, hatte man früher dasjenige Mittel angewandt, dessen sich zu gleichem Zwecke das dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete *Comité historique des arts et monumens* bedient: man hatte dieselben Frageformulare ausgetheilt und um deren Ausfüllung gebeten. Man hatte aber bald die Erfahrung gemacht, dass hier, wo es auf eine unmittelbare praktische Wirksamkeit abgesehen war, die Langwierigkeit und Unsicherheit einer solchen Einrichtung — so nützlich dieselbe möglicher Weise auch für rein wissenschaftliche Zwecke erscheinen mochte, nicht passend sein konnte. Man ist desshalb von einer solchen Tendenz im Ministerium des Innern seit längerer Zeit bereits völlig abgegangen und strebt statt dessen, so viel als möglich nur die positiven Bedürfnisse, die sich zum be-

*) Ein erheblicher Theil der von Hrn. Mérimée erstatteten Berichte ist von ihm als Material für weitere archäologische Forschungen für den Druck bearbeitet und in den folgenden Werken herausgegeben worden: *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1835); *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France* (1836); *Notes d'un voyage en Auvergne* (1838); *Notes d'un voyage en Corse* (1840).

hördemässigen Einschreiten behufs der Conservation und Restauration der Monumente bemerklich machen, kennen zu lernen. Zu diesem Zwecke hat das Ministerium des Innern in den Departements eine Anzahl von Correspondenten (*Inspecteurs particuliers*) ernannt und denselben die Verpflichtung übertragen, sowohl von allen denjenigen »historischen Monumenten« des Departements, die ihnen bekannt werden, Nachricht zu geben, als die etwa erforderlichen Maassregeln zu ihrer Conservation oder Restauration anzuzeigen, als auch über die Ausführung der angeordneten Restaurationen zu wachen und darüber Bericht zu erstatten. Die Correspondenten reichen desshalb jährlich für gewöhnlich zwei Berichte ein, den einen im Frühjahr zur Anzeige der erforderlichen Arbeiten, den andern im Winter als Rechenschaft über das Geschehene. Man wählt hiezu gern Männer von einflussreicher Stellung, indem man zugleich darauf sieht, dass sie sowohl hinreichende archäologische Bildung haben, als auch Redlichkeit genug besitzen, um ihre Anträge aus keinen andern, als den rein sachlichen Gründen zu stellen. Ihre Thätigkeit ist unentgeltlich, und nur minder Vermögende von ihnen erhalten etwa für Reisekosten eine Entschädigung aus den Departemental-Fonds.

Es versteht sich von selbst, dass ausser dem *Inspecteur général* und den Correspondenten auch jede Behörde, und namentlich die Präfecten berechtigt sind, Anträge zur Conservation im monumentalen Interesse zu stellen. Ist ein Denkmal als »historisches Monument« anerkannt und soll über die zur Restauration desselben erforderlichen Maassregeln ein näherer Beschluss gefasst werden, so hat die Departemental-Behörde die erforderlichen Risse, Anschläge und erläuternden Berichte einzusenden. Hiebei sind stets drei Gesichtspunkte festzuhalten; die Berücksichtigung derjenigen Arbeiten, welche zur Erhaltung des Monuments unumgäng-

lich nöthig sind, — derjenigen, welche zur Conservation im Allgemeinen als wünschenswerth erscheinen, — und derjenigen, welche mehr nur die Vervollständigung der Restauration betreffen, und zu deren Ausführung kein unmittelbares Bedürfniss vorliegt. Die Baubeamten werden für die vermehrte Arbeit, welche ihnen hieraus erwächst, gelegentlich (und je nach dem Umfange der Arbeit) aus Departemental-Fonds entschädigt. In einigen Departements sind zu diesem Behuf bereits besondere »*Architectes des monumens historiques*« angestellt; die Regierung wünscht lebhaft, dass solche Stellungen für sämmtliche Departements creirt werden mögen.

Die Ministerial-Beschlüsse gründen sich auf die Gutachten, welche in allen diesen Angelegenheiten von einer hiezu besonders ernannten, dem Ministerium untergeordneten Behörde ertheilt werden. Früher, und ehe die Angelegenheiten der Conservation überhaupt eine regulirte Gestalt gewonnen hatten, diente hiezu allein der *Inspecteur général des monumens historiques;* man hat sich jedoch überzeugt, dass man demselben hiedurch, namentlich den Departemental- und Lokal-Behörden gegenüber, eine zu grosse Verantwortlichkeit aufbürdete und dass eine mehr umfassende wissenschaftliche und ästhetische Behandlung, als solche durch einen Einzelnen geleistet werden kann, erforderlich war; auch war es, rücksichtlich der von den Kammern zu erbittenden Fonds, dem Ministerium höchst wünschenswerth, solche Personen mit in das Interesse der Conservation der Denkmäler zu ziehen, von denen sich ein wirksamer Einfluss auf die Deputirten erwarten liess. Aus diesem Grunde ist zu dem in Rede stehenden Zwecke die schon mehrfach erwähnte Commission, welche den Namen der »*Commission des monumens historiques*« führt und gegenwärtig aus den folgenden Mitgliedern besteht, gestiftet worden:

Der Minister des Innern, als Präsident; Vitet, Mitglied des Instituts, Staatsrath und Deputirter, als Vice-Präsident; Mérimée, Mitglied des Instituts, der *Insp. gén. d. m. h.*; Graf de Montesquiou, Pair von Frankreich; A. Passy, Unter-Staats-Sekretair, Deputirter; A. Leprevost, Mitglied des Instituts, Deputirter; de Golbéry, General-Procurator, Deputirter; Vatout, Präsident des *Conseil des bâtimens civils*, Deputirter; Denis, Deputirter; Graf de Sade, Deputirter; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Cavé, *Maître des requêtes, Directeur des beaux-arts* im Ministerium des Innern; Lenormant, Mitglied des Instituts; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts;* Caristie, Mitglied des *Conseil des bâtimens civils;* Duban, Architekt; Courmont, Chef des Büreaus *des monumens historiques*, als Sekretair der Commission.

Alle Anzeigen über Denkmäler, welche man der Bezeichnung als »historisches Monument« für würdig hält, alle Anträge auf Maassregeln zur Conservation oder Restauration und zur Bewilligung von Fonds zu diesem Behuf gehen durch das Ministerium, wenn die dazu erforderlichen Arbeiten vollständig eingereicht sind, an die Commission, und zwar zunächst an eins ihrer Mitglieder, welches darüber in der nächsten Sitzung Vortrag hält. Dann berath die Commission und entscheidet durch Stimmenmehrheit, ob überhaupt das betreffende Denkmal der Klasse der »historischen Monumente« anzureihen, und ob eine Summe und welche auf dasselbe, nach Maassgabe der eingereichten Anschläge, aus dem betreffenden Budget zu verwenden ist. Der Sekretair führt hierüber das Protokoll und bearbeitet nach letzterem (als Büreau-Chef) den erforderlichen Ministerial-Erlass zur Zeichnung, vorerst durch den *Directeur des beaux-arts*, sodann durch den Minister. — Um hiebei aber principgemäss zu verfahren und nicht eine willkührliche Zersplitterung der

Fonds zu veranlassen, ist die Commission naturgemäss verpflichtet, sich stets auf der Höhe der Wissenschaft und des allgemeinen, historisch nationalen Interesses zu halten. Ueber die Art und Weise, wie sie dies thut, wie sie überhaupt als Vertreter der hier bezüglichen nationalen Interessen auftritt, erstattet sie dem Ministerium in gewissen Zeitabschnitten besondere Berichte, die durch den Druck verbreitet und somit auch dem betheiligten Publikum zugänglich gemacht werden.

Als eine eigenthümliche Maassregel, von welcher einer der letzten dieser Berichte beiläufig Nachricht giebt, dürfte das Factum hervorzuheben sein, dass eine eigne Medaille geprägt ist, die als Zeichen vorzüglicher Anerkennung denjenigen Architekten, welche sich bei der Herstellung der Denkmäler besonders ausgezeichnete Verdienste erworben haben, ferner denjenigen Correspondenten, denen die Commission wegen gründlicher und folgereicher Mittheilungen besondern Dank schuldig ist, so wie denjenigen Personen, welche zur Erhaltung von Denkmälern besondre bedeutende Opfer gebracht, verliehen wird.

Bemerkungen über das Vorstehende.

Die umfassenden Einrichtungen, die solchergestalt von der französischen Regierung für die Pflege der Denkmäler getroffen sind, verdienen gewiss alle Anerkennung und Bewunderung. Doch haben sie noch etwas allzu Zerstreutes; entschiedener zusammengefasst, in schärferer Uebereinstimmung auf das erstrebte Ziel hingeführt, würden sie ohne Zweifel eine noch mehr folgenreiche Einwirkung ausüben. Ich bin der Klage hierüber mehrfach in Paris begegnet; man hat selbst Anträge zur Abhülfe der bemerkten Uebelstände gestellt, ohne dass denselben bis jetzt jedoch, vielleicht weil sie zu sehr von andern Beziehungen der gegen-

wärtigen französischen Staatsverfassung abhängig sind, eine Folge gegeben wäre.

Zunächst scheint es auf keine Weise zu billigen, dass die Diöcesangebäude, und namentlich die Kathedralkirchen, die durchschnittlich zu den werthvollsten Kunstdenkmälern Frankreichs gehören, der zur Conservation der Denkmäler ausschliesslich eingesetzten Behörde entzogen und der — möglicher Weise einseitigen — Beschlussnahme von Seiten einer rein technischen Behörde, des *Conseil général des bâtimens civils*, übergeben sind. Dann wird die ganze Angelegenheit durch ihre zu scharfe Sonderung in das Wissenschaftliche und Administrative, durch ihre diesen Gesichtspunkten entsprechende Vertheilung an zwei Ministerien, an zwei Commissionen, an zwei Klassen von Correspondenten u. s. w. unklar, unnöthig complicirt und möglicher Weise einer Bearbeitung aus nicht ganz übereinstimmenden Gesichtspunkten preisgegeben. Die zwiefachen Commissionen, die zwiefachen Correspondentschaften werden in den Departements oft mit einander verwechselt, und die Regierung hat sich mehrfach zu speciellen Erläuterungen über diese Verhältnisse genöthigt gesehen. Auch habe ich schon oben bemerkt, dass dennoch die Thätigkeit der einen Commission in die der andern hinüberstreift, indem die Commission beim Ministerium des öffentlichen Unterricht sich zugleich die Angelegenheiten der Conservation (und zwar auf sehr eifrige Weise) angelegen sein lässt, die Commission beim Ministerium des Innern zugleich auf wissenschaftliche Erörterungen einzugehen genöthigt ist. Durch eine, wenn auch bedingte, Vereinigung beider würde hiebei viel Ueberflüssiges erspart und eine grössere Gemeinsamkeit erzeugt werden. In der That meine ich bemerkt zu haben, dass die Gesichtspunkte zur Conservation der Denkmäler bei beiden Commissionen nicht ganz dieselben sind, indem die wissenschaftliche Com-

mission von einem einseitigeren theoretischen Standpunkte ausgeht, die administrative aber sich naturgemäss mehr den praktischen Vorkommnissen fügt.

Wirksamkeit der Vereine in Frankreich.

Die grössere Concentration der von der Regierung ausgehenden Thätigkeit scheint doppelt nöthig, da gleichzeitig durch freie Vereine ungemein viel im Interesse der Denkmäler geschieht. Die grosse Mannigfaltigkeit dieser Bestrebungen und der Umstand, dass dieselben fast durchweg, wie auf das rein Wissenschaftliche, so auch auf das positiv Auszuführende gerichtet sind, dass sie demnach mit den Maassregeln der Regierung gelegentlich zusammentreffen, auch wohl auf eine etwanige Beförderung von deren Seite Anspruch machen, lasst eigentlich die Zurückführung der Tendenzen der Regierung auf ein oberstes Prinzip, auf ein oberstes Organ als unerlässlich nothwendig erscheinen. Die Anzahl dieser Vereine ist sehr gross. Sie stehen zum Theil in unmittelbarer Relation mit der Regierung, indem sie dieselben Punkte, welche schon von den Correspondenten beider Ministerien behandelt werden, zur Aufgabe nehmen und dem einen oder dem andern Ministerium ihre Berichte vorlegen. Die Regierung lässt es sich angelegen sein, solche Vereine möglichst in allen Provinzen oder Departements zu Stande zu bringen, zahlt auch einigen von ihnen je nach Bedürfniss jährliche Zuschüsse, wie z. B. der Verein von Amiens jährlich 2000 Francs, der von Poitiers ungefähr eben so viel empfangt. Zum Theil bewegen sich diese Vereine aber auch gänzlich unabhängig von der Regierung und werden in solchem Betracht ausschliesslich als *Sociétés libres* bezeichnet.

Die wichtigste dieser *Sociétés libres* ist die von Herrn de Caumont zu Caen gestiftete und unter seiner Direction stehende »*Société française pour la conservation et la de-*

scription des monuments historiques«. Der Zweck dieses Vereins, der sich über ganz Frankreich erstreckt, ist vollständig derselbe, den die Regierung bei allen ihren hieher gehörigen Maassregeln befolgt; wenn der Verein dennoch, und obgleich Herr de Caumont unbestritten die erste Autorität Frankreichs für das Fach der heimischen Archäologie bildet, ausser Rapport mit der Regierung steht, so erklärt sich dies einfach durch andre, wieder in den besondern französischen Verhältnissen liegende Gründe: Herr de Caumont ist nämlich sehr entschiedener Legitimist. Der Verein hat sich die Aufgabe einer vollständigen Aufzählung und historischen Classification der in Frankreich vorhandenen Denkmäler, ihre wissenschaftliche Untersuchung, die Wirksamkeit zur Erhaltung derselben und zur richtigen Ausführung der bei ihnen erforderlichen Restaurationen zur Aufgabe gestellt. Er giebt zu dem Ende Druckschriften, namentlich ein in zweimonatlichen Heften bestehendes und gegenwärtig schon im 12ten Bande begriffenes »*Bulletin monumental*«, heraus, bewilligt kleine Summen zur Restauration solcher Monumente, die anderweitig leicht übersehen werden, und vertheilt Medaillen als »*prix d'encouragement*« für erfolgreiche Bestrebungen in dem durch ihn vertretenen Interesse. Die hiezu erforderlichen Summen werden aus den jährlichen Beiträgen der Mitglieder bestritten, die nach dem geringsten Satz 10 Francs, mit Einschluss des für die Druckschriften zu entrichtenden Beitrages aber 25 Francs betragen. Der Sitz der Direction ist zu Caen; über ganz Frankreich aber verbreitet sich eine sehr beträchtliche Anzahl von *Inspecteurs divisionnaires* und *Inspecteurs de département*, welche in grösseren oder kleineren Kreisen für die Interessen des Vereins wirksam sind und darüber mit dem Directorium correspondiren. Jährlich finden mehrere kleinere, sowie eine Hauptversammlung des Vereins statt; man wählt hiezu in der Regel verschiedene Orte, und

namentlich ist man darauf bedacht, dass bei den Hauptversammlungen nach und nach die verschiedensten Gegenden Frankreichs berührt werden. Zum speciellen Gegenstande der Discussion in diesen Versammlungen dient eine Anzahl schon vorher im Druck verbreiteter Frage-Artikel, besonders über die Eigenthümlichkeiten der Monumente derjenigen Gegend, in welcher die betreffende Sitzung statt findet, wobei, wie es scheint, immer die zwiefache Rücksicht vorherrscht, sowohl für die Wissenschaft an sich möglichst genauen Aufschluss über alle lokal-archäologischen Besonderheiten zu gewinnen, als auch die am Orte oder in der Gegend Ansässigen auf dasjenige hinzuführen, was ihrer Bestrebung vorzugsweise zu empfehlen sein möchte. Ueberhaupt haben diese wandernden Versammlungen den Zweck, das Interesse an der gesammten einheimischen Archäologie immer mehr zu verbreiten und die Theilnahme der Behörden und der Privaten in immer grösserem Umfange zu gewinnen. Es scheint, dass man hierin auch mit sehr günstigem Erfolge fortschreitet. —

Belgische Verhältnisse.

In Belgien ist die Sorge für Conservation und Restauration der Monumente in höchster Instanz ebenfalls der Staatsbehörde, und zwar dem Ministerium des Innern, übertragen. Doch geschieht hier zugleich sehr Bedeutendes in diesem Bezuge durch die Städte selbst, indem diese, im Gefühl ihrer meist sehr unabhängigen Stellung, ihres Vermögens und ihrer historischen Würde, selbst mit grossem Eifer auf die Erhaltung ihrer Monumente bedacht sind. Gewöhnlich vereinigen sich zu diesem Behuf auf gleiche Weise Staats-, Provinzial- und Communal-Mittel. Das Staats-Budget enthält gegenwärtig die Summe von jährlich 30,000 Francs als Zuschuss zu den Bedürfnissen der Conservation

für den Fall, dass dazu die Mittel der Städte und Communen unzureichend sind. Als begutachtende Behörde für die Angelegenheiten der Conservation und Restauration, wie auch für die Ausführung neu zu errichtender öffentlicher Monumente, dient eine dem genannten Ministerium untergeordnete »*Commission royale des monumens*«, welche im Auftrage des Ministers die von der Provinzialbehörde eingereichten Restaurationspläne revidirt und, sofern es nöthig, überarbeitet, oder gelegentlich auch den Minister auf das eine oder andere Bedürfniss der Art aufmerksam macht. Wissenschaftliche Tendenzen liegen hiebei nicht zu Grunde. Die Commission besteht daher vorzugsweise aus Technikern von Fach, besonders aus Architekten. Die Mitglieder verrichten ihre Dienste unentgeltlich und erhalten nur für etwa aufgewandte Reisekosten eine Entschädigung.

Druck von Eduard Hannel in Berlin.

Vorlesung

über das

HISTORISCHE MUSEUM

zu

VERSAILLES

und die

Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei.

Gehalten am 7. März 1846

im wissenschaftlichen Verein zu Berlin

von

Dr. Franz Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste in Berlin.

A 1917. 54

BERLIN.

Verlag von Carl Reimarus.

Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung.

—

1846.

FRANZÖSISCHE UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK BERLIN

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unserer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstriebe, sondern dass sie im Gegentheil einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nachgebildet, aber sie haben vorerst gar keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu

machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die
Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die
heit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser m
würdigen Entwickelungs-Verhältnisse näher einzuge
Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstel
gen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Ers
nung vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint,
am Schluss der künstlerischen Entwickelungsperioden
vortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches
Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen
unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass
die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes
d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe
wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen
zu diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden m
Sie ist sogar so jung, dass sie ihrer wahren Entwicke
nach erst der neuesten Zeit angehört und dass hiemit
der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergiebt sich bei ei
flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellu
fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu
ben die Bibel und die Legende her, denen sich so
mancherlei symbolisches und allegorisches Element an
Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirch
sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart
Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung e
charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird
ihnen nicht erstrebt. Bis in die neueste Zeit ist für
biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens
herrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen

neben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsre Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelm's, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern; ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des 16. Jahrhunderts erhielt Raphael, damals 20 Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Papst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unter-

nehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libre
des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compos
tionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders
jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kr
des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffa
sung und Behandlung ist aber noch entschieden subjecti
statt der historischen Individualisirung haben wir es hi
noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugin
zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen eben
falls noch das historische Element hinein, aber es gewin
auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in d
Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Ra
phael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päps
lichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Da
stellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwa
wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalte
angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, d
nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellunge
aus der Geschichte Papst Leo's X. enthalten; dieselben sin
aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in d
antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier vo
unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht d
Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es i
jenen Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, aller
dings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, i
denen der Sinn der Künstler sich, wennschon ebenfalls noc
nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doc
auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Male
reien, welche Taddeo Zuccaro um die Mitte des 16. Jahr
hunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführt
und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Ge
genstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Ge

mälden, in denen Rubens die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören; die Götter und die Halbgötter des antiken Olymps, in flämischer Körperfülle wiedergeboren, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein; Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen Vermählung; Tritonen und Nereiden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Gottheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklichen geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der histo-

rischen Beziehungen desselben zu verewigen. Weni
kannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hautelisse
peten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's des g
Kurfürsten über die Schweden in grossen figurenre
Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III.
dieselben am Ende des 17. Jahrhunderts, ehe er sich
die preussische Königskrone aufsetzte, in Berlin anfer
sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst.
Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit
schieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete
welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene
sche Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige
eigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vo
Die Wandgemälde im grossen Marmorsaale des königl
Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thate
grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in
allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebu
solcher Art nur in sehr geringem Maasse auf. Erst mit
Schlusse desselben erwacht auf's Neue die historische
tung der Kunst, um sodann, allmählich fortschreitend
sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst
cherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben
bracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber
umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die G
dung des historischen Museums zu Versailles. Mit staun
werther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unerm
lichem Umfange in's Leben geführt worden. Erst König
Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das m
tige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der g
zendsten königlichen Majestät, war verwüstet und ver
furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und h

dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedrückt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfalle Preis geben oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken und dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer Königs Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt geblieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt, alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf 2½ deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil von kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen

Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt
Ausgedehnte Portraitgallerieen, mit Bildnissen der Kö
der Admiräle, der Connetabeln, der Marschälle, der au
zeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und a
tectonische Prospecte reihen sich ihnen an. Andre
sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hin
gehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen
allerlei andern Ländern versehen. Weitläuftige Korri
enthalten lange Reihenfolgen von Statuen und Büsten.
bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildn
merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Klei
der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberh
gleitet das verwirrte Auge, das unstät von dem einen
genstande auf den andern schweift, oft bewusstlos übe
schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen g
das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen,
jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die besc
den in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch
theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert,
Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit m
licher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorb
Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue
Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch
uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der
durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein
stimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrach
dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geis
Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzub
gen. Auch sind wir keine Franzosen und können sou
dem national-patriotischen Interesse dieser Gegenstände
in bedingter Weise Theil nehmen; eben so wenig kan
eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die taus

fältigen Spezialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserm Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Productionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwickelung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Veranlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schon vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lahmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführten, gewähren eine

ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König als Schützer der Künste und Wissenschaften oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militairischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete ohne Zweifel unter den Augen des Ober-Ceremonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etikettemässigen Kostüm zwischen die Alongen-Perrücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines wichtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge präsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind auch jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genuss und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die obengenannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Au

die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraitartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich allerdings zwar mit der Kunst verbündet. Jacques Louis David, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigirte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind. Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödtlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wundersam kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von Bagetti ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseit die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der

französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erl
tern. Andre Schlachtenbilder sind dagegen als Landscha
im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch
betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Küns
rische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, d
haben sie etwas bülletinartig Bezeichnendes. Der Vorgr
enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Chara
der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr
mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vorgrund
Geschichte; bald absorbirt die Person des ersten Consuls
Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bülletin-C
rakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter ü
Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung,
die Gruppirung von Persönlichkeiten mit Andeutung e
möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält n
etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichn
gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch
schien mir unter den hierher gehörigen Bildern namen
eins von Monsiau, das eine feierliche Sitzung der De
tirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vo
darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des
ments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versamm
Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierli
werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden
lossalen Gemälde von David, die Krönung der Kais
Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der A
an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Thea
effekts. Gros, David's Schüler, malte umfangreiche B
aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schl
bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napole
Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste
diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatra

gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder, besonders die aus der Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten Napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militairischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grossen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinaus kommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichneter, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, na-

mentlich die Ereignisse ihres algierischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bülletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte, Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesammtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man auf's lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algierischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth, Alles bunt durch einander; die schönen Töch-

ter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht in's Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsten Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Caricatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde, mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuster Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vorganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosse Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck. Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die

Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hinter
grunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Loge
mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bilde
obgleich das Einzelne keinesweges untergeordnet ist, viel
mehr sich durch eben so meisterliche Virtuosität der Be
handlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnun
auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellun
und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Gröss
des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht ebe
so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche
namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maass
stabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfeste
auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch de
Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von de
inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur weni
Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in der
speciellen Zwecke des Museums liegen, über den ich her
nach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die ebe
genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem di
Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen frühe
rer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scene
des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minde
befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Rich
tungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass e
darin zu einer grossen Gesammtrichtung käme. Es fehlt de
Malern vor Allem an einem markvollen historischen Studium
so dass sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschicht
zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümstudien zei
gen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellt
Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selte
den historischen Moment in seiner grossen ethischen Be
deutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil eine

mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuos; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet. Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität, wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Momente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht

ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, ei
lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung ge
gebene Entwickelung derselben. Die Gallerie des Luxem
bourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst d
Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sel
belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutig
französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzens
werthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichn
sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, d
in ihnen besonders gern Momente der englischen G
schichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes d
Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tow
u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekan
und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass ei
verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Be
gien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen G
mälden von Gallait und de Biefve auf einer unsrer Kuns
ausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgis
historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen si
in ähnlichem Streben andere Künstler an, namentlich
Keyzer und Wappers. Die Abdankung Kaiser Karl's
von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gedi
genste unter den hierher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebe
falls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum v
Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines
storischen Museums, und insofern allerdings mit Recht,
es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische B
lebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankrei
wie man nach der ganzen Anlage des Museums schlies
möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben,
es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa

fälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Prinzip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldenen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Prinzip unumwunden aus; sie lautet: »*A toutes les gloires de la France*«. Das ist freilich ganz dem französischen Nationai-Charakter entsprechend. »Jeglichem Ruhme Frankreichs« ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschicke des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen auferbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermissen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napoleon in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: »Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!« erinnert.

Kgl. Univ. Bibl. Berlin

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen National-Charakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, — bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme,

an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charactere, in denen wir die Kunst einer eben so durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem, was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unsrer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

Druck von Eduard Hexnet in Berlin.

In unſerem Verlage ſind erſchienen:

Handbuch der Kunſtgeſchichte von Franz Kugler. Zweite Auflage mit Zuſätzen von Dr. J. Burckhardt. 1848.

Jacobäa. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Franz Kugler. 1850.

Die Fornarina. Ein Monolog von Franz Kugler. 1851.

Gegenwärtig erſcheinen bei uns:

Belletriſtiſche Schriften von Franz Kugler.

Dieſelben werden enthalten, außer der Jacobäa und der Fornarina:

Hans von Baiſen. Ein Trauerſpiel in fünf Akten.

Doge und Dogareſſa. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen.

Die tatariſche Geſandtſchaft. Ein Schauſpiel in fünf Aufzügen.

Bertinax. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen.

Kleine dramatiſche Werke.

Gedichte.

Erzählungen. (Werner von Tegernſee. Ein Bericht aus dem Kloſterleben des zwölften Jahrhunderts. — Die Novelle vom Meiſter Zingare. — Tizians Tochter. — Der Etruskerkönig. — Die Incantada. — Geneſius.)

Vermiſchte Schriften.

Für eine Geſammtausgabe werden durch den Herrn Verfaſſer vorbereitet:

Kleine Schriften zur Kunſtgeſchichte von Franz Kugler mit zahlreichen Abbildungen.

Binnen Kurzem wird hierüber die nähere Anzeige erfolgen.

Stuttgart, im Mai 1851.

Ebner & Seubert.

Die Fornarina.

Ein Monolog

von

Franz Kugler.

Stuttgart.
Verlag von Ebner & Seubert.
1851.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gemach der Fornarina. Seitwärts ein Betpult und über demſelben ein Madonnenbild von Raphaels Hand, welches die Züge der Fornarina trägt.

Die Fornarina.

(Sie ſitzt in Gedanken verloren.)

So geht es aus! — So iſt die Luſt zu Ende! —
Und ſind die bunten Kerzen ausgebrannt,
Da wird es Nacht im Saal.

Sie haben mich von dir getrennt: — mein Ohr
Iſt ſcharf, iſt ſcharf! Ich hör' es durch die Wände,

Empor die Stiegen und die Gänge durch, — —
Des Pfühles Knittern hör' ich, drauf dein Haupt,
Dein armes Fieberhaupt gebettet, — höre
Dein pochend Herz, darauf die kalte Hand,
Die Siegerhand des Todes ſchon ſich legt, —
Den bangen Zug des Athems, und das Flüſtern,
Dein letztes Flüſtern, das ſie nicht verſtehen,
Dein letztes: Fornarina, —

(Sie ſpringt auf und eilt gegen die Thür.)

Raphael!
Ich komm', ich komme!

(Sie wendet ſich langſam.)

— — Doch ſie trennten uns.
Die Prieſter kamen, dir zum letzten Weg
Die Spende zu bereiten, und ſie ſagten,
Es ſei ein Hemmniß auf dem Wege, — ich,
Ich ſei das Hemmniß, und die heil'ge Kirche

Gebiete mir, daß ich von hinnen gehe,
Weil ich dein Weib nicht bin. —

Wär' ich dein Weib!
Sie haben drunten keine linde Hand,
Mit weichen Tüchern dir die Stirn zu trocknen,
Kein Auge, das aus deines Auges Wink,
Was du nur leise dachteſt, leſen kann,
Kein Ohr, das deinen Worten ſicher lauſcht,
Ob ſich auch tonlos dir die Lippen regen.
Stark wollt' ich ſein; das Scheiden wollt' ich dir
Mit Weinen nicht, mit keinem Klagewort —
Zum Klagen und zum Weinen bleibt ja Zeit! —
Schwer machen, — ſtark, noch ſtärker als die Männer
Beim Scheiden ſind!

Und bin ich, bin ich ſtark, —
Und bannen laſſ' ich mich in dieſe Oede,
Wo ſich zu Jahren die Sekunden dehnen?
Und ſtürze nicht zu dir und reiße nicht
Den falſchen Spruch entzwei, mit dem ſie Liebe
Von Liebe ſcheiden, daß ihr letztes Wort,
Ihr letztes Troſteswort die Liebe miſſe? —
Doch dräng' ich ein, — die Stille ſtört' ich dir,
Und deine Seele, ſchon bereit zur Reiſe,
Entfaltend ſchon die lichten goldnen Schwingen, —
Noch einmal zög' es ſie zurück!

Wär' ich dein Weib geworden! — Ach, bis heute
Sprach ich den Wunſch nicht aus und dacht' ihn nicht.
Zu glücklich war ich: iſt ein Weib auf Erden,
Das glücklich war wie ich? Ich war ja dein!

Um dich ja war's, dazu ich Leben, Seele,
Geſtalt empfangen, meines Daſeins Ring
Lag in dem deinen ganz beſchloſſen, — ach,
Mir blieb zu wünſchen Nichts! Seit mir's durch dich
Aufging mit Wunders Macht, warum ich lebte, —
Seit du zum erſten Male vor mir ſtandeſt,
Blieb mir zu wünſchen Nichts!

Das Haus war klein,
Bei Santa Dorotea, klein und ärmlich,
Der Garten klein, verſchattet faſt vom Grün,
Doch luſtig plätſcherte der Quell im Garten,
An dem ich ſtand, im Becken mir die Füße
Zu kühlen, einen erſt, den andern dann,
Noch ohne Mieder, keinen Lauſcher fürchtend,
Halb träumend dies und das, und doch an Nichts

Mit Ernſt noch denkend, ſo nach Mädchen-Art, —
Da warſt du plötzlich auf der Mauer, ſchwangſt
Mit kühnem Sprung dich nieder, ſtandeſt vor mir, —
Ich wollte fliehn und konnte nicht den Fuß
Vom Boden heben, — du auch ſtandeſt ſtumm,
Und wie ich durch die Wimpern zagend blickte,
Zu dir den Blick erhob, da lag der deine
Mit voller Glut auf mir, und volle Glut,
Als ſtreifte dich der Morgenſonne Strahl,
War ausgegoſſen über dein Geſicht,
Dein holdes Jünglingsangeſicht. Du trateſt
Mir näher einen Schritt, du ſprachſt ein Wort, —
Von Liebe nicht, — ein thöricht liebes Wort,
Ein zweites, drittes, und mit Zagen gab ich
Dir Antwort, — ach, ein thöricht blöd Geſpräch,
Wie's erſte Liebe ſpricht. Und wieder kamſt du,
Gelehrig bald, nicht ob der Mauer mehr,

Den richt'gen Weg durch's Haus, und was erſt blöde,
Verſtummend halb, geſprochen war, das ward
Ein ſelig Schwatzen bald. Da fragt' ich dich,
Neugierig, wie's die Mädchen ſind, — denn bald ja
Hatt' ich's gemerkt, daß du ein Maler warſt, —
Nach eurem großen Meiſter fragt' ich dich,
Nach dem Prophetenjüngling, deſſen Bilder —
Denn Solches ſprachen ja in Rom die Leute, —
Der heil'gen Lehre göttliches Geheimniß
Der Welt geoffenbart, wie's die Propheten
Vor Alters thaten; nach dem Raphael, --
Nach ſeinen Haaren, ſeinen Zügen, — ob du
Mit ihm geſprochen, ob er dir ein Wort,
Das du mit freud'gem Stolz im Buſen trügeſt,
Geſagt, befragt' ich dich, — da warſt du's ſelbſt!
Und zitternd, weinend aus dem tiefſten Herzen
Ob ſolcher Seligkeit, für die ich viel,

Viel zu gering war, die ich nie zu ahnen
Vermocht, barg ich mein Haupt an deiner Bruſt.

Da kam ich zu dir. O wie war dein Haus
Der heitern Schönheit Aufenthalt! wie neu,
Wie fremd war Alles mir, — und wieder doch,
Als hätt' ich drin vor langen Jahren ſchon
Gewohnt, und endlich wär' ich heimgekehrt!
Doch ſinnend ſaßeſt du; du hielteſt Pinſel
Und Malſtock in den Händen, und die Tafel
Stand leer von Farben, und du malteſt nicht.
Ich ſtrich das Haar dir von der Stirn. Du ſagteſt:
„Das macht den Sinn nicht frei! Madonna's Bild,
Der höchſten Liebe Bildniß ſoll ich malen, —
Oft malt' ich ſie, doch war's ihr Schatten nur!
Wo ſchau' ich ſie, daß ich dem Blick der Menſchen
Ihr göttlich Lieben künde, wie es iſt?"

Und ich drauf, das Gewicht nicht völlig wägend
Des Wortes, das mir auf die Lippen kam:
„Iſt meines Herzens Liebe wahr und ächt,
Iſt göttlich auch ihr Quell. Schau' mir in's Auge,
Und durch das Auge mir in's Herz, ich glaube:
Schauſt du nur recht, du findeſt, was du ſuchſt."
Da winkteſt du und hubſt zu malen an.
Ich ſaß dir gegenüber, ſaß, und ſaß, —
Wie lange, weiß ich nicht; verſchwunden war,
Was Zeit die Menſchen nennen; immerfort
Hätt' ich geſeſſen in der ſel'gen Stille.
Denn hell und heller ward dein Blick; ein Glanz
Aus tiefſtem Innern ſtrahlte drin, — ſo glänzt es
Am Himmel, wenn der Frühling wiederkehrt
Und tauſend junge grüne Keime ruft.
Und wie der Erde, draus die Keime ſprießen,
So war es mir, und all mein Leben lag,

All mein geheimſtes Fühlen lag vor dir.
Dann ſank dein Arm, und ſchloß ſich dir das Auge;
Und als ich zu dir trat, die heiße Stirn
Mit meiner Hand zu kühlen, war's mein Bild,
Mein Spiegelbild, das auf der Tafel ſtand.
Doch nicht wie aus dem Spiegel ſah mich's an, —
So mild und hoch zugleich und wunderbar,
Daß ich die Blicke ſchauernd wenden mußte.
„O Raphael, ſprach ich, was thateſt du?"
Doch zogſt du nieder mich und ſpracheſt weich:
„Ich that, was ich gemußt; doch daß ich's konnte,
Daß ich Madonna's göttlich Bild geſchaut,
Dir dank' ich's." — Und wir beide ſchwiegen ſtill
Und hielten ſtill und wonnig uns umfangen.

Und bei dir blieb ich. Fürſten, Kardinäle
Sah ich einkehren in dein Haus; Geſchenke,
Geräth von Silber prächtig, edle Stoffe,
Die Gaben fremder Länder ſah ich kommen;
Sah dich zu Hofe gehn mit deinen Schülern,
Sowie ein König geht mit ſeinen Mannen;
Mit Ehrfurcht ſah ich grüßen dich das Volk; —
Mich hat's gelüſtet nimmer, ſolcher Ehren,
Drin ſich im Schein des Manns ein ehlich Weib
Mag brüſten, auch mein ärmlich Theil zu haben.
Du gabſt mir mehr! und freudig gab ich dir, —
Es war ja dein, ſchon eh' ich's dir gegeben, —
Mein Alles gab ich dir, ich deinem Schaffen,
Das dich mit Götter-Siegeskraft erfüllte
Und hoch dich ob den andern Menſchen hob,
Dem höchſten Wunder ich der Lebensquell!

Sie flehten zur Madonna, zu der Mutter
Der ew'gen Gnaden, die hernieder du
Von ihrem Himmelsthron zur Erde führteſt: —
Ich wußte, wo Madonna dir erſchienen,
Ich wußte, wem ein Theil des Flehens galt!
Sie glühten auf, als Galatea's Bild,
In ſel'ger Luſt ſich auf der Meerflut wiegend,
Sie in die Zeit der alten Wunder trug,
Da freud'ge Götterſchönheit ſonder Feſſel
Noch vor den Menſchen, ſonder Bangen ging: —
Ich wußte, wem ſie glühten! Und auch du,
Du wußteſt es, Geliebter! — O ihr Nächte,
Ihr lauen Nächte, da die goldnen Sterne
Auf unſre Wonnen niederſah'n, blieb mir,
Dem glücklichſten der Weiber, noch ein Wunſch? — —

Weh! und er liegt und ſtirbt! und ich bin hier
Und laſſ' ihn ſterben ohne mich! — Weh, weh!
Was nützt mir all das Glück, wenn dies das Ende!
Weh, daß die alten Wonnen vor mir ſtehn,
Den Jammer zwiefach groß zu machen. Weh, —
Was nützt es mir, daß ſie vor Galatea
Jetzt glühn, jetzt betend zur Madonna flehn! —

Wärſt du ein armer Kärrner, hätt' ein Prieſter
Mit kurzem frommem Spruch in deine Hand
Gelegt die meine, — nicht wär' ich verſtoßen.

Des Spruches lach' ich! — — weh, ich kann nicht lachen,
Und Thränen auch hab' ich nicht mehr, und wirr
Drehn ſich im Kopfe die Gedanken mir, —
Ein Wort, ein lindernd Wort des Troſtes! — —

Ja, —

Gebet giebt Tröſtung, — ich will beten gehn.

(Sie kniet vor das Betpult.)

Ave Maria, Mutter du der Schmerzen, —
Durch deine Seele gingen ſieben Schwerter, —
Zu dir flehn wir in dieſem Thal der Thränen, —
Gieb Licht den Blinden, Freiheit den Gefangnen, —
Du biſt —

(Zu dem Madonnenbilde aufblickend:)

Du biſt — —

(Sie ſpringt auf.)

Du biſt Madonna nicht!
Du haſt Madonna's heil'ges Antlitz nicht!
Von einem ſünd'gen Weib ſind das die Züge, —
Von einem armen Weib, das ärmer iſt
Als wie das ärmſte Kärrnerweib! Du haſt
Vermeſſen dich, auf den Altar zu ſteigen,

Voll Gnadenhuld zu lächeln auf die Beter,
Und biſt doch ſelber nur ein elend Weib,
Ein arm ohnmächtig Weib, und haſt kein Wort,
Kein Wort des Troſtes für den tiefſten Jammer! —
Armſel'ge Thörin, willſt du zu dir ſelber
Gebete ſprechen?

Aber nein! nein, nein, — —
So blickt auf mich kein arm ohnmächtig Weib,
So ſchaut kein ſündhaft Auge, — ſchaut kein Auge,
Das einſt im Tod muß brechen, mir in's Herz,
Daß drin kein Winkel iſt, den deine Helle
Nicht lichtet, — das ſind meines Richters Blicke,
Und was mein Leben trug an ſünd'ger Frucht,
Es liegt vor dir, -- du biſt Madonna doch!

Und biſt du's, Heilige, ſo richte mich!
Du weißt, wie ich, du weißt, du weißt: ich liebt' ihn, —
Und fragen ſollt' ich nach der Liebe Recht?
Ich liebt' ihn, liebt' ihn, und mein Sinn ward ſtolz,
Daß Liebe Wunder ſchuf!
Ich liebt' ihn, und der Liebe Wogen ſchlugen
Zuſammen über uns, ach, — richte mich,
Doch gieb ein Troſteswort!

Du wandelſt nicht
Den heil'gen Blick, — doch auf den Lippen dir
Spielt's wie ein Lächeln faſt, — iſt es ein Lächeln,
Das ich dir borgte? Hat ein gramvoll Weib
Solch mildes Lächeln heil'ger Gnadenhuld? —
Nur Eine blickt, nur Eine lächelt ſo:
Du biſt Madonna, biſt die heil'ge Liebe, —
Und Liebe ſühnt der Liebe Schuld. —

Du thronſt,
Wo dich kein ſchwacher Menſchenblick erſpäht.
Doch zu den Menſchen kommſt du; und du kleideſt,
Daß ſie dir willig nah'n, dich in die Züge
Des ärmſten, — ach, des glücklichſten der Weiber
Im Jammer doch des glücklichſten! Du ſtößeſt
Die Schweſter nicht von dir; trägt ſie von dir
Die Züge doch, — war doch von dir die Schweſter
Geſandt, daß Raphael in ihr dich ſchaue! —
Und mit der Schweſter Zügen trittſt du ihm,
Wenn er an deines Saales Schwelle ſteht,
Entgegen, leiteſt mit der Schweſterhand
Dahin ihn, wo die Wunder ſich erfüllen. —
Sie trennten mich von ihm: — in deine Hände,
In deine lieben, treuen Schweſterhände,
Madonna, geb' ich ihn.

(Kleine Pauſe. Giulio Romano, Franceſco Penni und andre Schüler Raphaels erſcheinen, mit Geberden der Trauer, im Hintergrunde. Die Fornarina fährt erſchreckt auf.)

So iſt's vorbei?

So habt ihr ihm, — ich ſeh's aus euren Augen, —

Die ſeinen zugedrückt?

(Zu dem Madonnenbilde:)

Du hörteſt mich,

Madonna! nimm ihn auf in deine Hände!

(Sie tritt gefaßt vor, indem ſie Giulio Romano winkt.)

Giulio! Laß eine Kiſte für dies Bild

Bereiten. Von den Gaben Raphaels

Nehm' ich dies Bild — nur dies — mit in die Zelle,

Da ſich mein Leben ſchließen wird.

Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,
Lehrer an der Königl. Akademie der Künste und Privatdocent an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

Erster Jahrgang.

BERLIN,
im Verlage von George Gropius.
1833.

Inhalt.

No. 1; 7. Januar.

Malerei. Vorhalle des Museum's in Berlin. — Gefangene Juden in Babylon, gemalt von E. Bendemann. (Hiezu ein radirter Umriss). — **Sculptur.** — **Lithographie.** *Album d'un voyage en Turquie par C. Sayzer et A. Desarnod.* — **Kunstliteratur.** *A Dictionary of the Architecture and Archaeology of the Middle Ages. By John Britton.* (von *F. v. Q.*) — Verzeichniss der Kunstgegenstände, welche von der Berliner Kunstausstellung 1832 angekauft sind.

No. 2; 14. Januar.

Malerei. Vorhalle des Museum's (Beschluss). — **Ueber das Leben der Kunst in der Zeit aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832,** (von Dr. A. Schöll.) — **Wissenschaftlicher Kunst-Verein. Berlin,** von F. — **Kunst-Anzeigen.**

No. 3; 21. Januar.

Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). — **Kunstliteratur.** *A Dictionary of the Architecture* (Beschluss). — **Capriccio.** Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker von Eugen Neureuther. — **Zur Kunstgeschichte.** Bildwerke und Bauwerke, nach unseren Gedichten des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts, (von F. H. von der Hagen.) — **Notiz.** Raphaelische Teppiche in England.

No. 4; 28. Januar.

Kunstbemerkungen auf einer Reise in Deutschland im Sommer 1832, (von dem Herausgeber.) Magdeburg. — **Ueber das Leben der Kunst in der Zeit.** (Fortsetzung). — **Malerei.** — **Capriccio.** Die Geschichte von den sieben Schwaben, mit zehn lithographirten Darstellungen. — **Correspondenz,** Rom. — **Anzeigen.**

No. 5; 4. Februar.

Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). Landschaft. — **Kunst-Bemerkungen** (Fortsetzung). Magdeburg. — **Sculptur.** Berlin. — **Capriccio.** Adolph Schrödter's Pfropfenzieher. — **Kupferstiche.** Coronatio S. S. Virginis, nach Raphael von Ch. E. Stölzel. — Der König. Bildersaal in der St. Moritz-Capelle zu Nürnberg von Friedrich Wagner. — **Zur Kunstgeschichte.** Bildwerke und Bauwerke etc. (Fortsetzung.) — **Beilage I.**

No. 6; 11. Februar.

Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). Landschaft. — **Kunst-Bemerkungen** etc. (Fortsetzung). Halberstadt. — **Sculptur,** Berlin. — **Lithographie.** Die Indulgenz des h. Franciscus, nach Overbeck von J. C. Koch. — **Zur Kunstgeschichte.** Bildwerke und Bauwerke etc. (Beschluss der ersten Mittheilung).

No. 7; 18. Februar.

Ein Kölner Meister zu Ende des XIV. Jahrhunderts, (von Adelbert von Chamisso.) — **Ueber das Leben der Kunst in der Zeit** (Fortsetzung). Landschaft. — **Kunst-Bemerkungen** etc. (Fortsetzung). Halberstadt. — **Kupferstich.** Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert. — **Wissenschaftlicher Kunstverein.** Berlin. — **Preisbewerbung,** Berlin. — **Correspondenz,** Rom.

No. 8; 25. Februar.

Architektonik. Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel; 19. Heft, von F. v. Q. — **Ueber das Leben der Kunst in der Zeit** (Fortsetzung). Landschaft. — **Kupferstich.** Den Mitgliedern des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in Wien. — **Berliner Museum,** Tizian. — **Wissenschaftlicher Kunstverein,** Berlin. — **Nachrichten.** — **Zur Erwiederung,** v. F. F.

No. 9; 4 März.

Kunstliteratur. Thatsachen des archäologischen Instituts in Rom von Dr. E. Gerhard, von F. F. — Ueber München's Kunstschätze etc. von J. M. Schottky, von F. K. — **Architektonik.** Sammlung architektonischer Entwürfe v. Schinkel. 19. Heft. (Beschluss.) v. F. v. Q. — **Notiz.** Merkwürdige Bilder von Cranach in Berlin, von K. — **Gegencompliment,** (von Dr. A. Schöll.) — **Necrolog.** — **Nachrichten.**

No. 10; 11. März.

Zur Kunstgeschichte. Denkmal des Virgil zu Mantua, 1227, von F. v. Q. — **Kunst-Bemerkungen** etc. (Fortsetzung). Halberstadt. — **Kunstliteratur.** Ueber München's Kunstschätze (Beschluss). — **Nachrichten.** — **Bemerkung,** von d. R.

No. 11; 18. März.

Kunstliteratur. *Pompejana by Sir William Gell.* Neue Folge, von F. v. Q. — **Andeutungen** über Bildung des Kunstsinnes im Volk, von F. K. — **Kunst-**

Bemerkungen etc. (Fortsetzung). Halberstadt. — Nachrichten. — Kunstanzeigen.

No. 12; 25. März.

Pisaner Studien, Giotto, von F. F. — Andeutungen über Bildung des Kunstsinnes im Volk. (Beschluss). — Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). Deutsche Landschaft. — Wissenschaftlicher Kunstverein, Berlin, von F. — Lithographie. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde aus der Pinakothek. — Ἅγιος Αὐγουστῖνος καὶ παῖς σχολαστικός. — Nachrichten. — Beilage III.

No. 13; 1. April.

Pisaner Studien (Fortsetzung). — Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). Deutsche Landschaft. — Kunst-Bemerkungen etc. (Fortsetzung). Halberstadt. (Hiezu ein lithographirter Umriss). — Kunstliteratur. Leben und Werke des Dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, von Thiele, von 16. — Kunstanzeigen.

No. 14; 8. April.

Kunstliteratur. Leben und Werke des D. B. B. Thorwaldsen etc. (Fortsetzung). — Pisaner Studien. (Fortsetzung). — Ueber das Leben der Kunst in der Zeit (Fortsetzung). Deutsche Landschaft. — Capriccio. Caricatur der Engländer. — Lithographie. Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Herzogl. Leuchtenbergischen Gallerie. — Miscellen.

No. 15; 15. April.

Kunstliteratur. Leben und Werke des D. B. B. Thorwaldsen etc. (Fortsetzung). — Pisaner Studien. (Beschluss). — Ueber das Leben der K. i. d. Z. (Fortsetzung). Deutsche Landschaft. — Capriccio. Caricatur der Engl. (Beschluss). — Nachrichten.

No. 16; 22. April.

Ueber die zweite Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in Königsberg, von A. Hagen. — Lithographie und Kupferstich. F. C. Vegelin Panorama des Rheins, von Dr. A. S. — Nachrichten. — Priv. Corresp., Rom. — Kunstanzeigen.

No. 17; 29. April.

Dürerfest im Verein der jüngeren Künstler zu Berlin. — Kunstliteratur. Leben u. W. d. D. B. B. Thorwaldsen. (Beschluss). — *Vita di Benvenuto Cellini, Lipsia* 1833. — Französische Huldigung für Albrecht Dürer. — Nachrichten. — Berichtigung. — Kunstanzeigen.

No. 18; 6. Mai.

Neuere Gemälde im Besitz des Königs von Neapel, (von Hirt.) — Ueber die erste Kunst-Ausstellung in Hannover. — Englischer Stahlstich *Westmorland, Cumberland, Durham and Northumberland*, nach Zeichnungen von Th. Allom. — Geschichte und Topographie der Rheinufer von Cöln bis Mainz. — *Barber's picturesque illustrations of the Isle of Wight*. — Tombleson Ansichten an den Ufern der Flüsse Themse und Medway. — Nachrichten.

No. 19; 13. Mai.

Kunstliteratur. Dionysos und Semele, von Dr. E. Gerhard. — Neuere Gemälde etc. (Fortsetzung). — Englischer Stahlstich (Fortsetzung). *The National Gallery by Jones*. — Französische Huldigung für Schinkel. — Nachricht.

No. 20; 20. Mai.

Ueber die neuere französische Kunst. Artikel I. von F. v. Q. — Neuere Gemälde etc. (Fortsetzung). — Lithographie. Christi Einzug in Jerusalem, nach Overbeck, von O Speckter, von F. K. — Kupferstich. Der Königl. Bildersaal in der St Moritzkapelle zu Nürnberg, Heft 2., von F. Wagner. — *Costumes et Mœurs des Italiens d'après Pinelli*. — Wissenschaftlicher Kunstverein, Berlin. — Ueber die Pariser Kunstausstellung von 1833. — Nachricht.

No. 21; 28. Mai.

Ueber die Solly'sche Gemäldesammlung. — Neuere Gemälde etc. (Beschluss.) — Kunst-Bemerkungen etc. (Fortsetzung). Quedlinburg. — Ueber die Pariser Kunstausstellung. (Fortsetzung). — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 22; 3. Juni.

Kunst-Verein für Schlesien. — Ueber die Solly'sche Gemäldesammlung (Fortsetzung). — Kunst-Bemerkungen etc. (Fortsetzung). Driburg. — Die Kunst-Anstalten des Königreiches Sachsen. — Ueber die Pariser Kunstausstellung. (Fortsetzung). — Kupferstich. Malerische Reise auf der neuen Kunststrasse aus dem Etschthal in Tyrol über das Stilfser Joch durch das Veltlin längs dem Comersee nach Mailand, von J. J. Meyer. — Englischer Stahlstich. (S. No. 18.) *Gallery of Portraits.* — *National Views of London and its Environs.* — Kunst-Anzeigen.

No. 23; 10. Juni.

Ueber die Portrait-Malerei, v. Kretzschmer. — Ueber die Solly'sche Gemäldesammlung. Beschluss. — Die Kunst-Anstalten etc. (Fortsetzung). — Kunstliteratur. Kunstreise durch England und Belgien, von J. D. Passavant. — Ueber die Pariser Kunstausstellung. (Beschluss). — Nachrichten.

No. 24; 17. Juni.

Beschreibung eines alt-hindostanischen Palastes. — Kunstliteratur. Kunstreise durch England und Belgien, (Fortsetzung). Gallerie des Herzogs von Wellington. — Die Kunstanstalten etc. (Fortsetzung). — Wissenschaftlicher Kunstverein, Berlin, v. F. F. — Oeffentliche Sitzung der Königlichen Akademie der Künste. Berlin. — Berichtigung.

No. 25; 24. Juni.

Architektur. Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architekten-Vereins zu Berlin, von F. v. Q. — Kleine akademische Ausstellung; Berlin. — Diorama, von F. K. — Lithographie. Der Dom und die St. Severi Stiftskirche in Erfurt. Nach C. Hasenpflug, mit der Feder auf Stein ges. von A. Klaus. — *Souvenirs d'un Voyage dans le midi de la France, par Chapuy.* — Stahlstich *Collection de gravures d'après les meilleure peintres modernes, sous la dir. de Frommel et par Ed. Schuler etc.* — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 26; 1. Juli.

Ueber die neuere Französische Kunst. (Vergl. No. 20.) Artikel II. Ausstellung des Jahres 1833. — Correspondenz, v. F. — Architektur. Architektonische Entwürfe etc. Erstes Heft (Beschluss). — Supplement zu Carl Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnung der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, von J. M. Mauch. Von F. K. — Die Kunstanstalten etc. (Beschluss.) — Nachrichten.

No. 27; 8. Juli.

Das Mausoleum Winckelmann's und das neue Museum lapid. Alterthümer zu Triest. (Uebers. a. d. Osservatore Triestino). Architektur. Supplement zu Normand etc (Beschluss). — Malerei. Berlin. Besuch in Bendemanns Atelier. — Architektur. Berlin, v. a. — Preussischer Kunst-Verein. — Kunst-Anzeigen.

No. 28; 15. Juli.

Liederbuch für deutsche Künstler. — Lithographie. Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer in originalmässigen treuen Kopien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Küntzel in Berlin. — Kunst-Bemerkungen etc. (Forts.) Gestar. — Kunstliteratur. Kunstreise durch England und Belgien etc. (Forts. v. No. 24). — Nachrichten.

No. 29; 22. Juli.

Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst, von Dr. A. Schüll. Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.) — Kunst-Bemerkungen etc. (Forts.) — Umriss zu Schillers Lied von der Glocke nebst Andeutungen von M. Retzsch. Von F. K. — Sculptur. Berlin. Besuch im Atteliер des Professor Rauch. (Hiezu eine in Kupfer gestochene Beilage.) — Denkmal für Justus Möser. — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 30; 29. Juli.

Ueber das Bild von Tizian in der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin, verglichen mit den Wiederholungen desselben. Von Franz Kugler. Hiezu eine lithographirte Beilage. — Neues aus Griechenland — Kunstliteratur. Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt herausgegeben von Adolph Wagner. Dritter Band.

No. 31; 5. August.

Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.). — Kunstliteratur. Geschichte der Malerei in Italien etc. (Beschluss). — Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Von A. Hirt. (Von 19). — Nachrichten. — Anzeige. — Kunst-Anzeige.

No. 32; 12. August.

Preisertheilung. Oeffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, am 3. August. — Kunstliteratur. Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. (Beschluss). — Nachrichten aus Griechenland. Nach mündlichen Mittheilungen des Herrn Schaubert, Architekten der Königl. Griechischen Regierung zu Athen. Erster Artikel. Von F. v. Quast — Aufforderung zur Concurrenz. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 33; 19. August.

Stiftungsfest im Architekten-Verein zu Berlin. — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst. (Forts.) — Nachrichten aus Griechenland. Erster Artikel. (Beschluss). — Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg. In malerischen Ansichten aufgenommen von J. H. Strack, Architekt, und F. E. Meyerheim, Maler, mit erläuterndem Text von Dr. F. Kugler. Berlin bei L. Sachse & Comp. 1833. 1. Heft. Von 5. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 34; 26. August.

Nachrichten aus Griechenland. Zweiter Artikel, von F. v. Q. — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.) — Kupferstich. John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's göttlicher Komödie. Erste Lieferung. Hölle. — Historisch-romantische Bildergallerie. — Nachrichten.

No. 35; 2. September.

Kunstliteratur. Anordnung des Vorraths von Kunstwerken, die sich in meinem Besitze, oder sächsischem Bereiche, insonderheit an öffentlichen Orten der Stadt und Universität (Greifswalde) finden, nebst Vorwort und Beilagen vom Prof. Schildener. — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.) — Malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Cathedralen. Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst, am Rhein, Main und an der Lahn. Nach der Natur gez. v. L. Lange, lithographirt v. Borum u. s. w. von F. K. — Malerei. Berlin. Besuch im Atelier des Hrn. Prof. Wach. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 36; 9. September.

Denkmünzen, zur Geschichte seiner Maj. des Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm III., gehörig, in Abbildungen mit Erläuterung und Urkunden. (Hiezu eine in Kupfer gestochene Beilage.) Von F. K. — Kunstliteratur. Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc. (Forts.) — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.) — Ein Bild von Boucher. — Nachrichten.

No. 37; 16. September.

Architektur. Die Neue Kirche in Potsdam, von F. v. Q. — Kunstliteratur. Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc. (Forts.) — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.) — Kritik. Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland, von F. K. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 38; 23. September.

Ueber die Trajans-Säule, von F. v. Q. — Kunstliteratur. Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc. (Beschluss). — Ueber das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst etc. (Forts.) — Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn — Lithographie. Christus am Oelberge nach Carlo Dolce, und Maria mit dem Kinde Jesu nach Raphael. Mit der Feder gez. von L. Kramp. — Thierzeichnung. Funfzig Fabeln für Kinder, in Bildern, gezeichnet v. Otto Speckter. — Nachrichten. — Einladung zur Subscription.

No. 39; 30. September.

Kunstliteratur. Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein, herausg. von Sulpitz Boisserée. Von F. Kugler. — *Description historique et raisonnée d'une Collection de Tableaux appartenant à Mesdames Dumont de Frainayx. Par M. le chevalier Alex Lenoir.* — Lithographie. *Het Koningcheralier Alex Lenoir.* — Lithographie. *Het Koningcheralier Alex Lenoir.* — Lithographie. *Het Koningcheral

No. 42; 21. October.

Ueber die römisch-christlichen Bausysteme (Forts.) — Kupferstich. *La sacra famiglia. Raffaello d'Urbino dip. Pietro Anderloni inc.* — Das Glasfitzen (Forts.) — Kunstausstellung in Braunschweig während des Juli und August 1833. Von F. G. H. — Nachrichten. — Kunstanzeige.

No. 43; 28. October.

Stiftungsfest des Berlinischen (älteren) Künstler-Vereins am 18. October 1833. — Ueber die römisch-christlichen Bausysteme (Forts.) — Lithographie. Heilige Familie. *Veni de Libano, Sponsa mea. Cant. cantic. IV.* 8. nach C. Zimmermann, von H. Kohler. — Bericht über Düsseldorf im August 1833, von F. L.

No. 44; 4. November.

Ausstellung in Düsseldorf im Juli und August 1833, von K. S. — Stiftungsfest des (älteren) Künstler-Vereins (Beschluss) — Stiftungsfest im Verein der jüngeren Künstler zu Berlin. — Lithographie. Leonore, nach C. F. Lessing, von Fr. Jentzen. — Nachrichten.

No. 45; 11. November.

Ausstellung in Düsseldorf (Forts.) — Ueber die römisch-christlichen Bausysteme (Forts.) — Nachrichten.

No. 46; 18. November.

Ausstellung in Düsseldorf (Beschluss.) — Lithographie. Panorama der Königl. Sächs. Residenzstadt Dresden und ihrer Umgebungen, nach der Natur gez. von C. W. Arldt, lithogr. v. C. W. Arldt und J. Stiessberger. — Künstler-Verein. — Das Glasfitzen (Beschluss von No. 42). — Necrolog. — Nachrichten.

No. 47; 25. November.

Ueber die römisch-christlichen Bausysteme (Beschluss). Bilder zu englischen Dichtern. *Illustrations to Shakespeare; from the plates in Boydell's Edition. — New readings of old authors. — The Paradise lost of Milton with illustrations by John Martin. — Illustrations to the poetical works of Sir Walter Scott,* — Kupferstich. Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert 3tes, 4tes und 5tes Heft. (Hiezu eine in Kupfer gestochene Beilage).

No. 48; 2. December.

Nachrichten aus Griechenland. Dritter Artikel v. F. v. Q. — Architektur. Architektonische Entwürfe und Details. Herausgegeben von einem Vereine junger Architekten in Dresden. — Berichte. Privatsammlungen, von L. — Aus Urbino. — Dioramen und Panoramen. Berlin. — Lithographie. Scene aus Göthe's Faust. Nach H. Retsch, von H. Ferd. Grunewald. — Umrisse zu Schiller's Pegasus im Joche nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. — Kunst-Anzeige.

No. 49; 9. December.

Etwas über die Bedeutung des Kirchenbaues und einiger damit in Verbindung stehenden Künste. Vom Prof. Schildener. — Kunstwerke und Künstler in Brünn. — Zur Architektur-Geschichte. *Architectural beauties of continental Europe by John Coney, with descriptive and historical illustrations by H. E. Lloyd.* — Englischer Kupferstich. *Gallery of the society of the painters in water colours.* — Englische Stahlstiche. *National-Gallery.* — *Valpy's National Gallery of painting and sculpture.* — *Views in Italy, Switzerland and the Tyrol.*

No. 50; 16. December.

Von alt-mexikanischer Baukunst, (von F. Kugler.) — Wo ist Peter Paul Rubens geboren? v. D. — Zelter über einige Bilder der Gemäldegallerie des Berliner Museums, Karl Barth der Zeichner, Kupferstecher und Dichter. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 51; 23. December.

Coreggio's heiliger Franciskus im Kupferstich von P. Lutz. (Von A. Hagen.) — Urtheil eines Franzosen über die Münchner Schule. — Notiz-Blatt des Architekten-Vereins zu Berlin. — Nachrichten.

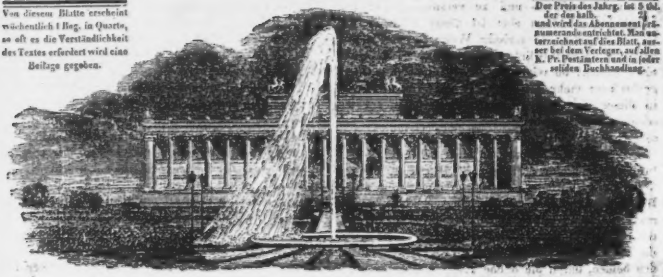
No. 52; 30. December.

Kunstliteratur. Hyperboreisch-Römische Studien für Archäologie. Mit Beiträgen von K. O. Müller, Th. Panofka, Otto B. von Stackelberg, F. G. Welcker, herausgegeben von F. Gerhard. Erster Theil. Von 16. — Von spanischer Kunst. Büssende Magdalena von Murillos, lithographirt von Hanfstaengel in München. Von 5. — Lithographie. Der Räuber, nach dem Originalgemälde von C. F. Lessing. Auf Stein gezeichnet von J. Becker. — Kupferstich. *Illustrations of modern sculpture. A series of Engravings, with descriptive prose, and illustrative poetry by T. K. Hervey.* — Stahlstich. Ansichten von Mainz, Biebrich, Wiesbaden und Worms. Gez. von Bosse und Gladbach, in Stahl gestochen von Grünewald. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige. —

№ 1. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Malerei.

Vorhalle des Museum's in Berlin.

Die Vorhalle jenes Gebäudes, dessen Bild wir an die Stirn unseres Blattes zu setzen wagten, tritt uns bis jetzt nur in ihren architectonischen Verhältnissen entgegen. Es war die Absicht des Baumeisters, sie durch die bildende Kunst zu vollenden; er selbst bereits hat die Reihe der Darstellungen entworfen, welche die Wände dieser Säulenhalle beleben, zu dem Eintretenden sprechen und ihn höher stimmen sollten für die Eindrücke der Kunstwelt, die ihm die inneren Räume entfalten. Sei es uns vergönnt, in der Vorhalle unserer Zeitschrift, die wir nicht würdiger zu schmücken vermögen, eine Beschreibung dieser Bilder mitzutheilen.

Wenn es wahr ist, dass die Kunst auf den Gipfelpunkten des Menschen- und Völkerlebens blühet, wenn eine geschichtlich geordnete Sammlung von Kunstwerken das unmittelbarste und grossartigste Bild einer allgemeinen Kulturgeschichte darstellt, so muss der Gedanke, uns in der Vorhalle dieser Geschichte den ihr vorangehenden Mythus vom Ursprunge und von der ersten Entwickelung der Natur- und Menschenkräfte darzustellen, wahrlich als der glücklichste gepriesen werden. Die Ausführung eines solchen Gedankens nun hat Schinkel zuvörderst auf die kosmologischen Traditionen des griechischen Alterthum's gestützt; doch ist es wiederum nicht nöthig, dass wir mehr als die ersten Schulkenntnisse von griechischen Mythen zum Verständniss dieser Bilder mitbringen, indem der Meister hier, mit Verschmähung überflüssigen gelehrten Prunkes, gerade auf den allezeit wahren Grundgedanken jener Kosmo-

legieen zu erfassen und zu veranschaulichen gewusst hat. Sodann aber ist dieser Gedanke auf eine so tiefsinnig allegorische Weise frei fortgeführt und tritt so menschlich schön ins Leben, dass wir nicht wissen, ob wir mehr dem erhabenen Dichtergenius oder mehr der rastlosen Meisterhand, der es in dieser unendlichen Fülle von Gestalten nie an schönen und ausdrucksvollen Formen mangelte, unsere Bewunderung zollen müssen.

Wenden wir uns nun zu einer näheren Betrachtung dieser Bilder. Sie sind, wie gesagt, für die Wände der Vorhalle, und zwar für deren obere Hälfte, bestimmt und zerfallen demnach in vier einzelne Stücke; zwei, in quadratischer Form, gehören den schmalen Querwänden an, zwei längere, in denen die Höhe etwa sechsmal in der Länge enthalten ist, den beiden, durch die offene Treppenanlage getrennten Theilen der Hinterwand. Sie sind in Gouache entworfen und haben im Entwurf sämmtlich etwa 15 Zoll Höhe. Wir beginnen mit dem ersten Bilde, einem der beiden kleineren.

Erstes Bild.

Das erste Bild führt uns zu dem Beginn der Dinge zurück, in das ferne, friedselige Reich des Uranos, des Himmelsgewaltigen, und zu dem in ungestörter Harmonie sich bewegenden Reigen, den seine Kinder, die leuchtenden Gestirne, führen. Ein dunkler, nächtlich rother Kreis, von Purpur-glühenden Sternen durchschimmert, ist der Grund des Bildes; er stuft sich am Rande, den harmonischen Schwingungen einer tönenden Glocke vergleichbar, in gedämpften Regenbogenfarben ab und geht so in ein ferneres Nachtblau über. Ihn füllen selige sternetragende Wesen. In der Mitte sehen wir zunächst den Uranos selbst, einen heiteren riesigen Greis, der die Arme liebevoll ausbreitet; ein grosser Stern leuchtet über seinem Haupte, leichte Gestalten schlingen sich unter seinen Armen hindurch. An der Gränze jenes nächtlichen Regenbogen's ziehen die Figuren der Sternbilder, gleichfalls in tieferen, gedämpften Farben, hin. Ein anderer hellerer Kreis, vielleicht den Bogen der Milchstrasse bedeutend, umgiebt den Uranos nach vorne zu; schöne, jugendliche Gestalten, welche sich zum heiligen Reigen an den Händen gefasst und umschlungen halten, Bilder der Liebe und seliger Lust. — Es ist das wunderbare Wirken und Weben der Weltkräfte, deren Schöpfung die Zeit und der Raum sind.

Zweites Bild.

Aber der Kampf ist ein nothwendiges Element zur weiteren Entwickelung, — nur der Widerspruch gegen das Allgemeine löst das individuelle Leben von demselben ab. Jenes Reich des Friedens ist gestört; und wir sehen im Anfange des zweiten Bildes (eines der beiden längeren) den Kronos, der es stürzte, selbst wiederum vor neuen, mächtigeren Gewalten in das Dunkel der Vorzeit zurückfliehen. Der Stern über dem zürnenden Haupte des riesigen Gottes schimmert in matterem Licht; vergebens bäumen sich die geflügelten Schlangen, auf denen er ruht, vergebens sind die letzten Kraftäusserungen der Titanen, die mit ihm in die Tiefe stürzen. Ein neues Gestirn beginnt den neuen Lauf der Welt, Zeus, der König der menschlicheren olympischen Götter, und sein Adler, der ihn emporträgt, führt bereits das allbelebende Feuer. Seine Beziehung zu dem in seiner Ohnmacht immer beneidenswerthen Geschlechte der Menschen wird gleich von vorneherein durch den Prometheus angedeutet, der, unter den Wolken des Donnerers halb verborgen, das Feuer für die Bewohner der Erde raubt; ein Strahl entzündet die Schale, die er trägt, und in der Tiefe sehen wir waldbewachsene Hügel. Dem Zeus voran, auf hellfarbigen Rossen, reiten die Dioskuren, die ersten Lichtspender, leichte frische Jünglingsgestalten. Noch aber führt die Titania Selene, die Mondgöttin, ihren mit weissen Rindern bespannten Wagen leuchtend durch die Nacht, noch folgt ihr die Heerde des hellen Mondgewölkes, — noch ist das nächtliche Reich des Kronos, dem sie angehört, nicht gänzlich zu Ende gebracht. Doch bereits unter dem Wagen der Selene hat die Göttin der Nacht, ein grosses, schönes Weib, ihren weiten Mantel ausgebreitet, bei dessen Entfaltung geschäftige Himmelsgestalten behülflich sind; wieder schimmern hier röthlich leuchtende Sterne aus dem ambrosischen Dunkel hervor. Um die Nacht ruhen ihre Kinder, zarte liebliche Wesen, über denen sie den Schleier fester zusammenzieht, sie gegen das von Seiten der Selene herandringende Nachtgeflügel zu schützen; umher und in tieferen Schatten sind andere Gruppen von Schlafenden, die sich in rührender Unschuld liebevoll aneinander lehnen. So ist in

GEFANGENE JUDEN IN BABYLON.

gemalt von E. Bendemann.

Verlag von Georg Gropius in Berlin.

dem warmen Dunkel der Nacht selbst bereits der Keim alles weiteren Entstehens verborgen. Zugleich aber, und noch unter der Decke der Nacht, entwickeln sich und erwachen die Elemente eines mannigfaltigen, eigenthümlichen Lebens; verschiedene Züge schöner Gestalten, von leichten Morgenwolken getragen, von Streiflichtern mehr oder minder erhellt, drängen sich dem anbrechenden Tage entgegen. Noch lehnt die Poesie sich schlummernd auf ihre Leier; noch schlummernd wird der Krieg vorsichtig umhüllt, weil die Zeit seines Wirkens noch nicht gekommen ist. Vor ihm her schwebt der Friede in Gesellschaft jungfräulicher Musen; und vor ihnen giesst ein Kind des Himmels befruchtenden Regen auf die nächtliche Erde herab, deren schöne Uferformen man in der Tiefe entfaltet sieht. Eine schlafende Mutter, die ihr Kind fest im Arm hält, und ein anderes schlafendes Weib, welche der Dornzweig in ihrer Hand als Traum bezeichnet, werden ins thätige Leben fortgezogen von Gestalten, die auf Arbeit und Aerndte deuten; diese schwimmen durch die kühlen Nebel, und sorglich hüllt sich ein Kind in den Mantel der Aehren-geschmückten Frau. Jungfrauen giessen erfrischenden Nachtthau nieder; den Knaben aber, die ein gleiches Geschäft zu vollziehen hatten, entfallen die Krüge, indem sie mit widerwärtigen Nachtvögeln kämpfen oder vor ihnen fliehen müssen. Diese aus Saturns Herrschaft übriggebliebenen Geschöpfe sind aus den Wäldern der Tiefe von den Stürmen aufgescheucht, welche den ersten wissenschaftlichen Bestrebungen eines Jünglinges, mit dem Lothe die Tiefen zu messen, störend in den Weg zu treten versuchten. Ein Hahn verkündigt den Tag; mit dem Tage zugleich beginnt die Sorge, indem eine Mutter ihr Kind vor jenen verfolgenden Nachtgeschöpfen zu schützen hat. Ueber all diesen zum Licht hinausstrebenden Gruppen ist noch ein Zug von Gestalten der Liebe, welche Blumen und Früchte tragen und Samen, Blüthenstaub und Befruchtung auf die Erde herabstreuen; auf Bestellung der Erde deutet zugleich ein Gärtnerpaar, aus dessen Kanne erquickender Morgenthau auf die Fluren herabrieselt. Nun beginnt bereits vollkommene Tageshelle; nun erscheinen diejenigen Wesen, ohne welche das Dasein, trotz dem Funken des Prometheus, noch düster und trübe geblieben wäre. Vor jenen blumenstreuenden Gestalten schwebt Eros, ein schöner geflügelter Jüngling, der noch ungeschickt die Sehne seines Bogens prüft; zwei Mädchengestalten schauen ahnungsvoll aus tieferem Gewölk zu ihm empor. Vor dem Eros ist die hohe, hehre Gestalt der Venus Urania, des leuchtenden Morgengestirnes, die ihm seine Bestimmung auf der Erde anzudeuten scheint; um beide sind musicirende Genien beschäftigt. Ein Chor lieblicher Jungfrauen, auf den Morgenwolken schwebend, verkündet mit volltönigem Harfenspiele den Aufgang der Sonne, und unter ihnen steigen singende Lerchen aus bethauten Kornfeldern empor. Aus dem Morgengewölk erheben sich heitere Gestalten, Bilder der Hoffnung für den kommenden Tag und der Verehrung. Nun entsteigt der jugendliche Sonnengott, derselbe, den wir als Führer des Musenreigens kennen, mit seinem weissen Viergespann dem Meere, der also entwickelten Welt Licht, Gedeihen und Freude zu bringen; seine heiligen Schwäne schwimmen über ihm im Gewölk der Sonnenglorie, geführt von zarten Knaben, den Vorboten der Grazien. Und vor ihnen schweben, als die höchste Entfaltung des Lichtes, die Grazien selbst, wunderbar sinnige Jungfrauengestalten, — durch welche die Welt verschönt wird. — So hat nun das Licht seinen vollständigen Sieg über die Nacht gewonnen, so ist Leben und Gesetz über die Natur verbreitet und die Welt somit befähigt, dass ihre schönste Blüthe, die Kraft des Menschen, sich genügend in ihr entfalten könne.

(Beschluss folgt.)

Gefangene Juden in Babylon,

gemalt von E. Bendemann.

(Hiezu ein radirter Umriss.)

Wir theilen in der Beilage den Umriss eines Bildes mit, welches die Stimme des gesammten Publikums für die Krone unserer vorjährigen Kunst-Ausstellung erklärt hat; möge derselbe denen, welche diese Ausstellung besuchten, zur Erinnerung an Stunden edleren Genusses dienen, den Entfernten aber einen vielbesprochenen Gegenstand zur ungefähren Anschauung bringen. Wir sagen absichtlich: zur ungefähren Anschauung. Denn allerdings können die wenigen Linien eines Umrisses, wie des vorliegenden, kaum mehr als die räumliche Anordnung, als das grossartig stylisirte Ganze dieses Kunstwerkes darstellen; wie vermöchten sie die inneren See-

lenstände der dargestellten Personen, den sich selbst und seine ganze Grösse begreifenden Schmerz des Alten, die stumme Verzweiflung der jungen Mutter, die Ergebung der schönen Gideon's-Tochter, die gänzliche Zerknickung des jüngsten Mädchen's wiederzugeben? Von der wohlthuenden Harmonie der Farben, von der meisterlichen Technik in der Ausführung des Einzelnen, insbesondere der Fleischpartieen, welche den Beschauer vergessen liess, dass er vor einem Bilde stand, darf hier vollends nicht die Rede sein.

Das Bild, welches im Besitz des Düsseldorfer Kunstvereines ist, wird, wie wir hören, in der Folge in einer Kirche von Cöln, wahrscheinlich in St. Maria auf dem Kapitol, eine würdige Stelle finden und somit gewissermassen Gemeingut der Nation werden. Auf solche Weise aber für eine künstlerische Ausschmückung der öffentlichen Räume, für eine allgemeinere Bildung des Kunstsinnes im Volke zu sorgen, dünkt uns der edelste Zweck eines Kunstvereines.

Sculptur.

Im Atelier des Professor Rauch sahen wir kürzlich das Modell einer anmuthigen kleinen Gruppe: eine Jungfrau, in der ungezwungenen Tracht des früheren Mittelalters, von einem schreitenden Hirsche getragen. Diese Gruppe verdankt ihre Entstehung einer vaterländischen, und zwar Altmärkischen Legende, die um so interessanter ist, je weniger unser Flachland an dergleichen eigenthümlichen Sagen Ueberfluss hat. In der von Stöpel und Pohlmann herausgegebenen Geschichte der Stadt Tangermünde wird diese Legende erwähnt. Es habe sich einst, heisst es daselbst (S. 6.), eine sehr reiche Jungfrau, Namen's Lorenz, in einer grossen, ihr zugehörigen Waldung verirrt und drei Tage lang umsonst den Ausweg gesucht. Endlich sei ein Hirsch mit mächtig grossem Geweih erschienen, habe mit demselben die matte Jungfrau gefasst und sie unbeschädigt aus dem Walde getragen. Aus Dankbarkeit habe sie einen beträchtlichen Theil ihrer Grundstücke der Nikolaikirche geschenkt, welche jetzt zum Lazareth benutzt wird. Das Andenken an diese Begebenheit, führt der Verfasser fort, wird in dieser Kirche dadurch erhalten, dass die Jungfrau sich in Holz bilden liess, und dies Bild, auf einem Hirschgeweihe stehend, an einer Wand aufzubewahren verordnete, so lange noch ein Stein auf dem anderen bliebe.

Unser Künstler hat die Jungfrau, im Widerspruch mit der Legende, auf dem Rücken des Hirsches sitzend dargestellt; dies wird niemand tadeln, der die verschiedenen Ansprüche der Poesie und der bildenden Kunst erwägt. Im Gegentheil tritt auf diese Weise, was den eigentlichen Kern der Legende ausmacht, das Verständniss zwischen Mensch und Thier nur um so deutlicher hervor: Die Jungfrau neigt sich ein wenig nach vorn und streichelt mit der rechten Hand den Hals des edlen Thieres, das nun um so majestätischer sein Haupt zu erheben scheint. Ihre Haare fallen frei herab, sie trägt, als reiche, wirthliche Besitzerin, an ihrem breiten Gurt eine Tasche und ein Schlüsselbund.

Im Auftrage I. K. H. der Kronprinzessin, wird Rauch diese Gruppe in Bronze giessen lassen.

Lithographie.

Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa Majesté l'Empereur Nicolas I. en 1829 *et* 1830 *par C. Sayger et A. Desarnod. Lithographié à Paris, chez Engelmann et Comp.* Gross Fol. Die Lieferung zu 6 Blättern.

Das genannte Prachtwerk, davon uns zwei Lieferungen vorliegen, enthält, seiner Benennung als Album entsprechend, mannigfache Gegenstände: Auf Vignetten-artige Architectur-Bildchen folgen Ansichten von Orten und Gegenden, die durch den russischen Krieg merkwürdig geworden sind, zum Theil von kriegerischen Scenen belebt; neu entdeckte antike Sculpturen wechseln mit geometrischen Grund- und Aufrissen merkwürdiger Architecturen. Eine vortreffliche Ausführung zeichnet dieses Werk zunächst aus; statt weiterer Empfehlung wird es genügend sein, hier

nur Namen der Lithographen wie Villeneuve, Bichebois u. a., und Adam als den Zeichner der Staffage zu nennen. Ein schöner Effekt in Licht und Luft, ein warmer Ton in der Zeichnung, eine sorgfältige Durcharbeitung und ein sauberer Druck geben demselben einen Platz unter den Meisterwerken französischer Lithographie. Mehrere dieser Blätter sind, was bei blossen, nach der Natur aufgenommenen Veduten nicht immer der Fall ist, vollkommen abgeschlossene Kunstwerke; wir erwähnen der vorzüglichsten. Das dritte Blatt, Attaque de la redoute près de Sizéboli et défaite de Housein-Pacha, zeigt eine Reihe von Uferhügeln, auf deren Spitze die Redoute steht; die türkische Reiterei wird von den russischen Colonnen geworfen; seitwärts blickt man auf die Halbinsel mit der Stadt und auf den Spiegel des Meeres nieder. Das achte Blatt, Combat et prise de Selimno le 31. Juillet 1829, enthält die Aussicht von einem Hügel, darauf der Feldmarschall mit dem Generalstabe versammelt ist, auf eine zum Theil bewachsene Ebene; in der Ferne breitet sich die Stadt mit ihren leichten Minarets aus; im Hintergrund erheben sich hohe Waldberge. Insbesondere aber schien uns das stille, anspruchlose Bildchen des siebenten Blattes, Fontaine à Viza, gelungen. Es stellt ein altes Gemäuer dar, aus dem ein Wasserstrahl hervor in eine beschädigte Wanne springt; ein prächtiger antiker Säulenfuss dient auf der einen Seite als Auftritt, auf der anderen ist ein Stück eines alten Reliefs eingemauert.

Dass die Zeichner uns, ausser diesen Bildern des Lebens und der Gegenwart, auch Früchte antiquarischer Forschungen mittheilen, müssen wir ihnen Dank wissen. So enthält das erste Heft eine Zeichnung nach der Statue eines liegenden Silen's, das zweite Heft Zeichnungen nach den Reliefs zweier griechischer Monumente (wie es scheint, Grabmonumente). Wichtiger — denn unsere Kenntniss des arabischen Baustyles steht noch auf schwachen Füssen — sind die Linear-Zeichnungen der Moschee Selim's zu Adrianopel, welche uns hier in Grund- und Aufriss, in Durchschnitt und perspectivischer Ansicht vorgelegt wird. Dies Gebäude ist im Grundriss wesentlich viereckig (mit einem, gleichfalls viereckigen Ausbau auf der hinteren Seite); in einer gewissen Höhe aber geht dessen Form, durch die Vermittelung halber Kuppeln über den Ecken, in das Achteck über. Es ist von einem grossen Kuppelgewölbe bedeckt, das minder auf den Wänden ruht, als auf acht starken, freistehenden Pfeilern im Innern der Moschee, von denen nur die beiden hinteren mit der Mauer verbunden sind. Die Vermittelung aus dem Achteck in den Grundkreis der Kuppel wird im Inneren durch jene kleinen stalactitenartigen Gewölbe zu Wege gebracht, welche aus den arabischen Bauten in Sicilien und Spanien bekannt sind. Vier hohe schlanke Minarets, welche in vier Absätzen allmählig dünner werden, schiessen neben den Ecken des Gebäudes empor. Die Moschee hat einen viereckigen Vorhof, der von offenen, mit kleinen Kuppelgewölben bedeckten Hallen innerhalb der Mauer umgeben ist. Diese Hallen ruhen auf Säulen, deren Kapitäle grosse Rundbogen, oder, bei engerem Zwischenraume, geschweifte Spitzbogen tragen. Ausserdem kömmt auch der gewöhnliche Spitzbogen vor. — Wir wagten nicht bei dieser Beschreibung der Moschee mehr ins Detail zu gehen, denn die Treue der Zeichner schien uns hier aus mehreren Umständen zweifelhaft. Vielleicht bringen uns die folgenden Hefte einzelne Details dieses höchst merkwürdigen Gebäudes.

Kunstliteratur.

A Dictionary of the Architecture and Archaeology of the Middle Ages. By John Britton. London, 1831 — 1832. Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

England ist allen anderen Ländern in Erforschung seiner Mittelalterlichen Denkmale vorangegangen. Nirgend vielleicht sind dieselben, selbst in den Zeiten des verderbtesten Geschmackes so sehr geachtet, so früh wieder nachgeahmt worden, als eben dort, wo zugleich die ganze Staatsverfassung von der Krone herab, im Adel, in Gemeinden, bis zur Hütte des Handarbeiters, trotz aller Revolutionen und Rebellionen, ein so treues Bild jener vergangenen grossen Periode liefert, wo in dem Streben Aller nach einem gesammten Volkswohle, dennoch ein

jedes Glied, im Schutze seiner Rechte, sich ganz eigenthümlich ausbildete. Besonders sehen wir in den Schlössern der Grossen, bald nachdem zu den Zeiten der Königin Elisabeth dieselben noch zuletzt in hohen Giebeln und stattlichen Thürmen den romantischen Geist früherer Jahrhunderte darstellen, schon wieder im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die wiederbelebte Form des Spitzbogens erscheinen. Dies führte nothwendig zur Achtung und Erforschung der theils noch bestehenden, theils schon verfallenen älteren Kirchen, Abteyen und anderen Bauwerke, welche über das ganze Land so reich verbreitet sind. Wie genau diese Studien gemacht und mit welchem richtigen Gefühle das Charakteristische und Schöne aufgefasst wurde, zeigen einige Blätter vom Jahre 1780, welche uns vorliegen, die ihren Gegenstand mit nicht weniger Treue und Gefühl darstellen, wie Stuart die athenischen Alterthümer. — Im Verfolge hat kein Engländer ein grösseres Verdienst um Erforschung und Bekanntmachung der Alterthümer seines Landes, wie John Britton, welcher in zahlreichen Prachtwerken die bedeutendsten Cathedralen Englands beschrieben und abgebildet, und vorzüglich durch seine Architectural Antiquitys of Great Britain in fünf Bänden sich einen bedeutenden Namen erworben hat. Ein solcher Forscher, der nun bereits über fünf und zwanzig Jahre auf's Eifrigste sich mit den genau'sten Untersuchungen über diesen Gegenstand beschäftigt, und ihn sich zum Lieblingszwecke gesetzt hat, giebt uns gegenwärtig in Form eines Lexicons gewissermassen die End-Resultate seiner Forschungen. Doch nicht der seinigen allein; er theilt zugleich die Liste von über hundert fremden Werken mit, welche er benutzt hat, so dass wir darin den Kreis der Kunstwerke erkennen, in welchem er sich bewegen wird: die Alterthümer Englands und, mit Rücksicht auf diese, die der Normandie. Obgleich ihm auch Moller's Denkmale Deutscher Baukunst bekannt sind, so scheint er sie doch, nach den vorliegenden Beispielen, nicht benutzt zu haben. Wir glauben aber, dass der Verfasser recht that, sich auf seinen vaterländischen Gegenstand zu beschränken, wo er mit sicheren Füssen auf ein ihm wohlbekanntes Terrain tritt. Die Normandie indess schliesst sich, obgleich in Frankreich gelegen, hier nothwendig an, da sie, so lange Zeit mit England verbunden, auf selbiges unter Wilhelm dem Eroberer und seinen Nachfolgern den wesentlichsten Einfluss durch Bauherren und Baumeister verübte, und John Britton selbst in seinem schönen Werke Architectural Antiquitys of Normandie den vollständigsten Beweis seiner Kenntniss dieses so interessanten Landes ablegt.

Obgleich ein gemeinsames Band das ganze Mittelalter der Christlichen Germanischen Völker, ja selbst gewissermassen die Sarazenen mit umschliesst, so bildeten sich dennoch die einzelnen Länder auch besonders in der Kunst eigenthümlich aus und ehe wir zu Gesammtresultaten schreiten können, bedürfen wir, um nicht stets unfruchtbare Combinationen zu machen, aus allen Ländern sowohl, als auch aus jeder Provinz und Stadt der genauesten Untersuchungen. Die Bauwerke im Nordöstlichen Deutschland zum Beispiel, besonders der Marken, weichen so sehr von den übrigen ab, dass fast gar keine Parallele zwischen ihnen und der übrigen Deutschen Architektur zu ziehen ist.

Unser Werk soll aus 20 Bogen Text mit 40 Kupferplatten in 4 Abtheilungen bestehen, davon jede, je nach den verschiedenen Ausgaben, 12 Shilling oder 24 — 31½ Shilling kosten wird, die beiden letzten in dem Formate der Architectural and Cathedral Antiquitys desselben Verfassers. Bis jetzt erschienen 8 Bogen Text mit 21 Kupfern, in 2 Abtheilungen. Der Text reicht erst bis zum Worte Castle, und möchte, hienach zu urtheilen, noch ausgedehnt werden müssen.

Die Kupfer theilen sich in 1 Titelblatt, welches das schöne Portal der Kapelle des Kings College zu Cambridge, eines der herrlichsten englischen Bauwerke, darstellt, 3 Blätter mit 36 verschiedenen Arkadenformen und 4 Blätter mit 46 Bögen; 2 Tafeln mit 27 Säulenfüssen und 2 mit 24 Schlusssteinen der Gewölbe. Der zweite Band enthält die Abbildungen von Kragsteinen, Strebepfeilern, Strebebögen, Säulenknäufen, schönge zierten Schornsteinen, von Gesimsen, welche auf verschiedenartigen Kragsteinen ruhen, 2 Blätter mit freien Kreuzen als Denkmalen, und endlich die perspectivische Darstellung eines reichen Kreuzgewölbes.

(Beschluss folgt.)

Verzeichniss

der

Kunstgegenstände, welche von der Berliner Kunstausstellung 1832 angekauft sind.

No. d. Catalog.

Von Sr. Majestät sind gekauft:

14. Alexander: Römische Pifferari vor einem Madonnenbilde betend ..... 10 Fr.d'or.
98. Prof. Bürde: Ein Pferdestall ..... 20 "
187. Gärtner: Zwei Durchsichten der Portale des Königl. Schlosses à 10 Fr.d'or. ..... 20 Fr.d'or.
247. Prof. Herbig: Die drei Grazien ..... 800 Rthlr.
273. Hintze: Der Münster St. Quirin in Neuss ..... 30 Fr.d'or.
278. Derselbe: Das Königl. Schloss in Berlin. 8 Fr.d'or.
285. Hopfgarten: Die Findung Mosis ..... 700 Rthlr.
Hüppe: Der Scherenschleifer ..... 24 Fr.d'or.
321. Jordan: Eine Lootsen-Familie im Innern ihrer Hütte ..... 14 Fr.d'or.
565. Director Dr. Schadow: Eine Zeichnung, mit Gold gehöht ..... 16 Fr.d'or.
627. Jul. Schultz: Ein Meklenburgischer Husar erobert aus einem französischen Carré einen Adler. 40 Fr.d'or.
666. Spranger: Innere Ansicht der Schloss- und Dom-Kirche zu Wittenberg ..... 40 Fr.d'or.
669. Steinbrück: Maria mit dem Kinde ..... 800 Rthlr.
704. Prof. Völker: Ein Blumenstück ..... 100 Fr.d'or.
707. Otto Völker: Eine Landschaft ..... 8 Fr.d'or.
774. Bauinspektor Cantian: Eine Granit-Vase 200 Fr.d'or.
798. 799. Fischer; Bildniss S. M. des Kaisers und I. M. der Kaiserin von Russland. Basrelief in Elfenbein; à 20 Fr.d'or. ..... 40 Fr.d'or.
822. Müller: Bachus als Knabe auf einem Panther; Marmor ..... 100 Rthlr.
888. Wolf: Telephus von der Hindin gesäugt; Marmor. 1500 Rthlr.
893. Wimmel: Eine Säule von Granit und Schaale von carrarischem Marmor ..... 430 Rthlr.
894. Derselbe: Eine Säule von Granit und eine Vase von Kalkstein ..... 370 Rthlr.
895. Derselbe: Eine Schaale von Granit ..... 250 Rthlr.
917. Königl. Eisengiesserei: Eine Vase ..... 370 Rthlr.
918. Dieselbe: Zwei Vasen, jede mit sechs Aposteln. 317 Rthlr.

No. d. Catalog.

1090. Friedrich: Ein Mosaik-Tischplatt ..... 60 Fr.d'or.
1101. Hothe: Ein Fuss-Teppich ..... 75 Rthlr.
1117. Leisegang: Ein Portefeuille ..... 18 Rthlr.
1213. Mühlenhoff: Eine Gruppe von zwei Jägern in Thon ..... 4 Fr.d'or.
1290. Reichmann: Die belauschte Spinnerin: Oelgemälde ..... 40 Fr.d'or.
Hopfgarten: Figur in Bronze ..... 500 Rthlr.

Von S. K. H. dem Kronprinzen.

1310. Werner: Ruine.

Von I. K. H. der Frau Kronprinzessin:

407. Lessing: Lenore nach Bürgers Lied ..... 700 Rthlr.

Von S. K. H. dem Prinzen Wilhelm, (Sohn Sr. Majestät.)

Prof. Blechen: Pifferari ..... 22 Fr.d'or.
Derselbe: Ein Reh ..... 4 Fr.d'or.
616. F. C. Schultz: Wilddiebe ..... 25 Fr.d'or.
515. Pose. Burghof ..... 40 Rthlr.

Von I. K. H. der Frau Prinzessin Wilhelm.

93. Prof. Buchhorn: Bettelkinder ..... 5 Fr.d'or.
Pistorius: Ein schlafender Käfer ..... 8 Fr.d'or.

Von S. K. H. dem Prinzen Friedrich.

357. Prof. Kolbe: Gefecht ..... 16 Fr.d'or.

Vom Kunstverein sind gekauft:

3. Agricola: Felsenpartie von Capri am Meere. 40 Fr.d'or.
5. Ahlhorn: Aussicht von der Insel Ischia. 10 Fr.d'or.
6. Derselbe: Aussicht vom Monte St. Angelo 10 Fr.d'or.
11. Derselbe: Ruine in der Villa Hadrians bei Tivoli. 10 Fr.d'or.
57. Boenisch: Gebirgs-Ansicht ..... 250 Rthlr.
90. Brüggemann: Die Verfolgung einer griechischen Brig durch zwei türkische Linienschiffe. 150 Rthlr.
135. Ebers: Schleichhändler, von Gensd'armen überfallen ..... 200 Rthlr.
100. Eisenaser: Eine italienische Landschaft. 300 Rthlr.
157. Eybul: Fischer ..... 50 Fr.d'or.
110. Daege: die Erfindung der Malerei ..... 600 Rthlr.
186. Gaertner: die Königsbrücke in Berlin. 50 Fr.d'or.
201. Grothe: Genre-Bild ..... 14 Fr.d'or.

No. d. Catalog.

280. Hübner: Simson..... 600 Rthlr.
453. Most: Beendigtes Spiel um freie Zecke. 150 Rthlr.
497. Magnus: Zwei Mädchen aus der Umgegend von Neapel..... 300 Rthlr.
482. Nerly: Landschaft..... 500 Rthlr.
545. Aurel Robert: Ein Boot mit drei Mönchen 1000 Francs.
662. Siegert: Das Kloster Camaldoli im obern Thale von Arno..... 30 Fr.d'or.
286. Krigar: Ansicht der Kloster-Kirche zu Berlin. 12 Fr.d'or.
296. Henning: Christus nimmt Abschied von seiner Mutter und den drei Marien.
1229. Ahlborn: Eine italienische Landschaft.... 66 Rthlr.
1298. Schrötter: Die trauernden Lohgerber 20 Fr.d'or.
Prof. Völker: Ein Blumenstück..... 150 Rthlr.
Krause: Ein Seestück..... 150 Rthlr.

Von Privatpersonen sind gekauft:

1. Aschenbach: Kirche im Schnee. Herr Prof. Klenze..... 60 Rthlr.
2. Adam: Schlacht-Scene. Hr. Senator Jaenisch in Hamburg..... 30 Fr.d'or.
86. Böhm: Ein Grüssauer Landmann. Hr. General v. Steinaehr..... 10 Fr.d'or.
79. Breslauer: Heiligenhäuschen in der Tiefenbach. Hr. v. Krause..... 50 Rthlr.
84. Brockmann: Eine lehrende Mutter. Frau von Waldenburg..... 130 Rthlr.
180. Fries: Eine Landschaft. Hr. Justizrath Martini. 25 Fr.d'or.
355. Köppen: Ein Fischerdorf am See. Hr. Banquier Mendelssohn..... 20 Fr.d'or.
364. Konradt: Gegend bei Partenkirch im Baierschen Hochgebirge. Hr. Justizrath Martini..... 4 Fr.d'or.
456. Most: Ländliche Scene. Hr. Kabrun.. 150 Rthlr.
497. 498. Petzl: Ein lauschender und ein belauschter Mönch. Hr. Justizrath Martini à 3 Fr.d'or. 6 Fr.d'or.
609. Pistorius: Der Holzhauer. Hr. v. Krause. 12 Fr.d'or.
616. Posse: Mühle im Thale. Hr. Consul Wagner. 180 Rthlr.
859. Roch: Ansicht vom Kreuznacher Schlossberge nach dem obern Nahethale. Hr. v. Krause. 10 Fr.d'or.

No. d. Catalog.

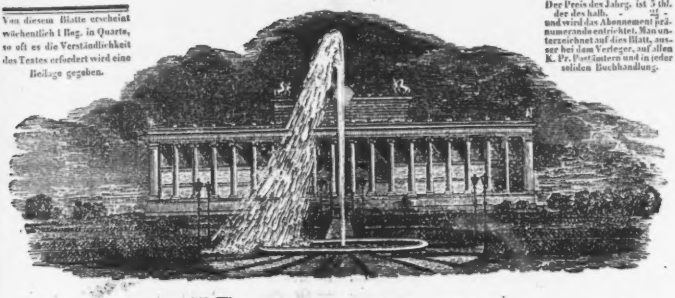
592. Schmidt: Kreuzgang eines Klosters. Hr. Banquier Fränkel..... 20 Fr.d'or.
597. Schönberger: Eine Partie vom Capo di Castello bei Albano. Hr. Justizrath Martini..... 30 Fr.d'or.
607. C. Schrooter: Auction des Nachlasses eines Malers. Hr. Senator Jaenisch in Hamburg. 65 Fr.d'or.
615. Schülten: Waldgegend. Hr. Kaufmann Fontane. 100 Rthlr.
630. J. Schultz: Ein Jagdstück. Hr. Jachtmann. 4 Fr.d'or.
661. Siegert: Der Golf von Palermo. Hr. Consul Wagner..... 20 Fr.d'or.
663. Derselbe: Die Republik St. Marino. Hr. v. Krause. 8 Fr.d'or.
664. Derselbe: Blick aus der Villa Sommariva auf den See von Como. Hr. v. Krause..... 6 Fr.d'or.
716. Wagner: David vor Saul die Harfe spielend. Hr. Rausch..... 300 Rthlr.
730. Winkelirer: Felsenlandschaft. Herr Justizrath Martini..... 60 Rthlr.
737. A. Wolf: Frachtpferde. Hr. Weinkauf 5 Fr.d'or.
741. G. Zick: Zwei Kaninchen. Hr. Hübner. 30 Rthlr.
1117. Leisegang. Mehrere Bücher..... 30 Rthlr.
1131. Reichelt: Ein Mahagony-Fortepiano..... 200 Rthlr.
1153. Prof. Blechen: Ein römischer Bauernknabe. Hr. Alexander Mendelssohn..... 4 Fr.d'or.
1190. Director W. Schadow: Eine römische Frau. Hr. Consul Wagner..... 42 Fr.d'or.
1298. Quaglio: Ein Kloster. Hr. Justizrath Martini. 18 Fr.d'or.
1293. Joh. Schirmer: Eine Landschaft. Hr. v. Krause. 20 Fr.d'or.
1290. Sohn: Eine Lautenspielerin. Hr. Consul Wagner. 40 Fr.d'or.
Wilhelm Schirmer: Eine Landschaft. Hr. Justizrath Martini..... 10 Fr.d'or.
Derselbe: Eine Landschaft. Hr. Banquier Bendemann..... 8 Fr.d'or.
Neher: Ein Viehmarkt in Rom. Hr. Senator Jaenisch..... 40 Fr.d'or.
Adam: Eine Schmide. Hr. Senator Jaenisch. 70 Fr.d'or.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 2. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Malerei.

Vorhalle des Museum's in Berlin.

(Beschluss.)

Drittes Bild.

Ehe wir das dritte Bild, welches uns an einem grünen Berghange hin die verschiedenen Momente des Erdenlebens zeigt, in seinen Einzelheiten betrachten, wenden wir unsere Aufmerksamkeit vorerst auf den Mittelpunkt, wo uns der Schlüssel zum näheren Verständniss des Ganzen gegeben ist. Hier, auf den Wolkenhöhen des Helicon der Erde *), entspringt unter dem Hufschlag des erhabenen Rosses, welches einst die Ueberwinder der Ungeheuer, Perseu's und Bellerophon, trug, der Quell der Phantasie. Unter dem Liebkosen unschuldiger Nymphen rieselt er hinab in den Brunnen, aus welchem der beglückte Mensch den Trank der Begeisterung schöpft und von wohlthätigen Wesen empfängt, damit sich sein irdisches Leben verschöne und ihn Ahnungen und Vorgenüsse des Himmels begleiten in seiner Entwickelung, unter Gesetzen des zeitlichen Fortschreitens, im Morgen und Frühling, — im Sommer und Mittag, — im Abend und Herbst, — in der Nacht und im Winter des Lebens.

So nun führt uns dies Bild zuerst in ein fernes morgenbeglänztes Meerufer, in das Land des Aufgan-

*) Wir folgen hier ganz den Erläuterungen, welche der Meister selbst seinen Bildern vorläufig beigefügt hat und deren Ausdruck auch an verschiedenen anderen Stellen unserer Beschreibung als der bedeutendste von uns benutzt worden ist.

ges, welches die Heimath des Menschengeschlechtes ist und wo die Rosen von Kaschmir, wo Palmen, Bananen und andere wunderbare Gewächse eine noch jugendlichere Naturfülle bekunden. Hier erblicken wir eine Sibylle, eine erhabene Jungfrau, welche vor ihrer Höhle sitzt und ahnungsvoll begeistert in die Höhe blickt; sie zeichnet die Deutung der Natur auf breite Bananenblätter und sieht so in nächster Beziehung zu dem vorigen Bilde, welches die Entwickelung der Naturkräfte darstellte. Ihren Belehrungen lauschend, ist das jugendliche Geschlecht, ein Jüngling und zwei Mädchen, um sie versammelt. In nachbarlicher Nähe steht die Hütte des Dichters, denn dieser ist nicht minder ein Offenbarer des Verborgenen. Er selbst ist nicht drinnen, wohl aber eine sammthige Hausgenossenschaft, die Muse und Psyche, welche die Saiten auf seine Lyra spannen, und zwei weisse Tauben. Vorn, auf dem blühenden Rasen, sitzt der Dichter, das lorbeergeschmückte Haupt in die linke Hand gestützt; hinter ihm lehnt der geflügelte jugendliche Genius, welcher Worte der Begeisterung von seinen Lippen tönen lässt; Jünglinge sind liebend um ihn beschäftigt, fächelnd und mit hervorsprudelnden Quellen spielend. Oben unter den Bäumen des Waldes sehen wir Hirten mit ihrer Heerde noch im ungestörten Genusse der Natur, einen Mann und ein junges Weib mit einem Kinde an der Brust. Eine Treppe führt herunieder, an der Hütte des Dichters vorbei; wilde Jäger, mit Thierfellen bekleidet, mit Bogen und Keule, steigen aus den Bergwäldern herab, angezogen von den Reizen sibyllischer und dichterischer Begeisterung; ein Jüngling liegt lauschend auf dem Schilfdach der Dichterhütte. Dann wird uns ein erster Wettstreit der Kraft und Gewandheit vorgeführt: fünf Jünglinge spannen, die Verhältnisse des menschlichen Körpers auf's Schönste entwickelnd, ihre Bogen, um nach der an einen Baum genagelten Eule zu schiessen; das Volk, Weiber und Kinder, Knaben und Greise, ist zuschauend um sie versammelt. An dieses Spiel schliesst sich das Fest der Erndte an; eine Cyanen-geschmückte Schnitterin schneidet das Korn, dann wird es in Garben gebunden, aufgestellt und die Nachlese gehalten, fröhliche Kinder tanzen im Korn. Im Vorgrunde ist indessen bereits, vielleicht durch die Nähe des Dichtergenius, ein erster Versuch hervorgerufen worden, das Schöne in der Natur durch die Kunst festzuhalten: Vor einem glatten Fels nämlich sitzt ein Mädchen mit ineinandergeschlungenen Armen auf der Erde; und während eine andere ihr den Kopf behutsam still hält, sieht ein Jüngling den Umriss des Schattens mit einer Kohle nach; Knaben, von der Seite und von oben, lauschen neugierig auf den Erfolg des Niegesehenen.

So sind wir auf die Mittagshöhe des irdischen Lebens geführt worden; erquicklich haucht uns nun jener, von dichtem Grün umwachsene Brunnen der Phantasie an, dessen Quellen unter den Hufen des weissen Flügelrosses und aus umherliegenden Krügen herabstürzen. Jugendlich zarte Nymphen kosen dem herrlichen Thiere, dessen Flügel verschiedenfarbig schillern. Hinter dem Schleier der stürzenden Quellen der Dichtung schimmern im tiefen Schoosse der Erde die strengen Gewalten, welche die Gesetze des irdischen Lebens unerbittlich halten, — die Parzen. Die dichterische Hülle leihet auch ihnen eine mildere Form: menschenfreundliche Genien umspielen sie, an dem Schicksal des Menschenlebens Antheil nehmend. Unten, in dem Elemente des Schönen, schwimmen selige Geschöpfe, dasselbe schlürfend oder in Schalen auffangend; Nymphen, um den Rand des Brunnens her, spenden aus ihren Krügen das erfrischende Wasser. Da sehen wir zunächst einen jungen Helden, dessen Helm damit angefüllt wird, auf dass er sich zu schöner und kühner That begeistere. Eine junge Nymphe giesst einer andern muthwillig jenes zauberische Wasser auf das Haupt. Ein Jüngling lehnt mit einer Doppelflöte an einem Baume, während eine Jungfrau neben ihm auf einer, aus zwei Hörnern gebildeten Lyra spielt; zwei kleine Mädchen hören aufmerksam zu und ein Krug zu ihren Füssen spendet wiederum jenes Wasser. Wie ein Echo antwortet von drüben aus dem Walde die Panflöte einer Nymphe, während ihre Genossin, welche den Krug hält, mit einem Reh spielt. Näher dem Rosse stehen zwei begeisterte hohe Frauengestalten, welche sich an dessen Anblick erfreuen. Dann kommen Werkleute mit Messstock und Winkelmaass; sie staunen beim Anblick des wohlthätigen Elementes, das wiederum von anderen Nymphen hinabgegossen wird. Ein junger Dichter ist ebenfalls herangeeilt und schöpft selbst — der einzige — begierig aus dem Brunnen. Hinter ihm naht sich ein Gesetzgeber, die Tafeln des Gesetzes in seiner Hand; überrascht von dem schönen Anblicke hält er in seinem Gange ein.

Abwärts geht es nun, in den Abend und in die Nacht des Lebens hinein; aber was jenseit des Brunnens nur Ahnung und Beginn war, das wird jetzt zur Erfüllung und zur Vollendung. Dort sahen wir zuletzt einen ersten Versuch der bildenden Kunst: hier begrüsst uns zunächst wiederum die Kunst, aber in voller, griechischer Herrlichkeit. Wir schauen in die reiche Werkstatt eines Künstlers, welche sich malerisch älteren Denkmalen anschliesst, auf solche Weise die nur allmählige Fortbildung der Kunst bezeichnend. Im Hintergrunde ist die Ruine eines Tempels; noch erkennt man die halb erhabenen Gestalten in dem zum Theil unzerstörten Giebelfelde: in der Mitte Pallas Athene, Knieende neben ihr, dann Genien mit Kränzen. An der Seite fehlen die Quadern des Giebels, so dass man in die Struktur des Daches hineinsehen kann, welche über die Formation des Gesimses und dessen weitere Ausbildung belehrt. Vor dem Tempel breitet sich eine Weinlaube, welche von schön gemeisselten Säulen und Pfeilern getragen wird. Im Vorgrunde steht ein hoher Marmorblock, an dessen vorderer Fläche ein Jüngling meisselt; unter den Einflüssen des Genius, der neben ihm lehnt, entsteht das Werk: die Gestalt eines kranzgeschmückten Eros, in einer Muschel ruhend, von Delphinen umspielt. Rechts auf dem Block sitzt ein anderer Jüngling, der mit dem Lothe die Linien des Gesimses bezeichnet; ein dritter unten bemerkt mit einem Stifte den Endpunkt der Linie. Ein vierter ist beschäftigt, die Vorsprünge der Seitenwand hinweg zu meisseln. Noch ein fünfter kniet vor jenen und sieht ihnen unthätig, wie es scheint, unfähig zur Hülfe, zu; er stützt sich auf eine Tafel mit einem Zeichnungsversuch. Vorn liegen schöne Säulenkapitäle; und wie die Natur selbst den, der sie zu beobachten versteht, auf zufällige Verzierungen hinführt, zeigt der grüne Akanthus, der sich um die Form des korinthischen Kapitäls schlingt. Zugleich aber auch hat die den Herbst bezeichnende Weinlese begonnen; wir sehen auf den verschiedenen Seiten jener Weinlaube Jünglinge, welche die Trauben pflücken, andere, welche behaglich auf dem Dache der Laube, zwischen den üppigen Trauben, ruhen. Dann werden wir zu dem Feste der Kelter geführt: auf einem korinthischen Kapitäle sitzt ein fröhlicher Greis, und lässt einen Knaben die in einer Bütte aufgehäuften Trauben einkneten, während er von einem andern Knaben mit einer Weinranke geschmückt wird. Aber dies Fest, im Anfange des Winters, erfordert schon die heimliche Flamme des Heerdes; ein junges Mädchen rückt das Gefäss, darin der Most des gekelterten Weines einströmt, näher ans Licht, eine Mutter erwärmt das am Glanze sich freuende Kind.

Wie wir ferner auf der vorderen Hälfte dieses Bildes einen Dichter und seinen jugendlichen Genius sahen und über ihm einen fröhlichen Wettkampf, so erblicken wir jetzt in der nächtlichen Dämmerung einen Zug kriegerischer Helden, der aus dem Gebirge zurückkehrt und dessen Führer von der hinter ihm schwebenden Siegesgöttin gekrönt wird. Vor diesem Zuge lehnt ein Greis, der eine Rolle in seiner Hand trägt, an einem entblätterten Baume und erfreut sich an dem schönen Tanze der Musen, die im Abendschimmer und Mondesglanze das Alter besuchen. Ist er vielleicht der Sänger jenes siegegekrönten Helden? Der Chor der Musen tanzt einen ernsten, gewaltigen Reigen; in ihren Gewändern, sie in grossartige Falten werfend, sanft der Nachtsturm. Im Vorgrunde, am Ufer des brandenden Meeres liegt ein anderer Greis, in Betrachtung des Elementes versunken; sein Leben, seine Welt sind ihm bereits zur Dichtung geworden, und zauberisch winkend taucht es aus dem Schaume der Wellen vor ihm empor.

Wie endlich jene jugendliche Sibylle am vorderen Ufer des Lebens ruhte, so erblicken wir an diesem zweiten auf hohem Felsensitze den tiefsinnigen Weisen, der in den nächtlichen Himmel emporschaut und den Lauf der Gestirne ergründet. Eine schmale Treppe führt von seiner Wohnung zu diesem Sitze empor; und Psyche, die trauliche Genossin seiner Wohnung, öffnet die Thüre und blickt aus dem Lampen-erhellten Gemach sorgend nach ihrem Lieblinge. Ueber der gewölbten Thüre sind die drei einfachsten Körper, Kegel, Kugel und Cylinder, in den Stein gehauen. Andere, nicht minder steil abfallende Hügel, bewachsen von blätterlosen Eichen, darunter einsame Hirschlein wandeln, bilden das fernere Gestade des Meeres. Und wie jener Weise hinüber zu den Sternen schaut, so treibt es den kühnen Schiffer, die anderen, jenseitigen Ufer des gränzlosen Meeres aufzusuchen; er nimmt den Gruss der Muse mit, seine Diener stossen ab und rudern mächtig dem Nachtsturm entgegen, hinaus auf die weite, mondbe-

glänzte Flut. — Luna senkt bereits ihren Wagen zum Meere hinab.

Viertes Bild.

Der Kreislauf des irdischen Daseins ist vollendet. Das vierte Bild zeigt uns am Strande des Meeres die einfachen Steinlager eines Grabmales, und um und auf demselben die zur Trauer und zur Klage versammelten Hinterbliebenen. Die Jungfrauen des Trauerzuges mit verlöschenden Fackeln und mit den Grabgefässen liegen am Fuss des Denkmales in verschiedenen Gruppen. Oben sehen wir eine zahlreiche Familie: das gramerfüllte Weib mit dem kleinsten Kinde im Arm; einen Knaben mit einer Lilie in der Hand, der an ihren Füssen nieder sinkt; ein junges Mädchen, das ein Kind emporhält, Blüthen auf das Grab zu streuen; einen Jüngling mit der Friedenspalme, dem Sinnbilde der Versöhnung. In der Mitte blickt ein kräftigerer Jüngling empor; es ist die Hoffnung der Familie für das Leben. Die ganze Gruppe ist noch in nächtliche Dämmerung gehüllt, und die dunklen Nachtwolken haben sich noch nicht gänzlich nieder gesenkt.

Aber die Säume der Wolken werden schon von einer noch unsichtbaren Sonne vergoldet, und über den Wolken erheben sich bereits, in hell rosigem Lichte, Boten eines neuen Tages. Eine weibliche Gestalt, deren Haupt mit Strahlen geschmückt ist, schwebt in der Mitte und breitet ihre Arme sehnend nach oben. Zu ihren Seiten tauchen viele zarte Gestalten, welche Sterne auf ihren Häuptern tragen, aus den lichten Morgenwolken empor, zum Theil noch schlaftrunken, zum Theil sich in Liebe umschlingend und freudig und hell aufschauend. In das Auge jenes jungen Mannes am Tumulus, der nach oben zu schauen wagt, fällt bereits ein Strahl von dem Lichte des neuen Tages.

Was sonst vielleicht zum Verständniss dieser hohen Meisterwerke hinzuzufügen wäre, überlassen wir dem eigenen Ermessen des Lesers oder lieber des Beschauers. Nur ziehen wir schliesslich noch in Betracht, dass sich erst dadurch grossartige Kunst in allen Theilen ausbilden kann, wenn sich dieselbe an bestimmten Räumen öffentlicher Denkmale architectonisch ausbreitet; dass dadurch das Kriterium sehr scharf hervortreten wird: über diejenige Kunst, welche der Mode, den frivolen Lieblingsneigungen der Zeit und dem blossen Zeitvertreibe frönt und über solche Kunst, die höhere Empfindungen in Anspruch nimmt und eins der wichtigsten Bildungsmittel für den menschlichen Geist ist. Bei dem Treiben der vielen kleinen und grösseren Staffelei-Bilder, welche fast beständig untermischt, oft mit dem Aller-Entgegengesetztesten durcheinander, in gewöhnlichen Wohnräumen aufgehängt werden, bleibt das Kriterium immer schwankend; wenigstens wird der reine Kunstgenuss und die Erbauung sehr getrübt. Der niedere Sinn hat aber da ein freies Spiel zu walten, auch seine Macht zu üben, wenn zufällig ihm die Mittel zu Gebote stehen, und dann gerade, durch die der Kunst sonst so nothwendige Thätigkeit, auf diesem Wege die Kunst völlig zu Grunde zu richten.

Ueber

Das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832.

Es ist schon ziemlich lange her, dass bei uns Deutschen Kritik die Stelle des Genusses einnimmt. Sie thut es mehr und mehr trotz der Gegenversuche, die manchmal zwischendurchbrechen. Sogar in der Kirche befinden wir Gebildeten uns in der Verlegenheit, anstatt uns zu erbauen, heimlich den Prediger zu recensiren. Wir controlliren unwillkührlich Gross und Klein, das Nächste und Fernste. Und wenn die Kunst eine neue Erscheinung bietet, so stehen wenige davor, die von ihr beherrscht würden, um wenigsten sehen sie vorher sich nach den Gesichtern hinter und neben ihnen um, eh sie den Eindruck verrathen. Andere sehen sich nicht um und urtheilen gleich. Ihr Vergnügen liegt nicht im Kunstwerk, sondern in ihrem eigenen Bemerken seiner Bedingungen, Schwierigkeiten, ja seiner Mängel. Wer nun wirklich ergriffen wird, darf auch nicht blos: Schön! Schön! sagen; er sucht sich zu rechtfertigen, die Erscheinung an irgend etwas Anderem zu befestigen, und geräth in — Kritik.

So ging's uns in Berlin vom 16. September bis 18. November 1832. Diese reiche Kunstausstellung kostete uns nicht wenig Mühe. Man kam fleissig, fand

immer mehr zu thun und immer mehr gleichbeschäftigte Zuschauer. Man that das Seine und hörte zugleich um sich herum alle Nüancen von Kritik. Dazu kamen extra noch die Kritiker in den Tageblättern. Die sind, aufrichtig gesagt, zur Zeit keine willkommnen Leute *). Wir bedürfen ihrer nicht, wir müssen ja selber alle kritisiren, und alles mögliche; nun sie und ihre Kritik wieder zum Gegenstand der unsrigen zu machen, das ist doch schon ein abgeschöpftes Vergnügen.

Und doch ist es so natürlich, dass die allgemeine Stimmung der Zeit in vielen Einzelnen eigens hervortritt! Es ist Folge der Cultur, wie jedermann weiss. Der Mensch hat einen Instinkt nach dem Ganzen und Runden. Treibt nun die Cultur alle Zweige des Lebens (z. B. die der Kunst) in freie Spitzen und Blüthen auseinander, so entsteht ein Streben gegen die Selbständigkeit des Einzelnen nach Auflösung und Vermittlung (z. B. durch Recensionen).

Freilich, wenn ein Thor da steht, und ich spaziere unter ihm durch, bin ich ausser Zweifel, dass dies Thor da ist zum Aus- und Eingehen oder, geschlossen, zur Beschränkung von beiden, und dass dies zur Stadt gehört: da braucht's keiner Kritik. Wenn eine Statue neben der Hauptwache steht, seh' ich, dass hier ein Held verewigt ist, um für alle Zeit zu stehen, wie er stand zur Zeit der Noth: da braucht's keiner Kritik. Wenn ein heilig Bild in der Kirche hängt, so ist es nur ein Auge, aus welchem die Religion blickt, die hier ihr Haus hat: das lässt sich ohne Kritik verstehen. Aber hier stehen Reihen von Büsten und Repräsentationen nebeneinander, hier hängen Portraite zu Hunderten, deren Originalgesichter ich nicht kenne, hier ist Bild an Bild zur Schau, und die allerverschiedensten alle auf einem und demselben indifferenten Boden — wo sie sonst hingehören, steht nicht darauf, sondern nur ihre Nummer (wenn sie nicht abgefallen ist): ich muss sie also auf ihre Bedeutung prüfend ansehen — sie reflectiren sich hier an keinem Hintergrund des Lebens, sondern nur eines am andern: ich werde unwillkührlich vergleichen — vielleicht hat jedes seinen ganzen Sinn und Werth in sich; aber allen kann ich mich nicht hingeben; es sind ihrer zu viele, zu heterogene Werke auf einmal: ich muss wählen, abschätzen, kritisiren: — hieraus folgt, dass eine Kunstausstellung eine ungeheure Anstalt für Kritik ist.

Was thut nun die Kritik? Sie kann als ein Richter durchschreiten und ihr: Schuldig! oder: Gerechtfertigt! aussprechen; und wenn sie so zur einen Thür herein und zur andern hinausgeschritten ist, stehen die Bilder alle nach wie vor da. Sie kann ihre eigenen merkwürdigen Ideen mitbringen und die Bilder drin aufgehen lassen, und wenn sie so nach Haus kommt, hat sie ihre Ideen wie zuvor. Die Bilder können aber doch nicht umsonst so zahlreich zusammen gekommen seyn. Sieht einen doch jedes fragend an, und man fühlt sich unhöflich, wenn man vorübergehen muss, ohne etwas drauf sagen zu können. Sie wollen, dünkt mich, sich mittheilen mit der Zeit und Welt, in der sie geworden sind. Unsere Mittheilung aber, unsere Erklärung für Zeit und Welt ist Sprache. Sprache soll die Kritik den Kindern der Kunst leihen, soll ihre Ausdrücke in die Zeit übersetzen. Dann könnte wohl aus allen Ausdrücken einer so bedeutenden Versammlung sich eine Addresse an die Zeit zusammensetzen, worin die Kunst selbst ihren gegenwärtigen Zustand erklärte. Und darauf könnte die Zeit durch die Kritik in einer Art Thronrede antworten.

Nicht immer freilich bedurfte die Kunst einer eigenen Erklärung. In ihrem Ursprung, man weiss es, da sass sie tief im Schoss der heiligen und bürgerlichen Sitte. Da ward die Basilika zur Kirche, weil allgemeines Bedürfniss es wollte; ein Thurm stieg auf, damit seine Glocke weithin zur Messe riefe; da entwarf der Mönch ein Bild, um den Heidenherzog zu bekehren; der Steinmetz nahm die Mütze ab vor dem Kreuz, das er gehauen, und der Goldschmied warf sich nieder vor dem Werk seiner Hände.

Die Kunst war damals im Dienst des Glaubens: daher bekam sie ihren Inhalt und Bedeutung; in der Umfriedigung der Sitte: daher bekam sie ihre Gestalt und Art; sie war Handwerk: daher bekam

*) Diese Bemerkung könnte auffallen, so lange Schreiber dieses dem Schein ausgesetzt ist, selbst nichts Anderes, als der letzte Nachzügler eben dieses Ordens zu seyn. Aber man irrt sich. Oder sollte kein Unterschied seyn zwischen einem dem Publikum vorausgehenden Cicerone, einem ihm zur Seite gehenden Censor, und endlich einem hinter diesen Dreien in bescheidener Entfernung nachfolgenden Referenten?

sie Mittel und Nahrung. Ebendaher hatte sie auch ihr Verständniss und ihre Geltung.

Kniend, in Thränen, malte Beato Angelico das Leiden des Herrn, und wenn er fertig war, kam das Volk, davor anzubeten. Stellte der Bildhauer ein Ritterbild in die Nische mit einem Kirchlein auf der Hand, so wusste jeder, was das meine. Hohen Lohn brauchte kein Meister; denn der Bildgiesser machte auch Zinnteller, der Holzschnitzer auch Tische und Stühle; in jedem neuen Hause fand der Maler zu thun; der Gesell half und machte wenig Ansprüche.

So wuchs die Kunst heran, kindlich und tiefsinnig. So lebte sie damals; aber das ist schon längst vorbei. Denn früh hatte sie ihre Anlage zur Selbständigkeit gefühlt. Dem Glauben selbst ward mehrmals bange, die Magd möchte ihm über den Kopf wachsen. Mehrmals versöhnte beide die Sitte. Bartolomeo della Porta, erzählt man, ward Mönch und verbrannte seine eigenen Bilder; hernachmals griff er wieder zum Pinsel und malte einen heiligen Sebastian so, dass die Florentinerinnen baten, das Bild aus der Kirche zu thun. Die Kunst entwuchs der Kirche.

Der Schulen waren viel geworden, die Technik immer bewusster, der Sinn für Kunst allgemeiner. Städte wollten ihren Reichthum in ausgeschmückten Gebäuden zeigen, Fürsten suchten Ruhm in der Kunstliebe, und der Wetteifer ward gross.

In dieser Zeit brachte die Kunst, was sie von der Religion empfangen und was sie in der Sitte sich angebildet hatte, in sich selbst zur Reife; sie feierte, indem sie das Heilige in ausgebildeter Schönheit vergegenwärtigte und das Volk im reichen Schmuck verherrlichte, zugleich ihre eigene Glorie, und ihrer ganz bewusst geworden an grossen Schöpfungen, fühlte sie sich in ihrem Wesen frey und unabhängig.

Solch ein Selbstbewusstsein zeigte Michel Angelo in seinen Werken und in seinem Leben, in der Kühnheit seines Meissels, der herrischen Bestimmtheit seines Pinsels und in seinem Betragen gegen Grosse und Pabst. In solcher Reife stellte Raphael die entfaltete Anmuth des heiligen Styles dar und erfasste zugleich mit Freiheit die wiedererstandene Antike und spielte ungebunden mit fremdartiger Fabelwelt. Und Dürer malte nicht nur mit dem tiefsten Ernst die Gestalten und Geschichten der Offenbarung, er dichtete auch frey aus dem eignen Gemüth seine selbsterfundenen Allegorieen.

So herrlich lebte die Kunst damals, aber nur kurze Zeit. Denn auf eine Epoche freudiger Selbsterkennung, in welcher die Kunst noch mit naivem Wohlgefallen sich selbst anfasste in der Kraft ihrer Formenschöpfung, oder mit Unschuld noch sich anlächelte in ihren Zaubern des Colorits und des Helldunkels, trat mit der bewussten Freiheit auch Vielseitigkeit, absichtliche Ausdehnung, bald Zerstreuung ein.

Gallerien waren an vielen Orten entstanden, die italienischen Kunststädte Universitäten für Künstler geworden; und so wich die Wirkung der Zünfte der von Mustern oder hervorstechenden Individuen, und an ihre Stelle traten ausgesprochen oder unausgesprochen die Akademieen, deren immer mehr wurden.

So oft auch und so lange auch noch die Kunst in den gebildetsten Staaten Europa's an die Bedürfnisse der Kirche oder an die festliche Seite mancher bürgerlichen Gemeinschaften, so wie die Prachtlust und Liebhaberei der Grossen und Höfe sich anschloss: so war doch nicht nur der Künstler-Stand fast der heimathloseste, abendteuerndste von allen, die Kunst selbst war Kosmopolitin geworden, und selten irgendwo lang zu Hause oder in irgend einer Form und Sitte fixirt. — Sie leistete zwar immer wieder viel in einzelnen genialen Erscheinungen, in einer Menge geübter Talente und vielen neuen Richtungen; aber sie verlor sich auch nach allen Seiten in ihre Peripherie, und, fortlebend in Geschichtsperioden, welche selbst auflösend und formzerstörend waren, artete sie aus in Affectation oder Gemeinheit, Uebercultur oder Kleinlichkeit, kurz in eine neue Barbarey.

Die Gegenstände waren gleichgültig, oft die fremdartigsten am willkommensten, die Sitte Mode, der Styl Manier, das Nationale zur Kabinetsmässigkeit geworden, und es breitete sich jene wandelbare Herrschaft des Geschmackes in seiner Wechselwirkung mit der Kunst immer weiter aus, die sich bis in unsere Zeit fortgesetzt hat.

So lebte die Kunst über zwei Jahrhunderte hinaus, ein in ihrem Innern ungebundenes, in manchen Richtungen sehr erschöpftes, in andern oft abgebrochenes, im Ganzen zerstreutes Leben, bis sie zu Ende des vorigen Jahrhunderts nach der einen Seite

in Mechanismus erkaltet und erstarrt, nach der andern in den Gegensätzen des Idealismus und Naturalismus zerrissen war.

Aber auch dies ist vorüber, und manche Aehnlichkeit, die sich zwischen den seitherigen Schicksalen der Kunst und zwischen jener älteren Periode zeigt, in welcher sie aus dem Schoosse kirchlicher und bürgerlicher Ordnung in selbstbewusste Kraft überging — macht allerdings die Betrachtung des gegenwärtigen Standes der Kunst doppelt interessant.

Nachdem nämlich die Kunst erfahren hatte, dass ihre lange Freiheit zur Unbestimmtheit geworden war, gegen welche ihr kein allgemeines Bedürfniss mehr, ihr hie und da Prachtsinn oder Liebhaberei in etwas zu Hülfe kam, und fast nichts ihr gegenüber stand, als Kritik; und nachdem bei einem solchen Zustande auch die Akademieen nicht zureichen konnten, ihr ein gesundes Leben zu geben oder zu erhalten: so feierte sie bekanntlich im Anfang unseres Jahrhunderts eine Art Busszeit. Sie wendete sich mit Recht ihrer heiligen Wiege wieder zu. Sie fand zunächst, was ihr vor Allem Noth that, Begeisterung wieder.

War man im 17ten und 18ten Jahrhundert nach Italien gereis't, um die grossen Römer zu besehen und die Reize der Venetianer sich, wie es gehen mochte, anzueignen, oder um Bambocciaten zu malen, oder die Antike zu studiren, oder die Gegenden von Tivoli, Frascati, Albano aufzunehmen: so wallfahrtete man jetzt zu den Klöstern und Kapellen, wo die fast vergessenen Kirchenbilder der alten Meister in ihrem Ernst, ihrer Einfachheit und Grösse zu schauen waren. Hier und bald auch bei den wieder hervorgezogenen rheinischen und deutschen Kunstvätern ging man in die Schule. Aehnliche Richtungen nahm das Studium der bauenden und bildenden Kunst; und mischte auch der Zeitdrang Einseitiges bei, konnten Einzelne das Ungeschick leichter nachahmen als die Tiefe: so hinderte dies nicht den gesegneten Erfolg dieses Strebens im Ganzen, welches durch eine Verbrüderung grosser deutscher Talente in Rom befestigt ward,

Und seltsam! wie in jener alten Periode die aus frommer Zucht hervorgebildete Kunst durch günstige Gelegenheit zu gemeinsamen und grossen Werken ihre selbständige Reife gewann: so kam auch jetzt der verjüngten Kunst, die wieder in ihr Herz eingekehrt war, die Zeitgunst entgegen. Grosse Fresco-Malereien, zuerst in Rom, dann am Rhein und in Bayern — so wie architectonische und plastische Denkmäler, von einem freudig begrüssten Frieden nach langen Kämpfen zunächst gefordert und förderhin erlaubt — boten und bieten Raum für die Entfaltung eines frischen Kunstgeistes, liebevollen Studiums und durchgedrungener Begeisterung.

Eine um sich greifende Anerkennung ist gefolgt. Dies beweisen die Kunstvereine, die während des vorigen Jahrzehents in allen Theilen von Deutschland entstanden sind und noch sich vermehren.

So ist es denn auch wiederum geschehen, dass das erneute Anschliessen an das Kirchliche und Alterthümlichheilige, welches Anfangs allerdings hie und da ängstlich und kleinlich war, wieder einem freieren Styl und durchgebildeten Originalitäten gewichen ist. Schon lehnt sich die Kunst nicht mehr, wie in der letztvergangenen Epoche, an eine characteriairte Religiosität und herrschende Gemüthsrichtung. Sie will jetzt wieder durch sich selbst, nicht als Zeichen und Typus wirken, sie wendet sich geradezu an das freie Innere des Menschen.

Dadurch hat sie allerdings der Kritik sich wieder gestellt. Denn ob sie das freie Innere des Menschen getroffen hat, das kann sie nur erfahren durch das frei sich ergehende Urtheil. — Und warum sollte sie dies auch scheuen? Dagegen ist es gerade jetzt, wo in den Hauptstädten Deutschlands, nach wiederholten Zeugnissen, mehrere hervorstrahlende Erscheinungen an die Heroen jener südlichen Kunstblüthe erinnert haben; jetzt, wo einige anerkannte deutsche Schulen in grossartigen Uebungen und freier Entwicklung begriffen sind, gewiss naheliegend genug, sich umzusehen, und so viel Gelegenheit ist, zu überzeugen, wie überhaupt die Kunst gegenwärtig in unserm Vaterlande lebt, auf welche Art sie in der Zeit wurzelt, aus der Zeit Saft zieht und für sie blüht. — Und da, wenn irgendwo hier das Wort gilt, aus ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, so muss eine Kunstausstellung von dem Umfang, wie die unsrige, als eine vorsügliche Gelegenheit zur Befriedigung dieses Interesses dienen. Sie darf ohne Zweifel als ein Massstab angesehen werden zu Besorgnissen oder zu Hoffnungen. Und es war in dieser Hinsicht, dass Schreiber dieses gesucht hat, einige Resultate aus ihr zu ziehen. Diese sind durch seine Persönlichkeit bedingt und beschränkt worden; er giebt sie nur als den Beitrag eines Einzelnen, den niemand lieber als er überboten sähe. —

(Fortsetzung folgt.)

Wissenschaftlicher Kunstverein. *)

Berlin.

In der Sitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 7. Januar legte Herr Professor Gerhard, dirigirender Secretair des archäologischen Instituts in Rom, eine reiche Auswahl von Zeichnungen und Kupferstichen, von Wand- und Vasen-Gemälden vor, und gab hierzu die nöthigen archäologischen Erläuterungen. Die glücklichen Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen zu Canino wurden in treuen, zum Theil colorirten Zeichnungen, vorgelegt; die, ebenfalls colorirte Zeichnung eines neu entdeckten Grabmals zu Tarquinii gab eine vollständige Anschauung dieses höchst originellen Monumentes. Zu dem Schönsten aber, was die antike Kunst geschaffen hat, dürfen wohl die Vasen-Zeichnungen gehören, welche Herr Professor Gerhard unter dem Titel: Mysterien-Bilder, bekannt machen wird. — Von Rossellini's Prachtwerk: „I monumenti dell'Egitto e della Nubia, publicati sotto gli auspici dei Governi di Francia e di Toscana" welches in zehn Bänden Text mit 800 Kupfertafeln in Folio erscheinen wird, wurden einige Probeblätter vorgelegt, welche zu der Erwartung berechtigen, dass dieses Werk, rücksichtlich der Ausführung, nicht hinter dem grossen französischen Werke zurückbleiben, und, was die Gewissenhaftigkeit und Treue der Abbildungen anbelangt, jenes noch übertreffen dürfte.

F.

*) Der wissenschaftliche Kunstverein besteht hier seit dem Jahre 1828 und wurde in der Absicht gegründet: die ausübenden Künstler und die Kunstfreunde, welche sich auf wissenschaftliche Weise mit der Kunst beschäftigen, näher mit einander zu befreunden. In jedem Monat findet eine Versammlung statt, in welcher Vorträge über archäologische, kunsthistorische, kunstphilosophische Gegenstände gehalten, Bildwerke, Zeichnungen, Kupferstiche u. s. w. vorgelegt und Correspondenzen mitgetheilt werden. Unserem Blatte sind Auszüge aus dem jedesmaligen Protokoll mit gefälliger Bereitwilligkeit zugesichert worden.

d. R.

KUNSTANZEIGEN.

Durch alle Kunst- und Buchhandlungen ist zu beziehen:

Catalog von Kunstsachen und Büchern, welche in der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) in Leipzig vorräthig oder durch dieselbe besorgt werden. Zeichnende Künste und ihre Literatur. 1ste Abtheilung. 1833. 5 Bogen. gr. 8. Gratis.

Das Verzeichniss von zum Theil seltenen und geschätzten Kupferstichen und Handzeichnungen, welche den 18. Februar 1833 und die folgenden Tage, je Nachmittags von 2—3 Uhr bei Antiquar und Auctionar F. F. Autenrieth in Stuttgart gegen baare Bezahlung versteigert werden sollen, ist in allen Kunst- und Buchhandlungen gratis zu haben.

Ankündigung und Einladung zur Unterzeichnung.

Auf die bei Lange in Darmstadt erscheinenden Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit: In Heften von 4 Stahlstichen zu 10 Sgr. wird noch Subscription bei George Gropius angenommen. Das erste Heft ist erschienen. Prospecte werden gratis ausgegeben.

Die Indulgenza des heiligen Franciscus,

nach Overbecks Carton lith. von J. C. Koch,

ist in ganz vorzüglichen Abdrücken auf Chin. Papier à 2 Thlr. zu haben bei George Gropius,

Bei George Gropius erscheint in diesem Jahre der zweite Jahrgang des monatlichen Verzeichnisses der neu erschienenen Kunstsachen so wie der in dieses Fach einschlagenden Gegenstände des Buch- und Landcharten-handels, nebst dahin gehörigen Subscriptions- und Pränumerations-Anzeigen. Der Preis für den Jahrgang von 12 No. ist 20 Sgr.

Vom ersten Jahrgange sind noch complete Exemplare zu haben.

Der Raub des Hylas,

nach dem Original-Bilde von Sohn lith. v. Oldermann, wird zum Besten des Vereins zur Unterstützung der durch die Cholera verwaisten Kinder verkauft und hat den Hauptdebit davon die Handlung von George Gropius übernommen. Der Preis des Blattes ist 3 Thlr., minder gute Abdrücke 2 Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

No. 2. Jahrgang I. 1833.

Beilage zum Museum.

Berlin, im Verlage von Duncker und Humblot ist so eben erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Sammlung architectonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Neunzehntes Heft. 3 Thlr.

Auch mit dem Titel:

Sechs Entwürfe zu einem Denkmale für Friedrich den Grossen; entworfen und herausgegeben von K. F. Schinkel. 3 Thlr.

(In Berlin auch bei George Gropius zu haben.)

Kunstausstellung in Breslau.

Die schlesische Gesellschaft für vaterländische Cultur und deren Abtheilung für Kunst und Alterthum, in Verbindung mit dem hiesigen Künstler-Verein werden die seit einer Reihe von Jahren bestehenden Ausstellungen von Gegenständen der Kunst und höheren Industrie — mit einander vereinigt — in diesem laufenden Jahre, und zwar in der Zeit vom ersten Juni, und die nächstfolgenden Wochen, veranstalten.

Beide Vereine ersuchen deshalb alle Freunde der Kunst und der Industrie, so wie alle Künstler und Gewerbetreibenden, sie für diese Ausstellung geneigtest zu unterstützen, und diejenigen Gegenstände, welche dieselben einzusenden geneigt seyn möchten, spätestens bis zum 25sten Mai, unter der Adresse des Castellans der Schlesischen Gesellschaft, Herrn Glänts, (Blücherplatz im Börsen-Gebäude) an uns gelangen lassen zu wollen. Zu mehrerer Bequemlichkeit der Herren Interessenten hat für Berlin, der Castellan der Königlichen Akademie der Künste, Herr Rietz, (wohnhaft im Akademie-Gebäude) die Spedition der Kunstsachen übernommen, und ersuchen wir an denselben alle betreffenden Gegenstände abzugeben.

Fremde uns ganz unbekannte Künstler und Techniker müssen wir jedoch ersuchen, uns früher als zu dem angezeigten Termine, ihre beabsichtigten Einsendungen anzeigen zu wollen.

Berlin, den 12ten Februar 1833.

Im Namen der Abtheilung für Kunst und Alterthum und des Künstler-Vereins.

Dr. Ebers. Herrmann.

Wohlfeile Sammlung englischer Stahlstiche.

So eben ist in London erschienen, in Commission in der Buchhandlung von A. Schloss, 103. St. Martin's Lane, Charing Cross, und zu haben in Berlin bei George Gropius:

The National Gallery of Pictures by the great Masters.

Purchased by Parliament for the Nation.

1s—4s Heft 4to Preis pr. Heft 10 sgr., auf chin. Pap. 20 sgr.

Diese sehr billige und aufs Eleganteste ausgestattete Sammlung wird aus 50 Heften bestehen, wovon jeden Monat ein Heft, welches zwei sehr hübsche Stahlstiche und einen halben Bogen englischen Text enthält, erscheinen wird.

Das erste Heft enthält eine Landschaft nach Claude Lorrain und eine Scene aus der bekannten Mariage à la Mode nach Hogarth. Das zweite Heft eine Madonna nach Correggio und eine Landschaft mit Abraham und Isaac nach Gaspar Pouzin.

Ich mache hierauf alle Künstler, Kunstkenner und Liebhaber aufmerksam, da bis jetzt noch keine so billige und ausgesuchte Sammlung existirt, und es eine gute Gelegenheit ist, für einen geringen Preis eine Sammlung der Gemälde der besten bis jetzt bekannten Künstler zu erhalten.

George Gropius.

Bei mir ist erschienen:

Beckmann, als Eckensteher Nante in Nante's Verhör

nach der Natur auf Stein gezeichnet von J. Schoppe; col. kl. Fol. 10 sgr.

George Gropius.

Kunstausstellung.

In Auftrag des hiesigen Kunstvereins haben Unterzeichnete die Ehre das Publikum zu benachrichtigen, dass die Eröffnung der 4ten Hamburger Kunstausstellung im Concertsaal des Stadttheaters am 26. März d. J. stattfinden wird. Diejenigen hiesigen und auswärtigen Künstler, welche gesonnen sind, dieses Unternehmen mit ihren Arbeiten zu unterstützen, werden ersucht, dieselben vor dem 6ten März d. J. an die Commeter'sche Kunsthandlung hieselbst einzusenden. *)

*) Zu Annahme von Gegenständen für diese Ausstellung bin ich gern bereit und besorge die Versendung.

George Gropius.

Der Verein trägt von Originalwerken, welche mit Fuhr- oder Schiffsgelegenheit eingesandt werden, die Herfracht, jedoch ohne weitere Spesennachnahme, bei Gemälden von grossem Umfange, so wie bei Sculpturen, müssen wir jedoch um vorherige Anfrage bitten. Postsendungen werden unfrankirt nicht angenommen.

Hamburg, Ende Januars 1833.

K. Sieveking, Syndikus.
M. J. Jenisch, Senator.
S. Bendixen,
F. Geo. Stammann.
O. C. Gaedechens jun.

Oelgemälde-Auction.

Freytag den 15ten März u. f. T., Vormittags von 9 Uhr ab, wird in der Behrenstrasse No. 71. (1ste Etage) von der bereits früher angekündigten Oelgemälde-Sammlung die 2te und letzte Abtheilung, grösstentheils aus Bildern der vorzüglichsten Niederländischen Meister bestehend, versteigert werden.

Dienstag den 12ten und Mittwoch den 13ten März von 10—12 Uhr sind dieselben zur Ansicht ausgestellt.

Die auf den Gemälden vermerkten Ziffern bezeichnen die Reihefolge, in welcher selbige in der Auktion vorkommen.

Rauch,
Königl. gerichtl. Auktions-Commissarius.

Bei **Georg Franz**, Buchhändler in München, Perusagasse No. 78, ist erschienen und bei George Gropius in Berlin zu haben:

Über
Münchens Kunstschätze
und künstlerische
der Oeffentlichkeit gewidmete
Bestrebungen;
von
Julius Max Schottky,
Professor.

Erster Theil:
Die Gebilde der Malerei
enthaltend.

8. broschirt. Preis 1 Thaler 12 Gr.

In Betreff des grossen Reichthumes an Kunsterzeugnissen jeder Zeit und Art, die sich seit Jahrhunderten, zunächst aber durch die hohe Kunstliebe Seiner Majestät des jetzt regierenden Königes, in München vereinigt finden, — herrscht im In- und Auslande nur Eine Stimme der Anerkennung. Kein Ort der Welt hat ähnliche Schätze an Gemälden der ober- und niederdeutschen Malerschule aufzuweisen, wie Bayerns Residenz durch die Gallerien zu München und Schleissheim und durch die Boisserée'sche Sammlung. Beim Eröffnen der Pinakothek wird es sich zeigen, dass auch die italienische Schule sehr reich bedacht ist, und dass Münchens antike Vasensammlung als die reichste in Europa erscheint. Das Prachtgebäude der Glyptothek mit seinen Gebilden der Plastik aus klassischer Vorzeit, erregt die Bewunderung aller Besucher; und welche Stadt hätte sinnvoller geschmückte Paläste, als es hier durch den neuen Residenzbau, die Glyptothek, Pinakothek, das Max-Palais, Leuchtenbergische Palais u. a. m. der Fall ist? Bald wird ein gleiches Lob auf die neue Ludwigskirche, die Kirche in der Au und die Allerheiligenkapelle anzuwenden seyn; bald stehen die öffentlichen Monumente auf den Stadtplätzen; bald sind alle jene Fresco-Gemälde der Vollendung nahe, welche selbst keine italienische Stadt in dieser Fülle und Grossartigkeit aufzuweisen hat. — In München wurde die Lithographie geboren und gross gezogen; Münchens neue Glasmalereien übertreffen mehrfach die ähnlichen Gebilde des Mittelalters; Münchens Kunstverein zählt mehrere hundert ausübende Künstler unter seine einheimischen Mitglieder und von allen Seiten strömen immer mehr Fremde herbei, um hier ihre Schaulust und Wissbegierde zu befriedigen.

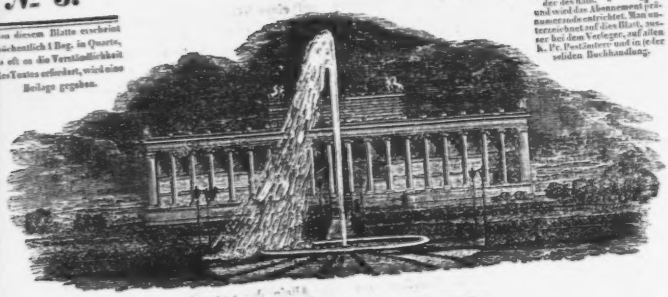
Eine gute, ausführliche und unpartheiische Schilderung all dieser interessanten Kunstschätze war schon längst gefühltes Bedürfniss, und diesem hat der als Schriftsteller rühmlich bekannte Hr. Verfasser durch dieses Werk genügend abgeholfen. Da ferner der Hr. Verfasser durch seinen langen Aufenthalt in Berlin, Dresden, Prag und Wien, durch genaue Kenntniss der Kunstsammlungen jener Städte im Stande war, jene mit diesen zu vergleichen, so erscheint seine im klaren Style abgefasste Schilderung um so unpartheiischer.

Wir übergeben dem Publikum hiermit den ersten Theil des aus zwei Bänden bestehenden Werkes, welcher *die Gebilde der Malerei* umfasst und bemerken noch: dass der zweite und letzte Theil, *die architektonischen und plastischen Kunstwerke* schildernd, binnen wenigen Monaten erscheint.

№ 3. Jahrgang I. 1833.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. 24 gr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vertheilhaftigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Wahrhaftig die Kunst lebt noch, lebt in unsern Tagen: dies war der erste Eindruck, den die bunte Herbstfülle der Ausstellung, so weit entfaltet und dichtgedrängt in diesen Sälen und Gängen, einem jeden aufdringen musste. Gleich Anfangs über tausend Werke bildender, graphischer und industriöser Kunst, die nach und nach fast noch um die Hälfte anwuchsen, liessen nicht zweifeln, dass unsere Zeit Raum und Mittel habe für eine grosse Mannichfaltigkeit schöner Bestrebungen.

Ueber fünfhundert Künstler und Kunstarbeiter aller Art, darunter auch einunddreissig Damen, hatten, die meisten mehrere, mancher Einzelne viele, in Gattung oder Weise sehr verschiedene, Kunstwerke geliefert.

Zählte man aus Berlin allein nur die Maler, Kupferstecher, Lithographen und Zeichner zusammen, die als Lehrer, Glieder und Zöglinge der hiesigen Akademie oder als hier lebende Meister und Schüler zur Ausstellung beitrugen, so belief sich ihre Zahl auf Drittehalbhundert. Darunter in den verschiedenen Zweigen der Malerei die Professoren Wach mit zehn, Hensel mit sechs, Herbig mit eben so vielen, Kolbe mit drey und Blechen mit drey Schülern. Professor Buchhorn mit drey Schülern der Kupferstecherkunst.

Dazu kamen einunddreissig Maler der Düsseldorfer Schule. Aus andern Theilen des preussischen Staates etwa vierzig malende und zeichnende Künstler.

Von dreiundzwanzig Münchner Meistern und Schülern, mehreren Dresdnern, und über dreissig aus dem übrigen Deutschland und Europa waren Arbeiten eingesandt oder von den Besitzern mitgetheilt.

Der Bildner, die beisteuerten, waren über sechzig. Rauch mit fünf Schülern, die Brüder Wichmann mit dreien, mit eben so vielen Tieck, und ausserdem noch vierzig Künstler und Fertiger plastischer und glyphischer Arbeit in Stein, Erz, Holz, Elfenbein, Wachs u. s. w., theils Lehrer, Glieder und Jünger der hiesigen Akademie, theils hier angestellte oder doch hier lebende Künstler und Meister. Professor Brandt hatte Medaillen und Bronze-Reliefs mitgetheilt. Durch den Generalwardein Loos waren aus der königlichen Münze achtzehn Stücke, theils Denkmünzen für religiöse, bürgerliche oder Familien-Feste, theils verschiedene Prämien-Medaillen, theils Gedächtniss-Münzen für grosse Männer, zur Schau geboten. Aus den königlichen Eisengiessereien bei Berlin und zu Saynerhütte erschienen gleichfalls mehrere schöne Arbeiten. Aus Mailand hatte der Medailleur F. Putinati ausser fünf historischen Medaillen eben so viel grössere Arbeiten in seiner Kunst nach da-Vinci, Raphael, Tizian eingesandt. Ein Werk fand sich von einem Künstler aus Rio de Janeiro, vier Bildhauerarbeiten von Emil Wolf in Rom, eine ebendaher von August Wredow. — Den plastischen Contributenten schlossen sich eine akademische Künstlerin, Elise Hüssner, und eine geschickt modellirende und gravirende Angelika Facius an.

Ueber die Vierzigzahl endlich gehen die Theilnehmer hinaus, deren Werke mechanischer, industriöser und schmückender Kunst angehörten.

Waren nun in dieser Künstler-Menge nicht wenige, deren blosse Namen schon eine vortheilhafte Bürgschaft in sich enthalten: so trat andrerseits mancher Anfänger mit überraschenden Vorzügen auf; im Ganzen aber wurde ein billiger Anschlag von dem — unter einer solchen Menge von Werken nothwendig zu erwartenden Mittelmässigen und Schlechten keineswegs überschritten. Von vielen Seiten hörte man vielmehr die Versicherung, gar manches würde auf einer früheren Ausstellung geglänzt haben, was jetzt, verdunkelt durch die Nachbarschaft ausgezeichneter Leistungen, kaum beachtet werde.

Bei einem solchen Gesammtergebniss konnte es nur vortheilhaft auffallen, dass (abgesehen von den Künsten, in deren Bestimmung es liegt, Gegebenes zu wiederholen) diese reiche Ausstellung keine dreissig Copien enthielt.

Welche Kunst-Gattung nun war am zahlreichsten besetzt? Dies konnte man ziemlich voraus entscheiden. Was die Kunst in ihren meisten neuen Perioden am unmittelbarsten und häufigsten mit dem Leben verknüpfte und ihr, wenn nicht zum innern, doch zum äussern Lebensunterhalt diente, das Portrait, kehrte auch auf unserer Ausstellung am öftesten unter grosser Verschiedenheit der Behandlung wieder.

Allein der gemalten und gezeichneten Bildnisse dürften wohl dreihundert gewesen seyn. Unter den Bildwerken kommt die Summe der Portraitstatuen, Büsten, gehauenen, modellirten und gegossenen Portraite über siebzig. Von den Steinschnitten und Medaillen ist natürlich der grössere Theil in dieser Art abbildend.

Theoretiker haben das Portrait von der schönen Kunst ausschliessen wollen. Gälte dies, so würde man wenigstens der Plastik eine Sphäre streitig machen, in welcher sie mit unserer Welt am natürlichsten und noch am nothwendigsten zusammenhängt. Dass übrigens das Portrait von der zweideutigen Gränze, wo es steht, sehr leicht vom Schönen abfällt, dafür fehlte es bei dieser Gelegenheit mit nichten an Belegen. Hinwieder war es bei höher stehenden Bildnissen interessant, zu bemerken, wie sich in verschiedenen Weisen ein gewandter Pinsel mit der Wirklichkeit zu finden weiss; wie in einigen der Portraite von Begas und Henning. Hier wurde der Eindruck der Technik vorherrschend. Ein Bildniss in Lebensgrösse, von Eduard Wolff gemalt, zog mit Recht durch kräftig schöne Ausführung vieler Augen an. Aber es kann hier nicht alles genannt werden, was von grösseren und kleinen Portraitstücken gelungen und wahr erschien. Gerade die Wahrheit ist es auch, welche die Kunst im Portrait, der sie doch Fesseln anzulegen scheint, allein frei machen kann. Hat sich die Kunst ganz hinabbegeben und gefangen in alle Züge des Lebens, dann gerade erhält das Conterfey eine Würde, die

selbst unbedeutende Gesichter mit einem geheimen Tiefsinn überschattet. Wir sehen kein Abbild mehr, das Leben selbst sehen wir, aber isolirt in wunderbarer Reinheit oder schöpferisch ergossen in seinen sprechendsten Moment.

Dies hat Henning erreicht im Bildniss eines Kunstverwandten, des Landschafters Krause, Sohn im Kopf seines genialen Kunstbruders Lessing. Voll herrlichen Lebens, wie das Original, ist auch das Abbild des Directors hiesiger Akademie, G. Schadow, gemalt von Hübner.

Von Hübner war auch ein grosses Familien-Gemälde aufgestellt, nach seiner Skizze gemalt theils von dem Director der Düsseldorfer Akademie Wilhelm Schadow, theils von dreien seiner Schüler nebst Hübner. Dieses Bild, obgleich die Farbe stellenweise etwas eingeschlagen und Einzelnes noch nicht ganz ausgemalt war, versammelte stets einen Kreis von Beschauern um sich; und der Antheil von Neugier und entgegenkommendem Interesse an einer Gruppe, welche die Familie zweier Künstler und dabei einen so würdigen Meister mit mehreren seiner trefflichsten Schüler darstellte, musste während des Anblicks einer noch tieferen Befriedigung weichen. Grosseltern und eine junge Mutter mit dem Gatten und Brüdern, mit befreundeten jungen Künstlern und ihrem ernsten Meister, versammelt um ein Kind, welches, beglückt durch ein Spielzeug, für den freundlichen und sinnenden Ausdruck der Umher-Sitzenden und Stehenden zum Mittelpunkt wird — Gestalten und Köpfe voll Seele, Leben, Geist, ruhig in harmonische Töne getaucht, bringen eine wahrhaft schöne Wirkung hervor.

Mit dieser ächten Lebenswahrheit, dieser nicht durch Untreue, sondern durch treue Liebe idealisirenden Darstellung ist Wilhelm Schadow Vorbild seiner Schule. Drey Bildnisse von seiner Hand waren alles, womit er selbst diese Ausstellung verherrlicht hat, reichten aber auch hin, den Geist, auf den man aus der Schüler Werken schliessen musste, unmittelbar zu veranschaulichen. Der bärtige, kräftighagere Mann im Templergewand — die römische Frau mit dem weissen Tuch um das geneigte Haupt, den verständigen, schönen Zügen eines ausgebildeten Gesichts, in schlichter Haltung bei edler Gestalt, ein Buch in ihrer schönen Hand — und dann dieser, in der Fülle jugendlichen Liebreizes klar und blühend hervorquellende Kopf des Mädchens von Sonnino: das sind Bilder, mit dem Auge eines Historienmalers geschaut, mit einem Verstand festgehalten, der jeden Zug in seiner einfachen Wahrheit fasste, und so geistreich aus dem Licht wiedergeboren, dass sie in das Licht jedes anschauenden Sinnes und Geistes vollkommen eindringen müssen.

Hier sah man, wie das Portrait in's Historienbild übergeht, und dass nicht zufällig die grössten Portraitmaler jeder Zeit keine andern als die grossen Historien-Meister waren. Es erinnerten hieran auch zwei Studien eines Künstlers aus der Wach'schen Schule, des früh vollendeten Adolf Siebert, Köpfe nach italienischen Bäuerinnen, nicht reizend, aber geistvoll verstanden und gegeben. Wie solche Studien fruchten, zeigt das historische Bild desselben Künstlers. Und an dieselbe Classe von Bildnissen schloss Pellicier's Landmädchen aus dem Sabiner-Gebirge sich an. Dies ist die Seite der Portrait-Malerei, welche allein den Kunstfreund aussöhnt mit der überwiegenden Fülle dieser Gattung in der modernen Welt. —

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

A Dictionary of the Architecture and Archaeology of the Middle Ages. By John Britton. London, 1831 — 1832.

Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

(Beschluss.)

Interessant sind mehrere Aufschlüsse über den Gang und die Eigenthümlichkeit der englischen Baukunst, besonders über die Ausbildung der Bögen. Von dem alten Anglo-Sächsischen Bauten hat sich so gut wie nichts erhalten, vielleicht einige Bögen der Westminsterkirche, welche Eduard der Bekenner baute. Den Beschreibungen der gleichzeitigen Schriftsteller, eines Beda, Alcuin, Gildas zufolge, waren die Gebäude dieses Zeitraums eine Ausartung des Römischen, und wir werden keinen falschen Schluss thun, wenn wir sie in Art, wenn auch nicht in Pracht, den Werken Karls des Grossen gleichstellen.

Eine bedeutende Umänderung, wie in Englands ganzen bürgerlichen Verhältnissen, bewirkten die Normannen seit dem Ende des eilften Jahrhunderts auch in der Architektur. Wie weit dieselbe bereits in ihrem Vaterlande vorgerückt war, zeigen unter anderen die Abbaye aux hommes zu Caen und die Kirche St. Georges zu Boscherville. Im Anfange desselben Jahrhunderts sah Deutschland bereits unter dem letzten Kaiser aus sächsischem Stamme, Heinrich II., dieselbe byzantinische Bauart einen hohen Standpunkt einnehmen. Nun erst, kann man sagen, begann dieselbe in England, doch gleich in grosser Verbreitung und mit bedeutendem Kunstwerthe. Normännische Könige, Normännischer Adel und Geistlichkeit zeigten in Gründung der Kirchen, Abteien, Burgen und Schlösser, dass sie ein neues schöneres Vaterland gefunden, und bald erhoben sich die Cathedralen zu Winchester, Canterbury, Rochester, Durham, Norwich, nebst vielen anderen als ächten Beispielen der Anglo-Normännischen Bauart, welche im wesentlichen dieselbe ist, die wir in Deutschland byzantinisch nennen.

Die ältesten Beispiele des Spitzbogens erschienen in England in der Anglo-Normannischen Kirche zu Barfreston in der Grafschaft Kent, in der Abteykirche zu Buildwas in Shropshire, welche 1135 gegründet ward; bald darauf zu St. Cross bei Winchester und an der Westfronte der Klosterkirche zu Dunstable in Bedfordshire. Höchst bemerkenswerth sind in dieser Hinsicht die in England an den Normännischen Gebäuden so häufig vorkommenden Arkaden sich durchkreuzender Rundbögen, so dass jeder derselben bis zur 3ten oder 4ten Säule hinübersteigt. Natürlich entsteht zwischen den nächststehenden Säulen ein spitzer Bogen, welcher an sich weniger als Prognosticon der späteren Architectur angesehen werden dürfte, wenn derselbe nicht in mehreren Beispielen durch Parallelen ausgebildet wäre, welche, jenem ersten Spitzbogen concentrisch, denselben selbständig wiederholen. So finden wir dergleichen Arkadenverzierung, doch mehr als Mauerzierde, aber mit breiten concentrisch eingelegten Spitzbögen, an der alten Klosterkirche zu Castle Acre in Norfolk, welche schon ungefähr 1085 durch den ersten Grafen von Warren und Surrey erbauet ward. Aehnliche Beispiele aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts liefert Bristol in mehreren Kirchen. Wir dürfen diese Verzierungen nur Vorläufer des Spitzbogens nennen, da sie nicht als solche gewölbt sind, wie jene bereits oben genannten.

Unter König Heinrich II., welcher mit unserem Friedrich Barbarossa gleichzeitig regierte, machte der Spitzbogen reissende Fortschritte. Höchst merkwürdig ist die Dreifaltigkeits-Krypta in der Cathedrale zu Canterbury, welche zwischen den Jahren 1175—1184 erbaut ward, die grösste und schönste unterirdische Kapelle in ganz England. Hier sehen wir aus derselben Zeit die feinsten Rundbögen, ferner den Maurischen gleich gebildete Hufeisenförmige, und endlich eine Arkade in drei Bögen, deren erster vollständig halbkreisrund ist, der zweite ganz stumpf gespitzt, und der dritte erst senkrecht aufsteigend und dann in zierlicher Spitze sich endend, und dies alles durch die verschiedene Entfernung der Säulen hervorgerufen. Andre Beispiele sehen wir in der Inner-Temple-Kirche zu London und in den Kathedralen zu Lincoln und Durham, welche letztere am deutlichsten den Uebergang des Anglo Normännischen Styles in den Spitzbogen zeigt. Dieser letztere entfaltet sich nun im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts unter Heinrich III. zur höchsten Blüthe, wie wir in zwei herrlichen Beispielen sehen, der Cathedrale zu Salisbury und in dem östlichen Theile der Westminster Abtey. Ersterer ward 1218 von Richard Roore, Bischof zu Sarum, angefangen und 1258 vom Bischofe Giles de Bridport vollendet. Keine Kirche kommt derselben an Einheit des Entwurfes und der Ausführung gleich. Sie ist die einzige der grösseren Kirchen, welche in demselben Style vollendet ist, und giebt gleichsam die Norm aller übrigen an. An der Westseite stehen zwei kleinere Thürme; zwei Kreuze durchschneiden das Hauptschiff; wo das grössere derselben mit dem Schiffe zusammenstösst, erhebt sich der Hauptthurm, zugleich der grösste in ganz England. An der Seite liegt ein geräumiger Kreuzgang mit weitläuftigen Klostergebäuden, und namentlich dem Kapitelhause, alles von zierlichster Ausführung, doch den deutschen Bauwerken des dreizehnten Jahrhunderts an Grossartigkeit nicht zu vergleichen. Unter der Regierung der Eduarde, während eines vollen Jahrhunderts, entfaltet sich nun der ganze Reichthum in herrlichen Werken; zu Exeter, seit dem Jahre 1280; in der Kapelle Unserer Liebenfrauen zu St. Albano, zwischen 1308 und 1326 erbauet; zu Ely in der Priorey-Kapelle, von 1321—1340; und in der Kapelle St. Ste-

phan in Westminster (dem jetzigen Unterhause), welche von Edward III. von 1330—1348 erbaut ward. Alle übrigen aber übertrifft an Grösse und Majestät die Cathedrale zu York, welche von 1291—1331 errichtet ward.

Mit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wo in Deutschland der Verfall der alten strengen Bauart sich bereits in verschlungenen Bögen, wunderlich gerippten Gewölben, und besonders in Vermischung der Hauptformen mit den Verzierungen zeigte, und auch England schon dergleichen Beispiele des Verfalles aufweist, ward das Umsichgreifen desselben hier glücklich vermieden. Das Streben nach Zierlichkeit und Reichthum, wodurch jene Formen hervorgerufen wurden, bildete hier eine ganz eigenthümliche Bauart aus, deren charakteristische Theile 1) in flachen Bögen bestehen, welche bei ihrem Entstehen kurz umbiegend, in gerader Linie, fast wagerecht, im stumpfen Winkel zusammenlaufen, und 2) in jenen sonderbaren Gewölben mit zahlreichen Spiralen, in deren Mitte die reich gezierten Schlusssteine traubenartig herabhängen. Bereits in der Cathedrale zu Chichester, welche ums Jahr 1230 erbaut ward, sehen wir einen Bogen der Art, doch höher gebildet. Das erste bedeutende Beispiel ist aber die Nord-Fronte der Westminster Halle, in den Jahren 1395—1399 erbauet. Sodann folgt die ums Jahr 1443 von Heinrich VI. erbaute Kapelle des Königs-Kollegiums zu Cambridge, eines der herrlichsten und schönsten Bauwerke in ganz England. Den höchsten Gipfel erreicht dieser Styl jedoch unter den beiden ersten Königen des Hauses Tudor, Heinrich VII. und VIII., weshalb er auch vorzugsweise der Tudor-Styl genannt wird. Als die letzten bedeutenden Werke der mittelalterlichen Kunst in England, doch nur der Zeit nach, sonst aber unstreitig unter die ersten gehörig, erbauten diese Könige: Heinrich VIII. die St Georgs Kapelle zu Windsor im zehnten Jahre seiner Regierung, im Jahre 1519, und Heinrich VII. am Ende des funfzehnten Jahrhunderts die nach ihm benannte Kapelle zu Westminster, welche, in aller Welt berühmt, von dem Stolze der Engländer das Wunder derselben genannt wird.

F. v. Q.

Capriccio.

Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker von Eugen Neureuther. 1832. 1r. Theil, 1stes, 2tes, 3tes Heft; 2r. Theil, 4es Heft (das Heft aus 8 Blättern bestehend). Eigenthum des Verfassers.

Es ist ein eigen Ding mit dem Lesen von Gedichten. Ich will nicht von der Unmöglichkeit reden, eine Sammlung Gedichte quer durchzulesen wie etwa einen Roman; auch das Einzelne, wenn es die beabsichtigte Wirkung erreichen soll, macht seine besonderen Ansprüche: Vieles ist besser zu hören als zu lesen, vieles besser zu singen. Romanze und Lied wollen beide in der Regel mehr sagen als eben in den wenigen Worten selbst steht; sie sind Skizzen, zu denen der Beschauer ein gut Theil eigener Phantasie mitbringen muss, sie sind wie musikalische Instrumente, deren Resonanzboden lange nachklingt.

Es will sich daher wohl schicken und ist eigentlich ein Bedürfniss des Gedichtes, wenn es nicht im dürftigen Gewande seiner nüchternen Buchstaben, (deren Form im letzten Jahrhundert bei uns leider gar so nüchtern geworden ist) vor unsere Augen tritt, sondern wenn um dasselbe sich mannigfache Bilder umherschlingen, Figuren und Schnörkel, Blumen und Thiere, Ranken und Früchte und dergl., welche entweder mehr den Inhalt verbildlichen oder mehr ihn träumerisch für das nachsinnende Gemüth hinausspinnen oder aber, was auch nicht eben zu verachten ist, nur als ein würdiger Rahmen schöner Gefühle oder Gedanken zu betrachten sein sollen.

Das fühlte man vor diesem gar wohl. Wie wunderlieblich nehmen sich z. B. in den alten pergamentenen Gebetbüchern jene bunten Einfassungen aus, welche neben den ernsthaftesten, oft klagereichsten Gebeten des sündigen Geschlechts mit ihren Blümchen, Vögelchen, Schmetterlingen und Würmchen die helle, fröhliche Kinder-Unschuld der Frühlings-Natur hinzustellen scheinen! Wie sinnreich sind jene weisen Sprüche des arabischen Korans über einen reichen, blumig verschlungenen Grund hingezogen, daraus sie selbst fast nur wie dunkler gefärbte, bedeutungsvollere Blumen hervortauchen! — Das fühlt auch der Dichter noch heute, wenn er, was lebendig in ihm ist, genügend zur Gestalt zu bringen wünscht.

Gar grossen Dank sind wir den Bestrebungen Neureuther's schuldig, der es unternommen, die Lieder unserer Dichter in anmuthigerem Aeusseren jegliches von eigenthümlichen Bildern und Träumen umgeben, uns vor die Augen zu führen, und dem es weder an einer mährchenkundigen, reichen und beweglichen Phantasie, noch an einer fügsamen Hand zu diesem Unternehmen mangelt. Mehrfach sind bereits seine Randzeichnungen zu Götheschen Gedichten und zu bairischen Volksliedern besprochen worden; es dürfte anmassend erscheinen, nach der Empfehlung, die diesen von dem alten Dichterkönig, ehe er scheiden ging, an seine Nation mitgegeben wurde, noch etwas Besonderes hinzufügen zu wollen.

Ein neuestes Werk von Neureuther ist das in der Ueberschrift genannte. Auch hier finden wir dieselbe Gabe phantastischer Nacherfindung, dieselbe arabeskenartige Verschlingung der handelnden Figuren, dieselbe unerschöpfliche humoristische Laune, welche seinen früheren Werken eigen war. Schon der Umschlag dieser Hefte enthält in dem Rahmen von zierlich gewundenem Ranken- und Blätterornament, belebt von Vögelchen, Eichkätzchen, Schnecken und Schmetterlingen, zu oberst mit ein Paar Sternblumen geschmückt, unten durchkrochen von seltsamen Molchen, ein kleines Meisterwerk. Der Inhalt des ersten Theils besteht aus Gedichten vom König Ludwig, von Göthe, Schiller, Wieland, Bürger, Uebel, Platen, Uhland, Körner, Tiek und Klopstock; das Titelblatt enthält Göthe's Apotheose. Das vierte Heft giebt Gedichte von Langbein und Goethe.

Wir wollen hier nur auf einige der vorzüglichsten Blätter aufmerksam machen. Vor Allen dünkt uns das erste Blatt zu Goethe's Zauberlehrling wohlgelungen, dessen reiche Ausstattung nur Einer Strophe des Gedichtes Raum gegönnt hat. Da sehen wir in der Mitte den unglücklichen Jünger, der das mystische Band umgehängt hat, wie er sich verzweifelnd gegen das von allen Seiten auf ihn einströmende Wasser zu vertheidigen sucht; allerlei fabelhaftes Gethier, Vögel, Frösche, Fische, u. dgl., das auf den Ranken umher sitzt und daraus hervor wächst, speit das Wasser in dicken Strahlen, und selbst aus den Kelchen der Blumen ergiesst es sich, wie aus Giesskannen, auf sein Haupt. Unten ist es wie ein See, und ein Krebs langt eben mit einer grossen polypenartigen Blume, statt der Scheere, nach dem Verzweifelnden. Seitwärts sitzt ein Aeffchen gravitätisch mit Zaubermütze und Besen auf einem grossen Akanthusblatt, und wieder sehen wir den verhängnissvollen Besen in der Mitte aufgerichtet, ausgehend in ein seltsames Eulengesicht, das mit seinen Krallen die Blumenkelche auf den armen Jungen richtet. Neben dem Besen aber, auf hohem Blumenthrone, sitzt der alte Meister, der eben im Begriff ist, den tollen Spuk durch sein mächtiges Wort zu bannen. — Nicht minder gefiel uns das erste Blatt zu Körner's Männer und Buben. Oben auf einem breiten Blumenbeete der rüstige, deutsche Kämpfer mit Glas und Flamberg und hinter ihm, in der Ferne, die Schaar der Seinen. An den Seiten ziehen sich Blumenranken nieder, und hier wächst, in ergötzlichem Contrast gegen den oberen Raum, alle das jämmerliche Philister-Gesindel, davon die einzelnen Strophen des Liedes sprechen, aus kleineren Kelchen hervor; meisterhafte Karrikaturen, insbesondere der Sterbende, der vor dem Tode über ihm sich entsetzend, sich tief in den geöffneten Kelch zu verkriechen strebt. Mit vieler Laune ist das erste Blatt zu Langbein's goldenem Hut gezeichnet, mit eigenthümlicher Phantasie und einer an's Schauerliche streifenden Grazie die fünf Blätter zu Goethe's Braut von Corinth.

Mehrfach hat Neureuther auch, statt Arabeskenartig das Lied zu umschliessen, nur eben Bilder beigefügt, welche die etwa erzählte Geschichte selbst darstellen sollen. Doch möchten wir ihm hierin Vorsicht rathen, da ihm die historische Composition nicht immer glückt. So ist das Bild über Bürger's Lenore wenig gelungen (andere Randbilder dieses auf 5 Blätter geschriebenen Gedichtes sind dagegen vortrefflich), ebenso erscheint das Bild über dem Liede aus Tiecks Genoveva: „Dicht von Felsen eingeschlossen," matt, besonders wenn man es mit Führichs ausgezeichnet schöner Darstellung dieses Momentes vergleicht. Doch ist auch hier vieles Vortreffliche, namentlich wenn der Gegenstand selbst eine phantastischere Auffassung erlaubte, oder wenn der Künstler im Stande war, ihn wiederum Arabesken-artig dem gegebenen Raume anzuschliessen. Wir erwähnen hier u. a. des schönen Schlussbildes zu Schiller's Taucher, welches auf dem Grunde des Meeres den todten Jüngling, den Becher in seiner Rechten, darstellt, von widerwärtigem Seegewürme umschlungen und angestaunt. Gar lieblich und sinn-

reich dünkt uns endlich auch das Schlussbild zu dem Gedichte: die Mutter am Christabend, wo die Darstellung des Kinderfestes auf's Anmuthigste in die Arabeske verflochten ist.

Noch näher in das Einzelne einzugehen, erlaubt hier weder der Raum, noch möchten sich diese fröhlichen Spiele der Phantasie genügend mit Worten wiedergeben lassen. Schliesslich aber wollen wir nicht mit dem Künstler rechten, dass er, statt die zartere Radirnadel anzuwenden, es vorgezogen hat, seine Compositionen mit der Feder auf Stein zu zeichnen, was zwar wohlfeiler, wodurch uns aber auch manche Feinheit des Ausdrucks verloren gegangen ist. Doch scheint wenigstens das wünschenswerth, dass diese Gegenstände gleich von vorn herein in Gestalt eines Buches in die Welt kommen möchten, statt auf einzelnen, nur auf einer Seite bedruckten Blättern; hiedurch würde zugleich der Uebelstand gehoben, dass ganze Gedichte, deren erste Strophe nur eine Randzeichnung erhielt, von gesonderten, zuweilen gänzlich unverzierten Blättern gewissermassen nachgeschleppt werden müssen.

Auf alle Fälle aber bleibt dem wackern Künstler noch ein reicher Stoff zu seinen Darstellungen übrig; vielleicht versucht er es einmal mit der Ausschmückung eines grösseren Ganzen. Wie im Kleinen Lied oder Romanze, so dürfte im Grossen das Mährchen der willkommenste Gegenstand seyn; unerschöpflich ist der Reichthum unserer Volksmährchen, Trefflichstes von einzelnen Dichtern geliefert, — wir erinnern nur an Novalis überaus anmuthiges Mährchen von Rosenblüthchen und Hyazinth, das fast schon in seinen Worten wie eine Arabeske anzuschauen ist.

Die Arabeske aber ist das Mährchen in der bildenden Kunst.

Zur Kunstgeschichte.

Bildwerke und Bauwerke,

nach unseren Gedichten des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts.

I. Nibelungen.

Wir beginnen mit der bekannten Stelle unseres Nibelungen-Liedes, wie der kühne Held Siegfried zur Brautwerbung nach Worms gekommen und damit begonnen, den König um Land und Leute zum Zweikampfe zu fordern, jedoch beim Anblicke der wunderschönen Chriemhild ganz verzagt dasteht, Z. 1157:

1) „Da stand so minniglîche das Siegemundes Kind,
Als er entworfen wære an ein Permînt."

Entwerfen ist das gewöhnliche alte Wort für zeichnen, malen, und Permint ist Pergament. Hier sind also zunächst Gemälde in Pergamenthandschriften gemeint, dergleichen es aus jener Zeit (des 12ten — 13ten Jahrh.) wie schon aus viel früherer, besonders in heiligen Büchern noch so manche gibt, und es ohne Zweifel auch von den Nibelungen selber gab: das bezeugen einzelne Gestalten in den sauber gemalten Anfangsbuchstaben der St. Galler Pergamenthandschrift, und eine ganze Reihe Gemälde in einer Papierhandschrift des 15ten Jahrhunderts, welche auf ältere Vorbilder zurückweisen. Diese Art Malerei war von bedeutendem Einfluss auf die alten Tafel- und Glasgemälde, und selbst noch bei den ältesten Oelgemälden ist ihre Einwirkung sichtlich.

In dem Kampfe Siegfrieds gegen die Sachsen und Dänen wird er von diesen erkannt, 873:

2) „Da hât der Herr Leudeger auf einem Schild erkannt
Gemalet eine Krône, vor Siegfriedes Hand:
Wohl wusst' er, dass es wære der kräftige Mann.

Daher heisst es auch von einem andern Kampfe dieses Helden, in dem jüngeren Gedicht von Biterolf und Dietleib Z. 10836:

3) „Biterolf — durch Siegfriedes Krône schlug
Dass edler Steine da genug
Stoben vor dem Schwerte."

Woraus man ersieht, dass die Schildgemälde zugleich mit Steinen und anderen Kostbarkeiten plastisch geschmückt waren, auf ähnliche Weise, wie verehrte Heiligenbilder annoch. Ein andres ähnliches Schildgemälde wird nicht näher bezeichnet: der Schild des in der Schlacht gefallenen Nudung wird von seiner Mutter, der Markgräfin von Bechelaren aufbewahrt; er hängt sorgfältig verhüllt an der Wand, 6821:

4) „Ein Huft (Ueberzug) von lichtem Zeuge ob seiner Farbe lag:
Bessern Schild noch einen beluchte nie der Tag;
Von edelem Gesteine, wer sein hât begehrt
Zu kaufen, an der Koste war er wohl tausend Marke werth."

Farbe bedeutet Gemälde. Die sonst in Wappenbeschreibungen der Helden unständliche Wil-

kina- und Niflunga-Saga (Mitte des 13ten Jahrh. aus deutschen Ueberlieferungen), wo Siegfried den bedeutsameren Lindwurm fährt, nennt Nudungs Schild nur seeblau. — Ausserdem werden in den Nibelungen die mannigfaltigen, häufig von den Wappen verschiedenen, bunt-plastischen Helmkleinode nur allgemein erwähnt, 8112:

Volker der Fiedler zerhaute der Heunischen Helden

5) „Auf den Helmen die lichtscheinende Maal'."

II. Eschenbach.

Wolfram von Eschenbach (12—13. Jahrh.) erwähnt bekanntlich schon vorzüglich die Maler von Köln und Maastricht, aus welcher Gegend nachmals die Oelmalerei hervorging. Im Parcival 4704 heisst es von diesem zum erstenmal völlig ausgerüsteten Ritter:

6) „Als uns die Abenteure spricht:
Von Kölne, noch von Maastricht
Kein Schilter entwürf' ihn bass,
denn als er auf dem Rosse sass."

Die Abenteure ist Eschenbachs, wie andrer aus dem Romanischen übersetzenden Dichter, Muse, und die Vergleichung könnte auch schon in seiner Urschrift gestanden haben; was den Ruhm dieser Maler noch weiter verbreiten würde. Entwerfen bestätigt die obige (I, 1.) allgemeine Deutung. Schilter (wie das Wort wenigstens noch in Namen lautet) bezeichnet die schon oben berührte andere wichtige Seite der weltlichen Malerei, nämlich, die Sinnbilder und Wappen auf den Schildern, davon schon Spuren bei den Germanen des Tacitus, noch mehr in den folgenden Jahrhunderten*) vorkommen; daher Schilter für Maler überhaupt, wie noch im Niederländischen Schilder, Schilderkunst, Schildery, und bei uns Schilderei, obschon schildern meist noch allgemeiner gebraucht wird.

Ebendaselbst, Z. 15073., heisst es von einem ritterlichen Zweikampfe:

7) „Der Schild war auch zerhauen, —
der Tjoste Fenster (Visier) war geschnitten
Von der Glävine (Lanze) weit:
also malte sie der Streit.
Wer gilt' es den Schiltären,
ob ir Farben also wären?"

*) Des St. Galler Mönchs Eckehard IV., auch heimischer Ueberlieferung geschichtlicher Waltharisdand sagt von den Helden Scheld V. Mosparmain deponde pictam.

Farbe bedeutet hier wieder, wie in den Nibelungen (I., 4.), Gemälde; und der Streit, als Maler, liefert hier das Gegenbild zu der Schilderei der vorgenannten Maler. Auf ähnliche Weise wird ebendaselbst, Z. 22392., bei einem andern Zweikampfe gesagt:

8) „Helm' und Schilde schro
Waren mit Schwerten angerannt:
jedweder wohlgelehrte Hand
Trug, der die Streites Maal' entwarf;
in Streite man auch Kunst bedarf."

Hier steht Maal allgemeiner als in den Nibelungen (wo es Helmzierat bedeutete, I., 5.); wie es denn ursprünglich noch allgemeiner Zeichen (Mal, Denk-Mal u. s. w., vergl. 10., bedeutet: daher dann noch im bestimmten Kunstsinne malen, Gemälde; wie hier Maal für Bild, welches die geübte Hand mit der Kunst des Streites entwirft, d. h. malt, bildet. (Fortsetzung folgt.)

Notiz.

Raphaelische Teppiche in England.

Neuer Fund.

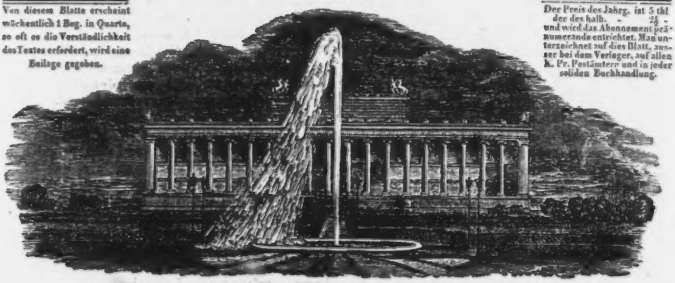
Kürzlich hat man in England noch eine kostbare Sammlung Raphaelischer Teppiche entdeckt, nämlich vier grosse nach Raphaels Zeichnungen gewebte Teppiche, welche bisher der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde ganz entgangen waren. Sie befanden sich früher in der Abtei Forde in Devonshire, und waren, aus der bekannten im Vatikan vollständigen Reihe, 1) der Tod des Ananias, 2) St. Paulus und Barnabas in Lystra, 3) St. Peter und Johannes die Gichtbrüchigen heilend, und 4) Christus dem Petrus die Schlüssel übergebend. Diese Teppiche soll König Karl I. vom Könige von Spanien geschenkt erhalten haben. Während der Zeit der Republik kamen sie in die Hände des General-Anwalds Prideaux, welcher die Abtei Forde an sich brachte und durch den berühmten Inigo Jones bedeutende Erweiterungen der Gebäude vornehmen liess, worunter sich auch der Bau eines Saales zum Aufhängen jener herrlichen Teppiche befand. Jetzo sind noch drej derselben vorhanden, welche sich im Besitze des Marquis von Exeter in Burleigh-house befinden, ohne dass jedoch irgend Jemand Auskunft darüber zu geben vermöchte, wie sie dahin gekommen sind. Es sind die drei letztern unter den vier genannten.

Gedruckt bei J. C. Bräschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 4. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Kunst-Bemerkungen
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Von dem Herausgeber.)

Magdeburg.

Ich hatte lange genug in Büchern von der deutschen Kunst im Mittelalter gelesen; mich verlangte einmal wieder nach eigener, lebendiger Anschauung, und die alte Wanderlust begann ihre Flügel auf's Neue zu rühren. Es wird ja so viel in deutschen Landen gereist, alle Tage gehen Eilwagen von Berlin nach Magdeburg: ich beschloss getrost mein Bündel zu schnüren, und am 17. Juli, Abends 7 Uhr, rollte ich zum Potsdammer Thor hinaus.

Von der Reise und von der Reisegesellschaft weiss ich nichts Besonderes zu erzählen. Durch Brandenburg, dessen Kirchen für den nordischen Backsteinbau wichtig sind, kamen wir in der Nacht, und ich sah nur, als ich den Kopf zum Wagenfenster hinaus steckte, den grossen Roland vor dem Rathhause stehen; das über sein Haupt gewachsene Schlingkraut ward im Winde auf und nieder bewegt, er schien in der Dämmerung traumhaft zu nicken. In Burg fielen mir die grossen, aus Granitsteinen erbauten Kirchen auf.

Gegen Mittag waren wir in Magdeburg. Eine besonders malerische Ansicht gewährt der Dom von den beiden Brücken aus, über die man, von Berlin kommend, in die Stadt fährt. Da erhebt sich über der Elbe erst der Fürstenwall mit seinen gemauerten Bastionen, dräber grüne Bäume, Gärten, Dächer von Häusern, dann die Dächer der Seitenkapellen des Doms, des Bischofganges um den Chor, des Chores

selbst, endlich das Schiff und die hohen Thürme; ein mannigfacher Wechsel der Linien, der Details und der Gesammtmassen. Mein erster Gang war auf den Domplatz. Der Eindruck jenes majestätischen Gebäudes hat für Einen, der lange in Berlin war, zu Anfang etwas höchst Ueberraschendes, etwas Betäubendes und Verwirrendes; es fällt dem Auge schwer, sich in diesen weitläuftigen Räumen und Massen zurechtzufinden. Indess gelingt es dem Anschauer bald, bei der verhältnissmässig einfachen Structur dieses Münsters, den eigenthümlichen Charakter der einzelnen Haupttheile zu erfassen. Kräftig und fest streben die Thürme in fünf Absätzen empor, sich leicht zu den sechzehnseitigen, blumengeschmückten Pyramiden der Spitze zusammenziehend. Zwischen den Thürmen, von zween starken Streben gehalten, ist das reichgegliederte und verzierte Hauptportal; und drüber, und über das grosse Fenster hinauf zieht sich dieser reiche Schmuck — denn die Thürme selbst sind wenig verziert — bis in die Spitze des Hauptfrontons empor. Um den zweiten Absatz der Thürme läuft eine durchbrochene Gallerie, die, das Dach des Mittelschiffes berührend, sich um die ganze Kirche hinzieht; hier wurden am Tage des heiligen Mauritius, dem der Dom gewidmet ist, von der Geistlichkeit festliche Processionen gehalten und die Reliquien des Heiligen der unten versammelten Menge vorgewiesen. Das Mittelschiff hebt sich leicht und schlank über die Seitenschiffe empor, welche mit einer Reihe zierlich gebildeter Giebel, den einzelnen Querdächern über die einzelnen Gewölbe der Seitenschiffe entsprechend, geschmückt sind. Einen besonders wohlthuenden Eindruck macht der Chor mit seinen mehr ausgebreiteten, zwiefachen Vorlagen der Seitenkapellen und des Bischofganges; und einige fremdartig scheinende Elemente, z. B. das flachere Dach über dem Bischofgange (obgleich dasselbe durchaus motivirt ist) geben diesem Theile des Doms einen eigenthümlichen Reiz. Doch auch, wenn man also jenes ersten Eindruckes Herr geworden ist und nun mit anatomischer Ruhe zu untersuchen beginnt, was der eigentliche Plan des Baumeisters war, was aus früherer Zeit vielleicht in das Gebäude mit aufgenommen, was in späterer hinzugefügt sein mag, auch dann noch findet man des Ueberraschenden und Originellen so viel, dass es schwer hält, zu einer bestimmten Ansicht darüber zu gelangen. Denn allerdings erkennen wir bald in der Construction des Chores ältere Motive als in der des Schiffes, aber der Uebergang von dem einen in das andere ist, namentlich im Innern, auf eine so unmerkliche Weise durchgeführt, die neueren Formen stehen in einem so wenig schroffen Widerspruch gegen die älteren, wie es mir noch an keinem andern Bauwerke der Art vorgekommen ist.

Im Wesentlichen folge ich hier der durch Büsching*) aufgestellten Meinung. Er legt nämlich für's Erste dar, dass der alte, von Kaiser Otto I., im Jahre 962 gestiftete Dom nicht, wie man früher annahm, auf der nordöstlichen Seite des Domplatzes, sondern eben auf der Stelle des jetzigen Domes gelegen habe; sodann sieht er in dem, was wir jetzt noch als hohes Chor bewundern, das Werk, welches Otto der Grosse erbauen liess, — wenn er auch in Manchem, z. B. in dem durchweg herrschenden Spitzbogen, verändert sei. Und wirklich möchte es, da der alte Dom erst im Jahre 1207 abgebrannt ist, schwer werden, jene kurzen Pfeiler, welche den Chor von dem unteren Umgange trennen, jene völlig byzantisch gebildeten Blätterkapitäle, jenes mit griechischer Strenge gemeisselte Akanthusblatt, welches im Chore häufig vorkömmt, noch als Werke des dreizehnten Jahrhunderts gelten zu lassen. Wir werden vielmehr genöthigt, nicht nur den, in den Grundmauern erhaltenen, eigenthümlichen Plan des Chores, sondern einen grossen Theil des Chores selbst, vielleicht bis zur Höhe vom Dach des Bischofganges dem zehnten Jahrhundert zuzutheilen. Freilich wird es nicht leicht sein, hier Altes vom Neuen bestimmt zu sondern; doch glaube ich, dass der durchaus vorherrschende Spitzbogen nicht überall der späteren Restauration zuzuschreiben ist: wir werden später, als mögliche Bestätigung einer solchen Annahme, am Bamberger Dom einen, im Anfange des eilften Jahrhunderts consequent ausgebildeten, Spitzbogenstyl kennen lernen. Die genügendste Auskunft über diesen Punkt wird von den jetzigen Restauratoren des Gebäudes zu erwarten sein, welche am besten Gelegenheit hatten, etwanigen einzelnen Zufälligkeiten, die in der Regel zu Entdeckungen dieser Art führen, genauer nachzuspüren. Doch wie dem auch sei, immer gebührt dem Baumeister des sogenannten neuen Domes, Bonsack, das grösste Lob,

*) Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. S. 134 u. a. f.

wie er das von den Flammen unzerstörte, Alte so geschickt in seinen Plan zu ziehen, wie er aus Altem und Neuem ein so wenig disharmonisches Ganze zu schaffen gewusst. Uebrigens bezeichnet auch der Hauptstyl des Schiffes, insbesondere soweit es sich nicht über die Höhe der Seitenschiffe erhebt, noch die erste Epoche des Spitzbogenstyles: massenhafte Verhältnisse, dicke runde Gurte und Kapitäle, deren Blätterschmuck zum Theil noch jenen byzantinischen Kapitälen des Chores nachgebildet ist; merkwürdig ist es zugleich, wie von dem Chor nach den gegen die Thürme gelegenen Enden des Schiffes zu, die Kapitäle der Pfeiler und Halbsäulen aus jenen byzantinischen in wirklich gothische Formen übergehen, sowohl was die Hauptformen (des Kraters), als was die Blätterverzierung anbetrifft. Es wird uns endlich nicht überraschen, auch Formen des späteren, mehr ausgebildeten gothischen Styles, namentlich im Aeusseren, anzutreffen, wenn wir wissen, dass der neue Dom, im Jahre 1208 gegründet, erst 1363 eingeweihet, dass noch bis 1520 an den Thürmen gebaut worden ist.

Was die merkwürdigen Statuen betrifft, welche sich im Thor und zwar an den Pfeilern desselben, über den Granitsäulen befinden, so dürfte es nicht mindere Schwierigkeit haben, auch über deren Alter etwas Näheres zu bestimmen. Büsching, vielleicht um authentische Portraits der beiden ersten Ottonen welche sich unter diesen Statuen befinden, zu gewinnen, wünscht ihre Anfertigung bis in's zehnte Jahrhundert zurück zu datiren; doch weiss ich nicht, welche haltbaren Gründe dafür aufzustellen seyn möchten. Vielmehr glaube ich Kennzeichen eines späteren Alters gefunden zu haben. Denn erstlich treten keine besonderen Kennzeichen des, in jener Zeit noch allgemein herrschenden Byzantinischen Styles hervor, — die Figuren sind kurz, ohne Andeutung einer gewissen, den byzantinisirenden Sculpturen, namentlich des zehnten und eilften Jahrhunderts, häufig eigenen Dickbäuchigkeit, auch ist der Faltenwurf ohne besondere Eigenthümlichkeit, — sodann aber haben sie in ihren kurzen plumpen Verhältnissen, in der Form ihrer grossen, gewölbten, dreieckigen Schilde, die um den Hals hängen, und ihrer spitzen, von einer Krone umgebenen Helme viel Aehnliches mit den Miniaturen einer Handschrift des Wilhelm von Oranse, deren im dreizehnten Jahrhundert geschriebene Fragmente in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrt werden. Doch genügt dies nicht, um irgend eine festere Bestimmung zu treffen: höchst wahrscheinlich aber bleibt die Annahme, dass sie bereits zum älteren Dome gehört haben, richtig.

Ausser einigen Madonnenstatuen, die ungeachtet der langen, schweren, zum Theil schlaffen Linien ihres Faltenwurfes einen gewissen Liebreiz nicht verbergen, sind unter den anderen plastischen Monumenten des Domes vornemlich die Statuen zu nennen, welche sich in der nördlichen Vorhalle, dem Paradiese, befinden, und eines Theils das alte und neue Testament, anderen Theils die klugen und die thörichten Jungfrauen darstellen. Letztere namentlich, lange gestreckte Figuren, die, nicht ohne Grazie, in der Gewandung zuweilen einen edlen Faltenwurf zeigen, sind ein Beispiel des eigenthümlich deutschen Styles in der Bildnerei des Mittelalters, welcher sich gleichzeitig mit dem Spitzbogenstyl in der Baukunst entwickelt. Sie sind bemalt, die Gewänder mit Mustern.

Bei weitem das wichtigste Monument für die weitere Entwickelung der deutschen Sculptur ist aber jenes von Peter Vischer im Jahre 1497 vollendete bronzene Grabmal des Erzbischof Ernst; es befindet sich in der „Kapelle unserer lieben Frauen unter den Thürmen", welche durch ein sehr zierliches, mit den schönsten, reingothischen Ornamenten versehenes Gitter von dem Schiff der Kirche getrennt wird. Es gehört das Grabmonument unter die früheren Arbeiten des Meisters (doch war er bei dessen Vollendung wohl schon über 40 Jahr alt), und der Styl desselben trägt, in den kurzen, gedrungenen Figuren, in den scharfen, eckig gebrochenen Falten, noch ganz das Gepräge der Zeit: mir scheint dieser Styl, im Gegensatz des oben erwähnten eigenthümlich deutschen, im fünfzehnten Jahrhundert von den Niederlanden aus über die Nachbarländer und insbesondere über Deutschland, wesentlich durch die überwiegende Kraft der Eyckschen Schule in der Malerei sich verbreitet zu haben. Wohl ist schon dieses Werk, davon wir sprechen, eines erfahrenen, eines sinn- und gemüthreichen Meisters nicht unwürdig; wie Peter Vischer aber, nachdem er bereits lange Jahre den gleichen Pfad mit seinen Zeitgenossen gegangen war, plötzlich in jenen wunderbaren Apostelgestalten am Sebaldusgrabe zu Nürnberg, deren Vollendung erst in sein beginnendes Greisenalter

(1519) fällt, einen so veränderten, einen so freien, so hocherhabenen Flug nehmen konnte, das ist ein Räthsel, dessen genügende Lösung wir schwerlich in einem von aussen hinzugekommenen Anstoss finden dürften, etwa in einer zweiten italienischen Reise, deren Möglichkeit nur mit Mühe nachgewiesen wird *). Wir kommen noch einmal auf diesen Gegenstand zurück, wenn unsere Pilgerschaft uns zu jenem höchsten Heiligthum deutscher Kunst geführt haben wird. —

Von Gemälden sah ich hier nichts Bemerkenswerthes. Merkwürdig mag jenes alte Abbild des Schweisstuches der Veronika gewesen seyn, dessen Koch in seiner Beschreibung des Magdeburger Domes (S. 58 u. 104) erwähnt: insbesondere durch das darunter befindliche Gebet aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, welches die Gläubigen vor diesem Bilde zu halten hatten und wofür ihnen — zufolge der Unterschrift — vom Pabst Innocenz IV. ein Ablass zugesichert worden war. Dieses Gebet, ein, für die Geschichte der Bilderverehrung vielleicht nicht ganz unwichtiges Beispiel, lautet in freier Uebertragung etwa folgendermassen:

Sey gegrüsst, o Angesicht, das der Heiland trägt,
Drinnen sich der Gottheit Licht wunderbarlich reget,
Das Veronika empfing, liebevoll bewegt,
Auf ihr Linnen, weiss wie Schnee, sorglich ausgeprägt.

Sey gegrüsset, Zier der Zeit, Spiegel der Gerechten,
Du der Sehnsucht Gegenstand allen Himmelsmächten,
Mach' uns rein und führ' uns weg aus dem Kreis der Schlechten
Und lass auch für uns den Kranz der Erwählten flechten!

Sey gegrüsset, unser Trost in des Lebens Wehen,
Die, wie bang und schwer sie sind, bald vorübergehen;
Führ' uns, heilig Bild, wenn wir in die Heimath gehen,
Dass wir Christi Angesicht sonder Hülle sehen!

Christi Angesicht, du trägst alles Heiles Saamen!
Welches Lob und welcher Preis reicht an deinen Namen?
Mache du des Feindes Wuth gegen uns erlahmen,
Und gieb deinen Frieden uns, dass wir sprechen: Amen!

(Fortsetzung folgt.)

*) S. Nürnbergische Künstler, geschildert nach ihrem Leben und Werken, Heft IV.

Ueber

Das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

In unserer Plastik springt die Wichtigkeit und Bedeutung des Bildnisses unmittelbar, vielleicht am unmittelbarsten unter allem, was sie leisten kann, in die Augen. Die Natur der Plastik, ihre Beschränkung auf die reine Form und Ausbildung in die volle Körperlichkeit, giebt ihrem Portrait immer einen historischen Styl, und die materielle Stärke und Dauerhaftigkeit ihres Werkes ihm einen monumentalen Charakter. So hat auf das Portrait für die Oeffentlichkeit, auf das Denkbildniss unsere Plastik die Prärogative.

Die Ausstellung enthielt bedeutende Werke dieser Art Von Rauch eine colossale Marmorbüste des Königs für den Saal eines hiesigen Gymnasiums, und das Bildniss des russ. Feldmarschalls Diebitsch, colossal in Marmor, für des Königs von Bayern Walhalla. Und dass ein Stein aus Rauch's Hand immer lebendig ist, das weiss man.

Von Tieck war, ausser einem Portrait-Relief in Marmor, auch eine Marmorbüste für Walhalla zu sehen, Rudolf von Habsburg. Tieck hat sich streng an ein altes Vorbild gehalten. Der Kopf macht einen recht historischen Eindruck, selbst die harten Stirnfalten erinnern an die alte Erzählung von dem Meister zu Speyer, der an dieses Rudolf's Bild mit solcher Treue arbeitete, dass er je und je, wenn er den Kaiser sah, wieder etwas nachtrug und zuletzt in dessen Alter ihn im Elsass aufsuchte, die letzte Altersfalte an seinem Gesicht bemerkte und mit ihr bei seiner Rückkunft nach Speyer das Bildniss vollendete.

Carl Wichmann hatte, neben neun Büsten der russischen Kaiserfamilie, in Petersburg nach dem Leben gezeichnet, auch eine lebensgrosse Statue des Kaisers Nicolaus aufgestellt. Auf einem Sessel sitzend, nackt, nur an der einen Seite und über den Schoos von einem frei herabfallenden Gewande bedeckt, mit beiden Händen auf ein kurzes Schwerdt gestemmt, den einen Fuss vorgesetzt, den Leib etwas eingebogen, aber den belorbeerten Kopf erhebend und hell aufblickend, macht die schlanke,

jugendliche Gestalt einen sehr lebhaften und imposanten Eindruck. Doch wollten Kenner die Ausführung der Formen nicht überall befriedigend finden.

Von Ernst Rietschel, Rauch's Schüler, der jetzt in's Vaterland zurückgekehrt und in Dresden angestellt ist, sah man eine lebensgrosse, sitzende Statue des höchstseligen Königs Fr. August zu Sachsen, das Hülfsmodell zu einer in Dresden zu errichtenden colossalen Statue. Ganz im Zeitcostüm, vom Hermelinmantel umhüllt, ruhend auf einem Thronstuhl, mit vorwärts geneigtem Haupt, in der Rechten sein Zepter ruhig haltend, die Linke auf ein Gesetzbuch gestützt, in den Mienen Ernst und Frieden, eine eigenthümliche Sanftmuth in der Haltung, einen Schimmer ehrwürdiger Milde auf dem greisen Haupt und schlichtem Haar: ist dies Bild so wahr als befriedigend, so edel als einfach, und gewährt, ohne in irgend einem Theil mit Anspruch hervorzutreten, durch reine Ausführung das Gefühl einer tiefen Vollendung.

Dies ist das ächte historische Bildniss für unsere Zeit. Nackte Formen oder antike Gewandung mögen günstiger der Entwicklung plastischer Schönheit entgegenkommen, es mag sich auch unsere Plastik ihrer da mit Fug und Frommen bedienen, wo sie freie Phantasiegestalten oder wo sie ganze Compositionen schafft (denn in den letzteren fällt das Charakteristische, oder der Ausdruck der Wahrheit, mehr mit dem der Handlung, als der einzelnen Körpererscheinung zusammen): aber für unser historisches Portrait werden sie mit Unrecht empfohlen. Die Wahrheit der gegebenen Gestalt, freilich keine blosse Abschrift ihrer zufälligen Momente, aber doch Erfassung eines Durchschnitts ihrer wirklichen Erscheinung, ist unerlässlich bei einem ächten Bildniss. Denn eben diese Gestalt soll die Kunst verewigen, nicht ein ideales Pendant zu ihrer Persönlichkeit. Dabei kann aber das Costüm nur in ganz barbarischen Zeiten ganz zufällig seyn. Die Kleider, in denen ein bedeutender oder grosser Mann die Handlungen wirklich vollbracht und die Wirkungsart ausgeübt hat, um derentwillen er denkwürdig ist, diese Kleider müssen im Allgemeinen die geeignetsten für den Ausdruck seiner Person im Leben, Stehen und Gehen seyn; zum wenigsten müssen sie ihm (da es einmal factisch seine Kleider sind) erlaubt haben, in dieser Form der Erscheinung sich geltend zu machen. Man darf aber vielmehr annehmen, dass in der Regel eine eigenthümliche und feine Abschattung des individuellen Charakters gerade in der Art sichtbar wird, wie sich eine Person in dem Gewand zu nehmen und zu bewegen pflegt, worin sie von der Zeit, welcher sie angehört und mehr oder weniger vom eigenen Bedürfniss und Geschmack gehüllt worden ist.

Die nackte Gestalt dagegen ist in unserer Zeit, wo man sie im wirklichen Leben nicht sieht, etwas Allgemeines, d. h. der Ausdruck nicht der Individualität, sondern des Gattungskörpers geworden; denn fast nur naturhistorisch kennen wir sie; wogegen die Erscheinung menschlicher Individualität, wo sie uns vorkommt, immer bekleidet und durch die Kleidung mit charakterisirt ist. Antikes Costüm wiederum fordert auch seine eigenen Motive, welche gewiss nicht immer für eine moderne Person natürlich, und wenn auch dies, doch nicht diejenigen seyn werden, in welchen ihre Eigenthümlichkeit sprechend hervorträte.

Je nachdem eine Persönlichkeit entgegenkommt, oder je nach der Localbestimmung einer Bildsäule, kann immer noch ein freies, antikes oder ähnliches Costüm seine Anwendung finden; aber dies wird vielmehr als besonderer Fall, denn als Regel gelten müssen. Sonst würden wir in den meisten Fällen, wie schon in vielen vorhandenen, statt eines historischen Helden einen Mimen sehen, der ihn allegorisch tragirt.

In jeder Art von Portrait löst die Kunst ihre Aufgabe um so vollkommener, je mehr des Characteristisch-Wirklichen sie mit ihren eigenen Erfordernissen zu verschmelzen weiss.

Ehre darum dem Vater Schadow, der zuerst in Berlin den Fürsten Leopold von Dessau, recht, wie er im Felde stand, wieder hingestellt, und den General Ziethen auf seinen Husarensäbel gelehnt hat, mit der ganzen, ihm selbst so heimlichen, seinen Feinden desto unheimlichern Behaglichkeit, die dieser Held in seinem rauhen Berufe fand, deren Ausdruck aber sicher verloren wäre, hätte die Husarenmütze einem Lorbeerkranz, der Dolmann dem sagum weichen müssen. Und es gehört nicht minder zu Rauch's unsterblichen Verdiensten, dass er mit erfindsamem Genie in mehreren Meisterwerken auf mehrfache Weise das wahre Costüm plastisch-kräftig und anmuthig zu machen gezeigt hat. — Würdig tritt nun sein Schüler Rietschel mit dem besprochenen Bildniss an seine Seite.

Wo hier die Gränzen sind, das können immer nur ächte Künstler und Kunstwerke erst recht deutlich machen. Etwas Anderes ist es schon mit der Büste. Ihr ist es entschieden nur um den Kopf zu thun, wie er auf Nacken, Schultern und Brust sitzt; sie entledigt sich mit Recht alles hierbei Unnöthigen oder Störenden. Es fehlte nicht an guten Büsten auf der Ausstellung, an modellirten, ciselirten, in Holz und Elfenbein geschnitzten Bildnissen, welche namhaft zu machen der Raum gebricht. Besonders lieblich und Leben-athmend erschien eine Kinderbüste, nach der Natur modellirt von Friedrich Drake, auch einem trefflichen Schüler von Rauch.

(Fortsetzung folgt.)

Malerei.

Wir berichten nachträglich über ein Gemälde, welches leider für die hiesige grosse Kunst-Ausstellung im vorigen Herbst nicht vollendet werden konnte. Es stellt dasselbe die Völkerschlacht von Leipzig, im Jahre 1813, dar, und ist auf Befehl Sr. Majestät des Königs von dem Schlachtenmaler Ludwig Elsholtz gemalt worden. Der Vor- und Mittelgrund des Bildes wird durch die Höhen bei der Ziegelei Ziegenhain gebildet; in der fernen Ebne sieht man die verschiedenen Heermassen sich hin und wieder bewegen. Ein dichter, weisser Pulverdampf, in der Höhe sich mit schwärzlichen Brandwolken mischend, verhüllt den Horizont. Zwischendurch sieht man einzelne Dörfer, in der Mitte das brennende Probsthaida, links, wo der Wind die Dampfmassen auseinander treibt, die Thürme von Leipzig. Im Mittelgrunde, über dem Abhang eines der genannten Hügel, stehen die drei verbündeten Monarchen, auf den verhängnissvollen Kampf niederblickend; vor ihnen der Fürst Schwarzenberg; ihre Suite im Halbkreis um sie her. Der Vorgrund wird zum Theil durch Personen, die zu dieser Suite gehören, Adjutanten und Ordonanzen gebildet, zum Theil beleben ihn andere Gruppen: Verwundete, welche aus der Schlacht zurückgeführt werden; ein Zug französischer Gefangenen, welcher so eben den Hohlweg auf der linken Seite des Bildes heraufgekommen, durch den jetzt ein Zug reitender Artillerie zur Schlacht hinabeilt; einzelne verwundete französische Krieger, am Boden liegend, die hier gefallen, als die Hügel noch von den Franzosen besetzt waren. Geschlossen wird das Bild zu beiden Seiten durch Theile jener Truppenmassen, welche hier zum Schutze der drei Monarchen aufgestellt waren; auf der linken Seite, neben den Gebäuden der Ziegelei, durch das preussische erste Garde-Regiment, auf der rechten Seite durch Garde-Kosaken. Dies bunte Treiben im Rücken der Schlacht, welches die eigentliche Aufgabe des Künstlers war, ist meisterlich dargestellt; sowohl was die ungebundene Bewegung der mannigfachen Gruppen von Menschen und Thieren, als was die höchst verschiedenartige Individualisirung der Einzelnen anbetrifft. So erkennt man auf den ersten Blick, und mehr an ihren Gesichtern als an den Uniformen, den Preussen, den Russen, den Oesterreicher: so unterscheidet man unter den gefangenen Franzosen, deren Verwundungen ihre tapfere Gegenwehr und den heissen Drang des Tages bezeugen, den feinen, zierlichen Pariser, den alten Waffen-ergrauten Gardisten, den edlen, tief-glühenden Polen u. s. w. Eine leichte, dreiste Zeichnung, eine kräftige Farbe und, trotz dem bunten Wechsel verschiedenfarbiger Uniformen, eine wohlthuende Harmonie der Farben bekunden die Herrschaft des Künstlers über seine Mittel. Dem Vernehmen nach schliesst sich dies Bild einem grösseren Cyklus, die glorreichsten Momente der Befreiungskriege darstellend, an, den Sr. Majestät von verschiedenen Künstlern hat anfertigen lassen.

Capriccio.

Die Geschichte von den sieben Schwaben, mit zehn lithographirten Darstellungen. Stuttgart, Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. 1832. in 4to.

Wenn es seit dem Ambrosianischen Codex des Homer und seit dem Vaticanischen des Virgil nicht an tüchtigen Künstlern gefehlt hat, welche das classische Epos mit mehr oder minder classischen Bildern zu verzieren beflissen waren, so haben sich neuerdings, mit der neuerwachten Liebe zur Vorzeit unseres herrlichen Volkes, die Bestrebungen der Kunst nicht minder auch dem nationalen Epos zugewandt und auch auf diesem Felde die reichsten Kränze gewunden. Dass Namen, wie Siegfried und Chriemhild, wie Dietrich und Parcival, nicht mehr verges-

sen sind oder unsere Ohren nicht mehr barbarisch verletzen, das danken wir keineswegs den neueren Philologen und Dichtern allein, dazu haben ihnen die Künstler redlich in die Hände gearbeitet.

Doch lange noch sind die Stoffe nicht erschöpft, noch sind nur eben erst die reichen Adern des köstlichen Erzes angeschlagen. Auch bringt ein jedes Ding zugleich seine Kehrseite mit, und wie die tolle Wirthschaft der Komödie sich unmittelbar an die tief-ernste Tragödie anschliesst, so hat es auch zu keiner Zeit, insbesondere nicht bei den gemüthlich humoristischen Deutschen, an den ergötzlichsten Parodien der hochschreitenden Epopöe gefehlt. Wie viel davon bei uns erhalten, und wie viel Laune und Lust, um für deren Erhaltung zu sorgen, noch im Volke vorhanden ist, das bezeugen die Tischchen an den Strassenecken, welche neben den neuen Liedern, gedruckt in diesem Jahr, neben dem hörnen Siegfried und den Haimonskindern, die Geschichten vom Till Eulenspiegel, vom Pommerschen Fräulein, von Münchhausen's Lügen u. s. w. um ein Geringes feil bieten; und das Bedürfniss nach bildlicher Darstellung des Gelesenen spricht die Menge der freilich nicht allzu künstlerisch angefertigten Holzschnitte aus, welche in diesen Büchern vielfach den Text unterbrechen.

Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat, was sehr löblich ist, es unternommen, einem dieser Bursche, oder eigentlich siebenen von ihnen, ein schönes prächtiges Kleid anzuziehen, so dass sie es wagen dürfen, ungescheut die vornehmsten Salons, die zierlichsten Boudoirs zu betreten; auch wird es ihnen hoffentlich auf diese Weise gelingen, zugleich in den nördlichen Theilen unseres Vaterlandes, wo sie bisher wenig gekannt waren, Freunde und Gönner zu finden. Schreiber dieses bedauert nur, dass es hier nicht der Ort ist, näher auf eine Charakteristik dieser vortrefflichen Schwabengeschichte einzugehen: der kühne Argonautenzug jener sieben Helden, wie sie sämmtlich den schweren Spiess tragend, durch die Schwäbischen Gauen wandern, steckt so voll der ergötzlichsten Episoden, die eigentliche Hauptaction, wo das Häslein, von dem Lärmen erschreckt, davon läuft, ist so schlagend, der Schluss so wunderlich beruhigend, dass schwerlich ein würdiges Seitenstück zu finden sein dürfte. Hier haben wir es nur mit den zehn Bildern zu thun, mit denen dies saubere Büchlein ausgestattet ist; aber auch die Bilder stecken so voll des erquicklichsten Schwabenhumores, dass sie keineswegs als blosse Aushängeschilder für die Geschichte betrachtet werden dürfen. Der Zeichner, (sie sind mit der Feder auf Stein gezeichnet) hat sich nicht genannt*); doch erkennen wir ohne Mühe eine Münchner Schule in den Bildern; und vortrefflich passt der Kothurn dieser Schule, der sich hier z. B. besonders in einem streng stylisirten Faltenwurfe zeigt, zu dem burlesken Ernst, der über der ganzen Geschichte waltet und der besonders in dem quasi-religiösen Schlusse einen eigenen Reflex über dieselbe zurückwirft. Glücklich sind die Situationen für die einzelnen Bilder gewählt, höchst charakteristisch die einzelnen Helden, ihren Eigenthümlichkeiten gemäss, aufgefasst und in den verschiedenen Situationen durchgeführt. Wie würdevoll sitzt gleich auf der vorderen Seite des Umschlages der zerlumpte Spiegelschwab da, mit Bierkrug und Kanne, wie tiefsinnend verrichtet er sein berühmtes Spiegelgeschäft! Wie überfein und zierlich, trotz des Tanzmeisters fünf Positionen, macht später der verliebte Blitzschwab dem schönen Kätherle aus der Herrschaft Schwabeck den Hof! Vortrefflich ist das Entsetzen, von dem das böse Weib des Spiegelschwaben gepackt wird, als dieser ihr, in's Bärenfell gehüllt, liebkoset. Grossartige Verkürzungen (z. B. Fussohle und ein wenig Gesicht als Bezeichnung eines ganzen Menschen) bietet das Blatt, wo sämmtliche Sieben, statt in's Meer, in ein blühendes Flachsfeld hinabspringen. Kühn und lebendig ist der Unterricht, den der Allgäuer dem Studenten Adolphus in den Schwabenstreichen (mit der umgekehrten Peitsche nämlich und ad posteriora) ertheilt. Am gelungensten dürfte das folgende Blatt seyn, wo die sieben Schwaben, nachdem sie am Bodensee angekommen sind, vor ihrem Kampfe zum letzten Mal Mittag halten und dabei Todesbetrachtungen anstellen; der tiefe Ernst des langen Allgäuers, die stets gleiche Dummheit des dünnen Nestleschwaben, die Verzweiflung des dicken Knöpfleschwaben, der indess, seinen strömenden Thränen zum Trotz, doch einen ungeheuren Kloss in's Maul zu schieben vermag, dürften nicht leicht treffender darzustellen seyn.

Um indess ernsthaften Leuten kein Aergerniss zu geben, brechen wir hiemit ab. Schliesslich aber wünschen wir nochmals dem artigen Büchlein recht

*) Es ist Dr. Fellner.

viele Leser und Beschauer und dem Unternehmen überhaupt recht würdige Nachahmer. Dass es an Stoff dazu nicht fehlt, haben wir oben bereits angedeutet; dass es auch an Künstlern nicht fehlt, beweisen z. B. Adolph Schrödter's Bilder auf der letzten Berliner Ausstellung. Schreiber dieses sah von ihm einen Münchhausen, der von seinen auf eine Schnur gezogenen Enten in die Luft getragen wird, eine Zeichnung, die ihm das Herz schwer gemacht hat; möge er sie bald radiren *), möge er uns den launigen Gesellen in recht vielen Abentheuern vorführen! den Augenblick niederschlagend, nachher aber stets ein Ziel zur Nacheiferung, und es giebt, als etwas Neues, vielmehr Veranlassung zu lernen. Unter den Deutschen ist keiner, der diesen beiden gleich käme, ausser Overbeck; der aber, in seiner geistigen Richtung und in der damit übereinstimmenden Weise seiner Ausführung, gegen dieselben mehr als Contrast anzuführen ist. Freilich können diese durchaus verschiedenen Richtungen, in denen beiden das Vollkommenste geleistet wird, einen Nicht-Sattelfesten schwankend machen, zu welcher hin er sich neigen soll. —

*) Ueber Schrödter's Flasche berichten wir nächstens ausführlicher.

Correspondenz.

Rom, im December 1832.

— — Vernet's Arbeiten muss ich mit der grössten Achtung bewundern, er erscheint mir als eins der ausgezeichnetsten Talente unserer Zeit. Ich sah vor einigen Tagen in seinem Studium ein Bild, — eine Scene aus der französischen Revolution, wie das Volk den Herzog von Orleans zum König ausruft, — welches mit der grössten Lebendigkeit gemalt ist und bis in die kleinsten Theile Naturwahrheit hat. Er versichert, er habe zu dem ganzen Bilde kein Modell gebraucht, und doch sieht es aus, als sey Alles danach abgeschrieben. Er malt zuweilen drei Figuren, deren jede anderthalb Fuss hoch ist, in einem Tage, auch schiesst und trommelt er nebenbei mit grosser Leidenschaft. Nach solchem Talente kann man nur, wie nach der Sonne, blicken und bescheiden wünschen, nur einen Funken ihrer Kraft zu besitzen. — Auch giebt es hier einen famosen russischen Maler, Brülow, der den Untergang von Pompeji malt und als Hauptlicht in seinem Bilde Blitzbeleuchtung angenommen hat, was zu den trefflich componirten Gruppen ganz magisch wirkt. Ueberhaupt ist in dem Bilde das vollkommen ausgesprochen, was es darstellen soll. Die Scene geht in der Gräberstrasse von Pompeji vor; man sieht, der Richtung dieser Strasse gemäss, den Vesuv vor sich, wie er sein verderbend Feuer und Asche der Stadt zuwirft. Das Bild gehört zu den geistreichsten, die ich seit langer Zeit gesehen. Dergleichen ist für

Auction
von Oelgemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen.

Montag den 11. Februar u. f. T. d. J. sollen eine ausgezeichnete, vorzüglich gut erhaltene Sammlung von Oelgemälden berühmter Italienischer und Niederländischer Meister und eine Sammlung von Kupferstichen und Original-Handzeichnungen, versteigert werden. Sowohl der ansprechenden Gegenstände, als auch der geschmackvollen vergoldeten Rahmen wegen, dürfte sich ein grosser Theil dieser Sammlung zu den elegantesten Zimmerverzierungen eignen. Tag und Ort, an welchem die Gemälde zur Ansicht aufgestellt, wird noch angezeigt werden.

Rauch,
Königl. gerichtl. Bücher-Auctions-Commis. für Berlin.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Berlin und seine Umgebungen im 19ten Jahrhundert.

Eine Sammlung in Stahl gestochener Ansichten von den ausgezeichnetsten Künstlern England's nach an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen von Mauch, Gärtner, Biermann und Hintze, nebst histor. topogr. Erläuter. v. S. H. Spiker.

Zweites Heft enth.: den äusseren Hof des Königl. Schlosses, das Königl. Kammergericht, die Friedrichs-Waisenhaus-Kirche, die Königswache und das Zeughaus. Subscriptionspreis ⅓ thlr.

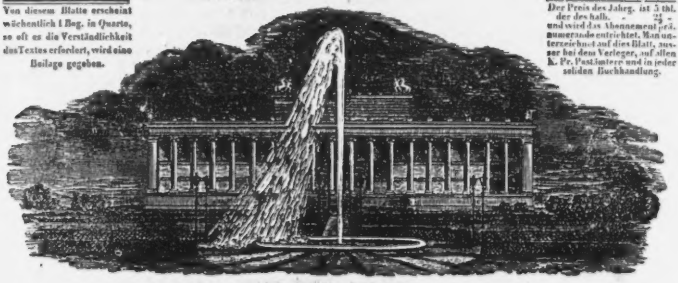
Berlin, im Januar. George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 5. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. - " - und wird das Abonnement praenumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Landschaft.

Von den Bildnissen gehen wir zu einer Gattung über, die blos der Malerei angehört, zur Landschaft. Denn sie befasste auf unserer Ausstellung nächst dem Portrait die grösste Anzahl von Stücken; gewiss nicht zufällig, sondern in der neuern Kunst hat die Landschaft eine eigenthümliche Wichtigkeit. Eine bestimmte Stellung des Menschen zur Natur ist erforderlich, um die Ländschaft zum Kunstwerk zu machen. Die Alten hatten sie nicht; bei den Neuern dringt sie immer mächtiger vor. Die antike Bildung und Kunst, wegen ihres Grundzuges, Alles zu symbolisiren, kannte kein Irdisch-Schönes, daher kein Portrait und keine Landschaft. Als Heroen wurden die Olympischen Sieger, als Götter die Kaiser dargestellt; Natur und Land kam nur in symbolischer Gestalt, als Nymphe, Flussgott, Göttin mit der Mauerkrone in die Kunst. Aus verwandten Gründen hatte wohl das Thier, weit weniger die Pflanzenwelt, dem antiken Künstler Bedeutung. Gerade umgekehrt ist es in der neueren Kunst. So oft auch Künstler und Kunstgelehrte von antiker Schule widerstrebt haben, drang sie stets wieder auf das Charakteristische, im Gegensatz des Symbolischen. Es geschah aus einem Triebe, der, wenn auch nicht frei von Missverstand, nothwendiger Theil der Zeitbildung war.

Schon im Anfang der christlichen Kunst erschien das irdische Bild nicht, wie im Heidenthum, überge-

tragen und aufgegangen in eine andere Sphäre, in die Gestalten und Zeichen einer göttlichen Welt, sondern, wiewohl am liebsten in Gesellschaft göttlicher Erscheinung und in heiligem Zusammenhang, doch immer in seiner natürlichen Wahrheit dargestellt. Das Portrait ward nicht idealisirt, sondern verleibte sich nur als Grabdenkmal, oder als Theil eines gestifteten Gemäldes in die Räume, Gruppen und Ideen der Kirche. Das Thier und die Landschaft erschienen, die letztere oft auf's reichste entfaltet, als poetischer Theil des Historienbildes. Auch diese Verknüpfung mit der positiven Welt göttlicher Schönheit, diese Anfügung an's Heilige verschwand allmählig in dem Fortschritt christlicher Bildung und moderner Kunst. Portrait und Landschaft, jenes früher, lösten sich als eigene Gattung ab.

Nicht mehr als danebenstehende oder darübergreifende besondere Gestalt und Darstellung will man das Göttliche beim Portrait sehen, auch nicht mehr in angefügten Attributen oder in idealisirenden Zügen, wie eine vorübergehende Epoche neuerer Kunst sich zu helfen meinte: man verlangt vielmehr, das der Kunst unentbehrliche Höhere, die Weihe der Schönheit, soll in stofflose Gegenwart über das Bildniss ergossen seyn, soll, unbeschadet der natürlichen Individualität, plastisch durch die reine Form sich offenbaren (die allerdings, als solche, immer eine ewige Bedeutung hat), malerisch durch das Licht, welches in der That nichts anderes ist, als der sinnliche Geist selbst.

Es sind dieselben Bedingungen, welche erst die Landschaft frei machen konnten. Erst für diese Betrachtungsweise, welcher das Göttliche nicht blos in positiver Gestalt, vielmehr als immanentes Gesetz und allgemeines Licht erscheint, gewinnt die Natur, so wie sie ist, in sich Bedeutung. Entbunden und stofflos, wie der Geist auf dieser Bildungsstufe wird, ist er nun erst fähig, in jedem Gebilde und auf jeder Abstufung der Wirklichkeit sich zu finden. Nicht nur der vollkommene menschliche Organismus ist sein Symbol; das ganze weite, verschiedene Reich der Erscheinungen ist jetzt sein eigener, mannigfaltiger Wiederschein, und gerade auf den scheinbar niedrigeren Stufen der Natur, in der elementarischen und vegetabilischen Bildung, wo das Einzelne minder selbständig ist, gerade hier tritt er selbst, der Geist, als allgemeine Natur, Zusammenhang, Licht um so deutlicher hervor.

Mit dieser Wendung der Cultur hängt es zusammen, dass in der modernen Welt, Poesie und Kunst eine Sehnsucht nach der Natur durchherrscht, die der antiken Menschheit grösstentheils fremd war, eine Sehnsucht nach Auflösung in den allgemeinen Zusammenhang der Natur, in welchem sie alle ihre Gebilde umfasst und in steten Uebergängen scheidend verbindet und schaffend auflöst. Und diese Stimmung ist es, welche unserer Landschaft das Daseyn gegeben hat.

Es war nach dem sommerlichen Höhestand der neuern Kunst, mit welchem sie am Ende des Mittelalters aus den kirchlichen Schranken heraustrat, dass auch die Landschaft, bisher nur Theil der Historie, selbständig ward und sich als eigene Gattung abschied. Gleich damals erschien sie schon so zeitig vollendet, dass diese Schöpfungen lang unübertroffene Muster blieben. Seitdem hat sie mehrere verschiedenartige Epochen gefeiert.

Ihre bedeutendste Nahrung blieben immer die Künstler-Reisen nach Italien. Diese südliche, freilich weit reicher blühende, lichtvolle Welt, die obendrein so viel imposante Ruinen und architectonische Massen, so grotteske und idyllische Staffagen hat, zogen unzählige Niederländer und Deutsche den Ansichten und Naturgedanken vor, welche das Vaterland gewähren konnte. Andre wandten, was sie im Süden gelernt, oberflächlich auf die überalpische Natur an. Doch viele Holländer verherrlichten auch mit ungemeiner Treue ihren heimathlichen Boden, die fetten Weiden, feuchten Gestade und Seehäfen. Aber der ächten Maler eigentlich deutscher Gegenden bis zur neuesten Zeit dürften verhältnissmässig sehr wenige seyn.

Auf unserer Ausstellung nun fanden sich über **hundert und funfzig landschaftliche Stücke**; und davon bestand der grösste Theil aus Ansichten und Compositionen **deutscher** Natur. Hieran schloss sich eine kleine Reihe **norwegischer**, dann **holländischer** Darstellungen. Nach den deutschen am zahlreichsten waren die Bilder **italienischer** Natur. Man sah auch einige **aussereuropäische**.

Italienische Gegenden, Ansichten von Florenz, von Palermo, von der Tiberinsel, Aussichten auf Neapel hat der hiesige Landschafter, **Wilhelm Ahlborn**, der aus Wach's Schule hervorgegangen ist, eine ganze Reihe geliefert. Eine geschickte Auffassung, sprechender Vortrag, volle Farbentöne, eine

kräftige, bisweilen brillante Beleuchtung heben dem Beschauer reizende Naturscenen entgegen. Von allen Bildern dieses talentvollen Meisters machte vielleicht die charaktervolle Ansicht von Florenz, so tüchtig ausgeführt, in ihrem überall ermässigten, herrlichen Licht die reinste und nachhaltigste Wirkung.

Geringer an Zahl, auch mehr in einzelnen Rücksichten befriedigend oder interessant, war, was in ähnlichen Gebieten Eggers, Siegert, Brandes, Beckmann, Brücke, Roch, Rundt, Rösel geleistet hatten.

In zwei Neapolitanischen Aussichten hat Franz Catel in Rom, Mitglied der hiesigen Akademie, die zauberische Harmonie des dortigen Himmels und Wasserspiegels unter dem sonnigen Duft, der jene panoramisch-abgestuften Küsten verklärt, mit der längst anerkannten Sicherheit und Leichtigkeit seines Pinsels wiedergegeben.

Eine poetische Auffassung landschaftlicher Formen in ihrer Zusammenstimmung, den Verhältnissen und Uebergängen der verschiedenen Gründe, eine durchgebildete Technik, die mit Gewandtheit das Einzelne ins Ganze hinüberführt, heiter und kräftig mit Licht und Schatten schaltet und durch einen frischen, feuchten Hauch ihre Schöpfungen belebt: solche Vorzüge vereinigten zwei grosse Landschaften des hiesigen Wilhelm Schirmer; ein Blick in das üppige Thal von Narni, und eine höchst malerische Ansicht des Monte Soratte, gesehen zwischen Narni und Otricoli. Derselbe Künstler hat in zwei kleinen Mondscheinbildchen noch in andrer Art seine Meisterschaft gezeigt.

Fast von der entgegengesetzten Seite erscheint die Poesie in den Compositionen von Friedrich Nerly aus Erfurth, der sein originelles Talent unter der besonnenen Leitung des Baron von Rumohr ausgebildet hat, wovon dieser selbst in seinen unlängst erschienenen „drei Reisen nach Italien“ einen sehr interessanten Bericht erstattet.

Die Anmuth, die sich in einer Schirmer'schen Landschaft auf Hügelwellen und Baumwipfeln von einer Parthie zur andern hinüberwiegt, scheint nur aus der Natur des Ganzen hervorgegangen; aus Nerly's Formen und Gruppen treten gleich die Gedanken selbst hervor, freilich landschaftliche, schöne, kräftige Gedanken, die aber in der That weniger von der Natur gegeben, als in der Phantasie gewollt, kühn erschaut und mit freier Lust hingeworfen erscheinen. Bei Schirmer ist das Einzelne leicht und zart behandelt, damit es sich in die Harmonie des Ganzen verliere; hier ist das Einzelne frei behandelt und theilweise kurz abgefertigt, damit das Gedachte gewisser Hauptmassen und herrschenden Theile desto entschiedener in Wirkung trete. So natürlich daher bei Schirmer die feuchte Verschmelzung der Farben ist, so natürlich ist bei dieser Richtung eine gewisse Trockenheit derselben und ein Hervorspringen einzelner, sprechender Töne.

Es ist auch ein Genuss, an der Schöpfung die Spur der schöpferischen Lust, gleichsam das Bewusstseyn im Kunstwerk, zu empfinden; es ist mehr die Stimmung und Bestimmung, was hier wirkt. Nahe steht freilich die Willkühr, die nie künstlerisch ist. Wo aber, wie hier, natürliche Motive zu Grund liegen und ein geistreicher Formensinn durchwaltet, behält fühlbar das Vergnügen die Oberhand.

Was diese Richtung der Landschaft auf's Charakteristische nicht wohl entbehren kann, ist eine bedeutende Staffage. Die eigentlichen Theile der Landschaft, Erde, Luft, Wasser, Pflanzenwelt sind nothwendig mehr allgemein wirkend, weniger bestimmt im Einzelnen selbst: weit bestimmtere Naturgedanken, weit grössere Fähigkeit für's Charakteristische bieten Thier und Mensch, ihre Gruppen können ungleich lebhafter und markirter Stimmungen und Momente der Phantasie ausdrücken.

Diesen redenden Theil seiner Naturauffassung hat denn auch Nerly auf's trefflichste ausgebildet; so geistreich, dass wir beim Genrebild und beim Thierstück noch einmal auf ihn zurück kommen müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Magdeburg.

Die Preussische Regierung, die nicht nur den Werken lebender Künstler Schutz und Pflege angedeihen lässt, sondern die auch auf Erhaltung grossartiger Monumente der Vergangenheit bedacht ist, — wohl erkennend, dass das Leben der Gegenwart

nur über den Grundpfeilern der Geschichte sich erbauet, — hat mit hohem Sinn auch eine Restauration des Magdeburger Domes, über den mehr als ein Sturm dahingegangen ist, angeordnet; auf dass aus demselben in ungetrübter Herrlichkeit der ernste, kräftige Sinn unserer Vorfahren zu uns reden und ein gleiches Streben in uns erwecken möge. Diese langjährige Arbeit naht sich bereits ihrem Ende; bei meiner Anwesenheit war man schon mit der Restauration der Thürme beschäftigt. Doch dünkt es mich, als ob es ein gar schwieriges und alle Besonnenheit in Anspruch nehmendes Werk sei, wenn man die Gränzen einer solchen Restauration bezeichnen und die verschiedenen Ansprüche gegen einander abwägen will, welche von Seiten der Aesthetik, von Seiten der Geschichte und Poesie gemacht werden müssen. Wir haben z. B. wenig Recht, wenn wir einzelne, in einem solchen Dom vorhandene Monumente von der Stelle, die ihnen viele Jahrhunderte hindurch zuerkannt ist, hinwegrücken, um etwa die Hauptlinien der Architektur ungestörter verfolgen zu können; mir scheint vielmehr, als ob eben diese, im Verhältniss zum Ganzen so geringen Unterbrechungen das Malerische des Eindruckes begünstigen und dem Auge, welches sich in den gewaltigen Räumen und Massen so leicht verliert, angenehme Ruhepunkte darbieten; — es versteht sich von selbst, dass hier nicht von den, alle Harmonie störenden Prieschen oder Emporen oder von den sonstigen Einrichtungen, welche ein veränderter Zweck des Gebäudes und eine vornehmere Bequemlichkeit seiner Besucher hervorgerufen, die Rede sein kann. Man hat zugleich das Innere des Magdeburger Domes, vielleicht um jenen architektonischen Eindruck noch zu erhöhen, um die Verhältnisse des Ganzen und seiner Theile noch deutlicher hervortreten zu lassen, mit einer so blendend weissen Farbe angestrichen und durch die nubemalten Fenster fällt überdiess so viel überflüssiges Licht herein, dass nun auch die ganze grosse Leere und sämmtliche schlechte Monumente des sechzehnten Jahrhunderts mit ihren arg gequälten Gestalten recht in die Augen fallen. Aber jenes magische Helldunkel, welches wie eine schöne fromme Sage vergangener Zeiten zu uns spricht und die Brust mit einer stillen Sehnsucht füllt und welches gleichsam ein Schatten ist der heiligen, Märtyrerglühenden Fensterbilder, — jener geschichtliche Zauber ist geraubt. Wir erinnern uns nun vielleicht an irgend einen Vortrag, den wir einmal über altdeutsche Architektur gehört haben, wir nehmen den Messstock zur Hand, freuen uns über die vortrefflichen Verhältnisse des Ganzen, gehen über einzelne geringere Missstände mit schuldiger Nachsicht für den damaligen kindlichen Zustand der Kunst hinweg, und sind, im Ganzen genommen, künstlerisch sehr erbaut, — ob aber auch, was man etwa so nennen dürfte, menschlich?

In einem Winkel neben der Kirche, unter allerhand bei Seite gebrachten Alterthümern, sah ich die beiden Schutzpatronen des Domes zusammengestellt, den heiligen Mohrenhelden Mauritius, dem die beiden Beine fehlten, und die heilige Katharina, die gleichfalls verschiedene Beschädigungen erlitten hatte, beide aber in ihren Trümmern noch von wunderbar rührender Schönheit: Mauritius, ein kräftiger, blühender Bursch mit einem ganz leisen Anflug von Schwärmerei; Katharina, eine hohe, fromme Gestalt, mit aller deutschen, heiligen Weiblichkeit. Und nun? An dem Nordportal, wo die beiden Statuen sich befanden, hat man einen neuen Mauritius und eine neue Katharina gemeisselt, als ob es eben mit dem Meisseln gethan wäre. Beide standen gerade unter einem Bretterverschlag, so dass ich sie nicht sehen konnte; indess bezweifle ich gar nicht, dass die Arbeit recht brav ausgefallen sein wird. Aber was wollen wir denn mit diesen Heiligen? was gehen uns aufgeklärte Protestanten Mauritius und Katharina an? Wir werden, wenn die Arbeit vollendet ist, vorübergehen und etwa sagen: „Ei, welche schöne Statuen! welch ein vortrefflicher Bildhauer!“ Bei den alten, beschädigten (möglicher Weise aber restaurirten) Figuren hätten wir eben noch ein klein wenig mehr zu denken gehabt.

Ja ich möchte, wenn es sich um die Restauration eines solchen Bauwerkes handelt, die Erhaltung selbst manch eines Umstandes wünschen, der, vielleicht im Widerspruch mit den Gesetzen der Schönheit, einmal ein Wahrzeichen der Stadt und ihrer Geschichte geworden ist. Ich meine hier insbesondere jene mangelnde Blumenkrone des einen Thurmes, die demselben in der verhängnissvollen Belagerung Magdeburg's unter Tilly, im Jahre 1631, abgeschossen ist. Die Geschichte dieser Belagerung haftet aber seit unserer Knabenzeit mährchengleich, wie der Brand von Troja, wie die Eroberung Roms durch die Gallier, fest in unserem Gedächtniss; und

ich weiss nicht, ob das Erwecken solcher Erinnerungen durch ein so augenfälliges Denkzeichen nicht mehr werth ist, als das Aufheben all und jeder Disharmonie *). —

Unter den Gebäuden, die aus jener Belagerung und der darauf erfolgten Zerstörung der Stadt gerettet sind, ist, ausser dem Dom, insbesondere die Frauenkirche merkwürdig. Sie enthält in ihrem Innern ein seltsames, aber consequentes Gemisch von Rundbogen und jene ersten massigen Spitzbogen. Indess entdeckt man bei einer nähern Betrachtung bald, dass die Kirche ursprünglich im Rundbogen, sammt den mit dieser Grundform verbundenen Details, erbaut ist, übereinstimmend mit dem Datum ihrer Erbauung als in den ersten Jahren des eilften Jahrhunderts **); das spitzbogige Gewölbe, so wie die anderweitigen spitzbogigen und durch diese Form herbeigeführten Theile, erscheinen sodann als eine Restauration, etwa vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die Vorhalle hat noch ganz den alten Styl und kurze Säulen mit den bekannten, unten abgestumpften Würfelknäufen. Von ähnlichen kurzen, plumpen Säulen, mit rohen, schweren Kapitälen verziert, ist ursprünglich das Schiff der Kirche (die wahrscheinlich flach gedeckt war) getragen worden; diese Säulen sind später zu Pfeilern mit kleinen Halbsäulen ummauert. Bei den zwei, zunächst dem Kreuz dieser Kirche befindlichen Pfeilern sieht man noch Theile jener Säulen und ihrer Knäufe hervorragen, vielleicht als ein absichtliches Denkzeichen für die Beschaffenheit des ältern Baues. Die Kirche ist übrigens im Innern, gleich dem Dome, rein gemacht und gelb und blaugrün und weiss angestrichen. Die runden Thürme der Kirche sind aus gebranntem Stein erbauet, alle Gesimse indess wieder aus Sandstein.

(Fortsetzung folgt.)

Sculptur.

Berlin.

Im Attelier des Professor Ludwig Wichmann ist gegenwärtig das Gypsmodell einer überlebensgrossen Statue Christi aufgestellt, welches — einer eigenen, unzerstreuten Beleuchtung, wie ein jedes plastische Werk, bedürftig — bei der vorigen Kunst-Ausstellung dem übergrossen Andrange von Gegenständen gewichen war. Der Künstler hat die Statue des Heilandes etwa als einen Altarschmuck, statt des sonst gebräuchlichen Crucifixes, gearbeitet. Aber er vermied sowohl die hergebrachte, wenig künstlerische Form des letzteren, er hatte nicht die Absicht, seine anatomischen Kenntnisse an einem auf die Folter gespannten Leichnam zu entwickeln, als er auf der andern Seite auch nicht einen bestimmten Moment aus dem Leben des Heilandes festzuhalten suchte. Sein Werk hat einen wesentlich symbolischen Charakter. Noch erinnern die liebevoll ausgebreiten Arme an die Stellung des Gekreuzigten (welche also von den Dichtern gedeutet worden ist), noch wird hinter der Statue selbst ein hohes Teppich-behangenes Kreuz aufgestellt werden; aber an der Stelle des Todten sehen wir den Auferstandenen. Dieser letzte Umstand gab dem Künstler zugleich die Freiheit, den Oberkörper unbekleidet darzustellen und nur die unteren Theile durch ein um die Hüften gewundenes Gewand zu verhüllen. Mit Glück sind die typischen Formen des Kopfes beibehalten, mit Glück der Ausdruck einer heiligen Ruhe; eines milden Ernstes wiedergegeben worden. Es wäre gewiss wünschenswerth, dies vielfach verdienstliche Werk, in Marmor ausgeführt, in einer Hauptkirche aufgestellt zu sehen. Auch dürfte es nur wenig Kosten verursachen, wenn kleinere, so häufig ganz schmuckleere Kirchen mit einem Gypsabguss desselben ausgestattet würden.

Im Attelier des Prof. Carl Wichmann erfreuten uns die vortheilhaft aufgestellten Büsten der hohen Familie des Kaisers von Russland. Ausserdem sahen wir verschiedene andere Büsten von überraschendem Leben und erfreulichster Aehnlichkeit.

Kunstfreunde finden in den Atteliers beider Brüder, wo sie mit freundlicher Bereitwilligkeit aufgenommen werden, mannigfachen Genuss und Anregung.

Capriccio.

Adolph Schrödter's Pfropfenzieher.

Auf den drei launigen, phantastischen Bildern von Adolph Schrödter, welche eine Zierde der vorjährigen Berliner Kunst-Ausstellung waren, hat man ein

*) Wie es heisst, unterbleibt die Restauration dieser Blumenkrone.

**) Fiorillo: Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschl. II. p. 167.

sonderbares Malerzeichen entdeckt: einen Pfropfenzieher, welcher bei den trauernden Lohgerbern vorn in einen Pfahl geschnitten; bei dem alten Abt wappenähnlich oben in einen Stein des Klosterhofes gemeisselt, bei dem Weinschmecker in natura auf dem Tische liegend erschien. Vorliegendes radirte Blatt, mit meisterhafter Sicherheit, mit überschwenglicher Laune gearbeitet, giebt eine Anschauung von der Bedeutsamkeit des gewählten Monogrammes; es würde, wenn der Künstler auf den löblichen Einfall käme, seine Werke in ähnlicher Art förmlich herauszugeben, das Titelblatt der übrigen bilden. Es stellt in wunderlicher Arabeskenform folgendes vor. Auf dem Boden steht eine grosse Flasche, der Pfropfenzieher steckt colossal im Kork. Eine Menge toller Kerle zieht mit aller Macht daran, sie stemmen, heben, ächzen und quälen sich jämmerlich dabei; selbst Schuster und Schneider wollen das Ihrige thun, fangen das Ding aber ein bissel verkehrt an, indem sie sich von unten dran hängen. Triumph! da beginnt der Kork sich etwas zu heben und hebt natürlich die beiden philiströsen Leutchen gar possierlich mit empor. Nun aber will sich's mächtig in der Flasche regen: kleine geistige Bläschen dringen schon zu den Seiten des Korkes hervor, darauf sich die ersten lieblichen leichtbeschwingten Weingeisterchen zeigen. Aber im Innern drängt es gewaltig nach, alle Geister des Göttertrankes brausen, schwingen, hüpfen und wälzen durcheinander. Oben, nahe am Kork, die heiteren, beseligenden, zarten Kinder- und Weibergestalten mit Blumengewinden, lachend und wollüstig sich wiegend; dann kommen die närrischen, lustigen: sie reiten auf Böcken, sie treiben Seifenblasen empor, andere stechen danach und die seltsamen Blasen zerplatzen u. s. w. Nun wird's immer toller und wüster, bis endlich auf dem Boden der Flasche die schweren sinnlichen Geburten des Weines kauern und brüten, in der Mitte des Grundes unter ihnen ihre Königin, der gräuliche Katzenjammer, auf beide Hände sich stützend. Aus der Flasche heraus aber blühen nach beiden Seiten hin seltsame, fabelhafte Blumen gross und herrlich empor und auf ihren breiten Kelchen zeigen sich die ersten Heroen der Weintrinker: links der mythische greise Zecher von Thule, seinen lieben Becher fest in den Händen haltend; rechts der Trinkheld des Mittelalters; der geistliche Herr Est-Est-Est, an der Tonne entschlummert.

Es ist dem launigen Blatt ein launiges Gedicht, eine eigenthümliche Phantasie über eine Phantasie, „der Traum von der Flasche", mitgegeben:

„Aus dem Keller zu Heidelberg
Trat ich in die duftende Laube;
Vor mir der Nussbaumgrünende Berg,
Ueber mir schwellend und blauend die Traube!
Und ich hatte getrunken, ich glaube." U. s. w.

Der Dichter *) entschläft und träumt und im Traume sieht er in der vorliegenden Flasche, darauf nur Schneider und Schuster den Stöpsel festhalten, die Welt. Wäre es uns vergönnt, über diese Phantasie noch in dritter Instanz zu phantasiren, so würden wir in dieser Welt wiederum minder die äussere, als jene der Form nach kleinere, im Hirnkasten des Zeichners eingeschlossene, vermuthen und im Monogramme des Pfropfenziehers den Schlüssel.

Kupferstiche.

Coronatio S. S. Virginis, die Krönung der heiligen Jungfrau. Nach einem Gemälde von Raphael im Vatikan; gezeichnet und gestochen, in Rom und Dresden, von Ch. E. Stölzel.

Es ist diesem schönen Blatt, dem ersten, bisher nach dem bezeichneten Gemälde ausgegebenen Kupferstich, eine Beurtheilung oder Empfehlung von den Herren v. Quandt und v. Rumohr mitgegeben. In Bezug auf das Alter des Bildes sagt der erste: „Uns bezeichnet diese Krönung jene Lebensperiode des jungen Raphael, in welcher er die von seinem Meister angenommenen Formen noch beibehielt und solche nur durch mimischen Ausdruck nach den Erfordernissen der Aufgabe modificirte, gleichsam wie der Schauspieler nach seine Physiognomie nicht ändern kann und doch durch Mienenspiel sich dem Begriffe des Charakters, den er darstellen will, annähert. Oder um uns durch ein Bild deutlicher zu machen: Wie am Morgen die Blume durch die grüne Hülle hindurchbricht, von der sie beschützt wurde und noch immer umfangen wird, so leuchtet Raphael's eigenthümlicher Geist in die-

*) C. Immermann.

sem Bilde durch die Formen der Schule hindurch, in der er sich entwickelte."

Herr v. Rumohr giebt, nach einer geschichtlichen Untersuchung, die Erklärung, dass Raphael jenes Bild früher, etwa um 1505, zu Perugia begonnen und, von Florenz dahin bisweilen zurückkehrend, daran zu verschiedener Zeit fortgearbeitet und es dennoch nicht selbst durchaus beendigt habe. Dann führt derselbe fort:

„Mit Vergnügen sehe ich in der Arbeit Herrn Stölzel's den angedeuteten Abstand in der Formenauffassung überall sehr fasslich ausgedrückt. Sein Blatt ist nicht, gleich den meisten der neuern italienischen Schule, gleichsam eine Uebersetzung in's Gefällige, vielmehr wird darin durchhin ein löbliches Bestreben wahrgenommen, den Charakter des Bildes in allen Theilen wiederzugeben. In einigen Köpfen, z. B. in dem des Johannes, hat der Kupferstecher sein Ziel zum Bewundern erreicht; vergleiche man etwa damit, des Gegensatzes willen, jene eben so glücklich ausgedrückte Umschmelzung des peruginischen Typus in den Engeln der Glorie. Hingegen scheint es mir, dem freilich das Gemälde nun seit langer Zeit aus den Augen entrückt ist, dass einige Köpfe der vorderen Reihe um etwas fester auf sich beruhen, weniger belebt und beweglich sind, als deren Vorbilder im Original."

„Sieht man auf die Behandlung der Werkzeuge seiner Kunst, so hat Herr Stölzel unstreitig hier Etwas ihm ganz eigenthümliches geleistet. Von den verdienstvollen Kupferstechern, welche nicht ganz mit Unrecht den schreienden Metallglanz der modernen Kupferstiche vermeidend, oft in den entgegengesetzten Fehler einer ganz flach lassenden Manier verfallen sind, unterscheidet er sich, in den Köpfen, durch eine geistreichere Führung der Nadel und des Grabstichels, in den Gewändern, durch weichere Andeutung, auch Durchführung des Lokaltones bis in die Lichtpartieen, welches Letzte seiner Arbeit eine angenehmere sinnliche Erscheinung gewährt, als bei deutschen Kupferstichen seiner Richtung insgemein wahrgenommen wird. Ein Mal in seinem Leben muss der Kupferstecher unstreitig dem Handwerke bis in dessen verborgenste Züge nachgehen; es ehrt ihn, darin ein Mal das höchst Ausgezeichnete geleistet zu haben. Doch muss das Technische, wenn er dauernd für sich gewinnen will, in der Folge zurücktreten; denn am Ende fragt man doch viel dringender nach Solchem, was in einem Blatte charakterisirt und ausgedrückt ist, als nach der Lage der Striche, nach der kräftigen oder leisen Führung des Grabstichels und Aehnlichem, worauf, seit den Engländern, in ganz Europa so viel Gewicht gelegt wird. Es muss daher Freude machen, in Herrn Stölzel's Arbeit, bei so viel Emsigkeit und ächter technischer Leistung, doch überall Züge einer freieren, mehr geistigen und ganz auf seinen Gegenstand gerichteten Behandlung wahrzunehmen. Seinem Blatte gegenüber möchte ich voraussagen, dass seine nächste Arbeit, frei von jeder technischen Uebereinkömmlichkeit, uns, wenn nicht den Gegenstand selbst, was unmöglich ist, doch immer sein Gefühl, seine Theilnahme und Begeisterung schon unmittelbar vor den Sinn stellen wird."

Der Königliche Bildersaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg, in radirten Umrissen (in Octav), herausgegeben von Friedrich Wagner. Nürnberg, bei Riegel und Wiessner. Erstes Heft. Inhalt:

1. Marie mit dem Jesuskind, auf dem Thron unter einem gothischen Baldachin sitzend; nach Hans Holbein d. ä. (No. 126.)
2. Der heilige Benediktus und der heilige Mauritius, beide nach Heemskerk. (No. 21 und 27.)
3. Das Bildniss des Cardinals von Bourbon, Erzbischofs von Lyon, nach Joh. van Eyck (No. 22).
4. Die Anbetung der drei Könige in der Art des Joh. Schwarz von Gröningen (No. 37).

Umrisse, wie die vorliegenden, welche sich den ähnlichen französischen Unternehmungen anschliessen, sind sehr wünschenswerth, sowohl zur Erinnerung, als überhaupt, um allgemeine Anschauungen bedeutender Bilder zu bekommen. Doch fordert man gern, dass dieselben das Wenige, was sie zu geben im Stande sind, so scharf und bestimmt als möglich geben, dass sie möglichst im Charakter des Dargestellten seien. Die Franzosen z. B. haben in der Regel die Unart, alles, was sie in solchen Umrissen darstellen, sey es Poussin, Michelangelo oder Eyck, zu französiren. Die vorliegenden Umrisse sind zwar mehr im Charakter, doch ist auch ihnen hie und da, besonders im Faltenwurf, noch mehr Genauigkeit zu wünschen. Manches ist recht wohl gelungen, und

namentlich hat uns No. 3 das Original recht lebendig in's Gedächtniss zurückgerufen. Auf jeden Fall ist das Unternehmen Liebhabern zu empfehlen.

Zur Kunstgeschichte.

Bildwerke und Bauwerke,

nach unseren Gedichten des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

Im Wilhelm von Oranse vergleicht dagegen Eschenbach einen tapfern Ritter wieder einem Gemälde, so zwar, dass kein lebender Maler solch Geschick besitze, S. 109:

9) „Sein rechte Hand wuchs um den Schaft,
Er bot zur Tjoste (Speerrennen) gute Kraft,
Sein Leib entwarf sich unter Schild:
Was Maler nun lebende sind,
Ihren Augen, Pinsel und Hand
Ist solch Geschickde unbekannt."

Wir sehen hier zugleich Maler ganz in unserm Sinne, wie anderswo auch malen so vorkömmt. Sogleich in der folgenden Stelle der Lehren des Winsbeke an seinen Sohn (13. Jahrh.), wo vom ritterlichen Zweikampf ebenfalls das Bild vom Gemälde gebraucht wird, Str. 25:

10) „Sohn, nimm den gen dich Kommenden wahr
und senke schöne deinen Schaft,
Als ob er sei gemalet dar,
spora' an dein Ross mit Meisterschaft,
Je bass und bass rühr' ihm die Kraft:
Zu Nägeln vieren auf den Schild, da soll dein Speer gewinnen Haft,
oder da der Helm gestricket ist:
die zwei sind rechte Ritter-Maal, und auf der Brast die beste List."

List bedeutet Kunst; Maal ist aber hier wohl zunächst Merkzeichen, Ziel (vergl. zu 8). Die Vier Schildnägel, welche öfter so vorkommen, (auch in Eschenbachs Wilhelm, S. 150, und nach ihm beim Titurel-Dichter Str. 4552), sind wohl die an der Bukkel mitten auf dem Schilde, welche besonders mit Erz und Gestein verziert war.

In einem Tageliede, welches wahrscheinlich auch von Eschenbach ist*), wird die innige Umarmung der Liebenden beim Scheiden nicht minder denn jener Ritterkampf als ein vollgenügender Vorwurf der Malerei geschildert:

11) „Weinende Augen süsser Freuden Kuss!
so konnten sie da flechten
ihr' Münde, Brüste, Arme, weisse Bein':
Welch Schilter nun entwürfe das,
wie sie gesolliglich da lagen, es wär' auch dem genug gewesen."

In verwandter Beziehung sagt Eschenbach, in seinem Bruchstücke des Titurel, von der Minne selber, dass sie jeden von ihr erfüllten unfehlbar kenntlich bezeichne, Str. 85:

12) Sie ist auch ein Winkelmasse, hör' ich sie zeihen;
sie entwirfet und streichet viel schöne, noch bass, denn Speken unde Dreiben.

Spelten und Dreiben sind Werkzeuge, womit Borten und anderes Gewirke gearbeitet (gedrungen oder festgeschlagen) wurden: es kommen hier also auch Gebilde auf solchen Borten oder Teppichen zur Vergleichung, welche damals mannigfaltig gebraucht wurden, besonders als Umhänge (vergl. III., 15.) der Zimmer.

Die Minne entwirft und streicht, d. h., bildet und malt hier auf ähnliche Weise, wie bei dem gleichzeitigen

III. Gottfried von Strassburg,

der von Tristan und Iselden sagt, Z. 11912:

13) Minne die Färberinne —
die wellte unter Augen
Auch offenbaren ihr' Gewalt,
die war an beiden mannigfalt:
Unlang' in ein ihr Farbe schein (schien),
ihr Farbe schein unlang' in ein (übercin),
Sie wechselten genote (häufig)
bleich wider rothe;
Sie wurden roth unde bleich,
als es die Minn' ihn'n unterstreich (strich);
Hiemit erkannte jedes wol,
als man an solchen Dingen soll.
(Fortsetzung folgt.)

*) Abgedruckt in meiner bald erscheinenden Sammlung der Minnesänger, Bd. III., S. 424.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

No. 1. Jahrgang I. 1833.

Beilage zum Museum.

In der unterzeichneten Anstalt ist erschienen:

F. C. Vogel's

Panorama des Rheins

oder

Ansicht des rechten und linken Rheinufers von Mainz bis Coblenz.

Das rechte Rheinufer nach der Natur gezeichnet von J. F. Dielmann, auf Stein gezeichnet von A. Fay; das linke Rhein-Ufer nach der Natur und auf Stein gezeichnet von J. Becker.

Jedes Ufer ist einzeln in Profil genommen und bildet eine fortlaufende, genaue, in's grösste Detail gehende Ansicht desselben, in 44 sich aneinanderreihenden Bildern, von 18½ Pariser Zoll Länge.

Die beiden Ufer erscheinen, mit allegorischer Titelverzierung von Schroedter, in 90 Blättern, welche in 3 Lieferungen eingetheilt werden.

Der Subscriptionspreis der 1sten Lieferung, die im Sept. v. J. erschienen ist, ist..... 7 thlr.
der 2ten Lieferung im Nov. v. J..... 8½ „
der 3ten Lieferung, im Januar 1833..... 7 „

so dass sich jeder Subscribent für das Ganze mit 19½ thlr. verpflichtet.

Einzelne Lieferungen oder Blätter werden nicht abgegeben. — Jede Lieferung wird bei Abgabe derselben bezahlt.

Subscribentensammler erhalten auf 10 Expl. das 11te frei.

Freunde der Kunst und der schönen Natur werden in Vogel's Panorama die Schönheit einer Gegend Deutschland's finden, die weit und breit berühmt ist. Einem jeden, der das Rheinthal kennt, wird es die angenehmste Rückerinnerung gewähren, und wem dieser schöne Garten Deutschlands nicht bekannt ist, kann sich, im Besitze dieses in seiner Art einzigen Kunstwerks, die reizenden Ufer dieses herrlichen Stromes vergegenwärtigen.

Frankfurt am Mayn.

Die lithographische Anstalt von
F. C. Vogel.

Die erste und zweite Lieferung ist bereits bei George Gropius in Berlin zu haben.

Um auch dem Unbemittelten Gelegenheit zu geben, sich in den Besitz eines wohlgetroffenen Portraits Sr. Maj. unseres geliebten Königs setzen zu können, habe ich einen Steindruck nach der Zeichnung des Herrn Professor Krüger anfertigen lassen, welcher sowohl in der Aehnlichkeit, als auch in der Ausführung nichts zu wünschen übrig lässt.

Nur durch eine Auflage von vielen Tausend Exemplaren und bei Aufopferung alles Nutzens war es möglich, dieses auf schönem Velinpapier in 4to gedruckte Bild des Königs für den beispiellos billigen Preis von 2½ Sgr. zu liefern.

Berlin, Schlossplatz No. 1. George Gropius.

So eben ist erschienen und in allen Kunsthandlungen zu haben (in Berlin namentlich bei George Gropius):

CORONATIO SO SCTAE VIRGINIS.

Die Krönung der heiligen Jungfrau.

Nach dem Gemälde von Raphael im Vatikan, gezeichnet und gestochen in Rom und Dresden, von Ch. E. Stölzel.

Der Preis eines Abdrucks dieser Platte (25½ Zoll hoch und 17 Zoll breit) vor der Schrift ist, bis Ende Januar 1833 zu 24 Thaler und auf chinesischem Seiden-Papier zu 28 Thaler, mit der Schrift aber zu 12 Thaler und auf chines. Papier zu 14 Thaler Preuss. Cour. festgesetzt. Nach dieser Zeit kostet ein Abdruck vor der Schrift 30 Thaler und auf chines. Papier 36 Thaler, mit der Schrift aber 15 Thaler und auf chines. Papier 18 Thaler Preuss. Cour. in allen Kunsthandlungen.

Diese Preise werden um so billiger erscheinen, als der Künstler über acht Jahre mit Zeichnung und Stich sich hat beschäftigen müssen und ausserdem die Verlagshandlung kaum 600 vollkommene Abdrücke, wegen Weichheit der Platte und hauptsächlich wegen der engen zarten Arbeit, abziehen zu lassen im Stande ist.

Eine ausführliche Beurtheilung dieses Blattes, vom Herrn v. Quandt und Herrn Baron v. Rumohr ist der Abendzeitung beigelegt und wird jedem Abdruck beigegeben.

Dresden und Leipzig, im December 1832.

Arnold'sche Buch- und Kunsthandlung

Ankündigung,

das

Bildniss Paul Gerhardt's

betreffend.

Schon vor längerer Zeit ist dem verehrlichen Publikum die Herausgabe eines Bildnisses des ehrwürdigen Liederdichters Paul Gerhardt, und damit die Befrie-

digung eines Wunsches verheissen worden, welcher sich auf das Lebhafteste ausgesprochen hat.

Dieses Bild, ein trefflicher Kupferstich nach dem, in hiesiger Hauptkirche befindlichen, Originalgemälde, unter der Leitung des ausgezeichneten akademischen Künstlers und Kupferstechers, Prof. Buchhorn in Berlin gefertigt, ist jetzt erschienen, und empfiehlt sich eben so sehr durch Treue als Feinheit der Behandlung.

Indem wir die zahlreichen Verehrer und Freunde des frommen Sängers, die in seinen Liedern so oft Trost und Erbauung gefunden, hierdurch in Kenntniss setzen, empfehlen wir ihnen daher das herrliche Bild, dessen Ertrag zum Ausbau der hiesigen Hauptkirche bestimmt ist, und wünschen demselben eine recht freundliche Aufnahme.

Zwar treten wir damit in einer schweren Zeit hervor, in einer Zeit, wo Jeder das Seinige zu Rathe halten und sich in der Regel sehr beschränken muss. Allein keine Zeit hat die Herzen auch wohl mehr der frommen Erbauung geöffnet, als die gegenwärtige, und schwerlich ist Gerhardt's treffliches: „Befiehl du deine Wege," oder sein kraftvolles, über Tod und Grab triumphirendes: „Warum sollt ich mich denn grämen?" jemals herrlicher gesungen worden, als eben jetzt.

In der Ueberzeugung, dass das Bild des frommen Dichters Vielen deshalb auch jetzt, und gerade jetzt, eine willkommene Gabe seyn werde, die ihnen zugleich Gelegenheit giebt, einen guten Zweck zu fördern, machen wir daher bekannt, dass der hiesige Buch- und Kunsthändler, Hr. Gotsch den Vertrieb übernommen hat und es in einem doppelten Abdrucke

auf Imperialfolio zu . . . 1 Rthlr. 10 Sgr.
auf Medianfolio zu . . . . — 25 —

durch diesen, so wie durch alle Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin durch George Gropius, zu beziehen ist. Auch hat derselbe von der gelungenen Biographie des Dichters,

Paul Gerhardt, nach seinem Leben und Wirken. Aus zum Theil ungedruckten Nachrichten dargestellt von E. G. Roth, Königl. Superintendenten und Oberpfarrer zu Lübben.

deren erste Auflage ganz vergriffen ist, eine zweite in Commission erhalten, welche zu dem früheren Preise von 12 Sgr. 6 Pf. bei demselben zu haben ist.

Lübben.

Der Paul Gerhardt's-Verein.

In meinem Verlag ist erschienen:

Das Portrait Dr. Carl Asmund Rudolphi's

mit fac simile. Preis 25 Sgr.

Ich kann den Freunden des Verewigten dieses Bild nicht um so mehr empfehlen, da es sowohl in der Aehnlichkeit als in der Ausführung ausgezeichnet zu nennen ist.

George Gropius.

Bei dem Unterzeichneten ist zu haben:

Das Portrait des 1831 verstorbenen K. Pr. Erzbischofs Dr. L. E. von Borowski.

Nach dem Gemälde von Knorr in Kupfer gestochen von Bollinger. Preis 7½ Sgr.

Berlin. George Gropius.

Ansichten von Helgoland.

7 auf einem Fol. Blatt auf Stein gezeichnet v. Bendixen, Verlag von J. Commeter in Hamburg, sind für den Preis von 20 Sgr. bei George Gropius zu haben.

Den Verehrern Zelters

mache ich hierdurch die Anzeige, dass ich dessen wohlgetroffenes Portrait, gemalt von Begas, lith. von Heine, von dem Louisenstädtischen Wohlthätigkeits-Verein käuflich an mich gebracht habe. Der Preis ist pro Exemplar 1 Rthlr.

George Gropius.

Auction von Kunstgegenständen etc. in Berlin.

Anfangs März d. J. sollen auf gerichtliche Verfügung die zum Nachlass des Kunsthändler Hrn. Hoffmann gehörigen Kupferwerke, Kupferstiche, Lithographieen, Atlasse, Landkarten, Musikalien und Bücher, meistbietend versteigert werden. Das gedruckte Verzeichniss ist Schützenstrasse Nr. 10 zu haben.

Rauch,
Königl. Bücher Auct. Commiss. für Berlin.

Musikalien Auction in Berlin.

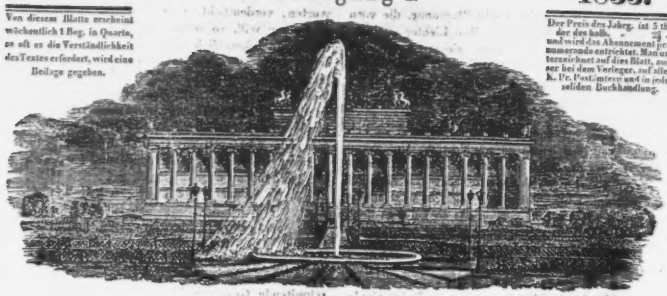
Mitte Februar d. J. soll eine bedeutende und gut erhaltene Sammlung Musikalien für Pianoforte, Violine, Flöte, Guitarre und andere Instrumente auch Gesang, besonders aber in Opern-Auszügen die ersten Meisterwerke enthaltend, meistbietend versteigert werden. Das gedruckte Verzeichniss ist Schützenstrasse Nr. 10 zu haben.

Rauch,
Königl. gerichtl. Bücher Auct. Commiss. für Berlin.

№ 6. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Landschaft.

In der That dürften solche Landschaften eine besondere Erfrischung und Stärkung gewähren, wenn man von so manchen andern sich erschöpft fühlt, worin der Licht- und Formen-Zauber südlicher Natur, zumal auf den, der diese Welt selbst nicht gesehen hat, eine blendende, fast theatralische Wirkung übt.

Ueberhaupt scheint aus verschiedenen Richtungen der neueren Landschaft hervorzugehen, dass die üppige, in's Weichliche gehende Fülle und die überwiegende, verallgemeinernde Lichtharmonie jenes Klima's, bereits der ausübenden Kunst, nachdem sie mannichfaltig sich in ihr berauscht, fühlbar genug geworden ist. Man darf es in jeder Kunst annehmen: die Wendung nach dem Charakteristischen und dann die Vorliebe für den Effekt folgen immer erst einer Sättigung am Allgemein-Schönen ebenso nach, wie einer fetten Tafel der Wunsch nach Würze und Reiz.

In diesem Zusammenhang möchten wir den Gemälden des Professor Blechen ihre Stelle anweisen. Einige derselben geben den Beweis, dass auch die Landschaft, welcher man es doch am wenigsten zutrauen möchte, des Humors, ja eines schauerlichen Humors fähig sey.

Dieser Nachmittag auf Capri, der vor lauter Sonnenhelle undeutlich, bei aller Simplicität der Massen zerbröckelt, bei aller Eintönigkeit schreiend

ist, — Alles Wirkung der Nachmittagssonne, die vorn auf öden, stumpfen Kalkfelsen ihre Lichter aneinander blendet, hinten Meerwasser sieht: — dies ist kein seelenvolles Angesicht der Natur und will es nicht seyn; sondern seine Züge verhalten sich zu diesem, wie die eines Hirnverbrannten zum gesunden Menschengesicht.

Das Tolle hat auch seine Wahrheit und ist keineswegs von der Kunst ausgeschlossen. Und wenn unser einem, der nie, weder Vor- noch Nachmittags, auf Capri war, das Ganze eher wie eine mit trübrothen und bläulichen Ingredienzien angelaufene Lauge, als wie ein Bild vorkommt: so kann es doch höchst wahr, schwerlich aber anders, als in der Nachbarschaft und Umgebung ganz entgegengesetzter Bilder, geniessbar seyn. Denn sich so an der sich selbst unterdrückenden Natur zu erfreuen, setzt eine gewisse überflüssige Stärke, wie vom Maler-Genie, so im Zuschauer-Sinn voraus.

Diese eigenthümlich-komische Landschaftgattung, die auch zwei kleinere Bilder Blechen's, Castell Gandolfo und Schlucht bei Subiaco interessant macht — komisch, weil die Natur auf den Kopf gestellt, das Licht dunkel, der Schatten hell, und das Ganze doch nicht ohne Wahrheit ist — würde gewiss ergötzlicher seyn, wenn eben nicht in ihrem Anblick (sey es, weil ein sehr exercirtes Auge gefordert wird; sey es, weil eine Ueberraschung der Natur in aussergewöhnlichen Momenten festgehalten ist) der stärkste Eindruck der des Zwanges wäre, und zwar nicht sowohl eines Zwanges, den der Künstler, als den die Natur gelitten.

Charakterisirende Staffage scheint diese Manier noch dringender, als die Landschaft Nerly's, die weit mehr allgemeine Naturwahrheit hat, zu fordern; darum auch eine noch schärfer bestimmte Staffage. Nerly will die Phantasie der Natur malen, und die Poesie dieser in der Staffage hat einen weiteren Kreis, Blechen die Laune der Natur, die so, wie in seinen Bildern, nur an seltenen, durch speciellen Conflict bedingten Stellen erscheint: daher bedarf es hier entweder zum Gegenhalt einer ausgleichenden, oder zur erklärenden Spitze einer sehr mimischen Staffage. Wenn wir diese maskirte Natur nicht an irgend einer Stelle eine Hand oder einen Fuss aus der Maske strecken sehen, woran wir sie selbst erkennen, oder aber, wenn nicht Gestalten da sind, deren Ausdruck und Bewegung, gleich Witzworten, verdeutlicht, was die Natur in dieser Vermummung will, so sehen wir blos die Maske, und dies kann schauerlich oder fratzenhaft, aber nicht schön seyn. Andrerseits ist es natürlich, dass ein Maler, der die Natur Gesichter schneiden sieht, noch leichter thierische und menschliche Mimik fassen wird. Und in der That versteht sich Blechen auf humoristische Staffage. Auf Bildern, wo er diese anbringt, fällt auch das Capriciöse seiner Naturauffassung, wie man es treffend genannt hat, nicht so blos befremdend oder drückend auf.

So in seiner Villa Estense bei Tivoli. — Auch hier wird das Auge beohrfeigt, erkennt aber nach dem ersten Schrecken einen hochgezogenen Baumgang und daran aufwärts in steiler Perspektive Terrassen und Schloss, am Fuss dichtstäubende Springbrunnen; in der Allee vorn schlanke, queerschreitende Gestalten im spanischen Costüm. Das zwischen den Baumdecken hereinscheinende Licht scalpirt gleichsam die langen Stämme und schlitzt den Boden, grelle Streifen fahren hin, schiefe Schattenzacken dazwischen, und dahindurch neigen und strecken sich nun die Ritter, die, wer sie auch seyn mögen, in Figur und Gang durch die abenteuerliche Beleuchtung etwas so gezogen Feierliches und Geschwänztes erhalten, dass sie wie Narren aussehen. Es ist wahrhaftig ein ächt-landschaftlicher Humor, der nicht ihren Physiognomien; die sieht man gar nicht; nicht einmal ihren wirklichen Actionen, sondern blos dem Schein ihrer Gestalten und Bewegungen, wie die Schlaglichter sie umdichten, diesen barocken Ausdruck verlieh.

Nicht so frappant, aber noch bizarr genug und ebenso humoristisch erfunden, ist das Pifferari-Ständchen im Schatten eines Hauses neben Gartenmauer und Garten. Stritten sich auf den andern Bildern Licht mit Schatten, oder noch mehr das Licht mit sich selbst in seinen aufeinanderfallenden Scheinen, so wirken hier Laterne und Mond in disharmonischer Ruhe zusammen. Im Hintergrund spielt das Mondlicht rein; näher vorn, wo eine Italienerin auf der Bank sitzt, wirkt der Schatten, in einigen Schimmern am Haus und auf einem Musikantengesicht der rothe Laternenschein entschiedener, auf dem Boden des Vordergrundes aber liegen Schattenstücke und durch die Nebenbeleuchtung inficirte Mondblenden unversöhnt und ungestört nebeneinander. Zu der komischen Gleichgültigkeit, welche

diese, wo nicht friedliche, doch sorglose Coexistenz romantischer und schmutziger Lichtwirkung zur Schau trägt, passen die eben so gleichgültigen, das Opfer der Zärtlichkeit mechanisch abpfeifenden Gesichter der Nachtmusikanten, die Nonchalance ihrer Mäntel und die Indolenz, mit welcher sie in der Doppelbeleuchtung da stehen, ganz vollkommen. Ob eine mehr überzeugende Wahrheit in diesen fricassirten Mondschatten mit Recht, oder nur von einem malerisch ungeübten Auge gefordert werde, dürfte schwer zu entscheiden seyn.

Nachdem wir nun die italienische Landschaft in ihrer Anmuth, ihrem phantastischen Reichthum und zuletzt selbst in ihrer Ironie kennen gelernt haben, können wir uns mit einem Schüler Blechen's, Elsasser, obgleich er selbst noch in Italien ist, allmählig aus dieser Halbinsel nach Deutschland zurückfinden. Denn ausser einer italienischen Landschaft, mit viel Sinn für Naturschönheit componirt, im Charakter der Gegend von Albano, hat er uns auch eine Tyroler Landschaft unweit des Brenners gegeben. Ein tiefer Ton, kräftig-harmonisches Licht, originelles Leben zeichnet dieses Stück aus vor einer andern Composition desselben jungen Künstlers und vor den übrigen Tyroler-Landschaften der Ausstellung, wie sie Biermann und Kunkler versucht haben.

Auch eine Schweizer-Gegend, grossartig an sich, historisch-interessant, geschickt aufgefasst, fleissig und schön ausgeführt, liess von Meuron aus Neufchatel uns schauen. Der Spiegel des Vierwaldstädter-Sees mit den Hügeln und Felswänden, die ihn umfassen, dahinter der ragende Rothstock, rechts der Selisberg, davor hingebreitet die sanftgrüne, lichte Rüthly-Wiese; der Vordergrund buschig, stark beleuchtet und leicht staffirt. Das grosse Bild schliesst sich sehr vortheilhaft zusammen und vertieft sich aufs angenehmste in die liebliche Mitte und die imposante Ferne. Nur der stark röthliche Boden des Vordergrundes erschien fremdartig.

Einer ähnlichen, südlich-deutschen Gebirgs-Natur angehörig, und von sehr poetischer Composition, übrigens auch am Vordergrund, hier aber am zu schwachen etwas leidend, schien die grosse Landschaft von Ernst Fries in Carlsruhe. Mit Lust sieht man in kühler, frischer Morgenbeleuchtung die tiefe, grüne Schlucht und den klaren, kalten Bergstrom, der in ihre malerischen Windungen eingeht, man erweitert den Blick an den hohen, breiten Waldbergen, die zu beiden Seiten in den Vorgrund des feuchten Thales sich herabsenken, man späht hinein in die heimlichen Durchblicke und schattigen Waldgänge unten, schweift hinauf zu den nächsten Höhen, wo der schmiegsame Duft die eigenthümliche Vegetation der Bergfläche auf's reizendste durchblikken lässt, und rührt endlich mit dem Auge an die heitere Ferne, wo hinter den begrünten Rücken schneeige Gletscher in die klare Luft ragen. Den Vordergrund schliesst eine grosse steinerne Brücke. Dieser Theil allein ist nicht kräftig genug; unvergleichlich dagegen ist das Berggrün der nahen Höhen, wie es gedämpft durch den Schleier des Frühnebels glänzt, und mit grosser Zartheit behandelt sind die feinen Rauchsäulen am gegenüberliegenden Wald, die an zerstreuten Stellen aus den dichten Wipfeln in den feuchten und weichen Morgenhimmel dringen.

Aus diesem Werk spricht, so zu sagen, eine gebildete Liebe zur Natur, ähnlich jener feineren Aufmerksamkeit, die da in menschlichen Verhältnissen eintritt, wo Achtung und Vertraulichkeit sich die Wage halten. Eine solche, von blos jugendlicher Begeisterung, wie von blosser Sinn- und Handfertigkeit, gleichentfernte Empfänglichkeit für die tieferen oder zarteren Bestimmungen der Erscheinung, haben wir stets für den Vorzug gehalten, der erst jede Art Kenntniss der Kunstmittel adelt und dem Künstler selbst seinen unterscheidenden Werth unter den übrigen giebt.

Die Wirklichkeit freilich bricht sich überall in eine Mannigfaltigkeit von Zwecken und bringt so in einem und demselben Kreis die verschiedenartigsten Abstufungen hervor. Die Kunst allein kann durch sich selbst befriedigen; aber als belebte Andeutung, als Erinnerung, leichter Sinnengenuss, findet Manches seine Stelle, was für sich schwerlich genügen kann. So hat der hiesige Landschafter Carl Dahl eine Reihe kleinerer Bilder aus der sächsischen Schweiz gegeben. Das volle Leben der Natur sieht man nicht, indess freundliche Ansichten und Partheien.

Aber, wie gesagt, die deutsche Landschaft, auf die wir nun gekommen sind, war reich, nicht nur der Zahl nach am reichsten bedacht auf unserer Ausstellung; und auch mit solchen Werken, welche die mannichfache Verherrlichung Italiens in ihrer Nachbarschaft keineswegs zu scheuen hatten. Wir

können die Freude darüber nicht verhehlen. Es wäre bornirt, die Kunst, die sich nach allen Seiten öffnet und überall das Ihre findet, auf einen bestimmten geographischen Boden bannen oder undankbar sich abwenden zu wollen, wo sie die Schönheiten einer noch so fremden Welt spiegelt. Wenn aber, wie es zu Zeiten der Fall war, eine sehr verzeihliche Befangenheit in italienischen Reizen den Sinn für die eigenthümliche Schönheit deutscher und nördlicher Natur aufheben könnte: dann wäre ja dieselbe falsche Beschränkung, nur umgekehrt, vorhanden. Nicht blos der Patriotismus, die Kunst selbst wäre verkürzt.

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Halberstadt.

Wenn Magdeburg, mit Ausnahme der wenigen Bauwerke, welche das traurige Schicksal der Stadt im dreissigjährigen Kriege überlebt haben, wesentlich aus neueren Gebäuden besteht und insbesondere in den Häusern der breiten Hauptstrasse eine gewisse kaufmännische Sicherheit und Eleganz zeigt, so bewahrt Halberstadt, in seinen kirchlichen Gebäuden sowohl, als nicht minder in den Bürgerwohnungen, noch viel mittelalterliche Formen und erinnert im Ganzen noch an die Oberhoheit des bischöflichen Krummstabes, unter dem aber, wie wir wissen, gut wohnen war *). Den Mittelpunkt der Stadt, um welchen sich die Wohnungen und die anderen Kirchen umherlagern, bildet der schöne, gothische Dom; er liegt auf einer Anhöhe und die Verbindung des alterthümlichen Domplatzes mit einem grossen Theile der Stadt, wird nur durch verschiedene Treppen zu Wege gebracht. Die hüglige Lage von Halberstadt verbietet schon von selbst jene langweilige Regelmässigkeit, der ich wenigstens in den Strassenanlagen neuerer Städte nicht allzuviel Geschmack abgewinnen kann; die Häuser sind oft ganz malerisch und seltsam heimlich zusammen, ich möchte sagen, in einander gebaut, und nicht selten sieht man eine der grösseren Kirchen als den Hintergrund des Bildes. Dieser malerische Eindruck wird durch den eigenthümlichen Charakter der älteren Häuser noch erhöht, welche durchweg in Fachwerk erbaut sind, und zwar so, dass die oberen Stockwerke über die verschiedenen unteren auf die Strasse hinaus überragen. Die stehenden und noch mehr die liegenden Balken sind sodann grossen Theils mehr oder minder kunstreich geschnitzt und ausgekehlt, und letztere durch mannichfaltig gebildete Consolen unterstützt. Ausgezeichnet ist in dieser Hinsicht insbesondere der sogenannte Schuhhof auf dem breiten Wege, wo man, an der Stelle solcher Consolen, in Holz geschnitzte Statuen Christi, mehrerer Apostel und anderer Heiligen und einzelne groteske Figuren von ausgezeichneter Arbeit sieht. Seltsam stechen einzelne neuere Gebäude gegen jene älteren ab; und spasshaft ist der kleine dorische Portikus vor dem Rathhause, an dessen Gesims der daneben stehende grosse Roland sich die Nase zu stossen scheint.

Der Dom von Halberstadt ist ein ehrwürdiges, reiches, in seinen verschiedenen Theilen immer auf's Neue anziehendes Bauwerk. Er ist sehr wohl erhalten und keine übertriebene Restauration hat ihm seine ernste geschichtliche Farbe genommen; besonders im Innern wohlthuend wirkt jener bräunlichgraue Ton, der eben so weit von der wohlfeilen weissen Tünche des Maurers, als von der beliebten Pfefferkuchenfarbe gewisser moderner Architekturmaler entfernt ist. Ein schönes, harmonisches Verhältniss der Seitenschiffe zum Hauptschiff zeichnet diesen Dom aus; die ersteren erheben sich höher als wie jene des Magdeburger Domes, sie scheinen gewissermassen das Mittelschiff mehr zu tragen. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe tragen zierliche blumengeschmückte Thürmchen, und von ihnen sind freie Bögen an die Wand des Mittelschiffes hinübergeschlagen, als Widerlagen des Hauptgewölbes. Von roherer Arbeit leider sind die Thürme, die wenig von der, den schöneren gothischen Gebäuden eigenen, pyramidalen Abstufung zeigen und mit ihren grossen, leeren Schallöchern die Harmonie des Ganzen unangenehm stören. Auf dem, mit einer durchbrochenen Brüstung versehenen Gange, der hier, wie

*) Ich erlaube mir, hier auf den Aufsatz eines geistreichen Beobachters über Halberstadt aufmerksam zu machen, welcher sich im **Freimüthigen**, 1832, No. 187 und 188, befindet.

im Magdeburger Dome, um das Dach umherläuft, hat man eine schöne, weite Aussicht, insbesondere auf das nahegelegene Harzgebirge; schöner aber noch, als diese Fernsichten dünkten mich die Niederblicke auf die einzelnen, malerisch durcheinander geschobenen Theile des Domes selbst, des Kreuzganges u. s. w. Es ist ein seltsames Gefühl, jenen Thürmchen und ihrem Blätterschmuck, den man gewöhnlich tief aus ehrerbietiger Ferne anschaut, so nahe zu wandeln, jene Zierrathen, die von unten aus wie leise Andeutungen erscheinen, in ihrer riesigen Grösse und in ihrem Zusammenhange zu betrachten, und endlich jene geschichtlichen Anhängsel, Moos und die Zerbröckelungen des Steines, so mit Händen greifen zu können. Und überhaupt! man thut gar wohl, wenn man sich aus der Leere des alltäglichen Lebens zuweilen zu diesen ernsten Denkmalen der Vorzeit, die von mancher Fluth der Geschichte und von mancher Ebbe zu erzählen wissen, flüchtet und durch ihre Betrachtung das Gemüth beruhigt und stärkt.

Der Schreiber dieser Zeilen hat nicht die Absicht, eine detaillirte Beschreibung des Halberstädter Domes zu liefern; es war ihm auf seiner Reise wesentlich nur um die Entwickelungsmomente der deutschen Kunst zu thun. Und dahin gehört hier der auf der westlichen Seite befindliche Unterbau der beiden Thürme, etwa bis zu dem Gesimse, welches durch einen rundbogig verzierten Fries getragen wird. Dieser Unterbau, welcher in seinen einzelnen Theilen nichts mehr von den schweren gedrückten Verhältnissen des früheren Rundbogenstyles hat, sondern in die Periode seiner späteren zierlicheren Entwickelung und seiner Vermischung mit dem leichteren Spitzbogenstyl gehört, ist somit als ein Ueberbleibsel jenes Baues zu betrachten, der, nach dem Dombrande im Jahre 1060, aufgeführt und im Jahre 1071 vollendet, im Jahre 1179 aber von Heinrich dem Löwen auf's Neue zerstört wurde*). In den Hauptformen ist hier bereits der Spitzbogen angewandt, in den Nebenformen aber noch der Rundbogen, und insbesondere der nach der Art der gothischen Rose gebrochene Rundbogen, durchgehend. Die ziemlich schlanken Säulen haben gleichfalls nicht mehr das Würfelkapitäl mit den abgestumpften unteren Ecken, sondern ein Kapitäl, dessen Grundform durch eine Hohlkehle oder durch eine Hohlkehle mit darüberliegender Platte gebildet wird, letzteres ist durchweg mit einem sehr sauber, oft völlig durchbrochen gearbeiteten Rankengeflecht belegt. Von besonderer Schönheit ist das zwischen den beiden Thürmen befindliche Hauptportal. In der Hauptform, wie gesagt, durch einen Spitzbogen überwölbt, zerfällt es in zwei einzelne, durch einen Pfeiler mit davor befindlicher Säule, gesonderte Thüren**); die Wölbung der Thüren ist im Halbkreisbogen und sie wird von der bekannten, aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten Verzierung umgeben, welche bei den entsprechenden Gebäuden unter den Gesimsen hinzulaufen pflegt. Ueber diesen Thürwölbungen, umfasst von dem genannten grossen Spitzbogen, ist eine zierliche, kleine Säulenstellung, und in den Ecken sind die vier geflügelten Symbole der Evangelisten angebracht; darunter noch ein schreitender Löwe, dessen Bedeutung ich nicht verstehe. Oberhalb des Portales ist ein grosses, kreisrundes Fenster, gleich den Thüren von jener rundbogigen Verzierung umgeben. Zu den Seiten des Portales endlich sind verschiedene Säulenmassen, welche vielleicht einen besonderen Vorbau getragen haben. Sie bestehen, auf jeder Seite, aus einer starken und verschiedenen schlankeren Säulen; die letzteren sind, um ihnen ein festeres Ansehen zu ertheilen, in der Mitte mit einem Bande umgeben.

Das eigentliche Gebäude der Kirche, wie wir es jetzt sehen, wird in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gehören; erst 1194 wurde der Grund zu dem neuen Bau gelegt. Der Unterschied, welchen wir zwischen den drei einfacheren, den Thürmen zunächst gelegenen Strebepfeilern, sammt den dazwischen befindlichen Fenstern und den entsprechenden Theilen im Innern, im Gegensatz gegen die übrigen reicheren und mehr durchgebildeten Theile des Domes wahrnehmen, wird wohl auf Rechnung eines späteren, geschickteren Baumeisters zu schreiben sein; denn wir wissen, dass der Bau dieses Gotteshauses längere Zeit gewährt hat***). Ja dass der Dom noch vor seiner gänzlichen Vollendung geweiht worden ist, scheinen die grossen Kragsteine zu beweisen, welche gegenwärtig noch im Innern unter den Fenstern

*) Fiorillo a. a. O. II, S. 155.

**) Der Schaft dieser Säule ist später weggenommen und statt dessen die Statue des h. Stephanus, des Schutzpatrons der Kirche, hingesetzt.

***) Fiorillo a. a. O.

des Mittelschiffes hervorragen und wahrscheinlich bis zur Vollendung des Hauptgewölbes eine flache Balkendecke getragen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Sculptur.

Berlin.

Der Professor Rauch, mannigfach von dem Könige von Baiern mit der Anfertigung würdiger Kunstgegenstände beauftragt, hat so eben das Gypsmodell einer für das Walhalla bestimmten Victoriensatue vollendet; man ist im Begriff, den Marmorblock für dieselbe zu behauen. Das Walhalla wird bekanntlich aus einer langen, oblongen, von einem Tonnengewölbe überspannten Halle bestehen; zwei breite Gurtbögen, von je zwei vortretenden gekuppelten ionischen Säulen getragen, werden diese Halle in drei Räume sondern. An den Wänden werden die Reihen der Büsten ihren Platz finden. Um indess diese endlosen Reihen zu unterbrechen, so wird in der Mitte einer jeden Seitenwand die Statue einer Victoria aufgestellt werden. — Die genannte Statue ist eine der für den Mittelraum bestimmten, sitzend, lebensgross. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, der von der linken Schulter niederfällt; der Ueberschlag vorn ist über der rechten Schulter befestigt und unter dem linken Arm durchgeschlungen. Das Haar ist in einen Knoten gewunden, das Haupt ein wenig vorgeneigt. Sie hält in jeder Hand einen Kranz, die rechte etwas erhoben, die linke ruht auf der Lende. Die Füsse sind leicht gekreuzt.

Es scheint überflüssig, der Würde, Reinheit, Idealität, der Besonnenheit und des ernsten Styles, deren Gepräge, wie ein jedes Werk von Rauch, so auch dieses trägt, hier besonders zu erwähnen. Diese Victoria zeichnet sich zunächst durch eine eigene jungfräuliche Frische, durch eine besondere Elasticität der Formen aus. Sie macht, obgleich sie fest und ruhig sitzt, den Eindruck, als sei sie im Begriff, sich von ihrem Sessel zu erheben und mit dem aufgehobenen Kranze das Haupt des Würdigen zu schmücken.

Lithographie.

Die Indulgenz des heiligen Franciscus, al Fresco gemalt in der Engelkirche bei Assisi, von Friedrich Overbeck. Nach dem Carton gezeichnet und lithogr. von J. C. Koch. München 1832.

Es wird den Freunden der Kunst angenehm sein, von diesem vielbesprochenen Bilde Overbeck's durch das vorliegende Blatt eine ziemlich detaillirte Anschauung zu bekommen. Das Bild, bekanntlich an dem Giebel des kleinen inneren Kirchleins gemalt, zeigt zu oberst Christus und Maria, in einer Glorie sitzend, von lobsingenden und musicirenden Engeln umgeben. Maria neigt sich fürbittend zu Jesu und dieser blickt segnend und gewährend auf den heil. Franciscus hernieder, welcher auf der einen Seite des Bildes, die Arme emporbreitend, kniet. In der Mitte des Bildes steht ein Altar, über den man, durch das geöffnet Portal, in eine öde Wintergegend hinaussieht; neben dem Portal aber ist ein blühender Rosenstrauch, und aus den Wolken, welche jene heilige Vision tragen, fallen Rosen nieder auf den Altar. Zur Seite des Franciscus stehen zwei Engel mit Pilgerstäben, deren einer in seinem Gewande bereits einen Theil der Rosen trägt, welche Franciscus dem Papste zur Bestätigung dieser Vision und dessen, was ihm der Erlöser verheissen (eines bestimmten Ablasses für diese Kirche), zu überbringen hat. Auf der anderen Seite des Altares knieen zwei Ordensbrüder des Heiligen, denen dies Wunder anzuschauen und dasselbe mit zu bezeugen vergönnt war.

Der Zeichner der vorliegenden Lithographie hat die Bestimmtheit und Zartheit, die Einfalt und Frömmigkeit, welche Overbeck's Werken eigen sind, mit Glück wiederzugeben gewusst; einfache und reine Strafführungen in den Schatten, grosse Lichtpartieen sind der nach keinem Effekt oder Sinnenreiz hinstrebenden Behandlung des Cartons, wir glauben auch des Gemäldes selbst, wohl angemessen. Es gehört dies Blatt mit zu jenen Grüssen, die aus dem Frieden, welchen der Meister sich erworben, mahnend in unser mannigfach bewegtes Kunsttreiben herübertönen.

Zur Kunstgeschichte.

Bildwerke und Bauwerke,

nach unseren Gedichten des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts.

(Beschluss der ersten Mittheilung.)

Ebendaselbst Z. 17040 heisst es von Isolden in Beziehung auf ihren eifersüchtigen Gemahl:

14) „Minne die Sühnerinne
Die kam da angeschlichen,
gestreichet und gestrichen
Mit wunderbarem Fleisse:
sie trug auf das Weisse
Gefärbet unter Augen
das güldene Laugen (Läugnen),
Ihr allerbeste Farbe, Nein! (dass sie nicht schuldig) *).

Gottfried gebraucht in gleichem Bilde Färber geradezu für Dichter, zunächst in Beziehung auf den gleichzeitigen Minnesinger Bligger von Steinach, Z. 4689:

15) „Noch ist der Färbere mehr:
von Steinache Bligger,
Die seinen Worte sind lustsam,
sie würkten Frauen an der Rahm'
Von Gold und auch von Seiden;
man möchte sie unterschneiden
Mit Griechischen Borten;
er hat den Wunsch an Worten;
Seinen Sinn den feinen,
Ich wähne, dass ihn Feinen (Feen)
Zu Wunder han gesponnen
und ihn in ihrem Bronnen
Geläutert und gereinet."

Dieses Gewürk am Rahmen von Gold und Seide von Frauenhänden, wozu Feen ihm den Sinn gesponnen und geläutert haben, und welches den Schmuck mit kostbaren Griechischen Borten verdient, meint Steinach's verlorenes Gedicht, genannt der Umhang, nach den, besonders bei Festen, an den Zimmerwänden aufgehängten, mit Bildern gewürkten Teppichen; welche annoch, nebst grossen Gemälden, überhaupt Tapeten, in den Niederlanden und Südländern gebräuchlicher sind, denn Wandmalerei. Diese alten Umhänge waren kunstreich gewürkt, nicht nur mit Blumengewinden und Thiergebilden, wie die schöne Hildburg mit Hugdietrich auf Tischtüchern und Gewändern würkte *), sondern

*) Das wirkliche Anmalen lebender Bilder, oder Schminken war damals eben so gebräuchlich, als das Bemalen der Holz- und Steinbilder. Schon in den Nibelungen wird an den schönen Frauen bei Rüdiger gerühmt, dass ihre Farbe (des Gesichts, *teint*) nicht gefälscht, d. h. geschminkt gewesen, Z. 6629:

„Gefälschet Frauen-Farbe viel wenig man da fand."

Und ebenso ist wohl zu verstehen, wenn von Chriemhild und Brunhild gesagt wird, Z. 2384:

„man sah an ihrem Leibe da keinerhande Trug."

Auch Walther von der Vogelweide rühmt von einer Frau, dass sie ohne weisse und rothe Schminke schönfarbig sei, in meiner Minnesingersammlung Bd. II, S. 272:

„Selbfarb ein Weib,
Ohne Weiss, Roth, gänzlicher Stäte."

Wo eine alte Erklärung in der Handschrift hinzusetzt „ungemalet."

In einem satyrischen Gedichte (Tenzone) des Provenzalischen Mönchs von Montaudan 1180—1200 beklagen sich die Mönche, dass die Weiber sich der mönchischen Erfindung der Kunst der Malerei angemasst haben und dadurch die Votivbilder in den Kapellen verdunkeln, die Farben vertheuern u. s. w. Die Weiber antworten, ihre Kunst sei älter, als jene der Mönche. St. Peter und St Lorenz vergleichen beide.

*) In dem Heldenliede von Hug- und Wolfdietrich, nach der ältesten, noch ungedruckten Darstellung. Hugdietrich, König zu Konstantinopel, um die schöne, wie Danae, auf einem Thurm zu Salneck (Thessalonich) verwahrte Hildburg zu gewinnen, verlangt von seinem Meister Berchtung:

„Lass mir bald gewinnen die beste Meisterein,
Als sie in Griechenlande nicht bessre möge sein,
Dass sie mich lehre würken Seiden an der Rahm'
und darauf entwerfen, beide, Wild unde Zahm;
Die mich lehr' an der Hauben Wunder ohne Zahl,
Darum die gälden Borten, beide, breit und schmal,
Darauf Hirsch' und Hinden, als sollt' es lebend sein:
ich muss mit Listen werben um das schöne Magdelein."

Als Fräulein Hildegund verkleidet, kömmt er nach Salneck, und

auch mit Gemälden aus der Sage und Geschichte; meist, wie die Borten und Kleider, durch Frauenhände. So würkte die Gemahlin Wilhelms von Normandie in einem langen, zum Theil noch vorhandenen Umhange seine Eroberung Englands (1066); so die Nordische Gudrun (Chriemhild) die Heldenthaten ihres Schwähers Siegmund, und Brunhild den Lindwurmkampf Siegfrieds, welchen letzten auch ein Umhang des Norwegischen Königs Olaf des Heiligen (st. 1030) darstellte, und wonach dieser den Skalden Thorfinn ein noch erhaltenes Lied dichten liess *). Im ähnlichen Verhältnisse stand also etwa Steinach's Gedicht zu einem wirklich vorhandenen, von Frauen gewürkten Umhange. Wie Gottfried, 'preiset auch sein Nachdichter Rudolf in seiner ungedruckten Alexandreis diesen Umhang Steinach's als eine neue herrliche Erfindung, welche zwar so angethan, dass alle Dichter ihn nicht vollenden möchten, weil jeglicher Zug der Geschichte, wie die Abenteure sie erzählt, gemalt werden könnte, so dass der Umhang kein Ende hätte, und wenn er auch fünftausend Ellen lang wäre:

16) „Eines Fundes hat gedacht,
der ward nimmer vollebracht,
Von Steinache Herr Bligger,
der Fund ist los (lieblich) und also hehr,
Dass aller Dichtere Sinn
kann nimmer vollebringen ihn,
Der ist der lose Umbehang:
wär' er fünftausend Ellen lang,
Man könnt' ihn vollemalen nicht;
wie des Gedichts etwas geschicht
So mag man malen die Geschicht',
als jeglich Abenteure spricht:
Darum mag das nicht geschehn,
dass er je Ende möge sehn."

Man sieht, wie hier schon die gegenseitige Gränze der bildenden Kunst und der Dichtkunst zur Sprache kömmt **).

F. H. von der Hagen.

Darnach thät feine spinnen Hildegund zuhand, —
Man hät nicht ihresgleichen in dem ganzen Land, —
Und höfliche würken die schönen Vögelein
mit Golde und mit Seiden, als ob es lebend möchte sein.

Die Königin bittet sie, diese Kunst dort zu lehren:

Da lehrte Hugdietrich zwo Jungfraun, das ist wahr,
Also schöne würken wol ein halbes Jahr:
Manig schönes Tischtuch ward da schön bereit,
als man sie zu Hochzeiten für einen Fürsten breit't;

Daran wilde Vögel, Drossel und Nachtigall,
An dem Ende höflich gewirket hin zuthal,
Und anderhalb den Greifen, und auch den Adelaar
voran zu Gesichte, dass man sein nähme wahr;

Und dabei den Falken, als ob er dannen flög'
Und das ander Gevögel mit ihm hinne zög';
Und mittenin den Leuen und auch den Lindwurm,
als ob sie miteinander hätten einen fraislichen Sturm.

Füchse und auch Hasen, aussen an dem Ort,
Gleich als ob sie liefen und sich schlügen dort,
Das Eberschwein zu Walde vor den Hunden roth.
allererst dem Fürsten man viel Ehren da erbot.

Hirsche unde Hinden stunden auch daran.
Das schöne Tischtuch schaute manig Biedermann,
Da wurden ihm die Leute zu Saineck also hold.
er thät herfürziehen sein fein gesponnen Gold.

Da würkt' er eine Haube, viel Wunder ohne Zahl,
Darum die gülden Borten, beide, breit und schmal.

Die Haube ist für den König, der nun den verkleideten Hugdietrich auf den Thurm bringt, auch seine Tochter zu lehren:

Da ward der Jungfrauen Hugdietrich also hold,
Er lehrte sie zum ersten, wie sie sollt' spinnen Gold
Und darnach schöne würken mit Seiden an der Rahm',
und darauf entwerfen, beide, Wild unde Zahm.

*) Volsungen Saga, Kap. 32. 41 und meine Vorrede dazu S. XIX. — Abbildung eines Nordischen Trinksaales, rings mit solchen Teppichen zeltartig umhangen, dabei die Schilde und Speere als Träger und Schmuck dienen, s. bei der Gunlaugs-Saga S. 304; daraus in Bonstettens Schriften Th. 3 (1800) S. 294.

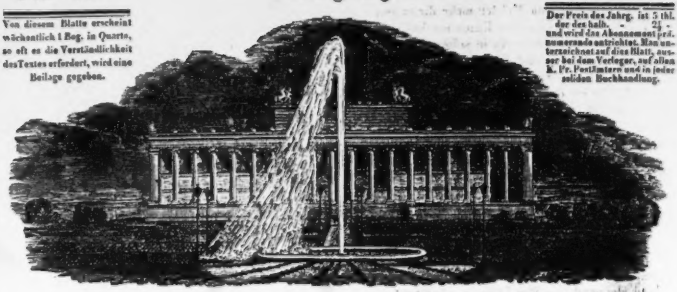
**) Zu bemerken ist in dieser Hinsicht auch, dass die alte Sprache Getihte sowohl für Gewürk als Gedicht gebraucht, z. B. in der jüngern Bearbeitung des Hugdietrich heisst es beidemal: „Gesichte würken an der Rahm."

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 7. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement prä. numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ein Kölner Meister zu Ende des XIV. Jahrhunderts.

(Nach Ghiberti.)

Du hast, Ghiberti, scharf und streng und richtig
Beurtheilt meine Kunst und mich gelobt,
Das Lob aus deinem Munde klang gewichtig.
Ich habe dir, den ich als Freund erprobt,
Von meines Meisters Kunst zu Köln am Rheine
Den höchsten, seltensten Genuss gelobt.
Blick' her! du glühest, wie vom jungen Weine,
Worauf dein Auge fällt, ein Meisterstück!
Du jauchzest, und du siehest, dass ich weine.
Entschwund'ne Tage ruft mir dies zurück,
Und auch den Tag, wo ich ihn trug zu Grabe,
Der lehrend mich und liebend war mein Glück.

Auf diesem Bruchstück hier, der heitre Knabe,
Der von der Stirne sich die Locken streicht,
Der bin ich, wie ich erst gediehn ihm habe.
Er hat mir treu die Führerhand gereicht,
Ich wurde stark in seinem milden Strahle,
Nun hat der Winter mir das Haar gebleicht.
Die griech'schen Meister sind dir Ideale,
Sei selbst du zwischen ihm und ihnen Richter,
Auf welche Seite neiget sich die Schaale?
Sieh', wie er hochgelehrt und doch mit schlichter
Natürlichkeit das Nackte hier gestaltet,
Und hier die hohe Schönheit der Gesichter.
Die Kunst bewundre, die er hier entfaltet,
Die Zierlichkeit der Arbeit, die Vollendung, —
Und dieser Riss — da hat wohl Gott gewaltet.
Das Werk bestimmte seines Schicksals Wendung,
Es sollt' ihn zu des Ruhmes Gipfel tragen
Und ward das Werkzeug einer höhern Sendung.

Ich muss vom frommen Meister mehr dir sagen;
Wie lieblich er in seiner Kunst erscheint,
War selbst er liebeswerth in seinen Tagen.
Anjou, der mit der Kunst es gut gemeint,
Hat ihn geehret vor den Meistern allen,
Die huldreich er an seinem Hof vereint.
Für Anjou hat der Meister den Metallen
Das Siegel seines Geistes eingedrückt
Und Kirchen ihm verziert, Altar und Hallen;
Auch seinen Schenktisch hat er ihm geschmückt,
Geschmiedet ihm Pokale, Krüge, Schilde,
Die jedes Kunsterfahr'nen Blick entzückt.
Da wollte denn der Fürst in seiner Milde,
Dass noch aus lauter'm Golde, sonder Gleichen,
Sein Meisterwerk, er eine Tafel bilde;
Versehen sollt' er die mit seinem Zeichen,
Auf dass die Nachwelt seinen Ruhm erfahre
Und staunend ihm den Lorbeer möge reichen.
Hier liegt der Riss dir vor, den ich bewahre,
Am Werke selbst hat meines Meisters Hand
Gehammert und gefeilt drei volle Jahre.
Und wie er fertig war, wie er's gesandt
Dem guten Fürsten, welcher es bestellt,
Da hatte sich das Glück von dem gewandt.
Die Feindschaft weisst Du, die sich eingestellt
Verderblich zwischen ihm und Lanzelote
Und aufgereget eine halbe Welt.
Da kam zum Meister ein betrübter Bote:
Einschmelzen hatt' er jene Tafel lassen,
Weil ihm kein Gold, kein schnödes, zu Gebote.
Da sah'n den guten Meister wir erblassen,
Erschrocken schweigen eine lange Zeit
Und krampfhaft nach dem wunden Herzen fassen.
Dann, niederknie'nd in Unterwürfigkeit,
Sprach er und hob die Arme himmelwärts:
Auch das war eitel! eitel Eitelkeit!
Am ird'schen Abglanz hing mein thörigt Herz,
An dem vergänglichen des ew'gen Lichtes,
Nun fasst um Eitles mich ein eitler Schmerz!
O Herr! was falsch und eitel war, vernicht' es
In meinem Busen; dienen dir und büssen,
Das will ich bis zum Tage des Gerichtes.
So stand er auf und sah uns an mit süssen
Wehmüth'gen Blicken, schritt sodann hinaus,
Rückschauend nur, noch einmal uns zu grüssen.
Und in die Berge, in der Wildniss Graus
Trug weltverlassend ihn sein Fuss, zu bauen
Einsiedlerisch Kapell' und niedres Haus.
Da mocht' er Unvergänglichem vertrauen
Und suchen, klaren Auges, reines Licht,
Vermeidend in das Nebelthal zu schauen.
Wie fromm er war, ein Frömmler war er nicht;
Oft suchten wir ihn auf, er sah uns gerne,
Und gab uns lächelnd Rath und Unterricht.
Er liebte noch die Künste, wie die Sterne,
Und seine lieben Schüler und Genossen;
Er hielt sein Herz nur von dem Schlechten ferne.
Einst fanden wir, wie schlummernd hingegossen,
Am Kreuz ihn, wo zu beten er gepflegt;
Sein altermüdes Auge war geschlossen.
Wir weinten, als wir ihn zur Ruh' gelegt.

Adelbert von Chamisso.

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Landschaft.

Berücksichtigt man die Ausbildung des deutschen Landschafters, so treten dafür, dass er heimische Studien den auswärtigen vorziehe, noch andere Gründe hinzu. Es können in Deutschland und wo man will, einzelne Künstler geboren werden, deren Talent für die Landschaft ursprünglich eine Bestimmung in sich trägt, welche in einer südlicheren Natur ihr Object erkennt, sich an dieser am besten entwickelt und erschöpft. Sie sollen ihrer Sehnsucht nachziehen, dem Berufe treu bleiben, und was sie jenseits der Alpen empfangen und ausbilden, soll auch diesseits Anerkennung und Dank finden.

In der Regel nur muss angenommen werden, dass die heimathlichen Anschauungen, die Anschauungen der Kindheit, an welchen zuerst der jugendlichfrische Sinn sich erregt und verstehen lernt, die reinste Nahrung, wegen unmittelbarer und dauernder Nähe die gründlichste, und wegen des innigen Zusammenhanges mit Allem, wodurch der Sohn des

Landes erwächst, die verdaulichste Nahrung für sein Talent gewähren. Leichtigkeit des Verständnisses, Vertrautheit, Liebe werden ihm hier am ersten die Durchbildung einer originellen Auffassung möglich machen. Er wird am natürlichsten reifen in einer Natur, die von Natur die seinige ist.

Der deutsche Landschafter, der seine Bilder jenseits der Alpen sucht, kann seine vorläufigen Studien nur an einer andern Natur, oder, was immer die Originalität gefährdet, nur an der Kunst selbst gemacht haben. Mag ihm dann Neuheit und Ueberraschung den malerischen Reichthum der fremden Welt noch eindringlicher machen, so wird ihm ebendarum leicht das Effektvolle näher treten, als die tiefere Schönheit, die erst einer innigen Bekanntschaft lohnt. Er wird sich zugleich auf einem Felde sehen, wo der Wetteifer gegen zahlreiche Mitbewerber ihn verführen kann, ungewöhnliche Standpunkte und Momente zu suchen, also eine falsche Originalität. Und hält er sich davon rein, so können umgekehrt die Fülle seiner Aufgabe und die Nähe grosser und glücklicher Vorgänge ihn dahin drängen, dass er die Aneignung bereits vorgebildeter und anerkannter Mittel dem unsichern und schwierigen Durchkämpfen eigener Anschauung vorzieht.

Alle diese Gefahren, die nicht unbezwinglich, aber auch nicht gering sind, wie Erfahrung beweist, fallen ganz oder zum grössten Theil weg, wo der deutsche Landschafter den Boden seines Vaterlandes mit dessen Naturgestalten zu dem seiner Studien und seiner Darstellung macht.

Reisen und Studien in Italien sind fast nur für zwei Arten von Künstlern rein heilsam. Für die Reifen, Freien und für die Beschränkten, Fixen. Jene werden geniessen, ohne Beklemmung lernen und in sich fortgedeihen; diese werden auch geniessen, und Genuss und Arbeit nicht weiter confundiren, als dass die Heiterkeit des ersteren ihre Arbeit erleichtert und beschwingt. Künstler aber, deren mannigfache Talente noch nicht zur Sicherheit concentrirt sind, möchten in jener Wunderwelt leichter sich selbst verlieren, als finden, was sie suchen.

Dagegen wird manasgen: wer an der Heimath klebt, versinkt in kleinliche Beschränkung; durch Vergleichung, durch Gegensatz wird erst die Anschauung frei, und nur freie Anschauung giebt Kunst. Was den Landschafter betrifft, so könnte man auch fragen, ob er überhaupt sich so nahe an wirklicher Natur und bestimmten Klimaten zu halten brauche, ob er sie nicht begnügen könne, den dichterischen Geist der Natur an mannigfaltigen in der Welt zerstreuten Formen und Ansichten zu studiren und dann frei aus der Phantasie zu componiren? Man glaubt bisweilen die Kunst höher zu stellen durch Herabsetzung der Natur. Die Natur müsste nicht die Erscheinung ewiger Gesetze, sondern Ausgeburt des Zufalls, nicht dieses Wunderbare sein, welches überall sich selbst bedingt, wenn Combinationen, die ihrer eigenen Anordnung widersprechen, doch auch Natur darstellen könnten. Und die Phantasie, wenn sie in dem Maasse freier werden könnte, als sie unwahr wäre, genösse einer Freiheit des Nichtigen, einer nichtigen Freiheit; da es vielmehr überall nur der Geist der Wahrheit ist, welcher frei macht. Also bin ich ein Naturalist. Noch lange nicht. Copiren heisst so wenig die Natur erkennen, als Fasein sie übertreffen. Nicht dass auf der Erde ein so ausgedehnter Fleck wirklich oder gesehen sei, macht eine Landschaft wahr; sondern dass eine solche Erscheinung in den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Schöpfung vollkommen begründet sei, wäre sie auch gerade so noch nirgends gefunden.

Welches diese Gesetze und Bedingungen sind, was sie erlauben, was verbieten, dafür giebt es freilich zur Zeit noch keine algebraische Formel; um so weniger aber wird ein Künstler glauben dürfen, den Massstab dafür in seiner Einbildung zu haben, ehe er nicht durch den liebevollsten Umgang mit einer wirklichen Natur (die de facto den Naturgesetzen angemessen ist) ihre Gesinnung und Ausdrucksweise so in sich geprägt hat, dass ihm die Seele und der Sinn der Geliebten auch da deutlich bleibt, wo sie nicht leibhaftig vor ihm steht.

Daher kommt es auch, dass ein gebildeter Geist von Portraiten und Landschaften sagen kann, sie seien wahr, ohne die Originale gesehen zu haben; und daher kommt es, dass Compositionen, welche klimatische oder überhaupt physische Widersprüche in ein sonst gefälliges Ganze vereinen, selbst für den, der kein gelehrter Erdkundiger ist, etwas Unlebendiges, Träumerisch-Flaches, wo nicht Aergerliches, jedenfalls eine Anzeige enthalten, dass sie, anstatt Dichtung zu sein, Erdichtung sind.

Kurz, ein Landschaft-Studium, welches durch Reisen in zerstreuten wirklichen Anschauungen, oder auch nur durch Umsehen in verschiedenen vorhand-

nen Kunstwerken sich extensiv machen will, schlägt nur insofern zu, als ihm ein intensives die Wage hält.

Einigen Beleg hiefür konnte man bei Elsasser's Arbeiten finden. Wir haben oben seine italienische und seine Tyroler-Landschaft mit Vergnügen erwähnt. Ein schon mehrseitiggebildetes Talent leuchtet daraus hervor; aber es sind auf jener auch Einzelnheiten, die, an sich gefällig, nicht mit einem und demselben Auge geschaut erscheinen. Noch weniger wird man der grossen Sepiaskizze desselben Künstlers, Schlossgarten, mit Wald und Kohlschweler-Hütten, Unrecht thun, wenn man diese Verbindung sonst romantischer und belebter Parthien mehr oberflächlich, als gediegen findet. Einzelne Momente sind wirksam genug; aber an der öfteren Unbestimmtheit der Formen gleitet das Interesse des Beschauers ab.

Das Kloster im Walde, ein Oelbild, lässt auch Composition und Ausführung etwas auseinandergehen, was beiden schadet, und in der Phantasie des Künstlers eine ähnliche Spaltung voraussetzt. Ungleich glücklicher dringt in jener Gegend am Brenner die Stimmung durch ihre verschiedenen Mittel durch. Es ist nur eben ein lebhafter, nach verschiedenen Seiten gewandter Sinn nicht nur für Formen- und Farbenspiele der Natur, auch für besondere Mittel der Kunst, was dieses Talent noch etwas in sich zu theilen scheint; und je gewisser ihm Beobachtung und Geschmack stets mehr Vortheile zuführen werden, um so wünschenswerther ist es, dass sie eine von strenger Composition gehaltene und gewissenhaftvermittelnde Ausführung adle.

So wie eine falsche Extensität und Ungleichartigkeit der Mittel hervorgehen kann aus dem Mangel an gründlichem, zusammenhängendem Naturstudium, so kann es auch geschehen, dass ein unvollendetes Streben zu viel auf ein besonderes Mittel giebt. Dieses soll durch seinen Effekt der Phantasie den Mangel an Entfaltung ersetzen und durch seine specifische Trefflichkeit die Beschränkung rechtfertigen.

Etwas Aehnliches ist es gewiss, was junge Dichter so leicht auf interessante, ausserordentliche Vorwürfe, junge Landschafter auf brillante oder schreckhafte Momente der Natur hintreibt. — In solchen Momenten, wie in der Verklärung des Sonnenuntergangs oder der feinen Umschleierung einer Mondnacht, scheint freilich die Erscheinung der Natur selbst vereinfacht oder ihre Wirkung condensirter, schlagender, wie in Gewitterscenen. In einer solchen Hauptwirkung denkt man sich dann vorzugsweise die Poesie der Natur; das Uebrige wird, als Folie, leichter genommen. Eben hierin liegt der Irrthum. Der Effekt ist wohl das Reizendste; aber ihn zu bewähren und befriedigend zu machen, ist nur um so schwerer. Denn die Verschmelzung harmonischer Lichtscenen oder die starken Reflexe stürmischer Witterung, mächtiger Beschattung sind nicht in sich einfachere Anschauungen, als die des breiten, klaren Tages; nur gedrängter, feiner, flüchtiger sind in ihnen die Abstufungen; minder unterscheidbar, aber nicht minder unterschieden die Zusammenwirkungen. Aus diesem Grunde sind solche Scenen gerade die schwierigsten. Sie fordern das geübteste Auge, den schärfsten Verstand, den kräftigsten und zartesten Pinsel. Und eine überzeugende Ausführung ist bei ihnen um so unerlässlicher, als sie den Anspruch auf Ausserordentlichkeit an der Stirne tragen.

Wir sind also weit entfernt, in einem solchen Falle den auftrebenden Künstler nach dem Massstab seiner Aufgabe zu messen. Eine solche hatte sich Otto Völcker, ein Schüler Blechen's, gesetzt in seiner Eisenhütte in bergiger Waldparthie. Seine Composition war schön gedacht. Vorn eine ruhige Bergwand und die feste, auf sich selbst beruhende Eiche; an der Waldschlucht des Mittelgrundes die einsame Eisenhütte; und durch die Tannen des höheren Waldes hereinbrechend das grelle Wetterlicht, dessen Schimmer ihre haarigen Aeste bleicht. — Diese Contraste sind nicht unglücklich gewählt; aber indem man deutlich fühlt, was beabsichtigt wird, vermisst man die freie Herabführung in die einzelnen Züge der Wirklichkeit.

Auch dem Düsseldorfer Winkelirer wollte es auf einem grossen, sonst sehr verdienstlichen Bilde nicht gelingen, das durchzusetzen, wonach es benannt war, den Sonnenuntergang. Die Abendsonne in ihrer Gluth und die Streifen des Abendroths hat er nicht in Fluss gebracht, so gut auch alles Uebrige ausgeführt und so lieblichwahr, besonders der weiche Lichtschein ist, der an der Rundung des alten Burgthurms leise vorquillt.

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Halberstadt.

Eine Beschreibung sämmtlicher einzelnen, im Dom vorhandenen Monumente ist bereits durch Büsching gegeben; wir betrachten hier nur diejenigen, welche durch ihr höheres Alter besonders merkwürdig sind. Dahin gehören vornemlich jene alten gewürkten Teppiche, welche im Chor und zwar über den mit ausserordentlicher Kunst geschnitzten Chorstühlen hängen und die ihrer grossen Seltenheit wegen eine besondere Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind, auf jeder Seite, etwa 43 Fuss lang und ungefähr 3½ Fuss hoch, im Ganzen nicht viel beschädigt, (doch sind zwei Eckstücke neu) und auch die Farben sind nicht zu sehr verschossen. Sie enthalten Darstellungen menschlicher Figuren; wir beginnen in deren Beschreibung mit den Teppichen, welche auf der Nordseite hängen. Hier ist, zunächst dem Bischofstuhle, vorerst ein eigenes Bild zu betrachten, welches verkehrt an die folgenden angeheftet und von dem, weil es höher war, leider ein Stück abgeschnitten ist. Es enthält in einem rautenförmigen Felde die Darstellung eines Königs, der, auf einem Thronsessel sitzend, zu den Füssen eine Fussbank, die Rechte mit vorgestrecktem Zeigefinger erhebt und in der Linken ein Scepter hält, — laut der Beischrift: Carolus rex (vermuthlich Karl der Grosse, welcher das Bisthum Halberstadt gegründet haben soll). Von der Umschrift ist Folgendes erhalten: — tare. diu. nec. honor. nec. vis. nec. forma. nec. etas. sufficit. in. mundo. plus. tamen. ista. place —. In den dreieckigen Eckfeldern sind sitzende Philosophen mit Spruchbändern dargestellt; die oberen sind halb abgeschnitten; die unteren sind: Cato, mit dem Spruch: Denigrat. meritum. dantis. mora und Seneca: Qui. cito. dat. bis. dat. Das Ganze hat wieder eine Umschrift gehabt, von der aber nur noch wenige Buchstaben zu lesen sind. — Nun folgt die Hauptdarstellung dieser Seite. Zuerst sechs Apostel, von denen jeder ein Band mit seinem Namen in der Hand hält, auf einer Bank sitzend, je zwei und zwei zwischen thurmartigen Architecturen (Johannes, der sich unter diesen befindet, ist noch mit einem Barte dargestellt), — dann Christus in einem Regenbogen-Ringe, der von zwei Engeln gehalten wird, — und hierauf wieder sechs Apostel, welche aber ungetrennt neben einander sitzen. Das letzte Stück auf dieser Seite, welches den auferstandenen Christus zwischen den vier Evangelisten enthält, ist neu und zwar mit Oelfarben roh gemalt; doch ist dasselbe, so wie das Folgende, ohne Zweifel eine Copie nach einer alten Tapete, was sowohl aus der Behandlungsart als aus der eigenthümlichen Darstellung des Folgenden hervorgeht. Dieses, welches dem eben Besprochenen gegenüber auf der Südseite des Chores hängt, stellt den Traum des Jacob vor. In einen Ring, welcher in den Bildern aus jener Zeit den geöffneten Himmel zu bedeuten pflegt und aus dem sich hier ein Engel herausbeugt, lehnt die Himmelsleiter; ein zweiter Engel steht auf derselben, ein dritter bei dem unter einem Baume schlafenden Jacob*). Nun folgen wieder gewürkte Darstellungen und zwar aus der Geschichte des Abraham, zum Theil durch niederhängende Spruchbänder getrennt; — ich brauche wohl nicht vorher zu bemerken, dass die Opferung des Isaac von der scholastischen Weisheit jener Jahrhunderte in unmittelbare Beziehung auf den Opfertod Christi gestellt wurde. Wir sehen also zuerst den Abraham vor der Thüre seines Hauses, Gott (ohne Flügel, ohne Bart, aber im reichen Nimbus) aus dem Ringe zu ihm sprechend, die drei Engel; — sodann Sarah in der Hausthür und Abraham, der vor den drei, am Tische sitzenden Engeln kniet; — Abraham mit einem Feuerbrande und Schwerte, hinter ihm Isaac, der die Holzscheite trägt, und ein Knecht, der einen Esel oder ein Pferd führt; — ein Busch mit dem Schafbock, darüber eine aus dem Ringe schauende Figur, Abraham, der den Isaac zu opfern im Begriff ist, und vor ihm ein brennender Scheiterhaufen. — Endlich, im Fortgange desselben Teppiches, nicht angeheftet, wie die zuerst genannte Darstellung des Königes, ist eine mit langer Tunika und Mantel bekleidete Figur dargestellt, mit Schild und Lanze, letztere einem Drachen in den Rachen

*) In Wernhers Gedicht vom Leben der Maria (in der Bibliothek Sr. Excellenz des Herrn von Nagler befindlich) lehnt, bei einer gleichen Darstellung, die Leiter sehr naiv an dem Baume, darunter Jacob schläft.

stossend, — entweder der Erzengel Michael ohne Flügel, oder der heilige Georg ohne Rüstung.

Es ist diesen Figuren, die mit ihren halbverschossenen Farben, mit ihren weit offenen Augen gespensterhaft auf den Beschauer niederblicken, bei aller Rohheit in der Ausführung doch eine gewisse strenge Würde nicht abzusprechen, — wenigstens nicht denen, welche auf der Nordseite des Chores hängen; dagegen die alt-testamentalischen Darstellungen in ihren minder sicheren Formen einen schwächeren Künstler zu erkennen geben. Die Hauptumrisse sind in breiten, dunkelbraunen Streifen geführt und in der Grundfarbe jedes einzelnen Theiles die Schatten oder Lichtstreifen einfach angedeutet, je nachdem die Grundfarbe heller oder dunkler ist. In der eigenthümlich stylisirten Gewandung, im Styl der Architecturen, der Bäume, der Geräthe, erkennen wir ganz denselben Charakter, welcher in den Miniaturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts gefunden wird. Diese Zeitannahme bestätigen die Formen der Buchstaben in den mit Uncialen geschriebenen Beischriften; sie enthalten nemlich, neben den früheren römischen Formen, schon einzelne jener sogenannten gothischen und einzelne Abkürzungen, welche im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlicher werden.

Vor dem Altar im Chore ist noch ein anderer grosser Teppich als Fussdecke ausgebreitet, der Darstellungen aus derselben Zeit zu enthalten scheint. Endlich hängen eben dort noch verschiedene Teppiche, welchen auf eigenthümlich buntem Arabeskengrunde Darstellungen aus dem Leben der Maria eingewürkt und die, ihrem Style nach, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt sind.

Der Chor wird von den Abseiten durch eine Mauer von einer gewissen Höhe getrennt und von dem Schiff durch den sehr zierlich gearbeiteten Bischofstuhl, ein Werk aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ueber demselben steht auf einem Querbalken ein grosses, von Engeln getragenes Crucifix, zu den Seiten Maria und Johannes, und zu deren Seiten je zwei Cherubim. Darunter, ebenfalls an dem Querbalken, sind die Bilder von Heiligen. Das Crucifix, Maria und Johannes sind, besonders nach dem Faltenwurf zu urtheilen, unstreitig älter als das dreizehnte Jahrhundert, und haben Aehnliches mit den Bildern im Hortus deliciarum der Herrat von Landsperg, welche Engelhard herausgegeben. Christus ist mit einem Schurze bekleidet, sein Haupt auf die linke Seite gewandt, und die Füsse, welche statt des Fussbrettes auf einem Drachen stehen, nicht übereinander, sondern mit zwei Nägeln befestigt; Maria steht ebenfalls auf einem Drachen, Johannes auf der kleinen kauernden Figur eines Königes.

Vor diesem Bischofstuhle, frei, in der Mitte des Schiffes, steht ein Altar, auf dem eine mit Perlen gestickte Decke liegt; diese Arbeit gehört ebenfalls noch in jene Periode der sogenannten byzantinischen Kunst. Sie enthält eine Krönung der Maria, zu den Seiten je zwei Engel und weibliche Heilige. Die Zeichnung ist roh, und das Ganze leider beschädigt, denn die ächten Perlen, aus denen die Fleischpartheien gebildet waren, sind bereits herausgenommen. Auf diesem Altar ist das vortreffliche Schnitzwerk aus Speckstein befindlich, welches die Kreuzigung Christi darstellt und das auch von Büsching beschrieben wird. Merkwürdig contrastiren hier die kurzen niederländisch carrikirten Figuren der Kriegsknechte mit den schönen, höchst edlen und zarten Formen des Johannes und noch mehr der Maria, welche letztere an die schönsten Werke älterer Italiener erinnert.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert. Berlin, Verlag von George Gropius, 1833.

Unter obigem Titel sind bis jetzt zwei Hefte eines grösseren Werkes erschienen, welches einen öfter geäusserten Wunsch erfüllen wird. England ist uns seit einiger Zeit mit ähnlichen Sammlungen verschiedener Veduten vorangegangen, welche unter mehreren Titeln erscheinen, deren jede, in einer grossen Anzahl von Heften, uns die verschiedenen Grafschaften und Städte jenes romantischen Insellandes in artigen Blättern vorführt. Doch nicht nur malerische Trümmer uralter Abteyen und Burgen wurden uns gezeigt, auch die neueste Zeit blieb nicht ausgeschlossen, und der Titel des einen dieser Werke, Modern Athens! or views in Edinburgh, zeigt uns deutlich, mit welchen Augen die Haupt-

stadt Schottlands betrachtet wird. Unter den Städten, welche man mit dem Titel des neuen Athens beehrt hat, rangirt aber Berlin, wie bekannt, in erster Reihe; und wenn der grosse Winkelmann, bereits in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, voll Enthusiasmus unser Sparta-Athen erhob, welche Namen würde er heute erfinden müssen, um das jetzige Berlin dem dämaligen würdig gegenüber zu stellen!

So wie nun unsere Stadt den Wettkampf mit jenen andren nicht scheut, so sehen wir aus der ganzen Anlage dieses Werkes, dass es ebenfalls mit den englischen in die Schranken zu treten wünscht; wir finden dasselbe Format, dieselbe Einrichtung der Kupfer und des Textes. Die Zeichnungen sind von den rühmlichst bekannten Landschaftern: Mauch, Gärtner, Biermann und Hintze hieselbst aufgenommen und in London von den ersten Künstlern in Stahl gestochen; der Text ist von der Hand des Königl. Bibliothekars, Herrn Dr. Spiker, welcher durch sein Amt Gelegenheit hatte, die vorzüglichsten Quellen über diesen Gegenstand zu benutzen.

Das erste Heft giebt uns ausser dem grossen, in Holz geschnittenen Königl. Wappen, welches der Dedikation an Sr. Majestät den König vorangeht, auf dem Titelblatte eine sehr zierliche Ansicht der Stadt, durch Herrn Gärtner, vom wohlbekannten „dustren Keller“ aus, am Kreuzberge aufgenommen, und durch John Barber meisterhaft gestochen. Vor der Stadt lagert die grosse Ebene, von welcher sie, wie Rom von der Campagna umgeben wird; doch wie diese der grossen vergangenen Zeiten gedenkt, so harret die unsere der künftigen Belebung, welche von innen heraus wirkend, täglich weitere Kreise ergreift. Damit jedoch die Phantasie uns nicht in zu ferne Zeiten verlocke, führen uns die beiden folgenden Ansichten in das innerste, älteste Leben der Stadt, zu den beiden Kirchen St. Nikolai und St. Marien; jene sei uns ehrwürdig durch ihren alten, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts stammenden Vorbau, diese mit dem schönsten Thurme der Stadt zugleich am höchsten hinaufstrebend.

Sehr glücklich vom Herrn Hintze gewählt ist auf dem folgenden Blatte die Ansicht der Werderschen Kirche. Zwei der schönsten Romanisirenden Prachtgebäude aus der Zeit Friedrichs des Grossen, das Opernhaus und die Katholische Kirche bilden einen Rahmen, zwischen welchem die Kirche sich mit ihren gedoppelten Thürmen und zahllosen Spitzen aus dem schattigen Grunde lieblicher Baumgruppen erhebt. Jeder Theil ist hier mit Meisterschaft behandelt, und das Ganze zeigt uns eine angenehme Landschaft, mitten in der Hauptstadt. Recht städtisch ist dagegen die breite Strasse. Grosser Schatten deckt den grössten Theil ihrer alterthümlichen Façaden; dunkel ziehen breite Wetterwolken herauf, so dass die hellbeluchtete Masse des Schlosses mit dem edlen Schlüterschen Portale, gleich einem Feenpallaste im Hintergrunde hervortritt.

Das erste Blatt des zweiten Heftes, durch Finden meisterhaft gestochen, enthält zunächst den grösseren Schlosshof in seiner grandiosen Architektur, deren grosse Massen durch nichts Kleinliches gestört werden. Sehr deutlich treten aus dem einfachen Dunkel die Details hervor, welche mit Treue in dem eigenthümlichen Charakter wiedergegeben für einen Ausländer kaum möglich erschien und dennoch vorzüglich gelungen ist. Die andere sehr freundliche Ansicht zeigt uns die Lindenstrasse mit dem Kammergericht, und im Hintergrunde den Thurm der Jerusalemmer Kirche.

Auf dem letzten Blatte wird uns zunächst eine Ansicht von der Stralauer Brücke aus, auf das weite Gebiet der Spree gegeben, welche hier, von Fahrzeugen aller Art belebt, von Brücken durchschnitten wird und in der Ferne die grossen Gebäudemassen zeigt, welche die verschiedenen Arme des Stromes umkränzen; vorzüglich müssen wir hier auf die Abtonung der Fernen und die Klarheit des Wassers aufmerksam machen. Endlich gelangen wir zuletzt noch auf einen jener Punkte, welchen wir den Namen des neuen Athens besonders zu danken haben. In der Mitte erhebt sich das gefeierte Zeughaus, in seiner ihm von Nehring und Schlüter verliehenen Pracht; davor liegt, vom Kastanienhaine umgeben, die lichte Form der Königswache mit ihren Marmorbildern. Zur Linken winkt die Universität, und rechts sehen wir durch das grandiose korinthische Prostylon des Opernhauses, welches schon weiland dem berühmten Algarotti hohe Bewunderung abzwang, auf den ehernen Koloss des alten Blücher, und weiter auf das Königliche Palais, und die weitgestreckte Masse des Schlosses, welche mit dem nahen Lustgarten den Hintergrund schliesst.

Finden wir in diesen ersten zwei Heften schon so reichen Stoff der Unterhaltung, so dürfen wir gewiss in den noch folgenden drei und zwanzig Num-

mern, welche einander rasch zu folgen bestimmt sind, nicht wenig erwarten. Die glänzende und reiche Zahl der Subscribenten, welche dem Werke vorangedruckt ist, bezeugt die allseitige Theilnahme für die Sache und das gerechte Vertrauen in die Unternehmer. Denn ausser wenigen, ebenfalls englischen Kupfern, welche nach Zeichnungen des Hrn. Mauch in dem hiesigen Taschenkalender vor Jahren erschienen, sind die uns vorliegenden ohne Zweifel die ersten in Kupfer gestochenen Ansichten Berlins, welche, abgesehen von ihrem Gegenstande, selbstständig Anspruch auf Kunstwerth machen, und dennoch durch ihre Wohlfeilheit die früher bekannten übertreffen, indem wir stets vier Ansichten für den Preis eines halben Thalers erhalten. Da, wie wir schon zu Anfange bemerkten, die englischen Werke zum Vorbilde dienten, so dürfen wir wohl nicht erst versichern, dass die ganze Ausstattung und Anordnung des Werkes prachtvoll ist.

Correspondenz.

Rom, den 15. Januar 1833.

Der Prinz August von Preussen hat von der kleinen Ausstellung, die bei seiner Anwesenheit zu Rom veranstaltet wurde, eine kleine Copie der Raphaelischen Transfiguration von **Temmel** aus Köthen, eine Copie der Bolognesischen Cäcilie von Raphael, in sehr kleinem Format, von **Senff** und eine Copie der Raphaelischen Madonna aus Perugia (aus dem Hause Contestabile) von **demselben**, gekauft. Der niederländische Bildhauer van **Kessels** hat das Modell einer vortrefflichen Gruppe, eine Scene aus der Sündfluth darstellend, kolossal, Mann, Weib und Kind, im Auftrage eines Engländers, vollendet; der schwierige Vorwurf könnte wohl kaum genialer gelöst werden, die Gruppe muss Herrn van Kessels einen bedeutenden Ruf sichern. **Catel** war einen Theil des Sommers in Neapel und brachte, vom Epomeo auf Ischia aus, zwei vortreffliche Skizzen, Sonnenauf- und Untergang, zurück, die sich dem Cyclus seiner mannigfaltigen Ansichten Neapolitanischer Umgegend vortheilhaft anschliessen; auch aus der bekannten blauen Grotte Capri's schuf er ein treffliches Bild, eine schwierige Aufgabe, und von allen bisher gesehenen die einzig gelungene Darstellung jener capriciösen Gestaltung. Ich schliesse die Reihenfolge dieser bekannten Namen, wie billig, mit unserem **Thorwaldsen**; gleich unermüdlich und unerschöpflich überliess er sich während der letzten Zeit vorzugsweise den Inspirationen der erotischen Mythe und schuf nach griechischen Dichtungen eine Anzahl der lieblichsten Basreliefs; auch einige auf Alexanders Thaten bezügliche, die, irre ich nicht, der König von Baiern ihm aufgetragen hatte.

Rom, den 26. Januar.

Am 1. d. M. hat der Ritter Manzi in der Nekropolis von Tarquinii ein Etruskisches Grab entdeckt, welches alle bisher dort gefundenen an Pracht übertrifft. Die Gruft ist viereckig und wird in der Mitte von einer ebenfalls viereckigen Säule getragen; in drei Seiten der letzteren stehen drei beflügelte Genien von mehr denn natürlicher Grösse und auf der, der Thür gegenüber liegenden Seite befindet sich eine lange Etruskische Inschrift. Diese Gruft nimmt durch ihre Construction, so wie durch ihre Inschriften und Gemälde das Interesse der Alterthumsforscher in hohem Grade in Anspruch.

Preisbewerbung.

Berlin.

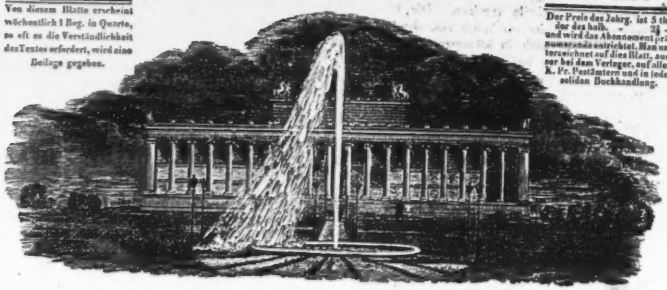
Die Königliche Akademie der Künste eröffnet in diesem Jahre am 11. März eine Preisbewerbung für Bildhauer, deren Prämie für Inländer in einem dreijährigen Stipendium von jährlich 500 Thalern zu einer Studien-Reise bestehen wird. Die Eleven der Akademie, so wie alle befähigte junge Künstler, werden zur Theilnahme an derselben eingeladen. Um zugelassen zu werden, muss man entweder die grosse Medaille im Aktsaale der Akademie gewonnen haben, oder ein Zeugniss der Fähigkeit von einem Mitgliede der Königl. Akademie der Künste beibringen. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 8. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Architektonik.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel. Neunzehntes Heft.

Mit grosser Freude beeilen wir uns, auf das so eben erschienene neue Heft der architektonischen Entwürfe des Oberbaudirektors Schinkel aufmerksam zu machen. Dasselbe wird um so mehr im grösseren Publikum Theilnahme erregen, da sein Inhalt so durchaus volksthümlich und anziehend ist. Sechs Entwürfe zu einem Ehrendenkmale Friedrichs des Grossen, hier in der Hauptstadt zu errichten, werden uns in den feierlichst schönsten Formen vorgeführt, und die dazu geeigneten Plätze näher bestimmt.

Fügen wir noch als siebenten Entwurf jenes Blatt hinzu, womit wir schon vor mehreren Jahren im fünften Hefte beschenkt wurden, so sehen wir, wie der Künstler mit vollkommener Meisterschaft einen Cyklus der verschiedenen, für ein solches Denkmal geeigneten Formen abzuschliessen sucht, so wie er es uns früher in ähnlicher Art an den geeignetsten Combinationen für evangelische Kirchen zeigte. Wir glauben, diese Denkmale in drei Hauptarten unterscheiden zu dürfen. Bei der einen Gattung ist das Architektonische durchaus vorherrschend; grössere Massen sollen in wohlgezeichneten Umrissen schon auf die Ferne wirken, und sodann in der Nähe den Reichthum des bildlichen Schmuckes entfalten, als dessen Krone die Bildsäule erscheint, jedoch selbst nur als Schmuck. In der zweiten Reihenfolge tritt letztere als das Hauptsächlichere hervor. Der Heros soll durch seine Persönlichkeit auch hier wirken und die übrigen Umgebungen beherrschen, doch so, dass diese nicht unterdrückt werden. Die dritte

Art will beide Vortheile vereinen. Die Bildsäule zeichnet sich auch hier vorzüglich aus, aber die Architektonik erhebt sich in kühneren Formen, der Masse nach vielleicht bedeutender, doch immer nur als Schmuck der ersteren.

Es ist nicht zu leugnen, dass die erste Art vorzüglich geeignet ist, der Umgebung eine ausgezeichnete Zierde zu verleihen, und selbst die Physiognomie einer Stadt zu veredeln. Wer könnte sich Rom ohne die Ehrensäulen des Trajan oder Antonin denken? wer hätte nicht mit Wohlgefallen, auf älteren Abbildungen derselben Stadt, das seitdem verschwundene Septizonium erblickt? Diese selben Formen führt uns Schinkel unter denselben Namen vor, so dass er bei der trajanischen Säule sogar es von sich fern hält, als wolle er etwas Neues darstellen, selbst nicht einmal die alte Idee in neuer Form. So finden wir auch in der Zeichnung Alles in gleicher Art, denselben Sockel mit seinen Armaturen und Victorien, darüber die Adler mit den Fruchtgehängen, und endlich, auf dem Lorbeerpfühle ruhend, die mit Figuren bedeckte Säule, welche zu oberst auf hohem Postamente die Bildsäule trägt. Nirgend kann hier der Architekt sich selbstständig zeigen, kaum wenige Profile reguliren. Jenes Vorbild in Rom sollte kein für sich abgeschlossenes Ganze bilden, sondern war nur die Krone einer grösseren architektonischen Anlage, des trajanischen Forums, welches, von Säulenhallen umgeben und durchschnitten, verschiedene Höfe umschloss, an die sich Bibliotheken, Basiliken und Tempel anschlossen, die durch Triumphbögen verbunden wurden, und in deren Mitte die Säule sich erhob; doch auch sie war gewissermassen nicht das Hauptdenkmal, als welches vielmehr die, daselbst noch besonders aufgestellte Reiterbildsäule des Kaisers erschien. Dieses fühlend, umgiebt unser Künstler seine Säule ebenfalls mit einem leichten dorischen Portikus; Pfeilermassen verstärken die Ecken desselben, und in ihnen führen Treppen auf die Plattform der Halle, um von dort aus die Bildwerke der Säule deutlicher zu erkennen. Das Ganze ist auf dem grossen Opernplatze vor dem Universitätsgebäude, oder auch, vielleicht noch zweckmässiger zwischen Opernhaus und Bibliothek gedacht. Könnten aber auch diese Umgebungen noch prächtiger sein, so müssen wir dennoch mit dem Hr. Verfasser dies Unzweckmässige der Trajanssäule für ein dergleichen Denkmal vollkommen anerkennen. Da die Gründe desselben zu schlagend sind, als dass sie nicht allgemeine Anerkennung finden sollten, so lassen wir sie mit seinen eigenen Worten folgen.

„Gegen eine trajanische Säule mit dem empor„gewickelten Basrelief-Bande und der Bildnisstatue „über dem Capitäl ist einzuwenden:“

erstens: „dass die Portrait-Statue viel zu hoch „steht, und da ihr Massstab wegen des Ver„hältnisses zur Säule nie sehr gross werden „kann, so wird das deutliche Erkennen der For„men nicht erreicht;“

zweitens: „dass der aussерordentliche Umfang der „plastischen Arbeiten auf dem gewickelten Bande „ungenicssbar wird, theils wegen der vom Auge „nicht zu erreichenden Höhe, in welcher sie „sich befinden, theils wegen der Unbequemlich„keit, ihren Zusammenhang nur zu fassen, in„dem man sich zwanzig und mehrmal um die „Säule bewegen muss;“

drittens: „dass sich nur immer ein kleiner Theil „des Basreliefs auf der Mitte der Säule unver„kürzt und unverschoben zeigt, zu beiden Sei„ten aber die erhobene Arbeit durch die Run„dung des Säulenkörpers unverständlich wird, „und nur dahin wirkt, den äussern Contur der „Säule, in welchem deren grösste Schönheit „liegen soll, zu verderben, und durch unendlich „viele unregelmässige Buckel zu entstellen.“

Wir können nicht umhin noch einen vierten Grund zu nennen, und glauben, dass er allein schon hinreichen dürfte, der Trajanssäule unser veto zu geben: dem Königc, welcher der Einzige genannt wird, gebührt auch ein ganz eigenthümliches Denkmal; keine Nachahmung daher, weder der Römischen Säulen, noch weniger ihrer Copie in Paris auf der Place Vendome; denn schwerlich möchten wir den Franzosen widersprechen können, welche sich vielleicht rühmen würden, in den ehernen Reliefs nur das Abbild der ihrigen wiederzuerkennen.

Das zweite Denkmal, welches wir zu der Gattung der rein architektonischen rechneten, bezeichnet der H. Verfasser als einigermassen nach der Form der alten Septizonien gebildet; doch erblikken wir hier eine durchaus selbstständige Schöpfung, welche der älteren, obengenannten Form nur etwa mehr in dem thurmartigen Emporstreben nachgebildet wäre. Eine stattliche Prachttreppe führt auf eine bequeme Plattform, deren Ecken durch allegori-

sehe Statuen geschmückt sind, so wie die tragenden Mauern für passende Inschriften sich eignen. In ihrer Mitte, jede Seite siebenzig Fuss breit, erhebt sich in drei gleichmässigen Geschossen, auf etwa hundert und achtzig Fuss Höhe, das Hauptgebäude. Vier Pilaster, an den Flächen und Knäufen reich geschmückt, bezeichnen die Ecken eines jeden Stockwerkes, und schliessen zugleich auf jeder Seite eine Halle, welche, ausser ihnen, durch je sechs korinthische Säulen gebildet wird. Von den Pilastern laufen Diagonalwände auf den breiten Kern des Gebäudes zu, so dass durch dessen Aussenflächen die Rückwände der Hallen gebildet werden. Die letzteren bieten an den verschiedenen Wänden der drei Geschosse die passendsten Räume für malerische Darstellungen. Zu oberst sehen wir die Segnungen des Friedens, in der Mitte dagegen das heisse Kampfgewühl, und unten die Schaaren dankbarer Völker, welche palmentragend herbeiziehen; denn hier erhebt sich in der ersten Halle, sogleich dem Beschauer entgegentretend, die Kolossalstatue des Königs, welche, hier der Witterung weniger ausgesetzt, uns, auf olympischem Throne sitzend, den alten Schmuck des Goldes und Elfenbeins erneuern dürfte. Bequeme Treppen führen im Innern des Kernes zu den einzelnen Geschossen und über ihnen zu einem hohen Oberbau, welcher, von Karyatiden umgeben, von der Siegesgöttin gekrönt, bestimmt ist, die Reliquien des grossen Mannes aufzubewahren.

Noch einen Entwurf glauben wir zu den mehr architektonischen rechnen zu dürfen, bei welchem der Künstler gleichfalls ein antikes Motiv in freier Nachbildung erneuern wollte, das berühmte Grabmahl des Königs Mausolus zu Halikarnass, welches uns jedoch nur durch schriftliche Nachrichten und durch Analogien bekannt ist. Ein ächt dorischer Peripteros, wenig länger als breit, an den Fronten mit sechs Säulen auf vierzig Fuss Ausdehnung, an den Seiten achtsäulig auf funfzig Fuss, umgiebt eine quadratische Celle, welcher sich der Pronaos und Opisthodomos anschliessen. Die Cellenmauern streben über das umgebende Gebälk hinauf, und bilden das Postament, eine Quadriga, welche der König bestiegen hat, umgeben und gefolgt von allegorischen Figuren. Die ganze Gruppe ist von vergoldetem Erze gedacht, und nimmt einen verhältnissmässig grossen Raum ein, so dass die unschöne Stufen-Pyramide des Grabmahles in Halikarnass glücklich vermieden ist, während die, aus schlesischem Marmor gebildeten Hallen fast nur als reichgeschmückter Sockel der Gruppe erscheinen. Wir finden also in diesem Denkmale den Uebergang zu den rein statuarischen, welche wir oben als die zweite Classe bezeichneten.

Unter diesen nennen wir zunächst jenes, bereits aus dem fünften Hefte der architektonischen Entwürfe bekannte Monument. Denken wir uns die eben genannte Quadriga in kolossaler Grösse, so dass die Hauptfigur bis zehn Fuss Höhe habe, gleichfalls in vergoldeter Bronze, so wie die hinten zur Seite stehenden Figuren der Gerechtigkeit und des Krieges. Der Unterbau wird verhältnissmässig kleiner; anstatt der Mauern und Säulenhallen sehen wir vierzehn Pfeiler, nicht hoch, doch jeder mit einer symbolischen Figur, wie an der Incantada zu Thessalonich geschmückt. Da diese peripterisch umhergestellten Pfeiler die einzigen Träger des reichen Gesimses und der darüberstehenden Quadriga sind, so würde die Letztere in grosser Leichtigkeit, fast wie in der Luft schwebend, erscheinen, und das Ganze mit den unteren Sockeln und ansteigenden Stufen, an deren Ecken sich reiche Kandelaber erheben, von herrlicher Wirkung sein.

(Beschluss folgt.)

Ueber

Das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Landschaft.

Unter allen Landschaften, worin die poetische Conception noch nicht zur vollendeten Natürlichkeit entwickelt war, möchten wir eine Erfindung von Wilhelm Pohlke, Schüler Hensel's, besonders hervorheben; und zwar darum, weil dieses tüchtige Waldstück, die Köhlerhütte, was ihm an letzter Wahrheit abgeht, durch Harmonie und unverkennbare Liebe der Darstellung ersetzt. Den Vordergrund durchschneidet ein ruhiger Bach, der, wie ein anderer Styx, träg mit dunkler Spiegelfläche hingleitet unter die düstere, schweigende Beschattung hochüberhän-

gendem Laubholze. Vorn an seiner Biegung ist der Steg übergelegt; darauf wehrt ein Köhler mit geschwungener Keule einem Wolf den Uebergang. Im Mittelgrund, wo das kräftige Sonnenlicht, gleichsam niedergedrückt von den dichten Bäumen, an die unteren Blattseiten des Laubes hell zurückschägt, steht die Hütte mit dickem, glänzendem Stroh bedeckt; das Licht haftet daran. Dunkelgrüne Wipfel und dichte Büsche dahinter und an der Seite schliessen das Bild. Man kann die Undurchsichtigkeit der inneren Baumwipfel und eine gewisse Sprödigkeit des Laubes tadeln, und muss doch gestehen, dass diese Abgeschlossenheit einer derben Natur, dieses intensive, in Schatten gefangene Licht, das tiefe, gesättigte Grün, der durchgreifende Ton wilder Ruhe und düsterer Einsamkeit einen sehr poetischen Eindruck macht.

Auch hier erscheint die Landschaft der Phantasie, zum Unterschied von der natürlichen, mit einer gewissen Ungewöhnlichkeit bekleidet, die indessen durch die Einfachheit der Mittel, ihre feste Zusammenstimmung und ihre natürliche Stärke sich insofern auflhebt, als sie Glauben für sich gewinnt. Es giebt aber noch eine andere Ungewöhnlichkeit landschaftlicher Auffassung, die keineswegs aus Mangel an durchgebildeter Technik, auch nicht aus muthwilligem Humor, wie Blechen's Manier, hervorgeht, sondern die gleichsam die ernsthafte und nüchterne Seite dieser Abfangung der Natur im Sonderbaren ausmacht, indem sie dieselbe durch eine, vielleicht preciöse Auswahl, zur Dollmetscherin charakteristischer Seelenstimmungen und Gedanken befähigt.

Durch diese Art ist Friedrich in Dresden berühmt geworden; und es ist ein eigenes Buch darüber geschrieben worden. Weil dieselbe nah mit feiner Naturbeobachtung zusammenhängt, und Friedrich diese in seinen Werken auf eigenthümliche, höchst gewandte Weise bethätigte, weil er damit oft noch andere allgemein verständliche, sinnvolle Mittel verband, welche die Absicht, die zu Grunde lag, auffallen konnten, so hat man ihn als Künstler mit Recht bewundert, die Theorie von landschaftlicher Lyrik aber, die aus Veranlassung seiner Leistungen in die Welt kam, sehr mit Unrecht gepriesen. Streng genommen, ist es eine Theorie menschlichen Hochmuths, welcher die Natur, die in sich symbolisch, selbstgenügend in ihrer eigenen göttlichen Bedeutung ist, zum blossen Zeichen und Buchstaben für individualisirte, menschliche Gemüthszustände erniedrigen will.

Wenn Friedrich meinte, er male nichts anderes, als die Melancholie, und er malte eine herrlich-düstere Winterlandschaft mit tiefsinniger Staffage — nun, so nenne er sein Bild, wie er will; schön ist es nicht durch den Namen, auch nicht durch den Anklang an eine speciellmenschliche Stimmung (für die giebt's Worte, die sie bestimmter aussprechen) sondern dadurch, dass diese Stimmung so, wie sie in der Natur selbst ewig nothwendig und unmittelbar gegenwärtig ist, hier aus dem freien Geiste wiedergeboren erscheint. Wenn aber nun einer auf solche Benennungen hin meint, der landschaftliche Künstler habe überhaupt die besondern Natureindrücke nach der einen Seite aufzufassen, nach welcher sie Analogie mit persönlichen Gefühlen und Begriffen haben, um so aus ihnen eine Hieroglyphik zusammenzuklauben, welche nicht landschaftliche, sondern höhere, psychologische und moralische Gedanken in Gras und Stein, Luft, Schnee und Nadelholz exponirt, der schneidet Lappen zu einem argen Flickwerk. Dass ich es kurz ausspreche, was der Natur ihre Heiligkeit und auch der Landschaft ihre Poesie giebt, das ist gerade umgekehrt die Unersetzlichkeit aller ihrer Gebilde, Schöpfungen und Stimmungen, die durch nichts Anderes vollkommen ausgedrückt werden können, als durch sich selbst; die ihren Geist in sich haben. Es ist freilich derselbe Geist, der auch im Menschen gegenwärtig ist; aber eben weil er in der speciellen Menschlichkeit nicht erschöpft ist, ebendarum ist er zugleich auch ausser dem Menschen in der übrigen Natur, als andere, aber für den Menschen bestimmte Natur. Und eben darum kann der Mensch sein Bewusstseyn, das der Vervollständigung durch Naturanschauung bedarf, nicht dadurch vervollständigen, dass er sie zu Dem macht, was er selbst in seinen von der Natur abgezogenen, abstracten Verhältnissen ist, sondern nur dadurch, dass er sie so anschaut, wie sie für ihn schon bestimmt ist, und eine Bedeutung hat, die zwar mit Allem zusammenhängt, was in ihm und für ihn ist, aber, selbst schon gediegen und entwickelt in allen Momenten, keines derselben durch ein anderes ersetzen lässt.

Darum lieben wir die lebendige Erscheinung der Natur ausser uns und um uns, weil sie uns in ihren einzelnen wunderbaren Geburten und in ihren unerschöpflichen Zusammenhängen ganz eigenthümliche

und ganz allgemeine Empfindungen, Gemüthserfüllungen, Ideen giebt, die auf keine andere Weise aus dem dunkeln Abgrund unseres Geistes in Gegenwart und Selbstgenuss heraufreten könnten. Und darum befriedigt uns die Landschaft der Kunst auf eine ganz einzige Art, weil sie uns diese Offenbarung des Geistes in der Natur, welche dem Gemüth in der Wirklichkeit durch Bedürfniss, Befangenheit, Verstandeszwecke gestört und getrübt wird, herausgehoben aus diesen Unterbrechungen, als reine Anschauung und freie Wirklichkeit giebt.

Alles individuell-Menschliche also, Trieb, Hang, Abstraction muss der Landschafter gerade abstreifen, um mit dem unbefangensten Sinn und ungetheiltesten Verstande das Bild der Natur in sich zu vollenden. Bringt er schon fixe Gedanken und schematische Einbildungen mit, so wird er weder diese in der Natur, noch die Natur in seiner Phantasie zur vollen Wahrheit bringen. Diess hat auch Friedrich in manchen seiner Bilder erfahren müssen, und wir rechnen dahin die alte Eiche im Schnee und die Landschaft, die von ihm auf der Ausstellung zu sehen waren. Nicht dass wir die Wahrheit der Formen und Farben an sich anfechten wollten; aber die Wahrheit des Ganzen leugnen wir. Ein richtiger Ausschnitt aus dem Reich der Erscheinungen ist lange noch kein Bild. Was dabei zunächst das Auffallende, das Interessante ausmacht, ist gerade der Mangel. Wie? fragt man; drei Farben und zwei Linien, ist denn das eine Landschaft? In der That, muss man bei nochmaliger Besichtigung sagen, es ist doch der Anblick eines Stückes Himmel, eines Hügel- und Thalstrichs! Und warum so eigen? — Warum? weil es zwar in der Natur auch so vorkommt; aber nicht so für sich allein, nicht so abstrakt. Was also an dem Bilde heraustritt, ist die Abstraktion des Künstlers selbst; seine Wahl. Diess nöthigt freilich einen besondern Grund vorauszusetzen (denn jede Wahl erfordert einen); kann er aber wirklich deutlich und innerlich werden durch diese paar exquisiten Farben und einige allgemeine, wenn noch so fein geschwungene, Linien? — Aber wem Mystification und Poesie Eins sind, bewundert gerade diess, dass man spürt, es stecke etwas dahinter, ohne herauszubringen, was. Ich weiss, was dahintersteckt. Die Willkühr. Keineswegs soll diess ein Urtheil über alle Bilder von Friedrich sein. Sie sind unter sich verschieden. Und sein gebildetes Auge, sein feiner Pinsel, wo sie sich minder spröde nehmen, müssen Bewunderung finden. Allein diese alte Eiche im Schnee, ein schwarzer, schlanker Stamm mit wenigen kahlen, gezaserten Aesten, auf dem Grunde eines einfärbigblauen Himmels — was kann sie bei dieser Nüchternheit der Behandlung und Armtönigkeit der Beleuchtung weiter zu sein prätendiren, als ein Farbenakkord aus Weiss, Blau und Schwarz? Adolf Bönisch, dessen wir wieder gedenken werden, hat auf einem kleinen Bild eine Eiche am Saum eines Kornfeldes nach der Natur gemalt; eine ganz natürliche Eiche, wie sie in ihrer stämmigen Macht sich aus dem Fruchtboden der Erde hebt und Aeste und Zweige, Laub und Sprossen hinausbreitet in die sonnenwarme Luft; ein ganz natürliches Kornfeld, dessen Aehren sich in der schweren Vergoldung des Sommers durcheinanderwiegen; vorn am Rain im niedrigen Grün der leichtere blumige Schmuck der Erde; im Grunde hinter dem Fruchtfeld eine duftige Aussicht, und die leisbewegte Bläne um die Baumkrone — Alles, wie er es bei Bleischwitz, unweit Breslau, an einem schönen Sommertage gesehen hatte; und das scheint nun auch gar nichts Anderes bedeuten zu wollen, als was es vorstellt; aber wie gern verliert man sich in diese still und vollbelebte Gegenwart und geniesst die feierliche Anmuth entfalteter und in sich gesättigter Schöpfung! Gewiss die Natur bedeutet sehr viel; aber nicht in abgeschälten Sylben; in der vertraulichen Mitte des wirklichen Lebens legt sich ihr Geheimniss dar.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Den Mitgliedern des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in Wien. Erste Verlosung 1832.

Tyroler Bauern-Familie, vor der Thüre ihres Hauses sitzend, gem. von J. G. Waldmüller, gest. von C. Rahl (in Fol.). Ein heiteres, gemüthliches Genrebild: ein junges Weib mit einem Kinde an der Brust; hinter ihr der alte Vater, stehend, auf seinen Stab gestützt; zur einen Seite der Mann, der eben ein anderes Kind seine ersten Versuche im Gehen machen lässt; zur andern Seite die Schwester der

Frau, im Grase liegend, die das Kind zu sich lockt. Leben und stille Heiterkeit in den Köpfen, Wahrheit in Kleidung und sonstigen Nebendingen, nur vielleicht eine leise Koketterie mit der ländlichen Einfalt. Die Arbeit des Kupferstechers ist im Ganzen recht brav und sauber, ohne Affectation; besonders wohlgelungen der Kopf des jungen Mannes. Doch fehlt es an Luft, und die fernen Berge treten nicht zurück.

Berliner Museum.

(Tizian.)

Die Gemäldegallerie des Berliner Museums zeichnet sich durch eine grosse historische Vollständigkeit — die erste Forderung an eine öffentliche Gallerie — vor andern Sammlungen aus; man hat, für die verschiedenen Länder und Zeiten, die Belege mit gleicher Sorgfalt und mit gleichem Glück erworben und angeordnet. Nur einige der ersten Meister sind noch durch minder bedeutende Werke repräsentirt, oder es fehlt ihr Name noch gänzlich im Katalog. Zwar waren in den Sammlungen, daraus die Gallerie des Museums zusammengesetzt oder ausgewählt wurde, bekanntlich mancherlei erste Namen vorhanden; doch hatte man die löbliche Absicht, ein Gemälde mit zweifelhaftem Taufschein lieber einem geringeren Künstler zuzuschreiben, als durch leeren Namenprunk das Auge des unbefangenen Beschauers irrezuleiten. Indess, bei den bedeutenden Mitteln, welche durch die Freigebigkeit Sr. Majestät des Königs, dem Museum zu Gebote stehen, lässt sich hoffen, dass jenem Uebelstande in wenigen Jahrzehnten abgeholfen sein wird.

So eben ist ein neuerworbenes Bild von Tizian (dessen Werke in der sonst reich vorhandenen venetianischen Schule gänzlich fehlten) aufgestellt*). Nicht bedeutend an Umfang, noch an Composition, reicht dasselbe gleichwohl hin, die Stelle, welche dieser grosse Künstler in der Geschichte der Kunst einnimmt, hinlänglich zu bezeichnen. Es ist das Portrait von Tizians Tochter Cornelia, Kniestück, überlebensgross; von dem Abbate Cellotti, welcher dasselbe aus dem Besitz einer venetianischen Familie an sich gebracht, zu Florenz gekauft. Halb dem Beschauer den Rücken zuwendend, blickt sie über die rechte Schulter nach diesem zurück, indem sie mit beiden Händen eine silberne Schüssel mit Früchten emporhebt. Sie trägt ein schweres goldstoffenes Kleid, einen leichten Flor, welcher über den entblössten Nacken zurückfällt, eine Perlenschnur um den Hals und ein reich mit Steinen geschmücktes Diadem im röthlich blonden Haar, das fast à la Chinoise zurückgestrichen ist. Ein dunkles scharfes Auge, darüber sich das Augenlied leise, wie winkend, senkt; feine, scharfgezirkelte Augenbrauen; auf der flachen Stirn ein leichter Schatten über dem linken Auge; eine gerade, ein wenig gehobene Nase; ein lechzend geöffneter Mund, ein zartgerundetes Kinn, — dies sind die Hauptformen des Gesichtes. Nirgend scharfe Linien; die Sonderung der Formen, insbesondere bei der Wendung des Halses und des Kopfes, durch die leisesten Uebergänge des Helldunkels vermittelt, und dessen Schmelz minder in der Nähe, wo Alles unbestimmt verschwimmt, als in der Entfernung von einigen Schritten bemerkbar; eine durchsichtige, klare, innerlich warme Farbe, aber kein Weiss, kein Roth, Blau oder Grün. Was Tizian je in der Malerei des Fleisches, d. h. in der Darstellung des Lebens, vermocht hat, davon giebt dies Bild ein vollgültiges Zeugniss. Seltsam contrastirt mit den nackten Theilen das schwere, ungefüge Gewand; aber es dient nur, den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Das Bild macht den Eindruck, als habe eins der griechischen Götterweiber, — verlockend, wie sie das Märchen des Mittelalters auffasst, — sich gefügt, dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht zu erscheinen; als sei es bereit, die lästige, ungehörige Hülle von sich zu werfen, in ewig reisender Jugend den alten Göttern wieder zuzueilen.

*) Ein anderes gleichzeitig erworbenes Bild der venetianischen Schule wird in Kurzem ausgestellt werden.

Wissenschaftlicher Kunstverein.

Berlin.

In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 4. Februar legte Herr von Klöber eine Anzahl von Zeichnungen vor, welche er während seines Aufenthalts in Neapel nach antiken Bildwerken gemacht hat. Diese Sammlung hat ein um so grösseres Interesse, als sie mehrentheils Zeichnungen von Gegenständen enthält, welche der Oeffentlichkeit noch nicht übergeben sind, wobei nicht ausser Acht zu lassen, dass es, bei aller sonstigen Gefälligkeit der Custoden, dennoch schwer hält, Gegenstände zu

zeichnen, bevor die dortigen Archäologen sie bekannt gemacht haben.

Herr Grahl, der während seines mehrjährigen Aufenthalts in Italien sich eine sehr bedeutende Sammlung alter Holzschnitte und Kupferstiche angelegt hat, brachte diesmal eine Anzahl Holzschnitte von Tizians Hand und von Albrecht Dürer das Leben der Maria, ebenfalls in schönen Abdrücken, mit, woran sich Bemerkungen über die deutsche und italienische Kunst des Holzschnittes anknüpften. Einige von Marc Antonio nachgestochene Blätter Albrecht Dürers, liessen es nicht in Zweifel, dass hierbei die Ueberlegenheit des Grabstichels auf Seiten des deutschen Meisters gewesen. Noch sahen wir ein sehr seltenes Blatt von Marc Antonio, eine Künstler-Werkstatt aus seiner Zeit, vielleicht Raphaels Atelier. Eine Gruppe älterer Künstler sitzt am Kaminfeuer, die jüngeren zeichnen bei einer Lampe, unter den Hereintretenden scheint sich Michelangelo zu befinden; Gerippe, antike Torsen, ein Windspiel zeigen sich in derselben bunten Unordnung im Vordergrunde, wie wir es in Vernet's berühmtem Bilde finden.

Herr Eichens zeigte die, von ihm im Auftrage des Vereins der Kunstfreunde gemachte Zeichnung der Madonna mit dem Kinde von Steinbrück vor. Da Herr Eichens diese Zeichnung in Kupfer stechen wird, so darf schon im Voraus versichert werden, dass die Kunstfreunde etwas Ausgezeichnetes und sehr Erfreuliches zu erwarten haben*). — F.

Nachrichten.

Rom.

Am 10. hielt die päpstl. Academie der Archäologie ihre zweite Versammlung im Archigymnasium Romanum. Nachdem der beständige Secretair, Ritter P. E. Visconti, eine Lobrede auf das verstorbene Mitglied, den Baron Hrn. v. Keller, verlesen, verlas der Architekt L. Canini eine Abhandlung über das Theater des Pompejus. Zu der neuen Entdeckung, welche Hr. C. gemacht, gehört auch die, dass zwei Bruchstücke des alten Planes von Rom, welche an der Treppe des Museo Capitolino eingemauert sind, an das bereits bekannte Stück, auf welchem das Theater des Pompejus abgebildet ist, sich anschliessen und dass diese, zusammen, den vollständigsten Begriff von diesem Prachtgebäude geben. Herr Canini beschreibt, diesem zufolge, den Portikus des Theaters von hundert Säulen. Der Tempel der Venus, welcher an das Theater anstiess, war so mit demselben verbunden, dass die Stufen des letzteren selbst als Stufen zu dem Tempel dienten. — Hr. Fea führte den Vorsitz und die Cardinäle Zurla und Sala, Ehrenmitglieder der Akademie, waren gegenwärtig.

Die Künstler-Gesellschaft des „Pantheons“ hat für das laufende Jahr den berühmten Bildhauer Fabris zum Präsidenten erwählt, der auch am 13. bereits sein Amt angetreten hat.

Sicilien.

„Ich hatte,“ meldet ein neuerer deutscher Reisender, „Gelegenheit, oft die berühmte Sammlung des Museum Biscari zu sehen, weil ich dort einen Bekannten wiederfand, den Königl. Preuss. Prof. Zahn, der, im Palaste des Fürsten Biscari wohnend, mit 4, von Neapel mitgebrachten Modellirern, damit beschäftigt war, für die Königl. Preuss. Regierung die besten Stücke unter den Antiken formen zu lassen. Diess hatte der Fürst früher nie gestatten wollen, so dringende Bitten auch von den höchsten Personen, ja selbst von der franz. und engl. Regierung, deswegen an ihn ergangen waren. Hrn. Zahn ist geglückt, was jenen misslungen war, und worüber man in Catanea sich nicht genug wundern konnte. Das Museum, welches der Fürst besitzt und das sein Grossvater angelegt, zeichnet sich nicht sowohl durch die Zahl der Stücke, als durch deren Auserlesenheit vor allen übrigen in Sicilien aus: ja man kann behaupten, dass überhaupt kein Privat-Museum ihm den Rang streitig machen dürfte. Ich kann mich nur damit begnügen, mit einigen Worten die Stücke anzugeben, welche man in Kurzem in Berlin eintreffen sehen wird: einen Torso, von allen Kunstkennern für schöner, als der vatikanische, angesehen und jetzt, auch von Zahn, wieder wie früher für den eines Jupiters gehalten: einen herrlichen Faun von Bronce, merkwürdig durch die Binde am Munde, zur Doppelflöte, einen Bacchus und einen herrlichen Merkur.

Odessa.

Der General-Consul Sr. Maj. des Königs beider Sicilien, Hr. v. Rikas, hat dem Museum der Stadt

*) Im vorigen Berichte über das wiss. K.-V. (in No. 2.) ist irrthümlich angegeben, dass Rosellini's Werk über Aegypten 800 — statt nur 400 — Kupferplatten enthalten wird.

Odessa einen Ring aus Gold und Emaille, eine Arbeit des 15. Jahrhunderts, zum Geschenk gemacht. Der Ring ist noch ganz wohl erhalten, und hat eine lateinische, sehr leserliche Inschrift, die sich auf die, an beiden Enden desselben befindlichen kleinen Todtenköpfe bezieht.

München.

Der Prof. **Schorn**, Secr. der Akademie der Künste, verlässt München und hat den ehrenvollen Ruf nach **Weimar** an die Stelle des verstorbenen Hofrath **Meyer**, als Direktor der dortigen Kunstanstalten und Sammlungen, unter sehr vortheilhaften Bedingungen, angenommen. Der Landschaftmaler Hr. **Olivier** d. ä. ist an dessen Stelle zum Secretair der Akademie und zum Professor bei derselben angestellt; auch wird er, wie sein Vorgänger, Vorlesungen über die Kunstgeschichte bei dem genannten Institute halten. Der Ritter v. **Cornelius** wird in einem Paar Monaten auf 2 Jahre nach Italien reisen, um daselbst den Carton zum Bilde des jüngsten Gerichts, für die Ludwigskirche, zu entwerfen. Der Bildhauer **Schwanenthaler** ist, mit zwei Münchener Gehülfen, in Rom mit der Ausführung der Modelle zum südlichen Giebelfelde der Walhalla beschäftigt, wozu der Professor **Rauch** die erste Skizze lieferte, und **Thorwaldsen** ihn mit grösster Theilnahme unterstützt. Diese colossale Arbeit von 15 Statuen wird, in dem schönen Tyroler Marmor, von Standers, zu München ausgeführt werden, und einst den, auf der Donau Vorüberfahrenden einen selten schönen Anblick gewähren.

Herr **Horaz Vernet** wird nächstens wieder von Paris nach Rom reisen, und dort für die französische Regierung zwei Bilder malen, nämlich die Einnahme von Ancona und die Einnahme von Antwerpen; für das letztere Gemälde soll der berühmte Künstler seinen Standpunkt zwischen der St. Lorenz Lunette und der 5ten Batterie genommen haben.

Zur Erwiederung.

In No. 4. des Kunstblattes befinden sich in dem „aus (auf?) Veranlassung der letzten Kunstausstellung“ geschriebenen Aufsatze einige Bemerkungen über die, von C. **Wichmann** gearbeitete, Statue des Kaisers Nicolas I., welche um so mehr eine Erwiederung zu erfordern scheinen, als die Ausstellung längst geschlossen ist, und mithin das Werk seine Vertheidigung gegenwärtig selbst nicht mehr zu führen vermag. Das mitleidige Urtheil, welches der Verfasser jenes Aufsatzes darüber abgegeben, wird freilich dadurch sehr verdächtig, dass er sich nicht auf seine eigenen Augen verlassen zu können glaubt, sondern sich — und zwar gerade bei dem wesentlichsten Vorzuge dieser Statue, den schönen und vollendeten Formen des Körpers — auf dasjenige beruft, was mehrere Kenner (man nenne sie!) darüber gesagt haben sollen. — Wenn ferner der Verfasser jenes Aufsatzes sich im Allgemeinen gegen **unbekleidete** Portraitstatuen in unserer Zeit erklärt, so sind wir im Allgemeinen wohl damit einverstanden, müssen aber bemerken, dass die, von Wichmann ausgestellte, Statue keineswegs zu den **nackten** oder unbekleideten gehört, sondern zu den anständig verhüllten, da Unterleib, Schooss und zum Theil auch Rücken und Schenkel von einem Mantel bedeckt werden. Das edle Haupt, die tapfre Brust, der starke Arm, die schöne Schulter sind entblösst und wir können nur die Kühnheit des Künstlers bewundern, der allen modernen Bedenklichkeiten zum Trotz, uns das Bild eines idealen Helden der Gegenwart in so würdiger Weise gegeben hat, wie wir in neuerer Zeit noch keines sahen. Man vergleiche nur mit Wichmanns Arbeit die, ebenfalls nur mit dem Mantel bekleidete, Statue Napoleons von Chaudet im Königl. Museum; wie dürftig erscheint diese letztere, sowohl rücksichtlich des Faltenwurfs, als der Gestalt, gegen den jugendlichen Heros, den Wichmann uns giebt. Allerdings gehört eine Persönlichkeit, wie die des Kaisers Nicolas dazu, um auf solche Weise dargestellt zu werden und wir können dem Verf. es gern zugeben, dass sich „der alte Dessauer“ ziemlich dürftig ohne Montur ausnehmen würde. Dass aber der Verf. bei der Aufzählung der berühmten Berliner Statuen in idealem Costüm, die Statue des grossen Kurfürsten von Schlüter übersieht, erregt Bedenken gegen seine Zuverlässigkeit, oder wollte er vielleicht auch für diesen die Alongen-Perücke, wie für den Dessauer den Zopf vindiciren?

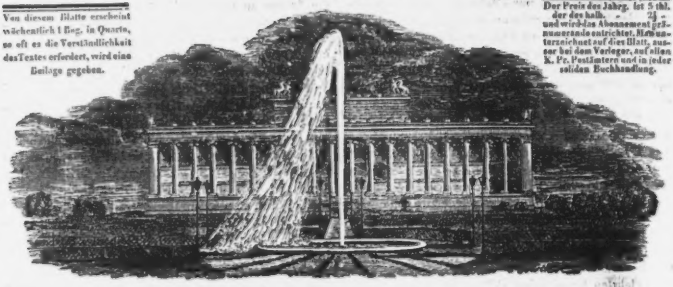
F. F.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 9. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Kunstliteratur.

Thatsachen des archäologischen Instituts in Rom von *Dr.* Eduard Gerhard, Königl. Preuss. Professor, dirigirendem Secretair des Instituts in Rom. Berlin, 1832.

Herr Professor Gerhard, der sich durch einen zehnjährigen Aufenthalt in Rom in der ewigen Weltstadt so eingebürgert und um die Alterthumskunde ihres classischen Bodens so grosse Verdienste erworben hat, dass ihm längst schon von allen Freunden und Kennern jener Wissenschaft die corona civica zuerkannt wurde, ist gegenwärtig auf einige Monate in das Vaterland zurückgekehrt und giebt uns in dem vorliegenden Heftlein über die Thätigkeit und die Leistungen des, seit dem Jahre 1829 bestehenden, archäologischen Instituts in Rom Auskunft. Da nun der Hr. Verf., sogleich in der Vorerinnerung, als die Veranlassung seiner Schrift den Wunsch bezeichnet: „die gleichgültige Unkunde vieler werthen Landsleute über das Institut in Rom zu einer bequemen Theilnahme an demselben umzustimmen," so nehmen wir gern hieraus eine Veranlassung, den Kreis unserer Leser mit der Verfassung, den Leistungen und Bestrebungen jener wissenschaftlichen Anstalt näher bekannt zu machen.

Das archäologische Institut in Rom hat sich nicht auf die Weltstadt allein beschränkt, sondern mit wissenschaftlicher Eroberungslust Unter-Italien, die Inseln, Griechenland und Aegypten mit in seinen Bereich gezogen und selbst für die transalpinischen Barbarenländer der Gallier, Britanier und Germanen Secretariate gestiftet und Correspondenten ernannt, von denen freilich manche, wie die Bischöfe

in partibus infidelium, nur Titulatur-Ehren haben mögen. Desto thätiger nehmen sich die in Rom lebenden deutschen Gelehrten und vor allen Hr. Professor Gerhard des Instituts an, ohne dessen unermüdete Thätigkeit und Begeisterung für die Wissenschaft, das Institut schon längst zum bedeutungslosen akademischen Vegetiren herabgesunken seyn würde.

Mit den Gelehrten und Künstlern des Auslandes hat sich das Institut durch jährliche Bekanntmachung von Denkmälern in Kupferstich, durch Jahrbücher und Monatberichte in Verbindung gesetzt. Seit dem Jahre 1829 erschienen in regelmässigen Lieferungen: 1) Monumenti inediti; 2) Annali; 3) Ein „bulletino." Was die Denkmäler betrifft, so sind bereits auf 48 Tafeln in gr. Folio gegen zweihundert Abbildungen von antiken Bauwerken, Skulpturen und Gemälden gegeben und es verdient besondere Anerkennung, dass die gelehrten Herausgeber sich nicht auf eine unerquickliche Gelehrsamkeit beschränkt haben, sondern auch dem, was dem Leben, der Kunst, der Schönheit angehört, eine Stelle vergönnten. In den Jahrbüchern (annali) erhielten wir, ausser den Erläuterungen der, in dem Kupferwerke abgebildeten, Denkmäler, Beschreibungen anderweitig bekannt gewordener Monumente, Inschriften, Beurtheilungen archäologischer Werke u. s. w. In dem Monatsberichte (bulletino) wird über die neusten Entdeckungen, vornehmlich über die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pompeji, Rom, Toskana, Grossgriechenland, Sicilien, so wie über die neusten Erscheinungen der archäologischen Literatur Bericht erstattet. Grössere Abhandlungen, deren Umfang die Grenzen der Monatsberichte und Jahrbücher überschreiten würde, erscheinen abgesondert unter dem Titel „Memorie dell' Instituto" und für die „Inschriften" wird eine besondere Sammlung vorbereitet, an der sich die gelehrten Forscher eben so sehr erfreuen werden, als durch die bereits durch das Institut veranstaltete Sammlung von Abdrücken neuentdeckter antiker Gemmen den Künstlern und Kunstfreunden ein Genüge geschieht*).

Der regen Theilnahme von Gönnern, Künstlern, Schriftstellern und Verlegern verdankt das Institut die Anlage zu einem Kabinet antiker Denkmäler, zu einem Archiv von Handschriften und Handzeichnungen und zu einer Bibliothek, deren Beaufsichtigung und Verwaltung ebenfalls dem dirigirenden Secretair anheim fällt. Noch erheblicher aber ist die Mühwaltung, der sich derselbe durch die Verwaltung der Einnahmen und Ausgaben des Instituts unterzogen hat, zumal da Zeichnung, Kupferstich, Druck und Vertrieb der Werke nicht einem Buchhändler überlassen werden konnten, wobei die thätige Unterstützung des dirigirenden Secretairs in Paris, Hrn. Dr. Panofka's als sehr förderlich gerühmt wird. Nur solcher vereinten Anstrengung tüchtiger Gehülfen war es möglich, dem Institute einen so blühenden Fortgang zu sichern, ohne irgend eine ausserordentliche Unterstützung der päpstlichen oder sonst einer Regierung in Anspruch zu nehmen. Die Ausgaben, die sich auf beiläufig 2500 Reichsthaler belaufen, werden durch die Subscribenten auf die Jahrbücher des Instituts gedeckt, unter denen „London" die Mehrzahl liefert, was uns nicht verwundern darf, wenn wir bedenken, wie in den Römischen Fremdenbüchern ebenfalls auf jeder Seite London zehnmal vorkömmt, ehe wir Paris und Berlin einmal finden. Auffallend erscheint indessen dennoch diese geringe Theilnahme der gelehrten Anstalten und Bibliotheken in Deutschland, wo nur die Bibliotheken von Berlin und Frankfurt a. M. sich auf den Subscribenten-Listen befinden.

Als seinen Stiftungstag feiert das Institut den Geburtstag Winkelmanns (den 9. December), und indem die deutschen Gelehrten in Rom hierdurch ihrem grossen Vorgänger eine ehrenvolle Anerkennung zu Theil werden lassen, legen sie zugleich dadurch das Bekenntniss ab, dass sie die Wissenschaft, die er begründete, in seinem Geiste weiter zu führen gedenken. Diese Pietät gegen Winkelmann erscheint in gegenwärtiger Zeit, wo vornehmer Dünkel gutschmeckerischer Kunstpfuscher mit Hochmuth auf Winkelmann und die Wenigen, die ihm nachfolgten, herabschaut, als ein ganz besonders erfreuliches Zeichen.

Das Protectorat des Instituts haben der Kronprinz von Preussen, die Präsidentschaft der Herzog von Blacas d'Aulps übernommen. Mit zuvorkommender Bereitwilligkeit hat der Königl. Preuss. Minister Resident, Geh. Legationsrath Bunsen in Rom, der dem Institut als General-Secretair vorsteht, sowohl

*) Der römische Künstler Cades hat unter Aufsicht des Instituts alle seit 1829 aufgefundenen Gemmenbilder in guten Abdrücken (impronte gemmarie) bekannt gemacht.

ein Versammlungszimmer, als auch die nöthigen Räume zur Aufbewahrung der Sammlungen, des Archiv's und der Bibliothek auf dem Capitol in dem von ihm bewohnten Palazzo Caffarelli angewiesen und sich ausserdem noch in vielfacher Hinsicht grosses Verdienst um das Gedeihen einer Anstalt erworben, welche zur Förderung der Alterthums-Wissenschaft, so wir zur Anerkennung dessen, was deutsche Beharrlichkeit vermag, so Rühmliches geleistet hat und noch fernerhin leisten wird.

F. F.

Ueber München's Kunstschätze und künstlerische, der Oeffentlichkeit gewidmete Bestrebungen von Julius Max Schottky, Professor. Erste Abtheilung: Malerei. München, 1833.

Eine brauchbare und interessante Compilation.

Der Verfasser giebt zuerst Andeutungen über München's frühere und gegenwärtige Kunstgeschichte, indem er letztere eine Geschichte der Kunstförderung durch Baierns Regenten nennt, welche insbesondere seit dem funfzehnten Jahrhundert eifrig bemüht gewesen, Kunst und Wissenschaft allmählig heranzubilden und zu pflegen. Er fängt, nach einigen Rückblicken auf das funfzehnte Jahrhundert, mit dem Regierungsantritte Herzog Albert V., des Grossmüthigen (1550), des Lorenzo Medicis von Baiern, an. Unter diesem Fürsten begannen Kunst und Wissenschaft aufzuleben, sein Hof war mehr als königlich: „Sänger, Künstler, Gelehrte, auch Schalksnarren" begleiteten ihn häufig. Er habe zuerst daran gedacht, eine Sammlung von Kunstsachen, besonders Alterthümern anzulegen; alte, dahin bezügliche Rechnungen werden mitgetheilt. Unter den Nachfolgern Albert's wird besonders Maximilian I. (im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) gerühmt. Dieser Fürst habe eine grosse Menge Künstler beschäftigt, habe das herrliche Bronze-Denkmal für Kaiser Ludwig den Baier in der Frauenkirche errichten, die Residenz und in ihr die „schöne oder reiche Kapelle," ein überaus kostbares Reliquien-Behältniss, erbauen lassen, habe die Gemäldegallerie gegründet, die grosse Gallerie bereichert und endlich ein bedeutendes Antiquarium und eine eigene Kunstkammer zusammengebracht. Ueber den abentheuerlichen Inhalt und die höchst naive Aufstellung der letzteren theilt der Verf. aus Martin Zeiller's gleichzeitiger Schilderung Verschiedenes mit; der französische Novellist Balzac hätte, als er in seinem Peau de chagrin den Trödel eines halbverrückten Kunsthändlers beschrieb, bei Zeiller in die Schule gehen und ein launigeres erstes Kapitel schreiben können. Wir geben unsern Lesern ein paar Zeilen daraus zur Probe:

— „Das Paradies flach in Holz geschnitten, über die maassen schön, gross und hübsch erhebt; wenn man's aufthut, so ist inwendig auch flach in Holz geschnitten die Schlacht zu Mühldorf, und unter derselben zween bairischer Fürsten Conterfet. Ein halbe Hirnschale und Kopf von einem Satyro; ein schwarzer Strahl- oder Wetterstein vom Himmel. Mehrerlei flache und runde, grosse und kleine Holzschnitte; ein ganzer Elendfuss, oben mit Silber gefasst, daraus zu trinken, wie man's zu Danzig macht. Auf einem Tisch geschmelzte Trüchlein, ein geschnittener runder helfenbeinerner Trog, wie ein antikisches Grab. Kaiser Friederichs Gemahls Brauthemd'; ein krystalliner Knopf von Kaiser Friedrichs Sessel; ein silberner Küriss-Reiter. Unter dem Tisch hölzerne geflochtene und geschlossene Pfannenstiel; mehrerlei Schuh, der Herzogin Jacobe zu Gülch Pantoffel. Daneben und unter dem Tisch antikische Bilder. Auf einem Tisch Herzog Christophs in Baiern Wehr, mit ganz silberner hübsch gearbeiteter Scheiden. Hansen von Frundsperg Wehr, deren Scheide mit eines Franzosen Haut überzogen, mit welchem er sich gebalget und ausgedingt, dass der Ueberwinder des Ueberwundenen Haut über sein Wehrscheid ziehen solle." U. s. w.

Nach dem genannten Fürsten erwähnt der Verf. besonders der Verdienste des Max Joseph III., der die Akademie der Künste gestiftet; sodann wird Carl Theodor als ein besonderer Beförderer der Kunst genannt, der sämmtliche Gallerien bereichert, das gegenwärtige Lokal der Gemäldegallerie im Hofgarten erbaut habe. Den Schluss machen die allgemein bekannten Verdienste des verstorbenen Königs, Maximilian Joseph, so wie des jetztregierenden um die Beförderung der Kunst. —

Hierauf wendet sich der Verf. zu den gegenwärtig vorhandenen **Gebilden der Malerei, im ersten Abschnitt zu der Pinakothek.** Dies Gebäude besteht bekanntlich aus zwei Stockwerken; im oberen Stockwerke aus sieben grossen Sälen, welche von oben beleuchtet sind, aus einer Reihe kleinerer Säle auf der Nordseite und einer langen Gallerie oder Loggia auf der Südseite. Ueber die in dieser Gallerie auszuführenden Fresken, die Geschichte der neuen Malerei darstellend, berichtet der Verf. Folgendes:

„Fünf und zwanzig einzelne Abtheilungen oder Arkaden, in welche dieser Bogengang getheilt, erhält je eine, eine Darstellung aus dem Leben eines ausgezeichneten Künstlers, in der ersten Hälfte die Hauptmomente der italienischen Schule, von Cimabue bis auf die bolognesische Schule, die Zeit der Caracci, in der zweiten die deutsche Schule, von van Eyck bis Rubens. Der Director von Cornelius liefert hiezu die Skizzen und Prof. Zimmermann ist beauftragt, nach denselben die Cartons, so wie deren Ausführung in Fresko zu fertigen. Die Zeichnungen zu zehn Bogenstellungen sind bereits vollendet, und zwar auf folgende Weise. Der erste Bogen oder die erste (der offenen Arkade gegenüberstehende) Lunette enthält, als Einleitung, im Wandbilde die Einführung König Ludwigs in den Hain der Poesie und der Künste. In der Mitte desselben steht König Ludwig, geführt durch den Genius der Poesie. Zu beiden Seiten erblickt man in verschiedenen Gruppen theils Künstler, von den Italienern: Michel-Angelo, Leonardo, Raphael, von den Deutschen: Dürer, Holbein, Joh. van Eyck; theils, unter dem Palmenschatten, an dem kastalischen Quell, Dichter der blühendsten griechischen Periode, Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles u. a. w., und von Italienern: Dante, Petrarca und Ariost. In der Wölbung oder Kuppel zu diesem Bogen wird die Religion, die Künste beschützend, bildlich dargestellt werden. — Im zweiten Bogen sieht man, um die Erweckung der zeichnenden Künste im Abendlande anzudeuten, auf dem Wandbilde den Senat von Pisa, dem durch Giovanni Pisano der Plan zur Halle des Campo Santo vorgelegt wird. Die Decke oder Kuppel hiezu enthält Scenen aus den Kreuzzügen, den heil. Bernhard, das Kreuz predigend; die Schlacht bei Iconium u. s. w., nebst den dazu gehörigen Allegorieen. — Der dritte Bogen zeigt die Hauptmomente aus dem Leben Cimabue's. Im Wandbilde wird sein Bild der Madonna in Procession durch Florenz getragen; in der Decke zwei Darstellungen, Momente aus seiner Knabenzeit. — Der vierte Bogen enthält im Wandbilde Scenen aus dem Leben Giotto's, seinen Zug mit dem Papste von Perugia nach Avignon und wie er in Neapel malt; in der Decke Momente aus seiner Jugend. — Der fünfte Bogen nimmt die Hauptmomente des frommen und gemüthreichen Fra-Fiesole in sich auf. Im Wandbilde ist dargestellt, wie er die Bischofswürde ablehnt; in der Decke, seine Einkleidung als Mönch zu St. Marco in Florenz, ferner wie er in diesem Kloster malt u. s. w.; zwischen jedem dieser Bilder sind in symbolischen Gestalten die acht Seligkeiten dargestellt. — Nun kommen wir zum zwölften Bogen, weil die dazwischenliegenden noch nicht gezeichnet sind. Dieser zeigt im Wandbilde Michel-Angelo, sitzend und sinnend, mit dem Modell zur Kuppel der Peterskirche beschäftigt; in der Decke einzelne Momente aus dessen Leben. — Der dreizehnte Bogen, die Mitte des Ganzen, zeigt Raphael's Tod. Die Figuren sind Lebensgrösse. Raphael's Leiche liegt in der Mitte des Bildes, umgeben von seinen trauernden Schülern; neben ihm hingebogen seine geliebte Fornarina; zu seinen Füssen Papst Leo X. und Cardinal Bembo; den Hintergrund schliesst sein letztes Werk, die Transfiguration. In der Decke einzelne Momente aus Raphael's Leben: wie er bei Perugino in die Lehre tritt, wie er Julius II. die Entwürfe zu den Fresken im Vatican vorlegt, wie er mit seinen Schülern in den Stanzen dieses Pallastes arbeitet u. s. w. — Im vierzehnten Bogen Momente aus Leonardo's Leben: im Wandbilde seine Geburt, und sein Tod in den Armen Franz des Ersten, Königs von Frankreich; in der Decke Leonardo als Lehrer unter seinen Schülern, dann, wie er die Königin Johanna von Arragonien malt, u. s. w. — Das Schlussbild oder der fünf und zwanzigste Bogen stellt die Apotheose der Malerei dar, wozu vorerst nur das Wandbild gezeichnet ist.“ —

(Fortsetzung folgt.)

Architektonik.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel. Neunzehntes Heft.

Sechs Entwürfe zu einem Ehrendenkmale Friedrichs des Grossen.

(Beschluss.)

Nicht minder grossartig zeigt sich uns das folgende Project einer Reiterbildsäule in sehr kolossalem Maassstabe. Den einfach gegliederten, hohen Sokkel umgiebt auf drei Seiten ein zierlicher dorischer Portikus, aus schlesischem Marmor gebildet. Der Rücken desselben wird durch eine Mauer geschlossen; dieselbe theilt die beiden Flügel je in zwei Hallen, so dass die, darin auszuführenden Freskogemälde zugleich vor der Witterung geschützt sind, und doch der Farbenschmuck nicht verdeckt wird. Denken wir uns dieses Denkmal an dem Platze, den der Oberbaudirektor Schinkel hiefür auswählte, auf dem Lustgarten, zunächst der Schlossbrücke, in der grossartigsten Umgebung des Schlosses, des Zeughauses, und so vieler anderen öffentlichen Gebäude, den ganzen Tag in der schönsten Beleuchtung, so muss der Anblick einen eigenthümlichen Reiz gewähren, wenn dem Fremden, der die grosse Prachtstrasse herankommt, über die Hallen hinweg die herrliche Kolonade des Museums mit ihren Fresken den Hintergrund bildet, wenn dann auch wohl die Statuengruppen der Schlossbrücke ihre Vollendung erwarten dürften, und sich freundlich dem benachbarten Prachtdenkmale anschlössen.

Doch mit noch grossartigerem Schmuck will Schinkel dieses Denkmal erheben, und zeigt uns auf dem folgenden Blatte die Verbindung der Reiterstatue mit einer hohen Siegessäule in viereckter Form. Jene bei Erwähnung der trajanischen Säule bemerkten Inconvenienzen fallen hier gänzlich weg; die Bildwerke steigen in einzelnen Feldern ebenmässig die Säule hinan, doch so vertieft in die Säule eingelassen, dass der Contur selbst nie verdorben wird. Zu oberst „schneidet sich die geflügelte Siegesgöttin „silhouettenartig gegen die Luft ab, so dass man die „speciellsten Formen, wie beim Portrait, nicht nöthig „hat aufzusuchen.“ Und so scheint sie von oben den Kranz auf das Haupt des Königs herabzusenken, welcher sich in einfacher Würde auf stolzem Rosse erhebt, während ebenfalls Hallen und Fresken das Ganze von drei Seiten umschliessen.

So sind wir bereits zu der dritten Classe der Ehrendenkmäler gekommen, zu welchen wir das obengenannte, vielleicht schon das vorhergehende, zählen. Doch wollte Schinkel in dem siebenten und letzten Entwurfe noch den ganzen Reichthum seiner Phantasie aufschliessen; wir glauben unsern Lesern keinen anschaulicheren Begriff dieser Prachtanlage geben zu können, als indem wir den Hr. Verfasser nochmals mit seinen eigenen Worten einführen:

„Der Entwurf ist berechnet, das jetzige alte „Gebäude der Schlossapotheke zu decken, und „hier den Hintergrund der grossen Prachtstrasse „vom Brandenburger Thore bis zum Königlichen „Schlosse zu bilden, welcher jetzt bei dem un„ansehnlichen Gebäude der alten Schlossapotheke „sehr vermisst wird.“

„Die Aufstellung des ganzen Entwurfs, wel„cher im fünften Hefte gegeben wurde, ist hier „durch Hinzufügung einer bedeutenden architekto„nischen Umgebung bereichert worden. Eine ko„rinthische Säulenhalle füllt gemächlich die ganze „Breite des Platzes zwischen dem Lustgarten „und dem Schlosse, zieht sich in der Mitte um „zwei Intercolumnien zurück, und bildet hier „einen Platz, auf welchem das obengenannte „Denkmal der Quadriga mit seinem, aus Pila„stern gebildeten Untersatze aufgestellt würde. „Hinter dem Portikus ist auf hohem Unterbau „eine tempelartige Halle errichtet, deren Fronti„spice die Höhe des benachbarten Schlosses „noch überstiege. In dieser Halle ist die Reli„quienkammer eingerichtet. „Der Peripteros ge„währt von allen Seiten eine Uebersicht der „Stadt. An den Seiten erheben sich hinter dem „Portikus grosse Mauermassen, welche oberhalb „Terrassen bilden, in welchen ein Xystus von „Bäumen mässiger Grösse gepflanzt ist, deren „Gipfel die Höhe der Schlossballustrade errei„chen, und unter welchen die Promenade durch „die oberen Säulengänge zu beiden Seiten wei„ter geführt wird.“

„Die Hinterwand des grossen unteren Por„tikus ist mit Bildern verziert. Zu dem erha„benen Mittelplatze, auf welchem die Quadriga „steht, führen Stufen, an deren Anfange Can„delaber aufgestellt sind, welche mittelst grosser

„Gasflammen,“ das Denkmal in der Nacht erleuchten.“

Wahrlich, nicht herrlicher dürften die berühmten Fabelgärten der Semiramis zu Babylon gewesen sein, und hier würde der Preusse sich mit Theilnahme der Terrassen von Friedrichs Sanssouci erinnern; und sollte dereinst ein majestätischer Dom sich nebenan erheben, so möchte wohl ein zweiter Platz sich vergeblich dem unseren vergleichen lassen.

Blicken wir noch einmal auf diese verschiedenen Bildungen zurück, so können wir nicht umhin, immer mit Liebe bei den letzteren Entwürfen zu verweilen, welche mit ihren architektonischen Umgebungen aus grosser Ferne uns freundlich einladen, um in der Nähe die würdige Darstellung unseres grossen Königes zu bewundern. Und so dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, dass die Kunst, welche unter dem Schutze unseres erhabenen Königes so herrlich erblühete, sich an einem Denkmale verherrlichen wird, welches die Mitwelt mit Staunen erfüllte, die Nachwelt aber zugleich an zwei glanzvolle Regierungen unserer vaterländischen Geschichte erinnerte.

F. v. Q.

Notiz.

Merkwürdige Bilder von Cranach in Berlin.

Es giebt seltsame Leute, z. B. die Deutschen. Sie haben die Passion, sehr viel zu lernen, und mit dem grössten Fleiss das von allen Seiten zusammengetragene Material zu verarbeiten. In den Ruinen des aegyptischen Thebens sind sie wie zu Hause, sie kennen die schlechteste römische Kaisermünze, sie wissen die in's Unendliche verzweigten italienischen Malerschulen, Stadt für Stadt, von A bis Z, an den Fingern herzuzählen. Nur passirt es ihnen zuweilen, dass sie über all diese Ferne ihre nächste Nähe vergessen. Während sie etwa nach Siena reisen, um die alten Bilder des Guido oder Simone zu studiren, denken sie nicht daran, ob es nicht vielleicht vorerst noch besonderer Entdeckungsreisen im eigenen Vaterlande bedürfe.

Jüngst gerieth ich einmal wieder in die alte Klosterkirche von Berlin, die alten, dort aufgehängten Bilder zu betrachten. Wär's nur nicht Berlin, diese Stadt der neuen Zeit, wäre es nur irgend ein verschollenes italienisches Nest, wie viel Respekt würden die Kunstreisenden, die englischen Archäomanen an der Spitze, jenen schönen Cranachs beweisen! So aber zeugt der sehr vernachlässigte Zustand dieser Bilder nur zu deutlich, dass noch kein Kunstgönner sie eines aufmerksameren Blickes würdigte. Vielleicht hat der wenig erfreuliche Zustand dieser ältesten, mannigfach merkwürdigen Kirche Berlins, der dicke Staub, das theilweise Dunkel, manchen zu ähnlich absprechenden Urtheilen über die Bilder bewogen, wie sie Büsching (in seinen Reisen durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 426.) aufstellt.

Das eine derselben ist ein grosses Bild, Christi Abschied von den Marien, mit der Jahrszahl 1521 versehen; es hängt sehr ungünstig auf der dunklen nördlichen Empore, hier aber glücklicher Weise den muthwilligen Zerstörungen minder ausgesetzt. Das andere, kleinere, ist eine Abnahme vom Kreuz, nahe am Chor, an der Querwand des südlichen Seitenschiffes hängend, leider bedeutend beschädigt. Ein Malerzeichen habe ich auf beiden Bildern nicht bemerkt; doch ist der Styl des Lucas Cranach unverkennbar, und zwar nicht, wie man ihn aus unzähligen Sudeleien, die unter seinem Namen durchgeschmuggelt werden, kennt; sondern wie derselbe sich in seinen besten Werken ausspricht. Einige der Köpfe insbesondere sind mit der grössten Meisterschaft gemalt und haben den Ausdruck einer tiefen Gemüthlichkeit, einer eigenthümlichen Würde, der in seinen Werken nicht allzuoft gefunden wird. — Höchst beachtenswerth ist ausserdem ein, im Chore, zum Theil hinter einem schirmenden Beichtstuhl befindliches, älteres Bild, eine Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Es ist durchaus im Styl der Cölner Schule, die Köpfe zum Theil von vorzüglicher Schönheit.

Es wäre wohl zu wünschen, dass für Kunstwerke dieser Art, deren so manches, unbeachtet und vernachlässigt, in grösseren und kleineren Kirchen unseres Vaterlandes vorhanden ist und nicht selten seinem Untergange entgegengeht, ein allgemeines Asyl, ein eigenes vaterländisches Museum gestiftet würde. Die Klosterkirche selbst würde, unbeschadet ihrer höheren, gottesdienstlichen Zwecke, vortrefflich zur Aufnahme eines solchen geeignet sein, indem dem theilweisen Mangel an hinlänglichem Licht bestimmt abzuhelfen wäre. Schon an sich ist sie ein

so interessantes mittelalterliches Denkmal, doppelt interessant in dem neuen Berlin, dass sie dringend eine Restauration erfordert, welche zugleich den schweren Architekturmassen des Schiffes jenen heiteren Farbenschmuck wiedergeben könnte, der diesem älteren spitzbogigen Baustyl zukömmt.

K.

Gegencompliment.

In der vorigen Nummer hat Hr. F. F. an einem Theil meines die Kunstausstellung betreffenden Aufsatzes allerlei berichtigt, was ich gesagt und nicht gesagt habe. Ich will einmal sehen, was ich daraus lernen kann. Er sagt zuerst, ich hätte einige Bemerkungen über die von C. Wichmann gearbeitete Statue des Kaisers Nicolas I. gemacht. Einige nun eben nicht; sondern eine einzige; aber schenken wir das dem rhetorischen Styl und hören weiter. Dieses „missliebige Urtheil," sagt er, werde dadurch „verdächtig," dass ich mich dabei auf Kenner berufe, und schiebt in einer Parenthese sein gerade entgegengesetztes Urtheil ein. Gut. Hier steht einfach Behauptung gegen Behauptung, und es muss dem Publikum überlassen bleiben, ob es mit Hrn. F. F. das Dasein meiner Kenner oder mit mir Hrn. F. F.s Kennerschaft verdächtig finden will. Er fährt fort, wenn ich mich im Allgemeinen gegen unbekleidete Portraitstatuen in unserer Zeit erkläre, so sei er im Allgemeinen damit einverstanden, müsse aber bemerken, dass die Wichmann'sche nicht dazu gehöre. An meinem Aufsatze kann es nun nicht liegen, dass er diess dabei bemerken muss; denn in diesem ist das Gesagte eben nur im Allgemeinen ausgesprochen; und im Allgemeinen giebt er's ja auch zu; da er nun doch sagt, er müsse es bemerken, so kann das nur entweder an der Wichmann'schen Statue oder an seiner eigenen Voraussetzung liegen. Für diese hoff' ich nicht verantwortlich zu seyn. — Hierauf kommt der erhabene Satz, welcher anfängt: „Das edle Haupt, die tapfere Brust, der starke Arm, die schöne Schulter;" woraus ich sehe, dass Hr. F. F. eine grosse Force in geschmackvollen Prädikaten hat. — Dann fordert er, man solle die Statue Napoleons von Chaudet im Königl. Museum, im Vergleich mit Wichmann's Arbeit, „dürftig" finden; woraus ich sehe, dass Hr. F. F. eine grosse Force in Forderungen hat. Auch „der alte Dessauer," will er mir gern zugeben, würde sich „ohne Montur dürftig ausnehmen." Seltsam! Ich glaubte, er wolle einige meiner Bemerkungen widerlegen; statt dessen gibt er mir noch Dinge zu, die mir nie einfiel zu verlangen. Doch zum Schluss. Hier erhebt sich ein Bedenken gegen meine Zuverlässigkeit. Ich erschrecke, und frage, warum? Weil ich bei Aufzählung — Aufzählung? Wo sagt' ich denn, dass ich etwas aufzählen wolle? — der berühmten Berliner Statuen in idealem Costüm — Berliner Statuen in idealem Costüm? Wo sprach ich denn von solchen? Ich sprach ja im Gegentheil von Bildnissen im historischen Costüm — die Statue des grossen Kurfürsten von Schlüter übersah — übersah? War ich denn irgendwie verpflichtet, ihrer zu gedenken? — Freilich nicht; aber Hr. F. F. musste doch eine Anknüpfung, wenn auch eine erdichtete, für die so witzige Frage haben, womit er schliesst, — für die Frage nämlich: ob ich vielleicht auch für diesen (den Schlüter'schen Kurfürsten) die Alongen-Perücke, wie für den Dessauer den Zopf vindiciren wollte? — Hier muss ich nun schon um Verzeihung bitten; denn — es ist eine Schwachheit von mir; aber ich konnte nie sehen, ob er eine Perücke trägt, weil ich nie an dem Herrn vorbeigehen kann, ohne dass mir die Augen übergehn bei dem Gedanken, dass er alle und jede Neujahrsnacht, wo sonst Klein und Gross feiert, nolens volens seine ermüdenden „Runden" machen muss.

Dr. A. Schöll.

Necrolog.

Am 23. Februar starb zu Berlin, in einem Alter von fünf und zwanzig Jahren, der Lithograph Legrand aus München; seinem Leichenbegängniss wohnte eine grosse Zahl der hiesigen Künstler bei. Fortwährende Kränklichkeit hinderte ihn in der letzten Zeit an bedeutenderen Arbeiten; doch ist sein Tod ein empfindlicher Verlust für die Kunst. Seine Lithographieen, unter denen in neuerer Zeit das Portrait der verst. Ministerin von Humboldt nach Woch, Rauch's Portrait nach Magnus und Thorwaldsen's Portrait nach Begas besondere Erwähnung verdienen, zeichneten sich durch eine bestimmte Sauberkeit aus. Er war durch Seelengüte und einen stillen, anspruchslosen Charakter Vielen lieb geworden.

Nachrichten.

Die am 4. Febr. eröffnete Londoner Kunstausstellung enthält 552 Kunstwerke, darunter vieles Gute. Im Ganzen ist das Genrefach überwiegend; historische Gemälde, so wie plastische Werke, sind nur in geringer Zahl vorhanden.

Paris. Herr N. Willemin, der Herausgeber der *costumes civils et militaires des peuples de l'Antiquité* und der *Monumens français inédits* ist in einem Alter von 68½ Jahren mit Tode abgegangen. Seine Tochter hat die sämmtlichen Materialien in Händen, um die 50ste und letzte Lieferung des letzteren grossen Werkes herauszugeben, von der bereits 36 Seiten Text gedruckt sind. — Zur Ausstellung im Louvre sollen über 2000 Gemälde eingesendet seyn, unter denen sich viele von grossem Umfange befinden, wie z. B. die Schlacht von Fontenoy von Horace Vernet, die als Plafond im Marschalls-Saal in den Tuillerien dienen soll. Derselbe Künstler hat auch eine Barricadenscene gemalt. — Am 10. Februar wohnte Horace Vernet in Vincennes einigen Manoeuvres bei, welche der Kriegsminister vor der 5. Batterie vor dem Maler, zum Studium für sein Gemälde von Antwerpen, ausführen liess. Herr Gavard, der Erfinder des Diagraphen, begleitete Hrn. V. und nahm mittelst seines Instruments eine Ansicht der Batterie auf, welche Hrn. V. so wohl gefiel, dass er zwei solche Instrumente mit nach Rom zu nehmen beschloss, eins zu seinem Gebrauch und eins für die dortige Akademie. Am 24. Febr. ist Horace Vernet nach Rom abgegangen. — In der Werkstatt des Bildhauers Pradier wurde kürzlich die bronzene Statue J. J. Rousseau's, zu welcher Pradier, im Auftrage der Stadt Genf, das Modell gearbeitet, gegossen; der Guss ist vollkommen gelungen. — Der Temps enthielt vor Kurzem ein Schreiben des Hrn. Waldeck aus Palenque vom 28. Aug. v. J. datirt. Der Verfasser erklärt sich darin über den Zweck seiner Reise, und berührt unter andern den Umstand, dass er es gewesen sey, der zur Herausgabe des sehr unvollständigen Werkes von Del Rio (on the ruins of an ancient city in Guatimala. 1822. 4: mehrere Male in das Deutsche übersetzt) beigetragen habe. Der Dr. Macquay habe es im Jahre 1822 aus Amerika mitgebracht, er (W.) habe die Zeichnungen dazu ausführen müssen. Doch von dem Augenblicke an, wo er die ursprünglichen Federzeichnungen gesehn, habe er an der Treue derselben gezweifelt, und dadurch sey hauptsächlich der Wunsch in ihm entstanden, die Originale an Ort und Stelle zu sehen und zu zeichnen. Im Jahre 1825 sey er nach Mexico abgegangen und habe sich vorerst nach der Hauptstadt verfügt, um sich hier mit dem näheren Studium der Aztekischen Denkmäler zu beschäftigen. Die Zahl seiner Zeichnungen könne sich auf 300 belaufen. Der Prinz von Würtemberg habe, bei seinem Aufenthalt in Mexico, diese selbst in Augenschein genommen. Er habe 4 Leute nach jenen Trümmern von Palenque mitgenommen, namentlich zu seinem Schutze gegen die wilden Locandas, vor denen man ihn gewarnt; da er indess nur Leute, die in Mexico nichts verdienten, habe bewegen können, ihn zu begleiten, und diese daher nicht sehr zuverlässig gewesen wären, so habe er sich genöthigt gesehn, einen nach dem andern wegzujagen, und sey itzt allein an Ort und Stelle. Er hoffe auch Cuban, 400 M. von Palenque, in Guatimala, sehen zu können. In Palenque habe ihm Hr. Franç. Corroy (vielleicht Foudriot, — der Londoner Corresp. sagt er habe mehrere Stellen in dem Originalbriefe nicht lesen können) einige sehr interessante Thongefässe gegeben, die er (W.) bereits gezeichnet und beschrieben habe. Herr Rugendas reise gegenwärtig in Mexico, und schicke sich an, nach Californien zu gehen. Der Plan der Gebäude, welche zu dem grossen Palaste (von Palenque) gehören, sei vollendet: man habe bis jetzt nur 14 Gebäude gekannt, er (W.) aber habe deren bereits 18 gezeichnet und vermessen. Die Grundrisse, Durchschnitte und Aufrisse wären ungemein interessant. Ansichten habe er sehr wenig aufgenommen und sich meistens mit den Bildwerken, Hieroglyphen, Idolen und Landesgebräuchen beschäftigt, und namentlich sehr viele Profile von Bewohnern gezeichnet.

In Como ist Volta's colossale Bildsäule errichtet worden. Am Fussgestelle sind die vorzüglichsten Erfindungen des Verstorbenen, der Elektrometer, der Elektrophor, der Elektromotor, so wie auch die galvanische Säule, abgebildet. Die einfache Inschrift lautet: *A Volta la patria A.* 1830.

In Turin, bei Pic, sind erschienen: *Vedute di Sardegna*, sechzehn, in Paris lithographirte Ansichten, von den Hauptstrassen von Sardinien aufgenommen, mit einer Vorrede von Carbonazzi. Hierzu kommen noch zwei Pläne der Städte Cagliari und Sassari, mit Ansichten ihrer Hauptgebäude, welche von Stucchi in Mailand gestochen werden.

Im alten Hafen von Pompeji (der bekanntlich vom jetzigen Meeresufer bedeutend entfernt ist) sind vor Kurzem dreissig, in Schlamm und Sand versunkene griechische Schiffe entdeckt worden, welche darin bei dem Ausbruche des Vesuv auf die Seite geworfen und versenkt worden sind.

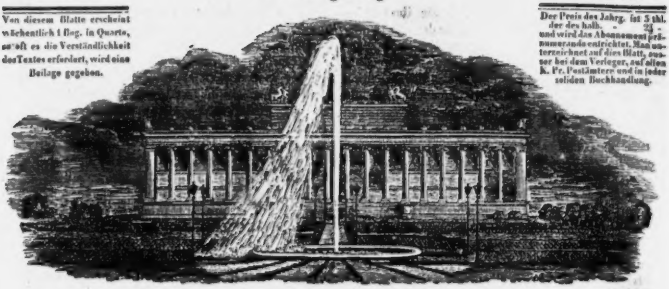
Rom. Der bekannte Genremaler Joseph Petzl aus München befindet sich im Gefolge des Königs Otto von Griechenland.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 10. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Zur Kunstgeschichte.

Denkmal des Virgil zu Mantua, 1227.

Italien hatte das Glück, der letzte Zufluchtsort der antiken Kunst, und dadurch der Anfangspunkt der neueren zu sein. Eine schönere Natur, ein milderes Klima, alte Erinnerungen bewirkten im italienischen Volke einen grösseren Sinn für Auffassung der Schönheit, als wir in den nördlichen Ländern gewohnt sind zu finden. Von Barbaren verwüstet und zertreten, war dennoch ein solches Reichthum älter Kunstwerke vorhanden, dass dieselben selten ihren Einfluss verläugneten, vielmehr den im Mittelalter, selbst durch nördlichen Einfluss entstandenen Kunstdenkmälern ihre Färbung mittheilten, während jene nördliche Kunst wieder ursprünglich auf der antiken fusste.

Einen redenden Beweis, der Fortpflanzung antiker Ideen und Wiederbelebung derselben in neuerer Form, sehen wir in einer mittleren Stadt Italiens, an dem Denkmale des Virgil zu Mantua*).

Von alten Zeiten her stand mitten in der Stadt, auf dem Kräutermarkte, eine schöne Bildsäule des Virgil aus parischem Marmor, welche, von griechischer Arbeit, wahrscheinlich noch bei seinen Lebzeiten gearbeitet und hier aufgestellt ward. Ein solches Denkmal musste nothwendig den Mantuanern das Andenken ihres berühmten Landsmannes lebendig erhalten. Als daher im Kampfe für die Freiheit ein neues Leben in den italienischen Städten erblühte; als der Kaiser im Andenken der alten Imperatoren das Römische Recht zu seinen Gunsten

*) Vergl. *Monumenti di Pittura e Scultura trovati in Mantova o nel suo territorio.* 12. *fascic.* Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

wieder hervorhob, gedachten auch sie ihrer glänzenden Vorfahren. Der Podesta Ladererzo Martinengo, von einer Versammlung zu Mosio im Mantuanischen, woselbst die Lombarden den zweiten Bund gegen die Uebermacht des zweiten Friedrich schlossen, nach seiner Stadt zurückgekehrt, machte den mit allgemeinem Jubel aufgenommenen Vorschlag und rief den Virgil als Oberherrn von Mantua aus, mit dessen Bildnisse bereits das Siegel, die Münzen und Fahnen der Stadt geschmückt waren, gleich wie die Münzen von Mytilene und Chios weiland mit dem des Homer. Alsbald, im Jahre 1227, ward ebenfalls auf Vorschlag des Martinengo beschlossen, an der Seitenwand des 1198 angefangenen und 1250 vollendeten Stadthauses dem neuen Oberherrn ein Ehrendenkmal zu setzen. Die Krone, der Fürstenmantel und das Stadtsiegel, mit welchem man ihn beehrt, deuteten weniger auf den Fürsten der Dichter, als auf den bürgerlichen Herzog der Stadt, weshalb die Mantuaner sich auch selbst den Ehrennamen des Virgilischen Volkes beilegten.

In einer Nische der Seitenwand, unter den Arkaden des Städthauses, welche sich in einem reichen Spitzbogen schliesst, den auf jeder Seite zwei Säulen stützen, — doch nur die inneren von Marmor, die äusseren, eckiggewundenen aber, wie die übrige Architektur, von Backsteinen, — sitzt der gefeierte Dichter, aus Marmor gebildet, auf einer hohen steinernen Bank. In die enge Nische fast hineingeklemmt, en face, hält er auf dem Schoosse eine grosse breite Tafel, einem Catheder ähnlich, doch ohne Fussgestell, an deren vorderer Kante in mittelalterlichen Zügen die Worte stehen: Virgilius Mantuanus Poëtarum clarissimus. Bekleidet ist er mit einer Tunika und darübergeworfenem Pallium mit aufgeschlitzten Aermeln, das Haupt bedeckt mit der Krone, doch ohne alle Zinken und Schmuck; an den Füssen spitze, pantoffelähnliche Schuhe. Die Hände hält er, vortragend, über ein aufgeschlagenes Buch, welches auf dem obengenannten kleinen Pulte liegt; und daneben der Ring als Zeichen der höchsten bürgerlichen Gewalt. Ausser einer langen versificirten Inschrift, welche uns über das Jahr der Errichtung des Denkmals belehrt, über die Männer und Umstände, welche es veranlassten, stehen zu Virgils Füssen die Worte: Mantua me genuit: Calabri rapuere: tenet nunc Parthenope. Cecini pascua, rura, duces.

Was uns aber am meisten überrascht, ist die antike Tradition dieses Werkes. Nehmen wir nur einige mittelalterliche Zusätze des Costümes hinweg, so sehen wir dieselbe Gestalt, in derselben Stellung, wie er in den alten Manuscripten seiner Werke bis zum vierten Jahrhundert hinauf abgebildet ist. Auch der Ausdruck des Kopfes hat in beiden ein etwas bäurisches Ansehen, wie uns Donat von ihm berichtet. Nur die Haare sind bei unserem länger gebildet, wahrscheinlich nach Analogie der schon vorhandenen öffentlichen Bildsäule, welche seitdem durch Carlo Malatesta im vierzehnten Jahrhundert zertrümmert ward. Ennio Quirino Visconti hält zwar eben deshalb jenes Bildniss in seiner Iconografia Romana für unächt, weil es zu Augustus Zeit Mode war, mit geschorenem Haupte zu gehen; doch glauben wir ihm unrecht geben zu müssen; da gerade Virgil, wie uns seine Lebensbeschreiber mittheilen, das Haar lang über die Stirne trug; denn so war es in Grossgriechenland Sitte, wo er sich gern und vielfach aufhielt.

Und so können wir nicht umhin uns zu freuen, wie jenes antike, zufällig erhaltene Bildwerk noch über tausend Jahren noch ein ganzes Volk zu begeistern, zur Nachahmung zu erwecken und dadurch die Kunst neu zu beleben vermochte.

F. v. Q.

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Halberstadt.

Die Thüre, welche von der südlichen Chor-Absciite nach dem sogenannten Citer führt, hat merkwürdiger Weise in ihrem mehrfach gegliederten Spitzbogen zweimal die römische Verzierung des Eierstabes, — eine seltsame Vermischung heterogener Elemente. Der Herr Oberdomprediger Augustin hatte die Güte, mir die in dem Citer noch befindlichen Domschätze zu zeigen. Da waren denn Reliquien aller Art, zum Theil auf's Kostbarste mit edlen Steinen gefasst; unter andern ein unverletzter Schädel des heil. Stephanus und zugleich als Doublette ein apartes Stück davon; kostbare Stickereien, besonders von Perlen

und zuweilen nicht ohne Kunst verfertigt, reichgeschmückte Mitren, Pluvialia u. s. w. Ausserdem aber verschiedene Gegenstände von besonderem kunstgeschichtlichem Werth. Ausser einem Crucifix von Bergkrystall, mit einer schönen, aus Elfenbein geschnitzten Christusfigur, nenne ich hier insbesondere eine silberne, vergoldete Abendmahlsschüssel (aus der im griechischen Gottesdienste das Brod genommen wird); auf derselben sind ein Crucifix, Maria, Johannes und über den Kreuzesarmen zwei Engel in getriebener Arbeit dargestellt, lange Figuren mit langen harten Falten; daneben griechische Colonnenschrift und viel zartes byzantisches Ornament, im Rande die Brustbilder von zweimal acht Heiligen. Vier steinigende Figuren aus Messing, im späteren deutschen Styl, sind später daraus gesetzt und in der Mitte war die Figur des heil. Stephanus, welche jetzt fehlt. Sodann schienen mir die in Elfenbein geschnitzten Deckel zweier Pergamenthandschriften, eines Evangeliariums und einer Sammlung geistlicher Gesänge, merkwürdig. Der Deckel des ersten, welches der Schrift nach in die früheren Jahrhunderte des Mittelalters gehört, stellt, unter mannigfach zierlichen Architekturen, an denen besonders die Kuppelthürme wichtig sind, den Evangelisten Johannes vor einem Pulte sitzend und einem kleinen Schreiber diktirend dar, wenn anders der über ersterem befindliche Adler, welcher ein Buch in den Klauen hält, zur Bezeichnung genügt.

Der Deckel der zweiten Handschrift ist ein vollständiges **antikes, consularisches Diptychon**. Beide Platten sind 10½ Zoll hoch und beinahe 6 Zoll breit; sie zerfallen in je drei Abtheilungen, von denen die mittlere, ungefähr in quadratischer Form, die grössere ist. Auf beiden Platten enthält die obere Abtheilung eine gleiche Darstellung: Hier sitzen die beiden Consuln, denen zu Ehren dies Werk geschrieben ist, nebeneinander auf einer Bank, die Toga über der rechten Schulter gebunden und durch sie den linken Arm und den ganzen Leib bedeckt, die rechte Hand schwörend auf die Brust gelegt. Auf der Seite des linken Consuls sitzt Apollo, im langen Gewande, mit Strahlenkrone und Nimbus, die rechte Hand auf die Schulter des Consuls legend, in der linken einen Palmenzweig; rechts sitzt Minerva, mit Helm und Nimbus, in der Linken eine Lanze, in der Rechten eine Kugel (?) haltend. Zu den beiden Seiten der Götter stehen Krieger mit Schild und Lanze, und hinter der Lehne, zwischen den Consuln, kommt noch eine Figur zum Vorschein. Unter dieser Darstellung nun zeigt die vordere Platte in grösserem Verhältniss den einen Consul in reichverzierter Tunika und Toga und mit gestickten Armbändern, in der Rechten einen Gegenstand, einem Tuch oder Beutel ähnlich*), in der Linken ein mit zwei Köpfen gekrönten Scep-

*) Herr Dr. Pinder hat die Güte gehabt, mir über diesen fraglichen Gegenstand folgende Auskunft zu geben:

„Dass man darin das Tuch (*mappa*) zu erkennen habe, womit der Consul das Zeichen zum Beginn der circensischen Spiele gab, ist nicht so unwahrscheinlich, als es im ersten Augenblick klingen möchte. Bei der grossen politischen Bedeutung, welche die Rennspiele in Rom unter den späteren Kaisern, und vornehmlich in Constantinopel hatten, konnte wohl das Tuch, welches aus der Hand des Consuls von seinem erhabenen Sitze herabgeworfen, und von einem eigenen Beamten, *Mapparius*, aufgefangen, das Signal zu geben pflegte, welches als Symbol der Rennspiele, denselben seinen Namen, *mappae*, mittheilte, wichtig genug erscheinen, um es den Consuln auf Diptychen, und den Kaisern in ihrer Consultracht auf Münzen, als ein Abzeichen ihrer Würde in die Hand zu geben. Schon in dem Mittelalter suchte man dieses Tuch zu erklären; und der anonyme Verf. einer Schrift über den Hippodrom (bei *Banduri, Imperium Orientale, T. II. p.* 664.) drückt sich also aus: „Es pflegten ehedem die Consuln in dem Theater zu schmausen, und nach Beendigung des Schmauses die Servietten (τὰ τῶν χειρῶν ἐκμαγεῖα), welche in der Römischen Sprache *Mappa* heissen, herabzuwerfen; und indem diese der *Mapparius* auffing, begann das Kampfspiel." Man sieht aus dieser Stelle, dass die alte Gewohnheit, das Zeichen zum Anfang der Spiele durch Herabwerfen eines Tuches zu ertheilen, unverständlich und einer Erklärung bedürftig war; und so will ich gern glauben, dass der Künstler (wenn dieser Name nicht für die Mehrzahl der byzantinischen Schnitzler zu edel ist) oft nicht wissen mochte, was der Wulst, den er seinem Consul in die Linke gab, bedeuten sollte. Oft nimmt es mehr die Form einer Rolle Papier, eines Buches, oder eines Geldbeutels an, und im letztern Falle konnte an die Auswerfemünzen gedacht werden. Sicher aber hat ein ganz ähnliches Volumen in der Linken der Kaiser die sogenannte *Acacia*, Ἀκακία, zu bedeuten, ein kleines mit Erde gefülltes Purpurkissen, welches noch dem Berichte byzantinischer Schriftsteller an die Vergänglichkeit irdischer Grösse erinnern und des Kaisers Demuth aussprechen sollte.

trum haltend; zwei Männer stehen zu seinen Seiten. Das Mittelfeld der anderen Platte zeigt den zweiten Consul, dem die minder verzierte Toga über der rechten Schulter gebunden ist und lang herabhängt, so dass nur wenig von der rechten Seite zu sehen ist; seine rechte Hand, hat er schwörend auf die Brust gelegt. Neben ihm zwei gleich costümirte Männer, welche ihre Hand ebenfalls schwörend auf die Brust legen. Die unteren Felder auf beiden Platten werden von verschiedenen Gruppen sitzender und knieender Gefangenen gebildet, und hier ist, trotz der Rohheit in den Gesichtern, und obgleich die hervorstehenden Theile bereits beträchtlich abgerieben sind, doch noch viel von dem antiken Sinn für die Form und besonders manch ein schönes Motiv in der Bewegung zu bemerken.

Endlich darf ich ein schönes Gemälde, welches sich in dem ehemaligen Redemtorium befindet, nicht unerwähnt lassen. Es stellt eine Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, dar und ist ohne Zweifel ein Werk der kölnischen Schule, vielleicht des Wilhelm von Köln selbst. —

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Ueber München's Kunstschätze und künstlerische, der Oeffentlichkeit gewidmete Bestrebungen von Julius Max Schottky, Professor. Erste Abtheilung: Malerei. München, 1833.

(Beschluss.)

Die königliche Gemäldegallerie, zusammengesetzt aus grösseren Hauptsammlungen: aus der ursprünglichen von München, dann aus jenen von Düsseldorf, Mannheim und Zweibrücken; insbesondere reich an Kunstschätzen aus der altoberdeutschen Malerschule, die ihr aus den aufgehobenen Klöstern und Abteien angeflossen, so wie an Werken der niederländischen Schule, (insbesondere an Bildern von Rubens) die früher der Düsseldorfer Gallerie angehört. Der Verf. führt die vorzüglichsten Schätze dieser Gallerie, alphabetisch geordnet, auf und schaltet, um das ermüdende Katalogisiren zu unterbrechen, manches Urtheil sachkundiger, wenn auch bisweilen übersprudelnder Kunstfreunde über einige derselben ein: — Schorn, v. Quandt, Speth, Johanna Schopenhauer, Burtin, Hirt, Hegner, Heinse, Rittershausen (in seinen „vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München" vom Jahre 1788). — später Göthe, Waagen, Amalia v. Helwig u. a. m. Es ist interessant, die verschiedenen Physiognomien, welche in dieser etwas gemischten Gesellschaft auftreten, zu beobachten: den anspruchlosen, besonnenen Forscher, den altmeisterlichen Kenner, den gemüthlichen Kunstfreund, den Dichter, den Enthusiasten u. s. w. Freilich durfte es nicht des Verfs. Absicht sein, in dieser Zusammenstellung so höchst verschiedenartiger Urtheile eine Art Gesammt-kritik der Gallerie, einen Leitfaden für den Beschauer derselben, eine Schilderung ihres Zustandes für den Entfernten vorlegen zu wollen; es durfte ihm nur darum zu thun sein, demjenigen, der mit gesunden Augen und mit Gefühl für wahre Kunst jene Bildersäle betritt, eine angenehme Unterhaltung durch die Vergleichung dieser Ansichten zu gewähren. War jenes der Fall, so hätten wir allerdings mancherlei an der Auswahl des Verfs. auszusetzen; wir würden dann über manch ein Bild weniger, über manch eines mehr gesagt wünschen. Van der Werf's Bilder z. B., deren „Vollendung, Harmonie, magische Behandlung und edle Figuren" in der Einleitung gepriesen werden, möchten denn doch in ihrer elfenbeinglatt-geleckten Manier füglich eher in eine Raritätenkammer gehören. Den überzuckerten Bildern von Carlo Dolce (die freilich alle bei der Anwesenheit des Referenten in München, von Damen, copirt wurden) möchte es nützlicher sein, wenn sie hier mit Stillschweigen übergangen würden. Auch scheint die Redeweise der Ueberschwenglichen (Heinse, Rittershausen) nicht füglich mehr an der Zeit. Die Entzückung z. B. des Ardinghello-Heinse über die Himmelfahrt Mariä von Guido Reni dünkt uns heuer ein wenig fabelhaft, zumal wenn auf uns das Bild nur den Eindruck einer wohlberechneten Theaterscene macht. — Dagegen wird über

während das Kreuz in seiner rechten Hand seine Rechtgläubigkeit bezeugte."

„Dieser Deutungen würden wir vermuthlich überhoben seyn, wenn man die Hand in einer ungezwungenen Stellung zu bilden gewusst hätte, ohne sie schwören oder irgend einen Gegenstand halten zu lassen."

manch ein erstes Meisterwerk gar nichts gesagt. So hat der Verf. für Titians Bilder, die er nur nach den Bezeichnungen des Cataloges aufführt, gar kein begleitendes Wort, — dessen sie für den Beschauer allerdings entbehren können, — mitgetheilt; und es sind doch nie Portraits mit so ergreifender Wahrheit, mit solcher inneren Lebenswärme und Kraft, mit solcher Verherrlichung der irdischen Gestalt gemalt worden. Und das eine gewaltigste der grösseren Bilder von Titian, Venus, welche eine Bacchantin in die Geheimnisse des Bacchus einweihet, möchte ich ein fast grausig schönes Bild nennen; so berührt es und ergreift es mit allen Schauern des Venusberges, davon die alten Lieder singen. Dies ist jene vollendete Meisterin, jene zauberische Königin, mit der Melancholie der Befriedigung auf ihrer Stirn; dies ist eins jener Opfer, die sich ihr freiwillig und ohne Rückhalt hingeben; dieser Faun, welcher gleichgültig und von dem Reiz der jungen Bacchantin unberührt zurückschaut, ist einer jener Dämonen, welche im Dienste der Zauberin stehen. Es ist gut, dass nicht weit davon Dürer's zürnende Apostel hängen, und das stille, beseligende Bild von Francesco Francia, welches die Jungfrau mit ihrem Kinde im Rosenzwinger darstellt. Das gewaltige blasse Bild von Franz Zurbaron (den man mit Unrecht den spanischen Caravaggio nennt, denn er ist mehr), Maria und Johannes, die von Jesu Grabe heimwandern, hat der Verf. gar nicht angeführt.

Die königl. Bildergallerie zu Schleissheim, 1649 Gemälde in 45 Zimmern. Hier befinden sich jene Kunstschätze der altoberdeutschen Schule, welche oben erwähnt wurden und darüber der Verf. mit den Worten des Gallerie-Director von Mannlich u. a. sagt: „Unter einer Zahl von 500 Gemälden der ältesten Meister, welche aus verschiedenen Provinzen Deutschlands hieher zusammengebracht wurden, fand sich nicht ein einziges Bild, das nach einem andern copirt oder zweimal in der Sammlung vorhanden wäre; nur erst aus einer etwas spätern Periode, nach wirklicher Entstehung der deutschen Schule (?), finden sich einige und doch nur wenige Copieen.“ Hier befindet sich ferner für jetzt die berühmte Boisserée'sche Sammlung, welche der König von Baiern angekauft und in welcher die grössten Kunstschätze der niederdeutschen und niederländischen Schule enthalten sind. Der Besuch von Schleissheim, so wie der Moritzkapelle von Nürnberg, welche, als eine der Filial-Gallerieen von München, auch manch ein bedeutendes Bild beider Schulen enthält, wird die beste Gelegenheit zu einem gründlichen Studium der deutschen Malerei im Mittelalter geben. Der Verf. führt uns in dieser Gallerie auf ähnliche Weise und mit ähnlicher Gesellschaft, wie in der vorigen, und wir finden uns hie und da zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst. So fehlt zum Beispiel ganz eine Erwähnung des hier befindlichen Altargemäldes von Dürer, welches von der Baumgärtner'schen Familie in der Catharinen-Kirche zu Nürnberg gestiftet worden, und dessen einer Flügel (No. 153) insbesondere eins der trefflichsten Bilder dieses grossen Meisters ist. Es stellt einen der Donatoren vor; einen geharnischten rothgekleideten Ritter mit einer Lanze in der Hand, vor einem weissen Pferde stehend, — eine Schlucht und darüber in der Ferne eine Burg; scharf gezeichnet und leicht, mehr getuscht, als wie gemalt; eine eigenthümlich phantastische Gestalt, von überraschender Verwandtschaft mit dem berühmten Dürer'schen Ritter in: Ritter, Tod und Teufel. Statt dessen theilt uns der Verf. eine philosophische Abhandlung des Dr. Rosenberg über die falsche Auffassung von Dürer's Lucrezia mit, welches Bild freilich nichts weiter ist als irgend ein Studium, dazu dem Meister vielleicht Frau Agnes gestanden. Ebenso wünschten wir, dass in Altdorfer's reichem Bilde, den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius darstellend, minder des „beispiellosen Fleisses und der höchst schätzbaren Ausführung“ erwähnt wäre, als vielmehr der wahrhaft grossartigen landschaftlichen Anordnung des Ganzen, (so dass das Einzelne nirgend störend hervortritt) und der phantastischen Weise, wie in der Ferne die weite Landschaft mit Städten, Flüssen und Gebirgen und der hohe, wolkenbedeckte Himmel sich anschliesst, darin auf der einen Seite der Mond aufgeht, auf der andern die untergehende Sonne aus einer Wolkenhölle zurückschaut; Aehnliches kennen wir in neuerer Zeit nur aus den Bildern von Martin: die Sündfluth, der Durchzug der Juden durch's rothe Meer, das Fest des Belsazar u. a. w. Insbesondere aber hätte der Verf. den in Zimmer XVIII befindlichen Gemälden eine grössere Aufmerksamkeit widmen müssen. Hier befinden sich die vortrefflichsten Niederländer, und unter ihnen verschiedene, deren Hauptvorzug weder in jener übersorgfältigen Pinselführung, noch in jener

ängstlichen Abschrift eines höchst uninteressanten, nicht selten brutalen Lebens besteht, sondern die sich mit Humor und Laune darüber zu erheben und das Gemeine durch die seltsame Grandezza, welche sie ihm ertheilen, auf eine lustige Weise zu adeln wissen. Unter andern auch hängt in diesem Zimmer ein kleines Bild von dem jüngeren Teniers, welches wie so manches andere von diesem Künstler (und auch manches von seinem Vater), als ein Vorläufer seines genialen Meisterstückes, die Versuchung des heil. Antonius darstellend, in der Gallerie des Berliner Museums, zu betrachten ist: — eine Zauberin, welche Geister beschwört. Sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem seltsamen Unthier, einer Art Fisch, die Kehle zu, indem sie sich nach dem Geisterspuk hinter ihr umsieht, — tolles Gesindel! Da reitet einer auf einer fabelhaften Bestie mit einem Pferdeschädel; er hat in die Nase seines eigenen Schädels ein Klarinet hineingesteckt, darauf er lustig fingert; er trägt ein kleines Mäntelchen und statt der Mütze einen Leuchter mit brennendem Licht. Entsetzt flüchtet das übrige Fratzenvolk. Es müsste interessant sein, in diesen kleineren Vorläufern die Entwickelungsgeschichte des genannten grossen Possenspieles, wo alle diese tollen Gebilde um den armen Heiligen her ihr Wesen treiben, zu verfolgen.

Ueber die Boisserée'sche Sammlung ist viel geschrieben, und es konnte dem Verf. nicht schwer fallen, manch eine geistreiche Ansicht liebenswürdiger Kunstfreunde und Freundinnen mitzutheilen. Der geschichtliche Werth dieser Sammlung und ihr Kunstwerth an sich ist zu weltbekannt, als dass wir hier etwas von jenen Mittheilungen wiederholen dürften; Max von Schenkendorf's frommer Wunsch, dass diese Bilder an Künstlerhand durch alle deutschen Lande gehen möchten, hat sich durch die Strixner'schen Lithographieen auf eine so seltene Weise erfüllt, wie es wohl kaum der begeisterte Dichter geahnt hatte. Eine Bemerkung nur erlaubt sich Referent. Man ist noch immer der Meinung, dass erst in dieser sogenannten niederdeutschen Schule, von van Eyck bis Schoreel, sich eine eigenthümlich deutsche Malerei entwickelt, dass erst sie sich von den byzantinischen Fesseln losgerissen habe; auf letzteres deutet die, wenigstens für Gemälde der Boisséere'schen Sammlung noch angewandte Bezeichnung einer „byzantinisch-niederrheinischen Schule." Doch wird sich nachweisen lassen, dass in Deutschland die Nachahmung byzantinisch-römischer Typen bereits mit dem 13ten Jahrhundert, da letztere bis zum Ekel verzerrt erscheinen, wenn auch nicht aufhört, so doch durch das Auftauchen einer anderen, eigenthümlichen Formenbildung mehr und mehr beschränkt wird. Dieser neue Styl, welcher sich durch einen edleren Charakter in den Figuren, durch leichtere Verhältnisse des Körpers und durch eine freiere Haltung desselben, insbesondere durch weiche, lange und grossartige (nie eckig gebrochene) Linien des Faltenwurfes auszeichnet, ist gleichzeitig mit dem Erwachen einer nationalen Poesie, mit der Verbreitung des Spitzbogenstyles in der Baukunst, und dürfte am besten, wie Baron Rumohr für letzteren vorgeschlagen, den Namen eines germanischen Styles verdienen, indem er, vom Anfange des dreizehnten bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, wie insbesondere in Deutschland, so überhaupt in den Ländern herrschend ist, welche unter germanischem Einfluss standen. Zu ihm gehört jene fälschlich sogenannte byzantinisch-niederrheinische Schule; als seine Blüthe vielleicht sind die Werke, welche man dem Meister Wilhelm von Köln zuschreibt, zu betrachten. Ich weiss nicht, ob die durchgeführte Charakteristik, die sorgfältige Ausführung in den kleineren Nebendingen, welches wesentliche Eigenschaften des späteren niederländischen Styles sind, überall für jene grossartigere Würde entschädigen*). —

Nach diesen königlichen Sammlungen führt uns der Verf. in die bedeutendsten Privat-Bilder-Sammlungen von München, zunächst in die herzoglich von Leuchtenbergische Gallerie. Die für eine Privatsammlung seltene Vollständigkeit an Proben aus allen Zeitaltern und Schulen (vornehmlich neuerer und neuester Zeit), verbunden mit der Schönheit der Gegenstände, macht diese Gallerie bekanntlich zu einer der grössten Sehenswürdigkeiten Münchens. Der Verf. theilt auch hier, indem er die einzelnen Meister alphabetisch aufführt, einzelne eigene und anderer Kunstkenner Bemerkungen mit; aber auch hier vermissen wir für dies oder jenes Hauptbild die einführenden Worte, während wir bei minder bedeutenden aufgehalten werden. Die schönen Bilder von Tizian, die tiefleidenschaft-

*) Ich behalte mir vor, meine Ansichten und Forschungen über diesen Gegenstand inskünftige ausführlicher darzulegen. F. Kugler.

lichen Bilder von Giorgione werden eben nur erwähnt; Murillo's wunderliebliche Madonna wird zwar etwas näher beschrieben, doch stimmen wir nicht ganz mit der Ansicht des Verfs., wenn er in der Mutter „ganz Frömmigkeit“ sieht: dies schelmische Zucken in dem linken Mundwinkel, diese niedergeschlagenen grossen, schwarzen Augen, die unter den langen Wimpern leise hervorzublicken scheinen, contrastiren halt ein wenig mit dem Heiligenschein. Ein gewaltiges Bild desselben Meisters und nicht minder eine Zierde dieser Gallerie ist der daneben hängende grosse Pilger-Engel, zu dessen Seite ein Bischof kniet; er sieht mit seinem bleichen Gesicht, das so seltsam von dem dunklen Haar überschattet wird, fast aus wie der Engel des Todes; und dazu passen auch seine grossen Schritte und das vom Winde in dünnen Falten scharf zurückgetriebene Gewand.

An die genannte Sammlung endlich schliessen sich folgende an:

Die Sammlung des Professor **Hauber**, deren anziehendste Abtheilung das sogenannte altdeutsche Kabinet bildet. Hier befindet sich vornehmlich eine Wiederholung (nicht Copie) des berühmten van Eyck'schen Gemäldes der Boisserée'schen Gallerie: der heil. Lucas, welcher kniend das Abbild der heil. Jungfrau entwirft; so wie ein überaus treffliches Bild von Altdorfer, das Opfer der heil. drei Könige.

Die Sammlung des Staatsraths, Ritter v. **Kirschbaum**, darin besonders die niederländischen und deutschen Gemälde vorherrschen.

Die Sammlung des Geheimerathes, Ritter von **Klenze**, welche eine Auswahl der trefflichsten Landschaften und Genrebilder neuerer Maler (Rottmann, Heideck, Catel, Robert, P. Hess u. a. m.) enthält, und daraus allein schon der Beweis herzustellen ist, dass unsere Gegenwart in dieser Beziehung den besten Tagen der Vorzeit durchaus nicht nachsteht.

Die Sammlung des Canonicus **Speth**; ausgezeichnete Kabinetstücke, namentlich niederländischer Meister; von vorzüglichem Werth besonders durch den Umstand, dass kein Taufschein verfälscht ist, dass eine scharfe und geläuterte Kritik die Meister streng bestimmte.

Die Sammlung des Inspector **Gündter** zu Schleissheim, aus verschiedenen Meistern bestehend, und auch diese keineswegs arm an innerem Gehalte. —

An diese Gemäldesammlungen reihet der Verf. eine kurze Beschreibung der bekannten **Frescogemälde in den Arkaden des Hofgartens**, deren grosse geschichtliche Darstellungen durch ihren hohen, ethischen Werth auf das Gemüth jedes Beschauers einen bleibenden Eindruck gewähren, durch ihre Gesammtwirkung mit den Mängeln in der Ausführung des Einzelnen hinlänglich versöhnen. Ebenso ist auch den landschaftlichen Fresken italienischer Gegenden, von Rottmann mit Genialität und Meisterschaft ausgeführt, ein eigenthümlich ethischer Werth (das erste Erforderniss öffentlicher Kunstgegenstände) nicht abzusprechen, indem sie dem heutigen Geschlecht die bezeichnendsten Punkte eines schönen Landes vorführen, welches mehr als einmal das erste unter den Ländern der Welt war, und dahin, wie die Geschichte lehrt, ein steter Drang den Nordländer trieb.

Das Königl. **Kabinet der Handzeichnungen und Elfenbein-Schnitzwerke** enthält mancherlei Bedeutendes. Die Handzeichnungen, 9000 an der Zahl, sind musterhaft geordnet und aufbewahrt; unter die vorzüglichsten gehören fünf Blätter von Raphael, von denen das ausgezeichnetste unter Glas und Rahmen hängt: der Leichnam eines Bischofs, um welchen sich, Heilung erwartend, Blinde, Lahme etc. sammeln. — Von den Elfenbein-Schnitzwerken erwähnt der Verf. insbesondere der verschiedenen älteren, die der Zeit des sogenannten byzantinischen Styles angehören (deren aber leider kein einziges ein bestimmtes äusseres Datum hat, was bei unseren noch geringen Kenntnissen dieser früheren Perioden der mittelalterlichen Kunst so wünschenswerth ist). Mit Recht macht der Verf. auf ein dort aufbewahrtes seltenes Kästchen von Bronce (wahrscheinlich ein Reliquienkästchen) aufmerksam, welches von 4 sitzenden Figuren (den Apostein?), die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen wird, und dessen Seiten, so wie der dachförmige Deckel, mit Reliefs aus der heil. Geschichte geschmückt sind. Der Verf. bezeichnet das Alter dieses Kästchens unbestimmt, als in das früheste christliche Alterthum hinaufreichend, zugleich aber vergleicht er es mit den Sculpturen am Portal der (im 12ten Jahrhundert erbauten) Schottenkirche von Regensburg. Referent glaubt, dasselbe, nach gewissen Kennzeichen, für ein Werk des eilften Jahrhunderts halten zu dürfen. Die Arbeit ist sehr roh und erinnert, durch eine gleiche Ahnung von Form ihn

Nackten, durch sinnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, sowohl an die Reliefs der alten Bronzethüren im Augsburger Dom, (vom Jahre 1047), als auch, in den eigenthümlich verschrobenen Stellungen, Erinnerungen an die Malerschulen des eilften Jahrhunderts bemerken lassen, wie solche in den prächtigen Bamberger Handschriften der Zeit, welche in der Münchner Bibliothek befindlich sind, auftreten.

Die beiden folgenden Kapitel sind dem Königl. Kupferstich Kabinet, so wie den Malereien der Königl. Porzellanfabrik gewidmet, welche letztere, unter der artistischen Leitung des Architekten, Professor Gärtner, Treffliches leistet.

Umständlicher verbreitet sich der Verf. über Münchens Leistungen im Gebiete der Glasmalerei, sowohl wie dieselbe auf würdigste Weise wieder zum Schmuck der Kirchenfenster (des Regensburger Domes) angewandt wird; als auch, wie sie kleinere, höchst ausgeführte Gemälde, auf eine einzige Glastafel gemalt und fest geschmolzen, darstellt. Die Herren Boisserée und Bertram haben verschiedene der schönsten Gemälde ihrer ehemaligen Sammlung auf diese Weise copiren lassen, und Referent selbst ist Zeuge des zaubrischen Eindruckes, welchen diese ätherischen, körperlosen Gebilde auf den Beschauer hervorbringen.

Belehrend und interessant ist eine folgende grössere Abhandlung über die Entstehung und Ausbildung der Lithographie und ihres Druckes (zum Theil nach den Mittheilungen des Canonicus Speth). Der Verf. schliesst mit Aufsätzen über den Kunstverein, über München's Kunsthandlungen und über die Königl. Akademie der bildenden Künste. Im Anhange theilt er, als eine werthe Reliquie, die Briefe von Göthe an den Maler Eugen Neureuther, den bekannten Arabesken-Zeichner, mit.

Das Buch wird insbesondere den Fremden, welche ein Kunstinteresse nach München führt, gewiss erwünscht sein.

F. K.

Nachrichten.

Zu Göttingen ist am 7ten Februar eine Gemälde-Ausstellung eröffnet worden.

Zu Frankfurt a. M. hat die diesjährige Ausstellung des Kunstvereins am 17ten Febr. begonnen und wird bis zur Verlosung, im Monat October, fortdauern.

Zu Merseburg ist am 23sten Febr. ein sehr schön erhaltenes, grosses, ächt germanisches Grab, mit einem, an der südlichen Seite dicht daran gebauten kleineren Grabe entdeckt worden. In beiden fand man Ueberreste menschlicher Körper, Urnen, Streithämmer u. dergl.

München. Nachdem der eigentliche Rost, worauf der grosse, 100 Schuh hohe Obelisk für den Odeonsplatz, zum Andenken an die im russischen Feldzuge gefallenen Baiern, zu ruhen hat, bereits aus dem Erzgusse hervorgegangen ist, wird der unterste und grösste Theil des Obelisken nächstens dem Gussofen übergeben, sonach das ganze kolossale Werk noch in diesem Jahre zur Vollendung gebracht werden. — Mit den Vorbereitungen zu einem zweiten Guss der kolossalen Statue des Königs Maximilian Joseph, dazu Rauch das Modell gearbeitet, geht es rüstig vorwärts; das Glück wird diesmal hoffentlich den ersten Unfall vergelten. Die dazu gehörigen vier Löwen, zwei Statuen, Hautreliefs, das kolossale Haupt der Königsfigur selbst u. a. m. sind fertig und meisterlich gelungen. — Nächstens wird aus Thorwaldsens Werkstätte in Rom das Modell der grossen, für den Wittelsbacher Platz bestimmten Reiterstatue des Kurfürsten Max I. von Baiern vollendet hervorgehen; das Pferd ist bereits fertig.

Bemerkung.

Man hat dem Museum bereits den Vorwurf eines Parteiblattes gemacht. In Bezug darauf erlaubt sich der Redakteur zu bemerken, dass er, für seine Person, Parteilosigkeit für ein Unding halte, und dass ein Journal sich nur insofern parteilos zeigen könne, als es den verschiedenen Parteien Gelegenheit gebe, sich gegenseitig auszusprechen. Dies ist u. a. in den letzten Nummern des Museum's geschehen. Zugleich aber ersucht d. R. die Leser des Blattes, seine Person nicht mit einer oder der anderen auftretenden Partei zu verwechseln; er, als Redakteur, steht nur dem bescheidenen Amt eines Thürwarts vor, der allen anständig gekleideten Leuten, nachdem sie ihren Namen in sein Buch eingetragen, die Thüre aufmacht und sie nur höflichst bittet, Stöcke, Regenschirme und sonstige Waffen vorher gefälligst ablegen zu wollen.

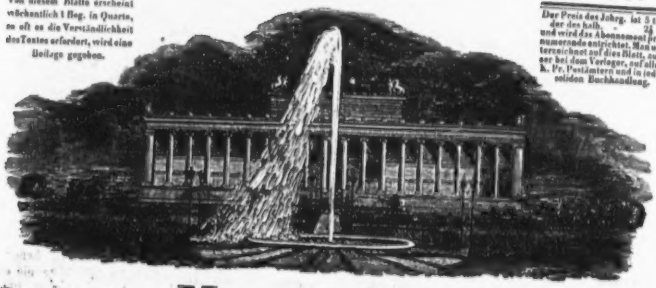
d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 11. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 24 ; und wird das Abonnement fortnumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Kunstliteratur.

Pompejana by Sir William Gell. Neue Folge. London 1832. Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

Bei der grossen Theilnahme, welche die Wiederentdeckung und Aufgrabung der Städte Herkulanum und Pompeji nicht nur unter den Alterthumsforschern fand, sondern welche sich auch in allen gebildeten Ständen fast seit einem Jahrhunderte zeigte, blieb es dennoch unserer Zeit aufbehalten, in anschaulichen Abbildungen und deutlichen Beschreibungen denen eine richtige Vorstellung derselben zu geben, welchen es nicht vergönnt war, als Augenzeugen die Gegenstände zu betrachten. Die im Anfange so erfolgreichen Nachgrabungen im Herkulanum mussten leider eingestellt werden, weil das darüber erbaute Portici den ganzen Raum desselben bedeckte. Erst unter der französischen Herrschaft in Neapel, wurden erfolgreichere Nachgrabungen in Pompeji angestellt, so dass bei einem gleichmässigen Fortschritte, etwa in sieben bis acht Jahren, die ganze Stadt zu Tage gelegt worden wäre, während wir jetzt erst den fünften Theil derselben kennen. Alsbald erschien auch das herrliche und ausführliche Werk über Pompeji, von Mazois, welches, seitdem weiter fortgesetzt, einen zu hohen Preis erlangt hat, als dass die Mittel der meisten Privatleute erlauben möchten, dasselbe zu kaufen. Sir William Gell, der sich bereits durch seine Untersuchungen in Griechenland, namentlich der Landschaft Argolis, einen bedeutenden Namen erworben hatte, fasste den glücklichen Plan, in Gemeinschaft mit Herrn Gaudy, ein Werkchen zu liefern, welches dem scharfen Auge des Kenners

genügen sollte, zugleich aber auch durch seine gefällige Form und Behandlung dem Laien ein erfreuliches Geschenk wäre. Die grosse Theilnahme, welche es wirklich fand, und welche sich daran bewährte, indem zwei starke Auflagen reissend schnell vergriffen wurden, bewegte Sir William, in einer neuen Folge dem Publikum in gleicher Weise dasjenige mitzutheilen, was die neusten Ausgrabungen zu Tage gefördert hatten.

Wenn in dem ersten Werke die bedeutendsten öffentlichen Bauwerke Pompeji's uns vorgeführt wurden, so finden wir in dem vorliegenden mehrere derselben, welche sich der östlichen Seite des Forums anschliessen, ausführlicher behandelt, indem sie seit jener Zeit erst vollständig vom Schutte befreit wurden. Den durch die Tullische Familie gegründeten Tempel der Fortuna, und die so höchst interessanten Thermen lernen wir zum erstenmale vollständig kennen. Den grössten Reichthum dieser Sammlung liefert uns aber die grosse Anzahl der herrlichsten Privatgebäude, welche immer reicher und herrlicher zu Tage kommen, und nach fast zwei Jahrtausenden uns eine Grossartigkeit der antiken Malerei offenbaren, welche man früher kaum ahnete.

Das südlichste Gebäude der Ostfronte des Marktes nimmt ein grosses hypäthrisches Gebäude ein, welches der Herr Verf. als Chalcidicum bezeichnet. An einer hinteren Seitenpforte desselben fand sich die folgende Inschrift: EVMACHIA. L. F. SACERD. PVBL. NOMINE. SVO. ET. M. NVMISTRI. FRONTONIS. FILI. CHALCIDICVM. CRYPTAM. PORTICVS. CONCORDIAE. AVGVSTAE. PIETATI. SVA. PEQVNIA. FECIT. EADEMQVE. DEDICAVIT. Einzelne Theile von Wiederholungen derselben Inschrift fanden sich auf dem Forum bei der Vorhalle des Gebäudes. Diese bildet mit sechzehn Säulen einen Theil der um jenes herumlaufenden Colonnade, doch so dass sie nicht vollständig in einer Linie standen, sondern mässig vortraten. Der mit Marmor gepflasterte Fussboden dieser Vorhalle, an deren Südseite sich noch jetzt die Löcher fanden, in welchen das abgrenzende eherne Gitter stand, deutet an, dass dieselbe für irgend einen besonderen Zweck bestimmt war. Neben der Hauptthür führt eine steinerne Treppe auf das Obergeschoss, welches sich wahrscheinlich nicht nur über dem inneren Gebäude befand, sondern wohl auch über der Vorhalle. Das Hypäthrum ist 120 Fuss lang und halb so breit; 48 korinthische Marmorsäulen umgeben dasselbe auf allen vier Seiten, doch so, dass auf der dem Eingange gegenüberstehenden Seite sich ein Vorsprung bildet, hinter welchem in einer Nische die verstümmelte Bildsäule der Concordia Pietas sich vorfand, noch jetzt mit Spuren der Malerei bedeckt. Auf drei Seiten, so dass nur die des Einganges ausgenommen war, umgab diesen Säulengang die Crypta, als Triclinium für grosse Gastmäler bestimmt. In der Mitte der östlichen Seite, gerade hinter der obengenannten Nische, befand sich eine zweite, in welcher eine fast ganz unversehrte weibliche Bildsäule stand, mit der Unterschrift: EVMACHIAE. L. F. SACERD. PUBL. FVLLONES. Merkwürdig ist es, dass die Cisternen in dem mit Marmor gepflasterten Hypäthrum deutliche Spuren an sich tragen, dass sie durch die fullones zu ihren Wäschereien benutzt wurden. Bei aller Dunkelheit, welche über die eigentliche Bestimmung dieses Gebäudes herrscht, können wir doch mit dem Herrn Verf. nicht das ganze Gebäude Chalcidicum benennen, sondern stimmen dem Herrn Becchi bei, welcher glaubt, dass unter diesem Namen die Vorhalle in jener Inschrift verstanden sei, welche nebst ihrem Obergeschosse vielleicht zur besondern Kaufhalle bestimmt war. Die zugleich genannten Portiken würden alsdann die Säulenhallen bezeichnen, welche den Hof umgeben, und welchen sich die Crypta rund herum anschliesst.

Nicht weniger dunkel, als die Bestimmung dieses Gebäudes, ist die des sogenannten Pantheons, welches den nördlichen Theil derselben östlichen Seite einnimmt. Wie jenes ebenfalls von Portiken und Triklinien umgeben, befinden sich im Hintergrunde drei kleine Gemächer, deren mittelstes als Sacellum dem Augustus geweiht war. In der Mitte des Hofes erhebt sich auf zwölf Pfeilern ein runder Tholos. Mehrere vorgefundene Inschriften zeigen deutlich, dass hier die Augustalen, sechs an der Zahl, ihre Wohnung neben dem Tempel des Augustus hatten, und ihren Mitbürgern grosse Gelage gaben. Merkwürdiger Weise stimmt dieses Gebäude genau mit demjenigen überein, welches zu Puzzuoli unter dem Namen des Serapistempels bekannt ist, und nach den neuesten Ausgrabungen sich als Einfassung der heissen Quellen und Bäder daselbst darstellt. Die Wände des Pompejanischen sind auf das herrlichste bemalt, wie denn Herr Gell die Zeichnung eines Theiles derselben mittheilt, wie er sie

von Herrn Professor Zahn erhielt, der sie uns in seinem Prachtwerke über Pompeji's Wandgemälde bereits im grösseren Maassstabe lieferte. Auch erhalten wir einige Umrisse der bedeutendsten Gemälde, welche die Mitte der einzelnen Felder einnehmen, meisterhaft durch H. Moses gestochen, unter welchen wir den Odysseus, als Bettler vor der Penelope sitzend, und die Muse Thalia hervorheben.

Mit grosser Vorliebe beschreibt unser Verf. sodann die Thermen, welche sich jenseits des Forums an dessen Nordseite anschliessen. In angenehmer Weise lernen wir die mannigfaltigen Gebräuche und Lokalitäten dieser nützlichen Vergnügungsorte kennen, welche im heutigen Europa wenig beachtet sind, desto angesehener aber im Oriente, bis heute noch wesentlich wenig Veränderung erlitten haben. Der Kunstfreund wird sich nicht weniger über die herrlich gezierten Säle freuen, deren Gewölbe am reichsten unter den bisher in Pompeji gefundenen geschmückt sind.

Ausser dem schon genannten kleinen Tempel der Fortuna, werden wir nun, wie wir oben bemerkten, in die Privatgebäude geführt; das Haus der Fullonica, der grossen und kleinen Fontäne, der Ceres, besonders aber die beiden herrlichsten, des tragischen Dichters und der Dioskuren, zeigen uns einen Reichthum an Säulenstellungen, Springbrunnen, und besonders an Wandgemälden, dass wir es dem Herrn Verf. nur danken können, diesen Theil des Werkes so reich behandelt und ausgestattet zu haben. Die vollständigen Grundrisse erhalten wir mit ausführlicher Beschreibung, ferner Perspektiven in die verschiedenen Wohnungen, theils in ihrem jetzigen Zustande, theils mit möglichster Treue restaurirt; sodann die Verzierungen der ganzen Wände, und besonders eine grosse Reihenfolge der herrlichsten Gemälde, welche bisher in Pompeji entdeckt wurden. Wir nennen hier die bekanntesten: Perseus mit der Andromeda, Zeus und Hera, verschiedene Gruppirungen des Theseus und der Ariadne, der Afrodite mit dem Ares; die naive Darstellung, wie Leda das Ei mit den drei Kleinen liebkoset. Besonders fesseln uns aber drei Momente aus dem Leben des Achilles. Auf dem erstern wird er von seiner Mutter im Styx gebadet; das zweite stellt ihn dar, wie er vom Odysseus auf Skyros entdeckt wird, und das dritte, wie er die Briseis den Herolden des Agamemnon durch Patroklos übergeben lässt. Der Ruf, besonders der beiden letzten Gemälde, ist zu begründet, als dass wir noch etwas zum Lobe ihrer Ausführung und Composition hinzuzufügen brauchten, worin sie den herrlichsten Bildwerken des Alterthums in keiner Weise nachstehen.

Die Abbildungen von komischen Scenen und Landschaften möchten verhältnissmässig einen grossen Raum einnehmen, da sie wenig interessant und schön sind. Sämmtliche Kupferstiche sind anständig behandelt und wird deshalb dieses zweite Werk gewiss den Beifall erneuern, welchen das erstere sich erwarb, und welches auch hier in Berlin in öffentlichen und Privatbibliotheken häufig zu finden ist.

F. v. Q.

Andeutungen

über Bildung des Kunstsinnes im Volk.

Das neuerwachte Leben in der bildenden Kunst, welches unserem Jahrhunderte den Glanz eines Cinquecento verheisst, sammelt sich bis jetzt noch an wenigen einzelnen Punkten unseres Vaterlandes; noch scheinen jene, zumeist erst jugendlich aufstrebenden Talente einer wechselseitigen Verbindung und Reibung zu bedürfen, damit auf diese Weise die Kräfte vollständig entwickelt und für ein selbständiges Wirken hinlänglich gestärkt werden mögen. Erst wenn der Sinn und ein lebendigeres Interesse für die Kunst auch in den mehr abgeschiedenen Provinzialstädten Wurzel gefasst und Zweige getrieben haben, dürfen wir uns einer wahrhaften, nationellen Kunstbildung rühmen.

Manche Schritte dazu sind bereits geschehen, insbesondere durch die verschiedenen, grösseren und kleineren Kunstvereine; manche beachtenswerthe Vorschläge sind hin und wieder laut geworden. So in einer vorliegenden Brochure: „Ueber die Bildung eines freien Kunstvereines für Schlesien; eine Vorlesung gehalten in der Gesellschaft für vaterländische Cultur von dem Medicinal-Rathe Dr. Ebers (aus den Schlesischen Provinzial-Blättern besonders abgedruckt)." Was der Herr Verf. hier zunächst in Bezug auf Breslau und Schlesien sagt, dürfte eben so gut für andere Provinzen gelten. Als das erste Erforderniss zu einer allgemeineren Kunstbildung wird Folgendes bemerkt:

„Für die Ausbildung des Geschmackes bedarf es überall, in der Wissenschaft und recht besonders in der Kunst, der Beispiele — der Musterwerke. In Schlesien und dessen Hauptstadt haben wir keinen Ueberfluss von Musterwerken für die Künste; wenn aber dasjenige, was schon vorhanden, nur zum Gebrauche zugänglich gemacht würde, so wäre wenigstens vieles Gute vorhanden; und es wäre nach unserer Ansicht fast mit Sicherheit zu erwarten, dass sich dem Vorhandenen, wäre es nur erst gekannt, noch vieles Neue zufügen würde .... Könnte es einmal gelingen — um nur von Gemälden und Kupferstichen zu reden — alles Dasjenige, was öffentliches Eigenthum ist, mit einander zu vereinigen und in einem zweckmässigen Locale zu ordnen und leicht zugänglich zu machen, so würde sich unsere Stadt einer Kunstsammlung von bedeutendem Werthe rühmen dürfen und es stände aus einer solchen Zusammenstellung gewiss ein nicht unbedeutender Gewinn für die Kunst und für die Bildung des Geschmacks zu erwarten, der sich in kurzer Zeit auch zu den Gewerbetreibenden und auf ihre Arbeiten verbreiten würde."

Wir fügen hinzu, dass die Bildung solcher städtischen Kunstsammlungen gewiss von Seiten der Regierungen Unterstützung finden würde; auf ähnliche Weise vielleicht, wie in Baiern, wo einzelne Städte, Augsburg, Nürnberg, im Besitz höchst beachtenswerther Filial-Gallerien sind, welche mit der Central-Gallerie in München in näherer Verbindung stehen.

Doch sind wir der Meinung, dass die Kunst erst dann wieder einen bedeutenderen, ernstlicheren Einfluss auf das Leben auszuüben vermag, wenn sie selbst mehr eine Angelegenheit des öffentlichen Lebens, wenn sie zu einer würdigen Ausschmückung öffentlicher Gebäude angewandt wird. Eine Kunstsammlung ist ein Ding voller Widersprüche, fast nur dem Gelehrten, dem sogenannten Kenner geniessbar; ein böses Omen auch bleibt es, dass die ersten Sammlungen der Art fast durchaus in die Zeiten des Verfalls der wahren Kunst gehören. Wie ist es möglich, ein Kunstwerk in seiner ganzen Fülle zu geniessen, wenn das an Technik, Auffassung und Inhalt durchaus Verschiedenartige zu dessen Seiten aufgestellt ist! Wie soll es dem Laien gelingen, sich ohne geschichtliche Vorbildung für Dinge zu interessiren, die einer längst vorübergegangenen Geistesrichtung (der ersten, für alle Zeit gültigen Meisterwerke giebt es ja so wenige) angehören! Wie unbehaglich z. B. fühlte sich das Berliner Publikum jüngst überrascht, als es, bei Eröffnung der Gemäldegallerie des Museum's, eine fortgesetzte Ausstellungs-Freude erwartet hatte und nun plötzlich den modernen Frack mit unbequemer Flesolanischer Gewandung vertauschen sollte! — Wohl ist eine Stadt in dieser Beziehung glücklich zu nennen, welche, wie z. B. Magdeburg, ein majestätisches Gebäude besitzt, daran der Fleiss und der Kunstsinn von Jahrhunderten zur Verherrlichung der Stadt bemüht gewesen sind; doppelt glücklich, wenn die Sorge der Regierung für Wiederherstellung und Erhaltung eines solchen Gebäudes dem Volk ein besseres Zeugniss von dessen hohem Werthe giebt, als es Schrift und Rede zu leisten vermögen. Und andere wirkt das Werk der bildenden Kunst an einem solchen Orte auf den Beschauer; hier gilt es keine nüchterne, gelehrte Vorbereitung, keine Abstraction; hier giebt die unmittelbare Umgebung der Architektur dem Gemüthe die nothwendige Stimmung, hier hat das Kunstwerk einen Zweck.

Wenn die Kunst, im Dienste der Religion, als Schmuck der Kirche, stets und unbedenklich den bedeutendsten Einfluss auf das Leben ausüben wird, so kann sie sich gleichwohl noch in verschiedenen anderen Richtungen dem öffentlicher Leben anschliessen und auf dasselbe zurückwirken, in der Ausschmückung der Gemeindehäuser, öffentlicher Hallen, in selbständigen Denkmalen, u. s. w.; vornehmlich aber in Verbindung mit den höheren Schulen. Hier liegt es insbesondere nah, die zu festlichen Schulacten bestimmten Räume auf eine angemessene Weise auszuschmücken, nemlich mit einer Auswahl von Gypsabgüssen der vorzüglichsten Antiken. Die gelehrte Schule hat ja den Zweck, dem Jünglinge eine klassische Vorbildung zu geben; wie höchst erfolgreich muss dabei eine unmittelbare Anschauung solcher Werke sein, in welchen der Sinn des Alterthums am Ungetrübtesten auf uns überliefert ist! Diese Räume könnten zugleich in den Provinzialstädten, wo eine vollständigere Sammlung solcher Abgüsse schwerer zu erreichen sein dürfte, dem gebildeten Publikum zu gewissen Stunden offen stehen. Auf ähnliche Weise z. B. ist das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, welches schon äusserlich durch seine heiteren gothischen Räume, nament-

lich des ehemaligen Kapitelsaales und des Conventsaales, begünstigt wird, in dem jetzigen Hörsaale ausgestattet; hier sind neben den gothischen Fenstern und in Uebereinstimmung mit denselben, Abgüsse von den Statuen der herrlichen P. Vischer'schen Apostel aufgestellt; hier hängen ausserdem treffliche Venezianische Ansichten von Canaletto, hier befindet sich die kolossale Marmorbüste Sr. Majestät des Königs, von Rauch, welche auf der letzten hiesigen Ausstellung bewundert wurde und welche der Künstler dem Gymnasium zum Geschenk gemacht hat.

„Es ist aber nicht genug, — so fährt der Verf. der genannten Vorlesung fort, — dass Muster vorhanden sind, es muss der Unterricht hinzutreten und die Menschen lehren, wie sie das ihnen Dargebotene benutzen sollen. Für das Gewerbe ist (in Breslau) bereits ein guter Anfang durch die sogenannte Kunstschule gemacht, welche immer mehr und in der letzten Zeit ausschliesslich ihre Richtung auf das Gewerbe nimmt und so recht eigentlich für dieses bestimmt ist, so: dass nur zu wünschen übrig bleibt, dass recht Viele aus dieser Klasse die ihnen dargebotenen Vortheile benutzen möchten. Wenn wir nun hier einen Schritt weiter gehen, so ist es unsere Ansicht keineswegs, dass sich in Breslau eine Kunst-Akademie oder Kunstschule im engeren Sinne des Wortes begründen solle. Das ist wohl nicht zweckmässig und Jeder, der Talent für die Malerei und Bildhauerei hat, findet in Berlin und in Düsseldorf ausreichende Gelegenheit dasselbe auszubilden, ausserdem, dass für einen Staat von dem Umfange des Preussischen, es genug ist, wenn für die höhere Kunst-Ausbildung an zwei Orten Alles vorhanden ist, was dafür gefordert werden kann und überdies im reichen Masse. In einem Lande, wie Schlesien, würde es aber von grossem Nutzen sein, wenn sich Männer von bedeutendem Rufe in dessen Hauptstadt ansiedelten, Männer von solcher Kunstbildung, dass ihnen, hinsichtlich des Erwerbes, der Aufenthalt da oder dort im preussischen Staate gleichgültig sein könnte und die durch ihr Beispiel und durch ihre Kunstfertigkeit — durch ihren Geist — Alles, was schon vorhanden und was in der Bildung noch begriffen, geistig zu befruchten im Stande wären. Wenn dann der Staat mit etwas Geringem hinzuträte, — mit Darbietung einer angemessenen Localität, in welcher sie ihren Unterricht zweckmässig zu ertheilen im Stande; — mit der Erlaubniss zur Benutzung der schon vorhandenen Kunstsammlungen (die wir uns als vereinigte denken wollen) und einigen andern Erleichterungen in Bezug auf den Unterricht selbst; — so würde in ganz kurzer Zeit, in unserer Kunstbildung und aus dieser in unseren Gewerben und in unserem industriellen Leben — in Bezug auf den guten Geschmack und auf eine wahrhaft geistige Entwickelung, — ein ganz neues Leben entstehen; wie überall das höhere geistige und sittliche Leben die Herrschaft über die unteren Verzweigungen der Lebensverhältnisse sich erwirbt und sie veredelt und Früchte erweckt, die nur aus ihm sich zu entwickeln vermögen, während die gewöhnliche und nur auf niederes Treiben hingerichtete Cultur, immer nur Gewächse niederer Art zeugt, die an sich gut, unverwerflich, aber niemals in aufwärtsteigender Wirkung — Progression — fortzuzeugen vermögen. Nur der erweiterte Gesichtskreis, den die Menschen erlangen und die klarere Einsicht in das wirklich Schöne und das wahrhaft Gute fördert, während das Untergeordnete, in dessen Kreisen sie sich zu bewegen genöthiget sind und der Mangel an Beispiel, das Fortschreiten nicht nur hemmt, sondern auch selbst Rückschritte hervorbringt . . . Für die Vorbildung ist (in Schlesien) viel geschehen und wohlunterrichtete Männer, voll Eifer und guter Gesinnung, sind an den Unterricht gestellt, aber ihre äussere Lage und ihr Verhältniss vergönnt ihnen nicht, ihre Kräfte nach dem Punkte hin zu entwickeln, den wir so eben angedeutet haben. Sollen wir es in Worten deutlicher darlegen, so wünschen wir, dass es unseren nun auch im grösseren Verhältnisse berühmten Landsleuten, einem Lessing, Hübner, Mücke u. a. gefallen möge, sich ihrem Vaterlande zuzuwenden und dort mit Beispiel und Unterricht voranzugehen."

Indem wir dem H. Verf. in diesem allen durchaus beistimmen, bescheiden wir uns nur mit der Frage, ob für den Unterricht im Zeichnen wirklich bereits in den Schulen, insbesondere in den Gymnasien, das Nöthige eingerichtet ist? Für den Unterricht im Gesange ist in neuerer Zeit, in den Preussischen Staaten wenigstens, sehr Vieles und höchst Dankenswerthes geschehen; sollte nicht aber die Zeichenkunst, mit dem unberechenbaren Einfluss welchen sie vermöge der Bildung des Auges auf das äussere, praktische, wie auf das innere Leben des

Menschen auszuüben vermag, zu denselben Ansprüchen, nicht vielleicht noch zu höheren, berechtigt sein?— (Beschluss folgt.)

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Halberstadt.

Dem Dom gegenüber, auf der anderen Seite des Domplatzes, liegt die Kirche Unserer Lieben Frauen, ein Gebäude, welches in seiner Massen-Anordnung sowohl als in den einzelnen Theilen eine vollkommen entwickelte Anordnung des sogenannten Byzantinischen, d. h. des rundbogigen Baustyles zeigt. Ich erlaube mir, nähere Notizen über dieses merkwürdige und bisher wenig beachtete Bauwerk, welche mir von dem Herrn Assessor Augustin zu Halberstadt mitgetheilt sind, hier einzurücken.

Die Liebenfrauenkirche ist in Gestalt eines Kreuzes erbaut, hat 220 Fuss Länge von Westen nach Osten, 67 Fuss Tiefe im Hauptschiffe, 98 Fuss im Kreuze, alles einschliesslich der Mauerstärken gemessen.

Das Hauptschiff besteht in 3 Abtheilungen, nämlich einem Mittelschiffe von 29 Fuss lichter Tiefe, durch die ganze Kirche gehend, und 2 Seitenschiffen von 12½ Fuss Tiefe, welche indessen kürzer als das Mittelschiff sind, indem sie nur von dem westlichen Ende der Kirche bis zum Kreuzschiffe reichen. Vom niedrigsten Theile des Fussbodens bis unter die Decke des Mittelschiffes misst die Höhe 51 Fuss 5 Zoll; bis unter die der Seitenschiffe, nur 23 Fuss 2 Zoll.

Der hohe Chor nimmt ungefähr die Hälfte des Mittelschiffes ein, und ist nur 6 Stufen über den westlichen Fussboden der Kirche erhöhet.

An dem östlichen Ende desselben ist auf jeder Seite eine Kapelle angebaut, welche die Höhe und die Tiefe des entsprechenden Seitenschiffes hat, und gleichsam eine Verlängerung desselben bildet. Die östlichen Enden des hohen Chores und beider Kapellen, sind halbkreisförmig geschlossen.

Das Kreuzschiff hat die Breite des Mittelschiffes, nämlich 29 Fuss, auch seine Höhe.

Die Kirche ist ferner mit 4 Thürmen geziert; zwei davon stehen am westlichen Ende; die beiden anderen über den Seitenschiffen, da, wo sich diese mit dem Kreuzschiffe verbinden. Jene sind 150 Fuss hoch und bis in die Spitze viereckig; die Dächer sind mit Blei gedeckt, ebenfalls viereckig, fallen aber mit ihren breiten Seiten gegen die Ecken der Thürme ab, und stossen mit ihren Grathen auf den Spitzen von vier massiven Giebeln zusammen, welche sich auf den breiten Seiten der Mauern erheben.

Die Thürme am Kreuzschiffe sind 140 Fuss hoch, bis etwas über das Hauptgesimse des Kirchendaches viereckig, sodann achteckig bis in die Spitzen.

Die achteckigen Dächer sind ebenfalls mit Blei gedeckt.

In der Anordnung des Grundrisses herrscht die Eintheilung nach quadratischen Verhältnissen vor, indem das Mittelschiff ungefähr 6, das Kreuzschiff 3 Quadrate von gleicher Grösse umfasst.

Die Decken bestehen durchgängig aus Kreuzgewölben zwischen halbkreisförmigen Gurten, von resp. 2 Fuss 4 Zoll und 18 Zoll Breite, ganz glatt aus Ziegelsteinen gefertigt. Nur über den 3 Kapellen am östlichen Ende des hohen Chores finden sich Tonnengewölbe.

Die viereckigen, glatten Pfeiler, wodurch jene Gewölbe getragen werden, sind, nach der Länge der Kirche, durch halbkreisförmige, ebenfalls ganz glatt gearbeitete Bogen verbunden, welche auf Kämpfern ruhen, in deren Gesimsen man ein korrumpirtes römisch-dorisches Säulenkapitäl erkennt, so wie in den Fussgesimsen der Pfeiler die attische Base, beides aber sowohl schmuck- als geschmacklos profilirt, und von geringer Ausladung, dennoch aber fleissig gearbeitet.

Alle Thür- und Fensteröffnungen sind halbkreisförmig überwölbt, in den Gewänden und Einfassungen glatt, mit alleiniger Ausnahme des mittlern Fensters in der Rundung des hohen Chores, welches zwar auch im Halbkreise schliesst, äusserlich aber mit einem runden, an der Ecke die Einfassung herumlaufenden Stabe geziert ist. Ebenso sind die Schallöcher der Thürme in Halbkreisen überwölbt, und überhaupt ist aller Orten, wo Konstruktion oder Dekoration eine krumme Linie nothwendig machte, nur die Kreislinie benutzt.

Die Zeit der Erbauung der Kirche fällt unter die Regierung des Bischoffs Arnulph (966 bis 1023). Dieser, welcher früher am Hofe Otto's III. gelebt hatte, mag mit den Bauwerken Italiens und des südlichen Deutschlands bekannt gewesen sein. Dass er der Erbauer der Kirche war, bezeugt das *Chronicon Halberstadiense* (abgedruckt in Leibnitz *scripti. rerum Brunsvic. P. II. pag.* 121 *seq.*), worin es von ihm heisst:

Infra ambitum muri ecclesiam in honorem Dei omnipotentis et intemeratae et gloriosae semper virginis Mariae construxit, praepositurum et canonicorum vitam ordinans in eodem.

Zwar spricht der Chronist von sehr bedeutenden Veränderungen, welche Bischof Rudolph im Jahre 1146 mit der Kirche vorgenommen haben soll, indem er erzählt:

Basilicam quoque S. Mariae Virginis intra urbem, (nam prius parvula et deformis erat) a fundamento devotissime renovavit, et B. Dei genetrici expensas ei necessarias in hoc opus satis miraculose quam saepius procurante, eandem Ecclesiam, ut nunc cernitur, venustissime consummavit, multisque ad usum et decorem ejusdem templi liberaliter erogatis, ipsum honore congruo dedicavit anno videlicet Domini 1146, anno autem ordinationis suae 15.

Spätere Schriftsteller haben den Bischof Rudolph gerade zu als den eigentlichen Erbauer der Kirche genannt und einige haben sogar die ganz grundlose Behauptung aufgestellt, dass die frühere Kirche ausserhalb der Stadt gelegen habe. Indessen stellt schon das Chronicum die durch Bischof Rudolph vorgenommenen Veränderungen bedeutender dar, als sie es in der That waren. Offenbar ist nämlich der Chronist, welcher im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts schrieb, kein so sicherer Gewährsmann in Ansehung des ältern Zustandes der Kirche, dass nicht sein Zeugniss durch das Gebäude selbst widerlegt werden könnte. Dagegen verdient er vollen Glauben in Ansehung der Thatsache, dass der Bischof Rudolph die Kirche in den Stand gesetzt habe, in welchem sie zur Zeit des Chronisten gesehen wurde. Nun ist kein Theil des eigentlichen Kirchengebäudes und der Thürme jünger als das 13te Jahrhundert, wie der Augenschein ohne allen Widerspruch zeigt; man ist daher berechtigt anzunehmen, dass die augenscheinlich mit dem Gebäude vorgenommenen Hauptveränderungen, die vom Bischof Rudolph ausgeführten sind. Dahin gehören nur:

1) Die Erbauung der beiden östlichen Thürme, wenn sie nicht einer noch früheren Zeit angehören. Denn die Mauern derselben und der Kirche, welche sich an einander anschliessen, sind nicht im Verbande, sondern es zeigt sich zwischen ihnen eine starke Fuge, auch haben ihre Steine eine verschiedene Farbe. Die Thürme sind ferner mit unerbörter Kühnheit auf Pfeiler des Haupt- und der Seitenschiffe der Kirche gesetzt, welche durchaus nicht stärker als die übrigen sind, während die Thürme an der Westseite auf sehr starken Grundmauern ruhen, daher es denn gekommen ist, dass einige jener Pfeiler stark gedrückt sind und dringend einer Unterstützung bedürfen.

2) Die Ueberwölbung der Kirche.

Diese ist vermuthlich, wie einige andere hier noch vorhandene alte Kirchen (namentlich die Paulo- und Moritz-Kirche), anfangs nur mit einer Balkenlage versehen gewesen *). Dass die Gewölbe jünger sind als die Seitenmauern wird schon daraus wahrscheinlich, dass man es nicht gewagt haben würde, sie mit der beträchtlichen Spannung von 14½ Fuss gegen neu aufgeführte, durch keine Strebepfeiler unterstützte Mauern von nicht 3 Fuss Dicke zu legen. Bei einer spätern Ueberwölbung mag man die Kräfte derselben weniger beachtet haben, als dies bei der gleichzeitigen Anlegung zu erwarten war; die fast 1½ hundert Jahr alten, Fels-ähnlichen Mauern konnten bedeutenderen Widerstand leisten, und dennoch sind sie beträchtlich aus dem Lothe gewichen. Man bemerkt ferner, dass an die eine Seite der Kirche von aussen ein, an die andre zwei Pfeiler zur Unterstützung dieser schwachen Wände in späterer Zeit vorgelegt sind, indem einer derselben ein noch bestehendes Fenster zum Theil, die andern aber zwei zugemauerte Fenster verdecken. Endlich aber, und dies giebt den unwidersprechlichsten Beweis, haben die Gurten des Gewölbes auf gleich breiten, vor die Seitenwände der Kirche vorgelegten Pfeilern, welche mit diesen in gar keiner Verbindung stehen und sogar vor die Fussgesimse der ältern Pfeiler treten, vor denen sie ganz glatt hinunter gehen und die sie zum Theil verdecken.

In den übrigen Theilen des Gebäudes herrscht die grösste Harmonie und es ist gar nicht denkbar, dass ein Theil des Schiffes der Kirche oder des hohen Chors aus einer späteren Zeit herrühren sollte, als die übrigen Theile. Dass dieselben aber keiner späteren Periode als der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören können, ergiebt nicht nur die Vergleichung mit gleichzeitigen Bauwerken anderer Gegenden, sondern besonders die mit den ältern Theilen des hiesigen Doms. Es ist aber hinreichend erwiesen, dass das Hauptportal und der untere Theil der Thüren ein Ueberbleibsel des in den Jahren 1060 bis 1071 erbauten Domes sein muss. Während nun in der Liebenfrauenkirche (mit Ausnahme des neueren Gewölbes) nur der Kreisbogen vorkommt, findet sich in dem ältesten Theile des Domes schon durchgängig der Spitzbogen, so dass er jünger sein muss, als die Liebenfrauenkirche, welche folglich vor der Mitte des 11 Jahrhunderts erbaut sein muss. Hieraus ergiebt sich, dass die Liebenfrauenkirche im wesentlichen noch in derselben Gestalt vorhanden ist, in welcher sie von Bischoff Arnulph erbauet wurde.

(Fortsetzung folgt.)

*) Diese Vermuthung hat sich inzwischen bestätigt. Der mit den Anschlägen zur Reparatur dieser Kirche beauftragte Bau-Conducteur Hr. Brakebusch hat über dem Gewölbe noch die vollständige alte Balkendecke gefunden. — Eine Krypta dagegen, welche auch vermuthet werden konnte, hat die Kirche noch immer gänzlich Ermittelungen nicht.

Kupferstich.

Universum. Hildburghausen in der Kunstanstalt des bibliogr. Instituts. Das Heft 7 Sgr.

Vier Probe-Kupfer zu obigem Werke liegen uns vor; die Anlage desselben scheint gross zu sein und will uns in landschaftlichen Blättern die bekanntesten und merkwürdigsten Punkte unseres Erdenrundes vorführen. Natürlich wird das bibliographische Institut, wenngleich es auf der andren Halbkugel, in New-York, seine Commandite hat, nicht eben Künstler herumschicken, um Originalzeichnungen in den verschiedenen Weltgegenden aufnehmen zu lassen; vielmehr ersehen wir aus den Probeblättern, dass bereits bekannte oder anerkannte Blätter noch einmal wiedergegeben, in einem bestimmten Formate zusammengefasst werden sollen. Der grosse St. Markusplatz in Venedig und der grosse Canal daselbst sind nicht mit der Republik zugleich gestorben, oder gar in die Lagunen hinabgesunken, wie Lord Byron es melancholisch begehrt; vielmehr strahlen beide in alter Herrlichkeit, belebt durch das lebendigste Gewühl. Beide Blätter machen eine angenehme Wirkung, und besonders ist das erste recht wohl gelungen. Der ewigen Roma ist es nicht ganz so gut geworden; das Vorbild war nicht, wie jene, von Canaletto gezeichnet. Doch versöhnt uns wieder das vierte Blatt, eine Ansicht des beliebten Badeortes Ems, zwischen rauhen Felsen am klaren Flusse romantisch gelegen, nach einem wohlbekannten Pariser Steindrucke, welcher sich in der Reihenfolge der Rheinansichten befindet. Das Aeussere ist anständig, und der Preis ungemein wohlfeil, so dass wir selbst, nach Abzug des weniger Gelungenen, recht befriedigt werden.

Nachrichten.

Der in Hannover neu gestiftete Kunstverein hat eine erste Kunst-Ausstellung eröffnet. Der Katalog enthält 391 Nummern, worunter etwa ein Dutzend Skulpturen. Das Bedeutendste ist aus Berlin, München, Kassel und Rom eingesendet worden. Landschaften von Ahlborn, Genrebilder von Dominic und Lorenz Quaglio, zwei grosse historische Bilder von Ruhl — der Empfang König Jacobs II. bei Ludwig XIV, und eine Anbetung der heil. drei Könige, — ältere Arbeiten der Brüder Riepenhausen u. s. w.

In Paris wird so eben, was schon lange ein besonderer Wunsch der Kunstfreunde war, eine vollständige Zusammenstellung aller Werke des berühmten englischen Bildhauers Flaxman, von Hrn. Reveil veranstaltet. Das Werk wird in 30 Lieferungen, jede zu 9 Platten, erscheinen. — Die hinterlassenen anatomischen Studien von Flaxman sind in London unter dem Titel: *Studies in anatomy for the use of painters and sculptors.* 19 Platten, gestochen von H. Landseer, Text von W. Robertson, herausgekommen.

Thorwaldsen hat die Ausführung von zwei Aufträgen übernommen: vom Kronprinzen von Baiern den auf eine Statue Konradins, des letzten Hohenstaufen, bestimmt für dessen Grabkapelle in Neapel; von der Stadt Mainz auf eine Statue Guttenbergs von 12 Fuss Höhe, in Erz.

Domenico Quaglio hat den Dom von Magdeburg für den Berliner Kunsthändler Hrn. Sachse, behufs einer Vervielfältigung durch die Lithographie, gemalt. Der Dom ist von dem Hofe, mit dem Klostergange zur Linken, aufgenommen.

Die am 1. März eröffnete Pariser Kunstausstellung enthält bis jetzt 2925 Nummern, darunter 2248 Gemälde, 214 Bildhauer-, 147 architectonische Arbeiten, 115 Kupferstiche und 98 Lithographieen, — was aber nur etwa drei Fünftheile der Arbeiten sind, aus denen die Ausstellung bestehen wird. Unter den bedeutendsten Bildern nennt man 2 Porträte von Hrn. Ingres, mehrere Gemälde von Hrn. Vernet, darunter namentlich eines, das einen Zug aus Raphaels und Michel Angelo's Leben darstellt, eine schöne Landschaft von Gérard, mehrere Ansichten von Venedig von dem Grafen Turvin v. Crissé, Porträite von den Herren Champmartin, Rouillard, Sigalon und Saint; Bilder von Granet und dem Gr. v. Forbin, und Landschaften von den Herren Isabey, Laberge und Poitevin. Von Scheffer ist ein Bild der jungen Königin von Belgien da. Unter den geschichtlichen Bildern nennt man: die drei Engel von Hrn. Broc, den Ugolino von Hrn. Norblin, ein grosses Bild aus der französ. Geschichte von Hrn. Rouget, den Tod Ali Pascha's von Hrn. Montvoisin, einen Liebestraum von Hrn. Guichard und mehrere sehr artige Compositionen der Gebrüder Johannot. Auch mehrere Porträts, welche Frau v. Mirbel auf die Ausstellung gegeben hat, sollen vorzüglich seyn. Zu gleicher Zeit werden die Säle des Louvre eröffnet werden, in denen die Herren Baron Gros, Schnetz, Deveria, Allaux, Fragonard, Picot, Drolling und Caignet die Plafonds gemalt haben (das Museum Karls X.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

No. 3. Jahrgang I. 1833.

Beilage zum Museum.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung und Verloosung für das Jahr 1833. wird wahrscheinlich im Juli d. J. Statt haben, und kann der Beitritt dazu noch jetzt und bis zu dem nach Art. 7. des Statuts zu bestimmenden Schluss der Listen erfolgen.

Herr George Gropius, Schlossplatz No. 1., und Herr Banquier M. J. Fränkel, unter den Linden No. 6., haben beide die Geschäftsführung des Vereins für Berlin gütigst übernommen, und bittet man daher, Anmeldungen zum Beitritte bei einem oder dem andern beider Herren zu erklären, die bereits beigetretenen Mitglieder aber werden, ersucht, Zahlungen und sonstige Mittheilungen entweder unmittelbar an den Verein, oder, um Rechnungsirrungen zu vermeiden, stets demjenigen beider Herren, durch welchen sie früher mit dem Vereine in Verbindung getreten, zustellen zu lassen.

Düsseldorf, im März 1833.

Schnaase.
z. Z. Secretair.

Kunst-Anzeige
UND
EINLADUNG
zur
Subscription.

Jesus Christus, als Tröster aller Leidenden, unter der Darstellung, die Heilung des Blinden, und die sieben Werke der Barmhertzigkeit, ein Cyklus von Bildern freyer deutscher Kunst, wünscht Unterzeichneter für Christen aller Glaubensbekenntnisse als einen

Hausaltar

dessen Beschauung, für die Ausübung ächter Gottesverehrung durch Wort und That, an die ersten menschlichen Pflichten erinnern würde, herauszugeben.

Die Heilung des Blinden,

Altarbild der Kirche des allgemeinen Krankenhauses in München, gemalt von Robert von Langer, Director des königlichen Handzeichnungcabinets, gezeichnet von Nepomuk Muxel, Inspector der Herzoglich-Leuchtenbergischen Gallerie daselbst, im Style des Marc Antonio Raimondi, mit Berücksichtigung der ausgebildeten eigentlichen Kupferstecherkunst von Unterzeichnetem gestochen, dürfte als Musterblatt auf die sieben Werke der Barmherzigkeit, welche der Erfinder dem Kupferstecher eigenhändig zu zeichnen sich gefälligst anerbietet, sowohl in Bezug auf die Gedanken, die Zusammenstellungen, den Ausdruck und die Schönheit der Zeichnung, als auf Treue, und sorgfältige Behandlung der Stiche schliessen lassen.

Da das beabsichtigte Unternehmen, als ein sogenanntes Prachtwerk, zur Ehre der Religion und der Kunst erscheinen soll, so werden alle Abdrücke auf chinesisches Papier gezogen, und für vorliegendes Blatt, die Heilung des Blinden, wird der Subscriptionspreis zu einem Laubthaler oder 2 fl. 45 kr. rheinisch (1⅔ thlr.) angeschlagen.

Von den sieben Werken der Barmherzigkeit werden die sechs ersten, welche den Geschichten des alten Testamentes enthoben sind, als:

Fremde beherbergen;
Gefangene trösten;
Durstige tränken;
Nackte bekleiden;
Hungrige speisen;
Kranke besuchen;

je zu zwei und zwei, beide zu dem Subscriptionspreise von 4 fl. 24 kr. rheinisch (2⅔ thlr.) je in Jahresfrist, auf einen der Hauptfesttage erscheinen. Das siebente

Todte begraben;

welches den Cyklus mit der Grablegung Christi schliesst, und von dem mit Recht behauptet werden darf, dass der poetische Gedanke, der diesem Bilde zum Grunde liegt, einer der schönsten ist, den die christlich-historische Kunst jemals hervorbrachte, wird als Antipendium des Altars in doppelter Breite der sechs andern Bilder, einzeln, zu dem Preise von 4 fl. 24 kr. rheinisch (2⅔ thlr.) angesetzt.

Um die Andacht bei der Beschauung nicht zu stören, und den Gedanken nicht zu vorempfinden, wird den Blättern keine Schrift untersetzt; dagegen wird jedem Blatte nebst der Bezeichnung des Gegenstandes, die Bibelstelle aus welcher der Gegenstand geschöpft ist, gedruckt beigelegt werden.

Damit dieses Unternehmen, als ein Versuch die Verehrung für die Kunst unserer Zeit durch die Hochachtung für die Religion zu fördern, fortgesetzt werden könne, so werden alle Verehrer der Religion und der Kunst angelegentlichst eingeladen, durch gefällige Unterschriften Unterzeichneten in den Stand zu setzen, dasselbe zur Ehre beider aufgestellten Prinzipe zu vollenden.

Die Subscription bleibt offen bis Ende May 1833. Man verpflichtet sich für das ganze Werk.

Für die Königreiche Preussen und Hannover, das Herzogthum Braunschweig, die Hansestädte und den ganzen Norden nimmt

Herr George Gropius in Berlin Subscription an.

J. Lips,
Zeichner und Kupferstecher.

Zürich, den 1. Januar 1833.

Anmerkung. In die Fortsetzung dieses Werkes wird sich der Unternehmer mit dem rühmlich bekannten Kupferstecher Heinrich Meyer von Zürich theilen, welcher um so übereinstimmender mit dem Unterzeichneten arbeiten wird, als er im Fache der Kupferstecherkunst aus dessen Schule hervorging, und unter Robert von Langer's oberster Leitung sich in der Zeichnung zum Meister vervollkommnete.

Ankündigung
von 24 malerischen Ansichten
der freyen Stadt Krakau
und deren Umgebung.

Jede 6 Zoll hoch und 9 Zoll breit, nach der Natur gezeichnet von J. N. Glowacki und begleitet mit einer Beschreibung in deutscher, französischer und polnischer Sprache. Nebst einem Plane der Stadt und Charte des Gebiets, welche in der Buchhandlung von D. E. Friedlein zu Krakau herausgegeben werden.

Es giebt jetzt wohl wenig grössere Städte in Europa, welche nicht nur eine Beschreibung ihrer merkwürdigsten Gebäude und Ansichten, sondern nicht auch Kupfer darbieten könnten, die jedem Reisenden um so willkommener sind, als sie ihm bei der Rückkehr in seine Heimath nochmals eine schöne Rückerinnerung des gehabten Genusses gewähren.

Jede Lieferung kostet 1 Thlr. oder 1 Fl. 30 Xr. Conv. Münze (1 fl. 45 kr. rhein.) und wird beim Empfang der ersten Lieferung für die nächstfolgende entrichtet.

Jeder resp. Pränumerant ist verbunden das ganze Werk zu nehmen, daher weder einzelne Blätter noch Lieferungen ausgegeben werden.

Alle solide Buchhandlungen Deutschlands nehmen Pränumeration an, in Berlin auch George Gropius.

Bei George Gropius ist zu haben:

Plan von O'Porto und Umgegend,

gezeichnet und herausgegeben von C. Brügner, im Februar 1833. Preis illum. 1 Thlr., schwarz 20 sgr.

In unserm Verlage ist erschienen und auch bei George Gropius zu haben:

Jagdhunde, gem. von Carl Schultz, lith. von Haun. 15 sgr. pr. Blatt.

No. 1. der Wachtelhund
No. 2. der Hühnerhund
No. 3. der Windhund
(wird fortgesetzt.)

Der zufriedene Schuster, nach Pistorius, lith. von Devrient, 15 sgr.

Die Grossmama, lith. von Oldermann, 15 sgr.

Die Kunsthandlung von L. Sachse & Co.
Jägerstrasse No. 30.

Ankündigung und Einladung zur Subscription.

Bei F. C. Vogel in Frankfurt a. M., erscheint unter dem Titel:

Gallerie berühmter Männer
eine Sammlung von schön lithographirten Portraits
in monatlichen Lieferungen, von 4 Bildern, in hübschem Umschlag.

Subscriptionspreis pr. 1 Heft 15 sgr.

Man verbindet sich auf die Annahme von Zehn Heften. — Die sechs ersten Hefte enthalten die Portraits von:

Franklin.	M. Mendelssohn.	Jean Paul.	Lord Byron.
Herder.	Thorwaldsen.	Sömmerring.	Körner.
Beethoven.	Goethe.	Dr. Luther.	Uhland.
Walter Scott.	Schiller.	Voltaire.	Rossini.
Wieland.	Raphael.	Friedrich II.	Mozart.
A. Dürer.	Washington.	Guttenberg.	

Vorausbezahlung findet nicht statt: jede Lieferung wird erst beim Empfang bezahlt.

Alle solide Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes (in Berlin George Gropius) nehmen Unterzeichnung auf dieses Werk an, und kann bei denselben das erste Heft eingesehen werden.

Durch schöne Zeichnung, Druck und Papier wird alles angewendet, den Werth dieses Werkes zu erhöhen.

2 Lieferungen sind erschienen.

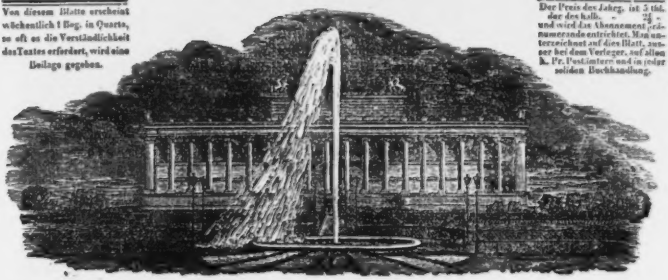
Frankfurt a. M., im März 1833.

Die lithographische Anstalt von
F. C. Vogel.

№ 12. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. — " — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Pisaner Studien.

Giotto.

. . . Nach längerem Umherschweifen habe ich wiederum mein Haupt- und Standquartier in dem hiesigen Campo Santo aufgeschlagen, jedoch nicht unter, sondern auf der heiligen Erde, welche zu diesem Friedhofe von Jerusalem auf hundert Schiffen (i. J. 1200) herübergebracht wurde. Unter den Meistern, deren Andenken hier in vielen Wandgemälden einer unvermeidlichen Zerstörung entgegengeht, hab' ich mir diesmal zuerst den Schöpfer einer eigenen, neuauflebenden Kunst, Meister Giotto ausgewählt und theile Ihnen und den gleichgesinnten Freunden einige historische, ästhetische und kritische Kunstbetrachtungen über ihn mit.

In vier grossen Wandgemälden al fresco führte er hier die Versuchungen Hiob's aus. Ueber diese Arbeit haben sich zwar in dem hiesigen Dom-Archive bis jetzt keine Nachrichten gefunden, allein diesmal dürfen wir der Tradition vollen Glauben schenken, denn Giotto hat eine so eigenthümlich beschränkte Manier, dass er in der That nicht leicht verkannt werden kann.

Von seinen anderen Werken sind uns durch eigene Anschauung im übrigen Italien noch folgende bekannt geworden: das berühmte Abendmahl in dem Refectorium des Klosters der Kirche Sta. Croce in Florenz, ebendaselbst eine Altartafel, einige Tafeln in der Sacristei des Consistoriums in St. Peter zu Rom, eine vortrefflich erhaltene Tafel mit seinem Namen (opus Magistri Jocti) in der Brera in Mailand, eine Capelle zu St. Francesco in Assisi, die Kuppel eines Chors in St. Maria incoronata in Neapel

und eine Reihefolge von freilich ganz übermalten Bildern in St. Maria dell arena in Padua. Das berühmte Mosaik in der Vorhalle St. Peters in Rom, den Fischzug des heil. Petrus vorstellend, rührt ebenfalls von ihm her, ohne dass sich genau bestimmen lässt, wie gross sein Antheil an der Ausführung des Werkes war. Bei der Versetzung dieses Bildes vom alten Dome an seine jetzige Stelle, wurde es von Marcello Provenzale ergänzt, welcher sich erlaubte, die Windgötter und einen Fischer hinzuzufügen. Der Carton, den man bei den Capuzinern in der Kirche della Concezione in Rom sieht, ist spätere Arbeit. Giotto war ein Zeitgenosse und nach einer nicht unwahrscheinlichen Sage, ein Schüler Cimabue's; über sein Geburtsjahr ist man zweifelhaft, ob 1276 (Vasari) oder 1267 (Baldinucci)? Er starb 1336, und fällt sein Leben in das erste Erwachen der Poesie und Kunst; Dante, Petrarca, Boccaccio waren ihm nahbefreundete Zeitgenossen, die seine Kunst hoch gepriesen haben, und den Umgang mit dem lebensfrohen, heiteren, oft sogar ausgelassenen Künstler suchten und liebten. —

Die Verse, in welchen Giotto's Ruhm von Dante verkündigt wird, sind das schönste Denkmal, welches seinen Namen für alle Zeiten verewigt hat!

„O eitler Ruhm des Könnens auf der Erden!
Wie wenig dauert deines Gipfels Grün,
Wenn roher nicht die spätern Zeiten werden.
Als Maler sah man Cimabue blühn,
Jetzt sieht man über ihn den Giotto ragen,
Und jenes Glanz in trüber Nacht verglühn."

Petrarca hat ihm zwar kein Sonett gewidmet, es findet sich aber in seinem Testamente, worin er über ein Bild Giotto's verfügt, der Name dieses Meisters ehrenvoll erwähnt. Mit noch grösserem Lobe verkündigt Angelo Poliziano in den Versen, welche man auf dem Denksteine unter Giotto's Büste im Dome zu Florenz liest, seinen Ruhm.

Man hat es dem Vasari öfter zum Vorwurfe gemacht, dass er in das Leben der Maler eine Menge Anecdoten und Geschichten aufgenommen habe; mich aber, soll ich aufrichtig sein, haben diese Erzählungen immer sehr ergötzt und oft mehr über die Künstler und die Kunst jener Zeit belehrt, als das trockene Aufzählen der Werke, wobei man noch dazu immer im Ungewissen und im Zweifel bleibt, wie viel davon wahr sei. Wie sehr die sogenannten Anecdoten zur näheren Charakteristik ausgezeichneter Männer beitragen, wissen wir aus dem Leben Friedrichs des Grossen, Napoleons und anderer. Dem unbedeutenden Menschen bleiben in seinem Leben die bedeutendsten Ereignisse ohne Bedeutung, während bei dem genialen Menschen selbst ein alltägliches Begegniss eine interessante Seite gewinnt. Für uns aber haben dergleichen Erzählungen den Vortheil, dass wir den Künstler in seinen Umgebungen, in seiner Beziehung zum Leben kennen lernen, wodurch wir über sein Erscheinen in der Welt, überhaupt, über die Richtung, welche er verfolgte, über den Einfluss, den er ausgeübt, über die Anerkennung, welche er fand, einen Aufschluss erhalten, der uns aus seinen Werken allein nicht werden dürfte. — Wir wollen es daher dem Vasari Dank wissen, dass er auch bei Giotto nicht vergisst, uns mit diesem Meister durch einige Geschichtchen bekannt zu machen, und so sei es auch mir vergönnt, einige jener Novellen, zu denen Giotto Stoff gegeben hat, hier mitzutheilen. Zunächst haben wir hier den ausgelassenen und heiteren Boccaccio zu nennen, der ebenso, wie Dante und Petrarca, unsern Giotto persönlich kannte. Er gedenket seiner zuerst in der fünften Novelle der sechsten Nacht:

Messer Forese da Rabatta und Meister Giotto der Maler verspotten einander auf dem Rückwege von Mugallo wegen ihres elendiglichen Aufzuges. —

. . . . Verehrte Frauen, fuhr auf Befehl der Königin Pamfilo fort, es geschieht wohl oft, dass, wie das Schicksal unter gemeinem Gewerbe, die grössten Schätze der Tugend verbirgt, die Natur unter die Hülle des hässlichsten Körpers den bewundernswürdigsten Geist versteckt. Deutlich genug kömmt dies bei zweien unserer Mitbürger zu Tage, von denen ich Euch in der Kürze erzählen will. Der eine nun, Messer Forese da Rabatta genannt, war klein und misgestaltet und hatte ein plattes, stumpfnasiges Gesicht; allein er war in den Gesetzen sowohl bewandert, dass er vielen tüchtigen Männern für eine wahre Rüstkammer des bürgerlichen Rechtes galt. Der andere, Giotto genannt, hatte ein so ausgezeichnetes Genie, dass in der Natur, dieser Mutter aller Dinge und Werkmeisterin, im beständigen Wechsel des Himmels nichts vorhanden war, was er nicht mit dem Griffel, der Feder oder dem Pinsel so getreu wieder gab, dass es nicht blos ähnlich, sondern

die Sache selbst zu sein schien, so dass er oft das Auge der Menschen täuschte, welche den gemachten Gegenstand für den wirklichen nahmen*). — Und weil nun durch ihn jene Kunst wieder erweckt wurde, welche viele Jahrhunderte hindurch, unter dem Irrthum derer, die mehr zur Augenlust der Einfältigen, als um dem Verstande der Denkenden zu gefallen, gemalt hatten, begraben lag, so darf er mit vollem Rechte einer der Sterne des florentinischen Ruhmes genannt werden, und zwar um so mehr, als er, der der Meister so vieler war, mit grösster Bescheidenheit es ablehnte, „Meister" genannt zu werden. Dieser Titel, den er ablehnte, glänzte um so mehr auf ihn zurück, als viele, die weniger wussten, als er, oder seine Schüler waren, sich denselben mit grösster Begier anmassten**). So gross aber auch seine Kunst war, so war er doch gleichwohl, weder von Gestalt, noch von Ansehen, auch nur um ein Haar schöner, als Messer Forese. Allein, um zur Novelle zu kommen, erzähl' ich:

Messer Forese und Giotto hatten ihre Landhäuser in Mugallo, und als Messer Forese einstmals in den Sommertagen, während die Gerichtshöfe Ferien machen, auf einem schlechten Karrengaul dahin geritten war, traf er den genannten Giotto, der ebenfalls nach Florenz zurückkehrte. Dieser war weder besser beritten, noch besser bekleidet als jener und beide ritten, als ein Paar alte Herren, Schritt für Schritt nebeneinander. Sie wurden aber, wie dies im Sommer leicht geschieht, von einem schnellen Regenguss überrascht, weshalb sie in möglichster Eile sich in die Hütte eines, ihnen bekannten und befreundeten, Bauers flüchteten. Als aber der Regen nicht den Anschein hatte aufzuhören, und sie doch Florenz bei Tage noch erreichen wollten, borgten sie von dem Bauer zwei alte Mäntel von grobem Zeug und zwei vom Alter ganz zerfetzte Hüthe, weil keine besseren zu haben waren, und setzten ihren Ritt weiter fort. Als sie nun ein Stück Weges geritten, ganz durchnässt und durch den Hufschlag der Pferde gehörig besudelt waren, wodurch ihr äusseres Ansehen eben nicht gewann, hellte sich das Wetter endlich ein wenig auf und nach langem Stillschweigen begann die Unterhaltung auf's Neue. — Indem nun Messer Forese beiherritt, und dem Giotto, der gut zu erzählen wusste, (il quale bellissimo favellatore era), zuhörte, fing er an ihn von Kopf bis zu Füssen und von allen Seiten zu mustern, und da ihm alles an ihm so unansehnlich und lumpig erschien, begann er, ohne an sich selbst zu denken, zu lachen und sagte: „Giotto, wenn uns jetzt ein Fremder begegnete, der Dich nie gesehen hätte, glaubst Du wohl, dass er glauben würde, dass Du der grösste Maler der Welt seist, wie Du es wirklich bist?" (il miglior dipintor del mondo.) Worauf Giotto sogleich erwiderte: „Messere, ich glaube, dass er es glauben würde, sobald er nur, wenn er Euch ansähe, glauben würde, dass Ihr das ABC kennt." Als Messer Forese dies hörte, erkannte er seinen Fehler, und sah sich mit solcher Münze bezahlt, wie seine verkaufte Waare es werth war. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Auf diese Weise soll er sogar seinen Lehrer getäuscht haben, dem er auf ein angefangenes Bild eine Fliege so natürlich malte, dass dieser sie mit der Hand fangen wollte.

**) Obwohl man unter einer seiner Tafeln in Sta. Croce in Florenz, und ebenso unter der, in der Brera in Mailand, die Unterschrift findet: „*opus Magistri Jocti*," so ist deshalb immer möglich, dass er im Umgange den Titel eines „Maestro" ablehnte, den er bei officiellen Gelegenheiten, bei actenmässiger Unterzeichnung, nicht vergessen durfte.

Andeutungen

über Bildung des Kunstsinnes im Volk.

(Beschluss.)

Wenn aber ein Ding einmal an der Zeit und das Bedürfniss dazu überwiegend ist, so bricht es sich auch von selber Bahn, und nicht immer auf die altherkömmliche Weise. Das Wirken der Kunstvereine, deren sich nach dem Vorgange einzelner grösserer viele andere für Provinzen und Städte gebildet haben und bilden, Institute, welche bis auf unsere Zeit unbekannt waren, ist bereits so bedeutend geworden, dass sie als die eigentlichen Träger der Kunst, wenigstens in Norddeutschland, betrachtet werden müssen. Diesen Vereinen nun liegt insbesondere die hohe Pflicht auf, mit Hintansetzung kleinlicher Privatinteressen für eine künstlerische Ausschmückung der öffentlichen Räume zu sorgen und auf solche Weise der Kunst und dem Streben des Künstlers eine edlere Richtung zu geben, in dem

Volk ein lebendigeres Interesse für die Kunst zu erwecken und dasselbe zu überzeugen, dass die Kunst mehr ist, als der Gegenstand einer eitlen Liebhaberei, eines vornehmen Luxus, dass sie einen wahren, nachwirkenden Gehalt für das Leben in sich trägt. Mehrere Vereine haben diesen höheren Zweck bereits anerkannt, wohl in Folge des Kunstvereines für die Rheinlande und Westphalen, welcher letztere der allgemeinen Bestimmung, — die angekauften Gegenstände durch Verloosung in den Privatbesitz zu bringen, — auf ehrenvolle Weise hinzufügt: dass diejenigen Kunstgegenstände, welche sich für den Privatbesitz nicht wohl eignen, in öffentlichen Räumen aufgestellt werden sollen, und welcher zugleich die Herstellung und Erhaltung älterer öffentlicher Kunstdenkmale zu befördern und zu unterstützen beabsichtigt. Andere, kleinere für einzelne Provinzen oder Städte gebildete Vereine, wie der Schlesische Kunstverein, über welchen die obengenannte Brochure berichtet, haben sich die Bildung einer öffentlichen Kunstsammlung als besonderes Ziel gestellt; ich habe mich oben über eine solche als abgesondertes, für sich bestehendes Institut, und über deren, nach meiner Ansicht mehr untergeordneten Werth ausgesprochen. Ungleich wichtiger aber dünkt mich der Umstand, dass die meisten dieser Vereine öffentliche Kunst-Ausstellungen veranstalteten, welche, indem sie als besondere, festliche Ereignisse betrachtet werden, dem Volk eine regere Theilnahme an der Kunst einflössen und durch welche zugleich die Anschauung der für einen bestimmten Ort angefertigten Kunstwerke an verschiedenen, weit von einander entfernten Orten möglich wird.

Ein Beispiel höchst erfreulichen Erfolges geben die in Königsberg in Pr. veranstalteten Ausstellungen, über welche einige vorliegende Brochuren Näheres berichten. Hr. Professor A. Hagen bemerkt in dem Vorwort seiner gesammelten Aufsätze: Ueber einige Gemälde der (ersten) Kunstausstellung in Königsberg, im J. 1832, welche für eine Königsberger Zeitung, als Anregung zu kunstgeschichtlichen Betrachtungen, niedergeschrieben wurden, Folgendes:

„Eine Kunstausstellung, angemessen der Würde einer Universitäts- und Handelsstadt, die sich fortan Residenzstadt nennt, haben wir erst in diesem Jahre zu sehen Gelegenheit gefunden. Der Hr. Stadtrath Degen, der in der Zeit der Cholera zur Abhülfe des Elends für seinen Bezirk thätig wirkte, sann auf Mittel den Nothleidenden Erwerbsquellen zu öffnen. Als Besitzer einer kleinen, aber durchaus werthvollen Gemäldesammlung, die er von seinen Reisen heimgebracht, führte er einen Plan aus, der ihn schon seit mehreren Jahren beschäftigt hatte. Sämmtliche Kunstliebhaber wurden von ihm ersucht, ihm für vierzehn Tage ihre Gemälde anzuvertrauen, damit zum Besten der Armen eine Kunstausstellung in einem, ihm von der Stadt angewiesenen, Lokale veranstaltet werden könnte. Seinen Bitten kam eine zuvorkommende Bereitwilligkeit entgegen und in freundlichen Zimmern in dem ehemaligen Oberbürgermeisterlichen Hause wurde eine Gemäldesammlung gesehen, wie sie niemand bei uns zu finden erwartet hatte. In gefälligem Verein hingen neben trefflichen Copien nach Raphael, Domenichino, Guido Reni, Baltoni, Rubens, von v. Kügelchen, E. Herrmann, Rössler, Klose, Erfindungen von v. Kügelchen, Brustbilder von Flink, Honthorst, Greuze, Landschaften und perspektivische Ansichten von Breughel, Vinkenbooms, Goyen, Steenwyck, Brand von Wien, Schinkel, Friedrich, Dahl, Thierstücke von Wagenbauer, von Kobell, Krüger, Schlachtgemälde von Hugtenburch, Rugendas, holländische Conversationsstücke und verschiedene Genrebilder. Einen nicht geringen Theil machten die Werke einheimischer Künstler aus, historische Gemälde von Herrn Kirschberger, Landschaften von den Herren Wientz. Rauschke, Siemering, Copien nach verschiedenen Gemälden von Herrn Janson, Miniaturen von Herrn Mäckelburg, Thierstücke von Herrn Löschin, Gypsbüsten von Schmid und Janson. Dass Herr E. Wolf, Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, den wir seit drei Jahren den unsrigen nennen, den an ihn in Betreff der Kunstausstellung ergangenen Bitten nicht genügte, ist sehr zu bedauern." —

„Wir müssen uns gegen den Mann, von dem das Unternehmen ausging und der allein in dem Gelingen desselben einen entsprechenden Dank finden kann, verpflichtet fühlen, aber nicht weniger gegen die geachteten Mitbürger, die fern von vorenthaltender Engherzigkeit durch Uebergebung ihrer Kunstwerke zeigten, wie aus der Vereinung würdiges hervorgehe. Auch auswärtige Verehrer der Kunst, machten sich um unsere Ausstellung verdient. Die Theilnahme an ihr stieg mit jedem Tage und mehr

als einmal waren die sieben Zimmer zu enge für die Zahl der Schaulustigen. Die Zeit der Ausstellung musste um das doppelte verlängert werden und die Einnahme, ungeachtet eines sehr mässigen Eintrittspreises, überstieg weit die erwartete Summe.“ —

Um dem auf solche Weise bethätigten Kunstsinne Königsbergs sein Recht zu verschaffen, um das Vergnügen an den höchsten Leistungen des menschlichen Geistes zu nähren und zu erhöhen, hat sich ein Kunstverein zu Königsberg gebildet, dessen Trachten zunächst dahin gerichtet ist, jährliche Ausstellungen zu veranlassen. Doch noch vor der zweiten Kunst- und Gewerbe-Ausstellung, im Monat Mai d. J., hat sich der Vorstand des Vereins im Stande gesehen, bereits am 12. Januar eine vorläufige Ausstellung zu eröffnen, indem ihm, durch die Liberalität des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, fünf grosse Gemälde der Düsseldorfer Schule zu diesem Zweck anvertraut wurden, nemlich Bendemann's gefangene Juden in Babylon, Köhler's Rebecca am Brunnen, Stilke's Trennung des Rinaldo von Armida und zwei Landschaften von Lasinsky und Heunert. Ueber die drei ersten dieser Bilder ist eine kleine Schrift von A. Hagen, eine andere über die gesammte Ausstellung, welche auch sonst noch Bemerkenswerthes enthielt, von Ferdinand Raabe erschienen. Gegen den Schluss der letzteren sagt der Verf.:

„Unser Kunstverein hat sich bemüht, dem Publikum einen Genuss zu verschaffen, den es seit einer langen Reihe von Jahren, ja vielleicht seit einem Jahrhundert nicht gehabt hat. Wo ist hier ein Bild, gleich Bendemanns, von solchem Umfange; von solchem Kunstwerth, von so tiefer, ergreifender Darstellung aufgestellt und gesehen worden? Gestehen wir, wir leben auch in dieser Hinsicht in einer merkwürdigen Zeit. Ein grosses Kunstwerk erscheint, weit hergesendet, in unsrer Stadt, für unsre Anschauung bestimmt; während früher oft ärmliche Virtuosen, um ihrer Erscheinung höhern Werth zu geben, anzeigten, dass sie ihre Kunst nur auf der Durchreise nach Petersburg oder Warschau vor uns producirten.“ —

Wir bescheiden uns hier mit diesen wenigen Worten, da uns für das Museum ein besonderer Aufsatz über diese Ausstellung von dem geistreichen Verf. der Norica zugesagt worden ist. —

Mögen dies und andre Beispiele noch in recht vielen Städten unseres Vaterlandes eine rühmliche Nacheiferung finden! Gewiss: wenn nur der erste Anstoss zu einer guten Sache gegeben ist, so findet sie schon von selbst ihren Fortgang. Auch giebt die Art und Weise, wie gerade der Königsberger Kunstverein sich gebildet, die beste Belehrung über die erste Gründung eines solchen Vereins. Man beginne gleichfalls damit, dass man das im Privatbesitz an guten Kunstwerken Vorhandene möglichst vollständig zu einer ersten öffentlichen Ausstellung zusammenbringe. Glücklich, wenn zugleich eine Feder, wie die des Hrn. Prof. A. Hagen, im Stande ist, das Publikum über die geschichtliche und sonstige Bedeutung des Ausgestellten zu unterrichten. Man benutze die durch eine solche Ausstellung zusammengebrachten Einkünfte als einen ersten Fond für Kunstunternehmungen, welcher durch bestimmte Beiträge, so wie durch periodisch fortgesetzte Ausstellungen zu vergrössern sein würde; man kaufe und verloose immerhin Kabinetstücke (nur nicht Bilder, die ein armer Privatmann nicht zur Thüre herein bekommen kann), so wie werthvolle Kupferstiche und Lithographieen; vor Allem aber sei man darauf bedacht, die Kunst wieder, wohin sie gehört, in den öffentlichen Räumen heimisch zu machen. Ein Kunstverein wird nicht zur Unterstützung dieses oder jenes Künstlers gestiftet, sondern zur Pflege der Kunst, welche, wenn sie ächt ist, im Leben des Volkes wurzelt.

F. K.

Ueber

Das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Deutsche Landschaft.

Das Andeutende, in Zügen Sparende, Epigrammatische hat selbst in der Poesie nur einen beschränkten Werth, noch unzureichender ist es in der bildenden Kunst. Innerhalb der Composition ist es wichtig, wo es der Vermittlung und Unterordnung dient; zum Princip einer Gattung erhoben, führt es nur

Leblosigkeit und Kälte. Für die Landschaft ist das Einzelbige, Witzig-Spröde um so minder geeignet, als dieselbe schon überhaupt mehr durch Totalformen und Lichtmassen wirkt; also eines reichen Inhaltes bedarf, um nicht unbestimmt-allgemein oder bedeutungslos vereinzelt zu erscheinen. Für die deutsche Landschaft ist es am wenigsten geeignet. Denn unsere Natur selbst hat nicht diese prägnante, wortkarge Sprechart; so wenig wie der deutsche Redner.

Unser gemässigter, aber fruchtbarer Himmelstrich, unsere nur an den Grenzen in Extreme gehenden, im Innern schwungvollen und lieblichen Erdformen, die weder wildüppige, noch ertrotzte, aber kräftig-mannigfaltige Vegetation, das kältere, die Localtöne anerkennende Licht, die entschiedenen Abstufungen der Jahreszeiten — Alles vereinigt sich, der deutschen Landesnatur den Charakter und Vorzug der Explikation, der Mannigfaltigkeit und Deutlichkeit zu geben. Dadurch ist sie so geschickt, den Landschafter zum Ernst und zur Gründlichkeit zu bilden. In diesem ihrem entgegenkommenden Charakter sie gefasst und in der Kunst durchgesetzt zu haben, scheint mir ein wesentliches Verdienst der Düsseldorfer Landschafter.

Diese Schule, die auch in der Landschaft mit Grund eine besondere Aufmerksamkeit erregt, weil sie auch für dieses Kunstgebiet jetzt schon eine Epoche bezeichnet — diese Schule erklärt sprechend den wahren Werth der deutschen Landschaft und darin ihren eigenen. — Indem sie die Gegenden, die den reizenden Sitz ihrer Studien umgeben, theils aufnimmt, öfter noch in freien Compositionen diese Landesart wiedergiebt, tritt sie schon durch die Wahl ihrer Aufgaben uns Deutschen besonders nahe. Es ist einmal diese Natur, als die unsrige, die wir am besten verstehen. Zwischen dem physischen und geistigen Leben jedes Volkes, zwischen seinem innern Gemüthsgrund und äussern Naturgrund ist mehr als blosse Wechselwirkung; es ist Prädestination und die innigste Vermählung. Dieser Himmel hat das rechte Licht, diese Erde den rechten Boden für die Keime unserer Gedanken und ihre Entwicklung. Der Rhythmus in den Formen unserer Berge und Gründe, in der Waldung und in den Wellen unserer Gewässer, das ist auch der unserer angestammten Empfindungsweise. Und wie die Formen im Gestein und Gehölz um uns her nicht die häufige Rundung und Verschmolzenheit des Südens, noch die Schroffheit und den scharfen Glanz des Nordens haben, sondern wechseln mit Spitzen und Breiten, mit Auszackung und Wölbung, und immer wieder in den Bergketten, dem Baumschlag, dem Laub sich im Zusammenhang unterscheiden und auseinandersetzen: gerade so sind auch die Formen unseres Inneren, so lieben wir's unsere Vorstellungen und Urtheile mannigfach in sich zu brechen und zu scheiden und unter vielseitigen Bestimmungen zu verknüpfen. In solcher vielbestimmten Klarheit und Abstufung entspricht sich unsere Anschauung und unser Gemüth. Wir fassen so die Natur um uns, weil wir selbst so sind; und wir sind so, weil eine solche Natur uns umgiebt. Dazu haben Fülle der Bevölkerung und Kultur diesen Charakter der Unterscheidlichkeit und deutlichen Buntheit, der von Natur unserer Landschaft eigen ist, noch weiter durchgeführt in mannigfachen Eintheilungen und Abmarkungen des Eigenthums und des Anbaus. Und selbst ein gross r Theil unserer Dorfschaften und Städte stimmt in den Formen, die der Naturlauf, der jeweilige Sinn des Volkes, das klimatische Bedürfniss ihrer Anlage und Bauart vorschrieben und mittheilten, zu denselben Grundzügen einer gebrochenen, vielfachmotivirten Schönheit. Das ist unsere Welt; und wer nur nicht als ein begrabener Städter die Kunstlandschaft blos als Passion und angebildete Geschmackssache kennt, wird gestehen, dass auch in ihr gerade diese Natur, sich für uns am nothwendigsten und leichtesten in Gedanke, Geist und Stimmung umsetzt.

Man kann sich diess aus den meisten Düsseldorfer Landschaften bestätigen; um so mehr da diese Künstler nicht etwa blos ihre Gegenstände der deutschen Natur entnommen; sondern noch weit mehr der Ausführung wegen deutsche Landschafter zu nennen sind. Ihrem Pinsel ist die Ingenuität, der nüchternscheinende, aber sinnreiche Ausdruck unserer Landesnatur eigen geworden; dieselbe offene Darlegung, dieselbe bestimmte Abgränzung, dieselbe vertrauliche Ausführlichkeit. Da ist keine Scheu vor der Prosa eines Gegenstandes; einem Vorurtheil, welches unsere niederländischen Vettern längst siegreich widerlegt haben, und welches unserer Zeit immer fremder wird. Da ist aber auch keine Tändelei mit dem Einzelnen und Zufälligen; nur Gerechtigkeit für jedes Nebenwerk bei ernstem Sinn für's Ganze. Da ist keine Magie des Lichts, wie sie bei

uns nicht einheimisch ist; aber tiefe Klarheit; keine Brillanz, aber ein tüchtiger, gesunder Auftrag; keine italienische Melodie der Composition, aber die geistvolle, verständige — Articulation, muss ich es nennen, welche die wahre Sprache unserer Natur ist. Ich meine damit eben jene Deutlichkeit, die in der Verbindung selbst und im Verbundenen uns immer noch scharf unterscheiden und dadurch um so fühlbarer verknüpfen und zusammenfassen lässt.

Dass in dieser Schule Gelegenheit und Lust zu unmittelbaren und anhaltenden Naturstudien gleich gross waren, dass einige an sich bedeutende Talente zusammentrafen und durch diess Zusammentreffen in sich bewusster und vielseitiger werden mussten, dass wechselseitige Anerkennung und Unterstützung die Begeisterung, den Verstand, die Sicherheit gefördert haben: nur hieraus, überhaupt nur aus der unberechenbaren Progression, die durch Gesellung und Gemeinschaft jedem tüchtigen Element zuwächst, lässt sich die eigenthümliche Vollendung erklären, welche die deutsche Landschaft diesen Künstlern verdankt.

Daher die Entschiedenheit des Wollens auf diesen Bildern, die auch bei elegischen oder melancholischen Vorwürfen als die wahre Heiterkeit der Kunst dem Beschauer entgegenströmt; daher die Ausladung der Hauptmassen und die bildsame Herabführung des Einzelnen, die gleich am ersten Blick unsern Sinn festhält und ihn immer tiefer in das Gemälde hineinzieht; daher die Wahrheit und Originalität des Colorits, die uns vor allen störenden Erinnerungen an Kunstverwandtes bewahrt und gleichsam nur lebhafter mit der Natur selbst bekannt macht. Kurz die Ausgiebigkeit des Ganzen beweist, dass diese Landschafter meist während dem Schaffen und Malen schon ihr Publikum, und das stimmbefugteste in sich und unter sich gefunden hatten.

(Fortsetzung folgt.)

Wissenschaftlicher Kunstverein.

Berlin.

In der Sitzung des wissenschaftlichen Kunstvereines am 4. März, erläuterte Hr. Prof. Gerhard aus Rom eine Sammlung grossgriechischer Vasen, vornehmlich aus Nola und Apulien, von denen er sehr genaue, zum Theil colorirte Zeichnungen anfertigen lies. Allgemein wurde anerkannt, dass die Zeichnungen und Compositionen dieser Vasen zu dem Schönsten gerechnet werden dürfen, was von dieser Kunst uns aufbewahrt worden ist; die Hand griechischer Meister der besten Zeit ist darin nicht zu verkennen. Die Originale befinden sich in Neapel im Privatbesitz und da sie früher oder später vereinzelt und zerstreut nach London und Petersburg wandern dürften, so hat sich Hr. Prof. Gerhard durch seine Arbeit ein um so grösseres Verdienst erworben. —

Hr. v. Ledebur gab über die Sammlungen nordischer Alterthümer in Kopenhagen, Christiania und Stockholm Nachricht und legte Sjörborg's reichausgestattetes Werk: „Sammlungen für Nordens Fornälskere“ so wie einige von Hrn. Thomson aus Kopenhagen ihm zugegangene Mittheilungen über neuerdings in Dänemark ausgegrabene Alterthümer nebst den Abbildungen derselben vor.

Hr. Prof. Tölken gab den Grundriss des von dem Hofbaumeister Hrn. Ottmer in Meiningen ausgeführten Theaters zum Besten.

F.

Lithographie.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. 4te Lieferung. Gross Roy. Fol.

Diese Lieferung enthält die Himmelfahrt der Maria von Rubens, das Christkind mit dem kleinen Johannes in einer Landschaft von demselben, beides lithographirt von Ferd. Piloty, und das Innere einer Bauerstube von D. Teniers, lith. von R. Leiter.

Wenn überhaupt ein Meister, so ist insbesondere Rubens für lithographische Nachbildung, wie die vorliegenden Blätter, geeignet. Jener Lebensdrang und jene Lebensfülle, welche ihn stets über die Grenzen einer strengeren stylistischen Auffassung hinaustreiben, jene wilde Kraft in Wahl und Zusammenstellung von Farben und Lichtern, jene Freiheit eines breiten, markigen Pinsels, endlich jene nachlässige Genialität oder geniale Nachlässigkeit, welche sich gar nicht selten in seinen Bildern kund giebt, alles dies dünkt uns leichter und lebendiger im Steindruck,

als in den verschiedenen Arten des Kupferstiches erreichbar. Der Zeichner der genannten Bilder von Rubens hat diese Aufgabe trefflich gelöst: Charakter, Leben und Farbe sind, so weit es eine Zeichnung im Stande ist, wiedergegeben. Doch gebührt auch dem Druck von Flachenecker und Hohe alle Anerkennung: wir haben in Berlin die trefflichsten Steinzeichnungen in der Regel bisher nur verätzt oder dumpf gedruckt erhalten.

Nicht minderes Lob gebührt der Lithographie nach einem der gemüthlicheren Bilder von Teniers; auch hier ist der Charakter des Originals wahr und lebendig aufgefasst, auch hier die eigenthümlich leichte, ich möchte sagen, launige Pinselführung, ohne Zwang wiedergegeben, welche den Bildern von Teniers, ihrem Gegenstande gemäss, eigen ist.

ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΣ.

Eine also bezeichnete Lithographie, die an einem hiesigen Kunstladen (bei Sachse & Comp.) aushängt, zieht seit einigen Tagen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich. Sie stellt einen nackten Knaben dar, der am Meeresstrande aus vier Büchern einen Kasten zusammengestellt hat, und bemüht ist, mit der hohlen Hand das Meer hineinzuschöpfen; zwei dieser Bücher tragen die griechische Aufschrift: Logik und Phänomenologie. Vor dem Knaben steht der heil. Augustin, der ihm die Eitelkeit seines Treibens zu bedeuten scheint. Eine Unterschrift sagt, dass das Original dieser Darstellung mit obiger Angabe sich als Handzeichnung in einem zu Athen neu entdeckten Cod. Mspt. von den Werken des heil. Augustin, in einer griechischen Uebersetzung, finde. Die hiesigen Philosophen, welche den Knaben auf sich beziehen, zweifeln an der Aechtheit des Bildes. Kenner wollen in den Linien des Faltenwurfes mehr altitalienische Motive (des 13ten und 14ten Jahrhunderts) als byzantinische finden; die Formen des Nackten scheinen durch den Lithographen berichtigt. Es frägt sich demnach, ob der Künstler ein Athener, oder ein Pisaner, — oder ob er vielleicht ein Berliner gewesen ist? —

Nachrichten.

Berlin. In der Sitzung des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staat, am 19ten d. M. gab Hr. Geheimerath Beuth, in Abwesenheit Sr. Excellenz des Ministers von Humboldt und im Namen des Letzteren, Bericht über die Leistungen des Vereins im vergangenen Jahr. Die Wirksamkeit des Vereins bezeugten die an den Wänden aufgestellten 28 Gemälde und 5 plastischen Arbeiten, welche zur Verloosung angekauft waren; fast alle von der letzten hiesigen Kunstausstellung wohlbekannt. Ein vortreffliches neues Gemälde von W. Schirmer in Berlin: das zerstörte Schloss der berüchtigten Königin Johanna bei Neapel, am Meeresstrande, vom Monde und einem einsamen Hirtenfeuer beleuchtet (grössere Ausführung eines früheren kleineren Bildes desselben Künstlers) erregte allgemeines Interesse. Ehe zur Verloosung geschritten ward, wurden die Anwesenden noch benachrichtigt, dass, im Auftrage des Vereins, der Maler Sohn mit einem Bilde der Diana und Actäon's, und Hildebrandt mit einer, dem sechzehnten Jahrhundert angehörigen Genrescene: ein alter vornehmer Rathsherr, welcher mit dem Gefühle des baldigen Scheidens sein vor ihm stehendes Töchterchen betrachtet, — beschäftigt seien; dass ferner die Herren Bendemann, Lessing, Schirmer, Lasinsky, Eichens, Aufträge des Vereins angenommen hätten. Endlich wurde noch angezeigt, dass den Herrn Bendemann und Lessing, zufolge einer Stiftung des Hrn. von Seidlitz, als den Anfertigern der besten Bilder auf den letzten Ausstellungen, ein namhafter Preis zuertheilt sei. Eine ausführliche Characteristik von Lessing's trauerndem Königspaar und Bendemann's gefangenen Juden schloss sich dieser Anzeige an.

Zu **München**, der Glyptothek gegenüber, wird mit diesem Frühjahr ein neuer Kirchenbau beginnen.

In **Paris** begnügt man sich gegenwärtig nicht, wie bei uns, mit einfachen Berichten, Kritiken oder Antikritiken über die Kunst-Ausstellung im Louvre. Es sind bereits, unter dem Titel: *Les Prometheides*, Satiren über dieselbe erschienen, in welchen u. a. von den Unannehmlichkeiten die Rede ist, welche mehrere Künstler erfahren hatten, indem ihren Gemälden die Aufnahme verweigert wurde.

Das Generalconseil von Corsika hat den Plan gefasst, eine Marmorstatue **Napoleon's** auf einem der Plätze von Ajaccio, der Vaterstadt des Helden, errichten zu lassen.

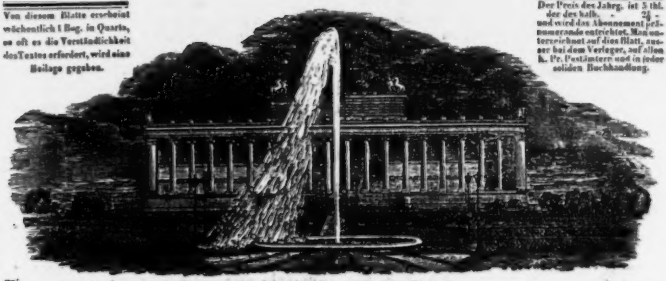
Horace Vernet, der in Rom angekommen ist und bereits ein Bild von Antwerpen entworfen hat, wird, wie es heisst, bald nach Algier gehen, um auch dort ein Gemälde aufzunehmen (?).

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 13. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Pisaner Studien.

Giotto.

(Fortsetzung.)

War auch Boccaccio's Novelle eben nicht geeignet, uns über den gerühmten Witz und die Bildung Giotto's einen besonderen Aufschluss zu geben, so lernen wir dennoch daraus, in welchem Ansehen Giotto bei seinen Zeitgenossen stand, und wie ein so geistreicher Mann, wie Boccaccio, von ihm dachte. — Ein zweiter Novellist, Franco Sacchetti, der ungefähr um die Zeit, als Giotto starb, geboren wurde, erzählt ebenfalls ein Paar Anecdoten von Giotto, und dass auch dieser von ihm noch als von dem ersten Maler der Welt spricht, verdient um so mehr beachtet zu werden, als unmittelbar nach Giotto eine so grosse Menge berühmter Meister in allen Städten Italiens auftraten. Wir wollen beide Novellen Sacchetti's hier einschalten.

Drei und sechzigste Novelle.

Bei dem grossen Maler Giotto wird von einem Manne von geringer Herkunft ein Schild bestellt. Dieser malt es aus Scherz auf eine Weise, wodurch der Mann in Verwirrung geräth.

Jedermann dürfte wohl gehört haben, wer Giotto war, und wie er als grosser Maler jeden anderen übertraf. Ein gemeiner Handwerker, der von seinem Rufe gehört hatte und der, vielleicht um ein hohes Amt zu erlangen, sich ein Schild wollte malen lassen, kam mit einem, der ihm das Brett trug, in Giotto's Werkstatt, und als er ihn gefunden, sagte er: Gott grüss Dich, Meister, ich wünschte, dass Du

mir mein Wappen (l'arma mia) auf dies Schild maltest. Giotto, der sich den Mann und sein Wesen ansah, sagte weiter nichts, als: zu wann begehrst Du es? Jener bestimmt die Zeit und Giotto sagte: lass mich nur machen! worauf jener ging. Giotto, der zurückblieb, dachte bei sich selbst: Was soll dies? hat man mir diesen Mann geschickt, um mich zu necken? wie dem auch sein mag, noch ist von mir niemals ein Schild zu malen verlangt worden. Der Einfaltspinsel, der es mir gebracht hat, sagte mir, ich soll ihm sein Wappen malen, als wenn er von den französischen Palatinen Einer wär. Wahrhaftig! ich will ihm ein ganz neues Wappen malen! Also bei sich denkend, nahm er das Schild vor, zeichnete darauf, was ihm gut dünkte und übergab es einem seiner Schüler zum Ausmalen. Die Malerei bestand in einem Helm, Ringkragen, ein Paar Armstücken, ein Paar eisernen Handschuhen, ein Paar Brustharnischen, ein Paar Schenkelstücken, ein Paar Beinschienen, einem Schwert, einem Dolch und einer Lanze. Als der Ehrenmann nun ankam, frug er, ohne zu wissen, wie es stand: „Meister, ist das Schild fertig?“ Ja wohl sagte Giotto, und liess es holen. Als das Schild ankam, und der neue Edelmann es in Augenschein genommen, sagte er zu Giotto: O! welche Sudelei hast Du mir gemalt! Sagte darauf Giotto: und die Sudelei wird Dir noch grösser scheinen, wenn es an das Bezahlen gehn wird; sagte jener: Nicht vier Pfennige werde ich bezahlen! Sagte Giotto: Und was hast Du bei mir bestellt? Mein Wappen, antwortete jener. Sagte Giotto: Ist es das nicht? fehlt auch nur ein Stück? Sehr wohl! sagte jener. Sehr schlimm! sagte Giotto; dass Dich die Pest, Du bist ja eine leibhafte bestia; denn wenn Dich Einer fragt: woher kömmst Du? weisst Du es kaum zu sagen und Du kömmst hierher und sagst zu mir: male mir mein Wappen. Wärest Du ein Herr von Bardi, so wär' das genug gewesen. Welches Wappen führest Du? woher stammst Du? wer waren Deine Ahnherren? von wannen, wenn Du Dich nicht schämst, bist Du in die Welt gekommen, dass Du ein Wappen führen willst, als ob Du der Herzog von Baierland wärst? Ich habe Dir eine ganze Armatur auf Dein Schild gemalt; ist Dir's nicht genug, sag' es, und ich will Dir noch mehr malen lassen. Worauf jener: Du sagst mir Grobheiten, und hast mir mein Schild verdorben. Er ging fort und liess Giotto vor Gericht laden. Giotto erschien, verlangte 2 Gulden für die Malerei und liess jenen fragen, was er von ihm verlange? Nachdem die Richter die Gründe vernommen, welche Giotto weit besser vortrug, erkannten sie für Recht, dass der Kläger das so gemalte Schild annehme und sechs Lire an Giotto zahle, weil dieser Recht habe. So musste jener mit seinem Schilde abziehen und zahlen, und so wurde der, welcher sich selbst nicht zu mässigen wusste, gemessen. Ein jeder arme Schlucker will sich ein Wappen malen lassen, und einen Familiennamen annehmen, und am meisten solche, deren Väter im Spital gefunden wurden.

Fünf und siebzigste Novelle.

Der Maler Giotto hatte, als er mit einigen Freunden eine Lustparthie machte, das Unglück, dass ein Schwein ihn zum Fallen bringt; er macht einen Witz und wegen einer anderen Sache befragt, macht er einen zweiten.

Wer in Florenz bekannt ist, weiss, dass Männer und Frauen jeden ersten Sonntag im Monat gemeinschaftlich nach St. Gallo gehen, und zwar mehr des Vergnügens, als des Ablasses halber. Auch Giotto entschloss sich, an einem dieser Sonntage mit seiner Gesellschaft dahin zu gehen, und als er in der Melonenstrasse etwas anhielt, um irgend ein Geschichtchen zu erzählen, kamen einige Schweine des heil. Antonius des Weges und eines davon rannte so ungestüm dem Giotto durch die Beine, dass er zur Erde fiel. Als er mit eigner und mit Hülfe seiner Gefährten wieder aufgestanden war, und sich gesäubert hatte, verwünschte er die Schweine nicht, und sagte kein böses Wort gegen sie; allein gegen seine Freunde gewendet, sagte er halblächelnd: haben die Thiere nicht Recht? Tausende von Gulden habe ich durch ihre Borsten gewonnen, und habe ihnen noch nicht einen Napf Suppe gegeben. Wie die Freunde dies hörten, lachten sie und sprachen: was soll man sagen, Giotto ist Meister in allen Dingen! aber keine Geschichte hast Du so augenscheinlich gemalt, als diesen Fall mit den Schweinen. So gingen sie nach St. Gallo und als sie darauf nach St. Marco und den Serviten zurückkehrten, und wie es Brauch ist, dort die Bilder besahen, sagte Einer bei einer Darstellung der Maria mit Joseph, zu Giotto: Sage mir doch, Giotto, weshalb wird doch Joseph beständig mit so

trübseliger Miene gemalt? Und Giotto antwortete: „non ha egli ragione, che vede pregna la moglie, e non sa di cui?“ Alle wendeten sich gegeneinander und versicherten, dass Giotto nicht nur ein grosser Meister in der Malerei, sondern auch Magister in den sieben freien Künsten sei. Nach ihrer Rückkehr erzählten sie vielen die beiden Novellen von Giotto, welche von verständigen Menschen für die, eines Philosophen würdigen, Worte gehalten wurden; gross ist die Klugheit eines tugendhaften Mannes, wie jener es war. Viele kommen und schauen mehr mit offenem Munde, als mit körperlichen und geistigen Augen; wer sich aber der letzteren bedient, wird nicht irren und immer an Einsicht zunehmen. —

Wenn die Novelle Boccaccio's uns mehr darüber unterrichtet, welche Meinung man von Giotto als Künstler hatte, so geben uns die von Sacchetti mehr ein Bild von dem Manne selbst, der, wie es scheint, sich bis in sein Alter einen heiteren Sinn und einen frischen Humor, der sogar mit dem Heiligsten zu scherzen wagen durfte, erhielt. Verschonte sein Witz aber, wie wir sahen, die Heiligen nicht, so hatten die Pfaffen und Mönche an ihm gewiss keinen allzugrossen Verehrer. Im Umgange mit Dante und Petrarca hatte er die Ansichten dieser Männer, die für Herstellung der Kirchen- und Klösterzucht mit gleich scharfer Zunge, wie es dreihundert Jahr nach ihnen Luther that, zu Felde zogen, angenommen und wie Dante so manchen Cardinal in der Hölle braten liess, so haben auch die Maler dem Teufel diese wohlgenährten Spiessgesellen nicht entzogen. Eine Hölle malte Giotto mit dergleichen Gegenständen in Padua*), jedoch ist auch von ihm ein Bild in Assisi vorhanden, auf welchem die Mönche den entgegengesetzten Weg nehmen, und von dem heil. Franciscus an einem Gürtelstrick in den Himmel gezogen werden; allein selbst in diesem Bilde lässt sich Giotto's Schalkheit nicht verkennen, denn bevor man sich näheren Aufschluss über diese Darstellung verschafft, meint man eher, ein Hochgericht als eine Himmelfahrt zu sehen, so kopfhängerisch zappeln die Mönche in der Schlinge des geweiheten Ordensstranges. Dass Giotto das schon verderbte Mönchsleben seiner Zeit kannte, und eben nicht Parthei für dasselbe nahm, geht aus einer von ihm verfassten Canzone hervor, die handschriftlich in der Mediceo Laurenziana Bibliothek in Florenz aufbewahrt wird. Da die Sprache unverständlich, der Zusammenhang zuweilen etwas lose, und die Interpunktion schwierig ist, so will ich wenigstens den Inhalt im Allgemeinen mittheilen. Die ganze Canzone ist offenbar gegen den Orden des heil. Franciscus gerichtet; da Giotto längere Zeit zu Assisi beschäftigt war, fehlte es ihm nicht an Gelegenheit, das Treiben der dortigen Bettel-Mönche genau kennen zu lernen. „Viele,“ so hebt er an, „lieben die Armuth und sagen, dass sie ein vollkommener Zustand sei, wenn sie von uns freiwillig übernommen werde,“ wobei er darauf anspielt, dass unter denen, welche die Armuth so hoch rühmen, nicht Einer gefunden werde, der freiwillig arm sei. Es wird hierauf ein langes Sündenregister derer aufgezählt, die bei strenger Observanz ihrer Regel sich dennoch viele böse Streiche erlaubten, weshalb Giotto dasjenige nicht Tugend nennen will, wodurch das Gute getilgt und viel Böses gestiftet wird. — Denen, welche sich darauf berufen, dass unser Herr und Meister die Armuth empfiehlt, antwortete er: „seid auf eurer Hut und missversteht ihn nicht; seine Worte sind tief und haben einen doppelten Sinn, er will aber, dass wir den heilbringenden wählen, das Wahre, welches darin verborgen liegt, herausfinden und bedenken sollen, dass er manches mit Rücksicht auf Ort und Zeit gesprochen.“ Zuletzt wird mit einer Strafrede gegen die Heuchler und Wölfe in Schaafskleidern geschlossen. — Der Ton der Canzone ist durchweg ernst gehalten und erweckt zu Giotto das Zutrauen, dass er ebenso wie seine grossen Zeitgenossen Dante und Petrarca vor dem Greuel- und Heidenleben, dem sich die Clerisey ergeben, gerechten Abscheu hatte.

(Fortsetzung folgt.)

*) In der Kirche dell' Arena, um das Jahr 1306, wohin ihn Dante begleitete, und ihm selbst die Angaben dazu gemacht haben soll. Vergl. Rossetti Pitt. di Padova. p. 19.

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Deutsche Landschaft.

An der Spitze dieser schönen Klasse steht Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich. — Wenn es noch erlaubt wäre, an Elfen und Aldermänner und an Seelenwanderung zu glauben, so würde ich behaupten, dieser junge Meister sei, bevor er der complete Mensch und Mann geworden, als welchen ich ihn mit Vergnügen gesehen, ein der Art Busch- und Feldgeist gewesen, habe an Waldwegen und Wasserbrüchen, Baumwerk und Gestein in Höh' und Tiefe bewohnt, wo nicht gar selbst gemacht und formirt. Welche Stämme auf seinen Bildern, die dem Auge ordentlich einen Tastsinn abnöthigen! Welche Bodengewächse, Wurzelknorren, Gräser, dass mich im Anschauen ein Eidechsenbehagen ankommt, drin herumzuwühlen! Und wie wird doch wieder die ganze Betrachtung in der Schwebe gehalten durch die Zusammenstimmung, in welcher das durchaus individualisirte Licht die gediegensten Massen und Localtöne leicht und ruhig trägt! Immer Bewegung in der Ruhe und Ruhe in der Bewegung; dieses elementarische und organische Leben und Weben in seiner Sättigung und seiner Unermüdlichkeit; immer ein Reichthum an Momenten, aber an den motivirtesten!

Betrachten wir Schirmer's Herbsturm! Ein mässig-grosses Bild; aber wie wird der Beschauer gepackt und hineingewirbelt in diese gekraus'te Scene, worin selbst das Rauschen sich hat müssen malen lassen! Ja, das Rauschen; und nicht etwa durch Mittel starkwogender Wasser- oder Laubmassen; nein, in leichten, ricochetirenden Zügen, die am einige Parthieen des Bildes herum und in seine Tiefe hineinfahren. Ein Blick über das schlammige, verwühlte Bett des Waldbachs, der schief am Vordergrund hinfliesst, über das bewegte Schilfgras vorn, den hereingefallenen Baum mit gesträubten Wurzeln, zerführtem Laub, nach der obern Seite, wo von der Waldesöffnung her das Häuflein Hirsche theils den Bach überschritten hat, theils am Rande stutzend, Hals und bekröntes Haupt halbstolz aufwärts dreht und halbbefremdet durch den plötzlichen Windstoss — nur ein solcher Blick durch das Bild hin, und es wird uns von selbst ein Anblick zum andern führen, von dem dunkelgrünen Unterholz am vordern Waldrand, das ruhiger unter dem Dach und trüben Schatten der Eiche steht, von der Eiche selbst und ihrer durch den Regenwind beunruhigten Krone zu der noch trüberen, noch mehr vom Wind bestreiften Waldesbiegung, aus der das Rothwild hervorkam, und von da wieder nebenab zur andern Waldseite, wo Buchen, schon ganz vom Herbst geröthet, heller neben dem fliegenden Schatten stehen, der dem Luftzug in's Innere des Waldes folgt. Der Athem und Geist des Herbstes selbst weht uns aus diesem nasskalten, abendlichdüstern Waldstück an. In einer jenen stutzigen Hirschköpfen wahlverwandten Stimmung fühlen wir ganz den halbbangen, halbtrotzigen Schauder, womit wir auch sonst die bitterlichen Scherze des Spätjahrs, diese Verfärbungen und Entblätterungen getheilt haben, die der Sturm unter klingendem Spiele vornimmt. Es ist ein solcher Zug durch das Bild, trüb' und hell zugleich, wie diese Jahreszeit; er reisst uns mit und wie ein verklingender Schrei reinigt er sich selbst in der düstern Schönheit des Bildes.

Nun die Wassermühle! Wie traurig ist hier alles, und doch, bei dieser krystallhellen Darstellung, wie heiter! Ein übelgelegner Platz, gar für eine Mühle, zwar nicht ohne Wasser; aber es ist nur gestandener Regen, ohne Fall. Alles feucht, öde; und doch so liebevoll ausgesprochen, dass es vergnügt. An der Seite vorn ein alter, düstrer Baum; an ihm vorbei führt ein lotterhafter Steg nach dem Mühlhof hinüber. Hier das Gebäude, aus grauem, triefendem Gestein und mit schiefrichtem Dachwerk ziemlich hoch und thurmartig ausgebaut. Es sieht abgedauert und locker aus; wie zum Beistand lehnen ein paar Mühlsteine an seiner Seite. Ein Windstoss fegt eben vom Dach herab einen dicken Wisch Regenwasser; die Wände sind mit Nässe bekleidet; der Hofgrund ist aufgeweicht; Wasser steht unter und Wasser auf dem Steg. An der andern Seite läuft ein kleiner, grasbewachsner Abhang hin, mit dunkelgrünen, abgewaschnen Tannen besteckt. Zwischen ihren Stämmen blickt man hindurch auf die Gegend hinter der Mühle; ein dunkles, unheimliches Gefild. — Wer kann hier wohnen wollen? Und doch sitzen am

Mühlthürmchen Tauben vor ihrem Schlag; und mitten auf dem Steg steht in ungestörten Gedanken der Müllerhund. Die Mühle selbst aber, in ihrer frostigen Lage auf dem seichten Wassergrund, hat einen milden, matten Glanz, etwas Froschfarbiges, wie aus Assimilation mit den Tümpeln und Spiegeln um sie her; es herrscht zwischen ihr und ihrer trübhellen Umgebung ein vollkommenes Einverständniss, und in der freudelosen Einsamkeit ruht ein Geist zufriedener Beschauung.

Aus der feuchten Atmosphäre dieses Bildes können wir zur Erholung uns an der Hand desselben Meisters in die leichteste Bergluft erheben. Ein kleines Bildchen, voll schlichter Anmuth, versetzt uns an den obern Theil einer Gebirgskrone. Da ist eine Parthie nachbarlicher Kuppen und Felswände, die miteinander in die Weite steigen, und theils kahl, theils mit Gestrüpp bewachsen, sich licht und leicht vor dem Beschauer gruppiren, der gleichsam auf einer ganz nahen Höhe steht. Einer dieser Bergrücken ist durch eine menschliche Gruppe belebt, eine Compagnie junger Landschafter in leichten Reisekleidern, Mappen unter'm Arm, Stöcke zur Hand. Auf der nächsten Felsplatte sind einige zusammengetreten und blicken aufrecht und frei in brüderlicher Fröhlichkeit hinaus auf eine Aussicht; Einer, der etwas zurückgeblieben ist, klimmt in geringer Entfernung eifrig den Kameraden nach. Die ganze Formation der Bergspitzen giebt den Eindruck eines freien Strebens; die Kunstjünger und rings der reine, seelig-heitre Aether, in den sie emporgetaucht sind, bilden eine Gegenwart genussreicher Thätigkeit und frischer Befriedigung.

Dagegen fühlt man sich vor einer andern kleinen Landschaft Schirmer's in der Stimmung eines verspäteten Wanderers. Wer nämlich vom langen Gehen aufgeregt durch eine Abendlandschaft streicht, in dessen gespannten Sinnen verstärkt sich noch der ohnehin phantastische Eindruck, den ein tiefes Abendlicht den Gegenständen leiht. Mit solchen tiefen Tönen leuchtet uns diese pittoreske Burg auf dem Abhang, mit dem breiten Brückenbogen unter ihr, entgegen; an der Seite hinauf schattige Waldung; zur Rechten der Burg in der Ferne ein Bergrücken und der offene Abendhimmel; der ganze Vordergrund in dunkler Dämmerung, aus welcher das Wasser eines gewundenen Stromes aufglänzt und funkelt.

Augenscheinlicher aber und unwiderstehlicher legt Schirmer's Meisterschaft kein anderes Gemälde dar, als die grosse Landschaft, die gewiss keinem Besucher der Ausstellung entgangen ist. Schirmer hat eine besondere Kraft in der Art, wie er sein Bild dicht und breit an uns rückt und die Phantasie gefangen nimmt; hier wird diess doppelt fühlbar durch die Fülle des Gegenstandes, das grosse Maass des Gemäldes und die um so stärker hervortretende Vollkommenheit der Ausführung. Am untersten Vordergrund heben aus offener Wasserfläche einige, man muss sagen, aus dem Bild herausgreifende, gedrungensaftige Rohrstengel ihre sammtenen Blüthenkolben empor. Zur Seite, uns zur Rechten, drängt sich die üppige Vegetation eines Inselufers heraus. Diesem nähert sich ein Nachen; ein Mädchen sitzt drin, wohlgewachsen, in bräunlichem Gewand, ein knappes Häubchen am geflochtenen Haar; über ihr steht in dem Kahn ein junger Mann im weissen Staubmantel; das Ruder hat er hingelegt, und mit ausgestrecktem Arm ergreift er einen überhängenden Buchenzweig, um den Nachen, der sich zu drehen anfängt, an's Land zu treiben. Es ist ein wundervolles, grünes Labyrinth, wo die beiden jungen Leute landen wollen; vielleicht, dass es in seinem Innern Pfade und offene Plätzchen birgt; hier am Ufer werden sie Mühe haben, sich durchzuwinden, solch ein wildes Gehege bilden Baumzweige, Sträuche, wuchernde Sumpfgewächse, Wurzeln und Gräser. Nicht nur die Wasserpflanzen, die auf dem dunkelklaren Spiegel ruhen, und das dichte Rohr, wo zwischen derben Blüthen die Libelle gaukelt; auch die Bodenblätter und Pflanzen des Ufers, Laub und Bäume glänzen und strotzen von der nährenden Nähe des Wassers und von frischer Morgenfeuchte. Zwei hohe Weissbuchen am Vorsprung lehnen gleichsam auf dem phantastischen Anwuchs um sie her; ihre blinkende Rinde ist mit dichtem, lichtgrünem Moose bewachsen. Auch das weiterzurückliegende Ufer des Waldsees ist mit einem breiten Gürtel von Ried und Binsen geründet, und eine mächtige Waldung von Eichen und Buchen zieht sich mit dichten Schatten um den Bogen des einsamen Wassers. Muthig muss das junge Paar sein, wie denn auch beider Aussehen kräftig ist, dass sie in diese abgeschlossene Wildniss sich wagen. Und am frühen Morgen haben sie den See befahren; denn noch liegen auf seiner tieftönigen Fläche schwere Nebelmassen, und feuchte

Dünste verschleiren einen Theil seiner bewaldeten Bucht. So, unter der Umschliessung grüner Schatten, und verdichtet vom Duft, liegt das klare Morgenlicht auf dem bläulichen Wasserplan und auf dem bethauten Pflanzenreich der Insel, gleichmässig eingesogen von jenem, stellenweise schimmernd auf diesem, doch so gesättigt überall, dass die Formen des Ufers und die Bildungen dieser Vegetation in der gediegensten Wahrheit, der vollsten Lebensfarbe erscheinen. Das Mädchen, das ruhig im Nachen sitzt, sieht vor sich hin, erfüllt von gegenwärtiger Anschauung, fast ohne das Bestreben ihres Begleiters zu merken, der einen neuen Moment der Lustfahrt vorbereitet; ja er selbst scheint, während seiner Bemühung, mit einer Fülle von Eindrücken beschäftigt. Wenigstens herrscht über das ganze Bild eine solche ruhige Feier der gesundesten Schöpfung, dass trotz aller quellenden Kraft seiner einzelnen Theile doch nur ein tiefer Traum unsere Betrachtung hinnimmt. Es ist der wunderbare Traum der Natur, die alles, was sie herausbildet und schafft, doch nur in sich schafft, und bei unerschöpflicher Bildung in tiefsinnige Selbstanschauung versunken bleibt.

Einen vollen Eichenkranz hätte für diess Bild allein sein tüchtiger Meister verdient!

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Bemerkungen

auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Halberstadt.

(Hiezu ein lithographirter Umriss.)

Ich sah die Liebfrauenkirche in ihrem wüsten, haufälligen Zustande, der keine Feier des Gottesdienstes mehr zuliess. Sie war voller Staub und Schmutz, die Stühle wacklich und zum Theil zerbrochen, mehrere Gräber aufgerissen; eine widerwärtige Kellerluft herrschte darin. Zu meiner grossen Freude aber entdeckte ich an den Wänden, welche die Arme des Kreuzes von dem mittleren Raume trennen und an denen, auf der inneren Seite, die Chorstühle befindlich sind, sehr alte, aber schöngearbeitete grosse Reliefs. Ich zeichnete eines derselben.

Diese, aus einer Gypsmasse gearbeiteten Reliefs bestehen auf jeder Seite aus sieben Bogenstellungen, welche durchaus den Charakter der byzantinischen Architektur tragen; in den also angedeuteten Nischen sind die Figuren von Heiligen enthalten: und zwar auf der südlichen Wand Maria mit dem Kinde und zu ihren Seiten je drei Apostel, auf der nördlichen Christus mit den übrigen sechs Aposteln. Maria ist in dem Kostüm der römischen Matronen, wie gewöhnlich in früherer Zeit, dargestellt, doch mit blossem Haar, welches in zwei lange, vorn herniederhängende Zöpfe geflochten ist; das Kind ist bekleidet. Die Figur Christi auf der nördlichen Wand ist ebenfalls in der gewöhnlichen Stellung, in der Linken ein Buch, die schwörende Rechte offen vor der Brust haltend. Diese nördliche Seite enthält die wahrscheinlich gleich alte Bemalung der Reliefs, auf der südlichen Seite sind dieselben dick weiss übertüncht. Es fällt uns an diesen Figuren vorerst ein gewisses längeres Verhältniss auf, zuweilen auch eine Andeutung jener eigenthümlichen Verschrobenheit in den Stellungen und jener sonderbaren Dickbäuchigkeit, welche als besondere Merkmale an den Kunstwerken des eilften Jahrhunderts zu betrachten sind. Sodann aber zeichnen sie sich vor anderen Werken der Zeit durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung und feinere Ausführung derselben, und endlich durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel in den erhaltenen Köpfen, vornehmlich in dem Kopfe Christi, sehr vortheilhaft aus.

Was nun eine nähere Bestimmung des Alters dieser Reliefs betrifft, so sind sie wenigstens älter als jene, im Jahre 1145 vorgenommene Restauration der Kirche; denn die Wandpfeiler, welche die Gewölbgurten in der Mitte des Kreuzes tragen, sind, jene Bogenstellungen der Reliefs durchschneidend, über dieselben bereits vorgebaut. So finden sich auch noch einige, obschon spätere Vorbaue: auf der nördlichen Seite nämlich ein Altar, welcher die Figur Christi, von den Knieen abwärts, verdeckt; und auf der Südseite ein Altar mit drüberstehendem grossem gothischem Tabernakel, dessen zwei hintere Pfeiler vor den Beiden, der Maria zunächst befindlichen Apostel stehen und dieselben auf diese Weise vor Beschädigungen des Kopfes geschützt haben. — Zu bemerken ist endlich noch das sehr schöne

Schnitzwerk an den Chorstühlen der Liebfrauenkirche.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Leben und Werke des Dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Prof. und Secretär an der Königl. Akademie der Künste zu Kopenhagen. I. Thl. mit 80 Kupfertafeln und einem facsimile. Leipzig, 1832. Berlin bei Schenk und Gerstäcker.

Wenn von bedeutenden Aesthetikern die Objektivität eines Kunstwerkes mit Recht als eine der ersten Forderungen an dasselbe hervorgehoben wird, und man die Antiken so wie Raphael ihrethalb vorzüglich bewundern will, so haben wir dennoch erst neuerlich bei dem letzteren gesehen, wie durch Darstellung der Umstände und Lebensverhältnisse, unter welchen seine Werke entstanden, auch diese selbst an Bedeutung gewinnen können. Je ferner uns die Lebenszeit eines Künstlers liegt, desto schwieriger wird die Untersuchung; um so mehr müssen wir es dem Herrn Verfasser Dank wissen, dass er keine Mühe gespart hat, schon jetzt die einzelnen, zum Theil dunklen Momente im Leben des grossen Thorwaldsen aufzuklären und zusammenzufassen, während dieser selbst noch in rüstigster Thätigkeit fortschreitet. Das Beginnen war um so schwieriger, da Thorwaldsen bekanntlich einst erklärte, dass er lieber zwei Büsten modellire als einen Brief schreibe, und er dem Verf. keinen Aufschluss über seine Jugendzeit persönlich zu geben vermochte, sondern nur auf die Erinnerungen alter Freunde verwiess. Mit grosser Hingebung für seinen Zweck verschaffte sich der Verf. nun durch mündliche Nachrichten, durch Briefe, Archivnachrichten, und durch Zusammenstellung der verschiedensten über den Künstler erschienenen Notizen, einen genauen Ueberblick des ganzen Lebensganges, und theilt uns in dem vorliegenden Werke die ausführlichen Resultate seiner Forschungen mit. Bei der hohen Achtung, welche der Künstler auch unter uns geniesst, denen seine Werke meist nur durch Abbildungen bekannt wurden, wird es nicht unerwünscht sein, wenn wir einen kurzen Abriss seines Lebens nach dem vorliegenden Werke mittheilen.

Bertel Thorwaldsen ward am 19. Novbr. 1770 zu Kopenhagen geboren, wo sein Vater als Schiffsbildhauer ein dürftiges Leben führte. Derselbe war kurz zuvor aus Island, seinem väterlichen Stammlande, nach der dänischen Hauptstadt gekommen. Seine Vorfahren lassen sich auf Island bis ins vierzehnte Jahrhundert hinaufverfolgen, und nimmt man die Stammbäume der Nebenlinien hinzu, so stehen an der Spitze die Könige Harold Hildetand von Dänemark im sechsten Jahrhundert und Magnus Barfod im zwölften. Nicht weniger glänzen darin die berühmten Sammler der ältern und jüngern Edda und der prachtliebende Häuptling in den Thälern, Olaf Paa, von dessen reichem, mit Bildwerk geschmücktem Festsaale die Sagen erzählen. Dennoch ist selbst der Geburtstag unseres Künstlers zweifelhaft, und er selbst sagte auf Befragen: „das weiss ich nicht; am 8. März kam ich aber nach Rom.“ Nur nach vielem Zureden erlaubte es der Vater, dass sein Sohn vom 11ten Jahre an die Akademie besuchen durfte, und wünschte sich eigentlich hierdurch nur einen Gehülfen zu erziehen, wie er denn auch erst zwei Jahre darauf, durch Hülfe des Sohnes, anfing die Schiffsschnäbel zu verzieren. Man erzählt, dass Bertel, welcher dem Vater stets das Essen auf die Werfte brachte, häufig den Meissel ergriff, während dieser beim Essen abwesend war, und schweigend seine Figuren verbesserte.

Im Jahre 1786 trat er in die Modellschule ein, wo er zuerst unter Leitung des Professors Abildgaard, der sich seiner väterlich annahm, und den wesentlichsten Einfluss auf ihn ausübte, in Thon zu modelliren anfing, und bald darauf die kleine silberne Medaille erhielt. Sein damaliger Charakter wird uns als sanft und gutmüthig geschildert, zugleich aber auch in sich gekehrt und schweigsam. Seine Worte waren kurz, und in gerader Natürlichkeit drollig treffend. Noch lieber antwortete er während der Arbeit durch Nicken oder Schütteln des Kopfes. Wurde sein Rath bei einer Zeichnung verlangt, so gab er sein Urtheil nach einem kursen Blicke auf den Gegenstand, nur durch einen Fingerzeig. Mit liebender Seele lebte er in seinen Werken, während ihm Alles umher fremd und gleichgültig blieb. Mit

demselben ruhigen Fleisse führte er seine Zeichnungen vom Scheitel bis zur Fusssohle aus; ihre Umrisse waren so schwach angelegt, dass sie kaum sichtbar wurden.

Um diese Zeit ward er vom Probst Hoyer zur Einsegnung vorbereitet, und sass weit unten zwischen den übrigen armen Kindern. Eines Tags hörte der Probst den Namen Thorwaldsen und fragte: „Ist es etwa Dein Bruder, der vor Kurzem die Medaille gewonnen hat?“ Als dieser aber antwortete: „ich bin es selbst,“ wurde der Probst so überrascht, dass er ihn sogleich oben hinsetzte, und nachher immer „Monsieur Thorwaldsen“ anredete. Nach den vielen später gehäuften Ehrenbezeugungen erinnert sich noch jetzt der Künstler häufig dieser Jugendgeschichte.

Durch einen ruhenden Amor, der noch vorhanden und hier mitgetheilt wird, erwarb er 1789 die grosse silberne Medaille; doch blieb er auch jetzt nur gegen den Wunsch des Vaters auf seiner künstlerischen Laufbahn, während er für diesen, wie die Umstände es erforderten, Ornamente in Holz schnitzte, Basreliefs modellirte, Portraits zeichnete oder mit dem Meissel in Stein arbeitete. Von diesen Arbeiten sind noch mehrere in Kopenhagen vorhanden.

Als die Preisbewerbung um die kleine goldene Medaille herannahte, hatte sich Thorwaldsen mit drei Freunden zu wöchentlichen Versammlungen verbunden, um sich durch freie Compositionen darauf vorzubereiten. Während die Uebrigen sich noch über die Auffassung der Aufgabe mit einander besprachen, hatte er nicht selten diese schon vollendet, und beschäftigte sich sodann während des Gespräches mit Zeichnen auf Papierschnitzeln, mit Modelliren in Thon, oder auch in Ermanglung desselben in Weissbrod. Trotz dessen hatte Thorwaldsen eine innere Scheu vor dieser Preisbewerbung, und hätten ihn seine Freunde nicht mit Gewalt hinzugezogen, so würde er den Termin haben verstreichen lassen.

Am 1. Juni 1791 musste jeder Concurrent in einer abgesonderten Loge die Skizze entwerfen, nach welcher beurtheilt wurde, ob er zur Preisbewerbung zugelassen werden sollte. Nach seiner spätern Erklärung war dieser Moment besonders ängstlich für ihn, da ihn einerseits der Gedanke fürchterlich peinigte, dass er zurückgewiesen werden könnte, und andererseits seine Entwürfe ihn selbst noch wenig befriedigten. Nachdem er bereits die Aufgabe erhalten, soll er heimlich die Loge verlassen haben, um sich der Aufgabe zu entziehen, und durch eine Nebentreppe bereits an den Thorweg gelangt sein, wo ihn zufällig ein Professor traf, und durch kräftiges Zureden zur Rückkehr veranlasste. In 4 Stunden entwarf er nun die Zeichnung „des aus dem Tempel verjagten Heliodorus“ und vollendete das Relief in zwei Monaten mit solchem Beifall, dass ihm am 15. Aug. die kleine goldene Medaille zuerkannt wurde. Wenn in diesem Relief mehrere Reminiscenzen an Raphael nicht zu verkennen sind, so spricht sich dennoch seine spätere Eigenthümlichkeit hierin schon deutlich aus, und noch mehr in den darauf folgenden Reliefs „Achilles und Priamus“ so wie „Herkules und Omphale“ durch natürliche Gruppirung und grossartige Umrisse. Dies letztere Werk arbeitete er auf Abildgaard's Veranlassung, gleichsam in Concurrenz mit dem Relief „Bacchus und Ariadne“ vom Direktor Gottfried Schadow in Berlin, welches derselbe 1792 bei seiner Durchreise durch Kopenhagen als Receptionsstück für die dortige Akademie modellirte, und erhielt den ungetheiltesten Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

KUNST-ANZEIGEN.

Im Kunstverlag von W. Creuzbauer in Karlsruhe erscheinen nächstens:

Umrisse zu Dante's göttlicher Comedie,

in 3 Lieferungen: Hölle, Fegfeuer und Paradis, mit Text in Italienischer, deutscher, englischer und französischer Sprache. Ungefährer Preis für die Lieferung, elegant gebunden 1 Rthlr. 15 Sgr.

Bestellungen nimmt George Gropius an.

Geschichte und Topographie der Rhein-Ufer von Cöln bis Mainz, mit den schönsten Ansichten, gezeichnet von W. Tombleson in London, und von den ersten Künstlern daselbst in Stahl gestochen. In bis 12n Heft. 24 Hefte werden erscheinen.

Subscriptionspreis für jedes mit 3 Ansichten und Text in deutscher, englischer und französischer Sprache 6½ Sgr. auf chin. Papier und in 4to 12½ Sgr. Nach Erscheinen des 12ten Heftes tritt der erhöhte Preis von 8¼ und 17½ Sgr. ein.

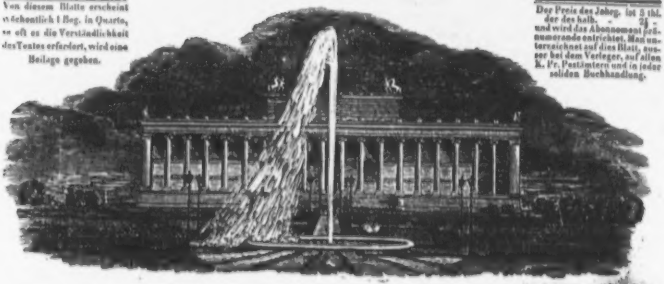
Berlin bei George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 14. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 24 s. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowoer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Kunstliteratur.

Leben und Werke des Dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Prof. und Secretär an der Königl. Akademie der Künste zu Kopenhagen. I. Thl. mit 80 Kupfertafeln und einem facsimile. Leipzig, 1832.

(Fortsetzung.)

So vorbereitet, konnte Thorwaldsen, 23 Jahr alt, weit ruhiger zur neuen Concurrenz um den grossen goldnen Preis schreiten, mit welchem ein dreijähriges Reisestipendium verbunden war. Die Aufgabe war „Petrus den Lahmen heilend“ und seine Auffassung zeugt von grosser Ueberlegung im Motiviren der Gruppen und deren glücklicher Anordnung, zugleich mit den einfach edelsten Formen. Thorwaldsen gewann auch diesen Preis; doch da das Reisestipendium noch nicht erledigt war, und er in seiner äussern Bildung noch manches nachzuholen hatte, so hielt man es für zweckmässig, dass er noch einige Jahre in Kopenhagen verweile, dass er indess schon damals mit Geld unterstützt würde.

Während der drei Jahre, welche er auf diese Art noch im Norden zurückgehalten wurde, hatte er Gelegenheit, in mannigfachen Kunstwerken beschäftigt zu werden, besonders bei der Ausschmückung des Schlosses Amalienburg. Hier traf es sich, dass der schwedische Bildhauer Sergel, welcher mit Erstaunen diese Werke sich hatte zeigen lassen, den jungen Künstler aus Galanterie fragte: „Wie machen Sie es denn, mein Herr, so schöne

Figuren zu bilden?“ Thorwaldsen, der mit dem Reibeisen in der Hand bei Seite getreten war, sagte, auf dasselbe hinzeigend: „Mit diesem.“

Als sein letztes Werk in Kopenhagen, modellirte er die Büste des Grafen von Bernstorf. Da er es nach einem Gemälde ausführen musste, ohne zum Grafen Zutritt erhalten zu können, so benutzte er jeden Augenblick, wenn derselbe etwa über den Corridor zur Canzlei ging, um sich seine Züge einzuprägen. Abildgaard besuchte ihn, da die Büste fast fertig war, und mit der Aehnlichkeit nicht ganz zufrieden, ergriff er den Bossirerstock, um einen Zug am Munde zu verbessern. Mit Mühe unterdrückte Thorwaldsen das Gefühl, sein Werk von fremden Händen angegriffen zu sehen; als er aber die durch Abildgaards Verbesserung bewirkte grössere Aehnlichkeit bemerkte, konnte er eben so wenig seine lebhafte Freude verbergen.

Im Jahre 1796 erhielt Thorwaldsen endlich das Reisestipendium von 400 Dänischen Reichsthalern, und überglücklich, mit dem Werthe des Geldes noch wenig vertraut, wollte er es durchaus mit seinem Freunde Fritsch theilen, damit dieser die Reise mitmachen könnte, was derselbe aber, die Unmöglichkeit einsehend, durchaus nicht annahm. Seinen Vorsatz, über Dresden und Wien nach Italien zu gehen, musste er aufgeben, theils seiner Kränklichkeit, theils der Kriegsunruhen wegen, welche damals in Deutschland herrschten. Er erhielt deshalb die Erlaubniss, auf der Fregatte Thetis nach dem mittelländischen Meer mitsegeln zu dürfen. Doch noch stand ihm ein grosser Schmerz bevor, der Abschied von seiner Mutter, welche die Trennung von ihrem Ebenbilde fast nicht ertrug. Dazu kam eine höchst beschwerliche und langwierige Seefahrt; denn als die Fregatte am 20. Mai 1796 die Anker gelichtet hatte, musste sie erst drei Monate gegen die Engländer in der Nordsee kreuzen, langte erst am 16. Oktober auf der Rhede von Algier an, musste in Malta Quarantaine halten und eine Demonstration gegen Tripolis ausführen. Als die Fregatte, nach Malta zurückgekehrt, sich auf einen ordentlichen Kreuzzug gegen jenen Raubstaat vorbereitete, sah sich Thorwaldsen demnach genöthigt, allein auf einem offenen Boote nach Palermo und von dort nach Neapel zu gehen, während das einförmige Seeleben nur wenig zur Heilung seiner Krankheit beitragen konnte. Kein Wunder war es, dass ihn beim Abschiede von seinen Landsleuten, unter einem Volke, dessen Sprache er noch nicht kannte, das nordische Heimweh ergriff. Man hat erzählt, dass er in Neapel bei einer alten Frau wohnte, die so grossen Antheil an seinem Kummer nahm, dass sie oft in Thränen zerfliessend einander gegenübersassen, ohne dass sie sich verstanden, oder auch nur ein einziges Wort hätten wechseln können.

Nach einem kurzen freudenleeren Aufenthalte in der schönen Parthenope, langte er endlich, fast ein Jahr nach seiner Abreise von Kopenhagen, am 8. März 1797 in Rom an, und ging sogleich in einem kleinen Atelier der Strasse Babuina, welches einst durch Flaxmann eingerichtet war, frisch ans Werk. An den berühmten Zoëga, durch den späteren Bischof, damaligen Professor Münter empfohlen, ward er von diesem anfänglich nicht eben wohlwollend aufgenommen, vielmehr äusserte sich derselbe in Briefen sehr hart über ihn; dennoch, scheint es, veranlasste er Thorwaldsen vorzugsweise, sich mit der Antike zu beschäftigen, und dieser modellirte sogleich den Kopf des Pollux auf dem Quirinal, von dessen Grossartigkeit mächtig ergriffen, in halber Grösse, und gleich darauf die ganze Figur in demselben Maassstabe. Ausser mehreren Kopien und Büsten und den herrlichsten Köpfen der alten Götter und Heroen, welche er theilweise in Marmor vollendete, bildete er im Sommer 1798 seine erste römische Gruppe, Bacchus und Ariadne, welche in leichter Anordnung und zarter Zeichnung der Umrisse von wenigen seiner späteren Werke übertroffen sein möchte. Selbst der strenge Zoëga ward zu einem günstigeren Urtheile genöthigt, und ward seitdem auf den Künstler aufmerksam. Zwar war es, nach der Aussage des letzteren, unmöglich, alle seine Forderungen zu befriedigen: denn selbst das Gelungene nannte er nur den Antiken abgeborgt; verrieth aber die Arbeit keine Spur der Antike, so war dies schon hinreichender Grund, ihr alles Verdienst abzusprechen. Jedoch scheint dieses strenge Urtheil einen höchst wohlthätigen Einfluss auf die Entwicklung Thorwaldsens gehabt zu haben, um, wie dieser selbst sich ausdrückte, „den Schnee, welcher seine Augen blendete, zu schmelzen.“ Friederike Brun fügt hinzu: „Unser junger Phidias hatte an ihm einen unbestechlichen Richter, der ihm keine Fehler gegen eine Haarspitze, gegen eine Falte der Würde des Alterthums vergab.“

Einen noch lebendigeren Einfluss übte Carstens auf ihn aus, dessen lehrreichen Umgang er jedoch nur ein Jahr geniessen konnte, während Thorwaldsen bereits in Kopenhagen seine Zeichnungen bewundert hatte, und ihn stets in hoher Achtung hielt. Noch 1819 kopirte er den Oedipus, dessen letztes Werk, und liess sich durch den genialen Koch sein Paradies ausmalen. Ja, als er 1823 sich einen Pallast in der Nähe des Petersplatzes kaufen wollte, hatte er die Absicht, sich mehrere nachgelassene Entwürfe Carstens al fresco malen zu lassen.

Kriegsereignisse und Krankheit störten die letzte Zeit seines Triennium's, dessen erstes Jahr ihm bereits die Seereise geraubt hatte. Durch die Liberalität der Dänischen Akademie, welche, von seinem Eifer und Talente überzeugt, ihn bei jeder Gelegenheit auf das freigebigste unterstützte, erhielt er die Mittel, um noch zwei Jahre in Rom zu verweilen.

Bis Ende des Jahres 1800 vollendete er viele und grosse Werke in Thon, in denen sich seine heisse Sehnsucht nach dem damals entschwundenen Frieden mannigfach aussprach. Aber theils erlaubten es seine Umstände nicht, dieselben in Gyps abzuformen, theils genügten ihm, im Ringen nach dem Höchsten, seine eignen Werke nicht, und so ist uns leider weniges aus jener Periode erhalten.

(Fortsetzung folgt.)

Pisaner Studien.

Giotto.

(Fortsetzung.)

Die Verehrung für Giotto, als den Schöpfer der neuen Malerkunst und als den grössten Maler seiner Zeit, erhielt sich auch die folgenden Jahrhunderte hindurch, wobei wir weder der allgemeinen Volksstimme, die gewöhnlich ohne eignes Urtheil sich an das Ueberlieferte hält, noch den Poeten, die sich ihrer Phantasie oft zu sehr überlassen, unbedingten Glauben schenken wollen, sondern vornehmlich in Anschlag bringen, dass die ausübenden Künstler fortwährend seinen Ruhm anerkannten. Der älteste unter ihnen ist, Cennino di Drea Cennini, ein Maler, der zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts lebte, und von dem sich in der Med. Laurentiana in Florenz eine, besonders wegen der darin enthaltenen Belehrungen über das Technische der alten Malerei interessante, Handschrift befindet. Cennino rühmt von Giotto: „dass er es gewesen sei, der die Malerkunst der Griechen (Byzantiner) zu einer lateinischen (italienischen) und modernen Kunst gemacht, und die Kunst mehr vervollkommnet habe, als irgend einer vor ihm.“ Länger verweilt der berühmte Bildhauer Ghiberti, dessen zu Florenz befindliche Handschriften über das Leben der italienischen Künstler schon Vasari als Hauptquelle benutzte, bei dem Leben Giotto's. Zuerst erzählt er uns eine höchst anmuthige Geschichte, wie Giotto (Abkürzung von Ambrogiotto), Sohn eines Bauern, Namens Bondone in Vespignano, schon als Hirtenknabe von 10 Jahren so grossen Trieb zur Malerkunst gehabt, dass er seine Ziegen und Schaafe ohne alle Anweisung in den Sand und auf Steine mit grösster Naturwahrheit gezeichnet habe. Zufällig sei Meister Cimabue eines Tages des Weges gegangen, wo Giotto seine Heerde weidete und zeichnete. Cimabue erkannte sogleich das Talent des Knaben, der sich bereit erklärte, mit ihm zu gehen, wenn es der Vater erlauben würde. Dies geschah, und so ward Giotto der berühmte Schüler Cimabue's*). Ghiberti verfolgt dann den Einfluss und die weitreichende Thätigkeit Giotto's noch weiter. „Giotto,“ sagt er, „bildete sich in der Malerkunst zum grossen Meister, führte eine neue Kunst herbei und verliess die grobe Manier der Griechen (Byzantiner); viele seiner Schüler aber waren wohlunterwiesen gleich den alten Griechen. Er sah in der Kunst das, was die anderen nicht erreicht hatten. Er führte die Naturwahrheit und die Anmuth herbei, ohne dabei das Maass zu überschreiten. In gleichem Lobe ergeht sich Vasari in dem Leben Giotto's und rühmt von ihm: „dass er allein die Kunst der Malerei, nachdem sie so viele Jahre unter den Verwüstungen des Krieges begraben gelegen, wieder erweckt habe.“ Er erzählt dem Ghiberti nach, wie Cimabue sich Giotto's angenommen, fügt aber später hinzu, dass Giotto, weil er fleissig studirt, immer Neues ausgedacht und aus

*) Herr von Rumohr hat neuerdings die Wahrheit dieser Erzählung in Zweifel gezogen. (Forsch. II. 41.) „weil sie zu schön sei, um wahr zu sein.“ Hat man sie zu Ghiberti's Zeit für wahr gehalten, so wollen wir sie immerhin gelten lassen, zumal da sie so ganz zu der künstlerischen Entwickelung Giotto's stimmt.

der Natur geschöpft, ein Schüler der Natur und keines anderen Schüler genannt werden müsse. Der Nationalstolz der Florentiner sorgte später dafür, dass dem Giotto als einem Florentiner, der Ruhm, der Wiedererwecker der Kunst gewesen zu sein, blieb; selbst die politischen Geschichtschreiber versäumten es nie, an ihn zu erinnern. Villani, in seiner florentinischen Geschichte, rühmt Giotto als den grössten Maler, den es zu seiner Zeit gegeben, da er jede Figur und jede Handlung, der Natur getreu, wiedergegeben habe. Zu den ehrenvollen Zeugnissen aber, welche ausübende Künstler ihm ausgestellt haben, füge ich nur noch eine Strophe aus einem Gedichte des Florentiner Malers Francesco Lanzilotti bei, in dessen poetischem Tractat über die Malerei (Rom 1508) diese personificirt erscheint, und also spricht: „Ich war gleichsam geflohen aus der Welt, als Einer, der mehr von mir wusste, als die anderen, mich zurückhielt und mir das Leben wiedergab. Dieser war ein Florentiner, es war Giotto! Er ist es, der mich wieder erweckt hat, der Euch meinen schönen Namen zurückbrachte.“ Diesen Ruhm erhielt sich bis auf den heutigen Tag Giotto in Italien unangefochten, ja die neueren Kunsthistoriker haben eher noch ein Uebriges gethan, und das schlicht und unbefangen ausgesprochene Urtheil Boccaccio's und Ghiberti's durch überschwengliche Phrasen überbieten wollen. Statt aller anderen sei hier nur Lanzi angeführt, der sein Kapitel über Giotto also anhebt: „Wenn Cimabue der Michelangelo, so war Giotto der Raphael jener Zeit. Die Malerei verfeinerte sich durch seine Hände auf eine Weise, dass ihn weder einer seiner Schüler, noch irgend ein anderer bis auf Massaccio übertraf, oder ihm gleich kam, am wenigsten in der Anmuth. Die Symmetrie ward durch ihn bestimmter, die Zeichnung weicher, das Colorit zarter; jene langen Hände und spitzigen Füsse, jene aufgerissenen Augen, welche sich von dem griechischen Geschmack herschreiben, alles wurde mehr geordnet*).“ Mit den mehrsten dieser Urtheile bekannt, konnte es wohl nicht anders sein, als dass wir mit einem Vorurtheil und zwar mit einem günstigen, zu Giotto's Werken traten; wie sich aber, nachdem wir seiner Spur über Florenz, Assisi und Rom bis nach Neapel nachgegangen, zuletzt das eigne Urtheil festgestellt hat, versuchen wir jetzt mitzutheilen.

Erinnern wir uns zuvörderst der Zeit, in welcher Giotto auftrat und des Zustandes, in welchem er die Kunst vorfand, so haben wir ihm, übereinstimmend mit Ghiberti und Cennini, das Verdienst zuzuerkennen, dass er die Manier der Griechen verliess und eine neue Kunst hervorrief. Nur darin müssen wir von jenen abweichen, dass wir die Kunst der Griechen, die byzantinische Malerei, wie sie von Guido da Siena, Duccio und Cimabue, deren Arbeiten Giotto vorfand, keineswegs „roh“ nennen, vielmehr darin einen tiefen Ausdruck in vollendeter Form erkannt haben. Weniger möchten wir dem Urtheile seiner Zeitgenossen darin beistimmen, dass er, ein Schüler der Natur, die Naturwahrheit in die Kunst eingeführt habe. Weder die Zeichnung noch das Kolorit war damals zu solcher Vollendung gediehen, dass die Ansprüche, welche die Naturwahrheit macht, erfüllt werden konnten; deshalb finden wir in die Bilder Giotto's das Portrait noch nicht, oder nur sehr sparsam aufgenommen, vielmehr eignete er sich durch die vielen Arbeiten, die er auszuführen hatte, eine Manier, rücksichtlich des Ausdrucks in den Köpfen, an, die sich besonders durch die Zeichnung der engzeschlossenen nur geschlitzten Augen kenntlich macht, wodurch seine Köpfe eine grosse Einförmigkeit erhalten haben. Dass jedoch dieser Manier, das Auge zu zeichnen, die Betrachtung der gewöhnlichen Natur zum Grunde liegt, ist nicht zu verkennen. Je aufmerksamer man in dieser Hinsicht die Natur beobachtet, desto häufiger wird man das Verhältniss der Augenöffnung, wie sie Giotto malt, obwohl es nicht das schöne Verhältniss genannt werden kann, finden. Zwei Verdienste aber, welche seine Zeitgenossen nicht ausdrücklich anführen, obwohl gerade diese es sein mochten, welche seinen Ruf gründeten, waren wohl, erstens: dass er die bisher noch in statuarischer Ruhe der Skulptur festgehaltene Malerei zur Handlung und Bewegung fortführte und entliess, und zweitens, dass er die Wandmalerei al fresco, als die eigentliche Weise für die geschichtliche Malerei, einführte. So musste ihm das mühselige Handwerk der Musaisisten, und die, auf die hölzerne Tafel beschränkten, Tempera-Maler das Feld räumen, wo er nun auf dem breiteren Raume und in der kürzeren Zeit die Begebenheit, die Handlung mit breitem Pinsel frisch auftrug. Bei

*) Lanzi Stor. pittor, Milano, 1994. Vol. 1. p. 55.

solcher Ausbreitung der, in das Bereich der Darstellung gezogenen, Handlungen und Begebenheiten konnte Giotto nicht mehr, wie seine Vorgänger, an dem griechischen Typus festhalten; was er schuf, musste sein eigner Gedanke, sein eignes Werk sein.

Das Princip des romantischen Weltalters machte sich jetzt auch in der Kunst geltend; ebenso, wie der Ritter, übte nun auch der Maler sein Faustrecht, und führte den Pinsel mit gleicher Unabhängigkeit von fremder Ueberlieferung, und aufgedrungenem, nicht durch ihn selbst gegebenem Gesetz, wie jener die Lanze. — Dieser Vorfechter in der neuen Malerkunst gewesen zu sein, bleibt Giotto's unsterblicher Ruhm; es kann uns leid thun, wenn wir nicht mehr den grossartigen Formen der griechischen Kunst, nicht der Ruhe und Abgeschlossenheit begegnen, welche uns in der Madonna der alten Sieneser so befriediget, allein in diesen Bildern ist noch die Tradition und das Gesetz fremder Herkunft, diese Fesseln mussten gebrochen werden, wenn sich die neue Kunst, deren Princip nicht mehr jene Schönheit und Ruhe der griechischen Götterwelt, sondern der Charakter, die Individualität, die Leiden und Freuden des menschlichen Lebens geworden war, frei und selbständig entwickeln sollte. Noch vielem Unvollkommenen begegnen wir in Giotto's Arbeiten, allein immer werden seine Bilder den Eindruck machen, dass Bewegung, Leben und Mannigfaltigkeit der dargestellten Handlung nicht fehlen. Dass Giotto kein hemmendes Princip, sondern ein höchst förderndes in die Kunst gebracht, erkennen wir sogleich an seinen nächsten Schülern; sie arbeiten in seinem Geiste fort, allein die beengenden Schranken, die in Beziehung auf die Unvollkommenheit der Form und Unbehülflichkeit im Technischen den Meister noch festgehalten, werfen sie mehr und mehr ab, und machen ebenso wie er ihre Freiheit geltend, indem ein jeder seinen eignen Willen, der in der Malerei sich als die besondere Manier (im guten Sinne des Wort's nichts anders, als: die freie Subjectivität) geltend macht. So schliesst sich eine glänzende Reihe von Künstlern, von denen wir vorläufig nur Giottino, Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Arcagno, Thaddeo Bartoli, Simon Martini, Spinello Aretino, Nicolo Petri, nennen wollen, an Giotto an, ihren Impuls haben sie durch ihn erhalten, zu den Byzantinern kehrt keiner zurück, allein jeder bildet sein Talent und seine Kunst auf seine eigne Weise zur Meisterschaft aus. Erst später, nachdem diese Revolution der Kunst ihre Epochen durchlaufen, und sich nach allen Richtungen hin ausgetobt hatte, konnte die Restauration des alten Kaiser Thrones beginnen, allein die Constitution, auf welcher derselbe ruht, ist die Errungenschaft dieser Umwälzung und wenn wir in Raphaels Gestalten die tiefe Innerlichkeit, die Vollendung der Form und den Ernst der griechischen Ueberlieferung wieder erkennen, so finden wir eben so sehr die Bewegung, die Handlung und die Freiheit darin, welche Giotto der Kunst eroberte, dem die Geschichte, so gefährlich auch dieser Name klingt, den Ehrennamen eines Neuerers in der Kunst nicht versagen darf.

(Beschluss folgt.)

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Deutsche Landschaft.

Ein dem Schirmer'schen verwandter Geist waltet durch die ganze Schule der Düsseldorfer Landschafter. Strenge Auffassung und feste Composition, ein klares, sattes Licht und ein starker, plastischer Auftrag, kurz eine redliche Technik ist diesen Kunstbrüdern im Allgemeinen eigen, unbeschadet verschiedener Stufen und Richtungen.

So ist z. B. die Wahl der Aufgabe an sich schon löblich in J. A. Lasinsky's Felsenlandschaft. Diese übereinandergebauten, rohen Steinmassen, wenig mit Nadelholz und dürftigem Grasanwuchs geziert, haben freilich nicht viel Anlockendes oder Interessantes (mehr des letzteren liegt in der Staffage, den eingeschlafenen Reisigträgern und dem jungen Holzschläger, der, mit der Axt in der Hand vor ihnen steht; eine charaktervolle Gruppe); aber nicht nur bleibt verdienstlich, mit so treuem Fleiss einen Vorwurf ausgeführt zu haben, der gar nichts Bestechendes hat; sondern es muss zugleich eine so anschliessende und so geübte Treue höchst vortheilhafte Erwartungen einflössen.

So vermisst man vielleicht auch an Schülten's Waldgegend den letzten Ausdruck der sicheren Meisterhand; nichts desto weniger spricht ein tüchtiger Sinn aus der Anlage und Behandlung. Die vollgewachsenen königlichen Eichen, stämmig und ausgebreitet, die den Eindruck des Bildes beherrschen, der Jäger, achtsam nach dem Schilfgrunde hinschreitend, der vorausspürende Hund, der eindringen will in das Labyrinth von Sumpfgewächsen, diese Niederung selbst mit den Formen der hängenden Weiden und dichten Erlen vereinigen sich zu einer wahren, motivirten Stimmung.

Breslauer's Ansicht der Burg Burresheim ist eine brave Arbeit; sein Heiligenhäuschen in der Tiefenbach nicht bedeutend, aber die grüne Schlucht, das wohlgeborgene, schlichte Häuschen, das freundliche Licht sprechen heiter an. Freilich lädt Rudolph von Normann's Wallfahrtskapelle, so klein das Bild ist, noch mehr zu sich ein, als jenes Heiligenhäuschen. Er versetzt uns in eines jener kleinen Städtchen, oder sei es ein Dorf, deren hüglichte Lage und sorglose Zusammenstellung der Gebäude eine liebenswürdige Unregelmässigkeit erzeugen. Längst haben sich alle Reisende darüber einverstanden, wie viel sprechender und unterhaltender eine solche vertrauliche Nähe verschiedenartiger Formen ist, wie viel witziger dieses naive Geständniss von Mannichfaltigkeit der Bedürfnisse und Lagen, als die Symmetrie abgezirkelter Plätze und Häuser. Auf Normann's Bildchen finden wir uns in einer Ortschaft jener Art auf einem höhergelegenen Theil derselben, und blicken von da auf eine Anzahl ganz naher Dächer und Mauern aller Art hinab. Vortrefflich ist die Gruppirung dieser Gebäudetheile von ungleicher Höhe und Stellung unter und nah an der Terrasse, die den Vordergrund bildet. An eine niedere Steinwand oder Brüstung derselben hat sich, mit dem Rücken gegen das Bild, ein junger Mann im Staubmantel halbsitzend angelehnt und blickt, etwas müde, vor sich hin; müde, wohl von der Wallfahrt nach der Kirche, die links von ihm auf einer noch höheren Abstufung ihre schmale Fronte in's Bild hineinzieht. Dass er so nah am Ziel, im stillen Bewusstseyn, es erreicht zu haben, mit abgewandtem Blick unter ihren Stufen ausruht, vollendet den traulichen Eindruck, den die harmlose, kleine Häuserwelt unter ihm, die heitere Lage der Kapelle, die auf die Hütten ihrer Kirchkinder herabschaut, und die milde Beleuchtung dem Aug' und der Seele darbieten.

Einen freien Blick für die Anmuth der Natur, und eine Hand dafür, zeigt Friedrich Heunert in seiner Moselgegend; noch mehr vielleicht in der grossen Landschaft von seiner eigenen Erfindung. Sie ist geistreich componirt und mit gewandtem Pinsel vollführt. Wie sich der waldige Vordergrund vorsenkt, der Höhenzug des Mittelgrundes von der entgegengesetzten Seite hereinläuft, und im Hintergrund das Amphitheater bewipfelter Berge und Felsen den glänzenden See umschliesst: das ist, schon der Zeichnung nach, eine höchst schwungvolle Composition, aber auch in Leben und Spiel gesetzt durch Licht und Farbe. Vortrefflich ist die Abstufung vom tiefschattigen Vordergrund, wo sich Räuber gelagert haben, in die ansteigenden schöngeschweiften Hügel und reichlichen Waldpartieen des Mittelgrundes, und tief hinab in die ergossene, sich leicht ausladende Ferne mit dem lachenden Ton des Wassers und der Luft über den Bergen am See.

Der Bauernhof und die Mühle am Weiher von derselben talentvollen Hand sind zwei allerliebste kleine Bildchen; wahre Idyllen. Eine behagliche Beschränkung voll innerem Reichthum blickt aus diesen ländlichen Siedeleien. Da kennt sich Alles und gehört für immer zusammen, Haus und Baum, Grasplatz und Teich, Gross und Klein. Im Schatten grasende, im Sonnenlicht ruhende Thiere, allerlei Geflügel, durcheinander bewegt am Weiher und auf seinem Wasserspiegel, führen hier, sicher, wie Kinder vom Haus, ein trauliches, burleskes, ja beneidenswerthes Leben.

Auf Schirmer's Bildern bewunder' ich die reife Fülle der Wirklichkeit, die ihre Augen gross und klar aufgeschlagen hat. Eine leichtere, aber eigenthümliche Anmuth nimmt in Heunert's Gemälden Sinn und Seele hin. Wer Vergleichungen der Künste liebt, könnte jenem einen heroischen, diesem einem idyllischen Styl beilegen. Nach dieser Seite ist dem Letzteren sein Kunstbruder Wilhelm Pose verwandt. Er hat die Ausstellung mit zwei poetischen Landschaften geschmückt, in welchen die Stimmung so rein und ansprechend durchwaltet, als es nur immer in einem schönen Liede der Fall seyn könnte.

Seine Mühle im Thal steht so freundlich da mit ihrem Thürmchen, wie ein Lusthaus; hinter sich den steilen grünen Berg mit Schlangenpfaden und freistehenden Bäumen, auf dessen Rücken der Hirt seine Rinder weidet, und über dem die Wolken hoch wandeln; vor der Mühle den klaren Bach; da ziehen Fischende, einer tief im Wasser stehend, lebhaft an einem Netz, und seitwärts von der Mühle und dem Berghang, neben und über einer herrlichen Buchenpartie, weitet sich die Aussicht in ein fern umgränztes Thal. Wie das Sonnenlicht durch das verschiedene Grün sich herunterzieht, wie die Töne der Landschaft von der kräftigen Heiterkeit des Hauptgrundes sich an lieblichen Formen anfwärts und seitwärts zurückziehen und spielend in die Fernen verlieren, ist dem Auge so leicht vorgetragen, dass es, immer neu angelockt, in alle Momente des Bildes mit gleichem Wohlgefallen eingeht.

Ganz einzig erschien mir das kleine Bild von Pose, die Eifelgegend. Nur dem vollkommensten Beruf ist eine solche Naturauffassung eingeboren. Dieses Bildchen ist ein Moment, und der keine an sich reizende Theile hat — wie denn der traurige Charakter der Eifel bekannt ist — aber der Naturklang, in den die beschränkte Anschauung aufgeht, ist so wahr und seelenvoll, dass ihm nur ein sehr glücklicher Sinn in einem glücklichen Augenblick abgelauscht haben kann. Wir sehen uns am oberen Ende einer Bergstrasse, an der Seite eines dunkeln Waldes. Ein Frachtwagen wird hier an der Waldseite und der endenden Höhe des Weges von ruhigarbeitenden Pferden heraufgezogen; der Fuhrmann schwingt daneben ziemlich sorglos die Peitsche, da er sich schon am Gipfel weiss. Die Ruhezeit naht, denn der Abendschatten dunkelt aus dem Wald und mildert die rothe Farbe herbstlicher Buchenblätter; und oben vor dem Wagen spielt die Dämmerung um die Gesträuche längs dem letzten Hügelrand des Weges. Von da geht die Aussicht hinab auf die Senkung der Hügel, die sich in eine breite Tiefe zur Ebene hinunterlassen. Ein leises Licht ist noch über diese untere Ferne gebreitet; das letzte Säumen des Abendschimmers im ruhigen Harren der Natur vor dem Entschlummern des Tages. Die sanften Schwingungen der weiten Landschaft entfalten sich noch sichtbar; und während wir hinter uns überstandene, beschwerliche Bergwege, zur Seite düstre, einsame Waldungen ahnen, athmen wir ruhig aus an ihrer schattigen Oeffnung in der Nähe des Uebergangs zur Niederung und Erholung. Dabei mischt das gedämpfte Licht, das herbstliche Ansehen der stillen Bäume einen eignen Ton der Wehmuth in das Bild, der sich mit Zufriedenheit und tiefer Ahnung innig verschmilzt.

Solche Bilder, gross oder klein, sind der Triumph der Landschaft.

(Fortsetzung folgt.)

Capriccio.

Caricatur der Engländer.

Die Caricatur der Engländer scheint sich im Ganzen mehr nach einer gewissen phantastischen Richtung zu neigen. Schon der Name, Caricatur, Zerrbild, bezeichnet nicht sowohl eine unmittelbar aus den Hefen des Lebens gegriffene Darstellung, als vielmehr eine solche, welche wesentlich der Laune und dem Humor des Einzelnen ihre Entstehung verdankt. Natürlich aber hat es eine solche Laune nur mit den Gemeinheiten und Thorheiten des Lebens zu thun, welche sie geradezu an die Stelle des Allgemeinen und Wahren zu setzen und deren Nichtigkeit sie in solchem Widerspruche auf's Ergötzlichste zu offenbaren weiss.

Der Meister der englischen Caricatur ist heutiges Tages ohne Zweifel Cruikshank, auch bei uns vielfach bekannt durch seine Skizzen und Radirungen, durch seine Bilder zu W. Scotts Dämonologie, zu Chamisso's Schlemihl u. s. w. Den früheren Arbeiten stellt sich sein neuestes Werk: „Illustrations of Smollet, Fielding und Goldsmith, in a series of forty-one plates," würdig zur Seite. Eine unerschöpfliche Phantasie, welche sich in seltsamen Verzerrungen der Gestalten des gemeinen Lebens wohlgefällt, eine leichte und gewandte Nadel, welche stets den kühn umherschweifenden Gedanken zu folgen weiss, ist Cruikshanks Eigenthum: fast allen seinen Figuren aber, ob Schlechtigkeit oder ob Dummheit — denn es giebt auch dumme Teufel — der Hauptzug ihres Characters sei, ist ein eigenthümlich diabolisches Gepräge gegeben. Wenn wir eine Reihe Cruikshankscher Bilder aufmerksam durchblättert haben, so ist es uns zu Muthe, als ob wir in eine tolle Walpurgisnacht hineingerathen wären, und alle das Hexengesindel umtanze uns in wilden

Sprüngen. Mitleid ergreift uns dann über die einzelnen edleren Gestalten, welche hin und wieder zwischen den grinsenden Larven hervortauchen; und gar ist es sinneverwirrend, wenn wir bemerken, dass der ganze aberwitzige Spuk eigentlich aus Leuten besteht, die mit uns in einem Dorfe wohnen und die zu anderen Zeiten complett wie ehrliche Leute aussehen. Erhöht wird dieser seltsame Eindruck in dem genannten Werke noch durch das fabelhaft steife Costüm des vorigen Jahrhunderts, welches, den dargestellten Scenen gemäss, in sämmtlichen Bildern wiederkehrt. Das Herauswenden jener unheimlichen diabolischen Seite im Menschen erinnert nicht selten an Hoffmann's Erzählungen; schwerlich würde Cruikshank passendere Anknüpfungspunkte für seine phantastischen Schöpfungen finden können.

Diese durch Cruikshank am schärfsten bezeichnete subjective Richtung wird auch von anderen englischen Caricaturisten mit grösserem oder geringerem Glücke verfolgt; zugleich aber auch jene ruhigere objective, welche sich mehr darauf beschränkt, die Thorheiten der Zeit zu verspotten. Als Ausartung aber müssen wir es bezeichnen, wenn, was ebenfalls nicht altzuselten bei den Engländern vorkömmt, beides in ein leeres Vergnügen an zwecklos widerwärtigen und hässlichen Bildungen der menschlichen Gestalt übergeht. In dem „Comic annual by Thomas Hood" ist leider, neben manchen wahrhaft humoristischen Blättern, ein grosser Theil der Holzschnitte also beschaffen.

Unübertroffen sind die Engländer in der politischen Caricatur: vielleicht weil hier Künstler und Publikum in der schärfsten Wechselwirkung stehen. Auch hier wird, wie bei der Caricatur überhaupt, ein Gemeines, ein Beschränktes, an die Stelle des Allgemeinen gesetzt; auch hier kömmt es darauf an, im Gegensatz gegen eine leitende Idee, zu der hin sich das Leben der Völker entwickelt, letzteres lediglich als ein wüstes, thörichtes Spiel, dazu es ohne jene Idee wird, darzustellen. Das wissen die Engländer auf mancherlei Weise zu lösen, insbesondere durch den Kunstgriff, dass sie die grossen Ereignisse des öffentlichen Lebens auf eine lustig allegorische Weise in die Beschränktheiten des Privatlebens heruntersiehen. (Beschluss folgt.)

Lithographie.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Herzoglich Leuchtenbergischen Gallerie, herausgegeben von der literarisch artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. 4te Lieferung. Grossfol.

Diese Lieferung enthält: eine kranke Frau von P. Metsü, lith. von Fr. Hohe; „Fenelon bringt einer armen Bauern-Familie ihre von dem Feinde gestohlene Kuh zurück," gem. von Hersent, lith. von R. Leiter; das Innere des Mailänder Domes, gem. von Gio. Migliara, lith. von J. Bergmann; und eine Landschaft von J. Dorner, lith. von J. Woelffle.

Auch diese Blätter zeichnen sich (mit Ausnahme des letzten) durch die oben (No. 12.) gerühmten Eigenschaften, Character, Leben und Wärme, aus; insbesondere No. 2., welches den Glanz und die Sauberkeit des Originales, verbunden mit einer bewundernswürdigen Klarheit und Reinheit in den Schatten, wiedergegeben weiss.

Miscellen.

Bei der feierlichen Grundsteinlegung des neuen Universitäts-Gebäudes zu Halle, am 3. August 1832, sprach der Maurer-Polier, nachdem die verschiedenen Dokumente in den Grundstein hineingelegt und durch den Deckstein verschlossen waren, folgenden kräftigen Spruch:

Nach altem Brauch ist das Werk gethan,
Und der Stein die Mauer wohl tragen kann!
Für die Nachwelt ist's wichtig was er hegt,
Für Mit- und Nachwelt was er trägt!
Drum hak' ihn die Mauer in ew'ger Hut,
Und der Himmel den ganzen Bau so gut; —
Sein Segen bleib' dieser Stadt nie fern,
Und schütze den König unsern Herrn! Amen!

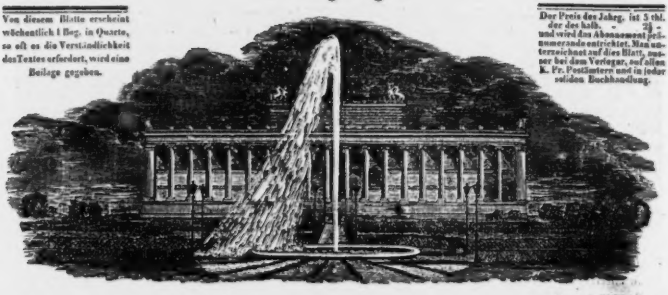
Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man sein soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns. F. Schlegel.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 15. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. ⁂ *Verleger George Gropius.*

Kunstliteratur.

Leben und Werke des Dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Prof. und Secretär an der Königl. Akademie der Künste zu Kopenhagen. I. Thl. mit 80 Kupfertafeln und einem facsimile. Leipzig, 1832.

(Fortsetzung.)

Um in die Heimath ein seiner Studien würdiges Werk aus Rom mitzunehmen, begann Thorwaldsen im October desselben Jahres den Jason, wie er zur Rückkehr bereit, zürnend auf Kolchis zurückschaut. Im folgenden April damit fertig, sah er sich genöthigt auch dieses sein liebstes Werk zu zerstören, ohne dass es irgend Aufmerksamkeit erregt hätte. Da sich seine Abreise noch hinzögerte, konnte er dem innern Triebe nicht widerstreben, und bildete den Jason zum zweitenmale, grösser denn zuvor, und dieser sollte ihm, allen Hindernissen zum Trotz, den Weg seiner unsterblichen Künstlerlaufbahn eröffnen. Es war im Januar 1803, als Jason die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Reisenden und Künstler erregte. Selbst Zoëga schenkte seinen vollen Beifall, und Canova war so überrascht, dass er in das Gesländniss ausbrach: „Quest' opera di quel giovane Danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso!“ Auch jetzt würde diese bewunderte Bildsäule das Schicksal ihrer Vorgängerin erlitten haben, wenn sich nicht die bekannte Schriftstellerin Friederike Brun aus Kopenhagen erboten hätte, dieselbe abformen zu lassen, damit sie, nach Dänemark gebracht, daselbst in glücklicheren Zeiten durch den Künstler in Marmor vollendet werden könnte.

Mit Lobsprüchen überhäuft, aber mit leeren Taschen, musste er jetzt ernstlich an seine Rückkehr denken; schon waren seine wenigen Habseligkeiten eingepackt, die Bücher und Kupferstiche vorausgeschickt, und die Abreise auf den nächsten Morgen festgesetzt. Mit Tagesanbruch hielt der Vetturin vor der Thüre, und hatte den Koffer eben hinten aufgebunden, als sein Reisegefährte, der Bildhauer Hagemann aus Berlin, ihn eilig zu bitten kam, die Reise um einen Tag aufzuschieben, da sein Pass noch nicht in gehöriger Ordnung sei. Trotz des tobenden Vetturins geschah dies; und eben an diesem Tage sollte es sich fügen, dass ein Lohnbedienter den reichen Banquier Sir Thomas Hope nach Thorwaldsens kleinem Studio führte, um ihm auch dieses, wie die andern Ateliers zu zeigen. Sir Thomas ward von dem Jason überrascht und fragte um den Preis der Statue, in Marmor ausgeführt. Thorwaldsen, dem die Ausführung allein ein Vortheil schien, versprach sie für 600 Zecchinen, welches jener aber durchaus nicht annahm, sondern 800 zu geben sich erbot, und ihn sogleich in Stand setzte, sein Werk zu beginnen. Man denke sich die Ueberraschung! dieser Augenblick war der entscheidendste seines Lebens, die Wiedergeburt in der Kunst. Seit dieser Zeit trat er von Stufe zu Stufe unaufhaltsam vorwärts.

Von der Abreise war jetzt nicht mehr die Rede; er holte geschwind seinen Koffer zurück und liess den Vetturin fahren. In einem grösseren Atelier, welches er im Frühlinge 1803 beziehen musste, um den herumfliegenden Marmorstücken zu entgehen, begann er die Arbeit, doch konnte er wegen neuer Krankheit nicht ungestört daran bleiben. Das ganze folgende Jahr musste er seiner Gesundheit wegen auf Reisen zubringen, und zurückgekehrt, um des Erwerbes willen, seine Zeit zwischen Jason und andern Arbeiten theilen. So kam es, dass die Statue noch unvollendet war, als das mailändische Dekret vom 17. December 1807 alles englische Eigenthum zu confisciren befahl. Thorwaldsen musste sein Werk also, um Unannehmlichkeiten zu entgehen, ganz liegen lassen. Späterhin wollte ihn das Werk nicht mehr befriedigen, ja er bat Sir Thomas Hope, sich jedes andre in seinem Atelier auszusuchen, oder auch die Bildsäule in derselben Grösse und Anordnung ganz neu zu bilden, was jener, dem dieser Jason aber gerade besonders lieb geworden, durchaus nicht annahm. Im Jahre 1824 fand Hr. Professor Thiele unsern Künstler bei Ausarbeitung des Kopfes beschäftigt, und äusserte, dass es ihm doch eine besondere Freude sein müsste, an einer Statue zu arbeiten, die eine so denkwürdige Bedeutung in seinem Künstlerleben gehabt. „Nein!“ erwiederte er, den Arm sinken lassend, „jetzt wird's mir ein wenig sauer! Als ich die Statue machte, fand ich sie gut; — sie ist auch jetzt gut — aber jetzt kann ich doch etwas Besseres machen.“

Endlich im Jahre 1828 wurde der Jason von seiner eigenen Hand vollendet. Dankbar übersandte er seinem grössten Wohlthäter ausserdem als Geschenk die Basrelief, A genio lumen, Anakreon und Amor, und die Büsten der Mistress Hope und ihrer drei Töchter, Alles von Marmor.

Mehrere Reliefs wurden mit dem Jason gleichzeitig gearbeitet, Achilles und Briseis, der Tanz der Musen auf dem Helikon, so wie die Gruppe Amor und Psyche. Die beiden letzten Werke modellirte er während seiner Genesung auf der oben genannten Reise in der Villa des Hrn. von Schubart, Dänischen Gesandten am Toskanischen Hofe, zu Montenero bei Livorno. Bei seiner Rückkehr nach Rom musste er die Gruppe, welche eben frisch abgegossen war, zurücklassen. Gleich darauf zog ein starkes Gewitter über Montenero, schlug in den Künstlersaal, und verwüstete Alles bis auf Amor und Psyche, welche unversehrt blieben, obgleich der Strahl hart daneben vorüberging. Zahlreiche italienische Sonette feierten später dieses wunderbare Ereigniss.

Während dessen hatte sein Ruf bereits bedeutend zugenommen. Die Dänische Akademie ehrte ihn durch fernere Unterstützung, und seine Bildwerke wurden durch ausgezeichnete Freunde zahlreich bestellt. Für die Gräfin von Woronzoff führte er die gesammte herrliche Gruppe in Marmor aus, so wie die nicht minder schönen Figuren des Bacchus, Ganymed und Apollon. Bald darauf modellirte er auch seine berühmte Venus mit dem Apfel, welche er sogleich in mehreren Exemplaren ausführen musste. Die schönste derselben, welche für Lord Lucan mit der ausgezeichnetsten Sorgfalt vollendet ward, kehrte, auf dem Wege nach England, in den Schaum des Meeres zurück. Doch, als echte Aphrodite Anadyomene stieg sie unter der Hand des Meisters, in kurzer Zeit aus den Wellen wieder empor.

Zoëga, welcher, wie wir oben sahen, anfangs nicht viel von Thorwaldsen wissen wollte,

sagte jetzt in einem Briefe an Münter vom 27. April 1805: „dass es ihm schmeichele, dasjenige, was er in Zeiten, wo fast Niemand es glauben wollte, von Thorwaldsen gesagt und geschrieben habe (?), jetzt bestätigt zu sehen.“ Anderweitige Anerkennung ward dem Künstler durch Ernennung als Mitglied der Akademieen zu Florenz, Kopenhagen und Bologna, zu Theil; bei den ersteren ward er Professor. Nicht viel später ward er auch ein thätiges Mitglied der Akademie San Luca in Rom.

Im Jahre 1807 erhielt er den ersten bedeutenden Auftrag von Dänemark aus. Die Gräfin Charlotte von Schimmelmann, Schwester des obengenannten Herrn von Schubart, wünschte der Brahe-Trolleborger Kirche in Fünen einen Taufstein zu schenken. Thorwaldsen arbeitete an den vier Seiten die Taufe Christi, Maria mit dem Jesukinde und Johannes, Christus die Kinder segnend, und drei schwebende Kinderengel. Besonders diese letzte Gruppe ist ungemein anziehend und vielfach nachgebildet worden. Es scheint, dass die Behandlung dieser heiligen Gegenstände jetzt auf Thorwaldsen einen besonders günstigen Einfluss gehabt hat, nachdem er bereits so tief in das Verständniss der Antike eingedrungen war. Ihn scheint dieses Werk, welches erst 1815 abgeschickt werden konnte, auch vorzüglich befriedigt zu haben; denn als er 1820 aus dem Norden zurückgekehrt, dem fernen Inselande seiner väterlichen Heimath ein Andenken zu widmen wünschte, bildete er für die Kirche zu Myklabye auf Island noch einmal diesen Taufstein, zuoberst noch mit einem Rosenkranze geschmückt, und unter den schwebenden Engeln mit der Inschrift:

OPUS HOC ROMAE FECIT
ET ISLANDIAE
TERRAE SIBI GENTILICIAE
PIETATIS CAUSA DONAVIT
ALBERTUS THORVALDSEN
A. MDCCCXXVII.

Da dieses Exemplar jedoch durch einen norwegischen Kaufmann gekauft, und die Inschrift wieder abgeschliffen wurde, begann der Künstler sogleich ein neues Exemplar für dieselbe Bestimmung, so dass jedes jener drei ehemals vereinten nordischen Reiche sich dieses würdigen Kunstwerkes rühmen wird. Viele und bedeutende Aufträge erhielt er ausserdem für Dänemark, von denen wir die schönen Reliefs der Christiansburger Schlossfaçade hier besonders hervorheben.

Als Gegenstück für Canova's Herkules und Lichas entwarf Thorwaldsen für den Marchese Torlonia die Gruppe Mars und Venus. Der Mars war kaum vollendet, als er die Idee aufgab, wie man glaubt, durch Canova's oder seiner Anhänger Eifersucht veranlasst, denn diesem war es höchst ungelegen, dass ein so junger Bildhauer das Gegenstück zu einer seiner bewundertsten Gruppen liefern sollte. Thorwaldsen vollendete deshalb den Mars allein, friedebringend, in kräftig blühender Gestalt. Der damalige Kronprinz, jetzige König von Baiern, hatte die Statue bestellt. Doch bald wählte derselbe statt ihrer den 1810 vollendeten Adonis, welcher in dem zartgeschwungenen Kontur unübertrefflich genannt werden darf. Dieses Werk kann sich eines noch grösseren Lobes aus Canova's eignem Munde rühmen, als dem Jason und Mars zu Theil wurde. Friederike Brun erzählt nämlich, dass Canova sie in demselben Sommer 1808, als das Modell vollendet war, durch einen Besuch in Albano überraschte. Während einer Morgenwanderung in der schönen Villa Doria unterbrach er sie mit der Frage: „Avete veduto quell' ultima statuetta del vostro compatriota?“ Als sie hierauf erwiederte, dass die grosse Hitze in Rom sie daran gehindert hätte, rief der Künstler mit Lebhaftigkeit aus: „Questa statuetta è bella, è nobile e piena di sentimento; il vostro amico dovvero è un uomo divino!“ und, nachdem er einen Augenblick geschwiegen hatte, fügte er in französischer Sprache hinzu: „Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!“ Während Thorwaldsens Reise im Jahre 1820 drohte dieser Statue der Untergang. Als mehrere andere durch Einsturz des Fussbodens eines Ateliers in beträchtliche Tiefe hinabstürzten und beschädigt wurden, stand Adonis auf morschen Brettern hart neben jenen, und dem Falle so nahe, dass nur die Geistesgegenwart einiger Schüler ihn zu retten vermogte.

In demselben Jahre 1808 arbeitete Thorwaldsen eins seiner bekanntesten Reliefs, wenngleich von kleinem Umfange: Nachsinnend sitzt die Muse der Kunst, ein Genius belebt das Feuer der nebenstehenden Leuchte. Später diente diese Idee, im Jahre 1817 sehr passend als Revers der von Brandt in Berlin gravirten Medaille zu Ehren des grossen Künstlers. Vier schöne Reliefs, unter welchen Venus mit dem von der Biene verwundeten Amor besonders zu

rühmen ist, wurden demnächst für den Fürsten von Putbus auf Rügen ausgeführt, welcher bereits früher eine Wiederholung der Gruppe Amor und Psyche erhalten hatte. Zwei noch bedeutendere Reliefs, welche unter allen vorzüglich hervorragen, arbeitete er für den Kaufmann Knudsen aus Drontheim in Norwegen: den Hektor, welcher den neben der Helena sitzenden Paris zum Kampfe auffordert, und Bacchus und Amor.

Wir übergehen die zahlreichen Werke in runder und halberhobener Arbeit, durch welche ihr Urheber immer neue Lorbeeren errang, und wollen hier nur in wenigen Zügen sein zartes Verhältniss zu einem jüngern, um so werthen Künstler andeuten. Im Frühjahre 1810 bereits restaurirte er in Gemeinschaft mit Rauch das vor funfzig Jahren in der Villa Palombara gefundene, von der Frau von Humboldt erstandene Relief der drei Parzen, welches seitdem in dem reizenden Lustschlosse Tegel bewundert wird. Als nun später, nach dem so schmerzlichen Hintritte der Königin Louise von Preussen, der Minister von Humboldt sich an Canova wegen eines derselben zu errichtenden Denkmals wandte, und auch Thorwaldsen zu einer Concurrenz mit demselben aufforderte, erklärte letzterer, wie es ihn wundere, dass man eine solche Bestellung einem fremden Künstler übertragen wolle, da Preussen doch selbst eingeborene Künstler besässe, die eine solche Arbeit schon übernehmen dürften; und, da diese Antwort mit einer Hindeutung auf die beiden ausgezeichneten, in Rom lebenden Künstler, Rauch und Rudolph Schadow, begleitet war, so erhielt ersterer demnächst den Auftrag, ein Werk auszuführen, welches seinen grossen Künstlerruf so dauerhaft begründete.

(Beschluss folgt.)

Pisaner Studien.

Giotto.

(Beschluss.)

Herr von Rumohr, der in dem zweiten Bande seiner italienischen Forschungen eine gründliche und durchdachte Abhandlung über Giotto geschrieben, will, eben so wenig wie wir, diesem Künstler den Namen eines Neuerers vorenthalten, nur mit der Abweichung, dass ihm seine Neuerungen als „Frevel und Verletzung des Heiligen“ nur zur Schmach und nicht zum Nachruhm gereichen sollen. Eine solche Beschuldigung ist, da sie zugleich mit der ganzen gegenwärtigen wissenschaftlichen und politischen Bildung in naher Berührung steht, von zu grossem Gewicht, als dass wir derselben nicht einige Aufmerksamkeit schenken sollten. „Die griechischen Maler, sagt Hr. v. Rumohr (Bd. II. S. 43.), bewahrten, obwohl von eignem Geiste entblösst, die Typen vieler Vorstellungen und Charactere, welche auf früheren, beglückteren (?) Stufen der christlichen Kunst waren ausgebildet worden. Die Würde und intensive Schönheit dieser Gebilde war weder dem Cimabue noch vornehmlich dem Duccio so gänzlich entgegen; sie hatten sie mit Freiheit nachgebildet, ihren Motiven nachgespürt, diese, durch Vergleichung mit dem Wirklichen, neu zu beleben gestrebt; und es war ihnen häufig gelungen, die mumienhafte Umhüllung davon abzustreifen, mit welcher die mechanischen Nachbildner des Mittelalters sie allgemach umgeben hatten. Giotto hingegen durchbrach die Schranken, welche jene noch anerkannt hatten, und entäusserte sich, indem er den Rest veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächtchristlichen und ächtkünstlerischen Geistes, welcher selbst aus jenen, so vielfältig verkümmerten, Darstellungen noch immer hervorleuchtet. Die Möglichkeit aller Neuerung beruht auf Kraft; die Gesinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft.“ Hr. v. Rumohr geht dann die, mit mehr oder minderer Glaubhaftigkeit dem Giotto zugeschriebenen Bilder durch, und sucht an denselben das Unheilige und Frevelhafte des Neuerers nachzuweisen, und zwar mit einer Leidenschaftlichkeit, die uns bei dem sonst so gerechten und in seinem Urtheil bedächtigen Verf. befremdet*). So wird bei Gelegenheit der Tafel in Sta. Croce in Florenz, (die Krönung der Maria,) Giotto beschuldigt, dass er aus Neuerungssucht dem Heiland „kurze geränderte Oberärmel gegeben und somit das erste Beispiel jener

*) Einige der schönsten Bilder Giotto's, namentlich die Tafel in Mailand, zwei andere der Academie in Florenz aus dem aufgehobenen Kloster Ognissanti und der Sacristei von St. Croce dahin gebracht, und das Mosaik in Rom, werden nicht erwähnt; das berühmte Abendmal in Sta. Croce zu Florenz ihm abgesprochen.

Lust an seltsamen Bekleidungen, und lustigen Schneider- und Stickereistückchen gegeben.“ Als eine zweite frevelhafte Neuerung wird es dem Künstler angerechnet, „dass er die Engel, anstatt ihnen, wie es vordem üblich gewesen, einen Stab in die Hand zu geben, mit einer grossen Menge von musikalischen Instrumenten versehen habe, mit denen sie mehr zu lärmen, als zu musiciren, das Ansehen hätten.“ Wir wollen weder jene kurzen Oberärmel, als besonders würdig und vortheilhaft, noch die Posaunenbläser unter den himmlischen Heerschaaren (Arcagno giebt einem Engel sogar einen Dudelsack) sehr idealisch finden, allein eben so wenig daraus Veranlassung nehmen zu behaupten: „dass Giotto die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger, göttlicher Charactere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangesetzt, und die italienische Malerei zur Darstellung von Affecten und Handlungen hinübergelenkt habe, in denen nach dem Wesen des Mönchthums das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand.“ — Die Engel musicirend darzustellen, ist nicht ein Einfall des neuerungssüchtigen Giotto, sie werden in den heil. Schriften vielfach als den Herrn lobsingend aufgeführt, und selbst die Posaune (tuba mirum spargens sonum) fehlt am Tage des Gerichts nicht; warum also sollte der Maler die Engel nicht musiciren lassen? Zu welchen schönen Motiven dies Veranlassung giebt, haben Fiesole und Raphael oft genug gezeigt. Dass aber Giotto bei der Anlage der Gewänder, mit denen er die heiligen Personen bekleidete, nicht auf läppische Schneider- und Stickerkünste gesonnen, können wir aus allen seinen grösseren Bildern abnehmen. Die Apostel auf den hölzernen Tafeln in der Sacristei St. Peters in Rom tragen Gewänder im würdigsten Styl, und der Verf. gesteht selbst diesen Bildern zu, dass sie „ausgezeichnet und geeignet wären, dem Meister Achtung zu verschaffen.“ Eben so wenig fanden wir in den Kleidungen der Apostel in dem Abendmal in einem verlassenen Refectorium in St. Croce in Florenz irgend etwas Burleskes in der Kleidung, vielmehr machen sich auch hier in den Gewändern grossartige Formen geltend. Hr. v. Rumohr will in Zweifel ziehen, dass dieses durch Lasinio's und Ruschweyh's Kupfer neuerdings bekannt gewordene Abendmal von Giotto, sondern viel später sei, und zwar vornehmlich aus dem Grunde, weil sich ein anderes Wandgemälde unter dem Abendmale befände. Da nun aber nach Richa diese Kirche erst zu Ende des 13ten Jahrhunderts gebaut sei, könne man nicht annehmen, dass jenes alte Gemälde sogleich wieder durch ein zweites gedeckt worden sei. Da ich bei mehrmaliger Untersuchung keine Spur eines älteren darunter liegenden Wandgemäldes finden konnte, veranlasste ich die Herren Bähse, E. Förster und Eberle, sämmtlich Maler, diese Untersuchung mit mir zu wiederholen. Es wurden Leitern angelegt, und an Stellen, wo der Kalkanwurf abgesprungen war, fanden wir keine Spur eines älteren Gemäldes. Endlich bemerkten wir, was Hrn. v. Rumohr zu seiner irrigen Annahme veranlasst haben mag. Giotto's Bild hatte in den Zeiten, wo dies Refectorium zum Heu-Magazin verwandelt wurde, gelitten und später übertünchte man die untere Einfassung des Bildes. Diese neueste Uebermalung ist hier und da abgefallen, und darunter ist der halbzerstörte Grund von Giotto's Bild, wieder sichtbar geworden, welches Hr. v. Rumohr für Spuren eines noch älteren Gemäldes hielt. Diese, in Gemeinschaft geübter Freskomaler angestellten Untersuchungen überzeugten uns nun ferner, dass dies Bild a buon fresco gemalt, und der Zeichnung und Ausführung nach, mit dem vollkommensten Rechte, wie es schon Vasari that, dem Giotto zugeschrieben werden könne. — Weniger lassen sich diese seine Verdienste in den, im Campo santo von ihm vorhandenen, Gemälden nachweisen, indem diese viel zu sehr durch neuere Uebermalung gelitten haben. Ein Theil derselben ist sogar ganz vernichtet worden, und leider sahen wir, dass unverständige Anordnung dortiger Baumeister durch das Ehrendenkmal, welches einem berühmten Gelehrten gesetzt wurde, die Achtung gegen einen nicht minder berühmten Maler verletzt hat. An der Stelle nämlich, wo Giotto den, durch Sturm und Ungewitter herbeigeführten Einsturz des Hauses und den Untergang der Kinder Hiob's gemalt hatte, erhebt sich jetzt ein Denkmal, welches 1768 dem berühmten Algarotti in Folge seines Testamentes von den beiden Bologneser Architecten Carlo Bimconi und Munro Tesi errichtet wurde*). In dem aber, was von den anderen

*) In den gewöhnlichen Reisebeschreibungen findet man die Angabe, dass Friedrich der Grosse und der Neigebauer sogar, dass Friedrich Wilhelm II. dies Denkmal habe errichten lassen. Die Inschrift am Frontispitz: *„Algarotto. Ovidii amulo, Neutoni*

Darstellungen aus dem Leben Hiob's sich erhalten, bewundern wir selbst in den kümmerlichen Ueberresten noch den grossartigen Neuerer. Die erste Scene, in welcher sich Satanas bei dem Herrn, der von den himmlischen Heerschaaren umgeben ist, einfindet und „Hiob, der treue und gottesfürchtige Knecht" in seine Gewalt gegeben wird, ist so poetisch aufgefasst, und in so ernster Haltung durchgeführt, dass sie uns lebhaft an Cornelius treffliche Composition, mit welcher er Göthe's Faust eröffnet, erinnerte. Hier stehen Engelsgestalten, vor denen das harte Urtheil*), „dass Giotto, nachdem er, sei es durch Lauigkeit, oder durch äusseren Zwang, oder auch durch ein zufälliges Zusammentreffen beider Ursachen, der älteren Richtung entrückt worden, fast durchhin auf Handlungen und Allegorien angewiesen, für welche er sicher nicht begeistert gewesen," zurückgenommen werden muss. Noch weniger hält solches Urtheil vor dem Abendmal in St. Croce und vor der Darstellung der sieben Sakramente in Maria incoronata in Neapel aus, in welcher wir weder den tiefen Ernst und die heilige Scheu vor dem Mysterium, noch die künstlerische Begeisterung vermissen, wohl aber den Durchbruch gewahren, mit welchem der geniale Neuerer, obgleich in den äusseren Mitteln der Ausführung, in Zeichnung und Colorit beschränkt, die überlieferten Kunstformen durchbrach. Siegreich wie ein Cäsar trug er seinen Ruhm von einer Stadt zur anderen, und pflanzte fast an allen bedeutenden Orten Trophäen auf, denen wir noch heutiges Tages in Mailand, Pisa, Florenz, Padua, Assisi, Rom und Neapel begegnen; er war der erste Maler, von dem ganz Italien sprach und den ganz Italien in seinen Werken sah. Gönnen wir daher dem Giotto den Ruhm, ein Neuerer gewesen zu sein, ohne deshalb zu meinen, dass die Gesinnung eines jeden Neuerers „frevelhaft und unheilig" sein müsse. Wäre sie es, dann wäre keine Rechtfertigung für den, der das alte Gesetz und das Heidenthum stürzte, vorhanden, und allen Heroen der Weltgeschichte wäre der Stab gebrochen. —

F. F.

discipulo, Fridericus magnus, welche mit Genehmigung des Königs aus seiner Lebrede auf den Verstorbenen entnommen und hier angebracht wurde, hat zu dem Irrthum verleitet, der jedoch durch die ächte Inschrift berichtiget wird: *Maurus Test et Carolus Bianconi Architecti Bononien. ex Algarotti Testamento f. c. c. MDCCLXVIII.*

*) v. Rumohr Bd. II. S. 56.

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Deutsche Landschaft.

Gerechte Bewunderung hat unter den Düsseldorfer Landschaftern auch Caspar Scheuren aus Aachen geärntet, der mit einer niederländischen Landschaft von eigner Erfindung, die auf einem grossen und auf einem kleineren Bilde zu sehen war, sich meisterlich auszeichnete. Ein Fischerort am ebenen Ufer eines breiten, ruhigen Wassers zieht sich theils auf einer Landzunge in den Strom hinein, theils erstreckt es sich in den Vordergrund, wo sich die weiten, leisen Wellenringe des Wassers mit dem Bogen einer sandigen, abgeflachten Bucht berühren. Vorn ein Paar kleine Schiffe; hinter den Fischerhütten ein dürftiges, düstres Gehölz; durch das ganze Bild hin bis in tiefe, weite Ferne das weiche, gleichebene Wasser. Ein lichtgrauer Ton herrscht über die Gegend; klar und leicht stehen die reinlichen Gebäude an dem mattglänzenden, langsam in den Horizont verschwimmenden Spiegel, und ein feuchter Himmel liegt mit leichten, flüchtigen Wolkenschatten über ihm. Aber so ruhig das Ganze ist, so deutlich fühlt man die heimliche Bewegung im Regenduft der Atmosphäre und in der ungehemmten Wasserfülle des Stromes, und glaubt den leisen Anstoss der Wellen am Ufersande zu hören; und so gleichartig das Licht ist, in dem die weite Scene schwebt, so bestimmt fühlt das Auge den Schwung der Bucht und die Fortsetzung der Stromfläche bis in ihre weit vertiefte Ferne. Mit einer Leichtigkeit, einer Reinheit des Ausdrucks hat der Pinsel seine Arbeit vollendet, dass man seiner vergisst und nur die Natur sieht.

Von diesem vorzüglichen Künstler war auch ein kleines Architecturbild auf der Ausstellung; wie denn auch die Düsseldorfer Schule in dieser

Neben- oder Tochter-Art der Landschaft verschiedene interessante Arbeiten von grösserem oder kleinerem Umfang beisteuerte. Ehe wir aber auf diesen Theil der Ausstellung unsere Aufmerksamkeit wenden, haben wir nun, nachdem wir uns bei der südlichen und dann der deutschen, zuletzt noch bei einer niederländischen Landschaft verweilt, auch dem Nordland seine Ehre zu geben. Um diess zu repräsentiren, fanden sich nur vier norwegische Landschaften, die aber durch eminenten Charakter und um der gewandten Technik willen, mit der sie vollendet waren, volle Befriedigung gewährten. Sie hat Bönisch, ein früherer Schüler von Wach, nach eigenen Reisestudien gemalt. Schon oben fanden wir Anlass, dieses wackern Landschafters zu gedenken, dessen Talent sich mit Leichtigkeit an verschiedenartige Aufgaben anschliesst und das Aufgefasste mit Geschmack und Präcision ausführt. Ausser den ebengenannten waren noch mehrere, meist kleinere Bilder von seiner Hand zu sehen, alle ansprechend und mitunter von einer eigenthümlichen Eleganz; aber diese kleineren Arbeiten hat er selbst in seinen norwegischen Landschaften weit übertroffen an ernster Fassung und Gediegenheit des Vortrags. Schon seine zwei Ansichten der Fischerei Solsvig überraschen durch den klaren Einklang der klimatischen Farben, durch das kaltheitere Licht, das an den blanken Bretterhäusern und Fischerkähnen und im harten Ton des Wassers glänzt; noch grossartiger zeigt sich jene Natur in einer Ansicht aus dem Sogne-Fiord und in dem grossen Bilde, welches das Ende des Neroim-Fiord bei Gudvangsören vorstellt. Die ungeheure, steile Felswand, die ganz nahe am Beschauer breit und hoch hinaufragt; fest und glatt, wie die Fläche eines riesigen Krystalls, schneidet hinab in ein tiefes, dunkles Wasser. Oben sind ihre scharfen Formen theilweise mit Schnee bekleidet; das lebhafte Licht der Sonne greift über die Kante herüber und leckt einige blaue Reflexe auf die Steinwand, über die eine zarte Schattenlinie hinläuft. Auch von der andern Seite treten Felsen beengend in's Wasser herein und schliessen die dunkle, aber klare Scene. In der Höhe aus lichter Ferne ragen noch die Spitzen schneeiger Gipfel vor. Die grossen, dichtaneinandertretenden Massen, die unabgestuft und ohne vegetabilische Umhüllung in den Himmel steigen, ihre glatte Härte, an der selbst die Strahlen des Tages ohne Spiel hinabgleiten, und der schweigende Ernst, mit dem die Felsenkette über das Wasser zu ihren Füssen herrscht, bilden ein grandioses Ganze, ein Schauspiel von blanker königlicher Kraft. Bewundernswürdig ist die Reinheit und Entschiedenheit, womit es vom Künstler aufgefasst ist, und der plastische Vortrag, der die Kühnheit seines Unternehmens in sicherer Ausführung rechtfertigt.

(Fortsetzung folgt.)

Capriccio.

Caricatur der Engländer.

(Beschluss.)

Zu den geistreichsten politischen Caricaturen gehören die Liothographieen des „Caricature annual.“ Schon das Titelblatt des vorliegenden Heftes dieser Annalen (1831, vol. 2.) bezeichnet die angegebene Richtung. Es stellt, in einem von Reben umschlungenen Rahmen, einen fröhlichen Fischer am Ufer eines Baches dar; sämmtliche Fische aber, sowohl die bereits gefangenen, als diejenigen, welche noch unten im Wasser umherschwimmen, tragen auf naive Weise Menschenköpfe, und zwar sehr characteristische Portraits. Die Unterschrift erklärt die Absicht des Zeichners; sie dürfte sich etwa so übersetzen lassen:

Wie Walton*) einst, der Alte, am sanftgewundenen Bach
Den Karpfen und Forellen mit Angeln stellte nach,
Also beliebt es mir, am Strom der Zeit zu sitzen,
Zu fischen nach den Grillen, Thorheiten oder Witzen
Von gross und kleinen Leuten. Schlagt um! so findet ihr
Gekocht, was ich gefischt hab', auf mancherlei Manier.

Drinnen nun bewegt sich Alles mit wunderlichem Ernst, wie ein barockes Puppenspiel durcheinander, höchst seltsame Geschäfte sehen wir von den erhabensten Personen, oft in sonderbarster Verkleidung, verrichtet; in unbefangener Nähe verkehrt mit ihnen der biderbe Mr. John Bull. So sehen wir z. B. die Reform als einen grossen Plumpudding gebacken, den ein gewisser, als Koch gekleideter Lord herein bringt; er trägt schwer an seiner Last. Drei Aerzte wehren ihm entsetzt, denselben

*) Verfasser eines berühmten alten Angelbuches.

aufzutragen, da er für die Constitution ihres Patienten viel zu compact sei; dieser aber, Mr. Bull, sitzt in einem Nebenzimmer am Tisch und schellt ungeduldig, denn ihn hungert. So sehen wir später einen höchst ergötzlichen Jubeltanz der hohen Geistlichkeit über den Untergang der Bill, da sich die dicken alten Herren in mädchenhaftester Grazie, mit den zierlichsten Bewegungen der Hände und Füsse, durcheinander schlingen; den aber, der ihnen aufspielt, nennt man nicht gern. Ein andermal ist der „Zustand des englischen Eisenhandels“ einfach so dargestellt: John Bull, als fleissiger Krämer gekleidet, hält in jedem Arm einen grossen Kanonenlauf; der eine ist „für Belgien,“ der andere „für Holland“ bestimmt. Er lacht lustig vor sich hin und sagt: „Ha, ha, lasst sie's ausfechten!“ — Zwischen alledem spuken mancherlei phantastische Gebilde herum, denen erst der Stift des Zeichners Leben verliehen; wie z. B. die „Rotten-ones,“ zerbrochene Eier, statt der „Rotten-boroughs,“ der gebrochenen Burgflecken, bei denen die Linien des Bruches stets ein höchst jämmerliches Gesicht bilden. Bisweilen aber auch tritt der Ernst, der doch alle Fäden des Puppenspieles führt, minder verhüllt und unmittelbarer hervor. Vortrefflich sind jene beiden Vampyre dargestellt, welche dem Weibe, das unter der saitenlosen irischen Harfe liegt, das Blut aussaugen; gewaltig ist die Darstellung der Cholera, welche, ein verhülltes ungeheures Knochengespenst, über beide, Sieger und Besiegte, (d. h. Russen und Polen), hinschreitet. — So lange es aber dem Zeichner solcher Caricaturen Ernst bleibt um sein höheres Ziel, die Nichtigkeit aller Politik, die sich nur auf menschliche Kräfte stützt, darzustellen, so lange ist sein Werk Satyre, nie Pasquill; und es wird auch zu letzterem nicht dadurch, dass er seinen Helden die wohlgetroffensten Portraits von Männern giebt, welche eben die Träger des öffentlichen Lebens sind. S.

Nachrichten.

Am 18ten März ging zu Madrid bei einer Volksbewegung ein grosser Theil des Palastes des Herzogs v. Berwick in Flammen auf. Der Verlust ist sehr bedeutend, besonders wegen der kostbaren Gemälde- und Statuen-Sammlung.

Der Bildhauer Chantrey zu London hat eine Statue G. Cannings, für die Westminster-Abtey bestimmt, gearbeitet; er ist ausserdem mit einer Statue J. Malcolms für Bombay, sowie mit einer colossalen Reiterstatue Georgs IV. beschäftigt.

In Brescia ist vor Kurzem ein dem Mars geweihter Tempel entdeckt worden. Bei weiterem Nachgraben, fand man eine Statue des Mars von vergoldetem Metall, welche von vorzüglichster Arbeit sein soll.

Unter den Gemälden, welche gegen Ende März in den Sälen des Kunstvereines zu München ausgestellt waren, haben eine besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen: das Portrait des Königs Otto von Griechenland, von Stieler; der Dom zu Frauenburg bei Königsberg in Ostpreussen mit dem Thurme des Copernicus, von Dom. Quaglio; eine Landschaft von Rottmann, und eine italienische Familie von Maas in Rom.

Am 26sten März wurde zu Hamburg, im Concertsaale des neuen Schauspielhauses, die vierte Ausstellung des Kunstvereins eröffnet.

Am 26sten März wurde zu Braunschweig der Grundstein zu dem Bau des neuen herzogl. Residenz-Schlosses gelegt, welches nach den Plänen des Baurathes Ottmer auf der Stelle des alten, aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts herrührenden, am 7ten September 1830 niedergebrannten Palastes aufgeführt wird.

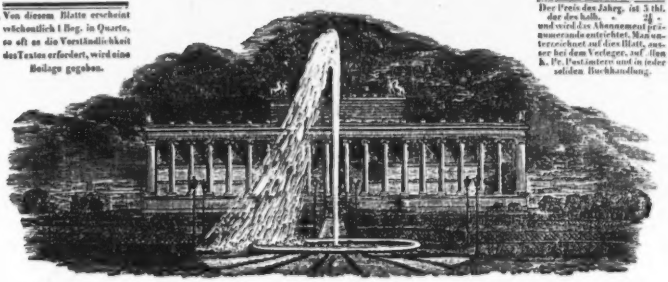
Am 31sten März wurde zu Stettin das dem Andenken des verstorbenen Ober-Präsidenten von Pommern, Dr. Sack, von der dortigen Kaufmannschaft gewidmete Denkmal seiner Bekleidung enthüllt. Dasselbe, nach dem Entwurfe des Herrn Architecten J. H. Strack in Berlin, durch die Eisengiesserei von Woderb und Egells daselbst in Eisen höchst sauber gegossen, befindet sich auf einem Hügel des hohen Oderufers vor dem Frauenthor, am Ende der Parkanlagen. Die leicht aufstrebende Form des Monumentes ruht auf einem aus mehreren Granitstufen bestehenden Sockel: seine vier Ecken werden durch kannellirte, mehrfach gegürtete Säulchen gebildet, welche in blumenartige Spitzen ausgehen. Die Hauptseiten sind in mehrere Felder getheilt, deren obere unter den zierlich gekrönten Giebeln die Gestalten eines Genius mit Kränzen in seinen Händen, enthalten. In den darunter befindlichen Feldern sind die Inschriften angebracht.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 16. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird der Abonnement prä-numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber die ZWEITE KUNST- UND GEWERBE-AUSSTELLUNG in Koenigsberg.

Die Errichtung eines neuen Kunstvereines war so wenig schwierig, dass alle, die sich die angeerbte Meinung gefallen liessen, in Königsberg fehle aller Sinn für die Kunst und die daher das Unternehmen abentheuerlich oder misslich nannten, jetzt einsehen müssen, wie der Grund, warum man so lange hier nichts für die Kunst that, nur bequeme Beschönigung sei. Das Unternehmen ist gelungen, wir sehen eine öffentliche Gallerie lebender Meister entstehn, wie es in der Absicht des Vereines liegt, und diejenigen, die sich an die Spitze desselben stellten, sind weit entfernt, das Gelingen ihrem Eifer zuzuschreiben, sondern lediglich dem Umstande, dass es an der Zeit war. Dem Künstler genügt es nicht mehr, sich die Gunst des vornehmen Bestellers zu erwerben, er will der Welt gefallen und er erkennt, dass eine aufrichtige Theilnahme auch ausserhalb der Residenzen seinen Werken mit Liebe entgegenkömmt. Menzel sagt irgendwo, dass das aristokratische Ansehn der Literatur, die sonst nur die Sache weniger Auserwählten war, einer demokratischen Allgemeinheit weiche, dass durch Oeffentlichkeit ein allgemeiner nationaler Stand sich auszubilden begi[illegible] — Eben so wenig kann die Kunstliebe ferner von den Mauern einzelner Orte begrenzt sein und wir erleben es, dass das demüthigende Verhältniss aufhört, in dem die Haupt- zu den Provinzialstädten stehn, und dass der vorherrschende Adel der ersteren sich nicht gegen die gerechten Ansprüche der letzteren behauptet. Die mit jedem Jahre sich vermehrenden Kunstausstellungen, das bereitwillige Versenden der Gemälde von

einem Ort zu dem anderen, können nicht anders als eine allgemeine Bildung bewirken und fördern.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, der so lange die von ihm gekauften Gemälde in drei Ausstellungen in Berlin, Düsseldorf und Cöln der öffentlichen Beschauung darbot, erlaubte es aus besonderer Vergünstigung, dass auch Königsberg und Magdeburg einige derselben bewundern konnten.

Der Vorstand des hiesigen Kunst- und Gewerbe-Vereines ordnete vor der im Mai dieses Jahres festgestellten Ausstellung eine im Januar an, die fünf Gemälde der Schadow-Düsseldorfer Schule enthielt. Die drei geschichtlichen Gemälde: Bendemann's trauernde Juden, Köhler's Rebecca und Stilke's Rinaldo sind von einander unterschieden, wie etwa das Epos, das Idyll und die Romanze. In Bendemann's Juden, in der grossartigen Zusammenstellung von fünf Figuren, die alle Lebensalter bezeichnen, es sind der Greis, die Mutter, die Jungfrau, das Mädchen und das Kind, ist Nationalschmerz, der Verlust von Vaterland und Freiheit und die Erduldung desselben in erhebender Würde ausgedrückt. Sie scheinen vor sich hinauszuschauen, aber sie schauen in sich, denn ihr Geist ist in Gedanken der Vergangenheit und der Zukunft versenkt. Der erste Vers des 137sten Psalms, der Babel und Zion zusammenstellt, das Diesseits, wo die Harfe des Herren Lied tönte, und das Jenseits, wo die Kette der Gefangenschaft klirrt, erklärt alles und ungeachtet der Ruhe der Dulder nehmen wir bei der Gruppe gleichsam ein unfreiwilliges Hinwenden von der Gegend wahr, wo die Heimath liegt, zu der, wo Babel ragt. In den folgenden Bibelversen finden wir wohl die Harfe, etwas Störendes aber hat es, in ihnen auch die Weide, um deren Stamm die Gefangenen sitzen, finden zu wollen. — Die Theilnahme, die die geniale Schöpfung fand, war überaus gross. Knaben zeichneten fleissig die Gruppe, obwohl das Grosse hier das Gefällige überwiegt. Die hiesigen Schauspieler zeigten sie zweimal als lebendes Bild, das aber nicht so glücklich ausfiel, als in Berlin, wo bei einer Abendfeier zur Ehre der Düsseldorfer Gäste die jüngeren Künstler durch die Darstellung der Juden das Plastische der Erfindung geltend zu machen wussten. Der Kupferstich von Ruschweyh nach ihnen, in diesen Tagen in unserem Kunstlokale unter anderen Blättern ausgestellt, wurde mit vorzugweiser Liebe betrachtet. Die Nachricht, dass Bendemann's Gemälde als das Beste der letzten Berliner Ausstellung erkannt und dem Meister die Auszeichnung des v. Seydlitzschen Preises zu Theil geworden, ward mit aufrichtiger Freude aufgenommen. — Köhler's Rebecca wirkt in der eben so anspruchslosen, als ansprechenden Erfindung höchst wohlthuend. Ausser dem Vereine wünschte ein Privatmann das Werk zu besitzen, über dessen beneidenswerthen Besitz aber der leidige Würfel entscheiden soll. Die Kunde, dass die Landschaft von Lessing herrührt, war damals noch nicht zu uns gekommen, wodurch der Werth des Gemäldes (denn wer vermag über dem rein ästhetischen alle geschichtlichen Beziehungen abzuweisen?) noch erhöht wird. — Stilke's bezaubernde Farbenpracht in Rinaldo's Abschied von Armida war etwas bis dahin hier gänzlich Unbekanntes. Die Seele in Tasso's Jerusalem: Glaube, Liebe und Ehre weht uns in dieser Schöpfung an. Das Protokoll, so nannten einst die über alle Selbständigkeit erhabenen, regelrechten Maler eine Folge der Farben auf der Palette nach den Farben des Regenbogens, wird nicht leicht vollständiger gesehn, roth ist Armidens Gewand, gelb glänzt Rinaldo's goldene Rüstung, das Meer ist vorne grün und in der Tiefe blau und die Zauberinsel endlich glüht in violettem Schimmer. — Wie die geschichtlichen Gemälde, so stehen sich auch die beiden Landschaften von Lasinski und Heunert entgegen, in dem Felsengrund des ersteren dringt sich uns das riesenhaft Gewaltige auf, hier das still Erhabene, dort beobachten wir die furchtbare Macht der Natur in ihrer kolossalen Werkstatt, hier hat sie beruhigt alles mannigfach und reich gestaltet. Die magische Wirkung einer augenblicklich theilweisen Beleuchtung, die man auf dem Flachlande nicht ahnt, giebt bei Lasinski den schroffen Massen Leben. Wie begrenzt auch der Blick ist, wie kümmerlich sich die Vegetation erhält, so fühlt sich dennoch die Brust bei den himmelhohen Felsspitzen erweitert. Heunert's Landschaft, die Eigenthum des zu begründenden Stadtmuseums geworden ist, hat durch Gruppe's Beurtheilung in der Saatsaeitung eine gerechte Würdigung erfahren. So wenig und so viel sahen wir von der Düsseldorfer Schule, die so schnell und sicher der Unsterblichkeit entgegeneilt. Möchte ihr verehrtes Haupt fortan segensreich über sie wachen und das Gerücht Lügen strafen, dass ihn Düsseldorf mit Berlin vertauschen lässt! — Ausser den beschriebenen Gemälden verdienen folgende eine be-

sondere Erwähnung. Hopfgarten's Erziehung Jupiters. Eine plastisch-symmetrische, aber dennoch gefällige Anordnung, wie diess schon der Umriss lehrt, den der Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat von diesem zur Verloosung gekauften Gemälde anfertigen liess. J. E. Wolff, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, den wir seit 6 Jahren den unsrigen nennen, lieferte zu der Berliner Ausstellung, die die genannten Gemälde aus Düsseldorf verherrlichten, ein lebensgrosses, weibliches Bildniss. Auch bei uns ward ihnen dasselbe ausgestellt. Es wird genügen, auf die günstige Beurtheilung in der Vossischen Berliner Zeitung zu verweisen. Unter den Werken der nicht mehr lebenden Maler war manches bemerkenswerth. Eine Landschaft von Savary, die eben so wohl erhalten ist, als der Kindtaufschmaus, ein ehemals selten treffliches Stück von Teniers d. j. oder einem seiner Schüler, das verdeutlichende Geschick des Ergänzers im Uebermaass in Anspruch genommen hat. Zwei in Holland gekaufte kleine Gemälde, deren Meister J. J. Schalch zwar auf ihnen gelesen, aber ungerechter Weise im Füsslischen Lexicon vermisst wird. Beide, als Seitenstücke bestimmt, stellen Waldpartien dar, die weniger naturgetreu als mit Empfindung, einer anmuthigen Sauberkeit und einer eigenthümlichen Meisterschaft ausgeführt sind. — Der Bildwerke waren wenige und unter ihnen ausgezeichnet die Broncebüste Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preussen vom Professor Rauch.

Wenn der Berichterstatter über die Werke hiesiger Künstler sich nie ein öffentliches Urtheil erlauben wird, so kann er noch weniger von den Gegenständen des Kunst- und Gewerbefleisses als Richter sprechen. Vielen Beifall fanden die geschmackvollen Papparbeiten von Wiebe. Ihr Werth besteht vorzüglich in den Federverzierungen, deren Erfinder er ist. Unter Glas nämlich sieht man Schmetterlinge, Vögel, Blumen, die sich eben so sehr durch die Gestalt, als durch den Glanz der buntfarbigen Federn auszeichnen. Mit Theilnahme wurde beschn das Modell einer Dampfmaschine von Steinfurt, das Modell der Frontseite des Theseustempels von Böhm, ein Kunstschloss von Neumann, ein Taufbecken aus der hiesigen Eisengiesserei. — Die öffentlichen Ausstellungen werden unfehlbar einen fruchtbaren Wetteifer unter den Gewerbtreibenden wecken, wie dies sich jetzt schon aus einem Zeitungsstreite schliessen lässt, den zwei Instrumentenmacher mit einander führten, von denen einer fremde Arbeiten als eigene zu seiner Empfehlung ausgestellt haben sollte, eine Sache, die sich zu Ehren des Angegriffenen entschied.

Der Erfolg der Ausstellung, die, da die Rücksendung der Düsseldorfer Gemälde bestimmt war, nur 17 Tage währte, war den Erwartungen durchaus entsprechend. Eine kleine Verloosung von Gemälden und anderen Kunstgegenständen (des verkäuflichen gab es nur wenig) wurde ohne Mühe bewirkt. 130 Personen traten unserem Vereine bei, der um so mehr getrost dem kommenden entgegensieht, als viele der ausgezeichnetsten Künstler ihre Theilnahme bereits in der Maiausstellung bethätigen. Ist Kunstliebe hier rege, so wird die Entlegenheit Königsbergs kein Hinderniss sein. Schickt doch ein Elbinger (Jansson) Gemälde aus Rio de Janeiro zur Ausstellung nach Berlin, warum sollten die Künstler in München und Düsseldorf Anstand nehmen, uns den Genuss ihrer Werke zu vergönnen? In weniger als 40 Tagen rollt der Frachtwagen auf der Chaussée von Düsseldorf bis hieher.

Königsberg, im April. A. Hagen.

LITHOGRAPHIE UND KUPFERSTICH.

F. C. Vogel's Panorama des Rheins oder Ansichten des rechten und linken Rheinufers von Mainz bis Coblenz. (Ders. Titel franz. und engl.) Frankfurt a. M. in der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel.

Ein mappenartiger Umschlag, etwa drittehalb Spannen lang, anderthalb hoch, mit Marroquin-Rükken, trägt an der Aussenseite den obigen Titel braun gedruckt auf Musterpapier, woran gleich die Randeinfassung, eine weisse filigran-ähnliche Verzierung, sehr angenehm in's Auge fällt. Knüpft man die Mappe auf, so wiederholt innen ein Titelblatt in farbigem Druck mit geschmackvolleingefassten Lettern dieselbe Aufschrift, mit dem Beisatz: das rechte Rheinufer nach der Natur gezeichnet von J. F. Dielmann, auf Stein gezeichnet von A. Fay; das linke nach der Natur und auf Stein gezeichnet

von J. Becker. In dieser Mappe liegen nun in zwei herausnehmbaren, von einander getrennten Lagen, jede von der halben Höhe der Mappe, und nach der Länge derselben zusammengelegt, die Ansichten des rechten und die des linken Rheinufers in einer langen Folge verbundener und untereinandergefalster Blätter. Jede Lage (somit jedes Ufer) hat auf ihrem obersten Blatt einen eigenen Titel (deutsch, franz. und engl.) in dem offenen Mittelfelde einer Arabesken-Guirlande, die von Adolph Schröter erfunden und radirt ist.

Aeusserst sinnreich ist die Erfindung dieser Arabesken, die Composition voller Schwung; Ausführung und Stich eben so anmuthig und rein. Beidemal bildet ein, nach den Bedingungen des Formats, länglichtes Gewinde fünf Hauptfelder, deren mittleres von einer trophäenartigen Decoration umgeben, die Titelschrift enthält, während zwei rechts und zwei links sich um kleine, phantasievolle Gruppen schlingen. Auf dem Titelblatt für das rechte Rheinufer weben Eichenlaub und Epheu-Ranken die länglichviereckige Einfassung um das Ganze und in ihren innern Windungen die freien Rahmen der Bilder. Das Mittelfeld mit der Aufschrift hat die Gestalt eines auf die Spitze gestellten Vierecks. Zu seiner oberen Spitze laufen von links ein an Dornwerk und Laub hängendes Rauchfass, von rechts eine Epheuranke zusammen; die unteren Seiten bilden links ein liegender Streitkolben, schräg hinausgelehnt ein Krummstab und ein gleichlanges, mächtiges Ritterschwerdt, darunter ein Wisendenhorn und ein zwischendurchgelegter Schiffsanker, der nebst dem Heft des Schwerdtes auf einem römischen Stäbebündel lastet. Hinter der Mündung des Horns, dem Krummstab und Schwerdt blickt eine Palette vor. Rechts liegt ein umgestürztes Säulen-Capitäl am Boden; auf ihm steht, nach der Seite geschoben, die Kaiserkrone, mit Edelsteinen besetzt; über ihr flattert eine Processionsfahne; neben dem Capitäl im Munde eines liegenden Bechers ein Zirkel; unter dem Rand des Bechers ein Meissel. Diess die Decoration der Inschrift. Von den Seitenfeldern zeigt links das erste zwei römische Soldaten; der eine liegt niedergestreckt mit tiefhängendem Kopf im Epheugewinde; der andere, im Kampf, deckt, sich zurückbiegend, sein behelmtes Haupt und das grimmigerschrockene Gesicht mit seinem kleinen Schild, indess die Rechte das kurze Schwerdt zückt; denn über die Ranke, die ihn umgiebt und von hinten sogar eine Schlinge um seinen Hals zieht, hat vorn aus dem Nebenfeld herüber ein grosser Germane seinen nervigen Fuss auf den des Römers gesetzt, hat sich in's Kreuz geworfen, dass das Bärenfell flattert, und droht, das bärtige Gesicht an den langen Schild gelehnt, die Faust mit der Lanze bis über den Kopf erhoben, einen tödtlichen Stoss. Hinter ihm, dessen rückstehender Fuss auf grossen Eichblättern ruht, kniet sein Weib, vorgebeugt und gestützt auf den Bündel Lanzen, den sie in der rechten Hand für ihn bereit hält; mit der linken umfasst sie das nackte Kind, das in ihrem Schosse liegt; sie blickt voll Feuer, mit flatterndem Haar, nach dem Feinde hinüber, dessen Fall sie erwartet. Die Gruppe, in ihrem Laubgehege, athmet ein unvergleichliches Leben! — Auf der andern Seite von der Inschrift fasst das erste kleine Feld unter der umrankten Processionsfahne eine Nonne ein, die unter dem Schleier, der über Kopf und Schultern herabfliesst das Gesicht andachtvoll neigend, die Hände mit dem Rosenkranze faltend, auf ihren Knieen liegt. Hinter ihrem Rücken, wo breite Weinblätter mit dem Epheu sich verschlingen, ist ein vermummter Narr im Begriff über das Geländer zu klettern; mit der Linken hilft er seinem hochgestemmten Fuss; in der Rechten präsentirt er graziös den ihm eigenen Stab, und zieht ein Gesicht unter der Schellenmütze. Der Eichenzweig, der sich über ihm hinzieht, neigt sein Ende über einem liebenden Paar. Ein junger Ritter im leichten Hofgewand, den Falken auf der Faust, flüstert seinem Fräulein zärtliche Worte zu, und sie lehnt sich, ihre Hände unter dem Mieder an einer Gewandfalte übereinandergelegt, in seinen Arm mit schamhafter Hingebung, und lässt ihr anmuthiges Köpfchen an seine Wange sinken.

Nicht minder vortrefflich ist das Titelblatt für das linke Rheinufer. Hier umgeben die Inschrift von oben zwei reichbesetzte, grosse, niederhängende Römer (andere, als auf jenem Blatt, nämlich Wein-Römer); unten liegt ein langer Mauerbrecher, aber um ihn ist ein Rosenkranz gewunden, und eine Bischofs-Mütze lehnt zwischen ihm und einem römischen Feldzeichen, dem sich ein Kreuz gesellt hat; quer am Balken ein zerbrochenes Römerschwerdt; daneben einige Münzen. Zur andern Seite streckt sich eine gewaltige Turnierstange rechts hinaus; eine päpstliche Kreuz-

stange daneben; unter ihnen halb auf einem grossen Buch, das auf einer Hellebarde liegt, halb auf dem Ende des Mauerbrechers ein aufgesperrter Ritterhelm und Stück Rüstung; unter dem Helmnacken kommt Brust und Kopf einer auf den Rücken gefallenen weiblichen Antike zum Vorschein. — Die Räume neben diesen Titel-Emblemen zur Linken sind durch Guirlanden von grossen Lilien und von Eichenlaub, die sich durchschneiden, abgetheilt. Der erste links zeigt uns einen jungen Jäger, der kniend mit der Armbrust nach einem Raubvogel zielt, welcher über der obersten Ranke des zweiten Feldes ein Weinblatt mit dem Schnabel fasst, ohne Ahnung der Gefahr hinter seinem Rücken. Hinter dem ritterlichen Schützen steht ein wohlbeleibter, bärtiger Jäger, der in ein Waldhorn stösst. Niedriger neben diesem Feld, unter einem Winkel von Eichenzweigen, sieht man den Oberleib eines Mönches und eines Knaben, den er in einem Buch lesen lässt. Darüber im nächsten, von Lilien umschlossenen Feld sitzt eine deutsche Jungfrau, am Wocken spinnend; ihr gegenüber, das Antlitz mehr nach vorn gewandt, spielt eine andere die Zither; zwischen beiden hängt eine grosse Bundlilie herab. So würdigernst der Mönchskopf schräg unter ihnen ist, so lieblichzart sind diese Mägdlein. Schräg über ihnen ist wieder ein Nebenfeldchen. Hier hockt, unter Rebenlaub geduckt, dicht über dem römischen Feldzeichen ein possierlicher Pfeifer, der, die Queerpfeife spielend, sein Käppchen weit aus der Stirn gerückt hat; und sein Kamerad sitzt gar im Kelch des Römers; Kopf, Brust, Hände mit der Schalmey streckt er heraus und bläst sehr angestrengt und ernsthaft herunter. Auf der entgegengesetzten Seite schnäbeln sich zwei Tauben zwischen dem andern leergelassenen Römerkelch und der Turnierstange. Die kleinen Gruppen dann der beiden Hauptfelder zur Rechten sind über die theilende Ranke hinüber auf eine ähnliche Weise verbunden, wie auf dem andern Titelblatt die beiden Hauptabtheilungen der linken Seite. Wenn aber dort der Fuss des rächenden Germanen die Ranke überschritt, so stossen hier friedlich und freundlich die Becher zweier Trinkbrüder zusammen. Hier ist nämlich alles mit Weinlaub und Trauben umgittert. Zuvorn sitzt ein Zecher, der eben mit Andacht und Verstand seine Lippen in den Römer versenkt hat; neben ihm streckt ein Zweiter seine Füsse in die Trauben, und dieser hat sich nach der andern Seite hinaufwärts gewendet, um mit dem Pokal in der emporgestreckten Hand einem Kameraden zu begegnen, der sich von oben aus grossen Weinblättern herabbückt und während dem Anklingen einen Rebzweig mit der Linken, sich stützend, fassen muss, um nicht zu fallen. Unter ihnen und dicht unter einem Fasse sitzt ein Mädchen auf Blüthen, die Weinfüllerin; denn sie hält in der rechten Hand ein Henkelgefäss, und ein anderes hat sie unter den Hahn des Fasses gestellt, an dem ihre Linke dreht. Den Schluss dieser köstlichen Gruppe macht ein untersetzter Küfer, der, launig genug, dasselbe Fass, welches die Kellnerin anzapft, erst fertig schlägt. Gespreizt steht er auf ein paar Reben, die sich am Fass vorüberziehen, hat den Stemmeisel an einen Reif gesetzt und holt mit dem Hammer weit aus.

In der That schon diese Titelblätter sind geeignet genug, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf das neue Werk zu richten. Sie sind ein neuer Beweiss von Schröter's Witz und von der geistreichen Leichtigkeit, womit er seine Erfindungen durch die sprechendsten und anziehendsten Motive durchführt. — Die verschiedenen Momente, durch welche Natur, Geschichte, Sitte, Kunst das Uferland des Rheinstroms heiligen — zu welchem sinnreichen Spiel der Phantasie sind sie in diesen Arabesken zusammengegriffen und in gefällige Uebergänge verflochten!

Aber auch die landschaftliche Arbeit der drei andern genannten Künstler, die Ufer-Ansichten selbst sind lobens- und empfehlenswerth. Da bis jetzt die Prospecte des rechten Rheinufers von der Mainmündung unter Hochheim bis hinunter nach Koster schon neunundzwanzig Blätter, und eben so viele die des linken von der Favorite bei Mainz bis nach „Hirzenach hinunter ausmachen, so sieht man zum voraus, dass auf keinem Blatte zu viel zusammengedrängt und doch meist auf jedem ein Ensemble, sei es von Berg- und Waldgruppen oder von malerischen Ortschaften vereinigt ist. Dass die Natur dieser Ufer, der Strom, die Inseln, Höhenzüge, Ruinen und Lustsitze, Städte und Ansiedlungen eine wundervolle Gallerie bilden, ist nichts Neues; dass aber dieselbe auch in diesen Steinzeichnungen mit Sorgfalt, mit Haltung und Deutlichkeit der Verhältnisse abgeprägt und noch in's feinere Detail markirt ist, muss bemerkt und

anerkannt werden. Unbeschadet der Gesammtsicht hat sich der Fleiss der Künstler auch auf die untergeordneten Formen natürlicher und architektonischer Erscheinungen, so wie auf Ferne und Luft erstreckt. Den verschiedenen Charakter der Gegenden giebt eine gewandte Schattirung zu erkennen; und mannigfaltige Staffage, mit Geschmack angebracht, belebt die Darstellung. Man wird an dem rechten Ufer von Dielmann und Fay den sanften Höhenschwung unter Bieberich und weiterhin das stärkere Vortreten der Felsen, die dichter am Strome ragen, vortrefflich unterschieden und durch die Behandlung von Gewölk und Wellen unterstützt finden. Das linke von Becker empfiehlt sich schon auf den beiden ersten Blättern durch die feine Aufnahme von Mainz. Unter Mainz sind, um dem Beschauer nichts entgehen zu lassen, die Peters-, Biebericher- und Schiersteiner Aue in besonderen kleinen Blättern dem Panorama so verbunden, dass sie, daran vorgeschlagen, den näheren Vordergrund der jedesmaligen Blattansicht bilden; untergebogen, das Ufer hinter ihnen sehen lassen. Glücklich und mit grosser Zartheit ist auch Bingen und das Thal der Nahemündung wiedergegeben und sofort der ganze reiche Wechsel von landschaftlichen Reizen jene Biegung des Rheines hinab. — So wird, wer jenes köstliche Werk deutscher Natur aus einer gefälligen Nachbildung kennen lernen oder sich den Vorschmack eines künftigen Reisegenusses geben oder auch die Erinnerung an einen vergangenen unterstützen will, an Vogels verdienstlicher Unternehmung sein Interesse befriedigen können. Den Liebhabern solcher Veduten empfehlen wir zugleich das

Panorama von Koblenz und seiner Umgegend, aufgenommen von der Pfaffendorfer Höhe, nach der Natur gezeichnet von Carl Bodmer, gravirt von Rudolph Bodmer. Bei C. Baedeker in Koblenz.

Ein Blatt von nicht weniger als 3 Fuss 5 Zoll Länge, über 5 Zoll Höhe; Aquatintadruck und colorirt mit reinem, kräftigen Pinsel. Wie geeignet diese Kunstart für die klare, distincte Ansicht, für scharfe Hebung der Massen bei milder und breiter Beleuchtung ist, bewährt sich musterhaft an diesem Blatt. So weit gedehnt die Aussicht ist, so leicht fasst sie sich zusammen, und dabei fehlt es nicht an einem angenehmen Schmelz der Gründe und Fernen. Auf der rechten Rheinseite stehend, südöstlich über Koblenz, hat man den blauen Strom vor sich; ganz im Vordergrund, links im Bilde, Ehrenbreitstein; von wo sich die Schiffbrücke nach der Stadt hinüberschwingt; die Stadt und ihre Au im Mittelgrund, auf der einen Seite von der Mosel umfangen, die sich fernher aus ihrem Thal hervorschlängelt, auf der andern vom Rheine der die Mosel aufgenommen hat, an Koblenz und seinem heitern Ufer hinströmt und das grüne Herz mit getheilten Wellen umfliesst. Hier tritt auch, im Vordergrund rechts, das rechte Ufer wieder vor mit dem Dörflein auf der Anhöhe, von wo die Aussicht genommen ist. Die Hügelkette mit den Festungswerken hinter Koblenz, die andere jenseits dem Moselfluss, die in das begrünte Vorland ausläuft, um welches herum der Rhein im weiteren Bogen, als die Mosel, sich in's Bild hereinbiegt; die Höhen hinter diesem Thal des Rheines, die sich durch den ganzen Hintergrund des Bildes in flachen Wellen fortziehen, alles entfaltet sich in feinen Abstufungen; und wenn das Auge von den frischen Farben des Vordergrunds über den weichen Strom, die liebliche Lage der Stadt und die grünen Töne ihres Grundes nach den duftigen verschlungenen Bergen und dem lichten Aether der Ferne hinschweift, durchläuft es im kurzen Flug ein zauberisches Ganze.

Dr. A. S.

Nachrichten.

Ueber einige Gegenstände der diesjährigen Münchner Kunstausstellung enthält die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur etc. im Märzheft d. J. interessante Aufsätze, auf welche wir hiemit aufmerksam machen. Wir erlauben uns, unseren Lesern eine kurze Beschreibung der angeführten Werke, mit Hinweglassung anderweitiger Bemerkungen und Untersuchungen, mitzutheilen.

Friedrich Overbeck: Italia und Germania. Oelgemälde. Zwei weibliche Figuren, die traulich an einander geschmiegt, Hand in Hand, mit Blikken eines gegenseitigen Verständnisses, den Bund eines glücklichen Daseins feiern: jene traumartig in sich selbst versunken, als vernähme sie in dem heimlichen Zuspruch ihrer Schwester den Ruf ferner Zeiten; diese, voll von dem Gedanken der schönen Gegenwart, daher im Ausdrucke dringlicher, gewisser, heiterer.

Peter v. Cornelius: Kreuzigung Christi. Carton, Figuren in kolossaler Grösse. Dieser Carton gehört zu einer Reihenfolge von Waldgemälden, deren Ausführung dem Künstler für die Ludwigskirche übertragen worden ist. — Aus dem Entwurfe des Ganzen scheint die Absicht hervorzuleuchten, den Gegensatz von Annahme und Verwerfung mit grösstem Nachdruck hervorzuheben, so zwar, dass der Vorgang der Kreuzigung dadurch zugleich als sinnvolles Vorbild des zukünftigen Gerichtes erscheine. In der Mitte des Bildes der Weltheiland, schwebend am Stamme des Kreuzes zwischen den beiden, mit ihm verurtheilten Missethätern, unter ihm in fester Geschiedenheit Christen, Juden, Heiden. Zur Rechten des Gekreuzigten senkt auf den reuevollen Schächer der Engel sich nieder, bereit, die scheidende Seele des Begnadigten aufzunehmen; zur Linken, über dem höhnenden, verzweifelnden Sünder, streckt der uralte Feind des Menschengeschlechtes schon die Krallen der Hölle nach der gewissen Beute aus. Auch in den Gruppen der Juden und Heiden überall dieselbe scharfe Abstufung. Dort die offenbaren Feinde, Sadducäer und Pharisäer, nach ihren verschiedenen Gelehrtenrichtungen und Zuständen, mit der ergreifendsten Wahrheit geschildert; im Hintergrunde dagegen die stillen Bekenner Nikodemus und Joseph von Arimathia. Hier die römischen Kriegsknechte, über die Kleider das Loos werfend; über ihnen aber der gläubig gewordene Heide, mit der Lanze, welche die Seite des Erlösers durchstach. Nur unter den Gestalten der Christen, am Fusse des Kreuzes zusammengedrängt, erblickt das Auge keine Widersacher; ein und dasselbe Gefühl des tiefsten Mitleids und Seelenschmerzes ist über alle ausgegossen. Der Styl ist streng kirchlich, der ältesten Vorstellungsweise und den herkömmlichen Typen sich zwar anschliessend, jedoch mit der freisten Handhabung aller Mittel und völlig unabhängiger Bewegung des Geistes.

Derselbe: Entwürfe zu den Fresken für die Pinakothek. Federzeichnungen in Umrissen. — Vergl. Museum No. 9. S. 68.

Julius Schnorr von Carolsfeld: Der Tod des Kaiser Friedrich Barbarossa. Grosses Oelgemälde, im Auftrage und nach den Bestimmungen des verstorbenen Ministers von Stein gemalt. — Die Landschaft des Bildes eröffnet dem Auge ein weit ausgedehntes Gefilde, von dem verhängnissvollen Flusse durchschnitten, begrenzt von einem hohen Gebirgszuge, an dessen Ausgang gegen die Ebene und den Fluss die Stadt Seleucia sich ausbreitet. Der feierliche, durch dünnes Gewölk nur sanft gebrochene Lichtglanz eines glücklichen Himmels durchdringt den ganzen Raum. Die Katastrophe selbst ist in demjenigen Moment festgehalten, wo der entseelte Leib, den Wellen so eben entrissen, von Knappen an das Ufer gehoben wird. Ueber der Hauptgruppe ragt hoch auf einem weissen Rosse jener Ritter hervor, von dem erzählt wird, er habe den sinkenden Kaiser, sich ihm nachstürzend, zuerst ergriffen. Unter den Nebenfiguren erregt zunächst eine jugendliche Heldengestalt vorzügliche Aufmerksamkeit. Purpur und Krone machen in ihr den Sohn des Kaisers, den jungen Friedrich von Rothenburg, kenntlich. Mit geflügelten Schritten und dem Ausdruck eines noch zweifelhaften Schmerzes, der, was er vor sich sieht, kaum glauben kann, eilt er dem Orte des Schreckens zu. Von dem Mittelpunkte der Handlung pflanzen sich die Affecte der Trauer, der Bestürzung, des Entsetzens auf die Umstehenden näher und ferner fort, in den mannigfaltigsten Abstufungen zwischen den beiden Endpunkten würdiger Haltung und trostlos verzweifelnder Geberdung. Ganz im Vordergrunde des Bildes erscheinen die Diener der Kirche, ein Bischof mit seinem Diaconus, beide im priesterlichen Gewande; hinter ihnen, mit dem Ausdrucke schwer bezwungenen Schmerzes der Kanzler des Kaisers, an welchem von dem Künstler sinnreich das Bild des ehemaligen Ministers von Stein benutzt worden ist.

Derselbe: Siegfried's Einzug in Worms; und: Siegfried übergiebt Chriemhilden den Gürtel Brunhilden's, indem er ihr das daran geknüpfte Geheimniss enthüllt. Zwei Cartons, für die Nibelungensäle in der königlichen Residenz, al fresco auszuführen. — Siegfried kehrt nach Ueberwindung der Sachsen nach Worms in das Hoflager des Königs Günther zurück. Das Bild athmet in allen seinen Theilen nur Sieg, Jubel und Glanz des Ritterthumes. In voller Wehr und Rüstung ziehen die Nibelungenhelden durch die Thore der Stadt herein; an ihrer Spitze schöner, gewaltiger, freudestrahlender als alle Uebrigen, der Stärkste unter den Starken, Siegfried, von Günther, der ebenfalls zu Pferde, mit königlichem Grusse bewillkommt. Neben dem Zuge her reiten die gefangenen Sachsenkönige, auf welche Siegfried als

auf die Trophäen seines Sieges, mit einer dem Könige huldigenden Geberde hinweist. In dem Gefolge des Helden fällt das Auge zunächst auf Hagen, von dem Banner, das Volker ihm zur Seite hoch emporhält, so überschattet, dass seine ganz in Dunkel gehüllte Gestalt neben der, leuchtenden Siegfried's einer Wetterwolke gleicht, in deren Schooose der Blitz schon eingeschlossen ist, der jenen treffen soll. Zuschauer verschiedenen Alters und Geschlechts füllen den Vordergrund und den erhöhten Vorbau eines Hauses im zweiten Grunde des Bildes aus: Siegfried aber ist der einzige Gegenstand, in welchem, wie in einem Brennpunkte, alle Regungen und Bewegungen der Theilnahme sich sammeln. — Neben diesem Carton wirkt der zweite, Siegfried und Chriemhilden darstellend, mit allen Süssigkeiten eines geheimnissvollen Stilllebens. Dem Helden ist das Herz aufgegangen, Mund, Auge, Haltung legen dafür sichtbaren Zeugniss ab. Die Stimmung ergiesst sich in die vertrauteste Mittheilung, welche Chriemhild lauschend entgegennimmt, ganz Ohr, ganz Weib.

(Beschluss folgt.)

Privat-Correspondenz.

Rom, den 28sten März 1833. Wenig Stoff zu Mittheilungen bietet mir die kürzlich begonnene hiesige Kunstausstellung. Die Herren **Lucas** und **Nerli** lieferten dazu zwei hübsche Landschaften; erstere komponirt, letztere eine Ansicht bei Carrara mit Staffirung eines Marmortransports für Thorwaldsen durch Büffel. Dann eine schwedische Landschaft, Blumen von **Senff**, einige schöne aber bereits bekannte Portraits eines Russen, die Kreuzabnahme eines anconitanischen Künstlers etc. Der Bildhauer **Wolff** der gegenwärtig an einer vortrefflichen Gruppe „**Hebe und Ganymed**“ arbeitet, verkaufte vor wenigen Tagen seinen „Krieger, der sich die Beinschienen anlegt,“ an einen Engländer. Van **Kessels** herrliche Gruppe aus der Sündfluth gehört zu dem Allervortrefflichsten, was ich von neuerer Kunst je sah. Ein grosses Gemälde des Herrn **Brüloff** aus Russland „letzter Tag Pompeji's“ und mehrere Seestücke des französischen Künstlers **Mr. Gudin** finden mit Recht viele Bewunderer. Herr Brüloff wird nächstdem eine „Scene aus der Sicilianischen Vesper,“ in gleicher Grösse mit dem genannten Bilde, malen. Der gegenwärtige russische Minister am päbstlichen Hofe **Mr. de Gourief** macht bedeutende Erwerbungen; in der kurzen Zeit, dass er hier ist, kaufte er eine Tänzerin **Canova's** für 5 oder 6000 Piaster, ferner eine Arbeit von **Bienaimé** und nächst andern mir nicht bekannten Kunstwerken, zwei grosse Landschaften von **Catel**.

Dem General **Joubert** ist von seiner Vaterstadt **Aix** eine Marmorstatue errichtet worden. Sie wurde von den Bildhauern **Legendre** und **Herald** zu Lyon ausgeführt und ist 8 Fuss hoch, auf einem Fussgestell von 11 Fuss. Der General, halb in seinen Mantel gehüllt, zeigt mit der linken Hand auf die Erde und hält den Degen in der rechten: sein Hut liegt auf der Erde. Recht glücklich ist der Gedanke, ihn so in dem Augenblick darzustellen, wo ihn kurz vor der Schlacht von Rivoli Berthier im Angesicht des Feindes fragte, wo er seine Schlachtfronte aufstellen wolle und ihm Joubert antwortete: „Là, général!“ Diese Stelle hatten aber eben die Franzosen, vor dem Feinde zurückweichend, verlassen. Joubert sammelte unter dem mörderischen Feuer der Oestreicher seine Truppen wieder und trug durch ein kühnes Manövre wesentlich zum Gewinne der Schlacht bei.

Der Bildhauer **David** hat von der Stadt **Rouen** den Auftrag erhalten, eine Statue Corneille's zu verfertigen.

Berlin. Im grossen Saal der hiesigen Kunstakademie war kürzlich eine Reihe interessanter Bilder von verschiedenen älteren Meistern ausgestellt. Aeltere Italiener, als Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, eine heilige Familie von Perugino u. a.; ältere Deutsche, namentlich eine merkwürdige Taufe Christi, welche die Eigenthümlichkeiten der niederrheinischen (cölnischen) und der Eyck'schen Schule in sich zuvereinigen scheint; spätere Italiener, z. B. einige hübsche Sassoferrato's; tüchtige Niederländer, unter andern ein bemerkenswerthes Bild von Tilborgh, einem bei uns wenig bekannten Meister der späteren Periode; ein Bild von Breckelenkamp, ein Arzt der einer kranken Frau an den Puls fasst, mit gutem Humor gemalt, vortreffliche Blumenstücke, ein ausgezeichnetes venezianisches Bild von Canaletto u. s. w.

KUNST-ANZEIGEN.

Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Prof. und Secretair an der Königl. Akademie der Künste zu Kopenhagen. 1r Theil mit 80 Kupfertafeln und einem facsimile. Leipzig, 1832. Preis 20 Thlr.

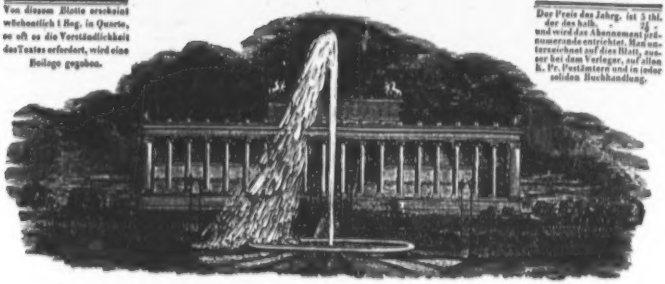
Berlin in der Kunsthandlung von **G. Gropius**.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 17. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. " 1½ " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. — *Verleger George Gropius.*

DÜRER-FEST
im Verein der jüngeren Künstler zu Berlin.

Am 18ten April, dem Todestage Dürer's, feierte der Verein der jüngeren Künstler zu Berlin sein Frühlingsfest, welches dem Andenken jenes grossen Repräsentanten deutscher Kunst und Art gewidmet ist. Unter den zahlreichen Gästen befanden sich sämmtliche ältere Meister, viele andere Künstler, Dichter, Musiker und Kunstfreunde von Berlin. Der Festsaal war mit einer grossen Dekoration geschmückt, welche die Hauptwand in ihrer ganzen Höhe und Breite einnahm und, nach dem Entwurf des Architekten, Herrn J. H. Strack, ein gothisches Ehrenmonument darstellte. In den drei Nischen desselben waren, in der Mitte die Statue Dürer's nach Rauch, auf der einen Seite Peter Vischer nach seiner Originalstatue am Sebaldusgrabe, auf der andern Erwin von Steinbach enthalten; die Säulchen zu den Seiten der Nischen trugen Figuren musicirender Genien, deren zwei die Wappen von Nürnberg und Strassburg hielten, in der Mitte das Wappen Berlin's. Herr Dr. *A. Schöll, Secretair des Vereins*, sprach zur Einleitung des Festes folgende, von ihm verfasste Rede; die Gesänge zu Anfang und am Schluss derselben, von Herrn Otto Nicolai componirt, wurden von den Sängern des Vereins ausgeführt.

Eingangsgesang.

Noch lebt die schöne Zeit der Alten,
Noch baut ihr Geist, erschafft und webt,
Mag noch dem Auge sich entfalten,
Wo frommer Muth den Schleier hebt.

Die Treue ruft in's Land der Geister,
O gib ein Grüssen ihr zurück,
Gib in Dein Angesicht, o Meister,
In Deinen Himmel einen Blick!

Es wacht im Herzen deutscher Jungen
Das Feuer auf, das Dir entquoll,
Aus Auge Dir und Hand gedrungen
In heil'ge Bilder überschwoll;
Es weckt der Strahl so lichter Geister
In uns der Hoffnung heimlich Glück,
Gib in Dein Angesicht, o Meister,
In Deinen Himmel einen Blick!

Wir schau'n durch Nacht nach jenem Lichte,
Das Dich und Deine Bilder hegt,
Des Glaubens ewige Gedichte
In seinem Wunderschoosse trägt:
Da blüht um uns das Reich der Geister,
Es treibt den Nebel weit zurück,
Und in Dein Antlitz taucht, o Meister,
In Deinen Himmel unser Blick!

Rede.

Er hat den Ruf der Jünger nicht verschmäht,
Ihr seht ihn hier den Meister Albrecht selbst,
Den würdevollen, grossen, deutschen Mann —
Ihr könntet sagen: nur sein Bild ist hier,
Er selbst ist todt — O nein, das sagt Ihr nicht!
Denn wer so vieler Geist und Sinn bewegt
Mit Leben, Lust, Licht, die von ihm entströmen,
Wie wär' der todt, und hätte nicht vielmehr
Des Lebens Ueberfluss? — Diess Abbild selbst,
Das ihn versichtbart, wie er von Gestalt
Und Antlitz war, ist es nicht auch gedacht
In seinem Geist und von der Schönheit so,
Die seine Seele war, noch heut' beseelt?
Und jene Meisterhand, die 's uns zuerst
So wiedergab, und jene jungen Hände,
Die 's aufgefasst und hier für uns erhöht,
Woher nahm Anlass diess ihr Werk und Grund,
Was gab dazu dem Triebe Sinn, Gestalt,
Was der Erinnrung Namen, Körper, Wahrheit,
Als eben Er und sein unsterblich Bild,
Das durch der Zeiten Scheidewand hindurch
In spätre Geister trat mit eignem Licht,
Ihr Bilden bildend und aus ihrer Kraft
Auf's Neue sich gestaltend lebensklar,
Um gegenwärtig auch für uns zu sein! —

Ja, wie Ihr alle, würd'ge Meister, hier
Und rüst'ge Schüler Euch zum Kreise schliesst,
Ist's doch sein Geist nur — der nicht schläft in Euch —
Sein unverblichner Werth, was Euch versammelt
An seinem Bildniss, dieser Stunde Zier,
Und wie Ihr ihn empfindet, ist er hier!

Auch ist er stumm nicht. Denn sein redend Bild
Spricht — wie so oft er ohne Schall und Wort
Tiefsinn'ge Rede zu den Augen sprach —
Auch jetzt zu Eurem ihm verwandten Sinn
So viel, dass mir, der laut verkünden sollte,
Was er still sagt, den Mund Beschämung hemmt,
Weil sprachlos er mein lautes Wort besiegt.
Denn um ein solches Haupt, wenn seine Züge
Vertraute Sinne grüssen, spielt Musik
Verstorbner Zeiten einen seel'gen Traum
Und eine Glorie webet sich umher,
Darein sich seiner lichten Werke Seelen
Verschmelzen all' zu einem Himmelskreis,
In den der Blick der Ahnung sich verliert —
Da träuft von seiner Stirn auf uns herab
Der Ernst, der seiner Tage schlichten Lauf
Mit unvergänglichem Gehalt gefüllt,
Tief sich versenkend in das Gottes Reich,
Das um ihn her der Vorzeit Glaube schuf,
Und in sich sammelnd mit bedächt'gem Geist,
Was ihm die Welt Betrachtenswerthes bot —
Da spricht aus seiner Züge milder Kraft
Die Liebe, die, was in des Busens Grund
Tiefsinnig lag, aus innerlichem Keim
Zu Tage trieb und an der stillen Gluth
Des deutschen Fleisses lebenskräftig reifte —
Da zeichnet sich in seines edeln Leib's
Haltung und Masse des Mannes Festigkeit,
Die stille Grösse, tragende Geduld,
Der Demuth Würde, die sich gern verhüllt
Und niedrig hält der edeln Arbeit Werkzeug —
Wo end' ich? Was von Tugend seine Zeit
Im Dämmerschoosse barg, umleuchtet ihn
Und ward zu seines Bildes Heil'genschein,
Denn was die Väter Deutsches uns vererbt,
Es ward in ihm verklärt und er verklärt's
Dem späten Deutschland. — Darum steht er auch
Nicht einsam, steht auch heut' nicht einsam hier;
Ein Meister hat zu seiner Linken sich
Und einer sich zur Rechten ihm gesellt,
Deutsche, wie er, und, so wie er, unsterblich.

Denn ob auch dieser lange schon vor ihm,
Und der, sein wackrer Zeitgenoss, nach ihm
Das Zeitliche gesegnet, jetzt umfängt
Ein wandelloser, goldner Tag die Drey,
Der sie den auserwählten Geistern eint,
Die an des Lebens Gipfeln steh'n. So bringt
Als Freunde beid' er mit zu unserm Fest:
Erwin, den Göttlichen, dess Geist so gross war,
Dass eine Welt von Steinen er im Spiel,
Gleich Tönen eines tausendstimm'gen Chor's
Im freien Einklang auf zum Himmel trug —
Und Vischer, den gewalt'gen Bilderschmied,
Der in des Erzes Starrheit Leben goss
Und auf ein Grab, dem Erbfeind Tod zu trotz,
Sich unsterbar'n Ruhmes Denkmal pflanzte.
O würd'ges Dreigestirn der deutschen Kunst,
Verheissungsreich erscheinend unserm Kreis,
Der, wie er Euch erkennt, erkannt soll werden,
Ihr einer Weisheit und glücksel'gen Kraft
Dreitheil'ger Strahl, dringt in der Jünger Brust
Und fachet Schaffenslust zu Flammen an,
Dass in der dunkeln Welt ein Leuchten werd'
Von deutschen Geistes unerloschner Kraft!
Und wie Ihr hier in schöner Eintracht steht
Auf gleichem Grund, vom gleichen Dom umwölbt,
So schliesse junge Kraft, von Euch geweiht,
Sich an verwandte Kraft mit Einigkeit,
Streben an Streben brüderlich gemehrt,
Sich in Gemeinschaft steigen seinen Werth,
In Vielen werde Vieles offenbar
Und herrlich opf're eine treue Schaar
An eines Vaterlandes Hochaltar!

Gesang.

Wenn alte Meister niedersteigen
Und junges Volk sich weihen lässt,
Wenn sie sich zeigen, wir uns neigen,
Das ist ein Fest! Das ist ein Fest!

Mit Freudengrüssen lasst uns ehren,
Die heut' und immer uns erfreut,
Wenn uns're Jubel sie verklären,
Das ist ein Fest: ein Fest ist heut!

Wohlauf, gesellig zu geniessen,
Was die geweihte Stunde beut,
Lasst aus Pokalen Opfer fliessen,
Ein Fest, ein fröhlich Fest ist heut!

Dieser Feier schloss sich ein heiteres Mahl an. Ein Jeder der Anwesenden fand, an den zahlreichen Tischen, auf seinem Platz eine zierliche Karte mit seinem Namen, auf welcher zwei im Dürer'schen Styl gezeichnete Engel eine Tafel mit der Bezeichnung des Festes trugen. Fröhliche Gesänge, jubelnde Toasts würzten das Mahl. Den Toast, welcher dem verehrten Altmeister, Director Dr. G. W. Schadow gebracht wurde, beantwortete dieser stets rüstige Veteran, der ein Mitglied des Vereines ist, mit einer heiteren Gegenrede, in welcher er seine Freude ausdrückte, unter den Anwesenden bereits Schüler in vierter Generation zu sehen. —

Diese schönen und frischen Feste, welche sich bereits seit einer Reihe von Jahren wiederholen, tragen einen Gehalt in sich, der für gar Manchen auf sein ganzes Leben nachwirkend ist.

KUNSTLITERATUR.

Leben und Werke des Dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, dargestellt von J. M. Thiele, Prof. und Secretär an der Königl. Akademie der Künste zu Kopenhagen. I. Thl. mit 80 Kupfertafeln und einem facsimile. Leipzig, 1832.

(Beschluss.)

Wir kommen jetzt auf einen der bedeutendsten Abschnitte in Thorwaldsens Künstlerlaufbahn, zu einem Werke, welches sich wie ein Riese über Alles erhob, was seit den Zeiten der hellenischen Blüthe in der Bildnerei geschaffen wurde. Gegen Ende des Jahres 1811 befahl ein Dekret des Kaisers Napoleon, aus den vielen deutschen Künstlern auszuwählen, dass der päpstliche Pallast auf Montecavallo zu einem noch prächtigeren, kaiserlichen, umgebildet würde. Unter den vielen dabei beschäftigten Bildnern werden der Spanier Alvarez genannt, der Bildhauer Finelli aus Carrara, welcher in einem Friese den Triumph Cäsar's, und der Römer Massimiliano, der die Thaten des Lorenzo de' Medici darstellte. Thorwaldsen hatte unterdessen an einer schweren Krankheit gelitten, und weil er als Ausländer keinem eingeborenen Künstler eine Beschäftigung rauben wollte, deren er weniger, als die meisten Übrigen bedurfte,

so wurde die Arbeit angefangen, ohne auf ihn die geringste Rücksicht zu nehmen. Zufällig sass er in einer Sitzung der Akademie St. Luca neben dem Architekten Stern, welcher den ganzen Bau leitete. Dieser schlug unserm Künstler vor, einen Fries zu übernehmen, doch müsste er in dreimonatlicher Frist denselben in Gyps vollenden, da der Pallast im Mai 1812 fertig sein sollte. Thorwaldsen wählte nun, als Gegenstand, nicht ohne Beziehung auf den grössten Triumphator unsrer Zeit, den Einzug Alexanders in Babylon. Der Saal, für den der Fries bestimmt war, hatte 43 römische Palmen Länge, auf 37 Palmen Breite. Thorwaldsen vertheilte die Massen so, dass der triumphirende Held die Mitte der Hauptwand einnimmt, dem an den Seiten seine Kriegerschaaren folgen und die Babylonier entgegenziehen, während über den Fenstern verschiedene Gruppen zur Bezeichnung des Lokales angeordnet sind. Die nur kurze Frist, welche ihm vergönnt war, erlaubte keine sorgfältige Ausführung; jedoch berechnete er die Wirkung der Arbeit so glücklich, dass dieselbe in angemessener Höhe selbst diejenigen zur Bewunderung hinriss, welche die einzelnen Theile im Atelier des Künstlers, in der Nähe, mit Kopfschütteln betrachtet hatten.

Die Eile, mit welcher die Arbeit vollendet und abgeliefert wurde, hatte es Thorwaldsen unmöglich gemacht, sich eine Nachbildung derselben zu verschaffen, da man sich beim Abgiessen, um schneller fertig zu werden, der sogenannten verlornen Formen bedient hatte, durch welche nur ein einziges Exemplar gewonnen werden konnte. Glücklicherweise kam Thorwaldsen noch früh genug auf den Gedanken, das ganze Relief noch einmal durchzuarbeiten, und nahm deshalb eine Gyps-Calque davon ab.

Der Graf von Sommariva gab unserm Künstler den Auftrag, das erste Exemplar in Marmor ausszuführen. Mit einigen Abänderungen, besonders durch Hinzufügung der Figur des Grafen, bewundert man den Alexanderzug seitdem als schönsten Schmuck der reizenden Villa Sommariva am Lago di Como. Noch ehrenvoller war der Auftrag, denselben für den Rittersaal des Königlichen Schlosses in Christiansburg ebenfalls in Marmor zu vollenden. Die Grösse des Raumes erforderte die Hinzufügung einiger Gruppen. Diese wurden zuerst in einem Relief von halber Höhe entworfen, und jetzt für jenes Schloss in der Höhe des Quirinal-Exemplares ausgeführt, so dass also der Alexanderzug bis jetzt in vier von einander abweichenden Originalen besteht.

Die Anordnung dieses hochberühmten Werkes wird unsern Lesern hinreichend bekannt sein; auch vermögte die Feder schwerlich eine Idee von der Vollendung und Bewegung der Gruppen zu geben, von der Reinheit der Umrisse, und der tiefsinnigen Charakteristik der Figuren. Die hier zum erstenmale abgebildeten Zusätze für das Christiansburger Schloss athmen den Geist des ersten Entwurfes, nur möchten wir die Veränderung der Hauptgruppe selbst nicht billigen. Es wird uns gesagt, der Künstler habe das Theatralische in der Stellung des Alexander vermeiden wollen; wir haben dasselbe jedoch nie im ersten Entwurfe finden können, glauben es aber in die Umänderung hineingetragen zu sehen.

Am Schlusse desselben Jahres, in welchem der Alexanderzug vollendet ward, erhielt Thorwaldsen eine Bestellung aus dem fernen Polen, welche das letzte Werk dieses ersten Theiles der Lebensgeschichte bildet. Zehn Woywoden überbrachten dem Kaiser Napoleon, als er in Wilna sein Hauptquartier hielt, den Wunsch der General-Conföderation, dass Polen als Königreich wieder hergestellt werden mögte. Der Kaiser antwortete in Ausdrücken, welche, obgleich nicht bestimmt gewährend, doch so bedeutungsvoll gefunden wurden, dass sie in eine eherne Tafel eingegraben werden sollten. Thorwaldsen wurde nun beauftragt, zwei Karyatiden zu bilden, welche den Architrav über der Tafel tragen sollten. Mit dem Sturze Napoleons hatten jene Worte natürlich ihre Bedeutung verloren, und die Karyatiden, welche, ausser von ihren Schwestern am Erechtheion, schwerlich übertroffen werden mögten, standen sonach ohne Bestimmung, bis sie im Jahre 1818 von der Dänischen Regierung angekauft, seit 1826 zu den Seiten des Thrones im Christiansburger Schlosse aufgestellt sind.

Hiemit schliesst der bis jetzt erschienene erste Theil der Lebensgeschichte des grossen Thorwaldsen, und zugleich die reichhaltige Folge seiner Bildwerke. Der zweite Theil, wie zu vermuthen ist, wird vielleicht weniger unterhaltend werden, weil das geregelte Leben des Meisters gleichförmiger vorüber zu gehen pflegt, als die nach einem nahen oder fernen Ziele ringende Jugendkraft des noch anstrebenden Künstlers, welche sich in kräftigen Zügen, wie wir sahen, zu offenbaren pflegt; gewiss aber dürfen wir

eine noch reichhaltigere Auswahl von Umrissen erwarten, obgleich grade über die hier zuerst gelieferten, namentlich über den Alexanderzug, ein eigener Zauber ergossen ist. Um so mehr müssen wir es bedauern, dass hier in Berlin, wo die Skulptur vorzüglich gepflegt wird, Thorwaldsen fast nur aus Umrissen bekannt ist, in welchen, so treu und vollendet sie auch sein mögen, der eigenthümliche Charakter des Bildwerkes nie erkannt werden kann. Keines seiner Werke schmückt die Hallen unsers Museums, in welchem Canova und die neuere französische Schule so würdig repräsentirt sind. — Schön und belehrend wäre es, wenn ausser den Abgüssen der schönsten antiken Bildwerke, auch die der neueren, und unter ihnen des Thorwaldsen, gesammelt würden, und wenn zu diese derselbe freie Zutritt erlaubt würde, welcher uns in den Sälen des Museums so freigiebig vergönnt ist. Eine solche Einrichtung ist um so wünschenswerther, da die Antiken unseres Museums nicht mit jenen in Vergleichung treten dürften, welche als Sterne erster Klasse hervorglänzen und deren Gypsabgüsse in den Sälen der Akademie, doch verschlossen, aufgestellt sind. Diese, mit denen der neueren Künstler vereint, würden eine neue, in der That einzige, Gallerie bilden.

Indem wir noch die nach den Originalen oder besten Zeichnungen gelieferten Umrisse als besonders treu und gelungen rühmen müssen, können wir nicht umhin, dieses mit so grosser Sorgfalt ausgeführte Werk bestens einem jeden Freunde des Schönen zu empfehlen, und die Künstler darauf aufmerksam zu machen.

16.

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusta l'autografo pubblicato dal Tassi. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. (2 Bände in gross 12.)

Benvenuto Cellini hat seinen Nachruhm fast mehr seinen Schriften als seinen plastischen Werken zu verdanken; vor allen seiner Lebensbeschreibung, welche mit künstlerischer Einfalt das Bild eines höchst eigenthümlichen Charakters und, was wichtiger ist, in diesem und um ihn das Bild einer merkwürdigen, mannigfach bewegten Zeit vor uns entfaltet. Dies Buch führt uns unmittelbar in die Verhältnisse und Zustände Italiens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, und wir erkennen daraus die Möglichkeit, dass die Kunst, welche zu Anfange des Jahrhunderts ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, so schnell wieder herabsank. Denn wo an die Stelle des Gemeinsinnes und hoher durchgreifender Begeisterung, Willkühr und Liebhaberei und leere Prunksucht getreten sind, da ist es um den Inhalt der Kunst gethan, wie lange auch äussere Schönheit und Correktheit der Form sich in den Werken erhalten mag.

Cellini's Leben ist durch Göthe's meisterliche Uebersetzung auch bei uns völlig eingebürgert. Doch ist zu bedauern, dass dieselbe, so wie die Uebersetzungen anderer Nationen (in's Englische von Thom. Nugent, 1771, und von Thom. Roscoe, 1823; in's Französche von T. de St. Marcel, 1822.) nur nach einer mangelhaften, zum Theil fehlerhaften Ausgabe veranstaltet werden konnte. Die Originalhandschrift nemlich war längere Zeit verschwunden und die Ausgabe sowohl, welche Göthe vor sich hatte (mit dem erdichteten Druckort Köln, eigentlich Neapel, 1728, von Antonio Cocchi) als auch die folgenden sechs italienischen Ausgaben (Florenz, Mailand, Pisa, 1792 — 1824) sind Abdrücke mehr oder minder mangelhafter Copieen, welche nur insgeheim und in Eile hatten angefertigt werden können, da die frühern Eigenthümer sehr eifersüchtig auf den Besitz des Originales gewesen waren. Erst im Jahre 1810 wurde dasselbe von L. de Poirot zu Florenz wieder entdeckt und bei seinem Tode, 1825, der Laurenzianischen Bibliothek vermacht. Es ist zum Theil von Benvenuto's eigener Hand geschrieben, zum Theil von ihm dictirt worden, wie er sich selbst in einem Briefe an Benedetto Varchi darüber äussert: „Ich habe dies mein Leben mit eigener Hand zu schreiben angefangen, wie man aus einigen eingeheften Blättern sehen kann; aber da ich bedachte, dass ich zu viel Zeit verlöre, und da es mir eine unmässige Eitelkeit schien, so kam hernach ein Söhnlein des Michele di Goro von der Pieve zu Groppino zu mir, ein Kind von ungefähr 14 Jahren, und es war krüklich. Ich fing an ihn schreiben zu lassen, und während ich arbeitete, dictirte ich ihm mein Leben; und weil mir die Sache Vergnügen machte, so arbeitete ich viel eifriger und brachte viel mehr zu

Stande*).“ Dieser Notiz geht ein Sonett vorher, welches wir, als bezeichnend für den Character dieses merkwürdigen Künstlers, in freier Uebertragung folgen lassen:

„Ich schreibe dies mein mühereiches Leben,
Der ich dem Schöpfer schuld' ein jeglich Gut:
Die Seele, die er hielt in sichrer Hut, —
Denn ob ich viel und Kühnes mocht' erstreben,
„Rettung hat er im Unglück stets gegeben, —
Leben, Ruhm, Kraft, nicht wie sich's Jedem thut,
Sitte, Gestalt, Schönheit und festen Muth,
Dass ich mich über Viele darf erheben.
„Nur Eins schmerzt mich im innersten Gemüthe,
Die theure Zeit, in Eitelkeit verloren:
Unsre Gedanken führt der Wind von hinnen!
„Doch werf' ich ab solch' ungeziemend Sinnen,
Ich, ein Willkommner**) dort, wie hier geboren,
In dieses werthen Toskerlandes Blüthe***).“

Ein genauer Abdruck dieser Originalhandschrift, durch Francesco Tassi veranstaltet, erschien im Jahre 1829 zu Florenz in 3 Bänden in 8. Die beiden ersten Bände enthalten das Leben mit Erläuterungen und Varianten; der dritte, Documente, Briefe, Gedichte, die sich auf Cellini beziehen und zum Theil von ihm selbst verfertigt sind, meist noch nicht herausgegebene Gegenstände, aus der Bibliothek Riccardi entnommen. Ausserdem ist ein Portrait Cellini's, nach Vasari gestochen, beigefügt; vier radirte Umrisse nach seinen Werken, gezeichnet von G. Rossi und V. Gozzini; ein Fac-simile und ein lithographisches Blatt mit dem Wappen der Cellini.

Die vorliegende Ausgabe ist ein sorgfältiger, reiner und geschmackvoller Abdruck der ebengenannten oder vielmehr ihrer ersten beiden Bände. Die (grossentheils sprachlichen) Anmerkungen sind weggelassen und nur eine kritische Auswahl desselben in einem alphabetischen Anhange beigefügt. Die hier vorkommenden biographischen Notizen sind von dem deutschen Herausgeber aus Quellen, welche dem italienischen theils unbekannt, theils von ihm vernachlässigt waren, ergänzt und berichtigt. In der Vorrede sind ausser den Nachrichten über die Handschrift und deren Ausgaben verschiedene Urtheile über die Werke Cellini's mitgetheilt und zwar von Vasari, Baldinucci, Baretti, Giulianelli, Tiraboschi, Parini, Missirini. Von den Kupferbeilagen der Tassi'schen Ausgabe ist das Portrait Cellini's durch einen sauberen Stahlstich von F. Wagner wiedergegeben: der Meister ist hier in späteren Jahren dargestellt, mit schwarzem Barett, langem, grauem Bart und mit einer Stirn, welche an Michelangelo, sein hohes Vorbild in der Kunst, erinnert. Ausser diesem Portrait sind auch die vier erwähnten Umrisse nach Werken von Cellini beigefügt, und zwar: die Büste des Grossherzogs Cosimo I. mit dem reich mit Masken, Schnörkeln und Laubwerk verzierten Harnisch; die Büste des berühmten Bindo Altoviti; die bekannte Statue des Perseus, welche in der Loge auf dem Markte zu Florenz steht; und das kostbare, mit vielen Figuren geschmückte goldene Salzfass, welches er für Franz I. von Frankreich arbeitete und welches sich jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien befindet.

Vergleichen wir nun den vorliegenden Text mit dem bei uns gebräuchlichen Göthe'schen, so bemerken wir allerdings an letzterem den Mangel mancher Züge, welche zur Vervollständigung des Bildes wohl nöthig sind. Namentlich werden, bei aufmerksamem Lesen der deutschen Uebersetzung, an verschiedenen Stellen grössere Lüken von selbst bemerkbar. So fehlt hier z. B. die ganze Erzählung des Pestanfalles, den Cellini im Jahre 1524 zu Rom ausgestanden; und doch ist nachher zu den Seinigen das Gerücht seines Todes gekommen. So fehlt die ausführliche Beschreibung der freilich sehr wenig edlen Rache, welche er zu Paris an seinem ungetreuen Diener Paul Micceri nahm, und auf welche doch die umständliche, freimüthige Einleitung hinweist u. a. m. Auch die Terzinen über seine Gefangenschaft nebst anderen kleineren Versen werden in der neuen Ausgabe an gehöriger Stelle mitgetheilt.

Wir schliessen mit dem Wunsche des deutschen Herausgebers, dass auf den Grund dieses gereinigten und zu seiner eigenthümlichen Kraft und Schönheit zurückgeführten Textes eine neue Uebersetzung veranstaltet oder lieber eine Berichtigung und Vervollständigung der Göthe'schen unternommen werden möge.

F. K.

*) S. die Vorrede der vorliegenden Ausgabe, X.
**) Benvenuto.
***) Fiore, Wortspiel in Bezug auf Florenz.

FRANZÖSISCHE HULDIGUNG
für Albrecht Dürer.

Ein junger französischer Dichter, Herr Xavier Marmier aus Besançon, welcher sich unter den Gästen des oben beschriebenen Festes befand, hat uns das nachfolgende Gedicht mitgetheilt. Wir freuen uns, unseren Lesern hiemit einen Beweis geben zu können, wie unsere Nachbarn jenseit des Rheines deutsche Art und Kunst anzuerkennen beginnen.

TOAST.

Aux mânes de Dürer! Son nom chargé de gloire,
Son nom représentant d'une époque de foi,
Est un de ces jallons élevés dans l'histoire,
Une étoile qui sert de lumière et de loi.

Il aima l'art pour l'art. Enfant du moyen âge,
Il en avoit la grâce et la naïveté,
Dans tout ce qu'il peignit, il en montra l'image,
Son siècle et lui s'en vont à l'immortalité.

Combien voilà de temps qu'il a cessé de vivre!
Sa gloire cependant grandit de jour en jour,
Car ce qu'il exprima, c'est ce qui doit survivre,

Car, chaque siècle vient pour comprendre à son tour,
Ces grandes vérités qu'il s'appliquoit à suivre:
L'art, la religion, la liberté, l'amour.

X. Marmier.

Nachrichten.

(Münchner Kunstausstellung. Beschluss.)

Heinrich Hess: Noah, Abraham, Isaak, Jacob, St. Johannes Evangelist, St. Matthäus; sechs Cartons, in ihrer Ausführung (al fresco) neben anderä Werken der Art für die Allerheiligenkapelle bestimmt. Einfachheit, Ernst, Grossheit der Form und der Behandlungsweise, mit Correctheit verbunden, leuchten als die wesentlichsten Vorzüge fast überall hervor. Im Allgemeinen behauptet die Feier der Ruhe sichtbar das Uebergewicht, der Ausdruck des Characters breitet sich meistens mehr in stillbegrenzter Fassung als auf Fittigen der Seele aus; dadurch erhalten die Darstellungen etwas Gattungsmässiges, das in der Gesammtwirkung überaus wohlthut, und insbesondere den Gestalten des alten Testaments ein Siegel der Gemeinschaft aufzudrücken scheint.

Derselbe: Apollo und die Musen. Oelgemälde aus der früheren Periode des Meisters.

Rambaux: Composition aus dem Decameron des Boccaccio. Carton. — Drei Jünglinge und sieben Jungfrauen haben sich zur Zeit, da die Pest in Florenz (1348) wüthete, in der Nähe der Stadt nach einem anmuthigen Landsitze zurückgezogen, wo sie in geselliger heiterem Verkehr mit Erzählungen die schreckenvolle Zeit zu kürzen suchen. Eine der sieben Schönen ist jedesmal Königin des Tages und täglich versammelu sie sich um eine Quelle zu der liebgewordenen Unterhaltung. Diess ist der Gegenstand des Haupt- und Mittelbildes, dessen reizender Inhalt durch eine sinnvolle Einrahmung noch mannigfaltig motivirt und erklärt wird. Zur Rechten und Linken ist das Mittelbild ganz einfach durch Säulen abgeschlossen, um welche zwei breite Bänder mit den Namen der vorkommenden Personen sich schlingen. Die Vorstellungen der oberen Einfassung enthalten mehr allegorische, die der unteren mehr historische Beziehungen. Oberwärts, in der rechten Ecke, die Muse der Geschichte; in der linken die Gestalt des Dichters vor einem Lesepulte mit dem aufgeschlagenen Buche sitzend; ihm gegenüber das personificirte Florenz. Weiterhin eine weibliche Gestalt mit einer Geissel und ein Wolf, über einige Leichname schreitend, als Allegorie auf die Pest. Neben dieser Gruppe, welche die Mitte der oberen Einfassung bildet, die drei Parzen, einem der Entfliehenden andeutend, dass sein Ziel ihm gesteckt sei und er den Tod in dem Bündel auf seinen Schultern mit sich trage. Unterwärts, in der Mitte, ein Kirchhof, wo die Opfer der Pest von Geistlichen bestattet werden; Fliehende, welche die Ihrigen in der letzten Noth verlassen; Andere, die noch beim Einsturze des Nächsten den Taumelkelch der Lüste leeren wollen.

Ein neues, würdiges Kunst-Unternehmen, dem Ruhme des Vaterlandes gewidmet, bereitet sich in **München** vor. Das alte Isarthor, nämlich seit längerer Zeit in Verfall, soll unter der Leitung des Prof. **Gärtner** restaurirt und mit Gemälden und Bildwerken geschmückt werden. Plan und Disposition der al fresco auszuführenden Gemälde sind dem Director v. **Cornelius**, Composition und Ausführung dem Maler Bernhard **Neher** aus Biberach übertragen. Der ganze Kreis der Vorstellungen

bewegt sich um den Ausspruch: Gebt Gott, was Gottes, und dem Kaiser, was des Kaisers ist. Auswärts an der östlichen Wand des Thores wird auf einem 75 Fuss langen Fries die siegreiche Heimkehr Kaiser Ludwigs des Bayern nach der Schlacht von Ampfing abgebildet werden; nach einer Volkssage hat der Siegeszug des Helden durch eben dieses Thor seinen Weg genommen. Die der Stadt zugewendete westliche Seite wird die Anbetung der Könige enthalten. Alle in dem übrigen Raume vertheilten kleinen Vorstellungen (die Jungfrau Maria als Schutzherrin des Landes; St. Benno als Patron der Stadt; die Bildsäulen des Erzengels Michel und des h. Georg, deren Ausführung dem Professor Konrad Eberhard übertragen ist, zu beiden Seiten der mittleren Pforte; dann noch verschiedene, in den Blenden der Thüren anzubringende Bildnisse bayerischer Herzoge) sind so gewählt und gestellt, dass sie zwischen jenen Hauptvorstellungen die ergänzenden Mittelglieder bilden werden.

Paris. Ein junger Architect, **Albert Lenoir**, hat so eben ein Projekt bekannt gemacht, nach welchem das Palais des Thermes mit einem dahinter befindlichen sehr merkwürdigen Gebäude, dem Hôtel de Cluny, welches am Ende des 15ten Jahrhunderts von Jacques d'Amboise erbaut worden und eines der wenigen noch vorhandenen gothischen Privatgebäude ist, in Verbindung gebracht werden und alles zusammen zu einem **Musée historique** umgeschaffen werden soll. Der junge Künstler hat bei diesem Projekte seiner Phantasie freien Lauf gelassen. Vermittelst eines Grabens mit einer Zugbrücke soll die Anstalt von der Strasse abgesondert werden; dann soll ein **gallischer** Hof, d. h. ein Hofraum mit gallischen Denkmälern folgen. Von da soll man in den **Kaisersaal** treten, dessen Mitte die Bildsäule Kaiser Julians zieren würde. Natürlich gehören in diesen Saal alle Denkmale aus der römischen Zeit. Hinten in diesem Saale befindet sich ein gewölbter Bogen, der später zugemauert worden ist. Diesen braucht man nur wieder aufzubrechen, um von da ins Hôtel de Cluny zu gelangen. Hier soll nun erst ein **lombardischer** Saal sich befinden, um den Uebergang von der römischen Baukunst zur gothischen zu bilden, und dann soll man an die **gothische** Kapelle des Hôtels gelangen, welche als ein vollendetes, vortreffliches Muster der gothischen Bauart erscheint und dann mit allerlei interessanten Kunstgegenständen aus jener Zeit verziert werden könnte. In den Sälen des Hôtels will der Künstler sodann alte Glasmalereien, Sammlungen von merkwürdigen Bildnissen und anderen dergleichen Kunstsachen anlegen. Allerdings würden hier die gothischen Sachen, die man seit Kurzem im Louvre aufgestellt hat, besser an ihrer Stelle sein, als in den prächtigen, modern angelegten Sälen des Louvre, wo sie sich in Vergleich mit der Umgebung etwas ärmlich ausnehmen.

Der berühmte Kupferstecher **Raphael Morghen** ist zu **Florenz** am 8ten April, in einem Alter von 74 Jahren, verstorben.

BERICHTIGUNG.

(Eingesandt.)

Bemerkung zu No. 16 des Museums für bildende Kunst ad pag. 123.

Der Meister der hier erwähnten zwei kleinen Landschaften J. J. (Joh. Jacob) Schalch wird im Füsslischen Lexicon nicht vermisst, sondern ist in der Ausgabe von 1779 pag. 550 zu finden.

KUNST-ANZEIGEN.

Indem wir beabsichtigen in diesem Jahre eine zweite Ausstellung der neuern Erzeugnisse bildender Kunst zu veranstalten, laden wir auswärtige sowohl als einheimische Künstler ein, dieses Unternehmen durch gefällige Zusendung ihrer Werke zu befördern, und solche für die Dauer der Ausstellung in den Monaten Julius und August unserer Obhut anzuvertrauen.

Wir bitten, dass die Meldung bis Mitte Juni, und die Zusendung spätestens bis Ende desselben Monats, unter der Adresse des hiesigen Speditionshauses G. L. Dommerich erfolgen möge.

Braunschweig, im April 1833.

Die Comité-Mitglieder des Braunschweigischen Kunstvereins.

Brauns, Krahe, **Eigner**, **Otto v. Reichen**,
Professor, Oberbaurath. Hofrath
Director des Vereins. u. Director d. Herzogl. Museums.

Hollandt sen., **A. Grotrian**, **Tunica**,
Rath. Notar. Hofmaler.

Carl de Marées,
Secretair des Vereins.

Im Kunstverlag von **W. Creutzbauer** in Carlsruhe erscheint nächstens:

Umrisse zu Dantes göttlicher Comödie in 3 Lieferungen: Hölle, Fegefeuer und Paradies; mit Text in italienischer, deutscher, englischer und französischer Sprache. Ungefährer Preis für die Lieferung, elegant gebunden, ¼ Thlr.

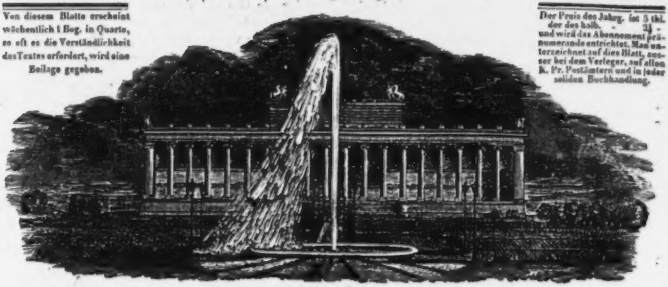
In Berlin nimmt **G. Gropius** Bestellungen an.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 18. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 3½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

NEUERE GEMÄLDE
im Besitz des Königs von Neapel.

Aus meinen Reiseheften.

Mitgetheilt von

Herrn Hofrath Hirt.

(Siehe Berliner Kunstblatt Jahrgang 2. Heft 3.)

Die königlichen Sammlungen alter und neuer Kunst zu Neapel gehören zu den wichtigern. In mehrern Fächern übertreffen sie alles, was man sonst irgendwo sieht, besonders im Fache antiker Wandgemälde, in dem gemalter griechischer Gefässe von gebrannter Erde, und in dem antiker Werke in Erz, in grössern und kleinern Bildwerken sowohl, als in jeder Art von Geräthschaften. Indessen haben die antiken Gegenstände jeder Gattung in dem königlichen Museum durch zwei deutsche Archäologen, die Herren Gerhard und Panofka, seit kurzem so vollständige Aufzeichnungen gefunden, dass unsere frühern Bemerkungen, welche nur das für uns Seltene und Wesentliche berücksichtigen, dagegen nur mager und unvollständig erscheinen würden. Wir wollen also, vor der Hand wenigstens, unsern Blick nur auf solches geheftet halten, was, wie es scheint, nicht in den Plan jener beiden Gelehrten gehört, nämlich auf die Gegenstände der neuern Malerei, wovon in den königlichen Sammlungen sehr preiswürdige Denkmäler vorkommen. Unsere Bemerkungen hierüber sind aus sehr verschiedenen Zeiten, mehrere aus den achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts, wo sich die Hauptsammlung noch in dem Schlosse Capodimonte befand, und die letztern aus dem Jahr 1817, wo jedoch in dem indessen neu erbauten Museum die Gegenstände nur zum Theil aufgehangen waren, andere noch an den Wänden der

Säle umherstanden, und viel anderes noch in den Zimmern des Königs und in denen des Prinzen Leopold, im königlichen Palaste sich befand, was aber die Bestimmung hatte, den Gemälden des grossen Museums einverleibt zu werden, welches jedoch, wie ich höre, bis zur Zeit nicht geschehen ist.

Diese verschiedenen Sammlungen neuer Gemälde als ein Ganzes zu betrachten ist hier unsere Absicht. Man wird hieraus den Bestand der Gesammtgallerie und das Eigenthümliche nach den verschiedenen Epochen, Schulen und einzelnen Meistern erkennen.

Mit Bedauern müssen wir aber im Voraus melden, dass man bei dem Aufstellen an kein systematisches Ordnen gedacht hat. Die Gemälde von den verschiedensten Zeiten und Meistern hängen unter einander. Daher es sehr schwer wird, den wahren Bestand der Gemälde zu übersehen, und jene Vergleiche zu machen, aus denen sich allein ein fruchtbares Studium ergiebt. Gewöhnlich sind leider die Aufseher, die bei solchen Sammlungen Anstellungen erhalten, sehr unwissend, und daher jene Anarchie in den meisten Gallerien. Es scheint, als wenn Decorations-Architekten überall ihre Hand im Spiel hätten, welche glauben, dass die geheiligten Reste antiker Plastik und neuere Meisterwerke der Malerei nur da wären, um ihre bunten Architekturanlagen zu zieren. So ist es auch der Fall in den verschiedenen Abtheilungen alter und neuerer Denkmäler in dem grossen königlichen Museum zu Neapel.

Den Hauptstamm der Sammlung machen die Gemälde, welche die Herzöge aus dem Hause Farnese in Parma anlegten, und die dann mit Carl III. nach Neapel übergegangen sind. In den neuern Zeiten benutzte Ferdinand IV. die über Rom eingebrochene Anarchie, um manches Wichtige aus den Sammlungen der römischen Grossen aufkaufen zu lassen: nachdem schon früher nicht Unbedeutendes aus den Kirchen von Messina und Calabrien dahin gekommen war. Auch Joseph Bonaparte und Murat bereicherten die Sammlung mit Gemälden aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern. Nicht bloss die Hauptstadt, sondern auch Salerno und Monte Cassino mussten hiezu steuern.

Von Byzantinischen Meistern und von denen der Epoche der Anfänge im 13ten und 14ten Jahrhundert geht die Sammlung leer aus. Aus der zweiten oder der Bildungsepoche im 15ten Jahrhundert ist die Anzahl der Gemälde auch nur gering. Wir werden sie also bei den verschiedenen Schulen der dritten Epoche einschalten, doch dieselben als die ältern immer voranstellen.

Die toskanische Schule der dritten Epoche.

Wir betrachten zuerst die toskanischen Meister der dritten Epoche mit Voraussendung der wenigen Meister aus der zweiten. Das älteste ist ein Gemälde des Fra Gio. Angelico von Fiesole, die Legende vorstellend: wie dem Papst Liberius im Traum befohlen wird, die Kirche St. Maria Maggiore nach dem Plane zu erbauen, den er des andern Morgens (es war der 5te August) auf dem Esquilin im Schnee bezeichnet finden würde. Im Bilde sieht man in der Mitte die Madonna selbst, von einem Chor von Engeln umgeben, und den Papst, der, über den Schneeplan erstaunt, Befehle giebt, den Bau der prachtvollen Basilika zu beginnen. Das Gemälde zeigt jene Einfachheit der Anordnung, und jene Lieblichkeit in der Ausführung, die diesem Meister zur Zeit einer noch sehr mangelhaften Kunstübung eigen war.

Von Domenico Ghirlandaio sieht man zwei Gemälde: eine Ankündigung, zugleich mit Andreas und Johann Baptist, und eine thronende Madonna mit Lorenz und Hieronymus rechts und links. Dazu kommt eine Maria mit dem Kinde und zwei Engeln von Sandro Botticelli. Von Cosimo Roselli ist die Heirath der Maria mit Joseph vorhanden, zu deren Seiten der heilige Nicolaus und die heilige Lucia gestellt sind. Letzteres ist das ausgezeichnetste Werk der drei grossen Meister, die schon in der Capella Sistina mit einander in die Schranken traten.

Aber noch merkwürdiger ist ein Altargemälde von Matteo da Siena, den Bethlemitischen Kindermord vorstellend. Die Aufgabe war für die Zeit sehr schwierig, da sie eine grosse Lebendigkeit der Phantasie, kühne Bewegungen und mannigfaltigen und starken Ausdruck erforderte. Der Meister leistete sehr viel, und ein Beweis der Anerkennung ist, dass er den Gegenstand zu verschiedenen Zeiten dreimal malte, zweimal in Siena, nämlich einmal in der Kirche St. Agostino im Jahre 1464, und das andere Mal in der Kirche St. Maria de' Servi im Jahre 1491. Das dritte, das er für Neapel malte und jetzt in der königlichen Sammlung ist, war ehedem in der Kirche St. Catarina al formello, und ist merkwürdig wegen der fehlerhaften Bezeichnung der

Jahreszahl, die den Lebensbeschreibern der Neapolitanischen Maler viel Mühe machte, indem sie den Maler und die anderweitigen Arbeiten des Künstlers in seiner Vaterstadt nicht kannten. Es steht nämlich auf dem Bilde ausser dem Namen des Meisters das Jahr MCCCCXVIII, wo augenscheinlich ein L zwischen dem vierten C und X vergessen ist, so dass 1418 anstatt 1468 steht. — Diese drei Gemälde sind aber nicht Copieen eines nach dem andern, sondern die spätern geben bedeutende Abänderungen und Fortschritte des vortrefflichen Meisters, der die Ehre der Sienesischen Schule in dieser aufstrebenden Epoche war, und der der kühnen Behandlung eines so schwierigen Gegenstandes wegen der Aeschylus der neuern Malerei genannt zu werden verdient. Erst Luca Signorelli erhob sich zu ähnlichen Wagestücken in seinen Frescogemälden zu Orvieto.

Auch ist die Sammlung an toscanischen Meistern der dritten Epoche nicht reich, aber darunter manches Vorzügliche.

1. Von Leonardo da Vinci: eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooss, wovon wir jedoch nur den Kopf der unvergleichlichen Mutter von der Hand des Meisters vollendet glauben. Die niedergeschlagenen Augen, die auf das Kind herabblicken, und das innige Lächeln, das um die Lippen schwebt, sind nie vollkommner in Farbe dargestellt worden. Das Gemälde kam erst in der letztern Zeit aus der Gallerie Borghese von Rom nach Neapel.

Noch giebt es zwei andere Gemälde, die gleichfalls den Namen des grossen Meisters tragen: erstlich ein jugendlicher Joh. Baptist, der vortrefflich ist, den wir aber nur als eine glückliche Arbeit des Angelo Bronzino ansehen können. Das Gesicht ist leonardisch, Zeichnung und Schattirung fein; aber die Wiederscheine sind eher die eines metallischen Körpers, als des menschlichen Antlitzes. Zweitens eine heilige Familie mit einem Engel; auch hier sind die Bildungen leonardisch, aber das Helldunkel und das Landschaftliche zeigt überwiegend den trefflichen Nachahmer des Coreggio: wir glauben Bernardino Gatti.

Von Lorenzo di Credi, dem Jugendfreunde des Leonardo, sieht man eine Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen noch in der erstern, etwas magern Manier, und dann eine heilige Familie mit zwei Engeln aus der bessern Zeit des Meisters; letztere noch in den Zimmern des Königs. — Eine heilige Familie ist auch von Ridolfo Ghirlandaio vorhanden, noch in der frühern Manier, welche an seinen Jugendfreund Raphael erinnert.

Von Andrea del Sarto sieht man die Portraite von zwei Architekten und dann die von Vasari gerühmte Copie nach dem Meistergemälde Raphaels, Leo X. mit den Cardinälen vorstellend, wovon das Original sich im Palast Pitti zu Florenz befindet.

Unter den Sienesischen Meistern sieht man von Baldassar Peruzzi ein Portrait, und von Sodoma eine Auferstehung Christi mit der Jahreszahl 1534. Dies Gemälde gehört zu den Hauptbildern des Meisters, besonders in Hinsicht des Helldunkels und der markigen Pinselführung. Siena selbst hat von ihm nur wenige ähnliche Gemälde aufzuweisen. — Sein Landsmann war Marco Pini, der den grössten Theil seines Lebens in Neapel zubrachte, wo man auch in den dortigen Kirchen die vorzüglichsten seiner Gemälde sieht. In den Formen richtete er sich mehr nach Michel Angelo, aber in dem Markigen der Farbengebung sieht man den frühern Anhänger an die Malweise seines Meisters Beccafumi und des Sodoma. Eines seiner Hauptwerke, die Beschneidung vorstellend, früher in der Kirche St. Paolo, ziert jetzt das Museum.

Ein Freund des Marco Pino war Daniel (Ricciarelli) von Volterra, von dem das Meisterwerk, eine Kreuzabnahme, in der Sammlung ist. Dieses Altargemälde in Oel war früher in der Kirche St. Maria del popolo in Rom. Die Malerin Angelica Kaufmann besass es mehrere Jahre in ihrer Sammlung alter Meister, und nach ihrem Tode kam es nach Neapel, zur Zeit noch in den Zimmern des Prinzen Leopold. Die Composition ist von der Kreuzabnahme desselben Meisters, in der Kirche Trinità zu Rom auf die Mauer gemalt, jetzt aber ganz verdorben, wesentlich verschieden und in jeder Beziehung vorzüglicher.

Eine Seltenheit ist ferner die Copie nach dem jüngsten Gerücht des Michelangelo in kleinen Figuren in Oel gemalt von Marcellino Venusti, das in seiner Art ein Meisterstück zu nennen ist.

Und noch als eine Seltenheit bemerken wir das Bildniss der Eleonora Sanvitali, die den Deutschen durch den Tasso von Göthe so interessant geworden ist. Sie ist als ein Mädchen von vier Jahren (dies besagt die Inschrift, die auch ihren Namen nennt, mit der Jahrszahl 1561.) in ganzer Figur stehend, und im einfachen braunen Kleide dargestellt. Auf dem

Tische sieht man das Figürchen einer antiken Venus, die ihre Rückseite in dem Spiegel an der Wand zeigt. — Das ganze Gemälde ist von seltener Schönheit und Anmuth, und wie wir nicht zweifeln dürfen, von der Hand des Angelo Bronzino.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die erste KUNST-AUSSTELLUNG in Hannover.

Das schnelle Aufblühen des für das Königreich Hannover gegründeten Kunstvereines bestätigt auf's Neue, was schon verschiedentlich in diesen Blättern über die Bedeutsamkeit der Kunstvereine in unserer Zeit gesagt worden ist. Gegen das Ende des vorigen Jahres gestiftet, zählt dieses Institut bereits, nach dem Schlusse der ersten Ausstellung, 947 Actien (die Actie zu 3 Thalern).

Was zunächst den Zweck des Vereines, wie ihn die Statuten aussprechen, anbetrifft, so besteht derselbe in einer „Beförderung der bildenden Künste durch Verbreitung der Theilnahme für dieselben und durch Aufmunterung und Unterstützung der Künstler;“ und zwar veranstaltet der Verein, um diesen Zweck zu erreichen, sowohl „in Hannover öffentliche Ausstellungen von Werken der bildenden Künste,“ als er auch „die ausgezeichneteren der ausgestellten Kunstwerke, so weit die Mittel es gestatten, ankauft und nach dem Loose unter seine Mitglieder vertheilt.“

Der Erfolg der ersten Kunstausstellung, welche vom 26. Februar bis 31. März d. J. währte, hat, nach einem vorliegenden Berichte der Committée, jede davon gehegte Erwartung bei weitem übertroffen.

Durch die Geneigtheit des Magistrats der Residenzstadt H. war ein bequemes und sehr passliches Lokal unentgeldlich eingeräumt, und die erfreuliche Bereitwilligkeit einheimischer und auswärtiger Künstler, so wie die Kunstliebe mehrerer Besitzer von ausgewählten Kunstwerken haben es möglich gemacht, dessen Räume mit so zahlreichen und so bedeutenden Werken der Kunst anzufüllen, dass man diese erste Kunstausstellung von H. gewiss zu einer der besseren in Deutschland wird zählen dürfen. Die Theilnahme des Publikums, welche sich fast bis an's Ende stets steigend erhielt, ist so allgemein und so lebhaft gewesen, dass darauf die schönsten Hoffnungen für die Erreichung der vom Kunstvereine beabsichtigten Zwecke gebauet werden dürfen.

Der ausgestellten Kunstwerke waren 429 Nummern von 199 verschiedenen Künstlern und einigen Dilettanten, unter welchen 170 Nummern von 64 Hannoveranern. Die übrigen Gegenstände waren zum grössten Theil von Münchner Künstlern (merkwürdig für eine norddeutsche Stadt!) eingesandt, nur zwei von Düsseldorfer Künstlern; einige aus Berlin, Cassel, Dresden, Hamburg u. s. w.; von Ahlborn, Dahl, Fries, Henschel, Neher, Gebr. Olivier, Overbeck (Italia und Germania), D. und L. Quaglio, Riepenhausen, Rottmann, Ruhl, Scheuren, A. Schröter, Ph. Veit, Wagenbauer und anderen.

319 Nummern waren verkäuflich, und von diesen sind 89 Nummern verkauft worden. —

Wir können diese erfreuliche Anzeige nicht schliessen, ohne gleichwohl den schon ausgesprochenen Wunsch zu wiederholen, dass die an den verschiedenen Orten Deutschlands gestifteten Kunstvereine das würdigste und grossartigste Mittel zur Erreichung ihres schönen Zweckes nicht ferner übersehen mögen. Nicht in jener zufälligen Unterstützung des Künstlers durch den Ankauf eines oder eines anderen Bildes, nicht in der Errichtung jener Ausstellungen, deren Zusammenstellung ebenfalls immer nur eine zufällige sein kann, beruhen, wie dankbar beides auch anzuerkennen sei, die wesentlichsten Beförderungsmittel der Kunst und des Kunstsinnes. Gebet vielmehr dem Künstler Gegenstände zur Ausführung, welche ein gemeinsames und darum ein höchstes Interesse haben! die ein Jeder im Volk verstehe und auf deren gemeinsamen Besitz auch der Geringste, nicht ein einzelner Glücklicher, dem sie das Loos zugeworfen, stolz sein könne! an deren täglicher Betrachtung er (denn wer freut sich seines Besitzes nicht?) sich erbauen und Achtung und Liebe zur Kunst gewinnen könne! Lasset die Säle eurer Gemeindehäuser mit Bildwerken schmücken, welche die Grossthaten eurer Vorfahren darstellen; die Hallen eurer Kirchen mit Bildwerken, welche die bethätigenden Momente eures Glaubens entfalten, und welche eindringlicher zu dem Beschauer sprechen, als ein todter Buchstab*)!

*) Der Kunstverein von Frankfurt a. M. hat bereits die nachahmungswürdige Bestimmung getroffen, $\frac{1}{3}$ seiner Einnahme für öffentliche Monumente zu verwenden.

ENGLISCHER STAHLSTICH.

Westmoreland, Cumberland, Durham and Northumberland, Illustrated u. s. w. Nach Zeichnungen von Thomas Allom. Text von Thomas Rose. London, 1832.

Unter den mannigfaltigen Werken, welche in sauberen Stahlstichen die vorzüglichsten Gegenden Grossbrittanniens darstellen, mögte das uns vorliegende leicht das ausgezeichnetste sein. Unter den fünf und zwanzig Ansichten, welche in sechs Lieferungen bis jetzt erschienen sind, und für den unglaublich geringen Preis von zwei Thalern angeboten worden, mögte der strengste Kritiker nicht eins herausfinden, welches nicht selbständig als Kunstwerk gelten könnte. Sehr glücklich wurden gerade jene vier nördlichsten englischen Grafschaften gewählt, wo die Natur bereits in der Grossartigkeit der benachbarten schottischen Hochlande erscheint, und besonders in Westmoreland und Cumberland die lieblichsten Seen mit unzähligen Inseln von hohen Bergkränzen umgürtet sind. Mit der höchsten Meisterschaft werden uns diese Naturscenen vorgeführt, sowohl was die Zeichnungen, als auch besonders den Stich anbelangt. Der dunkel beschattete See Derwert Water zwischen hoch gethürmten Felsen, der glänzende Spiegel des Ulles Water, in dessen Tiefe die umlaubten Hügel hinabzusteigen scheinen, und die idyllischen Inseln des breiteren Windermere Loke zeigen uns die mannigfaltigsten Schönheiten dieser englischen Schweiz, während uns die Langdale Pikes in die schaurigen Schluchten des Hochgebirges führen, wo die rauschenden Waldbäche in Cascaden über Klippen hinabstürzen, als deren vorzüglichste wir die herrlichen Wasserfälle von Colwith Force und Dungeon Gill erblicken.

Aber England ist zugleich der Sitz einer hochverfeinerten Cultur, welche nicht zerstörend sich darstellt, sondern die Schönheiten der Natur durch zweckmässige Anlagen noch mehr hervorhebt. Die lieblichen Hügel sind von Hecken durchschnitten, welche reiche Felder und Triften umgeben. Zahlreiche Heerden beleben die Landschaft, welche durch wohlhabende Ortschaften gehoben wird. Die blühendsten Städte erblicken wir hier dargestellt, am Meeresufer oder an schiffbaren Strömen recht eigentlich zum Handel hingelagert. Newcastle-upon-Tyne erhebt sich mit seinen Thürmen zwischen den zahlreichen Fabriken, welche durch die benachbarten Kohlenbergwerke hervorgerufen wurden. Nicht ferne davon liegen die beiden Shields an dem Nord- und Südufer des mächtigen Stromes, auf welchem reichbeladene Schiffe auf- und abfahren. Doch werden sie alle an Schönheit der Lage durch Durham übertroffen, welches in alterthümlicher Pracht auf dem Vorsprunge einer Halbinsel emporsteigt, welche der Fluss Wear bildet. Im Vorgrunde steigt die Brücke über den mässigen Fluss; dahinter erhebt sich mit drei Thürmen die anglo-normännische Cathedrale, im Jahre 1093 durch Wilhelm den Eroberer erbaut; noch höher liegt in breiten Massen der Palast des Bischofes; letzterer gilt zugleich als der reichste und vornehmste im ganzen Königreiche.

Noch reicher stellen sich uns aber die Landsitze der Grossen dar. Wenn die Villen der alten Römer uns das Bild einer ungewöhnlichen Pracht und Verschwendung zeigen; wenn, nach ihrem Muster gebildet, die der neueren Italiener noch jetzt in anmuthigen Anlagen mit jenen wetteifern, und zum lieblichsten Genusse der südlichen Natur einladen, so stehen ihnen die englischen in mancher Hinsicht nicht nach, und übertreffen sie vielleicht noch an Grossartigkeit. Den meisten Lesern werden die meilenweiten Parkanlagen nicht unbekannt sein, in welchen die stolzen Schlösser der Lords gelegen sind; aber weniger bekannt ist die zahlreiche Verbreitung derselben. Ein Park stösst an den andern, indem sie an Pracht und Ausdehnung einander überbieten, und unzählige Schlösser und Landsitze bedecken die einzelnen Grafschaften. Diese waren ursprünglich die Burgen des Landadels, und hoben sich nach und nach mit der allgemeinen Verbreitung des Wohlstandes. Einige der merkwürdigsten erhalten wir hier in vorzüglichen Abbildungen, grossentheils auch durch ihre Besitzer merkwürdig. Broughham Hall gehört zu den einfachern; auch Hawick Hall, Sitz des Grafen Grey, zeichnet sich weniger durch alterthümliche Pracht aus. Desto mehr bewundern wir dieselbe in den beiden vorzüglichsten Schlössern des Herzogs von Northumberland, Warkworth Castle, seit über fünfhundert Jahren Sitz der Percys, und Alnwick Castle, welches erst seit achtzig Jahren der Familie angehörig, dennoch zu einem ungewöhnlichen Glanze erhoben ist, und sich mit seinen Nebengebäuden über eilf Morgen

Landes erstreckt. Nicht weniger glänzend erscheint Ravensworth Castle mit seinen zahlreichen Thürmen im anmuthigen Parke gelegen. Doch müssen wir unter den uns vorliegenden Ansichten, auch was die Kunst betrifft, dem Schlosse des Lord Durham, Lambton Castle, den Vorzug geben; denn es ist nicht leicht, sich eine grössere Harmonie zu denken, als in diesem Bildchen, wo sich hinter üppigen Baumgruppen, welche über den Rasenflächen den Hügel hinansteigen, die Burg in abwechselnden Geschossen und Thürmen erhebt, während sich im Vorgrunde eine stattliche Brücke über den Wear wölbt, wo einst der Ahnherr der alten Familie Lambton den grässlichen Lindwurm tödtete.

Indem wir die hohen Schönheiten dieser Blätter bewundern, bezeugen uns dort einheimische Blätter, wie die Westmoreland Gazette und der Sunderland Herold zugleich die grosse Treue der Abbildungen, und wir lernen in Herrn Allom einen tüchtigen Künstler kennen, welcher die Natur so wahr und zugleich so schön aufzufassen wusste. Die Kupferstiche sind nicht nur mit höchster Eleganz behandelt, sondern auch, was bei den englischen häufig vermisst wird, mit mit grosser Frische der Darstellung, welches beides vereint wir besonders in den Blättern des Herrn Le Petit bewundern. Auch der Text ist gründlich geschrieben, in deutlicher Kürze, nicht ohne dichterische Begeisterung. Das Ganze schliesst sich an ein ähnliches Unternehmen an, welches die beiden südwestlichen Grafschaften Cornwall und Devonshire in gleicher Weise darstellen; doch müssen wir, trotz der hohen Vollkommenheit desselben, dem uns vorliegenden in Wahl des Gegenstandes und Art der Behandlung, den Vorzug zugestehen. — F. v. Q.

Geschichte u. Topographie der Rhein-Ufer von Cöln bis Mainz. Redigirt (in deutscher, französischer u. englischer Sprache) von William Gray Fearnside. Zahlreich verziert mit Abbildungen der berühmtesten Ansichten, gezeichnet von W. Tombleson, von den bekanntesten Meistern in Stahl gestochen. London, Paris, Carlsruhe, 1832.

Der Herausgeber hat, wie er sich im Vorwort äussert, dieses Werk unternommen, um den Mängeln früherer abzuhelfen, die entweder nicht hinreichend mit genügenden Abbildungen versehen oder aber zu weitläuftig und kostbar sind. Er hat die Absicht, ein Handbuch für Reisende (die Engländer reisen bekanntlich auf der Rheinstrasse nach dem Süden) zu liefern, welches Wohlfeilheit mit Pracht verbinden soll. Das Werk erscheint in Heften in gross 8, welche monatlich ausgegeben werden; jedes Heft enthält 3 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text. Der höchst wohlfeile Preis ist 6 Pence (6 Sgr. bei G. Gropius in Berlin) für das Heft. Das Ganze wird einen Band von 23 Heften bilden.

Zum Ruhme des englischen Stahlstiches etwas hier zu wiederholen, erscheint überflüssig; die Engländer sind als Meister in Allem, was Technik heisst, bekannt. Diese glückliche Nachahmung freiester oder weichster Pinselführung, diese kräftig gearbeiteten Vorgründe, diese leise Abtonung der Fernen, welche auch in den vorliegenden Blättern uns erfreuen, sind unübertrefflich.

Ein Anderes ist es, wenn wir die Art und Weise der künstlerischen Auffassung betrachten. Die Engländer begnügen sich selten, wie es unsere deutsche Sitte ist, wenn wir nicht unnöthiger Weise Fremdes nachahmen, das Bild einer Gegend einfach und treu so wiederzugeben, wie sie es vor sich gesehen; sie verlangen ein pikantes Spiel von Licht und Schatten, dunkle Wolkenmassen, die ein helles Gebäude im Vorgrund heben, oder sonnige Fernen, in dem Rahmen eines dunklen Vorgrundes eingeschlossen. Und freilich müssen wir es anerkennen, dass sie auf diese Weise der Landschaft zuweilen einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu geben wissen. So befindet sich in einem der vorliegenden Hefte (im 8ten) eine Ansicht des Lurley-Felsens bei St. Goar, welche diese, freilich schon an sich seltsame Gestaltung fast zu einem Mährchenbilde umschafft: Der Himmel ist mit dicken, zerrissenen Wolken bedeckt, der Rhein treibt ungestüm in dunklen, fast schwarzen Wogen; der Felsen ist grell beleuchtet, so dass seine wunderlichen Zacken und Brüche fast wie lebendige Gestalten hervorspringen; oben in den Wolken entwickelt es sich wie ein elektrisches Licht und fernere Lichtmassen schütteln sich auf den Berg im Grunde des Bildes hernieder. Das Bild passt zu den unheimlichen Geschichten, die von dem Felsen erzählt werden. Nicht minder gelungen ist (im 4ten Heft) die Ansicht von St. Goar und den Ruinen

der Bergfestung Rheinfels. Hier blickt man von der Höhe auf den weiten, klaren Spiegel des Rheines herab, der das umgekehrte Bild von St. Goar und Goarshausen mit ihren Bergen und Burgen deutlich wiedergiebt; die Sonne wird durch den Wipfel eines kühn über den Abgrund sich hinaus lehnenden, schlanken Baumes gedeckt, während über den hellbeleuchteten Zinnen der alte Festung Wolken aufzusteigen beginnen. Wir bezweifeln nur, dass hier, gen Süden, jemals die Sonne so tief über dem Horizont gestanden hat.

Auf Letzteres indess wird es dem reisenden Engländer wenig ankommen; ebensowenig wie darauf, ob in diesen Heften die deutsche Landschaft in ihrem eigenthümlichen Charakter wiedergegeben oder, wie es meist der Fall ist, ob sie als Folie willkührlicher Phantasieen benutzt sei. Vor der Hand ist er zufrieden, an Ort und Stelle gewesen zu sein; hernach kann er in aller Gemächlichkeit seine schönen *Views of the Rhine* betrachten. Als ich in Heidelberg studirte, begegnete ich auf der schönen Bergstrasse nicht selten englischen Reisewagen, die zu allen Seiten wohlverschlossen waren.

Was den beigefügten Text anbetrifft, so ist hier nicht der Ort, denselben zu recensiren. Er ist, wie oben bemerkt, nicht nur in englischer, sondern auch, nach dem Bedürfniss der Käufer, in französischer und deutscher Sprache abgefasst. Der deutsche Text, aus dem Englischen von einem Engländer übersetzt, ist — mit Hülfe des Englischen — ganz gut zu verstehen.

Barber's picturesque illustrations of the Isle of Wight. London, 1833.

Dies Werk schliesst sich in seiner Oekonomie ganz dem vorigen an. Es erscheint, wie jenes, in monatlichen Heften in gross 8, deren jedes 3 gleich meisterliche Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist bei dem wohl zu erwartenden geringeren Absatz auf 8 Pence (7½ Sgr.) bestimmt. Das Ganze wird aus 12 Heften bestehen.

Die Insel Wight wird der Garten von England genannt; wenig Orte von gleich geringer Ausdehnung besitzen grössere Verschiedenheit und Schönheit an landschaftlichen Gegenständen: grossartige Küsten-Ansichten wechseln mit furchtbar zerrissenen Klippen, welche durch Erdrevolutionen hervorgebracht sind; reichbebaute Ebenen mit romantischen Waldgehegen. Auch fehlt es nicht an Gegenständen für historisches und antiquarisches Interesse; merkwürdig sind insbesondere die Ruinen von Carisbrook Castle, welches lange Zeit das Gefängniss des unglücklichen Carls I. war.

Unter den Blättern des vorliegenden ersten Heften zeichnet sich insbesondere das 3te aus, Appuldurcombe Pk. Lord Yarborough's: ein friedlich stiller, schattiger Wald, mit zahmen Hirschen bevölkert, aus dem man auf ein helles Schlösschen hinaussieht, das am Fusse waldiger Hügel liegt. Vortrefflich ist in diesem Blatte besonders das mannigfache Laub der Bäume dargestellt, ein Punkt, der bei den Arbeiten der Engländer nicht selten zu den schwächeren gehört.

Tombleson Ansichten an den Ufern der Flüsse Themse und Medway. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. London, Paris, Carlsruhe.

Auch dieses Werk hat die Absicht, sich den mit grossem Beifall aufgenommenen Rheinansichten anzuschliessen. Er erscheint in monatlichen Heften in 4, deren jedes 4 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist 1 Schilling (12½ Sgr.); das Ganze wird aus 24 Heften bestehen.

Die Themse, „der geliebteste von den Söhnen des Oceans," ist reich, wenn auch nicht an grossartigen Uferbildern, so doch an malerischen Landschaften, üppigen Feldern, Hügeln und bewaldeten Anhöhen, welche in angenehmster Abwechselung auf einander folgen; reich an geologischen Ueberresten, insbesondere aber an Denkmälern der Baukunst, die sich in steter Verschiedenheit über den bunten Ufern erheben: — Oxford's classischer Boden, die prächtige königliche Residenz Windsor Castle, Eton u. s. w. vor allen aber die Hauptstadt des Königreichs selbst, das Emporium der Welt. Der Medway, der Zwillingsfluss der Themse, welcher mit dieser zwar nicht an Grösse und Wichtigkeit wetteifern kann, giebt ihr gleichwohl an Schönheit nichts nach und hat,

was Abwechselung und landschaftliche Effekte betrifft, unstreitig den Vorzug. Die kursen, scharfen Wendungen, der fortwährende Wechsel malerischer Ansichten, welche sich in seinem Laufe durch die reiche, üppige Grafschaft Kent in jedem Augenblicke darbieten, gewähren dem Naturfreunde reichsten Genuss. — Auch dies genannte Unternehmen wird mithin auf mannigfachen Beifall rechnen dürfen.

Was zuvörderst die Ausstattung des vorliegenden ersten Heftes betrifft, so ist sie, wie zu erwarten stand, nicht minder prächtig als die der oben genannten Werke; auch hier die meisterlichste Feinheit und Klarheit des Stiches. Als unterscheidendes Beiwerk hat der Zeichner ein jedes dieser Bilder, wie es vor etwa 70 Jahren Mode war, mit verschiedenen Gegenständen eingerahmt, welche auf symbolische Weise die Bedeutung des Vorgestellten noch schärfer hervorheben sollen. So sitzt z. B. oben über der „Quelle der Themse“ der Flussgott mit seiner Urne, ein Ruder in der Hand, Frachtballen und Tonnen im Schiffe um ihn her, Schiffe in der Ferne; zu den Seiten Angeln, Schaufeln, Körbe, Hemen und anderes Fischergeräth; unten Muscheln und Korallen. So liegen oben über der Darstellung des Londoner „Zollhauses“ reiche Fruchthörner; seitwärts Krahnen, welche Lastballen emporwinden; dann Anker, andere Ballen, Tonnen, Krüge, Flaschen, Elfenbeinzähne u. s. w. Eine solche Symbolik aber ist äusserlich und nüchtern. Auch verlangen wir Deutschen jetzt, Gott sei Dank! bei dergleichen Dingen etwas strenger stylisirte, gesetzlichere Form und Anordnung, und Referent bezweifelt, ob es überhaupt den Engländern gelingen wird, was ihre neuesten Fabrikate andeuten, die styllosen Formen des alten Haarbeutelstyles wieder einzuführen.

Vortrefflich scheinen übrigens die Ansichten selbst aufgefasst. Höchst malerisch erhebt sich z. B. die Londoner „Paulskirche“ mit ihrer hohen Kuppel über den vielstöckigen Häusern am Ufer des Flusses, und spiegelt sich mit diesen in der klaren stillen Fluth. Nicht minder gelungen ist die Ansicht der majestätischen „Londonbrücke,“ durch deren einen weitgesprengten Bogen man drüben wiederum St. Paul erblickt. Bei der Darstellung des „Zollhauses“ ist insbesondere das Leben auf dem Flusse, so wie die durchsichtige Klarheit des Wassers zu rühmen.

Was die deutsche Abfassung des Textes anbetrifft, so rührt dieselbe, wie bei den Rheinansichten, von englischer Hand her; mannigfache Sprachfehler, sonderbarste Constructionen und häufige Unverständlichkeit bezeugen dies zur Genüge.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Ein neuerworbenes grosses Gemälde der venezianischen Schule ist vor Kurzem in der Gemäldegallerie des hiesigen Museums aufgestellt worden. Es ist ursprünglich für einen kirchlichen Zweck gearbeitet; eine Madonna mit dem Kinde, zur Seite St. Joseph (oder Zacharias); vor ihr der Knabe Johannes mit dem Lamm und die heil. Katharina, letztere knieend; etwas weiter zurück ein anbetend herbeieilender Engel, und St. Sebastian, an einen Baum gebunden. Das Bild ist, insbesondere im Nackten, mit allen Zaubern des venezianischen Colorits gemalt; eine wohlthuende Harmonie, ein gleichmässiges Licht ist über alle Figuren ausgebreitet. Als Hauptfigur steht der heil. Sebastian da, der indess in seiner üppigen Schönheit wenig geeignet erscheint, das Gemüth des andächtigen Beschauers zu einem „Jenseits“ hinüber zu tragen; er lehnt in anmuthiger Stellung an einem Baum, die beiden Pfeile stecken wie nur zum Scherz in Brust und Bein (etwa gleich den Schönheitspflästerchen, welche die Schönen des achtzehnten Jahrhunderts trugen), das schöne, feine Profil seines Gesichtes hat einen schmachtend chevaleresquen Ausdruck. Je nun! es geschieht halt nichts Neues unter der Sonne. Jene „Emancipation des Fleisches,“ welche die St. Simonisten heut zu Tage in den Formen eines philosophischen Systemes vortragen, ist es eben, was die venezianischen Maler schon vor dreihundert Jahren ungleich eindringlicher proclamirten und für welche man ihnen willig Kapellen und Altäre einräumte.

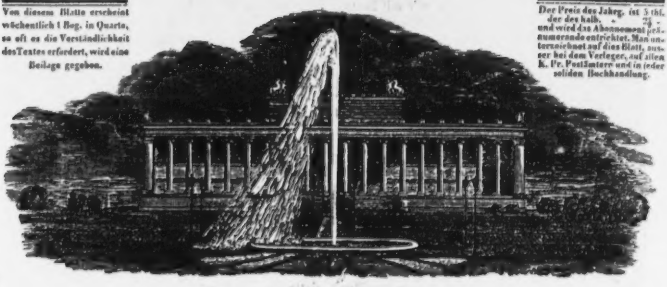
Hamburg. Die weitverbreitete Kunde von der regen Theilnahme, die das hiesige Publikum der vorigen Kunstausstellung zugewendet, hat auch der gegenwärtigen, vierten, wieder ansehnliche Sendungen von fremden Künstlern zugeführt. Es lohnt sich der Mühe, einen Blick auf die Statistik des neuen Vorraths zu werfen. Der früher vorwaltenden Münchener Schule tritt jetzt die Holländische mit einer gleichen Zahl wackerer Repräsentanten entgegen; ebenso, wenn gleich in geringeren Zahlen, stellt sich das Verhältniss zwischen Dresden und Berlin, zwischen Wien und Kopenhagen; eilf Deutsche haben aus Rom Arbeiten eingeschickt, und zum ersten Mal erscheinen hier auch englische Maler in nicht unbeträchtlicher Zahl.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 19. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. " 2½ " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

KUNSTLITERATUR.

Dionysos und Semele. Ein Programm des archäologischen Instituts in Rom, zur Feier des einundzwanzigsten Aprils. Von *Dr.* Eduard Gerhard, Königl. Prof. und Archäologen des Königl. Museums zu Berlin, des Instituts dirigirendem Secretär. Mit einer Kupfertafel. Berlin, 1833.

Eine der wichtigsten Klassen etruskischer Kunstdenkmäler (sagt der Hr. Verf.) hat durch die Entdeckungen der letzten Jahre einen so bedeutenden Zuwachs ihrer Ueberreste erhalten, dass es allmählig möglich wird, ihren ganzen Werth mehr als bisher zu würdigen. Wir meinen die Zeichnungen meist religiöser Darstellung, welche sich auf der Rückseite jener mit Griffen versehenen Metallscheiben zu befinden pflegen, in denen man früher Opferschaalen erkannte, gegenwärtig aber fast allgemein und nicht ohne erhebliche Gründe die Bestimmung von wirklichen oder Votiv-Spiegeln voraussetzt. Anderen Anlässen muss es vorbehalten bleiben, die bedeutenden Ergebnisse, welche aus der gegenwärtigen Vergleichung dieser nunmehr zahlreichen Denkmäler besonders für die alte Götterlehre hervorgehen, zusammenzufassen; für jetzt liegt es näher, über ein einzelnes Denkmal dieser Klasse Nachricht zu geben, welches durch den anziehenden Inhalt seiner Darstellung und seiner Beischriften keinem andern nachsteht, an Schönheit der künstlerischen Erfindung und Ausführung aber Allem, was bis jetzt von ähnlichen Bildwerken bekannt wurde, unbedenklich vorgezogen wird.

Dieses vortreffliche Denkmal, das wir mit Bezug auf die der Abhandlung beiliegende Abbildung besprechen, verdanken wir den an bemalten Thongefässen griechischer Kunst überschwenglich reichen, an Metallarbeiten gleicher Abkunft verhältnissmässig ergiebigen, Ausgrabungen der etruskischen Stadt Volci. Einfach und unzweifelhaft, aber ungewöhnlich und nur mit Hülfe antiker Beischrift sofort entschieden ist der Gegenstand dieser Zeichnung. Eine Gruppe kindlicher Liebe und mütterlicher Zärtlichkeit stellt sich zuvörderst dem Beschauer entgegen. Der Thyrsus, welchen die niederwärts blickende Frau mit losen Fingern hält, würde genügen, um den von ihr umschlungenen und rücklings aufblickend sie zärtlich umfassenden Jüngling für Dionysos zu erkennen. Dass die Frau, welche ihn liebkost, nicht die Pflegerin Nysa, noch die Braut Ariadne vorstelle, welche bald dem aufknospenden Jüngling, bald dem gereiften asiatisch behaglichen Gotte beigesellt sind, würde in jedem anderen Falle schwankend bleiben, dagegen in unserm Denkmal die fragliche Figur durch dankenswerthe antike Beischrift als Semele (*Semla*), des Dionysos Mutter, bezeichnet ist. Der zärtlichen Gruppe steht Apollo theilnehmend gegenüber; der Lorbeerstamm in seiner Linken und wiederum eine unzweideutige Namensbeischrift (*Apulu*) bezeichnen den Gott*). Diesem erhabenen Götterverein sich anzuschliessen, hat der Künstler einem Satyrknaben nicht versagt, welcher auf benachbartem Felsensitz mit gemässigtem Ausdruck die Bacchische Flötenmusik anstimmt: hier, wo die ganze Darstellung der Feier des Dionysos gilt, wie auch durch den Efeukranz angedeutet ist, der das Bild umgürtet. — Hierauf lässt der Hr. Verf. Bestimmungen über den gefeierten Moment, der die Semele mit Dionysos, diesen mit dem Apollo zusammenführt, so wie andere antiquarische Untersuchungen folgen.

In der Beschreibung des Spiegelbildes führt er also fort: Anderweitiges Beiwerk ist gespart, wie denn unser Bild, seinem durchgängig gemässigten Ausdruck entsprechend, auch in der Fülle und Anordnung des Haars hinter der gewöhnlichen Sitte eher zurückbleibt als deren Grenzen übersteigt. Allerlei äusserliche Andeutung festlicher Erscheinung ist den dargestellten Personen jedoch gegeben: nächst hergebrachten Zierathen, mit denen Apollo's Haupthaar, Semele's Haar, Hals und Arm geschmückt sind, mahnt uns noch mancher eigenthümliche Hals- und Armschmuck, Etrurien über Hellas nicht zu vergessen. — Die Zeichnung, bei aller Einfachheit ihrer leichten Umrisse, erinnert an die in den vorzüglichsten Vasenbildern befolgten feinen Unterschiede, welche ein griechischer Künstler der besten Zeit durch stärkere oder schwächere Führung des metallenen Griffels, wie des Pinsels, für die Darstellung seiner lebensfrisch hingehauchten Figuren zu erreichen wusste: eine Bemerkung, welche sich, bei sorgfältiger Beschauung besonders der beiden Jünglingsfiguren, ihrer starken, schwächeren, hie und da nur leicht punktirten Linien, jedem Beschauer leicht aufdrängt.

Eine architektonische Verzierung, welche die glatte für den Spiegel bestimmte Seite unsres Denkmals umgürtet, ist unterhalb des beschriebenen Bildes angedeutet; dass der Griff eines so durchgebildeten Werkes minder schmucklos war, als er jetzt erscheint, ist vorauszusetzen. Die Umrisse der Zeichnung sind, das obenerwähnte Nebenwerk des Thyrsus ausgenommen, fast vollständig erhalten, daher sie zum Behuf der Abbildung auf's sorgfältigste sich wiedergeben liessen; auch die ehemalige Vergoldung ist grossentheils noch jetzt bemerklich. —

Den ein und zwanzigsten April, den die Alten als Gründungstag Roms feierten, als einen Festtag der mit römischen Studien verknüpften deutschen Wissenschaft und Kunst zu begehen, ist hiesigen Kunst- und Alterthumsfreunden auf gleiche Weise genehm erschienen, wie es in Rom seit dem Bestehen des archäologischen Instituts geschehen ist.

*) Den Dionysos benennt die Beischrift mit einem bisher unbekannten Namen als *Phuphluns*.

NEUERE GEMÄLDE
im Besitz des Königs von Neapel.

Mitgetheilt
von
Herrn Hofrath Hirt.

(Fortsetzung.)

Die römische Schule dritter Epoche.

Was wir die römische Schule des 16ten Jahrhunderts nennen, ist als ein Zweig oder Ableger der toskanischen zu betrachten. Der Altmeister Pietro Perugino bildete sich in der Schule des Veroc-

chio zu Florenz mit Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi; und in dieser Stadt verfertigte er die bedeutendsten seiner Werke. Die Sammlung zu Neapel bewahrt von ihm das Bild eines Gottvaters, und von seinem Schüler Pinturicchio, der gemeinschaftlich mit Raphael die Arbeit der Dombibliothek zu Siena übernahm, ist ein grosses Gemälde einer Himmelfahrt Mariae vorhanden, in der letzten Zeit aus der Kirche der heiligen Restituta nach dem Museum versetzt. Dieses Gemälde wird aber von Vasari dem Pietro selbst zugeschrieben, wahrscheinlich weil Pinturicchio es unter der Firma des Meisters malte.

Raphael selbst, nachdem er die Lehrjahre theils bei seinem Vater theils bei Pietro in Perugia zugebracht hatte, kam nach Florenz, wie auf seine hohe Schule. Leonardo da Vinci war damals aus Mailand zurückgekehrt, und Michelangelo hatte sich bereits in sinnreichen Erfindungen als Zeichner bekannt gemacht. In wie fern der junge Raphael sich zu diesen Männern persönlich halten mochte, ist nicht bekannt. Freunde waren ihm mit gleichem Streben Fra Bartolomeo und R. Ghirlandaio, und Florenz der Ort, wo er die meisten seiner Werke fertigte, ehe er nach Rom gerufen ward. So hängen die Hauptmeister der römischen Schule, Pietro von Perugia und Raphael mit der toskanischen zusammen. — Hier tritt uns nur der grosse Urbinate entgegen in mehrern sehr bedeutenden Werken, welche die Sammlung enthält.

1. Aus seiner frühesten Zeit sieht man eine Madonna mit dem Kinde und in dem fernern Grunde kleine Figuren, worunter man auch die des jungen Meisters selbst erkennt.

2. Kommt ein der Pietät geheiligtes Werk vor, nämlich das Bildniss der eigenen Mutter, mit unvergleichlicher Wahrheit und Liebe dargestellt, wobei zugleich die grosse Aehnlichkeit auffällt, welche Raphael mit der Mutter hatte.

3. Ein Hauptgemälde, noch in der ersten Manier, ist in der letzten Zeit aus dem Hause Colonna nach Neapel gekommen; jetzt noch in den Zimmern des Königs. Nach Vasari, machte Raphael dies Gemälde für die Nonnen des heiligen Antonius zu Perugia zwischen seiner ersten und zweiten florentinischen Reise (im Jahre 1505). Oben in einem Bogen sieht man Gottvater mit Engeln und in der Mitte thront die Madonna mit dem Kinde, angethan mit einem weissen gestickten Kleide, wie die Nonnen es wünschten. Zur Rechten des Thrones stehen Caecilia und Petrus, zu Linken Catharina und Paulus. Vasari beschreibt noch die kleinen Bilder, welche unten das Altarbrett zierten; aber diese sind nicht nach Rom gekommen. Das Colorit in diesem Bilde ist unvergleichlich, und ganz ähnlich einer kleinen Madonna mit dem Kinde, die sich jetzt unter dem Namen der Madonna del Cardelletto in dem Königl. Preuss. Museum befindet, und eine der kleinen Madonnen zu sein scheint, welche Raphael eben damals für den Herzog von Urbino, Guidobaldo da Monte-Feltro, machte.

4. Ein in der farnesischen Sammlung seit lange bekanntes Gemälde ist eine heilige Familie, wo die Madonna mit dem Kinde auf den Knieen sitzt, und Elisabeth den kleinen Johann annähert. Joseph steht von ferne. Dies schöne Bild gehört der besten Zeit des Meisters an. Man sieht daher nicht selten Copieen hievon. Longhi hat es noch küralich gestochen. Nach Vasari malte Raphael dieses Gemälde ursprünglich für Leonello da Carpi.

5. Es mag auffallen, dass bei so viel Originalarbeiten man in der Sammlung zwei Copien duldet. Die erste nach der Madonna, die wir früher in dem Schatzhause zu Loretto sahen, aber im Jahre 1817 nicht mehr vorhanden war. Das Gemälde stellt die göttliche Mutter dar, die das schlafende Kind mit einem dünnen Schleier zu überdecken im Begriff ist. Dies überaus anmuthige Bild war, nach Vasari, im Besitz des Cardinals Sfondrato. Die zweite ist nach der heiligen Familie, welche später die Zierde der Gallerie d'Orleans war; jetzt vermuthlich in England.

6. Noch hat der König in der letzten Zeit eines der köstlichsten Gemälde aus der Sammlung Borghese erstanden, was allgemein als Raphael angesehen wird. Es stellt die Maria sitzend und mit gefalteten Händen vor, gleichsam das über ihrem Schooss liegende Kind anbetend. In der Zeichnung des Kindes sowohl als des Kopfes und der Hände der Mutter lässt sich nichts Vollkommneres nennen. Aber der Ton der Färbung und die schwärzlichen Schatten liessen mich immer zweifelhaft; nämlich ob der raphaelische Carton nicht erst nach dem Tode des Meisters von Giulio Romano gemalt sei. — Fast von keinem Gemälde kommen so häufige Copien vor.

7. Noch sieht man ein anderes Gemälde, wovon man nicht mit Unrecht vermuthet, dass die Er-

findung auch dem Raphael angehöre, nämlich die Madonna della Gatta, welche aber Vasari ausdrücklich dem Schüler Julius (im Leben desselben) zueignet. Das Original ist noch in dem Chor der Kirche Ara Coeli vorhanden. Die Copie in Neapel ist aber so vortrefflich, dass man sie eher eine Replik des Meisters selbst als eine Copie von einer andern Hand nennen möchte*).

Die Sammlung zeigt mehr andere Werke der Raphaelischen Schule, besonders von zwei Meistern, die anderwärts sehr selten verkommen, nämlich von Andrea von Salerno und Polidoro da Caravaggio. Der erstere gehört zu den frühesten Schülern Raphaels zur Zeit, wo er noch die vier ersten Gemälde in den Stanzen malte. Da nun Andrea früh in das Vaterland zurückkehrte, so behielt der Schüler auch die ganze Eigenthümlichkeit des Meisters aus dieser Zeit bei, während die spätern Schüler sich nur nach der grossartigern, dritten Manier Raphaels richteten. Zwar hat Andrea in seinen spätern Gemälden auch einiges Grossartige gefertigt, aber seine frühern Werke tragen denselben Fleiss und dieselbe Sorgsamkeit an sich, die dem Meister selbst bei seinen ersten Arbeiten in Rom noch eigen war. Die Kirchen von Neapel und die seiner Vaterstadt waren die Hauptorte, für die Andrea arbeitete. Erst in der letztern Zeit ward manches von den alten Stellen gehoben und nach dem Museum versetzt. Manches ging nach dem Sturme von Neapel durch die Franzosen im Jahre 1799 auch zu Grunde, besonders bei dem Brande des Klosters und der Kirche St. Gaudioso, wo zwei der schönsten Tafeln des Andrea, eine Anbetung der Hirten, und eine Opferung der Könige, die ich so oft mit Vergnügen sah und bewunderte, mit verbrannten.

In dem Museo finden sich jetzt: 1) eine Kreuzabnahme, eines seiner frühern Werke aus der Kirche der Paulotti in Salerno; 2) ein heiliger Nicolaus, der an zwei Gruppen armer Schulkinder Brod austheilt; 3) zwei kleine Bilder, Legenden aus dem Leben des heiligen Benedikt vorstellend; 4) eine Opferung der Könige mit der edlen Figur der Religion in dem obern Theil des Bildes; früher in der Hauptkirche St. Matteo zu Salerno. Es gehört zu den Hauptwerken des Meisters, wobei aber die Studien nach Raphael sehr benutzt sind. 5) Ein grosses Gemälde, die sieben Kirchenväter vorstellend, in deren Mitte sich Augustin befindet. Diese grossartige Arbeit des Andrea wurde von Monte Cassino nach Neapel versetzt.

Von Polidoro da Caravaggio ist es bekannt, wie er als Maurergeselle für die Schüler Raphaels bei den Loggien die Mauern bewarf, und bei dieser Gelegenheit sein Talent für die Malerei sich offenbarte. Raphael übergab ihn seinem Schüler Maturino, der besonders antike Reliefs für ihn zeichnete, und dann ähnliche Gegenstände grau in grau für ihn malte. Nach dem Tode Raphaels unternahmen beide Freunde ähnliche Arbeiten, um das Aeussere der Häuser reliefartig zu zieren, und zwar in der Weise, welche sie Sgraffito nannten. Die beiden Meister erhielten hiermit grossen Beifall, wie die grosse Menge von Ueberresten dieser Sgraffiti in Rom noch heute zeigt.

*) Dass die Erfindung der Madonna della Gatta dem Raphael angehören möchte, darüber finde ich, da ich eben im Vasari blättere, die Bestätigung im Leben des Girolamo Carpi. Von der Sammlung des Cesare Gonzaga in Mantua sprechend, nennt er unter andern Gegenständen auch „Quello della madonna, dove è la Gatta, che già fece Raffaello di Urbino." Vergleichen wir nun diese Stelle mit der obigen in dem Leben des Julius, wo ausdrücklich gesagt ist, dass Julius ein solches Gemälde malte; so kann das Wort — fece — hier nicht so viel heissen, dass Raphael das Bild selbst malte, sondern nur, dass er hievon den Carton zurückliess, den Julius später in Farben ausführte. Da nun ein solches Gemälde des Julius in Ara Coeli zu Rom sich befindet; so mag das Mantuanische die Replik davon, und wahrscheinlich dasjenige sein, welches später in die Farnesische Sammlung nach Parma und von da nach Neapel kam. Auch mag der Ausdruck — fece — in der angeführten Stelle die Ursache sein, dass man das Gemälde als ein wirkliches Originalwerk von Raphael ansah.

Dass die Madonna della Gatta ursprünglich für die Kirche Ara Coeli in Rom bestimmt war, lässt sich aus einer andern Stelle Vasari's im Leben Raphaels wahrnehmen. Er beschreibt nämlich ausführlich das Gemälde, das unter dem Namen der Madonna von Foligno (so genannt: weil Raphael es für ein Nonnenkloster in dieser Stadt malte, wo es auch zur letzten Zeit zu sehen war) allgemein bekannt ist; jetzt, seitdem es von Paris zurückkehrte, befindet es sich unter den Zierden der Vaticanischen Sammlung. — Dieses Gemälde nun setzt Vasari (der leider so viele Dinge vermengt) anstatt nach Foligno in die Kirche Ara Coeli, für welchen Ort aber die Madonna della Gatta bestimmt war, die Julius erst nach dem Tode des Meisters vollendete.

Die Einnahme von Rom im Jahre 1527 zerstörte das Band. Maturino, auf der Flucht von der Pest ergriffen, ging elend zu Grunde. Polidoro rettete sich nach Neapel; aber allda nicht genug Nahrung findend, wandte er sich nach Messina, wo er bis 1543 als Hauptmeister figurirte. Polidoro hatte in Messina zu coloriren begonnen, wovon er früher nur geringe Versuche gemacht hatte. Altargemälde waren seine meisten Arbeiten. Erst nach dem Erdbeben im Jahre 1783 kamen aus den eingestürzten Kirchen Werke dieses Meisters nach Neapel. Der obere Theil einer Himmelfahrt Mariä findet sich bis jetzt in den königlichen Zimmern; eine Anbetung der Hirten ist nur als eine geistreiche Skizze zu betrachten. Ein drittes grosses Gemälde aber, wo Christus auf dem Wege nach dem Calvariberg unter dem Kreuze erliegt, gehört zu seinen vorzüglichsten, und wird auch von Vasari genannt. Die Composition ist reich, und das Ganze von einem ungewöhnlich warmen Colorit. Vergleicht man aber die Figuren in Hinsicht der Zeichnung und des Styls mit seinen Sgraffiti in Rom; so scheint er eher verloren als gewonnen zu haben. Bis jetzt hat man geglaubt, dass man den antiken Styl in jenen Reliefmalereien hauptsächlich dem Polidoro zu danken habe. Allein der Abstand seiner Messinesischen Werke hievon ist so gross, dass man vermuthen muss, der Florentiner Maturino habe mehr Antheil an jenen schönen Compositionen gehabt, als Polidoro.

Unter andern Schülern Raphaels enthält die Sammlung noch eine Grablegung in grossen Figuren, und mit dem Jahre 1521 bezeichnet, von Benvenuto Garofalo, dann eine heilige Familie von B. Bagnacavallo, und eine andere von Pierin del Vaga.

Unter den Anhängern der römischen Schule zeichnet sich Federigo Baroccio aus durch eine heilige Familie, welche in der letzten Zeit zu Rom aus der Sammlung des Fürsten Aldobrandini erstanden, nach Neapel überging. Dieses Gemälde gehört mit der Beata Michelina, jetzt in der Sammlung des Vatikans, zu den anmuthigsten Werken des Baroccio. Hiernach verdienen zwei Gemälde des Scipio Gaetano noch Erwähnung, erstlich das Portrait eines bärtigen Mannes — bekanntlich übertraf dieser Meister alle andern seiner Zeit im Bildnissmalen — und im historischen Fache eine Ankündigung vom Jahre 1587. Die Madonna hat Würde und Anmuth, nur die Figur des Engels dürfte edler gehalten sein. Das Helldunkel in diesem Bilde ist über alle Erwartung schön gelungen.

Ferner sieht man das Bildniss von Giulio Clovio in natürlicher Grösse, von ihm selbst verfertigt, vortrefflich in Charakter und Farbe, ein Beweis, dass Clovio nicht bloss trefflich in Miniatur malte, sondern auch das Talent für die grössere Gattung besass. Als einem Schüler des Giulio Romano haben wir ihm hier seine Stelle angewiesen.

Neapel hatte zu der Zeit unter seinen Malern nicht nur den trefflichen Andrea da Salerno, der die Raphaelische Manier dahin verpflanzte, sondern mehrere andere, die dem Andrea anhingen; aber weniges von ihren Werken ist in das Museum versetzt worden. Man muss ihre Arbeiten in den Kirchen zu Neapel aufsuchen. Nur von Francesco Curia sieht man eines seiner besten Bilder, eine Ankündigung vorstellend, früher in der Kirche Monte Oliveto. Von Fabrizio Santafede, der von seinem Vater Francesco, einem Schüler des A. da Salerno, den Unterricht erhielt, kommen drei Gemälde vor: 1) die Madonna del rosario; 2) eine heilige Familie mit zwei verehrenden Mönchen und dem Bildniss des Malers selbst — das Colorit dieses Gemäldes erinnert an Baroccio; — 3) eine Madonna in der Glorie, und tiefer im Bilde die Eremiten Antonius und Paulus, ein Hauptwerk des Künstlers in Colorit und Zeichnung, gemalt im Jahre 1595, und aus der Kirche der Madonna della grazie nach dem Museum gebracht.

Die venezianische Schule der dritten Epoche.

Diese Klasse von Meistern zeichnet sich mehr durch Qualität als Quantität aus. Einiges nicht Unerhebliche kommt auch noch aus der zweiten, der Bildungsepoche vor; darunter ein ausgezeichnetes Gemälde mit dem Namen des Bartolomeo Vivarini 1465, in tempera gemalt: vorstellend die Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und zwei Gruppen von Engeln, welche Blumen bringen; dann im obern Theile des Bildes noch vier andere Heiligen. Die Arbeit gehört zu den vollendetsten, anmuthigsten und erhaltensten des trefflichen Künstlers.

Von Gio. Bellini giebt es mehrere; erstlich eine Transfiguration mit dem Namen, zweitens eine Madonna, die dem auf einem Tische sitzenden Sohne

zwei Knaben empfiehlt, in seiner schönen Manier; drittens eine thronende Madonna, mit dem Kinde und drei musizirenden Engeln am Fusse des Thrones, rechts und links S. Francesco und S. Antonio mit den Bildnissfiguren der Donatoren. Dies schöne Bild ist zur Zeit noch in den Zimmern des Prinzen Leopold. Viertens eine thronende Madonna mit mehrern Heiligen, sonst Zingaro genannt, aber offenbar von Gio. Bellini, und zwar in seiner grossartigeren Manier und wärmeren Färbung.

Von Tizian zählt die Sammlung acht Gemälde, und darunter ausgezeichnete: von Bildnissen das von Alexander Farnese, das der sogenanten Mutter Carls V., das von Philipp II. in Lebensgrösse und das überaus vortreffliche von Paul III. Im historischen Fache giebt es eine Anbetung der Hirten aus der frühern Zeit, eine heilige Familie mit den Bildnissen der Donatoren, ein Mahl zu Emaus und dann, der Triumph der venezianischen Schule, die Danae. Keine der nackten Frauen, in denen Tizian ein so unvergleichlicher Meister war, ist ihm je so gelungen, weder die Venus zu Florenz, noch seine andere Danae in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. Er verfertigte das Werk für den Papst Paul III. in dem Vatikan selbst. Vasari erzählt: er sei mit Michelangelo nach dem Vatikan gewandert, um es zu sehen. In Gegenwart des Meisters äusserte sich dieser sehr vortheilhaft über die Lebendigkeit der Darstellung; fügte aber nach dem Weggehen bei: dass es eine grosse Sünde sei, dass die Venezianer die Zeichnung nicht mehr studirten. — Und doch lässt sich behaupten: Tizian habe nie einen weiblichen Körper so vollkommen und schön dargestellt. Auch hat er sich hierbei in der Schönheit des Fleischtones und in dem Effekt des Helldunkels übertroffen.

Von Fra Sebastian del Piombo kommt das Bildniss von dem Dara Valentino, das von Clemens VII. und von Cardinal Bembo vor, welches eine falsche Sage dem Raphael zuschreibt. Vortrefflich von demselben Meister ist die Madonna, die das schlafende Kind mit dem Schleier deckt, in Beisein des Joseph und des kleinen Johannes. Das Gemälde ist zwar unvollendet, aber von wundersamer Farbenanlage.

Ein seltenes Portrait sieht man ferner — noch im Zimmer des Königs — mit dem Namen des Francesco Torbido bezeichnet; dann eine Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen zur Seite von Mazzano. Weniger bedeutend sind die Köpfe zweier Parzen von Licinio Pordenone. Zu den schönsten Bildnissen des J. Tintoretto gehört das von Johann von Oestreich, dem natürlichen Sohn Carls V., und Sieger bei Lepanto. — Eine Madonna mit Petrus Martyr, noch in der frühern Manier des Joh. Bellini, ist mit dem Namen des Lorenzo Lotto bezeichnet. — Ausnehmend schön ist das Gemälde von dem vortrefflichen Bergamasken Girolamo Santa Croce, die Marter des heiligen Lorenz vorstellend. Ein ähnliches Gemälde sieht man auch in der Kirche St. Francesco della Vigna unter der Kanzel zu Venedig, aber das in Neapel ist vorzüglicher. — Der Abschied des Adonis von der Venus ist ein schönes Gemälde von Paduanino; und noch fügen wir dieser Classe die Arbeiten eines Niederländers bei, der sich ganz nach den grossen Venezianern gebildet hat. Er unterschreibt sich: Aloysius Finsonius Belga Brugensis 1612: so auf einem Gemälde, die Ankündigung vorstellend, früher in der Kirche St. Tommaso d'Aquino zu Neapel; und von demselben Meister scheint ein anderes Gemälde zu sein, das eine thronende Madonna mit zwei Engeln zur Seite vorstellt. Nachrichten über diesen trefflichen Meister sind uns sonst nicht bekannt, wohl aber ein drittes Gemälde in der königlich preussischen Sammlung.

Die lombardische Schule der dritten Epoche.

Diese Schule theilt sich in zwei Zweige, erstlich in die lombardisch-mailändische, deren Haupt Leonardo da Vinci ist, und in die lombardisch-parmesanische, an deren Spitze Antonio da Coreggio sich befindet.

Von Leonardo selbst haben wir bereits gesprochen. Hier kommen ferner Werke von dreien seiner vornehmsten Schüler vor; erstlich von Nicolò Appiani eine heilige Familie mit Hieronymus und Johannes, in der dunklern Manier des Leonardo. Ein Hauptschüler ist zweitens Cesare da Sesto, von dem eine Opferung der Könige vorhanden ist: eine reiche Composition und ein eben so seltenes als wohlerhaltenes Werk des Meisters. Aus einer im Jahre 1783 eingestürzten Kirche ward das Bild von Messina nach Neapel versetzt.

Von Bernardino Luini sieht man eine Geburt Christi: in der Ferne die Hirten und in der Luft

eine Gruppe verehrender Engel. Nie hat der grosse Meister etwas Schöneres gemacht: Anmuth, Zeichnung und harmonische Farbengebung vereinigen sich zu einem wundervollen Ganzen. (Bis jetzt noch in den Zimmern des Prinzen Leopold.)

Reicher ist die Sammlung an Parmesanischen Meistern, doch nicht so reich, wie man erwarten sollte, da die Gallerie in Parma ihre Entstehung hatte. Auch ist unter den Werken des Coreggio keines vorhanden, das mit den grössern Arbeiten des Meisters, wie man sie in Parma und in Dresden sieht, in die Schranken treten könnte.

Die alten Meister von Parma sind die beiden Brüder Pier-Ilario und Filippo Mazzuola. Es ist nicht bekannt, wie sie durch ihre Werke und Lehren auf Coreggio einwirkten. Allein bei der Betrachtung ihrer Werke lässt sich ihr Einfluss auf die Studien des grossen Meisters kaum bezweifeln. Mehr jedoch ist dies von Pier-Ilario zu vermuthen, als von Filippo, der schon im Jahre 1505 starb, wo Coreggio erst ein Knabe von eilf Jahren war. Wohl aber konnten die Werke des letztern für ihn Vorbild sein, wie unter andern auch zwei Tafeln zeigen, welche die Sammlung zu Neapel von Filippo enthält, die eine vorstellend eine Madonna, die das Kind anbetet, zugleich mit der heiligen Catharina und heiligen Agnes; die andere den Leichnam Christi, beweint von den Seinigen.

Von Coreggio giebt es erstlich verschiedene Studien aus den Kuppeln zu Parma; zweitens eine Himmelfahrt der Maria; drittens die sogenannte Zingarella und die Vermählung der heiligen Catharina, zwei liebliche kleine Bilder. Aber was uns immer am meisten anzog, sind die Studien von zwei Bettlern, die mit dem VI. Juli 1529 bezeichnet sind.

Auch von Francesco Mazzuola, dem Sohne des Filippo, gewöhnlich Parmigianino genannt, giebt es mehrere Werke: 1) eine Ankündigung, wovon die Composition höchst manierirt, und die Figuren unausstehlich verdreht sind, doch besticht das Gemälde durch hohe Anmuth und durch das reizendste Helldunkel; 2) eine heilige Familie, vortrefflich in tempera gemalt; 3) zwei herrliche Knaben, welche lachen; 4) die ganze Figur einer Lucretia, ein Hauptgemälde des Meisters. Auch gehörte Francesco zu den ausgezeichnetsten Bildnissmalern. Drei Arbeiten geben hievon Zeugniss: 1) das Bildniss eines schönen Jünglings; 2) das, welches für Christophorus Columbus ausgegeben wird, und 3) das überaus vorzügliche einer Herzogin aus dem Hause Farnese.

Von Girolamo Mazzuola, dem Tochtermann des Pier-Ilario, der sich dem Coreggio am meisten annäherte, giebt es zwei Gemälde, das Portrait eines jugendlichen Prinzen aus dem Hause Farnese, und ein schlafender Amor, von vier andern umgeben, lieblich wie Coreggio selbst.

Michelangelo Anselmi und Bernardino Gatti, genannt il Sojaro, stehen gegen die beiden jüngern Mazzuola nicht zurück. Von dem erstern enthält die Sammlung eine heilige Familie im Kleinen und eine thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern, voll Charakter, und von der kraftvollsten Farbengebung: von dem zweiten giebt es zwei grosse Gemälde: einen Christus an die Säule gebunden und dann einen Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern: eine der reichsten Compositionen von den mannigfaltigsten Charakteren und ein Werk, welches, wie kein anderes, die ersten Vorzüge in sich vereinigt. Es ist angeordnet mit der Weisheit des Leonardo, gezeichnet mit den Kenntnissen des Michelangelo, beseelt mit dem geistigen Hauche Raphaels, gemalt in dem frischen Ton Tizians, und übergossen mit dem harmonischen Helldunkel seines Meisters Coreggio. — Diese Worte schrieben wir im Angesichte des Gemäldes.

Nicht ein Schüler, aber ein glücklicher Nachahmer des Coreggio war Luca Cambiasi, von dem die Sammlung zwei treffliche Gemälde besitzt: Adonis in den Liebesarmen der Venus, und der Tod des Adonis, beweint von der Göttin: nur Zeit noch in den Zimmern des Königs.

(Beschluss folgt.)

ENGLISCHER STAHLSTICH.

(Fortsetzung.)

The National Gallery of pictures by the great masters. London, publ. by Jones and Comp.

Lange Zeit, so sagt die Ankündigung des vorliegenden Werkes, ist es ein Gegenstand der Verwunderung sowohl als des Tadels von Seiten der Fremden, welche Gross-Britannien besuchten, gewesen, dass dies Land nicht in Besitz einer öffentlichen Gemäldesammlung war, deren sich doch fast ein jedes andere

Land in Europa rühmen darf. Dieser Mangel ist auf gleiche Weise nicht nur von den Künstlern, sondern auch von den Kunstliebhabern und überhaupt von allen Gliedern der Nation gefühlt worden. Um nun diesem öfters gerügten Mangel abzuhelfen, hat die Regierung mit Begierde die Gelegenheit ergriffen, welche der Verkauf der ausgezeichneten Angerstein-schen Sammlung darbot und hat dieselbe, um den Stamm für eine National-Gallerie daraus zu bilden, mit Verwilligung des Parlaments angekauft. Durch die Liberalität einzelner Personen, unter denen die Namen Beaumont und Carr mit grösstem Dank genannt werden, durch neue Ankäufe vortrefflicher Sammlungen oder einzelner Gemälde der grossen Meister, welche die Regierung von Zeit zu Zeit gemacht hat, ist die Gallerie auf eine solche Weise bereichert worden, dass man hoffen darf, in derselben bald eine der ausgezeichnetsten Sammlungen von Europa, eine Besitzung, auf welche die Nation stolz sein darf, zu sehen. Die Gallerie ist gegenwärtig dem freien Eintritt des Publikums in *Pall Mall* ausgestellt; da das Gebäude indess für diesen Zweck durchaus unpassend ist, so hat das Parlament neuerdings eine Summe für den Bau eines prächtigen und geräumigen Gebäudes bewilligt, worin diese reichen Schätze passend aufgestellt und mit Bequemlichkeit betrachtet werden können.

Das vorliegende Werk hat den Zweck, die vorzüglichsten Meisterwerke dieser neugebildeten Gallerie im Stahlstich bekannt zu machen. Es erscheint in monatlichen Heften in gross 4; jedes Heft enthält zwei Stahlstiche und einen halben Bogen Text. Der Preis des Heftes ist ein Shilling (10 Sgr.); das Ganze wird aus etwa 50 Heften bestehen.

Ein jedes der vorliegenden 6 Hefte enthält ein historisches Bild und eine Landschaft.

Eine höchst ausgezeichnete Technik ist auch in diesen Blättern das zunächst Ansprechende; mit grosser Treue und Wahrheit sind sodann die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister wiedergegeben.

Vortrefflich ist die Keckheit in Hogarth's Mariage à la mode, die Weichheit in Coreggio's heiliger Familie, das ernste, scharfbeleuchtete Judenportrait von Rembrandt aufgefasst worden; unter den Landschaften zeichnet sich vornehmlich die von Gaspar Poussin im 2ten Heft, mit der Staffage des Abraham und Isaac aus, in der man von waldbewachsenen Bergen auf eine weitgebreitete, abendlich verschwimmende Ebene hinabsieht. — Der Druck scheint zum Theil zu schwarz, und darum vielleicht nicht überall ganz klar.

Der beigefügte Text verbreitet sich über die Lebensumstände und die künstlerische Thätigkeit der einzelnen Meister und giebt eine kurze Charakteristik der dargestellten Bilder. —

(Beschluss folgt.)

FRANZÖSISCHE HULDIGUNG für Schinkel.

(Vergl. No. 17., S. 135.)

Oui, c'était bien à toi de faire un temple à l'art;
C'est l'art qui t'a conduit dans ta large carrière,
L'art des grecs s'est montré sans voile à ton regard,
L'art gothique t'a pris dans son saint sanctuaire.

Parle, grand architecte, et voila qu' à Berlin,
De tes beaux monuments l'on éleve la cime;
Peintre, prends ta palette. Hâte toi, que ta main
Trace les derniers traits d'un poëme sublime.

Peins nous les Dieux d'Homère, et les héros chrétiens,
Joins à l'antiquité la foi du moyen âge;
L'art entre tous les temps peut jeter ses liens.

Et puis vois: ta patrie admire ton ouvrage,
Et s'unissant de coeur à tes concitoyens
L'étranger vient de loin t'apporter un hommage.

5. Mai. X. Marmier.

Nachricht.

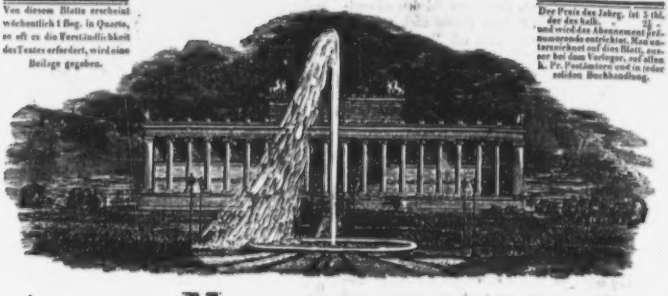
Italien. Der Ritter Tambroni lässt gegenwärtig einen der ältesten Aktenstücke, welches Italien über die Geschichte der Malerei besitzt und das bisher in den Schätzen der vaticanischen Bibliothek verborgen lag, drucken. Es sind die *Istruzioni pittoriche* von Cennino Cennini, einem Schüler Giotto's.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 20. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es der Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

die neuere

FRANZÖSISCHE KUNST.

Artikel I.

Als vor mehreren Jahren in der Hauptstadt Frankreichs von jungen talentvollen Männern eine Zeitschrift, der Globe, gegründet ward, welche, der Kunst und Wissenschaft gewidmet, beide auf eine sehr gesunde Weise auffasste, den bisherigen französischen Stimmführern meist feindlich gegenübertretend, ja ihnen zum Schrecken sich zu den Grundsätzen bekennend, welche in unserem Vaterlande längst ging und gebe waren, so musste diese Zeitschrift auch unter uns einen vollen Anklang finden. Leider verwandelte sich der Globe, zur Zeit der Julusrevolution, in eine politische Zeitschrift und ward endlich das Organ der St. Simonisten, wodurch die oben genannten ursprünglichen Tendenzen verdrängt wurden. Da indess nur das Blatt die Farbe gewechselt hatte, die früher in demselben ausgesprochenen Kunstansichten aber in dem neueren Frankreich weit verbreitet sind, so entstanden viele dem ehemaligen Globe entsprechende Zeitschriften, welche fast durchgehend mit Geist und Geschick redigirt werden, und deren Einfluss auf die Kunst selbst, und wiederum die Gegenwirkung der Kunst auf ihre Beurtheiler nicht zu verkennen ist. Als eines der vorzüglichsten unter denselben, und unserem Zwecke am nächsten stehend, nennen wir den Artiste, welcher wöchentlich in Heften mit lithographischen und Kupferbeilagen herausgegeben wird. Die bis jetzt erschienenen Nummern des dritten Jahrganges liegen uns vor, und wir können uns nicht genug an dem

gesunden Sinne erfreuen, der die verschiedenen Kunsterscheinungen seinem wahren Wesen nach würdigt, der ein wohlverstandenes Ziel mit Feuer und Ausdauer zu erreichen strebt, und so die Künstler ermuthigt, ihre glücklichen Bestrebungen mit Erfolg zu krönen.

Indem wir einige der interessantesten Artikel unseren Lesern im Auszuge mittautheilen denken, machen wir dieselben zuerst auf die Vorrede aufmerksam, durch welche wir sogleich mitten in die jetzige französische Kunstwelt eingeführt werden.

„Als der Artiste vor zwei Jahren gegründet ward, entgingen wir so eben einer Revolution, welche Alles in Frage gestellt hatte. Die Umwälzung veränderte die Stellung eines Jeden, und schien anfänglich Alles bis in seine Grundvesten zu erschüttern und seiner Bahn zu entreissen. So konnte man nicht umhin, auch für die Kunst zu fürchten, und die wenigen Herzen, welche in Paris für sie schlagen, fragten sich besorgt, ob gänzlicher Untergang die Kunst bedrohe, oder ob sie neu verjüngt hervortreten werde. Wir selbst müssen gestehen, dass wir sechs Monate lang die Sache von allen Seiten betrachteten, ohne zu einem bejahenden oder verneinenden Resultate zu gelangen, bis wir endlich uns entschlossen den geradesten Weg einzuschlagen, und die Kunst selbst sprechen zu lassen, ob sie wirklich noch lebe, wenig darum bekümmert, wie sie lebe, durch welche Mittel, und welchen Weg sie in der Zukunft einschlagen möchte. So gründeten wir denn dies Journal, und der Artiste erschien am 1ten Februar 1833."

„So fremdartig auch jetzt diese Anfrage an die Kunst erscheinen mögte, so wird man uns gewiss beistimmen, wenn man die damalige plötzliche und gewaltsame Umkehrung aller bestehenden Verhältnisse bedenkt; die Kunst so gut wie jede andre Sache, musste sich erst selbst wieder erkennen, sich selbst irgend einen Beweis ihres Daseins geben, und überhaupt bezeugen, dass sie inmitten so vieler neuerlicher Ruinen wirklich noch existirt; damit man sie nicht für todt und im Schutte vergraben halte, musste die Kunst rufen: „seht, ich lebe!" Und Gott sei gedankt, die Kunst hat es gerufen, sie sprach sich zuerst im Artiste aus, welcher in ihrem Namen die Getreuen sammelte, den Tempel wieder erbaute, und alle Jünger und Eingeweihte zusammenrief, welche vielleicht nicht so schulmässig, aber gewiss zahlreicher, feuriger und begeisterter herbeieilten."

„Und endlich, als bestimmte, unwiderrufliche entscheidende Antwort, ward die Ausstellung von 1831 eröffnet; jene Ausstellung von 1831, welche man als eine Katastrophe bang erwartete, welche den tiefen Verfall bezeugen sollte und sich gleichwohl als glänzender Fortschritt erwies."

Nachdem der Artiste zu diesem Resultate gelangt war, dass die Kunst sich stärker und wohler befände, als je vorher, forscht er tiefer, und sucht die Ursache davon zu ergründen und ob vielleicht auch fernere Revolutionen störend in den Weg treten dürften oder nicht. Er gelangt dann zu dem Resultate, dass die Kunst zu tiefe Wurzeln geschlagen habe, als dass sie irgend erschüttert werden könnte, dass sie ein integrirender, wesentlicher Theil der Neigungen und Gedanken, ja selbst des ganzen öffentlichen und Privatlebens geworden ist.

Dies war das Resultat der ersten Ausstellung und des ersten Jahrganges. „Nachdem wir nun die Gewissheit erlangt haben, dass die Kunst in Frankreich lebt und nicht untergehen wird, kommen wir zur zweiten Frage: welchen Weg wird die Kunst im Fortschreiten nehmen? welches Land, welches Volk wird ihr als Vorbild dienen? wenn wir in Frankreich eine spanische, englische, deutsche Literatur besitzen, so ist die Frage, ob unsre Kunst auch deutsch, italienisch oder englisch werden soll?"

„Ehe wir dies beantworten konnten, mussten wir deutlich den Gang der Kunst, sowohl bei uns, als bei den andern Völkern betrachten, und die ausgezeichnetsten Künstler, so wie ihre Werke, charakterisiren."

„Wahr ist es, unsere Kunst stammt glücklicherweise aus Italien, sie eignet sich die deutschen und englischen Fortschritte gleichmässig an, aber wir dürfen es ohne kleinliche Nationaleitelkeit sagen, sie ist wesentlich französisch. Dies ist ein grosses, gewaltiges Resultat. Täglich wird die Kunst, sowohl in Idee als Ausführung, bei uns persönlicher und nationaler. Sehet die Kupferstiche von Dupont und Mercuri! wie gestaltet sich die Vignette unter den Händen der Gebrüder Johannot! Delaroche mag immerhin Van-Dyk studiren, er bleibt glücklicherweise Delaroche; Robert lässt die ganze Zauberwelt Italiens auf sich wirken, und er bleibt dennoch Robert! So sehen wir denn dass unsre Kunst ihren eignen

Charakter erlangt hat, dass sie ihre eigne Idee entfaltet, und wiederum Anderen den Weg vorzeichnen darf, wir erkennen, dass wir eine Schule haben, welche nicht diesen oder jenen Namen trägt, sondern eine französische Schule, in welcher Alle ihren Platz finden, und in welcher die älteren und jüngeren Künstler Gros, Delaroche, Delacroix, Ingres, Charlet, Decamps, Pradier, Moine, Hand in Hand nebeneinander gehen."

„Da die Kunst wirklich lebt und einen neuen und sichern Weg betreten hat, so schreite sie nun auch kräftig voran! Wir folgen ihr mit Liebe und werden ihre Siege mit Stolz verkünden, und deshalb jedem Talente, von welcher Farbe es auch sei, unsre Spalten eröffnen."

Wenn so der Franzose mit Recht von seiner Kunst redet, so glauben auch wir unsre Augen nicht minder freudig erheben zu dürfen. Dass die Kunst unter uns wahrhaft auferstanden ist, dass sie, von der höheren Schönheit angezogen, die Zeichen ihrer Erniedrigung abgeworfen hat, dass sie in jeder Richtung die Meisterschaft erstrebt und zum Theil erlebt hat, ist Niemandem verborgen; und mögen auch die Franzosen im Einzelnen, namentlich Technischen, weiteren Erfolg gehabt haben, so scheint uns, trotz aller Nationalität, welche nicht herabgesetzt werden soll, als schlösse sich unsre Kunst den grossen Werken der Griechen und Italiener näher an. Dies bezeugen deutlicher, als wir es hier andeuten könnten, die Werke selbst; Architektur und Bildnerei durch kühne Meister wie neu erschaffen, die Malerei seit den letzten drei Ausstellungen ihr Haupt hoch erhebend und bald mit den ersten Werken jedes Zeitalters die Vergleichung nicht scheuend. Doch Eins rufen auch wir unserer heimischen Kunst zu: sie zeige, dass sie lebe, sie dringe mit Bestimmtheit in jegliches Verhältniss ein; vornehmlich aber trete sie öffentlich auf als ein gemeinsames Band, nicht nur in zufälligen Ausstellungen, sondern in würdigen Denkmalen, an denen sie selbst erstarken, an denen der Sinn für sie erweckt und belebt werden möge!

F. v. Q.

NEUERE GEMÄLDE
im Besitz des Königs von Neapel.

Mitgetheilt
von
Herrn Hofrath Hirt.

(Fortsetzung.)

Vierte Epoche:
die Schule der Eklektiker und die der Naturalisten.

Als gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts die vier Hauptschulen zu verfallen begannen, erhob sich die Sekte der Nachahmer einerseits, und die der Naturalisten anderseits. An der Spitze der erstern standen die drei Caracci, hauptsächlich Hannibal; an der Spitze der zweiten Michelangelo da Caravaggio, welcher gänzlich abstehend von den vier Hauptschulen nur die Natur zum Ziel nahm, aber nur die gemeine und gewöhnlich in der dürftigsten Beleuchtung. Von diesen beiden neuen Schulen besitzt Neapel vortreffliche Exemplare, nicht von allen, doch von den bedeutendsten Individuen.

Von den Caracci kommt Hannibal allein vor, aber in elf Vorstellungen; kein Wunder! denn er verdient vorzugsweise der Maler des Farnesischen Hauses genannt zu werden. Auch ist er, als der Hauptstifter der neuen Weise zu studiren anzusehen. In Bologna zuerst in den Maximen von Francia und Raphael unterrichtet, wandte er sich mit unendlicher Liebe nach Parma zu Coreggio. In Venedig hielt er sich mehr an Paolo Veronese, als an Tizian, und in Rom war nicht weniger Michelangelo, als Raphael und die Antiken sein Studium.

Diesen Maximen hing mehr oder weniger die ganze Schule an, doch einzelne mit mehr Vorliebe und Neigung für diesen oder jenen Meister; und daher die grosse Verschiedenheit der Manieren, und das leichte Wiedererkennen der verschiedenen Meister der eklektischen Schule.

Ein Hauptgemälde des Hannibal ist der beweinte Leichnam Christi. In der Bacchantin, vom Rücken gesehen, ist die Farbe venezianisch. Herkules auf dem Scheidewege, Rinaldo und Armida, die Aurora und die Nacht, drei verschiedene Gemälde von fliegenden Genien nähern sich mehr dem antiken Styl an, ohne besondere Rücksicht auf Farbe und Effekt. Dagegen erinnern das Bild einer schlafenden Venus,

mit Liebesgöttern umgeben, und ein anderes von zwei schlafenden Eroten wieder vorzüglich an Coreggio und Paolo Veronese.

Der Schutzengel, in der Gestalt eines Knaben, ist wegen des herrlichen Ausdruckes eines der anmuthigsten Gemälde des Dominichino; und ein Gemälde von Fr. Albani, den Jacob vorstellend, der die Mädchen mit ihren Heerden am Brunnen begrüsst, empfiehlt sich durch Erfindung und Schönheit des Tones.

Der antike Sinn des Guido hat sich in drei Gemälden mythischen Inhalts trefflich ausgesprochen, erstlich in den vier Jahreszeiten, dann in Hippomenes und Atalanta, und noch mehr in Ulysses, der sich der Nausicaa und ihren Gespielen nähert.

Von Guerrino sieht man gleichfalls drei Gemälde aus seiner bessern Zeit: die Magdalena, den heiligen Joseph im Traum, und den beweinten Leichnam Christi.

B. Schedone, der sich in der Nachahmung hauptsächlich an Coreggio hielt, erscheint hier vortheilhafter, als sonst irgend in einer Sammlung: erstlich in der einzelnen Figur eines Amor, dann in einer heiligen Familie mit mehreren Engeln; drittens in einem herrlichen Gemälde, die Madonna mit dem Kinde in der Glorie vorstellend und tiefer drei Heilige; doch wird dieses noch übertroffen von der Almosenaustheilung, einem Bilde, worin sich das schöne Gefühl des Meisters auf das Anmuthigste ausspricht.

Von dem Haupte der Naturalisten, dem Michelangelo da Caravaggio, hat die Sammlung (jetzt noch in den Zimmern des Königs) die Vorstellung, wie Joseph den Mitgefangenen die Träume auslegt, ein für den Meister sehr günstiger Gegenstand, sowohl der Beleuchtung als der Charaktere wegen.

Von Gerhard Houdhorst ist das Mahl zu Emaus vorhanden, nebst einem andern Gemälde, dessen Gegenstand uns nicht mehr erinnerlich ist.

Eines der vorzüglichern Gemälde von Spagnoletto — Giuseppe Ribera — stellt das Kind Jesu vor, das der Mutter den heiligen Bruno nebst andern Heiligen empfiehlt.

Gott der Vater, der den Engel zur Verkündigung absendet, ist ein schönes Gemälde von Monrealese in sehr kräftiger Manier.

Von Mattia Preti — Cavaliere Calabrese — sieht man den heiligen Nicolaus Abbas in Verzückung mit Engeln umgeben, in seiner stärksten Manier.

Auch Francesco Cozza, ein trefflicher Schüler des Dominichino, eignete sich die Kraftmanier des M. A. da Caravaggio an. Von ihm ist ein gutes Gemälde, den Orpheus vorstellend, vorhanden.

Wir reihen hier den Meistern der vierten Epoche einige spätere an, da es deren nur wenige sind; erstlich den Carlo Cignani, von dem man eine gefällige Madonna mit dem Kinde sieht, zweitens einen heiligen Franciscus von dem Florentiner Carlin Dolci, dessen verblasene Manier den Liebhabern hinreichend bekannt ist, drittens eine heilige Familie und dann den Kopf einer Madonna von Sassoferrato, der vielfältig, und manchmal nicht unglücklich, seine Figuren von klassischen Meistern, besonders von Raphael, Andrea del Sarto und H. Caracci zusammenstahl.

Auch von Carlo Maratta sieht man eine Madonna mit Engeln.

Von den Landschaften empfiehlt sich vorzugsweise der See der Diana von Claudius von Lothringen, das Meisterwerk des grossen Künstlers, erstanden in der letzten Zeit aus der Gallerie Colonna zu Rom; dann zwei schöne Caspar Poussin und mehreres von Salvator Rosa, theils historische, theils landschaftliche Gegenstände.

(Beschluss folgt.)

LITHOGRAPHIE.

Christi Einzug in Jerusalem. J. F. Overbeck pinx. 1824. O. Specktor lith. 1833. Hamburg. Steindruck von Speckter & Comp.

Das Original-Gemälde (7 Fuss 10½ Zoll lang, 5 Fuss 4½ Zoll hoch. Hamb. M.) befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck. —

„Hinsichtlich des Bildes von Overbeck — so schreibt uns ein geehrter Kunstfreund — bemerke ich, dass er es bei Füger in Wien, seinem Lehrer, anfing, über 20 Jahre dort und in Rom daran malte, und es endlich, durch Beiträge einiger Lübecker und anderer Kunstfreunde, unter denen Rumohr am reichlichsten spendete, dazu in den Stand gesetzt, vollendete und seiner Vaterstadt schenkte. Hier hängt es in einer Kapelle der Marienkirche, welche, selbst ein herrliches Denkmal der mittelteutschen Kunst, an Gemälden aus dem 16ten Jahrhundert gar reich ist."

„An dem vorliegenden Steindruck hat der junge Künstler mehrere Jahre, durch Brodarbeiten abgehalten, oft unterbrochen gearbeitet, und ihn jetzt glücklich vollendet.“

„Wenn Sie dessen in Ihrem Museum gedenken, würde es vielleicht nicht übel sein, an eine sehr schöne Sammlung von Köpfen, aus dem vortrefflichen Lübecker Dombilde (das Freund Rumohr für einen Memelink oder Memelink hält) zu erinnern, die Otto Speckter nebst seinem Bruder Erwin Speckter (jetzt in Rom) und dem Maler Milde in Hamburg, daselbst vor einigen Jahren im Steindruck herausgab.“ —

Mit grosser Freude benachrichtigen wir unsere Leser von der Erscheinung eines Blattes, welches eins der ersten Meisterwerke neuerer Kunst, soweit es möglich ist, zum Gemeingute macht. Wir wünschen, und wir sind von der Erfüllung dieses Wunsches überzeugt, dass dasselbe mannigfach in unserem Vaterlande Eingang finden, und viele Gemüther der Kunst, insofern diese ein Höheres, Heiliges in sich trägt, zuneigen möge. Aus Overbeck's Bildern weht uns ein Friede entgegen, wie wir ihn nur in den Schöpfungen einer frommen christlichen Vergangenheit kennen: jener grossartige, altkirchliche Styl, den der Meister befolgt, spricht selber schon als geheiligte Tradition zu uns. Gleichwohl steht Overbeck frei und künstlerisch vollendet genug da, so dass die einzelne Figur, welche er schafft, nicht, wie es wohl bei jenen alten Meistern der Fall ist, ohne Bedeutung für sich, ohne eigenthümliches, selbständiges Leben, nur als Glied eines grösseren wohlgeordneten Ganzen erscheint; bei ihm vielmehr hat alles Einzelne zugleich Leben, Charakter.

Das beweist vor vielen Anderen das Bild, welches die Ueberschrift nennt. Ein feierlicher, einfach geordneter Zug, mit verschiedenen, leicht übersehbaren Gruppen von Zuschauern umgeben. Und doch, bei fast 150 Köpfen, welch ein Reichthum der Erfindung, welch eine Anmuth der Bewegung, welch eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! In der Mitte der Meister in ernster göttlicher Ruhe: hinter ihm und zur Seite die Jünger voll stiller Begeisterung, jeder in strengster Eigenthümlichkeit aufgefasst, vor ihm die heiligen Frauen; in den Zuschauern alle Stufen von Jubel, Verlangen, Ahnung, von Zweifel, Neugier, Stumpfheit, Hass — ich könnte die Geschichte eines Jeden, den das Bild darstellt, schreiben. Seht jene Krieger! das Gesicht des einen, der sein Haar zuvisch in einen Knäuel gewunden hat, erscheint noch stumpf, wie das eines Blinden; er ist noch in der Nacht eines tiefsten Heidenthums begraben, seine trotzige Stirn kennt nur das Gesetz der Gewalt. Neben ihm, der das edle, behelmte Haupt vorbeugt, unruhig, fragend, erwartend, — es kann nur Longinus sein, jener andere Paulus. Seht unter dem Palmbaum jene vier Asiaten! Sie sprechen über den Vorgang, gegen dessen tiefe Bedeutsamkeit ihr Gemüth nicht verschlossen ist; aber alles Gut an die Armen zu geben nach den Geboten des Meisters, — o seht, wie es spöttisch um den Mund des schönen Jünglings zuckt! Seht hinter den Jüngern jene stille Künstlerschaar, lebenvollste Portraits, und doch ein jeder den hohen Moment in innerstes Anschauen aufnehmend! So oft ich das Bild betrachtete, stets entdeckte ich neue tiefsinnige Züge.

Was die Arbeit des Lithographen betrifft, so ist zunächst die grosse Liebe und Sorgfalt zu rühmen, welche sich unverkennbar in der Behandlung und Ausführung jedes einzelnen Theiles, vor Allem der Köpfe, kund giebt; überall leuchtet der Geist des hohen Originales durch. Die Technik sodann ist bestimmt, sauber und harmonisch. Leider stehen wir in Norddeutschland, was Aetzen und Druck der Lithographieen betrifft, immer noch hinter München und Paris zurück. Doch wollen wir uns bei unwesentlichen Theilen des Bildes nicht aufhalten, wo alles Wesentliche so wohl gerathen ist, wo überhaupt so höchst Würdiges und Dankenswerthes geliefert wird.

Der Lithographie ist ein kleineres Blatt beigegeben, welches die hier in Umrissen mitgetheilten bedeutendsten Figuren des Bildes erklärt und unter den Zuschauern den Künstler selbst, seine Gattin, seinen Vater (den Dichter O., Bürgermeister zu Lübeck) und seine Mutter nennt. F. K.

KUPFERSTICH.

Der Königl. Bildersaal in der St. Morizkapelle zu Nürnberg, in Umrissen herausgegeben von Friedrich Wagner. Nürnberg, 1833.

Zweites Heft. Inhalt:

5. Innere Ansicht der St. Morizkapelle.

6. Die Darstellung im Tempel. (Sogenannte) byzantinisch-niederrheinische Schule.
7. Die heilige Katharina; vor ihr die Süfterin. In der Art wie Schoreel.
8. Die Geburt der Maria von Israel von Mekenen.

Auch dieses Heft (über das erste s. Museum No. 5., S. 39.) wird den Freunden altdeutscher Kunst willkommen sein. Es sind in den Umrissen, vornehmlich der mit charakterisirender Treue wiedergegebenen Gesichter, die Ansprüche, welche füglich an Arbeiten eines so geringen Massstabes gemacht werden können, zur Genüge befriedigt. Einen sehr angenehmen Eindruck macht auch hier die schöne Composition von No. 7.; Schoreel ist stets die lieblichste Blüthe jener niederländischen Schule. — Dies zweite Heft bringt in dem Text, 1 Bogen stark, die Erklärungen zu den bis jetzt gelieferten acht Platten. Dieselben enthalten, auf zweckmässige Weise, die Grössenangaben der Bilder, die besonderen Merkmale der Behandlung, Farbe u. s. w.; so wie einige kurze Notizen über die einzelnen Meister. — Die dem Catalog entnommene Benennung „byzantinisch-niederrheinische Schule" dünkt uns nicht wohl passend.

Die nächsten Fortsetzungen werden die weniger bekannten Werke der oberdeutschen Schule (Wohlgemuth, Dürer, Zeitblom, Burgkmaier u. s. w.) enthalten.

Das ganze Werk wird aus etwa 30 Heften bestehen, welche im Subscriptionspreis je 6 Gr., einzeln 8 Gr. kosten. Wir wünschen, dass dem Herausgeber eine möglichst vielseitige Theilnahme von Seiten des deutschen Publikums zur Vollendung seines rühmlichen Unternehmens entgegen kommen möge.

Costumes et Moeurs des Italiens d'après Pinelli en cinquante feuilles. Carlsruhe, Creuzbauer.

Ein Werklein in 12, mit ganz kleinen Miniatur-Radirungen nach den bekannten Pinelli'schen Blättern. Einzelne, die in der Darstellung etwas plastisches haben, sind recht wohlgerathen, andere minder. Sämmtliche Küpferchen des vorliegenden Werkes sind ursprünglich auf einer Platte radirt; wir erinnern uns, sie auch auf einem Blatte gedruckt gesehen zu haben. Hier sind sie auf chinesisches Papier gedruckt, in einzelne Blättchen auseinandergeschnitten und diese auf die (leider mit ungeschickten Randlinien versehenen) Blätter eines Taschenbüchleins geklebt. Der Preis desselben ist 1½ Thlr.

Wissenschaftlicher Kunstverein.

Berlin.

In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 6. d. M. wurde ein, von dem Historien-Maler E. Förster, correspondirendem Mitgliede des Vereins, aus Pisa eingegangener Bericht: „historische Nachweisungen aus dem Domarchive über die zu Pisa ausgeführten Arbeiten Cimabue's" mitgetheilt.

Ein, aus einem Wandgemälde Giotto's in der Kirche San Carmine in Florenz herrührender Kopf einer Magdalena gab Veranlassung zu einer Untersuchung der alten Fresko-Malerei und ihrem Unterschiede von der neueren, wobei sich ergab, dass die Alten sich dabei des Impastirens mit Wachs- oder Oelfarbe bedienten, ein technischer Vortheil, dessen sich die neuere Kunst nicht mehr zu bedienen weiss.

Aus den oben erwähnten Berichten aus Pisa theilen wir unsern Lesern Folgendes mit:

Pisa, den 20. März 33.

In Erwartung, dass der wissenschaftliche Kunstverein in Berlin es nicht ungern sieht, wenn ich während meines Aufenthaltes in Italien hin und wieder einige kunstgeschichtliche Notizen mittheile, ergreife ich die Feder, um über das alte Musivgemälde in der hiesigen Primaziale demselben einige Nachrichten zu geben, die, meines Wissens, in unserer Kunstliteratur noch unbekannt sind.

Das besagte alte Mosaik stellt bekanntlich einen colossalen Christus auf griechischem Throne *(Majestas)* und die Gestalten seiner Mutter und des Johannes vor. Vasari sieht es als ein Werk jener griechischen Maler an, die eher tünchen als malen konnten und denen gegenüber er die Verdienste Cimabue's preist. Wie sehr würde es ihn überrascht haben, wenn er im hiesigen Domarchiv nachgeschlagen und gefunden hätte, dass eben jenes verachtete Werk das letzte seines gepriesenen Florentiners sei. Im Jahre 1301 nämlich werden zwar die Maler Uguccione di Gruccio und Jacopo di Nuccio von der städtischen Gemeine beauftragt das Gemälde der Majestas im Dom zu machen. Dann aber kommen die

ersten Zahlungen vor an einen Magister Franciscus de S. Simone; an Datus, Tura u. a. m. Gleich darauf nun liest man im folgenden Buch *(Estrata e uscita del Duomo di Pisa del anno 1302)* unter der Ueberschrift *magistri magiestatis:*

„Cimabue magister et pictor pro diebus quinque suprascriptis quibus laborarunt cum famulo ad dictum magiestatem ad racionem sold. X. pro die pro se et famulo . . . libr. II. sold. X.“

Unter dieser Form wiederholen sich mehrere Monate lang die Zahlungspartiten an Cimabue und andere unter ihm arbeitende Meister, als Turinus, Panoccius, Marcus u. A., deren Einnahme sich auf 3 und 4 soldi des Tags beläuft, ein Zeichen, dass Cimabue einer besondern Auszeichnung genoss, und nicht etwa ein andrer unbekannter Maler desselben Namens gewesen. Gegen Mitte des Januars 1302 (das Pisaner Jahr fing mit dem April an) kommt Cimabue's Name nicht mehr vor, bis endlich im März d. J. es wiederum heisst: .

„Cimabue pictor magiestatis sua sponte fuit confessus se habuisse a suprascripto domino operario de summa librarum X quas dictus Cimabue habere debebat de figura S. Johannis, quam fecit iusto magiestatem . . . libr. V. sold. X.“

Und nun verschwindet er, ohne den andern Theil seiner Löhnung empfangen zu haben, nicht nur aus dem Buch, sondern wahrscheinlich aus dem Leben, das ihm Vasari ohnehin nur bis 1300 fristet.

Was nun die Gemälde selbst betrifft, so ist ein grosser Unterschied zwischen der Magiestas und dem Johannes (mit der spätern Maria ohnediess) sogleich bemerklich. Christus ist ganz in alter typischer Weise dargestellt, ohne dass ein Bestreben sichtbar wäre, durch Zeichnung der Umrisse, oder gar durch Schattengebung den Schein des Natürlichen hervorzubringen; die Goldstreifen laufen von der Höhe in die Tiefe einschneidend ein und es bleibt nur das Costum und das Motiv des Faltenwurfs sichtbar. — Beim Johannes hingegen sieht man deutlich, wie der Meister sich bestrebt hat, dem traditionellen Charakter treu, doch der Form einige Ausbildung zu geben, woraus man schliessen kann, dass entweder Cimabue gar keinen Theil daran hat (was nicht wohl geht) oder dass man sich bei einem Heiligen zweiter Ordnung schon eher eine Freiheit zu nehmen getraute.

Wie dem auch sei, gewiss ist, dass das Ebenbild Christi auf dem Thron zum grössten Theil von Cimabue, und somit „Dasein und Wirksamkeit dieses Meisters durch eine Thatsache begründet ist.“

Ernst Förster.

Ueber die PARISER KUNSTAUSSTLLUNG von 1833.

Privat-Correspondenz*).

Paris, den 24. April 1833.

— — — Wenn es mir zukäme, nach dem Wenigen zu urtheilen, was ich hier gesehen, gehört, erfahren, kennen gelernt habe, so würde ich wenig Ansprechendes von den Parisern zu sagen wissen. Ihre ungeheure Stadt, die Dir aus Beschreibungen und Schilderungen bekannt genug sein wird, verdient dieses Epitheton in jeder Beziehung; ein jeder Fremde wird, denke ich, wenn er auch viel gesehen hat, über Paris dennoch erstaunen müssen. Berlin bietet (ich urtheile nur nach meinem Standpunkte) dagegengehalten, ein fast idyllisches Leben dar. Alles ist hier gedrängt, gehoben, auf Höchste verfeinert; über dieses künstliche Gebäude ist jedoch der Schleier eines hohen gesellschaftlichen Lebens unendlicher Artigkeit und einer scheinbaren Freiheit der Bewegung ausgebreitet, die, jetzt wenigstens, grösstentheils nur versteckter Eitelkeit, im ganzen Umfange des Wortes, und dem Eigennutze in höchster Potenz zur Tünche dient. Ueberall ist Handlung, doch meist aus den genannten Ursachen. Ich wiederhole Dir, es ist das Gesagte ein Theil des ersten Eindruckes auf mich; könnte man aber nicht bei Anwendung und Uebung aller körperlichen und geistigen Gaben der Franzosen (die in beständiger Aktivität leben, und im Einzelnen Unglaubliches leisten) am Ende berechtigt sein, mehr Ergebniss als eine wiederkehrende Verwirrung zu erwarten? Sie machen jeden Gebrauch von ihren Kräften, und da sie sich ihnen blindlings überlassen, werden sie von ihnen beständig in der Irre herumgeführt.

Diese Empfindungen, nicht das gedrängte Ineinandergreifen einer so gewaltigen Masse, sind, glaube ich, die Ursache, dass ich die gewünschte Ruhe hier

*) Wir hoffen, dass eine Zusammenstellung französischen Urtheils über neueste französische Kunst, welches der erste Artikel des heutigen Blattes mittutheilen begonnen, mit dem hier gegebenen deutschen Urtheil unseren Lesern nicht unwillkommen sein wird.

noch nicht gefunden habe, und dass ich das bekannte Sprüchwort: „ubi bene, ibi patria“ öfters umgekehrt für richtiger zu halten geneigt war: „ubi patria, ibi bene.“ Derselbe Charakter, wie im öffentlichen, zeigt sich auch im Kunstleben, Sucht nach dem Auffallenden und Neuen, worüber das alte Gute oft vergessen wird. —

Doch schon zu viel über solche Nebendinge, ich eile zur Sache. Meine Urtheile gründen sich auf die Ausstellung, (wodurch ich, da sie im selben Lokale des Louvre, vor den alten Meisterwerken statt findet, der Vergleichung mit letzteren beraubt bin) auf die zum Theil höchst ausgezeichneten anderen Werke einer verflossenen Periode, im Luxembourg, und auf die in den Appartements des Palais Royal aufgehängten und aufgestellten Kunstwerke. Ohne das Gute, und zum Theil ohne die Mängel der grossen französischen Meister vergangener Jahre, sind die Franzosen jetzt auf ganz neuen Wegen. Ein Theil sucht Adel und Formen zu retten und wollte gern Raphael werden, verachtet aber allen Reiz, und selbst die Wahrheit der Farbe, weil man kein Auge dafür hat, sie für unnütz hält, oder in den Fehler einer entgegengesetzten Parthei zu verfallen fürchtet, denen sogleich Alles zum Genre wird, welche gesuchte, geschminkte Farben und auffallende Lichteffekte zu erreichen suchen, und um ja nicht schwerfällig zu werden, fast nur skizziren und Alles in die gemeine Natur hinüberspielen und scherzen.

Auf merkwürdige Weise in zwei Haupt- und vielen Nebenschattirungen schliesst sich rechts und links eine dritte, sehr auffallende Richtung an, die das Mittelalterliche zu erstreben hofft und mit weniger Ausnahme in tollen Unsinn ausartet. Diese werden hier *moyen âge* genannt. Dergleichen hat sich bei uns bescheidener gezeigt, und im Vorüberziehen wohlthätige Spuren hinterlassen; wer weiss, wie es hier werden wird, wo diese Richtung auch schon mit dem Tode zu kämpfen scheint!

Als Anführer der Raphaelisten nenne ich Ingres, einen Mann von grossen Gaben, der jetzt eben sehr zu Ansehen gekommen ist. Die zweite und dritte Richtung hat keinen Anführer; es geht ihnen wie den Polen, wo ein Jeder gern König sein mögte. Eine glückliche Mittelstrasse halten Horace Vernet, Delaroche und einige Andere. Fast dasselbe gilt analog von der Composition in der Malerei und durchgängig von der Bildnerei, wo nur sehr Wenige einen ächten Styl suchen, und Wenigere ihn erreichen.

Ich theile Dir nun, nach vielem Beschauen einen Ueberblick des Bedeutendsten mit, was mir die Ausstellung zu enthalten scheint. Die Anzahl der Kunstwerke ist unglaublich gross, nämlich 3318, und viele von kolossalem Maasse, so dass eine Uebersicht grosse Schwierigkeit macht. Viele der früher so hoch gefeierten Namen, wie Gros, Hersent etc. nahen dem gänzlichen Verfalle, und lieferten zum Theil nichts. Andere sind todt und haben geringe Spuren ihrer Schulen zurückgelassen; die Deckengemälde des Louvre bilden eine Uebergangsperiode. Noch bemerke, dass ich vom *moyen âge* nur Manches aufgeführt habe, weil diese Richtung einmal allzuviel Auffallendes, nicht weil sie viel Gutes hervorbringt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Stuttgart, den 30. April.

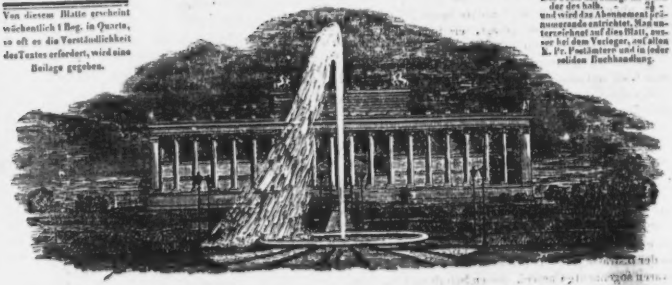
— Im Kunstverein sind drei herrliche Landschaften von Louis Mayer (Bruder des Landschaftdichters Carl Mayer) ausgestellt, zwei sicilianische und eine aus der Gegend von Olevano. Sie gehören zu dem schönsten was ich seit langer Zeit gesehen. Der Preis gebührt aber einer historischen Landschaft unseres Steinkopf mit einer Gegend um Argos und dem Tempel, nach welchem Cleobis und Biton ihre Mutter ziehen: Composition und Ausführung, auch in der historischen Staffage, wundervoll. Fellner, der die sieben Schwaben gezeichnet, wird bei Brodhag eine Reihe von Zeichnungen, darstellend die wichtigsten Momente der Weltgeschichte, z. B. die Gesetzgebung Mosis, die Schrifterfindung der Phönicier, den Untergang Troja's u. s. f. herausgeben. Ich habe ein Blatt gesehen und verspreche mir dasnach Vieles von dem Ganzen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 21. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 24 und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber die SOLLY'sche GEMÄLDE-SAMMLUNG.

Ein uns befreundeter älterer Meister von Berlin, durch seine Stellung zu den unten ausgesprochenen Urtheilen berechtigt, hat uns den nachfolgenden Aufsatz über eine Gemäldesammlung mitgetheilt, aus welcher ein Haupttheil der Gallerie des hiesigen Königl. Museum's gebildet worden ist. Da die Acten des Bilderstreits, den die Eröffnung des Museum's veranlasste, noch nicht geschlossen sind, so dürfte der Abdruck dieses Aufsatzes, welcher die Entstehung der Solly'schen Sammlung nachweist, nicht uninteressant sein. Wir bemerken nur, dass derselbe vor Ankauf der Sammlung von Seiten des Staates geschrieben worden, dass er, in Bezug auf den gegenwärtigen Zustand der Gallerie, Modificationen unterworfen ist. d. R.

— — Die ganze Sammlung des Hrn. Solly ist hier in Berlin entstanden. Der einzige von unseren Künstlern, der geläufig englisch spricht, hatte Bekanntschaft mit dem Sammler, und so vernahm ich von Zeit zu Zeit, wann, was, wie und durch wen die Ankäufe geschehen. Zu jenem Künstler sagte er: Er gedenke Bilder zu kaufen, wolle seinem Geschmacke folgen, und wäre der Meinung, Maler hiebei nicht um Rath zu fragen, indem diese befangen wären durch Schulregeln, angewöhnte Manier und beschränkende Theorieen. — —

In jener ersten Zeit kaufte er die hier zu Lande am mehrsten vorkommenden Gemälde von Niederländern, Holländern, von deutschen und französischen Meistern; unter einer Menge schlechter kamen, da

r gut zahlte, gute und einige sogar treffliche Stücke. Von allen diesen ist jetzt nichts mehr bei ihm zu sehen; es wurde mir gesagt, er habe alle diese Stücke nach England hinübergeschafft.

Eine Eigenheit war die, dass er Malereien, die zum Kauf ankamen, nur unter der Bedingung erstand, dass solche ihm zuerst gezeigt wurden, und Niemand dieselben, am wenigsten Künstler, vorher gesehen hatte. Unter Andren entsinne ich mich eines gewissen Giorgini, eines vormaligen Schusters zu Rom, der mit seinem Sohne, einem Mahler, hieher kam. Diese brachten eine Menge grosser italienischer Gemälde, welche S. alle zusammen kaufte, und wofür der hiesige Banquier L., der es mir selbst sagte, 24,000 Thlr. für Hrn. S. bezahlte. Um dieselben damals zu placiren, wurde eine Etage in den H.'schen Häusern in der B.strasse gemiethet, wo ich sie gesehen habe. Es waren sogenannte Caracci, dessen Schule und Nachfolger. Nach ungefähr 6 Monaten war Giorgini wieder da. Nach dem Ankaufe der Giustiniani Sammlung lief das Gerücht: der König kaufe Bilder zu einem Museum. Giorgini kam mich ersuchen, einige kostbare Malereien zu sehen, die er für's Museum anbiete; ich nahm drei Maler, meine Collegen, mit, wir sahen 4 jener gewöhnlichen, ganz übergetüppelten, alten Bilder, und ein fünftes in einem sauberen, hölzernen, verschlossenen Schranke, mit grünseidenem Vorhange, einen „Coreggio". Es war eine eben fertiggewordene Copie auf einer alten Holztafel, und für eine solche einstimmig erkannt, auch eine uns allen bekannte Vorstellung, die Venus vor Troja; doch sagten wir Hrn. Giorgini nichts von unsrer Meinung.

Herr Solly mochte doch wohl dahinter gekommen sein, dass der ganze Ankauf aus dieser Quelle ohne Werth sei, denn nun wurde eine Auktion gemacht von denen Bildern in den H.'schen Häusern, und weiss ich nicht, wo solche hingekommen sind. Eines gewissen Lorenzo Sachi, eines verdorbenen Steinschneiders, der nach Polen hinhandelte mit Mosaiken, Ringen, auch mit geschnittenen Muscheln, römischen Perlen und alten Bildern, bediente er sich als Unterhändlers; dieser wurde sogar einmal nach Leipzig von ihm geschickt, zum Ankauf alter Gemälde. Ein recht unwissender Italiener.

Von Palmer, dem bekannten Legationsrath, von Sanguirico, Reghellini, Albrizzi, Ricordi und noch mehreren, die alle, wie Giorgini, bei ihm Glück machen wollten, und deshalb die grosse Reise mit schnell angekauften Bildern hieher machten, kaufte er, mehrentheils durch den hiesigen Kunsthändler Caspar Weiss; von Artaria aus Manheim, der wirklich schöne Bilder hatte, hat er nichts gekauft; auf den Vorschlag der Akademie liess der König von diesem ankaufen. So kaufte er auch nichts von Frauenholz in Nürnberg, der einige wirklich gute alte deutsche Sachen hatte; auch diese, von der Akademie zum Ankauf empfohlen, gaben uns den schönen Amberger Neufchatel von George Penz.

Indessen war Freidhof, der Kupferstecher, nach Italien gereist. Dieser hatte bis dahin einen Trafik mit Kupferstichen. Er kannte die Neigung des Hrn. Solly, uralte Gemälde zu haben, und so kaufte Freidhof 42 dergleichen; da ich erfuhr, was er für die in Rom erstandenen gezahlt hat, so darf ich wohl behaupten, dass er sämmtliche Stücke für wenig Geld bekam. Bei seiner Rückkehr bot er Hrn. Solly diese an bis auf 5 Stück, die er ihm verweigerte, unter dem Vorwande: solche seien der Regierung zum Ankaufe angeboten. Solly besah von den übrigen etwa 7 Stück und kaufte sie sämmtlich für 10.000 Rthlr., ohne sie weiter anzusehen.

Jene 5 Stück kamen in die Hände des Kaufmanns Hrn. Lork für 3000 Rthlr., der sie wieder ausser Landes geschickt hat.

Die Kunstakademien zu Venedig, zu Mailand und zu Florenz hatten, nach einer Verfügung ihrer Regierungen, viele im Lande zerstreute Gemälde zur Einrichtung von Museen erhalten; jede dieser Akademien machte eine Auswahl der besten Sachen und stellte den Ausschuss zum öffentlichen Verkauf. Hiebei hatte Hr. Solly Commissionen gegeben, und so erst kamen mehrere wirklich gute Stücke in seinen Besitz. (Fortsetzung folgt.)

NEUERE GEMÄLDE

im Besitz des Königs von Neapel.

Mitgetheilt

von

Herrn Hofrath Hirt.

(Beschluss.)

Deutsche und niederländische Meister.

Von deutschen Meistern ist vorhanden: das Bildniss des K. Maximilian I. von Hans Baldung Grien; der Kardinal und der Churfürst Albrecht von Bran-

denburg, von A. Dürer; die Ehebrecherin von Lucas Cranach, und Erasmus von Holbein.

Von den altniederländischen Meistern enthält die Sammlung manches sehr wichtige; hievon vorläufig Folgendes:

Erstlich eine Anbetung der Hirten, zu beiden Seiten mit Gruppen von Verehrenden, theils Männern, theils Frauen, im Styl von Cornelis Engelbrechtsen und mit der Jahreszahl 1512. Zweitens die Opferung der Könige, ein Werk von seltener Vortrefflichkeit. Ich sah dieses Gemälde zuerst in Bovalino, einem kleinen Orte an der Küste von Kalabrien, unweit von Gerace und dem alten Locri. Die Anzeige, die ich nach meiner Rückkunft in Neapel hievon machte, veranlasste, das Gemälde kommen zu lassen und es nach dem königlichen Museum zu versetzen, wo es 1791 eintraf. Die Kirche in Kalabrien, wo es ehedem war, war bei dem Erdbeben 1783 eingestürzt, und der König lohnte die Einwohner dadurch, dass er ihnen dieselbe wieder aufbauen liess. Der Meister des Gemäldes ward nicht genannt; es trägt aber alle Kennzeichen des Quintin Metsus an sich, und einer der Köpfe der anbetenden Könige hat auffallende Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Pilatus in einem Hauptgemälde dieses Meisters in dem kaiserlichen Palaste zu Venedig. Man vermuthet, dass jenes herrliche Gemälde durch einen spanischen Edelmann, den Carl V. mit Gütern in Calabrien lohnte, in jene abgelegenen Gegenden gekommen sei.

Drittens sieht man das Bildniss von Philipp dem Schönen, Vater von Carl V., wahrscheinlich gemalt von Bernard van Orley.

Ferner ist ein Altärchen vorhanden: in der Mitte Christus am Kreuz mit Magdalena, Maria und Johannes; dann auf den Flügeln rechts der Donatar mit drei Söhnen und dem heiligen Hieronymus; links die Mutter mit zwei Töchtern und der heiligen Margarita. Auf dem Aeussern der Flügel ist die Ankündigung grau in grau gemalt. Auch hievon kennt man den Meister nicht; es hat aber viel von der Manier des Joh. Hemmeling, und ist von der trefflichsten Erhaltung.

Von den spätern holländischen Meistern kommen zwei alte Köpfe von Rembrand und ein überaus schönes männliches Portrait in schwarzer Kleidung von B. van der Helst vor.

Aber hiemit sind wir noch nicht zu Ende. Neapel enthält räthselhafte Gemälde, die es noch mehr dadurch geworden sind, dass die Nationalberichtgeber von dem Leben und den Thätigkeiten ihrer Maler, wie Dominici und andere, das Mögliche gethan haben, die Geschichte in solcher Beziehung zu verwirren, und vaterländischen Künstlern anzueignen, was offenbar niederländischen Meistern angehört.

Nach Vasari (im Leben des Antonello von Messina) hatten florentinische Kaufleute, welche in Flandern und in Neapel verkehrten, dem König Alphons ein Gemälde von mehrern Figuren des Johann van Eyck übersandt. Doch ist der Gegenstand nicht genannt. Indessen ist in der Kirche St. Domenico maggiore in der Kapelle del Crocifisso jetzt noch das wohl erhaltene Gemälde einer Kreuzabnahme (allerdings ein Gegenstand von mehrern Figuren) vorhanden, welches man gewöhnlich dem Zingaro zuschreibt, aber offenbar niederländisch ganz die Art des Johann van Eyck an sich trägt. Ich habe dies ausgezeichnete Gemälde zu verschiedenen Zeiten untersucht, und mit allem dem verglichen, was die Nationalmaler dieser Zeit dort fertigten, aber nichts gefunden, was nur auf entfernte Weise Aehnlichkeit mit der niederländischen Manier verriethe, ausgenommen das Gemälde eines heiligen Hieronymus, welches früher in der Sakristei der Kirche St. Lorenzo war, jetzt aber sich in dem königlichen Museo befindet. Dieses Bild stellt den Heiligen in der Studirstube, ganz mit Büchergestellen umgeben, vor, der eben sich bemüht, dem Löwen, dem beständigen Gefährten des heiligen Hieronymus, einen Dorn aus der Tatze zu ziehen. Es ist mit 1436 bezeichnet, aus welchem Jahre auch andere Gemälde des Joh. van Eyck vorkommen. Uebrigens trägt das Gemälde alle Kennzeichen dieses Meisters an sich. Fälschlich wird es aber dem Col' Antonio del Fiore angeeignet, so wie die genannte Kreuzabnahme seinem Tochtermann Zingaro, obwohl keine Spur vorhanden ist, dass diese Künstler je in Oel malten, oder etwas in der vollendeten Manier der Brüder van Eyck zu machen wussten. — Hiezu bemerken wir noch, dass nach Vasari (Praef. p. 49.) auch Lorenzo de' Medici einen heiligen Hieronymus von Joh. van Eyck besessen haben soll. Aber auch von diesem Bilde haben wir keine weitere Kunde. Nicht unwahrscheinlich verwechselt hier Vasari Ort und Namen. Was er

von einem solchen Gemälde in der Kirche St. Lorenzo in Neapel hörte, trug er auf den Lorenzo de' Medici in Florenz über. Nähere Auskunft hierüber giebt uns die Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers, des Bartholomaeus Facius, der 1456 sein Werk de Viris illustribus bekannt machte. Dieser gedenkt p. 46. eines Hieronymus, den der König Alphons in Neapel damals mit andern Gemälden des Joh. van Eyck besass, mit folgenden Worten: „Hieronymus, viventi persimilis, bibliotheca mirae artis, quippe quae, si paulum ab ea discedas, videatur utrorsum discedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti apparent etc.“ Diese Beschreibung passt genau auf unser Bild.

Indessen, wenn wir für die beiden gedachten Gemälde den rechten Meister auch wiedergefunden haben, sind doch noch nicht alle Schwierigkeiten gehoben. Die Gallerie zu Neapel bewahrt noch andere Bilder, deren Charakter ganz niederländisch-deutsch ist, die sich aber mit der vollendeten Malweise der Brüder van Eyck und ihrer Schule schwer in Zusammenhang bringen lassen.

Hievon giebt es drei — das eine ein Altärchen mit Flügeln —, die denselben Gegenstand, nämlich den von den Seinigen beweinten Leichnam Christi, doch mit Abänderungen, vorstellen. Dann sind noch zwei andere Altärchen mit Flügeln, das eine die Anbetung der Hirten, und das andere die Opferung der Könige enthaltend. Ferner giebt es noch zwei Tafeln, jede mit drei Bildnissfiguren. Unter der einen liest man: Robertus Rex, und unter der andern: Carolus Calabriae dux. Dann kommen die Hauptfiguren hievon noch einzeln auf zwei andern Tafeln vor, und mit denselben Unterschriften.

Was erstlich diese Inschriften betrifft, so sind sie ohne Zweifel später beigefügt, da der genannte König und sein Sohn früher lebten, als das Oelmalen in jenen Gegenden bekannt war.

Zweitens bemerkte ich bereits, dass alle diese in Oel gemalten Bilder den niederländisch-deutschen Charakter an sich tragen. Aber die Rohheit sowohl in der Zeichnung, als in den Farben ist auffallend, wenn man sie mit der vollendeten Manier der Meister der Eyckischen Schule vergleicht. Nur die Anbetung der Hirten ist etwas weniger roh. Welche Meinung lässt sich nun von solchen Gemälden fassen?

Sollen wir sie etwa als frühere Produkte der Brüder van Eyck selbst ansehen? — Dann aber zeigt sich kein Uebergang von solcher Härte und Rohheit zu den herrlichen Werken, welche man mit Sicherheit von denselben kennet.

Sollen wir sie von Meistern, die älter, als die Brüder van Eyck sind, halten? — Dies wäre allerdings an sich nicht unmöglich; denn dass das Mischen der Farben mit Oel, und die Oelfirnisse bereits vor den Brüdern van Eyck bekannt waren, wird, seitdem Lessing über Theophilus schrieb, nicht mehr bezweifelt. Allein wir haben bis jetzt keine Kunde von Meistern, die vor den Brüdern van Eyck in Oel malten, und wir kennen auch keine auf uns gekommenen Ueberreste von Werken, die vor denselben bestimmt in Oel gemalt wären. Die ältesten sichern Oelgemälde bleiben bis jetzt immer noch die von den Brüdern van Eyck und die von ihrer Schule.

Sollen wir sie für Werke späterer Meister annehmen, die zwar schon Kenntniss von der Technik des Oelmalens hatten, aber sonst noch roh und unerfahren in der Zeichnung und in der Farbengebung waren? — In der That scheint diese Annahme der einzige Ausweg. Denn das Merkwürdige der Werke der Brüder van Eyck besteht nicht so viel darin, dass sie in Oel gemalt sind, sondern wesentlich in den höhern Kenntnissen, in denen sie, was die Beleuchtung, die Perspektive, das Landschaftliche, die genauere Auffassung des Natürlichen in den Formen, in den Handlungen, im Ausdruck, in der Gewandung und in der zartesten Vollendung betrifft, — nicht nur alle ihre Zeitgenossen dies- und jenseits der Alpen übertreffen, sondern auch die Nachkommenden noch mehr als ein halb Jahrhundert hinter sich zurücklassen. Hätten die Brüder van Eyck auch nicht in Oel gemalt, sondern hätten sie gleich andern in Tempera zu malen fortgefahren; so würden sie im Wesentlichen nicht minder gross gewesen sein. Die durch dieselben vervollkommnete Technik im Oelmalen kam nur als eine erhöhte Steigerung ihres Strebens hinzu.

Wenn also das wesentliche Verdienst der Brüder van Eyck nicht in der Oelmalerei bestand, so konnten leicht andere Meister vor ihnen, mit ihnen und nach ihnen in Oel malen, ohne deswegen den Werth und das Verdienst der Eyck'schen Werke zu haben; und wirklich kommt in den mit den Niederlanden grenzenden Rheingegenden, und selbst in Oberdeutschland, während des 15ten Jahrhunderts noch manches Rohe dieser Art vor.

Aber wird man weiter fragen: wie kamen solche weniger bedeutende und noch rohe Werke nach Italien, und bis nach Neapel? — Indessen, bedenkt man, dass einmal Gemälde nach der neuen Manier von den Brüdern van Eyck in Oel gemalt, in Italien Eingang und Beifall gefunden hatten: wie leicht mochten Kaufleute den Vortheil benutzen, den Markt zu verfälschen, und Waaren von geringern Künstlern dahin zu senden.

Eine andere Erklärung der befremdenden Erscheinung wissen wir nicht zu finden, und wir überlassen gern andern Forschern, das Räthsel folgsamer zu lösen.

A. Hirt.

KUNST-BEMERKUNGEN
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Quedlinburg.

Quedlinburg liegt in der Ebene, nicht fern vom Fusse des Harzes; in der Mitte der Stadt erhebt sich ein mächtiger Fels, und auf dem liegt das sogenannte Schloss, ein ehemaliges Nonnenkloster, heuer eine Anstalt für verwahrloste Kinder. Diesem Schloss gegenüber, vor der Stadt, ist ein anderer Berg, auf dem früher gleichfalls ein Kloster, Mons Sion, lag; die verkehrte neue Welt hat daraus einen „Münzeberg“ gemacht. Die Stadt im Innern hat viel Aehnliches mit Halberstadt.

Die Stiftskirche auf dem Schloss ist grossentheils ohne Zweifel noch dasselbe Gebäude, welches im zehnten Jahrhundert von König Heinrich I. oder vielmehr von seiner zweiten Gemahlin Mathilde gegründet worden ist. Spitzbogig ist nur der hohe Chor, rundbogig dagegen (doch mit flacher Decke) noch das Schiff und die Arme des Kreuzes; und zwar hat hier der Rundbogen, namentlich in den mit ihm verbundenen Ornamenten ganz das Gepräge der frühesten Periode dieses Styles. Das Schiff wird von den niedrigeren Seitenschiffen getrennt durch Säulen, welche mit Pfeilern wechseln, — zweimal sieben an der Zahl, — mit abgestumpften Würfelknäufen, die zum Theil mit grossen Adlern oder auf andere Weise roh verziert sind. Aussen haben Schiff und Seitenschiffe über den Fenstern die gewöhnliche rundbogige Verzierung und darüber einen Fries von Blattwerk, Bandverschlingungen oder phantastischen, roh gearbeiteten Thieren in schwachem Relief. Auf den zwischen die Säulen der Kirche hineingebauten Logen fand ich zwei Stücke eines gewirkten Teppiches mit merkwürdigen allegorischen Vorstellungen; sie waren ganz im Styl der Bilder des Hortus deliciarum, mithin gleich alt mit den älteren Teppichen, welche im Dom zu Halberstadt aufbewahrt werden, aber reiner in der Form als diese. Da sie als Fussdecken benutzt werden und somit nicht, wie es leider häufig mit dergleichen unbrauchbaren Alterthümern geschieht, bei Seite geworfen sind, so lässt sich hoffen, dass sie, zuweilen gehörig gereinigt, noch verschiedene Jahre dauern werden. — Wann wird man endlich anfangen, statt über jeden antiken Scherben Dissertationen zu schreiben, die Gegenstände, an welche die Culturgeschichte unseres Vaterlandes sich knüpft, ihrem Untergange zu entreissen!

Höchst merkwürdig ist die grosse, unter dem hohen Chor befindliche Crypta. Sie enthält zehn Säulen, vier (spätere) Pfeiler und an den Seitenwänden zehn Halbsäulen, welche ein rundbogiges Kreuzgewölbe ohne Gurten tragen; für den Altar ist eine, im Grundriss halbkreisrunde Vorlage und über dem Altar ein kreisrundes, jetzt zugemauertes Fenster. Die Säulen, welche zum Theil achteckig sind, haben sehr verschiedengeformte Kapitäle: abgestumpfte Würfelkapitäle ohne Schmuck oder mit Bandverschlingungen, mit tragenden Adlern, mit phantastischen Larven und Schlangen; Blätterkapitäle mit Schnecken auf den Ecken und vollständig korinthische Kapitäle; die Basen sind, wie gewöhnlich, attisch, aber noch ohne das später hinzukommende Blatt auf den Ecken. Das Gewölbe der Crypta ist übertüncht, doch schimmern unter der nicht hinlänglich deckenden Tünche noch hie und da grosse Heiligenfiguren im ältesten strengbyzantinischen Style hervor. Vor dem Altar, zwischen mancherlei altem, umherliegendem Kirchengeräth, sah ich eine unscheinbare, zerbrochene Grabplatte: sie deckt den Schlaf des unvergesslichen Königs Heinrich I., des Städtegründers. — Auf der, dem Altar entgegengesetzten Seite sind noch mehrere rundgewölbte Räume, aus deren einem geht es hinab in's Verliess. Seitwärts, neben der Mitte der Treppe, die da hinabführt, ist ein kleines, gewölbtes Gemach, welches sie die Busskapelle nennen; der Eingang zu demselben wird durch zwei

Säulchen gebildet, deren Kapitäle in ihrer Hauptverzierung merkwürdige Aehnlichkeit mit dem alten ionischen Kapitäl haben. Diese Form kommt im Mittelalter selten vor; mir ist sie sonst nur aus Malereien in Manuscripten der Zeit bekannt.

Die neben der Sakristei dieser Stiftskirche befindliche Kapelle, welche hier, eben wie in Halberstadt, Citer genannt wird, bewahrt auch hier wiederum höchst merkwürdige Alterthümer. Schon die Kapelle selbst ist, ihrer Struktur nach, nicht unwichtig: ein von vier kurzen Säulen getragenes Kreuzgewölbe. Die Kapitäle der Säulen sind, wie gewöhnlich, in abgestumpfter Würfelform, oder mit Blättern geschmückt; auffallend war mir besonders ein Kapitäl, da die breiten, schilfartigen Blätter, ähnlich wie in der Aegyptischen Architektur, weit und ohne scheinbar zu tragen, vom Krater abstanden. Aegyptisirendes findet man überhaupt zuweilen in diesen sogenannten byzantinischen Architekturen, wenn auch seltener, als in den älteren arabischen.

Unter den hier aufbewahrten Heiligthümern sind vor allen die Reliquienkästchen zu erwähnen, welche den Königen, Heinrich und Otto I., gewiss mit Recht, zugeschrieben werden. Der Reliquienkasten Heinrichs I. (No. 6.), aus Holz und Elfenbein, mit vergoldetem Silberblech beschlagen und mit Steinen geschmückt, enthält Elfenbeinschnitzwerke, biblische Geschichten, die Apostel u. s. w.*) darstellend, von zwar noch roher und schwerfälliger, doch keineswegs stylloser Arbeit. Minder roh sind die Elfenbeinschnitzwerke an dem Reliquienkasten Otto's des Grossen (No. 7.), welche, zwischen korinthischen Säulen, die zwölf Apostel und über ihnen, in den Rundbögen, die Zeichen des Thierkreises enthalten; in den silbernen Boden sind eine Christusfigur und Köpfe von Heiligen von edler Arbeit — viel Styl im Faltenwurf, Ausdruck in den Köpfen — eingegraben. Unter den Steinen der Einfassung zeichnet sich besonders ein antiker, als Bacchuskopf geschnittener grosser Amethyst aus. Die Architekturen, welche in den Schnitzwerken beider Kasten vorkommen, sind durchaus noch römisch. Nicht minder wichtig ist ein anderer, mit vergoldetem Silberblech überzogener Reliquienkasten (No. 5.), welcher getriebene Figuren von vortrefflicher byzantinischer Arbeit, im Style des eilften Jahrhunderts, enthält. Ebenso sind auch verschiedene kostbare Handschriften von kunstgeschichtlichem Interesse. So hat ein Evangelistarium (No. 66.) auf dem Deckel eine Elfenbeinplatte mit vier Darstellungen aus dem Leben Jesu von sauberer byzantinischer Arbeit, darin besonders Manches in den Falten fein gefühlt ist. Wichtiger ist jenes mit goldenen Buchstaben geschriebene Evangelistarium (No. 65.), welches dem Kaiser Heinrich I. zugeschrieben wird und die Bilder der vier Evangelisten — grosse Köpfe und Extremitäten, einfacher Faltenwurf, in den Köpfen noch Colorit — enthält. Auf jeden Fall bestätigen diese Gegenstände die Vermuthung des Herrn von Rumohr*), dass jene Schule von Goldarbeitern und Juwelieren, von Kalligraphen und Miniaturmalern, welche mehr als ein Jahrhundert lang am Hofe der Karolinger fortgeblüht, dem letzten noch lebenskräftigen Zweige dieses Stammes sich angeschlossen habe und somit an den Hof der deutschen Könige übergegangen sei.

Sonst werden im Citer noch mancherlei Merkwürdigkeiten gezeigt: kunstreich gefasste Reliquien, mehrere schön geschliffene Gläser mit byzantinischem Ornament (namentlich eine Flasche mit etwas Milch von der Mutter Maria), der angebliche Bartkamm Heinrichs I., ein Krug von der Hochzeit zu Cana u. s. w.

Ausser den Andenken an jene herrlichen Sächsischen Könige bewahrt Quedlinburg auch noch ein neueres: das Haus, darin Klopstock geboren worden ist. Ein altes Ehepaar, das ein gar hübsches Genrebild giebt, bewohnt dasselbe, und ich liess mir von ihnen das Stübchen zeigen, in welchem der Knabe seine ersten Träume geträumt hat. Beim Herausgehen bemerkte ich ein Paar umgekehrte uralt-sächsische Blätterkapitäle, welche den hölzernen Säulchen des Altars zur sicheren Base dienten.

(Fortsetzung folgt.)

*) Merkwürdig schien mir die Darstellung einer Transfiguration, welche ganz der Raphaelischen ähnlich angeordnet war.

Ueber die PARISER KUNSTAUSSTELLUNG von 1833.

(Fortsetzung.)

Bildhauer. Nach Styl Strebende. Gérard: Stadt Limoges, Gypsstatue mit den Attributen

*) Italiänische Forschungen, Th. I., S. 225.

des Handels und Gewerbfleisses, hat einigen Adel. **Denian:** Junges liegendes Mädchen, lebensgrosses Studium in Gyps, zeichnet sich durch Einfachheit aus. **Duret:** Junger Neapolitanischer Fischer, die Tarantella tanzend, nur auf den einen Fuss gestützt, zeigt in bewegter Haltung eine malerische Auffassung und ist in den Formen nicht unedel; die Figur ist aus einem Stücke in Bronze gegossen. **De Bay, Vater:** Perikles vertheilt Kränze an berühmte Künstler. Gypsmodell in Lebensgrösse, zur Ausführung für den Garten der Tuilerien bestimmt. Edel und ruhig in der Auffassung; das Motiv des Mantels ist gross und schön. **Elshoecht:** Gypsstatue der Nausikaa, zeigt viel Schönes. **Foyatier:** der Athlet Astydamas rettet Lucilia und ihr Kind aus der Zerstörung von Herkulanum. Kolossale Gypsgruppe. Weitschreitend, um sich blickend, hält er im rechten Arme das nackte Kind, im linken die ohnmächtig herabhängende Lucilia, deren Kopf auf den Nacken zurückgesunken ist. Die Anordnung ist verdienstlich; der Ausdruck könnte edler sein; die Formen haben viel Korrektes, sind aber nicht durchgängig plastisch schön genug. **Dumont:** Gypsstatue der Gerechtigkeit, für die Deputirtenkammer auszuführen. Im Ganzen herrlich, und den Antiken sehr nahe; die Massen vortrefflich, das Gewand und der Kopf von hoher Schönheit, doch ist die Ausführung nicht sorgsam. **Droz:** der Genius des Bösen, kolossal in Gyps, sitzend, die Beine der Brust genähert, in der Rechten den Apfel der Zwietracht, die Linke geballt; der Kopf geradeaus starrend zeigt tiefes Missbehagen und Uebelwollen. Die Formen sind etwas mager gehalten, aber vortrefflich durchgeführt in der ganzen Gestalt. **Danton d. Ä.:** Masaniello in wüthender Stellung vorspringend, um dem Volke die Auflehnung der Steuer anzukündigen. Lebensgross in Gyps, von den Parisern sehr bewundert; ich führe es wegen der tollen Idee an, etwas so Momentanes in der Plastik auszuführen. Es ist in jeder Hinsicht mittelmässig. **Étex:** Cain und sein von Gott verworfenes Geschlecht. Kolossale Gruppe in Gyps. Cain sitzt und umfängt seine Lieben, die sich an ihn schmiegen; sein Weib drückt das jüngste Kind an sich und verbirgt das weinende Gesicht an seinem linken Schenkel. Die Gruppe hat viel ergreifendes, doch sind die Köpfe zu sehr versteckt und der Cain ist zu wenig sagend; die Ausführung ist leicht, die Massen aber zum Theil sehr schön und wahr. **Pradier:** Cyparissus und sein Hirsch. Diese Marmorgruppe ist eine der besten Arbeiten auf der Ausstellung. Die Ausführung ist vortrefflich und saftig. Der Knabe, fast ganz nackt, biegt einen Ast, so dass er bricht, um die Blätter desselben dem matten Hirsche zu reichen. **Galey, Sohn:** Ein junges Mädchen, kniend und betend; empfunden und gut gearbeitet. **Espercieux:** Büste einer jungen Dame in Marmor; interessant im Ausdrucke und gut ausgeführt. **F. Rude:** Sitzende Figur eines jungen Neapolitanischen Fischers, auf die Rechte gestützt, und mit der Linken eine kleine Schildkröte fangend, welcher er ein Bändchen um den Kopf geschlungen hat, und sie damit zurückhält. Der Ausdruck des Kopfes ist schalkhaft lachend; Alles ist Nachahmung einer schönen Knabennatur, und zwar so gut und so vortrefflich und lebendig vollendet, dass es wohl das Beste der diesmaligen Ausstellung sein möchte. Gute Büsten sind noch von **Despretz, Gayrard, Barre** etc. **David** hat ein ganz vorzügliches Talent für die Büste. Er hat deren fast von allen berühmten Franzosen der neueren Zeit in seinem Atelier, die er für irgend einen Zweck einmal angefertigt hat, zwei Statuen Molière und Talma, Fenelons grosses Denkmal u. s. w. — Zu den **Mittelalterlichen Bildhauern** rechne ich diejenigen, welche entweder in den Formen oder im Gegenstande das *moyen âge* suchen. **Grevenich:** Stadt Angers, Gypsstatue, sehr auffallend in der Aermlichkeit des Faltenwurfes. **Grand, S.:** Traum des Marmion, Relief in Gyps; es wimmelt von kleinen Teufeln, und ist so unplastisch wie möglich. Noch eins statt Vieler: **Desseigneur:** Kleine Gypsgruppe nach einer Stelle in Notre Dame von Victor Hugo, mit Goldrändchen verziert, geht ganz ins Genrefach über. Esmeralda reicht dem Quasimodo, einem abscheulichen Geszwerge, welchem die Hände gefesselt sind, eine kleine Kürbisflasche zum Trunke. In andern dergleichen Genresachen überschreiten die Franzosen so sehr alle plastischen Grenzen, dass sie öfters wie formlose Malerskizzen aussehen. Ausserdem ist noch zu bemerken von **Frotin:** Ein Windhund, sehr schön und wahr. **Diendonné:** moderne kleine Gruppe, worin eine junge Frau in kurzem Unterrocke und blosser Brust, mit einem Kleinen auf ihrem Schooss, ächt modern süss tändelt. **Grand, S.:** Kleines Mädchen auf einem Hunde. **Preault:** Arme Frauen, abscheulich skizzirt. **Gaudron:** Childebert, den Kampfspielen mit wilden Thie-

ren im Jahre 634 vorstehend, zum Obelisk für die Stadt Arles, enthält viel Lebendiges; dennoch gleicht dies Relief einem Genrebilde. So noch sehr viele, doch genug davon. Von David will ich nur noch anführen, dass derselbe die Natur nachahmt, wie er sie zu sehen glaubt; jetzt hat er ein kleines, auf dem Grabe Bozzaris liegendes Mädchen angefangen, wobei er eine sehr schöne Natur befolgt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. In der Kunsthandlung des Hrn. Lüderitz wird das Düsseldorfer Kunstbuch erscheinen, welches, so lange es nur als Original existirte, nur für Wenige zugänglich war, wodurch aber dem grösseren Publikum ein Kunstgenuss vorenthalten blieb, der unbedingt zu den ausgezeichnetsten gehört. Dies Buch besteht nämlich aus ausgeführten Skizzen der Düsseldorfer Schule und enthält, durch keine Schranken beengt, in freiester Bewegung die genialsten Compositionen. Es wird theils in lithographirten, theils in radirten Blättern, und zwar Lieferungsweise, herausgegeben werden, und, was das Interesse dafür um so mehr erhöht, zum Theil in radirten Blättern von den Originalisten selbst. Schon für die erste Lieferung ist Adolph Schrödter in Düsseldorf mit einer Radirung beschäftigt, von der man sich um so mehr versprechen darf, als uns bereits ein treffliches Blatt von seiner Hand (seine Flasche oder Pfropfenzieher, Vergl. No. 5., S. 37.) bekannt ist.

München. Der prächtige Bronze-Obelisk ist im Gusse ganz vollendet und man ist mit dem Aufbauen des Sockels beschäftigt. Er ist aus französischem Kanonen-Erz gegossen, 100 Baier. Fuss hoch. An seinem Fusse liest man auf den vier Seiten die Inschrift: „den 30.000 Baiern, die im Russischen Kriege den Tod fanden; auch sie starben für des Vaterlandes Befreiung. Errichtet von Ludwig I., König von Baiern. Vollendet den 18. October 1833.“ — denn dieser Tag ist zur Eröffnung bestimmt. Von Ornamenten ist ausser denen, welche die Inschrift umgeben, und vier Widderköpfen nichts zu sehen. — Unter derselben Leitung des Inspektor Stiglmayer bereitet sich nun auch der neue Guss der sitzenden Colossal-Statue Maximilian Joseph des Ersten, nach Rauch's Modelle, vor. Die neue Form ist bereits wieder hergestellt, einzelne Theile, wie Kopf, Arm, der Stahl, das reich mit Reliefs geschmückte Piedestal, gegossen und ciselirt. Nach einem Befehle des Königs sollen diese erzgegossenen Denkmale, ohne künstliche Mittel bronzirt, aufgestellt werden. Dies werde ihnen (sagt der Nürnberger Correspondent) für für den ersten Augenblick zwar ein etwas befremdliches, blankes, kupferartiges Ansehen geben, aber ein einziger wackerer Münchner Winter werde das Amt des Bronzirers gewiss um so dauerhafter und schöner vollenden. Denn die Erfahrung lehre, dass alle mit Säuren überstrichenen Denkmale mit der Zeit eine unpassende widerlich grüne Färbung erhalten. Aus dem Grunde müsse Herr Stiglmayer die hie und da aufgetragene leichte Salmiak-Auflösung wieder entfernen.

Rom. Ende April ward hier eine ungeheuer grosse Tafel von antiker Mosaik gefunden. Die Kirche S. Rocco in der Strasse Ripetta erhält nämlich durch ein frommes Vermächtniss eine neue Façade. Bei der durch den Bau veranlassten Ausgrabung fand man diese Tafel, ungefähr 15 Fuss tief in der Erde, und zwar nicht 15 Schritte von der Tiber. Die Tiefe bei der jetzigen Höhe des Flusses fällt den Archäologen schwer zu erklären. Die Tiber muss seit 2000 Jahren ihr Strombette ungemein erhöht haben. Die Mosaik ist schwarz auf weiss, bocchische Gegenstände vorstellend; da sie noch nicht völlig ausgegraben ist, lässt sich die Grösse auch noch nicht genau angeben.

Kopenhagen. Auf einem Felde des Gutes Broholm in Fühnen, welches sich in ebener Fläche neben dem grossen Belte hinzieht, wurde beim Pflügen im v. J. das Fragment eines Goldringes gefunden; zugleich entdeckte man an dieser Stelle die Spuren einer früheren Burg mit Wall und Graben. Die Besitzerin, die verwittwete Frau von Scheestedt, liess nun fernere Nachgrabungen anstellen und kam so in den Besitz eines wahren Schatzes, bestehend aus massiven goldenen Ringen, Münzen, Amuleten etc.; letztere zum Theil mit Runen verziert. Es sind im Ganzen 119 Stücke, 7 bis 8 Pfund an Gewicht, und nach einer vorläufigen Angabe, den Werth mehrerer 1000 Thaler übersteigend. Der ganze Schatz ist hieher nach Kopenhagen gesandt worden.

KUNST-ANZEIGE.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Vereins und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1832 wird im Juli oder Anfang August d. J. an einem, künftig näher zu bestimmenden Tage in einem Saale der hiesigen Akademie Statt haben, und die damit verbundene Ausstellung in den ersten Tagen des Juli eröffnet werden. Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke, wo möglich bis zum 23. Juni d. J., hieher unter der Addresse des Unterzeichneten einzusenden, und denselben zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind.

Düsseldorf, den 10. Mai 1833.

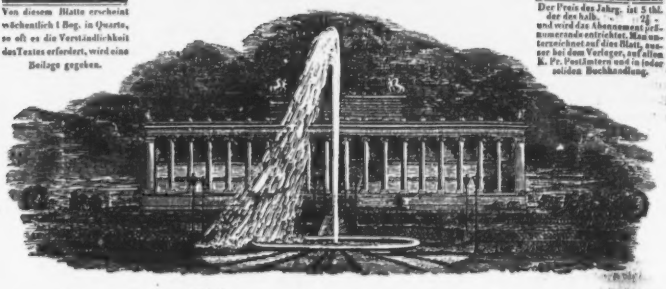
Schnaase,
z. Z. Secretair des Vereines.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 22. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

KUNST-VEREIN
für
Schlesien.

An den Redacteur.

Ew. Wohlgeboren beehre ich mich mitzutheilen, dass sich nunmehr auch in Schlesien ein freier Kunst-Verein gebildet hat. Bereits bestand ein solcher schon seit einigen Jahren, er war mit dem Künstler-Verein verbunden, ja selbst aus diesem hervorgegangen; — aber wie gross auch der Eifer seiner Stifter und wie redlich ihre Absicht, — eben in jener Verbindung und durch den Anschein, als gälte es einen individuellen Vortheil, hatte diese Sache nicht den gewünschten Fortgang. Nachdem nun aber mehrere Mitglieder des bestehenden Vereins darauf gedrungen, denselben zu emancipiren, [illegible] geschahen schon deshalb die ersten Schritte durch den Herrn Polizei-Präsidenten hiesiger Stadt Heinke, einen grossen Gönner der Kunst; und der Verein wählte die Regierungs-Räthe Sohr und Storch, den Grafen von Renard, den Ingenieur-Hauptmann Schubert, den Kaufmann Lehwald und den Fiscal etc. Secretair Stache zu Commissairen, welche den Verein reorganisiren sollten. Diesen traten ferner bei: der seitige Cassierer Hr. Kaufmann Kiessling und der hier Unterzeichnete, der die Geschäfte eines Secretairs übernahm. So wurden die Statuten entworfen, welche hier beiliegen, von den Mitgliedern des alten Vereins genehmigt, und die neue Sache in's Leben gerufen. Wir werden nun zu der nahen Kunstausstellung, welche die Schlesische Vaterländische Gesellschaft in Verbindung mit dem Künstler-Verein veranlasst und die den 1. Juni beginnt, — hof-

festlich werkthätig und nicht ohne Kraft in's Leben treten, und haben die Aussicht, dass unser junges Werk, denn so müssen wir es noch nennen, wachsen und gedeihen, und dass es wohlwollende Beförderer finden werde. Ueber die Kunstausstellung selbst werde ich Ihnen zu seiner Zeit Bericht erstatten; Neues werden wir wohl Nichts aufzustellen haben, indessen gewiss manches Gute und Schöne; und so hoffe ich, dass die kleinern Unternehmungen den allgemeinen und grössern freundlich entgegen kommen, und dass letztern, der grosse Verein der Monarchie, seinen Töchtern, die mütterliche Liebe nicht entziehen werde.

Breslau, den 14. Mai 1833.

Dr. Medicinal-Rath Ebers.

Wir theilen aus den vorgenannten Statuten die Artikel über den eigentlichen Zweck des Vereines mit:

Art. 1.

Beförderung der Kunst im Allgemeinen und im Besondern, Aufmunterung der Künstler und Kunstfreunde, mittelbar: Belebung eines höheren (ästhetischen) Sinnes in den Gewerben; Erweckung der Theilnahme an den Bestrebungen der Künstler und derer, welche die Kunst studiren, Unterstützung der Künstler durch den Ankauf vorzüglicher Kunstwerke.

Art. 2.

Der Kunstverein wird sich einzig und allein auf die bildenden Künste beschränken, auf die Bildnerei in Marmor und Erz, auf vorzügliche Arbeiten in Thon und Gyps (gelungene Nachbildungen klassischer, antiker und moderner Arbeiten), auf die Steinschneiderei, auf das Prägen von Denkmünzen, auf die Architektur, und was mit dieser in Beziehung steht, auf die Malerei, das Kupferstechen, den Steindruck und verwandte Gegenstände.

Art. 3.

Der Verein wird seine Thätigkeit besonders auf Schlesien richten, und vorzüglich seine Kräfte dazu aufbieten, die im Art. 1. angegebenen Zwecke für dieses Land anzuwenden.

Art. 4.

Doch soll bei dem Ankauf von Kunstwerken der Verein nicht allein auf die Werke schlesischer Künstler beschränkt sein, sondern sich auch auf die Werke von Künstlern des preussischen Staates erstrecken.

Auch soll keine andere Rücksicht bei den Ankäufen eintreten dürfen, als einzig und allein der wahre Kunstwerth der Gegenstände selbst.

Art. 5.

Die angekauften Gegenstände werden entweder unter die Mitglieder des Kunstvereins verloost, oder, wenn es Kunstwerke von vorzüglichem Werth — Meisterwerke — und unter diesen solche sind, die sich weniger für den Privatbesitz, als für öffentliche Zwecke eignen, den Letzteren gewidmet; solche Kunstwerke werden demnach für Kirchen, öffentliche Gebäude, oder für öffentliche Sammlungen bestimmt werden*).

Art. 6.

Der Verein wird seinerseits die Kunstausstellungen, welche die schlesische vaterländische Gesellschaft, in Verbindung des hiesigen Künstler-Vereins, unternimmt, nach allen Kräften befördern. Ausserdem, dass der Verein von diesen Ausstellungen einen besondern Gewinn für die Entwickelung der Kunst erwartet, und hofft, durch dieselben seine Zwecke, hinsichtlich des Ankaufs von Kunstgegenständen, zu erreichen, wird er auch ausserhalb dieser Ausstellungen, wenn sich die Gelegenheit darbietet, Kunstgegenstände für seine Zwecke zu erwerben suchen.

Ueber
die SOLLY'sche
GEMÄLDE-SAMMLUNG.

(Fortsetzung.)

Die wahren Juwelen dieser Sammlung sind jedoch die Tafeln derer van Eyck aus Gent; und übertreffen sie dermaassen alles andre daselbst, dass sie gleichsam wie Perlen unter Kraut und Rüben gestreut sind .... Die Angaben von Leonardo's da Vinci, von Raphael, von Tiziana, Bellini's sind ge-

*) Wir haben uns erlaubt, auf den nachahmungswürdigen 5ten Artikel dieses Statuts, welcher auf eine künftige bestimmtere Gestaltung der Kunst-Vereine hinweist, durch gesperrten Druck aufmerksam zu machen. d. R.

wagt, das alte Portrait des Tizian, eine Anlage, gekauft von Albrizzi, halte ich für ächt.

Die Hrn. Beschreiber bedienen sich oft der Ausdrücke: Geist, Schönheit, hoher Sinn, und mehr dergleichen, doch wäre zu wünschen, dass diejenigen, welche Gemälde beschreiben, solche nur gebrauchten, wo der Begriff klar und deutlich damit verbunden werden kann. Die einzige Mutter Gottes z. B., bei der Verkündigung in den van Eyck'schen Tafeln, und allenfalls einer der singenden Engel, hat in den Gesichtszügen den Begriff der „Schönheit." Dieser entwickelte sich in der neueren Kunst, vielleicht nach Anschauen der Antike, erst zu den Zeiten des Masaccio, Raphael, bis zum Guido Reni, und mit diesem der Begriff der Grazie oder Anmuth; so haben die auf der Brust gelegten Hände jener Mutter Gottes eine gewisse Zierlichkeit, wogegen die Hände auf den Orgeltasten der heil. Caecilia noch linkisch sind; alle übrigen Köpfe sind, der Rundung, der Natürlichkeit und noch mehr der Mannigfaltigkeit wegen, schon hoch genug zu preisen. Den Ausdruck „Geist" gebrauchen wir Künstler, um die Leichtigkeit zu bezeichnen, die Art und Weise, wie ein mit flüchtigen Linien gezeichneter Entwurf doch Vieles andeutet; wie die Uebergänge in Gewändern, Haaren, Bäumen u. d. g., statt verrieben und verschmolzen zu sein, nur im richtigen Farbentone aufgesetzt, behandelt werden. Diese ganze Art findet bei den ersten Künstlern, die wie Naturalisten (?) zu Werke gehen, nicht statt, und es vergehen Jahrhunderte, ehe diese Epoche in der Kunst eintritt; gerade sie giebt aber die Kennzeichen einer Original-Arbeit. Der Nachahmer muss dies Alles schon verschmelzen. In den van Eyck'schen Tafeln ist von dieser geistreichen Behandlung schon etwas.

Von guten Bildern, welche in dieser Sammlung auffallend genug hervorragen, ist zu erwähnen: das Portrait des jungen Mannes von Holbein, ein in Basel lange bekanntes Bild; die Anna Bolein von diesem Meister ist neu; ein angefangues Portrait des schon sehr alten Tizian; ein grosses Bild von Paris Bordone; ein Urtheil Salomonis von Lucas Cranach; Pietro Perugino; Ghirlandajo; ein Francesco Francia; von Boltraffio die heil. Barbara; der Lucas von Leiden ist eine gute Copie, vielleicht noch einige andre, als ein Mantegna, die man aber wegen der Menge und der Zusammenhäufung nicht leicht herausfindet.

Was soll man aber sagen, wenn man einen Christus am Kreuze erblickt, dessen Körper und Glieder wie auf dem Rade geflochten und von der Luft ausgedörrt sind; ähnliche Gestalten mit sauber gemalten Gewändern; dabei hässliche Frauen, mit einer ausgedörrten Puppe im Schooose, mit Dingerchen wie Weihnachtpuppen umher, nämlich die heil. Engelein; heil. Sebastians Dutzendweise; grünliche Leichname Christi, im Schooose hegend; alles dies in unüberschbarer Menge, übereinandergereiht, eine unzählbare Schaar von Menschengestalten, weder ein gutes noch ein würdiges Gesicht, von Richtiggezeichnetem, Schönem und Anmuthigem keine Spur und wie Jener sagt: *inventé par un Maïne et peint par un Chinois*"). Diese Gegenstände waren in alten Kirchen, Kreuzgängen, Klosterzellen und Nonnenchören vertheilt; sie waren für diejenigen, welche an die katholischen Dogmen gebunden, sich nie zu einem erhabenen Begriff der Allmacht schwingen konnten; und auch von ihnen mochten wohl wenige einen Eindruck davon empfinden. Diese Sammlung ist ein Zeichen der Zeit. Ohne der Gallerien von Florenz, Cassel, Dresden, und anderer zu erwähnen, so will ich nur an Privatcabinette erinnern, wie es deren in Wien, Dresden und Leipzig giebt. Hier geht eine Heiterkeit des Gemüths in uns auf, indem Gemälde, darin Wahrheit oder Würde oder Anmuth den Hauptcharakter ausmachen, sich der Betrachtung abwechselnd darbieten. Soll ich als Schulmeister reden, so darf ich versichern, dass in allen diesen alt-italienischen und deutschen Bildern weder ein Kopf noch Hand oder Fuss vorhanden ist, nach dem durch Anschauen oder Nachahmen etwas zu erlernen wäre.

Soll man darüber erstaunen, dass in jenen alten Zeiten so gemalt wurde? sind es nicht Menschen gewesen? — Wäre ein einziges wahrhaft anmuthiges Gemälde historischen Inhalts vorhanden, so möchte man sich erholen; aber ich habe es ein paarmal ver-

*) Tempora mutantur etc. Der Franzose spricht heutiges Tages nicht mehr so. Chose étrange! (heisst es im diesjährigen Artiste) *le mérite caché qu'on découvre en ces œuvres est d'autant plus senti et aimé que la manifestation en est plus dégagée de nos règles du jour et plus conforme par son irrégularité même à ces lois intimes d'une harmonie dont la clef est perdue.* d. H.

sucht, und eine traurige Stimmung hatte sich jedesmal meiner bemeistert.

Warum hat Hr. Solly nicht die wirklich guten altdeutschen und alt-italienischen Bilder jener Zeiten angeschafft? diese machen wahre Freude. Aber freilich sind solche nicht Schockweise zu haben.

(Beschluss folgt.)

KUNST-BEMERKUNGEN
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Drübeck.

In Quedlinburg hatte ich mein Felleisen auf die Post gegeben. Mit frohem Muth und leichten Füssen wanderte ich nun auf grünen Wiesenpfaden den Harzbergen zu, die sich vor mir aus der Ebene emporhoben und, je näher ich kam, um so riesiger anwuchsen. Auf den ersten Vorbergen lag Etwas wie eine schöne Ruine, scharf beleuchtet von der sich bereits neigenden Sonne; ich fragte eine Bauerfrau, die des Weges kam, nach dem Namen der alten Burg. Die Frau sah mich mitleidig an: „Wir nennen das die Riesensteine." Und wirklich sah ich bald, dass die mauerartig übereinanderliegenden Quadern für menschliche Hände oder Hebel doch zu schwer gewesen sein möchten; auch erstrecken sie sich weit, in einzelnen Unterbrechungen fast an der ganzen östlichen Seite des Harzes hin, wie ein erstes Aussenwerk jener gewaltigen Veste. Ich hatte meine eignen Gedanken über die alten Baumeister.

So war ich zum Eingange des Bodethales gekommen, die sich wild rauschend zwischen den schwindelnd hohen Felswänden hervordrängt. Hier fühlt man das Weben des ernsten Gebirgsgeistes. Ich bestieg den auf mächtigen Pfeilern kühn hervorgebauten Erker der Rosstrappe, wo ein schönes Panorama über Gebirg und Ebene den vom Steigen Ermüdeten erquickt. Dann ging es wieder hinab durch frischen grünen Buchwald, und nun immer am Saume des Gebirges entlang, zuweilen verlockt in einzelne heimlich umrauschte Thäler und dann queer wieder hinaus über hoch vorgestreckte Bergrücken, fröhlich durch Nebel und Sonne, durch Regen und Sturm.

Die leuchtenden Schlösser von Blankenburg und Wernigerode liess ich über mir liegen; erst ein Paar Stunden vor Ilseburg ward ich wieder genöthigt, mein Skizzenbuch hervorzuziehen. Hier, in einem nicht unbedeutenden Orte, Drübeck, fielen mir an der einen Kirche die beiden achteckigen Thürme mit ihren rundbogigen, durch eine Säule getrennten Fenster auf; ich liess mir die Kirche öffnen und fand an ihr, ihrem ruinirten Zustande zum Trotz, ein höchst merkwürdiges Beispiel jenes Baustyles, den ich bisher, um ihn zu benennen, nach hergebrachter Weise den byzantinischen genannt habe, — und einer eigenthümlichen, ebenfalls noch jenem Style angehörigen Restauration. Die Kirche, gewölbartig mit Brettern gedeckt, doch auch mit den Spuren eines wirklichen rundbogigen Kreuzgewölbes, bestand früher aus einem Schiffe mit zwei niedrigen Seitenschiffen; letztere aber sind in neuerer Zeit weggebrochen und die Räume zwischen den Pfeilern, — auf der einen Seite ein wenig hinter denselben, so dass sie noch frei stehen, — zugemauert. Das Schiff hat auf jeder Seite drei Säulen, wechselnd mit dreien Pfeilern; die Wände desselben werden von grossen Rundbogen getragen, die von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen sind, so dass die dazwischen befindlichen Säulen frei stehen bleiben. Wie es scheint, war diese Kirche ursprünglich mit einer flachen Balkendecke versehen und die Wände des Mittelschiffes nur von Säulen und (kleineren) Rundbogen getragen. Später wahrscheinlich, als die grösseren Bogen, aus schwerlich genügend zu lösenden Gründen — vielleicht um über den nunmehr freistehenden Säulen Emporen zu errichten — jenen Wänden untergemauert wurden, mögen diese Pfeiler hergestellt worden sein, um einen stärkeren Widerstand nicht nur gegen diese grösseren Bogen, sondern noch mehr gegen die wohl auch nun erst eingesetzte Gewölbdecke zu leisten. Eben in diese spätere Zeit gehören sodann auch die Streben, welche über den Pfeilern, auf einer byzantinisch verzierten Console ruhend, mit einem gleichen Gesimse und mit leichten Halbsäulen auf den Ecken versehen, als Träger der Gewölbgurte hervortreten. Diese Restauration wird noch durch einige andere Umstände bestätigt; dass nämlich, obgleich die obere Wand der Kirche im Aeusseren Spuren gleichmässig voneinander entfernter rundbogiger Fenster zeigt, die vorhandenen rundbogigen Fenster doch unregelmässig gestellt sind, offenbar, um dem einzusetzenden Ge-

wähne kein Hinderniss zu geben. Merkwürdiger aber ist es, dass zugleich die Kapitäle der Säulen mit einem, nunmehr zum Theil abgefallenen Stuck bekleidet worden sind, vielleicht, weil die älteren Verzierungen nicht frei, nicht phantastisch genug erschienen. Die älteren Formen haben im Ganzen ein schwächeres Relief, meist Blätterornament, zum Theil nach Art des korinthischen Kapitäles, zum Theil Schilfblätter mit einem Kreuz als Rippe des Blattes, u. s. und einen mit einfachen Bandverschlingungen verzierten Abakus; die späteren enthalten grössere, zaßigere Blätter, oder Larven mit Ranken verschlungen, u. dergl. mehr; auch ist hier der Abakus reicher und aus verschiedenen Gliedern zusammengesetzt. Der Chor dieser Kirche ist später, spitzbogig und mit den Spuren eines spitzbogigen Gewölbes*).

(Fortsetzung folgt.)

Die
KUNST-ANSTALTEN
des Königreiches Sachsen.

(Nach den Mittheilungen des statistischen Vereines für das Königreich Sachsen, 3te Lieferung; 1833.)

Der General-Direction der Künste und Kunst-Akademieen sind dermalen nachbenannte Kunst-Anstalten untergeben, nämlich:

A. Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden.
B. Die mit derselben verbundene Bauschule.
C. Die Akademie der bildenden Künste zu Leipzig.
D. Die Zeichnenschule bei der Porcellanmanufactur zu Meissen.

So viel nun die innere Organisation der eigentlichen Lehranstalten und von diesen

A. die Akademie zu Dresden

insbesondere betrifft, so zerfällt dieselbe in 3 Classen.

In der 1sten oder untersten, der sogenannten Kunstschule, wird hauptsächlich der Unterricht in der freien Handzeichnung nach Originalen, von den einzelnen Theilen des menschlichen Körpers an, bis zu ganzen Figuren und Gruppen, abwechselnd von drei Zeichnenmeistern, an jedem Tage der Woche mehrere Stunden hindurch, ertheilt. An zwei halben Tagen giebt ein besonderer Lehrer Unterweisungen in den Anfangsgründen des Landschaftszeichnens.

Auch können sich die ältern Schüler dieser Classe Fertigkeit im Modelliren und Bossiren durch Theilnahme an denjenigen Stunden verschaffen, welche in einem eigen dazu bestimmten Atelier, und für die Schüler aller Abtheilungen, von einem besonders deshalb angestellten Bildhauer, gehalten werden.

In der 2ten Classe schreiten die Zöglinge zum Zeichnen nach Gypsabgüssen von Antiken, von einzelnen Gliedmaassen und Köpfen, bis zu ganzen Figuren fort; und zwar stehen ihnen Winter und Sommer die dazu gewidmeten und in neuerer Zeit mit einer bedeutenden Sammlung der vorzüglichsten Vorbilder jeder Gattung versorgten Lehrsäle täglich in den Vor- und Nachmittagsstunden offen: auch wird im Winter des Abends bei Lampenbeleuchtung daselbst gezeichnet, und im Sommer an gewissen Tagen demselben die Königliche Galerie der antiken Statuen, imgleichen der Menga'schen Gypsabgüsse, zu ihren Studien eröffnet.

Die Studien dieser Classe in der Akademie selbst leiten drei verschiedene bei derselben angestellte Professoren im monatlichen Wechsel, von denen seit einigen Jahren der Eine noch überdiess mit einer allgemeinen Aufsicht über diese Classe, namentlich auch in disciplinarischer Hinsicht, beauftragt ist.

Die Correcturen der in den vorhinbenannten öffentlichen Sammlungen von den Schülern der 2ten Classe gefertigten Arbeiten liegen den Professoren der 3ten oder obersten Classe ob.

Die Schüler der 3ten Classe setzen nicht nur am Tage die Studien nach dem Runden in der Akademie sowohl, als auch in den Sommermonaten in den öffentlichen Sammlungen fort, sondern sie erhalten auch im Winter des Abends, bei Lampenschein,

*) Das Kloster von Drübeck, dazu diese Kirche gehörte, ist im Jahre 1050 gestiftet, die Kirche ohne Zweifel zu derselben Zeit erbaut worden. Als sich nämlich die Nonnen im Kloster Königslutter übel aufführten, so setzte Lothar, Herzog von Sachsen, dieselben hieher und besetzte ersteres mit Mönchen. Im Jahre 1058 unterwarf Kaiser Heinrich IV. das Kloster Drübeck dem Stifte von Halberstadt. — S. Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, woselbst auch die nöthigen Citate.

und im Sommer bei Tageslicht Unterweisungen im Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell, so wie zu Studien des Faltenwurfs nach dem drapirten Gliedermann; und die weiter Vorgeschrittenen unter ihnen bekommen im Sommer noch überdies die Erlaubniss, in der Königl. Gemäldegalerie zu studiren.

Alle Studien dieser Classe werden gegenwärtig von fünf verschiedenen, für dieselbe angestellten Professoren in monatlichem Wechsel geleitet.

An wissenschaftlichen Vorträgen finden für die Zöglinge der 2ten und 3ten Classe folgende Statt, nämlich:

a) Seit dem Jahre 1822. Vorlesungen über Knochen- und Muskel-Lehre, verbunden mit Demonstrationen, theils an Cadavern und Präparaten, theils am lebenden Modell, mit besonderer Beziehung auf die dem bildenden Künstler wissenswürdige Gestaltung, Verhältnisse und Erscheinungen, bei den verschiedenen Stellungen, Lagen und Bewegungen des menschlichen Körpers; auch mit Rücksicht auf den Einfluss, welchen heftige leidenschaftliche Aufregungen auf alles dieses zu äussern pflegen. Auch wird den Zöglingen verstattet, theils, wenn dazu passende Cadaver vorhanden sind, im Local der medicinisch-chirurgischen Akademie nach anatomischen Präparaten zu zeichnen, theils an den öffentlichen Vorlesungen über die Muskel- und Knochenlehre in gedachter Akademie Theil nehmen zu dürfen, insofern sie noch eine ausführlichere Kenntniss von dem Baue des menschlichen Körpers zu erlangen wünschen; theils endlich in der Thierarzneischule nach Befinden auch die Thier-Anatomie zu studiren.

b) Seit dem Jahre 1825. Vorlesungen über Geschichte der bildenden Künste im Allgemeinen.

c) Seit dem Jahre 1823. Vorlesungen über constructive Geometrie.

d) Seit dem Jahre 1823. Vorlesungen über die Perspective und die Lehre von Schatten und Licht.

Auch können dieselben

e) an den Vorlesungen für die Zöglinge der Bauschule über schöne Baukunst und Geschichte derselben Antheil nehmen.

Das specielle Directorium im Innern der Akademie alternirte früher jahrweise unter den ordentlichen Professoren. Allein dieser stete Wechsel führte mancherlei Nachtheile und namentlich eine stets wiederkehrende Ungleichheit in der Geschäftsbehandlung und den Principien herbei, daher solcher im Jahre 1824, versuchsweise auf unbestimmte Zeit, abgestellt worden, und seitdem, bis noch jetzt fortdauernd, mit sehr günstigem Erfolge, dieses specielle Directorium nur von einem der Professoren geführt wird.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die PARISER KUNSTAUSSTELLUNG von 1833.

(Fortsetzung.)

Maler. Die historischen Bilder kann man füglich in drei Richtungen unterscheiden, in die rein historischen, in die mittelalterlichen (wobei Du aber nie an eine sorgfältige Ausführung denken darfst) und endlich in die genreähnlich aufgefassten; die Gemälde der letzteren werde ich zum Theil unter den reinen Genrebildern aufführen.

A. Hesse: feierliches Begräbniss des Tizian, während der Pest im Jahre 1576. Man sieht links den Dogenpallast und die Säule mit dem Löwen; der Zug zieht im Profile vorüber; vor demselben werden Todte weggerafft, und von den Ordensbrüdern fallen Einige, von der Pest angesteckt, den Andern in die Arme. Man bemerkt Tizians Tochter, welche weinend dem Zuge folgt, und viele bedeutende Köpfe der Weltlichen und Clerici. Das Ganze ist gut gedacht, ausgezeichnet gemalt, und brillant, aber nicht unwahr im Colorit. Der Künstler ist erst 21 Jahr alt. Horace Vernet: Raphael und Michelangelo im Vatikan, nach der bekannten Anekdote, wie Raphael mit Begleitung, Michelangelo dagegen allein geht. Diesen sieht man im Vorgrunde, in halber Figur. Weiter hinein sitzt eine junge Frau, deren Knabe auf ihrem Schooße entschlafen ist; diese Gruppe zeichnet Raphael, welcher noch tiefer im Hintergrunde unter seinen Schülern steht, deren einer ihm das Buch unterhält. Andere Leute füllen den Grund, welcher durch die Gebäude des Vatikan geschlossen wird. Das Bild hat viel Licht, ist sehr tüchtig gemacht, in der Farbe aber etwas trocken, und im Ausdrucke schwach. Von demselben: der Herzog von Orleans, welcher sich unter Akklamationen zu Pferde nach dem Hôtel de Ville begiebt; viel Volks unter einander; vorne wird *pour les blessés* gesammelt. Viel wahre Köpfe, viel Licht,

aber das Ganze ist in der Handlung zerrissen. Boulanger's Prozession des Frohnleichnams führe ich nur wegen des starken Sonnenlichtes an, welches darin herrscht. B. ist übrigens arger Manierist. Scheffer d. A.: 1) der Giaur, ein verzweifelnder Ordensbruder; viel Ausdruck, aber allzuskizzenhaft. 2) Gretchen in der Kirche. Bei vielen Schwächen in der Ausführung, macht dieses Bild doch Eindruck, nicht nur durch gute Nebenfiguren, betende Frauen und Männer, sondern vorzüglich durch die Hauptfigur selbst, welche schwarz gekleidet, mit gefaltenen Händen, kniend, mit dem Gefühle der düstersten Bangigkeit zum Bilde hinaussieht. Biard: Ein arabischer Stamm wird vom Winde der Wüste überfallen. Dieses Bild, welches Viele zu den Genrebildern rechnen würden, zähle ich zu den historischen, weil es einen grossartig poetischen, ja erschütternden Eindruck macht. Das ganze Bild ist im Tone einer verzehrenden Gluth gehalten, lässt die Sonne nur schwach im Grunde durch die Staubzüge blicken, welche der Samum aufwühlt. Kameele stürzen hin, die Menschen bergen sich und die Ihren unter grossen Gewanden, und auf den Sand hingestreckt, wagen sie in der Todesangst kaum hervorzublicken. Die Ausführung ist leicht. Roger: Aufruhr zu Rom im Jahre 1793. Die Trasteveriner, ergrimmt über die französisch gesinnten Juden, drängen nach dem Ghetto, um ihn in Brand zu stecken. Der Senator Rezzonico, von Pius VI., um sie zu beruhigen, abgeschickt, erscheint in der Mitte des Bildes auf einem Schimmel. Rechts flüchtende Juden, besonders Weiber, links die verfolgenden Trasteveriner, im Vorgrunde eine Sterbende mit ihrem Kinde. Die Erfindung ist lobenswerth, die Ausführung bestimmt, Zeichnung und Ausdruck grösstentheils edel und wahr, die Farbe weniger.

An historischen Bildern ist übrigens kein Mangel, sie sind aber fast alle schlecht erfunden, kalt, ohne Empfindung, oder gemein. Biblische Gegenstände sind äusserst wenige vorhanden, und ohne besondern Werth. Von denen, welche mittelalterliche Gegenstände mit Vorliebe wählen, oder auch darnach streben, eine auffallende Aeusserlichkeit vergangener Kunstperioden nach zu affectiren (d. h. immer auf französische Weise), nenne ich noch: Orsel: das Gute und Böse, ein sehr buntes Bild, in zwei Haupt- und viele kleine Nebendarstellungen durch arabeskenartige Verzierungen auf Goldgrund geschieden, enthält sehr viel Schönes und ist absichtlich im Altitalienischen gehalten. Mittelbild: Ein junges sitzendes Mädchen, sehr schön in rothem blumigem Gewande, tritt auf das Buch der Weisheit und wird vom Teufel versucht. Ein andres Mädchen studirt dieses Buch und wird sogleich von einem Engel beschützt. Auf den kleinen Bildern ist rechts die Ausschweifung, Verachtung, Angst, Verzweiflung (Selbstmord) dargestellt, zur Linken dagegen, Schamhaftigkeit, Ehe, Mutterfreude, Glück. Auf dem oberen Bilde ist Christus dargestellt, welcher das eine Mädchen zurückweist, das andere dagegen in den Himmel aufnimmt. Saint-Evre: die Florentiner des Boccaccio, aus dem Decamerone, ohne Wirkung und ausgeartet. Nanteuil: Flucht der heiligen Familie nach Egypten (zu Schiffe!), ohne Geist. Rubio: Paolo und Francesca von Rimini. Ziegler's Tod des Dogen Foscari. Dubois: Margaretha von Anjou, von Räubern angefallen. Féron: Pisani's Befreiung aus dem Gefängnisse, und sehr viele Andere haben sämmtlich den Charakter des Mittelalters verfehlt.

(Beschluss folgt.)

KUPFERSTICH.

Malerische Reise auf der neuen Kunststrasse aus dem Etschthal in Tyrol über das Stilfser Joch durch das Veltlin längs dem Comersee nach Mailand. 36 Ansichten (in 4to) in 6 Lieferungen, nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von J. J. Meyer. Zürich, 1831. (Deutscher und französischer Titel.)

Die Blätter des vorliegenden Werkes sind in Aquatinta gearbeitet und werden in schwarzen, so wie in sauber colorirten Abdrücken verkauft. Letztere sind mit geschickter und sicherer Hand ausgeführt, und namentlich ist die leisere Abtönung der Fernen, und der Duft, welcher über diesen liegt, recht wohl gerathen; im Vorgrund müssen wir bei verschiedenen Blättern eine etwas zu bunte Zusammenstellung der Farben rügen. Der Preis des Werkes beträgt in schwarzen Abdrücken 30 Schweizerlivres, in colorirten das Doppelte.

Wie die Betrachtung dieser Blätter für den, welcher jene Reise gemacht, vielfach angenehme Er-

innerungen zurückrufen wird, so vermag sie ein nicht geringeres Vergnügen auch dem zu gewähren, dem die hier dargestellten Gegenden, dem die ganze Natur der Alpen noch fremd ist. Ein mannigfachster Wechsel der Gegenstände wird uns vorübergeführt. Wir befinden uns in einem schönen Tyroler-Thale, im Grunde desselben hohe Berge und über diesen weisse Schneehäupter; dann geht der Weg aufwärts, an schwarzen Tannenwäldern, an steilen Felsen, an tiefen Schluchten vorbei, bis die Vegetation schwächer wird und auf der Höhe des Joches abstirbt. Dann geht es wieder abwärts, durch enge Felsenthäler, durch mächtige in den Stein gehauene Gallerien, bis sich ein Blick in das friedliche Thal der Adda eröffnet. Bei Tirano erweitert sich das Thal, eine Reihe der schönsten Punkte desselben folgt. Endlich erscheint der Spiegel des Comersees und mit ihm italienisches Leben; nun schliesst sich im reizendsten Wechsel Ort an Ort, bis wir, am Schluss des genannten Werkes, zu der werthen Stadt Como selbst, welche von näheren und ferneren Bergen umschirmt wird, gelangen.

Eine gewisse künstlerische Ruhe, eine anmuthige Freiheit in Bezug auf den Stoff, welche sich in der meist glücklichen Wahl des Standpunktes, in der Auffassung des Dargestellten als ein Ganzes ausspricht, ist wesentlicher Vorzug dieser Blätter; sie lockt den Beschauer unwillkührlich von Bild zu Bild. In das Einzelne dieses reichen Werkes näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Wir empfehlen dasselbe jedem Freunde der Natur auf's Beste.

ENGLISCHER STAHLSTICH.

(S. No. 19., S. 21.)

Gallery of Portraits. London.

Auch dieses Werk erscheint in der bequem käuflichen Form einzelner Hefte. Ein jedes Heft, in 4to. enthält drei sehr saubere, in Stahl gestochene Portraits und 3 Bogen Text mit den kurzen Biographieen der dargestellten Personen. Der Preis des Heftes ist ¼ Krone (27½ Sgr.)

Das vorliegende 10te Heft enthält zuerst ein Portrait des Thomas Morus, die Copie eines nach Holbein angefertigten Email-Gemäldes; nächst diesem die Portraits von La Place und vom Händel. Dem Text sind verschiedene in Holz geschnittene Vignetten beigegeben, unter denen wir die in Umrissen dargestellte Familie des Thomas Morus, nach dem bekannten Bilde von Holbein, erwähnen, welche sich am Schluss der Biographie jenes Mannes befindet. In den eigentlichen Portraits, wenigstens in Köpfen und Händen, ist die zarteste Punktir-Manier angewandt, vermittelst welcher es möglich war, die grösste Weichheit des Pinsels, die zartesten Uebergänge neben dem überall mit Glück durchgeführten Charakter-Ausdruck wiederzugeben.

National Views of London and its Environs. London, Berlin (bei George Gropius), Frankfurt a. M., Carlsruhe, Paris.

Wir können nicht umhin, den obigen Anzeigen zum Beschluss noch die eines Werkes hinzuzufügen, welches die Industrie der Engländer noch in besonderem Lichte darstellt. Die in der Ueberschrift genannten in Stahl gestochenen Ansichten von London erscheinen in Heften in 8., deren jedes 5 Ansichten auf einem Blatt und ½ Bogen Text enthält; der sehr billige Preis ist 2 Pence (2 Sgr.) für das Heft.

Die Ansichten, welche alles Sehenswürdige von Gebäuden, Aeusseres und Inneres, Monumente und sonstige Curiositäten, enthalten werden, sind meist recht brav gearbeitet und bilden nicht selten ein kleines künstlerisches Ganze: so das pompöse Gebäude der englischen Bank, der finstere Tower mit seinen kleinen Kuppelthürmen, die zierlich gothische Westminster-Abtey, die uralte Temple-Church, u. s. w.; u. s. w.

KUNST-ANZEIGE.

Herabgesetzter Preis.

Das Berliner Kunstblatt, herausgegeben unter Mitwirkung der Königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins vom Professor Tölken. 2 Jahrgänge erlassen wir auf 2 Jahre statt à 6 Rthlr., für 3 Rthlr. den Jahrgang.

Wir erlauben uns aufmerksam zu machen auf:
Winkelmanns Werke. Nachtrag zu der Ausgabe von Meyer und Schulze. 9r, 10r und 11r Band. Auch unter dem Titel: Winkelmanns Briefe. 3 Bde. gr. 8. Herausgegeben von F. Förster. 7⅔ Rthlr.

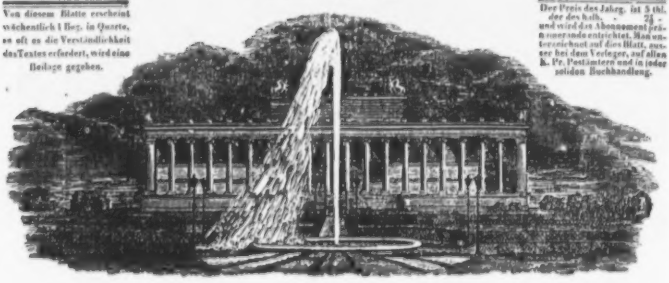
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 23. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. oder 8 fl. 24 x. und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

PORTRAIT-MALEREI.

Es ward in der Vossischen Berliner Zeitung vielleicht schon vor 10 Jahren eines eben erschienenen kleinen Bildes der Gebrüder Hentschel, Sr. Majestät den König vorstellend, gedacht, dessen lebensvolle Aehnlichkeit wirklich überraschend war. Es gab mir damals Gelegenheit, über diese, ich sage es noch einmal, lebensvolle Aehnlichkeit, welche die Gebrüder Hentschel selbst ihren kleinsten Productionen zu geben verstanden, einige Worte in einem Privat-Briefe zu schreiben. Vielleicht ist Ihnen, was ich damals geschrieben, nicht ganz uninteressant, und ich sende Ihnen daher eine Abschrift davon, begleitet von dem Bilde, das die Gelegenheit dazu gab, und das, so viel ich mich entsinne, nie in den Kunsthandel gekommen ist*).

Der menschliche Körper ist ein architektonisches Gerüst, zwar bei jedem Menschen in hie oder da etwas veränderten Verhältnissen aufgerichtet, aber stets an und für sich kalt, starr und todt, wie jedes andere Gebäude, wie die Gliederpuppe. Dieses Gerüst macht nun der Geist lebendig, in stets wechselndem Ausdrucke der Haltung, Stellung, Miene und Geberde, wie sie bei jedem Menschen verschieden eigenthümlich erscheinen, und die Gliederpuppe zum Ebenbilde Gottes erheben.

*) Wir erinnern uns sehr wohl, das kleine ansprechende Bildchen, von welchem der verehrte Herr Verfasser obigen Aufsatzes spricht, an hiesigen Kunstblicken ausgestellt gesehen zu haben. d. R.

Wie verfährt nun gewöhnlich der Portraitmaler? Er lässt den Abzubildenden sich gegenüber sitzen, in einer nicht aus dessen geistigem Innern durch die Bewegung des Moments hervorgerufenen, sondern ihm willkührlich gegebenen und ihm daher fremden Haltung, Miene und Geberde, die er ja zwangsvoll recht fest halten muss, so lange die Sitzung dauert, und hierauf beginnt das Geschäft der Nachbildung. Die Folge dieses Verfahrens ist, dass der Maler nur jenes architektonische Gerüst des Körpers als Gliederpuppe anzuschauen und nichts weiter wieder zu geben vermag. Möge er alsdann auch noch so geschickt sein, mag er die Verhältnisse des Körpers, die Tinten seines Fleisches, die Stickereien des Kleides, den Sammt, die Kanten, die Orden noch so getreu nachbilden, das Portrait wird immer nur die Abbildung eines menschlichen Körpers, nicht eines mit Geist und Gemüth begabten und beide frei und eigenthümlich äussernden Individuums sein. Man kann sich bisweilen, beim Erblicken eines solchen Portraits, eines Schauergefühls nicht erwehren, das gerade eben darin seinen Grund hat, indem man ein Körperbild gewahr wird, das so aussieht, wie der gleichsam erstarrte Körper eines Bekannten, dem aber der Ausdruck seines geistigen Lebens mangelt, und das daher das Ansehen einer gespenstischen Nachäffung mit sich führt. Eben daher kommt dann auch die Aeusserung, die man in solchen Fällen häufig hört, dass das Bild zum Erschrecken ähnlich sei.

Geht dagegen der Portraitmaler von dem Gesichtspunkte aus, dass, wenn er ein Individuum abbilden will, es hauptsächlich darauf ankomme, einen, diesem recht eigenthümlichen Moment des Ausdrucks seines geistigen Lebens wieder zu geben, hat ihm die Natur die Fähigkeit verliehen, einen solchen Moment, blitzschnell wie er erscheint und verschwindet, aufzufassen, hat er diese Fähigkeit bei sich ausgebildet, lässt er nun den Abzubildenden nicht förmlich sitzen, sondern verschafft er sich die Gelegenheit, ihm einen solchen Moment, wenn er frei und unbefangen sich bewegt und handelt, abzulauschen, wirft er nun das Bild dieses aufgefassten Moments auf das Papier oder die Leinwand, und legt ihm sodann das architektonische Gerüstbild des Körpers unter, das sich allenfalls auch und selbst noch leichter ohne förmliches Sitzen auffassen lassen mögte, weil dazu die jedem Zeichner bekannten Verhältnisse der Körper und Gesichtstheile nicht nur, sondern auch das schon entworfene Bild des geistigen Ausdrucken Hülfe leisten, so wird er uns ein erfreuliches, wahrhaftes Lebensbild des Individuums bringen, selbst wenn die Körperverhältnisse in kleinen Einzelheiten nicht einmal ganz genau getroffen wären, oder er hie und da im äusseren Schmucke z. B. im Colorit, noch etwas zu wünschen übrig gelassen hätte.

Der beste Commentar zu dem Gesagten ist das obenerwähnte kleine Bild unsers Königs. Alle Gemälde und Kupferstiche desselben vom Gerard'schen an, geben mehr oder weniger das Bild seiner Körpergestalt, aber keines ihn in dem Ausdrucke des ihm eigenthümlichen geistigen Lebens wieder, sie sehen uns alle fremde an*). Jenes kleine Bild dagegen — wer nur einmal das Glück genoss, den König zu sehen, von ihm erst freundlich gegrüsst zu werden, der kann nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, dass es der König sei, dessen Bild er sieht, dass er gerade diesen Gruss von ihm empfing; und das dankbare, früher aus der eigenen Anschauung lebendig gewordene Gefühl, das Schicksal des Vaterlandes dieser, nur das Gute und Rechte meinenden Vaterbrust anvertraut zu sehen, wird sich auch bei dem Anschauen des Bildes erneuern. Und dessenohnerachtet möchte sich bei der Zeichnung des Aeussern manches erinnern lassen, das indessen bei der Kleinheit des Bildes, wo die Ausweichung des Crayons, einer halben Linie lang, schon von Bedeutung ist, nicht einmal den Künstlern billig angerechnet werden kann.

Ich habe meine obige Ansicht den Gebrüdern Henschel mitgetheilt, und von ihnen erfahren, dass sie schon längst gerade in diesem Sinne, auf diese Weise ihre Portraitbilder entwerfen, und dass insondeheit die Darstellung Sr. Majestät das Resultat einer einzigen Auffassung auf einem Spaziergange im Thiergarten sei. Meiner Meinung kann ich also ein *probatum est* hinzufügen, muss indessen auch eingestehen, dass zur Portraitmalerei auf diese Weise allerdings ein besonderes und durch Uebung ausgebildetes Talent, wie das jener Künstler, gehöre.

Ob aber nicht der junge Maler mehr darauf hingewiesen werden könne, sein Streben nicht allein auf Erlernung des Nachbildens körperlicher Verhält-

*) Wir bemerken, dass bei der Abfassung dieses Aufsatzes die bekannte Steinzeichnung Sr. Majestät von Krüger noch nicht erschienen war. d. R.

nisse, sondern hauptsächlich auch auf Auffassung der oben gedachten Momente des geistigen eigenthümlichen Ausdruckes, und auf Ausbildung der Fähigkeit dazu, zu richten und die gewöhnlichen Sitzungen des zu Malenden zum Vortheile seines Bildes verschmähen und ein wahres Menschenbild liefern zu können; ob sich sodann die Portraitmalerei nicht wieder auf einen höhern Standpunkt erheben würde; ob die wahrhaft grossen Portraitmaler aller Zeiten nicht auf ähnliche Weise verfahren haben? alles dies sind Fragen, die sich vielleicht bejahen lassen mögten. Das Wort ist todt, aber der Geist macht lebendig! — — Kretzschmar.

Ueber

die SOLLY'sche GEMÄLDE-SAMMLUNG.

(Beschluss.)

Jeder, der einer ruhigen Stimmung des Gemüths, eines verständigen Nachdenkens und einer Aufregung der Phantasie durch Dichtung, Musik oder Gemälde fähig ist, wird mir zugestehen, dass die Umgebung dieser Gemälde ihm hierin eher hinderlich als förderlich sein müsse. Ja, es ist eine mönchische Verschrobenheit, durch Geburt und Umstände hervorgebracht, nur fähig, hiebei ein Wohlgefallen zu empfinden.

Als die guten Bilder von Lucas Cranach, als das unvergleichliche Bild von Danzig in der Akademie ausgestellt waren, führte ich die Fürstin M.... Sie äusserte: diese Stücke möchten wohl Bewunderung verdienen, aber sie wären so geschmacklos, dass sie in ihren Gemächern keine davon dulden würde. —

So wurden kürzlich in einer Gesellschaft von Frauen und Künstlern, Blätter von Albrecht Dürer betrachtet, von uns gepriesen, von den Frauen der Mangel an Geschmack und Anmuth bemerkt.

Soll man nun diese natürlichen Empfindungen, die jene Frauen auch wohl mit verständigen Männern theilen, gar nicht gelten lassen?

Indessen könnte ich doch Misstrauen gegen mich selbst haben. Ein Mann, wie Hofrath Hirt, der mit Aufmerksamkeit und lange Jahre in Italien die Kunstwerke als wesentliche Gegenstände seines Forschens betrachtet, der in seiner Theorie der Kunst die Epoche der Anmuth für die höchste hält und das letzte, was der Mensch erreichen kann, — eben dieser preist jene Bilder und empfiehlt sie zum Ankauf. —

Wie sehr muss sich die Welt geändert haben! Als sie den Michelangelo, den Raphael hatte, wurden ohne Bedenken die Arbeiten des Pinturicchio, Giotto, des Pietro Perugino herabgeworfen.

Gleich jenen Alten, wünschte ich, dass die bessern Gemälde aus der Solly'schen Sammlung, in schönen Rahmen, in grossen Räumen gut beleuchtet, zum Anschauen aufgestellt, alle andern aber gleichsam durch die Inquisition verdammt und in einem Auto da Fé durch die Flammen verzehrt würden. Genug, der Anblick dieser Bilder würde, wenn man nicht andre aufzuweisen hätte, von den Fähigkeiten der altdeutschen und altitalienischen Meister geringe Begriffe geben. Hievon immer ausgenommen die van Eyck. —

Nachschrift.

Was das beabsichtigte Auto da Fé des verehrten Hrn. Verfassers anbetrifft, so können wir nicht wohl umhin, einige Einwendungen dagegen vorzubringen. Denn erstlich haben wir in den Werken jener früheren Periode, und zwar bereits vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ab, ein Streben nach Gestaltung, nach Charakter und Schönheit als vorherrschend wahrgenommen, welches uns erfreulicher bedünkt, als jener bequeme Missbrauch einmal erworbener Güter von Seiten der späteren Nachahmersunft. Zweitens aber sind wir überzeugt, was wir schon in diesen Blättern weitläufiger ausgesprochen, dass eine öffentliche Sammlung von Kunstwerken wesentlich nur einen wissenschaftlichen Zweck haben kann, etwa wie ein zoologisches, ein botanisches Museum u. s. w.; dass, so wie dort von der schlechtesten Flechte bis zur Palme, von dem widrigsten Polypen bis zum Löwen, Alles zusammen stehen und liegen muss, so hier die nach den Recepten eines Theophilus Presbyter gemalten Tafeln gleichen Anspruch auf ihren Platz machen, wie die eines Raphael. Künstlerisch die Sache angesehen, stimmen wir herzlich gern mit dem Hrn. Verfasser überein; aber hat dann auch Raphael für ein Museum gemalt, oder malt z. B. Bendemann dafür? —

d. R.

Die KUNST-ANSTALTEN des Königreiches Sachsen.

(Fortsetzung.)

B. Die Bau-Schule

ist durch allerhöchstes Rescript vom 26. December 1818 zwar als eine besondere, jedoch mit der Akademie zu Dresden in Verbindung gesetzte Lehranstalt errichtet und mit dem unmittelbar von der allerhöchsten Behörde ausgegangenen Personal- und Besoldungs-Etat, Stunden- und Unterrichts-Planen versehen worden.

Das specielle Directorium in der Bauschule führt der erste Professor der Architectur in ähnlichem Maasse, wie solches bei der Zeichnen- und Maler-Akademie von einem der ältesten Professoren verwaltet wird.

Im Allgemeinen findet in Beziehung auf die wirkliche Frequenz der Studirenden auf der gesammten Akademie folgendes Verhältniss Statt:

In der 1sten oder untersten Classe zeichnen in der Regel gleichzeitig 35 bis 40 Schüler, und der Cursus in solcher dauert, nach Verschiedenheit der Vorbildung, des Talents und des angewendeten Fleisses, 1½, 2 bis 2½ Jahr.

In der 2ten Classe, oder dem Gypssaale, zeichnet gewöhnlich auch eine Anzahl von 35 bis 40 Zöglingen, welche gleichfalls, nach den vorstehend angegebenen verschiedenen Bedingnissen, binnen 1½, 2 oder 2½ Jahren entweder als so talentlos, oder in der weitern Ausbildung zurückbleibend sich zeigen, dass sie vom weitern Fortschreiten auf der künstlerischen Laufbahn abgemahnt und von der Akademie ausgeschlossen werden müssen; oder im entgegengesetzten Falle zu demjenigen Grade der Fertigkeit und Sicherheit gelangten, dass sie mit Nutzen zu den höhern Studien im Actsaal zugelassen werden können.

In diesem, oder der 3ten und obersten Classe, zeichnen nun im Winter bei Lampenbeleuchtung wohl 48 bis 52 Zöglinge, während im Sommer nur höchstens 24 derselben als Zeichner und 14 zum Malen Platz finden können, weil die nicht ganz günstige Gestaltung der Fenster eine, den Raum für die Zeichner und Maler weit mehr als im Winter beschränkende Aufstellung des Modelltisches unvermeidlich macht, um für das Modell selbst eine angemessene Beleuchtung zu gewinnen. Die übrigen Zöglinge sind dann auf den Besuch der Königlichen Kunstsammlungen verwiesen, so wie die reifern unter ihnen den Sommer meistens zu ihren Privatstudien, zum Theil unter Berathung des einen oder des andern der akademischen Professoren, benutzen.

Für die Dauer des Studirens in dieser Classe ist übrigens bis jetzt keine Zeit zu bestimmen gewesen, indem die Fortsetzung desselben auch der gebildetste Künstler bedarf. Doch führt es gewöhnlich die Beschränkung des Raumes und der Andrang aus der 2ten Classe herbei, dass solche, welche den Actsaal 5 bis 6 Jahre mit wesentlichem Nutzen besucht haben, dann entweder entlassen werden müssen oder von selbst austreten.

Im Landschaftszeichnen werden immer gleichzeitig 18 bis 24 junge Leute unterrichtet, von denen viele auch zugleich in der 1sten Classe die Figur studiren. Der landschaftliche Unterricht ist jedoch zur Zeit weniger auf eine höhere Ausbildung für dieses Fach berechnet, und die schon seit mehreren Jahren selbst allerhöchsten Orts beabsichtigte Begründung einer Landschaftsschule mit höherer Tendenz bis jetzt durch den Mangel an Raum behindert worden, welcher nur durch einen, in Rissen und Anschlägen bereits seit einiger Zeit vorliegenden, der neuerlich eingetretenen ungünstigen Zeitverhältnisse wegen jedoch nicht zur Ausführung gediehenen Anbau an das dermalige Akademiegebäude, für den oben berührten Zweck, wie für so manche andere höchstwünschenswerthe Erweiterung und Vervollständigung der Lehranstalten, gewonnen werden könnte.

An dem zunächst auf die Zöglinge der technischen Anstalt und Industrieschule berechneten Unterricht im Modelliren und Bossiren nehmen nur wenige der eigentlich akademischen Schüler und selten mehr als 4 bis 6 Theil. Auch hier hat der Mangel an Raum bisher die Schwierigkeiten vermehrt, welche einem höhern Aufschwunge der, seit einer langen Reihe von Jahren in Dresden ganz fremd gewordenen Bildhauerkunst gleichsam von aussen her im Wege zu stehen scheinen. Doch berechtigt die neulich erfolgte Ansiedelung von 1 oder 2 jungen Männern, welche durch ansehnliche Königliche Unter-

stützungen in den Stand gesetzt worden, ein ernsteres Studium in diesem Fache in Italien zu verfolgen, zu der Erwartung, dass auch hierunter in der Folge ein günstigeres Verhältniss eintreten dürfte.

Die Studien in den Königlichen öffentlichen Sammlungen betreffend, so erhalten gewöhnlich von den reifern Zöglingen der 3ten Classe, nach den Bestimmungen der Generaldirection, 10 bis 15 die Erlaubniss, in den Sommerhalbjahren in der Gemäldegallerie zu studiren und zu copiren.

Die Antikengallerie und die Mengs'sche Gypssammlung werden, seitdem die Akademie selbst mit so zahlreichen und auserwählten plastischen Vorbildern bereichert worden, weniger benutzt, als in frühern Zeiten; doch zeichnen immer in den ersten Sommermonaten 12 bis 18 in der Antikengallerie und einige 20 in der Mengs'schen Sammlung. Unter den wissenschaftlichen Vorlesungen sind die des Hof- und Medicinal-Raths Dr. Seiler über Osteologie und Myologie, und was dem anhängig, die besuchtesten, und steigt die Zahl seiner Zuhörer gewöhnlich auf 50 bis 60.

Fast gleiche Theilnahme zeigt sich an den Vorlesungen über Kunstgeschichte, Perspective und die Lehre vom Schatten und Licht, welche gewöhnlich von 40 bis 50 Zöglingen besucht werden. Am wenigsten finden die jungen Leute an den Vorlesungen über constructive Geometrie Geschmack, welche im Durchschnitte nur etwa 15 bis 18 derselben benutzen.

In der Bauschule endlich beläuft sich die Zahl der gleichzeitig studirenden Schüler im Durchschnitt und zwar im Winter auf 80 bis 100; im Sommer hingegen, wo sehr viele derselben als Maurer und Zimmerleute mit dem praktischen Betriebe bekannt zu werden suchen, oder auch wohl dem Erwerbe der benöthigten Unterhaltsmittel nachgehen, vermindert sich diese Zahl wohl um ½ bis zur Hälfte; um dieser Unterbrechung so viel als möglich abzuhelfen, werden im Winter doppelte Lehrcurse gehalten, einmal für die auch im Sommer die Stunden besuchenden; der zweite für diejenigen, welche im Sommer auf Arbeit gehen.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurmes zu Frankfurt a. M. von J. D. Passavant. Mit 10 Abbildungen in Kupferstich und Steindruck. Frankfurt a. M. Verlag von Siegmund Schmerber. 1833.

Ein Buch, reich an interessantem Material, welches einem lange gefühlten Bedürfniss auf genügende Weise abhilft; die früheren Reisewerke enthielten in Bezug auf die in England vorhandenen Kunstwerke immer nur gelegentliche, meist ungenügende Andeutungen. Was das vorliegende Werk und dessen Inhalt anbetrifft, so sagt der Verf. darüber im Vorwort:

„Obgleich der Zweck meiner Reise nach England hauptsächlich dahin ging, die Werke Raphael's, welche sich dort befinden, kennen zu lernen, um darüber in dem von mir beabsichtigten Werke über diesen Meister bestimmte Auskunft geben zu können; so wurde ich doch natürlich bei dieser Gelegenheit mit den meisten der ausgezeichnetsten Kunstsammlungen bekannt. Die darüber gewonnenen Notizen nun übergebe ich hier dem kunstliebenden Publikum und der Beurtheilung der Kenner.

Manche neue Entdeckung und viele nähere, berichtigende Angaben glaube ich darin mitzutheilen. Da, wo ich historische Nachrichten beibringen konnte, ist es geschehen. Wenn ich mich über die Gemäldesammlungen am weitesten verbreite, so hat dies seinen Grund darin, dass gerade darüber wenig bekannt ist, während über Werke der Baukunst und Sculptur viele und zum Theil vortreffliche englische Werke vorhanden sind, die auch öfters auf dem Festlande angetroffen werden.

Von den Sammlungen der Handzeichnungen habe ich nur vier der reichsten beschrieben, was wohl hinlänglich erscheinen wird. Von den Stempeln, womit viele nun in alle Welt zerstreute englische Sammlungen versehen sind, habe ich für Sammler die Abbildungen auf einer Tafel beigefügt.

Sollte man in den Nachrichten über die Sammlungen angebliche Kunstwerke der ersten Meister vermissen, so darf man sicher annehmen, dass ich nur, um nicht durch Aufdeckung der Wahrheit zu verletzen, dieselben übergangen habe.

Dem Mangel der Vollständigkeit in dem Berichte über die Kunstschätze in den Landsitzen suchte ich in einem Anhange durch verschiedene Nachrichten, die ich in anderen Werken gefunden, oder die ich durch freundschaftliche Mittheilungen erhalten habe, zu ersetzen und so weitere Forschungen zu erleichtern.

So werden Kunstforscher auch gern im Anhang die Cataloge der Sammlungen von König Carl I. und der Gallerie Orleans finden, da ersterer ausser England sehr selten ist und mir von letzterem einer mit beigemerkten Verkaufspreisen zu Gebote stand.

Für solche, welche nicht Musse haben, sich in weitläuftigen Werken über die Kunstgeschichte Englands zu unterrichten, wird der Abschnitt „Ueberblick der bildenden Künste in England“ nicht ohne Interesse sein, so skizzenhaft er auch erscheinen mag.

In meinen Nachrichten über die altflandrischen und niederdeutschen Malerschulen suchte ich mich besonders auf das wenig Bekannte oder Unbekannte zu beschränken und hoffe dadurch zur Berichtigung und Bereicherung der deutschen Kunstgeschichte manchen erwünschten Beitrag zu liefern.

Der beigefügte Bericht über den Bau des Domthurmes zu Frankfurt a. M., der gleichfalls als ein angenehmer Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte betrachtet werden dürfte, beabsichtigt noch besonders, das Interesse an dem merkwürdigsten Monumente unserer Stadt bei meinen Landsleuten zu beleben, auf dass der schon öfters beabsichtigte Ausbau desselben bald verwirklicht werden möge.“ —

Soweit der Verfasser und sein Standpunkt. Eine noch nähere Angabe des Inhaltes scheint hier von geringem Nutzen; ebenso dürften wir nicht wohl im Stande sein, eine eigentliche Kritik des Buches zu liefern, da wir die Angaben des Verfassers nicht füglich controlliren können. Wir halten es für zweckmässiger, unseren Lesern einige Proben des Inhalts vorzulegen, welche die Behandlungsweise des Verfassers veranschaulichen mögen.

Apsley-House.

(Stadthaus des Herzogs von Wellington.)

Diese schöne Residenz am Eck von Hyde Park wurde vom Lordkanzler Apsley erbaut; daher der Name des Hauses. Dieses erhielt seine jetzige Gestalt aber erst vor wenigen Jahren nach dem Plane des Architekten Wyattville.

Noch sahen wir es in dem von aussen misshandelten Zustande, welchen es bei der Beleuchtung der Reformpartei erlitt; der tolle Pöbel lief damals mit Steinen versehen vor alle Häuser des Torys, die nicht beleuchtet hatten, um die Fenster einzuwerfen, was denn vielen der schönsten Paläste in London begegnete. Als ich am Tage nach diesem Ereigniss an Wellington-House vorbeiging, hörte ich, dass die Polizei alle Mühe gehabt hatte, zum wenigsten von der Strasse aus die wüthende Menge abzuhalten; von der Seite des Hyde Parks aber waren die meisten Fenster eingeworfen. Gleich darauf begegnete ich zweien der Helden voriger Nacht, wovon der eine den Palast betrachtend zum andern sagte: „Das Volk war in der That sehr mässig, seine Herrlichkeit so verschont zu haben.“

Das Gebäude selbst schmückt nur ein Portieus mit korinthischen Halbsäulen, und ist durch ein reich verziertes Geländer von bronzirtem Eisenguss gegen den Park und die Strasse hin umgeben. Tritt man aber in das schöne Stiegenhaus, so leuchtet von allen Seiten die englische Pracht entgegen. Das durch eine Glaskuppel, die in architektonischer Zeichnung schön gefärbt ist, einfallende Licht verbreitet einen eigenen Glanz; noch mehr ziehen mehrere Gegenstände antiker und moderner Sculpturen die Aufmerksamkeit auf sich, vor allen Dingen aber die von Canova verfertigte colossale Statue Napoleon's, als Heroen mit der Victoria in der rechten und den Herrscherstab in der linken Hand, vom schönsten carrarischen Marmor. Ich sah sie noch im Museum der Antiken zu Paris unter den entführten Statuen der griechischen und römischen Helden. Niemand konnte damals ahnen, dass ihr so bald ein gleiches Schicksal der Entführung bevorstehe. Jetzt steht dieses merkwürdige Bild des stolzen Siegers im Palaste des Helden, der ihn zweimal geschlagen und im Vereine mit den Helden Deutschlands überwunden hat.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die PARISER KUNSTAUSSTELLUNG von 1833.

(Beschluss.)

Zur Genremalerei machten Johannot und Roqueplan den natürlichsten Uebergang, der erste durch seine Bilder aus dem vorigen Jahrhunderte, der zweite durch viele Aquerelli und Oelskizzen, beide den Watteau nachahmend. Granet: Refectorium der religieux récollets. Franquelin, welcher viel Geschmack hat: eine junge Frau an der Wiege ihres kranken Kindes. Lehoux: Beduinenlager in der Nubischen Wüste. Signol in Rom: Landleute aus der Umgegend Rom's, von einem Feste zu Valle di Pietra zurückkehrend, hinten das Kloster der Sta. Scholastica, — hat einen leichten, schönen Effekt, und ist vortrefflich aufgefasst. Cornu's Ruhe einer italienischen Schnitterfamilie ist bestimmt in der Zeichnung und edel gehalten, so wie auch angenehm componirt. Roger's Frau auf Ischia mit ihrem Kinde ist vortrefflich. In Ganzem sind die Genre-Bilder, deren eine unendliche Anzahl vorhanden, dreist gemalt, oft nur skizzirt, aber charakteristisch und gut im Colorit, und sehr effektvoll. Biard's Narrenhaus und Comödiantentruppe. Decamps: das Innere eines Atteliers, ein Affe als Landschaftmaler, ausgezeichnet schön. Jeanron: Scenen aus Paris, mit sehr vieler Wahrheit, skizzenhaft à la Rembrandt, doch auf hellem Hintergrunde. Ausser diesen Genannten zeichnen sich noch viele Andere aus.

Das Portrait wird hier sehr mannigfaltig behandelt; die Meisten geben nur den Charakter, oft nur Skizzen, und sind mehr oder weniger gut gefärbt. Hr. Ingres hat zwei Portraits hier, die beide sehr bewundert werden. Ein männliches, Hr. Bertin de Vaux, ist vortrefflich aufgefasst und gezeichnet, und überhaupt das Beste, was mir von Ingres bekannt ist. Das zweite, ein weibliches Bildniss, ist fein in Zeichnung und Ausdruck, hat aber eine allzu unwahre Farbe; dieses Bild hat er noch zu Rom vor etwa 20 Jahren gemacht, es ist fast ängstlich vollendet. Andere, die manches Schöne in Portraits und Studien einzelner Köpfe geliefert haben, sind: H. Scheffer, Dem. Godefroid, Dem. Cogniet, Lebour, Fourau &c. s. w.

Landschaft und Architekturbilder, welche hier von ausgezeichneter Vollkommenheit zu sehen sind, nehme ich zusammen. Watelet (noch immer einer der ersten) hat viele Bilder ausgestellt, deren anziehendstes eine grosse Landschaft nach Studien in Savoyen ist; seine Vorzüge sind Dir bekannt. Brascassat: Gegend aus der Campagna di Roma, ein herrliches Bild in mittlerer Grösse, von grosser Naturwahrheit und schönem Effekt. Von Gué sind ausgezeichnete Architekturbilder hier; sie haben, so wie fast alle besseren Landschaften, wahre Farbe, sehr starkes Licht und schönen Effekt. Man kann sagen, dass sie fast durchgehend musterhaft sind. In Acquerellen, glaube ich, sucht Frankreich seines Gleichen, sie sind zwar selten sehr vollendet, aber dafür höchst malerisch, kraft- und effektvoll in Farbe und Haltung, besonders sind Roberts zwei Ansichten der Kathedrale von Chartres ganz einzig.

Noch vergass ich Dir unter den Bildhauern Hrn. Barye zu nennen, welcher einen kolossalen Löwen in Gyps höchst malerisch darstellte, doch lange nicht so richtig und plastisch schön wie Rauch.

Die Kupferstecher und Lithographen haben auch viel geliefert, aber nicht verhältnissmässig. Forster und Richomme im historischen Fache. Leisner in Architekturstücken. —

Ich muss hier *ou cinquième* campiren, habe aber auch dafür das herrliche Pantheon täglich vor Augen, welches zu allen Tages- und Nachtzeiten, in mannigfaltiger Beleuchtung, höchst Erhabenes darbietet. Ueberhaupt wünschte ich Dir, die herrlichen Veduten zu sehen, die man hier auf den Quai's und Brücken geniesst, solche Dinge sind hier unvergleichlich schön. Das Louvre und der Pont-neuf mit seinen daran hängenden Inseln sind wahrhaft kolossal. Der Garten der Tuilerien, die Champs Elisés, das Gehölz von Boulogne vor der neuen Barrière de l'Etoile, und die schönen Ansichten auf die Stadt und den Montmartre auf der anderen Seite beim Jardin des Plantes, die Aussicht auf Notre-Dame und einen ungeheuren Theil der Stadt vom Pont d'Austerlitz! Dieses und Vieles Andere sieht man hier mit Freude und Erstaunen. Doch genug für heut! Nach diesem ersten Ueberblicke hoffe ich Dir nächstens ein detaillirteres Eingehen in das hiesige Kunsttreiben mittheilen zu können. — — —

F.

Nachrichten.

London. Auf der gegenwärtigen Ausstellung bemerkt man wenig ausgezeichnete Bilder. Wilkie's „spanische Mönche" nach einer Scene aus dem Leben, von welcher der Künstler in Toledo selbst Augenzeuge war, erregen, sowohl durch den Ausdruck, als durch die Ausführung, Aufmerksamkeit. Der Ton des Bildes ist ungemein saftig und die Behandlung leicht und kräftig. Wm. Allan hat sein Talent für Zeichnung und Gruppirung in seiner „Ermordung David Rizzio's" an den Tag gelegt. Leslie's „Tristram Shandy, der seine Handschrift wiederfindet," ist ein Bild voll von eigenthümlicher Laune. Hilton's einziges Bild „Rebecca und Abraham's Diener" ist seines früheren Rufes ganz würdig. Eastlake hat ein Bild ausgestellt, welches durch das Interesse des Gegenstandes und dessen Gemüthlichkeit gleich sehr anzieht: „Griechische Flüchtlinge und ein englisches Schiff, das ein Boot abgeschickt hat, sie in Empfang zu nehmen;" der verschiedenartige Ausdruck in den Gesichtern der Kinder, der Jünglinge und der Greise bringt eine eben so malerische Wirkung hervor, wie die schöne, klare und durchsichtige Färbung des Bildes. Ein schönes Bild ist auch die „Ernte in den Hochlanden," worin die Landschaft von A. W. Calcott gemalt ist, die Figuren aber von Edw. Landseer ausgeführt sind. Hinsichtlich der Färbung und der Ausführung kommt es den Bildern der besten flamändischen Meister gleich. Turner, Etty und W. Daniell haben durch ihre Bilder bewiesen, dass sie noch immer ihren alten Ruf verdienen.

Die prachtvolle Gemäldesammlung des Fürsten Talleyrand wird hier versteigert. Die ausgezeichnetsten Bilder darunter sind: eine treffliche heilige Familie von Palma Vecchio, eine Jungfrau mit dem Christuskinde von Andrea del Sarto, die Erscheinung der Jungfrau von Garofalo, das berühmte Bild „der Tanz der Engel" von van Dyck und ein schöner Kinderkopf von Murillo.

Paris. Am 15. Mai ward im Münzgebäude das Münz-Museum eröffnet. Die dort aufgestellte Sammlung ist eben so zahlreich, als die beobachtete Ordnung in der Klassifizirung derselben bemerkenswerth ist. Das Museum wird dem Publikum alle Dienstage und Freitage von 12 Uhr Mittags bis 3 Uhr Nachmittags offen stehen.

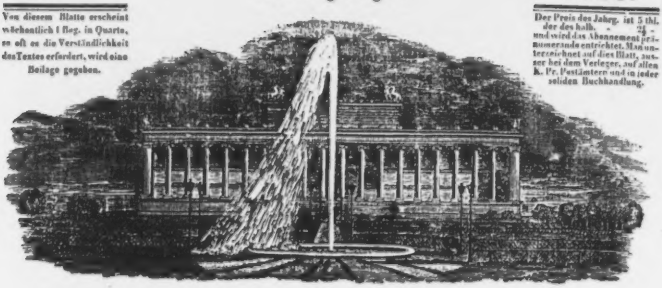
Rom. Kürzlich hat *Dr.* Achill Lupi dicht an der Mauer von Rom, zwischen dem St. Sebastians- und dem St. Pauls-Thore, und zwar der sogenannten Bastion Sangallo gegenüber, einen schönen Mosaik-Fussboden entdeckt. Er besteht aus einem Viereck von 18 römischen Palmen (9 Fuss) und befindet sich im Mittelpunkte des Fussbodens eines grossen Saales von 48 Palmen im Gevierte, der mit Pilastern geziert ist, die, wie die Wände, mit schönem Marmor überzogen sind. Der Fussboden ist, zwischen der Wand und der Mosaik, mit allerhand Steinarten, Porphyr, Serpentinstein, Alabaster u. dgl. ausgelegt, und die Mosaik selbst mit einer erhabenen Einfassung von parischem Marmor versehen, wahrscheinlich, um zu verhüten, dass man sie betrete. Die Mosaik ist am Rande mit einem rothen, kassettirten Fries mit Consolen umgeben, der mit goldgelben Blättern und abwechselnd mit weissen Ochsenschädeln verziert ist. Sodann kommt, in einer Entfernung von zwei Palmen, ein schwarzer Streif, mit einem vielfarbigen Bande durchschlungen. In dem Zwischenraume zwischen der ersten und zweiten Linie sieht man Das, was Plinius (Hist. nat. XXXVI, 25.) ein Asaroton (Ungefegtes) nennt, und in dessen Anfertigung sich Sosus von Pergamus besonders ausgezeichnet haben soll. Dies Asaroton war nämlich eine Mosaik, auf welcher in allerhand bunten Steinen die Ueberreste eines Mahles, als ob man sie von dem Tische auf den Fussboden geworfen, zerstreut dargestellt waren. Dies findet man nun genau hier. Man sieht Knochen von Hühnern und anderem Fleische, Fischgräten, Muscheln und Schalen von Seethieren, Krebsscheeren, Apfel- und Nussschalen, abgelesene Trauben, und sogar ein kleines Mäuschen, das unter diesen Ueberbleibseln sein Mahl hält. Das Ganze ist mit vieler Zierlichkeit und mit ungemeinem Geschmack angeordnet, und rechtfertigt den Ruhm des Erfinders Sosus. In zwei Ecken des zweiten inneren Viereckes sieht man zwei ägyptische Figuren, eine männliche und eine weibliche, jede von 1 Palme und 9 Zoll Höhe, von einer Farbe, welche den hellrothen Granit nachahmen soll. Zwischen diesen Figuren sieht man allerhand Nil-Thiere und Pflanzen abgebildet. Nach diesem kommt, nach der Mitte zu, ein drittes Viereck, in welchem man noch einige Ueberbleibsel einer Darstellung von klarem Wasser und vielleicht auch von einigen Vögeln bemerkt. Das Fundament einer Mauer, das unglücklicher Weise in frühern Zeiten queer über die Mosaik gezogen wurde, hat sie ziemlich bedeutend beschädigt und den Mittelpunkt fast ganz vernichtet. Hätte man diesen noch erhalten gefunden, so würde man haben sehen können, ob die sogenannten Furiettischen (musivischen) Tauben im kapitolinischen Museum eine Nachahmung derer sind, die sich auf diesem berühmten Fussboden befanden. Auf einer der vier Seiten des ersten Viereckes sieht man, statt der Ueberbleibsel der Tafel, sechs scenische Masken in einer Reihe, von denen einige auf Stufen stehen, und die mit den, zu dem Charakter einer jeden gehörenden Attributen versehen sind. Der Name des Künstlers, welcher diese treffliche Arbeit angefertigt, ist uns erhalten worden; denn man liest in schönen, über 2 Zoll hohen alten Uncialbuchstaben die Worte: Ηρακλειτος ηρτασατο (angefertigt von Heraclitus). Sehr möglich, und aus dem darin gebrauchten Worte beinahe zu schliessen ist es, dass dies eine Copie der berühmten Mosaik des Sosus war.

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 24. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

BESCHREIBUNG eines alt-hindostanischen Palastes.

Die neueste Zeit hat uns mit einer bedeutenden Menge architektonischer und plastischer Monumente von Ostindien bekannt gemacht, welche, eben so wie die überreiche alte Literatur dieses Volkes, einen einstigen hochausgebildeten Culturzustand desselben bezeugen. Jene merkwürdigen Grottentempel von Ellora, von Carli, Salsette, Elephanta u. s. w., jene in den Fels gemeisselte Stadt (Mavalipuram), jene reichen Pagoden, vornehmlich an der Coromandelküste, sind im Allgemeinen genügend bekannt, wenn wir freilich auch noch sehr nach gründlicheren Rissen und Messungen verlangen. Interessant dürfte ein in Sanskrit geschriebenes Werk über Baukunst sein, von dem indess, so viel wir wissen, ausser der Angabe seines Titels noch nichts bekannt ist. Interessant aber sind auch schon die Angaben, welche wir über architektonische Unternehmungen und Einrichtungen in den Dichterwerken vorfinden und welche uns namentlich mit der Privatarchitektur bekannt machen, von der keine Monumente auf uns gekommen sind, wenn wir nicht die gegenwärtige Bauart als eine von Alters her treulich überlieferte und nachgeahmte ansehen wollen. Ueber die Einrichtung der Paläste, in welchen die Grossen des Landes wohnen, stimmt das alte Epos (um 1000 vor Chr. Geb.) mit dem bedeutend späteren Drama (um Christi Geburt) im Wesentlichen überein. Wir lassen hier die Beschreibung eines solchen Palastes folgen, wie dieselbe sich in dem Drama, **Mrichachkati** oder das **Kinderwägelchen** genannt, vorfindet, einem Drama, welches wahrscheinlich erst gegen 200 nach Chr. Geb. gedichtet ist. Wir geben

die Stelle mit den Worten der Uebersetzer (Theater der Hindus I, S. 78) indem wir bei einem Ausdruck sowohl die vorkommenden Kunstausdrücke vielleicht falsch zu deuten, als auch die eigenthümliche orientalische Farbe zu verwischen fürchten. —

Zur Einleitung nur Folgendes:

Der Brahmane Charudatta hat seinen Freund, den Brahmanen Maitreya, zu seiner Geliebten, der reichen, aber tugendhaften Hetäre Vasantasena, einer Art Aspasia, geschickt. Maitreya wird von einem Diener der Vasantasena, einem Bandhula, Kämmerer, durch das Haus seiner Gebieterin zu dieser geführt. —

* * *

Maitreya. Hier ist Ehre; — der Herrscher der Rakschasa's, Ravana, reist in dem Wagen Kuvera's*), den er durch die Kraft seiner Andacht erhalten hat, aber ich, der ich nur ein armer Brahmane und kein Heiliger bin, werde von lieblichen Mädchen herumgeführt.

Diener. Dies ist die äussere Thüre, Herr.

Maitr. In der That, ein sehr hübscher Eingang; die Schwelle ist niedlich bemalt, wohl gekehrt und gesprengt; die Flur ist verschönert durch süsse Blumen; der Giebel des Thores ist hoch und gewährt das Vergnügen in die Wolken zu schauen, während das Jasmingewinde zitternd niederhängt, als schwanke es auf dem Rüssel von Indra's Elephanten**). — Ueber dem Thorwege ist ein hoher Bogen von Elfenbein, über welchem Flaggen wehen, gefärbt mit Safflor; ihre Franzen kräuseln sich im Winde, wie Finger, die da winken: komm her. An jeder Seite tragen die Kapitäler der Thürpforsten elegante krystallene Blumentöpfe, in welchen junge Mangobäume sprossen. Die Felder in der Thür sind von Golde, besteckt mit diamantenen Nägeln***), wie die starke Brust eines Dämonen. — Das Ganze ruft dem armen Manne: fort! zu, während sein Glanz das Auge des Weisesten an sich zieht.

Dien. Hier geht es in den ersten Hof. Tretet ein, Herr, tretet ein.

(Sie treten in den ersten Hof.)

Maitr. Wahrhaftig, hier ist eine Reihe von Palästen so weiss wie der Mond, wie die Seemuschel, wie die Stängel von Wasserlilien; das Stukko ist hier haufenweise aufgetragen; goldene Stufen, verschönert mit mannigfaltigen Steinen, führen in die oberen Zimmer, wo krystallene Fenster, mit Perlen besetzt, und klar wie das mondähnliche Antlitz einer Jungfrau, auf Ujayin*) niederblicken; der Thürsteher dehnt sich auf einem Lehnstuhl so stattlich wie ein in die Veda's vertiefter Brahmane, und die Krähen selbst, vollgestopft mit Reis, verschmähen die Ueberbleibsel des Opfers, als wenn diese nicht mehr wären als verstreutes Pflaster. — Weiter!

Dien. Dies ist der zweite Hof. Tretet ein.

(Sie treten in den zweiten Hof.)

Maitr. O hier sind die Ställe; die Zugochsen sind in gutem Stande, gemästet mit Jawasa; Stroh und Oelkuchen sind für sie bereit; ihre Hörner glänzen von Fett; hier ist ein Büffel, der unwillig schnaubt, wie ein Brahmane aus hoher Kaste, den Jemand beleidigt hat; hier steht der Widder**), um sich seinen Nacken reiben zu lassen, wie ein Ringer nach dem Kampf; — hier flechten sie den Pferden die Mähnen; hier ist ein Affe***), fest gebunden wie ein Dieb, und hier füttern die Elephantentreiber die Elephanten mit Kugeln von Reis. — Weiter!

Dien. Hier, Herr, ist der dritte Thorweg.

(Sie treten in den dritten Hof.)

Maitr. O, diess ist der öffentliche Hof, wo sich die jungen Stutzer von Ujayin versammeln; wahrscheinlich sind dies ihre Sitze; das halb gelesene Buch liegt auf dem Spieltisch, dessen Steine von Juwelen gemacht sind; — ei, da sind ja einige alte Wüstlinge, die sich herumtreiben; sie scheinen Gemälde in den Händen zu haben, und studiren, wie ich vermuthe, um ihre Geschicklichkeit im Krieg und Frieden der Liebe zu vermehren. — Was kommt nun?

Dien. Hier ist der Eingang zum vierten Hofe.

(Sie treten in den vierten Hof.)

Maitr. Oho, das ist ein sehr lustiger Anblick. Hier werden die Trommeln von spitzigen Fingern geschlagen, und geben, wie Wolken, einen murmelnden Ton; dort glänzen die Zimbeln, wie unglückliche

*) Der Gott des Reichthums.
**) Anspielung auf einen mythischen berühmten Kranz.
***) Vajra bedeutet einen Diamant und den Donnerkeil des Indra, mit welchem er die Brust seiner Feinde durchbohrt.

*) Die Residenz, in welcher dies Stück spielt.
**) Die Widder werden in Indien gewöhnlich zu Kämpfen abgerichtet.
***) Affen wurden wahrscheinlich wie eine Art von Stubenböcken gehalten, daher das Persische, auch in Hindostan gebräuchliche Sprichwort: das Unglück des Stalles auf den Kopf des Affen.

Sterne, die vom Himmel fallen. Die Flöte haucht hier das Gesumme der Biene, während eine Jungfrau die Vina*) in ihrem Schooße hält, und ihre Drahtsaiten mit den Fingernägeln zwickt, wie ein wildes Mädchen, das ihr Zeichen dem Gesicht des unartigen Liebhabers eindrückt; — andere Jungfrauen singen, wie Bienen, die von süssem Nectar berauscht sind, wieder andere üben sich in zierlichen Tänzen, und mehrere sind damit beschäftigt, Schauspiele und Gedichte zu lesen; überall hängen Wasserkrüge, um die kühlenden Lüftchen aufzufangen. — Was kommt man?

Dien. Das ist das Thor des fünften Hofes. — *(Sie treten in den fünften Hof.)*

Maitr. Ach, wie wässert mir der Mund! Welch ein schmackhafter Geruch von Oel und Gewürzen. — Die Küche haucht sanft ihren überflüssigen Duft und Rauch aus; — die Gerüche sind köstlich, — sie erfüllen mich mit Entzücken. Der Fleischerbursche wäscht gerade die Haut eines eben erlegten Thieres aus, als wäre es schmutzige Wäsche. — Der Koch ist von Schüsseln umgeben; das Confekt wird angerührt, die Kuchen gebacken. (Bei Seite.) O, dass ich Jemanden fände, der mir eine Freundlichkeit erzeigte; der mir die Füsse wüsche und sagte: „East, Herr, esst!“ — (Laut.) Das ist hier gewiss Indra's Himmel; die Jungfrauen sind Apsarasa's; die Bandhula's sind Gandharbas. — Ich bitte Dich, was nennt ihr Bandhula's?

Dien. Wir bewohnen die Wohnungen Anderer, und essen das Brod des Fremden; wir sind die Nachkommen von Aeltern die kein Band verbindet; wir üben unsere unbeschreiblichen Verdienste, indem wir andrer Leute Geld gewinnen, und scherzen durch das Leben, so frei und ungebunden wie Elephantenkälber.

Maitr. Wo kommen wir jetzt hin?

Dien. Dies ist der sechste Eingang. — *(Sie treten ein.)*

Maitr. Das gewölbte Thor ist von Gold und vielfarbigen Steinen auf saphirenem Grunde und sieht aus wie Indra's Bogen**) an azurnem Himmel. Warum ist man hier so geschäftig? — Es ist der Hof der Juweliere; geschickte Arbeiter untersuchen hier Perlen, Topase, Saphire, Smaragde, Rubinen, Lapis Lazuli, Corallen und andere Juwelen; Einige fassen Rubinen in Gold, Andere arbeiten goldenen Schmuck auf Tauben Fäden; wieder Andere durchbohren Muscheln und schneiden Corallen. — Hier sind Parfumeurs, die Safransäckchen trocknen, Moschusbeutel schütteln, den Sandelsaft ausdrücken und Essenzen bereiten. — Wen haben wir hier? Hübsche Jungfrauen und ihre Liebhaber lachen, schwatzen, kauen Moschus und Betel und trinken Wein; — hier sind Diener und Dienerinnen, und erbärmliche Schmarotzer. . . .

Dien. Dies ist der siebente Hof. — Tretet ein. *(Sie treten ein.)*

Maitr. Hier ist die Vogelhecke, sehr hübsch, wirklich! Die Tauben girren und kosen behaglich; der verzärtelte Papagey, gefüttert mit geronnener Milch und Reis, krächzt wie ein Brahmanen-Pundit, der einen Hymnus aus den Veda's singt; der Maina plappert wie eine Hausjungfer, die ihrer Gebieterin Befehle der übrigen Dienerschaft vorträgt, während der Coil, mit saftigen Früchten gefüttert, wie ein Wasserträger wimmert; die Wachteln schlagen, die Repphühner schreien; der zahme Pfau hüpft vergnügt umher und fächert den Palast mit seinem funkelnden Schweif, als wolle er die erhitzten Mauern abkühlen; die Schwäne rollen sich, wie Bälle im Mondlicht, paarweise herum und folgen jedem lieblichen Mädchen, als wollten sie ihren Glanz nachahmen lernen; während die langbeinigten Kraniche im Hofe umherschreiten wie Eunuchen auf der Wache. — Einige Vögel sind in Käfigen, die entweder auf den Balkons stehen, oder von denselben herabhängen, so dass die Dame unter dem geflügelten Geschlecht lebt, als hätte sie Indra's Garten zu verwalten. Wohl, wo gehen wir jetzt hin? —

Dien. Herr, tretet in den achten Hof. *(Sie treten ein.)*

Maitr. Wer ist der Herr da im seidenen Kleide, glänzend mit reichem Schmuck und umherrollend, als wären seine Glieder aus den Gelenken?

Dien. Das, Herr, ist meiner Dame Bruder.

Maitr. Ei! welcher streng fromme Wandel in seinem vorigen Leben machte ihn zu Vasantasena's Bruder! Nein, nicht so, denn trotz Allem, obgleich schön glänzend und duftend, wächst der Champa-Baum doch auf Kirchhöfen und man darf sich ihm nicht nähern. Bitte, wer ist die Dame dort, in blumigen Muslin gekleidet? Eine gute Person wahrlich, ihre Knöchel scheinen alles Oel ihrer wohl-

*) Eine Art Cither.

**) Der Regenbogen.

gefetteten Pantoffeln eingesogen zu haben; sie sitzt stattlich da, hoch auf einem gewaltigen Throne.

Dien. Das ist meiner Gebieterin Mutter.

Maitr. Eine sehr stattliche Dame, in der That! Wie hat sie es angefangen, hier herein zu kommen? — Wahrscheinlich wurde sie zuerst hieher gesetzt, wie man das mit einem plumpen Mahadeva*) so macht, und dann wurden die Mauern rund herum aufgebaut.

Dien. Wie, Sclave, spottest Du über unsere Herrin — noch dazu, da sie an einem viertägigen Fieber leidet!

Maitr. An einem, was? — O mächtiger Siva, sei so gut und sende mir ein viertägiges Fieber, wenn die Symptome so beschaffen sind.

Dien. Du musst sterben, Sclave!

Maitr. Nein, eher dieses aufgeblasene Meerschwein, aufgeschwellt von Wein und Jahren, das wird ein Essen für ein Tausend Schakals geben. — Aber — was weisst Du davon! — Ich habe von Vasantasena's Reichthum gehört und finde es nun bestätigt. — Es scheint mir, als wären die Schätze der drei Welten in diesem Hause aufgehäuft. Ich weiss wirklich nicht, ob ich es für die Wohnung eines Freudenmädchens oder den Palast des Kuvera halten soll. — Wo ist Deine Herrin?

Dien. Sie ist im Baumgarten. — Tretet ein.

(Sie treten in den Garten.)

Maitr. Ein lieblicher Anblick; die zahlreichen Bäume sind niedergebeugt unter der Last köstlicher Früchte; seidene Schaukeln sind zwischen denselben befestigt für die leichte Gestalt jugendlicher Schönheit; der gelbe Jasmin, der liebliche Malati, der vollblühende Mallika, die blaue Clitoria verstreuen freiwillig ihre Blüthen und schmücken den Boden mit einem Teppich, lieblicher als irgend einer in den Lauben Indra's; der Wasserbehälter glüht von rothen Lotosblumen, wie die Morgendämmerung von den feurigen Strahlen der aufgehenden Sonne; der As'oka-Baum hier, mit seinen reichen dunkelrothen Blüthen, scheint ein junger Krieger zu sein, der sich badet im blutigen Regen des wüthenden Gefechts. — Wo ist Deine Herrin?

Dien. Blicket tiefer und Ihr werdet sie sehen. U. s. w.

*) Einem Bilde des Gottes Mahadeva.

KUNSTLITERATUR.

Kunstreise durch England und Belgien von Passavant.

(Fortsetzung.)

Gallerie des Herzogs von Wellington.

Auch die Gemäldesammlung des edlen Herzogs ist grossentheils eine heimgeführte Beute. Als nämlich die englische Armee nach der Schlacht von Vittoria mit Ungestüm in die Stadt einrückte, bemächtigte sich der commandirende General des Wagens von Joseph Bonaparte, welchen dieser mit allem, was er enthielt, um schneller auf seinem Pferde zu entkommen, in der Stadt hatte stehen lassen. Sobald der Herzog von Wellington eingerückt war, empfing er diese Beute. Bei der Untersuchung fand man oben in der Imperiale erst eine Menge goldener Gefässe, dann ein zerrissenes Buch von Handzeichnungen alter Meister, welche die darunter liegenden Gemälde zu schützen dienten. Diese waren von ihren Rahmen abgeschnitten und lagen eins auf dem andern. Da sagte der Herzog: Wir wollen den Wagen mit allem, was er enthält, der Herzogin nach London schicken. Nachdem er dort angekommen war, berief diese einige Kunstverständige, welche dann die überraschende Entdeckung machten, dass es ausgewählte und zum Theil berühmte Bilder aus dem Königl. Palaste zu Madrid seien.

Ant. Coreggio. Die Perle in der gemachten Beute war das köstliche Bild, Christus auf dem Oelberge darstellend. Zur Linken des Bildes kniet im innern Kampfe der Heiland, und obgleich er seiner Herrlichkeit so ganz entäussert ist, geht doch durch die Veranstaltung des Künstlers der Glanz des Lichtes von ihm, dem Licht der Welt aus; auf diese Weise wird selbst der über ihm schwebende Engel von ihm beleuchtet. Diese Idee hat dem Coreggio das Mittel an die Hand gegeben, das einzig helle Licht auf diese beiden Figuren zu concentriren und die schlafenden Jünger nebst der mit Judas Ischarioth herannahenden Schaar in der Landschaft ganz im Dunkel zu halten. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbegreiflich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich,

dieses tiefer und ædler zu empfinden, als es hier dargestellt ist. Um sein Haupt glänzt eine helle Glorie, die, eigen genug, ganz glatt gemalt, durch die Beimischung von Firniss unter die Farbe sich strahlenähnlich ringsumher zusammengezogen hat. Dass dieses nicht berechnet war, geht daraus hervor, dass einige dieser Zusammenziehungen auch in den hintern Theil des Kopfes gegangen sind. Das Gewand Christi ist weiss, sein Mantel tiefblau. Das Bild ist von der vortrefflichsten Erhaltung; es giebt davon einen alten Kupferstich von Bernd. Corti.

Velasquez. Von diesem waren drei Bilder unter der Beute und eines davon der berühmte Wasserverkäufer, ein Jugendwerk des Velasquez. In der Zeichnung ist es sehr streng, beinahe hart, aber von einer solchen Wahrheit, dass man das Leben selbst zu sehen glaubt. Es ist ein alter zerlumpter Aquador, welcher einem Jungen Wasser zu trinken giebt. Man hat davon einen braven Kupferstich. Das zweite Bild ist ein sehr geistreiches Studium nach dem Leben von Papst Innocenz X., wonach er ein Portrait ausführte. Das dritte Bild ist das Portrait eines ungekannten Mannes.

Michel Angelo. Ein kleines Bild der Verkündigung, wahrscheinlich das von Marcello Venusti von Mantua ausgeführte, welches Vasari erwähnt. Der Engel verkündigt daherschreitend der heiligen Jungfrau seine Botschaft nach oben zeigend; diese wendet sich erstaunt um, als spräche sie: Welch ein Gruss ist das? Dieser heilige Gegenstand ist hier eben so grandios und würdig gedacht, wie in der Ausführung mit Liebe und Zartheit behandelt. Die Originalzeichnung in Rothstein, von bewundernswürdiger Vollendung, sah ich in der Florentiner Sammlung; N. Beatrizet hat sie gestochen. Es giebt noch eine andere Composition dieses Gegenstandes von Michel Angelo, wo der Engel herabschwebend verkündigt; dieser ist etwas stark und unangenehm gewendet. Ein schön ausgeführtes Bild davon sah ich bei dem Kunsthändler Woodburn. . . .

. . . Unter den vielen schönen holländischen Bildern ist vornehmlich ein Jan Steen von unbeschreiblichem Humor. Es stellt vor, was erfolgt, wenn man zu tief in's Glas gesehen, und Liebe, Lust und Wein oder auch der Schlaf die Herrschaft führt. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter mit dem Weinglas näher, und diese bewilligt einige Vertraulichkeit, während die Mutter ihr Schläfchen hält; die Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht; ein Affe aber sitzt auf der Wanduhr und zieht die Gewichte in die Höhe, als habe er den Verstand und wisse, dass dem Menschen in solchen Situationen die Zeit nicht vorhanden ist.

Noch ist hier ein schönes Bild von E. Landseer zu erwähnen; es stellt einen Hochländer vor, der vor seiner Hütte, von seinem erlegten Wild umlegen, sitzt; hinter ihm ein altes Mütterchen, zu der freudig der Enkel mit einem Auerhahn kommt; auf der andern Seite steht, im Profil gesehen, etwas naiv, ein Mädchen, in der sich die Sitteneinfalt des Gebirgsvolkes gar wahr und sprechend ausdrückt; überhaupt sind die Charaktere alle vortrefflich dargestellt und die Färbung reizend und kräftig. —

Die Tapeten und Vorhänge des grossen Bildersaals mit oben einfallendem Licht sind von goldgelbem Seidendamast; die Fenster der Seite können vermittelst sich in die Pfeiler einschiebender Läden geschlossen werden; diese sind weiss angestrichen mit goldenen Leisten. Es ist nicht zu sagen, welche edle Wirkung im Verein mit den schönen Gemälden diese Anordnung hervorbringt.

In dem Speisezimmer befinden sich die Portraite, welche verschiedene Souveraine dem Herzog verehrten; alle sind lebensgrosse, ganze Figuren. Georg IV. ist von D. Wilkie in der Tracht eines Schotten dargestellt, wie er sich beim Besuch in ihrem Lande getragen. Es ist ein Bild von kräftiger, reicher Farbe. Sodann der Kaiser Alexander von Gerard, der König von Preussen von W. Herbig, Ludwig XVIII. von Robert Lefevre, Carl X. und der König der Niederlande.

In einem dritten Zimmer sind die Copien nach vier Gemälden Raphaels aufgehängt, welche die Franzosen aus Spanien entführt hatten. Nach der Schlacht von Vittoria, als der Herzog den Wagen von Joseph Bonaparte erbeutete, hätte er beinahe auch diese Gemälde den Franzosen abgenommen; er sah sie noch auf den Wagen gepackt über die Höhe hinweg fahren, doch grösseres war ihm vorbehalten, in Paris selbst sollte er sie dem rechtmässigen Besitzer wiedergewinnen. Auf seine Verwendung wurden die fünf Gemälde von Bonnemaison hergestellt, wobei er sich die Erlaubniss bewirkte, sie in Paris für sich copiren lassen zu dürfen. Dass diese Gemälde einer Herstellung bedurften und zum Theil

vom Holz auf Leinwand mussten übertragen werden, daran ist nicht zu zweifeln; allein ob sie dadurch nicht sehr gelitten und selbst mit Unvorsichtigkeit behandelt worden sind, das ist eine andere Frage. Ich erinnere mich recht wohl, sie während der Herstellung gesehen zu haben, und dass David, in dessen Studium ich damals war, zu uns sagte: Herr Bonnemaison hat eine eigene Manier, mit diesen Kleinodien der Kunst umzugehen; neulich war ich bei ihm, und da einige Stellen stark eingeschlagen waren, nahm er einen Schwamm mit Terpentinspiritus und wusch darauf herum; ich konnte nicht umhin, ihn in diesem Geschäfte aufzuhalten und anzuschreien: Um's Himmels Willen! was machen Sie? Sie verderben ja alles! darauf antwortete er ganz gelassen: „Das thut nichts, das nährt!"

Die Copien, welche Herzog von Wellington besitzt, sind die Madonna mit dem Fisch, die heilige Familie, die Perle genannt, die Heimführung und die Kreuztragung; sie sind alle sehr brav und geben einen richtigen Begriff von den Originalen.

Hier ist auch noch eine alte Copie nach der Madonna della Sedia, ohne den Johannes, aus dem Palaste von Madrid, welche von Schuppen 1661 gestochen hat.

(Fortsetzung folgt.)

Die
KUNST-ANSTALTEN
des Königreiches Sachsen.

(Fortsetzung.)

C. Die Akademie der bildenden Künste zu Leipzig.

Dieses Institut ist im Laufe der letzt verflossenen Jahre durch mancherlei Verbesserungen und Vervollständigungen auf eine höhere Stufe der Wirksamkeit zu bringen gesucht worden, indem z. B. für Anschaffung neuer, ausgewählter Vorlegeblätter für alle Gattungen der freien Handzeichnung gesorgt; mehrere neue Kupferwerke und Bücher im Fache der Architektur angeschafft; die Abendbeleuchtung und ganze Einrichtung des Actsaales verbessert; eine Auswahl von guten Gemälden aus der hiesigen Doublettengallerie dahin verabfolgt; neue Gypsabgüsse abgeschafft; der in Dresden, durch Ankauf eines pariser, entbehrlich gewordene Gliedermann nebst Gewändern dorthin überlassen; eine, vom dermaligen Director Schnorr auf eigene Hand in den Ostermessen ein Paar Jahre hindurch in dem grössern Zeichnensaale versuchte öffentliche Ausstellung bestätigt, erweitert und durch Einrichtung eines eigenen Locals in dem an des Directors Wohnung anstossenden Raume zu Aufnahme einer Mehrzahl, auch bedeutender Kunstwerke befähigt, und dadurch zugleich die durch die früheren Ausstellungen verursachte mehrwöchentliche Störung der akademischen Studien beseitigt worden. Es wurden ferner von dem Professor der Anatomie an der Universität zu Leipzig zu haltende Vorlesungen über Anatomie, verbunden mit Demonstrationen am Cadaver, soweit solche der Künstler bedarf, fester begründet.

Die Früchte dieser Verbesserungen blieben nicht aus, und es zeigte sich durchgängig, bei Lehrern und Lernenden, ein reger Eifer, ein schnelles Vorwärtsschreiten, und was früher nur höchst selten Statt gefunden hatte, es bildeten sich mehre der dortigen Zöglinge für eigentliches Kunststudium, welches sie nachher theils auf der Dresdner, theils auf andern Akademien zu vervollkommnen streben.

Die Zahl der Zöglinge beläuft sich gewöhnlich auf überhaupt 90 bis 100, von denen

a) in der freien Handzeichnung in zwei Classen, je 25 an zwei Tagen;
b) in der architektonischen Abtheilung ebenfalls 25;
c) im Actsaale ungefähr 15 Unterricht geniessen; überdiess aber
d) 8 bis 10 der weiter Ausgebildeten, unter der besondern Leitung des Directors, täglich fortstudiren.

D. Die Zeichnenschule bei der Porcellanmanufactur zu Meissen

hat schon vor Errichtung der Akademie der bildenden Künste zu Dresden bestanden, ist aber der Generaldirection der letztern gleich damals untergeordnet, zur nähern Leitung derselben an Ort und Stelle aber einer der Professoren der Akademie bestellt und diesem zugleich die Oberaufsicht über die Gestaltungs- und Verfeinerungs-Branchen bei der Manufactur selbst, nämlich über Malerei-Formen-Wesen und Geschmacks-Gegenstände, übertragen und derselbe

deshalb, als Obermaler-Vorsteher mit einer besondern Besoldung, angestellt worden.

Diese Einrichtung besteht auch noch gegenwärtig und zwar seit dem Jahre 1825 in dem Maasse, dass der Obermaler-Vorsteher von Seiten der Generaldirection der Akademie mit schriftlicher, seine gesammte Dienstleistung umfassender Instruction versehen wird; jedoch durch letztere, wegen der Aussicht über die Gestaltungs- und Verfeinerungs-Branchen, an die Anordnungen der Manufacturdirection gewiesen ist, an welche derselbe auch wegen dieser Angelegenheiten seine Anzeigen unmittelbar zu erstatten hat.

Der Zeichnenlehrer sind dermalen drei bei diesem Institute angestellt.

Der Hauptzweck dieser Lehranstalt ist nun zwar allerdings, geschickte Subjekte für die Manufactur, sowohl als Maler, wie als Bossirer und Former zu bilden; doch auch von hieraus gehen bisweilen mit vorzüglicherm Talent Ausgestattete zu einer höhern Ausbildung für die Kunst über und verfolgen solche in der Akademie zu Dresden.

Die Zahl der Schüler beläuft sich gewöhnlich auf 50 bis 60, welche, in zwei Classen abgetheilt, täglich in zwei verschiedenen Zimmern, Vor- und Nachmittags Unterricht geniessen. Das Institut ist übrigens unverkennbar gleichsam zu neuem Leben erwacht, nachdem es im Jahre 1819 möglich geworden, für dasselbe ein angemessenes, aus drei Abtheilungen bestehendes Local, in einem für sich abgeschlossenen Theile der Manufacturgebäude, zu erlangen, von denen zwei zum Unterrichte nach den zwei verschiedenen Classen, das 3te hingegen zur Aufbewahrung der der Schule schon seit ältern Zeiten aus den Doubletten der Königl. Gemäldegallerie überlassenen, zum Theil sehr vorzüglichen, jedoch bis dahin dem Verderben fast blossgestellt gewesenen Gemälde, so wie einiger Gypsabgüsse, benutzt werden. Auch haben in der neuern Zeit nicht unbedeutende Vervollständigungen der sehr veralteten Vorlegeblätter in allen Gattungen Statt gefunden.

(Beschluss folgt.)

Wissenschaftlicher Kunstverein.

Berlin.

In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 3. d. M. erfreute sich die Gesellschaft an den, von dem Kunsthändler Hrn. Ludwig Förster aus Wien eingesendeten neusten Heften des bei ihm erscheinenden Prachtwerkes: lithographirte Copien von Original-Handzeichnungen berühmter alter Meister der italienischen und deutschen Schule aus der Sammlung Sr. Königl. Hoheit des Erzherzogs Carl von Oesterreich.

Diese letzten Hefte sind ganz besonders reich ausgestattet durch vortreffliche Handzeichnungen Albrecht Dürers und Raphaels, die, als Zeitgenossen befreundet, sich einander, wie es aus dieser Sammlung sich ergiebt, gegenseitig mit Handzeichnungen beschenkten. Es war dies die schöne Blüthenzeit der Kunst, in welcher die grossen Künstler zwar nicht ohne Eifersucht strebten, es einer dem anderen zuvorzuthun, aber ohne Neid einander anerkannten.

Unter den diesmal vorgelegten Blättern gaben zunächst die Zeichnung Dürers zu dem Triumphzuge Kaiser Maximilians, so wie einige Blätter desselben Meisters aus dem Leben der Maria Veranlassung zu näherer Auffassung der Eigenthümlichkeit des deutschen Meisters, der selbst da, wo er durch die Darstellung allegorischer Figuren sich in eine ideale Welt erhebt, nie von der ihn umgebenden Natur und nächsten Wirklichkeit entfernt, wobei der Sinn scharfer Auffassung, der bis in das kleinste Nebenwerk gewissenhaft ausbaltende Fleiss und die Sicherheit der geübten Hand sich unverkennbar hervorthun. — Der italienische Meister dagegen führt uns selbst mit dem flüchtigsten Umrisse sogleich hinüber in eine Welt der Ideale; die Natur und Wirklichkeit erscheinen durch seine Hand verklärt. Das Ideal Raphaels ist jedoch keineswegs ein Luftgebild der Phantasie, und wie seelenvoll auch seine Gestalten sind, so hat er es deshalb mit dem Körper, als dem Träger der Seele, nicht minder streng genommen, als irgend ein deutscher Meister. Ein höchst bedeutendes Blatt in dieser Beziehung ist die erste Skizze zur Transfiguration, auf welcher er sämmtliche Figuren unbekleidet, mit einem bewundernswerthen Studium des Nackten, aufgezeichnet hat. Unter vielen schönen und interessanten Blättern Raphaels übertrifft jedoch alles andere die Sepia-Zeichnung zu dem in seiner Villa in Rom befindlichen, Gemälde: Alexander, von Liebesgöttern entkleidet, zu Roxelane geführt. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich in ihrem Urtheil dahin, dass man vor dem ausgeführ-

testen Bilde Raphaels seinem Genius nicht näher stehen könnte, als vor dieser Zeichnung.

Die gewissenhafte Treue und Kunstfertigkeit, mit welcher die geschicktesten Zeichner Wiens, die Herren Schwemminger, Krammer, Pilizotti, Eichholzer, Eybl und andere, die Blätter lithographirt haben, lässt nichts zu wünschen übrig. Dagegen dürfte der Verlagshandlung anzuempfehlen sein, eine jede Original-Zeichnung zuvor noch einer genauen künstlerischen Prüfung zu unterwerfen, damit nicht — wie es z. B. mit Michel Angelo geschehen sein dürfte, zweifelhafte Blätter in dem Werke Aufnahme finden.

F. F.

Oeffentliche Sitzung
der
Königlichen Akademie der Künste.

Berlin, den 11. Juni.

Vor einer zahlreichen Versammlung von Herren und Damen eröffnete Herr Director Schadow die Sitzung mit einer kurzen Rede, in welcher er die nothwendige Verbindung der Kunst mit den Gewerken besonders hervorhob, und wie die Akademie ihre Erhebung aus einem sehr erniedrigten und vergessenen Zustande gerade der Verwendung des ehemaligen Ministers von Heinitz verdanke, welcher dem Könige Friedrich II. die Vortheile darzustellen wusste, die der preussische Gewerbefleiss durch Einwirkung der schönen Künste erlangen würde. Dies sei der Grund, warum zugleich mit den Schülern der Akademie, auch denen der verschiedenen Gewerkschulen, sowohl in der Hauptstadt als auch in den Provinzen, die Preise ertheilt würden.

Hierauf erstattete der Secretair des Vereins, Hr. Professor Tölken, den Bericht des vergangenen Jahres. Nach Erwähnung der Verluste, welche die Akademie durch den Tod erlitten, so wie der neu ernannten Mitglieder, gedachte derselbe mit Freude der letzten Ausstellung, welche an Anzahl der vorhergehenden gleich, an innerem Werthe sich noch höher erhob, indem besonders die Historienmalerei einem grossartigen Ziele entgegenstrebt. Gleich der vorhergehenden Ausstellung, war auch bei dieser die Theilnahme des Publikums so gross, dass, nach Abzug der sämmtlichen Unkosten, gegen 9000 Rthlr. zur Vertheilung unter die Mitglieder der Akademie und die bedeutendsten Künstler übrig blieben. Hierauf zeigte Hr. Tölken an, dass auf Antrag der Akademie, Sr. Majestät der König genehmigt habe, eine besondere Classe derselben für die Musik zu stiften, deren Zweck besonders dahin ginge, in der musikalischen Composition Concurrenzen zu eröffnen, um die Sieger, gleich den übrigen Stipendiaten der Akademie, auf ihren Kunstreisen zu unterstützen. — Sodann ward einer Eingabe der Akademie gedacht, in welcher der Wunsch ausgesprochen ist, die Vortheile eines Privilegiums derselben, dass nämlich kein Originalwerk irgend eines ihrer Mitglieder ohne dessen Zustimmung vervielfältigt werden darf, auf sämmtliche Künstler auszudehnen. Die Eingabe ist der Commission zur Revision der Gesetzgebung überwiesen worden. Wir glauben jedoch, dass dieselbe, vor einer definitiven Feststellung dieses Gegenstandes, einer sorgfältigen Prüfung von allen Seiten bedarf, indem das Sachverhältniss von dem des Nachdruckes sehr verschieden ist, und hiedurch leicht ein der Kunst selbst nachtheiliger Zunftzwang eintreten dürfte. Zuletzt erwähnte Hr. Prof. Tölken die zahlreichen neuerlichen Erwerbungen der Akademie, sowohl für ihre Kupferstichsammlung und Bibliothek, als auch vorzüglich für die in ihrer Art einzige Sammlung von Gypsabgüssen, welche in der letzten Zeit so bedeutend wurden, dass die denselben gewidmeten Säle zu ihrer Aufstellung nicht hinreichen, während wiederum neue Transporte aus Italien, besonders aus der Villa Albani, unterwegens sind. Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit auf's Neue dringend den Wunsch zu äussern, dass alle diese herrlichen Schätze, als Kupferstiche, Bibliothek, und besonders die Gypsabgüsse, nicht ferner verschlossen bleiben, namentlich die letzteren, welche so recht zur Erweckung und Belebung des wahren Kunstsinnes geeignet sind; sondern dass baldmöglichst eine eben so vortägliche Einrichtung wie beim Königl. Museum getroffen werde, die Kunstschätze in festgesetzten Stunden unentgeldlich einem Jeden zu eröffnen.

Den Beschluss der Sitzung machte die Vertheilung der verschiedenen Preise an Künstler und Handwerker, worauf die kleine Frühlingsausstellung der akademischen Schüler folgte, auf welche wir das nächstemal zurückzukommen gedenken, indem manche emporstrebende Talente hier den ersten Beweis ihres Künstlerberufes darlegen.

BERICHTIGUNG.

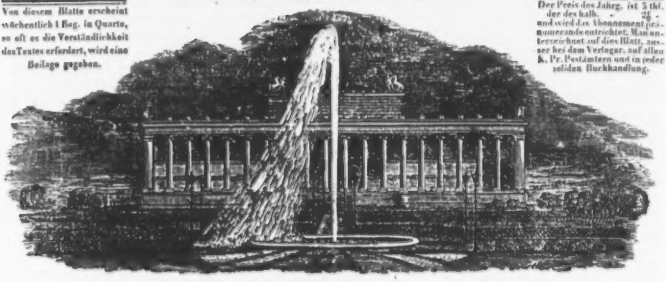
Der Verfasser des in der vorigen Nummer des Museums enthaltenen mit Kretzschmar unterzeichneten Aufsatzes ist der Geheime Kriegs-Rath Kretzschmer zu Anclam.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 25. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. - 24 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

ARCHITEKTUR.

Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architekten-Vereins zu Berlin. Erstes Heft. Berlin, 1833. Verlag des Architekten-Vereins, Kronenstrasse Nr. 28., und in Commission der Naukschen Buchhandlung. Fol. Preis 1½ Rthlr.

Wenn in diesen Blättern die neuerlichen Institute der Kunstvereine als wirksames Moment zur Förderung unserer heimischen Kunst hervorgehoben wurden, so stellen wir ihnen billig die gleichzeitig sich erhebenden Künstler-Vereine gegenüber, und glauben, dass von ihnen hauptsächlich die innere Belebung derselben erwartet werden darf. Soll dieser Zweck erreicht werden, so wird nicht nur eine nähere Bekanntschaft der einzelnen Mitglieder untereinander vorausgesetzt, sondern hauptsächlich das zur Nacheiferung reizende Voranschreiten vorzüglich begabter Künstler und die liebevolle Anschliessung der Uebrigen, unter welchen wiederum auf diese Art die bedeutenderen Talente geweckt werden. Wenn diese Zwecke zum Theil ebenfalls in den sogenannten Schulen erreicht werden, so ist es nicht zu leugnen, dass die letzteren mit wenigen Ausnahmen der Vorwurf der Einseitigkeit trifft, und deshalb diese beiden Institute einander sehr wohlthätig ergänzen können.

„Im Jahre 1824 bildete sich durch das Zusammentreten mehrerer Architekten ein Verein, welcher in freundschaftlicher Annäherung der Mitglieder zum Austausche gemachter Erfahrungen und zur gegenseitigen Anregung des gemeinsamen Studiums auffordern sollte. Mit der schnell zunehmenden Zahl der Mitglieder wuchs auch zugleich die Thätigkeit des

Vereins. Ausser mündlichen Mittheilungen bei den wöchentlichen Zusammenkünften wurden Abhandlungen über wissenschaftliche und praktische Gegenstände vorgetragen. Noch lebhafter war jedoch das Interesse, seitdem monatlich Aufgaben für kleine architektonische Entwürfe ausgearbeitet wurden."

Diesem Vorworte des obengenannten Werkes, wodurch der Zweck und die Wirksamkeit des Vereines angedeutet wird, schliessen wir noch die vorzüglichsten Paragraphen der jetzt ebenfalls im Druck erschienenen Statuten desselben an:

„Den Verein bilden Architekten des In- und Auslandes.

Jedem in Berlin anwesenden Mitgliede liegt es ob, jährlich wenigstens Eine Abhandlung über einen Gegenstand, der auf das Baufach oder den Verein Bezug hat, in den Versammlungen vorzutragen. — Der Aufsatz bleibt Eigenthum des Vereins.

Jedem Einheimischen liegt es ob, jährlich wenigstens ein Projekt von den architektonischen Aufgaben, die monatlich gegeben werden, zu bearbeiten.

An jedem Sonnabend Abend finden im Lokal des Vereins Versammlungen statt, worin Vorträge von den Mitgliedern gehalten werden.

Halbjährlich wird ein Notizblatt gedruckt.

Vierteljährlich werden Aufgaben zu schriftlichen Ausarbeitungen gegeben, und für die beste Lösung Andenken ertheilt.

Monatlich werden Aufgaben zur Ausarbeitung architektonischer Entwürfe gegeben, und für die beste Lösung Andenken ertheilt.

Wöchentlich werden Aufgaben zu architektonischen Skizzen gegeben.

Es werden zur Kenntnissnahme des Neuesten und Wissenswürdigsten zweckmässige Journale gehalten.

Die zur Benutzung der Mitglieder bestehende Bibliothek wird durch den Ankauf älterer und neuerer Werke vergrössert.

Aus der Sammlung des Vereins werden Projekte ausgewählt und heftweise herausgegeben.

Das Lokal des Vereins wird zu Vorlesungen und zum Unterrichte in der Architektur benutzt."

So hat denn der Verein, indem er sein Ziel stets sicher im Auge hatte, nicht nur rege Theilnahme gefunden, so dass die Zahl der Mitglieder bis auf 245 gestiegen ist, sondern die oben angedeutete Wirksamkeit desselben ist durchaus nicht zu verkennen. Seitdem durch Schinkel die Bahn der neueren Architektur kühn eröffnet ward, bildeten sich nicht unbedeutende Nachfolger, deren durch die Concurrenzen des Architekten-Vereins hervorgerufene Entwürfe die zahlreichen Mappen desselben schmükken, und künftig als interessante Beiträge unserer heutigen Kunstentwickelung dienen dürften. Diese Entwürfe sind vollgültige Dokumente, dass die neuere Architektur nicht nur in der Hauptstadt ihren festen Sitz ergriffen hat, sondern dass auch in den verschiedenen Provinzen tüchtige Männer sie zu begründen streben und dass selbst das Vaterland alles Schönen, die jetzt wiedererstehende Hellas, eine neue Blüthe der Architektur zu erwarten berechtigt ist.

Das vorliegende höchst elegante Heft, aus sechs Blättern in gr. Fol. bestehend, ist bestimmt die Reihenfolge eines Werkes zu beginnen, in welchem die interessantesten Entwürfe des Architekten-Vereins mitgetheilt werden, und zwar soll besonders auf Mannigfaltigkeit des Gegenstandes und der Behandlung Rücksicht genommen werden.

Auf den ersten beiden Blättern zeigt uns Herr Strack den Entwurf zur Villa eines angenehm gelegenen Weinberges. Das Gebäude ist in zwei Terrassen übereinander geordnet. Von der oberen führt eine reich mit Malerei und Skulptur geschmückte Vorhalle in den Salon und die anliegenden Cabinette. An der Rückseite verbindet sich als Belvedere ein Thürmchen mit einer zweiten Halle, und diese schliesst sich wiederum der Pergola an, welche sich bis an den Abhang eines schöngezeichneten Sees erstreckt. Aus der Vorhalle und dem Salon tritt man auf die Plattform des untern Gebäudes, welches die Wohnung des Winzers, so wie Räume für die Kelter enthält. Treppenanlagen zu beiden Seiten verbinden die Terrassen, worin die Bergkeller liegen, so dass hiedurch die Architektur mit der Umgebung vermittelt wird, und die ganze Anlage mehr zum Malerischen als streng Symmetrischen auffordert. Demgemäss schliessen sich auch Nischen, Ruhesitze und springende Wasser den verschiedenen Plätzen mannigfaltig an.

Gewiss ist die Aufgabe einer heiteren, der schönen Natur sich mannigfaltig anschliessenden Architektur eine der angenehmsten für den wahrhaften Künstler, und so sehen wir auch den vorliegenden Entwurf durchgehend mit Liebe behandelt. Der Grundriss ist einfach, ohne alle Prätension, der Auf-

gabe entsprechend; gewisse Unregelmässigkeiten erheitern uns und heben die symmetrische Anordnung des Ganzen um so deutlicher hervor. Wenn die malerische Wirkung der Terrassen mit ihren Freitreppen und Bogenlauben uns an die lieblichsten italienischen Villen der besten Zeit erinnert, so hat vorliegender Entwurf den Vorzug der durchgebildet schönen Formen, und unser Architekt zeigt in den Hauptumrissen sowohl als in den Details, den feinen Schönheitssinn der altgriechischen Künstler. Auf den Rebenhügeln des Rheingaues oder an dem Spiegel der Potsdamer Seen ausgeführt, würde diese durchaus mit den wohlfeilsten Mitteln zu erbauende Villa nicht nur die Freude des Besitzers sondern auch die heitere Zierde der ganzen Gegend sein.

Der zweite Entwurf vom Hrn. Privatbaumeister Knoblauch stellt eine Börse dar, mit Vorhalle, Saal, Geschäftszimmer und Local für ein Handelsgericht. In der ganzen Anordnung des Gebäudes liegt die Vorhalle, mit geschlossenen Seiten, vor dem grossen Saale, an welchen hinterwärts die Geschäftszimmer für die Börse stossen. Die Treppe nach dem oberen Geschosse liegt an der Seite des Saales; da sie jedoch mit ihrem Arme weit in denselben hineinreicht, wird sie sogleich vom Eintretenden bemerkt. Der Saal steigt durch beide Geschosse hindurch; eiserne Säulchen tragen die umlaufenden Gallerien, und über ihnen das Gebälk. Oben stossen an die hintere Gallerie die Zimmer für das Handelsgericht, während die vordere, über der Vorhalle liegende, zur Versammlung der Kaufleute bestimmt ist. — In der Façade ist der flache Bogen überall durchgeführt, welcher sich der Schönheit der geraden Linie am Meisten nähert, aber in seiner grösseren Bewegtheit dem Charakter einer Börse passender entspricht. Da die obere Architektur geschlossen, die untere dagegen offen ist, so ist dem Uebergewichte der ersteren dadurch begegnet, dass zu den Seiten der Halle starke Pfeilermassen angeordnet sind, welche durch das zweite Geschoss fortgesetzt, mit Nischen und Statuen geschmückt, durch ihr bedeutendes Relief die Ecken des Gebäudes hervorheben, und dasselbe dadurch gleichsam sicher stellen. Zugleich wurde die obere Architektur zierlicher behandelt, durch Leisten und gedoppelte Fenster mehrfach abgetheilt, während die untere Halle nur durch einzelne Pfeiler gebildet ist.

Herr Knoblauch hat sich sowohl in dem vorliegenden Entwurfe, als auch in denen auf der letzten Ausstellung gesehenen, von welchen das eine seitdem am Spittelmarkte ausgeführt, eine wahrhafte Zierde der Stadt geworden ist, als einen so umsichtigen Baumeister erwiesen, der die Forderungen des Schönen so glücklich den Gewohnheiten und Sitten unserer Zeit anzupassen sucht, dass wir uns über seine praktische Wirksamkeit hieselbst für die Zukunft nur freuen können.

(Beschluss folgt.)

Kleine akademische AUSSTELLUNG.

Berlin, im Juni.

Nicht ungewöhnlich ist es in unseren Tagen, Meisterwerke der Kunst aufgestellt zu sehen, deren Urheber bis dahin kaum dem Namen nach bekannt war, vielleicht gar nicht. Plötzliche Anerkennung, Bewunderung, Vergötterung wird demselben nicht fehlen, ein Jeder wünscht einige Strahlen der glänzenden Sonne zu erhaschen, und alsbald darf die Aufzählung der Skizzen, Acte, Schraffirungen, welche der Held irgend wann angefertigt hat, in keinem Conversationslexicon fehlen. Zu verwundern ist es nicht, wenn die nächste Ausstellung durch ein neues Gestirn regiert wird, und so die Künstler das Publikum steigern, und dieses, wie billig, wiederum die Künstler thätig ermuntert. Wir freuen uns über den Wetteifer, welcher die Kunst selbst, wenn sie erst in's Leben getreten ist, sicherlich fördern muss. Ist jene Anerkennung gewissermasssen analytisch, so darf doch auch billigerweise die synthetische sich geltend machen, und dazu liefert uns die gegenwärtige akademische Schülerausstellung die beste Gelegenheit.

Bei dem Einflusse des noch regierenden Meisters muss jede Schule sich eigenthümlicher darstellen, wo geringere und grössere Produkte derselben neben einander geordnet sind. Vorzüglich sehen wir dies hier im Technischen, und oft nicht zum Vortheile der Schule; wogegen besonders in der Composition und im Genrefach unter den Mitgliedern verschie-

dener Ateliers mehr Gemeinsames sich ausspricht, welches wir dem wohlthätigen Einflusse der Künstlervereine zuschreiben.

Schule des Prof. Hensel. Ein fester Charakter derselben hat sich noch nicht ausgesprochen. Das grössere Talent des Einen bildet sich aus, der minder Begabte bleibt zurück. Ein Carton von Löwenstein, halbe Figuren in Lebensgrösse, zeichnet sich vortheilhaft aus: ein Greis in alterthümliches Gewand gekleidet, unterrichtet ein junges vor ihm sitzendes Mädchen in der heiligen Schrift. Die beiderseitigen Köpfe sind wahr und lebendig aufgefasst, die ganze Anordnung motivirt, und Einzelnheiten, besonders das alterthümliche Buch, mit vieler Gewandtheit gezeichnet. In den Portraits desselben Künstlers zeigt sich ein Streben nach Styl, doch sind die Fleischtöne zu gelb, die Schatten in's Blauschwarze gezogen. Die Arbeiten von Kaselowsky zeigen lebendiges Talent, besonders in zwei, mit Sepia gezeichneten Compositionen mit vielen Figuren, doch rathen wir zum lebendigen Studium der Natur und der alten Meister, um der Manier vorzubeugen. Pohlke bewährt die auf der letzten Ausstellung durch seine grosse Waldlandschaft angeregten Hoffnungen vollständig. Zwei grössere landschaftliche Compositionen in Sepia, mehrere Skizzen, Naturstudien, und ein mit grosser Wahrheit gezeichnetes Portrait zeigen das ernste und glückliche Streben des tüchtigen Künstlers, welcher eine eigenthümliche Bahn in der Landschaft zu erstreben scheint. Doch wünschen wir, dass die verschiedenen Töne, unbeschadet der Harmonie, schärfer gesondert würden, wodurch eine noch grössere Lebendigkeit erreicht würde.

Schule des Prof. Wach. Drei Bilder von A. v. Rentzell weichen bedeutend von einander ab: 1) des Sängers Fluch, nach Uhland, zeigt eine Musterkarte der ganzen Palette wild durch einander geworfen: 2) die verschiedenen Zeitalter idyllisch dargestellt, sind ein durchaus nicht eigenthümliches Bild, dessen einzelne Figuren uns schon auf sehr vielen Bildern derselben Schule begegneten: 3) Darstellung eines Pferdes, mit sichtbarer Vorliebe aufgefasst und gemalt. Da wir Hrn. v. Rentzell bereits auf der letztjährigen Ausstellung in diesem ritterlichen Genre mit Glück auftreten sahen, so wünschten wir, dass er sich fürder demselben widme, und sowohl die heroische wie die idyllische Laufbahn in der Malerei dran gäbe. Einige Entwürfe von Steffens zeigen die nicht unbedeutende Gabe zur Darstellung grossartiger Gestalten und Gruppen, doch zugleich eine leider bedeutend vorherrschende Manier des Affektirten, welche zu sehr an die selbst in Frankreich vergessene David'sche Schule erinnert. Sechs Entwürfe von einem Ungenannten, wie wir hören, Wedemeier, gehören zu dem Bedeutendsten der ganzen Ausstellung. Hiob vom bösen Feinde geängstigt, mögte man fast im Style des Michel Angelo nennen. Eben so gross ist der greise König, dessen Sohn ihm im Schoosse stirbt. Möge dies bedeutende Talent sich kräftig und glücklich entfalten! Die beiden von Henning aufgestellten Oelgemälde sahen wir bereits auf der letzten Ausstellung, doch wüssten wir nicht, dass dieselben seitdem an Harmonie oder Innigkeit gewonnen hätten; dagegen ist die technische Ausführung mehrerer Einzelnheiten, besonders der Stoffe, anzuerkennen.

Die Schule von Hübner zeichnet sich wie die seines Meisters Schadow durch Harmonie der Farbe und Zartheit in den Formen aus. Wittich: einige Portraits, sehr edel aufgefasst, besonders das des Knaben mit Innigkeit gemalt; die Formen sind vortrefflich modellirt, doch ist das Colorit nicht lebendig genug. Die Kopie desselben Künstlers, nach Hildebrands altem Krieger mit dem Knaben, zeigt die Lebendigkeit und Frische des Originals. Von Blanc haben wir besonders die im Modellsaale der jüngeren Künstler nach dem Leben gezeichneten Genrefiguren hervor, welche in glücklicher Auffassung und zarter Darstellung vorzüglich gelungen sind. Die Verstossung der Hagar, eigne Composition in Oel, ist vorzüglich in der Färbung und im Ausdrucke der einzelnen Köpfe.

Von Holbein, Schüler des Prof. Begas, und unter dessen Leitung in der Akademie gezeichnet, fanden wir zwei Scenen aus dem Leben Josephs, welche leicht zu den Vorzüglichsten gehören dürften, was wir in neuerer Zeit gesehen haben. Die Gruppen sind verständig geordnet, die Bewegungen natürlich und voll Leben, mit Schönheit und hoher Grazie sind die einzelnen Gestalten gezeichnet. Ohne Zweifel würden die Gemälde nach diesen Skizzen zu den vorzüglichsten Zierden unserer nächsten Ausstellung gehören.

Schüler der Landschaftklasse des Prof. Blechen: Landschaft in Oel, Composition von Höhn.

Die Auffassung ist grossartig und das Ganze wirkt durch kräftige Massen, doch wäre eine sorgsamere Ausführung zu wünschen und die Farbe weniger monoton zu halten. Ein Klostergang von Schmidt, in Sepia, dessen Ausführung als Gegenstück des vortrefflichen Bildes bestimmt scheint, welches derselbe Künstler zur vergangenen Ausstellung geliefert hatte, ist ein erfreuliches Zeichen des fortschreitenden Künstlers; die Farbenskizze jedoch genügt nicht völlig, und wünschen wir der Ausführung mehr Luft.

Von den jungen Künstlern, welche unter keine Schule rubrizirt sind, nennen wir zuerst E. Meyerheim. Die malerische Ansicht auf einige Punkte der Stadt Tangermünde, vom Wasserthore aus (in Oel gemalt), ist sehr glücklich aufgefasst. Die Ausführung geht mit grosser Liebe bis in die kleinsten Details, ohne der Wirkung des Ganzen irgend Eintrag zu thun. Architektur, Landschaft, Figuren sind mit derselben Wahrheit lebendig wiedergegeben. Wie dieses Bild auf der Ausstellung die Blicke aller Beschauer, der Kenner nicht minder wie der Laien auf sich zog, so dürfte es künftig in jeder Sammlung ein wahres Cabinetstück werden. Wie wir vernehmen, wird dieses Bild in den „Denkmälern der Altmark“ erscheinen, welche so eben angekündigt sind. Von demselben Künstler sind ebenfalls mehrere der auch von Blanc nach dem Leben gezeichneten Genrefiguren mit gleichem Talente aufgefasst worden, fast noch mit grösserer Lebendigkeit. Die von beiden Künstlern ausgestellten Akte zeichnen sich unter der grossen Menge der anderen bedeutend aus, und würden wir ihnen als Richter unbedingt den Preis zuerkennen. Die Studien nach lebenden Pferden, von demselben Künstler, wetteifern mit den nebenhängenden von Kregenbrink. Auch W. Meyerheim zeigt hierin ein rühmliches Streben. Die Landschaften von Gaedtke zeugen von nicht unbedeutendem Talente, zugleich aber leider von der übertriebensten manierirten Schnellmalerei, welche der glücklichen künstlerischen Ausbildung so durchaus hinderlich ist. Die komische Liebeserklärung, von Hosemann in Oel gemalt, athmet den Geist der Adolph-Schrödterschen Laune, und würde lithographirt und lithochromirt ein grosses Publikum finden. Ein Portrait von Schrader ist ungemein sorgsam und harmonisch gemalt, doch zu ängstlich und besonders in der Farbe kalt; die Genrebilder desselben Künstlers scheinen von einem ganz anderen Pinsel gemalt zu sein und verdienen die grösste Anerkennung. Eine Manöverscene von Edmund Rabe gehört in Bezug auf Anordnung und Lebendigkeit zum Gelungensten in diesem Fache, was wir sahen, und verspricht die schönsten Hoffnungen von diesem jungen Künstler für die Zukunft. Unter den Skulpturen heben wir die Bildhauer Petschke und Gebhard hervor. — Die ausgestellten Arbeiten der verschiedenen Gewerkschulen befriedigen durchaus wenig; die Schuld liegt hauptsächlich an den schlechten veralteten Vorbildern, während die ausgezeichneten, von einem hohen Ministerium herausgegebenen der Art, höchstens in der Gewerkschule zu Magdeburg theilweise benutzt sind. — s —

DIORAMA.

Berlin.

Im Diorama von Carl Gropius sind seit einiger Zeit zwei neue Bilder aufgestellt: Eine Ansicht der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthard in der Schweiz; und eine innere Ansicht der St. Peterskirche in Rom, am Charfreitage bei der Kreuzes-Beleuchtung. Das letzte ist ein Bild von ausserordentlich schönem und grossartigem Effekt. Man sieht das weite Mittelschiff dieses prachtvollen Tempels aufwärts, nach dem gewaltigen Hochaltare hin, der unter der Kuppel steht. Vor dem Hochaltar, denselben zum Theil verdeckend, hängt das grosse metallene, 33 Fuss hohe Kreuz, an welchem die Lampen (314 an der Zahl) befindlich sind. Gleich jenem feurigen Zeichen, welches einst dem heidnischen Kaiser Sieg verhiess, wenn er es zum Feldzeichen erwähle, schwebt es über dem Beschauer und strömt ein blendendes Licht über die umgebenden Gegenstände aus. Diese Gegenstände, unter und hinter der Kuppel, namentlich das Tabernakel des Altars mit seinen ehernen Riesensäulen, schimmern nur in schwachen Umrissen durch den Lichtnebel, und die Kerzen, welche auf dem Altar brennen, und der Lampenkreis vor demselben, enthalten eben nur hinreichendes Licht, um sich selbst bemerklich zu machen. Die reichen Goldversierungen, welche die Stukkatur an dem grossen Gewölbe des Schiffes bedecken, flimmern hin und wieder; scharf markiren sich die Vorsprünge der architektonischen Glieder, und lange Schlagschatten fallen in den Vorgrund. Von eigenthümlicher Wirkung ist die gelbrothe

Farbe dieses Lampenlichtes, dessen Reflex selbst den Schatten eine besondere Wärme mittheilt. Die Transparenz, auf welche der Effekt dieses Bildes basirt, ist mit grossem Geschick und Glück durchgeführt worden; die verschiedene Stärke des Lichtes an den einzelnen Architekturtheilen entspricht durchaus der perspektivischen Anordnung des Ganzen. Ausserdem aber dünkt uns nicht weniger die grossartige symmetrische Auffassung des erhabenen Gegenstandes zu loben, welche mit Verschmähung jener wohlfeileren Illusion (die durch scharf aus dem Vordergrund heraustretende Gegenstände bewirkt wird) die eigentliche Wirkung auf die Hauptsache concentrirt, und welche den Beschauer nicht jener unbehaglichen Störung der Illusion aussetzt, wenn er, bei verändertem Standpunkt, die unveränderte Stellung der verschiedenen Gegenstände im Bilde bemerkt. — Nicht auf gleiche Weise gelungen, schien uns das zweite Bild, die Ansicht der Teufelsbrücke. Denn wenn hier auch der Vor- und Mittelgrund, namentlich der scharf beleuchtete Felsweg und die alte und neue, noch im Bau begriffene, Teufelsbrücke rühmlich zu erwähnen ist, so fehlt es doch vor den mächtigen Felswänden des Hintergrundes an Luft, welche, wie durchsichtig sie auch in den Schweizergegenden sein möge, immer das wesentlich Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen bleibt. Ueberhaupt ist es uns sehr zweifelhaft, ob landschaftliche Gegenstände auf gleiche Weise für die Darstellungen des Diorama geeignet sind wie architektonische. Die Erfahrung spricht bisher dagegen; doch werden wir uns freuen, unsere Zweifel durch die That widerlegt zu sehen. Schliesslich aber sind wir der Meinung, dass besonders die Darstellung solcher Gegenstände für das Diorama sich eignet, welche ausser dem malerischen noch ein, ich möchte sagen, tieferes, ein geschichtliches Interesse für uns haben, wie dies bereits bei der Ansicht der Peterskirche der Fall ist. Jene aegyptischen Riesentrümmer — wie die Wunder von Ibsambul oder Luksor — jene Grottentempel von Ellora, jene heiligen Ueberreste des Parthenon, jene stolzen Hallen von Spalatro, jener mährchengleiche Löwenhof in Alhambra, jene ehrwürdigen gothischen Kathedralen u. s. w.; u. s. w.; — welch ein überreiches Feld eröffnen diese Monumente für interessante und imposante Darstellungen, für die verschiedenartigsten Effekte in Farben und Lichtern! Auf solche Weise würde sich vielleicht ein bestimmterer Kreis, eine consequentere Auswahl für die Bilder des Diorama in's Werk richten lassen.

F. K.

LITHOGRAPHIE.

Der Dom und die St. Severi Stiftskirche in Erfurt. Nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen), mit der Feder auf Stein gezeichnet von A. Klaus. Lith. Anstalt von F. W. Wenig zu Halberstadt. Gr. Roy. Fol.

Die Zeichnung mit der Feder auf Stein hat ihre besonderen Eigenthümlichkeiten und dürfte, in gewissen Fällen, anderen Arten der Vervielfältigung vorzuziehen sein. Sie verlangt eine scharfe, skizzenhafte Behandlung, ähnlich dem Holzschnitt, wie dieser im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts von den deutschen Meistern zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Insbesondere wird sie für eine leichte und doch bestimmte und genaue Darstellung architektonischer Gegenstände günstig sein. Doch bedauern wir, dass diese Kunstart bisher so wenig cultivirt worden: Einige, auf solche Weise gezeichnete Blätter von Schinkel, dieses grossen Meisters vollkommen würdig, bezeugen zur Genüge, wie viel darin zu leisten ist.

Das vorliegende Blatt, das uns von einem gelehrten Kunstfreunde als das erste Kunstblatt bezeichnet wird, welches Hr. A. Klaus gearbeitet, zeigt uns in diesem jungen Künstler ein tüchtiges Talent für die gewählte Manier und verspricht Vieles für deren weitere Ausbildung. Es hat im Ganzen eine gute Haltung; im Einzelnen, namentlich an den Häusern des Mittelgrundes, wird bereits jene sichere und freie Führung der Feder bemerkbar, welche sich zum Theil mehr mit blosser Andeutung begnügt und für diese Art der Zeichnung als charakteristisch verlangt wird. Uebrigens wissen wir es dem Zeichner Dank, dass er einen so ansprechenden Gegenstand zu vervielfältigen unternahm. Wie das eigentliche Gebäude des Domes selbst mit seinen reichen Fensterrosen ein

sehr interessantes Monument ist, so giebt nicht minder die Lage desselben und die Art, wie Hasenpflug dieselbe aufgefasst hat, ein ansprechendes Bild: Ueber den mächtigen, mit zierlichen Geländern gekrönten Substructionen ruht der Chor dieses ehrwürdigen Domes; seitwärts ziehen sich die Terrassen mit ihren Treppen empor und über den, an den Berg hingelagerten Nachbarhäusern erheben sich die Thürme der Severi Stiftskirche mit ihren leichten, schlanken Spitzen.

Souvenirs d'un Voyage dans le midi de la France, dessinés d'après nature par Chapuy, et lith. par divers Artistes.

Was bei landschaftlichen Gegenständen die Engländer im Stahlstich, das leisten die Franzosen mit der lithographischen Kreide. Unübertroffen sind sie bis jetzt in der Weichheit und in dem verschwimmenden Duft ihrer Fernen, noch mehr in der Wärme, ich möchte sagen, Farbe, welche über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Sie wissen nicht minder den Standpunkt und einen zweckmässigen Vorgrund wohl zu wählen; und wie die Engländer sich am besten auf einen nordisch phantastischen Wolkenhimmel verstehen, so fassen die Franzosen, ohne nach seltsamen Effekten zu haschen, mit Glück das klare Licht ihres heiteren Landes auf.

Die vorliegenden Hefte, denen der rühmlichst bekannte Name des Zeichners zur genügenden Empfehlung dient, bestätigen das Gesagte. Sie enthalten eine Sammlung höchst interessanter Skizzen, zum Theil rein landschaftliche, zum Theil Aeusseres und Inneres von Architekturen. Die stillen, glänzenden Ufer der Rhone, die wilden Felsenhörner der Pyrenäen, romantisch gelegene Bauerhütten, Ansichten von Städten, von alten, zum Theil zerstörten Schlössern und Klöstern gewähren eine angenehm wechselnde Unterhaltung. Unter diesen alten Architekturen findet sich manches Bemerkenswerthe, was um so wichtiger ist, da die Franzosen erst einen geringen Theil ihrer mittelalterlichen Bauwerke bekannt gemacht haben. Neben verschiedenen anderen zeichnet sich besonders ein alt-rundbogiges Kirchlein bei Espalion aus, dessen Chor in schönen und ansprechenden Verhältnissen erbaut ist.

Es wäre wohl zu wünschen, dass auch Einige von unseren Künstlern ihre reichen Skizzenbücher auf ähnliche Weise zugänglicher machten. Wir würden zeigen können, dass es auch unserem Vaterlande so wenig an interessanten landschaftlichen und geschichtlich bedeutsamen Punkten mangelt wie an kunstgeübten Händen zu deren Aufnahme.

STAHLSTICH.

Collection de gravures d'après les meilleurs peintres modernes. Gravées sur acier sous la direction de Mr. C. Frommel et par Ed. Schuler et les artistes les plus habiles. Première Partie. Ecole française. (*La seconde partie ou l'école allemande paraitra sous peu.*) *Carlsruhe, Creutzbauer.* (Warum ein französischer Titel?)

18 artige Almanachbilder in Duodez, auf grosse, gewichtige Folioseiten gedruckt; ein Widerspruch, unbequem besonders für den Recensenten, der nicht weiss ob er das Ding vom Duodez- oder vom Folio-Standpunkt aus angreifen soll. — Im Ganzen recht brave Arbeit, welche zeigt, dass man auch ausser England mit Kupfer oder Stahl umzugehen weiss. Einzelne ansprechende und mit Geist wiedergegebene Compositionen, wie „die unglückliche Familie“ nach Prud'hon, „die Savoyarden“ nach Bonnefond, „die kleine Näscherin“ nach Danloux, „die Matrosen“ nach Grenier u. s. w. Andere, wie „der Mann mit der eisernen Maske“ nach Laurent und „Heinrich IV. mit seinen Kindern“ nach Revoil, erheben sich nicht über den Rang gewöhnlicher Almanachbilder. — Der Preis des Werkes ist 4 Rthlr.

Nachrichten.

Berlin.

Am 1sten Juni ist zu Breslau die Kunstausstellung, welche die Kunstsection der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft in Verbindung mit dem Breslauer Künstler-Verein veranstaltet hat, eröffnet worden. „Es gereicht (so heisst es im Vorwort des Kataloges) den Vereinen zu einer ganz besonderen Freude, dass sie im Stande gewesen sind, den Freunden des Vaterlandes und der Kunst nicht nur eine Anzahl der vorzüglichsten Kunst-

leistungen der neueren Zeit vor Augen stellen zu können, sondern auch, dass sich unter diesen die Kunstwerke derjenigen unserer Landsleute befinden, welche sich bereits einen bedeutenden Ruf in der Kunstwelt erworben haben .... Wir haben ferner den Gegenständen der Kunst auch solche hinzugefügt, welche mehr Gegenstand der höheren Industrie sind, und wir hätten solchen Arbeiten gern einen noch grösseren Raum gestattet, und es wäre unser Wunsch gewesen, gerade in dieser Hinsicht eine reichlichere Unterstützung gefunden zu haben, als dies der Fall gewesen ist. Denn: sobald sich der Einfluss der Kunst auf Industrie und Gewerbe erst einmal thätig erweiset und diese durchdringt, dann erst darf man hoffen, dass sie sich einer wahren Erhebung über das gewöhnliche Bedürfniss und die veraltete Gewohnheit nähern werden." — Der Katalog enthält im Ganzen bis jetzt 362 Nummern. Unter den Kunstwerken sind namentlich die Arbeiten der Düsseldorfer Schule vorherrschend, und unter diesen wiederum die Gemälde der aus Schlesien gebürtigen Meister: **Lessing** mit seiner „Lenore;" **Ebers** mit seinen von Gensd'armen überfallenen „Schleichhändlern" und seinem „Flickschneider;" **Hübner** mit sechs Bildern, „Simson," „Ruth, welche ihre Schwiegermutter Naomi in die Fremde begleitet," „Christus im Tempel (Farbenskizze)," „eine kleine Portrait-Figur nach dem Leben *alla prima* gemalt," „Brustbild eines 83jährigen Mannes," „Heilige Familie." Die beiden letztgenannten Bilder waren in Berlin noch nicht öffentlich ausgestellt; wir gratuliren den Breslauern, dass sie die ersten sind, welchen dieser Genuss zu Theil wird. Die heilige Familie ist eine überaus liebliche, edle und zarte Composition; das erwähnte Brustbild jenes alten Mannes gehört, was Leben, Charakter, Wahrheit und die mehr untergeordneten technischen Mittel betrifft, zu dem Vortrefflichsten in seiner Art. — Mit gleicher höchst vollendeter Meisterschaft hat Hübner (der so eben Berlin für längere Zeit verlassen hat und nach Düsseldorf gegangen ist) kürzlich das Portrait des Geh. Medicinal-Rathes *Dr.* Heim gemalt.

Paris. Die broncene Statue Napoleons nach Seurre's Modell, die wieder auf die Vendôme-Säule aufgestellt werden soll, ist am 1. Juni in der Königl. Giesserei gegossen worden, und der Guss trefflich gelungen.

Von St. Petersburg aus wird die baldige Erscheinung eines „Wegweisers und Panorama's von St. Petersburg" angekündigt; ein Unternehmen, dessen Bedürfniss schon seit längerer Zeit empfunden wird, da die ähnlichen Werke von Storch und v. Reimers veraltet und, bei dem fortgesetzten Entstehen neuer und bedeutender Merkwürdigkeiten, durchaus mangelhaft sind. Das Panorama, zu dessen Ausstattung weder Mühe noch Kosten gespart werden, soll als ein typographisches Prachtwerk und zwar sowohl in russischer als in französischer und deutscher Sprache herausgegeben werden. Es soll in Begleitung von mehr als hundert Stahlstichen erscheinen, welche in Berlin von ausgezeichneten Künstlern gestochen werden. Petersburg selbst besitzt zwar nicht minder ausgezeichnete Kupferstecher; doch sind es nur wenige und diese mit Arbeit so überhäuft, dass, wenn man ihnen die Ausführung dieses Werkes übertragen hätte, dasselbe bedeutend verzögert wäre. In Kurzem werden die Proben des Textes und der Stahlstiche ausgegeben und die Bedingungen zur Subscription bekannt gemacht werden.

KUNST-ANZEIGE.

Bei Joh. Ambr. Barth in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Lanzi, L., Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Aus dem italienischen übersetzt und mit Anmerk. von J. G. von Quandt herausgg., von Ad. Wagner. 3r Bd. Gr. 8. 2 Rthlr. 6 Gr.

Mit diesem Bande, der den 3ten und 6ten der Originalausgabe umfasst, ist die Uebertragung des Lanzi'schen Werkes vollendet. Die als Kunstkritiker allgemein geschätzten Herausgeber hegten bei Bearbeitung desselben den Wunsch, das wegen seines Reichthums an Materialien zum allgemeinen, für den reisenden Kunstfreund fast unentbehrlichen Handbuche gewordene Werk auf diejenige Stufe der Vollkommenheit zu heben, welche von ihren Landsleuten, nach den Fortschritten der Kritik der Kunstgeschichte in Deutschland, gefordert wird, und der Beifall, welchen die ersten beiden Bände gefunden, hat ihnen als einen Beweis gegolten, dass sie ihre Absicht nicht verfehlt, wie es denn auch mehrfach in kritischen Blättern öffentlich ausgesprochen worden, dass ihr deutscher Lanzi viel verständlicher, viel gründlicher sei als das italienische Original.

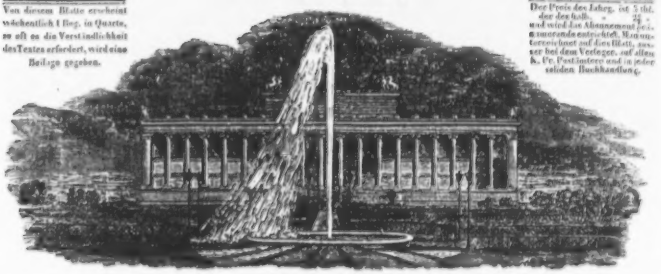
Beigefügt sind diesem Bande ein sehr ausführliches Register, zugleich mit Angabe des Geburts- und Sterbejahres der Maler und mit literarischen Nachweisungen, so wie ein zweites die gesammte in dieser Ausgabe angezogene Literatur nachweist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 26. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ " und wird das Abonnement jedesmahl zu Ende entschieden. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

die neuere

FRANZÖSISCHE KUNST.

(Vergl. No. 20., S. 153.)

Artikel II.

Ausstellung des Jahres 1833.

Indem wir unseren Lesern das Urtheil des Artiste über die so interessante Pariser Kunst-Ausstellung mittheilen, bitten wir dieselben, gleichzeitig unsere Privat-Correspondenz hiemit zu vergleichen. Dies wird um so nöthiger sein, da unser Correspondent mit dem Standpunkte unserer einheimischen Kunst nicht unbekannt ist, sein Urtheil also die letztere gleichsam zum Massstabe angenommen hat.

„Wir kommen so eben aus den Sälen der Ausstellung: die Thüren waren bereits seit 9 Uhr belagert, obgleich sie erst um halb 12 der Ungeduld des Publikums eröffnet wurden. Beim ersten Anblicke dieser grossen Anzahl von Kunstwerken kann unser Urtheil nur erst den allgemeinen Eindruck schildern, ohne ins Detail einzugehen; doch müssen wir eine Thatsache als ganz sicher hervorheben, wenngleich sie Niemand unerwartet ist: dass die alte Malerschule todt ist, und ihre Todesanzeige diesmal öffentlich declarirt hat. Die Herren Rouget, Court, Blondel und einige andere sind die letzten Repräsentanten, und es ist zu wünschen, dass sie auch die letzten Märtyrer derselben sein mögen.

Es ist dies Jahr eine gewaltige Menge von Gemälden da, und wie es zu geschehen pflegt, sind neun und neunzig Hundertheile derselben eben keine Meisterwerke; aber zugleich müssen wir anerkennen,

dass wenig ganz Schlechtes vorhanden ist, und in so weit ist ein grosser Fortschritt gegen die letzte Ausstellung bemerkbar. Demnach sind Schöpfungen ersten Ranges selten. Dass die Herren Gerard, Hersent nichts ausstellten, hat seine Gründe, es ist Zeit; aber dass nichts von Leopold Robert, Eugène Delacroix, Delaroche, nicht einmal ein kleinstes Bildchen von Leon Cogniet vorhanden, ist wirklich im höchsten Grade zu bedauern.

Dennoch freuen wir uns, dass dieser Mangel durch die glänzenden Fortschritte unserer jüngeren Maler ausgeglichen ist: Robert ruht aus, statt seiner sehen wir Scheffer. Delaroche fehlt, nicht aber Ingres; Delacroix arbeitet noch, aber Decamps und Champmartin sind fertig geworden. Das Portrait ist durchaus vorherrschend, denn Ingres und Champmartin haben uns nichts andres geliefert; zunächst folgt die Genremalerei, welche durch Decamps, C. Roqueplan und Isabey repräsentirt wird. Im historischen Fache nennen wir hier nur Hrn. Arry Scheffer und Horace Vernet, welche, der eine in seinem Gretchen aus dem Faust, der andre in seinem Raphael im Vaticau, sich als bedeutende dramatische Künstler bewähren. Scheffer stellt seinem früheren Gretchen ein würdiges Seitenstück gegenüber; es ist nicht mehr, wie damals, das einfach schöne Kind, der zarte und reine Ausdruck deutscher Anmuth, sondern das liebende und reuige Gretchen, welches der tödtenden Gewissensangst erliegt. Die Nebenfiguren sind sehr glücklich gewählt. Welch sanfter Friede schwebt auf den rosigen Wangen der blühenden Mädchen, vor welchen die Hauptfigur um so gewaltiger sich hervorhebt!

Die Composition des Herrn Horace Vernet ist weniger bedeutend, doch ist der Gegenstand gut gewählt und treu wiedergegeben; der Direktor der französischen Schule in Rom macht Fortschritte im Colorit, er italienisirt sich immer mehr und mehr, doch ist er zu monoton im Ausdrucke der verschiedenen Köpfe. Das Kind ist eine am falschen Flecke angebrachte Studie eines Christuskindes.

Der Schöpfer der Apotheose Homers, Ingres, hat mehrere Bildnisse ausgestellt, doch konnten wir erst eins, das des Hrn. Bertin auffinden. Man kann nur sagen dass es ein Meisterwerk ist. Sichere, reine Zeichnung, Lebendigkeit und charaktervolle Aehnlichkeit des Kopfes ergreift einen Jeden. Es ist Velasquez, Tizian, und welchen besseren man nennen wollte. Die überall sichtbare Meisterschaft bezeichnet deutlicher als irgend ein Monogramm den Urheber, doch wollen wir nicht mit denen streiten, welche das Colorit ein wenig zu trocken finden.

Wenn wir sagen sollten, dass Herr Ingres auf der Ausstellung einen Nebenbuhler im Portrait hat, so würden wir Champmartin nennen. Der Baron Portal, ehemaliger erster Leibarzt Carls X. ist zwar gestorben, doch sehen wir ihn im Museum wieder. Welche sorgfältige Ausführung! Welche Natürlichkeit, selbst Grazie in der Stellung, obgleich der Dargestellte bereits über die achtzig hinaus ist! Man kann Hrn. Champmartin keine Aengstlichkeit in den Nebensachen vorwerfen: alles ist mit demselben Feuer und derselben Sorgfalt gemalt, vom Gesichte bis zum kleinsten Papierschnitzel, welcher auf dem Schreibtische des Doktors herum liegt.

Mehrere Portraits von Scheffer und Sigalon verdienen einer ehrenwerthen Erwähnung. Die Miniaturen der Mad. de Mirbel konnten wir nicht entdecken; statt ihrer sahen wir nur zu gut die Portraits des Hrn. Gros. Ach, wo sind die Tage von Jaffa und Eylau geblieben! Andere, welche zum Portrait geboren sind, gehen unter, weil sie durchaus sich zum Historischen erheben wollen; Hr. Gros dagegen sehnt sich in's Genre hinabzusteigen, und zugleich folgt sein Talent derselben Richtung. Wir sagen dies mit aufrichtigem Schmerze, den alle Künstler mit uns theilen werden.

Zum Trost haben wir statt seiner Decamps. Decamps, Schöpfer der Patrouille durch Smyrna, liefert uns diesmal wiederum eine türkische Scene, aber dennoch höchst verschieden und neu. Wir erstaunen diesmal nicht über das kräftige Machwerk, die lebensvolle Ausführung, die natürlichen Effekte; hieran hat uns Decamps schon länger gewöhnt. Aber wohl wundern wir uns über die Feinheit der Töne, die Mannigfaltigkeit der Gesichter und Stellungen, die tiefe und lebendige Farbe! Niemand kann vorhersagen, was Decamps noch leisten wird, wenn man sieht, was er schon jetzt leistet. Nichts ist geistvoller und belebter als die Reiterjagd desselben Künstlers. Auch sahen wir noch von ihm das Innere eines Ateliers (darin ein Affe als Künstler) und eine effektvolle türkische Landschaft.

Er ist ein Künstler, den wir alle voll Leben, Geist und Grazie kennen, dem man aber unvollständige Ausführung und einen wenig erhabenen Styl

verwirft. Doch möchte dies auf Camille Roqueplan noch mehr Anwendung finden. In der Scene des Jean-Jacques mit den Demoiselles Gallet erhebt er sich zu einer bedeutenden Höhe. Die Scene ist in den Confessions höchst anziehend, und doch setzen wir sie bei Camille Roqueplan nicht nach; sein Jean-Jacques ist so naiv und zart, die jungen Mädchen so zierlich und doch wahr! wie schön vereinigt sich die Scene mit der Landschaft! Wahrlich, der Maler hat ein Ziel erreicht, was wenigen zu Theil wird: die Kunst triumphirt über den Gegenstand. Eben so gut, und besser wie Jean-Jacques zeichnen, welches Verdienst!

Ein andermal werden wir diesen Compositionen genauere Aufmerksamkeit widmen, so besonders auch den Landschaften; an ihre Spitze stellen sich mit unumstösslicher Autorität die Herren Huet, welchem man eine Ansicht von Rouen von durchsichtig zarter Ausführung verdankt, und Rousseau, der in seiner Ansicht der Küste bei Granville in einer Vollendung debutirt, wie kaum ein Anderer endigt.

Auch Herr Hesse ist in seinem Tode des Tizian auf eine höchst glänzende Weise zum erstenmale öffentlich aufgetreten, und der noch so junge Guichard, Schüler des Hrn. Ingres, erinnert in seinem Traum einer Odaliske an viele der grossen Eigenschaften seines Meisters.

Das nächstemal denken wir auch über unsere jungen Bildhauer und Kupferstecher zu reden. Kaum hatten wir Zeit die schöne Gruppe Caina mit seiner Familie von Etex und den Löwen von Barye zu beachten. Die Kupferstecher Henriquet Dupont und Mercury beobachten dieses Jahr leider das Stillschweigen der Delaroche und Delacroix.

Correspondenz.

Paris den 23. Mai 33. — — Wenn überhaupt eine Parallele zwischen den französischen und deutschen Künstlern individualiter zu ziehen möglich ist, so kannst Du es eben so gut aus meinen früheren wenigen Bemerkungen für Dich thun; — da fast gar keine mir bekannte Annäherungen statt finden, so wäre es eine sehr fruchtlose und bogenreiche Arbeit, hier in's Detail einzugehen. Den Artiste kenne ich; die Urtheile sind aber freilich sehr französisch, auf die Du nicht immer fussen kannst — die andern Journale enthalten aber viel schlechtere, und besonders muss ich bemerken, dass im Kunstfache die Urtheile der meisten Journalisten wenig geachtet sind; man lacht allgemein darüber; es kommt daher, weil alle Urtheile käuflich sind. Es ist übrigens jetzt hier Mode, die ältere Schule zu verachten; ich versichere Dir aber, dass die ältere Schule bis jetzt noch Meisterwerke aufzuweisen hat, deren sich die neuere nicht rühmen kann. Die Künstler Decamps, Johannot, Ziegler, Champmartin sind theils nur als Talente, theils gar als Manieristen zu rechnen und rechtfertigen den ihnen gespendeten Ruhm nicht so unbedingt. Decamps macht nur kleine Sachen (der Affe war das beste), sucht sehr kräftig zu arbeiten, hat aber im Landschaftlichen weder Luftperspektive noch Harmonie oder Wahrheit der Farbe. Johannot in seinem Genre geht ebenfalls zu weit, ist oft sehr unkorrekt, im Coloris matt, geschminkt und unwahr. Ziegler verräth Talent, arbeitet im Grossen, componirt sogar im Grossen, hat aber wenig des Interessanten; seine Bilder scheinen mit einer grauen Lasur überdeckt; nirgend sieht man ordentliches Licht oder gar Tiefe. Der Charakter seiner Köpfe verräth oft das Rechte in der Form, hat aber keine Bestimmtheit und geht im grauen Nebel unter; von guter Gruppirung, Gewandung oder vortheilhaften Massen ist gar nicht die Rede. Sind das also seltene Künstler? Champmartin ist blosser Portraitist, macht sehr viel, sehr geschminkt und flach, führt einen geübten Pinsel, aber seine Köpfe sind leblos und seelenlos. Das ist also doch wohl kein guter Portraitmaler? — Delaroche's Bild ist erst kommende Woche zu sehen. — Uebrigens kennt man hier keine neuere deutsche Kunst, man fragt auch nicht danach — die Deutschen erregen blos in der Politik die Neugier der Franzosen, sonst bekümmern sie sich nicht um sie. — Ueber die hiesige Architektur ein andermal. — —

— F. —.

ARCHITEKTUR.

Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architekten-Vereins zu Berlin. Erstes Heft.

(Beschluss.)

Die Aufgabe des von Herrn G. Stier gezeichneten Entwurfes war ein Erbbegräbniss für eine

reiche Familie, in welchem 12 Särge Platz finden, und dessen Lage von allen Seiten frei ist. Eine offene Eingangshalle bereitet durch die darin aufgehängten Gedächtnisstafeln zum Eintritte in die Grabstätte vor. Auf einer Absolte, welche um wenige Stufen sich rund um die mittlere Kapelle erhebt, und durch Säulen von ihr getrennt wird, stehen die einzelnen Sarkophage. Die innere Architektur wäre in frischen Farben zu halten, und die Seitenwände mit Fresken zu schmücken. Das Aeussere des Denkmales ist durchaus von gebrannten Steinen. In dem ganzen Entwurfe zeigt sich ein dem Zwecke angemessener würdiger Ernst. Die Anlage ist einfach und imponirend. Strebepfeiler und die ihnen analogen bandartigen Streifen zieren das Aeussere ohne Prunk, und die Engelstatuen über den ersteren bilden den würdigsten Schluss der oberen Horizontale. Der angedeutete Farbenschmuck würde die imponirende Anordnung der inneren runden Säulenstellung mit ihren Gewölben noch mehr hervorheben, und dürfte bei magischer Ampelbeleuchtung einen eigenthümlich melancholischen Reiz gewähren.

Die beiden letzten Blätter enthalten vom Herrn Hof-Baurath **Stüler** den Entwurf eines Badehauses für einen Privatgarten, in welchem das Bassin, nach Art antiker Schwimmbäder, im Boden vertieft ist. An den Hauptkörper des Gebäudes, welcher auswendig viereckt, den schicklichen Platz für eine Laube darbietet, im Innern dagegen der runden Form des Bassins entspricht, schliesst sich zur einen Seite der Salon, zur andern das Ankleidezimmer an. Beide haben besondere Eingänge, und im letzteren ist noch eine Badewanne für warme Bäder aufgestellt. Tritt man in den mittleren Raum, so läuft ein breiter Gang um das Bassin, in welches man auf steinernen Stufen hinabsteigt; auf den letzteren erhebt sich zur einen Seite ein Postament, mit Bildwerk verziert, durch welches sich das Röhrenwasser aus Hähnen ergiesst. Durch die obere Glaskuppel werden am zweckmässigsten die zwischen den Pilastern der runden Seitenwände angeordneten landschaftlichen Gemälde beleuchtet, welche den Mangel unterhaltender Aussicht im Innern ersetzen. Reiche Phantasie, frische Lebendigkeit der Auffassung und Umsicht in der Behandlung sind die Eigenthümlichkeiten dieses Entwurfes. Die ungemein reiche und üppige Landschaft im Style der oberitalischen Alpenseen zeigt uns den gewandten Landschafter, nicht minder wie die zweckmässige Anordnung, selbst der ökonomischen Nebensachen, den praktischen Baumeister. Auch dieser Entwurf wäre mit den geringsten Mitteln auszuführen, und wäre auf dem Lande wie in der Stadt ein Kleinod jedes Gartens.

Eine von Strack gezeichnete, das Titelblatt zierende Vignette zeigt uns den Genius der Architektur, auf den Blumen und Ranken des sich immer reicher und reicher entfaltenden Akanthus thronend. Wie diese wahrhaft architektonische Blume, in welcher sich Knospe aus Knospe entwickelt, den Keim unendlicher Ausbildungsfähigkeit in sich trägt, und demjenigen willig sich aufschliest, der ihren Geist zu erfassen weiss, so dürfen wir uns auch der Zuversicht hingeben, dass derselbe Genius im Gemüthe der Künstler throne, und dass den jetzigen Kunstblüthen noch reichere folgen werden, welche in vollen Kränzen das Haupt der Künstler umschlingen.

Die rasche Folge fernerer Hefte wird uns in der Vorrede versprochen, und man darf gewiss hoffen, dass eine reiche Theilnahme des kunstliebenden Publikums, nicht weniger wie der Architekten vom Fache, eine noch glänzendere Ausstellung veranlasse. Schliesslich müssen wir noch die Herren **Grützmacher** und **Mandel** wegen des vorzüglich sorgsamen und eleganten Stiches hervorheben.

F. v. Q.

Supplement zu Carl Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister.

Herausgegeben und gezeichnet von J. M. **Mauch**, Architekten und Lehrer am Königl. Gewerbe-Institut zu Berlin. Mit 16 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1832. Verlag von Ferdinand Riegel.

Das Werk von Normand: „*Nouveau Parallèle des ordres d'Architecture etc.*“ hatte die Absicht, Künstlern, angehenden Architekten und Dilettanten die genauen Verhältnisse der classischen architektonischen Ordnungen vor Augen zu legen, welche die berühmtesten Denkmäler alter und neuer Zeit schmük-

ken, und in einem einzigen Bande die Grundsätze dieser Ordnungen zu vereinigen, welche sich zerstreut in einer grossen Anzahl seltener und kostspieliger Werke vorfinden. Dasselbe besteht in einem Bande von fünf und sechzig Kupfertafeln mit erläuterndem Text. Der grosse und allgemeine Beifall, welchen dies Werk fand und welcher die Zweckmässigkeit des Unternehmens am besten verbürgte, war die Ursache, dass dasselbe in Kurzem auch in andere Sprachen, — in's Englische von A. Pugin, in's Deutsche von M. H. Jacobi (1830 bei F. Riegel) — übersetzt, und durch ermässigten Preis für eine noch weitere Verbreitung desselben gesorgt wurde.

Gleichwohl hat dies Werk bedeutende Mängel, welche um so fühlbarer wurden, je mannigfacher man sich desselben, seiner anderweitigen Zweckmässigkeit zufolge, bediente. Es neigt sich nämlich im Wesentlichen noch zu jener Richtung der vergangenen Jahrhunderte, welche in der Art und Weise, wie die Römer die classische Architektur und die Bildung der architektonischen Formen auffassten und anwandten, die höchste und schönste Entwickelung dieser Kunst findet. Es giebt vorherrschend Beispiele von altrömischen Monumenten oder von solchen, welche im Geiste derselben von neueren italienischen oder französischen Meistern (Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, de Lorme, Goujon etc.) erfunden sind, während von griechischen Monumenten nur etwa 10 Beispiele vorgelegt werden. Dies ist die Richtung, welche noch von den Franzosen befolgt wird. Die neueren deutschen Architekten (wenigstens diejenigen, in welchen der Begriff von der Bedeutsamkeit ihrer Kunst wahrhaft aufgegangen ist) haben aber in uns, durch Lehre und That, das Gefühl für eine reinere und mehr organische Formenbildung geweckt: wie sich dieselbe an den Monumenten des hellenischen Alterthums, und zwar jener glückseligen Periceischen Periode, auf eine ewig wahre und, unter gleichen Umständen, stets gültige Weise ausspricht.

Wir haben wenigstens die Ueberzeugung gewonnen, dass, wenn auch veränderte Bedürfnisse und Bedingnisse vielleicht eine andere Gestaltung des architektonischen Systemes bewirken sollten, das Studium der griechischen Ordnungen stets die sicherste aesthetische Grundlage, die bestimmteste Anschauung von dem nothwendigen Organismus architektonischer Formen für den Baukünstler gewähren wird.

Das vorliegende Werk des Hrn. **Mauch**, welches sich als Supplement zu dem Normand'schen ankündigt, füllt die gerügte Lücke des letzteren auf eine höchst erwünschte Weise aus, indem es die Muster der griechischen Säulenordnungen, insofern diese nicht schon bei Normand enthalten waren, vorführt und an diesen sowohl die harmonische Consequenz ihrer Verhältnisse zeigt, als auch jene schöne Freiheit, welche ein Eigenthum der originalen, noch durch keine willkührlichen Schulregeln eingezwängten Kunst ist. Zugleich giebt der Herausgeber einige bei Normand und anderen ähnlichen Werken übergangenen Eigenthümlichkeiten an, wodurch die Zeichnungen etwas voller und der Text in gleichem Maasse ausführlicher wird. So z. B. was die Construction der Decken betrifft, die in wesentlicher Verbindung mit den Gebälken stehen und eigentlich mit zur Ordnung eines Peristyls gehören; so die Construction der Traufe und der Sima des Krantzgesimses, nebst der Dachbedeckung u. s. w.

Die Zeichnungen sind mit möglichster Genauigkeit zum Theil nach den grossen, meist englischen Kupferwerken (nach *Stuart's Antiquities of Athens* und dem 1830 erschienen *Supplementary*, nach den *Unedited antiquities of Attica*, den *Antiquities of Jonia*, nach *Pulliamy's Examples of ornamental sculpture in architecture*, nach *Hittorff's Architecture antique de la Sicile*, und *de la Gardette's Ruines de Paestum*) genommen, und ihre Masse auf die zur Vergleichung bequemen Modultheile reducirt; zum Theil sind sie vom Herausgeber, auf seinen Reisen in Italien, nach den Originalen selbst, die bisher nur mangelhaft herausgegeben oder noch ganz unbekannt geblieben waren, gezeichnet. Die bei fehlenden Theilen hier und da angebrachten Ergänzungen sind auf ein strenges Studium der griechischen Architektur gegründet. Der Text verbreitet sich auf zweckgemässe Weise sowohl über die geschichtliche und locale Stellung der betreffenden Monumente und erklärt ihre constructiven und sonstigen formalen Eigenthümlichkeiten, als er auch, wo es anging, den Zusammenhang des Säulenbaues mit den Gebäuden nachweist, weil dessen Verhältnisse von der Dimension, Anordnung und Physiognomie des Ganzen abhängig sind.

Wir bemerken kürzlich den Inhalt des vorliegenden Heftes. Vor dem Titelblatt befindet sich ein sauber colorirtes **Frontispice**, die antike Bemalung verschiedener Architekturtheile vorstellend. Es stellt

sich bekanntlich, nach neueren Untersuchungen, immer mehr heraus, dass es bei den Griechen allgemein Sitte war, die Gebäude durch farbigen Anstrich und bunte Verzierungen zu schmücken; die meisten erhaltenen Tempel, selbst das Parthenon, zeigen davon noch die Spuren: mich dünkt, dass eine solche Einrichtung sehr wohl mit der Heiterkeit des griechischen Lebens, mit ihrer Lust an festlicher Pracht, mit ihrer lebendigen, farbenreichen Natur übereinstimmt; auch das Mittelalter liebte diese unbefangene Verzierungsweise. Das genannte Frontispice enthält einen Theil des Hauptgesimses und der Bedeckung von dem südlichen Tempel auf dem östlich gelegenen Hügel von Selinunt, so wie den reichgegliederten Rinnleisten von dem Giebelkranz eines anderen, naheliegenden Tempels. Einen wirkungsreichen Contrast bildet bei jenem der hellgelbe unverzierte Kranzleisten, sowohl gegen den mit bunten Palmetten und anderem Blattwerk und Löwenköpfen verzierten Rinnleisten, als auch gegen die blauen Triglyphen und rothen, mit gelbem Mäander verzierten Metopen. Besonders geschmackvoll erscheint die einfache stehende und überschlagende Blattverzierung auf dem anderen Rinnleisten.

Taf. 1.: Dorische Ordnung vom Tempel der Ceres zu Pästum (dem kleinsten der dort erhaltenen), mit Verbesserungen, welche das Resultat eigener Beobachtungen des Herausgebers sind. Neben dem Säulenkapitäl dieses Tempels (welches sich bekanntlich durch einen kehlenartig eingezogenen und mit Blättern verzierten Hals auszeichnet) ist besonders das Gebälk eigenthümlich und von der gewöhnlichen Ordnung der dorischen Monumente verschieden. Die Triglyphen nämlich hält der Herausgeber für einen späteren Zusatz, da sie nur als dünne Täfelchen und nicht nach griechischer Anordnung in den früher ganz glatten Fries eingesetzt seien. Statt der Platte und des Leistens mit den Tropfen fand derselbe, bei seiner Anwesenheit in Pästum im Sommer 1830, eine ganz eigenthümliche Bekrönung des Architravs, deren Hauptglied ein Eierstab ist. Eine ähnliche Bekrönung fand er auch über dem Architrav des Doppeltempels (welcher eine entsprechende Bildung des Säulenkapitäles hat). An der Stelle der dorischen Dielenköpfe endlich sind vertiefte Felder an der Soffitte des Giebelkranzes angebracht. „Die eben erwähnten ganz eigenthümlichen Ausbildungen in der Construction der architektonischen Ordnung dieses schönen Tempels zeigen uns einen von den dorischen Monumenten der Griechen und Römer verschiedenen Charakter, ein originelles harmonisches System, und führen zu der Vermuthung, dass sie die Spuren einer früher hier üblichen Bauart, vielleicht der etrurischen oder tyrrhenischen seien.“(?) Sehr beachtenswerth ist die Angabe des Herausgebers über das Alter dieses Tempels, den man sonst für jünger zu halten geneigt ist. „Die grossen Werkstücke, sagt er, sind bei allen drei Tempeln ohne Bindungsmittel zusammengefügt; aber im Verlauf der Zeiten zum Theil wieder sehr fest zusammengewachsen. Dies Verwachsen der Steinfugen ist an dem in Rede stehenden Tempel weiter gediehen, als bei den andern beiden, und hieraus sowohl, als auch aus dem schweren Verhältniss seiner Säulen, muss man schliessen, dass er der ältere sei.“ Die rauhe Oberfläche war ehedem mit einem dünnen Stucküberzug bekleidet; noch bemerkte der Herausgeber an verschiedenen Stellen Spuren des Anstriches.

(Beschluss folgt.)

MALEREI.

Berlin.

Im Atelier des Landschaftmalers Krause sahen wir kürzlich ein Seestück von ausgezeichneter Arbeit, eines jener Binnen- oder vielmehr Küsten-Wasser darstellend, welche, durch Klippen von dem offenen Meere getrennt, den Schiffern so leicht Gefahr bringen und von den Norwegern Fiords genannt werden. Bewegte, kurz gebrochene Wellen, von einigen Schiffen durchschnitten, bedecken die weite Fläche bis zum Horizont, welcher durch einen schmalen Küstenstreif gebildet wird; meisterhaft ist die Beweglichkeit des Elementes, seine Tiefe und Durchsichtigkeit, der darüber hinfahrende und den Schaum hinwegstäubende Wind, aufgefasst und mit einer freien und unbefangenen Technik ausgeführt, welche wir so noch nicht in den früheren Bildern dieses ausgezeichneten Künstlers bemerkten und welche dies jüngste den trefflichsten Niederländern zureiht. — Herr Menschel, ein älterer Künstler, welcher sich bisher, wie wir hören, nur mit dem Restauriren alter Oelgemälde beschäftigt hat, auf der

vorigen Berliner Ausstellung indess bereits durch einige vortrefflich gearbeitete Portraits Aufmerksamkeit erregte, hat jüngst u. a. das Portrait einer Dame in weissem Atlaskleide vollendet, welches, abgesehen von der charaktervollen Aehnlichkeit, durch seine grosse Gediegenheit einer jeden Sammlung zur Zierde gereichen dürfte. Naivität, Grazie und Eigenthümlichkeit in der Bewegung, vortreffliche Ausfüllung des gegebenen Raumes und vollkommene Abgeschlossenheit in demselben (es ist nur Brustbild mit Händen), eine meisterliche Modellirung, ein einfacher, besonnener und redlicher Auftrag, zugleich aber auch eine weiche Verschmelzung der Farben, — diesen Forderungen, welche gern an das Portrait eines höheren Ranges gemacht werden, ist hier auf's Vollkommenste entsprochen. Wir sind überzeugt, dass Herr Menschel sich in Kurzem eines sehr bedeutenden Rufes erfreuen wird.

Die
KUNST-ANSTALTEN
des Königreiches Sachsen.

(Beschluss.)

Sämmtliche Zöglinge dieser verschiedenen Kunst-Lehranstalten erfreuen sich nun, ausser andern, insbesondere folgender sehr bedeutender Begünstigungen:

1) dass sowohl für den Besuch der akademischen Lehrsäle und die Benutzung der vorhandenen Lehrmittel und Unterweisungen, als auch für die Theilnahme an den wissenschaftlichen Vorlesungen, durchaus kein Stundengeld, Honorar oder sonst etwas zu bezahlen ist, sondern dass alles dieses von Seiten der Akademie ganz unentgeldlich gewährt wird;
2) dass seit dem Jahre 1818 eine Art von Prämienanstalt begründet worden, vermöge deren diejenigen, welche durch ihre zu den alljährlich gehaltenen öffentlichen Kunst-Ausstellungen gelieferten akademischen Arbeiten sich als vorzüglich talentvoll, eifrig in ihren Studien und bedeutend in ihren Fortschritten bewähren, dabei aber auch eines untadelhaften sittlichen Rufes sich erfreuen, durch Ertheilung von Diplomen, unter den zwei verschiedene Grade der Belobung bezeichnenden Benennungen von Ehrenzeugnissen und Belobungsscheinen, ausgezeichnet, auch deren Namen in öffentlichen Blättern bekannt gemacht werden; demnächst aber die unter den also Begnadigten begriffenen, in ihren ökonomischen Verhältnissen sehr beschränkten Zöglinge noch überdiess, zur Unterstützung und Aufmunterung, von einer eigens dazu ausgesetzt-Hauptsumme von 360 Rthlrn. jährlich, Beiträge von 5 Rthlrn. bis zu 40 Rthlrn. enthalten.

Die Vorschläge zu diesen Auszeichnungen und Geldzuschüssen gehen zwar von der General-Direction aus und werden durch ein von sämmtlichen Professoren und Lehrern zu haltendes Ballottement begründet, darauf aber durch allerhöchste Special-Rescripte ausdrücklich und namentlich bestätigt;
3) dass solche, welche ihre akademischen Studien mit vorzüglich günstigem Erfolge beendigt haben und zu der Erwartung berechtigen, dass ihr Talent und ihre Kunstfertigkeit dadurch einen höhern Aufschwung gewinnen dürfte, meistens auf mehrere Jahre mit nicht unansehnlichen Geldunterstützungen zu den von ihnen zu unternehmenden Kunstreisen in's Ausland, und namentlich nach Italien, begnadigt werden.

Der bedeutendere Theil der Zuschüsse von 1822 bis 1831, welche zusammen 21,220 Rthlr. 20 Gr. betragen, ist solchen jungen Künstlern zu Theil geworden, welche unter der unmittelbaren Leitung der berühmtesten jetzt lebenden Meister in Italien, eines Longhi, Anderloni, Toschi, Morghen u. s. w., sich einer höheren Ausbildung für die Kupferstecherkunst, ingleichen, unter Thorwaldsen, der Bildhauerkunst widmeten.

Die Zöglinge der Akademie zu Leipzig erfreuen sich theilweise noch eines besondern Vorzugs, indem daselbst durch ein von einer gewissen Dem. Weidemann in ihrem Testament ausgesetztes Legat eine Stipendien-Anstalt besteht.

Sie hat nämlich von einem bei dem Stadtrathe zu Leipzig niedergelegten Capitale von 22,000 Rthlrn. die Hälfte der Zinsen dazu bestimmt, dass, wie die Worte des Testaments lauten:

von solchen jungen Leuten, welche Neigung und

natürliche Anlage zur Kunst, aber kein Vermögen haben, jeder drei nach einander folgende Jahre alljährlich 50 Rthlr. zur Unterstützung ausgezahlt erhalten solle.

Tabellarische Uebersicht

der Anzahl junger Leute, welche seit dem Jahre 1800 bei der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden inscribirt worden und längere oder kürzere Zeit daselbst studirt haben.

	Anzahl der aufgenommenen	Darunter: Historien-, Portrait- und Genre-Maler	Kupferstecher, Bildhauer und Graveurs	Landschafts-, Blumen- und Thier-Maler	Architekten, Baugewerken und Lehrlinge der Gewerbe	Inländer	Ausländer
1800 bis Einschluss 1809	394	107	49	28	199	300	84
v. Ende 1809 - - - 1819	948	130	64	33	711	797	151
1819 - - - 1829	1575	286	56	69	1182	1366	209
In 3 Decennien	2917	523	169	131	2092	2463	444

In Hinsicht des sehr geringen Besuchs von allen vorhergehenden Jahren zeichnen sich besonders die Jahre 1830 und 1831 aus, auffallend gegen die vorhergehenden.

Der wenigste Besuch in den Jahren	1808;	17	1804;	6	1824:	gar keiner	1803 u. 1810	g. k.	1808;	6	1808;	13	1808;	4
Der mehrste Besuch in den Jahren	1823;	201	1823;	40	1822;	10	1822;	15	1827;	164	1827;	188	1822;	35

Nachrichten.

Die Zahl sämmtlicher Schüler der Berliner Akademie der Künste betrug im vorigen Jahr 312; die der akademischen Zeichnenschule 172; die der Kunst- und Gewerkschule, in 12 Abtheilungen, 732.

Paris. Die Kunstausstellung ist bereits vorbei. Die 3300 Stücke sind in der Eile beschaut, beurtheilt und bekrittelt worden; einige Künstler haben Belohnungen erhalten, andern hat man ihre Produkte abgekauft (was nicht minder eine Belohnung ist,) bei andern hat man Bestellungen gemacht; Alles dies hat einige zufrieden gestellt und manche andere unzufrieden gelassen.

Ein geschickter Pariser Künstler, Herr Perrotin, hat zu den Gesängen Beranger's Stahlstiche geliefert; die den englischen nichts nachgeben.

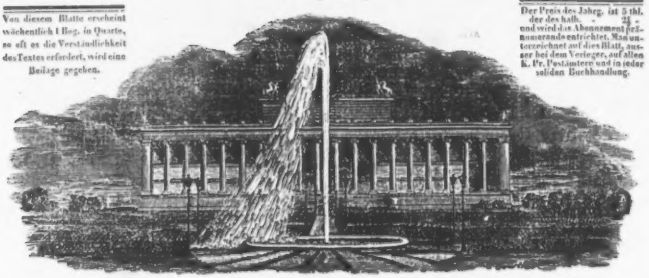
Horace Vernet ist zu Algier angekommen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 27. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. — ℔ und wird das Abonnement fr. nunmerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Das

Mausoleum Winckelmann's,

und das neue Museum lapidarischer Alterthümer zu Triest.

(*Uebers. aus dem Osservatore Triestino.*)

Der berühmte Stendalesische Archäolog, Johann Winckelmann, starb in Triest, wie es nur zu bekannt ist, ermordet von dem Dolche eines Fremdlings, am 6. Juni des Jahres 1768, des noch nicht vollendeten ein und fünfzigsten seines Alters. So wurde dieser ausgezeichnete Verfasser so vieler lichtvollen Werke in diesem Zweige der Wissenschaften, dieser Vorgänger Canova's in der Wiederherstellung der schönen Künste, auf grausame Weise, vor der Zeit, den letzten Fortschritten der Alterthumskunde entrissen.

Der berühmte Dr. Domenico Rossetti de Scander, Patrizier und Advokat zu Triest, machte im Februar 1808 den Plan bekannt, dem Andenken Winckelmann's, auf dem Wege der Subscriptionen, ein Grabmonument zu Triest zu errichten; er beförderte diese Idee auf thätige Weise und übertrug die Ausführung derselben dem Bildhauer Antonio Bosa von Bassano zu Venedig.

Die Zeitumstände setzten zu wiederholten Malen dem Fortschritt des Unternehmens bedeutende Schwierigkeiten entgegen und konnten nur allmählig durch die edelmüthige Ausdauer Rossetti's und durch den Beitritt des Gabinetto di Minerva überwunden werden. Somit konnte das Monument erst im Jahre 1822 vollendet werden, die Aufstellung erst am Ende 1832 Statt finden; die feierliche Einweihung desselben erfolgte hierauf am 1. März des laufenden Jahres 1833, im Saale des Gabinetto di Minerva zu Triest.

In der Zwischenzeit, um dem in's Stocken gerathenen Unternehmen einen neuen Anstoss zu geben, verfasste Rossetti das gelehrte Buch: *il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, welches, ein Band in 4to mit 9 lithographirten Blättern, zu Venedig im Jahre 1823 erschien. Er giebt hier, auf gebührende Weise, ausführliche Nachrichten über Winckelmann sowohl und seine Studien, als auch über das bereits angefangene Cenotaphium, davon er die Lithographieen mittheilt.

Die Journale von Deutschland und Italien, so wie die literarischen Gesellschaften und die Gelehrten überhaupt, gaben einstimmig dem Gedanken Rossetti's Beifall; allgemein äusserte sich der Wunsch, denselben in der Ausführung vollendet zu sehen. Nach jenem Buche ist nichts mehr über die einzelnen Punkte dieser Angelegenheit zu sagen.

In derselben Zeit und unter den Modificationen und Veränderungen, denen der Plan Rossetti's, auch in Bezug auf die Stelle, wo das Monument errichtet werden sollte, unterworfen war, verknüpfte er mit diesem ersten noch ein anderes Projekt. Dasselbe bestand darin, dass eine Sammlung der lapidarischen und anderen Alterthümer von Triest angelegt und auf diese Weise ein vaterländisches antiquarisches Museum gebildet werden sollte, darin das Monument für Winckelmann, in einem eigenen kleinen Gebäude, als das bedeutendste erschiene. Dieser Plan fand im Wesentlichen Beistimmung; es wurde der Ort dafür in dem Theil des alten Cimeteriums ausgewählt, welches vor der Kathedrale und um einige Stufen tiefer liegt; man beschloss zugleich dem Ganzen jenen religiösen, vaterländischen und künstlerischen Charakter zu geben, welcher beiden Projekten, und noch mehr ihrer Vereinigung geziemt. Auf diese Weise sahen wir in Triest ein lapidarisches Museum mit dem Grabmale Winckelmann's entstehen.

Ein Gitter, passend über der nördlichen Mauer angebracht, führt in das Innere des oben genannten Raumes, wo sich zwischen belaubten Bäumen und immergrünen Gebüschen auf dem geebneten Boden und auf den Mauern umher die Hauptstücke der vaterländischen archäologischen Sammlung erheben.

Gegenüber, nach Süden, öffnet sich das Gebäude, in welchem das Monument Winkelmann's errichtet ist. Letzteres besteht aus vier übereinander gesetzten Theilen: nämlich aus einem doppelten Sockel von zwei Stufen; einem Piedestal von korinthischer Ordnung mit Basreliefs; einem Sarkophage, der auf 4 Löwenfüssen ruht, als den Enden von eben so viel senkrechten ausgekehlten Bändern, welche den Sarkophag selbst einfassen; und endlich aus einem sitzenden trauernden Genius mit seinen Attributen. Das Monument hat eine Gesammthöhe von 15 Fuss 2 Zollen (Veset. Masse), über einer Base von 13 F. 2 Z.; der Sockel ist von einheimischem, die architectonischen Theile von gewöhnlichem carrarischem, die Skulpturen von reinem, statuarischem carrarischem Marmor.

In dem Basrelief erblickt man zuerst, von der rechten Seite anfangend, in passenden Verhältnissen und Zwischenräumen, eine Pyramide mit einer Sphinx, eine Vase, eine Büste des Homer und etruskische, griechische und römische Medaillen. Hierauf folgt eine Figur im Gewande der griechischen Philosophen, mit einer Fackel, im Begriff zu jenen Emblemen heranzutreten; sie bedeutet Winckelmann selbst, der dieselben so wohl zu beleuchten wusste. Ihm gegenüber wird die Platte durch die Figuren der Malerei, der Skulptur, der Architektur und zuletzt der Geschichte ausgefüllt. Ein wenig weiter zurück ist die verstummende Kritik dargestellt; und die Philosophie lehnt sich auf den Arm der Archäologie, welche auf einer Tafel aufmerkt, was Winckelmann ihr diktirt hat. — Der trauernde Genius, welcher das Monument krönt, und neben dem der Dolch des Mörders liegt, stützt sich auf ein Medaillon mit dem Bilde des Verstorbenen, den er beweint.

An der Stirn des Sarkophages, zwischen den senkrechten Bändern desselben, liest man eine Inschrift, von dem berühmten Dr. Labus verfasst, welche wir unten mittheilen werden.

Was das Museum anbetrifft, welches den Zweck hat, die Stein-Monumente von Triest, aus den römischen sowohl als aus den folgenden Zeiten, die bisher hier und dort verstreut waren, in diesem Raum zu vereinigen, so sieht man in denselben bereits verschiedene Bruchstücke ältester Art zusammengestellt, unter welchen sich, jüngst restaurirt und ergänzt, der Piedestal mit einer grossen Inschrift auszeichnet, auf dem die vergoldete Statue des Fabius Severus, eines Decurio von Triest und römischen Senators, ruhte: ein Denkmal des Dankes von Seiten der Vaterstadt gegen einen verdienten Bürger. Dieser bemerkenswerthe Ueberrest ist beinahe im Angesicht des Winckelmann'schen Monumentes, dem

Eingang in diesen Bezirk, innerhalb dessen die anderen Stein-Fragmente allmählig in Reihen aufgestellt werden, gegenüber aufgerichtet.

Die obenerwähnte Einweihung bestand im Uebrigen in folgenden Vorlesungen: „Historische Bemerkungen über das Monument Winckelmann's und das Museum lapidarischer Alterthümer von Triest," von dem geehrten Dr. de Rossetti, dem man die Idee dazu und den grössten Theil der Ausführung verdankt. — „Ueber die Monumente des alten und neuen Triest; eine historische Sammlung" vom Professor de Lugnani. — „Italienisches und lateinisches Epigraphen" vom Dr. Rondolini. — „Italienische Epigramme" vom Dr. Lorenzutti. — Folgendes ist die obengenannte Inschrift vom Dr. Labus, wie man sie auf dem Monumente liest:

JOANNI. WINCKELMANNO
DOMO. STENDELIA*)

PRAEF. MONUMENTIS. ROMAE. CURANDIS. EGREGIIS
MAXIMA. POLITIORIS. HVMANITATIS. LAVDE. FLORENTI
ADITA. VINDOBONA. SEDEM. HONORIS. SVI. REPETENS
MANV. ADVENAE. PRODITORIS. HAC. IN. VRBE. PEREMPTVS. EST
VI. EID. IVN. AN. MDCCLXVIII. AGENS. AN. L. M. V. D. XXX.
TERGESTINI
AERE. CONLATO. FAC. CVR. AN. MDCCCXXXII
EXPLANATORI. PRAESTANTISSIMO. ANTIQVITATIS.

ARCHITEKTUR.

Supplement zu Carl Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister. Herausgegeben und gezeichnet von J. M. Mauch.

(Beschluss.)

T. 2.: Von dem äusseren Peristyl des Apollo-Tempels zu Phigalia; eine der schönsten dorischen Ordnungen, daran sich die von Pausanias gerühmte Harmonie in hohem Grade bestätigt. — T. 3.: Vom Aeusseren der Propyläen zu Eleusis, mit Angabe der Decken-Construction. — T. 4.: Vom Tempel der Diana Propyläa zu Eleusis, dessen Verhältnisse und Profilirungen vortrefflich für seine geringen Dimensionen berechnet sind; mit einem Durchschnitt durch das Hauptgesims der Traufseite, welche die Verbindung der Constructions-Stücke vermittelst hölzerner Dobel vorstellt, so wie mit einer Angabe der Dachconstruction. — T. 5.: Vom Tempel des Iupiter zu Nemea, der in dem beträchtlichen Höhenverhältniss der Säule und in dem untergeordneten des Kapitäles sich bereits zur Ueberfeinerung neigt. — T. 6.: Vom choragischen Monument des Thrasyllus zu Athen, mit seinen leichten Verhältnissen und freierer Formenbildung, vom Herausgeber als „unbestimmte Ordnung" bezeichnet. — T. 7.: Jonische Ordnung im Inneren der Propyläen zu Eleusis, eine der musterhaftesten und klarsten, die auf unsere Zeit gekommen sind; mit grösserer Angabe der Cassaturen in der marmornen Decke, und der noch erhaltenen farbigen Verzierungen in denselben. — T. 8.: Vom Vestibulum zu Eleusis, unter den Ruinen gefunden; mit genauer Angabe der Construction der Windungen in den grossen Schneckenscheiben. — T. 9.: Vom Inneren des Apollo-Tempels zu Phigalia, ionische Ordnung der Halbsäulen an den Mauervorsprüngen; mit eigenthümlicher, weit ausladender Basis und einem nicht minder eigenthümlichen, für die nahe Ansicht von unten hinauf und für die scharfe Beleuchtung an diesem Orte, mit grossem Kunstsinn gebildeten Kapitäle. In den Winkeln der Schnecken, wo bei andern Kapitälen Blüthenstengel entspringen, die sich über den Wulst legen, sind hier nur Klötzchen stehen geblieben, deren Form den Herausgeber vermuthen liess, dass sie zur Befestigung einer Metallverzierung gedient haben möchten. Er hat diese Verzierung auf eine geistreiche Weise wieder hergestellt und durch dieselbe auf eine Verwandtschaft mit dem korinthischen Kapitäl, welches sich auf der Säule im Hintergrunde dieses Tempels befand, hingedeutet. Wir bedauern, dass der Herausgeber nicht auch gewagt hat, die gleichfalls fehlende Verzierung des Abakus zu ergänzen. — T. 10.: Vom Tempel der Minerva Polias zu Priene — mit musterhaften Verhältnissen und geschmackvoller Ornamentirung in der Gliederung des Gebälkes; mit einem eigenthümlichen

*) Zu derselben Zeit, als man diesen grossen Mann in der Stadt, wo er gestorben, auf eine so feierliche Weise ehrte, war man in seiner Vaterstadt, Stendal in der Altmark, im Begriff, noch die letzten Ueberbleibsel des Zimmers, in welchem er geboren ist und seine ganze Jugend verlebt hat, umzubauen. Keine Büste, kein Denkstein erinnert dort an ihn, nur eine Prachtausgabe seiner Werke, welche die Herausgeber dahin geschenkt haben. d. R.

Eckkapitäl, welches zwar auf gewöhnliche Weise nach zwei nebeneinanderliegenden Seiten Front macht, — sich aber vor anderen durch das ganze Heraustreten der Winkelschnecken auszeichnet, wodurch es noch unsymmetrischer wird; mit einer zierlichen, nur in Jonien vorkommenden (von Vitruv auch als Jonische benannten) Basis, und zweien ähnlichen, welche dem Didymäum zu Milet und dem durch die Perser zerstörten Hera-Tempel zu Samos angehören. — T. 11.: Von den Propyläen zum Tempel der Minerva zu Priene: Gebälk und Kapitäl der äusseren Prostyle und das merkwürdige Kapitäl, mit den Voluten und den Skulpturen zwischen diesen, an den Pfeilern, welche die Decke der Halle stützten. — T. 12.: Pilaster-Kapitäle aus der Cella des Tempels des Apollo Didymäus bei Milet; den vorigen verwandt, aber, wie es bei Wandpfeilern passend ist, von niedrigerem Verhältniss; die anmuthigste, reichste und geschmackvollste Ausbildung dieser Form und dem Urtheile des Pausanias über den gesammten Tempel, — er beschreibt ihn als eines der Wunderwerke Joniens, — wohl angemessen. — T. 13.: Das schöne phantastische Pfeilerkapitäl von dem Vestibulum zu Eleusis mit geschmackvollen Restaurationen von Schinkel und von dem Herausgeber. — Ebendort das klare und edle korinthische Kapitäl von den Halbsäulen des Didymäums, das musterhafteste, welches die antike Kunst uns überliefert hat, mit sinnreicher Restauration des Herausgebers. — T. 14.: Vom Eingang des Thurmes der Winde zu Athen; Gebälk, Anten- und Thürgesimms, sammt jenem einfachen und anspruchlosen korinthischen Kapitäl, aus Akanthus und glatten Schilfblättern gebildet, welches sich verschiedentlich, mit wenig Abweichungen, in Griechenland gefunden hat. — T. 15.: Säule aus dem Innern des Apollo-Tempels zu Phigalia, welche im Hintergrunde der Celle freistand, höchst wahrscheinlich hinter der Statue des Gottes; das älteste Beispiel der korinthischen Ordnung, eigenthümlich und mit einer gewissen Hinneigung zu den anderen, ionischen Kapitälen dieses Tempels gebildet, mit reich gegliederter Basis. Die fehlenden Theile sind von dem Herausgeber harmonisch mit den noch vorhandenen des Fragments und im Styl der übrigen Zierden des Tempels ergänzt. — Säulen-Kapitäl, unter den Ruinen des Apollo-Tempels bei Milet gefunden; in der Hauptform dem Kapitäl am Windethurm verwandt, aber reicher ornamentirt. Ueberhaupt zeigen diese Beispiele, dass die griechischen Künstler bei der Verzierung des korinthischen Kapitäles, obgleich sie in der Grundform nicht bedeutend von einander abwichen, ihrer Phantasie freieres Spiel liessen; und sie thaten dies mit Recht, denn es ist kein Grund vorhanden, der diese unabhängigeren verzierenden Formen einem so willkührlich festgestellten Kanon unterwerfen könnte, wie derselbe zur Zeit der minder lebendigen römischen Kunst angenommen ist. Wir bedauern, dass das vorliegende Werk nicht auch das (zwar schon bei Normand enthaltene) schöne korinthische Kapitäl von dem Monumente des Lysicrates mittheilt, welches, ebenso wie die grosse Blume auf der Kuppel desselben, in den, in der Sammlung des hiesigen Gewerbinstitutes vorhandenen Abgüssen ungleich kräftiger, tüchtiger und bedeutsamer erscheint, als dies in Stuarts Zeichnung der Fall ist. — Auf dem letzten Blatt theilt der Herausgeber noch eine merkwürdige Säule und ein entsprechendes Pfeilerkapitäl aus den Ruinen unweit des Theaters zu Pästum mit, die er selbst gezeichnet und hier, obgleich sie als spätere, unter römischem Einfluss entstandene Werke eigentlich ausser dem Bereich dieser Blätter liegen, beifügt, weil sie für das Studium der Monumente doch von Interesse sind. Aus einer Reihe weicher, Akanthusähnlicher Blätter, mit welchen diese Kapitäle nach unten eingefasst sind, erheben sich nach den Ecken hin starke, in Voluten gewundene Stengel, zwischen welchen menschliche Köpfe, meist weibliche (der Minerva u. a.), hervortreten. Zwei Pfeiler-Kapitäle und eine Säulenbasis sah der Herausgeber unter dem Steinhaufen hinter dem Theater zwischen vielen Bruchstücken von dorischem Gebälk; zwei eben dort entnommene Säulenkapitäle befinden sich bei dem Hause des Herrn Belleli zu Pesto, und sechs gleiche, auf ihren ursprünglichen Stämmen ruhende Kapitäle tragen eine Reihe von Spitzbögen, welche die Decke eines Stalles im erzbischöflichen Palaste zu Salerno unterstützt, wohin sie wahrscheinlich in den Zeiten Robert Guiscard's, um 1080, gebracht wurden. Dass diese jetzt so zerstreuten Ueberreste einst zu einem und demselben Gebäude gehörten, lässt sich aus der Uebereinstimmung der Dimensionen, des Styles und des Materials schliessen. —

Der Sinn, aus dem dies ganze vorliegende Werk hervorgegangen ist, spricht sich bereits auf dem zweiten Blatte aus, welches die Zueignung desselben

an den Königl. Preuss. Geheimen Rath, Hrn. Beuth, enthält, einen Mann, durch dessen unermüdliche Thätigkeit die Industrie unserer Gewerbe bereits jene höhere Richtung, jene mehr künstlerische Belebung erhalten hat, vermöge welcher dieselbe sich in neuster Zeit so vortheilhaft vor den Leistungen anderer Nationen auszeichnet.

Die Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig; der Stich der Platten ist rein und bestimmt von C. Mare zu Berlin ausgeführt.

Schliesslich bemerken wir, dass es nicht unzweckmässig erscheinen dürfte, wenn auch noch die anderen Richtungen des Normand'schen Werkes vervollständigt würden. Die charakterisirenden Formen der römischen Architektur, obgleich ihnen allerdings jene freie Genialität der griechischen mangelt, sind doch keineswegs so eng abgeschlossen, wie es nach den, wenn auch zahlreicher mitgetheilten Beispielen bei Normand der Fall scheint; namentlich findet sich ein grosser Reichthum zum Theil sehr geschmackvoller freier, compositer Kapitäle (wir meinen nicht die eigentlich sogenannten römischen), welche mannigfach anzuwenden und nachzubilden sein dürften. Sodann aber dünkt es uns nicht wohl schicklich, dass der angehende deutsche Architekt unter den Musterbeispielen der neueren, die Grundsätze der classischen befolgenden Architektur nur fremde (von italienischen und französischen Meistern) vorfinde, während das Vaterland selbst die vortrefflichsten aufweist. Ich erinnere nur an zwei Männer, denen Berlin seine schönsten Zierden verdankt: an den majestätischen und phantasiereichen Schlüter und an seinen grossen Nachfolger, Schinkel, welcher die griechische Formeneinheit mit freier Originalität verbindet, wie keiner der Neueren.

Ob es, ausser diesen Vorbildern der architektonischen Ordnungen, auch noch solcher bedürfen wird, welche die dem classischen Alterthum fremde, in der (bei uns sogenannten) byzantinischen und in der maurischen Kunst nicht ohne Glück durchgeführte, Verbindung des Bogens mit der Säule in ihren verschiedenen Weisen darstellten, das überlassen wir dem Ermessen und dem praktischen Vorgange der Architekten unserer Zeit. F. K.

MALEREI.

Berlin.

Besuch in Bendemann's Atelier.

Herr Bendemann hat das zweite Bild, dessen Ausführung ihm durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen angetragen ist, vollendet. Der Gegenstand desselben ist nicht ein heroischer oder tragisch erschütternder, wie etwa jenes erste Werk, die gefangenen Juden in Babylon, oder wie einzelne andere Compositionen des jungen Meisters; es ist ein lyrisches Bild, einfach in seinen Intentionen, aber nicht minder anziehend, nicht minder das Gemüth des Beschauers im Tiefsten rührend und ihn in eine idealere Welt emporhebend. Es stellt zwei Jungfrauen (etwa in dreiviertel Lebensgrösse) dar, welche den Gipfel eines Hügel erstiegen haben, von dem man hinabblickt auf reizende italische Ebenen mit Waldungen und Ortschaften und auf die Buchten eines klaren tiefblauen Meeres. Sie haben sich neben eine Quelle niedergesetzt, die unter einem Fliederbusch hervor, in ein steinernes Becken und daraus weiter rinnt. Die eine von ihnen, in prächtig rothem sammtenem Oberkleide, einen gestickten Schleier im schwarzen Haar und ein leichtes Kränzlein darüber, legt eben die Mandoline, auf der sie gespielt und ein Lied dazu gesungen, zur Seite. Wüssten wir doch den Inhalt des Liedes! es muss bedeutsam geklungen haben. Denn während die schöne Sängerin heiter und zuversichtlich hoffend emporschaut, ist in der Gespielin manch eine Erinnerung, manch eine Ahnung geweckt worden. Diese trägt ein violettes, mit einem goldgestickten Schleier gegürtetes Obergewand, ihr blondes Haar ist in Zöpfe geflochten: sie lehnt mit der rechten Hand an der Schulter der Sängerin und blickt schwermüthig vor sich nieder. Es liegt ein geheimer Zauber in diesen schmerzlich geschlossenen Lippen, und wir wissen nicht, ob die klare Schönheit der geschmückten Sängerin mehr dazu dient, den stillen Reiz der Gespielin hervorzuheben, oder ob im Gegentheil diese mehr als Folie für jene gemalt ist. Aber gerade dieser Contrast ist von der anmuthigsten Wirkung. — Dass der Maler der gefangenen Juden auch dies Bild in einem edlen, grossartigen Style aufgefasst, dass die Technik, was die Ausführung der Köpfe und Hände, der Gewänder, der landschaftlichen Gegenstände be-

trifft, auch hier die meisterlichste ist, dünkt uns unnöthig zu erwähnen. Wohl aber widerlegt dies Bild auf's Entschiedenste gewisse Zweifel, welche bei jenem erhoben wurden, dass dasselbe nämlich vielleicht mehr aus Nachwirkung Michel-Angelo'scher Propheten und Sibyllen entstanden sei, dass es vielleicht nur in der Umgebung der Düsseldorfer Schule in solcher Vollendung ausgeführt werden konnte.

Das Portrait einer Dame (Brustbild) in schwarzem Atlaskleide, mit dunkelvioletem Sammthut und Perlen im schwarzen Haar, welches Herr Bendemann kürzlich gemalt hat, zeigt den Künstler auch in dieser gebundneren Gattung der Malerei, in welcher er zuerst vor dem Berliner Publikum auftrat, durch sprechende Aehnlichkeit, vollendete Technik und höhere, idealere Auffassung, als Meister.

ARCHITEKTUR.

Berlin.

Der Spittelmarkt ist gewiss bei allen Freunden und Gönnern unserer guten Stadt im besten Andenken und Renommé, und es steht zu hoffen, dass die Zierde desselben, die St. Gertraudten-, vulgo Spittel-Kirche genannt, welche den Architekten als Shiboleth ihrer Kunst galt, niemals dem Gedächtniss ihrer Verehrer entschwinden wird. Vorzüglich hinterlässt sie aber allen denen einen unauslöschlichen Eindruck, welchen, wenn sie über Magdeburg oder Wittenberg, nach Ueberwindung weithingedehnter Sandwüsten Punkt 6 Uhr morgens mit der Schnellpost ihren Einzug hielten, endlich das stolze Thürmchen den ersten Gruss der schönen Palmyra entgegenwinkte. Doch, wennschon die alten Tragöden wehmüthig erkannten, dass das Schöne dieser Erde von kurzer Dauer sei, so müssen wir auch leider bei vorliegendem Gegenstande mit den Worten des Dichters klagen:

„Stolzer Thurm Du bist gefallen,
Und der Wind streicht durch die Hallen,
Wolken ziehen drüber hin."

Kein blutiger Krieg zerstörte ihn, keine Flamme verbrannte ihn, kein Erdbeben erschütterte seine Grundvesten, noch streckte gar ein Blitzstrahl den kühnen Himmelsstürmer zu Boden. Unser Freund war schon längere Zeit einem sich hartnäckig einschleichenden Uebel preisgegeben, welches schleunige Abhülfe erforderte, um zu verhindern, dass irgend ein eifrig und zudringlich beobachtender Alterthümler oder Architekt erklecklichen Schaden an Leib und Leben erlitte. Nun zeigte sich aber erst der wahre Schaden. Nicht nur der Kopf musste schonungslos weggeschnitten werden, auch Hals, Arme, Brust und Herz wurden dem armen Patienten rein abgenommen, um nur noch das nackte Leben zu retten. Diese bange Krisis fiel in den Zeitraum zwischen Ostern und Pfingsten. Doch mit diesem Feste, wo die ganze Natur der schönsten Wiederbelebung sich erfreut, nachdem sie unlängst noch erstorben dalag, sollte auch unser Kirchlein sich in neuem Schmucke erheben. Gleich einem Rosenstocke, welcher des Lichts beraubt, nur Dornen windet und blasse, gespenstisch gefingerte Blätter, so bald er der dunklen Kerkerluft entrissen und vom todten Holze befreit ist, alsogleich die Pracht der Knospen und Blüthen entfaltet, so zeigen auch hier Mauern und Giebel die neu erwachte schaffende Kraft. Zierlich byzantische Bögen umkränzen die ersten und steigen die zweiten hinauf, welche sich übereinander erhebend, mannigfaltig gebrochen und gezogen, dem weitglänzenden, goldenen Kreuze die zierlichsten Basen darbieten. Der Chor rundet sich, das Hauptportal strebt aufwärts, die Seitenflügel schliessen sich zu beiden Seiten an, und mannigfaltige Rund- und Stichbögen durchbrechen die mit zarten Linien wagerecht schraffirten Mauern. Ja, wir müssen es unsern Lesern gestehen, selbst wenn jene grosse, prachtvoll projektirte Schinkel'sche St. Gertraudtenkirche auch niemals ihre jetzt neu belebte Vorgängerin verdrängen sollte, so hegen wir dennoch die geheime Hoffnung, dass über Nacht irgend ein zierliches Thürmchen auf der Halle emporwachsen werde, denn es wäre doch höchst betrübt, wenn auch die Leipziger Strasse nicht mehr existiren sollte, oder ohne ihr Point de vue in die Kategorie der nüchternen Zimmerstrasse hinabsinken, nachdem erst kürzlich die grosse, berühmte, in's Unendliche sich verlierende Friedrichsstrasse, durch ein hohes dreistöckiges Haus mit rothem Ziegeldache, so zu sagen, mit Brettern vernagelt ist.

— s —

Preussischer Kunst-Verein.

Die „Verhandlung der am. 19 März 1833 gehaltenen Versammlung des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staate“ ist im Druck an die Mitglieder des Vereins ausgegeben. Sie enthält, wie wir bereits (Museum No. 12, S. 96.) erwähnt, die Berichterstattung des Vorsitzenden, des Herrn W. v. Humboldt, und darin eine geistreiche Gegenüberstellung des trauernden Königspaares, von Lessing und der gefangenen Juden von Bendemann, namentlich eine tiefgedachte Analyse des letzteren Bildes. Wir glauben unseren Lesern einen Dienst zu leisten, wenn wir diese Stelle mit den Worten des berühmten Berichterstatters hier herausheben:

„Indem diese Bilder, sagt derselbe, beide einen grossen, betäubenden Schmerz darstellen, ist die Behandlung dieses Ausdrucks, und selbst die jedem von beiden, wenn man das Gefühl tiefer auffasst, zum Grunde liegende Idee, so verschieden und doch wiederum so einander entsprechend, dass sie im edelsten Sinne des Wortes Gegenstücke genannt werden können. Das Lessingische Gemälde stellt einen Vater und eine Mutter neben dem Sarge ihrer entschlafenen Tochter dar; das Bendemannische bringt an einer Gruppe von Personen verschiedenen Geschlechtes und Alters die Trauer eines seiner Heimath entfremdeten, in Gefangenschaft fortgeführten Volkes vor das Auge. Diese Unglücklichen beklagen aber nicht ihre körperliche, augenblickliche Lage, nicht die Beraubung ihrer Freiheit, die Leiden einer harten Gefangenschaft. Ihre Trauer geht einen höheren Verlust an. sie sind nicht bloss ihrer Heimath, auch dem Dienste des wahren Gottes entrissen, der Tempel des Höchsten steht verödet, und sie müssen ihre Tage unter Götzendienern verleben; ihre Harfe ist verstummt, da sie in der heidnischen Fremde nicht vom Lobe des Allmächtigen wiederhallen kann. Dies Eine Gefühl erfüllt ihre Seele, ihre Trauer entspringt aus diesem Gedanken; wir sassen, sagt der Text, der dem Bilde zum Grunde liegt, und weineten, wenn wir an Zion gedachten. Hieraus entspringt eine sehr zarte, aber aus dem Innersten des Gegenstandes geschöpfte Verschiedenheit beider Bilder. In dem Lessingischen mischt sich in Haltung und Geberde der Trauer der Mutter um den Verlust der Tochter liebevolle Besorgniss über den starren Schmerz des Vaters bei, das zerrissene Mutterherz richtet sich an die verwandte Empfindung. In dem Bendemannischen liegt auf eine andere Weise ein tiefer Sinn und eine unnachahmliche Lieblichkeit in der Verbindung und Vereinzelung der dargestellten Personen. Jede ist ungetheilt mit ihrem Schmerze beschäftigt, seine Grösse giebt keinem andren Gefühle Raum; dies ist das unsichtbare Band, das sich durch alle gemeinschaftlich hindurchschlingt. Ohne dass jedoch dieser Ausdruck irgend geschwächt würde, entsteht eine engere Verknüpfung durch das Aufruhen des Kopfes des jüngeren Mädchens auf dem Knie des betagten Mannes, und durch seine Richtung nach der Frau hin, welche das Kind in den Armen hält. Allein indem sich die Mitte der Gruppe also zusammenschliesst, starren die beiden Gestalten an den äussersten Seiten derselben in der Betäubung des Schmerzes vor sich hin. So ist die Einheit des Ganzen auf liebliche Weise erhalten, indem doch der hauptsächlichste Ausdruck in eine endlose Ferne hinausgeht, und wenn dies mächtige Gefühl die Einbildungskraft gewaltig ergreift, so werden durch jene stille Harmonie alle sanfteren Empfindungen des Herzens angeregt.“

„Jedes gelungene grössere Gemälde lässt gewissermassen mehr und etwas Höheres empfinden, als unmittelbar dargestellt erscheint. Diese Wirkung geht aber immer nur aus der künstlerischen Vollendung des Individuellen hervor. Dies wird gerade an dem Bilde, welches uns hier beschäftigt, vorzüglich klar. Obgleich es der Phantasie eine Gruppe einzelner Gestalten vorführt, ist es doch mehr die Versinnlichung einer Idee, als die Schilderung eines Ereignisses. Es stellt die Trauer eines Volkes und eine Trauer um Dinge dar, die das Gemüth unsichtbar ergreifen, um ein verlornes Vaterland, um Wahrheiten, die das irdische Dasein unmittelbar an ein Unendliches knüpfen. Die Aufgabe gehört nicht allein zu den schwierigen, sie berührt gewissermassen die Gränzen der Kunst. Jene Ideen selbst sind keiner Darstellung durch den Pinsel fähig, und stehen doch lebendig und klar in den einzelnen Gestalten da, aber nur dadurch, dass diese mit einer solchen Meisterschaft in Zeichnung, Colorit und Anordnung behandelt sind, dass allen technischen und künstlerischen Forderungen, von der niedrigsten bis zur höchsten, so vollkommen in ihnen genügt ist. Es wäre ein augenscheinlicher Irrthum, wenn man die Idee unmittelbar andeuten zu können und die Forderun-

gen an die vollendete Darstellung der Erscheinung ungestraft vernachlässigen zu dürfen glaubte. Was sich auch immer mit dem Individuellen verbinden möge, so muss es die Phantasie in unauflösliche Einheit mit ihm zusammenschliessen, und der so aufgefasste künstlerische Gedanke muss alle Theile der Ausführung durchdringen. Nur dann geht er ganz und rein in das Gemüth des Beschauers über. Der Künstler, von dem wir hier reden, hat aber sehr glücklich gefühlt, dass vorzüglich sein Gegenstand noch ein Drittes erforderte, nämlich dass der Gedanke sich auch auf so kurzem Wege, so unmittelbar als möglich, wieder der Phantasie mittheilte. Die Figuren sind daher mit meisterhaft geringem Aufwande von Mitteln hingezeichnet, und durch diese, wenn ich so sagen darf, wundervoll keusche Behandlung des Stoffs springt der unauflöslich mit ihm verbundene Gedanke in doppelt grösserer Schärfe und Bestimmtheit hervor. Diese zugleich zarte und kühne Ausführung zeigt sich in der ganzen Gruppe, vorzugsweise aber in der Frau mit dem Kinde, einer in dieser Rücksicht unübertreffbaren Figur.“ —

Zugleich ist an die Mitglieder des Vereines der Kupferstich des Patentes vertheilt. Dasselbe enthält, um die Inschrift: Der Verein der Kunstfreunde in Preussen seinen Mitgliedern (?), eine reiche arabeskenartige Composition, von der Meisterhand des Herrn Professor Wach entworfen. Oben Borussia, die Künste beschützend, und zwar die Bildhauerkunst, die Baukunst, Malerei und Kupferstecherkunst; zu beiden Seiten Genien des Glücks, welche die Gewinne vertheilen; unten eine Darstellung der durch die Künste sich verbreitenden Civilisation. Hier lehnt in der Mitte Polyhymnia an einen kelchartigen Kandelaber; Psyche berührt die Seiten ihrer Lyra, ein Löwe zu ihren Füssen, durch die Harmonie der Töne gezähmt, empfängt Nahrung von einem Genius der Kunst, dem er sich zutraulich nähert. Rechts hiervon die Technik, durch Hammer und Meissel charakterisirt; der Genius setzt den Schmetterling auf den rohen Stein. Links der Moment der Conception: der Genius berührt die Stirn des in Nachdenken vertieften Künstlers. — Ausserdem haben, nach den jüngst verloosten Gegenständen, die Mitglieder eine Lithographie, das Innere eines Stalles darstellend, nach Krüger, erhalten, so wie die Umrisse nach dem Sonntag-Nachmittag von Pistorius (Auswärtigen bereits durch Lithographieen bekannt), nach einem Fischer von Daege, nach Erminia bei den Hirten von Hopfgarten und nach einer Camee von Voigt, Pegasus, von Bellerophon gebändigt; letzteres ein bedeutender und ansprechender Gegenstand. Der saubere Stich der Umrisse und des Patents ist von Herrn Caspar.

KUNST-ANZEIGEN.

Retzsch's
Umrisse zu Shakspeare's
Macbeth

erscheinen im Laufe dieses Sommers bei mir. Sie werden ausser den Andeutungen von C. A. Böttiger, den scenischen Stellen des Urtextes und der deutschen und französischen Uebersetzung derselben, auch die italienische enthalten und, eingeführt von Shakspeare's Apotheose, aus 13 neuen Platten bestehen. Was Phantasie und Geist Grossartiges und Lebenvolles ersinnen und dichten, hat der Künstler in diesem neuen Bande mit Meisterhand dargestellt und würdig schliesst derselbe sich an den ersten, welcher Hamlet enthält. — Der Preis für den 2ten Band ist 5 Rthlr. Conv.-Münze Subscription. — Für Käufer, welche jetzt beide Bände zusammen nehmen, habe ich jedoch den äusserst billigen Preis von 8 Rthlr. Conv.-Münze festgesetzt, um diesen, den deutschen Kunstfleiss so unwiderleglich beurkundenden Werke, möglichste Verbreitung zu verschaffen. Hamlet allein kostet fortwährend 6 Rthlr. Conv.-Münze. Jede Buchhandlung des In- und Auslandes nimmt Bestellungen an.

Leipzig, im Mai 1833.

Ernst Fleischer.

In Berlin nimmt G. Gropius Bestellungen an.

Zum Besten der beiden Sonntagsschulen des Louisenstädtischen Wohlthätigkeits-Vereins.

Das Portrait des zweiten Predigers an der Louisenkirche, Herrn J. F. Bachmann, nach dem Leben gezeichnet und lithographirt von W. Bülow, ist (auf chinesischem Papier, Fol.) bei dem Küster Herrn Graumann (Louisen-Kirchgasse Nr. 2.) für 15 Sgr. zu haben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 28. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Liederbuch
für
deutsche Künstler.
Berlin, 1833. Vereins-Buchhandlung.

An die Vereine der jüngeren Künstler zu Berlin und zu Düsseldorf.

Euch, lieben Freunde, ward dies Buch geweiht!
Ein lust'ger Garten ist's, voll bunter Blumen,
Emporgeblüht auf echtem deutschem Grunde,
Voll muntrer Vögel, die mit frischen Tönen
Das liebe Vaterland gar hell durchziehn. —

Wenn Ihr vielleicht manch eine Blume drin,
Die sich mit ihren Ranken fest und fester
Um Euer Herz geschlungen, missen werdet,
Wohl glauben wir's, so zürnet drum uns nicht!
Nicht Alles konnten wir, Ihr seht es selbst,
Was unser eigen Herz mit Lust erfüllt,
Umfassen in so eng beschränktem Raume.
Der Gränzen waren viele rings gesteckt,
Und eigne mussten wiederum wir hegen,
Auf dass der vollen Eichenbäume Schatten
Die zarten Blumen nicht des Lichts beraube,
Auf dass der weichen Blüthen bunte Ranke
Nicht ganz umhülle kräft'ger Stämme Pracht.
Und steckten wir manch eigen Reis hinzu,
So wollet Nachsicht haben mit den Gärtnern,
Die, was in fröhlichem Zusammenwirken
Mit Euch in ihrem Innern ist erblüht,
Euch in den Garten pflanzten, um ihn so
Auch künstlerisch gar heiter auszuschmücken,
Zumal für jene frohen Festgelage,
Drin junger Künstler Lust sich gern ergeht.

Ja! junge Künstler sind wir, lieben Freunde,
Und wollen's bleiben unser Leben lang;
Denn nur der Jugend kann die Kunst erblühn,
Nur einem jugendfrischen Auge öffnet
Die reiche Welt ihr schönes Paradies,
Und nur ein kindlichrein Gemüth vermag
Mit frommer Einfalt auch der Gaben kleinste,
Die sie uns beut, mit Liebe zu empfangen
Und als ein Kleinod recht zu würdigen. —

Und solchen Sinn uns zu bewahren, lasst uns
Auch ferner keine volle Lust verschmähn,
Die gütig die Gelegenheit uns beut:
Mit Freunden lasst uns in gesell'gem Treiben
Das Leben recht mit aller Kraft erfassen;
Bei vollen Bechern, deren goldner Wein
Das Blut uns kühner treibt in raschen Pulsen,
Lasst uns gedenken aller jener Güter
Die uns erfreuen, kräftigen, begeistern:
Lasst uns gedenken der Vergangenheit,
Lasst hoffen uns und träumen in die Zukunft! —

Doch steigt der Frühling von den Bergen nieder
Und winkt uns fort in's weite grüne Land,
Dann soll er nicht vergebens winken, folget
Dem frohen Knaben, der vor allen wohl
Durch sein verliebt Geschwätz, sein traulich Lachen,
Durch seiner tausend Spiele Wunderkraft
Uns seinem lieben Schwesterlein, der Jugend,
Entgegenführt auf lust'ger Wanderschaft.

Und endlich, Freunde, o versäumet nicht,
So lang Eu'r Fuss auf dieser Erde weilt,
Euch zu vertrauen jenem schönsten Stern,
Dem goldnen, ewighellen Stern der Liebe!
Erschliesset freudig Euer ganzes Herz
Der Liebe Lust, der Liebe süssem Leid,
Lasst jene nicht Euch irren, die da sagen,
Dass dem Bejahrten jener Stern erloschen;
Dass eigne Schwäche Solches sprach, bezeugen
Die Edelsten der Menschen, die gelebt.
Glänzt auf den Locken gleich des Alters Schnee,
Hat auch das Leben der Erfahrung Stempel
Der Stirn des Mannes aufgedrückt, — das Auge,
Es strahlt in lichtem Frühling, wahret Ihr
Die reine Glut in reinem Herzen nur. —

Nun denn, ihr Brüder, wenn in solchen Freuden
Eu'r Herz erglüht des edelsten Gefühls;
Wenn es des vollen warmen Worts bedarf,
Um auszuströmen in die blaue Luft;
Wenn es nach süssen Tönen sucht, die fort
Es tragen zu verwandten Seelen:
Dann bieten wir Euch dieses Büchlein dar;
Was hohe Sänger hochbegeistert sangen,
Was unser Volk aus seines Herzens Grunde
Zu Scherz und Ernst dem Liede hat vertraut,
Wir haben's treulich in ein klein Gehege
Zusammen Euch gebracht, auf dass es Euch
Ein steter Freund auf Euren Wegen sei,
Der auf der Töne vollem Wellenschlage
Das reiche Wort von Herz zu Herzen trage.

Robert Reinick.

* * *

Das eben erschienene Liederbuch für deutsche Künstler wurde von den Herausgebern (dem Maler Reinick und dem Redacteur dieser Zeitschrift) zunächst zusammengetragen, um dem Verlangen nach einer passenden Sammlung der Art für künstlerische Zusammenkünfte bestmöglichst entgegenzukommen. Es besteht zum Theil aus Liedern, welche mit besonderem Bezug auf Künstlerfeste gedichtet wurden, zum Theil aus anderen, mehr oder minder bekannten geselligen, aus Volks- und volksthümlichen Liedern. Namen der ersten deutschen Liederdichter, eines Göthe, Uhland, Clemens Brentano, Eichendorff, Chamisso, Schenkendorff, Arndt u. a. m. mögen zur Empfehlung des Büchleins genannt werden. Den Liedern, 206 an der Zahl, sind sämmtliche, mit Typen gedruckte Melodieen beigefügt, und haben es sich die Herausgeber zum strengsten Gesetz gemacht, nur solche Melodieen aufzunehmen, welche ohne Begleitung singbar sind. Aus diesem Grunde sind besonders Volksmelodieen in grösserer Anzahl benutzt und ihnen häufig, auch wenn das dazu gehörige Original-Lied nicht zur Aufnahme geeignet war, andere, entsprechende Lieder untergelegt worden. Das Buch dürfte somit vielleicht auch noch eine anderweitige Theilnahme in Anspruch nehmen.

Der Inhalt desselben zerfällt, wie im Obigen bereits angedeutet wurde, in drei Abschnitte: Geselliges Treiben, Wanderschaft, Lust und Leid, welche durch in Holz geschnittene Vignetten bezeichnet werden; eine Reihe anderer, grösserer und kleinerer Vignetten (im Ganzen 41) dient zum Schmuck des Büchleins und zur weiteren Sonderung. Die Vig-

netten, von verschiedenen Künstlern und zumeist für das vorliegende Buch gezeichnet, sind vom Prof. Gubitz und unter seiner Leitung geschnitten. Wir theilen in der Beilage*) die von Adolph Schrödter in Düsseldorf gezeichnete Schlussvignette, den Abschied des Junkers von der Kanne vorstellend, zur Probe mit. Andere sind nach Zeichnungen von E. Holbein, J. Petzl, R. Reinick u. s. w. Den Titel schmückt ein von R. Reinick erfundenes und radirtes Blatt, welches unter und in einer gothischen, arabeskenartig verschlungenen Laube das fröhliche Treiben junger Künstler darstellt.

Wir überlassen das Urtheil über dies Büchlein, welches nur für einen fröhlich praktischen Zweck, durchaus nicht als ein kritisch gelehrtes Werk zusammengestellt ist, dem Urtheil des kunstliebenden und sanglustigen Publikums.

LITHOGRAPHIE.

Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer in originalseitigen treuen Kopien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Küntzel in Berlin. Gedruckt in der lithogr. Anstalt von F. Storch.

Unter diesem Titel wird in Kurzem die erste Lieferung eines Werkes erscheinen, auf welches wir die Freunde der älteren deutschen Kunst, insbesondere jenes grossen fränkischen Meisters, aufmerksam machen.

Herr A. Küntzel hat schon in früheren Blättern, namentlich in einem Johannes nach Dominichino und einem Portrait Melanchthon's nach Lucas Cranach, ein bedeutendes Talent für die Zeichnung mit der Feder auf Stein entwickelt; die zartesten Schraffirungen, besonders in den Fleischpartien des letztgenannten Portraits, sind mit gleicher Sicherheit, Freiheit und Reinheit geführt, wie die in den Gewändern, welche durch die stärksten Striche gebildet werden. Die Arbeit wetteifert mit dem Kupferstich. Doch dünkt uns, hatte ein solcher Wetteifer hier mehr den Zweck, zu zeigen, was in dieser Art der Vervielfältigung zu leisten sei, als dieselbe wirklich mit dem Kupferstich auf gleicher Höhe fortzuführen; letzterer wird immer, zum wenigsten durch die grössere Menge technischer Mittel, die ihm zu Gebote stehen, der Federzeichnung überlegen bleiben. Wir haben bereits früher (No. 25., S. 198.) Gelegenheit gehabt, unsere Ansicht über die Eigenthümlichkeiten der letzteren auszusprechen. Trefflich eignet sich dieselbe zur Nachahmung der Holzschnitte jener älteren Meister und der gleichzeitigen, dem Holzschnitt verwandten Federzeichnungen; die von Strixner nachgebildeten Randzeichnungen Dürer's, deren Originale sich in der Münchner Bibliothek befinden, bestätigen dies auf's Bestimmteste.

Noch mehr die uns vorliegenden Blätter des in der Ueberschrift genannten Werkes. Was dessen Inhalt betrifft, so wird dasselbe aus folgenden Blättern bestehen:

Erste Lieferung.

1) Brustbild des Kaisers Maximilian I. Gross Folio. (Nach einem, bis jetzt noch von keinem Schriftsteller beschriebenen Original-Holzschnitte von A. Dürer. Mit Bartsch No. 154 nicht zu verwechseln.)
2) Triumphwagen des Kaisers Maximilian I. Aus acht zum Aneinandersetzen bestimmten Gross-Folio-Blättern bestehend. (Kopie nach der ersten Ausgabe von 1522, mit deutscher Erklärungsschrift. Bartsch, Peintre-graveur, No. 138.)
3) St. Christoph durch das Wasser schreitend. 1525. Gross Folio. (Bartsch, No. 105.)

Zweite Lieferung.

4) Brustbild des Ulrich Varnbüler. 1522. Gross Folio. (Bartsch, No. 155.)
5) Die heilige Dreieinigkeit. 1511. Gross Folio. (Bartsch, No. 122.)
6) Die grosse Säule mit dem Satyr. 1517. Aus vier zum Uebereinandersetzen bestimmten Folio-Blättern bestehend. (Bartsch, No. 129.)

Sämmtliche Originale befinden sich in der rühmlichst bekannten Sammlung des Königl. Preuss. General-Postmeisters und Bundestags-Gesandten Herrn von Nagler, in Berlin.

Die uns vorliegenden Blätter, No. 1. und 2. und die beiden ersten Stücke von No. 3. (den Wagen selbst mit den umgebenden allegorischen Figuren darstellend) sind durchaus als getreue Facsimile's zu

*) Es war nicht möglich, den Druck der Beilage für diese Nummer des Museum's zu beschaffen; der geneigte Leser möge entschuldigen, dass dieselbe in einem der nächsten Blätter nachgeliefert wird. d. R.

bezeichnen; die Eigenthümlichkeiten der Schraffirung, die Sonderbarkeiten des Gefältes, die Zufälligkeiten in gleichgültigen Nebendingen sind eben so sorgsam und mit unverkennbarstem Fleiss nachgebildet, wie auch in wesentlicheren Dingen der hohe Geist des Meisters ungetrübt wiedergegeben ist. Sehr angenehm wird einem jeden Verehrer Dürer's, einem jeden Forscher und Sammler eine solche Erneuerung der genannten vortrefflichen Holzschnitte sein; um so mehr als ihre mehr oder minder grosse Seltenheit die Anschaffung sehr erschwert. Denn von dem Brustbilde des Kaiser Maximilian und von der grossen Säule sind die Originale so ausserordentlich selten, dass von Ersterem nur ein Exemplar bekannt ist, und von Letzterer selbst öffentliche Sammlungen nur unvollständige Abdrücke besitzen. (Auch Bartsch kennt nur drei Blätter derselben.) Dazu kömmt, dass nach diesen Holzschnitten, ausser dem Triumphwagen, keine treuen Kopien existiren, und dass die alte Kopie nach dem Triumphwagen dem Original an Seltenheit gleich steht.

Um das Anschaffen dieser Kopien jedem Liebhaber und Sammler zu erleichtern, hat der Herausgeber für dieselben den überaus billigen Subscriptions-Preis von Vier Rthlrn. (auf chinesischem Papier von 6 Rthlr. 6 gGr.) festgestellt; nach geschlossener Subscription tritt der erhöhte Ladenpreis von 6 Rthlrn. (auf chin. Papier von 8 Rthlr. 12 gGr.) ein. Der Druck der vorliegenden Blätter ist sehr sauber und klar; starke Cartons von gedämpfter Farbe dienen auf zweckmässige Weise als Unterssatzbogen. Der Titel-Umschlag ist mit einer phantastischen Rand-Arabeske geschmückt, welche von dem Herausgeber aus den bekannten Dürer'schen Randzeichnungen zusammengestellt ist.

KUNST-BEMERKUNGEN
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Goslar.

Auf grünen, frischbethauten Waldpfaden wanderte ich rüstig weiter nach Norden, immer am Saume der Harzberge hin. In den nördlicheren Gegenden verliert der Harz jene Heiterkeit, ich möchte sagen, Jugendlichkeit, die ihn mir in den südlicheren Strichen lieb gemacht hatte; hier bedecken sich die Berge mit düsteren Tannenwäldern, die mit ihren bleichen Stämmen einen ernsten, fast melancholischen Anblick gewähren. Und eben so ernsthaft blicken die wenigen Trümmer der Harzburg, welche der hohe König Heinrich I. hier als seine Wohnung erbaute, auf den Wanderer nieder. Aber die dunklen Berge tragen reiche Schätze in ihrem Innern, und der Pflege des Bergbaues verdankt die alte Stadt Goslar, wenn nicht ihre Entstehung, so doch bestimmt ihr erstes Aufblühen.

Goslar liegt in einem, rings von hohen Bergen eingeschlossenen Thale; es besitzt keine ausgezeichneten Kirchthürme, deren es auch nicht bedarf, da man keinen Blick aus der Ferne auf die Stadt hat, — solche Thürme sind wesentlich ein Bedürfniss der Ebene. Aber die kurzen massigen Mauer- und Thor-Thürme, deren es in alter Zeit gegen 200 gehabt hat, bezeugen, wie sicher und fest es zwischen seine Berge hineingerammt war. Die eigentliche Blüthe der Stadt fällt insbesondere in das eilfte und zwölfte Jahrhundert, in die Zeit der Salischen und der nächstfolgenden Kaiser; sie bewahrt viele Andenken an jene Zeit, sowohl in Bezug auf kirchliche Architekturen, als selbst auf bürgerliche Wohnungen.

So sieht man noch an mehreren Häusern rundbogige und rundbogig gebrochene Fenster und ähnliche Verzierungen. Ausserdem bemerkt man einzelne grosse spitzbogige Thüren mit schönem Profil, und schöngearbeitete Fenster aus der späteren Zeit des Spitzbogens. Dahin gehört insbesondere das Rathhaus mit seiner spitzbogigen Vorhalle, welches am Markte liegt, und zur Seite desselben das sogenannte Worthgebäude mit der noch späteren, bereits wie der rundbogigen Vorhalle und mit den gepanzerten Kaiser-Statuen zwischen den Fenstern; beide geben dem Markte ein eigenthümlich malerisches Ansehen. Sodann sind die Privathäuser in ihrer Bauart zum Theil denen von Quedlinburg und Halberstadt ähnlich; andere endlich, und zwar neuere, machen durch die mit schwarzen Schieferplatten benagelte Wetterseite einen wenig behaglichen Eindruck.

Der alte Kaiserdom von Goslar, ein hochwürdiges geschichtliches Denkmal, ein Zeugniss von der Majestät und Frömmigkeit des edlen Kaiser's Heinrich III., welcher selbst, so wie seine Nachfolger, ihm seine „Lieblingskapelle“ und den „Ruhm der

Ade! herzliebstes Fräulein Kanne!
Lieb Jungfer Flasche, nun Ade!
Und muss ich jetzund auch von danne,
Denk wohl, dass ich euch wiederseh!

Beilage, zu No. 28. des „Museum's" gehörig.

Krone" nannte, eine der grossartigsten Beispiele für die Entwicklung der Kunst in unserem Volke, ist von der Erde vertilgt. Und es war nicht ein Mejac, der, auf Befehl seines allerchristlichsten Königs, etwa eine Brandfackel in dies Gotteshaus geworfen; es war kein sogenanntes westphälisches Königthum, das diese ehrwürdigen Steine auf den Abbruch verkauft; — dasselbe, obgleich es die einzelnen werthvollen Effekten mit Freuden versteigerte, duldete wenigstens, dass der Dom selbst in Trümmer fiel, denn auch Trümmer können ja den Enkel noch von seinen Vätern erzählen: — — noch im Spätjahr 1817, nachdem jenes Königthum lange geendigt hatte, standen diese, wenngleich entheiligten Hallen! Ein sinniger Alterthumsforscher, Büsching, welcher sie damals besuchte, hat uns eine Beschreibung des Gebäudes hinterlassen*), die um so wichtiger für uns ist, als es selbst an herausgegebenen Rissen desselben fehlt. — Nur eine kleine Vorhalle hat man stehen lassen, als Pröbchen dessen, was niedergerissen worden; man hat sie, zufolge einer mit grossen Uncialen geschriebenen lateinischen Inschrift, im Jahre 1824 dem Schutze der alten deutschen Monumente (deren einige wenige darin aufbewahrt werden) gewidmet. Bei Gott! das Wort TVTANDIS an dieser Stelle ist übel gewählt.

Das Portal dieser Vorhalle ist durch eine Säule in zwei Hälften getheilt, deren jede im Halbkreisbogen überwölbt ist. Der Säulenschaft, dessen Base durch eine verstümmelte Thierfigur gebildet wird, ist auf's Zierlichste mit flachgearbeitetem verschlungenem Ranken- und Blatt-Ornament bekleidet, das Kapitäl phantastisch durch menschliche Köpfe, umgeben von ineinandergeschlungenen geflügelten Drachen, geschmückt**). Auch der Abakus ist mit zierlichem Blattwerk geschmückt, und eine an demselben befindliche Inschrift nennt den Künstler: Hartmannus. Ueber dem Portal sind zwei Reihen von halbkreisrunden Nischen mit Figuren, die in starkem Relief gearbeitet sind. Diese haben etwas Untersetztes in ihren Verhältnissen und plumpe Köpfe, auch ist die Arbeit roh; der Styl der Gewandung hat aber byzantinischen Charakter. Es befinden sich unter ihnen die Stifter des Domes, Kaiser und Kaiserin, Modelle desselben tragend. Vielleicht sind diese Figuren gleichzeitig mit der Erbauung des Domes (1040 — 1056), vielleicht aber auch später. Denn für den Styl, welcher in den Bilderwerken des eilften Jahrhunderts herrscht, lässt sich nicht wohl eine feste Norm angeben; er zeigt sich, wie wir später sehen werden, auf die manierirteste sowohl, als auf eine merkwürdig reine und freie Weise. Ich möchte dies Jahrhundert in seinen mannigfaltigwidersprechenden, alttüberlieferten und neugebildeten Kunsterscheinungen für den Gipfelpunkt einer grossen Gährung halten, daraus später jene edle, klare Kunst des Mittelalters sich entwickelte.

Die Vorhalle im Innern ist rundbogig gewölbt; die weit aus den Seitenmauern hervortretenden Pfeiler, zwischen denen sich einzelne geräumige Nischen bilden, haben ein einfaches, mit schwachem Blätterrelief verziertes Gesims. Die hintere Seite dieser Halle bildete den eigentlichen Eingang in den Dom; sie wird jetzt durch ein grosses Glasgemälde vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ausgefüllt. Dasselbe ist fast ganz vor die Bogenstellung des Einganges gesetzt, so dass auch dieser höchst interessante und nicht abgerissene Theil des Domes für den Beschauer doch beinah so gut wie verloren ist. Die Blätterkapitäle an den Säulen dieser Bogenstellung haben ein eigenthümliches, aus einer grossen Hohlkehle mit drüberliegendem Viertelstab bestehendes Profil.

(Fortsetzung folgt.)

*) S. Büsching's Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 274.

**) Die Flügel gehören augenscheinlich zu den Drachen, nicht, wie Büsching und Fiorillo meinen, zu dem zwischen ihnen befindlichen Kopfe; somit sind Fiorillo's weitere Bemerkungen darüber unnöthig.

KUNSTLITERATUR.

Kunstreise durch England und Belgien von Passavant.

(Fortsetzung von No. 21.)

Nachdem wir unseren Lesern aus dem obengenannten inhaltreichen Buche das Bild eines der interessanteren Paläste von London und der darin aufgestellten Kunstwerke mitgetheilt haben, so lassen wir nunmehr eine wichtige und bezeichnende Stelle aus dem bereits erwähnten Ueberblick der bildenden Künste in England folgen. Sie enthält

die Ansichten des Verfassers über den Mangel einer eigenthümlich höhern Richtung in der neueren englischen Malerei (vornehmlich in der Historien-Malerei) und die Gründe dieser Erscheinung.

Indem derselbe nämlich gegen den Schluss des Ueberblicks von den Richtungen und Leistungen des gegenwärtigen akademischen Künstler-Vorstandes, — des Sir Martin Archer Shee, Präsidenten, des H. Howard, Secretairs, und des William Hilton, Inspectors der Akademie — gesprochen hat, sucht er sich gegen die Meinung zu verwahren, als ob in diesem Triumvirat die Repräsentanten der jetzigen Malerschule Englands erblickt werden sollten. „Dieses (fährt er fort) will ich nicht damit angedeutet haben, vielmehr bin ich der Ansicht, dass dieses überhaupt nicht durch die Historienmaler in England geschehen kann, da es in diesem Fache dort sehr mager aussieht. Auch unter den Portraitmalern ist keiner von dem Range, wie Reynolds oder Lawrence. Dagegen ist die Genre-, ich möchte sagen Anecdoten- und Landschafts-Malerei bei weitem ausgezeichneter, und in diesem Fache finden wir Talente des ersten Ranges. Dieser Umstand darf um so weniger auffallen, als auf dem Festlande fast derselbe Fall eintritt (?). Wollte man aber für England, welches nie eine eigentliche Historienmalerei aufzuweisen hatte, einen besonderen Grund für diese Erscheinung aufsuchen: so liesse sich folgendes darüber sagen: Zweierlei Bedingungen kann man angeben, welche für die Ausübung einer höhern Kunstrichtung als unerlässlich erscheinen. Die eine fordert bei einem für die Kunstbildung fähigen Volke einen in sich gekehrten Sinn, der in die geistigen Tiefen zu dringen vermag, sich mit dem Zusammenhang der innern höhern Verhältnisse gern beschäftigt, genug tief poetisch ist: die zweite Bedingung ist, dass bei einem solchen Volke die hohen und höchsten Institutionen auch der künstlerischen Ausübung einen Wirkungskreis eröffnen und diese nicht der Laune eines Hofes und der Privatleute oder den Träumereien der Künstler überlassen werden, kurz, dass die bildende Kunst nicht als eine für sich bestehende, abgesonderte Sache betrachtet wird, sondern in das Leben selbst eingreift und dessen höchste Interessen zu verherrlichen berufen ist.

Was nun die erste Bedingung anbelangt, so sehen wir, dass die englische Nation viel mehr zum activen als zum contemplativen Leben sich hinneigt. Kann man den Engländern auch einen grossen Ernst und seltene Energie nicht absprechen, so haben sie doch seit undenklichen Zeiten immer mehr die mechanischen Künste und Wissenschaften in dieser Beziehung ausgebildet, als die aus einem contemplativen Leben hervorgehende bildende Kunst. Oefters ist diese Richtung der Engländer und die damit verbundene grössere körperliche Thätigkeit in der climatischen Eigenschaft ihres Landes gesucht worden, in der schweren feuchten Luft und dem meist trüben Himmel, wodurch eine sehr thätige Lebensweise erfordert wird, damit Geist und Körper frisch und kräftig bleiben. Allein dieser Grund ist nicht haltbar: zeigt doch Flandern, welches ein dem englischen ganz ähnliches Clima hat und eben so durch Industrie und Handel blühend wurde, dass sich dieses recht wohl mit der Ausübung der bildenden Künste verträgt; ja gerade dieses Land gewährt das seltene Schauspiel, dass es zweimal die höchsten Gipfel in der Malerkunst erreicht hat, nämlich unter Joh. van Eyck und P. P. Rubens.

Darf man nun aber den Engländern den Sinn für Kunst absprechen? haben sie nicht ihre Dichter, die mit denen der anderen Nationen um die Palme ringen? Sicher wird dieses Niemand der englischen Nation absprechen wollen. Die Poesie und die bildenden Künste verlangen aber sehr verschiedenartige und oft ganz getrennte Eigenschaften. Die ersteren finden wir bei allen (?) Nationen, die sich in ihrer Sprache auszubilden strebten und in Bildern auszudrücken suchten, was ihr Inneres bewegte; die Anlage zur bildenden Kunst hingegen, so wie auch zur Musik, die ihr meist zur Seite geht, scheint in ihren höheren Anforderungen nur einzelnen (?) Völkern anzugehören. In der antiken Welt waren es die Griechen, welche diesen Vorzug besassen. Sie strebten fast ausschliesslich nach der Schönheit und Charakteristik der Form; daher ihr Vorzug in der Plastik. Im Mittelalter, nach dem Wiederaufleben der Künste, sind es die Italiener und die Deutschen, welche ein eigenthümliches Talent für die bildenden Künste entwickeln und nach dem Einfluss des Christenthums mehr den Ausdruck der Seele beachteten; daher das Vorherrschen der Malerei, wodurch das Gefühlsleben vollständiger darzustellen ist. Bei allen übrigen Nationen der Christenheit sehen wir im Mittelalter keine eigenthümliche bildende Kunst sich entwickeln. Erst nachdem sie die höchste Stufe der Vollendung

bei genannten Völkern erreicht hatte, blühte sie gleich einem eingepfropften Zweige und durch die Eigenthümlichkeiten der Völker modificirt, in Spanien und Frankreich auf. In England war noch nicht daran zu denken.

Was nun zweitens die Anregung von aussen betrifft, den Wirkungskreis nämlich, welcher den bildenden Künsten durch die höheren Institutionen eröffnet wird, so waren diese allerdings in England vor der Zeit der Reformation dieselben, wie in allen andern Ländern, wo die römische Kirche herrschte. Demnach haben die Engländer gleich allen andern christlichen Nationen, ausser den Italienern und Deutschen, keine eigenthümliche, nationelle Kunst, selbst keinen nennenswerthen Maler oder Bildhauer jener Zeit aufzuweisen, was allerdings auf einen innern Mangel hindeutet, den sie mit andern Nationen theilten.

Nach dieser Zeit indessen, wo in Spanien und Frankreich die bildenden Künste der Malerei und Sculptur zu blühen anfingen, besass England nicht mehr die kirchlichen Institutionen oder lange im Frieden lebende, die Kunst liebende Fürsten, welche durch vielfache Aufträge zu bedeutenden Werken die Ausbildung einer Kunstschule im alten Sinne hätten bewirken können. Dieser Umstand entschuldigt die Engländer, dass sie erst so viel später sich selbständig in den bildenden Künsten zu entwickeln suchten und nun durch die Errichtung einer Akademie den Weg einschlugen, welcher nach der grossen Versunkenheit in den bildenden Künsten auch von den andern europäischen Nationen betreten worden ist. Im voraus bestimmen zu wollen, wie weit und in welchen Richtungen die Engländer ihre neu aufblühende Kunst entwickeln werden, scheint mir voreilig; doch wird sich aus dem bis jetzt Dargelegten und aus dem nun folgenden Bericht ihrer Leistungen hinlänglich ergeben, dass noch kein Grund vorhanden ist, eine Blüthe in der höhern Kunstrichtung vorauszusagen und ihnen den Sinn dafür zuzuerkennen.

Erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts fingen einzelne englische Maler, sowohl durch ihr Talent, als wohl auch durch die beleidigte Nationalehre angeregt, mit den andern Nationen zu wetteifern an. Dieses geschah, ohne dass der Staat damals auch nur das Geringste für die gebildeten Künste zu thun sich verpflichtet fühlte. Es suchten daher die Künstler und ihre Gönner auf andern Wegen ihren Zweck zu erreichen.

Von den Bestrebungen des Reynolds war schon früher die Rede, wo gezeigt wurde, wie er durch das Zusammenwirken der Künstler und Kunstfreunde das Interesse für die Kunst immer mehr gesteigert hatte. Man hofften mehrere Künstler, es war im Jahr 1773, dass ein Vorschlag, die St. Paulskirche in London durch die ausgezeichnetsten Maler mit biblischen Darstellungen auszuschmücken, günstige Aufnahme finden werde, um so mehr, da sie es unentgeldlich thun wollten. Welch schmerzliche Erfahrung aber musste es für sie sein, dass die Geistlichkeit unter Vorsitz des Bischof Terrick es nicht zugab, den kahlen Wänden dieser ungeheuren Kirche einen festlicheren, den Sinn ansprechenden Schmuck zu geben! Dieses geschah nur aus Furcht, sie möchte zu sehr einer katholischen Kirche ähnlich werden, obgleich St. Paul im Wesentlichen nach dem Plan der ersten Kirche der katholischen Christenheit gebaut ist.

In der kirchlichen Institution also fanden damals die Maler statt Aufnahme und Gelegenheit, sich in Gegenständen der höchsten Richtung auszubilden, nur Entfernung, nur Verbannung. Von Seiten der Regierung durften sie damals auch keine Aufträge erwarten, die ihren Wünschen auch nur in etwas entsprechen hätten. Es verdient daher die Bemühung des Aldermann Boydell's, der eben in England aufblühenden Kunst einen Schwung und eine grossartige Richtung zu geben, um so mehr Anerkennung. Dieser wollte nämlich im Verein mit einigen anderen Kunstfreunden eine reiche Folge von Gemälden aus den Dichtungen Shakspeare's ausführen lassen und ergriff das Unternehmen mit grosser Thätigkeit. Von den Malern wurde er auf's Eifrigste unterstützt, da sie darin einigen Ersatz für ihren fehlgeschlagenen Entwurf erblickten. Sicher ist dadurch für die Entwickelung und nationelle Richtung dieser Schule viel geschehen, doch reichten die Kräfte einiger Privatleute nicht zu, dieses Unternehmen durchzuführen: es blieb dabei, dass ungefähr ein Drittel des Planes zur Ausführung kam, was einen Kostenaufwand von 100,000 Pfund Sterling verursachte.

Das Kupferwerk, welches von der Shakspeare Gallery durch Josiah Boydell 1805 in zwei Lieferungen herausgegeben wurde, giebt einen ausführlichen

Bericht darüber, die 69 Kupfertafeln aber einen anschaulichen Begriff vom Erfolg des Unternehmens.

Ein ähnliches, doch weit beschränkteres Unternehmen von Seiten eines Hrn. Brower war das einer historischen Gallerie. Die besten Gemälde darin waren der grosse Brand in London und die Niederlage der spanischen Armada, beide von Ph. James de Loutherbourg, einem gebornen Strassburger.

Nimmt man nun die (oben beschriebenen) Malereien von Barry dazu, so erhält man von den Leistungen der englischen Historienmaler bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine ziemlich vollständige Uebersicht.

Seit dieser Zeit ist in England nichts Grosses, Umfassendes für die Historienmalerei unternommen worden. Mancherlei Vereine für Ausstellungen, die schon erwähnt worden sind, haben sich zwar seitdem gebildet, theils um Gelegenheit zu geben, die Schätze von Kunstwerken älterer Meister ihrer Verborgenheit zu entziehen und sie dem Studium der Künstler und zum Unterricht der Liebhaber zugänglicher zu machen, theils um das Interesse an den Werken der lebenden Künstler zu heben, diese dem Publikum bekannt zu machen und ihnen auf solche Weise Beschäftigung und Erwerb zu verschaffen. Der letzte Zweck ist durch diese Anstalten auch erreicht worden; doch liegt es in der Natur der Sache, dass wo der Antrieb und die Begünstigung allein von dem Publikum ausgeht, auch nothwendiger Weise dessen Urtheil und Liebhaberei auf die Richtung der Kunst Einfluss haben muss und diese selbst bestimmt. Nun wird aber sicher kein einsichtsvoller Freund der Kunst behaupten, dass das Urtheil der Menge das bessere sei, dass dieses überhaupt nur geeignet sei, eine höhere Richtung in Wissenschaft und Kunst zu bewirken; vielmehr wird diese Menge bei ihrer Wankelmüthigkeit in Gesinnung und Entschluss nie das Grossartige zur Ausführung bringen. Ein solches ist den edelsten und höchstgestellten Charakteren einer Nation allein möglich, sei es, dass sie an der Spitze von Institutionen stehen, oder dass sie als Fürsten oder Privatleute die Mittel besitzen, es zu thun. Freiheit und die Mitwirkung der Menge sind nur allgemeinen Entwickelung unerlässlich; doch nur Wenige sind berufen, Grosses durchzuführen. Dieses beweisen die Entstehungsgeschichten aller ausgezeichneten Werke der Kunst: an die herrlichsten Werke Athens knüpft sich der Name eines Perikles, an die des antiken Roms die eines Agrippa, Augustus, Trajan u. a. m. und in dem neuen Rom die eines Julius II. und Leo X. In Florenz glänzen in der Kunstgeschichte die Namen der Mediceer, der Strozzi, und vieler anderen mehr, in Gent der des Jodocus Vyd, in Köln des Erzbischof Conrad von Hochsteden, von Hardenrath und Jabach u. a. w.; überall sind es einzelne edle und hochgestellte Männer, welche Einsicht genug besitzen, um das Talent schätzen zu können, und denen die Kraft und Beharrlichkeit nicht fehlt, deren es bedarf, um grosse Werke zur Ausführung zu bringen. Dieses ist selbst da der Fall, wo eine Corporation zu handeln scheint.

Nachrichten.

Paris. Der Handelsminister hat beschlossen, von jungen Malern die Gemälde berühmter Meister kopiren, und diese Kopien alsdann, zur grösseren Ausbreitung des klassischen Studiums, den Gemäldesammlungen der Provinzen zukommen zu lassen. — Wir wünschen, dass ein so in jeder Beziehung vortreffliches Unternehmen auch bei uns in Anwendung kommen möge.

In **Rotterdam** wurde kürzlich der Nachlass des Hrn. Bernet, eines bekannten Kunstfreundes, versteigert. Obgleich die Zeiten den Künsten nicht hold sind, so wurden doch für 120 Gemälde, 5 Bücher mit Kupferstichen und einige Prachtwerke 23,000 Gulden eingenommen. Eine holländ. Landschaft von Kobell wurde für 1410 Gulden, eine andere von Ommeganck für 1010, ein Seestück von Schotel für 1305 Gulden u. s. w. erstanden. — In **Amsterdam** wird dieser Tage die schöne Gemälde-Sammlung des Hrn. Goll von Franckenstein versteigert.

Das Denkmal für **Gutteuberg** in **Mainz** wird von **Thorwaldsen** gearbeitet, und er wird bei seiner Reise nach Kopenhagen zu diesem Zwecke Mainz besuchen, vielleicht auch schon das Modell mitbringen.

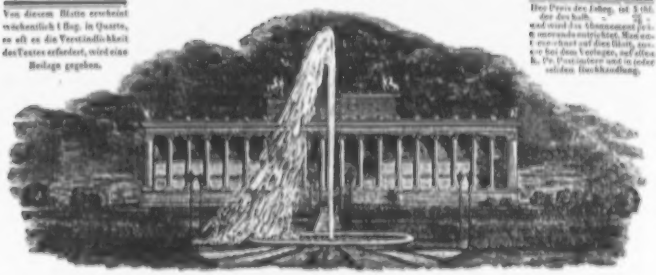
Berlin. Der Ober-Landes-Baudirektor **Schinkel** befindet sich auf einer Inspektions-Reise durch Westphalen und die Provinz Rhein-Provinzen. — Der Prof. **Rauch** ist nach Mecklenburg-Strelitz abgereist, um die Büste des Grossherzogs zu modelliren.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 29. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thl. der des halb. [illegible] und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst,

von Dr. A. Schell.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

Unter den charakteristischen Zügen der gegenwärtigen Kunst ist die Wahl der Stoffe aus modernen Dichtungen verschiedentlich bemerkbar, auch schon hie und da Gegenstand kritischer Winke geworden. Wirklich scheint diese Richtung in unserer Zeit bedeutender zu sein und zu werden, als in irgend einer früheren Epoche. Alt freilich und sogar älter als die erste Blüthe moderner Kunst ist die Sitte, Schriftwerke mit gezeichneten und gemalten (bei alten Einbänden selbst mit plastischen) Verzierungen und mit Darstellungen ihres Inhaltes zu begleiten. Aber diese Kunstseite kommt hier nicht in Betracht, weil sie meist in sehr untergeordnetem Verhältnisse der Dichtung und eben so wohl der Historie und Gelehrsamkeit, überhaupt jeder Art von Schriften und Büchern von den liturgischen bis zu den zeitvertreibenden sich angeschlossen hat. An sich sind allerdings die alten Miniaturen bedeutend. Denn sie waren zur Zeit ihrer Entstehung ein beträchtlicher Theil unter den übrigen noch unfreien Kunstbestrebungen und zugleich wirkliche Vorstufen der nachmaligen höheren Entwicklung; während umgekehrt in blühenden Kunstperioden solche schmückende Beigaben der Literaturwerke vielmehr nur oberflächliche Anwendung sonst vorhandener Technik zeigen. Nach den Miniaturen wären die Holzschnitte wegen der Popularität interessant, mit der sie eine Zeit lang die Volkspoesie begleitet haben. In ihrer eigenthümlichen,

schon durch die Mechanik bedingten Darstellungsweise berühren sie eine ganz besondere Seite der Phantasie. Der Kupferstich und seine Verwendung bietet keine so einfache Betrachtung dar; und wenn von dem Uebergang der Poesie in bildende Kunst die Rede ist, wird niemand verlangen, dass man sich über die Vignetten und gestochenen Blätter verbreite, die vor und nach Chodowiecky unzählige Romane und Almanache verherrlicht haben. Sie sind, mit Jean Paul zu reden, Grönwildpret, zur Unterhaltung und zur Nahrung dienlich, das aber auch vielen Wildschaden auf dem Felde der Kunst und des öffentlichen Geschmackes anrichtet. Selbst schöne Stücke darunter kommen so nur, wie Staffage, mehr vor den Hain der Poesie, als dass sie daraus hervorgingen. Abgesehen also von diesen Partien, kann man doch behaupten, dass der Einfluss der modernen Dichtung auf die bildende Kunst in keiner ihrer Epochen so bedeutend war, als in der gegenwärtigen, wo er noch im Wachsen ist. Das Uebertreten dichterischer Conceptionen in Kunstwerke ist nur ein Beweis hiefür, und nicht gerade der tiefste, da er ja vielmehr an der Oberfläche liegt; aber als der nächste und sichtbarste ist er zuerst zu berücksichtigen. Zur Zeit der Kunstblüthe am Ende des Mittelalters und von da ab bis zum Verfall gab nur die antike, mythologische Poesie Stoff zu vielen anmuthreichen, mitunter grossartigen, Schöpfungen. Gerade in solchen, in der Wirklichkeit bodenlosen, ganz der Phantasie heimgefallenen Sphären wurden sich Michel Angelo's geistvolle Technik, die vollendete Raphaelische Kunst und die Lichtmagie Correggio's ihrer Wahlfreiheit und Selbstherrschaft bewusst. Die Venezianer verwandten einen Theil der üppigen Reizfülle, die ihnen zu Gebote stand, zu modernen Incarnationen der alten Götter. Rubens warf sein Massengefühl und seine prolifike Gewalt besonders gern in Silene und Bacchanale. Man kann sagen, die antike Mythologie machte in stets neuen Variationen sämmtliche Abstufungen und Ausartungen der modernen Kunstgeschichte mit, bis sie in breiter Verflachung und allseitiger Entstellung die ungeheure Willkühr vor Augen legte, die ihrem Gebrauche zu Grunde lag. Welche Zwittergeburten entstanden aus der unbewussten und aus der einseitigen Vermischung heterogener Zeitelemente mit den armen Gespenstern einer längstuntergegangenen Glaubenswelt! Wenn Raphaels Meister in liebenswürdiger Unbefangenheit den Apoll mit rothen Hosen gemalt hatte, so trieben es die Niederländer noch viel burlesker; und doch ist diese falsche Anwendung des realen Zeitcostüms weit erträglicher, als die des idealen, womit besonders die Franzosen Götter und Heroen bespaßten und den Olymp zu einem Repertoir für die seelenlosesten Allegorieen machten. In demselben Geiste trugen auch die Stoffe, die bis und da aus der Zeitpoesie aufgenommen wurden, meist in dieser schon ein ältereclassisches Costüm; und die herrschende Manier wirkte zurück auf die seltene Behandlung einer früheren und edleren modernen Dichtung. Allein man muss hierrücksicht nicht vergessen, dass es gerade auch die antike Welt war, aus welcher der verdorbene Sinn die Mittel seiner Erhaltung nahm, als Erschöpfung und Zerstreuung die Sehnsucht nach Styl und Reinheit hervortrieb. Freilich war dabei der Blick nicht mehr auf eine in der Luft schwebende antike Mythologie, sondern auf die Reste der alten Kunst selbst gerichtet. Wie im engen Zusammenhang mit diesem Studium Winkelmann, Mengs und die Idealisten die Regeneration der modernen Aesthetik und Kunst eingeleitet haben, ist bekannt und anerkannt. Hier kommt dieser Rückblick auf die Antike auch darum in Betracht, weil er unter anderem speciell auf eine Art der Behandlung moderner Dichtung in einer neuen Klasse von Zeichnungen eingewirkt hat. Dem Tischbein's und Flaxman's Benutzung antiker Vasengemälde sind nicht ohne Einfluss gewesen auf die besondere Gattung von Umrissen, die sich an die Dichtung unserer Zeit angeschlossen und beliebt gemacht hat.

Eine solche Richtung konnte sich nur dadurch erheben, dass der Sinn für gehaltene Formen und edle Motive durch neue Studien gereinigt war; und es ist in der That dieser Uebergang in der neueren Kunst zu vergleichen mit der Wirkung, welche Schiller's nobles Heidenthum auf die Reinigung der deutschen Poesie geübt hat. Wirklich haben sich diese verwandten Richtungen in der Poesie und in der Kunst auch in einzelnen Beispielen durchdrungen, wie in den schönen Umrissen, die Wagner mit einem an der Antike gebildeten Sinne zu Schiller's Eleusinischem Fest geliefert hat. Die Anwendbarkeit dieser Kunstübung auf die Darstellung moderner Gedichte hat sich in dem allgemeinen Interesse bewährt, welches die Umrisse von Retzsch zu Göthes Faust gefunden und verdient haben;

woraus denn eine Reihe ähnlicher Skizzen dieses Künstlers nach Gedichten von Schiller hervorgegangen ist. Zeichnungen zu Göthe's Faust waren auch eine frühe Arbeit des nun so gefeierten Cornelius. Die Darstellungen Schiller'scher Gedichte hat Österley durch seine Umrisse zum Tell vermehrt. Aehnliches hatte Ruhl zu Bürger's Lenore versucht. Welcher Tiefe aber diese anspruchlose Kunstart fähig ist, hat besonders der geniale Führich, nachdem er schon früher einen Versuch mit Skizzen zu Göthe's Hermann und Dorothea, zu Bürger's wildem Jäger und zum Gebet des Herrn gemacht, nachmals in seinen Umrisszeichnungen nach Tieck's Genofeva bewiesen, einem Werke von grossartigem Charakter, worin einige Blätter mit dem strengsten Styl eine unvergleichliche Anmuth vereinigen. Hier ist allerdings nächst dem eigenen Genie des Künstlers auch schon derjenige Fortschritt der neueren Kunst mit in Wirksamkeit getreten, den sie ihrer Einkehr in die religiöse Phantasie des Christenthums verdankt, aus welcher allerdings die Wiedergeburt derselben wesentlich herzuleiten ist. Durch eine solche oder verwandte Innigkeit und belebende Kraft werden Werke dieser Kunstweise, indem sie Gedichte auffassen, die der Nation angehören, stets geeignet sein, Zeugnisse eines schönen Verhältnisses zwischen der Poesie und der Kunst ihrer Zeit abzugeben; und ihr schon vorbereitetes Verständniss und die Leichtigkeit ihrer Verbreitung können sie vor andern Kunstwerken zu Gemeingütern des Volkes machen. Diess ist die wahre Bestimmung dieser Gattung. Dagegen sollen wir solche Technik nicht nach dem Beispiele luxuriöser Nachbaren zur Fabrikation von Industriewerken, von ganzen Gallerien zu bänderreichen Dichtern herabsinken lassen. Denn so kann sie der Verflachung zur leeren Manier nicht entgehen. Ohnehin sind Skizzen dieser Gefahr schon darum mehr ausgesetzt, weil die abstractere Weise der Zeichnung in dem Grade, als sie weniger ausführt, auch minder genöthigt ist, sich etwanige Uebertreibungen und Fehler evident zu machen. Nicht dazu soll sie ihr Versichten auf malerische Behandlung und modellirendes Licht missbrauchen, sondern durch Wahrheit und Feinheit den Charakter behaupten, der sie vorzugsweise zur Aufnahme dichterischer Gedanken befähigt. Und wirklich hat die Skizze diese vorzugsweise Fähigkeit. Denn wie die Poesie ihren Anschauungen die volle Sinnlichkeit der bildenden Kunst weder geben kann, noch will, und daher auch die Schönheit dessen, was sie gleichwohl als sinnlich vorstellt, nach andern Gesetzen misst, als die Kunst, deren Schönes immer augenfällig sein muss: so wird aus demselben Grunde diejenige Art der letzteren, die sich, so weit es ihre eigenen Gesetze gestatten, der sinnlichen Ausführlichkeit entkleidet, dadurch im Allgemeinen am empfänglichsten für die Nachbildung dichterischer Vorwürfe. Warum wirkt selbst bei originellmalerischen Compositionen sehr oft die Skizze poetischer und geistreicher, als das ausgeführte Werk? Weil sie sich vorweg mehr an die Phantasie, als an den Sinn wendet, und ihre Schroffheit die herrschenden Verhältnisse, die Erscheinung für den Gedanken sicherer hervorhebt, als das vermittelnde Gemälde. Sie steht also von Natur der Poesie am nächsten.

(Fortsetzung folgt.)

KUNST-BEMERKUNGEN
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Goslar.

Das merkwürdigste der in dieser Vorhalle des einstigen Domes aufbewahrten Monumente ist der sogenannte Krodo-Altar*). Er besteht bekanntlich aus einem grossen Langwürfel, dessen Seitenflächen (mit Ausschluss der oberen) von vielfach durchbrochenen Bronzeplatten gebildet werden, getragen von vier knieenden bronzenen Figuren, welche die Ecken des Kastens nach Art der Atlanten stützen. Es sind bärtige Männer, drei mit schlichtem, einer mit krausem Haar (welches letztere roh, in Buckeln, gearbeitet ist). Ihr Gewand ist eigenthümlich: ein glatt anliegendes Unterkleid mit kurzen, etwas weiten Aermeln, die bis an den Ellbogen reichen; darüber, wie ein Schurz, ein faltenreiches Oberkleid, welches um die Lenden, geschlagen ist; die Füsse sind nackt. Jede Figur kniet auf einer gesonderten Bronzeplatte. An allen ist der Kopf offen, die Hände abgebrochen; eben so der hinter den Figuren stehende kleine Pfeiler, in

*) S. über denselben: Büsching, Fiorillo, Heineccii Antiquitates Goslarienses u. A.

den jetzt eine rohe Eisenstange als eigentlicher Träger des Würfels eingelassen ist. Wahrscheinlich trugen sie früher auf Kopf und Händen eine Art Kapitäl und darüber erst die Ecke des Altares; und zwar so, dass dieselbe weiter vorgerückt war, als in dem jetzigen Zustande des Monuments, was sich aus einigen äusseren Kennzeichen ergiebt. Der Styl dieser Figuren ist streng und trocken, im Einzelnen ohne rechtes Verhältniss; gleichwohl ist in ihnen der Ausdruck einer gewissen Kraft, so wie eine Ahnung von Form zu bemerken. Was nun das Alter und den Ursprung dieses so höchst eigenthümlichen Werkes betrifft, so möchte es sehr schwer sein, darüber mit Bestimmtheit etwas zu sagen. Der älteren Annahme, welche dasselbe zu einem Altare des Krodo, d. h. zu einem heidnisch-germanischen Werke macht, widerspricht einfach das sierliche Karnies im Fussgesimse des Kastens, indem dies bereits eine, auf gewisse Weise durchgebildete Baukunst voraussetzt, die bekanntlich zu jener Zeit in unserem Vaterlande nicht Statt fand. Auch sehe ich keinen Grund, dasselbe für eine alt-etrurische Arbeit auszugeben. Wäre es noch in der Mode, unser Volk von dem orientalisch despotischen Volke der Perser abzuleiten, so würde ich vielleicht nachzuweisen mich bemühen, dass dieser Feueraltar von dort her mitgebracht sei; wobei eine gewisse Aehnlichkeit seiner Träger mit den Skulpturen an der grossen Treppe von Persepolis zu den überraschendsten Resultaten führen könnte. So lange indess solche Annahmen, sammt den obigen, nicht unwiderleglich dargethan werden, dünkt es mich am Gerathensten, dies Werk in Ruhe dem eilften Jahrhundert zu lassen, so dass es, möglicher Weise, als eine der vielen Kostbarkeiten, womit Heinrich III. den Dom beschenkte, und als ein heimisches, aus den benachbarten Bergen gewonnenes Produkt, gleichzeitig mit der Erbauung des Domes und für denselben, gearbeitet sein mag. Vielleicht stellen, unter diesen Umständen, die eigenthümlich costümirten tragenden Figuren überwundene Wenden dar. Zu diesen Annahmen bestimmt mich nicht nur eine gewisse, mindestens technische Aehnlichkeit jener Träger mit den, in der Mitte des eilften Jahrhunderts gegossenen Bronzereliefs an einem Portale des Augsburger Domes (von denen später), sondern auch der Umstand, dass in zweien von den grösseren Löchern der Seitenplatten noch die blechernen Einsatzstücke befindlich sind, in welche der Schmuck der Edelsteine eingelassen war, und dass die erhaltene Fassung der letzteren und die dazwischen befindliche Filigran-Arbeit durchaus dem in jener Zeit häufig vorkommenden Schmucke der Buchdeckel entspricht. Und der etwanige Zweck dieses sonderbaren Werkes? Vielleicht war dasselbe zum Altare in der dunkleren Crypta des Domes bestimmt, so dass einige, in denselben hineingestellte Kerzen den geschliffenen Steinen, mit denen die Seiten geschmückt waren, ein selbständiges Licht verliehen, was von grossem Effekt und dem kindlichen Wunderglauben jener Zeit nicht unangemessen gewesen sein dürfte; so spielen ja die selbstleuchtenden Steine an Schilden und Waffen in den älteren deutschen Heldengedichten eine grosse Rolle. Eine genügende Auskunft über dies räthselhafte und durchaus eigenthümliche Werk möchte aber, wie gesagt, schwerlich zu geben sein.

Sodann befindet sich in dieser Halle die steinerne Brüstung, welche früher den im Dome befindlichen altberühmten Kaiserstuhl umgeben hat; sie hat sonderbare, in Relief gearbeitete Verzierungen; phantastische Thierfiguren, Schlangen-umwundene Köpfe, Affen mit Kapuzen und Büchern u. s. w. Der Kaiserstuhl selbst, eine kunstreiche Bronzearbeit mit durchbrochnen byzantinischen Ranken-Verschlingungen und ähnlichen Figuren, befindet sich zu Berlin, in der schönen Rüstkammer des Prinzen Carl von Preussen.

Endlich werden in jenem vaterländischen Museum von Goslar noch einige alte Holzfiguren und Bilder, der mehrfach beschriebene Grabstein der Mathilde, andere Grabsteine, grosse Tapeten mit Heiligenfiguren vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, so wie einige Säulen aus der Krypta des Domes, deren abgestumpfte Würfelkapitäle in schwachem Relief verziert sind, aufbewahrt.

(Fortsetzung folgt.)

UMRISSE

zu Schillers Lied von der Glocke nebst Andeutungen von Moritz Retzsch.

Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833.

Die genannten Entwürfe von Retzsch, welche seit längerer Zeit schon das Eigenthum Cotta's wa-

STATUE EINER VICTORIA VON RAUCH

Verlag von Georgi Gropius. Beilage zu N:29 des Museums

ren, sind so eben, von seinen Erben herausgegeben, im Kunsthandel erschienen. Sie bilden ein starkes Heft von 43 Blättern in langem Quartformat, den übrigen ähnlichen Werken von Retzsch sich anschliessend. Sie stimmen im Wesentlichen mit denselben in Bezug auf Vorzüge und Mängel überein, obgleich sie, was wir gleich von vornherein bemerken wollen, das Hauptwerk, die schönen Umrisse zum Faust, nicht ganz erreichen.

Was die Art der Composition, die sich auf blosse Umrisse beschränkt, anbetrifft, so erfordert dieselbe eine eigenthümlich stylisirende Auffassung des Gegenstandes, und zwar eine ähnliche, wie sie in dem antiken Basrelief oder noch mehr in der antiken Vasen-Malerei durchgebildet und neuerdings von Flaxman so glücklich angewandt ist. Der Mangel an Verschiedenheit der Farbe und des Lichtes macht die einfachste Gruppirung, das bestimmteste Hervortreten der einzelnen Figuren nöthig, wenn sonst Klarheit und Ruhe erreicht werden soll; die Perspektive reducirt sich auf sehr geringe Mittel, so dass die darzustellende Handlung am besten nur auf Einem Grunde (ohne Vor- und Hintergrund) angeordnet und die etwa nöthige Landschaft u. dergl. nur möglichst skizzenhaft angedeutet wird. Aus beiden Ursachen auch ist es hier insbesondere nöthig, dass das Ganze der Composition als ein Festes, in sich Abgeschlossenes, nicht erst durch die Linien der Einrahmung Begränztes, erscheine.

Mannigfach fehlt Retzsch in seinen Compositionen gegen die letztgenannten Punkte. Wie sehr jene aber durch Beobachtung derselben gewinnen, davon findet sich ein recht schlagendes Beispiel in der bibliographischen und malerischen Reise des Engländers Dibdin durch Frankreich und Deutschland, worin eine Reihe der eben damals erschienenen Umrisse zum Faust im Holzschnitt mitgetheilt werden; nicht aber die ganzen Blätter, sondern meist nur die jedesmaligen Hauptgruppen, welche, da Retzsch dieselben in der Regel sehr wohl zu ordnen weiss, durch die Entäusserung anderweitiger Umgebung ausserordentlich gewinnen. Derselbe Fall tritt bei den vorliegenden Umrissen ein: vielfach Störendem würde auf diese Weise vorgebeugt werden. Was soll man z. B. sagen, wenn man jenes schwärmende Liebespaar auf dem neunzehnten Blatte betrachtet, und der Richtung ihrer Blicke folgend, oben in der Luft Etwas wie einen aufgehängten Brezel bemerkt, der aber bei näherer Untersuchung sich als halben Mond ausweist? Wir wiederholen unser Bedauern über solche unpassenden Darstellungen, da im Uebrigen auch dies Heft so höchst Anmuthiges und Geistreiches enthält.

Was nun die Darstellungen in Bezug auf die eigenthümliche Auffassung des Gedichtes betrifft, so zerfallen sie zunächst in drei verschiedene Reihen. Die erste enthält diejenigen Momente desselben, welche das technische Geschäft des Glockengusses in seinen verschiedenen Stadien vorüberführen, Blätter, die meist recht tüchtig und kräftig entworfen sind. Die zweite Reihe besteht aus allegorischen Compositionen, welche das philosophische Element des Dichters zu verbildlichen suchen, die dritte stellt die erzählenden Partieen desselben dar. Jene sind zum Theil auf tiefsinnige Weise aufgefasst und in reinen und klaren Formen wiedergegeben. So z. B. das erste Blatt, „eine (so heisst es in den Andeutungen) den Bildercyklus einleitende Vision, die in zarten Conturen dem geistigen Auge als Wolkengebild vorführt, was die Grundzüge der ganzen Dichtung bildet. Um das Aetherische und Durchsichtige des Meteors bemerklich zu machen, sind die Gegenstände hinter dem Glockenbild in der Mitte erkennbar, so wie zugleich die über demselben hervorbrechende Flamme nicht allein das Element seiner Natur als Lufterscheinung und der Erzeugung seines Nachbildes durch Menschenkunst andeutet, sondern auch nebenbei das Symbol jener hohen Begeisterung ist, welche der unsterbliche Dichter in ewiger Verjüngung entzündet hat. Die Glocke selbst umschweben in geräuschlos flüchtigem Tanze die Horen und führen leichtverschlungen und mit leiser Berührung in ihrem luftigen Reigen die Zwietracht, die Freude, den Schmerz und den Frieden. Die erstere kenntlich an dem Schlangenhaar und dem wild und feindlich auf die Erde gehefteten Blick; sie hält die Mordfackel in der Rechten und harrt begierig dem Augenblick entgegen, wo das wirre Treiben unter ihr die Veranlassung bringt, mit dem Feuerbrand an der Glocke hinzustreifen und ihr somit Schreckenstöne zu entlocken, die weithin sich fortpflanzen und das Zeichen zum Verderben unter den Menschen geben. Dann die Freude mit dem heitern Blick und rosenbekränztem Haar. Der Schmerz mit verhülltem, Dornen- und Cypressen-umflochtenem Haupte, das betrübt zur Erde gebeugt ist. Hierauf

am stärksten hervortretend der Friede, wie er mit dem Palmenzweige leicht und sanft die klangreiche Wölbung berührt, und ihr so den Segenslaut zuerst entlockt, den ihr der Dichter mit den Schlussworten seines Gedichtes wünscht: Friede sei ihr erst Gelänte! — Und so wäre, um es in wenig Worte zu fassen, dieses Blatt gleichsam eine poetisch-allegorische Paraphrase der Worte:

„Was unten tief dem Erdensohne,
Das wechselnde Verhängniss bringt,
Das schlägt an die metallne Krone,
Die es erbaulich weiter klingt." —

Zuweilen, dünkt uns, geht der Zeichner in diesen allegorischen Compositionen über die Gränzen der bildenden Kunst hinaus, indem er Gedanken darzustellen sich bestrebt, denen die schöne Form nicht eine nothwendige Hülle ist und welche die Form überhaupt zu einem willkührlichen Symbol stempeln.

Als einen besonderen Missgriff aber müssen wir es rügen, dass der Künstler, bewogen durch die Bildersprache des Dichters, zur Verkörperung jener Allegorieen sich antik idealer Gestalten, wie sie oben in der Beschreibung des ersten Blattes bereits bezeichnet sind, bediente, während er die Bilder der dritten Reihe im Kostüm und in den Verhältnissen des Mittelalters dargestellt hat, dem jene Gestalten durchaus fremd sind. Am klarsten tritt dieser Widerspruch auf dem siebenten Blatte hervor, in welchem beide Reihen sich begegnen; es ist die Taufe; die heilige Handlung unter einem Baldachin von gothisch verschlungenen, bedeutungsvollen Ranken beschlossen. Drüber aber sind es nicht züchtige christliche Engel, welche dem emporgerichteten Blicke des Predigers begegnen, sondern heidnisch nackte, fast hermaphroditisch üppige Gestalten, Leid und Freude bezeichnend, mit ihren verschiedengeschmückten Urnen für „die schwarzen und die heitern Loose," welche letzteren als kleine stumme Horen dem Schoosse der Ewigkeit entquellen.

Die Bilder der dritten Reihe enthalten im Einzelnen höchst Ansprechendes und Zartes, so gleich das achte Blatt „der Mutterliebe zarte Sorgen" darstellend. Vortrefflich ist das zehnte Blatt, der Abschied von der Heimath, von den Eltern und von des Nachbars Töchterlein: — „vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe," — eine frische, leichte, edle Jünglingsgestalt, berechtigt zu allen freudigsten Aussichten für die Zukunft. Das folgende zeigt den jugendlichen Wandrer, der „in's Leben wild hinausstürmt;" „zwei Reisegefährten, die der Zufall ihm beigefügt, rüstigen Schrittes hinter sich lassend, hat er bereits vor ihnen die Höhe eines Gebirges erstürmt; freudig ruft er den mühsam nachklimmenden Gesellen zu, dass sich eine herrliche Weite vor seinen Blicken ausbreite, nach den fernen blauen Bergen deutend, die zu erreichen es ihm unaufhaltsam forttreibt, sowohl den Vogel beneidend, der auf luftiger Bahn mit leichten Schwingen vor ihm sein Ziel schneller gewinnen darf, als jenes Fahrzeug, das auf ferner Flut seinem Auge bald entschwunden sein wird." Die Wanderschaft führt der Künstler uns in mehreren Blättern vor; vorzüglich ist die Heimkehr in's Haus der Eltern, wo diese den zum stolzen Mann herangereiften nicht erkennen und zweifelnd anblicken, — es ist dasselbe Zimmer mit all dem wohlbekannten Geräth, wo einst des Säuglings Wiege stand. Die ersten Stadien der Liebe, die auf den nächsten Blättern folgen, kleiden unsern Freund minder, wie seine Wanderlust (es ist ja auch nicht ein Jeder zum Amoroso geschaffen!), trefflich aber sind die zärtlichen, unbelauschten Gruppen auf dem neunzehnten und zwanzigsten Blatt. Dann kömmt das Leben in der selbstgegründeten Heimath; ausgezeichnet ist hier das vier und zwanzigste Blatt, die Scene, welche das Walten der Hausfrau darstellt, wie sie die Mädchen unterrichtet und die wilden Buben, welche des Vaters Abwesenheit sehr wohl gemerkt haben, zur Ruhe weist. Nicht minder schön ist das dreissigste Blatt, die Gruppe nach dem Brande. — Den Aufruhr hat der Zeichner auf zwei Blättern dargestellt; das zweite zeigt uns den Markt einer Stadt, auf den man von hohem Standpunkte niederblickt, mit einem Gewühl wilder Gruppen angefüllt; wir bedauern dass der Künstler diese Gruppen nicht, wie er Anfangs Willens war, auf einzelnen Blättern behandelt hat; er hätte Vorzüglichstes leisten können, und um so Wünschenswerthers, als der grösste Theil der vorliegenden Umrisse zarteren Scenen gewidmet ist.

Auf jeden Fall wird auch dies Werk denen, welche Retzschens Art und Weise lieben, angenehm sein und mannigfach den Beschauer fesseln und anregen.

F. K.

SCULPTUR.

Berlin.

Besuch im Atelier des Professor Rauch.

(Hiezu eine in Kupfer gestochene Beilage.)

Im Atelier des Professor Rauch herrscht unausgesetzt die erfreulichste Thätigkeit; bedeutendes Neue ist seit unserem letzten Bericht über dasselbe (Museum No. 6.) entstanden. Vornehmlich sind es die für das Walhalla bestimmten Victorien-Statuen, welche den Meister, im Auftrage des Königs von Baiern, beschäftigen. Die erste derselben, eine sitzende, die wir früher beschrieben, ist bereits, in colossalen Massen, in Marmor ausgehauen und der weiteren Ausführung von des Meisters eigener Hand gewärtig; für eine zweite wird so eben der Marmorblock zubereitet; das Modell einer dritten ist kürzlich geformt und in Gyps gegossen. Die beiden letztgenannten Statuen sind stehend, aber unter sich sehr verschieden. Die eine, deren Abbildung der beiliegende Kupferstich enthält, macht auf den Beschauer einen einfach ruhigen, grossartigen Eindruck: die Hände mit den Kränzen fast symmetrisch erhoben, steht sie gerade vor uns da; die aufwärts gerichteten Schwingen deuten an, dass sie eben erst den Boden der Erde betritt; sie ist im Begriff vorzuschreiten. Der Mantel, über der rechten Schulter befestigt, ist über den linken Arm geschlagen und bedeckt den Oberkörper, klare, grossartige Falten bildend. Die edelste, jungfräulich reinste Form zeichnet sich in den Linien der Gewandung. Es ist dies Bild, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, wie die unmittelbare Nähe des Heiligen, deren der Geweihte sich erfreut. Anders ist die andre stehende Statue gebildet. Sie ist in bewegt vorwärtsschreitender Stellung, der Mantel niedergefallen und um die Hüften geschlagen; der dünne, kurzärmlige Chiton bedeckt den Oberleib, in anmuthigstem Spiel sich den zartesten Formen anschmiegend. Alles ist in dieser Statue Grazie, Lieblichkeit, Bewegung, Leben; sie eilt, den auserkornen Liebling zu begrüssen.

Wie diese drei genannten Statuen die Göttin des Sieges bereits auf so charakteristisch verschiedene Weise, der Verschiedenheit der Sieger gemäss, aufgefasst darstellen, so sind wir nicht minder auf die drei folgenden Statuen begierig (an jeder Langwand des Walhalla sollen nämlich drei aufgerichtet werden), welche ebenfalls aus einer sitzenden und zwei stehenden bestehen werden. Es ist diese sechsfach verschiedene Darstellung desselben Gegenstandes eine der interessantesten Aufgaben, welche einem Künstler neuerer Zeit geworden; aber es dürfte auch von keinem eine glücklichere Lösung zu erwarten sein, als eben von Rauch, welcher mit ernster und würdiger Stylisirung des Ganzen seiner Kunstwerke das liebevollste Eingehen in die einzelne, besondere Formenbildung verbindet. Hiedurch behalten dieselben, bei aller Erhabenheit, stets jene schöne Menschlichkeit, wodurch sie vor den Werken der Zeitgenossen ausgezeichnet sind.

Schliesslich können wir, obgleich die hohe Würdigung des verehrten Meisters wohl anerkennend, nicht umhin, unseren Schmerz darüber auszusprechen, dass diese herrlichen Statuen nicht ein Eigenthum der nächsten Heimath bleiben können: doch dürfen wir auf der anderen Seite nicht vergessen, dass sie ja zur Verherrlichung einer majestätischen Anlage, eines Heiligthums für die gesammte deutsche Nation, dienen werden. Auch dünkt uns der Umstand keineswegs unerheblich, dass durch dieselben eine Reihe der edelsten Vorbilder entsteht für die mannigfach nöthige Anwendung von Victorienstatuen, und dass sie künftig, wenn gleich in stets ungenügender Nachahmung, in kleineren Massen modellirt und in Gyps geformt, zu würdiger Ausschmückung unserer Zimmer und Säle dienen können. —

Ausser diesen grösseren Arbeiten sahen wir in Rauchs Atelier die Büste des Staats-Raths Dr. Hufeland, welche diesem ehrwürdigen Veteranen zu seinem nächst bevorstehenden Jubiläum überreicht und in Marmor ausgeführt werden wird; sie gehört zu den bedeutendsten Arbeiten dieser Art, welche aus der Hand des Meisters hervorgegangen.

Herr Drake, Schüler des Professor Rauch, war mit dem kleinen Modell einer Statue des Gefeierten beschäftigt, welche ihn auf einem Lehnsessel sitzend darstellt, und, zu gleichem Zweck wie Rauch's Büste, in Bronze gegossen werden wird.

Denkmal für Justus Möser.

Der Verein zur Stiftung eines Denkmales für Justus Möser zu Osnabrück, für einen Mann, der

durch That und Wort und Schrift in seinem eigentlichen Vaterlande, so wie ausserhalb desselben, so segensreich gewirkt, hat keine Mühe und Sorgfalt gespart, um möglichst Viele in Deutschland für seinen edlen Plan zu interessiren, und die Erfolge sind bereits so günstig gewesen, dass dem Professor Rauch zu Berlin der Antrag zur Ausführung eines solchen (in Bronze) gemacht werden konnte. Herr Rauch hat zwar diesen Antrag abgelehnt, jedoch zu Gunsten seines Schülers, des Bildhauers Hrn. Drake, eines jungen Mannes, dessen erste Werke bereits zu den ausserordentlichsten Erwartungen berechtigen. Auch hat der Meister, stolz auf die Leistungen seines ausgezeichneten Schülers, und um ein so patriotisches Unternehmen nach Möglichkeit zu befördern, sich bereit erklärt, Hrn. Drake die zu dieser Arbeit nöthigen Räume in dem Theile des Lagerhauses, über den er zu disponiren hat, so wie die anderweitigen Hülfsmittel, zu überlassen. — Was den Platz für das Denkmal betrifft (so heisst es in einem, am Ende des vorigen Jahres erschienenen Programm), so wird wohl keiner der Vaterstadt Mösers, Osnabrück, diese Ehre missgönnen. In ihr ward er geboren, in ihr lebte, wirkte, starb er; sie bewahrt seine Asche. Auch bietet sich hier eine für das beabsichtigte Monument ganz geeignete Stätte: die Doms-Freiheit, ein geräumiger, freier, länglich-viereckiger Platz, an allen Seiten von mehreren Reihen kräftig-gediehener Linden umgeben, jenseits derselben (den Standpunkt vom Inneren des Platzes aus genommen) nach Süden die Domkirche, deren Gründung zugleich als Anfang des Staates zu betrachten ist, dem Möser seine Talente und seine Dienste widmete, dessen Geschichte er so meisterhaft geschrieben hat; nach Westen die Justiz-Kanzlei, im Norden die bischöfliche Wohnung, nach Osten endlich das Jesuitenkloster. —

Nachrichten.

Paris. Der Bildhauer Pradier ist vom Könige beauftragt, eine Marmorbüste Cuvier's anzufertigen, welche der Akademie der Wissenschaft zum Geschenk gemacht werden wird.

Vom 8. September bis zum 8. October d. J. wird in Valenciennes eine Kunst- und Gewerbe-Ausstellung Statt finden.

Der schwedische Landschaftsmaler, Professor Fahlcrantz, macht auf Kosten der schwedischen Regierung eine Kunstreise durch Schweden, von der man sich eine interessante Ausbeute versprechen darf.

Dem Museum von Stockholm ist zum Ankauf einer Sammlung antiker Vasen eine Summe von 500 Rthlrn. bewilligt worden.

KUNST-ANZEIGE.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung und die Verloosung der für das Jahr 1832 erworbenen Kunstwerke wird Mitte August im Gallerieaaale der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf Statt finden.

Für Berlin wird die Liste der Beitretenden am 31sten Juli d. J. geschlossen und werden diejenigen, welche noch darin aufgenommen zu werden wünschen, ersucht, sich bis dahin bei Herrn George Gropius, Schlossplatz No. 1., mit Entrichtung des Betrages zu melden.

Düsseldorf, den 9. Juli 1833.

Schnaase,
z. Z. Secretair des Vereins.

ANZEIGE.

Das günstige Urtheil, dessen sich das Museum schon in dem ersten Semester erfreute, veranlasst mich, trotz des jetzt schon sehr bedeutenden Kostenaufwandes, mit dem Herrn Redacteur gleichen Schritt zu halten, und ich bin daher gern bereit, in dem bevorstehenden zweiten Semester dem Blatte auch meinerseits durch öftere würdige Beilagen einen immer grösseren Werth zu geben.

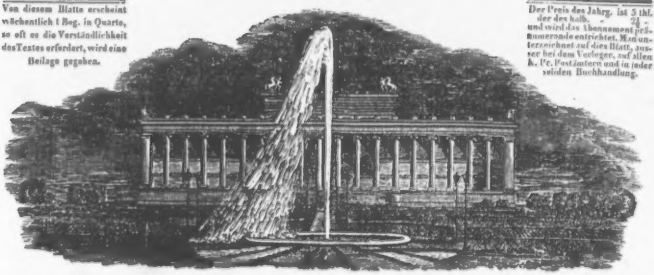
George Gropius als Verleger.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 30. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 2 - und wird das Abonnement praenumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

DAS BILD VON TIZIAN

in der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin,

verglichen mit den Wiederholungen desselben.

(Hiezu eine lithographirte Beilage.)

Das Bild von Tizian, seine Tochter darstellend, die eine Schüssel mit Früchten emporhebt*), eine der schönsten Zierden der Gemälde-Sammlung im Königl. Museum zu Berlin, ist eins von den verschiedenen Exemplaren dieses Gegenstandes, welche, mit grösseren oder geringeren Abänderungen, in verschiedenen Gallerieen vorkommen und sämmtlich den Namen desselben Meisters tragen. Die Vergleichung von einigen dieser Bilder mit dem unsrigen dürfte zu interessanten Resultaten führen; so weit eine solche aus Beschreibungen oder Abbildungen möglich ist, möge sie hier folgen.

Zuerst erwähne ich eines Kupferstiches von W. Hollar, mit der Jahrzahl 1650 und mit folgender Unterschrift: *Johannina Vecello Pictressa, filia* (sic) *primo da Titiano. Franciscus van den Wyngarde exaudit. Ex collectione Johannis et Jacobi van Verle.* Es ist hier nicht mein Zweck, über diese Nachricht von einer älteren Tochter Tizians, Johanna, und dass dieselbe eine Malerin gewesen, Untersuchungen anzustellen; bekanntlich wird dies von den Neueren als ein Märchen betrachtet, und nur von einer Tochter des Tizian, Cornelia oder Lavinia, Gemahlin von Cornelio Sarcinello, gesprochen. Die auf dem in Rede stehenden Kupferstich Dargestellte

*) Vergl. die nähere Beschreibung in No. 8., S. 62 dieser Zeitschrift.

gleicht in der Stellung im Allgemeinen dem Berliner Bilde, indem sie mit beiden Händen eine Schüssel mit Früchten bis etwa zur Höhe der Stirn emporhebt und über die Schulter nach dem Beschauer zurückblickt; doch unterscheidet sie sich von jenem zuvörderst durch ein verändertes Costüm, indem sie mit einer Art idealer Tunika bekleidet ist, welche durch einen, tief, über den Hüften, befindlichen Gürtel zusammengehalten wird; kurze, hängende Aermel zeigen den Arm entblösst, und der Schleier, welcher über den Nacken zurückfällt, hat vollere Massen. Das Gesicht hat ungefähr dieselben Hauptformen, der Mangel eigentlicher Aehnlichkeit mit unserem Bilde dürfte, möglicher Weise, als ein Fehler des Kupferstechers zu betrachten sein; das Haar ist im Wesentlichen auf gleiche Weise geordnet, doch ist es lockiger und ohne Schmuck. Wichtiger aber dünkt mich sodann die Verschiedenheit, welche in der Art, wie die angegebene Stellung aufgefasst ist, bemerkbar wird. Während die Fruchtträgerin in dem Berliner Bilde sich stark hintenüberlegt, während sie an der grossen ehernen Schüssel entschieden schwer trägt und dieselbe fest auf den Handflächen ruhen lässt, während sie in einer lebhaften, aber, ich möchte sagen, rhythmisch feierlichen Bewegung begriffen ist, steht die andere in dem niederländischen Kupferstich gerader, ist ihre Bewegung durchaus minder heftig, trägt sie bei weitem leichter und nur mit den Fingerspitzen. Diese absichtliche, schon mehr gesuchte Zierlichkeit, welche eigentlich nicht wohl zu der schweren Schüssel und zu der Naivität eines originalen Kunstwerkes passt, lässt mich vermuthen, dass das Bild, dem der Kupferstich entnommen, vielleicht nur eine Nachahmung (nicht eigentlich Kopie) eines Tizian'schen Originales sein mag. Uebrigens ist zu bemerken, dass im Grunde des Kupferstiches nur eine leichte Schattirung angedeutet ist und in der Schüssel nur zwei grosse Melonen befindlich sind; in dem Berliner Bilde wird der Hintergrund auf der einen Seite durch eine Mauer und einen rothen, emporgehobenen Vorhang, auf der andern Seite durch die Aussicht aus einem Fenster in eine hüglige Landschaft gebildet, auch trägt sie in der Schüssel Trauben, Feigen, kleinere Melonen, Rosen u. s. w.

Ein zweites, dem unsrigen verwandtes Bild befindet sich in der Gemälde-Sammlung der Hrn. Coesvelt zu London. Passavant, in seiner „Kunstreise durch England und Belgien" (S. 82) sagt darüber Folgendes: „Die Tochter des Tizian eine Schüssel emporhaltend, halbe Figur. Es ist dieses eine vorzügliche Originalwiederholung oder vielleicht auch das erste Bild von mehreren ähnlichen bekannten dieser Art. Die Farbe daran ist von vorzüglicher Schönheit und Kraft, und das Bild ist vollkommen erhalten."

Ein drittes befand sich früher in der Gallerie Orleans. Die *Description des tableaux du palais royal, Paris*, 1727, giebt (p. 472) folgende Beschreibung desselben: „*La Cassette du Titien.* Auf Leinwand gemalt, 3 Fuss 6 Zoll hoch, 2 F. 11 Z. breit; Lebensgrösse, Kniestück. Ein schönes Mädchen, welches für die Tochter des Tizian gilt, hält eine Schaale, darauf ein mit Steinen geschmücktes Kästchen, welches sie erhebt, wie um es sehen zu lassen; hinter ihr, zur Linken, sieht man einen, nach Art eines Festons zurückgeschlagenen Vorhang, zur Rechten Etwas vom freien Himmel." Eine Anmerkung fügt hinzu: „Man ist der Meinung, dass Tizian in dieser Schaale ursprünglich das Haupt des Täufers Johannes gemalt habe." Füssli (Künstlerlexicon II, S. 2044) scheint, nach seiner gewohnten Weise, die in dieser Anmerkung mitgetheilte Meinung für etwas ungereimt zu halten; wir werden gleich sehen, dass dieselbe, wenn auch eben hier vielleicht nicht gültig, so doch sehr wohl im Einklang mit dem Gesammt-Charakter des Bildes sein mochte. Die *Description* giebt als früheren Besitzer dieses Bildes den Chev. de Loraine an. Später, im Jahre 1799, wurde es, wie bekanntlich ein grosser Theil jener Gallerie, in London verkauft, und zwar an Lady Lucas, für 400 Pfund. Wenn Passavant (a. a. O. S. 276), aus dem ich diese Notiz entnehme, das Bild als „Tizians Tochter, einen Helm haltend" bezeichnet, so scheint hier ein Versehen in der Uebersetzung des Kataloges Statt gefunden zu haben, indem vermuthlich das englische *Casket* (Kästchen) mit *Cask* (Helm) verwechselt ist.

Eine vierte Wiederholung endlich desselben Gegenstandes, für uns die interessanteste, ist in dem Königl. Museum zu Madrid vorhanden. Hier ist wirklich, eben wie es bei dem letztbesprochenen Bilde angedeutet wurde, in der Schaale, welche jenes Mädchen emporhebt, das Haupt des Täufers enthalten. Uebrigens gehört dies Bild nicht, wie man zu vermuthen geneigt sein dürfte, zu denjenigen, welche bereits unter den Regierungen Karl's V. und Phi-

lipp's II. nach Spanien kamen, vielleicht gar dort selbst, wie die Spanier zu erweisen sich bemühen, von Tizian gemalt wurden; erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kam es dahin. Vorher nämlich in der Gemälde-Sammlung Karl's I. von England befindlich, wurde es nach dessen Enthauptung, für 150 Pfund, sammt anderen Kunstschätzen, von dem spanischen Gesandten Don Alonzo de Cardenas, gekauft und nach Madrid gebracht (S. Passavant a. a. O. S. 262 und 267). In einem der neuesten Hefte der *Coleccion litografica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. (34 Cuaderno)* wird uns eine Steinzeichnung nach demselben mitgetheilt, die eine klare Anschauung davon giebt und eine gewisse Vergleichung mit unserem Bilde zulässt. Der diesem Blatt beigefügte Text sagt Folgendes:

„Salome mit dem Haupte des Täufers, von Tizian. Wir sehen auf dieser Tafel das Bild eines blonden Mädchens, zierlich geschmückt, angethan mit einem Schleier, einem leinenen Hemd mit breiten Aermeln und einem Oberkleide von karmoisinrother Seide. Sie trägt eine Schaale mit einem abgeschlagenen männlichen Haupte, welches, obgleich entstellt, doch Ehrfurcht einflösst. An diesen letzten Zeichen erkennen wir die Salome, welche das Haupt des Täufers zeigt. Wenn wir aber auf der einen Seite die Unschicklichkeit des gewählten Momentes in allem, was Ausführung und Gegenstand betrifft, und ebenso in Rücksicht auf die Züge einer Venetianerin, dahin gestellt sein lassen, so wagen wir doch den Künstler zu fragen: wie er der Leinwand das Andenken an einen so ungeheuren Frevel aufprägen konnte, ohne in der Jungfrau die Wollust, die Frechheit, die Grausamkeit, die Abscheulichkeit eines Herzens darzustellen, welches mit Sprüngen und unzüchtigen Stellungen den Tod des Heiligsten unter den, von menschlicher Mutter Gebornen erkauft? Etwa darum, weil dieselbe in diesem schönen Gesichte, in diesen Formen, welche Liebenswürdigkeit zeigen und das Herz anziehen, statt Abscheu zu erwecken, als jene verruchte Tänzerin, als jene Tochter der Herodias erkannt werden muss? Ungeachtet dessen hat das Bild einen grossen Werth durch die Reinheit der Zeichnung, durch die Harmonie und Schönheit des Colorits, welches von solcher Wahrheit ist, dass man das Blut unter der zarten Haut rinnen zu sehen glaubt. Es genügt zu sagen, dass es von Tizian herrührt. — Das Bild befindet sich im Königl. Museum; es ist 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 F. 10 Z. breit*).

José Musso y Valiente."

Die beiliegende Lithographie, eine verkleinerte Nachbildung der spanischen, wird dem Leser die Anordnung des Ganzen bequemer, als dies in der Beschreibung möglich ist, vorlegen und die sehr bedeutende Aehnlichkeit des Originales mit unserem Bilde darthun: nur trägt hier das schöne Mädchen noch mehr, lehnt sie sich noch mehr zurück, ist ihre Bewegung noch leidenschaftlicher. Und eben diese grössere Leidenschaftlichkeit, dies kühnere Vortragen der Schüssel, so wie das leichtere, prächtigere Kostüm und der mehr fliegende Schleier, Alles dies giebt zu erkennen, dass hier eine Tänzerin dargestellt ist, deren Bewegungen noch von wildem, barchantischem Taumel erfüllt sind. Auch das Gesicht ist unverkennbar dasselbe, wie es auf unserem Bilde verlockend auf den Beschauer blickt, nur mit leisen Nüancen, welche wiederum für eine Salome nöthig waren und welche die tiefe Weisheit des Künstlers zeigen: das Auge ist minder scharf, schwimmender, wollüstiger; die Nase ein wenig stumpfer, und um den schönen Mund zuckt es, wie ein leiser Hohn.

Die Ausstellungen, welche der spanische Beschreiber an der Auffassung des Gegenstandes macht, begreife ich nicht; es spricht sich in denselben ein gänzliches Verkennen, so wohl des Charakters der Salome, als des Momentes aus, in welchem das Furchtbare geschah.

„Und es kam, so sagt die Schrift, ein gelegener Tag, dass Herodes auf seinen Jahrstag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzete: und gefiel wohl dem Herodi und denen, die am Tische sassen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben. Und schwur ihr einen Eid .... Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannis, des Täufers. Und sie ging bald hinein mit Eile zum Könige, und bat und sprach: Ich will dass du mir gebest jetzt so bald auf einer Schüssel das Haupt Johannis, des Täufers. .... Und der Henker .. trug her sein Haupt auf einer Schüssel,

*) Das Berliner Bild ist 3 Fuss 3½ Zoll hoch, 2 F. 7½ Z. breit.

und gab's dem Mägdlein; und das Mägdlein gab's ihrer Mutter.“ (Ev. S. Marci 6, v. 21.)

Musste das Mädchen, das zu nächtlicher Weile, den versammelten Männern zur Augenlust, tanzte und ihnen wohlgefiel, nicht schön sein? nicht unwiderstehlich schön, wenn der gutmüthige König, der dem Propheten „in vielen Sachen gehorchte und ihn gern hörte“ (a. a. O. v. 20), ihrem Begehren so schleunig und ohne nur Ausflüchte zu suchen, willfahren liess? Konnte die Hast, mit welcher sie selbst dem furchtbaren Befehl der Mutter gehorsamte, anders als im bacchantischen Rausche möglich sein? konnte sie wenigstens, anders aufgefasst, noch ein Gegenstand für wahrhaft künstlerische Darstellung bleiben? Und sind dies etwa die reinen Züge einer Vestalin? — Gerade aber der Schauer, den der Contrast zwischen dieser üppigen, verführerischen Tänzerin und dem heiligen, still zürnenden Leichenhaupte des Propheten hervorbringt, ist das Tiefbedeutsame in diesem Bilde. Aehnliches zwar habe ich stets vor den Bildern Tizians empfunden, auch wenn das Memento mori nicht so, wie hier, auf den Händen getragen ward; ich konnte mich bei seinen glühenden Gestalten nie des alten Liedes vom Venusberge erwehren.

Wenn nunmehr die, in sämmtlichen Bildern wiederkehrende, für eine Portraitfigur wenigstens sehr gewagte Stellung, wenn die eigenthümlichen, — um den Ausdruck des spanischen Beschreibers zu brauchen: — die venetianischen Züge des Gesichtes eben in dem Madrider Bilde ihre tiefere Bedeutung finden, und hier ein dichterisches Ganze sich darstellt; so frägt es sich ferner, in welchem Verhältniss, sowohl die andern, als namentlich das Berliner Bild, zu jenem stehen. Ich habe bereits die characteristischen Unterschiede der Stellung in den beiden letztgenannten Bildern angeführt, aus denen hervorgeht, dass von einer eigentlichen Kopie des einen nach dem andern nicht die Rede sein kann; dies bestätigt auch noch der Umstand, dass das gelbseidene, blumig gewirkte Kleid der Berliner Fruchtträgerin mit langen, engen, bis an die Handgelenke reichenden Aermeln versehen ist, während die Madriderin ein kurzärmliges Kleid trägt. Würde ein Kopist einen der schönsten Theile eines Tizian'schen Bildes verhüllen? oder würde er, umgekehrt, es wagen, wo Tizian bekleidete Arme gemalt, das Original übertreffen zu wollen?

Wichtiger aber, als all diese äusseren Gründe für die Originalität unseres Bildes, — die des spanischen scheint mir, der obigen Darstellung zufolge, gleichfalls nicht wohl zweifelhaft, — spricht das innere Leben, welches dasselbe durchdringt, es zu einem der ersten Sterne unserer Gallerie macht, vermöge dessen das Bild, wie klein auch in seinen Dimensionen, doch die Stellung Tiziens zu der übrigen Kunstwelt würdig vertritt. Welch eine Modellirung mit den leisesten, klarsten Schatten! welch eine Kraft und Intensität der Färbung, ohne dass irgend eine besondere Farbe hervorspringt! Welch eine Macht und Fülle des Lichtes, ohne dass irgend ein blendender Effekt den Beschauer verwirrt! Wo soll die Sprache Worte hernehmen, um diese Wahrheit, dies Leben, diese originelle Naivität genügend zu bezeichnen! Dies Alles lässt sich nicht beschreiben oder beweisen, nur fühlen. Wirf einen Blick auf das nebenhängende berühmte Bild von Licinio Pordenone, die Ehebrecherin vor Christus *), welches stets als ein Muster im Colorit gerühmt ward: wie grau erscheinen die lebhaften Farben dieses Bildes, wenn dein Auge eben auf dem der Cornelia verweilte! wie, ich möchte sagen, leblos diese meisterlich gemalten Köpfe! wie kalt, im höchsten Grade kalt, jenes in seinen Formen doch so üppig schöne Weib **)!

Uebrigens ist es bekannt, dass Tizian in der langen Bahn seines künstlerischen Wirkens, zumeist wohl auf Bestellung, verschiedene, besonders beliebte Werke seines Pinsels wiederholt hat; auch nehme ich keinen Anstand, an die Originalität auch noch anderer Wiederholungen des in Rede stehenden Bildes zu glauben. Gewiss war es ein Gegenstand, der den Zeitgenossen sehr gefallen, den Vornehmen zum Schmuck eines festlichen Zimmers vor vielen willkommen sein musste. Auf Originalwiederholungen deuten auch die verschiedenen Gegenstände, welche bei den verschiedenen Bildern, wie zur Benennung derselben, in der emporgehobenen Schaale vorgestellt sind.

*) Abthl. I., No. 82 des Kataloges, von den Franzosen früher bekanntlich Sebastian del Piombo genannt.

**) Die Retouchen, welche bei näherer Untersuchung das schärfere Auge des Kenners auf dem Tizian'schen Bilde entdeckt, thun gleichwohl seiner grossen Wirkung nicht den mindesten Abbruch, und sind somit erst recht ein Beweis für die Aechtheit und den ausserordentlichen Werth dieses Bildes.

Sehr wichtig endlich dürfte es für uns sein, zu erforschen, welche Stelle unter diesen verwandten Bildern das unsrige einnimmt: ich will nur versuchen, über das Verhältniss, in dem es zu dem Madrider Bilde steht, welches ich als den eigentlichen Mittelpunkt, als die Hauptdarstellung bezeichnet habe, eine Andeutung zu geben. Hier nun glaube ich, in unserem Bilde ein früheres zu sehen, so dass dasselbe hiedurch nämlich einen besonderen Werth bekäme. In allen Theilen erscheint unser Bild nämlich als einfaches Portrait, zwar als ein Portrait ersten Ranges, doch überall nur als Nachbildung der einzelnen Natur mit ihren Zufälligkeiten und Besonderheiten. Zu dem Madrider Bilde aber steht es gewissermassen, wenn ich mich bei einem so vollendeten Meisterwerke so ausdrücken darf, in dem Verhältniss einer Studie, indem jenes viel, auch im Einzelnen Anklingendes zeigt, aber Alles dem Zweck des dargestellten Momentes gemäss modificirt und verändert; und zwar dies auf eine solche Weise, dass, was wiederum meist nur künstlerisch nachzufühlen ist, nie die Veränderungen in umgekehrtem Verhältniss können Statt gefunden haben. Ueber die veränderte Stellung überhaupt, über die Züge und den Ausdruck des Gesichtes habe ich schon gesprochen; Ähnliches wird auch an mehr untergeordneten Theilen bemerkbar, namentlich an dem schweren Kleide. In unserem Bilde zeigt sich hier überall ein bestimmter Modeschnitt und demgemäss, von der Taille niederwärts, gewisse eingenähte Falten. In dem Madrider Bilde ist, mit Ausnahme der Aermel, ein ähnlicher Schnitt, mit ähnlichen Falten, selbst das Perlenschnürchen um die Taille, beibehalten, doch werden, besonders eben im Faltenwurf, viel freiere Motive bemerkbar. Die Schulter sodann ist bei unserem Bilde durch den höher hinaufgehenden Aermel bedeckt; bei jenem dagegen wird der überaus zarte Ansatz der Schulter gegen den Hals hin bemerkbar; hätte ein Künstler sich eine solche Feinheit, nachdem er sie einmal geschaffen, bei einer Wiederholung entgehen lassen?

Ob aber Tizian unser Bild in der bestimmten Absicht gemalt, dasselbe zugleich als Studie zur Salome zu benutzen, oder ob der Gedanke zu letsterer erst später, nach Vollendung des ersten, in ihm entstanden, — wer wagt es, in die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens einzudringen?

Franz Kugler.

NEUES AUS GRIECHENLAND.

Bei der grossen Theilnahme, welche die griechische Kunst unter uns gewonnen hat, ist auch das geringste Neue für uns nicht ohne Interesse. Bei der politischen Wiederbelebung Griechenlands freute man sich längst der zu erwartenden antiquarischen Entdeckungen, und aus den uns zukommenden Nachrichten entspricht bereits der Anfang den gehegten Erwartungen. Fast noch erfreulicher aber wird eine in Griechenland selbst neu erblühende Kunst sein, welche in diesem ihrem Geburtslande, bei irgend günstigen Umständen, einer vollen üppigen Blüthe entgegengehen dürfte. Die Hrn. Architekten Schaubert, aus Breslau, und Kleanthes, aus Macedonien gebürtig, haben ihre künstlerische Ausbildung hier in Berlin unter Schinkel'schen Vorbildern gewonnen, und in den Mappen des Architekten-Vereins, dessen Mitglieder sie noch jetzt sind, zeigen sich Beweise ihrer Tüchtigkeit. Dieselben haben ihren Wohnsitz in Athen genommen, und es freut uns, hier den Auszug eines Briefes mitzutheilen, welchen der erstere vor einiger Zeit an einige Mitglieder des Vereines sandte:

. . . . „Dass wir nach Griechenland sehr unvorbereitet kamen, ist Euch bekannt, namentlich ich, da es anfänglich nicht so ganz mein Plan war, nach Griechenland zu reisen und ich auch gar nichts von der griechischen Sprache verstand, nur allenfalls so etwas von den Alterthümern, die wir auch bald Gelegenheit fanden, wenigstens die besser erhaltenen, zu sehen. Was für ein Unterschied zwischen den römischen und griechischen sei, wissen die, die Italien durchzogen, und unsern verehrten Schinkels Werke so genau kennen, recht gut, also nichts davon, als einige unserer Bemerkungen, die wir jetzt bei unserm Aufenthalte zu Athen gemacht haben. Die Ausführung der Tempel, namentlich des Parthenon, geht über jede Idee, die man sich davon machen kann. Die gewaltigen Marmorblöcke scheinen wie auf einander geschliffen, und oft sind die verschiedenen Stücke nur durch die Farbe zu erkennen, die sie durch ein dunkleres oder helleres Goldbraun auszeichnet. Die schönen Constructionen der Simse und Mauern sind in Stuarts Zeichnungen oft gar nicht bemerkt. Die schönen scharf ausgeführten Profile, die man nur durch Durchzeichnungen gut wiedergeben könnte, hat Stuart oft falsch verstanden. Er

hat wahrscheinlich die zur christlichen Zeit eingesetzte, schlecht construirte Thüre für die alte gehalten; ferner den, vielleicht zur Aufstellung eines Dreifusses oder anderer Monumente gemachten Kreis für den Durchmesser der innern Säulen angenommen; doch nichts von solchen kleinen Bemerkungen, die erst nähere Untersuchung verdienen. Was meint Ihr dazu, wenn wir Euch sagen, der ganze Tempel sei mit Farben bedeckt gewesen? dass die Cassetten gemalt und die Friese mit buntem Mäander geziert waren, ist Euch bekannt. Aber die ganzen Tempel waren mit dergleichen Farbe geziert, die man dick aufgetragen in den Metopen und Giebelfeldern, selbst in den Faltenwürfen der Figuren, auf den Kapitälen, kurz auf allen Profilirungen findet. — so dass, wenn man sich alle diese Eierstäbe, Herzblättchen, andere Verzierungen und bunte Linien überall vergegenwärtigt, der einfachscheinende dorische Tempel des Theseus viel reicher war, als die reichste corinthische Ordnung; und in der That verlohnte es sich, eine Restäuration von einem solchen bunten Tempel zu machen. — Wir beschäftigen uns jetzt mit einer genauen Aufnahme des Planes von Athen, so bald wir sie beendet, werden wir uns die Freiheit nehmen, dem Herrn Ober-Baudirektor Schinkel eine Durchzeichnung davon mit den Bemerkungen der, noch neu dazu gefundenen Alterthümer zu schicken, um seine so sehr wünschenswerthe Meinung über einen neuen Plan zu erfahren.... Wir haben angefangen, Landhäuser und, so viel als möglich, ländliche Stadthäuser zu bauen. Wir möchten gern aus Athen ein Dorf machen, das heisst, jedes Haus mit einem hübschen Hofe oder Garten versehen. Das Haus des Admiral Malkolm, des russischen und österreichischen Consuls, mehrerer Amerikaner und Engländer, selbst das eines Athenienser sind in unsere Hände gerathen, und wir suchen mit unseren schwachen Kräften nach Möglichkeit für bessere Ausführung und Bequemlichkeit zu wirken; beide, Bequemlichkeit und Ausführung, sind ganz von unsern Begriffen verschieden, aber vorzüglich letztere, da man gar keine Idee von den kleinen Kunstgriffen unserer Handwerker besitzt. — Wir haben angefangen, uns selbst ein kleines Haus zu bauen, zwischen dem Erechtheum und dem Thurm der Winde, dicht unter dem Abhange der Akropolis; dieses Haus wird von den Athenensern die kleine Akropolis genannt. Es ist noch nicht ausgebaut, enthält aber ein grosses Attelier, welches wir mit aufgehangenen Gypsabgüssen, Bildern und alten Bruchstücken nach Möglichkeit geziert haben. Diese alten Bruchstücke, die in allen Häusern eingemauert waren, finden sich jetzt auf allen Strassen, oft vielleicht von sehr schönen Monumenten, deren ganze Form und Zusammensetzung zu wissen, Wonne für uns sein würde. . . .

Schaubert."

Zur Vervollständigung lassen wir diesem Briefe noch eine Stelle aus dem, in den Blättern für literarische Unterhaltung erschienenen grösseren Berichte, auf den wir unsere Leser hiemit zugleich aufmerksam machen wollen, folgen, welche interessante Aufschlüsse über einige so eben auf der Burg zu Athen entdeckte architektonische und Sculpturfragmente giebt, indem wir wünschen, dass dieselben nicht ohne bedeutende Folgen bleiben mögen.

. . . . „Für uns Fremde hat die Anwesenheit der Baiern zunächst den grossen Vortheil, dass wir frei und ungehindert zu jeder Stunde des Tages die Akropolis besuchen können. Durch Subscription ist eine kleine Summe zusammengebracht worden, um mit Wegräumung des Schuttes zu beginnen, und schon hat die Arbeit zu interessanten Resultaten geführt. Zunächst ist, etwa 40 Fuss von der östlichen Fronte des Parthenon, die Inschrift wiedergefunden worden, welche Cyriacus von Ancona in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts copirte („Corp. inscr. gr." 478). Sie findet sich auf der äussern Seite eines grossen bogenförmigen ionischen Architravs auf den drei Bändern unter den Resten des Perlenkranzes, welche von den architektonischen Verzierungen am obern Rande allein übriggeblieben sind. Die innere Seite hat ebenfalls die Bänder, so dass kein Zweifel bleibt, dass es ein Architrav war. Die neuern Reisenden sehen nur die beschriebene Seite, und vielleicht auch diese nicht vollständig, in dem Fundamente eines türkischen Hauses; daher Leake in seiner Topographie den Missgriff macht, das Stück (gegen den Inhalt der Inschrift, die eines Priesters der Roma und des Augustus erwähnt) für ein Piedestal einer kolossalen Statue des Augustus zu erklären. Boeckh schliesst aus der Inschrift schon richtig auf einen Tempel oder jedenfalls ein Gebäude zu Ehren der beiden Gottheiten. Nach der Gestalt des Architravs war es ein runder Tempel, dessen innerer Durchmesser über den Kapitälern der Säulen gegen 20 Fuss engl. betrug, und dessen Höhe vom Fusse der Säu-

len bis an die Spitze des gewölbten Daches (wenn anders die gewöhnlichen Verhältnisse beobachtet worden waren) gegen 40 Fuss betragen haben muss. Pausanias, der ungeachtet seiner trocknen prosaischen Natur dennoch griechisch genug fühlte, um die niedrige Schmeichelei seines Volkes gegen die römischen Beherrscher mit Abscheu zu sehen, erwähnte dieses Tempels wahrscheinlich mit Absicht nicht. Ohne Zweifel wird die völlige Ausräumung der Akropolis noch zu Auffindung des Fundaments und anderer Bruchstücke führen.

Von dem Fries des Parthenons sind bis jetzt vier Platten aus dem Schutt hervorgezogen worden, drei von der nördlichen, eine von der südlichen Seite der Cella. Von diesen ist, so viel ich weiss, erst eine durch Zeichnungen bekannt; sie gehört zu dem Theile der Procession, wo mehre Quadrigen aufeinander folgen. Die beiden andern Platten von der Nordseite*) enthalten folgende Darstellungen.

Erste Platte (4 F. E. breit): zur Linken ein Opferstier, nur von der Schulter an sichtbar; neben ihm (auf seiner rechten Seite) ein Jüngling in langem Gewande, das er über die linke Schulter geschlagen trägt, so dass der linke Oberarm, so weit er nicht durch den Leib des Stieres verdeckt wird, frei bleibt; die Füsse unter den Knöcheln nackt. Hinter dem Stier ein anderer Mann in ähnlichem langen Gewande, über das er einen faltigen Mantel geschlagen hat, der seinen Hals und sein Gesicht bis über die Lippen verhüllt und bis auf die äussersten Finger der linken Hand, welche er eben zu erheben im Begriff ist, hinabreicht. Während der erste Stier ruhig hinschreitet, tritt der folgende gar unbändig auf mit den vordern Füssen zum Sprunge ausholend; das kräftige Haupt ist rückwärts geworfen, so dass er mit dem Maule fast die Schulter des vor ihm gehenden Verhüllten berührt. Sein Führer, der ihm zur Rechten geht, ist wieder nur bis an die Brust sichtbar; er scheint bemüht, den Stier zu halten oder ihn durch Streicheln zu besänftigen; durch die lebhafte Bewegung ist ihm sein Gewand von den Schultern geglitten, so dass Brust und Oberarm frei sind. Vom Rande des Steines her wird noch eine Hand und ein Vorderarm mit darüberhängendem Gewande sichtbar, welche von dieser Seite den Stier fassen oder ihm liebkosen zu wollen scheint. Die Platte ist vollständig erhalten bis auf die untere Ecke der rechten Seite.

Zweite Platte (4 F. 8 Z. E. breit): drei männliche Figuren schreiten hintereinander her, von der Rechten gegen die Linke, in gleichmässiger Stellung, auf dem linken Fusse stehend, den rechten vorwärts setzend. Sie tragen lange, ungegürtete, fast bis auf die Knöchel reichende Gewänder; der rechte Arm und ein Theil der rechten Brust sind blos. Auf der linken Schulter tragen sie niedrige bauchichte Vasen mit zwei kurzen Henkeln; der rechte blosse Arm ist über den Kopf zurückgebogen, um das Gefäss an einem Henkel zu halten; die beiden vordersten stützen es überdies noch mit der linken Hand. So gleich sich diese Figuren auch sind, so hat doch der grosse Künstler einer jeden eine schöne Individualität zu geben und in die Draperie Mannigfaltigkeit zu legen gewusst. Hinter ihnen ist ein vierter junger Mann in gebückter Stellung, von dem nur der Kopf, der rechte Arm und die linke Hand sichtbar sind, beschäftigt, eine ähnliche Vase an den Händen von der Erde aufzuheben. Ueber seinem Kopfe sieht man die beiden vorgestreckten Vorderarme und Hände, welche etwas einem Stabe Aehnliches halten; leider ist dies zerbrochen, scheint aber nach der Art, wie die Finger von beiden Seiten übergreifen, eine Flöte mit Löchern gewesen zu sein. Die Figur selbst ist nicht sichtbar, weil sie erst auf der folgenden Platte enthalten war; ihr vom linken Vorderarm herabhängendes Gewand verdeckt den Körper der vor ihr stehenden gebückten Figur. Von der obern Ecke an der rechten Seite dieser Platte waren einige Stücke abgebrochen, sind aber zugleich gefunden worden, so dass sie vollständig wieder zusammengesetzt werden kann.

Die letzte Platte, von der Südhälfte des Frieses, ist stark beschädigt, oben, unten und an beiden Seiten abgebrochen; sie enthält vier hintereinander fortschreitende, nur von den Schultern bis ans Knie erhaltene weibliche Figuren.

Ausser den erwähnten Gegenständen sind noch einige Inschriften und eine Menge kleinerer Bruchstücke von Sculpturen, architektonischen Ornamen-

*) Da die Procession von Westen nach Osten vorschreitet, so stehen die Figuren von der Nordhälfte des Frieses dem Beschauer von der Rechten zur Linken gewandt, und kehren ihm also (mit einzelnen Ausnahmen) ihre linke Seite zu; die von der Südhälfte gehen dem Beschauer von der Linken gegen die Rechte vorüber.

ten und Inschriften gefunden worden. Die Arbeit rückt bis jetzt langsam vor, da die geringen Mittel nicht erlauben, eine grosse Anzahl von Arbeitern anzustellen*).“

KUNSTLITERATUR.

Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt herausgegeben von Adolph Wagner. Dritter Band. Leipzig, 1833.

Das Werk von Lanzi gehört zu den jungen Arbeiten des vorigen Jahrhunderts, welche, durch ein fleissiges, möglichst vollständiges Zusammentragen des Materials, dem künftigen Kunsthistoriker (denn an einem solchen fehlt es, wenigstens für die neuere Kunst, noch immer) Grund und Boden gewonnen haben. Es ist, vermöge seines grossen Reichthums, ein unentbehrliches Compendium geworden, vornehmlich für den Reisenden, dem die ungeschichtliche Behandlungsart des Verfassers, welche statt einer mehr durchgreifenden periodischen Eintheilung die lokale Verschiedenheit der Schulen als Hauptsache betrachtet, eben recht genehm und bequem ist. Schon vor langer Zeit ward es in's Englische, später in's Französische übersetzt. Die deutsche Uebersetzung, welche der vorliegende dritte Band schliesst, erhebt dasselbe, wie es in der Regel der Fall ist, wenn Deutsche Fremdes sich aneignen, auf eine höhere Stufe, indem sie, namentlich in den mit grosser Umsicht geschriebenen Anmerkungen, die Mängel des Originales vervollständigt und berichtigt und insbesondere den vagen Urtheilen des italienischen Verfassers (den seine Landsleute für einen Winckelmann zu halten geneigt waren!) gründlichere gegenüber stellt.

Der dritte Band (welcher den fünften und sechsten der Originalausgabe bildet) zeichnet sich, wie die beiden, mit grosser Theilnahme aufgenommenen ersten, sowohl durch die Tüchtigkeit der Uebersetzung als durch die zweckmässigen Anmerkungen aus. Die Brauchbarkeit des Werkes wird durch zwei, diesem Bande zugefügte, ausführliche Register erhöht, deren eines die Namen der Maler, mit Angabe des Geburts- und Sterbejahres, und literarische Nachweisungen, das andere die gesammte in den drei Bänden berührte Literatur enthält.

Endlich sind noch zwei Aufsätze angehängt, welche, ähnlich dem Vorwort des ersten Bandes, das auf den reichen Inhalt den Leser vorbereiten sollte, hier von demselben, nachdem er jene vielgestaltige Welt durchwandert hat und von ihren bunten Erscheinungen ermüdet und verwirrt an sein Ziel gelangt ist, mit einigen allgemeinen, zusammenfassenden Bemerkungen Abschied nehmen. Der erste dieser Aufsätze: **Rückblick**, von Herrn v. Quandt, macht auf eine geistreiche Weise auf die Hauptmomente der im Buch abgehandelten Geschichte aufmerksam und bestimmt mit wenigen, aber festen und entschiedenen Umrissen die verschiedenen Charaktere derselben. Wir theilen unseren Lesern aus diesem Rückblick die gehaltreiche Charakteristik des grossen Dreigestirnes italienischer Kunst, des **Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Raphael**, mit.

. . . „Wie aber die Kunst (sagt der Hr. Verf.) sich immer mehr vervollkommnet hatte, so war ihr zur Seite die Wissenschaft in allen Zweigen emporgewachsen. Denn was ist Wissenschaft anders als ein Erkennen aus Gründen? Die Kunst aber, der Wurzel nach dasselbe, ist ein aus innerer und äusserer Wahrnehmung hervorgegangenes, durch intellectuelle Kraft erzeugtes Darstellen.“

„Wissenschaft und Kunst unterscheiden sich also, wie wissen und schauen, wie kennen und können, wie denn auch Einige das Wort Kunst von können wirklich ableiten wollen und Schelling sinnvoll die Kunst die werkthätige Wissenschaft nennt.“ (Beschluss folgt.)

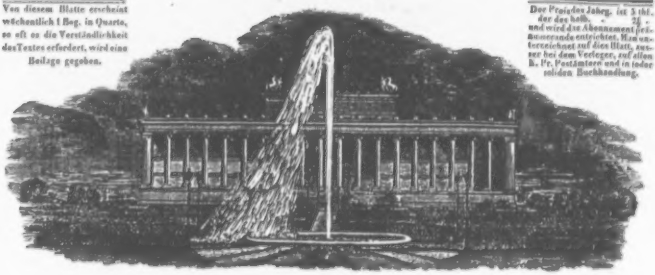
*) Das Obige war bereits zum Druck befördert, als, am folgenden Tage, der Besuch des Hrn. Schaubert, Architekten der Königl. Griechischen Regierung, seine Freunde in Berlin auf unerwartet erfreuliche Weise überraschte. Wir sind nunmehr im Stande, die hier mitgetheilten Bemerkungen in den nächsten Blättern auf's Bedeutendste zu vervollständigen. Eine, bei der jetzt erneuten archäologischen Wichtigkeit Athens und bei dessen zu hoffender Wichtigkeit für lebende Kunst, vielversprechende Correspondenz, wird sich diesen nächstfolgenden Berichten anschliessen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 31. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vertheilhaftigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Pränumeration Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — Jahrg. und wird das Abonnement prämumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Die Erscheinung von Dichtungsbildern in Conturen (worunter ausser den obengenannten auch die 15 Darstellungen aus Göthe's Faust von G. Nehrlich zu rechnen sind) kann man ansehen als eine feine Wirkung der Poesie auf die Oberfläche der bildenden Kunst, womit jene noch nicht in das Innere der Letzteren, wo sie mit runden Körpern und vollem Lichte waltet, eindringen will. Die Kunst hat aber auch noch eine andere Oberfläche, die Gränze ihrer Wirklichkeit im zeitlichen Leben, nämlich die Bilderläden und den Markt. Hier fand man seit lange gestochene und colorirte Documente von der Popularität moderner Romane und Tragödien. Da waren durch die Welt verbreitet zu sehen: Don Quixote von der traurigen Gestalt, the fairy Queen in der reizenden, die rührenden Scenen aus Athalie, Mathilde, Paul & Virginie, oder Gellert's: „Um das Rhinoceros zu sehen“ oder Wilhelm Tell, Maria Stuart — Der Kunstfreund wirft einen finstern Blick auf mich; aber hat sich nicht Göthe selbst gerne rühmen mögen, dass der Chinese mit zitternder Hand Werthern und Lotten auf seine zerbrechliche Waare malte; und sind denn so viele Bilder, die noch heutzutage auf den Kunstausstellungen in London, Paris, Brüssel u. s. w. Scenen repräsentiren aus romantischen Epen, aus Shakspeare, den Humoristen, aus jenen sentimentalen französischen Romanen, die noch immer, auch ausserhalb ihrem Vaterlande, z. B. in Italien, Malervorwürfe ge-

ben, sind die zahlreichen Darstellungen, welche in den letztvergangenen Jahren aus Walter Scott'schen Romanen genommen wurden, darum dem Anlasse und der Ausführung nach durchweg reinere Kunstwerke, weil sie auf Ausstellungen vorgeführt oder weil sie in Oel gemalt oder sorgfältig auf Stahl radirt sind? Meines Erachtens verdienen die letzteren, der Masse nach, ein härteres Urtheil, als jene, durch Verallgemeinerung des Sinnes für Technik in Abnahme gekommenen Bilderbögen, weil sie, auch dann, grössere Ansprüche, als diese, machen, wenn sie eben so sehr blosse Waare sind; und diess ist nur zu oft der Fall. — Indessen bei den gegenwärtigen französischen Künstlern kann man die Darstellung von neueren Gedichten nicht als eine herrschende Richtung bezeichnen, eher vielleicht die von moderner wirklicher Geschichte, die uns hier nichts angeht; bei den Engländern ist es schwer, durchgehende Richtungen zu unterscheiden, und, nicht zu gedenken ihrer Galleriecen von Allem und zu Allem, ist die bei ihnen häufige Wahl von Gegenständen aus älteren humoristischen Romanen und aus parodischen Zeitgedichten nur ein Zweig ihrer starken Neigung zum derben Genrebild und zur Karikatur; in Italien endlich hat sich in den letzten Jahren nicht sowohl eine Vorliebe für gedichtete Scenen, als für solche aus dem Leben ihrer grossen Dichter und Künstler gezeigt; und so kann ich vor der Hand mit meinen Gedanken in der Nähe bleiben, im deutschen Vaterlande mein' ich, und hier den Einfluss moderner Poesie auf die Kunst betrachten.

Zu dieser Beschränkung hab' ich alles Recht, sowohl um der neueren Poesie, als um der Kunst willen, die wir nun aufzeigen können. Was zunächst die Dichtkunst betrifft; so sind wir im Laufe der Zeit das Volk der Poesie geworden, während unsere Nachbaren verhältnissmässig zurückstehen mussten. Die Italiener haben ihre Epoche für ganz Europa gehabt, so die Spanier, so England seinen europäischen Shakspeare und dann haben auch die Franzosen den Geschmack der gesammten civilisirten Welt beherrscht; aber die letzte Epoche der europäischen Poesie hat ihre Geschichte und ihre Blüthe in Deutschland; wie diess die Literaturen unserer Nachbaren bereits nicht mehr verläugnen können. Ist bei diesen auch nicht alles dem Unsern Verwandte geradezu abgeleitet: so können wir doch meist sagen: Wir haben das schon, und besser. Was zum Andern die Kunst betrifft: so darf sich der Deutsche, frei von allem falschen Patriotismus, rühmen, dass ihr Aufschwung bei uns in den beiden letzten Jahrzehnden mehr Charakter und einen reineren Charakter gezeigt und in seinen Resultaten bewährt hat, als im Allgemeinen die gleichzeitige Kunstthätigkeit irgend eines andern europäischen Volkes, so wenig es überall an einzelnen bedeutenden Erscheinungen fehlt. Die Technik ist in unserem weitgebildeten Zeitalter ein europäisches Gemeingut; in der Menge ihrer Richtungen, in der Steigerung einzelner überbieten uns andere Nationen; aber wenn von der schönen Kunst der Zeit die Rede ist, so giebt es eine eigenthümliche deutsche, und ihr Vorzug ist: die Wahrheit im Innern der Gedanken und in allen Stadien der Ausführung, welche als Triumph in den Werken unserer Meister, als Tendenz in den Arbeiten zahlreicher Schüler erscheint*). Bei uns also wird die Technik gebändigt unter den Geist, wie sie es soll; während unsere Nachbaren sich gern von ihr zu Ausschweifungen hinreissen lassen. — Wie dieses Ueberwiegen des Geistes gleich zu Anfang unserer neuen Kunstepoche charakteristisch und, nach der Natur jedes Anfangs, einseitig hervorgetreten ist, hat man schon oft erinnert; nicht so, wie es zusammenhängt mit der Poesie des Deutschen und der wirklichen Geschichte unserer neueren Poesie. Jene Herabstimmung nämlich und Erschlaffung der deutschen Productivität, die in einer langen Periode bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts reichte, insbesondere jener damals modische, nun altmodische französische Geschmack, unter welchem auch die bildende Kunst den Geist, ja den Leib aufgegeben hatte und nur noch als Maske fortlebte, ist zwar durch verschiedene Gegenwirkungen, am meisten aber durch die nach und nach gesammelte Reaction der deutschen Poesie gehoben worden. Was Winckelmann durch seine

*) Diess hat schon vor vier Jahren ein Kunstkenner, der durch ruhige Wärme, wie durch Masse und Feinheit des Urtheils gleichsehr diesen Namen verdient, Schorn in seinem Kunstblatt unter Betrachtungen über die damalige Münchener Ausstellung hervorgehoben (K. Bl. 1829, Nov. 23. Nr. 94.). Der Rückblick auf seine treffenden, mit Thatsachen belegten Bemerkungen ist um so interessanter, als die Zwischenzeit dieselben auf erfreuliche Weise bestätigt und erweitert hat.

Verklärung der Antike, Lessing durch seine Kritik wirkte, war nothwendig mehr reinigend und erregend, als befruchtend für die Kunst; aber als mit Göthe's wunderbaren Schöpfungen ein Frühlingsruf über ganz Deutschland ausgegangen war, als die Horen eingezogen waren, als die Schlegel, Tieck, Wackenroder, Novalis, Fouqué jenes Reich der Phantasie in eigenthümlichen Weisen wieder beschworen, welches einst Geschichte und damals mit einer aufblühenden und schöngereiften Kunst innig verschwistert war: da verbreitete sich eine neue Jugendwärme über unser Vaterland, die, von mannigfachem Bedürfniss angeeignet, schnell Geist ward, und die so der Künstler, auch wenn er von der Literatur minder Notiz nahm, in der allgemeinen Stimmung mitfühlen und, möcht' ich sagen, mit der Luft einathmen musste. Erst als diese Regeneration, die am bedeutendsten in der Literatur und vorzugsweise durch die poetische aufging, dem deutschen Geiste wieder einen freieren Schwung, einen tieferen Ernst mitgetheilt, der deutschen Phantasie neue Lebensstoffe und verjüngte Anschauungen zugeführt hatte, erst da konnte auch die Kunst sich aufrichten und erwärmen. Aus dem blossen Gefühl des Verfalles kam ihr das nicht; das hatten schon die Idealisten; auch nicht bloss aus dem Rückblick auf ältere Vorbilder; der wäre ihr früher eben so frei gestanden; vielmehr war dieser selbst schon Folge einer tieferen Erinnerung und Ahnung. Im Zusammenhang mit jener Wiedererweckung alter Bildungstriebe des deutschen Volkes durch die Romantik entstand ein neues thätiges Streben für die Erkenntniss mittelalterlicher Dichtung, altdeutscher Sage und bildender Kunst, und hieraus gingen dann wieder in der neuen Kunst die Studien altdeutschen Styles hervor. Ein solcher Rückgang ist keineswegs, wie man oft geneigt ist es anzusehen, die Repetition der Erschöpfung und Ideenarmuth; sondern es ist ein Gesetz der Geschichte, dass ihre Verjüngungsprocesse, die sich stets durch Gegensätze entwickeln, diese zugleich als vergangene vorfinden und sie wieder aufnehmen, zum Beweise, dass das Vergangene nicht vergeblich war, das Neue nicht verknüpfungslos ist, sondern eine Consequenz der Entwicklung sich durch beide hindurchschlingt. So hatte die neuere Poesie, die uns wieder Ideen, wieder Sehnsucht und Freude und Glauben gab, indem sie den vergessenen Hintergrund unserer Geschichte wieder erleuchtete, der neueren Kunst Bahn gemacht und ihr die Quellen ihres Lebens aufgethaut. Es ist bedeutsam, dass Cornelius seine Zeichnungen nach Göthe's Faust angefangen hatte, als er nach Italien ging, wo er sie vollendete, und wo er sich dem Kreise ausgezeichneter deutscher Meister und berufener Jünger anschloss, von welchen man ein grosses Theil unserer gegenwärtigen Kunstepoche herschreibt. Und es ist nicht minder bedeutsam, dass es Dichtungen, Bilder romantischer Epen waren, die nun dort, als eines der ersten und bedeutenderen Denkmale der erwachten deutschen Kunst von Meistern componirt und gemalt wurden, welche man stets unter den Vertretern dieser Epoche nennen wird; — ich meine die vor vier Jahren vollendeten Fresken der Villa Massimi, Dante's göttliche Komödie von Veit und Koch, Ariost's Roland von Schnorr, Tasso's befreites Jerusalem von Overbeck und Führich. Derselben Unternehmung verdanken wir auch ein Werk von Cornelius; da er die Entwürfe zu Dante's Paradies, welche er, nach München abgerufen, nicht vollenden konnte, in neun lithographirten Blättern herausgegeben hat. Und die Unternehmung, zu welcher er abgerufen ward, und deren Ausführung er bereits mit ungemeiner Kraft und Raschheit gefördert hat, ist in der That dem Plane nach ein Resultat der literarisch-ästhetischen Bildung unserer Zeit, die durch die vielseitigen Richtungen der Poesie eine so umfassende Kunstbetrachtung erst vorbilden musste, wie sie dort in einem Pantheon der alten, und einem der modernen Kunst sich verwirklichen soll. Und ein ähnliches, grösseres Werk, welches, ebendort, aus Schnorr's Hand hervorgeht, hat wieder ein Gedicht selbst zum Gegenstand, das deutsche Volksepos der Nibelungen. Auch bei Betrachtung dessen, was im Preussischen Staate die neue deutsche Kunst bildend und bauend hervorgebracht hat, liegt die Bemerkung nahe, dass diese Schöpfungen und ihre Meister, die sich an keine vergangene Schule anknüpfen, ihre Principien und ihren Styl aus dem freien Geiste und Geschmack genommen haben, welcher aus der poetischen Bildung der Zeit entsprungen ist. Die Malerschule hat auch hier zum öfteren ihre Gegenstände aus der älteren romantischen und der neuen deutschen Poesie geschöpft. Schadow selbst ist mit seiner Mignon vorangegangen; und Hübner's Fischer, Lessing's Königspaar und Lenore — um nur an Weniges, doch Bedeutendes zu erinnern — mussten auch den,

welchem der weit tiefere, mittelbare oder innere Zusammenhang der neueren Poesie mit der Kunst nicht im Sinne lag, ein unmittelbares Zeugniss dafür geben. Noch könnte die Liebe, welche mehrere unserer grössten Künstler für grosse mittelende Dichter gezeigt haben, und specielle Werke, die aus solchen Verhältnissen hervorgingen, mit in Betrachtung gezogen werden, wenn nicht schon die bisherigen Andeutungen hinreichten, um es zu rechtfertigen, dass wir das Verhältniss von Poesie und bildender Kunst mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Epoche in Erwägung ziehen wollen.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt herausgegeben von Adolph Wagner. Dritter Band. Leipzig, 1833.

(Beschluss.)

„Da nun beide Eins und nur der Richtung nach verschieden sind, indem die Wissenschaft auf den Grund der Dinge reflectirt, die Kunst aber die Idee im Dasein spiegelt, verkörpert producirt, so treten sie in ein sich gegenseitig anregendes Verhältniss, wenn sie zu gleicher Zeit, mit gleicher Kraft emporstreben. Die Anforderungen an die Kunst wurden hierdurch gesteigert, und wie man von der Wissenschaft Tiefe und Gründlichkeit verlangte, so wurde von den Darstellungen der Kunst ein höherer Grad geistiger und sinnlicher Durch- und Ausbildung erheischt, was hochbegabte Männer in verschiedener Richtung zu erfüllen strebten.

„In der Kunst traten zwei Männer hervor, in welchen wieder eine geistige Polarität sich darstellt — wie man denn immer in der Geschichte die sich fodernden Gegensätze, entweder gleichzeitig oder bald auf einander folgend, antreffen wird, je nachdem sie als Dualismus zusammenwirken und ein gemeinschaftliches Drittes erzeugen, oder als Ursache und Wirkung Eins das Andere hervorruft.

„Mögen nun auch die verschiedenen Verrichtungen an verschiedene mächtige Individuen vertheilt sein, so gehören sie doch der gesammten Menschheit an und es stellt sich durch sie in einem Zeitalter der Dualismus geistiger Thätigkeit dar.

„So sind denn Leonardo da Vinci und Michel Angelo als entgegengesetzte Pole eines gesammten Lebens und gemeinschaftlichen Ganzen zu betrachten.

„In Leonardo erkennen wir vorzugsweise die intensive Thätigkeit einer grossen Seele, die eine Welt in sich aufnimmt und zu Riesenwerken verarbeitet. Wir haben ihn schon im zweiten Theile dieses Buches charakterisirt und beklagen, dass seine Unternehmungen, nicht für seine Kräfte, sondern für die weltlichen Mittel der Fürsten und Staaten oft zu gross und darum unausführbar waren.

„Die expansive, von innen nach aussen strebende Kraft stellt sich uns in Michel Angelo dar. Einen Gedanken nach aussen hin in gigantischer Grösse und Kraft auszubilden, war die gewaltige Aufgabe seiner Natur.

„Als Synthesis dieser Antithesen steht Raphael in jener Zeit. In ihm ist die reinste Harmonie aller Thätigkeit, gleichsam ein Einsaugen der Aussenwelt und Ausströmen von Gefühlen und Gedanken in gleichem Masse und mit gleicher Kraft. Bei ihm ist Gefühl und Idee im vollkommensten Gleichgewicht; in seinen Werken ist Gedanke und Erscheinung ganz Eins. Eine völlige Vereinung aller Richtungen kommt durch ihn und in ihm zu Stande. In früherer Zeit, wo man noch den Peruginischen Einfluss gewahr wird, folgt er dessen subjectiver Richtung, bis er in voller Zeugungskraft im Jünglingsalter vor uns da steht.“ —

Der zweite der angehängten Aufsätze: Ueber Styl und Manier, ist von dem Herausgeber, Hrn. A. Wagner, geschrieben. Indem derselbe den, noch keineswegs beendigten Streit über die eigentliche Bedeutung dieser Worte auf's Neue berührt, bestrebt er sich eine tiefere, mehr geistige Lösung zu geben; zwar mit Glück und Geist — denn jene Erklärungen dieser Begriffe, welche von dem einzelnen Kunstwerk abstrahirt sind, haben eben nicht mehr als einzelne Richtigkeit, — doch, wie uns dünkt, wiederum zu allgemein oder vielmehr zu ideal, so dass z. B. der Styl in der Architektonik auf diese Weise nicht genügende Erörterung finden dürfte.

„Der Schöpfergeist des Künstlers (sagt der Hr. Herausgeber) rührt einerseits an die Idee des Schönen, andererseits an ihre Erscheinung im Endlichen. Er sowohl als sein Werk, sind Botschafter, Mittler und Gefäss der Idee, in welcher beide sich durchdringen sollen. Wie tief, treu und vollständig, mehr oder weniger sie sich damit, um einen chemischen Ausdruck zu brauchen, sättigen, dies wird durch die Begriffe Styl und Manier bezeichnet, welche demnach nur metonymischer Ausdruck dieser mehr oder weniger gelungenen und erreichten Vermittelung und Einheit individuell schöpferischen Kunstsinnes mit der Schönheitsidee in ihrer Besonderheit sind. Styl ist also ursprünglich und zuvörderst noch gleichgültiges und unentbundenes, aus des Künstlers Gemüth nicht entlassenes Schöne, das sich aber in und an dem Künstler und seinem Werke zu entwickeln und zu entbinden hat; gleichsam der hinterlegte Erwerbstamm von Schönem, woraus er den Bestand seines Erzeugten zu bestreiten hat. Hierin nun ist enthalten, dass der Styl einmal im Künstler zwar subjectiv, im Werke objectiv, aber auch gleich sehr im Künstler an Objectives sei, als in welches die von der einzelnen Leistung sich für andere zurücknehmende Kraft zurückgeht und sich sammelt, wie im Werke ein Subjectives, das hinwieder an ihm seine Macht erweiset, die Macht der Idee über den Künstler. So ist denn Styl unwillkührliches, unbeabsichtigtes Ergebniss der Gesammtbildung des Künstlers, seiner Auffassung der Natur und des Geistes, mithin Ausdruck seiner innersten geistigen Eigenthümlichkeit, die er seinen Werken ein- und aufprägt; der Puls seiner Persönlichkeit könnte man sagen, wenn man diesen Begriff in Steffensischem tiefern Sinne fasste." —

Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Von A. Hirt. Berlin bei Dunker und Humblot, 1833.

Es ist ein eigenes Gefühl für uns, die wir mit jugendlichem Muthe in die ausgebreiteten, lustigen Gefilde der Kunst schauen und mit sehnsüchtigen Blicken nicht minder, wie mit eifrigen Schritten den Gipfel der fernen Berge zu erreichen suchen, wo der strahlende Tempel sich erhebt, zu dem Alles hinstrebt, wenn uns ein alter Pilger begegnet, der schon dort gewesen, und alle jene Herrlichkeiten genossen haben soll. Wie weit werden wir es bringen? fragen wir uns; werden wir zum Ziele gelangen? haben wir den richtigen Weg ergriffen? wird sich's auch der Mühe verlohnen? Da ist denn freilich nicht eben viel fremde Antwort zu erwarten, sondern nur das Ziel vor Augen zu behalten, so wird der Anblick uns selbst kräftigen und zu fernerer frischer Thatkraft ermuthigen. Aber dennoch hört man gern die Stimme des Geprüften, Erfahrenen. Mag er oft seinen eigenen Weg gegangen sein, mag es ihm daselbst auch sauer geworden sein; nun, wir verlangen ebenfalls unsere Kraft nicht ungeübt zu vergeuden, wenn nur das herrliche Ziel uns gewiss bleibt.

Herr Hofrath A. Hirt hat so eben in einem mässigen Octavbande die Resultate seiner Forschungen über die Geschichte der bildenden Kunst unter den Alten herausgegeben. „Dieselbe gehört," wie er selbst in der Vorrede sagt, „so wie die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, und die Geschichte derselben bei den Völkern des Alterthums zu den Studien meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert ist darüber vergangen. Die Geschichte der bildenden Künste zugleich mit der Geschichte der Baukunst neben einander bekannt zu machen, schien mir nicht thunlich. Die Grundsätze der beiden Künste sind von einander abweichend. Die Bildnerei und Malerei sind nachahmend, und haben ihre Vorbilder in der Natur. Die Baukunst dagegen hat kein Vorbild; sie ist eine von dem Menschen selbst erfundene Kunst, und hat sich aus ihren eigenen Gesetzen, sowohl mechanisch als ästhetisch, entwickelt. Der natürliche Gang erforderte demnach, jede einzeln für sich in Betracht zu nehmen, und ihre besonderen Grundsätze und Entwicklungsweisen darzustellen. Die Baukunst erforderte den Vorgang, als diejenige, welche die Werke der bildenden Künste gleichsam veranlasst und in sich aufnimmt. Erst als meine Arbeiten über die Baukunst, sowohl in charakteristischer als geschichtlicher Beziehung, beendigt waren, konnte ich mich zur Ausführung der gegenwärtigen Geschichte wenden, obwohl die Studien beider Künste immer gleichmässig neben einander hergingen. Ein langes Leben und begünstigende Umstände einer sorgenfreien Lage haben mir erlaubt, eine früh im Leben begonnene Arbeit mit Ernst zu verfolgen und nach Kräften zum Ziele zu führen."

Nachdem der Verfasser seiner Vorgänger in der Kunstgeschichte, von Winckelmann bis auf K. O. Müller gedacht hat und das neuerlich so bedeutend vermehrte Material angedeutet, kommt er auf seine eigene Wirksamkeit in diesem Fache zu sprechen, und zu bevorworten, dass er stets thätig darin gewesen sei und die verschiedensten Stoffe der Kunstgeschichte ihm nicht fremd blieben.

„In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war es auch mir vergönnt, in solche Studien einzugreifen. Mein Aufenthalt war Rom, wo ich durch eine Reihe von Jahren unter den Denkmälern lebte, und wo ich Gelegenheit hatte, dort sich aufhaltende Künstler und Freunde aller Nationen, die jenen classischen Boden so häufig besuchen, in den Gegenständen der Kunst und des Alterthums zu unterrichten. Docendo discimus — heisst es: und wirklich machte ich hievon die überzeugendste Erfahrung, dass nichts zur eigenen Belehrung mehr beiträgt, als der Umgang mit Lernbegierigen, und die Bemühung, Anderen zu erklären, was man sich selbst noch deutlicher machen möchte. Es war ausser der Erklärung der Monumente von Seiten ihres mythischen und historischen Inhalts auch das Geschichtliche, das Technische und der ästhetische Werth derselben zu berücksichtigen und auf die Grundsätze aufmerksam zu machen, nach welchen die Kunst der Alten ihre Werke fertigte."

„So geschah es, dass ich mit den Vorgängern Winckelmann und Lessing, so wie mit den Mitlebenden, Herder und Göthe, in Widerstreit kam. Das objektive Schöne war als Princip der alten Kunst angenommen. Ich hingegen wies auf die Denkmäler hin und zeigte anschaulich: dass die Monumente unter allen Formen erscheinen, den gemeinsten und selbst hässlichsten, wie unter den schönsten, folglich das Princip der alten Kunst nicht das objektiv Schöne und die Milderung des Ausdrucks, sondern einzig allein das individuell Bedeutsame oder die Charakteristik gewesen sei."

Der Verfasser geht nun auf Zusammenstellung seiner verschiedenen kunsthistorischen Abhandlungen, Aufsätze, Recensionen u. s. w. über, um zu zeigen, wie eifrig er in seinem langen Leben bis in die neueste Zeit dem Gegenstande nachgedacht habe, um endlich im vorliegenden Werke den Schlussstein des ganzen Gebäudes niederzulegen, und dass er gewissermassen Rechenschaft von den Resultaten seiner Forschungen geben wolle. Daher komme es auch, dass er sich hier nur in festgezeichneten Umrissen bewegen wolle, nur die Resultate gebend, ohne eben die Beweise und Gründe zu liefern, warum er häufig von den herrschenden Ansichten abweiche.

„Ich erwarte indessen manchen Tadel, dass die Beweisführung nicht überall streng genug, und der Conjektur zu viel Spielraum gelassen sei. Hierauf zu antworten ist schwer. Man hat es hier mit einer Geschichte eigener Art zu thun, wobei mehr als gewöhnliche Kenntnisse erforderlich sind, und bei deren Behandlung allerdings eine Art von Sehergabe nicht fehlen darf. Der Geschichtsforscher wandert hier nicht in dem vollen Lichte des Vergangenen. Theils aus fragmentarischen Nachrichten, theils aus Fragmenten von Denkmälern sind die Beweise mühsam zusammen zu stellen. Wer will hier der Divinationsgabe Schranken setzen? wer kann hier verbieten, dunkle Spuren bei einer Erörterung zu Hülfe zu nehmen?"

Indem wir hier dem geehrten Hrn. Verf. nur beistimmen können, hätten wir doch gewünscht, dass bei einigen wichtigen Erörterungen die Beweise für die eigene, den bisherigen oft ganz entgegengesetzte Meinung angedeutet wären, denn indem wir die genannte Divinationsgabe, wo andere Quellen unzureichend sind, auch für uns in Anspruch nehmen, sind wir mehr als einmal auf, von den seinigen sehr verschiedene Resultate gelangt. Doch, indem wir dieses schreiben und schon geneigt sind, manche uns vom Hrn. Verf. trennende Differenz hervorzuheben, werden wir entwaffnet, wenn wir die folgenden schönen Worte lesen, mit welchen derselbe gleichsam sein Testament unterzeichnet, und die zu achten auch uns eine heilige Scheu sei.

„Dessen ungeachtet habe ich alle Excurse, alle Noten, und jede Art von Polemik weggestrichen; und aus einer Unzahl von Papieren ist nur ein mässiges Buch erwachsen. Ich rede weder von meinen Vorgängern noch Mitlebenden, weder von Günstigen noch Ungünstigen. Ich stelle die Ergebnisse dar, wie sie sich nach meiner besseru Einsicht gestaltet haben."

„Ich habe früher über Gegenstände, die dieses Buch enthält, viel gestritten, grösstentheils mit Hochgeachteten, nie aus Ungunst oder Hass. Hievon kommt im Buche nichts weiter vor, und wer mich beurthei-

len will, der findet das Resultat meiner Ansichten hier vereinigt."

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Kunstausstellungen.

Ueber die diesjährige Breslauer Kunstausstellung (vergl. No. 23, S. 199. des Museums) enthält die Breslauer Zeitung, vom 13. Juni d. J. an, eine Reihe von Aufsätzen, welche das Publikum auf eine klare, zweckgemässe Weise zur Beschauung des vorhandenen Trefflichen anleiteten. Wa man den Bestrebungen der Künstler auf solche Art entgegenkömmt, da wird der eigentliche Sinn für Kunst sich auch im Volk immer mehr festsetzen. Die Einleitung enthält eine statistische Angabe über die Gegenstände der Malerei und Zeichenkunst, die (mit Ausschluss einiger weniger Nachlieferungen) in folgenden Verhältnissen standen. Von historischen Gemälden waren vorhanden: Originale 20, Copieen 14, zusammen 34; — von Landschaften: Orig. 50, Cop. 7, zus. 57; — Architecturen 7 (mehrere unter einer Nummer); — Genre-Bilder: Orig. 29, Cop. 14, zus. 43; — Portraits: Orig. 44, Cop. 4, zus. 48; — Stillleben: Orig. 3, — Blumenstücke: Orig. 6; — Anatomische Zeichnungen 7; — in Summa: Orig. 166, Cop. 39; Ueberhaupt 205. — Die Wichtigeren der ausgestellten Gegenstände sind zumeist von den letzten Berliner Ausstellungen bekannt; mit Bedauern haben wir eine genauere Beschreibung einiger Bilder des trefflichen E. Ebers, des „Flickschneiders" und „der Schleichhändler in einer Schenke." vermisst, die, soviel wir wissen, hier zum ersten Mal ausgestellt waren. Von dem ersten Bilde heisst es also: „No. 57: „Ein Flickschneider" zeigt uns einen launigen Gedanken, von ausgelassenem Humor eingegeben und dem Gegenstande angepassend ausgeführt. Ganz besonders lebendig und wahr im Ausdruck des Kopfes als auch der ganzen Attitüde ist der mit der eigensten Aufmerksamkeit emsig beschäftigte Schneider." (Er ist nemlich bemüht, einem Bauern ein Loch, dass dieser sich unglücklicher Weise in die Sonntagshosen gerissen, zuzunähen). — Bedeutendes ist auf dieser Breslauer Kunstausstellung gekauft worden; von dem Kunstverein, nach ein m vorliegenden Bericht, folgende Gegenstände: Madonna mit dem Kinde (kleine Gypsstatue) von Drake: 5 Rthlr.; — Büste des Kapellmeister Schnabel von Mächtig: 40 Rthlr.; — Statue der Iphigenia von Tieck: 12 Rthlr.; — Grotte der Egeria von Ahlborn; — Seelandschaft von Böhnisch: 40 Frd'or.; — Ein Flickschneider von Ebers: 100 Rthlr.; — Ruinen einer Abtey von Elsasser: 150 Rthlr.; — Lautenspielerin von Hopfgarten: 30 Frd'or; — Magdalena von König: 40 Rthlr.; — E. Geschwester von C. Schrötter: 10 Frd'or.; — Blumenstück von C. Schulz: 25 Rthlr.; — Kleine Landschaft von Siegert: 40 Rthlr.; — Landschaft von einem Ungenannten: 60 Rthlr.; — Schloss Burghaus von Krause: 8 Frd'or.; — Viehstück von Kunkler: 30 Rthlr.; — zwei Landschaften von Kunkler: 30 Rthlr.; — der Tabockenscher von Hüppe: 5 Frd'or. Ausserdem eine Reihe von Kupferstichen und Steindrücken und einige Gegenstände der Kunst-Industrie. Von Privatpersonen verschiedene Gypsabgüsse, einige Gemälde und mehrere Gegenstände der Kunstindustrie.

Das Verzeichniss der diesjährigen dritten Kunst- und Gewerbe-Ausstellung zu Königsberg in Pr. enthält 360 Nummern, darunter eine Reihe der ausgezeichnetsten Namen, als: Ahlborn (die Kathedrale, der schiefe Thurm und die Taufkapelle von Pisa, von der Abendsonne beleuchtet), Blechen, Dahl, Friedrich (mit einer grossen Anzahl meist älterer Bilder), Hensel, Hähnel, Kolbe, Lessing (mit dem Karton zur Schlacht von Jemlum), Pistorius, W. Schadow, C. Schultz, Völcker, Wach, Drake, Graf Tolstoi u. a. m. Als eine vortreffliche und sehr nachahmungswerthe Einrichtung dieses Verzeichnisses müssen wir bemerken, dass bei den aus Geschichtschreibern und Dichtern entnommenen Gegenständen stets die bezügliche Stelle beigefügt und mit abgedruckt ist, was dem Publikum das Verständniss der Bilder auf eine wünschenswerthe Weise erleichtert. Auch wird das Königsberger Publikum dem Vorstande, der sich für eine gedeihliche Wirkung dieses noch so jungen Vereines schon verschiedentlich bewährt hat, Dank wissen, dass er wiederum Sorge getragen, auch eine Reihe von Bildern verstorbener Meister mit auszustellen und im Verzeichniss ihre Schule und das Jahr ihres Todes zu bemerken. Neben letzteren waren die bemalten Altarthüren aus der Kirche von Modenau, im Samlande, ausgestellt, welche dem Verein zur Wiederherstellung anvertraut waren und demselben Gelegenheit gegeben hatten, auch nach dieser Seite hin für die Pflege der Kunst zu wirken *). — Angekauft sind auf dieser Ausstellung: der Dom zu Frauenburg von Quaglio; — ein Dorfgeiger von Pistorius; — eine Genzsceneerie von Grahl; — Schlacht Otto's des Grossen gegen die Magyaren von Kolbe: 20 Frd'or.; — ein sich schmückendes Mädchen von Eybel: 6 Frd'or.; — ein Dudelsackpfeifer von H. Stürmer: 6 Frd'or.; — ein Violinspieler von demselben: 6 Frd'or.; — Sängers Fluch von Grothe: 4 Frd'or.; — die Rosstrappe von Jacobi: 10 Frd'or.; — ein Theil von Berlin von Hintze: 20 Frd'or.; — Erdm. Schultz, Frühstück: 8 Frd'or.; — Herbig, Christuskopf: 12 Frd'or.; — Sophie

*) Das geschieht in der Provinz. Mitten in Berlin, im Sitze der Kunst und Intelligenz, lässt man, in der Klosterkirche, einige sehr schöne und interessante alte Bilder (über welche, s. z. berichtet in No. 9, S. 70 des Museums einige Worte genugt sind) gerade ihrem Untergange entgegen gehen. d. R.

Harts. Ein lesendes Mädchen: 6 Frd'or. ; — Getreider. Fruchtstück: 4 Frd'or. ; — Gaertner. Königsbrücke in Berlin: 43 Frd'or. ; — Remy. Amor: 25 Rthlr. ; — Bouterweck. Letzte Scene aus Egmont: 50 Rthlr. ; — Dähling. Bühle in einer Felsschlucht: 30 Rthlr. ; — Bürde. Mutterfreuden: 110 Rthlr. ; — Berger. Räuberbraut. Kupferstich: 4 Rthlr. ; — Thera. Zwei Vasen: 32 Rthlr. ; — F. Drake. Zwei Gypsabgüsse: 13 Rthlr. ; — Reinhardt. Verschiedene Gypsabdrücke und Gliespuppen: 21 Rthlr.

Das Verzeichniss der diesjährigen Kunst-Ausstellung zu Magdeburg, welche bei Gelegenheit der Ausstellung von den Schüler-Arbeiten der dortigen Königl. Provinzial-Kunstschule Statt gefunden, enthält 315 Nummern; auch hier Namen und Kunstwerke ersten Ranges: Die gefangenen Juden von Bendemann, Maria mit dem Kinde von Steinbrück, Trennung des Rinaldo von der Armida von Stille, tanzende Neapolitaner von Erhard, Landschaften von Catel, Dahl, Scheuren, W. Schirmer (in Düsseldorf), u. s. w. — Wie aber die Triumphzüge solcher ersten Meisterwerke neuester Zeit von einer Ausstellung Deutschlands zur andern, mit zu den erfreulichsten Zeichen der Zeit gehören, so ist nicht minder die grosse Liberalität zu rühmen, mit welcher die verschiedenen Besitzer, höchste so wie Privat-Personen, namentlich der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, ihre kostbaren Besitzthümer der allgemeinen Freude, Erweckung und Erbauung anvertrauen.

Das grüne Gewölbe in Dresden ist durch die neuen Anordnungen um 500 neue werthvolle Gegenstände vermehrt worden. Der Inspector v. Landsberg hat einen neuen Katalog dieser Sammlung herausgegeben.

Paris. An der St. Magdalenen Kirche wird sehr thätig gearbeitet. Das Basrelief des Frontons, von Lemaire, ist schon weit vorgeschritten. Lemaire hat ausserdem eine Statue des Racine für das Institut gearbeitet und ist mit einer Statue des Themistocles für die Tuilerieen beschäftigt. — Der König hat bei dem Maler Clement Boulanger ein grosses Gemälde, die Taufe Ludwigs XIII. in Fontainebleau, bestellt.

Petersburg. Der hiesige Verein zur Beförderung der Künste hat die kaiserl. Bestätigung seiner Statuten und seines Siegels erhalten. Der Zweck des Vereins ist, das Gedeihen der schönen Künste in Russland zu befördern und das Talent russischer Künstler zu beschäftigen. Der Beitrag ist entweder ein für alle Mal 2000 Rubel, oder jährlich wenigstens 200 Rubel. Der Verein wird auch dem Kaiser, nach dessen Willen, über die sich besonders auszeichnenden Künstler berichten.

Unter den Trümmern von Salunto bei Palermo ist eine Gemme, ein kleiner Cupido mit einem Helm auf dem Kopfe, Kranz in der Rechten, Hackeisenfackel in der Linken und der Inschrift in griechischen Buchstaben: Desponsato Julia Maximo, also ein Verlobungsring, gefunden worden.

Am 11. Juli fand in Bremen die feierliche Enthüllung der für die öffentliche Bibliothek als Denkmal bestimmten, vom Prof. Rauch zu Berlin gearbeiteten Büste des berühmten Astronomen Olbers Statt.

KUNST-ANZEIGEN.

An Kunsthandlungen.

Zu herabgesetzten Preisen gegen Nachnahme des Betrags kann ich ablassen (auf 12 Exempl. 1 gratis.)

Le panier renversé, eine Kindergruppe von Metz, 9½ Zoll hoch, 11½ breit. 1 Rthlr., jetzt netto 6 Gr. n.

Dasselbe von Eisen 12 Gr., jetzt netto 8 Gr. n.

Die Schlacht bei Bunkers Hill, v. Trumbull, gestochen von Kessler, 2 Rthlr., jetzt netto 14 Gr. n.

Dasselbe Blatt mit unvollendeter Schrift 3 Rthlr. 4 Gr., jetzt netto 1 Rthlr. 3 Gr.

Die Begräbniss des General Fraser von Graham, gestochen von Bürenstecher und Kessler, 2 Rthlr., jetzt netto 14 Gr.

Dasselbe Blatt mit unvollendeter Schrift 3 Rthlr. 4 Gr., jetzt netto 1 Rthlr. 3 Gr.

(Platten und Vorrath der Abdrücke sind auch zu verkaufen.)

Johann Adam Stein in Nürnberg.

Die Andenken-Münze

an den verstorbenen Geh. Med.-Rath etc. *Dr.* Rudolphi ist nun vollendet und kann von den resp. Herren Subscribenten im Haupt-Debits-Comptoir der Berliner Medaillen-Münze, neue Friedrichsstrasse No. 36, in der Quästur der Königl. Universität, bei dem Hrn. *Dr.* Wolfart im anatomischen Theater und bei dem Kastellan Hrn. Titel im Universitäts-Gebäude in Empfang genommen werden, woselbst auch Exemplare zur Ansicht ausliegen und Bestellungen darauf angenommen werden.

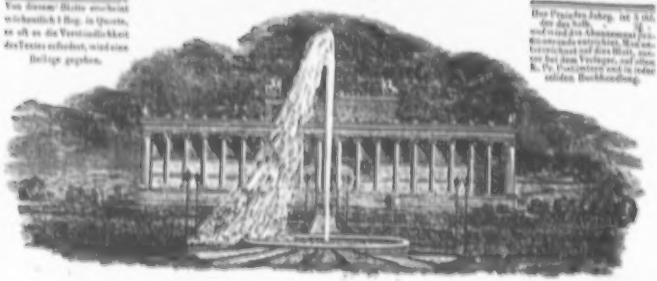
G. Loos.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 32. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 rtl. für das Ganze. Man abonnirt auf dasselbe bei allen Königl. Preuß. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

PREISERTHEILUNG.

Oeffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, am 3. August.

Nach althergebrachter schöner Sitte, die den Geburtstag Sr. Majestät des Königs zu einem allgemeinen Freudentage für das preussische Volk macht, war auch in diesem Jahre die Hauptsitzung der hiesigen Kunstakademie auf den 3. August angeordnet. Die Ertheilung des Preises in Bezug auf die jährlich Statt findenden Concurrenzen junger Künstler bildet stets den Gegenstand dieser Sitzungen: in diesem Jahre war eine Concurrenz für Bildhauer eröffnet worden. (S. die Aufforderung zu derselben in No. 7, S. 50 des Museums.) Der grosse Saal der Akademie war für die Aufnahme einer Versammlung, die sich sehr zahlreich einfand, eingerichtet und festlich geschmückt. Nach den Einleitungsworten, welche der Vorsitzende, der Herr Geheime Ober-Regierungsrath Uhden statt des abwesenden Direktors, sprach, eröffnete eine, vom Musikdirektor Rungenhagen componirte und von schönen Stimmen ausgeführte Cantate, welche die Freuden und den Preis der Kunst verkündete, das Fest. Darauf hielt Herr Professor Toelken, Sekretair der Akademie, eine Rede, in welcher er die Bedeutsamkeit und Nothwendigkeit der akademischen Institute für die Gegenwart, als durch welche der künstlerischen Ausbildung ein sicheres Fundament geboten und eine dauernde Kunstblüthe begründet werde, entwickelte und besonders das Vorurtheil zu widerlegen suchte, welches noch stets die heutigen Akademieen mit den, zwar gleichnamigen, aber ihrer Einrichtung nach sehr verschiedenen Instituten des

siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verwechselt*). Hr. Toelken beschloss seinen Vortrag mit der Verlesung des Reglements für die neu eingerichtete musikalische Section der Akademie, über deren Stiftung bereits in der Sitzung vom 11. Juni d. J. (S. No. 24, S. 192 des Museums) berichtet worden war, und eröffnete endlich noch eine unerwartet freudige Aussicht, dass nämlich auch für die Poesie, und zwar für die dramatische, eine ähnliche, zwar unabhängige, Anstalt zu hoffen sei. Auch hier sollten, was bei der Einrichtung der musikalischen Section der Akademie ebenfalls als ein Haupttheil ihrer Wirksamkeit bezeichnet wurde, Preisbewerbungen und, für den Sieger, die Mittel für sorgenfreie Studienjahre das Wesentlichste sein. Somit haben wir denn zu hoffen, dass derjenigen Kunst, welche den Grund und den wahren Inhalt aller übrigen ausmacht, auch mit der Zeit eine öffentlich anerkannte Stellung in dem öffentlichen Leben und für dasselbe zu Theil werden dürfe, während sie bisher noch stets der schrankenlosen Willkühr des Einzelnen überlassen ist.

Darauf ward zur Ertheilung des Preises für die Bildhauer geschritten. Es hatten sich diesmal zwar nur drei Concurrenten gemeldet, doch waren sie, nachdem die ersten, nach einer bestimmten Aufgabe gefertigten Skizzen, die Probeakte und die Skizzen nach der Hauptaufgabe sämmtlich als befriedigend befunden worden waren, zur Anfertigung der grösseren, entscheidenden Reliefs zugelassen worden. Die Hauptaufgabe war, mit einzelnen, für die plastische Gestaltung des Momentes nöthigen Abänderungen, dem zwei und zwanzigsten Buch der Odyssee entnommen und ungefähr also gestellt: Odysseus hat die Freier erlegt und ist im Begriff auch den alten Sänger Phemios zu erschlagen, der sich an den Altar des Zeus geflüchtet hat; Telemachos sucht ihn durch sein Fürbitten davon abzuhalten; eine Sklavin wendet sich mit Entsetzen von den Erschlagenen hinweg. Von den letzteren sei wenigstens Einer anzubringen. Die Breite der Reliefs war auf 3 F. 8 Z., mit entsprechender Höhe, bestimmt, ein Zeitraum von ungefähr 13 Wochen für ihre Anfertigung festgesetzt worden. — Die Erklärung des akademischen Senates ging nunmehr dahin: dass eine Jede der abgelieferten Arbeiten im Einzelnen viel Schönes und Würdiges enthalte, auf der anderen Seite aber auch Manches, was namentlich Anatomie und Proportion betreffe, zu wünschen lasse. Der Preis sei dem Relief No. II. zuerkannt. Doch werde No. III. als das in der Conception glücklichste, No. I. als ehrenvoller Erwähnung würdig genannt. Hierauf wurde der Name des Siegers, Hrn. Julius Troschel aus Berlin, Schülers des Hrn. Professor Rauch, proclamirt und ihm von dem Vorsitzenden die Schenkungs-Akte eines dreijährigen Reisestipendium's von jährlich 500 Thalern überreicht. — Der preussische Volksgesang beschloss die Sitzung.

In einem der nunmehr eröffneten hinteren Säle waren die Reliefs ausgestellt, das des Siegers mit einem Lorbeerkranze geschmückt. Eine gewandte Technik und eine sichere Handhabung des Materials gaben in diesem den mehrjährigen Schüler und fleissigen Arbeiter in Rauchs Atelier zu erkennen; Vorzüge, welche allerdings dem Relief No. III. fehlten. Dagegen fanden wir dieses, wie es auch bereits die Erklärung des Senates angedeutet, als ganz vorzüglich in der Erfindung, in der künstlerischen Gestaltung und Zusammenfassung des gegebenen Momentes. Vortrefflich ist in dem Odysseus, welcher in der Mitte steht, der Zorn des Kampfes und das durch die Bitten des Sohnes und des Sängers hervorgebrachte Zaudern ausgedrückt. Telemachos, zur Seite, hält mit einer eigenthümlich naiven Bewegung den bewaffneten Arm des Vaters, der alte Sänger umfasst das Knie des Helden. Zürnend blickt dieser auf den Sänger nieder und ballt die Faust noch über dessen Haupt, als sei er im Begriff gewesen, dasselbe scharfrichterlich bei den Haaren emporzuziehen. Die Sklavin auf der anderen Seite, die, als eigentlich zur Haupthandlung ungehörig, sehr schwer mit derselben zu verbinden war, zeigt hier, mit der Angst für das eigene Leben, zugleich Sorge um das Schicksal des Sängers, indem sie im Begriff ist, das zurückgewandte Haupt mit dem Schleier zu verhüllen, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen. In allen Bewegungen ist hier Wahrheit, Leben und Originalität; nicht minder in den Motiven des Faltenwurfes. Als der talentvolle Verfertiger dieser vielversprechenden Arbeit wurde uns Hr. Reinhardt, Schüler des Hrn. Professor Tieck, genannt. Wir sind überzeugt, dass der Senat nach weisen Gründen und nach reiflicher Abwägung derselben entschieden hat; unser, von dieser Entscheidung abweichendes Urtheil, darf, be-

*) Die sehr interessante Rede des Hrn. Prof. Toelken ist, zum grössten Theil, in der Presse. Staatszeitung vom 5. August abgedruckt.

währten Richtern gegenüber und als nur auf den ersten Eindruck basirt, kein Gewicht haben. Auf jeden Fall wird diese Concurrenz für Hrn. Reinhardt um so mehr ein Sporn sein, durch eifriges Studium den vollen Besitz auch noch dessen zu erstreben, was der nothwendige Boden für eine lebendige und höchste Entfaltung der Kunst ist: Vollendung und Sicherheit in allen technischen Theilen. — Auch das Relief No. I., als dessen Verfertiger uns Herr Gramzow, Schüler des Herrn Professor Wichmann, genannt wurde, hat eigenthümliche Schönheiten, namentlich eine Anlage zur einer edlen und grossartigen, um ein Modewort zu gebrauchen: stylistischen Auffassung des Gegenstandes, welche der Plastik ihre eigenste Würde verleiht. Möge auch dies schöne Talent die Schwierigkeiten, die noch zu beseitigen sein werden, glücklich überwinden! —

KUNSTLITERATUR.

Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Von A. Hirt. Berlin bei Dunker und Humblot, 1833.

(Beschluss.)

Diesem gemäss zeigt der Herr Verfasser in kurzer, doch deutlicher Darstellung erst die Geschichte und Art der bildenden Künste unter den orientalischen Völkern, besonders Aegyptern, ähnlich wie in seiner Baugeschichte, und geht sodann die griechische Kunstgeschichte in ihren verschiedenen Perioden durch. Seine Ansichten, namentlich über die ältere griechische Kunst, sind aus verschiedenen Abhandlungen, besonders in Böttigers Amalthea, und aus seinen Recensionen in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik bekannt. Hieher gehört die Hypothese, dass erst um Ol. 30 durch Eröffnung Aegyptens unter Psammetich den Griechen wahrhafte Kunstkenntnisse zugekommen seien. Da diese Frage schon vielfach angefochten und besprochen ist, ohne in dieser Ausdehnung Nachfolger zu finden, so übergehen wir sie billig, und möchten hier nur noch einen, unsrer Meinung nach viel tiefer gehenden Differenzpunkt hervorheben, bei dem schwerlich von der einen oder andern Seite ein mathematischer oder nur diplomatischer Beweis geliefert werden könnte, bei dem wir uns aber in vollem Masse auf die oben citirte Divinationsgabe berufen, und das allgemeine Künstlergefühl in Anspruch nehmen. Als authentische Denkmale der höchsten Blüthezeit hellenischer Kunst, unter Perikles und Phidias Auspicien entstanden, lässt Hirt die Metopen und Reliefs des Theseustempels, des Parthenon und des Phigalischen Tempels gelten; selbst, worin wir ihm beistimmen, die Jungfrauen am Tempel der Athena Polias zählt er mit dem ganzen Baue ihnen bei, und endlich noch Vesta, Minerva und Apollo Giustiniani, die springende Amazone im Museo Pio-Clementino und die verwundete Amazone in Wörlitz; dahingegen sollen die hochberühmtem urkräftigen, grossartigen Gestaltungen der Giebelfeder des Parthenon, ihrer weichen (lebenvollen?) Behandlung wegen, erst zur Zeit des Skopas und Praxiteles, zwischen Ol. 104 — 120, unter der Verwaltung des Redners Lykurg, gearbeitet sein, während der Hr. Verf. die mediceische Venus um mindestens 40 Jahre früher, um Ol. 95, entstehen lässt.

Doch trotz dieser Differenzen können wir uns nur über die Erscheinung des vorliegenden Werkes freuen, welches ohne Zweifel zu den bedeutendsten in diesem Fache gehört, und sich besonders durch die Klarheit der Thatsachen, einfache, fassliche Darstellung derselben, und ungewöhnliche Kenntniss der alten Denkmäler allen Freunden der alten Kunstgeschichte empfiehlt. Namentlich möchten diejenigen, welche eine Hauptübersicht der alten Kunstgeschichte sich klar zu vergegenwärtigen wünschen, dieses in keinem uns bekannten Werke so leicht und gründlich zugleich erreichen. 16.

Nachrichten zur GRIECHENLAND.

Nach mündlichen Mittheilungen des Herrn Schaubert, Architekten der Königl. Griechischen Regierung zu Athen, zusammengestellt.

Vorwort.

Wir haben bereits vor vierzehn Tagen, bei Gelegenheit eines Briefes des Hrn. Schaubert aus Athen,

die eben so unerwartete als freudige Ankunft desselben in Berlin unsern Lesern gemeldet; leider konnte dieselbe nur von kurzer Dauer sein. Seine Anwesenheit dürfen wir in mehr als einer Hinsicht glücklich nennen. Ein nach langjähriger Entfernung heimkehrender Freund ist Allen willkommen; wenn derselbe aber aus einem Lande kommt, welches stets als Wiege alles Schönen betrachtet wurde, welchem wir die schönen Formen verdanken, die auch heute das Fundament unserer Kunst bilden, ja sogar aus jener Stadt selbst, welche fast Grösseres leistete als das ganze übrige Griechenland, — so muss derselbe als ein vorzüglich Beglückter uns doppelt theuer werden; denn ihm war es vergönnt dasjenige zu geniessen, was uns von frühester Jugend an, als ferner Traum, sehnsuchtsvoll erfüllte.

Wenn nun aber derjenige bitter getäuscht werden möchte, der in der heutigen Hellas nur den Abdruck seiner Phantasie erwarten wollte, so ist dennoch nicht zu leugnen, dass eine wesentlichere Anschauung des antiken Lebens und der aus demselben hervorgegangenen Kunst, nur in Verbindung mit dem Lande selbst, der heiteren schöngezeichneten Natur, möglich ist; und dass wir, denen es bis jetzt nicht vergönnt war, dasselbe aus eigener Anschauung kennen zu lernen, aus dem Munde eines lebendigfühlenden und beobachtenden Künstlers, ein anderes Bild von jenem Lande und den Eigenthümlichkeiten der antiken Ueberreste erhalten müssen, als es die genauesten Beschreibungen und Abbildungen vermögend sind, deren Kenntniss wir jedoch voraussetzen.

Nicht minder bedeutungsvoll aber ist das neu erwachende Leben. Wenn die durchaus intensive Belebung der Kultur eines fast zur Barbarei hinabgesunkenen, ehemals so hoch stehenden Volkes, bei den vielen Hülfsmitteln, welche hochgebildete Nachbarvölker bereitwillig darbieten, durchaus unmöglich erscheint, so müssen wir uns freuen, dass gerade Deutschland, in so vieler Hinsicht dem alten Griechenlande vergleichbar, berufen ist, die Ueberreste ehemaliger Bildung zu pflegen, zu sammeln und, durch seinen höheren Standpunkt dazu berechtigt, weiter fortzuführen. Namentlich freuen wir uns, dass eine Aufgabe von so hoher Bedeutung, der Wiederaufbau Athens (welches freilich etwas mehr sagen will als die Anlage irgend einer nüchtern obscuren Stadt in Nordamerika) durch Männer geleitet wird, deren Bestreben, so wie das ihres grossen Meisters Schinkel, dahingeht, so zu bauen, wie die Griechen bei gleichmässigen Fortschritten, mit unseren Kenntnissen, unter unsern Bedürfnissen und Sitten gebaut haben würden.

Wenn uns nun eine so mächtige Vergangenheit, eine so vielversprechende, nahe Zukunft, gleichmässig entgegentreten, ist es natürlich, dass wir mächtig ergriffen, und zu doppelter Thätigkeit aufgefordert werden. Um so ermunternder war es uns, den bedeutenden Eindruck wahrzunehmen, welchen unsere neuesten hiesigen Bauwerke auf einen Künstler machten, dessen Auge an die Grossartigkeit des Parthenon und zarte Schönheit des Erechtheions gewöhnt ist; das Museum schien ihm alle Gebäude des heutigen Europa zu übertreffen, die Colonnade desselben sei ohne Vergleichung. Die Reise nach Berlin sei ihm von gleicher Bedeutung, wie uns nach dem Süden; weshalb er uns die Hoffnung einer baldigen Wiederkunft zusicherte.

In der Versammlung des Architekten-Vereins am 20. Juli legte Herr Schaubert einen, von ihm mit Herrn Kleanthes im Auftrage der Königl. griechischen Regierung aufgenommenen Plan der Stadt Athen und nächsten Umgegend vor, in bedeutend grossem Maassstabe von 25 Ruthen auf 1 Dec. Zoll. Nicht nur war die jetzige Stadt mit allen Gassen, Bazars, Kirchen u. s. w. sehr genau verzeichnet, so wie auch die alten Denkmale des nördlichen Stadttheiles, sondern vorzugsweise der sehr detaillirte Entwurf der neuen Otto'sstadt, auf welchen wir in einem der folgenden Artikel zurückzukommen gedenken. Dem Vortrage folgte eine zu Ehren des athenischen Mitgliedes veranstaltete Festlichkeit, bei welcher der neuen Kunst und ihrer Meister nicht minder wie der alten gedacht wurde.

Erster Artikel.

In dem bereits mitgetheilten Briefe des Herrn Schaubert ist besonders der farbigen Malereien gedacht worden, welche an den athenischen Tempeln entdeckt sind. Durch Kopien, welche nach den vorhandenen Farbenresten am Theseustempel zusammengestellt sind, konnten wir dieses näher kennen lernen. Die Farben sind nicht etwa eine dünne Lasur, durch welche der Marmor nur tingirt ist, sondern vielmehr dick aufgetragene Farbe, welche denselben völlig überdeckte, deren sich an diesem Tempel mehr, wie an einem andern, bedeutende Spuren erhalten haben. Oft sind die Farben, besonders die blaue Schmalte,

ganz eingeschlagen, von grauer Oberfläche; doch zeigt sich darunter sogleich der ursprüngliche Ton. Am Thesaustempel sind Blau und Roth die durchaus vorherrschenden Farben, beide tief gesättigt, doch so, dass das eine stets den dunkleren Grund bildet, auf welchem die andere sich leichter hervorhebt; doch herrschen beide abwechselnd. Die hängende Platte ist ein volles Blau mit bräunlich-rothen Tropfen. Die Blätter der Karniessverzierung wechseln durchaus neben- und übereinander regelmässig ab, roth mit blauen Streifen und umgekehrt; die Zwischenräume werden durch frisches Grün vermittelt. Diese letztere Farbe herrscht in einigen Herzblättern vor, und das Roth und Blau schliessen sich nur an. Einige Kasselttenfelder sind von schöngesättigtem, in's Violette strebendem Braunroth, gegen welches die grünen Blätter hervortreten; andre dagegen blau mit rothen Sternen. Die Friese der unverzierten Gesimse sind glänzend roth, die der Vorhalle dagegen blau, auf welchen die schönen Reliefs ebenfalls mit Farben bemalt waren. Die Wände selbst waren gelb, wie noch deutliche Spuren anzeigen. Schwieriger ist die Farbe an den Säulen zu entdecken; es scheint, dass ausser dem mit Eierstäben verzierten Echinos nur die schmalen Stege der Kanellirung gefärbt waren, während die glänzende Politur der Kanäle die Pracht des Marmors zeigen sollte. Von den Gemälden im Innern des Tempels ist bis jetzt nichts entdeckt worden; Gewölbe und Eindeckung sind erst aus später, christlicher Zeit.

Ganz ähnlich sind die Farbenreste des Parthenon, doch, wie alles an diesem Tempel, von ungleich höherer Vollendung. Leider war es bis jetzt nicht möglich, genaue Untersuchungen daselbst anzustellen, da die Türken damals noch die Akropolis besetzt hielten, und der Zugang nur Ausnahmsweise erlaubt war. Vorzüglich gut hat sich die Malerei des krönenden Wulstes der Giebelseiten erhalten; dieselbe übertrifft in ihren reichen Akanthuswindungen alles Aehnliche, und zeigt auch, wie bedeutend dieser Tempel sich selbst über die Propyläen erhebt, wo die entsprechende Verzierung nur ein einfacher Eierstab ist, dessen Conturen dem Marmor eingekratzt sind. Stuart bemerkte diese Fragmente der Giebelkrönung bekanntlich gar nicht, so wenig wie das Detail der ionischen Säulen im Innern dieses Prachtthores. Die attischen Basen derselben waren, ähnlich wie in Eleusis, in den Fussboden unmittelbar eingelassen. Ein schönes Kapitäl derselben ist daselbst noch eingemauert. Die Schnecken sind wie bei allen gleichzeitigen ionischen Knäufen, besonders in Attika, durch ein nach unten gesenktes Polster verbunden, die Seiten wiederum auf das Zierlichste bemalt. Zwischen gemalten Perlenstäbchen legt sich die bekannte Schuppenverzierung um die dünneren Mittelttheile der Seitenvolute, während eine, der eben genannten Verzierung am Parthenon analoge Akanthusranke sich bis an den breiteren Rand hinauf windet. Unter dem Kapitäl scheint auch hier ein Hals gewesen zu sein, doch ohne Skulptur, nur durch Malerei verziert. Im Innern des nördlichen Seitengebäudes sind von Malerei nur die architektonischen Glieder zu bemerken; von den Gemälden des Polygnot ist keine Spur zu sehen. — Vor den Propyläen wäre es immer noch möglich, ein dem Postamente des Agrippa analoges auf der südlichen Seite zu entdecken, da hier die gegenwärtigen Festungswerke weitere Forschungen bisher verhinderten.

Das Erechtheion steht in zierlicher Vollendung aller Theile allen anderen Gebäuden voran; die Jungfrauen der südwestlichen Vorhalle scheinen das Dach derselben dem Parthenon entgegenzutragen, so leicht sind sie gebildet. Dennoch war auch hier Alles gemalt. Ja nicht nur zwischen dem Riemengeflechte der Kapitäle, selbst in den Voluten der Schnecken sind Spuren von eingesetzten Edelsteinen oder Glasarbeiten, deutlich zu bemerken. Inmitten des Innern war nur eine Zwischenmauer; doch diese war sicher vorhanden, wie der Anfang zu beiden Seiten deutlich zeigt. Leider war es bis dahin noch immer unmöglich das so höchst interessante Innere zu untersuchen, doch war es auch Herrn Schaubert durchaus wahrscheinlich, dass sich unter dem Tempel eine Krypta befinde. — Da bekanntlich die einzelnen Blumenstreifen am Säulenhalse, an den Pilaster-Kapitälen und unter dem Architrave je nach den drei Kolonnaden verschieden gebildet sind, ist es höchst interessant, die von Herrn Schaubert sehr genau gezeichneten sechs verschiedenen Abarten neben einander zu vergleichen. Deutlich erscheint die Ostfronte, mit der Bauinschrift übereinstimmend, als die ältere; die nördliche Vorhalle bereits leichter; die Blumen der westlichen Halbsäulen am Zierlichsten ausgebildet; während die Details der Karyatidenhalle alle andern an Vollendung übertreffen. Durchzeichnungen, welche unmittelbar auf den Steinen genom-

men wurden, liefern die gültigsten Beweise, und übertreffen in Rücksicht ihrer Genauigkeit noch die schönen Zeichnungen, welche Jnwood in seinem bekannten Prachtwerke geliefert hat.

(Fortsetzung folgt.)

Aufforderung
zur
CONCURRENZ.

Die K. K. Akademie der schönen Künste zu Mailand fordert die italienischen so wie die fremden Künstler auf, an der grossen Concurrenz des kommenden Jahres 1834 Theil zu nehmen, und Arbeiten über die, in nachstehendem Programm vorgelegten Aufgaben einzusenden. —

Architektur.

Aufgabe. Ein Universitätsgebäude, zweitausend Studenten fassend, mit allen Bequemlichkeiten, die für den Unterricht in den verschiedenen Fakultäten nöthig sind. Die Zeichnungen müssen in gross Folio sein und aus dem Plan, den inneren und äusseren Aufrissen bestehen.

Preis. Eine goldene Medaille, 60 Zecchinen an Werth.

Malerei.

Aufgabe. Judas, verzweifelnd, weil er seinen göttlichen Meister verrathen hat, wirft vor die oberen Priester und Aeltesten den schändlichen Lohn seines Verraths hin. Siehe das Evangelium Matthäi. Das Bild muss auf Leinwand, von 5 Pariser Fuss Höhe, 6 Fuss Breite, gemalt sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 120 Zecchinen an Werth.

Sculptur.

Aufgabe. Hektor, der dem Paris, in Gegenwart der Helena, Vorwürfe macht. Siehe die Jlias Homer's, Buch VI. Das Basrelief, in gebrannter Erde oder Gyps, muss 2 Pariser Fuss hoch, 4 Fuss breit sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 40 Zecchinen an Werth.

Kupferstich.

Aufgabe. Der Kupferstich von dem Werke eines guten Meisters, davon bisher noch kein genügender Stich existirt. Die Arbeit muss zum Wenigsten 60 Pariser Quadrat-Zoll, oder mehr, an Oberfläche enthalten. Es werden von dem Verfertiger sechs Abdrücke, alle vor der Schrift, verlangt, so wie ein gültiges Zeugniss, dass diese seine Arbeit nicht vor der Concurrenz publicirt, noch anderswo gleichzeitig zu demselben Zweck vorgelegt ist. Wenn er den Preis erhält, so hat er das Recht, diese ehrenvolle Auszeichnung seiner Arbeit in einer Unterschrift beizufügen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Figuren-Zeichnung.

Aufgabe. Menelaus und Merion, die den Leichnam des Patroklus zu den Schiffen tragen, während die beiden Ajax den Trojanern, welche sich des Leichnams des Patroklus zu bemächtigen suchen, Widerstand leisten. Siehe die Jlias Homer's Buch XVII. Die Grösse der Zeichnung muss 2¼ Pariser Fuss zu 1 F. 8 Zoll sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Ornamenten-Zeichnung.

Aufgabe. Ein Singechor *(cantoria)* mit einer Orgel, zierlich und passend geschmückt. Der Bogen, in dem derselbe aufgestellt werden soll, ist auf 40 zu 60 Pariser Fuss Höhe bestimmt. Die Grösse der Zeichnung muss 2¼ Pariser Fuss sein

Preis. Eine goldene Medaille, 20 Zecchinen an Werth.

Allgemeine Bestimmungen.

Die für die Concurrenz bestimmten Arbeiten müssen während des Monats Junius eingereicht werden. Diejenigen, welche nicht genau in dem angegebenen Zeitraume dem Sekretair oder dem Custos der Akademie durch einen Commissionär eingehändigt werden, können nicht zum Concurse zugelassen, noch können Entschuldigungen wegen Verspätung angenommen werden. Das Sekretariat der Akademie belästigt sich damit nicht, die, wenn schon an dasselbe addressirten, Arbeiten von der Post oder von den Packhöfen abholen zu lassen.

Eine jede Arbeit muss mit einer Aufschrift bezeichnet und von einem versiegelten Briefe begleitet sein, welcher den Namen, Zunamen, Vaterland und Wohnort des Verfertigers enthält, und im Aeusseren mit derselben Aufschrift versehen ist. Ausser diesem Briefe muss mit der Arbeit noch eine Beschreibung eingesandt werden, welche die Absicht des Verfertigers auseinandersetzt, damit beurtheilt werden kann, inwiefern die Ausführung mit derselben übereinstimmt.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt: die versiegelten Briefe werden von dem Sekretär sorgfältig bewahrt und nur dann eröffnet, wenn die Arbeiten, zu denen sie gehören, die Ehre des Preises erhalten; im entgegengesetzten Fall werden sie, zugleich mit den Arbeiten, sobald die der Preisertheilung folgende öffentliche Ausstellung geschlossen ist, den Commissionärs unberührt zurückgegeben werden.

Beim Empfang und bei der Absendung der Arbeiten und beigefügten Papiere werden genaue Empfangscheine erlassen und gefordert. Wenn die Verfertiger der Arbeiten, denen der Preis nicht zu Theil geworden, dieselben innerhalb eines Jahres nicht haben abholen lassen, so ist die Akademie nicht weiter für deren gute Erhaltung verpflichtet.

Sämmtliche Arbeiten der Concurrenten werden in Gegenwart des Commissionärs, welcher dieselben überbringt, von einer eigens damit beauftragten Commission untersucht werden, um den guten oder schlechten Zustand derselben zu constatiren; diese Untersuchung wird öffentlich sein, im Fall dieselben so gelitten haben sollten, dass sie dadurch von der Concurrenz ausgeschlossen werden müssten.

Das über die Arbeiten abzugebende Urtheil soll ausserordentlichen Commissionen anvertraut und mit den strengsten Vorsichtsmassregeln, durch begründete und unterschriebene Voten, vollzogen werden.

Vor und nach der Preisertheilung wird eine öffentliche Ausstellung sämmtlicher, bei der Concurrenz befindlicher Arbeiten veranstaltet. Es werden hiebei Kunstwerke aller Art zugelassen werden, um auf solche Art Gelegenheit zu geben, dass einheimische, wie fremde Künstler ihre Talente dem Publikum zeigen können. Die Arbeiten, welche den Preis erhalten haben und Eigenthum der Akademie werden, sollen vor den anderen durch einen Lorbeerkranz und durch eine Inschrift mit dem Namen und Vaterlande des Verfertigers, ausgezeichnet werden.

Mailand, den 24. Juni 1833.

Londonio, Präsident.
Als Sekretair der Akademie, J. Fumagalli, *f. f.*

(Eine, nur an die Zöglinge der Akademie gerichtete Aufforderung zu einer Concurrenz, welche hierauf folgt, dürfte für uns von geringerm Interesse sein.)

Nachricht.

Stuttgart, den 28. Juli. . . . Der König hat Steinkopf's herrliche Landschaft mit der Staffage Cleobis und Biton gekauft. (Vergl. No. 20, S. 160 des Museums). Der Kunstverein wird im Herbste seine zweite dreijährige Verwaltungsperiode schliessen und eine grosse Verloosung halten; es sind dabei vier Bilder von Wächter, zwei Landschaften von Louis Mayer, Skulpturen von Wagner und Weitbrecht. Dietrich hat sein grosses Gemälde, Christus schlafend im Schiff und seine Jünger ihn weckend im Meeressturm, vollendet; es ist im Ganzen schön entworfen und im Einzelnen charaktervoll. Dietrich, Steinkopf und Leybold, sowie der Maler und Zeichenlehrer Seubert, sind zu Professoren der Kunst- und Gewerbsschule ernannt worden. Die Hofräthin Reinbeck hat in ihren zwei schönen Landschaft-Compositionen nach Lenau's „Kapelle" mehr als je ihre innige Auffassung und tieferes Verständniss des Naturlebens bewiesen. . . (Die beiden letztgenannten Bilder kennen wir, wenigstens der Anlage nach, bereits aus eigener Anschauung. Der Gegenstand ist die trefflichste Uebersetzung eines lyrischen Gedichtes, wie die Landschaft überhaupt als die Lyrik der Malerei zu benennen sein dürfte. Lenau's Gedichte sind um somehr dazu geeignet, als in ihnen stets ein bedeutsamer landschaftlicher Hintergrund sichtbar wird; wir empfehlen sie den Landschaftsmalern angelegentlichst zum besonderen Studium. Von den in Rede stehenden Bildern stellt das erste eine kleine Waldkapelle dar, mit jungen, Frühlingsgrünen Bäumen umgeben, zwischen denen sich ein anmuthiger Fusspfad hervorschlängelt; der Himmel ist blau, erquicklicher Sonnenschein ist über dem Bilde verbreitet. Das andere Bild, das Seitenstück, zeigt dieselbe Kapelle, aber verfallen, die Bäume entblättert, den Fusspfad überwachsen; graue Wolken treiben am nächtlichen Himmel, trübes Mondlicht erhellt die öde Gegend. Ein eigener melancholischer Reiz liegt in dieser Zusammenstellung. Es war uns vergönnt, auch bereits an den frühern Bildern der Madame Reinbeck die Worte unseres Referenten bestätigt zu finden, und in der gewandten und

sicheren Technik, die Schülerin des genialen Steinkopf zu erkennen. Auch das grosse Gemälde des Hrn. Dietrich kennen wir, wenn gleich ebenfalls noch nicht ganz vollendet, aus eigener Anschauung; auch hier können wir nicht umhin, den erfreulichen Eindruckes, welchen das Leben und die Eigenthümlichkeit einzelner, bereits durchgeführter Köpfe auf uns machte, rühmend zu gedenken. — d. R.)

KUNST-ANZEIGE.

Se. Majestät der König haben es Allergnädigst zu billigen geruhet, dass zur Vermehrung der Mittel, zum Aufbau eines Hauses für die Elementar-Kirchschule, die Herausgabe einer

Beschreibung und Geschichte der Domkirche zu Königsberg

veranstaltet werde, und haben zugleich, dem deshalbigen gehorsamsten Antrage gemäss, Allergnädigst befohlen, dass die dem Werke beizufügenden Abbildungen im Königl. Lithographischen Institut zu Berlin auf Allerhöchste Kosten angefertigt werden.

In diesem Werke wird geliefert:

I. Der Text, etwa 10 bis 12 Bogen in gross Octav auf feinem weissen Papier splendid gedruckt, dessen Kunstgeschichtlichen Theil Herr Professor *Dr.* August Hagen, den Kirchengeschichtlichen Theil aber der mitunterzeichnete Superintendent und Pfarrer der Domkirche Professor *Dr.* Gebser bearbeiten.

II. In einem besondern Hefte: acht lithographirte Abbildungen, 16 Zoll hoch und 8½ bis 11 Zoll breit, darstellend: 1) Das Titelblatt. Eine Zusammenstellung von Abbildungen schöner in der Kirche befindlicher Schnitzwerke aus verschiedenen Perioden, des Grabmals des Hochmeisters Luther, Herzogs von Braunschweig, einiger Figuren der Denkmäler und anderer bemerkenswerther Gegenstände aus der Kirche und ihrem Dom. 2) Den Grundriss der Kirche. 3) Den Grundriss der Gewölbe. 4) Die Ansicht der Westfaçade der Kirche. 5) Die Ansicht der Nordfaçade der Kirche, mit der Sina Kantiana, in welcher des unsterblichen Kants Grab, und der Ansicht von der Südseite des Doms. 6) Das schöne Marmor-Denkmal des Markgrafen Albrecht, ersten Herzogs von Preussen, mit allen seinen Reliefs und Figuren. 7) Eine perspectivische Ansicht von dem Innern der Kirche. 8) Eine perspectivische Ansicht von dem Innern des Domes.

Fünfhundert Jahre zeugen jetzt für die Festigkeit des kühnen Baues dieses Domes, der gleich dem Marienburger Ordens-HauptHause noch lange ein wohlerhaltenes Denkmal der preuss. Baukunst bleiben wird, deren Ruhm eine edle Einfachheit ist, die vereinigt mit einer unerschütterlichen Stärke den Stürmen des Nordens und der allgewaltigen Zeit trotzet.

Der fromme Bischof Johannes von Samland entwarf und begann den herrlichen Bau, und erhielt von dem edlen Hochmeister Luther, Herzog von Braunschweig, am 13. September 1333 nicht blos die oberherrliche Erlaubniss zur Vollziehung des, in diesem Jahre schon begonnenen, Baues sondern auch reiche Gaben zur würdigen Vollführung desselben: so dass Herzog Luther v. Braunschweig mit Recht als treuer Schirmherr und Beförderer dieses Baues bezeichnet werden kann, der ihn dann auch so theuer ward, dass er kurz vor seinem Ende, im Jahre 1335, verordnete, ihm in demselben ein Grabmal zu bereiten, und sein nahes Abscheiden fühlend, sich in den Dom führen liess, daselbst verschied und beigesetzt wurde.

Besonders schön dürften die beiden perspectivischen Ansichten werden, deren eine von dem Innern des Doms, wir von einem der ausgezeichnetsten Architektur-Maler, Herrn Professor Schultz in Danzig, erhalten, der, von Sr. Majestät dem Könige beauftragt, für Allerhöchstdenselben eine grosse perspectivische Ansicht vom Innern des Doms entworfen hat, und, mit Allerhöchster Genehmigung, auf unser Ersuchen eine Copie dieses Gemäldes für unser Werk liefern wird, so wie er auch schon bei der Anordnung und Ausführung der perspectivischen Ansicht des Innern der Kirche freundlich seinen Rath ertheilt hat.

So wird dieses Werk nicht blos aus geschichtlichem Standpunkte eine allgemeinere Theilnahme erwecken, sondern sich auch durch seinen Kunstwerth auszeichnen, und die äusserst sorgfältig und schön gearbeiteten Abbildungen, in gross Folio-Format, werden zugleich zu freundlichen Zimmerverzierungen benutzt werden können.

So sehen wir denn einem günstigen Fortgange der Subscription entgegen, und bestimmen den Subscriptions-Preis, um die Theilnahme zu erhöhen, nur auf Vier Thaler Preuss. Courant für den Text und die acht Abbildungen. Am 1. September d. J., wo beides ausgegeben werden wird, tritt der ursprünglich festgesetzte Preis von 5⅓ Thaler Preuss. Courant ein. Eine Liste der hochgeehrten Subscribenten wird dem Texte vorgedruckt werden.

Königsberg, den 24. Juni 1835.

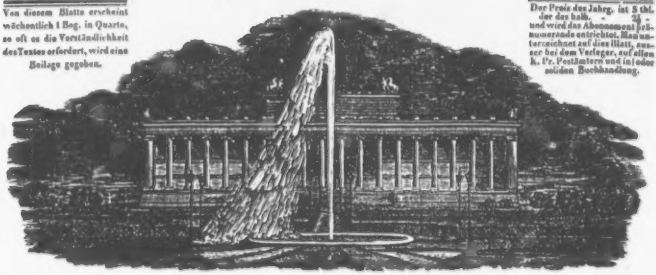
Der Königl. Superintendent und Professor der Theologie	Der erste Vorsteher der Domkirche und Verwalter der Kirchen-Kasse
Dr. Gebser.	Kaufmann Mutzenbecher.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 33. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. · *Verleger George Gropius.*

STIFTUNGSFEST
im Architekten-Verein zu Berlin.

Bereits in einem der früheren Blätter des Museums (No. 25, S. 193) ist Gelegenheit genommen, über die Einrichtung und Wirksamkeit des Architekten-Vereins zu Berlin einiges Nähere mitzutheilen. Derselbe feierte am 7. August sein Stiftungsfest, zu welchem sich Mitglieder und Gäste (und unter diesen insbesondere Mitglieder des hiesigen jüngeren Künstler-Vereines, welcher mit dem Architekten-Verein in wechselseitig befreundeten Verhältnissen steht) in reicher Anzahl eingefunden hatten. Der Festsaal war einfach, aber sehr bedeutsam mit dem Plane von Athen, dessen in der letzten Nummer des Museums gedacht wurde, geschmückt. Herr Privatbaumeister Knoblauch, Vorsteher des Vereines, legte, zur Einleitung des Festes, einen Bericht über das letztverflossene Jahr vor, welchen wir hier, gewissermassen als Ergänzung der obengenannten Mittheilungen, im Auszuge folgen lassen: —

„Heute, an dem Stiftungsfeste unseres Vereines, ist es meine Pflicht, von der Theilnahme, der Thätigkeit und der Wirksamkeit desselben den jährlichen Bericht abzustatten. Mit Befriedigung können wir uns sagen, dass auch in diesem Jahre, so wie in dem vorigen, unser Verein vorwärts geschritten ist.

Gegenwärtig ist die Zahl der Mitglieder, mit allen Auswärtigen, 251. 25 Architekten traten in diesem Jahr dem Vereine bei; also weniger wie im vorigen Jahre, da 41 hinzutraten, doch hat dieses in andern Umständen seinen Grund. Gleichwohl war die Theilnahme grösser; denn in diesem

Jahre zählt der Verein 107 in Berlin anwesende Mitglieder, während im vorigen Jahre nur 80 Theil nahmen.

Ein eigenthümliches Verhältniß tritt in unserm Verein dadurch ein, dass der grösste Theil der Mitglieder nur kurze Zeit in Berlin bleibt, dass stets die Theilnehmer wechseln. Doch können wir dies nicht so ungünstig für uns halten, indem dadurch der Verein in einer steten Anregung bleibt, und sich lebendig erhält. . . . Zugleich aber sind mehrere Mitglieder in Berlin angestellt oder haben ihren festen Wohnsitz hier gewählt, so dass dadurch auch der Verein das sichere Bestehen erhält.

Ferner gereicht dem Verein das eigene Local, welches derselbe seit 1830 inne hält, zu einem grossen Vortheil. Aus den Listen können wir deutlich ersehen, dass die Theilnahme immer dann schwächer war, wenn dieses fehlte.

Unsere wöchentlichen Zusammenkünfte erfreuen sich einer grossen Theilnahme; es versammeln sich in der Regel 40 bis 50 Mitglieder, und unsere Verhandlungen gewinnen ein nicht unbedeutendes Interesse. Dies wird noch dadurch gesteigert, dass die Mitglieder in den verschiedenen Provinzen des Staates angestellt und beschäftigt gewesen sind, so dass über alle, selbst über die entferntesten Gegenstände, leicht Nachricht zu erhalten ist. . . .

In den Arbeiten der Mitglieder herrscht eine gleichmässige Thätigkeit. An den Aufgaben zu Projekten, die monatlich gegeben werden, wird regelmässig Theil genommen: in diesem Jahre sind 60 Entwürfe eingegangen; im vorigen Jahre betrug die Zahl 59. Die Anzahl sämmtlicher Zeichnungen aus allen frühern Jahren beträgt jetzt 250.

Eine neue Art von Projektiren hat in diesem Jahre begonnen: dies sind die skizzirten Entwürfe, eben das, was früher an einzelnen Abenden in unserm Vereine vorgenommen wurde. Jetzt werden die Aufgaben wöchentlich gegeben, und von Monat zu Monat bearbeitet. In Folge dieser Einrichtung sind in diesem Jahre schon 114 kleine Zeichnungen eingegangen, so dass unsere sämmtlichen Sammlungen architektonischer Entwürfe nicht unbedeutend sind.

Der schon längst gefasste Entschluss, die wichtigsten Projekte dieser Sammlung in Heften zusammenzustellen und herauszugeben, hat sich durch die Vollendung des ersten Heftes in diesem Jahre verwirklicht. Es soll damit fortgeschritten werden, so dass womöglich alle Jahre ein Heft erscheint.

Der Verein stellt sich bei Bearbeitung dieser Hefte die Aufgabe, das Künstlerische des Faches vorzugsweise zu berücksichtigen, und einzustimmen in den höhern Aufschwung, den die Kunst jetzt nimmt. Unverkennbar herrscht jetzt in unserm Fache ein inneres kräftiges Leben; die strenge Nachahmung der griechischen Monumente hat uns auf sichere Bahn geführt, so dass wir diese Formen nicht mehr bloss nachahmen, sondern dass sie uns zur Natur geworden sind. Aber eben deshalb können wir jetzt freier und eigenthümlicher bilden, und wir sehen bereits das Fortschreiten an den neuern Werken; offenbar muss es zu einem selbständigen Ganzen führen, welches unserer Bildung, unsern Bedürfnissen, unserer Zeit angemessen ist.

Es sei dabei auch auf das unser Augenmerk gerichtet, was uns einer der ersten Männer des Faches sagte, nämlich den einfachsten Gebäuden, die gerade die meisten der Zahl nach in einem Staate sind, schöne und gefällige Formen zu geben.

Ein Land, in welchem man dies weitverbreitet vorfindet, wird stets ein gebildetes nicht nur scheinen, sondern auch sein, während einzelne ausgezeichnete Gebäude der Vermögenden sich mit der grössten Barbarei vertragen. Es ist nicht zu leugnen, dass die Architekten im vorigen Jahrhundert alle gefälligen landesüblichen Bauformen weggeworfen haben, und alle Gebäude nackt und kahl, oft in unförmlichen Massen hinstellten, jede Bahn und jeden Anhalt verliessen, in den Massen wechselten, bald zu grosse, bald zu kleine Details anbrachten, überhaupt in den Ansichten schwankten. Aber es ist auch nicht zu leugnen, dass dadurch die Kunst frei und selbständig wurde; es wurde aus der eignen Brust geschöpft.

Ein solcher Schritt musste gethan werden, um das Formelle zu zerstören. Freuen wir uns daher, dass wir uns eben dadurch jetzt frei und leicht

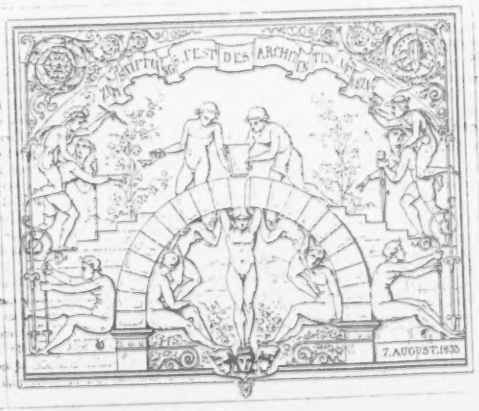
bewegen können, und dass ein weiteres Feld des Wirkens für uns eröffnet ist.

Aber neben dem Künstlerischen im Fache muss auch die Construction nicht vergessen werden. Doch auch dafür ist in unserm Vereine gesorgt, besonders durch die Vorträge, die in unsern Versammlungen gehalten werden. Auch diese haben sich im letzten Jahre vermehrt: während im vorigen Jahre nur [illegible] Vorträge gehalten wurden, haben in diesem Jahre [illegible]0 statt gefunden. Sie wurden auch noch befördert durch die Aufgaben für schriftliche Ausarbeitungen. Auf diesem Wege sind 7 Abhandlungen eingegangen.

Ausserdem wurden noch eine Menge Mittheilungen gemacht, die das recht Eigenthümliche und Lebendige in unsern Versammlungen bilden, und uns alle von grossem Werthe sind.

Damit aber in diesen gegenwärtigen Mittheilungen noch eine grössere Regsamkeit statt finde, und um womöglich noch den auswärtigen Mitgliedern Antheil zu verschaffen, haben wir in diesem Jahre ein „Notizblatt“ begonnen. Dieses soll alle neuen Erfahrungen mittheilen, die vorkommenden Bauten beschreiben, von den neu erschienenen Schriften und neuen Erfindungen schnell Nachricht geben. Wir wollen wünschen, dass uns dieses im kommenden Jahre vollständig gelingen möge. Es wird dann die andere Aufgabe, die wir uns gestellt haben, desto eher erreicht werden, nämlich die Fortschritte der Natur-Wissenschaft und der Mechanik auf unsern heutigen Kulturzustand anzuwenden, und dabei besonders an unsere Wohnungen zu denken, um sie bis auf die kleinsten Einzelheiten bequem zu machen. In unserm Norden ist diese Aufgabe nicht so leicht zu lösen; es werden fast für alle Tages- und Jahreszeiten andere Einrichtungen gefordert, die immer entgegengesetzt sind, und doch alle auf eine leichte Weise verbunden sein müssen.“ . . .

An den langen Tafeln, an denen man sich zu einem fröhlichen Mahle niedergelassen, waren die Couverts mit zierlichen Karten belegt, welche den Einzelnen ihre Plätze anwiesen. Wir theilen unseren Lesern einen Abdruck dieser Karte, die von dem Architekten, Herrn Gustav Stier, erfunden und radirt ist, mit.



Ein Bogen, in den eben der Schlussstein hineingesetzt werden soll, wölbt sich in der Mitte; er ist das Symbol der Architektur. Der Verein verschiedener Kräfte, welcher zu dessen Errichtung und Vollendung wirkt, ist in menschlichen Gestalten verkörpert: sie erheben sich an der Stelle des Lehrbogens, sie bilden die nöthigen Widerlagen. Architekten tragen auf ihren Schultern Maler und Bildhauer heran, deren Kunst auf der ihrigen basirt. In den oberen, reich ornamentirten Ecken bildet sich, auf der einen Seite, in dem Netz der fleissigen Spinne eine Rosette, auf der anderen wächst ein Bienenkorb aus der Blume hervor. Unter dem Bogen sieht man in der Ferne die Akropolis von Athen, das höchste Heiligthum der Kunst. Die Perrücke, die Unnatur, wird, wie billig, mit Füssen getreten.

Laute Toasts, ernste und fröhliche Lieder, diese zum Theil mit launigen, speciellen Beziehungen auf den Verein, Scherze aller Art belebten das Mahl und folgten einander in schnellem Wechsel. Vornehmlich muss eines höchst ergötzlichen Schauspieles erwähnt werden, welches während des Mahles mit einer Zauberlaterne gegeben ward. Es stellte die sieben Wunderwerke der Welt dar, mit genialem Humor und trefflichster Ironie in Bezug auf die mannigfachen Hypothesen der Kunstgelehrten erfunden und meisterlichst ausgeführt. Eine poetische Erklärung, die den Bildern selbst nicht nachstand, wurde dazu gesprochen.

Ueber
das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Bisher ist von den Erscheinungen der Poesie in der bildenden Kunst zuerst die äusserliche Art besprochen worden, dass Gedichte oder Momente von Gedichten zu bildlichen Darstellungen Stoff bieten. Es konnte nicht ohne die Erinnerung geschehen, wie hierin das wesentliche Verhältniss von Poesie und Kunst noch nicht ausgedrückt ist. Denn die Wahl eines gedichteten Stoffes zum Kunstvorwurf kann eben so zufällig aus dem weiten Reiche möglicher Gegenstände herausgegriffen sein, wie ein andermal die Auffassung natürlicher oder historischer Anschauungen; diese kann sein, ohne dass der Künstler sonst von der gewählten Natur im Allgemeinen oder von dem gewählten Theil der Geschichte an sich begeistert wäre; und so setzt auch jene Wahl von Gedichten einen eigentlichen Einfluss der Poesie auf sein Schaffen noch nicht nothwendig voraus. Inniger schon, was wir auch berührt haben, und ein ganz anderes ist das Verhältniss, wenn die poetische Stimmung einer Zeit dem Künstler sich mittheilt, in sein Gemüth eindringt, die Richtung seiner Thätigkeit, die Auffassungsweise seiner Phantasie und die Haltung seiner Werke bedingt. Hier ist wahrhafter Einfluss; und er kann sich in Ausführungen bethätigen, deren Gegenstand gar nicht in Beziehung auf eine bestimmte Dichtung zu stehen braucht. Ein Drittes noch ist diejenige Poesie, die der bildenden Kunst überall inwohnen muss, wenn sie schöne Kunst sein soll. Sie ist weder durch Gegenstände einer Dichterphantasie, noch durch die Stimmungen bedingt, die aus der schönen Literatur einer Zeit hervorgehen; sie ist das Reinste und Individuellste zugleich in Kunstrichtungen und in Werken; und kann doch in der Betrachtung hinreichend unterschieden werden, sowohl von den Charakteren und Mitteln einer Kunstgattung, als von der jedesmaligen Bedeutung und dem Gegenstande eines Kunstwerkes.

Wie verschieden aber auch diese Standpunkte sind, wenn das einemal die Stoffe der Dichtung, das andremal der Geist einer bestimmten Poesie, zum dritten die reine Poesie selbst in der Kunst und ihren Werken gesucht, gefunden werden: so spielen doch in einer Zeit, wo alle Elemente der Bildung so flüssig sind, wie in der unsrigen, diese Verhältnisse alle ineinander über. Denn auch der Künstler, der eben nur zur Abwechslung ein Gedicht aufgreift, um es im Bilde auszuführen, wird doch, so bald er seine Einbildung auf dies Gebiet wendet, mehr oder weniger in seinem Gemüthe die ganze Erfahrung bewegt fühlen, die ihm durch poetische Genüsse und Eindrücke eigen geworden ist. Und auch der Genius, der überall nur sich selbst und seiner eigenen Vollendung nachgeht, ist doch immer Genius eines Menschen, der in einer bestimmten Zeit lebt, in der Bildung der Zeit und ihren Formen sich bildet und formt; es kann ihm also auch die ästhetische Stimmung seiner Mitwelt, wie sie in der Dichtung sich sammelt und von ihr ausgeht, nicht fremd bleiben.

Weil denn diese Stufen so wieder ineinander übergehen, dürfte es gut sein, in der Betrachtung sie gleichfalls nebeneinander zu lassen; dann auch darum, weil so, nach den mannigfaltigen Widersprüchen die sich ergeben, ihre Unterschiede desto deutlicher hervortreten müssen. Denn gleich wie auf der einen Seite das eigenthümliche Genie eines Künstlers — und diess ist seine angeborne Poesie, die reine Poesie der Kunst — unbeschadet der Reinheit in eine poetische Zeitstimmung sich einlassen, und weiter mit dieser in den Gegenstand eines bestimmten Gedichtes bildend eingehen, also jene drei verschiedenen Verhältnisse in einem Werke verschmelzen kann: so kann auf der andern Seite ein Künstler dichterische Stoffe in der Maasse ausarbeiten, dass sie etwas wesentlich anderes werden, als woran der Name erinnern mag; oder es kann gerade die Innigkeit, mit welcher poetische Einwirkungen einen Bildner durchdrungen haben, Ursache sein, dass er nicht ihre Stoffe, sondern vielmehr einen analogen Geist in seine sonst unabhängigen Werke überträgt; oder kann endlich ein Kunstgebilde um so mehr poetisch in sich sein, je weniger es von den Stoffen oder den Stimmungen einer gegebenen Poesie bedingt ist. Und so gehen alle diese Richtungen eben so gut auseinander, als sie möglicherweise zusammenfallen.

Was hier schlechthin behauptet ist, bewährt sich, sobald man es an besondern Erscheinungen entwickelt und wird lehrreich. Lehrreich doch nicht gerade für den Künstler als solchen. Ich glaube überhaupt nicht, dass diesem die Kritik zu irgend etwas hilft; aus dem einfachen Grunde, weil Einsicht eben den Kritiker, nicht aber den Künstler macht. Dieser in dem Grade, als er es ist, wird sich nur im Schaffen klar; so muss ihm die entbundene Theorie fremd sein; der Kritiker, eben weil er nicht schaffen kann, begreift das Ding theoretisch. Darum haben auch beide das Recht, nebeneinander da zu sein, und wenn es ein Grösseres ist, etwas zu schaffen, so ist es wenigstens etwas Natürliches, das Geschaffene begreifen zu wollen, wenn es darum auch im Reich der Schöpfung um kein Haar breit anders fortgeht, als ohnedies. Mir ist das Interesse, das in der Kunst und ihrer Erkenntniss liegt, Motiv der Betrachtung. Diesem bin ich gefolgt, wenn ich in den vorigen Blättern die verschiedenartigen Beziehungen neuerer Kunst auf die Poesie historisch überblickte; und suche es zu verfolgen, indem ich an Erinnerungen aus der vorjährigen hiesigen Kunstausstellung allgemeine Bemerkungen über die bezeichnete Frage anknüpfe.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten
aus
GRIECHENLAND.
Erster Artikel.

(Beschluss.)

In Bezug auf die merkwürdigen Consolen der grossen nördlichen Thür (des Erechtheions), bemerkt Herr Schaubert, dass sie mit den besseren Theilen des Tempels wohl nicht gleich alt seien. Die Olivenblätter an ihren Seiten sind sehr flach gearbeitet. Uebrigens stimmt seine Zeichnung mit der von Inwood im Ganzen sehr zusammen, nur dass die Profilirung der Voluten deutlicher und richtiger angegeben ist; auch zeigt sich, dass die Palmetten, eben so wie an den übrigen Verzierungen desselben Tempels, sehr vertieft gearbeitet sind.

Neben der Karyatidenhalle erhebt sich das Terrain bekanntlich bedeutend über den Fussboden des nördlichen Portikus. Diese steile Erhöhung zieht sich fast in gerader Richtung westlich bis an die Nordseite der Propyläen hin. Sehr deutlich zeigt sich jetzt schon der wahre Boden der mittleren Akropolis. Dieser lief, fast bis gegen die Ostseite des Parthenon, wenig erhöht fort, und musste hier in Prachttreppen zum Haupteingange der Akropolis aufsteigen, während die Ostfronte, so wie die Nebenseiten sich mit ihren drei Stufen bedeutend auf Substructionen über das Terrain erhoben, ohne dass ein unmittelbarer Zugang zu denselben möglich gewesen wäre.

An der Ost, Nordost- und Südostseite der Burg sind mehrere Stellen, an welchen dieselbe ersteigbar ist; namentlich sind einige griechische Soldaten in neuerer Zeit über dem Theater des Dionysos durch eine im Felsen befindliche Oeffnung, nach vielen Schwierigkeiten, endlich in der Akropolis wieder zu Tage gestiegen. An der Ostseite, in der Richtung des lysikrateischen Denkmales, befindet sich im Burgfelsen eine ziemlich bedeutende Grotte, welche selbst

die bekanntere des Pan an der Nordwestseite, an Grösse übertrifft.

Die bekannte, von Stuart bereits mitgetheilte Bogenstellung neben dem Windethurme, deren Bögen, wie alle aus dem alten Griechenlande erhaltenen, nur aus einem Stücke gehauen sind, wird von Schaubert durchaus als Wasserleitung der Klepsydra anerkannt. Dieselbe hat, gegen die letztere zu, eine sanfte Neigung, für den besseren Lauf des Wassers. Der am oberen Ende des auf die Art gesenkten Bogens stehende Pfeiler folgt derselben Richtung, und neigt sich ebenfalls der Klepsydra zu. Damit jedoch die ganze Pfeilerstellung nicht schief werde, ist der mit dem genannten zusammengekuppelte Pfeiler, nach der andern Seite ausgesteift, so dass die beiden gekuppelten Pfeiler von einander nach oben zu divergiren, welche Divergenz jedoch nur ungefähr dreiviertel Zoll beträgt. Die Bögen sind von beiden Seiten gleichmässig ausgearbeitet. Auf der Oberplatte sind noch Spuren einer nicht mehr zu entzifferuden Inschrift. Ueber dieser Bogenstellung scheint sich noch eine zweite erhoben zu haben, wodurch die dem Windethurme entsprechende Höhe erst erreicht wurde.

Der Schlussstein, welcher die Decke des Windethurmes zusammenhält, ist schwalbenschwanzförmig gebildet, so dass das Princip der Construktion nicht gewölbartig ist, sondern mehr der Zimmermannskunst entspricht. Im Innern des Gebäudes, wo Inwood vollständige Gemälde liefert, war nur der Wulst über den Kragsteinen, in mittlerer Höhe des Gebäudes, auf reiche Weise bemalt, wie denn überhaupt die Details desselben bedeutend gegen alle anderen Werke abstechen, und selbst die Ausführung der Reliefs von keinem grossen Verdienste ist. Desto zierlicher dagegen sind die reichen architektonischen Skulpturen am Denkmale des Lysikrates, welche auch uns zu bewundern vergönnt sind, seitdem das Königl. Gewerbe-Institut hieselbst durch die thätige Fürsorge seines Direktors, des wirklichen Geh. Ober-Regierungsrathes Hrn. Beuth, die Abgüsse aller interessanten Theile, besonders der unvergleichlichen Bekrönung, erhalten hat. Hier zeigt sich am deutlichsten, was schon in Schauberts Briefe gesagt war, wie ungenügend Stuarts Zeichnungen in den Details sind, welche sich in strengen, doch schöngeschwungenen Linien zunächst den Akanthusverzierungen des Polistempels anschliessen. Auch hier sind die deutlichsten Spuren von Färbung zu erkennen; besonders zeigen die über einander aufsteigenden Kränze der obersten Bekrönung, die nebeneinander stehenden Blätter das einemal abwechselnd roth und hellgrün, das andremal fleischfarben und blaugrün.

Der Unterzeichnete äusserte bereits vor sieben Jahren die Ansicht, dass der Dreifuss, nicht wie es Stuart restaurirte, auf der obersten Blume gestanden habe, wodurch mehrere Inconvenienzen entstehen, sondern vielmehr auf der oberen Fläche der sich auf das Dach hinwindenden Voluten, während die mittlere Blume bestimmt war, die Schaale des Dreifusses zu tragen. Die leicht gearbeiteten Füsse des ehernen Dreifusses verdeckten nicht im geringsten das schöngezeichnete Profil der Blume mit ihren reichen Akanthuswindungen, vielmehr heben sich dieselben um so mehr durch die graden Linien der Umschliessungen hervor. Durch Ansicht des Gypsabgusses wird diese Ansicht nur noch bestätigt, und die Vermuthung gewinnt durch Untersuchung des Herrn Schaubert bedeutend an Wahrscheinlichkeit, welcher der Ansicht des Unterzeichneten vollkommen beitrat. Uebrigens zeigte sich neuerdings, nach Zerstörung und Hinwegräumung der ehemals umgebauten Klostergebäude, dass die der Burg zugewandte Hinterseite, gleich dem Innern, nur roh zugehauen ist, ohne alle weitere detaillirte Vollendung. Man sieht hieraus deutlich, dass das Denkmal nur von der, der Burg entgegengesetzten, Seite gesehen werden sollte, dass auf dieser Seite die Dreifussstrasse ging, und zwischen dem Denkmale und der Burg kein Hauptgebäude stehen konnte.

(Zweiter Artikel folgt).

F. v. Quast.

Architektonische Denkmaeler

der Altmark Brandenburg.

In malerischen Ansichten aufgenommen von J. H. Strack, Architekt, und F. E. Meyerheim, Maler, lithographirt von F. E. Meyerheim, mit erläuterndem Text von Dr. F. Kugler. Berlin bei L. Sachse & Comp. 1833. 1tes Heft.

Wenn es nicht das geringste Verdienst unserer Zeit ist, gewisse Ungerechtigkeiten wieder gut zu machen, die man gegen jene Kunstwerke beging,

welche uns die nächsten und theuersten sein sollten, so ist es wirklich erfreulich den Eifer zu sehen, mit welchem die Alterthümer unserer verschiedenen Provinzen gewissermassen neu entdeckt und zu unserer Kenntniss gebracht werden. Kunstwerke, besonders architektonischer Art, welche den grossen Zeiten des Mittelalters bis zum sechzehnten Jahrhunderte hinab ihr Entstehen verdanken, mussten dort besonders reich und prächtig erwachsen, wo die grösste Thätigkeit herrschte und der üppigste Wohlstand durch günstigen Handel hervorgebracht wurde. Daher stehen die Bauwerke in den Rheingegenden, mit wenigen Ausnahmen, allen übrigen unseres Gesammtvaterlandes bei weitem voran. Nichtsdestoweniger zeigen sich an einigen anderen Orten ganz eigenthümlich schöne Kunstentwickelungen. Die Bauwerke des nordöstlichen Deutschlandes, besonders der Mark Brandenburg, verdienen in dieser Hinsicht einer vorzüglichen, ihnen lange vorenthaltenen Beachtung. Während die älteren Werke des 12ten und 13ten Jahrhunderts ganz roh nur aus sogenannten Feldsteinen, ohne alle Ausbildung der Details, erbaut sind, zeigt sich seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts ein diesem durchaus entgegengesetztes Bestreben, welches durch das nun herrschend werdende Material der gebrannten Ziegel hervorgerufen ward. Wenn die kühnen Gestaltungen mächtiger, vielfach durchbrochener Thürme mit zahlreich hervortretenden Strebepfeilern nur durch den Meissel aus dem lebendigen Steine erschaffen werden können, so wird durch den Ziegelbau dagegen eine eigene Zierlichkeit erreicht; die Wände sind mit mannigfaltigen Arkaden und Rosen geschmückt, welche meist in einfache Abtheilungen zusammengefasst sind. Dem genauen Forscher werden gewisse Verwandtschaften mit den späteren englischen und italienisch-lombardischen Bauwerken nicht entgehen. Merkwürdig ist es besonders, dass während im 15ten Jahrhundert in Deutschland und Frankreich die Baukunst, was die Reinheit der Formen betrifft, sich im höchsten Verfalle zeigt, die gleichzeitigen Ziegelbauten nicht im mindesten davon berührt werden, dass dieser Styl vielmehr eben damals seine höchste Blüthe erreicht.

Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese Bauwerke eben wegen ihres Materials in unserer neuesten Zeit. Die gebrannten Ziegel sind wieder, mit vollem Rechte, als Baumaterial aufgenommen worden, welches nicht bloss mit Mörtel zu verkleiden ist, sondern dem Gebäude in seiner natürlichen Gestalt und Farbe zum eigenthümlichen Schmucke gereichen kann. Jedoch muss sich die ganze Architektur hienach, wie billig, modificiren. Jene alten vaterländischen Werke geben uns genugsame Beispiele der Eigenthümlichkeiten des Ziegelbaues, welche zu allen Zeiten gelten müssen, und wir dürfen sie benutzen, ohne gerade den Spitzbogen und dessen verwandte Formen wieder neu erwecken zu wollen. Wie weit dieses Streben bereits in's Leben getreten ist, zeigen mehrere bedeutende Bauwerke in Berlin, am vorzüglichsten aber die noch nicht vollendete Allgemeine Bauschule, deren Herausgabe in den Schinkelschen Heften in diesen Tagen zu erwarten ist.

Das vorliegende Heft, von fünf Blättern, welchem noch drei ähnliche folgen sollen, kann uns nach vorstehenden Bemerkungen nur höchst willkommen sein, zumal, da die Bauwerke durchaus charakteristisch die Originale wiedergeben. Jede fremdartige Zugabe ist, wie billig, verworfen; wir sehen keine Gegenstände vor uns, welche nur in der Phantasie des Künstlers ihre Originale haben. Der günstige Eindruck, welchen sie auf jeden Beschauer hervorbringen, liegt vorzüglich in der ausserordentlichen Wahrheit der Auffassung, in der liebevollen Behandlung, wodurch auch die an sich unscheinbarsten Nebendinge nicht vernachlässigt sind, sondern wesentlich zur Vollendung der Bilder beitragen, was in englischen und französischen Werken häufig verabsäumt ist. Jedoch vor Allem müssen wir die harmonische Behandlung der einzelnen Blätter hervorheben, welche bei weitem Alles übertrifft, was wir bisher in der deutschen landschaftlichen Lithographie zu sehen gewohnt sind, und Herr Meyerheim, welcher bereits durch seine Danziger Ansichten dem Publikum günstig bekannt ist, dürfte unsern höchsten Dank verdienen, dass er unsern vaterländischen Ruhm auch in dieser Hinsicht gerettet hat. Besonders müssen wir das erste Blatt, eine Ansicht der Stadt Tangermünde, und das fünfte mit einem Thore zu Werben und der Dorfkirche zu Hemerten als vorzüglich gelungen nennen, indem auch die lithographische Druckerei des Herrn Sachse, besonders in diesen beiden Blättern, sich in die Reihe der französischen Pressen ordnet, welche bisher allen anderen voranstanden. Die Zeichnungen des Herrn Strack

zeugen von grösser Genauigkeit, besonders auch der charakteristischen Details. Der Text des Dr. Kugler deutet, ausser einer, nach alten Chroniken entnommenen, humoristischen Beschreibung des Landes, die Geschichte desselben in allgemeinen Umrissen an, um sodann die Eigenthümlichkeit der altmärkischen Alterthümer zu bezeichnen.

Wir wünschen, dass, nach Beendigung dieses Werkes, Hr. Sachse durch zahlreiche Unterstützung, welche nicht ausbleiben kann, in den Stand gesetzt werde, auch die übrigen vier Marken in ähnlicher Folge zu behandeln, da sich hier vorzüglich zu Havelberg, Brandenburg, Lehnin, Gransee, Chorin, Prenzlau und Königsberg i. d. N. Werke befinden, welche den altmärkischen nicht nachstehen dürften, und ein Werk bildeten, welches den Vaterlandsfreund nicht minder wie den Künstler und Archäologen erfreuen würde.

— s —

Nachrichten.

Der König von Belgien hat eine Statue des Frühlings von Pugenbroek gekauft und im Palais von Laeken aufstellen lassen. Als Seitenstück zu dem genannten Kunstwerk hat der König bei demselben jungen Künstler eine Statue des Sommers bestellt.

Herr Paelink, der ausgezeichnetste belgische Maler, ist mit einem grossen historischen Gemälde beschäftigt, welches die Geburt des jungen Thronerben darstellen soll.

Am 16. Juli starb zu Rom der Maler Guerin, ehemaliger Direktor der dortigen französischen Akademie der Künste.

Am 26. Juli starb zu Rom der Maler Anton Dräger aus Trier, einer der talentvollsten unter den jüngeren Künstlern. Wir sahen hier auf den Berliner Kunst-Ausstellungen, verschiedene sehr ausgezeichnete Gemälde von seiner Hand.

Die französische Regierung hat einen Maler nach Rom geschickt, um Michel Angelo's Frescogemälde in der Sixtinischen Kapelle in Oel zu copiren. Für diese Arbeit erhält der Künstler 40,000 Fr.

Die berühmte Antikensammlung des Palastes Grimani zu Venedig steht jetzt unter höchst vortheilhaften Bedingungen zu verkaufen. Ein kolossaler Agrippa gereicht ihr zur vorzüglichen Zierde. Besonders reich ist die Sammlung an ächt griechischen Werken, unter denen ein Orestes gerühmt wird. Der verhältnissmässig geringe Preis soll 30,000 Rthlr. sein, ohne den Agrippa nur 15,000 Rthlr.

Horace Vernet, der seit einiger Zeit bereits nach Rom zurückgekehrt ist, hat sich in Algier angekauft und dort für sein Kunstfach soviel Interessantes gefunden, dass er künftiges Jahr eine zweite Reise dahin zu machen gedenkt.

Man sammelt in Napoli di Romania zu einem Denkmale für den in Paris verstorbenen griechischen Gelehrten Korai.

Die Schüler und Verehrer des berühmten Arztes J. P. Frank, beabsichtigen, demselben in seinem Geburtsorte Rodalben ein Denkmal zu setzen.

KUNST-ANZEIGE.

Ankündigung einer neuen so eben erschienenen

Special-Karte der Umgegend von Potsdam,

im grossen Massstabe von reichlich der natürlichen Grösse, oder 2 Decimal-Zoll auf 1 deutsche Meile, nach den neuesten Aufgaben

bearbeitet und herausgegeben

von

Wilhelm Jattnig,

geographischem Kupferstecher in Berlin. 1843.

Subscriptionspreis 15 Sgr., auf Französischen Velin-Papier gedruckt, Imperial-Folio-Format.

Zu bekommen beim Herausgeber, Rosenthaler-Strasse No. 50, eine Treppe hoch, und bei George Gropius, Schlossplatz No. 1.

Diese ganz speciell ausgeführte Karte gewährt ein treues und freundliches Bild dieser allgemein beliebten Gegend, und ist sowohl zur genauen Uebersicht, wie auch als sicherer Führer und Wegweiser für Jedermann, desgleichen als kleine Manöver-Karte für resp. Militair Personen, höchst brauchbar und empfehlungswerth.

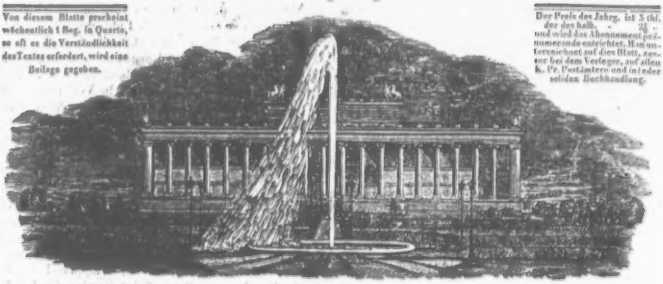
Hinsichts der Elegans und Sauberkeit der Ausstattung enthalte ich mich jeder Bemerkung, und überlasse dies dem Urtheile eines kunstverständigen Publikums.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 34. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf den Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Nachrichten aus GRIECHENLAND.

Zweiter Artikel.

Bei allen Untersuchungen über die Topographie Athens, welche von verschiedenen Gelehrten unternommen wurden, handelte es sich vorzugsweise um die Feststellung des Stadttheiles Kerameikos, und des in demselben gelegenen Marktes. Barthelemy, welcher zuerst den Plan von Athen zu restauriren sich bemühte, legte ihn in die nördlichste Gegend, Hawkins und Fauvel dagegen in die südlichste, unweit des Ilissos. K. O. Müller, welcher diesen Gegenstand in Ersch und Grubers Encyklopädie zuerst 1821 auf wahrhaft wissenschaftliche Weise behandelte, sucht, durch Zusammenstellung der verschiedenen Andeutungen bei den alten Schriftstellern, und mit Vergleichung der vorhandenen Localitäten, zu beweisen, dass der Marktplatz in der Höhlung gelegen habe, welche, vom Eingange der Propyläen aus, sich zwischen Pnyx und Areiopagos hinzieht. Es ist nicht zu leugnen, dass wir durch diese Annahme den meisten Citaten genügen, wenn wir zugleich mit Müller einen zweiten Marktplatz nördlich von der Burg annehmen, indem einige der Gebäude, welche am Markte und im Kerameikos gelegen haben sollen, nothwendig nur dort zu suchen sind.

Bei den neuen Ausgrabungen, welche jetzt in Athen zu erwarten sind, wodurch der 18 — 20 Fuss unter dem Schutte verborgene Fussboden wieder zu Tage gelegt würde, dürfen wir ohne Zweifel die entscheidendsten Resultate für die Topographie Athens erwarten. Jedoch ist es sehr erfreulich, dass schon jetzt einige Entdeckungen daselbst gemacht sind,

welche uns sichere Anhaltspunkte für unsere Forschungen darbieten.

Nach den Mittheilungen des Herrn Schaubert sind in der Mitte der sich nördlich vom Areiopag hinziehenden Niederung, gerade zwischen dem Theseustempel und dem sogenannten Ptolemäischen Gymnasium, drei männliche Bildsäulen von kolossaler Höhe entdeckt worden. Achtzehn Fuss hoch stehen zwei derselben mit ihren Fussgestellen noch durchaus auf ihren ursprünglichen Plätzen. Die Richtung der stehenden ist fast gegen Norden sehend; die dritte liegt wenig nördlich am Boden. Mehrere Häuser standen an dieser Stelle, nach deren Wegräumung die Bildsäulen aus den sie umgebenden Mauern hervortraten. Die Figuren sind nackt, nur eine mit weniger Bekleidung. An der einen der, noch auf ihrem ursprünglichen Platze stehenden Bildsäulen, enden die Füsse in Schlangenwindungen, auf eine sehr schöne Weise gebildet, wie denn überhaupt Alles von vorzüglicher Arbeit ist, und den besten Zeiten angehört. Deutlich erkennen wir in diesem Schlangenmanne den so gefeierten atheniensischen Heros Erechtheus, und wir werden nicht fehlen, wenn wir in den Bildsäulen drei der von Pausanias als im Kerameikos, auf dem Markte befindlichen zehn ἥρωες ἐπώνυμοι entdecken, da sie sich deutlich durch gleiche Grösse und Behandlung als Theile eines gemeinschaftlichen Ganzen ankündigen.

Nehmen wir diese Entdeckung als Stützpunkt zur Bestimmung der Lage des Marktplatzes an. Die westliche Seite desselben würde durch den Theseustempel bestimmt, dessen Hauptfronte gerade den aufgefundenen Bildsäulen gegenüber liegt. An der Ostseite liegen die noch bedeutenden Mauertrümmer des sogenannten Ptolemäischen Gymnasiums, welche jedoch, nach Schauberts Untersuchung, drei ganz verschiedenen, von einander unabhängigen Gebäuden angehören, deren Basen um 6 Fuss in der Höhe verschieden sind. Man kann hierin die Zellen dreier Tempel erkennen, deren Eingang jedoch, wie gewöhnlich bei attischen Tempeln, gegen Osten lag. An der Südseite wird dieser Platz durch die Höhen des Areiopag begränzt, und hier hätten wir mehrere der glänzendsten Tempel zu suchen, welche ohne die unmittelbar am Markte befindlichen, vor denen sich vielleicht eine gemeinschaftliche Säulenstellung befand, terrassenförmig den Berg hinaufsteigen.

Die Nordseite des Marktes wird uns durch eine, erst in neuester Zeit gemachte Entdeckung bestimmt, welche in den Bl. f. lit. Unt. 1833. No. 27. weitläuftig beschrieben ist, und dem Unterzeichneten von Herrn Schaubert vollkommen bestätigt ward. Die Herren Schaubert und Kleanthes, in Verbindung mit Herrn Dr. Ross, Verfasser jener Beschreibung, und einigen andern Alterthumsfreunden, untersuchten im Herbste v. J. den grossen unterirdischen Kanal, welcher sich im niedrigsten Theile der heutigen Stadt, unter dem Bazar, nördlich vom sogenannten Gymnasium des Hadrian, von Osten nach Westen erstreckt. Derselbe war, obwohl in ursprünglicher Anlage aus älterer Zeit mit geraden Platten eingedeckt, dennoch stets bis jetzt ziemlich im Stande erhalten. Verschiedene bedeutende Nebengänge ziehen sich von der Burg in den Hauptkanal hinab. Nach einer beschwerlichen Fahrt wurden die Archäologen genöthigt, 50 Schritt über die Westseite des Hadrianischen Gymnasiums hinaus, wieder zu Tage zu steigen. Unweit des Theseustempels ward diese Fahrt, jedoch diesmal gegen Osten, wieder fortgesetzt, und belohnte die Unternehmer, nach vielen Beschwerlichkeiten, mit Entdeckung der Ueberreste einer Halle von ungefähr 30 Säulen, die sich von Westen gegen Osten zieht, und sodann im rechten Winkel gegen Norden umwendet. Die dorischen Säulentambours, alle von gleicher Grösse, drei Fuss im Durchmesser, ragen zwei bis drei Fuss über den Schlamm hinaus. Sie stehen alle mit wenigen Ausnahmen noch auf ihrer alten Stelle, und verweisen wir deshalb unsere Leser auf den schon genannten Brief des Herrn Dr. Ross.

Dass diese Säulenstellung zu keinem ganz unbedeutenden Gebäude gehört habe, zeigt die grosse Anzahl der einzelnen Säulen, welche auf einen Decastylos, wenngleich von kleineren Massen deutet. „Die Gegend, unter welcher sie sich befindet, ist die niedrigste der ganzen Stadt. Nach ungefährer Berechnung steht gerade darüber eine sehr alte und 4 — 5 Fuss tief liegende Kirche des heil. Philippos, welche nach der Behauptung des Herrn Pittakis (eines atheniensischen Archäologen) auf den Grund einer von diesem Heiligen erzählten Legende hin, den Platz des alten Leukorion einnimmt.“ Die Kirche liegt gerade nördlich von den Bildsäulen der Eponymoi; der Markt würde eine Breite von einem Stadion vom Theseustempel zum sogenannten Gym-

nasium des Ptolemäos erhalten, und doppelt so lang sein vom Fusse des Areiopagos bis zum Leokorion. Möglicherweise hätte dieses aber auch noch inmitten des Marktes liegen, und derselbe sich noch weiter gegen Norden erstrecken können, wie es denn überhaupt scheint, dass er von mehreren Strassen durchschnitten ward, von denen die berühmte Hermenstrasse inmitten oder zur Seite gegen die nördlich gelegene Poikile hinlaufen konnte. Auf diese Weise würden wir ganz umhinkommen, mit Ottfried Müller und seinen Vorgängern einen zweiten Markt anzunehmen, welcher in einem vom Kerameikos entfernten Stadttheile zu suchen sei. Dieser hochgeachtete Forscher scheint selbst in Zweifel zu kommen, indem er das Ptolemäische Gymnasion neben diese Neue Agora setzt, und vor derselben mehrere Statuen, u. a. des Stoikers Chrysippos, welchen, wie er selbst sagt, andere als auf dem Kerameikos befindlich erwähnen. Wir glauben jedoch dieses Gymnasion, nach Pausanias Beschreibung, in der nordwestlichen Ecke des Marktes, unweit des Theseions zu suchen, denn die bekannte, auf Ptolemäos bezügliche Inschrift, am nördlichsten der drei Gebäude, welche man das Gymnasion desselben nennt, ist, nach Sebauberts Angabe, durchaus nicht mehr am richtigen Fleck.

Müller setzt die Pnyx als eine Grenze des Marktes fest, doch scheint es uns, möchten die von ihm angeführten Stellen nicht völlig beweisend sein. Dikaeopolis sieht beim Aristophanes von der Höhe der Pnyx auf das in der Agora sich umhertreibende Volk hinab. Sehr wohl konnte er aber von der höheren Pnyx über den westlichen Abhang des Areiopagos hinweg auf den sich hinter demselben, weithin erstreckenden Marktplatz schauen, da keine hohen Gebäude die Aussicht verhinderten. Dass das Volk durch Polizeiknechte vom Markte zur Pnyx getrieben werden musste, dass ihnen die Buden auf dem Markte deshalb verbrannt und die Seitenstrassen abgesperrt wurden, beweisst nicht, dass die beiden Punkte nicht in einiger Entfernung von einander lagen.

Als zweiten Grenzpunkt des Marktes nennt Müller die Akropolis. Der Hauptbeweis wird im Arrian gefunden, welcher die Lage der Bildsäulen des Harmodios und Aristogeiton mit den Worten angiebt: im Kerameikos, wo wir zur Burg aufstiegen, ziemlich gegenüber dem Metroon, nicht weit vom Altar der Eudanemoi, welcher in der Ebene liegt. Derselben Bilder erwähnt Aristoteles auf der Agora. Bei unserer Feststellung des Marktes glauben wir, dem Pausanias folgend, diese Bildsäulen gegen den südöstlichen Winkel setzen zu müssen, wo der Areiopagos sich bereits hebt, und der Aufgang zur Burg, wie noch jetzt, hinaufstieg.

Nehmen wir mit Müller an, was freilich im Anfange sehr viel für sich hat, dass Pausanias, vom Peiraieus kommend, zwischen Museion und Pnyx in die Stadt eingetreten sei, so hätten wir allerdings einen schwierigen Stand, wenn wir die mit Säulenhallen sich zum Kerameikos hinziehende Strasse aufsuchen wollten, welche sich vielfach krümmen würde, was bei einer solchen Hauptstrasse nicht wahrscheinlich ist. Die Schlucht zwischen beiden Hügeln ist nach Schauberts Aussagen ungemein eng. Würfelförmige kolossale Steine, an den Seiten mit Löchern für Votivtäfelchen, beschränken den Platz ausserordentlich. Wenn wir es auch nicht verwerfen wollen, dass hier überhaupt ein Thor war, so müssen wir dennoch dem Obersten Leake in seiner vortrefflichen Topographie Athens darin beistimmen, dass der gewöhnliche Weg vom Peiraieus, namentlich für Fuhrwerk, nördlich von der Pnyx gelegen sei, südlich von dem kleineren Hügel, welchen er zur Verdeutlichung, partem pro toto, Lycabettos benennt. Hier habe der Weg zu dem nördlich vom Areiopagos belegenen Markte nur geringe Schwierigkeiten. Müller, in seinen Zusätzen zu Rieuaecker's Uebersetzung des genannten Werkes, will diese Annahme jedoch, auf die Beschreibung des Kleidemos bei Plut. Thes. 27, gestützt, nicht gelten lassen. Kleidemos sagt nämlich bei Gelegenheit der Amazonenschlacht, dieselben haben ihren linken Flügel an das Amazoneion (am Areiopag) gestützt, den rechten gegen die Pnyx bei der Chryse. Die Athener kämpfen gegen dieselben, vom Museion herabkommend. Nun wird aber nicht gesagt, wie Müller anführt, die Kämpfenden wären auf der Strasse zusammengetroffen, welche zum Peiraiischen Thore führe, sondern vielmehr die Gräber derselben seien an dieser Strasse gelegen. Wenn diese Strasse nun sowohl zwischen Pnyx und Museion als auch zwischen Pnyx und Areiopagos hindurchführen kann, so wollen wir demnach die Namen der Thore selbst unentschieden lassen, und glauben nur gezeigt zu haben, dass auch dieser Einwand gegen unsere Annahme keine Beweiskraft habe,

da Pausanias das Thor, durch welches er zur Stadt eintrat, nicht benennt, und wir aus Plat. de leg. wissen, dass des Weg zum Peiraeus auch nördlich von den grossen Mauern ging, zumal da in Pausanias Zeit nur noch die Trümmer der letzteren übrig waren.

Wir glauben gezeigt zu haben, dass keine der Bestimmungen, welche die Alten uns über den Marktplatz in Athen hinterlassen haben, und welche von Otfried Müller zusammengestellt sind, unserer Annahme sich entgegenstellen, dass sie vielmehr, eben so wie die neuentdeckten Lokalitäten, dieselbe nur bestätigen. Es giebt aber noch einige Lokalbeschreibungen, welche uns veranlassen, von dem Müller'schen Plane abzugehen, da sie mit demselben entweder sehr schwierig oder auch gar nicht zu verbinden sein möchten.

Livius 31, 24 sagt bei Beschreibung der Lokalitäten des Dipylon, dass breite Strassen sich inner- und ausserhalb auf dasselbe hinziehen, so dass die Einwohner vom Markte aus eine Schlachtreihe auf das Thor hinbewegen können. Setzen wir den letzteren nun mit Müller auf die Südseite des Areiopag, welcher, wie auch Herr Schaubert bestätigt, sehr steil auf diese Seite abfällt, der Burg gegenüber ungefähr sechzig Fuss, nach der Stadtmauer zu, wo Müller den Weg zum Dipylon beseichnet, zwar minder, doch immer bedeutend, so ist ein gerader oder wenig gekrümmter Weg nicht wohl anzunehmen, sondern es ist wahrscheinlich, dass er erst nach mehreren Wendungen im Zickzack jenseit des Berges hinüberging, da der Stadtmauer am nächsten sich der Kamm des Areiopágos mit der Pnyx vereinigt und so das südliche Thal, in welches Müller den Markt legt, vom nördlichen gänzlich abschneidet. Nun wird aber der innere Kerameikos stets mit dem äusseren in nächster Verbindung bezeichnet, gewissermassen als ein einiges Stadttheil, welches nur durch die dazwischengezogene Mauer getrennt und durch das Dipylon wieder verbunden wird. Die Lage des äusseren Kerameikos und des zu ihm führenden Thores ist durch die Lage der Akademie genau bezeichnet, und auch von Müller zunächst der nordwestlichen Mauer anerkannt. Nun sagt aber Plutarch im Leben des Sylla XIV. bei Gelegenheit der Eroberung Athens durch denselben und des damaligen furchtbaren Gemetzels: „Ausser den Ermordungen in der übrigen Stadt, war des auf dem Markte vergossenen Blutes so viel, dass es über den ganzen Kerameikos innerhalb des Dipylon strömte; ja viele sagen, dass es durch das Thor in die Vorstadt geflossen sei."

Wir sehn aus dieser Stelle, dass ein solcher Fall nicht als möglich gedacht werden konnte, wenn auch nur ein mässiger Bergrücken zwischen dem Markte und Thore sich hinlagerte; die einzige Auskunft bleibt daher, wie wir es gethan haben, die Agora nördlich vom Areiopag in die Ebene zu legen, nicht zu entfernt von der nordwestlichen Mauer. Der Oberst Leake bestätigt es, dass derjenige Punkt, wohin er das Dipylon legt, einer der wenigen sei, wo möglicherweise das Blut von innen hinausgeflossen sein könne. Uebrigens dürfen wir über die genaue Lage der alten Stadtmauern und Thore erst etwas Sicheres erwarten, wenn der von Schaubert und Kleanthes angefertigte Plan herausgegeben werden wird, da der übrige von allen übrigen, auch dem des Obersten Leake bedeutend, abweicht, indem sie namentlich die nördlichen und östlichen Mauern von grösserer Ausdehnung gefunden haben. So viel scheint sich aber schon aus dem vorhergehenden zu ergeben, dass das Stadtviertel des Kerameikos sich nicht südlich über die Höhe des Areiopagos erstreckte; es scheint, dass hier nach Demosth. contra Con. die Gegend Melite begann, zu welcher man vom Markte aus hinaufsteigen musste.

(Dritter Artikel folgt.)

F. v. Quast.

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Als ein bejahrter Dichter kein Ende finden konnte, Epigramme über eine, der Gegenwart fern liegende Schlacht zu machen, stellte ein jüngerer ihm ein Dekret Apollo's zu, worin sein Wits in Gnaden zur Ruhe gesetzt wurde. Eine beängstigende Erinnerung für mich, wofern ich mich über Erscheinungen einer vorjährigen Kunstausstellung nachträglich verbreiten wollte. Aber in allgemeinern Beziehungen darauf zurückzuweisen, wird mir doch

vielleicht noch hingehen; wenn ich dabei nichts weiter beabsichtige, als meine Gedanken über das bezeichnete Verhältniss der Dichterischen- und der Kunst-Welt an die Erfahrung der letzten Zeit anzuknüpfen. Ich wage also die Bemerkung, dass auf der Ausstellung des verwichenen Jahres etwa 25 Bilder zu sehen waren, die, nach Gegenstand oder Sinn, der antiken Poesie angehörten, über 30 Bilder, Zeichnungen, Skizzen, die aus ältern und neuern modernen Dichtungen geschöpft, und nicht wenige, die sichtbar mit speciellen Richtungen der neuesten Belletristik verwandt waren. Jede dieser Parthien wird Belege bieten für die Urtheile, die sich aus einer Erwägung der allgemeinen Bedingungen jeder solchen Gattung ergeben. Ich ziehe zuerst die Wahl antiker Gegenstände und Charaktere in Betracht.

Es war lange Zeit eine herrschende und ist noch keineswegs eine ausgestorbene Meinung, dass in der antiken Mythologie und mythischen Poesie, die reinsten Stoffe der Kunst, die Gegenstände ihrer freiesten Anschauung, die Ideale der Kunst selbst gegeben seien. In der That hat diese Ansicht viel Scheinbares. Ob sich z. B. unsere Plastik nicht nur in Schule und Styl sondern auch im Gebrauch gewisser Symbole und typischen Embleme jemals wird ganz frei machen können oder sollen vom Einfluss der Antike und den Gebilden griechischer Phantasie, ist eine Frage, die gar nicht leicht abzufertigen ist. Ich zweifle, dass unsere Bildner von Minerva und Amor, Mars, Aeskulap, den Musen und ähnlichen Dignitäten je sich lossagen können und dürfen; nach der antiken Gewandung und Gewandlosigkeit müssen sie wohl oft im Stillen seufzen; selbst das kleinere Hausgeräth der griechischen Phantasie: Poli, Urnen, Papierrollen, Füllhörner, Eulen — sind unentbehrlich; und, was mehr als dies alles ist, die Zeitsitte und die gegenwärtige Erscheinung des Europäers bietet dem lebenden Plastiker keinerlei Anschauung, die, ihn zu fördern im Studium seiner Kunstart und in der Erfassung ihrer besondern Mittel ihn zu bilden, so specifisch geeignet wäre, wie die Antike.

Die Malerei nun ist freilich weit unabhängiger, ja man kann sagen, die moderne Malerei in ihren wesentlichen Entwicklungen ist ganz unabhängig von der antiken Kunstphantasie, und was aus dieser hier und da auf sie eingeflossen ist und etwa noch einwirkt, bildet bei allen ächten Malern blos ein formelles, gänzlich verdautes Element; wenn aber mehr, so ist es nur aus der Theorie und Akademie, nicht aus der lebendigen Entwickelung in sie getragen. Darum aber wäre es noch keineswegs dem Maler verwehrt, das Feld der alten Götter- und Heroensabel, als ein poetisches, mit für sich in Anspruch zu nehmen, wie dies in einer frühern Periode mit entschiedener Vorliebe geschehen, in neuerer nie ganz unterlassen worden ist. Zugegeben, dass sich ihm auch ausserdem noch genug Schönes und Malerisches böte: es giebt eine Ansicht, welche in diesen idealen Gestalten vorchristlicher Dichtung die unveräusserten, einfachsten Verkörperungen des Schönen findet, die, geschieden von der Wirklichkeit und ihren Interessen, im reinen Elemente der Phantasie erscheinend, nur durch diese und für diese wirken. Dass sie ohne Wirklichkeit sind, giebt diese Ansicht zu, (obwohl sie für den heroischen Theil derselben zur Noth auch noch die Geschichte zu Hülfe ziehen könnte); aber, sagt sie, die Kunst soll gar nicht den Schein der Wirklichkeit zum Zweck nehmen, sondern das Schöne; und je weniger fremde Zuthat oder Unterstützung sie in Anspruch nimmt, um den Eindruck der Schönheit zu erreichen, um so reiner und freier ist sie. Nun sind diese Götter, diese Heroen, diese Nymphen zu nichts Anderm, als zum Ausdruck schöner Ideen geschaffen; sie sind selbst nur die Erscheinung der Charaktere des Schönen; dies ist so Grund als Gränze ihres Daseins, und so ist es die selbstgenügsame, himmlischklare Welt der Kunst, die in ihnen sich darstellt. Gepredigt wird diese Ansicht heutzutage nicht mehr; aber dass sie annoch lebt und zwar in Gesellschaft des Missverstandes, lässt sich aus so manchen Künstlerischen Versuchen absehen, und aus Urtheilen von Kunstfreunden heraushören. Man hat so unrecht gar nicht, zu sagen, wenn ein Bild nur schön ist, mag es im übrigen mit seinem Gegenstande sich verhalten, wie es will, es bleibt ein Kunstwerk; man hat eben so recht, zu sagen, die Bedeutung ist es nicht, wodurch ein Kunstwerk schön wird; aber man sollte auch ein wenig fragen, ob oder wenigstens in wie weit es möglich ist, Schönes zur Reife zu bringen, auf einem Boden, der weder in der natürlichen Anschauung, noch in der des Glaubens Wirklichkeit hat. Was Erscheinung werden will, muss sich doch irgendwo anknüpfen, irgend wie in einen Sinn zusammenfassen, um als Bestimmtes und Erfülltes in's Licht zu treten; und es dürfte doch von vorneherein sehr wahr-

scheinlich sein, dass Dasjenige, welches in reicherer Natürlichkeit bestimmt und mit tieferer Wahrheit erfüllt ist, mehr offenbaren, auch in seiner Form mehr offenbaren kann, als was blos um der Form willen gedacht und gemacht ist, ja, um es nur gleich zu sagen, das Letztere ist nicht einmal möglich; denn jede Form bezieht sich auf etwas, was nicht Form ist.

Der Idealist (denn der steckt hinter der Ansicht) behauptet ganz richtig: die Bedeutung, welche ein Bild dadurch erhält, dass es etwas Heiliges vorstellt, giebt ihm einen symbolischen, aber nicht den Kunstwerth; die Bedeutung, die ein historischer Inhalt dem Bilde mittheilt, giebt ihm ein Interesse, aber ein historisches, nicht das für das Schöne; ebenso ist es mit der Naturwahrheit, die sich noch im Hässlichsten bewundern lässt, mit dem Charakteristischen der Nationalität oder der psychologischen Mimik, mit der Energie der Stoffdarstellung — alles diess kann das Werk respektabel oder ansiehend, lehrreich oder unterhaltend, frappant und beschäftigend für Einbildung oder Verstand machen; aber alles dies ist nicht das Schöne. Richtig, ist nicht das Schöne; aber folgt daraus, dass deswegen das Schöne ohne alles dieses sein kann? Die Farbe ist auch nicht das Schöne; soll man malen ohne Farbe? Aber man malt ja die Götter und Heroen mit Farbe, mit Wahrheit der Gestalt, auch mit psychologischer Wahrheit — denn sie haben doch immer einen gewissen Charakter und werden in Handlungen oder Lagen dargestellt, welche menschlich oder den menschlichen analog sind — dazu haben sie ein hergebrachtes, äusserst vortheilhaftes Costüm, endlich auch eine idealische Bedeutung für Natur, Macht, Liebe, Meer, Korn, Musik, Wissenschaft — und die Heroen gerade, wie andere Menschen, nur vornehmer — Richtig; aber wo bleibt nun das Privilegium der reinen Idealität und poetischen Schönheit? Am Ende, wenn man ernsthaft ansieht, liegt die Idealität darin, dass diese Wesen unwirklich sind und sich, obwohl selbst individuelle Erscheinungen, auf allgemeine Gedanken beziehen; die Schönheit aber darin, dass die antike Kunst alles dings alle Hoheit und Anmuth, deren die menschliche Gestalt fähig ist, in den Typen ihrer Götter und Halbgötter ausgeprägt hat. Was nun jene Idealität betrifft, so ist die Frage, ob sie, als Beziehung auf allgemeine Gedanken, sich für den jetzigen Standpunkt der Menschheit noch genügend in solchen Figuren aussprechen kann; was diese Schönheit, ob darin der moderne Künstler nach dem vollendeten Vorgang der Alten eine lebendige Originalität entwickeln oder, wenn er auf ihrem Felde von ihnen abweicht, neben ihnen auskalten kann; insbesondere aber fragt es sich, in wie weit diese, qualificirte Art von Schönheit malerisch ist.

(Fortsetzung folgt.)

KUPFERSTICH.

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's göttlicher Komödie. Erste Lieferung. Hölle. — Carlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer. London, A. Schloss & Comp. Paris, J. Veith.

Flaxman ist der Meister in der Umrissdarstellung. Seine Compositionen haben etwas eigenthümlich Gehaltenes und Gemessenes, ich möchte sagen, etwas Schweigsames, welches in keiner anderen Weise der Darstellung zu erreichen sein dürfte. Er weiss den inneren poetischen Gehalt eines Momentes mit wenig Strichen anzudeuten, indem er es der Phantasie des Beschauers überlässt, diese Andeutungen zum vollständigen Bilde auszuführen. Dass er ihn dazu zwingt, darin beruht gerade seine poetische Kraft, das Geheimniss seines künstlerischen Schaffens; und der Reichthum seines Genie's ist bedeutend genug, um uns bei jedem Blatte von Neuem zu fesseln.

Bei Gegenständen, die aus der antiken Mythe entnommen sind, liegt uns eine solche Darstellung bereits näher; die plastische Entwicklung der Figuren und Gruppen, vornehmlich in den Reliefs, hat hier unserem Sinn zu einer solchen Anschauung schon mehr gewöhnt. Es bedarf hier in der Regel nur der Modellirung, um das im Umriss angedeutete Kunstwerk zu vollenden. Wenn Flaxman in seinen Umrissen zum Homer und Aeschylus zuweilen etwas weiter geht und mehr andeutet, als die blose plastische Ausführung hinzufügen könnte (so in der Leukothea, Odyssee Bl. 9, im Neptun, Ilias, Bl. 22, u. a. m.), so scheint uns das einen Theils zwar nur desshalb so, weil wir den Gelehrten bisher geglaubt haben, dass die antike Kunst so farblos und grau

in grau gewesen sei, wie die heutige; anderen Theils aber liegt es allerdings auch in einer eigenthümlich phantastischen Richtung des Zeichners.

Bestimmter spricht sich diese phantastische Richtung in den Blättern aus, welche er zu Dichtungen der romantischen Zeit, namentlich zu Dante's göttlicher Komödie geliefert hat. Hier ist minder Gelegenheit zu jener plastischen Auffassung des Gegenstandes; ja, es würde eine solche mit demselben zumeist im Widerspruch stehen: aber noch mehr, wie dort, ist hier diese Darstellung im Umriss zweckgemäss, zumeist nothwendig. Jenes göttliche Gedicht, welches sich stets an der Gränze des Sinnlichen und Übersinnlichen hinzieht, erlaubt es nicht, seinen Gestalten volle, körperliche Consistenz zu geben; es sollen dieselben mehr mit dem inneren, als mit dem äusseren Auge angesehen werden. Jene dämonischen Gestalten namentlich, in ihrer mehr willkührlich phantastischen Formenbildung, welche einen grossen Theil des Hintergrundes ausmachen, jene verzerrten, wild umhergetriebenen Verdammten gehören hieher; so auch jene beiden schwebenden Wanderer, Dante und Virgil, mit ihren in langen florentinischen Falten herniederhängenden Mänteln. Es ist somit wohl gethan, wenn der Künstler ihr Bild im Beschauer nur weckt, nicht ihm geradezu mit demselben gegenüber tritt.

Wenn Flaxman mit seinen Umrissen zum Homer bereits vollständig bei uns eingebürgert ist, so ist dies nicht mit denen zum Dante derselbe Fall. Grossen Dank sind wir somit dem in der Ueberschrift genannten Kunstverlag schuldig, welcher auch die letzteren (wie er es bereits mit jenen gethan) in einer neuen, geschmackvollen Ausgabe dem Publikum vorlegt und einem grösseren Theile desselben durch einen sehr wohlfeilen Preis zugänglich macht. Die erste Lieferung, die Umrisse zur „Hölle" enthaltend, ist so eben erschienen, 25 Blätter, mit Text, zu 1 Rthlr. 15 Sgr. Es sind eben Falls etwas verkleinerte Copien der Originale, meist sehr wohlgelungen, sauber auf schönes Papier gedruckt. Jedem Umriss ist ein zierliches Textblatt beigefügt, welches die bezügliche Stelle des Gedichtes, sammt deren Uebersetzung in deutscher, englischer und französischer Sprache enthält. Auch der Titel ist in diesen vier Sprachen abgefasst.

Wir wünschen dem, für viele Kunstfreunde gewiss sehr erfreulichen Unternehmen eine recht schnelle und allgemeine Verbreitung, die es in hohem Grade verdient. Wir hoffen, dass die Verlagshandlung, nach der Vollendung dieses Werkes, auch die herrlichen Umrisse Flaxman's zum Aeschylus, vielleicht das Grösste, was dieser geniale Künstler geschaffen, in ähnlicher Weise folgen lassen wird.

Historisch-romantische Bildergallerie. — Bildliche Darstellungen aus der neuen und alten Welt, in monatlichen Lieferungen. Sammlung der schönsten Stahlstiche aus dem historischen und landschaftlichen Fach, von den ausgezeichnetsten Meistern: Mit erläuterndem Text von W. v. Chézy und Dr. K. L. Schmidt. — 1s Heft. Carlsruhe: Kunstverlag, Wilh. Creuzbauer. London: W. Tombleson & Comp. 1833.

Das vorliegende Heft bildet die Einleitung eines grossen, umfassenden Unternehmens. Es soll dem Publikum eine reiche Auswahl der vorzüglichsten, von dem Carlsruher Künstlerverein ausgegangenen Kupfer- und Stahlstiche, Arbeiten eines Frommel, Schuler, G. Müller, Poppel u. a. mitgetheilt und die allgemeine Verbreitung derselben durch einen möglichst niedrigen Preis in's Werk gesetzt werden. Dieser niedrige Preis (das Heft in Royal-Octav: 15 Sgr.; in Royal-Quart, mit Abdrücken auf chines. Papier: 1 Rthlr.) ist u. a. nur dadurch möglich geworden, dass der Verleger, ausser den eigens für dies Werk gefertigten Stichen, auch Platten solcher Taschenbuchbilder angekauft hat, die im Carlsruher Künstler-Institute gestochen und von den Kunstkennern einstimmig für die schönsten Leistungen dieser Anstalt erklärt worden sind. Jedes Heft soll etwa sieben Blätter, zwei oder drei historische, nach älteren und neueren Meisterwerken der Deutschen, der Engländer und Franzosen, — zwei landschaftliche, Ansichten italienischer und griechischer Gegenden zu Virgil und Horaz, — zwei Blätter aus den Umrissen Flaxman's zum Homer, und einen Bogen Text enthalten. Der Text zu den letzteren Blättern hat die Absicht, das grössere Publikum mit den Gegenständen, die wesentlich der antiken Archäologie angehören, bekannter zu machen. Zu den ersten Blättern des ersten Heftes ist eine kleine Novelle geschrieben: es werden unsere Dichter auf diese Weise Gelegenheit finden, Hirt und Phantasie in anmuthigen Spielen ergehen zu lassen.

Für uns hat das gesammte Werk, in seiner grösseren Ausdehnung, insbesondere die erfreuliche Seite, dass ein Ueberblick über die trefflichen Leistungen der Carlsruher Kupferstecher-Schule, welche denen der Engländer füglich an die Seite zu setzen sind, gewährt wird; es ist wünschenswerth, dass unsere nationalen Kräfte concentrirt und dass wir uns derselben nach Möglichkeit bewusst werden. Die ersten Blätter des vorliegenden Heftes: der Cavalcatura nach dem Bilde von Horace Vernet, der Genferse nach Leprince und namentlich das Gelübde nach dem schönen Bilde von Boulanger bestätigen Obiges auf's Bestimmteste. Der Werth der landschaftlichen Blätter zu Virgil und Horaz, so wie der Flaxman'schen Umrisse zum Homer ist bekannt; dass dieselben auf diese Weise auch in ein grösseres Publikum eingeführt werden, ist nur erfreulich.

Wir sind überzeugt, dass dies Unternehmen, davon je zwölf Hefte einen Band, und somit ein allgemein brauchbares Unterhaltungsbuch bilden werden, sich ähnlichen Beifalles erfreuen wird, wie neuerdings namentlich das englische Penny Magazine; um so mehr, als es mit durchaus vaterländischen Mitteln hergestellt wird.

Nachrichten.

Ueber die diesjährige dritte Kunstausstellung von Königsberg in Pr. beginnt das August-Heft der Preussischen Provinzial-Blätter geistreiche Bemerkungen von A. Hagen mitzutheilen. — Das in No. 31 des Museums abgedruckte Verzeichniss der auf dieser Ausstellung verkauften Kunstgegenstände ist mangelhaft und enthält, in Bezug auf den Amor von Remy, eine falsche Angabe. Das folgende Verzeichniss möge zur Vervollständigung und Berichtigung dienen:

Kunst- und Gewerbe-Verein in Königsberg.

(Es fand in diesem Jahre die zweite und dritte Ausstellung statt. — Der Werth der verkauften Gegenstände, worunter sich 47 Gemälde befinden, beträgt 3203 Rthlr. Im folgenden Verzeichniss giebt die römische Zahl die Ausstellung, die arabische die Ausstellungs-Nummer an).

Der Verein erwarb für das Stadt-Museum: 1) Brenner, Landschaft II., 18: 120 Rthlr. 2) Gärtner, Königsbrücke in Berlin III., 28: 230 Rthlr. 3) Grahl, Genzsenserin III., 42: 40 Frd'or. 4) Kolbe, Lagerschlacht, Skizze, III., 80: 22 Frd'or. 5) Pistorius, Dorfgeiger III., 113: 24 Frd'or. 6) D. Quaglio, Dom zu Frauenburg III., 118: 27 Frd'or. 7) Remy, Amor III., 121: 20 Frd'or. 8) Carl Schrader, Bayerischer Bauernhof III., 130: 12 Frd'or. 9) Wilinger, Porzellanbild III., 11: 7 Frd'or.

Ausserdem wurden gekauft: 1) Bockerwerk, Egmont und Klärchen III., 19: 50 Rthlr. 2) Brandes, Colosseum III., 13: 100 Rthlr. 3) Börde, Butterleute III., 14: 110 Rthlr. 4) Dahl, J. C., Heidinger III., 69: 12 Frd'or. 5) Dahling, Mühle in der Felseschlucht III., 22: 50 Rthlr. 6) Eybel, ein Mädchen, das sich die Haare ordnet III., 24: 6 Frd'or. 7) Fearnley, der Vesuv nach Dahl III., 29: 25 Rthlr. 8) Friedrich, Mondscheinbild III., 30: 9 Frd'or. 9) Gebauer, Bildniss Sr. Majestät des Königs III., 35: 24 Frd'or. 10) Geissler, Frühstück III., 39: 4 Frd'or. 11) Grothe, Sängers Flucht III. 44: 4 Frd'or. 12) Hertz, Sophie, ein lesendes Mädchen III., 50: 4 Frd'or. 13) Rosenpflug, Dom zu Erfurt III., 52: 8 Frd'or. 14) Halbig, Bache von Bergen nach Dahl III., 53: 30 Rthlr. 15) Herbig, Christuskopf III., 57: 12 Frd'or. 16) Hintze, Ansicht von Berlin III., 62: 100 Rthlr. 17) Jacobi, Landschaft nach Ruisdael II., 21: 30 Rthlr. 18) Jacobi, Landhaus bei Berlin II., 22: 20 Rthlr. 19) Jacobi, Opernplatz in Berlin II., 23: 20 Rthlr. 20) Jacobi, Rosstrappe III., 73: 6 Frd'or. 21) Kommer, eine vom Windbruch verwüstete Gegend III., 93: 36 Rthlr. 22) Lommatzsch, Fruchtstück III., 98: 15 Rthlr. 23) Loeschin, A. R., Altenburg III., 99: 35 Rthlr. 24) Most, Aussicht vom Museum in Berlin III., 104: 131 Rthlr. 25) Petzl, betender Mönch III., 112: 20 Rthlr. 26) Reusch, Kopenhagen III., 123: 20 Rthlr. 27) Rosenberg, Berthe, Winzerhaus III., 125: 5 Rthlr. 28) Rosenberg, Berthe, Tetschen III., 127: 30 Rthlr. 29) Rosenberg, Berthe, Tetschen III., 128: 26 Rthlr. 30) Schmidt, Carl, Engelskopf nach Raphael III., 136: 5 Frd'or. 31) Schultz, E., Fruchtstück III., 142: 8 Frd'or. 32) Schumann, Stillleben: 30 Rthlr. 33) Schweigert, Christuskopf nach Guido Reni III., 144: 18 Rthlr. 34) Sparmann, Städtchen Dahna III., 150: 25 Rthlr 35) Stürmer, Dudelsackpfeiffer III., 156: 6 Frd'or. 36) Stürmer, Violinspieler III., 157: 6 Frd'or. 37) Voelker, F. W., Rosen III., 163: 51 Rthlr. 38) Wirthgen, Caroline, Frühstück nach de Heem III., 170: 30 Rthlr. Sepia-Gemälde und Zeichnungen mit perspectivischen und architektonischen Aufnahmen: 30 Rthlr. Kupferstiche, plastische Arbeiten, Gegenstände des Kunst- und Gewerbefleisses, welche in dem herauszugebenden Bericht genau bezeichnet werden sollen.

Königsberg, im August 1833.

Der Vorstand:

H. Degen. L. M. Friedmann. A. Hagen.

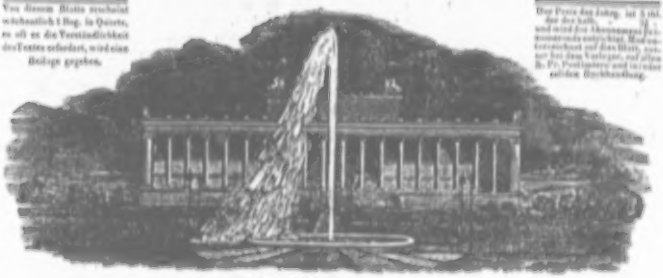
Die, zu No. 28 gehörige Beilage enthält die Schlussvignette des Liederbuches für deutsche Künstler, von Adolph Schrödter in Düsseldorf gezeichnet, von Gubitz in Holz geschnitten.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 35. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es soll es der Vollständigkeit des Textes erfordert, wird ein Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thl. für den halb. [illegible] und wird der Abonnement-Betrag monatlich entrichtet. Man abonnirt auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in allen soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

KUNSTLITERATUR.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken, die sich in meinem Besitze, oder nächstem Bereiche, insonderheit an öffentlichen Orten der Stadt und Universität (Greifswalde) finden, um sie in geschichtlicher Folge vorzuzeigen oder darauf hinzuweisen. — Nebst Vorwort und Beilagen vom Prof. Schildener. (Bd. II, Heft III. der Greifswalder academischen Zeitschrift. 1833.)

Wir haben, in Gesprächen über die bevorstehende weitere Entfaltung der gegenwärtig neu aufblühenden Kunst, verschiedentlich die wenig erfreuliche Ansicht aussprechen hören, dass die Kunst unserer Zeit nicht als ein charakteristisch Nothwendiges, aus unserem Bedürfniss Hervorgegangenes zu betrachten sei; dass sie mehr nur eine Laune des Zeitgeistes, eine Treibhauspflanze genannt und nur mit derjenigen Kunst verglichen werden könne, die zur Zeit der Römerherrschaft, vorzüglich unter der Regierung des Hadrian, ausgeübt wurde. Möglicher Weise dürfte eine solche Ansicht nicht geradezu von der Hand zu weisen sein, wenn wir unsern Blick nach dem Süden unseres Vaterlandes richten, wo bisher die grossartigsten Kunstunternehmungen in's Leben getreten sind. Hier ist es nur der einzelne Wille eines kunstliebenden und kunstsinnigen Menschen, der eine Reihe der ausgezeichnetsten Künstler um sich versammelt; auf seinen Wink erheben sich, zu Mämchen, ein bedeutendes Bauwerk nach dem andern, eins das andere mit dem reichsten Schmuck

seiner Fresken übertreffend; auf seinen Wink glänzt die ehrwürdige Kathedrale von Regensburg in der herrlichsten Pracht der gemalten Fenster, wie kein anderes Gotteshaus von Deutschland; auf seinen Wink gründen sich, an den Ufern der Donau, die Mauern des Walhalla, wo die deutsche Geschichte durch deutsche Sculptur verherrlicht werden soll. Wir fragen aber, und wissen, für den Augenblick wenigstens, noch nicht zu antworten, ob ebendort auch im Volke derjenige Sinn geweckt und verbreitet ist, welcher die Kunstunternehmungen zu würdigen und an ihnen sich zu einer höheren Geistes- und Lebensbildung emporzuarbeiten vermag; ob die Nachwelt dieselben als wahrhafte, geschichtlichlebendige Denkmale unserer Zeit, nicht eines einzelnen Fürsten, wird gelten lassen?

Ein anderes Resultat stellt sich uns dar, wenn wir, in dieser Beziehung, norddeutsche Kunstbestrebungen, vornehmlich die Düsseldorfer Malerschule betrachten. Ebenfalls wird hier Bedeutendes geleistet, was zwar, in Bezug auf räumliche Ausdehnung und grossartige Massen, den Arbeiten der Münchner Maler nachsteht, ihnen aber wohl, was innere Kraft und Bedeutsamkeit betrifft, die Wage hält. Dies ist ein durchaus freier, unabhängiger Künstlerverein, bei dessen Zusammenberufung eben nicht der Wille eines Einzelnen thätig war, dessen bisherige Leistungen lediglich aus innerem Antriebe hervorgegangen sind. Freilich können wir nicht vorhersagen, wozu dieses Zusammenwirken so vieler Talente ersten Ranges berufen sein wird.

Wenn nun die bisherige, schon so bedeutende Thätigkeit einer also gebildeten Schule sich nicht füglich anders erklären lässt, als eben auf dem Grunde eines inneren, im Volke lebenden Bedürfnisses erwachsen, so wird die Annahme eines solchen auch noch durch verschiedene andere Erscheinungen bestätigt, die unmittelbar aus dem Volke selbst hervorgegangen sind, vornehmlich durch jene ringsverbreiteten Kunstvereine. Es ist über die hohe Bedeutung und Pflicht der letzteren mannigfach in diesen Blättern die Rede gewesen; wir vermeiden die Wiederholung des schon Gesagten.

Diese Vereine vertreten die Interessen eines grösseren Publikums. Wir begegnen aber auch nicht selten, und zwar, was uns besonders erfreulich dünkt, nicht selten in mehr abgelegenen Provinzialstädten, den Stimmen einzelner Männer, die in ihrem Kreise thätig für die Belebung der Kunst und des Kunstsinnes wirken, durch welche die bisher mehr centralisirten Schätze und Kräfte der Kunst in die verschiedenen Theile der Nation, zu allgemeiner Erbauung, hinüber geleitet werden und die selbst als Mittelpunkte und Repräsentanten einer wahrhaften Kunstbildung zu betrachten sind. Vor Allen gehören hieher die Gründer und Beförderer der eben genannten Kunstvereine, die fast überall ein schönes Ziel mit Enthusiasmus verfolgen und ihre Bemühungen mit immer wachsenden Erfolgen gekrönt sehen. Aber auch viele andere, die eben nicht im Mittelpunkt solcher Institute stehen, wirken für gleiche Zwecke, durch That sowohl wie durch Lehre. Die Zeiten, in welchen reiche Bürger einzelner Orte es vorzogen, statt üppiger Ausschmückung des eigenen Hauses, der Kirche ein Kunstwerk zu vermachen, Viele dadurch zu erbauen und sich selbst ein würdigstes Monument zu setzen, diese Zeiten liegen jetzt nicht mehr nur hinter uns. So wurde z. B. erst kürzlich dem Maler Hübner von zweien Bürgern von Meseritz, einer Stadt im Grossherzogthum Posen, die Anfertigung eines Altargemäldes für eine dortige Kirche aufgetragen. — Und wie endlich Wissenschaft und Kunst auf ihrem Gipfel ein sich gegenseitig Ergänzendes sind, so muss die allgemeinere Verbreitung einer wahrhaft wissenschaftlichen Kunstbildung, d. h. die Lehre von den ersten Versuchen, der Entfaltung, Vollendung, Verzweigung, dem theilweisen Absterben, dem Neuaufblühen der Kunst, und dies alles mit geschichtlich-philosophischer Begründung, nothwendig, wie alles Studium der Geschichte, auf die Gegenwart und deren Thätigkeit führen, und lebendiges Interesse für die Kunstbestrebungen der Gegenwart erwecken.

Einen Mann, der auf diese eben angedeutete Weise für eine allgemeinere Erkenntniss der Kunst wirkt und dazu wie wenige berufen ist, lehrt uns die in der Ueberschrift genannte kleine Schrift in dem Professor Schildener zu Greifswalde kennen, der als scharfsinniger Geschichtsforscher (vornehmlich in Bezug auf germanische und nordische Rechtsalterthümer) rühmlichst bekannt ist*). Die Schrift

*) Auch im Bereich der Kunstgeschichte begegneten wir bereits dem Namen des Herrn Schildener und zwar mit folgendem Werk: „Des Schwedischen Bauern und Malers, Pehr Hörbergs, Lebensbeschrei-

enthält im Wesentlichen das Verzeichniss einer Kunstsammlung, welche des Verfassers Eigenthum ist, und die er einem Kreise von Kunstfreunden in einer gewissen Folge vorzuzeigen aufgefordert ward. Diese Folge gestaltete sich am Passendsten geschichtlich, und so knüpften sich an das Vorweisen der Kunstwerke kunstgeschichtliche Betrachtungen, zu welchen wiederum das Verzeichniss den Faden giebt. In Bezug auf die Art und Weise wie eine solche Privatsammlung zu diesem höheren Standpunkte sich heranbildet, sagt der Verf. im „Vorwort“ Folgendes:

„Wer sich der Kunst mit einigem Ernste zuwendet, und in diesem Sinne Kunstsachen zu sammeln beginnt, sucht nicht blass Genuss, sondern auch Unterricht. Dieser nun kann ihm nur zu Theil werden nach dem Maasse seiner fortschreitenden Entwicklung — und die Sammlung, welche auf diesem Wege zusammen gebracht wird, enthält mithin eine Geschichte der persönlichen Ausbildung des Sammlers. Wie denn aber der einzelne Mensch in dem engen Kreise seiner Persönlichkeit eine ähnliche Bahn zu durchwandeln hat als die Menschheit in einem weitern, so wird solche Privatsammlung, je nach der Individualität des Sammlers, auch mehr oder weniger Stoff für die allgemeine Geschichte der Kunst darbieten. Gelangt dann der Sammler im Laufe des Lebens auf einen Punkt freierer Uebersicht, von wo aus er einen Blick werfen kann auf den Abstand seiner individuellen Lebensrichtung von der Aufgabe der Menschheit überhaupt, und so auch auf die Lücken seiner kleinen Kunstsammlung in Vergleichung mit den zahllosen Denkmälern der allgemeinen Kunstgeschichte; vermag er dann sich zu fassen und sein kleines Besitzthum so einzurichten und anzuordnen, dass es zugleich Veranlassung und Mittel zur Auffassung der Hauptgegenstände und Epochen der allgemeinen Kunstgeschichte darbiete — Ueberflüssiges auszuscheiden, Bedeutendes hinzuzufügen, Lückenhaftes zu ergänzen — so dürften sich von dem individuell-lebendigen Grunde einer solchen Privatsammlung aus, recht klare und befriedigende Blicke in die allgemeine Kunstgeschichte thun lassen.“

Das Verzeichniss selbst lehrt einen trefflichen, sehr wohl geordneten Vorrath von Kunstwerken aller Perioden kennen, von denen die dem Verf. zugehörigen zwar bei weitem den Hauptbestandtheil ausmachen, worin er aber die allgemein zugänglichen, auf der Königlichen Universitäts-Bibliothek, so wie in und an öffentlichen Gebäuden befindlichen, als angenehme Ergänzungen mit aufführt: Kupferstiche und Lithographieen der grösseren Zahl nach, doch auch eine, nicht ganz unbeträchtliche Sammlung von Gemälden, lithographisch kunstgeschichtliche Werke, so wie Hindeutungen auf die mittelalterlichen Gebäude von Greifswald und der Umgegend, von denen die Greifswalder und die von Stralsund mit zu den merkwürdigsten in unserer Gegend gehören; u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

---

hung. Von ihm selbst verfasst; übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Schildener. Greifswald, 1819. 8. mit Kupfern.“

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Wenn von einer vorzugsweisen Idealität mythologischer und antikisirender Darstellungen gesprochen wird, so kann darunter nicht die Vollendung des Charakterausdrucks, noch der Formen, noch der Composition, als solcher, verstanden werden; denn die Idealität dieser Art ist nicht verschieden von der höheren Technik überhaupt, welche der ächte Künstler in jeder Art von Werken durchführt. Kein Gegenstand, antik oder modern, schliesst dieselbe aus, keiner bringt sie unmittelbar mit sich. Sollen also die Gestalten der Mythologie eine Idealität voraus haben, so müsste es eine andere, ihrem Wesen eigene sein, die schon darin läge, wie sie an sich gedacht sind. Diese ist auch die Meinung. Es sind ja übermenschliche, göttliche und halbgöttliche Wesen. Die Göttlichkeit also oder die im Charakter ausgesprochene nähere oder fernere Beziehung auf Gottheit wäre hier die besondere Idealität. Allein da fragt es sich eben, wodurch diese Sagen-Wesen für uns noch göttlich sein können. In Wahrheit doch nicht? Oder glaubte noch jemand an einen lebenden Gott Zeus und seine Familie? Aber in der Einbildung doch etwa, durch den Gedanken,

den die Ueberlieferung und gelehrte Kunde in diese Gestalten gelegt hat, indem wir bei Zeus an erhabene Macht, bei Luna an die stille Feier der Nächte, bei Apoll an siegreichheitere Kraft, bei Minerven an strenge, selbstbewusste Weisheit denken — hiedurch könnten diese Personen eine göttliche Idealität haben? Aber das ist affektirt. Der Grieche allerdings konnte nicht an herrschende Macht denken, ohne dass die Hoheit des Olympiers in seiner Phantasie mit angeregt wurde: denn auch wenn er der Macht sterblicher Fürsten gedachte, sagte er: Von Zeus stammt der Könige Geschlecht; er konnte den ruhigen Puls der Nacht nicht fühlen, ohne dass ihm der schwebende Wagen jener Göttin einfiel, die im Glauben seiner Väter die Hüterin des Dunkels war; er konnte keinen Sieg feiern, ohne des jugendlichen Gottes zu gedenken, welchem die heilige Sage den ersten aller Siege beilegte und heilige Sitte die Preise menschlicher Siege als Weihgeschenke darbrachte; der Grieche konnte sich den Geist der Einsicht, der die Staaten, Künste, Gewerke zusammenhält, nicht besser vergegenwärtigen, als wenn er sagte: Pallas, die jungfräuliche Göttin, hat dieses erfunden, geleitet, vollbracht. Das war dem Griechen natürlich. Aber wenn heutzutage ein civilisirter Europäer sich mit den Begriffen von Macht und Herrschaft auf's angelegentlichste beschäftigt, denkt er nicht von weitem an einen Jupiter; und was den Mond betrifft, so weiss er recht gut, dass er kein Wagen ist, sondern eine Kugel, 468 Meilen im Durchmesser, 50,000 Meilen weit von der Erde, mit grossen, vulkanischen Löchern; Apoll ist kaum noch gut zu einer Floskel, wenn von Poeten die Rede ist; und wird gehandelt von Denken, Begriff, Bewusstsein, so fällt einem Hegel ein, nicht Pallas Athene. So wenig also irgend jemand diese Wesen in der wirklichen Welt vorhanden weiss, so wenig existiren sie mehr in unserer Begriffswelt. Nur was die Schule, die Bücher, die archäologischen Werke von ihnen sagen, fristet ihr Dasein in der Vorstellung; sie sind zu gelehrten Artikeln, zu rhetorischen Figuren abgeschwächt; und kein Genie wird das Urtheil der Weltgeschichte cassiren, das sie vernichtet hat. Wenn diesemnach die Idealität mythischer Personen weder im Glauben noch im Begriff zu finden ist, so können wir sie nur noch im Charakter der Erscheinung selbst suchen. In der That hierin allein kann sie wahr werden. Kein Maler der Welt kann uns die Göttin der Weisheit malen — denn Göttinnen giebt's nicht, und die Weisheit ist ein Begriff — aber eine erhabenschöne Jungfrau mit geistreichstrengen Zügen kann er hinstellen; und wenn wir sie auch Minerva nennen, weil wir Helm und Aegis an ihr bemerken, so sehen wir doch nur eine kriegerische Jungfrau, kein göttliches Bild vor uns. — Wie, könnte einer fragen, so siehst du auch in der Pallas von Velletri nur eine Jungfrau, im Belvedereschen Apoll nur einen Jüngling? — Aber das sind antike Statuen, ich rede von modernen Gemälden; hier ist ein doppelter Unterschied; und doch — auch so noch behaupt' ich, dass mir die Göttin Pallas um nichts göttlicher ist, als die sterbliche Niobe. Blos menschliche Gestalten, erkenn' ich wohl, sind diese alten Bildwerke keineswegs; auch für unsere Phantasie, wo sie doch eine ganz andere Stelle einnehmen, als einst in der ihres Volkes, ist ihre Erscheinung mehr, als menschlich. Aber wodurch für uns? Durch Reinheit und Vollendung der Gestalt. Wir sehen menschliche Charaktere, aber in einer Entschiedenheit und Zusammenstimmung des Ausdrucks, wie sie in wirklichen Menschen nicht zu Stande kommt, menschliche Formen, aber in einer Reife und Geschlossenheit, die dem Lebenden versagt ist, wir sehen Glieder, aber die nicht bestimmt sind zum Dienst des Lebens, bedürfnisslose, beziehungslose Gestalten, die, sei es in Strenge oder Anmuth, in Heiterkeit oder Trauer, immer nur sich selbst aussprechen und im Ausdruck ihrer selbst beruhen. Diess ist die wahre, unvergängliche Idealität der Antike; und es ist wohl zu merken, dass sie nun doch ihrem Wesen nach zusammenfällt mit der Schönheit der Kunst überhaupt, sonach kein specielles Privilegium der Antike sein kann; dann aber, dass ihre besondere Erfüllung in dieser letzteren wesentlich plastisch, nicht aber ebenso malerisch ist.

Denn die Reinheit und Freiheit, die Selbstgenügsamkeit der Antike verschwindet alsbald, so wie sie in's Gemälde übertragen wird. Gerade dadurch ja sind diese Gestalten so vollkommen, so in sich harmonisch und ungestört, dass sie den Ausbruch in Lebens-Schein verschmähen. Was in's Licht des Tages eingeht, nicht nur sich begränzt an ihm, sondern durch Licht und mit ihm sich und seine ganze Erscheinung bestimmt, das hört auf, geschlossene Gestalt zu sein; es tritt in Vergleichung und Beziehung; es ist nicht mehr übermenschlich, es ist natür-

lich. Darum begehren diese Götter in Stein und Erz kein Licht (während jedes Gemälde nur durch specielles Licht eines ist); wir brauchen Licht, um sie zu sehen; aber sie verkehren nicht mit dem Licht, sind gleichgültig gegen dasselbe, sind farblos. Darum auch haben sie keinen Augenstern, hinauszublicken in den Tag, sondern ihre Anschauung beharrt in ihnen selber. Gebt diesem Auge Farbe, so dämmert es in's Leere, oder est stiert mit starrem Verlangen blind vor sich hin. Auch kein Fleisch haben sie, das sich athmend und duftend öffnete in Luft und Licht, nur die Form des Fleisches, nur den geschlossenen Schwung seiner Gränze. Sie leben nicht und scheinen nicht lebendig; sie sind die zeitlose, in einem Moment erschöpfte Gegenwart einer an sich selbst gemessenen und sich selbst erfüllenden Gestalt *).

Alles dies muss alterirt werden, sobald man sie malt; das Gemälde müsste denn nichts weiter prätendiren, als den Schein eines plastischen Bildes; und wozu diesen, wenn wirkliche plastische Werke frei stehen? — Die malerische Gestalt ist nicht mehr reine Gestalt; sie ist scheinende, reflektirte, abgeschattete, bezügliche Gestalt. Sie ist nicht frei mehr, sondern gebildet, getragen, beschränkt von dem Lichte, durch welches sie erscheint und in welchem sie selbst nur ein Theil, eine Modification, ein Miteinbegriffenes ist. Sie steht nicht bedürfnisslos da, sondern mit dem vollen Schein des Lebens, hat sie auch den aller äussern Empfindung angenommen; ihre Organe müssen reizbar gedacht werden, ihr Auge muss auf irgend etwas gerichtet sein oder verräth doch eine Bestimmung nach aussen. Kurz, es ist rein unmöglich, die specifische Idealität der Antike mit malerischer Ausführung zu vereinigen. Es bleibt also für diese immer nur jene allgemeine Idealität übrig, die in dem Adel oder der Anmuth, im Geiste der Figur, in den schönen Verhältnissen und Motiven möglich ist, und, als solche Kunstschönheit, zum wenigsten eben so möglich ist in den verschiedenartigsten rein modernen heiligen oder menschlichen Darstellungen, als irgend in mythologischen.

*) Man könnte mir die bemalten und geputzten Statuen der Alten entgegenhalten, mit eingesetzten Augen und dergl. Wir haben keine Anschauung davon. Sie können nur naturähnlich oder barbarischimposant gewesen sein, jedenfalls ist solcherlei Kunst mehr phantasmagorisch, als ächt.

Aber auch hier können wir nicht stehen bleiben. Allgemeine Möglichkeit ist nicht genug, um ein schönes Werk hervorzubringen. Wir müssen hinabsteigen zu den Bedingungen der Wirklichkeit und nachsehen, ob die Bildungsstufen und Mittel, welche der Phantasie des modernen Malers in Zeit und Leben gegeben sind, ihr für die Auffassung antik-poetischer Stoffe eine höhere oder doch eben so grosse Fähigkeit mittheilen können, als für moderne.

(Fortsetzung folgt.)

Malerische Ansichten

der merkwürdigsten und schönsten Cathedralen, Kirchen u. Monumente der gothischen Baukunst, am Rhein, Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen u. gezeichnet v. L. Lange, Lithographirt von Borum und andern Künstlern in München. Frankfurt a. M. verlegt bei Carl Jügel. 1833.

Dies Werk, davon die erste Lieferung uns so eben vorliegt, verspricht einem schon lange empfundenen Bedürfniss abzuhelfen. Was bisher nämlich in Bezug auf bildliche Darstellung und Herausgabe mittelalterlicher Architekturen in Deutschland geschehen ist, bezieht sich, mit einzelnen wenigen Ausnahmen, wesentlich auf eine wissenschaftliche, kunstgeschichtliche Erforschung und auf eine ästhetische Analyse derselben; das grössere Publikum aber verlangt Tatsacheindrücke, welche nur in malerischen Ansichten gegeben werden können. Denn allerdings kann nur in solchen die Kunde von den Monumenten der Vorzeit, das Bewusstwerden des geschichtlichen Grundes, über welchem die Gegenwart erwachsen ist, in das Volk eingehen. Doppelten oder vielmehr eigentlichen Werth erhalten die malerischen Ansichten natürlich aber nur durch grösstmögliche Treue in Gesammtauffassung und Ausführung des Details; sie werden alsdann dem Kenner nicht minder wie dem Laien interessant.

Dies beabsichtigt das vorliegende Werk und es nimmt die Theilnahme von verschiedenen Seiten in Anspruch. „Möge den Architekten, so heisst es im Vor-

wort, die richtige und wahre Darstellung der Formen, die er hier wiedergegeben findet, interessiren, während dem Geschichtsforscher die historischen Beziehungen wichtig sind, die sich mit den meisten dieser Monumente verbinden; der Kunstfreund und Sammler wird sich durch Gegenstand und Darstellung gleich angezogen fühlen, und jeder Gebildete, der jemals den klassischen Boden besuchte, dem diese Abbildungen entnommen sind, wird gewiss in denselben eine eben so angenehme Erinnerung finden, als der Einheimische sie gern als befreundete Gegenstände, denen er mit heimathlicher Liebe zugethan ist, begrüssen wird."

Die erste Lieferung (8 Blätter in Fol. mit 1 Bogen Text) entspricht diesen verschiedenseitigen Anforderungen auf's Erfreulichste. Die Gegenstände, kirchliche, sowie auch bürgerliche und andere Architekturen, sind so aufgefasst, dass sie ebensowohl anmuthige und interessante Bilder geben, als sie durch Wahrheit und Richtigkeit (Referent kennt die meisten aus eigener Ansicht und aus besonderem, an den Gebäuden selbst vorgenommenem Studium) sehr füglich als Grundlagen zu kunstgeschichtlicher Forschung benutzt werden können. Der Zeichner, Herr L. Lange, durch die unternommene Herausgabe der deutschen Städteansichten (auf die wir in Kurzem zurück zu kommen gedenken) rühmlichst bekannt, vereinigt die Talente des wissenschaftlich gebildeten Architekten mit denen des Malers; die Standpunkte sind mit richtigem Takt gewählt, die Ansichten in Ton und Haltung übersichtlich und wohl verbunden, die Staffage nett und lebendig. Die Arbeit der Lithographen, vornehmlich des Herrn Borum, von dem die meisten und bedeutendsten Blätter der ersten Lieferung herrühren, schliesst sich den besten in dieser Art an, der Druck, bei Haafstängl und bei Lacroix in München, ist rein und klar. Der begleitende Text enthält geschichtliche Nachweisungen über die Bestimmung und Erbauung der dargestellten Gegenstände und artistische Andeutungen, um auch dem Laien eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange unserer Baukunst im Mittelalter zu geben.

Die in der ersten Lieferung enthaltenen Ansichten sind: die Sachsenhäuser Warte bei Frankfurt a. M.; der Dom zu Mainz; das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.; Templer-Kirche zu Bacharach am Rhein; der Dom zu Andernach; die Domkirche zu Bonn; Rathhaus zu Cöln; alter Thurm zu Andernach am Rhein. Von einzelnen derselben existiren zwar bereits Ansichten; doch sind diese zum Theil fehlerhaft, wie D. Quaglio's Ansicht der Templer-Kirche von Bacharach, die verkehrt und mit vielen willkührlichen Abänderungen gezeichnet ist; zum Theil sind sie von anderen Standpunkten aus aufgenommen, wie die, ebenfalls von D. Quaglio gezeichneten Ansichten des Bonner und des Andernacher Domes in dem jüngst vollendeten Werk von Boisserée über die Bauwerke des Niederrheins. Ueberhaupt aber fehlt die Vereinigung derselben in einem Werke, wie das vorliegende, noch ganz. Andere dagegen, wie namentlich die schöne Ansicht des Mainzer Doms, sind den Kunstfreunden im höchsten Grade erwünscht; wir bedauern nur, dass von diesem merkwürdigen Gebäude nur eine Ansicht, von der Ostseite, gegeben ist, wo der Dom freilich einen freieren Ueberblick gewährt. Die reichere, phantastischere Westseite mit ihren Minaret-artigen Thürmen, würde ein noch mehr interessantes und eigenthümliches Bild geben; hier sind zwar Häuser dem Chore vorgebaut; doch würde sich aus dem obern Geschoss eines der auf der andern Seite des Platzes gelegenen Häuser gewiss ein zweckmässiger Standpunkt auffinden lassen.

Ein zierlicher Umschlag, der auf der Rückseite das alte Wappen der Stadt Frankfurt am Main zeigt, vereinigt die einzelnen Blätter zum Heft; die Gesammtausstattung, Papier u. a., ist geschmackvoll und den Ansprüchen, welche heutiges Tages an ein Unternehmen der Art gemacht werden, durchaus entsprechend.

Das Ganze ist bis jetzt auf sieben bis acht Lieferungen angelegt; die Einleitung nennt 58 mitzutheilende Gegenstände, von denen sämmtliche Zeichnungen bereits vollendet sind. Der Preis des Heftes, in der Subscription, ist 3 Rthlr. auf weissem, 4 Rthlr. auf chinesischem Papier. Wir wünschen, dass das Publikum diesem sehr empfehlungswerthen, wahrhaft vaterländischen Unternehmen mit derjenigen möglichst lebendigen Theilnahme entgegen kommen möge, welche nicht nur eine schnelle Förderung des Vorgesetzten, sondern gewiss auch eine grössere Ausdehnung des Planes bewirken wird; so dass auf diese Weise vielleicht ein Nationalwerk entstehen dürfte, welches die bedeutendsten Monumente des Mittelalters im gesammten deutschen Vaterlande umfasste.

F. K.

MALEREI.

Berlin.

Besuch im Atelier des Hrn. Prof. Wach.

Herr Professor Wach hat so eben das Portrait J. K. H., der Prinzessin Mariane, Gemahlin des Prinzen Albrecht von Preussen, und mit demselben ein treffliches Meisterwerk vollendet. Die Eigenthümlichkeiten Wach's: eine besondere Festlichkeit in den Stellungen seiner Figuren, eine sehr wohl geordnete, stylisirte Gewandung, eine anmuthige Sorgfalt in dem Wiedergeben verschiedenartiger Stoffe und insbesondere ein völlig magisches Spiel in den Farben, — sind bekannt; es musste somit die Anfertigung eines Prachtbildes, wie des genannten, welches die Prinzessin der Stadt Amsterdam zum Geschenk bestimmt hat, dem Meister eine sehr willkommene Aufgabe sein. Die Anordnung des Gemäldes ist folgende. Die schlanke, zarte Gestalt der Prinzessin ruht auf einem Sessel, das sprechende Gesicht gegen den Beschauer gewandt; sie trägt ein gelbseidenes Kleid, drüber eine rothsammtene Robe mit Hermelin, einen Hut von gleichem Stoff mit Federn und einen reichen, zierlich gefassten Schmuck von Brillanten. Der Sessel hat schön gezeichnete Lehnen von Goldbronze, der weisse Atlasschuh ruht auf einem Sammtkissen von zarter Lilafarbe mit goldenen Tressen. Zur Linken, vor einer Balustrade, die die Aussicht in's Freie öffnet, steht eine Blumenvase; zur Rechten ein Tisch mit dunkler grünsammtener Decke und goldenen Troddeln, auf dem die Krone liegt. Dahinter steht ein bronzener Candelaber. Den Grund bildet auf dieser Seite ein violetter Teppich, auf dem das Preussische und Niederländische Wappen angebracht ist; auf der linken Seite die Aussicht durch den Garten, der sich hinter dem Palais des Prinzen Albrecht befindet, nach dem Kreuzberge. Wir sind absichtlich bei diesen Angaben in's Detail eingegangen; denn obgleich die blosse Benennung der Farben noch nicht im Entferntesten das Verhältniss ihrer verschiedenen Tiefe und Wärme, wodurch erst die wahre Harmonie entsteht, anzugeben vermag, so wird man wenigstens schon hieraus abnehmen können, wie das Vorherrschen Einer gelben Masse (des seidenen Kleides), die bekanntlich bei Zusammenstellung verschiedener Farben störend wirkt, hier durch das Vertheilen goldener und gelber Stoffe unter die verschiedenen umgebenden Theile auf wohlverstandene Weise gebrochen ist. In der Malerei der Fleischpartieen schienen uns insbesondere die schönen Hände trefflich gerathen. Das Ganze macht einen edlen und grossartigen Eindruck; es wird den schönsten Schmuck eines Festsaales bilden.

Nachrichten.

Ueber die diesjährige Breslauer Kunstausstellung (vergl. No. 25, S. 199 und No. 31, S. 247 des Museum's) sind uns noch sehr dankenswerthe Mittheilungen durch den Sekretair des Schlesischen Kunstvereins, Herrn Medicinalrath Dr. Ebers, zugekommen.

Nach diesen waren 450 ausgestellte Gegenstände am Schluss der Ausstellung vorhanden; unter diesen 47 verkauft, und zwar zu dem Preise von 150 Frd'or. und 2368 Rthlr., 22½ Sgr. — „Die reine Einnahme betrug 1459 Rthlr. 15 Sgr. — von welcher Summe eine Tagesausstellung für die Armen abging, welche 47 Rthlr. 18 Sgr. betrug — Bedenkt man nun, dass die Eintrittsgeld 2 Sgr. 6 Pf. (2 gGr.) betrug, dass die Ausstellung nur 27 Tage dauerte, erwägt man, dass die Volkszahl in Breslau gegen 90,000 Seelen beträgt, und dass der Wollmarktverkehr — weil die Wollen gar nicht zu Markte kamen — weit unbedeutender war als sonst, und dass Breslau eine verhältnissmässig nur geringe Zahl von Kunstfreunden zählt; so muss man die oben gedachte Summe als sehr bedeutend ansehen; wobei noch anzuführen, dass nach alter Observanz, die Mitglieder der verschiedenen Vereine, von denen das Unternehmen ausging, Freikarten erhalten. Die Kosten betrugen 936 Rthlr. 14 Sgr. 8 Pf. — von denen jedoch ein Fünftel der ganzen Einnahme (von 1411 Rthlr.) abgerechnet werden muss, als welche nach einem Abkommen zur Hausmiethe der vaterländischen Gesellschaft verwendet werden; mithin betrugen die reinen Unkosten 556 Rthlr. 14 Sgr. 8 Pf., was für nicht bedeutend erklärt werden muss. Die Ausstellung enthielt aber auch eine Quintessenz guter Sachen und fand einen wirklich enthusiastischen Beifall. Für Schlesiens Kunstbestrebungen höchst wichtig ist die Bildung des Schlesischen Kunstvereins, der sich aus dem alten neu herausgebildet und jetzt schon eine

FRIEDRICH WILHELM III KOENIG VON PREUSSEN

DEN XXI MAI
MDCCCXV
ELBERFELD HULDIGT
SEINEM NEUEN LANDESHERRN
DEN XXI MAI
MDCCCXXVIII
ELBERFELD LEHT DEN
GRUND-STEIN
ZU EINEM NEUEN
RATHHAUSE

Dem Stifter Blücher den Magistrat die Bürger Berlins im Jahr 1816

1813
1813
1814

MARTIN LUTHER AUGUSTIN

DEN 31 OCTOBER 1817

grosse Theilnahme gefunden hat. Bereits zählt derselbe über 300 Mitglieder, zu denen bis daher fast täglich neue hinzugetreten sind. Noch im Verlaufe dieses Monats wird die erste General-Versammlung und die erste Verloosung Statt finden. . . . „Gelingt das Unternehmen — schliesst Hr. M. R. Dr. Ebers — so, wie wir hoffen, so denke ich, werden wir unsere Richtung bald auf allgemeine Unternehmungen hinleiten können.“

Die sogenannte Entdeckung des Hafens von Pompeji hat sich als ein Irrthum angewiesen. Das, was man für Schiffsmasten hielt, sind die Stämme eines Cypressenhains, der bei einem der früheren vulkanischen Ausbrüche des Vesuv's verschüttet wurde.

Paris. Mit der Einwilligung des Dr. Antommarchi, welcher den Gypsabguss Napoleons (die Todtenmaske) dem Invalidenhause schenkte, ist eine Unterzeichnung eröffnet worden, der zufolge Abgüsse, in Erz zu 100 und in Gyps zu 20 Fr. das Exemplar, verfertigt werden sollen.

Paris. Das Gemälde von Féron, der Uebergang Hannibals über die Alpen, welches der Minister gekauft hatte, ist der Stadt Marseille geschenkt worden. Als es dort aufgestellt wurde, hielt eine Anzahl Beschauer es für eine bildliche Darstellung des Moments, wie der Dey von Algier nach dem Verlust der Cassaube seine Truppen anredet.

KUNST-ANZEIGE.

In unserm Verlage wird erscheinen:

Malerische Wanderungen durch die Insel Rügen. Ansichten gezeichnet von W. Brüggemann, gestochen von C. Rordorf. Queer-Folio. Subscriptionspreis für das Blatt schwarz 1 Rthlr. 8 gGr. (1 Rthlr. 10 Sgr.), fein gemalt 2 Rthlr.

Wie die Insel Rügen einerseits durch ihre reichhaltige Vorzeit, durch geschichtliche Tradition und Erinnerung, und die aus jener ersteren bis auf die Gegenwart erhaltenen Ueberbleibsel, in hohem Grade das Interesse des Historikers, des Alterthumsforschers und des Dichters in Anspruch nimmt, und ihnen, besonders in neuerer Zeit die Quelle reicher Ausbeute gewesen; so bietet sie andererseits, in ihrer durchaus eigenthümlichen Lage und innern Beschaffenheit, den Freunden von Naturschönheiten die überschwenglichsten Genüsse dar. In ihrer nördlichsten Spitze (Arkona) zugleich den äussersten Norden Deutschlands bildend, vereinigt sie in ihrer innern pittoresken Gestaltung allen Reiz des Südens mit dem ruhigen oft schmucklosen, aber darum nicht minder schönen Ernst der entgegengesetzten Zone; und ist es vielleicht eben nur diese seltene Verschmelzung, worin die charakteristische Eigenthümlichkeit ihrer Schönheiten gesucht werden darf. Vorzüglich gleicht die ganze östliche Hälfte dieses anziehenden Eilandes einem, vom Schöpfer mit Allem was Auge und Gemüth ergötzen kann, freigebig ausgestatteten Garten. Wohin man sich wendet, ein immerwährender Wechsel von Höhe und Thal, von dichten Waldungen mit offenen, von eindringenden Meeresarmen durchschnittenen fruchtbaren Ebenen. Uferpartieen, die an kolossaler Grossartigkeit, malerischer Schönheit und Mannigfaltigkeit der Gestaltung vergebens ihres Gleichen suchen, und wie sie ohne Zweifel nindestens kein anderer Punkt Deutschlands aufzuweisen haben dürfte; — stille Haine und Waldpartieen, die meistens in die überraschendsten Meeresansichten ausgehen, und, schon an sich in ihrer unbeschreiblichen Pracht und Herrlichkeit Herz und Seele fesselnd, durch Mythe und Tradition, die sie als geweihte Orte heidnischer Urzeit bezeichnen, an Interesse gewinnen; — dabei von jeder Höhe den nähern oder entfernten Anblick des offenen Meeres, das bald in ruhig glänzender Majestät, bald in seiner düster zürnenden Gewalt sich dem Auge zeigt; — Fernsichten endlich, die an Umfang, Grossartigkeit, Reichthum und Fülle, an paradisischer Lieblichkeit, Alles übertreffen, was die ergiebigste Phantasie zu schaffen vermöchte, und wie sie nur auf einem, nach allen Seiten vom Meer umgebenen, von unzähligen Binnenwassern und Wyken coupirten Terrain denkbar sind; — dies alles bildet ein Ganzes, von dem schon die Mehrzahl der Einzelheiten die Opfer und Mühen einer weiteren Wallfahrt lohnen. Auch ist Rügen seit einer Reihe von Jahren, während der schönen Jahreszeit, der Sammelplatz unzähliger, gar oft aus fernen Ländern herbeiströmender Reisenden. Wer es sah und das hier Gewährte zu würdigen verstehe, bei dem könnte die Erinnerung daran und der Wunsch dahin zurückzukehren, nimmer erlöschen, und der Besitz einer Sammlung treuer pittoresker Schilderungen der schönsten Punkte dieses interessanten Ländchens muss ihm jedenfalls höchst wünschenswerth und willkommen sein.

Die bisher erschienenen, zum Theil veralteten Abbildungen können so wenig auf Wahrheit als artistischen Werth Anspruch machen, und ermangeln darum aller Anerkennung auf Seiten der Sach- und Ortskundigen. Dies hat uns veranlasst, in Verbindung mit den Eingange genannten Künstlern, deren Namen für die trefflichste Ausführung bürgen, eine Folge von Ansichten der ausgezeichnetern Gegenden Rügens herauszugeben. Die erste Lieferung wird, aus zwölf Blättern bestehend, die Ansichten von Putbus, Stubbenkammer, Arkona, Mönchgut etc. enthalten. Die Zahl der Lieferungen wird von dem Erfolge abhängen, dessen die erste sich zu erfreuen hat.

Indem wir den Kunstfreunden hiervon die Anzeige machen, laden wir hiedurch ganz ergebenst zur Unterzeichnung ein, und bemerken nur noch, dass zur Erleichterung der Herren Subscribenten alle 2 Monate ein Blatt, das erste aber spätestens im November erscheinen wird.

Stralsund, im September 1832.

Löfflersche Buchhandlung.

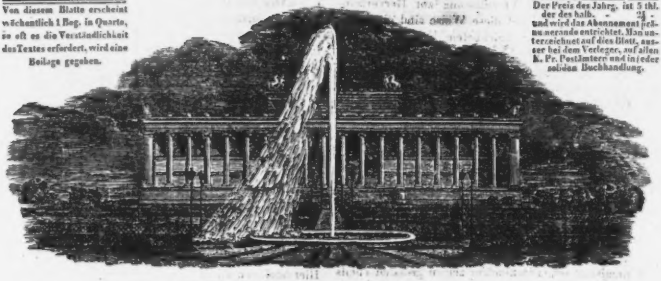
In Berlin subscribirt man bei G. Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 36. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement für ein Vierteljahr entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Denkmünzen,

zur Geschichte seiner Majestät des Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm III., gehörig, in Abbildungen mit Erläuterung und Urkunden. — Halberstadt. Brüggemannsche Buchhandlung.

(Hierzu eine in Kupfer gestochene Beilage.)

Unter vorstehendem Titel bereitet sich die Herausgabe eines Werkes vor, welches für die Entwickelung der neueren vaterländischen Kunst nicht minder, wie für die vaterländische Geschichte von bedeutendem Interesse sein wird. Ueber den Inhalt und Umfang des Werkes spricht sich der Herausgeber, Herr Dr. Bolzenthal, Vorsteher der Königl. Münzsammlung in Berlin, auf folgende Weise aus:

„Dasselbe wird auf ungefähr dreissig Kupfertafeln einmal die Abbildungen der Denkmünzen enthalten, welche auf Begebenheiten, die einst den Zeitraum der Regierung Seiner Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm III. bezeichnen werden, geprägt worden sind.“

„Da die Absicht bei dem hier angekündigten Werke dahingeht, die Denkmünzen, welche zur Geschichte Seiner Majestät des Königs gehören, vereinigt in Abbildungen zu geben, so gebührt darin auch denen ein Platz, die vor dem Regierungsantritt des Monarchen geprägt, die aber durch bedeutende Momente in Höchstdessen Leben veranlasst worden sind.“

„Ereignisse in dem Kreise der Königlichen Familie, als Vermählungen, haben den Künsten stets mannigfache Gelegenheit gegeben, Aufgaben zu lösen; in den meisten Fällen sind sie auch für die

Stempelschneidekunst Veranlassung zur Hervorbringung geworden und auf diese Weise sind ein Reihe Denkmünzen von ausgezeichnetem Kunstwerth entstanden, die dem Werke, in das ihre Abbildungen, dem Zweck desselben gemäss, gehören, durch die getroffenen Bildnisse der Königlichen Familie noch ein erhöhtes Interesse verleihen werden.“.

„Sodann sind in das Werk Denkmünzen auf Privatpersonen aufgenommen worden: das Leben und Wirken eines berühmten Staatsmannes, eines gefeierten Helden, eines in Wissenschaft und Kunst tief Eingeweihten schien dem Herausgeber in vieler Hinsicht gleichfalls eine Begebenheit zu sein, würdig in dieses, der Geschichte Seiner Majestät des Königs gewidmete Werk aufgenommen zu werden.“

„Die in demselben durch Abbildung mitgetheilten numismatischen Denkmäler zeigen grössten Theils auf der Vorderseite ein Bildniss, und zuweilen auch zwei und noch mehr Bildnisse (wie auf der beigefügten Kupfertafel zu sehen ist). Demnach wird der artistische Theil des Werkes den Werth einer reichen Sammlung für die Ikonologie neuerer Zeit behaupten.“

„Die durch den Grabstichel gearbeiteten Abbildungen der Denkmünzen werden den Originalen treu und von sehr geschickter Hand ausgeführt erscheinen, so dass schwerlich selbst eine strenge Kritik an ihnen etwas auszusetzen finden möchte. Der Herausgeber hofft, dass das Werk auch von dieser Seite und überhaupt vom Standpunkte der Kunst aus einen bleibenden Werth erhalten soll. Führen ja doch die Abbildungen dem Auge des Beschauers Denkmäler der Stempelschneidekunst vor, zu denen die Erfindungskraft und die Technik von Männern, die einen dauernden Namen in der Kunstgeschichte erworben, sich thätig gezeigt haben. Das, was einzeln jedem von ihnen gehört, wird sich in dem Werke selbst vermerkt finden.“

„Die Kupfertafeln werden von einem, vom Herausgeber abgefassten Text begleitet werden, der neben der genauen Beschreibung einer jeden Denkmünze auch da, wo es nöthig ist, Erörterungen mit aus den Quellen geschöpfter Darstellung des Thatsächlichen geben wird. Dabei soll die dazu auffordernde Gelegenheit, bezügliche sehr werthvolle Urkunden mitzutheilen, nicht unbenutzt gelassen werden.“

„Der Inhalt des Textes wird in chronologischer Ordnung fortlaufen, damit die durch Denkmäler der Stempelschneidekunst verewigten Begebenheiten in ihrem Zusammenhange desto leichter überschaut werden können; und zum bequemern Gebrauch des ganzen Werkes soll demselben auch ein Inhaltsverzeichniss beigefügt werden.“ —

Die in der Beilage mitgetheilten Umrisse geben dem geneigten Leser Beispiele von einigen verschiedenen Denkmünzen und von deren Behandlung in dem in Rede stehenden Werke.

Wenn die *Histoire métallique de Napoléon* in neuerer Zeit das interessanteste Werk dieser Art war, so wird das in der Ueberschrift genannte ein sehr bedeutsames Gegenstück zu demselben bilden. Hier beginnen mit den Siegen, welche die Herrschaft jenes Gewaltigen brachen, die schönsten Zierden und eine Menge noch schönerer bringen die folgenden segensreichen Jahre des Friedens. Hier ist der schnelle Fortschritt, welchen die Kunst bei uns in neuester Zeit genommen, in seinen einzelnen Stufen zu verfolgen, und wir begegnen, bei einzelnen Compositionen, nicht selten den Namen erster Meister (wie die Beilage eine von Schinkel erfundene Denkmünze mittheilt). Die neuerdings von Brand gefertigten Medrillen haben eine künstlerisch anerkannte Geltung.

Wir kennen die Zeichnungen und einen Theil der bereits gefertigten Stiche aus eigener Ansicht und können versichern, dass auch, was die technische Ausführung des genannten Werkes betrifft, dieses den besten Platten der *Histoire métallique de Napoléon* wenigstens gleichkommen, den grössten Theil derselben übertreffen wird.

Die Verlagshandlung ist Willens, dem Werke auch in Bezug auf Format, Druck und Papier eine würdige Ausstattung zu geben. Der Subscriptionspreis ist nach den verschiedenen, prächtigeren Ausgaben auf 6, 15 und 20 Rthlr. festgesetzt; als letzter Termin der Erscheinung wird Ostern 1834 bestimmt.

F. K.

KUNSTLITERATUR.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc., vom Prof. Schildener.

(Fortsetzung.)

Das Publikum des Verfs. besteht, der Hauptzahl nach, aus wissenschaftlich entwickelten Männern; die Mittheilungen mussten somit im Allgemeinen „für die Idee“ geschehen. Um einer genaueren Darlegung und Beschreibung zu entgehen, was er unter diesem Ausdruck verstanden wissen wolle, hat der Verf. einige „Beilagen,“ enthaltend allgemeinere Ansichten von der Kunst, hinzugefügt: „Nicht um Beispiele zu geben, wie schöne bildliche Gegenstände in hohle Ideen aufzulösen sind — (vielmehr liegt schon in der Natur einer geselligen Unterhaltung, wo einzelne Kunstgegenstände von verschiedenen Individuen sorgfältig betrachtet worden, mehr als zu viel Veranlassung zu detaillirten artistischen, historischen, technischen Bemerkungen); — sondern um den allgemeinen Sinn und Geist, worin das Ganze sich bewegen wird, in einigen Umrissen anzudeuten.“

Die in diesen Beilagen mitgetheilten drei kleinen Aufsätze halten wir für so eigenthümlich, so würdig und tüchtig, dass wir es für einen grossen Gewinnst der Kunstgeschichte ansehen würden, wenn der geehrte Herr Verf. sich der Bearbeitung grösserer kunstgeschichtlicher Gegenstände zuwendete; wir beneiden diejenigen, denen an seinen Mittheilungen Theil zu nehmen vergönnt ist. — Wir glauben kein Plagiat zu begehen, wenn wir diese Beilagen, die gewiss nur wenigen Kunstfreunden zu Handen kommen dürften, unseren Lesern mittheilen.

Beilagen.

I. Die Kunst der Griechen.

Wie ich als Knabe in der Kunstschule anfing nach Gypsabgüssen von Antiken, insonderheit Götterbildern, zu zeichnen, hielt eine mir fremde Scheu vor Entweihung mich zurück, und fesselte die Hand. Ein ähnliches Gefühl hat nachher bei Betrachtung von Antiken oftmals mich begleitet, ohne dass sich ein Weg zur Entfremdung, Verständigung und Befreundung finden wollte, bis in spätern Jahren der Anblick der Elginschen Tempelbilder aus Athen, in Abgüssen und guten Stichen den Nebel auf einmal verscheuchte. In diesen Gestalten erschien mir das Reinmenschliche so geläutert, dass es unwillkührlich Bilder der eigenen sittlich schönen Religion des Christenthums, in mir hervorrief. Seit der Zeit lerne ich die Schönheiten der alten Kunstwerke immer mehr im Sinne religiös verklärter Formen auffassen — und diese Ansicht ist nicht bloss in Hinsicht auf die Kunst selber, sondern auch in einer weitern Beziehung auf das Alterthum von fruchtbarem Einfluss.

Es giebt in der Geschichte der Völker kaum eine Erscheinung, deren Wirkungen so gross und deren Ursachen so wenig klar sind, als die wunderähnliche Entwickelung der Griechen, namentlich der Athenienser, in wenig Menschenaltern, vom Zustande der Unkultur zu einer Höhe der Ausbildung in Wissenschaften und Künsten, aus der die Nachwelt noch immer ihre Hauptnahrung zieht. Zwar lassen sich gar mancherlei Ursachen und Ereignisse angeben, aber sie wirken wie ein Mosaikgemälde, das, aus Einzelheiten zusammengesetzt, des lebendigen Hauchs unmittelbarer Wahrheit entbehrt. Allein mit dem Christenthum (freilich nur von Ferne) möchte die weltgeschichtliche Erscheinung griechischer Kultur in einige Vergleichung zu bringen sein. Auch für die wirksame Ausbreitung des Christenthums lässt sich eine Menge historischer Gründe und Thatsachen anführen, ohne dass sie jedoch zu befriedigen und die innere Fruchtbarkeit dieser Religion zu erklären im Stande sind, so dass man geheime, ihr inwohnende, übernatürliche Kräfte und deren Wirkungen anzunehmen sich gedrungen sieht.

Fassen wir nun von der religiösen Seite die Entwickelung der griechischen Kultur in's Auge, so bietet sich folgende Betrachtung dar. Völker, welche die Gottheit in der Form menschlicher Bildung verehren, werden in früherer Zeit mit roheren Gestaltungen derselben sich begnügen; je inniger sie aber das Wesen der Gottheit in ihr Gemüth aufnehmen und sich mit ihm vermählen, desto dringender werden sie genöthigt sein, auch die Gestalten derselben zu veredeln und ihnen den Geist einzuhauchen, der in ihrem eignen Innern für die Gottheit lebt. Es waren aber die Griechen das kindlich frömmste Volk unter den Heiden, so dass sie, bei ungemeiner Klarheit des Verstandes, einer, selbst in jener Zeit auf-

fallenden Anhänglichkeit an die Götter und Neigung zu religiösen Beziehungen sich hingaben. Wenden wir uns nun zu den Nachrichten der griechischen Kunstgeschichte, wo erzählt wird, dass vor der Zeit des Phidias (der eben jene Bilder am Parthenon in Athen, die Lord Elgin nach England gebracht, verfertigt hat) die mythischen Gestalten der Griechen noch augenscheinliche Spuren von Rohheit an sich getragen haben; vernehmen wir sodann, dass die Götterbildungen des Phidias von der Mitwelt mit hingebender Anerkennung aufgenommen sind; und nehmen wir endlich wahr, dass späterhin, so lange und so weit der Kultus der klassischen Völker über die Erde verbreitet war, diese Gestaltungen im Wesentlichen niemals abgeändert, sondern der dauernde Typus für die Erscheinung der Götter in der Sinnenwelt geblieben und als solche verehrt sind, so müssen die Schöpfungen des Phidias, wahrlich! aus einer tiefern Quelle, als der blossen Lust an Formenbildung entsprungen sein. War (wie wir oben bemerkten) den Griechen das Bedürfniss schöner mythischer Gestaltungen wirklich ein religiöses, so konnte diese Schönheit auch nichts anders, als eine Offenbarung übersinnlicher Gefühle in irdischen Formen, nichts anders als eine Verklärung der Gestalt durch himmlische Kräfte sein. Solch geläuterte religiöse Sinnesart erfüllte aber nicht etwa die Seele des Phidias allein; das ganze griechische Volk, namentlich das athenische, war ihr entgegengereift, und Phidias mogte der erste sein, der das allgemeine Bedürfniss durch entsprechende mythische Gestaltungen befriedigte. Nur so, nur aus einer religiösen Läuterung im Innersten des griechischen Gemüths, nur aus dieser tiefen Quelle der Aufregung aller und der Entwickelung neuer Seelenkräfte vermag ich mir einigermassen näher zu bringen jene wunderähnliche Erscheinung, dass in dem Umfange einiger Menschenalter nicht bloss auf dem weiten Gebiete der bildenden Kunst, höhern wie technischen, sondern in der Philosophie, in der Poesie fast aller Gattungen, der Geschichtsschreibung, der Beredsamkeit, gerichtlichen wie politischen, der Staatskunst, Kriegskunst, der Mathematik und ihren Anwendungen, der Heilkunde etc. etc. — Geister sich regen, die in ihrem Leben, ihren Werken und Thaten unerreichte Muster für alle spätere Zeiten geworden sind, so dass die nachherige Entwickelung des menschlichen Geschlechts in ihnen wurzelt — und je weiter sich wahre Bildung über den Erdkreis verbreitet, auch ihre Wirksamkeit immer weiter ausdehnen werden. —

Schliesslich mögte demnach bei jenen Werken des Phidias noch einmal bemerklich zu machen sein, dass sie nicht blos hohe, sittlich religiöse Schönheit an sich tragen, sondern wirklich zu solchen gehören, welche den Geist ursprünglicher Erfindung athmen, — wenigstens blickt eine Art seelenvoller Unschuld aus ihnen, der man, wie es scheint, in den übrigen uns erhaltenen, antiken Denkmälern selten begegnet.

(Zweite Beilage folgt.)

Ueber
das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.).

(Fortsetzung.)

Wären die Dichtungen der Griechen nicht so reich ausgebildet, ihre auf uns gekommenen Kunstwerke nicht so vollendet, so würde weniger Täuschung darüber statt finden, wie bedingt die Möglichkeit ist, dass ein Künstler sich schaffend in ihre längstvergangene Welt, gar in den idealen Theil derselben zurückversetze. Und diess muss er doch, wenn er Gegenstände antiker Phantasie als solche darstellen will. Freilich kann er auch ihre ursprüngliche und historische Bedeutung aufopfern — wogegen ich auf der Welt nichts hätte; machen doch auch unsere Philologen das Alterthum mehr zum Mährchen, als man glaubt — aber schon dass ein jetztlebender Künstler nur zu der Freiheit gelange, antike Stoffe mit entschieden modernem Geiste zu behandeln, ist schwer zu erwarten. Unsere Zeit hat nicht mehr die Unbefangenheit, noch die Charakterstärke früherer Epochen, die das Fremde mit naiver Leichtigkeit oder kühner Manier zum heimisch-Eigenen umschufen. Dazu kennen wir, lernen und wissen zu viel. Unsere Theaterdirectionen halten Costümbücher und schicken Maler in die Schweitz, um die Decorationen zu Schiller's Tell aufzunehmen; unsere Dichter studiren aus Folianten und seltenen Chroniken ihre historischen Trauerspiele zusammen; unsere Mädchen sprechen griechische Namen prosodischgenau, und unsere Maler werden sich hüten,

Troja mit Kanonen zu belagern oder einem Apoll den Fidelbogen in die Hand zu geben. Im Gegentheil, wir sind orientirt in der klassischen Welt, ihrer Mythologie, ihrer Geschichte, ihrem Styl. Weil nun dieser Styl so gediegen ist, so erscheinen uns die Vermächtnisse der alten Kunst allgemeinmenschlich, sie sind fähig, zu begeistern, ihr Eindruck ist klar und prägnant, und indem zugleich das antiquarische Verständniss ziemlich im Schwange geht, halten wir sie leicht für ein völliges Eigenthum unserer Bildung. Ich will dem nicht geradezu widersprechen, nicht einwenden, dass die Gelehrten schon in's vierte Jahrhundert daran arbeiten, den Torso des Alterthums zu restauriren, ohne dass er sich wohl in's runde Ganze zusammenfinden will: aber wie eindringlich immer die Gebilde des Griechengeistes unserer Anschauung noch werden können: es bleibt allemal eine grosse Kluft zwischen dem Verständniss eines Gegebenen, das fertig, sichtbar, wirklich da steht; und zwischen dem Vermögen, ein Aehnliches aus dem dunklen Grunde, dem allgemeinen und nicht gegenwärtigen Elemente heraufzuschaffen, welchem jenes nur unter bestimmten Bedingungen so entwachsen konnte.

Beim ersten Anblick eines der Meisterwerke des Alterthums dünkt uns das Ganze eine schlechthin-nothwendige Erscheinung, so räthselhaftwahr und sich selbst beglaubigend, wie die Geschöpfe der Natur; aber bei einer längeren Betrachtung sollte man, glaub' ich, doch fühlen, dass viele Geister ringen, viele Gedanken sterben mussten, bis diese Gestalt reifte, und dass erst aus einer Reihe zerbrochner Formen, die wir nicht mehr sehen, wie aus abgefallnen Schalen die vollendete Frucht, die wir allein sehen, hervorgetreten sein kann. Dicht hinter diesen klarsten Gestalten, die so verständlich sind, liegt eine unklare Dämmerung, die schon Manchen vom Verstand zum Faseln gebracht hat; — es ist eben das dunkle Woher? und Woraus? dieser Gebilde; ein alter Geist, der sich in ihnen suchte und in ihnen ergriff. Hätte der damalige Menschengeist die Richtungen und Wege des jetzigen gehabt, so würde er nicht nur nicht zu diesen Verkörperungen; er würde zu dieser ganzen Potenz und Form des Schaffens nicht gekommen sein. Nicht freie Willkühr, sondern befangene, strebende Triebe haben die Bilder des Mythus und die Welt der Antike gestaltet. Damals ward noch nicht die Religion als eine einfache Weisheit, ergreifbar in jeder Art und allseitig-anwendbar, dem Menschen entgegengebracht, der Leib der Natur war damals noch nicht durch das anatomische Messer geöffnet und stückweise dem Verstand unterworfen, und jene Kunst des Selbstverständnisses war noch nicht entwickelt, welche den Menschen mit seinen Gedanken schalten und sich durch den einen vom andern befreien lehrt: der ganze jugendlichtüchtige Menschengeist strömte damals als in seinen einzigen Ausweg in die Sinnlichkeit; und so ward sie Phantasie. Es war keineswegs einfach das Verlangen, etwas Schönes zu bilden, woraus die griechische Kunst erwuchs: vielmehr der Drang war es zunächst, dasjenige festzuhalten, worin der energische Geist in der natürlichen Anschauung und durch diese hindurch eine höhere Natur geschaut hatte. Denn eben weil er ohne Sonderung durch künstliches Denken und geläufige Abstraction, mit seinem ungetheilten Innersten in den Anschauungen, Zuständen, Erfahrungen der Natur lebte, so war die Natur voll seines Innersten; seine höheren Bestimmungen, sein Organismus war hineingetragen in das Reich der Erscheinungen; und darum konnten diese nicht mehr schlichte Erscheinungen bleiben; sie mussten durch den eingedrungenen Geist in ein Anderes sich verwandeln; der Geist musste ihre Formen und Farben, ihre Stellung und Bewegung nach seiner Weise umbilden, in ihnen sich und aus ihnen sich wiederfinden, und es musste so nothwendig unter den natürlichen Erscheinungen und über ihnen eine neue Natur sich erbauen, angesehen als Grund und Vollendung der ersteren: die Götterwelt und das Reich des Mythus. Nothwendig hatte sich dieses erzeugt und gestaltet, aber nur in der Ahnung, im versückten Schauen, im Schwunge der Einbildung; dem äusseren Sinn entfloh es, und kündigte sich doch als unveräusserlich, als wesentlich, als Gegenstand der eingebornen Sehnsucht an; darum folgte eben so nothwendig der Drang es zu verwirklichen im Reich der Sinne und immer neu zu befestigen in der Mitte der Gegenwart; ja der Versuch und die That dieser Verwirklichung und Fixirung war selbst nichts anderes, als jene geistige Anschauung in ihrer Lebendigkeit und Aeusserung, jene erscheinende Ahnung in der Handlung und Bethätigung. So entstanden Benennungen und Zeichen, Anrufungen und Symbole, Sagen, Heiligthümer, Vorstellungen und Bilder der Gottheit.

So viel Weisen und Wege des Geistes im Kampfe mit der Natur sich zu versöhnen: so viel Götter und Göttergestalten und heilige Geschichten. Erde und Himmel, Thier und Mensch hatten ihre Stätte und Gestalt, gleichsam von Anfang und wie von selber: aber den Göttern suchte der Mensch ihre Stätten aus, seine Poesie gab ihnen Gestalt, wob ihr Gewand, und die Kunst seiner Hände ruhte nicht, bis sie dem leiblichen Auge sichtbar unter den andern Bildern des Tages in dauernder Gestalt und glänzendem Schmucke vor ihm standen. Nicht also in freier Wahl nach dem Maasse des Wohlgefallens setzte der Bildner Formen zusammen; sondern er folgte dem Triebe, die Gesichte des Glaubens zu verwirklichen, dessen Zeichen zu verbinden, dessen Züge in's Leben zu heben. Darum achtete er das Werk seiner Hände höher als sich selbst; er war nur das Werkzeug, seine Kunst nur die Beschwörung, wodurch ein ursprüngliches Wesen, nicht geschaffen von ihm, sondern blos empfangen und behalten, in's Licht der Wirklichkeit trat. Darum war längst der Sinn für das Schöne im Spiel der Sprache und des Gesanges, in der ganzen Umfriedung und Verzierung des Lebens ausgebildet, als der Künstler noch immer mit frommer Scheu die alten Gestalten des Glaubens nicht nach dem Maasse der Schönheit, sondern nach dem Gesetz geheiligter Ueberlieferung erneuerte und wiedergab; und erst als der Geist des Glaubens mit der Bildung des Volkes innerlich verwandelt war, wandelten in einer analogen Stufenfolge und in stetigem, unwillkührlichem Fortschritt auch seine Gestalten und Bilder unter der Hand des Künstlers ihre Formen und Züge, bis der ursprüngliche Kern und Charakter in die reine Form und Einstimmung der Schönheit überging. Dann freilich bildete sich die Kunst an ihren eigenen Formen weiter, ward sich selber Zweck, und gerade die schönsten Antiken sind aus dieser Periode, in welcher die Befriedigung durch schöne Form zur Seele der Kunst wird; aber nie wäre die erreicht ohne die schöpfrischen Triebe und Durchgänge des Glaubens, von welchem sie selbst nur die äusserste Blüthe war. Nicht der gebildete Sinn für organische Gestalt, nicht das vollendete Geschick in Ermittlung einstimmigwirksamer Verhältnisse und naturgemässer Ausführung hätten hingereicht, um jene freien, grossen Bildwerke hervorzubringen, wäre den Meistern nicht ein vorgefundener Typus göttlicher Individuen entgegengekommen, ein Lebenskeim, der, herausgeschaffen vom Glauben und im Sinnen vieler Menschengeschlechter fortgebildet, auch in jenen späteren mehr ästhetischen als symbolischen Bildern den Inhalt, den Ernst, das Persönliche ausmacht, wodurch die schönen Formen erst recht ausgefüllt, die schönen Züge zusammengehalten, die schönen Motive in einem Ursprünglich-Wahren begründet erscheinen.

Man verzeihe mir diese weite Zurückführung meines Thema's; aber sie ist vielleicht nicht einmal weitläufig genug, um, wie ich es wollte, anschaulich zu machen, dass im Glauben der Alten der Fruchtstock ihrer Kunstpoesie, im Glauben der Lebenskern ihrer Gebilde lag; und erst wenn man sich diess in seinem natürlichen Zusammenhang deutlich gemacht, entdeckt sich ganz, wie unendlich verschieden die Stellung des modernen Künstlers, der antike Gegenstände aufnimmt, von derjenigen ist, aus welcher diese Gegenstände nach ihrer ursprünglichen Gestalt und ihrer wesentlichen Bedeutung entsprangen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Bild von Boucher*).

Die Marschallin von Noeilles liess von Boucher alle ihre Kinder auf einem und demselben Bilde als Amoretten (ganz nackt, wie sich von selbst versteht) malen, mit Augenbinden, Fackeln, Köchern, Flügeln, kurz mit der ganzen mythologischen Ausrüstung und den nothwendigen erotischen Beigaben. Allein, da es nicht schicklich schien, die Kinder des Hauses Noeilles als gemeine Gottheiten oder bürgerliche Cupido's darzustellen, musste Boucher ihnen zwischen Haut und Fleisch das Maltheserkreuz auf die Brust malen, um anzudeuten, dass sie geborne Grosskreuze dieses Ordens seien. Auf der Randleiste einer architektonischen Verzierung im Hintergrunde waren in grossen Buchstaben die Worte zu lesen: „Die Mutter aller dieser Amor's ist eine Venus und die letzte aus dem Hause d'Arpajon.“ Unter den Malthesergrosskreuz-Amoretten war übrigens noch einer, der an der Spitze seines Pfeils einen Bandstreifen

*) Boucher, erster Maler des Königs und Direktor der Malerakademie zu Paris, geboren daselbst 1704 und verstorben 1770, von dem dortigen Publikum seiner Zeit „der Maler der Grazien“ genannt.

trug, mit den Anfangsbuchstaben der Ordensdevise: F. E. R. T. — Fortitudo Ejus Rhodum Tenuit.

Nachrichten.

General-Versammlung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen am 17. August 1833.

Es wurden heute folgende vom Verein erworbene Gemälde und Zeichnungen verlooset, und fielen: 1) Landschaft aus der Eifel von Pose, auf No. 184. an Herrn Dr. Heim in Berlin. — 2) Kleine Landschaft, das Haus im Walde von Achenbach, auf No. 341. an Hrn. Stadtrath M. J. de Noel in Köln. — 3) Ein Kinderköpfchen von Kraft, auf No. 153. an Hrn. Geheimerath Professor Harless in Bonn. — 4) Der Armenier von Stilke, auf No. 1544. an das lithographische Institut der Hrn. Gebr. Kehr und Kleersnyder. — 5) Der Zecher von Greven, auf No. 1280. an Fräulein Dietz in Netphen bei Siegen. — 6) Lurley, nach der rheinischen Sage von Pläddeman, auf No. 143. an Hrn. Posthalter Jacobs in Boppart. — 7) Der Lautenspieler, Aquarellmalerei von Becker, auf No. 360. an Hrn. Lehrer Winand Schmitz in Köln. — 8) Christus auf dem Wasser von Götting, auf No. 1267. an Herrn Grafen von Meerveldt in Münster. — 9) Ein Blumenstück von Holthausen, auf No. 1564. an Herrn Kaufmann Albert Peltzer zu Rheydt. — 10) Die Betschwester von Hasenclever, auf No. 1745. an Herrn Pfarrer Junker zu Laurenzberg, Kreis Jülich. — 11) Ritter Toggenburg, Aquarellmalerei von Becker, auf No. 45. an Hrn. Mühlenhoff, Abschätzungs-Controlleur zu Gummersbach. — 12) Ein Kinderköpfchen von v. Oer, auf No. 1003., an Hrn. Freiherrn v. Bergh, Lieutenant und Adjutant im ersten Garde-Regiment zu Potsdam. — 13) Sicilianische Landschaft von Ahlborn, auf No. 1099. an Hrn. Friedrich von Runkel, Gutsbesitzer zu Düsternau, Kreis Altenkirchen. — 14) Felsenlandschaft von Lasinsky, auf No. 159. an Hrn. A. W. v. Schlegel, Professor in Bonn. — 15) Die Flucht nach Aegypten, Zeichnung von Friderici, auf No. 688. an Hrn. Landrentmeister Schmitz zu Düsseldorf. — 16) Landschaft, Gegend bei Salzburg, von Konrath, auf No. 1058. an Herrn Chr. Kinkel, Stifts-Rentmeister in Gesecke. — 17) Ein Engelsköpfchen von Schmidt, auf No. 1394. an Hrn. Landrath Groos zu Berleburg, Kreis Wittgenstein. — 18) Italienische Landschaft v. Fries, auf No. 900. an Hrn. W. J. Falkman, Kaufmann zu Berlin. — 19) Rinalds Abschied von Armiden von Stilke, auf No. 1162. an Fräulein Mathilde Gallenkamp in Duisburg. — 20) Hirsche in einer Landschaft von Zick, auf No. 1637. an Herrn Grotthauss, Geometer in Barmen. — 21) Ein männlicher Kopf von Hopfgarten, auf No. 894. an Hrn. H. Horstmar, Fabrikant in Elberfeld. — 22) Landschaft mit dem Thurme von Heunert, auf No. 1680. an Hrn. Brockmann, Königl. Grossbrittanischem Viceconsul zu Königsberg in Preussen. — 23) Kleine Landschaft von Scheuren, auf No. 160. an Hrn. Professor Schols in Bonn. — 24) Die Fähre bei Hamm, Landschaft von Achenbach, auf No. 169. an Hrn. Landrath Coermann zu Borghorst, Regierungs-Bezirk Münster. — 25) Der Jäger und sein Mädchen von Busch, auf No. 34. an Herrn Franz Moll, Kaufmann in Antwerpen. — 26) Die Heilige Jungfrau mit dem Kinde von Steinbrück, auf No. 683. an Herrn Obersekretair Schiffers in Düsseldorf. — 27) Die Mährchenerzählerin von Hildebrand, auf No. 1294. an Ihre Durchlaucht die Prinzessin Lucie von Neuwied. — 28) Ein Fruchtstück von Holthausen, auf No. 418. an Hrn. Rigal, Fabrikherrn in Crefeld. — 29) Die Dünen-Küste von Krause, auf No. 1101. an Hrn. Friedrich v. Runkel zu Düsternau. — 30) Kloster Arnstein an der Lahn, auf No. 925. an Hrn. Carl Theodor Lennartz, Kaufmann in Elberfeld. — 31) Rothkäppchen v. Kretzschmer, auf No. 241. an Hrn. Ober-Präsidial- und Regierungs-Rath Dr. Pauls in Coblenz. — 32) Rheinische Kirmess von Rustige, auf No. 62. an Herrn Johann Peter Bredt, Kaufmann in Barmen. — 33) Kloster Laach, Landschaft von Funke, auf No. 2. an Hrn. Friedensrichter Schmitz in Aldenhoven. — 34) Landschaft mit der Kapelle von Achenbach, auf No. 1738. an Frau Freifrau von Vietinghoff genannt v. Schell zu Düsseldorf. — 35) Landschaft, Tobias mit dem Engel von Olivier, auf No. 1257. an Hrn. Freiherrn Fr. v. Böselager-Eggermühlen zu Münster. — 30) Kaninchen von Lehnen, auf No. 501. an die Erben der Frau Wittwe Daniel Brügelmann zu Cromfort

bei Düsseldorf. — 37) Adam und Eva, Zeichnung von Friderici, auf No. 841. an Hrn. H. J. Kauffmann, Kaufmann in Berlin. — 38) Zwei Mädchen am Brunnen, von E. Bendemann, auf No. 334. an Frau Wittwe Moll, Rentnerin in Köln. — 39) Limburg an der Lahn, Landschaft von Breslauer, auf No. 963. an Herrn Winand Simons und Fräulein Johanne Simons in Elberfeld. — 40) Kleine Landschaft von Funke, auf No. 284. an Hrn. Joseph Essingh, Kaufmann in Köln. — 41) Harzgegend von Funke, auf No. 337. an Hrn. Regierungs-Rath Freiherr von Münch-Bellinghausen zu Köln. — 42) Rebecca am Brunnen von Köhler, auf No. 736. an Frau Regierungs-Räthin von Sybel zu Düsseldorf. — 43) Der Raucher von Holthausen, auf No. 1131. an Hrn. Pfarrer und Schulpfleger Herrmanns in Hüls. — 44) Landschaft, Aquarellmalerei von Becker, auf No. 478., weil der Inhaber mit der Zahlung rückständig war, vom Vereine statutenmässig gewonnen. — 45) Die Rückkehr von Sonderland, auf No. 503. an Hrn. Grafen von Hatzfeld-Kinsweiler zu Düsseldorf. — 46) Der Wilddieb von Krewel, auf No. 68. an Herrn Abraham Rittershaus, Kaufmann in Barmen. —

Ausserdem wurden folgende Kupferstiche und Steindrücke verloost: 1) Compositionen von Franz Pforr, herausgegeben vom Kunst-Verein zu Frankfurt a. M., 1stes und 2tes Heft; welches letzte jedoch erst im Jahre 1834 erscheinen wird, in 10 Exemplaren, auf No. 998. 1393. 1323. 1329. 74. 350. 442. 1352. 345. 375. — 2) Kupferstiche von H. Merz nach dem Marienbilde aus der Anbetung der heiligen drei Könige, Freskogemälde in der Allerheiligen-Capelle in München von Heinrich Hess in 30 Exemplaren, auf No. 562. 1756. 322. 352. 1278. 1620. 1607. 577. 1033. 635. 647. 78. 131. 992. 351. 49. 1802. 1002. 1219. 1799. 1029. 141. 97. 152. 308. 207. 92. 31. 1233. 28. — 3) Lithographie von J. Becker nach Hildebrands Märchenerzählerin in 88 Exemplaren, auf No. 1492. 286. 482. 176. 1005. 760. 506. 667. 475. 1111. 969. 193. 124. 1598. 42. 1537. 174. 1210. 862. 1188. 603. 1646. 1. 889. 814. 1077. 1142. 1540. 979. 571. 1155. 575. 104. 226. 15. 942. 706. 1547. 585. 1417. 10. 715. 346. 932. 47. 111. 1804. 24. 584. 665. 869. 1528. 815. 485. 32. 778. 976. 1514. 279. 231. 1532. 105. 1248. 1401. 112. 106. 1613. 1521. 212. 803. 1123. 363. 1014. 357. 774. 649. 739. 607. 25. 1107. 675. 977. 19. 1732. 252. 361. 473. 613.

Am 11. d. wurde das Museum der rheinisch-westphälischen Alterthümer in Bonn vom Director desselben, August Wilhelm v. Schlegel, eröffnet. Die Folgen einer Krankheit hatten die Anschliessung dieser Feier an das Geburtsfest Sr. Maj. verhindert. Die einstimmigste Freude der versammelten akademischen Lehrer äusserte sich dabei, die früher grossentheils im ungünstigen Raume aufgeschichtet gewesenen Denkmäler nun in zwei der freundlichsten Säle der Universität, sinnvoll und zierlich geordnet, sich der Betrachtung und Untersuchung auf das Deutlichste und Gefälligste darbieten zu sehen. Bisher nämlich hatte der, auf Anlass des Fürsten Staatskanzlers, durch die Bemühungen des Hofraths Dorow gegründeten, und unter der Aufsicht und nach dem Urtheil des jetzigen Directors bereicherten Sammlung, die dumpfe und düstre Halle des Capitelhauses, neben dem Münster, zur Aufbewahrung der grössern Gegenstände gedient, während die kleinern in den entbehrlichen Zimmern des Universitätsgebäudes eine Zuflucht fanden. Vor einem Jahre wurden aber von des Königs Majestät die Kosten zur Einrichtung im jetzigen Lokale bewilligt, und demnach dem einen Saale die kleinern Bilder in Stein und Bronze, nebst Geräthschaften aller Art, zugewiesen, dem andern grössern, ausser dem bekannten Siegesaltar, der Gruppe des Löwen, Ebers und Jägers, dem Haar und Donnerkeil des Jupiter, die zur Sicherung und zu bleibendem Schmuck den Wänden eingefügten Inschriften und Basreliefs, dem Mittelzimmer aber die einzelnen Ueberbleibsel der Capitäler aus der Abtei Heisterbach und ähnliche Ueberreste, einverleibt. Während die gleichmässige Anordnung des vorhandenen das Auge auf das Anmuthigste befriedigt, ist zugleich für eine gemässe Einreihung neuer Erwerbungen Raum genug offen, und wie die Anziehungskraft für ähnliche Gegenstände, welche jeder Sammlung inwohnen soll, hier auf das Schönste in die äussere Erscheinung derselben gelegt ist, so möge der verehrte Name des Anordners eine wirksame Aufforderung zu ferneren Mittheilungen sein.

Paris. Bei den Franzosen scheint die Form der Säule für grössere Denkmäler nostrificirt zu werden. Es wird abermals eine solche, und zwar von Bronze, auf dem Bastillenplatze zu Paris errichtet werden, von derselben Höhe, wie die auf dem Vendomeplatze und mit den Namen der Juli-Kämpfer.

Der Platz de la Concorde ist zur Aufstellung des Obelisken von Luxor bestimmt.

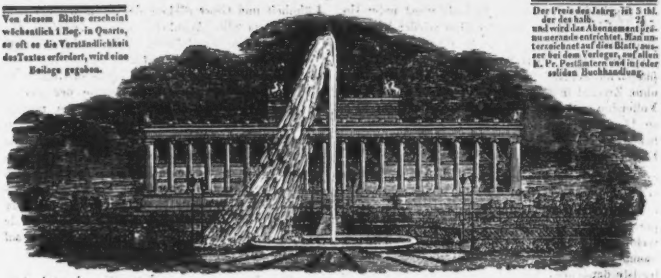
Brüssel. Herr Wappes ist zum ersten Maler Sr. Majestät ernannt worden.

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 37. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. — Verleger George Gropius.

ARCHITEKTUR.

Die Neue Kirche in Potsdam.

Zu allen Zeiten und unter allen Völkern wurde den heiligen Gebäuden vor andern die vorzüglichste Sorgfalt gewidmet. Nicht nur suchten einzelne Herrscher durch dieselben ihres Namens Gedächtniss auf ferne Geschlechter zu vererben, sondern vorzüglich bestrebten sie sich, oft in mehreren Generationen, zugleich mit ihrem Volke, durch den Bau eines der Gottesverehrung gewidmeten Gebäudes, ein Zeichen ihrer wahren Gottesfurcht äusserlich darzustellen. Sollte auch nicht immer die innere Frömmigkeit der äusseren entsprochen haben, dürfen wir dies nur zu den Ausnahmen rechnen, da im Ganzen genommen zu jenen Zeiten, wo man, wie im Mittelalter, vorzugsweise einen Ruhm darin setzte, kirchliche Gebäude zu errichten, auch die Gottesfurcht lebendiger und allgemeiner verbreitet war, als zu den Zeiten der entgegengesetzten äusseren Erscheinung.

Wenn im nördlichen Deutschland in den ersten Jahrhunderten seit der Reformation, als der Glaube noch wahrhaft lebendig war, verhältnissmässig wenige Kirchen erbaut wurden, so findet dies seinen Grund darin, dass die Menge und Grösse der Kirchen, welche man vorfand, meistentheils dem Bedürfniss hinreichend genügten. In der letzten Zeit jedoch erkaltete der von Frankreich zu uns herübergekommene Unglaube den religiösen Sinn, und die Baulust der Grossen wandte sich mehr auf die Anlagen weitläuftiger Paläste und Schlösser. Die Gotteshäuser standen zum Theil fast leer, und viele derselben wurden, als unnütz, zu andern Zwecken bestimmt oder niedergerissen.

Nach den Zeiten der Trübsale ward unter Hohen und Niedern der religiöse Sinn wieder lebendig; gleichzeitig gewann die Kunst einen höhern Aufschwung. Wenn die letztere auch nicht nothwendig und überall mit der Religion verbunden ist, so erreicht sie ohne Zweifel in dem Dienste derselben ihre höchste Vollendung. Daher ward auch bei der neuerdings so häufig aufgeworfenen Frage: „Wie sollen wir bauen?“ vorzugsweise der Bau unserer evangelischen Kirchen berücksichtigt.

Bei der erfolgreichen Wirksamkeit Schinkels zur Gestaltung unserer neuen Baukunst nahm der Kirchenbau eine der wichtigsten Stellen ein, und wir dürfen mit Recht behaupten, dass die drei Entwürfe, welche im funfzehnten und sechszehnten Hefte der Sammlung des Meisters enthalten sind, das Bedeutendste darstellen, was in unserer Zeit hierin geleistet wurde. Diese, für die Oranienburger Vorstadt bei Berlin entworfenen Kirchen sind leider bis jetzt nicht zur Ausführung gekommen, weswegen die eben im Bau begriffene Potsdamer Kirche ein um so grösseres Interesse gewinnt, da sie sich denselben in der ganzen Anordnung zunächst anschliesst.

Auf der Stelle der schon vor geraumer Zeit abgebrannten St. Nikolaikirche, dem Königl. Schlosse und Potsdamer Rathhause gegenüber und zur Seite, erhebt sich der fast kubische Bau. Auf einer Grundfläche von hundert und zwanzig Fuss steigt die Kirchenmauer bis zur Höhe von hundert Fuss, und wird noch von dem Giebel übertroffen. Inmitten der Vorderseite erhebt sich ein achtsäuliger Portikus, dessen korinthische Säulen über dreissig Fuss hoch sind. Die Grundform des Innern entspricht dem griechischen Kreuze. Die Arme desselben wölben sich in einer Spannung von sechzig Fuss zusammen, der bedeutendsten, welche seit Römerzeiten in Ziegeln gewagt wurde. Das Unternehmen war um so kühner, als die Ecken des Gebäudes, welche den Bögen als Widerlager dienen, durch bequeme Treppen vielfach durchbrochen sind. Dem hinteren Bogen schliesst sich die halbkreisförmige Altarnische an, deren Aussenwand zur Höhe des Hauptgebäudes aufgeführt ist, und dem Aeussern zur angemessenen Zierde dient. Ein Bogenfenster von funfzig Fuss Durchmesser öffnet sich in der oberen Höhe eines jeden Seitengewölbes.

Dies ist die kolossale Anlage, welche bereits jetzt, nach dreijährigem Baue, sich darstellt. Die Kühnheit und Grossartigkeit dieser Massen übertrifft bei Weitem alles Aehnliche in unseren Gegenden, und sie darf sich mit Recht vielen hochgepriesenen Werken alter und neuer Zeit zur Seite stellen. Die berühmten Bögen des Friedenstempels in Rom, welche einen Bramante zum Entwurfe der Peterskirche begeisterten, mögten die Gewölbe unserer Kirche in Bezug auf Grösse und Wirkung nicht übertreffen. Die Gewölbe aber, so wie der ganze hundert Fuss hohe Bau waren vom Architekten nur als Grundlage einer grandiosen Kuppel gedacht, welche, von hohen Säulen umgeben, sich bis über dritthalbhundert Fuss erheben sollte. Im Innern von gleicher Höhe wie die St. Geneviève in Paris würde sie dieselbe an Breite so wie überhaupt in Hinsicht auf Schönheit der Verhältnisse übertroffen haben.

Aber leider scheint es, die Kuppel wird nicht gebaut werden; die ungeheure Masse der Kirche wird einen flachen Giebel erhalten! Die Masse, welche gleichsam nur als Substruktion dienen sollte, erscheint jetzt als frühzeitige Ruine, und zeigt nur, was sie hätte werden können. Dreiviertheile der ganzen Summe kosten diese Substruktionen; nur noch ein Viertheil, und der Prachtbau stände da!

Doch, wir trennen uns nicht von der Hoffnung, einen Bau vollendet zu sehen, welcher eben so ein Denkmal seiner Zeit sein würde, wie es die herrlichen Dome der Vorzeit sind. Und wie diese, in weniger blühenden Zeiten entstanden, oft erst nach Jahrhunderten vollendet werden konnten, so würden wir hier ein Werk sehen, dessen Anfang und Vollendung wir der gesegneten Regierung eines Königes verdankten, unter dessen Schutze die Künste so herrlich erblühten. Potsdam, von Königen gegründet und gepflegt, mit Schlössern und Palästen geschmückt, würde in dieser Kuppelkirche ein Monument erhalten, welches alle früheren Werke daselbst überstrahlte und noch in fernen Zeiten den frommen Geist seines erhabenen Stifters zeigte, welcher seinen höchsten Beruf darin erkannt hat, der Beschützer des evangelischen Glaubens zu sein.

F. v. Q.

KUNSTLITERATUR.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc., vom Prof. Schildener.

Beilagen.

(Fortsetzung.)

II. Michel Angelo und Raphael.

Die Lektüre von Schriften über die Zeit der Entwickelung und Blüthe der christlichen Kunst in Italien im 15ten und 16ten Jahrhundert pflegt als Totaleindruck meistens zurückzulassen: dass Michel Angelo, bei aller Tiefe und Grossheit seiner Erfindungen durch Uebertreibung und Unnatur den Grund zur Unwahrheit in der Kunst gelegt habe; dagegen Raphael als vollendetes Muster, als echter Repräsentant des Wahren und Schönen zu betrachten sei. Diese Ansicht hat mich indess jederzeit unbefriedigt gelassen. Es scheint, als wenn sie mehr aus der geheimen Neigung entspringe, sich eines allgemeinen Massstabes zur Beurtheilung von Kunstwerken zu versichern, als aus der Hingebung an die einzelnen Erzeugnisse selber, deren jedes doch den wahren Massstab seines Werthes in sich trägt. Indem ich nun hier über jene beiden grossen Meister einige Ideen auszusprechen wage, mag jeder Leser sich sagen, was sie ihm bedeuten können: da sie nicht aus Anschauung von Originalwerken, sondern lediglich aus Kupferstichen nach diesen hervorgegangen sind; indess finden sich gleichzeitige Blätter von Marc Anton nach Raphael und von Nicol. Beatrizet nach Michel Angelo darunter, von denen einige nach Originalhandzeichnungen ihrer Urheber gearbeitet sein und Spuren vom ächten Geiste derselben erkennen lassen dürften.

Raphael! — Wer nicht schon in der blossen Anordnung und den äussern Linien seiner Gestalten und Gruppen wahrnimmt, dass nur die liebevollste Menschenseele sie empfangen und geboren haben könne, darf nicht über ihn reden. — Welche Unschuld! — Welch glückliches Abschliessen im seelenvollsten Momente der Erfindung! — Welch inniges Umfangen und Erfassen der verschiedensten Gemüthszustände in den Kreis des Menschlichen! — Welch stille Genügsamkeit in Bewusstsein des Masses! — — Aber hier, in diesem Festhalten des glücklichsten Moments reinmenschlicher Gestaltung ist auch seine Grenze! — Indess giebt es Kräfte und Eigenschaften im Gemüthe der christlich-europäischen Völker, welche Darstellung durch die Kunst verlangen und welche Raphael nicht besitzt. Ich werde etwas umständlicher mich zu erklären haben.

Gleichwie es unter einzelnen Menschen Individuen giebt, die dazu bestimmt scheinen, ein von aussen Gegebenes mit eigenthümlichen Kräften zu erfassen, in sich zu verarbeiten und weiter zu verbreiten, so auch ganze Völker. Unter diesen zeichnen sich die germanischen Stämme aus. Alle Hauptbestandtheile ihres geselligen Lebens: Religion, Recht, Wissenschaft, Kunst, haben sie aus der Fremde, ja die Natur selbst — kann man sagen — durch ihre Wanderungen in die verschiedensten Klimate. Alles dies haben sie auf ihre Weise in sich aufgenommen, verarbeitet und über einen grossen Theil der bekannten Erde wieder verbreitet. Sie sind dadurch ein Werkzeug in der Hand der Weltregierung geworden, deren Absicht zu sein scheint, die Entwickelung des Menschengeschlechts durch Vermischung des Verschiedenartigen unter den Völkern des Erdbodens zu fördern. Diese Bestimmung ist aber nicht ohne Rückwirkung auf ihr eignes Innere geblieben. Es hat sich dadurch ein eigenthümlicher Zustand eines ausgedehnten und vielseitigen, historisch-divinatorischen Bewusstseins entwickelt, das, die Vergangenheit in sich bewahrend, die Gegenwart gebraucht, um in die Zukunft schauend selbige herbeizuführen. Dieses, Vergangenheit und Zukunft erfüllte, innere Leben nun, durch das Mittelalter ziehend, kommt, mit den Formen der Antike grossartig vermählt, in Michel Angelo's Gestalten auf eine mächtige Weise zur Erscheinung. Natur- und welthistorische Bedeutung machen deren eigenstes Dasein aus! — Hiervon aber tragen Raphaels schöa sich begrenzende, einen Moment reinmenschlichen Seelenlebens darstellende Bildungen kaum eine Spur. Es wäre interessant, zu wissen, welchen Eindruck die Werke beider grossen Meister auf die verschiedenen Klassen der gleichzeitigen Italiener gemacht haben. Die schriftlichen Nachrichten aus jener Zeit, mehr noch der folgenden (so weit sie mir bekannt geworden) deuten zwar, mit wenig Ausnahmen, darauf hin, dass Raphaels Werke denen des Michel Angelo vorgezogen worden; indess geben diese Nachrichten meistens nur den Geschmack der höhern, der gebildeten, so wie der Künstlerwelt zu erkennen; allein es fragt

sich, ob nicht die Masse des gleichzeitigen Italienischen Volks den Gestalten des Michel Angelo mehr geholdigt habe? —

Um, was ich meine, durch eine Erscheinung unsrer Zeit, näher zu bringen, erlaube ich mir die Frage, ob wohl Göthe (der übrigens mit Raphael von manchen Seiten gar wohl verglichen werden könnte) ein Volksdichter zu nennen sei? — Zwar hat er den Stoff zu seinen Dichtungen oft aus der Volksnatur, wie sie allen gemein ist, genommen; denselben aber nicht wiederum für das Volk, sondern für die zum Bewusstsein der Volksnatur gelangten Individuen der gebildeten Stände bearbeitet. Man hört seine einfachen, sinnvollen, meist sehr verständlichen Lieder nicht aus dem Munde des Volks. Dagegen z. B. Schiller's Poesien, die das Volksleben kaum berühren, um der höhern Welt der Idee zu huldigen, von Landleuten und Städtern, von Handwerksburschen und Studenten, von Fabrikanten und Kaufleuten etc. etc., obwohl ihnen oft kaum halb klar, recitirt und gesungen werden. Es giebt in poetischen Productionen eine Art unmittelbarer Hingebung an das Sublime, die auch andern, Hörern wie Beschauern, sich mittheilt, und die der Volksnatur weit inniger verwandt ist, als jene Besonnenheit, die sich schon der ursprünglichen Erfindung beimischt. Göthe, obwohl der Stoff zu seinen unsterblichen Dichtungen auf dem Boden der Volksnatur gewachsen ist, gehört doch, in der eigentlichen Richtung seines Wesens, in seiner würdig bewussten Persönlichkeit, den höhern Ständen an; Schiller, obschon überall philosophisch und rhetorisch, ja pathetisch, ist in seiner innersten Natur, in der Sorglosigkeit um Blössen und Schwächen, ein Mann des Volks! — — Indess fängt diese Vergleichung an zu hinken, indem Schiller ausserdem, wahrlich! kaum einen Punkt zur Zusammenstellung mit Michel Angelo darbietet — ein Beweis, dass wir uns von unserm Hauptgegenstande zu weit verloren haben und dass es Zeit ist, dahin zurückzukehren.

Wenn übrigens Personen, die sich mit der Kunst ihrer selbst wegen beschäftigen, namentlich Künstler selber, dem Raphael mehr huldigen, als dem Michel Angelo, so ist das sehr natürlich. Jeder, der überall Beruf zur Ausübung der Kunst hat, strebt auf dem nächsten und besten Wege zur Darstellung dessen, was in ihm lebt, zu gelangen. Hier nun ist Raphael ein vollkommnes Muster. Von dem ersten Momente der Auffassung bis zum letzten Punkte der Ausführung sich selbst gleich, klar, correkt, natürlich, das Einzelne im innigsten Zusammenhange mit der Idee des Ganzen, eine wahre Schöpfung im Schönen vollendeter Formen! — Nach diesem Massstabe liesse sich immerhin zugeben, dass Michel Angelo durch Willkühr und Uebertreibung Anlass zur Unnatur und Manier in der Kunst gegeben habe, falls man einmal geneigt ist, unheilvolle Erscheinungen einem erfindenden Genie beizumessen; nur darf man auf der andern Seite nicht übersehen, wie das fortgesetzte Anschaun, Bewundern, Kopiren und Nachahmen in sich abgeschlossener, vollendeter Formen, als der raphaelischen, im Laufe der Zeiten auf die eigne frische Erfindungsgabe vernichtend gewirkt habe! — Denn das in sich abgeschlossen Vollendete umweht ein eigner tragischer Hauch: — „von nun an wird „nur das weniger Vollendete zur Erscheinung kom„men!“ — — Und ich frage jedes geschichtlich fortlebende, empfängliche Gemüth: ob, wenn es von Raphael oder Göthe kommt, es jederzeit frei sich fühle und frisch, und ob es mit Lust in die Zukunft schaut? —

Schliesslich mag nicht überflüssig sein, wiederholt in Erinnerung zu bringen, dass der Verfasser dieser Zeilen nicht den lächerlichen Anspruch macht, über die Eigenthümlichkeiten jener grossen italienischen Meister nach blossen Kupferstichen etwas von Belang vorbringen zu wollen; die Absicht ist hier nur, darauf hinzuleiten, dass das Seelenvolle der Conception und des im Schönen Vollendeten der Gestaltung nicht alleiniger Massstab für den Werth eines Kunstwerkes sein dürfen; sondern dass die bildende Kunst die tiefe und allgemeine Bestimmung habe, alles Bedeutende im Menschen der sinnlichen Anschauung zu vergegenwärtigen. Niemandem kann, wahrlich! verdacht werden, wenn er Raphael dem Michel Angelo vorzieht. Das Lyrisch-Malerische pflegt schon an sich den fühlbaren Menschensinn leichter einzunehmen, als das Episch-Plastische, wie viel mehr noch, wenn jenes in einer lieberoll gewinnenden, dieses in einer gewaltsam gebietenden Art sich kund giebt; allein dergleichen Gefühle gehören dem Leben selber an und dürfen der unbefangenen Beurtheilung von Kunstwerken keinen Eintrag thun, deren jedes in der Sphäre seines eigenen Daseins aufzufassen und zu würdigen ist. (Dritte Beilage folgt.)

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Die Lebenskräfte, die sich in der Phantasie der Alten zusammendrängten und das Princip ihrer plastischen Thätigkeit bildeten, sind freilich nur ursprünglichmenschliche und als solche der Anlage nach nicht minder in der Brust jetztlebender Künstler vorhanden; aber sie werden, weitentfernt in derselben Art condensirt zu sein, auf der gegenwärtigen Bildungsstufe des Menschengeschlechts von ganz andern Bedingungen und nach ganz andern Richtungen in's Spiel gesetzt. Der Drang nach Befriedigung des Geistes in der Anschauung einer höheren Natur bedarf jetzt nicht mehr des Durchganges durch die Formen der Sinnlichkeit, nicht mehr des Emporringens von Idealen aus der Fluth der Vorstellungen: eine reine Religion in der Gestalt der Lehre und des lehrenden Gottesdienstes nimmt diesen Drang bei unserm Geschlechte von Jugend auf in Empfang und beut ihm Befriedigung in der Form der Offenbarung und des Gedankens. Die Selbsterkenntniss, auf welche der Geist, sobald er thätig ist, ausgeht, gewinnt nicht mehr die Gestaltung einer Abspiegelung seiner eigenen Persönlichkeit in den Sphären der Natur, einer Uebertragung seiner Freuden und Leiden in die Abwechslungen der anschaulichen Schöpfung; nicht mehr auf den Bildern des Landes und Meeres sieht der Geist des Menschen den Widerschein seiner inneren Physiognomie, noch in den Scenen des Jahres die Abschattung seiner eigenen Entfaltung; sondern sich und seine Erkenntniss hat er für sich betrachten gelernt als etwas Gesondertes und die Natur für sich als etwas Gesondertes. Die Sprache, die Bildung, die Wissenschaft bringt ihm seine innern Zerspaltungen in Wahrheit und Irrthum, in Gutes und Böses, in Wesen und Wirklichkeit, Begriff und Vorstellung schon fixirt, ermittelt, organisirt entgegen; nach diesen Richtungen in vorbereiteten Wegen ergiessen sich die natürlichen Gedanken, welche hierüber Aufschluss verlangen, und finden sich nicht genöthigt zum Ueberschwung der Phantasie, um einen Abschluss zu bringen in's Chaos der Erscheinungen, nicht genöthigt zu werkschaffender Bildung, um ein Abbild inneren Gesetzes zu gewinnen. Die geschlossenen Massen der Natur, in welche sich der Geist des alten Menschen unmittelbar, nicht durch Uebergang vom Einzelnen zum Einzelnen, sondern im Ganzen wie mit einem Sprung versenkte (wodurch ihm eben die ganze Natur zur Wundermähr wurde): diese grossen Sphären des sinnlichen Lebens sind jetzt getheilt und unterschieden durch ein reiches Schema von Begriffen, sind allseitig geöffnet für die stufenweiseingreifende Erkenntniss, und auf diese Weise zerfahren in ein System von Stoffen und Kräften, von Organismen und Zwecken, welches nicht den produktiven Trieb des Menschen sondern die nüchterne Beobachtung und den scheidenden Verstand in Anspruch nimmt.

Alle diese inneren Bedingungen also, wodurch für das Geistesleben des alten Menschen der Mythus und im Zusammenhang mit diesem seine bildende Kunst nothwendig und in ihrer eigenthümlichen Gestaltung sinnvoll ward: alle diese Entstehungsmomente der Antike sind für den modernen Künstler nicht mehr da. Die Elemente der Phantasie und Kunst sind dieselben, wie immer; die Verhältnisse aber sind durchaus anders gestellt. Wir haben auch — hoff' ich — einen Glauben, und der christliche wird wohl nicht schlechter sein, als der heidnische; er hat auch seine bildsame, kunstmässige Seite; aber diese ist, wie das Christenthum selbst, weit verschieden von der mythischen Kunstform, ja ihr Gegensatz. Denn wenn in der Niobe der Schmerz ganz zur festen, erhabenschönen Gestalt versteinert ist, so schmelzen im Bilde eines heiligen Franz Gestalt und Antlitz hin in eine Seeligkeit, die sie verzehrte. Wir haben auch noch Geist, will's Gott; und auch noch einen Geist, der in der Kunst sich wiederfinden will; aber wir suchen seine Befriedigung nicht in der symbolischgeschlossenen sondern in der reflectirtaufgeschlossenen Form; nicht in der Vollendung der Gestalt sondern in ihrer Verklärung in ein Geistiges, Gemüthliches, das an ihr sichtbar wird, ohne sie selbst zu sein. Darum ist dasjenige, was in der alten wesentlichplastischen Kunst nicht als Höchstes, sondern als Beigeordnetes und Verzierendes vorkam, in unserer Kunst, welche, soweit sie charakteristisch ist für unsere Bildung, vorzugsweise die Malerei ist, gerade das Höchste: — die Handlung mein' ich, die in der alten Plastik nur als Relief oder Giebelgruppe bedingter Theil eines herrschenden

Ganzen war; in unserer Malerei dagegen sich selbständig concentrirt im Historienbild als der höchsten Blüthe dieser Kunst, und in diesem wieder nach der ursprünglichsten und höchsten Bedeutung heilige Historie und Altarbild ist; das Altarbild aber ist das Lichtcentrum und gleichsam das Angesicht der ganzen Kirche. — Wir haben auch noch — obgleich wir weit weniger unterm freien Himmel leben, als die Alten — eine unmittelbare Natur um uns her; und ihre Anschauung selbst ist nicht minder Gegenstand unserer Sehnsucht und Liebe; aber unserer Bildung ist es nicht, wie der antiken, genehm, die Natur in phantastischer Umbildung zu vergöttern und sie durch Personifikation gleichsam in's Kurze zu ziehen, vielmehr ist es ihre Natürlichkeit selbst, ihre unschuldige Mannigfaltigkeit im Schoosse des Lichts, was uns an ihr befriedigt und in unserer Kunst die Landschaft bildet, eine Gattung, die in der antiken Kunst erst eintrat, als sie aufhörte, antik zu sein. Denn so lange ihr die Selbstgenügsamkeit der Gestalt das Höchste war, musste ihr natürlich das Thier mehr taugen als die Pflanze und der vollendete menschliche Organismus das Bedeutendste sein. — Wir haben also alle die Lebensquellen noch, deren besondere Einfassung und Sammlung die alte Kunstwelt hervortrieb; aber wir haben sie alle anders nach Bedeutung und Beziehung, nach Richtung und Verbindung. Wenn demnach ein Künstler aus originellem Beruf noch heutzutage antike Stoffe in antikem Geist bildete, so müsste es durch eine Idiosynkrasie geschehen, wodurch er eine Ausnahme wäre von seiner Zeit, und es würden seine Werke in dieser, aber nicht für sie geschaffen.

(Fortsetzung folgt.)

KRITIK.

Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Erlassen und unterzeichnet von *Frans Catel; Jos. Koch; Friedr. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit; Joh. Chr. Reinhart; Friedr. Rud. Meyer.* Mit einem lithographirten Blatte, nach einer Zeichnung von J. C. Reinhart. Dessau, 1833.

Die vorliegende, 67 Seiten starke Brochüre, welche uns zur Ansicht und Besprechung zugesandt worden, hatten wir anfänglich, nachdem wir sie als etwas durchaus Unwürdiges und Schlechtes erkannt, dem Verleger zurückgeschickt. Wir hörten aber später, dass sie gleichwohl gelesen werde und namentlich bei Künstlern von Hand zu Hand gehe. Somit halten wir es, trotz unserer herzlichen Abneigung, nunmehr für unsere Pflicht, dem Unbefangenen wenigstens die böse Tendenz dieser Schrift, den Missbrauch mit edlen Namen, deren im Titel genannt werden, zu enthüllen.

Das erste der mitgetheilten Schreiben ist aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung von 1826. No. 119 — 121, abgedruckt. Es ist überschrieben: Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei. Von Künstlern in Rom; und unterzeichnet von *Catel; Jos. Koch; J. C. Reinhart; Friedr.* und *Joh. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit.* Es hat die Absicht, das wesentliche, entscheidende Urtheil über Kunstgegenstände nur für den Künstler in Anspruch zu nehmen. Wir sind nicht gestimmt, den alten Streit zwischen Künstler und Kritiker, oder richtiger: zwischen Künstler und Publikum (denn was ist der sogenannte Kritiker anders als eine Stimme des letzteren?) hier wieder aufzunehmen und das Falsche jenes Anspruches darzulegen; um so weniger als ein werther Mitarbeiter kürzlich (Herr Dr. Schöll in No. 33, S. 261 des Museum's) die gegenseitige Stellung beider bereits auf's Einfachste und Klarste ausgesprochen hat. Will der Künstler nur vom Künstler beurtheilt sein, so ist das, als wenn der Prediger nur für seine Collegen predigen wollte, oder als wenn gemeine Schuster behaupten, dass nicht die Empfindung dessen, welchen der Stiefel drückt, sondern nur ein Schuster über die Arbeit entscheiden könne. Uebrigens ist jenes gesammte erste Schreiben, obgleich erst sieben Jahre alt, bereits veraltet. Der neue, jugendliche Aufschwung der Kunst in unserm Norden, den freilich die in Rom, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts Zurückgebliebenen nicht kennen oder nicht kennen wollen, hat andere Ansichten geweckt; und die vielen Stimmen, die hier und dort über die Gegenstände der Kunst laut werden, sind, wie viel Verkehrtes auch mit unterlaufe, immer ein erfreuliches Zeichen allgemeinerer Theilnahme. Stellen jenes Schreibens, wie: „die Kunst hat sich aus dem öffentlichen in das Privat-

Leben zurückgezogen," oder: „eine Zeit, wo die Kunst mehr einer exotischen Pflanze in einem künstlichen Gewächshause, als einem üppigen, im freien Felde treibenden Baum zu vergleichen ist" u. a. m., sind falsch geworden, und somit fällt das Fundament jenes Schreibens, in Bezug auf die Gegenwart, schon von selbst zusammen. — Es ist nur zu bedauern, dass Künstler, die zu den Ersten und am Höchsten Stehenden gehören, ihren Namen zur Unterzeichnung von Dingen hergegeben, die sie nicht durchgelesen haben.

Das zweite Schreiben lautet: Sendschreiben an Herrn Dr. Schorn in München von Joh. Chr. Reinhart in Rom. Unterzeichnet: Rom, den 26. Juni 1830. Herr Schorn hat im Kunstblatt 1829, No. 96, ein Bild von Herrn Reinhart beurtheilt, dasselbe im Ganzen gelobt, Einzelnes getadelt; Herr Reinhart hat sich dadurch verletzt gefühlt und eine, 26 Seiten lange Antikritik geschrieben, die von den empörendsten, pöbelhaftesten Gemeinheiten wimmelt. Eine beigefügte (die auf dem Titel erwähnte) Caricatur auf Hrn. Schorn ist so fade erfunden und so schlecht gezeichnet, dass ein Freund, dem wir das Büchlein mitgetheilt und der die tüchtigen Radirungen Reinhart's von landschaftlichen und Thier-Gegenständen nicht kannte, meinte, nur ein solcher Pfuscher könne sich zu so gemeinen Ausfällen erniedrigen. Herr Schorn ist übrigens als unbefangener Forscher und als Mann von Gesinnung zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, hier nur Ein Wort zu seiner etwanigen Vertheidigung auszusprechen. Wir machen hiebei nur die gelegentliche Bemerkung, dass die allerdings anzuerkennende technische Kunstbildung, welche wir in Hrn. Reinhart's Arbeiten finden, noch gar verschieden ist von der inneren und wahren Bildung, von derjenigen Würde des Charakters, welche des grossen und eigentlichen Künstlers Eigenthum ist.

Das dritte Schreiben: Sendschreiben an einen Kunst-Kritiker in Dresden von Friedr. Rud. Meyer in Rom (Rom, den 11. December 1830) ist Ballast; es dient nur, dem Ganzen eine reichere Farbe zu geben, und soll dasselbe scheinbar noch noch verschiedenen Seiten hinüberspielen lassen.

Dem den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Brochüre bildet das Reinhart'sche Sendschreiben; das erste ist demselben, wie es in der Anmerkung zu S. 46 ausdrücklich heisst, nur vorgedruckt. Auf solche Weise ist der Schein gewonnen, als ob wesentlich für eine allgemeine Sache gefochten würde, während es nur auf eine schlechte Privatrache abgesehen ist; als ob die auf dem Titel zusammengestellten, zum Theil sehr ehrenwerthen Namen Alle für Einen ständen, Alle gleichmässig Theil an jenen gegen Schorn gerichteten Invectiven hätten (denn man liest den Titel und die dort zusammengeschriebenen Namen, blättert in's Buch hinein und hält sich etwa bei den einzelnen Persönlichkeiten auf, ohne eben die gesonderten Theile des Buches zu unterscheiden) während hinter dieser Schaar Ein Feiger sich verbirgt, vielleicht nicht der Verfasser des zweiten Schreibens. —

Die Brochüre, zum Theil bereits im Jahre 1830, zum Theil beträchtlich früher abgefasst, erscheint, unbegreiflicher Weise, erst jetzt; begreiflicher Weise vielleicht, wenn man bedenkt, dass Hr. Schorn erst kürzlich zu einer höhern Wirksamkeit nach Weimar berufen wurde, dass diese Schmähschrift vielleicht die Absicht hat, ihm dort einen üblen Willkomm zu bereiten. Seltsam! und in verschiedenen Anmerkungen nennt sich ein besonderer anonymer „Herausgeber," der sogar, in der Anmerkung zu S. 40, ganz ausser dem Zusammenhange, auf das Berliner Kunstwesen zu sprechen kommt und aus der Brochüre: „Des Herrn Direktors Dr. Waagen Bildertaufe und Aufstellung der Gemälde im Königl. Museum in Berlin" — eine grosse Stelle mittheilt.

Wir überlassen dem Leser die weiteren Vermuthungen und Schlussfolgen.

F. K.

Nachrichten.

So eben ist für die Gemäldegallerie des Königl. Museum's zu Berlin ein Gemälde von Raphael, 6 Fuss hoch und eben so breit, eine Anbetung der Könige vorstellend, zu Rom angekauft worden. Es war, bis auf die letzte Zeit, im Besitz der Familie Ancagani zu Spoleto, woselbst es Raphael in seinen jüngeren Jahren, von Perugia, wie die Sage ist, wegen eines Vergehens geflüchtet, gemalt haben soll. Früher galt dasselbe für ein Werk des gleichzeitigen Giovanni Spanda; doch ist in neuerer

Zeit seine Aechtheit von allen Kennern, die es gesehen, anerkannt worden. Schon Volckmann, in seinen Reisen in Italien, erwähnt desselben, zwar flüchtig, doch als eines raphaelischen; ausführlicher Matthisson in seinen Erinnerungen Bd. V, S. 8. Ebenso die neusten Forscher, u. a. namentlich Hofrath Hirt und Baron Rumohr. Letzterer spricht darüber in seinen italienischen Forschungen, wo er zugleich (Bd. III, S. 33) die Stelle, welche dieses Bild in dem Entwickelungsgange Raphaels einnimmt, bestimmt bezeichnet. „Abweichung von der Art des Pietro Perugino (so heisst es dort), Rückkehr oder Hinneigung zu jener, wie ich annehme, älteren Förmlichkeit des Raphael, glaube ich in verschiedenen anderen Gemälden zu entdecken, welche zum Theil unstreitig etwas jünger sind, als obige. Das älteste vielleicht jenes reiche, anmuthvolle, al guazzo auf feiner Leinwand gemalte Bild der Anbetung der Könige, sonst in der Kapelle des Hauses Ancagani zu Spoleto, jetzt im Hand. Diesem ziemlich analog eine Pietà in gleicher Manier, auf gleichem Stoffe, welche in das Museum zu Berlin gelangt ist (Abtheilung I, No. 226)." Der altertümlichen Randvergierungen ungeachtet ist die Madonna im Hause Contestabile zu Perugia sichtlich schon etwas neuer." — Der Kupferstich von J. Cock, welchen der (pseudonyme) Lepell'sche Catalog *(Catalogue des Estampes gravées d'après Raphael, par Tavisæus Eubocus*, 1819. *P. 90, No. 9)* als eine Nachbildung des hier Rede stehenden Spoletanischen Gemäldes bezeichnet, ist nicht nach diesem, sondern nach jener späteren Anbetung der Könige, welche in den raphaelischen Tapeten enthalten ist, angefertigt, wie sich aus einer Vergleichung desselben sowohl mit dem zweiten Blatt des Werkes: *Les celèbres Tapisseries de Raphael d'Urbin, connues sous le nom d'Arazzi, qui sont au Vatican à Rome, et gravées par Louis Sommeau*, als mit dem grossen, aus 3 Blättern bestehenden Stich desselben Gegenstandes von Santi Bartoli sogleich ergiebt.

Die Stadt Halberstadt hat Hrn. Bendemann den Antrag zur Anfertigung eines Altargemäldes gemacht; es heisst, dass dasselbe zur schönsten Zierde des schönen Halberstädter Domes bestimmt sein wird. Wir beeilen uns diesen höchst würdigen Beschluss zur Kenntniss des Publikums zu bringen, indem wir wünschen, dass derselbe auch in anderen Städten eine erfreuliche Nachfolge finden möge. — Dies sind die äusseren Zeichen einer wahren Kunstblüthe!

Das neueste Gemälde von Herrn Bendemann, die beiden Mädchen am Brunnen, welches jüngst im Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen mit anderen verloost worden ist, wird von Herrn Felsing gestochen.

Das allgemeine Kunstleben der gegenwärtigen Zeit regt sich selbst schon in Staaten, welche erst vor Kurzem durch bedeutende Krisen zur Selbstständigkeit gekommen und noch keineswegs in ihren ersteren Angelegenheiten arrangirt sind. So wird, in diesem Herbst, auf Befehl des Königs der Belgier, in Brüssel eine Kunstausstellung statt finden, welche durch ein, eigends von dem Ministerium des Innern eingesetztes, Directorium, unter der Präsidentschaft des Malers Jolly, nebst vier andern Personen: dem Bürgermeister von Brüssel, dem Grafen Robiano und den Malern Wappers und v. Asch, geleitet wird. Die Einrichtungen sind denen unsrer Kunstausstellung ähnlich: es werden an verdienstliche Künstler Preise, in Medaillen bestehend, und Gratificationen ertheilt; doch müssen sich die eingesandten Kunstwerke, wofern sie nicht von Künstlern, die besonders zur Einsendung ihrer Arbeiten aufgefordert werden, herrühren, einer Prüfung über ihre Zulassungsfähigkeit unterwerfen. Auch ausländische Künstler können Theil nehmen, und das Directorium der Ausstellung fordert deshalb, im Namen des betreffenden Ministeriums, Künstler von Ruf durch specielle Einladungen mit dem Bemerken dazu auf, dass solche dieselben Vortheile geniessen als einheimische Künstler; auch trägt die Ausstellung sämmtliche Transportkosten. — Eine sehr schmeichelhafte Einladung dieser Art ist bereits an einen hiesigen Künstler, den Genremaler Herrn Pistorius, Seitens des Directoriums ergangen, und es steht zu erwarten, dass auch andre Künstler von Ruf ähnliche Aufforderungen erhalten werden.

KUNST-ANZEIGE.

Bendemann's Hebräer im Exil
von Ruscheweyh für den Kunst-Verein in Düsseldorf gestochen, sind wieder vorräthig. Das Exemplar auf Velinpapier 1 Rthlr.; auf chin. Papier 1½ Rthlr.

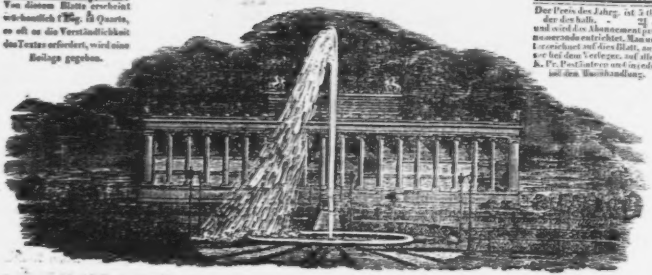
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 38. Jahrgang I 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 2 thl. der des halb. — 1 — und sind die Abonnementspreise sogleich zu entrichten. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber
DIE TRAJANS-SÄULE.

Einem in der Hannöverschen Zeitung mitgetheilten, und von diesem in die Staatszeitung übergegangenen Schreiben aus Rom vom 8 August, entlehnen wir folgende Notiz:

„Ich habe Ihnen eine interessante archäologische Entdeckung mitzutheilen. Ein junger Architekt, Namens Semper, aus Altona, beschäftigt sich nach zurückgelegter Reise in Griechenland mit Restauration antiker Bauwerke. Bei allen Schwierigkeiten dieser Aufgabe ist es gewiss minder schwer, unter Leitung architektonischer Regeln, die wesentlichsten Theile antiker Gebäude aus deren Resten auf's Klare zu bringen und hiernach, mit hohem Grade von Wahrscheinlichkeit, das Ganze wieder zu konstruiren, als nach den höchst dürftigen Ueberbleibseln der Farben, welche nur an einzelnen Architektur-Theilen barbarischen Verwüstungen und der zerstörenden Zeit widerstanden haben, die Färbung der Gebäude mit Sicherheit und vollständig wiederherzustellen. Je lebendiger die Controversen über diesen Gegenstand seit einer Reihe von Jahren thätig sich zeigten, desto anregender ist es für den Wiederhersteller antiker Bauwerke, zu ermessen, wie weit die antiken Baumeister gingen, um ihre Werke mit der üppigen Farbenpracht der südlichen Natur in Einklang zu bringen. Die Forschungen mussten Herrn Semper auf die Untersuchung leiten, in wie fern die Polychromie auch bei den Römern noch in Anwendung war. Er bestieg ein Gerüst, welches in der Höhe der Trajanischen Säule zur Besserung einiger Beschädigungen diente, und fand

zur Ueberraschung der Alterthumskundigen die deutlichsten Spuren von Farben an dieser Säule. Sie können sich vorstellen, wie durch diesen Fund jene Discussionen über diesen Gegenstand neu belebt wurden. Insonderheit waren die Architekten über diesen Gegenstand, ob sie den Farben günstig gesinnt oder abgeneigt waren, begierig mit eigenen Augen den Bericht des Entdeckers zu prüfen. Ihrer neun stiegen hinauf, und unter ihnen drei Studirende von der hiesigen französischen Akademie. Das Gerüst war zwar indessen weggenommen, aber man liess sich an Seilen hinab, und alle diese neun Architekten sind der Meinung des Herrn Semper. Die Grundfläche der Säule, meint man, sei blau oder grün gefärbt gewesen; und die Basreliefs hätten sich mit hellen Farben, etwa weisslich oder goldgelb, darüber erhoben."

Durch obige Mittheilung erweitert sich unser Gesichtskreis in Bezug auf die antike Kunst in höchst erfreulicher Weise. Wir erkennen immer mehr und mehr, dass sämmtlichen antiken Bauwerken die Färbung eigenthümlich und gleichsam eingeboren war. Dass dieselbe passend und schön gewesen, dürften wir, nach dem freien Kunstsinne der Alten zu urtheilen, der sich auch in den Resten ihrer Malerei deutlich genug zeigt, schon zum Voraus bejahen. Der Berichterstatter sagt im Verfolge: „Schwerlich also sind die Farben in der bewussten Absicht der Deutlichkeit der Figuren gebraucht, sondern wahrscheinlicher der Ueblichkeit der Polychromie zuzuschreiben, welche aus dem Orient und aus Griechenland kam, wo man in der hohen Zeit der Kunst kein öffentliches Gebäude (vielleicht auch kein anderes) ohne Farben sehen mochte; denn die Natur, die Lehrerinn der Kunst, musste dieses auch als die Farbenreiche sein." Wir glauben, dass gewiss kein einziges Gebäude, selbst nicht die gewöhnlichsten Wohngebäude ohne diesen Schmuck gewesen sind, wie uns Pompeji den deutlichsten Beweis darüber giebt. Sicherlich wurde aber, wie die Entdeckung des Herrn Semper deutlich zeigt, der harmonische Contrast der Farben deutlich berücksichtigt, und allerdings lag es in der Ordnung des Architekten, dass sich die helle Farbe des Figurenstreifes von dem dunkleren Grunde ablösen sollte; weil eine Zusammenstellung von sich ähnlichen Farben, nicht nur unschön, sondern auch unzweckmässig gewesen wäre.

Aber nicht nur im Alterthume zeigt sich dieser dem Menschen so natürliche Farbensinn, sondern er verpflanzte sich mit der ganzen Architektur zugleich in das Mittelalter, wie unzählige Beispiele, unter andern der berühmte schöne Brunnen in Nürnberg deutlich zeigen, welcher durchaus vergoldet und bemalt war. Die Scheu vor der Farbe gewann fast gleichzeitig mit der Scheu vor Schönheit überhaupt, die Oberhand, bis sie zur Zeit des Zopfstyles gänzlich geächtet ward. Erst der neueren Zeit und Kunst war es vorbehalten, auch diesen Theil der Architektur wieder zu Ehren zu bringen.

Der ungenannte Verfasser des obigen Briefes lässt der angeführten Nachricht noch eine längere Abhandlung folgen, in welcher er sich zum ästhetischen Ritter der Trajanssäule und ihrer Schwestern aufwirft. Den Einwand, dass die herrlichen Reliefs dem Beschauer ungeniessbar seien, muss er anerkennen, und selbst zugestehen, dass auch der Contrast der hellen Farbe gegen den dunkelen Grund nicht genüge „die gedrängten Gruppen etwa zwei Fuss hoher Figuren in Thurmhöhe" uns deutlicher zu machen. Der Verfasser geht geschickt über diesen Punkt hinweg, welcher allein geeignet wäre, die Idee einer solchen Säule verunglückt zu nennen, und beweist uns, halb philosophisch, halb poetisch, dass es eigentlich gar nicht darauf ankomme, ob man die Reliefs sehe oder nicht. Die Bildwerke, so wie die Säule überhaupt, seien eigentlich gar nicht für die Beschauer da; am allerwenigsten seien dergleichen Ehrendenkmale für den Genuss und das Studium der Künstler und Kunstfreunde da, denn „diese konnten ehemals ihre Lust, Werke der Kunst zu studiren, an vielen andern Orten befriedigen, und können es ja noch heute im Vatikan, im Kapitol und andern Orten." Nichts destoweniger aber müssten die Kunstwerke eben so fein und geistreich gearbeitet werden, als wären sie bestimmt, von allem Volke gesehen und bewundert zu werden. Weshalb verlangt auch der arrogante Künstler, dass man sein Werk schauen, vielleicht gar bewundern und sich desselben erfreuen solle, ist es ihm nicht Ruhms genug, an der Triumphsäule eines Imperators die Ehre gehabt zu haben, arbeiten zu dürfen? Welche andere Ansprüche auf Belohnung hat er verdient, ist er nicht mit baarem Gelde bezahlt worden, und damit seines Werkes quittirt? Die Ehrensäule dient einzig den Thaten des Imperators, sie ist „aus seinen Tha-

ten erbaut," und „die Höhe der Thatenrolle, welche die Menge der ruhmvollen Werke zeigt, bestimmt zugleich die Höhe der Ruhmsäule."

Wahrlich, eine Ehrensäule, würdig der Dschingischane und Tamerlane! Aus Todtenköpfen und Todtengebeinen erbaut, und mit Blut und Schweiss zusammengeleimt müsste das Denkmal sein, welches nach obiger Idee das würdigste von allen wäre. Vergrabt im Innern dieses Knochenberges alle Kunstwerke und andern Schätze, so viel ihr auftreiben könnt, und vergesset ja nicht „im verschlossenen Behälter die Papyrusrolle, im Innern der Säule aufzubewahren, auf welcher die Thaten des Kaisers geschrieben stehen." Kunstwerke giebt es ja noch genug, wenn auch vielleicht einst nicht mehr im Vatikan und Kapitol, doch „an andern Orten."

Und was ist nun endlich der Zweck des ganzen Denkmals? — Vergötterung! und zwar barbarische Vergötterung! Erfreulich ist es gewiss, wenn die kleinsten, selbst unscheinbarsten Details mit Liebe und Sorgfalt behandelt sind. Es wurde am olympischen Zeus des Phidias gerühmt, dass er in der Nähe, wie nicht minder in der Ferne den Beschauer zur Bewunderung hinreisse, da jedes Detail wieder mit den geistreichsten Details geschmückt sei, welche in grösserer Entfernung dem staunenden Auge entschwanden. Aber die Kraft des Künstlers muss nicht zum eitlen Prunke vergeudet werden. Dem Architekten ziemt es, sparsam mit seinen Mitteln umzugehen, nicht ganze Mauern oder Säulen mit Kunstwerken zu überdecken, um einer fixen Idee zu genügen, welche mit der Kunst nichts gemeinsames hat, sondern höchstens einem Cicerone oder wandernden Handwerksburschen Stoff zum Renommiren giebt.

Unser Verfasser scheint weder Künstler noch Kunstfreund zu sein, sondern überhaupt seinen poetischen Enthusiasmus für das Alterthum auch auf die Kunst zu übertragen. Daher scheint es, fühlt er auch den Beruf, sich zum Vertheidiger derselben aufwerfen zu müssen, und alles Antike auch sofort vortrefflich zu finden. — Aber über diese Ansichten ist unsere Zeit gottlob hinaus. Wir bewundern das Alterthum, namentlich die Griechen, studiren ihre Werke, ja gründen sogar unsere Kunst auf die ihre; aber wir werden nicht blinde Vertheidiger. Und in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand behaupten wir, bei allem einzelnen Schönen und Vortrefflichen: Die Idee der Trajanssäule ist verfehlt.

F. v. Q.

KUNSTLITERATUR.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken etc., vom Prof. Schildener.

Beilagen.

(Beschluss.)

III. Landschaft.

Es giebt eine Art von Landschaften, welche man poetische zu nennen pflegt. Sie finden sich bei allen kunstübenden Völkern, ja diese haben in solcher Art eben angefangen die Natur überall als Landschaft zu behandeln, wie die Beispiele der ältern Italiener, Niederländer, Deutschen etc. — sey es nun, dass sie die Landschaft als Hauptgegenstand oder als Hintergrund einer historischen etc. Darstellung behandelten. Diese ursprüngliche Richtung zum Poetischen entsprang nicht etwa aus blossem Mangel an wahrer Kenntniss der Natur und Mittel der Darstellung so wie an Kunstfertigkeit, sondern aus dem kindlichen Sinne (wie überall zu Anfange der Kunst) in der landschaftlichen Natur zugleich ein übersinnliches Leben durchscheinen zu lassen. Die Italiener, in ihrem poetischen Lande und Leben, wichen auch späterhin nicht von dieser Auffassung der Landschaft, sondern veredelten und verschönten sie, wie die Blätter von und nach Titian, A. Caracci, Guercino, Salvator Rosa, Grimaldi etc. zeigen. Zu ihnen sind unter den Franzosen die beiden Poussin, Sebastian Bourdon, Claude Gelée, sowie unter den Niederländern, insonderheit Paul Brill zu zählen, indem alle diese dem Aufenthalte in Italien ihre Entwickelung als Landschafter verdanken. Ausserdem könnte man von namhaften niederländischen Blättern meiner Sammlung diejenigen von Joh. Breughel, Rolant Savery und Martin Vos, sowie unter den Deutschen die Blätter von Isaac Major, und selbst manche von Matth. Merian noch hierher zählen. Indess sind alle genannten poetischen Landschafter unter einander, wiederum mehr oder weniger verschieden: so z. B. fasst Joh. Breughel in einem Oelgemälde, was ich von ihm besitze, die Natur nicht als Natur, sondern

selbst schon als Bild auf, so dass die Darstellung in eine Art optischer Reflexion übergeht. Unter den Niederländern würde endlich Rubens auch zu den poetischen Landschaftern zu rechnen sein, wenn er nicht in seiner Art so viel Eigenthümliches hätte, dass er, ohne vorhergegangene Verständigung, sich nicht wohl mit jenen Meistern unter einen allgemeinen Gesichtspunkt fassen und mit ihnen zusammenstellen lässt, wenn man nicht Anlass zu Missverständnissen geben will.

Dieser poetischen Art die Landschaft zu behandeln folgt, unter dem Einflusse, insonderheit späterer niederländischer Meister, eine Art landschaftlicher Darstellung, welche man die natürliche oder reale nennen möchte, indem sie, selbst bei vermehrter Kenntniss und technischer Entwickelung, vorzüglich dahin gerichtet ist, die Natur in ihrer Wirklichkeit vor das Auge zu bringen. Wäre diess nun blosse, auch noch so geschickte, Nachahmung, so würde dergleichen allerdings nicht befriedigen können; allein was ist es denn, das diesen Landschaften (nämlich den vorzüglichen unter ihnen) einen Gehalt giebt, der sie (mit Ausnahme von Claude's Bildern etwa) in dem allgemeinen Geschmacke — man darf wohl sagen — über jene poetischen Erzeugnisse der Südländer stellt? — Ich sehe mich genöthigt, hier etwas weiter auszuholen.

Lässt sich eine Eigenthümlichkeit der germanischen Völkerstämme im Allgemeinen bezeichnend hervorheben, so mag es die Richtung ihres Wesens sein, das Uebersinnliche mit dem Rohsinnlichen in unmittelbare Berührung und Vermischung zu bringen. Sie entwickeln auf diese Weise etwas — man möchte sagen — Ungeschlacht-Dämonisches, was durch ihre ganze Geschichte zieht und und womit sie fortwährend die Welt beherrschen. Es zeigt sich dies schon in ihren Gottesurtheilen, ihren Schmäusen, ihrer Neigung zum Trunk, zum Glücksspiel, zum Gefahrvollen, zum Abentheuerlichen, zum Abergläubischen etc. — weniger ohne Zweifel in den mit römischen, und mehr vielleicht oder anders modificirt, in den mit slavischen vermischten Stämmen. Diese roh-dämonische Nationalkraft ist religiöser Art, das leuchtet von selbst ein; sie ist ein Naturdienst, wozu diese Völker die Anlage wohl schon aus Asien mitgebracht haben, der dann auf ihren Wanderungen und in den deutschen Wäldern roher noch und grob sinnlicher geworden sein mag. — Dass nun diese ursprünglich nationale Anlage zum Naturdienst, durch das Christenthum geläutert, im Gebiete des Schönen sich offenbaren und namentlich in der Darstellung landschaftlicher Gegenstände zur Erscheinung kommen könne*), ist eben, was, wie mich dünkt, jene niederländischen etc. Blätter vorzugsweise zeigen. Statt des vorwaltenden Poetischen der italienischen Landschaften ist es also hier das germanisch-nationale und religiöse Element, was diesen Naturportraiten ihren Ernst, ihren Tiefsinn, ihren Zauber verleiht. Woher sonst das tiefe Gemüth in den grauen Wolken des weiten Horizonts? — Woher die Innigkeit in dem Grün der Erde? — Woher der stille Geist auf den Gewässern? — — Zwar mag mancher solche landschaftliche Erscheinungen allein aus der spätern Zeit herleiten, seit welcher man die Natur, insonderheit die Atmosphäre zum Ausdruck von Gemüths- und Sinnesstimmungen gebraucht; allein wie wäre überall möglich, in der Nachbildung der starren, blos realen Natur zarte Seelenzustände zur Erscheinung zu bringen, ohne dass diese Natur als Schöpfung Gottes aufgefasst worden? — Indess würde mir freilich schwer werden, von einer blos religiösen Auffassung der wirklichen Natur augenscheinlich überzeugende Beispiele in alten Blättern vorzulegen; es müsste denn eine und die andre von Rembraudt's grössern radirten Landschaften sein, woran ich wenigstens meine Meinung deutlich machen könnte. — Indess entwickelte während der Zeit sich bei den Niederländern, innerhalb der Grenzen des Gegebenen und religiös Aufgefassten wirklicher Natur, zugleich jene Fülle und Mannigfaltigkeit poetischer Sinnesstimmung, welche wir an so vielen ihrer grossen Landschafter um die Zeit des 17ten Jahrhunderts bewundern. Welch' epische Kraft in Jac. Ruisdael, welch' lyrischer Schwung in Swaneveldt, welche dramatisch-gesellige Nähe in Waterloo, welche historische Weite und Deutung auf Menschenverkehr in Joh. Both, welche climatisch-nationale Wahrheit in Everdingen! etc. — dergestalt, dass diese aus treuer Naturauffassung entsprungenen niederländischen Bilder sich jenen poetischen Landschaften der Italiener,

*) Auch abgesehen von der Landschaft, dürfte sich, in Bezug auf die Kunst des Mittelalters, jene gesammte phantastische Richtung, deren grösster und würdigster Repräsentant Dürer ist, durch die von dem Hrn. Verf. dargestellte Eigenthümlichkeit der germanischen Völkerstämme begründen und erklären lassen. d. R.

Franzosen etc. zu nähern scheinen, obwohl ein einigermassen geläutertes Gefühl die ursprünglich verschiedene Quelle der Conception nicht verkennen kann. Im umgekehrten Falle eben möchten sich hier manche Italiener und Franzosen befinden; indess hat es mit Claude Gelée eine eigenthümliche Bewandtniss, wie sich schon in dem nach seinen Handzeichnungen gearbeiteten sogenannten Liber veritatis zur Genüge wahrnehmen lässt. Vollkommen poetisch in der ursprünglichen Conception vermag sein ausserordentliches Genie die innere Wahrheit derselben zur äussern Wirklichkeit zu steigern, so dass seine Landschaften kaum weniger als die niederländischen durch den Charakter von Naturnothwendigkeit befriedigen; ja in ihrer Art zum Theil noch mehr: denn was man z. B. in Landschaften Staffage nennt — so unhistorisch es zuweilen von Claude gewählt ist, wie etwa lebendig handelnde Wesen der alten Götterwelt neben antiken Tempelruinen, oder gothische Thürme in Scenen aus dem Leben Jesu etc. — solche Zusammensetzung ist in landschaftlicher Beziehung doch vollkommen wahr, nicht bloss willkührlich; sie ist zugleich mit der Idee der Landschaft erzeugt und in ihr geboren.

Möchten aber doch die Niederländer, Deutschen etc. jenen Weg treuer Naturauffassung später nicht so oft verlassen haben! Wahrheit und Treue, als sittliche Eigenschaften, sind dem Nordländer, auch in der Kunst, so unentbehrlich, dass wenn er ihre Bahn verlässt, er in Gefahr ist, alsbald dem Abenteuerlichen, Abgeschmackten in die Hände zu fallen. Selbst Paul Brill verräth, wenn ich nicht irre, hin und wieder im Einzelnen schon Spuren der Hinneigung zum Manierirten, z. B. in manchen seltsam gewundenen und gestalteten Baumstämmen, Wurzeln und dergleichen; noch mehr der deutsche Isaac Major († 1630) im Hervorsuchen auffallender Naturerscheinungen, obwohl auch seine Blätter im Ganzen allerdings poetisch wahr zu nennen sind etc. Aus späterer Zeit aber könnte ich beispielweise einige landschaftliche Blätter, etwa von Londerseel nach Egid und Gysbert, Hondekoeter und dergleichen vorzeigen, in denen poetisches und natürliches Element sich nunmehr völlig zu durchdringen scheinen; wo aber das Poetische zum Phantastischen und das Natürliche zum Abergläubischen oder Possenhaften geworden, so dass vollkommene Zerrbilder vor Augen liegen, nicht unähnlich manchen der (sorglos gearbeiteten) historischen, mythologischen, allegorischen Blätter des sonst so achtungswerthen Heinrich Goltzius aus derselben Zeitperiode niederländischer Kunst. — Mit solchen Zerrbildern möchte ich jedoch eine, ihnen zwar verwandte, aber ehrenwerthe Art landschaftlicher Auffassung und Darstellung ungerne verwechselt sehen. Diese mag, so viel ich wahrnehmen kann, um die Zeit Ludewig XIV. in Frankreich oder den Niederlanden entstanden, oder mit Erfolg ausgebildet sein, und hat sich dann auch in Deutschland bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hin verbreitet. Um beispielweise einen bekannten Meister darin zu nennen, wähle ich Joh. Elias Ridinger, in dessen grösseren Thier-, Jagd-, etc. Stücken diese Art landschaftlicher Behandlung überall vorkommt. Naturwahrheit ist darin freilich nicht zu finden, ohne Zweifel Manier; aber keine völlig willkürliche oder blos individuelle, sondern eine conventionelle, wenn ich so sagen darf. Wie man dazumal einander in der Gesellschaft, unter künstlichen Haarfrisuren, in Reifröcken, bei abgemessenen Formen etc., doch als Menschen gelten liess, so hinwiederum erscheint in landschaftlichen Bildern jener Zeit die Natur auch unter angenommenen Gebärden und abgemessenen Gestalten — ja in bewegten landschaftlichen Scenen scheint sie fast einer leidenschaftlich aufgeregten, durch einander geworfenen Societät selber zu gleichen, die aber auch in diesem Zustande noch von festen conventionellen Regeln zusammen gehalten wird. Allerdings ist dies in Hinsicht auf objective Naturwahrheit Manier; allein diese Manier ist durch subjective Kräfte bedingt, die den Sinn und die Auffassungsart eines ganzen Zeitalters ausdrücken, und nicht bloss historisch wahr, sondern auch menschlich ehrenwerth sind. Man könnte solche Art von Landschaften eben die conventionelle nennen. — —

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Weil die alte Plastik, abgesehen von der nationalen Bedeutung und Poesie ihrer Werke, in der Kunstform derselben, und für die Kunstart musterhaft und in dieser Hinsicht unübertrefflich ist, so

wird sie allerdings unsern Bildnern so lange ein unersetzliches Studium gewähren, als die moderne Plastik sich noch nicht einen bedeutenden Reichthum gleichgediegener Werke in ihrer eigenen Sphäre gestiftet haben wird. Und so lange es natürlich ist, dass die Antike ein wesentliches Studium unserer Plastik bleibt, so lange muss auch ihre Nachbildung und Anwendung nahe liegen. Dennoch wird sie auch hier weit mehr auf die Seite der Antike sich beziehen, wonach diese allgemein schön, als wonach sie poetisch ideal ist. In der letztern Seite wird schwerlich ein moderner Bildner die Alten erreichen, weil es ihm eben niemals tiefernstlich um eine göttliche Juno, sondern um eine Junonische Gestalt und nicht um einen heiligen Ahn Theseus, sondern um eine Heldenfigur zu thun sein wird. Darum mag es hart sein, aber es war gewiss nicht grundlos, wenn man sagte: Canova's Venus sei eine schöne Dame, keine Göttin, und seine Grazien seien Pariser Mädchen. Schon etwas Anders ist es, wo der moderne Plastiker antike Gestalten als Typen in einer Handlung anbringt, die er etwa in einem Relief oder auf einer Medaille niederlegt. Hier sind nicht nur die gemeinverständlichsten Kunstbuchstaben einer plastischen Brachylogie, nicht nur die sinnvollsten Lettern eines zeichnenden Lapidarstyls, die wir bis jetzt besitzen, sondern es ist auch diese Art ihrer Anwendung in Handlung und Beziehung dem modernen Geiste angemessener, als ihre statuarische Isolirung. Denn nun wollen und sollen sie schon nicht mehr als symbolische Gestalten durch sich selbst und für sich selbst gelten, sondern werden zum allegorischen Moment im ganzen Bilde, auf dessen Hauptbedeutung sie durch ihre Bewegung sich hinbeziehen. Ihre Charakterzüge und Attribute, bei einsamer Aufstellung die Proclamationen der idealen Persönlichkeit, werden hier nur Schattirungen für den Gedanken, in dessen Ausdruck ihre Gestalten als anschauliche Worte verflochten sind. Niemand, glaub' ich, wird die antiken Gestalten, welche Rauch in den Reliefdarstellungen an seinen Portraitstatuen von Bülow und Scharnhorst in so geistreichen und kraftvollen Motiven gebildet hat, aus denselben hinwegwünschen. Wo indessen religiöse Beziehungen eintreten, wird antike Symbolik, sobald sie über das Architektonische und rein Ornamentale hinausgeht, immer den Ernst des Eindrucks stören. Und gewiss würde Rauch an dem schönen Grabrelief von seiner Hand, welches die verwichene Kunstausstellung zeigte, die Combination heidnischer und christlicher Allegorie vermieden haben, wäre sie nicht vom Stifter des Denkmals gewünscht worden. Ein geschickter Meissel kann freilich im Styl ein versöhnliches Gleichgewicht der Gestalten ermitteln; aber der sinnlichharmonische Eindruck wird nicht verhüten, dass wir bei ernsterer Betrachtung fühlen, es sei eine andere Anschauungsweise und Phantasie, welcher jene antiken Gebilde, eine andere, welcher die christlichen Symbole angehören; und obenein, wenn wir ehrliche Christen sind, ist es uns unmöglich beiderlei Symbole zu gleichen Rechten anzunehmen.

Dass ich an eine völlige Entäusserung aller antiken Symbole bei unserer Plastik noch nicht glauben kann, hab' ich schon oben ausgesprochen. Wie nun einmal unsere Bildung so manches Erbtheil der Alten mit sich fortführt, so ist auch ein Theil ihrer Symbole als Zeichenschrift in unserer Welt durch cursiven Gebrauch sanctionirt worden. Diess und dass unsere jetzige Bildungsepoche nicht mehr eigentlich in symbolischer Weise schöpferisch ist, auch im Grossen und Ganzen nicht sein kann, lässt in dieser Hinsicht keine durchgängige Originalität erwarten, die denn aus denselben Gründen auch nicht nothwendig ist. Für das religiöse Bildwerk, behaupt' ich zwar, mangelt uns nichts (als nur die häufige Gelegenheit dazu), für die Monumental-Plastik aber können wir nicht in jeder Rubrik mit modernen Typen ausreichen. Um so treuer haben unsere Bildner diejenigen Symbole, welche die christliche Plastik in ihrer Originalität erzeugt hat, festzuhalten und auszubilden. Wir hatten ein solches Beispiel auf der letzten Ausstellung, die treffliche Charitas von Tieck! Welch' ein herrlicher Gegenstand ächtmoderner Plastik! Kaum wird sich irgend etwas erdenken lassen, was für das Relief angemessener und vortheilhafter wäre. Und welcher geistreichen Mannigfaltigkeit ist diese Gattung von Compositionen fähig, ganz geeignet, einen nie erschöpften Wetteifer unter den Künstlern zu begründen! Indem sie aber so der Technik fruchtbar entgegenkommt, wie aussprechend ist zugleich diese Aufgabe, wie poetisch, wie menschlich, wie christlich!

(Fortsetzung folgt.)

ORNAMENTE

aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, Königl. Preuss. Professor. Berlin, bei G. Reimer.
(Auch zu haben bei George Gropius.)

Dies Werk, welches sich dem früheren grossen Werk desselben Herausgebers, Pompejanische Ornamente enthaltend, auf willkommene Weise anschliesst, erscheint in Heften in klein Folio, das Heft mit 5 Blättern Ornamenten und einem Blatt Text. Uns liegt so eben das kürzlich erschienene dritte Heft vor, welches aus Mantuanischen Ornamenten, von Giulio Romano und dessen Schülern gemalt, gleich dem ersten Hefte, zusammengesetzt ist; (das zweite Heft ist noch nicht erschienen). Von besonderem Interesse ist hierin die Zusammenstellung der Farben, vornehmlich das Verhältniss des Grundes zu dem darübergelegten Rankenwerk. Ein weisser Grund giebt dem Ganzen stets eine gewisse Lieblichkeit und Zartheit, umsomehr, als derselbe sich wesentlich für feinere Formen eignet. Von bedeutendster Wirkung aber erscheint ein kräftiger, rothbrauner Grund, der fast alle darauf gesetzten Farben ungemein hebt; dies ergab sich auch schon aus der Betrachtung der Pompejanischen Ornamente. Unangenehm erscheint uns diejenige Anordnung, wenn zu den verschiedenen Seiten einer Hauptranke der Grund verschieden gefärbt ist, wenn die zarte, spielende Linie, ihrem Charakter durchaus zuwider, zu einer festen Gränzscheide wird. Auch abgesehen von diesem einen, mehrfach wiederkehrenden Umstande, würden wir den Architekten mehr ein Studium als eine Nachahmung der hier vorgelegten Muster empfehlen: sie sind aus besonderen Umständen und architektonischen Verhältnissen, aus dem besonderen Geschmack einer Zeit hervorgegangen, der nicht überall anklingen dürfte. Auch die Stylisirung, zuweilen zwar sehr anmuthig und gefühlt, hat doch zuweilen etwas Aengstliches und Unfreies. Der Mittelweg, welcher in der Stylisirung gemalter Ornamente, zwischen den strengeren Bildungen des Meissels und den freien Naturformen zu halten ist, dürfte nicht überall ganz bequem zu erfassen sein. — Ob von gemalten Ornamenten aus der Schule jener grossen und edlen Meister des 15ten Jahrhunderts, eines Brunelleschi, Alberti u. a. vielleicht noch Genügendes enthalten ist? Hier wäre gewiss Vorzüglichstes zu erwarten.

Der farbige Druck in diesen Blättern (von C. Hildebrandt) ist sehr sauber und nett, die Farben von angenehmer Klarheit und Kraft; auch im Uebrigen die Ausstattung des Werkes empfehlungswerth.

LITHOGRAPHIE.

Christus am Oehlberge nach Carlo Dolce und Maria mit dem Kinde Jesu nach Raphael. (2 Bl. in Folio) Mit der Feder gezeichnet von L. Kramp. Lith. v. F. Zinck in Offenbach a. M.
(Zu haben bei George Gropius.)

Diese Blätter sind ein Paar höchst merkwürdige und, vornehmlich das erste, wohlgelungene Versuche, mit der Feder auf Stein zu zeichnen. Sie sind wesentlich in Punktirmanier und gleichen den ausgeführtesten Kupferstichen; die leisesten Uebergänge, die tiefsten Schatten sind in vollständiger Weichheit und Klarheit vorhanden. Auch der Druck ist vortrefflich.

Wir sind begierig, ob diese Manier Beifall finden und sich in grösserer Ausdehnung geltend machen wird.

THIERZEICHNUNG.

Funfzig Fabeln für Kinder. In Bildern, gezeichnet von Otto Speckter. Nebst einem ernsthaften Anhange. Hamburg, bei Friedrich Perthes.
(Zu haben bei George Gropius.)

Dies ist ein Büchlein, dessengleichen selten erscheint, eine anmuthige, erfreuliche Gabe für Alle, die wahre Kinder sind, das heisst, dem Gemüthe nach: ein Paar Jahre mehr oder weniger machen dabei keinen Unterschied. Ueber den Inhalt des frischen, frommen und fröhlichen Textes ist hier leider nicht der Ort zu sprechen; wir bemerken nur beiläufig, dass die leichten Skizzen, welche der (ungenannte) Dichter mittheilt, zu dem Allervortrefflich-

sten in dieser Art gehören. — Die von Otto Speckter gezeichneten und in Stein gravirten kleinen Bilder sind wahre Meisterstückchen; die vorkommenden verschiedenen Thiere sind naturwahr und mit sehr glücklichem Humor aufgefasst und dargestellt: Möpschen und Spitzchen; Lamm und Lämmchen; Papierdrache und Vögel; Knabe und Hündchen, — das aufrecht sitzen lernt und dabei ein weinerliches Gesicht macht; Pudel, — der ausgescholten wird, weil er Milch genascht hat, und sich sehr schämt; Sau, — die den Ferkeln Reinlichkeit predigt, dabei aber selbst im Kothe liegt; u. s. w.; u. s. w. Ein sauberer Umschlag zeigt eine Menge Thierbilder in anmuthig geschlungenen Arabesken, Randverzierungen zu Versen, die auf der vorderen Seite den kleinen Leser einladen, auf der hinteren Seite Abschied von ihm nehmen. Nur mit den von Disteli in den Schweizer Moosrosen mitgetheilten Thierbildern dürften die Speckter'schen zu vergleichen sein, mit dem Unterschiede, dass jene für ältere Leute, diese, wie gesagt, für Kinder gezeichnet sind.

Wir empfehlen das Büchlein angelegentlichst insbesondere denjenigen, die den Kindern gern Freude machen.

Nachrichten.

In der Gegend von Trier hat man beim Aufgraben der Erde die Trümmer eines Römischen Gebäudes entdeckt, mit einer Inschrift, Kupfermünzen aus der späteren Kaiserzeit, Terracotten u. s. w.

Am 15. d. M. ist zu Münster eine Kunstausstellung eröffnet worden, welche namentlich reich an Gemälden der Düsseldorfer Schule ist.

Brüssel. Herr Jehotte hat die kolossale Marmorbüste des Königs und Herr Leys, ein Schüler des Hrn. Braekeleer in Antwerpen, ein grosses Gemälde, die Massacre der Spanier in Antwerpen im Jahre 1567 für die Ausstellung vollendet.

Der Wunsch, den Geschmack für die Künste in ganz Frankreich zu verbreiten, zeigt sich auf eine auffallende Weise in mehreren Provinzen des Landes. Bereits im Anfange Augusts fand in Verdun eine zahlreiche Ausstellung von Kunstgegenständen statt. In Rouen hat der Maire die dortigen Künstler zusammenberufen, um über eine zu bewerkstelligende Gemälde-Ausstellung zu berathschlagen. Man kam dahin überein, dass alle Jahre eine Ausstellung stattfinden, dass die Künstler durch Medaillen oder durch den Ankauf ihrer Arbeiten, und nicht durch Geldgeschenke belohnt, und die Künstler der Dep. des Eure und des Calvados zur Ausstellung berechtigt werden sollten. In Lyon werden in diesem Jahre Gemälde, Bildhauerarbeiten, Kupferstiche und Gegenstände der Baukunst ausgestellt werden. Der Ursprung der Ausstellungen in der Stadt Douai fällt in das Jahr 1787. Anfangs lieferten sie nur die Arbeiten der Zöglinge der Akademien. Seit 1809 aber erhielten sie eine grössere Ausdehnung, die von 1821 an, durch die Bemühungen eines Vereins von Kunstfreunden, einen immer bedeutenderen Charakter annahm.

Paris. Die Akademie der schönen Künste gab in ihrer letzten Sitzung am 7. d. M. den ersten grossen Preis für historische Landschaftsgemälde einem Schüler des Malers Bertin, Namens Prieur; den ersten Preis zweiter Klasse einem Schüler des Hrn. Lethiere, Namens Chasselat, und den zweiten Preis zweiter Klasse einem Schüler des Hrn. Gros, Namens Girard. Eine ehrenwerthe Erwähnung ward einem Schüler des Hrn. Remond, Namens Buttura, zuerkannt.

Einladung zur Subscription.

In meinem Verlage erscheint zu Ende November dieses Jahres

Die Kreuztragung Lo Spasimo di Sicilia,

gemalt von Raphael, lithographirt von Bodmer.

Subscriptions-Preis auf Chin. Papier 3 Thlr. 20 Sgr. Velin-Papier 2 Thlr. 20 Sgr.

Beim Erscheinen des Bildes wird die Subscription geschlossen und es tritt dann der beinahe um das Doppelte erhöhte Ladenpreis ein.

Kunstliebhabern wird diese Anzeige um so wünschenswerther sein, als der hohe Preis desselben Bildes in dem Kupferstiche von Toschi (110 und 55 fl.) dessen Anschaffung nur den Reichen gestattet. Die Arbeiten des Herrn Bodmer *) sind zu bekannt, als dass es der Versicherung bedürfte, dass die geehrten Subscribenten ganz Ausgezeichnetes erhalten werden.

George Gropius.

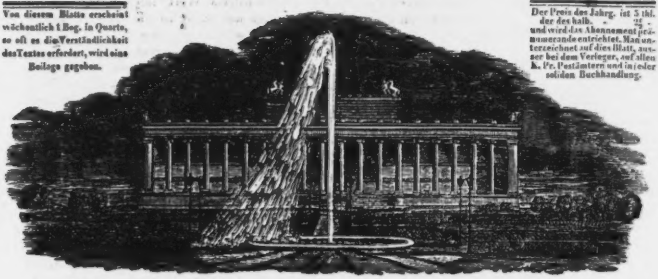
*) Die Lithographieen der Sixtinischen Madonna, der Madonna di Foligno und mehrere grössere Blätter, die zu dem Trefflichsten gehören, was in neuerer Zeit im Steindruck geleistet ist. Unter kleineren Blättern Bodmer's erfreuen sich besonders zwei, nach lieblichen Compositionen von H. Hess, die Christnacht und eine Madonna mit musicirenden Engeln, grosser Gunst des Publikums. d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 39. Jahrgang 1 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

KUNSTLITERATUR.

Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein, herausg. von Sulpiz Boisserée. München, in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt. 1833. (Fol. 72 lithographirte Blätter, 41 Seiten Text. — Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Der Name Boisserée hat einen guten Klang, wenn es sich um unser Interesse an der Kunst des deutschen Mittelalters handelt. Vieles, was uns heutiges Tages als eine gewohnte Erscheinung, als ein alltägliches Wissen, oft als ein Bedürfniss bedünken will, verdanken wir lediglich der unermüdlichen Sorgfalt dieser edlen Familie für Erhaltung und Wiederherstellung mittelalterlicher Kunstwerke. So war lange Zeit, bis neuerdings ein kunstsinniger Monarch jene berühmte Gemäldegallerie zu seinem und seines Volkes Eigenthum machte, ihr Haus ein Wallfahrtsort für Alle, denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am Herzen lag, und in den Jahren der Unterdrückung hat manch Einer aus dem Bilderschatz, den sie vom Untergange gerettet, Trost und Kraft zum Widerstande gesogen. So sind diese Bilder nunmehr, in meist sehr wohlgelungenen lithographischen Nachbildungen, der Schmuck vieler deutschen Zimmer geworden, und blicken, in ihrer frommen Abgeschlossenheit und Beschränktheit, mahnend in das vielfach zerstreute und zerstreuende Treiben der Gegenwart nieder. So ist in dem grossen Prachtwerk, welches der Herausgeber des in der Ueberschrift genannten Werkes bereits über den Kölner

Dom veranstaltet hat, ein würdigstes, Jedermann zugängliches und verständliches Denkmal für die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters gestiftet, welches einen jeden Empfänglichen, vornehmlich aber den vorurtheilsfreien Künstler, zur Bewunderung hinreissen und den, welcher die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung verfolgt, für viele mühevolle und nicht zu häufig erfreuliche Wege in höchstem Masse schadlos halten muss; denn, was der alten Welt das Parthenon, das ist für die neue der Kölner Dom: der Angelpunkt, um welchen sich alles geistig thätige Leben der Zeit dreht.

Die Entwickelung der Baukunst des Mittelalters bis zu diesem glänzenden Culminationspunkte liegt noch immer sehr wenig klar vor uns, auch wenn wir, wie es sich gebührt, den schöpferischen Geist des grossen Meisters, von dem der Entwurf zu diesem wunderbaren Gebäude herrührt, anerkennen: die Motive mussten ihm gegeben sein. Mit Dank müssen wir daher alle Unternehmungen empfangen, deren Absicht es ist, uns mit den Gebäuden vorangehender Epochen bekannt zu machen. Ein solches ist das in der Ueberschrift genannte, welches nunmehr vollendet ist und uns eine sehr bedeutende Reihe von baulichen Monumenten vorführt.

Die Ufer des Niederrheins von Koblenz bis Köln sind reich an Gebäuden des rundbogigen Baustyles, welchen Hr. S. Boisserée, wie es früher bereits Hr. Prof. von der Hagen vorgeschlagen, passend den romanischen nennt; passend besonders, wenn man dieser Benennung gegenüber die spitzbogige Bauart, nach dem Vorschlage des Hrn. von Rumohr, als die germanische bezeichnet. Noch reicher waren jene Gegenden an Gebäuden der Art vor den Zerstörungen, welche im Anfange unseres Jahrhunderts durch die Aufhebung so vieler kirchlichen und klösterlichen Anstalten herbeigeführt wurden. Gerade indess diese Zerstörungen werkten die Aufmerksamkeit des Verfassers, und durch die Theilnahme liebevoller Geschwister und eines stets anregenden Freundes unterstützt*), war er so glücklich, von den wichtigsten der zum Untergang bestimmten Gebäude Zeichnungen zu sammeln, und damit 1809 den Grund zu gegenwärtigem Werk legen zu können. Diese edelmüthige und so höchst nachahmungswürdige, leider nur so selten nachgeahmte Sorgfalt des Verfassers ist hier der Punkt, welcher insbesondere den grössten Dank aller Vaterlandsfreunde verdient. Nachdem der Verf. sich in den Besitz dieser Messungen und Abbildungen gesetzt hatte, suchte er sich dergleichen auch von den merkwürdigsten Denkmalen zu verschaffen, welche noch erhalten blieben.

Das vorliegende Werk enthält eine Auswahl der also entstandenen Sammlung, die nicht nur das kirchliche sondern auch das klösterliche und städtisch-bürgerliche Bauwesen, so wie die verschiedenen Künste berücksichtigt, welche dabei mitgewirkt haben: 12 Kirchen (St. Maria auf dem Kapitol, St. Martin, St. Aposteln in Köln; Abteikirche zu Laach, zu Heisterbach; K. in Andernach; St. Quirin in Neuss; K. in Sinzig; Münster in Bonn; St. Geron, Klosterk. Sion, St. Kunibert in Köln), 2 Taufkapellen (St. Martin in Bonn und bei St. Georg in Köln); verschiedene Klostergebäude (ausser bei den genannten Klosterkirchen, die Kreuzgänge von St. Pantaleon und St. Gereon in Köln, das Kapitelhaus und den Kreuzgang der Abtei Rommersdorf, und die Klostergebäude der Abtei Altenberg bei Köln); 3 Wohnhäuser; das Ehrenthor in Köln; und den mit sauberem Schmelzwerk geschmückten Altartisch zu Komburg bei Schwäbisch-Hall: — Perspektivische Ansichten, Grund- und Aufrisse, Durchschnitte und einzelne Details. Die Messungen und Zeichnungen sind von verschiedenen Bauverständigen und Künstlern besorgt worden. Vor allen war Baurath Schauss in Köln dafür thätig, auch überliess er dem Verf. eine Sammlung von Rissen, wozu er den Anfang schon früher gemacht hatte, als jener den Gedanken zu der seinigen fasste. Mit und nach ihm arbeiteten Maler Fuchs und Architekt Dupont in Köln, Hofmaler D. Quaglio und Architekt Kurz in München. Dann war dem Verf. der Stadtbaumeister Weyer in Köln mit Zeichnungen von der St. Kunibertkirche, und Architekt Schopen mit jenen von der Kirche seiner Vaterstadt Neuss behülflich; vorzüglich aber hatte er sich der freundschaftlichen Beiträge des Bauinspektors Lassaulx in Koblenz zu erfreuen.

Wo so vieles Treffliche und Anerkennenswerthe geleistet ist, da scheint es fast Unrecht, wenn wir unsere Wünsche für ein solches Unternehmen nicht

*) Das in der Ueberschrift genannte Werk widmet der Verfasser, „in dankbarer Erinnerung," seinem Bruder Melchior, seiner Schwester Marianne und seinem Freunde Johann Bertram.

mit dem Geleisteten bescheiden, sondern noch mehr verlangen; — wenn wir hier z. B. mehr und in hinlänglicher Grösse gezeichnete Details vermissen, namentlich Profile der verschiedenen Gliederungen (der Fenstereinfassungen, der Gewölbgurten, u. a.), deren verschiedene Formation so charakteristisch für die Fortbildung architektonischer Style ist; der Verf. theilt nur zu den Säulen gehörige Details mit*). Auch würden Mittheilungen dieser Art das Werk nicht vertheuert haben, wenn die zumeist überflüssige Schattenangabe bei Aufrissen und Durchschnitten, so wie der noch weniger nothwendige Unterdruck mit einer gelben Platte, darin die Lichter ausgespart sind, unterblieben wäre. Für den Laien sind wesentlich nur die perspektivischen Ansichten, nicht jene Risse; und der Kenner weiss sich in blossen Linearzeichnungen, mit Hülfe des Grundrisses, schon zurechtzufinden. Wir können für unsere Studien leider nicht die Mittel englischer Lords anwenden. — Indess, ich wiederhole, wo wir im Wesentlichen zu so grossem Dank verpflichtet sind, dürfte es unbillig sein, Mehreres und Anderes zu verlangen.

Anders aber verhält es sich mit einigen anderen Punkten des vorliegenden Werkes und hier wird es Pflicht, mit freimüthigem Tadel die Fehler des hochgeachteten Hrn. Verfs. darzulegen. Dieselben betreffen den wissenschaftlichen Theil, vornehmlich zwei Hauptpunkte, von denen hier gesprochen werden muss.

Der erste bedeutendere Fehler ist der, dass der Hr. Verf. Denkmale der Baukunst vom siebenten Jahrhundert ab herauszugeben meint, während ich sehr zweifelhaft bin, ob irgend nur Erhebliches aus dem zehnten Jahrhundert in diesem Werk enthalten sei. Es ist nöthig dies an den einzelnen betreffenden Gebäuden nachzuweisen.

Als ältestes Gebäude führt der Hr. Verf. die im Jahre 1812 abgerissene Taufkapelle St. Martin in Bonn auf, von der er leider nur eine äussere Ansicht mittheilt. Er setzt dieselbe in das siebente Jahrhundert, aus dem einen Grunde, weil ihre Bauart die grösste Aehnlichkeit habe mit jener der Marienkirche auf dem Kapitol in Köln, welche am Ende eben dieses Jahrhunderts erbaut sei. Da diese letzte Annahme, wie ich gleich zeigen werde, durchaus willkührlich und fehlerhaft ist, so fällt die angegebene Bestimmung des Alters der Martinskapelle von selbst zusammen, und wird, im Fall man jene „grösste Aehnlichkeit“ mit der genannten Marienkirche gelten lässt (die freilich zwischen einer von Säulen getragenen Rotunde und einer weitschiffigen, auf Pfeilern ruhenden Kreuzkirche nicht allzugross sein dürfte) in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken sein. Doch auch ohne Vergleich mit anderen Gebäuden bestimmt sich das Alter der Martinskapelle, sogar aus der einfach äusseren Ansicht des Gebäudes, von selbst. Hier zeigt sich bereits ein ausgebildetes System jener durchlaufenden Friese mit nebeneinandergestellten, wenig erhabenen kleinen Rundbögen, von denen sich, in gemessenen Entfernungen, Lisenen herniederziehen; ein System, welches die Massen des Gebäudes bereits auf eine anmuthige Weise sondert. Bekanntlich gehört dasselbe dem mehr massenhaften rundbogigen (romanischen) Baustyle an, welcher seine ersten Anfänge im zehnten Jahrhundert hat, sich im eilften ausbildet und im zwölften bereits zu einer besondern Anmuth, häufig sogar Zierlichkeit entwickelt. Vor dem zehnten Jahrhundert ist von Anfängen der Art noch nichts zu bemerken; die Zeit der Karolinger befolgt, wie jeder Geschichtskundige weiss, in den Gegenständen der höheren Kultur, überall noch antike (wenn auch entstellte) Vorbilder. Somit würde die Martinskapelle erst in das eilfte, wenn nicht gar, möglicher Weise, in das zwölfte Jahrhundert gehören. Denn „der Geschichtsforscher (ich bediene mich der Ausdrücke des Hrn. Verfassers) darf eine immer wiederkehrende Thatsache nie aus den Augen verlieren, dass nämlich in den Zeiten, wo wesentliche Veränderungen in der Baukunst eintraten, und ziemlich lange nachher, die ältere Bauart bei manchen Gebäuden noch angewendet wurde“ u. s. w.

Als das nächst der Martinskapelle älteste Gebäude dieser Gegenden nennt der Verf. die erwähnte Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln, welche von der Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristal im Jahre 700 errichtet sei. „Das Gebäude der Marienkirche (sagt er) ist, soviel ich weiss, das einzige von dieser Bedeutung und Vollständigkeit, welches irgend aus dem 7ten oder 8ten Jahrhundert noch besteht. Die Hauptanlage desselben ist noch ganz in ihrer ursprüng-

*) Auch in dem grossen Prachtwerk über den Kölner Dom fehlt es leider zumeist an den nöthigen Details der angegebenen Art.

lichen Gestalt erhalten.“ In Bezug auf diese Angaben nur Folgendes. Jedermann weiss, wie im höchsten Grade schwierig das Alter der Gebäude gerade in diesen dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters zu bestimmen ist, wie sehr viel also darauf ankömmt, ein festbestimmtes bedeutenderes Gebäude dieser Zeit zu haben, um aus dem Styl desselben Schlussfolgen für andere zu ziehen. Der Verf. indess begnügt sich mit der einfachen Angabe, dass die genannte Kirche, die im Jahre 700 errichtete sei, ohne dabei auch nur den geringsten Zweifel zu äussern, geschweige denn zu widerlegen. Doch, dünkt mich, giebt es kaum etwas Unpassenderes, als wenn man behaupten will, dass eine Kirche oder irgend ein anderes Gebäude wirklich in eine gewisse Zeit gehöre und dies aus dem einen Grunde, dass gerade in derselben, wenngleich sehr entfernten Zeit, in derselben Stadt, eine Kirche vorhanden war, welche denselben Namen führte. Die gegenwärtige Kirche Maria auf dem Kapitol enthält aber, im Ganzen wie in den Details, so durchweg die Eigenthümlichkeiten eines beträchtlich späteren Styles, dass wir jene ganz vage Angabe ihres Altern auf keine Weise gelten lassen dürfen. Hier ist nichts mehr von dem antikisirenden Charakter zu bemerken, der den Gebäuden des siebenten und achten, selbst noch des neunten Jahrhunderts eigen ist; nichts mehr von dem eigentlichen, gewölblosen Basilikenstyl, der sogar in diesen Jahrhunderten des bedeutendsten Verfalls der Baukunst auch noch die Würde und Majestät, welche die Bauwerke des vierten und fünften Jahrhunderts zeigen, eingebüsst hatte, und mit seinen geringen Dimensionen, mit seinen Schiessscharten-ähnlichen Fenstern, mit seiner schon zu sehr gesunkenen Technik ein trauriges Bild jener Zeit liefert, welche zwischen dem Untergange der alten Welt und dem Beginn der neuen liegt. Die Form des Grundrisses dagegen, die bereits ein vollständiges lateinisches Kreuz und eine eigenthümliche Anordnung (eine Wiederholung des Hauptabsis an den beiden Enden des Queerschiffes) zeigt, welche den, mindestens dem eilften, wenn nicht beide dem zwölften Jahrhundert zugehörigen Kirchen St. Martin und St. Aposteln zu Köln entspricht; die Durchführung des Umganges hinter diesen Absiden, von denen derselbe durch zierliche Säulenstellungen getrennt ist; die weiten und leichten Verhältnisse im Inneren des Gebäudes; die kühn gespannten Gewölbe und die, durch diese nöthig gewordenen Pfeiler im Innern, Strebebögen im Aeusseren; die Anwendung einer bereits nicht unbedeutenden und kunstreich angeordneten Gruftkirche; die kleine rundbogige Gallerie im Aeusseren, unter dem Dach des Hauptabsis; der rundbogige Fries unter dem Dach des Mittelschiffes, welcher sich in Lisenen-artigen Streifen zu den genannten Strebebögen niedersenkt; — Alles dies sind zu unwiderlegliche Kennzeichen des eilften, zum Theil des zwölften Jahrhunderts, so dass wir dies Gebäude nothwendig für das Werk dieser späteren Zeit, und zwar für eine besondere Zierde derselben, anerkennen müssen. — Ein Paar schwache Stützen, welche der Verf. noch beiläufig für seine Meinung vorzubringen scheint, ergeben sich von selbst als wenig zureichend. Die eine ist eine Vergleichung mit dem alten, angeblich im Jahre 814 erbauten Dome zu Köln, davon derselbe in dem früheren Werk über den Kölner Dom eine nach der (sehr ungenügenden) Beschreibung bei Gelenius entworfene Zeichnung mittheilte; — doch frägt sich, im Fall Beschreibung und Zeichnung auch richtig sind, ob dieser Dom nicht, in den 434 Jahren bis zur Gründung des noch vorhandenen Gebäudes, ebenfalls einen Umbau erlitten haben kann? Ausserdem scheint noch eine angestellte Vergleichung der kleinen Arkade unter dem Dach der Hauptabsis mit den bei der Taufkapelle St. Martin zu Bonn und bei S. Micchele zu Pavia vorhandenen, auf jene frühere Zeit hindeuten sollen. Ueber die Martinskapelle habe ich bereits gesprochen. Die genannte Kirche von Pavia ist der Verf. zwar bereits für ein Werk des achten Jahrhunderts zu halten geneigt; doch muss ich gestehen, dass mich die Unentschiedenheit, mit welcher diese Meinung ausgesprochen wird, argwöhnisch macht. Es gilt bekanntlich diese Kirche, seit die Meinung der pavesischen Topographen durch d'Agincourt in seiner *Histoire des arts etc.* sanctionirt worden ist, für ein Muster der longobardischen Architektur, d. h. derjenigen, welche in Italien, und natürlich auch in den benachbarten Ländern, vom sechsten bis achten Jahrhundert herrschte; alle ähnlichen für diese Zeit aufgestellten Beispiele stützen sich auf diese Autorität; ich vermuthe, dass auch des Verfs. Meinung in Bezug auf die gleichzeitig genannte Kölner Marienkirche durch dieselbe influirt wurde. Uebrigens ist durch einen neueren

Forscher, Cordero*), bereits zur Genüge erwiesen, dass die Zeit der Erbauung der gegenwärtig in Pavia vorhandenen Kirche S. Micchele gegen das Ende des eilften Jahrhunderts fällt; so dass auch schwerlich die Annahme des Herrn von Rumohr, der wenigstens in ihren Fundamenten longobardischen Bau erkennt, haltbar sein dürfte.

Von der Abteikirche St. Martin in Köln ferner, welche im Jahre 977 neu zu bauen angefangen wurde, dürften höchstens die einfachen Pfeiler des Schiffes mit ihren einfachen Halbkreisbögen in diese Zeit gehören (obgleich auch diese Annahme nicht unzweifelhaft hinzustellen ist). Alles Uebrige, vornehmlich aber der ganze Raum des Chores und Kreuzes, den der Verf. für gleich alt hält, gehören nothwendig wenigstens in das Ende des zwölften Jahrhunderts, wie sich aus der kunstreichen Anordnung des Ganzen, besonders aber aus den zierlichen und überzierlichen Einzelheiten sehr leicht ergiebt. U. s. w. —

Die zweite Rüge, welche zu machen ich mich genöthigt sehe, ist die, dass das vorliegende Werk den Zweck haben will, die Entwickelung der romanischen Baukunst, vornehmlich in Bezug auf den um 1200 Statt findenden Uebergang in den spitzbogigen Baustyl, nachzuweisen. Allerdings zeigen sich hier, am Ende der Periode des genannten romanischen Baustyles (am Ende des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts), allerhand eigenthümliche Ausbildungen und Ausartungen; aber von Motiven, welche irgendwie in den germanischen Baustyl hinüberdeuteten, ist fast gar keine Spur zu bemerken. Denn wenn auf die Thürme ein Geschoss mehr gesetzt wird, um sie höher zu machen, so hat das eben noch nichts mit dem elastisch Emporstrebenden jenes Styles gemein; und wenn die Form des Spitzbogens zufällig, aus Nachahmung anderswo schon vorhandener Spitzbogenbauten, vorkömmt, so ist das eben noch ausser dem organischen Zusammenhange, der doch die Hauptsache ist. Zu jenen späteren Eigenthümlichkeiten gehören die durchgeführte Nischeneinrichtung, wie in der Kirche von Heisterbach, die mannigfachen, zum Theil sehr willkührlichen Fensterformen, die hie und da sogar beinah an Kirchenfenster aus der Zeit des Haarbeutelstyles erinnern, u. a. m. Die Rotunde von St. Gereon in Köln dürfte vielleicht als das einzige Beispiel jenes Ueberganges anzusehen sein; doch ist hier der Spitzbogen wiederum schon beträchtlich vorherrschend, die ganze Anlage aber sehr verschieden von früheren und späteren Bauwerken.

Es ist im Gegentheil sehr interessant, zu beobachten, wie sich in diesen niederrheinischen Gebäuden eine eigenthümlich abgeschlossene Bauweise, die in sich Beginn und Ende hat, ausspricht und von der mittel- und oberrheinischen wohl unterscheidet. Ich möchte sie, in ihrem, mehr in die Breite als Höhe gehenden Charakter eine klösterliche Bauweise nennen. Die schöne Abteikirche von Laach nur erhebt sich, was wenigstens die mitgetheilte äussere Ansicht betrifft, zu freieren, edleren Verhältnissen. —

Es schien nöthig, den geneigten Leser auf diese unhaltbaren Stellen des in Rede stehenden Werkes aufmerksam zu machen; um so mehr, als der berühmte Name des Verfs. leicht als ein Bürge für die darin niedergelegten Aussprüche angesehen werden und sehr bedeutende Verwirrung für die Geschichte der Kunst, oder vielmehr der Kultur überhaupt, begründen dürfte. Dass dies geschehen wird, beweist z. B. schon der Umstand, dass mehrere Stücke des Textes, namentlich das über die Kölner Marienkirche, in das Schorn'sche „Kunstblatt" aufgenommen sind, ohne dass irgend Zweifel gegen die Gültigkeit der mitgetheilten Behauptungen ausgesprochen wären. Auch muss ich leider schliesslich noch bemerken, dass diese irrigen Ansichten des Verfs. die bedeutenden Hoffnungen, welche sein schon lange gegebenes Versprechen eines Werkes über die Entwickelung der Kirchenbaukunst erregte, sehr herabstimmen müssen.

Gleichwohl wiederhole ich, dass die vielfachen Verdienste des Verfs. um die Kenntniss des deutschen Mittelalters von seiner herrlichsten Seite, auch durch das vorliegende Werk, stets so gross bleiben werden, dass sein Name nie ohne die grösste Hochachtung und Dankbarkeit genannt werden darf.

F. Kugler.

*) *Ragionamento dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda*, abgedruckt: allein, und in den *Commentarj dell' Ateneo di Brescia per l'anno MDCCCXXVIII.*

Eine Uebersetzung und theilweise Bearbeitung dieser inhaltreichen Schrift habe ich so eben unter Händen. F. K.

Description historique et raisonnée d'une Collection de Tableaux des écoles italienne, flamande, hollandaise, française et espagnole, appartenant à Mesdames Dumont de Frainays, contenant quelques réflexions sur la peinture. Par M. le chevalier Alex. Lenoir.

Unter voranstehendem Titel ist kürzlich ein ausführlicher Catalog einer in der Nähe von Paris befindlichen, aus 87 Nummern bestehenden Gemälde-Sammlung erschienen, welche zum Verkauf ausgestellt. Es befinden sich darin Namen der vorzüglichsten Meister. Als die bedeutendsten Kunstwerke werden, in dem genannten Verzeichniss so wie in den Berichten, welche die Zeitungen über diese Sammlung geben, zwei Bilder von Rubens genannt, deren das eine, die Rache der Scythenkönigin Tomyris gegen Cyrus darstellend, 6 (franz.) Fuss 3 Zoll hoch und 10 F. 10 Z. breit, 17 Figuren in Lebensgrösse, — das andere, die Enthaltsamkeit des Scipio, 6 F. 6. Z. hoch, 12 F. 8 Z. breit, 16 Figuren enthält. Vornehmlich wird an dem Bilde der Scythenkönigin das Colorit und das Helldunkel gerühmt, welches beides, in venetianischer Vollendung und Reinheit, demselben, wie es heisst, einen bedeutenden Vorzug vor den anderen Werken dieses Meisters giebt. Beide Bilder waren im Besitz der Königin Christina von Schweden, welche dieselben, während ihres Aufenthalts in Italien, woselbst sie von Rubens gemalt waren, gekauft hatte. Nach dem Tode der Königin kamen sie in die Gallerie Orleans und gingen von hier, bei der Zerstreuung dieser reichen Sammlung, nebst mehreren anderen, zu ihren gegenwärtigen, im obigen Titel genannten Besitzerinnen über. Ausser Rubens werden Leonardo da Vinci (ein S. Johannes Baptista in der Wüste), Titian (die Vermählung der heil. Catharina), Andrea del Sarto (eine Jungfrau mit dem Kinde, von dem kleinen Johannes und Engeln verehrt), Dominichino (eine Caritas romana u. a.), Gentilescus, Carlo Dolci, Ludovico Caracci, Guido Reni, Albano, Solario, Alessandro Allori, u. s. w.; Cornelis Engelbrechtsen (mit 2 Bildern); Van Dyck (mit mehreren Bildern); Poussin, Lesueur, Bourdon, Murillo, Spagnoletto; Miel, Bega, Cuyp, Mirvelt, de Hoogh; Ruisdael, Van Velde (von beiden treffliche Bilder), Moucheron, Claude Lorrain, J. Vernet; Van Huysum, Seghers, de Heem, u. s. w. genannt.

Wir theilen unsern Lesern einen kleinen Artikel des *Rénovateur* in Bezug auf diese Sammlung mit, der einen interessanten, wenn vielleicht auch einseitigen Blick in das französische Kunstleben thun lässt und uns unwillkührlich zu Parallelen veranlasst, die für uns, und namentlich für uns Preussen, so in hohem Grade erfreulich sind. Der Artikel lautet wie folgt:

„Die Künste ziehn fort! so wird es nunmehr heissen, eben so passend und wahrer, als jüngst, da der beredte Hr. Lainé auf der Tribüne der Pair-Kammer ausrief: die Könige ziehn fort! Man weiss, mit wie genannter Werthschätzung, mit wie gebildetem Kunstsinn, mit wie edlem Wohlwollen das Königthum des Juli die Künstler des Salons von 1833 aufzunehmen geruht hat; niemand wird das reizende Bild der *Cinquantaine* vergessen, welches von Louis Philipp gekauft und von Herrn Alfred Dufougerais bezahlt ist. Die Monarchie der Barrikaden, welche Millionen für all ihre polizeilichen Einrichtungen verschwendet, hat nicht einmal ein Paar Tausend Franken übrig, um für unser Museum einige jener ausgezeichneten Tafeln zu erwerben, welche die Bewunderung mehrerer Jahrhunderte der Hochachtung der Nachwelt empfiehlt. Wenige Monate sind vergangen, seit die schöne Sammlung des verstorbenen J. Erard, durch die gedrängte Concurrenz der Liebhaber aus allen Ländern, an alle Enden der Welt zerstreut ist. Jetzt wird die Reihe an die Gallerie des Hauses Dumont de Frainays kommen; es ist die letzte, die uns blieb.

„Wir haben bereits von dem Besuch, den wir dieser kostbaren Sammlung von Meisterstücken aller Schulen abstatteten, Rechenschaft abgelegt und gesagt, dass die Besitzerinnen lebhaft wünschten, dieselbe ganz für Frankreich zu erhalten. Wir wissen, dass sie auch noch heute in diesem patriotischen Vorsatze beharren, und dass, so lange sie an die Möglichkeit eines Abkommens mit der Regierung glaubten, die glänzendsten Anerbietungen sie nicht wankend machen konnten. Aber ihre Hoffnungen sind fast ganz vernichtet. Die Regierung wird sich nicht zu einer Unterhandlung herablassen, wenigstens haben wir einige Gründe, dies zu fürchten. Es ist sogar wahrscheinlich, dass sie gar nichts kaufen wird. Die Regierung hat kein Geld. Caracci, Albano, Ti-

tian, Paul Veronese, Dominichino, Rubens, Van Dyck, Murillo, Ruisdael, Poussin, Lesueur, Joseph Vernet, u. s. w.; — Alles das ist zu theuer. Mit den Summen, die es kosten würde, diese Meister den erhabenen Compositionen unseres Museums an die Seite zu setzen, könnte man ja ein ganzen Fort bauen. Und was ist bei einem solchen Erwerb für das Interesse der Dynastie zu gewinnen? Unter den Gemälden der Frauen von Frainayes sind verschiedene, die aus der berühmten Gallerie des Herzogs von Orleans, Regenten von Frankreich, stammen. Was beweist dies? dass die Besitzerinnen Geschmack haben; dass sie Meisterwerke, welche die Welt bewundert, besitzen. Ohne Zweifel haben sie einen edlen Gebrauch ihres Vermögens gemacht, als sie diese grossen Stücke erwarben, die eine fremde Hand uns zu rauben drohte. Aber eine sparsame Regierung berechnet ganz anders; sie verschwendet ihr Gold nicht für Farben und Leinwand." U. s. w. —

LITHOGRAPHIE.

Het Koniglijk Museum (van s'Gravenhage), op Steen gebragt. Opgedragen an Hare Majesteit de Koningin der Nederlanden. — Musée royal de la Haye lithographié cet. — A. Amsterdam. Chez Desguerrois et Comp. (20 Hefte in Folio, das Heft mit 3 lithographischen und 3 Textblättern. — Für Deutschland bei G. Gropius in Berlin.)

Mit dem im April 1833 erschienenen zwanzigsten Hefte der Lithographieen der Königl. Niederländischen Museum's im Haag ist ein Werk vollendet, welches auf gleiche Weise eine Folge trefflicher Steindrücke, Abbildungen einer aus vorzüglichen Meisterwerken bestehenden Sammlung, so wie insbesondere die Uebersicht einer geschlossenen, zu eigenthümlicher Blüthe gelangten Periode der Kunstgeschichte auf angenehme Weise mittheilt und den Freunden niederländischer Kunst sehr erwünscht sein wird.

Das genannte Museum besteht, nach den herausgegebenen Blättern zu urtheilen, aus Meisterwerken der niederländischen, oder wesentlicher der holländischen Schule; die Lithographieen sind meist, in Bezug auf Zeichnung sowohl als Druck, sehr wohl gerathen und schliessen sich namentlich der charakteristischen Technik der verschiedenen Meister erfreulichst an. Dies ist ein sehr wichtiger Umstand, indem bekanntlich bei der Mehrzahl holländischer Gemälde minder eine Poesie des Inhaltes oder eine Poesie der Form, als vielmehr nur eine Poesie der Technik zu suchen ist, die allerdings auch ihren eigenen, behaglichen Reiz hat. Freilich will es uns bei der höheren Richtung, welche die Kunst heutiges Tages bei uns zu nehmen beginnt, seltsam bedünken, wenn in den beigefügten (in holländischer und französischer Sprache abgefassten) Textblättern diese Verhältnisse der Technik noch als das Wesentlichste und Letzte der Kunst hingestellt werden; indess müssen wir dieses den Nachkommen jener Meister schon zu Gute halten. Im Uebrigen ist der Text brauchbar und instruktiv; wir theilen dem geneigten Leser eine, zum vierzehnten Heft gehörige Probe, welche zugleich eines der anmuthigsten Bilder dieser Sammlung beschreibt, mit.

„Das Innere eines Hauses, gemalt von Gerhard Dow.

„Kein Schüler des unvergleichlichen Rembrandt hat so viel Berühmtheit erlangt, als Gerhard Dow. Auf gleiche Weise, wie sein ausgezeichneter Meister, ist er bis in das tiefste Geheimniss der Kunst eingedrungen. Ein brillantes und frisches Kolorit, ein frappanter Effekt, den man seiner vollkommenen Kenntniss von den verschiedenen Wirkungen des Lichts verdankt, ein meisterlicher Pinsel, dies sind die Eigenschaften all seiner kostbaren Meisterstücke. Unter den Künstlern, welche in ihren Werken die höchste Stufe einer feinen Ausführung erreicht haben, behauptet er, ohne Widerspruch, nach dem Urtheil der Kenner, die erste Stelle, indem er sie alle durch eine so unnachahmliche und staunenswürdige Schönheit übertrifft, dass es wirklich an Zauberei gränzt. Niemand kannte besser als er das grosse Geheimniss, unter dem Anschein einer breiten Manier die mühsame und ausserordentliche Arbeit zu verbergen, die ihm die Ausführung seiner Werke kostete. Es ist also, in Bezug auf sein aussergewöhnliches Verdienst, nicht zu verwundern, dass Dow selbst beträchtliche Summen für seine Kabinetstücke erhielt; ein Glück, welches nicht allen gleichzeitigen, obgleich sonst nicht minder geschickten Künstlern zu Theil ward. Indem

sich ferner die Gelegenheit, ein Gemälde dieses grossen Genie's zu erwerben, selten darbot, ist es natürlich, dass ihr Werth sich fortwährend erhöhen musste. Wenn ein solches zufällig zum Verkauf ausgeboten wird, so ist dessen Preis so übermässig, dass sich nur selten Fürsten oder sehr reiche Liebhaber finden, welche ihre Gemächer durch seine bewundernswürdigen Compositionen verschönert und geschmückt sehen können.

„Gerhard Dow wurde zu Leyden im Jahre 1613 geboren. Der Kupferstecher Dolendo und Konwenhorn, ein geschickter Glasmaler, gaben ihm den ersten Zeichenunterricht. Dow machte unter diesen beiden Lehrern so reissende Fortschritte, dass er schon im fünfzehnten Jahre in die Schule des grossen Rembrandt eintrat. Nach drei Jahren hatte sich sein wachsendes Talent so herangebildet, dass er die letzte Entwickelung seiner glücklichen Anlagen für die Malerei seinen eigenen Beobachtungen und der häufigen und genauen Nachahmung der Natur überlassen zu müssen glaubte. Rembrandt's Manier erlitt in der Folge eine merkliche Veränderung; Dow blieb unverändert bei der Anwendung der höchsten Feinheit.

„Die beigefügte Lithographie, das Innere eines Hauses darstellend, beweist augenscheinlich, zu welcher Höhe er seine eben so edle als bewundernswürdige Kunst geführt hat. Dies Bild kann mit Recht zu den allerhöchsten Stücken der Königlichen Sammlung gezählt werden. Der Hauptgegenstand dieser durchdachten und reichen Composition, welcher zuerst das überraschte Auge auf sich zieht, ist eine Frau aus der mittleren Klasse, die vor einem offenen Fenster sitzt, sie ist mit Nähen beschäftigt. Neben ihr ein Kind in einer Wiege, mit dem ein junges Mädchen zu spielen scheint. Wenn man aufmerksam die Art, wie das Licht einfällt, und die Nahrungsmittel, welche hier und dort zubereitet liegen, beobachtet, so kann man vielleicht die Absicht des Künstlers, eine Morgenstunde darzustellen, errathen. Im Hintergrund sieht man die Küche, wo die Magd einen Kessel an den Haken hängt. Nicht weit von ihr eine andre lesende Frau. Das Zimmer des Vordergrundes ist mit Meubles, mit Utensilien für die Küche u. s. w. angefüllt; Alles ist auf's Natürlichste und Sorgfältigste gearbeitet.

„Dow erreichte das Alter von 67 Jahren.“ —

Nachricht.

Herr Filippo Courtois in Chambery hat von der dortigen Akademie von Savoyen für ein Aquarellbild, die Ruinen des alten Schlosses Barget darstellend, den Preis erhalten. Der Künstler hat das Bild der Akademie geschenkt.

KUNST-ANZEIGE.

Die durch den Kunstverein für das Königreich Hannover veranstaltete zweite Ausstellung von Kunstwerken lebender Meister wird am 24. Februar 1834 in Hannover eröffnet werden und einen Monat dauern.

Alle deutsche Künstler werden ersucht, dieselbe durch Zusendung ihrer Werke zu begünstigen, und übernimmt der Kunstverein die Transportkosten hin und zurück von allen den Gegenständen, welche durch die Künstler selbst mit der Fracht bis zum 1. Februar an den Conservateur des Vereins, Hof-Kunsthändler Schrader allhier, eingesandt werden. — Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken, welche nicht durch die Committée zu Einsendungen besonders aufgefordert werden, haben die Unkosten selbst zu tragen.

Bei verkäuflichen Kunstwerken wird um Angabe der äussersten Preise gebeten, und wird die Committée den Verkauf möglichst zu befördern suchen.

Jede nähere Auskunft ist der Unterzeichnete zu ertheilen gern bereit.

Hannover, im September 1833.

Die Committée des Kunstvereins für das Königreich Hannover.

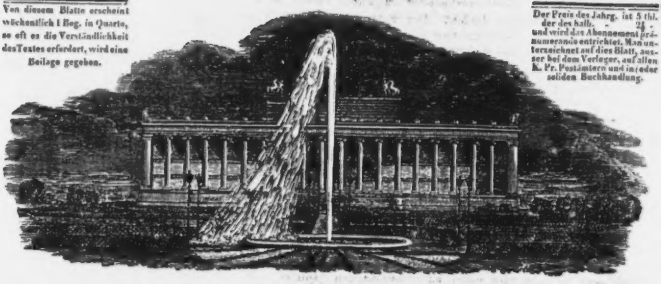
D. Hausmann,
Secretair des Vereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 40. Jahrgang 1 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. — Ag. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.

(Als Fortsetzung des Artikels: Ueber das Leben der Kunst in der Zeit u. s. w.)

(Fortsetzung.)

Es ist Zeit, dass ich des Näheren darauf zu sprechen komme, wie sich der moderne Maler gegen antike Poesie und Kunst verhält. So viel glaub' ich im Obigen sattsam dargethan zu haben, dass jene ursprüngliche und eigenthümliche Idealität, welche die antiken Kunstgegenstände in ihrer Welt gewannen, in der unsrigen nicht mehr möglich ist, weil der Grund verändert, die Bedeutung vernichtet worden. Auch das hab' ich ausgeführt, wie die Poesie der mythischen Gestalten wesentlich plastisch ist und, übergetragen in die Malerei, mit der natürlichen Wirkung dieser Kunst in Widerspruch geräth. Ich kann dies aber noch in'sbesondere anschaulich machen, wenn ich an ein grosses Bild der letzten Ausstellung, an die so reizend gemalte Terpsichore von Begas erinnere. Dieser Künstler fühlte sehr richtig, dass er bei jeder möglichen Behandlung der Gestalt, immer nur eine schöne Tänzerin, nie eine Göttin des Tanzes malen würde; und er suchte daher nach einem Mittel, seine Muse vom Boden der Sterblichen zu lösen. Als er sie auf ein Säulenkapital gestellt hatte, so war dies wohl eine Art architektonisch-plastischer Isolirung; aber sie trat nur in so grösseren Widerspruch mit dem natürlichen, menschlichen Leben der Gestalt, und die Blumenfülle, welche der Maler zur Vermittelung anbrachte, der nebengesetzte Amor, der nur dem Gedanken, nicht dem Bilde nach mit der isolirten Tänzerin verbunden ist, giebt blos einen Synkretismus für sich lieb-

licher, aber ganz willkührlich verknüpfter Einzelheiten. Ein Säulenknauf am Boden? Der kann nur durch Zufall oder Unglück da herniedergekommen sein; denn der Ort seiner Bestimmung ist es nicht. Ein Blumenkorb darauf? Der kann auch nur durch Zufall dazugekommen sein; denn an abgefallenen Kapitälen pflegt man keinen Blumenschmuck zu verschwenden. Eine reizende Mädchengestalt mit der Zehenspitze drüberhingestellt in der Attitüde einer Tänzerin? Nur durch Zufall kann sie in einer seltsamen Laune zur Wahl dieses ungeschickten Tanzbodens gekommen sein; nur mit Lächeln kann man die prekäre Stellung betrachten, in der sie sich präsentirt. Was macht der Amor daneben? Pflegt er ihren einsamen Uebungen zuzusehen? Aber er sieht nicht zu, er ist blos auch da. Und so haben wir in der That weder eine natürliche Tänzerin, noch eine Terpsichore; sondern blos einen allerliebstgemalten Widerspruch. Ein antiker Maler würde seine Terpsichore ganz anders behandelt haben. Allein tanzt sie gar nicht, sondern nur im Reigen der Musen; sie ist keine Tänzerin, sondern die göttliche Erfinderin und Vorsteherin des Tanzes. Der antike Maler würde sie nicht im leichten Ballschleier, sondern in reichem, pompösem Gewand, nicht als launige Springerin, sondern als würdevollsinnende Muse, vielleicht mit einem leisandeutenden, graziösen Motiv eher der Finger, als der Zehen dargestellt haben. Und der moderne Maler, wenn er das Tanzen malen will, soll eine Tänzerin malen oder lieber mehrere; aber keine Göttin. Auch wem es gelänge, das Letztere bei gleichausgezeichneter Technik, wie im vorliegenden Falle, mit mehr Sinn und Styl zu vollführen: würden wir doch nur eine Dekoration vor uns sehen, kein Bild von wahrhaftigem Geiste.

Wir sind nunmehr an dem Punkte, dass ich im Allgemeinen aussprechen darf: ein der Mythologie entnommener Gegenstand wird allemal in unserer Malerei einen mehr decorativen, als gediegenen Charakter annehmen. Es folgt dies nothwendig aus allem Bisherigen; es liegt nicht nur im Sinn des modernen Beschauers, sondern schon in der ursprünglichen Auffassung des Künstlers. Wahrheit und Wesenheit ausserhalb der Kunst können, wie ich zeigte, solche Gestalten nicht mehr für uns haben; symbolische Geschlossenheit können sie, wie wir gleichfalls fanden, nur in der Selbständigkeit reinplastischer Gestalt behaupten; es fällt also in der Malerei sowohl jener wesentliche innere Gehalt, als diese Festigkeit der Erscheinung von ihnen ab; und so bleibt nur die technische Schönheit für sie übrig. Eine Schönheit aber, deren Dargestelltes nicht zugleich dem Geiste sich als nothwendig und wahrhaftig ankündigt, ist Schmuck, Spiel, Dekoration.

Ohne Zweifel ist dies auch der einzige natürliche Weg, auf welchem ein moderner Meister noch zu mythologischen Repräsentationen kommt. Will er einen inneren Vorrath gefälliger Linien, anmuthiger Motive, geistreicher Gestaltenspiele auslassen und entfalten, und ist es nach seinem Sinn, diese Kunstmittel so recht nur durch sich selbst wirken zu lassen: so muss ihm das Reich der Fabel willkommen sein, welches dem Behagen an schönen Formen entgegenkommt, einer mannigfaltigen Behandlung fähig und ohne innerlichernsthafte Ansprüche ist. Aber soll es ihm in dieser Weise gelingen, so ist Virtuosität in der Technik unerlässlich, damit Figuren, deren Namen für uns wenig mehr sind als Namen, wenigstens durch die Art, wie er sie vorführt, uns bezaubern. Und ebendarin liegt auf der andern Seite eine Lockung für Meister, die sich fühlen. Es wird hierbei ausserdem angemessen sein, dass der Künstler deutlich anzeigt, er spiele in freier Dichtung und prätendire kein ernstes Interesse. Grosse Maasse aber und breite Ausführung bei Kabinetstücken in dieser Gattung werden stets den Schein solcher Prätension auf sich laden; und sie dürften bei dergleichen Vorwürfen schwerlich anders zulässig sein als in Verbindung mit einem architektonischen Ganzen, wo sich ihre dekorative Natur unmittelbar ankündigt. In solcher Weise kann, was hier in Berlin Professor Wach geleistet hat, zum Muster dienen. Auf der andern Seite zeigte von ihm die Ausstellung eine nicht minder gerechtfertigte Anwendung dieser Gattung im Kleinen auf eine Patentzeichnung für den Kunstverein. Und eine Farbenskizze, wie seine Psyche, von Bacchus und Amor getragen, bleibt immer eine ansprechende malerische Idee. Eine ähnliche Richtung bewegte sich in dem kleinen Bilde von Eil, Orithyia und Boreas. Aber einige wenige Bildchen von Andern, die zur selben Gattung zu rechnen wären, zeigten genug, wie unentbehrlich solchen Versuchen eine einnehmende Technik ist.

Wenn sich, trotz aller angeführten Gründe, doch die moderne Malerei bei Erneuerung mythologischer

Darstellungen keineswegs auf eine blos dekorative Behandlung beschränken will: so muss ich schon auch hievon die Gründe aufsuchen und erwägen. Es wäre die Frage: Was kann für den modernen Maler Grund und Motiv sein, einen antikpoetischen Stoff mit Ernst und Liebe aufzufassen, was kann ihn ermächtigen, diesen Stoff zur ernsten Wirkung durchzuführen? Nun sind zwar die Wege, auf welche eine künstlerische Individualität gerathen kann, unmöglich alle zu bestimmen; aber so viel ist schon klar, dass zum Motiv ernster Darstellung nicht Dasjenige an den griechischen Personen und Fabeln taugen kann, was speciell griechisch, heidnisch, antik und antiquirt ist, sondern das Allgemein-Menschliche, was auch jetzt noch gültig, sinnvoll, verständlich ist. Man kann leicht einsehen, dass es in dieser Maassgabe nur nach zwei entgegengesetzten Richtungen in künstlerische Anwendung kommen kann. Was ist nämlich die Mythologie? Sie ist eine Composition des Phantastischen mit dem Menschlich-Wahren. Sie galt in dieser Composition einst selbst für wahr und wirklich. Das gilt sie nicht mehr. In dieser Mitte der Verbindung ist sie nicht mehr ernsthaft anwendbar. Aber jene beiden Pole ihres Wesens, das Phantastische und das Natürlich-Wahre sind jeder Bildungsstufe des Menschengeschlechts, auch der unsrigen noch wahr, jenes innerlich, dieses erfahrungsmässig. Es wird also die alte Mythologie nur nach den beiden Enden einer ernsten Darstellung in unserer Kunst fähig sein, nach welchen sie hier mit dem Rein-Phantastischen, dort mit dem Natürlich-Wahren zusammenfällt. Das Rein-Phantastische aber ist ein Solches, welches ohne Voraussetzung eines bestimmten Glaubens, positiven Wissens oder conventionellen Verständnisses, durch sich selbst wirksam, innerlich wahr, und wenn auch nicht im engern Sinne begreiflich, doch unabweisbar ergreifend ist. Natürlichwahr ist, was man zu allen Zeiten wirklich oder glaubhaft, wahr und fasslich findet, weil es in unveränderlichen Anschauungen der Natur und des Menschenlebens begründet ist. Hieraus ergiebt sich aber von selbst, dass eine Darstellung von antiken Gegenständen in diesem oder jenem Sinne beidemal ihr speciellantikes Wesen, wo nicht geradezu aufhebt, doch nur zufällig mitnimmt, da es ja bei reinphantastischer Darstellung nicht auf die Bedeutung dieser Gestalten für die griechische, sondern für die allzeitige, tiefmenschliche Phantasie, bei natürlichwahrer Geschichte nicht auf den griechischen Mythus, sondern auf die menschliche Handlung abgesehen ist.

Was zuerst das Rein-Phantastische betrifft, so ist für dasselbe nur ein kleiner Theil der antiken Mythologie geeignet, weil sie ihrem Ursprung und Wesen nach nicht reinphantastisch, sondern Volksglauben, positive Religion, Correlat des Cultus war. Es kann dies nur derjenige Theil sein, den sie gemein hat mit der Phantasiewelt aller Völker, einer oder der andere von den Morgen- und Abend-Träumen, welche die Wiege und das Schlummerkissen aller menschlichen Naturen umschweben. Es giebt allerdings solche Bilder und Sagen. Der geniale Sohn hat einen solchen Mythus gemalt; er hat ihn Hylas genannt, und mit allem Recht; aber das Mährchen gehört dem Occident, wie dem Orient und ist in Deutschland ebensowohl zu Haus, wie in Bithynien. Auch Diana und Aktäon, die von ihm der Anstellung versprochen waren, denk' ich mir in ähnlichem Geiste ausgeführt. Wie der Anblick des Schönsten, des heiligen Geheimnisses im Innern der Natur dem Sterblichen verderblich sei, ist auch sie ein poetischer Gedanke, der, nie erfunden, nie veraltet, in hundert Abstufungen und verwandten Gestaltungen, der Phantasie aller Völker gemein ist. Aber nicht blos die Allgemeinheit und Selbsterklärung ihres inneren Gedankens trägt und hebt diese beiden Phantasien, sondern es kommt auch die sinnliche Stärke ihrer Erscheinung hinzu, die schon in der Mythe gegeben ist. Diese sinnliche Energie ist das unerlässliche Mittel, wodurch allein das Phantastische seinen allegorischen Zügen Ueberzeugungskraft geben und seinen Mangel gewöhnlicher Erfahrungsmässigkeit in den Vortheil wunderbarer Wirkung umwandeln kann.

Ich begnüge mich mit diesen Andeutungen, dass es im Wesentlichen etwas ganz Anderes ist, als eine Erneuung antiker Poesie, was mythisch-phantastischen Bildern ihre Bedeutung giebt, und betrachte die andere Seite: die Auswahl und Behandlung alterthümlicher Stoffe nach der Linie des Natürlich-Wahren, Allgemein-Menschlichen. Wenn der Maler diesen Massstab festhält, so wird nur ein entsprechender Theil der Heroen-Mythen und dann der wirklichen antiken Geschichte in seine Richtung einschlagen. Er wird aus der Ueberlieferung gewisse Persönlichkeiten und Handlungen herausgreifen und zu bedeutsamen Bildern menschlichen Lebens und

Handelns überhaupt gestalten. Er kann dabei vorzugsweise auf das Charakteristische oder auf das Pathetische, wenn nicht auf das Gleichgewicht beider ausgehen; denn dies sind einmal die beiden Hemisphären des Menschlichen überall, wo es sich in Leben und Bewegung zeigen soll. Man sieht indessen leicht, dass der Künstler hier ganz auf dem Felde der historischen Malerei steht, und das Antike seines Gegenstandes, sei er Sage, sei er Geschichte, macht hier nicht den Charakter der Gattung, nicht den künstlerischen Gehalt des Bildes, sondern nur eine Modifikation und nähere Bestimmung der dargestellten menschlichen Scene aus, wie solche Modification jeder historische Vorwurf in seiner Weise mit sich bringt. Es ist jedoch zu fragen, welcher Art nun eben in diesem Falle die Modifikation des historischen Bildes sein wird. Nothwendig stellt sich die Frage nach dem innerlichen und äusserlichen Costüm. Der historische Maler stellt uns Ideen des Menschenlebens dar, aber in einer Form und Weise, wie sie in einer bestimmten Gegend der Geschichte, in einem gegebenen Momente sich zu zeigen pflegten, worin zugleich eine bestimmte Auffassung und Färbung mitenbegriffener Charaktere, eine engere Bedeutung des Vorganges und der Handlung begränzt und bedingt ist — dies nenn' ich das innere Costüm; denn es ist in der That das erste Kind des Gedankens. Das äussere Costüm ist nur die Verfolgung dieser Bestimmungen bis auf den völligen Schein der einstigen Wirklichkeit. Da uns nun das antike Leben nach seinen innern und äusseren Bedingungen fern liegt, da es uns sowohl in der Weise zu denken und zu streben, als in der Erscheinung seines Lebens, wenn auch nicht unbekannt, doch fremd ist; so wird Ungewöhnlichkeit der Erscheinung und ihrer innern Beziehungen mehr oder weniger in allen antikhistorischen Bildern ein Moment ihrer Auffassung und Wirkung sein. Ein engeres, gewissermassen zweites Moment liegt in dem Verhältniss ihres historischen Costüms zur malerischen Schönheit; denn ohne Zweifel sind nicht alle Völker-Trachten und Gebahungen gleichmalerisch und schön in Ausdruck. Was nun zunächst die Ungewöhnlichkeit betrifft, so hat sie ihre vortheilhafte und ihre nachtheilige Seite. Der Vortheil liegt theils in dem Reiz, den alles Fremde hat, wodurch jede andere Art von Wirkung miterhöht wird; der Nachtheil liegt in seinem geringeren Maasse von Vertraulichkeit, wodurch hinwieder die Innigkeit und das assimilirende Eindringen der Wirkung geschwächt wird. Beide Bestimmungen und der hinzukommende dritte Umstand, dass in der antiken Lebensform, Tracht und Gebährdung, nach der archäologischen Vorstellung, eine gewisse grossartige Simplicität, Adel, Würde vorherrscht — alles dies macht es dem Künstler natürlich, bei Auffassung antiker Historien sein Bild im Sinne des Erhabenen, des Gravitätischen oder Bewusst-Graziösen zu denken und in einer gewissen stylvollen Haltung auszuführen. Jenachdem sich nun diese Qualität antiker Historie mit einer verwandten künstlerischen Individualität begegnet und dadurch zu wahrhaftiger Erfüllung kommt, wird sie eine achtbare und feste Gattung begründen. Es werden sich in dieser Art Darstellungen bilden, die mit Verschmähung gemeiner Illusion und gewohnter Anziehungsmittel menschliche Aufgaben und Wahrheiten, bedeutsame Scenen auf einem Boden zur Anschauung bringen, der sich gleich von Anfang mehr als ein gewählter, denn als ein naheliegender zu erkennen giebt, und in einer Gestalt und Haltung, die, als ungewöhnlich einerseits, andererseits als einfach, streng und entschieden, um so mehr geeignet ist, den beabsichtigten Sinn des Ganzen in seiner Reinheit, ohne Unterstützung durch geläufige Vorstellungen und Motive, gleichsam durch seine eigene Kraft hervorspringen zu lassen. In diesem Styl malt der wackere, ernste Wächter in Stuttgart. Aber ob darum diese Richtung dem modernen Künstler überhaupt zu empfehlen wäre, ist eine andere Frage, die wir dadurch beantworten wollen, dass wir die gegebenen Mittel, die den Künstler in's Alterthum versetzen können, in ihrem Verhältniss zur Anregung des produktiven Treibens und der malerischen Anschauung betrachten.

(Fortsetzung wird folgen.)

KUNSTLITERATUR.

Die Bemerkungen über die dritte Kunstausstellung in Königsberg von August Hagen, deren wir bereits (Museum No. 34, S. 272) erwähnt haben, sind so eben, in Form einer selbstständigen Brochüre, im Druck erschienen. Sie enthalten gründliche und lebendige Erläuterungen einer Reihe von Kunstwerken, welche, in Folge der jetzt so

häufigen Kunstausstellungen, dem grössten Theil des Publikums bekannt sind; sie werden denjenigen, die Geschenes gern in's Gedächtniss zurückrufen und ihre Ansichten über dasselbe gern abgeschlossen und begründet wissen, mannigfach willkommen sein. — Der Zweck dieser Bemerkungen ist, nach der Angabe des Hrn. Verfs., vornehmlich der: hervorzuheben, was in älteren Gemälden unbewusst sich zur neuen Gestaltung der Kunst hinneigt, was in neuen Gemälden, noch beschwert vom Druck verjährter Ansichten, der freien Entwickelung entbehrt. Ueber diese gegenwärtige neue Gestaltung der Kunst spricht der Verf. sich ausführlich in der Einleitung zu den Bemerkungen aus, indem er zum Theil den Ansichten von W. Schnaase („Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit," in den Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, 1830) folgt, zum Theil gewisse Zweifel des Letzteren zu widerlegen sucht. Es sei uns vergönnt, zu den Untersuchungen über diese Zweifel ein Paar Andeutungen hinzuzufügen.

Schnaase hatte geäussert, dass mitten im Vollgenusse ihrer Kraft eine geheime Sorge das frische Leben der Kunst zu bedrohen scheine. „Man fürchtet nämlich (fährt der Verf. der genannten Brochüre fort), dass das Streben nach strenger Naturwahrheit zu Bildniss- und kleinlicher Genremalerei führen und dass diese bei überwiegendem Ansehn auf die höheren Kunstschöpfungen, die über die Natur hinausgehn sollen, einen widerstrebenden Einfluss ausüben werde. Es wird in der Abhandlung (von S.) auseinandergesetzt, wie nach Raphaels Zeit, da der religiöse Ernst in den Bildern vermisst wurde und das Bedeutsame im sinnlichen Wohlgefallen beruhte, schon ein Hinneigen zur Gattungsmalerei, zur anziehenden Naturwahrheit sich bemerkbar machte, namentlich in den mythologischen und allegorischen Darstellungen. — Die Furcht scheint ungegründet. Wenn der erfindende Maler den Geist zur Erscheinung zu bringen strebt, so kann ihm dieses nur durch ein Erforschen der mannigfaltigsten Formen gelingen. Im beschränkten Kreise hat die Gattungsmalerei, die eine Natur ohne Geist sein soll, das mögliche geleistet, und von van Eyck herab bis zu Franz Mieris haben die Deutschen*) dazu Beruf gezeigt und die Aufgabe vollkommen gelöst, die sie sich stellten. Ein getreues Folgen der Natur hat nie der Kunst geschadet. Der Fleiss der Holländer liess nicht die genialische Schnellmalerei aufkommen und bewahrte vor Ausschweifungen, die durch ein haltloses, ideales Treiben entstanden wären. Und bei den kleinen Darstellungen gemüthlicher Häuslichkeit, die ein Kunstfreund Scenenbilder genannt wissen will, ist es wahrlich nicht allein mit dem Fleiss gethan, wir vergessen ihn ganz und gar und unsre Seele ist gedrungen, ein der Lokalität und dem Handelnden entsprechendes Idyll auszudenken. Wieso soll die Kunst ihren Zauber nicht über harmlos stille Kreise der Bürgerlichkeit ausbreiten, behagliche Seiten des täglichen Lebens mit Wärme und Innigkeit auffassen? Sind doch Helden- und Hirtengedichte von denselben Dichtern in denselben Versmaassen geschrieben. Zu Rubens Zeit bestand neben seiner grossartigen Manier ungekränkt und unabhängig die Kleinmalerei der Breughel u.s.w. Wenn Rembrandt im Grossen wie im Kleinen kleinlich (??) war, so trug die Schuld nicht seine Zeit, sondern sein Charakter. „„Das germanische Gefühl für individuelles Leben und Innigkeit"" wird in der Genremalerei erkannt. Und wenn auch kein Raphael wieder erscheinen sollte, so wird ein Dow und Terburg wieder erstehn, wenn er nicht schon wieder erstanden ist. Was die Bildnissmalerei betrifft, so darf hiebei nicht an das unter diesem Namen getriebene Handwerk gedacht werden." . . . .

„Eine andere Furcht hängt innig mit dem Gesagten zusammen. Man sieht mit Besorgniss der gänzlichen Trennung der Kunst von der Religion entgegen. Da jetzt die Kunst mit treuer Sorgfalt die Natur ergründet und das überirdisch Schöne in den Antiken und den Werken des Mittelalters nur studirt, um jene durch den Vergleich desto richtiger zu erkennen, da sie es verschmäht in einer todten Sprache zu reden, denn sie will nicht allein von den Gelehrten, sondern von allen Lebenden verstanden sein, so meint man, dass sie sich nie werde zu den Idealen erheben können, die das Christenthum aufstellt. — Die Kunst wird nie aufhören, Vermittlerin zwischen dem Menschen und der Gottheit zu sein,

*) Es scheint wünschenswerth, dass der Unterschied zwischen deutscher und niederländischer Kunst fester gefasst werde, als gewöhnlich geschieht. Die Deutschen z. B. haben ursprünglich nicht die den Niederländern eigene Neigung zum Genremässigen und nehmen dieselbe erst später von jenen an. F. K.

allein in verschiedener Zeit ist die Lösung der Aufgabe verschieden. Die alte Kunst stellte die Götter als Menschen dar, die mittlere die Menschen als göttliche Wesen, die sie mit dem Heiligenschein krönte. In unseren Tagen hat die unmittelbare Anschauung des Göttlichen etwas Unheimliches (??), wir wollen es erkennen, aber nicht sehn. Selbst in Kirchen hat man an allgemein üblichen Vorstellungen Anstoss gefunden. Man hat den Crucifixen eine Gestalt gegeben, wodurch sie dem Begriff und dem Namen nach aufhören zu sein, was sie sein sollen. Der Heiland ist nämlich nicht angeheftet, sondern erhebt seine Arme in liebender Hingebung zum symbolisch gedachten Kreuz*). Auf neuern Bildern sehen wir nur Menschen, aber wir sehen, wie über all ihrem Handeln eine ewige Vorsicht waltet. Wie unsere Sehnsucht in geistiger Erhebung stets zwischen Erinnerung und Hoffnung schwankt, so errathen wir jetzt in den Bildern zugleich Vergangenheit und Zukunft. Das Seelenleben der Handelnden ist in ausdrucksvollen Zügen aufgefasst und geschildert, und das göttlich Freie neben dem irdisch Gebundenen wird unserer Betrachtung vorgeführt.... S., wenn er auch einräumt, dass die Kunst nicht allein der Kirche geweiht sein dürfe, meint doch, dass „jene sich der freudigen Hoffnung hingeben könne, „„ganz rein und durch sich selbst ohne einer ihr fremden Bedeutsamkeit zu bedürfen, die Gestalten des Glaubens zu verkörpern, und so, von dem Boden des irdischen Daseins bis zum Höchsten sich erhebend, den ganzen Kreis der wahren Natur zu beschliessen.““ Sollte der hohe Beruf der Kunst, religiöse Bedeutsamkeit zu gewinnen, nicht schon in folgenden Worten erschöpft sein? „„Gewiss ist die Kunst in dem Sinne volle Wirklichkeit, dass sie die geistigen Elemente ihrer Zeit zur sinnlichen Anschauung und dadurch zur Versöhnung mit den ewigen Naturgesetzen bringt.““ Das Bereich ihres Wirkens wird also begränzt. „„Was (dem Geschichtsmaler) darzustellen ist, lässt sich nur im Allgemeinen angeben. Es sind die ernsteren Vorfälle, in welchen das Gemüth durch ein Ereigniss in seiner Tiefe ergriffen, gleichsam die Kette des zeitlichen Daseins durchbrechend, in seiner ganzen Kraft und Fülle heraustritt, alles was das Leben aus seiner bürgerlichen Enge in das rein Menschliche erhebt.“ „Weder zum Ideal des Heroen aufstrebend, noch zum Portrait irdischer Schwäche herabsinkend, kann sie den Menschen darstellen nicht der Wirklichkeit entrückt, aber auch nicht durch sie gefesselt.“ „Die innere Beziehung, der geschichtliche Zusammenhang müssen dem Auge verständlich sein, nicht einer Erklärung bedürfen. Der Maler scheint an die Poesie gewiesen zu sein, den Stoff aus Gedichten nehmen zu müssen.““

„Das Vielfarbige ist Colorit unserer Zeit und muss sich daher in ihren Gebilden abspiegeln. Wünschenswerth wäre es, wenn die Künstler in allbekannten Erzählungen hinreichenden Stoff zu ihren Werken fänden, damit der Beschauer, der, wenn die innere Bedeutung auch noch so sprechend ist, über die äussere belehrt sein will, um dem Ideengange des Künstlers zu folgen, nicht vor Unruhe um den Genuss komme. Mögte nicht das alte Testament bei seinem mannigfaltigen Reichthum genügen? — Beobachtung des Costüms, wie von S. bei geschichtlichen Darstellungen verlangt wird, dürfte erlassen werden (?). . . . Nicht wie die Sache war, sondern wie sie sich für ihn ausspricht, will der Maler in seiner Schöpfung vergegenwärtigen.“

„Der Landschaftsmalerei ist jetzt zugleich mit der Geschichtsmalerei das Streben ausgezeichneter Künstler zugewendet, und mit Recht. Was S. im Allgemeinen von der Gattungsmalerei sagt, gilt insbesondere von ihr. „„Die Wirklichkeit ist nicht bloss die gemeine, sondern in ihr entfaltet sich auch die höhere Natur des Menschen, seine geistige Würde, und nichts hemmt die Kunst, sie in diesem Sinne aufzufassen.““ Das Wundervolle der Schöpfung, das Ergreifende des über menschlichen Begriff Erhabenen durchdringt uns nie mehr, als beim Anblick der freien Natur.“

„Abhold dem fruchtlosen Bemühen, die Zeit eines Phidias oder Raphael zurückzurufen, entwachsen dem Vorurtheil der Gelehrten und vornehmen

*) „Schinkel, dem die Form der Engel missfällig zu sein scheint, indem er von „„gefügelten himmlischen Kindern,“ „musicirenden Himmelsgestalten““ spricht, mit denen eine von ihm angegebene Kirche zu schmücken sei, berichtet von einem Crucifix: „„es ist versucht, das Abschreckende und dem Kunstschönen Widerstrebende eines hangenden, gemarterten Leichnams dadurch zu mildern, dass die Gestalt Christi auf eine Kugel, das Symbol der Welt, für die er gelitten, gestellt ist, sich nur an das Kreuz anlehnt.““ Ludwig Wichmann bildete einen solchen Christus.“ d. V. —

Beschützer, gereift zu achtunggebietender Selbständigkeit, lässt sie ihren allmächtigen Zauber vor dem Volke erscheinen. Sie zeigt, dass unsere Zeit, die die Ehre einer ungetrübten, satzungsfreien Weltansicht vor allen Jahrhunderten voraus hat, hohe poetische Weihe in sich trägt. So mögen wir denn getrost der Vollendung einer Kunst entgegensehn, die mit Muth und Ernst vorwärts strebt und einer immer mehr allgemeinen, innig dankbaren Aufnahme sich erfreut."

Soweit der Verfasser. Wir können ihm nicht beistimmen, wo er — sofern es sich um den höchsten Gipfel der Kunst handelt — die Nothwendigkeit religiöser Darstellungen läugnet. Es kömmt am Ende doch auf den Gegenstand des Kunstwerkes an, nicht auf die äusseren und inneren Fähigkeiten des Künstlers. Und giebt es irgend höhere oder vielmehr wichtigere Gegenstände für uns als die, welche das neue Testament bietet? Fast scheint es eine Entweihung des Heiligen, eine Entweihung des Höchsten, was die Malerei geleistet, wenn der Verfasser spricht, als ob Raphael und Gerhard Dow auf gleicher Linie ständen. — Wenn die Leistungen der Kunst als ein Ganzes zu betrachten wären, darin die religiösen Darstellungen (vorausgesetzt, dass eine religiöse Weihe in ihnen waltete) den Gipfel bildeten, so würde Alles auf diesen Gipfel seine Beziehung haben, und somit der natürlichste und sicherste Damm gegen die Ausartungen einer willkührlichen Laune, denen die Kunst zu oft erlag, gefunden sein. Es versteht sich von selbst, dass durch diese Ansicht kein Talent, welchem andere Gegenstände zur Darstellung ziemen, aus seiner Bahn geleitet werden soll; aber so würde es das nothwendige Glied eines grösseren Ganzen werden und eine weitere Bedeutung gewinnen. — Ob die bildende Kunst sich uns in der nächsten Zukunft auf eine solche Weise kund thun wird? wir sind nicht gewillt, die Rolle eines Propheten zu spielen.

Im Fall aber die Architektur vorangegangen ist und das Gebäude einer evangelischen Kirche (das bis jetzt noch nicht existirt) geschaffen hat, wird jene nothwendig nachfolgen. Hierüber in Kurzem ein Mehreres.

LITHOGRAPHIE.

Von Hildebrand's Mährchenerzählerin, welche jüngst, sammt einer beträchtlichen Anzahl Lithographieen nach diesem Bilde, im Kunst-Vereia für die Rheinlande und Westphalen verloost worden ist, liegt so eben eine der genannten Lithographieen vor uns; die Zeichnung auf Stein ist von J. Becker, Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. Wir hoffen, dass dieses treffliche und anmuthige Blatt, bald im Handel und in den Händen des grösseren Publikums sein wird. Hildebrand befolgt, seit er von dem tragischen Kothurn herabgestiegen, eine so eigenthümliche Richtung und diese mit solchem Glück, dass keiner der früheren Meister, mit ihm, was eben den Inhalt seiner Darstellungen betrifft, verglichen werden könnte. Wollte man seine Bilder mit dem schlechten Wort „Genre" bezeichnen, so ist mindestens ein neues, und zwar das wesentlichste, Element darin, welches den frühern Genrebildern fehlt: die deutsche Innigkeit und Gemüthlichkeit, die gleich weit entfernt ist von modischer Sentimentalität, wie von holländischer Beschränktheit, von englischer Phantasterei oder französischer Coquetterie. Hildebrand's gesunde, meisterliche Technik, vornehmlich im Colorit, ist bekannt. Ueberaus anziehend ist die Composition des vorliegenden Blattes: Das Zimmer der Grossmutter, auf altväterische Weise geschmückt; zur Seite ein Kamin im bizarren Style des siebzehnten Jahrhunderts, auf dessen Gesims Krüge, Flaschen, eine Lampe, welche das Zimmer erhellt. Daneben, auf einem Stuhl mit seltsam geschnitzter Lehne, die Alte, die eben zu einem entscheidenden Moment ihrer Erzählung gekommen ist; man sieht es ihren Geberden, ihrer Gestikulation an, wie jetzt etwa der Oger immer näher und näher an den Versteck des kleinen Däumlings kömmt und sein: „Ich wittre Menschenfleisch" immer bedenklicher brummt. Der Knabe, der zu ihrer einen Seite auf einem Stühlchen sitzt und auf dessen Rücken das verglimmende Kohlenfeuer des Kamins einen eigenen Reflex wirft, hört auf's Gespannteste zu. Auf der anderen Seite kniet ein Mädchen und lehnt sich auf den Schooss der Grossmutter; sie sieht sich ängstlich um, die schwarzen Locken fallen zu beiden Seiten des Köpfchens dick herab; es ist ein anmuthiges, bedeutendes Gesicht. — Lithographie und Druck sind

im Ganzen recht gut; hier und da fehlt es, vornehmlich in den tieferen Schatten, an der nöthigen Klarheit und Bestimmtheit.

Das GLASAETZEN, oder: neue Entdeckung einer alten Erfindung. — Von *Dr.* Iken.

In Glas zu radiren, so wie man in Kupfer ätzt oder radirt, scheint eben keine grosse Sache zu sein und der Weg zu dieser Kunst lag nicht weit. Dennoch scheint eine so eben in Quedlinburg bei Basse erschienene Druckschrift uns überreden zu wollen, als ob diese Erfindung eine nagelneue wäre, und das ist sie keineswegs, denn sie trägt schon ihre hundert drei und sechzig Jahre auf dem Rücken. Dies gedruckte Heft ist betitelt: „Die Kunst in Glas zu ätzen, eine Erfindung der neuesten Zeit; von Heinrich Anton Poller“ (ohne weitere Andeutung seines Wohnorts, Geschäfts oder dergl.*)). 15 Octavseiten mit 1 lithographirten Tafel, worauf die Geräthschaften abgebildet sind; das Verfahren ist aber nach dieser Schrift wenig einladend und ermunternd, die Vorrichtungen sind sehr umständlich, so dass der Geduldsfaden oft reissen möchte oder der Erfolg doch oft misslingt, obendrein auch gefährlich und der Gesundheit nachtheilig, denn ausser Rauch und Kohlendampf auch die flussspathsauren Gasdämpfe einzuathmen ist unvermeidlich, und diese sollen eben in das Glas ätzen und beizen, nachdem zuvor, so wie bei der Aquatintamanier, ein Deckgrund von Mastix und Wachs über die erhitzte Glasplatte gezogen ist, in welchen Ueberzug man die Zeichnung mit einer Radirnadel einritzt, worauf die blossen Dämpfe aus Flussspathsäure, ohne ein tropfbares Fluidum, sich in die Linien schon einfressen. Mancherlei Gestelle, Büchsen, Kasten, Rahmen und dgl. sind auch noch dabei nothwendig, so dass wohl nicht zu erwarten steht, diese neue Aetzkunst werde eben so viel Glück machen wie die Lithographie mit ihrem Aetzgrund, und es ist mithin nicht wahrscheinlich, dass das Glasätzen etwa gar das Kupferradiren so verdrängen werde, wie der Steindruck dem Kupferstechen geschadet hat oder ihm wenigstens einen merklichen Stoss gab.

Schon im Jahre 1670 erfanden die Brüder Georg und Heinrich Schwanhart diese Kunst in Nürnberg. Beide waren Glasschneider, so wie der Vater, der in Nürnberg 1601 geboren war und 1667 starb, und als Künstler von Königen und Grossen mit Ehrengeschenken überhäuft wurde. Georg starb schon 1676. Heinrich übertraf in seinem Fach noch den Vater und den ältern Bruder, und er kann als Haupterfinder des Glasätzens gelten, wozu ihm eine Brille, die in Scheidewasser gefallen war und von dem Aetzwasser angegriffen wurde, die erste Veranlassung gab. Er verstand es sogar schon, Zeichnungen und Schrift, sowohl erhaben als auch tief, in Glas zu beizen. Doch hielt er diese Entdeckung lange geheim. Oeffentlich erschien eine Anleitung dazu zum erstenmal im Jahre 1725, also erst 55 Jahre später! (wie doch damals noch alles den Schneckengang ging!), nämlich in der „Breslauer Sammlung zur Natur- und Medicingeschichte.“ Man dankte sie dem damals schon verstorbenen Dr. Matthias Pauli in Dresden, der ebenfalls Landschaften, Figuren und dergl. auf mattem Grunde, gleichsam in Relief und hell erscheinend, in Glas radirt hatte — mit welcher Säure, ist uns unbekannt. Denn die Entdeckung, dass es die Flussspathsäure sei, welche Kieselerde und also auch Glas auflöse, wurde erst, wiederum beinahe 50 Jahre später, von dem bekannten Chemiker Carl Wilhelm Scheele um 1771 gemacht, wenigstens bekannt gemacht, denn es ist sehr wohl möglich, dass einzelne Künstler sie schon früher gekannt und heimlich benutzt haben, z. B. in England.

(Fortsetzung folgt.)

*) ?

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum“ auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermassen bestimmen lässt.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complette Exemplare vorräthig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

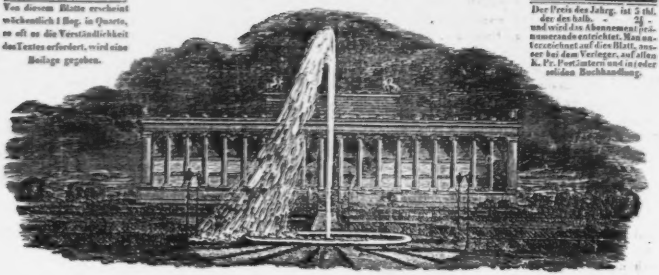
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 41. Jahrgang 1 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

die roemisch-christlichen BAUSYSTEME.

Von Franz Kugler.

1. *Gewölbe und Säule in der antiken Baukunst.*

Die griechische Baukunst enthält die vollkommenste Ausbildung der Säule, welche ein gerades Gebälk trägt. Hier ist, mögen die Verhältnisse des Gebäudes schwer oder leicht sein, stets vollkommenste Harmonie zwischen dem Tragenden, dem Getragenen und demjenigen Theile, welcher, als der Vermittler zwischen beiden, das eigentliche, geschlechtliche Erkennungszeichen des Baustyles ist, — dem Kapitäle.

Das Gewölbe war den Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst unbekannt; oder wenn sie dasselbe kannten, so vermieden sie es absichtlich, als den ausgebildeten Formen ihres einfach geradlinigen Systemes widersprechend. Damit wir indess ahnen können, wie die Griechen, — falls ihnen das Geschick eine längere Jugend vergönnt hätte, — auch in diesem Bausystem ihr feines und edles Gefühl für schöne Form würden offenbart haben, so sind uns (zu Athen, in der Nähe des Windethurmes) einige wenige Bogenstellungen aufbewahrt worden, welche in den Profilirungen ihrer Kämpfergesimse noch ächt griechischen Geist athmen und welche in der Art, wie die Archivolten durch feine geradlinige Gesimse eingerahmt sind, Alles hinter sich zurücklassen, was von den Römern im Bogen erbaut ist*).

*) Stuart: die Alterthümer von Athen, Lief. XV, pl. III. — *Inwood: The Erechtheion of Athens. p. 156.* — Einzelne ähnliche Bögen hat man neuerdings auch an andern Orten Griechenland's, namentlich auf Delos, entdeckt.

Als das älteste urkundlich bestätigte Denkmal des Gewölbebaues, und zwar im Keilschnitt, gilt die Cloaca maxima zu Rom aus der Zeit des Tarquinius Priscus*); mehrere etruskische Befestigungen zeigen gleichfalls, wenn auch der Zeit nach nicht so bestimmbar wie jenes, die frühe Anwendung dieser Construction in Italien: wir werden mithin die Erfindung derselben als eine altitalische in Anspruch nehmen, und eine direkte Fortbildung der den pelasgischen Völkern eigenen Thesaurenform darin erkennen dürfen. Denn wenn auch die bis jetzt noch nicht untersuchten Schutthügel von Babylon, diesem Hauptsitz des Backsteinbaues, künftig, wie einzelne Gelehrte zu vermuthen fast geneigt sind, an diesem Ort eine noch ältere Anwendung des Gewölbes zu Tage fördern sollten, so wird sich doch schwerlich ein Zusammenhang zwischen jenen fernen Asiaten und den Völkerschaften Italiens nachweisen lassen.

Im Römischen Volk aber lebte nicht, wie in den Griechen, ein eigenthümlicher Kunstsinn, welcher sich zu einer freien, selbständigen Entwickelung durchgearbeitet hätte; ihr Element war das Praktische, dasjenige, was sich auf Nutzen und auf Genuss bezog. Sie waren Meister in der Anlage von Heerstrassen, Häfen, Brücken und Wasserleitungen, unübertroffene Meister in der Einrichtung alles dessen, was zu den Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des Lebens gehört**). Jener Mangel an eigenthümlichem Kunstsinn zeigt sich nicht sowohl darin, dass sie überhaupt eine fremde Kunst zu der ihrigen zu machen suchten, als vielmehr in der Art, wie sie die fremde Kunst auffassten. Was bei den Griechen aus dem Leben des Volkes, aus innerem Bedürfniss hervorgegangen war, das ward bei ihnen der Gegenstand einer vornehmen Prachtliebe, einer willkührlichen gelehrten Kennerschaft; was bei den Griechen unmittelbare, lebendige, organische Form war, das ahmten sie als ein Gegebenes nach, berechneten, construirten es. Betrachten wir, z. B. das dorische Kapitäl, wie es von den Griechen und wie es von den Römern gebildet worden ist. Bedeutend und wirkungsreich in ihrer grösseren Ausladung, elastisch widerstrebend gegen den Druck des Gebälkes zeigt sich die Linie des Echinus bei den Griechen; bedeutungslos und nüchtern, nicht widerstrebend, nicht tragend jene, durch einen willkührlichen Zirkelschlag gebildete Linie bei der römischen Form.

Somit ist es leicht erklärlich, dass bei den Römern die Baukunst sich nicht eigenthümlich durchbildete, obgleich sie ein eigenthümliches Princip für dieselbe besassen; dass sie später, als sie die Schönheit und das Ebenmass der griechischen Säule kennen gelernt hatten, dieselbe als einen wohlanständigen Schmuck ihrem Gewölbebau hinzufügten; dass sie endlich, als die von ihren ästhetischen Gesetzgebern sorglich eingehegte Kunst dennoch in Willkühr ausartete, beide verschiedenartige Elemente geradezu vermischten, an die Stelle des Architravs einen Bogen über die griechische Säule setzten.

Wenn indess die Römer auf der einen Seite jenes feinen Gefühls für die Form entbehrten, so ist dessen ungeachtet ihre Baukunst doch im Besitz eines eigenthümlichen Charakters, und zwar dessen, welcher sie zu Herren der Welt gemacht hat. Und diese Grösse und Majestät in der römischen Baukunst ist durch eben denjenigen Theil, den sie nicht von den Griechen erlernten, der ihnen bereits früher eigen war, durch den Gewölbebau zu Wege gebracht.

Griechische Riesenbauten, wie der Dianentempel zu Ephesus, der Jupitertempel zu Agrigent, enthalten nur Vergrösserungen ihrer für mittlere Verhältnisse berechneten Formen; sie wirken wesentlich durch die Masse des Gesteines. Die grossen Säle in den Riesenbauten der Aegypter haben sogar (was eben in der Construction mit geraden Steinbalken liegt, die keine bedeutende Entfernung der Stützen zulassen) etwas Beklemmendes und Drückendes. Anders bei den Römern. Hier steigt über dem weiten Raum der Rotunde ein freies, kühnes Kuppelgewölbe empor; hier spannt sich über die Seitenmauern des Langbaues ein leichtes Tonnengewölbe; hier wölben sich stolze Bogen, den siegreich heimkehrenden Imperator zu begrüssen; hier erheben sich Arkaden über Arkaden, um Amphitheater frei aufzuführen, die ein ganzes Volk zu fassen vermögen.

Freilich sind bei diesen Bauwerken die Theile des griechischen Systemes, Säule und Gebälk, welche sich ihren wechselseitigen Beziehungen gemäss aus-

*) Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, I. S. 151; wo die Beweise für das angegebene Alter der Cloaca maxima gegen neuere Zweifel.

**) Das beweisen insbesondere die neuesten Ausgrabungen in Pompeji.

gebildet hatten, gewissermassen willkührlich angewandt und haben in der Regel keinen wesentlich constructiven Zweck; doch müssen wir wiederum zugeben, dass sie bei den besseren Gebäuden der Construction nicht ohne eine gewisse Feinheit untergeordnet sind. So dienen die Säulen im Pantheon dazu, den breiten Raum der Nischen minder augenfällig zu machen; so das über ihnen hinlaufende fingirte Gebälk, den Raum bis zur Kuppel auf gleiche Weise angenehm zu theilen. So werden Halbsäulen und Pilaster sammt ihrem Gebälk bei Triumphbögen und Amphitheatern angewandt, um, was ein Bedürfniss des Auges ist, dem Bogen einen rechtwinkligen Einschluss zu geben; zugleich dienen dieselben hier noch zu einer Verstärkung der Pfeiler. Grössere Willkühr ist es, wenn bei den Triumphbögen diese Säulen völlig frei aus der Mauer hervortreten, oder wenn die Mauern innerer Tempelräume auf gleiche Weise mit Säulen geschmückt werden, welche als Träger von Statuen dienen sollen. Dieser Umstand hat in der Regel ein widerwärtig verkröpftes Gebälk über den Säulen zur Folge, eine der unangenehmsten Ausartungen antiker Baukunst.

Constructiv hingegen und nicht mehr als äusserlich hinzugekommene Zierde erscheinen diese freistehenden Säulen mit vorgekröpftem Gebälk in dem Friedenstempel und in dem Hauptsaale der Thermen Diocletian's (jetzt Maria degli angeli) zu Rom*): auf ihnen nämlich ruhen die Gurten oder vielmehr die Kanten der Kreuzgewölbe, mit welchen jene Hallen bedeckt sind; die Mauern hinter den Säulen dienen nur als die Widerlagen der Gewölbe. Mich dünkt, es ist dieser eigenthümliche Gebrauch der Säulen bereits als Vorspiel mittelalterlicher Bausysteme anzusehen.

Zugleich aber, eben mit den Zeiten des Gallien und Diocletian, tritt eine noch grössere Willkühr und ein vollständiger Beginn der Auflösung des antiken Systemes ein. So sehen wir, in den Thermen des Diocletian, zwischen den Fenstern Säulen dreifach übereinandergestellt, deren oberste statt des Gebälkes nur schräge Giebelgesimse tragen, Säulen, welche das Kranzgesims tragen und auf Consolen ruhen, an Diocletians Palast zu Spalatro und an einem Thor aus Galliens Zeit zu Verona; gewundene canellirte Säulen am demselben Thor; endlich, was das Bedeutendste ist, freie Bogenstellungen auf Säulen, und zwar unmittelbar auf dem Kapitäl derselben aufsetzend, in Diocletians Palast*). In dieser Verbindung von Säule und Bogen, in dieser frei phantastischen Benutzung antiker Elemente ist, mitten im Verfalle der alten Kunst, der Beginn einer neuen, welche sich im Mittelalter auf eigenthümliche Weise durchgebildet hat, noch bestimmter ausgesprochen.

Dass diese Annahme nicht willkührlich ist, nicht vielleicht nur auf Zufälligkeiten beruhend, das beweisen gleichzeitig andere Umstände, welche der Geschichte der römischen Staatseinrichtungen angehören und zu denselben Resultaten führen. In dem von Diocletian eingerichteten Amte der Defensoren in den Städten (welche den Schutzvögten des Mittelalters verglichen werden), in der gleichzeitigen Sonderung der Städte, in der Einführung des Verhältnisses des Gutsherrn zu den Colonen, in der Organisation einer ganz in Stahl gehüllten Ritterschaft u. s. w. erscheinen nicht minder Vorzeichen gewisser mittelalterlicher Einrichtungen**). —

Noch ein anderer Umstand verhinderte es, dass jene Durchbildung eines Bausystemes, dessen Hauptelemente Gewölbe und Säule sind, nicht schon bei den Römern Statt fand: der furchtbare moralische Verderb, welcher sich des Volkes bemächtigte und dasselbe in die Hände wahnsinniger Despoten, wildester Anarchie und endlich eingedrungener Barbaren lieferte. Solche Zeiten eignen sich nicht für die Entwickelung einer neuen Kunst. Einzelne Ruhepunkte, wie namentlich die Regierung Hadrian's, waren ebensowenig im Stande, neue Lebenskraft in die Adern der Kunst, als wie des gesammten Staates, zu giessen; und die Werke, welche der Kunstsinn jenes Fürsten hervorgerufen, wurden von seinen Nachfolgern keineswegs überboten.

Und dennoch! wenn wir gleich in den Kunstbestrebungen dieser Zeit nicht mehr die Fähigkeit sehen, gewisse neu erscheinende Elemente ihrer Be-

*) *Desgodetz: les édifices antiques de Rome pl. VII, XXIV.*

*) *d'Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc.; Architecture pl. II. III. — Adams: Ruins of the Palace of Diocletian at Spalatro.* — Hirt: Geschichte der Baukunst bei den Alten pl. XIV, 25.

**) F. Ch. Schlosser: Univerhalhist. Uebersicht der Geschichte der alten Welt, Bd. III, Abthl. 3, S. 9, 16. 413.

deutung nach zu verarbeiten, so müssen wir auf der andern Seite wenigstens die Lebenskraft und die Lebensfülle der griechischen Kunst bewundern, welche sich so lange, unter so wilden Stürmen, erhalten konnte; freilich ist sie mehr und mehr in äusserlicher Nachahmung befangen, freilich artet die Reinheit der Formen mehr und mehr in Schwulst und Ueberladung aus. Doch erst in den Gebäuden aus Diocletian's Zeit sehen wir, neben manchem Phantastischen in der Erfindung, gewisse Formen auftreten, welche barbarisch zu nennen sein dürften*); erst hier werden die Formen des Ornamentes, wie häufig dasselbe auch angewandt sei, mager und flach. Und erst in der Zeit Constantin's bemerken wir einen gewissen Mangel in der Technik und eine, nicht sowohl dürftige, als rohe Einfachheit, welche an die Stelle der früheren Ueberfülle des Details tritt. Das beweist, z. B. eine Vergleichung derjenigen Ornamente seines Triumphbogens zu Rom, welche von dem Trajanischen entnommen sind, mit den zu Constantin's Zeit gearbeiteten**). In ihren Hauptformen aber verräth die Architektur auch noch in diesen Monumenten ihren hohen Ursprung und erscheint edel und wohlverstanden***). Ich glaube endlich nicht mit Unrecht zu behaupten, dass, ob freiwillig oder gezwungen, die Architektur im Detail dieser rohen Einfachheit bedurfte, wenn sich dasselbe, nach dem stylosen Umherschweifen der letzten Zeit, wieder zu strengeren Formen bilden sollte****).

(Fortsetzung folgt.)

*) Dahin rechne ich z. B., in Diocletian's Palast zu Spalatro, gewisse Glieder in den Gesimsen mit schrägem, ungeschwungenem Profil und mit einer Zikzak-Verzierung.

**) d'*Agincourt. Arch. pl. II*, 10 — 15.

***) Raphael und Castiglione an Leo X, in der Beschreibung von Rom I, 270.

****) Diese Bemerkung trifft insbesondere die, bereits dem vierten Jahrhundert zugehörige Form des korinthischen Kapitäl's mit ungezackten, einfachen Schilfblättern, wie solche z. B. in S. Paul bei Rom vorkömmt.

KUNSTLITERATUR.

Verzeichniss der von Speck'schen Gemälde-Sammlung (in Leipzig) mit darauf Beziehung habenden Steindrücken (und Kupferstichen). Herausgegeben und mit historisch-biographischen Bemerkungen begleitet vom Besitzer derselben. Fol. — (Obgleich diese Sammlung nicht eigentlich in den Handel gekommen, so sind doch einige Exemplare durch die Kunsthandlung von George Gropius in Berlin zu erhalten.)

„Diese schriftliche Darstellung meiner Gemälde (sagt der geehrte Hr. Herausgeber im Vorwort) wünsche ich zunächst als ein Geschenk für meine Freunde betrachtet zu sehen. Sollte sie vielleicht auch andern Liebhabern der Kunst nicht unwillkommen sein, und ihnen ein freundliches Urtheil abgewinnen: so würde es mich um so mehr erfreuen. Möge sie zugleich als bescheidenes Einladungs-Programm zum Besuche meiner Sammlung erscheinen." — Das Verzeichniss dieser berühmten Sammlung enthält 188 Nummern von Gemälden älterer, neuerer und neuster Meister mit zweckmässigen Notizen und mit 22 Abbildungen der interessantesten Werke, — ausgeführten Lithographieen, mehr skizzenhaft behandelten Radirungen und Umrissen, — begleitet; unter diesen, von besonderer Schönheit, eine Madonna mit dem Kinde von Francesco Francia, eine andere von Murillo, ein Portrait eines Geistlichen von Rubens, ein Eccehomo von Bronzino, Schadow's Mignon u. a. m. Nicht mit inbegriffen unter jener Zahl ist die Hauptzierde dieser Sammlung: das berühmte Portrait der göttlichen Giovanna d'Arragona von Raphael, von dem ebenfalls eine sehr ausgezeichnete Lithographie von L. Zöllner in Dresden mitgetheilt wird. Dies Portrait ist bekanntlich eins der schönsten von den 7 (von Raphael und Leonardo), welche sämmtlich auf Originalität Anspruch machen. (Die in der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin vorhandene, dem Sassoferrato zugeschriebene alte Kopie entspricht jenem in allen Einzelheiten, mit dem einen Unterschiede, dass das zierliche Vorhemd, welches das in der von Speck'schen Sammlung befindliche Portrait trägt, hier fehlt.) Eine

Elegie von v. Hammer, — aus dem elegischen Liederkranz: „Italia in hundert und einem Ständchen gesungen von einem Morgenländer,“ entnommen und eine Vergleichung der sieben Johannen anstellend, — ist eine willkommene Zugabe.

Was (in Bezug auf die übrigen Bilder) die in den beigefügten Bemerkungen ausgesprochenen Ansichten des Herrn Herausgebers betrifft, so scheinen uns diese ein wenig veraltet. Der geneigte Leser möge selbst urtheilen. Ueber Dürer z. B. sagt der Herausgeber, nachdem er das Bild No. 21 beschrieben, folgendes: „Dürer war ein Schüler von Michael Wohlgemuth in Nürnberg, besass zu allen Künsten grosses Genie und war Meister in der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, auch im Kupferstechen und Formenschneiden. Seine Werke zeichnen sich durch lebhafte Phantasie, fleissige Ausführung und richtige Zeichnung aus; nur wäre zu wünschen, dass er eine bessere Wahl unter den Gegenständen, welche die Natur ihm darbot, getroffen hätte, so wie, dass sein Ausdruck edler, seine Zeichnung weniger steif, seine Manier etwas angenehmer, und bei Luftperspektiven die Berechnung der Farben besser beobachtet wäre.“ Unmittelbar darauf wird ein Bild von Lairesse genannt und über diesen Künstler Folgendes gesagt: „Lairesse hatte seinen Vater zum Lehrer, und war vortrefflich in grossen Compositionen. Seine Ideen sind schön und erhaben, und seine Gemälde oft mit schöner Architektur geziert.“ Würde einer, der noch keine Bilder gesehen, wenn er diese Stellen liest, nicht glauben, der leere Lairesse sei wirklich mehr, als jener ältere tiefsinnig phantastische Meister?, der freilich leider von so wenigen und so selten auch von seinen sogenannten Verehrern verstanden wird.

Als Anhang werden einige, in einem Seitenkabinet des Gemäldesaales aufgestellte Gypsabgüsse von Parthenonischen Skulpturen aufgeführt und mit einigen Umrissblättern begleitet. In den hiezu gehörigen Anmerkungen entwickelt der Herr Herausgeber die Schönheit dieser Skulpturen auf dankenswerthe Weise bis in die feineren Details, namentlich in Bezug auf die anatomischen Verhältnisse bei verschiedenen Bewegungen und Lagen der Körper. Interessant ist besonders, was er über den berühmten grossen Pferdekopf sagt; wir erlauben uns, unseren Lesern die hierauf bezügliche Stelle mitzutheilen:

„Der Pferdekopf gehörte zum Wagen der Nacht, welcher sich an der östlichen Vorderseite des Tempels, auf dem Gesimse über dem Eingange, neben den Parzen, der Iris, Proserpina, dem Theseus und Hyperion befand.

Dieses Kunstwerk stellt eine so treue Nachahmung der Natur dar, dass man glauben möchte, es sei nach einem lebendigen Kopfe geformt. Das volle, hervorstehende Auge, die dünnen, weiten Nasenlöcher, das tiefe Maul, der flache Backen sind Gegenstände von besonderer Schönheit.

Bei Untersuchung dieses Meisterwerkes wäre Künstlern zu rathen, wohl zu bemerken, dass nirgends jene unregelmässigen Linien an den Augenliedern, Nase und Lippen zu bemerken sind, welche die meisten Darstellungen alter und neuer Maler bezeichnen. Es ist eine irrige Meinung, dass unregelmässige Linien den Werken ein freies Ansehen gäben; sie bringen vielmehr die entgegengesetzte Wirkung hervor; denn sind die Augenlieder geöffnet, so findet eine Spannung der Haut Statt, die natürlich einen regelmässigen und ununterbrochenen Umriss hervorbringen muss.

Dieser Kopf, behaupten irriger Weise einige Kenner, drücke das Wiehern des Rosses aus. Ob nun gleich das Maul offen steht, so ist dieser Schluss doch nicht hieraus zu folgern.

Die Aeusserungen der Leidenschaften des Pferdes können unter dreien begriffen werden, und sind: Furcht, Zorn und Verlangen. Der Unterschied ist sehr bemerkbar, und diejenigen, welche Gestalt und Eigenschaften dieses Thieres studirt haben, können nicht irre gehen.

Die Aeusserung der Leidenschaften des Pferdes zeigt sich gewöhnlich an der Lage der Ohren und an der Grösse der Nasenlöcher. Der schönste und lebhafteste Ausdruck bei diesem Thiere ist das Verlangen. Es wird stets vom Wiehern begleitet, die Ohren sind vorwärts gespitzt, die Augenlieder über den durchsichtigen Kreis des Auges erhöht, das Weisse des Auges zeigt sich, die Nasenlöcher sind nach dem Maule zu ausgedehnt, und zittern, wie die Stimme, während jenes etwa einen Zoll breit offen steht.

Bei diesem Kopfe sind die Ohren rückwärts gespitzt, die Augenlieder haben die gewöhnliche Ausdehnung, die Nasenlöcher sind aufwärts gedehnt, und die Unterlippe steht zurück, während die Mund-

winkel in ihrer grössten Ausdehnung nach oben gezogen sind, eine natürliche Folge des Gebisses, wenn das Thier mit Gewalt zurückgehalten wird. Daher drückt dieser Kopf ein feuriges, von der Hand des Lenkers gezügeltes Thier aus.

Der Ausdruck der Furcht gleicht ziemlich dem des Verlangens, nur mit dem Unterschiede, dass das Maul nicht geöffnet ist.

Beim Ausdrucke des Zornes findet in jeder Hinsicht das Gegentheil statt. Die Ohren sind heftig zusammengezogen und rückwärts gelegt, das Maul ist geöffnet, die Lippen machen die Zähne sichtbar, die Nasenlöcher sind fast zugedrückt, und die Haut der Nase faltet sich.

Die gewöhnliche Meinung, als sei bei diesem Kopfe eine besondere Wirkung beabsichtigt worden, hat ihren Grund in der kleinen Eigenthümlichkeit desselben, dass das linke Auge etwas niedriger, als das rechte steht. Diese kleine Abweichung wird noch dadurch vermehrt, dass das linke Augenlied durch die Länge der Zeit sehr zerstört, und beinahe ein halber Zoll der Oberfläche verloren gegangen ist, während das rechte sich im vollkommen erhaltenen Zustande befindet. Auch neigt sich der Kopf nach der linken Seite, so dass das rechte Auge etwas über das linke erhöht ist.“ —

LITHOGRAPHIE.

Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Schick gezeichnet und lithographirt von C. C. Schmidt. Stuttgart. Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung. (Auch zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Das genannte Gemälde von Schick, welches sich gleich nach seiner Vollendung, im Jahre 1808, des ausserordentlichsten Beifalls erfreute, ist einer der interessantesten Punkte in dem Entwickelungsgange der neuesten Kunst. Carsten und Schick, mit ihrem der Antike zugewandten Sinne, sind es insbesondere, in deren Werken sich das Bestreben zu einer reinen, idealen Auffassung der Natur ausspricht; in verwandter Richtung, aber als Vollendung derselben, zeigt sich in diesen Tagen Schinkel in seinen bewundernswürdigen Entwürfen zu den Wandgemälden, welche die Vorhalle des Museum's von Berlin zu schmücken bestimmt sind. — Der vorliegende Steindruck ist treu und fleissig gearbeitet, das Ganze der reichen Composition gut in Ton und Haltung; wir wissen dem Lithographen Dank, dass er dies schöne Kunstwerk dem grösseren Publikum auf eine würdige Weise zugänglich gemacht und die Richtigkeit jener früheren günstigen Urtheile bestätigt hat. Auf der einen Seite des Bildes, unter einem Oelbaum, auf die Lyra sich stützend, sitzt der jugendliche Gott; er spricht in melodischer Rede zu den um ihn Versammelten. Dies sind Hirten verschiedenen Alters und Geschlechtes, in reizenden Gruppen vor ihm und zu seinen Seiten gelagert; zu seinen Füssen eine, ihn in Begeisterung anschauende Jungfrau. Ueberall ist hier, auf gleiche Weise, Naivetät und Adel, so wie lieblichste Harmonie, in den Bewegungen ausgedrückt. Im Hintergrund sind einige Baulichkeiten, ein opfernder Hirt, eine weitgedehnte Landschaft; zur Rechten, im Gebüsch sich verbergend und daraus hervorlauschend, verschiedene Satyrn, welche der Zauber des Liedes mit herbeigelockt hat. Das Bild übt durch das eigenthümliche Melodische, welches den verschiedenen Gestalten innewohnt und dem Auge des Beschauers wohlthut, eine fortdauernde, nicht zu häufige Anziehungskraft auf letzteren aus.

Es wäre wohl zu wünschen, dass noch mehrere Werke dieser interessanten Kunstperiode, namentlich Carsten'sche Gemälde oder Zeichnungen, deren insbesondere Berlin besitzt, auf ähnliche Weise herausgegeben würden. Der Gypsabguss der von Carstens modellirten, seit einiger Zeit im Handel befindlichen (sogenanten) Parze ist bereits vielen Künstlern und Kunstfreunden ein werthes Eigenthum.

Das GLASAETZEN.

(Fortsetzung.)

Diese Erfindung muss besonders für Berlin Interesse haben, denn der berühmte Chemiker Martin Heinrich Klapproth in Berlin, Ehrenmitglied der hiesigen Akademie der Wissenschaften und Künste, soll diese Anwendung der Flussspathsäure auf Glas,

die schon weit früher in England geheim gehalten sei, zum zweiten Male in Deutschland wieder erfunden haben, oder von einem Grafen v. G. (vielleicht Gervaise oder Jervaise?) entlehnt und erlernt haben. Schon um 1786 — wir gehen in diesem ganzen Aufsatz nach der Zeitfolge, weil der chronologische Verlauf uns hier der natürlichste zu sein scheint, um eine leichtfassliche Uebersicht zu gewinnen, die sich dem Gedächtniss doch immer am besten einprägt — schon 1786 schrieb Klaproth eine, vermuthlich wohl von ihm selbst ursprünglich ausgehende Anweisung, wie ein gewisser Graf v. G. mit Flussspathsäure in Glas ätze*). Ohne von allen diesen Versuchen zu wissen — sagt Füessli im Künstlerlexikon, der aber dort den sehr verworrenen, nicht chronologischen Weg geht — beschäftigte sich späterhin Herr von Puymaurin der jüng. aus Toulouse, viel mit dieser Kunst und liess einen Aufsatz darüber in das Journal de Physique einrükken (Juni 1788; auch in Brugnatelli's *Biblioteca fisica d'Europa*. Pavia, 1788 im 3ten Band), wobei er die ganze Entdeckungsgeschichte der Flussspathsäure und eine Menge Versuche über die Auflösbarkeit der Edelsteine in dieser Säure beibringt und weitläuftig über die Aetzerei mit derselben, deren Vortheile und Kunstgriffe spricht. Ein Aufsatz von Klaproth über das Verfahren, in Glas und Porcellan zu ätzen, soll sich auch in der Monatsschrift der Akademie der Wissens. zu Berlin vom Jahre 1788 im 2. Bde. finden.

Um 1788 tritt nun auch der berühmte Lichtenberg in diese Kunst auf, der wie überall so auch hier zu Hause ist. Dieser bekannte Professor zu Göttingen soll sie gleichfalls erdacht haben und erwähnt seiner Methode in seinen „Vermischten Schriften" 6ter Band, Seite 468, und daraus die Allgemeine Literatur-Zeitung von 1788, No. 269. Lichtenberg überzog die zu benutzende Seite des Glases mit gewöhnlichem Aetzgrunde, und die andre auch (?), wiewohl nur mit etwas gelbem Wachs. Nach dem Gebrauch der Nadel hält man die radirte Arbeit über einen auf heisse Asche gesetzten Topf, worin aus zerschlagenem Flussspath und aufgegossener concentrirter Schwefelsäure, sich Flussspathsäure gasförmig entwickelt, in die Vertiefungen der Nadelritzen eindringt und hier so wirkt, dass schon nach zehn Minuten jeder Strich in der geätzten Glasplatte fertig dasteht. Lichtenberg meint, „seine Erfindung" sei nützlich für Mikroskope, Trinkgläser, Wappen und Medaillons in der kräftigen Röthelmanier auf Kutschenfenster oder facettirte Fensterscheiben, wozu der Diamant unbequem und das Schleifen in Glas zu langwierig sei. Der Verfasser obiger Broschüre, Hr. Poller, sagt auch, man habe früher nur mittelst kupferner Scheiben in Form von Rädern in Glas geschliffen, ehe man zu ätzen wusste.

Um 1789 hat der Mechaniker Klindworth in Göttingen eine solche Methode angewandt und vermuthlich bloss die Lichtenbergische Verfahrungsweise benutzt oder vervollkommt. Dann um 1790 findet sich in Crell's chemischen Annalen eine vollständige Anweisung zur Glasätzkunst, wo im 2. Bande von 1790, Seite 241 noch ein beschreibender Aufsatz von Tuhten in Wolfenbüttel steht, der von seiner praktisch ausgeübten Kunst eine geätzte Glassilhouette als Probe an Herrn Crell einsendete; nur war Herr Tuhten in der Kunst zu zeichnen nicht bewandert.

1790 ist auch schon in Lichtenbergs Magazin für Physik und Naturgeschichte im 6ten Bande, Seite 81 im 4ten Stück die Rede davon.

(Fortsetzung folgt.)

*) In Crell's chemischen Annalen, 2ter Band. Helmstädt und Leipzig, 1786, Seite 494.

Nachricht.

Die gegenwärtige Kunstausstellung von Valenciennes zählt über 550 Gemälde.

KUNST-ANZEIGEN.

Im Verlage von George Gropius in Berlin erscheint nächstens eine gute deutsche Bearbeitung von folgendem, für alle Architekten sehr wichtigem Werke.

The Erechtheion at Athens.

Fragments of athenian architecture and a few remains in Attica, Megara and Epirus

illustrated with outline plates and a descriptive historical view combining also under the divisions

cadmeia Homeros and Herodotos the origin of temples and of grecian art of the periods preceding

by Henry William Inwood F. S. A. joint architect to St. Pancras Church camden and regent square chapels. London, 1827.

Dieses Werk wird in etwa etwa 8 Lieferungen erscheinen und kann den 3ten Theil des engl. Originals kosten.

Bei Siegmund Schmerber in Frankfurt a. M. ist erschienen und bei George Gropius zu haben:

Kunstreise durch England und Belgien

von J. D. Passavant. Ein Band in gr. 8vo., mit 10 Abbildungen. Rthlr. 4. 16 gr. — Velinpapier Rthlr. 6. —

In diesem Reiseberichte sind die Erfahrungen und Kenntnisse enthalten, welche der Verfasser während eines achtmonatlichen Aufenthalts in England und einen Besuche der Hauptstädte Belgiens und des Niederrheins zu erwerben Gelegenheit hatte. Er bereiste diese Länder mit dem bestimmten Zwecke, sowohl die älteren Werke, als auch die neueren Hervorbringungen der Kunst durch eigene Ansicht kennen zu lernen; und er hat seinen Zweck besonders in England, wo der Zutritt zu den Kunstsammlungen den Fremden gar sehr erschwert ist, über Erwarten erreicht. Durch besonders günstige Umstände und Verbindungen, ist es ihm nämlich gelungen, zu den bedeutendsten Gallerien in den königlichen Pallästen sowohl, als in den Häusern und Landsitzen des Adels zugelassen zu werden, und er hat sich ein genaues Verzeichniss der Kunstwerke von mehr als 50 auserwählten Gemälde-Sammlungen entworfen können, namentlich von denen

in den königlichen Pallästen von Windsor, Hampton-Court, Kensington und von Buckinghamhouse, oder dem neuen Pallast; den Sammlungen der Herzoge von Wellington, Bridgewater, Devonshire, Marlborough, Buccleuch und Grafton; der Marquis von Lansdowne und Londonderry; der Lords Grossvenor, Stafford, Cowper, Pembroke, Radnor, Scarsdale und Spencer; der Herren Coke, Aders, Beckford, Coesvelt, Hope, Harmann, Miles, Neeld, Rogers, Soane, Zachary u. a. m. Von den öffentlichen Sammlungen der National-Gallerie und des brittischen Museums, von den Gallerien von Dulwich, Cambridge, Oxford und Liverpool.

Viele Werke der lebenden Künstler lernte der Verfasser durch die Ausstellungen in der Akademie oder Sommersethouse, der British Institution und der Water Colours kennen. Viele auch durch die persönliche Bekanntschaft mit den Künstlern selbst, von deren Leben er zugleich mancherlei Interessantes erfahren hat, welches man, mit vielfachen Bemerkungen und Beobachtungen über das öffentliche und Privatleben der Engländer, hoffentlich nicht ohne Interesse, lesen wird.

In Beziehung auf Belgien und den Niederrhein wird nur das Bemerkenswertheste erwähnt; besonders aber werden mehrere für die Kunstgeschichte interessante, bis jetzt erst wenig und zum Theil gar nicht bekannte Nachrichten mitgetheilt, welche der Verfasser der Freundschaft und Güte dortiger Kunstforscher verdankt.

Einige Dokumente über Frankfurt's Alterthümer und zehn Abbildungen *) von Kunstwerken und Monogrammen in Kupferstich und Steindruck sind dem Buche beigefügt, welches übrigens der Verfasser dem Publicum mit dem Bewusstsein übergiebt, dass er durch langjähriges Studium des Schönsten und Vortrefflichsten was die Kunst in Italien, Frankreich und Deutschland aufzuweisen hat, sein Auge und Urtheil hinlänglich geübt und geschärft habe, um zu wissen, worauf es im Gebiete der Kunst ankommt, was man darin zu beachten, was zu übersehen hat.

Der Verleger empfiehlt dieses neue Werk den Freunden der Länder- und Völkerkunde als Ergänzungsband zu allen bisher gelieferten Reiseberichten über England und Belgien. Eine erfreuliche Erscheinung wird dasselbe für Kunstfreunde ins Besondere sein.

*) Hiervon sind einzeln zu haben:
Madonna nach Raphael in der Sammlung des Lords Cowper, auf chinesisch Papier, in 4to. ..... 12 gr.
Zwei Umrisse nach den Bildern der Brüder van Eyck aus der Cathedrale zu Gent, 2 Blatt Querfolio. ..... 12 gr.

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum“ auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermassen bestimmen lässt.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complette Exemplare vorräthig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

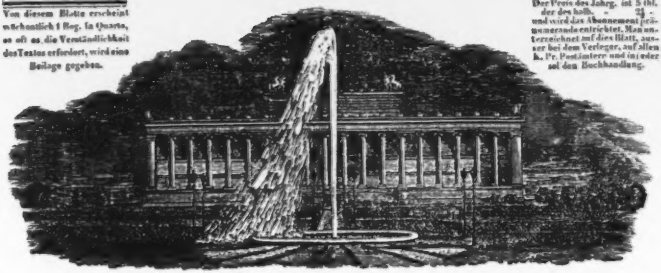
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 42. Jahrgang 1 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement jeder Quartalsmonate entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder sol den Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ueber

die roemisch-christlichen BAUSYSTEME.

(Fortsetzung.)

2. *Die christliche Basilika.*

Mit Constantin (306 — 337) beginnt die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst. Er machte, das Bedürfniss der Zeit wohl verstehend, das Christenthum zur Staatsreligion und begründete so für die heilige Baukunst mit verändertem Zweck eine neue Richtung; zugleich wurde, in den unter ihm ausgeführten Bauwerken, die Anwendung des von Säulen getragenen Rundbogens, die bisher nur Ausnahmsweise vorkam, allgemein. Freilich ging, wenn auch nicht der Sinn für grossartige Anlage, so doch die von früherer Zeit überlieferte Technik immer mehr und mehr verloren, und wir sehen in den nächsten Jahrhunderten unzählige Gebäude, was insbesondere Säulen und sonstigen Schmuck anbetrifft, von dem Raube und den Trümmern antiker Meisterwerke errichtet.

Der antike Tempel, wie er durch die Griechen (um nicht zu den Aegyptern hinaufzusteigen) vorgebildet und von den Römern nachgeahmt war, bestand in der Regel aus einer Celle, einem Raum von geringer Weite, welche die Wohnung des im Steinbilde verkörperten Gottes war und wozu nur der Priester den Zugang hatte. Hier wandte die Baukunst ihre vornehmste Sorgfalt auf eine würdige Ausschmückung der Aussenseite, und die drei Säulenordnungen, welche den Kreis dieses Bausystemes vollkommen abschliessen, waren ihr Ergebniss. Anders bei der christlichen Kirche. Sie musste einen möglichst weiten Raum enthalten, um eine grosse Versammlung zu gemeinschaftlichem Gebet, zu ge-

meinschaftlicher Erbauung und Gedächtnissfeier in sich aufzufassen; sie musste durch ihre unmittelbare Umgebung das Gemüth des Einzelnen emporziehen und heiligen.

Es ist natürlich, dass die christlichen Gemeinden bereits in den ersten Jahrhunderten ihrer Entstehung, ehe das Christenthum eine öffentlich anerkannte Religion ward, bereits eigener und von dem übrigen Verkehr abgesonderter Versammlungsorte bedurften. Grossentheils indess können dies nur Räume in Privatwohnungen gewesen sein; doch mögen die Christen an Orten, wo die Verfolgungen weniger heftig waren, schon damals öffentliche Gebäude zu diesem Zweck gehabt haben. Das beweist unter andern der Umstand, dass Constantin nicht nur überhaupt viele Kirchen aufführen, sondern auch die in der vorhergehenden Verfolgung zerstörten neubauen liess*). Dahin kann man ferner die Kirche von Nicomedien rechnen, deren Zerstörung Lactantius erzählt; dahin die von Bischof Paulinus von Tyrus in dieser Stadt gebaute Kirche, welche Eusebius**) beschreibt. Auch kommen aus der Zeit vor Constantin bereits eigenthümliche Benennungen für diese Versammlungsorte vor, als: Kirche *(ecclesia)*, Bethaus *(oratorium, εὐκτήριον)*, Versammlungshaus *(conventicula)*, Haus des Herrn *(dominicum, κυριακόν)* u. a. w.***).

Als Constantin im Anfange des vierten Jahrhunderts dem Christenthum bürgerliche Rechte und Vorrechte gab, als er und seine Nachfolger dessen Cultus mit orientalischem Pomp ausstatteten, so konnte jenes Bedürfniss seine vollkommene Befriedigung finden. Man begann auf's Eifrigste den Bau christlicher Kirchen; natürlich aber nicht nach plötzlich ausgesonnenen neuen Plänen, sondern nach dem Vorbilde derjenigen bereits bekannten Gebäude, welche, was hier wesentlichstes Bedürfniss war, zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge dienten, — nach dem Vorbilde der Basiliken. Auch weihete man nicht selten antike Basiliken zu diesem heiligen Gebrauch.

*) *Eusebius II. E. X.* 2.

**) *Ib. X.* 4.

***) Vergl Platner: Roma Basiliken und Mosaiken; in der Beschreibung der Stadt Rom I, S. 417.

Die Basiliken*) (Königliche Hallen) so genannt von dem Archon Basileus, dem athenienſischen Oberrichter, welcher in der Basilika von Athen Gericht hielt, dienten bei den Römern sowohl zu Gerichtssälen, als zu Börsen für den Verkehr der Kaufleute. Sie hatten zumeist $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ der Länge zur Breite und waren in der Regel der Länge nach in 3 Schiffe getheilt. Das mittlere Schiff, dreimal so breit als die Seitenschiffe, war von diesen durch Säulenstellungen getrennt und erhob sich über dieselben und über die, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildete Gallerie, so weit, dass es durch Fenster von oben eigenes Licht bekam. Im Hintergrunde des Gebäudes, in einer halbkreisrunden Vorlage, befand sich das Tribunal, auf der Vorderseite häufig eine Vorhalle *(Chalcidicum)*. Die Lage der Basilika war (von Ost nach West) mit der längeren Seite gegen Mittag, um im Winter möglichst Wärme aufzunehmen. — Die auf uns gekommenen kleinen Basiliken von Utricoli und von Alba am Fuciner-See sind ohne die genannte Gallerie. Die berühmte Basilika des Paulus Aemilius erscheint auf dem kapitolinischen Plane mit einer doppelten Säulenstellung auf jeder Seite des Mittelschiffes und mit einer dreifachen vor dem Tribunal**); zugleich auch ohne Seitenmauern***), was indess öfter bei den antiken Basiliken der Fall war.

Die **christlichen Basiliken**†), — für welche dieser Name des Königlichen Hauses, als wohl passend, beibehalten wurde††), — wichen in wesentlichen Punkten nicht von ihrem Vorbilde ab; sie behielten dieselbe Lage von Ost nach West. Nur vermehrten sie den Plan desselben häufig durch die Einführung eines Querschiffes, welches, in der Breite des Langbaues oder um ein Weniges über dessen

*) *Vitruv V*, 1; *VI*, 5. — *Ciampini opera I, p.* 7. — Hirt: Geschichte der Bauk. III, S. 180; T. XXII. — K. O. Müller: Archäologie der Kunst S. 342.

**) *Piranesi: antichità Romane I, pl. II*, 51. — *Rossini: I sette colli di Roma pl. VI.*

***) So auch auf einer Münze bei Ciampini, I, T. XXI, 4.

†) Vergl. Ciampini a. a. O. — Platner a. a. O.

††) *Isidorus orig. lib.* 5: *Basilicae prius vocabantur regum habitacula, nunc autem ideo Basilicae Divina templa nominantur, quia ibi regi omnium Deo cultus et sacrificia offerantur.*

Seitenmauern hervorragend, die Tribune von dem übrigen Theil der Kirche sonderte, und dessen Anwendung die schöne Form des Triumphbogens am Ende des Mittelschiffes zur Folge hatte. Eine einfache Symbolik, dem Grundplan auf solche Weise die Gestalt eines Kreuzes zu geben, scheint die Veranlassung zu dieser Abänderung. Wir betrachten die einzelnen Theile der christlichen Basilika und die Bestimmung, welche ihnen durch Kirchenzucht und Liturgie gegeben wurde.

Vor dem eigentlichen Gebäude befand sich in der Regel ein **Vorhof** *(Atrium, Paradisus, Quadriporticus)* in der Form eines Vierecks, so breit wie die Vorderseite der Kirche; ringsherum mit Hallen umgeben, die nach aussen durch eine Mauer, nach innen durch Säulenstellungen oder durch Arkaden gebildet wurden. Vor dem Eingange in den Vorhof stand ein **Vestibulum** *(Prothyrum)*, ein Vordach, von 2 oder 4 Säulen getragen. In der Mitte des Vorhofes ein reich verzierter Brunnen *(Cantharus)* zum Waschen der Hände, bevor man die Kirche betrat, — als Symbol für die Reinigung der Seele (das heutige Besprengen mit Weihwasser). Zugleich diente der Vorhof als Aufenthalt für die Büssenden *(Lugentes, Poenitentes)*, so wie zum Begräbnissplatz für vornehme Personen. Ein Theil dieses Vorhofes hat sich bei den meisten alten Kirchen als **Portieus** *(in antia)* erhalten.

Das **Innere** der Basilika schied sich in zwei Haupttheile, deren vorderer, der grössere, für die Laien und niederen Geistlichen, der kleinere für die Priester und den Altardienst bestimmt war. Der **vordere Theil** *(Aula, Templum)*, durch verschiedene Thüren, deren mittlere die königliche *(Porta regia)* hiess, mit dem Portikus verbunden, wurde der Länge nach durch 2, zuweilen 4, Säulenreihen in 3, zuweilen 5, **Schiffe** *(Navis, Deambraculum)* getrennt. Die Säulen waren meist ungleich, Spolien verschiedener antiker Gebäude; über ihnen ruhten, von Halbkreisbögen, zuweilen von geradem Gebälke, getragen, Mauern von nicht unbeträchtlicher Höhe. Bei den Bogenstellungen blieb die Entfernung der Säulen voneinander zumeist noch dieselbe engere, welche durch das gerade Gebälk gebräuchlich geworden war. Die Bögen, mit oder ohne Einfassung der Archivolte, setzten in der Regel unmittelbar über dem Kapitäl auf; erst später wurde, was bei der Verbindung von Bogen und Säule nothwendig ist, ein Aufsatz über dem Kapitäl, als Kämpfer (Impost) für den Bogen, allgemein. Ueber den Bögen lief ein gerades Gesims in horizontaler Richtung hin. Ihr Widerlager fanden die Bögen an hervortretenden Wandpfeilern oder, wenn ein Querschiff vorhanden war, an selbständigen starken Pfeilern. Die Seitenmauern des breiteren Mittelschiffes, in der Regel mit Gemälden oder Mosaiken geschmückt, erhoben sich soweit über die Seitenschiffe, dass die Dächer der letzteren an denselben eine Widerlage finden und dass Fenster, zur Erleuchtung des Mittelschiffes, in ihrem oberen Theil angebracht werden konnten. Eine Gallerie über den Seitenschiffen, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildet, deren Dasein Vitruv in der antiken Basilika als Regel angiebt, kömmt in der christlichen selten vor. Bei der fünfschiffigen Basilika wurden die Wände, welche über den Säulenreihen zwischen den äusseren und inneren Seitenschiffen ruhten, Fensterartig durchbrochen. Das äussere Seitenschiff war ein wenig niedriger als das innere, beide hatten ein gemeinschaftliches Dach. Das Querschiff war mit dem mittleren Langschiff gleich hoch. Die Fenster in den Seitenwänden, deren Anzahl den Zwischenräumen zwischen den Säulen und Wandpfeilern im Innern entsprach, so wie die Fenster in der Giebelmauer, waren im Halbkreisbogen überwölbt und statt des Glases mit Marmorplatten, welche mehrere Reihen kleiner Oeffnungen enthielten, ausgesetzt. Später wurden sie durch eine oder zwei dünne Säulen in Arkaden abgetheilt. In der Regel scheint die Basilika eine Decke von flachem Tafelwerk *(Loquear, Lacunar)*, welche mit Metall belegt oder farbig verziert war, gehabt zu haben*). Gegenwärtig sieht man bei den meisten alten Basiliken frei in das Balken- und Sparrenwerk des Daches hinein; die Querbalken ruhen auf mehr oder minder zierlich geschnitzten Consolen. Die Fussböden wurden später, im 12ten und 13ten Jahrhundert, mit musivischen Ornamenten *(Opus Alexandrinum)* geschmückt; so erscheinen gegenwärtig die meisten Basiliken.

Der **hintere Theil** der Basilika war das reich geschmückte **Allerheiligste** *(Sanctuarium, Sancta Sanctorum)*. Dasselbe ward, wenn ein Querschiff vorhanden war, durch einen grossen Bogen, **Triumphbogen** *(Arcus triumphalis* od. *principalis)*, der

*) S. die Belege dafür bei d'Agincourt, Arch. p. 124.

n der Regel auf zwei hohen Stufen an den Enden des Mittelschiffes ruhte, und sein Widerlager an den hier befindlichen Pfeilern fand, von dem Mittelschiff getrennt, zuweilen durch Vorhänge den Blicken der Ungeweihten verhüllt. Nach dem Schiff zu war dieser Triumphbogen mit musivischen Bildern, meist aus der Apokalypse (mit den Triumphen Christi), geschmückt. Zu dem von Schranken *(Cancelli)* umgebenen, durch einige Stufen erhöhten Sanctuarium gehörte die halbkreisrunde, mit einem halben Kuppelgewölbe versehene Vorlage des früheren Tribunals, die Tribune, so wie der Raum zunächst vor derselben, in welchem der Hauptaltar gelegen war.

Die Tribune *(Tribuna, Apsis, Absida, Presbyterium)* diente, wie in der heidnischen Basilika zum Aufenthalt des Richters und der Assessoren, so in der christlichen zum Aufenthalt des Papstes oder des stellvertretenden Bischofes und der höheren Geistlichkeit. Im Hintergrunde derselben befand sich der auf Stufen erhöhte Bischofstuhl *(Cathedra)*; zu beiden Seiten, im Halbkreise umher, die Bänke der Priester. Das Gewölbe der Tribune war, wie die Aussenseite des Triumphbogens, mit musivischen Gemälden verziert, welche in der Regel die Figuren des Heilandes und besonderer Heiligen darstellten. In späterer Zeit erschienen zu den Seiten dieser Tribune, an den Enden der beiden Seitenschiffe, zwei ähnliche kleinere Nischen.

Der Hauptaltar *(Altare majus)* war auf einer oder einigen Stufen erhöht und mit einem Altarhäuschen *(Tabernaculum, Ciborium)* überbaut. Letzteres bestand aus 4 Säulen zu den Ecken des Altares, welche Rundbögen und darüber einen flachen Giebel trugen, zuweilen mit einer Kuppel. Später erscheint ein gerades Gebälk über den Säulen, darüber eine kleine Säulenstellung mit flachem Giebel.

Unter dem Hauptaltar befand sich in der Regel eine unterirdische Kapelle *(Confessio, Testimonium, Memoria, Crypta)*, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem in der Regel die Kirche den Namen führte. Der Zugang zu dieser Kapelle war durch ein Marmorgitter verschlossen. Die Form derselben war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum.

Der Ursprung und das Vorbild dieser Confessionen ist in den Katakomben von Rom*) *(Catacumba, Arenaria, Crypta)* zu suchen, welche, ursprünglich Puzzolangruben, sodann als Begräbnissorte, insbesondere für Christen, als Zufluchtsorte derselben in den Verfolgungen, später (vom 4ten Jahrhundert ab) zur Feier der Märtyrerfeste dienten. Sie bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, in deren Seitenwänden die niedrigen Grabstätten angebracht sind; sodann finden sich kleine architektonisch ausgebildete Räume, die indess fast immer nur wenige Fuss in den verschiedenen Dimensionen haben und mit Malereien geschmückt sind. Diese Räume wurden als Kapellen für die genannten Märtyrerfeste benutzt oder dazu eingerichtet. Man hat angenommen, dass gewisse, in grösseren Nischen angebrachte und mit Marmorplatten belegte Grabstätten die Gebeine besonderer Märtyrer enthalten, was indess aus anderen Umständen zweifelhaft bleibt. Da aber an einem solchen Feste in den kleinen unterirdischen Kapellen nur wenig Menschen Antheil nehmen konnten, so baute man über dem Eingange derselben eine Kirche, in welcher sich die Menge zum Gebet versammelte. Hieraus sodann bildete sich die Sitte, das Grab des Heiligen unter dem Altar als Confession anzulegen.

Im Mittelschiff, zunächst dem Altar, befand sich ein von Marmorschranken in einem länglichen Viereck umgebener Raum, der Chor *(Chorus)*, in welchem sich die niederen Geistlichen *(Clerici minores)* aufhielten, welche den Chorgesang verrichteten**). Auf jeder Seite des Chores stand eine Kanzel *(Ambo)*, von deren einer das Evangelium, von der andern die Epistel verlesen wurde***). Neben der Kanzel des Evangeliums stand in der Regel eine kleine Säule zum Aufstecken der Osterkerze *(Cereum paschale)*. — In den Enden der Seitenschiffe (wenn ein Queerschiff vorhanden war, etwa in den Flügeln desselben), zu den Seiten des Sanctuariums waren eben-

*) d'Agincourt: Arch. p. 16 etc., woselbst auch (p. 24. n.) die Literatur über die Katakomben bis auf ihn angegeben ist. — Vergl. Rüstell: Rom's Katakomben und deren Alterthümer, in der Beschreibung von Rom, I, S. 335.

**) So erhielt sich der Chor in Italien bis in's 15te und 16te Jahrhundert; später verlegte man ihn in das Sanctuarium.

***) Zuweilen kömmt auch nur Eine Kanzel, mit einer höheren Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel, vor.

falls 2 durch Schranken gesonderte Räume; der eine von diesen hiess *Senatorium*, als für die Senatoren (d. h. vornehmen Männer) und Mönche (für solche die nicht in Klöstern lebten), der andere *Matronarum*, als für die vornehmen Frauen und Nonnen bestimmt. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Chor nach dem Eingange zu, war eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Bei Basiliken, welche eine Gallerie über den Seitenschiffen hatten, war diese der Sitz für die Frauen. — Endlich war zuweilen auch noch, vielleicht als Nachahmung griechischer Einrichtungen seit Justinian, ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Derselbe hiess *Narthex* (Geissel, vermuthlich von seiner länglichen Form) und diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung (*Missa catechumenorum*) zugelassen wurden. Auch der Portikus wird *Narthex* genannt.

Im Aeusseren waren die Basiliken in der Regel sehr einfach. An den Seitenwänden des Mittelschiffes und der niedrigeren Seitenschiffe liefen die Reihen der im Halbkreis überwölbten Fenster hin; ebenso an der Giebelwand, wo zuweilen 2 Reihen derselben übereinander angebracht waren. In dem flachen Giebel selbst befand sich ein kreisrundes Fenster. Diese Giebelseite über dem Portikus war, als die Haupt- und Eingangsseite des Gebäudes, vor den langen Seiten ausgezeichnet, zuweilen mit musivischen Gemälden verziert.

Glocken-Thürme waren den Basiliken ursprünglich nicht eigen, da ihr Gebrauch beim christlichen Gottesdienst erst mit dem 8ten Jahrhundert herrschend wurde. Die alten Thürme an den römischen Basiliken, welche zumeist dem 9ten Jahrhundert angehören, sind in Einem Style gebaut, viereckig, anstatt der Fenster mit kleinen, von Säulen gebildeten Arkaden in mehreren Stockwerken übereinander, und mit niedrigem Dach. Sie stehen stets an der Vorderseite der alten Kirchen (zuweilen unabhängig neben denselben), zur Rechten, wenn die Tribune gegen Morgen, zur Linken, wenn dieselbe gegen Abend liegt.

Verschiedene Kapellen (*Oratoria*), von viereckiger Form — meist mit einer eigenen kleinen Tribune, — von runder Form, insbesondere Taufkapellen, kleinere Basiliken, Klöster und andere Gebäude wurden im Verlauf der Zeit neben den grösseren Basiliken errichtet. Dahin gehören auch die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besonderer Agapen (christlicher Liebesmahle) u. s. w.

Die Form der Basilika war indess nicht für so unbedingt wesentlich bei dem Bau der christlichen Kirchen angenommen worden, dass man nicht auch andere der vorhandenen Formen benutzt hätte. Dies ergiebt sich schon durch den Umstand, dass man auch heidnische Tempel ohne Weiteres zu christlichen Kirchen weihete*).

So ward die Form der Rotunde verschiedentlich bei dem Bau christlicher Kirchen angewandt. Doch bediente man sich hier, um einen grösseren Raum zu gewinnen und zweckmässig zu beleuchten (denn zu einer Kuppel von der Ausdehnung des Pantheons fehlten zumeist Mittel und Kräfte) eines ähnlichen Auswegs, wie bei der Basilika: indem man nämlich die Wände eines mittleren Raumes, die von einer kreisrunden Säulenstellung getragen wurden, cylinder-förmig über das Dach der Seitenräume erhob und mit Fenstern versah. Dieser mittlere Raum erhielt in der Regel ein Kuppelgewölbe; doch erscheint er auch, gleich der Basilika, flach gedeckt.

Unter den Gebäuden dieser Form war die runde oder achteckige**) Taufkirche (*Baptisterium*) das wichtigste. *Baptisterium****) ist der Name des Schwimmteiches in den Thermen der Alten; warme Schwimmteiche waren in Rom seit Mäcenas gebräuchlich. Sie hatten eine runde oder achteckige

*) Dahin gehört insbesondere das Pantheon, welches um 610 als S. Maria ad martyres geweiht ward.

**) Die wiederkehrende Achtzahl bei christlichen Taufkirchen und Taufsteinen hat eine mystische Bedeutung, in Bezug auf die Auferstehung Christi am 8ten Tage, d. h. am ersten Wochentage nach dem Sabbath (Siebenten) s. von der Hagen: Briefe in die Heimat, IV. S. 293.

***) Hirt: a. a. O. III., S. 243.

Form, um durch ihre grossen Fenster möglichst viel Licht und Sonne aufzunehmen. Diese Räume schienen den Christen zur Ausübung der Taufceremonie, welche zu Anfang bekanntlich in völligem Untertauchen bestand, geeignet; man widmete deren zu diesem heiligen Gebrauch, man behielt ihre Gestalt als Vorbild, sowie ihren Namen bei, welchem letzteren man eine symbolische Bedeutung unterlegte, ähnlich, wie es bei der Basilika geschehen war. In der Regel hatten nur die Kathedralen in den früheren Zeiten das Vorrecht der Taufe; in der Nähe dieser Hauptkirchen findet man daher als Nebengebäude die Baptisterien.

(Fortsetzung folgt.)

KUPFERSTICH.

La sacra famiglia. Raffaelle d'Urbino dipinse. Pietro Anderloni incise. Pubblicata a Mannheim da Artaria & Fontaine. Il quadro originale esiste nella Galleria del Marchese Stafford a Londra.

Ueber das Gemälde, nach welchem dies grosse Blatt, das so eben vollendet ist und im November ausgegeben werden wird, gestochen ist, sagt Passavant, in seiner Kunstreise durch England und Belgien, S. 55, indem er die raphaelischen Gemälde der Stafford (oder Bridgewater) Gallery aufführt, Folgendes:

„*Madonna del passeggio.* Maria in einer Landschaft wandelnd, hält das stehende Christkind mit der einen Hand, während sie die andere auf den Kopf des kleinen Johannes legt. Herannahend ist dieser im Begriff, seinen göttlichen Gespielen zu küssen; hinter Strauchwerk wandelt Joseph. Das Exemplar in dieser Sammlung besass ehedem die Königin Christina von Schweden, dann kam es an den Herzog Bracciano und von ihm in die Galleria Orleans. Gestochen wurde es öfters, z. B. von J. Pesne, N. de Larmessin für's Cabinet Crozat, A. Legrand u. a. m. Dass diese Composition Raphael angehöre, wird niemand bezweifeln, unser Bild aber ist sicher nicht von ihm ausgeführt sondern der Behandlungsweise nach von G. F. Penni, der Fattore genannt. Endlich fehlen der Zeichnung in den Conturen das feine, lebendige Gefühl und im Modellirten die zarten Uebergänge; dann ist die Farbe kaltgrau in der Carnation und unharmonisch in der Gesammtwirkung; im Ausdrucke der Köpfe ist keine Idee von jener Feinheit und Grazie, die in der Raphael'schen Schule nur dem Meister eigen ist; endlich stimmt die Behandlungsart der Landschaft genau mit der überein, welche bei andern des Penni vorkommt. Alte Copien oder Bilder aus der Schule giebt es viele, eine schöne befindet sich im Museum zu Neapel; das Original ist mir aber noch nicht zu Gesicht gekommen; Herr C. Sanquirico in Mailand glaubt es zu besitzen."

Minder treten die Ausstellungen, welche Passavant an diesem Bilde macht, in dem vorliegenden Kupferstich hervor. Nur der Kopf der Jungfrau zeigt, durch die eigenthümliche Schwere seiner Züge, dass hier nicht ein eigenes Werk des Meisters der Sixtinischen Madonna zu suchen ist; auch der Mantel, den sie um den Leib geschlagen hat und über die linke Hüfte niederfallen lässt, ist schwer in seinen Falten und stört die schöne Form des Körpers. Sehr schön sind die beiden Kinder und hier hat zugleich der Kupferstecher Vorzüglichstes geleistet: die reinen Schraffirungen, in den Lichtpartieen leicht gebrochen, schmiegen sich den weichen Formen gefälligst an und geben die zarten Modellirungen auf erwünschte Weise wieder. Ueberhaupt gehört dies Prachtblatt zu den besten in seiner Art, wie schon der Name des Kupferstechers erwarten lässt; es wird Sammlern und Liebhabern eine erwünschte Zierde ihres Besitzes werden.

Das GLASAETZEN.

(Fortsetzung.)

1791 oder früher schon benutzte der Strassburger Mechaniker Johann Jakob Renard das Glasätzen für seine beliebten Thermometer mit gläsernen Scalen. Von Strassburg wanderte er aus, vermuthlich wegen der französischenn Revolution, wurde Hofmechanikus des Königs von Dänemark und kam so nach Berlin, wo er bei der hiesigen Akademieder Wissenschaften und Künste bestellter Mechanikus in meteorologischen Instrumenten wurde. — Er lebte

noch 1805 in Berlin, und seine Arbeit wird als ausserordentlich vorzüglich an Eleganz und Genauigkeit gerühmt, worüber man weitere Nachricht findet in Lichtenbergs Magazin für Physik und Naturgeschichte 1793 im 8ten Bande, Seite 183, im 3ten Stück.

Wahrscheinlich haben auch noch viele andere Künstler Versuche in dieser Kunst gemacht. Denn ein solcher kommt schon 1797 wieder vor, wo ein Herr Kortum aus Warschau schreibt, er gravire auf Glas mit Flusspathsäure und sei auf den Einfall gekommen, ein Gleiches mit dieser Säure auf glasartige Steine zu unternehmen, so wie Herr v. Puymaurin aus Toulouse mit Edelsteinen (s. oben), von welchem jedoch Hr. Kortum nichts gewusst zu haben scheint. Weiter kennt man Hrn. Kortum nicht, als dass sein Aufsatz in Voigts Magazin für Naturkunde von 1798, im 1sten Bande, 3ten Stück, auf 14 Seiten mitgetheilt ist, wo sich die Ergebnisse seiner Versuche finden.

(Beschluss folgt.)

Kunstausstellung in Braunschweig

während des Juli und August 1833.

Das Verzeichniss enthält etwa 400 Nummern; mehr als ein Drittheil der Gemälde ist von München eingeschickt, grösstentheils indess von speculativen Kunsthändlern, die auf diese und ähnliche Weise gute Geschäfte machen müssen, da sie auch viele Gemälde ersten Ranges liefern. Ich darf hier nur die Namen D. Quaglio, Rottmann, Koch, Adam, Klein, Meyer und Weller nennen. Dass die Herrn für die bedeutenderen Gemälde die Preise sehr hoch stellen und sie deswegen nur an angehende Sammler oder an solche verkaufen, welche nicht Gelegenheit haben, mit den Künstlern in direkte Verbindung zu treten, ist wohl natürlich. Wenn den Künstlern auch sehr damit gedient ist, jedes Bild bei den Kunsthändlern sogleich, wenn auch um mässige Preise, verkaufen zu können, so mögte deren Ruf doch schwerlich dadurch gewinnen, wenn einzelne Bilder so lange von Ausstellung zu Ausstellung, von einem Kunstliebhaber zum andern wandern müssen, bis sie endlich untergebracht sind. Wer kann für die Originalität der Gemälde einstehen, wenn, wie es bereits in Hannover geschehen, Copieen mit falschen oder nachgemachten Monogrammen als Originale eingesandt werden. Um das Beste der Künstler möglichst wahrzunehmen, sollte man künftig in den Ausstellungskatalogen, wenigstens durch Zeichen, bemerken, was von den Künstlern selbst, was von Kunstsammlern und was von Kunsthändlern eingeliefert ist.

Unter den ausgestellten Gemälden verdient der „Marktplatz zu Braunschweig" von D. Quaglio, zunächst unsere Aufmerksamkeit, da auch das Publikum sich für dieses Bild am lebhaftesten interessirte. Als Bild ist es eines der grössesten und interessantesten Werke des genialen Meisters; gegen die Treue der Darstellung fand man Manches zu erinnern. Augenscheinlich ist das Gemälde aus zwei Standpunkten gezeichnet, das entfernter stehende Gallerie gebäude willkührlich vergrössert und das näherstehende Ernstache Haus ebenso verkleinert. Der Gegenstand ist dadurch viel malerischer geworden, in einem sehr schönen kräftigen Tone ausgeführt und mit sehr reicher Staffage wahrscheinlich von D. Monten belebt. Das Gemälde gehört dem Dr. Spicker, der es, schon in München, um 60 Carolin gekauft hat, und bereits mehrere Hauptwerke von Quaglio besitzt.

Zu den vorzüglichsten Werken dieser Gattung, neuerer Zeit, müssen wir „die Brücke mit dem h. Nepomuck" und „die Ruinen der Maltheserkirche" zu Prag, von Werner aus Leipzig, jetzt in Rom, rechnen. Beide Bilder sind sehr malerisch, von energischem und angenehmem Ton. — Rottmann's „Starenberger See" ein kleines, höchst poetisches und ungemein anziehendes Bild, galt mit Recht als die Krone der Landschaften, obgleich sehr beachtenswerthe Bilder von Wagenbauer, L. v. Klenze, Koch in Rom, Brandes, Cogels, Fries und Olivier concurrirten; doch auch Crola's herrliche und kräftige Baumgruppen, und Krause's und Schelfhout's Seestücke fanden wohlverdiente Anerkennung. Ganz besonders thun sich die Bairischen Künstler hervor, welche Scenen aus dem Volksleben darstellen, in welchen auch Pferde eine Hauptrolle spielen. Hier glänzen Adam und Klein durch eine höchst saubere und delicate Ausführung, Bürkell durch geistreiche Auffassung und interessante Darstellung, Monten und Schelver suchen diesen nachzueifern. C. F. Schulz hatte ähnliche Scenen gegeben, die, wenn auch geistreich gedacht und voll Charakter behandelt, doch mit etwas mehr Fleiss ausgeführt sein sollten. Unter den romantischen Idyllen gilt die „Fischerfamilie" von Meyer in Rom als ein classisches Meisterwerk; höchst wahrscheinlich wird dieses Bild in den Besitz eines bedeutenden Kunstsammlers in Berlin und dann auf die dortige Ausstellung kommen. Auch Altmann, L. Quaglio, Dörner, Eckert, Grothe, C. Hess, Kirchhoff und W. v. Kobell hatten recht Tüchtiges in dieser Gattung ausgestellt. Von eigentlichen Genrebildern

sind: Buchhorn's „Thorwache der Leipziger Stadtsoldaten", Most's „die Zeche", „Mutterfreude", Pistorius's „Holzhauer" und Carl Schröder's „Mittagsschläfchen" rühmlichst zu nennen.

Hier reihet sich auch C. Sieg's „Familienscene" an, die schon in Berlin allgemeine Anerkennung fand. Zu den historischen Gemälden führt uns „der Meistersänger" von van Oer, hinüber. Dieses ist das erste Bild welches der junge Künstler, (früher Schüler des Hrn. Professor Matthaei in Dresden), unter Th. Hildebrand's Leitung in Düsseldorf gemalt hat, gleich trefflich in Anordnung und Ausführung, und von kräftiger und warmer Farbe, zugleich der Einzige und doch tüchtige Repräsentant der Düsseldorfer Schule. Beck's „Moses mit den Gesetztafeln" und Stieler's „Kind mit dem Schutzengel" dürfen wir nur nennen, da beide Gemälde, schon durch mehrere Ausstellungen, bekannt sind. „Die Taufe im Jordan" von Vogel von Vogelstein, wollte man kaum für ein Originalgemälde dieses Meisters anerkennen. Etwas sehr Wichtiges habe ich mir zum Schlusse aufgespart, nämlich Werke des gewaltigen Cornelius. „Hector von Ajax im Kampfe niedergeworfen, wird von Apollo geschützt," „Eros mit dem Adler des Zeus," „Eros mit dem Pfau der Juno" und „Pandora öffnet die unheilbringende Büchse" sämmtliche Originalcartons zu den in der Glyptothek zu München ausgeführten Fresco-Gemälden, welche den Kunstkennern sehr grossen Genuss gewährten, auf das grosse Publikum indess, nicht den geschossen Eindruck machen konnten, da man sie zwischen den Oelgemälden aufgestellt hatte, was man auch mit Zeichnungen, Stichen und Lithographien sorgfältig vermeiden sollte. Die nächste Ausstellung wird wohl erst im Jahre 1835 statt finden.

F. G. H.

Nachrichten.

In der zweiten Sitzung der in Nürnberg versammelten Geschichtsforscher hielt der Geheime-Rath v. Wiebeking einen zweistündigen Vortrag über den Einfluss, welchen die geschichtliche beurtheilende Beschreibung der Baudenkmale und der Bauarten des Alterthums auf die allgemeine Geschichte der Nationen, und besonders auf die Geschichte Deutschlands darbietet.

Am 23. September wurde die Kunstausstellung im Haag eröffnet.

Nach achttägigen Nachgrabungen wurden am 14. September Raphael's Gebeine im Pantheon zu Rom, und zwar unter dem von ihm gestifteten Altar der Madonna del Sasso aufgefunden; verschiedene Umstände haben die Aechtheit derselben ausser Zweifel gesetzt.

KUNST-ANZEIGE.

La sacra famiglia

gemalt von Raphael, gestochen von Anderloni.

Von diesem schönen Blatte, welches im November d. J. erscheinen wird, ist so eben ein Probedruck bei mir angekommen, zu dessen Ansicht ich Kunstfreunde hiermit einlade.

Der Subscriptions Preis bis zum Erscheinen des Blattes ist für einen Abdruck vor der Schrift 31 Rthlr. 15 Sgr. mit der Schrift 15 Rthlr. 22½ Sgr.

Schlossplatz No. 1. George Gropius.

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum" auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermassen bestimmen lasse.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complette Exemplare vorräthig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

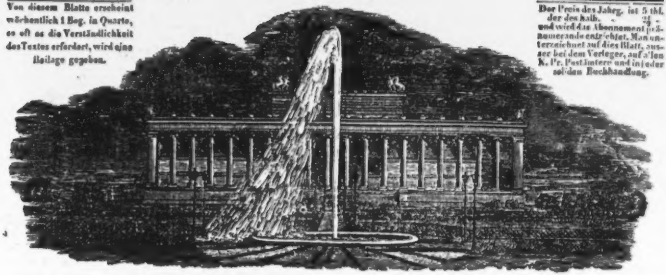
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 43. Jahrgang 1 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ und wird das Abonnement für's Jahr angenommen entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

STIFTUNGSFEST

des Berlinischen (älteren) Künstler-Vereins

am 18ten October 1833.

(Eingesandt.)

Am St. Lucastage feierte der ältere Künstler-Verein zu Berlin bereits sein neunzehntes Stiftungsfest, welches durch die vereinigten Leistungen vieler rühmlichst bekannten Talente zugleich eine höhere artistische Bedeutsamkeit gewann. Eine sehr zahlreiche und glänzende Versammlung, worunter mehrere hohe fürstliche Personen waren, hatte sich zu der sinnigen Feier versammelt, welche der erste Vorsteher, Herr Director Dr. Schadow, durch eine kurze Begrüssung der anwesenden Gäste eröffnete. Darauf gab der erste Secretair des Vereins, Herr Dr. E. Seidel, eine kurze Nachricht von der bisherigen Thätigkeit des Vereins, und bemerkte darauf Einiges über die Bedeutung der heutigen Feier. „Ueberall, so heisst es unter Anderm in diesem Vortrage, wo Männer von gleichem Fache, oder doch von verwandten Richtungen der Thätigkeit, sich zur Förderung ihres Treibens vereinen: da muss — wenn auch nie so viel erreicht wird, als eine solche Verbindung der Kräfte es vielleicht vermöchte — doch allezeit Achtbares geleistet, und das Gute überhaupt befördert werden. Dieses haben denn auch, in Beziehung auf die Künste, frühe schon die Künstler und Kunstmeister anerkannt, indem sie bereits in den Zeiten des höchsten Kunstflors mehrere solche Vereine der Zunftgenossen gestiftet haben, von denen uns die kunstgeschichtlichen Schriften manche Nachrichten ertheilen. Mit dem nachher immer allgemeiner werdenden Verfall der Künste gingen jedoch auch diese Verbindungen unter, und traten

erst in der Zeit einer neu hereinbrechenden Kunstblüte wieder hervor. Zuerst entstand die noch bestehende schweizerische Künstler-Gesellschaft in Zofingen; dieselbe wurde im Jahre 1806 von Jakob Ueberi aus Zürich gestiftet, und erhielt im folgenden Jahre ihre Statuten. Zunächst darauf folgte der eben sein Stiftungsfest begehende Berlinische Künstler-Verein, derselbe ist im Jahre 1814 gegründet, und hat — nachher so wohl hier, als auch in anderen Städten in seinen Einrichtungen vielfältig nachgeahmt — seit seinem ersten Entstehen keine besonders wesentliche Veränderung in Hinsicht seiner inneren Anordnungen erlitten, worüber die gedruckten Statuten das Nähere enthalten. Möglichste Förderung und Verbreitung der Kunst, der Kunstfertigkeit und des Kunstgeschmacks im Fache der Architektur, Bildnerei und Malerei ist der Hauptzweck des Vereins, der besonders erstrebt wird durch kunstwissenschaftliche Vorträge, durch gemeinsame Betrachtung und Besprechung interessanter fremder Kunstwerke, wie auch durch Vorlegung von den Mitgliedern selbst angefertigter Kunstentwürfe. Mehrfache Verbindungen mit den Künstlern und Kunst-Gesellschaften des Auslandes geben dem Vereine zugleich fortlaufende Nachrichten über das fremde Kunsttreiben. Schliesslich ersteht der Verein auch noch Erholung und edles Vergnügen der ihm angehörenden Künstler im geselligen Kreise kunstverwandter Genossen. Die Sitzungen finden regelmässig in jeder Woche statt; in wie weit ein mehr geregelter Besuch derselben, durch die reiche Mannigfaltigkeit des Geschenen und Gehörten, den Mitgliedern selbst förderam scheinen mag: dafür spricht, statt aller weiteren Erörterung, die einfache Thatsache, dass die Versammlungen, besonders auch in neuerer Zeit, stets sehr zahlreich besucht sind, und dass jetzt beinahe in jeder Sitzung neue Meldungen zur Aufnahme eingehen." —

Nach Beendigung dieses Vortrags wurden eben so sinnvoll gedachte als effektvoll ausgeführte lebende Bilder dargestellt; dieselben waren von dem Herrn Director Schadow, Herrn Architekten Mauch und Herrn Professor Ludwig Wichmann geordnet, Herr Professor Blechen aber hatte, nebst den Herren Gärtner und Stürmer, die dazu nöthigen Malereien ausgeführt, und demnach wird einiges Nähere über diese Darstellungen, so wie auch über deren poetische und musikalische Begleitung, besonders den auswärtigen Lesern dieser Blätter willkommen sein.

Erstes Bild.

Der heilige Lucas.

Nach einer vom Herrn Musik-Director Grell componirten musikalischen Introduktion wurde A. W. Schlegels bekannte Legende „St. Lucas" von der Königlichen Hof-Schauspielerin Madame Unzelmann vorgetragen, welche auch die später folgenden Dichtungen gesprochen hat. Nach den ersten Strophen ging der Vorhang auf, und man erblickte den heiligen Lucas, wie er, eben vor der Staffelei sitzend, den verklärten Zügen der Mutter Gottes lauscht, die durch eine höchst wirksam angebrachte Beleuchtung in einem wahrhaft überirdischen Lichte zu strahlen schien. Der Effekt des Ganzen war überaus schön, und wurde nur allenfalls noch durch einige der folgenden Darstellungen übertroffen.

Zweites Bild.

Göthe's Sarkophag.

Eine gehaltvolle musikalische Composition von dem jungen C. Eckert leitete das zweite Bild zu Göthe's Ehrengedächtniss ein. Man erblickte die von Herrn Professor L. Wichmann geformte acht Fuss grosse Figur des entschlafenen Sängers auf einem Sarkophage ruhend, auf dessen Stufen zwischen zweien Musen die trauernde Germania weilte. Zu diesem Bilde wurde das folgende von Carl Seidel verfasste Gedicht gesprochen:

Das Fest begann, zu holdem Kreis verschlungen
Nah't heut der Künste schwesterliche Schaar;
Wie heilig einst der erste Ton erklungen,
Was Göttliches der Pinsel auch gebar,
Wie sich dem Fels die erste Säul' entrungen
Zum Tempelbau: das Alles zeigt sich klar;
Was aber kann, seit Hellas Götter fielen,
Die hehre Plastik würdig noch ersielen?

Der Gott nicht nur, des Heros mächt'ges Walten
Ist auch ihr Ziel, dem ew'ger Ruhm gebührt;
Ihn stellt sie dar in kräftigen Gestalten,
Der, sterblich zwar, Unsterbliches vollführt:
So mag sich denn ein Bildwerk hier entfalten,

Das alle Herzen hebt zugleich und rührt,
Ein Heros, der in lichter Morgenröthe
Durch alle Zeiten strahlet: Wolfgang Göthe!

Wir blicken ernst nach seinem Sarkophage,
Doch füllt nicht Todesschauer uns die Brust,
Denn Göthe lebt noch für die spät'sten Tage,
Unwandelbar ist Er der Nachwelt Lust!
Und so erschallet hier nicht bange Klage;
Mit frohem Stolze sind wir uns bewusst:
Den fort und fort die fernsten Völker preisen,
Der Uns're ist's, Er sang in deutschen Weisen.

Germania weilt sinnig bei dem Grabe
Des Siegers, der des Falschen Wahn zerstreut;
Er ist es, der mit mächt'gem Herrscherstabe
Im Reich der Künste nun fortan gebeut:
Ihm danken wir des Geistes beste Habe,
Er hat des Schönen Urbild uns erneut:
Wie es gestrahlt in Hellas Blüthenauen,
So lässt ein Deutscher, Göthe, nun es schauen!

Den Meister, der, im Reich des höchsten Schönen,
Der alten Kunst die neue hat vereint,
Ihn feiern laut die lieblichen Camönen,
Sie haben jüngst an seinem Grab geweint;
Ein holdes Paar mit sanften Trauertönen
Und Liedesklang am Sarkophag erscheint:
Da muss im Chor des Sängers Preis erklingen,
Des Hymnus Schall weit durch die Lüfte dringen!

(Einfallender Gesang.)

Trauert, trauert nicht um Göthe,
Den ein sel'ger Tod erhöhte!
Sein Gesang, mit frischem Klang
Weckend, fliegt er die Welt entlang;

Tönt aus tausend Morgenröthen,
Bald wie Nachtigallenflöten,
Bald wie Flut, bald himmelan,
Wie Posaunen, wie Weltorkan!

Nur um den, der nichts erlanget,
Nicht um Göthe, klagt und banget!
Werd' Ihm, Der Sein Ziel errang,
Nachgejubelt ein Siegsgesang!

Dieser Hymnus wurde — von dem Maler Hrn. A. Kopisch gedichtet und von Herrn Musik-Director Rungenhagen componirt, — von Mitgliedern der Sing-Akademie ausgeführt, und mit diesen Feierklängen schloss der erste Theil der artistischen Darstellungen am Stiftungsfeste des Berlinischen Künstler-Vereins.

(Beschluss folgt.)

Ueber

die roemisch-christlichen BAUSYSTEME.

(Fortsetzung.)

3. *Veränderungen im christlichen Basilikenbau.*

Vom Anfange des vierten bis etwa zum Anfange des eilften Jahrhunderts wurde, im Occident, die Form der Basilika für das christliche Gotteshaus angewandt, — im Allgemeinen nach den angegebenen Principien, im Einzelnen aber mit Veränderungen, welche durch verändertes Bedürfniss und Vermögen der späteren Zeit hervorgebracht wurden. Das vierte bis siebente Jahrhundert bildet die erste, das achte bis zehnte Jahrhundert die zweite Periode des christlichen Basilikenbaues. Die Verschiedenheiten in den Bauweisen dieser beiden Perioden sind von einem neueren Forscher, Cordero, in seinem bereits citirten*) *Ragionamento dell' italiano Architettura durante la dominazione Longobarda* (im §. II.) zusammengestellt werden; ich lasse diesen Theil seiner inhaltreichen Schrift in der Uebersetzung folgen. Ich bemerke nur vorher, dass Cordero die Baukunst des Mittelalters in eine alt- und neugothische (byzantinische oder romanische, und gothische oder germanische) und die altgothische in zwei Perioden theilt, davon die erste eben bis zum eilften Jahrhundert geht; und dass er gewisse eigenthümlich orientalische Motive in der Baukunst annimmt, durch welche namentlich die Reinheit der classischen Architektur gebrochen und das sogenannte Verder-

*) Museum No. 30, S. 309.

ben des Mittelalters hereingeleitet sei. Folgendes ist, was er über den bezüglichen Gegenstand sagt.

* * *

.... Wenn wir die Bauart all' dieser heiligen Gebäude (des achten bis eilften Jahrhunderts), insbesondere der Basilika von Pola (in Istrien) und S. Clemente (al monte Celio) zu Rom, betrachten, so möchten wir auf den ersten Blick geneigt sein, keinen Unterschied zwischen dieser und der Bauart der römischen und ravennatischen Basiliken*) des fünften oder sechsten Jahrhunderts anzunehmen; so sehr stimmen dieselben noch in vielen Dingen überein. Und dies eben ist das Urtheil des trefflichen d'Agincourt und vieler anderen Schriftsteller, die sonst in diesem Zweige des Wissens Autorität haben**).

Untersuchen wir aber die Bauart dieser Periode genauer, so bemerken wir gleichwohl an ihr nicht wenig Eigenthümlichkeiten, welche zumeist aus Einflüssen der orientalischen Architektur entstanden sind. An den älteren Basiliken von Rom und von Ravenna kommen dieselben nicht vor, wenn sie nicht, was freilich häufig der Fall ist, in den in Rede stehenden Jahrhunderten hinzugefügt sind. Diese verschiedenen Eigenthümlichkeiten sind bemerkbar genug, um dieselben als charakteristische Unterscheidungszeichen der früheren von den späteren Basiliken hinstellen zu können: wir wollen dieselben näher untersuchen.

Eine dieser Eigenthümlichkeiten, die mir besonders häufig an den heiligen Gebäuden des neunten Jahrhunderts aufgefallen ist, besteht in der Gestalt und der grösseren oder geringeren Anzahl ihrer Fenster. Die Basiliken aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, von Constantin bis auf Karl den Grossen oder bis kurz vor der Regierung dieses Fürsten, hatten in der Regel eine grosse Anzahl weiter Fenster: die Gebäude selbst waren sehr geräumig, gleich den profanen Basiliken der Alten, welche ursprünglich zum Vorbilde jener gedient hatten. Gegen die Mitte des achten Jahrhunderts aber, als die Neuerungen der Byzantiner und Araber in den westlichen Ländern Eingang fanden, ward das Licht verhasst und man verlangte Fenster von immer schmalerer, mehr länglicher, engerer Form, mit divergirenden Seitenflächen, und in geringerer Anzahl.

Viele Beispiele über die Eigenthümlichkeiten der Fenster sind bereits von Ciampini beigebracht*); ich könnte diesen nicht wenige aus eigener Beobachtung hinzufügen. Doch mögen die folgenden, für frühere sowohl, als spätere Zeit, als Beweis für meine Behauptung genügen. In Rom existiren noch in ihrem früheren Zustande eine Menge der alten Fenster in der von Constantin errichteten Basilika S. Maria maggiore; sie sind weit und von regelmässiger Form, im Verhältniss der Höhe zur Breite wie 8 zu 5. Eben so waren die Fenster der alten Basilika des heil. Petrus auf dem Vatikan, nach den Berichten Ciampini's und nach den Zeichnungen Alfarano's**), von beträchtlicher Weite, und zwar im Verhältniss von 4 zu 3. Auch die Fenster von S. Paolo fuor delle mura, von den Rotunden S. Costanza und S. Stefano, von S. Martino ai monti, S. Sabina, überhaupt aller römischen Kirchen aus dem vierten, fünften und sechsten Jahrhundert, ehe sie in folgender Zeit mehr oder weniger verändert wurden, entsprachen dieser Einrichtung.

Dasselbe habe ich auch in Ravenna bemerkt, wo die Fenster der prächtigen Basilika S. Apollinare in Classe, aus den Zeiten der Gothen und des Justinian, sehr zahlreich und weit, eben so breit wie hoch, sind. Dasselbe Verhältniss bemerkt man auch in denen von S. Vitale, obgleich diese, dem Styl des Gebäudes entsprechend, von anderer Form sind, mit Säulchen in der Mitte. Und so überhaupt sind in Ravenna die Fenster von allen anderen Gebäuden aus den Jahrhunderten des Honorius, des Galla Placidia und des Theodorich***).

An der Kathedrale von Pola hingegen, an der Basilika S. Clemente al monte Celio und an allen anderen Kirchen des neunten und folgenden Jahrhunderts sind oder waren alle, zum ursprünglichen Bau gehörigen Fenster sehr klein und in der angegebenen Weise eingerichtet. Die wenigen, in San

*) Rom und Ravenna sind bekanntlich diejenigen Orte, in denen die meisten Basiliken erhalten sind. F. K.

**) *d'Agincourt. T. XVI. — Boudinini. De basilica S. Clementis. — Ciampini. Vetera monim. Vol. I. p. 12. T. IX. et X.*

*) *Vetera monim. V. I; c. 9; p. 78.*

**) *Severano. Memorie sacre.*

***) *Amadesi: Chron. antist. ravennatum. Vol. I; p. 91.*

Clemente noch vorhandenen, alten Fenster sind so lang und so eng, dass das Verhältniss ihrer Dimensionen wie 5 zu 1 ist. Einen sonderbaren Umstand bemerkt man in einer der ältesten Basiliken, dass nämlich dieselben Fenster die anfangs weit waren, im neunten oder zehnten Jahrhundert verengert, nachmals aber, gegen das vierzehnte Jahrhundert, auf's Neue erweitert worden sind. Und nicht selten endlich ist es, dass man in vielen Gebäuden des eilften, sogar noch des zwölften Jahrhunderts, die zu der ersten Periode des altgothischen Styles gehören, so enge Fenster sieht, dass sie, gerade wie lange, schmale Schiessscharten, zwölf- oder sechzehnmal so hoch wie breit sind.

Dieser Gebrauch wurde übrigens nicht nur in Italien, sondern auch in dem gesammten übrigen Europa eingeführt; und obgleich die Kirchenfenster bei der Veränderung, die der altgothische Styl um den Beginn seiner zweiten Periode erlitt, ein wenig von ihrer ursprünglichen Grösse wieder erlangten, so sieht man doch Fenster von der, bei den ältesten christlichen Basiliken gebräuchlichen Weite nicht eher als an den Gebäuden des neugothischen Styles.

Ich weiss nicht, woher eine solche Liebe zur Dunkelheit bei uns in diesen Jahrhunderten der Verderbniss entstanden ist. Indess zeigen sich, zur Zeit des Justinian, die Fenster der Sophienkirche zu Constantinopel bereits von entschieden kleinerer Gestalt; und in unseren Kirchen gab zu jener Verengung, zu jener Schiessschartenform der Fenster, vielleicht die Seltenheit oder der Mangel des Glases und der durchsichtigen Steine, damit sie verschlossen und die Tempel vor dem Wetter geschützt werden konnten*), die Veranlassung, gewiss mehr, als das Bedürfniss der Sammlung.

Ausser den Fenstern aber sind an den Gebäuden des achten, neunten und zehnten Jahrhunderts noch verschiedene andere Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die nicht minder zu ihrer Unterscheidung von den älteren dienen. Ich will sie in derselben Ordnung aufzählen, wie sie sich mir bei solchen Untersuchungen dargethan.

*) *In basilica constantiniana D. N. Jesu Ch. fenestras de absida ex vitro diversis coloribus conclusit, et decoravit, et alias fenestras basilicae ex metallo cyprino reparavit.* Anast. bibl. in vita Leonis III. p. 408.

Zuerst also bemerkte ich in fast allen italienischen Kirchen nach Karls des Grossen Zeit den Boden vermittelst einer Stufe in zwei Theile gesondert; diese Stufe befindet sich ungefähr in der Mitte der Kirche, bei dem Anfang der Schranken, die den, in der Mitte des Hauptschiffes, vor dem Altar, gelegenen Chor einschliessen.

Bei dem Bibliothekär Anastasius, der, in seinen Lebensbeschreibungen der Päpste, doch so oft der römischen Kirche und ihrer einzelnen Theile erwähnt, finde ich der Chöre, die auf eine solche Weise gestellt und mit Schranken umgeben waren, nicht vor der Zeit des Papstes Gregor II., gegen die Mitte des achten Jahrhunderts, erwähnt*); während im Gegentheil, unter dem Pontifikat des prachtliebenden Hadrian I., des Freundes von Karl dem Grossen, und unter seinem Nachfolger Leo III., die Erwähnung der Chöre oder Presbyterien, welche entweder von diesen Päpsten neu eingerichtet oder mit Schranken von Marmor und Erz umgeben wurden, sehr häufig ist**). Mir scheint es somit sehr wahrscheinlich, dass damals der Gebrauch jener Stufe eingeführt worden sei, um denjenigen Theil der Kirche, in welchem der Chor mit seinen Kanzeln eingerichtet werden sollte, über den andern zu erhöhen.

Der Boden der alten Basiliken hingegen, die vor dieser Zeit erbaut waren, lag, bis zur Confession oder zur Tribune durchaus in einer und derselben Ebene, ohne Stufen und Erhöhungen irgend einer Art. Und wenn wir heutiges Tages dergleichen in jenen Gebäuden bemerken, so können wir es bestimmt als spätere Umänderungen, der veränderten kirchlichen Disciplin entsprechend, annehmen. Dies erhellt zur Genüge aus dem Umstande, dass in diesen alten Ba-

*) *Hic (Gregorius) P. P. concessas sibi columnas sex onychinas volubiles ab Eutychio exarco duxit eas in ecclesiam B. Petri Ap.; quas statuit circa praesbiterium ante confessionem . . . juxta alias antiquas sex lithoparias, supra quas posuit trabes, et vestivit etc.* Anast. bibl. in vita Gregorii II. n. 194.

**) *Fecit et rugas in praesbiterio a parte virorum et mulierum . . . . nec non et alias rugas in caput praesbiterii ante confessionem N. . . rugas in ingressu praesbiterii.* Ib. in vita Hadriani I. n. 349 et 351.

siliken, gerade da, wo solche Erhöhungen nachmals hinzugefügt worden sind, die Basen der Säulen, oder selbst ein Theil der Schäfte, auf ungehörige Weise eingegraben erscheinen. Die Beispiele von Veränderungen der Art sind übrigens nicht selten.

Ich habe sodann bemerkt, dass man in den Peristylen dieser Kirche anfängt, Pfeiler an die Stelle der Säulen unter die Bögen zu setzen; aber Pfeiler von einfach viereckiger Form, ohne Streben, Pilaster oder Halbsäulen; sehr verschieden von jenen so seltsam gebildeten und zusammengesetzten, welche später, gegen das eilfte Jahrhundert, in der zweiten Periode dieses altgothischen Styles in Gebrauch kamen. So wurden diese Kirchen zum Theil bereits des vornehmsten, oder vielmehr des einzigen Schmuckes, der ihnen in diesen Tagen der Armuth noch übrig geblieben war, beraubt, ich meine, der Säulen.

Im Anfang waren dieser Pfeiler nur zwei; soviel und nicht mehr sieht man in der Basilika S. Clemente und in fast allen anderen oben genannten. Diese Pfeiler befanden sich an der Stelle, wo die erwähnte Stufe den Anfang des Presbyterium's bezeichnete. Von da ab ward die Zahl derselben nach und nach vermehrt; so dass man, vom eilften Jahrhundert ab, in der zweiten Periode des altgothischen Styles, als die mittelmässige Grösse der früheren Kirchen nicht mehr genügte und weitere und geräumigere Tempel und Kathedralen verlangt wurden, die Anwendung der Säulen fast gänzlich unterlassen musste; denn oft wäre es unmöglich, stets zu kostbar gewesen, Säulen von solcher Festigkeit, dass sie ihrem Zwecke genügt hätten, anzuschaffen. Pisa zwar und einige wenige andre Städte haben solche Wunderwerke unternommen.

Ferner habe ich bemerkt, dass es gegen das neunte Jahrhundert mehr als früher in den Gebrauch kam, Gewölbe an die Stelle des hölzernen Täfelwerkes oder des einfachen offenen Sparrenwerkes zu setzen, mit welchem die ältesten Christen in ihren Basiliken zufrieden waren. Auf diese Weise wussten die Architekten jener Tage die übertriebene Höhe der über den Bögen der Peristyle befindlichen Mauern zu verringern und ihren Gebäuden bessere Verhältnisse zu geben; wenn sie damit nicht zugleich der Solidität und jener erhabneren Pracht Eintrag thaten, welche letzte, abgesehen von den Regeln des reinen Geschmackes, stets in der ostensischen Basilika ausserhalb Rom's (S. Paolo), in S. Apollinare in Classe, in S. Frediano zu Lucca u. s. w. den Beschauer ergreift. Im Orient indess war, wie es scheint, der Gebrauch, die heiligen Gebäude, besonders ihre Seitenschiffe, mit Gewölben zu bedecken schon zur Zeit des Justinian allgemein, da Procop, in seiner Abhandlung über die von diesem Kaiser errichteten Gebäude, ausdrücklich sagt, dass sie mit Gewölben bedeckt waren*).

(Fortsetzung folgt.)

LITHOGRAPHIE.

Heilige Familie. ***Veni de Libano, Sponsa mea. Cant. cantic. IV, 8.*** **— Gemalt von C. Zimmermann. Nach dem Originalgemälde auf Stein gezeichnet von H. Kohler. Gedruckt in der Cotta'schen lithogr. Anstalt in München von Thomas Kammerer.** (Zu haben bei G. Gropius in Berlin.)

Das vorliegende Blatt ist ein neuer Beweis von der Trefflichkeit des Münchner Steindrucks, welcher, wie es scheint, durch die Strixner'schen Lithographieen seine eigenthümliche Richtung erhalten hat. Wir möchten diese Richtung die deutsche nennen, indem sie, mit Verschmähung eines französisch glänzenden Effektes, sich mit einfach unbefangener Wiedergabe von Licht und Schatten begnügt; wir glauben, dass es sich für uns sehr ziemt, eben in dieser Richtung nach grösserer Vollendung zu streben, statt fremde Manieren nachzuahmen. Wie vollkommen diese Richtung sich mit Weichheit, mit Klarheit und Kraft verträgt, zeigt auch das voliegende Blatt, und um so mehr, als in den tieferen Schatten, namentlich der Umgebungen, sogar jene Feinheit vermisst wird, welche sonst eine grössere Klarheit begünstigt. — Was die Composition anbetrifft, so hat sie für uns zunächst das Interesse, der Münchner Schule anzugehören, welche so selten historische Gemälde nach Norddeutschland sendet; der Typus einer gewissen Würde in den Gestalten, eigenthümlich grossartige

*) *Quae fastigiata testudo, et earum venustant. Procop. de aedificiis Justiniani. In orat. I.*

Linien des Faltenwurfes sind das zunächst und gemeinsam Ansprechende dieser Schule. — Neben ihrem Wein-umrankten Hause, vor einer Brüstung, über welche man in die Landschaft hinaussieht, sitzen Maria und Joseph; sie hält den Christknaben auf dem Schoosse; vor ihr kniet die heilige Katharina, welcher sich der Knabe verlobt. Die heilige Jungfrau ist eine hohe, edle Gestalt: bei den Anderen aber ist mancherlei Unpassendes und Unschickliches zu rügen. Der Knabe, nur mit einem schlichten Schurz bekleidet, ist bereits mindestens 4 Jahr alt und sehr gross und stark, und doch sitzt er in aller Bequemlichkeit der Mutter auf dem Schoosse und hat sich sogar noch ein Sammtkissen untergelegt; die heilige Katharina sodann ist ein Mädchen von dreizehn Jahren; und doch hatte sie die Vision dieser Verlobung, als sie bereits eine erwachsene Jungfrau war; — es war hier offenbar des Malers Absicht, die Verlobung, die zwischen einer Jungfrau und einem Kinde befremdlich scheinen durfte, möglichst wahrscheinlich und als wirklich geschehen darzustellen; doch dünkt eine solche Willkühr unerlaubt. Der heilige Joseph endlich, der etwas nüchtern und pietistisch zur Seite sitzt, ist als ein Mann von ungefähr acht und dreissig Jahren dargestellt; nach der Legende aber (und dies ist einer der bedeutsamsten Punkte in der Mariengeschichte) befand er sich bereits im hohen Greisenalter, als er die Jungfrau heirathen musste; nothwendig also ist er als ein würdiger, liebreicher Greis darzustellen: anders rechtfertigt er alle Spöttereien, die ihm seit Giotto in reichem Masse zu Theil wurden. Es ist zu wünschen, dass Künstler, welche heilige Begebenheiten darstellen wollen, ein wenig in den Legenden des christlichen Alterthums erfahren sein mögen.

Bericht ueber Duesseldorf

im August 1833.

W. Schadow ist nicht nur der Director, auch fortwährend die Seele der Kunstakademie und ihm grösstentheils verdanken auch die bedeutendsten Genies das rasche Erlangen der hohen Kunstweihe. Diese lassen ihren Geist nicht nur auf die Leinwand, auch auf die jüngeren Künstler ausströmen, die unter solchen Strahlen sich um so rascher entwickeln. Das Innere wie das Aeussere der Akademie wächst täglich; alle Ateliers, selbst die Zeichnenklassen sind so besetzt, dass eine hübsche Zahl Expectanten auf das „Introite“ hofft. Auch Hübner, Bendemann, Steinbrück, Nerens sind zu ihrer alten Fahne zurückgekehrt und selbst im Auslande ist der Ruf dieser Schule so begründet, dass sogar die Engländer, die Plage der deutschen Reisenden in den Rheingegenden, eigne Artikel darüber in ihren Reisehandbüchern haben und vorsprechen.

Auf der Ausstellung glänzen Bendemann's „trauernde Juden“ als ein Stern erster Grösse; sie sind an der letzten, dessen „Mädchen am Brunnen“ an der ersten Scheidewand und so placirt, dass man beide Bilder von einer Stelle sehend geniessen kann. Zwischen beiden fällt besonders Schadow's „Himmelskönigin“ auf, ein grosses brillantes Bild, welches, wie wir hören, zum Geschenk für die Kirche der barmherzigen Schwestern in Coblenz bestimmt ist. Steinbrück gab die Maria, als liebende Mutter, aus einem einfachen Hause hervortretend; eine verkleinerte Wiederholung des, in Besitz unseres allgeliebten Königs sich befindenden Gemäldes. Hübner's „heilige Familie,“ Maria mit dem Kinde, Joseph, Elisabeth und Johannes, gilt als ein lieblichen und einen der gelungensten und eigenthümlichsten Werke dieses Künstlers, dessen Portrait des Director Dr. G. Schadow man „classisch“ nennen muss.

Rühmlich reiht sich hier Götting, ein noch wenig genannter Künstler, an, dessen „Véronica,“ lebensgross, im Betreff des Gedankens wie der Ausführung eines schon gereiften Künstlers würdig ist. Sein kleines Bild, „Christus und Petrus auf dem Meere“ gewann die allgemeinste Anerkennung und dem Künstler den Auftrag: dasselbe, 9 Fuss hoch, für die Domkirche in Halberstadt auszuführen. — Köhler's „Rebecca am Brunnen“ und Stilke's „Abschied des Rinaldo von der Armida“ sind bekannt. Hildebrand's „Märchenerzählerin“ höchst sinnig und meisterhaft im Ausdruck, zeichnet sich durch einen Lichteffekt aus, worin H. Alle übertrifft; von Vogel in Frankfurt a. M. ist bereits eine gute Lithographie davon besorgt.

Der grossen Einfachheit in der Auffassung, Wahrheit und brillanten Farbe wegen sind Hildebrand's Portraits so hoch geschätzt. In seinem Atelier reift ein grosses, tief durchdachtes Gemälde seiner Vollendung entgegen. Mit kummerschwerem Herzen blickt ein kränkelnder Rathsherr auf sein aufblühendes Töchterchen, fürchtend: dessen Ausbildung bald Fremden überlassen zu müssen, da seine Gattin, deren Bild mit Zypressen bekränzt an der Wand

hängt, ihm schon vorangegangen. Dieses Bild erhält der Kunst-Verein nach Berlin. Kretschmer's „Rothkäppchen" ist eine höchst liebliche Idylle und besonders reizend der Kopf des Mädchens. Der Rheinische Kunst-Verein liest eine Lithographie danach besorgen. A. Schrödter's „rheinisches Wirthshaus," eine geistreiche Vereinigung, meistens launiger Scenen, in brillanter Sonnenbeleuchtung, recht praktisch und solid gemalt, erfreute sich, wie Schrödter's meiste Werke, der Gunst des Publikums im hohe Grade. Rustige's „rheinische Kirmess," weniger geistreich und lebendig in der Auffassung, gefiel durch den Ton und die sehr saubere Ausführung.

Die Zahl der Landschaften ist überwiegend, und hier treten auch Concurrenten aus anderen Städten auf, von denen Ahlborn und Fries das reizende Italien, Olivier Baden, Krause die Ostsee, uns malerisch vergegenwärtigten. Von lieblichem Charakter, warmem Tone und üppiger Vegetation sind Schirmers Landschaften, eine erquickende Luft scheint uns aus denselben entgegenzuwehen und auf Scheuren's kräftigen nordischen Landschaften treten uns namentlich die Eichen mit ernster Selbstständigkeit entgegen. Durch die Zusammenstellung der Werke dieser beiden Künstler tritt das Eigenthümlich-Meisterhafte eines Jeden noch klarer an's Licht. Von Pose's Bildern ist „die Mühle" in schönem und sehr saftigem Ton; das Wasser scheint wirklich plätschernd über das Mühlrad zu fliessen.

Lasinsky hat eine kräftige „Felsenlandschaft," auch Schulten, Heunert, Funk, Achenbach und A. Becker haben lobenswerthe Sachen geliefert. Fast in jedem Fache giebt es hier ausgezeichnete Künstler; die Darstellungen von Thieren, Blumen, Früchten und dergleichen, welche Holthausen, Lehnen, Preyer und Zick liefern, gehören, in neuerer Zeit, zu den Besten dieser Gattung*).

Lessing und Sohn müssen wir in ihren Ateliers aufsuchen. Lessing macht sein Militair-Dienstjahr ab, und konnte deswegen keine Arbeit von grossem Umfange unternehmen. Zwei kleinere, noch nicht ganz vollendete Gemälde finden wir auf der Staffelei: eine einfache Landschaft, gleich nach Sonnenuntergang, und „ein Kirchhof im Schnee." Hier sehen wir links eine Kapelle, vorn ein offenes Grab, auf welchen ein Mönch zuschreitet. Der Gedanke Beider ist ernst und grossartig, sie werden mit tiefem Gefühl vollendet. Lessing's Skizzenbuch enthält einen grossen Reichthum von historischen und landschaftlichen Compositionen, von der genialsten Erfindung, und fast täglich schafft er Neues. Es wäre ein grosses Geschenk für die Kunstwelt, wenn diese Sachen durch Lithographieen vervielfältigt würden, denn nicht Alles kann auf der Leinwand lebendig werden. Sohn's grosses Bild: „Diana und Actaeon" wird auch in einigen Monaten vollendet sein. Hier ist ein grosser Reichthum in der Handlung; die königliche Diana schaut mit einem ernsten strafenden Blick auf den, in den Büschen lauschenden Actaeon, die Nymphen raffen eilig ihre Kleider zusammen, und die Eine schämt sich noch reizender als die andere. Sohn zeigt sich bei der Ausführung nicht nur im Lichte, sondern auch im Dunkel, das heisst in dem brillantesten Helldunkel. Eine Zusammenstellung von zwei Mädchen malt auch Sohn, die Sie wahrscheinlich zugleich mit den Bendemann'schen auf der nächsten Ausstellung in Berlin sehen werden. Das Portrait der Madame Decker, geb. von Schätzel, ist von unbeschreiblicher Anmuth; kommt es nach Berlin, so werden alle Damen von Sohn gemalt sein wollen.

W. Schadow und Hübner arbeiten an Kartons zu Altargemälden; Rethel an einer grossen Darstellung, in welcher der heilige Bonifacius als Heidenbekehrer glänzt; diese, wie Köhler's Karton und Skizze „die Findung des Mosis" lassen Ausserordentliches erwarten, und Daeger's Altarbild für die Kirche in Aronsberg „die Verklärung Christi" wird diesen eigen dauernden Ruf sichern. Auch von Oer, Schmidt, Reinick (der Künstler-Liederdichter) und Plüddemann thun das Ihrige und berechtigen zu frohen Erwartungen.

Wird alles Angefangene bis zur nächsten Berliner Ausstellung vollendet, so mögen die Herrn Künstler in den übrigen deutschen Landen, ja selbst die in Rom, sich zusammennehmen, um gegen die Düsseldorfer Stand zu halten.

F. L.

*) Ein grösserer Aufsatz über die Düsseldorfer Kunst-Ausstellung, von anderer Hand geschrieben, wird in den nächsten Blättern mitgetheilt werden. F. K.

Nachrichten.

Am 11. October ist der Grossherzogl. Badensche Hofmaler Fries nach kurzer Krankheit, in der Blüthe seiner Jahre zu Karlsruhe gestorben.

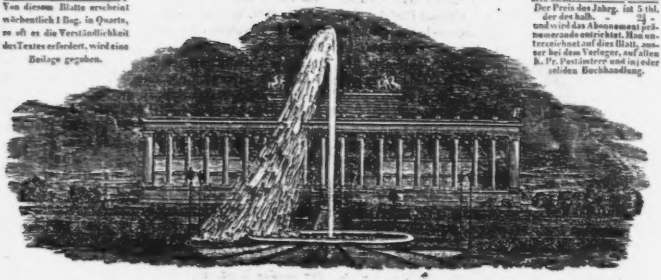
In der Nähe von Bitburg, unfern der von Trier nach Aachen führenden Staatsstrasse, sind die Ueberreste eines Gebäudes, und in demselben mehrere Gemächer mit ausgezeichnet schönen Mosaik-Fussböden aufgefunden worden.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 44. Jahrgang I 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ausstellung in Düsseldorf

Im Juli und August 1833.

Unsre Ausstellung war bei ihrer Eröffnung ziemlich mager, unbedeutender als je, allmählig wurde sie reicher und machte zuletzt vielleicht allen, die wir bisher hier gehabt hatten, den Rang streitig.

Unter den später hinzugekommenen Werken war auch ein grosses Bild unsres Meisters, Schadow's Himmelskönigin. Schon durch seine Entstehung ist es interessant. Der hiesige Kunst-Verein, der bekanntlich einen Theil der eingehenden Summen dazu verwendet, Kunstwerke für öffentliche Zwecke und also auch zur Ausstattung der Kirchen hervorzurufen, wollte bald nach seiner Gründung ein ehrwürdiges Institut dieser Gegend, das Hospital der barmherzigen Schwestern in Koblenz, berücksichtigen, und Schadow nahm für einen angemessenen Preis die Bestellung zur Ausführung einer Skizze des jetzt vollendeten Gemäldes an. Eine Reise nach Italien hielt den Beginn des Werkes auf, und nach seiner Rückkehr wurde er von einer Augenkrankheit befallen, welche ihm vor der Hand die Arbeit unmöglich machte. Milton konnte erblindet dichten, aber für den bildenden Künstler mag es wohl keinen grössern Schmerz geben, als den Verlust des Auges. In dieser Krankheit also gelobte Schadow, nach seiner Herstellung zuerst vor Allem andern diese fromme Aufgabe zu vollenden, und zwar jetzt nicht mehr auf jene frühere Bestellung, sondern als ein freies Geschenk seiner Dankbarkeit.

Zum grossen Glücke hat er Wort halten können und unsre Kunst, die in mancher Beziehung die alten Zeiten zurückführt, kann nun auch ein Votiv-

gemälde aufsteigen. Die Darstellung ist sehr einfach; es ist die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, auf Wolken stehend, im rothen Gewande und blauem Mantel, die Krone auf dem Haupte, das Zepter in der Rechten, das weltgebietende Kind auf dem linken Arme. Licht umstrahlet sie, während unterhalb am Rande des Bildes die Berge und Thürme der Stadt Koblenz vor uns liegen, beschattet von den Wolken, auf denen sie steht. Das Haupt der Jungfrau ist sanft zu dem Kinde hingeneigt, das Auge niedergeschlagen; ihre Finger berühren das Zepter nur leise, wie mit jungfräulichem Zagen vor dem Zeichen der Macht, mit der sie bekleidet ist; die Demuth der Magd ist in der Herrlichkeit der Königin geblieben. Das Kind ist dagegen das völlig freie, übermenschliche, mit ernsterem Blicke und mit edlern Formen, als die Natur seinem Alter zu geben pflegt. Es hat die Hand lehrend und segnend aufgehoben, und schauet fest vor sich hin. Der Eindruck des ganzen Bildes ist zunächst der einer imposanten Erscheinung. Die kolossale Gestalt, die Pracht der Farben des Gemäldes, die leuchtende Glorie, welche sie umgiebt, machen eine einfache, mächtige Wirkung auf den Beschauer, und eignen das Werk vorzugsweise zu einem Altargemälde. Im Hochaltare eines Domes, von mächtigen architektonischen Formen umgeben, in weiter Perspektive erscheinend, über den Cärimonien der Messe wünschte ich es zu sehn, und es ist vielleicht zu bedauern, dass es nur für den Raum einer mässigen, wenn auch nicht unwürdigen Kapelle bestimmt ist. Es bedarf nicht erst der Bemerkung, dass die Ausführung der einzelnen Theile, die Verhältnisse und Farben vortrefflich sind; der Name des Meisters macht es überflüssig, dies erst zu sagen.

Ueber den Ausdruck des Kopfes der Jungfrau sich auszusprechen, ist schwierig, weil er sich an kein gewohntes Ideal anschliesst. Man kann die Madonnengestalten nach zwei Richtungen sondern, jenachdem die göttliche Hoheit und Würde oder die weibliche Milde und Lieblichkeit vorherrscht. Zu jener Klasse sind schon die byzantinischen Bilder als äusserstes Extrem des leblosen Ernstes zu rechnen, und Raphaels sixtinische Madonna mag hier das Höchste gelöst haben. Die andre Auffassung dagegen führte natürlich zu mehr häuslichen Scenen, wo menschliche Liebenswürdigkeit sich in menschlichen Verhältnissen äussern konnte, und hier finden wir das Aeusserste bei den Niederländern von der frühern Zeit, wo man nur die bescheidene, liebevolle züchtige Weiblichkeit darstellte, bis zu Rubens, bei dem sie als geistreiche, aber mehr oder weniger sinnliche Mutterliebe erschien. Zwischen beiden hält Schadow's Auffassung die Mitte; die Strenge ist gemildert durch die Zierlichkeit, der weiche Ausdruck durch die etwas scharfe Reinheit der Züge. Es ist mehr die jungfräuliche, schöne Königin des Himmels als die Mutter. Wenn ich vergleichen darf, so scheinen die Formen sich am Meisten denen zu nähern, welche Leonardo da Vinci seinen Jungfrauen giebt, doch fehlt ein gewisser sentimentaler Ausdruck des Auges, welcher diesem eigen war, der aber hier bei der Erscheinung der Gestalt in aller Glorie des Himmels seine Wirkung verfehlt haben würde. In den meisten ältern Bildern ist die Mutter bedeutender als das Kind, und vielleicht macht nur die sixtinische Madonna eine Ausnahme, indem beide gleichen Ernst und gleiche Würde haben. Hier ist das Kind deutlich das Höhere; die Mutter ist nur die Trägerin, ihr königlicher Schmuck dient mehr zur Verherrlichung des Kindes auf ihren Armen, als zu ihrer eigenen; ihre Züge sind daher schön, wie es solcher Erscheinung zukommt, aber ihr eigentlich geistiger Ausdruck ist nur Bescheidenheit, während das Kind wirklich göttliche und königliche Hoheit hat. Seine Züge können, dem Motive nach, an das Kind der sixtinischen Madonna erinnern, doch sind sie vielfältig davon abweichend und überhaupt augenscheinlich das Werk eigner tiefer Empfindung. Dies veränderte Verhältniss der Mutter zum Kinde ist wohl, etwas Charakteristisches für unsre Zeit; so sehr die katholische Kirche dieselbe zu sein glaubt, ist doch die Periode der Unbefangenheit vorüber, welcher die Madonnenbilder ihren Ursprung verdanken. Im häuslichen Zimmer als blosse Erinnerung tradirter Gefühle, oder allenfalls über dem Betstuhle der Frauen lässt man sich noch eine Auffassung in jenem Sinne gefallen. Aber an der Stätte der Frömmigkeit selbst, in der Kirche, verlangt auch der Katholik eine grössere Scheidung der göttlichen Gestalten von menschlichen Gefühlen und Verbindungen. Im Worte und in Beziehung auf frühere Werke bekennt man sich noch völlig zum Alten, aber selbst erschaffen mag man nur so, wie man im tiefsten Innern empfindet, wenn man sich dies Gefühl auch nicht eingestehen will. Der Weg zur religiösen

Kunst ist gewiss nicht die nüchterne, rationalistische Auffassung des bloss Historischen in den heiligen Ueberlieferungen, aber auch gewiss nicht die katholische des Mittelalters, die sich ohnehin jetzt immer nur protestirend gegen den Protestantismus äussert. Er liegt zwischen beiden. Ohne Zweifel ist er sehr schwer zu finden, aber vielleicht deutet das veränderte Verhältniss der Mutter und des Kindes, wie wir es in diesem Bilde sehn, die Richtung an.

Von den andern Darstellungen heiliger Gegenstände verdient den ersten Rang nach meinem Gefühle ein kleines Bild von einem der ältesten Schüler Schadow's, der jetzt auch hierher zurückgekehrt ist, eine heilige Familie von Julius Hübner. Wer irgend Sinn für die innere Harmonie eines Ganzen hatte, den zog gewiss dieses kleine Bild mit seinen herrlichen Farben und seinen milden Verhältnissen ungemein an. Maria sitzt auf einem thronartigen Sessel, vor ihr das Jesuskind, daneben der kleine Johannes; hinten Joseph und Elisabeth. Sie selbst ist in blauem Mantel und rothem Kleide, mit einem dichten weissen Schleier um das Haupt, hinter ihr eine Decke von damastartigem, grünem Stoffe; in der Kleidung der beiden Alten herrschen bräunliche Töne vor. Von vorzüglicher Schönheit sind die Köpfe dieser beiden letzten, besonders der Elisabeth. Weniger befriedigt das Jesuskind, bei dem sich der Künstler vielleicht an irgend ein Vorbild gehalten, das mit seinem etwas starken Kopfe, mit den dünnen, blonden Locken, dem entblössten Vorhaupte und dem Stumpfnäschen im Leben recht naiv und lieb sein mag, aber doch für das Kunstwerk zu wenig Form hat. Einige fanden, dass das Bild den Charakter des Heiligen nicht genug ausspreche, und wiesen dabei besonders auf die Jungfrau hin, die allerdings zwar wohlwollende frische Züge, aber nicht gerade ausgezeichnete Schönheit oder ungewöhnlichen Ausdruck hatte. Allein eine heilige Familie ist auch keine Aufgabe für ein Altarbild; nicht der Charakter göttlicher Majestät, sondern mehr die heitere, freundliche Ruhe heiliger Gestalten ist darin zu suchen. Und auch hier muss man verschiedene Auffassungen gelten lassen. Die Malerei steht an sich zwischen einer dramatischen und einer musikalischen Auffassung in der Mitte; wir (besonders der kritische Theil des Publikums) sind nur allzugeneigt, stets an das Dramatische zu denken; dies kleine Bild aber löst seine Aufgabe mehr von der musikalischen Seite; weniger durch die Charakteristik der einzelnen Gestalten, als durch die Harmonie des Ganzen. Es duldet daher auch nicht eine Kritik, die sich nur an Einzelnes hält, sondern es ist wie ein Edelstein, der, obgleich von allen Seiten trefflich geschliffen, dennoch nur im Ganzen, durch seinen innern Glanz auf uns wirkt.

Eine ganz andere Frömmigkeit sprach aus einem kleinen Bilde von Settegest in Frankfurt am Main. Auf Goldgrunde sieht man das hölzerne Kreuz, aber ohne den Gekreuzigten. Vor demselben schwebt die Jungfrau, unter ihr am Fusse des Kreuzes eine Lilie; auf den Kreuzesarmen und unterhalb mehrere Engel. Die Ausführung ist in einigen Engelsköpfen mit sichtlicher Nachahmung des Mittelalters; aber der Kopf der Jungfrau und einiger Engel ist sehr zart und das Ganze fleissig, mit Geschmack und (soweit es bei der wunderlichen Anordnung möglich ist) mit Gefühl ausgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

STIFTUNGSFEST

des Berlinischen (älteren) Künstler-Vereins am 18ten October 1833.

(Beschluss.)

Wie Göthe nach allen Richtungen hin so Vieles gewirkt hat, den Sinn für Kunst und Kunstgenuss mehr und mehr stets durch das Leben zu verbreiten, so stammt auch vornehmlich von ihm — dessen Ehren-Gedächtniss eben durch ein lebendes Bild gefeiert worden ist — die Einführung dieser Art der mimisch-plastischen Bildungen, von denen er im zweiten Bande der Wahlverwandschaften an verschiedenen Stellen spricht. Unter Anderm wird daselbst angemerkt, dass dergleichen Gemälde-Darstellungen durch runde Figuren wahrscheinlich von dem sogenannten Präsepe ausgegangen, also von der frommen Vorstellung, die man sonst in der heiligen Weihnachtszeit der göttlichen Mutter und dem Kinde widmete, wie sie, in ihrer scheinbaren Niedrigkeit, erst von Hirten und bald darauf von Königen verehrt werden. Als edle, gesellige Unterhaltung sind dergleichen lebende Gemälde dort besonders empfohlen, deren Wirkungen zugleich sehr hoch geschätzt werden; es heisst daselbst unter Anderem: „eine

solche Bildung, wenn sie auch manche mühsame Anordnung erfordert, bringt dagegen auch einen unglaublichen Reiz hervor.“ Seitdem Göthe dieses ausgesprochen, haben sich bereits mehrere andere Schriftsteller *) ausführlich vernehmen lassen über die artistische Anordnung solcher lebenden Bilder. Die auf dem hier besprochenen Künstlerfeste gegebenen Darstellungen dieser Art sind in so fern noch bemerkenswerth, als es nicht, wie gewöhnlich, Nachbildungen vorhandener Gemälde, sondern eigenthümlich erfundene Gebilde sind, unter denen das nunmehr folgende, durch Originalität wie durch Effekt, vorzüglich angesprochen hat.

Drittes Bild.

Darstellung der drei Säulen-Ordnungen.

In dem Vordergrunde dieses Bildes sah man drei schöne weibliche Figuren, das dorische, ionische und korinthische Kapitäl auf dem Haupte, als Karyatiden ein architravirtes Gebälk tragen, welches, zugleich von dreien dahinter stehenden Pfeilern unterstützt, mit den Greifen, dem Schwane und der Leier als den Attributen des Gottes aller Künste höchst zierlich bekrönt war. In dieser Form bildete das Ganze gleichsam eine der Baukunst geweihete Halle, die zugleich herrlich erglänzte in reicher Vergoldung und heiterer Farbenpracht. Neuere Untersuchungen haben bekanntlich dargethan, dass die griechischen Bauwerke, selbst wenn sie aus dem kostbarsten Marmor gefertigt gewesen, doch zum grossen Theile bemalt worden sind **): selbst am Parthenon finden, vieler anderer Tempel hier nicht zu gedenken, sich Spuren von farbigem Anstrich. Mag auch der heutige Kunstgeschmack über diesen Gebrauch anders entscheiden, so ist doch nicht zu läugnen, dass noch jetzt die bunten Mauern und Säulen zu Pompeji in guter Harmonie stehen mit der lebendigen, farbenreichen Natur jenes milderen Himmelsstriches, wie denn nicht minder die eben hier besprochene Darstellung durch die Nachahmung dieser alten Sitte an kräftiger Frische und Heiterkeit nur gewonnen hat. Auch die Karyatiden waren, in Uebereinstimmung mit dem Uebrigen, farbig drapirt; der Chiton allein war weiss, der Peplos dagegen, in schöner Harmonie der drei Hauptfarben, bei der dorischen blau, bei der ionischen gelb, und bei der corinthischen Tragsäule endlich roth. Uebrigens waren die Karyatiden, das Architektonische ausgenommen, genau denen von der Halle der Pandrosos am Erechteion zu Athen nachgebildet, nur die Hände waren theilweise anders geordnet: die alte Dorerin zeigte gleichsam auf die grössere Vollendung der jüngeren ionischen Schwester hin, die deshalb bedeutsam den Lorbeerkranz hielt; die korinthische Karyatide hatte dagegen eine Papyrusrolle in der Hand, darauf hinweisend, dass Callimachos, der Erfinder dieser Säulenordnung, zugleich über die Baukunst geschrieben hat. Im Hintergrunde sah man eine reiche Landschaft, welche das alte Athen darstellte in dem vollen Glanze seiner ehemaligen Herrlichkeit. Zur Linken erblickte man die Akropolis mit ihren weltberühmten Prachtgebäuden, mehr nach unten zu aber das Monument des Thrasyllos, den Tempel des olympischen Jupiter und den Tempel am Ilissus, den Bogen des Thesens, das Theater des Herodes Atticus u. s. w. Alle diese jetzt in Trümmern liegenden Monumente waren ergänzt nach den Angaben des Hrn. Architekten Mauch, der auch das ganze so sinnreiche Bild geordnet hatte. Die Architektur der Halle war von Hrn. Gärtner, der landschaftliche Hintergrund aber von Herrn Professor Blechen trefflich gemalt. In solcher Weise feierte dieses Bild gewissermaassen die heutige Wiedergeburt Athens, denn mit dem Jahre 1833 beginnt ja, unter deutschem Einfluss, die alte Kunststadt wieder aus Schutt und Asche empor zu steigen; der Grieche Kleanthes, dessen Plan zur Wiederherstellung derselben bereits die Genehmigung des Königs Otto erhalten hat, hier beiläufig anzumerken, seine artistischen Studien grösstentheils in Berlin gemacht.

In der das Ganze erläuternden Dichtung von Carl Seidel ist der Genius der Baukunst selbst redend eingeführt; wie aber schon im Bilde Appollo's Leier bedeutsam als Akroterion prangt, so begleitet hier die Tonkunst den Monolog in einer eigenthümlichen melodramatischen Weise. Die verschiedenen Formen der Baukunst — die ja überhaupt von einigen neuern

*) Die Angabe derselben ist zu finden in C. Seidel's „Charinomos.“ Th. I, S. 229.

**) Ueber die Art und Weise dieses Anmalens der Architektur findet sich ein Mehreres in J. M. Mauch's trefflichem Werke über die griechischen Säulen-Ordnungen. Potsdam, 1832, Fol.

Aesthetikern gleichsam als eine starr gewordene Musik betrachtet wird — sind auch ohne das Wort bestimmter charakterisirt durch die Töne, so wie nachher auch durch den wechselnden Rhythmus der Verse: die dorische Säule entspricht dem Erhabenen, die ionische dem rein Schönen, die korinthische aber dem Anmuthigen, und diese drei Grundrichtungen aller Kunst bezeichnet hier schon die Musik, von C. F. Rungenhagen sinnvoll componirt. Ein schöner, nur von Blase-Instrumenten ausgeführter Satz in D Dur leitete das Ganze ein; ehe jedoch die Töne völlig verhallten, begann der Genius der Baukunst (Madame Unzelmann) zu sprechen:

Woher die Macht, die in den Feierklängen
So plötzlich regt das schlummernde Gefühl?
Wer ordnet hier so leicht das wirre Drängen,
Der viel verschlung'nen Laute bunt Gewühl? —
Die Harmonie nur waltet in den Tönen,
Das holde Gleichmaas lenkt der Welten Bahn:
Es ist das Urgesetz des höchsten Schönen,
Dem alle Künste willig unterthan. —
So bin auch ich vereint dem holden Kreise;
Ob zwar des Zweckes starre Fessel drückt:
Doch folgt die Baukunst nur der gleichen Weise,
Wenn sie der Hoheit Werke freundlich schmückt.
Das Gleichmaass, so im flücht'gen Tone waltet,
Stellt sich im Spiel der Linien bleibend hin:
Zuerst hab' ich der Schönheit Glanz entfaltet,
Weil älter ich, denn alle Künste bin.
Als sie noch in der Kindheit Schlummer lagen,
Da führt' ich Werke schon des Schönen auf;
Der erste Tempel prangt, in spät'sten Tagen
Trotzt seine Dauer noch der Zeiten Lauf.
Die Andacht lieh den schwachen Händen Stärke,
Der Felsblock thürmt sich in des Aethers Raum,
Und rings erstanden kühne Wunderwerke,
Es fasst der Sinn die Riesengrösse kaum.
Die Pyramide steigt, und Babel's Gärten schweben,
Ein stolzer Bau, hoch oben in der Luft;
Doch mag die Kunst hier mächtig aufwärts streben,
Dort höhlt sie tief der Labyrinthe Kluft:
Im Schooss der Berge schafft sie Tempelhallen,
Und führt zu heil'gem Dienst die Schwestern ein,
Der Reigen tönt, der Andacht Hymnen schallen,
Das erste Götterbild entwindet sich dem Stein.

So mächtig ist der alten Baukunst Wirken,
Die klar der Urwelt frühe Bildung malt;
Vom Indusstrand bis zu des Nils Bezirken
Hat in Giganten-Werken sie gestrahlt.
Doch waren roh die aufgethürmten Massen,
Wo dunkel erst des Geistes Spur sich zeigt,
Noch kann der kaum erwachte Sinn nicht fassen,
Was hehr und schön der Griechen Kunst erreicht.
Aus Hellas ewig grünen Lorbeerhainen
Da strebet licht das Ideal hervor:
Die Erde will dem Himmel sich vereinen,
Der freie Geist fliegt zum Olymp empor!

(Der Vorhang geht auf.)

Was der Hellenen frühe Kunst ersonnen,
Zeigt sich dem Blick im heit'ren Bilde hier,
Der Baukunst höchste Schöne ward gewonnen,
Für alle Zeit, in schlanker Säulen Zier.
Was einst des Thuskers rohe Hand erfunden,
Ist — gleich des Römers überlad'ner Form —
Bedeutungslos im Lauf der Zeit entschwunden:
Der Griechen Kunst bleibt aller Schönheit Norm.
Ihr Jugendsinn freut sich am bunten Schimmer,
In lichter Farben Spiel, in heil'rer Pracht
Stellt sich der Formen Urbild dar, für immer
In heil'ger Dreizahl sinnig ausgedacht:
Der Säulen Zweck und Deutung aufzufinden,
Mag Wort und Ton sich näher nun verbinden.

Ein musikalischer Zwischensatz im schweren 4 Takt, und in der dorischen Tonart*), charakterisirt nunmehr das Wesen dieser Säulenordnung; darauf führt der Genius der Baukunst fort:

Hört! Aus ernsten Harmonieen
Spricht der Geist der Dorerin,
Keine leichten Melodieen
Schmeicheln lockend hier dem Sinn.
Seht des Hauptes alte Würde,
Die des Schmuckes Reiz verschmäht:
Prunklos trägt sie nur die Bürde,
Doch voll ernster Majestät.
So ward heilig sie gehalten,
Schliesset früh das Gottbild ein:
Sollt' ein Tempel sich gestalten,
Muss die Säule dorisch sein.
Also prangten Jovis-Hallen,

*) Die dorische Tonart ist unserem heutigen so ernsten D Moll einigermaassen ähnlich; Ausführliches über die Charakteristik aller älteren und neueren Tonarten findet sich in C. Seidels Charmonos Th. II, S. 97 — 113.

Fern in Elis einst zu sehn,
Und Minervens Haus vor Allen
In der hohen Stadt Athen,
Die von trauernden Ruinen
Heut ersteht zu neuem Glanz:

(Hier fällt ein einfach ausgehaltener Accord von Blech-Instrumenten ein.)

Heil den Rettern! die erschienen,
Hellas prangt im Siegeskranz!

(Wiederholter Trompetenton.)

Mit Germanien im Bunde
Steht es fest in frischer Kraft,
Wie auf starrem Felsengrunde
Fusst der erste Säulenschaft.
Auch den Sockel nicht besteigen
Will die hohe Dorerin:
Mag sie ungeschmückt sich zeigen,
Ist doch Würde der Gewinn.
In der Kunst geweihtem Kreise
Stellt sie das Erhab'ne dar,
Jeder zartern Schönheit Weise
Lässt sie gern dem Schwester-Paar.

Ein Andante im $\frac{4}{4}$ Takt und in der ionischen Tonart — dem klaren C Dur gleich, jedoch in der Modulation enger begränzt — leitet die folgende Rede ein:

Die zweite Säule dort, geboren
Im reichen Land' Jonia,
Hat zwar sich manche Zier erkoren,
Doch steht auch sie noch prunklos da.
Der zarte Marmorleib, er strebet
Auf schlankem Fusse leicht empor,
Von holder Schöne sanft umschwebet
Tritt sie voll hohem Reiz hervor.
Der Locken reicher Bau umfliesset
Ihr edles Haupt in mildem Glanz,
Das nur ein Stirnband leicht umschliesset;
Sie pranget brüntlich nicht im Kranz. —
So zierte sie, gern auserkoren,
Dianens hehren Tempelbau,
Zu Ephesus, an heil'gen Thoren,
Stieg sie hinauf zum Aetherblau.
Wo Schönes auch sich mag entfalten,
Das mächtig zu dem Geiste spricht,
Indem die Reize sich entfalten:
Da fehlt Joniens Säule nicht.
Wie rings die Formen leicht verschwellen,
Ist sie berufen, in der Kunst
Die reine Schönheit darzustellen:
Ihr lächelt der Camönen Gunst.

Ein Allegretto, $\frac{4}{4}$ Takt im heiteren A Dur, versinnlicht nunmehr die anmuthige Form der korinthischen Säule; auch die folgenden Verse sind theilweise von der Musik begleitet, indem diese die wechselnden Empfindungen durch entsprechende Klänge noch mehr hervorhebt.

Feurige Rhythmen
Stürmen hervor,
Süssere Töne
Schmeicheln dem Ohr,
Singen der Grazien
Gaukelnden Scherz:
Ahnung der Liebe
Hebet das Herz!

(Kurzer musikalischer Zwischensatz.)

Fern, in Corinthos Lande,
Trug einst Callimachos
Der Liebe starke Bande,
Denn Amors Machtgeschoss
Durchdrang mit scharfem Pfeile
Die reine Künstlerbrust;
Doch schwand nach kurzer Weile
Die hohe Seelenlust:
Des Todes stärk'rer Bogen
Entrafft die holde Braut
Zu des Cocytus Wogen.
Ein banger Klagelaut
Dringt bis zu jenen Gränzen,
Erfüllet rings die Luft:
Und mit Akanthus-Kränzen
Schmückt er die kalte Gruft,
Der seine beste Habe
Auf ewig nun verlor:
„Da strebt vom Blumengrabe
Die Säule dort empor!“ —
Du Holde, so der Liebe
Verklärter Schmerz gebar,
Cytherens sanfte Triebe
Sie schmücken Dir das Haar.
Gleich einem Brautkranz scheinet
Der Blätter reiche Zier;
Nur höchster Reiz vereinet,
O Schöne, sich in Dir. —
Der Liebe mächtig Wesen

Spricht selbst ein Gott nicht Hohn:
So bist Du auserlesen
Für jenen höchsten Thron
Wo alle Götter weilen:
Im Pantheon, zu Rom,
Ruht auf Corinthos Säulen
Voll Pracht der weite Dom. —
Was mag die Göttin sinnen,
Entstiegen einst dem Meer?
Sie ruft der Charitinnen
Huldvollen Liebreiz her;
Gleich zarten Epheuranken,
Entsprosst der grünen Au,
Umschliessen sie den schlanken
Verklärten Gliederbau.
Der Anmuth höchste Schöne
Zeigt diese Säule klar:
Nur lichter wird im Reich der Töne
Die holde Charis offenbar!

Ein zartes Allegretto in grazienvoller Bewegung füllt nunmehr ein, und mit diesen sanft verhallenden Klängen schliesst das Ganze. Nicht leicht dürften Musik, Poesie und plastische Kunst sich in grösserer Einheit zu einem schönen Ganzen verbinden, als in dieser so überaus gelungenen Darstellung*).

Viertes Bild.

König David. — Die heilige Cäcilia, eine Vision.

Wenn die Tonkunst bisher nur mehr begleitend erschien, so trat dieselbe mit diesem Bilde völlig selbstständig hervor; statt der erläuternden Rede vernahm man nur Gesang. Den folgenden Hymnus hat A. Kopisch gedichtet, die ganze Composition aber ist von Rungenhagen. Die Introduction beginnt wiederum in antiker, dem heutigen A Moll verwandter Tonart. Anfangs erklingen, auf die Musik der Hebräer hindeutend, nur Posaunen und Fagotte, darauf mischt die Harfe sich darein, und begleitet ein ernstes Fagott-Solo, welches den Gesang der heiligen Psalmen bezeichnet. Jetzt öffnet der Vorhang sich, und die Klänge verstummen leise, indem dem göttlichen Sänger die himmlische Erscheinung aufgeht, die ihm die Bedeutung und Heiligkeit der späteren christlichen Tonkunst offenbart. Die heilige Cäcilia mit der Orgel blickt, von musicirenden Engeln umgeben, aus lichten Gewölken hernieder; über der schönen Gruppe selbst ist der klarste Glanz des Himmels verbreitet. Der hoch begeisterte David wechselt nunmehr einigemal seine Stellung, das steigende Entzücken ausdrückend, welches ihn im Vernehmen der nie geahneten Klänge ergreift. In einer dem Vorigen fremden Tonart, dem milden F Dur, haben nämlich die Blase-Instrumente nunmehr, sanft anwachsend, einen Satz begonnen, der, in gebundenem Style gehalten, die Klänge der Orgel nachahmt; zu dem Fortissimo desselben fällt plötzlich der folgende sechsstimmige Hymnus ein, womit das Ganze in erhebender Weise beschliesst.

Himmlische Cäcilia,
Sei mit deinen Wundern nah!
Leih' der Lippen schwachem Sang
Himmelsklang!
Trag', im hohen Feier-Chor,
Allverschönend,
Allverschönend,
Tönend,
Dröhnend,
Wie auf Flügeln uns empor!

Die scherzhaften Zwischenspiele, welche die zur Aufstellung der Bilder nöthigen Pausen ausfüllten, gehören, gleich der dramatischen Schluss-Scene nicht in den Bereich dieser Blätter; zu bemerken bleibt daher nur noch, dass eine zahlreiche und heitere Abendtafel, unter vielfachem Liederklang, das schöne Fest beschloss. Die Anwesenden äusserten mehrfach den Wunsch, die so einzig schönen mimisch-plastischen Darstellungen, welche die Feier verherrlichten, noch einmal zu sehen; und auch für viele andere hiesige Kunstfreunde würde eine vielleicht zu bewerkstelligende Wiederholung derselben gewiss höchst wünschenswerth sein.

*) Eine Nachbildung dieser „Darstellung der drei Säulenordnungen," farbig gedruckt, wird den Lesern des Museum's nachgeliefert werden. d. R.

STIFTUNGSFEST
im Verein der jüngeren Künstler zu Berlin.

Am 29. October feierte der hiesige Verein der jüngeren Künstler, in enggeschlossenem Kreise, sein neuntes Stiftungsfest. Zur Feier des Tages hatten die theilnehmenden Mitglieder eine Ausstellung ver-

anstaltet, die, wie wir hoffen, einen nicht unwesentlichen Theil der nächsten grossen Kunst-Ausstellung bilden wird. Zierliche Karten, welche nach hergebrachter Sitte als Erinnerungs-Blätter für die Feste des Vereins betrachtet werden, wiesen bei dem heiteren Mahle den Einzelnen ihre Plätze an.

LITHOGRAPHIE.

Leonore. Das Original ist vom Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen am 21. Mai 1831 verloost. Gemalt von C. F. Lessing; Lith. von Fr. Jentzen; Gedr. im Lith. Institut von L. Sachse & Comp., Berlin durch Berndt, 1833.

Wir beeilen uns, dem Publikum die Vollendung einer Lithographie anzuzeigen, durch welche Berlin aus einem eben so beschämenden wie drückenden Abhängigkeits-Verhältnisse zu Paris und München befreit wird und endlich in einer Kunst, welche, wie keine andere, zur möglichst allgemeinen Verbreitung der einzelnen Werke dient, mit genügender Selbständigkeit auftritt. Bereits durch die ersten Hefte der von Meyerheim und Strack aufgenommenen, von Meyerheim lithographirten „Architektonischen Denkmäler der Altmark“ hatten die Herausgeber, die Herren L. Sachse & Comp., gezeigt, wie entschiedener Wille und kräftiger Widerstand gegen den alten, leider nur zu lange herrschend gebliebenen Schlendrian doch Untadliches hervorbringen müssen; und indem Zeichnungen und Druck gleich meisterlich ausfielen, so wurden Blätter geliefert, welche nicht nur alles ähnliche bisher in Deutschland Versuchte übertrafen, sondern sich auch den französischen Arbeiten der Art wenigstens an die Seite stellen konnten. Doch sind diese Blätter eines Theils noch von kleineren Dimensionen, anderen Theils nicht Copien vorhandener grösserer und allgemein bekannter Werke.

Die in der Ueberschrift genannte Lithographie misst 21¼ Zoll in der Breite, 18¼ in der Höhe; der dargestellte Gegenstand erlaubt den Beschauern, die das Original gesehen, — wer es aber gesehen, dem haben sich dessen Gestalten unauslöschlich eingeprägt, — eine erwünschte Vergleichung mit letzterem. Was die Arbeit des Lithographen anbetrifft, so ist derselbe mit unverkennbarer Liebe in den Geist des Lessing'schen Gemäldes eingegangen, und wie er mit seiner anerkannt gediegenen Technik alle Details wiederzugeben gewusst hat, so insbesondere das erschütternd Leidenschaftliche, was den poetischen Gesammt-Inhalt des Originals ausmacht. Mit grosser Reinheit und mit einer bestimmten und sicheren Handhabung des Stiftes hat er dem Drucker auf's Angenehmste vorgearbeitet; und dieser hat nicht minder das Seinige gethan, um nirgend kalt auf den Kalkstein aufgetragene Schwärze, sondern überall eine warme, lebendige Farbe hervorzubringen und das Ganze in gleichmässigster Haltung wiederzugeben. Leider ist diese Lithographie nur eigentlich für die Mitglieder des genannten Kunstvereines bestimmt; doch hat, wie wir hören, Hr. Jentzen es bereits übernommen, da ein Stein auch für die Anzahl der Mitglieder nicht hinlänglich gute Abdrücke liefern würde, das Blatt für denselben Verein alsbald noch einmal zu lithographiren, und so dürfen wir hoffen, dass gleichwohl mehrere gute Abdrücke in das grössere Publikum kommen werden.

Dem lithographischen Institute von L. Sachse & Comp. möge die gebührende Anerkennung für das Verdienst zu Theil werden, durch den Verein so trefflicher Kräfte in Berlin zuerst ein so vollendetes Kunstwerk hergestellt zu haben, — wie es sich freilich für die Hauptstadt des preussischen Staates nur geziemt.

Nachrichten.

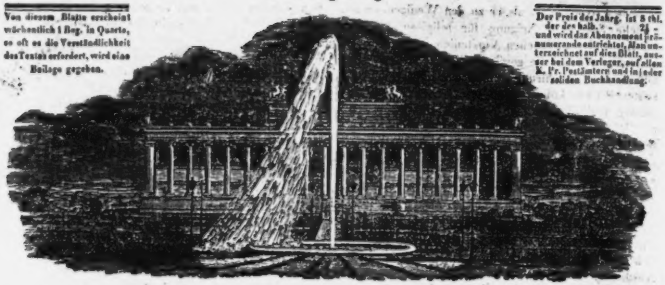
„Neapel. Agricola hat mehrere Ansichten des grossen Amphitheaters von Capua, Ansichten von Sorrent und bei Neapel, vollendet. — Das Werk des Prof. Zahn über „die klassischen Ornamente aller Zeiten“ wird u. a. die schönen Verzierungen aus dem Mittelalter, welche sich zu Palermo befinden, sowie die Ueberbleibsel maurischer Architektur in Sicilien, enthalten. Zahn wird demnächst ein Werk über Terracotten, dazu ihm besonders die Sammlung des Fürsten Biscari Beiträge geliefert, herausgeben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 45. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 rtl. der des halb. . . 1½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. — Verleger George Gropius.

Ausstellung in Düsseldorf im Juli und August 1833.

(Fortsetzung.)

Von Fr. Dieterich in Stuttgart war ein grösseres Gemälde eingegangen, Christus im Meeressturme schlafend, das indessen bei Weitem nicht die Erwartungen befriedigte, welche ein kleineres, vor mehreren Jahren vom hiesigen Vereine erworbenes Bild erweckt hatte. Nicht dass es an einzelnen geistreich und eigenthümlich gedachten Köpfen fehlte, aber die wenigsten Zuschauer kamen dazu, sie zu betrachten, weil die unnatürliche und unangenehme Farbenbehandlung des Ganzen, in Himmel und Wellen, in Gewändern und Köpfen, sie abstiess. Besonders war auch der Christuskopf wenig befriedigend. Es ist zu bedauern, dass der gewiss talentvolle Künstler, vielleicht weil ihm der Austausch mit andern Kunstgenossen abgeht, weniger wirkt. Mehr zog ein kleines Bild von Götting die Betrachtenden an, den Moment darstellend, wo Petrus, der mit Jesus auf dem See wandeln will, untersinkt, und der Heiland ihm die Hand reicht: Du Kleinmüthiger, warum zweifelst Du? Wie man vernimmt, soll es in grösserer Dimension für eine Kirche ausgeführt werden, wozu es sich auch vollkommen eignet.

Auf dem Bilde der heiligen Veronika von demselben Künstler war besonders das Haupt des Erlösers auf dem Schweisstuche in seiner spirituellen Würde eine wahre Eingebung, und der Kopf der Heiligen, wenn er auch zu wünschen übrig liess, zeigte doch richtiges und frommes Gefühl. Es ist dies das erste grössere Bild des Künstlers, nachdem derselbe von der Bildhauerei zur Malerei übergegangen ist, und berechtigt um so mehr zu

grossen Erwartungen, als er zu den Wenigen gehört, welche Sinn und Neigung für religiöse Aufgaben haben. Seine plastischen Vorstudien mögen ihm dabei manche Vortheile gewähren; nicht bloss im Einzelnen der Modellirung (z. B. sind die Hände auf seinen Bildern immer sehr gelungen), sondern auch geistig, weil sie einen strengern Styl geben.

Die Reihe der christlichen Gegenstände beschliesst **Steinbrücks Jungfrau**, eine Wiederholung in geringerer Dimension von jener, die auf der letzten Berliner Ausstellung war. Sie beschliesst die Reihe, wenn sie noch überhaupt in dieselbe gehört; mindestens steht sie (wie der Künstler selbst sie dargestellt hat) auf der Schwelle und schon mit einem Fusse in der Welt. Die Mutter ist übrigens eine liebliche, zierliche Gestalt mit weichem, zärtlichem Ausdruck, der es auch hier an Beifall nicht gefehlt hat; weniger freilich das Kind; doch soll die Wiederholung nicht so gelungen sein, als das Original.

Unter den andern Bildern ernsterer Gattung stehn besonders die von **Eduard Bendemann** voran. Auch das ältere, die trauernden Juden, über welches ich, da sein verdienter Ruhm genug verbreitet ist, schweigen werde, war noch hier. Es wird wahrscheinlich in das städtische Museum in Köln kommen. Das neuere ist jenem zwar nicht völlig an die Seite zu stellen, schon deshalb, weil es keinen so ernsten und erhabenen Gegenstand behandelt, allein es ist in jeder Beziehung ein würdiger Nachfolger des ersten. Es stellt eine Gruppe von zwei Mädchen dar; die eine blond, in weiss und lila gekleidet, mit lieblichen sanften Zügen, schweigend, mit gesenkten Blicken, hört der andern zu, welche begeistert, mit schwarzen leuchtenden Augen und aufgehobener Hand, zu erzählen scheint. Sie ist in rothen Sammet gekleidet, die Laute ruht an ihrer Seite. Ihre feinen, leicht beweglichen Züge sprechen den offenen, zum Empfangen und Anregen gleich geeigneten Sinn aus, aber es mischt sich in das Feuer der Begeisterung auch etwas Weiches, vielleicht unbestimmte Wehmuth, vielleicht der Schmerz der Erfahrung, was sie zu einer mehr milden als glänzenden Erscheinung, und dadurch jener andern sinnigen Gestalt näher verwandt macht. Sie sitzen im Freien; die sanftere lehnt sich an das Mauerwerk eines Brunnens, hinter welchem ein kleiner Hügel auf dieser Seite die Landschaft verdeckt, die sich auf der andern Seite hinter der Sprechenden öffnet und lachende grüne Fluren und den tief dunkeln Meeresspiegel sehn lässt. Man hatte das Bild im Kataloge der Ausstellung als, „zwei Mädchen am Brunnen“ aufgeführt, und in der That würde ein anderer Name, der allegorische oder historische Beziehungen hätte, zwar wohlklingender, aber dem Bilde weniger entsprechend sein. Es ist wirklich nur der Gegensatz weiblicher Charaktere, der sich nach einer Naturnothwendigkeit überall wiederholt, der nämlich zwischen der edleren und der sanfteren. Nach dem Standpunkte, von dem man ausgeht, nimmt dieser Gegensatz sehr verschiedene Färbungen an. Im Drama, auf dem Boden der wirklichen That, sinkt die eine bis zur Vertrauten herab, während die andere als Heldin erscheint. Auf dem religiösen Standpunkte aber steigt die Schaale, welche früher die untere war; das Verhältniss wird das jener Schwestern im Evangelium, die Heldin wird zu der welttichthätigen Martha, die Vertraute zur beschaulichen Maria, die das gute Theil erwählt hat. Auf unserm Bilde ist der Standpunkt ein mittlerer; nicht völlig jener religiöse, denn das sinnliche Element ist hier zu schön, aber auch nicht völlig der weltliche. Die leise Wehmuth der irdisch Höhern bringt in den Gegensatz selbst eine Harmonie hinein, durch welche die Wirkung des Gemäldes im Ganzen eine so milde wird; es herrscht darin ein Ton der Versöhnung, der Ausgleichung alles Gegensatzes, der in der Seele des Beschauers fortklingt, und ihr gleiche Stimmung giebt. Es gehört mit zu den seltenen Werken, bei denen man die sittliche Kraft der Kunst recht deutlich empfindet. Mit den trauernden Juden hat es, bei aller Verschiedenheit des Moments und des Ausdrucks, grosse Verwandtschaft. Schon äusserlich, denn auch dieses zweite Bild ist halbrund, und die Gruppe schliesst sich in ähnlicher Form leicht und schön zusammen. Aber auch geistig, denn der Geist der Ruhe, der in dieser plastischen Anordnung sich ausspricht, ist beiden Bildern gemein, nur dass er auf dem ersten mehr im tragischen Pathos, hier mehr in sanfter, fast heiterer Wehmuth auftritt. In dieser Beziehung sind nicht bloss die Werke dieses jungen Künstlers, sondern auch der grosse Anklang, welchen sie finden, ein sehr günstiges Zeichen. Denn nichts schien bisher unsrer Zeit mehr zu fehlen als die sittliche Ruhe; und doch ist diese in andrer Beziehung höchst wünschenswerth, und für die bildende Kunst geradehin

unentbehrlich, ihr Lebenselement. Nach der Aufnahme aber, welche diese Bilder finden, muss man schliessen, dass unsre Zeitgenossen nicht so entfernt davon sind, als es schien; denn das sittliche Gefühl lässt sich nur das Verwandte gefallen und könnte sich nicht so entschieden für Kunstwerke dieses Geistes erklären, wenn es nicht selbst dahin neigte. Wir können daher aus dieser Erscheinung schliessen, dass der Sturm der Zeit sich legt. Das Meer stillt sich ab, wie die Seelente sagen; an den Küsten des praktischen Lebens ist die Brandung noch in wilder Aufregung, aber fern von diesen menschlichen Interessen, auf der hohen See, beginnt schon die Fluth sich zu glätten.

Köhlers Rebecca ist von der vorjährigen Berliner Ausstellung bekannt, es hat seitdem durch die Zeit einen etwas dunkelern, kräftigern Ton bekommen, welcher dem alttestamentarischen patriarchalischen Geiste mehr zusagt. Die Rebecca ist gewiss eine liebliche, idyllische Gestalt.

Auch über Stielke's grösseres Bild, Rinald's Abschied von Armiden, kann ich aus demselben Grunde kurz sein. Manches, was man an demselben ausgesetzt hat, liegt wohl im Gegenstande. Gestalten, welche uns durch die Auffassung des Dichters zugeführt sind, behalten für unsre Phantasie stets die Züge, welche ihnen die Persönlichkeit oder das Zeitalter desselben lieh. So sehn wir Rinald und Armiden stets mit Tasso's Augen; sie tragen den Charakter einer üppigen, sinnlichen Empfindung, die nicht mehr wie bei Ariost in heiterm Uebermuthe spielt, sondern weicher und sehnsüchtiger geworden ist, und das ganze Wesen um so tiefer durchdringt. Die Formen erinnern an die Regelmässigkeit und Schönheit der Antike, aber sie sind von dem wunderbaren Lichte umgeben, das beim Erwachen der neuern Zeit auf die Sagen des Mittelalters fiel. Diese Züge des Dichters finde ich auch hier auf dem Gemälde wieder. Die weichen Linien der Gestalten beider Liebenden, die phantastische, wie vom Schmelze des Abendroths beleuchtete Landschaft, der ganze Farbenton des Bildes gehören nicht bloss einem südlichen warmen Himmel an, sondern der gesteigerten Anschauung des romantischen Gedichts. Nicht ohne Gefahr folgt eine Kunst der andern, aber man ist es dem Maler schuldig, nicht bloss die Natur, sondern auch den Dichter mit ihm zu vergleichen. Mir wenigstens schien das Bild zu gewinnen, seitdem ich es mehr in diesem Lichte sah.

Von demselben Künstler war ein zweites Bild in kleinern Verhältnissen: St. Georg. Der Engel erscheint dem Heiligen, der in voller ritterlichen Rüstung vor ihm kniet und übergiebt ihm das Kreuzpanier. Hinter dem Flügel zieht sich der Kampf der Christen und Heiden zur Stadt und zur Meeresküste hin. Auch dies Bild hat etwas von dem südlichen Farbenton des Ersten, doch bedeutend gemildert, so dass nur der Eindruck eines heitern, reinen Daseins dadurch entsteht. Der Engel ist eine sehr liebliche Gestalt und das Ganze mit grosser Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt. Wer sich mehr am Kräftigen als am Zarten und Ausgeführten erfreut, findet Befriedigung in einem Brustbilde von demselben Künstler, einem schönen, bärtigen Kopfe im reichen orientalischen Gewande.

Ein Liebling des Publikums wurde, und zwar mit Recht, Kretzschmer's Rothkäppchen. Man sieht das heimliche, dunkle Stäbchen in sonntäglicher Reinlichkeit, das Bette mit den gross geblümten Vorhängen geordnet, am Fenster den Vogel im Käfich und das Kruzifix mit dem Weihgefässe. Vorn sitzt die Grossmutter am Tische, worauf das reinliche Kaffeegeschirr steht, auf ihrem Schooße liegt die aufgeschlagene Bibel und die Brille. Neben ihr steht das Kind mit dem rothen Käppchen und der Tasche; es hat sich zärtlich an Grossmutter angeschmiegt, und schaut sie aus dem blühenden Kindergesichte mit unwiderstehlich lieben, schmeichelnden Augen an. Vor den kleinen Scheiben des Fensters glänzen die Blätter heiter im Morgenscheine, aber durch den andern geöffneten Flügel steckt schon der Wolf seinen gefrässigen Rachen. Die Grossmutter ist gut, freundlich, ernst, und Rothkäppchen wirklich so kindlich und lieblich, dass es kein Wunder ist, wenn es besonders alle weiblichen Herzen einnimmt. Dem Vernehmen nach wird der Kunstverein, der es zu seiner diesjährigen Verloosung angekauft hat, eine Lithographie danach ausgeben.

Verwandter Art ist die Mährchenerzählerin von Hildebrand. Es ist ein Winterabend, die Asche glüht im Kamin, die Oellampe steht auf dem Sims desselben. Der mächtige Lehnstuhl ist der warmen Stelle nahe gerückt, und Enkel und Enkelin hören auf das Mährchen, das die Erzählende mit wichtigen Mienen begleitet, um die Kraft der Worte

zu erhöhen. Neben ihr kniet auf der einen Seite das Mädchen; sie schliesst sich enge an ihren Schooss an und sieht mit den grossen weit geöffneten Augen ängstlich zur Seite, vielleicht um nicht rückwärts zu blicken, wo auf der hintern Wand des dunkeln Zimmers in den Vorhängen des Himmelbettes das doppelte Licht der Aschengluth und der Lampe zweideutig spielt, und die geöffnete Thüre den Eintritt von etwas Schreckhaftem befürchten lässt. Auf der andern Seite sitzt der Knabe auf einem Fussschemel, bequem in sich zusammengezogen, mit krummem Rücken, auf dem der Schein des Kaminfeuers brennt, nicht minder gespannt, aber mit einer Theilnahme, die mehr Erwartung als Besorgniss ausspricht. — So hat der Maler, dessen Talent bekanntlich gleich stark für die magischen Wirkungen des künstlichen Lichts und für naive, kindliche Motive ist, beides zu verbinden gewusst.

In einer derbern, mit schärferm Salze gewürzten Komik zeichnete sich das: Rheinische Wirthshaus von Adolph Schrötter aus Schwedt aus. Es ist ein Haus in der Bauart der kleinen Städte in den engern Gegenden des Rheinthales, wo der bewohnte Theil auf einem hohen Unterbau ruht, der dem Eindringen des Wassers Preiss gegeben ist und zum Weinkeller dient. Oberhalb dieses Kellers, auf der Treppe des Hauses, unter dem Schatten des Nussbaums, ist ein Tisch für Trinkgäste, um den wir alte Soldaten, Schiffer und Knechte, in ihren ausgebleichten blauen Kitteln, versammelt finden. In der Thür des Hauses selbst steht ein Paar Studenten, auf der Fussreise ruhend, in Hemdsärmeln, aus den zierlichen Pfeifen dampfend; ein alter Landmann mit dem scharfen Profil, wie man es in den Rheingegenden oft findet, erzählt ihnen sehr eifrig irgend etwas Abenteuerliches, das sie gelassen hören. Am Fusse der Treppe zeigt sich eine besonders gefällige Gruppe. Das Mädchen des Hauses, eine schmucke Dirne mit zierlichem Mieder und Häubchen, einen Krug in der Hand, den sie aus dem Keller heraufbringt, wird von einem derben jungen Burschen aufgehalten, während ein anderer, schwerfälliger Gesell im Kittel und in hohen Fuhrmannsstiefeln sich tief vor ihr verbeugt. Seine bäuerische Ungeschicklichkeit, die halb Ironie, halb Wahrheit ist, spricht den Kontrast der weiblichen Zierlichkeit gegen die plumpe Bequemlichkeit der Männer in den untern Ständen mit dem heitersten Humor aus. Im Vorgrunde endlich übergiebt der Wirth des Hauses, in dem wir mit Vergnügen einen Verwandten des wohlbekannten Kellermeisters in dem frühern Schrötterschen Bilde entdecken, einem Fuhrmann die nöthigen Papiere, während das Fass, das er fortbringen soll, im Hintergrunde aus dem Keller herausgehoben wird. In den einzelnen Gestalten dieser Gruppen bewährt sich das grosse Talent des Künstlers, den Geist der untern Stände, das Behagliche, Bequeme, die eigenthümliche Schlauheit und Selbständigkeit, und sonst die feinsten Züge dieser Stufe des Lebens aufzufassen. Namentlich sind die Köpfe des Fuhrmanns, der mit dem Wirthe spricht, und des alten Erzählers bei den Studenten Meisterstücke in dieser Gattung, und ich will nicht streiten, wenn man darin eine feinere Komik als bei den meisten alten Niederländern dieser Gattung zu bemerken glaubt. Eine Eigenthümlichkeit dieses Bildes ist es aber, dass neben dem Derbkomischen etwas Zartes, Sentimentales fühlbar ist, was ihm einen edlern Zug leiht. Es liegt nicht bloss in dem Geiste, der bei der Auffassung der einzelnen Gestalten vorherrscht, sondern besonders in den Lichteffekten und in manchen Nebensachen. Durch das Laub des Nussbaumes wirft die Sonne spielende Lichter über das ganze Bild hin, und glänzt zuletzt noch in dem falben Grün der Kürbisblätter, während man durch die geöffnete Hausthüre in das Dunkel des Hauses und auf die altväterischen Formen der Treppe sieht. Wir verlieren uns daher nicht in dem kleinstädtischen Alltagsleben, sondern die höhere Schönheit der Natur scheint hinein, und damit auch die romantische Vergangenheit des Rheinlandes repräsentirt sei, sehn wir an der einen Seite zwei wehrhafte Thürme der Vorzeit, wie sie diese alten Städte häufig haben, herüberragen.

Es ist nicht zu leugnen, dass dieses Spiel des Sonnenlichts im beweglichen Laube etwas Bedenkliches hat, schon deshalb, weil das Bild dadurch nur allzuleicht die nöthige Ruhe verlieren kann. Indessen sind die grossen Schwierigkeiten, welche durch diese wechselnden Schatten und durch die mannigfaltigen Reflexe der beleuchteten Körper entstanden, mit Glück überwunden, und wenn dies bewegte Motiv fast mehr der poetischen als der malerischen Seite der Natur angehört, so ist dafür auch der Geist des poetischen Humors in die Malerei übergegangen. Unter den andern Bildern dieser hei-

tern Gattung fand Rustige's Vogelschiesssen vielen Beifall, weil es in leichten, jedem zugänglichen Motiven behandelt war. An mehreren kleinen Bildern von Sonderland in seiner bekannten graziösen Weise fehlte es auch diesmal nicht.

(Beschluss folgt.)

Ueber

die roemisch-christlichen BAUSYSTEME.

3. *Veränderungen im christlichen Basilikenbau.*

(Beschluss.)

Dann ist es mir aufgefallen, dass, wenn man in den Basiliken von Ravenna und in anderen Gebäuden des fünften oder sechsten Jahrhunderts, alle Kapitäle, oder wenigstens den grössten Theil derselben, nach orientalischer Art, wie die der Sophienkirche oder die von S. Vitale*), gebildet sieht, dies nicht bei den Basiliken der anderen italienischen Städte aus der in Rede stehenden, späteren Periode der Fall ist; in der Regel gehören hier die Kapitäle, wie sie auch, — wenn nicht vielleicht selbst Werke aus besserer Zeit, — roh gearbeitet sein mögen, irgend einer Ordnung der römischen Architektur an, zumeist der korinthischen oder der componirten. Die der Basilika S. Clemente sind alle ionisch und wahrscheinlich älter als das Gebäude. Die Kathedrale von Pola zeigt zwar in diesem Umstande, so wie in der schon ein wenig zur Spitze sich neigenden Form ihrer Bögen **), einige Ausnahmen; aber man muss bedenken, dass diese Stadt zu jener Zeit noch mehr griechisch als italienisch war.

Ausser den Kapitälen und den Kranzgesimsen sieht man selten Skulpturen in den Kirchen des neunten und zehnten Jahrhunderts; und wenn deren einige vorkommen, wie die an den Schranken in S. Clemente, so sind sie entweder in maurischem oder orientalischem Geschmack, oder in jenem Styl, welcher Verschlingungen, Blätter und andere ähnliche Arabesken in sehr flachem Relief bildet und besonders zur Zeit der Longobarden, im siebenten und achten Jahrhundert angewandt wurde. Skulpturen, die in der That, was ihren Styl anbetrifft, nicht durchweg zu verachten sind; die, wenn sie einerseits auch nicht mit den Antiken verglichen werden dürfen, andererseits doch bei weitem weniger barbarisch und roh sind, als wie jene grälichen Fratzen von Ungeheuern, Menschen und Thieren, die, vom eilften Jahrhundert ab, so häufig zur Verunstaltung der Dekorationen in den heiligen Gebäuden dienten; Darstellungen, um derenwillen, im Anfange des zwölften Jahrhunderts, der heil. Abt Bernhard in einem Briefe an den heil. Abt Theodor grosse Beschwerden erhob. Andre jedoch, die dieselben als Symbole betrachteten, unter deren Schleier die geheimeren Wahrheiten der Religion ausgedrückt seien, waren minder streng in ihrer Verdammung***). Wenn dies von einigen jener Darstellungen in Wahrheit gesagt werden kann, — so von der offenen oder halbgeschlossenen Hand, von den Thieren und Menschen, die von Ungeheuern verschlungen werden, von jenen Labyrinthen, die, mit entsprechenden Beischriften, häufig beim Eintritt in die gothischen Kirchen vorkommen, wie man deren z. B. noch in der Kathedrale von Lucca, in denen von Strassburg und Amiens sieht, früher auch in der Kirche von San Michele zu Pavia**); so ist doch ohne Zweifel der grösste Theil dieser Skulpturen nichts weiter, als abentheuerliche Phantasieen von rohen Künstlern der Zeit.

Eine andere Eigenthümlichkeit habe ich, nach der Angabe Ciampini's***), ebenfalls an den Basiliken dieser Zeit bemerkt, nämlich die, dass zuweilen das eine der Seitenschiffe breiter ist als das andre.

---

*) d'Agincourt a. a. O. T. LXIX n. 8, 9.

**) d'Agincourt. T. LXV.

*) So findet sich folgende Stelle in den Vorschriften, welche der heil. Erzbischof Carl Borromeus in seiner vierten Provincial-Synode über den Kirchenbau erlassen hatte: *Ubi ostium sculpturo leonum ornari debet exemplo templi Salomonis, qui in basibus illos sculpi jussit ut praesulum indicaret vigilantiam.*

**) Das Labyrinth der Kirche von Pavia war von Reimversen begleitet, z. B.: *Theseus intravit monstrumque biformo necavit.* S. Ciampini. *De sacris aedif. c. IV. p.* 129. — Vom Theseus spricht ebenfalls die Beischrift des zu Lucca befindlichen. S. Guida di Lucca, fecc. 27.

***) *Ciampini. Vet. monim. V. I, p.* 16. — *Maffei. Verona illust. p. III, c.* 3.

In der genannten Kirche S. Clemente ist das linke Seitenschiff um ein Drittel breiter als das rechte. Diese Verschiedenheit, die indess nicht überall gleich ist, war bestimmt nicht zufällig; ich habe sie an sehr vielen Kirchen, die im Styl dieser Zeit, auch nach dem Jahre 1000 erbaut sind, besonders in Toscana, wahrgenommen. In den Gebäuden des mehr ausgebildeten gothischen Styles hingegen sieht man diesen Gebrauch nicht mehr, und noch weniger in den alten Basiliken aus der Zeit vor dem achten Jahrhundert. Procop giebt uns darüber, indem er von den Basiliken seiner Zeit spricht, folgenden Aufschluss: „Auf beiden Seiten sind die Portiken (Seitenschiffe) . . . deren einer die beteuden Männer, der andre die Weiber in sich aufnimmt; im Uebrigen sind sie nicht von einander verschieden *)."

Weiter habe ich gefunden, dass man sowohl in der Kirche San Clemente, als in den anderen gleichzeitigen, noch nicht jene sehr bedeutende Erhebung des Bodens vor der Tribune bemerkt, die sich nachmals, um das eilfte Jahrhundert, sowohl in Italien als jenseit der Alpen, in den meisten, der zweiten Periode des altgothischen Styles angehörigen Gebäuden angewandt findet. In den ältesten Basiliken ist die Tribune kaum eine oder zwei Stufen über dem übrigen Boden der Kirche erhöht. Später, gegen das neunte Jahrhundert besteht die Zahl dieser Stufen schon aus drei oder vier, und so viel sind es in S. Clemente. Endlich, mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts stieg ihre Zahl bis auf 10 oder 12; indem man damals anfing, den Tribunen eine grössere Ausdehnung als früher zu geben, zumeist, um in ihnen den Chor anzubringen.

Zwei Motive, wenn ich es recht verstehe, haben besonders dies immer höhere Anwachsen bewirkt. Einmal war es die blosse Absicht, dem Chor oder Presbyterium eine ausgezeichnetere Lage zu geben, es auf dem so erhöhten Boden der Tribune dem Altar näher zu bringen und zugleich das Mittelschiff freier zu machen. Sodann verband sich mit diesem Grunde ein anderer, der nämlich, dass man auf solche Weise leichter im Stande war, unter dem Altar jene unterirdischen Sanktuarien, die Confessionen, in denen man besonders die Reliquien der Heiligen verehrte, mit grösserer Pracht und minder tief anzulegen.

*) *Procop. De aedificiis Justiniani. In orat. I.*

Das älteste Beispiel, welches mir von einem auf solche Weise erhöhten und mit dem Bau der Kirche gleichzeitigen Presbyterium oder Tribune vorgekommen, ist das von S. Miniato al monte bei Florenz; einer Basilika, die nach dem einstimmigen Zeugniss aller florentinischen Geschichtschreiber gegen das Jahr 1013 von dem Erzbischof Hildebrand, zur Zeit des Königes und nachmaligen Kaisers, Heinrichs II. gegründet ist*), die in demjenigen Theile ihres Innern, wo sie im dreizehnten Jahrhundert nicht verändert worden ist, sich noch wenig von der von S. Clemente unterscheidet**).

Nach der Basilika S. Miniato zeichnet sich in Italien durch diese Eigenthümlichkeit die alte Abtei-Kirche von Montecasino aus, die bekanntlich im Jahre 1066 von dem Abt Desiderius gegründet wurde***); hier waren es schon acht Stufen, auf denen man zum Hauptaltar emporstieg†). Nach dieser Zeit, d. h. gegen das Ende des eilften Jahrhunderts, wurde die Errichtung dieser Confessionen, welche die alten Krypten oder Katakomben ersetzen mussten, und der Gebrauch, den Boden der Tribune zu erhöhen, sowohl bei uns, wie in dem übrigen Europa, fast Regel††).

Damals nun trat die zweite Periode des altgothischen Styles in Italien ein, und begann zunächst damit, dass den Tribunen eine grössere Tiefe gegeben wurde, wodurch die Kirchen das lateinische Kreuz in ausgedehnterer und bestimmterer Form zum Grundplan bekamen. Und nicht selten wurden damals in den Basiliken aus älterer Zeit, die entweder gar keine oder eine zu niedrige, dunkle und enge Confession hatten, Erhöhungen der Art aufgeführt, ohne dass man bedachte, dass man auf diese Weise die ursprüngliche Architektur der Kirche verderbe,

*) *Michiavelli. Storie fiorentini, Lib. I.*

**) *d'Agincourt. T. XXV. n. 24.*

***) *Leo Host. Chron. Mont. Casin. L. III. c. 28.* bei *Muratori R. It. Scr. v. IV.*

†) *Erasmi Gattola. Hist. Abbat. Casin. v. I, p. 164.*

††) Vermuthlich war der Papst Paschalis I. der erste, welcher das Beispiel zu einer ähnlichen Erhöhung in der Basilika S. Maria maggiore zu Rom, gegen das Jahr 820, gab: *ut Pontifex consortia populorum declinare potuisset.* S. Anastasius im Leben dieses Papstes.

dass man die Höhe des Bogens der Absiden ausser Verhältniss verringere, und dass man endlich auf die unschicklichste Weise einen grossen Theil von den Schäften der Säulen, die der Absids zunächst standen, verstecke. Daher sind, nach meiner Meinung, diejenigen Kirchen, in denen eine allmählige Erhöhung der Art Statt gefunden hat, was auch die Veranlassung gewesen sei, bestimmt älter als das eilfte Jahrhundert; um den Anfang dieses Jahrhunderts oder später erbaut dagegen diejenigen, in denen eine solche Einrichtung sich als gleichzeitig mit dem Gebäude ausweist. Zu den ersten, um hundert anderer zu geschweigen, gehören, in Rom: die alten Basiliken S. Giovanni e Paolo, S. Pancrazio, S. Grisogono u. s. w.; in Ravenna: S. Apollinare in Classe; in Lucca: S. Frediano und S. Michele; in Istrien: die Kathedrale von Pola u. s. w. Zu den zweiten, um nur solcher zu erwähnen, die meinem Vorhaben entsprechen, die Basiliken S. Michele maggiore zu Pavia, S. Zenone in Verona, die Kathedralen von Parma, von Modena u. s. w.

Endlich habe ich bemerkt, dass unter den heiligen Gebäuden aus der Zeit Karls des Grossen, aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, diejenigen noch selten sind, welche im Plan die Gestalt eines vollständigen lateinischen Kreuzes zeigen, obgleich einzelne Beispiele der Art auch in den Basiliken der früheren Zeit vorkommen: in den Kirchen von gothischem Styl begann diese Form sich erst mit dem eilften Jahrhundert mehr zu verbreiten. Viel seltener aber war in jenen Gebäuden noch die Form des griechischen Kreuzes oder die runde oder achteckige Form, wenn sie nicht etwa zu Baptisterien bestimmt waren.

Zu jener Zeit war, trotz dem Beispiel, welches die Aachener Kirche gegeben hatte, der Gebrauch, die Säulen zum blossen Schmuck anzuwenden, noch nicht abgeschafft. Damals waren die doppelten Gallerieen in den Basiliken noch nicht in Gebrauch oder nur sehr selten; man theilte noch nicht, nach byzantinischer Manier, Bögen und Fenster durch kleine Säulen. Drei Absiden waren zwar zuweilen vorhanden, eine am Ende eines jeden Schiffes, wie dies noch heute in S. Clemente in Rom der Fall ist, und ihnen entsprechend, drei Altäre; diese aber nicht in grösserer Anzahl, wie man nachmals, seit dem eilften Jahrhundert, eine solche Einrichtung traf. Auch war es damals noch nicht Sitte, die Façaden mit weiten musivischen Werken zu bedecken, wie es später, gegen das Ende des eilften und besonders im zwölften Jahrhundert, wiederum geschah, und wie es zuweilen in den früheren Jahrhunderten bereits geschehen war; und wenn es vorkam, dass die Absiden so geschmückt wurden*), so war dieser Fall in jener Zeit, ausser Rom, bestimmt höchst selten; denn Leo, der Kardinal von Ostia, am Ende des eilften Jahrhunderts, fürchtete weder eine Unwahrheit noch eine Uebertreibung zu sagen, als er schrieb, dass im neunten und zehnten Jahrhundert und noch früher die Kunst des Mosaiks bei den Lateinern gänzlich verloren gewesen sei**). Ferner machte man zu jener Zeit die Giebel an den Façaden nicht höher als die Kirchen selbst; noch die Pfeiler so zusammengesetzt, noch die Gewölbe so häufig. Dennoch ist es merkwürdig, dass man alle

*) *Anast. Bibl. de vitis rom. pont. n.* 305, 378, 393 *etc.*

**) *Anno incarn. MLXVI .... Desiderius legatos Constantinopolin ad locandos artifices destinat peritos utique in arte musiaria, et quadratoria .... et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat .... ne id ultra Italiae deperiret studuit .... pueros erudiri etc. Chron. Mont. Casin. L. III, c.* 29. Um auch von meiner Seite eine Conjectur den vielen zur Erklärung dieses Ausspruchs vorgelegten Conjecturen hinzuzufügen, eines Ausspruches, dem sowohl durch die gleichzeitigen Schriftsteller widersprochen wird, als auch durch die Mosaiken von Rom selbst, die er, ein Kardinal der römischen Kirche, sehr wohl in Bezug auf die noch nicht ferne Zeit ihrer Entstehung und auf die Künstler kennen musste: so bin ich der Meinung, dass zwar die Kunst des Mosaiks in Italien nie gänzlich ausser Gebrauch gekommen war, dass aber das Geheimniss oder das „*ingenium*“ dieser Kunst, welches damals besonders in der schwierigen Zubereitung des gefärbten Glasschmelzes bestand, bei den Italienern seit langer Zeit füglich vergessen sein konnte. Bei den Griechen hingegen, wo diese „für die stolzen Dekorationen ihrer Gebäude nöthige Kunst stets in Ehren blieb, war das „*ingenium*“ oder die Ausübung derselben erhalten, und zu ihnen, mochten sie auch in Italien wohnen oder nicht, musste man, so oft man die italienischen Gebäude mit Mosaiken schmücken wollte, seine Zuflucht nehmen, bevor unsere Maler, um die Zeit des zwölften Jahrhunderts, die nöthigen Fähigkeiten wieder erlangt hatten.

diese und die anderen Eigenthümlichkeiten, welche die zweite Periode des altgothischen Baustyles charakterisiren, bereits in den Gebäuden des Styles, von dem die Rede ist, angewandt erscheinen, wenigstens insofern derselbe sich, in den beiden obengenannten Jahrhunderten, in seinem ersten Zustande erhielt. Ein Styl von grosser Einfachheit, oder vielmehr Armuth, bereits im Anfange, durch die Ungunst der Zeiten, eines jeden nicht nothwendigen Ornamentes beraubt; doch nicht ohne Würde und selbst nicht ohne eine gewisse Schönheit, denn, wie ich bereits zu Anfange gesagt habe, noch sehr wenig hatte er sich von der festen Architektur der ältest christlichen Basiliken entfernt. Dieser Styl war damals in ganz Italien allgemein, man wandte ihn, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, von den Küsten von Istrien bis Rom, bis Montecasino, bis Benevent an; und nicht vor dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, da bei den anderen Nationen das Neugothische sich bereits geltend zu machen begann, wurde er gänzlich verlassen. — So weit die Bemerkungen Cordero's. —

(Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Die Allg. Preuss. Staats-Zeitung vom 5. November enthält folgende Erklärung:

Im Interesse der vaterländischen Kunst überhaupt und insbesondere im Interesse unseres werthen Kunstgenossen des Malers E. Bendemann, erklären wir, mit Beziehung auf das bei Herrn Müller in Berlin erschienene lithographirte Blatt; die trauernden Juden, mit der Unterschrift: „Trauernde Juden vor Babylon. Das Bild in gleicher Grösse, wonach diese Zeichnung, befindet sich im Besitze Sr. Majestät des Königs. Lith von G E Müller — gez. von C. Paalzow. Berlin. Verlag von G E Müller;"

dass das Original-Gemälde weder dem Herausgeber Herrn Müller, noch dem Maler Herrn Grüneler von dem Rheinisch-Westphälischen Kunst-Verein jemals zur Nachbildung gestattet worden; dass ferner jenes Blatt eine durchaus misslungene geistlose Nachahmung bezeichnet werden muss, welche durch ihre Verbreitung im Auslande nur eine irrige Meinung über den Werth des Originals begründen kann. Wir hegen den Wunsch, das Publikum möge diese unsere Erklärung nicht unberücksichtigt lassen, damit fortgesetzte Spekulationen dieser Art nicht ähnliche nachtheilige Folgen für die Verfertiger von Original-Werken herbeiführen*).

Düsseldorf, im October 1833.

Director W. Schadow. W. Wach, Professor. Begas, Professor. C. F. Lessing. C. Sohn. J. Hübner. T. Hildebrandt.

Dass der Rheinisch-Westphälische Kunst-Verein das Original-Gemälde von E Bendemann weder Herrn Müller noch Herrn Grüneler zur Nachbildung jemals gestattet habe, bezeuget hiermit

Schnasse,
Secretair des Rheinisch-Westphälischen Kunst-Vereines.
Düsseldorf, den 29. September 1833.

Indem wir einer solchen öffentlichen Ehrenerklärung für ein öffentlich gemisshandeltes Kunstwerk schon seit längerer Zeit entgegengesehen, können wir gleichwohl nicht umhin, dieser Mittheilung eine Bemerkung hinzuzufügen. Die bei Herrn Müller erschienene Lithographie ist von der Art, dass sie, nach unserer Meinung, den guten Ruf des Hrn. Bendemann nicht wohl beeinträchtigen kann; der Stempel ihrer eigenen Schlechtigkeit legt sich einem jeden, irgendwie mit Kunstsinn begabten Menschen zu augenscheinlich dar. Leider aber ist auch der Kupferstich, welchen der Rheinisch-Westphälische Kunst-Verein durch Herrn Ruscheweyh nach dem in Rede stehenden Bilde von Bendemann hat anfertigen lassen, nur eine sehr unvollkommene Nachbildung des letzteren: es fehlt demselben, namentlich in den Köpfen, durchaus der Adel und die Innerlichkeit, wodurch das Original auf alle Beschauer so unwiderstehlich wirkte; es ist darin lediglich das Gesammtganze der Composition wiedergegeben. Sollte, in diesem Fall, der berühmte Name des Kupferstechers im Auslande nicht vielleicht als Garantie für eine treue Nachbildung betrachtet werden und somit Herrn Bendemann's Künstlerruhm grösseren Nachtheil bringen, als jenes ganz impotente lithographische Blatt? — Möge doch recht bald eine gelungene Nachbildung jenes hohen Meisterwerkes den allgemeinen Wünschen des Publikums entgegen kommen!

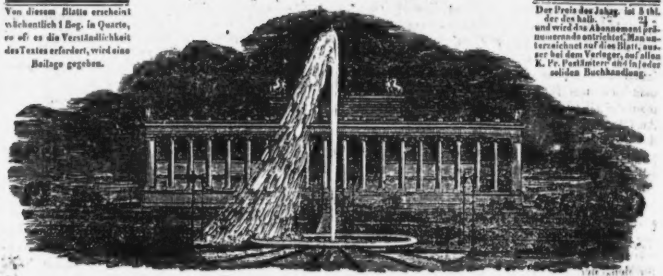
*) Lessing's „Trauerndes Königspaar" ist bereits in derselben Kunsthandlung in einer zwar nicht so unerhört verpfuschten, im Ganzen jedoch sehr matten lithogr. Nachbildung erschienen. d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 46. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. — 24 — und wird das Abonnement jedesmal gerade getheilt. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern oder in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Ausstellung in Düsseldorf

im Juli und August 1833.

(Beschluss.)

Unter den Bildnissen waren besonders die von Hübner und von Hildebrand ausgezeichnet; von jenem das des ältern Director Schadow, von diesem das eines jungen Seemannes und eines jungen Mannes im Jagdkleide. Es war nicht uninteressant, mit ihnen die Portraits von Krewel zu vergleichen, einem bisher hier unbekannten Maler, der in Paris studirt hat und besonders in der Nachahmung älterer Meister glücklich zu sein scheint. Ein Kopf einer Dame erinnerte an die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und der einer Dienstmagd hatte das bräunliche, pikante Kolorit des Murillos. Es würde lehrreich sein, die Geschichte der Malerei einmal bloss in Beziehung auf Bildnisse, zu überblicken, weil hier die Frage nach den Stoffen und Erfindungen ganz fortfällt, und sich die Verschiedenheit in der Auffassung der Natur am deutlichsten zeigt. Wenn wir die christliche Kunst, seitdem es in ihr wirkliche Portraits giebt, d. h. seit dem vierzehnten oder funfzehnten Jahrhundert, betrachten (denn früher fehlte der Sinn für das individuelle Leben so sehr, dass alle Bildnisse sich gleichen), so zeigen sich zwei einander entgegengesetzte Richtungen der Auffassung. Die ältern Portraits, wie wir sie bei den Italienern und Niederländern bis in die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts finden, sind mehr plastisch, die des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts dagegen, wenn ich so sagen darf, ultra-malerisch. Jene geben die feste Form, diese nur den Schein des Lebens. Jene sind gewöhnlich ganz oder fast ganz im Profile, auf hellem Grunde (?),

mit bestimmten Umrissen gezeichnet; die Modellirung ist mehr oder weniger vollkommen, aber immer dahin gerichtet, die einzelnen Theile in ihrer bestimmten Form deutlich zu zeigen. Die Kunst wirkt in ihnen ähnlich wie die wirkliche Gestalt; jemehr man sich dem Bilde nähert, desto deutlicher sieht man die einzelnen Züge in der fast miniaturartigen Ausführung. Daher rührt denn auch der Charakter des Ehrbaren und Gesetzten, den diese Bilder gewöhnlich haben. Bei den spätern Portraits dagegen ist alles anders. Sie treten uns aus dem dunkeln Hintergrunde täuschend lebendig entgegen, und ihre Züge zeigen die Spuren einer kaum vorübergegangenen Bewegung. Sie drücken daher auch das Feine der Persönlichkeit, List, Selbstgefühl, Wohlwollen wärmer und sprechender aus. Allein (wenigstens für den, der nicht ganz vertraut mit der Kunst ist) verschwinden diese Vorzüge, wenn man sich mehr nähert, und man sieht dann weiche unbestimmte Umrisse, undeutliche, nicht begränzte Schattirungen, grobe Pinselstriche, deren Bedeutung man erst in grösserer Entfernung wiederfindet. Diese Neuern geben Illusion, die Aeltern mehr, mitunter freilich trockene, Wahrheit. Einige wenige Portraits von Raphael und andern Italienern seiner Zeit verbinden beide Vortheile. In unsern Tagen hat das scharfe und unbefangene Studium der Natur wieder mehr auf das Plastische zurückgeführt, und wir konnten den Gegensatz auch auf dieser Ausstellung beobachten, wenn wir mit dem erwähnten, wie gesagt in älterer illusorischer Manier gemalten, weiblichen Bildnisse von Krewel das von Hübner betrachteten, in welchem die Züge des ehrwürdigen Schadow des Aeltern so kräftig und scharf heraustreten, als ob sie von seinem eignen Meissel herrührten. Wenn dieses, übrigens wahrhaft meisterhafte Bildniss vorzugsweise plastisch war, so sehn wir bei Hildebrand, besonders auf dem grössern Portrait, beide Eigenschaften verbunden, neben vollkommener plastischer Wahrheit auch die volle Anschauung des bewegten Lebens.

Unter den Landschaften erhielt diesmal den Preis, nach dem Urtheile Vieler, eine von unserm Schirmer (aus Jülich), ein Teich im Walde, mit zwei Störchen. Man kann den Charakter der Waldeinsamkeit, das Frische, Feuchte des wuchernden Pflanzenlebens nicht lebendiger darstellen, und dies kleine Bild schien an Naturwahrheit und Mannigfaltigkeit in den Baumgruppen von verschiedenem Grün, im Schilfe und dergleichen alle frühern ähnlichen Arbeiten dieses Meisters zu übertreffen. Ausser der gediegenen Ausführung des Einzelnen trägt dazu auch die Komposition viel bei; diese völlig abgeschlossene Stelle, das dichte Gebüsch, das wie ein Kranz den Teich umgiebt, das trübe Licht dieses Wassers bilden ein Ganzes, welches das Gefühl der Waldeinsamkeit erschöpft. Die sanfte Melancholie, welche uns leicht überfällt, wenn wir der Natur in diesen stillen Treibstätten zuschauen, und unter der Menge ihrer Erzeugnisse uns selbst verlieren, spricht sich grade in solchem eng umschlossenen Raume so vollkommen aus.

Einigermaasen verwandt war eine kleinere Landschaft desselben Schirmer, ein alterthümliches Gebäude, von Gebüsch und Wasser umgeben, im Hintergrunde an hohen Bergwänden der blaue Nebel eines feuchten Thalgrundes.

Eine dritte Landschaft von ihm machte bei Einigen der ersten den Rang streitig: sie zeigte ein breiteres, heller beleuchtetes Wasser, und nur auf einer Seite Wald, auf der andern den freien Horizont. Die Einzelheiten, der Schein des Wasserspiegels an gewissen Stellen, der Weg im Walde u. s. w. waren vortrefflich, aber dennoch machte das Ganze (auf mich wenigstens) nicht völlig den befriedigenden Eindruck. Wenn ich auf der einen Seite des Bildes den Wald, dann den heitern Wasserspiegel in der Mitte betrachtet hatte, so suchte mein Auge wieder nach einer festen, dunkeln Begränzung, und vermisste etwas, wenn das Bild mit dem röthlichen, wie von der Abendsonne gefärbten Horizonte schloss. Allerdings kommt dies in der Natur oft vor, und das Gefühl, sich im Unbegränzten zu verlieren, gehört wesentlich zum landschaftlichen Genusse. Ganz kann es auch im Gemälde nicht fehlen, und wir lieben daher auch hier den weiten duftigen Horizont. Aber dennoch scheint hier ein deutlicher, äusserer Abschluss des Ganzen wünschenswerth, und wenn es schon in der Musik nur eine Ausnahme ist, wenn sie nicht im Grundtone schliesst, so sollte vielleicht das Bild noch weniger in Unbegränzten enden.

Ausserdem fand sich auch diesmal eine grosse Zahl von mehr oder minder bedeutenden Landschaftsbildern aus der hiesigen Schule, deren Aufblühen, besonders auch in dieser Gattung, höchst erfreulich ist. Die Landschaft ist in jedem Sinne die Basis

unserer heutigen Kunst, nicht das Höchste, was sie leisten soll, aber der feste Boden, auf dem sie steht. Von Scheurens bekannter talentvoller Hand hatten wir diesmal nur kleinere Arbeiten, da die grössern, durchweg Privatbestellungen, immer schnell nach ihrer Vollendung von hier verschwinden. Von Breslauer, Funk, Heunert, Pose u. a. waren theils Kompositionen, theils Portraitlandschaften ausgestellt. Der gemeinsame Charakter dieser Maler ist treues Anschliessen an unsre deutsche Natur, und ihre gründliche Weise bringt es daher mit sich, dass sie anfangs mehr portraitiren, dann aber den Charakter der Gegenden in freierer Komposition wieder geben. Uebrigens aber, obgleich gewisse Eigenthümlichkeiten der Schule, wie sie bei gegenseitiger Einwirkung nicht ausbleiben können, bemerkbar sind, entwickelt sich doch jeder in freier Eigenthümlichkeit. Früher schien die Neigung zu düstern geschlossenen Gegenden vorzuherrschen, allmählig bildet sich aber auch der Sinn für das Heitre der deutschen Natur immer mehr aus.

In dieser Richtung war eine kleine Landschaft von Pose vorzugsweise anziehend, ein breiteres Gebirgsthal, mit näheren und entfernteren Höhen, durch starkes Sonnenlicht und grosse Wolkenschatten mannigfach beleuchtet; in der Mitte im hellen Lichte eine Prozession, einer entfernten Kirche zuziehend. Das Ganze gab die Stille eines Sonntagsmorgens auf dem Lande in recht poetisch freundlicher Auffassung. Funk zeichnet sich mehr in waldigen Höhen und in eigenthümlichen Wirkungen des Abend- und Morgenlichtes aus; seine „Harz-Landschaft“ mit ihrem rothen herbstlichen Tone und den heiter beleuchteten Bergspitzen in der Ferne verdiente besondere Erwähnung. Heunert ist mehr für Landschaften, in denen er das Detail des Pflanzenlebens sauber ausführen kann. Koch's waldiges durchflossenes Thal gab die Frische deutscher Landschaft sehr gut wieder, aber seine Ferne litt an dem allzublauen Tone, der bisher oft eine Schwäche der hiesigen Schule war. Breslauer hatte Limburg an der Lahn in einer trefflichen Portraitlandschaft dargestellt. Unter den jüngsten Landschaftern der hiesigen Schule (denn sie vermehrt sich so schnell, dass wir schon mehrere Generationen zählen) ist Achenbach auszuzeichnen, von dem kurz vor dem Schlusse der Ausstellung eine Abrgegend eintraf, in der die Verbindung des feinen Details mit der Totalwirkung sehr viel versprach.

Auch von auswärtigen Künstlern war eine nicht geringe Zahl von Landschaften eingegangen, darunter eine grosse deutsche Waldlandschaft von Fohr in München, welche treffliche Baumstudien und eine höchst kräftige Pinselführung zeigte. Die meisten der von auswärts eingegangenen waren italienische Landschaften, unter welchen besonders die von Fries in Carlsruhe und Ahlborn in Berlin zu erwähnen sind. Von der Hand des Ersten hatten wir zwei, die Aussicht von Camaldoli bei Neapel auf das Meer und eine Gebirgsgegend nach einem Motiv aus der Nähe von Civita Castellana. Jene entsprach mehr als diese den Erwartungen, welche die frühern Werke dieses Künstlers erregt hatten. Von Ahlborn erhielten wir eine sicilianische Landschaft, Aussicht auf Palermo, dann die Grotte der Nymphe Egeria, endlich ein kleines Bild, wiederum die Aussicht von Camaldoli. Es gab eine Zeit, in welcher das Höchste der landschaftlichen Kunst ausschliesslich in Italien gesucht wurde, so dass die Wahl niederländischer und nordischer Scenen bei Ruysdael und Everdingen fast als eine Sonderbarkeit erschien, welche das Talent sich erlaubte. Jetzt hat sich das Blatt gewendet und man kann nicht läugnen, dass die deutsche Landschaft für unsre heutige Kunst den Vorzug hat. In ihr finden wir in den mannigfaltigsten Auffassungen den Charakter unsres Landes mit allen seinen Beziehungen auf unser Gefühl und unsre Lebensweise. In den italienischen Landschaften dagegen fehlt es zwar nicht an harmonischen erfreulichen Darstellungen aus dem Leben jener südlichen Natur, an einzelnen lebendigen Erinnerungen an den Genuss, den wir dort fanden, allein keine führt uns (nach meinem Gefühle wenigstens) so ganz in den Geist jenes Landes ein. Diese Bemerkung musste ich auch dieses Mal wiederholen. Von den Andern will ich nicht sprechen, sie hatten mehr oder minder das Duftige des italienischen Horizonts in röthliche oder gelbliche Töne übersetzt, die einen nördlichen, sentimentalen Ausdruck gaben, aber auch Fries und Ahlborn befriedigten nicht ganz. Jener nähert sich noch am Meisten dem, was wir dort an Ort und Stelle empfinden. Die grosse Schönheit Italiens, aber auch die grosse Schwierigkeit für die künstlerische Auffassung, liegt darin, dass bei aller reichen Fülle der Fruchtbarkeit im Einzelnen, bei aller Far-

bepracht dennoch das Ganze nichts weniger als bunt ist, sondern vielmehr einfache, grosse Massen darbietet, ganz anders wie in Deutschland, wo ein gewisses Kontrastiren der Formen und der Farben (besonders des Grüns in seinen unzähligen Schattirungen) recht wesentlich zum Charakter gehört. Diesen Gegensatz hat nun Fries sehr wohl verstanden. Er führt daher das Detail, Felsen, Bäume und dergl. in den eigenthümlich sanften und regelmässigen Formen und in Lokalfarben ziemlich genau aus, bringt aber das Ganze auf wenige grosse Massen zurück, gewöhnlich indem er den Vorgrund im Schatten hält, und erst weiter hinten volles Licht auffallen lässt, wo die Einzelheiten weniger hervortreten und mehr in einen einfachen Ton des eigenthümlichen, an die Olive erinnernden Grüns zusammenfliessen. Dies bringt denn auch manchmal (z. B. auf der Aussicht von Camaldoli) ein sehr harmonisches, wohlthuendes Ganze hervor. Manchmal aber (z B. auf der erwähnten Gebirgslandschaft) fühlen wir allzusehr die Hand des Malers, die das Einzelne gleichsam abdämpft, um dem Ganzen nicht zu schaden. Ohne dem Verdienst des ausgezeichneten Künstlers zu nahe zu treten, kann man im Ganzen seine Auffassung der italienischen Natur dadurch charakterisiren, dass er mehr ihr Liebliches und Sanftes als ihre Kraft wiedergiebt. Anders verhält es sich mit Ahlborn, bei dem wir vielmehr das Bestreben finden, gerade den Farbenglanz und die Mannigfaltigkeit des Südens zu erreichen. Besonders zeigte sich dies in seiner sicilianischen Landschaft, allein es liess sich auch nicht läugnen, dass sie dadurch an Harmonie verlor und etwas buntes, man könnte fast sagen Dekorationsartiges erhielt. Seine „Grotte der Nymphe Egeria" ist, ungeachtet grosser Ausführlichkeit des Details, in sich ruhiger, aber sie giebt auch nur eine geschlossene Stelle, nicht die höhere Schönheit der offenen Landschaft, die gerade für Italien so wesentlich ist. Mehr befriedigte die Aussicht von Camaldoli, weil sie, Aussicht im strengsten Sinne des Worts, in kleinen Verhältnissen eine erfreuliche und anspruchslose Reminiscenz an jenen schönsten Punkt wurde.

Vergleicht man diese modernen Bilder italienischer Landschaft mit denen des siebzehnten Jahrhunderts, so kommt man, glaube ich, zu dem Resultate, dass gerade das Skizzenhafte, was diese haben, ihnen einen Vorzug giebt, weil dadurch die Massen ohne Nachtheil des Gefühls für das Einzelne heraustreten.

Jede Zeit hat ihre eigne Auffassung des Schönen. Das siebzehnte Jahrhundert hatte, wie ich schon oben bei Gelegenheit des Porträits bemerkte, die Richtung auf das Illusorische; wir aber verlangen mehr Plastisches, mehr körperliche Wahrheit, und können auch in der Landschaft nicht davon ablassen. Daher sind wir auf eine Darstellung hingewiesen, welche vom Einzelnen ausgeht und erst durch dasselbe ein Ganzes giebt. Bei der deutschen Landschaft ist dies der natürliche Charakter, bei der italienischen aber sondert sich die Totalwirkung von dem Einzelleben mehr, und es ist daher nicht auffallend, dass jene unsern Zeitgenossen leichter wird als diese. Auch an diese wird indessen wieder die Reihe kommen, und es wäre einseitig, sich durch solche Betrachtungen die Freude an so tüchtigen Arbeiten, wie die von Fries und Ahlborn, zu verkümmern. Noch mehr aber muss ich mich dagegen verwahren, als ob in diesen Aeusserungen die Meinung verborgen liege, dass unsre Maler bei der italienischen Landschaft zu einer mehr skizzenhaften Manier zurückkehren sollten. Jene Alten erkannten wirklich die Natur nur in diesen breitern Verhältnissen, wer aber heute sich der Anforderung an das Einzelne entäussern wollte, würde nur etwas Willkührliches und Franzenhaftes liefern, wovon wir auf einer der vorhergegangenen Ausstellungen auch hier ein schreckhaftes Beispiel hatten. Man verläugnet den Geist seiner Zeit nicht ungestraft.

Thierstücke, Blumen und Fruchtstücke und andre Stillleben von Zick, Preyer, Holthausen und Lehnen waren in gewohnter Güte. Selbst bei dieser Gattung dringt sich die Bemerkung über die veränderte Auffassung auf, auch hier kann man einen Uebergang von der illusorischen Farbenschönheit zur plastischen Naturwahrheit beobachten. Wenn es auf Harmonie und ich möchte sagen Magie der Farben ankommt, finden wir jetzt nichts, was den Blumenstücken von Huysum und andern ältern Meistern an die Seite zu setzen wäre. Aber dafür leisteten diese auch auf Manches Verzicht, sie wählten dunkle, meist flache Hintergründe, und liessen es dahingestellt, woher auf ihre Blumenvasen das Licht, wohin der Schatten derselben fiel. Unsre Maler können solche genauere Naturwahrheit nicht aufgeben, sie nehmen statt der goldnen Gefässe irdene oder gläserne, brau-

chen einen hellen Hintergrund, um den bestimmten Schatten zu haben und bringen auch sonst manches körperliche Detail hinein, so dass die Wirkung ihrer Bilder im Ganzen eine andre wird.

Hiemit glaube ich Alles, was Erwähnung verdiente, berührt zu haben, doch sind noch einige Aquarellmalereien eines jungen Künstlers, **Becker** aus Worms, anzuführen, die einen sehr glücklichen Sinn für Landschaft und Farbenwirkung verriethen.

Im Ganzen war diese Ausstellung ein erfreuliches Zeichen für den Fortschritt der Kunst, und besonders für den der hiesigen Schule. Das Losungswort der aufstrebenden Kunst ist zu allen Zeiten und auch jetzt: Naturtreue. In jeder Zeit hat es aber eine andere Bedeutung gehabt. Einst galt es vorzugsweise, dem Leben durch technische Vollendung näher zu treten. Auch hierin lernt man wohl nie aus, indessen sind wir in dieser Beziehung sicherer. Für uns kommt es mehr auf den **Geist** der Natur an, als auf ihr Aeusseres. Die Farbentöne, die Lichteffekte, die Formen sind uns durch lange Studien unserer Vorfahren überliefert, aber schwer ist es für den Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, den einfachen natürlichen Geist zu behalten, sich vom Absichtlichen und Willkührlichen nicht verleiten zu lassen, nicht theatralisches Pathos für wahren Ernst, nicht die Zierlichkeit einer Tänzerin für angeborene Anmuth wiederzugeben. In dieser Beziehung können wir uns der Resultate der letzten Jahre erfreuen. Schon die Wahl der Gegenstände liefert dafür einen Beweis, denn immer mehr verschwinden die Darstellungen überfeiner oder pikanter Momente, namentlich aus modernen Gedichten; wenigstens die namhaftesten Künstler ziehen es vor, den Kreis immer mehr zu beschränken, und lieber das Verdienst gediegener Ausführung in ruhigen hergebrachten Stoffen zu suchen, als nach dem zweideutigen Ruhme neuer Erfindungen zu streben, oder mit dem Dichter in zarten flüchtigen Motiven zu wetteifern. Es ist ein Zeichen wahren Berufes und innerer Sicherheit, wenn der Künstler nicht mehr ängstlich nach Neuem sucht, und die vielfältig gebrauchten Motive nicht scheut. Die einfachen normalen Verhältnisse stellen sich ohnehin in jeder Zeit, und in jedem Geiste in anderem Lichte dar. Auch diese Grundsätze können gefährlich werden, wenn sie als starre Lehren eines korrekten Geschmackes die Freiheit des Erfindens hindern, aber sie müssen stets das Resultat sein, wenn die Kunst sich unbefangen und beharrlich an das Leben hält. Es ist nicht zu läugnen, dass gerade die hiesige Schule durch ihr unermüdetes Studium der Natur, in diesem Sinne, grosse Verdienste um die Zeit hat.

Die Ausstellung gab mir keine Gelegenheit, von **Lessing** und **Sohn** zu sprechen, da sie von jenem nichts, von diesem nur ein Engelsköpfchen enthielt. Beide hatten indessen neuerlich in ihren Ateliers einige Arbeiten ganz oder fast ganz vollendet, über die ich daher ohne Indiscretion reden darf. Lessing, durch persönliche Verhältnisse gehindert, hatte nur zwei kleinere Bilder fast vollendet. Das eine stellt einen Mönch dar, der im Schneebedeckten Boden ein Grab gräbt. Es ist Morgen, in den Fenstern sieht man Kerzenlicht, während die Dämmerung bläulich im Schnee schimmert. Diesem ersten, mit gewohnter Meisterschaft vollendeten Bilde mögten manche vielleicht eine kleine Landschaft vorziehen, in der wir alle schauerlichen sowohl, als heimathlichen Gefühle, welche den Wanderer an einem Herbstabende befallen mögen, mit empfinden.

Fast vollendet ist das grosse, für den Kunstverein in Berlin bestimmte Bild von Sohn: „Diana von Aktäon belauscht.“ In feuchter waldiger Stelle sehen wir die hohe Gestalt der Göttin, umgeben von drei Nymphen, die, sich mit schnell ergriffenem Gewande bedeckend, an ihre Herrin anschliessen. Aktäon selbst ist nicht sichtbar, aber die strafend ausgestreckte Rechte, und der zürnende Blick der Göttin zeigen seine Nähe. Ich stehe nicht an, dieses Bild allen frühern Arbeiten dieses Künstlers vorzusetzen, vielleicht hat er aus dem Kreise, zu welchem sein ausgezeichnetes Talent vorzugsweise hinneigt, die geistigste Aufgabe gefunden. Es ist nicht zu verkennen, dass den antiken Gegenständen und der Darstellung des Nackten noch eine gewisse Befangenheit entgegensteht, welche, wie viele Vortheile, auf ganz achtungswerthen, nur einseitig festgehaltenen Rücksichten beruht. Dies Bild mögte mehr, als ein anderes, geeignet sein die rigoristische Strenge mit welchen Darstellungen zu versöhnen, denn die Schönheit der entblössten jungfräulichen Gestalten, ist hier so innig mit der Strenge ihres jungfräulichen Sinnes verbunden, dass das Bild, von jedem zweideutigen Eindrucke weit entfernt, vielmehr eine Apotheose der weiblichen Tugend genannt werden könnte. Auch in dieser Beziehung

wird man es bald erkennen, dass inniges Anschliessen an die Natur nie der Sittlichkeit gefährlich sein kann. K. S.

LITHOGRAPHIE.

Panorama der Königl. Sächs. Residenzstadt Dresden und ihrer Umgebungen. In vier Blättern. Mit Beifügung erklärender Conturen, und topographischen und geschichtlichen Erläuterungen, in deutscher und französischer Sprache. Nebst einem mit bildlichen Darstellungen versehenen Grundrisse. Vom Schlossthurme aus treu nach der Natur gezeichnet von C. W. Arldt, lithogr. von C. W. Arldt und J. Stiessberger, gedruckt von L. Zöllner. Dresden. Im Verlage von Eduard Pietzsch & Comp.

(Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Die vier Blätter dieses in vielen Beziehungen interessanten Panorama's werden in ebensoviel Lieferungen erscheinen; das erste, welches die nordöstliche Ansicht enthält, liegt uns so eben vor. Man sieht darauf im nächsten Vorgrunde den oberen Theil der katholischen Kirche, den schönen Spiegel der Elbe, die Elbbrücke und die Neustadt; zur Rechten die Brühl'sche Terrasse mit den darauf gelegenen Gebäuden. Sowohl in Hinsicht auf Genauigkeit und Treue, als auf künstlerische, landschaftliche Auffassung, als auch auf gediegene technische Ausführung zeichnet sich dies Blatt vortheilhaft aus. Wir empfehlen das auch im Uebrigen geschmackvoll ausgestattete Werk der möglichst allgemeinen Theilnahme des Publikums.

KUNST-VEREINE.

Der Kunsthändler, Herr F. C. Vogel in Frankfurt a. M. hat an sämmtliche deutsche Kunstvereine ein Schreiben eingesandt, mit dem Vorschlage: ob es nicht rathsam scheine, sich untereinander zu verbinden, um Gesammtausstellungen der Kunstwerke neuerer Zeit zu veranstalten. „Ich meine (führt Herr Vogel fort) einen Verein, ähnlich dem der deutschen Naturforscher, der durch sein jährliches Zusammentreffen seinen Mitgliedern den Vortheil verschafft, sich persönlich kennen zu lernen, die Ideen auszutauschen, sich gegenseitig anzufeuern, der Wissenschaft Ausbildung, Ansehen, Anregung, Anerkennung und dadurch Verbreitung zu verschaffen u. s. w."

„Die deutschen Kunstvereine haben sich um die Kunst so verdient gemacht und gerade diese könnten am leichtesten durch gegenseitiges Aneinanderschliessen ähnliche Vortheile, wie den der Naturforscher erreichen, wenn sie sich verabredeten, alle ein oder zwei Jahre eine Ausstellung sämmtlicher Kunstwerke eines jeden Vereins zusammen in einer Stadt zu veranstalten. Mit den Städten könnte gewechselt werden und vorzugsweise solche gewählt werden, wo sich schon bedeutende Kunstwerke befinden, zum Exempel im ersten Jahre in Berlin, im zweiten in Nürnberg, im dritten in München."

„Die Kunstvereine könnten nur solche Bilder zu der Gesammtausstellung schicken, die für die vorzüglichsten durch den Ankauf wären bezeichnet worden."

„Locale zu den Ausstellungen finden sich auf kurze Zeit in jeder Stadt, die Kosten des Locales und Transports könnten durch einen mässigen Eingangspreis gedeckt werden."

„Ausserdem könnte man Privatbesitzer neuerer Kunstwerke und ausgezeichnete Künstler bitten, ihre vorzüglichsten Bilder zur Gesammt-Ausstellung zu schicken."

„Eine solche Anstalt, durch die man das Vorzüglichste der neueren Kunsterzeugnisse an einem Orte zusammensehen und kennen lernen könnte, die Gelegenheit, die durch sie den Künstlern und Kunstfreunden gegeben würde, sich persönlich kennen zu lernen, (denn diese würden ohne Zweifel eine solche Ausstellung besuchen) könnte nicht fehlen, den wohlthätigsten Einfluss auf die Kunst zu äussern."

„Der Wirkungskreis der Kunstvereine würde dadurch vergrössert, sie könnten im Grossen nützen, ohne im Einzelnen in ihrem Wirken gestört zu werden." —

Dieser Vorschlag des Herrn Vogel scheint uns in hohem Grade beachtungswerth, da gewiss die Kunst-

vereine als die bedeutendsten Träger der schönen und unabhängigen Kunstblüthe unserer Zeit, wenigstens für den Norden von Deutschland, betrachtet werden müssen und eine Vereinigung ihres Wirkens nur von noch ersprieslicheren Folgen sein würde. Auch sind Anfänge zu einem solchen gemeinsamen Werke bereits in der That vorhanden, indem z. B. durch die edle Liberalität des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen mehrere der ersten Gemälde unserer Zeit auf verschiedenen Ausstellungen gesehen worden sind. Nur glauben wir, würde es im Interesse der Sache sein, wenn diese grossen Ausstellungen nur in bedeutenden Zwischenräumen (etwa alle 3 oder 4 Jahre) Statt fänden, um dieselben vor den übrigen Ausstellungen auszuzeichnen, und die Theilnahme des Publikums für sie rege zu halten. Auch möchte es nicht ganz verwerflich scheinen, wenn mit diesen Ausstellungen, ausser den dadurch veranlassten zufälligen Berührungen und Mittheilungen, eine bestimmte feierliche Handlung verbunden würde und den eigentlichen Mittelpunkt einer also eingerichteten Festzeit bildete: wir meinen eine öffentliche Ehrenbezeugung und Krönung der Künstler, welche die vorzüglichsten Werke der Ausstellung geliefert *); damit ihr Verdienst und wohlerworbener Ruhm vor dem gesammten Vaterlande ausgesprochen und anerkannt werde. Wir erinnern an die grossartigen Erfolge, welche eine solche Einrichtung, die unserer jetzigen Zeit nicht gar fern zu liegen scheint, einst in den musischen Spielen der Griechen hatte.

Die Realisirung dieser Idee und ihre Verbindung mit dem Vorschlage des Herrn Vogel überlassen wir dem Ermessen derjenigen, die für ein Wirken der angedeuteten Art berechtigt sind und unsere Zeit und die Kunst unserer Zeit verstehen.

*) Niemand wird die Idee einer solchen Ehrenbezeugung mit den in ihrer Art sehr lobenswerthen akademischen Preisertheilungen verwechseln, welche lediglich als Schulakte zu betrachten sind.

Das GLASAETZEN.

(Beschluss von No. 42.)

Auch in Hofrath Beckmann's Beiträgen zur Geschichte der Erfindungen wird des Glasätzens zwar erwähnt, 3ter Band, Seite 339 im 4ten Stück, und auch Klaproth namhaft gemacht, nur findet man es nach Füessli auffallend, dass Beckmann als Göttinger Professor gar nicht seines akademischen Collegen Lichtenbergs Erwähnung gethan, indem er dessen Verfahren oder Erfindung mit Stillschweigen übergehe. Uebrigens zeigt sich auch hier an diesem Beispiel wieder recht deutlich, wie gar wohl eine und dieselbe Erfindung oder Entdeckung dreifach, ja zehnfach und noch mehrere Male von verschiedenen Personen zugleich, oder nicht zugleich, gemacht werden könne, und also der Streit über das Anrecht der Erstgeburt durchaus unstatthaft und thöricht sei und in solchen Fällen von selbst wegfalle. Aller dieser älteren Versuche gedenkt die Poller'sche Schrift mit keiner Sylbe, auch sagt der Verf. nicht, dass er selbst diese Erfindung gemacht habe. So wie wir neulich das neue Nürnberger Malerlexikon auf seinen wahren Werth zurückgeführt haben, so glaubten wir auch, diese neue Quedlinburger Glasätzkunst etwas entschleiern zu müssen. Beide gehören wohl in die Sphäre der Nürnberger Waaren. Solche Aufklärung ist man der unbefangenen Kunstwelt, die nichts ahnet, doch wohl einigermassen schuldig. Füessli bürge! Dr. Iken.

Nachschrift. Auch der geschickte Kunstdrechsler Joh. Martin Teuber, der 1720 in Regensburg arbeitete, besass unter andern das Geheimniss, mancherlei Farben und Figuren in Achat und andere harte Steine zu beizen, wovon Keyssler im 94sten Briefe erzählt und Füessli im Künstlerlexikon. Teuber war in vielerlei Künsten bewandert, erfand eine Maschine, die von sich selbst Bildnisse, Landschaften und Schrift erhaben und vertieft arbeitete, und nach Vollendung der Arbeit ohne Zuthun von selbst stillstand. Er war Silberdrechsler und liess 1727 eine Anzeige drucken, wovon in den „Breslauer Sammlungen zur Naturgeschichte," März 1727, eine Nachricht steht. Sonderbar ist es, dass Teubers Schrift über die Drechslerkunst von einem Christ. Drexel herausgegeben ist (1730 in Regensburg). Noch ein anderer geübter Glasschneider Kieseling oder Kieseling „radirte" Bacchanalien, Vögel und dergl. auf Gefässe u. s. w., wie Füessli im Supplement sagt. Ob mit Säuren? wissen wir nicht. S. Keysslers Reisen, Hannover 1740, zwei Quartbände.

Zusatz. „Vor mehreren Jahren exellirte ein armer Jude im Haag (vor 1800), Namens Wolf, in der Kunst, Figuren auf Glas in punktirter Manier hervorzubringen, und hat bewundernswürdige Stücke

geliefert. Da sie immer seltener werden, denn er ist verstorben, so zieht man jetzt für ein einziges Weinglas von ihm in Auctionen 5 bis 15 Ducaten.“ — (Füessli aus Nemnich's Originalbeiträgen zur Kenntniss von Holland, Tübingen 1809, Seite 254 des 1sten Bandes.)

Necrolog.

Meno Haas, geboren zu Kopenhagen am 30sten Mai 1752, studirte unter Johann Martin Preisler die Kupferstecherkunst auf der Akademie zu Kopenhagen, erwarb sich die erste und zweite Prämie, ging dann nach Paris, studirte daselbst unter de Launay, und kehrte nach einiger Zeit in seine Vaterstadt zurück. Im Jahre 1786 erhielt er einen Ruf nach Berlin, um einige Bilder der Königl. Gallerie in Kupfer zu stechen; sein Probeblatt nach Giovart Flink, die Verstossung der Hagar, stellte er 1789 aus. Für die Pascalsche Hof-Kupferstecher-Officin hat er mehrere Blätter nach Cunningham in Folio gestochen; der deutsche Fürstenbund nach B. Rode erwarb ihm 1793 die Mitgliedschaft der Akademie zu Berlin. Zu dem, von Naumann und Helmbrecht herausgegebenen Werke, zur Charakteristik der vorzüglichsten Hengste und Zuchtstuten im Friedr. Wilh. Gestüt, hat er 6 Pferde nach Ludw. Wolff und Ammon gestochen; Friedrich II. zu Pferde, 1808, nach Wolff, ist eine seiner letzten grösseren Arbeiten. Da er eine zahlreiche Familie zu erhalten hatte, musste er viel für Buch- und Kunsthändler arbeiten, die seine Zeit so in Anspruch nahmen, dass er im letzten Jahrzehnt allein damit beschäftigt war. Er starb zu Berlin am 16. October 1833, im 82sten Jahre seines Alters.

Nachrichten.

Rom (Privat-Correspondenz). ... Aus öffentlichen Blättern werden Sie vernommen haben, dass man jetzt in der Rotonde Raphael's Gruft und bei den Gebeinen auch den wahren Kopf Raphael's aufgefunden hat*). Deshalb ist jetzt der Schädel, welchen man in der Akademie St. Lucae für den Raphaels ausgab, für falsch erklärt, und man weise jetzt oder man will behaupten, dass dieser der eines Abbate sei. Raphaels Skelett misst Sieben römische Palmen, Fünf Unzen und Drei Minuten: gleich Rheinl. 5 Fuss 3½ Zoll. Nach geschehener Messung geschah in Rom ein Wunder: es kamen in der römischen Lotterie die Nummern 7, 5, 3 mit bedeutenden Gewinnen heraus!

Horace Vernet wollte eine kleine Zeichnung von Raphaels Gruft an Ort und Stelle machen, aber man fand für gut, ihm dieses zu verweigern; worauf er erwiederte, ob es erlaubt sei, ein Bild aus der Idee darnach zu malen? — bis zum Abende würde es vollendet sein, und wer ihn in seiner Wohnung besuchen wolle, könne es daselbst sehen. Der geniale Künstler hielt Wort, am Abend war das Bild wirklich fertig und so gut, dass die vornehmsten Personen, die bei der Gruft standen, als sehr ähnliche Portraits dabei angebracht waren. Ich habe das Bild gestern (26. Septbr.) gesehen, es misst Achtzehn Zoll in's Gevierte.

Rom. Raphaels Transfiguration, seine Madonna von Foligno und die übrigen klassischen Bilder, welche bisher ziemlich unvortheilhaft, in mehreren grau getünchten Zimmern im obersten Stockwerke des Vatikans aufgestellt waren, erhalten jetzt einen angemessenen Platz in der Fortsetzung des sogenannten Braccio nuovo des Museo Chiaramonti.

In Elbing wird im Februar 1834 eine Kunst- und Gewerbe-Ausstellung Statt finden.

Brüssel. Der Maler Verschaeren aus Antwerpen, gegenwärtig in Rom, hat ein schönes, für eine Kirche in Löwen bestimmtes Altargemälde, die Abnahme Christi vom Kreuz, zu unserer Ausstellung eingesendet.

München. Am 20. Oktober fand auf der Stelle zwischen Hochenbrunn und Perlach, wo der König Ludwig von seinem erlauchten Sohne Otto I. Abschied nahm, die feierliche Grundsteinlegung zu einem Monumente Statt, welches der Steinmetzmeister Anton Ripfel in München, unter dem Namen „Otto-Säule“ auf eigene Kosten, aus reinem Griechischem Antriebe errichtet, dessen Enthüllung am Jahrestage jener Trennung, den 6. December d. J., erfolgen soll.

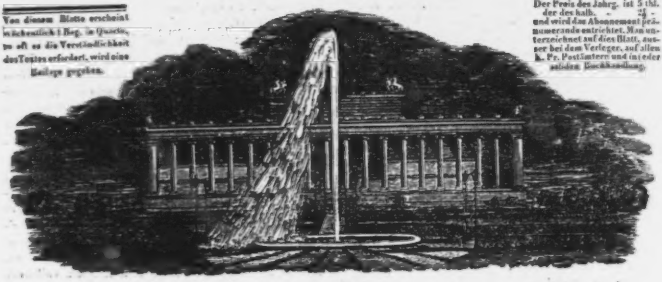
*) Einen gemüthvollen Brief über dies Ereigniss, von Overbeck an Ph. Veith, enthält die Frankfurter Didaskalia (2. Octbr.), und hiernach die krit. Blätter der Börsenhalle (3. Octbr.).

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 47. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vereinfachheit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — und wird dem Abonnement jeder Numer sogleich entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. — *Verleger George Gropius.*

Ueber

die roemisch-christlichen BAUSYSTEME.

(Beschluss.)

4. *Byzantinisches Bausystem, als eigenthümliche Modificirung des römisch-christlichen.*

Aber krönte da nun, ehrwürdige Roma*), den Kaiser,
Ihn, den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht weil er nun dem doch entlegne den Völkern der Erde,
Nicht weil er seinen Gebiet unendliche Grenzen gesetzt hat,
Jenseit Jazyxerter Wälder und eulender Wegen des Nemetski:
Nein, weil er dir im Schosse einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die Thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun! fort mit dem Rahme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein soviel grösseres Wunder,
So viel Gott, der lebendge, gewaltiger ist als ein Steinbild.
Ponti Sil. descr. marg. 1.

Constantin hatte die kaiserliche Residenz von Rom nach Byzanz verlegt und in diesem Oc, welcher ein neues Rom werden sollte, die Prachtgebäude und öffentlichen Plätze des alten nachgebildet. Byzanz, nach ihm Constantinopel genannt, hatte einen kaiserlichen Palast, ein Forum, Säulengänge, Hallen, Bäder, auch ein Capitol, sammt sieben Hügeln, erhalten. Statt der heidnischen Tempel aber waren mit grosser Pracht eine Menge christlicher Kirchen erbaut worden*); als die ausgezeichnetsten unter diesen werden die Kirchen der heiligen Weisheit, des heiligen Friedens und der heiligen Kraft (ἁγίας Σοφίας, ἁγίας Εἰρήνης, ἁγίας Δυνάμεως) genannt. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass sie, gleich jenen ältesten Kirchen von Rom, die Form der Basiliken hatten.

Es war nicht das Verdienst der griechischen Kaiser, dass dieser östliche Theil des alten Römer-

*) Constantinopel.

*) Vergl. Ciampini III, c. 27 sqq.

reiches nicht, so wie der westliche Theil, andringenden Barbaren gänzlich erlag; die Kaiser waren Creaturen ihrer Leibwache oder der Hofränke. Erst Justinian I. (527 — 565) hatte Willen und Kraft, seinem Staate wieder gröſsere Ausdehnung zu verschaffen, denselben durch eine geregelte Verfassung zu sichern, der Kunst durch die Ausführung würdiger Werke einen neuen Schwung zu geben. Er sorgte für den Festungsbau, für den Bau von Wegen und Dämmen, von Kanälen und Brücken, er liess eine grosse Menge von Städten gründen, wiederherstellen oder verschönern.

Die Kunst beruhte wesentlich noch, gleich dem Gesammtleben des byzantinischen Staates auf römischen und römisch-christlichen Grundlagen. Doch bildete sich neben dem System der römischen Basilika unter Justinian ein neues für den byzantinischen Kirchenbau, welches, obgleich in seinen Elementen ebenfalls der älteren römischen Baukunst angehörig, dennoch dieselben auf eine eigenthümliche Weise in Verbindung brachte. Es enthält dies neue System die Aufgabe, eine Kuppel von gröſseren Dimensionen über vier, durch weitgespannte Bögen verbundenen Pfeilern aufzurichten*); so dass der unter dieser Kuppel befindliche Raum als Haupttheil des Gebäudes, die übrigen als blos beigeordnete erscheinen. Das bedeutendste Gebäude dieser Art ist die unter Justinian neu erbaute Sophienkirche; wir lassen deren Beschreibung, so weit es nach den vorhandenen Mitteln möglich ist, folgen.

Ecclesia Sanctae Sophiae, Ἁγία Σοφία, Heilige Weisheit (d. i. Wort Gottes oder Christus) oder Magna ecclesia, die grosse Kirche**). Ursprünglich von Constantin dem Grossen gebaut, nachmals von seinem Sohn Constantius, um 360, beträchtlich erweitert. Wahrscheinlich in Basilikenform: oblong***) und mit hölzerner Bedeckung. Diese Decke brannte im Jahre 404 ab; Theodosius II. liess sie durch den Baumeister Rufinus mit einem Tonnengewölbe†) versehen. Im Jahre 530 ward die Kirche abermals durch Feuer vernichtet. Nun begann Justinian den Bau derselben nach einem noch erweiterten und durchaus neuen Plane, unter Leitung des Anthemios von Tralles (πολυμήχανος) und seines Gehülfen, des Isidoros von Milet; bei Codinus und dem Anonymus wird auch ein Baumeister Ignatius angeführt. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Hauptkuppel ein. Justinian ordnete indess eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im 5ten Jahre nach dem Einsturz vollendet wurde. So steht dies merkwürdige Gebäude noch heute, mit einzelnen Restaurationen nachfolgender Kaiser und mit geringen Abänderungen, die es insbesondere seit seiner Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist die Grundlage der älteren Basilikenform noch zu erkennen: ein viereckiger Raum, um ein weniges länger als breit, der Länge nach in 3 Schiffe geschieden; am Ende des breiten Mittelschiffes die Tribune. Wesentliche Veränderungen wurden indess durch das grosse Kuppelgewölbe zu Wege gebracht, dessen Anwendung von Justinian, vielleicht um das bewunderteste Bauwerk Roms, das Pantheon, zu überbieten, also angeordnet war. — Die Kuppel (θόλος, ὑπερώιον, κόρυς, κίλιξ; — *cupula, tholus, trulla*), in halber Kugelform, überdeckt den mittleren quadratischen Raum des Mittelschiffes. Sie ruht auf 4 grossen Halbkreisbögen (ἔσπερις, auch ἄφυς), welche von 4 starken Pfeilern getragen werden; Widerlagern, die sich seitwärts bis über die Seitenmauern des Gebäudes hinauserstrecken, verstärken die Pfeiler. Die Zwischenräume zwischen den grossen Bö-

---

*) Ein Vorspiel dieses Systemes ist bereits das kleine Kirchlein S. Nazario e Celso bei Ravenna, um 440 gebaut.

**) S. *Corpus hist. Byz.: Procopius de aedificiis Justiniani; Paulus Silentiarius descr. magnae eccl.; Codinus de aff. magnae eccl. et aulae Constant. — Du Cange Constantinopolis Christiana l. III. — Banduri Imperium Orientale (t. I: Anonymi antiquitt. Constantt. l. 4. — t. II: Commentt. in antt. l. 4. — t. I. Gyllii Topogr. Constant. l. 2. l. 3.). — Ciampini op. III. c. 27. 28. — D'Ohsson Tableau général de l'empire Othoman. — Museum Italicum II, p. 103 sq. — d'Agincourt, XXVI. 1, 2 etc.*

***) *Anonymus, Codinus:* ὀρθομηκὴς — *dictum videtur a studiis cursoriis, quae in majorem longitudinem quam latitudinem porriguntur.* Du C.

†) *Anonym:* διὰ κυλινδικῶν καμαρῶν.

gen und dem Grundkreise der Kuppel werden durch dreieckige Gewölbstücke, Pendentifs, gebildet. Gen Osten, nach der Tribune zu, verengert sich jener quadratische Mittelraum, und zwar im gedrückten Halbkreise; dieser Theil ist, seiner Grundform entsprechend, durch eine Halbkuppel (οἷα τις ἄλλη ἀψίς) bedeckt, welche eines Theils auf zweien jener grossen Pfeiler ruht (und sich dem über ihnen befindlichen grossen Bogen anschliesst), anderen Theils auf 2 kleineren Pfeilern, welche vor den Seiten der Tribune stehen. Letztere sind wiederum durch einen Bogen (δίτυς) verbunden (welcher einen halbrunden Einschnitt in die genannte Halbkuppel macht) und an welchen endlich die kleinere Halbkuppel (κόγχη) der Tribune (ἀψίς) lehnt. Zwischen den kleineren und den grösseren Pfeilern befinden sich, auf beiden Seiten der Tribune, kleinere, der Tribune ähnliche Nischen (κόγχαι), gleich jener bedeckt mit halbem Kuppelgewölbe, welches ebenfalls einen halbrunden Einschnitt in die grössere Halbkuppel macht. Das Gewölbe dieser Nischen ruht aber nicht, wie das der Tribune, auf Mauern, sondern auf je 2 über einander befindlichen Säulen-Arkaden; die unteren dieser Arkaden bestehen aus je 2, die oberen aus je 6 Säulen. — Auf gleiche Weise ist der gegenüber liegende westliche Raum angeordnet; nur fehlt hier am Schluss die halbrunde Vorlage der Tribune. Statt deren schliesst das hier befindliche Hauptportal den Raum gerade ab, so wie ein grosses, im Halbkreis überwölbtes, durch 2 Säulen in 3 Theile gesondertes Fenster statt der Halbkuppel der Tribune erscheint. Auf der Nord- und Südseite wird der Raum unter den grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, durch eine gerade Wand geschlossen, die auf 2 übereinander befindlichen Säulen-Arkaden ruht, die unteren Arkaden bestehen aus je 4, die oberen kleineren aus je 6 Säulen. Auf diese Weise bildet sich zwischen Portal und Tribune ein Mittelschiff von zum Theil beträchtlicher Breite, in der Mitte von jener grossen Kuppel überwölbt. — An der Nord- und Südseite desselben befinden sich die schmaleren niedrigen Seitenschiffe (πρόθυρα, *porticus*), deren jedes durch die Pfeiler und ihre Widerlagen (zwischen welchen ein breiter Durchgang befindlich) in 3 Räume gesondert wird. Die einzelnen Räume sind gewölbt, die Gewölbe ruhen auf je 4 Säulen. — An der Westseite endlich, in der ganzen Breite des Gebäudes, ist eine schmale innere Vorhalle (νάρθηξ, πρόναος), welche mit den genannten Räumen durch 7 Thüren in Verbindung steht. — Ueber den Seitenräumen und über der Vorhalle befindet sich eine Gallerie (ὑπερῷα, *porticus superior*). Sie öffnet sich nach innen zu durch die oberen Arkaden in den Seiten des Mittelraumes, durch die oberen Arkaden in den, neben der Tribune und dem Eingange befindlichen Nischen, so wie durch die aus 2 Säulen bestehende Arkade über dem Eingange. Ueberall sind Brüstungen *(plutei)* zwischen den Säulen angebracht. Die Gallerie ist gewölbt, in den Eckräumen mit Kuppeln; die Gewölbe werden, wie in den unteren Eckräumen, durch Säulen gestützt. Man gelangt von ausserhalb in diese Gallerie durch Treppen (κοχλίαι), welche in den Widerlagen der Pfeiler angebracht sind. — Ueber denjenigen Theilen der Gallerie, welche sich nach dem mittleren, unter der Hauptkuppel befindlichen Raume öffnen, befindet sich, zwischen den grossen Bögen, eine zweite kleinere Gallerie, durch eine Arkade von 6 Pfeilern gebildet. Die Mauer über dieser Gallerie bis zum Gipfel des Bogens enthält auf jeder Seite 2 Reihen, im Halbkreis überwölbter Fenster, in der oberen Reihe je 5, in der unteren je 7. Die Kuppel ist nach unten zu mit einem Kranz von 24 (nach Gyllius von 40) Fenstern durchbrochen; unter den Fenstern, am Grundkreise der Kuppel, läuft eine von Consolen getragene Gallerie hin. In den Halbkuppeln, welche sich zu beiden Seiten an jene lehnen, so wie in der Halbkuppel der Tribune, sind je 5, in den Halbkuppeln der, zu den Seiten der Tribune und des Einganges befindlichen Nischen, je 3 Fenster. An den Seitenwänden der oberen und unteren Gallerie, so wie der Seitenschiffe, sind ebenfalls Fenster befindlich. Sämmtliche Fenster sind im Halbkreis überwölbt. — Die Vorhalle, welche sich nach innen zu durch 7 Thüren öffnet, deren mittlere höher als die übrigen (πυλὼν βασιλικός), hat nach aussen 5 Thüren, dazwischen 3 mal 4 Fenster. Verschiedene Thüren befinden sich in den übrigen Seitenwänden. Sämmtliche Thüren zeigen einen geraden Sturz.

Die Wände und Wölbungen des Gebäudes sind aus gebrannten Ziegeln erbaut; die Bekleidung derselben besteht zum Theil aus verschiedenfarbigem Marmor und edlen Steinen und Metallen, zum Theil aus musivischen Gemälden; auch der Fussboden hat

musivischen Schmuck. Die grösste Pracht war bei der Ausschmückung des Allerheiligsten angewandt. Der Marmor zu den Wänden und Säulen ist grossentheils von antiken Gebäuden entnommen. Die Blätterkapitäle der Säulen*) sind mit ausserordentlicher Zartheit in durchbrochener Arbeit gemeisselt (S. Vitale in Ravenna)**); an einigen befindet sich das Monogramm des Justinian und seiner Gemahlin, der Theodora. Auf den Kapitälen scheint ein besonderes Kämpfergesims zu liegen, welches die Archivolten der Bögen trägt. Es werden Glasscheiben in den Fenstern erwähnt. Unzählige silberne Lampen, in verschiedenster Gestalt und Verbindung erhellten zur Nacht die Kirche; die kostbarsten Gefässe waren im Ueberfluss vorhanden.

Die Länge des Gebäudes von der Thür bis zur Tribune beträgt nach Evagrius (bei Du Cange) 190 Fuss, die Breite 115 Fuss. Gyllius giebt die Länge auf 240 Fuss, die Breite auf 213 an; mit letzterem stimmt der von Grelotius gegebene Grundriss. Das Museum Worsleyanum bestimmt die Länge auf 250, die Breite auf 229 Fuss. Die Höhe der Kuppel über dem Fussboden beträgt nach Evagrius 180 Fuss; die Höhe der grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, giebt Gyllius auf 142 Fuss an, welches Maass dem von Evagrius gegebenen zu entsprechen scheint. Der Durchmesser der Kuppel hat, nach dem Museum Worsleyanum, 108 Fuss.

An der Westseite befindet sich ein viereckiger Vorhof (αὐλὴ γαφοστάσιον, von Garcio — Garçon Diener der Vornehmen, die hier zurückbleiben mussten), innen von 4 Portiken, die mit Musiven geschmückt waren, umgeben. In der Mitte desselben ein Springbrunnen von Jaspis (φιάλη; λεοντάριον, von den Löwen, aus deren Mäulern das Wasser strömte). Aehnliche Portiken befanden sich auch auf der Nord- und Südseite. Auf der Südseite steht noch das achteckige Baptisterium mit einer Stellung von 8 Säulen im Innern.

In der äusseren Ansicht erscheint durchaus die mittlere, verhältnissmässig flache Kuppel als vorherrschend, zu welcher sich die niedrigen Dächer, die kleinen Kuppeln auf den Ecken, die Halbkuppeln malerisch emporbäumen.

Die Bedeutung und Benutzung der inneren Räume ist folgender. — Das Allerheiligste (βῆμα, ἱερατεῖον, ἅδυτον) begriff in dieser Kirche, wie gewöhnlich, die Tribune und den Raum zunächst vor derselben, in welchem der Altar stand. Silberne Schranken (κιγκλίδες ἱεραί), welche zwischen den, vor der Tribune befindlichen kleineren Pfeilern gezogen waren, trennten dasselbe von dem übrigen Raum der Kirche. Die Schranken waren mit Säulen und Bildwerken und mit dem Namenszuge des Justinian und der Theodora geschmückt; drei Thüren (ἅγια θυρία), mit Teppichen verhängt, führten in das Innere des Allerheiligsten. An der halbkreisrunden Wand der Tribune standen die Bänke der Priester (σύνθρονος). Vor ihnen, auf einigen Stufen erhöht, der kostbare, goldene, mit einem überaus prächtigen Ueberbau (κιβώριον) versehene Altar (θυσιαστήριον, τραπέζη ἱερά); Purpurteppiche zwischen den Säulen des Ciboriums verhüllten denselben. — Der Gesammtraum vor dem Allerheiligsten hiess Naos (ναός); der Theil des Naos zunächst den Schranken des Allerheiligsten, zwischen den beiden Nischen zu deren Seiten, Solea (σολέα). Letzterer, dessen Boden um ein Weniges über dem übrigen Naos erhöht war, diente (dem Chor der lateinischen Kirche entsprechend) zum Aufenthalt der niederen Geistlichkeit. In der Mitte desselben, zunächst dem unter der Kuppel befindlichen Hauptraume, stand eine Kanzel (ἄμβων) mit 2 Treppen. Die eine der beiden erwähnten Nischen (πρόθεσις) diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andere (διακονικόν) zu den Lectionen der Diakonen nach vollbrachter Messe. — In dem übrigen Theil der Kirche befand sich das Volk, die Weiber auf den Gallerieen (γυναικεῖον). — Die innere Vorhalle (νάρθηξ) war insbesondere der Ort für die von der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossenen, welche zwar den Vortrag der heiligen Schrift und die heiligen Gesänge hören durften, vom Anschauen der Mysterien aber gänzlich getrennt waren. Doch kömmt der Name νάρθηξ nicht bloss für die eine oben beschriebene Vorhalle vor; er wird allgemeiner für sämmtliche neben der Kirche gelegenen Portiken gebraucht, welche zu ähnlichem Zweck dienten. Bei der So-

*) *Grelotius* (bei Banduri): *Gree gothici, barbarici.* —

**) Eine besondere Sorgfalt und Mühsamkeit in der Ausführung des Ornaments liegt überhaupt im Charakter der byzantinischen Kunst; das beweisen unter andern die griechischen gemalten Pergament-Handschriften.

phienkirche werden einmal 4 Narthexen erwähnt, d. h. die Vorhalle mit dem vor ihr befindlichen Portikus und die beiden Portiken auf der Nord- und Südseite der Kirche. Endlich scheint auch im Innern der griechischen Kirche, wie zuweilen in der lateinischen, wenn der äussere Narthex nicht hinreichte, ein schmaler Raum zunächst der Thüre zu gleichem Zweck gesondert worden zu sein.

Zu den Seiten der Tribune, ausserhalb der Mauern der Kirche, befanden sich einige mit dieser verbundene Räume, welche als Sakristeien *(Secretarium, diaconicum, metatorium, vestiarium, servophylacium etc.)* dienten.

Dieses System der Bedeckung des Mittelraumes durch eine von 4 Pfeilern getragene Kuppel wurde gleichzeitig auch bei anderen Kirchenbauten angewandt, z. B. bei der, bereits unter Constantin erbauten, unter Justinian aber gänzlich erneuten Apostelkirche *) zu Constantinopel. Doch bestand neben demselben, zu Anfange wenigstens, sowohl der Basilikenbau, als auch andere Haupt-Bauformen angewandt wurden. Die im Anfange von Justinians Regierung erbaute Kirche: S. S. Sergius und Bacchus ist ins Runde gebaut und ruht auf 8 Pfeilern (Octogon?); zwischen den Pfeilern ist eine doppelte Stellung von Säulen, unten aus 16, oben aus 18 Säulen bestehend. (Vielleicht Vorbild oder Nachahmung von S. Vitale in Ravenna) **).

Im weiteren Verlaufe des Mittelalters (und bis in die neuere Zeit) wird jenes Kuppel-System typische Grundlage — wie der Gesammtcharacter der byzantinischen Kunst ein typischer ist — für den byzantinischen (d. h. neugriechischen) Kirchenbau. Als Haupt-Beispiele dürften die vom Kaiser Basilius I. (867 — 886) in seinem Palast erbaute Kirche der Mutter Gottes ***) und die K. der h. Anastasia, deren hölzerne Kuppel er aus Stein errichten liess †), zu betrachten sein; doch wissen wir wenig Näheres über deren architektonische Beschaffenheit.

*) *Du Cange Cpl. Chr. IV*, 2, 5. — *Ciampini III*, c. 30.

**) *Gyllius ap. Band. II, c. XIV.*

***) *Phatii novae SS. Dei genitricis oecl., in palat. a Basilio Macedone extr. descriptio ap. Bandur. I, P. III. p.* 100.

†) *Du Cange IV*, 7, 3.

Bei dem stufenweise vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des griechischen Reiches fehlte es aber später nothwendig sowohl an der Kunst, als selbst an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, so dass die früher untergeordneten Seitentheile wiederum anwachsen mussten. Doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, gleich der mittleren, überwölbt, wenn auch minder aus einer Laune des Geschmackes, als aus dem Bedürfniss; denn in vielen Landschaften des östlichen Reiches fehlte es an Hochwald, musste daher jede Holzconstruction kostbar, oft unerreichbar sein *).

Neuerdings haben wir, durch die von Frankreich nach Morea gesandte wissenschaftliche Expedition **) verschiedene griechische Kirchen — zu und bei Navarin, zu Modon, Samari, Vurcano — kennen gelernt. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum; in der Mitte, auf 4 Pfeilern ruhend, eine erhöhte Kuppel mit Fenstern; die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckräume (wie es scheint) mit kleinen Kuppeln bedeckt; drei (seltner eine) Tribunen; das Innere in allen Theilen mit Freskogemälden geschmückt; eine Vorhalle (Narthex); vor dieser zuweilen ein Portikus; — dies sind die wiederkehrenden Hauptelemente. Das Sanctuarium wird bisweilen (in dem Kirchlein von Osphino bei Navarin, pl. 11, und in der Klosterkirche von Vurcano, pl. 21) durch Quermauern von dem Hauptraum gesondert; bisweilen (in der genannten Kirche von Vurcano und in der Kirche von Samari, pl. 19) ruht die Kuppel nach vorn zu auf 2 Säulen, nach hinten zu auf 2 Mauern, welche das vor den 3 Tribunen befindliche Sanctuarium in 3 Theile sondern.

F. Kugler.

*) C. F. von Rumohr a. a. O. III, S. 30 u. f. — Für die Annahme dieses Schriftstellers, dass der Raum unter der Kuppel das *ἐσατήριον* gewesen sei, habe ich keinen Beleg gefunden.

**) *Expédition scientifique de Morée par Abel Blouet etc.*

Bilder zu englischen Dichtern.

Wir haben die Absicht, wie wir es schon in früheren Blättern des Museum's gethan, dem geneigten Leser wiederum von einigen neuen Kupferwerken der fleissigen Engländer Nachricht zu geben.

Die vorliegenden verschiedenen Bilderwerke zu englischen Dichtern mögen uns zugleich verschiedene Richtungen der englischen Kunst repräsentiren.

Illustrations to Shakspeare; from the plates in Boydell's Edition. London: published by A. J. Valpy, M. A. 1832, 1833. (Berlin, bei George Gropius.)

Das Werk, welches verkleinerte Umrisse der im Jahre 1805 von Boydell herausgegebenen Shakspeare-Gallerie enthält, erscheint in Lieferungen von etwa 14 Blättern in klein Octav. Acht Lieferungen liegen uns bereits vor; sie bieten aber wenig Erfreuliches. Wir bedauern, dass uns das grosse Prachtwerk nicht zur Hand ist und wir uns, um eine Vergleichung zwischen beiden anzustellen, an der Erinnerung genügen lassen müssen. Wenn wir indess auch einen grossen Theil der Mängel in den vorliegenden Blättern auf die Rechnung der, übrigens recht sauber (von Starling) gestochenen Nachbildungen schreiben wollen, so bleibt doch immer des ursprünglich Verfehlten. Nüchternen und Matten so viel, dass unsere nicht zu hohe Meinung von der historischen Schule der Engländer, wie dieselbe gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts begründet wurde, hiedurch nicht eben erhöht werden dürfte. Und sollten wir uns diesem neuen Unternehmen, welches natürlich ohne den Beifall des Publikums nicht fortgesetzt sein würde, einen Schluss auf den Sinn der Engländer für historische Malerei in der gegenwärtigen Zeit machen, so würde derselbe freilich nicht allzu günstig für sie ausfallen, während wir bei uns, in Deutschland, die historische Malerei in so hohem Aufschwunge begriffen sehen. Doch, — wir wollen diesmal in Demuth zugleich an unsere Kupfer in den Taschenausgaben unseres Schiller, Göthe u. s. w. denken; wir wollen uns vorstellen, wie vielleicht in diesem Augenblick ein Kritiker in einem Nachbarlande diese wenig schmückenden Schmuckbilder auf gleiche Weise betrachtet, wie wir jene erneute Shakspeare-Gallerie; — wir wollen vor der Hand mit den Nachbarn lieber in Frieden bleiben.

Ein Etwas aber ist in diesem neuen Unternehmen, das wir nicht unberücksichtigt lassen dürfen; ich möchte es die nationale Gesinnung nennen, die dasselbe noch ebenso trägt, wie vorher das grosse Original-Werk aus ihr hervorgegangen war; es ist die Anhänglichkeit an den Verein jener ersten Meister, welcher der englischen Nation vor dreissig Jahren, da freilich die Kunst erst wieder aus alten Fesseln sich zu lösen begann, einen bedeutenden Platz unter den kunstübenden Völkern schuf; dessen Lehren und Beispiele für die Engländer im Wesentlichen noch immer Gültigkeit haben. Dies Zusammenziehen der künstlerischen Kräfte eines Volkes auf nationale Zwecke ist aber im höchsten Grade wichtig für beide, Volk und Kunst: so wird das Volk empfänglicher für das Evangelium der Kunst, so die Kunst selbst ihrer hohen ethischen Zwecke sich bewusst. Jenes grossartige Unternehmen von Boydell gedieh leider nicht zu einer grösseren Vollendung und fand auch keine Nachfolge; es konnte somit keine weiteren Früchte tragen. — Aehnliche Bestrebungen, nur in viel grösserem Maassstabe, sind heutiges Tages die, welche in Deutschland durch den König von Baiern in's Leben gerufen werden: dies ist der Punkt, in welchem dieselben, wenn wir auch in manchen Beziehungen nicht mit ihnen einverstanden sind, unsere grösste Hochachtung und lebendigste Theilnahme in Anspruch nehmen. —

Wenn die eben genannten *Illustrations to Shakspeare* allerdings als kein Beweis für eine sonderliche Blüthe der historischen Malerei bei den Engländern angesehen werden dürfen, so giebt es doch andere Richtungen, welche sie, wenn ich so sagen darf, mit Glück ausgebildet haben. Ich möchte hier vornemlich zwei Richtungen, eine humoristische und eine phantastische, unterscheiden: beide verdanken bei ihnen einer besonderen Schärfe des Gemüthes ihre Entstehung, beide spielen mit den Erscheinungen des Lebens; beide aber arten leicht aus, so dass das humoristische Bild in widerwärtige Karikatur, das phantastische in ein wirr barockes übergeht. Für beide liegen uns, unter den Darstellungen nach englischen Dichtern, Beispiele vor. Zuerst nenne ich ein seltsames Werk:

New readings of old authors. London: E. Wilson & C. Tilt. (Berlin, bei George Gropius.)

Dieses „Neue Lesen alter Autoren" ist dahin zu verstehen, dass bekannte Phrasen beliebter Dichter (hier des Shakspeare und Byron) aus ihrem Zusammenhang genommen und einem willkührlich dazu erfundenen Bilde als Unterschrift beigefügt sind; natürlich werden die so erfundenen Bilder die aus-

gelassenten Parodieen der angeführten Phrasen. So sehen wir statt der ersten Scene des Macbeth, wo die drei Hexen ihr „Wann kommen wir drei wieder zusammen?“ heulen, drei gute, geputzte Damen sehr wohlbehäbig um eine Punschbowle sitzen; so werden die drohenden Worte, welche im „Sturm“ Prospero zum Kaliban spricht, „Dafür sollst du zur Nachtzeit Krämpfe haben,“ auf ein armes altes Frauenzimmer angewandt, welches durch den entsetzlichsten Regen, mit zerrissenem Schirm nach Hause schleicht; so hat im „Julius Caesar“ die Uhr drei geschlagen, indem sie vom Thurm herunterstürzend, drei Vorüberwandelnde mit niederschlägt u. s. w.; u. s. w. Das Werk erscheint in Heften in klein 8, das Heft, welches jedesmal ein besonderes Gedicht umfasst, mit 10 leicht lithographirten Blättern. Wir vermissten an diesen Blättern aber die eigentliche unbefangene Lustigkeit und fanden in ihnen mehr ein Vergnügen an verzerrten Gestalten; überdiess sind sie für uns zum Theil, als lokalen Beziehungen angehörend, unverständlich.

The Paradise lost of Milton with illustrations by John Martin. London: Charles Tilt. 1833. (Berlin, bei George Gropius.)

Dies neue, gleich den beiden vorigen ebenfalls noch unvollendete Werk, vertritt in seinen Kupfern die phantastische Richtung der Engländer auf entschiedene Weise. Es ist eine neue Prachtausgabe des verlornen Paradieses von Milton und erscheint in Heften in 4, deren jedes mit 2 Kupfern versehen ist; 12 Hefte, die sich monatlich folgen sollen, werden das Ganze vollenden. Die Kupfer, meist landschaftliche Gegenstände, sind, wie der Titel besagt, von John Martin gezeichnet und in Kupfer geschabt. Die Darstellungsweise Martin's ist aus seinen grösseren Blättern, der Sündfluth, dem Zuge der Juden durch's rothe Meer, dem Feste des Belsazar, u. s. w. bekannt und hat ebenso ihre Feinde, wie ihre Verehrer; sie wiederholt sich in den vorliegenden Bildern. Charakteristisch ist überall ein Streben nach möglichst brillantem Effekt, nach einem gewissen scenischen Pomp, dessen sich die neuste Opernbühne befleißt. Zuweilen zwar artet dieser Effekt auf eine wunderliche Weise aus, wie z. B. gleich auf dem ersten Bilde, welches die Schöpfung der Welt und den über den Wassern schwebenden Geist Gottes darstellt: die Sonne, mit drei Strahlen zwischen scharfbeleuchteten Wolkenprofilen hervorbrechend, zwei Blitze, der halbe Mond und zwei Sterne, ein wenig Licht am Horizont, drei helle Streifen auf dem Wasser als Spiegelung der drei Strahlen, und räthselhafte Andeutungen einer riesigen schwebenden Gestalt, dies, aus einem schwarzen Grunde hervorgeschabt, sind die Elemente, aus denen das Bild zusammengesetzt ist. Aehnlich sind noch andere Compositionen, besonders wo Höllenscenen dargestellt werden. Diejenigen hingegen, welche eigentliche Landschaften enthalten, trifft dieser Vorwurf nicht; sie haben zumeist etwas ungemein Grossartiges in der Composition und wirken durch die entweder mehr massenhafte oder mehr vereinzelt energische Anwendung des Lichtes auf eine eigenthümliche, ich möchte sagen: berauschende Weise. Es sind Landschaften, wie sie zuweilen im Traum an unserem inneren Sinne vorüberziehen.

Illustrations to the poetical works of Sir Walter Scott, Bart. London: Charles Tilt. (Berlin, bei George Gropius.)

Von diesen Bildern zu Walter Scott's Dichtungen liegt uns das erste Heft, mit 5 Kupfern verschiedenen Inhalts, vor. Es repräsentirt noch eine eigenthümliche Richtung in der englischen Kunst, die sich bei ihnen ebenfalls als selbständig geltend macht; nämlich die, wo es mehr auf eine elegante, einschmeichelnde Technik, als auf eigentliche Poesie des Inhalts abgesehen ist; doch müssen wir den beiden ersten der drei, nach der Natur gezeichneten Landschaften eine grosse Anmuth in der Auffassung zuerkennen. Das vierte Bild dagegen, ein Mädchenkopf, ist fast nichts als ein in Punktir-Manier sehr kunstreich ausgeführtes Helldunkel; das fünfte ist ein blosses Waffen- und Wappenbild.

KUPFERSTICH.

Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert. 3tes, 4tes und 5tes Heft. Verlag von G. Gropius. 1833.

Wie schon in No. 7 des Museums angedeutet ward, sind die vorliegenden Hefte den beiden frühe-

ren schnell gefolgt. Fortgesetzte zahlreiche Subscribenten-Verzeichnisse zeugen nicht nur von der Theilnahme, welche durch ganz Deutschland für unsere Hauptstadt verbreitet ist, sondern führen uns selbst augenscheinlich zu der Ueberzeugung, dass es der alten byzantinischen Hauptstadt ernst darum sei, sich der europäischen Cultur in jeder Art anzuschliessen. Nicht nur vom Bosporus, auch in der Mark erheben stolze Kuppeln ihr Haupt; Herr Gärtner zeigt es uns in der ersten Ansicht des dritten Heftes sehr deutlich, wie reich dieselben vom Mondschein erleuchtet mit ihren Colonnaden erscheinen. Durch üppige Rahmen des schlanken ionischen Portikus vor dem Schauspielhause muss jedes Bild schöner erscheinen, wie viel mehr die südlichen Formen unserer Gensdarmen-Thürme. Von jedem Standpunkte des schönen Platzes, auf dem sie mit dem Schauspielhause vereinigt stehen, gewinnen sie mit demselben in mannigfaltiger Verschiebung ein eignes Interesse, und wir wünschen, dass in unserm Werke, ausser den beiden vorliegenden Vedaten, noch mehrere uns diesen Wechsel schöner Formen und grosser Massen vergegenwärtigen.

Nicht minder angenehm überraschen die mannigfaltigen Parthien an den verschiedenen Armen der Spree in dem sandigen Berlin, (mit welchem Titel uns einige süddeutsche Renomisten abzuspeisen hoffen, welche uns noch nicht die Ehre ihrer Gegenwart gönnten). Wie das Wasser das Auge der Landschaft genannt wird, so könnten wir es mit demselben Rechte das Herzblut der Städte nennen. So lange der Strom zur Seite liegen bleibt, so lange er nicht gewissermassen die Adern der Stadt durchströmt, so lange möchte auch jede sonstige Vergrösserung und Verschönerung derselben unnatürlich sein und nie zur inneren Gediegenheit gelangen. Die grossartigsten Anlagen alter und neuer Gebäude ziehen sich die Ufer und Grachten Berlins entlang. Die neuen Packhofsanlagen, deren interessantester Bau, der grosse, fünf Stockwerk hohe Waarenspeicher uns im vierten Hefte vorgeführt wird, verdienen vorzugsweise genannt zu werden. Die vielen halbkreisförmig geschlossenen Fenster, in den oberen Geschossen sich mehr und mehr verjüngend, inmitten der blassrothen Steinfarbe des quadratischen Baues, lassen uns an den Ufern des breiten lebendigen Kanales ein ächt venetianisches Bild erblicken.

Wenn Berlin in seinen neuen regelmässigen Anlagen unübertroffen dasteht, so fragen wir zugleich, ob irgend eine deutsche Stadt uns Ansichten zeigt, welche ehrwürdiger, romantischer erscheinen als die Wasserseite des Königlichen Schlosses mit seinen vielfachen Thürmen und Giebeln, mit den Quais und Brücken, und vorzugsweise mit der gefeierten Reiterstatue des Grossen Kurfürsten, welche vergeblich ihres Gleichen suchen möchte. Diese Gegend ist ein wahrer Schatz, ein Kleinod für Berlin, denn keine Kunst kann solche historisch bedeutende Punkte hervorbringen, sie müssen durch glückliches Zusammentreffen verschiedener Perioden sich selbst erzeugen.

Ein anderes Blatt im fünften Hefte zeigt uns eine von den vorigen sehr verschiedene, doch ebenfalls höchst interessante Uferpartie, die Königsbrücke. Mit Recht sind auf der vergangenen Ausstellung das schöne Bild des Herrn Gärtner, welches dieselbe darstellte, sowohl wegen seiner vollendeten Behandlung als auch durch die glückliche Auffassung, den allgemeinsten Beifall. In ausgezeichnetem englischen Stahlstich sehen wir jenes Bild mit wenigen, vom Künstler selbst getroffenen Abänderungen hier wiedergegeben. Die günstige Perspektive bis tief in die belebte Königstrasse hinein, die lieblichen Gärten zur Seite der Colonnade, mit hohem üppigen Baumwuchse im Wasser sich spiegelnd, und endlich die Colonnaden selbst in ihrer phantastischen Architektur bilden das reiche Material, welches vom Zeichner harmonisch zusammengefasst wurde, und der Kupferstecher mit allen zarten Schattirungen und Tönen wiedergegeben hat, so dass wir nicht anstehen, dieses Blatt als das bis jetzt vollendetste der ganzen Sammlung zu nennen*). "

*) Nachdem nunmehr das 5. Heft des genannten Werkes erschienen und die Zahl der Subscribenten auf nahe an 1400 angewachsen ist, so sage ich hiermit öffentlich meinen Dank für die grosse Theilnahme, dessen sich dieses kostspielige Unternehmen nah und fern erfreut. (Das Verzeichniss der Subscribenten zeigt, dass sogar Exemplare nach Montpellier, Constantinopel, Boston und Rio Janeiro unterzeichnet wurden.) Wenngleich nun, trotz der grossen Zahl von Abnehmern, die Kosten bei weitem noch nicht gedeckt sind, so gebe ich hiermit die Versicherung, dass das Werk seinen Fortgang finden wird und die Hefte möglichst rasch auf einander folgen sollen. Die oben besprochene Ansicht der Königsbrücke nach Gärtner von Finden in London gestochen, liegt der heutigen Nummer des „Museums" bei.

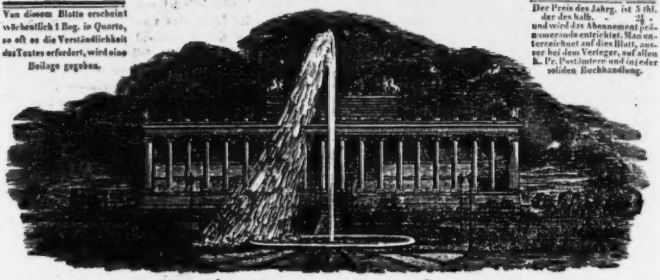
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 48. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vervollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement praenumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Nachrichten aus GRIECHENLAND

Dritter Artikel.

Nachdem in den vorhergehenden Artikeln*) das Wichtigste zusammengestellt ist, was unter Herrn Schauberts Augen in Athen entdeckt wurde, fügen wir denselben zur Vervollständigung noch einige geringere Mittheilungen desselben aus Athen und anderen Plätzen Griechenlands hinzu.

Die einem Theater entsprechende Anlage auf dem westlichen Hügel der Stadt, welche Stuart fälschlich Odeum der Regilla nannte, ist längst mit vollem Rechte, zuerst von Chandler, als der Platz erkannt worden, wo das athenische Volk sich versammelte, die Pnyx. Neuere Untersuchungen, besonders die Aufgrabungen des Grafen Aberdeen, lassen uns die Lokalität mit ihren Umgebungen sehr genau wiedererkennen. Sowohl in dieser Gegend, als auch tiefer im Thale, gegen das Museion zu, wie Schaubert berichtet, sieht man noch deutlich die Fundamente ehemaliger Wohngebäude, aber vom kleinsten Maassstabe, denn kaum sind sie einigen Pompejanischen zu vergleichen. Die Grundform und Eintheilung ist höchst unsymmetrisch. Die Pnyx selbst ist auf ihrer halbkreisförmigen Ausladung von gewaltigen Steinblöcken errichtet, wodurch der Name selbst herzuleiten sein möchte. Einzelne Stücke sind, nach Schauberts sehr genauer Zeichnung, von bedeutender Grösse, zwölf Fuss lang bei zehn Fuss Höhe. Der Bau ist kyklopisch, und so dass den Fugen parallel die Steine gesimsartig rund herum

*) No. 32, 33, 34 des Museum's.

Verlag von George Gropius in Berlin.

DIE KÖNIGS BRÜCKE.

behauen sind, und denselben ein rustikes Ansehen geben, ohne dass die Mitte des Steines über den Rand hervorsteht; doch ist das Ganze mit grosser Genauigkeit behandelt, und die Ecken der Steine sind meist rechtwinklich. Der rohe Fels unterbricht in der Mitte die künstlich aufgeführte Mauer; derselbe ist aber behauen, und ebenfalls polygonisch gefugt, dem übrigen entsprechend, so dass man es anfänglich ebenfalls für Mauerwerk halten könnte.

Von den langen Mauern ist die nördliche, auf den Peiraeus laufende noch deutlich zu erkennen. Die südliche ging auf Munychia. Von einer dritten ist bis jetzt noch nichts aufzufinden gewesen, doch sind bis jetzt in jener Gegend noch keine ernstliche Arbeiten vorgenommen worden. Viel Schwierigkeiten hat auch die Bestimmung, wo und in welcher Art sich die langen Mauern mit der Stadtmauer verbanden, da hier alle Trümmer verschwunden zu sein scheinen.

Sehr deutlich ist es noch zu erkennen, dass der Ilissos ehemals innerhalb der Stadt floss. Ausser vielfachen Alterthümern, welche man um denselben herum zerstreuet findet, waren auch die Ufer selbst mit Quadern eingefasst. Der Fluss selbst muss ehemals, wie alle griechischen Bergströme, bedeutender gewesen sein, als noch die Berge, namentlich hier der Hymettos, mit Holz bedeckt waren. Jetzt, da alles Erdreich, durch tausendjährige Verwüstung, nackt und kahl der brennenden Sonnenhitze ausgesetzt ist, müssen die Bäche schon an der Quelle versiegen, und können höchstens zur Regenzeit zu verwüstenden Strömen anschwellen. Hoffentlich werden durch die neue Regierung hierin wohlthätige Aenderungen getroffen werden; Anpflanzung der für den Ackerbau unbrauchbaren Berge mit Waldungen ist auch für das Gedeihen des letzteren durchaus nothwendig, um den feuchten Niederschlag zu befördern, und so die Bewässerung der Felder möglich zu machen, ohne welche in jenem Klima auch der reichste Boden, genügenden Ertrag versagt. —

Der von Stuart aufgenommene kleine ionische Tempel am Ilissos, ist, wie bekannt, seitdem von den Türken zerstört worden, doch versichert Schaubert, dass die Grundlagen desselben noch sehr deutlich zu erkennen sind. Auch ist unweit des Olympieions eine Quelle mit mehreren Arkaden entdeckt worden. Schaubert hielt sie für die des Panops; ist dieselbe vielleicht die eigentliche Ἐννεάκρουνος?

Oestlich vom Windethurm, und nordöstlich vom Denkmale des Lysikrates ward durch einen Hydrioten, welcher das Fundament seines neuen Hauses aufgraben liess, den Eckpfeiler eines bedeutenden Gebäudes entdeckt. Sechsig Fuss weiter südlich, in der Wohnung des jetzigen französischen Consuls fand sich ein ähnlicher, dem ersteren durchaus entsprechend. Dabei gefundene Inschriften und Votivtäfelchen, lassen keinen Zweifel übrig, dass wir in den bezeichneten Trümmern das berühmte Prytaneion wiederzuerkennen haben. Wichtige Entdeckungen werden sich hoffentlich hier anschliessen, wenn der an dieser Stelle 18 — 20 Fuss hohe Schutt weggeräumt sein wird. Diese Entdeckung schliesst sich der von uns angedeuteten Lage des Marktes und wiederum andererseits der Dreifussstrasse sehr genau an.

Von der grossen korinthischen Halle, welche Stuart als den Tempel des olympischen Zeus, die neuen Herausgeber desselben dagegen als das Pantheon des Hadrian, andere als die Poikile bezeichnen, versichert Schaubert, dass der Bau durchaus Hadrianisch sei, ohne Spur eines älteren, und dass auch die im Umfange desselben aufgefundenen Skulpturfragmente jener späten, schlechteren Kunstperiode angehören.

Die Entdeckungen ausserhalb Athen waren bisher weniger bedeutend, da die geringen, auf Nachgrabungen verwendeten Kosten auf jene Hauptstadt beschränkt blieben. Bei Sunion ist westlich von dem bekannten Tempel, auf einem besonderen, nicht ferngelegenen Theile des Vorgebürges der Ruin eines zweiten kleineren Tempels entdeckt worden. Der grössere soll nicht eben von bedeutender Wirkung sein. Der Marmor ist bläulich, etwas roh und kalt von Ansehen, und dem braun-gelben Tone des Pentelischen Marmors, aus welchem die Athenischen Tempel erbaut sind, durchaus nicht zu vergleichen. Auch wird die Höhe des Vorgebürges Sunion in den Abbildungen gewöhnlich übertrieben; der Tempel erhebt sich nur 120 Fuss über dem Meere.

Sehr interessant sind die Trümmer von Thorikos. Durch Thukydides ist bekannt, dass die Mauern zu seiner Zeit, während des peloponnesischen Krieges, erbaut wurden. Dieselben sind durchaus polygonisch. Unter den Schaubert'schen Abbildungen zeichnet sich die ganz pelasgisch gebildete

Substruction des Theaters aus, in welcher eine thürartige Oeffnung in ältester Weise durch Zusammenrücken der Quadern gebildet wird. Auch die in dem Werke der französischen Expedition und in den Nachträgen zum Stuart mitgetheilten Thore der verhältnissmäsig neuen Stadt Messene zeigen diese Construktion als die noch in den späteren griechischen Zeiten durchaus gebräuchliche bei Festungswerken, während der gewölbte Bogen in diesem Falle nirgend vorkommt.

Der Marathonische Erdhügel ist 20 — 24 Fuss im Durchmesser, bei 14 Fuss Höhe. Die ganze Ebene ist mit Trümmern bedeckt, unter denen einige von Schaubert gezeichnete Sarkophage und Postamente höchst eigenthümliche, runde, doch flache Profilirungen zeigen.

Einen der eigenthümlichsten Anblicke gewähren die Ueberreste der Stadt Eretria auf Euboea. Am Fusse einer steilen Bergwand, an welche die uralte, aus gewaltigen kyklopischen Steinmassen erbaute Akropolis hinaufsteigt, zieht sich ein schmales Vorland bis zur Meeresbucht. Hier sieht man den vollständigen Grundriss der ziemlich bedeutenden Stadt ausgebreitet. Jede Strasse und Gasse, jedes Haus mit seiner Eintheilung ist deutlich zu erkennen, doch so, dass fast keine Mauer sich zwei Fuss über den Erdboden erhebt. Durch die Nähe des Meeres warden die Schiffer verleitet, alles, was irgend brauchbar erschien, als Material wegzuholen, so dass, wie bemerkt, nur jener Grundriss über blieb. Von Monumenten ist daher nicht weiter die Rede; nur in der Gräberstrasse, welche sich wie in Pompeji vor dem nördlichen Thore hinzieht, fand man, in ausgehöhlten Steinen, sehr bedeutende, bemalte Prachtvasen, in Grösse und Behandlung den grössten bekannten, im Berliner Museum, durchaus nicht nachstehend. Auch in Athen fanden sich ähnliche Vasen, meist von schmutzig weisser Farbe, auf welchen die Figuren in rothen Conturen sehr schön gezeichnet sind.

Theben zeigt keine grösseren Trümmer; dagegen werden kleinere Fragmente von vorzüglicher Schönheit und besonderer Eigenthümlichkeit gefunden. Zwei von Schaubert gezeichnete ionische Kapitäle weichen von allen bisher bekannten ab. Die Voluten sind blumenartig gebildet, deren Blattreihen den Rand der vorderen Schnecken umkränzen. Die Kelche ziehen sich an den Seiten in zwei Bänder zusammen, welche in der Mitte zu einem Knoten geschürzt sind. Das Ganze ist höchst naiv erfunden, und zeigt auf's Neue die geistreiche Originalität der Griechen.

Durch seine Berufsgeschäfte abgehalten, konnte Hr. Schaubert im Peloponnes nicht auf gleiche Weise Nachforschungen anstellen, indem er nur kurze Zeit in Nauplia und dessen Umgegend verweilte.

Auf der oberen Burg zu Tiryns ist durch die Aufgrabung des Prof. Thiersch ein gegen Süd gerichteter Prostylos entdeckt worden, dessen Säulen jedoch keine zwei Fuss im Durchmesser haben. Zugleich berichtigte Schaubert die gewöhnliche Meinung, als ob die Burg sehr hoch gelegen sei. Der Fels, von nicht bedeutender Höhe, liegt mitten in der argeiischen Ebene, und fast scheint es, als ob nur die Mauern selbst ihre Höhe bildeten. Wenn diese Mauern, als denen man unter allen ähnlichen das höchste Alterthum zuspricht, noch von bedeutender Rohheit der Construktion zeugen, so sind die der Larissa zu Argos dagegen ebenfalls polygonisch, doch schon von ausgezeichneter Technik. Die Fugen derselben sind so sauber an einander geschliffen, und die Aussenseite so vollständig geglättet, dass keine Messerspitze zwischen die Steine eindringen kann.

Sehr bedeutend und noch wohl erhalten ist die Akropolis von Astros, an der Argeiischen Küste, gegen die lakonische Grenze zu gelegen. Unweit davon liegt das prächtige Kloster τοῦ Λουκοῦ, welches aus den Trümmern einer bedeutenden Stadt erbaut scheint. Bei den geringsten Nachgrabungen finden sich hier die schönsten Fragmente. Korinthische Knäufe von sehr eigenthümlicher Bildung lagen umher. Je weniger ächt griechische Ueberbleibsel dieser Säulenordnung erhalten sind, desto mehr interessirt uns jede Spur derselben. Glücklicherweise werden in neuster Zeit immer mehrere entdeckt, doch weichen sie gewöhnlich bedeutend von einander ab. Die noch fast am meisten vorkommende Form, welche sich in Böotien nicht minder wie in Argolis, am häufigsten jedoch in Attika findet, ist dieselbe, welche durch die Portiken des Windethurms bekannt ist. Man findet sie jedoch von den verschiedensten Verhältnissen, zum Theil sehr schlank, zum Theil aber auch ungewöhnlich kurz. Die meisten zeugen aber in der Behandlung, dass sie aus der späteren, alexandrinischen Periode, herstammen.

Auf vieles Bitten ward Hrn. Schaubert durch die Mönche in τοῦ Λουκοῦ ein vorzügliches Mosaik entdeckt, welches grüne Weinlaub-Verzierungen auf dunklem Grunde, in den schönsten Verschlingungen zeigt. Damit es nicht zerstört oder geraubt werde, liess er den Fussboden wiederum mit Erde bedecken, bis günstige Zeiten vollständigere Aufgrabungen erlaubten.

Zu Sparta ist eine wunderschöne weibliche Karyatide gefunden worden. Der Aufsatz auf dem Kopfe ist viereckig. — Eine ganz ausgezeichnete weibliche Figur, bis auf die Hüften entblösst, ward aus Kreta nach Aegina gebracht. Das Haupthaar ist reich über der Stirn gewunden. Mit beiden Händen fasst sie ein vor ihr stehendes Gefäss, dessen hoher Fuss mit reichem Akanthus geschmückt ist. Diese Figur ward als der schönste Schmuck des griechischen Museum's auf Aegina betrachtet, bis es die Russen von dort mit vielen andern Alterthümern mitnahmen. Man sagt, es sei durch die Gefälligkeit des Grafen Augustin Capodistrias geschehen.

Auf der Insel Andros finden sich die Trümmer der Stadt Palaeopolis, mit vielen Inschriften der Hadrianischen und auch Augusteischen Zeit. Die architektonischen Fragmente sind überall mit Bögen untermischt, zeigen jedoch durchaus den vom römischen Einflusse befreit gebliebenen, griechischen Typus, wie er in der alexandrinischen Periode häufig vorkommt. Es scheint, dass sich dieser spätere griechische Styl, während der ganzen Zeit der römischen Herrschaft, eigenthümlich weiter bildete, ohne durch römische Kunst influirt zu werden, bis er im byzantinischen Kaiserthume wiederum die Oberhand gewann, und der Anfangspunkt der früheren mittelalterlichen Kunstperiode ward. Nur auf diese Weise mögte das Problem zu lösen sein, wie die Verzierungen der byzantinischen Baukunst denen der altgriechischen so nahe verwandt sind.

Nichts ist unstreitig in der Entwickelung der späteren griechischen Baukunst interessanter, als der Versuch, den aus Italien erhaltenen Rundbogen mit der einheimischen Kunst in Harmonie zu bringen. Ausser den schon bekannten Ueberresten dieser Art, welche namentlich zu Athen entdeckt wurden, fand Schaubert auf der Insel Delos die Fragmente einer ganzen Arkade von etwa dreissig Bogenstellungen umherliegen, auch hier wahrscheinlich, wie in Athen, zu einer Wasserleitung gehörig. Die Bildung ist durchaus den von Inwood mitgetheilten entsprechend, und auch hier ist jeder Bogen mit seiner viereckigen Einfassung nur aus einem einzigen Steine gehauen. Alle diese Spuren griechischer Bögen sind um so beachtenswerther, da sie uns den Weg zeigen, wie die Griechen, bei ungestörter Fortbildung, den in der Construktion so vortheilhaften Bogen behandelt haben würden, und uns hierin die Andeutung hinterlassen haben, in welcher Art wir das unvollendete Werk fortzusetzen haben. Wie fruchtbar diese Bemühungen in unserer Zeit geworden sind, zeigen am deutlichsten die Werke unseres Schinkel, welcher in denselben so glücklich durch die That beweist, dass die Schönheit der Form sich jeder natürlich vortheilhaften Construktion anschliesst und dieselbe dadurch zum Kunstwerke erhebt.

Der Unterzeichnete hofft dem Publikum die nach griechischen Denkmalen aufgenommenen Zeichnungen Schauberts, welche bisher entweder noch gar nicht, oder in weniger vollkommenen Abbildungen bekannt wurden, als Ergänzung des von Ihm bei Hrn. George Gropius deutsch herauszugebenden Erechtheions von Inwood, nächstens bekannt zu machen. Ein vorzügliches Interesse dürften die Reste der Bemalung des Theseustempels erlangen.

Dies sind die Nachrichten, welche uns Hr. Schaubert über Entdeckung alter Denkmale in Griechenland mittheilte.

F. v. Quast.

ARCHITEKTUR.

Architektonische Entwürfe und Details. Herausgegeben von einem Vereine junger Architekten in Dresden. Erstes Heft Details. Zweites Heft Façaden etc. Dresden 1833. Verlag von Aug. Rob. Friese.

Vorstehender Titel ist dem Futterale eines jeden der beiden vor uns liegenden Hefte gleichlautend aufgeklebt. Da es nun mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden ist, die umschlossenen Quartblätter aus der engen Umschliessung zu befreien, ohne sie, ihres feinen Stoffes wegen, zu zerknittern oder gar zu zerreissen, so waren wir einige Zeit in

Verlegenheit, ob wir es mit dem ersten Hefte der Details, oder dem zweiten der Façaden wagen sollten. Wir wählten dasjenige, auf welchem die Worte, Erstes Heft, mit Röthel unterstrichen waren, und fanden dann zuvörderst ein Titelblatt. Dasselbe zeigt eine etwas langweilig-nüchterne Frontispiz-Architektur mit allerlei Krims-Krams von Verzierungen bedeckt, „inv. & gez. G. Derlé.“ Diese Verzierungen bedeuten, laut gedruckter Beilage, die Entwickelung des künstlerischen Genius, und unten sind die Embleme der theoretischen und praktischen Baukunst (nämlich respective Schiene, Pinsel und Hammer, Meissel, Kelle).

Unsere Erwartung, einige Ausflüsse des regeren Lebens kennen zu lernen, welches, laut Vorrede, in der Dresdener architektonischen Welt durch die „segensreiche Wirksamkeit“ des Hrn. Prof. Thürmer hervorgerufen sein sollte, war nun freilich schon etwas abgekühlt, aber dass von den sämmtlichen gegebenen Details (bis auf ein Gesims in lauter Fenstern, 7 Stück an der Zahl, bestehend), kaum die Hälfte Original sei, das übrige reine Copieen, war doch etwas zu viel. Wären diese Copieen noch den ewig gültigen Mustern griechischer Kunst nachgebildet, wir würden gewiss nicht zürnen, sondern ein tüchtiges Studium der edelsten Vorbilder darin erkennen, eine jugendliche Unbefangenheit, welche das, was die eigene Brust erfüllt, gern aller Welt mittheilen möchte; und gewiss fühlte einstmals ein jeder zur höheren Kunst Berufener diese überschwengliche Grösse der griechischen Kunst. Wir würden hoffen, dass eine durch so schöne Vorbilder gebildete Phantasie bald durch die freie Kunst selbst von der Nachahmung freigemacht, das den jedesmaligen Umständen Angemessene selbständig erfassen und darstellen würde. Aber die langweiligen Details langweiliger Glyptotheken und Pinakotheken, welche wir anderwärts schon zum Ueberdruss gesehen haben, als kunstehrwürdiges Vorbild jugendlicher Künstler zu sehen, hat uns innig betrübt; denn leider sind die eigenen Erfindungen, welche mit jenen Copieen gegeben sind, denselben in sonderbarer Anordnung und roher Profilirung, so wie in den unzweckmässig vertheilten Verzierungen zu nahe verwandt, als dass nicht der schädliche Einfluss der ersteren auf dieselben augenfällig wäre. Fast müssen wir glauben, dass uns ein vollständiges Capitel über „Fensterverzierung“ aus irgend einem gemeinschaftlichen architektonischen Cursus mitgetheilt wird.

Betrachten wir dagegen das zweite Heft, welches die Façaden etc. enthält, so ist es nicht zu verkennen, dass es erfreulicher anspricht als jenes erstere. Ein gleichmässiger Gegenstand ist auch hier von allen ziemlich übereinstimmend behandelt: Landhäuser in verschiedener Beziehung, als da sind Sommerhäuschen, Weinbergshäuschen, Weinpresshäuschen, freistehendes Wohnhaus und Vorstadts Wohngebäude. Wir wollen die Wahl nicht tadeln, da eine solche Aufgabe für Anfänger die leichteste und lohnendste zugleich zu sein pflegt, indem die jugendliche Phantasie sich daran recht idyllisch erfreuen kann; etwanige Schwierigkeiten sind leicht zu umgehen; das Einfache, das Ländliche, das Ungenirte wird gewünscht, wie die beliebten Mooshüttchen überall beweisen. Doch scheint auch hier in den vorliegenden Entwürfen dieselbe Scheere jede freiere Bewegung, jeden Aufschwung abgeschnitten zu haben. Wir hätten für diesen Zweck mitunter lieber den Ausbruch einer lebhaften Phantasie gesehen, die sich in eigenthümlichen, wenn auch unausführbaren Ideen kund giebt, als diese unschuldigen quadratischen Grundrisse und Façaden. Nur das Stadtwohngebäude No. VIII scheint etwas kühner den italienischen Vorbildern gefolgt zu sein. Der Grundriss präsentirt sich trotz eines römischen piccolo palazzuolo. Ein langes, tiefes Vestibül, oben mit Kreuzgewölben verziert, führt in einen Portikus, welcher sich seitwärts gegen zwei zierliche Höfe öffnet, durch welche die umliegenden Höfe ihr Licht erhalten. Und wohin führt dieser majestätische Portikus? Etwa zur prächtigen Marmortreppe? nein, diese blieb, ob von Marmor, scheint nicht wahrscheinlich, bereits zur Seite im Winkel liegen. Ob zur freundlichen Fontaine, welche dem Eintretenden frische Kühlung entgegenrieselt? keine Spur ist davon zu erblicken. Wohin führt der gewölbte Säulengang inmitten des getheilten Hofes? Lieber Leser, sieh selbst und schau und sag es Niemand wieder, denn Naivität wird jetzt verkannt. —

Den jungen Architekten aber, welche uns auf diese Weise recht humoristisch angenehm unterhalten haben, und unter denen ganz achtbare Talente verborgen sein mögen, wünschen wir, wenn sie noch ferner geneigt sein sollten, andre Hefte zu liefern, für die Zukunft ein wenig Phantasie, ein wenig

Technik und ein wenig Takt. Vorzüglich aber empfehlen wir ihnen ein ernstes, gründliches Studium der besten Vorbilder, und bitten sie dringend, namentlich die Schinkelschen Hefte nicht ganz bei Seite liegen zu lassen, wie es bisher leider gewesen zu sein scheint. Am besten würden sie daran thun, ihre Studien hier in Berlin ganz und gar zu beenden, wo sie eines herzlichen Willkommens bei ihren Kunstgenossen und einer gründlichen Ausbildung ihrer selbst gewiss sein könnten.

BERICHTE.

Privatsammlung.

Die Sammlung des Grafen von Schönborn zu Reichershausen im Rheingau, besteht aus herrlichen Gemälden der berühmtesten lebenden Maler Deutschlands, Frankreichs und Italiens. Auf dem Corridor befinden sich Gouache- und Aquarell-Gemälde von seltener Schönheit: von Radl, J. Klein, W. v. Kobell, Molitor, Heinzmann, S. Quaglio; in dem Hauptzimmer Oelgemälde, von denen ganz besonders beachtungswerth sind: „Heilige Familie," 4 Fuss hoch, von Overbeck; „Heilige Familie," in lebensgrossen Figuren, von Battoni; „Telemachs Abschied von der Eucharis" von David; „Bacchus und Ariadne," gleichfalls lebensgross, von Gros; „die Ueberraschung" ein sehr berühmtes Bild von Wilkie; „Raphael und dessen Geliebte im Garten" von Picot, welches Bild schon in Rom furore gemacht hat; „Romeo und Julie und der Mönch," lebensgrosse Figuren, von Peter Hayes in Venedig; „Sixt V. empfängt seine Familie" von Palazzi in Mailand; ausgezeichnete Landschaften von Catel, v. Dillis, J. Vernet, Reinhard, J. Rebell, Friedrich, Ph. Hackert, Meudelmann, Schoumann, Schootel, Schönberger; Viehstücke von Wagenbauer, Omegans, Kunz, Voogd und van Os; ferner „Scene vor dem Thore zu Tivoli," grosses Gemälde von Peter Hess; die „Ambrosiuskirche zu Mailand" von Migliara; der „verwundete Räuber und sein Mädchen" von Robert; ein „Savoyarde" von Reynolds; zwei historische Gegenstände von Granet; Portraits von Stieler, — reizende Blumenstücke von Vandael, und von dem berühmten Camuccini „Romulus und Remus als Kinder." Mögte es dem Herrn Besitzer gefallen, recht bald ein Verzeichniss dieser ausgezeichnet schönen Sammlung herauszugeben.

L.

Aus Urbino.

. . . Mich wundert, dass dem ehrwürdigen Giovanni Santi (Raphael's Vater) bis jetzt so wenig Gerechtigkeit wiederfahren ist; denn aus dem Bilde in S. Francesco allein ist genugsam zu sehen, dass er mit seinen Zeitgenossen in gleichem Range stand und dem Pietro (Perugino) wohl zur Seite gesetzt zu werden verdient; auf eben diesem Bilde hat er sich „nach allgemeiner Angabe" mit seinem Weib und Kinde (dem Raphaellino) in einer betenden Stellung abgebildet.

Mein Erstes war, einen Besuch in Raphael's Vaterhaus zu machen. Es ist von sehr gefälligen Leuten bewohnt, welche mir sogar die Stelle zeigten, wo sein Bett gestanden haben sollte, indem sie auf die Nägel an der Wand deuteten. Dies kann wohl als Gegenbild zu jenem Wirthe dienen, der auf dem Campo Vaccino seine Osteria hat und einen Tisch den Fremden besonders empfiehlt, als an welchem Michel Angelo seine Foglietta Wein getrunken habe, — wahrscheinlich um seinen schlechten anzubringen. Es befindet sich in jenem Hause an der Wand ein Madonnenbild al fresco, das für Raphael's Arbeit angegeben wird, mir aber noch in keiner Abbildung zu Gesicht kam. Bei näherer Untersuchung kann ich vielleicht mit mehr Bestimmtheit davon sprechen.

Hinsichtlich des Sterbetags des Giovanni Santi habe ich, nach den Archiven des Palazzo, in Erfahrung gebracht, dass er am 1. August 1494 verschieden ist; von Grabsteinen habe ich bis jetzt nichts vorgefunden. In dem Werkchen des Abbate Luigi Pungileoni, welches im Jahre 1822 hier erschienen ist, wird dasselbe angegeben.

Das Altarblatt, die Communion oder Abendmahl von Justus von Gent, ist allerdings noch vorhanden und in derselben Kirche, für die es bestimmt war, obwohl die Kirche eine andre Gestalt angenommen hat, das Bild auch nicht mehr als Altarblatt dient, sondern an der Hauptwand sehr hoch oberhalb desselben hängt. Es ist auf Holz gemalt, etwa 12 Fuss in's Gevierte: ein bedeutendes und zum Theil noch erhaltenes Gemälde mit schönen, ausdrucksvollen

Köpfen; unter andern ist der Herzog Friedrich selbst darauf, der mit Einem in orientalischer Tracht disputirt. Demnach könnte dies Bild allenfalls hier verfertigt worden sein.

Dies sind etwa die beiden vorzüglichsten Bilder, welche ich bis jetzt hier gesehen habe. Dann soll noch in einer Brüderschaftskapelle ein S. Sebastiano von eben dem Giovanni Santi vorhanden sein. Es existirt auch noch eine kleine Kirche, ganz al fresco, von zwei Brüdern, Lorenzo und Giacomo da S. Severino, im Jahre 1416 ausgemalt: das Leben des S. Giov. Battista vorstellend, mit vielen Portraits nach dem Leben; (vor etwa zwei Jahren haben sie alle neue Röcke bekommen). Auch in der Sakristei des Doms giebt es einige gute Gemälde: von Pietro della Francesca di San Sepolcro, und ein anderes von Timoteo delle Vite; auch sechs längliche Tafeln, auf deren jeder ein Apostel dargestellt ist und die ich im ersten Augenblick für Van Eyck halte, obwohl man sie für eines anderen ausgiebt. Die Kirche selbst ist ganz neu gemacht, nachdem man die alten schmutzigen Fresken hinunter geworfen hat.

Um Ihnen einen Begriff von der hiesigen Kunstansicht zu geben, nur Folgendes. Als ich dies Papier allo speziale kaufte (denn hier kauft man das Papier in der Apothek), so traf ich einen Prete, der doch gern wissen wollte, was für ein Geschäft mich hierher führe, da ich der einzige Fremde bin; um seine Neugierde zu befriedigen, sagte ich: *io sono pittore della Prussia.* Darauf antwortete er: *Ho capito! la Prussia è dietro la Spagna, molto lontano di là. Ma sapete, io sono parente di Raphaello ed mi chiamo Ciarla, nativo di Colbordolo. Due cose qui sono da remarcare: l'una è la morbidezza del colorito di Baroccio e l'altra il pennello di Raphaello mio parente**).

*) Ich bin ein Maler aus Preussen. — Ich verstehe! Preussen liegt hinter Spanien, sehr weit von hier. Aber wissen Sie, ich bin ein Verwandter von Raphael und heisze Ciarla und bin gebürtig aus Colbordolo. Auf zwei Dinge muss man hier sein Augenmerk haben: das eine ist das zarte Colorit des Baroccio und das andre der Pinsel Raphael's, mit dem ich verwandt bin.

Diorama und Panoramen.

Berlin.

Im Diorama von Carl Gropius ist seit kurzer Zeit ein neues Bild aufgestellt: eine Ansicht des grossen Tempels von Apollinopolis magna, dem heutigen Edfu, in Aegypten. Es ist nach einem Kupferstich in dem kaiserlichen Prachtwerke der *Description de l'Egypte* gearbeitet und enthält eine Aussicht aus den versandeten Riesensäulen des Hypostyls auf den weiten Vorhof mit seinen Säulengängen und den Thurmbau der Pylonen. Dies ist einer von den Gegenständen, für welche das Diorama recht eigentlich geschaffen ist: keiner anderen Darstellungsweise kann es gelingen, diesen unmittelbaren Eindruck der architektonischen Masse auf den Beschauer hervorzubringen; wir fühlen uns geradezu versetzt an einen fremden Ort, während bei Betrachtung eines gewöhnlichen Architekturbildes die Thätigkeit unserer eigenen Phantasie bedeutend mit in Anspruch genommen wird. Das Bild ist trefflich im Effekt und gut in der Farbe, nur dünkte es uns, als ob wir immer noch Luft vermissten. — Wenn uns hier das Riesenwerk einer räthselhaften Vorzeit vorgeführt wird, wie es jetzt dem Reisenden erscheint, wenn wir die furchtbare Macht des Sandes der Wüste, der die Säulen bis an das Kapitäl vergraben hat, sehen und neben jenen ungeheuren Architekturstücken die schlechten, verfallenen Hütten ärmlicher Beduinen, und wenn das Alles einen malerischen Effekt allerdings begünstigt; so dürfte es auf der anderen Seite ebenfalls nicht ohne Interesse sein, wenn das Diorama es einmal versuchte, mit den mannigfachen Mitteln der Illusion, die ihm zu Gebote stehen, uns in die Vorzeit selbst zurückzuführen, — wir meinen, eine Restauration denkwürdiger Orte in ihrer alten Herrlichkeit zu geben. Die Akropolis von Athen z. B. würde einen trefflichen Gegenstand für eine solche Darstellung geben: die Propyläen mit ihren Vorbauten, die Mauern über dem Felsenhange, der hohe Tempel des Parthenon, die riesige Statue der Athena Promachos, u. s. w. — welche ergreifenden Gegenstände sind dies, und wie malerisch baut das Ganze sich empor! — Die gothische Kirche nach Schinkel, von den Strahlen der aufgehenden Sonne umleuchtet, die vor längerer Zeit im Diorama aufgestellt war, ist ein ähnlicher und sehr glücklicher Versuch, uns in vergangene Zei-

ten zurückzuversetzen, der aber nur aus der Phantasie des Künstlers, ohne bestimmte geschichtliche Beziehung, hervorgegangen war.

Die jüngst aufgestellten, mit Fleiss und Umsicht gearbeiteten Panoramen von Sacchetti enthalten ebenfalls mannigfach Sehenswerthes, z. B. einen trefflichen Ueberblick der Gegend von Sillistria und eine Durchsicht durch Pompeji, in deren stillen Strassen man immer auf's Neue gern verweilt. In einigen anderen Bildern sind Lichteffekte von grosser Wirkung angewandt, so in demjenigen, welches einen Niederblick in den Krater des Vesuv darstellt; man sieht die glühende Lava drinnen brodeln, die eben den Rand des Kessels übertreten will und glühende Steine wie Leuchtkugeln in den weissen Rauch emporwirft.

LITHOGRAPHIE.

Scene aus Göthe's Faust. Gretchen: „Bester Mann! von Herzen lieb' ich dich!" M. Retsch, Prof., erfunden. H. Ferd. Grunewald ausgeführt und lithogr. Gedr. von L. Zöllnor in Dresden. Im Verlag von E. Pietzsch & Comp. in Dresden. (Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Faust, Gretchen umarmend und küssend, aus den Umrissen von Retzsch zum Faust entnommen und in grösserem Massstabe ausgeführt. Lithographie und Druck rein und sauber; die Composition aus zwei Gründen nicht zu empfehlen: einmal weil ein Kuss ein missliches Ding zur Darstellung ist, sodann weil Gretchen hier kein Gretchen und Faust kein Faust ist, sondern beide ein Paar modisch süsser, sentimentaler Personen. Eben aus beiden Gründen aber wird das Blatt vielfach gekauft werden, und ist somit die Herausgabe desselben als eine gute Spekulation von Seiten des Verlegers anzuerkennen.

UMRISSE

zu Schillers Pegasus im Joche nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1833.

(Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Ein Heft von zwölf Blättern in langem Quartformat, auf ähnliche Weise eingerichtet, wie die jüngst erschienenen Umrisse zur Glocke, über die wir in No. 29 des Museum's berichtet haben. Dies neue Heft trifft derselbe Tadel, den wir dort auszusprechen uns genöthigt sahen: auch hier fehlt jene eigenthümlich stylisirende Auffassung, wodurch die Umriss-Darstellung sich als selbständige Kunstweise geltend macht; auch hier ist mannigfach Manieirtes in der Zeichnung der Figuren (besonders des Flügelrosses) vorhanden; auch hier endlich das unbequeme und ganz unpassende (Theater-) Costüm des sechzehnten Jahrhunderts, das Retzsch überhaupt besonders zu lieben scheint, angewandt. Im Ganzen erkennen wir zwar den gewandten und vielgeübten Zeichner; Anmuthiges aber und Ansprechendes wüssten wir kaum hervorzuheben. Es würde, nach unserer Meinung, dem Ruhme des Künstlers dienlicher gewesen sein, wenn dies Heft in seiner Mappe verblieben wäre.

KUNST-ANZEIGEN.

Um mehrfachen an uns ergangenen Anfragen, die bei uns erscheinenden Ansichten von Rügen etc. betreffend, zu begegnen, erlauben wir uns zu bemerken, dass man auch auf 6 Blätter subscribiren kann, und dass die resp. Subscribenten insofern den Vortheil haben, dass sie die ersten und besten Abdrücke erhalten, dahingegen spätere Käufer sich mit minder guten Abdrücken begnügen müssen.

Löfflersche Buchhandlung in Stralsund.

In Berlin nimmt George Gropius Bestellungen an.

Vogels Panorama des Rheins

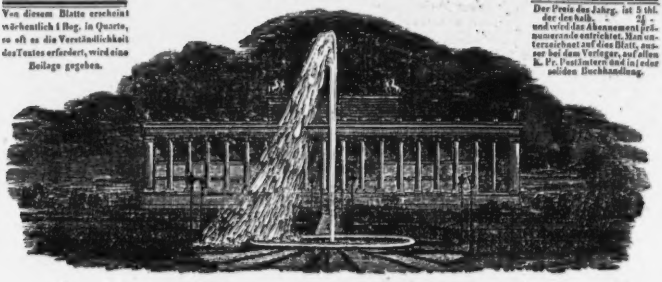
erscheint jetzt in einer neuen Ausgabe in Lieferungen à 15 Sgr., von denen alle 3 Wochen eine ausgegeben wird. Es wird durch diese Einrichtung auch dem Unbemittelten leicht gemacht sich dieses Prachtwerk anzuschaffen. Zur Ansicht liegt die erste Lieferung bei George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 49. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Etwas
ueber die Bedeutung des Kirchenbaues
und
einiger damit in Verbindung stehenden Künste.

Vom
Prof. Schildener in Greifswald.

Nichts pflegt die innere Macht und den Umfang eines Gegenstandes mehr zu beurkunden, als verschiedenartige Ansichten und Erklärungsversuche von dessen Entstehung und Bedeutung. Dies ist insonderheit der Fall bei unsern Kirchengebäuden. Solchen Versuchen füge ich hier noch einen hinzu, in der Hoffnung, dass er nicht weniger als mancher andre der Art gelten werde. Vorläufig bitte ich indess um die Erlaubniss einer Bemerkung.

Man wird hier das Geschichtliche, wie man es gegenwärtig gewohnt ist, vermissen, oder auf nicht ganz übliche Art behandelt finden. Geschichtlich ist ohne Zweifel eine Betrachtung von dem Ursprunge und der Entwickelung eines Gegenstandes zum Behufe wissenschaftlicher Erkenntniss: sie hat sich dann alles persönlichen Zusammenhanges mit dem Gegenstande zu entäussern, um denselben unter rein objektiven Bedingungen entstehen zu lassen — sie ist sonach eine Aufgabe der Schule; allein geschichtlich ist auch die Auffassung zu nennen, wo man einen Gegenstand in seiner unmittelbaren Einwirkung auf Sinn und Seele festhält und, von diesem Eindrucke begleitet, sich verliert in die Zeit seines Ursprungs, um auf solche Art ein Bewusstsein von Gegenwart und Vergangenheit zu bewahren oder zu gewinnen — und diese Art von Auffassung gehört dem täglichen Leben an, ist eine Thätigkeit des Menschen-

sinnes, jeder übt sie nach seiner Weise, mehr oder weniger, auch unbewusst; indess ist klar, wie viel Nahrung dieselbe aus jener wissenschaftlich historischen Betrachtungsart im Laufe der Zeiten nicht; dabei ist sie in etwas üblen Ruf gekommen, nachdem sie sich der Schwachheit hingegeben hat, jene wissenschaftlich kritische Behandlung entbehrlicher machen zu wollen. Indess sind beide Arten der Auffassung nothwendig, und der Geist echter Geschichtschreibung ist von beiden durchdrungen. — Wir aber wollen hiemit nichts weiter sagen, als dass in dem Folgenden diese unmittelbare Auffassung geschichtlicher Gegenstände im Sinne des täglichen Lebens mehr als jene wissenschaftliche in Anspruch genommen werden wird — und nun zur Sache, damit die Vorrede nicht länger werde, als das Werk selber!

Die christliche Religion unterscheidet sich von dem ihr vorhergegangenen Heidenthume insonderheit durch die nachdrückliche Forderung eines sittlichen Wandels. Dadurch erzeugt oder erweckt sie im menschlichen Gemüthe ein sich selbst beobachtendes und lenkendes Vermögen, mittelst dessen es das Unrechte zu meiden und das Gute zu thun und zu fördern sucht. Auf diese Weise nun entsteht eine Zweiheit im Menschen, nämlich der Natur und des Wollens; wogegen im Heidenthume eine Einheit des Bewusstseins waltete, die sich im Leben, wie in Thaten und Werken, namentlich auch den Kunstwerken der alten Welt, offenbart. Wir pflegen diese Eigenschaft durch das Wort plastisch zu bezeichnen; wogegen wir Ausdrücke, wie malerisch, musikalisch etc. für Kunstwerke der neuern Zeit vorzugsweise in Anspruch nehmen. Und gewiss ist, dass die im engeren Sinne mit Recht sogenannten plastischen Werke der alten Welt, ich meine insonderheit die der Skulptur, so weit über den unsrigen stehen, dass diese kaum mit ihnen verglichen werden können; wogegen wir die Alten nicht allein an malerischen, musikalischen und dergleichen Werken übertreffen, sondern diese Vermögen selbst unter uns so entwickelt sind, dass sie sich auch Erzeugnissen anderer Art als blos denen der Malerei und Tonkunst mittheilen.

Nachdem die Lehre des Christenthums sich über die Menschheit ergossen und das Gemüth durchdrungen hatte, strebten auch die Sinne, daran Theil zu nehmen, sich zu läutern und zu heiligen. Es war aber keine der bildenden Künste dazu brauchbar, indem sie, ihrer Natur nach, eine Einheit der Anschauung verlangen, in welche das getheilte, zwiefache Bewusstsein des Christen sich nicht fügen konnte. Nicht blos der Gegensatz gegen den Bilderdienst des Heidenthums, sondern das eigene Unvermögen, den neuen Religionssinn bildlich zur Anschauung zu bringen, begründete und nährte den Bilderhass. Es musste daher eine weniger bestimmende und beschränkende Kunst sein, der sich die neuen Religionsgefühle anvertrauen konnten, und dies war — die Tonkunst. In ihr nun eben zeigt sich — nicht etwa jenes Fortschreiten nach rhythmischen Gesetzen, wie bei den heidnischen Alten — sondern es offenbaren sich die eigenthümlichen Bedingungen ihrer Entstehung, die Anklänge eines zwiefachen Bewusstseins, die Auffassung des eigenen Selbst im Wiederklange der Alliteration, der Assonanz und des Reimes. Zwar ist mir wohl bekannt, dass man bei gewissen Volksstämmen, insonderheit auch den germanischen, Spuren von Alliteration und Assonanz schon vor Einführung des Christenthums bemerkt haben will; indess gehört dies zu den dunkeln Aufgaben der Geschichtforschung — und wenn es auch wirklich ausser Zweifel wäre, so soll hier keineswegs geläugnet werden, dass zwischen gewissen Volksstämmen, namentlich den germanischen, und dem Christenthume, nicht schon eine frühere natürliche Verwandtschaft (wenn man so sagen darf) statt gehabt habe, da ja beide aus dem Morgenlande stammen; ja es wäre wohl möglich, dass eben ein Wiederbegegnen im Abendlande — indem nunmehr das sinnlich nationale Princip der germanischen Stämme sich eines verwandten sittlichen im Christenthume erfreute — der Entwickelung beider förderlich gewesen sei. Doch genug, um zu unserer Aufgabe zurück zu kehren!

Der eigentliche Reim also und dessen mächtige Verbreitung wären mit Sicherheit Erzeugnisse des Christenthums, in welche die neuern religiösen Gefühle der germanischen Stämme sich ergossen und befriedigten. Was aber ist doch eigentlich der Reim? — Er ist der Wiederklang aus der zwiefachen Natur im Gemüthe des Christen, ein Echo, worin die Seele sich selbst ertönt. Er deutet auf eine übersinnliche Vöherbestimmung in den frühesten Lauten der Sprache, mittelst deren sie die gegenwärtig hervorgebrachten Gedanken und Gefühle wiederklingen

lässt — und man darf den Reim daher ohne Scheu ein religiöses Spiel im tiefsten Sinne des Worts nennen. In der frühern christlichen Kirche geschah dies überall lateinisch — und nichts ist rührender, als in dem Idiom eines untergegangenen heidnischen Volks das innerste Bedürfniss eines christlichen Gemüths wiedertönen zu hören.

Die tönende Seele nun, als Element der christlichen Andacht, geht sodann in den öffentlichen Gottesdienst über, so wie in die Künste, welche demselben dienen. Aus diesem Elemente ist der Bau des Gotteshauses entstanden. Er ist ein Haus des Halls! — Darum musste er hoch emporsteigen, die Mauermassen und Träger mussten durchbrochen werden, und als Versammlungsplatz für eine Gemeinde musste er weit und geräumig sein.“ Nachdem auf diese Weise die Grundlage für Abtheilung und Anordnung im Ganzen gegeben war, lehnte die Idee sich einerseits an das klimatische Bedürfniss, für welches der Bau zu errichten war, andrerseits bemächtigt sich seiner der Begriff des unendlichen Wesens, das daselbst verehrt werden sollte, und führte ihn zu einem Symbol der Wahrheit und dabei zu einem organischen Ganzen aus: indem der Bau, die Art seiner Construction überall offenbarend, die Gesetze, nach denen er errichtet war, die geometrischen nämlich, auch in der äussern Erscheinung, bis in die Verzierungen hinein, wiederum zur Anschauung brachte. — Ist nun auf solche Weise die sinnliche wie die geistige Natur des Menschen nach ihrem ganzen Umfang in einem Kunstwerke befriedigt, so hält es ihn fest; — wie viel mehr ein religiöses Bauwerk! — Es bannt den Menschen, überall umfängt ihn Befriedigung der Sinne, er kann nicht hinaus aus dem Kreise der Vollendung, er muss sich hingeben; statt zu betrachten, betet er. Darum sind auch solche Werke ewig, so lange der Glaube währt, der sie aufführte. Nicht blos praktisch befriedigen sie, indem sie erhebend und demüthigend zugleich, den Menschen reinigen und erquicken, sondern auch theoretisch — wenn man so sagen darf — indem sie auf die Seelenthätigkeiten selbst ordnend und heilbringend einwirken: denn ein religiöser Bau, der aus der Tiefe der Volksnatur hervorgegangen, offenbart die innere Construction der nationalen Sinnesart und fordert sie von dem Einzelnen im Namen Gottes. So gesundet der Mensch im Gotteshause seines Volks an Gemüth, Seele und Leib. Was der Einzelne sinnt, denkt und schafft, wird ersprieslich für's Ganze, insofern es nach innern Gesetzen der Erzeugung hervorgegangen, wie der Bau des Gotteshauses sie äusserlich zur Erscheinung bringt. Ein Volk aber, das solche Gotteshäuser besitzt und von diesem Massstabe des Zusammenhangs seines äussern und innern, seines weltlichen und kirchlichen, seines Privat- und Gemeindelebens abweicht, ist auf dem Wege der Verirrung. Und sollte nicht vielleicht, seit länger schon als einem Menschenalter, ein grosser Theil der germanisch-europäischen Völker sich auf diesem Wege befinden? — Sie geradezu irreligiös, unsittlich, unredlich zu nennen, würde unbillig sein; allein ihr weltliches Leben scheint nach andern Gesetzen construirt zu sein, als das national-religiöse der Kirche, wie es namentlich auch in der Construction der Kirchengebäude sich offenbart. Vielleicht befinden diese Völker sich in der Periode des Uebergangs zu andern Religionsüberzeugungen und Ansichten; — indess darf solchem Gedanken kein ehrlicher Mann im Ernste sich hingeben, da die Religion kein Gegenstand der Menschenerfindung ist, vielmehr wird jedes fromme Gemüth, so lange es von sich allein abhängt, dahin gerichtet sein, dem Alten treu zu bleiben, und die neuen Kräfte und Säfte, welche das fortschreitende Leben im Religiösen erzeugt, in und durch die Gefässe, Adern und Röhren des alten Baues hinaufzutreiben, und neue Blüthen und frische Früchte aus dem ehrwürdigen Stamme zu erzeugen. — Kurz also: die Bauart unsrer Kirchen ist ein treues Abbild des innern Organismus unsrer religiös-nationalen Natur, aus welchem unsre Ansichten vom Irdischen sich erzeugen und insonderheit auch unsre Begriffe von geselliger Ordnung sich entwickeln müssen, wenn sittliche und bürgerliche Einheit unter uns erhalten bleiben soll; — doch wir kehren zu unsrer Hauptaufgabe zurück, indem wir uns von der, durch die Natur des Tons und Halls erzeugten Art des Kirchenbaues zu den übrigen bildenden Künsten wenden.

Um dieselbe Zeit nämlich oder bald nachher, als die Kirchenbaukunst entstand, fingen auch die übrigen bildenden Künste an, sich zu entwickeln. Gleichwie der Kirchenbau aus der Menschenseele, die in ihrer christlich zwiefachen Natur sich der bildenden Einheit des Tons hingegeben hatte, entstanden war, so wurden auch die übrigen bildenden Künste der neuern Zeit, namentlich Malerei und Bildnerei, durch

ursprüngliche Empfindung des Tons bedingt und erzeugt. Wir wollen zuerst von der Malerei reden. Sie stellt nicht blos, wie die Malerei der Alten, ein Bild der Phantasie und Empfindung in objektiver Naturwahrheit dar, sondern indem sie schafft, lässt sie zugleich ihr Erzeugniss in dem Bewusstsein eines unendlichen Gottes reflectiren und verklären, so dass es von einem zwiefachen Lichte, von einer zwiefachen Wärme, von einer zwiefachen Liebe durchdrungen wird. Hieraus entspringen denn im Laufe der Zeit jene tiefen und klaren Schatten, jene Lichtperspektive, jenes Helldunkel, jene Wiederscheine, jene überall durchblickenden Lichtwirkungen, jene durchscheinende Klarheit, mittelst deren man in die Tiefe der Erfindung hineinschaut, jene zarten seelenvollen Töne in der menschlichen Physiognomie etc. etc. — durch welches alles sich insonderheit die Oelmalerei auszeichnet, und was man in den antiken Gemälden, wie es scheint, vergebens sucht. Zwar habe ich niemals ein Originalwerk der Art gesehen, indess in guten Nachbildungen doch so viel wahrnehmen können, dass diese Malereien ohne den Ernst, ohne die Tiefe und Wärme des Gefühls, woraus jene Vorzüge der christlichen entspringen, verfertigt sind, ja dass die Alten selbst die Malerei mehr spielend behandelt haben — sonderlich in Vergleichung mit ihren plastischen Arbeiten. Denn diese stehen gerade im umgekehrten Verhältniss. Die ungetheilte, keiner Beziehung auf einen unendlichen Gott sich bewusste, von diesem Himmelslichte nicht durchstrahlte, antike Seele war in der ganzen Macht dieser ihrer Einheit der Erde zugewendet und brachte in ihre Erzeugnisse, namentlich diejenigen der bildenden Kunst, eine Gewalt der Form, eine Plastik, welche die christliche Zeit vergebens erstrebt. Nichts ist bedeutsamer, als ein antikes Werk der Plastik neben einem neuern der Art zu sehen. Wie viel stärker doch das Recht der Antike auf Dasein und Wirkung, als das Werk der neuern Kunst! — Und wie anziehend, ja rührend das Bestreben der letztern, die tönend empfindende Seele in dem starren Material zur Erscheinung zu bringen, oder gar der Versuch, die streng geschlossene Form über das Bedürfniss innerer Tonbegleitung zu erheben! — Indess sind eben die guten plastischen Werke des Alterthums in einem wirklich religiösen Ernste gedacht und ausgeführt, und solchen Götterbildern brachte man dann Opfer und Gebete dar; die Malereien aber, als nachahmendes Spiel behandelt, dienten mehr zu weltlichen Zwecken, Wand-Verzierungen etc. In christlicher Zeit dagegen verrichtete man seine Andacht vor Gemälden, verschmähte aber plastische Werke, die ohnehin selten verfertigt wurden und noch seltener in religiösem Sinne erzeugt waren; auch wurden, im Gegensatz der antiken Zeit, eben sie meistens zu weltlichen Zwecken, Denkmälern etc. gebraucht. — Vielleicht kommt einmal eine Zeit, wo das heidnische Alterthum und die neuere Kunst sich in einer Art von Werken berühren, die von den christlichen Europäern bisher wenig geübt worden ist — ich meine die plastische Bildnerei mit Farbenüberzug! — Ich erinnere mich aus früherer Zeit in einer der Kirchen Kölns (meine ich) eines solchen Marienbildes aus Holz, mit dem Kinde auf dem Arm, ohngefähr lebensgross — woran insonderheit das unaussprechlich schöne Jesuskind, mit einer zart röthlichen, etwas glänzenden Fleischfarbe dünn überzogen, Gefühle der Schönheit und Andacht in mir erweckte, die mir bisher unbekannt gewesen waren und auf eine ferne Zukunft hinzudeuten schienen.

Sollte indess die bildende Kunst — etwa durch neue geistig religiöse Regungen geweckt — wirklich einmal diese Richtung nehmen, so möchte dies freilich nicht ohne Gefahr vor bald eintretender Verirrung derselben geschehen können: denn wo Künste, die so verschiedenen Ursprungs sind, als Malerei und Bildnerei, bei den christlichen Europäern zu Einer Wirkung mit einander verbunden werden, muss, scheint es, eine Art von Sinnen- und Seelenrausch entstehen, der für die Erhaltung der Wahrheit in der Kunst kein günstiges Element ist; ohne diesen ethischen Grund und Boden, die Wahrheit, kann aber bei uns keine Kunst bestehn. Sehen wir doch ein Beispiel der Art an der Oper, welche Drama und Musik mit einander vermischend, beide zu Grabe zu bringen auf dem Wege zu sein scheint. Indess muss man gestehen, dass bei Völkern, in denen das Christenthum Wurzel gesetzlagen hat, überall die Hoffnung übrig bleibt; denn in dieser Religion lebt ein so fruchtbares Princip, dass sie sich immer selber wiedererzeugt und somit auch eine echte Kunst — insonderheit unter den Völkern Europa's, die so enge verbunden sind, dass sie einander ergänzen und was dem einen gebricht, es von dem andern erwarten darf.

Kunstwerke und Künstler in Brünn.

(Priv. Corresp.)

Brünn hat einige Kunstwerke aufzuweisen, die bemerkt zu werden verdienen. So in Kirchen:

1) Kirche zu St. Thomas, heilige Kummernuss*) von Willmann; sonderliche Komposition, vermuthlich ein Exvotobild! doch gut gezeichnet und ausgeführt. Es dient als Altarblatt. — Daselbst noch ein Johann von Nepomuck von Schunians. Mit Namen und Jahrszahl bezeichnet.

2) Stadtpfarrkirche St. Jakob. Ein schöner Tempel, Bau gothisch, doch licht und wie ich gar nicht zweifle, von dem mährischen Baumeister Pilgram aufgeführt, dem Wien seine Stephanskirche verdankt. Darin von I. D. HERDT. F. St. Jakob von Kompostell in einer Schlacht mit den Saracenen. Meisterhaft gezeichnet, Karnation wahr. Hat viel von der venetianischen Schule und jener des Rubens. Bei neuer Reparatur des Innern der Kirche ist leider dieses Bild beseitigt worden. — St. Jakob, Hochaltarblatt von Balk.

3) Kirche der Kapuziner. Die Kreuzerfindung von Sandrart. Hochaltarblatt. Meisterlich erfunden und ausgeführt. Durch Lichterdampf und Uebertünchen mit Oelfirniss hat dieses Meisterwerk schon viel gelitten. Sandrart selbst führt dieses Bild in seiner Akademie im 2ten Bande auf.

Die Fresko-Gemälde in der Kirche zu Obrowitz von Winterhalter sind nicht zu übergehen, und zwei Altarblätter daselbst und in der Domkirche zu St. Peter in der Stadt von dem Kreuser Schmidt verdienen Erwähnung. Schmidt lieferte auch mehrere radirte Blätter von seiner Erfindung. In der Zeichnung will man seine zu kleinen Köpfe und etwas Manierirtes tadeln; doch Erfindung und die übrige Zeichnung verräth einen gewandten Künstler. Seine Blätter werden auch in Kollektionen gesucht. —

*) So allgemein unter den Katholiken genannt. Vorstellung: Eine Königstochter, von ihrem Vater zur Kreuzigung verurtheilt und eben am Kreuze hangend, lässt ihren Schuh von Goldstoff vom Fusse an einen Bettler hin, der im Vorgrunde sein Lied singt und es auf einer Violine zugleich vorspielt. Die Umgebung füllen tröstende Mönche. Im Hintergrunde die exequirende Mannschaft. —

Da die liebe Kunst heutiges Tages leider nur nach dem lieben Brodte geht, so ist es wirklich noch zu bewundern, dass sich in Brünn noch ein Bildhauer und Maler nährt.

Herr Edele, Bildhauer und akademischer Künstler, lieferte jüngst eine bestellte Arbeit für eine Gemeinde in Oesterreich — einen heiligen Rochus — Ein gelungenes Bildwerk, über Lebensgrösse, aus Sandstein gemeisselt.

Herr Gebhard liefert grösstentheils gutgetroffene Portraits, die in Bezug der technischen Behandlung alles Rühmens werth sind, doch wären hiebei, wenn es auch grösstentheils Büsten sind, leichte und ungesuchte Attitüden zu wünschen, was sich aber schon durch mehreres Zeichnen geben wird.

Herr Richter ist Landschaftsmaler und gab keineswegs ohne Werth lithographirte Blätter von mehrern Umgebungen der Stadt Brünn. Für ihn wäre zu wünschen, dass mehrere Häuser aus höheren Ständen Geschmack an freier Handzeichnung finden und von ihm Unterricht nähmen.

Herr Rektorsik, Ettler und Hirsch dilettiren im Landschaftsfache. Ersterer zeichnet rein und richtig und da mehrere werthvolle radirte Blätter von ihm auch unter dem kunstliebenden Publikum bekannt sind, so zählt ihn Herr Bulliot in seinem Monogrammen-Lexikon als Künstler auf. Ich erwähne auch des Herrn Bronnenmayer als bemerkenswerthen Kalligraphen und Herrn Hiller als Wachsbossierer. Einige von ihm gelieferte Arbeiten, besonders Obststücke, sind zu achten.

Auch kleine Sammlungen von Gemälden und Kupferstichen giebt es hier. So besitzt Herr Rektorsik eine mit grosser Auswahl zusammengebrachte kleine Sammlung von Kupferstichen, die er mit nicht geringen Kosten fortsetzt. Besonders wird von ihm die Niederländer Schule gepflegt. Rembrandt, Vliet, Adrian Ostade, Berghem etc. sieht man hier in den besten Abdrücken und auf das Reinste erhalten.

Kleine Gemälde-Sammlungen besitzen: Hr. Gerstbauer, Hawlik, Krommer, Offermann, Rinkolini. Wirklich sollte unter diesem kleinen Verein von Kunstfreunden mehr Hang zur Mittheilung herrschen. Nimmt man diese kleinen Sammlungen vereint, so findet man manches Kunstwerk, das Würdigung verdient. So besitzt Herr Vincenz Gerstbauer eine Sammlung von Köpfen, worunter Diepenbeck, Bel-

luzzi u. s. w. Historische Gemälde: Skizzen von Ricci, Maratti; ausgeführte Stücke von Janneck; Landschaften von Noebert Grund. Kleinere Kunstwerke von Bakhorst, Perelle, Platzer, Wilhelm Bauer, Pipenhagen u. a. w. Herr Hawlik: Historische Stücke von Luca Giordano, Bassano. Skizzen von Bartolette Schidone, Mathias Zehender I. D. HERDT. Henisch. Conversationsstücke von Breugel, Bega, Watteau, Chodowiecky. Fruchtstück von Morcieler. Todtes Geflügel von Hamilton. Blumenstücke von Peter Boel. Miniaturen von Johann Friedrich Herrbach. Schlachtenstücke von Lembke, Wilhelm Bauer etc. Herr Kremmer: Blumenstücke von Petters. Fruchtstück von Marschik. Landschaft von Winants. Herr Offermann: Historische Stücke von Knoller. Thierstücke aus der Schule Hondekoetters, Hamilton. Landschaften von Brand dem ältern, von Le Clerc etc. Herr Rinkollini: Historische Stücke von Gian Bellino, Parmiggiano etc. Knoller, Frank etc. Landschaften von Elzheimer, Moucheron, Brand dem jüngern. Conversationen von Tornvliet etc. Schlachtenstück von Brand dem ältern etc. Thierstücke von Fit. Blumenstück von Drexler.

Von I. D. HERDT besitze ich zwei Bilder. Meines Erachtens sind es Aufgaben aus Torquato Tasso's befreitem Jerusalem: 1) Gottfried von Bouillon hört von seinem Genossen einem ihm erschienenen Genius zu, der ihm Winke giebt zur Einnahme der heiligen Stadt. Vorn die Schildwache in devoter Stellung vor der Erscheinung auf seinen Schild gestützt der mit einem Kreuze bezeichnet ist. Im tiefern Hintergrunde die Stadt. 2) Solfman schlafend. Ihm naht sich ein böser Genius, der mit einer Hand einen Stab über seinen Kopf hält. Im Hintergrund rechts das Heer; links ein festes Schloss. Beide Stücke sind wie oben mit dem Namen des Meisters bezeichnet und mit der Jahrszahl 1668. Höhe 4 Schuh, Breite 4½ Schuh.

Von Mathias Zehender Christus verklärt auf dem Berge Tabor. Zeigt die deutsche Schule; Behandlung eigen; Zeichnung durchaus gut; Ausführung effektvoll. Skizze wie oben mit dem Namen des Meisters bezeichnet und der Jahrszahl 1694.

Von Johann Friedrich Herrbach eine Miniatur. Der schwarze Rand der Einfassung unterhalb mit goldner Schrift zeigt die Vorstellung. *Beata Virgo in gloria cum quinque Sanctis a Clemente X. Canonisatis* 1672. Wie oben mit dem Namen des Künstlers bezeichnet und dem Beisatz: August Pictor 1681. Höhe 1 Schuh, Breite ¾ Schuh.

Ueber J. D Herdt finde ich gar keine Notizen. Ueber Zehender führt Füessly nur einige Zeichnungen auf und über Friedrich Herrbach drückt sich selbst von Stetten nicht aus. Nebst Kunstausstellungen wäre zu wünschen, dass in einer ansehnlichen Stadt Deutschlands ein Private es unternähme, unter Garantie der Regierung verständige Kunstsammler aufzufordern, gute Gemälde von noch wenig oder gar noch nicht bekannten Meistern dahin zur Schau und Prüfung niederzulegen. — x.

Zur
Architektur-Geschichte.

Architectural beauties of continental Europe in a series of views of remarkable ancient edifices, civil and ecclesiastical, in France, the Low Countries, Germany and Italy, engraved by John Coney, from his own drawings, taken on the spot, with descriptive and historical illustrations by H. E. Lloyd. London: Harding, 1831 *etc.* (Berlin, bei G. Gropius.)

Ansichten meist mittelalterlicher Architekturen von Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Italien. Das Werk, welches in Heften in Fol., das Heft mit 4 Blättern und mit 8 Vignetten im Text, erscheint und welches aus 12 Heften bestehen wird, bildet, was die äussere Ausstattung anbetrifft, einen seltsamen Contrast, mit anderen englischen Werken der Art. Während hier nämlich in der Regel eine besondere Sorgfalt auf eine möglichst feine Ausführung gewandt und möglichste Eleganz erstrebt wird, tritt das vorliegende Werk mit dem Anspruch einer gewissen nachlässigen Genialität auf und sucht dadurch dem Beschauer zu imponiren: es giebt die Gegenstände nur in Umrissen (wie es scheint, in Zink geätzt), doch nicht mit scharfen und bestimmten, wie wir es bei unseren Architekturzeichnungen gewohnt sind, sondern mit malerisch

unbestimmten und ungenauen, indem der Zeichner mehr die Absicht hatte, ein interessantes Bild zu skizziren, als eine genaue Darstellung merkwürdiger Baulichkeiten zu geben. Es ist mehr etwas für die Neugier, als für die Wissenschaft oder für den Kunstsinn. Indess — die Engländer lieben das Kuriose, zumal wenn es sich um Antiquitäten handelt; das geschichtliche Interesse ist bei ihnen bedeutend geringer; somit, und weil das Ganze im Uebrigen vornehm und kostbar ausgestattet ist, darf es gewiss auf den Beifall des englischen Publikums rechnen. Was die Art der Aufnahme anbetrifft, so bemerken wir noch, dass nicht selten jene durchaus nicht zu lobende Perspektive angewandt ist, bei der man das Auge auf den einen Winkel des Blattes drücken muss, wenn man das Ganze in richtigen Verhältnissen vor sich haben will.

Die dargestellten Gegenstände sind mehr oder minder bekannt, daher zum Theil für den Geschichtsforscher nicht unwichtig. So im ersten Heft der Chor der Kathedrale von Beauvais, der in seiner grossen Höhe, in seinen leichten und fast zu schlanken Details, in Frankreich als das Muster gothischer Chöre gilt; im zweiten Heft das zierliche Stadthaus von Brügge mit seinen leichten, reichverzierten Erkerthürmen; im dritten Heft das Innere der Kathedrale von Ypern, wo, ähnlich wie in Notre-Dame zu Paris, die Wände des Mittelschiffes noch von starken Säulen mit Blätterkapitälen getragen werden, über welchen erst leichtverbundene Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte aufsetzen, zwischen denen eine kleine spitzbogige Gallerie und drüber die schlankgegliederten Fenster sich hinziehen; im vierten Heft die überreiche Portalseite von St. Maclou zu Rouen u. s. w., u, s. w.

ENGLISCHER KUPFERSTICH.

Gallery of the society of painters in water colours. London: Charles Tilt etc. 1832 *etc.* (Zu haben bei G. Gropius in Berlin.)

Die Liebhaberei an Aquarell-Bildern ist bei den Engländern so stark, dass mehrere „Gesellschaften der Maler in Wasserfarben“ sich gebildet haben, welche jährlich eigene Ausstellungen ihrer Leistungen veranstalten. Die bedeutendsten Werke dieser Ausstellungen werden in Kupfer gestochen und heftweise herausgegeben; das in der Ueberschrift genannte Unternehmen geht von der älteren Gesellschaft aus. Sehr interessant sind diese Kupfer für uns, indem sie uns die neusten Werke englischer Künstler und zwar auf eine eben so prächtige als sorgfältige Weise gestochen (das Kupfer hat in dieser Beziehung bekanntlich noch bedeutende Vorzüge vor dem Stahl), vorführen. Den Vorzug unter den vorliegenden Blättern geben wir den Landschaften und Architektur-Bildern, darunter ein romantisches venetianisches Bild von Prout, vornehmlich aber den Wasserbildern eines Cotman, Robson, Fielding — letzterer insbesondere durch den Glanz und die Klarheit in seinen Tönen ausgezeichnet.

Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit einen trüben Blick auf unsere Verhältnisse herüber zu werfen: wie bei uns, an verschiedenen Orten, doch so viel Treffliches und Höheres in der Kunst geleistet wird, und wie sehr es an Mitteln zu einer würdigen Verallgemeinerung der einzelnen Kunstwerke fehlt; denn das in der Ueberschrift genannte englische Unternehmen steht nur vielen anderen ähnlichen zur Seite. Wie würde, wenn es möglich wäre, Gleiches bei uns in's Werk zu richten, der Ruhm unserer Künstler im Vaterlande, der Ruhm des Vaterlandes bei den Nachbarvölkern wachsen! — Indess, wir haben wenigstens einen Trost, den nämlich, dass wir um so trefflichere Originalwerke aufweisen können; und das ist die Hauptsache, und es wird schon einmal zur allgemeinen Anerkennung kommen.

ENGLISCHE STAHLSTICHE.

Von der bei Jones in London erscheinenden *National Gallery* (in 4) ist, seit wir (Museum No. 19, S. 151) darüber berichtet, bereits eine bedeutende Folge neuer Hefte erschienen, über die wir nur das frühere günstige Urtheil wiederholen dürfen. Sehr reich sind die Hefte besonders an Landschaften, deren die Gallerie bekanntlich eine grosse Zahl enthält und welche, wie es scheint, einer Lieblingsneigung der Engländer entsprechen. Freilich gelten in den Unterschriften sämmtliche Claude Lorrain's

für Originale: bekanntlich sind aber nur die Hälfte, und nur die kleineren ächt. Vortrefflich ist der Stich in diesen landschaftlichen Blättern und um so erfreulicher, als hier die meist sehr edlen und stillen Originale alle englische Effekthascherei verboten. An historischen Bildern, deren die Gallerie auch sehr bedeutende Stücke enthält, finden wir in diesen Heften noch einen bedeutenden Mangel, und eins der interessantesten Stücke „Christus unter den Schriftgelehrten, von Leonardo da Vinci“ (im 9ten Heft, von W. Radclyffe gestochen), dünkt uns im Stich, wenigstens der Köpfe, des grossen Meisters nicht vollkommen würdig. Verschiedene Portraits dagegen sind sowohl an sich, als durch die meisterhafte Wiedergabe, rühmlichst zu nennen, vor allen das, im 10ten Heft enthaltene, Portrait des Gevartius von Van Dyck (gest. von J. Rogers), welches eine der ersten Zierden der Gallerie ist; Passavant, mit andern Kennern übereinstimmend, hält nur die Malerei des Gewandes für die Arbeit des Van Dyck, den Kopf dagegen für ein Werk des Rubens. Auch die einzelnen Genreblätter, namentlich zwei nach Wilkie sind vortrefflich gestochen.

Neben dem eben genannten Werke wird seit der Mitte dieses Jahres in London ein anderes, welches denselben Zweck hat, herausgegeben, *Valpy's National Gallery of painting and sculpture* betitelt. (Zu haben, wie das vorige, bei George Gropius in Berlin.) Es erscheint in kleineren Heften, in 8, deren jedes, auf etwa 10 Blättern, 12 Abbildungen von Kunstwerken mittheilt. Während in jenem aber sehr sorgfältig ausgeführte Stiche enthalten sind, giebt dies nur leichte Skizzen, Umrisse mit geringer Schattenangabe, welche die Composition nur mehr in ihren Hauptmomenten darstellen; zu jedem Bilde gehört sodann ein Blatt erklärenden Textes. — Wo es, wie hier, darauf abgesehen ist, mehr das Ganze, als dessen Ausführung im Einzelnen wiederzugeben, müssen wir es loben, wenn man sich nicht, wie bei ähnlichen, meist französischen Werken, mit einem blossen Umrisse beschränkt: sehr häufig, besonders bei Werken der nach-raphaelischen Periode, ist ein solcher ebenso schwer herzustellen als unzureichend für eine charakteristische, wenn auch noch so allgemeine Wiedergabe. Doch ist wiederum bei älteren, strengeren Meistern natürlich zumeist der einfache Umriss vorzuziehen. Die Blätter des in Rede stehenden Werkes sind von Th. Starling gestochen, in der Auffassung aber fast sämmtlich etwas schwach. Die Auswahl ist mannigfaltiger, wie in dem erstgenannten Werke.

Views in Italy, Switzerland and the Tyrol.“— Ansichten in Italien, der Schweiz und Tyrol. Nach Original-Zeichnungen von Stanfield, Prout und Harding, in Stahlstichen von Heath, Allan, Goodall, Willmore, Brandrard, Fisher &c. &c. und erklärendem Text in deutscher Sprache. London und Berlin. A. Asher. *(Auch zu haben bei G. Gropius in Berlin.)*

Dies Werk, welches in Heften in 4, oder in 8, erscheint, enthält im Heft 2 Stiche nebst zwei Textblättern; eine bedeutende Reihe von Heften liegt uns bereits vor. Unter den gelieferten Ansichten zeichnen sich besonders die architektonischen aus, unter denen einzelnes recht Werthvolle, namentlich die sehr geistreich und in glücklichem Effekt aufgefasste Ansicht des Forums von Rom. Die landschaftlichen Blätter sind meist trocken und minder ansprechend.

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum“ auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermassen bestimmen lasse.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complette Exemplare vorräthig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

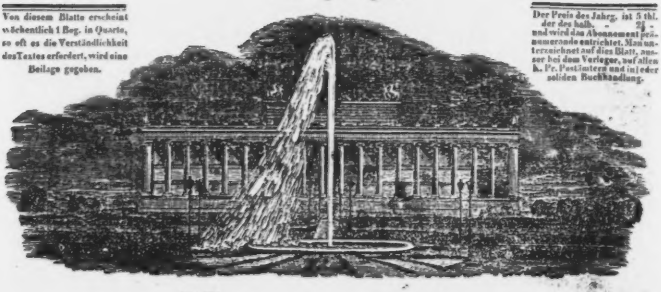
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 50. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. [illegible] und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Von

alt-mexikanischer Baukunst.

Die Mexikanischen Monumente erscheinen, obgleich sie bereits ein vollkommen ausgebildetes System zeigen, als die einfachsten und ursprünglichsten der uns bekannten Architekturen.

Als Cortes im Anfange des 16ten Jahrhunderts das Reich von Mexico eroberte, befand sich dieser Staat bereits auf einer ausgebildeten Culturstufe, ja schon in einer gewissen Ausartung begriffen. Ueber die Gründung, so wie über die Entwicklungsgeschichte dieses merkwürdigen Staates ist uns indess wenig bekannt geworden, indem die spanischen Eroberer, von Fanatismus und Habgier auf gleiche Weise angetrieben, nach Möglichkeit zerstört und vernichtet haben. Doch zeugt eine grosse Menge noch vorhandener Baudenkmäler, plastischer Monumente, hieroglyphischer Manuscripte von dem eigenthümlichen Leben des Volkes. Man nimmt an, dass die Bevölkerung des Landes von Nord-Asien aus eingewandert sei; man nennt als ältere Bewohner des Landes die Tulteken (seit dem 7ten Jahrhundert nach Christo), als deren Nachfolger (am Ende des 12ten Jahrhunderts) die Azteken. Diese Zeitbestimmungen, die sich künftig vielleicht noch genauer herausstellen werden, sind für die folgenden Betrachtungen indess gleichgültig; uns genügt es zu wissen, dass die Cultur des Volkes sich ohne Beziehungen nach aussen, also ohne Einwirkungen von daher, selbständig entwickelt hat und dass seine Monumente einer solchen Entwickelung entsprechen.

Als Hauptbauform erscheint unter den architektonischen Monumenten von Mexico diejenige, welche stets

als die einfachste, die anfänglichste zu bezeichnen ist, freilich hier auf eigenthümliche und consequente Weise durchgebildet — die Pyramide.

Kegel- oder Halbkugel-förmige Grabhügel von verschiedener Grösse, welche häufig vorkommen, dürften, wie an vielen Orten der Erde, so auch hier als die Vorbilder der Pyramiden zu betrachten sein. Sie enthalten gewöhnlich Gänge, welche an der Basis in das Innere führen, mit schräge gegeneinandergelegten Steinen bedeckt: zum Theil auch grössere Gemächer, welche durch einen senkrechten Stollen von oben ihr Licht empfangen.

Die regelmässig geformten, d. h. über der Grundfläche eines Quadrates errichteten Pyramiden erscheinen zunächst auch noch als die Grabmäler von hohen Verstorbenen. Gänge und Treppen führen in das Innere, welches zuweilen aus verschiedenen Gemächern besteht.

Eine grössere Bedeutung aber erhält diese Form der Pyramide dadurch, dass sie, oben abgestumpft, als ein hoher, weithin sichtbarer Feueraltar, d. h. als Tempel, dient. Diese Pyramidentempel, Teocali's genannt, bestehen gewöhnlich aus mehreren Absätzen; auf das obere Plateau gelangt man durch ausserhalb gelegene Treppen, welche entweder in beträchtlicher Breite an einer oder an allen 4 Seiten gerade auf steigen, oder schmaler, im Zikzak, von einem Absatz zum andern führen. Auf der Fläche des hohen Plateau's befinden sich Altäre, Kapellen, Tempel von verschiedener Grösse und Gestalt. Den Teocali umschloss ein viereckiger, mit einer Mauer umgebener Hof, in welchem Gärten, Wasserbehälter und die Wohnungen der Priester sich befanden.

Wir wollen unter den vielen vorhandenen Monumenten der Art nur einige als Beispiele betrachten.

So haben sich bei Teotihuacan, 8 Leguas nordöstlich von Mexico, Ueberreste zweier pyramidalischer Tempel erhalten. Auf dem Gipfel der kleineren, dem Monde geweihten Pyramide zeigen sich Reste eines 40 Fuss langen, 14 Fuss breiten alten Gebäudes, aus 3 Fuss dicken und 8 Fuss hohen unbehauen Steinen. Der Eingang am südlichen Ende hatte 3 Fenster an jeder Seite, und ein anderer Eingang findet sich an der nördlichen Ansicht. Auf der grossen, der Sonne geweihten Pyramide hat die Zeit Alles vertilgt. Die Grundlage dieser Pyramide ist 645 Fuss lang, die senkrechte Höhe beträgt 171 F. Um beide Tempel werden, in verschiedenen Richtungen, kleinere Pyramiden angetroffen, die gegenwärtig nur als Erhöhungen erscheinen. (Vergleiche Stieglitz Geschichte der Baukunst, S. 74.)

Der wichtigste, mit den grossartigsten und prächtigsten Baulichkeiten umgebene Pyramiden-Tempel war der in der Hauptstadt Mexico befindliche, welcher von den Spaniern zerstört worden ist. Er bestand aus 5 Absätzen und die Treppen gingen hier ausnahmsweise nicht gerade aufwärts, oder im Zikzak, sondern sie wanden sich fünfmal um die ganze Masse umher, bis sie auf die Spitze führten. Eine Beschreibung dieses Tempels nach Beltrami enthält das Tübinger Kunstblatt 1831, No. 102 und 103.

Zu den bedeutendsten der noch vorhandenen Tempelreste gehören unstreitig die bei Palenque, in Guatimala, belegenen; sie werden von den Bewohnern der Gegend die „steinernen Häuser," Casas de piedras, genannt. Die ansehnlichste dieser Anlagen ruht auf einem weiten in 3 Absätzen emporsteigenden pyramidalen Untersatz. In der Mitte der einen Seite ist eine breite Treppe. Auf der weiten oberen Fläche der Pyramide befindet sich ein Complex verschiedener Gebäude und Höfe, eingeschlossen von einem Aussenbau, der sich am Rande des Plateau's hinzieht, nach aussen in Pfeilerstellungen geöffnet. Die einfach viereckigen Pfeiler sind mit Vorstellungen in Relief verziert, die Oeffnungen gerade gedeckt. Innerhalb dieses Aussenbaues sind 3 Höfe von verschiedener Grösse und zwischen diesen und zu ihren Seiten die verschiedenen Gebäude. Dieselben ruhen hier auf einem Untersatz von nicht unbedeutender Höhe; kleine Treppen führen wieder zu ihnen empor; auch sie sind durch Pfeilerstellungen geöffnet. Sämmtliche Häuser tragen hohe pyramidenartige Dächer; das Kranzgesims besteht aus 2 parallel über einander hinlaufenden Platten. Die inneren Räume sind durch stufenartig übereinander vorkragende Steine bedeckt. Ausgezeichnet ist unter diesen Gebäuden ein Thurm von 5 Hauptgeschossen und eben soviel kleineren durch die Gesimse getrennten Zwischengeschossen. Die Grundfläche jedes höheren Geschosses ist von geringerem Umfange, so dass auch hier ein pyramidales Ansehen entsteht.

Ich übergehe verschiedene andere Gebäude, welche den eben beschriebenen ähnlich sind, um auf die höchst merkwürdigen Paläste von Mitlan zu kommen, welche nicht zu gottesdienstlichen Zwecken, sondern als königliche Residenz erbaut

scheinen und ohne Zweifel zu den ältesten Monumenten des Landes gehören. Diese haben in ihrer äusseren Erscheinung etwas wesentlich Verschiedenes von den eben beschriebenen Gebäuden, indem bei ihnen sowohl jener pyramidale Grundbau fehlt als sie auch eine ganz eigenthümliche Gliederung der Massen und eine eigenthümliche Anwendung des Ornamentes zeigen. — Die Paläste von Mitlan bilden einen viereckigen Hof, zu dessen Seiten 4 von einander gesonderte Gebäude stehen; 3 von diesen sind von sehr geringer Tiefe bei bedeutender Länge, das 4te ist geräumiger. Alle ruhen auf einem beträchtlich vorspringenden Unterbau; zu den Eingängen führen etwa 8 grosse Stufen empor. Der Eingänge sind in jedem Gebäude 3, durch je 2 starke viereckige Pfeiler gesondert. In dem einen der schmaleren Seitengebäude befindet sich der Länge nach eine Stellung von 5 runden Säulen; eine gleiche von 6 Säulen in dem breiteren Vorderraum des Hauptgebäudes. Hier führt ein Durchgang in mehrere hintere Räume, unter denen ein fast quadratischer, in der Mitte liegend, als Hauptraum erscheint. — Merkwürdig ist an diesem Gebäude vor Allem die Formirung der Façade. Dieselbe zerfällt (über dem genannten Unterbau) in 4 horizontale Streifen von ungefähr gleicher Höhe; der untere von diesen besteht aus einer Platte und einem nach unten vorspringenden geraden Hauptgliede; die drei oberen Streifen aber laden in ihren ebenfalls geraden Hauptgliedern nach oberwärts aus, so dass diese als überhängend erscheinen. In diesen oberen Hauptgliedern befinden sich lange, beträchtlich vertiefte Felder, welche mit mannigfaltigem Reliefornament, aus den Zusammensetzungen gerader Linien gebildet, reich verziert sind. Aehnlich sind die in ihrer Hauptform einfachen Pfeiler verziert; sie haben an ihrem Obertheil ein ähnlich vorspringendes Glied mit einer Platte, welches eine Art Kapitäl bildet. Ueber den drei Pfeilern befindet sich ein langer, mit gleichem Ornament versehener Architrav. — Diese Paläste, in ihrer einfachen Pracht, machen einen hochernsten und feierlichen Eindruck. —

Man kennt noch verschiedene Ruinen ähnlicher Bauwerke. —

Unter den Bauresten des alten Mexico müssen endlich noch verschiedene **Brücken** erwähnt werden, welche, wie wir bereits bei anderen Ueberdeckungen gesehen haben, durch schräg gegen einander gestemmte Steine gebildet werden oder durch schräg über einander vorkragende, welche oben durch breitere Steine bedeckt werden.

Was die an architektonischen und anderen Gegenständen vorkommenden Ornamente anbetrifft, so sind die einfacheren zwar meist in strenger Weise, die mehr zusammengesetzten aber in sehr schwankenden und schwülstigen Formen gebildet. Die menschlichen Gestalten, wenigstens die erwähnten Reliefs an den Pfeilern von Palenque, sind mit einem gewissen Verständniss des Nackten gebildet, aber mit barbarischem, d. h. stillosem Schmuck überladen. Merkwürdig ist übrigens an diesen Figuren eine ganz bestimmt ausgesprochene Nationalphysiognomie, welche sich ebensowenig der aegyptischen als wie der indischen irgendwie annähert.

Das Hauptwerk über die alten Architekturen von Mexico ist **Lord Kingsborough**: *Antiquities of Mexico.* London 1831, und zwar die im 4ten Band enthaltenen *Monuments of New-Spain by M. Dupaix.* — Ferner: Mythologisches Taschenbuch von Friedrich Meyer. 2ter Jahrgang, mit Abbildungen. — Ueber Palenque existirt ein eigenes Werk: „Huehuetlapallan, Amerika's grosse Urstadt in dem Königreich Guatimala. Neu entdeckt von Antonio del Rio und als eine Phönicisch-Cananäische und Carthagische Pflanzstadt erwiesen von Dr. Paul Felix Cabrera. Aus dem Englischen des H. Berthoud.“ Wir wollen den Phönicischen Ursprung dieser Monumente indess dahin gestellt sein lassen.

Einer bedeutenden Erweiterung unserer Kenntnisse sehen wir durch die Forschungen eines neueren Reisenden, Waldeck, eines Zeichners und Archäologen, entgegen, welcher sich gegenwärtig zum Studium der Astekischen Denkmäler in Amerika aufhält.

F. Kugler.

Wo ist Peter Paul Rubens geboren?

Das „Beiblatt der Kölnischen Zeitung“ enthält zuweilen kunstwissenschaftliche Aufsätze, welche hier nicht leicht in die Hände eines grösseren Publikums gelangen dürften. Wir theilen einen dieser Aufsätze (in No. 18 des Jahrg. 1833 enthalten), der die obige Ueberschrift führt und von besonderem Interesse sein dürfte, vom Herrn Verfasser erweitert, unseren Lesern mit.

In einem berichtigenden Artikel, die Geburt des Philipp Rubens betreffend (siehe No. 241 der Kölnischen Zeitung), wird von einem mit der vaterstädtischen Geschichte vertrauten Verfasser nebenbei als zweifelhaft dargestellt, ob des Genannten Bruder, der berühmte Maler Peter Paul Rubens, am 28. Juni 1577 wirklich in Köln oder in Antwerpen geboren worden sei. In der Voraussetzung, dass eine Erörterung dieser Frage dem Publikum nicht ganz gleichgültig sein dürfte, möge dieselbe hier folgen.

Als Johann Rubens, der Rechte Doctor und Mitglied des Magistrates der Stadt Antwerpen, zur Zeit der niederländischen Empörungen, Bilderstürmereien und Plünderungen, wegen religiöser Meinungen angefehdet ward, erschien er am 31. October 1568*) vor dem versammelten Magistrate und liess sich von demselben das Zeugniss seines pflichtmässigen und untadelhaften Wandels ausfertigen; er verliess Antwerpen und wählte zu seinem künftigen Wohnorte das friedliche Köln, wo er mit seiner Haushaltung hinzog. Hier gebar ihm seine Gemahlin, Maria Pypeling, am 27. April 1574 den bereits erwähnten Philipp, und endlich am 28. Juni 1577 den so berühmt gewordenen jüngsten Sohn, welcher bei der Taufe in der hiesigen Pfarrkirche des heil. Petrus zum Andenken an seinen Geburtstag, das Fest der beiden Apostel, die Namen Peter Paul erhielt.

Andere specielle Daten über Johann Rubens und dessen Familie während ihres hiesigen Aufenthaltes scheint die Geschichte keine aufbehalten zu haben, ausser, dass Johann Rubens, im Besitz namhafter pecuniärer und intellectueller Mittel, sich ausschliesslich seinem Hauswesen und der Erziehung seiner Kinder widmete, wobei er, in Ermangelung eines öffentlichen Amtes, keine besondere Veranlassung zu auffallenden Wahrnehmungen gegeben haben mag.

Nach dem am 1. März 1587 hier erfolgten Absterben des in der hiesigen Petri-Pfarrkirche beerdigten Johann Rubens sehnte sich dessen Wittwe zu ihren Verwandten nach Antwerpen zurück, theils wegen der Erziehung ihrer Kinder, anderntheils, weil nach der denkwürdigen, zwölfmonatlichen Belagerung Antwerpens durch den Herzog von Parma, seit dem 20. August 1585, wo es sich ergab, wieder Ruhe und Friede dort herrschten. Ein dritter Beweggrund zur Rückreise der Wittwe Rubens war die nachzusuchende Rückerstattung ihres Grundeigenthums, welches theilweise von den kriegführenden Parteien abwechselnd in Beschlag genommen worden war. Sie trat demnach in dem auf den Tod ihres Gatten folgenden Jahre nach einem zwanzigjährigen Aufenthalt in Köln, wovon sie 19 Jahre an der Seite ihres Mannes, wie dessen Grabschrift besagt*), hier zugebracht hatte, mit ihren sieben Kindern: Philipp, Johann Bapt., Heinrich. Bartholomäus, Blandina, Clara, und dem eilfjährigen**) Peter Paul, ihre Rückreise von Köln nach Antwerpen an.

Die Epoche, während welcher Johann Rubens seinen Aufenthalt in Antwerpen mit jenem in Köln vertauschte; die Zeit, wo Philipp Rubens, der ältere Bruder unseres Peter Paul, zur Welt kam, sein eigner Geburtstag, so wie der Sterbetag des alten Rubens in Köln, welche wir als die Hauptepochen des Aufenthalts jener Familie in Köln's Mauern bezeichnen, stehen notorisch fest, und sind unseres Wissens nie ernstlich bestritten worden. Nur der einzige Punkt, der Ort nämlich, an welchem Peter Paul Rubens das Licht der Welt erblickte, wofür übrigens auf seinem eigenen Grabstein das Jahr 1577***) nachgewiesen ist, hat in jüngern Zeiten die Eifersucht der vermeintlichen Nebenbuhlerinn um diese Ehre in dem Grade rege gemacht, dass sie eine Thatsache, die sie zu ihren Gunsten nachzuweisen nicht vermochte, Köln wenigstens dadurch streitig machte, dass sie, in Ermangelung urkundlicher Beweise†), einer weltkundigen, über zwei Jahrhunderte unbezweifelt gebliebenen Ueberlragung, welche nebst einem in diesem Punkte glaubwürdigen Geschichtsschreiber alle Wahrscheinlichkeit für sich hat, den Glauben versagte.

Unter den Widersachern Köln's nahm sich ein durch sein Werk über die Malerei bekannter Kunstsammler, F. X. de Burtin von Brüssel, während des

*) Ausführlich zu lesen in: *Histoire de la vie de P. P. Rubens par J. F. M. Michel, Licentié en Droit. Bruxelles* 1771. *Pag.* 10 — 11.

*) *Histoire de la vie de P. P. Rubens. S.* 18.

**) Ebendaselbst S. 19.

***) Ebendaselbst S. 270.

†) Die Taufregister der hiesigen Petri-Pfarrkirche reichen nur bis 1602, und die ältesten unserer anderen Kirchen nicht über 1501 hinauf, wo sie zufolge des Gebots des Concilioms von Trient (1563) wahrscheinlich hier erst eingeführt wurden.

ersten Decenniums des gegenwärtigen Jahrhunderts dieser Streitfrage am lebhaftesten an. Seine historischen Forschungen, nach positiven Beweisen über die Geburt des Rubens in Antwerpen, die er in beiden Städten anstellte, so wie seine polemischen Gründe scheinen indessen keinen sonderlichen Erfolg gehabt zu haben, indem nicht nur der 1821 in Brüssel gedruckte Gemälde-Catalog des dortigen Museums *), sondern auch selbst die 1820 — 1826 **) gedruckten Gemälde-Verzeichnisse des Antwerpener Museums dem Namen Peter Paul Rubens allenthalben mit trocknen Worten Köln als Geburtsort beifügen.

Erwägt man nun:

a) dass P. P. Rubens in dem Briefe, den er in Beziehung auf das Gemälde des heil. Petrus am 25. Juli 1637 ***) an den Maler Geldorf schrieb, selbst erklärt, in Köln geboren und bis in's 10. Jahr erzogen worden zu sein;

b) dass Gelenius in seinem Werke †), welches er bei Lebzeiten des Rubens schrieb und 1645 heraus gab, das in der Sternengasse gelegene Stammhaus des Grafen J. M. von Gronsfeldt als das Haus bezeichnet, in welchem P. P. Rubens (28. Juni 1577) geboren worden, in welchem Maria von Medicis (3. Juli 1642) gestorben sei, und welches dann den hierher geflüchteten Erzbischof von Mainz zum Bewohner gehabt habe; — dass Gelenius, Augenzeuge der beiden letzten Daten, als General-Vicar der Diözese sich leicht über die frühern Bewohner jenes Hauses bis zur Geburt des P. P. oder bis zur Abreise der Wittwe Rubens (1588) gewisse Kunde verschaffen konnte, welche von dem Druck seines Buches an gerechnet nur 57 Jahre, und von seiner eignen Geburt (1595) ab nur 7 Jahre aufwärts reichen durfte;

c) dass J. Audran, als er den Stich des unter den Gemälden der Luxemburger Gallerie befindlichen Bildnisse von P. P. Rubens besorgte, sich bei der Legende, welche Ort und Tag von Rubens Geburt nachweis't, gewiss vor jeder Fälschung oder Unrichtigkeit verwahrt haben werde;

d) dass die meisten früheren und späteren Künstler-Biographen über den Geburtsort von P. P. Rubens einig sind;

e) Dass de Bärtin selbst S. 171 *) gesteht, mehr Gründe für, als gegen Köln in diesem Punkte entdeckt zu haben, und S. 177 ebendaselbst, dass die in Antwerpen vorhandnen Taufregister 10 — 17 Jahr über des P. P. Rubens Geburt hinausreichen, ohne Meldung von ihm zu thun; ferner

f) dass die Brüsseler und Antwerpener Maler-Akademieen der Stadt Köln den Vorzug, die Geburtsstätte von P. P. Rubens zu sein, nun unbestritten einräumen.

Berücksichtigt man übrigens, abgesehen von obigen Wahrscheinlichkeitsgründen:

g) dass Johann Rubens, der, vor den belgischen Unruhen und religiösen Verfolgungen fliehend, in Köln seinem Hauswesen und den Wissenschaften friedlich oblag, diesen Zufluchtsort mit seiner Haushaltung schwerlich gegen einen dritten vertauscht haben werde, wo seine Gemahlin mit dem P. P. Rubens niedergekommen und dann wieder nach Köln zurückgekehrt sein müsste. Bedenkt man schliessnoch, dass,

h) selbst die Möglichkeit dieser Voraussetzung angenommen, in diesem Falle den alten Rubens gewiss die Lust nicht angewandelt haben werde, vor der, erst um 1584 — 85 in Antwerpen hergestellten, Ruhe seine Gemahlin dort ihre Wochen halten zu lassen und sie dann wieder nach Köln zurückzuführen: — dann folgt:

So lange ein periodischer Aufenthalt der Familie Rubens ausser Köln zwischen den Jahren 1568 — 1587 nicht urkundlich nachgewiesen werden kann, so lange dürften unseres Erachtens die Ansprüche Kölns, die wirkliche Geburtsstätte von Peter Paul Rubens zu sein, keinem wesentlichen Zweifel unterliegen. D.

---

*) *Notice des tableaux etc.* S. IX des Registers.

**) *Notice des tableaux etc.* S. 17.

***) *Histoire de la vie de P. P. R.* S. 261.

†) *De admiranda — Magnitudine etc. pag.* 407.

*) *Traité théorique et pratique &c. Bruxelles* 1808.

ZELTER
über einige Bilder der Gemäldegallerie des Berliner Museum's.

In dem „Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter," dessen erste Theile so eben erschienen sind, kommen allerlei gute Gedanken über Manches vor, auch über bildende Kunst. Zelter besonders spricht sich gern über diejenigen Dinge aus, die ihm am Herzen liegen, und dies auf eine eben so anmuthige wie erbauliche Weise. Wir theilen unseren Lesern die Schilderung einiger Hauptbilder, der damals angekauften und aufgestellten Giustiniani'schen Gallerie mit, die Zelter (den 23. Mai 1816) für Göthe entworfen. Diese Bilder, bis auf eins, sind gegenwärtig in der Gemäldegallerie des hiesigen Museum's befindlich.

Wir haben eben den Genuss einer Gemäldeausstellung. Die Giustinianische Gallerie, welche aus einer Reihe von 171 wohlerhaltenen Stücken besteht, lässt eine für mich belehrende Vergleichung der Malerschulen zu, woraus man sieht, was auch hier der Einzelne gewirkt hat, und dass das, was man Schule nennt, nicht Lehre, sondern Werk und Wesen ist.

Wer mich zuerst in meinem Sinn beschäftigt, ist der N. Poussin (den ich nur aus Kupferstichen kannte) durch die wunderbare Natürlichkeit, wie innere und äussere Erscheinungen in Uebereinstimmung oder in Gegensatz stehn; und eine Praxis die man schöpferisch nennen muss; nahe daran sieht Alles aus, als ob's der Pinsel selber erfunden hätte und in gewisser Entfernung, als ob's gewachsen wäre. Vorzüglich hat mich bis jetzt die No. 138*) beschäftigt.

Die weisse Kuh in Mitten des Vorgrundes ist das Schönste, was man sehen kann, wie es nur der Höchste der Götter bilden konnte. Sie hat sich, indem sie das Blut des Argus sieht, eben in einen solchen Marsch gesetzt, der die Grösse der Landschaft bezeichnet. Nach der Kraft und Bewegung und dem Muthe, würde man sie für einen Stier halten, wenn nicht eine entschiedene Zierlichkeit das Weibliche herrschen machte. Die Emsigkeit der Juno, die Augen zu retten, welche ihr vielleicht zu Beobachtungen des Gemahls unentbehrlich sind, ist höchst wahr, naiv und weiblich; das Auge knüpft sich gleichsam an diesen Gegenstand fest, um die Ausbildung der unübersehbaren Ferne der Phantasie zu überliefern. Merkur hebt sich mitten im Bilde wie ein Flor oder Duft in die höheren Regionen zurück. Nahe daran, unterscheidet sich nur eine Fleischfarbe kaum von der Luft, weiter ab ist es ein zierlicher Körper mit grösster Sicherheit gezeichnet. Dies alles, wie annoch eine anschauende Gruppe linker Hand, scheint nur da, um eine ruhige breite Landschaft zu zeigen, welche unter stark belaubten Bäumen durch, im bescheidensten Raume einen unendlichen Raum beherrscht und das Auge in eine Kette blauer Berge lockt und verwirrt. Zwei Drittheile des Bildes bestehen aus Luft und Wolken, die den Gegenständen die ebenmässigste Beleuchtung zulassen.

Ein höchst wunderbares Bild ist die No. 97 von Caravaggio: Ein *amor vincit omnia**). Ein Faunenartiger Liebesgott in Jünglingsgestalt zertritt, indem er sich von seinem breiten Herrscherlager erhebt, mit einem Fuss alles, wonach der Mensch trachtet, um sich nach aussen und innen aufzubauen.

Das Bild ist von keiner angenehmen Wirkung; es scheint im Zorne gemalt zu sein; sicher, keck ja frech, dabei gross und herrlich; man kann nicht loskommen. Es macht einen ähnlichen Eindruck wie Rameau's Neffe.

No. 98**) ist ein Gegenstück dazu, doch von viel grösserer Form: Ein geharnischter Genius, den man für einen christlichen halten könnte, hat den Amor niedergeworfen und ist im Begriff, mit aufgehobner Rechte und einer flammenden Ruthe demselben ein Product zu applicíren. Eben auch nicht edel, doch furchtbar gross, und, wie das erste, zornig und mit Huss. Das Fleisch ist wirklich lebendig, man kann's nicht lange genug betrachten und fühlt sich gedrungen einen persönlichen Unwillen des Künstlers vorauszusetzen.

Die No. 39 von Tizian†) scheint eben auch eine persönliche Bedeutung zu haben, vielleicht verschmähte Liebe: Ein Wunder von Frauengestalt! Ruhig und fast vornehm, bedeckt sie mit der Linken eine Brust,

*) I, 416 nach der jetzigen Anordnung der Gemäldegallerie im Museum.

*) I, 396 ebendaselbst.

**) I, 398 ebendaselbst.

†) I, 78 ebendas. als Schuleopie nach Tizian bezeichnet.

indem die Rechte, Amors Bogen gegen den Boden gekehrt, solchen mit dem daran liegenden Zeigefinger zerbrechen will; Amor steht etwas kalt und hält ihr einen Spiegel vor, dessen Anblick die That noch aufzuhalten scheint. Es ist ein Bild von unerschöpflicher Anmuth und Würde und Rundigkeit und bestens conservirt, man sieht unter der Haut das Blut schimmern.

Von der No. 5, M. Angelo*), lässt sich gar nicht sprechen: wie ein Vogel eine menschliche Gestalt so zierlich, edel, kräftig, weich und natürlich in allen Theilen festhalten kann, das mag wohl allein dem Genius vorbehalten sein.

No. 50, von Pordenone**), ist das schönste Bild von der Welt. Durchaus edel im höchsten Sinne des Worts: Eine Ehebrecherin, mit der keine Sünde möglich ist. Selbst der Ankläger, eine feiste Priestergestalt und wahrscheinlich ein Abbild, ist erleuchtet von der Huld des schönen Wesens. Dies Bild allein ist so viel werth, wie die Sammlung kostet, und ganz vollkommen erhalten.

KARL BARTH

der Zeichner, Kupferstecher und Dichter.

Unsere Almanache liefern meist eine Sorte von Modebildern, deren Beurtheilung nicht füglich in das Bereich dieser Blätter gehört. Sie haben es mit einem Publikum zu thun, das für allerlei andre Dinge Sinn haben mag, nur nicht eben für Kunst.

Als wir uns in diesem Herbst auf dem Dampfschiff zwischen Swinemünde und Stettin an den Gedichten des eben erschienenen Musenalmanachs (von Chamisso und Schwab, 1834) erbauten, hörten wir, wie eine junge Dame hinter uns sagte: „Das ist nichts für uns, liebe Mutter: lauter Gedichte und nur ein Bild!“

Sie wollen Bilder sehen; weiter wissen sie von der Kunst nichts.

Das eine Bild dieses Almanachs (das Titelkupfer) war aber gerade ein wirkliches Kunstwerk, eins mit dem man sich, selbst ohne weitere Gesellschaft, ganz hübsch unterhalten kann: das Portrait des deutschen Dichters Friedrich Rückert, mit den scharfen, noch jugendlich blitzenden Augen, mit der breiten, ernsten Stirn und den feinen, anmuthig spielenden Lippen, ein Gesicht, das jedem, der es kennt, eine theure Erinnerung bleiben wird. Es ist von Karl Barth gezeichnet und gestochen, lebendig und doch in edler, nachdenklicher Ruhe aufgefasst und in einer eben so anspruchlosen als treuen und gesunden Technik ausgeführt. Es herrscht darin eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren, deutschen und italienischen, Manier und der Eleganz neuerer Kupferstiche.

Auch der Musenalmanach von 1833 enthielt ein von Barth in derselben Weise gestochenes Portrait, Adelbert von Chamisso, nach einem Bilde von R. Reinick, auch dies ein echtes Dichterbild. Leider war hier manches von dem Tiefen und Bedeutsamen des Originals (welches Referent kennt) durch die Zeichnung von anderer Hand, nach der Barth den Stich gefertigt, verloren gegangen.

Sehr überraschend war es uns, durch den neuen Almanach in dem Kupferstecher zugleich einen Dichter kennen zu lernen, der unter der grossen Dichtermenge, die das Vaterland gegenwärtig ernährt, keinen der letzten Plätze einnimmt und der so auch durch das Wort es kund zu thun weiss, dass der echte Künstler stets einen Dichter in sich trägt, welcher den Gebilden der Hand allein die lebendige Seele einzuhauchen vermag.

Um unseren Lesern im Urtheil nicht vorzugreifen, theilen wir ihnen hier zwei dieser Gedichte von Barth mit, davon das eine auch in der Kunst des Wortes den darstellenden Künstler zeigt, das andere, seiner Ueberschrift entsprechend, eben nur ein dichterischer Hauch ist. Doch möge uns vergönnt sein, vorher noch eine Stelle aus der Einleitung des Anordners (Rückerts selbst) hieher zu setzen, die von dem Verhältniss des Dichters und Malers handelt und auf anmuthigste Weise eine künstlerische Situation beschreibt.

Rückert sagt:

Als, ich weiss nicht zum wievielsten Male,
Du mein schlechtes Antlitz zeichnen wolltest,
Diesmal nicht zu eigner Lust und Freude,
Sondern es zur Schau zu stellen, Eingang
Dieses Buchs, dem Richterblick des Lesers —
(Mög er nur es gnädig gelten lassen,
Wie es Gott schuf, und du nach es schufest!

*) Nicht in die Gemäldegallerie des Museum's aufgenommen.

**) I, 82 der Gallerie, .

Es erglasten sich die beiden Bilder,
Das von Dir, und das in meinen Liedern) —
Als ich regungslos nun dir gegenüber
Musste sitzen, und die Unterhaltung.
Ausging, gabst du zur Entlangeweilung,
Dass sich nicht entspannte Züge dehnten,
Mir in Handschrift die gesammten Werke
Eines mir ganz unbekannten Dichters,
Deine eignen; und ich las, und staunte.
Welche Haltung soll ich dir gegenüber
Nun behaupten? Wo ich dir, dem Maler,
Kühn die Stirn als Dichter bot, erkenn' ich,
Dass du selbst ein Meister meiner Kunst bist,
Ich in deiner nicht einmal ein Pfuscher. U. s. w.

Folgendes sind die beiden Gedichte von Barth:

Des Goldschmiedlehrlings Klage.
(Jugenderinnerung.)

Von Rauch und Dampf und Feuers Qualm umflossen,
Ein Sclave an den Ambos angeschlossen,
An schwarzer Esse wühlend in Metallen,
Wo ohrzerreissend Hammerschläge fallen,
Und schrillend kreischt der grimme Ton der Feilen;
Da soll ich Armer lebenslang verweilen,
Und ohne Hoffnung immer nur vom Frischen
Die heissen Thränen mit dem Feilstaub mischen!

Durch trübe Fenster nach dem Fleckchen Himmel,
Und nach der freien Mücken Tanzgewimmel,
Blick' ich mit Neid aus meiner finstern Klause,
Und wünsche mich weit weg vom Vaterhause. —
Statt Silber, schmied' ich Pläne zum Entweichen,
Wie meines Lebens Wunsch ich kön' erreichen:
Durch Farben Leben geben den Gedanken,
Und dir, o Kunst, nur dienen ohne Wanken!

Alles nur ein Hauch.

Auf edler Frucht ein Duftshauch, den zerstört
Die leiseste Berührung, ist die Unschuld;
Die Sünd' ein gift'ger Hauch auf reinen Spiegel,
Dess erster Anflug ew'ge Flecken lässt;
Die ird'sche Lieb' ein Hauch der ew'gen Liebe;
Der Traum ein Hauch von einem schönern Leben,
Das Leben selbst ein Hauch aus Gottes Munde;
Das Wort ein Hauch des ewigen Gedankens,
Und was ich sing', ein Hauch dess, was ich fühlte.

Nachrichten.

Berlin. Der Herr Dr. Fuss, Lehrer am Königl. Gewerbe-Institut, ein ausgezeichneten Chemiker, hat, von einem hohen Königl. Ministerium unterstützt, die verlorene Kunst der Glasmosaiken — der sogenannten *mille fiori* — sowohl nach antiker als venetianischer Weise, wieder erfunden und Gefässe und Platten mit den zartesten Blumen und in herrlichster Farbenpracht verfertigt. Die grösste Schwierigkeit hat darin gelegen, die verschieden gefärbten Glasarten von ungleicher Dehnbarkeit in Krystallglas zusammenzuschmelzen. Ebenso hat Hr. Dr. Fuss das Geheimniss in der Gewinnung des sogenannten Goldpurpurglasses entdeckt und wissenschaftlich festgestellt.

Dresden. Die Kunstakademie zu Dresden hat durch den unlängst erfolgten Tod des Prof. Thürmer einen empfindlichen Verlust erlitten. Die „Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom, vom 15ten und 16ten Jahrhundert," welche Thürmer in Verbindung mit Gutensohn herausgegeben, ist ein Werk, das seinen Namen ehrenvoll erhalten wird.

KUNST-ANZEIGE.

In meinem Verlage erscheint nächstens eine gute deutsche Bearbeitung von folgendem, für alle Architecten sehr wichtigem Werke:

The Erechtheion at Athens

fragments of athenian architecture and a few remains in Attica, Megara and Epirus illustrated with outline plates and a descriptive historical view combining also under the divisions Cadmeia Homeros and Herodotos the origin of temples and of grecian art of the periods preceding by Henry William Inwood F. S. A. joint architect to St. Pancras church camden and regent square chapels. London 1827.

Dieses Werk wird in etwa 8 Lieferungen erscheinen und kaum den 3ten Theil des Preises des englischen Originals kosten.

Berlin, Ende October 1833.

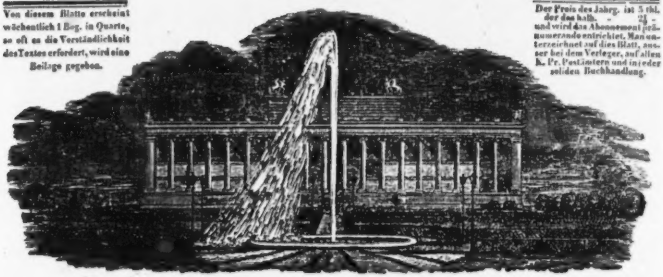
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 51. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando ertheilet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. *Verleger George Gropius.*

Coreggio's heiliger Franciskus

im Kupferstich von P. Lutz.

Da die Lehre der Fabel von der Löwin, die nur einen, aber einen Löwen zur Welt bringt, selbst zur Fabel geworden, so darf die Rittnersche Kunsthandlung in Dresden zu dem Kupferstich der Sixtinischen Madonna ein Seitenstück erscheinen lassen, ohne dadurch der edlen Art des ersten zu nahe zu treten. Dankbar ist es anzuerkennen, dass ein solcher Gegenstand gewählt und dass zu dem Unternehmen ein solcher Kupferstecher gewonnen wurde.

Unter den Gemälden Raphaels, zeigt Coreggio's Franciskus bei weitem mehr Uebereinstimmendes mit der Madonna di Foligno, als der Sixtinischen Madonna. Beide Maler wichen von ihrer Weise ab und näherten sich dadurch. Die Madonna di Foligno ist ein Gemälde, das den Uebergang bezeichnet von den herkömmlichen Darstellungen auf Altarblättern zu denen einer erfindungsreichen Auffassung und das ungeachtet der Grossartigkeit ein altkirchliches Ansehn hat. Beim Franciskus ist das Altkirchliche nicht in eine bezaubernde Farbenmystik eingehüllt, wie auf andern Gemälden Coreggio's, die deshalb mit musikalischen Kunstwerken verglichen sind. Was Mengs*) von dem Franciskus sagt, der dieses Gemälde den fünf andern Coreggio's in Dresden unterordnet, in folgenden Worten: „Dieses Werk (hat sich wohl erhalten und) ist sehr kräftig. Ob es gleich in den Umrissen etwas hart ist, so ist es demohngeachtet weich und die innern Theile sind schön gemalt. Das Colorit ist wahr und saftig, in einem

*) Des Ritter Mengs hinterlassene Werke von Prange. III. S. 137.

Styl, der zwischen dem des Perugino*) und des Leonhard da Vinci das Mittel hält (besonders aber nähert sich der Kopf der Jungfrau sehr dem Styl und Charakter des letztern, hauptsächlich auf den Wangen und in Absicht des Lächelns des Mundes). Die Falten gleichen in etwas der Manier des Andreas Mantegna**), nämlich in Ansehung der Art die Glieder einzuwickeln; sie sind aber nicht so trocken und haben mehr Grandiosität." — Dieses mögte sich ungefähr auf die Madonna di Foligno anwenden lassen. Noch mehr Aehnliches ist in der Zusammenstellung. Um die Gottesmutter, die bei Raphael auf Wolken, bei Coreggio auf einem hohen Sessel thront, sind vier Anbetende vereint. Liebliche Köpfchen, die zu einer Engelglorie gehören, zeigt hinter ihr der azurne Himmel, der oben halbkreisförmig begrenzt ist. Auf den ältesten italienischen Gemälden halten Engel den Thron der Madonna an den Lehnen empor, um sie als die Königin des Himmels erscheinen zu lassen. Coreggio blieb der überlieferten Vorstellung treu, indem er zwei Kindesengel (im h. Georg sind es schon goldene Karyatiden) als Träger des Thrones anordnete. Andere Maler, die die Kindesengel im Vordergrunde beibehielten, indem sie das Anmuthige des durch sie bewirkten Gegensatzes anerkannten, gaben ihnen eine heitere Beschäftigung, indem sie meist singen oder die Zither spielen. Auf der Madonna di Foligno trägt der Engel eine Inschrifttafel. — Zu den Heiligen gehören hier wie dort Johannes der Täufer und der heil. Franz***). „Beide Figuren, sagt Fr. Schlegel****) in der Beschreibung des raphaelischen Bildes, dem Johannes und Franciskus auf dem ältesten Bilde des Coreggio zu Dresden so individuell ähnlich, dass wer beide Gemälde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen mögte, einer von beiden Malern habe den andern vor Augen gehabt." v. Rumohr*****) bestätigt das Gesagte folgender Maassen: „Die Ausführung dieses Bildes fällt in so frühe Zeit, dass man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, dass Coreggio es gesehn haben, davon angeregt sein könnte†)."

Coreggio's Liebe zur Allegorie verläugnet sich nicht im Franciskus, wenn sie gleich nicht als störende Räthselhaftigkeit uns entgegentritt. Die Aufbauung des hohen Sitzes der Madonna auf Bildern der Art hat immer etwas unangenehm Gezwungenes. Hohe Pyramidensätze statt der Stufen genügen eben so wenig, als die willkührliche Aufeinanderschichtung verschiedenartiger Baulieder. Ein glücklicher Gedanke war es, die Zusammenstellung des Thrones durch Unterlegung eines bedeutsamen Sinnes zu bedingen. Auf dem Sockel wird im Relief die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese entdeckt. Darüber auf einem ovalen Schilde hält Moses die Ge-

*) Nur den, der nicht Gelegenheit hatte, in Italien Perugins Hauptbilder zu sehn, kann die Anführung seines Namens befremden. Im Vatikan die heil. Jungfrau auf dem Thron *(Vierge au baldachin)* mit den vier Heiligen ist ein so ausgezeichnetes Werk, dass der Annahme, es sei von Raphael, nur die Inschrift widerspricht: *Hoc Petrus de chastro plebis pinxit.* Eine der frei behandelten Wiederholungen, die Raphaels Namen tragen (Manuel IV. 37. Réveil 79) sah Fr. Schlegel 1804 in Brüssel und sprach sich darüber (sämmtliche Werke VI. S. 188) also aus: „Es ist eine wahrhaft grosse Composition, wo alles schlicht und einfach und doch alles bedeutend und gerade das Rechte ist. In dieser Rücksicht könnte man etwa nur den alten Coreggio zu Dresden mit der heil. Katharina und dem heil. Franciscus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigstens neben dieses Raphaelische Bild stellen, welches unstreitig eines der schönsten und lobenswerthesten von diesem Meister ist." Um die Aehnlichkeit noch mehr hervorzuheben, können füglich die beiden oberwärtsschwebenden Kinder im Franciskus mit den beiden Engeln verglichen werden, die die Vorhänge des Baldachins emporhalten. Unwillkührlich wird hier, wie überall, eine historische Entwicklung der Composition erkannt.

**) In *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de Dresde*, 1753 heisst es, der Franciskus bestätige die Sage, dass Coreggio der Schüler Mantegna's gewesen sei.

*) Nach einem Kupferstich der Madonna di Foligno von Vincens, auf dem in die Stelle des Donators die heil. Katharina (aus Raphaels Cinque Santi) gesetzt ist, sind drei der Anbetenden sogar dieselben.

**) A. a. O. Seite 49.

***) Italienische Forschungen III. S. 118.

†) Fr. Schlegel a. a. O. Seite 49, ist entgegengesetzter Meinung. Raphael soll von Coreggio geborgt haben. „Diese Gestalten sind an sich mehr dem Coreggio eigen."

setztafeln. Höher als das Gesetz ist die Liebe und der Sündenfall wird getilgt durch die Sündenvertilgung, die der Christknabe ertheilt mit segnender Rechten. — Durch Beobachtung der Perspektive that Coreggio der Schönheit seiner Figuren Abbruch, in der sich Raphael grosse Freiheit gestattete. Bei der Zusammenstellung von Heiligen, die bald mehr bald weniger statuarisch ist, wählte er oft für die verschiedenen einen verschiedenen Augenpunkt, um jeden am günstigsten erscheinen zu lassen. Ein merkwürdiges Beispiel giebt seine Cäcilia, bei der der Beschauer unter das Kinn des nicht aufwärts blickenden Johannes sieht und zugleich in das Notenbuch des hoch über Wolken singenden Engelchors. Es scheint, dass Raphael oft die Skizzen einzelner Figuren, die er in Bereitschaft hatte, zu einem Gemälde zusammengefasst habe, ohne durch Veränderung des Einzelnen den Forderungen des Ganzen genug zu thun. Unbekümmert um die Höhe des Gesichtspunktes, erweiterte Raphael die Composition der Verklärung um den untern bei weitem grösseren Theil, als wenn das Gemälde von oben herab gesehn werden sollte. Tizian und Coreggio dagegen berücksichtigten bei ihren Altarblättern den niedrigen Stand der Gemeinde. Bei Mariens Himmelfahrt, dem Riesenwerke des Tizian, wird die Sohle eines der unten stehenden Apostel wahrgenommen. Bei Coreggio's Georg sind die Füsse des mit dem Schwert spielenden Knaben nicht sichtbar, als wenn sie vom Altartisch verdeckt wären*). Auch bei Franciskus ist die Gesichtslinie so niedrig angenommen, dass die Köpfe des emporschauenden Heiligen, des heil. Franz und der heil. Katharina, sich mit dem Gesichte abschneiden. — Das streng Symmetrische der Zusammenstellung, wovon in der Nacht, im Hieronymus keine Spur ist, giebt dem Franciskus vor allen andern Werken Coreggio's ein altväterisches Ansehn. Ausserdem die Heiligenscheine, die nicht je nach der Wendung der Köpfe verschiedene Ovale bilden, sondern nach Giotto's Art Kreise, wenngleich nicht als Scheiben Giotto's, sondern als Ringe und die um so mehr auffallen, da die Engel flügellos dargestellt sind. — Bei Coreggio's Georg sollte Architektur als Rahmeneinfassung das ganze Bild umschliessen**), im Franciskus ist die Architektur auf dem Gemälde selbst. Jonische Säulen ohne ein verbindendes Gebälk stehn je zwei auf beiden Seiten, welche den dunklen Hintergrund für zwei Heilige darstellen, die sich der Maler in Beziehung mit den Beschauern dachte, während die Madonna mit den beiden zu ihr gewandten Heiligen im klaren Luftraum siegprangt — so zeigt sich gleichsam der Himmel offen in der Kirche, so steht das Abgeschlossene dem Freien entgegen.

Ob der Franciskus auch ähnliches mit Raphael, gemeinsames mit andern Meistern darbieten mag, ob er sich auch von andern Werken Coreggio's*) unterscheidet, so ist ihm doch keineswegs die ergreifendste Eigenthümlichkeit abzusprechen. In wohlthuender Heiterkeit weht uns des Meisters verklärende Begeisterung an. Den Heiligen weckt das Erscheinen der Gnadenmutter, nicht bussfertige Inbrunst, sondern gläubige Beseligung, das Anschauen des Göttlichen ist nicht feierliche Erhebung, sondern Liebesgruss. Die beiden Knaben, die, wenn sie auch nur spielend den Thronsessel tragen (für dessen Unterstützung anderweitig gesorgt ist), in anmuthsvollem Bemühen dem Druck der Bürde zu begegnen suchen, die beiden leicht schwebenden Knaben, die oberwärts zu beiden Seiten in Andacht die Hände zusammenlegen, sind raphaelische Gestalten. Aber nicht auf solchen Idealen, sondern auf den Figuren, die individuelle Zügen zeigen, mit den spitzigen Nasen, den zum Lachen breitgezogenen Lippen beruht der Werth des Gemäldes, dort besteht alle Seele in der Form, hier sind alle Formen in Seele aufgelöst. Am wenigsten mögte der schwerfällige Christknabe genügen, der, da die Mutter, um ihm den heil. Franz besser zu zeigen, die Knie nach der entgegengesetzten Seite wendet, über die veränderte Lage ängstlichkeit zu verrathen scheint. Wenn die Erklärung die richtige ist, so würde sie eine neue Aehnlichkeit mit der Madonna di Foligno einschliessen. Die heil. Mutter vertritt den Sohn und indem dieser scheu vor sich hinblickend die Finger der Rechten erhebt, verheisst sie gnadenvoll und innig den erflehten Segen und senkt die Hand herab, als wollte sie das Haupt des heil. Franz berühren. Dieser, dessen

*) Mengs a. a. O. Seite 140.

**) Ebendaselbst 139.

*) Fr. Schlegel a. a. O. Seite 30: „Dieses Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desselben Meisters aus der zweiten Manier vorziehen dürfte, steht durchaus allein und kann gar nicht mit diesen verglichen werden, entfernt sich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Maler.“

Blick dem übrigen entgegenleuchtet, bringt die Linke zur Seitenwunde, die durch den Schlitz der Kutte sichtbar ist und hebt mit der Rechten das weite Gewand, um den Fuss zu entblössen. Mit dem dünn geschornen Kranz von Haaren nahet er vertrauungsvoll der Himmelskönigin, indem er sich gleichsam darauf beruft, wie er durch die Wunden Jesu*) begnadet sei, um mit sterblichen Augen das Unsterbliche zu schauen. Von reiner Liebe durchdrungen, blickt auf ähnliche Weise mit schmachtendem Blick die heil. Katharina empor, indem sie in der Rechten das Schwert und die Palme hält und mit dem Fuss auf das Marterrad tritt. Als Vermittler zwischen der angebeteten Gottheit und der anbetenden Menge schauen Anton von Padua und Johann der Täufer aus dem Bilde heraus zu der Gemeinde, um durch mittheilendes Gefühl die Seligkeit noch zu erhöhen, die ihr Innres in sich aufnahm. Hinter dem heil. Franz bescheiden zurückstehend trägt der heil. Anton Buch und Lilie. Entstellend umhüllt die Kutte**) ihm den Kopf, so dass Stirn und Auge beschattet ist, wodurch die innerliche Freude, wie sie der lachende Mund deutlich verräth, den Reiz der Demuth gewinnt. Johannes, der auf der andern Seite vor der heil Katharina steht, bekleidet mit dem auswendig glatten Kamelfell, das Rohrkreuz in der Rechten, weis't mit der Linken auf das Lamm Gottes hin, als liebreicher, väterlich mahnender Lehrer. Wie der heil. Franz dem Gefühl der heil. Katharina Sprache leiht, so wird des heil. Anton angedeutete Absicht vom heil. Johannes klar verkündet. So sind dieselben Empfindungen in verschiedenen Graden mannigfaltig ausgedrückt auf der einen und auf der andern Seite und zwar durch die einsichtsvolle Stellung der Figuren so, dass links und rechts das vollkommenste Gleichgewicht stattfindet. Die Heiligen auf solchen Altarblättern sind das, was der Chor in der antiken Tragödie ist. „Wir müssen ihn begreifen, sagt A. W. v. Schlegel*), als den personifizirten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters als des Sprechers der gesammten Menschheit."

Als zwei Hauptwerke der Gallerie in Dresden verdienen die Sixtinische Madonna und der Franciskus, er ist unter den Coreggio's daselbst allein mit dem Namen Antonius de Alegris geziert, als Seitenstücke in würdigen Nachbildungen neben einander zu stehn. Dies geschieht jetzt durch einen Kupferstecher, der, dem Beispiele Friedrich Müllers nachstrebend, an seiner Platte mit Geist und Liebe arbeitet zur Ehre der deutschen Kunst.

Peter Lutz lebt in seiner Geburtsstadt München. Im Genuss einer zehnjährigen königlichen Unterstützung, liess er sich vierzehn Jahre hindurch seine künstlerische Ausbildung angelegen sein. Unter der Leitung des Geschichtsmalers Robert v. Langer, Direktors der Königl. Kupferstichsammlung, malte Lutz bis zum Jahre 1817. Seine Federzeichnungen nach den Antiken und nach der Natur zeigten unverkennbar seinen überwiegenden Beruf zur Kupferstecherkunst. Das wahre Talent berechnet nicht kärglich Zeit und Mühe und der muthlos lähmenden Ueberredung, auf dem betretenen Wege zu verharren, tritt der erhebende Entschluss entgegen. Was ist verloren, wenn aus dem Kampf eine werkthätig beseelende Kraft gerettet wird? In Kupferstichmanier zeichnete Lutz mit der Feder nach Blättern von Spranger, Goltzius und J. G. Müller. Er vertauschte jetzt seinen bisherigen Lehrer mit einem neuen, jedoch hielt ihn — und, wie es scheint, mehr als es seinem Streben förderlich war — innige Dankbarkeit gegen jenen verpflichtet. Unter C. E. Hess (Amslers ehrenwerthem Vorgänger) begann er zu radiren und

*) Auf der noch nicht vollendeten Platte von Lutz sind die Wunden der Hände und Füsse nicht bemerkt. Im Verzeichniss der Gemälde-Gallerie in Dresden, 1826 liest man, dass der heil. Franz „mit gebeugtem Knie" hinaufblicke, wobei man aber nicht an ein Knien oder an ein sich Anschicken zum Knien denken darf. Der ganze Körper beugt sich hin zum Thron des Göttlichen. Im Ausdruck unterscheidet sich am auffallendsten der heil. Franz von Raphael und der von Coreggio. Jener zeigt nach v. Rumohr „achwärmerisch schmerzliche Verzückung," dieser wohlthuenden Genuss befriedigter Sehnsucht.

**) Mögte die Kutte auch den Fuss verdecken! Der offenbar verzeichnete profilirte Fuss ist in soweit merkwürdig, als er zu erkennen giebt, dass der Maler die Wendung des heil. Anton, der von der Madonna den Blick zu der Gemeinde kehrt, nicht als ausgeführt, sondern im Begriff des Ausführens sich dachte. Die Uebertragung der hehren Freuden durch die Heiligen, sollte dadurch noch lebhafter versinnlicht werden.

*) Ueber dramatische Kunst. I. S. 153.

zu stechen und zwar Köpfe nach Kupferstichen von Jakob Frey. Wie seine Malereien sind Lutzens bis jetzt erschienene Kupferstiche nur als Flügelschläge seines Genius zu betrachten, dem nach mehrjähriger Prüfung und Sammlung seiner Kraft es jetzt erst gelingen soll, sich zu einer würdigen Höhe emporzuschwingen.

Die Schönheit der Grabstichel-Arbeiten scheint in der Anwendung möglichst weniger Mittel oder in der Beobachtung eines einfachen Systems zu bestehn. Die Verbindung von weissen, punktirten und gestrichelten Stellen ist mit der zu erzielenden Harmonie unvereinbar. Die schönsten Kunstblätter zeigen, wie durch gleichmässige Strichlagen die grösste Mannigfaltigkeit in Modellirung und Farbe ausgedrückt werden könne. Durch die nebeneinander laufenden weissen und schwarzen Linien wird eine verschmelzende Blendung hervorgebracht, so dass das, was Symbol der Farbe sein soll, als Farbe erscheint ohne nachhelfende Einbildungskraft. Namentlich bei Fleischpartien ist die Gleichmässigkeit der Strichlagen von der grössten Bedeutung, weil nur so und nicht anders die unnatürliche Tatowirung den Zauber höchster Wahrheit erringt. Wenn die Ranten der Schraffirung durch Diagonalen zerschnitten werden, so sieht sich das tastend fühlende Auge unangenehm in dem Zuge, die Rundung der Formen zu verfolgen, gehemmt und erblickt statt der Flächen Linien, statt der Körper Ebenen. Wie die Tempera-Verbesserung in Fresken, die Sepia-Striche in missrathenen Kupferabdrücken, vernichten sie als ungleichartig den Eindruck, den sie erhöhen sollen. Die ersten Kupferstiche sind von solchen Diagonal-Linien nicht frei, aber gleichsam verstohlen angewendet erscheinen sie nur als verstärkende Nachhülfe und nicht als geradezu nothwendig. Die Sicherheit, bald feinere, bald stärkere Strichlagen zu ziehen, und ohne Zwang durch sie das mehr oder weniger Runde auszudrücken, sie abzubrechen, wo verschiedene Flächen aneinanderstossen ohne den Uebergang zu zerstören, ist Sache des Meisters. Nicht durch Unterricht und Vorschrift, so scheint es, sondern auf dem mühsamen Wege der Erfahrung kann die Kunst erworben, nicht geübt werden, wo nicht Auge und Sinn dafür durch den göttlichen Strahl geöffnet wurde. Man dürfte einwenden, dass der Kupferstecher (der schon in Hubert's Handbuch mit dem Uebersetzer verglichen wird) nach Massgabe des Gemäldes verschieden den Grabstichel handhaben müsse. Nicht kann von Kupferstichen die Rede sein, die nur den Werth getreuer Abbildungen, sondern von solchen, die den Werth selbständiger Kupferstiche haben. Der Kupferstecher wird unter den Gemälden solche wählen, deren Färbung und Formen gleich bestimmt sind. Vorzugsweise daher Werke in raphaelscher Manier. In der Reihe der Künste hat die Kupferstecherei auf eine Ansehn gebietende Weise die Mitte eingenommen zwischen der Malerei und der Plastik. Plastisch in ihrem Verfahren tritt bei ihr bedeutsamer, als im Gemälde die Form hervor, aber sie giebt auch Farben durch Striche, nicht etwa als heraldische Bezeichnung, sondern indem sie durch das Hellere und Dunklere die Stärke der Farben ausdrückt und die Wirkungen, die sie im Verhältniss zu einander in unsrem Auge hervorbringen. Der farblosen Plastik*) angemessen erzielt sie alles durch Licht und Schatten und hat einen Vorzug vor der Plastik, die nur das fühlbar körperliche darzustellen vermag. Der Kupferstecher, der nach Werken der Plastik arbeitet, ist nicht im Stande seine Kunst im ganzen Umfange zu zeigen. Wenn er nur Formen, namentlich ein Relief nachbildet, so ist sein Werk der Malerei en grisaille zu vergleichen, mit der sonst der Kupferstich nicht verglichen werden darf. Auf entsprechende Weise das Gemälde in die Sphäre seiner Leistungen zu versetzen, ist des Kupferstechers Ruhm. Für solche Abhängigkeit wird er dadurch entschädigt, dass bei der Auffassung des Gegenstandes ihm seine Empfindung allein die Regel vorschreibt. In ähnlichem untergeordneten Verhältniss steht die Musik zur Poesie (?).

*) Mehr als billig ist jetzt von einer farbigen Plastik viel Redens. Was wir von dem Anstrich der Antiken wissen, reicht hin, um zu erkennen, dass, keine Malerei, sondern nur eine Vielfarbigkeit bezweckt werden sollte, wie sie etwa die Statuen von Gold und Elfenbein hervorbrachten. Die einfachen Formen, die für eine Fernansicht berechnet wa[illegible] sollten für den nahen Beschauer durch Verschiedenheit der Farben Mannigfaltigkeit gewinnen so bei Werken der Skulptur, als der Architektur. „Phidias, sagt Böttiger, Andeutungen S. 88, ging bei allen seinen colossalen Schöpfungen von dem Grundsatz aus, dass was aus gehöriger Ferne gesehn, durch Masse und Umrisse imponire, dennoch auch in fortschreitender Annäherung durch das kunstreiche Detail interessiren müsse."

Die vor dem Franciskus zu nennenden Blätter von Lutz sind gering, aber löbliche Zeugnisse des Strebens. Sie verrathen Befangenheit, die aber aus Sorgfalt hervorgegangen ist, Unsicherheit, die aber in dem Willen, durch Versuche das Rechte zu ermitteln, ihre Rechtfertigung findet. Keines ist daher dem andern ähnlich.

S. Magdalena. Die Heilige, der wahrscheinlich das Marmorbild in der Leuchtenbergschen Bildergallerie als Modell sass, nach einem Gemälde des verstorbenen Direktors J. P. v. Langer, stach Lutz wahrscheinlich aus Rücksicht für dessen Sohn. Nur der Boden und die Rosenerhöhung, auf der das Buch liegt, ist geätzt. Das Ganze zeigt Sinn für das Malerische der Farbengebung. Das Bemühen, die nackte Büsserin zart darzustellen, ist nicht erreicht. Den Uebergang von weissen Stellen zu schraffirten bilden punktirte. Die Punkte harmoniren nicht einmal mit den Strichlagen. Die Schwärze der Kreuzschraffirungen sind an den beschatteten Theilen, wo diese nicht vom Widerschein gemildert werden, durch entgegengesetzte Linien verstärkt.

Maria mit dem Kinde nach Robert v. Langer, dem das Blatt 1825 des Kupferstechers Dankbarkeit zueignete. Bei der rühmlichsten Handhabung des Grabstichels, die einen imponirenden Glanz verbreitet, ist auch diese Arbeit nicht frei von dem früher Getadelten und anderes missfälliges wird bei ihr wahrgenommen. In den Rauten der Schraffirungen sind nicht allein kurze Diagonalstriche, sondern zum Theil Kreuze. Das Liniengewirre*) lässt nichts anderes, als unreine Farben entstehn. Die Madonna hat dadurch einen brünetten Teint erhalten, wie es, nach dem (wahrscheinlich hellbraunen) Haar zu urtheilen, nicht in der Absicht des Malers und des Kupferstechers lag. Der gute Eindruck des Einzelnen scheitert an der Ungleichartigkeit des Ganzen.

Lady Johanna Gray nach J. P. v. Langer. Ein treffliches Blatt. Die grösste Mannigfaltigkeit von stiller Harmonie und ergreifender Wirkung. Das Eisengitter, durch das der bewölkte Mond auf die in sich versunkene Dulderin scheint, die Kerkermauer, der Steinsitz, die verschiedenen Gewänder sind sicher dem Original entsprechend, das durch eine brillante Färbung den Schauer der Scene lichtet. Die Fleischpartien sind ungefähr so behandelt, wie bei der Madonna, aber hier, wo die Mondbeleuchtung besondere Gesetze vorschreibt, nicht ungehörig.

Kommet her zu mir u. s. w. Christuskopf aus Raphaels Spasimo, gestochen 1828. Anders, als bei jenen Effektstücken, sieht man hier statt der aufgebotenen Künste eine Kunst. Der Anspruchslosigkeit der Darstellung entspricht Einfachheit der Grabstichelführung. In dem Verhältniss, in dem hinter Toschi unser Künstler bleibt, mag das Original zu dem Bilde stehn, nach dem dieser arbeitete.

Wer weise ist u. s. w. Die beiden Engel der Sixtinischen Madonna im Gegendruck nach Friedrich Müller. Ein Muster getreuer Nachbildung, eine Urkunde geistiger Verwandtschaft. Vielleicht unternahm Lutz diese Arbeit als Vorbereitung zu der Platte, die ihm einen Platz neben Müller erwerben sollte.

Herr Ernst Arnold, der Besitzer der Rittner'schen Kunsthandlung, wandte sich 1827 an Lutz, dessen Kunstfertigkeit, die er aus der Johanna Gray erkannte, ihm zur Ausführung des lang gehegten Planes geeignet zu sein schien. Der Künstler ging auf den Vorschlag ein und erhielt zu dem Ende eine Zeichnung und eine Oelkopie. Nachdem er fünf Jahre an der Platte gearbeitet hatte, begab er sich 1833 mit Frau und Kind nach Dresden, um hier in ungekränkter Musse Angesichts des Originals seinem Werke die letzten Striche der Vollendung zu geben. — Nach dem bereits gesagten kann von einem Vergleich zwischen diesem Kupferstich und dem in der Recueil d'Estampes etc. wo der Franciskus den Reihen eröffnet, nicht die Rede sein. Der letztere ist nach einer Zeichnung von C. Hutin, von Etienne Fessard in Paris gefertigt und hatte bis dahin Werth als die einzige Abbildung des Franciskus. Da über jede Bedenklichkeit des Gelingens die Arbeit von Lutz hinausgeführt ist, so kann ein Urtheil über einen Abdruck der noch nicht vollendeten Platte festgestellt werden. Alles bis auf die Füsse des heil. Johannes scheint vollständig mit liebender Sorgfalt ausgeführt zu sein, dennoch soll der Künstler (seine Bekanntschaft habe ich erst seit Kurzem durch seine Werke gemacht) im März geäussert haben, dass er kein Viertelzoll das sei, was er werden müsse. Eine seelenvolle Milde lässt nicht die Entschiedenheit

*) Unter den neuern Kupferstichen ist in der Art merkwürdig J. Eisner's heilige Familie nach A. del Sarto. Der Mühe hat nicht der Erfolg gelohnt.

des Meisters verkennen. Der prunklos geführten Strichlagen ungeachtet wird nirgend Einförmigkeit wahrgenommen und so deutlich und wirksam die Farben ausgedrückt sind, so dringen sich nirgend störende Contraste auf. Seit 1816 Müllers Sixtinische Madonna in der Geschichte der Kupferstecherkunst Epoche machte, ist kein Blatt in Deutschland von solchem Umfang erschienen und wenige von solchem Gehalt. Kein Coreggio eignet sich mehr für den Kupferstich und keiner ist in einer mehr entsprechenden Gestalt wiedergegeben. Dem glanzreichen Tag und der einförmigen Nacht geht im Franciskus der still entzückende Morgen voraus.

Königsberg, im November 1833.

A. Hagen.

Urtheil eines Franzosen ueber die Muenchner Schule.

Das *Journal des débats* enthält unter der Ueberschrift München einen Aufsatz von St. Marc Girardin, einem bekannten Literaten, der, von einer Reise durch Deutschland so eben heimgekehrt, seine Ansichten über dies Land bekannt macht. Das gewaltig bewegte Kunstleben München's erregt seinen lebhaftesten Enthusiasmus; er stellt München als einen Ort dar, in welchem die Kunst als das höchste Lebensinteresse Aller heraustrete, in welchem die glückselige Zeit noch unverloren sei, da man, „statt zu denken, beschaue.“ Doch scheint seine Ansicht von dem eigentlich Charakteristischen der Münchner Schule nicht so gar günstig, als man nach dem Gesagten zu vermuthen berechtigt ist: wir theilen die folgende Stelle seines Aufsatzes mit, als in welcher er sich das Wesen dieser Kunstschule — auf gut Französisch — zusammenconstruirt.

„Vor Allem, sagt er, ist es nicht die Nachahmung eines einzigen Systemes; die Münchner Schule entlehnt aus allen Jahrhunderten und allen Ländern, sehr verschieden von der Schule des David, die den Fehler hatte, zu ausschliesslich zu sein und der Zeichnung zu viel zu opfern. Sie näherte dadurch die Malerei der Bildhauerkunst an, und nahm ihr die eigne Bewegung und Lebendigkeit, ohne ihr das geben zu können, was das Erbtheil der Bildhauerkunst ist, die Schönheit der Formen. Die Münchner Schuler ist weniger ausschliesslich und strenge, ohne deshalb origineller zu sein, wie feurig auch der Enthusiasmus sein mag, den sie an der Isar erregt. Da sie geschmeidiger, mannigfacher ist, so kann sie mehr und länger gefallen. Sie geniesst darin die Wohlthat unseres Jahrhunderts, in welchem die absoluten Grundsätze keineswegs mehr vorherrschen. Sie ist eklektisch, wie wir Alle (?) von einem Ende Europa's bis zum andern es sind .... Die Münchner Schule kommt, wie in der Literatur die Schule von Alexandrien bei den Griechen, nach einer erschöpften und fast verschollenen grossen Epoche. Die Epoche der Dürer, Holbein, Cranach, Hemling, Burgmayer ist so alt und entfernt für Deutschland, als die Zeit des Aeschylus und Sophokles für die Griechen von Alexandrien. Die Münchner Schule sucht die Malerei wieder aufzufrischen, wie die Schule von Alexandrien die Literatur wieder in's Leben zu rufen suchte: erstere huldigt dem Mittelalter wie Alexandrien der altgriechischen Mythologie. Es herrscht auf beiden Seiten vielleicht dasselbe Misstrauen in die eigene Kraft, dasselbe Bewusstsein des Mangels an wahrer Originalität und, zur Ergänzung dieses Mangels, derselbe Eifer, sich in die Nachahmung der Alten zu vertiefen. Obgleich aber in München der Kultus des deutschen Mittelalters vorherrscht, wie in Alexandrien die Verehrung der griechischen Heldenzeit, so füllt doch, wie auf letztere Schule der Reflex des orientalischen, so auf erstere der Reflex des italienischen Genius zurück ... Am Fusse der Tyroler Alpen gelegen, scheint die Münchner Schule zwei Pole zu haben: das deutsche Mittelalter und das italienische Cinquecento — Nürnberg und Florenz. Sie wird von einem zum andern gezogen und sucht die daraus hervorgehenden Einflüsse zu vereinigen.“

Notiz-Blatt des Architekten-Vereins zu Berlin.

Der vielfach erfreulichen Thätigkeit des hiesigen Architekten-Vereines ist schon in diesen Blättern (No. 25 und No. 33) gedacht worden. Dahin gehört namentlich das von Herrn v. Quast redigirte Notiz-Blatt, dessen zweite Nummer uns so eben vorliegt. Der Inhalt derselben besteht aus folgenden Artikeln:

I. Verzeichniss der neu aufgenommenen Mitglieder. — II. Uebersicht der Arbeiten im Sommer-Halbjahre 1833. — III. Kurze Uebersicht der Bauten in Berlin und dessen Umgebung: Die Bauschule. — Die neuen Kirchen in den Vorstädten, nämlich 1) die Kirche vor dem Rosenthaler Thore; 2) die Kirche auf dem Gesundbrunnen; 3) die Kirche auf dem Weddingˌ 4) die Kirche zu Moabit*). — Die Sternwarte. — Das neue Charitégebäude. — Die Brücke über die Havel zu Klein Glinicke bei Potsdam. — Die Kirche zu Potsdam. — IV. Architektonische Bemerkungen. — V. Aufgaben für das Winter-Halbjahr 1833 — 1834: 1) für architektonische Entwürfe; 2) für schriftliche Ausarbeitungen. — Zwei Zeichnungen als Beilagen.

Die Artikel unter III und IV, die für jeden Architekten sehr interessante Mittheilungen, namentlich über das Constructive der genannten höchst bedeutenden Bauten, enthalten, werden dem Blatt auch ausser dem Kreise des Vereines eine sehr willkommene Aufnahme verschaffen.

Nachrichten.

Berlin. Sr. Majestät der König hat die Münzsammlung des verstorbenen Geheimen Ober-Medicinal-Raths Dr. Rudolphi für das Münzkabinet des Museums angekauft.

Der Porzellan-Maler Herr E. Schmiel in Berlin hat der Königl. Akademie der Künste gelungene Proben einer von ihm gemachten Erfindung mitgetheilt, welche für die Porzellan-Malerei von Wichtigkeit werden kann. Es ist dies ein Zeichen-Grund, der mit dem Pinsel auf das Porzellan aufgetragen wird und in jeder beliebigen Farbe gegeben werden kann. Sobald dieser Grund völlig ausgetrocknet ist, kann mit kreideartigen Pastellen, die Herr Schmiel ebenfalls in allen Farben liefert, darauf gezeichnet werden, so dass kolorirte Zeichnungen nach Art der Pastell-Malerei in dieser Methode dargestellt werden können. Das Verfahren dabei ist dasselbe, wie beim Zeichnen auf Stein, nur darf beim Durchzeichnen blos Bleistift gebraucht werden; auch schadet weder Staub, noch Feuchtigkeit, wenn man den Grund vor der Einschmelzung gut austrocknen lässt. Nach kurzer Anweisung ist jeder Maler und Zeichner im Stande, nach dieser Methode zu arbeiten, die zugleich ihrer reinlichen Behandlung wegen zu empfehlen ist. Schon auf der vorjährigen Kunst-Ausstellung befanden sich einige Proben dieser neuen Porzellan-Malerei (No. 588 und 589 des Katalogs; die Bildnisse Sr. Maj. des Königs und des Prinzen Heinrich von Preussen K. H.), allein damals war noch ein viermaliges Einschmelzen jeder Zeichnung erforderlich, jetzt genügt selbst bei Arbeiten von bedeutender Grösse eine einzige Einschmelzung, und nur bei der höchsten Ausführung müssen die Malereien zweimal durchs Feuer gehen; so dass jetzt in wenigen Tagen Arbeiten geliefert werden können, zu denen nach der frühern Methode Wochen erforderlich waren; dabei gewährt die jetzige Methode dieselbe Eleganz und Festigkeit. Das Abspringen der Farben beim Einschmelzen ist nicht zu befürchten, weil die angewandte Kreide nicht mehr Farbe abgiebt, als der Zeichen-Grund aufnehmen kann. Somit kann nach dieser Methode jeder Künstler sich selbst ohne sonderliche Mühe mit eigenhändigen Porzellan-Malereien versehen und seinen Freunden unzerstörbare Original-Zeichnungen zum Andenken widmen; nicht zu gedenken, welche Vortheile die Industrie aus der neuen Erfindung wird ziehen können.

Der grossherzogl. hessische Hofmaudirektor Dr. Moller hat von der Stadt Mainz für den Bau des neuen Schauspielhauses (eine der schönsten Zierden dieser Stadt nächst dem Dom) als Anerkennung das Mainzer Bürgerrecht erhalten.

*) Ueber die genannten Bauten wird zu gelegener Zeit auch in diesen Blättern berichtet werden.

Von vielen Seiten eingegangene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass das „Museum“ auch im nächsten Jahre erscheinen wird, und bitte ich, sich mit den Bestellungen darauf recht bald zu melden, damit sich die Auflage einigermassen bestimmen lasse.

Vom 1sten Jahrgange sind kaum noch Funfzig complette Exemplare vorräthig. Dies zur Nachricht für diejenigen, welche das Blatt vom Anfange an zu besitzen wünschen dürften.

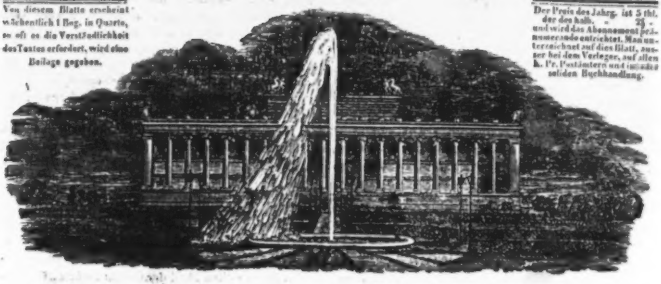
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 52. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. 2½ Ngr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. — *Verleger George Gropius.*

KUNSTLITERATUR.

Hyperboreisch-Römische Studien für Archäologie. Mit Beiträgen von K. O. Müller, Th. Panofka, Otto B. von Stackelberg, F. G. Welcker, herausgegeben von Eduard Gerhard. Erster Theil. Berlin, 1833.

Vorliegendes Bändchen zerfällt seinem Inhalte nach in drei verschiedene Abtheilungen, deren erstere, mit dem Titel: „Grundzüge der Archäologie“ von dem Herrn Herausgeber selbst herrührt. Die zweite bei weitem grösste Abtheilung ist ein Abdruck verschiedener Ausgrabungsberichte, welche ebenfalls vom Herrn Herausgeber in Gemeinschaft mit Hrn. Panofka in den Jahren 1822 — 29 im Tübinger Kunstblatte erschienen. Der letzte und kleinste Abschnitt endlich besteht aus verschiedenen Aufsätzen der auf dem Titel genannten Herren Mitarbeiter.

In den „Grundzügen der Archäologie“ sucht der Herr Verfasser diese Disciplin besonders der Philologie gegenüber näher zu begründen. Die geschichtliche Betrachtung des gesammten Alterthums im Allgemeinen vermöge, wegen zu grossen Umfanges und wegen der Menge ihr unentbehrlicher Hülfswissenschaften, selten hinreichend sich jener derselben bis in's Einzelne zu bemächtigen. Dieses Vorrecht sei der Philologie seit langer Zeit allgemein zuerkannt worden, und diese habe dadurch eine wissenschaftliche Selbständigkeit erlangt. Die Alterthumswissenschaft sei der Philologie untergeordnet worden. Der Verfasser sucht nun die Unabhängigkeit der ersteren von der letzteren zu beweisen, in-

dem er beide näher unterscheidet, und als Repräsentanten der ersteren Männer wie Bentley, Ruhnken und Wolf aufstellt, und als ihre Eigenthümlichkeit die Erforschung der schriftlichen Denkmale des Alterthums hinstellt; andererseits erkenne der Sprachgebrauch als Muster von Archäologen, einen Winckelmann, Visconti und Zoëga; ihnen falle die Erklärung der Kunstdenkmäler des Alterthums zu. Ihr beiderseitiger Zweck sei: „Uebung des philologischen und archäologischen Forschungsvermögens." Eine nothwendige Begrenzung schliesse von der Philologie alle Kunstwerke, von der Archäologie alle Schriftwerke aus, und wenn die letzte Scheidung mehr Schwierigkeiten hat als die erstere, so beweist dies nur eine auch sonst unausweichbare Nothwendigkeit, das philologische Studium dem archäologischen vorangehen zu lassen. Dem letzteren stimmen wir nicht nur vollkommen bei, sondern glauben auch, gegen die eben ausgesprochene Meinung des Herrn Verfassers, dass die Archäologie sich niemals von dieser philologischen Basis weit entfernen darf, ohne Gefahr, in selbstgeschaffene Träumereien zu versinken. Denn gerade die schriftlichen und die Kunstdenkmäler der alten Welt stehen, wie sonst nirgend, in einem innigen Wechselverkehr. Dies zeigen auch mehr oder minder die oben aufgestellten Repräsentanten der Archäologie, und wir möchten Winckelmann, dessen Erklärungen antiker Kunstwerke gerade, trotz seiner Belesenheit, dennoch vielfachen Irrthümern unterworfen sind, einen höhern Platz als den genannten anweisen, den eines Wiederherstellers des wahrhaften Kunstsinnes und Gefühls für Schönheit. Seine innere Begeisterung für die unübertreffliche Schönheit und Vollkommenheit der alten Kunst drängt sich überall hervor und verleiht seinen Schriften einen eigenthümlichen Zauber, der durch die Richtigkeit und Unrichtigkeit irgend einer antiquarischen Untersuchung weder gehoben noch gemindert wird.

Der Verfasser sucht im Verfolge dem Vorwurfe zu begegnen, als sei das Feld des Archäologen zu eng, und zeigt nicht nur den übergrossen, meist wenig gekannten Vorrath der aus dem Alterthume erhaltenen bildlichen Denkmäler, sondern will auch, dass die gesammte Archäologie in drei Abtheilungen zerfalle, in die Religionsgeschichte, Kunstgeschichte und Erklärung der Kunstdenkmäler. Würde die innere nothwendige Verknüpfung derselben bewiesen, so sei es auch zugleich die Selbständigkeit der Archäologie als Wissenschaft. Dabei wird aber stets anerkannt, dass sich dieselbe auf den festen Strebepfeiler der von ihr untertrennlichen Philologie stützen müsse. Dem letzteren stimmen wir von Herzen bei, und dass eine gediegene Thätigkeit in beiden gleichzeitig, nicht ausser den Grenzen der Möglichkeit liege, zeigt das Beispiel eines Mannes, welcher von beiden Disciplinen als Koryphäe betrachtet wird, des vom Herrn Verfasser gewiss nicht minder, wie vom Recensenten hochverehrten K. O. Müller. Nur durch Vereinigung so vollständiger philologischer Meisterschaft und eines so gesunden Kunstsinnes konnte ein Werk geschaffen werden, welches unserer Meinung nach das Wesentliche der Archäologie so vollkommen abschliesst wie sein Handbuch der Archäologie der Kunst.

Mit dem zweiten Theil der Gerhard'schen „Grundzüge" beginnt eine weitläufige Erforschung der Grundlagen der griechischen Mythologie in den Pelasgischen Götterdiensten, was wir aber hier, als nicht zu dem Zwecke dieses Blattes gehörend, übergehen. Wir können aber nicht verhehlen, dass es uns scheint, als würde den unschuldigsten Kleinigkeiten des Alterthums häufig eine Wichtigkeit untergelegt, welche sie nimmer hatten.

Eben so müssen wir die zweite Hauptabtheilung des ganzen Werkes völlig übergehen, da sie, wie gesagt, reiner Abdruck schon bekannter Aufsätze ist, denen wenige Anmerkungen beigefügt sind.

Unter den Abhandlungen vermischten Inhalts zeichnen sich die beiden vorzugsweise aus, welche K. O. Müller zum Verfasser haben. Die erstere beschäftigt sich mit der Erklärung der Reliefs des Thesenstempels; er zeigt zuförderst, dass die früheren Auslegungen, als der Gigantomachie, der Herakleen und des Kampfes der Athener mit den Eleusiniern und Atlantinern, denselben keineswegs genügend entsprechen, weder dem Inhalte noch der örtlichen Bestimmung nach. Kämpfende Giganten sind deutlich zu erkennen, aber nicht im Kampfe mit den Göttern, welche hier nur ruhige Zuschauer sind, sondern mit gewaffneten Menschen. Die Beziehung müsse nothwendig dem Theseus angehören. Die Thaten des Letzteren aber sind grösstentheils Einzelkämpfe, welche schon, nebst denen des Herakles, für die Versierung der Metopen schicklich befunden wurden. Keiner der bekannteren Gesammtkämpfe

des Theseus, als mit den Kentauren oder Amazonen, finde hier Anwendung, noch weniger ein späterer Kampf, in welchem, wie in der Marathonischen Schlacht, der Heros als Eidolon mitkämpfe. Die einzige noch übrige Begebenheit sei der Kampf mit den Pallantiden. Pallas, Vaterbruder des Theseus, erhielt vom gemeinschaftlichen Stammvater Pandion den südlichen Theil Attika's, und wird in einer vom Strabon aufbewahrten Stelle des Sophokles, der wilde, Giganten nährende Pallas genannt. Hieraus schliesst der Verfasser sehr sinnreich, dass, als die Pallantiden dem von Troizene zurückkehrenden Theseus feindlich entgegentraten, die Giganten ihnen hülfreich zur Seite standen, und dass auf diese Weise das vorliegende Bildwerk in jeder Beziehung deutlich werde. Dass aber die Erscheinung der Giganten in dem fast historisch gewordenen Mythos des Theseus nicht befremde, führt der Verfasser in einer tiefsinnigen Erörterung des Zusammenhanges dieses Pallas mit der Göttin Pallas Athene und ihres Verhältnisses zu den Giganten näher aus, wodurch der ganze Mythos dieser Göttin ein neues Licht erhält.

Der zweite Aufsatz desselben Verfassers, die Hermes Grotte bei Pylos überschrieben, zeigt das grosse Talent desselben, aus verhältnissmässig geringen Entdeckungen sogleich das Nutzbare herauszuziehen und auf einen bestimmten Fall anzuwenden. So giebt ihm die durch die französische Expedition bei Pylos entdeckte Grotte Veranlassung, eine bisher völlig dunkle und vielfach conjektirte Stelle des homerischen Hymnos auf den Hermes, glücklich zu restituiren, und höchst naiv zu erklären.

Unter Welcker's Aufsätzen zeichnet sich der über das Zeitalter des spartanischen Erzbildners, Baumeisters und Hymnendichters Gitiadas aus, in welchem er demselben, gegen die Meinung der meisten neueren Kunstforscher, seinen früheren Platz gleich nach dem ersten Messenischen Kriege wiederum auf's Neue vindicirt.

Panofka sucht in seinen Beiträgen mehrere schwierige Darstellungen, besonders auf Vasengemälden zu erklären. Unter den seltner vorkommenden Gegenständen gehört die Gefangenschaft des Herakles beim ägyptischen Könige Busiris. Drei Vasengemälde beziehen sich auf diesen Gegenstand, von denen nur das eine durch Millingen edirt ist. Wir sehen in denselben die drei auf einander folgenden Momente, wie Herakles gefesselt vor den König geführt wird um von ihm den Göttern geopfert zu werden, wie Herakles aber dagegen den König Busiris ergreift, und endlich, wie er denselben auf dem, für ihn bestimmten Altare den Göttern opfert. Der Herr Verfasser erkennt hierin die Abbildung dreier Scenen aus einem verlorengegangenen Drama, unter dem Titel: Busiris, dergleichen nicht nur von Euripides und Antiphanes, sondern auch von Ephippos, Epicharmos und Mnesimachos gedichtet wurden. — Die Erklärer antiker Denkmäler, besonders der Vasengemälde, fallen oft in den Fehler, dass sie glauben, Alles erklären zu müssen, und dass hinter Allem und Jedem, was irgend ein Nolanischer und Tarquinischer Töpfer hingezeichnet hat, nothwendig auch eine tiefe Bedeutung stecke. Dem können wir nicht beitreten. Auch Herr Panofka fällt in diesen Fehler. Er glaubt den Widerspruch erklären zu müssen, dass dem schon gefesselten und schon zum Opfer bestimmten Herakles vom Gefangenwärter die Angriffswaffe der Keule in den Händen gelassen sei. Wir finden die einfache Erklärung darin, dass Herakles nicht ohne dieselbe gedacht werden könne, und sie deshalb auch auf dem seeligen Olympos neben der göttlichen Hebe nicht weggeworfen habe, obgleich ihm daselbst keine Kämpfe mit Ungeheuern mehr bevorstehen; die Keule ist ein Theil des Herakles selbst geworden. Herr Panofka dagegen sucht sich die Sache folgendermassen zu erklären: „die Keule lässt sich wahrscheinlich nur durch die blinde Zuversicht des Barbaren auf seine eigene Kraft und des Gegners Ohnmacht rechtfertigen (denn nach dem Zeugnisse des Samiers Agathon bei Plutarch. Parall. VII. 251 ed. Reisk. tödtete Herakles den Busiris mit der Keule). Auf ähnliche Weise möchte der gebückte Gang des gefangenen Heros auf die Täuschung seines Aufsehers berechnet sein, und der Plan baldiger Befreiung und Rache den gesenkten Kopf schon beschäftigen.“ 16.

VON SPANISCHER KUNST.

Büssende Magdalena von Murillo, lithogr. von Hanfstaengel in München.

Bis auf die neusten Zeiten herab blieb uns Spanien ein verschlossenes, unbekanntes Land, welche

von den nördlicheren Europäern, namentlich den Protestanten, selten richtig gewürdigt worden ist. Wie wäre es aber auch möglich gewesen, dort irgend eine Blüthe in Kunst und Wissenschaft zu suchen, wo jede freie Entwickelung des Geistes mit Gewalt unterdrückt schien, und wo zugleich der materielle Wohlstand täglich mehr zu Boden sank. Wenn selbst unter uns der Sinn für das wahrhaft Kunstschöne nicht zu früh erwachte, so stellten sich zunächst den Freunden desselben die Schätze des eigenen Vaterlandes und des unerschöpflichen Italiens zur Betrachtung entgegen. Nachdem aber der Sinn durch die Würdigung der Kunst in ihren erhabensten Schöpfungen gebildet war, und derselbe die Stufen erforscht hatte, welche der menschliche Geist übersteigen musste, um zu denselben zu gelangen, so konnte er nicht ruhen, bis er den ganzen Umfang der Kunst zu allen Zeiten und an allen Orten zu einem grossen Ganzen verband, an welchem die einzelnen Völker und Schulen als integrirende Theile erschienen.

Und so hätte man schon a priori durch den ganzen Gang der Spanischen Geschichte auf ein eigenthümliches Leben der dortigen Kunst vorbereitet sein können. Aber erst, durch den für das Land selbst eben so ruhmvollen als verderblichen Krieg um seine Freiheit gegen die Franzosen, ward uns ein genauerer Einblick in dieselbe verstattet. De Laborde's und Murphy's Prachtwerke zeigten uns die gewaltigen Bauwerke unter der Herrschaft der Römer, der Mauren und der christlichen Könige. Durch den ehrenhaften Kampf der letzteren mit den hochgebildeten Muhamedanern, hatten die unter den letzteren blühenden Künste im Laufe von fast acht Jahrhunderten bei ihnen einen bedeutenden Einfluss gewonnen, ohne den Ernst ihrer Gesinnung zu verweichlichen. So bildete sich der eigenthümliche spanische Charakter, voll glühenden Lebens, doch nach aussen verschlossen. Alle Leidenschaften durchbeben das Herz, aber sie dürfen nicht hervordringen, es sei denn, dass sie ihren Zweck vollständig zu erreichen gewiss sind. Hiezu kommt in jenen ritterlichen Zeiten des Mittelalters, ausser einer hohen Ehrfurcht vor der christlichen Religion und allem, was mit ihr in Verbindung steht, ein tiefeingewurzeltes Ehrgefühl, welches im grössten Glücke nicht minder, wie im tiefsten Unglücke bewahrt wird, und seinem Feinde dieselbe Gerechtigkeit wiederfahren lässt wie sich selbst. Ein volles Muster dieses spanischen Ritterthums giebt uns das Heldenleben des hochberühmten Cid.

Doch in dieser Zeit dürfen wir Spaniens Blüthe in den bildenden Künsten nicht erwarten; nur wenige und verhältnissmässig unbedeutende Beispiele zeigen uns, statt selbständiger Kunstwerke, in denselben eigentlich nur verzierende Glieder der Architektur. Der künstlerische, noch wenig gebändigte Geist fand in der Poesie, in jenen bewundernswürdigen Romanzen, seine vollste Befriedigung; fast möchten wir sagen, die innere Gluth sei zu verzehrend gewesen, als dass sie durch die bildende Kunst gleichmässig hätte dargestellt werden können. Namentlich dürfen wir eben deswegen, ohne äusseren Einfluss, kein allmähliches Vorschreiten von den ersten Versuchen bis zu einer gewissen eigenthümlichen Vollendung erwarten.

Ganz anders gestaltet sich Spanien seit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Die Mauren sind vertrieben; dem einmal aufgeregten Nationalgeiste genügt das eigne Land nicht. Fremde Welttheile sollen ihre Schätze dem einen Lande öffnen; alle Länder Europa's sollen dem damals mächtigsten Fürsten unterthänig werden. Zunächst ward das eben zur höchsten Kunstblüthe hinaufgestiegene Italien mit Spanien in vielfache Verbindung gebracht, und italienische Künstler fanden im sechzehnten und der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts am Castilischen Hofe eine Aufnahme und Unterstützung, wie es in ihrem Vaterlande fast nicht möglich war. Freilich war Befriedigung des Luxus das Hauptmotiv dieser Begünstigung der Kunst und ihrer Jünger, und wir dürfen deshalb jene Blüthe nicht neben die des Cinquecento in Italien setzen. Das vorzüglichste Verdienst jener fürstlichen Kunstliebe bleibt aber, dass im eigenen Vaterlande die Malerei sich mächtig regte, und besonders unter Philipp IV. zu einer hohen Blüthe gelangte. In diesem Zeitalter war es nun auch, dass, während der Staat selbst an den Rand des Verderbens gebracht ward, und ohnmächtig fast in sich selbst zusammensank, dennoch die Kunst gleichzeitig eine dort noch nie gesehene Höhe erstieg. Don Pedro Calderon de la Barca feierte damals seine höchsten Triumphe als erster dramatischer Dichter der spanischen Nation, und er selbst schrieb, zum Beweise, wie sehr die Ma-

lerei geachtet ward, seinen *Tratado de la Nobleza de la Pintura*.

Gleichzeitig mit diesem hochberühmten Fürsten der spanischen Dichter nimmt Bartolomeo Esteban Murillos unter den Malern seines Landes dieselbe Stellung ein, wie jener unter den Dramatikern. Unter Velasques Augen nach den Mustern der bedeutendsten italienischen und niederländischen Gemälde gebildet, scheinen besonders Van Dyck und Spagnoletto den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Selbst Raphaels Einfluss ist nicht zu verkennen, dessen berühmte Gemälde eben damals nebst anderen Kunstwerken durch den kunstliebenden König Philipp IV., zum Theil aus der Verlassenschaft Karls I. von England, im Eskurial und zu Madrid gesammelt wurden. Das Vorbild der Perle von Raphael auf die liebliche Madonna in der Leuchtenbergschen Gallerie ist unverkennbar. In der vorzüglichen Sammlung spanischer Gemälde des Obersten von Schepeler sahen wir eine Madonna, welche in ihrer grossartigen Auffassung den Eindruck der Madonna del Pesce deutlich erkennen liess. Wir möchten aber diese Richtung Murillos nicht für die ihm eigenthümliche erkennen. Der Gegensatz der Akademiker und Naturalisten in Italien war schon vorüber, die Spanier, namentlich Murillos, standen gleichsam zwischen beiden; wir möchten sagen, sie vereinigten die Vorzüge beider. Nicht, dass sie dieselben eklektisch nachzuahmen sich bestrebt hätten, was gewöhnlich ohne inneres Leben zu geschehen pflegt und deshalb eben auch leblose Gebilde erzeugt; vielmehr waren beide Schulen durch ihre Vorzüge geeignet, den lebendigen, feurigen Geist des Spaniers zu erfassen, ihn zu wecken, zu bilden und zu leiten. Die kräftig ausgesprochene Individualität der Naturalisten musste unter diesen Umständen am meisten wirken, und wirklich scheinen die „Bombacciaden“ unseres Andalusiers in nächster Verwandtschaft mit ähnlichen Gegenständen des Caravaggio zu stehen. Doch finden wir auch hier keineswegs eine peinliche Nachahmung, sondern möchten den Schüler in dieser Hinsicht noch höher stellen; denn ohne weniger wahr zu sein im Colorit und lebendiger Auffassung seines Gegenstandes, übertrifft er jenen an Grossartigkeit. Wenn sämmtliche Heilige des Caravaggio mit seinen Banditen und anderem losen Gesindel in nächster Verwandtschaft zu stehen scheinen, so glaubt man dagegen unter der Jacke von Murillos Wasserträgern und Eseltreibern, und durch die Lumpen seiner Bettelbuben die Fürsten ihres Geschlechtes zu erblicken.

Handelte es sich aber darum, heilige Gegenstände zu malen, so leistete er nicht minder Bewundernswürdiges, wie seine Werke zu St. Francisco und St. Jorge in Sevilla hinreichend beweisen. Aber hier wählte er diejenigen Gegenstände vorzugsweise, in welchen der katholische Spanier die Befriedigung seiner glühenden Schwärmerei wiederfand. Die Andacht eines Franciskus, einer Magdalena wurden Lieblingsgegenstände. Ersterer ist auf einem Gemälde der fürstlich Schaumburgischen Sammlung zu Bükeburg ganz meisterhaft dargestellt. Magdalena's Busse ist der Gegenstand des vorliegenden Blattes. Auf den rauhen Boden ihrer Höhle niedergesunken, erhebt sie sich zum Gebete. Die weichen Hände sind gefalten und stützen das matte Haupt, dessen reines Antlitz innig emporschaut. Ein lichter Strahl bricht durch die dunkle Höhle von oben herab, und lässt uns die wehmüthig freudigen Züge der schönen Büsserin erkennen. Sie will nicht, wie Correggio's Magdalena, noch in der Wildniss, wenn auch nur mit der Quelle, kokettiren; dass Kreuz, die Geissel scheint ihre Freude zu sein, der Todtenkopf die Lust ihrer Augen: grobes Gewand bedeckt tief herab die schönen Glieder; nur die Arme sind entblösst und zeigen, dass die weiche Fülle derselben durch alle Kasteiungen und Fasten nicht zerstört werden konnte.

Die lithographische Behandlung des vorliegenden Blattes ist höchst gelungen zu nennen. Die Zeichnung ist bestimmt, ohne sich hervorzudrängen. Die Schatten sind sehr kräftig angegeben, das Fleisch ist von zarter Behandlung. Die Uebergänge sind sehr harmonisch, so dass wir fast vermuthen, der Lithograph habe die sonst bei Murillos so scharf hervortretende Begrenzung des vollsten Lichtes und der schwärzesten Schatten mit Willen gemässigt, um in dem kleineren Formate den Gegensatz nicht so grell hervortreten zu lassen. Auch in den Formen selbst, namentlich der Gesichtszüge, vermuthen wir eine ähnliche Freiheit. Nichtsdestoweniger dürfen wir das Blatt als höchst gelungen nennen, und es ist rühmenswerth, dass dasselbe dem grösseren Publikum näher bekannt gemacht worden ist. Denn leider ist unsere Kenntniss der spanischen Schule

verhältnissmässig noch wenig vollständig, da Sammlungen derselben, wie die berühmte des Marschall Soult in Paris, ausserhalb Spanien selten sind, und unsere öffentlichen Gallerien grösstentheils derselben bis jetzt grossentheils entbehren.

— s.

LITHOGRAPHIE.

Der Räuber, nach dem Originalgemälde von C. F. Lessing. Auf Stein gez. von J. Becker. Druck und Verlag der lith. Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. (Berlin, bei George Gropius.)

Die genannte Verlagshandlung erwirbt sich durch die Herausgabe dieser Lithographie nach einem der trefflichsten Meisterwerke neuerer Zeit den aufrichtigen Dank der Kunstfreunde, wie sie es schon durch einige ähnliche Unternehmungen gethan. Denn obgleich die Kunst unserer Zeit, welche dieselben Interessen widerspiegelt, die uns beleben, schon so mannigfach Bedeutendes und vielseitig Ansprechendes geliefert hat, so fehlt es doch noch gar sehr an würdigen Verallgemeinerungen der einzelnen Stücke. Hat doch Ref. jüngst, um angemessene Zimmerverzierungen der Art auszuwählen, schier den ganzen Vorrath mehrerer Kunsthandlungen durchgeblättert, fast ohne anderes Zweckmässige zu finden, als heilige Gegenstände oder Jagdstücke; die dem romantischen Genre (um nicht den nichtssagenden Ausdruck des „höheren Genre“ zu gebrauchen) angehörigen Werke aber sind es, welche, nebst etwa den Landschaften, einen wirklich allgemein anziehenden und allgemein verständlichen Schmuck der Wände in unseren Wohnungen liefern: — dem Heiligen gebührt sein Platz vielleicht besser in der Kirche.

Der Lessing'sche Räuber ist einem grossen Theil des Publikums von den letzten Ausstellungen bekannt. Es ist ein eigenthümliches Bild. Wir denken bei einem solchen Gegenstande wohl zunächst an italienisches Räuberleben, an alle Keckheit und an den Humor, der über das düstere Bild ein lustiges Streiflicht wirft; da giebt es gute Kameraden, ein Weib, das die Gefahren theilt und hernach das Schönste von der Beute bekömmt; bunte Kleider mit goldenen Tressen, zierliche Flinten und kunstreich ausgelegte Dolche; da ist das schlimme Gewerbe mehr ein wildes, gefährliches Spiel. Nicht also bei dem Mann auf Lessing's Bilde, der auf dem wilden Felsvorsprunge ruht und das Haupt in schweren Gedanken stützt: er ist nicht ein Räuber etwa aus innerem Bedürfniss, er ist einer *geworden*; die Leute unten, die in der wunderschönen Landschaft zu seinen Füssen wohnen, haben ihn und den armen Knaben an seiner Seite *geächtet*, dass er in unwirthbaren Klüften seine Zuflucht suchen muss; es ist ein Rachekrieg, den er mit den Bewohnern der Ebene führt. Daher kein kecker Trotz in seinen schmerzhaft gepressten Zügen, aber auch keine Qualen des Gewissens; daher kein lasziver Putz in seiner Kleidung, aber freilich, wie einfach sie sei, auch keine barbarischen Lumpen. Man hat die fast bürgerliche Kleidung des Räubers getadelt, aber man hat sich nicht bemüht, tiefer in das Verständniss des Bildes einzugehen.

Was die Technik des vorliegenden Steindruckes betrifft, so ist derselbe auch in dieser Beziehung nur zu empfehlen. Der Zeichner hat das Original in seinen einzelnen Theilen wohlverstanden und mit Geschick und, wo es nöthig war, mit Resignation wiederzugeben gewusst; es liegt eine gewisse Entschiedenheit in seinen Strichen, welche auf den Beschauer nur einen wohlthätigen Eindruck hervorbringt, und welche wir einer weichlichen Nachtüpfelung ebensosehr vorziehen, als einer, anderweitig für genial ausgegebenen, renommistischen Effektmanier. Auch der Druck ist rein und klar. Wenn in einigen wenigen Partieen des Vordergrundes etwas Disharmonisches (namentlich in einigen zu starken Schatten) vorhanden ist, so liegt der Grund wohl darin, dass der Zeichner sich vielleicht eines dunkler gefärbten Steines bediente, ein Umstand, der nicht genug berücksichtigt werden kann, indem der dunklere Grund des Steines nie die nachmalige Wirkung der Zeichnung auf dem hellen Papier im Voraus berechnen lässt.

KUPFERSTICH.

Illustrations of modern sculpture. A series of Engravings, with descriptive prose, and illustrative poetry by T. K. Hervey. London, Charles Tilt etc., 1832 *etc.* (Berlin, bei George Gropius.)

Ein Unternehmen, welches die Absicht hat, in einer Reihe englisch-prachtvoller Kupferblätter eine Uebersicht und Gesammtdarstellung der modernen Sculptur zu liefern. Es erscheint in Heften (in imperial 4), das Heft mit drei Kupfern und „beschreibendem" Text in Prosa und „erläuterndem" in Versen. Zwei von den Kupfern jeglichen Heftes stellen Werke englischer Bildhauer, das dritte das eines Ausländers dar. Die drei vorliegenden Hefte enthalten Skulpturen von Westmacott, Flaxman, Chantrey, Bailly, Carew, von Canova und Thorwaldsen; in dem Verzeichniss der folgenden Hefte werden, ausser mehreren anderen Engländern, noch ein Paar Franzosen, von deutschen Künstlern aber nur der einzige (Rudolph) Schadow (mit seiner Spinnerin) genannt. Daraus folgt, dass an ein allgemeines Bild moderner Skulptur bei diesem Werke nicht wohl zu denken ist; nur von der englischen erhalten wir eine Ansicht, die allerdings, in Vergleichung mit den Proben anderer Meister, daraus ganz gut festzustellen sein dürfte.

Die Engländer aber sind nicht die Vorkämpfer unter den Künstlern unserer Zeit. Es ist der einzige Flaxman, und wieder nur Flaxman, zu dem man unter den englischen Bildhauern gern zurückkehrt, der einen Geist voll tiefer, unerschöpflicher Phantasie hat, der seinen Gestalten das Gepräge eines eigenthümlich edlen, sittlichen Charakters mitzutheilen weiss, wie keiner seiner Landsleute; leider jedoch fehlt es ihm, was als das zweite im künstlerischen Schaffen nothwendig hinzukommen muss, an jener stäten Hingebung und Treue, die nicht eher rastet, als bis der Gedanke die Form gänzlich durchdrungen hat und eins mit ihr geworden ist: seine nur skizzirten Umrisszeichnungen zu den griechischen und italienischen Dichterfürsten bleiben das Grösste, was er geschaffen. Nicht ohne Bedeutung indess ist seine im dritten der vorliegenden Hefte enthaltene Gruppe, Michael und Satan; obschon sie einigermassen an Raphael erinnert und auch nicht hinreicht, die eben ausgesprochene Ansicht aufzuheben. — Manche der anderen englischen Künstler übertreffen ihn vielleicht in der Form; aber sie sind im besseren Falle kalt und inhaltlos, im schlimmeren manieriert und affektirt.

Als der hohe, freilich sehr unerreichte Meister der letzteren erscheint hier der sinnlich weichliche Canova mit seinen Statuen der Tänzerin und der Venus (die beide bekanntlich in verschiedenen Exemplaren vorhanden sind). Aber — ich weiss nicht, ob die so viel und hoch gepriesene „Morbidezza" dieses Meisters wirklich als ein Gegenstand wahrer Kunst zu betrachten ist. Dinge, die in den Prunkgemächern der Reichen stehen, sind nicht für öffentliche Betrachtung und — Beurtheilung da.

Erst in solcher Zusammenstellung empfindet man das Hochwürdige, welches den Werken Thorwaldsen's innewohnt: rein und heilig, voll göttlicher Stille, schreitet seine „Hebe" durch all jene verlockenden oder wesenlosen Gestalten.

Die Ausstattung dieses Werkes ist, wie gesagt, höchst prachtvoll; der Kupferstich ist in sartester Punktir-Manier, von den ersten Meistern dieses Faches, Finden, Cook, Dyer, Thomson, Fry, Tomkins, ausgeführt. Doch, dünkt mich, ist eine solche Manier, so sehr sie das Auge bestechen mag, nicht für den Ernst der plastischen Kunst geeignet; sie giebt dem Formen etwas Unbestimmtes, Wolliges, was sich — wenigstens bei der Darstellung Thorwaldsen'scher Werke — nicht eignet; für Canova freilich passt sie besser.

Ueberhaupt macht das ganze Werk, in der Art, wie es uns vorliegt, auf den ernsteren Sinn keinen angenehmen Eindruck; es ist lediglich dahin gearbeitet, den prunklosen Anforderungen des Luxus — des Wurmes, an welchem die englische Kunst krankt — zu genügen. Die Merkurs-Flügel am Kopfe des kleinen Genius, der auf der Titelvignette das Haupt der Pallas Athene abzuzeichnen scheint, sind charakteristisch für den Zweck des Herausgebers.

Wir können, wenn wir das Treiben fremder Nationen betrachten, manch eine gute Nutzanwendung daraus für uns ziehen, unter andern auch für unsre Kunst.

STAHLSTICH.

Ansichten von Mainz, Bieberich, Wiesbaden und Worms. Gezeichnet von **Bosse** und **Gladbach**, in Stahl gestochen von **Grünewald**. Mainz bei C. G. Kunze. (Berlin, bei George Gropius.)

Zwei Lieferungen in Queer 4. jede mit 6 Stichen; hübsche Erinnerungsblätter für Wiesbadener Kurgäste. Sehr ausgezeichnet ist darunter eine Ansicht des Wormser Domes, die, von einem glücklichen Standpunkte (von der Nordwestseite) aus aufgenommen, an diesem interessanten Gebäude die Eigenthümlichkeiten des romanischen (byzantinischen) Baustyles in seiner schönsten Entfaltung zeigt. Die Verlagshandlung würde den Freunden mittelalterlicher Kunst einen willkommenen Dienst leisten, wenn sie dies Blatt einzeln in den Handel geben wollte. Auch die Ansicht des mehr phantastischen Mainzer Domes ist ganz erwünscht, doch nicht von einem so glücklichen Standpunkte aus.

Die bei demselben Verleger erschienene Ansicht von Mainz (Schilbach pinx. Frommel & Poppel sculp.) ist ein werthes Bildchen. Man sieht, von Süden aus, über einen reichen Vorgrund die Stadt, die sich um den alten Dom lagert, rechts den breiten Mainspiegel mit der Schiffbrücke, im Hintergrunde den Taunus. Der Stich ist sauber und entschieden.

Nachrichten.

Berlin. Die Königl. Akademie der Künste zeigt an, dass die Kunstausstellung 1834 im Anfang September beginnen wird, und dass die einzusendenden Kunstwerke spätestens bis zum 25sten August im Akademiegebäude abgeliefert werden, die schriftlichen Anzeigen vor dem 14ten August eintreffen müssen.

Die Königl. Akademie der Künste wird am 17. März 1834 eine Preisbewerbung im Fache der Geschichtsmalerei eröffnen, deren Prämie für Inländer in einem Reisestipendium von jährlich 500 Thalern auf drei nach einander folgende Jahre bestehen soll; sie ladet alle befähigte junge Künstler, die entweder die Medaille im Aktsaale der Akademie gewonnen haben oder sonst ein genügendes Zeugniss der Fähigkeit beibringen, zu dieser Bewerbung ein.

Brüssel. Herr Parmentier hat ein schönes Modell zu einer Statue der Religion vollendet, die in Marmor ausgeführt und in einer Kirche aufgestellt werden soll. Derselbe Bildhauer hat so eben eine schöne Statue der Wohlthätigkeit, zu einem Denkmal in der Kirche zu Laeken, für den im Jahre 1830 gestorbenen reichen Herrn Bortier, beendigt.

Neapel. Die Ausgrabungen in Pompeji dürften bald eine reiche Ausbeute erwarten lassen. Man ist ganz kürzlich erst auf unterirdische Gemächer gestossen, in welchen man nicht ganz ohne Grund vergrabene Kostbarkeiten und Münzen zu finden hofft. Was aber namentlich die Hoffnungen aller Kunst- und Alterthumsfreunde erregt, ist die Aussicht, bald das Atelier der Bildhauer zu entdecken, welchen die durch das erste Erdbeben beschädigten Statuen des Forums zum Restauriren anvertraut waren.

Zwei würtembergische Künstler, der Geschichtsmaler **Dietrich** und der Bildhauer **Wagner**, werden die Ausbesserung der alten Kirche in **Stauffen**, welche die uralte Inschrift: *Hic transibat Caesar*, trägt und alte Bilder der Hohenstauffischen Kaiser enthält, übernehmen. Der Berggipfel, der ehemals die Burg der Hohenstauffen trug, und auf dem sich nur noch ein kleines Mauerstück befindet, soll in seinem gegenwärtigen Zustande bleiben. Der Verein für die Herstellung der Kirche, an dessen Spitze der Geschichtschreiber Schwabens, Prälat v. Pfister, steht, fordert das gesammte Deutschland zu Beiträgen auf.

KUNST-ANZEIGE.

In der G. Ebner'schen Kunsthandlung ist so eben nachstehende ausgezeichnete Lithographie erschienen und bei George Gropius zu haben:

Apoll unter den Hirten.

Nach dem Gemälde von Schiek, gezeichnet und lithographirt von C. C. Schmid. *Grand-aigle* Quer-Bogen-Grösse. Preis 4 Rthlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Paul Delaroche

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,

Lehrer an der Königl. Akademie der Künste und Privatdocenten an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

Zweiter Jahrgang.

BERLIN:

Im Verlage von George Gropius.

1834.

KOEN. FRIED.
UNIVERS.
ZU HALLE

INHALT.

No. 1; 6. Januar.

Ueber den Kirchenbau und seine Bedeutung für unsere Zeit, (von F. Kugler). — Lithographie. Wirthshausstube an der Preuss. Grenze zur Zeit der Cholera, gem. v. F. Peter, lith. v. Leitur.

No. 2; 13. Januar.

Besuch in Charlottenhof bei Potsdam. Villa S. K. H. des Kronprinzen. — Kunstliteratur. Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen, von Dr. Carl Grüneisen. — Raphael's Gebeine. (Hierbei eine Lithographie). — Aufforderung an Künstler und Gelehrte. — Nachrichten.

No. 3; 20. Januar.

Kunstliteratur. Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen, v. Dr. C. Grüneisen (Beschluss). — Wünschenswerthes in der Kunstliteratur (von Schildener). — Kupferstich. Wahrlich ich sage euch: Unter allen, die von Weibern geboren sind, u. s. w. Guido Reni pinx., Fr. Wagner del. und sc. — Radirte Skizzen des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staat. — Zeichnungen. Künstlers Erdenwallen, comp. und lith. von A. Menzel. — Lithographie. Der Krieger mit seinem Kinde, gem. v. Hildebrand, lith. v. Wild.

No. 4; 27. Januar.

Andeutungen über den Entwickelungsgang der deutschen Kunst im Mittelalter, (v. F. Kugler). — Wünschenswerthes in der Kunstliteratur (Nachtrag, von Schildener) — Correspondenz, Paris. — Zur Berichtigung (von F. K.)

No. 5; 3. Februar.

Andeutungen über den Entwickelungsgang etc. (Beschluss). — Scharnhorst's Sarkophag (von Dr. A. Schöll). — Lithographie. Das gestörte Stell dich ein, gem. und gez. von J. C. Sonderland. — Kunst-Anzeigen.

No. 6; 10. Februar.

Die Kirche St. Micchele maggiore zu Pavia. — Kupferstich. *Ke hoc beatam me dicent omnes generationes*, gem. von H. Hess, gest. von H. Merz. (von F. K.) — Lithographie. Otto I., Königs von Griechenland, Abschied zu München, comp. und gez. von Ph. Foltz, lith. von G. Bodmer. — Kunstverein zu Halberstadt. — Nachrichten.

No. 7; 17. Februar.

Die Kirche St. Micchele maggiore zu Pavia (Beschluss). Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, gez. von J. H. Strack und F. E. Meyerheim, lith. von letzterem, mit Text von Dr. F. Kugler; Heft 2 und 3. (von — e —). — Bedeutung der Siegelkunde in wissenschaftlicher, wie in artistischer Hinsicht. (von Hr. v. Ledebur). — Kunstgeschichtliches. — Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

No. 8; 24. Februar.

Erklärung der interessantesten Allegorien christlicher Kunst des Mittelalters (von C. Böttticher. Hierzu eine Lithographie). — Kunstliteratur. Kurze Anweisung zur Linear-Perspektive von Fr. Benther (von H . . .) — Lithographie. Der lange Markt in Danzig, gem. v. D. Quaglio, lith. v. J. Bergmann. — Nachrichten aus Paris. — Antikritiken.

No. 9; 3. März.

Ueber das Wiederaufblühen der Baukunst in Deutschland (von T.) — Von der bildenden Kunst des Orients. — Capriccio. Neujahrswünsche von A. Schrödter, lith. von A. Menzel. — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 10; 10. März.

Statut des Kunst-Vereines zu Halberstadt. — Kunst- und Gewerbe-Verein in Königsberg. — Schloss Mariesburg in Preussen, Oelgemälde von D. Quaglio. — Von mittelalterlichen und neueren Arabesken (von F. K.)

No. 11; 17. März.

Studien in deutschen Bibliotheken (von F. Kugler). — Berliner Ateliers. — Nachrichten.

No. 12; 24. März.

Studien in deutschen Bibliotheken (Fortsetzung). — Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staate (von — s —). — Kunstverein zu Halberstadt. — Ornamentenbuch von C. Böttticher (von F. Kugler). — Antikritik (von C. Böttticher). — Nachrichten.

No. 13; 31. März.

Studien in deutschen Bibliotheken (Fortsetzung). — Von den ältesten Kunstbildungen der Christen (von F. Kugler). — Umrisse. John Flaxman's Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie; 2. Lieferung. — Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken, von M. Retzsch; 2. Lieferung. Macbeth. — *Ruhl's Outlines to Shakspeare. Othello.* — Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

No. 14; 7. April.

Ueber das Verhältniss der neuern Baukunst zur alten — Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staate. — Berliner Ateliers (Fortsetzung). — Nachrichten.

No. 15; 14. April.

Ueber das Verhältniss der neuern Baukunst zur alten (Fortsetzung). — Ausstellung in Potsdam (von F.). — Englischer Kupferstich. — Lithographie. — An den Redakteur, aus Brünn. — Berichtigung.

No. 16; 21. April.

Ueber das Verhältniss der neuern Baukunst zur alten (Beschluss). — Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover. — Architektur. Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel, Heft 21. — Nachrichten.

No. 17; 28. April

Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani, (von Hrn. Dr. Wangen). — Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover (Forts.) — Kunstbemerkungen (aus Briefen des Herausgebers): Halberstadt. — Nachricht.

No. 18; 5. Mai.

Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani (Beschluss). — Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover (Fortsetzung). — Kunstbemerkungen (Forts.): Quedlinburg. — Nachrichten.

No. 19; 12. Mai.

Kunstbemerkungen (Forts.): Naumburg. — Zweite-Kunst-Ausstellung zu Hannover (Forts.) — Lithographie. *Coleccion litografica de cuadros del rey de Espana el señor Don Fernando VII.* — Nachrichten. — Bemerkung.

No. 20; 19 Mai.

Kunstbemerkungen (Forts.): Naumburg. Kösen. — Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover (Beschluss). — Lithographie. Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der Königl. Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim von F. Piloty. — Lavinia, Tochter des Tiziano Vecellio; Tit. V. pinx. J. C. Schall lith. — Nachrichten.

No. 21; 26. Mai.

Studien in deutschen Bibliotheken (Forts. von No. 13). — Kunstbemerkungen (Beschluss): Memleben, Naumburg. — Nachrichten.

No. 22; 2 Juni.

Studien in deutschen Bibliotheken (Beschluss). — Anzeige, die Ausgabe der Werke Giulio Romano's in den Palästen von Mantua betreffend. — Lithographie. — Nachrichten. — Einladung zur Subscription. — Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen

No. 23; 9. Juni.

Kunstliteratur. Künstler-Geschichten, mitgetheilt von A. Hagen (von F. K.) — Etwas über die symbolische Bedeutung des entlaubten, dürren oder beschädigten Baumes in der christlichen Kunst (vom Prof. Schildener). — Ueber den Werth geschichtlicher Monumente. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 24; 16. Juni.

Kunstliteratur. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten von G. Semper. — Neubau der Stadt Athen und des Königl. Schlosses auf seiner Burg. Erster Artikel (von F. v. Quast). — Nachrichten.

No. 25; 23. Juni.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (mitgetheilt von Franz Kugler). — Kunstliteratur. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, von G. Semper (Forts.) — Das Pantheon zu London. — Lithographie. Die Mährchenerzählerin, gem. v. Hildebrand, lith. v. Eichens. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 26; 30. Juni.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Kunstliteratur. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, von G. Semper (Beschluss). — Lithographie. — Kupferstich. — Nachrichten, aus Rom.

No. 27; 7. Juli.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Gelegentliches über Kirchenbau (von Schildener). — Kunstliteratur. Leonardo da Vinci, von Hugo, Grafen von Gallenberg (von F. Kugler). — Lithographie. Die ausgezeichneten Jesuiten aller Jahrhunderte, hsgb. v. E. Bresa.

No. 28; 14. Juli.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Kunstliteratur. Leonardo da Vinci, von Hugo, Grafen v. Gallenberg (Beschluss). — Privatsammlungen zu Berlin. Gemäldesammlung des Hrn. Consul Wagener, (von F. Kugler). — Nachricht. — Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

No. 29; 21. Juli.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Neuhau der Stadt Athen und des Königl. Schlosses auf seiner Burg. Zweiter Artikel (von F. v. Quast. Hierzu eine lith. Beilage). — Privatsammlungen zu Berlin (Forts.)

No. 30; 28. Juli.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Privatsammlungen zu Berlin (Beschluss). — Fünfte Kunst-Ausstellung in Halberstadt (von F. L.) — Kupferstich. — Anzeige. — Nachricht.

No. 31; 4. August.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Forts.) — Fünfte Kunst-Ausstellung in Halberstadt (Forts.) — Aufforderung zur Concurrenz.

No. 32; 11. August.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee (Beschluss). — Fünfte Kunst-Ausstellung in Halberstadt (Beschluss). — Kunstliteratur. *De anaglypho, quod Mariaeburgi invenitur, commentatio (auct.:) E. A. Hagen* (von F. K.) — Nachrichten.

No. 33; 18. August.

Einige Worte über das in der jetzigen Zeit häufig zur Sprache gebrachte Bedürfniss, dem evangelischen Kirchengebäude eine, mit dem Ritus desselben übereinstimmende und zugleich in der äussern Erscheinung würdige Form zu geben (von C. A. Menzel). — XXIV Landschaftliche Compositionen, staffirt mit Scenen aus Reinicke Fuchs, gez. und lith. von Carl Krüger. — Studien nach alten florentinischen Malern, gez. und geätzt von C. L. Kuhbeil (von F. K.) — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 34; 25. August.

Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (von F. Kugler). Gemälde byzantinischen Styles. — Einige Worte über das in der jetzigen Zeit häufig zur Sprache gebrachte Bedürfniss, u. s. w. (Beschluss). — Studien nach alten florentinischen Malern, von C. L. Kuhbeil (Beschluss). — Schillers Denkmal. — Aeusserung Zelters. — Nachricht.

No. 35; 1. September.

Francesco Francia's Tod (von Adelbert von Chamisso). — Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts.) Florentiner des vierzehnten Jahrhunderts. — Ueber die Sicherung des künstlerischen Eigenthums (von F. Kugler). — Kunst-Ausstellung zu Cassel (von C. H.) — Lithographie. Erndtefahrt italienischer Landleute, gem. v. L. Robert, lith. v. J. Sprick. — Nachrichten.

No. 36; 8. September.

Angelegenheit deutscher Kunst-Vereine. — Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts.) Sieneser des vierzehnten Jahrhunderts. Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts. — Paul Delaroche (von Ach. G., mit einem lith. Portrait). — Kunst-Ausstellung von Cassel (Beschluss). — Lithographie. Nachrichten.

No. 37; 15. September.

Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts.) Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts. — Reisebericht. Holland, im Haag von F. v. Quast. — Dichter und Maler. — Lithographie. Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der Königl. Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim v. F. Piloty. — Kunst-Anzeige.

No. 38; 22. September.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. — Reisebericht. Holland, im Haag (Beschluss.) — Umrisse. Fantasieen von M. Retzsch. — Lithographie. — Nachricht.

No. 39; 29. September.

Beförderungen. — Verzeichniss der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königl. Akademie der Künste im Winterhalbjahre vom 1. Octr. 1834 bis ultimo März 1835. Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.) — Kunstliteratur. Mittheilungen aus dem Gebiete der bildenden Künste von einem Dilettanten.

No. 40; 6. October.

Architektur. Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze (von F. Kugler). — Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.)

No. 41; 13 October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.). — Reisebericht, Italien. Panicale. — Kupferstich. H. Th. von Schön, gez. v. J. Wolff, gest. v. E. Eichens. — Kunst-Anzeigen.

No. 42; 20. October.

Anzeige. — Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.) — Das Mädchen von Tangermünde (von A. Hagen).

No. 43; 27. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.). — Reisebericht. Holland, im Haag (von F. v. Quast.) — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

Beilage: Versammlung der Kunst-Vereins-Vorstände.

No. 44; 3. November.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.). — Reisebericht. Holland, im Haag (Forts.). — Nachrichten.

No. 45; 10. November

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.) — Reisebericht. Holland, im Haag (Forts.) — Kunst-Anzeige.

No. 46; 17. November.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.) — Reisebericht. Holland, im Haag (Beschluss). — Zur Geschichte der Aesthetik.

No. 47; 24. November.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Forts.) — Kunstliteratur. Moderne Kunstchronik von J. A. Koch

in Rom. — *Voyage d'un Iconophile par Duchesne aîné.* — Lithographie. Bildniss einer Lautenspielerin, gem. v. C. Sohn, lith. v. C. Wildt.

No. 48; 1. December.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung (Beschluss). — Aus einem Briefe (von Schildener). — Zur Kunstliteratur. Fürsten und Völker von Süd-Europa im 16. und 17. Jahrhundert, von L. Ranke. Band II. — Lithographie. Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 49; 8 December.

Die Walhalla (von Hrn. Sternheim). — Kunstliteratur. *La mimica degli antichi nel gestire Napoletano, del Can. A. de Jorio.* — Diorama des Herrn Daguerre zu Paris (von v. Q.) — Der Maler und die Heuschrecke. — Kupferstich. Ruth und Boas, F. Overbeck del., F. Ruscheweyh sc. — Nachrichten.

No. 50; 15 December.

Kunstliteratur. Niederländische Briefe von Carl Schnaase, (von F. K.) — Umrisse. Rheinischer Sagenkreis, von A. v. Stolterfoth mit Umrissen von Rethel, lith. v. Dielmann. — Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen. — Eingesandt. — Nachrichten.

No. 51; 22. December.

Kunstliteratur. Niederländische Briefe von C. Schnaase (Forts.) — Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts. von No. 37.); Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts. — Thierzeichnung. Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit, begl. von C. Fr. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. — Ornamentenbuch von C. Böticher. 2. Lieferung. — Radirte Skizzen des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staat. — Nachrichten.

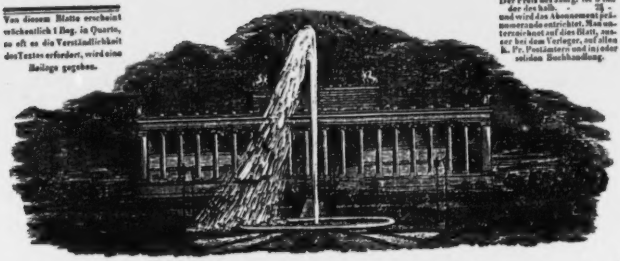
No. 52; 29. December.

Kunstliteratur. Niederländische Briefe von C. Schnaase (Beschluss). — Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts.) Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts. — Verzeichniss der auf der Kunst-Ausstellung von Berlin, 1831, verkauften Gegenstände. — Anzeige.

№ 1. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 2 thl. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen kön. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

den Kirchenbau

und seine Bedeutung für unsere Zeit*).

Es ist ein alter, unzähligemal wiederholter Grundsatz, mit dem die Schriften über Baukunst beginnen, dass diese Kunst „dem Zelte des Nomaden, der Hütte des Ackerbauers," dem irdischen Bedürfniss, ihre Entstehung verdanke. Dieser Grundsatz ist aber so falsch, dass er allen Begriff der Kunst von vornherein tödtet.

Die Kunst will das Geistige, Heilige, Göttliche, dessen sich die Seele des Menschen bewusst zu werden strebt, mit irdischen Mitteln, dem körperlichen Sinn fassbar und vernehmbar, darstellen; sie will die Formen, welche das Leben in zufälligem Wechsel vorüberführt, in ihrer wahren Bedeutung, in ihrer Beziehung unter sich und auf einen gemeinsamen Inhalt festhalten.

Schon die unbefangene Betrachtung der Geschichte bringt uns zu einem anderen Grundsatze als den oben angeführten. Die uranfänglichsten architektonischen Bestrebungen des Menschen tragen überall einen wesentlich monumentalen Charakter; das Be-

*) Nachdem das Museum seinen ersten Jahrgang vollendet und, wie es scheint, eine bestimmte Form und Farbe gewonnen hat, so hält es der Redakteur, beim Beginn des zweiten, für Pflicht, die Ansichten, die ihn in seinem Geschäfte geleitet, dem Publikum in ihren Grundzügen vorzulegen. Man möge den obigen Titel — in Bezug auf das eben ausgesprochene Vorhaben — nicht als zu beschränkend und einseitig ansehen; aus der Feststellung jenes Einen Punktes ergiebt sich alles Weitere.

dürfniss, welches sie hervorrief, ist nicht ein äusserliches, nicht dasjenige, welches dem Leibe Schutz und Sicherung zu gewähren sucht. Es sind Denkmale, welche der Erinnerung eine feste Stätte, dem Sinn ein feierlich erhabenes Schaubild, dem religiösen Akt ein von den Orten des gemeinen Lebens unterschiedenes Heiligthum darbieten sollen. So erscheinen uns jene Hügel über den Gräbern Gottbegnadeter Herrscher, welche zu deren Gedächtniss und für die Sühnopfer der Nachkommen errichtet wurden; so jene ähnlich übereinander gethürmten „Bautasteine," jener Pfeilerwald von „Carnac*)," jene wunderbaren Ruinen von „Stonehenge**)" u. s. w. So erscheint uns — einen Schritt weiter — das Bausystem der alten Mexikaner***), deren Pyramiden-Tempel im Wesentlichen nur als ungeheure Feuer-Altäre zu betrachten sind; und ähnlich andere Bausysteme, deren Spuren wir über den gesammten Orient verbreitet finden. — Ich erinnere, unter vielen andern, nur an den altberühmten Tempel von Babylon.

Ebensowenig, wie diese geweihten Monumente selbst, ist auch die Form ihrer weiteren Ausschmückungen, ihrer Vorbauten, Säulenhallen und dergl. als Nachbildung des Zelt- oder Hüttenbaues zu betrachten; die ungleich grösseren physischen, und mehr noch die moralischen Kräfte, welche zu deren Ausführung angewandt wurden, mussten nothwendig zu wesentlich verschiedenen Erfolgen führen. Im Gegentheil ist anzunehmen — und dies erweist sich ebenfalls aus der Geschichte, wo Gebäude der Art auf unsere Zeit gekommen sind, — dass erst durch den Styl der heiligen Monumente die bürgerliche Architektur ihre jedesmalige, besondere Modification (abgesehen natürlich von den Bedingnissen des Materials, des Klima's u. s. w.) erhalten habe. Und wenn die grossen Anlagen königlicher Paläste des Orients selbständiger erscheinen, als Gegenstände, an denen ein Bausystem in der nothwendigen geistigen Bedeutung sich möglicher Weise habe entwickeln können, so beruht dies in dem Gedanken des Alterthums, welcher die königliche Macht als unmittelbaren Ausfluss der göttlichen, die Wohnungen der Könige somit als ähnlich geheiligte Monumente ansieht.

Erst die Betrachtung der griechischen Architektur konnte die Veranlassung zu jener Gleichstellung und Verwechselung der heiligen mit der bürgerlichen Baukunst darbieten. Denn wie die gesammte Kunst und Poesie der Griechen das Göttliche so wunderbar gemässigt in menschlich naiver Weise fasst, so scheint es, als ob ihr schlichter Tempelbau wohl geradehin eine Wohnung des Gottes genannt werden dürfe. Aber die äussere Erscheinung dieses Tempelbaues (als Säulenhalle vor der Cella oder um dieselbe) ist wiederum so durchaus unabhängig von irgend einem physisch menschlichen Bedürfniss, so ausschliesslich in dem tiefsinnigen Spiel gegenseitiger räumlicher Verhältnisse begründet, dass eben aus ihr die wesentlichste Widerlegung jener Ansicht zu gewinnen ist*).

Die Baukunst ist ein freies Kind des Geistes; ihre Formen haben eine wesentlich ideale, von dem Stoff, daraus sie erscheinen, unabhängige Bedeutung; sie kann sich nur an den Gebäuden offenbaren, welche zu einem geistigen, d. i. heiligen Zwecke errichtet sind; die Entwickelung eines Baustyles, d. h. einer gesetzlichen Norm für die Bildung und Verbindung architektonischer Formen, ist also nur möglich, wenn die Errichtung heiliger Gebäude dem gemeinsamen religiösen Gefühl und Bewusstsein eines Volkes, einer Zeit (nicht eines einzelnen Individuums) gemäss betrieben wird. Der Baustyl ist der Abdruck dieser religiösen Beziehungen; wie dieselben aber sich durch alle Kreise des Lebens hindurch-schlingen und überall den verknüpfenden Faden bilden, eben so kehren an den für irdische Zwecke errichteten Gebäuden, in der sogenannten bürgerlichen Architektur, jene geheiligten Formen als ein Veredelndes, Vergeistigendes wieder; und zwar dies in grösserem oder geringerem Maasse, je nachdem jene Gebäude sich mehr oder minder von dem rohsten Bedürfniss entfernen. Nie aber kann sich an ihnen, ich wiederhole es, ein selbständiger Kunststyl entwickeln; sie sind wesentlich von anderen Zwecken, als denen der Kunst, abhängig, sie sind nur, je nach dem herr-

*) In Bretagne.

**) Bei Salisbury in England.

***) Vergl. No. 50 des Museums, Jahrgang I.

*) So ist, nach altgriechischem Gedanken, der Tempel ein ἄγαλμα, „ein zur Verherrlichung der Gottheit im Tempelraume hingestelltes Schaubild." K. O. Müller, die Dorier, II, 358.

schenden oder nach einem individuellen Geschmack, zu dekoriren. Fragen wir nach dem Baustyl eines Volkes, so finden wir denselben stets am Klarsten und Unmittelbarsten an seinen Tempeln und anderen geweihten Monumenten dargethan. Die Mexikaner, die Aegypter, die Inder, die Griechen, das germanische und das arabische Mittelalter, — sie stellen uns alle in den heiligen Gebäuden ihre geistigen Eigenthümlichkeiten auf so bestimmt ausgesprochene Weise dar, dass wir zur Erkenntniss derselben keiner weiteren mühseligen Papyrus- und Pergament-Studien bedürften. Wie wenig aber lernen wir über die Bildung des eigentlichen Kunstsinnes etwa aus dem aegyptischen Nilmesser, dem griechischen Stadium! U. s. w.

Wenden wir uns nach diesen allgemeineren Andeutungen zu einer Betrachtung der Gegenwart und der heutigen baukünstlerischen Bestrebungen, so sehen wir für's Erste zwar mancherlei bedeutende Werke erstehen, Theater, Paläste, Börsen, auch Gebäude verschiedener Art, die zu gottesdienstlichen Zwecken errichtet werden, und alle diese, je nach den Fähigkeiten der Baumeister, in gutem oder doch leidlichem Geschmack ausgeführt, aber — es blieb dieser Geschmack, bis heute, stets ein erlernter, es erhob sich derselbe im Wesentlichen nirgend zu selbständigen Kunstformen, es war das geistige Element unserer Zeit bisher nicht vermögend, sich in eigenthümlicher Weise äusserlich zu manifestiren: **wir haben keine Kirche — keinen eigenthümlichen Baustyl — keine eigenthümliche Baukunst.**

Zwar ist behauptet worden: das sei eben die hohe Bedeutung unserer Zeit, dass wir keiner Kunst bedürften; die Kunst könne für uns eine, wenn auch ganz hübsche, so doch nur zufällige Beigabe sein; jenes jugendliche Alter, da sie als gemeinsames Lebenselement sich geltend mache, liege weit hinter uns, u. s. w. Es mag etwas Wahres darin liegen, sofern man einzelne Thatsachen des heutigen Tages zusammenaddirt; die Keime für morgen liegen aber nicht so zählbar nebeneinander, und von heute auf morgen zu schliessen, ist schwer.

Es giebt keinen religiösen Kultus ohne Kunst; eine Religion aber, welche die Kunst, die Vermittlerin zwischen Irdischem und Geistigem, ausschliesst, muss gerades Weges zu dürrer Ascetik, und diese, nach der bekannten Lehre von den Extremen, alsobald auf ihr Gegentheil, auf einen frivolen Luxus, führen. Der Anfang alles Kultus aber ist die geheiligte Stätte, an welche derselbe sich anschliesst, — geheiligt, nicht durch einen willkührlichen Akt, sondern durch die innerliche Bedeutsamkeit ihrer Erscheinung: hier empfängt das Gemüth die für den Gottesdienst nothwendige Stimmung, welche selbst bereits Gottesdienst ist; hier findet das bewegte Leben des Tages seinen Ruhepunkt. Dies haben die heidnischen Religionen des Alterthums, dies der Islam, dies das katholisch-christliche Mittelalter erkannt, — soll das evangelische Jahrhundert auf die schönsten Blüthen des irdischen Lebens Verzicht leisten? Verzicht leisten in dem Augenblick, wo ein Streben im Bereiche der Kunst zu erwachen beginnt, wie es drei Jahrhunderte nicht kannten? —

Allerdings wird es von Vielen schmerzlich empfunden, dass wir uns keiner eigenthümlichen Baukunst rühmen dürfen; denn schon der Gedanke, dass wir der Nachwelt hierin als Nachahmer, — wenn auch als möglichst geistreiche, so doch immer als Nachahmer, ohne eigene künstlerische Potenz, — erscheinen müssen, ist beschämend und drückend. Und noch schmerzlicher ist es, dass in unserer Benutzung bald griechischer, bald gothischer, bald aegyptischer oder arabischer Formen, ein Mangel an gemeinsamer künstlerischer Gesinnung sich kund thut, wie ihn kein Volk, keine Zeit vor uns kannte. Es sind, in Folge dessen, Stimmen laut geworden, welche dem verworrenen Streben eine feste Bahn vorzuzeichnen suchten.

Diese Stimmen zerfallen besonders nach zwei Richtungen. Die eine derselben wählt sich eins unter den vorhandenen Bausystemen aus, dessen Formen ihr als die für unsere Zeit angemessensten oder überhaupt als die alleingültigen erscheinen. Die Mehrzahl neigt sich hier nach dem griechischen Bausystem. Lassen wir dieselbe durch einen sehr berechtigten Stimmführer, **Leo von Klenze**, (in dem Vorwort zu seiner Sammlung architektonischer Entwürfe etc.) vertreten: „Es gab, sagt derselbe, und giebt nur Eine Baukunst, und wird nur Eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsepoche ihre Vollendung erhielt. — Ehe diese Vollendung aber erreicht ward, mussten manche Versuche vorausgehen; nachdem sie durch Zeit und Barbarei verwirrt und vernichtet worden, manche Nachklänge

des Trefflichen hervortreten, und so entstanden manche **Bauarten**, vor und nach der **Baukunst**. Allgemein zweckmässig, charakteristisch und schön ist nur die griechische Baukunst; reizend und von bedingtem Werth jede Bauart, welche wirklich zu einer religiösen, nationellen und technischen Entwicklung gelangt. — Diese griechische Baukunst in vollem Sinne des Wortes hat zwei Hauptentwicklungs- und Bildungsepochen: nämlich diejenige, in welcher man nur horizontale Bedeckung der Oeffnungen und Zwischenweiten kannte, und die, welche durch Erfindung und Anwendung des Gewölbes für diesen Zweck entstand. — — Das Gewölbe ist zwar im höhern technischen und constructiven Sinne genommen, eigentlich nur ein nothwendiges Uebel (?); aber seine Anwendung bietet in anderer Hinsicht wieder so viele Vortheile dar, und ist mit unseren Bedürfnissen, Gewohnheiten und Begriffen so innig verwachsen, dass nicht mehr von dem Nichtanwenden, sondern nur vom passlich Anwenden desselben die Rede sein kann."

Abgesehen davon, dass eine solche ausschliessende Ansicht die fortschreitende geistige Entwickelung des Menschengeschlechtes geradehin läugnet, so zeigen die mitgetheilten Worte zugleich einen Theil der Inconsequenzen, in welche man bei Annahme derselben verfällt: der Verfasser z. B. will griechisch bauen und kann doch die Form des gänzlich ungriechischen Gewölbes (dem in der **römischen** Kunst das griechische System nur als ein sehr willkührlicher Schmuck hinzugefügt wurde) nicht entbehren. Ueberhaupt dürfte in einem Ausschliessen der Art ein Missverstehen nicht nur der ausgeschlossenen, sondern auch des erwählten Systems liegen; so erscheint z. B. des Verfassers Allerheiligen-Kapelle (zur Residenz in München gehörig) als eine misslungene Nachahmung des sogenannten lombardischen Baustyles; so machen sich an seinen Bauten in griechischem Styl vielfache Uebelstände bemerklich.

Doch auch wenn man, ohne den eigenthümlichen Geist und die eigenthümlich schöne Ausbildung anderer Bausysteme zu läugnen, das griechische oder ein anderes der dagewesenen als dasjenige erklärt, welches den Ansprüchen unserer Zeit vollkommen genüge; so liegt darin wenigstens die Meinung ausgesprochen, dass eine frühere Zeit je wiederkehren könne; und auch dies streitet gegen den unablässigen Fortschritt der Geschichte: das plastisch griechische Alterthum, das romantische Mittelalter liegen hinter uns. Und wenn, wie es neuerdings geschehen ist, der aegyptische Baustyl als der für uns tauglichste dargestellt wird, so entspringt eine solche Ansicht eben nur aus demselben Princip. — Es liegt aber in dieser gesammten Richtung eine Verläugnung der eignen künstlerischen Schöpfungskraft.

Die andere geht darauf hinaus, die vorhandenen Bausysteme als mit den heutigen Bedürfnissen construktiv unvereinbar hinzustellen und aus den technischen Elementen der Construktion, ohne Rücksicht auf gebräuchliche Formen, ein neues System zu bilden. Auch hier begegnen wir einem nicht minder berechtigten Stimmführer, **Hübsch**, welcher seine Ansicht in einer, im Jahre 1828 erschienenen Schrift: „In welchem Style sollen wir bauen?" entwickelt. „Wenn wir, so sagt Hübsch, einen Styl gewinnen wollen, welcher dieselben Eigenschaften, die wir an den als schön anerkannten Bauwerken anderer Völker so sehr erheben, besitzen soll; so muss derselbe nicht aus einer früheren, sondern aus der gegenwärtigen Beschaffenheit der Bildungsmomente hervorgehen: also erstens aus unserem gewöhnlichen **Baumateriale**, zweitens aus dem heutigen Standpunkte der **technostatischen Erfahrung**, drittens aus der Art von **Beschützung**, welche die Gebäude in unserem Klima für sich selbst der Dauerhaftigkeit wegen ansprechen, und viertens aus der allgemeineren Eigenschaft unserer **Bedürfnisse**, die in dem Klima, vielleicht auch zum Theil (?) in der Kultur begründet sind." Das Resultat, zu welchem der Verfasser auf diesem Wege gelangt, ist im Wesentlichen: dass die bei den Griechen angewandte und zur Vollendung ausgebildete Architektur der horizontalen Ueberdeckung, sammt allem daraus Folgenden, für uns nicht passe, dass unseren Bedürfnissen und Bedingnissen vielmehr das Gewölbe, und zwar zumeist das halbkreisrunde, entspreche und die übrigen architektonischen Formen sich diesem gemäss modificiren müssten.

Indem nun zwar das sehr Ehrenwerthe in dem Streben des Verfs. auf keine Weise zu verkennen ist, indem namentlich unsere bürgerliche Architektur sich bei solchen Grundsätzen von einer oft höchst unschicklichen und überlästigen Dekoration würde befreien können: so erscheint hier gleichwohl ein sehr wesentlicher Fehlgriff in der oben gerügten

Gleichstellung bürgerlicher und heiliger Architektur, in der Ansicht, dass aus den angegebenen äusserlichen, körperlichen Bedingnissen sich jemals ein Werk der Kunst entwickeln könne.

Wenn demnach diese beiden angegebenen Richtungen es versäumen, den Punkt, welchen wir als den wesentlichen bei der Schöpfung eines architektonischen Kunstwerkes betrachten müssen, als solchen anzuerkennen, so dürfte es für die vorliegende Betrachtung nicht unwichtig sein, die neuesten der Oeffentlichkeit übergebenen Pläne des Kirchenbaues näher zu betrachten.

Bei einer solchen Betrachtung sind wir genöthigt, uns auf die vorliegenden Pläne Schinkel's zu beschränken. Wir finden wohl noch einen oder einen anderen, vielleicht auch ausgeführten Plan eines anderen Meisters, doch vereinzelt, zufällig und zu wenig eigenthümlich, als dass derselbe uns näher fesseln könnte. Schinkel indess steht so bedeutend unter den heutigen Künstlern da; er ist, was die Bildung künstlerischer Form betrifft, so sehr der Leiter fast aller übrigen Architekten, dass wir ihn füglich als den Repräsentanten der höheren Richtungen in der heutigen Architektur betrachten können. Ein grosser Adel, eine grosse Eleganz und das Bestreben einer möglichst harmonischen Verbindung der Formen zeigt sich überall an seinen Gebäuden; stets ist das Charakteristische an ihnen auf eigenthümlich geistreiche Weise festgehalten und, wo es passend war, mit anmuthigster Dekoration versehen. Eine überaus reiche Phantasie, welche nach allen Richtungen der bildenden Künste ausströmt, lässt ihn, obgleich er im Wesentlichen zumeist die Formen der griechischen Architektur benutzt, stets neu, stets anziehend, sein Sinn für Maass und Verhältniss aber nie verworren und überladen erscheinen. Und dennoch kommen wir bei den Werken, die er bisher geschaffen, fast nicht über diese charakteristische Auffassung, über diese geistreich geschmackvolle Darstellung hinaus! Und dennoch giebt es ein Höheres, es muss ein Höheres geben, die innere Stimme täuscht nicht!

In den zwanzig Heften architektonischer Entwürfe, welche Schinkel herausgegeben, sind dreizehn Entwürfe zu Kirchen enthalten. Bei zweien unter diesen ist der Spitzbogenstyl angewandt; da derselbe jedoch ausserdem nur noch an Einem Monumente (an dem auf dem Kreuzberge bei Berlin) wiederkehrt, und da bei einem jeden dieser Entwürfe, die auch, wie es scheint, sämmtlich in die frühere Periode des Meisters gehören, nur ein äusserlicher Grund für die Annahme jenes Styles angegeben wird, so dürfen wir nicht ohne Ursache voraussetzen, dass Schinkel den Spitzbogenstyl als dem Gefühle des heutigen Tages nicht wohl entsprechend ansehe. Wir werden diesen Entwürfen also kein grosses Gewicht beizulegen haben, und um so weniger, als die besondere Auffassung jenes Styles, namentlich in Bezug auf das Aeussere der Gebäude, nicht zu billigen sein dürfte; denn indem Schinkel alles sogenannt „Ueberflüssige" zu vermeiden suchte, indem er den Spitzbogen aller analog aufstrebenden, organisch aneinander emporwachsenden Theile entkleidete, indem er die Horizontallinie zur durchaus vorherrschenden machte, bildete er ein anorganisches System von Verhältnissen, wie es im späteren Mittelalter in Italien angewandt erscheint und dessen Inconsequens von dem Cinquecento mit Recht verworfen wurde. Endlich auch ist noch zu bemerken, dass der eine dieser genannten Entwürfe (der nicht ausgeführte zu einer neuen Kirche am Spittelmarkte in Berlin) zwar unter allen dreizehn die bedeutendsten Dimensionen zeigt, dass aber eine grossartigere Wirkung bereits durch die Hauptanordnung der Räume aufgehoben ist, indem statt Eines grossen Gotteshauses zwei gesonderte, in Form und Maassen verschiedene Räume, für die Lehre und für den Altardienst, entworfen wurden.

Der grösste Theil der folgenden Kirchenpläne enthält im Wesentlichen nur Predigthäuser. Einer möglichst grossen Menschenmenge in einem möglichst kleinen Raume, der zugleich den Gesetzen der Akustik genau Folge leisten muss, möglichst bequemen Platz zu verschaffen, und das Ganze nebenbei mit möglichst geringen Mitteln aufzuführen, — dies sind hier die stets wiederkehrenden Aufgaben des Architekten, die natürlich nicht die Schöpfung eines freien Kunstwerkes, nur eine schickliche, ernste Dekoration zulassen können. Die Form der Basilika mit einfachen oder doppelten Gallerieen über den Seitenschiffen und einer flachen Decke, mit angemessen griechischer Bildung des Details, erscheint hiefür als das zumeist Entsprechende; nur die grandiose altchristliche Altarnische lässt in einzelnen Plänen den Raum des Altares als etwas Heiliges hervortreten. Sonst fehlt dem Inneren jene höhere Gesammtwir-

kung und das Aeussere unterscheidet sich wenig von den Verhältnissen der bürgerlichen Architektur. — Doch sind einzeln vorkommende Motive, die auf ein Höheres deuten, nicht zu übersehen; so namentlich in dem letzten der Basilikenform angehörigen Entwurfe (dem ersten des 15ten Heftes).

Wesentlich unterscheiden sich von den bezeichneten die beiden letzten Entwürfe Schinkels für Kirchen. Bei beiden nehmlich waltet ein höherer Zweck ob, als der, einen Raum für das Anhören der Predigt zu schaffen; eine jede von ihnen bildet ein grandioses Ganze, und erst, nachdem ein solches vorhanden war, sind demselben die Plätze für die Zuhörer u. s. w. hinzugefügt, diese aber nicht als das unumgänglich Nothwendige, als das die Form Bestimmende betrachtet. Denn wenn gleich in dem oben Gesagten wesentlich auf eine Form der Kirche hingedeutet ward, die eben nur sich zum Zweck habe, so ist dabei doch keineswegs die Anordnung derjenigen einzelnen Theile ausgeschlossen, welche der äussere Gottesdienst erfordert, sofern dieselben nur nicht die Möglichkeit eines innerlich bedeutungsvollen Ganzen vernichten. Im Gegentheil wird die Hinzufügung solcher Theile durch den Contrast, welchen sie mit den grossartigeren Linien der Hauptform bilden, die letztern nur um so bedeutsamer hervortreten lassen, wie Aehnliches z. B. an denjenigen gothischen Kirchen ersichtlich ist, wo die Menge einzelner Monumente, die sie einzuschliessen pflegen, noch durch keinen modern ästhetischen Restaurator bei Seite geschoben wurde. —. Der eine der letztgenannten Entwürfe stellt eine Rotunde dar, mit zwölf hohen und tiefen Nischen und mit hohem Kuppelgewölbe; in den einzelnen Nischen, mit Ausnahme der Altarnische, sind hier je drei Gallerien übereinander angebracht. Eine jede der Gallerien aber wird einzeln, durch drei kleine verbundene Fenster, erhellt, so dass eine ebenmässige, bestimmte Beleuchtung — etwas sehr Wesentliches! — fehlt, indem auch das durch die Kuppel einfallende Licht, bei der angenommenen Einrichtung, bereits sehr gedämpft sein würde. Das Aeussere dieses Gebäudes, ein runder Unterbau mit vielen kleinen Fenstern und ein kleiner Oberbau mit sehr bedeutender Kuppel, hat zwar etwas entschieden Feierliches und eine eigenthümlich geistreiche Bildung des Details, doch macht es mehr den Eindruck eines Grabmonumentes als einer Kirche. — Der andere Entwurf hat die Grundform eines gleichachenklichen Kreuzes, dessen oberen Theil die hohe Altarnische bildet und dessen drei andere gleich tiefe (aber weniger tiefe als breite) Flügel mit Tonnengewölben überspannt sind; über dem mittleren Raum erhebt sich ein Tambour mit einem Kreise hoher Fenster, durch welche das Hauptlicht hereinfällt, und mit einer flach geformten Kuppel. In den Kreuzesflügeln, über den Eingängen, ist nur eine Gallerie angebracht, und diese durch je drei verbundene Fenster erleuchtet. Von grandioser, entschiedener Gesammt-Wirkung muss hier das Innere der Kirche erscheinen; und auch das Aeussere, welches sich mit, freilich willkührlicher, Ausfüllung der Winkel, in achteckiger Grundform zeigt, erscheint in seinen Hauptformen edler und freier wie bei dem vorigen Gebäude, und mit nicht minder eigenthümlichen und anmuthigen Details.

Sehen wir demnach in diesen beiden Plänen bereits sehr bedeutsame Motive eines eigenthümlichen Kirchenbaustyles hervortreten, so müssen wir es allerdings bedauern, dass bisher der eigentlichen Baukunst noch so gar wenig Gelegenheit zu freier Entwickelung geboten wurde. Denn Künstler und Volk stehen durchaus in Wechselwirkung aufeinander: ein grosser Künstler ist nicht ohne eine grosse Zeit, welche den Gedanken der Kunst zu fassen und zu würdigen im Stande ist. Ich will nicht davon sprechen, dass es die Ehre des Vaterlandes erforderte, der Zeit vorauszugehen und der Nachwelt würdige Monumente zu hinterlassen, wie wir deren von der Vorzeit empfingen; dass es die Ehre der Religion erforderte, an wahrhaft würdiger und heiliger Stätte gepflegt zu werden; ich wiederhole nur, dass wir, so lange der Kirchenbau, wie ihn die Zeit erfordert, nicht zur Entwickelung gelangt, der Vollendung des irdischen Lebens entbehren müssen: denn durch ihn erst wird eine jede andere Kunst das, was sie sein soll. Man wende nicht ein, dass unsere Zeit nicht die Mittel habe, Gebäude der Art würdig aufzuführen: es geschieht nur zu Vieles für einen sehr profanen Luxus, und wir könnten Manches entbehren, wo ein so ungleich höherer Ersatz geboten wird, wo es um das Eine, das Noth thut, sich handelt. Könnte aber eine solche Zeit — und nur der Todte darf am Leben verzagen — so wird zugleich eine so allgemeine Entwickelung der künstlerischen Kräfte erfolgen, es wird in jeder Kunst so das Herrlichste

und Höchste geleistet werden, wie es die Welt lange nicht gesehen hat. —

Es ist keine Selbsttäuschung, wenn wir in anderen Kunstbestrebungen der jüngsten Zeit mehr erkennen als blosse Ergebnisse einer guten Bildung, als geistreiche Nutzanwendung dessen, was wir von Griechen und Römern, von Italienern, Deutschen und Spaniern des vierzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts zu lernen bemüht gewesen sind. Sehen wir doch in Rauch und seinen Schülern eine historische Plastik begründet, die so frei vollendet in der Form wie mit den Eigenthümlichkeiten unserer Auffassung übereinstimmend ist! bilden sich doch in den verschiedenen Richtungen der Düsseldorfer Schule eigenthümliche Fächer der Malerei, für die keine alte Schulbezeichnung mehr zureichen will! sind doch die grossartigen Leistungen der Münchner Maler wahrlich mehr, als blosse Nachklänge des Mittelalters (wie sie jüngst von einem geistreichen Franzosen dargestellt wurden)! beweist doch die grosse Menge der, im Wesentlichen nur erfreulich wirkenden Kunstvereine, — abgesehen von dem vielfach thätigen Interesse Einzelner, — eine Theilnahme des Volkes an den Bestrebungen der Kunst, die, was ihre Verbreitung betrifft, nur dem allgemeinen Interesse des Mittelalters für Einrichtung und Ausschmückung der Kirchen zu vergleichen ist.

Wohl aber dürfen wir uns nicht verhehlen, dass Etwas noch in allen diesen Bestrebungen fehlt, was uns gegen den Zweifel sichern könnte, ob dieselben auch wirklich zu einer gemeinsam harmonischen Entwickelung gelangen, ob sie nicht vielleicht alsbald in der Willkühr der einzelnen Künstler wiederum untergehen werden? Denn wenn man auch zugiebt, dass dasjenige Werk, welches der Künstler nur für einen Einzelnen, etwa zur Ausschmückung eines Salons oder dergl. verfertigt, nur dem Gefühl, dem Geschmack oder auch der Caprice dieses Einzelnen zu entsprechen braucht, so müssen höhere Anforderungen an das Kunstwerk gemacht werden, welches für einen gemeinsamen, d. h. höheren Zweck geschaffen ist. Diese Anforderungen bestehen darin, dass das in dem Bildwerk dargestellte Individuum aller der Zufälligkeiten entkleidet werde, mit denen es, als Einzelwesen, behaftet ist; dass seine gesammte Erscheinung sich als eine nothwendige geltend mache; dass es — ohne aber die innere Individualität zu verlieren — zu einem Repräsentanten der Gattung erhoben werde. Diese Erhebung geschieht in der Tragödie durch den Rhythmus und Kothurn, in der bildenden Kunst durch den Styl.

Der gemeinsame Styl also ist es, der, wie der Baukunst, so auch den speciell sogenannten bildenden Künsten des heutigen Tages grossentheils mangelt. Indem derselbe aber, wie gesagt, nur an den Werken höherer Richtung überhaupt eintritt, so kann diese Entwickelung in ihrer Vollendung und vollkommenen Entschiedenheit natürlich nicht anders als an denjenigen Werken Statt finden, denen unter den höheren Richtungen die höchste, unter den gemeinsameren Zwecken der allgemeine einwohnt, die das Individuum, statt zum Repräsentanten nur der Gattung, vielmehr zum Repräsentanten des gesammten Geschlechtes machen: in den Werken, welche einen heiligen, religiösen Inhalt haben. — Hier möchte vielleicht jemand einwerfen, dass die Gegenstände unserer Religion bereits im Mittelalter, vornehmlich in der grossen Zeit an dessen Schlusse, vielfach dargestellt seien und der Kreis derselben genügend abgeschlossen, und dass es einer neuen Kunst nicht zukomme, Dagewesenes wieder aufzunehmen. Als Antwort darauf scheint es genügend, zu bemerken, dass das evangelische Christenthum (im Gegensatz des katholischen) wohl auch eine eigenthümliche künstlerische Anschauung entwickeln könne und dass z. B. in den tiefsinnigen Kunstversuchen des christlichen Alterthums gar viele, der Ausbildung fähige Motive verborgen liegen, die vielleicht, in ihrem näheren Verhältniss zur antiken Kunst, unserer auf der Antike gegründeten Bildung wohl entsprechen dürften.

Nehmen wir nunmehr an, dass ein solcher, durch Werke heiligen Inhalts selbst geheiligter, also gesetzlicher, Styl sich entwickelt und seinen Einfluss durch sämmtliche höhere Richtungen der bildenden Kunst verbreitet habe, so würde ein einzeln willkührliches und alsdann — vorausgesetzt, dass es mit Geist ausgeführt sei — nur ergötzliches Unternehmen auch das Ganze der Kunst nicht weiter gefährden, sondern dasselbe im Gegentheil durch die somit hervorgebrachte Reibung nur erfrischen können.

Dass aber der Styl, in der angegebenen höchsten Bedeutung des Wortes, in den bildenden Künsten nur dann hervortreten kann, wenn würdige Werke der Art unternommen werden; dass dies nur möglich ist, wenn ihnen die angemessene, geheiligte

Stätte in der Kirche dargeboten wird; dass also eine wahrhaft höchste Entwickelung der bildenden Künste für unsere Zeit nicht anders erfolgen kann, als wenn die Architektur mit der Gründung eines evangelischen Kirchenbaues vorangegangen ist, — dies, dünkt mich, liegt zu Tage. — Dann möge ein gütiges Geschick uns Muth, Kraft und Vertrauen schenken!

F. Kugler.

LITHOGRAPHIE.

Wirthshausstube an der Preussischen Grenze, zur Zeit der Cholera. Gemalt von Jos. Petzl, 1832; auf Stein gez. von R. Leiter. Verlag der Schenk'schen Kunsthandlung (L. W. Ramdohr) zu Braunschweig. (Berlin, bei G. Gropius.)

Petzl zeichnet sich unter den jüngeren Genremalern durch eine ungemeine Leichtigkeit in der Composition und durch eine seltene Beweglichkeit der Phantasie aus; eine grosse Menge von ihm vorhandener Bilder, durch sein vielfach wechselndes Wanderleben*) über alle Orte verstreut, enthält viel Anmuthiges und Ansprechendes; sie sind leicht und keck, aber sauber und brillant gemalt und Kabinetstücke im wahren Sinne des Wortes. In der Regel indess sind seine kleineren Compositionen vorzuziehen, bei denen die Beschränktheit des Raumes ihn an ein einfaches Motiv fesselte; bei grösseren stört zumeist die Ueberfülle des Dargestellten den behaglichen Genuss anziehender Einzelheiten.

Dahin scheint uns auch das Bild zu gehören, davon eine Lithographie uns so eben vorliegt. Der Titel lässt den Inhalt desselben errathen. In der Mitte sitzt, als dicke Hauptfigur, der Gastwirth, mit halb eingeseiftem Gesicht; ihm zur Seite steht, den Schaum bereitend, der Barbier, eine treffliche Figur, dem berühmten Berliner Schelle nah verwandt. Neben dem Wirth, auf einem Polsterstuhle sitzend, studirt ein ältlicher französischer Refugié emsig in der Zeitung, während ein Hündchen seine herabhängende Rocktasche nicht minder emsig untersucht. Umher alles mögliche Volk, wie es sich nur auf der Landstrasse begegnet: Handwerksburschen, polnische Juden, Genedarmen, Studenten, Maler, Jäger, Bauern, Weiber und Kinder, sammt allerlei Geräthe und Gepäck; in Gruppen oder allein, ausruhend oder politisirend, rauchend oder zechend u. s. w. Vortrefflich, höchst charakteristisch sind die einzelnen Personen, insbesondere was die Köpfe anbetrifft, ein jeder trägt seine ganze Geschichte in seiner Physiognomie; das bunte Zusammenwürfeln dieser Verschiedenartigsten, die nur das eine Gemeinsame, Landstrassenleben haben, bildet ein seltsames Ganze. Die Arbeit des Lithographen ist dreist und tüchtig; es ist eine vorherrschende Strichmanier, doch im Einzelnen vollkommen die zur Charakteristik nöthige Sauberkeit vorhanden. Auch der Druck ist zu loben.

Im Ganzen aber hat das lithographische Blatt etwas Unruhiges, das den Beschauer verwirrt. Dies liegt, ausser der Gesammtcomposition, besonders darin, dass die bezeichnete Mittelgruppe durch ein, vor dem Bilde angenommenes Fenster beleuchtet wird, welches aber sammt dem Sonnenlicht zugleich den Schlagschatten des Fensterkreuzes und draussen stehender Bäume hereinfallen lässt. Wenn es dem Maler gelungen war, durch die Kraft und Harmonie der Farbe, die das Original vor früheren Bildern vortheilhaft auszeichnet, diese höchst schwierige Aufgabe glücklich zu lösen und dann dem Bilde nur um so grösseren Reiz zu geben; so war der Lithograph nicht im Stande, ein Gleiches zu leisten, da man erst nach mühsamer Untersuchung die einzelnen Flecken und Lichter zu einem Ganzen verbinden kann.

Es scheint wünschenswerth, dass von mehreren Petzl'schen Bildern, namentlich von kleineren, Lithographieen angefertigt werden möchten, die, wie z. B. seine Bettelmönche, seine Tyroler u. s. w. des Beifalls von Seiten des Publikums gewiss nicht entbehren würden.

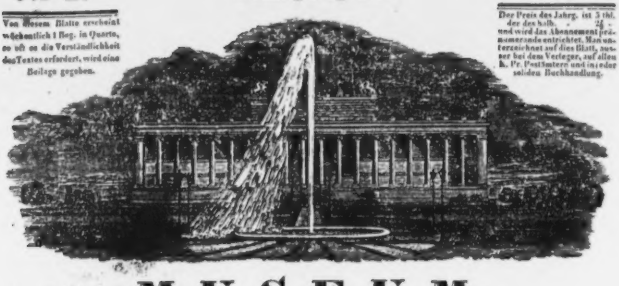
*) Im vergangenen Sommer hatte er die Absicht, von Nauplia, wo er sich damals aufhielt und eine Palikaren-Versammlung malte, nach Constantinopel zu gehen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 2. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft an die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 rthl. der des halb. 1½ und wird das Abonnement pränumerando ertheilt. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Besuch in Charlottenhof bei Potsdam,

Villa S. K. H. des Kronprinzen.

Wir verliessen die majestätischen Terrassen von Sanssouci und den kleinen zirkelrunden Teich an deren Fuss, in welchem sich die weissen französischen Marmorgötter spiegeln, und wandten uns seitwärts, den Saum des Waldes entlang, der sich zwischen Sanssouci und dem neuen Palais hinbreitet. Aus den Gruppen der Bäume schimmerte es hier und dort schon röthlich hervor; seltsam schweigend lag das japanische Haus dazwischen mit seinen lebensgrossen Statuen, die am Boden vor den Eingängen kauern, Thee trinken, Musik machen und den Vorübergehenden mit ihren ehemals goldenen Gesichtern, mit ihren verwickelten Augen unheimlich anblinzeln. Die alte Zeit und ihre phantastisch barocke Pracht war in mir lebendig geworden; es würde mich kaum überrascht haben, wenn plötzlich irgend eine Assemblée in Reifröcken und Haarbeuteln gemessenen Schrittes den Baumgang heruniedergeschwebt wäre; indess, die Reifröcke von damals sind aus der Mode und das Gold auf den Gesichtern der Japanesen verwittert. Von Andrem jedoch kann man nicht sagen, dass es aus der Mode sei: nur ein Paar Schritte in's Freie, und über das fernere Gebüsch ragt die stolze Kuppel des neuen Palais mit den drei berühmten Grazien, den Kronenträgerinnen, hervor; überall erblickt man hier die hohe pflegende Hand, welche diese Denkstätten aus der Zeit des grossen Friedrich als stete Mahner für die Gegenwart zu erhalten strebt.

In der Mitte etwa zwischen den beiden Schlössern führte uns ein Weg zur Linken aus dem Walde

und dessen ehrwürdigen Schatten hinaus und über einen Bach, welcher den Wald auf dieser Seite begrenzt. Die jenseitigen Parkanlagen sind niedriger und offener und verrathen einen jüngeren Ursprung. Nach wenigen Schritten erblickten wir bereits, in einiger Entfernung, die Villa des Kronprinzen mit ihrem zierlich dorischen Prostyl und einer auf leichten Pfeilern fortgeführten Weinlaube; der Strahl eines Springbrunnens funkelte in der abendlichen Sonne. Ein Akaziengebüsch verdeckte auf einige Augenblicke das Bild, um uns beim Heraustreten durch ein anderes, näher liegendes zu überraschen; wir glaubten uns durch einen Zauberschlag in ein südliches fröhlicheres Land versetzt, wo bei der Anordnung der Wohnungen so wenig jenes ängstliche Bedürfniss, wie jene diktatorische Regel einer sogenannten Symmetrie bemerkbar wird, die uns gewöhnlich um alle Grazie und Anmuth bringen. Es ist die Wohnung des Gärtners, zwei Häuschen mit einem kleinen Thurm als Belvedere, mit Laubgängen umgeben und durch dieselben verbunden.

Zunächst traten wir in den Hofraum zwischen den beiden Gebäuden. Hier bildet sich eine erhöhte Laube, die von Säulen und einer mächtigen Herme in altattischem Styl getragen wird und mit antiken Vasen und Fragmenten antiker Architektur und Skulptur dekorirt ist: in der Umgebung von grünen Büschen und Blumen versteht man den Sinn der Antike besser als in kalten Museen. An der Rückwand der Laube, wo jetzt verschiedene Vasen stehen, soll ein Relief von Rauch in Terracotta, eine Bacchantin darstellend, angebracht werden, und zu dessen Seiten zwei Löwenköpfe, die aus ihren Mäulern rothen und weissen Wein ergiessen. Seitwärts springt ein Wasserstrahl in einen antiken, mit Centauren geschmücktem Sarkophag, und aus diesem weiter in die Blumen; in der Mitte des Tisches, der in der Laube steht, ist ein Becken, mit beweglich murmelndem Wasser gefüllt, das ein lebendigeres, eigenthümlicheres Accompagnement der Conversation zu bilden scheint, als die bei den Novellenschreiberinnen allgemein beliebte Theemaschine. Nach hinten, durch ein dichtes blühendes Hortensiengebüsch von der Laube getrennt, schliesst eine unbedeckte steinerne Treppe den Hof ab; sie führt erst nach dem Häuschen zur Linken und dann hinüber zu dem Belvedere; es war anmuthig zu sehen, wie die Treppe sich belebte und die Gestalten durch das Grün der Lauben hier und dort hervorblickten. Aus dem Thurm kömmt man, über das flache Dach einer zierlichen Loge, in die oberen Zimmer des zweiten Gebäudes, die, für die eigne Benutzung des erhabenen Besitzers bestimmt, einfach, aber geschmackvoll dekorirt sind. Ein anderes Treppchen führt von dem Thurm in einen zweiten grösseren Hof hinab, in dessen Mitte, von zierlichen Blumenbeeten umgeben, ein Wasserstrahl hoch empor steigt. Ein von Pfeilern getragener Weingang führt hier von dem Belvedere zu einem kleinen Pavillon, dessen Portikus auf eigenthümliche Weise aus viereckigen Pfeilern gebildet wird; im Innern des Pavillons ist die hintere Wand, in ihrer ganzen Ausdehnung, durch ein grosses, von Blechen gemaltes Bild des wundervoll gelegenen Tegernsee geschmückt. Dem Pavillon gegenüber zieht sich eine geräumige Arkade hin, die zur Aufnahme plastischer Werke bestimmt ist. Sie stösst an einen breiten, mit grünen und rothen Schlingpflanzen überwölbten Kanal, welcher sich seitwärts zu einem kleinen See erweitert; am Ufer des letzteren, in einer Nische, steht eine liebliche Bronsegruppe, ein Knabe der auf einem Delphin reitet, nach Schinkels Zeichnung modellirt; der Delphin spritzt Wasserstrahlen in den See.

Wie die innere Einrichtung dieser Wohnungen eben so behaglich wie anmuthig, das Zusammenfügen derselben und die Verbindung zwischen den einzelnen Theilen eben so bequem, wie scheinbar rücksichtslos in Bezug auf äussere Erscheinung ist, so geben sie von allen Punkten aus, bald im Wasser sich spiegelnd, bald durch Gebüsche halb versteckt, das reizendste Bild, wie es der Pinsel eines in Italien gebildeten Landschafters nur erfinden kann. Es ist ein eigentlich plastisches Kunstwerk in grösserem Massstabe, ein architektonisch landschaftliches Idyll.

Mehrere Stunden waren unbemerkt unter dem Betrachten des Einzelnen, unter dem Aufsuchen der Ansichten und Durchsichten hingegangen. Wir mussten uns von diesem liebgewordenen Orte trennen, wenn wir noch die Villa selbst kennen lernen wollten. Der Weg dahin führt an wechselnden Buschpartieen vorbei, aus deren einer, geschmackvoll wie ein grosser Candelaber verziert, der hohe Schornstein der Dampfmaschine, welche die genannten Wasser treibt, hervorragt. Die Villa selbst war ursprünglich eine einfache Privatwohnung; sie ist von Schinkel für den jetzigen Besitzer umgebaut.

Der dorische Prostyl führt auf eine lange Terrasse, welche auf der anderen Seite durch eine grosse halbkreisrunde, mit einem Zelt überspannte Bank geschlossen wird. An der nischenartigen Rückwand dieser Bank, deren beide vordere Ecken mit schönen Bronzestatuen geschmückt sind, fanden wir einen jungen Maler, Herrn Rosenthal, bei der Ausführung eines bunten Frieses beschäftigt, einen Triumph der Amphitrite und Kämpfe von Seegottheiten mit chimärischen Thieren vorstellend; die ersten Gruppen sind nach Schinkels Zeichnung, die folgenden aus Raphaels Arabesken zusammengestellt, der grösste Theil aber von Herrn Rosenthals Erfindung und so im Geist der beiden genannten Meister fortgeführt, dass es schwer halten dürfte, das Einzelne von einander zu scheiden. Das Hauptbindemittel der Farben besteht hier, um sie gegen die Einwirkungen des Wetters zu sichern, aus Wachs. Trefflich ist, vom Portikus aus betrachtet, der Effekt dieser farbigen Nische gegen den Garten und die Luft. Der Laubgang, welcher dieselbe mit der Villa verbindet, ruht auf leichten viereckigen Pfeilern; der Theil zunächst vor dem Gebäude, der bedeckt, aber zu den Seiten offen ist, bildet eine Art Vorhalle, die wie jene Nische auf's Zierlichste mit farbigen Arabesken bemalt ist. Hier insbesondere sieht man recht deutlich, wie Farbe und Malerei der Architektur nothwendig sind und wie letztere erst in dieser Verbindung ihre volle Wirkung ausübt. Ueberaus lieblich ist gerade hier der Contrast des strengeren stylisirten Ornamentes gegen die beweglichen Formen der Weinwand, welche sich noch auf der einen Seite dieser Vorhalle hinzieht. Eine Marmorstatue, die auf die Brüstung der letzteren gesetzt werden soll, wird vor diesem lebendig grünen Teppich den herrlichsten Effekt machen. In der Mitte auf der Terrasse erhebt sich ein Wasserstrahl zu mässiger Höhe, fällt dann in eine Schaale, aus der er in unzähligen feinen Strahlen niederströmt. An der Seite des Platzes, über blühenden Blumen, bilden sich blitzende Wasserglocken.

Die innere Einrichtung der Villa ist eben so edel und geschmackvoll, als einfach und anspruchslos. Der nach der Terrasse zu sich öffnende Salon ist, den Fenstern gegenüber, mit zwei Nischen versehen, die mit scharlachrothen Teppichen behängt sind und schöne Marmorstatuen enthalten, die eine Wredow's Ganymed, die andere den David von Imhof. Von besonderer Schönheit ist das Treppenhaus, dessen weisse, mit leichten Arabesken geschmückte Wände, vermöge des blauen Lichtes, welches durch das blau gefärbte Fenster über der Thür hereinfällt und alles übrige Blau förmlich absorbirt, in eigenthümlich rosigem Schimmer erscheinen. Die Zimmer haben, durch ihre kleinen Dimensionen, etwas besonders Behagliches, ähnlich den antiken. Auf sehr geschmackvolle Weise sind die Spiegel angebracht, von verhältnissmässig nicht bedeutender Grösse, mit einer schmalen Goldleiste eingefasst, und mit einem leichten, auf die Wand gemalten Ornament umgeben. Die Aussicht aus verschiedenen Zimmern wird durch den Blick auf das neue Palais zu einem schönen Bilde, und überall hat die Einrichtung des umgebenden Parks etwas so anmuthig Einnehmendes, dass dieselbe zwar nicht grossartigere Gegenden ersetzen, sie aber wohl vergessen machen kann.

KUNSTLITERATUR.

Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen. Von *Dr.* Carl Grüneisen, Hofcaplan zu Stuttgart, ordentlichem Mitgliede der historisch-theologischen Gesellschaft zu Leipzig. Für Künstler und Alterthumsfreunde aus dem dritten Bande der Zeitschrift für die historische Theologie besonders abgedruckt. Leipzig, 1833. Verlag von Joh. Ambr. Barth. (8. S. 116.)

Der Zweck der Kunst ist wesentlich ein sittlicher; sie soll uns erbauen, d. i. höher machen, unseren Gesichtskreis erweitern, uns von den kleinlichen Interessen des Augenblicks zu allgemeineren, wahrhaft gültigen hinüberführen. Das Kunstwerk, dem ein solcher Zweck nicht einwohnt, ist — im besseren Falle — gleichgültig, im schlimmeren — verwerflich. Es ist nothwendig, dass wir, bei dem

Beginn eines neuen Kunstlebens, diesen Zweck unverrückt im Auge behalten, indem wir nur darin die Gewähr eines richtigen Vorschreitens finden können, und wir müssen es dem Verfasser der genannten kleinen Schrift Dank wissen, dass er uns mit vorurtheilsfreiem Blick, aber von höherem, christlichem Standpunkte aus, die Art und Weise des sittlichen Elementes in der Kunst desjenigen Volkes darlegt, bei welchem wir unsere Schule durchzumachen haben.

In der Einleitung stellt der Verf. die einander höchst widersprechenden Ansichten des Tages über den in Rede stehenden Gegenstand zusammen, indem er vornehmlich zwei Männer, den einen von der äussersten Rechten, den andern von der äussersten Linken, redend verführt: August Tholuck („Über das Wesen und den sittlichen Einfluss des Heidenthums, besonders unter Griechen und Römern, mit Hinsicht auf das Christenthum;“ im I. Bande der „Denkwürdigkeiten aus der Geschichte des Christenthums und des christlichen Lebens,“ herausgegeben von A. Neander), welcher die innere Sittlichkeit der griechischen Kunst läugnet und in ihr den Verderb der griechischen Religionslehren sucht, und Friedrich Jacobs („Ueber die Erziehung der Hellenen zur Sittlichkeit;“ in den „Vermischten Schriften“ III. 2), welcher im Gegentheil alles Grosse, was in Griechenland geschehen, aus der künstlerischen Anlage und Kraft des Volkes herleitet. Zur Lösung dieses Widerspruches liegt die Schrift des Verfs. vor; sie erfüllt ihren Zweck eben so gelehrt als geistreich und wahrhaft.

Zunächst fasst der Verf. die Kunst der Griechen nur als solche, noch abgesehen von ihrem Zusammenhange mit den übrigen Bedingungen des griechischen Glaubens, blos von Seiten ihrer sichtbaren, oder, wenn man den Ausdruck in gehöriger Weite nimmt, ihrer sinnlichen Erscheinung in's Auge. Er stellt dar, wie überhaupt die Schönheit, in wahrhafter Bedeutung, ohne sittliches Element nicht gedacht werden könne.

„Schönheit ist das vorerst noch ohne Rücksicht auf Inhalt und Zweck der Erscheinung, allein durch sich selbst, durch die reine Form Wohlgefällige. Die einzelnen Momente aber, welche das Wohlgefallen an der Erscheinung erzeugen, die wesentlichen Merkmale im Begriff der Schönheit, sind auf der einen Seite das Maass, in welchem die Gestalt erscheint, auf der anderen Seite die Kraft oder das Leben, welches in dem Maasse durch die Gestalt sich äussert und bewegt .... Maass und Bewegung, Form und Leben, Aeusseres und Inneres, Materie und Geist, Endliches und Unendliches, Gesetz und Freiheit sind die Factoren der Kunstschönheit, wie des Schönen in der Natur; beide müssen einander begleiten, durchdringen und bedingen, wenn das Vollkommene erscheinen und der Eindruck im Beschauen zu einem ungestörten Wohlgefallen sich erheben soll .... Gerade bei der wechselseitigen Durchdringung von Form und Seele, Ruhe und Bewegung, zumal in der edelsten Bildung, in der menschlichen Gestalt, erscheint uns das Maass der äusseren Verhältnisse und Züge als Produkt der Kraft, die sie beseelt, des Geistes, der sie durchdringt, als Organ des inneren Lebens, Ausdruck der Empfindungen und Gedanken. Das schöne Verhältniss und die harmonische Ruhe der Gestalt zeugt aber auch wiederum von dem Maasse der von Innen herauswirkenden Kraft; die gesunde und straffe Bildung des Leibes ist der Spiegel einer frischen Seele, das Bild eines die Gewalt der sinnlichen Triebe und Begierden beherrschenden Geistes, eines wohlgeordneten, über verzerrende und verwüstende Leidenschaft erhabenen, so harmlosen als ungestörten Gemüthes. Die vollkommene Schönheit, wie sie in Natur und Kunst erscheinen mag, ist der sichtbare Zeuge einer unsichtbaren Welt, das Symbol geistiger Schönheit und Vollkommenheit, sittlicher Hoheit und Würde, die Offenbarung des Göttlichen in der endlichen Form der Erscheinung.“

Die Grundsätze, welche wir hier im Auszuge mitgetheilt haben, belegt nunmehr der Verf. sowohl durch Aussprüche der Alten über das Wesen der Kunst und Schönheit, als auch durch Betrachtung der Bildwerke selbst, wie uns von ihnen entweder in den Schriften der Alten eine Kunde überliefert ist oder wie deren selbst auf unsere Zeit gekommen sind. Ueberall, in Beschreibungen, wie in eigner Anschauung, trete bei den der Blüthezeit griechischer Kunst angehörigen Werken, nicht nur das edelste Gleichgewicht und schönste Ebenmaass der Glieder und des ganzen Körpers, nicht nur das wahre, warme Leben, sondern gerade dasjenige, was den sittlichen Charakter der dargestellten Personen kund gebe und den Ausdruck ihrer jedesmaligen Stimmungen und Gefühle bilde, als das Bedeutendste hervor.

Es falle somit der Vorwurf hinweg, dass die griechische Kunst nur das Schöne der Aussenwelt gezeigt und den Sinn für die schönen Formen vorzugsweise angeregt, so wie einen sinnlichen Reiz, gefährlich für die Sittlichkeit ihrer Bekenner, entfaltet habe. „Eine Schönheit, welche sinnlich reizen, gemeine Lust erregen, thierische Begierden entzünden, oder überhaupt auch nur allein äusseres Wohlgefallen bewirken soll, ist aus dem Gleichgewichte des äussern und inneren Ebenmasses herausgetreten, zur gehaltlosen Einseitigkeit zusammengeschrumpft, und macht sich des angemassten Ehrennamens verlustig. Da, wo die Schönheit reizt, ist sie schon eine entartete Schönheit, ein Trugbild; und dahin kommt es allerdings in dem Masse, in welchem die Idee einer Darstellung von dem Mittelpunkte des geistigen Lebens an die Peripherie der Erscheinung rückt, und die bewusstlose Anmuth und Würde des Gemüthes sich dem Gefallenhaben an sich selbst und dem Gefallenwollen in der Umgebung nähert, indem sie den Gürtel der Keuschheit ohne Scheu und Erröthen vor Anderer Blicken löst und sich zu zeigen sucht, wo sie früher, ohne dass sie davon eine Ahnung empfand, gesehen und bewundert und geheiligt worden war.“ Das Gesagte finde aber nur, in Bezug auf classische Kunst, bei deren späteren und spätesten Zeiten seine Anwendung; denn obgleich bereits seit der neunzigsten Olympiade (seit dem peloponnesischen Kriege) das Grossartige und Tiefbedeutsame in den Kunstdarstellungen sich verliere, so habe doch erst, seit die moralische und politische Ausartung des Volkes selbst den Mythus verdorben, der ursprünglich reinen Kunsttradition sich der unreine Geschmack, die rohe Lust oder feine Sinnlichkeit jüngerer Geschlechter beimischen können. Aber es sei auch da nicht zu verkennen, „wie noch weit herab in die Römische Kaiserzeit der edle Typus und die sittliche Grazie der älteren Kunst sich über der Gemeinheit des Gegenstandes erhalten, wie sie sich gleichsam sträuben gegen den Dienst einer faden Unterhaltung oder lasterhaften Genussliebe.“ Dieser späteren sinnlichen Lust stellt der Verf. die hohe Reinheit älterer Venusbilder, des Melischen und des Knidischen, gegenüber und spricht dann überhaupt von dem Nackten in der Griechischen Kunst; er weist den Vorwurf zurück, dass dadurch den Sitten geschadet worden sei: „Eine gesunde Sinnlichkeit ist immer von dem Hauche der Sittlichkeit umflossen und kann dem unbefangenen und arglosen Gemüthe keinen andern, als den Eindruck der unmittelbaren Schönheit, Kraft oder Anmuth verschaffen, während eine krankhafte und verderbte Phantasie ihr Gift in die reinsten Gebilde hineinträgt und allem Heiligen den zarten Schleier der Scham abreisst“ . . . . „Wir aber müssen auch da, wo an Griechischen Bildwerken, zumal der früheren Zeit, die Nacktheit erscheint, um desto behutsamer mit unserem Urtheile zu Werke gehen, je entfernter unsere Bildungsweise und Sitte von jener des Alterthums und der südlichen Völker ist. Durch die Jahrhunderte von Sittenverderbniss, welche hinter uns liegen, und welche der göttlichen Reinheit des Christenthums bisher eine trotzige Gegenwirkung geleistet haben, und durch die ekle Buhlschaft, welche die Kunst auch noch jetzt in so vielen Richtungen mit dem zwar mehr oder weniger feinen, aber doch im Grunde der Wahrheit thierischen Genusshunger treibt, ist das sittliche Gefühl der ächten Freunde des Schönen leicht dermassen eingeschüchtert, dass sie die sittliche Wohlgestalt der unverhüllten Formen mit dem sinnlich Reizenden verwechseln und jene gleich diesem verwerfen; und auf der andern Seite ist es, wenn auch nicht die Nachwirkung des Antheils an der allgemeinen Versinnlichung des Geschlechtes, doch oft die blosse Furcht vor dem Schaden des sinnlichen Eindrucks, was diesen Schaden herbeiführt und beschleunigt . . . Die lebensvolle Wahrheit und ein sittiges Mass machen die Nacktheit einer griechischen Statue zur Heiligen, gegenüber den nicht einmal modellgetreuen Formen und dem ausdruckslosen, ja beinahe frivolen Gesichte einer Venus des Canova und so mancher Magdalenen der französischen Schule. Die völlige Entkleidung der antiken Kunst ist bei dem grössten Theile ihrer Hervorbringungen durchaus rein, im Vergleiche mit den leichtfertigen Verhüllungen und noch weit schamloseren Halbverhüllungen der modernen.“ —

Nachdem der Verf. solcher Gestalt im Allgemeinen die sittliche Weihe der griechischen Kunst, in Hinsicht ihrer Erscheinung und ihres unmittelbaren Eindrucks auf das Gemüth, dargestellt, so erweist er, im folgenden Abschnitt, wie dieselbe nicht eine blos zufällige und nur scheinbare, sondern eine wirkliche, wesentliche und nothwendige Eigenschaft dieser Kunst gewesen sei; wie letztere nämlich in un-

mittelbarstem Verhältniss zu dem religiösen Bewusstsein des Volkes, darin dessen gesammte Bildungsform concentrirt gewesen sei, gestanden und sich in Gemeinschaft mit diesem ausgebildet habe. Der Verf. bezeichnet nämlich die griechische Religion in ihren Ursprüngen zwar als Naturreligion, verwandt mit den übrigen Religionen des Alterthums (mit Ausnahme der jüdischen); in ihrer höheren Entwickelung aber zu dem Punkte gelangend, da sich der menschliche Geist nicht mehr als Glied des allgemeinen Naturzusammenhanges gleich andern, sondern als ein freies Glied erfasst und die Eigenthümlichkeit der ihm eingesenkten sittlichen Triebe und Bedürfnisse zu empfinden angefangen hat; da er in den Göttern nicht mehr dämonische Naturmächte, sondern sittlich sich bethätigende, persönliche Wesen sieht. Dieser Entwickelung sei nun auch die bildende Kunst gefolgt, indem sie, die früheren hieratischen Typen verlassend, die Gestalten der Götter jenen ethischen Beziehungen gemäss gebildet, indem sie Handlungen von wesentlich sittlicher Bedeutung zur Darstellung gewählt, indem sie ethische Begriffe personificirt und sogar die Kräfte der seelenlosen Natur unter dem Bilde sittlich Theil nehmender Individuen dargestellt habe; dann komme endlich noch der Einfluss des patriotischen Interesse an der Kunst, indem dieselbe, in also höherer Ausbildung, Angelegenheit des öffentlichen Lebens geworden sei und das Volk sich in ihr, als in einem ausschliesslich griechischen Elemente gefühlt habe. „Die Entwickelung der griechischen Plastik ist bisher von den Forschern der Kunstgeschichte, wiewohl mit Unrecht, als ein Sieg des ästhetischen Gefühls über das religiöse Bewusstsein, der allgemeineren menschlichen Bildung über die in der hieratischen Form ausgesprochene theologische Ansicht dargestellt worden . . . Allein dieser ganze Umschwung der Bildung und der Lebensverhältnisse, an welchem auch die Umgestaltung der Kunst ihren Antheil hatte, war ebensowenig ein Heraustreten der Griechen aus dem Kreise ihrer alten Frömmigkeit und im wirklichen Gegensatze mit den Bedürfnissen und Forderungen der Religion begriffen, als er überhaupt aus zufälligen Ursachen entstanden und anders begründet sein konnte, als in den religiösen Elementen des griechischen Geistes selbst . . . Es war nicht ein Kampf des Nichtreligiösen oder Allgemeinmenschlichen mit dem Religiösen, sondern ein Entwickelungs- und Erweiterungsprocess des Religiösen selbst in seinem eigenen und dem gemeinsamen Gebiete des Lebens und der Bildung." — Es konnte die eigenthümliche Entwickelung dieses Gegenstandes hier nur in leichter Andeutung wiedergegeben werden. —

Der Verfasser geht nunmehr dahin über, die Grenze dieses sittlichen Elements in der griechischen Kunst, welches er in dem vorigen dargelegt, zu bestimmen. Er zeigt, wie demselben ein unentschiedener, schwebender Charakter einwohne, wie es die ältere Naturmythik nicht gänzlich überwunden habe, nicht gereinigt und erschöpft sei; wie beides neben einander fortbestehe und dieses Verhältniss sich eben auch in der Kunst äussere. „Wie hoch die Zweige des griechischen Mythus wuchsen, und wie frei sie sich gestalteten: so verläugnete doch weder Wuchs noch Form, dass er seine Säfte zumeist aus dem Boden des Naturmythus gezogen, und es konnte der völlige Uebertritt in die Sphäre des rein Ethischen nur dann geschehen, wann ein neuer ethischer Standpunkt gefunden, eine durchaus ethische Basis gelegt, und von hier aus auch der Gesichtskreis geläutert und ausgedehnt worden war. Dass aber dies mit der ethischen Entwickelung der griechischen Kunst noch nicht geschehen war, zeigt sich deutlich genug schon da, wo wir auf ihrem Standpunkte den Vorzug derselben finden, nämlich an dem idealen Ausdrucke der innern Harmonie und des ruhigen Genügens, der die sinnliche Wohlgestalt der Götter- und Menschenbilder geistig belebt, während gerade die tiefere ethische Auffassung den Darstellungen der menschlichen Persönlichkeit einen weiteren Spielraum und grössere Mannigfaltigkeit der Motive und des Ausdrucks zwischen den beiden Polen der sittlichen Weltanschauung, Sünde und Gnade, darbieten musste" . . . . „Bei diesem schwebenden Charakter war denn die Sittlichkeit der griechischen Kunst frühe genug der Gefahr ausgesetzt, nicht sowohl auf die blosse Darstellung der Naturbegriffe zurückgeleitet, als in's Gebiet des Unsittlichen hinübergezogen zu werden. An und für sich ist es zwar kein Fehler, die Mythen aus ihrem unmittelbaren Zusammenhange mit religiösen Vorstellungen zu trennen, und blos als rein persönliche Gestalten und rein menschliche Verhältnisse künstlerisch zu behandeln; . . allein da, wo sich ohne festen und reinen ethischen Boden der Mythus von seinen geistigen Wurzeln, von den religiösen Beziehungen los-

Raphaels Gebeine

nach einer an Ort und Stelle entworfenen Zeichnung

gerissen hat, wird er bald auch seiner sittlichen Blüthen verlustig; die Phantasie bemächtigt sich des vorhandenen Stoffes zu willkührlichen Bedingungen" . . . . „Und gerade nun die Lust und Liebe zu den blose die sinnliche Seite des Lebens betreffenden Gegenständen und zu einer diesem Gegenstande entsprechenden Form der Darstellung und des Ausdrucks ist es, was auf dem sittlichen Standpunkte, welchen, wiewohl noch unentschieden und gleichsam zwischen Himmel und Erde schwebend, aber doch über die Letztere, über das Reale, Physische und Materielle, schon zu einem Idealen und Ethischen erheben, der Hellenismus eingenommen hatte, als das Unsittliche bezeichnet werden muss, was so ihm vermöge eben dieses unentschiedenen und schwebenden Charakters zum Vorschein kam." Hierauf weist der Verf. nach, wie diese Entsittlichung der griechischen Kunst, nach den angedeuteten leisen Anfängen, mehr und mehr um sich gegriffen habe, also, dass aus den Seelenmalern „Lastermaler" geworden seien. Er theilt die Klagen Gleichzeitiger über diesen Verderb der Kunst mit, namentlich die schönen, immer beherzigenswerthen Worte des Aristoteles, welcher den Obrigkeiten die Sorge auferlegt, dahin zu sehen, „dass die Bilder keine unsittlichen Gegenstände enthalten, und wenn es auch in den Tempeln derjenigen Gottheiten, die man für Vorsteher der Sinnlichkeit ansehe, nicht zu ändern sei, so dürften wenigstens nur die Erwachsenen und Männer zugelassen werden." Sodann zeigt der Verf., wie diese Entartung der Kunst gleichen Schritt halte mit der politischen Entartung des Volkes, mit den skeptisch-kritischen Bestrebungen der Philosophie, mit dem zunehmenden Aberglauben, mit dem Verfall der Poesie, Musik und Orchestik.

(Beschluss folgt.)

Raphael's Gebeine.

(Zur Erklärung der beiliegenden Lithographie nach einer an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnung.)

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Raphael starb am 7ten April, dem Charfreitage, d. J. 1520, 37 Jahr alt. Er hatte zu seinem Testaments-Vollstrecker M. Baldassare die Puccia, den Datarius des Papstes, ernannt, und gebeten, dass man ihn im Pantheon (der Rotunda) von Rom, hinter dem Altar der heil. Jungfrau Maria, begraben möge, welche Bitte, wie man früher vermuthete, erfüllt worden ist. Verschiedene Schriftsteller haben jedoch behauptet, dass seine Gebeine dort, aus Mangel an Platz, nicht wirklich beigesetzt worden seien, ob sie gleich zugeben, dass man ein Monument zu seinem Gedächtniss an der gewünschten Stelle errichtet habe; und noch den Angaben des Archäologen Fea sind wir benachrichtiget, dass sein Körper bei Nacht in die Familiengruft der Urbani zu Santa Maria della Minerva gebracht, dass hier sein Schädel abgenommen, später im Museum der Maler-Akademie S. Luca niedergelegt und an diesem Orte seitdem mit grösster Verehrung aufbewahrt und für den identischen Schädel Raphaels ausgegeben sei. Dessenungeachtet wurden mancherlei Zweifel über die Wahrheit dieser Behauptung gehegt und beträchtlich vermehrt, als ein gewisser Bildhauer starke [illegible]dise beibrachte, dass der Schädel im Besitz der Akademie der eines Kanonikus der Kirche sei, Raphaels Gebeine aber noch unberührt im Grabe lägen. Die Aufregung, welche durch diese Behauptungen allgemein hervorgebracht wurde, veranlasste die Bildung eines Untersuchungs-Comité von Seiten der Akademiker, die im September v. J. die Erlaubniss erhielt, genügende Nachsuchungen nach den Ueberresten Raphaels anzustellen. Eine Deputation, bestehend aus den ersten Mitgliedern der Akademie, unter denen sich der Ritter Camuccini, der berühmte Thorwaldsen, Overbeck, die Canonici der Rotunda, die Vorsteher der Congregation der Virtuosi, der Gouverneur von Rom, Monsignor Grimaldi, Cardinal Camerlango Zurla und Sr. Excellenz der Cardinal General Vikar befanden, begab sich demnach zu dem angenommenen Begräbnissplatze. Nach kurzer Untersuchung fand man unter der Treppe ein Skelett, welches die Chirurgen jedoch für ein weibliches erklärten. Man erinnerte sich hierauf einiger alter Nachrichten, welche in der Bibliothek der Akademie niedergelegt waren, nach denen Raphaels Leichnam unter der Statue der heil. Jungfrau Maria beigesetzt sein sollte. Die Nachgrabung wurde sogleich fortgesetzt; nach vorangegangener Untersuchung entdeckte man einen Bogen, welcher geöffnet wurde und, zur Freude aller Anwesenden, die Gebeine Raphaels, mit Erde umgeben, zeigte. Man reinigte das Skelett sorgfältigst von der Erde und Antonio Trasmondi, der berühmte Profes-

ser der Anatomie und Andere untersuchten dasselbe und erklärten es für grösstentheils wohlerhalten. Einige wenige Stücke verfaulten Holzes, welche man neben den Gebeinen fand, hält man für Ueberreste des Sarges; dass ihre grüne und rothe Farbe kaum mehr sichtbar war, so wie die Menge der vorhandenen Erde, kann man auf Rechnung des verschiedentlich erhöhten Wasserstandes der Tiber über dem Fussboden der Kirche, bringen.

Der Stern unter der Zeichnung und die beiden kleinen Stückchen Metall hält man für Ueberreste eines mit ihm begrabenen Spornes, da Raphael Ritter des goldenen Spornes war. — Trasmondi schreibt eine Abhandlung, um die Identität von Raphaels Skelett ausser Zweifel zu stellen.

Aufforderung an Kuenstler und Gelehrte.

Eine gewiss sehr nützliche und ehrenvolle Arbeit wäre die Herausgabe eines chronologisch geordneten deutschen Trachtenbuches, eine Zusammenstellung der Trachten, Waffen, Wappen, der Bauart, des Hausgeräthes, der Sitten aller Stände, gesammelt aus den alten Monumenten, Gemälden, Werken und aus den Sammlungen englischer und französischer Nachbildungen alter Monumente etc. etc.

Es wäre ein solches Werk für den Maler, Geschichtsschreiber, für Bühnendarstellungen, so wie für jeden Gebildeten gleich interessant und nützlich. Das Bedürfniss wird vielseitig gefühlt und es wird gewiss nicht lange anstehen, so entstehen Herausgaben einzelner Arbeiten, um dem Bedürfniss abzuhelfen; wäre es aber nicht wünschenswerth und weit nützlicher, wenn sich ein Verein zur Herausgabe eines solchen Werkes bildete, so dass alle, die dahin wirkende Arbeiten gemacht haben und machen, dieselben zusammentragen zu einem Gesammtwerke, dass die Leistungen sich nicht zersplitterten? —

Die Hauptschwierigkeit ist die grosse Entfernung und Zerstreutheit der Materialien; — dem könnte gerade durch ein Zusammenwirken abgeholfen werden. Es müsste sich zu dem Zwecke eine tüchtige Redaction bilden, die die Arbeiten zusammenträge, ordnete und die Herausgabe besorgte, — vor allem eine Aufforderung an die deutschen Künstler und Gelehrten ergehen liesse, die desfalsigen Arbeiten einzusenden. —

Die Ausführung ist auch darum nicht schwer, weil sich die meisten Zeichnungen im Umriss hinlänglich deutlich geben lassen.

Wäre ein solches Werk vollendet, welch' ein Vortheil für den Maler, den Geschichtsschreiber, den Dichter, den Geschichtsfreund, wenn man zur bildlichen Charaktersirung eines Zeitalters alle Materialien nach guten und gründlichen Quellen zusammengetragen fände.

Ohne Zweifel würden mehr Bilder zur deutschen Geschichte geliefert werden, die man seltner sieht, weil die Materialien so sehr zersplittert waren und gewiss prägt nichts mehr die Geschichte ein, als bildliche Darstellungen derselben — und nichts hebet mehr die Liebe zum Vaterland, als die Kenntniss der Vaterländischen Geschichte.

Frankfurt a. M., im December 1833. * * *.

Nachrichten.

München. Am 20. December v. J. fand der zweite Guss der von Rauch modellirten Bildsäule des verstorbenen Königes Maximilian Joseph statt, welcher diesmal vollkommen glückte.

Wien. Der Professor Schaller hat, auf Befehl des Kaisers, eine Bildsäule des berühmten Sandwirths von Passeyer, Andreas Hofer, gearbeitet, die in Innsbruck aufgestellt wird.

Rom. Overbeck malt ein für Frankfurt a. M. bestimmtes Oelgemälde: die Geschichte der Blüthezeit christlicher Kunst, symbolisch dargestellt in den bedeutendsten Künstlern ihrer verschiedenen Epochen. — Für den Bootsaal des Krankenhauses in Homburg malt derselbe, im Auftrage eines Privat-Vereines, einen Christus am Oelberge. Die grossartige Auffassung, die tadellose Behandlung des Stoffes bezeichnen in diesem Bilde die schönste Blüthe des vollendeten Meisters.

In **Moskwa** ist durch einige Kunstfreunde eine Künstlerschule errichtet worden.

BERICHTIGUNG.

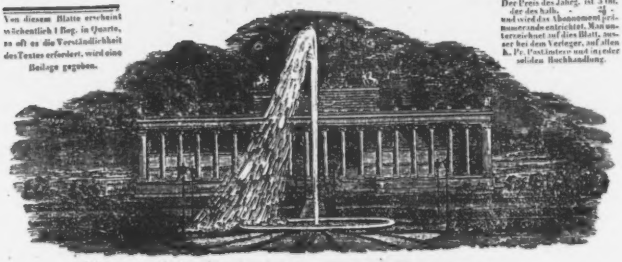
In No. 49 des ersten Jahrganges, Seite 389, Spalte 2, Zeile 4 v. u. ist **bindenden** für **bildenden** zu lesen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 3. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. - 2 - und wird das Abonnement jeder Buchhandlung entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen. Von Dr. Carl Grüneisen.

(Beschluss.)

Zum Schluss sagt der Verfasser Bedeutsames über das Verhältniss der antiken zur christlichen Kunst oder vielmehr der sittlichen Elemente in beiden . . . „Von diesem höheren (dem christlichen) Standpunkte aus angesehen, kann die griechische Welt in all' ihrer Schönheit doch den tieferen Ansprüchen der sittlichen Weltansicht nicht genügen; eben so auch die Kunst nicht, weil es ihr an der reinsten, innersten Ausbildung des ethischen Bewusstseins in ihren Darstellungen fehlt“ . . . . Im Christenthum aber ist „die Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen die innerste Thatsache; und wie die sittliche Vollkommenheit für Jeden nur allein im Gemüthe wohnt, so blüht auch nur hier zuerst die sittliche Schönheit. Dadurch wird nun für die künstlerische Darstellung zweierlei bedingt, was den sittlichen Standpunkt der neueren Kunst über den der alten erhebt: einmal die höhere Gabe der Individualisirung und sodann das tiefere mystische Element des Ausdrucks. Je mehr die sittliche Natur des Menschen durch das Christenthum in dem innersten Kerne der Persönlichkeit erfasst wird, und alle Gegensätze und Entwickelungen von da hergeleitet und dahin zurückbezogen werden: um desto schärfer wird jede Individualität begriffen, und von der moralischen Indifferenz der Willenstriebe im Paradiese der Kindheit bis zum Auseinandertreten der Gegensätze, zur Entwickelung der Sünde in Wahn und Leidenschaft

nach dieser oder jener Seite, und von dieser äussersten Entfernung bis zur Annäherung und zum Friedensschlusse der Seele mit Gott durch alle Stadien des Gewissens und Glaubens hindurch, vornehmlich in der eigenthümlichen Art geistiger Freiheit, sittlicher Grösse, Lauterkeit und Würde aufgefasst und dargebildet. Die Stanzen des Raphael und Michel Angelo's jüngstes Gericht gelten hier für jeden andern Beweis. So schön die Individualität an den Werken der griechischen Kunst zum Vorschein kommt, so hat sie doch nicht diesen innersten sittlichen Grund der Charaktere und nicht in solchem Umfange die Mannigfaltigkeit des persönlichen Lebens dargestellt, sonnal an den Götterbildern, die nicht so sehr Bilder von Personen und Individuen, als von personificirten Begriffen und Vorstellungen sind, und am wenigsten den Charakter der Allgemeinheit, eine generelle griechische Nationalphysiognomie verleugnen. Das Bedeutsamste und Höchste der modernen Kunst, und weshalb man ihr im Gegensatze der antiken den Namen der romantischen, im Vergleiche mit der plastischen den der mystischen beigelegt hat, ist das in dem christlichen Gottesbewusstsein und in allen aus demselben fliessenden Gefühlen enthaltene Ueberschwengliche, Unendliche und Unaussprechliche, wodurch auch in den Darstellungen der Kunst die wahre Schönheit nur die Erscheinung des tiefen Gemüthes, der gotterfüllten Liebe und des innigen Glaubens ist, um welchen sich die Gestalt und der sinnliche Ausdruck nur wie eine unvollkommene Andeutung schmiegt, die aber gleichwohl sich immer inniger und reiner der unendlichen Idee und Empfindung hinzugeben sucht. So ist es denn auch gekommen, dass in der symbolischen Kunst des Morgenlandes, Aegyptens und der archaistischen Schule in Griechenland die Idee ausser dem Kunstwerke erst gesucht werden musste, bei der plastisch vollendeten Kunst der Antike die Idee und die Form sich einander gleichmässig durchdringen und tragen, während in der vom christlichen Princips beseelten Kunst die Idee in der Darstellung tief verhüllt ist, und nur so weit sich zu erkennen giebt, als es überhaupt geschehen kann, dass das Ueberschwengliche sinnlich-sichtbar erscheine, aber auch schon dadurch die sinnliche Form zu einer Verklärung übersinnlicher Schönheit emporzieht. So in den Christus- und Madonnen-, Apostel- und Heiligenbildern des funfzehnten und sechszehnten, und, wir dürfen es auch auf die wieder erwachte Kunst ausdehnen, des neunzehnten Jahrhunderts. Hier ist das Ethische im religiösen Momente zu seiner höchsten Blüthe aufgeschlossen." U. s. w. —

Der Referent hat es vorgezogen, bei der Darlegung des Inhalts der genannten Schrift, an den wichtigsten Stellen sich der eigenen Worte des Verfassers zu bedienen, statt durch einen Auszug das Bedeutsamere zu verwischen; möge dadurch ein um so grösseres Interesse für die Schrift selbst und für den wichtigen Gegenstand, welchen sie behandelt, erweckt werden!

Wir können es uns, ich wiederhole es, bei den heutigen künstlerischen Bestrebungen und bei dem allgemeineren Interesse für die Kunst, nicht klar genug machen, wie leicht der Sinn für das wahrhaft Reine und Edle in der Kunst abzustumpfen ist, wie allein ein wahrhaft sittlicher Grund gedeihliche Früchte tragen kann. Es ist unglaublich, wie man, neben der blödesten Prüderie, in einzelnen Fällen keinen Anstoss daran nimmt, Werke, in denen die schamloseste, ja frevelhafteste Sinnlichkeit dargebildet ist, öffentlich zur Schau zu stellen, dafern sie sich nur künstlerisch oder auch nur kunstwissenschaftlich rechtfertigen. Sah ich doch z. B. in einer berühmten süddeutschen Antikengallerie, wo man es gleichwohl für nöthig befunden hatte, alle nackten Statuen mit Feigenblättern zu bekleben, das Fragment einer Gruppe aufgestellt, die zu obscön war, als dass sie der Catalog näher zu benennen gewagt hätte. Sind doch fast überall in den öffentlichen Gemäldesammlungen die üppigsten Bilder befindlich, deren Einfluss auf das Gemüth der Jugend gar nicht zu berechnen ist. Was soll man z. B. sagen, wenn man gleich im ersten Gemach der Gemäldegallerie des Berliner Museums, zwei Bilder von Coreggio, seine Leda und seine Jo, sieht, deren Gegenstand lediglich eine alle Fibern aufregende, freilich meisterlichst gemalte, Wollust ist? Was zu dem ebendort befindlichen, lebensgrossen, nackten Liebespaare (von Giulio Romano oder einem seiner Schüler), das nichts als ekelste Lascivität enthält? Was zu dem Bordell von Holbein, dem sein Platz ebendort und zwar gerade unter dem wundersamen Christuskopfe von Johann van Eyck angewiesen ist?

So lang uns Dinge der Art gleichgültig bleiben, dürfen wir uns in dem Ruhm unserer gegenwärtigen Kunstblüthe nicht so gar überheben!

Wuenschenswerthes in der Kunstliteratur.

1.

Jedes religiöse und kunstübende Volk hat eine Periode, wo Frömmigkeit und Kunstfertigkeit sich so innig durchdringen, dass sie Erzeugnisse hervorbringen, die dem Himmel und der Erde gleichmässig anzugehören scheinen. Diese Periode hatten die Völker des christlichen Europa grösstentheils im 15ten und 16ten Jahrhundert. Die Kunsterzeugnisse aus dieser Zeit werden daher den Nachkommen, so weit sie sich einer volksthümlichen Gottesfurcht bewusst sind, jederzeit von grossem Werthe bleiben. Schon in diesem Sinne, auch abgesehen von dem eigentlichen Kunstwerth oder der blos geschichtlichen Bedeutung, sind die Abbildungen solcher alten Denkmäler, der Baukunst, Bildnerei, Malerei etc., wie wir sie in unsern Tagen sonderlich durch Lithographie vervielfältigt sehen, sehr schätzenswerth; indess ist das Verständniss derselben nicht immer ganz zugänglich. Die Darstellungen beziehen sich nämlich vorzugsweise auf biblische Geschichten und Legenden. Beide diese Quellen lebten zur Zeit der Entstehung der Bilder gleichsam traditionell im Volke; dessen tägliche Umgebungen aller Art waren geheiligt durch die Nähe der Religion und die Frömmigkeit der Gesinnung, so dass der Künstler nur eine angemessene Wahl zu treffen hatte, um eine übernatürliche Begebenheit allen verständlich auf eine würdige Art vor's Auge zu bringen. Sind nun auch die Hauptbegebenheiten, welche in der Bibel erzählt werden, insonderheit diejenigen des neuen Testaments, noch nicht aus unsrer Erinnerung verschwunden, so kennen wir sie doch nicht in der Genauigkeit, wie zu jener Zeit, wo die Bibel, alten wie neuen Testaments, tägliche Hauslectüre war; die Kenntniss der Legenden aber ist, sonderlich in evangelischen Ländern, fast gänzlich verschwunden. Erwägt man dann ferner, dass die Künstler jener Zeit, gestützt auf die genaue Bekanntschaft ihrer Glaubens- und Lebensgenossen mit den heiligen Geschichten, sich einer sinnigen Dichtung hingaben und dieselben eigenthümlich symbolisch behandelten, so ist es kein Wunder, wenn ihre Bilder uns unverständlich sind und wir sie mit fremden Augen ansehen. Das blosse Vergnügen an dem allgemeinen Ausdrucke von Frömmigkeit, Wahrheit, an künstlerischer Trefflichkeit etc. bleibt immerhin leer gegen das Verständniss des innern Sinns und der Motive im Ganzen wie im Einzelnen. Diese Kenntniss nun lässt sich nicht anders erlangen als dadurch, dass man sich zuvörderst mit jener Zeit, deren Begriffen und Anschauungen bekannt macht; dies aber scheint nicht ohne Schwierigkeit zu sein, da es an bequemen Mitteln fehlt, wie sie doch die Menge von Abbildungen solcher alten Bilder, welche wir, insonderheit durch Lithographie, schon besitzen und in noch grösserer Anzahl zu erwarten haben, erheischen dürfte. Ich erlaube mir ein paar Beispiele aus der jüngst erschienenen, eben vor mir liegenden 35- und 36sten Lieferung der Boisserée'schen etc. Sammlung altniederd- und oberdeutscher Gemälde. Hier findet man ein landschaftliches Votivblatt nach van Assem, mit dem Stifter und (wie die Unterschrift sagt) dem heil. Hugo als Schutzpatron: man sieht ein frommes Verhältniss zweier Männer, von denen der jüngere kniet und die Hände andächtig faltet, der ältere, hinter ihm stehend, mit den Zeichen bischöflicher Würde, ihn beruhigt und ermuntert. Und nichts mehr? — Kommen nicht in der Geschichte des heil. Hugo Begebenheiten und Züge vor, die dem Künstler zu eben diesem individuellen Charakter, dieser Haltung des heiligen Mannes etc. Anlass gegeben haben? — Und was bedeutet der Schwan, der sich an ihn drängt, so wie ein anderer im Hintergrunde auf dem Wasser? — etc. etc. — Ferner: das darauf folgende Blatt dieses 36sten Hefts, ein Gegenstück zum vorigen, gleichfalls von van Assem, stellt ein knieendes andächtiges Frauenzimmer dar, hinter welchem (zufolge der Unterschrift) die heil. Catharina als Schutzpatronin steht, in einem Buche lesend, ein Schwerdt in der Hand, unter ihren Füssen ein männlicher Körper, dessen geschmücktes Haupt zwischen den Speichen eines zerbrochenen Rades hervorsieht; oben auf dem Berge eine Richtstätte mit mehrern Rädern, die durch einen Strahl vom Himmel entzündet werden etc. etc. — Ist nun Einzelnes hievon Manchem auch bekannt, was bedeutet doch dies Alles im Zusammenhange? — und hat es nicht Einfluss auf die Motivirung der Hauptscene, den Charakter der Personen etc.? — — Hierauf kann ein Beschauer, sonderlich in evangelischen Ländern, und vorzüglich da, wo keine ansehnliche öffentliche Bibliothek zu ausführlichen Lebensbeschrei-

bungen der Heiligen etc. den Zugang darbietet, sich kaum eine Antwort geben; und selbst an solchem bücherreichen Orte — wie mühsam wäre doch dem blossen Kunstfreunde das Nachlesen so weitläuftiger Geschichten, zum Theil in fremden Sprachen oder alten Mundarten, zum Behuf der Verständigung eines einzelnen solchen Bildes! — — Wie bedeutsam und befriedigend aber die genauere Kenntniss der einzelnen Theile solches Bildes sein kann, mag ein andres Blatt aus der vorhergehenden 35sten Lieferung jener Sammlung zeigen. Es ist nach van der Goes und stellt den englischen Gruss dar. In ihrem Gemache rechts Maria, vom Gebete aufgestanden und seitwärts zu dem Engel gewendet; vor ihr auf dem Boden steht ein Blumentopf mit einer blühenden Lilie, dem Symbole der Reinheit; hinter ihr, auf der Fenbrüstung liegt ein Granatapfel, das Zeichen der Fruchtbarkeit; und zwischen beiden empfängt sie mit ernster Ergebung die Botschaft des Engels. Oben an der Mittelwand sieht man zwei Bilder, den Fall der Eva und das Opfer Abrahams, als Zeichen der ursprünglichen Sündhaftigkeit des Menschen und des frühern Bundes mit Gott; und links durch eine Oeffnung des Gemachs in landschaftlicher Ferne zeigt sich eine christliche Kirche unserer Zeit. — Welch' schöne historisch symbolische Dichtung bei Gründung des neuen Bundes in der Botschaft des Engels! —

Um nun einen ähnlichen tiefern Blick in die Motive solcher alten Kunstblätter ohne Schwierigkeit thun zu können, scheint nichts angemessener als ein Wörterbuch, das sich zuvörderst auf die Bibel und dann namentlich auf die Legenden und heiligen Geschichten bezöge — ähnlich den mythologischen Wörterbüchern, wie wir sie über das klassische Alterthum besitzen. Da diese in jedermanns Händen sind, und die gegenwärtigen Zeilen blos zur Absicht haben, das Bedürfniss eines solchen Hülfsmittels bemerklich zu machen, so scheint überflüssig, sich hierüber weiter zu verbreiten. — An Käufern dürfte es solchem Werke übrigens nicht fehlen, da es auch andern als blossen Kunstfreunden zu mannigfachem Nutzen kommen würde; selbst wenn es sich vorerst nur auf Gegenstände, die in Bildern vorkommen, bezöge.

Neben dieser (oder vielleicht in Verbindung damit) möchte noch eine literarische Arbeit zu wünschen sein, welche die Geschichte der Symbole und Allegorien in der christlichen Kunst enthielte. Wir besitzen freilich seit 1830 ein allgemeines Wörterbuch der Bildersprache etc. von Hrn. Bregsig; allein eine geschichtliche Entwickelung der Symbole und Allegorien, deren sich die christliche Kunst bediente — namentlich: ob sie dieselben aus dem heidnischen Alterthume überkommen, ob und in welchem Sinne sie dieselben verändert, oder ob ursprünglich erfunden habe? — würde gewiss mit allem Danke erkannt werden.

Freilich dürften beide genannte Arbeiten nicht ohne grosse Mühe und Schwierigkeiten sein; indess möchte schon ein erster Versuch, der nicht ganz unbefriedigend ausfiele, Interesse genug gewähren.

2.

Bekanntlich hat man aus dem 17ten und 18ten Jahrhundert mehrere grosse Kupferstichwerke, sonderlich nach Gemäldegallerien, deren Inhalt und Werth zur Zeit ihrer Entstehung den damaligen Liebhabern, nach Massgabe ihres Bedürfnisses, hinlänglich bekannt gewesen sein mag; deren Kenntniss gegenwärtig sich aber schon verloren hat, insonderheit an Orten, wo dergleichen grosse und kostbare Werke nicht vorhanden oder nicht zugänglich sind. Ich will beispielweise nur ein paar der mehr gekannten nennen: *Recueil d'estampes etc. dite de Crozat; Galerie de Dresde.* — Solche Art von Arbeiten, meistens durch verschiedene Stecher, ist freilich sehr gemischt und der Werth der einzelnen Blätter ungleich; im Ganzen aber sind die bessern dieser grossen Kunstwerke (und von ihnen mag hier nur die Rede sein) von nicht geringer Kunstbedeutung. Sollte in einer Zeit, wo Steindruck und Stahlstich, die doch beide nur einen untergeordneten Kunstwerth haben, Alles zu überschwemmen drohn, nicht angemessen sein, jene Werke grosser französischer, italienischer, deutscher Kupferstecher wieder in Erinnerung zu bringen? — Eine einfache Art, die zugleich eine Lücke in der Kunstliteratur ausfüllen würde, dürfte unter andern sein, wenn man ein Verzeichniss der einzelnen Blätter eines solchen grossen Werks mit den Namen von Malern und Kupferstechern anfertigte und darin die ausgezeichneten, meisterhaften Blätter durch eine kurze Würdigung ihres Werths noch besonders hervorhöbe. Man hat zum Theil wohl Verzeichnisse, wie etwa in Scheteligs ikonographischer Bibliothek Stück 4, S. 544 über die Sammlung von Bildnissen von und nach van Dyck unter dem Titel: *Icones principum, viro-*

rum doctorum, pictorum etc.; indess hat solche blosse Namenaufzeichnung einen nur eingeschränkten Zweck, auch wäre freilich die genannte Sammlung von Bildnissen, worauf sich dieselbe bezieht (mit Ausnahme der wenigen Blätter von van Dycks eigener Hand) zu sehr Fabrikwerk, um ein Verzeichniss der Art, wie wir im Auge haben, zu verdienen.

Schildener.

KUPFERSTICH.

Wahrlich ich sage euch: Unter allen, die von Weibern geboren sind, ist nicht aufkommen, der grösser sei, denn Johannes der Täufer. (Matth. 11, 11) Guido Reni pinx. Friedrich Wagner del et sculp.. Carl Mayer impr. Nbg. Im Besitz des Nürnberger Vereins von Künstlern und Kunstfreunden. (Berlin, bei George Gropius.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hatte im April v. J. beschlossen, aus den Kassenüberschüssen der letzten Jahre und aus kleinen Extrabeiträgen der in Nürnberg wohnenden Mitglieder, versuchsweise eine Verloosung von Kunstgegenständen unter den Vereinsmitgliedern zu veranstalten und, im günstigen Falle, alle drei Jahre damit fortzufahren. Zu diesem Endzweck wurde auch die in der Ueberschrift genannte Kupferplatte gestochen, wovon jeder Theilnehmer an der Verloosung einen Abdruck *avant la lettre* bekam. Es sind jedoch nur 150 solcher Abdrücke gemacht worden. Die Platte selbst bleibt Eigenthum des Vereins, welcher indess Abdrücke davon in den Handel giebt. Die Steinische Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg hat den Verlag des Kupferstiches übernommen, dessen Preis 3 fl., auf chin. Papier 4 fl. beträgt. —

Bei der nur geringen Theilnahme, welche der Kupferstich heutiges Tages findet, ist eine Erscheinung, wie die des vorliegenden Blattes, mit um so grösserem Beifall anzuerkennen. Dasselbe enthält, als Kniestück, eine Darstellung Johannes des Täufers; der Oberleib des Heiligen ist entblösst, die linke Hand auf die Brust gelegt, der rechte Arm auf ein Felsstück gestützt und ein hölzernes Kreuz haltend, das lockige Haupt nach oben gerichtet. Die Entfaltung der einzelnen Theile eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers ist das zunächst Ansprechende dieser Composition, und eine solche wiederzugeben und darin die Meisterschaft seiner Technik zu zeigen, war, wie es scheint, die Hauptabsicht des Kupferstechers. Letztere ist auf's Erfreulichste gelungen. Seine Strichlagen haben eine grosse Reinheit und Klarheit und sind mit vollkommenster Sicherheit und Besonnenheit, bald sich hebend und wieder anschwellend, bald perspektivisch sich zusammenlegend, sich kreuzend und mit leisen Diagonal-Strichen versehen, um die einzelnen Glieder geführt. Es ist in ihnen etwas von plastischer Kunst, indem die Schwingung fast jeder Linie eine Art Profil des Gliedes enthält; sie erleichtern das Verständniss der Form auf angenehme Weise und laden in anmuthigstem Spiel zum Genuss derselben ein. Vornehmlich sind die Arme gelungen; hier lösen sich die Muskeln auf's Anschaulichste und sind zugleich durch die weichsten Uebergänge verbunden, welches Letztere am Bauch, an der Gegend der Rippen, nicht auf dieselbe Weise der Fall ist. Die Brust erscheint gegen das helle, etwas harte Licht der linken Hand zu dunkel, was indess möglicher Weise ein Mangel des Originals, etwa durch Nachdunkeln oder Retouchen hervorgebracht, sein dürfte. Der Kopf ist nicht minder fleissig gearbeitet, leider jedoch wenig ansprechend; er enthält nur die bekannte fade Idealität des Guido Reni.

Ueberhaupt können wir nicht wohl umhin, unser Bedauern auszusprechen, dass der Kupferstecher gerade ein solches Gemälde zur Nachbildung wählte; denn wenn ihn auch die vollendete Formenbildung im Original anzog und zum Wettstreit aufforderte, so kann dies doch nicht den unangenehmen Eindruck aufheben, welchen der ausdruckslose Kopf und die prätiöse Stellung des Heiligen auf den unbefangenen Beschauer machen. Es kömmt, so dünkt uns, bei einem Kunstwerke zuerst auf den Inhalt an und zum zweiten auf die Form.

Liebhabern und Sammlern indess kann dies im Uebrigen so höchst ausgezeichnete Blatt auf jeden Fall nur willkommen sein.

Radirte Skizzen, nach den Kunstwerken, welche am 19ten März 1833 im „Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat" verloost worden sind.

Die genannten Radirungen (9 Blätter mit 14 Skizzen) sind so eben an die Mitglieder dieses Vereins vertheilt worden; sie veranlassen uns zu einigen, jedoch wenig erfreulichen Bemerkungen.

Für's Erste dünkt uns die seit einigen Jahren bestehende Einrichtung, danach alle Landschaften von diesen Mittheilungen ausgeschlossen werden, nicht zu billigen. Sollen die Skizzen nämlich dazu dienen, den Mitgliedern Beweise von der Thätigkeit des Vereins zu liefern und gewissermassen ein Archiv derselben zu bilden, so darf eigentlich keins der angekauften Kunstwerke fehlen (und die Idee einer Landschaft lässt sich im Umriss und einigen Schattenstrichen allerdings wenigstens andeuten); es würde dabei aber auch genügen, wenn diese Skizzen die Grösse etwa nur eines Oktavblattes, nach Art der bekannten Herausgabe des Musée Napoléon, erhielten, und das Ganze somit schon im Aeusseren sich als etwas durchaus Anspruchloses hinstellte. Soll dagegen nur eine Auswahl, und diese in meist ausgeführteren Skizzen und in grösseren Massen, mitgetheilt werden, so dürfte vorerst dahin zu sehen sein, inwiefern die nachzubildenden Gegenstände sich überhaupt in leichterer Andeutung wiedergeben lassen oder nicht; und hienach würde manch eine Landschaft, wie z. B. unter den jüngst verloosten die von Nerly mit dem prächtigen Winzerzuge, den Vorzug vor manch einem anderen Bilde, z. B. den beiden Mädchenköpfen von Magnus, erhalten. Mittelmässige Bilder endlich, welche der Verein aus besonderen Gründen, vielleicht zur Unterstützung junger Talente, angekauft, bleiben wohl am Füglichsten unradirt.

Was ferner den Stich der mitzutheilenden Skizzen anbetrifft, so sind die Mitglieder, bei den bedeutenden Mitteln, welche dem Verein zu Gebote stehen, gewiss berechtigt, etwas Vollendetes und Tadelloses zu verlangen. Die jüngste Lieferung entspricht jedoch diesem Verlangen fast gar nicht.

Von Herrn Caspar ist die „Maria," Bronzeabguss von Drake's kleiner Statue, „die schönen Künste," Basrelief, nach Begas Composition ausgeführt von Gebhardt, „der Dichter und seine Geliebte," Relief von Drake, und „Christus nimmt Abschied von seiner Mutter," Gemälde von Henning, gestochen. Diese Blätter sind im Ganzen in guter Harmonie, wie keins der folgenden; aber eine merkwürdige Härte und Rohheit vieler Einzelheiten verleidet dem Beschauer allen Genuss. Am meisten fällt dies an dem höchst lieblichen und edlen Relief von Drake auf, wo die Figuren zum Theil plump, die Köpfe zum Theil völlige Karikaturen, die zarten Falten in dem nackten weiblichen Körper förmliche Risse geworden sind. In der Skizze nach Henning sind die Falten der kunstreichen und sorglich studirten Gewandung auf eine seltsame Weise, die jedoch schon früher vielfach bei Caspar'schen Skizzen zu bemerken war, gebrochen und zerknittert, und die Köpfe nicht minder karikirt.

Die Skizzen von Herrn Mandel, „Simson" und „die Erfindung der Malerei" nach den Gemälden von Hübner und Dähe, sind gerade das Gegentheil der vorigen; sie sind mit grösster Zartheit ausgeführt, aber, wenigstens in den Schattenpartieen des Fleisches, völlig haltungslos: zwischen den übertriebenen Reflexen und den voll beleuchteten Theilen laufen breite, schmutzig schwarze Streifen hin, welche alle Modellirung aufheben.

Die Skizze von Herrn Eichens, „der Fischer und sein Mädchen" und „die Schleichhändler" nach den Gemälden von Eybel und Ebers sind im Einzelnen vortrefflich, im Ganzen aber (wenigstens das zweite — das erste ist an sich unbedeutend) unruhig und ohne Harmonie; ein Uebelstand, der störend wirkt und dem mit geringen Mitteln abzuhelfen gewesen wäre.

Dasselbe gilt, im Wesentlichen, von den im Einzelnen nicht minder brav gearbeiteteten Skizzen von Herrn Funke, „die trauernden Lohgerber" nach Adolph Schrödter, „herabführendes Boot bei Tivoli" nach A. Robert, „spielende Kinder" nach Grothe, und „beendigtes Spiel um freie Zeche" nach Most. Auf letzterem z. B. sind der Baum und die Laube auf's Vollständigste ausgeführt, die Figuren aber nur in Umrissen gegeben. In den trauernden Lohgerbern ist der feine Humor, die ergötzliche Parodie irgend eines herzzerrissenden sentimentaleren Schmerzes, nicht recht zum Vorschein gekommen; das liegt aber an dem Gegen-

stande, der nicht für ein leichtes Nachakiziren gemacht ist, — wenn Schrödter eine solche Arbeit nicht etwa selbst übernähme.

Unter der Leitung des Herrn Buchhorn sind die „Neapolitanerinnen“ nach Magnus und „Amor bei jungen Mädchen“ nach von Klöber, beide (das erste soweit es thunlich war) im Ganzen leidlich und in guter Haltung, gestochen. —

Es ist zu wünschen, dass inskünftige auf diese Dinge eine grössere Aufmerksamkeit verwandt und der Verein nicht wieder blossgestellt werden möge.

ZEICHNUNGEN.

Künstlers Erdenwallen. Componirt und lithographirt von A. Menzel. Herausg. von L. Sachse & Comp. Berlin, 1834.

(Auch zu haben bei George Gropius.)

Mit diesem Heft, welches, auf 6 Blättern in Fol., 11 mit der Feder gezeichnete Darstellungen enthält, tritt vor dem grösseren Publikum, so viel uns bekannt ist, zum ersten Mal ein junger Künstler auf, dessen Talent als ein nicht gewöhnliches zu beachten ist und Bedeutendes für die Zukunft zu versprechen scheint. Eine gemüthliche Auffassung, eine anspruchlose, leis ironische Darstellung, eine gesunde, besonnene Technik ist das zunächst Eigenthümliche der vorliegenden Blätter. Sie stellen die Entwickelung eines Künstlers im Kampf gegen widerstrebende Verhältnisse dar. Ihr Inhalt ist in Kurzem, nach Angabe der Unterschriften, folgender: Keim. Der Knabe hat mit Kreide Figuren auf die Dielen gezeichnet und bekömmt vom Vater, einem wohlgenährten Goldschmiedemeister, Schläge. — Trieb. Er ist Geselle bei einem Schuhmacher und zeichnet unter allerlei Handwerksgeräth, bei der Arbeitslampe, nach der Büste Blüchers. Ein überaus anmuthiges Bildchen, in jeder Beziehung gelungen und das Trefflichste des ganzen Heftes; es ist etwas so Glückliches in dieser einfachen Composition, es spricht sich ein so reines, liebenswürdiges Gemüth darin aus, und das Ganze ist mit so unverkennbarer Liebe gezeichnet, dass man nur ungern weiter blättert. Sehr ungezwungen und doch auf wohl überlegte Weise ist das phantastische Schustergeräth umbos gezeichnet; der schöne Knabe ist ganz bei seiner Arbeit, alles Andere um sich vergessend, und wir freuen uns mit ihm, dass die Uhr, welche hinten an der Wand, neben dem Ofen, hängt, eben erst die frühe fünfte Stunde geschlagen hat, dass er sein Glück also noch eine volle Stunde bis zum Anfang der Arbeit geniessen kann. — Zwang. Dieselbe Werkstatt, aber Vormittags um 10 Uhr; die Thüre hinten, die zur Küche führt, ist geöffnet und man sieht den Meister, wie er eine Masse bezeichneter Papiere auf den brennenden Heerd wirft, der Meisterin zur grossen Freude; vorn sitzt der arme Junge brütend am Arbeitstisch, von rohen Gesellen verhöhnt. — Freiheit! Hausdächer mit Schornsteinen, vom Monde beschienen. Aus dem Bodenfenster des vorderen, an dem eine Leiter lehnt, steigt unser Freund mit Bündel und Wanderstab hervor. — Schule. Das Glück hat ihn günstig geführt. Er befindet sich in der Zeichenklasse einer Kunstschule und studirt an dem Kopfe des Laokoon; es wird ihm sehr sauer, man sieht all seinen Mienen und Geberden das noch Unentwickelte an; doch liegt in seinem Gesichte Etwas, das seine künstlerische Ausbildung nicht bezweifeln lässt. Der Lehrer, mit einem Lehrergesicht *comme il faut*, muss ihn gründlich zurecht weisen. — Selbstkampf. Die Züge im Gesicht wollen sich entwickeln, aber freilich geschieht das nicht ohne Mühe und Noth. Er sitzt in seinem Bodenstübchen vor der Staffelei, verdrossen vor sich niederstarrend, die Hände krampfhaft in einander gepresst. Zornig verlässt ihn ein älterer Künstler, dessen Rath er kein Gehör geben kann. — Liebe. Es ist eine Kirche; ein zartes, etwas sentimentales junges Mädchen kniet vor dem Bilde einer Mater dolorosa, das Gebetbuch in der Hand; unser Freund, in zierlicher Kurtka, steht staunend hinter ihr. — Luftschlösser. Sie und ihre alte Mutter leben vom Spinnen; er ist bei ihnen und hat den Arm um sie geschlungen, indem er ihr die schönsten Dinge vorschwatzt; seine Umarmung hat etwas Gezwungenes. — Wirklichkeit. Es ist wieder, wie auch im Vorigen, eine Dachwohnung. Durch die geöffnete Thür sieht man im Hinterstübchen die nunmehrige Frau, die mit ihren Kindern spielt; vorn sitzt er vor der Staffelei, mit verbissenem Ingrimm das Portrait einer Dame malend, die, sammt ihrem Begleiter, aus Göthes „Künstlers Erdenwallen“ genugsam bekannt ist; beide, besonders das Herr, sind vorzügliche Ka-

rikaturen. — Bis hieher sind wir den Lithographieen mit Liebe gefolgt; wenn auch hin und wieder eine Figur etwas zu kurz gerathen, wenn auch die letzten Bilder nicht mehr mit dem sorglichen Fleiss ausgeführt waren, wie die ersten, so hatte sich doch in allen Compositionen eben so viel Laune wie Gemüth gezeigt, und überhaupt ein Ganzes, das eben so besonnen eingeleitet, wie fortgeführt war. Nun fehlt aber das Resultat aller bisherigen Bestrebungen, der eigentliche Licht- und Silberblick des Künstlerlebens. Das folgende Bild enthält sein Ende, das letzte, grössere den Nachruhm, — die vollständige Scene aus Göthes „Apotheose des Künstlers," wie sein Bild in der Gemäldegallerie aufgestellt, von Fürst, Kennern und Künstlern bewundert und schwer bezahlt wird. Es fehlt die erste Scene des Göthe'schen Gedichtes, wo der Künstler in dem Genusse der eigenen Begeisterung schwelgt; es fehlt was ungleich höher ist, die Darstellung des Bewusstseins, durch die Kunst, wenn auch im engsten Kreise, erbaulich gewirkt zu haben. Dies Bewusstsein gerade bildet die wahre Kraft zum Widerstande gegen alle Leiden trübseliger Wirklichkeit, wenn auch der Körper unterliegt; es hält den wahrhaften Künstler in allen Drangsalen aufrecht, während nur der hochmüthige Handwerker, der nicht zur Kunst berufen war, erliegen kann; es ist mehr als jener eitle „Nachruhm." Denn für die Bildergallerie malt schwerlich der ächte Künstler; sein Werk soll lebendig in's Leben greifen.

Abgesehen also von dem mangelnden, oder, wie er vorliegt, unangenehmen Schlusse, gehört das Werk unter die erfreulichsten Erscheinungen der Art, und es ist dem Künstler alle Aufmunterung zu wünschen, damit er auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren und sein schönes und eigenthümliches Talent immer freier ausbilden möge, um so mehr, als er sich, was die Technik der Federzeichnung auf Stein anbetrifft, bereits vollkommen gewandt und ein löbliches Verständniss der Form zeigt. Wir rathen ihm für etwanige künftige Bilderreihen, solche in Bezug auf vorhandene Dichtungen zu entwerfen, und möchten ihm unter letzteren etwa den „Peter Schlemihl" von A. v. Chamisso (zu dem der Engländer Cruikshank zwar bereits Zeichnungen geliefert), vornehmlich aber den „Taugenichts" von J. v. Eichendorff vorschlagen. Die ersten Blätter des vorliegenden Heftes sind, was die darin ausgesprochene Gemüthlichkeit betrifft, vollkommen dem Ton der letztgenannten unvergleichlichen Novelle entsprechend.

LITHOGRAPHIE.

Der Krieger mit seinem Kinde. Gemalt von **Hildebrand**, lith. von **Wild.** Gedr. im Lith. Inst. v. L. Sachse & Comp. durch **Berndt.** Zum Besten der Ortsarmen und Kinderwarteschulen herausg. von **E. Gebauer.**

Das Bild von Hildebrand, ein rüstiger ritterlicher Krieger, der am Fenster seines engen Stübchens sitzend, seinen Knaben auf dem Schooss hat und mit ihm scherzt, gehört durch Idee und Ausführung zu den allertrefflichsten Meisterwerken der neuern Zeit. Dieser Gegensatz der still gemüthlichen Freude des Vaters gegen das wilde glänzende Reiterleben, oder vielmehr die Verbindung beider, bildet einen so tiefsittlichen Inhalt, die Auffassung desselben ist so rein und heiter, die Darstellung so reizend, die Technik so durchaus meisterhaft, dass es weiter nicht befremden darf, wenn das Bild ein allgemeiner Lieblingsgegenstand des Publikums geworden ist. Es war daher ein vielfach gehegter Wunsch des letzteren, dass dasselbe durch eine genügende Lithographie dem täglichen Genuss zugänglich gemacht werden möchte. Diesen Wunsch erfüllt die vorliegende Lithographie, welche sich den besseren Arbeiten der Art vortheilhaft anschliesst. Die Zeichnung zeugt von einem guten Verständniss des Originals, und giebt dessen Eigenthümlichkeiten mit Sorgfalt wieder; die Arbeit ist sauber und geschickt, weich in den zarteren Partieen des Bildes (besonders den nackten Theilen des Knaben), kräftig und entschieden in den anderen; das Ganze hat Farbe und vornehmlich eine glückliche Harmonie der verschiedenen Töne. Nur die etwas ängstliche Zeichnung der Locken, sowohl am Kopf des Knaben als an dem des Vaters, scheint uns störend. Der Druck ist ausgezeichnet und entspricht den Anforderungen, zu denen die jüngsten Leistungen der Sachse'schen Steindruckerei uns berechtigt haben.

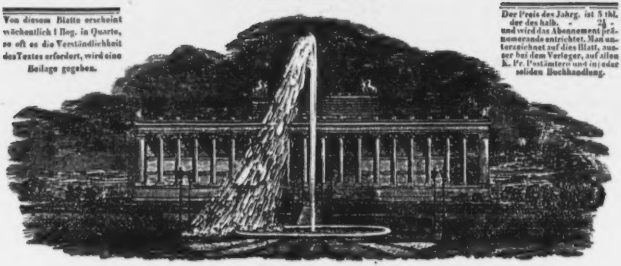
Die Herausgabe dieser Lithographie ist um so erfreulicher, als sie gleichzeitig mit einer andern, die nach einer von Hrn. Gröndler aus der Erinnerung gemalten Kopie des Hildebrand'schen Bildes angefertigt und von Hrn. G. E. Müller verlegt ist, erschien und deren üble Wirkung aufgehoben hat. Die Letztere giebt den aus derselben Fabrik hervorgegangenen Lithographieen der „gefangenen Juden" nach Bendemann und des „trauernden Königspaares" nach Lessing nichts nach, sondern übertrifft sogar diese Meisterwerke einer gemeinen und abgeschmackten Auffassung.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 4. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — ½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. ⊂⊃ Verleger George Gropius.

Andeutungen über den Entwickelungsgang der deutschen Kunst im Mittelalter.

Eine Vorlesung von F. Kugler.

... Indem ich im Begriff bin, Ihnen Einiges über die Entwickelungsmomente der deutschen Kunst im Mittelalter vorzutragen, muss ich zuvörderst Ihre Nachsicht in Anspruch nehmen. Es ist bisher über diesen Gegenstand, wenigstens über den Gang der bildenden Kunst (im engeren Sinne), so Weniges bei uns vorgearbeitet, dass wir sogar einem englischen Werke, Dibdin's bibliographischer und antiquarischer Reise durch Frankreich und Deutschland, ein Hauptverdienst in dieser Beziehung zuerkennen müssen. Ein Unternehmen, wie Engelhardt's Herausgabe der vorzüglichsten Miniaturen im Hortus deliciarum der Herrat von Landsperg steht bis jetzt fast ganz ohne Nachfolge da. Was mich betrifft, so habe ich Gelegenheit gehabt, hier und an anderen Orten von Deutschland Verschiedenes in Bezug auf diese Studien zu sammeln*); doch muss ich bekennen, dass diese Studien bis jetzt noch nicht die gewünschte Vollständigkeit haben. So fehlt mir u. a. noch eine Kenntniss der reichen Schätze der Bibliothek von St. Gallen, deren Miniaturen und Elfenbeinschnitzwerke für die frühesten Jahrhunderte höchst wichtig sind, besonders durch den Umstand, dass sich die Zeit ihrer Verfertigung meist urkundlich bestimmen lässt. Ich will versuchen,

*) Meine Zeichnungen nach mittelalterlichen Bildwerken sind der Bibliothek der hiesigen Königl. Akademie der Künste einverleibt.

wie weit es mir möglich sein wird, aus den vorliegenden Mitteln eine Uebersicht des Entwickelungsganges der deutschen Kunst darzulegen.

Deutschland hatte die ersten Elemente seiner Kunstbildung aus Italien erhalten. Schon vor Karl dem Grossen war durch römische oder angelsächsische Missionare, welche letztere ebenfalls auf durchaus römische Weise gebildet waren*), der Grund dazu gelegt. Karl hatte für seine grossen Bauunternehmungen italienische Künstler an seinen Hof gezogen**), und die Werke, welche unter ihm entstanden, trugen ohne Zweifel den Charakter der damaligen italienischen Architektur und Bildnerei, wie sich solcher über den Trümmern der antiken Kunst eigenthümlich gestaltet hatte. Ein bekanntes Beispiel des zu seiner Zeit üblichen Baustyles ist die noch stehende zierliche Vorhalle des Klosters Lorsch bei Worms, deren Formen im Einzelnen (freilich auf willkührliche Weise zusammengesetzt) noch durchaus der Antike nachgeahmt sind. Auch die einzelnen Denkmale zeichnender Kunst, welche ihm und seinen nächsten Nachfolgern zugeschrieben werden (vornehmlich Bilder in verschiedenen merkwürdigen Evangelienhandschriften), enthalten im Wesentlichen noch römische Erinnerungen. Für Deutschland dürften insbesondre die Federzeichnungen der berühmten, mit dem Jahre 814 oder 815 datirten Handschrift, welche das Wessobrunner Gebet enthält und sich in der Münchner Bibliothek befindet, wichtig sein, indem sich in ihnen, der höchst rohen Arbeit zum Trotz, mit Bestimmtheit vielmehr römische als byzantinische Formen erkennen lassen*).

Der ebendort befindliche prachtvolle Evangeliencodex von St. Emmeram ist hier nicht als eigentliches Beispiel aufzuführen, indem derselbe ursprünglich von Karl dem Kahlen an das Kloster St. Denis in Frankreich geschenkt worden ist und erst von Arnulph nach Deutschland entführt oder vielmehr für ein Glied von der Hand des heil. Dionysius, dessen hochverehrte Reste der König zuvor entführt, eingetauscht wurde. Doch zeigt gerade dieser Codex den Einfluss von Bildwerken der Art auf die weitere Kunstbildung: ein späteres, dem Anfange des eilften Jahrhunderts angehöriges Bamberger Missale, welches sich jetzt ebenfalls in der Bibliothek von München befindet**), enthält nämlich eine ziemlich genaue Kopie von dem Titelbilde jener Handschrift, darin der Kaiser mit seinen Umgebungen dargestellt ist.

Auch dürfte wohl anzunehmen sein, dass Nachkommen jener am Hofe der Carolinger blühenden Kunstschule, mit Arnulph nach Deutschland übergegangen und nachmals am Hofe der sächsischen Kaiser thätig gewesen seien. Dafür sprechen wenigstens die verschiedenen elfenbeinernen Reliquienkästchen und anderen Elfenbeinschnitzwerke, welche von den sächsischen Kaisern an das Quedlinburger Stift geschenkt sind und im Citer der dortigen Stiftskirche noch aufbewahrt

*) Die unmittelbare Verbindung, in welcher England zu jener Zeit mit Rom stand, und die dadurch hervorgebrachte frühere Kultur jenes Landes sind bekannt. Das System der römisch-christlichen Baukunst z. B. war dorthin übergetragen worden; es lag dies Factum im Bewusstsein der Zeit, wie die ausdrückliche alte Bezeichnung einer Römischen Bauweise *(Beda, Hist. Eccl. V, 21)* darthut. Beschreibungen von Gebäuden jener Periode, deren verschiedene in gleichzeitigen oder wenig späteren Autoren vorkommen, stellen dieselben als ausgebildete Basiliken dar; dahin gehören u. a. die alte Kathedrale von Hexham in Northumberland vom J. 674 *(Richardi Prioris Hagust. I, 3)* und die alte, nach dem Brande vom J. 741 neuerbaute, im J. 780 geweihte Kathedrale von York. Letztere schildert Alcuin, welcher Theil an der Leitung des Baues hatte, in seinem Gedicht: *De Pontificibus et Sanctis Ecclesiae Ebor. (ed. Gale 1691)* mit folgenden Versen:

Haec nimis alta domus solidis suffulta columnis,
Supposita quae stant currentis arcubus, intus
Emicat egregiis laquearibus atque fenestris,
Pulchraque porticibus fulget circumdata multis,
Plurima diversis retinens solaria tectis,
Quae triginta tenet variis ornatibus aras. Etc.

**) Siehe unter andern: *Monachus Sangallensis Lib. I, c.* 30.

*) Diese Zeichnungen sind in dem vorderen Theil der Handschrift *(De inventione S. crucis)* in den Text hineingezeichnet; sie enthalten die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und bei dessen Bewährung. Sie sind mit unsicherer Hand gefertigt und stellenweise mit wenigen Farben (die aber gelitten haben) roh bemalt. Doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form und eine Andeutung von Würde im Faltenwurf.

**) *Lit. B.* 7.

werden; auch sie verleugnen, bei ihrer mehr oder minder rohen, doch keineswegs stillosen Arbeit noch nicht die Eigenthümlichkeiten römisch-christlicher Technik*).

Was die Ausbildung der Architektur unter den sächsischen Kaisern betrifft, so scheint überall in den Ländern, welche von germanischen Stämmen beherrscht wurden, um den Beginn des zehnten Jahrhunderts die Befolgung der römisch-christlichen Bausysteme verlassen worden und ein neues mehr eigenthümliches begründet zu sein. Ich meine dasjenige, als dessen wesentliche, bedingende Form das im Halbkreis gespannte, von Säulen oder Pfeilern getragene Gewölbe erscheint, und welches bei uns das byzantinische, bei anderen Nationen das normännische, das lombardische Bausystem, u. s. w. genannt wird. Mit einem Gesammtnamen dürfte es am passendsten, wie bereits verschiedentlich vorgeschlagen, als Romanischer Baustyl zu bezeichnen sein, indem es überall noch von römischen Grundlagen ausgehend, Einzelheiten der römischen Architektur mit grösserer oder geringerer Freiheit zwar noch nachahmt, dieselben jedoch nicht mehr willkührlich zusammensetzt, sondern aus ihnen ein in sich consequent und organisch gegliedertes Ganze bildet.

Die erste Periode des romanischen Baustyles in Deutschland bilden eben die Gebäude des zehnten Jahrhunderts. Hier scheint die Kirche in ihrer Grundform freilich noch wesentlich mit der alten Basilika übereinzustimmen: Drei Langschiffe, durch 2 Säulen-, seltner Pfeiler-Reihen getrennt, in der Regel noch flach gedeckt, am Ende des Mittelschiffes eine halbrunde, mit einer halben Kuppel überwölbte Tribune, zuweilen auch kleine Tribunen an den Enden der Seitenschiffe, und vor der Tribune zumeist ein Queerschiff. Der Altarraum erhöht und darunter eine niedrige Grufkirche, alle Oeffnungen nach aussen, Thüren und Fenster, im Halbkreisbogen bedeckt. Ob der bei der römisch-christlichen Basilika gebräuchliche Triumphbogen vorhanden und auf gleiche Weise vorherrschend gewesen, läst sich bei unseren nur fragmentarischen Kenntnissen von den Gebäuden dieser Zeit nicht wohl bestimmen; doch liegt er in der Structur des Ganzen. Die Mauern des Mittelschiffes über den Säulen werden von Halbkreisbögen getragen. Eigenthümlich aber ist jenes vorherrschende nach unten abgerundete Würfelkapitäl, welches ein zweckmäsiges Auflager für den Bogen bildet, und welches den phantastischen Verzierungen, in denen sich jene Zeit gefiel, guten Raum bietet: verschlungenes Band- oder Ranken-Ornament, Köpfe an den Ecken oder auf den Seitenflächen, phantastische Thierfiguren, insbesondere geflügelte Schlangen u. s. w. Nicht selten auch finden sich Blätterkapitäle, welche dem römischen oder korinthischen Kapitäl sich mehr oder minder annähern, stets aber von denselben durch den beträchtlichen Abakus, welchen das darauf ruhende Gewölbe erfordert, unterschieden. Die Base ist in ihrer Hauptform stets attisch. Die Gesimse haben in ihren Profilen mannigfach antike Motive; doch kommen zumeist phantastisch verzierte Friese, zugleich mit jenen unter den Gesimsen hinlaufenden kleinen Rundbögen vor. Alles Ornament an den Gebäuden dieser Zeit ist noch verhältnissmässig flach, meist roh gearbeitet; doch zeichnet es sich nicht selten auf glückliche Weise durch eine strenge Stylisirung aus. Es sind nicht zu viel Gebäude dieser Zeit auf uns gekommen; als ein bedeutendes, uns nahe liegendes Beispiel dürften das Schiff und die Crypta der von Kaiser Heinrich I. erbauten Quedlinburger Stiftskirche zu betrachten sein.

Die Kirchen des zehnten Jahrhunderts scheinen keine bedeutende Ausdehnung gehabt zu haben. Im eilften Jahrhundert aber sehen wir an verschiedenen Orten in Deutschland Dome von beträchtlichem Umfange entstehen, in welchen dieser romanische Baustyl zu seiner eigenthümlichen Ausbildung gelangt. Als Hauptbeispiele dürfen die mehr oder minder unverändert erhaltenen Dome von Speier, Worms und Mainz zu nennen sein. Die weitere Ausdehnung des Grundrisses, die Ueberspannung der grösseren Räume mit halbrunden Kreuzgewölben erforderte zunächst stärkere Mauermassen als Widerlagen der Gewölbe (heraustretende Strebepfeiler wurden erst später angewandt); und an die Stelle der Säulen, welche die Wände des Mittelschiffes trugen, traten nun feste viereckige Pfeiler, an deren Seiten Halbsäulen als Träger der Gewölbgurte heraustraten. Die Kapitäle dieser Halbsäulen haben noch dieselbe Grundform des unten abgerundeten Würfels, doch sind sie zumeist mit reineren, wenn auch freien und

*) Das Nähere über diese Gegenstände berichtet das Museum, Jahrg. I, Nō. 21, S. 166.

stets wechselnden Blattformen bedeckt. Jenes phantastische Ornament findet seine vorzüglichste Anwendung nur noch in den Crypten unter dem hohen Chor, wohin es zu den dort vorgenommenen mysteriösen Feierlichkeiten, zu den Exorcismen und dergleichen wohl passt. Besonders reich an solchen phantastischen, zum Theil unheimlichen Gebilden ist die Gruftkirche des Freisinger Domes. Ueber der Mitte des Querschiffes, auf der Ostseite des Gebäudes, erhub sich ferner in der Regel, und analog der wirklich byzantinischen Bauart, eine zumeist achteckige Kuppel und eine ebensolche auf der Westseite, wenn hier, was bei den bedeutenderen Kirchen der Zeit als Regel erscheint, ein zweiter Chor errichtet wurde. Zu den Seiten der Chöre stiegen je 2 runde oder eckige Thürme von nicht beträchtlicher Grundfläche empor, wie es scheint, gewöhnlich mit pyramiden- oder kegelförmigen Spitzen bedeckt. Hiernach ergiebt sich zugleich die Hauptform des Aeusseren: vorherrschend ein Langbau mit durchgehenden ununterbrochenen Horizontal-Linien, getragen von den Vorlagen der niedrigeren Abseiten, zu den Enden ausgehend in die runden oder eckigen Tribunen, über denen die Kuppeln sich erheben und neben diesen, scheinbar als Hauptwiderlagen, die Thürme; die Giebel der Seitenschiffe im rechten Winkel sich schliessend; das Ganze in einem ernsten, ruhigen, aber keineswegs schwerfälligen Style ausgeführt. Als besondere Eigenthümlichkeiten erscheinen die kleinen rundbogigen Gallerieen, welche unmittelbar unter den Dächern hinzulaufen pflegen; die Belebung der grossen Mauerflächen durch Lisenen, welche sich zwischen den rundbogigen Fenstern oder zwischen je zweien derselben herniederziehen; die zum Theil mit feinem und geschmackvollem Rankenwerk eingefassten Hauptfenster (besonders am Speirer Dom); so wie die reichen, aus verschiedenen, mannigfach verzierten Säulen und Bögen gebildeten Portale. Noch weiter entwickelt sich dieser romanische Baustyl im 12ten Jahrhundert, wo die Verhältnisse schlanker, die Gliederungen reicher, das Ornament noch zierlicher und künstlicher gebildet wird. Der Rundbogen erscheint häufig gebrochen (rosettenartig); das Kapitäl der Säule minder in jener ausladenden, dem Wulste entsprechenden Form, als vielmehr aus Hohlkehle mit drübergelegter Platte oder aus der blossen Hohlkehle gebildet und mit zierlich durchbrochenem Ranken- und Blätter-Ornament bedeckt.

Dahin gehören u. a. das schöne westl. Portal des Halberstädter Domes, der reiche Westchor des Mainzer Domes, vor allem aber die höchst anmuthige Vorhalle der Klosterkirche von Maulbronn in Schwaben.

Der ernste Eindruck, welchen dieser mehr massenhafte romanische Baustyl hervorbringen musste, wurde durch mannigfachen heiteren Farbenschmuck wiederum aufgehoben; an den Skulpturen der Portale und Säulenkapitäle, an den Gewölben und Wänden in Gebäuden der Zeit entdeckt man häufige Spuren desselben, und mit den bunten Ornamentstreifen wechseln Darstellungen heiliger Figuren. Es fehlt auch nicht an den schriftlichen Zeugnissen von Zeitgenossen über die Ausmalung der Kirchen; höchst merkwürdig ist besonders das noch vor dem 12ten Jahrhundert aufgesetzte grosse Verzeichniss der heiligen Gegenstände, welche an den Wänden und in der Tribune der Klosterkirche zu Benediktbeuern gemalt waren*). Noch enthält der Wormser Dom viele verblichene Wandmalereien, unter denen sich insbesondere in dem einen Kreuzflügel ein riesiges Madonnenbild auszeichnet, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht; noch schimmern durch die übertünchte Decke der Quedlinburger Crypta, so wie im Chor von Kloster Neuwerk zu Goslar, heilige Gestalten hervor; höchst ausgezeichnete Wandgemälde sind bei der gegenwärtigen Restauration des Bamberger Domes und bei seiner Befreiung von der vielhundertjährigen Tünche in den Nischen der einen Queerwand am Peterschor wieder zum Vorschein gekommen; letztere gehören offenbar der durch Bischof Otto den Heiligen vorgenommenen Restauration im Anfange des zwölften Jahrhunderts an; auch sein Biograph**) bestätigt diese Annahme, indem er ihm „*picturas non ignobiliores prioribus*“ zuschreibt. In verschiedenen Kirchen, wo die Farben solcher Wandgemälde bereits gänzlich verblichen sind, entdeckt man zuweilen noch im Gewölbe der Tribune die erhöht aufgesetzten oder vertieft eingegrabenen Heiligenscheine, so z. B. in einem überaus anmuthigen Kirchlein zu Niederweissel in der Wetterau, welches gegenwärtig als Kuhstall benutzt wird.

*) Das Verzeichniss ist in *Pez thesaurus* abgedruckt. S. Fiorillo I, 178.

**) *Vita S. Ottonis* bei *Canisius Lect. antiq. T. III, P. II, p. 58.*

Wir sind ferner im Stande, die Bewunderung der Zeitgenossen über die neuentdeckte Kunst der gemalten Fenster, welche uns in verschiedenen Aeusserungen aufbehalten ist, mit einigen wenigen Monumenten der Art, z. B. mit den südlichen Fenstern im Mittelschiff des Augsburger Domes, zu vergleichen. Es fehlt endlich nicht an gewirkten Teppichen (z. B. im Halberstädter Dom), an Stickereien (ebendaselbst) und an anderen Kunsterzeugnissen, über deren vielfache Benutzung berichtet wird.

Was nun den Styl dieser Kunstwerke (der Periode des romanischen Baustyles) betrifft, so gleicht derselbe durchaus und selbst in der Technik — indem z. B. die dunklen Umrisse stets vorherrschen — dem der Miniaturen in gleichzeitigen Handschriften; und da bei letzteren das Datum der Verfertigung in der Regel mit grösserer Sicherheit zu bestimmen ist, so werden dieselben zumeist als die sichersten Wegweiser für die Fortbildung des Styles zu betrachten sein. Im Ganzen erscheint danach, diese 3 Jahrhunderte hindurch, eine einfache, strenge und starre Formenbildung als vorherrschend. Der Künstler ist in der Regel noch nicht fähig, einen lebendigen Gedanken auszudrücken; er bildet die menschliche Gestalt noch nach todten mathematischen Gesetzen, so dass sie gewissermaassen als ein Theil der architektonischen Umgebung, welche auch in den Miniaturen selten fehlt, zu betrachten ist. Noch ist nur die Linie eines streng stylisirten künstlichen Ornamentes dasjenige, wozu seine Phantasie, so wie seine Hand, geschickt ist und die lebendige Gestalt erscheint diesem Ornament untergeordnet. Recht anschaulich ist dies vornehmlich in den grossen reichverzierten Anfangsbuchstaben, womit häufig die Handschriften der Zeit geschmückt sind, und in welchen die Personen oder die ganze Handlung, davon die Rede ist, auf künstliche Weise in das Ornament verschränkt werden. Ein eigenthümlich phantastischer Sinn, welcher bis auf Dürer ein Grundzug der deutschen Kunst bleibt, spricht sich indessen schon in diesen Anordnungen aus; auch ist nicht selten eine sinnreiche Zusammenstellung der Farben zu loben. Dieser strenge Styl hat sich über das 12te Jahrhundert hinaus, vermuthlich durch das Kopiren älterer Vorbilder, in einzelnen Klöstern erhalten, und in der Stuttgarter Bibliothek*) befindet sich noch eine Handschrift des 13ten Jahrhunderts mit Darstellungen der Art. — Als eins der trefflichsten (wenn gleich ebenfalls späteren) Beispiele für diesen Styl dürfte, nächst den erwähnten Wandgemälden im Bamberger Dom, ein in der Privatbibliothek des Königs von Würtemberg befindliches Psalter zu nennen sein, welches für den Landgrafen Herrmann I. von Thüringen geschrieben und mit sehr sauberen Miniaturen geschmückt ist; letztere zeichnen sich, nächst ihrer Vollendung im Technischen, durch den Typus einer gewissen Würde und einer, ich möchte fast sagen, idealen Schönheit aus, der in jener Zeit nicht leicht gefunden wird. Merkwürdig ist es, wie jener Fürst sich somit als ein Pfleger nicht nur der Poesie, sondern auch der bildenden Kunst zeigt. Der Engländer Dibdin giebt in seiner bibliographischen Reise eine ziemlich gute Abbildung einer Miniatur und ausserdem ziemlich verworrene Notizen über dieses Psalter*).

Ich habe absichtlich erst von diesem Styl im Allgemeinen gesprochen und erwähne jetzt einer besonderen Malerschule, welche im Anfange des 11ten Jahrhunderts auftritt und vermuthlich nach byzantinischen Mustern gebildet, wenn nicht selbst byzantinischen Ursprungs ist. Es sind die Verfertiger der Miniaturen, welche die kostbaren Evangelien- und Messbücher schmücken, die von Kaiser Heinrich II. an Bamberg geschenkt worden sind, sich jetzt aber in der Münchner Bibliothek befinden. In ihrer Ausführung zwar überaus fein und sauber, zeigen diese Miniaturen gleichwohl etwas allem Formenge-

*) *Biblia.* 4. *No.* 50.

*) Es ist eine Pergamenthandschrift in klein Fol. Auf dem zweiten Blatt stehen die Worte *Monasterii Weingartensis.* Die Bilder und die grossen Initialen sind durchweg auf Goldgrund gemalt; unter den angewandten Farben ist das Blau von vorzüglicher Schönheit. Es sind bereits vollständige Miniaturgemälde. Das Nackte ist grünlichblau schattirt, mit dunkelrothen Umrissen; Lichter sind mit Weiss aufgesetzt; in den Gesichtern sind auf den Wangen kleine leichtvertriebene Flecke, Unterlippe und die Schattenseite durch einen Strich von gleicher Röthe bezeichnet. Die Haare sind sehr verschiedenfarbig. In den Gewändern sind die Linien des Faltenwurfes durch dunklere Striche bezeichnet, mit vollständiger Ausmalung der Schatten und mit weissen oder sonst hellfarbigen Lichtern von eigenthümlicher Schraffirung. Die Verhältnisse der Figuren (ob lange oder kurze) wechseln durchaus nach dem jedesmaligen Raume.

fühl, allen Verhältnissen so absichtlich Widersprechendes, etwas so höchst übertrieben Manieirtes, wie es mir zu keiner anderen Zeit vorgekommen; und dennoch ist diesen Arbeiten keinesweges aller Geist abzusprechen. Handschriften mit ähnlichen Miniaturen befinden sich in der Bamberger Bibliothek*), zu Berlin in der Bibliothek des General-Postmeisters von Nagler, und an anderen Orten, so dass diese Schule eine gewisse Ausdehnung gehabt zu haben scheint.

Verwandt, obgleich bei Weitem vorzüglicher, erscheint die Schule der Bildhauer, welche, gleichzeitig mit jener, bei der Erbauung des Bamberger Domes beschäftigt war und als deren Arbeit die Reliefs an den Queerwänden des Georgenchors, so wie die Statuen an dem nördlichen Portale zu betrachten sind. Auch diese Werke, vornehmlich die Statuen, zeigen eine gewisse Manier, welche den späteren Arbeiten byzantinischer Künstler eigen ist: eine etwas verschrobene Stellung, eine grössere oder geringere Dickbäuchigkeit und einen unnöthig gequälten Faltenwurf. Doch zeichnen sich unter den Reliefs eine Darstellung des Erzengels Michael, und noch mehr eine Verkündigung, durch einfache und grossartige Komposition aus. Gleichzeitige Reliefs (wie sich aus äusseren Umständen nachweisen lässt, mindestens vor der Mitte des 12ten Jahrhunderts angefertigt) von vortrefflicher Arbeit, zwar in demselben Styl, doch jene Manier nur in leisen Andeutungen zeigend, von besonderer Feinheit und Adel in den Köpfen, sieht man an den Queerwänden des Kreuzes in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Sie sind zum Theil übertüncht, zum Theil noch in ihren alten Farben erhalten**).

Den merkwürdigsten Gegensatz aber zu der erwähnten Malerschule bilden die Künstler, von denen zum Theil die Elfenbeinschnitzwerke herrühren, welche die Deckel eben jener Bamberger Handschriften, die in der Münchener Bibliothek befindlich sind, bilden; hier, so wie in dem grossen elfenbeinernen Crucifix, welches Kaiser Heinrich II., alten Kirchentraditionen zufolge, ebenfalls an Bamberg geschenkt haben soll und welches sich noch in dem dortigen Dome befindet, offenbart sich bereits ein sehr feiner und edler Formensinn*). Ueberhaupt scheint die Skulptur in dieser Zeit, vielleicht durch die grössere Starrheit ihres Materials begünstigt, minder jener Ausartung und jenem manierirten Wesen unterworfen gewesen zu sein. Das beweisen, ausser den angeführten Beispielen, auch die merkwürdigen Reliefs der im J. 1048 gegossenen bronzenen Thürflügel, welche sich an einem Portal auf der Südseite des Augsburger Domes befinden. Sie sind zwar im Ganzen roh und ungeschickt, doch schon — oder noch — mit Sinn für Form und mit einer gewissen lebendigen Naivität gearbeitet. Noch strengere Formen zeigen die wahrscheinlich derselben Zeit angehörigen Träger des sogenannten Crodo-Altares zu Goslar**). Um es kurz zusammenzufassen, so dürfte dies eilfte Jahrhundert in seinen mannigfach widersprechenden, altüberlieferten und neugebildeten Kunsterscheinungen wie der Gipfelpunkt einer grossen Gährung zu betrachten sein, daraus später jene edlere und reinere Kunst des Mittelalters hervorgegangen ist.

Doch scheint es, als ob insbesondere erst gegen das Ende des 12ten Jahrhunderts, ein freierer Sinn, ein Begehren nach individuellerer Gestaltung erwacht; es scheint, als ob erst jetzt in jenen starren, ich möchte sagen, mumienhaften Formen sich ein eigenthümliches, mannigfaches Leben zu regen beginnt. Die Bilder des berühmten Hortus deliciarum der Herrat von Landsperg, gehören im Ganzen zwar noch jenem früheren Style an, doch enthalten sie im Einzelnen bereits manch eine grossartig freie, selbst kühne Darstellung. Insbesondere zeichnet sich hier die Darstellung einer Superbia aus, welche hoch zu Ross auf einem Löwenfelle sitzend, mit fliegenden Gewanden ihre Lanze schwingt.

Auch unter den ungleich roheren Federzeichnungen, welche das in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrte deutsche Gedicht des Pfaffen Chunrat von der Roncevailschlacht schmücken und in welchen gleichfalls noch jener frühere Styl vorherrscht, ist ein und eine andere lebendigere und freiere Composition zu bemerken. Bei weitem das Vorzüglichste dieser Zeit aber sind die Bilder in Werinhers Gedicht vom Leben der Maria, dessen Handschrift sich in der Bibliothek des Ge-

*) A. I. 47. — A. II. 18. — A. II. 42. — Ed. III. 11. — Ed. V. 4.

**) S. Museum Jahrg. I. No. 13, S. 102.

*) Vergl. Rumohr's Italienische Forschungen I, S. 317.

**) S. Museum Jahrg. I, No. 29, S. 227.

neral-Postmeister von Nagler befindet*); verschiedene derselben, mit den heutigen Kunstmitteln ausgeführt, würden auch dem heutigen Künstler nur zum Ruhme gereichen. Wir müssen diesen Werinher von Tegernsee als einen der ersten Gründer einer freien deutschen Kunstbildung betrachten. Die folgende, der genannten Handschrift entnommene Composition, die nach dem Kindermorde klagenden Bethlehemitischen Mütter darstellend, möge das Gesagte bestätigen. (Die Figuren sind in Umrissen, der Grund farbig.)

Auch in den Bildern der in der Berliner Bibliothek befindlichen Handschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeck, welche aus gleicher Schule mit den letztgenannten hervorgegangen, ihnen aber durchaus in Bezug auf Erfindung und insbesondere auf Ausführung untergeordnet sind, erkennen wir wenigstens ein sorgfältiges Bestreben nach individueller Gestaltung und ein nicht unglückliches Auffassen gewisser lyrischer Momente, in welchen vornehmlich die Bewegung der Hände mit Besonnenheit zum Ausdruck innerer Seelenzustände angeordnet ist.

(Beschluss folgt.)

Wuenschenswerthes in der Kunstliteratur.

(Nachtrag zu No. 3.)

Wäre nicht zu wünschen, dass von den Lebensbeschreibungen der niederländischen Künstler, von van Mander, Houbraken, Johann van Gool, Weyermann, das Bessere durch Uebersetzung bekannter würde? — Man begnügt sich fast allgemein mit Descamps: *la Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois* — selbst Männer, wie Fuessli in seinem grossen Künstlerlexikon, citiren Descamps, obschon dieses Buch aus jenen niederländischen Werken entnommen und nur dürftig zusammengestellt ist, wie man dies auch an den Nachrichten über die deutschen Künstler wahrnimmt, die noch armseliger als die Beschreibungen der niederländischen ausgefallen sind, indem der Verf. darüber eben auch keine andre Quellen hatte. Insonderheit aber ist die gemüthliche Landesart, welche in manchen dieser niederländischen Lebensbeschreibungen, namentlich denen von Houbraken sich kund giebt, bei Descamps grossentheils verschwunden, denn dieser hat nur die Richtung, seinen Landsleuten einige oberflächliche Bekanntschaft mit den niederländischen etc. Malern zu verschaffen, so viel Mühe er sich auch gegeben haben will. — Nachdem gegenwärtig die Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler von Vasari

*) S. die Abhandlung des Verfs.: *De Werinhero etc.*,

in deutscher Uebersetzung zu erscheinen angefangen haben, scheint auch die Reihe an die niederländischen kommen zu müssen. In welcher Art solches Unternehmen auszuführen, ob etwa Eins jener genannten Werke zum Grunde zu legen, oder wie sonst, sonderlich in kritischer Hinsicht, dabei zu verfahren sei? — darüber steht mir keine Meinung zu.

Schildener.

Greifswalde, im Januar.

Correspondenz.

Paris, im December 1833.

Der Maler Delaroche steigt immer mehr und mehr in der Achtung der Pariser Kunstwelt — er ist im starken Vorschreiten begriffen und macht solche Schritte, dass die andern bald ganz hinter ihm zurückbleiben werden. Er ist jetzt mit einem ungeheuren Unternehmen beschäftigt, das ihm nach der Vollendung die erste Stelle unter den Franzosen sichern wird. Es ist ihm nämlich vom Gouvernement aufgetragen worden, das Leben der heiligen Magdalena in der ihr gewidmeten Kirche, in sechs halbzirkelförmigen Bildern von 40 Fuss Durchmesser, in Oel auf die Wand zu malen. In der äussern Form gleichen die Felder denen der Raphaelischen Stanzen, doch ohne Unterbrechung von Thüren und Fenstern. Die Bilder enthalten Figuren von ungeheurer Grösse des Massses, und sind auf eine Art, die ihm bisher nicht geläufig war, zusammengestellt; er tritt hier ganz aus dem sogenannten Französischen heraus, und ist der erste, welcher es gewagt hat, sich in diesen Sachen gegen die hergebrachte Sitte, den tiefempfundenen und ächt religiösen Schöpfungen des Campo Santo zu Pisa, von S. Francesco zu Assisi u. s. w. anzuschliessen; er geht auf eine Einfachheit der Auffassung und Darstellung, auf eine Schönheit der Darstellung hin, die wie ich glaube, die einzig würdige Art ist, diese erhabenen Gegenstände zu behandeln.

Die darzustellenden Gegenstände sind folgende: 1) Magdalena in die Predigt Christi versunken. 2) Magdalena salbt Christi Füsse. 3) Magdalena betet und weint vor dem Leichnam des Herrn. 4) Magdalena am Grabe Christi. 5) Magdalena, in einem Schiffe ohne Mast und Ruder, wird von Engeln (nach Marseille) geleitet. 6) S. Maximin giebt der sterbenden Magdalena das Abendmal; über ihr ein Kranz von Engeln. — Es sollen Cartons ausgearbeitet werden; bis jetzt sind aber blos, um den allgemeinen Effekt zu beurtheilen, die Compositionen mit Kohle und Weiss auf die Steine gezeichnet.

Das Giebelfeld der Kirche enthält ein ungeheures Basrelief von Lemaire (es ist bis jetzt nicht öffentlich zu sehen), darstellend die Aufnahme der heil. Magdalena in den Himmel durch Christum. Die ganze Kirche äusserlich einem griechischen Peripteros mit korinthischen Säulen gleichgehalten, vorn und hinten mit Treppen versehen, ist im Innern in einem römisch componirten Style von recht gefälliger Wirkung, mit Kuppelgewölben; in letzteren sind drei geöffnete Lunetten, durch welche das Licht von oben einfällt. Die Pendentifs zwischen den Kuppeln und den grossen halbkreisförmigen Gemälden sollen die 12 Apostel in Relief (oder vielleicht auch gemalt) erhalten. Die Wölbungen etc. sollen mit vergoldeten Arabesken bedeckt werden.

In dem Gebäude der Deputirtenkammer werden unbedeutende Arbeiten vorgenommen. Der Triumphbogen der Barrière de Neuilly ist fast vollendet; man geniesst von ihm die herrlichste Aussicht auf Stadt und Umgegend. Es werden moderne Reliefs um den Fries herumgeführt, die noch nicht gezeigt werden. In den Zwickeln über dem Bogen selbst sind allegorische Figuren in Relief. Das Innengewölbe des Bogens ist mit Cassetten versiert. Auch führt man das ungeheure sogenannte Palais des Princes, am Quay d'Orsai, welches seit sehr langer Zeit unberührt stand, wieder weiter.

Zur Berichtigung.

In Bezug auf den, in der vorigen Nummer enthaltenen Aufsatz: Radirte Skizzen nach den im Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat verloosten Kunstwerken, beeile ich mich anzuzeigen, dass mein dort ausgesprochenes Urtheil sich auf diejenigen Abdrücke gründete, welche ich, als Mitglied des Vereines erhalten. Es sind mir hernach jedoch andere, von einem anderen Drucker gefertigte Probeabdrücke mitgetheilt worden, welche in wesentlichen Theilen eine ungleich bessere Harmonie und Reinheit zeigen. Dies zur Modification meines Urtheils, welches somit in einigen Punkten mehr gegen den Drucker als gegen die Kupferstecher gerichtet zu betrachten ist.

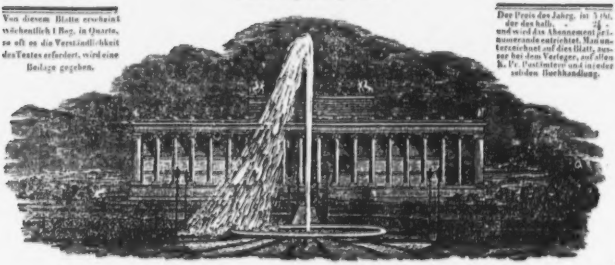
F. K.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 5. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. [illegible] und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Andeutungen über den Entwickelungsgang der deutschen Kunst im Mittelalter.

Eine Vorlesung von F. Kugler.

(Beschluss.)

Wenn alle diese eben aufgeführten Beispiele vom Ende des 12ten Jahrhunderts, wie sich auch mehr oder minder ein freies Leben in ihnen zu entwickeln strebte, im Ganzen noch immer die vorgeschriebenen Typen befolgten, so tritt mit dem dreizehnten Jahrhundert, mit dem Beginn eines neuen Baustyles, auch ein durchaus anderer Styl in der bildenden Kunst auf. — Der romanische Baustyl hatte in der letzten Zeit bereits schlankere und leichtere Verhältnisse gewonnen; die Anwendung des Spitzbogens war verschiedentlich, und schon früher, aus constructiven Zwecken nothwendig geworden; jetzt wagte man den bedeutenden Schritt, diese Gewölbeform als das Hauptprincip neuer architectonischer Anlagen hinzustellen und unzählige Veränderungen, welche mehr oder minder die Folge desselben waren, schufen ein neues Bausystem. Die reissende Schnelligkeit, mit welcher sich dieser sogenannte gothische oder richtiger, wie Hr. von Rumohr vorgeschlagen, germanische Baustyl nicht nur über Deutschland sondern über alle Länder germanischen Einflusses binnen wenig Jahrzehnte verbreitete, dürfte zunächst der engen Verbindung der Baucorporationen im Mittelalter zuzuschreiben sein. Freilich aber mussten auch andere und tiefer liegende Ursachen dazu mitwirken. Die 3 folgenden Jahrhunderte sind ungefähr als die Hauptstadien in der Entwickelung dieses Systemes zu betrachten.

In die Einzelheiten jenes Ueberganges, sowie der eigenthümlichen Entwickelung dieses germanischen Baustyles näher einzugehen, würde hier zu weit führen, auch würde grossentheils nur dasselbe zu wiederholen sein, was bereits von Andern darüber gesagt ist. Ich beschränke mich auf eine kurze Angabe der Entwickelungsmomente des gleichzeitigen neuen Styles in der bildenden Kunst, welcher ebenfalls am Passendsten als germanischer Styl zu bezeichnen sein wird.

Die Bilder in der Münchner älteren Handschrift des Tristan*), welche dem Anfange des 13ten Jahrhunderts angehört, zeigen denselben bereits in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Eine eigene Schlankheit der Figuren, eine gewisse Zierlichkeit in der Bewegung, häufig ein sonderbares Lächeln im Gesicht und grosse, schöne Linien des Faltenwurfes sind die characteristischen Kennzeichen dieses Styles. Zu bemerken ist, dass die Bilder jener Handschrift übrigens mannigfach beschädigt und zum grössten Theil von einer späteren ungeschickten Hand roh überschmiert sind; aus letzteren leider sind die Bilder gewählt, welche der „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters von Aufsess" im ersten Jahrgang daraus mitgetheilt hat.

Als ein Uebergang oder vielmehr als eine Vermittelung zwischen dem älteren und diesem neuen Style dürfen die Werke des Scheyrer Mönches Conrad, den Aventin den Philosophen nennt**), bezeichnet werden. Er lebte um die Mitte des 13ten Jahrhunderts und schrieb und verfasste eine grosse Menge von Handschriften, welche er zugleich selbst mit Bildern versierte. Die Münchner Bibliothek enthält mehrere derselben. Ein edler Formensinn und ein grossartiger Faltenwurf zeichnet seine Arbeiten aus, die wenn sie mit mehr Sorgfalt, als einem so viel beschäftigten Manne vielleicht möglich, verfertigt wären, gewiss Epoche in der Kunstgeschichte machen würden. Auf jeden Fall aber ist er ein würdiger Nachfolger des Werinher von Tegernsee.

Ungleich wichtiger indess für die Kunstbildung des dreizehnten Jahrhunderts sind die Statuen an dem einen östlichen Portale des Bamberger Domes und verschiedene andere im Dom befindliche, sowie die Statuen im Westchore des Naumburger Domes. Ich spreche zuerst von den letzteren, da sich für deren Verfertigung ein bestimmtes Datum angeben lässt. Sie sind nämlich von gleichem Alter mit demjenigen Theil der Kirche, in welchem sie sich befinden und welcher, laut urkundlicher Zeugnisse, in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen wurde; denn sie sind mit denjenigen Werkstücken der Gurtfortsetzungen oder Mauerpfeiler, an und vor welchen sie frei aufgerichtet zu stehen scheinen, aus dem Ganzen gehauen.

„Was den Character dieser Bildwerke und die Arbeit betrifft, sagt ein scharfsinniger Forscher, Lepsius*), über dieselben, so ist nicht zu leugnen, dass sie, zum grössten Theil wenigstens, in einem grossartigen Styl und ziemlich richtigen Verhältnissen gearbeitet sind. Die Gesichter sind nicht ohne Ausdruck, die Stellungen — bis auf einige fehlerhafte Arme — natürlich, die Gewänder verständig geordnet. Besonders hat der Bildner die langen Mäntel zu benutzen gewusst, um malerische Formen zu schaffen und zugleich Abwechselung in die Darstellungen zu bringen."

„Diese Mannigfaltigkeit und diese Freiheit in der Behandlung des Stoffes ist um so bewundernswürdiger, wenn wir die Schwierigkeiten erwägen, mit welchen der Steinmetz zu kämpfen hatte, um die Figuren aus den ungeheuren Werkstücken, und zwar bei den Doppelstatuen zwei aus Einem, und aus dem groben Material des Sandsteines heraus zu arbeiten. So wie sich hierinnen ein ungemeiner Grad von Uebung und technischer Kunstfertigkeit verräth; so deuten die Köpfe, Stellungen und Gewänder auf wahre, nur durch gute Vorbilder erworbene Kunstbildung und Erkenntniss edler Formen, und ist es auch dem Künstler nicht gelungen, sich zum Idealen zu erheben, so ist doch das Streben darnach nicht zu verkennen."

Diese Statuen zeigen eine grosse Verwandschaft mit den genannten des Bamberger Domes. Es ist dieselbe Art der Stellungen, insbesondere des reichen Faltenwurfes in der Gewandung, in welchem sich zuweilen auf merkwürdige Weise altrömische Motive finden. Nur erscheinen die Bamberger Statuen

*) *Cod. germ.* 51.

**) *Aventin, Annales Boic. L. VII.*

*) Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg etc; in den „Mittheilungen etc. des Thüring. Sächs. Vereins für Erforschung des vaterl. Alterthums." (Heft I.)

durchaus als die ältern. Die Stellung bei diesen ist häufig ängstlicher und insbesondere die Bewegung des Handgelenkes gezwungener; das Haar, welches bei jenen freier geordnet ist, besteht hier bei den Männern aus kleinen gedrehten Löckchen, ähnlich den Aeginetischen Statuen, und im Gesicht ist jenes sonderbare Lächeln vorherrschend, welches bei den Miniaturen der Zeit als characteristisch erscheint und welches die Aehnlichkeit der Köpfe mit denen der Aegineten vollständig macht. Die Statuen an dem rundbogigen Portal, welches ein Theil des ältesten Baues vom Anfange des eilften Jahrhunderts ist, stehen unter thurmartigen Baldachinen und sind später an das Portal hinzugefügt, wie sich leicht erkennen lässt. Leider fehlt es an Daten über die Zeit ihrer Verfertigung; in Ermangelung solcher habe ich die älteren im Dom befindlichen Grabsteine verglichen, um aus deren Styl zu bestimmteren Resultaten zu gelangen; doch war auch diese Untersuchung ohne sonderlichen Erfolg: ich fand dasselbe aeginetische Gesicht sowohl bereits an einem Grabsteine des Bischofes Günther, welcher im J. 1065 gestorben, als auch noch an einem Grabsteine des Bischofes Berthold v. Leiningen vom J. 1285. Auf jeden Fall indess müssen die genannten Statuen, ihrem inneren, primitiven Character gemäss, zu den ersten Monumenten des germanischen Styles in der Bildnerei gerechnet werden.

In der Folge mildert sich das eigenthümlich Schroffe, insbesondere das manierirt Zierliche dieses Styles (was indess auch schon bei den Naumburger Statuen fast nicht mehr vorhanden war); die Köpfe gewinnen nicht selten an Ausdruck und die Linien des Faltenwurfes werden weicher, verfallen dagegen zuweilen in den Fehler einer gewissen Schwülstigkeit. Immer aber bleibt eine bestimmte Stylisirung vorherrschend, womit bei den Bildern zugleich der Goldgrund oder die Teppichmuster, welche den Grund bilden, in Uebereinstimmung stehen. Unter den Miniaturen dieses Styles zeichnen sich besonders die mit grosser Zartheit und Innigkeit erfundenen Bilder des Manesse'schen Minnesinger-Codex zu Paris (um 1300) aus, so wie die Miniaturen in der Casseler Handschrift des Wilhelm von Oranse, welche mit dem J. 1343 datirt ist; den Darstellungen der letzteren ist eine grosse liebliche Naivität, den Figuren ein besonderer Ausdruck der Milde eigen. Ich gebe von diesen ein Beispiel im Umrisse:

Denselben Styl tragen auch andere grössere Gemälde vom 13ten bis 15ten Jahrhundert: so das grössere gemalte Fenster im Augsburger Dome, die älteren Fenster des Regensburger Domes, der Oppenheimer Katharinenkirche u. s. w. So ferner die grossen Wandgemälde im Chore des Frankfurter Domes, welche mit einer Inschrift und dem Datum 1427 versehen, durchaus jenen freieren weicheren Formen entsprechen; sie sind im J. 1764 übertüncht, vor Kurzen aber wieder gereinigt worden und im Ganzen wohl erhalten. Dahin gehören viele Staffelei-Gemälde, insbesondere zu Nürnberg und Bamberg, auf deren einem ich selbst noch das Datum 1443 fand. Vorzüglich gehören hieher, nach meiner Meinung, die Gemälde, welche in der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung als Bilder „Cölnischer Schule“ oder allgemeiner, aber mit

einem schwerlich zu vertheidigenden Ausdruck, als „byzantinisch niederrheinische“ Schule bezeichnet sind. Und es scheint, dass die altberühmte Cölnische Schule mit ihren feierlich würdigen Gestalten als die Blüthe dieses Styles, mithin als die Blüthe der eigentlich deutschen Malerei im Mittelalter (denn Dürer steht schon fast ausserhalb desselben) anzunehmen ist. Im Verlauf des 15ten Jahrhunderts endlich wird dieser Styl wieder durch einen andren verdrängt, welcher von den Niederlanden, durch die überwiegende Kraft der Eyckschen Schule, auszugehen scheint: kürzere Figuren, scharfe, eckig gebrochene Falten sind bekanntlich das erste Kennzeichen desselben.

Auch die Sculptur folgt in ihrer weiteren Entwickelung durchaus dem Gange, welchen die Malerei nimmt. Wir haben Gelegenheit, dies an den Statuen vieler Kirchen, als zu Ulm, Regensburg, Nürnberg u. s. w. zu bemerken. Die vortrefflichen Figuren an der Frauenkirche und dem schönen Brunnen zu Nürnberg, welche von Schonhofer im 14ten Jahrhundert gearbeitet sind, geben dafür die besten Belege. Ich glaube endlich nicht zuviel zu behaupten, wenn ich annehme, dass jene wunderbar grossartigen Apostelgestalten von Peter Vischer am Sebaldus-Grabe zu Nürnberg nur eine consequente, freilich aber eine höchste Entwickelung jenes eigenthümlich deutschen oder germanischen Styles in der bildenden Kunst sind. Seine Zeitgenossen Adam Kraft und Veit Stoss gehören dagegen ganz in jene Richtung der Kunst, welche ich oben, als von den Niederlanden ausgegangen, bezeichnet habe.

Scharnhorst's Sarkophag.

Berlin im Januar.

In diesen Tagen wird auf dem Invalidenkirchhofe, wo Scharnhorst ruht, sein Sarkophag, gearbeitet von Tieck, aufgestellt werden. Ein Comité, welches der Feldmarschall Graf Gneisenau, die Generale von Knesebeck, Schöler, Minutoli, Klausewitz, die Künstler Schinkel und Rauch bildeten, hat für dieses Denkmal die Mittel herbeigeschafft, wozu namentlich die Königlichen Prinzen mit den Freunden des Feldherrn das Meiste beitrugen. Schinkel entwarf die Zeichnung; gewiss einer der originellsten Entwürfe dieses genialen Künstlers. Tieck und Rauch wurde die Ausführung übertragen. Ersterer übernahm die Marmorarbeit; und er hat sie nur mit dem Meissel vollendet; weder Raspel, noch Schleifmittel sind angewandt. Rauch hat den colossalen Löwen ausgeführt, dessen königliche Gestalt auf dem Deckel des Monuments gelagert ist. Er wurde in der königlichen Eisengiesserey in Bronce gegossen, und ist einer der leichtesten, gelungensten Güsse der letzten Zeit. Prinz August schenkte das Metall dazu.

Durch solchen Verein ist dem Gedächtnisse des verdienten Feldherrn diess Monument geweiht, eine Stiftung wohlbegründeter Dankbarkeit, ein Mal der Geschichte und der Kunst, zugleich ein Geschenk für das Vaterland.

Zwei schlichte, massive Pfeiler von schlesischem Marmor auf einem Untersatz von Granit werden den Sarkophag von carrarischem Marmor tragen. Der Leisten des Deckels, an den Ecken mit den Zeichen des eisernen Kreuzes in Lorbeerkränzen gefasst, giebt vorn die Inschrift:

Gerhard David von Scharnhorst, K. P. General-L. Seine Ueberreste wurden im Jahre 1826 von Prag hierhergeführt, um unter diesem seinem Andenken gestifteten Denkmale zu ruhen.

An den Seiten das Datum der Geburt und das der Verwundung und des Todes. Ueber dem Deckel ruht der mächtige Löwe mit gesenktem Haupt, gleichwie das unbewegte, stumme, schwere Räthsel des Todes selbst, das die herrlichste Kraft in der tiefsten Ruhe bindet.

An den vier Wänden dieses Sarkophages erzählen Reliefgruppen die Hauptmomente des edeln Lebens, dessen Asche der Boden unter ihnen deckt. Sie zeigen uns den Helden auf seinem denkwürdigen Wege, keinem Siegesweg, den das Glück geebnet, und doch einem Vorgang zu dem Siege, den Vorbedeutungen verheissen, Ausdauer und Entschlossenheit vorbereitet hatten.

Die Scenen, die der Künstler zu diesem Ende mit Besonnenheit ausgehoben und zugleich durch kurze Unterschriften bezeichnet hat, heben an mit der Schwerdtnahme des Jünglings und schliessen mit der Todeswunde des Helden. Jene erste Gruppe an der einen Schmalseite des Sarkophags führt die Unterschrift:

Graf von der Lippe entläßt den Zögling 1777.

Wie sehen diesen bedeutenden Kriegslehrer, wie er mit der Linken dem Jünger ein kurzes Schwerdt reicht, indeß er die Rechte wie zur Weihe über seinem Haupte hält. Dieser empfängt die Gabe der Mündigkeit mit Ernst, indem er die rechte Hand gelobend an die Brust legt. Noch ist er ungewappnet, im Chiton und kurzen Mantel, aber seine Reiseschuhe und zwei gesteifelte Geführten, die hinter dem Grafen seiner harren — der vordere hält das Streitroß, der andere blickt auswärts — lassen über den Abschied nicht zweifeln. Hinter dem Jüngling zwey Lehrer; der eine deutet auf eine Tafel, die er niederhält, der andere auf ein Buch, das er im Arme trägt; beide blicken auf den Schüler. Ueber ihnen im Grunde, erhöht aufgestellt, ein Globus, das Modell einer Kanone und eines Schiffes, bestimmen die Oertlichkeit noch näher. Kräftig ist die Gestalt, würdig die Haltung des Grafen in römischer Gewandung, anmuthig die des Jünglings; auch die Lehrer in ihren langen Gewändern sehen edel, ihre Köpfe tragen Schiller's und Göthe's Züge.— Es war wesentlich, in diesem Cyklus den Mann und die Anstalt zu bemerken, welchen Scharnhorst den ganzen Grund seiner Bildung verdankt. Er hat sie, vorher ohne Anleitung, vom 13ten bis 21sten Jahr auf dem Wilhelmstein erworben. Der Graf zur Lippe (der noch in demselben Jahr starb, welches die Beischrift nennt) steht auf diesem Denkmale um so passender, als er, an sich eine denkwürdige Erscheinung, uns in dieser Scene noch besonders daran erinnert, wie sein Zögling sofort als militärischer Lehrer und Schriftsteller in seine Fusstapfen trat. Denn schon als Fähndrich in Hannöverschen Diensten unterrichtete Scharnhorst Offiziere, und nach wenigen Jahren Lehrer an einer dortigen Kriegsschule und Hauptmann, bereicherte er das militärische Wissen durch Erfindungen und Schriften.

Es folgen an der einen Langseite des Sarkophags drei weitere Bilder, getrennt durch kleine geriffte Pfeiler. Das nächste, mit der Unterschrift:

Menin den 30ten April 1794

schildert die erste kriegerische Auszeichnung von Scharnhorst, als Hannöverschem Stabshauptmann. Menin's Thor im Rücken (welches, wie die übrigen Flandrischen Festungen, damals gegen den ungeheuern Kraftaufwand der Franzosen nicht behauptet werden konnte), ist er im Begriff, mit seinen Truppen durch die Belagerer sich durchzuschlagen. Neben einem zu Boden geworfnen Feind, der sich umsonst mit dem Arm zu decken sucht gegen den Todesstoss von der Lanze des Kriegers, welcher an der Seite des jungen Führers kämpft, steht dieser mit gezücktem Schwert und sein erhobener linker Arm, seine ganze Bewegung treibt vorwärts. Ein Theil der Seinen hat diesem Gebot schon Folge geleistet; sie streben, Verzweiflung in den Zügen, mit gefällten Spiessen voran. Hinten im Thor ist Getümmel, im Vordergrund durch einen Mauerbrecher angedeutet, welche Gefahr obwaltet. — Der General selbst, Hammermeister, hat diesen Durchbruch durch einen zahnmal stärkeren Feind nach Plan und Ausführung Scharnhorst's Werk genannt, der König von England mit einem Ehrensäbel belohnt, dem die Erhebung zum Major, dann zum Oberstlieutnant folgten.

Die folgende Gruppe, unterschrieben:

Preussens Heer empfängt Ihn, den 1. Mai 1801

ist eine vorzüglich gelungene Darstellung der Auffuhrung Scharnhorst's bei dem Könige von Preussen durch den Herzog von Braunschweig, somit des ersten Eintrittes in sein wichtiges Wirken. — Der König, auf einem erhöhten Thronstuhl, im Hermelinmantel, das Zepter im linken Arme liegend, macht mit dem rechten eine empfangende Bewegung, wobei seine Hand die Brust des Siegers von Kaiserslautern berührt, der, im Herzogsmantel, belorbeert, dicht am Throne, etwas tiefer, steht und dem Beschauer das volle kräftige Antlitz und die starken Schultern zeigt. Er hält den Marschallstab in der Rechten, mit der Linken oben die aufgestemmte Kriegslanze, die Scharnhorst gleichfalls mit der Linken anfasst, indess er, behelmt und im Kriegermantel, mit Haltung und Ergebenheit sich nähert. Sein männlich ruhiges Herantreten, während er die rechte Hand auf's Herz legt, der Ausdruck von Vertrauen zu dem Herrscher, der ihn zum Seinigen machen will, und ein ebenso gehaltenes, mildes Selbstvertrauen, auf der Gestalt verbreitet, wirkt harmonisch zusammen mit der würdigen Neigung des Fürsten und der heroischen Biederkeit des herzoglichen Feldherrn, dessen Lanze das Zeichen der heilbringenden Verknüpfung ward. — In jener Gestalt, jenem innern Gleichgewichte der Bewegung sah ich, so verschieden das Motiv ist, denselben Scharnhorst wieder, den ich auf dem Königsplatze kennen gelernt

hatte, diesen Geist tiefsinniger, massevoller Besonnenheit — Der König ernannte damals den Wohlempfohlenen zum Oberstlieutenant des 3ten Artillerie-Regiments, dann zum dritten Quartiermeisterlieutenant. Scharnhorst hielt auch hier Vorlesungen für Offiziere. 1804 wurde er Obrist. 1806 bei Auerstädt zweimal verwundet, folgte er doch Blücher's bis Lübeck. Ausgewechselt, eilte er zurück, wir finden ihn wieder thätig bei

Pr. Eylau den 8ten Februar 1807.

Dieser blutige Sieg—Sieg als Kraftbeweis, als Thatsache für das Gefühl und die Ehre, nicht aber dem Erfolge nach — ist in dem letzten Bilde dieser Seite bezeichnet. Wir sehen nicht die Mordschlacht selbst: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst:“ wir sehen Scharnhorst mit abgesenkter Lanze einer vor ihm aufrechtfliegenden Viktoria folgen, die im Entschweben sich gegen ihn umwendet und einen Lorbeerzweig in seine ausgestreckte linke Hand legt, einen vollen Kranz aber, den sie nach der entgegengesetzten Seite vorzuhalten, ihm noch nicht gönnen will. Mit ernsten Gedanken nimmt er das Pfand hin, ihre Bewegung ist anmuthig zwischen Zuwenden und Entziehen getheilt.

So haben wir bisher, auf der einen Seite des Monuments, den **aufstrebenden** Helden theils unter Scenen und Erscheinungen von ernster und düsterer Erinnerung, theils immer an seiner Seite die Vorbedeutung, in ihm selbst die Verheissung des Bessern gesehen. Nun beginnt es durch ihn sich zu gestalten. Seit 1807 Generalmajor, Präsident der Commission zur Reorganisirung des Heeres, Chef des Geniecorps, veranstaltet er eine erneute Bewehrung des Volkes, die heimliche Saat des Sieges. — Daher zeigt nun die andere Schmalseite des Sarkophags die

Bewaffnung zum Kampfe von 1813.

Scharnhorst steht mit blossem Haupt, den Feldherrnstab in der Hand, an einem Amboss. Zwei Schmiede, sein Wort beachtend, fertigen Waffen. Eine Lanzenspitze ist unter dem Hammer, eine fertige entfällt der Zange; Helme steh'n am Boden. Eben ist ein junger Wehrmann mit Helm und Schwerdt versehen worden. Ein alter Krieger steht in der Mitte des Bildes, ein Bündel Lanzen im Arm, und reicht dem nächsten Jüngling eine hin. Hinter diesem naht eifrig ein anderer, mit ausgestreckter Hand nach der gleichen Waffe begehrend, dem tiefer aus dem Bild ein dritter folgt; vor ihm schliesst ein schon Gerüsteter die Gruppe.

Auf die besonnene Vorbereitung folgt der laute Ausbruch. Indem wir vor die zweite Langseite des Sarkophags hintreten, finden wir sie ganz ausgefüllt von einem einzigen Schlachtbild

Gross Görschen den 2ten Mai 1813.

Hier hat sich das Drama des Helden-Lebens zu seinem letzten Act gesammelt, der aber Jenen, für die es geopfert wurde, vielmehr der Anfang einer neuen, glücklichern Geschichte war. Diese gedoppelte Bewegung des Hinsinkens im ersiegten Kampfe und des Vordringens zur Freiheit herrscht in diesem letzten Bilde, dem grössten des Cyklus. In der Mitte eine Viktorie zu Ross, weniger getragen von dem Thier, als ihre Flügel wie Segel zu seiner Beflügelung ausbreitend. Sie richtet das Adlerfeldzeichen wider den Feind; und es thut Noth; denn ein heftiger Ritter sprengt ihr mit weit ausgeholtem Speer entgegen, und überhaupt ist auf dieser Seite harter Kampf. Denn auch im Vordergrund widersetzen sich altgeübte Krieger, deren bärtige Gesichter an die Napoleonischen Garden erinnern, den ergrimmt eindringenden Vorfechtern jenes Adlers. Einer von diesen, jenseits eines Erschlagenen, der auf den Rücken gestürzt ist, stösst einem nahekämpfenden Feind seine Lanze in den Hals; zwischen den Streitenden wird der Vordertheil eines gefallenen Pferdes sichtber, Kopf und Füsse ohnmächtig zusammengefaltet; eine Gruppe von grosser Wahrheit und entschiedener Wirkung. Auf der andern Seite aber neben der Siegesgöttin ist bereits der Held, getroffen mit tödtlicher Wunde, zurückgesunken in die Arme und an die Knie zweier Getreuen, die ihn mühsam unterstützen. Sein Helm ist zu Boden gefallen; der Knappe, der hinter ihm sein Ross hält, schrickt entsetzt zusammen. Er aber schaut mit der Kraft des Geistes nach dem Erschrockenen zurück, und, indem das Gewicht der Lanze seinen rechten Arm niedersicht, hebt er noch den linken hoch, streift an das Gewand der Siegesgöttin, und zeigt den Weg, der zu verfolgen ist, wär' es auch über seinen Leichnam hin. Und er weis't diesen Weg nicht umsonst. Weiter anwärts etwas tiefer durch's Bild zieht sich die Bewegung, welche die Heldenseele will, wenn auch der eigene Leib nicht folgen kann. Hier sehen wir Krieger, die aus eignem Triebe so kampfdurstig nachrücken, dass sie nicht einmal den Fall des theu-

ren Führers bemerken, und andere dringen da schon ein, wohin er zeigt. Die Siegesgöttin selbst, deren Saum er noch im Sinken berührt, ist freilich in der ersten Jugend, aber indem sie weiter eilt, gehen vor ihren Augen schon die nahen Tage von Katzbach und Culm, Grossbeeren und Dennewitz auf. Endete ja selbst die Thätigkeit des edeln Opfers, das wir hier an ihren Füssen sehen, noch nicht in dieser Schlacht. Mit der Kartätschenwunde reis'te er nach Prag, um der gerechten Sache neue Kräfte zu werben; allein, wie es der Künstler geistreich angedeutet, er konnte nur sterbend hindeuten auf das Siegesziel, wenn seine Beharrlichkeit den Lauf vorbereitet und angeführt hatte, das er aber nicht mit erreichen sollte.

So schliesst denn diese Reihe ernster Gedächtnissbilder, und so ist dieses Werk, durch mehrjährigen Künstlerfleiss schön zur Reife gebracht, wohlgeordnet der Anlage nach, treffend in der Bezeichnung des Einzelnen, in seinem Gehalt einer innigen Theilnahme des Vaterlandes werth. Hoffentlich wird in Zukunft und noch bei spätern Geschlechtern die Stätte nicht unbesucht bleiben, auf der diess Monument das Andenken eines Mannes pflegt, der in Preussens und des ganzen Deutschlands verhängnissvollster Zeit seine Kraft, seine Tage, sein Blut geopfert und die Siegesfrucht nicht geärndtet hat, die er aussäete.

Die Stifter haben sich mit dem Künstler ein Recht auf allgemeinen Dank erworben und ein Beispiel gegeben in Veranlassung von Aufgaben, die einer der edelsten und wirksamsten Bestimmungen der Kunst entgegenkommen. Möchte es so viel Nacheiferung finden, als immer die sonstigen Zwecke des Zeitgeistes gestatten mögen! Unsere Zeit thut sehr viel für die Gegenwart, thut vielleicht mehr, als irgend eine frühere, für diese, somit wohl auch für die Zukunft, durch Posten, Dampfschiffe, Eisenbahnen, durch mannigfaltige administrative Verbesserungen, auch durch Privatveranstaltungen aller Art für industrielle Vortheile, für solche der Geselligkeit, der Bildung oder Bequemlichkeit. Diess ist ganz eigentlich zeitgemäss, ist gut, auch befördert es den Sinn für das Zweckvolle, die Klugheit, die praktische Leichtigkeit, das Wohlbehagen. Aber für die Vergangenheit thut unser Geschlecht, wenn auch hie und da Manches, im Ganzen weit weniger, als ältere Epochen. Wir haben eine nahe, grosse, wie mich dünkt, geistvollere Vergangenheit, als die von Vielen so laut für grossartig gepriesene Gegenwart; aber noch ist wenig dafür geschehen, dass das Bild und Andenken dieser Vergangenheit (was nur durch die Kunst geleistet werden kann) sichtbar und einprägsam in die Gegenwart hereinschaue, befestigt auf dem heimischen Boden, und in Räumen der Oeffentlichkeit für die Vorstellung jüngerer Geschlechter bewahrt. Und doch sind es nur Anschauungen dieser Art, die, indem sie mitten in dem stets zweideutigen, von Bedürfnissen getrübten Bilde der Gegenwart die Erinnerung des Bewährten, Geheiligten, das Gedächtniss dessen, wodurch auch das Gute des Jetzt gegründet, gerettet, vorbereitet wurde, ernst und edel erhalten, der Gegenwart selbst einen tiefern Sinn einflössen; es sind nur solche Anschauungen, die der Vaterlandsliebe die ächteste, mit den ersten Blicken des jungen Auges eingesogene, mit der Macht der Gewohnheit eingeprägte Wahrheit geben; es ist nur diese feste, an Beharrlichkeit naturähnliche Vergegenwärtigung der Gestalten älterer Tage, die, auch vergangen, noch die unsrigen heissen müssen, nur diese bleibende Absperlung der Würde und Bedeutung des Landes und Volkes, von dem wir nichts als die jüngsten Sprossen sind, was dem hohlen Leichtsinn der Veränderungssucht und Eitelkeit wehrt, was das Gemüthliche, das Religiöse in der Natur eines Volkes, was den Geist der Treue und Anhänglichkeit durch schöne Selbsterkenntniss begründet und belebt.

Kein Ersatz für diese Mittel ist die docirende Historie, die, als Schulpensum neben *ame* und dem Satz der Dreiecke dem jungen Kopf zur Arbeit gemacht, oder als Artikel des künftigen Examens mit ihren Ziffern hastig eingelernt, nicht eben leicht in die Adern des Gemüths zu dringen pflegt. Kein Ersatz sind Biographieen und Geschichtbücher, die mitten im ungeheuren Strom unserer Literatur dem Zufall Preis gegeben sind, und wenn auch durch hohe Trefflichkeit zur Verbreitung gelangt, niemals das Persönliche, Einfach-Mächtige, Unvergessliche der Wirkung von Kunstmonumenten entbehrlich machen können. Um so wärmer haben wir ein solches Vermächtniss an die Oeffentlichkeit zu begrüssen.

Dr. A. Schöll.

LITHOGRAPHIE.

Das gestörte Stell dich ein. Gemalt und gez. von J. B. Sonderland. Druck und Verlag der lith. Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. (Berlin bei George Gropius.)

Es ist eine sehr anmuthige Composition. Das Töchterchen hat ein wenig zu lange bei dem Brunnen verweilt, zu dem sie mit ihren zierlichen Krügen gegangen war, und die Mutter hat es für nöthig befunden, ihr nachzueilen und wegen ihrer Trägheit den Text zu lesen. Als Grund dieser Säumniss blickt hinter dem Brunnen ein schnurrbärtiger Jüngling hervor, der dem armen Kinde vielleicht bei der schweren Arbeit des Wasserschöpfens behülflich sein wollte. Das Töchterchen ist ein ganz artiges kleines Frauenzimmer; sie ist auch gar nicht eigentlich verlegen, sondern zupft nur unwillig über die Störung an ihre Schürze; ihr seitwärts gewandtes Köpfchen zeigt sehr wenig Aufmerksamkeit auf die Rede der Mutter, vielmehr scheint sie bereits auf eine neue, bessere Gelegenheit zu sinnen. Die Mutter, welche vor ihr steht und die Arme in die Seite stemmt, ist eine wirthschaftliche Matrone, ihr Profil ist sehr glücklich gezeichnet. Hinten ist die Weinumrankte Wohnung in zierlich alterthümlicher Holzconstruction und andere Nachbarhäuser. — Sonderlands Vorzüge: sprechende, lebendige Composition und ein ausgezeichneter Farbensinn, sowie seine, zuweilen, besonders im Faltenwurf, mangelhafte und mühsame Zeichnung, sind bekannt; letzteres fällt auch hier, besonders an der Schürze des Mädchens, störend auf. Ein anderer Fehler, (der uns bereits bei verschiedenen Werken der Düsseldorfer Schule auffiel), die Perspektive betreffend, muss hier ebenfalls gerügt werden; für die Gebäude des Hintergrundes nämlich ist der Augenpunkt im unteren, für die Figuren im oberen Theil des Bildes angenommen, wodurch eine unangenehme Verwirrung der Verhältnisse entsteht. Es ist dies ganz etwas Anderes als jene grossartige Entäusserung der Rücksichten auf Perspektive, welche zuweilen bei grossen Raphaelischen Compositionen vorkommt, indem hier der Meister sein Werk in zwei verschiedene Massen gesondert und für jede einen besondern Augenpunkt angenommen hat. — Da die Lithographie des in Rede stehenden Blattes von Sonderland selbst angefertigt ist, so ist natürlich alles Einzelne in vollkommener Characteristik und Wahrheit wiedergegeben; auch ist in der Ausführung grosse Liebe und Sorgfalt nicht zu verkennen. Doch scheint es hie und da an gleichmässiger Harmonie zu fehlen, was vielleicht in der mindern Bekanntschaft des Künstlers mit den Bedingnissen dieser Technik ihren Grund haben dürfte; auch die Steinzeichnung erfordert eine längere Uebung, wenn der Künstler über das Ganze, wie über das Einzelne vollkommen Herr sein will.

Der einzelnen gerügten Punkte ungeachtet, macht das Blatt im Wesentlichen nur einen sehr angenehmen Eindruck, und es wird dasselbe als eine heitre und anmuthige Zimmerverzierung gewiss vielfach gekauft werden.

KUNST-ANZEIGEN.

In wenigen Tagen erscheint bei mir:

Ornamenten-Buch

zum praktischen Gebrauch für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w., von C. Bötticher.

1ste Lieferung. Inhalt. No. 1) Ornamente auf antiken Vasen. No. 2) Fortlaufende Ornamentenstreifen. No. 3) Architektonische Gliedermalereien. No. 4) Fortlaufende Ornamentenstreifen. No. 5) Musivische Muster. No. 6.) Tapetenmuster. Preis des Heftes 2 Rthlr.

G. Gropius.

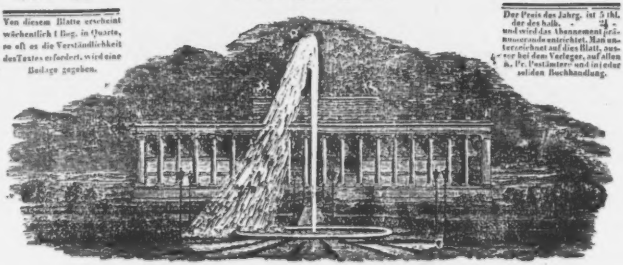
Antiquités mexicaines. *Relation des trois expéditions du Capitaine* Dupaix, *ordonnés en* 1805, 1806 *et* 1807, *pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de* Mitla *et de* Palenque: *accompagnée des dessins de* Castaneda, *et d'une carte du pays exploré, suivie d'un parallèle de ces monumens avec ceux de l'Egypte, de l'Indostan et du reste de l'ancien monde, par* M. Alexandre Lenoir: *d'une dissertation sur l'origine de l'ancienne population des deux Amériques, et sur les antiquités de ce continent, par* M. Warden, *avec un discours préliminaire, par* M. Charles Farcy: *et des notes explicatives et autres documens, par* M. M. Baradère, de Saint-Priest *et plusieurs voyageurs qui ont par cours l'Amérique. Tome 1ère et 2e livraison. Paris, au bureau des antiq. mex.* 1834. 13 Bog. in fol. nebst 26 Kupfern. Das Werk wird aus 12 Lieferungen bestehen, welche von 6 zu 6 Wochen erscheinen sollen. Die Relation ist in spanischer und französischer Sprache. Jede Lieferung kostet schwarz 40 Fr., illum. 60 Fr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 6. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter der bei den Verleger, auf allen k. Pr. Postämter und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kirche St. Micchele maggiore zu Pavia.

Die in der Ueberschrift genannte Kirche hat lange für einen characteristischen Bau aus der Zeit der longobardischen Herrschaft in Italien gegolten. Indem diese durchaus willkührliche Annahme wiederholt und Schlussfolgen aus ihr auf andere Bauwerke angewandt wurden, ist sie die Ursache mannigfacher Verwirrung in Bezug auf die Kunstgeschichte des Mittelalters geworden. Erst neuerdings hat ein Italiener, Cordero*), ein erfreuliches Licht über diese Verhältnisse ausgebreitet. Wir legen unseren Lesern die Hauptpunkte seiner Untersuchung über das Geschichtliche dieses höchst interessanten Monumentes vor, die ein nachahmungswürdiges Beispiel besonnener kunsthistorischer Kritik sind.

Vorher indess führen wir unsere Leser zu dem Gebäude selbst und zwar mit den Worten eines berufenen Berichterstatters, des Hrn. Prof. F. H. von der Hagen (in seinen „Briefen in die Heimath", Band II, S. 17.)

„Die Basilika S. Micchele, sagt derselbe, ist ansehnlich, meist ausgeführt und wohl erhalten. Der Giebel hat 3 Thüren, sehr reich an Bildwerken, dergleichen auch in vielen wagerechten Streifen die Wand bedecken, sowie zum Theil, von unten auf, die wohl nicht ganz fertigen, aus mehren Säulen verschmolzenen 4 Pfeiler, die zwischen den Thüren und an den Ecken bis zu der sehr flachen Abdachung durchlaufen. So erinnert das Ganze, auch durch den Inhalt mancher Bildwerke selber, auffallend an die

*) In seinem schon verschiedentlich in diesen Blättern erwähnten: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda.*

mit Hieroglyphen ganz bedeckten Eingänge der alten Aegyptischen Tempel. Ueber den Thüren sind kleine Bogenfenster, darüber ganz runde, und oben am eigentlichen Giebel steigt von beiden Seiten eine kleine Säulenstellung mit Bögen bis zum Gipfel auf. Noch grösser und prächtiger verziert mit Laubwerk, Blumen und Fruchtgewinden, Vögeln, Greifen u. s. w., ist die Seitenthür am rechten Arm des nur schmalen Kreuzes: am Thürbalken ist Christi Brustbild, im Halbrund darüber ein Engel mit geöffneten Flügeln. Der hohe Giebel ist aber glatter und hat nur schmale Halbsäulen, wie der Chor. Im Winkel zwischen diesem Kreuzesarm und dem Chor steht der einfache Thurm mit ähnlichen Säulenstellungen, wie die am vorderen Giebel; dergleichen auch am Chor und, in 2 Reihen übereinander, an der aussen achteckigen Kuppel umlaufen. Das Innere hat Aehnlichkeit mit dem Züricher Münster, darin, dass die beiden Seitenschiffe, durch Theilung in zwei Stockwerke, eine Art von Gallerie oder Loge bilden, deren Brüstung die Pfeiler des höheren Mittelschiffes verbindet. . . . Die Pfeiler sind hier aber nicht blosse Mauerpfeiler, sondern mehr aus Ecken und Bögen mannigfaltig verbundene Säulenpfeiler, die abwechselnd an der anstossenden Gallerie in zwei Stockwerken absetzen, oder bis zum Gewölbe durchlaufen, und alle die mannigfaltigsten Säulenknäufe haben, mit Palmen, Vögeln, Schlangen, Menschenfratzen und einer Vorstellung des Sündenfalls. Alle Bögen sind rund. — Ganz ähnlich, nur kleiner, ist der Giebel von S. Giovanni in Borgo; die Wand ist aber nicht so reich und regelmässig verziert, und nur einzelne Bildwerke, wie alte Bruchstücke, eingemauert. Ueber den drei Thüren ist zunächst, ausser den einzelnen Fenstern, noch ein kleiner Säulengang mit Bögen, die ebenfalls alle rund sind. Sie hat kein Seitenschiff und Kreuz."

Folgendes ist, was Cordero im ersten Abschnitt seiner genannten Schrift über die in Rede stehende Kirche sagt.

* * *

„Die Schriftsteller, welche von den Angelegenheiten Pavia's handeln*), und nach ihnen der berühmte d'Agincourt in seiner trefflichen Geschichte der Kunst nach den Monumenten, sowie nicht wenig andere von denen, welche über die italienische Architectur in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters geschrieben, haben keinen Anstand genommen, zu behaupten, dass in unseren Gegenden, während sie der Herrschaft der Longobarden unterworfen waren, eine Bauweise vorgeherrscht habe, die, wenn nicht jenem Volk, so doch seiner Zeit ganz eigenthümlich und von der bisher hier angewandten sehr verschieden sei. Folgendes aber ist der Schluss, mit welchem sie eine solche Meinung begründen. Es hat keinen Zweifel sagen sie, und wir wissen es durch den Diakonus Warnefrid**), dass in Pavia seit den Zeiten des Königs Grimoald, gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts ein Tempel oder eine Basilika, dem Erzengel S. Michael gewidmet, vorhanden war; und dass derselbe Tempel ebenso gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts und um den Anfang des eilften existirte, da man aus den gleichzeitigen Historikern weiss, dass in demselben die Fürsten Italiens die Krone zu empfangen pflegten***). Nun sehen wir noch gegenwärtig in dieser Stadt eine, San Micchele genannte Kirche, von majestätischer, alter Architektur, deren Styl noch nicht ein gänzlich gothischer ist, zugleich aber durchaus fern von der Architectur der Griechen oder Römer, und also einer Periode, die in der Mitte steht zwischen beiden Bauweisen, zugehören muss. Es wird dies somit ein Gebäude aus den Zeiten der Longobarden sein und seine Architectur gewiss ein vorzügliches Beispiel von dem Bausystem, welches in jener Zeit und von jener Nation beobachtet wurde.

D'Agincourt, nachdem er eine Zeichnung dieser Kirche von Pavia, zusammen mit jener von Santa Giulia und San Tommaso in limine bei Bergamo beigebracht***), und nachdem er diese Gebäude als Beispiele der in jener Zeit herrschenden Architectur dargelegt, drückt sich folgendergestalt, in seinem grossen obengenannten Werke, aus: „In Pavia und in der Provinz Bergamo, welche nachmals den Namen der venedischen Lombardei annahm, finden sich einige Kirchen, die, obgleich man die Zeit ihrer Erbauung nicht bestimmt weiss, doch ohne Zweifel von den Longobarden im sechsten, siebenten oder achten

*) Ghirard. *Flavia Papia. Vol. I, p. 29.*

*) *De gestis Longobardorum. Lib. V. c.* 3.

**) Muratori. *Annali d'Italia, agli anni* 950, 1004.

***) D'Agincourt. *Histoire de l'art etc. Section de l'Architecture Tab. XXIV.*

Jahrhundert erbaut sind; sie sind noch gegenwärtig genügend erhalten, um darzuthun, welches ihre erste Form und der Styl ihrer Dekorationen waren.“ Darauf giebt er eine Beschreibung dieser Kirchen und fährt also fort: „Diese Gebäude enthalten im Allgemeinen die Fehler, welche der Periode des Verfalls der Kunst eigen sind; aber die innere Eintheilung, noch mehr die Façaden, der Styl der Kapitäle, die Eigenschaft ihrer Ornamente mit Figuren von Männern, Weibern und Thieren, die kaum der Natur ähnlich sind, die Pilaster oder Strebepfeiler, die Säulen, die von der Erde bis zum Gipfel des Gebäudes emporreichen und die im Inneren von einer Ordnung zur anderen, ohne Architrav und ohne Kranzgesims übergehen: alle diese seltsamen und missgestalteten Eigenthümlichkeiten bilden den Charakter eines Baustyles, dessen Gebrauch im sechsten Jahrhundert vorzuherrschen begann und in den beiden folgenden Jahrhunderten sich allgemein ausbreitete.“

Derselben Meinung sind die gelehrten Verfasser der *Antichità longobardiche-milanesi**), und der Cav. Rosmini in seiner *Storia di Milano***); nach ihnen, der treffliche Verfasser des *Guida di Pavia* und schliesslich der gelehrte Robolini in seinen *Notizie appartenenti alla storia della sua patria. Pavia.*

Der genannte Guida drückt sich also über den in Frage stehenden Gegenstand aus: „diese Basilika (San Micchele maggiore) ist gewiss nicht aus späterer Zeit als das siebente Jahrhundert, da sie bereits zur Zeit des Königes Grimoald, d. h. gegen die Mitte dieses Jahrhunderts existirte . . . : aber wenn man nach dem Alter ihrer Structur urtheilen wollte, so müsste man sie vielmehr als ein Gebäude des sechsten Jahrhunderts benennen***).“ Und der andere, indem er von den Kirchen von Pavia spricht, die man für longobardischen Ursprungs hält, schreibt folgendermassen: „Man hat zu vermuthen, dass unsere berühmte Basilika San Micchele ihren ersten Ursprung dem Könige Agilulf verdankt, zur Zeit als derselbe noch Arianer war, wenn es nicht in der That nicht ohne Grund wäre, diesen Ursprung in den Zeiten der gothischen Könige zu suchen.“ Und anderswo fügt er hinzu: „Die Mehrzahl der Schriftsteller von Pavia eignet die Gründung von San Giovanni in Borgo dem longobardischen Könige Rotar zu; und es gehört, nach der Meinung des Ch. Seroux d'Agincourt, die Architektur derselben gerade in das siebente oder achte Jahrhundert*).“

Als Muratori, ein etwas strengerer Kritiker als die erwähnten Schriftsteller, der genannten Kirche San Micchele erwähnen musste und bemerkt hatte, wie die Schriftsteller von Pavia und mit diesen Sigonius, ohne irgend einen Beweiss anzuführen, behaupten, dass diese Basilika von Constantin dem Grossen erbaut sei, so begnügte er sich zweifelnd hinzuzufügen: es wäre im Gegentheil um Vieles wahrscheinlicher, dass dies Gebäude ein Werk der Longobarden sei, indem zu jenen Zeiten die Verehrung der Völker gegen den Erzengel S. Michael geblüht habe**). Und sehr verständig war dieser Zweifel des unsterblichen Mannes; denn es giebt kaum etwas mehr Thörigtes, als wenn man behaupten will, dass eine Kirche oder irgend ein anderes Gebäude wirklich in eine gewisse Zeit gehöre, und zwar aus dem einen Grunde, dass gerade in derselben, wenn gleich sehr entfernten Zeit, in derselben Stadt eine Kirche vorhanden war, welche denselben Namen führte. Und es giebt nur zuviele Schriftsteller, die auf eine solche Weise verfahren und um so mehr irren, als sie von ihren städtischen Angelegenheiten zu handeln hatten***).

Wenn Schlussfolgen der Art Gültigkeit hätten, so würden die Gebäude der Longobarden, statt sehr selten in Italien zu sein (wie sie es wirklich sind), sich sehr häufig in all den Gegenden und Städten vorfinden, die einst dieser Nation unterworfen waren. Die einzige Stadt Lucca, zum Beispiel, würde noch heute vielleicht nicht weniger als zehn Kirchen aus jener Zeit in ihren Mauern einschliessen, da soviele sich dort vorfinden, die gegenwärtig mit denselben Namen bezeichnet werden, durch welche, wie man aus authentischen Dokumenten weiss, in dieser Stadt, im siebenten und achten Jahrhundert, eben soviel Kirchen unterschieden waren.

Und wenn die Architectur aller dieser Gebäude sich insgesammt mit denselben characteristischen Kennzeichen darstellte, was der Fall sein müsste,

*) *Vol. I. face.* 120.

**) *Vol. I. face.* 59.

***) Malaspina. *Guida di Pavia: Pavia* 1819 *face.* 56.

*) *Vol. I. face.* 63 *e.* 126. *Op. cit. Pavia* 1823—1826.

**) *Antiq. med. aevi. T. II. col.* 862. *Diss. XXVII. Annali etc. Vol. IV.* 112.

***) Lupi. *codex diplom. Bergom. p.* 207.

wenn die Longobarden, und somit Italien unter ihrer Herrschaft, einen eigenthümlichen Baustyl gehabt hätten, so würde gewiss keine andere Periode in der Geschichte der Baukunst des früheren Mittelalters klarer und unzweifelhafter sein, als eben diese. —

Eine Kirche, welche zu Pavia dem Erzengel S. Michael gewidmet und gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts, zu den Zeiten des Königs Grimoald vorhanden war, nennt Warnefrid, und zwar an der Stelle seiner Geschichte, wo er erzählt, dass Unulph, der Vertraute des Königes Bertarid, nachdem er die Flucht seines Herrn aus dem königlichen Palaste, der von Grimoald zu seiner Wohnung bestimmt war, bewerkstelligt hatte, ein Asyl in der benachbarten Basilika des Erzengel S. Michael suchte*). Dies Faktum, obgleich es der Geschichtschreiber nicht ausdrücklich sagt, muss, nach dem Zusammenhange, sich in Pavia ereignet haben.

Auch in dem folgenden Jahrhundert findet man diese Basilika von demselben Warnefrid erwähnt, in dem Theil seiner Geschichte, wo er erzählt, dass, während der König Luitprand in seinem Palaste, ohne Zweifel zu Pavia, zu Gericht sass und ein Urtheil gegen einige Longobarden aus Friaul fällte, einer von diesen, Namens Herremar, um sich seinem Unwillen zu entziehen, ebenfalls in diese Kirche entfloh**); so dass man sich dieselbe, auch durch diese Erzählung als verbunden mit der königlichen Wohnung denken muss.

Nach dieser Zeit aber geschieht ihrer nicht mehr Erwähnung in der Geschichte der Longobarden, und ebenso wenig kann man eine Nachricht über sie aus den alten Dokumenten der Stadt Pavia schöpfen, da die Archive mehr als einmal verbrannt und zerstreut worden und sehr wenig Dokumente, älter als das eilfte Jahrhundert, erhalten sind.

Bei den Schriftstellern, die in die Zeit um den Schluss des ersten Jahrtausends gehören, wird aufs Neue gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts, zu Pavia eine Kirche erwähnt, welche dem h. Michael gewidmet war; und sie wird San Michele maggiore genannt, vielleicht um sie von einer anderen zu unterscheiden, die gleiches Namens, aber geringer an Umfang oder anderweitigen Eigenschaften war und in derselben Zeit dort vorhanden sein konnte. Auch wird dies nicht wunderbar scheinen, wenn man bedenkt, dass die Verehrung sehr gross war, welche sämmtliche Barbaren, insbesondere aber die Longobarden zu jener Zeiten diesem heiligen Engel darbrachten; der König Luitprand z. B. pflegte sein Bild auf seinen Fahnen zu tragen und er hatte auch die Absicht, dasselbe auf seine Münzen prägen zu lassen.

Was indess auch der Ursprung dieser Benennung sei, so kann man doch nicht zweifeln, dass in einer kurzen, von Muratori herausgegebenen Chronik der Könige Italiens von ihr gesprochen werde, wo man folgendes liest: *In Basilica S. Michaelis que dicitur major, fuerunt electi et coronati Berengarius et Adelbertus filius ejus**). Und dieselbe Faktum findet sich wiederholt in den *Annali lambecciani***) und bei dem novalesischen Chronographen.

In derselben kurzen Chronik geschieht ihrer aufs Neue Erwähnung, und zwar in den ersten Jahren des folgenden eilften Jahrhunderts, indem dort gesagt wird, dass der Kaiser Heinrich II, im J. 1001, nachdem er zu Pavia angekommen, erwählt und zum König von Italien gekrönt wurde: *inter basilicam S. Michaelis que dicitur majore****). Und in einer Schenkung, welche der Kathedrale von Pavia von Otto, dem Sohne des Königes Arduin, im J. 1008 gemacht wurde, heisst es: *Actum apud Papiam in palatio juxta ecclesiam S. Michaelis*****) Nach dieser Zeit aber, unter Kaiser Conrad (II.) dem Salier, fielen die Paveser in Ungnade, weil sie den königlichen Palast zerstört hatten, und Pavia verlor das Vorrecht, den Königen von Italien in seiner fürstlichen Pfalz die Krone zu geben. Es wird von derselben, soviel ich weiss, bis auf die Zeiten des Kaisers Friedrich I. nicht mehr gesprochen; davon hernach.

*) *Cum Unulfus in beati archangeli Michaelis basilicam confugium feciset etc. De gestis Longobardorum. Lib. VI. c. 51. — Siehe auch:* Assemanno. *Script. hist. itol. Tom. I. p. 454.*

**) *Tunc rex in iudicio residens . . . . praecepit. Hoc audito iis Longobardis comprehensis, Herremar, qui unus ex eis fuerat, evaginato gladio . . . . in basilicam beati Michaelis confugit.* Pauli Diaconi. *De gestis Longobardorum. Lbi. V I. c.51.*

*) Muratori. *Annali d'Italia, all' anno* 950.

**) *Berengarius cum filio suo Adalberto . . . . . in civitate Papie, ad absidam S. Michaelis sic electi sunt reges. Lib. V. c. 4.*

***) Muratori *Ann. d' It. ann.* 1004.

****) *Ib. ann.* 1008.

Wenn es nunmehr aus all diesen Angaben hinlänglich klar ist, dass dieser Tempel zu Pavia schon zur Zeit der Longobarden vorhanden und mit dem Palast der Könige verbunden war, und dass er sich, während des zehnten und im Anfange des eilften Jahrhunderts, stets an demselben Orte befand; so ist dadurch noch nicht auf gleiche Weise erwiesen, dass dieser selbe Tempel, in dem langen Zeitraum zwischen der Regierung des Grimoald und der des Kaiser Heinrich II. nicht zerstört und aufs Neue und in einem anderen Styl wiederhergestellt sein konnte; und noch weniger dass die gegenwärtig zu Pavia vorhandene und dem h. Michael gewidmete Kirche ebendieselbe sei, welche sich dort schon zur Zeit der Longobarden befand und in späteren Jahrhunderten *maggiore* genannt wurde. Und dies vornehmlich aus dem Grunde, dass man, wenn es sich von den heiligen Gebäuden des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung handelt, immer mit ziemlicher Gewissheit voraussetzen darf, dass dieselben entweder gänzlich erneuert oder wenigstens zum grossen Theil umgeändert auf uns gekommen sind; denn das eilfte und die beiden folgenden Jahrhunderte erscheinen als die Zeit allgemeiner Erneuung in den zeichnenden Künsten, sehr bedeutender Umwandlungen in der Baukunst. Und wenn man dies nicht von allen Gebäuden ohne Ausnahme sagen kann, da in Rom, in Lucca, in Brescia, besonders aber in Ravenna, sowie in einigen wenigen anderen Orten Italiens, einige Kirchen aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters ziemlich in ihrem ersten Zustande erhalten sind, so sind gleichwohl diese Ausnahmen von der allgemeinen Regel sehr selten. Selbst die Hauptbasiliken von Rom, gegründet durch Constantins Frömmigkeit und alle nachmals von seinen Nachfolgern erneut, Denkmäler, so höchst würdig der Verehrung durch ihren Ursprung und durch die Herrlichkeit der Gesammt-Anlage, — welchen Restaurationen, Abänderungen und Erweiterungen sind sie nicht unter den Pontificaten Hadrians I., Paschalis II., Honorius III., Sixtus V. und noch anderer, je nach dem Bedürfniss der kirchlichen Gebräuche und des verschiedenen Geschmackes verschiedener Zeiten unterworfen gewesen!

(Beschluss folgt).

KUPFERSTICH.

Er hoc beatam me dicent omnes generationes. (*Luc. I.* 48.) **Marienbild aus der Anbetung der heil. drei Könige, Frescogemälde in der Allerheiligen Capelle in München, v. H. Hess, Professor. Gest. von H. Merz in München. Gedr. von H. Felsing in Darmstadt.** (Berlin bei George Gropius.)

Es ist in neuerer Zeit wohl manchmal Klage darüber geführt und es ist auch manch ein spottendes Wort laut geworden, wenn Künstler, von den Wundern des wiederentdeckten Mittelalters berauscht, sich diesem übermächtigen Eindruck willig hingaben und in ihren Werken die Formen und Typen jener Zeit nachzubilden suchten. Der Erfolg hat freilich Klage und Spott zumeist gerechtfertigt; jedoch nur, insofern er die subjective Schwäche jener Künstler herausstellte, die entweder am Mittelalter gerades Weges zu Grunde gegangen sind oder, aus Furcht vor Letzterem, sich auf ein anderes Gebiet geflüchtet haben und hier vielleicht durch Nachahmung brillanterer Aeusserlichkeit die Menge bestachen, das Wesen indess so wenig wie dort zu erfassen im Stande waren.

Heinrich Hess gehört nicht zu jenen Künstlern. Denn wenn es gleich ebenfalls Gestalten des Mittelalters sind, welche er in seinen Bildern hervorgerufen, so erscheint er doch als der Meister, der diese Formen in seiner Gewalt hat, und nicht, umgekehrt, von ihnen beherrscht wird. Zu solcher Meisterschaft ist aber ein reiner Sinn und ein ernster Wille nöthig, welches beides in den Werken Jener vermisst wird, die statt dessen nur ein blödes Umhertappen und nur eine prahlerische Eitelkeit kund geben.

Es sind wundersame Schätze, die Heinrich Hess aus den Tiefen des Mittelalters emporhebt. Ich kenne die Gestalten jener Zeit gar wohl; ich habe oft in dunklen Crypten halbverloschene Wandgemälde oder in Bibliotheken die Miniaturen verknitterter Pergamente nachgezeichnet; aber das Starre, Mumienhafte konnte meine Phantasie diesen Gestalten nicht entnehmen und es schien mir ein trüber Druck auf jener ganzen, sonst doch so reichen Zeit

zu lassen. Erst als ich in die Allerheiligen Capelle zu München trat, und in den Fresken und Cartons von Hess die Urbilder jener Formen sahe, schloss sich mir ihr inneres Wesen deutlicher auf; Hess hat ihnen eine lebendige Seele einzuhauchen gewusst.

Das aber ist allerdings eine andere Frage, ob diese Erneuerung des Mittelalters nun auch wahrhaft im Geist und im Bedürfniss unserer Zeit sei, ob daraus sich ein gemeinsam gültiger Kunststyl für letztere entwickeln könne? Dies, glaube ich, müssen wir mit Nein beantworten. Es sind uns nicht — weder darin, noch überhaupt — künstlerische Typen aus der christlichen Urzeit überliefert; und wie das vierte und fünfte Jahrhundert die heiligen Gegenstände vollkommen ideal behandelte, wie das Mittelalter, nach vernichtenden Völkerstürmen, mühsam nach einer festen Gestaltung des Gedankens rang, wie die grossen Reformatoren des Cinquecento den Gedanken von dem hemmenden Gewicht archaistischer Typen befreiten, so sind auch wir nur auf die Stimme in unserer eigenen Brust angewiesen. Das Mittelalter aber ist ein Anderes als unsere Zeit.

Das vorliegende Blatt stellt die heilige Jungfrau dar, auf alterthümlichem thronartigem Sessel sitzend, und das Christuskind auf ihrem Schooss. Sie ist in dem früher gebräuchlichen Matronencostüm, einem langen Untergewande und einem weiten Mantel, letzterer nach Art einer priesterlichen Casula, wie es das Mittelalter liebt, um den Oberleib geschlagen, das Haupt mit einem Schleier bedeckt. Das Christuskind ist nackt; es sitzt auf einem Kissen, dem Beschauer gerade zugewandt, und erhebt die Rechte zum Segen. Zwei Engel halten einen Teppich hinter der heil. Jungfrau und schauen zu dessen beiden Seiten hervor. Das Ganze macht, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, in den einfach grossartigen Linien des Faltenwurfes, einen hochernsten und feierlichen Eindruck. Doch ist auch dies, wie gesagt, ein Werk, welches wesentlich als nur dem Mittelalter angehörig, betrachtet werden muss; es liegt eine gewisse, mönchische Apathie in allen diesen Gesichtern, die zu unserer lebendigeren Ansicht des Lebens — wie wir es doch sämmtlich meinen und fühlen — nicht passen will. —

Die Arbeit des Kupferstechers ist im Wesentlichen nur erfreulich und als eine wahrhaft deutsche, entfernt von allem affectirten Glanz und Flimmer, zu bezeichnen. Es sind einfache Striche, in gleichen Stärken und Abständen neben einandergelegt und der besonderen Lage der einzelnen Theile wohl angemessen; die verschiedenen Localtöne, durch ein grösseres oder geringeres Zusammentreten zweckmässig bezeichnend; in den Schatten verstärkt und mit, meist einfachen, Kreuzstrichen versehen. Nur ist zu bemerken, dass an einzelnen Lichtstellen der Gewandung die zu wünschende vollkommene Gleichmässigkeit der Striche fehlt. In den Fleischpartieen lösen sich, nach den lichteren Stellen zu, die Striche von einander und gehen, um eine grössere Weichheit und zartere Modellirung hervorzubringen, in längliche gestossene Punkte über. Dies leichtere Mittel aber, das, wie es scheint, nur mit grosser Behutsamkeit anzuwenden ist, hat den Kupferstecher an einigen Stellen verführt, die Punkte zu sehr und ausser dem genauen Gesetz der Strichlagen zu häufen, wodurch an mehreren halbdunklen Stellen, statt der klaren Schatten einfacher oder doppelter Strichlagen, ein verwischtes Grau hervorgebracht ist. Noch unangenehmer wirkt es, wo diese Punkte gewissermassen als Aushülfe und Retouche zwischen den Strichen angewandt sind.

Doch betreffen diese Ausstellungen nur einzelne kleinere Partieen; im Wesentlichen ist das Blatt mit grosser Sorgfalt, mit Geist und Sinn gearbeitet und Liebhabern sehr zu empfehlen. F. K.

LITHOGRAPHIE.

Otto I., Königs von Griechenland, Abschied zu München am 6. December 1832. Componirt und gezeichnet von Philipp Foltz. Lithogr. und die Portraite nach der Natur gezeichnet von G. Bodmer. Gedruckt in der J. G. Cotta'schen Anstalt in München von Thomas Kammerer. Herausgegeben von Joseph Löhle, Kupferstecher im k. b. milit. topograph. Büreau zu München. (Berlin, bei *George Gropius.*)

Das vorliegende grosse Blatt enthält eine Zusammenstellung der Portraits derjenigen Personen, welche an diesem geschichtlich denkwürdigen Akte

Theil genommen, der königl. Bayrischen Familie, der obersten Hof-, Militair- und Civilbehörden Bayerns, der Deputation und der Regentschaft Griechenlands u. s. w. Das Ganze ist auf eine verständige Weise angeordnet; es ist ein Vestibül des Königl. Schlosses, mit einer Treppe auf der einen Seite, auf welcher der feierliche Zug herniedergekommen ist und eben die untersten Stufen erreicht hat, vorn dik beiden Könige, Ludwig und Otto. Der Vater übergiebt den Sohn der griechischen Deputation, indem er zutrauensvoll die Schulter des Admirals Andreas Miaulis berührt; der Sohn wendet sich zur Mutter zurück und reicht ihr die Hand zum Abschiede. Die Handlung und die Gruppirung erscheinen ungezwungen; störend sind nur die beiden Figuren des nächsten Vordergrundes, welche das Ganze nach beiden Seiten hin allzusymmetrisch abschliessen, indem beide dem Beschauer den Rücken und ein Viertel des Gesichtes zuwenden und beide die äusseren Arme in die Seite stemmen, die anderen auf gleiche Weise niederhängen lassen. Die Zeichnung der Figuren ist in dem edlen Styl der Münchner Schule; die grosse Menge der Portraitköpfe (ein beigegebenes Blatt erklärt deren zwei und vierzig) ist mit grösster Sorgfalt ausgeführt und voll des eigenthümlichst individuellen Lebens.

Abgesehen von dem geschichtlichen und lokalen Interesse dieses Blattes, ist es zugleich höchst bemerkenswerth durch die vorzügliche lithographische Arbeit, darin es als eins der ersten Muster gelten kann. Die Köpfe, die im Durchschnitt wenig über einen Zoll messen, sind so sauber ausgeführt und von so zartem Korn, dass sie die Feinheit der Aquatinta übertreffen; ebenso ist über die gesammten Figuren und auch über die leichter schraffirten Nebenpartieen das ebenmässigste Korn verbreitet. Das Ganze steht in trefflichster Harmonie. Ohne Zweifel gebührt dem rühmlich bekannten Lithographen und dem Drucker für ein so ausgezeichnetes Werk gleiche Anerkennung.

Kunstverein zu Halberstadt.

Nächst den Städten, wo Akademieen Kunstausstellungen veranstalten, war Halberstadt die Erste in Preussen, wo dergleichen unternommen wurde; die erste dortige Ausstellung fand bereits im May 1828 statt, eingerichtet durch den als Kunstförderer so rühmlich thätigen Hrn. Dr. Lucanus. 1830 war die zweite, 1831 die dritte, 1833 die vierte, und in diesem Jahr soll die fünfte Ausstellung folgen. Der Domherr von Spiegel vereinigte sich im J. 1830 mit Hrn. Lucanus; 1828 stand letzterem der bekannte, in Halberstadt lebende Gelehrte, Hr. Dr. Friedr. Cramer zur Seite. Bis jetzt wurden die Kassen-Ueberschüsse der Verloosungskasse überwiesen, damit Alles den Künstlern zu Gute kommen sollte. Künftig wird ein besonderer Ausschuss von den nun zutretenden Vereinsmitgliedern den Ankauf und die Verloosung leiten; die Ueberschüsse der Ausstellung aber werden nunmehr für öffentliche Zwecke verwendet werden, zunächst um die Ausgabe für das Kirchengemälde „Christus und Petrus“ von Cötting (darüber bereits im vorigen Jahrgange des Museums, No. 43, S. 345 berichtet wurde) zu decken und aufzubringen. — Möchten doch alle Kunstvereine diesem edlen Beispiele folgen und erkennen, dass die Stiftung öffentlicher Kunstwerke ihre vornehmste und schönste Pflicht ist!

Die Resultate der früheren Halberstädter Ausstellungen sind stets sehr brillant gewesen, oft sind für 1500 bis 2000 Thlr. Werth Gemälde dort geblieben, für 300 bis 600 verloost. — Auch diesmal giebt Halberstadt selbst schon einen guten Stamm von Kunstwerken. Der Domherr von Spiegel hat schöne Gemälde erhalten, die Bürkell, Weller und Meyer in Rom, auf Bestellung, vollendet haben; Lucanus besitzt die heilige Familie von Hübner, das Original der Märchenerzählerin von Hildebrand (das im Düsseldorfer Verein verlooste Bild ist eine Wiederholung, woran vorzugsweise Graban gearbeitet); ferner ein Seestück von Schulz und eine Landschaft von Brandes; Lessing und Sohn haben demselben ebenfalls versprochen, bis dahin die schon seit längerer Zeit bei ihnen bestellten Bilder abzuliefern. Sodann hat der Hr. Direktor W. Schadow bereits die Uebersendung alles dessen zu dieser Ausstellung zugesagt, was bis dahin in Düsseldorf fertig sein wird; auch der (Berliner) Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat ist um die Uebersendung von Sohn's „Diana“ und Hildebrand's „Rathsherrn“ ersucht. Aus München endlich haben Quaglio, Hess und Bürkell Mittheilungen versprochen und Helmsdorff in Carlsruhe wird mit einem Bilde auftreten, welches Hr. Lucanus bei ihm gekauft. — Es wird somit gewiss Bedeutendes

von dieser Ausstellung zu erwarten sein. Folgendes sind die, hierauf bezüglichen, Anzeigen des Halberstädter Kunstvereins, welche uns zur Veröffentlichung übersandt worden sind.

* * *

Die fünfte Kunstausstellung in Halberstadt, von Werken lebender Künstler, soll vom ersten bis letzten Mai d. J. dauern und damit wieder eine Verloosung von Kunstwerken verbunden werden. Wir ersuchen daher die Herren Künstler, welche uns Gemälde dazu anzuvertrauen geneigt sind, diese bis zum 12. April, eine genaue Beschreibung derselben mit Angabe der Grösse und des etwanigen Verkaufspreises aber schon bis zum 30. März an uns einzuschicken.

Bei Zusendungen von namhaften Künstlern übernimmt der Verein die Kosten der Her- und der Rückfracht und vergütet, unter Umständen, auch die der Verpackung. Von sehr entfernt Wohnenden, und bei sehr grossen Gemälden, müssen wir indess vorher um eine Anfrage bitten.

In Berlin wird Hr. Kastellan Rietz im Königl. Akademie-Gebäude, in Dresden Hr. Weinberger nähere Auskunft ertheilen, Gemälde annehmen und für deren bestmögliches Verpacken und Versenden sorgen.

Halberstadt den 1. Januar 1834.

Der Kunst-Verein in Halberstadt.

J. W. Spiegel zum Diesenberg, Dr. F. Lucanus.

Der Königl. General Postmeister und bevollmächtigte Minister bei der Bundes-Versammlung, Herr von Nagler, hat dem Kunst-Vereine zu Halberstadt die Portofreiheit für Briefe und für Packete bis 5 Pfund geneigtest bewilligt; wenn die für den Verein bestimmten Briefe und Addressen unter Kreuzcouvert, der Addresse der Unterzeichneten und mit der Bezeichnung: Angel. des Kunst-Vereines zu Halberstadt, im Preussischen zur Post gegeben werden; welches zur Beachtung den mit dem Vereine in Verbindung stehenden Herren Künstlern und Kunstfreunden bekannt macht,

der Kunst-Verein zu Halberstadt, am 28. Jan. 1834.

J. W. Spiegel z. Diesenberg, Dr. F. Lucanus,

Nachrichten.

Berlin. Der Königl. Preuss. Ober-Baudirektor Schinkel hat von Sr. Majestät, dem König Otto von Griechenland, den ehrenvollen Auftrag erhalten, den Plan des Residenzschlosses zu entwerfen, welches zu Athen und zwar, wie wir vernehmen, auf der Akropolis erbaut werden soll. So tritt der erste Architekt unserer Zeit, auf welchem die Weihe der hellenischen Kunst ruht, neben die heiligen Denkmäler einer lang entschwundenen Jugend des menschlichen Geschlechtes. Dürfen wir daraus für die Gegenwart Schlüsse ziehen, — für die Zukunft hoffen?

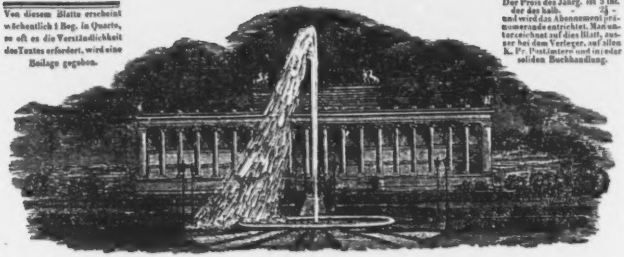
München. Der als Architekt und geübter Zeichner gleich bekannte, talentvolle Hr. W. Gail, welcher, nach einem anderthalbjährigen Aufenthalte im östlichen und südlichen Spanien, hieher zurückgekehrt ist, hat eine grosse Menge von Studien und Zeichnungen von spanischen und maurischen Gebäuden in Tarragona, Cordova, Sevilla, Granada u.s.w. mit zurückgebracht. Nach diesen führt er so eben ein grosses, ungefähr 6 Fuss langes und 4 Fuss hohes Oel-Gemälde, eine Ansicht des Löwenhofes in der Alhambra zu Granada, aus, das dadurch ein doppeltes Interesse gewinnt, weil man, zum ersten Male, auch den Farbenglanz dieser merkwürdigen Ueberreste wird kennen lernen. Ein anderes kleineres Bild, die Ansicht eines Zimmes in der Alhambra, mit einem grössen, reich in Farben verzierten Bogen, ist für Berlin bestimmt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 7. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thl. der des halb. 1½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kirche St. Micchele maggiore zu Pavia.

(Beschluss.)

Die gothischen Könige hatten einen Palast zu Pavia; es hatten dort mehr als einen die Könige der Longobarden; und, soviel uns der Anonymus des Valesius versichert, waren dort noch die Thermen, das Amphitheater und andre Monumente des alten Ticinum. Von all diesen Gebäuden, welche doch die festesten und grandiosesten in dieser Stadt sein mussten, ist keine Spur erhalten. Die Kirche San Micchele, nach so vielen politischen und natürlichen Unglücksfällen, nach so mannigfachem Wechsel der Herrschaft, der Pavia, vom Reich des Grimoald bis auf unsere Tage unterworfen war, sie hätte also mehr als jene Monumente den Stürmen der Zeit, so vielen Gelegenheiten zum Verderb widerstehen können? Dies ist nicht wohl glaublich, um so weniger, wenn man damit verbindet, was der Geschichtschreiber Liutprand, ein Paveser und Genosse eben jener Zeit, uns erzählt, dass nämlich, im Jahre 924 diese Stadt von den ungrischen Hülfstruppen des Kaisers Adalbert verbrannt und in einen Haufen Steine verwandelt wurde, wie es schon durch die Hand der Hunnen mit Aquileja geschehen war, so dass diese Stadt sich nicht mehr erheben konnte *). In dieser Feuersbrunst kam der Bischof von Pavia, Johann, und mit ihm der von Vercelli ums Leben; und so

*) *Usta est olim formosa Papia, anno dom. Inc. DCCCCXXIV. . . Salando duce uritur infelix olim formosa Papia: Vulcanusque quos attollens flatibus artus templa Dei, patriamque simul concremavit in omnem etc.* Liutprandi *ticin. ecclesiae levitae Historiar. lib. III. c. I.* bei Muratori *R. ital. script. Vol. II, p.* 162.

gross war dies Elend, dass der Chronist Frodoard, der eben in jener Zeit lebte, schreibt, es hätten von der gesammten Volksmenge nicht mehr als zweihundert Personen sich retten können, es seien drei und vierzig Kirchen abgebrannt, so dass seit langer Zeit in keiner Stadt der Christenheit ein so grosses Elend sei gesehen worden*).

Dass in dieser Zerstörung auch die fürstliche Basilika ein Raub der Flammen wurde, schliesse ich aus einem anderen Umstande, den derselbe Historiker Liutprand erzählt, dass nämlich Hugo, Herzog der Provence, nachdem er im Jahr 926, von den Grossen Italiens zu Pavia erwählt worden war, nicht hier, in der Basilika San Micchele, wie es bisher Sitte gewesen war und auch später geschah, die königliche Krone empfing, sondern dass er sich nach Mailand begab, um dieselbe in der Kirche des heil. Ambrosius vom Erzbischof Lambert zu empfangen**).

Und noch hatte sich Pavia von diesem Unglück nicht gänzlich erholt, als es eben zweiten Brand zu erdulden hatte, der daselbst, im J. 1004, von den deutschen Soldaten Heinrichs II, angelegt worden war und der, wenn wir dem Arnulf glauben, fast eben so wüthete, wie der erste***).

In dieser zweiten Katastrophe wurde auch der königliche Palast, der bereits, nach dem ersten Brande von 924****), wieder gebaut worden war, von neuem eine Beute der Flammen. Kann es nunmehr, frage ich, möglich sein, dass die Basilika San Micchele, welche, wie gesagt wurde, mit dem Palast verbunden war, auch diesmal so unverletzt habe hervorgehen können, dass auch jetzt nicht Restaurationen nichtbar werden sollten, zum wenigsten nicht an dieser grossen Menge von Figuren, Ornamenten und anderen feinen Sculpturen, die zum grossen Theil in einem zerbrechlichen Sandstein ausgeführt sind? die, obgleich seit zwölf Jahrhunderten, wie man sagt, den Beschädigungen von Menschen und Wetter ausgesetzt, noch nicht gänzlich zerstört sind.

Oder sollen wir glauben, dass, wenn dies Gebäude damals wiederhergestellt wurde, dies sich nicht aus dem Styl seiner Architektur erkennen lassen sollte, der sich doch von verschiedenem Character, je nach der Verschiedenheit der Jahrhunderte, zeigen müsste, und nicht ganz in einem Wurf und in übereinstimmender Manier, wie es wirklich der Fall ist?

Aber es wächst noch die Schwierigkeit, wenn man bedenkt, dass nicht bloss die Kirche San Micchele das Glück gehabt hätte, diesem Verderben zu entrinnen und nicht in die Zahl jener abgebrannten 43 Kirchen mit eingeschlossen zu sein, sondern auch die Kirchen San Giovanni in Borgo, San Pietro in ciel d'oro, Santa Maria rotonda, Sant' Agata, San Romano, Santo Ambrogio und noch andere, welche sämmtlich, ebenso in den Jahrhunderten der Longobarden erbaut, entweder noch existiren oder, wie es bekannt ist, erst seit Kurzem abgebrochen oder neu gebaut sind. Wenn dies Factum wahr ist, wenn diese Kirchen, wie man es glaubt, Werke der Longobarden waren oder wirklich sind, so müssen wir also die Dinge, welche Liutprand sowohl als Frodoard, bald nach jenem grossen Ereigniss, ihren Zeitgenossen als Begebenheiten ihrer Zeit und unter ihren eigenen Augen geschehen, erzählten, für Thorheiten ausgeben! Ich überlasse es dem gesunden Urtheil eines Jeden, zu entscheiden, ob in alledem irgend eine Wahrscheinlichkeit ist.

Nach alledem scheint es mir, dass man bereits zur Genüge schliessen kann, dass die Basilika San Micchele maggiore in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit nicht dieselbe ist, welche sich einst in Pavia, zur Zeit der Longobarden, befand, und dass bis jetzt die Zeit ihrer Erbauung unbestimmt ist. Aber wenn dies sich so verhält, welcher Zeit wird man sie dann zuschreiben müssen? Gewiss wird man einem der blühendsten und glücklichsten Jahrhunderte, welche diese Stadt im früheren oder späteren Mittelalter erlebt hat, den Vorzug geben müssen; einer Zeit, in welcher die Baukunst in Italien,

*) *Papiam quoque urbem populosissimam atque opulentissimam igne succendunt, ubi opes periere innumerabiles. Ecclesiae quadraginta tres succenduntur. Urbis ipsius episcopus cum episcopo Vercellensi, qui secum erat, igne fumoque necatur atque ex illa prae innumerabili multitudine duorum tantum superfuisse memoratur. In Chronic.* bei Du-Chesne *Hist. Franc. script. Vol. II. p.* 595.

**) Muratori. *Annali d'Italia, all anno* 926.

***) *Cum non ad votum sibi obtemperasset, uno totam Papiam concremavit incendio. Hist. Mediol. Lib. I.*

****) In einer Angabe, welche Muratori in den Annalen, unter dem Jahre 924, zur Zeit des Königs Hugo, mittheilt, liest man: *In civitate Papia, in palatium noviter aedificatum . . . . in caminata dormitorii ipsius palacii.*

wie auch verderbt und entartet, doch schon wieder einen gewissen Werth erhalten haben musste. Niemand, meine ich, wird behaupten, dass diese Zeit die der longobardischen Herrschaft gewesen sei, oder vielmehr das siebente Jahrhundert, welches man als die Erbauungszeit dieser Kirche angiebt. Wenn Pavia damals in einer glücklichen Lage war, soweit dies nehmlich die italienischen Städte im früheren Mittelalter sein konnten, so gilt dies wenigstens nicht für die Baukunst. Wenige Gebäude, und diese ausser aller guten Ordnung und schmuckleer, entstanden zu jener Zeit in unseren Gegenden; so dass, mit Ausnahme des zehnten Jahrhunderts, diese edelste Kunst nie in so tiefen Verfall gerathen ist wie damals, wenn wir aus dem, was auf uns gekommen ist, urtheilen dürfen.

Und in Wahrheit, wenn man nicht jenen Magister casarius, Natalis genannt, und aus der Lombardei gebürtig, der, ein Gründer einer Kirche zu Lucca, im. J. 805, nicht seinen eigenen Namen zu schreiben wusste*); und jene drei gleichfalls italienischen Künstler, Ursus, Joventinus und Jovianus, die, unter der Regierung des Liutprand, ihre Namen auf barbarische Weise in ein steinernes Tabernakel oder Ciborium gemeisselt haben, davon man gegenwärtig einige Fragmente im lapidarischen Museum von Verona sieht, Künstler, die vermuthlich nicht mehr als rohe Steinhauer waren, — wenn man diese nicht berücksichtigen will, so ist auch nicht der Name eines einzigen Architecten aus den Zeiten der Longobarden auf uns gekommen **).

Und auf ähnliche Weise dürften jene Magistri Comacini (vermuthlich von Como) nicht mehr als einfache Bauermeister sein, welche sich vom König Rotar in seinen Gesetzen erwähnt finden, wo es unter No. 144 so heisst: *Si magister comacinus cum collegis suis domum ad restaurandum vel fabricandum super se placito de Mercede susceperit etc* ***).

*) *Ego Natalis, homo transpadanus, magister casarius, edificavi ecclesiam beatae Mariae Virginis... intra hanc civitatem (lucanam) in fundamento meo ... Signum † manus Natalis qui hanc cartulam fieri rogavit.* Ein authentisches Dokument aus dem Archiv des Bisthums von Lucca, bei *Bertini. Storia eccles. di Lucca Vol. II. Doc. VI. fasc.* 9.

**) Maffei. *Verona illustr. Lib. XI. parte* 1.

***) Muratori. *Rerum italic. scriptores Vol. I. par.* 2. *p.* 25.

Was Pavia anbetrifft, so war diese Stadt damal zwar der gewöhnliche Sitz der longobardischen Könige, aber sie war zu jener Zeit weder so reich noch so mächtig, wie nachmals. Und jene Monarchen selbst konnten nicht im Besitz grosser Reichthümer sein, da sie wirklich nicht mehr waren, als die obersten Magistrate eines militärischen Staates, in welchem fast so viel unabhängige Herren waren, als Herzöge in den Provinzen. Und wenn die Völker ein wenig unter der Regierung des Cunibert und des Liutprand aufathmeten, die nicht geradezu wie Barbaren herrschten; wenn es scheint, dass damals die Künste auf gewisse Weise begünstigt wurden, so lässt sich dasselbe nicht von den Zeiten des Grimoald und der anderen Vorgänger in der Herrschaft sagen.

Es konnte sich aber die Stadt Pavia auch nicht im neunten oder im zehnten Jahrhundert in einem so glücklichen Zustande befinden, daraus man etwa schliessen könnte, dass sie damals genügendes Vermögen und Kenntniss besessen habe, um nicht nur ein so prächtiges Gebäude, wie es ihre Kirche San Micchele ist, zu errichten, sondern auch San Giovanni in Borgo und die anderen, diesen ähnlichen, welche in derselben Stadt sind oder waren; welche, da sie in demselben Styl erbaut sind, auch, wie man vernünftiger Weise voraussetzen muss, alle als Werke einer und derselben Zeit zu betrachten sind. Denn ich wüsste nicht wohl zu sagen, ob, nach dem Tode Karls des Grossen bis zum eilften Jahrhundert, das Schicksal unserer Vorfahren, stets in der Willkühr von Fremden oder von Usurpatoren, besser geworden sei, als es unter dem friedlichen Regiment der Longobarden gewesen war, die bald Christen und Italiener, wie wir, geworden waren. Die Anarchie, die bürgerlichen Zwistigkeiten, die äusserste Unwissenheit dieser beiden Jahrhunderte, verbunden mit den fortwährenden Einfällen der Ungarn und der Saracenen und mit jener Furcht, welche das verkündete Ende der Welt erweckt hatte, machten diese Periode so traurig, dass man sich nicht nur alles Bauens enthielt, sondern auch die älteren Gebäude in Trümmer fallen liess.

Das zehnte Jahrhundert insonderheit hatte jeden Gedanken von guter Architectur ausgelöscht; auch die technische Fertigkeit der Magistri casarii oder comacini (oder „deutschen Meister"), die in

gewisser Weise bisher den Mangel jener hatte ersetzen können, war, aus Mangel an Uebung, vergessen. Damals erst, gegen den Schluss dieses Jahrhunderts, war es, dass Otto der Grosse eine Wehr gegen diese Auflösung herzustellen suchte; dass die orientalische Architectur auf's Neue sich den Häfen Italiens näherte; und dass sich, an den Küsten von Istrien und von Venedig, jene grosse Umwandlung der Baukunst vorzubereiten begann, welche nachmals, mit dem Beginn des eilften Jahrhunderts, zuerst bei uns, sodann in dem gesammten übrigen Theile des Occidents bewirkt wurde. Das einzige Gebäude von einiger Bedeutung, an welches man, in italienischen Gegenden, in diesem eilften Jahrhunderte die Hand legte, ist die lateranensische Basilika, welche Papst Sergius III. aus den Trümmern, darin sie schon seit mehreren Jahren lag, wieder emporsteigen liess. Aber es wurde dies Werk zu den Wundern gerechnet, sogar fehlte es an menschlichem Beistand: *non enim erat spes, neque solatium de restitutione illius*, wie der Diakonus Johannes, der zu jener Zeit lebte, schrieb*).

Der wirkliche Anfang der Wiederbelebung der Architectur bei uns, jedoch, wie ich (oben) gesagt habe, mit Principien, welche sich von denen der antiken Kunst sehr unterschieden, war im eilften Jahrhundert; das glücklichste Jahrhundert für Italien, oder, wenn es so besser scheint, das mindest rohe und unglückliche, soviel deren seit den glücklichen Tagen des Trajan und der Antonine verflossen waren. Damals, vermöge der Gegenwirkung gegen das Feudalwesen, vermöge der Privilegien, welche den Gemeinden ertheilt wurden, und vermöge der anderen weisen Anordnungen des ersten der Ottonen, der hierdurch, auch bei uns, fast wider unseren Willen, der Grosse genannt werden muss, erstanden auf's Neue der Geist und die Industrie der Italiener, vervielfältigten sich die Schulen, belebte sich der Handel, wurden unsere Häfen in Kurzem die Emporien des gesammten Occidents, und zögerten auch die zeichnenden Künste, welche stets dem öffentlichen Glücke folgen, nicht, neue Lebenszeichen zu geben. Damals sah man eine jede Stadt ihre alten Ruinen wiederherstellen, den Umkreis ihrer Mauern ausdehnen, und mit den anderen wetteifern, welche von ihnen die bedeutendsten und prächtigsten Gebäude aufführen würde. Venedig und Pisa, die sich bereits grosser Reichthümer durch ihren Handel mit dem Orient erfreuten, waren die ersten, welche das edle Beispiel gaben, und ihre Kathedralen, die gerade in diesem eilften Jahrhundert entstanden, sind bewunderungswürdige Werke auch für unsere Tage. Ihnen folgten die Gemeinden von Ancona, Modena, Lucca, Ferrara, Verona, Bergamo, Mailand, Pistoja, Rom, Parma, Piacenza, und von allen anderen bedeutendern Städten der Zeit. Auch die Reformen des Mönchswesens, welche in dieser Zeit in dem gesammten Occident statt fanden, trugen nicht wenig zur Erneuerung der alten zerstörten Abteien und zur Verbreitung des neuen Baustyles über die Alpen bei. Derselbe Geist der Religion, welcher in diesem Jahrhundert ganz Europa mit einem heiligen Eifer entflammte und zum Zuge in das heilige Land antrieb, derselbe Geist belebte bei uns auch die Architectur und mit ihr nach und nach die bildenden Künste, ihre treuen Begleiterinnen.

Auch Pavia behauptete in jenen Tagen eine der ersten Stellungen unter den bedeutenderen Städten Italiens, und bereits am Ende des eilften Jahrhunderts regierte es sich nach eigenen Gesetzen; sein Reichthum ist zur Genüge an dem damaligen, höchst ausgedehnten Umlauf seines Geldes zu erkennen. In dieser Zeit nun, d. h. gegen den Schluss des eilften Jahrhunderts, meine ich, dass seine Bürger, dem allgemeinen Beispiel folgend, den Beschluss fassten, ihre Basilika San Micchele von Grund aus, in der Weise, wie wir sie gegenwärtig sehen, wiederzubauen. Wirklich erscheint sie nach langem Stillschweigen, auf's Neue zu ihrem alten Glanz zurückgekehrt, im Jahre 1155, als dort der Kaiser Friedrich I. unter allgemeinem Jubel empfangen wurde: *In ecclesia S. Michaelis, ubi antiquum regum Longobardorum palatium fuit, cum multo civium tripudio coronatur*"). —

Nach dieser Darlegung zieht Cordero den Styl und die Eigenthümlichkeiten der Architectur dieses Gebäudes in Betracht und beweist, wie derselbe auf keine Weise dem Jahrhundert der Longobarden zugeschrieben werden kann, sondern wirklich der genannten Zeit angehört. Er giebt zu dem Ende ein sehr ausführliches Bild von den verschiedenen Bau-

*) Muratori. *Annali d'Italia, all' anno* 907.

*) Otto Frising. *De gestis Friderici. Lib. II. c.* 21.

stylen, welche in Italien vom Beginne des Mittelalters bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts herrschend waren und sich einer aus dem anderen entwickelten. Es ist daraus in diesen Blättern (Jahrg. I, No. 43 und 45) bereits Einiges mitgetheilt worden.

Architectonische Denkmaeler der Altmark Brandenburg.

In malerischen Ansichten aufgenommen von I. H. Strack und F. E. Meyerheim, und von letzterem lithographirt; mit erläuterndem Text von Dr. F. Kugler. Berlin bei L. Sachse und Co. 2tes und 3tes Heft.

Bereits bei Erscheinung des ersten Heftes haben wir unsern Lesern Rechenschaft über dieses erfreuliche Unternehmen abgelegt. Durch den Eifer des Lithographen so wie der Verlagshandlung liegen uns wiederum zwei neue Lieferungen vor, welche sich in jeder Hinsicht dem früheren würdig zur Seite stellen. Die Gegenstände selbst möchten im Vergleich mit denen des ersten Heftes ein noch allgemeineres Interesse erregen, sowohl was die Architectur als auch die historische Bedeutsamkeit betrifft. Auf drei Blättern wird uns das alte mächtige Gebäude des Domes zu Stendal vorgeführt, welches von aussen durch seine Massen mehr als durch Details imponirt, obwohl auch die letzteren, besonders am nördlichen Kreuzesvorsprunge höchst interessant sind. Desto leichter, freier erhebt sich das Innere des hohen Chores; die schlanken Fenster, sich eng an einander schliessend, nur durch dünne Pfeilermassen von einander getrennt, giessen auf den Hochaltar ein volles Licht herab, welches durch viele noch erhaltene farbige Scheiben gemässigt wird. Ausser den reichgeschnitzten Chorstühlen zu beiden Seiten, stand in der Mitte ein merkwürdiger eherner Taufstein, nach Beckmanns Beschreibung mit Bildwerk reichlich geschmückt. Wir ersehen mit Schmerz aus dem Texte des Hrn. Dr. Kugler, dass dieses Denkmal deutscher Kunst vor wenig Jahren verkauft ward. Von wem, an wen, zu welchem Zwecke, wird nicht gesagt. Ob derselbe von einem Liebhaber erworben noch existirt, oder ob er bereits vom Wucherer eingeschmolzen ist, wäre nöthig zu erforschen; auf jeden Fall steht zu erwarten, dass ein solches Sacrilegium zu unserer Zeit und in unserer Mitte nicht wiederholt werde.

Unter den Gebäuden in Lenkziegeln zeichnen sich die Thorthürme vorzugsweise aus. Der Architekt konnte hier, weniger durch herkömmliche Regeln gebunden, sich dem Reichthume seiner Phantasie hingeben. Schon im ersten Hefte lernten wir zwei dergleichen interessante Formen in Tangermünde und Werben kennen. In den vorliegenden Heften zeichnen sich das Uenglinger und Tangermünder Thor zu Stendal noch vor jenen aus, und dürfen mit Recht unter die schönsten ihrer Art gezählt werden. Unten viereckig, durch mehrere Geschosse aufsteigend, schliessen sich zu den Ecken runde erkerartige Vorbauten an, welche höher hinaufsteigen. Doch noch höher erhebt sich aus der Mitte der ganzen Masse ein zweiter mächtiger Rundbau, als oberste Warte. Zinnen krönen jedes Gesims; Reliefarkaden durchziehen die Etagen, und Verzierungen in bunter Glasur und gebrannten Ziegeln wechseln mannigfaltig mit Fenstern und Wappenschilden ab. Das Ganze erinnert in seiner feenhaften Erscheinung an morgenländische Bauwerke, wie sie noch neuerlichst durch Buckingham's Reisen bekannt wurden. Wir dürfen es dem Künstler danken, dass er uns dieselben mit Treue ohne fremde Zuthat wiedergab; weder durch Strassburger Münsterrosen, anstatt der einfachen Fensterblenden, noch durch die Umgebungen einer fata morgana auf dem Platze unsrer einfachen altmärkischen Stadt würde Herr Meyerheim uns die anziehenden Vedaten, welche er uns gab, ersetzen können. Wir können dies sein Verdienst nicht besser als mit den Worten eines anderen Recensenten aussprechen: „Dass für diese Gegenstände (sagt derselbe) die Standpunkte glücklich gefunden sind, bekunden die Blätter am besten und eben so bekunden sie selbst schon, wenn es nicht sonst noch versichert würde, dass nichts oberflächlicher malerischer Effekte wegen vorsätzlich verrückt und gemodelt ist; aber auch unwillkührliche Verunstreuung steht hier nicht zu fürchten, denn nicht, wie so oft, sind sie nach dürftigen, stehenden Fusses entworfenen Skizzen da-

heim erst aufgezeichnet, sondern am Ort vollständig aufgenommen und vollendet." — —*)

Besonders erfreulich ist in diesen beiden Heften der weitere Fortschritt der Lithographischen Kunst fast auf jedem Blatte. Wir nennen besonders die Ansichten des Stendaler Domes, welche durch das magische Helldunkel der Schattenpartien, durch den herrlichsten Baumschlag, durch characteristische Staffage sich vorzugsweise auszeichnen. Dennoch möchten wir auf dem letzten Blatte des dritten Heftes die Vignette einer Klosterruine noch höher und sie fast allen anderen voranstellen. Die dunklen verfallenen, noch halb bewohnten Mauern, einsam auf dem beschneiten Kirchhofe stehend, die schneeigen Dächer gegen den schwarzen Winterhimmel, geben ein wunderbar melancholisches Bild, welches mit höchster Naturwahrheit in wenigen Zügen wiedergegeben ist.

Auch die weitere Ausbildung des Druckes gereicht der lithographischen Anstalt des Hrn. Sachse zum höchsten Ruhme, und wir erkennen darin ein ehrenwerthes patriotisches Bestreben, dem Auslande, auch hierin, nicht ferner nachzustehen. Wir schliessen noch den Wunsch an, dass die Herren Herausgeber und Verleger, nach Beendigung des vierten Heftes, noch in einem Supplemente einige der interessantesten Details im grösseren Massstabe liefern möchten, wodurch das ganze Werk für alle Kenner und Liebhaber bedeutend gewinnen dürfte. — s —

*) S. die Recens. des ersten Heftes in der Staatszeitung, 1833. No. 227.

Bedeutung der Siegelkunde

in wissenschaftlicher, wie in artistischer Hinsicht**).

Zu den vernachlässigten Disciplinen, die jedoch sehr geeignet sind, uns einen hellern Blick in das Mittelalter zu eröffnen, gehört die Siegelkunde. Ihre Wichtigkeit in Beziehung auf die historischen Hülfswissenschaften: Diplomatik, Heraldik, Numismatik und Genealogie ist sichtbar, doch keineswegs in ihrem ganzen Umfange erkannt.

In den Lehrbüchern der Diplomatik oder Urkundenlesen wird die Sphragistik oder Siegelkunde als ein untergeordneter Theil, meist dürftig und oberflächlich behandelt; und doch ist sie mehr als die Galaeographie und Formellehre geeignet, über Aechtheit oder Verfälschung der Urkunden die Entscheidung zu geben. Schrift und Formel kann ohne grossen Aufwand von Geschicklichkeit nach gleichzeitigen Vorbildern täuschend nachgeahmt werden; bei den Siegeln hat dies seine grossen, wohl nie vollständig überwundenen Schwierigkeiten. Hier nur ein Beispiel. Die Stiftungsurkunde des Klosters Banz vom J. 1071 hat bis jetzt durchaus keinen Verdacht erweckt. Der in den Archivwissenschaften sehr bewanderte Archivar Oesterreicher in Bamberg theilt in der jüngst erschienenen Geschichte des Kloster Banz die Stiftungsurkunde als ungezweifelt ächt, aber auch die Abbildung des anhangenden Siegels mit. Hier verrieth sich mir jedoch auf den ersten Blick, dass es dem 13ten statt dem 11ten Jahrhunderte angehöre und ein Siegel nicht des Markgrafen Herrmann v. Banz, sondern des Markgrafen Herrmann von Brandenburg sei. Die nähere Beweisführung enthält das Jan.-Heft des Allgem. Archives für die Geschichtskunde des Preussischen Staates. — Noch eine grosse Anzahl von Beispielen könnte ich anführen, die beweisen, wie nothwendig es sei, zur Prüfung von Urkunden die Siegel der genauesten Beachtung zu unterziehen. Einen reichen Stoff zu Ergänzungen und Berichtigungen der diplomatischen Lehrbücher bietet die auf der königlichen Kunstkammer befindliche Sammlung von Urkunden-Siegeln.

Die Heraldik, die sich seit dem 16ten Jahrhundert zu einer selbstständigen Disciplin zu erheben begann, ist entsprungen aus der Siegelkunde des Mittelalters, hat allein in dieser ihre Wurzeln — doch merkwürdig genug herrscht gerade in den Lehrbüchern derselben die allergrösste Unkunde, nicht selten gänzliche Nichtbeachtung der älteren Geschlechtssiegel. Ein kritisches Lehrbuch der Heraldik fehlt daher — es kann nur aus der ältern Siegelkunde sich hervorheben; in der zugleich für Kunde der deutschen Rechtsalterthümer und Sprache

**) In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 3. Februar legte Hr. v. Ledebur, Director der königl. Kunstkammer zu Berlin, die Auswahl einer Sammlung von Urkunden-Siegeln, welche sich auf der Kunstkammer befindet, vor und hielt in Bezug darauf den oben mitgetheilten Vortrag.

ein ungehobener und ungeahnter Schatz verborgen liegt. Ich will blos darauf hinweisen, wie der viel gedeutete Rechtsausdruck: „Achtwort“ in den Siegeln eine überraschende Erklärung gefunden hat *); wie in den sogenannten redenden Wappen, d. h. in solchen, die in ihren Wappenbildern die Bedeutung des Namens aussprechen, nicht selten die interessantesten etymologischen Aufschlüsse gegeben werden.

Ungleich mehr kultivirt, als die Siegelkunde, ist die Numismatik, und doch hat letztere für das Mittelalter, gegen jene nur einen sehr untergeordneten historischen Werth. Die Numismatik muss von der Siegelkunde fast ihren ganzen kritischen Apparat borgen; da dies nun aber bisher wenig oder gar nicht geschehen ist, so kann es auch nicht befremden, dass im Fache mittelalterlicher Münzkunde, gerade dem reichsten und durch Mannigfaltigkeit ausgezeichnetsten Theile der Numismatik, im Ganzen so wenig kritisches geleistet worden ist. Bedenken wir dagegen, wie verbreitet das Recht zu siegeln, gegen das Recht zu münzen war, so leuchtet es ein, wieviel grösser der Reichthum der Siegel- als der Münzkunde sein müsse, und wieviel ergiebiger die historische Ausbeute, welche aus der Sphragistik als aus der Numismatik zu gewinnen sei.

Endlich erhält die Genealogie in den Siegeln eine wichtige, nicht selten die einzige Stütze, indem diese gewöhnlich allein, in den schwierigen Fällen der Namensgleichheit, den Ausschlag geben, wenn es sich nämlich bei Zweifeln darum handelt, welcher Person diese oder jene Handlung beizumessen sei.

Doch unsere Absicht war es, hier ins Besondere von einer ganz andern Wichtigkeit der Siegelkunde zu reden, nämlich von dem, was sie in Beziehung auf Kunst leistet und dem Kunstforscher bietet. Es gewinnen nämlich die Siegel für uns Bedeutung einmal als Kunstleistung an sich, zweitens als Mittel für kunstgeschichtliche Kritik.

Bedenken wir nur, dass im Mittelalter jede zeugenfähige Person eines besondern, allein für diese Person gültigen Siegels sich bediente; dass ebenso jede Corporation, jede Behörde eines eigenen Siegels bedurfte — so ergiebt sich hieraus schon, dass die Verfertigung der Siegel ein Gegenstand weit verzweigter Industrie gewesen sein müsse; aber nicht etwa, wie in späterer Zeit seit dem Ende des 15ten Jahrhunderts, den grössern Städten Cöln, Nürnberg, Augsburg ausschliesslich angehörig, sondern auch in den früher blühenderen Städten zweiten Ranges Soest, Dortmund, Herford, Salzwedel etc. ihre Werkstätten findend. Schon diese Verbreitung eines Industriezweiges nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das Kunstinteresse wird noch gesteigert, wenn wir wahrnehmen, dass mit den Siegeln nicht selten ein förmlicher Luxus getrieben wurde; so sind mir von Kaiser Friedrich III. gegen 10 der prachtvollsten Siegel bekannt; die hier in Rede stehende königliche Sammlung enthält von dem im Jahre 1339 verstorbenen Grafen Otto IV. von Ravensberg allein 4 verschiedene Siegel. Wir würden einen durchaus falschen Begriff von der Ausbildung der Stempelschneidekunst des Mittelalters gewinnen, wenn wir hier von der fast durchgängigen Rohheit der Münzgepräge dieser Zeit einen Schluss machen wollten. Die Münze, dazu bestimmt, alljährlich wieder in den Schmelztiegel zurückzuwandern, konnte ein, von vornherein der Vernichtung gewidmetes, Kunstwerk zu liefern, nicht beabsichtigen; — ganz anders verhält es sich aber mit den Siegeln, die den kommenden Geschlechtern eine Beglaubigung sein sollten der Aechtheit von Urkunden, die, durch Bann- und Verwünschungsformeln gegen Zerstörung durch Menschenhand, durch Dauer des Materials und Sorgfalt der Aufbewahrung gegen den Zahn der Zeit geschützt, Jahrtausende zu überleben, bestimmt waren.

So erklärt es sich denn, dass wir in den Siegeln eine technische Vollendung, nicht selten eine Correktheit der Zeichnung erblicken, die wir in gleichem Grade an andern, aus dem Mittelalter uns überkommenen Leistungen der zeichnenden Künste vergeblich suchen.

Aber wir gewinnen auch aus dem Studium der Siegel, worauf ich schon in dem Berliner Kunstblatte vom J. 1828 in einem kleinen Aufsatze aufmerksam gemacht habe, eins der geeignetsten Mittel zu der stets schwierigen Altersbestimmung anderer Kunstwerke. Die persönlichen Siegel lassen sich auf einen bestimmten, eng begränzten Zeitraum zurückführen, wir brauchen nur die Zeit zu ermitteln in welcher die Person, die sich des Siegels bediente, lebte. Da die Siegel nun in ihren Kleidertrachten, vorzüglich in den Majestäts- und Thronsiegeln

*) v. Ledebur Allgem. Archiv d. Gesch. d. Preuss. Staates I. 158.

der Kaiser und Könige, in den Reitersiegeln der Dynasten, in den Siegeln Edler Frauen; ferner in ihren architectonischen Verzierungen und Anordnungen der Rundbögen, Spitzbögen etc.: besonders bei Siegeln geistlicher Personen, bei Kirchen- und Stadtsiegeln, meist das Gleichzeitige, zuweilen zwar das Veraltete, nie jedoch das später erst in Gebrauch tretende, zeigen — so sehen wir hieraus, wie fruchtbringend die genauere Betrachtung der Siegel dem Kunst- und Alterthumsforscher werden müsse.

Kunstgeschichtliches.

Seltsame Moertelbereitung.

Kaiser Friedrich III. gab (um 1450) vor dem Bau des nördlichen, unvollendeten Thurms der St. Stephanskirche zu Wien eine Verordnung, derzufolge, weil eben damals ein sehr saurer, fast ungeniessbarer Wein gewachsen war, es einem jeden, der ihn nicht wollte, zur Pflicht gemacht wurde, ihn nach St. Stephan auf den Freithof zu bringen: „auf dass man den Kalk damit ablöschen und das Fundament recht haltbar bauen könne.“ *(Cuspinian, in Austr. p. 66.)*

Ebenso meldet eine elsassische Chronik, dass im J. 1431 der Wein im Elsass dermassen im Ueberfluss gewachsen war, dass man sich seiner statt des Wassers, in der Mörtelbereitung bediente. „Also nahmen, fügt der Chronist hinzu, die Mauern der schönen Kirche von Thann (berühmt durch ihren Thurm, dessen Entwurf derselbe Chronist dem Meister Erwin von Steinbach zuschreibt) eine gar grosse Menge Weins in sich auf.“

Ob Aehnliches vielleicht auch von anderen Kirchenbauten berichtet wird?

Kunst-Verein

für die Rheinlande und Westphalen.

Die durch Herrn Jentsen zu Berlin nach Lessings Gemälde: „Leonore“ gefertigte Steinzeichnung, von welcher ein Exemplar den Theilnehmern an der Verloosung vom 26. Juli 1832 gebührt, wird jetzt abgedruckt. Mehrere derselben haben den Wunsch geäussert, dieses ausgezeichnete Blatt auf chinesischem Papiere, gegen Vergütigung der Mehrkosten zu erhalten, und es ist daher der Abdruck von 300 Exemplaren auf solchem Papiere angeordnet worden.

Diejenigen berechtigten Mitglieder, welche gegen eine Zulage von Einem Thaler ein solches Blatt statt eines gewöhnlichen Exemplars wünschen, werden ersucht, sich deshalb schriftlich (Auswärtige in Briefen unter Kreuzband) bei der Verwaltung des Vereins, und zwar baldigst, zu melden, da im Falle zahlreicherer Bestellungen die Reihenfolge der hier eingetragenen Meldungen den Vorzug giebt. Die Versendung dieser Exemplare wird im April d. J. Statt finden.

Die Ausgabe der Abdrücke auf weissem Papiere an sämmtliche berechtigte Mitglieder kann noch nicht erfolgen, weil die dazu erforderliche Zahl guter Abdrücke wahrscheinlich nur durch eine zweite Steinzeichnung zu erlangen sein wird, für deren Beendigung sich die Zeit nicht bestimmt angeben lässt.

Um indessen schon jetzt so viele Mitglieder als thunlich zu befriedigen, sollen die ersten in den Monaten März und April d. J. zu versendenden 500 Exemplare auf weissem Papiere durch das Loos unter die berechtigten Mitglieder vertheilt werden.

Die Sitzung wird am Donnerstage den 20. d. M. Vormittags 10 Uhr in einem der Säle der hiesigen Königl. Kunst-Akademie geschehen, zu welcher die Vereins-Mitglieder eingeladen werden.

Düsseldorf, den 5ten Februar 1834.

Der Verwaltungs-Rath des Vereins.

Die verehrlichen Mitglieder des Vereins, welche in Berlin oder in der Nähe Berlins wohnen, können ihre schriftliche Anmeldung bei dem Unterzeichneten zur weiteren Beförderung einreichen.

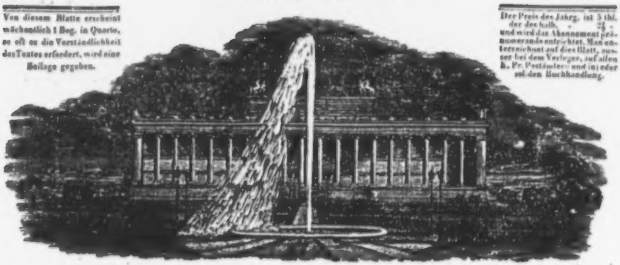
George Gropius,
Schlossplatz No. 1.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 8. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. — 2½ — und wird die Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der ganzen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Erklärung der interessantesten Allegorien christlicher Kunst des Mittelalters, die sich in Kunstprodukten bis auf unsere Zeiten erhalten haben.

Von

C. Boettticher,

Architekt.

(Hierzu eine lithographirte Beilage.)

Vorwort als Einleitung.

Seit der grossen und gewaltsamen, auf die bildende Kunst ungünstig und nachtheilig einwirkenden Veränderung im 16. Jahrhundert, die eine physische und moralische Trennung der alten Kirche nach sich zog, ist die gesammte altchristliche Allegorie aus der Kunst geschwunden und mit der Kunde von ihr, auch der Schlüssel zu ihrem Verständniss verloren gegangen. Zwar hat man sich seit Beginn unsres Jahrhunderts vielfach bemüht, die Monumente unsrer ältern Kunst zu beleuchten und insonderheit deren Bildwerke zu enträthseln, aber es hat keine dieser Forschungen zu einem bündigen und überzeugenden Resultate geführt, weil man entweder eine solche Bedeutung in Werken suchte, in denen gar keine war, oder die wahren Allegorien für bedeutungslose Werke der Willkühr und des Zufalls hielt. Den einfachsten und natürlichsten Weg, sich mit dem Mittelalter in eine Gemüthsstimmung zu versetzen und aus solchem Gesichtspunkte diese Bilder aufzufassen, hat Niemand gethan. — Wie manche fehlende oder verlöschte Inschrift könnte jetzt allein den Commentar zu einem Bildwerke liefern, das durch die vielen von ihm entstandenen Sagen und Fabeln, und durch die Neigung

vieler neuern Kunstforscher zur Mystifizirung, für uns ganz unverständlich geworden ist, und dessen Sinn damals doch allgemein im Volke verstanden wurde. Denn wie volksthümlich die Allegorie war, geht aus allem Vorhandenen genugsam hervor.

Andres Material, verschiedentliche motivirte Darstellung und weit entlegene Oertlichkeit, beweisen bei höchster Uebereinstimmung des Sinnes einer solchen Darstellung, dass sie zur Zeit einmal typisch gewesen.

Das Mittelalter basirt alle seine Allegorien nur auf die Bibel. — Eine solche Individualität nun aber, die so lebendig aus Millionen hervortritt, wird ihren Charakter wie einen feurigen Stempel auf alle Werke der Kunst, unverkennbar, ausprägen; und wird, je einfacher die Mittel des Kunsthandwerkes damals noch waren, die man zur Erreichung des Zweckes anwandte, jedem in solchem Sinne erschaffenen Produkte nur ein klares und offneres Verständniss leihen, entfernt von unverständlicher Symbolik und trübem Mystizismus; und sie wird, bei Darstellung biblischer Parabeln, nur die Figuren der Schrift — selbst in der Silhouette, — einfältig und verständlich, ohne mystische Tünche und räthselhaftes Beiwerk, wiedergeben. Was den Alten in der Schrift selbst unverständlich war, haben sie nie dargestellt. Deshalb haben wir aus der Apocalypse keine Darstellung ausser dem leicht zu begreifenden Bilde des Lammes. Solche Darstellungen fallen in die spätere Zeit, als die ersten Beziehungen nach und nach aus der Kunst schwanden.

In allen bildlichen Darstellungen jener Zeit muss man aber keine solchen Bezüge suchen, und davon sehr wohl Arbeiten unterscheiden, die als Bindetheile oder Vermittelungen architectonischer Körper, so oft aus rein harmonischen und ästhetischen Prinzipien hervorgehen. In diesen Fehler aber ist man grade häufig verfallen. Man hat Symbolik in Dingen gesucht, die nur einzig und allein aus der Natur der Baukunst erwachsen, und hinwiederum bedeutsame figürliche Darstellungen, (die in der Regel mit zierlichem Ornament verflochten erscheinen), in eine Kategorie mit der sogenannten „Arabeske" geworfen und sie für das phantastische Spiel irgend einer Künstlerlaune gehalten. Wir werden auch sehen, wie weit die wahren Allegorien von gewissen modernen Darstellungen entfernt sind, die man in Vignetten und Arabesken als Beigabe zu Gedichten und Taschenbüchern oder in Tableaux nach Art der Rungeschen hier und da findet.

Zur Höhe der antiken Kunstbildung haben sich die christlichen nie erhoben; ausser vielleicht dann, wo bei einem genialen Geiste, durch das Studium der Antiken, auch ein antikes Kunsthandwerk erlangt worden ist; wie bei den Italienern des spätten Mittelalters, bei denen aber eben dadurch jene frühern Beziehungen (und die mit diesen gewissermassen verbundene Einseitigkeit) aufhören. Nichts desto weniger ist es interessant, jene altchristlichen Bildungen, auch in ihrer mangelhaften Darstellung und zwar auf dem Wege ihres Ursprungs, ins Auge zu fassen.

Die Psalmen
ein Hauptstoff christlicher Allegorien.

Die christliche Kirche ist eine Rebe vom Weinstocke des Herrn auf Zion. Aus dem Judenthume hervorgegangen, im Lande Israel selbst geboren und gewiegt, finden wir alle ihre Lehren und Rituale schon im Gesetze Mosis, den Büchern der alten Propheten und den Psalmen ausgesprochen.

Die Färbung, die der glänzende südliche Himmel dem christlichen Cultus verliehen, zeugt unverkennbar von dem Orte seines Ursprungs; besonders nach den letzten Verfolgungsperioden und noch etwas später, als seine Institutionen eine grössere Selbstständigkeit und die Formen des Gottesdienstes eine feinere, glänzendere, so zu sagen, üppigere Ausbildung erhielten, tauchen auch tiefe und individuelle Kunstgestalten, obwohl in ihrer technischen Darstellung noch roh, mit wahrhaft alttestamentarischer Physiognomie auf; da jetzt gleichsam jener Schleier, in dem sich eine verbotene Gottesverehrung barg, hinweggezogen, und der freie Ausdruck des Gefühles einem jeden Gemüthe gestattet war.

Wir finden in den Ceremonien des Tempeldienstes den Gesang, die Fasten, die Räucherungen, theilweise die Opfer, selbst eine Menge gottesdienstlicher Utensilien u. s. w. des alten Testaments wieder. Die Gestalten des Moses, des David, der Propheten, Engel und Cherubim werden Elemente der bildenden Kunst und das neue Testament, dem alten angeschlossen, wird ein heiliges Buch. Jedes einzelne Ritual tritt nach und nach, mit dem feinsten Luxus verbrämt, hervor; bis zuletzt die Pracht des

Cultus alles andre überbietet und Kaiser und Fürsten in bescheidner Demuth, verdunkelt von all der priesterlichen Herrlichkeit, in den Prozessionen seiner Feste gehen. Ja das Volk des 12ten Jahrhunderts musste gewiss beim Anblicke des christlichen Hohenpriesters mit dem Psalmisten sprechen:

Du bist der Schönste unter den Menschenkindern, holdselig sind deine Lippen, drum segnet Gott dich ewiglich.

Es müsse dir gelingen in deinem Schmuck, ziehe einher, der Wahrheit zu gut, so wird deine rechte Hand Wunder beweisen.

Scharf sind deine Pfeile dass die Völker vor dir niederfallen. . . . .

. . . . Du hassest gottlos Wesen, drum hat dich Gott, dein Gott, gesalbet mit Freudenöl mehr denn deine Gesellen!

Deine Kleider sind eitel Myrrhen, Aloes und Kezia, wenn du aus den elfenbeinern Pallästen daher trittst in deiner schönen Pracht u. s. w.

Sind diese Worte, bei einem wahrhaft frommen und einfältigen Volksglauben, nicht allein schon hinreichend, die unerschöpflichen Mittel, womit die römische Kirche ihre Pracht bestellte, zu erklären? — Es fehlte ja wenig die Wahrsagung zu erfüllen:

Die Könige am Meer und in den Inseln werden Geschenke bringen; die Könige aus Reich Arabien und Seba werden Gaben zuführen. Alle Könige werden ihn anbeten, alle Heiden werden ihm dienen.

Wir müssen erstaunen zu sehn, in welchem nahen Bezuge der Sinn der Psalmen zur Geschichte der alten Kirche liegt. Wie sollte sich also die Zeit nicht in solchen Weisen ausgesprochen haben? — —

David der hohe Sänger von Zion, der Gott auffahren liess mit heller Posaune und Jauchsen, ist der Dichter der berühmtesten und herrlichsten Psalmen.

Mit einem hochpoetischen Gemüthe begabt, ergiesst er sich bei den Gefahren seiner Jugend, und im Glücke seines Alters in einen Strom von Liedern, die auf eine hohe und ergreifende Weise die Herrlichkeit seines Gottes Zebaoth verkündigen. Die vergleichenden Bilder, die er gebraucht, um seinen momentanen Zustand auszudrücken, entnimmt er aus dem Buche der Natur, und in solchen wirft er auf eine einfache und rührende Weise sein Anliegen auf den Herrn. Deshalb sind diese Allegorien so verständlich und zu künstlerischen Darstellungen so geeignet, indem man die lieblichsten und schönsten Pflanzenprodukte, mit lebendigen Kreaturen verbunden, dabei anwenden kann.

Aus solch anmuthigem Schleier ist die ganze Dichtung der Psalmen gewoben und man darf denselben nur ein wenig lüften, um die Physiognomie der Gestalten ins Auge zu fassen, die parabolisch den Gesängen eingeflochten sind.

Die Psalmen handeln durchweg von dem momentanen Zustande des Menschen, und die Andeutung desselben zieht sich wie ein vielfach geschlungenes Band durch alle Verse des Psalters und ist durch die gebrauchten Gleichnissbilder aufs Deutlichste versinnlicht.

Der Ausdruck des verfolgten niedergeschlagenen Körpers, ist unter dem Bilde der Gazelle oder Hindin, jenes flüchtigen zitternden Thierchens des Morgenlandes, gegeben. Hirsch und Reh sind analog damit.

Psalm 42, 2. Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir.

Derselbe Seelenzustand, ist im Bilde des Vogels ausgesprochen. Adler, Reiger, Käuzlein, Rohrdrommel etc.

Meine Seele ist entronnen wie ein Vogel dem Nets des Verfolgers.

Psalm 103, 5. Der deinen Mund fröhlich macht und du wieder jung wirst wie ein Adler.

Der Hund, oft an einem Halsbande zu erkennen, ist das wilde Ungethüm, die Rotte der Bösen.

Ps. 22, 17. Denn Hunde haben mich umgeben, der Bösen Rotte hat sich um mich gemacht.

Dies sind wesentlich 3 Hauptkaraktere deren Bedeutung so oft gebraucht ist.

Die übrigen parabolischen Figuren, erklären sich durch die betreffende Anschauung, und durch die, den citirten Textstellen jedesmal vorgesetzte Erläuterung am besten. Es mögen desshalb die Bilder gleich hierauf folgen.

Anmerkung. Diese Bilder sind mit Fleiss von einer Bildungsepoche ab gewählt, in der schon aller fremdartige Einfluss auf die christliche Kunst (wie z. B. der der Antike auf die frühesten Produkte derselben) beseitigt ist und sie selbst einen in sich abgeschlossenen und originalen Typus angenommen hat

No. 1.*)

Messgewand, in Brandenburg aufgefunden.

Unverkennbar und deutlich ist das Licht als Strahlenkranz, das trinkende Wild am Wasser, die Bäume des Libanon, Früchte und Blumen, hier in Schemata ausgedrückt.

Darstellung aus Ps. 104.

Vers 2. Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest den Himmel aus wie einen Teppich.

„ 10. Du lässest Brunnen quellen in den Gründen, dass die Wasser zwischen den Bergen hinfliessen;

„ 11. dass alle Thiere auf dem Felde trinken, und das Wild seinen Durst lösche.

„ 12. An denselben sitzen die Vögel des Himmels und singen unter den Zweigen.

„ 13. Du feuchtest die Berge von oben her, du machst das Land voll Früchte, die du schaffst.

„ 16. Dass die Bäume voll Saft stehen, die Cedern Libanons, die er gepflanzt hat.

No. 5.

Gedruckter Leinenstoff aus Brandenburg.

Der im Unglück gesunkene Leib, die niedergebeugte Seele (durch das in die Grube halb versenkte Reh mit dem darüberschwebenden Vogel dargestellt), dem weiterhin Löwe und Hund nachstellen, fügt sich vertrauensvoll unter die Flügel der göttlichen Allmacht, und wird durch das Band der Treue (Kette des Bundes, womit Gott die Seinen hält) errettet und erquickt. (Die Oelzweige, im Schnabel der freudig erretteten Seele, bedeuten die himmlischen Erquickungen.)

Psalm 69. Ich versinke im tiefen Schlamm, ich bin in tiefen Wassern und die Fluth will mich ersäufen. Ich habe mich müde geschrien, und das Gesicht vergeht mir, dass ich so lange muss harren auf meinen Gott.

Psalm44,26. Denn unsre Seele ist gebeugt zur Erde; unser Bauch klebt am Erdboden.

Psalm 57, 2. Sei mir gnädig Gott, sei mir gnädig, denn auf dich trauet meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis das Unglück vorübergehe.

„ 3. Ich rufe zu Gott dem Allmächtigen, zu Gott, der meines Jammers ein Ende macht.

„ 4. Er sendet vom Himmel und hilft mir von der Schmach meines Verschlingers. Selà. Gott sendet seine Hülfe und Treue.

Psalm18,17. Er schickte aus der Höhe und holete mich und zog mich aus grossen Wasser.

Psalm 57, 5. Ich liege mit meiner Seele unter den Löwen. Die Menschenkinder sind Flammen, ihre Zähne sind Spiesse und ihre Zungen scharfe Schwerter.

„ 7. Sie stellen meinem Gang Netze und drükken meine Seele nieder.

Psalm22,13. Grosse Farren haben mich umgeben, ihren Rachen sperren sie auf wie ein brüllender und reissender Löwe.

Psalm 10, 9. Denn er lauert im Verborgenen, wie ein Löwe in der Höle.

Psalm 36, 8. Wie theuer ist deine Güte Gott, dass Menschenkinder unter dem Schatten deiner Flügel trauen können. Sie werden trunken von den reichen Gütern deines Hauses.

No. 7.

Gedruckter Leinenstoff aus St. Gotthardt in Brandenburg.

Der Herr, thronend auf Burg Zion, ist unter dem Bilde eines Löwen, des Thierkönigs, dargestellt. Die Burg Zion ist in ihrer Pracht, auch der oft erwähnte Zaun angedeutet, und aus dem Thore dieses Zionischen Weinbergs strömet das himmlische Manna (denn „Gottes Brünnlein hat Wassers die Fülle"), welches von den an der Schale sitzenden Seelen (Vögeln) genossen wird.

Psalm 48, 2. Gross ist der Herr und hochberühmt in der Stadt unsers Gottes auf seinem heiligen Berge.

„ 3. Der Berg Zion ist wie ein schönes Zweiglein, dess sich das ganze Land tröstet. An den Seiten gegen Mitternacht liegt die Stadt des grossen Königs.

„ 13. Machet euch auf um Zion und umfanget sie, zählet ihre Thürme.

*) Es sind die Nummern beibehalten, welche die einzelnen Gegenstände in der Sammlung des Herrn Verfassers besitzen. d. R.

Psalm 121, 4. Siehe der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht.

Psalm 33, 14. Von seinem festen Throne sieht er auf alle, die auf Erden wohnen. Siehe den Herrn Auge sieht auf die, so ihn fürchten, die auf seine Güte hoffen, dass er ihre Seele errette vom Tode, und ernähre sie in der Theurung.

Sie werden trunken von den reichen Gütern deines Hauses.

Psalm 43, 3. Sende dein Licht und deine Wahrheit, dass sie mich leiten und bringen zu deinem heiligen Berge, und zu deiner Wohnung.

Psalm 50, 2. Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes.

No. 3.

Sammt und Goldstoff aus Hildesheim.

Dieses Bild zerfällt in zwei Theile; in den mittlern Raum, der gleichsam das Zelt des Herrn darstellt, und in die besondere Darstellung auf dem geschlungenen Bande um den Cherubskopf.

Der Schild mit der Inschrift stellt wahrscheinlich den Namenszug Abba (Vater) in kufischen Zeichen dar und ist der Schild des Heils. Das gefleckte Thierchen unter dem Schilde ist das vom Hunde verfolgte Reh.

Der geflügelte Löwenkopf in der Mitte des Zeltraumes ist der Herr, sitzend auf Cherubim und zornig. Die Andeutung von Strahlen oder Blitzen mit den kleinen Wölkchen ist eine passende Vermittelung zum Ornamentistischen der Zeichnung.

Psalm 18.

Vers 8. Die Erde bebte und ward bewegt, und die Grundfesten der Berge regten sich und bebten, da er zornig war.

„ 9. Dampf ging auf von seiner Nase und verzehrendes Feuer von seinem Munde, davon es blitzte.

„ 10. Er neigte den Himmel und fuhr herab, und dunkel war es unter seinen Füssen.

„ 11. Und er fuhr auf dem Cherub, und flog daher; er schwebte auf den Fittigen des Windes.

„ 12. Sein Gezelt um ihn her war finster und dicke schwarze Wolken, darinnen er verborgen war.

„ 13. Vom Glanz vor ihm trennten sich die Wolken mit Hagel und Blitzen.

„ 15. Er schoss seine Strahlen und zerstreuete sie, er liess sehr blitzen und schrekte sie.

„ 31. Gottes Wege sind ohne Wandel, er ist ein Schild allen, die ihm vertrauen.

„ 34. Er macht meine Füsse gleich den Hirschen und stellt mich auf meine Höhe.

„ 36. Und giebst mir den Schild deines Heils.

„ 46. Die fremden Kinder aber zappeln und verschmachten in ihren Landen.

KUNSTLITERATUR.

Kurze Anweisung zur Linear-Perspektive, mit den nöthigen praktischen Vortheilen bei deren Anwendung für die ausübende Zeichenkunst von Friedrich Beuther. Mit 15 lithogr. Tafeln. Kassel, Verlag von J. J. Bohne 1833. 38 S.

Vorliegende Schrift entwickelt auf eine klare und fassliche Weise die vorzüglichsten Grundbegriffe und Regeln der Linearperspektive, ohne dass durch Weglassung der Beweise der einzelnen Sätze und der Beschreibung von den Verfahrungsarten bei verschiedenen Fällen, die Wissenschaftlichkeit beeinträchtigt wird. Als Lehrbuch und Leitfaden bei dem Unterricht in der Perspektive ist es sehr zu empfehlen. Die Bestimmung der Distanz, der Verschwindungs- und Theilungspunkte, wenn diese mit dem Aug- und Distanz-Punkt zusammenfallen, die Verfahrungsart, zusammengesetzte Compositionen durch den geometrischen Grundriss perspektivisch zu zeichnen, sind besonders hervorzuheben. Neu ist die Beilage eines Winkelmessers, für $\frac{1}{4}$ Distanz berechnet, und die Tabelle der Winkel von verschiedenem Verschwindungspunkte und den dazu gehörigen Theilungspunkten. Ungern vermissen wir die Lehre von den schiefen Ebenen, die Angabe einiger abkürzenden und bequemen Mittel, wenn der Raum über oder neben der Bildfläche zur Auffindung und Anwendung der Verschwindungs- und Theilungs-Punkte fehlt oder wenn die Masse des Bildes sehr gross sind. Hierher gehörte z. B. die Bestimmung der Theilungspunkte

durch Halbirung der Winkel, welche die nach dem Verschwindungspunkt gehenden Linien mit dem Perpendikel bilden. Ebenso die Regeln, wie zu perspektivisch gezeichneten Gegenständen der Augpunkt, die Distanz und die übrigen perspektivischen Punkte und Linien gefunden werden. Es ist dies besonders zu berücksichtigen, da namentlich der Maler auf eine solche Weise die zuerst nach dem Gefühl entworfenen Gegenstände am Besten zu berichtigen im Stande ist. H..

LITHOGRAPHIE.

Der lange Markt in Danzig. Gemalt v. Dominic Quaglio. Lithographirt v. J. Bergmann. Gedruckt im lith. Inst. v. L. Sachse & Co. durch Berndt. Verlag von L. Sachse & Comp. in Berlin. (Auch zu haben bei George Gropius.)

Das vorliegende Blatt enthält einen Blick in das interessante Innere einer ehemals mächtig blühenden norddeutschen Stadt. Hohe und schmale Giebelhäuser, im Styl des siebzehnten Jahrhunderts, meist nur zwei Fenster breit, mit Treppen und Terrassen vor den Thüren, umgeben den Markt. Auf der einen Seite desselben ist der berühmte Artushof (die Börse), mit hohen und weiten gothischen Fenstern, dazu sich aber die korinthischen Pilaster des Obergeschosses und die aegyptischen Obelisken auf den Giebelecken seltsam ausnehmen. Nicht weit davon ist das Rathhaus in gothischem Styl, mit seinem himmelhohen Thurme, der alle Kirchthürme der Stadt überragt und dem Schiffer schon von Weitem die stolze Hansestadt ankündigen musste. Die Lust am Thurmbau, welche dem Mittelalter so charakteristisch eigen ist, hat sich heutiges Tages sehr verloren; wir haben jetzt überhaupt keinen rechten Humor in der Baukunst, wir verstehen nicht einmal mehr das Geheimniss, ordentliche, lebendig emporstrebende Thürme aufzurichten. Der Thurm des Danziger Rathhauses erhebt sich aus der Mitte des Gebäudes auf schmaler Grundfläche; aber an seinen vier Ecken springen Erker hervor, die, durch herum laufende Gesims-Bänder an die Masse des Thurmes fest gebunden, dem Ganzen eine grössere Sicherheit geben. Sie schliessen in leichten Spitzen; zwischen ihnen schiesst in mehreren Knoten die Spitze des Hauptthurmes empor. Eigenthümlich ist ausserdem besonders die Verkleidung von dem Giebel des unteren Gebäudes, welche ebenfalls durch Erker an den Seiten fest gehalten wird. Neben dem Rathhause sieht man eine Strasse entlang, und vor dem Gebäude steht ein lustiger Springbrunn mit einem Neptun und andren heidnischen Figuren; der Markt ist von vielfachen Gruppen Volkes, von Kindern, Bauern, Juden, Kaufleuten, Soldaten, u. s. w. belebt. Die Composition des Ganzen, ebenso wie die Ausführung der Einzelheiten ist ansprechend, und von guter Wirkung. Auch die Arbeit des Lithographen ist erfreulich: namentlich sind bei dem wohlgelungenen Bestreben, ein malerisch zusammengehaltenes Ganze zu liefern, die Eigenthümlichkeiten der Architektur mit grosser Schärfe und Deutlichkeit wiedergegeben.

Nachrichten aus Paris.

Ende Januar 1841.

Vom November bis Februar sind hier die vier unfruchtbarsten Monate für die zeichnenden Künste. So lange Tanz und Musik das Interesse des Publicums fesseln, müssen die stilleren Musen Malerei, Sculptur und Architectur sich im Hintergrunde halten; die mächtigen Arbeiten der einen sind unterbrochen oder wenigstens nur matt betrieben, und der Louvre ist geschlossen, bis die Frühlingssonne des März die neuen Schöpfungen der beiden andern bescheint.

Die Liebe zur Wohlthätigkeit ist Ursach dass wir uns nicht ganz von der Kunst entwöhnen. Es ist im Musée Colbert eine Ausstellung zum Besten der Armen eröffnet. Die hier ausgestellten Sachen sind meistentheils in den Sälen der Ausstellung bereits gesehen, gewähren aber Kunst-Liebhabern das grosse Vergnügen, alte Bekannte zu begrüssen, Kennern und Künstlern den Nutzen, das Fortschreiten und sich Ausbilden der einzelnen Schulen besser verfolgen zu können.

Eine grosse Federzeichnung von David, „Achill, den Leichnam Hectors um die Mauern Troja's schleifend," fällt am meisten in die Augen. Die Lage

des griechischen Helden hat vielleicht etwas gezwungenes aber die Anordnung ist grossartig, geschickt, voll von Leben und Bewegung. Der Styl ist heroisch und der Effect ähnlich dem römischer Meister. Mehrere interessante Correcturen zeigen mit welcher Strenge der berühmte Wiederhersteller der Kunst in Frankreich die Formen studirt, denn ohne Form ist keine Kunst.

Zwei Schüler dieses grossen Meisters M. Abel de Pujol und M. Rouget, haben nicht mehr die Reinheit der Form und des Geschmacks. Der erstere zeigt uns „Germanier auf dem Schlachtfelde des Varus in der Mitte römischer Legionen," gut gezeichnete Figuren, doch schwer und ohne Wahrheit in der Ausführung. Der zweite „Amor und Psyche" darstellend, wollte zart sein, ist aber nur kalt. Man muss sich besonders wundern, jetzt noch Fehler zu finden, die diese Schule früher schon in Misskredit gebracht, den sie durch ihren Verfall genug büsst.

„Die erste Geburt," brachte zu seiner Zeit ihrem Meister M. Vancheletz eine goldene Medaille; der Ausdruck der mütterlichen Liebe in der Eva ist ansiehend, ebenso Adam, seinen ersten Sohn dem Ewigen darbringend. Die Farbe hat Licht und Frische, die Zeichnung ist nicht frei von Affectation.

Ein junger sitzender „Araber," schlafend, die Pfeife in der Hand von M. Decamps ist sehr wahr und naturgetreu, und verdient nur Lob.

Ausserdem lieferte M. Thénot den „Angriff eines Ebers durch eine Koppel Hunde;" M. Fonquet das „Innere einer Schmiedewerkstatt;" M. Mercey die „Aussicht von einem Berge auf einen Giessbach, über den eine Brücke führt;" M. Giroux eine „Ansicht von Subiaum;" M Dugnan zwei „Ansichten von Paris;" M. Ligier das „Colisseum von Rom" und die „Arena von Nimes;" M. Turpin de Crisse ein Rahm voll Sepia- und Bleizeichnungen. Obengenannte Künstler zeigen echten Talent und fleissiges Studium.

Möge diese Ausstellung viel Publicum anlocken! Ob aber die Wahl der ausgestellten Gegenstände dem jetzigen Interesse am meisten angemessen sei, wäre eine noch zu beantwortende Frage. Es müssten wohl zu einer solchen Ausstellung hauptsächlich nicht schon bekannte, sondern dem Publikum für gewöhnlich unzugängliche Gemälde, also nicht auf dem Museum oder der jährlichen Ausstellung gesehene, erscheinen.

Man würde die Menge herbeiströmen sehen, vor den Tod des Socrates von David, den Gustav Wasa von Hersent, die Odaliesque von Ingres, die Schnitter von Leopold Robert etc. Die Königl. Gallerie sowohl als die sehr reichen Privat Gallerien würden gewiss gern bereit sein, das was sie kostbares einschliessen, zu einem Zweck zu leihen, der im Interesse der Kunst, so wie der Menschheit liegt.—

Ein ausserordentlicher Zulauf, welchen wir wohl dem Musée Colbert wünschen, strömte nach dem Hôtel de Ville, um der jährlichen öffentlichen Sitzung der freien Gesellschaft der schönen Künste beizuwohnen. Sie ist im Juli gestiftet und gewinnt bedeutend an Theilnahme. Was diese Festlichkeit auszeichnete, ist die Verbindung der Produkte der freien Künste mit den literarischen Arbeiten. Eine gut gewählte und vortrefflich ausgeführte Musik beschloss angenehm eine academische Sitzung ohne Langeweile. Ein schöner Tisch von volcanischer Lava, emaillirt nach Zeichnungen des Architecten Hittorf, war nicht ausgestellt, aber wir haben früher schon unsere Meinung (im Constitutionel) darüber ausgesprochen, und glauben behaupten zu dürfen, dass diese Erfindung eine unschätzbare Wichtigkeit, besonders in Bezug auf Anwendung in der Architectur, gewinnen wird. Der erwähnte Tisch, sowie die Copie einer Madonna nach Raphael auch in emaillirter Lava, und mehrere andere Sachen der Art werden bei künftiger Industrie-Ausstellung dem Publicum gezeigt werden.

Der Architekt Hittorf ist beauftragt die Herbeischaffung der grossen Granitblöcke zum Piedestal des Obelisken von Luxor, zu leiten. —

Gewöhnlich findet während der letzten 14 Tage des Jahres eine Ausstellung von Productionen der Königl. Manufacturen statt, welche jedoch in diesem Jahre ausgefallen ist, da die Directoren der Königl. Fabriken ein Jahr für unzureichend zur Ausführung grösserer Kunstwerke erachtet haben, und deshalb beschlossen worden ist, nur alle 2 Jahr eine solche Ausstellung zu wiederholen.

Antikritiken.

Da das Museum den verschiedenen Ansichten und Meinungen gern Raum bietet, so haben wir keinen Anstand genommen, den folgenden, uns zur Ver-

öffentlichung übersandten Artikel mitzutheilen, und bürgen wir für den unveränderten Abdruk derselben.

* * * d. R.

In Betref Ihrer Beurtheilung der radirten Skizzen des Berl. Kunstvereins,*) ist Ihre Parteilichkeit als Lärm-Trompete der Königl. Academie unverkennbar, den gerade das schlechteste mit Tau-Comturen radirte Blatt „Amor unter jungen Mädchen“ loben Sie ungewöhnlich,**) während Sie in den schön radirten Blätter „Simson“ die Erfindung der Malerei“ harte Streifen ***) entdecken wollen, die doch nicht wahrzunehmen sind, müssen Sie erst eines besseren durch andere Abdrücke belehrt werden, so zeigen Sie Ihre grosse Unkenntniss, als bestallter Kritiker, den Härten können durch keinen Druck geändert werden, da der Total-Effeckt bleiben muss, der Abdruck sei grau oder schwarz. Eine Rüge kann den Künstler ermuntern, doch bittern Tadel entmuthig, demnach hätte die Kunst also keinen competenten Richter gewonnen, und Parteilichkeit bei allen Ihren Urtheilen voraussetzen.

ein

Wahrheits-Freund.

*) No. 3, S. 23 und Nachschrift in No. 4, S. 32 dieses Jahrgangs.

**) Die bezügliche Stelle lautete:
Unter der Leitung des Herrn Bockhorn sind die „Neapolitanerinnen“ nach Ingnus und „Amor bei jungen Mädchen“ nach v. Klober, beide (das erste soweit es thunlich war) im Ganzen leidlich und in guter Haltung, gestochen.

***) Die hieher bezügliche Stelle ist:
„Die Skizzen von Herrn Mandel .... sind mit grösster Zartheit ausgeführt, aber, wenigstens in den Schattenpartieen des Fleisches völlig kaltungslos: zwischen den übertriebenen Reflexen und den voll beleuchteten Theilen laufen breite, schmutzig schwarze Streifen hin, welche alle Modellirung aufheben.“ — Vergl. hiezu die Nachschrift, welche von dem Antheil des Druckers an den gerügten Mängeln handelt.

Monsieur!

Je réponds à l'article de votre journal) que*

1. *un imprimeur ne peut changer le Caractère des figures, la forme des Lignes, ni ôter ou donner de l'harmonie; la pureté et le beau ton du noir est tout ce qu'on peut demander avec de pareilles planches,*
2. *la reclamation qui vous a été faite, ne portait que sur deux planches imprimées par moi, et vous les avez toutes compris, dans le même nombre.(?)*
3. *Vous avez comparé une épreuve avant la lettre, avec une Prise dans un tirage de 1800: que deviennent donc les épreuves avant la lettre dont on fait tant de bruit?*
4. *vous auriez pu vous appercevoir, que l'épreuve qui vous a été présenté, était imprimée en gris, et que le graveur avait sacrifié l'effet pour attenuer les défauts, qui sont naturellement plus visibles dans une épreuve noire; mais un imprimeur ne peut pas se permettre de l'imprimer de cette maniere, si ce n'est pas commandé.*

Il vous aurait été plus agréable, de recevoir un Exemplaire des premiers épreuves: mais dans la Société tout est dû au hasard, et tous les membres ne peuvent pas avoir les premières.

(Hierauf geht der Hr. Einsender auf seine persönlichen Verhältnisse zum Hrn. Verleger über, die nicht zur Sache gehören.)

Je reserve toute la justesse du Proverbe „un coup de plume est pire qu'un coup d'Epée.“

J'ai l'honneur de vous saluer
et d'être

Votre Serviteur
Prêtre.

Berlin le 9. Fevrier
1834.

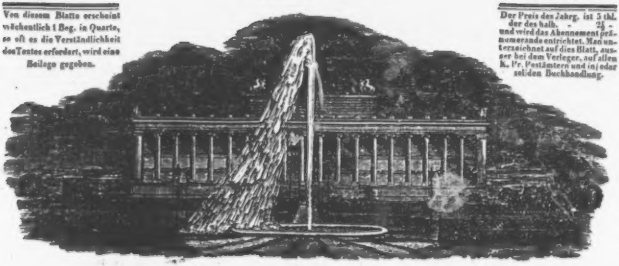
*) Nachschrift (in No. 4, S. 32) zu No. 3, S. 22 dieses Jahrgangs.

Gedruckt bei J. G. Bräschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 9. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in oder ausländ. Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Wiederaufbluehen der Baukunst in Deutschland.

(Eingesandt aus Dresden.)

Eine lange Reihe von Jahrhunderten war an den kühnen Denkmälern unsrer Ahnen vorübergegangen, sie hatten die wichtigste Periode unsrer Geschichte durchlebt, hatten den barbarischen Zerstörungen und Verunstaltungen späterer, im Gefühle für Kunst gänzlich gesunkener Generationen getrotzt: um der Stolz und die Bewunderung einer geklärten aufstrebenden Nachwelt zu werden, ihr zum Studium, und einem veredelten Kunstsinn als erhabenes, inhaltreiches Vorbild zu dienen.

Grossartiger war fast nirgends die Baukunst in ihren ersten Werken aufgetreten als in Deutschland; zwar waren diese Zöglinge der byzantinischen Schule, welche, da sie den ernsten einfachen Geist der Eroberer Italiens am meisten ansprach, nach Deutschland verpflanzt wurde und die erste Epoche deutscher Baukunst bildete. Doch bald nahm sie hier einen eigenthümlichen, ihrem neuen Vaterlande und ihren Pflegern entsprechenden Character an, der ihren transalpinischen Geburtsort vergessen machte, sie zu einem deutschen Sprössling erhob. Hatten die Deutschen ihren byzantinischen Pfleglingen schon einen erhabenen, kühnen Charakter eingehaucht, um sie zu grossartigen, kolossalen Werken zu erziehen, so war diess fast noch mehr der Fall mit der aus diesen hervorgegangenen Generation. Beinahe scheint es, als wenn der byzantinische Styl unsern für Jahrtausende schaffenden Vorfahren zu den Andenken, die sie der Nachwelt zurücklassen wollten, noch nicht kühn, nicht verwandt genug mit den höheren Regionen gewesen wäre, da ihre grössten bewun-

dernswürdigsten Werke nicht mehr in diesem, sondern in dem eigenthümlichen deutschen oder Spitzbogen-Style ausgeführt sind. An den Kirchen und Klöstern erhielt dieser seine höchste Vollkommenheit, eine Vollkommenheit, die, wenn wir die Hülfsquellen ihrer Zeit betrachten, in Staunen setzt.

Der Zustand der Religion war eine der vorzüglichsten Ursachen dieser Vollkommenheit. Mehr materiell als geistig wendete man alles an, um durch Form und Beleuchtung eine Wirkung hervorzubringen, die den fehlenden geistigen selbstthätigen Theil durch sinnlichen Einfluss ersetzen sollte und kam so durch einen unedlen Zweck auf ein edles Mittel (???). Das Kühne, Aufstrebende der äussern und innern Form, das Reiche, Grossartige, fast Mysteriöse der herrlichen Details, das Magische, Zauberische der farbigen Beleuchtung durch gemalte Fenster; dieses Alles zusammengenommen, konnte und kann wohl nimmer verfehlen, einen Eindruck hervorzubringen, der mit der Bestimmung des Gegenstandes in der innigsten Harmonie steht, und dieses ist eigentlich der höchste Grad der Merin zu erreichenden Vollkommenheit.

Fast möchte man glauben, dass jene riesenhaften Werke, welche die Baukunst in Deutschland gleich nach ihrem ersten Erwachen schuf, die Kräfte überspannt hatten, denn nach einer Reihe von Jahrhunderten sehn wir sie auf einmal zu einer Tiefe hinabsinken, die mit ihrem frühern Zustande ausser allem Verhältnisse lag. Das Ende des 16ten, das 17te und 18te Jahrhundert trugen mehr als die Zeit selbst bei, uns von vielen ausgezeichneten Werken nur noch Spuren übrig zu lassen, um den hohen Grad ihrer Vollendung zu ahnen.

Der 30jährige Krieg, die Einführung französischen Geschmacks und französischer Sitten bildeten eine neue Periode, eine gänzliche Umgestaltung Deutschlands, die, wenn sie auch manche Verbesserungen veranlasste, doch auf die Kunst höchst nachtheilig wirkte. Eine auf die Rohheit und Gefühllosigkeit jener zerstörenden Jahre gepfropfte Niedlichkeit und Zierlichkeit, die sich nur in einer Menge kleinlicher, pittoresk zusammengestellter Details und unnützem Reichthume oder Ueberladung, durch excentrische gesuchte Formen, ohne ein characteristisches, edle Verhältnisse enthaltendes, constructives Ganze aussprach: musste natürlich dem Geiste wirklicher Kunst entgegen streben, ihn tödten.

Das Schaffen dieser Zeit war nur Vernichtung alles Bessern. Unfähig, oder vielmehr untauglich zur Hervorbringung grossartiger Werke, sehen wir die wenigen bessern, die in ihr entstanden, aus einem Gemisch übel verstandener, verderbter Italienischer Stylarten zusammengesetzt, mit den veränderten Bedürfnissen der Zeit amalgamirt, ohne innige Empfindung des behandelten Gegenstandes, kalt, wirkungslos, nur als Werke des Bedürfnisses, die sich schon in einem Jahrhundert überlebt hatten, dastehen, während selbst einzelnen Trümmern aus der Blüthe griechischer, italienischer, byzantinischer und altdeutscher Kunst ein Jahrtausend nicht ihren Reiz, ihre Jugend und Kraft zu benehmen vermochte.

Doch nicht immer sollte Deutschlands Kunstgeist schlummern; es sollte nicht auf immer zu diesem knechtischen, jedes freien selbständigen Aufstrebens unfähigen Zustande verdammt sein; denn noch hatte es nicht seine Blüthe, noch lange nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht, zu welchem es fähig ist, um wie einst Griechenland und Italien, nach Erfüllung seiner Bestimmung einem andern, vielleicht grösserer Vollendung fähigen Zustande Platz zu machen.

Die ersten Bewegungen des 19ten Jahrhunderts wirkten vortheilhaft. Fast zu gleicher Zeit auf zwei entgegengesetzten Punkten, sehen wir die Kunst, wenn auch eben so verschieden als entgegengesetzt, sich würdig erheben und Empfindungen bekunden, die eine aufstrebende Geisterichtung in ihr unverkennbar aussprechen. München und Berlin begannen beinahe zugleich eine veredelte Kunst zu entwickeln und schnell und thätig auf der neuen Bahn vorwärts zu schreiten, und jetzt nach einem kurzen Zeitraume erblicken wir daselbst Kunstschöpfungen, die beide Städte zu den ersten Deutschlands erheben.

Griechenland war Italiens Schule und aus dieser gingen seine Werke hervor, in denen es die edlen Verhältnisse, die herrlichen Formen und den Charakter mit den veränderten Bedürfnissen seiner Zeit unter veränderter Gestalt meist glücklich zu vereinigen wusste.

München betrachtete die griechische Kunst als ursprüngliches Muster: ging von dieser auf die italienische, byzantinische und deutsche Kunst über und bildete aus diesem umfassenden Studium seinen Charakter und sein Gefühl. Die zahlreichen vollen-

deten Werke, die sich ihm bei diesem Studium darboten, und die den verschiedensten Stoff, die verschiedensten Bedürfnisse so vielseitig als würdig behandelt enthielten, gaben ihm herrliche Vorbilder, die sich eben so sehr für unsre Bedürfnisse als für unsren Zustand eignen, wenn auch dieser dem jener Zeit an Grossartigkeit nachsteht; denn das kann nicht Vollkommenheit der Kunst heissen, wenn sie sich nur nach den Bedürfnissen richtet und mit Sorgfalt den gegenwärtigen Geist des Gegenstandes, der vielleicht weit von dem Zustande seiner grössten Erhabenheit absteht, nachzuahmen, auszudrücken sucht. Die Kunst im eigentlichen Sinne genommen soll die Bedürfnisse, die sie uns befriedigt, veredeln, den Charakter des Gegenstandes soviel als möglich idealisiren. Liegt eine solche Veredlung und Idealisirung des Charakters über demjenigen unseres Zustandes, so ist er diesem darum nicht entgegen, weil er auf einer höhern Stufe steht, nein! er drückt nur das veredelte Princip, die Veredlung selbst aus, nach welcher dieser Zustand streben soll; denn wenn die Kunst zur Veredlung, zur Erhebung unseres Zustandes beitragen soll, dann muss sie selbst edler, erhabener als dieser sein; sie darf also nicht ein Kind der Zeit, noch weniger der Mode, sondern sie muss das vollendetste Sinnbild des vollendetsten Zustandes jeder Art sein. Von diesem Principe ging München aus; es suchte nicht seine Werke für das blosse Bedürfniss zu schaffen, noch weniger strebte es, dieselben dem Zeitgeiste anzupassen, es erhob dieselben über diesen, indem es die gelungensten Theile vorhandener Vollendung zusammenschuf und durch sein Gefühl adelte. Es strebte nicht nach Neuem, sondern nach grösserer Vollendung des Wahren. Betrachten wir seine Werke: den Königsbau, die Allerheiligen Capelle, die Pinakothek u. s. w. so müssen wir gestehen, dass ihm sein Streben, seine Absicht gelang. Der Königsbau bezeichnet durch seine Grösse, seine edlen Verhältnisse, seine Würde und Kraft, seinen mannigfaltigen umfassenden Reichthum vollkommen den Charakter, den Geist des Gegenstandes, den er repräsentirt: den Wohnsitz des Ersten des Volkes im strengen Sinne des Worts, der als solcher die umfassendsten, erhabensten Eigenschaften in sich vereinigt und die Nationalwürde und Gewalt repräsentirt. Noch weniger als sein Aeusseres dürfte sein Inneres zu übertreffen sein. Die Decorationen, die Fresken stehen den gelungensten Werken jeder Zeit gleich. Wollte man irgend einen Tadel suchen, so dürfte er sich allenfalls in den Pilastern der Façade, welche im Verhältniss zur Masse etwas ohnmächtig erscheinen und in dem nicht in Harmonie stehenden dorischen Gebälke des Erdgeschosses finden. Die Allerheiligenkapelle trägt das innigste Gepräge religiösen Charakters sowohl in ihren Formen, als in ihren inneren Decorationen, das die Sinne, den Geist ganz nur auf den Gegenstand hinleitet, dem sie gewidmet ist; denn alles ist verwandt mit diesem, alles, jeder einzelne Theil drängt das Gefühl auf den einen Punkt hin. Doch finden wir in mehreren der neuen Werke ersten Ranges freilich auch noch manches, das strengere Principe und weniger Willkühr wünschen lässt: An der neuen Glyptothek hat man sich vieles erlaubt, was eben so unconstructiv als störend und widersinnig ist, obgleich ihre innere Einrichtung und zum Theil herrliche, aber allzureiche Decoration, die edle Hauptfaçade, die Attika abgerechnet, höchst glücklich sind. An der neuen Bibliothek hat man den Charakter missverstanden, indem man ihr einen tiefen, kalten Ernst gab und die neue evangelische Kirche ist eine traurige Missgeburt unseres Zeitgeistes, mit dem sie nur allzusehr harmonirt; alles ist theatralisch und mehr noch als verhältnisslos.

Werfen wir einen Blick auf Münchens Baustyl überhaupt, auf die Privatgebäude, so können wir ihm unsre Achtung nicht versagen; bei hoher Einfachheit drücken diese durch schöne Verhältnisse einen würdevollen Charakter aus und sind höchst constructiv; wir finden im Allgemeinen weder gesuchte künstliche Formen, noch das höchst unkünstlerische Mittel, durch einen Reichthum von überall vorherrschender Decorativheit das Auge zu bestechen; schlechte Verhältnisse oder geistige und körperliche Leere zu decken, und dadurch einen Charakter hervorzubringen, der nur in der Anordnung des Ganzen liegen kann. Das Ganze ist grossartig. Dass es manche Ausnahme hiervon giebt, ist bei einer im Aufstreben begriffenen Bildungsperiode nicht anders zu erwarten, und wird immer stattfinden, so lange nicht das öffentliche Kunstgefühl gebildet und dadurch ein Damm gegen alles Schlechte und Mittelmässige, ein allgemeiner, überall, immer wachender Richter geschaffen ist.

Berlin wollte dem Beispiele Italiens folgen und

ons jenen ursprünglichen, idealen Elementen seine Kunst bilden. Wie ihm dieses gelungen, und wie es den edlen, grossartigen, einfachen Geist aufgefasst, zeigt uns ein Blick auf Italiens erhabene Werke und Berlins Kunstschöpfung. Betrachten wir ihre ausgezeichnetsten Theile: das Museum, das neue Schauspielhaus, die Werdersche Kirche u. s. w. so bietet sich uns mancher Stoff zur Bewunderung dar. Die grossartige Säulenhalle des Museums ist der Würde des Gegenstandes angemessen und eben so edel als charakteristisch; aber die Seitenfaçaden stehen leider in keinem Verhältniss zu dieser Würde; die zwischen Gurte gezwängten Fenster mit ihren niedlichen Gliedern drücken nichts weniger als den Charakter eines der ersten öffentlichen Gebäude aus, sie geben demselben ein wohnliches, aber kein nationales Ansehn, das aber, selbst als solches, durch die auf die Verdachungen der Fenster gelagerten Gurte, gedrückt, unedel wird. Das Aeussere steht mit dem Inneren in keiner Verbindung, denn nichts deutet die wesentlichen Haupteintheilungen an. Die Akroterien sind vortrefflich; ein Gleiches gilt für den Haupttheil der inneren Decoration. Manche der innern Einrichtungen sind dem Zwecke wenig entsprechend; der Sculpturſaal ist durch die vielfache Beleuchtung, die durch zwei Säulenreihen noch unruhiger wird, zur Aufstellung plastischer Werke sehr wenig geeignet. Wie glücklich ist dieses Missverhältniss in der Münchner Glyptothek beseitigt, man bemerkt das Licht nur als Beleuchtung und nicht als Licht. Das Museum ist nur in seinen Theilen schön, das grossartige harmonische Ganze fehlt. Das neue Schauspielhaus enthält herrliche Einzelnheiten; seine Akroterien, seine Reliefs, die Decke des Zuschauerraumes im Innern und mehrere andere Theile verdienen volle Anerkennung, sind eben so reich in ihrer Composition, als poetisch; aber das Ganze? Die Menge aneinandergehangener Theile berauben es der Einheit, zerstören das wesentliche Ganze; die kräftige Tempelhalle mit Fronten kontrastirt sonderbar mit den, in zwei Fächer getheilten, durchbrochnen schwächlichen Flügeln. Wo liegt in dieser vielfältigen Zusammenhängung von lauter Einzelheiten der Geist des Gegenstandes, wo ist Charakter, wo Harmonie?

Werfen wir einen Blick auf das neue Berlin im Allgemeinen, so müssen wir gestehen, dass, ungeachtet des mancherlei Schönen, ungeachtet des decorativen Reichthums, demselben edle Einfachheit und Würde, Erhabenheit mangelt; das Ganze ist neu, hat sich nach unserm eleganten zierlichen Zeitgeiste geformt, dem eben so sehr Kraft als Selbstgefühl fehlt, und der keiner Kunst als Ideal vorschweben kann. Anstatt das Gefühl, den Geist zu befriedigen, lässt man durch Ueberhäufung und Verwirrung des Auges diese nicht aufkommen. Man hat alles versucht, erlaubt sich alles, nur um neu zu sein; die Phantasie ist reich, sehr reich, sie hat aber alles verschlungen. Es ist nicht das Griechische der Griechen, nicht das Deutsch der Deutschen, es ist ein beinahe neuer Typus. — —

Berlins Productionskraft ist erstaunlich; die architektonischen Hefte von Schinkel zeigen eine vor allen achtungswürdige Thätigkeit, zeigen das Bestreben, Kunstsinn zu erregen, zu entwickeln und aufzumuntern und bringen vielleicht eine ebenso glückliche, als nützliche Concurrenz hervor. Diese Hefte sind die symbolischen Bücher der Berliner Kunst und enthalten einen bedeutenden Reichthum an Ideen und eine Menge Stoff, so wie manches Treffliche; aber was hat man sich nicht alles darin erlaubt, was hat man nicht alles versucht! Man betrachte die Menge kleiner Kirchenentwürfe, die manche gute Decoration, manches Sinnreiche besitzen, zu denen aber wirklich Vorkenntniss gehört, um sie für Kirchen zu halten; wo ist in ihnen jenes fromme erhabene Gefühl, jener Charakter des Christlichen? — Die Kirche zu Straubitz — hat man dieses der Antike abgepasset? dann die Wachen, — die Dresdener. — Eine der reichsten jonischen Tempelhallen mit zwei daran gehangenen niedlichen Häuschen, mit den zartesten Gliederungen. Ist dieses Charakter, ist hier ein Styl? eine Wache ist doch wahrlich kein Museum und noch weniger ein Tempel! was bleibt uns für diese übrig? Die Menge zierlicher Häuschen mit Blumentöpfchen! die neue Bauschule in Berlin, an welcher die symbolische Geschichte der Baukunst ebenso viel dichterischen Geist, als reiche Darstellungsgabe verräth, eines der letzten Werke, setzt wahrhaft in Staunen, es ist eine rein neue Composition. Das gedrückte Untergeschoss, die dominirenden perpendiculären Abtheilungen, da doch ein mehrstockiges Gebäude auf ganz natürlichem Wege zu horizontalen Haupteintheilungen führt; die im Verhältniss zu dem Uebrigen mehr als zierlichen Fen-

ster, bei denen der Stichbogen sich nichts weniger als entscheidend charakterisirt.

Die Menzelschen Hefte haben aber jede Gränze überschritten; in ihnen ist Alles Dichtung ohne Charakter, ohne Rhythmus und selbst ohne allen Geist; sie geben uns die traurige Wahrheit: dass Nichts ganz Neues mehr zu erfinden ist.

Vergleichen wir nach diesen Ueberblicken den Geist, in welchem sich die Kunst in Deutschland in ihren zwei Wiegenstätten, München und Berlin, entwickelte und die ihr nun eigenthümlich gewordenen entschiedenen Richtungen: so sehen wir, dass sie in München nach Charakter, tiefem dauerndem Gefühle, Wahrheit und Constructivheit, Gediegenheit strebte und dabei streng, aber nichts weniger als befangen, vorhandenen Musterwerken folgte, während sie in Berlin sich mehr Eleganz, Zierlichkeit, schimmernden Reichthum, Mannigfaltigkeit aneignete, mehr die Phantasie, die vorübergehenden wechselnden Gefühle zu befriedigen sucht und fast sclavisch dem Griechischen folgt.

Wenn München seinen guten Principen treu bleibt und seine neuen Erfahrungen mit Geist benutzt, wenn Berlin mit seiner reichen Phantasie Wahrheit, Charakter, Gediegenheit verbindet und weniger dem süsslichen Geschmacke der Zeit, als immer dauernden Gefühlen folgt: dann werden sich auch beide den dauernden Namen der Schöpfer, der Meister deutscher Kunst des 19ten Jahrhunderts erwerben, wenn auch ihre Kunst keine ganz neue, keine rein eigenthümliche, kein selbstständiger Styl werden sollte; denn es dürfte kaum möglich sein, einen Styl zu schaffen, dessen Hauptbedingungen und Hauptformen nicht schon in einem andern vorhandenen enthalten sind. T.

Von der

bildenden Kunst des Orients.

Wir haben in diesen Blättern bereits früher auf das inhaltreiche Werk von Passavant: „Kunstreise durch England und Belgien“ aufmerksam gemacht. Im Folgenden theilen wir einige Bemerkungen des Verfassers über das Museum der ostindischen Compagnie in London mit, darunter besonders seine Darstellung der orientalischen Miniaturen von Interesse sein dürfte; sie bietet verschiedene Vergleichungspunkte mit unserm, in No 4 und 5 dieses Jahrganges enthaltenen Aufsatze: „über den Entwickelungsgang der deutschen Kunst im Mittelalter,“ dar.

* * *

Von Tiboo Saib's Herrlichkeiten befinden sich hier einige Ueberreste, denn das Meiste wurde nach der Eroberung durch die Engländer, um Geld zu machen, verkauft. Von dem zerstückelten prachtvollen Thron ist hier nur ein lebensgrosser, stark vergoldeter Tiegerkopf mit krystallenen Zähnen. Zwei solcher Thiere standen zu den Seiten des Thrones.

Waffen von Tiboo Saib sind hier mehrere, so sein prächtiges, etwas gekrümmtes Schwert mit goldenem, reich mit Edelsteinen besetztem Griff, sodann sein Panzer und Helm von Kork, mit grüner Seide überzogen; eine Fahne; lange Schiessgewehre mit Lunten, und Spiesse. Auch der Koran, den Tiboo Saib gewöhnlich zu gebrauchen pflegte, wird gleichfalls an diesem Orte aufbewahrt. Er ist reich mit Gold und farbigen Zierrathen bemalt und die Schrift ganz damit umgeben, ähnlich unsern mit Malerei versehenen Manuscripten aus dem 15ten Jahrhundert.

Die Engländer machten auch einen Tieger zur Beute, welcher unter sich einen Europäer erwürgt; diese in Holz geschnitzte und farbig bemalte Gruppe hat inwendig ein Werk, das den Ton eines schreienden Menschen und dazwischen das Gebrülle eines Tiegers nachahmt.

Von eigenthümlicher Gestalt ist ein Gestell oder Sitz, um darin auf einem Elephanten zu reiten; es sind zwei Sitze, einer für den Herrn, der andere für den Diener. Der vordere ist zirkelförmig und hat ein Polster; der hintere ist wie ein angefügter halber Zirkel, gleichfalls mit einem Polster; in der Mitte erhebt sich eine Stange, auf welcher ein ungeheuer grosser Vogel mit ausgebreiteten Flügeln sitzt und als Sonnenschirm dient; er ist von Silberblech und reich mit Gold eingelegt; die Augen sind von Krystall.

Unter den vielen indischen Götzenbildern, deren sonderbare mystische Formungen durch Abbildungen hinlänglich bekannt sind, waren die meisten von einer Art weissen Alabasters mit vergoldeten einzelnen Theilen oder auch ganz mit Gold überzogen; andere sind von einem harten, dunkeln Stein oder auch von einer Art Bronze, woran die Feinheit der Arbeit und Technik Bewundrung verdient.

Bemerkenswerth waren mir auch verschiedene Miniaturgemälde, welche ich hier (und auch sonst

in England) in orientalischen Handschriften oder als einzelne Blätter gesehen habe.

In einem persischen historischen Werke sah ich viele Miniaturen mit Kriegsthaten, die alle sehr lebendig in der Darstellungsweise sind. Besonders gegenwärtig ist mir noch eine Verfolgung des Feindes, wobei eine eigene Kriegsweise dargestellt ist, nehmlich eine Parthei sucht der andern Schlingen um den Hals zu werfen, um so den gefangenen Gegner herbeizuziehen und ihm den Kopf abzuhauen. Diese beim Pferdefang übliche Geschicklichkeit der Steppenbewohner ist hier auf den Krieg angewendet.

Diese Bilder erinnern auffallend an ähnliche Vorstellungen in europäischen Miniaturen aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts. Sie kommen ihnen ganz gleich an lebendigen, naiven Bewegungen und übertreffen sie an freier Haltung des Körpers, welche in der höchsten Vollkommenheit erst nach dieser Epoche bei uns eintritt; dagegen fehlt diesen persischen, wie überhaupt den orientalischen Malereien die gehörige Angabe von Licht und Schatten; vom Helldunkel und von Luftperspective ist darin nicht die geringste Spur; in ihnen ist alles licht oder hell; ihre Farben sind alle von grosser Reinheit und erfreuen das Auge. Die Orientalen haben hierin selbst eine Pracht und reizende Zusammenstellung, welche die Europäer wohl grossentheils, was die Ornamente betrifft, von jenen entlehnt haben; zum wenigsten sind die Verzierungen unserer M. S. aus den Zeiten der Carolinger sehr verschieden, sowohl in den weniger reichen, lebhaften Farben, als in den noch ganz den antiken nachgeahmten Vorbildern; sie alle haben etwas Massives, auch dann, wenn sie mit Sinn für Schönheit und Zierlichkeit behandelt sind. Unsere M. S. des 11ten und 12ten Jahrhunderts zeigen meistens nur Verzierungen mit phantastischen, fratzenhaften Gestalten; erst zu Anfang des 14ten Jahrhunderts, nach einer genauen Bekanntschaft mit dem Orient, bildete sich jene leichte Eleganz in den Verzierungen aus, welche auch in den orientalischen Malereien so sehr erfreut und ihnen ursprünglich angehört.

In erwähntem persischem M. S. sind die Gesichtsbildungen der Perser ganz die nationellen, wie wir sie heute noch sehen, und wie sie schon auf den alten Monumenten von Persepolis dargestellt sind. Im Allgemeinen wissen die Perser den Bildnissen ihrer Fürsten einen Adel und eine männliche Würde zu verleihen, wie wir sie nur selten und in den modernen Zeiten fast nie in unserer europäischen Kunst antreffen. Hiezu mag jedoch die Tracht und der lange Bart beitragen.

Die indischen Malereien zeigen dagegen ganz die Bildung der Indier und eine Gelenkigkeit in den Bewegungen, die nur bei der Zartheit ihres Knochenbaues zu der Vollkommenheit und Leichtigkeit gedeihen kann, wie wir sie bei den indischen Jongleurs zu bewundern Gelegenheit haben. Dabei ist den indischen Malern nicht abzusprechen, dass sie die bei ihnen so hoch gepriesenen Schönheiten mit grossem Liebreiz darzustellen wissen und in den Bewegungen ihrer weiblichen Figuren eine Grazie zeigen, wie sie zwar bei ihnen nationell sein mag, die sie aber auch in demselben Gefühle wieder darzustellen verstehen.

Bei der Abbildung von Thieren ist ihre feine Beobachtung zu bewundern; jedes Thier wissen sie nicht nur der Form nach sehr naturgetreu darzustellen, sondern auch den Charakter desselben so richtig und lebendig wiederzugeben, dass hierin nichts zu wünschen übrig bleibt. Ich erinnere mich hierbei z. B. an die Abbildung eines Elephantenzugs, wo diese Thiere, wie in der Wirklichkeit, sehr klug und fromm aus ihren kleinen Augen zu blicken scheinen, oder an die Darstellung verschiedener Affen in ihrer tückischen, schelmischen Art, oder an das Bild eines Hahnengefechtes, worin die Wuth dieser Vögel auf's lebhafteste dargestellt ist, u. dgl. m.

Diese genaue Beobachtung der Formen und der Charaktere besitzen auch die chinesischen Künstler in einem hohen Grade, so dass sie trotz der Einförmigkeit der chinesischen Nationalbildung dieselbe doch in ihren feinsten Nüancen und nach den mannigfaltigsten Charakteren darzustellen verstehen. In den weiblichen Köpfen zeigen sie selbst öfters eine Lieblichkeit, die bei der für uns abstossenden Bildung schwer zu begreifen ist, wenn man die Gemälde selbst nicht vor sich hat.

Ihre Ornamente weichen von denen der Indier sehr ab, sind meistens mehr sonderbar, als schön, und mit der Eleganz und Zartheit der indischen nicht zu vergleichen.

In den Farben überbieten sie an Lebhaftigkeit vielleicht alle andere Malereien, aber die indischen haben eine schönere Stimmung in der Zusammensetzung, sind harmonischer; alle aber entbehren den

Reis, welcher durch Mittelltöne und das Helldunkel oder überhaupt durch gehörige Angabe von Licht und Schatten hervorgebracht wird. Eben so kennen sie keine Luftperspective, sondern alle Gegenstände sind im Ton gleich nahe gehalten. Diese Mängel machen es nöthig, dass sie zur Bezeichnung vieler einzelner Theile sich eines Umrisses bedienen müssen, statt durch Licht und Schatten und die Mitteltöne den Effect des Wirklichen hervorzubringen. In dieser Hinsicht sind sie noch ganz in der Kindheit der Kunst. Auch die tiefere Kenntniss der Zeichnung des anatomischen Studiums ist ihnen fremd; alles, was daher von der Vortrefflichkeit ihrer Zeichnung gesagt ist, beruht nur auf der feinen Beobachtung der äussern Erscheinung und ist darauf zu beschränken.

Doch noch in einer andern Hinsicht stehen die Indier und Chinesen auf einer tiefen Stufe der Kunst. Die mystisch gebildeten Gestalten ihrer Mythologie und ihrer ältesten Sagen widerstreben der bildenden Kunst und erscheinen wie Ausgeburten einer regellosen Phantasie; die höhere Richtung in den zeichnenden Künsten, welche den Griechen und den christlichen Völkern sich öffnete, und wodurch sie in ihren Bildungen der Natur getreu folgen konnten, verharrt bei den Orientalen, wie es bei den Egyptern der Fall war, in festgebannten, der Wahrheit widerstrebenden Gebilden. Ihre Darstellungen sind daher nur bei solchen Gegenständen erfreulich, wo sie jüngere historische Gegenstände behandeln, besonders aber solche aus dem gewöhnlichen Leben.

CAPRICCIO.

Unter dem Titel von Neujahrswünschen sind bei E. H. Schröder in Berlin einige humoristische Skizzen von Adolph Schrödter in Düsseldorf (von A. Menzel mit der Feder auf Stein gezeichnet) erschienen, ein grösseres Blatt: „das entfliehende Jahr," und zwei kleinere: „die zerbrochene Flasche" und „die gewiegten Flaschen." Schrödters eigenthümliche Weise, die fabelhaftesten, lächerlichsten Dinge von den fabelhaftesten Gesellen mit vollkommenem Ernst, mit gänzlicher Hingebung unternehmen zu lassen, und dem dargestellten Gegenstande den Stempel eines strengen, erhabenen Styles aufzudrücken, ist zu bekannt und geschätzt, als dass es noch einer besonderen Auseinandersetzung oder Empfehlung derselben bedürfte. Diese vollkommene Meisterschaft in der Komödie der bildenden Kunst (im classischen Sinne des Wortes) hat vor ihm noch keiner in gleichem Maasse erreicht; nur einzelnes dahin Gehörige findet sich bei Jacques Callot und bei dem jüngeren Teniers. Unter den genannten Skizzen sind es vornehmlich die beiden letztgenannten, welche uns durch einen allgemeineren Inhalt anziehen. Die „zerbrochene Flasche" stellt einen Philosophen dar, der in den Boden einer solchen hineinschaut; es scheint zwischen dem kegelartig aufsteigenden Boden der Flasche und zwischen seiner tiefgeneigten langen Nase eine Art magnetischer Anziehungskraft, ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss, statt zu finden. Es ist eine seltsame Caricatur; seine sehr nachdenkliche Stellung, seine unverwandte Aufmerksamkeit, die freudige Aufklärung in seinem Gesicht zeigen es an, dass ihm jetzt die vielgesuchte Wissenschaft von dem Grunde des Weines, von dem so oftmaligen Versiegen der Flasche, gekommen: die Wünsche seines Daseins sind erfüllt. Das andere Blatt, die „gewiegten Flaschen," enthält die Freuden eines glücklichen Vaters, der neben einer Wiege kauert und in derselben zwei kleine Fläschchen sanft schaukelt; die stille Glückseligkeit in seinem Gesichte, die Freude an den lieben Kleinen, das Träumen in eine ferne Zukunft, da ihm seine Sorge von den Pfleglingen vergolten werden wird, sind unübertrefflich dargestellt. Den Skizzen sind Reime beigefügt, welche das Gesagte auf ihre Weise andeuten.

Nachrichten.

Der uns vorliegende „Jahresbericht des Schlesischen Kunstvereines für das Jahr 1833" giebt Kunde von dem erfreulichen Wirken dieses erst am 24. Februar v. J. gestifteten Vereines, über den wir in No. 22 des vorigen Jahrganges bereits einiges Nähere mitgetheilt haben. Derselbe zählt gegenwärtig 310 Mitglieder und sah sich schon auf der Kunstausstellung, welche die Schlesische vaterländische Gesellschaft und der Breslauer Künstlerverein vom 1. Juni bis 7. Juli v. J. veranstalteten, im Stande, die Summe von 1186 Rthlr. 25 Sgr. zum Ankauf von Kunstgegenständen zu verwenden.

Die letzteren wurden unter die Mitglieder verloost, mit Ausnahme der von dem Bildhauer Mächtig in gebranntem Thon angefertigten Büste des verstorbenen Kapellmeisters und Musikdirektors Schnabel, welche in dem Musiksaale der Universität aufgestellt worden ist. Von zweien der erkauften und verloosten Oelgemälde, der Lautenspielerin von Hopfgarten und dem Flickschneider von E. Ebers, werden Lithographieen für die Mitglieder des Vereines angefertigt: wir hoffen, dass dieselben auch in den Kunsthandel kommen werden. Die Zeichnung eines Diploms für die Mitglieder hat der Maler Herrmann übernommen.

München. Die Ottossäule, welche der Steinmetzmeister Hr. A. Ripfel auf der Stelle zwischen Hohenbrunn und Perlach, wo der König Ludwig von seinem erlauchten Sohne Otto I. Abschied nahm, auf eigene Kosten errichtet hat, ist ganz von Sandstein, mit dem Piedestal genau 33 F. hoch, kanelirt dorisch, auf einer mit Felsenblöcken umgebenen Höhe, wozu 6 Marmorstufen führen. Am Fusse der Säule ruht der bairische Löwe; an den vier Seiten des Aufsatzes befinden sich das bairische und das griechische Wappen, mit Lorbeerkränzen umschlungen, Feldzeichen, Rüstungen und andere Embleme aus der baier. und griech. Vorzeit und Gegenwart, sowie 4 Inschriften und 32 (nicht sehr gelungene) Verse, welche letztere aber wieder ausgelöscht und durch andere, vom König Ludwig verfasste, ersetzt werden sollen. Die Säule wird von der kolossalen Büste des Königes Otto, ebenfalls aus Sandstein, gekrönt. Den ganzen, von Hrn. Ripfel angekauften Platz, ein Viertheil Tagwerk enthaltend, umgiebt vorläufig ein Graben, an dessen vier Ecken Steinsäulen stehen. Hr. Ripfel lässt auch noch ein zierliches Geländer um das Monument und eine Ruhebank machen.

London. Die neu entstandene architektonische Gesellschaft hielt am 21. Januar in der Exeter-Hall, im Strand, ihre erste Abend-Versammlung. Der Hauptzweck dieses Vereines ist eine Schule der britischen Baukunst zu bilden, welche mit einer Bibliothek, einem Museum, mit Professoren und periodischen Ausstellungen architektonischer Werke verbunden sei.

KUNST-ANZEIGEN.

Handbuch zur Berechnung der Baukosten für sämmtliche Gegenstände der Städt- und Landbaukunst. Zum Gebrauch der einzelnen Gewerke und der technischen Beamten geordnet, in 18 Abtheilungen. Von F. Triest, weil. Königl. Preuss. Geheimen Regierungsrathe und Bau-Direktor in Berlin. — Zweite Abtheilung, die Arbeiten des Zimmermanns enthaltend. — Zweite Ausgabe, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, verbessert und mit Zusätzen versehen von J. J. Heifft, Königl Regierungs Bau-Conducteur. Berlin. Verlegt bei Duncker und Humblot 1834.

Neben den Mittheilungen der Preise neuerer Bauten hat hier der neue Herausgeber, dem Beispiele des Verfassers bei Revision der ersten Abtheilung folgend, hauptsächlich dasjenige beigebracht, was seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe sowohl in Construction als in Art und Weise der Ausführung sich als neu bewährte; das bereits Vorhandene ist in Ausdruck sowohl als in Ausführlichkeit vervollständigt worden. — Für die Besitzer der ersten Ausgabe sind der Anhang und sämmtliche Zusätze in dieser neuen Ausgabe, als Supplement, auch einzeln zu haben.

Münzen- und Medaillen-Auction zu Dresden.

Die bereits angekündigte Versteigerung einer aus 5296 Nummern bestehenden Sammlung meist seltener und gut gehaltener Münzen und Medaillen, alter, mittlerer und neuerer Zeit, der meisten europäischen Länder, sowie von Asien und Amerika in Gold, Silber, Selen etc. wird bestimmt

den 3ten März d. J. zu Dresden

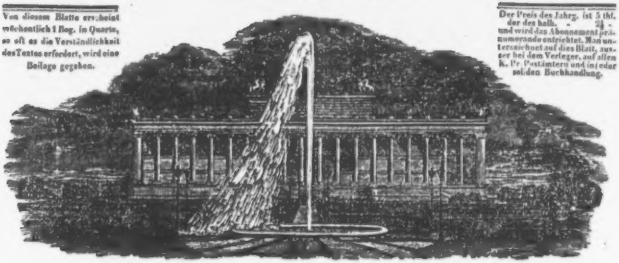
durch den Königl. und Raths Auctionator Carl Ernst Heinrich abgehalten werden. Der gedruckte Katalog ist durch jede gute Buchhandlung, in Berlin d. d. Herren Schenk & Gerlächer zu bekommen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 10. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der den halb. und wird das Abonnement pränumerando eingerichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Statut des Kunst-Vereines zu Halberstadt. *)

I. Einleitung und Zweck des Vereines. Artikel 1.

Seit dem Jahre 1828 sind zu Halberstadt öffentliche Ausstellungen und damit verbundene Verloosungen von Kunstgegenständen nach einem dazu entworfenen Plane veranstaltet, welcher nach der schriftlichen Versicherung des Königlichen wirklichen Geheimen Staats- und Ministers der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, Herrn Freiherrn Stein zum Altenstein Excellenz, vom 26. April 1830, von des Königs Majestät mit Wohlwollen aufgenommen worden.

Wie einerseits, nach den gemachten Erfahrungen, das kunstliebende Publikum hier und in der Umgegend, seine rege Theilnahme dafür an den Tag gelegt und die Ausführung des erwähnten Planes befördert hat, so haben auch die Höchsten und Hohen Behörden, auf desfallsiges Ansuchen, die weiter unten zu nennenden ansehnlichen Begünstigungen, zur bessern Erreichung derselben, eintreten lassen, und es soll daher, um nicht nur den schon bisher genommenen glücklichen Erfolg festzuhalten, sondern auch für die Folgezeit das Gute noch zu mehren, mit Höchster Genehmigung, ein

bestehender Kunst-Verein

gebildet werden.

*) Wir haben es vorgezogen, statt eines Auszuges das ganze genannte Statut mitzutheilen, indem dasselbe, in seiner zweckgemässen Einrichtung, sowohl für andere städtische oder Provinzial-Vereine ein Vorbild werden, als überhaupt von dem besonnenen Wirken des Halberstädter Vereines Zeugniss geben möge. d. R.

Art. 2. Der Zweck dieses Vereins ist: sowohl heimischen, als auswärtigen Künstlern, sich durch ihre Werke öffentlich bekannt zu machen, als auch den Kunstfreunden Halberstadts und der Umgegend, hier im Orte, Gelegenheit zu bieten, sich vom Schaffen und herrlichen Fortschreiten unserer kunstübenden Zeitgenossen zu überzeugen, daneben Theilnahme und Eifer für die Kunst mehr und mehr zu wecken, zu beleben und zu befördern, auf Bildung und Veredlung des Geschmacks einzuwirken und zugleich eine grössere Aufmerksamkeit für die Achtung und sorgfältige Erhaltung alter Baudenkmale und anderer Kunstwerke zu erregen.

II. Kunst-Ausstellungen.

Art. 3. Als nächstes Mittel zu diesem Zwecke sollen wenigstens alle zwei Jahre, und zwar, wo möglich, im Monat Mai, zu Halberstadt, das sich in demselben schon zweier Volksfeste erfreut, die manchen Fremden aus der Nähe und Ferne anziehen, öffentliche Kunstausstellungen statt finden.

Art. 4. Zeit, Ort und Dauer der Ausstellungen sollen zeitig vorher zur öffentlichen Kenntniss gebracht und die bedeutendsten Künstler Deutschlands zum Einsenden von Gemälden, Zeichnungen u. s. w. aufgefordert werden.

Art. 5. Da der Transport plastischer Kunstwerke zu kostspielig und das gegenwärtige Lokal zum Aufstellen derselben weniger geeignet ist, so werden Kunstwerke dieser Art nur von Einheimischen erbeten und angenommen.

Art. 6. Von den gedachten Künstlern wird eine genaue Beschreibung der Werke, so wie die Bestimmung der Preise, für welche solche etwa verkäuflich sind, drei Wochen, die Werke selbst aber werden vierzehn Tage vor Eröffnung der Ausstellung erwartet. Was zu spät eingeht und nicht mehr aufgestellt oder benutzt werden kann, muss auf Kosten der Absender zurückgeschickt werden.

Art. 7. Bei Zusendungen der Kunstwerke von den ausdrücklich eingeladenen oder auch von andern, namhaften Künstlern, werden die Kosten der Her- und der Rückfracht, nach Umständen auch die der Verpackung, aus der Ausstellungskasse vergütet.

Art. 8. Jedem Schaden möglichst vorzubeugen, wird der obngefähre Werth der Kunstwerke, für die Dauer der Ausstellung, bei einer zuverlässigen Assekuranz-Compagnie gegen Feuersgefahr versichert.

Geldmittel für die Ausstellungen.

Art. 9. Zur Deckung der unvermeidlichen, nach obigen Andeutungen, bedeutenden Ausgaben ist bestimmt: dass jede Karte zum Einlass in die Ausstellung, zu einem einmaligen Besuche derselben, mit fünf Silbergroschen gelöset und Niemand ohne eine solche eingelassen werden, Demjenigen aber, welcher die Ausstellung nach Belieben öfter besuchen will, zur Erleichterung des Genusses, eine, für die ganze Dauer der Ausstellung, jedoch nur für seine Person gültige Karte, zum Preise von zwanzig Silbergroschen eingehändigt werden soll.

Von dieser Zahlungspflichtigkeit sind allein die Künstler ausgenommen, welche für die jedesmalige Ausstellung Werke eingeliefert haben und dagegen die Gefälligkeit übernehmen, durch ihre Mitaufsicht die Kunstwerke gegen Beschädigungen zu sichern, auch die, von Besuchenden zu wünschende Auskunft zu ertheilen.

Art. 10. Die aus der dadurch gebildeten Kasse, nach Bestreitung der Ausgaben, verbleibenden Ueberschüsse sollen entweder zur Unterstützung junger Halberstädtischer Künstler, oder für die Erhaltung alter, auch zum Anschaffen neuer Kunstwerke für öffentliche Bestimmung gesammelt und verwendet werden.

Art. 11. Dagegen hat sich der Mitunterzeichnete, Freiherr Spiegel, verbindlich gemacht, die etwanigen Ausfälle der Ausstellungskasse, so lange er bei den Kunstausstellungen wirksam bleiben wird, aus seinen Mitteln zu decken.

III. Verloosung.

Art. 12. Sogleich bei Eröffnung der Ausstellung werden diejenigen Kunstwerke mit Nummern bezeichnet, welche unter den als verkäuflich angezeigten, mit billiger Rücksicht auf die Künstler, zum Ankauf und zur Verloosung ganz besonders geeignet erscheinen: damit jeder die Ausstellung Besuchende sich von dem Werthe der Kunst-Gegenstände, für welche seine Theilnahme in Anspruch genommen wird, überzeugen kann.

Art. 13. Sodann werden zu diejenigen, welche an der Verloosung Theil zu nehmen geneigt sind, Loose, deren Preis für ein jedes auf funfzehn Silbergroschen bestimmt wird, in beliebiger Anzahl, bis zum Tage der Auspielung selbst, verkauft und ausgegeben.

Art. 14. Für den aus dem Verkaufe der Loose, so wie aus den, weiter unten vorkommenden Actien, gewonnenen Geldbeitrag, werden, so weit solcher zureicht, die dazu ausgewählten Kunstwerke, wie sie ihrer Nummer nach auf einander folgen, zur Verloosung angekauft.

Art. 15. Die Verloosung der angekauften Kunstwerke findet am Schlusse der Ausstellung statt. Die Art und Weise der Ausspielung und Tag und Stunde derselben werden vorher durch Anschlag in dem Ausstellungslokale bekannt gemacht.

IV. Beförderungsmittel.

Art. 16. Der Herr Provinzial-Steuer-Direktor der Provinz Sachsen, Sack, hat unter dem 28. Januar 1832, auf Höhere Ermächtigung, für Alles, was an Kunstsachen zu den Ausstellungen eingeht, die Steuerfreiheit zugestanden; jedoch soll das Gesuch um dieselbe in jedem Jahre erneut werden.

Ebenso hat der General-Postmeister von Nagler Excellenz unter dem 21. Januar 1834 dem Kunst-Vereine, jedoch mit Vorbehalt des Widerrufs, die Portofreiheit für Briefe unter Kreuzcouvert, und für Pakete bis fünf Pfund, deren Addressen gleichfalls unter Kreuzcouvert und mit der Bezeichnung: „Angelegenheiten des Kunst-Vereines zu Halberstadt“ zur Post gegeben werden, bewilligt.

V. Beachtung der öffentlichen Bau- und Kunstwerke.

Art. 17. Nach Ermächtigung des Königl Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, vom 4. April 1833, wird der Verein seine Aufmerksamkeit auch auf ältere Kunst- und Bauwerke richten, besonders auf diejenigen, die sich in den Kirchen und öffentlichen Gebäuden befinden, den Hohen Königlichen Behörden für deren Erhaltung und zweckmässige Aufstellung, Vorstellungen machen, und die Wiederherstellung der in den öffentlichen Gebäuden befindlichen Gemälde u. s. w. übernehmen.

VI. Der Verein selbst.

Art. 18. Der Verein bildet sich durch das Zusammentreten aller Freunde der Kunst, welche sich zur Erreichung des gemeinsamen Zweckes zu einem jährlichen Geld-Beitrage von mindestens zwei Thalern funfzehn Silbergroschen, vorläufig auf zwei Jahre, verpflichten.

Wer demnächst nicht vor dem Anfange eines neuen Jahres seinen Austritt dem Vorstande schriftlich anzeigt, bleibt auch für das nächste dann mit seinem Beitrage verpflichtet.

Art. 19. Der Verein soll aus einem Vorstande, aus Mitgliedern, und aus einem aus und von denselben gewählten Ausschusse bestehen.

Art. 20. Der jährliche Beitrag von zwei Thalern funfzehn Silbergroschen berechtigt zu einer Actie von fünf Nummern zur Verloosung. Es steht Jedem frei, so viel Actien, als ihm beliebt, zu nehmen, und jede Actie berechtigt zu einer Stimme in den General-Versammlungen.

Art. 21. Der Vorstand ist bleibend; er bewahrt das Archiv des Vereines, untersieht sich den Verrichtungen des Secretariats, wohnt allen Berathungen des Ausschusses mit vollem Stimmrechte bei, besorgt das ganze Arrangement der Ausstellungen, bestimmt Zeit, Ort und Dauer derselben, führt die Rechnung über die Ausstellungskasse, bestimmt über die Verwendung der Ueberschüsse derselben, ohne Einschränkung, und zeichnet die Correspondenz und öffentlichen Anzeigen. Seine Geschäftsführung ist ebenso ohnentgeltlich wie die des Ausschusses.

Art. 22. Den Ausschuss wählen die Mitglieder in den General-Versammlungen, aus ihrer Mitte, und jedesmal für die nächsten zwei Jahre; er wird in Verbindung mit dem permanenten Vorstande die Zwecke des Vereines verfolgen, die Auswahl und die Bestellung der zu verloosenden Kunstwerke treffen, auch die Verloosung selbst anordnen und leiten, ebenso für diejenigen Jahre, in welchen keine öffentliche Ausstellung statt findet, dennoch für den Werth der eingezogenen Actienbeiträge, Kunstwerke bestellen, erwerben und zur Verloosung bringen.

Art. 23. Jedes Jahr sollen alle Mitglieder zu einer General-Versammlung öffentlich eingeladen und in derselben von dem Vorstande und dem Ausschusse die Resultate ihrer Thätigkeit mitgetheilt, deren Rechnung vorgelegt und über die Ergänzung des Ausschusses abgestimmt werden.

Die Beschlüsse werden überall nach absoluter Stimmenmehrheit der anwesenden Mitglieder gefasst. Bei Stimmengleichheit in den General-Versammlungen geben die Beamten, nach vorheriger Berathung, den Ausschlag.

Jedem Mitgliede steht es frei, in den General-Versammlungen Mittheilungen für und über die Interessen des Vereines zu machen; es muss aber seine Absicht vorher dem Vorstande anzeigen, welche dasselbe dann, nach der Reihefolge, zum Vortrage auffordern wird.

Art. 24. Die Verhandlungen des Vereines, die Ergebnisse der Ausstellungen und Verloosungen, wie das Verzeichniss der Mitglieder, sollen, wenigstens alle zwei Jahre, gedruckt und jedem Mitgliede zugetheilt werden.

Halberstadt, den 30. Januar 1834.

Der Kunst-Verein

Dr. Fr. Cramer, Hellrung, Dr. W. Horn, Dr. W. Körte, Dr. Meyer, Dr. Nicolai, Quidde, Schlemm, J. W. Spiegel zum Diesenberg; Dr. Fr. Lucanus.

Kunst- und Gewerbe-Verein in Koenigsberg.

Der kürzlich erschienene „Erste Bericht über die Wirksamkeit des Kunst- und Gewerbe-Vereines in Königsberg" giebt zu interessanten Betrachtungen Anlass. Er enthält, als Einleitung, zwei Vorlesungen, deren erste vom Prof. Dr. A. Hagen in der ersten Versammlung gehalten wurde; sie handelt „über das Verdienst deutscher Künstler um die Förderung der Kunst in allen Ländern" (welches Verdienst in den drei Erfindungen der gothischen Baukunst — durch Erwin von Steinbach, — der Oelmalerei — durch Johann van Eyck — und der Kupferstecherkunst — durch Albrecht Dürer — bestehe). Die andere Vorlesung „Historische Ansichten von dem Einfluss des Zunftwesens auf das bürgerliche Leben und den Zustand der Gewerbe," wurde vom Prof. Dr. F. W. Schubert in der Sitzung am 27. März 1833 gehalten. — Der Bericht selbst (von 1832 u. 1833) zerfällt in folgende Rubriken:

Ueber die drei Ausstellungen, darin u. a. eine interessante Zusammenstellung verschiedener Nachrichten über Bendemann und sein Bild der gefangenen Juden. — Es sind in diesen Blättern bereits Mittheilungen über diese Ausstellungen gemacht.

Von der Verfassung des Vereins, den Begünstigungen desselben und dem Statut. Das hieher Bezügliche lautet:

„Der Vorstand des Vereines besteht bis zu Ende des Jahres 1835 aus den früher genannten Mitgliedern, dem Stadtrath Degen, dem Kaufmann C. M. Friedmann und dem Professor A. Hagen. In einer am 28. Dec. 1832 gehaltenen, öffentlich angezeigten, Versammlung wurden als Mitglieder des Comité vorgeschlagen und bestimmt: Hr. Major v. Auerswald, Hr. Regierungs- und Stadtrath Bartisius, Hr. Negoziant Heinrich, Hr. Banco-Buchhalter Naumann, Hr. Wiens, Portraitmaler, Hr. L. Steinfurt, Maschinenbauer.

Die zu berathenden Gegenstände wurden vom Vorstande mit dem Comité theils gemeinschaftlich besprochen, theils dem letztern schriftlich vorgelegt.

Laut dem 1832 gedruckten Namensverzeichniss der Vereins-Mitglieder betrug die Zahl 428, von denen 5 gestorben sind. Dagegen kamen mehrere Mitglieder hinzu. Im J. 1833 ist die Zahl auf 617 gestiegen. —

Es ist eine Verbindung zwischen dem Verein und den auswärtigen Künstlern eingeleitet theils unmittelbar, theils durch die bedeutenderen Kunstvereine. Das Gedeihen unsres Unternehmens hängt von dem mehr oder minder lebhaften Verkehr ab. Der Verein (Statut § 14.) ist Mitglied des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staat in Berlin, des Künstler-Vereins in Breslau, des Kunstvereins in Braunschweig, des Sächsisch. Kunstvereins in Dresden, des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen in Düsseldorf, des Kunstvereins in München, des Kunstvereins in Nürnberg, des Würtembergisch. Kunstvereins in Stuttgart.

Die Kunstvereine in Dresden, Düsseldorf, München und Stuttgart verehrten uns die von ihnen herausgegebenen Steindrücke und radirten Blätter. —

Wenn der Begünstigungen, die der Verein von Seiten der geehrten Kunstfreunde und Künstler erfuhr, schon oben rühmlichst gedacht ist, so sind andere als nicht weniger fördernd und einflussreich hier dankbar auszuzeigen.

Sr. Excellenz der Herr General-Postmeister v. Nagler ertheilte dem Verein durch ein gnädiges Rescript vom 3. Juli 1832 Postfreiheit für Briefe, durch ein zweites vom 11. Okt. 1832 Postfreiheit auf ein Jahr für eingehende Geldbeiträge bis zur Höhe von 2 Thlr. und für Pakete mit Kunst- und Gewerbe-Gegenständen von und nach Berlin, Breslau und Düsseldorf bis zum Gewicht von 10 Pfund posttäglich und endlich durch ein drittes vom 26. Juli 1833 eine

Verlängerung der Bewilligungen auf unbestimmte Zeit mit der Ausdehnung, dass mit den genannten drei Städten auch alle dazwischenliegende Orte einbegriffen sind.

Der Hochlöbliche Magistrat im Einverständniss mit den Herren Stadtverordneten übergaben dem Verein 1832 auf drei Jahre als Lokal zu den Ausstellungen und den zu haltenden Versammlungen und Zusammenkünften das ehemalige Oberbürgermeisterliche Haus.

Unser Mitglied der Herr Assessor Biehler besorgte uneigennützig die nothwendige bauliche Einrichtung des Lokals zum Behuf der Ausstellungen.

Von der Glashandlung J. A. Schneider wurden zu der letzten Ausstellung die Bildergläser geliehen.

Als Beschützer des Unternehmens bewährten sich ausserdem mehrere der verehrten Mitglieder.

Der Geschenke, die das Stadtmuseum erhalten,*) ist bereits Erwähnung geschehn. —

Wenn unser, von Sr. Excellenz, dem Herrn Oberpräsidenten v. Schön, bestätigtes Statut mit dem des Würtembergischen Kunstvereins verglichen wird, dessen Bestimmungen allein dahin gerichtet sind, den inländischen Künstlern Einnahmen zuzuwenden, so kann der Vorstand leicht in Verdacht kommen eines Mangels an vaterländischem Interesse. Allein in der Ueberzeugung, dass die künstliche Herbeiführung einer Abgeschlossenheit, wie sie im Mittelalter in einzelnen Städten stattfand und im Besitz innerer Wärme Grosses für die Kunst hervorbrachte, nicht mehr an der Zeit ist und dass aus der grösstmöglichsten Wechselwirkung der rechte Segen entspriesse, bezieht unser Statut vornämlich, der Kunst des Auslandes die Pforten der Heimath zu öffnen. Der eigentliche Nutzen für die inländischen Künstler erwächst daraus, dass (wenn unserm Willen das Gelingen zur Seite geht) sie der ehemaligen Isolirtheit enthoben werden. Indess sei es ferne, das Gute zu verachten, weil es uns nahe ist. Das Verzeichniss der gekauften Gemälde zeigt, dass die königsbergischen Künstler (worunter natürlich auch die zu zählen sind, die gegenwärtig sich in der Fremde ausbilden) wie billig, beachtet sind. Der Verein muss sogar darin einen Beruf sehn, von hiesigen Malern in das Stadtmuseum Werke aufzunehmen, die geeignet sind den höchsten Grad ihrer Leistungen erkennen zu können. Ein geachteter Maler gehört zum Comité und wacht über der Wahl der zu erwerbenden Bilder. Aus dem Plane endlich, den sich der Vorstand zur schützenden Wahrnehmung von artistischen Alterthümern des Vaterlandes vorzeichnet, (§ 10) leuchtet genugsam hervor die dem Altpreussen angeborne Liebe zum Boden. Die Verbesserung des Statuts, welche nach den gewonnenen Erfahrungen wünschenswerth ist, kann sich daher nur auf die Form, nicht auf den Geist beziehn. In den Massnahmen, wie die Wünsche zu erreichen sind, ist manches zu ändern, nicht in den Wünschen selbst.

Ein Abdruck des Statuts mit angehängtem Namenverzeichniss der Mitglieder wird 1834 vertheilt werden. " —

Von Ankauf und Verloosung, von den Versammlungen, Prämienertheilung u. s. w.

Kassenabschluss. Aus letzterem ist ersichtlich, dass der Verein eine Summe von 1217 Thlr. zum Ankauf von Neun, für das Stadtmuseum bestimmten Gemälden, sowie 126 Thlr. 17 Sgr. 6 Pf. zur Restauration von Altarbildern, Prämien und Remunerationen verwendet hat. Die Gesammteinnahme betrug 3837 Thlr. 7 Sgr. 2 Pf.; als ausserordentliche Einnahme erhielt der Verein im J. 1833 das Honorar einer Vorlesung (70 Thlr. betragend) von Prof. Dr. A. Hagen überwiesen, welches edle Beispiel auch an anderen Orten eine rühmliche Nacheiferung finden möge.

*) Vornehmlich ein grosses Schlachtgemälde von Rugendas, welches der Stadtrath Degen dem Verein übermachte.

Schloss Marienburg in Preussen.

Oelgemälde von Domenico Quaglio.

Von Herrn Domenico Quaglio, welcher allen Kunstfreunden und Kennern durch seine Architekturgemälde rühmlichst bekannt ist, und welcher durch die nach denselben angefertigten gelungenen Lithographien eines grossen Publikums sich erfreut, sind so eben zwei neue Gemälde hier eingetroffen. Das erstere derselben, den Artushof in Danzig darstellend, befindet sich im Besitze Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen, welcher bereits bei der letzten Anwesenheit des Künstlers hieselbst, dessen malerische Ansicht des Danziger Rathhauses erwarb, und gleichzeitig das jetzt vollendete Gemälde bestellte. Wir hoffen, bei Berichterstattung über die nächste Ausstellung, auf dieses Gemälde näher eingehen zu können.

Das zweite Gemälde, im Besitze des durch seine lithographischen Anstalten höchst verdienten Herrn Sachse dürfte durch seinen Gegenstand ein noch grösseres Interesse gewähren. Schloss Marienburg, der gefeierte Sitz des weiland mächtigen deutschen Ordens, das Meisterwerk der bürgerlichen Baukunst des deutschen Mittelalters, ist jedem Preussen ein angenehmer Klang. Wer kennt nicht aus unzähligen Abbildungen auf Leinwand und Papier, aus Beschreibungen und Gedichten die stolzen mit Zinnen gekrönten Mauermassen des von der Nogat umflossenen, einst gegen Heidenvölker zum Schutze des christlichen Glaubens errichteten Bollwerks? Wir selbst glaubten uns, ohne selbst dort gewesen zu sein, ein deutliches Bild dieser interessanten Lokalität machen zu können, finden aber, nach Ansicht des vorliegenden Bildes, dass wir die Glieder zwar in der Hand hielten, dass aber die Seele des Gemäldes fehlte, welche fast nur durch Autopsie erlangt wird. Wir können Herrn Quaglio Dank wissen, dass er uns eine grosse Reise erspart, dass wir, sein Gemälde sehend, wirklich an Ort und Stelle zu sein glauben. Wie malerisch erheben sich am jenseitigen Ufer der Nogat die Häusermassen über dem aufsteigenden Terrain, wie glänzt auf ihnen das volle Sonnenlicht gegen den dunklen Strom; wie massiv lagern sich höher hinauf die dunkelbraunroth gefärbten Mauern des alten Schlosses! Stadt und Schloss umrahmen ihr beiderseitiges Kleinod, das hocherhabene, zinnenumkränzte Mittelschloss. In ruhiger Grösse umgeben das Schloss die von unten bis oben gleichmässig aufsteigenden Pfeilermassen und wölben sich, fast orientalisch, erst unter dem Hauptgesimse wieder zusammen, während die Fenster durch viele Etagen in tiefen Nischen geschützt liegen.

Wer je ein Gemälde von Quaglio sah, der weiss mit welcher Sorgfalt dieselben ausgeführt sind, wie nicht nur jede Form genau modellirt ist, sondern auch die Farben, gewissermassen in einander gewoben. Diese Vorzüge sind ein gemeinsamer Vorzug seiner sämmtlichen Werke, von denen Berlin in der Sammlung des Königl. Bibliothekars Hrn. Dr. Spiker eine Reihenfolge seiner ausgezeichnetsten besitzt. Aber dennoch ist diese zarte Behandlung unbedeutend zu nennen gegen die des vorliegenden Bildes. Mit welcher Accuratesse und Finesse ist das geringste Steinchen der Schlösser und Wohngebäude, das zarte Blümchen unter den Füssen der allerliebsten Staffage gezeichnet!

Aber Herr Quaglio ist über diese seine früheren Vorzüge noch hinausgegangen. Nicht nur Details sehen wir, wir sehen auch Massen, wir sehen frische, lebendige Farbe! Das Bild ist nicht, wie manche der früheren, fast nur grau und grau gemalt, sondern kräftig kolorirt, ohne dem nördlichen Himmel sein Recht zu vergeben. Die Farbe ist energisch, die Gruppen der Landschaft bilden sich zu Massen und Alles durchwebt eine klare, durchsichtige Luft. Wenn jüngere Talente, auch unter uns, in kurzer Zeit bedeutende Fortschritte machten, so wundert uns dies nicht mehr, seitdem die Beispiele häufiger wurden; wenn aber ein älterer Meister, welcher bereits geraume Zeit hindurch einen wohlbegründeten Ruf geniesst, sich auf diese Art nicht nur bewährt, sondern es auch nicht unter seiner Würde hält, der vorangeschrittenen Jugend rühmlichst nachzueifern, ohne sich aber selbst zu verleugnen, so gebührt demselben mit Recht unsre vollste Anerkennung, ja unsre Verehrung. — s —

Von mittelalterlichen und neueren Arabesken.

In No. 8 des Museums d. J. sind von dem Architekten Herrn C. Bötticher — ausgezeichnet durch ein sehr glückliches und durchgebildetes Talent in der Erfindung und Zeichnung von Ornamenten — interessante Entdeckungen über das Allegorische in der Ornamentistik des Mittelalters auf dankenswerthe Weise mitgetheilt. Indem Hr. B. dieselben durch angeführte Gleichnissbilder aus den Psalmen erklärt, wirft er ein unerwartetes, aber um so erfreulicheres Licht auf eine Menge gleicher und verwandter Darstellungen, welche an den Verzierungen kirchlicher Utensilien vorkommen; durch den Schlüssel, welchen er hiemit gegeben, wird sich vieles bisher Dunkle und Unverstandene erklären lassen.

Gleichwohl können wir nicht umhin, Herrn Bötticher, — nicht in den einzelnen angegebenen Erklärungen, wohl aber in dem als allein gültig aufgestellten Princip, der Einseitigkeit zu zeihen.

Fürs erste nämlich erklärt er sich entschieden gegen die Weise verschiedener neuerer Kunstfor-

scher, welche symbolische Darstellungen der Art durch mystische Beziehungen zu erklären geneigt sind. — Unter mystischen Beziehungen können wir natürlich nur solche verstehen, die das Produkt einer besonderen Geheimlehre sind, dem Uneingeweihten also unverständlich bleiben sollten. Dieselben aber wegläugnen oder das, was nicht biblisch verständlich ist, lediglich als das Spiel irgend einer Künstlerlaune erklären zu wollen, dürfte, bei aller Lust des Mittelalters an den tollsten Capricen, doch zu gewagt erscheinen; schon aus dem Grunde, dass die dahin gehörigen Darstellungen vielfach typisch wiederkehren, welches letztere dem Begriff der Caprice, wie es uns scheint, zuwider läuft. Sodann ist es bekannt, dass die Boulogen des Mittelalters es gar sehr liebten, sich mit einem besonderen mystischen Nebel zu umhüllen und unter solcher Schutzwehr eine versteckte Opposition gegen den katholischen Clerus auszuüben, von welcher Opposition u. s. manch ein, ornamentistisch angebrachtes, unanständiges Bildwerk in gothischen Kirchen Kunde giebt. Schreiber dieses hat vor Jahren, noch als Heidelberger Student, unter Mone's Leitung Gelegenheit gehabt, einige spezielle Untersuchungen über den in Rede stehenden Gegenstand vorzunehmen; er hat dieselben seitdem zwar, durch nöthigere Dinge behindert, zur Seite liegen lassen müssen, doch gedenkt er inskünftige zur Genüge darauf zu thun — was er bereits an vielen Monumenten bestätigt gefunden, — dass nämlich bestimmte templerische, wenn vielleicht auch nur traditionell erhaltene Symbole unter den Ornamenten des Mittelalters vorhanden sind. Freilich ist er eben nicht gewillt, Alles zu unterschreiben, was v. Hammer (Fundgruben des Orients, *Baphometi mysterium revelatum* etc.), Mone und andere aus ähnlichen Darstellungen herausgesehen; aber eben sowenig mag er das Kind mit dem Bade ausschütten, wie es heutiges Tages, seit man sich an Mysticismus u. dgl. den Magen übernommen, nur zu oft geschieht.

Indem Hr. Böttticher ferner Allegorien der Art, wie er die in der vorigen Nummer mitgetheilten ornamentistischen Darstellungen des Mittelalters (und unstreitig richtig) erklärt, als die allein wahren bezeichnet, wirft er einen Seitenblick auf „gewisse moderne Darstellungen, die man in Vignetten und Arabesken als Beigabe zu Gedichten und Taschenbüchern oder in Tableaux nach Art der Runge'schen hier und da finde," und nennt dieselben „weit entfernt" von jenen. Etwas Anderes freilich sind solche Darstellungen (deren wir verschiedene kennen) möglicher Weise auch nicht eigentliche Allegorieen, aber, wieviel Verkehrtes und Verschrobenes auch im Einzelnen mit unterlaufen möge, der Idee nach auf keinen Fall unwahr, verwerflich. Oder ist, in der Poesie, das Mährchen etwa darum, weil es keine moralische Tendenz zu haben braucht, etwas Thörigtes? Liegt in der Fiction, dass Thiere und Blume, Blumen und Steine eine Seele haben und den Menschen verstehen und mit ihm reden und handeln, etwas so gradehin Aberwitziges? Haben wir nicht schlichte Kindermährchen des tiefsten, herrlichsten Inhalts? Der nüchterne Verstand glaubt freilich nicht daran; aber die Phantasie hat auch ihr Recht, und wenn der Verstand nicht mit will, so lässt sie ihn halt laufen. — Und wenn der Dichter ein Mährchen erfinden darf, warum nicht auch der bildende Künstler?

Die Arabesken-artigen Darstellungen von Runge namentlich sind, wie von Herrn B., so hier und da neuerdings getadelt worden; wir können diesem Tadel nicht beistimmen; uns scheinen diese Blätter vielmehr zu dem Eigenthümlichsten und Sinnreichsten einer solchen mährchenhaft phantastischen Darstellungsweise zu gehören.

Es dürfte hier ganz wohl am Ort sein, gelegentlich einmal wieder auf diese Blätter aufmerksam zu machen; wir wissen dies nicht besser, als mit den Worten eines früheren Erklärers derselben: A. A. F. Milarch in einer kleinen Brochüre: Ueber Ph. O. Runge's vier Zeiten. Wir lassen die einleitenden Worte dieser Schrift sowie, beispiels halber, die Beschreibung des ersten Bildes folgen.

*

„Philipp Otto Runge aus Wolgast, in Neuvorpommern, gebürtig, in einem Alter von 33 Jahren im Jahre 1810 zu früh für die Kunst und in besonderer Rücksicht für die im Entwurf uns hinterlassenen radirten Blätter, die Zeiten, verstorben, trug sich, nach Aussage eines seiner Brüder, schon in seinem frühern Jünglingsalter, seitdem er sich der Kunst zu widmen beschlossen, mit dem Gedanken: in einem grossen das ganze Leben umfassenden Gemälde sich und seiner Zeit ein unvergängliches Denkmal bei der Nachwelt zu stiften. Was dem Jüngling dunkel vorschwebte, das gestaltete sich dem reifenden Manne zur Idee, und gewann in einer Zeit, in welcher die Kunst der Malerei im deutschen Vaterlande eine in Goethes erstem Heft über Kunst und Alterthum etc. genauer bezeichnete Richtung nahm, mit dem mystisch religiösen Schwung diese dem kindlichen Gemüthe des Künstlers entsprechende Form, in welche näher einzugehen, und durch sie der zum Grunde liegenden Idee mächtiger zu werden, ich den Leser freundlichst einlade, mit der Bitte um schonungsvolle Nachsicht die verbindend: da selbst nachzuhelfen, wo ich nur Andeutungen geben konnte.

Es hat aber der Erfinder dieser kunstvollen Blätter*) die gemüthvolle Sprache der Blumen gewählt, um den Kreislauf der Zeit und des Lebens in den Hauptmomenten und deren allgemeinsten Beziehungen zum Ewigen und Unwandelbaren darzulegen. Um aber die zum Gefühl sprechende darum unbestimmtere und für viele bedeutungslose Sprache der Blu-

*) In der zweiten Aufl. bei Perthes in Hamburg feil.

men bezeichnender und dem Betrachter ansprechender zu machen, hat er durch liebliche Kinder- und Engelsgestalten, und die als Mutter gebildete Personification der Liebe — Grund-Element der christlichen Kunst — den Blumen ein besonderes geistiges Leben mitgetheilt, welches seines Eindrucks nicht verfehlt. Man möge es dem Ausdruck vergleichen, der Seele, welche der Tonkünstler einer in ihrer Folge schon schön geordneten Reihe von Tönen im Vortrag zu geben weiss. Jegliches dieser Blätter ist mit einem Rahmen umgeben, welcher den auf dem Blatt angedeuteteten Moment individueller ausspricht, und dem Bilde dadurch zum Commentar dient; hauptsächlich aber insofern, als alle die Rahmen das Verhältniss des dargestellten Zeit- und Lebens-Momente zum Ewigen und Unwandelbaren — wodurch ja nur Alles in die Erscheinung tretende Bedeutung gewinnt — klarer hervortreten lassen. Das Blatt, welches nach der zweiten Auflage der Kupferstiche mit „Morgen“ bezeichnet ist, zeigt uns den mit leichtem Nebelgewölk zum Theil bedeckten Erdball, über welchem sich die weisse Lilie, die Unschuldsblume, das Sinnbild des Paradieses, welches mit der Verkündigung des Gottessohnes im Menschensohn der Erde wiederkehrte, emporhebt. Auf ihrem obersten gen Himmel aufsteigenden völlig erschlossenen Kelche und dessen Staubfäden wiegen sich Gruppen harmloser Kinder in seliger unschuldiger Freude. Das zu oberst stehende trägt den mildglänzenden Morgenstern, (φωσφορος) welcher den mit jedem Morgen zu neuem Leben erstehenden Menschen das Himmelslicht spendet, als freundlicher Gefährte der Morgenzeit, der aber vor dem hellstrahlenden Tageslicht flehend sich birgt, und erst am Abend — vergl. das Blatt „Abend“ — den ihm treu Gebliebenen wieder erscheint, denen die seines sanftern Glanzes sich noch freuen können, die gleich ihm Bescheidenheit und Demuth bewahrten, und in dem mannigfach blendenden Schimmer des Tages nicht erblindeten. Auf den zur Erde gebogenen Stängeln anderer aus einerlei Stamm entsprossenen nicht völlig entfalteten Lilien, die Freudeblumen — Rosen — zur Erde fallen lassen, sitzen wohlgeordnet andere Kinder, alle auf Instrumenten spielend, welche auf Wohlordnung (κόσμος) auf Einklang und Zusammenstimmung aller im Moment des erwachenden Daseins thätiger Kräfte hindeuten. — Die siebenröhrige Panflöte, Symbol des in sieben Sphären kreisenden Weltalls der Alten; die viersaitige Zither, Symbol der harmonischen Uebereinstimmung der vier Elemente; Triangel, Symbol der Dreieinheit (τρίας); Panharmonische Doppelflöte, das charakterische Instrument der geläuterten Feier und Verehrung des Dionysos, des Gottes, welcher nach der Mythe ein Enkel der Harmonia durch die Himmelsfeuer des Donnerers dem Schooss der Erdentochter entbunden mit seinem begeisternden Hauch das Erschaffene durchglüht, dass es in neuer verjüngter Kraft und Schönheit strahlt; durch den die Erdgeborne, sein theilhaftig, den seelig lebenden Göttern sich anreihn, der so ewig jung das Himmlische und Irdische vereinend durch die beiden zusammenstimmenden Flöten symbolisch bezeichnet wird. — Alle Kinder aber sind im sorgenlosen Vergessen ihres Selbst's und dem unschuldig freudigen Gefühl des neuerwachten Lebens versunken. Die ganze ohne Unterbrechung — auf keinem andern Blatte findet es sich also — von der Erde bis zur Region des Himmels aufsteigende Gruppe in und um die Unschuldsblume geordnet, das wie Opferwolken bis zum Himmel aufdampfende Nebelgewölk, dies Alles verkündet uns deutlich genug die unmittelbarere Einheit des Göttlichen und Irdischen im ersten Moment des erwachenden Daseins.

Aber noch deutlicher erschliesst sich uns diese Hieroglyphe durch den Rahmen, auf dem wir zu unterst das erwähnende Feuer, in den gekreusten Fackeln angedeutet, vom Symbol der Ewigkeit umschlossen, erblicken. Zwei Boten dieses schaffenden Hauchs verbreiten ihn über die Wasser der Tiefe; die aus dieser Vermählung des Feuers mit dem Wasser entstehende Vegetation treibt ihr erstes Erzeugniss, die auf dem Wasser schwimmende Lotosblume, — als solche den Indiern und Aegyptern heilig — welche in ihrem Kelche ein Kind hegt, das mit der einen Hand und bittendem Blick Seegen von den schaffenden Boten zu erflehen scheint, mit der andern Hand die Unschuldslilie von dieser Region des des irdischen Lebens emporhält. In der Mitte dieser auf beiden Seiten aufsteigenden Stängel, auf der Grenze zwischen Himmel und Erde biegen andere Kindergestalten auf einer Lilie die Staubfäden erdwärts, — gleichsam den verbindenden Knoten schürzend — indess aus derselben Blume der Stängel sich fortsetzend aufsteigt bis zur himmlischen Glorie, welche Jehovah umgiebt, in dessen Anbetung die beiden auf Lilienkelchen ruhenden Engel versunken sind. So wird der Blick des Betrachters von dem Symbol der ewig schaffenden Kraft, unten, ununterbrochen geleitet bis zu dessen idealen Gegenbilde dem Jehovah, der das Werde spricht.“

F. K.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 11. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 tlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement fortnumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Studien in deutschen Bibliotheken.

Bereits in den, in No. 4 und 5 d. J. enthaltenen „Andeutungen über den Entwickelungsgang der deutschen Kunst im Mittelalter“ habe ich mich über die Schwierigkeit der hierauf bezüglichen Studien ausgesprochen, indem es uns, bis auf wenige Ausnahmen, noch gar sehr an öffentlicher Kunde von den im Vaterlande vorhandenen Monumenten und von ihrer Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit mangelt. Höchst wichtig sind, namentlich für die früheren Jahrhunderte, die Bilder in Handschriften, indem hier, selbst wenn kein Datum vorhanden ist, doch eine angefähre Zeitbestimmung aus anderen Umständen stets ermittelt werden kann. Ich beginne somit, in Folgendem meine hierauf bezüglichen Studien einer öffentlichen Benutzung mitzutheilen und biete bereitwilligst dies Blatt auch Anderen zu ähnlichen Mittheilungen dar.

Franz Kugler.

Bibliothek von Cassel.

1. Evangeliarium in klein fol. mit der vorn eingeschriebenen Notiz, *E. Bibliotheca Monasterii Abdinghof in Paderborn consentiente atque donante R. Abb. Felice procurante vero. R. E. Raspe. transiit Bibl. Sml. Hass. Landgr. mense Octobri* 1775. Vorn einige rohe unilluminirte Federzeichnungen in dem manierirten (byzantinischen?) Style des eilften Jahrhunderts: 1) Christus am Kreuz, ganz bekleidet, auf einem Fussbrett stehend; drüber, in Kreisen, Sonne und Mond, Brustbilder, die in der linken Hand ein Füllhorn halten. Zu Christi Seiten Maria und Johannes. Unten eine Schlange, die sich um den Kreuzesstamm windet. Ein Weib unten in der Ecke, mit entblössten Brüsten, in der Linken ein Füllhorn hal-

tend (die Erde?), hebt einen Menschen, der die Hände ausstreckt, etwa zu gleicher Höhe mit der Schlange empor. 2) Die Marien am Grabe und der Engel. Drunter Christus mit dem Kreuzstabe, der Adam und Eva aus den Flammen zieht. 3) Ausgiessung des h. Geistes. — Das Buch hat einen messingenen Deckel mit Steinen, in der Mitte, in Elfenbein geschnitzt, Relief-Brustbilder von Engeln und 4 Heiligen.

2. Evangeliarium in klein fol. (um 1200), mit grossen Initialen, die mit den gewöhnlichen byzantinischen Ranken geschmückt sind. Es enthält vorn einen Kalender mit rundbogigen architektonischen Abtheilungen. Dann Gegenstände der heiligen Geschichte, und die 4 Evangelisten vor den einzelnen Evangelien. Die Figuren sind im Anfange auf goldenem, hernach auf mehrfarbigem Grunde. Es sind vollständige Malereien, die Schatten in dem jedesmaligen Lokaltone leicht ausgeführt, und nur in den Umgränzungen schwache Striche angewandt. Der Styl ist der einfach strenge des zwölften Jahrhunderts; die Architekturen sind rein rundbogig, die Säulen, welche Kuppeln tragen, oft mehrfarbig.

3. Handschrift des Wilhelm von Orause in gross fol. Auf dem letzten Blatt ist, mit sehr grossen Buchstaben, die folgende Schlussschrift enthalten: *Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo quarto illustris princeps henricus lantgrauus terre hassie dominus volumen istud in honorem sancti wilhelmi marchionis scribi fecit a suo curia nunquam alienandum, sed apud suos heredes perpetuo permanendum.* Mit einer Menge von Bildern, von denen aber nur die ersten vollendet, die letzten mehr oder weniger unvollendet sind. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann die Massen illuminirt und hernach Schatten und Lichter aufgesetzt. Die Darstellungen sind vor einem Gold- oder höchst zierlichen Tapeten-Grunde, welcher letztere sich entweder in freien Linien bewegt, oder eine Würfeltheilung, nach Art der französischen Miniaturen, mit kleinen eingelegten Ornamenten hat. Zu Anfang des Gedichtes ist Christus mit den 4 Evangelisten-Symbolen dargestellt; darunter, im Anfangs-A, der Dichter knieend; unten phantastische Arabesken mit Affen, Hunden und Vögeln. Das Kostüm der folgenden Bilder ist noch das einfache der früheren Zeit, wie es aus dem Hortus deliciarum des Herrat von Landsperg bekannt ist, namentlich bei den Rittern noch ein Kettenpanzer und Wappenrock. Bei jedem der vollendeten Bilder findet sich eine erklärende Beischrift in rother Farbe. Den Darstellungen ist eine grosse, liebliche Naivität, den Figuren eine besondere Milde eigen.

4. Todtentanz in 4. Funfzehnten Jahrhundert. Eine Reihe sehr roher Malereien, die aber eine grosse Keckheit und Mannigfaltigkeit, insbesondere in der Figur des Todes, zeigen, in welchem schon hinlänglich alle künftige Tollheit und, ich möchte sagen, Vergnüglichkeit vorgedeutet ist, oft noch eine grössere. Zuweilen hat er einen Mantel um; meist aber ist er nackt und weniger ein eigentliches Gerippe, als eine vertrocknete, zerfetzte Mumie. Die ekelhafte Nacktheit, in der er dastebt, wird nur durch seine unüberwindlich gute Laune erträglich, contrastirt übrigens nur Genüge mit den drüber geschriebenen ehrbaren Versen. Als Beispiel mögen die folgenden Verse dienen, in denen er mit einem Mönch spricht.

Der Tod sagt:

Komm monich an dissen dantz
Du halst ober geben disse werld gantz.
Und dinen orden woll gehalden.
Von got wirstu nit geschalten.
Nu kom du solt frolich sterben.
Und gnaide von got erwerben.
Die aber irrent blus in den doit
Die komen in bitterlich nolt.

Der Mönch sagt:

Got sy lop danck und ere
Nu almege end numer mere.
Der mich hat gegeben.
Zu furen eyn geistliche leben.
Und der bruder bin worden.
Die du gehalten hant den orden.
Darumb der doit ist nur eyn troist
Nu werden ich fry end gantz erloist.

5. Gebetbuch aus dem funfzehnten Jahrhundert, reich an Miniaturen. Auf einigen Blättern findet sich das Monogramm:

Die Bilder sind von vortrefflicher sauberer Arbeit, die Farben sehr wohlerhalten, die Lichter mit Gold aufgesetzt. In den Gestalten und in der Gewandung ist ein besonderer Adel, ausgezeichnet aber

das Colorit und der Ausdruck in den Köpfen. Die Randversierungen haben in der Regel einen matten Goldgrund, darauf Blumen, in natürlichen Farben, sauber verstreut liegen oder Arabesken und architektonische Ornamente angebracht sind. Merkwürdig ist u. a. die Darstellung eines Christophorus, der im Begriff ist, den Christusknaben auf den Arm zu nehmen, und ein heil. Georg, der mit dem Drachen kämpft. Dieser Blätter sind 24. Dann folgen 19 andere von späterer Hand, roher und im Styl minder rein, zum Theil Darstellungen aus dem Theuerdank enthaltend.

Bibliothek von Carlsruhe.

Hier ist nicht Bedeutendes für Miniaturstudien enthalten. Interessant ist ein Evangeliarium des zwölften Jahrhunderts: *(Monasterii S. Petri in Silva nigra, a. 1170)*, darin die jedesmalige linke Seite ein Bild, die rechte das Evangelium mit grossem Anfangsbuchstaben enthält. Die Bilder sind auf farbigem (blauem) Grunde mit einem zwischen Goldstreifen eingefassten Blätterrand. Die Figuren sind lang, mit langgestrecktem Faltenwurf, einfarbig, mit schwarzen Linien und Schattenangabe; die Gesichter ohne Ausdruck. Sonst sind sie, namentlich im Kostüm, denen des Hortus deliciarum ähnlich. In dem Blätterornament der Initialen sind zuweilen auf phantastische Weise Figuren oder Drachen verschlungen. Die Architekturen sind rundbogig. — Ein Psalterium des dreizehnten Jahrhunderts enthält einige wenige Bilder in den Initialen auf Goldgrund, mit farbigem Rande; in derselben Arbeit und Art wie die der vorigen Handschrift. Die Falten der Gewänder schliessen, was öfter in jener Zeit vorkömmt, mit eigenthümlichem Sinus. Merkwürdig ist eine Darstellung des Erzengels Michael, der ein seltsames Convolut von Drachen aus dem Himmel stösst.

Oeffentliche Bibliothek von Stuttgart.

1. Psalterium lat. (Bibl. fol. No. 12 a, b, c.) Siebentes Jahrhundert. 3 Theile, in Uncialen von streng alterthümlicher Form geschrieben; die Anfangszeilen mit grösseren Buchstaben von zum Theil quadratischer Form. Jeder der 3 Bände fängt mit einer grossen Initiale an, die gemalt ist und schwarze Umrisse sowie eine innere Zeichnung von weissen oder rothen Linien hat. In ihrer Hauptform sind diese Initialen aus Fischen zusammengesetzt; auf gleiche Weise werden die verschiedentlich vorkommenden kleineren Initialen gebildet.

2. Drei Passionalia, (Bibl. fol. No. 56, 57, 58). *Ex. bibl. Zwifalten. Sacc. XII.* In diesen Handschriften sind die einzelnen Legenden mit grossen Anfangsbuchstaben geschmückt, die auf die reichste, mannigfachste Weise gebildet sind, entweder aus Ranken, oder mit Ranken und Blumen oder Drachen durchschlungen, aus Architekturen bestehend u. s. w. In letzterem Falle wird z. B. das I durch einen Thurm, das T durch eine Bogenstellung gebildet u. s. w. Ranken und Drachen sind streng auf byzantinische Weise styliirt, erstere meist sehr reich, zuweilen sehr geschmackvoll; ebenso sind auch andere vorkommende Pflanzen- und Thiergestalten in strenger Stylisirung dargestellt. Sodann ist häufig die Haupthandlung der bezüglichen Legende, die Darstellung der Passion, mit der Form des Buchstabens verbunden oder hinein verflochten und zwar auf eine meist ebenso naive als phantastische, keineswegs aber unglückliche Weise; so erscheint der h. Sebastian an den Stamm des pflanzenartig ornamentirten Anfangs-I angebunden; so entsteht vor der Legende der h. Margaretha, das Anfangs-B durch einen Drachen, dessen Kopf durch Ranken an den vorderen Stamm gebunden ist, der dann in zwei Leiber ausgeht, die, nach oben und nach unten herum geschwungen, die beiden Bögen des B bilden; in dem unteren Felde des B kniet sodann die Heilige, während der genannte Drache seinen Krokodilrachen gegen sie aufsperrt; im oberen Felde, sitzt der Tyrann steif auf seinem Thron, indem er sich mit den Armen an den umhergeschlungenen Ranken festhält. U. s. w. Die Figuren sind im Uebrigen in einem sehr trockenen, leblosen Style gezeichnet, doch enthalten sie manches nicht Uninteressante für das Kostüm der Zeit; die vorkommenden Utensilien, Stühle, Schreibepulte, u. s. w., sind in ebenso phantastischen Formen erfunden, wie das anderweitige Ornament. Die Bilder aller drei Bände sind schwarz und rothe Federzeichnungen; in No. 56 mit blau und grünem, zuweilen gelbem Grunde; in No. 58 ohne gefärbten Grund und viele nur roth gezeichnete Ranken-Initialen ohne Figuren; in No. 57 entweder schwarz gezeichnete, meist ausgemalte Zeichnungen der Figuren ohne Grund, oder rothgezeichnete Initialen auf blauem, grünem und gelbem Grunde. — In No. 56 ist auf der inneren Seite des hinteren

Deckels ein nicht ganz vollständiger, roth und schwarz (auf Pergament) gezeichneter Plan von Jerusalem und den umgebenden Ortschaften aufgeklebt. Die verschiedenen vorkommenden Kirchen sind in vollständiger Ansicht und zwar im romanischen (sog. byzantinischen) Styl; Jerusalem ist rund, mit 5 Thoren; umher liegen *Bethlem Iudæ*, *Tiberias*, *Magdalum*, *Getsemane*, *Jericho* etc. Ebenso ist in No. 57 auf der inneren Seite des hinteren Deckels der Riss in roth und schwarzer Farbe einer alten Kirche (gleichfalls auf Pergament) aufgeklebt. Dieser Riss zeigt einen schweren rundbogigen Säulengang von 5 Säulen und 2 Halbsäulen mit Maskenkapitälen und ungeschickten attischen Basen, welcher mehr das Innere der Kirche anzudeuten scheint, als etwa eine Vorhalle; drüber, unter dem Dach, die Bogenfenster, und zwar zwei und zwei nebeneinander; auf den Ecken vier Thürme mit höchst eigenthümlichen Kuppeldächern (es ist dem Schreiber dieses kein erhaltenes Gebäude der Zeit bekannt, an welchem dergleichen vorkäme); in der Mitte eine Kuppel mit schrägem Dach und an den Seiten Tribunen mit grossen im Viertelkreis gewölbten Dächern.

3. Biblia fol. No. 60. Um 1200. Die Evangelien (unvollständig) und vorher einige wenige Stücke des alten Testaments, mit einer Menge grösserer und kleinerer Initialen in roth und schwarzen Umrissen auf schwachgelbem, rothem, blauem, grünem Grunde. Darin sind, auf gleiche Weise wie bei den eben beschriebenen Handschriften, die heiligen Geschichten dargestellt, nicht selten aber mit Andeutung einer gewissen Feier und Würde in den Gestalten; ausserdem viel phantastisches Rankenwerk in Verbindung mit abenteuerlichen Thiergestalten. Viele der Initialen sind ganz oder theilweise herausgeschnitten; an einzelnen Stellen sind Flicken (ebenfalls von Pergament) untergesetzt und darauf die fehlende Schrift, in zierlichen Lettern, die etwa dem funfzehnten Jahrhundert angehören, ergänzt. Offenbar ist diese Verletzung nicht etwa durch reisende Engländer verursacht, sondern um anstössige, vielleicht nur zu barocke Bilder zu vernichten.

4. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. No. 7) Um 1200. Auf dem ersten Blatte: *Hic liber ex antiquo Cœnobio vulgo* dem alten Closter *donatus Missionali Hamburgensi Soc. Jesu a Dno. Joanne Antonio Ghequiere, cui sorte obtigerat a.* 1709. Vorn ein Kalendarium zwischen Säulen mit grossen Blätterkapitälen und Rundbögen; dann die Bilder der 4 Evangelisten. Die Figuren sitzend, mit langem Oberleib und Beinen, grossen Händen und Füssen, ein paralleler, schwülstig breitgeserrter Faltenwurf; den Grund bilden Säulen mit Blätterkapitälen und rundbogiger Architektur; ein Vorhang hängt an den Bögen und ist um die Säulen geschlungen; der Rahmen ist reich mit Blättern und verschlungenen Ranken verziert. Im Text kommen grosse Initialen von Ranken und Blättern vor. Die Bilder sind gemalt, meist roth und blau (erinnernd an die roth und schwarzen Umrisse); Gold in Scheinen und Kleidersäumen.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Ateliers.

Während das kolossale Gebäude der neuen Bauschule unter seinem Winterdache, rohe Bretterverschläge vor den Fenstern, noch stillsteht und den kommenden Frühling für die Vollendung seiner geistreichen und geschmackvollen Details erwartet; während für den Bau eines neuen Flügels der Akademie der Künste erst durch den Abbruch der bisher dort vorhandenen Ställe und Wagenräume vorgearbeitet wird; herrscht unausgesetzt in den Ateliers der Maler und Bildhauer die erfreulichste Thätigkeit: Monumente für öffentliche Bestimmung, Kunstwerke, entweder im Auftrage von Vereinen und Privatleuten oder aus eigener Wahl der Künstler entstanden und fortgeführt, reifen mehr und mehr ihrer Vollendung entgegen, zumeist, um unsere Ausstellung im nächsten Herbst zu bereichern und in fröhlichem Wetteifer nach dem Preise zu ringen.

Das Lagerhaus, vor Zeiten ein Theil eines Franciskanerklosters, jetzt dem heitersten Gegensatze seiner früheren Bestimmung gewidmet, enthält eine Menge von Künstler-Werkstätten; der Meissel des Bildhauers, der Hammer des Ciseleurs erschallen hier ohne Unterlass; das stillere Geschäft des Malers geht neben ihnen ungestört seinen Gang.

Rauch arbeitet gegenwärtig an dem Relief zum Piedestal der Kolossal-Statue des Königs Maximilian Joseph von Baiern, die Vereinigung der verschiedenen christlichen Religionen durch den Genius des Lichts, und die Pflege der bildenden Künste darstellend. — Vollendet ist von ihm das kleine Mo-

dell einer vierten Viktoria für das Walhalla bei Regensburg; sitzend, halbbekleidet, den einen Fuss auf einen erhöhten Stein gestützt, den rechten Arm über die Schenkel gelegt, blickt sie nieder und scheint den, der des Kranzes würdig ist, zu erwarten; eine sehr sinnreich erfundene Figur, den Kreis der Viktorien auf stets neue und anmuthige Weise fortschliessend *). — Ferner für den Kaiser von Russland drei Skizzen, eine Eurydice, die den Klängen des Orpheus lauscht, eine Danaide und ein badendes Mädchen, die Haare kämmend. — Das Modell zum Standbilde des Feldmarschalls Wrede, für Baiern. Halb in den Mantel gehüllt, scheint derselbe Befehle zu ertheilen, indem er den rechten Arm ausgestreckt emporhebt; es erinnert an seine heldenmüthige Kaltblütigkeit in der Schlacht von Hanau, als seine begleitenden Officiere von der Kugel, die unter seinem aufgehobenen Arm hinfuhr, erschlagen wurden. — Das Modell zum Standbilde des Feldmarschall Gneisenau, welches, in Marmor ausgeführt, auf seinem Gute, in der Nähe von Magdeburg, aufgestellt werden soll. — Von den vielen Marmor-Arbeiten, die von seinen Schülern und Gehülfen vorbereitet werden, erwähnen wir nur zweier von den kolossalen Walhalla-Viktorien und Zelter's Büste. — Von Dracke, Rauch's ersten Schüler, sahen wir das kleine Modell zu Müser's Statue für Osnabrück. Die Figur, voller Leben und Charakter, einfach in dem leichten Costüm der Zeit und dem in weiten, schönen Falten herniederhängenden Doktor-Mantel, hält in der linken Buch und Urkunde mit Siegel, die Rechte belehrend ausgestreckt. Ueber die kleine Statue Hufelands von Dracke, die für den Bronzeguss gearbeitet ist und deren zierliches Piedestal mit verschiedenen Reliefs nunmehr vollendet ist, haben wir bereits früher berichtet. Bei demselben Künstler endlich sahen wir eine Kinderbüste von überaus anmuthigem Leben. — Ein anderer Schüler Rauch's, Steinhäuser aus Bremen, hat das ansprechende Modell eines Knaben, der ein Netz hält und Krebse fängt, gefertigt; er führt dasselbe in Marmor aus.

Ueber den nunmehr vollendeten Sarkophag Scharnhorst's von Tieck ist in diesen Blättern (No. 5. d. J.) bereits ausführliches berichtet worden.

Kies arbeitet die kolossalen Reliefs zu der neuen Kirche von Potsdam, nach Schinkel'schen Zeichnungen. —

In den oberen Räumen des Lagerhauses ist Wach's Atelier. Wir fanden die Schüler beschäftigt, die abenteuerliche Gestalt eines Slovaken, eine Seltenheit in unserem civilisirten Berlin, zu portraitiren. Im Zimmer des Meisters sahen wir, eben vollendet, das Po[illegible] mit einen Italiener von kräftigstem, entschiedenstem Leben und Charakter und von besonderer Energie in der Farbe; wir bedauern, dass dies treffliche Werk nicht bis zur Ausstellung bei uns bleiben kann. In der Arbeit ist eine Composition, Amor, mit einer Nymphe scherzend, in einem Kreisrahmen und in der bekannten melodischen Weise des Künstlers. — Bähnisch, Wach's Schüler, hat eine schöne grosse Landschaft, eine norwegische Gegend, vollendet; ein Gegenstück zu den Schilderungen norwegischer Landschaften in den Romanen von Steffens. — Von Krigar sahen wir ein mittelalterliches Genrebild, einen Gelehrten in seinem Studirzimmer. —

In einer anderen Gegend der Stadt liegt das Atelier der Gebrüder Wichmann. Hier entstehen vornehmlich Portraitbüsten in stets neuer Folge und mit bestimmt individueller Auffassung. Von Prof. Carl Wichmann sahen wir, in schönem Marmor ausgeführt und bereits vollendet, die Büste des verst. Geheimrathes Rudolphi, für die Aula der Universität bestimmt; die Büste des Präsidenten Oelrichs, für Marienwerder; einen Gypsabguss der Büste des verst. Schauspielers Devrient, deren in Marmor ausgeführtes Original im Königl. Schauspielhause aufgestellt worden ist; das eben vollendete Modell einer Büste des Ministers Lottum u. a. m., besonders interessant war uns eine von C. Wichmann gearbeitete Gypsbüste Gellerts, welche der Künstler aus eigenem Antriebe, nur durch ein Bild und wenige Kupfer unterstützt, gearbeitet hat: das eigenthümlich Milde und Fromme, das geistig Durchgebildete in dem Kopfe dieses noch allgemein verehrten Dichters ist sehr glücklich wiedergegeben. Es ist wünschenswerth, dass dem Künstler der Auftrag werden möge, diese Büste für eine öffentliche Bestimmung in Marmor zu arbeiten; auf jeden Fall aber hat er sich durch solche Arbeit den Dank der Verehrer Gellerts erworben, indem bisher keine Büste desselben existirte. — Von Prof. Ludwig Wichmann sahen wir das spre-

*) Ueber die drei früheren Viktorien s. Museum 1833, No. 6, S. 46, u. No. 29 S. 231.

chend ähnliche Gypsmodell einer Büste des verst. Fürsten Radziwil, und daneben den angefangenen Marmor.

Vor dem Thor im Grünen, auf dem Carlshade, in der Nähe von dem phantastisch mittelalterlichen Hause des Prof. W. Stier, liegt die Wohnung des Prof. Begas, eben so anmuthig künstlerisch im Innern ausgestattet, wie nach aussen mit fröhlichen Aussichten; ein trefflichst angelegtes geräumiges Atelier erregt das Interesse aller Künstler. Hier sahen wir, seiner Vollendung fast nahe, ein Gemälde, die Aussetzung Mosis vorstellend. Es ist ein reizend heimlicher Uferplatz; die Mutter hat, wie es scheint, dem Kinde eben zum letzten Mal die Brust gereicht und ist im Begriff, dasselbe in den Korb zu legen, indem sie es noch einmal schmerzvoll anblickt; die ältere Schwester des Knaben, ein Mägdlein von etwa zehn Jahren, hört Geräusch und will die Mutter zur Eile antreiben; oben, über den grünen Berghang, sieht man die Prinzessin mit der Schaar ihrer scherzenden Begleiterinnen herniederwandeln. Ueber die anmuthvolle, sinnige Composition, über die Meisterschaft der Technik, vornehmlich in der Farbe, möge das Publikum inskünftige selbst urtheilen. Das Bild ist zwar für den rheinisch-westphälischen Kunstverein gearbeitet; doch hoffen wir bei der anerkannt edlen, seltenen Liberalität dieses Vereines zuversichtlich, dasselbe als eine Zierde unserer grossen Herbst-Ausstellung wiedersehen.

Ausserdem sahen wir in Begas Atelier bereits eine Leinwand von bedeutenden Dimensionen aufgespannt, welche dermächst durch eine grandiose Composition Kaiser Heinrich IV. als Büsser im Burghofe von Canossa, ausgeführt werden wird. Das Skizzenbuch des Meisters ist ausserdem reich an interessanten Compositionen; es enthält u. a. den Zug Heinrichs IV über die Alpen; eine Lorelei, die tiefsinnige Sirene des Mittelalters, welche Begas für den hiesigen Kunstverein ausführen wird; einen Friedrich Barbarossa, wie er, laut der Sage, noch heute schlafend in einer Höhle des Kyffhäuser sitzt und sein Bart durch den Marmortisch gewachsen ist; biblische Scenen, u. s. w.

Das grosse Bild von Hensel, Christus vor Pilatus, welches den Künstler bereits seit Jahren beschäftigt, wird ebenfalls zur diesjährigen Ausstellung vollendet werden. Es ist eine sehr reiche, durchdachte Composition. Zur Linken sitzt Pilatus mit Lictoren, Römerpriestern und Abgesandten tributpflichtiger Völker; vor ihm steht Christus, von einem Haufen jüdischer Schriftgelehrten umgeben, welche in wilder Hast den Tod des Heilandes fordern; hinter dieser Gruppe kommt der Zug des Hohenpriesters Caiphas, der von Knaben auf einem Palankin getragen wird und sein Gewand zerreisst; auf der rechten Seite ist ein Thurm, aus dessen Fenstergitter Barrabas schaut, eine römische Wache vor der Thür. Weiber drängen hier im Vordergrunde heran, das Blut des Erlösers auf ihre Kinder herniederrufend, und nur Eine wendet sich mitleidsvoll mit ihrem Knaben. Auf der anderen Seite sitzt, in tiefster Bekümmerniss, der treue Zeuge Johannes. Es ist dies vielleicht das grösste Staffeleibild, welches bisher in Berlin gemalt worden, — die Gruppen des Mittelgrundes, des Pilatus und Christus, sind in Lebensgrösse, die des Vordergrundes also bedeutend colossal, — und schon in dieser Beziehung, da es der Künstler ohne Bestellung malt, ein sehr ehrenwerthes Unternehmen. Das Ganze ordnet sich klar und verständlich, die Figuren sind edel gezeichnet, einzelne Köpfe der Juden bereits vollendet und voll des bewegtesten, eigenthümlichsten Lebens. Ausser den Köpfen hat der Künstler besonders auch den Bewegungen der Hände eine bedeutsame, vielfach verstärkende und bestimmende Sprache zu geben gewusst. Möge ein gutes Geschick dies Bild an einen würdigen, nämlich entsprechenden Ort führen, wo es als Ganzes, sowie in seinen Theilen, wirken und genossen werden kann!

Im Auftrage Sr. Majestät, des Königes, ist durch den Verein zweier Talente, des Blumenmalers Völcker d. V. und des Historienmalers von Klöber, ein eigenthümliches Werk entstanden: Faunus und sein Blumenmädchen. In der Mitte des Bildes, in leicht griechischem Gewande, fast lebensgross, sitzt das Mädchen; die Blumen zum Strauss zusammenfangend, die ihr von ihrem Geliebten, der zu ihren Füssen sitzt und zu ihr emporsieht, hingereicht werden. Vorn sind Blumen in reichster Pracht vor das Paar hingeschüttet, zur Seite blühen sie in voller Masse hervor und hinten im Halbschatten, auf einer Brüstung erhöht, steht ebenfalls eine Vase mit Blumen. Ein Weingang auf leichten Pfeilern führt in die Landschaft hinaus. Das sorgliche Entgegenkommen beider Künstler, das gemeinschaftliche Arbeiten auf Einen Zweck macht vor eine erfreuliche

Wirkung, und wenn die Blumen, namentlich im Vordergrunde, durch den Glanz der Farbe vorherrschen scheinen, so siegen wiederum die Figuren durch das Gewicht und die Ruhe der grösseren Massen. — Ausserdem sahen wir in v. Klöber's Atelier eine anmuthige Composition, eine Scene aus der Jugend des Bacchus, welche derselbe für den hiesigen Verein zu malen empfangen hat. Sodann eine höchst grandiose Skizze: Christus, auf dem Gipfel eines hohen Berges, welcher den Versucher von sich gehen heisst und dem die Engel dienen; sehr einfach und würdig ist die Figur des Erlösers, indem er mit der Linken den Versucher abwehrt und mit der Rechten empor weist; dieser, ein Engel der Finsterniss, schleicht auf der einen Seite entsetzt den Berghang hinab; auf der anderen schweben drei Engel des Himmels heran. Zwischen die Figuren hindurch blickt man auf eine reiche Stadt und eine weite Landschaft nieder. Wir wünschen dem Künstler, dass ihm der Auftrag zu Theil werden möge, diese Composition in entsprechenden grossen Massen und für einen kirchlichen Zweck — es kann kaum ein bedeutsameres Altarbild geben — auszuführen.

In Ternite's Atelier sahen wir, noch in der Arbeit, mehrere Portraits voll Leben und Charakter. Der Künstler hat die Absicht die trefflichen Zeichnungen, welche er nach Engelsköpfen von Mantegna (Fresken aus der alten Peterskirche von Rom) in der Grösse der Originale gearbeitet und die wir vor einigen Jahren auf einer der hiesigen Ausstellungen sahen, in Lithographieen herauszugeben; er wird sich dadurch ein ähnliches Verdienst und den Dank der Kunstfreunde erwerben, wie er es bereits durch seine Herausgabe der Krönung Mariä etc. von Fiesole gethan.

Der Kupferstecher J. Caspar (Kronenstrasse No. 64 wohnhaft) hat einen Stich in Liniemanier nach einem der ersten Gemälde unseres Museum's, der Tochter Titians, von Titian gemalt, und zwar nach einer trefflichen Zeichnung von Eichens, in der Arbeit. Der Kupferstich wird die bedeutende Grösse von 12½ Zoll Höhe zu 9½ Zoll Breite enthalten, und hat der Künstler die Absicht, gegen den Herbst 1835 die Platte zu vollenden. Wir hoffen, dass diesem rühmliche Unternehmen, welches ganz aus freiem Willen des Künstlers hervorging, durch eine bedeutende Subscription gesichert und unterstützt werde; indem frühere Leistungen desselben sowohl ein glückliches Gelingen versprechen, als auch der äusserst mässige Subscriptionspreis von 3 Rthlr. 20 Sgr. (*avant la lettre* von 4 Friedrichsd'or) eine Theilnahme Vieler möglich macht.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Düsseldorf.

(Mittheilung eines Reisenden vom Anfange März.)

. . . . Bei jedem neuen Besuch finden Sie die Künstler in ihren Arbeiten aufs Neue vorgerückt; dies lebendige Streben macht auf den Beschauer den erfreulichsten Eindruck. Bendemann und Hübner arbeiten mit rastloser Schnelligkeit, ersterer den Jeremias, der andre das Altarblatt für Meserits, Christus über den Aposteln schwebend. Lessing hat seinen Militairdienst beendet; seine schöne Landschaft im Charakter der Eifel-Gegend ist bald fertig, und man wird er ein grosses historisches Bild beginnen; er hat in diesem Jahre eine Menge der herrlichsten Compositionen entworfen, z. B. aus dem Hussitenkriege u. s. Steinbrück malt badende Kinder, ein zartes, heiteres Bild. Köhlers Bild, die Auffindung Mosis, verspricht Ausserordentliches; er hat ungemein viel Grazie und Lieblichkeit in der Empfindung, in der Farbe hat er die bedeutendsten Fortschritte gemacht; so dass er in diesem Bilde, bei dessen Uebermalung er begriffen ist, zum Meister heran zu reifen scheint. Sonderland und Schrödter sind durch schwere Krankheit unterbrochen worden; letzterer hat erst in der letzten Zeit wieder einige wunderliebliche Zeichnungen machen können. Hethel ist mit der Untermalung seines Bonifaz begriffen, ein Jüngling (von 17 Jahren) in seinem Wesen, aber von wunderbarer Reife in der Kunst. Ebers, Jordan, Kretzschmer streben gleichfalls rüstig vorwärts; Jordan's Genrebilder sind voller Humor und Leben, und Kretzschmer vervollkommnet sich trotz seines Militairjahres, bei tüchtigem Fleiss und Liebe zur Sache, immermehr. Plüddemann malt Karl den Grossen mit Turpin bei Roland's Leiche im Thal Roncevall, eine treffliche Composition; Reinick ist ebenfalls mit einem grossen Bilde, eine biblische Composition, beschäftigt. Die Landschafter schütteln Bilder aus ihren

Staubhemden heraus, Berg und Thal, Wald und Ebene, Regen und Sonnenschein; und immer mehr neue Talente wachen auf, in immer neuen Sphären arbeitend. Dabei ist das Leben durchaus ungezwungen, jeder hält sich in seiner eigenthümlichen Richtung, die der Meister liebevoll erkennt und verfolgt und stets zur rechten Stunde zur Hand ist. Es ist wahrlich, als ob Schadow in den Seelen aller seiner Schüler stecke: er kennt Sinn und Vermögen eines Jeden besser als dieser selbst. Zugleich arbeitet er selbst jetzt wiederum mit einem Feuer und einem so günstigen Erfolge wie je; er hat ein Paar treffliche Portraits untermalt, und auch seine historischen Bilder zeugen von neuem frischem Leben.— Es existiren hier unter den Künstlern vier verschiedene Compositions-Vereine (von etwa 15, 24, 24 und 10 Mitgliedern), von denen ein jeder wöchentlich einmal, des Abends, zusammenkömmt. Bei allen vieren wechseln zwei Lese-Abende mit einem Compositions-Abende, so dass alle drei Wochen Compositionen eingereicht werden. Bringt also jeder Einzelne während des Winters 5 Compositionen (und nur Componirende werden als Mitglieder aufgenommen) so entstehen allhier über 300 Compositionen im Winter. Von Parteigeist ist dabei keine Rede; Alle bilden als Schüler der Akademie Einen grossen Verein und die Einrichtung, dass die Compositionen eines jeden Vereines bei den drei übrigen cirkuliren und zur Ansicht vorliegen, hält dieses schöne Band gerade in geistiger Hinsicht, abgesehen von der eigentlichen Schule, erst recht zusammen. —

M.

Berlin.

Die grossen panoramischen Rundgemälde von Christoph und Cornelius Suhr aus Hamburg, deren zweite Abtheilung wir kürzlich sahen, enthalten verschiedentlich Merkwürdiges und Sehenswerthes, so u. a. eine sehr wohlgelungene Aussicht vom Pausilipp über Neapel und den Golf. Vorzügliches Interesse gewähren uns bei Darstellungen der Art die architektonischen Gegenstände, indem solche sich besonders dafür zu eignen scheinen. Dahin gehörte unter den in Rede stehenden Rundgemälden namentlich ein Ueberblick von Moskau, von einem der Thürme des Kremlin aufgenommen; hier sahen wir die phantastisch orientalisirenden Gebäude des Kremlin (die bekanntlich in dem Brande von 1812 nicht gelitten haben) in all ihrer Pracht, mit ihrem farbigem Schmuck und mit den goldenen Kuppeln, vor uns ausgebreitet, wie sie der Künstler selbst an Ort und Stelle aufgenommen. Auch eine innere Ansicht des römischen Pantheons gab uns Stoff zu interessanten Bemerkungen.

Ueber Sicilien werden in Kurzem zwei neue archäologische Werke erscheinen, das eine: eine neue „Beschreibung der Alterthümer von Selinunt", das andere: „über die sicilianischen Alterthümer im Allgemeinen." Der reiche und kunstliebende Herzog von Serradifalco, welcher die Zeichnungen für beide Werke durch einen jungen Künstler aus Palermo, Hrr. Cavalleri arbeiten lässt, wird selbst eine archäologische Abhandlung: „über die religiösen Gebäude Siciliens unter der Herrschaft der Normannen," zu dem zweiten Werke schreiben.

Paris. Die Ausstellung der Bilder von lebenden Künstlern hat am 6. d. M. begonnen. — Unter dem Titel: *Galérie des arts et de l'histoire* ist von Revell ein Werk angekündigt, welches Abbildungen der berühmtesten Bilder und Statuen aller Museen und Cabinette Europa's enthalten wird. Es sollen 700 Kupfer und zwar in 117 Lieferungen ausgegeben werden. 13 Lieferungen sollen jedesmal 4 Frs. 65 Cts kosten.

München. Am 26. Februar ist hier der Erfinder der Lithographie Hr. Al. Sennefelder, Inspektor bei der k. Steuerkataster-Commission, im 63ten Lebensjahre verstorben.

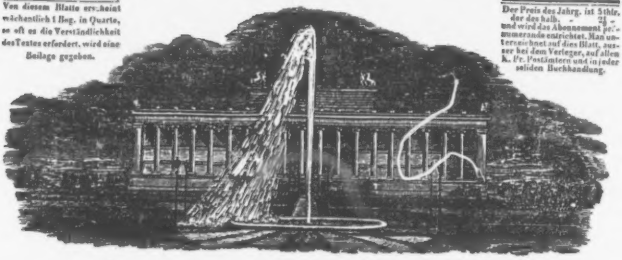
Im September d. J. wird in Amsterdam eine Ausstellung von Gemälden lebender Meister Statt finden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 12. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarte, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Studien in deutschen Bibliotheken.

(Fortsetzung.)

Oeffentliche Bibliothek von Stuttgart.

5. **Psalterium lat.** (Bibl. fol. No. 10), um 1200, mit einigen Bildern (Verkündigung, Christi Geburt, Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin, Kreuzigung) auf Goldgrund. Plumpe Malerei, widerwärtig gelbe Zigeunergesichter mit grossen Augen, kurzer Nase und sehr langem Untergesicht; im Faltenwurf ein gewisser, bewegter Styl.

6. **Evangeliarium lat.** (Bibl. fol. [illegible] „Ex Bibl. Zwifalt.“ Um 1200. Zu Anfang jedes Evangelisten sind die grossen Initialen auf eigenthümliche Weise aus reichen Stab- und Bandgeflechten, mit Drachen durchschlungen, gebildet und in rothen Linien gezeichnet. Vorher ist ein Kalendarium und hinterher ein Kapitulare der Evangelien, in drei Kolumna zwischen vier durch Rundbögen verbundenen Säulen geschrieben. Die Kapitäler dieser Säulen sind meist Laubkapitäler, die Basen häufig Thiere, Menschen, grosse Köpfe, Hände und Bandverschlingungen; auf den Rundbögen sind Laubwerk oder Thiere angebracht. Die Säulenschäfte sind meist mit Mäander-artigen Bandverschlingungen oder mit aufsteigendem Ranken- und Blattwerk geschmückt; unter letzterem kommen ungemein zierliche Muster vor. — Die Handschrift hat einen Deckel von Leinwand, auf dem die Spuren einer gleich alten Stickerei, Gestalten von Christus und Heiligen darstellend.

7. **Evangeliarium lat.** (Bibl. fol. No. 1) Vor 1200. In den Initialen schönes, zwar in rohen Linien gezeichnetes Rankenwerk; besonders das erste Blatt im Matthäus, welches die Worte *Liber generationis Ihu fili David filii Abraham* auf sinnreiche Weise ganz in Blätterranken verschlungen enthält.

8. **Psalterium lat.** (Bibl. 4. No. 40), mit einigen

Bildern und einigen grossen Initialen. Diese sind im Style des zwölften Jahrhunderts, offenbar aber nur Kopieen nach älteren, da die Schrift und die kleineren Initialen — mit jenem auf Einem Blatt, selbst auf Einer Seite — in den zierlich späten Formen des funfzehnten Jahrhunderts erscheinen; ein interessantes Beispiel für die lange Fortdauer älterer Style, das freilich in klösterlich abgeschlossenen Schreibstuben leicht seine Erklärung findet. Die Figuren sind sehr roh gezeichnet, namentlich mit unverhältnissmässigen und plumpen Extremitäten, der Faltenwurf in einzelnen Partieen bereits stylloss. Ebenso ist die Malerei roh, mit schwarzen Conturen, Schattenangabe und dicken weissen Lichtern; in den Gesichtern ist nur ein sehr schwaches Roth auf Stirn und Wangen, die Unterlippen aber scharf roth gezeichnet. Goldgrund mit eingekratzten Ornamenten.

9. Augustini Confessiones (Theol. et Philos. fol. No. 216), vor 1200, mit einer phantastisch gebildeten, schlecht gezeichneten Initiale, einem M, seiner allegorischen Beziehung wegen merkwürdig. Dasselbe besteht aus zwei Säulen mit einem Bogen; den Mittelstamm bildet ein nacktes Weib (ohne Zweifel die Erde vorstellend) welches zwei um die Säulen gewundene Schlangen an seinen Brüsten saugen lässt.

10. Biblia lat. (Bibl. fol. No. 3 a, b, c) 3 Bände; vierzehntes (nach dem Catalog funfzehntes) Jahrhundert. Am Schluss des zweiten Bandes steht: *Iste liber est montis de casis (castris* nach einer späteren Schrift im dritten Bande) *ordinis celestinorum.* Das Titelblatt jedes Bandes ist aus grossen, mit geschichtlichen Darstellungen verzierten Initialen von später Arbeit und geringerer Bedeutung zusammengeklebt. Der Text ist in 2 Kolonnen geschrieben. Jedes Buch der Bibel beginnt mit einer grossen Initiale, welche Figuren in Bezug auf den folgenden Text enthält. Von den Initialen ziehen sich Ranken nach oben und unten hin; im unteren Rande des Blattes befinden sich auf denselben phantastisch gebildete Gestalten, meist je zwei auf einem Blatt. Zu Anfang der jedesmaligen Prologe enthalten die Initialen nur eine reichverschlungene, zum Theil schlangenartige Rankenverzierung. — Die Darstellungen sind entweder auf Gold- oder auf einen bunten, tapetenartig genusterten Grund gemalt. Die Figuren und sonstigen Gegenstände sind leicht illuminirt, mit schwacher Angabe des Schattens; Gesichter und Hände sind das leere Pergament mit leisem Roth auf Wangen und Stirn; über der Farbe ist die Zeichnung in dunkelen Linien mit dem Pinsel wiederholt, nicht immer aber mit der Unterzeichnung übereinstimmend. Auf dem grossen Buchstaben selbst und in den Ecken des farbigen Einschlusses ausser demselben, ist ein leichtes, äusserst zierliches Ornament mit Weiss aufgemalt; auch der genannte Goldgrund ist zuweilen mit tapetenartigem Ornament versehen. — Die Figuren sind in dem leichten, graziösen Style der germanischen Periode (13tes bis 15tes Jahrhundert), mit reichen, langen Linien des Faltenwurfes, der indess zuweilen, — nicht durch Eigenthümlichkeit des Styles, sondern durch Ungeschick des Zeichners, — schwere Motive enthält. Die Köpfe sind ungemein zierlich, die Hände an einzelnen Figuren zu gross und in bekannter manierirter Haltung. Die Darstellungen zeigen eine grosse, zum Theil komische Naivität. So ist z. B. der Psalm: *Salvum me fac deus quia introverunt aquae usque ad animam meam,* wörtlich so dargestellt, dass in dem unteren Theile des Anfangs-S der König David nackt, bis ans Kinn in Wasser, die Hände emporhaltend, ausgestreckt daliegt, während oben Gott in Wolken erscheint, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte schwörend aufgerichtet. So ist vor den Sprüchen Salomonis der Dichter mit Krone und Ruthe (als König und Lehrer) abgebildet und vor ihm ein Knabe mit entblösstem Oberleibe, ein Buch auf den Knieen. Vor dem Hohenliede ist eine Maria mit dem Kinde dargestellt. Im Anfangs-I der Genesis, welches sich den ganzen Rand herunter erstreckt, sind 8 Medaillons angebracht, die sieben Schöpfungstage und den gekreuzigten Heiland enthaltend. U. s. w. — Bei weitem aber das Merkwürdigste und Eigenthümlichste unter den Bildern dieser Bibel sind die phantastischen Gestalten auf den Ranken im unteren Rande der Blätter. Dieselben zeigen weder jene Lust an bloss monstrosen oder obscönen Gebilden, noch eine absichtliche Satyre gegen Personen oder Institute (z. B. Klosterleben), dergleichen wohl sonst, mehr indess in etwas späterer Zeit vorkömmt. Sie sind vielmehr lediglich aus einer so genialen Laune, aus einem so wahrhaft klassischen Humor, — der sich nach ernster, anhaltender Beschäftigung mit dem Heiligen und tiefsinnig Tragischen gelegentlich einmal Luft machen muss und also nur sein selbst willen existirt, — hervorgegangen und, wenn auch leicht, doch mit einer solchen Wahrheit und

Lebendigkeit, mit einem (für jene Zeit höchst merkwürdigen) so bestimmten und so mannigfach wechselnden Ausdruck in den Köpfen ausgeführt, dass dem Schreiber dieses bis jetzt nirgend Bildungen ähnlicher Art vorgekommen sind, die diesen irgend an die Seite gesetzt zu werden verdienten. Es sind fast gar nicht menschlich historische Darstellungen, selten auch wirklich vorhandene Thiergestalten; von jenen kömmt nur ein Goliath und David vor, unter diesen nenne ich einen Hund, der, einen Dudelsack zwischen den Vorderpfoten, einem Häslein zum Tanz aufspielt; zumeist sind es eigenthümliche, chimärisch zusammengesetzte Thierbildungen, in der Regel mit dem Kopf oder mit dem ganzen Oberleibe eines Menschen versehen. In dieser höchst ungezwungenen, ich möchte sagen, natürlichen Zusammensetzung, die nur in gewissen bekannten antiken Bildungen ihres Gleichen findet, zeigt sich zunächst die Meisterschaft des Zeichners; sodann aber insbesondere in der Art, wie diese seltsamen Ungethüme einander gegenüber gestellt sind, wie sie einander anglotzen, sich unterhalten, die Cour machen, sich zanken und schimpfen und dann wieder höchst vornehm auseinander gehen und nur verächtlich auf den anderen zurückblicken. Ich wiederhole es, dass der Reiz dieser humoristischen Gebilde, was sonst so selten vorkömmt, nirgend durch etwas physisch oder moralisch Widerwärtiges getrübt wird.

11. Weltchronik des Rudolph von Hohen-Ems (Bibl. fol. No. 5). Am Schluss der Handschrift steht:

Vf den fridag was sanctus Briceus
Do nam diz buch ende alzus
Nach godes geburten dusent jar
Darzu (CCC) drv vnd achtzig als eyn har.

Pergamenthandschrift mit Bildern auf Gold- oder Tapetengrund. Die Bilder sind ziemlich roh gearbeitet; die Figuren mit der weichen langfaltigen Gewandung der Zeit (aber ohne grossartige Motive), mit Schattenangabe, weissen Lichtern im Gesicht und scharfem Weiss im Auge.

12. Niederländisches Brevier in 4 (Brev. No. 11); Bemerkung am Schluss: *dis boec is gheeynt int iaer ons hers. MCCCCXXXV om trint. D. ian.* Mit Bildern und Randornamenten. Die Figuren sind kurz, mit starken Köpfen, dicken Gesichtstheilen und dunklen Schatten im Gesicht; goldene Lichter auf den Gewändern. Sie haben vollständig den auf niederländische Weise eckig gebrochnen Faltenwurf, aber mit grossartigen, würdigen Motiven. Die Darstellungen sind auf Goldgrund, darin meist eine gothische Architektur gezeichnet ist.

13. Serenissimi Ducis Eberhardi I Barbati Gebett Buch (Brev. No. 1.) Deutsch, mit einzelnen Bildern und durchweg mit Randverzierungen, die aber grossentheils unvollendet sind; mehrere der Bilder sind nur in leichten Umrissen vorhanden. Die Randverzierungen bestehen aus den zierlichst verschlungenen Laubzügen, daswischen die fabelhaftesten Monstra, schlangenhaft bunt gemalt, vorkommen, die hier aber zumeist nur einer wüsten Phantasie, ohne jenen ergötzlichen Humor, ihren Ursprung verdanken und somit als Gegensatz der unter No. 10 erwähnten Gebilde zu betrachten sind.

14. Missale (Bibl. fol. No. 59.) Am Schluss steht: *Anno domini M. CCCC. LXXXI. finitus est processus liber per me leonardum sahwirck de Güntzburg.* Ein wenig bedeutendes Bild der Kreuzigung auf Goldgrund und trefflich gemalte Randornamente, die namentlich eine geistreiche Stylisirung freier Naturformen enthalten.

(Fortsetzung folgt.)

Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staate.

Am 6. d. M. wurde im Lokale des Königl. Gewerbe Instituts zu Berlin die Ausstellung eröffnet, welche der Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staat der jährlichen Verloosung vorangehen lässt. Dieselbe ist diesmal reicher und glänzender, wie wir es bisher gewohnt waren, und versammelte deshalb, in den ersten schönen Frühlingstagen, eine grosse glänzende Gesellschaft.

Vor allen zog ein grosses Gemälde von Carl Sohn in Düsseldorf, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Diana, vom Aktäon im Bade überrascht, ist der Gegenstand des Bildes. Aengstlich sammeln sich die Nymphen um ihre Herrin, und suchen sich den Blicken des verwegenen Mannes zu entziehen; doch ruhig, gleich Homer's Nausikaa unter ihren Gespielinnen, steht hier die Göttin, ohne Furcht, ohne Schrecken. Halb ist das Kleid ihr schon entsunken; sie sucht nicht ungeschehen zu machen, was

nicht zu ändern in ihrer Macht steht und die Brust wieder zu verhüllen, deren Reize ein Sterblicher sah. Aber zürnenden, strafenden Antlitzes erhebt sie die Rechte, und die Schmach ist gerächt, Aktäon von eigenen Hunden zerrissen.

Häufig ist dieser Gegenstand in alter und neuer Zeit behandelt worden. Einem Künstler wie Sohn, welchen die Zeichnung und Carnation besonders des weiblichen Körpers so wohl gelingt, musste er besonders zusagen. Aber, wir dürfen es behaupten, nur von der edelsten Seite, fast Ehrfurcht gebietend, ist die Auffassung. Diana ist Königin, ist Jungfrau, wie sie Winkelmann so herrlich beschreibt: „Sie hat mehr als alle andre obere Göttinnen die Gestalt und das Wesen einer Jungfrau, und ist mit allen Reizungen ihres Geschlechtes begabt, ohne sich derselben bewusst zu scheinen; aber ihr Blick ist nicht niedergeschlagen, wie das Auge der Pallas, sondern frei, munter und fröhlich.“ Noch grossartiger, freier erhebt sie sich hier; wenn gleich der halbentblösste Leib von unbeschreiblicher Schönheit ist, jede Linie, jede Form auch unübertrefflich weich und weiblich, so sehen wir dennoch nur das göttliche Zürnen des hehren Antlitzes. Also erhaben und feierlich steht die Herrin. Um sie, als ihre Schützerin, sammlen sich die schönen Nymphen. Aengstlich, betäubt sank die Jüngste zu ihren Füssen nieder; unter der Göttin Obhut beruhigt sie sich, und wagt mit dem blassen blauen Auge die Ursache ihres Schreckens zu schauen, während die zweite, wenn auch ganz verhüllt, sich eilend unter dieselbe Obhut drängt, und sehen aus den dunklen Locken hervorblickt. Die dritte fast völlig entkleidete Nymphe steht hinter der Göttin; sie fühlt sich ganz sicher und ungefährdet, und eilt bereits zum Wasser hinab, um sich von kühlen Wellen umkleiden zu lassen. Nicht ängstlich, nur neugierig sieht sie hin, welcher Schrecken die Andren ergriffen habe.

Sehr glücklich vermied der Künstler, die Gestalt des Aktäon selbst, als die Harmonie und Einheit des Bildes störend, zu zeichnen. Dagegen heben sich die Gestalten glänzend ab gegen den dunklen feuchten Hintergrund der üppigsten Wald und Felsenschlucht. Doch hätten wir gewünscht, dass das Licht in diesem heimlich umschlossenen Terrain weniger auf den verschiedenen Gestalten zerstreut wäre; theilweise indess dürfte dies gehoben werden, wenn das Bild den noch fehlenden Firniss erhält. Alsdann dürfte die Carnation vielleicht noch glänzender erscheinen, da sie jetzt dem früheren Bilde des Hylas in etwas nachstehen möchte. Auf jeden Fall aber sind die scharf neben einander stehenden Gewandfarben des Blau, Roth und Gelblich-grün, sämmtlich im vollen Lichte, in etwas die sonstige Harmonie störend. In der Zeichnung werden einige Fehler bemerkt: wie denn besonders die Stellung des Halses der Diana durch das zu tiefe Hinabsinken der linken Schulter etwas unangenehm wirkt. Auch wünschten wir, dass Herr Sohn, wie hier bei Anordnung der Nymphen, den Unterschied zwischen Stellungen und Gestalten deutlicher gefühlt hätte, wodurch das Bild die Beimischung eines gewissen modernen Elementes verlieren würde. Gleichwohl dürfen wir solchen Tadel nur bei einem so hochstehenden Kunstwerke anführen, bei welchem sich mit dem Grade des Geleisteten gleichmässig die Anforderung an das zu Leistende steigert. Ueberhaupt wäre es unbillig, bei einem jeden Künstler dieselben Anforderungen stellen zu wollen, und wir können uns nur freuen, wenn wir von demselben die ihm besonders zustehende Eigenthümlichkeit glücklich durchgebildet finden.

Von einem nicht minder berühmten Düsseldorfer Künstler sehen wir gleichfalls ein bedeutendes Gemälde ausgestellt. Theodor Hildebrand aus Stettin hatte sich in den letzten Jahren durch seine lebenskräftigen Darstellungen ein besonderes Publikum gebildet. Sein Räuber, sein Krieger mit dem Kinde, seine unübertrefflich meisterhaften Portraits erregten eine Theilnahme, welche denselben Künstlers frühere, fast theatralische Sujets eines Lear, Faust, Romeo und Julia u. s. w. nicht erreichen konnten. Der Künstler schien jetzt erst sich selbst gefunden zu haben, aber sogleich als Meister in seinem Felde alles Aehnliche weit hinter sich zu lassen. Zugleich mit der glücklichen Wahl seines Gegenstandes verband er eine so naturwahre Behandlung des Dargestellten, eine Wirkung der Beleuchtung, wie wir sie noch nicht gesehen hatten. Wir glauben, dass Hildebrand, eben so wie er früher sich selbst lange Zeit verkannte, auch jetzt wieder, durch einzelne Motive verleitet, in Gefahr ist, einen Abweg zu betreten. Der Gegenstand des vorliegenden Bildes ist ein kranker Rathsherr, welcher, sein nahendes Ende fühlend, sein einziges Töchterlein segnet. Der Gedanke ist höchst poetisch, aber eben darum vielleicht

weniger malerisch. Ein ehrenwerther um seine Stadt verdienter Bürger, der für das Wohl derselben sein eigenes, nicht durch irgend eine heroische That, sondern durch mühsame Sorgen aufopferte, durch Forschen in alten Pergamenen und Folianten, durch unzähligen Aerger und Verdruss, welchen ihm sein gerechtes Regiment zuzog, dem seine einzige Stütze, die sorgsame Hausfrau nicht mehr zur Seite steht, wird nothwendig, bei nicht kräftiger Leibesconstitution einem langsamen, abzehrenden Tode entgegengehen. So geschah es mit unserm Rathsherrn. Wir sehen ihn schwach und elend im weichen Lehnstuhl neben dem Krankenbette sitzen. Die warme Kleidung kann seine Lebenskräfte eben so wenig ermuntern, wie die matte Wintersonne. Die Arzneien stehen halbverbraucht und werden ferner nicht viel nützen. Sein Lebenslauf scheint vollendet, und noch immer peinigt ihn die Sorge für das Wohl der Stadt. Sorgsam stehen alle Bände des Archivs, alle Urkunden gereiht, so dass sein Nachfolger nichts vermissen wird; aber noch muss er die alten Kaiserlichen Gemeinbriefe und Privilegien durchblättern, um irgend einen Angriff gegen dieselben abzuwehren, während er selbst dem mächtigsten Feinde, dem Tode, unterliegt und mit ihm der Schutz seines Hauses daniederliegt, und sein einziges Kleinod, sein geliebtes Kind bald ohne Mutter, ohne Vater, dem harten Willen fremder Leute sich unterwerfen soll. Und welches Kind! Sie ist fast zum Alter gelangt, wo es ihr deutlich wird, welcher Verlust ihr bevorstehe, doch fühlt sie noch mehr die gegenwärtigen Leiden des Vaters, als dass sie etwas Schlimmeres fürchten sollte; sie war eben in der Kirche, um für seine Genesung zu beten, doch scheint sie, zurückgekehrt, ihn viel blasser, viel leidender zu finden. Sie legt das Händchen ängstlich auf seinen Schooss und schaut ihn kindlich fromm mit ihren grossen blauen Augen an. Doch der Vater fühlt des Todes Nähe und legt segnend seine matte Hand auf des Kindes Haupt.

Dies Alles sehen wir mit höchster Meisterschaft gemalt; wir möchten behaupten, dass Hildebrand in keinem anderen Bilde eine so hohe Technik entwickelt hätte, wie in dem gegenwärtigen, ohne dass sie sich im geringsten hervordrängte und dadurch störte. Die Harmonie des Bildes ist vortrefflich, und die Carnation, besonders des Kindes, für sich allein ein Meisterwerk. Und dennoch zieht das Bild uns nicht an wie die früheren, es fesselt nicht unser Gemüth, es stösst uns sogar hinweg. Der Grund liegt offenbar in der Wahl des Gegenstandes. Hildebrand scheint uns nicht berufen, wie mancher Andre, ohne Sonderung, einen jeglichen Gegenstand bloss natürlich und frappirend darzustellen, denn dazu giebt es unserer Tage für Liebhaber schon Leute genug! Er soll zu unserm Herzen sprechen, er soll die Kalten durch seine Wärme beleben, die Schwächlichen durch seine Gesundheit erfrischen. Hiezu hat er die Kraft, und wirkte mit ihr Bedeutendes, aber wenn er selbst uns einen an der Schwindsucht ohne Rettung Dahinsterbenden malt, ohne dass ein höherer geistiger Aufschwung desselben uns dafür Ersatz giebt, so fühlen wir uns bei so natürlicher Darstellung selbst von der Schwindsucht angesteckt, und suchen so bald wie möglich der Krankenstube zu entlaufen.

Nicht minder bedeutend wie die beiden vorhergehenden erscheint uns ein grosses Gemälde von **Friedrich Bouterwek**, gegenwärtig in Paris. Herr Bouterwek, ehemals Schüler des Prof. Kolbe hieselbst, trat bisher fast nur mit Bildern geringen Umfanges auf. Die Composition derselben, meist der Antike oder dem alten Testamente entlehnt, war genial, und zeigte eine wohlgeordnete Composition und ein vorzügliches Verständniss der Zeichnung. Weniger konnten wir mit dem Colorit einverstanden sein, welches uns kalt und zu ängstlich ausgeführt erschien. Vor zwei Jahren erhielt derselbe den grossen akademischen Preis nebst Reisestipendium, und befindet sich jetzt seit fast einem Jahre zu Paris im Atelier des Herrn Delaroche.

Das ausgestellte Bild zeigt uns in lebensgrossen Figuren die ergreifendste Situation der Fabel des Orestes, wie dieser schuldlos Schuldbeladene, von den Rachegöttinnen unablässig verfolgt, zuletzt zum heiligen Omphalos in Pytho gelangt, um dort endlich die lange entbehrte Ruhe zu finden. Wir sehen ihn in ergreifendster Wahrheit, voll inneren und äusseren Schreckens, am brausenden Meeresufer zur äussersten Klippe gelangt. Fast verzweifelnd wirft er sich nieder. Wir sehen den schönen, jugendlich kräftigen Körper, in grossartig gezogenen Linien den hülfreichen Stein umfassen, während über ihm hin die furchtbaren Göttinnen den blutigen Körper der erschlagenen Mutter tragen, deren grausenvolles Eidolon bei Aeschylos fortwährend dieselben zur Rache und Verfolgung ermuntert. Nicht darf der Künstler

peinlich dem Dichter folgen, welcher uns die „ganz verhassten, gottverfluchten Ungeheuer,“ das „geiferspeiende Gezücht“ in den scheusslichsten Gestalten beschreibt. Statt ihrer sehen wir in den edelsten Formen schlanke Jungfrauengestalten, in weiten Gewanden rauschend, durch eigene Kraft leicht hinschwebend und den schreckenden Leichnam tragend. Schön aber kalt wie Marmor ist ihr Antlitz, und Schlangen, mit Locken untermischt, umkränzen die wohlgestalten Züge. Sie sind nur die Trägerinnen des Schreckens; in dem Leichnam der Mutter selbst concentrirt sich alles Furchtbare. In weissem Trauergewande, das todte Haupt zurückgeworfen, die Haare aufgelöst, die erkalteten Arme herabhangend, hebt sie sich gräslich gegen den dunklen, matten Chor der Erinnyen hervor. Noch steckt das blutige Schwert in der offenen Wunde und reizt zu fernerer Verfolgung; doch diese ist vollendet. Der muttermörderische Sohn hat seine Sühnung gefunden und sein Schmerz drängt nur noch eben in letzter Kraft mächtig hervor. Die Furien schrecken vorüber, und eilen im raschen Fluge zur ewigen Nacht zurück. Auch das brausende Meer wird stille und auf die Schrecken der alten Heroenzeit kann ein neues schöneres Leben sich entfalten.

Die ganze Anordnung des Bildes, die Gruppirung und Haltung der Hauptmassen zeugt von hohem Talente und grosser Einsicht. Die einzelnen Figuren sind nicht neben einander gestellt sondern greifen lebendig in die Handlung; sie drängen sich nicht einzeln hervor, sondern wirken grossartig nur auf den einen Gesammtzweck hin. Das Verständniss der Zeichnung ist unübertrefflich; wir entsinnen uns nicht in neuerer Zeit etwas ähnliches gesehen zu haben; besonders die Gestalt des Orestes ist vollendet zu nennen. Die Verkürzungen, besonders des linken Beines, sind so wahr, dass wir die Natur selbst zu sehen glauben. Weniger genügt uns der Körper der Klytämnestra, wir hätten dieses gewaltige Weib auch in grossartigeren Formen dargestellt gewünscht, nicht die Leiche sondern den Körper derselben. Wir glauben hierin einen dem Künstler fremden Einfluss der französisch romantischen Schule zu bemerken, während das Bild selbst bereits hier in Berlin begonnen war, und grade die Klytämnestra damals vorzüglich gelungen schien. Desto mehr befriedigen uns die Gestalten der Eumeniden, welche wahrlich nicht schöner und edler aufgefasst werden können. Das bewegte Eilen der Vorangehenden, das leichte, wir möchten sagen gewaltige Schweben der, den Leichnam mit bewundernswürdiger Hoheit Tragenden, das Zusammenwirken der übrigen Schwestern ziehen uns unwillkührlich mit sich.

Was endlich die Malerei des Bildes anbetrifft, so hat uns Herr Bouterwek darin den erfreulichsten Beweis seines Fortschreitens und seiner jetzigen guten Schule gegeben. Die Harmonie ist vortrefflich ungeachtet des lebendigen Effektes, welcher durch den Gegensatz der glänzend beleuchteten Figur des Orestes gegen die dunkleren des Hintergrundes hervorgebracht wird. Ueber das ganze Bild ist ein gewisser historischer Ton verbreitet; man sieht, der Künstler wollte durch zu glänzende Farbe der Würde seines Gegenstandes nicht schaden. Doch wünschten wir, besonders in den Schatten noch mehrere Tiefe und Wärme des Kolorits. Die Pinselführung ist kräftig, ohne im geringsten nachlässig zu werden, nirgend im ganzen Bilde sehen wir einen ängstlichen Strich. Wir wünschen dem jungen Künstler Glück zu diesem seinem ersten grösseren Auftreten, und hoffen denselben auf der angefangenen Bahn beharrlich fortschreiten zu sehen.*) — s —

Kunstverein zu Halberstadt.

Halberstadt den 17. März 1834.

Seine Königl. Hoheit, der Prinz Wilhelm von Preussen, Sohn Seiner Majestät, haben auf die Bitte des hiesigen Kunstvereines, in einem gnädigen Antwort-Schreiben vom 10. Maerz a. c., das Protectorat des Vereines anzunehmen geruhet.

Dieses Kunstinstitut erfreut sich in seiner neuen Gestalt schon einer grossen Theilnahme des Publikums, und in Halberstadt allein sind bereits über 150 Actien a 2½ Thaler gezeichnet: so dass, mit dem was die naheliegenden Städte spenden, sich auf der nächsten Ausstellung (May 1834) schon ein recht ansehnlicher Ankauf zur Verloosung anrichten lassen wird. L.

*) Ueber das Gesammte der Ausstellung wird im nächsten Blatt ein Mehreres folgen. d. R.

Ornamentenbuch

zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. von C. Bötticher. 1te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend) Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

Vorliegendes Werk kömmt einem dringenden Bedürfniss auf das Erfreulichste entgegen, da es bisher gänzlich an Musterbildern der Art für die im Titel genannten Künstler und Handwerker fehlte. Herr C. Bötticher, welcher die Kunst der Ornamentik als seinen Lebensberuf anerkennt, hat sein ausgezeichnetes und zur Meisterschaft durchgebildetes Talent bereits früher durch eine grosse Anzahl trefflicher Stickmuster (bei Nicolai und Gillet in Berlin erschienen), die sich besonders durch Stylisirung der Formen und feine Zusammenstellung der Farben auszeichneten, bethätigt. Die Brauchbarkeit des Ornamentenbuches erweist sich schon im ersten Heft durch die ebenso unmittelbare wie vielseitige Anwendbarkeit desselben, für Verzierung fortlaufender Streifen, für geschlossene Flächen, für architektonische Gliederungen, für Mosaiken, Tapeten u. s. w. Die Zeichnung bewegt sich überall in sehr reinen und geschmackvollen Linien, die schweren Theile stehen zu den leichter sich durchschlingenden im glücklichsten Verhältniss, die Stylisirung der Pflanzenformen ist ebenso bestimmt, wie durchaus ungezwungen; alle Blätter endlich sind in verschiedenfarbigem Druck gegeben, und hier besonders ist die vollkommenste Harmonie in der Zusammenstellung der Farben zu rühmen. Die Verlagshandlung hat dafür gesorgt, dass schon durch eine würdige Ausstattung der Werth des Werkes auf erwünschte Weise bezeugt werde. Das Ornamentenbuch wird sich, unter diesen Umständen, eines ungetheilten Beifalls von Seiten der genannten Künstler und Handwerker zu erfreuen haben, so dass gewiss eine schnelle Folge bedeutender Lieferungen zu erwarten steht und dass das Talent des Herrn Bötticher somit einen erfreulichen Einfluss auf die weitere Bildung des Geschmacks in den dekorativen Künsten ausüben wird.

Franz Kugler.

Antikritik.

Es ist dem Museum die folgende „Erwiderung“ von Herrn C. Bötticher zugesandt worden, welche aufzunehmen ich mich verpflichtet glaubte, da ich in No. 10 des Museums einige Punkte von dem in No. 8 enthaltenen Aufsatze des Herrn C. Bötticher bestritten hatte. Zu den unter dem Text beigefügten Anmerkungen bin ich indess nicht minder genöthigt, da ich mich selbst vor absichtslosen und absichtlichen Missdeutungen zu schützen habe. Der geneigte Leser wird übrigens inskünftige mit keinen weiteren Erörterungen über diese Bagatellen belästigt werden.

F. K.

* * *

Erwiderung.

Herr F. K. hat in No. 10 des Museums meinem Aufsatze über „christliche Allegorien“ den seinigen über „mittelalterliche und neuere Arabesken“ entgegengestellt. Ich bemerke hierauf folgendes:

1. Herr F. K. spricht von „mittelalterlichen Arabesken;“ ich aber habe von christlichen Allegorien aus der Zeit gesprochen. [2])

2. Ich habe nicht alle unbiblischen Darstellungen für Spiel irgend einer Künstlerlaune erklärt; sondern grade umgekehrt haben andre Leute die biblischen Darstellungen dafür angesehen. [3])

3. Ich selbst habe die altchristlichen Allegorien im Vergleich mit antiken und italienischen Darstellungen für einseitig erklärt; kann also wohl nicht die „Einseitigkeit“ in dem Sinne auf mich zurücknehmen, als wollte ich diese Allegorien ausschliesslich über alles stellen. [4])

1) Herrn Bötticher scheint der Begriff der Arabeske nicht ganz klar zu sein. Arabesken sind, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche, „Laubornamente, mit figürlichen Darstellungen durchflochten“. Von solchen aber spricht Herr B. allerdings in Bezug auf seine „Allegorien“. F. K.

2) Was andre Leute sagen, kömmt hier nicht in Betracht; was Herr Bötticher nicht sagt, ebensowenig. F. K.

3) Ich habe nicht daran gedacht, Herrn Bötticher auch noch

4. Ich habe die von mir gegebenen und erklärten Bilder als wahre Allegorien dargestellt; Herr F. K. behauptet: ich hätte sie als „allein wahre ornamentistische Darstellungen“ bezeichnet.*)

5. Habe ich gewarnt: nicht in allen bildlichen Darstellungen jener Zeit solche Beziige zu suchen.*)

6. Von Capricen habe ich nicht geredet. *)

7. Mystik habe ich nicht empfehlen wollen; dass sie aber in andern Dingen vorkömmt, als von denen ich sprach, habe ich nicht geläugnet. *)

8. Gewisse moderne „Arabesken“ und die Runge'schen Tableaux erklärte ich, in Hinsicht auf wahre Allegorien, für sentimental und unkünstlerisch. Ich frage: ob des Herrn Milarch Erklärungen, die Herr F. K. mittheilt, dies nicht am Besten bestätigen? *)

9. Unter jenen modernen Darstellungen in „Vignetten“ und „Arabesken,“ habe ich unter vielen andern die „radirten „Arabesken“ in Franz Kuglers Skizzenbuche gemeint. *) C. Boetticher.

*) eine solche Einseitigkeit aufzubürden: ich that es nur in Bezug auf mittelalterliche Darstellungen; an deren Verständniss wissenschaftliche Bildung, und auf neuere, zu deren Verständniss poetischer Sinn gehört. F. K.

4) Hier sind Herrn Böttichers frühere Worte, ebenso wie die meinigen, entstellt wiedergegeben, wie durch Vergleichung beider Aufsätze zu ersehen. F. K.

5) Doch kennt Herr Bötticher ausserdem nur architektonisches Detail. F. K.

6) Capriee ist ein französisches Wort und heisst auf deutsch: Laune. Von Künstlerlaunen aber hat Herr Böttieher allerdings geredet. F. K.

7) Es ist sehr gleichgültig, ob Herr Böttieher Mystik empfiehlt oder nicht. Dass sie aber an mittelalterlichen Darstellungen vorkomme, hat er allerdings geläugnet, indem er nur von biblischen Allegorieen und nur von architektonischem Detail („Bindetheilen oder Vermittelungen architektonischer Körper, die aus rein harmonischen und ästhetischen Principien hervorgehen“) wissen will. F. K

8) Ueber die Sentimentalität und den künstlerischen Werth der Runge'schen Arabesken stünde Herrn Böttieher ohne Zweifel ein Urtheil zu, wenn es Stickmuster wären; da es aber keine sind, so möge er den Schuster des Apelles nicht vergessen und sein „Erklären“ Anderen überlassen. Die Blätter von Runge haben übrigens, ausser Herrn Milarch und mir, noch manch Einem gefallen. Wie sehr Runge von Göthe geschätzt ward, ist einem Jeden aus den letzteren „Farbenlehre“ genugsam bekannt; mit hoher Werthschätzung spricht Göthe später, in den „Tag- und Jahres-Heften,“ (Band 32. S. 39) von seinen „gedanken- und blumenreichen Tageszeiten.“ Ausführlichere, nicht minder rühmliche Darstellung derselben haben u. a. Heinrich von Kleist's „Abendblätter“ und Görres in einem der früheren Jahrgänge der „Heidelberger Jahrbücher“ geliefert. Ebenso haben Steffens, Ludwig Tieck u. a. m. ihre sehr grosse Theilnahme an diesen tiefsinnigen Gebilden mannigfach ausgesprochen. F. K.

9) Sollte Herr Franz Kugler sich inskünftige noch einmal nach künstlerischen Versuchen gelüsten lassen, so werde ich mich verleiten, ihm das Urtheil einer solchen Autorität, wie die des Herrn Böttieher, gebührend vorzuhalten. Auch ist es leider ein grosser Verderb für die Kunst, dass Leute, wie der gute Albrecht Dürer und Lukas Cranach, oder wie neuerdings, Kolbe, Führich, Neureuther, Adolph Schrödter und „viele andre“, sich unterfangen haben, „Vignetten und Arabesken“ zu zeichnen, ohne vorher ihres groben Irrthums durch Herrn Böttieher belehrt worden zu sein. F. K.

Nachrichten.

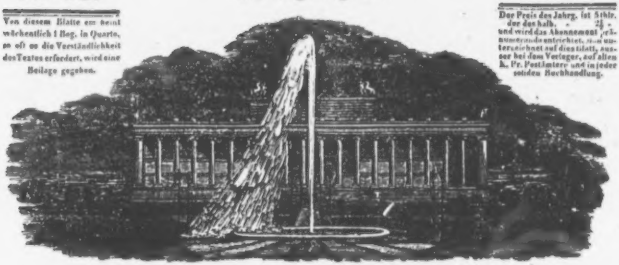
Berlin. Am 14. Februar d. J. starb hieselbst der Bauinspektor und Dirigent der Plankammer, Friedrich Julius, geb. im April 1747, ausserordentliches Mitglied der Kunst-Akademie seit dem 5. April 1829. — Am 21. Februar starb der Modellmeister an der hiesigen Königl. Porzellan-Manufaktur, Carl Friedrich Riese, geb. d. 9. October 1759, Schüler des Modellmeister Meyer. Die Königl. Porzellan-Manufaktur verdankt ihm in einer langen Reihe von Jahren im Fache der Formerei, des Verarbeitens der Porzellan-Masse zu Porzellan und als Modelleur, einen grossen Theil ihrer Fortschritte.

Gedruckt bei J. G. Bernecke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 13. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. 2½ Thlr. und wird das Abonnement vierteljährig entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 31. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Studien in deutschen Bibliotheken.

(Fortsetzung.)

Königliche Privatbibliothek zu Stuttgart.

1. Psalterium lat. cum Calendario. Pergamenthandschrift in klein fol., ein für die deutsche Kunstgeschichte sehr wichtiges Werk, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (wie sich aus dem unten Angegebenen ergiebt) der von 1195 bis 1215 regierte, und an dessen Hofe, laut der Sage, der berühmte Wartburgkrieg gesungen ward, geschrieben. Auf dem zweiten Blatte steht (beim neuen Einband halb abgeschnitten): *Monasterii Weingartensis.* Die Handschrift ist mit Bildern und grossen Initialen, welche durchweg auf Goldgrund gemalt sind, versiert; unter den angewandten Farben ist das Blau von vorzüglicher Schönheit. Es sind vollständig ausgeführte Miniaturgemälde. Das Nackte ist grünlichbraun schattirt, mit dunkelrothen Umrissen; Lichter mit Weiss aufgesetzt; in den Gesichtern, auf den Wangen, sind kleine leichtvertriebene rothe Flecke, die Unterlippe und die Schattenseite der Nase durch einen Strich von gleicher Röthe bezeichnet. Die Haare sind sehr verschiedenfarbig. In den Gewändern sind die Linien des Faltenwurfes durch dunklere Striche bezeichnet, mit vollständiger Ausmalung der Schatten (in gleicher Farbe) und mit weissen oder sonst hellfarbigen Lichtern (auf roth z. B. hellblaue Lichter) von eigenthümlicher Schraffirung, so nämlich, dass erst ein Paar Linien mit der Hauptfalte parallel laufen, und dann andere aus diesen seitwärts hinausschraffirt sind. Die Figuren sind, den verschiedenen Räumen gemäss, von verschiedener — von langer, mittlerer und sehr kurzer — Proportion, die Extremitäten im Verhältniss zum Ganzen. Der Faltenwurf ist, wenn gleich starr, scharf und eckig, so doch auf eine würdig feierliche Weise geordnet. Das eigent-

lich Ausgezeichnete in den Bildern aber besteht minder in charakteristischer Individualisirung, als, nächst der Sauberkeit und Vollendung der Technik, in der typischen Form einer gewissen Würde und idealen Schönheit (besonders im Kopfe Christi), die in jener Zeit sonst nicht leicht zu finden sein dürfte. — Das Buch zerfällt in folgende Theile: I. Calendarium. 12 Seiten, jede perpendikular durch eine rundbogige Säulenstellung (3 Säulen und 2 Bögen) in 2 Theile getheilt, in deren einem der Kalender des jedesmaligen Monates befindlich ist, in dem anderen ein Heiliger des Monats und über diesem, in dem Rundbogen, ein den Monat bezeichnendes landwirthschaftliches Bild. Die Heiligen sind dem Raume entsprechend, vielleicht auch als Nachbildungen älterer Manier, von sehr langer Proportion, nicht ohne Würde und Hoheit in der Haltung und mit, im Ganzen, wohlgeordnetem Faltenwurf; die Scheine, um sie von dem Goldgrunde zu lösen, in blauer und grüner Farbe. Sie halten Bücher oder Spruchbänder in den Händen, die aber, merkwürdiger Weise, unbeschrieben sind. In den Monatsbildern sind die Figuren, wohl des Raumes wegen, von sehr kurzer Proportion, in ihren Beschäftigungen und Costümen, wie es scheint, eigenthümlich nordisch, somit eine in Deutschland heimische Kunstschule bezeichnend. Darstellungen der Art kommen in so früher Zeit höchst selten vor; es sind folgende: 1. Januar: ein alter Bauer im Pelzmantel, der am Feuer sitzt und aus einem Gefässe trinkt, indem er einen Stiefel ausgezogen hat und den nackten Fuss an der Flamme wärmt. 2. Februar: ein Mann, der von einem blätterlosen Baume mit dem Beil einen Ast abhaut. 3. März: ein Mann, der von einem ähnlichen Baume mit einem sichelartigen Messer einen Zweig abschneidet. 4. April: ein alter Mann, der mit einem Spaten gräbt. 5. Mai: ein Mann der an einem Baum Zweige zusammenbindet. 6. Juni: ein Pflüger; der Pflug hat zwei Räder, zwei messerartige Schaufeln und zwei Hölzer, auf welche der Pflüger drückt. 7. Juli: ein Heuhaufen, zu dem ein Mann mit der Gabel ein Bündel Heu emporhebt; ein anderer, der oben auf dem Bauche liegt, nimmt es in Empfang. 8. August: ein Schnitter, der mit einer Sichel Aehren schneidet. 9. September: ein Kelterfass, darin ein Mann, das Kleid emporhebend, mit nackten Füssen steht. 10. October: ein Mann, der mit einem Dreschflegel Garben drischt. 11. November: ein Sitzender, der, wie es scheint, mit der Schaufel Korn ~~umwirft~~. 12. December: ein Mann, der mit dem Beil einem Schweine vor den Kopf schlägt. — II. Die Psalmen. Sie beginnen mit einem B *(Beatus vir qui non etc.)*, welches die ganze Seite einnimmt, ein sehr reich verschlungenes Rankengeflecht mit Thieren, Vögeln, Drachen und kämpfenden Jägern, Sängern u. s. w. Im weiteren Verlauf eine Reihe ähnlich reicher, aber minder grosser Initialen. Die folgenden Bilder sind im Text der Psalmen enthalten: 1. Die Taufe Christi zu dem Psalm: *Dominus illuminatio mea et salus mea etc.* Die Darstellung nach dem gewöhnlichen Gebrauch, nur die Engel, welche die Gewänder halten, ohne Flügel: der kärene Mantel ist blau gemalt; der Christuskopf von vorzüglicher Schönheit. 2. Christus am Kreuz, vor dem Psalm: *Salvum me fac Deus quoniam etc.* Christus, das Haupt auf die Seite geneigt, mit hängendem Leibe, einen Schurz um die Lenden, die Füsse auf einem Fussbrette, aber mit Einem Nagel befestigt. Unter dem Kreuzstamm, in einem Medaillon, das besiegte alte Testament, eine weibliche Gestalt, mit verbundenen Augen, einer niederfallenden Krone und den Kopf eines Opferbockes in der Hand; über dem Kreuzstamm das siegende neue Testament, gekrönt, einen Becher und eine Kreuzfahne in den Händen. Ueber den Armen des Kreuzes sind Sonne und Mond, zwei Köpfe, deren der eine roth, der andere grau gemalt ist. Zu den Seiten Christi stehen Maria und Johannes, beide in einfacher, ängstlich klagender Stellung. 3. Christus mit der Siegesfahne vor der Hölle, die als der offene Rachen eines ungeheuren, von oben gesehenen Kopfes dargestellt ist; aus dem Rachen schlagen Flammen, und viele halb oder minder sichtbare Menschen strecken die Hände heraus. Christus fasst einen Alten, den Adam, beim Arm und zieht ihn heraus. Vor dem Psalm: *Exultate Deo adjutori nostro etc.* 4. Christi Himmelfahrt, ohne besondere Eigenthümlichkeit; Christus mit der Siegsfahne. 5. Ausgiessung des h. Geistes. 6. Das jüngste Gericht. Oben sitzt Christus auf dem Thron, im Munde, nach der Linken, ein rothes Schwert, die Rechte aufgehoben, die Linke gesenkt; zu den Seiten Maria und Johannes, die Häupter gesenkt, die Hände emporgehoben. Unten zur Linken, die Verdammten, von 2 Teufeln an einer dicken Kette fortgezogen (die Teufel sind schwarz, zottig, mit langen Nasen und Hörnern); zur Rechten die Seligen mit aufgehobenen Händen

und aufgerichteten Gesichtern. 7. Darstellung der h. Dreieinigkeit, in der gewöhnlichen Weise. Der Engländer Dibdin, der in seinem Werk: *a bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London* 1821, von der in Rede stehenden Handschrift spricht, giebt ebendort eine ziemlich getreue Abbildung dieser Darstellung, darin nur die Gewandung nicht scharf und bestimmt genug gezeichnet ist. — III. Die Litanei, in 2 durch 3 Säulen gebildeten Columnen geschrieben; oben in den Rundbögen sind Brustbilder, ebenfalls auf Goldgrund, enthalten: 1. Maria und Johannes der Täufer. 2. Zwei männliche Heilige mit Rüstung, Schwert und Fahne; der Brust-Harnisch des einen besteht, merkwürdiger Weise, aus gelben Schuppen; der andere ist ganz im Kettenpanzer. 3. Zwei weibliche Heilige mit Palmen. 4. SOPHIA und HERMAN. LANTGRAVIVS. TVRINGIE. Sie mit Krone und Schleier, ein Buch in den Händen; er im Hermelinmantel, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte erhoben, mit blauer Mütze, starkem, lockigem Haar, (nicht in dem sonst, auch bei den folgenden typisch wiederholten Schnitt), kurzem Bart und überhaupt mit absichtlicher, glücklicher Individualisirung. Ueber den Bögen dieser und der folgenden fürstlichen Bilder sind grössere Architekturen angebracht, zwischen den vorigen kleinere. Unten im Text heisst es: *Peccatores te rogamus audi nos . . . . Ut famulum tuum HERMANNVM in tua misericordia confidentem confortare et regere digē. ter. a. n.* Und später: *Rege domine famulum tuum HERMANNVM et intercedentibus omnibus sanctis tuis grē tuę. in eo dona multiplica. ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxiliis et empiternis gaudrat institutis.* 5. Zwei Bischöfe, die zwischen sich einen grossen Ring halten, darin ein Lamm mit der Siegesfahne. 6. *REGINA. VNGARIE.* und *REX. VNGARIE.*; sie der Sophia ähnlich kostümirt, er mit Krone und Scepter. 7. *REX. BOEMIE.* und *REGINA. BOEMIE.*; ähnlich wie die vorigen, sie mit frei niederhängendem Schleier und geflochtenen Zöpfen. — Darauf folgt ein sonderbares Bild, welches die ganze Seite einnimmt. In der Mitte sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Unterkleide, rothem Mantel und mit nackten Füssen; mit langem, grauem Bart- und Haupthaar (letzteres etwas struppig wie beim Johannes Baptista) und einem Heiligenschein. Auf seinem Schooosse ein Kind, ohne Schein, im grünem Kleide und mit nackten Füssen, welches zu beiden Seiten Aepfel an je zwei weibliche Gestalten, die langes Haar und lange Hänge-Aermel tragen, austheilt. Ueber dem Schein des Alten wächst eine seltsame Blume empor, darin, an kelchartigen Stellen, fünf Menschengesichter. Zu beiden Seiten vom Haupt des Alten und der Blume sind je zwei Figuren, welche auf einem, aus dem Goldgrunde hervortretenden grünen Streifen (fernerem Erdboden) stehen: zur Linken ein Fürst mit der Krone, hinter ihm ein barhäuptiger Diener; zur Rechten eine Fürstin und eine Dienerin; alle halten Blumen in den Händen. — IV. Vespera defunctorum, ohne weitere Bilder.

2. Weingartner Minnesinger-Codex. Dreizehntes Jahrhundert. Vor jedem Dichter ist das Bild desselben befindlich, welches ihn einfach dastehend oder sitzend und nachsinnend, zusammen mit der Geliebten oder jagend u. s. w. darstellt. Es sind überall dieselben Motive, welche in den Bildern des berühmten Manesse'schen Minnesinger-Codex zu Paris (von dem eine Herausgabe durch von der Hagen bei Schlesinger in Berlin bevorsteht) wiederkehren; nur erscheinen sie in der Weingartner Handschrift überall einfacher und minder bewegt, so dass die Manesse'schen vielleicht als verbesserte, weiter ausgebildete Kopieen jener zu betrachten sein möchten. Dazu kömmt auch die in letzteren noch minder ausgebildete Technik, die Zeichnung in schwereren, einfacheren Linien und in der Ausführung ein blosses Coloriren ohne Angabe von Schatten und Lichtern. Uebrigens zeigen sie bereits entschieden den neuen weicheren und zierlicheren Styl, der mit dem dreizehnten Jahrhundert eintritt und welchen ich den germanischen genannt habe.

Bibliothek von München.

1. Wessobrunner Pergamenthandschrift vom J. 814 oder 815. (Dieselbe welche das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueberbleibsel ältester deutscher, noch alliterirender Poesie, enthält; vergl. Graff, Diutiska II, 368). In dem vorderen Theil dieser Handschrift: *De inventione S. Crucis*, ist, im Text, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des h. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, welche mit wenig

Farben (die überdies gelitten haben) stellenweis roh bemalt sind. Doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche, nur ungleich rohere, antikisirende Weise, wie in der bekannten vatikanischen Rolle mit der Geschichte des Josua (vergl. *d'Agincourt, Peinture, pl. XXXVIII, sqq.*); auch findet sich bei Betenden noch die aufrechte Stellung mit aufgehobenen, ausgebreiteten Armen, wie auf den altchristlichen Monumenten der ersten Jahrhunderte. Was das Kostüm anbetrifft, so ist bei den Männern, wo solche nicht ein Priesterornat oder die lange, antik ideale Kleidung tragen, eine kurze Tunica manicata zu bemerken und enganschliessende Hosen mit einer gewissen Art von Stiefeln und Binden um die Knöchel. Sie tragen kurze Schwerter an der linken Seite, die linke Hand auf den Griff gestützt; oder einen grossen, über den linken Arm hängenden Mantel und einen grossen, länglichrunden Schild mit scharf vorspringendem Nabel, nebst Lanze. Das Haar der Männer ist kraus.

(Fortsetzung folgt.)

Von den ältesten

Kunstbildungen der Christen. *)

Es ist bekannt, wie das Christenthum in seinem ersten Auftreten eine entschieden feindliche Stellung gegen die bildende Kunst nahm. Der Grund lag nicht so sehr in einer blinden Anhänglichkeit an das mosaische Gesetz (welche bei den zum Christenthum übergetretenen Heiden ohnehin nicht so gar bedeutend sein konnte), als vielmehr in dem Umstande, dass man einmal die Kunst überhaupt als Dienerin, wohl gar als Trägerin der heidnischen Idololatrie ansah, und dass man sie sodann nur in dem entarteten Zustande kennen lernte, den sie sich durch das Spiel mit willkührlicher, blöder, frevelhafter Sinnlichkeit bereitet hatte und immer mehr bereitete. Heidenthum und Sittenverderbniss schienen auf gleiche Weise durch die Kunst gefördert.

*) Vergl. hiezu die Abbildungen in den Werken von Bosio: *Roma sotterranea*; Aringhi: *Roma subterranea novissima*; (Bottari:) *Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma.* U. a. m.

Aber es lebt in der Kunst ein höheres Element; sie trägt und erhält, so lange sie nicht ein leeres Trugbild geworden ist, sowohl im Allgemeinen das Gefühl der Sitte, als sie insbesondere in den tiefsten Beziehungen der christlichen Lehre ihre Vollendung findet; sie verkündet das Evangelium, dass die körperliche Form eben nur ein Ausdruck, ein Lebendigwerden der Idee („des Wortes") ist.

Daher konnte jene Opposition nicht auf lange Zeit durchgeführt werden; sie musste überdiess von selbst fallen, als das Christenthum öffentliche Anerkenntniss fand und sein Sieg über das Heidenthum keinem Zweifel mehr unterworfen war. Eine grosse Menge von Kunstwerken, welche in den ersten Jahrhunderten nach dieser Katastrophe entstanden und von denen uns Manches erhalten ist, bezeugt es deutlich, wie nur ein äusserlicher Zwang den Schöpfungstrieb zurück gehalten hatte.

Wohl aber war eine eigenthümliche Richtung durch jenes feindliche Verhältniss zu Wege gebracht worden. Schon während desselben hatte man nämlich nicht umhin gekonnt, durch Bildungen einer gewissen Art dem innern Drange wenigstens einigermassen zu genügen, und zwar durch solche Bildungen, bei denen man nicht Gefahr lief, das schüchterne Gefühl in einer Darstellung des Heiligsten zu verletzen oder überhaupt an den Bilderdienst des Heidenthums zu erinnern; die vielmehr nur die Theilnahme an der neuen Lehre bezeugen, nur Dingen des täglichen Gebrauches, wo sie gewissermassen ornamentistisch angebracht wurden, eine gewisse Weihe mittheilen sollten. Es sind dies die bekannten Symbole des Monogrammes Christi, des Kreuzes, des Ankers, des Schiffes, der Leier, der Palme, des Fisches, der Taube, des Lammes u. s. w., wie sie auf Siegelringen, auf Lampen, Schaalen und Bechern der Zeit häufig vorkommen; Symbole, insofern ihnen durch gegenseitiges Uebereinkommen, zum Theil in Bezug auf Stellen der Schrift, eine besondere Bedeutung zuertheilt worden war.

Eine solche Scheu vor der unmittelbaren Veranschaulichung des Heiligen, eine symbolische Umhüllung desselben, bleibt nunmehr der Grundcharakter auch in den eigentlich künstlerischen Darstellungen des Christenthums, welche vom vierten Jahrhundert ab entstanden. Aber es ist diese Symbolik keine zufällige mehr, nicht mehr auf blosse Combinationen des Verstandes, auf ein willkührliches

Uebereinkommen gegründet; sie ist aus der Tiefe des Gemüthes und Gefühles hervorgegangen, indem sie Gestalten und Handlungen voll eigenthümlichen, selbständigen Lebens bild[illegible] die dem Laien nicht mehr, — wie etwa ägyptische oder anderweitig orientalische Darstellungen, — als etwas thöricht Phantastisches erscheinen können, während gleichwohl eine tiefere Bedeutung und ein eigentlicher Zusammenhang sich erst dem der Schriften Kundigen enthüllt.

Eine Darstellung Christi, die, ohne ein Portrait seiner Körperlichkeit zu sein, doch mehr als die blosse Erinnerung an seinen Namen (wie das bekannte Monogramm), die ein anschauliches, dem Sinn fassliches Bild in Bezug auf seine heilige Sendung geben sollte, ist die Gestalt des guten Hirten, welche unzähligemal auf Wandgemälden (in den Katakomben Rom's), auf Sarkophagen, Grabsteinen, Gläsern, Bleisiegeln, Lampen und Gemmen vorkömmt. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt"; er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schaafe; er war als solcher von den Propheten verkündiget worden. Somit lag der Grund zu einer solchen Darstellung sehr nahe, die um so lieber ausgebildet zu sein scheint, als sie Stoff zu den mannigfaltigsten und anmuthigsten Situationen bot. Wir sehen den guten Hirten bald in Mitten seiner Schaafe, allein, oder mit Gehülfen, ein Schaaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald sehen wir ihn trauernd um das verlorene Schaaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung ist die häufigste von allen. Gewöhnlich ist er als Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann, in einfach hochgeschürztem Gewande, nicht selten mit dem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel (fast ähnlich der priesterlichen Casula). Ein eigenthümlich idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen anreizt, geht durch alle diese Darstellungen; zu den anmuthigsten gehört ein an einem Sarkophage befindliches Relief, (*Aringhi, Roma subterranea novissima. I. pag.* 203.) wo er als ein Jüngling mit langem lockigem Haare in freier und edler Stellung zwischen zwei Bäumen steht, zwei Schaafe auf seinen Seiten, deren eines er mit der Hand streichelt.

Nur vorübergehend erwähne ich einer anderen, ungleich seltneren Darstellung, die ebenfalls auf Christus zu deuten ist: Orpheus, welcher durch die Töne seiner Leier die Thiere des Waldes an sich lockt. Es hat allerdings etwas Befremdliches, einen dem Heidenthum angehörigen Gegenstand gerade unter den höchsten Beziehungen der christlichen Anschauung wiederzufinden; doch betrachtete man wahrscheinlich die Orpheus-Mythe als eine Vordeutung auf Christus, wozu die sogenannten orphischen Gesänge, die verschiedentlich den Einen Gott preisen, leicht Anlass gegeben haben mögen; ohnehin liegt eine gewisse Verwandtschaft dieser Darstellung mit verschiedenen des guten Hirten zu Tage. Ueberhaupt ward mit dem Beginn der christlich künstlerischen Bestrebungen, neben der Nachahmung der antiken Technik, auch manches Andere aus der antiken Darstellungsweise herübergenommen, was eigentlich der christlichen Auffassung zu widersprechen scheint, doch eben in dem symbolischen Charakter der letzteren seine Begründung findet; so namentlich die Personificationen landschaftlicher Gegenstände, z. B. der Flüsse unter dem Bilde des Flussgottes, u. s. w. Dergleichen hat sich bis tief in das Mittelalter hinein erhalten.

Aber es genügte nicht, nur ein allgemeines Bild des Heilandes und seiner Getreuen herauszustellen; man wollte das wunderbar Geheimnisvolle seines Ursprunges, sein Thun und Wirken, sein Leiden, seine Auferstehung und Himmelfahrt ebenfalls im Bilde vor sich sehen. Und wie man nun das alte Testament als die Verheissung, das neue als die Erfüllung betrachtete, wie man, neben den wirklichen Prophezeihungen des ersteren, auch die darin enthaltenen Thatsachen soviel als möglich auf Christum zu deuten suchte, so stellte man die Hauptmomente aus Christi Leben eben unter entsprechenden Begebenheiten des alten Testamentes dar. So war wiederum eine reiche Fülle künstlerischer Motive gegeben, welche gleichwohl die eigentlich darin enthaltenen Ideen nur andeuten, nicht durch eine unmittelbare Verkörperung dessen, den man im Geist anbetete, das Gefühl des Beschauers verletzen konnten. Sehen wir demnach den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so denken wir dabei an Gott, der also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab. Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen

schlägt, und Knieende, die daraus trinken; so deutet dies auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schooose der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird; er ist der geistliche Fels, von dem sie trunken. Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem perstartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwerthste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;“ u. s. w. Daniel, nackt in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren aber lebendig wiedererstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. s. w. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und vielfach so erklärte Darstellung von dem Tode und der Auferstehung Christi. — Es hat sich das Gefallen an Darstellungen solcher Art, und in noch grösserer Menge als an den in Rede stehenden Monumenten, das ganze Mittelalter hindurch erhalten; aber man setzte später stets das bezügliche Bild aus Christi Geschichte gegenüber. Besonders kömmt dergleichen in den vielfachen Bearbeitungen des Speculum Salvationis vor.

Da indess diese, den Geschichten des alten Testamentes entnommenen Darstellungen nicht wohl hinreichten, um die wichtigsten Begebenheiten aus Christi Leben in erwünschter Genüge zur Anschauung zu bringen, so bildete man zwischen jenen noch andere, welche gewissermassen unmittelbare Darstellungen von den Thaten des Heilandes sind. Ich sage: gewissermassen; denn auch hier ist zumeist eine gewisse Scheu vor einer bestimmt und individuell ausgebildeten Persönlichkeit Christi zu bemerken; analog der gesammten symbolisirenden Richtung ist es nicht sowohl er selbst, als vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Genius seiner übernatürlichen Macht, seines göttlichen Wortes, der, unter der Gestalt eines ideal gebildeten Jünglinges, die Wunder mit den Broden und den Weinkrügen verrichtet; der die Blinden sehend, die Lahmen gehend macht, der den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt u. s. w. Auch mögen zu solcher Auffassung wiederum mannigfach Stellen des alten Testamentes und zwar der Propheten (vornehmlich des Jesaias) veranlasst haben, in denen von dem Messias und dessen Thaten zwar auf das Bestimmteste gesprochen, seiner Persönlichkeit natürlich aber nicht eigentlich gedacht wird, z. B.: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen lecken wie ein Hirsch und der Stummen Zunge wird Dank sagen.“ Zu bestimmterer Darstellung konnte es freilich schon anregen, wenn man las: „Siehe dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel, und auf einem jungen Füllen der Eselin;“ oder: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären . . . Ein Ochs kennet seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn“ u. s. w. Die mehrmals vorkommende Anbetung der Könige, welche mit den letzt angeführten Sprüchen in Verbindung steht, bezieht sich schon wesentlich auf die besondere Persönlichkeit Christi und der Maria.

Wenn demnach die genannte, mehr symbolisch als unmittelbar darstellende Richtung unter den vorhandenen Umständen schon nicht mit vollständiger Consequenz durchgeführt werden konnte; wenn dieselbe sich überhaupt mehr aus geschichtlichen Umständen als in Folge eines ausdrücklichen Verbotes von Seiten der Kirche (wie z. B. im Islam) entwickelt hatte; so darf es uns allerdings nicht befremden, dass auch Darstellungen der entgegengesetzten Richtung vorhanden sind. Zu letzteren gehören vornehmlich Darstellungen Christi und der Apostel, die zu seinen Seiten stehen, besonders als Reliefs an Sarkophagen. Doch ist auch hier wiederum ein gewisser symbolischer Anklang nicht zu verkennen. So sehen wir Christus auf dem Himmelsthrone sitzend, zu seinen Füssen das Gewölbe des Himmels, welches eine nackte Figur, deren Obertheil sichtbar ist, als einen Mantel über sich breitet. Oefter noch sehen wir ihn (als Jüngling oder bärtig) auf einem Berge stehen, von welchem die vier Flüsse des Paradieses, die Evangelisten bedeutend (wie noch im späteren Mittelalter), ausströmen.

. Immer aber sind Darstellungen der erstgenannten Richtung vorherrschend. An Wandgemälden und Sarkophagen, besonders an letzteren, erscheinen sie zu grösseren Cyklen verbunden, so dass sie ein hymnenartiges Ganze bilden, welches den Preis und die Verherrlichung Christi und die Tröstungen der christlichen Seele enthält. Die Gruppen sind alsdann gewöhnlich, wie wir eine ähnliche Einrichtung aus vielen Gemälden des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts kennen, einfach nebeneinander gestellt; es ist hier aber nicht eine fortschreitende Handlung, sondern der fortschreitend sich entwickelnde Gedanke, welcher dieselben verbindet. Den Anfang eines solchen Cyklus bildet sehr häufig Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, oder Abrahams Opfer, den Schluss die Auferweckung Lazari, als ein Vorbild von der Hoffnung der Gläubigen; in der Mitte stehen zumeist die Wunder, welche Christi göttliche Sendung bekunden. —

Es ist bekannt, dass die Technik in diesen ältest christlichen Kunstbestrebungen sich durchaus an die vorhandene der späteren Römer anschloss; dass das künstlerische Vermögen in den folgenden Jahrhunderten der Barbarei fast ganz erlosch, und dass sich erst spät an jenen grossartigen Versuchen wieder ein neues Leben anzündete. Ich erlaube mir einige hieher bezügliche Worte eines geistreichen Kenners, des Baron Rumohr, mitzutheilen; derselbe sagt in seinen „italienischen Forschungen," Th. I, S. 158, folgendes:

„Diese allgemeineren Kunstformen (des klassischen Alterthums) waren allerdings den griechischen, wie den römischen Künstlern schon längst minder geläufig geworden, als Umstände zuerst gestatteten, sie mit einigem Aufwand an Kosten und Arbeit auf christliche Gegenstände zu verwenden. Unsere ältesten Denkmale christlicher Kunst gehören, wenn wir Zweifelhaftes an die Seite stellen, dem vierten Jahrhundert nach Christus. Schon gegen Ende des zweiten war indess die römisch-antike Kunst in allem, was ihre Technik angeht, so weit gesunken, als an den beiden Bögen des Septimius Severus zu Tage liegt. Wir werden demnach bei den altchristlichen Denkmalen nicht sowohl auf Kenntniss und Gewandtheit im Einzelnen, als vielmehr auf den Entwurf des Ganzen, die Absicht, den Styl und Aehnliches zu merken haben, und an denselben nur etwa die Macht einer neuen Begeisterung bewundern können, welche noch so spät, und bei so viel tieferem Verfalle der bürgerlichen Wohlfahrt, dennoch vermochte, sowohl die letzten Anstrengungen heidnischer Kunst zu übertreffen, als auch der neuen Wendung der Kunst für alle Zukunft die Bahn vorzuzeichnen, welche sie unter günstigeren Umständen durchmessen sollte.

„Die frühesten Kunstversuche der Christen gewähren also durchaus nicht den erhebenden Anblick einer gemählich, doch ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwickelung, gleich jener der altgriechischen Kunst, oder auch gleich jener anderen, vom Wiedererwachen des Geistes im dreizehnten Jahrhundert bis auf das Zeitalter Raphaels. Sie gleichen vielmehr jener späten Abendröthe, welche oftmals nach stürmischen Tagen eintritt, und, obwohl nach einer langen und dunkeln Nacht, doch endlich einen heiteren Morgen verspricht. Denn, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schliessen sie doch zugleich den Anbegian, Ursprung und ersten Lebenskeim der neueren Kunst in sich ein."—

Es scheint wohl an der Zeit, ein Studium jener ältest christlichen Kunstversuche, namentlich von Seiten des Künstlers, anzuregen. So sehr ich davon entfernt bin, der in der Entwickelung begriffenen Kunst unseres Jahrhunderts irgendwie den Weg vorzuzeichnen, so dünkt es mich doch wohlgethan, wenn wir, die wir zu der reinen Quelle des Evangeliums zurückgekehrt zu sein uns rühmen, auch die ersten Ahnungen und Anschauungen christlicher Künstler nicht unberücksichtigt lassen; und dies um so mehr, als gerade unsere Zeit, vielfachen und wesentlichen Verschiedenheiten zum Trotz, doch wiederum in mehr als einer Richtung eine verwandte Stellung einnimmt. Wir werden jene Werke nicht nachzubilden haben, wohl aber manch eine nachwirkende Anregung durch sie empfangen.

Franz Kugler.

Umrisse.

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie. 2te Lieferung: Fegefeuer. — Carlsruhe, Kunst-Verlag, W. Creuzbauer.

Diese jüngst erschienene zweite Lieferung (über die erste haben wir bereits früher, No. 31, S. 270

v. J., berichtet) die in ihrer Ausstattung der ersten auf keine Weise nachsteht, veranlasst uns aufs Neue zu der Bemerkung, wie sehr Flaxman die eigenthümliche Weise der Umriss-Composition versteht, wie er klug die Phantasie des Beschauers nur erweckt, damit dieser die nur angedeuteten Gebilde selbst vollende, und wie er gleichwohl ein geschlossenes, in sich vollendetes Ganze, nicht eine Skizze für etwanige weitere Ausführung, giebt. Diese seine Meisterschaft fällt um so mehr in die Augen, wenn man seine Werke mit anderen Bestrebungen unserer Zeit vergleicht. Dahin rechnen wir z. B. die

Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken. In Umrissen, erfunden und gestochen von Moritz Retzsch. Zweite Lieferung. Macbeth. XIII Blätter. Mit C. A. Böttiger's Andeutungen und den scenischen Stellen des Textes. Herausgegeben von Ernst Fleischer. Leipzig und London. 1833.

Allerdings ist hier vielfach Bedeutendes und Eigenthümliches enthalten, vornehmlich in den mehr phantastischen Scenen. So sind gleich auf dem zweiten Blatt die drei Hexen, wie sie über die schottische Haide hinschweifen, grandios und, in dem ernsten altflorentinischen Faltenwurf ihrer Gewänder, in genügend tragischem Pathos gehalten; so sind in der Mordscene die nebelhaften Geister, welche den Macbeth und die schlafenden Hüter umschweifen und lautlos wehklagen, äusserst glücklich verkörpert; so ist ferner die tolle Scene in der Hexenhöhle, besonders der still hindurch schreitende Zug der Könige, sehr wirksam dargestellt. Anderes aber genügt uns weniger, vornehmlich durch den, bei Gelegenheit der Umrisse zu Schillers Glocke von uns (No. 29, S. 228 v. J.) schon gerügten Umstand, dass Retzsch sich nur selten und nur zufälliger Weise an die strengen Bedingungen der Composition in blossen Umrissen bindet, wodurch eben Flaxman so glücklich wirkt. Mancherlei Manierirtes im Einzelnen können wir ebenfalls nicht billigen, überhaupt nicht in den ungemessenen Enthusiasmus einstimmen, welchen, laut dem Vorworte, die Engländer für unseren Künstler hegen und welchen wir jüngst in einem deutschen artistischen Blatte wiederholt fanden, darin Retzsch geradezu neben Shakespeare gesetzt ward. Den gelehrten Erläuterungen von Hofrath Böttiger genügt der Name ihres berühmten Verfassers zur Empfehlung.

Derselbe Vorwurf: unvollendete Skizzen zu Gemälden statt selbstgenügender Umriss-Darstellungen gegeben zu haben, trifft auch das Werk eines anderen Künstlers, welches uns eben vorliegt:

Ruhl's outlines to Shakspeare. Othello. *Thirteen plates. Frankfort o. M. published by Frederick Wilmans magazine of arts und literature.* 1832.

Auch hier schliessen sich Seiten-, Mittel- und Hintergründe an die Handlung der einzelnen Scenen an, indem sie eine weitere Erläuterung derselben bilden sollen, aber nur dazu dienen, die für die geringen Mittel des Umrisses nicht immer genügend klar und plan entfalteten Gruppen noch mehr zu verwirren. Dazu kömmt noch, dass der Künstler, im Einzelnen vielleicht durch das spanische Kostüm der Zeit verführt, wenig für eine stylisirende Zeichnung, wie sie der Umriss nicht minder verlangt, sorgte. Doch finden wir ausserdem weniger Manier als wie bei Retzsch und einzelne glückliche, selbst grossartige Compositionen. Als Krone von diesen nennen wir die gräßliche Ermordung der Desdemona, welche ebenso einfach als im höchsten tragischen Pathos erfunden und gezeichnet ist.

Kunst-Verein

für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Vereines und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1833 wird im Laufe d. e Juli d. J. an einem künftig näher zu bestimmenden Tage Statt haben, und die damit verbundene Ausstellung den 25. Juni eröffnet werden. Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke womöglich bis zum 15. Juni d. J. hierher unter der Adresse des Herrn Inspektor Wintergerst im Akademie-Gebäude einzusenden und gleichzeitig den Unterzeichneten zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, unter Kreuz-Couvert und mit der Rubrique: Angelegenheiten des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, erbeten.

Düsseldorf, den 11. März 1834.

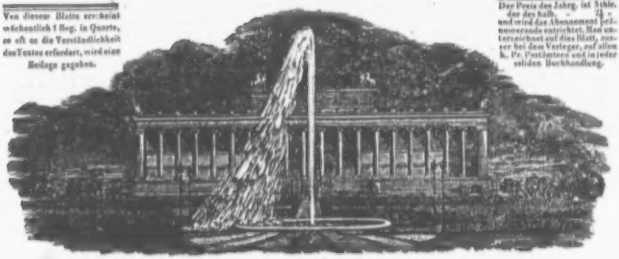
Im Auftrage des Verwaltungsrathes
der s. Secretair des Vereines
Schnaase.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 14. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist Rthlr. der des halb. — Sgr. und wird das Abonnement jedesmal entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Verhaeltniss der neuern Baukunst zur alten.

Der Aufsatz, mit dem wir den gegenwärtigen Jahrgang dieser Zeitschrift eröffneten („Ueber den Kirchenbau und seine Bedeutung für unsere Zeit"), berührt Interessen, welche nach unserer Meinung zu den wichtigsten der Kunstentwickelung unserer Tage gehören, auf jeden Fall eine möglichst vielseitige Erörterung wünschen lassen. Die folgende Untersuchung, welche in der Sitzung des Kunst- und Gewerbe-Vereins zu Königsberg in Pr. am 23. Januar 1834 vorgetragen wurde, enthält die der unseren entgegengesetzte Ansicht, indem der Verfasser Alles, was sich für das gute Recht des gegenwärtigen Zustandes sagen läßt, mit ebenso viel Geist wie Besonnenheit zusammengestellt hat.

Wir wiederholen indess, dass uns dieser gegenwärtige Zustand der Kunst, wie rein die gegebene Form auch behandelt werde, doch erst als ein Durchgangspunkt erscheint, dass wir, wenn sonst kein feindliches Geschick hemmend eintritt, der Hoffnung einer noch höheren Entwickelung leben. d. H.

* * *

Wenn von der neuern Baukunst die Rede ist, so hört man gewöhnlich den Vorwurf aussprechen, sie habe kein eigenthümliches Gepräge, keinen besondern Charakter; die Formen, mit denen sie sich zu thun mache, seien der Vorzeit, der bessern Zeit entlehnt, sie passten oft nicht mehr für unsere Sitten und Gewohnheiten; es wäre doch nun an der Zeit, eine nationale Baukunst zu erfinden, da doch jedes noch so kleine Volk, ja beinah jede Stadt einen eigenthümlichen Baustyl gehabt habe, und somit ihren kunstgeschichtlichen Interesses nicht entbehre.

Diese Vorwürfe zum Theil abzuweisen, wo das nicht angeht, die jetzigen Zustände als nothwendig zu rechtfertigen, vor Allem aber die Aufgabe, welche der Baukunst von der gegenwärtigen Zeit gestellt ist, zu bezeichnen, das soll der Inhalt dieses Vortrages sein, für den ich die geneigte Aufmerksamkeit einer hochverehrten Versammlung auf kurze Zeit in Anspruch zu nehmen mich erkühne.

Mehr noch wie alle übrigen Künste steht die Baukunst im innigsten Zusammenhange mit den religiösen, sittlichen und politischen Zuständen der Zeit, aber auch mehr noch als alle übrigen ist sie von diesen Zuständen gefesselt. Wenn die übrigen Künste als reines Erzeugniss des Geistes dastehn, der in ihnen von der Seite des Gefühls und der Phantasie sich befriedigen will, wenn sie sich selbst Zweck sind und keine Beziehung auf ein Anderes ausser sich haben, wenn ihr technisches Element einfach genannt werden kann, wenn endlich die materiellen Mittel, die sie in Anspruch nehmen, von keiner Bedeutung sind: so hat die Baukunst ausser der höhern Befriedigung, welche sie verlangt, einen bestimmt gegebenen Zweck zu erfüllen, den sie von Aussen in sich aufnehmen muss, und den der Geist nicht aus sich selbst herausbilden kann; so ist sie in der ganzen Gewalt des widerwilligen Naturgesetzes befangen, dessen geheime Beziehungen sie erspähen muss, das sie nur durch sich selbst besiegen kann, und das für jede Verletzung die Rache bereit hält: so hat sie endlich das ganze Gemeinwesen gegenüber, das sie zu ihrem Verständniss heranbilden muss, damit es die grossen Opfer bringe, die sie erheischt. — Aber wenn so die Bedingungen, welche der Baukunst gestellt sind, weit schwieriger ihre Erfüllung erlangen, so erlaubt es dafür die Vielseitigkeit ihrer Richtung, dass alle sittlichen und materiellen Mächte, die sich im Volksgeiste offenbaren, durch sie ihren entschiedensten Ausdruck finden, der nicht nur von den gegenwärtigen Zuständen Zeugniss giebt, sondern der, wenn die Stimme der Geschichte verstummt ist, und sich in den leisen Nachhall der Mythe aufgelöst hat, den kommenden Geschlechtern in Trümmern sich verkündet. — Und wie die Baukunst in einer ganz eigenthümlichen Beziehung zur Zeit steht, so tritt auch in ihr der Werkmeister zu seinem Werke in ein ganz anderes Verhalten, als bei den übrigen Künsten. Bei diesen stellt der Künstler sich persönlich dar, und giebt der ganzen innern Welt seines Gemüthes und seiner Gedanken, Form und Gestalt; er reicht sein Kunstwerk der Menge hin, die es anstaunt und bewundert, weil es ihr eigner Geist und ihr eignes Wesen ist, das ihr vorgeführt wird; aber über diesen Geist und dieses Wesen kann der Künstler nicht hinaus, weil er mit seiner ganzen Individualität in dem Boden seiner Zeit und seines Volkes wurzelt. Mit den Heroen der Menschheit und den weltgeschichtlichen Personen wird der Künstler verzeichnet, denn wie diese hat er den Schmerz der Zeugung und Bildung seines Werkes und die Anstrengung der Arbeit allein getragen. Auch in der Baukunst geniesst der Künstler dieses Schmerzes der Bildung und Zeugung, dieser Anstrengung der Arbeit in vollem Masse; aber das ist die Grösse seines Werkes, dass es ihn selbst vernichtet, denn nicht sich selber, sondern das Gemeinwesen, das er herbeirufen musste, hat der Künstler dargestellt, und so dass alle Richtungen der Sitte, Religion, der Kunst, des Gewerbes, des bürgerlichen Verhaltens, Richtungen, die eben den ganzen Geist des Gemeinwesens umfassen, sich in seinem Werke auf objective Weise offenbaren. Aber so hat er sein Wesen aufgegeben, indem er sein Werk über sich, und zur That des Gemeinwesens erhob, das mit diesem Werke alle Anerkennung und alle Ehre auf sich nimmt, die sonst der Person wiederfährt. Die Namen der Baumeister sind aus der Geschichte verschwunden, historische Forschungen suchen vergeblich, sie zu retten; es lohnt auch der Mühe nicht, denn nur, was persönlich sein durfte, das glänzt in der Geschichte.

Es kann hier nicht davon die Rede sein, die Baustyle der verschiedenen Zeiten und der verschiedenen Völker zu charakterisiren; auch können wir nicht entwickeln, wie aus der Krystallform der Pyramide, und den geometrischen, mit roher Sonderung festgehaltenen Umrissen der Urvölker, die Baukunst sich zu dem erhob, wie sie uns bei den Griechen als klassisch erscheint, wo das bestimmte klare Masse des Schicklichen und der Anmuth in allen Gestalten mit unergründlicher Naturssicherheit und für ewige Zeiten hervortritt; und eben so wenig können wir entwickeln, wie jene Baukunst, die wir lautlos anstaunen und die mit unüberwindlicher Macht unser ganzes Wesen ergreift und in sich aufnimmt, sich nicht allmählig bildete, sondern ganz gerüstet wie

jene Göttin, sich aus einer unergründlichen Tiefe des Gemüthes und des Glaubens zum Himmel emporschwang.

Wenn wir alles, was die Baukunst in der Vergangenheit bis an den entferntesten Zeiten geleistet hat, als ungemein reiches Material vor uns ausgebreitet sehen, womit unsere an historischen und ästhetischen Forschungen so reiche Zeit uns ausgestattet hat; wenn es nicht minder ein Charakter unserer Zeit ist, dass sie alles, was in der Vergangenheit und Gegenwart seinen Begriff, sei es in ästhetischer oder sittlicher oder technischer Beziehung, wahrhaft erfüllt hat, anzuerkennen und zu würdigen vermag, so sehen wir uns doch genöthigt, um nicht in Verwirrung zu gerathen und uns in den bedeutenden Schätzen zu verlieren, sogleich eine strenge Sonderung zu treffen. Wie das ganze Gebiet des Denkens sich in bestimmten Kategorieen bewegt, so hat auch die Baukunst ihre einfachen Bedingungen, denen sie sich nicht entziehen kann, und diese sind Umschliessung und Bedeckung eines gegebenen Raums. Die Gesetze der Festigkeit und der Construction, so wie das vorhandene Material, geben der Erfüllung dieser Bedingungen eine bestimmtere Richtung, und sobald über das gemeinste Bedürfniss hinaus, höhere Befriedigung verlangt wird und der gegebene Raum zweckmässig und schön umschlossen und bedeckt werden soll, vermag sich das Gebiet der Willkühr immer mehr.

(Fortsetzung folgt.)

Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staate.

Ueber die drei Hauptbilder der diesjährigen Ausstellung des Vereines ist bereits in No. 12 des Museums von anderer Hand berichtet worden. Wir stimmen mit dem Berichterstatter darin überein, dass in dem Bilde der im Bade überraschten Diana von Sohn durch die wesentliche Schönheit und Herrlichkeit des Gedankens, der seinen Triumph in dem wunderbaren, jungfräulich reinen Körper der Diana feiert, alle etwanigen Mängel des Einzelnen überwunden werden; dass der kranke Rathsherr von Hildebrand, der durchaus vollendeten, höchst meisterhaften Technik, dem mannigfach Gemüthlichen einzelner Beziehungen zum Trotz, doch ein tadelnswürdiges Bild ist, indem der Jammer der Schwindsucht nie ein Gegenstand für die Kunst sein kann; dass endlich der Orest von Bouterwek den würdigen Beginn einer höheren Laufbahn darstellt. Nur dünkt uns, in Bezug auf Bouterwek's Bild, in der Auffassung des Gegenstandes ebenfalls etwas Verfehltes zu liegen: der entsetzliche Graus der Phantasie, wie er sich hier in dem fast grünen Schemen des mütterlichen Leichnams concentrirt, darf vielleicht nur in einer Skizze, nur etwa in unbestimmt nebelhafter Bildung dem Auge des Beschauers dargestellt werden; lebensgross und in plastischer Entwickelung ausgeführt, muss er, — wie es hier auch auf den bei weitem grösseren Theil des Publikums der Fall war, — abstossend wirken.

Die übrigen Künstler, von denen sich Bilder auf der Ausstellung befinden, sind folgende. Hopfgarten, mit einer grossen Genre-Composition, nach Art Robert's: Corsaren, die an der italienischen Küste gelandet sind und Weiber und Mönche, jene zum Verkauf, diese in der Hoffnung reichlichen Lösegeldes, geraubt haben; in der Mitte ein Büffel-bespannter Wagen mit dem Anführer, auf der Linken die Weiber und Kinder, auf der Rechten die Mönche und mehrere Corsaren; viel Treffliches in der Zeichnung, viel Verständniss der Form, anmuthige Gruppen unter den Weibern, manches geistreich Charakteristische, — in der Farbe aber wenig Leben und im Ganzen der Composition etwas Absichtliches, welches den Beschauer kalt lässt.

Bianc, ein Schüler Hübner's, mit einer Verstossung der Hagar, ein vielversprechendes Bild, von guter Färbung und gemüthlichem Ausdruck in den Köpfen; freilich aber ein Gegenstand, der uns, bei aller gemüthlichen Auffassung, doch ein unwillkührliches Lächeln abzwingt. „Da stand Abraham des Morgens frühe auf, und liess sie aus;“ er wünschte also, dass Sarah, die auf die Verstossung der Hagar gedrungen, ihn nicht stören möchte. Es liegt Etwas von dieser gutmüthigen Fügsamkeit in seinem patriarchalischen Gesichte.

Das Bild von Hensel, „Frauen des Albanergebirges bei Rom, am Brunnen; unter ihnen die schöne Vittoria von Albano, welche den Gefährtinnen ihren Entschluss: ins Kloster zu gehen, mittheilt,“ hatte das Publikum bereits vor vier Jahren auf der grossen Ausstellung gesehen; es würde, so dünkt uns, besser gewesen sein, wenn das Bild hier nicht wiederum

ausgestellt worden wäre, indem es einer Durchgangs-Periode angehört, welche gegen die neuesten Leistungen des Künstlers zurücksteht.

Ein kleines Bild von Schorn, eine Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft, war artig componirt, aber bunt und geleckt in der Malerei.

Von Elsholtz waren zwei vortreffliche Bilder angekauft; das Eine „eine Marschscene," das Andere „ein Abend aus der Geschichte des Colberger Regiments." Auf Letzterem sehen wir, abwärts von der Schlacht, die sich ins ferne Thal ergossen, einen verwundeten Offizier, von einigen Getreuen unterstützt; ein Reiter sprengt den Berghang empor; es ist eine Siegesnachricht, die er bringt, denn wunderbar verklären sich die Züge des Sterbenden.

Ein sehr ansprechendes Schlachtbildchen von dem jungen Maler Rabe darf nicht unerwähnt bleiben.

Zwei Kriegerscenen im Kostüm des dreissigjährigen Krieges, von Grothe und von Eybel, sagen uns wenig an.

Der Astrolog in seinem Studirzimmer von Krigar stellte uns eine, den alten Niederländern löblich nachgeahmte Verbindung von Genre und Stillleben dar; wir hätten nur gewünscht, die leere gewölbte Decke des Zimmers einigermassen, dem reichen Vordergrunde ähnlich, dekorirt zu sehen.

Die Sonntagsfrühe von Most, ein Bild von kleinen Dimensionen, gehörte gleichwohl zu dem Trefflichsten der Ausstellung: ein wohlgeordnetes, reinliches Zimmer; der Bewohner desselben, ein alter Bauer, vor dem altväterischen Ofen sitzend und in der Bibel lesend. Wir freuen uns, in den Bildern von Most, die den Beschauer stets durch treuherzige Wahrheit, durch ein reines, ungeschminktes Gefühl einnehmen, nun auch mehr und mehr eine warme, energische Farbe zu bemerken.

Zwei kleine Genrebilder von Hosemann zeichneten sich durch Leben und guten Humor, weniger in der Farbe aus.

Ein Genrebild von Schütze, Studenten und Mädchen in einem Keller, war vortrefflich in der Zeichnung, aber von trüber Farbe. Ob eine Darstellung der Art, daran manch ein Beschauer Anstoss genommen hat, für einen „Kunstverein" passe, möge hier unerörtert bleiben.

Der blinde Musikus von Schmidt war gemüthlich in der Auffassung, in der Ausführung schwach.

Unter den Landschaftern zeichnete sich zunächst Bünisch mit seiner norwegischen Landschaft aus, deren wir bereits bei Gelegenheit des Wach'schen Ateliers rühmlichst erwähnt haben; ein Bild, dessen riesige Felswände, denen heimlich grünes Thal einen bedeutenden Eindruck auf den Beschauer hervorbringen.

Von Eisenmenger waren zwei Bilder angekauft, die sich dem obengenannten würdig anschliessen, und sich vor früheren desselben Künstlers durch eine Mässigung der übersaftigen Farbe erfreulich auszeichneten. Das eine stellte eine Tyroler Gegend vor, eine wildgerissene Felsenschlucht (wir wissen nicht, ob Composition oder Naturportrait) von höchst genialer Zeichnung, von trefflicher Gesammtwirkung und glücklichstem Leben in den mannigfaltigen Einzelheiten; das andere war ein Klostergang mit allen Reizen der Lichtwirkung, durch verschiedene Gruppen belebt.

Castell Gandolfo von Ahlborn war ein tüchtiges Bild in der bekannten Weise dieses Künstlers. Zwei andere Landschaften von demselben, Salzburger Gegenden darstellend, können wir aber nicht loben, da eine unerfreuliche Disharmonie in den Farben, besonders durch ein schneidend scharfes Grün im Vorgrunde veranlasst, dem Beschauer den Genuss sonst gelungener Einzelheiten verleidete.

Ein Seebild von Krause war, was das Wasser anbetrifft, mit gewohnter Meisterschaft gemalt; dem oberen Theil des Bildes, dem Himmel und den Wolken fehlte es leider an Durchsichtigkeit und Bewegung.

Eine kleine Tangermünde'sche Ansicht von Meyerheim gehörte zu den allerbesten der ausgestellten Bilder; es ist derselben bereits, bei Gelegenheit der kleinen akademischen Ausstellung des vorigen Jahres, in diesen Blättern rühmlichst gedacht worden.

Ausserdem waren vorhanden: ein Berliner Prospekt von Gärtner, das Bild einer niederländischen Stadt von Menschel, eine Ansicht Rom's von Roch, eine sächsische Gegend von Völcker d. J., ein Klosterhof von Rundt.

Von Bildhauerarbeiten waren drei kleine Bronzefiguren vorhanden, deren von Bräunlich, Möller und Troschel gefertigte Gyps-Modelle bereits früher gesehen waren. Eine Perle dieser Ausstellung war ein überaus anmuthiges Nymphenköpfchen, nach Rauch von Stiesel in Marmor gearbeitet. —

An diese Ausstellung schloss sich, am 23. März, die öffentliche Sitzung des Vereins an, in welcher die ausgestellten Kunstwerke verloost wurden, mit Ausnahme der drei Gemälde von Sohn, Hildebrand und Hopfgarten (die noch nicht geliefert worden konnten, somit als unvollendet und um unsere diesjährige Herbstausstellung zu schmücken, für die nächste Verloosung zurückgestellt bleiben sollen). Die Sitzung begann mit einer Berichterstattung des Vorsitzenden, Herrn W. von Humboldt Exc., welche in dessen Abwesenheit von dem Stellvertreter, Herrn Geheimrath Beuth, vorgetragen wurde. Indem dieser Bericht von der Thätigkeit des Vereins während des verflossenen Jahres Rechenschaft gab, entwickelte er auf geistreiche Weise die Eigenthümlichkeiten der wichtigsten unter den angekauften Bildern, namentlich der von Sohn, Hildebrand und Meyerheim gemalten; wir sehen dem Drucke dieser Darlegungen mit Verlangen entgegen.

Hieran schloss sich der Vortrag einer Eingabe, welche von 13 Einwohnern Halberstadt's, Mitgliedern des Vereines, an das Directorium gemacht worden war. Schon früher nämlich war der Halberstädter Kunstverein bei dem Directorium des hiesigen mit der Bitte eingekommen, ihm einige der bedeutendsten (vorzüglich die für die nächste Verloosung zurückgestellten Düsseldorfer) Gemälde für die im nächsten Mai bevorstehende Halberstädter Kunst-Ausstellung mitzutheilen. Diese Bitte war von dem Directorium abgeschlagen worden, indem dasselbe sich zu der (zwar nicht direkt Statuten-widrigen*)) Erfüllung derselben vielleicht nicht ohne Beistimmung der gesammten Vereines ermächtigt glaubte. In Folge dessen haben die erwähnten 13 Mitglieder den Antrag gemacht, dass den Statuten die ausdrückliche Bestimmung hinzugefügt werden möge, bedeutende Werke, welche der Verein angekauft, auch den, mit ihm verbundenen, Provinzial-Vereinen für ihre Ausstellungen mitzutheilen.

Es ist nicht zu erwarten, dass der allgemeine preussische Kunstverein — der ausgebreitetste unter allen Vereinen Deutschlands — einem Antrag zurückweisen wird, welcher seinem Zwecke „Beförderung der Kunst und Verbreitung des Antheils an derselben," auf eine so angemessene Weise entspricht. Oder liegt es nicht vor Aller Augen da, wie durch die edle Liberalität des Rheinisch-Westphälischen Kunstvereines und Anderer, welche keinen Anstand genommen, erste Meisterwerke der neuern Zeit von Stadt zu Stadt zu senden, der Antheil an der Kunst verbreitet worden ist, wie heutiges Tages noch durch kein anderes Mittel? Sind jene Hunderttausende nicht zu zählen, denen somit das Anschauen von Werken vergönnt war, welche unwiderstehlich auf die Seele des Beschauers wirken, Eindrücke in ihm hervorbringen, die kein noch so buntes Leben wieder verlöschen kann, Ahnungen des Höchsten und Herrlichsten hervorrufen, deren sich nur Wenige bewusst waren? Ist es nicht aufs Bestimmteste zu erweisen, wie an Orten, deren Kunstinteresse bisher auf einzelne Personen beschränkt war, gerade durch diese Sendungen ein bisher ungekannter allgemeiner Eifer für die Kunst erweckt worden ist? Solchen Erfolgen gegenüber müssen die Bedenklichkeiten verstummen, die in Bezug auf Einrichtungen der Art erhoben sind. Wohl liegt dabei die Möglichkeit einer „Beschädigung des Rahmens," einer Beschädigung des Kunstwerkes selbst näher, als wenn es seinen festen, unveränderlichen Stand in einem bestimmten Gebäude genommen hat; wohl ist es leichter möglich, dass dabei selbst ein Kunstwerk einmal ganz zu Grunde gehe. Stets aber wird, in solchen Fällen, der Künstler und Kunstfreund durch jene ausgebreitete, allgemeine Wirkung, welche das Werk ausgeübt, getröstet werden, während er, im andern Falle, auch bei den sorgfältigsten Verkehrungen, doch der Nachwelt keine Garantie für die unverletzte Erhaltung des Werkes geben kann, und dies um so weniger, als bei Gemälden allein die Zeit, und oft nur allzuschnell, verderblich einwirkt. Dass bei den Versendungen natürlich die äusserste Sorgfalt angewandt werden müsste, braucht nicht weiter bemerkt zu werden.

Vorausgesetzt, dass der genannte Antrag von dem Vereine angenommen würde, so bliebe ferner zu erörtern: ob Versendungen der Art nach der

*) Wir finden in den Statuten als einzigen Paragraphen über die Bestimmung der erworbenen Kunstwerke nur den 27. welcher lautet:

„Jedes inländische, einheimische oder auswärtige Mitglied hat ausserdem ein Anrecht zu die, von dem Verein durch Bestellung oder Ankauf erworbenen Kunstwerke, die unentgeldlich unter ihnen verloost werden sollen." (Das Wort „inländische" ist später, wenn wir nicht irren, ausgelassen worden.)

Verloosung der zu verscendenden Kunstwerke oder vorher zu bewerkstelligen seien. In dem ersteren Falle, wie es, wenn wir nicht irren, anderwärts geschieht, scheint eine Inconsequenz zu liegen, indem dem neuen Besitzer billig die Verfügung über den erlangten Besitz überlassen bleiben, diese aber nicht überall zu erlangen sein dürfte; auch ist nicht zu läugnen, dass der Freude an solchem neuen Besitz durch Verzögerung und Verklausulirung ein gutes Theil genommen wird. Für den anderen Fall aber, für Versendungen vor der Verloosung, sehen wir weiter kein Hinderniss. Es wurde bemerkt, dass nächstens, bei dem gegenwärtigen Gange des Vereines, eine Verloosung ganz ausfallen würde; dies wäre aber keineswegs nöthig, indem sowohl die Sache allmählig ins Werk gesetzt werden kann, als es sich hiebei überhaupt auch nur um eigentliche Meisterwerke handelt, deren nicht zu viele gefunden werden. Ueberdies hat das Direktorium eben diese Einrichtung bereits mit den drei obengenannten, für die nächste Verloosung zurückgestellten Hauptbildern angeordnet.

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, auch noch die folgenden Wünsche dem Urtheil des kunstbefreundeten Publikums vorzulegen.

Der Verein beschränkt sich gegenwärtig darauf, die von ihm angekauften Kunstwerke unter den Mitgliedern zu verloosen. Eine solche Einrichtung ist löblich, denn es werden auf diese Weise voraussetzlich tüchtige Werke hier und dorthin verstreut, welche hier und dort im Einzelnen erfreulichst wirken können. Da aber bei weitem die Mehrzahl der Mitglieder aus Personen des Mittelstandes besteht, welche angemessener Räumlichkeiten zur Aufstellung grösserer Werke entbehren, so scheint es wohlgethan, wenn zum Zwecke der Verloosung keine anderen als wirkliche Kabinetstücke angekauft werden. Es kann aber begreiflicher Weise nicht die Absicht des Vereines sein, bei einer Wirkung von so niederer Stufe stehen zu bleiben; grössere Werke entzünden erst in dem höher stehenden Künstler Muth und Kräfte zum Streben nach dem Höchsten. Kauft also der Verein Werke grösseren Umfanges, so scheint es Pflicht, dass er zugleich für eine passende Aufstellung derselben Sorge trage. Ueberdies ist es ein Unrecht, welches den Werken höheren Ranges angethan wird, wenn man ihren Besitz zum Spiele des Zufalls macht und sie nicht einer öffentlichen Bestimmung, die ein jedes Kunstwerk der Art in sich trägt, hingiebt.

Aber wir wünschen, dass der Verein nicht erst nachträglich für die betreffenden Kunstwerke ein angemessenes Lokal suchen, wir wünschen, dass er solche für bestimmte, monumentale Zwecke bestellen möge. Denn es ist nicht wahr, dass die besondere Pflege all und jeder Bestrebung des Künstlers öffentlich berücksichtigt werden müsse; es findet sich nur zu oft, dass die Werke des einzelnen Künstlers wesentlich nur aus einer besonderen Laune hervorgehen, welche möglicher Weise in der besonderen Laune eines Einzelnen im Publikum ihren Anklang findet und dadurch den Künstler erhält. Die Laune aber ist etwas dem Allgemein-Gültigen Entgegengesetztes; für sie kann kein Verein, welcher das künstlerische Organ des Volkes ist, wirken wollen. Und die Geschichte beweist es, wie stets nur grosse Aufgaben den bedeutenden Künstler zu seiner Höhe gefördert haben; Phidias wäre ohne den Perikles nicht Phidias, Raphael ohne Julius II nicht Raphael geworden; die historische Plastik unserer Tage, welche in Rauch so vollendet dasteht, hätte sich nimmer ohne die grossen Aufgaben, welche diesem Künstler zu Theil wurden, entwickelt. Möge der Verein also, wir wiederholen es, seine Stellung als Organ des Volkes nicht verkennen, möge er — neben jener niedrigeren Wirksamkeit durch Verloosungen — Künstler (natürlich mit Berücksichtigung der besonderen Individualität) Kunstsinn, Kunst durch Aufträge für monumentale Kunstwerke, dazu ja die Zeit so vielfach Gelegenheit bietet, zum Höchsten fördern, und sein Einfluss auf das Leben der Gegenwart wird wahrhaft gesegnet sein. —

Nach dieser Abschweifung kehren wir noch einmal zu der in Rede stehenden Sitzung des Vereines zurück. Nachdem der erwähnte Antrag, dem Ermessen der Mitglieder empfohlen und die Abstimmung über denselben, den Statuten gemäss, für die nächste Sitzung angekündigt war, folgte hierauf, bevor man zur neuen Vorsteherwahl und Verloosung schritt, der Bericht über die Verwendung der Gelder. Wir entnahmen daraus, dass sich die Gesammteinnahme des verflossenen Jahres auf ein Geringes über 11,000 Thaler belief, und dass von dieser Summe 4320 Thaler auf die Kupferstiche verwendet wurden, 1000 Thaler von letzteren wurden als Vorschuss für die Anfertigung der grösseren Kupferstiche, das tron-

ernden Königspaares nach Lessing und der Madonna nach Steinbrück, ausgezahlt. Somit wurde auf die an die Mitglieder vertheilten radirten Skizzen nach verbotenen Gemälden die Summe von 3526 Thalern, d. h. beträchtlich über ein Viertel der Gesammteinnahme, verwandt, eine Summe, die mit dem Zwecke dieser Skizzen in keinem Verhältnisse zu stehen scheint, und dies um so weniger, als dieselben für ein blosses Album des Vereines zu viel, für den künstlerisch ungebildeten Laien zu wenig und für den Künstler auch nicht einen Genügendes geben. Wir haben über dieselben bereits des Ausführlicheren gesprochen.

Berliner Ateliers.

(Fortsetzung.)

Die Königl. Porzellan-Manufaktur verdankt der energischen und umsichtigen Leitung des dermaligen Direktors, Herrn Geh. Oberbergraths Frick, die neue Blüthe, zu welcher sich dieses Institut in kurzer Zeit aufgeschwungen. Durch liberale Zuziehung künstlerischer Talente werden die Porzellanmalereien in verschiedenem Genre, wie sie früher zum Theil minder kultivirt waren, mit künstlerischer Vollendung geliefert. Bei einem Besuch, den wir kürzlich diesem Institut abstatteten, waren es, im historischen Fach, vornehmlich Arbeiten des Herrn von Klocher, welche wir mit Geschick und Glück auf das Porzellan übergetragen sahen; in der Ornamentik, einem für dieses dekorirende Fach sehr wichtigen Gegenstande, werden vornehmlich Muster des Herrn C. Böttticher, welcher sich vor Anderen durch geistreiche Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe auszeichnet, angewandt. Bereits vollendet sahen wir einen Tisch, dessen Porzellanplatte durch Medaillons nach v. Klöber geschmückt war, in der Mitte eine Victoria, im Kreise umher sechs Medaillons mit Amazonenkämpfen; das Ganze durch anmuthig gebildete Ornamente von Böttticher verbunden und in trefflicher Harmonie, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten, welche wir bisher in dieser Art gesehen. Eine andere Tischplatte enthielt in der Mitte einen Helios mit weissem Viergespann nach v. Klöber, lebendig aus dem blauen Grunde des Medaillons hervorspringend, umher ein reiches Frucht- und Blumengewinde nach Völcker, beides aufs Trefflichste vollendet und ausgeführt und das dem Raume nach kleinere Mittelbild gleichwohl, durch die Energie der Farbe, glücklich über die volle Umschliessung vorherrschend. Eine noch in der Arbeit begriffene Vase wird in Kurzem ein sehr vollendetes Kunstwerk dieser Gattung darstellen. Sie enthält, um die mittlere Hauptmasse sich umherziehend, ein neapolitanisches Winzerfest nach v. Klöber's Composition. Hier sieht man das fröhliche Geschäft der Weinlese, welches von Gesang und Tanz und Volksspielen begleitet wird und Anlass zu den anmuthigsten Gruppen giebt; dann zeigt sich eine fürstliche Herrschaft, welche sich an Musik ergötzt und von zierlichen Pagen bedient wird; Pfauen und andere Thiere wandeln dazwischen umher; von der Brüstung sieht man in die schöne Landschaft und über das stille Meer hinaus; auf der einen Seite ist Sonnenuntergang, auf der anderen steigt der Mond am Horizonte empor. Das Ganze geschieht unter einer Laube, deren leichtgeschnittte Säulchen dasselbe in verschiedene Gruppen theilen. Die Anwendung dieser leichten Architektur ist es besonders, welche uns, nächst der heiteren Composition, angesprochen hat; durch dieselbe nämlich wird überall die feste Form des Vasenkörpers bezeichnet, was, bei der cylinderartigen Form des letzteren, dem Auge eine angenehme Befriedigung gewährt. Wir glauben, dass eine solche Einrichtung vielfach nachahmungswerth sein dürfte und Stoff zu den anmuthigsten Erfindungen geben könnte; wir würden für solche Darstellungen vornehmlich romantische oder orientalische Stoffe empfehlen, z. B. etwa ein maurisches Hoffest mit der zierlichen Ausbildung maurischer Architektur und mit der heiteren Farbenpracht und edlen Lebensitte, welche jener glücklichen Periode einwohnt. Die Composition der Ornamente des Unter- und Aufsatzes der genannten Vase ist von W. Stier. Im Fache der Landschafts-Malerei entwickelt sich auf gleiche Weise, durch die thätige Fürsorge des Direktors, ein mehr künstlerisches Leben; auch hier bestrebt man sich, tüchtige Vorbilder mit Geist wiederzugeben, und ein glücklicher Erfolg krönt zumeist ein solches Bestreben. Wir sahen namentlich einige italienische Ansichten nach Ahlborn, welche als wohlgelungene Copien bezeichnet werden müssen. Heimische Gegenden, namentlich aus der schönen Umgebung von Potsdam, sahen wir nicht minder glücklich dargestellt. In der Darstellung architektonischer Prospekte

wird, den mannigfachen Anforderungen hoher Käufer zu genügen, sehr thätig fortgefahren und auch hier zeigt sich die erfreuliche Auswahl meisterhafter Verbilder; so sahen wir, auf einer noch in der Arbeit begriffenen Vase die beiden Schlossböfe nach Gärtner, deren Originale dem Publikum von einer der letzten grossen Ausstellungen her in gutem Gedächtniss sind. Doch können wir uns nicht bergen, dass die zumeist übliche Vasenform (mit geschwungenem, bauchigem Profil des Körpers) für Darstellungen der Art minder günstig ist, indem dadurch eine dem Auge wohlthuende Verschiebung der Linien zu Wege gebracht wird. Im Fache der Blumenmalerei endlich bewährt die Porzellan-Manufaktur ihren anerkannten Ruhm, welchen sie der langjährigen Leitung des Professor Völcker verdankt. Durch Völcker's Bemühungen hat sich hier eine solide Schule für dieses Fach gebildet, welche selbst in der Verzierung kleinerer Geschirre Ausgezeichnetes leistet. Nur auf solche Weise ist es möglich treffliche Arbeiten für verhältnissmässig geringen Preis zu liefern.

In Völcker's Atelier, welches sich in demselben Lokal der Porzellan-Manufaktur befindet, sahen wir, seiner Vollendung nahe, ein grosses Oelgemälde, das der Künstler im Auftrage des Königsberger Kunstvereines, und zwar für die öffentliche Gemälde-Gallerie zu Königsberg, malt. Es stellt in einer Nische, eine antike Vase dar, in welcher ein voller Georginenstrauss befindlich; vorn, vor dem Postament der Vase, liegen Früchte verschiedener Art, in reicher Unordnung übereinander hingeschüttet. Naturwahrheit im Einzelnen, Harmonie des Ganzen in der Anordnung, sowie in der Farbe, vornehmlich in den verschiedenfarbigen Georginen, sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes. Es ist rühmlich zu erwähnen, dass der Königsberger Verein in Bezug auf die öffentliche Gallerie, welche für möglichst vielseitige Kunstbildung und Genuss eingerichtet wird, für die verschiedenen Fächer der Malerei gleichmässig Sorge zu tragen scheint.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Am 3. März d. J., starb zu Venedig (in einem Alter von etwa 84 Jahren) der Graf Leop. Cicognara, einer der ersten und verdientesten Kunstkenner unserer Zeit.

München. Der hier bestehende Kunst-Verein, welcher bereits im J. 1823 gestiftet wurde, zählte, dem letzterschienenen Jahresbericht zufolge, am letzten Jahresschlusse 1219 Theilnehmer, die sich seitdem wieder um 50 vermehrt haben. S. M. der König von Baiern ist Protektor des Vereins; im December v. J. trat S. K. H. der Kronprinz von Preussen demselben bei. Für den Ankauf von Kunstgegenständen verwendete man in den zehn Jahren seines Bestehens 58,150 Gulden 37 Kreuzer; hiefür wurden angeschafft: 18 plastische Kunstgegenstände, 375 Gemälde, 27 Handzeichnungen, 10 Kupferstiche und Lithographieen. Davon wurden im letzten Jahre 3 plastische Werke und 69 Gemälde, erworben, wofür die Summe von 8644 Gulden bezahlt wurde. Drei Lithographieen von Hanfstängl, Leiter und Wölfle, für 1300 Gulden angeschafft, wurden als Geschenke an alle Mitglieder vertheilt.

Die Gemälde-Ausstellung von Rom, die am 20. Januar d. J. eröffnet wurde, zählte nur 55 Gemälde und 2 Büsten. Man beklagt sich, dass die Zahl der dort ausgestellten Stücke sich mit jedem Jahre vermindere. Uns scheint dies, bei dem gegenwärtigen hohen Interesse für Kunst, nur ein günstiges Zeichen; es zeigt, dass das Vaterland selbst lebendige Malerschulen besitzt und nicht mehr das Gute allein im Auslande zu suchen braucht. — Die Restauration der St. Paulskirche geht rasch vor sich. Das Querschiff ist schon unter Dach und im Mittelschiff ist schon der grösste Theil der Säulen aufgerichtet.

Paris. Prof. Lelewel wird zu Brüssel ein umfassendes Kupferwerk über französische Numismatik herausgeben und hat zu diesem Behuf 7 Tafeln selbst gestochen.

Berichtigung.

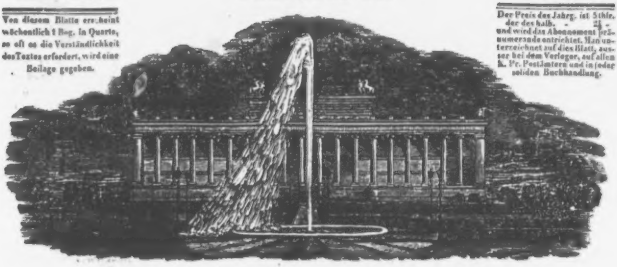
In No. 12, S. 96. „Nachrichten," ist bei Angabe des Geburtsjahres des verst. Bauinspektor Julius 1776 statt 1747 zu lesen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 15. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Verhaeltniss der neuern Baukunst zur alten.

(Fortsetzung.)

Alles, was eine naturgemässe Entwicklung der Bedingungen vermag, welche Festigkeit, Zweckmässigkeit und Schönheit vorschreiben, sehen wir in der griechischen Baukunst erfüllt. Wem es geglückt ist, seinen Sinn frei, offen und vorurtheilslos zu erhalten, und wem es vergönnt war, wenn auch nur durch bildliche Anschauung, sich in den Geist ihrer Baukunst versenken zu können, der muss es anerkennen, dass die Griechen, wie in Allem, worin sie uns als Muster vorleuchten, auch in ihren Gebäuden alles, was sie erreichen wollten, durch die einfachsten und anspruchslosesten Mittel und mit Freiheit erreichten. Senkrechte oder wenig von der Verticallinie abweichende Stützen, horizontale Decken und durchweg ein Vorherrschen der horizontalen Dimensionen, bilden die Grundformen ihrer Gebäude. Von der ersten Weise, wie die ununterschiedene Masse für das Leben gewonnen wird, indem sie eine festbestimmte geometrische Gestalt annimmt, haben sie sich befreit, indem sie diese Masse vergeistigten, so zu sagen flüssig machten und in das Organische hineinbildeten. Aber ihre organischen Gebilde sind keine blosse Nachahmung dessen, was die Natur, gehemmt durch die mannigfachen sich störenden Processe, in mannigfachen Verzerrungen wirklich erzeugen muss; auch sind sie keine abstrakten Ideale, im begrifflosen Elemente der Phantasie erzeugt. Ihre Formen sind aus dem Mysterium der Naturoffenbarung hervorgegangen; sie haben gezeigt, was die Natur hervorbringen müsste, wenn sie dem durch den Begriff gemässigten Triebe organischer Bildung frei zu gehorchen vermöchte. So haben sie die Pflanze als

Schmuck der Architektur ganz aus Licht gezogen und sie von der nächtlichen Masse abgewendet; sie erscheint nicht mehr am Boden gewurzelt, auch streckt sie nicht begierige Organe der Nahrung weit in die Luft hinaus, sondern sie hat ihr Maass und ihre Vollendung in sich gefunden; sie schmiegt sich den architektonischen Formen an, und wird von ihnen getragen, ohne sie zu drücken: sie durchbricht sie, ohne sie zu zerstören; sie trägt sie mit zartem Geäste und Blätterwerk, das fest ist, ohne massenhaft zu erscheinen. Das Alterthum hat uns ein Monument hinterlassen, das unter dem Namen des choragischen Monuments des Lysikrates oder der Laterne des Demosthenes bekannt ist, und wo die wunderherrliche Blume, welche die Kuppel dieses Gebäudes ziert, uns das innige und eigentliche Verständniss in hoher Vollendung erblicken lässt, worin organische Gebilde mit der Architektur zu treten vermögen. Die Tempel der Griechen waren ihren Göttern geweiht, und es ist keine Frage, diese Götter fanden darin eine ihnen liebe Behausung. Und diese Götterstatuen, so wie alle menschliche Gestalten, welche wir auf vielfache Weise mit ihrer Architektur in Verbindung setzen, zeigen uns den wahren Geist der sinnlichen Schönheit, die ächte Gestalt des menschlichen Leibes, wie sie nur das geordnetste Gleichmaass der ganzen Natur hervorbringen kann, wie sie aber nie für die Erscheinung hervortritt, und dennoch findet sich darin nichts Ideales, nichts, was den Bedingungen des wirklichen Daseins nicht vollkommen entspräche. Auf eben diese Weise finden wir ihre Thiergestalten, und namentlich die edlen Formen des Pferdes entwickelt. Wo sie sich erlaubten, Menschen und Pflanzen und Thiergestalten in einander zu verschmelzen, sind diese Formen auf sinnige morphologische Weise vermittelt, ja selbst das Entsetzen der Medusa und den kräftigen Ausbruch sinnlicher bacchischer Wuth finden wir durch Anmuth gemässigt.

Wir haben oben gesagt, dass die Griechen alles, was sie bei ihren Gebäuden erreichen wollten, durch die einfachsten, anspruchlosesten Mittel und mit Freiheit erreichten. Mit Freiheit — denn sie hielten sich nicht an abstrakte oder gar commensurable Verhältnisse, die der rohen Naturform angehören und über die sie hinausgegangen waren; das starre Zahlenverhältniss war von ihrer durchweg harmonisch gebildeten Natur aufgelöst worden. So sehen wir ihre Bauwerke mit dem schönsten Verhältnisse, mit der wunderbarsten innern Harmonie bis auf die kleinsten Details ausgeführt, und dennoch war dieses Verhältniss überall ein anderes. Ich glaube nicht, dass wir unter den reichen Schätzen, welche uns hinterblieben sind, zwei Bauwerke finden, wo die einzelnen Theile der Säulen und die Glieder des Gebälks dasselbe Verhältniss haben. Zwar war der Spielraum, den namentlich ihre strengern dorischen Ordnungen gestatteten, nicht weit, die Grenzlinie so zart, dass sie nur ein künstlerisch gebildeter Geist zu halten vermag, aber innerhalb dieses Spielraums war ihnen eine unendliche charakteristische Mannigfaltigkeit vergönnt. Es war ein grosser Irrthum, der aus den römischen Bauwerken hervorgegangen war, besonders aber aus den Lehren Vitruvs, beinah des einzigen Schriftstellers über Baukunst, den uns das Alterthum hinterlassen hat, dass man Bauwerke überhaupt, besonders aber die Säulenordnungen nach den strengsten, starrsten und unabänderlichsten Zahlenverhältnissen einrichten müsse, und dass jedes Hinzuthun oder jedes Hinweglassen, auch des kleinsten Gliedes, als eine schwere Sünde wider den heiligen Geist der Antike zu betrachten sei. So erscheinen uns die aus solcher Ansicht hervorgegangenen Gebäude steif und gezwungen, und oft charakterlos, weil das Festhalten an diesen Regeln wesentliche und empfindliche Opfer verlangte; indessen würde doch hierdurch der gänzliche Verfall des Schönen in der Architektur verhindert. Die neusten Forschungen, und namentlich die genauen Messungen von le Roy, Stuart und Revett, der Society of Dilletanti und von Inwood haben uns über diesen Gegenstand aufgeklärt, und eine grosse Mannigfaltigkeit der schönsten Formen und der schönsten Verhältnisse vor uns ausgebreitet. Indessen dieselben zu würdigen, ihren innern Geist anzuerkennen, dazu musste uns die Strenge der Schule heranreifen; denn nur aus ihr konnte die Freiheit hervorgehen. Und wie in der sittlichen Welt das Maasshalten der Freiheit nur dem in allen seinen Theilen harmonisch gebildeten Geiste vergönnt ist, für die andern aber die besondere Fürsorge des States waltet, so muss der Handwerker, der die schwierige Aufgabe zu erfüllen hat, den einzelen Zweig, dem er sich gewidmet hat, bis zur höchsten technischen Vollendung zu bringen, wenn er auch, was lobenswerth ist, seine Säulenordnungen trefflich zu zeichnen und Zirkel und Reissfeder

mit Fertigkeit zu handhaben versteht, sich streng an die ihm gegebenen Regeln halten, wodurch er das Handwerk zu dem erhebt, was Göthe sehr richtig als „strenge Kunst“ bezeichnet. Das treffliche Ausführen bildet den herrlichen Kreis seiner Thätigkeit; das Schaffen gebührt dem Künstler, der die Regel beherrscht.

Wenn nun die Griechen den Begriff des sinnlich Schönen in der Baukunst bis zur schärfsten Bestimmtheit und bis zur höchsten Vollendung erhoben haben, wenn sie diesen Begriff factisch uns vorgeführt und ihm in ihren Werken Gestalt gegeben haben, so sprechen wir unumwunden die Behauptung aus, und ohne von unserer innersten Ueberzeugung ein Tütelchen aufzugeben: Ueber die Weise, wie der griechische Geist den Begriff des Schönen in der Baukunst aufgefasst hat, kann nicht hinausgegangen werden, denn das Schöne in der Kunst ist wie das Wahre endlich, keiner Perfectibilität oder keiner Vervollkommnung, und nicht wie die Technik oder Methode eines unendlichen Progresses fähig. Und ohne uns in eine weitere Definition einzulassen, die uns der Zufälligkeit der aus der gemeinen Reflexion hervorgegangenen Verstandesbestimmungen Preis geben würde, sprechen wir den tautologischen Satz aus: Was im antiken Geiste gebaut ist, ist schön, und wir wagen es auch diesen Satz umzukehren und zu sagen: Was schön ist, ist auch im antiken Geiste gebaut. So hat sich also die Masse dessen, was wir als Schön in der Baukunst anzuerkennen haben, nicht beschränkt, sondern vielmehr erweitert; denn dieser Begriff ist nicht mehr am hellenischen Boden und an der hellenischen Zeit gefesselt, er tritt uns in den Baustylen aller Völker und zu allen Zeiten entgegen, oft nur als ein leiser Hauch oder eine dunkle Ahnung, dann wieder mehr oder weniger entwickelt, nie aber wieder in dieser Reinheit, in dieser Fülle und in dieser Entfaltung. Der Architekt hat also vor allen Dingen sich in die hellenische Baukunst hineinzubilden, und sie sich so viel wie möglich anzueignen; dann kann er frei die übrigen Gebiete überschauen, und wird aus den fremdartigsten Gebilden, aus solchen, deren geschichtlicher Zusammenhang weit auseinander liegt, das zu gewinnen suchen, was diesem Begriffe entspricht. Die geschichtliche Entwicklung einer Kunst hat nur wenige Momente des Werdens; einen desto breitern Stoff bietet deren Verfall; aber wie in der moralischen Welt ist auch hier in der tiefsten Versunkenheit der göttliche Geist noch zu erkennen, und dieser, wenn er ans Licht gezogen worden, erscheint namentlich in der Architektur als das Charakteristische. Dieses Charakteristische kann aber nur zur Schönheit werden, indem es mit Freiheit und nach antiken Motiven behandelt wird. So kann die römische und byzantinische Baukunst, welche durch die Uebereinanderstellung der verschiedenen Ordnungen, und durch den vollen Kreisbogen, der die Stelle der horizontalen Bedeckung vertritt, einen in den Grenzen der Würde sich haltenden emporstrebenden Charakter hat, ganz für die Antike gewonnen werden, wenn man alles Ueberladene, alle Verzerrungen und alle naturwidrigen Formen, welche ein ausgearteter Geschmack erzeugte, davon hinwegnimmt, die Formen der Profile und ihre Zusammensetzung veredelt, und mit sinniger Kritik den eigentlichen Geist des Baustyls bewahrt, ohne, was früher nur zu häufig geschah, das Zufällige seiner Erscheinung für dessen nothwendige Bedingung zu halten. — Mit der geradelinichten Bedeckung und dem vollen Kreisbogen wünschten wir aber die Zahl der architektonischen Grundformen abgeschlossen: denn der volle Kreisbogen ist eine einfache Linie, deren naturgemässe Bedingungen sich leicht übersehen lassen; sie ist die einzige Linie, die auch den geometrischen Bedingungen der Continuität am angemessensten entspricht, und so durch eine schöne Vermittlung der horizontalen und verticalen Dimensionen die plastische Ruhe hervorbringt, welche wir für das erste Erforderniss eines schönen Bauwerkes halten. Bei dem gedrückten und erhöhten Bogen, selbst wenn dessen Schenkel die verticalen Stützen tangiren, tritt jedesmal ein mehr technischer Zweck hervor, der diese Construction vielleicht bedingt. Bei Gebäuden aber, wo ein solcher Zweck nicht nöthig hat sich geltend zu machen, dürfen wir uns dieser Formen nicht bedienen. Das nämliche gilt für die, in der italienischen und namentlich in der toskanischen Baukunst häufig angewandte Bedeckung der Oeffnungen mit blossen Kreissegmenten, wozu bei solchen Bauwerken, die wie öffentliche Prachtgebäude, als ein prägnanter Ausdruck der künstlerischen Bildung der Zeit dastehn sollen, selten ein triftiger Grund vorhanden ist. Sollen ganz besondere, vielleicht scherzhafte oder theatralische oder pittoreske Absichten erreicht werden, so kann man sich der Baustyle al-

ler Zeiten und aller Völker, der Aegypter, Perser, Indier, Mexicaner u. s. w. bedienen. Der Architekt hat hier die unglaublichste Freiheit, die durch nichts gemässigt wird, als durch den Geist der Antike. Wie sich aber dieser Typus in die mannigfachsten Formen hineinbilden lässt, haben wir Gelegenheit bei einigen herrlichen Decorationen des Berliner Theaters zu bewundern, und vor allem müssen wir hier das auf der Pfaueninsel bei Potsdam von Albert Schadow erbaute Palmenhaus erwähnen, wo wir die griechische Norm der vollkommen beibehaltenen Eigenthümlichkeit des indischen und persischen Charakters auf eine höchst geistvolle Weise angeschmiegt sehen.

Wenn die Bauwerke, welche uns die Vorzeit hinterlassen hat, für den Geschichtsforscher von grosser Wichtigkeit sind, indem er dadurch einen bedeutenden Aufschluss über das Leben und die Entwicklung der Völker erhält; wenn die Spezialgeschichte der Baukunst sich bemüht, die Bauweise der verschiedenen Völker und Zeiten theils auseinander abzuleiten, theils auf andere Weise in irgend einen materiellen thatsächlichen Zusammenhang zu bringen, so hat der Architekt viel weniger dieses Interesse zu beachten, als vielmehr, wie wir bereits entwickelt, den geistigen Zusammenhang mit der Antike aufzufassen, der unabhängig von jeder äussern Einwirkung, überall und zu jeder Zeit auf selbstständige Weise hervortreten kann. Ein solcher geistiger Zusammenhang mit der Antike existirt nicht nur nicht für die Baukunst, welche unter dem Namen der altdeutschen oder gothischen bekannt ist, und von deren eigenthümlichster Gestaltung die colossalen Dome, Münster und Kathedralen des Mittelalters vollständiges Zeugniss ablegen, sondern vielmehr sie steht ihr diametral gegenüber. Haben wir nun die griechische, römische und byzantinische Baukunst für uns zu gewinnen gesucht, dürfen wir andern nationalen Baustylen ausnahmsweise Anwendung gestatten, so müssen wir dagegen die gothische Baukunst nicht allein gänzlich ausschliessen, sondern wir betrachten jeden Versuch sie zurückzuführen, als einen Frevel gegen ihre heilige Grösse. Wir haben oben angedeutet, wie diese Baukunst aus einer unergründlichen Tiefe des Gemüths und des Glaubens hervorging; sie war nicht nur mit der Religion verbunden, sie war selbst Religion; jeder Werkmann war ein Priester, und der Baumeister war der Hohepriester. So nahm sie den Charakter der Ueberschwenglichkeit an, die ihre Erfüllung jenseits erwartet; sie vernichtete den Menschen, indem sie ihn erhob und einer Erde und einer Zeit entrückte, die ihm nur trübe Bilder zu bieten vermochte. Ein hoher Triumph der christkatholischen Hierarchie wird in ihr gefeiert, denn aller irdische Glanz und alle irdische Grösse musste verschwinden, wo sie waltet; aber auch die vielfach zertretene und in ihren heiligsten Rechten gekränkte Menge brachte freudig ihre Opfer dar, um sich in dem Gefühle zu retten, jene absoluten Mächte, die ihr alles versagten, was die Erde Freudiges bot, den unendlichen Werken gegenüber, die sie erschaffen, als Nichts zu wissen. — Der erste Eindruck, den ein jeder empfindet, wenn er sich von diesen mächtigen Gebilden umgeben sieht, ist gewiss der, dass Menschenhände ein solches Werk nicht zu schaffen vermochten, und nur die historische Gewissheit, dass es so ist, kann die Reflexion zurückführen, die von der Gewalt der Umgebung gefesselt wird. Solchen Charakter und solche überschwengliche Wirkung kann aber diese Baukunst nur durch colossale Dimensionen bewahren, wo in der Grossartigkeit der Verhältnisse sich alle Details auflösen, die künstlich aber oft manierirt, kräftig aber ohne Anmuth, natürlich aber mit der durch die monstrose Naturansicht der Zeit bedingten Widerwärtigkeit erscheinen. — Die Grundform dieses Baustyls ist der Spitzbogen, der durch zwei sich schneidende Kreisbogen gebildet wird, die sich gegenseitig daran hindern, sich zu vollen Kreisen zu ergänzen. Dieses Prinzip, sich nicht abzuschliessen oder in plastischer Ruhe zu beschränken, sondern vielmehr höher und höher hinauf diese Vollendung im Unerreichbaren zu erreichen, sehen wir überall durchgeführt, und nicht bloss der Idee oder der Intention nach, sondern gerade die herrlichsten Denkmäler dieser Kunst sind auch in Wirklichkeit nicht vollendet.

(Beschluss folgt.)

Ausstellung in Potsdam.

Sr. Königl. Hoheit der Kronprinz haben, nebst anderen erhabenen Beförderern der Kunst, auch diese erste Ausstellung des Potsdamer Kunstvereines durch

liberale Mittheilung höchst schätzbarer Kunstwerke zu verschönern geruht. Neben den zahlreichen Arbeiten lebender Künstler sind verschiedene Werke früherer Meister, sodann interessante Lieferungen aus dem Gebiete des Kunsthandwerks (namentlich eine Sammlung mittelalterlicher Waffen und anderer Alterthümer) u. s. w. ausgestellt worden, so dass das Verzeichniss der Ausstellung bis auf eine Zahl von 387 Nummern angewachsen ist.

Unter den Bildern, die durch frühere Ausstellungen bekannt sind, erblickt man die Leonore, von Lessing, deren tiefer Inhalt und hoher Werth so oft besprochen ist; einen Christus vor dem Palaste des Pilatus von Otto, ein ergreifendes Bild, welches den Wunsch erregt, dass dem Künstler recht bald Gelegenheit gegeben würde, ähnliche Compositionen zu bearbeiten, und ein Portrait Ihrer Königl. Hoheit, der Kronprinzessin, von Begas. — Von den neu ausgestellten machen sich zuförderst zwei kleine Gemälde und eine Zeichnung von Blechen durch ihre geistreiche Auffassung und meisterhafte Technik bemerklich. Das eine ist ein Hof im Franciskanerkloster zu Rasello bei Neapel; ein Zug Mönche in schweren, steif herunter hängenden braunen Kutten bewegt sich langsam vor den sonnigen Mauern vorbei und mit einem solchen Leben, dass man glaubt, ihre Gebete murmeln zu hören. Auf dem anderen erblickt man Neapolitanische Fischer am Seestrande. In der Mitte steht eine kräftige, ausser der weissen kursen Hose ganz entkleidete Gestalt, die dem Beschauer den Rücken zukehrt. Vor ihr sitzt ein Junge neben einem Korb mit Fischen, von denen er einen zeigend emporhält und an der Seite ein Mädchen. Dieses knochige, von dem südlichen Himmel gebräunte Volk macht vor dem tief blauen Meere mit seinen hohen Kähnen einen ganz eigenthümlichen Eindruck. Auf der Aquarell-Zeichnung sieht man einen Mönch, der emporblickt, am Strande sitzen; vor ihm erhebt sich der grandiose Palast der Königin Johanna, bei Neapel, aus den Wellen. — F. Nerly zeigt uns die Halle eines Schlosses mit der Aussicht in eine Landschaft. Ein Ritter führt seine Dame, die sich ein wenig zu zieren scheint, die Treppe herauf. Links sitzt in der Halle ein Mädchen mit einem Kinde und rechts spielen zwei schöne Hunde. So prächtig dieses nun auch gedacht und mit freier Lust hingeworfen ist, so wünscht man doch noch mehr Duft über die schöne Landschaft verbreitet. — Veduten italienischer Gegenden gaben Schirmer aus Berlin und Ahlborn. Ersterer den Garten der Ripetta in Rom bei Mondschein und eine Mühle im Thale zu Nemi. Letzterer eine Aussicht über Neapel nach Procida und Cap Misen. Während wir bei diesem die den südlichen Gegenden eigenthümliche Klarheit über die herrliche Landschaft ausgebreitet finden; fesselt uns jener durch seine Wahrheit der Auffassung, pikante Beleuchtung und saubere Behandlung. — Bönisch hat dagegen eine deutsche Landschaft dargestellt. An einem Wege mit einer schönen Baumgruppe zieht sich ein Kornfeld entlang, hinter welchem sich in heimlicher schattiger Ruhe einige Bauerhäuser erheben. Eine Mittags-Schwüle ruht auf dem Felde, und auf allen Blumen und Grasspitzen flimmert und glitzert die Sonne; es muss wohl Sonntag sein, denn ein kleiner Knabe im weissen Hemde und ein angeputztes Mädchen haben sich aufgemacht und sich unter die hohen schattigen Kornähren gelagert. — In Kieslings ansprechendem Bilde einer Kapelle an einem Berges-Abhange erkennt man die tüchtige Landschaftschule des Düsseldorfer Schirmer; auch seine übrigen Skizzen verrathen viel Talent. — Ein anderer Düsseldorfer Maler, Zick, hat in seinen beiden Bildern, ein Paar Hunde darstellend, den durch frühere Ausstellungen gewonnenen Ruf nicht bewährt; denn wenn es auch nur mausgeführte Bilder sind, so verlangt man doch in einer Skizze nach der Natur ein Verständniss der Form, was hier aber gänzlich mangelt. — Henning hat ausser einem auf der früheren Berliner Ausstellung gesehenen Bilde, Perseus und Andromeda, zwei landschaftliche Studien ausgestellt, die gewissermassen Rechenschaft von seiner gegenwärtigen Studienreise geben und sich durch innige Auffassung der Natur auszeichnen. — Krause und C. F. Schulz haben jeder ein Seestück, in ihrer bekannten und beliebten Weise, mitgetheilt. — Von einem Potsdamer Künstler, Freiboff, der ein bedeutendes Talent zeigt, sieht man verschiedene Landschaften, Genrebilder und Portraits, unter denen eine grosse Landschaft in Aquarell, eigene Composition, durch ihren Reichthum landschaftlicher Formen besondere Erwähnung verdient; es ist zu wünschen, dass dieser Künstler sich durch ein ernstes Studium der Details zum vollkommenen Meister bilde. — Unter den Architekturstücken bemerken wir zuerst die Gertraudkirche von Berlin, in ihrem frü-

heren Zustande vor dem Umbau, von Gärtner, ein ausgezeichnetes Bild, voll heiteren, sonnigen Lebens. Sodann von D. Quaglio, den Marktplatz in Danzig, ein ansprechendes Bild von trefflicher Composition, doch nicht ohne einige Härte und Kälte in der Farbe.

Vom Potsdammer Kunstvereine sind die genannten Bilder von Ahlborn, Bönisch, Freihoff, Krause, Schirmer zur Verloosung angekauft, zu welchen ansprechenden Kabinetstücken wir einem jeden Gewinner Glück wünschen. P.

Potsdam im März 1834.

ENGLISCHER KUPFERSTICH.

Das eigentliche poetische Element in der englischen Kunst wiederholt sich am Entschiedensten in ihrer Landschaft. Einen neuen Beweis davon giebt uns ein jüngst erschienenes grosses Blatt, welches uns so eben vorliegt: *Byron's dream, painted by C. L. Eastlake. R. A. engraved by J. F. Willmore. London, published Nov. 1, 1833. by F. G. Moon etc.**) Es ist eine griechische Gegend im stillen Mittage; zur Rechten erheben sich Säulen eines dorischen Tempels, dessen Trümmer umhergestreut liegen, zur Linken blickt man zwischen Cypressen, Oelbäumen und Palmen in die Weite hinaus. Auf der Meerbucht ziehen weisse Segel langsam vorüber; während sich drüben Gebirgszüge keck emporthürmen. Hohe Bäume werfen erquickliche Schatten über den Vorgrund, in denen sich Kameeltreiber mit ihren Thieren gelagert haben, nur Einer steht als Wache vorn, über seine Büchse gestützt. Abseits von diesem seinem Gefolge liegt der träumende Dichter. Es ist ein melancholischer Zug in dieser schönen Landschaft, der von dem Geiste des Dichters hineingehaucht scheint. Trefflich ist die Arbeit des Stechers; Farbe, Luft und Licht sind aufs Glücklichste wiedergegeben.

Doch auch im Genre bringen die Engländer mannigfach Anmuthiges und Geistreiches hervor; hier ist es vor allen der erfindsame Wilkie, dem man die gelungensten Darstellungen verdankt. *The pedlar (painted by D. Wilkie, R. A. principal painter in ordinary to his Majesty, engraved by James Stewart. London, published Jan. 1, 1834. by Moon, Boys & Graves etc.)* „der Hausirer," reiht sich seinen früheren Arbeiten auf nicht minder glückliche Weise an. Es ist das Zimmer eines wohlhabenden Landmannes; Frauen und Mädchen untersuchen die verführerischen Waaren des Hausirers. Der Hausvater, der gemächlich am Fenster sitzt, sieht aber dem Handel mit einiger Besorgniss zu; er kann den schönen Stoff, welchen ihm sein Töchterlein hinreicht, gar nicht so geschmackvoll finden, wie diese. Vortrefflich ist das Handels-Gesicht des Hausirers, sowie nicht minder der Ausdruck in den andern Köpfen; das Ganze ist, was allerdings als Lob gelten darf, ohne Affectation. Der Stich ist höchst ausgezeichnet, in grosser Sicherheit, Klarheit und Ruhe. — *Hide and Seek, painted and engraved by James Stewart, publ. Jan. 1, 1834 by Moon etc.*; spielende Kinder darstellend, nicht minder trefflich gestochen, zeigt Nachahmung nach Wilkie, aber wenig Sinn für Composition, und Affectation. Es macht einen unangenehmen Eindruck, so bedeutende Mittel, wie sie dieser Kupferstich zeigt, auf etwas so Inhaltsloses verschwendet zu sehen.

Mit der Historienmalerei jedoch sieht es, soviel uns davon bekannt geworden ist, bis jetzt noch ziemlich betrübt bei den Engländern aus. Auch hiefür liegt uns, unter den jüngsten Erscheinungen ihrer Kupferstecherkunst, ein neuer Beweis in einem geschabten Blatte von sehr bedeutenden Dimensionen vor: *The citation of Wycliffe, painted by J. S. E. Jones, engraved by J. Egan. London, publ. Jan. 1, 1834. by Harding & King.* Wykleff, vor geistlichem Gericht, von ihm wohlwollenden Lords vertheidigt, eine Handlung, die aus der wirren Composition nur mit Mühe herausgesucht werden kann. Auf die weissen Geistlichen fällt, man weiss nicht woher, irgend ein Rembrand'sches, oder richtiger Martin'sches Licht, während an anderen Leuten nur hie und da einiges an den Köpfen bemerkbar wird. An Charakter in den Köpfen, an Zeichnung in den Figuren, an Styl in der Gewandung ist fast gänzlicher Mangel; der Stich ist ausgezeichnet flau und wüst. Das Ganze ist auf den genannten weissen Lichteffekt und vermuthlich auf die Liebhaberei der vornehmen Engländer an kostbaren Kunstwerken berechnet.

*) Diesen, und die folgenden Blätter sind bei George Gropius in Berlin zu haben.

LITHOGRAPHIE

Friedrich Wilhelm III, König von Preussen. — N. d. Nat. gez. v. Prof. Krüger. Lith. v. Fr. Jentzen. Königl. lithograph. Institut zu Berlin. Berlin bei C. G. Lüderitz. (Auch zu haben bei G. Gropius.)

Dies Blatt, das Brustbild Sr. Majestät in angemessener Grösse darstellend, eignet sich auf erwünschte Weise zur Zimmerverzierung; der berühmte Name des Zeichners, sowie der des Lithographen bürgen für charakteristische, lebendige Auffassung und für würdige gediegene Ausführung. Der Druck ist leider etwas trocken; wir haben neuerdings an Berlin dieselben Ansprüche, wie früher an Paris, machen gelernt.

Souvenirs de Fréderic le Grand* und *Souvenirs de Napoleon.* *Dessinés à la plume par L. Kramp. Lith. d E. Zinck. à Offenbach s. M. (Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Zwei Blätter als Gegenstücke, welche in der Mitte die Portraits der genannten Fürsten zu Pferde, umher im Rahmen die vorzüglichsten Begebenheiten ihres thatenreichen Lebens darstellen. Wir haben schon früher auf die merkwürdig sauberen, sehr ausgeführten Federzeichnungen des Hrn. Kramp auf Stein aufmerksam gemacht; auch in diesen Blättern bewährt sich sein Talent. Vorzüglich scheint uns das zweite Blatt gelungen.

An den Redakteur.

Brünn, im Januar 1834.

P. P.

Sie haben von meinem Briefe (über „Kunstwerke und Künstler in Brünn") Gebrauch gemacht, ich finde ihn in Ihrem Museum, Blätter für bildende Kunst vom 9. December 1833 abgedruckt. Es haben sich einige Druckfehler*) eingefunden, die berichtigt werden müssen. Der Künstler, von dem das Hochaltarblatt in der St. Jacobikirche herrührt, heisst nicht Balk sondern Balko. Weiter ist statt Krenser Schmidt: Kremser Schmidt zu verbessern. Nicht Bulliot, sondern Broulliot zu München ist Herausgeber des jüngst erschienenen Monogrammen-Lexikons. Statt Noebert Grund wäre Norbert Grund zu setzen. Statt Heinsch — Heinsch. Wie bekannt ist Heinsch, ein Schüler Skreta's und ein geborner Schlesier. Statt Marfeiler — Max Feiler.

In meinem Briefe erwähnte ich auch Landschaften von Pipenhagen. Dieser jüngst erst aufgetretene Künstler verdient wirklich mehr bekannt zu werden! Er lebte noch vor kurzen in Prag, von wo aus seine Kunstwerke zu uns nach Brünn kamen. Möchten schon die Ideen zu seinen landschaftlichen Darstellungen aus schon vorhandenen lithographirten Blättern hie und da herrühren; möchten selbst die Staffagen darin auf ältere Kupferstiche erinnern, so ist doch sein Vortrag eigen, und man sieht sich in seinen Gemälden in die Natur versetzt. Mit wenigen Farben führt er seine Kunstwerke aus. Auftrag nur hie und da, wo es nöthig, markigt, übrigens durchaus gestrichelt. Heraufziehendes Gewitter, mit herbstlichem Nebel bedeckte Gegenden, durchbrechende Lichter in waldigten Darstellungen weiss er sehr getreu der Natur abzulauschen. Was von ihm an Gemälden zu uns nach Brünn herüberkam, ist alles auf Holz gemalt, und im kleinen Formate. — x.

*) Wir ersuchen die geehrten Einsender um möglichst deutliche Angabe der Namen und dergl., indem sonst Druckfehler nicht wohl zu vermeiden sind. d. R.

Berichtigung.

(Durch besondere Umstände verspätet.)

Einer p. p. Redaction des Museums übermachen wir anliegend eine uns so eben von Sr. Excellenz dem Geheimen Staats-Minister und Ober-Präsidenten der Provinz Sachsen, Herrn von Klewitz zugegangene Berichtigung in Betreff der in No. 7 des Museums enthaltenen Nachricht über einen im Dome zu Stendal sonst befindlich gewesenen merkwürdigen ehernen Taufstein, mit der ergebenen Bitte diese höchst dankenswerthe, berichtigende Mittheilung, dem Wunsche Sr. Excellenz gemäss, baldigst in das Museum aufzunehmen.

Berlin den 20. März 1834.

L. Sachse & Comp.

Herausgeber der architektonischen Denkmäler der Altmark Brandenburg von Strack & Meyerheim.

In No. 7 des Museums, Blätter für bildende Kunst, von diesem Jahre wird eines im Dome zu Stendal befindlich gewesenen merkwürdigen Taufsteins gedacht und von demselben gesagt:

„Wir ersehen mit Schmerz aus dem Texte des „Herrn Kugler, dass dieses Denkmal deutscher „Kunst vor wenig Jahren verkauft ward. „Von wem, an wen, zu welchem Zwecke, wird „nicht gesagt. Ob, derselbe von einem Liebha„ber erworben, noch existirt, oder ob er bereits „vom Wucherer eingeschmolzen ist, wäre nöthig „zu erforschen; auf jeden Fall steht zu erwar„ten, dass ein solches Sacrilegium zu unserer „Zeit und in unserer Mitte nicht wiederholt „werde.“ *)

Diese Angabe bedarf einer Berichtigung, die aus amtlichen Quellen in Folgendem gegeben wird.

Bis zum Jahre 1781 hatte der Taufstein in der Domkirche zu Stendal an dem dem Altare gegenüber liegenden Ende der Kirche unter der Orgel seinen Platz. Er war ursprünglich mit einer bronzenen Einfassung versehen, über ihm hing ein Baldachin, ebenfalls aus Bronze und letzterer sowohl als die Einfassung waren mit vielen kunstreichen Figuren geschmückt. Wie die Kirche in den Besitz dieses Kunstwerks gekommen, darüber sind keine Nachrichten vorhanden. Auch scheint dasselbe lange Zeit hindurch keine Aufmerksamkeit erregt zu haben, oder es fehlte an Mitteln, es vor Beschädigung und Entwendung einzelner Stücke hinlänglich sicher zu stellen. In einer gedruckten Beschreibung des Doms aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts findet sich schon im Betreff dieses Baptisterii folgende Nachricht.

„Der Taufstein ist ein grosses ansehnliches me„tallenes Werk, an dessen Fuss und Deckel „sammt darauf stehenden zugethürmten Gehäuse „viele künstliche Bilder sich befinden, wird „aber nicht beobachtet, da er sonsten unter „die rarsten Taufsteine der Alten-Mark möchte „gerechnet werden.“

Ja schon in einem im Jahre 1720 angefertigten, noch vorhandenen Inventario der Domkirche heisst es:

„Etliche Metallstücke, 3 lange und 13 kleine, „welche zur Taufe gehören und in die Sacris„tey gelegt, damit sie nicht gestohlen werden,“

späterhin ist diesen Worten noch hinzugefügt worden:

„hiervon noch 8 Stück den 10. Februar 1795, da„von ein langes Stück a. d. da der Diebstahl „geschehen, in die Hauptwache gesendet, wel„ches nebst den gestohlenen 2 Stücken in curia „hierselbst noch liegen soll, und nicht wieder „eingebracht worden.“

So war also dieses Baptisterium leider schon vor länger als 100 Jahren defect und musste in einzelnen Stücken zur Sicherheit gegen den Diebstahl in der Sacristey aufbewahrt werden!

Im Jahre 1780 wurde es unumgänglich nöthig, den sehr alten, vielfältig beschädigten und höchst unscheinbar gewordenen Hauptaltar der Kirche abzutragen und durch einen neuen zu ersetzen. Dem Kirchen-Aerario fehlte es hierzu an den erforderlichen Mitteln, der Patron der Kirche (die Universität zu Frankfurt a. d. O.) mochte auch aus dem Fonds der Universität keinen Beitrag bewilligen können, eine zu diesem Behufe veranlasste Haus-Collekte gewährte ebenfalls keinen besonders reichlichen Ertrag und man entschloss sich daher damals leider, vielleicht auch in der Ueberzeugung, dass man das Baptisterium doch niemals würde wiederherstellen können, die zerstreueten Ueberbleibsel des letztern als altes Metall zu veräussern; von dem Ertrag und den eingegangenen Haus-Collektengeldern wurden die Baukosten des neuen Haupt-Altars bestritten, der alte Taufstein unter der Orgel aber ganz weggenommen und dafür ein anderer von Sandstein ohne alle Verzierung im hohen Chore der Kirche aufgerichtet.

Nicht also vor wenigen Jahren, wie es in dem Eingangs gedachten Aufsatze heisst, sondern bereits vor länger als 50 Jahren sind die Ueberreste des schon seit mehr als 100 Jahren in desolatem Zustande befindlich gewesenen alten ehernen Baptisterii zum Besten der Kirche veräussert worden, und der in jenem Aufsatze der neuern Zeit gemachte Vorwurf trifft diese nicht. —

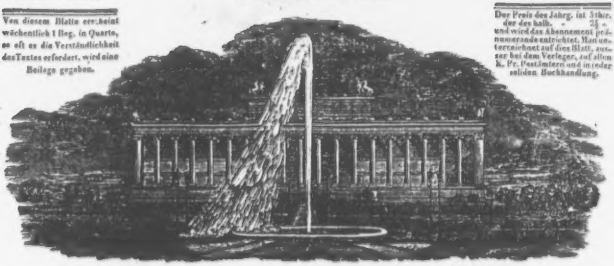
*) Die oben angeführte Stelle ist einer (nicht von mir geschriebnen) Recension der „Architektonischen Denkmäler der Altmark von Strack und Mevertheim. 3tes Heft“ entnommen. Die betrügliche Stelle meines Textes, in den Erklärungen dieses Heftes, lautete: „Der Taufstein, eine neuere Arbeit, ersetzt einen ältern, den man verkauft hat; Beckmann, in seiner Beschreibung der Mark, sagt von demselben: Er ist ein grosses metallenes Werk“ u. s. w.
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 16. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Verhaeltniss der neuern Baukunst zur alten.

(Beschluss.)

Ausser bei den gottesdienstlichen Gebäuden finden wir den altdeutschen Baustyl bei den Ritterburgen, Pfalzen und bei andern mehr zu bürgerlichen Zwecken bestimmten Gebäuden des Mittelalters wieder, wo derselbe mehr oder weniger rein und entschieden hervortritt. Indessen ist derselbe mit allen Institutionen des Mittelalters so innig verwachsen, so durchaus charaktervoll und individuell, dass unsere Zeit sich nie mehr mit ihm befreunden kann, und schon das höchste leistet, wenn sie die Ueberreste, als geschichtliche Denkmale in ihren Trümmern zu erhalten sucht. Denn eben diese Zeit hat alle mittelalterigen Institutionen hier gelöst oder dort gebrochen, und die Berechtigung erlangt, nicht mehr daran erinnert zu werden; sie hat die grosse Aufgabe zu lösen, die materiellen Interessen geltend zu machen, den romantischen Interessen aller Art gegenüber, welche die Welt so lange als das Höchste erkannte, und die von Philosophen und Gelehrten vielfach gebrandmarkte „schlechte Weise des Nützlichen“ zu vollen Ehren zu bringen. — Indem wir also alle Nachahmung des altdeutschen Baustyls gänzlich von uns abweisen und der Meinung sind, dass weder dieser in seiner Erhabenheit, noch unsere Zeit in ihrer Bedeutung, beeinträchtigt werden darf, führen wir Göthe, der sich so oft mit ächtem Enthusiasmus über altdeutsche Bauwerke ausspricht, als eine Autorität für uns an; denn er setzt es als eine constante Bezeichnung der Dilettanten in der Baukunst, dass sie gern alles, was ihnen unter Händen kommt, altdeutsch bauen wollen; sie lassen uns in Gebäuden, die sich wirklich nicht dazu eig-

nen, mit einem Male ein altdeutsches Spitzbogenfenster mit bunten Scheiben und selbsterfundenen Verzierungen entgegentreten, oder wollen gern die grossen, eindrucksvollen Räume, die nur Sinn haben, wenn würdige Rittergestalten darin umherwandeln, mit modernem Ausputz behängen, und für unsere modernen Gesinnungen im schwarzen Frack bequem machen u. dergl. mehr.

Indem wir die Absicht haben, die Aufgabe, welche der Baukunst von der gegenwärtigen Zeit gestellt ist, zu bezeichnen, müssen wir uns zu der vielfach ausgesprochenen Meinung wenden, dass wir so lange einer eigenthümlichen Baukunst entbehren werden, bis es nicht gelungen ist, eine ächt protestantische Kirche zu erfinden, denn man meint, dass, wie überall und zu jeder Zeit, auch bei uns, der religiösen Baukunst der Typus für alle übrigen Bauwerke entnommen werden müsse. Diese Meinung ins concrete durchzuführen, ist eine schwierige Aufgabe, die nicht in meinem Berufe liegt; sie ist die eigentliche Aufgabe der Philosophie, der Weltgeschichte, die darzuthun hat, wie die jedesmalige Naturansicht die herrschende religiöse Ansicht, und diese wieder alle andern Sphären des Lebens bedingt. Aber in Beziehung auf den vorliegenden Gegenstand kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass der Protestantismus jede Verbindung der Kunst mit der Religion für immer gelöst hat; denn er hat sich dazu erhoben, jede äussere Anregung von sich abzuweisen, und sich nur auf dem Boden des Gedankens entwickeln zu wollen, religiöse Erhebung nicht mehr aus der Unmittelbarkeit überschwenglicher Zustände, sondern aus dem, zum Bewusstsein gelangten Begriff zu schöpfen, und den Cultus nur in den Geist der Gemeinde zu setzen. Der Kunst sind also die überirdischen Gebiete verschlossen, ihre Motive können daher nicht mehr entnommen werden; dagegen ist ihr das reiche, heilige Gebiet des Lebens angewiesen, die grosse Wirklichkeit, in welcher, die Offenbarung des göttlichen Geistes zu erkennen, unserer Zeit vorbehalten ist. — Die protestantische Kirchenbaukunst zunächst muss also in höchster Anspruchslosigkeit auftreten, keine Wirkung nach Aussen hin beabsichtigen, weder durch colossale Massen, noch durch kühne Constructionen oder sinnreiche Verzierungen, anderseits auch nicht durch rohe Formen oder kahle Wände, wie bei den Puritanern. Sie hat die schwierige Aufgabe, sich selbst zu negiren, Nichts von dem, was sie benutzt bemerken zu lassen, weil es da ist, sondern nur vermissen zu lassen, wenn es fehlte, und in der vollendetsten Harmonie aller Theile das Gleichgewicht eines mit sich, mit dieser Erde und mit Gott versöhnten Gemüths zu repräsentiren. Am leichtesten werden diese Bedingungen durch die rein menschlichen, für alle Zeiten geltenden, und an keinen besondern Kultus geknüpften antiken Formen erfüllt; bei kleinern Kirchen durch den horizontalen Architravstyl, bei grössern durch den Bogenstyl, der die Anordnung der Emporkirchen und die Bedeckung weiterer Räume auf die naturgemässeste Weise zulässt. Skulpturen, namentlich im Innern, sind mit äusserster Vorsicht anzuwenden, und wenn man sich ihrer bedient, in einfachster Würde zu halten; ob symbolische Malerei überhaupt gestattet werden darf, wage ich nicht zu entscheiden; als Schmuck der Architektur kann sie entbehrt werden. — Was das Aussere dieser gottesdienstlichen Gebäude betrifft, so muss es zwar im Allgemeinen der Absichtslosigkeit des Innern entsprechen, indessen kann die Gemeinde hier viel eher verlangen, dass ihre künstlerische Bildung oder ihr materieller Inhalt auf eine würdige Weise dargestellt werde. Die Form des Grundrisses ist gleichgültig, wenn sie nur zweckmässig ist; daher darf man nicht ängstlich eine geschichtliche Erinnerung in der Form der Basilica festhalten, oder die heilige Symbolik des Kreuzes im Grundrisse finden wollen. Die Thürme, die man mit kirchlichen Gebäuden in Verbindung zu setzen gewohnt ist, haben die geistige Bedeutung, die sie in der altdeutschen Baukunst hatten, zum Theil aufgegeben, und dafür untergeordnetere, gemüthliche, technische oder pittoreske Interessen erhalten. Sie sollen der Gemeinde die Zeit verkünden, und von ihnen herab soll der Ruf zur Versammlung erschallen; sie eröffnen eine Fernsicht hinaus in weite Gelände, und winken dem Herannahenden freundlich Willkommen, dem Scheidenden Abschied zu. Solche gemüthliche Zustände wird eine anspruchslose Form, ein schlankes Verhältniss und eine mässige Höhe vollkommen befriedigen. Ungern vermissen wir den Thurm bei einer Kirche, denn auch die Gewohnheit hat ihr heiliges Recht.

Indem ich hier von der protestantischen Kirchenbaukunst spreche, kann ich nicht umhin, der Bemühungen Schinkels in dieser Beziehung zu er-

wähnen, und der mannigfachen herrlichen Entwürfe, die uns in seinen Heften vorliegen. Aber indem ich dieses Meisters gedenke, bezeichne ich zugleich die Epoche, welche einen Wendepunkt in der Geschichte der Baukunst bildet; denn gerade zu der Zeit, wo seine Wirksamkeit beginnt, fing ein reinerer Kunstsinn an, die Ueberreste, welche uns das Alterthum hinterlassen hat, ihrem vollen Werthe nach zu schätzen. Und wie Schinkel die Antike aufgefasst, wie er sich ganz von ihr durchdrungen, wie er sich diesen Nahrungsstoff seines Geistes auf organische Weise assimilirt hat, davon zeugen seine Werke. Indessen nur mit Zaghaftigkeit berühre ich diesen Gegenstand, denn wenn ich meine eigenste Ueberzeugung aussprechе, dass Schinkel ein antiker Baumeister in der vollsten Bedeutung des Wortes ist, dass die alten Architekten, wenn sie mit ihrem Sinn für das Bedürfniss der lebendigen Gegenwart, für Harmonie, Schicklichkeit und innere Nothwendigkeit ihren Gräbern entsteigen könnten, diesen Meister freudig in ihrer Mitte begrüssen würden, weil sie durch ihn erst zum Bewusstsein gelangt wären, dass Alles, was sie für ihre reiche Gegenwart geschaffen, Werth und Gültigkeit für ewige Zeiten behauptet, — wenn ich diese Ueberzeugung ausspreche, so kann sie als der Ausdruck des Einflusses erscheinen, den seine reiche Persönlichkeit vielleicht auf uns geübt hat, oder der Pietät — weil wir unsere ganze Bildung dem Studium seiner Werke verdanken. Aber wenn reine Hingebung und das Schwören auf das Wort oder Werk des Meisters das erste Stadium bildet, so ist es das höhere, wenn reifere Erkenntniss dieses Wort oder Werk zum verständigen Bewusstsein bringt, und die ganze That und das Wesen und den Sinn des Meisters zum Begriff erhebt. Und so sind nicht wir allein, sondern wohl alle, die dazu berufen sind, die Werke dieses Meisters zum Begriff der neuern Baukunst geworden, und der Befriedigung, welche unsere Zeit von ihr zu fordern berechtigt ist. — Das grosse Vorrecht des Genies ist Freiheit. Schinkel hat nach keiner Regel gebaut, aber was er geschaffen, ist Regel; nach dem Sinne der Alten hat er gebaut, er hat sich mit ihnen verständigt, auf ihre grauen Worte gelauscht, und den zusammenhanglosen klagenden Tönen des delphischen Gottes Deutung und Besonnenheit und Bewusstsein gegeben. Die Unergründlichkeit dieser classischen Weihe wird empfinden, wer sich dem Eindrucke jenes unübertroffenen Saales ganz hingeben konnte, und der Harmonie der Formen und Farben, der rauschenden und lieblichen Tonwellen, der glanzvollen Beleuchtung und der zierlichen wogenden Menge. Es wird sie empfinden, wer in die Hallen des Museums getreten ist, und in seine heilige tönende Rotunde, wo nach langem Umherirren Götter und Helden ihre Heimathstätte wieder gefunden. Das ist die neuere Baukunst, und dass wir sie empfinden können, erhebt und beglückt und erfrischt uns, denn der geschmacklose Reichthum und die drückende Pracht des vorigen Jahrhunderts hatte uns wirklich lange gefangen und recht ermüdet.

Unter den wackern in dieser Schule gebildeten Meistern sehen wir vor allen Stüler, Schadow, Menzel und Knoblauch rüstig auf der vorgeschriebenen Bahn fortschreiten, und mit Freude erblicken wir die so lebendig gewordene Kunst durch den Griechen Kleanthes und durch Schaubert nach ihrer ursprünglichen Heimath, dem wiedergeborenen Griechenlande, zurückgeführt. Also auch in dieser Beziehung leuchtet unser Vaterland voran, denn wenn auch in Deutschland, namentlich durch Klenze, noch manches Tüchtige geleistet wird, so befolgen doch die Bestrebungen des Auslandes, und namentlich die der Franzosen und Engländer, eine entschieden andere Richtung. Zwar verdanken wir grossentheils ihrer Mühe und ihrem Aufwande eine vollständige Kenntniss der Antike, aber die Theile sind ihnen in der Hand geblieben, und nicht durch ein geistiges Band wussten sie dieselben zu verknüpfen; daher finden wir die schönsten Denkmäler des Alterthums, einen Thurm der Winde, das oben erwähnte choragische Monument oder das herrliche Pandroseum, als Gartenhäuser in ihren Parks oder als Tafelaufsätze bei üppigen Gelagen, gleich wesenlosen Schatten wieder.

Die fortschreitende Bildung hat den Verschönerungstrieb, der bei allen Völkern erwacht, sobald sie aus dem rohsten Naturzustande treten, zu einem breiten ästhetischen Interesse erhoben. Je vielfachere Richtungen des Lebens von diesem Interesse durchdrungen werden, desto durchbildeter ist das Volk; aber den ersten auffallenden Massstab dafür giebt uns die Bauart des Volkes ab. Erlauben Sie mir, hochgeehrte Versammlung, hier wiederum Göthe's zu erwähnen, und folgende Stelle aus dem 44. Bande seiner Werke anzuführen:

„Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik, und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.“

„Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein grosser wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte, und durch die belebenden Töne seiner Leyer den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Gauzheit gerissenen Felssteine mussten, indem sie sich enthusiastisch herbei bewegten, sich kunst- und handwerksgemäss gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Strasse zu Strassen anfügen! An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.“

„Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Thätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Function, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem idealen Zustande; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses theilhaftig. Man gewöhne sich in Sanct Peter auf- und abzugehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen wagten.“

„Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewusst in der Wüste eines düstern Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zu Muthe, als wenn er Dudelsack-Pfeifen und Schellen-Trommeln hörte, und sich bereiten müsste, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen.“

Wenn wir nun alle ästhetischen Interessen vollkommen und nur durch die Antike befriedigen können, so ist damit nicht gesagt, das wir unsere Gebäude alle in griechische Tempel verwandeln müssten. Es kann der neuern Architectur nicht vorgeworfen werden, dass sie wahren oder eingebildeten ästhetischen Regeln die Zweckmässigkeit und Bequemlichkeit ihrer Anordnung zum Opfer bringe, denn sie weiss es, dass Zweckmässigkeit und ein enges Anschliessen an das wahre Bedürfniss, ein wesentliches Element der Schönheit ist, und dass eine hervortretende Zweckwidrigkeit niemals durch eine schöne Form versöhnt werden kann. Besonders war es die Symmetrie, welcher früher eine beinah tyrannische Macht zugestanden wurde. Aus den einfachen Bedingungen eines um einen Mittelpunkt regelmässig geordneten Ganzen hervorgehend, ist sie am leichtesten zu handhaben, und bringt eine, ich möchte sagen, elementare ästhetische Wirkung hervor, die aber als Grundlage, da der Geist der Ordnung und der strengen Regel sich durch sie nach Aussen hin kund giebt, bei öffentlichen Prachtgebäuden, die immer ernst und würdig gehalten werden müssen, nie fehlen darf. Verletzungen der Symmetrie kann man sich bei bürgerlichen Wohngebäuden aber, bei Gebäuden von ländlichem oder technischem Charakter in grossem Masse erlauben. Aber hier zeigt sich, dass künstlerische Bildung und ein sehr feiner Takt dazu gehört, unsymmetrisch vertheilte Massen zu behandeln und zu einem pittoresken Ganzen anzuordnen. In der Symmetrie findet das Handwerk die einzige Quelle einer ästhetischen Wirkung, gewöhnlich sucht es, dieselbe durch Blendwerk und Trugbilder zu retten; aber die Architektur verlangt auch Wahrheit, und so bleibt ihm nichts übrig, da der Geist fehlt, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen, sich ganz der Gewalt gebietender Umstände Preis zu geben, und das Widerstrebende auch widerwärtig hervortreten zu lassen. Und dennoch kann sich in solchen Gebäuden eine gewisse technische Tüchtigkeit offenbaren, wenn sie auch mit den vollsten Ansprüchen auf ästhetisches Interesse schmucklos, ohne charaktervolle Gliederung und mit kahlen Wänden dastehn; aber ungern sieht man solche Tüchtigkeit zurückgedrängt und verhüllt durch fratzenhaften missverstandenen Schmuck, wie in der alt-französischen Schule.

Noch vieles wäre zu sagen über den Charakter, der den verschiedenen Arten Gebäuden gegeben werden muss, über die innere Einrichtung und wie diese mit der Dekoration und allen Geräthen in Uebereinstimmung zu bringen sei, um ein harmonisches, auf Gemüth und Sinn wohlthätig wirkendes Ganze zu schaffen; noch wäre der grossen Bedeutung der technischen Baukunst zu erwähnen, und wie sich dieselbe als eine zweite Natur, der ursprünglichen gegenüber, aber zu menschlichen Zwecken gestaltet

hat; endlich wäre noch die Beziehung der Architektur zu allem nachzuweisen, was mit dem Prädikate geschmackvoll belegt wird, und wodurch das rohe Bedürfniss, indem seine Form sich veredelt und erhebt, in den Kreis der Bildung und der Sitte gezogen wird; indessen darf ich die Geduld einer hochgeehrten Versammlung nicht länger in Anspruch nehmen. Wir haben erkannt, dass die Baukunst nur Würdiges, den Bedürfnissen und dem ganzen Culturzustande der Zeit Angemessenes zu leisten vermag, wenn sie sich eng der Antike anschliesst und ihren einfachen, edeln und zweckmässigen Formen. Freie künstlerische Bildung kann in diesem Sinne neue Gestaltungen hervorrufen, und selbst wo die Schranke des Handwerks nicht überschritten ist, wird verständige Hingebung und ein treues Befolgen der höchsten und besten Muster recht Schätzenswerthes leisten; aber das fühlt gewiss ein Jeder mit tiefem Bedauern: nirgends giebt es so viel Thyrsusschwinger, als hier. Die „scheinbare Unbedingtheit" der Baukunst lässt sie leichter erscheinen, als sie ist, und jedem zugänglich, will sich jeder in ihr ergehen, denn, wenn nur finanzielle Mittel vorhanden sind, ist auch die Möglichkeit gesetzt, alle Arten phantastischer Grillen und eigner Ideen zur Ausführung zu bringen, ohne weitere Mühe und ohne innere Arbeit. Daher dieser Dilettantismus, der uns aus der Geschmacklosigkeit gar nicht herauskommen lässt, und der hier um so gefährlicher ist, da er sich nicht verbergen lässt, wie in der Malerei, und da er nicht verhallt, wie in der Musik.

Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover.

Das „Hannoversche Magazin" enthält in den Blättern vom 5. bis 26. März d. J. ausführliche „Andeutungen über die zweite Kunstausstellung in Hannover" von H. J. Meyer daselbst, welche lebendig, mit Sinn und Wärme, und nicht ohne guten Humor geschrieben sind. Wir theilen unseren Lesern in Folgendem einen Auszug des Wichtigsten mit, in der Voraussetzung, dass diese, wesentlich zwar für die nächste Heimath verfassten Bemerkungen auch ein weiteres Interesse in Anspruch nehmen dürften.

„Die zweite vom Kunstvereine für das Königreich Hannover veranstaltete Ausstellung von Werken lebender Künstler ist am 24. Februar, als dem Geburtstage des erhabenen Protektors des Vereins, des Vicekönigs Herzogs von Cambridge eröffnet worden. Die Erwartungen von dieser Ausstellung waren im Publico, wenigstens soweit wir vernommen, nicht sehr bedeutend; desto erfreulicher ist es daher, wenn die diesjährige Ausstellung der vorigen nicht allein an Anzahl der Nummern vollkommen gleich kommt, sondern sie auch, was den Kunstwerth der ausgestellten Werke betrifft, weit überragt."

„Die Ursache dieses letzten Umstandes, dass diese zweite Ausstellung bei weitem bessere und namentlich nicht so viel mittelmässige Werke enthält, ist darin zu suchen, dass bei jener ersten Ausstellung die auswärtigen Künstler eines Theils vielleicht nicht früh genug von einer Ausstellung in Hannover Kunde erhielten, andern Theils auch vielleicht von dem Kunstsinne und der Kunstliebe der Hannoveraner nicht die vortheilhafteste Meinung hegten und deshalb nur wenig einsandten. Die Masse der mittelmässigen Bilder der ersten Ausstellung erklärt sich aber daher, dass auf dieser ersten alle diejenigen Sachen erschienen, die sich seit mehreren Jahren, ohne den ersehnten Käufer zu finden, auf allen Ausstellungen umhertrieben. Alle diese Ursachen fallen jetzt weg. Die Künstler waren seit lange auf diese zweite Ausstellung vorbereitet; viele und gerade sehr ausgezeichnete haben ausdrücklich für diese Ausstellung gemalt." —

An Sculpturen war die diesjährige Ausstellung wenig bedeutend. Der Verfasser führt meist nur Portraitbüsten auf: von Thorwaldsen, von Rauch, Tieck und Wiehmann in Berlin, C. Mayer in München, Wessel und Siebrecht in Cassel; ausserdem ein Gypsmodell von C. Steinhäuser aus Bremen (in Berlin, einem Schüler Rauch's), ein Knabe, welcher Krebse fängt, und eine vergrösserte Copie der Statue des Erzgiessers Peter Vischer vom Sebaldusgrabe zu Nürnberg in Bronce, von Howaldt aus Braunschweig. — Von einem Zweige der Sculptur waren diesmal Arbeiten ausgestellt, der auf der vorigen ganz fehlte, nämlich Silberarbeiten. Der Verf. bemerkt hiebei, wie die Goldschmiedekunst heutiges Tages, obgleich noch stets in das Leben eingreifend, vernachlässigt sei:

mehr wie jede andere sei diese Kunst zum Handwerke herabgesunken, fast kein jetziger Goldschmied könne zeichnen und modelliren, oder habe Geschmack und künstlerische Bildung genug, um selbst zu erfinden; zu den gewöhnlichsten und nöthigsten Verzierungen habe man Stampen, die meist in Paris gemacht werden, als Modelle geschmacklose Fabrikmuster; einigermassen scheine sich die Goldschmiedekunst jetzt wieder durch die zur Mode gewordenen Ehrenbecher zu heben. Die ausgestellten Silberarbeiten waren gleichfalls Becher; namentlich rühmt der Verf. den grössern vom Gürtler Bökeler nach Zeichnungen des Stadtbaumeisters Andreae angefertigten, als ein in Idee und Ausführung harmonisches Kunstwerk.

Um so reicher, mannigfaltiger und bedeutender war das Fach der Malerei besetzt; schon im Fache der Historienmalerei fehlte es nicht an bedeutenden Compositionen. Als die ausgezeichnetsten unter den letzteren nennt der Verf. vier Cartons von Cornelius zu den in der Glyptothek zu München ausgeführten Freskogemälden. „Das Publikum (bemerkt indess d. V.) ist für diese Bilder, die ausgezeichnetsten Leistungen neuerer deutscher Kunst, noch nicht reif; man sieht nur wenige Beschauer vor diesen Cartons stehen und das sind meist Künstler.“ Sodann das grosse Gemälde von J. Schnorr, welches der Künstler auf Bestellung des verst. Ministers von Stein gemalt hat, den Tod des Kaisers Friedrich Barbarossa darstellend. Es ist dasselbe bereits früher in diesen Blättern (Jahrg. 1833, No. 16, S. 127) besprochen worden; der Verf. stimmt jedoch nicht ganz mit dem damals gespendeten Lobe überein; wenn die Figuren auch im Einzelnen trefflich gezeichnet und gemalt, einzelne Motive schön erfunden seien, so scheine doch die Gruppirung des Ganzen nicht besonders angeordnet: „Auf dem ganzen Bilde, das doch einen Mittelpunkt der Handlung hat, wirbeln die Gestalten durcheinander, dass das Auge nirgends rechte Ruhe findet;“ jedoch erklärt der Verf. die in der Composition grossartige und vortrefflich ausgeführte Landschaft des höchsten Lobes würdig und als das unstreitig Trefflichste des ganzen Bildes. Ein anderes historisches Gemälde von bedeutendem Umfange war die (schon mehrfach geschene) Hunnenschlacht auf dem Lechfelde im J. 935, von Kolbe in Berlin: „ein Bild voll Leben und Handlung, das aber dem Schnorr'schen Bilde in Zeichnung und Malerei bei weitem nachsteht.“ Ausserdem waren einige kleinere Bilder von Kolbe vorhanden unter denen der Verf. namentlich das „Echo, Idylle“ rühmt: „ein Hirt spielt auf der Flöte, zwei Mädchen lauschen auf das Echo. Das zierliche Bildchen ist allerliebst, wahr und hübsch in Farbe und Zeichnung, das aufmerksame Horchen der Mädchen vortrefflich ausgedrückt.“

(Fortsetzung folgt.)

ARCHITEKTUR.

Sammlung architectonischer Entwürfe von Schinkel. Ein und zwanzigstes Heft. Berlin 1834, bei Duncker und Humblot.

Ueber das zwanzigste Heft der Schinkel'schen Entwürfe, welches die Zeichnungen zu der gegenwärtig im Bau begriffenen [illegible]ale von Berlin enthält, zu sprechen, haben wir absichtlich unterlassen, indem das hiebei angewandte System zu eigenthümlich dasteht, als dass wir nicht die günstige Gelegenheit der bereits nahen Vollendung dieses höchst merkwürdigen Gebäudes erwarten sollten, welche eine gründlichere und unbefangnere Beurtheilung möglich machen wird. Zwischen der Zeichnung geometrischer Aufrisse, kleiner Perspektiven und einzelner Details, und zwischen der unmittelbar gegenüberstehenden Gesammtmasse und dem vollständig durchgeführten Organismus ihrer Glieder ist begreiflicher Weise ein bedeutender Unterschied.

Das vorliegende Heft enthält zunächst „Entwürfe zu dem neuen Packhofs-Gebäude in Berlin,“ welches bereits vollendet, eine der schönsten Zierden unserer Hauptstadt ausmacht. Der Herausgeber sagt darüber Folgendes.

„Durch den Bau des Museums ward der Schiffahrt in Berlin ein anderer Lauf gegeben; ein alter Flussarm ward ausgefüllt und gab den Platz für jenes Gebäude her, dagegen ward ein schmaler Canal, der Kupfergraben, so erweitert, dass jetzt die gesammte Schiffahrt durch diesen Canal geht. Längs desselben hin ziehen sich Grundstücke, die bereits bei dem Bau des Museums erworben werden mussten, theils um die Verbreitung des Kupfergrabens möglich zu machen, von welcher jener Bau abhän-

gig war, theils schon in der Absicht, hier einmal eine angemessene Packhofs-Anlage für Berlin auszuführen. Diese Anlage ist nun im Jahre 1832 in den wesentlichsten Theilen vollendet und in Gebrauch genommen worden. — Zwei Gebäude in fast quadratischer Grundform, jedes mit einem kleinen inneren Hofe versehen, sind durch einen schmalen langen Bau von geringer Höhe verbunden, wodurch gegen den Fluss ein Gartenraum, an der entgegengesetzten Seite eine Strasse zum Packhofe hin gebildet wird. Das Gebäude zunächst dem Museum enthält die Wohnung des General-Steuer-Direktors, die Niederlage und Casse für das Stempelpapier und die Büreau's der General-Steuer-Direktion. Das zweite Gebäude am Packhofe enthält die Wohnung des Packhofs-Direktors und anderer Officianten, den grossen Revisions-Saal und die gesammten Räume der Packhofs-Verwaltung, die sich auch in das lange Verbindungsgebäude hineinziehen. Am Ende des Packhofs ist ein Magazin von 5 Geschossen angelegt, in welchem Waaren aller Art gelagert werden können. Ein gallerieartiger Schuppen zieht sich von dem Magazin längs des Packhofsplatzes am Wasser hin; hier werden die ausgeschifften Waaren zunächst untergebracht, weshalb daselbst die nöthigen Krahne angelegt sind."

Was nun als das zuerst Ansprechende und Erfreuliche dieser reichen Anlage in die Augen fällt, ist das schlicht Charakteristische in der Durchbildung der einzelnen Theile. Das grosse Magazingebäude hat etwas Massenhaftes, Solides in seiner Hauptform; die zahlreichen Fenster-, sowie die Thüröffnungen sind überall im festen Halbkreisbogen überwölbt. Der ganze Bau ist aus Backstein, ohne Kalküberwurf, mit einfach geformten Gesimsen und Einfassungen, ausgeführt. Das Kranzgesims wird von starken Consolen getragen, aber es ladet nicht weit aus, da dies einen viel zu imponirenden Eindruck hervorbringen würde. Der Schuppen, der nach dem Wasser zu, bis auf die nöthigen Eingänge, geschlossen ist, markirt sich als solcher durch eine leichte Pilasterstellung, die seine äussere Wand versiert. Das zweite Gebäude, ein wenig vom Wasser zurücktretend, ist in einfachen, klaren Verhältnissen und Formen, aufgeführt, es besteht aus zwei Geschossen, deren oberes als Hauptgeschoss ausgezeichnet ist. Das vordere Gebäude ist an der dem Museum zugekehrten Seite mit einem zierlichen Fronton versehen, dessen schönes Relief, nach einer Schinkel'schen Zeichnung gearbeitet, den Zweck der ganzen Anlage verbildlicht. Es enthält in der Mitte eine Fortuna oder Abundantia; zu ihren Seiten, in schöner Jünglingsgestalt, Genien der Schiffahrt und des Ackerbaues; sodann Flussnymphen, und in den Winkeln des Dreiecks Schwäne und Reiher. Die Akroterien, über der Spitze und auf den Ecken des Frontons, werden in ihrer Hauptform durch die Gestalt des majestätischen preussischen Adlers gebildet. Dieses Fronton ist, über die Bäume des Lustgartens herüberschauend, als eine der anmuthigsten Zierden derjenigen Gegend von Berlin, wo alles Grosse und Schöne versammelt ist, zu betrachten. Es wäre nur zu wünschen, dass dasselbe durch hinzugefügte farbige Verzierung auch in grösserer Ferne deutlicher erkennbar würde. — Was aber das in Rede stehende Hauptgebäude in seiner Gesammtwirkung betrifft, so können wir nicht umhin zu bemerken, dass demselben irgendwie ein Etwas zu der erwünschten Würde mangelt; vielleicht beruht dies in dem Umstande, dass keins der beiden Hauptgeschosse wesentlich über das andere vorherrscht, dass keins wesentlich durch das andere bedingt wird. — Die Gesammtanlage bildet ein höchst malerisches, mannigfach bewegtes, charakteristisches Ganze; zwei Veduten geben davon auch in dem vorliegenden Hefte ein genügendes Zeugniss.

Ausser den genannten enthält dies Heft noch die „Entwürfe zu der Kapelle im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg." Auch hier ist es nöthig, das Vorwort des Verfassers zu berücksichtigen, in welchem es hierüber heisst:

„Das Blatt No. 131 giebt die Ansicht, No. 132 den Durchschnitt der Kapelle, wenn die Aufgabe sehr absonderlich gestellt war: das Gebäude in möglichst kleinem Massstabe sollte in reichem Mittelalter-Styl gehalten, doch innerlich für den griechischen Gottesdienst angelegt werden. Eine quadratische Grundform, der bekannte Abschluss des Altars in der griechischen Kirche, drei Portale und vier Eckthürmchen, in denen die Abflussrinnen für das Regenwasser liegen, war die Anordnung, welche aus dieser Aufgabe hervorging. Für das Klima von Petersburg ward eine Heizanstalt in einem unteren Gewölbe eingerichtet, durch welche der ganze Fussboden erwärmt werden kann und welche noch so viel Wärme in die Räume der Rinnen der vier Thürmchen lässt,

um diese, wenn bei Wechsel von Tau- und Frostwetter Eintopfung eintreten sollte, aufthauen zu lassen. Es wurde angenommen, dass die Hauptmasse in accurat geformten Backsteinen mit glasirten Aussenseiten aufgeführt, sämmtliches Leistenwerk, die Spitzen, Ornamente und Figuren von gegossenem Eisen darauf befestigt werden sollten. Harmonisches Farbenspiel würde das Eisenwerk zuletzt mit dem Ganzen in Zusammenhang bringen. — Ueber die Ausführung des Entwurfs ist zur Zeit noch nichts bekannt geworden.“

Es scheint in der Natur einer solchen sich widersprechenden Aufgabe zu liegen, dass die Herstellung derselben wenig innere Nothwendigkeit und Ursprünglichkeit zeigen muss, um so mehr, wenn wir — wohl nicht mit Unrecht — in den früheren Entwürfen Schinkels überhaupt wenig Interesse für heutige Anwendung des gothischen Styles finden. Der vorliegende Entwurf ist zwar höchst anmuthig und zierlich ausgeführt; aber es ist mehr eine Dekoration, ohne eigentliche Consequenz und diejenige Begeistigung, die den höheren Werken auch der Architektur nicht fehlen darf. Dass übrigens der Verfasser diesen Entwurf nur als einen derartigen mittheilt, scheint sich aus dem Vorworte zu ergeben.

Nachrichten.

Dresden. In der zweiten Kammer ist über das Fortbestehen der Akademie der bildenden Künste (zu Dresden und Leipzig) debattirt und schliesslich für dasselbe entschieden worden, nachdem die Regierung sich erklärt, dass sie es sich werde angelegen sein lassen, das Institut zweckmässiger zu organisiren, als dies gegenwärtig nach ihrer eigenen Ueberzeugung der Fall sei. Unter den verschiedenen Debatten für und wider diesen interessanten Gegenstand bemerkte der Königl. Commissair v. Wietersheim: Man dürfe wohl behaupten, dass auch der Staat ein Auge, ein Ohr für die Kunst haben und auch solche Ausgaben für dieselben tragen solle, wie sie jeder höher gebildete Mensch auch habe. Sachsen sei durch das Zusammentreffen mehrerer Ereignisse berühmt durch ganz Deutschland, durch ganz Europa; es gebe keinen Staat diesseits der Alpen, welcher so reiche Kunstsammlungen aufzuweisen hätte. Als andere Staaten erst anfingen, sich aus der Barbarei zu erheben, sei Dresden schon eine Stadt gewesen, wo der Kunstsinn auf eine merkwürdige Weise vorhanden war. Es würde besonders scheinen, wenn die Nachwelt den Tag aufschreiben müsste, wo der Sinn für Kunst in der Versammlung der Sächsischen Volksvertreter aufhören würde; der Genius, welcher an der Wiege bei Geburt der Constitution gestanden, würde sich schmerzlich abwenden, wenn diese Geburt des constitutionellen Lebens sogleich die Todesstunde für die Kunst sein würde. — Eine beantragte Vereinigung der Kunstsammlungen mit der Akademie wurde verneint; in Bezug auf die Reorganisation der Akademie wurde die besonders nöthige Berücksichtigung der Baukunst zur Sprache gebracht.

Die Stadt Versailles wird dem General Hoche, der in ihrer Gegend (zu Montreuil) geboren worden, ein Monument errichten lassen; von den ihr zu diesem Zwecke vorgelegten Zeichnungen hat sie denen des Architekten Lemaire den Vorzug gegeben.

Zu Strassburg ist am 31. März der berühmte Bildhauer Ohmacht, ehemaliger Zögling der französischen Künstlerschule zu Rom, in seinem 73. Jahre gestorben.

Berichtigung.

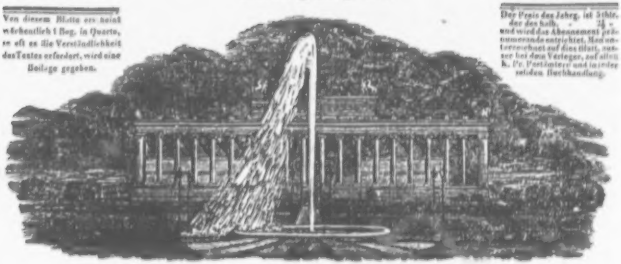
In No. 15 des Museum's, S. 117, Sp. 2, Z. 3 ist statt: Garten der Ripetta zu lesen: Hafen der Ripetta.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 17. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. — 1½ — und wird das Abonnement gleichzeitig entgegen genommen. Man adressire sich auf dieses Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Gemaelde Raphaels aus dem Hause Ancajani.

Vom Direktor der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums, Herrn Dr. Waagen*).

Die Ankunft des von allen Kunstfreunden mit Verlangen erwarteten Gemäldes von Raphael, welches die Anbetung der Könige vorstellt und, vormals im Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto befindlich, im vorigen Jahr auf Befehl Seiner Majestät des Königs durch den diesseitigen Minister Residenten am Päpstlichen Stuhl, Herrn. Geh. Legationsrath Bunsen, für die Gemäldegallerie des hiesigen Königl. Museums angekauft worden ist, veranlasst mich über Herkunft, Art und Zustand dieses Kunstwerks hier einiges mitzutheilen.

Dieses Gemälde wurde ursprünglich für die dem heiligen Petrus geweihte Kirche der Abtei Ferentillo, eines von der Strasse zwischen Spoleto und Terni nicht weit abgelegenen Fleckens, auf Veranlassung eines Abts aus der Familie Ancajani ausgeführt. An dieser schon um das Jahr 718 von Faroald, dem letzten Herzog von Spoleto, gestifteten Abtey finden wir bereits in früher Zeit Aebte aus dieser Familie, wie denn im Jahr 1231 ein Mateo Ancajani diese Stelle bekleidete. Unser Bild ist aber entweder für den Abt Ancajano Ancajani, der von 1478 bis 1503, oder für den Abt Luigi Ancajani, der die folgenden Jahre dem Kloster vorstand, gemalt worden. Wir werden weiter unten sehen, dass die grössere Wahrscheinlichkeit für den ersten spricht. Ueber die Entstehung des Bildes hat sich in der Fa-

*) Ein allgemeiner gefasster Artikel desselben Herrn Verfassers befindet sich in No. 108 der Staatszeitung. Wir hoffen nächstens dem Museum eine Abbildung des betreffenden Gemäldes beizulegen.

millio Auciajani die Tradition erhalten, dass der junge Raphael, als er sich noch in der Schule des Peregino befand, auf der Rückreise eines ersten Ausfluges von Perugia nach Rom durch die malerische Lage des Klosters am Fuss des hohen Berges Soracte, die Ueberreste bedeutender antiker Gebäude, die zierliche Architektur der Kirche im gothischen Geschmack angezogen, in demselben einige Zeit verweilt und während dieses Aufenthalts aus Erkenntlichkeit der gastfreien Aufnahme des Abts auf einer Leinewand, wie er sie gerade dort vorgefunden, jene Anbetung der Könige gemalt und dem Kloster zum Andenken hinterlassen habe.*) Gegen diese Tradition werden die Kunsthistoriker einwenden, dass in den über Raphaels Leben vorhandenen Nachrichten von einer Reise nach Rom in so früher Zeit nichts enthalten sei, sondern daraus hervorgehe, dass er erst im Sommersemester 1508 von Florenz nach Rom gegangen.**) Hierauf aber kann man mit gutem Grunde erwidern, dass von allen Lebensumständen und Arbeiten Raphaels vom Jahr 1494 bis zum Jahr 1504, also von der Zeit, als er seinen Vater verlor,***) bis er zu Città di Castello das berühmte Sposalizio malte,****) nichts bekannt ist, als dass er in die Schule des Perugino gekommen und die berühmte Krönung der Jungfrau Maria, ursprünglich in St. Francesco zu Perugia, gegenwärtig im Vatican, ausgeführt hat.*****) Dass aber Raphael schon als Malergeselle beim Perugino eine Kunstwanderung von Perugia nach Rom gemacht, ist nicht allein möglich, sondern selbst wahrscheinlich, denn ausser den trefflichen Werken, welche sich von Gentil da Fabriano, Masaccio, Fiesole, Melozzo da Forli, Andrea Mantegna in Rom befanden, standen damals die Malereien in der Sixtinischen Capelle, wo ausser seinem Lehrer Perugino die berühmtesten toscanischen Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., Cosimo Roselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli*) Hauptwerke ausgeführt hatten, im grössten Ruf und mussten in einem so frisch aufstrebenden Geist, wie des jungen Raphael, welchem alle jene Künstler aus dem Gedichte seines Vaters**) längst sehr wohl bekannt sein mussten, das lebhafte Verlangen erwecken, sie zu seiner Belehrung zu sehen. Auch der Umstand, dass dieses Bild in Leimfarben unmittelbar auf feine Leinwand gemalt ist, welcher Malweise sich Raphael in keinem seiner anderen beglaubigten Werke bedient hat, unterstützt diese Tradition, weil diese Art der Malerei die wenigsten Vorbereitungen erfordert, und die schnellste Beendigung zulässt. Wie es nun aber auch damit beschaffen sein möge, so bleibt doch so viel gewiss, dass das Bild in allen Theilen den Charakter eines Werks von Raphael aus der Epoche an sich trägt, in welcher er unter entschiedenem Einfluss der umbrischen Schule, namentlich des Pietro Perugino stand. Ist die Composition im Ganzen in der bekannten symmetrischen Weise der Bilder eines Perugino oder Pinturicchio, sind selbst die Motive der einzelnen Figuren die in dieser Schule herkömmlichen, so zeigt sich doch der Geist des Raphael in einer gewissen freien Abwechselung in den sich entsprechenden Partien, in einer freieren, zartieren Ausgestaltung

*) Diese Notizen sind aus einem handschriftlichen Memoire entlehnt, welches alle die in der Familie Auciajani zu ermittelnden Nachrichten über unser Bild enthält. Der Hr. Geheime Legationsrath Bunsen, welcher sich auf das eifrigste bemüht hat, alles in Erfahrung zu bringen, was über das Geschichtliche des Bildes näheren Aufschluss geben kann, hat dieses Memoire der artistischen Commission für die Königl. Museen offiziell zugehen lassen.

**) Dieses geht aus Vergleichung zweier Briefe von Raphael hervor, deren einer an seinen Oukel mütterlicherseits Simon Batista Ciarla in Urbino aus Florenz vom 11. April 1508, der andere an den Maler Francesco Francia in Bologna aus Rom vom 5. September desselben Jahres datirt ist. Siehe diese Briefe bei Quatremere p. 454 ff. bei Longhena p. 308. ff.

***) Siehe Pungileoni Elogio storico di Giovanni Santi pag. 135. ff.

****) Dieses Bild ist bekanntlich mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet.

*****) Dieses Bild verräth in vielen Theilen eine so bedeutende Ausbildung, dass es nothwendig in der Zeit sehr nahe mit dem Sposalizio zusammenfällt, mag es nun etwas früher oder später gemalt sein, worüber die Meinungen verschieden sind. Ich halte das letzte für wahrscheinlicher.

*) Diese Malereien wurden unter Papst Sixtus IV., also zwischen den Jahren 1472 und 1484 ausgeführt. Wahrscheinlich waren sie schon um 1480 beendigt.

**) In diesem Gedicht, welches das Leben des Federigo von Montefeltro, Herzogs von Urbino verherrlicht, wird auch der grössten Maler mit begeistertem Lobe gedacht. Siehe die hierher gehörige Stelle Pungileoni Elogio storico di Giov. Santi p. 73 f.

jener Motive, am meisten aber in der grösseren Mannigfaltigkeit, lebendigeren Frische, innigeren Beseelung der Köpfe im Charakter und Ausdruck. Gegen die gewöhnliche Vorstellung der Anbetung der Könige, nach welcher die Maria das Kind auf dem Schooße hält, liegt es hier ganz vorn in der Mitte des Bildes auf einem blauen Gewande, dessen aufgewickeltes Ende ihm zum Kopfkissen dient, am Boden, und Maria, von wunderbar innigem und zartem Ausdruck, verehrt, zwischen zwei lieblichen Engeln knieend, gleich den übrigen die göttliche Erscheinung. Der Kopf des Joseph, der rechts auf dem Bilde, auf seinem Stabe gestützt, das Kind nachsinnend betrachtet, ist besonders edel. Ehrwürdig und ernst aber ist der alte, der Maria gegenüber knieende König mit herabfliessendem, weissem Bart, welchem sich die anderen beiden, im mittleren und jüngeren Alter stehend, anschliessen. Die ganze Gestalt des letzteren, der frische, jugendliche Kopf ist besonders anziehend. Aber auch unter den acht Begleitern, welche zunächst folgen, sind die vier, deren Antlitz sichtbar, von grossem Reiz. Im Mittelgrunde befinden sich noch drei vom Gefolge der Königes, deren zwei bewaffnet sind. Der eigentliche Zug mit Pferden und Kameelen kommt aber in der Ferne von einem die linke Seite des Bildes abschliessenden Felsengebirge herunter, auf dessen Gipfel der Engel einem Hirten erscheint. Auf der rechten Seite wird das Bild durch einen Theil des Stalls abgeschlossen, aus welchem Ochs und Esel hervorsehen. In der Mitte liegt in einer Ebene, deren Horizont von schön geformten Bergen begrenzt wird, die Stadt Bethlehem. In der Luft endlich singen drei auf Wolken stehende, höchst anmuthige Engel von einem langen Streifen, den sie gemeinsam halten, das „Gloria in excelsis.“ Diese reiche Composition von 5 Fuss 8 Zoll im Quadrat, so dass die vorderen Figuren ⅔ lebensgross sind, wird nun noch von einem 1 Fuss 1 Zoll breiten mit Malereien geschmückten Rand umgeben. In den 4 Ecken desselben befinden sich ebenso viele halbe Figuren, und zwar in den beiden oberen zwei Sibyllen, edle, jugendliche Gestalten, welche auf das Christuskind hindeuten, in den beiden unteren, rechts der heilige Benedict, links die heilige Scholastica Hände und Blick verehrend zum Christuskinde erhebend. Die vier Seiten enthalten auf einem Grunde, worin abwechselnd braune und goldne Quadrate eine Mosaik nachahmen, in grünlicher Farbe ausgeführte mit Weiss gehöhte Arabesken, die durch braune Schlagschatten vom Grunde abgehoben worden. Weibliche Gestalten, deren unterer Theil in Akanthusgewinden endigt, und nach Vögeln haschende Knaben umgeben auf der oberen Seite des in der Mitte in einem Rund befindliche goldne und goldumstrahlte: „In hoc signo.“ Auf der unteren Seite wird auf ähnliche Weise das Wappen der Familie Ancajani, von der die Person, für welche das Bild gemalt worden, durch einen Abtzhut noch näher bezeichnet ist, von auf Seepferden sich bewegenden Tritonen, Nymphen und Knaben, von schöner, zierlicher Erfindung, von beiden Seiten eingeschlossen. Die Ränder der beiden Seiten endlich sind ganz gleichmässig von Candelabern verziert, deren jeder von einem Knaben getragen wird. Diese Einfassung ist das einzige Beispiel, dass Raphael schon in so früher Zeit diese leichte, frei aus antiken Motiven entlehnte Kunst in Anwendung gebracht hat. Kam er auch jener Familientradition wirklich aus Rom, als er dieses Bild malte, so möchte die Anschauung dasiger Kunstwerke, namentlich der Werke des Mantegna, welcher bekanntlich dergleichen mit am frühsten und häufigsten in seinen Malereien angebracht, ihn veranlasst haben, sich gleich einmal in etwas Aehnlichem zu versuchen. Aus den frischen Eindrücken dieser Kunstwerke in Rom würde sich auch der von den Charakteren des Perugino offenbar abweichende Kopf der Maria und der Engel sehr füglich erklären lassen.

Eine Vergleichung unseres Bildes mit anderen beglaubigten Werken aus Raphaels früherer Epoche, bestätigt, dass dasselbe nur von ihm herrühren kann, und führt auf eine nähere Bestimmung der Zeit, in welcher er es gemalt haben möchte. In den Gestalten findet sich eine grosse Aehnlichkeit mit denen auf der oben erwähnten Krönung Mariä, ein jugendlicher und ein ältlicher Kopf unter den Begleitern der Könige gleichen sogar auffallend zweien Aposteln auf jenem Bilde. Stellung und Gewandung des jungen Königs aber erinnern lebhaft an den h. Joseph auf dem Sposalizio. Doch zeigen die Stellung der Füsse, wie der Hand, worin der König das Gefäss hält, eine ungleich grössere Befangenheit in den herkömmlichen Motiven der umbrischen Schule, sind überhaupt die Hände, zumal die linke des jungen Königs, um vieles trockner und magerer als in jenen beiden Gemälden, so dass unser Bild ohne Zwei-

fel um einige Jahre früher fällt. Da nun das Spezialitio nach der Aufschrift zuverlässig um das Jahr 1504, die Krönung gewiss ungefähr um dieselbe Zeit, vielleicht sogar um etwas später gemalt worden, dürfte die Annahme, dass unser Bild um das Jahr 1501, spätestens 1502 entstanden sein möchte, gewiss nicht weit von der Wahrheit abliegen. Sollte Manchem das darin Geleistete das Vermögen eines Jünglings von 18 bis 19 Jahren zu übersteigen scheinen, so ist dagegen einmal zu bemerken, dass es im richtigen Verhältniss zu dem steht, so er ganz ausgemacht mit 21 Jahren im Spezialitio geleistet, besonders aber, dass Raphael bestimmt war, in der Malerei in ähnlicher Art wie ein Mozart*) in der Musik in kurzer Lebensfrist in einer reichen Fülle von Werken die höchsten Wunder der Kunst zu offenbaren, sein Genius also schon sehr früh die Schwingen entfalten musste, um die grosse, ihm vorgeschriebene Bahn zu durchmessen. Wenn nun aber Raphael dieses Bild bis zum Jahr 1503 malte, so ist es der Abt Ancajano Ancajani, für welchen er es ausführte.

Ueber zwei Jahrhunderte schmückte dasselbe den Hochaltar der Klosterkirche. Als aber Decio Ancajani, welcher seit dem Jahr 1700 die Stelle des Abts bekleidete, wahrnahm, wie sehr das Bild bereits durch die Feuchtigkeit der Kirche gelitten hatte, so dass die Farben verblichen, die Leinwand an mehreren Stellen zerrissen war, liess er dasselbe nach Rom bringen und dort ihm von einem zu jener Zeit für sehr erfahren und geschickt geachteten Restaurator Domenico Michelini eine neue Leinwand unterlegen, und es überhaupt in Stand setzen. Auf die Erklärung des Restaurators, dass, wenn man das Bild an die alte Stelle zurückbrächte, es binnen kurzer Zeit ganz verdorben sein würde, machte der Abt Decio auf den Rath der Maler Masucci und Sebastian Conca bei der heiligen Congregation zu Rom eine noch vorhandene Vorstellung, worin er diese Umstände auseinandersetzte und darauf antrug, das Bild an sich zu behalten, auf dem Hochaltar der Klosterkirche aber eine Copie desselben von Sebastian Conca aufstellen zu dürfen. Diese Erlaubniss wurde ihm unter dem 18. September des Jahres 1733 mit der Unterschrift des Cardinals Francesco Barberini ertheilt,**) und das Bild in Folge dessen in der stattlichen und reichen Capelle des Pallastes Ancajani zu Spoleto aufgestellt, welchen damals der älteste Bruder des Abts, der Baron Carlo Ancajani inne hatte. Die ausbedungene Copie von Conca aber befindet sich noch gegenwärtig auf dem Hochaltar der Klosterkirche zu Forentillo***).

(Beschluss folgt.)

*) Raphael starb bekanntlich in einem Alter von 37, Mozart von 34 Jahren

**) Siehe das Wesentlichste dieser Erlaubniss aus dem Familienarchiv der Ancajani bei Pungileoni. Elegie storiche di Raffaello Santi. Fascicolo 1. p. 18. Anmerk. Aus dieser Anmerkung und dem Memoire sind die obigen Nachrichten entlehnt.

***) Von einer anderen schönen Copie des Jacopo da Norcia siehe Pungileoni, ebendas. p. 19.

Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover.

(Fortsetzung.)

Von den Bildern, welche Johann Riepenhausen (aus Göttingen) in Rom eingesandt hatte, fühlt der Verf. im Ganzen die gehegte Erwartung nicht befriedigt. Es waren: „Herzog Erich der Aeltere von Calenberg rettet dem Kaiser Maximilian I. das Leben in der Schlacht gegen die Böhmen bei Regensburg;“ sodann zwei Darstellungen, zu einem grösseren Cyklus aus Raphael's Leben gehörig: „Raphael's Abschied von seiner Mutter, um in die Schule des Perugino zu gehen“ und „Raphael, dem, im Begriffe die Madonna di S. Sisto zu malen, das Ideal zu dieser Vorstellung erscheint;“ ferner eine „Procession junger Mädchen in Rom, um die erste Communion zu empfangen;“ „Amor, welcher durch Musik über die Herzen der Menschen triumphirt,“ eine figurenreiche Composition; und eine „Madonna mit Christus und Johannes.“ Sehr angesprochen fühlt sich der Verf. dagegen durch ein Genrebild Riepenhausen's: „Es ist eine Scene aus Rom. Ein öffentlicher Schreiber, wie sie dort so vielfach auf den Plätzen hausen, steht mit ausserordentlicher Wichtigkeit und dem Gefühle seiner überlegenen Bildung und seiner Unentbehrlichkeit, und lieset einem römischen Arbeitsmanne und dessen Familie einen Brief vor, den wahrscheinlich der Sohn aus der Fremde geschrieben hat. Daneben steht, still erge-

ben wartend, bis die Reihe des Lesens an den Brief kommt, den sie in der Hand hält, ein schönes Weib, man weiss nicht, ob Frau oder Mädchen. Von wem der Brief sei, den sie in der Hand hält und liebevoll betrachtet, errith man ohne grosse Schwierigkeit. Im Hintergrunde erblickt man ein Puppentheater und verschiedene römische Figuren. Die Zeichnung und Malerei dieses Bildes ist vortrefflich, und die Behandlung so grandios, als wäre dasselbe ein historisches Bild, da es doch seinem Gegenstande nach zu den Genrebildern gehört."

„Die Hochzeit zu Cana von Friederich Olivier in München ist eines der merkwürdigsten Bilder der Ausstellung, ein Nachtreter der nun gottlob meist schon hinübergegangenen hyperfromm christlichen Schule norddeutscher Kunst." — „Die Findung Mosis vom Professor Oppenheimer in Frankfurt a. M. ist ein freundliches und ansprechendes Bild mit sehr hübschen Motiven, trefflich gezeichnet und gemalt und gefällig gruppirt." — „Von J. D. Passavant in Frankfurt a. M. (dem Verfasser der Kunstreise durch England und Belgien) ist ein Bild eingesendet: Meister Perugino mit seinem Schüler Raphael auf dem Philosophengange bei Perugia, mit der Ansicht des Stadthauses daselbst. Die Figuren sind ganz hübsch gezeichnet, aber wie das ganze Bild trübe und unklar in der Farbe. Das Landschaftliche, das anscheinend die Hauptsache sein soll, da die Figuren nur wie Staffage aussehen, ist nur sehr mittelmässig." — „Die beiden Bilder des Professor Oesterley zu Göttingen (biblische Scenen darstellend) geben ein sehr erfreuliches Zeugniss von den Fortschritten, welche der Künstler in einem Jahre gemacht hat." — „Die Herrmannschlacht." eine grosse Zeichnung von G. Reichmann (aus Münden) in Hannover, einem vortrefflichen Portraitmaler: „das Ganze ist eine Conception voll reicher Phantasie, eine durchaus grandiose Composition, die einzelnen oft kühn componirten Gruppen voll Leben, vortrefflich geordnet, sich von einander lösend und zu einem schönen Ganzen verbindend, die Figuren meisterhaft gezeichnet, voll Ausdruck und Bewegung und durchdrungen von einem gewaltigen Leben — das sind keine gewöhnlichen Menschen, die da kämpfen, sondern geborene Helden, Götter der Schlacht. Die grandios, oft kühn und plastisch concipirten Stellungen erinnern an Rubens." — „Hanson in München: der Fischer von Goethe. Der Gegenstand ist klar und verständlich und erklärt sich ohne weiteren Commentar. Die Composition ist anmuthig und gefällig, die Zeichnung äusserst correct, die Malerei der nackten Körper meisterhaft, und namentlich die Klarheit und Durchsichtigkeit der Schatten vortrefflich." — „G. Wedemeyer (aus Celle) in Berlin hat ausser mehreren Skizzen eine ausgeführte Composition eingesendet, einen alten Hirten, der seinen Sohn im Flötenblasen unterrichtet. Die Färbung ist noch etwas trocken und in der Zeichnung blickt zu viel Antike hindurch, die Composition ist sonst hübsch gerundet. Für Composition zeigt dieser Künstler in seinen Skizzen überhaupt viel Sinn, wie denn diese Skizzen ein nicht unbedeutendes Talent verrathen, das sich nur vor Manier hüten muss."

„Eine festliche Wasserfahrt von Dähling (Hannoveraner von Geburt, Mitglied der Akademie in Berlin) ist ein grosses Bild mit vielen Figuren voll freudigen Lebens. An einem schönen hellen Sommertage fährt an freundlichen Ufern hin eine reichgeschmückte Barke mit bunter schöner Ladung — eine Masse der verschiedenartigsten Gestalten jeden Standes, Alters und Geschlechts, alle verbunden durch eine Freude und Lust. Unter einem rothen goldverzierten Pavillon thronen die Helden des Festes, ein jugendlich blühendes fürstliches Brautpaar, der Bräutigam bringt eben eine Gesundheit aus, wahrscheinlich die der verschämten Braut, die Instrumente schmettern einen lustigen Tusch, alles jubelt und klingt so. In der Barke sind Pagen, ein anderes liebendes Paar, junge thatenlustige Krieger, alte Helden, reich geschmückte holde Frauen, Geistliche, Pilger, der Narr, der spielende Knabe — kein Stand, kein Alter fehlt, alle voll Leben und Lebenslust, alle selig und freudetrunken, und doch so gesittet und anmuthig, vergnügt selbst die Ruderer, zierlich selbst die Gesichter der blasenden Trompeter, gesittet selbst das Fischlein, das dem Fänger auf halbem Wege entgegenzukommen scheint, gemüthlich selbst der Bösewicht, wofür wir wenigstens jenen an den Mast gebundenen Mann mit der tückischen Physiognomie und der Hahnenfeder auf dem Hute halten. Und während all den Jubels lenkt der Steuermann, ein ernster Greis, bedächtig das Steuer des reich geschmückten, bewimpelten und mit vergoldetem Schnitzwerke gezierten Schiffes. Andere kleine Kähne nähern sich der Barke, einer mit einem andern liebenden Paare sondert sich, wie eine Episode, etwas

ab; am Ufer stolze von der Sonne erleuchtete Terrassen, Lustgärten, Springbrunnen, dichte Haine, festlich geschmückte Lustwandler darin, alles, die Nähe einer festlichen Burg verkündend, weiterhin waldige Berge mit stolzen Schlössern — alles für sich so festlich, so ritterlich-romantisch, so reich und abgerundet aus, wie ein grosser Roman, und zwar wie ein Roman von Fouqué. Und gerade diese Aehnlichkeit mit den Romanen des seligen Fouqué mag Ursache sein, dass das Bild weniger Theilnahme beim Publike gefunden hat, als es wohl verdient. Die Zeit dieser Romane liegt hinter uns. Ist das nicht der leibhaftige Friedrich Baron de la Motte Fouqué, der da an einem schönen Tage mit all den lieben Seinigen spazieren fährt, mit jenen hohen kampflustigen, jedoch äusserst anständigen Rittern, mit jenen huldseligen edlen Frauenbildern? Ja wir alle kennen diese Gestalten, aber sie sind jetzt todt und vergessen von uns, die wir sie doch Anno 1817 noch so sehr liebten. Undankbares Geschlecht! — Das Bild ist übrigens wirklich hübsch gemalt, und die Figuren nicht so theatermässig, als man beim ersten Anblick glauben sollte."

Von K. Braun in München war das „Ende einer Schlacht" dargestellt. „Auf einem weiten Blachfelde, das an der einen Seite von hohen Bergen eingeschlossen ist, ist die Schlacht gekämpft. Das eine Heer ist geschlagen und flieht in wilder Unordnung; die Führer desselben mit einer gerettete Fahne sind im Begriff, sich über die Brücke eines Stromes zu retten, da finden sie diese Brücke von dem angeschwollenen Strom eingestürzt, weggerissen. . . . Mitleidig schaut das Auge nach einem Ausweg um, aber vergebens. . . Man kann sich eines tiefen Mitgefühls für die Unglücklichen nicht erwehren, man sieht, sie haben gut und wacker gekämpft — vielleicht für eine gute Sache, denn sie haben unterlegen. Ach, wir fühlen ganz jenes tiefe Mitleid, welches Besiegte nach rühmlichem Kampfe immer einflössen. *Flebitis casus Dits placuit, sed victa Catoni.* Namentlich der junge, fast noch knabenhafte, schöne, todtwunde Reiter dauert uns, der sich da vielleicht seinen ersten Lorbeer hat holen wollen. Die ganze Geschichte kommt uns so dämmernd bekannt vor, wie ein altes Mährchen. — Das Bild findet viel Freunde, und verdient es, sowohl des poetischen Gedankens als auch der Ausführung wegen. Die Zeichnung ist correct, die Malerei angemessen, fast zu hastig und flüchtig, es sieht beinahe aus, als habe der Künstler auch dadurch die Eile der Flucht andeuten wollen."

(Fortsetzung folgt.)

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

Halberstadt, den 17. April 1834.

Halberstadt, so wenig es an Umfang und Einwohnerzahl unter den Städten Deutschlands hervorragt, so bedeutend zeichnet es sich, was Sinn und Liebe für die Künste anbetrifft, vor den meisten aus. Das vorige Jahr sah hier eine der glänzendsten Elb-Musikfeste, begünstigt durch mannigfach glückliche Lokalität, entstehen; der kommende Mai wird eine Kunstausstellung bringen, die — wenn auch möglicher Weise nicht an Zahl der ausgestellten Gegenstände — so doch sicher an innerem Gehalt als eine der trefflichsten zu bezeichnen sein wird; es sind dem hiesigen Vereine von allen Vereinen Norddeutschlands (mit Ausnahme der Berlin'schen) bedeutende Werke für die Ausstellung zugesagt worden. Dass der Verein als Hauptzweck die Beschaffung öffentlicher Monumente — sich und der Gegenwart zum würdigen Denkmal — anerkannt, dass für solchen Zweck bereits ein grosses, für den herrlichen Halberstädter Dom bestimmtes Altarbild von Götting in Düsseldorf gemalt wird, ist Dir bekannt. Die Seele dieses Vereines ist der, der heutigen Kunstwelt rühmlichst bekannte Dr. Lucanus; seine ausgebreiteten Verbindungen, sein unermüdlicher Eifer, seine aufopfernde Thätigkeit machen in diesen Beziehungen das Schwierigste möglich; möge sein Verdienst überall die gebührende Anerkennung finden und auch zu andern Orten die Kunstfreunde zur Nacheiferung anreizen.

Herr Lucanus selbst besitzt einen nicht eben unbedeutenden Schatz neuer und älterer Gemälde. Als Krone der Sammlung ist eine reizende Familie von Hübner, die wir noch während des Aufenthalts des Künstlers in Berlin in seinem Atelier sahen, zu nennen, gewiss eins der ersten Bilder, welche Hübner bisher gemalt; sodann zwei vortreffliche Genre-Bilder von Bürkell, das eine Schnitter bei heraufziehendem Sturme, das andere eine launige römische

Volksscene darstellend; eine reiche Tyroler Hochzeit von Petzl, ein anderes Tyroler Bild von Lorenz Quaglio; ein gemüthlicher Tabackraucher von Pistorius; von Catel eine höchst anmuthige Skizze, neapolitanische Fischer in ihrer Hütte. Ein kleines Seestück im Mondlichte von Dahl, welches früher schon auf einer Berliner Ausstellung gesehen war, eine Landschaft von Brandes mit vortrefflicher Ferne, eine ähnliche Landschaft von Richter, ein Seestück von C. Schultze. Von D. Quaglio besitzt Herr Lucanus eins der ausgezeichnetsten Bilder, eine Ansicht des Domes von Rheims, erst im vorigen Jahre gemalt; ein Bild sowohl in der Gesammtauffassung und Anordnung, als in der warmen, lebenvollen Durchführung, als auch in der (vom Künstler selbst gemalten) Staffage höchst beachtenswerth; mehrere Bilder von Hasenpflug, dem Halberstädter Architektur-Maler, u. s. w. — Unter den älteren Bildern nenne ich ein vorzügliches Bild von Zorgh, eine Bauernschlägerei, eine alte Frau in der Küche von Poel, ein grosses Bild von Schalken, des Künstlers eigenes Portrait, mit trefflichem Lichteffect, Bilder von Palamedes, Dietrich, Canaletto, Lauterbourg; Joseph und Potiphar's Weib, eine alte Wiederholung des Dresdner Bildes von Cignani, doch mit einigen absichtlichen Abweichungen, eine heil. Familie, auf Pergament gemalt, von Dürer u. s. w.

Der Domherr, Freiherr von Spiegel, welcher die gemeinnützigen Unternehmungen des Hrn. Dr. Lucanus wohlwollend und kräftig unterstützt, hat in seinem Palais ebenfalls sehr ausgezeichnete Bilder von heutigen Künstlern versammelt. Vor allen nenne ich ein höchst anmuthiges Bild, von Weiler (aus Mannheim) in Rom, eine italienische Bauernfamilie; Weiler ist mir, in Darstellungen dieser Art, durchaus der liebste; seine Gestalten haben einen innerlichen Adel und eine Anmuth, die nicht leicht in Andern gefunden werden; seine Farben, zwar nicht entschieden energisch, doch auf keine Weise schwächlich, stehen überall in trefflichster Harmonie. Auf diesem Bilde sitzt die Mutter in der Mitte, ein kräftiges volles Weib, ein nacktes Kind auf ihrem Schooße; sie schlägt das Tambourin, dazu ein Knabe, possierlich ungeschickt, und ein zierliches Mädchen den Saltarello tanzen; seitwärts sitzt ein etwas grösseres Mädchen am Feuer; der Vater, ein scharfes, leidenschaft-gefurchtes Gesicht, steht hinter der Mutter und schaut dem Tanze zu. Von Bürkel befindet sich hier ein grosses Genrebild, mit den grössten Figuren, die ich bisher von diesem Künstler gesehen, doch nicht minder sorglich ausgeführt wie seine anderen Bilder, römische Landleute, die an einem Brunnen in der Nähe des Vesta-Tempels ruhen. Ferner von Meyer in Rom: alte Fischer in ihrer Hütte, viel Verdienstliches im Einzelnen; von Petzl ein zierlicher Cavalier (Quintin Durward); einige Bilder von Const. Schröder u. s. Von Scheuren eine gewaltig componirte Burg im Schnee, eins seiner früheren Bilder, einige Tyrolergegenden von Brandes, eine Winterlandschaft von Dahl; von Hasenpflug eine Ansicht des Halberstädter Marktes, ein Bild von D. Quaglio u. s. w. Unter vielen anderen, namentlich Thierstücken, nenne ich einige treffliche von dem alten Ridinger. —

Dass Halberstadt, in Bezug auf Reichthum wichtiger Monumente des Mittelalters, eine nicht minder bedeutende Stelle einnimmt, ist Dir bekannt. Ueber den Dom, einen der edelsten Gebäude im gothischen Styl, lässt uns das Interesse, welches Herr Lucanus auf gleiche Weise für die Kunstwerke früherer Zeiten hegt, bald ein ausführliches Werk erwarten, dazu die mit Fleiss und Verständniss von Hrn. Hasenpflug gefertigten Zeichnungen und Gemälde bereits den erwünschtesten Stoff bieten; auch ist zu hoffen, dass dies Werk sich in ausführlicher Darstellung des Details, namentlich der Gliederungen und ihrer Verbindung, vor andern auszeichnen wird. Die Seite des westlichen Hauptportales giebt, soweit nur meine Kunde von deutschen Monumenten reicht, das zierlichste und schönste Beispiel von dem Uebergange des Rundbogenstyles in den Spitzbogen; ich habe dieselbe bereits früher ausführlicher charakterisirt *). Das Uebrige des Gebäudes, obgleich augenscheinlich in verschiedenen Perioden gebaut, bildet, wenigstens im Innern, ein sehr harmonisches Ganze; und hier, im Innern, zeichnet sich das Gebäude durch seine äusserst glücklichen Verhältnisse, besonders der auf keine Weise gedrückten Seitenschiffe zum Hauptschiff, vor den mir bekannten gothischen Gebäuden aus. Weniger zwar sagt mir die Durchführung im Einzelnen zu; so zunächst die Formation der Pfeiler. Dieselben haben nämlich, analog einigen andern deutschen Kirchen aus der ersten Zeit des ausgebildeten Spitzbogens, die Grundform eines Cylinders, an welche sich jene kleineren Säulchen, welche die Gurten des Gewölbes tragen, nur anlehnen; es liegt in die-

*) Jahrg. I. No. 6. p. 45.

ser Composition etwas Unorganisches, was bei denjenigen nicht der Fall ist, welche eine eckig prismatische Grundform mit daraus unmittelbar hervorwachsenden Halbsäulchen haben. Ebenso dünkt mich der Uebergang aus jenen Säulchen, welche mit starkem Kapitäl und reichen Deckgliedern versehen sind, zu den Gewölbgurten nicht eben organisch vermittelt. Es zeigt sich diese ganze Einrichtung bereits an dem, dem westlichen Portal zunächst belegenen, älteren Pfeilern, und scheint von den folgenden Baumeistern an den übrigen, der Harmonie wegen, beibehalten zu sein. Die diesen älteren Pfeilern entsprechenden Fenster sind in einfacher, zweckmässiger Construction der Fensterstäbe und Rosetten gebildet; die folgenden Fenster sind reicher verziert, aber mit willkührlicher minder organischer Verschlingung der Stäbe: das durchaus edelste und reinste Muster in den Anordnungen gothischer Fenster giebt der Cölner Dom, und auch dieser befolgt mehr jene ältere einfachere Weise.

Unter den im Halberstädter Dom enthaltenen Gemälden ist das von Raphon, eine Kreuzigung Christi mit Seitenflügeln, bekannt; es ist interessant, hierin eine sehr bedeutsame Verzweigung der Dürer'schen Schule nach Nolddeutschland zu bemerken. Das Bild ist gegenwärtig im Chore aufgestellt und von Hrn. Lucanus meisterlichst gereinigt; die kräftigen reinen Farben glänzen jetzt hervor, als wäre das Bild eben erst gemalt. Eigenthümlich ist den Figuren dieses Bildes, der Schule gemäss, eine scharfe, bestimmte Zeichnung; die Formen haben sonst etwas eigenthümlich Rundliches, besonders in den Köpfen, was nicht minder an Dürer erinnert; die Farben sind meist gestrichelt aufgesetzt, die Schatten im Fleisch haben ein wenig nachgedunkelt. Ausgezeichnet sind die Köpfe, was Kraft und Individualität anbetrifft, minder in Bezug auf Charakteristik und inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. Gegenüber steht, aus der alten Lieben-Frauen-Kirche hieher gerettet, ein älteres Bild, in dem weichen germanischen Style vor Einfluss der Eyckschen Schule gemalt, ein Gekreuzigter und Heilige zu seinen Seiten; feierliche Gestalten, in den Köpfen etwas gemeinsam Stilles und Heiliges; ein Bild der Cölner Schule, im Kapitelsaale befindlich, habe ich früher beschrieben*).

Ueber den Bau der alten Lieben-Frauen-Kirche findest du in früheren Nummern des Museum's ebenfalls ausführliche Notizen. Die Kirche war ursprünglich flach gedeckt und, ehe das ebenfalls noch im altesthyzantinischen Styl ausgeführte Gewölbe eingesetzt wurde, auf ihren Wänden ganz mit Freskobildern bemalt. Spuren von letzteren sah ich noch an den über das Gewölbe hervorragenden Mauern, auf dem Boden der Kirche. Auch im Innern der Kirche sind, durch Hrn. Lucanus, bereits gelungene Versuche angestellt, die Wände von der Tünche zu befreien und die alten Gemälde wieder zum Vorschein zu bringen: so sieht man bereits im südlichen Kreuzflügel eine Grablegung Mariä, in jenem germanischen Style, mit einzelnen erhaltenen Köpfen; in ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht, leider aber durch Nässe u. dergl. sehr verdorben. Neben dem Chor, auf der Südseite, befindet sich endlich eine kleine tonnen-gewölbte Kapelle, deren Altarnische ebenfalls mit Fresken verziert war, wovon sich die an der Halbkuppel vollständig und unübertüncht erhalten haben. Diese sind im strengsten byzantinischen Style und gehören zu den ältesten unter den wenigen erhaltenen Freskobildern so früher Zeit in Deutschland. Es sind stehende Figuren, eine Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten Petrus und Paulus und zwei andere Heilige. Die Zeichnung ist starr, wie in den Miniaturen der Zeit, der Faltenwurf durchaus in parallelen Linien, und nur mit ganz einzelnen bewegteren Motiven. Die Linien sind mit röthlicher Farbe untergezeichnet; dann die einzelnen Theile einfach, ohne Schattirung, kolorirt und jene Linien darüber in schwarzer Farbe wiederholt. In den Gesichtern ist die Zeichnung röthlich geblieben, auch sind hier Schattirungen versucht, sowie feste Lichter aufgesetzt. Gold ist in den Scheinen und Kleidersäumen angewandt; der Grund des Ganzen ist ein schönes Blau. Unter dieser Darstellung, durch ein Zickzack-Ornament davon getrennt, waren ebenfalls stehende Heilige befindlich, davon die Köpfe noch sichtbar sind. Umgeben ist die Nische von zum Theil sehr zierlichen gemalten Ornamentstreifen. — Der schönen, in dieser Kirche befindlichen Stuck-Reliefs, byzantinischen Styles, brauche ich nicht aufs Neue zu erwähnen. — Es ist zu hoffen dass eine baldige Restauration, welche der sehr baufällige Zustand der Kirche dringend erfordert, dies in so vielfacher Beziehung höchst merkwürdige Denkmal des frühesten Mittelalters auch für künftige Zeiten erhalten wird.

*) Jahrg. I. No. 10. p. 76.

Nachricht.

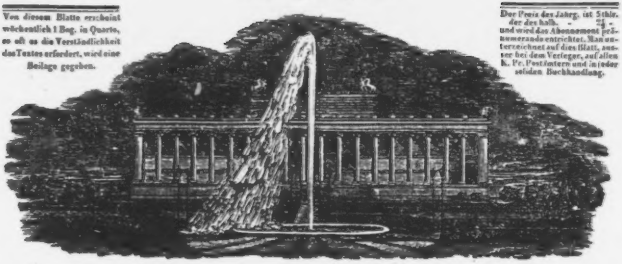
München, den 18. April. Die Charitas, von unserem geschickten Bildhauer Bandel, ist seit einigen Wochen in seinem Atelier aufgestellt gewesen, muss aber jetzt, da sich kein Käufer dazu fand, den Weg in die Ferne nehmen. Sie ist nach Berlin bestimmt, wohin der Meister ihr folgen will. Der Preis soll auf 14,000 G. festgesetzt sein. Sie ist aus einem schönen Stück carrarischen Marmors gebildet, und lässt an Weichheit und Lieblichkeit nichts zu wünschen übrig. —

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 18. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. [illegible] und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in oder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Gemaelde Raphaels aus dem Hause Ancajani.

Vom Direktor der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums, Herrn Dr. Waagen.

(Beschluss.)

In jener Capelle zu Spoleto wurde seitdem unser Bild von unzähligen reisenden Kunstfreunden und Künstlern gesehen und häufig beschrieben und alle, welche aus den Werken Raphaels aus seinen verschiedenen Epochen ein gründliches Studium gemacht haben, waren bisher einverstanden, dass dasselbe von niemandem als von Raphael herrühren kann. So urtheilen darüber noch neuerdings der Maler Vicar *) und der bekannte Kunstkenner Misserini zu Rom, der darüber ein besonderes **) Gutachten öffentlich bekannt gemacht hat, endlich der Herr von Rumohr. *) Der einzige, welcher sich dagegen erhoben und das Bild für ein Werk des Spagna, eines anderen trefflichen Schülers des Perugino hält, ist der Ritter Fontana, unter der französischen Herrschaft General-Sekretair der Praefektur in Umbrien, dessen Aeusserungen hierüber sich ebenfalls im Longhena **) in der Note abgedruckt finden. Da Longhena geneigt ist, ihm beizupflichten, und diese Ansicht mit dem Buche sehr verbreitet worden, scheint es mir angemessen, die Gründe, wodurch er seine Meinung geltend machen will, hier in etwas nähere Erwägung zu ziehen. Er führt zuerst an, dass sich nach den genausten Untersuchungen, die er in den Archiven der Familie Ancajani angestellt, kein Dokument vorfinde, welches beweise, dass dieses Bild von Raphael herrühre. Aber

*) Siehe Pungileoni, a. a. O. p. 19.

**) Auch in Longhenas Werk p. 305. f. abgedruckt.

*) Ital. Forschungen Th. 3. S. 33.

**) P. 13. ff.

abgesehen, dass ein solches, welches in derlei Fällen in einer Quittung des Künstlers über die empfangene Bezahlung, oder einer Note in den Ausgabebüchern der Familie zu bestehen pflegt, aus vielfachen Ursachen abhanden gekommen sein kann, erklärt sich dieser Umstand, wenn die Familientradition, nach welcher Raphael das Bild dem Abt zum Geschenk gemacht, gegründet ist, auf eine ganz natürliche Weise. Zunächst führt Fontana an, dass weder bei Vasari noch anderweitig sich eine Nachricht vorfinde, dass Raphael sich in Spoleto aufgehalten und für die Familie Ancajani gearbeitet habe. Wir haben aber schon oben gesehen, dass weder von den Lebensumständen noch von den Arbeiten Raphaels zwischen den Jahren 1495 bis 1504 eine nähere Kunde vorhanden ist, in welche Epoche doch das fragliche Bild seiner ganzen Kunstform nach nothwendig fallen muss. Schweigt doch Vasari über so manche Bilder, welche jetzt allgemein als Raphael anerkannt sind, vorzugsweise aber muss dieses solche treffen, die vom Jahr 1500 bis 1504 gemalt sind, da die Stufe der Kunst, auf welcher das Sposalizio, die Krönung Mariä stehen, schon von vieler Selbstständigkeit zeugt, und mit Sicherheit annehmen lässt, dass Raphael bis dahin nicht ausschliesslich als Malergeselle in Gemälden des Perugino geholfen, sondern schon Manches für sich allein ausgeführt hatte. Was aber Fontana insbesondere bewegt, unser Bild für ein Werk des Spagna zu halten, ist, dass er darin in allen Theilen, im Colorit, in der Zeichnung, im Faltenwurf, die grösste Uebereinstimmung mit den zu Spoleto befindlichen Werken des Spagna gefunden haben will. Hier fügt nun Longhena noch hinzu, dass diese Meinung des Fontana durch den Umstand ungemein an Wahrscheinlichkeit gewinne, dass Spagna sich bekanntlich zu Spoleto häuslich niedergelassen und dass Vasari, Mariotti und Orsini versicherten, wie die Malereien des Spagna sehr leicht mit den frühsten des Raphael und denen des Perugino verwechselt würden. Letzteres ist nicht allein im Allgemeinen unbedeutklich zugegeben, sondern ich muss selbst dem Fontana in soweit beistimmen, dass unser Bild in einigen Theilen wie z. B. in den Engeln auf eine überraschende Weise an Spagna erinnert. Für jeden, welcher sich mit einiger Lebendigkeit das Wesen damaliger Malerschulen vergegenwärtigt, hat indess dieses gar nichts Befremdliches, im Gegentheil wird er es sehr natürlich finden, dass zwei so begabte junge Leute wie Raphael und Spagna als Schüler eines Lehrers gegenseitig gar Manches von einander annehmen mussten. Ein feineres Eindringen in den Geist eines jeden derselben lehrt indess doch wieder ihre Verschiedenheit erkennen. Einen Beleg hiefür gewährt ein in Oel gemaltes Bild, welches sich ursprünglich in der Klosterkirche zu Spineta, einem unweit Todi, also nur wenige Meilen von Ferentillo, gelegenen Oertchen befand, gegenwärtig aber, von der päpstlichen Regierung angekauft, in der Gemäldegallerie des Vaticans zu sehen ist.*) In der Composition möchte wohl kein Bild dem unsrigen so nahe stehen als dieses, denn die Maria, das Kind, die in der Luft singenden Engel, sind ganz dieselben, der Stall mit den Thieren ist sehr ähnlich, nur kniet hier anstatt des alten Königs der h. Joseph der Maria gegenüber und nahen sich im Mittelgrunde zwei Hirten; die h. drei Könige endlich, sich mit ihrem Zuge erst aus der Ferne heranbewegend, beleben hier den Hintergrund.**) In der Ausführung aber steht es nur theilweise unserem Bilde nahe. Denn mit Recht haben sich meines Erachtens mehrere Künstler und Kunstfreunde dahin vereinigt, dass an dieser ganz peruginesken Composition mehr als eine Hand gearbeitet hat. Das Christuskind, zwei verehrende Engel, der Kopf des Joseph verrathen den Geist, die Gefühlsweise, die Technik Raphaels; die Maria hat mehr von Spagna; die drei Engel in der Luft rühren endlich von einer dritten ungleich schwächeren Hand her.***) Der Hauptunterschied unseres Bildes in Vergleichung zu jenem besteht nun aber darin, dass es durchgängig von einer Hand herrührt und alle Theile jene Feinheit und Anmuth athmen, welche Raphael sowohl vor seinem Lehrer als vor dem Spagna und seinen anderen Mitschülern voraushat. Wenn, wie der Graf Lepel behauptet,****) die Composition unseres

*) Vergl. Pungileoni a. a. O. pag. 17 f.

**) Durch einen von dem Maler Hosemann gemachten Steindruck hiervon, welcher in der Kunsthandlung von Schenk & Gerstäcker zu haben ist, kann jedermann sich leicht hievon überzeugen.

***) Im Jahr 1834 hatte ich Gelegenheit, dieses Bild mit dem Herrn Oberbaudirektor Schinkel und einigen anderen Kunstfreunden bei dem Maler Verstappen zu Rom nach Musse zu betrachten.

****) S. Catalogue des Estampes gravées d'après Raphael par Tourneux Eubonus. p. 86.

Bildes nach einer Zeichnung von Jeronymus Cock, also bereits im 16. Jahrhundert, als Raphael gestochen worden, so würde dieses eine Bestätigung mehr gewähren; ich habe indess nie Gelegenheit gehabt, das Blatt des Cock zu sehen, auf die Behauptung des Grafen Lepel aber kann man sich keineswegs unbedingt verlassen.

Um nun die Geschichte unseres Bildes zu Ende zu bringen, ist nur noch zu bemerken, dass die Familie Ancajani dasselbe im Jahr 1825 nach Rom bringen liess, woselbst es mehrere Jahre in der Engelsburg, darauf im Pallast Torlonia, aufgestellt war, bis im vorigen Jahre der Ankauf desselben für die Gemäldegallerie des hiesigen Museums erfolgte.

Endlich bleibt es mir noch übrig, von dem jetzigen Zustand des Gemäldes, über dessen Ursache und Alter die Meinungen sehr verschieden sind, etwas ausführlicher zu handeln. Wie schon oben bemerkt worden, ist dasselbe in Leimfarbe unmittelbar auf eine ungekleichte, feine Leinwand gemalt worden, welche Art Malerei in Italien im 15. und 16. Jahrhundert sehr viel in Anwendung kam und zum Unterschiede der eigentlichen Malerei a tempera, a guazzo genannt wird. In bedeutenden Parthien, als in verschiedenen Gewändern, in der Luft und Landschaft fehlt nun die Farbe fast ganz, so dass die blosse Leinwand zu Tage liegt, in welcher hie und da selbst Stücke eingesetzt sind. Alle anderen Parthien, besonders die Köpfe, sind zwar meist etwas verblichen, übrigens aber mit wenigen Ausnahmen wohl erhalten. Dieser Zustand ist nun meines Erachtens hauptsächlich durch die Feuchtigkeit der Kirche zu Ferentillo, worin sich das Bild über 200 Jahr befunden, herbeigeführt worden, so dass derselbe bereits im Jahr 1733, als der Restaurator Michelini das Bild auf neue Leinwand legte, dem Wesentlichen nach vorhanden gewesen ist. Natürlich konnte eine Feuchtigkeit, welche auf die Leinwand selbst so zerstörend eingewirkt hatte, dass sie an mehreren Stellen zerrissen war, wie die gleichzeitige oben angeführte Nachricht besengt, auch für die Farben nicht ohne sehr nachtheilige Folgen gewesen sein. Nach dem Grade der Haltbarkeit der verschiedenen Farben musste diese Einwirkung aber auch verschieden sein. Während das Weiss, Roth und Gelb derselben fast durchgängig glücklich widerstanden, ist das Blau und Grün beinahe gänzlich zerstört worden. Das Blau, welches Raphael hier gebraucht, ist nämlich nach der darüber angestellten Untersuchung des Restaurators am Königl. Museum Herrn Professor Schlesinger, das jener Zeit in Italien so häufig in Anwendung gekommene Mineralblau, welches als eine Fritte sehr spröder Natur ist. Letzteres gilt auch von dem Grün, einem Kupferpraeparat. Beide Farben werden demnach von dem Pergamentleim am wenigsten gebunden, so dass derselbe bei ihnen zuerst von der Feuchtigkeit aufgelös't werden musste, was denn das Abfallen der Farben zur Folge hatte. Daher kommt es, dass fast ausschliesslich die blauen und grünen Gewänder, Theile der Luft und der Landschaft fehlen. Dass aber, als der Restaurator Michelini das Bild überkam, diese Parthien dem Wesentlichen nach schon nicht mehr vorhanden waren, und dass er darauf verzichtete, dieselben herzustellen, geht deutlich daraus hervor, dass die Stücke Leinwand, welche er an den zerrissenen Stellen eingesetzt hat, mit einem grauen Thon überstrichen sind, um sie mit der alten durch das Abfallen der Farbe zum Vorschein gekommenen Leinwand in Uebereinstimmung zu bringen. Wie sehr aber einige irren, welche behaupten, dass das Bild erst in den letzten Jahren so beträchtlich gelitten habe, beweis't die Aeusserung in Morgensterns Reise in Italien, welche er im Jahr 1809 gemacht, dass an weniger bedeutenden Stellen, wie des Grundes im Freien, und bei einigen Gewändern die blosse hellbräunliche Leinwand sichtbar sei,*) und das Zeugniss des Direktors der capitolinischen Sammlungen Cavalier Tofanelli,**) der das Bild im Jahr 1813 noch in Spoleto gesehen, im Jahr 1825 aber in Rom, als er dasselbe dem Wunsch des Baron Ancajani gemäss, auf einen neuen Blendrahmen ziehen liess, von neuem genau untersucht, endlich, da es für das hiesige Museum angekauft war, auf Veranlassung des Herrn Geh. Legationsrath Bunsen noch einmal in genauen Augenschein genommen hat. Derselbe erklärt nämlich ausdrücklich, dass der Zustand des Bildes in dieser Zeit sich nur in höchst unwesentlichen Dingen verschlechtert habe. Dass bei der grossen Trockenheit der Farben vom Jahr 1733 bis auf die neuste Zeit noch manche einzelne Farben-

*) Siehe Morgensterns Reise. S. 763

**) Dasselbe, von dem Herrn Geh. Legationsrath Bunsen der artistischen Commission der Königl. Museen eingeschickt, wird bei den Akten aufbewahrt.

theile abgefallen sein mögen, liegt wohl in der Natur der Sache, und soll auch gar nicht geleugnet werden. Glücklicherweise ist indess dieses auf dem langen Transport zu Lande von Rom hieher nicht der Fall gewesen, wie die sofort nach der Ankunft von vier Mitgliedern der artistischen Commission angestellte Vergleichung desselben mit einem sehr genauen und ausführlichen Processverbal, welchen der Herr Geheime Legationsrath Bunsen vor dem Abgange über den damaligen Zustand von einem Sachverständigen hat aufnehmen lassen, vollständig ausgewiesen hat. Einige Kunstfreunde, wie z. B. Morgenstern,*) welche das Bild nur in der beträchtlichen Höhe, in der es sich auf dem Altar der Cappelle Ancajani zu Spoleto befand, gesehen, haben die Meinung gefasst, als ob die Theile, an denen die Farbe fehlt, nie fertig gewesen, und mithin das Bild als eine unvollendete Arbeit zu betrachten sei. Bei einer genauen Untersuchung, wie sie jetzt anzustellen vergönnt ist, weis't sich aber diese Meinung als völlig unhaltbar aus. Denn einmal widerspricht es dem technischen Verfahren der Maler, ein Bild in den meisten Haupttheilen zu beendigen, wie es hier in dem Maasse geschehen ist, dass selbst die in Gold gemachten Verzierungen, wie die Heiligenscheine, die Säume der Gewänder, und die goldnen Aufhöhungen der Lichter an den Kronen, Gefässen und Bäumen, als das, so von den Malern zuletzt gemacht worden, nicht fehlen, andere Haupttheile dagegen wie es hier der Fall ist, ohne alle Farbe stehen zu lassen; sodann aber zeigen mehrere Ueberreste von Farben, welche hie und da in den Parthien, woselbst jetzt nur die Leinwand sichtbar ist, stehen geblieben, dass dieselben früher gleich den erhaltenen Theilen mit Farbe bedeckt und ebenfalls ganz vollendet gewesen sind. Die Originalumrisse, welche durch das Abfallen der Farbe an so vielen Stellen zum Vorschein gekommen sind, gewähren ein grosses Interesse. Denn sie beweisen, dass selbst Raphael in diesem Stücke noch ganz so verfuhr, wie es in dem alten Malerbuch von Cennini gelehrt wird. Derselbe schreibt vor,**) dass der Maler seine Umrisse zuerst mit Kohle aufzeichnen und so lange bis er damit zufrieden sei, daran ändern, dann aber mit einem, in einem Gemisch von Wasser und einer Tusche*) getauchten Pinsel, dieselben fixiren solle. Mit einer solchen Tusche sind nun die Umrisse mit ungemein freier, leichter und sicherer Hand gemacht.**) So stellt sich unser Bild in seinem jetzigen Zustande wie ein theilweise in Farben ausgeführter Carton Raphaels dar, und ist, als solcher betrachtet, ein grosser Schatz. Durch den bemalten Rand, woraus wir ersehen, mit wie viel Freiheit und Geschmack Raphael schon in so früher Zeit die Arabeske behandelte, worin er durch seine späteren Leistungen allen Neueren als Muster vorleuchten sollte, wird der Werth des Ganzen noch ungemein erhöht. Von diesem Rande zeichnet sich die untere, in der Composition bedeutendste, Seite durch eine zartere Behandlung, durch grössere Weiche der Töne vor den übrigen sehr vortheilhaft aus, welches auf die Vermuthung führt, dass die anderen drei Seiten von einer späteren, recht geschickten aber minder feinen Hand übergangen sein möchten. Vielleicht ist dieses bei Gelegenheit der Restauration des Bildes vom Jahr 1733 von der Hand eines der dem Abt Decio Ancajani in diesem Falle berathenden Maler Masucci oder Conca geschehen.

Höchst glücklich schliesst sich dieses reiche, umfassende Werk dem in der Gemäldegallerie des Königl. Museums vorhandenen Reichthum an Bildern der toscanischen und umbrischen Schulen aus dem 15. Jahrhundert an. Bildet es für diese gleichsam den Schlussstein, so enthät es zugleich schon die Andeutung der freien und vollendeten Kunst, welche die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts so wunderbar verherrlichen sollte.

Waagen.

*) A. a. O.

**) Siehe Cennino Cennini. Trattato della Pittura cap. 122. p. 106.

*) So ist hier das Wort „inchiostro" zu übersetzen.

**) Wenn der Ritter Fontana zur Beglaubigung, dass unser Bild von Spagna herrühre, anführt, dass auf einem anderen Bilde des Spagna, von welchem ebenfalls die Farben abgefallen, er die in Rothstein gemachten Umrisse habe untersuchen und erkennen können, dass sie von derselben Hand wären, zeugt dieses nicht von genauer Beobachtung, da bei unserem Bilde dieses Material gar nicht in Anwendung gekommen ist.

Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover.

(Fortsetzung.)

„Ein Bild, das durch Gegenstand und Ausführung allgemein ansprach, ist das von D. Monten in München: Napoleon recognoscirt die feindliche Stellung durch ein Fernrohr. . . . Das Bild ist allerliebst, gefällig in Composition und Ausführung, die Pferde brav gezeichnet, das Landschaftliche sehr hübsch behandelt, namentlich die Ferne vortrefflich, die Figuren, die Uniform und deren Details, alles ist vom Künstler mit seiner gewohnten Meisterschaft ausgeführt." — „In dem Bilde von H. A. Eckert in Würzburg: „Spanische Guerilla's verlocken durch ihre Flucht eine Abtheilung französischer Cuirassiere vom vierten Regimente in das Innere eines Klosterhofes; nach dem Tagebuche eines englischen Genieoffiziers, 1809" ist viel Wahrheit und Leben, obgleich dem Ganzen, namentlich in der Farbe, mehr Kraft zu wünschen wäre."

Unter verschiedenen Bildern vom Hofmaler Albrecht Adam in München — meist Pferde, zwar trefflich gemalt, aber eben nur Pferde darstellend — erwähnt der Verf. mit Vorliebe einer inhaltreicheren Composition: „Französische Soldaten mit ihren maroden Pferden in dem Hofe eines halbzerstörten Gebäudes in Moskau. — In einem halbzerstörten Hause haben sich einige französische Cuirassiere mit ihrer Beute einquartirt und erholen sich etwas von ihren Strapazen; in einem Winkel sitzen sie, und zechen aus einem erbeuteten Flaschenkeller, lustig scheinen sie sich die Sorgen zu vertrinken; aber es ist nicht die gewöhnliche Sorglosigkeit des Kriegers, die auf den Gesichtern liegt, sondern die Lustigkeit der Verzweiflung. Auf seinem todtmüden Gaule fast eingeschlafen, kommt ein anderer Reiter eben hinzu. Die Müdigkeit des Reiters, und namentlich des Pferdes, ist meisterhaft ausgedrückt. Alle Nebensachen, das umherliegende Geschirr, die erbeuteten Schlachtthiere, ein Schaaf, verschiedene zusammengebundene todte und lebende Hühner, unter denen ein Hahn sich schreiend erhebt, alles ist mit der ausserordentlichsten Sorgfalt und ohne durch Kleinigkeit der Behandlung dem Totaleffecte zu schaden, gezeichnet und gemalt. Der Hintergrund, das Innere eines zerstörten Gebäudes, in welches durch verschiedene Oeffnungen das volle Tageslicht hineinfällt, ist meisterhaft gemacht. Es ist ausserordentlich viel Wahrheit in dem Bilde, und dazu eine Poesie, wie wir sie sonst bei Adam nicht gewohnt sind, man ahnt in dieser einzelnen Scene der Tragödie die Entwickelung des Ganzen."

Unter den Bildern ähnlichen, wenn auch minder tief poetischen Inhalts rühmt der Verf. an denen von Schelver (aus Osnabrück, gegenwärtig in Hannover) die Naturwahrheit der Figuren, sowohl Menschen wie Thiere, und das helle klare Tageslicht, welches in allen Bildern herrscht. Den ausgestellten Bildern von J. A. Klein in Nürnberg, die sich durch ein sehr sorgfältiges Studium auszeichnen, mangle dagegen Lebendigkeit in der Darstellung, wie in der Färbung, man fühle vor ihnen, dass sie weniger empfunden, als gemacht seien. Die Bilder von Bach und von Lotze in München werden lobend erwähnt. Die Viehstücke von Wagner Deines in München zeichnen sich durch viel Natur und Wahrheit aus. Vorzüglich rühmt der Verf. ein Thierstück von N. Peters N. Sohn: „Eine Ente mit ihren Küchlein ein brütendes Huhn, im Hintergrunde hinter alten Körben und Eimern ein Fuchs, den Kopf hervorgestreckt, sehnsüchtig lauschend, — Das ist der Gegenstand dieses mit ausserordentlicher Wahrheit und Natur gemalten Bildes. Die Nebensachen, ein sinnerner Teller mit Wasser darin, auf welchem eine Feder schwimmt, eine zerbrochene Eierschale, umherliegende Federn, Stroh u. dergl. m. sind mit Wahrheit wiedergegeben; in den Thieren ist viel Leben und Natur."

Als das vortrefflichste Genrebild und überhaupt als eins der besseren Bilder dieser Ausstellung erklärt der Verf. das von Portmann ausgestellte: „Der Gegenstand desselben ist ebenso einfach als ergreifend: Ein Fischer kehrt von seiner Arbeit zurück, und findet seine Frau, die er krank verlassen, im Sterben. In einem ärmlichen Zimmer steht hinter einem grossen zurückgeschlagenen Vorhange das Lager der Sterbenden, vor demselben sitzt, der Kranken die Seite angekehrt, der unglückliche Mann und hält die Hand der Gattin, um auf die Pulsschläge zu lauschen. In dem gebräunten Gesichte des Mannes — eins von jenen, welche der Engländer *Weatherbeaten* nennt — spiegelt sich der tiefste Schmerz, der wahr und ohne theatralische Grimasse dargestellt ist. Der bejahrte Vater der Gattin steht zu den Füssen des Bet-

tes, und scheint ängstlich auf die Athemzüge der Sterbenden zu horchen; die Tochter ist weinend zu den Füssen des Grossvaters niedergesunken, das Gesicht verhüllt; weiter hinten steht die Wiege mit einem kleinen Kinde, wodurch der Verlust des armen Mannes erst recht anschaulich wird. An der Wiege steht ein Knabe, der den Jammer nicht begreift und unbefangen und neugierig hinschaut. Das alles ist so einfach und wahr und dabei so grossartig, alles nur von dem einen Gedanken ausgehend und dahin zurückkehrend, ohne alle kleinliche Motive und falsche Sentimentalität, und trotz des traurigen Gegenstandes der Eindruck kein peinlicher, was der Künstler meine hauptsächlich dadurch bewirkt hat, dass er das Gesicht der Sterbenden, wenigstens zum grössten Theil, hinter dem Hute des Mannes verborgen hat; der Schmerz ist hier ganz, wie Aristoteles es verlangt, nicht quälend, sondern reinigend und erhebend dargestellt, ächt christlich, ohne alle sentimentale Mystik. Bei all diesen innern Vorzügen ist die Technik vollendet, Zeichnung und Malerei vortrefflich, die Beleuchtung einfach, aber von grosser Wirkung, die Beiwerke wohlgemacht und durchaus nicht störend, sondern den Eindruck des ganzen vermehrend, die Stoffe namentlich musterhaft charakterisirt. — Der Künstler J. C. L. Portmann ist ein schon älterer Maler, im Haag wohnhaft, und geniesst in Holland — ausserhalb desselben wenig bekannt — einen bedeutenden Rufes."

(Fortsetzung folgt.)

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

Quedlinburg, den 18. April 1834.

Quedlinburg hatte ich vor zwei Jahren besucht,*) im Beginn einer grösseren Reise durch Deutschland, ehe ich somit einen genügenden Ueberblick über die Verhältnisse der deutsch mittelalterlichen Kunstentwicklung erworben hatte; ich war heute sehr gespannt, etwa Versäumtes nachzuholen, Zweifelhaftes zu berichtigen. — Neuere Gelehrte sind der Meinung, dass der auf dem dortigen Schloss befindliche Peters-Münster, — die heutiges Tages noch so genannte Crypta der Schlosskirche, — eine von König Heinrich I. erbaute Schlosskapelle gewesen sei und dass erst seine Tochter, die Aebtissin Mathilde, die dem h. Servatius gewidmete Oberkirche hinzugefügt habe. Beides, Crypta und Oberkirche (letztere mit Ausnahme des im gothischen Styl hinzugefügten Chorschlusses) sind noch unverändert in einem Zustande vorhanden, welcher, auf der einen Seite, durchaus das Gepräge des zehnten Jahrhunderts, auf der anderen das einer fürstlichen Bestimmung an sich trägt, somit für die deutsche Kunstgeschichte höchst wichtig ist. Sie sind im einfachsten Rundbogenstyl erbaut, mit vielen und mannigfachen Verzierungen, diese jedoch merkwürdig roh, ich möchte sagen: kindisch ausgeführt, wie wir es eben von einer Periode erwarten müssen, in welcher die ersten Keime künstlerischer Bildung gelegt wurden. Doch kann ich nicht jener Meinung beitreten, welche die Crypta vorerst als ein besonderes Gebäude entstehen lässt; sie scheint mir vielmehr gleich mit Bezug auf die Oberkirche angelegt. Dafür spricht einmal die Form des Grundrisses, welcher genau dem Chor und Querschiff der Oberkirche, selbst mit den kleinen Tribunen an den östlichen Wänden des letzteren, entspricht — etwas Unerhörtes bei einer selbstständigen Kirchenanlage; ebenso die Art wie der Hauptraum durch zwei Reihen Säulen von geringer Höhe ausgefüllt ist und entsprechende Halbsäulen an den Wänden und andere Säulen vor den Nebenräumen angeordnet sind; ferner die Ueberdeckung des Ganzen durch Kreuzgewölbe, was zu der Zeit wiederum nur bei Crypten vorkömmt; die unmittelbare Verbindung mit tiefergelegenen, offenbar zu Grabgewölben bestimmten Räumen (dem sogenannten Verliess, der Buskapelle u. a.). Besonders entscheidend aber ist der Umstand, dass die Pfeiler, welche, in die Oberkirche hinaufgehend, dort die grossen Bögen über der Durchschneidung des Kreuzes tragen, gleichfalls zur ursprünglichen Anlage der Crypta gehören, indem sie nämlich mit entsprechenden Halbsäulen verbunden sind, deren ornamentirter Abakus um die Pfeiler herumläuft, und zwar so, dass spätere Hinzufügung derselben an den Pfeilern nicht denkbar ist. Den Einwurf, dass dieser sogenannte Petersmünster für ein Crypta zu ausgedehnt sei, widerlegt einfach das auch anderweitige Vorkommen nicht minder ausgedehnter Cryptes, z. B. unter dem Speyrer Dom. Die Oberkirche ist eine flachgedeckte Basilika mit hohem Chor; an jeder Seite des Mittel-

*) Vergl. Museum 1833, No. 21, S. 165.

schiffes wechseln je zwei Säulen mit Pfeilern. Die Kapitäle der Säulen sind phantastisch (mit Adlern), aber roh verziert, ohne drüberliegenden Abakus, die Basen sind attisch, aber von seltsam ungeschickter, besonders in den unteren Gliedern unverhältnissmässig hoher Proportion; die Pfeiler haben ebenfalls attische Basen doch von besserem Verhältniss und mit Plinthen. Vornehmlich zeichnen sich die Aussenmauern dieses alten Baues vor ähnlich ältesten Anlagen durch reicheren Schmuck aus; so laufen unter den Dächern der Schiffe Friese mit phantastischen, freilich barbarisch gearbeiteten Thierfiguren von nicht starkem Relief hin; unter diesen Friesen die bekannten rundbogigen Gesimse mit zusammengesetztem, jedoch geradlinigem Profil; an den Seitenschiffen ziehen sich vor letzterem Gesimse Halbsäulchen mit ornamentirtem Kapitäl hernieder. Die gegenwärtigen Fenster der Seitenschiffe sind neu, die oberen des Mittelschiffes aber alt und mit Rundstäben, die eigene Kapitäle tragen, eingefasst. Auch der Kreuzgiebel hat durch niederlaufende Halbsäulchen eine anmuthige Eintheilung erhalten. Das Basament des ganzen Gebäudes ist wesentlich attisch. — Ob aber dieser gesammte alte Bau, wie er vorhanden ist, dem Heinrich I, oder ob er seiner Tochter der Mathilde zugeschrieben werden muss, dies wage ich zur Zeit noch nicht zu bestimmen; für die Kunstentwickelung ist dieser Unterschied nur gering. Es wird zwar eines Brandes der Quedlinburger Schlosskirche im Jahre 1070 und einer erst spät erfolgten neuen Einweihung im J. 1129 erwähnt, und Einige sind deshalb gewillt, das gesammte vorhandene Gebäude dem Anfange des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben. Doch ist diese Annahme ganz unstatthaft, da die erwähnte Technik, besonders in den Verzierungen für eine so späte Zeit durchaus zu roh und unanfänglich ist, jener Brand kann lediglich nur das innen vorhandene Holzwerk, namentlich die Decken, betroffen haben. — Von den alten Freskomalereien, welche die Gewölbe der Crypta bedecken und durch die Tünche noch hervorblicken, habe ich früher geschrieben. Hoffentlich wird Herr Dr. Lucanus zu Halberstadt, wie er in der dortigen Lieben-Frauen-Kirche so glückliche Versuche angestellt hat, auch diese Malereien wieder zu enthüllen, Gelegenheit erhalten: also dass die alten Heiligen, welche so lange den Schlaf des grossen Königes Heinrich — denn hier ist sein Grab — bewacht haben, wiederum ihr Amt werden antreten können. Ich zweifle nicht, dass auch die ganz von architektonischem Schmuck entblössten Wände der Oberkirche mit Freskomalereien versehen waren, deren Spuren sich ebenfalls unter der vielfach erneuten Tünche würden auffinden lassen. — Möchte doch dieses alte Gebäude, welches eins der heiligsten Monumente der vaterländischen Geschichte ist, von den störenden prunkenden Dekorationen des siebzehnten oder achtzehnten und von den nüchternen Renovationen des neunzehnten Jahrhunderts befreit und in seiner alten Würde hergestellt werden.

Das Wichtigste unter den im Citer der Schlosskirche aufbewahrten Schätzen, darauf schon Herr von Rumohr im ersten Bande seiner italienischen Forschungen, als auf seltene Denkmale der sächsischen Kaiserzeit, aufmerksam gemacht, habe ich ebenfalls schon beschrieben. Doch muss ich hier berichtigen, dass der dem Kaiser Otto I zugeschriebene, in Elfenbein geschnittte Reliquienkasten (No. 7.) nicht einer so frühen Periode angehört; an der mit Niello verzierten Stahlplatte, welche den untern Boden des Kästchens bildet, und deren Figuren ganz mit den Elfenbeinreliefs auf den Seiten übereinstimmen, fand ich nämlich folgende Inschrift: *Tempore Agnetis abbe et Odrradis pp'e facto est hec capsa.* Die hier erwähnte Aebtissin Agnes lebte aber im zwölften Jahrhundert und starb im J. 1203; ihr Grabstein, in strengem byzantinischem Style, aber schön und edel gearbeitet, befindet sich unten, im südlichen Seitenschiff der Kirche; dem Style des zwölften Jahrhunderts entspricht auch durchaus die Arbeit dieses Kästchens. Somit bleibt unter den vorhandenen Schnitzwerken als einziges wahrscheinliches Denkmal der sächsischen Könige (leider jedoch auch dies nicht dokumentlich beglaubigt) einzig das dem Heinrich I zugeschriebene Elfenbeinkästchen (No. 6.), dessen Arbeit, ungemein roh und barbarisch, aber keineswegs ohne Reminiscenzen an karolingische und selbst an altchristliche Kunstbildungen, indess eben den Erwartungen entspricht, welche wir an jene Periode zu machen haben; — als einziges ein um so unschätzbareres Denkmal. — In den Citer geborgen sah ich diesmal auch, Dank der edlen Fürsorge unserer Regierung, jene Stücke höchst ausgezeichneter gewirkter Darstellungen vom Ende des zwölften Jahrhunderts, die vor zwei Jahren noch als wärmende Fussdecken benutzt wurden. —

Heute Nachmittag machte ich einen Spaziergang nach dem benachbarten Anhaltischen Städtchen Gernrode, welches malerisch unmittelbar am Fusse des Harzes liegt. Auch dieser Ort besitzt eine Kirche, die, ihrem ganzen Gepräge nach, unzweifelhaft in das zehnte Jahrhundert gehört, dieselbe, welche, durch den Markgraf Gero von Merseburg als Kirche eines Stiftes erbaut, bereits im J. 960 eingeweiht wurde. Es ist eine Basilika ganz von ähnlicher Anlage, wie die Quedlinburger Schlosskirche. Im Chor scheint später mancherlei verändert, namentlich der Boden um einiges Wenige niedriger gelegt, während sich unter dem noch höher liegenden Boden des südlichen Kreuzflügels noch eine kleine Crypta findet. Hier herrscht ähnliche Schlichtheit in den Hauptmassen, ähnliche Rohheit und Mangel an Organismus im Detail; nur sind die Ornamente minder reich angewandt, namentlich die sehr kleinen oberen Fenster des Mittelschiffes ohne gegliederte Einfassung. Die Säulen im Innern (es wechselt stets eine Säule mit einem Pfeiler) sind mit frei und mannigfaltig gebildeten korinthisirenden Kapitälen geschmückt, über denen ein scharf ausgeladener Abakus liegt. Später, obgleich noch durchaus im eog. byzantinischen Style, sind die beiden runden Thürme und die zwischen ihnen befindliche Nische auf der Westseite. Eigenthümlich ist am ersten der oberen Thurmgeschosse eine Verzierung von Pilastern mit kleinen sparrenförmigstehenden Dächern.

Im Innern der Kirche, in der Kuppel der Haupttribune, sah ich das riesige Freskobild eines Christus durch die neuerdings noch erst aufgefrischte Tünche hervorschimmern. In dem mannigfach altverbauten südlichen Seitenschiff entdeckte ich ferner, zwischen uralten reichen Arabeskensteifen eingemauert, durch neu hinzugefügte Stände und Kasten fast unzugänglich, eine grosse in Stein gearbeitete Reliefgur eines verkündigenden Engels. Dieses Relief ist wiederum ein wichtiges Beispiel für die Ausbildung der Plastik in der byzantischen Periode; es ist im strengsten Style der Zeit und gehört etwa in das elfte oder den Anfang des zwölften Jahrhunderts. Interessant ist eine Vergleichung dieses Werkes mit den gleich grossen Reliefs in der Lieben-Frauen-Kirche von Halberstadt; während bei letzterer die weichere Masse des Stuck, daraus sie gebildet sind, eine ungleich weichere Ausführung erlaubte, so erscheint jenes Steinbild durchaus streng und wenigstens im Einzelnen der Gewandung — starr gebildet, was sowit gewiss wesentlich in der noch minder ausgebildeten Technik der Zeit seinen Grund findet.

Der zu dieser Kirche gehörige Klosterhof dient heutiges Tages als Ackerhof. Der gegenwärtige Besitzer erst hat die Kreuzgänge weggebrochen, von deren trefflicher Anordnung (ebenfalls im byzantinischen Styl) noch einige Reste Kunde geben. Sehr interessant war mir die Einrichtung der Fenster über dem stehengebliebenen nördlichen Theil des Kreuzganges. Sie haben nämlich, wie gewöhnlich, ein Säulchen in der Mitte, welches zwei Rundbögen trägt; der auf dem Kapitäl dieses Säulchens ruhende Abacus ladet sehr beträchtlich aus, um die Dicke der Mauer zu erreichen; da aber diese Ausladung gleichwohl noch nicht hinreicht, so sind unter der Deckplatte des Abacus noch zwei volutenartige Glieder hinzugefügt — eine Anordnung, die mir sonst, merkwürdiger Weise, einzig an den seltsamen Pilastern der antiken Basilika von Paestum vorgekommen ist.

Nachrichten.

Athen. Ende Februar. Es ist Befehl gekommen, die Hafenstadt in Peiraieus vorzubereiten. Jedem chiotischen Kaufmann, der sich dort ansiedeln will, sind 1¼ Stremmen Land am Ufer unentgeldlich zum Anbau zugesichert. Ferner ist eine Strasse angeordnet vom Peiraieus nach der Stadt, die im Grunde schon vorhanden ist, und nur leichter Besserung bedarf. (?) Endlich sollen zwei Kasernen (στρατῶνες) gebaut werden, eine in der Stadt, eine in Badiseia 1½ Stunde von hier entfernt, wo unser geliebter König in dem Landhause des Admirals Malcolm seine Residenz nehmen wird. Das Landhaus ward vor etwa zwei Jahren durch die Herren Kleanthes und Schaubert erbaut, und gleicht in der Anordnung und im Style ganz denen, mit welchen in neuerer Zeit die Umgebung Berlins geschmückt wurde.

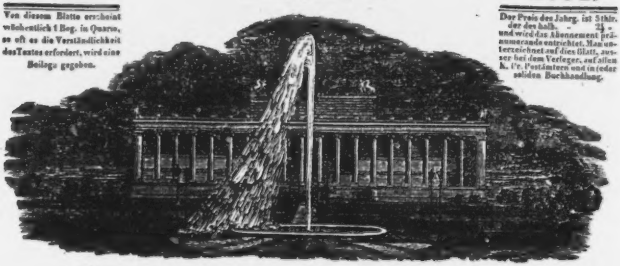
Stuttgart. Die Hofräthin Reinbeck hat eine sehr schöne Composition vollendet: die Aussicht von einem Klosterkirchhof über den zwischen Felsenwänden sich hinziehenden See, hinter welchen über weissen Alpenspitzen der Vollmond aufgegangen ist; ein so naturwahres als tiefpoetisches Bild.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 19. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. — 24 — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

Naumburg, den 20. April 1834.

Halle bewahrt eins der grossartigsten Werke neuster Kunst, das von Rauch gefertigte kolossale Bronze-Monument, welches dem frommen Gründer des dortigen Waisenhauses, August Herrmann Franke, gesetzt worden ist; ich war begierig, dasselbe wiederzusehen und seine gegenwärtige Aufstellung, im Hofe des Waisenhauses, kennen zu lernen. Leider jedoch muss ich gestehen, dass letztere mir nicht eben günstig scheint. Zwar macht der weitgedehnte Hof selbst, wenn man durch das vordere Gebäude hineintritt, einen imposanten Eindruck; auch ist das allmählige Emporsteigen des Bodens gegen das hintere Ende desselben, wo das Monument, noch auf einer Treppe erhöht, sich befindet, nicht minder günstig zur Verstärkung dieses Eindruckes; doch steht das Monument, eine einzelne Gruppe, zu isolirt zwischen den hohen, Fabriken-ähnlichen Gebäuden und namentlich giebt das grosse dahinter stehende Haus mit seinen vielen Fenstern einen allzu unruhigen Grund, als dass jenes, nur in einiger Entfernung, bedeutsam wirken, und sich genügend von seinen Umgebungen ablösen könnte. Es scheint, unter den vorhandenen Umständen, durchaus nothwendig, dass eine Architektur, vielleicht nur eine einfach dekorirte Mauer, hinzugefügt werde, um sowohl dem Auge eine grössere Masse darzubieten, als auch den drei Figuren einen angemessenen Hintergrund zu geben; es ist zu hoffen, dass die edlen Stifter dieses Monumentes, welches neben den Verdiensten des Dargestellten auch das ihrige der Nachwelt überliefert, nicht auf halbem Wege stehen bleiben werden. Endlich auch

kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass das Postament, wenn schon von wohlentsprechender Höhe und Breite, doch im Uebrigen nicht recht zu der Gruppe passt; es dünkt mich sowohl die Architektur desselben, namentlich die Traillen auf den Ecken, nicht eben wohl gelungen, als auch die lichtgraue Farbe des Marmors, daraus das Postament gearbeitet ist, nicht zum Besten der dunklen Bronze entspricht; in einiger Entfernung erkennt man das Postament nicht mehr und die dunklen Figuren scheinen in der Luft zu schweben.

Was die dem Mittelalter angehörigen Kirchen von Halle anbetrifft, so war ich höchlichst überrascht, hier, mehr oder minder, eine Anwendung desjenigen gothischen Baustyssemes zu finden, wie es sich in seiner späteren Blüthezeit in England ausgebildet hat. Insbesondere ist dies der Fall bei der Moritzkirche. Man unterscheidet an dieser Kirche verschiedene Weisen, welche jedoch sämmtlich den Stempel der späteren Zeit tragen; der westliche Theil ist einfacher, die Pfeiler im Inneren sind roh achteckig, ohne Gliederung, die Strebepfeiler ohne Verzierung; der östliche Theil, besonders der Chor, ist reicher ornamentirt, die Pfeiler sind mit leichten Halbsäulchen versehen, die Strebepfeiler wachsen organisch in verschiedenen Absätzen empor, und sind an ihren Seiten mit zierlichem Leistenwerk geschmückt; Fenster und Thüren liegen hier in tiefen Nischen und an der vorderen Einfassung der Bögen hängt ein frei durchbrochenes Ornament. Schiff und Seitenschiffe sind gleich hoch, Alles mit reichem Sterngewölbe bedeckt; in der Mitte bilden die Gurte einen traubenartig niederhängenden Zapfen. Die Verschlingung der Fensterstäbe ist willkührlich, und, wie das Wesentlichste der angegebenen Punkte, nach englischer Art gebildet. In der am Markt belegenen Marienkirche ist das Sterngewölbe noch ungleich reicher, die Gurte treten hier zuweilen, freischwebend, über einander vor und in der Mitte bilden sie einen ähnlichen Zapfen; hier sind sämmtliche Pfeiler ohne Gliederung, achteckig, aber mit eingezogenen, concaven Seitenflächen und ungemein schlank. Natürlich fehlt aber bei solcher Anordnung sowohl alle Vermittelung zwischen Pfeiler und Gewölbe, als auch die Decke, statt dem Geiste der gothischen Baukunst nach leicht emporzusteigen, schwer und drükkend wird, und einen wirren Eindruck hervorbringt. Im Aeusseren ist die Marienkirche sehr einfach; sie hat vier Thürme, von denen die an der Ostseite belegenen achteckigen älter sind als das übrige Gebäude; diese gehören dem Uebergange aus dem Rundbogen- in den Spitzbogenstyl an, und sind mit sehr zierlichen Einfassungen und Gesimsen versehen.

In der Moritzkirche ist ein reicher Altarschmuck vorhanden, ein Schrein mit bemalten Holzstatuen und drüber ein zierlich gebildetes Tabernakel mit frei phantastischem gothischem Schnitzwerk. Der Schrein ist mit dreifachen Flügelthüren versehen, welche sämmtlich mit lebensgrossen stehenden Heiligen bemalt sind. Es ist interessant, in diesen Malereien einen gewissen Uebergang des früheren germanisch-typischen Styles in den späteren des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu bemerken. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet man noch die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien, die jener früheren Zeit angehören; im Einzelnen aber, z. B. im Bruch des Gefältes, treten bereits spätere Motive ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Formation der Köpfe, in der, ich möchte sagen: giotteskeu Bildung der Augen u. a. kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung. Mehr gilt alles Gesagte von den vorzüglicheren inneren Bildern; die äusseren, obgleich denselben Styl tragend, scheinen vielleicht mehr unter der Aufsicht des Meisters, als unmittelbar von seiner Hand gemalt. Die Gemälde sind grösstentheils sehr wohl erhalten. — Auch die Marienkirche besitzt ein merkwürdiges Altarblatt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Monde; die Seitenflügel mit riesigen Heiligen. Drunter ist eine Predella mit einer Madonna und verschiedenen Heiligen von ungemein mildem Ausdruck in den Köpfen. Ich konnte das Bild nur während des Gottesdienstes sehen, da die mir zugemessene Zeit keinen längeren Aufenthalt erlaubte. —

Der Dom von Merseburg gehört im Wesentlichen zwei verschiedenen Zeiten an. Chor und Queerschiff sind im ältesten schweren Spitzbogenstyl, nach Art der unteren Theile des Magdeburger Domes; ebenso die Querwände, welche die Flügel des Kreuzes vom Chore absondern. Diese sind, auf der äusseren Seite, mit Halbsäulchen verziert, welche

durch kleine Spitzbögen verbunden werden und ungemein zierliche Kapitäle im Styl der Uebergangsperiode tragen. Das Schiff des Domes ist in der Art der Halle'schen Kirchen, doch minder reich und von schweren breiten Verhältnissen. Die Kanzel ist mit anmuthigen, sehr geschmackvollen spät-gothischen Sculpturen geschmückt.

Der Dom besitzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Monumenten der Plastik und Malerei. Das älteste unter jenen ist das Grabmal des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben (gest. 1080), eine Bronze-Platte, welche die Figur des Königes in sehr wenig erhobenem Relief, in einfach strengem byzantinischem Style darstellt. Es ist über dasselbe kürzlich eine Abhandlung im Druck erschienen: „Ueber das Grabmal des Königs Rudolf von Schwaben zu Merseburg von P. A. Dethier. Nebst einem Kupferstich dieses Grabmales. Aus den Mittheilungen des Thüringisch-Sächsischen Vereines besonders abgedruckt. Halle, 1834." Der erwähnte Kupferstich giebt im Ganzen ein ziemlich treues Bild; nur ist der Styl nicht strenge genug gehalten und zuviel Natur in den Händen, auch ist ein zu starkes Relief angedeutet. Die Abhandlung erweiset mit hinreichenden Gründen die Aechtheit des Monumentes, dass es nämlich unmittelbar nach dem Tode des Königs gefertigt sei, und enthält sonst dankenswerthe Mittheilungen. Ausser diesem sind noch eine Reihe späterer, gleichfalls nicht unwichtiger bronzener Grabmäler im Dome vorhanden.

Unter den Gemälden zog mich vor allen eins an, welches an einem der ersten Pfeiler des Schiffes hängt. Es stellt auf dem Hauptbilde, in höchst anmuthiger und edler Composition, eine Vermählung der h. Katharina dar, auf den Seitenflügeln andere Heilige, und wird für ein Dürer'sches Werk gehalten. Sehr vieles erinnert allerdings an Dürer, namentlich die Köpfe der männlichen Heiligen; ebenso die Weise der Malerei, die dünnen Lasuren im Schatten und die leichten, doch pastos aufgesetzten Lichter. Im Gefälte scheinen dagegen, wiewohl nur im Einzelnen, fremde und zwar neuere Motive bemerkbar, auch hat der Ausdruck im Kopf der Madonna Etwas, was mir sonst nicht an Dürer vorgekommen, nämlich eine gar grosse Weichheit und Kindlichkeit. Vor der Hand wage ich nicht zu entscheiden, ob das Bild von Dürer selbst oder von einem sehr geistreichen Nachahmer herrührt; auf jeden Fall ist es eins der anmuthigsten Kunstwerke, welche mir seither zu sehen vergönnt war. — Von dem Cranach'schen Gemälde, welches über den Chorstühlen steht, ist, wie mich dünkt, schon öfter die Rede gewesen. Es stellt auf der Vorderseite die Kreuzigung (Luther unter den Feinden des Herrn), auf der Rückseite die Grablegung dar; letztere eine edle und würdige Composition, wie sie nicht zu oft bei Cranach vorkömmt; sie erinnert lebhaft an seine schöne Darstellung desselben Gegenstandes, welche, leider sehr beschädigt und vergessen, in der Klosterkirche zu Berlin hängt. — Noch sind eine Menge anderer Bilder der altdeutschen Schule im Merseburger Dom vorhanden; so im Chor zwei kleine Schreine mit Schnitzwerk und gemalten Seitenflügeln, welche letztere, soviel sich in ihrem gegenwärtigen Zustande darüber sagen lässt, etwas dem Hemling Verwandtes zu haben scheinen; so hoch oben im südlichen Kreuzflügel, nur durch ein gutes Fernglas erkennbar, ein sehr grosses Bild mit christlich allegorischen Darstellungen — die Jungfrau in der Mitte, in deren Schooss das Einhorn flüchtet, feierliche Heiligengestalten zu den Seiten, im Grund eine weite Landschaft; — so viele andere an anderen Stellen; alle aber mehr oder minder unbeachtet, verstaubt, zum Theil muthwilligen Verletzungen Preis gegeben; — es ist wahrlich betrübend, dergleichen noch heutiges Tages in einer der Hauptkirchen des Preussischen Staates wahrnehmen; in Süddeutschland ist mir kein ähnliches Beispiel vorgekommen. — In der Vorhalle des Domes steht, aus der unterstädtischen Kirche von Merseburg dahingebracht, ein uralter Taufstein in streng byzantinischem Styl, mit einer halberhobenen Bogenstellung und Heiligenfiguren geschmückt.

Den 22. April 1834.

Naumburg besitzt in seinem Dome ein Gebäude, welches zu den interessantesten Problemen der Entwickelungsgeschichte der deutschen Baukunst gehört. Das Schiff nämlich, das Queerschiff und die Seitenschiffe haben in der Verbindung der Pfeiler und im Gewölbe den schweren massigen Spitzbogen, wie derselbe zuerst auftritt; die Oeffnungen nach aussen, Fenster und Thüren, sind dagegen im Rundbogen überwölbt und Strebepfeiler noch nicht vorhanden. Es ist derselbe Styl, wie er am Bamberger und Limburger Dom, an der Stiftskirche von Fritzlar, an den unteren Theilen des Magdeburger Domes u. a. m.,

erscheint. Du erwartest vielleicht, dass ich hier eine besondere Ansicht über die Erbauungszeit der genannten älteren Theile des Naumburger Domes, somit über die Periode, darin jener Styl herrschend war, mittheilen werde; doch gestehe ich Dir ehrlich, dass ich keine Lust habe, unserer Kunstgeschichte, darin ohnedies so grosse Verwirrung herrscht, noch mehr unerwiesene Hypothesen aufzubürden. Der Stand der Wissenschaft ist dermalen, trotz der naiven Sicherheit mancher dilettirenden Gelehrten, noch zu sehr im Dunkeln, um aus Analogieen weiter zu schliessen; und nicht minder die Geschichte des Naumburger Domstiftes, um den Bau dieser Theile ausdrücklich vor der Verlegung des Stiftes von Zeitz nach Naumburg (1028) oder — wie ein befreundeter Kunstforscher will — ausdrücklich unter Erzbischof Engelbert (1206—1242) geschehen zu lassen. Nur im Allgemeinen bezeichne ich jenen Styl als der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen (romanischen) in den gothischen (germanischen) angehörig, welche Periode jedoch nicht in so gar enge Gränzen einzuschliessen sein dürfte.

Was das Detail dieser älteren Theile des Naumburger Domes anbetrifft, so ist (im Inneren) ein Pfeiler um den anderen mit den zum Gewölbe emporlaufenden Gurtträgern versehen; diese reicher gegliederten Pfeiler haben demnach die Grundform eines kurzen schweren Kreuzes mit acht Halbsäulen an den vier vorspringenden Seiten und in den vier Winkeln. Die Kapitäle bestehen aus leichtem, schön gearbeitetem byzantinischem Blattwerk mit reichgegliedertem Abakus; von den Gurtträgern läuft dieser Abakus des Kapitäles als Gesims an den Wänden fort. Das spitzbogige Gewölbe wird durch schwere, geradlinig profilirte Gurte, welche die gegenüberstehenden Hauptpfeiler verbinden, in quadratische Räume getheilt; letztere sind durch einfache Kreuzgewölbe — ohne Gurte — ausgefüllt; nur in dem, noch zum alten Bau gehörigen Anfange des östlichen Chores kommen Gurte (aus einem Rundstab bestehend) vor, seltsamer Weise aber in den Graten des Gewölbes. Die rundbogigen Fenster des Mittelschiffes sind mit einem Rundstab profilirt; an den Seitenschiffen sind nebeneinander stehende Doppelfenster befindlich. Die ausen, unter dem Hauptdach, hinlaufenden rundbogigen Friese haben zierliche kleine Consolen, auf denen die Rundbögen aufsetzen. Seltsam ist das rautenförmige Fenster mit verschlungener Blume im südlichen Kreuzgiebel. Von den drei vorhandenen Thürmen sind die beiden auf der Ostseite die älteren. Bis zur Höhe der Kirche viereckig, gehen sie dann ins Achteck über, mit schlanken Halbsäulchen auf den Ecken, mit mancherlei rundbogigen Fenstern und Gesimsen; das oberste Geschoss ist zierlich gothisch, aber mit consequenter Beibehaltung des Rundbogens. Auf der Westseite ist nur ein Thurm, und zwar gen Norden, ausgeführt; dieser hat die grösste Aehnlichkeit mit den westlichen Thürmen des Bamberger Domes, indem sich nämlich auf den Ecken sechseckige, durchbrochene, von Säulen und kleinen Spitzbögen getragene Erker bilden, in denen die Treppen emporlaufen. Endlich noch, als einer der wichtigsten Theile des alten Baues ist die Crypta zu erwähnen. Sie gehört verschiedenen Zeiten an, und zwar zum Theil augenscheinlich einer noch früheren, als der des gesammten Oberbaues. In diesem ältesten Theile der Crypta sind die Gliederungen, am Abakus der Kapitäle, an den einfachen rundbogigen Gurten u. a., noch sehr befangen gearbeitet; die Kapitäle haben noch die Gestalt des abgestumpften Würfels und der an denselben angewandte Blätterschmuck ist ohne sonderliches Relief. Merkwürdig sind an diesen Säulen die sehr verschieden gebildeten Kannelirungen, die an einer Säule selbst dorisch sind. Die anderen Theile der Crypta entsprechen dem Oberbau des Schiffes; interessant ist die Art, wie hier stets vier Säulen um einen Mittelpfeiler zusammengestellt sind.

Der Dom besitzt bekanntlich zwei Chöre und diese im späteren, gothischen Style. Was das Alter derselben anbetrifft, so bin ich sehr geneigt, gegen die bisherige Annahme, den westlichen, zwar reicheren, für den älteren zu halten. Die Architectur hat hier, in der Formation des Details, noch etwas Schlichtes und eigenthümlich Strenges; selbst Manches, was das Gefühl noch an den früheren Styl der Uebergangsperiode erinnert. Besonders charakteristisch ist die einfach edle Gestaltung der Fensterrosen und die Art wie die Halbsäulchen, welche die Verzierung der Fensterschmiegen bilden, mit eigenem Kapitäl bedeckt sind, somit nicht unmittelbar in die Bögen übergehn. Beides ist anders an dem Chorschluss auf der Ostseite, welcher um zwölf Fuss über die Crypta hinaus gebaut ist; hier sind namentlich die Fensterrosen bereits willkührlich angeordnet, die Details bereits vollkommen in gothischer Art formirt.

Die Chöre werden durch Zwischenbauten vom Schiff abgesondert. Der auf der Ostseite, leider

durch modernes Holzwerk ganz entstellt, ruht auf einer altrundbogigen Säulenhalle; der westliche entspricht wiederum dem Style des Westchores und ist durch reichen Schmuck von Bildwerken ausgezeichnet; er hat, auf der innern Seite, zwei zierliche Treppenhäuser, wo die Stufen der Wendeltreppe von leichten Säulchen getragen werden.

Was den Totaleffekt des gesammten Domes im Innern anbetrifft, so kann ich Dir darüber zur Zeit nichts schreiben; es ist eine Menge geschmackloser hölzerner Einbauten vorhanden, der Ostchor vom Schiff noch ganz und gar durch eine moderne Querwand getrennt, so dass alle Hauptformen der Architektur verdorben werden. Der Dom erwartet noch seine Erneuerung, wie solche dem verwandten Bamberger Dome durch den kunstsinnigen König von Baiern bereits zu Theil geworden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover.

(Fortsetzung.)

Einen andern Niederländer, Maes, gegenwärtig in Rom, der neuerdings Aufsehen erregt und von dem in Hannover zwei Genrebilder ausgestellt waren, freuen wir uns nicht minder ausführlich beurtheilt zu finden: „Maes tritt uns in diesen Bildern als ein Künstler entgegen, der einen so eigenthümlichen Weg geht, dass es wohl erlaubt sein wird, noch einige Worte über ihn zu sagen. Von ihm gilt vor vielen Anderen der Spruch:

Machet die Liebe, die Kunst jegliches Kleine doch gross.

Er ist hauptsächlich Genremaler, als solcher weder sehr bedeutend in der Composition, noch sehr streng in der Zeichnung. In No. 416 (eine italienische Bauernfamilie — ganz mit den Motiven einer heiligen Familie) ist der Gedanke fast nur durch eine Assonanz ansprechend; die Gruppirung der Figuren, welche vom Beschauer ab in einer schrägen Linie in das Bild hineinlaufen, würde bei vielen andern Bildern, die einen solchen Fehler nicht durch grössere Vorzüge aufwögen, mit Recht getadelt werden; die Zeichnung ist oft nachlässig, namentlich erinnert die Gestalt des Hirten eher an die idyllischen Schäfergestalten der französischen Maler unter Ludwig XV. als an die Natur. Wenige Künstler aber werden diese Mängel durch die Vortrefflichkeiten wieder gut machen, die wir hier finden. In dem zweiten Bilde (eine Wahrsagerin, die einem Manne und einem Mädchen aus der Karte prophezeit) treffen wir dieselbe unangenehme und für den psychologischen Ausdruck höchst ungünstige Wendung eines Kopfes wieder; die Figuren stehen hier in den Winkeln eines Dreiecks; der Kopf des Mannes ist fast Carricatur, der des Mädchens aber vortrefflich; der Körper desselben jedoch, namentlich Arm und Hand, sehr instinctmässig gezeichnet. — Bei allen diesen kleinen Mängeln ist der Ausdruck des Gemüthslebens aber so bestimmt, die Darstellung so unendlich reizend, das Ganze so ansprechend, freundlich und klar, dass wir vor allem auch unser Gemüth walten und urtheilen lassen und vom richtenden Verstande kaum etwas wissen wollen. Dazu ist die technische Ausführung von grosser Vollkommenheit. Obgleich die Bilder in kleinem Maassstabe, obgleich sie bis auf das Aeusserste ausgeführt sind, ist dennoch die Ausführung nichts weniger als ängstlich. Der Pinsel ist breit und sicher, die Farben von der höchsten Reinheit und fast impastirt, die Schatten klar, die Mitteltinten ründen, ohne in die so gefährliche glasartige Durchsichtigkeit zu verfallen, die nackten Körperformen auf das Vollkommenste. Es scheint, als wenn die Technik dieses Künstlers sich an die der altniederdeutschen Maler (namentlich Johann von Mabuse) in gewisser Hinsicht anschlösse. Dieselbe Klarheit und Transparenz der Färbe, derselbe sichere und dünne Auftrag, und namentlich der vorwaltende Gebrauch der Lasuren hier wie dort.“

Von Weller (aus Mannheim) in Rom, dessen überaus anmuthiges „Kapuzinerlein“ dem Berliner Publikum von einer der früheren Ausstellungen her im Gedächtniss sein wird, war ebenfalls ein ausgezeichnetes Bild, eine calabresische Bauernfamilie, ausgestellt. „Die einzelnen Figuren und der characteristische und nationelle Ausdruck derselben ist vortrefflich, die Gestalten sind alle schön und edel und dabei voll Wahrheit und durchaus nicht theatralisch. Köstlich ist der Ernst, mit welchem das hübsche Mädchen und der Bube nach des Vaters Sackpfeife tanzen, das Mädchen mit Grazie und nicht ohne Koketterie, der Bube mit grossem Ernst und Eifer, und possierlich in weite lederne Hosen gehüllt. Die Mutter eine grandios schöne Gestalt, hat das jüngste Kind auf den Armen, und lässt es nach den Tönen

des väterlichen Dudelsackes tanzen, worn das Kleine lustig mit den Füssen schlägt. Die Zeichnung ist vortrefflich und äusserst correct, die Malerei sicher und frei; — doch herrscht ein gelblicher Ton in dem ganzen Bilde vor, der durch den düstern mit Regenwolken besognen Himmel noch nicht genugsam motivirt ist.“ — „Von dem General von Heideck ist eine „griechische Familie bei Nauplia, nach der Natur.“ Vor seinem Hause sitzt ein Grieche mit einem Freunde, dem er voll väterlicher Freude die Talente seines Sohnes producirt. Der Junge zählt an den Fingern das Einmaleins oder ähnliche einträgliche Grundsätze ab; etwas weiter zurück sitzt die Mutter, ein jüngeres Kind an der Brust. Die Figuren sind voll Leben und Bewegung und zeigen in ihren verzerrten orientalischen Gesichtern ganz jenen nationellen Charakter der erniedrigten und entarteten Abkömmlinge eines grossen Volkes; selbst bei dem Knaben treten diese Züge stark hervor. Das Bildchen ist in der Farbe wahr, wenn auch ohne Kraft.“ — „A. von Bayer in München hat zwei hübsche Bilder, Darstellungen aus dem Mönchsleben, geliefert; beide in jeder Hinsicht vortrefflich ausgeführt.“

Unter den deutsch nationellen Genrebildern nennt der Verf. zuerst ein Bild von A. von der Embden in Cassel, ein „Niederhessisches Bauernkind am Backofen,“ dessen anmuthig einfache Erfindung, sowie die ausserordentliche Wahrheit und Treue in Behandlung der Nebensachen lobend erwähnt werden. — Sodann, vom Prof. Tischbein in Bückeburg, eine Darstellung des Erntefestes, wie dasselbe im Schaumburgischen gefeiert zu werden pflegt, indem nämlich der Feldhüter der im Dorfkruge versammelten Gemeinde eine scherzhafte Rede hält; ein Bild, das, neben einzelnen Mängeln, „in der Composition gefällig ansprechend und voll hübscher Motive ist; die Gestalten sind alle voll frischen lustigen, derben Lebens, rothwangige blonde Naturen, für handgreifliche Spässe sehr empfänglich. Der Künstler verdient nicht bloss für die Ausführung, sondern auch dafür Lob, dass er uns einmal ein Bild aus der terra incognita des vaterländischen Volkslebens vorgeführt hat und uns darin zeigt, dass weder unsere norddeutschen Bauern so hässlich, noch ihre Costüme so unkleidsam und geschmacklos sind, dass man nicht eine solche Scene einmal gern nach jenen ewigen Italienern und unendlichen Tyrolern sähe, mit denen namentlich die Münchner Künstler so freigebig sind, und deren man sehr bald satt wird.“ — Eine Fischerfrau, auf die Rückkehr ihres Mannes wartend, von Folz in München wird sowohl der poetischen Composition als auch der Ausführung wegen gelobt. — Unter den besseren der Art werden noch einige Bilder von Dürand, (einem Hannoveraner, jetzt in München), von A. Evers (aus Hildesheim, in München), von C. Schröder (in Braunschweig) und von Giesewell (in Hannover) genannt. Pistorius in Berlin sagt dem Verf. weniger zu. — Unter den Tyroler-Bildern nennt der Verf. als die gelungensten die von Bürkel, Lorenz Quaglio, Altmann, und August Tischbein, in München.

Als vorzüglicher Portraitmaler ist bereits oben G. Reichmann in Hannover erwähnt worden; der Verf. rühmt seine Portraits vor anderen in Bezug auf Auffassung, Behandlung und Aehnlichkeit. — Unter den (jetzt so beliebten) Charakterköpfen zeichnet der Verf. vornehmlich zwei Brustbilder einer Florentinerin und einer Pisanerin, von Riedel in Rom, aus: „Besonders schön sind die Mädchen nicht, aber sehr ansprechend, interessante italienische Physiognomieen, meisterhaft mit schönem breitem Pinsel gemalt und von ausgezeichneter Wahrheit und Klarheit der Farbe.“ —

(Beschluss folgt.)

LITHOGRAPHIE.

Coleccion litografica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII, que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial: Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles artistas, bajo la direccion de D. José de Madrazo con el texto por D. José Musso y Valiente. — 37. Cuaderno. — Madrid, en el Real Establecimiento litográfico.

Dies lithographische Prachtwerk, welches uns mit den reichen Schätzen der Königlich Spanischen Gemälde-Sammlungen, besonders mit dem von dem

verst. Könige Ferdinand VII. gestifteten K. Museum des Prado zu Madrid bekannt macht, ist bereits bis zur 37. Lieferung gediehen, die kürzlich erschienen ist und uns so eben vorliegt. Das Werk, welches sich im Inlande eines bedeutenden Absatzes erfreut, ist in Deutschland sehr selten, in Berlin nur in der Bibliothek der Königl. Akademie der Künste vorhanden; es bezeugt, dass Spanien sich nicht nur — wie wir zu glauben nur zu leicht geneigt sind — an dem Ruhme einer früheren Kunstblüthe und prächtiger Sammlungen genügen lässt, sondern dass auch gegenwärtig Bedeutendes wenigstens für die Förderung der künstlerischen Technik geschieht. Im Einzelnen sind in dem genannten Werke, durch das Königl. Spanische lithographische Institut, Blätter geliefert, welche den Besten der Art nicht nachstehen und namentlich die Leistungen Berlin's in diesem Fache — mit Ausnahme einiger wenigen, die jüngst erschienen sind — bedeutend übertreffen.

Das vorliegende Heft enthält die folgenden vier Blätter: eine Hirschjagd nach Paul de Vos, Cadmus und Minerva nach P. P. Rubens, die Flucht nach Aegypten nach Allessandro Turchi und das Martherthum des h. Stephan nach Juan de Juanes. Die beiden ersten Blätter, namentlich das zweite, sagen uns in ihrer Behandlung weniger zu; mehr das dritte, welches von C. Palmaroli kräftig und in guter Haltung lithographirt ist; dies Blatt ist zugleich durch die einfache, würdige Composition ansprechend, auch wird der Ausdruck in den Köpfen des grossen Originales, sowie dessen Colorit und Helldunkel im Texte rühmlichst erwähnt. Vorzüglich gelungen ist das vierte, von A. Guglielmi mit Sorgsamkeit und Verständniss lithographirte Blatt. Es beschliesst eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des h. Stephanus, welche sämmtlich von Juan de Juanes gemalt sind, und in den früheren Lieferungen des in Rede stehenden Werkes bereits mitgetheilt waren. Vorn kniet der Heilige, im geschmückten Diakonen-Gewande, die Hände betend erhoben, hinter ihm die Steinigenden, durcheinandertobend, im Hintergrund sitzt Saulus, eine edle Gestalt, in der man den künftigen Paulus erkennt, die Mäntel der Zeugen zu seinen Füssen. Wenn Einzelnes in dieser Composition, namentlich in den Gestalten und der Gewandung der Peiniger minder anspricht, so ist dagegen der innerliche, lebendige Ausdruck in den Köpfen um so anziehender; es ist interessant, den Nachklang der älteren spanischen Schule und spätere, italienische Studien sich hierin begegnen zu sehen.

Nachrichten.

Die fünfte Kunstausstellung zu Halberstadt ist bereits am 27. April d. J. eröffnet worden, indem die Mehrzahl der Gemälde früher ankam, als man erwartet hatte. Das uns vorliegende Verzeichniss zählt 253 Nummern, und unter diesen eine bedeutende Reihe von Namen ersten Ranges. Von den Düsseldorfer Künstlern fehlt, ausser Schadow und Schrödter, keiner der bekannten Wichtigen; von München sollen ausgezeichnete Sachen — Vieles von bis jetzt uns minder bekannten Künstlern — eingesandt sein; nur Berlin zählt leider wenig bedeutende Repräsentanten. Die Provinzialausstellungen, deren Veranstalter in zum Theil persönlichen Verhältnissen zu einander stehen, sorgen, wie es scheint, mehr für die Verbreitung und das Bekanntwerden der verschiedenartigsten Künstler und ihrer Werke, als die bei den Ausstellungen in den Residenzen, wo man sich auf allgemeine Aufforderung beschränkt und Frachtvergütigung nur unter gewissen äusserlichen Verhältnissen zugesteht. Indem wir einem ausführlicheren Berichte über die Halberstädter Ausstellung entgegensehen, führen wir aus dem Verzeichniss vorläufig nur die bedeutendsten Namen an: Achenbach in Düsseldorf, Ahlborn in Berlin, Altmann in München, Bach in München, Bendemann in Düsseldorf, Brandes in Braunschweig, Bürkel in München, Dähling in Berlin, Deger in Düsseldorf, Eckert in Würzburg, v. Embden in Cassel, Ebers in Düsseldorf, Fearnley in Italien, Fielgraf in Düsseldorf, Fries in Heidelberg, Goldstein in Dresden, Hasenclever in Düsseldorf, Hasenpflug in Halberstadt, Helmsdorf in Carlsruhe, Hennert in Düsseldorf, Hildebrand in Düsseldorf, Hopfgarten in Berlin, Holthausen in Düsseldorf, Hübner in Düsseldorf, Koch, Kolbe in Berlin, Krause in Berlin, Lehnen in Düsseldorf, Lessing in Düsseldorf, Maier in Rom, Neher in München, Pistorius in Berlin, Pose in Düsseldorf, Preyer in Düsseldorf, D. und L. Quaglio in München, Scheuren in Düsseldorf, Schirmer in Düsseldorf, Schulten in Düsseldorf, C. und J. Schultz in Berlin, Siebert gest. 1832 in Rom, Sohn in Düsseldorf, Völker in Berlin, Weller in Rom. Die Ausstellung wird im Mai geschlossen werden,

die Verloosung der anzukaufenden Bilder im Juni statt finden.

Halle hat, auf Veranstaltung Halberstadt's, nun auch einen Kunstverein gebildet und die erste Ausstellung soll am 9. oder 10. Juni d. J. eröffnet werden. Man hofft, dass auch die Berliner Künstler ihre gegenwärtig zu Halberstadt befindlichen Sachen dorthin geben werden, und um so mehr, als dort die erste Ausstellung ist und jedes Werk als neu gelten muss.

Königsberg in Pr. Se. Majestät, der König, haben dem hiesigen Kunstverein als Geschenk eine von dem Maler Herrmann, nach dem in der Gallerie des Königl. Museums befindlichen Gemälde von Tizian verfertigte Kopie zu übersenden geruht.

Corfu. Ende März erschien das erste Stück einer neuen, wissenschaftlichen Vierteljahrsschrift, und zwar in drei Sprachen, griechisch, italienisch und englisch gedruckt. Einer der interessantesten darin enthaltenen Artikel ist der über den Tempel von Aegina, ein im dorischen Styl erbautes, früher unter dem Namen des Tempels des Zeus Panhellenios bekanntes, Ueberbleibsel des Alterthums, dessen Basreliefs gegenwärtig dem grossen Kunstschatze in München einverleibt sind. Der Verfasser jenes Artikels ist der Meinung, dass das Gebäude irrthümlich dem Zeus Panhell. zugeeignet worden sei, und weiset ihm eine spätere Entstehungszeit an. Seiner Ansicht zufolge, soll es von den Aheniensern erbaut, und nach der Eroberung der Insel (Aegina), der Athenä geweiht worden sein. Demnach wäre es also nach der grossen Umwälzung in der Kunst, die in dem Zeitalter des Perikles sich ereignete, entstanden. Er unterstützt seine Behauptung durch Gründe aus dem Pausanias, Theophrast, Pindar, Thucydides, Diodor, Strabo, Plutarch u. a. w., und sucht zu beweisen, dass das ursprüngliche panhellenische Denkmal, aus der Zeit des Aeakus, dem Pausanias zufolge, nur eine Opferstätte, d. h. eine rohe Einzäunung, mit einem Altar in der Mitte, gewesen sein könne, nicht aber eine prachtvolle architektonische Schöpfung. „Ausserdem," fügt er hinzu, „hat man in dem Tempel durchaus keine Statue, kein Bildwerk gefunden, welches sich auf den Zeus bezöge, im Gegentheil fand man unter den übrigen Statuen nur die der Athenä, von colossalen Verhältnissen, und die vorne an dem *δάτωμα* (Giebel) stand." Er schliesst damit, dass er sagt: „hieraus geht hervor, dass der Tempel von Aegina nach der 97sten Olympiade errichtet wurde, der Zeit, wo die Athenienser die Aegineten, mit ihren Weibern und Kindern, von ihrer Insel vertrieben, auf die sie, ihrer Nähe am Peloponnes wegen, Ansiedler und Leute aus ihrem eigenen Volk schickten, denen auf der Insel Ländereien angewiesen wurden. Ein anderer, sehr guter, Artikel ist ein Bruchstück eines Tagebuchs auf einer kürzlich gemachten Reise nach Delphi, das voll von anziehenden Bemerkungen und Nachrichten ist. Die Zeitschrift heisst: *Ἰωνικὴ ἀνθρωπολογία.* — Herr v. Stackelberg in seinem Prachtwerk über den Apollotempel zu Bassä bei Phigalin hat uns schon früher den Beweis geliefert, dass dieser Tempel keineswegen dem Zeus Panhellenios gewidmet war. S. dessen Beil. 3. Er hält ihn ebenfalls für einen Tempel der Athenä, doch von Aegineten nach dem Siege über die Perser bald nach Ol. 75. erbaut. Ottfr. Mueller in seiner Archäologie S. 57 stimmt hiemit vollkommen überein, und der alterthümliche Styl der Architektur sowohl wie der Bildwerke stimmt durchaus für diese Annahme und lässt eine so späte Erbauung des Tempels, nach der 97ten Ol. durchaus nicht zu, am wenigsten von Atheniensern.

Bemerkung.

Herr Direktor Dr. Waagen erwähnt in seiner Abhandlung „über das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der vorigen Nummer des Museum's (S. 138, Sp. 2) eines Kupferstiches von J. Cock, welchen der Graf Lepel in seinem *Catalogue des Estampes gravées d'après Raphael par Tauriscus Eubocus. p.* 96 *No.* 9, als Nachbildung des in Rede stehenden Gemäldes bezeichnet. Derselbe ist jedoch, wie wir bereits früher (Museum 1833, No. 37, S. 296) bemerkt haben, nicht nach diesem, sondern nach jener späteren Anbetung der Könige, welche in den raphaelischen Tapeten enthalten ist, gearbeitet. Ein Exemplar desselben befindet sich in der Bibliothek der Königl. Akademie der Künste.

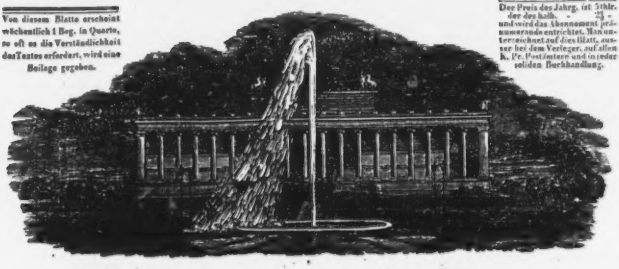
d. H.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 20. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. - 1½ -, und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

(Fortsetzung.)

Naumburg, den 22. April 1834.

Unter den im hiesigen Dome vorhandenen Bildwerken sind bekanntlich die im Westchor befindlichen Statuen der Stifter von höchstem kunstgeschichtlichem Interesse; ich freue mich, meine bereits ausgesprochene Ansicht nur bestätigen zu können, dass sie nämlich in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen stehen, welche sich zu den Seiten des einen Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen, am Ostchore, befinden und dass sie nur eine weitere Entwickelung des an letzteren begonnenen (germanischen) Styles darthun. Für diese Verwandtschaft sprechen auch die auf gleiche Weise gestalteten Baldachine über den Statuen, welche nach Art reicher kirchlicher Architecturen gebildet sind. Näher in das Alter, die Technik und Bedeutung dieser Statuen einzugehn, ist überflüssig, da alles dies in einer sehr verdienstlichen Schrift dargelegt ist: „Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor. Von C. P. Lepsius. Naumburg, 1822." (Erstes Heft der „Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen. Herausgegeben von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums.") Ich bemerke nur, dass die dieser Schrift beigefügten Umrisse der Statuen, im Ganzen zwar wohlgelungen, im Einzelnen jedoch den Ausdruck der Köpfe, den Charakter und bestimmten Styl der Gewandung nicht ganz wiedergeben.

Beide Chöre enthalten noch einen grossen Theil der alten Glasgemälde. Besonders zeichnen sich die im westlichen Chore aus, welche noch wesentlich

den byzantinischen Typus zeigen, jedoch bereits mit derjenigen Freiheit, welche derselbe im dreizehnten Jahrhundert (z. B. in den Zeichnungen des Scheyrer Mönches Conrad) annahm. Die Glasgemälde im östlichen Chor sind dagegen schon im germanischen Styl. Auch dieser Umstand dürfte für das grössere Alter jenes Chores sprechen.

Im östlichen Chore befinden sich ferner zwei sehr bemerkenswerthe Bilder von Lukas Cranach, zwei grosse Altarflügel mit kolossalen Heiligenfiguren auf Goldgrund; naiv anmuthige Frauengesichter und sehr edle und würdige, in trefflichster Charakteristik ausgeführte Männerköpfe. Diese Bilder gehören mit zu den grössten Arbeiten Cranachs und sind namentlich in Bezug auf die Technik, die man bei der gegenwärtigen zweckmässigen Aufstellung in Bequemlichkeit untersuchen kann, sehr interessant; der Meister hat hier mit grosser Leichtigkeit gearbeitet, die Uebermalung ist oft so dünn, dass die Zeichnung vollkommen durchscheint, was übrigens der Ansicht aus angemessener Ferne keinen Eintrag thut. Die Rückbilder (die ehemaligen Aussenseiten), auf blauem Grunde, sind minder bedeutend und wohl nur Schularbeiten. Leider hatten die Bilder hie und da gelitten und sind nicht auf ganz genügende Weise restaurirt. — Im Westchore steht eine Reihe anderer bedeutender Gemälde niederdeutscher Schule, die zwar zum Theil beschädigt, jedoch durch keine Restauration verdorben sind. Unter diesen erwähne ich zuerst zweier Altarflügel, welche zu einem Altarschreine gehören, der im südlichen Kreuzarme steht. Das Schnitzwerk dieses Schreines ist nicht mehr vorhanden, wohl aber noch der gemalte Untersatz mit den Brustbildern Christi, der Maria und des Johannes; jene Flügel enthalten auf ihren Hauptseiten die stehenden Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, diese beiden auf Goldgrund, auf den Rückseiten die Verkündigung; das Bild, darauf die Maria befindlich, ist der Länge nach durchbrochen. Es kündigt sich in diesen Bildern ein eigenthümlicher Meister an: die Composition der Figuren ist zwar nicht eben grandios, die Köpfe dagegen von anziehendem, ungemein mildem Ausdruck; die Malerei ist eigenthümlich weich und zart, die Carnation sehr rosig, wohl zu sehr; auch ist etwas Modernes in dem Ausdruck der Köpfe und mehr noch in der Art des Faltenwurfes nicht zu verkennen; das Gesicht der Maria in der Verkündigung ist augenscheinlich cranachisch. Die anderen Bilder (mit Ausnahme einiger minder bedeutenden) bilden zusammen ein Altarwerk. Das Mittelbild, quer durchbrochen, stellt in nicht grossen Figuren die Bekehrung des Saulus vor, mit kecken Rittern, wie sie etwa Cranach malt, und mit weiter Landschaft; ein längliches, darüber zu stellendes Bild, enthält zwei Engel mit dem Schweisstuch von schöner Composition, der Untersatz die Brustbilder der vier Kirchenlehrer; die Flügel enthalten auf der einen Seite weibliche Heilige, auf der anderen den Petrus und Paulus. Diese letzten beiden Apostel sind genau einer Dürer'schen Composition, die in seiner kleinen Passion vorkömmt, entnommen; nur sind sie minder kräftig aufgefasst, in den Verhältnissen gedehnter, im Gefälte ein wenig moderner; die Malerei der beiden Köpfe hat ebenfalls Vieles, was an Dürer erinnert. Die eine der beiden weiblichen Heiligen, eine heil. Barbara, ist dagegen ganz eine cranach'sche Figur. Die übrigen Gestalten sind eigenthümlicher und haben Vieles, was an den Meister des vorigen Werkes erinnert; es ist dieselbe weiche, ein wenig moderne Anmuth und ganz dieselbe Art der Malerei, wobei nur jenes allzurosige Colorit einem in Etwas kräftigeren hintangesetzt ist. In Erwägung dieser angegebenen Umstände bin ich sehr geneigt, beide Werke dem jüngeren Cranach zuzuschreiben, und ich möchte ihn selbst für den Meister der oben genannten Vermählung der heil. Katharina im Merseburger Dome halten; er würde sodann freilich als ein sehr tüchtiger und liebenswürdiger Künstler erscheinen. —

Interessant war es mir, in einem zu den ehemaligen Klostergebäuden gehörigen Nebenraume eine Reihenfolge neuer Gemälde zu sehen, welche demnächst in dem hohen Chore (dem östlichen) des Domes aufgestellt werden sollen. Sie sind im Auftrage des Domherrn von Ambach, während seines Aufenthaltes in Rom in den Jahren 1820 bis 1824, von deutschen Künstlern ausgeführt worden und von ihm testamentarisch dem Dome vermacht. Sie enthalten, Begebenheiten aus dem Leben Christi darstellend, die Hauptlehren der christlichen Religion, und bieten, in gleicher Grösse (4 Fuss 9 Zoll hoch, 3 Fuss 6 Zoll breit) ausgeführt, interessante Vergleichungspunkte dar. Es sind Bilder von Ph. Veit, Fr. Olivier, Eggers, Schadow, Vogel, Näcke, Schnorr, Senff und Rehbeuitz. Vielleicht wird es Dir zuweilen

send erscheinen, wenn ich über eine solche Reihe berühmter Namen ein zum Theil so absprechendes Urtheil wage, wie ich es zu thun eben im Begriff bin; aber vergebich habe ich in den Bildern von Veit, Olivier, Näcke, Schnorr, Senff ein wahrhaftes, innerlich hervorquellendes Leben gesucht, — und der Gedanke muss doch Fleisch werden, wenn ein Kunstwerk auf seine Existenz Anspruch machen will. Die trefflichst studirte Gewandung, deren hier genug zu finden ist, die besten Reminiscenzen an Fiesole, meinetwegen selbst an Raphael, und die möglicher Weise vorhandene Frömmigkeit, die aber nicht zu künstlerischer Begeisterung (man sollte sagen: Begeistung) gediehen ist, alles dies macht noch kein Bild! Die Bilder von Eggers und Schadow haben wenigstens Leben und Wahrheit, letzteres zugleich eine grosse eigenthümliche Anmuth und Harmonie in den Farben; doch auch ihnen noch fehlt diejenige Kraft und Hoheit, welche die Darstellung verlangt. Nur das Bild von Rehbenitz, Christus und der Versucher in der Wüste, ist von grossartiger Wirkung, wenn es gleich an Malerei dem Bilde von Schadow bedeutend nachsteht.—

Die Wenzelkirche von Naumburg, ein confuses Gebäude, welches im Aeusseren mit barocken spätgothischen Verzierungen versehen, im Inneren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts barbarisch erneut ist, besitzt einen wahren Schatz an einem Bilde von Lucas Cranach: Christus, welcher die Kindlein zu sich kommen lässt. Auch dies Bild ist mehrfach besprochen worden. Was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit, — die charakteristischen Eigenthümlichkeiten Cranach's, — anbetrifft, so dürfte er in diesem Bilde vielleicht auf's Gediegenste hervortreten, und Cranach hierin seine besondere Weise wohl am Innigsten ausgesprochen haben. Auch enthält dasselbe eine Reihe characteristisch verschiedener Weiberköpfe, was eben nicht zu oft bei ihm vorkömmt. Die Malerei des Bildes ist in seiner Art trefflich und scheint in den bedeutendsten Theilen wohl erhalten. Da das Bild indess durch Wurmfrass gelitten hatte, so wurde vor einiger Zeit eine Reperatur erfordert, und bei dieser Gelegenheit scheint der Restaurator hie und da ein Uebriges gethan zu haben, was vielleicht minder nöthig gewesen sein möchte. —

Kösen, den 23. April 1834.

Schulpforte. am Fusse der hohen Uferberge der Saale erbaut, hat eine friedlich klösterliche Lage; die Kirche ist wiederum von Wichtigkeit für die Geschichte der deutschen Baukunst. Es ist eine Kreuzkirche in eigenthümlich schlichtem und strengem gothischem Style, mit langem und verhältnissmässig hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen. Doch zeigen sich an gewissen Theilen noch die Ueberreste eines älteren Baues. Die Pfeiler des Schiffes nämlich sind von einfach viereckiger Form, und zwar einer um den andern von länglicher, die Zwischenpfeiler nur von quadratischer Grundfläche. Jene breiteren Pfeiler nun scheinen ursprünglich durch grosse Rundbögen verbunden zu sein, denen die an der nördlichen Wand des Mittelschiffes, unter den gegenwärtigen grösseren gothischen Fenstern noch vorhandenen kleinen, im Halbkreis überwölbten Fenster entsprechen. Die Zwischenpfeiler tragen sodann Bögen von gleichem Diameter, welche den grossen Rundbogen kreuzen und solchergestalt ein spitzbogiges System zu Wege bringen; vielleicht wurden diese Pfeiler erst hinzugefügt, als man, beim Beginn des Neubaues, die Mauern des Mittelschiffes erhöhte und eine zu grosse Belastung jener weitgespannten Rundbögen fürchten musste. Denn dass die angegebene Einrichtung nicht im Plane lag, beweist der Umstand, dass in dem späteren, westlichsten Theile der Kirche mehrere gleich starke, quadratische Pfeiler befindlich sind, an denen keine Spur des Rundbogens mehr zu finden ist. Die Deckglieder jener breiteren Pfeiler sind reich gebildet (doch ohne sonstiges Ornament), die der Zwischenpfeiler etwa nur halb so hoch; über jenen setzen, auf Consolen, die Halbsaülen auf, welche die Gewölbgurte tragen; an der Rückseite der Pfeiler, nach den Seitenschiffen zu, laufen diese Halbsäulen bis auf den Boden nieder und durchbrechen die Deckglieder. Das Gewölbe der Kirche wird durch einfach geformte Kreuzgurte gebildet. Die gothischen Fenster des Mittelschiffes sind roh gearbeitet; die Schmiegen von glatt geradlinigem, ungegliedertem Profil, ebenso die Stäbe einfach viereckig profilirt; der obere Theil wird durch mehrere einfache dreiblättrige Rosen ausgefüllt, die jedoch mit den Stäben nicht in organischer Verbindung und Verhältniss stehen. Das Stabwerk der Fenster am Seitenschiff hat ein etwas mehr, mit einem Rundstabe

gegliedertes Profil. Von den Streben des Seitenschiffes schlagen schwere Strebebögen nach dem Mittelschiff hinüber. Die Façade ist ziemlich reich, doch im Einzelnen einfach gebildet. Zwei Streben sondern das Mittelschiff von den Seitenschiffen; in der Mitte ein breites, spitzbogiges Portal mit eignem Giebel; drüber ein grosses, spitzbogiges Fenster mit grosser Rose: drüber der hohe, vielleicht, wie aus einzelnen Punkten ersichtlich scheint, im ursprünglichen Plane anders gestaltete Giebel mit hoher fensterartiger Nische mit Skulpturen, und abgetreppter Zinne. Das südliche Seitenschiff hat hier ebenfalls ein zierlich gegliedertes Portal. Der Chor (nach einer Inschrift im J. 1251 angefangen und, nach einer Urkunde, im J. 1268 vollendet) erscheint als der späteste Theil des Baues. Hier sind, im Innern, die aus drei starken Halbsäulen bestehenden Gurtträger mit mehreren Umgürtungen und mit zierlich freiem Blätterkapitäl geschmückt. Die Schmiegen und das Stabwerk der Fenster sind reicher profilirt; die vorkommenden Stäbe mit Kapitälchen versehen. Die Rosen sind wiederum ziemlich willkührlich und zwar auf verschiedene Weise angeordnet, im Einzelnen sogar barock, wie es gewöhnlich nur in spätest gothischer Zeit vorkömmt. — Das Innere ist gegenwärtig durch viele schlechte hölzerne Emporen verbaut und entstellt, vornehmlich durch die Orgel, die, in der Mitte angebracht, die ganze vordere Hälfte der Kirche dem Gottesdienste sogar entzieht. Da es bereits von einer bevorstehenden Renovation verlautet, so ist zu hoffen, dass vornehmlich diesen Uebelständen wird abgeholfen und das Ganze in seiner imponirenden Grösse hergestellt werden; auch dürfte sodann die widerwärtige weisse Tünche wohl einer lebendigeren, wärmeren Steinfarbe Platz machen, wie eine solche z. B. so schön bei der Renovation des Regensburger Domes angewandt worden ist.

Die Kirche besitzt in ihrem Altargemälde ein interessantes Werk neuerer Kunst. Es ist ein Bild von Schadow und stellt in der Mitte den auferstandenen Heiland, zu den Seiten die Evangelisten Johannes und Matthaeus dar; letzteren besonders als eine grossartige feierliche Gestalt mit ausgezeichnetem charakteristischem Kopfe. In der Carnation ist das gesammte Bild vortrefflich, ebenso steht es in schöner Harmonie; sonst erinnert es auch an das Naumburger Bild, welches ich gestern sahe, und ist vielleicht ein wenig später. Das Bild wirkt an der Stelle, die es einnimmt, sehr erfreulich, und würde es, ein wenig höher, vielleicht noch mehr.

Das frühere Altarwerk, ein grosser Schrein mit Schnitzwerk (von nicht bedeutender Arbeit) und mit bemalten Flügeln ist seit der Aufstellung des Schadow'schen Bildes in eine dunkle und dumpfe Kapelle (die sogenannte Evangelistenkapelle) bei Seite gestellt und nicht weiter beachtet worden. Ich liess mir die Flügel ans Licht tragen, und fand an ihnen die Arbeit eines Meisters, der, wenn auch eben nicht vom ersten Range, so doch auf keine Weise einer solchen Verachtung würdig ist. Sie enthalten auf ihren Aussenseiten die Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, auf den inneren kleinere Darstellungen der heiligen Geschichte, — Erinnerungen an bedeutende Werke älterer Meister, namentlich in der grandiosen Figur der Maria, im Einzelnen sehr anmuthige und innig ausdrucksvolle Köpfe. Die Malerei ist leicht, pastos und breit.

Vorn im Schiff der Kirche hängt ein äusserst merkwürdiges byzantinisches Crucifix. Es ist ein grosses Kreuz von Brettern, mit Leinwand, die einen Gypsgrund trägt, überzogen. Hierauf ist der gekreuzigte Heiland, in kolossalen Maassen, gemalt, an den Ecken die vier Symbole der Evangelisten. In der Zeichnung des Heilandes, dem hängenden Haupte, dem geschwellten Bauche u. a., in dem Gefälte des breiten blauen Schurzes, in der Malerei, die ganz den Miniaturen byzantinischen Styls entspricht, zeigt sich auf den ersten Blick die eigenthümliche Manier und die frühe Zeit, welcher dieses Werk angehört; es dürfte wenig Aehnliches in Deutschland zu finden sein. Doch scheint man von dem grossen geschichtlichen Werthe desselben am Orte keine Ahnung zu haben; denn noch ist es von dem Unrath nicht gereinigt, der bei den Uebertünchungen der Kirche darauf gefallen ist, und die unteren Theile sind zerfetzt und muthwillig zerkratzt.

(Beschluss folgt.)

Zweite Kunst-Ausstellung zu Hannover.

(Beschluss.)

Wir gehen nunmehr zu den Landschaften über, deren die diesjährige Ausstellung von Hannover sowohl eine grosse Menge, als auch verschiedene von bedeutendem Kunstwerthe enthielt.

„Die ausgezeichnetste aller Landschaften ist unstreitig das Bild von Heinlein in München, der Schalkenbach bei Finstermünz in Tyrol. Eine ungeheure finstere Schlucht, fast dem Tageslichte entzogen; nur einzelne Sonnenblicke fallen hinein, in seltsamen Gestalten ragen gigantische Felsenmassen, an Abgründen hin führt ein schmaler schwindlicher Weg, in der Tiefe brausen die Gewässer. Man fühlt die Schauer, welche die Natur in uns erweckt, wenn wir einsam ihr in ihrer ungeheuren unüberwältigten Wildheit gegenüberstehen. Das Bild ist ebenso ausgezeichnet in der Auffassung des grossartigen Ganzen, als in der Behandlung der einzelnen Theile, das Helldunkel ist vortrefflich, die Malerei des Ganzen meisterhaft und vollendet. Es ist eine Wahrheit in dem Bilde, die all den daneben hangenden Landschaften schadet, so namentlich den dicht dabei hangenden Bildern von Ahlborn und Klenze.“

„Ahlborn, Hannoveraner von Geburt, Mitglied der Akademie in Berlin, hat zwei Landschaften eingesandt, die soviel Aehnliches mit einander haben, dass die Bezeichnungen: „deutsche“ und „italienische Landschaft“ um so dankbarer anzunehmen sind, als sonst ein Unterschied in der Natur, wie sie hier dargestellt worden, sich nicht zeigt, da die Tanne auf der „deutschen Landschaft“ allenfalls eine Ironie des Künstlers oder der Natur sein könnte. Nur diese Tanne verräth die Verschiedenheit deutscher und italienischer Natur; die Natur selbst soll aber, wie man sagt, diese Verschiedenheit noch in gar manchen anderen Sachen an den Tag legen, die man in den Bildern ganz und gar vermisst. Die italienische Landschaft ist unstreitig der deutschen vorzuziehen. Es scheint uns, als sei der Künstler auf dem Wege, sich und seine bedeutende Handfertigkeit der Natur zu substituiren.“

„Eine von der Heinlein'schen sowohl, als der Ahlborn'schen, ganz verschiedene Art der Naturauffassung zeigt uns das Bild vom Geheimen Ober-Baurathe von Klenze in München, Ansicht von Massacarara. Was die Ahlborn'schen Landschaften, namentlich die deutsche, an Farbe zu viel hatten, das hat diese, eine italienische, zu wenig. Hier ist die Natur unter dem Destillirkolben gewesen und nur das Phlegma ist geblieben. Der Saft der Farbe ist dahin, eine unerfreuliche Dürre verbreitet sich über das ganze Bild. Fleiss ist nicht gespart, was die Hand geben konnte, ist gethan, es fehlt auch nicht an Verschiedenheit der Farben, und doch ist das Ganze monoton, wenigstens unfarbig, und sieht beinahe nur aus, wie das Gespenst einer Landschaft.“

„Die Vortrefflichkeiten des Heinlein'schen Bildes treten noch mehr hervor, wenn man es mit den Bildern von Heilmayr, welche im Publiko so grosses Gefallen erregen, vergleicht. Welcher Aufwand von schönen und zarten Farben aller Sorten auf diesen Heilmayr'schen Bildern, alle rein und unbeschmutzt! Die Bilder haben sonst viel Verdienst, aber Heilmayr sieht eben in der Natur etwas Anderes, als Heinlein; ersterer eine Farbenfabrik, deren Reichhaltigkeit er nachmachen will, letzterer das Ewige in äusserer Erscheinung, welches er mit seinem kräftigen Geiste erfasst, und demgemäss wieder darstellt, einfach, ohne Koketterie, nicht weil er will, sondern weil er muss. Wir wollen mit diesem Vergleiche die Heilmayr'schen Bilder keineswegs tadeln, sonnur zeigen, wie verschiedene Wege dem Maler sich öffnen, um das Ziel zu erreichen, das er nun eben für das seine hält oder halten muss, wie aber auch diese Ziele so gar verschieden in Art und Werth sind. In seiner Art ist Heilmayr ebenso vortrefflich als Heinlein in der seinigen — aber die Art!“

„Wiederum ein anderer Weg zeigt sich in den Bildern von Leopold Rottmann, von welchem zwei Bilder ausgestellt sind, eine Aussicht auf die Tyroler Gebirge, und eine kleinere nur skizzirte Gebirgslandschaft. Klare, reine Farben sehen wir auch hier — hier aber sind sie nicht aus dem Sinne für Reinlichkeit und Abwechselung der Farben hervorgegangen, sondern der Natur in ihren schönsten Stunden abgelauscht, Welche Einfachheit der Mittel (in dem grösseren Bilde) zur vollendetsten Erreichung einer der schwersten Aufgaben für einen Landschaftsmaler! Die Sonne glühet in den Wipfeln der Bäume, das Wasser scheinet nicht durchsichtig, wir sehen bis auf den Grund! Diese Landschaft ist neben Heinlein die beste der Ausstellung. Welch heller, heiterer Tag, welches Sonnenlicht, wie wahr jede Farbe, wie herrlich die Harmonie derselben! — Das andere Bild ist nur Skizze alla prima gemalt, aber von welch kräftiger Wirkung! Wie wahr und harmonisch steht Ton neben Ton! Rottmann ist ohne Frage einer der ersten jetzt lebenden Landschaftsmaler, und es sind nur wenige, welche ihm die Krone streitig machen.“ —

Unter den übrigen ausgestellten Landschaften von Münchner Malern zeichnet der Verf. vornehmlich die folgenden aus: Zwei Abendlandschaften von Fohr; drei Bilder von Metzinger, Gegenden bei stürmischem Wetter mit einzelnen effektvollen Sonnenblicken; drei sonnige Bilder von Chr. Morgenstern; drei Bilder von Kaufmann, deren zwei das Herannahen des Gewitters höchst wahr und anspruchslos darstellen; drei Bilder von Ferdinand von Olivier, mit der liebevollsten Innigkeit und Sorgfalt in Auffassung und Darstellung der Details; einfache Naturwahrheit in den Bildern von Crola und Dorner; andere von C. Hess, Bamberger, Scheuchzer, Hasselich, Schleich, Kutschera, Ziegler. u. s. w. — Von Dresdner Künstlern: Zwei „lyrische" Landschaften von Friedrich, beide eine einsame Abenddämmerung darstellend; von Dahl zwei Mondscheinlandschaften, „Muster einer flüchtigen und doch höchst vollendeten Ausführung, vortrefflich in der Wirkung und ein sorgfältiges Studium beurkundend;" treffliche Bilder von Leopold; eine italienische Gegend von Kummer. — Lobenswerthes wird auch gesagt von den Bildern des Braunschweiger Brandes, von der historischen Landschaft von F. Müller in Cassel, von Steingrübel in Florenz, Rosenkranz in Frankfurt a. M., von dem Seesturm Fearnley's (in Rom), den Seebildern Krause's in Berlin u. s. w. — Unter den Architekturbildern werden vornehmlich die von Domenico Quaglio in München, sowie die von Hauschild in München und Neher in Rom ausgezeichnet; nicht minder auch die von R. Wiegmann und besonders die von Andreae in Hannover.

Unter den Stillleben zeichnete sich das Blumenstück von Völcker (d. V.) in Berlin aus; die Fruchtstücke von Falk in Hannover und von Erdmann Schulz in Berlin werden rühmlich erwähnt. —

Aus den Schlussbetrachtungen des Verfassers entnehmen wir noch das Folgende:

„Wie herrlich die deutsche Kunst erblüht ist, haben wir nun in zwei Ausstellungen erfahren, auf welchen wir Repräsentanten aller deutschen Kunstbestrebungen gesehen haben. Wir haben in den Werken von Overbeck und Cornelius jene Heroen jetziger Historienmalerei, in Rottmann und Heinlein u. a. aber Landschafter kennen gelernt, die mit den besten früherer Jahrhunderte dreist in die Schranken treten können. Nicht minder sahen wir vortreffliche Genrebilder, so dass wir schon in diesen beiden Ausstellungen einen erfreulichen Ueberblick über das ganze Feld deutscher Kunstleistungen gewonnen haben. Mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule haben wir auch Arbeiten sämmtlicher Schulen gesehen. Leider halten Verhältnisse, deren eigentliche Motive uns unbekannt sind, die Jünger dieser Schadow-Düsseldorfschen Schule ab, Werke zur Ausstellung hieher zu senden, was um so mehr zu bedauern ist, da diese Schule als solche gerade die allerbedeutendste ist und vortreffliche Werke aus derselben hervorgegangen sind. Nur zufällig haben sich einzelne Arbeiten derselben hieher verirrt. Desto zahlreicher und vollständiger sind uns auf beiden Ausstellungen die Bestrebungen Münchener Künstler vorgeführt worden; und mit derjenigen Richtung derselben, welche wir auf voriger Ausstellung noch nicht kennen gelernt hatten, sind wir jetzt durch die Cartons des Ritters Cornelius bekannt geworden. — Was die Schulen anderer Orte betrifft, so scheint die Berliner sich immer mehr der Düsseldorfer anzuschliessen und mit derselben zu amalgamiren; die Dresdener klebt, wenigstens nach einigen Productionen derselben, die wir unlängst zu sehen Gelegenheit hatten, zu urtheilen, noch immer an der starren akademischen Unfreiheit. Dass die Landschaft dort, namentlich durch Friedrich, eine eigenthümliche Richtung nimmt, haben wir schon oben bemerkt."

„Wenn wir nun endlich zum Abschiede noch einen Blick auf das Institut werfen, dem wir die Gelegenheit, all diese Kunstschätze zu sehen, zu verdanken haben, so können wir als Hannoveraner stolz darauf sein, dass eine Idee, die zunächst so wenig Ausbeute an materiellen Interessen darbot, wie die Aufforderung zur Bildung eines Kunstvereines, im ganzen Lande einen solchen Anklang gefunden hat. Nach den in der Generalversammlung vom 9. März d. J. gemachten Mittheilungen zählt der Verein bereits weit über tausend Mitglieder*),

*) Nach einem in der „Hannoverschen Zeitung" vom 25. März d. J. mitgetheilten Berichte ist der Bestand am Schlusse der diesjährigen Liste 1213 Actien (die Actie zu 3 Thalern). In der General-Versammlung des Vereines am 23. d. M. wurden 31 Gemälde und 32 Nummern Kupferstiche und Lithographien (in einzelnen Exemplaren und Heftweise) verloost.
d. R.

was demselben eine zum Ankauf von Kunstwerken zu verwendende sehr bedeutende jährliche Einnahme sichert. Zugleich ist die Verwaltung des Vereins durch Statuten geordnet, die nach den erprobtesten Mustern und mit weiser Berücksichtigung hiesiger Verhältnisse entworfen sind. Vorzüglich zweckmässig scheint uns die Einrichtung zu sein, nach welcher ein aus Kunstfreunden und Künstlern zusammengesetztes Schiedsgericht die Wahl der anzukaufenden und zu verloosenden Kunstwerke vornimmt, und dass dieses Schiedsgericht alljährlich neu gewählt wird, während die Committée sich nur theilweise ergänzt; denn in einer administrativen Behörde, wie die Committée ist, wird es nicht schädlich sein, wenn Ansichten und Grundsätze einige Stabilität erlangen, während dergleichen bei einem Schiedsgerichte, das jedes Jahr unter stets neuen Kunstwerken wählen soll, nur zur Einseitigkeit führen und dadurch verderblich sein würde."

„Möge der Verein unter der Leitung des berühmten Staatsmannes, der an seiner Spitze steht, während die Geschäftsführung den Händen eines in ganz Deutschland rühmlichst bekannten einsichtsvollen Kunstfreundes (des Herrn B. Hausmann) anvertraut ist, durch die fortwährende Theilnahme des Publikums auch ferner gedeihen und dazu beitragen, dass unserm Vaterlande auch im Fache der Kunst, in welchem es bisher kaum mitgezählt hat, eine ehrenvolle Stelle gesichert werde!"

Folgendes ist der Auszug aus dem Berichte der Committée des Kunstvereins für das Königreich Hannover über das Resultat der diesjährigen zweiten Kunstausstellung:

An Eintrittsgeldern und für 2092 verkaufte Cataloge wurden 1880 Thaler eingenommen, wovon der Erlös der drei letzten Tage mit 252 Thalern 18 Ggr. den hiesigen Stadt-Armen zugewandt ist.

435 Werke von 229 verschiedenen Künstlern und einigen Dilettanten waren ausgestellt; 142 Gegenstände waren von 56 Künstlern aus dem Königreiche Hannover eingesandt. —

Plastische Arbeiten waren 26; Cartons, Zeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche 64, die übrigen Oelgemälde.

Von den 384 Kunstwerken, bei denen die Preise angegeben waren, sind 90 Nummern verkauft zu dem Betrage von 8380 Thaler Gold. Davon hat der Verein zur Verlosung unter seine Mitglieder 32 Nummern zu dem Preise von 2818 Thaler Gold erstanden.

Durch Privat-Subscriptionen sind zur Verlosung gebracht 7 Gemälde zu dem Preise von 770 Thaler Gold.

Für das Königliche Schloss wurden angekauft 5 Gemälde zu dem Preise von 1455 Thaler Gold.

Von Freunden der Kunst wurden 46 Werke zu dem Preise von 2656 Thaler Gold und 198 Thaler Münze angekauft.

Die Vergleichung dieser Zahlen mit der ersten Ausstellung zeigt eine Vermehrung der Summe des Eintrittsgeldes von 289 Thaler und eine Erhöhung der Verkaufssumme von 1620 Thaler Gold.

LITHOGRAPHIE.

Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der königlichen Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim herausgegeben mit seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern allerhöchster Genehmigung von Ferdinand Piloty in München 1834. (Zu haben bei George Gropius in Berlin).

Dies Werk in gross Imp. Fol., welches durch ein kalligraphisches Prachtblatt mit voranstehendem Titel eröffnet wird, scheint eine Fortsetzung der von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cottaschen Buchhandlung in München herausgegebenen „Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek" zu bilden und schliesst sich derselben würdig an. Die vorliegende erste Lieferung enthält, ausser dem Titelblatt, zwei Lithographieen: Eine Darstellung des Gekreuzigten nach Rubens (*„Et inclinato Capite, tradidit Spiritum"*), auf Stein gez. v. Ferdinand Piloty, und „Das Testament" nach David Wilkie, nach dem Orig. Gemälde auf Stein gez. v. Joh. Woelffle, beide aus der königlichen Central-Gemälde-Gallerie in München, und gedruckt in der lith. Kunstanstalt von Strixner und Zach in München. Beide Blätter bewähren, was Zeichnung und Druck betrifft, den Ruhm, welchen München bereits seit längerer Zeit in diesem Zweige des Kunsthandwerkes besitzt. Ueber die treffliche Weise:

wie Pilaty namentlich Bilder von Rubens nachzubilden versteht, haben wir bereits früher zu sprechen Gelegenheit gehabt; sollen wir etwas an dem vorliegenden sonst sehr harmonischen Abdruck des Blattes nach Rubens aussetzen, so möchten dies die vielleicht zu schwarzen Schatten an den nackten Partien sein. Nicht minder ist die Charakteristik, das Leben und die Gesammtharmonie des anderes Blattes nach Wilkie zu rühmen, wenn schon uns hier einige Köpfe und Hände nicht ganz genügen.

Lavinia, (genannt Cornelia) Tochter des Tiziano Vecellio. Das Original befindet sich im Königl. Museum zu Berlin. Tiziano Vecellio pinx. I. C. Schall lith. Druck von Helmlehner. Verlag von G. F. Schall in Berlin. (Auch zu haben bei George Gropius.)

Eine der schwierigsten Aufgaben für den nachbildenden Künstler ist ohne Zweifel das in der Ueberschrift genannte Bild, dessen Hauptwirkung in der unübertrefflichen Kraft und Lebendigkeit der Farbe des Antlitzes beruht. Gerade indess der Kopf ist in dem vorliegenden Steindruck im Ganzen wohlgerathen und mit grosser Liebe und Sorgfalt ausgeführt; er vergegenwärtigt das Original demjenigen, welcher dasselbe gesehen, auf eine erfreuliche Weise, wenn gleich von der innerlichen Glut und von der wunderbaren Leichtigkeit der Gesichtsformen des Originales mehr zu wünschen wäre. Anderes befriedigt uns weniger, namentlich das Gewand, welches, im Originale mit meisterhafter Keckheit hingeworfen, hier etwas Wulstiges bekommen hat. Der Druck ist nicht schlecht; doch ist in Bezug auf Farbe und Transparent — im Vergleich zu Münchner Drucken und zu einzelnen, die neuerdings aus dem lith. Institut von Sachse & Co. zu Berlin hervorgegangen sind, noch Manches zu wünschen. Die gerügten Mängel sind indess nicht so bedeutend, dass das Erscheinen dieser ersten Lithographie nach einem der schönsten Meisterwerke unseres Museums nicht Vielen angenehm sein sollte, um so mehr, als die Vollendung des angekündigten Kupferstiches von Caspar nach demselben Bilde erst in längerer Zeit erfolgen kann.

Nachrichten.

Marburg. Ein wohlwollender hiesiger Bürger hatte das alte, durch rohe Hände herabgeworfene und zerschlagene steinerne Standbild des Conrad von Marburg im Stillen aufbewahrt; jetzt ist es, unter löblicher Mitwirkung des hiesigen Stadtmagistrats, geschickt wieder zusammengefügt und hergestellt worden und hat bereits seine vorige Stelle auf dem sogenannten Mönchsbrunnen, in der Nähe der schönen St. Elisabeth-Kirche, eingenommen.

London. Am 26. April d. J. hat der hiesige Verein von Malern in Wasserfarben seine dreissigste Ausstellung eröffnet.

Paris. Am 1. Mai ist das Museum des Schlosses von Versailles eröffnet worden; dasselbe soll mehr als 3000 Bilder enthalten.

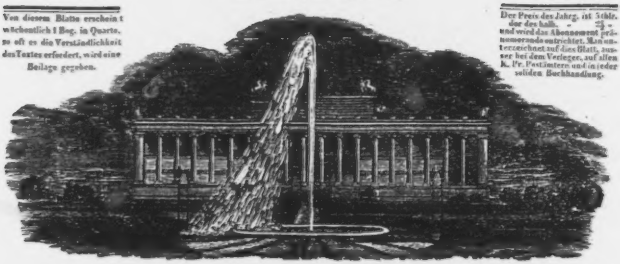
Das Königl. Griech. Regierungsblatt Nr. 5., vom 10. Februar enthält die Verordnung über die Erbauung der dem Erlöser zu weihenden Kirche zu Athen. Die Legung des Grundsteines wird am 25. Jan. (6. Febr.) 1835 vor sich gehen. Die Namen der Philhellenen, welche im Kampfe für die Unabhängigkeit Griechenlands gefallen sind, sodann die der Philhellenen, welche sonst noch zur Wiederaufrichtung Griechenlands besonders mitgewirkt haben, sollen mit Sorgfalt aufgezeichnet und in 2 geordneten Verzeichnissen Sr. Maj. vorgelegt werden. Zugleich sind die Einleitungen zu treffen, um von bewährten Künstlern Zeichnungen zu dem, in der Kirche zu errichtenden Denkmale zu erhalten. Nr. 6. vom 10. Febr. verordnet die Errichtung von Denkmalen zu Navarin und Petallidion, welche die vierte heilen. National-Versammlung 1829 dekretirt hat, zur Erinnerung an die Rettungsschlacht vom 20. Okt. 1827, und an den Tag, an welchem das franz. Heer den griech. Boden betrat, Hellas von den Gräueln der feindlichen Invasion und von den Schrecknissen der Pest befreite, und den Uebergang zu einer bessern Zukunft öffnete. Das Ministerium wird beauftragt, die Plätze auszumitteln, und von bewährten Künstlern Zeichnungen zu diesen in einfacher Grösse aufzurichtenden Monumenten einzuholen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 21. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. dar. der halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Studien in deutschen Bibliotheken.

(Fortsetzung von No. 13.)

Bibliothek von München.

2. Evangeliarium von St. Emmeram in Regensburg, im J. 870 von zwei deutschen Priestern Beringer und Liuthard geschrieben, vom Kaiser Karl dem Kahlen an das Kloster St. Denys in Frankreich geschenkt, von König Arnulph um 891 nach Deutschland entführt. Purpurpergament mit Goldschrift, eigenthümlichen Initialen und verschiedenen Bildern. Nähere Kunde und Abbildungen von dieser merkwürdigen Handschrift giebt das Buch des Jesuiten Coloman Sanftl: *Dissertatio in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. Monasterii S. Emmerami Ratisbonae* 1786. Der Styl in der Zeichnung ist ganz derselbe romanisirende (noch nicht byzantinische), wie er aus anderen bedeutenden Handschriften der Carolinger Zeit bekannt ist; die Malerei ist sehr roh, mit Schattirung und mit weissen und goldenen Lichtern; sehr reiches goldenes Rankenwerk in den Anfängen der Kapitel. Vorn ist das Bild des Kaisers und seiner, zum Theil allegorischen Umgebungen, davon Sanftl einen ziemlich getreuen Kupferstich giebt; auf der Nebenseite eine Anbetung des Lammes. Merkwürdig sind die Symbole der Evangelisten: auf der Mitte des Rückblattes vom Matthäus, welches unter reichen Ornamenten den Titel enthält, ist ein Löwe dargestellt, in den Ecken die vier Evangelisten; bei Marcus ebenso eine Figur Christi, bei Lucas ein Lamm, bei Johannes eine aufgerichtete Hand. In den Band- und Ranken-Ornamenten kommen reine Akanthusformen, Kelche, Akanthus-Kapitäle u. a. vor. Die Arbeit des im eilften Jahrhundert hinzugefügten goldenem, mit

Edelsteinen und Perlen reich verzierten Deckels ist bedeutend strenger als in der Abbildung bei Sanftl.

3. Evangeliarium *(Cod. lat. membr. cum pictt. No. 56) Saec. IX. Ex bibliotheca Monasterii Scheftlarn.* Sehr rohe Malereien. Die Calendarien und Initialen sind mit einfachem Bandornament und Vogelköpfen, nach Art der vorigen Handschrift, verziert. Die Bilder der Evangelisten, auf Purpurgrund, in höchst unsicheren, rohen Linien, sitzend, meist in sehr ähnlicher, unglücklich kauernder Stellung, in matten Farben gemalt, mit wenig Schattirung; in den rohen Gesichtern sind die Lichter mit Weiss aufgehöht, die Schatten röthlich braun. Sie sitzen neben einem Schreibepult und einem Kasten mit Schriftrollen. Johannes ist bereits jung dargestellt.

4. Evangeliarium (ib. No. 51) Saec. X. Darin zwei Bilder von Evangelisten, Marcus und Johannes. Sie sind gemalt, auf dunklem Grunde, mit Schatten und Lichtern, die in der Lokalfarbe gehalten sind; noch roh, namentlich die nackten Theile, wenig eigentlicher Styl in den Falten; doch ist gerade hierin ein gewisser Uebergang zwischen dem neunten und eilften Jahrhundert, die sich beide schärfer charakterisiren, zu bemerken. Johannes ist alt dargestellt, in einer fast würdig ruhenden Stellung, neben ihm ein schön stylisirter Adler, sowie ein Topf mit hohen Lilien.

---

5. Evangeliarium Bambergense (B., No. 3) Saec. IX, mit äusserst rohen Malereien der Evangelisten. Auf dem Deckel ist eine schön in Elfenbein geschnitzte Taufe Christi, viele Engel in den Wolken; sie zeigt bereits (oder noch) ein besonderes Verständniss des Nackten und schliesst sich im Styl der folgenden Elfenbeinarbeit an. (S. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentl. Bibliothek zu Bamberg, p. XLVI.)

6. Missale Bambergense (B., No. 7) vom J. 1014 (Jaeck, p. XLI), mit schönem, unstreitig gleichzeitigem Elfenbeindeckel, welcher eine reiche Relief-Composition enthält. In der Mitte Christus am Kreuz; oben, zu beiden Seiten, anbetende Engel und unter ihnen Sonne und Mond, erstere als bärtiger Kopf im Strahlennimbus. Zu den Seiten des Kreuzes stehen die beiden Krieger mit Lanze und Schwamm, in kurzer Tunica manicata und mit engen, etwas faltigen Hosen, der eine mit phrygischer Mütze; neben ihnen Maria und Johannes. Den Fuss des Kreuzstammes umwindet eine Schlange; daneben sind Gräber, die sich auftun und aus denen Todte hervorsteigen. Im unteren Raum des Deckels ist das Grab Christi in antik geradliniger Architektur, mit den schlafenden Wächtern, dem Engel und den drei Marieen. Die Figuren sind kurz, zum Theil mit grossen Extremitäten, besonders was die Füsse anbetrifft, aber ohne Wulstigkeit in den Formen; sonst sind sie wohlproportionirt und mit grosser Sauberkeit in den Köpfen. Die Figur des Christus insbesondere ist schön und rein, mit vielem Verständniss des Nackten gearbeitet; auch ist der Faltenwurf hie und da mit Würde gelegt. Es zeigen sich viel Erinnerungen an römische Kunst; doch weist zugleich Einzelnes, namentlich der scharfe Parallelismus in den Falten längerer Gewänder bestimmt auf byzantinischen Einfluss. Ein schöner Akanthusrand umgiebt das Ganze. — Die Bilder im Buche selbst haben Aehnlichkeit mit denen der obengenannten Emmeramer Handschrift; doch ist die Arbeit sauberer, besonders in den Köpfen, der Faltenwurf strenger und geradliniger. Dazu kömmt, dass das zweite Bild, welches eine förmliche Kopie der Kaiserdarstellung in der Emmeramer Handschrift ist, auf bestimmte Studien nach deren Bildern hinweist. Das vorhergehende Bild zeigt den Kaiser Heinrich II, über ihm Christus, der ihm die Krone aufsetzt; zu dessen Seiten Engel, die dem Kaiser Schwert und Kreuz reichen. Der h. Udalricus und der h. Emmeramus stützen seine Arme. Die Bilder sind hier auf tapetenartigem Grunde dargestellt; das Laubwerk der Bäume ist ein rosettenartiges Ornament. Ornamentirte Initialen.

7. Evangeliarium Bamb. (B., No. 4.) Saec. XI. Auf dem Deckel ein sauberes Elfenbeinschnitzwerk, eine Darstellung des Todes der Maria. Christus hebt die kleine, in Tücher gewickelte Seele empor, sie zweien Engeln hinreichend, die Tücher entgegenhalten. Es ist hier viel Ausdruck in den Köpfen, doch scheint bereits jenes Verständniss der Formen mehr zu fehlen; dafür ist der völlig byzantinische Faltenwurf um so sauberer ausgeführt. Sehr zierlich durchbrochene Architektur. — Die Bilder in dieser Handschrift sind sehr sauber, meist auf Goldgrund gemalt, scharfe Linien in den Falten, aber höchst unglücklich verzwickte Figuren. Vor den Evangelien ist, auf zwei Seiten, eine grosse eigenthümliche Darstellung: zur Rechten der Kaiser auf dem Thron,

neben ihm zwei Geistliche und zwei Krieger; zur linken, sich neigende, gekrönte weibliche Figuren; Roma, eine Schüssel mit Edelsteinen haltend; Gallia mit einer Palme, Germania mit einem Füllhorn, Sclauinia mit einer Scheibe.

8. Evangeliarium Bamb. (B., No. 5) Saec. XI. Gross fol., mit sehr reichem Elfenbeindeckel. In der Mitte die Kreuzigung Christi. Oben, aus den Wolken, reicht eine Hand herab; zu beiden Seiten Kränze, darin, zur Rechten, Sol dargestellt ist, im Wagen, mit einer Fackel, und ein Viergespann lenkend, zur Linken Luna ebenso, mit Halbmond und Bogen, von vier Kühen gezogen. Um den Fuss des Kreuzes windet sich eine Schlange. Darunter das Grab mit dem Engel und den drei Marieen; noch tiefer öffnen sich die Gräber, und zu unterst sind drei grössere Figuren: ein liegender Flussgott; ein Weib mit halbentblösster Brust, sitzend und emporschauend; und ein anderes Weib, am Boden kauernd, mit nacktem Oberleib, eine Schlange an der Brust und ein Füllhorn haltend. Sämmtliche Figuren sind in schwulstigen, dickbäuchigen Formen; die Architekturen der Gräber mit Säulen, Giebeln und Kuppeln und mit rundbogigen Fenstern. In dem goldenen Rahmen des Deckels sind musivische Heiligenköpfe angebracht; die Umrisslinien, die bei Miniaturen der Zeit gewöhnlich schwarz sind, werden hier durch feine Goldstreifen gebildet, welche zugleich die einzelnen Stücke der Mosaik verbinden. — Die Bilder, welche sehr viele und mannigfaltige Darstellungen aus der heil. Geschichte entfalten, sind in ähnlichem Styl wie die der vorigen Handschrift; die Figuren sind hier aber gänzlich ohne Proportion, steif oder verswickt, und völlig leblos und starr.

9. Evangeliarium Bamb. (B., No. 2) Saec. XI. (Jaeck. p. XLVII, No. VI). Der Deckel mit einer Goldplatte überzogen, darauf getriebenes Ornament, phantastische Thierfiguren in den Ranken. Die Handschrift enthält, nach dem mit Architekturen eingefassten Calendarium, eine eigenthümliche Darstellung Christi: Christus in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume (mit Pilz-artigen Laubgruppen und kleinen rothen Früchten) stehend; einen Ast mit der Linken fassend, eine goldene Kugel oder Scheibe in der Rechten. In den vier runden Ecken des Regenbogens sind, zu Christi Rechten Sol, ein rother Kopf mit Strahlen; zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier Ecken des Blattes sind die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist Olivengrün mit bläulich grünem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa, nach unten in Grün übergeht. Auf der Nebenseite steht mit goldenen Uncialen auf Purpurstreifen geschrieben:

Pax. bonitas. virtus. lux. et sapientia Christus
Signiferum supra. tenet et generale quod infra.
Hac ego divina. paradysi calcat amoena.
Et velut hic stando. victoris signa gerendo.
In supra positis. animalibus atque figuris.
Flumina lege pari. das mystica quatuor orbi.
Qui altit inde bibat. salvus per secula viuat.

Dann ist vor jedem Evangelisten das Bild desselben und auf der andern Seite eine Ranken-verzierte Initiale mit dem Anfang in Uncialen. Die Figur des vor dem Schreibepult sitzenden Evangelisten ist jedesmal von zwei Säulen eingeschlossen, die einen horizontalen Streifen mit einer Inschrift tragen und drüber einen flachen Bogen, innerhalb dessen eine Darstellung ihrer Symbole, und in Bezug auf Christus, enthalten ist. Die Zeichnung der Figuren ist im höchsten Grade formlos und widerwärtig; die Malerei dagegen ist ungemein sauber, mit Schattirungen in der Lokalfarbe und weissen Lichtern. Das Nackte, welches sehr verschiedenfarbig vorkömmt, ist grün und braun schattirt. Die Evangelisten sind auf Goldgrund, die oberen Figuren auf farbigem Grunde dargestellt. Die vier Darstellungen sind: 1. Matthaeus, in hellbraunlicher Fleischfarbe; er schreibt auf einer Rolle, die auf dem Pulte liegt. Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) als König und mit dem Siegeskreuz; daneben der Engel (orangegelbe Fleischfarbe). — 2. Marcus (röthliche Fleischfarbe), in der Rechten die Feder, beide Hände und das Haupt staunend erhoben, (denn es heisst in den Beischriften: *Ecce leo fortis. Transit discrimina mortis. — Fortis facto stupet. Marcus qui nuntio defert.*). Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteheud, daneben der geflügelte Löwe. — 3. Lucas, (orangegelbe Fleischfarbe) die Linke mit einer Rolle senkend, die Rechte mit der Feder erhebend und vor sich nieder-

blickend. Oben ein sterbendes Lamm von gelbl. Farbe, einem Pferde ähnlich gezeichnet; daneben der geflügelte Ochse. — 4. Johannes, (gelbliche Fleischfarbe, graues Haar und Bart); er sitzt in einem grossen Lehnstuhl und erhebt Hände und Haupt. Oben eine Hand, die Christum (gelbliche Fleischfarbe) empor zieht. Daneben der Adler, ziemlich natürlich in Form und Farbe.

10. Evangeliarium aus Kloster Niedermünster, in Regensburg (B., No. 1.) Saec. XII. Gross fol. Zu Anfang verschiedene mystisch allegorische Darstellungen mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Ich beschreibe eine derselben, welche durch die darin vorkommende Figur des Todes besonders merkwürdig ist. In der Mitte ist Christus am Kreuz, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen, links: Vita, eine weibliche Figur mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts: Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochner Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind kleinere Darstellungen: oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, gekrönt und mit der Siegesfahne, den Kelch auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempel-Vorhang. — Vor jedem Evangelisten ist dessen Bild; über ihm das dazugehörige Symbol; unten die Darstellung eines der vier Paradiesesströme; in den Ecken noch kleinere Darstellungen. Die Zeichnung ist noch durchaus byzantinisch, doch mit einer gewissen Formenkenntniss; die Malerei ist sauber, mit Schatten und Lichtern. Die Darstellung der Ströme ist die eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und grosser Wasserurne zwischen zwei pilzartigen Bäumen. — Die Handschrift befindet sich in einem grossen, mit Goldblech überzogenen Kasten, darauf eine sehr rohe Figur Christi in getriebener Arbeit gebildet ist und einige musivische Bildwerke, unter welchen schöne Ornamente vorkommen.

---

11. Evangeliarium (Cod. lat. membr. enm pict. No. 86) Saec. XI. Die Bilder zum Theil im Styl der genannten Bamberger Handschriften, einige scheinen selbst Wiederholungen.

12. Evangeliarium (ib. No. 23) Saec. XI. Die Bilder der Evangelien in sehr strengem Styl mit etwas rundlichen Faltenwurf. Initialen

13. Evangeliarium (ib. No. 31) Saec XI. Eine, im J. 1538 eingeschriebene Notiz sagt: *Script. ob Ellingero Abbate Tegernseense* (1017 — 1056). Die Bilder der Evangelisten auf Goldgrund in dem strengen Styl der Zeit, mit geraden, einfachen Falten, sauber gemalt; mit einer gewissen Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit des architektonischen Ornaments, besonders in den Caleudarien.

14. Evangeliarium (ib. No. 57) Saec. XII. *Ex B. Canoniae Rottenbuchensis.* Bilder der Evangelisten, den vorigen des Ellinger sehr ähnlich.

15. Evangeliarium (ib No. 65) Saec. XI *Ex B. Monalium Nonbergensium Salisburg.* Die Bilder der Evangelisten, braune Linien, fast keine Schattenangabe; sehr einfach geradliniger Faltenwurf.

16. Evangeliarium (ib. No. 90) Saec. XI. *Ex B. M. Pollingen.* Vorn eine sitzende Figur Christi im Regenbogen, in den Ecken die 4 Symbole. Ziemlich bestimmter Styl in den Falten, nicht scharfe Linien.

17. Evangeliarium (ib. No. 29) Saec. XII. *Ex B. Capitali Cathedral. Frisingensis.* Rohe Bilder der Evangelisten.

18. Evangeliarium (ib. No. 85) Saec. XII. *Script. a Diemot, Moniali Wessefontan.* Die Bilder der Evangelisten, farbig, auf Goldgrund in Architekturen. Strenger, stiller Styl.

19. Evangeliarium (ib. No. 89) Saec. XII. Bilder der Evangelisten, welche ihre Symbole auf den Schultern tragen. Etwas Freiheit im Faltenwurf.

20. Evangeliarium (ib. No. 66) Saec. XII. *Ex B. M. Michel-Burani.* Die Bilder der Evangelisten, ziemlich sauber, in demselben bekannten Styl.

21. Vita et Passio Apostolorum (ib. No. 72.) Saec. XII. *Ex B. Augustano.* Mit vielen roth und schwarzen Federzeichnungen (ohne farbigen Grund), welche sehr grosse Aehnlichkeit insbesondre mit denen des Heidelberger Rolandgedichtes haben (auch

die Schrift). Merkwürdig ist hier, dass das Nackte, im Gegensatz gegen die Gewohnheit der Zeit, stets roth gezeichnet erscheint.

22. **Carmina varii Argumenti** (ib. No. 73) Saec. XII. Mit mehreren Bildern; zu Anfang ein Glücksrad, verschiedene Spiele u. s. w. Sehr saubere Zeichnungen in roth, schwarz und grünen Umrissen auf farbigem Grunde; in den Figuren selbst wenig Farbe. Sehr zierlich ornamentirte Bäume.

23. **Precationes S. Hildegardis** (ib. No. 114, Cod. in 4) Saec. XII oder XIII. Jede linke Seite der Blätter enthält ein Bild in mehrfarbiger (selten ausgefüllter) Zeichnung, auf farbigem Grunde. Wenig rothe Linien im Gesicht an der Nase, dem Mund und den Wangen. Rundbogige Architekturen.

24. **Breviarium** (ib. No. 75) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Mehrere Bilder roh auf Goldgrund, wenig leichter als die gewöhnlich byzanthinischen. Geschlitzte Augen, rundbogige Architekturen.

25. **Psalterium** (ib. No. 74) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Wenig Bilder auf Goldgrund mit ziemlich feinen Gesichtsformen; im Faltenwurf ziemlich byzantinisch. Die Deckel dieser und der vorigen Handschrift sind, unter Hornplatten, mit Miniaturen geschmückt.

---

26. **Evangeliarium et Lectionarium** (ib. No. 7, b) Saec. XIII. *Ex B. M. Schyrensi.* Von Conrad von Scheyern geschrieben, wie sich aus den am Schluss des Buches geschriebenen Zeilen ergiebt: *Tu autem domine Chuonradi scriptoris miserere. Amen. Hic liber hic finit. Scriptoris et hic labor exit. Sis nostri memor hic. Melliflua qui legis istic.* Eine Reihe von meist roth und schwarzen Zeichnungen, auf farbigem (blauem und grünem) Grunde, eröffnet das Buch. Zuerst ist eine Darstellung aus der Offenbarung, welche das ganze grosse Folioblatt einnimmt: die Jungfrau mit dem Kinde (sie mit Flügeln) und vor ihr der siebenköpfige Drache. Hier sind Schattirungen von grüner, blauer und röthlich brauner Farbe angebracht; auch in den Gesichtern eine gewisse Schattenangabe und rothe Wangen. Auf der zweiten Seite die Darstellung eines Crucifixes, auf der folgenden wieder aus der Offenbarung, auf der vierten eine Maria von Heiligen umgeben. Dann folgen in einer Reihe kleinerer Bilder (mehrere auf einer Seite) zwei Legenden, welche die Gnade der Maria gegen die gefallenen und reuigen Sünder verherrlichen. Beigeschriebene lateinische Verse erklären die Bilder. Die erste enthält die Liebesgeschichte einer Aebtissin und ihre, unter dem Schutz der Maria bewirkte, heimliche Entbindung, obgleich sie von ihren Nonnen belauscht und dem Papste verklagt war (S. darüber: *Postho Prüflingensis de miraculis S. Dei genitricis c. 36; ed. a Pezio* 1731.) Die andere stellt die Geschichte des Theophilus (des ältesten Faust) dar, der sich dem Teufel verschworen hatte, hernach aber von der Maria wieder zu Gnaden angenommen ward. Hierauf folgt noch eine Reihe von Bildern aus der heiligen Geschichte, mit rundbogigen Architekturen und noch völlig byzantinischem Ornament. — In den Compositionen Conrad's ist bereits viel eigenthümliches Leben, grosse Freiheit in der Bewegung; der Formensinn macht sich schon sehr bemerkbar. Der Faltenwurf ist lebendig bewegt, zuweilen schon in grossartig weichen und edlen Linien; er fügt sich bereits auf erfreuliche Weise den Formen des Körpers. In den Köpfen ist wenig Ausdruck, doch im Einzelnen nicht ohne Individualisirung; die Arbeiten überhaupt sind leider augenscheinlich flüchtig gemacht. Conrad bildet den Uebergang aus dem älteren, sogenannt byzantinischen Styl in den germanischen.

27. **Salomonis Episc. Const. Mater verborum** (5. Glossarium) c. aliis (ib. No. 7, c) Im J. 1241, wie sich aus dem Vorwort ergiebt, von Conrad von Scheyern geschrieben. *Ex B. M. Schyrensi.* Mit mehreren rohen, schwarzen oder schwarz und rothen Zeichnungen allegorischen Inhalts, im Styl der vorigen (cf. Aretin, Beiträge VI, 101.)

28. **Comestor hist. scholast.** (ib. No. 13, a) Saec. XIII. wie die vorigen von Conrad von Scheyern, wie sich aus dem ersten Bilde, eine Maria mit zwei Engeln, unten einen knieenden Mönch darstellend, und der Beischrift ergiebt: *Frater Chuonradus Peccator auctor et scriptor hujus operis.* Hierauf folgen Darstellungen der freien Künste; im Styl der vorigen.

29. **Evangeliarium** (ib. No. 39) Saec. XV. Mit Evangelistenbildern und Initialen im Style des zwölften Jahrhunderts, welche somit als Nachbildungen älterer Muster zu betrachten sind.

30. **Evangeliarium** (ib. No. 40, a) Saec. XV. Ein Bild und Initialen in demselben Verhältniss; Formen, Gesichtszüge und Faltenwurf streng byzantinisch.

31. Evangeliarium (ib. No. 49) Saec. XIV oder XV. Mit Bildern desselben Verhältnisses, nur ein wenig freier in den Formen.

32. Testamentum vetus et novum in imaginibus (ib. No. 63) Saec. XV. Sehr reichhaltige Bilderbibel. Die Bilder ebenso Nachahmungen byzantinischer, nur, wie bei den vorigen, mit mehr Freiheit im Faltenwurf, aber rundbogige Architekturen. Die Bilder sind nicht alle von Einer Hand; ein Theil ist roher und verräth, namentlich in den Gesichtern, späteren Ursprung. Einzelne eigenthümliche Darstellungen, besonders der Höllenstrafen.

33. Psalterium (ib. No. 42) Saec. XV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

34. Psalterium (ib. No. 84) Saec. XIV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

(Beschluss.)

Memleben, den 24 April 1834.

Memleben, ein Dorf an der Unstrut, besitzt in den Ruinen seiner ehemaligen Klosterkirche ohne Zweifel das wichtigste Beispiel für jene Uebungs-Periode aus dem romanischen (dem sog. byzantinischen) in den germanischen (den gothischen) Baustyl. Das noch Vorhandne ist Dir im Wesentlichen aus den Beschreibungen, welche Stieglitz und nach ihm Fiorillo gegeben haben, bekannt; ich wiederhole, dass die massigen Pfeiler im Inneren durch schwere Spitzbögen verbunden werden, dass sie eine quadratische Grundform haben und Halbsäulen an den Zwischenseiten als Träger der einfachen, unter den Spitzbögen befindlichen Gurte, dass keine Spuren von gewölbter Bedeckung, wohl aber noch die Löcher, in welchen die Balkenköpfe der Holzdecke aufgelegen haben, ersichtlich sind und dass somit von Strebepfeilern keine Rede ist. Den Rundbogen zeigen dagegen noch der nunmehr vermauerte Bogen der südlichen Seiten-Tribune, eine kleine Thür auf der Nordseite des Schiffes, und ebenso — zwar nur in einer alten Abbildung, welche die Thuringia Sacra aufbewahrt hat — die Fenster; doch ist das Hauptportal wiederum im Spitzbogen. Die gewöhnliche Annahme setzt dies Gebäude in die Zeiten Heinrichs I. oder Otto's I. zurück, da das Kloster gegründet wurde; doch scheint mir sowohl das, für so frühe Zeit bisher noch unerwiesene Spitzbogensystem, die dem Princip nach leichtere (aus Platte und Kehle bestehende) Form der Kapitäle der Halbsäulen, die gesammte zwar schlichte, aber sehr gediegene Technick, als nicht minder die eckig dreiseitige (nicht halbrunde) Grundform des Chorschlusses, das zierlich formirte rundbogige Gesims im Aeusseren desselben, insbesondere aber das eigenthümlich leichte Verhältniss in den noch wohlerhaltenen Säulen und Gewölben der Crypta und die zierlich geschmackvollen, leicht stylisirten Blättercapitäle zu ersteren, einer solchen Annahme widersprechend. Der Unterschied zwischen der zwar reich aber ungemein roh verzierten Quedlinburger Schlosskirche, die ich unbedenklich für ein Werk der ersten Zeit der sächsischen Kaiser halte, und zwischen dieser Klosterkirche von Memleben ist allzugross, als dass man beide für Werke Einer Zeit, und gar, wie es hier doch der Fall sein müsste, für Werke Einer Schule gelten lassen kann. Die letztgenannte gehört, wie ich oben erwähnte, jener merkwürdigen Uebergangsperiode an, welche noch so viel Räthselhaftes für uns hat, und bildet, in Bezug auf die vorherrschende Schlichtheit der sonst reicher dekorirten Details und in Bezug auf den Mangel des Gewölbes, vielleicht eins der ersten Beispiele des Ueberganges.

Wenn nun das Gebäude selbst nicht der Ottonenzeit angehört, so müssen natürlich auch die Malereien, welche die dem Inneren des Mittelschiffes zugewandten glatten Seiten der Pfeiler verzierten und die man ebenfalls einer so frühen Periode zu vindiciren beliebt, aus späterer Zeit herrühren. Sie sollen, eine Figur an jedem Pfeiler, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, die königlichen Stifter des Baues vorgestellt haben und waren merkwürdiger Weise nicht auf einen Kalkbewurf oder dergl., sondern unmittelbar auf den Stein (einen röthlichen Sandstein) gemalt. Leider jedoch sind sie gegenwärtig durch das Wetter fast so gänzlich abgewaschen, dass nur schwache Spuren noch zu erkennen sind, die indess, wenn man sie anfeuchtet, ein wenig deutlicher hervortreten; die Hauptumrisse der Figuren lösen sich dann noch zum Theil von dem dunkleren Grunde; hie und da zeigen sich noch einzelne Linien der Gewandung und der Gesichtstheile, so wie einzelne Spuren des farbigen Anstriches. Aber auch in diesen schwachen Spuren glaube ich eben-

falls den Styl einer späteren Zeit als den der byzantinischen Periode (der bei uns im zehnten Jahrhundert sogar noch halb karolingisch ist) zu erkennen, namentlich in einer gewissen modischen Weise des Costüms und den zum Theil sehr schlanken Taillen, was wesentlich erst mit dem dreizehnten Jahrhundert hervortritt, während ältere Darstellungen gemeinhin, bei aller typischen Erstarrung, noch etwas antik Ideales in der Gewandung haben. Doch sind wiederum die einzig deutlich erhaltenen Züge in dem Gesicht einer mit dem Heiligenschein geschmückten Fürstin noch in strenger byzantinischer Weise, nicht in der weicheren, mehr gemüthlichen des germanischen Styles; so dass ich, in Erwägung dieser zwar sehr einzelnen, doch nicht unsicheren Umstände, geneigt bin, die Malereien ebenfalls der Uebergangsperiode, d. h. in Bezug auf sie: dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, zuzuschreiben.

Naumburg, den 25. April.

Freiburg an der Unstrut bietet in seiner Kirche ein seltsames Gemisch von allerlei Baustylen des deutschen Mittelalters dar; interessant sind jedoch nur die älteren Theile, die beiden Thürme auf der Westseite und das Queerschiff, welche wiederum der Uebergangsperiode angehören. Die Thürme, nach unten viereckig, gehen nach oben ins Achteck über und sind mit zierlichen Halbsäulchen auf den Ecken und rundbogigen Gesimsen geschmückt. An den Fenstern der Thürme ist merkwürdig, dass im südlichen spitzbogige unterhalb der rundbogigen vorkommen, also früher gemacht sind, als diese. Die Details der Fenster sind schlicht profilirt. Der unter und zwischen den Thürmen befindliche Theil des Inneren der Kirche hat massige, gegliederte Pfeiler, mit Halbsäulen und runde und spitzige Bögen; es scheinen schon hier verschiedene Bau-Zeiten durch einander zu spielen; ebenso steht auch die westlich vorgebaute alt spitzbogige Vorhalle durchaus in keiner organischen Verbindung mit dem Hauptbau. Das Queerschiff hat im Innern, im Gewölbe, ebenfalls den Spitzbogen, an den nach aussen gewandten Theilen — den Bögen der Seiten-Tribunen, Fenstern und Thüren — den Rundbogen; es enthält im Aeussern zierlich ausgebildete Details, namentlich was die Verzierung der Giebelfelder anbetrifft. Auch der Thurm über der Mitte des Kreuzes ist in gleichem Style. Der Chor ist im reinen Spitzbogenstyl und zwar, namentlich im Aeusseren, recht artig und zierlich gebildet. Das eigentliche Schiff der Kirche gehört in die spätgothische Zeit; es enthält ganz rohe achteckige Pfeiler und Seitenschiffe, die dem Mittelschiff an Höhe gleich sind. Merkwürdig jedoch ist, dass man unter dem Kranzgesims der Aussenmauern des Schiffes denselben rundbogigen Fries, welcher am Queerschiff und am Untergeschoss der Thürme hinläuft, fortgeführt hat, doch so, dass er von den Strebepfeilern unregelmässig unterbrochen wird und sich den älteren Theilen der Kirche, wie die gesammten Mauern des Schiffes, ohne organische Verbindung anschliesst. Möglicher Weise benutzte man hiezu die vorhandenen Steine vom Friese der älteren Mauern des Schiffes. — Im südlichen Kreuzarme, hoch zwischen den Fenstern, hängt ein altes Bild späterer deutscher Schule, das nicht gerade schlecht zu sein scheint, über das sich jedoch, bei der höchst ungünstigen Stellung, nichts Näheres sagen lässt.

Hoch über der Stadt liegt das alte Schloss von Freiburg. Bei schon einbrechender Dämmerung — die Zeit erlaubte keinen längeren Aufenthalt — wanderte ich den steilen Pfad hinauf; oben lag die herrlichste, gemach verdunkelnde Landschaft, aus der nur die Windungen der Unstrut hervorleuchteten, zu meinen Füssen hingebreitet. In dem Hofe des wenig bewohnten Schlosses war es schauerlich einsam; durch viele lange Gänge führte man mich zu der Schlosskapelle, die ich, wenn auch nur flüchtig, zu sehen gewünscht hatte. Diese Kapelle gehört mit in die Reihe jener interessanten kleinen Bauwerke romanischen Styles, deren sich verschiedene auf alten Schlössern, als zu Eger, Landsberg, Nürnberg u. a. O., finden, indem man zwei entsprechende Räume, den untern von schwereren, den obern von leichteren Verhältnissen, übereinandergebaut und dieselben zumeist durch eine viereckige Oeffnung in der gewölbten Decke des unteren verbunden hat. Die Oberkapelle zu Freiburg ist von höchst zierlicher Construction. In der Mitte steht ein Bündel schlanker Säulen von dunklem Marmor, — vier um einen leichten viereckigen Pfeiler geordnet und mit reichen Blätterkapitälen geschmückt, — von dem sich breite Garte im Halbkreisbogen nach den gegenüberstehenden Wänden hinüberschlagen; diese Gurte sind mit einer Verzierung von hängenden, rundbogig geformten Zacken, versehen. Zwischen diesen Haupt-

garten bilden sich vier kleine Kreuzgewölbe; an den Wänden stehen einzelne, jenen erstgenannten ähnliche Marmorsäulen. Jenem Säulenbündel entspricht aber in der Unterkapelle, in die man durch eine Oeffnung der erwähnten Art hinabschaut, nicht eine ähnliche Einrichtung; dasselbe ruht vielmehr auf einem starken Gurtbogen (mit gleicher Zackenversierung), der von zwei festen, zu den Seiten stehenden Säulen getragen wird. —

Nachrichten.

Berlin. Am 20. Mai wurde hieselbst der siebzigste Geburtstag des Direktors der Königl. Akademie der Künste, Herrn Dr. G. W. Schadow festlich begangen. Am Vormittage erschien bei dem Jubilar eine Deputation von Seiten der Akademie der Künste, welche demselben eine vom Modelleur Fischer modellirte, gegossene Bronze Medaille überreichte; letztere enthält auf der einen Seite Schadow's Brustbild (nach einem Modell von Jachtmann), auf der andern die Gruppe des Perseus und der Andromeda, mit welcher Schadow am 18. Oktober 1786 bei der Akademie S. Luca zu Rom den Preis gewann. Eine zweite Deputation von Seiten des älteren Künstler-Vereines überreichte ein Porzellan-Service, welches mit Original-Zeichnungen der Mitglieder des Vereines (nach der neuen Erfindung des Herrn Schmiel) versehen war; eine dritte, vom jüngeren Künstler-Verein gesandte Deputation überbrachte ein Album mit Zeichnungen der Mitglieder. Ein fröhliches Mahl versammelte die sehr zahlreichen Freunde des Gefeierten.

Wir machen die Freunde deutscher Kunst darauf aufmerksam, dass das Werk; „Hans Brüggemann's Altar im Dome zu Schleswig, lithographirt von C. C. A. Böhndel," nunmehr durch eine Ansicht des Ganzen vollendet ist. Es ist bekanntlich ein Altarschrein von 48 Fuss Höhe in Felder von ungleicher Grösse eingetheilt, in deren jedem ein halberhobenes Werk in Eichenholz geschnitzt ist; an den Pfeilern sind freistehende Figuren vorhanden. Der ganze Altar, mit dem J. 1518 bezeichnet, zeugt von höchster Meisterschaft; vielleicht sind nirgend die Eigenheiten und Härten des deutschen Styles so glücklich mit der Natürlichkeit der Erscheinung und dem allgemeinen Style der Bildnerei ausgeglichen. Die früheren Hefte und Blätter des Böhndel'schen Werkes geben Darstellungen der einzelnen Theile.

Die Schlosskirche zu Pforzheim, in deren Chor sich die Grabmonumente der markgräflichen Vorfahren des regierenden Baden'schen Hauses befinden, hat durch das Denkmal, welches von Sr. K. H. dem Grossherzoge gegründet und dem Andenken der Pforzheimer Bürger, die in der Schlacht bei Wimpfen am 6. Mai 1622 das Leben des Markgrafen Georg Friedrich durch ihr eigenes Leben erretteten, gewidmet ist, einen bedeutenden Zuwachs erhalten. Das Monument, in reinem gothischen Style und schönen Verhältnissen, in gelbem Sandstein ausgeführt, wurde am 6. Mai d. J. feierlich eingeweiht. Zugleich ward damit ein anderes fertig und aufgestellt, welches die Feier bedeutend erhöhte, nämlich zwei grosse Chorfenster mit Glasgemälden, worauf die Wappen der Stamm-Mütter des Hauses Baden vom 11. bis 19. Jahrhundert abgebildet sind. — Uebrigens ist das Gebäude dieser Kirche, wenngleich an sich wenig bedeutend, doch in kunstgeschichtlicher Hinsicht von Interesse, indem die Vorhalle und die unteren Theile des Schiffes jenes erste Auftreten eines schweren massigen Spitzbogens zeigen, dessen Details noch dem byzantinischen Baustyl entsprechen. Im Aeusseren ist besonders, auf der Westseite, der Unterbau der Thürme interessant, welcher die bekannten rundbogigen Friese und eine zierliche Lisenen-Eintheilung zeigt.

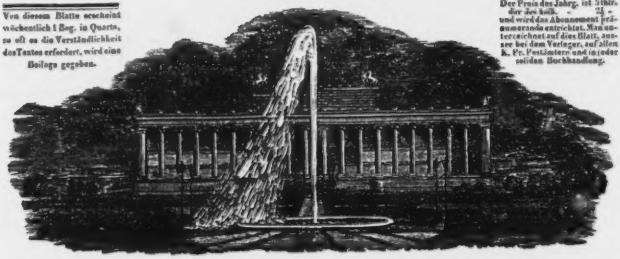
London. Am 27. April starb hieselbst der Maler Ths. Stothard, im 79. Jahre seines Alters; er ist besonders durch seine vielen für den Buchhandel angefertigten Zeichnungen bekannt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 22. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. — 1½ —, und wird das Abonnement praenumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Studien in deutschen Bibliotheken.

(Beschluss.)

Bibliothek von München.

35. Psalterium lat. et gall. (ib. No. 63, a.) Saec. XIII. Bilder in Initialen und am Rande, meist historische Darstellungen, besonders in antiquarischen Beziehungen interessant; dann viele Thierzeichnungen, Jagden u. s. w.; seltner phantastische Bilder, als Sirenen, Centauren u. a. Der Styl ist entschieden germanisch.

36. Jacobus de Voragine, Legendae; Hist. lombart. (ib. No. 60) Saec. XIV. Bilder in den Initialen, in germanischem Styl.

37. S Benedicti Regula (ib. No. 28) A. 1414. *Ex. B. M. Mettensis.* Mit zierlich gemalten Initialen, deren Figuren in den Köpfen etwas von der Cölner Schule haben. Ein grosses, noch ungemaltes Titelblatt in sauberer Federzeichnung.

38. Biblia pauperum (ib. No. 9) A. 1415. Viele Federzeichnungen im Cölner Style.

39. Gratiani decretum (ib. No. 10) Saec. XV. Gemalte Bilder im Cölner Style.

40. Missale Romanum (ib. No. 17) *scr. per Barthol. de Bartolis de Bononia a.* 1374, *cum picturis Nicolai de Bononia.* Initialen und ein Bild zu Anfange, im Styl der alten Florentiner.

41. Livius (ib. No. 21) drei Bände in fol.; auf dem ersten Blatt eines jeden sehr zierliches Rankenornament mit Thieren und Genien, in den Ranken verschlungen.

42. Liber Precationis (ib. No. 106) Saec. XIV. *Ex B. polat. Monsh.* Verkündigung und Kreuzigung auf Tapetengrund, im Styl des Casseler Wilhelm von Oranse. (Französische Rubriken)

43. **Regnault de Montauban** (ib. No. 19) A. 1457. Grosser Codex in fol. mit vielen sauberen Bildern, meist Schlachten und Kämpfen.

44. **Livre de l'origine et du commencement du pays de Cleves** (ib. No. 68) Saec. XVI. *Ex B. palat. Mannh.* Sehr zierliches Titelbild des Schwanenritters *(le chevalier hellias)*, der in einem Kahn von dem Schwane gezogen wird; hinten ein Schloss, daraus eine Jungfrau hervorschaut.

45. **Niederländisches Gebetbuch** (ib. No. 105) Saec. XV. Mit einzelnen grossartigen Darstellungen, namentlich des Todes.

---

46. **Tristan.** Deutsches Gedicht von Gottfried von Strassburg und Ulrich von Türheim. (Cod. germ. No. 51) In der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Schweiz und zwar für einen Herrn von Hohenems geschrieben. Klein fol. Zwischen dem Text eigene Blätter mit Bildern, deren zwei, zuweilen drei Reihen auf einer Seite enthalten sind. Es sind schwarze Federzeichnungen auf gefärbtem (blauem, grünem, rothem, gelbem Grunde); die Figuren sind in der Regel das leere Pergament, doch mit einfach farbigen Schattirungen in den Gewändern (die selten ganz mit einer Farbe bedeckt vorkommen) und mit rothen Schattenangaben und Wangen im Gesicht. Die Namen der Dargestellten sind jedesmal beigeschrieben, zuweilen auch erklärende Verse. Kostüm, Harnisch, Panzerhemden u. s. w. sind einfach alterthümlich, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten (z. B. viereckigen Helmen); es kommen verschiedenartige musikalische Instrumente vor. Die Architekturen sind noch rundbogig, die Bäume in bestimmter Stylisirung. — Mit den Bildern in Handschriften deutscher Gedichte des dreizehnten Jahrhunderts scheint sich der neue Styl, welchen ich den germanischen genannt habe, entschieden Bahn zu brechen; als eins der frühesten Beispiele dürften die in Rede stehenden gelten. Figuren und Faltenwurf haben bereits das charakteristisch lange und langgestreckte, zugleich mit jenem chinesisch lächelnden Ausdruck in den Köpfen und absichtlicher Zierlichkeit in den Bewegungen. — Die Zeichnungen dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen, die hintere Hälfte sehr roh; die vorderen, die uns hier nur interressiren, haben leider vielfach gelitten und sind ebenfalls zum Theil roh überschmiert.

47. **Wilhelm von Orleans, von Rudolph von Montfort** (C. g. No. 63) A. 1250. Rohe, sehr wenig vollendete Umrisszeichnungen, selbst die Gesichter noch nicht gezeichnet; Anklang an die Bilder des Tristan.

48. **Guldene Legend des Jac. a Voragine** (C. g. No. 6) A. 1362. Saubere Bilder im Styl zwischen denen des Tristan und der Cölner Schule.

49. **Bibel der Armen** (C. g. No. 20) Saec. XIV. Leichte Zeichnungen, roh gemalt, aber in einzelnen Figuren viel Würde des Faltenwurfs.

50. **Gebetbuch für Nonnen** (C. g. No. 101) Saec. XIV. Ziemlich grossartige Bilder, etwa im Cölnischen Styl; sie erinnern in der Behandlung an feinere Miniaturen der byzantinischen Zeit.

51. **Weltchronik des Rudolph von Montfort** (C. g. No. 5) Saec. XIV. Kleine Bilder in zierlich Cölnischem Styl.

52. **Dasselbe** (C. g. No. 4) Vom J. 1400. Ebenso, nur minder zahlreich.

53. **Leiden Christi** (C. g. No. 29) Saec. XV. Wenig vollendete Bilder, meist Umrisse, kurze Figuren, aber sehr grossartiger Faltenwurf.

54. **Jac. v. Cassales Schachzabel** (C. g. No. 49) A. 1407. Ziemlich saubere Bilder im Cölnischen Styl.

55. **Jac. v. Anch. Christ u. Belial** (C. g. No. 48) A. 1461. Ziemlich saubere Bilder, aber bereits entschieden im niederländischen Styl.

Das auf der Münchner Bibliothek befindliche Gebetbuch mit den feinen Miniaturen eines älteren niederländischen Meisters (nach Einigen des Hemling), so wie das Gebetbuch mit den berühmten Randzeichnungen von Dürer und Cranach übergehe ich, da sie allgemeiner bekannt sind.

Es möchte hier ganz am Ort sein, einige Bemerkungen über die mit dem vorgesteckten Zweck verwandten Gegenstände des **Elfenbeinkabinets** von München zu machen. An älteren Arbeiten enthält dasselbe eine Reihe von **Diptychen** mit mannigfachem Schnitzwerk, einige im byzantinischen Styl, mehrere aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Unter jenen findet sich vornehmlich Eine merkwürdige Darstellung: Christus am Kreuz; oben Sonne und Mond als halbe Figuren, zu den Seiten Männer mit Lanze und Schwamm, Maria und Johan-

nes; unten am Kreuzstamm die Schlange. Darunter ein bärtiger Mann, auf einem Drachen sitzend, Flügel auf dem Kopfe; ihm zur Seite ein sitzendes Weib mit nackten Brüsten, ein Füllhorn haltend und vor ihr zwei Kinder. Tiefer die schlafenden Hüter und noch tiefer der Engel vor dem Grabe und die drei Marieen. Die Figuren sind übrigens sehr klein und von ziemlich roher Arbeit, mit krummen Beinen, hie und da noch eine Idee im Faltenwurf. Das Ganze ist von einem Akanthusrande umgeben. — Wichtiger noch ist ein hier befindliches bronzenes Reliquienkästchen. Dasselbe ist von länglicher Gestalt und wird von vier sitzenden Figuren, die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen; an seinen vier Seiten, so wie an den vier Seiten des dachförmigen Deckels, ist es mit Reliefs, Darstellungen aus der Geschichte Christi, geschmückt. Die Arbeit ist sehr roh; doch erinnert sie sowohl, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, an die im J. 1047 gegossenen Bronzethüren des Augsburger Domes, als sich ebenfalls, in den eigenthümlich verschrobenen Stellungen, Verwandschaft mit dem Style des eilften Jahrhunderts verräth, welchen die in der Münchner Bibliothek befindlichen Bamberger Handschriften zeigen. Auffallend war mir, in der Darstellung, wo ein Diener (bei dem Wunder der Hochzeit zu Canaan) Wasser in die Krüge giesst, die fast ägyptisch stylisirte Bezeichnung des Wassers durch drei im Zickzack neben einander niederlaufende Linien.

Bibliothek von Bamberg.

1. — No. 588 (Vergl. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg S. XXI.) Saec. X. Gemalte Initialen mit Blätter-, seltener Band-Ornament. Historische Darstellungen mit einfach illuminirten Figuren; die Umrisszeichnung ist über der Farbe wiederholt; Lichter sind weiss oder anderfarbig, gelb oder blau, aufgesetzt; der Styl ist einfach streng und trocken, doch ist der Uebergang aus dem karolingisch-romanisirenden des neunten Jahrhunderts in den manierirten des eilften nicht zu verkennen.

2. — A. II. 18. Evangeliarium. Saec. X. Ebenso den Uebergang bezeichnend, doch sich bereits entschiedener, besonders im Nackten, dem eilften Jahrhundert zuneigend.

3. — A. II. 42. Apocalyps. Evangel. Saec. XI. Sauber gemalte Darstellungen, aber ganz in dem manierirt verschrobenen Styl der zu München befindlichen Bamberger Handschriften. Eigenthümlich mystische Darstellungen in der Apokalypse.

4. — A. I. 47. Expositiones in Cantica et Prophetiam Danielis. Saec. XI. Drei Bilder, ebenso sauber gemalt, doch in der Zeichnung der Figuren noch mehr Formloses und byzantinisch Dickbäuchiges. Der Faltenwurf hat etwas eigenthümlich Flatterndes, Lebendiges.

5. — Ed. V. 4. Missale. Saec. XI. Die Bilder denen der vorigen Handschrift ganz gleich, nur die Figuren etwas länger. Es sind unausgemalte Federzeichnungen.

6. — Ed. III. 11. Sacramentaria Gregorii P. Saec. XII. Den vorigen in der Technik ähnlich, mit feinen schwarzen Conturen. Zwar noch ohne Formensinn und grossartige Linien, doch bereits eine Hinneigung zu der würdigeren, strengeren Weise, die im zwölften Jahrhundert sich allgemeiner zeigt.

7. — A. II. 47. Psalterium (No. 232.) Saec. XII. Malereien auf Goldgrund mit schwarzen Conturen und weissen oder farbigen Lichtern; sie erinnern an die besseren Arbeiten vom Schlusse des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Im Einzelnen zeigt sich schon Formensinn und ein grossartiger Faltenwurf; viel Freiheit, Kühnheit und Leben in Stellungen und Gewandung.

8. — No. 1049 (Jaeck, S. XXIX.) Elfenbeindeckel aus dem eilften Jahrhundert. Auf jeder Seite eine Figur mit langen, einfach feierlichen Falten und ohne hervortretenden Unterleib; durchaus im besseren byzantinischen Styl. Sonst wenig Gefühl für Form, eine gewisse Härte in der Arbeit; die Köpfe zum Theil ungeschickt.

Bibliothek von Dresden.

Einige Handschriften der ehemaligen burgundischen Bibliothek vornehmlich sind hier für unsere Untersuchungen von Interesse.

1. — O. 61. Das Jagdbuch des Grafen Phoebus Gaston von Foix (Ende des vierzehnten Jahrhunderts.) Bilder auf Teppichgrund mit sauberen Thiermalereien; die menschlichen Figuren in der Art des Cölnischen Styles. Zierlich leichtes französisches Randornament.

2. — O. 49. Apocalypse de St. Jean. 15 Jahrh. Am Schluss des Buches steht: *Nul. ne. sy. frote. (s'y frotte),* die Devise Antons, Bastards von Burgund, natürlichen Sohns von Philipp dem Guten. Reich mit Bildern auf Gold- oder Teppichgrund verziert, die im Styl und in der Technik denen der Stuttgarter Bibel (Bibl. No. 3) ähnlich sind, auch mit Andeutungen ähnlichen Randornaments. Es sind hier in den Darstellungen oft ganz weisse Figuren, ohne Schattirung und nur mit Umrissen gezeichnet, absichtlich zwischen gemalte gestellt; auch zeigt sich an Einzelnen eine ungeschickte Dickbüchigkeit. Im Costüm ist noch der Kettenpanzer vorherrschend.

3. — O. 50. Ebenfalls apokalyptische Darstellungen enthaltend, denen der vorigen Handschrift sehr ähnlich. Häufig indess sind hier die Figuren nur in den Schattenpartieen mit der Farbe leise angetuscht, und das Ornament ist im Uebrigen leer.

(Fortsetzung wird folgen).

F. Kugler.

Anzeige,

die Ausgabe der Werke Giulio Romano's in den Palästen zu Mantua betreffend,

welche seit dem Jahre 1811 bearbeitet wird, um eine Lüke in den Belegen zur Kunstgeschichte des XVI. Jahrhunderts auszufüllen, und sie auf Subscription würdig an das Licht treten zu lassen. Unterzeichneter versucht hier den Gegenstand näher zu entwickeln, und die Kunstwelt darauf aufmerksam zu machen.

I.

§. 1. Giulio Pippi, genannt Romano, im Jahre 1492 in Rom geboren, war, wie bekannt, der Schüler, Freund, Mitarbeiter und Erbe Raphaels. Der Herzog Federigo II., aus dem Hause Gonzaga, rief ihn im Jahre 1524 nach Mantua, wo er eine Kunstschule stiftete, die sich im Glanze seines Genies grossen Ruhm erwarb.

§. 2. Unter Giulio's Werken zu Mantua stehen die Paläste la Corte und del Té oben an und machen eine Welt von Schöpfungen der vereinten bildenden Künste aus. Er war hier nicht allein der ausübende Maler, sondern zugleich der Architekt und Bildhauer, und Palazzo del Té, so ganz sein Kunsteigenthum, wie nur selten die Welt dem Künstler Gelegenheit giebt. Seine Kunst trägt den Corakter des Heroischen und Kühnen — so wie das Zarte Erbtheil von Raphael zu sein scheint; auch fehlt es nicht neben jenen an Minnespielen in reizenden Compositionen. Giulio starb zu Mantua den 1. November 1546, 54 Jahre alt. Drei Künste sichern seine Unsterblichkeit. —

Man vergleiche dieses mit dem, was Vasari und Felibien, Lanzi und Fiorillo, Milizia, Bottani und Meyer etc., und zahlreiche Kunstreisende über diesen grossen Mann sagten.

II.

§. 3. Der klassische Künstler Pietro Santi Bartoli gab 1680 zu Rom, nach Giulio's Original-Entwurf, den Triumphzug des Kaisers Sigmund heraus, welcher von Primaticcio im Palaste del Té plastisch ausgeführt ist. Er kam schon damals auf die glückliche Idee, die Paläste ganz zu geben, ging nach Mantua, und zeichnete mit geübter Meisterhand vollständig Romano's vortreffliche Werke. Als er nach Rom zurückkam, radirte er den berühmten Sturz der Giganten; allein im Jahre 1700 hinderte der Tod den 65jährigen Mann, fortzufahren Romano's Ruhm einen unverwelklichen Kranz zu flechten.

§. 4. Bartoli's Zeichnungen kamen in andere Hände und nach Deutschland, bis endlich der Academie-Director Krahe von Düsseldorf, in Cöln auf der Strasse einige Kinder fand, die damit spielten; er kaufte diese nicht mehr vollständigen Zeichnungen, und liess sie sorgfältig auf starkes Papier ziehen, und gab sie auf diese Weise der Kunst zurück.

§. 5. Die Bergischen Landstände erwarben 1784 für 28,000 Thaler Krahe's 23,445 Kupferstiche und 14,241 Originalzeichnungen für die Kunstacademie zu Düsseldorf, wo diese 49 sehr grossen Blätter einen Schatz ausmachen und die erste Stelle einnehmen.

III.

§. 6. Obgleich ich, ausser der Architektur, 254 Bilder im königlichen Museum zu Düsseldorf zu meiner Ausgabe gesammelt habe, so wird das Werk doch, mit vollständiger Ergänzung der in Italien vorhandenen, 333 Bilder enthalten. Es wird in Umrissen, wie Flaxman's Werke, auf mehr als 100 Kupferplatten erscheinen.

§. 7. Der Text fängt mit einer vollständigen Lebensbeschreibung des Giulio Romano an. Die Gemälde werden im Zustand geschildert, worinnen sie sich zur Zeit befinden, mit Bezug auf ihren Geist, in Erfindung, Mythe und Geschichte, Nachahmung der Natur in Form, Farbe, Ausdruck etc. Mit kritischen Bemerkungen begleitet, soll er für das Studium der Künste, obgleich kurz, doch ein Ganzes bilden.

Die vorzüglichsten deutschen Kunstgelehrten haben dem Werke bereits früher thätige Theilnahme zugesagt. So schrieb Herr v. Goethe an mich:

„Ew. p. p.

gefälliges Schreiben giebt mir die angenehme Hoffnung, einen lange gehegten Wunsch nächstens erfüllt zu sehen. Seit jener Aeusserung in den Propyläen kommt es unter den Weimarischen Kunstfreunden oft zur Sprache, wie bedeutend es seyn müsste, die glücklichen Erfindungen des geistreichen Julius Roman immer vor Augen zu haben. Was ich daher, so wohl, als meine Freunde zur Förderung Ihres Unternehmens mitwirken könnte, soll mit dem besten Willen geschehen. Etc.

§. 8. Wer die Zeichnungen in unserem Museum, oder meine Copien sah, wurde davon ergriffen. Das Werk wird den Herrschern ein Beispiel, den Künstlern ein begeisterndes Muster, Kunstsammlern nothwendig und Raphaels Zeitalter zum Denkmal werden.

Die Kunstschöpfungen im Palaste la Corte bilden eine Abtheilung des grossartigen Ganzen. Seine Königliche Hoheit, der Kronprinz von Preussen, wollen die Zueignung gnädigst aufnehmen, welches Höchstdieselben schon vor längerer Zeit mündlich zusagten. Die andere Abtheilung gedenkt der Verfasser dem erhabenen Besitzer des Palastes del Té zu weihen, und seinen hohen Schutz zu diesem Unternehmen in Italien, zu erbitten.

Der innigste Wunsch, Etwas Vortreffliches zu liefern, belebt mich, und ich unterzeichne mit den Gesinnungen eines redlichen Mannes

Carl Schaeffer,
Professor der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Düsseldorf.

Subscriptions-Bedingungen.

1. Die oben angeführte Ausgabe wird aus zwei geschmackvollen, abgesonderten Bänden in Grossfolio, 24 Zoll breit, 18 Zoll hoch, bestehen, und annähernd 28 Lieferungen, nach den verschiedenen Sälen und Zimmern geordnet, ausmachen. Sie wird unter dem Titel erscheinen:

Giulio Romano's

Kunstschöpfungen in den Palästen zu Mantua.

2. Die Ausgabe kann, von ihrem Beginnen an, drei Jahre Zeit erfordern. Die ausgezeichnetsten Kupferstecher werden, mit allen Mitteln unterstützt, die Umrisse, im Charakter Giulio's, rein ausgeführt stechen. Eben so ausgezeichnete Gelehrte werden den Text bearbeiten. Er soll in Deutscher und Französischer Sprache gedruckt nach Wahl ausgegeben werden. In typographischer Hinsicht ist Alles zu leisten, um auf dem feinsten Patent-Velin-Papier den Prachterzeugnissen von London und Paris an die Seite gestellt zu werden.

3. Ein Band enthält Palazzo la Corte, oder die Malereien und Decorationen im Residenz-Palaste zu Mantua, wo unter andern der berühmte Saal di Troja vorkommt. Dieser Band wird acht Lieferungen ausmachen, die an 24 Kupferstiche enthalten. Der vollständige Text hierzu, wahrscheinlich 16 Bogen stark, wird erst bei der letzten Lieferung des ganzen Werkes gratis ausgegeben; indessen jeder derselben ein Blatt mit Erklärungen und Nachrichten beigelegt.

4. Ein anderer Band: Palazzo del Té. Dieser kann 20 Lieferungen mit 80 Kupferstichen umfassen. Dem Titelblatte gegenüber wird der Prospect des Palastes del Té, ganz ausgestochen beigefügt; dieser Band fängt mit Architektur an, dann folgen die reichen Malereien. Die Lieferungen begleiten Beilagen mit Erklärungen.

Der Inhalt des Textes giebt: Eine gedrängte Lebensbeschreibung des Herzogs Federigo II. aus dem Hause Gonzaga. — Pippi's vollständige Lebensbeschreibung. — Schilderung des Palastes und der Zimmer mit ihren Kunstwerken. — In tabellarischer Form eine chronologische Darstellung aller Werke Giulio Romano's, in Verbindung mit denen seines Meisters Raphael's. — Verzeichniss aller nach ihm gestochenen Kupferstiche etc. Dieser Text kann 24 bis 30 Bogen stark werden, und folgt am Ende des Werkes in Gestalt einer Lieferung mit einigen ausgestochenen Vignetten, die auf dem Titelblatte

Ginlio's Bildniss, im Text sein Haus etc., und am Schluss ein ihm geweihtes Denkmal darstellen.

5. Nicht die Zahl der Platten, sondern die Fülle der Gegenstände auf den Abdrücken, macht die Preiswürdigkeit der Lieferungen.

Kunstfreunde werden, auch ohne besondere Aufforderung, das Unternehmen in ihrem Kreise freundlich zu begünstigen suchen.

Die Herren Beförderer des Werkes, welche subscribiren, werden in einem Verzeichnisse aufgeführt, und erhalten die Lieferung von 3, 4 bis 5 Abdrücken à 4 Thaler Preussisch Courant, oder 7 Gulden Rheinisch.

Die Subscription ist bis nach der Ausgabe der ersten Lieferung des zweiten Bandes offen, nachher kostet die Lieferung 5 Thlr. Pr. Ct. oder 8 Fl. 45 Kr. Rh.

Man unterzeichnet bei dem Verfasser. Wer neun Subscribenten sammelt, erhält das zehnte Exemplar gratis. Subscription nehmen ferner an die Herren Kunst- und Buch-Händler: George Gropius, J. B. Weiss, und Schenk et Comp. zu Berlin. — J. Artaria zu Wien. — Treuttel und Würz zu Paris. — Ackermann zu London. — Gräff zu Petersburg. — Arnold zu Dresden. — Die Hinrich'sche Buchhandlung zu Leipzig. — Frauenholz zu Nürnberg; so wie alle andern Kunst- und Buchhandlungen.

LITHOGRAPHIE.

Erinnerung an Teplitz, Bade-Saison 1833, aus IV Blatt (in gross Imp. Fol.) bestehend. Nach der Natur gez. von W. v. Hüllesheim und lithograph. im Königl. Lithographischen Institut zu Berlin v. Hosemann. (Berlin bei George Gropius).

Diese Blätter enthalten ungefähr 60 Portraits der höchsten und hohen Personen, welche im vergangenen Sommer in Teplitz versammelt waren, ganze Figuren, zum Theil charakteristisch aufgefasst und in Gruppen zusammengestellt. Auf dem Umschlag, welcher in einer Vignette die Lage von Teplitz darstellt, sind die Namen der abgebildeten Personen enthalten.

Zur Kunstgeschichte.

Ein Byzantiner, von Boissonade aus einer Handschrift der Pariser Bibliothek citirt,*) gibt folgende Beschreibung der heiligen Jungfrau, die in Bezug auf die typische, traditionelle Auffassung derselben in der alten christlichen Kunst nicht uninteressant sein dürfte: „Nach dem Historiker Aphrodisianus war unsere heilige Mutter Gottes würdig in Sitt' und Gebährde, mässig im Reden, schnell im Gehorchen, würdig im Gange, bescheiden gegen jedermann, nicht leicht lachend, nicht reizbar, nicht erzürnbar, hold gegen jedermann, Gruss und Ehre zu nehmen und zu geben, also dass jedermann ihren Verstand bewunderte und ihre Weisheit: an Wuchs von mittler Grösse; andere aber sagen drei Ellen gross, von Farbe lichtgelb (*σιτόχροος*), hellbraun ihr Haar, hellbraun das Auge, das Antlitz schön, die Brauen dunkel, mittlerer Nase, die Hand lang, die Finger lang, die Nägel lang. Sie trug sich schön ohne Ueppigkeit, einfach ohne Nachlässigkeit und ein einfarbiges Gewand war ihr lieb, wie solches auch der Mantel bei ihrer Capelle beweiset."

In den *Annales Bertiniani* (d. h. des Klosters St. Berlin in Holland) wird unter dem Jahre 823 von dem gleichzeitigen Schreiben folgendes Wunder berichtet: „Und in der Landschaft von Como, einer Stadt Italiens, in dem Orte Graëdona (d. heutige Gravedona) in der Kirche des heiligen Täufers Johannes ward das Gemälde der heiligen Maria, welche das Jesuskind auf dem Schooosse hält, während die Magier ihre Geschenke darbringen, und welches in der Absida (der Altarnische) derselben Kirche gemalt und wegen des grossen Alters verdunkelt und fast erloschen war, zwei ganze Tage hindurch von einer solchen Helligkeit erfüllt, dass denen, so dasselbe sahen, die Schönheit des alten Gemäldes den Glanz eines neuen zu übertreffen schien. Die Bilder der Magier dagegen erleuchtete, wegen der Geschenke welche sie trugen, jene Helligkeit auf keine Weise." (D. h. ihre Geschenke waren zu klein); durch diese Bilder pflegte die Kirche der Mildthätigkeit der Christen ein Exempel vorzuhalten.

*) Anecdott. gr. V. III. Paris. 1831. 8. cf. Cange ad Zonar. p. 50.

Nachrichten.

Die vierte Kunst- und Gewerbe-Ausstellung von Königsberg in Pr. ist am 6. Mai d. J. eröffnet worden. Das uns vorliegende Verzeichniss enthält im Ganzen 326 Nummern; darunter 11 dem Stadtmuseum zugehörige Gemälde und 148 Gemälde von alten und jüngst verstorbenen Künstlern. Unter den lebenden Künstlern, von denen Werke eingesandt sind, nennen wir besonders: Brüloff, Bürkel, Friedrich, Grahl, Migliara, Ferd. Olivier, Petzl, J. C. Schultz (in Danzig), C. F. Schulz (in Berlin).

Am 7. Mai fand zu Innsbruck die feierliche Enthüllung des dem Sandwirth von Passeyer, Andreas Hofer, geweiheten Denkmales, in der Schlosskirche Statt, in welcher Hofer'n am 4. Oct. 1809, am Namensfeste des Kaisers, die goldene Gnadenkette mit der grossen Verdienstmedaille überreicht wurde und wo jetzt seine Gebeine ruhen. Der Fürstbischof von Brixen hielt dabei eine ergreifende Rede und das Todtenamt, wobei Mozart's Requiem aufgeführt wurde. — Das Denkmal stellt den Helden (sieben Schuh hoch) an einer Felsenwand stehend vor, auf deren linker Seite ein Adler, der gewöhnliche Bewohner der Alpen, auch Tyrols Wappen, als Denkmal eines alten Sieges eingegraben ist; Eichengestripp und Epheu umranken das Gestein. Die Eiche ist das Sinnbild der Kraft, das schmiegende Epheu jenes der Treue; so darf der Beobachter nicht länger zweifeln, er stehe vor einer der Felsenwände des treuen Tyrols. — Das entblösste Haupt und der grosse starke Bart des Helden liesse wohl auch auf einen edlen Römer rathen, mahnte nicht schnell die bekannte Landestracht mit dem breiten Gürtel, die über die Schulter geworfene Kugelbüchse, deren Lauf er mit der Linken hält, an den schlichten Landmann, der, von den heiligsten Gefühlen beseelt, muthig die Fahne mit der Rechten erhebt, in welcher auf der einen Seite in gothischer Schrift die Worte: „Für Gott, Kaiser und Vaterland," auf der andern „Pro. Deo. Imperatore. Patria." zu lesen sind, und dessen himmelwärts gerichteter Blick das volle Vertrauen auf den Verleiher der Siege ausspricht. Es sind die edlen Züge eines christlichen Helden, der als Märtyrer der Freiheit mit Ergebung in den Willen des Herrn sich dem Tode weihet. — Schon in diesen sprechenden Gesichtszügen beurkundet sich die Meisterschaft des Künstlers. — Zur Rechten liegt auf dem Felsen Hofer's Hut, geschmückt mit der Feder des Birkhahns, dem Zeichen wackerer Kämpfer. Die Klosterfrauen von Innsbruck hatten ihm einen ähnlichen verehrt. Das ganze Denkmal mit dem Piedestal ist von der Grundfläche bis zur Lanzenspitze 17 bis 18 Fuss, ohne das letztere 9½ Fuss hoch, und dieses wurde aus einem einzigen schönen Stücke Tyroler Marmors gemeisselt, wie man ihn in der Gegend von Schlanders, oberhalb Geiflern, in Blöcken, Neulinge genannt, häufig findet. Für das Piedestal verfertigte Direktor Klieber, aus Innsbruck gebürtig, nach einer Zeichnung des Malers Schermer, ein Basrelief aus carrarischem Marmor, da der Tyroler für eine so feine Arbeit zu grobkörnig ist. Sechs Tyroler, als Vertreter der sechs Kreise, schwören Hofer'n auf die Fahne Treue und Ergebenheit, im grossen Kampfe auszuharren. Rechts von den Schwörenden ruhet ein Greis am Felsen voll Andacht; jubelnde Knaben klettern empor; links steht eine Famile, ihre Blicke auf den Helden freudig gerichtet. Rückwärts dieser Gruppen stehen die Standschützen, hinter ihnen Volk mit Sensen und Spiessen, am Fusse des Gebirges noch andere Schützen, im Hintergrunde die Gipfel der Alpen. — Es ist eine schöne Landschaft, mit Vorliebe gezeichnet, und mit demselben Gefühle auch gemeisselt. Oberhalb des Basreliefs ist der Name Andreas Hofer in Unzialbuchstaben und die Jahreszahl MDCCCIX angebracht.

Der neugebildete Kunstverein von Halle zählt in der Stadt bereits 118 Mitglieder. Derselbe wird wenigstens alle zwei Jahre, und zwar wo möglich im Monat Juni öffentliche Kunst-Ausstellungen veranstalten. Am Schlusse jeder Ausstellung soll eine Verloosung einer gewissen Anzahl von Gemälden statfinden. Ein jedes Loos kostet 1 Thlr. Von jedem Mitgliede werden zur Deckung der Kosten des Vereins 2 Thlr. zu der Vereinskasse jährlich pränumerando eingezahlt, wofür es 3 Actien, jede zu 1 Thlr., zu den statfindenden Verloosungen, sowie das Recht des freien Zutritts zu der alle zwei Jahre zu veranstaltenden öffentlichen Ausstellung erhält.

Nauplia. Auf dem Schlachtfelde von Chäronea ist der kolossale Löwe wieder ausgegraben

worden, welchen die Thebaner dort zum Andenken ihrer gefallenen Landsleute errichteten. Das Denkmal soll wiederhergestellt werden. Auf Cea, Kydnos und Delos sind mehrere Alterthümer gefunden und in das Königl. Museum geliefert worden, darunter in Cea eine Büste mit der Unterschrift: ΤΜΕΝΑΙος ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΔΟΥ.

Einladung zur Subscription.

Theoretisch-praktischer Unterricht im Zeichnen von Joh. Dan. Preissler. Dritte von P. C. Geissler besorgte Auflage. 6 Bände mit 143 Kupferplatten auf 118 Tafeln in gr. Folio.

(Jede Kupfertafel à 5 kr. oder 15 Pfennige).

„Des altberühmten Preisslers Vorlegeblätter „sind noch heute nach mehr als 100 Jahren unüber„troffen, und bilden seit dieser Zeit die Vorschule „der meisten unsrer Künstler.“ Dies sprach der Verleger im Jahre 1831 bei Herausgabe der II. Auflage aus, und dass er wahr gesprochen, mag beurkunden, dass jetzt nach zwei Jahren eine dritte Auflage nothwendig ist.

☞ Die dritte Auflage soll noch wohlfeiler werden und jedes Blatt auf Velinpapier nur 5 kr. oder 15 Pfenn. kosten.

Das Ganze wird in sechs Bänden ausgegeben:

I. B. 18 Blätter. Vorstudien, einzelne Theile des menschlichen Körpers in Entwürfen und Umrissen. 1 fl. 30 kr. oder 22½ gr.

II. B. 18 Blätter. Stellungen des menschlichen Körpers. 1 fl. 30 kr. oder 22½ gr.

III. B. 25 Doppel-Blätter. 50 leichtradirte Studien nach der Antike. 2 fl. 5 kr. oder 1 Rthlr. 7½ gr.

IV. B. 18 Blätter. Proportionen des menschlichen Körpers in Umrissen und ausgeführten Figuren. 1 fl. 30 kr. oder 22½ gr.

V. B. 18 Blätter. Ausgeführte Studien nach der Natur und vorzüglichen Gemälden. 1 fl. 30 kr. oder 22½ gr.

VI. B. 21 Blätter. Ausgeführte Studien nach der Antike, 1 fl. 45 kr. oder 1 Rthlr 2½ sgr.

☞ Sämmtliche Statuen sind nach den Originalen gezeichnet.

Bedingungen:

1) Zu diesen Preisen macht man sich aufs Ganze verbindlich.
2) Einzelne Bände kosten das Doppelte.
3) Jeder Band wird bei Ablieferung bezahlt.
4) Privatsammler erhalten in jeder Buchhandlung das siebente Exemplar gratis.
5) Der Ladenpreis von 8 Rthlr. oder 12 fl. tritt am 1 Oktober ein.

Der erste Band wurde am 1. Mai fertig und die folgenden werden es in der Art, dass im December das Ganze vollendet ist.

Nürnberg im Mai 1834.

Joh. Adam Stein.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die nächste General-Versammlung und Verloosung wird am 31 Juli d. J. statt finden. Behufs derselben wird in Berlin die Liste der dort beitretenden Mitglieder am 1. Juli d. J. geschlossen, und werden diejenigen, welche dem Vereine beizutreten wünschen, ersucht, bis zu diesem Tage bei Herrn G. Gropius, Schlossplatz No. 1, sich zu melden und die Actien-Quittungen einzulösen.

Düsseldorf, den 19 Mai 1834.

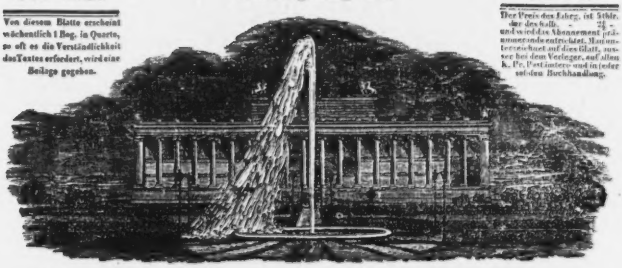
Der Verwaltungsrath des Vereines.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 23. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der halbj. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Künstler-Geschichten, mitgetheilt von August Hagen. Erstes und zweites Bändchen. Auch unter dem Titel: Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgiesser des funfzehnten Jahrhunderts. Nach dem Italienischen von August Hagen. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1833.

Selten findet es sich, dass das Studium der Geschichte anders denn als ein todtes Zusammenwürfeln fragmentarischer Nachrichten von Ereignissen und Zuständen der Vergangenheit betrieben, dass der Faden erkannt wird, welcher sich durch diese Fragmente hindurchschlingt und ihren Zusammenhang nachweist; ungleich seltner jedoch, dass dieselben, mit poetischer Divination belebt, sich zu einem Ganzen zusammenfügen und ein lebendiges Bild zur unmittelbaren Anschauung bringen. Das in der Ueberschrift genannte Werk neigt sich zu der letztgenannten seltneren Richtung; wir würden demselben unbedenklich eine solche, nach unserer Ansicht sehr ehrenvolle Stelle anweisen, wenn uns nicht verschiedene Umstände in unserem Urtheil zweifelhaft machten.

Es ist unstreitig eine der anziehendsten und dankbarsten Aufgaben, das künstlerische Treiben von Florenz, während des funfzehnten Jahrhunderts, und das Verhältniss desselben mit den übrigen intellektuellen und politischen Richtungen des Staates darzustellen. Welch ein lebendiges Ringen mannig-

facher jugendlicher Kräfte! welch eine Reihe berühmter Namen unter den Baumeistern, Bildhauern, Malern, den Gelehrten und Dichtern! welch ein grossartiger Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen in der edlen Familie der Mediceer! Die Geschichte bietet kaum ähnliche Glanzpunkte dar. — Der Verfasser, der sich die Lösung dieser Aufgabe gestellt hat, fingirt, dass sich der von Ghiberti geschriebene Commentar über die Kunstgeschichte (der Abschnitt, welcher von der neueren Kunst handelt, ist bekanntlich bei Cicognara, *storia della scultura*. II, p. 99 sqq. abgedruckt) vornehmlich mit den Zeitgenossen, den Künstlern des funfzehnten Jahrhunderts, beschäftige, dass er deren künstlerisches Wirken, soweit es sich vornehmlich auf Florenz erstreckt, sowohl, als auch ihre sonstigen bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse, ihre Freuden und Leiden, darstelle und gleichfalls nicht unterlasse, von den öffentlichen Ereignissen und anderweitigen Begebenheiten und Personen, welche auf die Kunst der Zeit eingewirkt, ausführlich Kunde zu geben. Die Hauptquelle, daraus der Verfasser geschöpft, ist, ausser den wenigen Notizen, welche der erwähnte Commentar des Ghiberti selbst darbot, das bekannte Werk des Vasari, welches, in der mehr oder minder novellistischen Anlage der einzelnen Künstler-Biographien, den trefflichsten Stoff zu solcher Arbeit enthält.

In sechs und zwanzig Abschnitten, deren jeder für sich ein ziemlich geschlossenes Bild giebt, führt uns der Verfasser in die Ateliers der Künstler und die Studirzimmer der Gelehrten, in die Kirchen, die Raths-Versammlungen und in den Palast der Mediceer. Wir lernen den Johann von Medici, seinen grossen Sohn Kosmus, den Vater des Vaterlandes, und den edlen, feurigen Enkel des letzteren, Lorenz, kennen; ebenso die Freunde und Anhänger dieses Hauses, wie dessen gefährliche Widersacher; sodann von Baukünstlern den strengen und gewaltigen Brunellesco, den feinen und gelehrten Alberti u. a.; von Bildnern den sinnigen Ghiberti, den beweglichen Donatello, den besonnenen Lucas Robbia, und ihre Schüler; von Malern den tiefen, verschlossenen Masaccio, den lebenslustigen Filippo Lippi, den frommen Johann von Fiesole, den düstren Piero di Cosimo, den seltsamen Cosimo Rosselli, den alten Perspektiv-Maler Paul Uccello, den eifrigen Andreas Verocchi, den grossen Schüler des letzteren, Leonardo da Vinci u. a. m.; die Gelehrten Poggio, Guarino und Bruni, Filelfo und Ficino, den Stifter der platonischen Akademie. Auf dem Grunde der grossen politischen Ereignisse, darunter vornehmlich die Vertreibung des Kosmus von Medici und seine Rückkehr den Mittelpunkt bilden, entwickelt sich das künstlerische Treiben, welches jedoch zumeist auch als öffentliche Angelegenheit gilt. Hier ist es insbesondere die Vollendung des Dombaues, die Errichtung der ungeheuren Kuppel durch Brunellesco, welche sich durch das ganze Buch hinschlingt; die Fertigung der Bronzethüren für die Taufkirche durch Ghiberti, eine Menge anderer öffentlicher Kunst-Monumente schliessen sich hieran an. Doch auch an geheimeren Beziehungen, welche den Charakter der dargestellten Personen weiter entwickeln helfen, fehlt es nicht; manch ein zartes Verhältniss geht an uns vorüber und namentlich ist für uns in dieser Beziehung die Geschichte des Filippo Lippi, seine Entführung der schönen Tochter des Franz Buti und sein trauriges Ende von Interesse.

Der Verfasser zeigt sich zu einer solchen Arbeit sehr wohl berufen; seine Schilderungen und Erzählungen haben Leben, Charakter und meist eine sehr erfreuliche prägnante Kürze. So wenig das Buch ein Roman zu nennen ist — es will eben nur Geschichtliches darstellen — so verfolgen wir dasselbe doch mit gleichem Interesse, wie etwa eine anziehende Dichtung; und selbst wo sonst ein trocknes Aufzählen und Beschreiben von Kunstwerken abstösst, da sehen wir hier das Leben des Künstlers in seinem Werke, seinen Eifer bis zur Vollendung und die Theilnahme der Schauenden. Trefflich sind die gegebenen Mittel benutzt; man vergleiche die Skizze, welche Vasari im Leben des Brunellesco von den merkwürdigen Verhandlungen wegen des Dombaues giebt, mit des Verfassers bewegter Schilderung zu Anfange des Buches, wo alles Einzelne Fleisch und Blut gewonnen hat; meisterlich sind einzelne abgerissene Charakterzüge zu einem Ganzen vereinigt. Wir würden dies Buch, wie gesagt, für vollendet in seiner Art anerkennen, wenn uns nicht einige Umstände Bedenken erregten.

Dies sind nämlich verschiedene Verstösse des Verfassers gegen die geschichtliche Treue, welche, wie wir glauben, auch bei einer solchen, mehr dichterischen Darstellung der Geschichte nicht unberücksichtigt bleiben darf. Der Verfasser lässt Künstler als gleichzeitig mit andern auftreten, deren Existenz und Blüthe ungleich später fällt, deren künstlerische

Eigenthümlichkeit eben durch jene älteren bedingt ist. So tritt z. B. Cosimo Rosselli gleich zu Anfange des Buches zur Zeit der Verhandlungen wegen des Dombaues (um 1420) auf und zwar bereits dem alchymistischen Treiben hingegeben (was geschichtlich erfolgte, nachdem er bereits seine Hauptwerke, gemalt hatte und was eben als der Grund der handwerksmässigen Manier in seinen späteren Bildern zu betrachten ist), während seine künstlerische Blüthezeit noch in die siebziger Jahre desselben Jahrhunderts fällt. So wird ebenfalls Piero di Cosimo, der Schüler des ebengenannten und ein in der Technik bereits sehr vorgeschrittener Künstler, zu einem Nebenbuhler des Filippo Lippi gemacht (nämlich nicht in der Kunst, sondern in der Liebe) während er gleichwohl dreissig bis vierzig Jahre jünger ist; und er muss gleichzeitig mit jenem sterben, während sein Tod über funfzig Jahre später erfolgt ist. So schaut Leonardo da Vinci dem Masaccio bei seinen Arbeiten in der Kapelle Brancacci als ein schon erwachsener Jüngling zu, während er erst etwa neun Jahre nach dessen Tode geboren wurde. Ja der Verfasser geht soweit, dass er die Vollendung der Kapelle Brancacci, welche bekanntlich ein Werk des jüngeren Filippo Lippi (zum Unterschiede vom Vater gewöhnlich Filippino genannt) ist, dem älteren Filippo selbst zuschreibt. Dergleichen muss nothwendig wenigstens dem Laien, für den doch ein Buch, wie das vorliegende, zunächst geschrieben ist, mannigfache Verwirrungen erregen.

Auch Anderes können wir nicht umhin zu rügen. Die Art z. B. wie der Verfasser das düstere, phantastische Wesen des Piero di Cosimo aufgefasst hat, scheint uns keineswegs in der Biographie desselben bei Vasari begründet zu sein. Bei letzterem erscheinen alle seine Seltsamkeiten als Ergebniss einer bizarren, hypochondrischen Laune, oft nicht ohne eine gewisse Gutmüthigkeit, während ihn der Verfasser zu einem dreifachen Mörder stempelt. Er muss, weil er Kindergeschrei nicht hören kann, ein eignes Kind umgebracht, er muss dem Masaccio und dem Filippo Lippi das Gift, dem man beider Tod zuschreibt, beigebracht haben. Es dünkt uns im Gegentheil, als ob die ganze Darstellung des Verfassers ungleich gewonnen haben würde, wenn all jene Tollheiten des Piero eben ohne einen solchen besonderen Grund geblieben wären; er hätte alsdann eine treffliche komische Person gegeben. Auch hätte der Verfasser füglich eine andere Person als böses Princip benutzen können, wenn er darum sonst verlegen war; wir meinen nämlich den Andrea del Castagno, dessen Name in der Geschichte genugsam gebrandmarkt ist und den der Verfasser nur obenhin erwähnt; schon die Art wie er — bei Vasari — sich in das Vertrauen des Domenico Veneziano einschleicht, ihm dann das Geheimniss der Oelmalerei ablockt und ihn Abends bei der Serenade ermordet, bietet trefflichsten Stoff zu einer Novelle.

Endlich auch hätten wir wohl gewünscht, dass der Verfasser, indem er die vorzüglichsten Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, indem er selbst so späte Meister, wie den Leonardo da Vinci, aufführt, manch einen Andern nicht so ganz übergangen habe. Wir meinen vornehmlich den Domenico Ghirlandajo, dessen kirchliche Gemälde, mit den Portraits seiner Zeitgenossen, recht als eine Verherrlichung der florentinischen Republik zu betrachten sind, der überhaupt unter den Malern seiner Zeit unstreitig einer der ersten ist.

Doch genug dieser einzelnen Ausstellungen, wo so viel des Trefflichen, im Ganzen so Genügendes und Empfehlenswerthes geleistet ist. Das Buch wird sich, bei dem gegenwärtigen grossen Interesse für die Künstler jener Zeit, gewiss viele Freunde und Leser erwerben; es eignet sich besonders zum Vorlesen und zur Vergleichung mit den zum Theil reichlich vorhandenen Kupferstichen nach Werken der beräglichen Künstler. Damit der geneigte Leser selbst über des Verfassers Art und Weise der Darstellung urtheilen könne, so theilen wir im Folgenden ein kleines Bruchstück mit, welches die letzten Tage und das Ende des Brunellesco schildert.

* * *

„Obgleich wackere junge Männer bei den einzelnen Bauwerken angestellt waren, die sich unter Brunellesco's Augen ausgebildet hatten, so hielt er es dennoch für nöthig, beinahe täglich hier und dort nachzusehen. Wie genau er aber auch alles untersuchte, so war sein Blick vornehmlich auf die Kuppel hingerichtet, und er wählte, wenn er ging, die Strassen, wo er ihre Herrlichkeit betrachten konnte. Da er immer hinaufsah, so kam es, dass er einst beim eiligen Gange über einige Steine strauchelte und niederfiel. Obgleich er ausser einem Stoss keine Unbequemlichkeit empfand, so machte sich dennoch

sein Schreck in Flüchen und Scheltworten über die schlechte Stadtverwaltung Luft. Es ist gut, rief er, dass wieder ein neuer Gonfaloniere gewählt wird, denn das alte Unwesen hat den höchsten Grad erreicht. Ich glaube, die Signoren denken daran, anstatt die Strassen gehörig zu pflastern, sie durch Steine zu sperren, um ihrer beliebten Sparsamkeit die Krone aufzusetzen. Ein Rathsdiener hörte es und wollte den Schmäher zur Rede setzen. Da rief aber einer von Denen, die aus Neugierde stehen geblieben waren: Kennt ihr nicht unsern Brunellesco? Es ist der Erbauer der Kuppel. Und der Rathsdiener wich schen zurück. Ja, begann der Gefallene wieder, dort oben gibt es andere Strassen. Die Arbeiter würden mich schön ansehen, wenn ich ihnen Wege machte, auf denen sie jeden Augenblick in Gefahr ständen, das Genick zu brechen.

„Unter den Umstehenden befand sich unbemerkt Lorenz Ridolfi, der eben damals grossen Einfluss auf die Regierung hatte. Er hatte lange hin und hergesonnen, wen er bei der nächst stattfindenden Wahl zum Gonfaloniere vorschlagen sollte. Nach einer neuen Bestimmung sollten zwei Gonfaloniere künftig an der Spitze der Regierung stehn. Der erzählte Vorfall lenkte die Aufmerksamkeit auf Brunellesco. Durch die Dankbarkeit, zu der man sich gegen ihn verpflichtet sah, schien die Wahl gerechtfertigt, mehr aber durch seinen durchdringenden Geist und seine genaue Bekanntschaft mit den Verhältnissen der Stadt. Durch mehr Bohnen noch als Lapo Nicolini ward Brunellesco für zwei Monate zum Leiter des Staates ernannt, jener für den Bezirk der Kreuzkirche, dieser für den der Johanniskirche. Scherzweise hörte man jetzt die Leute sagen: Mit Recht steht er über uns Allen, denn wer kann sich rühmen höher zu stehen als er auf seiner Kuppel? Wer hat Gelegenheit, Alles so gut zu übersehen als er? Das Amt, das ihm zu Theil wurde, veranlasste ihn, sich noch mehr anzustrengen. Er stillte seine Spötter durch mehre zweckmässige Einrichtungen, die er traf. Er zeigte sich der Ehre durchaus würdig, und zeigte zugleich, wieviel ein Geist umfassen kann.

„Die Mühe indess war zu gross, als dass er ihr nicht erliegen sollte. Als er einst nach dem Dom kam, war er genöthigt, sich auf Dante's Stein niederzulassen, während er sonst an dieser Stelle die rechte Kraft zu gewinnen schien und wie der jüngste die lustig schwindlichen Stiegen hinaufkletterte. Donatello, der ihn hier antraf, fand ihn im Ansehn sehr verändert. Er verschwieg es ihm und begrüsste ihn froh wie sonst. Von seinem Sitze nahm er Veranlassung, mit ihm über den göttlichen Dante zu sprechen, und belebte dessen eifrigsten Verehrer wieder zu neuem Muth. Es ist bekannt, dass Dante sich jeden Abend auf diesem Stein auszuruhen pflegte, und dass niemand ihm aus Ehrfurcht den Platz streitig machte. Beispiele seiner Geistestiefe, seines starken Gedächtnisses, seiner bündigen Antworten, seiner Mässigkeit wurden von Donatello aufgereiht. Alle Florentiner kennen die alten Geschichtchen, aber sie werden nicht müde, sie zu hören und sie sich unter einander zu erzählen. Eines will ich hier anführen, da es kurz ist. Der Weltweise, so kann ich diesen Dichter nennen, sass auf dem Steine. Er war krünklich, und die Aerzte hatten ihm gerathen, anstatt des Wassers Wein zu trinken; jenes war ihm schädlich, dieser widerwärtig. Ein Freund, der oft mit ihm scherzte, fragte ihn jetzt: Das beste Getränk? Dante antwortete, ein Ei. Jener erinnerte sich dessen nach Jahresfrist, da er auf derselben Stelle den Dichter antraf. Er fragte: Womit? und Dante erwiderte: Mit Salz.

„Brunellesco suchte jetzt die Höhen. Des Freundes Absicht, ihn durch die Erzählungen von Dante zu erheitern, war nur halb erreicht. Er dachte auf Stellen der göttlichen Komödie, bei deren Hersagung ihm das Herz hoch aufzuschlagen pflegte. Allein — er wusste es selbst nicht, wie es kam — sie wollten ihm heute nicht einfallen, oder er vergass sie über Versen, die sich ihm gewaltsam aufdrängten und nachdenklicher noch den Nachdenklichen stimmten. Er sagte sich zur Ermuthigung ein über das andere Mal:

Mit solchem Eifer rang ich's zu erringen,
Hoch auf zu sein, dass ich mit jedem Schritte
Beim Aufflug fühlte wachsen mir die Schwingen.

Was aber ist's? Warum, warum das Zagen?
Warum wohnt solche Feigheit dir im Herzen?
Warum willst du nicht muthig sein und wagen?

Von welchen Schranken und von welchen Banden
Sahst du gehemmt dich, weiter vorzuschreiten
So dass dir alle Hoffnungen entschwanden?

„Da Brunellesco eine Menge laubiger Kastanienzweige auf dem Gerüste sah, so fragte er die Leute um die Ursache und hörte, dass morgen der h. Jung-

frau Geburtstag sei. Den wollen wir, sagten sie, zur Freude der Stadt mit feiern helfen und oben auf der Kuppel die Bäume aufpflanzen. Ja das thut, sagte der Obermeister, und trinkt ein Glas auf mein Wohlsein! Er gab den Arbeitern ein Trinkgeld und stieg langsam die Stufen hinab.

„Das Fest der heiligsten Mutter Maria erschien und Feiergesänge ertönten weit und breit. Alle Lampen vor den Marienbildern in den Strassen und auf den Plätzen wurden angezündet. Auch dem Schnitzbilde der Jungfrau in Donatello's Hausflur widerfuhr die Ehre. Lucretia Donato sass im Gärtchen und brach Zweige und Blumen, um Gewinde für die Gnadenmutter zu flechten. Der Ohm war in seiner Werkstätte mit Erzbildwerken für die Lorenzkirche beschäftigt. Die Thüre nach dem Garten stand offen und häufig legte er die Feile hinweg und warf wohlgefällige Blicke auf die fleissige Jungfrau, aber noch öfterer schaute er unruhvoll zur Domkuppel empor, besorgt um seinen Freund. Brunellesco pflegte nicht, wie es wohl dem Christen geziemt, die Festtage inne zu halten, und namentlich an diesen besuchte er immer die Kuppel, um ungestört sich zu überzeugen, was geschehen sei, und zu überlegen, was die nächsten Tage geschehen müsse. Süsse Lucretia, fragte Donatello ein über das andere Mal, regt es sich noch nicht auf dem Dom? Wo bleibt denn Brunellesco? Aus banger Furcht wollte er zu des Säumigen Wohnung gehn, aber er stand an, indem eine bange Ahnung ihn zurückhielt. Auf und ab ging er in der Stube und rieb sich die Stirne.

„Sieh, da öffnete sich die Hausthüre und Brunellesco trat herein. Er war matt und bleich, und der Freund las auf seinem Gesicht die Bestätigung der gehegten Besorgniss. Gib mir einen Stuhl, sagte Jener, ich will mich hier ein wenig erholen, bis ich meinen Gang nach dem Dom fortsetze. Donatello rückte ihm so den Lehnstuhl, dass er sich des Anblicks der himmelragenden Kuppel erfreuen konnte. Schweisstropfen waren auf seiner Stirne und dennoch durchbebte es ihn kalt. Werde ich, hub er mit schmerzlichem Gefühle an, dich Kuppel vollendet sehen? Das Künftige, fiel Donatello ihm in die Rede, stelle der Gunst des Schicksals anheim, genug, dass, wie der Name von Florenz über allen Staaten steht, wie der Dom unsere Stadt beherrscht, so dein Ruhm sich über die niedern Stätten der Vergessenheit zum Himmel erhebt. Ja — zum Himmel! wiederholte der Kranke und verlangte seinen Freund Ghiberti zu sehen.

„Nur zu lange währte es, ehe Ghiberti erschien, der gerade zur Messe gegangen war. Er kam, aber er vermochte keinen Gruss hervorzubringen. Thränen überströmten sein Angesicht; ach, er war nicht vorbereitet, des Edeln brechendes Auge zu sehen. Brunellesco ermannte sich mit sichtbarer Anstrengung und drückte ihm die Hand. Nicht wahr, du zürnst mir nicht? Wer wollte dir zürnen, fiel Donatello ein, ohne den Zorn aller Florentiner zu fürchten. So baut die Laterne genau nach meinem Modell! sprach jener, und Ghiberti versprach es ihm. Beruhigt, neigte er sein Haupt und schlummerte sanft. Da erscholl ein lautes Jubelgeschrei rings umher und er blickte aufgeschreckt empor und sah, wie die Kastanienzweige auf dem Gipfel der Kuppel wehten und siegprangende Fahnen geschwungen wurden. Sein Gesicht verklärte sich — es war das letzte Aufstrahlen der Abendsonne — und er faltete die Hände zum Dankgebet. Donatello war ausser sich. Ach, warum erhieltest du dich nicht den Freunden und schontest deiner Kraft? Wenn das Leben köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit, sprach der Sterbende mit vernehmlicher Stimme, athmete laut auf und schloss für ewig sein Auge. Er sank in die eng verschlungenen Arme seiner Freunde. Sanft legten sie ihn auf ein Ruhebett nieder.

„Lucretia bebte zusammen, wenn sie nur von Leichen sprechen hörte. Aber sie vergass der Furcht, als sie die erste sah. Der Himmel hatte des Friedens Segnung in Brunellesco's freundliche Züge gelegt. Nach kurzem Kampf hatte er die Palme errungen. Lucretia weinte und umwand ihn mit den Kränzen, die sie geflochten hatte. Unter Blumen schimmerte des Lorbers unverwelkliches Grün.

„Brunellesco ist heimgegangen! tönte es überall von Mund zu Munde und das Fest der Freude verwandelte sich in tiefe Trauer. Die bunten Fahnen wurden vom Dom entfernt, und eine weisse breitete die Schwingen aus, wie der Schwan, der aus der Heimat in die Gegenden eines ewigen Frühlings zieht.

„Unbeweglich kniete Donatello an dem Lager des Hingeschiedenen, und wie in einem Spiegel gingen an seiner Seele die Freuden und Schmerzen vorüber, die er mit ihm verlebt. Da erschien ein Knabe mit einem Brief. Barbara hatte ihn geschrieben, und es wusste den Inhalt, noch ehe er ihn erbrochen.

Gleichgültig liess er den Brief fallen und rief: Ohne Weib kann ich leben, aber auch ohne Freund?“

* * *

Die Dedication des Buches lautet: „Herrn Geheimen Oberbaurath, Professor und Ritter Schinkel, Herrn Professor und Ritter Rauch und Herrn Professor und Ritter Wach, des erhabensten Herrschers erhabenen Künstlern.“ Der zweifache Titel lässt eine Folge ähnlicher Künstlergeschichten erwarten, wie der Verfasser bereits früher ein Buch der Art, „Norica“ betitelt (das Künstlerleben von Nürnberg zur Zeit Dürers enthaltend) herausgegeben hat. Wir sind überzeugt, dass, wenn er mit seinem schönen Talente noch grössere geschichtliche Strenge verbindet, er in jeder Beziehung Treffliches und Beifallswürdiges leisten wird. F. K.

Etwas über die symbolische Bedeutung des entlaubten, dürren, oder beschädigten Baumes in der christlichen Kunst.

Vom Prof. Schildener zu Greifswald.

Ueber Gegenstände der Kunst, sonderlich der erwähnten Art sich öffentlich zu äussern, bleibt immer gewagt, wenn man sich nicht in der Umgebung einer ausgedehnten Kunstsammlung befindet, oder etwa früher vieles mit Aufmerksamkeit zu sehen Gelegenheit gehabt hat, noch an einem Orte lebt, wo durch mannigfache und reiche Mittheilung Stoff und Maassstab sich gebildet haben, um Bekanntes von Neuem und Beachtungswerthem hinlänglich zu unterscheiden. Indess wird einem Kunstfreunde, der in solchen Verhältnissen zu leben niemals das Glück gehabt, doch vergönnt seyn, sich auf seine Weise mitzutheilen, wenn er die gestattete Freiheit dieses Blattes mit Vorsicht gebraucht,

Auf alten Kunstblättern, Gemälden u. s. w., die sich auf das Leben Christi beziehn, sieht man zuweilen einen laublosen, verdorrten oder beschädigten Baum, der augenscheinlich mit Absicht dahin gestellt ist — sonderlich in Darstellungen vom Tode Christi, als der Kreuzabnahme, Grablegung u. s. w. So z. B. besitze ich einen alten Kupferstich, eine Grablegung — höchst wahrscheinlich von Martin Schöngauers kleineren und zarteren Arbeiten, obschon sie ohne Monogramm ist und ich sie bei Bartsch nicht auffinden kann — wo in der Nähe des Grabes ein solcher Baum sich befindet, völlig ausgewachsen und erhalten, doch dürr, der einzige auf dem Blatte. Sodann kommen in der sogenannten grossen Passion von Albr. Dürer (Holzschnitte in fol. Bartsch Vol. VII pag. 117. No. 12. 13.) zwei Blätter vor — eine Grablegung und eine andre Trauerscene, wo die heiligen Frauen nebst Johannes den Leichnam Christi beweinen — auf welchen beiden unter lebendigem Laubwerk umher, die Zweige des Hauptstammes blätterlos sind. Ferner auf einem alten guten Oelgemälde, angeblich von Lucas Cranach, 20½ Zoll hoch und 15½ Zoll breit, in meinem Besitz, wo im Vorgrunde einer bergigten, nach hinten offenen Gegend der Leichnam Christi auf der Erde ausgestreckt liegt, umdrängt von einer Gruppe theilnehmend betrachtender Freunde, unter denen ein Alter mit einer Salbenbüchse u. s. w.; neben welcher Scene gleichfalls ein einziger, in der Mitte des Bildes stehender, kräftiger Baum mit dürren Aesten sich befindet. —

Nun wird ja Christus in geistlichen und weltlichen Schriften oftmals mit einem Baume verglichen, ja der Baum des Lebens genannt, wie z. B. in der Bibel selbst, Offenb: Joh. 2, 7. wo er das Holz des Lebens heisst — und es konnte jenes Bild des verstorbenen Baumes neben dem Leichname Christi, von irgend einem Künstler glücklich angewendet — leicht verständlich, wie es ist — auch in der bildenden Kunst bald eine symbolische Natur überkommen. Zwar möchte dies nicht ganz in der Weise jener frühern Zeit der Kunst seyn, die sich in solchen symbolischen Darstellungen gern an einen bestimmten Vorgang in der Bibel hielt; indess habe ich doch keinen befriedigenden der Art finden können. Der Feigenbaum z. B. (der sich alsbald darbietet), welchen Christus auf dem Wege nach Jerusalem verdorren macht, weil er keine Früchte hat, (Matth. 21, 19.) dürfte sich hier schwerlich symbolisch haben anwenden lassen.

Ist man mit einmal aufmerksam geworden auf den Gebrauch und die besondere Bedeutung des Baumes in Darstellungen vom Tode Christi, so bietet sich manches, zuvor nicht Beachtete dar. So z. B. in der Kreuzabnahme von Mark Anton nach Raphael (Bartsch Vol. XIV. pag. 37. No. 32.) Hier zeigt sich im Vorgrund, neben dem in der

Mitte des Blattes stehenden Kreuze, an welchem der Leib des Heilandes schwebt (den Hintergrund bildet eine ferne Aussicht auf Jerusalem) rechts ein einziger hoher Baum, dessen belaubte Krone, so weit sie sichtbar ist, einen Theil des Kreuzes überragt, dessen niedre, dem Kreutze zugewandte Aeste aber dürr, abgebrochen und zerstört sind. Dies für ein blosses Spiel des Zufalls und der Willkühr zu halten, möchte bei einem Künstler wie Raphael am wenigsten erlaubt seyn; allein man könnte es als bewirkt ansehen durch die Aufrichtung des Kreuzes unter dem Baume, welche ohne Zerstörung und Beschädigung des niedern Gezweigs nicht wohl habe geschehen können. — Gut! Wenn nur zulässig ist, dies zugleich symbolisch in Beziehung zu dem Gekreuzigten aufzufassen. Denn solches Durchdringen eines sinnlich-natürlichen Motivs und einer religiös-symbolischen Beziehung dürfte eben im Geiste einer echten Künstlernatur seyn — ja ich bin der Meinung, dass es unbewusst in ihr vorgehen könne, sonderlich bei Andeutung traditionell bekannter Symbole, wie dasjenige, wovon wir reden. — Indess würde freilich, durch unbegränzte Einräumung solcher Art von Deutung an Kunstwerken, dem Beschauer nach Jahrhunderten Thür und Thor zu den willkührlichsten Ansichten und Auslegungen geöffnet seyn. Darum dürfte jederzeit nöthig seyn, sich selbst wie dem Kunstwerke treu zu bleiben und es in gleichem oder ähnlichem Sinne, wie es erzeugt worden, aufzufassen — das Klare klar aufzunehmen, das Geheime still und halbbewust nachzuempfinden und, wo es rathsam ist, in diesem Sinne zu deuten.

Solchergestalt erlaube ich mir noch eines anderen Bildes meiner kleinen Sammlung zu gedenken, wo gleichfalls ein Baum symbolisch gebraucht wird. Es ist ein Oelgemälde, 19½ Zoll hoch und 16½ Zoll breit, angeblich von Berghem, und stellt dar die Nacht der Verkündigung von Christi Geburt, durch ein plötzlich hereinbrechendes Himmelslicht theilweise erleuchtet — ein schönes, warm gefühltes, durch einen tief braunen Nachtton und treffliche Lichtwirkungen ausgezeichnetes Bild. In der Mitte des Vordergrundes ruht eine Gruppe von Schafen und Ziegen, deren einige eben erwacht sind. Im Mittelgrunde rechts die ärmliche Hütte der Hirten, nach hinten von Gebüsch umgeben; an deren Seite, ganz rechts, ein alter seltsam gestalteter hoch hinauf ragender Weidenstamm mit einigem dürren Gezweig und zwei noch grünenden Aesten. Links im Mittelgrunde eine hügligte Erhebung des Bodens, auf welcher der verkündende Engel steht, von knieenden Hirten umgeben. Oben rechts, hinter dem alten Weidenstamm, dringt der Lichtglanz hernieder, gleichsam den Engel begleitend und milden Dämmerschein giessend über die verschiedenen Gestalten der Umgebung. Der alte, wunderlich gestaltete Weidenstamm, gerade vor dem hellsten Lichtpunkte stehend, im tiefsten Schatten, erscheint fast gespensterhaft. Links nach oben völlig Nacht. — Der sinnlich-natürliche Ausdruck dieses Bildes im Allgemeinen ist der bedürftige Zustand des niedern Landvolks: die Bekleidung spärlich, die Viehheerde klein, die Hütte ärmlich, und der alte Weidenstamm mit den wenigen grünen Zweigen deutet auf die eingeschränktesten Bedürfnisse der Landwirthschaft. Solchem ärmlichen Zustande, von der dunkelsten Nacht umhüllt, erscheint plötzlich das Himmelslicht und die Engelsbotschaft. — Neben diesem sinnlich-natürlichen Ausdrucke zieht aber das Bild zugleich durch eine poetische Behandlung an, der eine tiefere Beziehung in der Seele des Künstlers, unbewusst vielleicht oder halbbewusst, zum Grunde zu liegen scheint, wofür die sinnliche Erscheinung des Bildes nur als Symbol dient. Diese tiefere Beziehung dürfte etwa folgendergestalt zu bezeichnen sein: der dürftige Zustand des ärmlichen Landvolks in der düstern Nacht deutet zuvörderst überhaupt auf das öde verlassne Menschenleben ohne das Licht des Christenthums, und dann geschichtlich zugleich auf jenen umhüllten, dunklen, nur durch göttliche Hülfe zu erleuchtenden Zustand der Heiden- und Judenwelt hin; insonderheit aber der kahle, auffallend missgestaltete, durch das hinter ihm hervorbrechende Licht in den tiefsten Schatten versetzte, gespensterhaft erscheinende alte Weidenstamm mit seinen beiden grünenden Zweigen dürfte, in jenem Sinne halbbewuster Künstler-Symbolik, als Repräsentant des untergehenden alten Bundes, so wie des aufsprieszenden neuen gelten können. Denn es scheint unmöglich, dass irgend ein Künstler eine solche Missgestalt von Baum eben an diese Stelle gesetzt und zur auffallendsten Parthie seiner landschaftlich-religiösen Composition gemacht haben könnte, ohne einen tiefern poetischen Sinn damit zu verbinden. Hätte er nur das zu grell und massenhaft wirkende Licht an diesem Punkte sperren oder theilen wollen, wie leicht und natürlich würde doch dies

durch einen schön belaubten Baum auf eine sinnlich anmuthige Weise haben geschehen können! — Und ist denn das Anziehende in der Landschaft nicht überall symbolischer Art, so nämlich, dass ein geistiges, in seiner sinnvollen Unbestimmtheit nicht zu erfassendes Bild das sinnlich gestaltete von innen her durchleuchtet? — Je tiefer und unbewusster jenes empfunden wird, desto wahrer und natürlicher wird dieses erscheinen. Das ist die Unschuld der Landschaft, worin die Niederländer so gross waren und die späterhin so selten gefunden wird! —

Ueber den Werth geschichtlicher Monumente.

(Preussische Provinzialblätter. 1833. Maiheft, S. 556.)

Ein Volk ohne Geschichte ist kein Volk und höchstens mit einem seelenlosen, nur pflanzenartig lebenden Körper zu vergleichen. Die Geschichte des Volkes ist sein Leben, ja mehr als dieses, seine Seele. In ihr beruht nicht bloss das Gedächtniss des Volkes, — auch Beurtheilung, auch Wille des Volkes hat in ihr seinen Sitz, und selbst der religiöse Glaube und der sittliche Charackter zieht aus ihr die edelste Nahrung. Aber die Geschichte eines Volkes, ohne Denkmäler der Vorzeit, ist einem Unterrichte in der Naturlehre zu vergleichen, wo der Schüler die grossen Kräfte der Natur allein durch Beschreibung kennen lernen soll. Wie das Volk sein Leben erst von der Geschichte empfängt, so wird diese erst recht lebendig, wo die unmittelbare Anschauung sie an vorhandene Denkmäler knüpft. Gefühlt ist diese Wahrheit von allen edeln Völkern, zu allen Zeiten. Maler, Bildhauer und Baumeister gebrauchten bei Griechen und Römern ihre Kunst, um die Grossthaten ihres Volkes, — nicht bloss der Nachwelt zu überliefern, wie dies auch der Griffel des Geschichtschreibers vermag, — sondern sie dem späteren Geschlechte lebendig und anschaulich vor das Auge zu stellen. Und wo etwa das Leben eines Volkes zu erlöschen, oder in Flachheit und Gemeinheit unterzugehen droht, — an der Erinnerung ruhmvoller Vorzeit vermag es sich am leichtesten wieder zu entzünden, durch Denkmäler einer besseren Vergangenheit am ehstru wieder die hohe Flut zu gewinnen, die im Stande sei, es stolz und kräftig durch Jahrhunderte fortzutragen. —

Nachrichten.

München. Nach den Angaben und Zeichnungen des Geheimen Rathes Herrn von Klenze wird auf einem Hügel des hiesigen englischen Gartens ein runder ionischer Tempel, ein Monopteros von 12 Säulen errichtet, dessen Aeusseres mit enkaustischen Farben übermalt werden soll. In der Mitte des Tempels werden dem Churfürsten Karl Theodor, als dem Begründer des engl. Gartens, und dem verst. Könige Maximilian, als dem Vollender der Anlagen, Marmordenkmale errichtet werden.

Rom. Bei Civitá vecchia hat man vor Kurzem im Meere die Trümmer eines Tempels entdeckt, und in ihrer Nähe einen colossalen Kopf und ein Paar Arme von Bronze vorgefunden, die auf die Natur eines Neptun hinzudeuten scheinen.

Mailand. Ticozzi's *grosses Dizionario degli architetti, scultori, pittori etc.* (das sich zugleich über die Stein- und Stahlschneider, Kupferstecher, Medailleurs u. s. w. erstreckt) ist jetzt in 4 Gross-Octavbänden mit Kupfern vollendet (28½ ital. Lire).

KUNST-ANZEIGE.

Vom hiesigen Kunstverein beauftragt, zum Frühjahr 1835 die fünfte Hamburger Kunstausstellung zu veranstalten, haben Unterzeichnete die Ehre, sämmtliche Künstler ergebenst einzuladen, dieses Unternehmen mit Werken ihrer Hand zu unterstützen, und sie um Einsendung derselben, vor Ende März nächsten Jahres, an die Commetersche Kunsthandlung hieselbst zu ersuchen.

Der Verein ist bereit, für Original-Gemälde bei Einsendung mit Fuhr- oder Schiffsgelegenheit, sowohl die Her- als Rückfracht, erstere jedoch ohne weitere Spesennachnahme zu tragen, bei Gemälden von grossem Umfange müssen wir jedoch um vorherige Anfrage bitten. Postsendungen können unfrankirt nicht angenommen werden.

Das vortheilhafte Resultat, welches die früheren Ausstellungen in dieser Hinsicht geliefert haben, lässt uns auch für dieses Mal einen günstigen Erfolg hoffen. Den Verkauf besorgen wir ohne allen Abzug und ersuchen die resp. Künstler dabei um Aufgabe der äussersten Preise ihrer zum Verkauf bestimmten Werke.

Hamburg im Mai 1834.

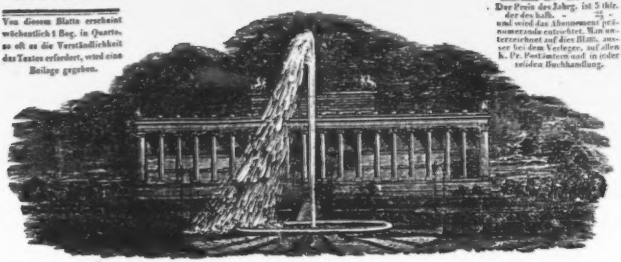
St. de Chaufepié jun. O. C. Gaedechens. M. J. Jenisch. J. Heinr. Ludolff. C. W. Lüdert. R. Sieveking. F. Geo. Stammann.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 24. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto; wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten von G. Semper. Altona, 1834. XIV und 49 S.

Motto: Grau, theurer Freund, ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum.

Von der grossen Entdeckung im Bereiche der Alterthums-Wissenschaft, welche unseren Tagen vorbehalten war und welche von unberechenbaren Folgen auf das Kunstleben unserer Zeit sein wird, — dass nämlich die gesammte Architektur der Griechen sammt Allem, was damit in Beziehung stand, kein trübes, verschwimmendes Grau-in-Grau darbot, sondern Formen, die durch Farben belebt, deren organischer Wechsel durch Farben motivirt und verständlich gemacht wurde, — hievon giebt die vorliegende Brochüre zuerst ausführlichere Nachricht. Der Verfasser ist einer von denjenigen, welche diese Entdeckung durch eifrige Untersuchung der verschiedenen Monumente des Alterthums bewährt und ins Detail verfolgt haben; er zuerst hat ein vollständiges, consequentes System der farbigen Architektur bei den Griechen entwickelt.

„Der Verfasser dieses Aufsatzes (so heisst es Eingangs der genannten Schrift) ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst einheimisch wächst, sie stets daher in unsere minder begünstigten Zonen verpflanzt wurde, weil, in seiner Unerschöpflichkeit, er immer neue Ausbeute im Bereiche der Kunst darbietet.

„Das Studium der Monumente alter und neuerer Zeit musste den Verfasser, als Architekten, am meisten beschäftigen, allein zu ihrem Verständniss musste er streben, dass ihm Natur, Umgebung und Menschen nicht fremd blieben. Er musste einheimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenklang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so dass das eine aus dem andern organisch erwächst und alles als Naturnothwendigkeit erscheint. . . .

„In den Begriffen, die über die Monumente der Alten verbreitet sind, bleibt eine Lücke, die den Weg zum Verständniss jenes Zusammenhanges, von dem die Rede war, unzugänglich machte und uns versagt, uns eine richtige Vorstellung der Antike in ihrer Neuheit, im Einklang mit dem Zustande der menschlichen Gesellschaft jener Zeiten und mit südlicher Natur, zu bilden. Nur als Ruine, im Gewande des Alterthums, steht sie harmonisch klar vor Augen. Ein nach bisherigen Begriffen restaurirter Tempel ist ein eisgraues Unding, ein in den sonnenfarbigen Süden versetzter St. Petersburger Schneepalast.

„Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, dass durch das ganze verflossene Jahrhundert, welches sich auszeichnete in dem Bestreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der Alten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Monumente fast ganz unberührt geblieben ist. Und doch ist ein gründliches Verständniss des Alterthums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie unaufgelöst bleibt.“ —

Hierauf sucht der Verfasser die Gründe zu entwickeln, weshalb jene Frage bis auf unsere Tage so gänzlich unberücksichtigt geblieben ist, und weshalb und wann man an der nothwendigen Verbindung aller bildenden Künste zu Einem Ganzen zu zweifeln angefangen habe. Er geht zu dem Ende die Geschichte durch: wie sich bereits in den Monumenten der frühsten Vorzeit ein solches Gesammtleben und Gesammtwirken (an Monumenten Aegyptens, Etruriens sowie der heroischen Periode Griechenlands bestätigt) zeige; wie dann, durch die Freiheitssonne von Hellas neu belebt, sich dasselbe in edelster Harmonie entfaltet habe und weder in dem Verfall römischer, noch selbst in den Umbildungen mittelalterlicher Kunst erloschen sei; wie man dagegen in der grossen Kunst-Revolution während des funfzehnten Jahrhunderts, in dem neu erwachten Studium der Antike, von dem bedeutenden Eindruck der Formen zu sehr überwältigt gewesen sei, als dass man auf die nur einzelnen Spuren farbigen Anstriches u. s. w. habe achten können und somit, um gleichwohl Leben und Abwechselung zu erreichen, auf jenes allerdings verrufene Risalit- und Schnörkelwesen verfallen sei; und wie erst unsere Zeit im Schmucklosen und Kahlen griechische Reinheit gesucht, das übrig gebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und solchergestalt nachgeahmt habe.*) So habe sich denn jene abstracte Theorie von der scharfen Sonderung der verschiedenen bildenden Künste festgestellt. Nachdem der Verfasser hierauf von den ersten Untersuchungen über die noch vorhandenen Spuren der Polychromie (durch Stuart, Hittorf, Brönsted, den Herzog Serra di Falco) gesprochen, führt er fort:

„Wir stehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen und Zweifel der Ungläubigen an die Polychromie der Alten würdigen zu können.

„Nicht viele mehr läugnen den Bestand von Malereien auf den antiken Monumenten, denn so übereinstimmenden Zeugnissen der Reisenden lässt sich nicht füglich die Stirne bieten. Aber dass die Alten alle ihre Monumente und namentlich die aus weissem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben sollten, dass Griechen so geschmacklos hätten sein können, das läugnen sie. Gezwungen, den Bestand gemalter Spuren zu statuiren, verneinen sie ihre Aechtheit und versetzen sie in eine spätere barbarische Zeit. Den wenigsten leuchtet es ein, dass auch griechische Plastik gemalt gewesen sei, wenn sie schon der Architektur ein halbes Zugeständniss einräumen.

Vorerst, was die Aechtheit der Malereien betrifft, so kann hierin eines geübten Künstlerauges eigene Anschauung bald zur Ueberzeugung führen, dass die gemalten Verzierungen an Griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten vollkommensten Ein-

*) Gewiss ist dies der vornehmste Grund, weshalb so viele Gebäude vom Ende des siebzehnten und Anfang des vorigen Jahrhunderts insgemein einen bedeutenderen, würdigeren Eindruck machen, als die nüchternen unserer Zeit. d. R.

klange des Charakters und der Ausführung stehen. Die Malereien des Thescustempels, des Parthenon, wie schön sind sie! Aus welcher anderen Zeit als aus der besten attischen Kunstperiode, hätten wohl Bildungen von so trefflicher, genauer und zarter Zeichnung, von so harmonischer Farbenstellung entstehen können? Und zum Ueberfluss ist schon am materiellen Farbestoff und der Behandlungsart die antike Malerei von den oft unmittelbar daneben befindlichen christlichen Anstrichen mit Leichtigkeit zu unterscheiden.

„Die Griechen scheinen sich bei Marmorbemalung einer Auflösung von Kieselerde bedient zu haben. Die Farbenkruste auf Marmortempeln hat ganz den Anschein einer festen glasartigen Emaille und ist einen halben Millimeter dick. Schon die Dicke und Sprödigkeit der Farbendecke verlangt, dass das ganze Monument damit überzogen wurde, denn im entgegengesetzten Falle würde an den Absätzen die Farbe sehr bald abgeblättert sein. Die Stellen, welche am Monument etwa weiss erscheinen sollten, wurden keineswegs bloss gelassen, sondern mit weisser Farbe überdeckt. . .

. . . „In einem hellen, zehrenden Südlichte, in stark gefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz neben einander gestellte Farbentöne schon so mildernd, dass sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. Aber darin besteht das Geheimniss, sie so zu ordnen, dass sie sich einander nicht schaden. Die frisch ausgegrabenen Wände von Pompeji beweisen, wie blendend rein und wie geschickt die Alten ihre Farben aufsetzten. Und schon fangen wir an, uns an sie zu gewöhnen. Die Alten kannten in der Dekoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe. Die Uebergänge und Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinandersetzen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung als in Eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.

„Vor allem hält es schwer, die Leute zu überzeugen, dass die Alten so herrlichen Stoff, ihren weissen Marmor, mit Farben bedeckt haben. Aber abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm, bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem, dort sehr gewöhnlichem marmorartigem Kalkstein oder aus porösem Muschelstein (Πῶρος) und wurden mit Stuck überzogen, ehe man die Oberfläche malte; den weissen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei ausserordentlichen Prachtgebäuden der noch späteren Zeit; und zwar aus folgenden Gründen:

„Erstens, weil er wegen seiner Härte und Feinheit einer vollkommneren Bearbeitung fähig war.

„Zweitens, weil er die Stuckbekleidung überflüssig machte. Die letzte Schichte aller antiken Stuckbekleidungen besteht aus feinem Marmorstaub, der durch die enkaustische Malerei bedungen zu sein scheint. An Marmortempeln konnten die Farben unmittelbar aufgetragen werden. Der unnöthig gewordene Stuck verklebte nicht die Formen und die Farben hielten sich glänzender, durchsichtiger und dauerhafter. Daher der Grund, warum an Tempeln, die mit Stuck bedeckt waren, wenig Spuren antiker Malerei mehr übrig sind, wogegen in Athen und an allen Marmormonumenten die Farbe sich gut erhalten hat.

„Drittens, weil man auf Kostbarkeit des Materials einen grossen Werth setzte. Auch das nicht Sichtbare musste an Gehalt dem äusseren Glanze entsprechen. Bekannt ist die Erzählung von der elfenbeinernen Minervenstatue des Phidias. Die Ehre der Nation und die Achtung gegen die Gottheit war auf dem Spiel. . .

(Fortsetzung folgt.)

Neubau der Stadt Athen und des Koeniglichen Schlosses auf seiner Burg.

Erster Artikel.

Durch die öffentlichen Blätter ist bekannt, dass Athen definitiv zur Hauptstadt Griechenlands, und zur Residenz seines Königs erkoren ist. Diese Wahl darf man in mehr als einer Hinsicht eine glückliche nennen. Wenn gleich Athen im Alterthum keineswegs als Hauptstadt anerkannt wurde, wenn Argos, Theben, Sparta in frühester Zeit bedeutend voranstanden, und selbst späterhin das letztere mit Athen in glücklichem Wettstreite verblieb, so leuchtet dennoch der Name Athen allen andern Städten Griechenlands voran. Erst in Folge der ewig denkwürdigen Perserkriege, zu deren glücklicher Beendigung Athen mehr denn die übrigen Staaten beitrug, er-

langte dasselbe seinen eigenthümlichen Charakter, welcher unter Themistokles und Kimon gefördert, durch Perikles eine solche Höhe hinanstieg, dass selbst die vielen späteren Unglücksfälle die Bedeutsamkeit dieser Stadt nicht wieder vernichten konnten. Kunst und Wissenschaft hatten ihren Hauptsitz daselbst aufgeschlagen. Die reichen Städte der Argolis, wie Argos, Korinth und Sikyon, sowie die üppigen Kolonien in Klein-Asien und Sicilien wetteiferten hierin wohl ebenfalls, dennoch trug überall Athen die Palme davon. Ein glückliches Geschick lässt uns in den Trümmern noch jetzt erkennen, wie gerecht dieser Sieg begründet war. Schon das Alterthum erkannte ihn an, und die Römischen Kaiser, besonders der kunstliebende Hadrian hielten es für eine Ehre, ihre Monumente neben die des Perikles zu setzen. So bewahrte Athen seine Bedeutsamkeit bis in die christlich byzantinische Zeit hinein, wo es allen übrigen Städten des eigentlichen Griechenlands voranstand, und eine ausserordentlich grosse Menge wenn auch nur kleinerer Kirchen hat sich von damals her erhalten.

Diese Bedeutsamkeit Athens ist freilich in jeder Hinsicht verschwunden. Zwar führen Archonten noch jetzt das Stadtregiment, aber sie gleichen ihren Vorgängern wie die heutigen sogenannten Odysseus, Lykurgos u. s. w. ihren Namensvettern im Alterthume. Dieses Schicksal hat Athen jedoch mit allen übrigen Städten Griechenlands gemein. Nirgend findet sich mehr eine direkte Tradition des Alterthums, weil die Mittelglieder gänzlich fehlen; nur das herrliche Land mit den Trümmern der glänzendsten Kunstperiode hat sich erhalten, und wird von einem Volke bewohnt, welches eine der alten verwandte Sprache spricht.

Wenn bei Neugestaltung der politischen Verhältnisse Griechenlands der Mangel an Vermittelung alter und neuer Zeit sehr ungünstig wirkt, so zeigt sich dieses nicht minder in Bezug auf den Neubau der Stadt. Einmal kann man in den Fehler fallen, genau die alten durch die Archäologie erforschten Lokalitäten und Gebäude ohne Rücksicht auf neuere Zwecke wiederherstellen zu wollen, und in denselben Institute neu zu errichten, welche den alten gleichfalls nachgebildet würden; in diesen Fehler könnten manche neugriechische Gelehrte verfallen, welche um der Archäologie willen nicht wenig Lust bezeigen, die altheidnische Religion wieder einzuführen. Andere, und diese sind zahlreicher, nehmen gar keine Rücksicht auf das Vorhandene, und denken sich das Ideal einer neuen Stadt in gleichmässigen Quarrées à la Washington, New York und Philadelphia. Keiner von beiden Wegen scheint uns der passende zu sein, und wir wollen versuchen, in nachfolgenden Zeilen unsre Ansicht in Bezug auf diesen Gegenstand darzustellen.

Athen bewahrt die herrlichsten Denkmäler des Alterthums, welche uns übrig geblieben sind; vielleicht gab es, in Bezug auf Reinheit der Kunst, nie schönere Formen als die des Parthenon, des Erechtheion und der Propyläen. Sie stehen vereinigt auf der gefeierten Akropolis, welche sich inmitten der Stadt mässig, doch in festen Umrissen erhebt. Andre nicht wenige, und gleichfalls bedeutende Monumente befinden sich in den verschiedensten Punkten der unteren Stadt. Ein interessantes Terrain bildet sich besonders westlich der Akropolis durch die Hebungen des Areiopagos, der Pnyx und des höheren Musionhügels. Das Flussbett des Heilissos bildet gegen Süden die natürliche Gränze. Eine bedeutende Ebene breitet sich gegen Nord und Osten aus. Allerdings ist die letztere zur Anlage einer modernen Stadt mit grossen Plätzen und dergl. am meisten geeignet. Dürfte eine solche Stadt aber den Namen Athen mit Recht führen? Dieser Name ist unwiderruflich an die Akropolis gekettet; an diese nur würde sich der Begriff dessen anschliessen, was wir mit und in diesem Namen uns Grosses denken. Und würden auch alle Fundamente der uralten hellenischen Stadt wieder aufgegraben, und könnte man auch mit dem Pausanias in der Hand von Gasse zu Gasse die einzelnen Tempel und Denkmäler wieder aufsuchen, so würde die neue Stadt um so mehr wie ein Heerlager erscheinen, welches vor die Thore gebannt, dieselbe stets belagern und nie erobern dürfte; als banne ein arger Zauber sie zu der Qual des Tantalos. Stets als ein fremdes Element würde das alte Athen dem neuen gegenüber stehen, keine Verbindung wäre denkbar. Die alten Marmortempel sähen nieder auf ein Leichenfeld, dessen aufgewühlte Gebeine den gelehrten Enkeln wohl Stoff zu höchst gelehrten Abhandlungen gäben, aber die Seele des Volkes roh liessen, und gegen das wahrhaft Erhabene des Alterthums noch mehr verhärteten.

Die Vermittelung, welche zwischen alter und neuer Zeit so gut wie fehlt, müssen wir irgend wie

zu bilden suchen. Wir dürfen zunächst nichts zerstören, was noch vorhanden ist, sondern das Vorhandene zu erweitern und auszubilden suchen. Ein bewegtes Terrain scheint uns passender, als die langweilige Ebene. Wie herrlich gruppiren sich die Stadttheile auf den einzelnen Hügeln, wie concentrirt sich alles Leben in den Thälern! Der König beziehe wieder die alte Burg des Kekrops und baue sein Haus zunächst dem des Erechtheus! Durch die gold-glänzenden Marmorsäulen schaut er hinab auf das neuerwachte Leben, auf das Getümmel der Strassen und Märkte, auf die Villen der Umgebung, auf Weinberge und Fluren, auf die Schiffe im Peiraieus, auf die dunkelblaue Fluth mit ihren Inseln und Vorgebirgen und am fernen Horizonte auf die kühn umzeichneten Gebirge des Peloponnes. Auf einem andern Hügel, dem Areiopagos, erhebe sich die Metropolitankirche des Erlösers! Eine majestätische Kuppel überdecke den geheiligten Ort, und lasse das gefeierte Kreuz, das Siegeszeichen des Christenthums gegen den zurückgedrängten Islam, den um das Vorgebirge Sunion Herumschiffenden glänzend entgegenstrahlen! Eine kühngewölbte Brücke verbinde die königliche Burg mit dem Areiopag, und unter derselben ziehe sich die lebhafte Strasse hin, welche aus der jetzigen Stadt, nördlich der Burg in die neue glänzendere, südwestlich derselben, gezogen würde! Denn hier am Fusse der Burg, und der übrigen umkränzenden Hügel, inmitten der herrlichsten Erinnerungen, und nicht zu entfernt vom Meere, dem Lebenselemente des neuen wie des alten Staates, sei der Kernpunkt der neuen Stadt! Dem Aufgange zur Burg und zur Cathedrale gegenüber bilde sich hier ein Platz, welchen die ersten öffentlichen Gebäude umkränzen! Es ist höchst nothwendig, dieselben so viel möglich auf einem Punkte zu concentriren, um durch ihre Vereinigung einen Haupteindruck hervorzubringen. Venedig hat nur einen Markusplatz, aber wer ihn gesehen hat, wird einen unauslöschlichen Eindruck für sein ganzes Leben behalten; ἅπαξ, ἁπλῶς καὶ ὡσαύτως. — Auf diesen Platz hin führen die Hauptstrassen vom Peiraieus, von der nördlichen Stadt, und von der Mesogia. Die einzelnen Häuser steigen sodann in malerischen Gruppen, mit Grün untermischt, in Terrassen die Hügel hinan und hinüber, und lange Reihen von Villen, malerisch in Gärten gelegen, reihen sich an bis zur nahen Hafenstadt. Der Hügel Museion, am Südwestende, dem Meereshafen zunächstgelegen, beherrscht von dieser Seite her die Stadt, und bedroht die Burg. Eine Fortification desselben scheint zum Schutze der Stadt gegen jeden seewärts andringenden Feind höchst nothwendig zu sein. Die Kasernen der Soldaten werden hier zweckmässig in den terrassenweise hinaufsteigenden Kasematten angelegt. Das Denkmal des Philopappos bildete gleichsam das Panier dieser Citadelle. Eine Beschädigung oder Zerstörung desselben durch feindliches Bombardement ist nicht zu befürchten, da eine längere Belagerung Athens, welches an sich keinen bedeutenden militärischen Punkt bildet, nicht zu erwarten steht, und die Befestigungen nur zur Sicherung gegen plötzlichen Ueberfall dienen sollen. Selbst auf die Gefahr hin, wäre der Verlust dieses Denkmals nicht im geringsten demjenigen gegenüber zu stellen, welchen die Zerstörung der perikleischen Tempel auf der Burg herbeiführen würde, wenn sich die ganze Wuth des Feindes auf diesen in der klassischen Welt einzigen Punkt hinlenken sollte.

Ausser den genannten Lokalitäten haben wir noch die Ufer des Ilissos zu erwähnen. Leider sind dieselben jetzt aller Annehmlichkeiten beraubt, welche sie zum Lieblingsaufenthalte der alten Philosophen machten. Die Platanenhaine haben den zerstörenden Einflüssen von zwei Jahrtausenden eben so wenig widerstehen können, wie die daselbst gelegenen Gymnasien. Wenn wir auch eben nicht eine neue Auflage altheidnischer Philosophen für die Entwickelung des heutigen Griechenlands als heilbringend betrachten wollen, und deshalb das Muster aller Lyceen in der Welt, das Lykeion zu Athen und den nachbarlichen Kynosarges ad integrum herzustellen wünschen, so halten wir es dennoch nicht für unmöglich, dass dieselben stillen Ufer wiederum durch Bäume beschattet, auch jetzt noch die Gelehrten und Künstler anlocken würden, von dem Lärmen der Stadt entfernt, sich stilleren Betrachtungen und Gefühlen zu überlassen. Damit aber die Herren von der Studirstube aus nicht erst auf langem staubigem Steinpflaster den edelsten Aufschwung ihrer Ideen einbüssen, ehe sie zur Quelle Calirrhoe gelangen, so dürfte ihre Wohnung nicht zu entfernt von dort gelegen sein, und wir mögten deshalb die Gelehrten und Kunst-Institute so viel möglich in die südöstliche Gegend der Stadt verlegen. Ob der zwischen gelegene Theil, südlich der Burg, ebenfalls

mit Häusern zu bedecken sei, oder ob eine grossartige Gartenanlage vorzuziehen wäre, wagen wir nicht zu bestimmen. F. v. Quast.

Nachrichten.

Berlin, im Juni.

Am 3. d. M. fand die öffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste Statt, in welcher die Prämien an die vorzüglichsten Zöglinge der Akademie, sowie der hiesigen und provinzialen Kunst- und Gewerbschulen, vertheilt wurden, und welche die Ausstellung der Arbeiten der Schüler eröffnete. Das wichtigste Ereignis, das der Jahresbericht des Sekretairs der Akademie, Herrn Prof. Toelken, berührte, war die im vergangenen Jahre ausgeführte Gründung einer musikalischen Sektion der Akademie. Unstreitig ist diese neue Einrichtung durchaus zweckmässig und im Sinne der Zeit; denn das geistige Band, welches sämmtliche Künste umschlingt, wird immer deutlicher gefühlt; und das Streben, sie wieder zu ihrer ursprünglichen Einigung zurückzuführen, muss nothwendig von erspriesslichen Folgen sein, — wenn schon die naive Weise, in welcher eine solche Verbindung bei den Griechen Statt fand, unserer Zeit fremd bleiben dürfte. Möge auch die dritte Kunst, die Poesie, bald in diesen Bund mit aufgenommen werden! Zwar hat der Poet heutigen Tages, als solcher, keine bürgerliche Stellung; und Leute zur Poesie, als einem gesonderten Fache, zu erziehen, möchte vor der Hand nicht wohl zulässig sein. Gleichwohl greift die Poesie, wie alle übrigen Künste, mit lebendiger Wirkung ins Leben ein; und darum wünschen wir, dass ebenfalls hier dem dichterischen Eigenwillen durch eine allgemein gesetzliche Macht ein Gegengewicht gebildet werden möge. Denn durchaus nöthig ist es, dass zum Erzeugen wahrhafter Produkte der Kunst und Poesie ein solcher Kampf, eine wechselseitige Reibung zwischen einem allgemein als gesetzlich Anerkannten (was wir in der bildenden Kunst unter dem Namen Styl begreifen) und der individuellen Freiheitslust des einzelnen Schaffenden Statt finde; statt dass im Gegentheil willkührliche Laune oder leerer Schlendrian unvermeidlich sind. Diese gesetzliche Macht als Kunstbehörde und Kunstschule zu vertreten, scheint uns der Zweck der Akademieen, und stimmen wir somit keineswegs der Meinung mancher hohen Kunstkenner unserer Zeit bei, welche dieselben als überflüssig darzustellen bemüht sind. — Der akademische Unterricht in der Musik wird zu Michaelis dieses Jahres, und zwar nach einem, in der genannten Sitzung ausführlich mitgetheilten Lehrplane, beginnen; es werden Prämien und Concurrenzen zu Reisestipendien Statt finden, auf ähnliche Weise, wie solches bereits bei den bildenden Künsten der Fall ist. Ausserdem werden vorzüglich gelungene Arbeiten von musikalischen Schülern der Akademie bei den öffentlichen Sitzungen zur Aufführung gebracht werden, wie solche Einrichtung bereits am heutigen Tage mit den Arbeiten einiger jungen Musiker Statt fand.

Der übrige Theil des Jahresberichtes sprach von den Veränderungen, welche im Personale der Mitglieder der Akademie vorgefallen waren; von den neuen, zum Theil sehr bedeutenden Erwerbungen, welche die Akademie gemacht hat, und vornehmlich von der Erweiterung des Lokales, welche gegenwärtig vorgenommen wird und durch die grosse Anzammlung von Kunstwerken bereits seit längerer Zeit dringend nöthig geworden war. U. s. w. Die für dies Jahr angekündigte Preisbewerbung der Maler wird, wegen Mangel an Concurrenz, nicht Statt finden, sondern auf zwei Jahre hinausgerückt bleiben; im nächsten Jahre werden die Architekten zur Preisbewerbung aufgefordert werden.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten, welche durch die genannte Sitzung eröffnet wurde, enthielt wenig von grösseren künstlerischen Compositionen, was in den Jahren gewöhnlich der Fall ist, in welchen die grosse Herbstausstellung grössere Vorbereitungen in Anspruch nimmt. Um so reichlicher waren Studien der verschiedensten Art und kleinere Skizzen eingeliefert. Hier sahen wir, wie es überall bei Schülerarbeiten der Fall ist, Proben eines ernsten, gediegenen Fleisses neben mancherlei oberflächlichen Bestrebungen; Beweise eines glücklich vorschreitenden Talentes neben mancher schwächlichen Anmaasslichkeit und bedauernswerthen Abirrung; wir hätten im letzten Falle zuweilen eine etwas strengere Censur von Seiten des Lehrers gewünscht. Im Ganzen jedoch war das Tüchtige und Erfreuliche bei weitem überwiegend. Namentlich sind besonders zwei Schüler des Professor Blechen anzuführen, welche zwei in Oel gemalte Landschaften ausgestellt hatten; der eine, Schöbel, einen gothischen beschneiten

Klosterhof mit grosser Wahrheit in dem eben aufschmelzenden Schnee; der andere, Hühn, die Aussicht aus einer Halle auf eine südliche Gegend mit trefflicher Klarheit und Reinheit, besonders in den Tönen der Luft und mit lebendiger Staffage. — Ein früherer Schüler von Blechen, Schmidt, zeigte dagegen in einer ebenfalls in Oel gemalten Landschaft, dass er nicht eben vorgeschritten sei, seit er das Atelier des Meisters verlassen. — Unter mehreren Zeichnungen von E. Holbein erwähnen wir einer Scene aus der Geschichte der Makkabäer, welche im Einzelnen ungemein grossartige Motive enthielt; so wie einer Pilgerfahrt, wo ein greiser Pilger, beim Anblick der heiligen, nach langer Mühseligkeit erreichten Stadt, sterbend in die Arme seines kriegerischen Begleiters zurücksinkt. — Vorzüglichste Beachtung jedoch verdienten die von F. A. Bouterwek ausgestellten lebensgrossen Akte und anderen Bilder (u. a. eine Copie vom Testamente des Eudamidas, nach N. Poussin). Herr Bouterwek befindet sich als Pensionair der Akademie auf einer Reise, gegenwärtig nach Rom, wohin er seinen Lehrer Hrn. Delaroche aus Paris, begleitet. Die erwähnten Gegenstände zeigten ein glücklich vollendetes Studium des Colorits, so dass unsere Erwartungen von diesem Künstler, der sich schon früher durch seine grossartigen Compositionen auszeichnete, aufs Höchste gespannt werden. — Unter den Arbeiten der Bildhauer ist besonders eine anmuthige weibliche Portraitbüste von Wolf, einem Schüler des Prof. Rauch, zu erwähnen.

Die Arbeiten aus den verschiedenen Zeichenklassen der Akademie, sowie aus den Klassen der Gewandung und Landschaft, der Perspektive und Schattenconstruction, der Thierzeichnung, Anatomie und der Zeichnung nach dem lebenden Modell, die Arbeiten der Klassen für Kupferstecher und Holzschneider waren in erwünschter Vollständigkeit ausgestellt und zeigten ein rühmliches Fortschreiten. Ebenso die Arbeiten, welche die verschiedenen Kunst- und Gewerbschulen eingeliefert hatten und unter denen sich vornehmlich die von Berlin, Breslau und Königsberg auszeichneten.

Im Atelier des Herrn Professor Krüger bereitet sich die Vollendung eines Gemäldes von sehr grossen Dimensionen (in der Höhe 16 Fuss) vor, welches eine der schönsten Zierden unserer nächsten grossen Ausstellung abgeben dürfte. Es stellt den Kaiser von Russland, Nicolaus, mit seiner Suite, unter denen man u. a. den Thronfolger, sowie den Fürsten Paskewitsch bemerkt, zu Pferde und über lebensgross dar. Sind schon in früheren kleineren Bildern Krüger's die grosse Naturwahrheit, das glücklichste Auffassen der Erscheinungen des Lebens bewundert worden, so ist dies noch in ungleich grösserem Maasse bei diesem neuen Werke der Fall, wo mit den Dimensionen, Anforderung und Eindruck zugleich wachsen. Näher in die Einzelheiten dieses vortrefflichen Bildes einzugehen, versparen wir uns, bis dasselbe dem öffentlichen Urtheile ausgestellt sein wird. Ebenso erwähnen wir auch nur vorübergehend einer Reihe anderer Portraits, welche der Künstler während seines Aufenthaltes in Russland gemalt oder begonnen hat, namentlich eines Portraits des Fürsten Paskewitsch, lebensgross und in ganzer Figur. Drei talentvolle Schüler, dem Publikum zum Theil schon vortheilhaft bekannt, Elsholtz, Rabe und v. Rentzell, arbeiten in Krüger's Atelier. Elsholtz hat von Sr. Majestät, dem Könige, den Auftrag erhalten, die Schlacht am Montmartre zu malen.

Im Atelier des Herrn Professor Blechen sahen wir kürzlich zwei Gemälde aufgestellt, welche der Künstler, im Auftrage Sr. Majestät, des Königes, ausgeführt hat. Es sind zwei, aus verschiedenem Standpunkt aufgenommene, innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam. Bekannt ist die wohlgelungene, wenn gleich freie Nachbildung der indischen Architektur an diesem Gebäude, so dass der Besucher sich, bei der kunstreichen Ausstattung desselben mit mannigfach wunderbaren tropischen Gewächsen, wahrhaft in eine fremde märchenhafte Welt versetzt fühlt. Dies ist der Eindruck, welchen beide Bilder auf uns hervorbringen; wir glauben nicht die Darstellung eines Gewächshauses vor uns zu sehen, es ist der Zauber einer üppigen fremdartigen Vegetation, eines seltsam phantastischen Lebens, der aus den Bildern auf uns zutritt, und durch die Staffage reisender indischer Weiber, welche sich auf bunten Teppichen gelagert haben, noch erhöht wird. Im Uebrigen sind die Bilder wirkliches Portrait des Vorgefundenen, mit sorgfältigster und innigster Nachbildung der mannigfachen Einzelheiten, aber auf eine künstlerische Weise zusammengefasst und gehalten. Ausser diesen sahen wir noch mehrere andere Skizzen und angefangene Gemälde; wir bemerken darunter namentlich das Bild einer gothischen Kirchen-

ruine, deren Boden von eingetretenem Wasser bedeckt wird, in welchem sich die hohen Wände zu schwindelnder Tiefe spiegeln. Der Künstler malt dies Bild im Auftrage des Königsberger Kunst-Vereines für die öffentliche Sammlung der Stadt. — Von den talentvollen Schülern Blechens ist im Vorstehenden bereits gesprochen worden.

Halberstadt im Juni.

Die Resultate unserer am 30. Juni geschlossenen Kunstausstellung sind wieder höchst befriedigend. Die Zahl der Kunstwerke war auf 280 gestiegen und davon etwa zwei Drittheile verkäuflich; von diesen sind, einschliesslich derer, welche in der Zeit, auf frühere Bestellungen, abgeliefert waren, für den Werth von 2800 Thaler verkauft: der Golf von Puzzoli, Bajä, Misene und Procida von Ahlborn in Berlin; der Starenberger See von Brandes in Braunschweig; Reisende bei Subiaco von Bürkell in München; der hohe Chor der hiesigen Domkirche von Hasenpflug hier und dessen Eingang zur Rosstrapp; die Küste von Sicilien von Helmsdorff in Carlsruhe; die Märchenerzählerin von Th. Hildebrand in Düsseldorf; die heilige Familie von I. Hübner daselbst; die heilige Magdalena nach Correggio von Junige in Dresden; bewegte See mit Felsenriffen von W. Krause in Berlin; Jagdgeräth und vieles Geflügel von Lehnen in Düsseldorf; der alte Fischer von Meyer in Rom; der kranke Esel von Pistorius in Berlin; die alte Kathedrale zu Rheims von D. Quaglio in München; Waldlandschaft beim Gewitter von W. Schirmer in Düsseldorf; zwei Landschaften von Steuerwald; eine wohlhabende neapolitanische Bauernfamilie von T. Weller in Rom; Reiter aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges von Wolff in Berlin; Tyroler Landschaft von Zimmermann in Dresden. Die bedeutendsten dieser Gemälde sind in die Sammlungen des Domherrn von Spiegel und des Doktor Lucanus übergegangen.

Der hiesige Kunst-Verein, welcher nun 250 Mitglieder zählt, hat ausserdem für den Werth von 600 Thaler Gemälde und Lithographieen zur Verloosung gebracht; für das nächste Jahr bereits Hasenpflug's grosses Gemälde: Nordöstliche Ansicht des Domes zu Halberstadt, um 50 Frdr. angekauft und bestimmt, dass eine möglichst gute Lithographie dieses Gemäldes für die Mitglieder des Vereines besorgt werde. Bei der Verloosung, die hier jedesmal an dem Tage statt findet, an welchem die Ausstellung geschlossen wird, und wobei für jeden Gewinn gewöhnlich zwei auch drei Gemälde zur Konkurrenz und beliebigen Wahl gestellt werden, fiel nach der Wahl des Gewinnes: Fruchtstück von E. Schuls, an Hr. Voigtländer hieselbst; der Templer von Lasinsky in Düsseldorf, an Herrn Steuerrath Leist; Landschaft von Heunert in Düsseldorf, an Herrn Kammerherrn von Alvensleben in Ballenstedt; die Kapelle im Walde von Roch in Düsseldorf, an Herrn Kommerzienrath Krage in Quedlinburg; Strasse von Tivoli mit einer Fruchtbude von Neher in Rom, an Herrn Pastor Tiebe in Heudeber; Viehstück von Grabau in Düsseldorf, an Herrn Amtmann Kopp in Quedlinburg; kleine Gebirgslandschaft von v. Leypold in Dresden, an Herrn Kriminalrichter von Kaisenberg hier; Monte Salaro auf Capri an Herrn Domherrn von Spiegel; Seestück von Schuls an Frau Oberamtmann Neuhoff; Schiffsreuter vor einem Wirthshause am Main von Ekert in Würzburg, an Herrn Bürgermeister Duglas in Aschersleben; Ritterburg von Steuerwald, an Herrn Referendar Schwalbe; Landschaftsskizze von Brandes, an Herrn Gerichts-Direktor Seiler in Aschersleben; grosse Tyroler Landschaft von H. Brandes, an Herrn Kfm. Wrede hieselbst. Lithographieen in Exp. auf Seidenpapier nach Th. Hildebrands Gemälde, die Mährchenerzählerin, im Besitz des Doktor Lucanus, fielen auf die Nummern: 1533. 678. 1560. 225. 1118. 1520. 1194. 733. 503. 507. 442. 1195. 516. 717. 382. 865. 157. 169. 79. 667. 126. 673. 324. 609. 349. 123.

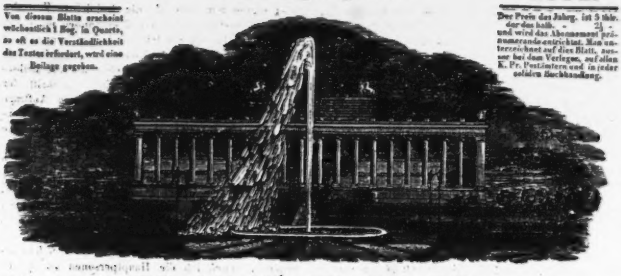
Die Ausstellung ist von Heimischen und Fremden stets, besonders an den Tagen unserer Volksfeste auf den Spiegelschen Bergen und auf Kloster Huysburg, sehr besucht und darum auch die Einnahme für Eintrittsgelder sehr gut gewesen. Eine Uebersicht der Einnahmen und Ausgaben einer solchen Ausstellung und einen kritischen Bericht über die ausgestellten Kunstwerke dürfen Sie nächstens erwarten. Die Mehrzahl unserer Gemälde ist auf dem Wege nach Halle, um den Stamm der ersten Ausstellung zu bilden, welche der dortige Verein veranstaltet und am 8. Juni eröffnen wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 25. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Nach dem lateinischen Original).

Werner, ein demüthiger Bruder und Evangelist*) im Kloster des heiligen Quirinus zu Tegernsee entbietet dem frommen Leser Gruss und Segen.

Zu Ostern des Jahres 1147 nach unseres Herrn Geburt erhub sich ein grosses Drängen und Treiben im Kloster zu Tegernsee. Edle und Herren, Ritter und Reisige kamen gezogen, und in einer solchen Menge, dass die weitläuftigen Klostergebäude sie nicht alle zu fassen vermochten; manch eine Schaar musste in benachbarten Höfen untergebracht werden, manch eine musste unter dem Obdach von hastig aufgeschlagenen Zelten und Hütten vorlieb nehmen. Der mächtigste und vornehmste von allen war der Vogt des Klosters, Graf Otto von Wolfrathshausen, der mit seiner schönen Gemahlin, Gräfin Lauretta, und mit reichem Gefolge die ersten, prächtig geschmückten Gemächer der Gastwohnungen eingenommen hatte. Aber er war diesmal nicht gekommen (wie er es wohl in früheren Jahren gethan), um die Gastfreundschaft des Klosters auf ungebührliche Weise zu brandschatzen; nicht durften der Abt und der Convent Klage führen, wenn die geistlichen Uebungen, die gemeinsamen Gebete und Gesänge, durch das Wiehern der Streitrosse und das Geklirre der Waffen unterbrochen wurden; — diesmal galt es einen höheren Zweck, welchem einstweilen die klösterlichen Pflichten willig hintangesetzt wurden. Kaiser Konrad nämlich (des Namens der Dritte) hatte endlich den wiederholten Bitten und eindringlichen Ermahnungen des heiligen Bernhard von Clairvaux nach-

*) Diakonus.

gegeben; er hatte auf dem Reichstage von Speier, sammt vielen anderen Fürsten und Herren, das Kreuz genommen; es war bekannt gemacht worden, dass die Kreuzfahrer sich im Frühlinge dieses Jahres an den Ufern der Donau, in der Gegend von Regensburg versammeln sollten; von dort aus wollte man den Strom abwärts, durch Ungarn und Griechenland ziehen, von Constantinopel nach Asien übersetzen, um sodann das gelobte Land von den Gräueln der Ungläubigen zu säubern. Gross war der Enthusiasmus im Volk, unzählbar die Theilnehmer an dem heiligen Werke.

Der hochwürdige Abt Konrad hatte unser Kloster zum Sammelplatz der Kreuzfahrer aus den umliegenden Gegenden erboten. Das Kloster ist, durch des Höchsten Gnade und durch die Mildthätigkeit frommer Christen, reich an Gütern; die Verwaltung der Güter war von je her musterhaft zu nennen: so durften wir die grossen Ausgaben, welche uns aus solcher Einladung erwuchsen, nicht scheuen und im Gegentheil versichert sein, dass wir hiemit auch unser geringes Theil zu diesem heiligen Unternehmen beigetragen. Die gemeinsame Feier des heiligen Osterfestes sollte den Versammelten, nach des Abtes Bestimmung, zur würdigen Vorbereitung dienen.

Es ist bei uns, wie an verschiedenen andern Orten der Christenheit Sitte, dass dem Osterfeste durch die Aufführung geistlicher Spiele auch für die Laien ein grösserer Reiz und eine sonderliche Bedeutung gegeben wird, dass man ihnen die heiligen Begebenheiten dieser Tage vorstellt, als ob sie sich unmittelbar vor ihren Augen zutrügen; denn also wird das Gemüth, welchem sonst geistige Betrachtungen fremd sind, am leichtesten zu den heiligen Dingen herangezogen, am Eindringlichsten für deren Aufnahme empfänglich gemacht. Das diesjährige, doppelt heilige Fest sollte nunmehr auch in diesen Spielen ausgezeichnet, es sollte etwas Neues, noch nicht Gesehenes dargestellt werden, und zwar so, dass es zugleich mit dem bevorstehenden Kreuzzuge in einiger Verbindung stände. Mir ward von meinem geistlichen Vater der Auftrag zu Theil, dieses neue Spiel zu dichten, die Gesänge mit den Brüdern einzuüben, die Fertigung der Gewänder, der Schaubühnen u. s. w. anzuordnen, überhaupt das Ganze zu leiten.

Es war ein gewichtiger Auftrag für meine jugendlichen Kräfte; aber ich unterzog mich demselben mit Freuden, denn die Vorkehrungen zu solchem Spiel waren mir stets als die fröhlichste Zeit des Jahres erschienen, und diesmal entbanden mich dieselben von manchen ernsteren Pflichten, die meinem thörichten Jugendsinne nicht immer wohlgefallen hatten. Dazu kam, dass ich so eben mit der mühsamen und langwierigen Arbeit einer Abschrift der Psalmen fertig geworden war, die ich im Auftrage des Abtes mit sauberen Figuren und zierlichem Rankenwerk geschmückt hatte. Mir wäre damals eine Abschrift des Ovidius lieber gewesen.

Das Festspiel, welches ich dichtete, nannte ich „die Zukunft des Antichrist.“ Es gab mir, so lange ich daran schrieb, viel zu sinnen und zu denken, so dass ich nicht sonderlich Lust hatte, mich um das beginnende Getümmel im Kloster zu kümmern; ebenso wenig hatte ich dazu Zeit, als die eigentlichen Vorübungen erst begannen. Mit den Klosterbrüdern, denen ich die Hauptpersonen zu spielen übergab, ging es ganz gut; sie waren grossentheils in dergleichen Dingen geübt, lernten ihre Verse schnell und sangen so tapfer, als gälte es irgend ein Hochamt. Desto mehr aber machten mir die Laienbrüder zu schaffen, die ich zu den grossen Aufzügen, deren mehrere vorkommen sollten, gebrauchte. Wie viel Noth und Mühe hat es mich gekostet, sie an langsame, gemessene Schritte zu gewöhnen, sie in wohlgeordneten Reihen sich aufstellen zu lassen! Und dann die Gewänder! Es wäre schier nöthig gewesen, dass ich selbst dem Bruder Schneider die Scheere abgenommen hätte; Kutten und Messgewänder verstand der gute Mann zu fertigen, aber Königs- und Dämonenkleider, dergleichen war ihm noch nicht vorgekommen.

Endlich ging es an das Aufschlagen der Gerüste. Der Klosterhof, wo vordem die Spiele aufgeführt wurden, eignete sich diesmal nicht füglich dazu, indem auf ihm fortwährend das grösste Gedränge der versammelten Gäste statt fand. Mit des Abtes Genehmigung wählte ich zur Aufführung des Spieles den nahbelegenen Westerhof, wo die Klosterbrüder jährlich zweimal, im Frühling und im Herbste, einen Tag im harmlosen Genusse der freien Natur zuzubringen pflegen. Hier schaut man nieder auf den Spiegel des grünen Tegern-Sees, der mit prangenden Matten und blühenden Gehegen umkränzt ist; waldige Berge, mächtige Felsenspitzen und ferne Schneehäupter spiegeln sich in seinen Fluten. Hier liegt die Herrlichkeit der Welt zu den Füssen des Be-

schauers hingebreitet, und gerade einen solchen Hintergrund verlangte mein Festspiel.

Nicht alle Gäste, welche das Kloster und die umliegenden Höfe aufgenommen hatten, waren gekommen, um das Zeichen des Kreuzes zu tragen; gar manche hatte das Fest und die Erwartung eines sonderlich prächtigen Spieles herbeigezogen. Als wir auf dem Westerhofe beschäftigt waren, ward es dort von Besuchenden nimmer leer, welche unsere Einrichtungen in Augenschein nahmen und nicht unterliessen, ihre, wie sie unstreitig meinten, sehr weisen Urtheile vorzubringen. Der eine hielt es für unpassend, dass man von den Schaugerüsten aus gerade den See und seine Ufer vor sich sehe, wodurch das Auge von dem Spiele leicht abgewendet werden könne; man müsse die Gerüste umkehren, so dass man nichts als den Neureutberg vor sich habe. Ein anderer rügte es, dass ich den Tempel des Herrn, am Ende des Planes, aus Säulen und Bögen von Holz errichtet habe, statt dass man gegenwärtig im gesammten Deutschland sich löblichst befleissige, steinerne Kirchen an die Stellen der alten hölzernen zu setzen. Ich liess sie schwatzen und trieb meine Leute zur Arbeit.

Einst, als ich mit dem Farbentopf in der Hand gerade vor dem obengenannten Tempel stand, und überlegte, was in der Arbeit meines Anstreichers etwa nachzubessern sei (denn der Tempel sollte in schönen und glänzenden Farben prangen), trat die Gräfin Lauretta zu mir. Sollte man, sagte sie, in diesem rüstigen Meister, in diesem Zauberer, auf dessen Geheiss ein solcher Wunderbau über Nacht entstanden ist, doch kaum den armen Bruder Werner erkennen, der dazu bestimmt ist, sein Leben hindurch Vigilien und Litaneien zu singen; dessen höchster Genuss es sein wird, trübselige Klostermauern mit trüben Figuren zu bemalen! Wahrlich, man möchte glauben, dass ihr euch nur des Festspieles wegen in diese ungestaltete Kutte vermummt habt; wie trefflich müsste euch das Kleid eines Ritters, eines Troubadours stehen! Werner, ihr seid ein Künstler und seid ein Dichter; ihr fühlt und versteht das Leben, das drunten, hinter jenen Mauern, nicht gefunden wird. Suchet das Leben, und (setzte sie leiser hinzu) und dem Dichter fehlt nimmer die Gunst der Frauen. Sie warf mir einen bedeutenden Blick zu, den ich nicht verstand; aber ich fühlte, dass ich roth wurde. Langsam entfernte sie sich; ich blieb betroffen stehen und wusste nicht, was ich denken sollte. Da fielen meine Augen auf den Tempel, ich griff rüstig zu den Farben, und besserte nach, wo die Arbeit meines Anstreichers mir nicht genügen wollte.

Zwei Gäste empfing das Kloster noch am letzten Tage vor dem Feste, die das besondere Interesse des Convents in Anspruch nahmen; es waren zwei Klosterbrüder, beide jedoch aus verschiedenen Gegenden. Der eine, Bruder Marcellus genannt, war aus dem fernen Clairvaux, welches zu dem strengen Orden der Cistercienser gehört, ein grosser hagerer Mann, der in Enthaltsamkeit und Entsagung seinem Meister und Abte, dem heiligen Bernhard, nachzustreben schien. Er hatte von Bernhard den Auftrag erhalten, in Baiern das Kreuz zu predigen und Briefe, die zu dem heiligen Unternehmen ermahnten, den Fürsten und Herren zu überbringen; auch wollte man von mancherlei geheimen Instruktionen wissen, die er von Seiten des römischen Stuhles empfangen. Der andere war der Bruder Gottschalk aus dem Kloster des heiligen Petrus zu Salzburg, welches gleich dem unsrigen die Regel des heiligen Benedikt von Nursia befolgt. Gottschalk, welcher ein Meister des Gesanges war und musikalische Instrumente, Harfen, Lauten und Geigen, vortrefflich zu bauen wusste, stand in St. Peter dem Amte des Cantors vor; er war uns allen durch verschiedene Sendungen seines Abtes bereits wohl bekannt. Diesmal überbrachte er an unsern Abt einen Brief, welcher folgendermassen lautete:

„Seinem hochverehrten und vielgeliebten Bruder in Christo, dem Abte Conrad, und dessen geistlichen Söhnen, so unter dem Zeichen des heiligen Quirinus kämpfen, entbietet Ulrich, durch Gottes Gnaden Abt von St. Peter zu Salzburg, willigen Gruss und Dienst.

„Ihr werdet euch entsinnen (denn euer Convent war dem unsrigen immerdar in Freundschaft zugethan), dass durch den unbegreiflichen Rathschluss des Höchsten unser Kloster und unsere, zur Ehre des h. Petrus wohl gezierete Kirche vor nunmehr zwanzig Jahren ein Raub der Flammen wurden. Zwar hat unser würdiger Vorfahr, der Abt Balderich, Kirche und Kloster in grosser Schnelligkeit wieder auferbauet; jedoch so, dass dazumal nur das Nothdürftige ausgeführt wurde. Wir darauf sind bemüht gewesen, nach und nach das angefangene Werk zu

vollenden, und die heiligen Stätten wieder mit würdigem Schmuck, dessen sie lange entbehrten, zu versehen. Indess konnten diese Arbeiten, bei den unruhvollen Zeitläuften, nur langsam von Statten gehen, also dass wir erst im vorigen Jahre mit dem westlichen Chor unserer Kirche fertig geworden sind. Den Bau eines solchen zweiten Chores, auf der Westseite der Kirche, haben wir nämlich beschlossen, damit die Nonnen des zu St. Peter gehörigen Nonnenklosters sich abgesondert von den Mönchen zum Gottesdienste versammeln können, und fürderhin dem mannigfachen Anstoss, welchen der Mangel einer solchen Einrichtung mit sich führte, vorgebeugt sei. Indem wir nun diesem zweiten Chor einen gleichen Schmuck an Malereien, wie sich dessen bereits der auf der Ostseite erfreut, zu geben wünschen, und weil bei uns kein zu solchem Werk befähigter Künstler zu finden ist: so wenden wir uns an eure Freundschaft mit der Bitte, dass ihr uns den jungen Bruder Werner, von dessen Geschicklichkeit in den Künsten wir bereits viel Rühmliches vernommen haben, auf einige Zeit ausleihen möget, auf dass durch ihn der Schmuck unseres Gotteshauses in würdiger Weise vollendet werde. Wir werden euch, wenn ihr in unsere Bitte williget, zu neuem Danke verpflichtet sein, und werden, nach beendetem Werke, den Bruder Werner mit Ehren wieder zu euch zurücksenden."

Conrad, der mir stets mit zu grosser väterlicher Güte und Mildigkeit zugethan war, nahm keinen Anstand, in das Begehren des Abtes von St. Peter zu willigen. (Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten v. G. Semper.

(Fortsetzung.)

„Wer sich indess überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weisse die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint. Die goldene Kruste der griechischen Monumente fehlt ihm! Wir halten diese Kruste für den Bodensatz der Zeiten, sie ist aber nichts anderes als ein Rest der antiken Malerei.*)

*) „Der schöne goldne Glanz der Tempel Athens (sagt d. Verf. an einer anderen Stelle) ist nicht Folge des Einflusses der Sonnenstrahlen, wie man fälschlich annahm, sondern die Spur der vormaligen Farbendecke, die überall an der Sonne eine warme goldgelbe Farbe, in den Winkeln aber ein finsteres Schwarz angenommen hat. Unter dieser schwarzen Kruste finden sich beim Nachsuchen stellenweis die ganz frisch erhaltenen Farben." d. V.

„Was die Sculptur der Alten betrifft, so konnte sie, als Theil der Architektur, nicht farblos bleiben, wenn alles Uebrige in lebhaften Farben schimmerte. Der Geschmack spricht dagegen. Aber auch hier sind uns unverkennbare Spuren verblieben. Was aus älterer Zeit griechischer Sculptur erhalten ist, war alles gemalt. An den Basreliefs der attischen Monumente zeigt sich überall die Farbenkruste und in den Falten der Gewänder findet man die reine unversetzte Farbe (meistens grün und violett, weil Farben gewählt wurden, die an Friesen mit dem Blau des Hintergrundes und der Farbe des Körpers contrastirten). Aber auch Gold und Bronze waren hier an ihrem Platze.

„Anders verhält es sich mit der isolirten Statue als abgesondertes Kunstwerk betrachtet. Ihr konnte oft, aber nicht immer, die weisse Oberfläche des Marmors vortheilhaft sein*), je nach den Umgebungen, nach denen sich die Statue in der Farbe richten musste. Zum Beispiel im Freien, unter grünem Laub, nimmt sich weiss gut aus. Aber merkwürdig ist die grosse Anzahl bronzener und vergoldeter Statuen bei den Alten. Auch hier war das Farbige vorherrschend. Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrthum möglich, ohne eine grössere Illusion als die ist, die wir der Plastik antheilen, ohne Farbenillusion? . . ."

Hierauf spricht der Verf. über den anscheinenden Mangel an Gewährstellen bei den Alten über Polychromie, die eines Theils allerdings nicht in bedeutender Anzahl vorhanden (indem man allgemein Gebräuch-

*) „Hier ist die Bemerkung am Platze, dass die gerühmte Durchsichtigkeit des Marmors keineswegs immer vortheilhaft für das Bildwerk ist; denn sie stört den Effekt, indem sie oft Stellen hell erscheinen lässt, die dunkel sein sollten und die hellsten Lichter oft verdunkelt. Statuen aus Glas und Alabaster sind unleidlich." d. V.

liche nicht immer ausdrücklich anzuführen für nöthig gehalten habe), anderen Theils aber auch bisher noch nicht genügend berücksichtigt seien. Er geht sodann auf seine besonderen Studien über, zunächst auf das Studium der Construction und der Formen, welche im wesentlichsten Zusammenhange mit dem System der Polychromie stehen. Wir können hier den Ansichten des Verfassers nicht ganz beipflichten, wenn er den Grund der architektonischen Details (vornehmlich der Glieder) in äusserlichen, symbolischen Beziehungen sucht, dass z. B. die Perlenstäbe aus Nachbildung der von der Wolle der Opferthiere gefertigten Opferschnüre gefertigt seien, — Ansichten, die, soviel wir wissen, insbesondere bei einigen Engländern (z. B. Clarke, *Travel III*, 3.) sehr beliebt sind. Unsre entgegengesetzte Meinung, nach welcher diese Details der Architektur — mit wenigen Ausnahmen — aus inneren, ästhetischen Gesetzen entstehen, hier darzulegen, würde viel zu weit vom vorliegenden Gegenstande entfernen. Noch fehlt es gänzlich an einer Aesthetik der Architektur! — In Bezug auf die Färbung der Details führt der Verf. fort:

„Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigenthümlichkeiten der Construction zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, dass optische Wirkung Statt gefunden, unverständlich bleiben. Dazu gehören die feinen, fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster, die bei der Grösse der Maasse gewiss ganz verschwunden wären, wenn sie nicht durch Farbenstreifen Nachdruck bekommen hätten.

„Am Tempel zu Bassä ist der Pilaster von der Mauer durch eine simple Einkerbung getrennt. Auch die untersten Steinlagen der Cella, die stets die Brüstungshöhe haben, wurden gewiss durch einen Farbenton kräftig von dem übrigen Theile der Cella abgehoben. Pompeji giebt hier Auskunft.

„Das Antenkapitäl dorischer Ordnung (sagt d. Verf. an einer andern Stelle) erklärt sich lediglich aus den darauf gemalten, abwechselnd blauen und rothen, durch grüne Zwischenräume getrennten Blattformen. Ihre untere Höhlung, ihre äussere sich zart herabneigende Ründung giebt augenscheinlich das Profil eines zierlich aufsteigenden und sanft mit dem Haupt herüberfallenden Blattes wieder. In ihr liegt schon der Keim späterer ausgebildeterer Formen, z. B. am Hals der Säulenkapitäler des kleinen Tempels zu Paestum, an der Blume des Choragischen Monumentes des Lysicrates, dessen untere geschweifte Blattformen dieselben Farben hatten. Ja das korinthische Kapitäl selbst erinnert an sie zurück. . .“

„Diese Bemerkungen*) mögen diejenigen, die nur den reinen Formen der Alten Bewunderung zollen, überzeugen, dass selbst zum näheren Verständniss dieser Formen das Farbenstudium nöthig sei. Es giebt den Schlüssel. Ohne dasselbe ist der Zusammenhang des Ganzen nicht zu erkennen. Ebenso würde manches Geheimniss in der antiken Plastik sich aufklären, wenn wir den hineingemalten Effekt zu ergänzen vermöchten.

„Aber haben wir durch mannigfaltige Beobachtung herausgebracht, dass gewisse Formen in der Architektur bestimmte plastische Ergänzungen eines auf ihrer Oberfläche gemalten Ornamentes sind, so können wir, wo sich dieselben Formen in anderer Verbindung wiederfinden, mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass auch sie ursprünglich ähnlich verziert waren, wenn auch jede Spur einer gemalten Verzierung von der Zeit abgewaschen wurde.

„Die Form des griechischen Eierstabes kommt in mannigfaltigen Verbindungen an allen dorischen, ionischen und korinthischen Monumenten vor. Seine Oberfläche ist durchgängig mit gemalten, meistens blauen Eiern, die durch rothe Pfeilspitzen getrennt sind, verziert; nun aber bietet die Form des Echinus am dorischen Kapitäl genau dieselbe Schwingung dar, welche den Eierstäben eigen ist. Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, dass dieselbe ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre, wirkliche Spuren der Art zu finden? Der Echinus musste verziert sein; das reiche mit Zierrathen besäete Ganze leidet hier keine schmuck-

*) Sehr wichtig dünkt uns u. a. noch diejenige, welche uns aus den Zeichnungen des Verf. bekannt ist, dass nemlich die Metopen im Friese der dorischen Ordnung mit einer tieferen (der blauen) Farbe bemalt waren, so dass dieselben auch für das Auge, nicht bloss für die abstract speculirende Theorie, als eine Vertiefung oder Leere erscheinen. So bildet sich aus Architrav, Triglyphen und Kranzgesims ein einfaches Gerüst, und die Verzierung der Triglyphen (der Vorsprünge der Deckenbalken) hatte etwas Consequentes und klar Verständliches, während sie bei unserer farblosen dorischen Architektur höchst willkührlich und überflüssig ist. d. R.

leere Stelle. Sollte sein Name nicht auf seine Verzierungsweise hindeuten? Gleichzeitige und spätere dorische Kapitäle enthalten dasselbe plastische Ornament: z. B. zu Samos und an den Karyatiden der Minerva Polias.

„Lässt man sich in Fällen, wo die Beobachtung Lücken lässt, von ähnlichen Schlössen und der Analogie leiten, so ist es leichter, dem Zusammenhang auf die Spur zu kommen und ein System der alten Tempelverzierung aufzustellen. Dabei darf neben der Malerei der metallene Zierrath, die Vergoldung, die Draperie von Teppichen, Baldachinen und Vorhängen und das bewegliche Geräthe nicht ausser Augen gelassen werden. Auf alles dieses und mehr noch auf die mitwirkende Umgebung und Staffage von Volk, Priestern und Festzügen waren die Monumente beim Entstehen berechnet. Sie waren das Gerüste, bestimmt, allen diesen Kräften einen gemeinsamen Wirkungspunkt zu gewähren. Der Glanz, der die Einbildungskraft ausfüllt, denkt man sich lebhaft in jene Zeiten zurück, macht die Nachahmungen aus denselben, wie man sich seither gefallen hat, sie den unsrigen aufzudringen, erbleichen und erstarren.

(Beschluss folgt.)

Das Pantheon zu London.

Dies für fortwährende Kunstausstellungen neu eingerichtete Institut hat die nachfolgende Anzeige öffentlich bekannt gemacht.

Das Pantheon ist, durch Privat-Contract, zur Ausstellung und zum Verkauf von Skulpturen, von Gemälden, Miniaturen und Allem, was sich auf antike und moderne Kunst bezieht, eingerichtet.

Die Räume werden nach einer neuen Erfindung beleuchtet werden, um eine günstigere Wirkung des Lichtes auf die ausgestellten Gegenstände hervorzubringen; ebenso wird die Direction für eine solche Heizung Sorge tragen, wodurch die gewöhnliche üble Einwirkung der Oefen vermieden wird.

Um dieser Anstalt einen guten Ruf zu sichern, wird man kein Werk von entschieden unbedeutendem Werth aufnehmen, so wie die Aufnahme von fälschlich nachgemachten Gegenständen verhüten, obgleich man Copien, die als solche bezeichnet sind, aufnehmen wird.

Diejenigen, welche Gegenstände für den Verkauf einliefern, wird man auffordern, ein Certificat über die Richtigkeit der gegebenen Beschreibung beizufügen.

Die Werke werden classificirt und in verschiedene Säle und Gallerien vertheilt werden; ein sehr erfahrner Künstler wird mit der strengsten Unpartheilichkeit über die Anordnung der Ausstellung wachen.

Man wird eine mässige Bezahlung für die Ausstellung, nach Verhältniss der Grösse der Gegenstände, und mässige Commissionsgebühren für den Verkauf verlangen. Jeder Eigenthümer wird jedoch das Recht behalten, selbst über den Verkauf seiner Werke zu verhandeln, ohne Dazwischenkunft der Administration und ohne die Verkaufs-Gebühren zu entrichten, vorausgesetzt, dass die Käufer sich direct an die Künstler, Eigenthümer oder an ihren Agenten wenden.

Kein Werk wird zur Ausstellung auf kürzere Zeit als auf einen Monat angenommen.

Die Werke aus fremden Ländern müssen durch einen Agenten in London eingeschickt werden; die Administration kann Nichts, was vom Auslande direkt an sie addressirt ist, annehmen.

Die Vorsteher können den Künstlern und Eigenthümern vollkommene Versicherung geben, dass die grösste Sorgfalt für die Erhaltung der ausgestellten Gegenstände angewandt werden wird. Die Anstalt soll des Nachts gut bewacht und besondere Vorsichtsmassregeln gegen Unglücksfälle getroffen werden. Feuerspritzen werden stets zur Stelle sein. Doch verpflichtet sich die Administration nicht zur Entschädigung bei Feuersbrünsten, Emeuten und dergl.

Assekuranzen können indess erfolgen, wenn sie besonders verlangt werden.

Die Miethe für die Ausstellung muss alle Monat bezahlt werden; im Fall eines dreimonatlichen Rückstandes wird die Administration das Recht haben, die Gegenstände öffentlich versuctioniren zu lassen, ohne Verpflichtung, den Eigenthümer zuvor zu benachrichtigen, welcher letztere genöthigt sein wird, die Unkosten zu bezahlen.

Die Käufer sämmtlicher ausgestellten Werke werden verpflichtet sein, 20 Procent der Summe in die Hände der Administration niederzulegen und die ganze Einkaufssumme in acht Tagen nachzuliefern; geschieht letzteres nicht, so wird der so niedergelegte Betrag, als dem Vortheil des Eigenthümers des behandelten Werkes bestimmt, betrachtet werden.

Alle Bezahlung des Einkaufs, der Miethe u. s. muss vor der Ablieferung erfolgen.

Die Einnahme der Verkäufer wird an die Eigenthümer oder an ihre Agenten Dienstags und Freitags jeder Woche erfolgen.

Jeder verkaufte und nach Verlauf einer Woche nicht abgeholte Gegenstand wird mit den Unkosten der Verpackung überschickt.

Die Administration schmeichelt sich, dass das Pantheon für die Ausstellung und für den Verkauf von Kunstgegenständen viele Vortheile darbietet: — seine Lage im Mittelpunkte der Stadt; die Ausdehnung und Einrichtung des Gebäudes, welches fünf geräumige Säle und vier Galerien enthält und einen Flächenraum von 15000 Quadratfuss einschliesst; der mässige Preis der Miethe; die Erlaubniss für die Eigenthümer, über den Verkauf ihrer Werke ohne Dazwischenkunft der Administration und somit ohne zu entrichtende Commissionsgebühren zu verhandeln; der freie Eintritt des Publikums, welches hier zugleich einen Bazar von unvergleichlicher Ausdehnung und Glanz finden wird.

Feste Preise

Für jedes Gemälde, welches nicht mehr als die Grösse eines Quadratfusses enthält, 3 Shilling für die Woche, und für jeden Quadratfuss darüber ½ Shilling für die Woche.

Die Werke der Skulptur werden nach dem Produkt ihrer äussersten Höhe und Breite berechnet; die Reliefs stehen im Verhältniss der Gemälde.

Die Ankündigung der Werke wird dieselben Preise angeben.

Die Kosten der Verpackung werden die Hälfte der genannten Preise ausmachen.

Die Commissionsgebühren für den Verkauf werden 2½ Procent betragen.

Die Künstler und Eigenthümer, welche ihre Werke zum Verkauf oder zu anderen Zwecken auszustellen wünschen, werden ersucht beizufügen:

1) Eine genaue Beschreibung jedes Gegenstandes.

2) Wenn diese Werke zu verkaufen sind: ein Certificat, dass die Gegenstände genau und richtig beschrieben sind.

3) Den festen Preis, in Buchstaben und nicht in Ziffern.

4) Im Fall man eine Assekuranz der eingesandten Werke wünscht: den Werth und die verlangte Frist für die Assekuranz, in Buchstaben und nicht in Ziffern.

5) Die Administration verlangt endlich, dass die aus der Provinz oder dem Auslande eingesandten Werke, ein Haus in London für die Bezahlung der Miethe und alle anderen Forderungen bestimmen; ebenso die nöthigen Anweisungen über die Bezahlung der Verkaufssumme. Jeder Eigenthümer wird das Recht haben, über den Betrag in einer Anweisung 3 Tage nach Sicht zu verfügen.

Alle Briefe sind frankirt zu addressiren:

To the Manager,

Das Pantheon. *Pantheon.*

(Büreau, Marlborough Street) *London.*

LITHOGRAPHIE.

Die Mährchenerzählerin. Das Original-Gemälde befindet sich in der Sammlung des Herrn Dr. Lucanus in Halberstadt. Gem. v. Hildebrandt. Lith. v. Eichens. Lith. Institut und Verlag von L. Sachse & Co. in Berlin.

Die sehr ansprechende Composition, über welche in diesen Blättern bereits früher die Rede war, ist hier auf eine lobenswerthe Weise wiedergegeben; die Zeichnung ist rein und sauber, mit Verständniss der Form, besonders in den Köpfen, und in glücklicher Harmonie. Der Druck ist kräftig und von einer angenehmen, klaren Schwärze. Das Blatt eignet sich aufs Trefflichste zur Zimmerverzierung und wird, in seiner heiteren, gemüthlich ansprechenden und klar verständlichen Weise, viele Liebhaber finden. Es ist die Erscheinung desselben um so erfreulicher, als die Platte der im Verlag von Vogel in Frankfurt a. M. erschienenen Lithographie nach diesem Bilde, soviel wir wissen, während des Druckes verunglückt ist und die nur geringe Anzahl der abgezogenen Blätter bereits im Rheinisch-Westphälischen Kunstverein verloost wurde.

Nachrichten.

Berlin, im Juni.

Im Diorama von Carl Gropius sind gegenwärtig zwei neue Bilder aufgestellt. Das eine von

diesen zeigt den Kreuzgang des Franziskaner-klosters in Botzen. Der Standpunkt ist im Kreuzgange selbst genommen, dessen zierliche spätbyzantinische Architektur das Auge des Beschauers bei Eröffnung des Bildes auf angenehme Weise an sich zieht. Dann schaut man auf der linken Seite, durch einen eingestürzten Bogen hinaus auf den Klosterhof und den alterthümlichen Chorbau der Kirche, welche von tiefem Schnee und winterlicher Nebelluft erfüllt sind. Zur rechten sieht man den dunklen Gang hinab, in dessen Grunde der Eingang zur Kirche ist; nach einiger Zeit öffnet sich die Pforte und man blickt in das erleuchtete Innere der Kirche, wo der Altar von Andächtigen umgeben wird. Das Bild macht den entschiedenen Eindruck eines melancholischen nordischen Winters. Das andere ist die Aussicht aus einer Grotte an der Küste von Sorrento auf das Meer und die Inseln Ischia, Procida und Capo Miseno. Es ist Abend, die Sonne bereits untergegangen; am Horizonte steht noch das scharfe Licht der Abendröthe, welches in glücklicher Transparenz gegeben ist. Das Meer, dessen weitgebreiteten Spiegel man vor sich sieht, brandet und bricht sich zwischen den Steinen des Ufers und schaukelt mehrere Fahrzeuge, welche vor Anker liegen. Ausserordentlich täuschend ist die Natur des Wassers nachgeahmt; das Rauschen und Rasseln der Brandung erhöht den täuschenden Eindruck. Vorn in der Grotte haben Fischer ein Feuer angezündet und sich um dasselbe versammelt. Diese Gruppe jedoch dünkt uns nicht ganz zweckmässig gewählt, denn die starre Stellung der (nicht schlafenden) Figuren hat für den Beschauer etwas Beängstigendes. Sonst aber giebt dies Bild, wie gesagt, die schwierigsten Momente bildlicher Nachahmung, Luft und Wasser, auf glückliche und höchst überraschende Weise wieder. — Zugleich mit diesen Diorama-Bildern werden in zwei anderen Sälen noch sechs andere kleinere Bilder gezeigt, die namentlich in ihrer Beleuchtung eben so eigenthümlich als von trefflicher Wirkung sind. Die verschiedenen Gründe bestehen nämlich aus gesonderten Setzstücken, welche, nach ihren verschiedenen Erfordernissen, durch verschiedene farbige Reflexlichter beleuchtet werden. Bei einigen wechselt diese Beleuchtung. Das interessanteste unter den letzteren ist ein Hof im Kloster St. Francesco zu Assisi. Im Anfange sieht man dieses Bild im kalten Lichte des Mondes, der über dem Horizonte steht und allmählig untergeht; dann tritt eine graue Dämmerung ein, bis nach und nach der Thurm der Klosterkirche von den Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchtet wird und eine klare Tageshelle sich über das Bild verbreitet. Ein anderes Bild stellt einen Wald bei anbrechendem Morgen dar, dessen Beleuchtung sich durch die Färbungen der Dämmerung bis zum vollkommenen Sonnenschein steigert. Unter den Bildern mit nicht wechselnder Beleuchtung dünkt uns besonders die Ansicht eines alten phantastischen Kreuzganges am Dom zu Zürich wohlgelungen (wenn wir auch dessen Erbauung nicht, wie die Ankündigung besagt, dem Kaiser Karl dem Grossen beizumessen im Stande sind). Auch die anderen Bilder, Amalfi bei Neapel, die Jungfrau in der Schweiz, und ein Platz vor dem Kloster in Assisi erregen mannigfach das Interesse des Beschauers.

Am 7. Juni ist in Halle die erste Kunstausstellung eröffnet worden. Dieselbe zählt 260 Oelgemälde der vorzüglichsten lebenden Künstler. Se. Majestät der König und Se. K. H. der Kronprinz haben aus ihren Privatsammlungen die vorzüglichsten Gemälde zu dieser Ausstellung bewilligt.

Der Kunstverein zu Wien hat für die in der jetzt eröffneten Kunstausstellung angekauften und zu verloosenden Kunstwerke 7010 Gulden bestimmt. Nach den Statuten des Vereins sollen nur Werke inländischer Künstler angekauft werden.

Padua Bei Annoni ist hier erschienen: *Considerazioni sopra gli ordini dell'architettura Italiana e sopra i suoi progressi.* Von dem Professor der Architektur an der hiesigen Universität: Ant. Noale. Mit Kupfern.

KUNST-ANZEIGE.

In der Kunsthandlung von George Gropius erschien so eben das erste Blatt einer Sammlung Bildnisse der Berliner Künstler; es enthält die Portraits, der beiden Wichmanns, Rauch, Tieck, Schadow, Schinkel, Wach, Krüger, Begas, und empfiehlt sich durch die sprechendste Aehnlichkeit. Preis 25 Sgr. auf weiss und 1 Thlr. auf chin. Papier. Das zweite Blatt folgt in Kurzem nach.

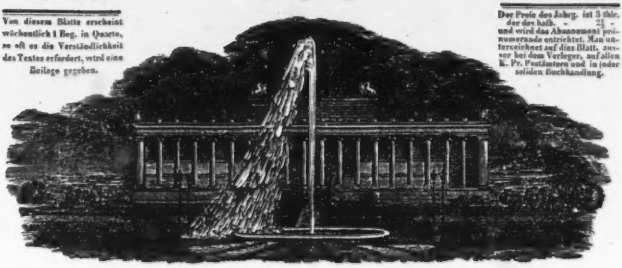
Vom Erechtheion, bearbeitet durch Ferd. v. Quast, ist ebenfalls das erste Heft erschienen und wird hiermit allen Architekten empfohlen. Der Subscriptionspreis von 1 Thlr. pro Heft ist so überaus billig, dass schon beim Erscheinen des zweiten Heftes die Subscriptionslisten geschlossen werden müssen und dann der Ladenpreis von 1½ Thlr. pr. Heft eintritt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 26. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 24 — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Indess war das heilige Osterfest herangekommen. Der Charfreitag und der Sonnabend vergingen still unter der gottesdienstlichen Feier und den religiösen Uebungen, welche die Ordens-Regel und die Sitte unseres Klosters uns auferlegten. Der Sonntag war zu den eigentlichen Festlichkeiten bestimmt.

Am Morgen hielt Konrad ein feierliches Hochamt in der Kirche des Klosters. Bot am Charfreitage die Kirche einen düsteren, trüben Anblick dar, waren alle Gegenstände, die zur besonderen Zierde der Kirche dienten, mit Flor und schwarzen Tüchern verhüllt; so strahlte sie heute in lautester Pracht, also dass der Beschauende mit dem Psalmisten ausrufen musste: Köstlich sind deine Wohnungen, o Herr! Ueber dem Hochaltar prangte eine vergoldete, mit edlen Steinen geschmückte Tafel, wie ein Tabernakel anzuschauen, welche unseren Herrn und die heilige Jungfrau und den Schutzpatron des Klosters in getriebener Arbeit darstellte; ein kunstreicher Klosterbruder, Wezilo genannt, hatte sie vor funfzig Jahren verfertigt. Auf dem Altar lag eine perlengestickte Decke, mit einer Abbildung des engelischen Grusses, welche die heilige Kaiserin Kunigunde an das Kloster geschenkt hatte; prachtvolle Gefässe und Leuchter standen auf dem Altar. Ueber den Chorstühlen hingen kostbare Tapeten, denen wundersame Blumen und Thiere und allerlei phantastische Gestalten eingewirkt waren, und welche der Kämmerer des Klosters, Werner von Aufhofen, jüngst in Regensburg auf eigene Kosten hatte anfertigen lassen. In der Morgensonne erglühten die Gemälde, in den

Fenstern, welche Graf Arnold bereits vor langer Zeit an das Kloster geschenkt hatte und welche noch immer neu zu sein schienen; so trefflich hatten sich ihre Farben gehalten. Was soll ich noch weiter die einzelnen Malereien und Standbilder von Stein und Erz anführen, welche die Nische des Altars und den Chor und den gesammten übrigen Raum der Kirche schmückten! es würde dir, o Leser, unweise bedünken, da ich mir von anderen Dingen zu sprechen vorgenommen habe. Unzählbares Volk erfüllte die Kirche; im ausgesuchtesten Staat erschienen die Ritter und Herren; und drüber hin zogen die Wolken des Weihrauchs und die Gesänge der Brüder.

Nachdem das Hochamt beendet war, betrat Marcellus, der fremde Cistertienser, die Kanzel. Langsam musterte er, mit scharfem und, wie es schien, zürnendem Blick, die versammelte Menge und die ausgestellten Werke der Kunst. „Welch eine Pracht, begann er endlich, welch ein Glanz der mannigfaltigsten Farben und Stoffe blendet hier mein Auge! welch ein eitler Schimmer droht meinen Sinn zu verwirren, der ich den Einen Punkt suche, wo euer weltliches Gemüth verwundbar ist! Bin ich hier in einer Gemeinschaft von Christen, bei denen die Freude des Osterfestes nimmerdar auslöschen kann die gramvollen Tage der Passion unseres Herrn? Vergesset ihr so eilig das Kreuz, daran er gestorben, das Grab, darin er begraben ist? Vergesset ihr, dass er zum zweiten Mal gekreuziget, dass er zum zweiten Mal geschmähet und erniedriget wurde, als sein heiliges Grab den Gräueln der Ungläubigen preis gegeben war? Ist zu euch nicht die trostlose Nachricht gekommen, dass Edessa, die Vormauer der Christenheit, gefallen ist, dass Jerusalem wiederum dem gewaltthätigen Arme der Heidenschaft bloss stehet? Ihr wisset es nicht! denn sonst würdet ihr trauern in Sack und Asche, ihr würdet die Hände ringen und das Ohr des allerhöchsten Gottes mit unaufhörlicher Klage bestürmen, bis sein Zorn, den ihr nur zu wohl verdient habt, sich wiederum legte und er die Macht der Ungläubigen bräche,— statt dass ihr fröhliche Feste feiert und euch wohl gefallet in köstlichen Kleidern."

Hierauf schilderte Marcellus mit lebendigsten Farben das Elend und die Noth der Christen im gelobten Lande; es lag in seiner Stimme, in seiner Weise des Vortrages etwas Eindringliches und Bestrickendes, was den Zuhörer unwiderstehlich fortriss; ich bemerkte, wie die Theilnahme der Versammlung, ohnerachtet sie zu Anfange fast beleidigt schien, nach und nach immer grösser und lebendiger wurde; lauter Beifallsruf unterbrach ihn bisweilen in seiner Rede. Gegen den Schluss zog er einen Brief des heiligen Bernhard hervor, der ebenfalls zum Kreuzzuge aufforderte; er zeigte den Versammelten die hochverehrte Handschrift und las den Inhalt vor. „Nicht weil die Macht des Herrn, so lautete es darin, geringer geworden ist, ruft er schwaches Gewürm zum Schutze seines Erbtheils auf, — denn sein Wort ist That und mehr denn zwölf Legionen Engel könnte er zur Hülfe senden; — sondern weil der Herr, euer Gott euch retten will, führt er die Gelegenheit herbei, wo ihr seinen Dienst übernehmen könnt. Er erweckt den Schein, als ob es ihm mangele, während er nur euren Nöthen zu Hülfe kömmt; er will als Schuldner gelten, während er seine Krieger überschwenglich belohnt und ihnen Vergebung der Sünden und ewigen Ruhm ertheilt. Glückseliges Geschlecht, dem solche Gnade, ein solches Jubeljahr eröffnet wird!"

Ungestümes Beifallstosen erhub sich, als er geendet. Viele, welche lediglich des Festspiels wegen hergekommen waren, drängten sich an die Kanzel und verlangten laut von ihm das Zeichen des Kreuzes, um an dem heiligen Zoge Theil nehmen zu dürfen. Marcellus ergriff die kostbare Kanzeldecke, welche ich aufs Sorgfältigste mit allerlei Figuren und mannigfach verschlungenen Ornamenten bemalt hatte, und zerschnitt sie mit einer Scheere, die er zu solchem Behuf bei sich zu tragen schien, in viele kleine Kreuze, die er unter das Volk warf; jubelnd wurden die Kreuzchen an die Kleider geheftet.

Hernach kam Marcellus zum Abte und entschuldigte sich, dass er die Kanzeldecke zerschnitten habe; der Geist des Herrn, der über ihn gekommen, habe es ihn so geheissen. Ich stand dabei. Wir müssen, sagte der Abt, unseren Bruder Werner bitten, dass er seine mühsame Arbeit willig für den heiligen Zweck geopfert sehe. Ich verneigte mich schweigend; aber ich dachte, dass auch wohl ein anderes Stück Zeug zu beschaffen gewesen sei. Indess hatte ich keine Zeit zu grollen, da das Festspiel nunmehr beginnen sollte.

In Schaaren strömte das Volk hinaus nach dem Westerhofe. Vielfach wurde geschwatzt über die Trefflichkeit des neuen Predigers. Die Neubekreuzten schritten stolz einher, als ob sie Fürstenkronen

trügen; wie Reliquien betrachtete man ehrfurchtsvoll die Läppchen meiner Kanzeldecke.

Draussen jedoch vergass man den Prediger und die Kreuzchen über den neuen Einrichtungen, die man auf dem Westerhofe vorfand. Die Gerüste für die Zuschauer, die sich stufenweis erhoben, waren verschiedentlich mit rothen Teppichen behängt; besonders ausgezeichnet war das mittelste Gerüst, welches für die anwesenden edlen Frauen, für den Klostervogt und die anderweitigen vornehmsten Gäste bestimmt war; ihm schlossen sich zu den Seiten, im Halbmonde, die anderen Schaugerüste an. Vor den Gerüsten lag der für das Spiel zubereitete Plan, der mit Schranken umschlossen und an dessen Ende der Tempel des Herrn mit stattlichem Thurme errichtet war; im Kreise umher standen Thronsitze, welche durch die im Verlauf des Spieles auftretenden Personen eingenommen werden sollten und deren jeder die Inschrift seiner Bestimmung mit grossen Buchstaben trug.

Allgemach hatten sich die Sitze gefüllt und die Zuschauer sich genugsam über ihre Plätze verständigt. Verborgen hinter den Schranken standen die verschiedenen Sängerchöre in bestimmter Ordnung, wie sie den Plan betreten sollten, bereit, durch Kleidung und Schmuck von einander wohl unterschieden. Eben wollte ich den Trompetern und Zinkenbläsern ein Zeichen geben, dass sie den Beginn des Spieles verkündigen und Stille gebieten sollten, als sich plötzlich Verwirrung unter dem einen Chore erhub; es war derjenige, welcher die Juden vorstellte. Hier hatte ich dem Bruder Siegfried die Rolle des Chorführers, unter der allegorischen Figur der Synagoge zuertheilt; ich hatte es seiner schönen Stimme wegen gethan, obgleich er im Uebrigen zaghaft und etwas ungeschickt war. Im Gefühle seiner Zaghaftigkeit hatte er sich heute durch einige Schoppen guten Weines zu ermuthigen gesucht, aber der Wein war ihm zu Kopfe gestiegen. Lasst mich, so rief er aus, ich bin ein ehrsamer Klosterbruder und habe mein Leben dem Dienste des heiligen Quirinus gewidmet! und ich sollte als Anführer einer verdammungswürdigen Judenrotte hinaustreten auf den Plan, mich dem Gespötte des Volkes Preis zu geben? Nein, ich mag diese Binde nicht tragen, welche meine Augen hob verhüllt, als ob ich das Licht der Wahrheit nimmer erkannt hätte! ich dulde es nicht, dass dies schmähliche Kennzeichen eines jüdischen Starrsinnes, dass dieser ekelhafte Spitzhut die Tonsur, mit welcher der heilige Quirinus mich begnadiget, noch länger entwürdige! Bruder, sagte ich zu ihm, indem ich meinen Verdruss zu überwältigen und in seine trunkenen Ideen einzugehen suchte, du vergissest, dass die Rolle der Synagoge, welche du übernommen hast, gerade die schönste des ganzen Spieles ist; dass du, wenn dir am Schluss die Binde abgenommen wird, zuerst unter Allen die Verruchtheit des Antichrists erkennen und verkündigen wirst. Du vergissest, dass überhaupt Alles nur ein Spiel ist, und unser hochwürdiger Abt uns auf die Dauer des Spieles durchaus unserer klösterlichen Pflichten entbunden hat. Ja, ein Spiel, rief er, ein eitles, thörichtes Spiel! Habt ihr die Worte des frommen Cistercienserbruders vergessen, dass ihr, statt zu spielen und bunte Kleider anzuziehen, büssen solltet in Sack und Asche? Ich will diesen Judenrock nicht länger tragen, ich will meine Kutte wieder anziehen und will den heiligen Quirinus um Vergebung meiner Sünden anflehen! Damit warf er den Mantel und den Rock sammt dem Pergamentstreifen, auf dem er sich seine Gesänge vorsichtiger Weise aufgeschrieben, zu dem Spitzhut und der Binde nieder und rannte nach dem Verschlage, wo wir uns angezogen und unsere Kutten abgelegt hatten. Dass der Zorn des Himmels über dich komme, du nichtswürdiger Spielverderber! so rief ich ihm im höchsten Aerger nach, aber er hörte nicht mehr. Ich war in einer verzweifelten Lage. Alles, was unter den Brüdern und den Laien des Klosters einigermaassen Stimme oder Gestalt hatte, war auf die Menge der darzustellenden Personen bereits verwandt; und jetzt wäre ein vollendeter Meister des Gesanges nöthig gewesen, der ohne Probe die Rolle vorzutragen und sie ohne Weiteres von Siegfrieds Pergamentstreifen abzusingen gewusst hätte. Draussen erhub sich bereits ein Murren unter den ungeduldigen Zuschauern. Wie sollte ich mich vor dem Abte, wie vor der zahlreichen Versammlung verantworten?

Plötzlich kam mir Bruder Gottschalk, der Cantor aus Salzburg, in den Sinn, der einen Ehrenplatz neben dem Abte eingenommen hatte. Ich war im Begriff, meinen Prophetenmantel und Flachsbart bei Seite zu werfen (ich hatte mir nämlich, um während des Spieles hie und da anordnen zu können, die Rolle des Propheten Elias, der erst gegen den Schluss auftritt, ausgewählt), ich wollte hinauf nach den

Schaugerüsten eilen; als, wie ein Engel des Himmels, Bruder Gottschalk selbst erschien, im Namen des Abtes sich nach dem Grunde der Verzögerung zu erkundigen. Ich erzählte ihm den wahnsinnigen Einfall Siegfrieds. *In ira populos confringes!* rief er aus; der Bursch verdiente zur Strafe ein Cistercienser zu werden und sein Leben lang keinen Wein mehr zu kosten! Aber, werther Bruder, unsere stolzen Kreuzritter draussen werden ungeduldig, was willst du beginnen? Ich zuckte die Achseln und sah ihn fragend an. *Frater in angustia comprobatur*, fuhr er feierlich fort; bin ich auch was weniges dikker als jener Abtrünnige, so wird der Rock, den er schnöde weggeworfen, wohl noch einige Falten haben, die man auftrennen kann; und was nicht anständig sitzen will, das bedecke ich mit dem Judenmantel, als wär' es der Mantel christlicher Liebe. *Sed pace tua*, schreibt der Bursch auch einigermaassen leserlich, dass ich beim Singen nicht etwa gar ins Stottern gerathe? Ich reichte ihm das Pergament; er las es wohlgefällig durch, versuchte die beigeschriebene Melodie, und schnell war er, so gut es ging, mit dem Costüm der Synagoge angethan. Hastig ordnete ich nun aufs Neue die Chöre und gab mit erleichtertem Herzen den Trompetern das Zeichen.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten von G. Semper.

(Beschluss).

„Der Verfasser erlaubt sich, an diese Mittheilungen die Ankündigung eines Werkes zu knüpfen, das seine gesammelten Studien, zur Erläuterung des Gesagten, in ein System gebracht, enthalten soll. Es wird in farbigen Lithographieen und in Kupferplatten mit erklärendem Texte bestehen, die in drei Abtheilungen auf einander folgen sollen. Er sucht zur Herausgabe desselben einen Verleger, und rechnet auf thätige Mitwirkung von Seiten seines Reisegefährten, des Herrn Professor Metzger in München und einiger Freunde in der Kunst*), die in seine Ansichten eingehen. Er hatte Gelegenheit, ein steigendes Interesse des Kunstpublikums für diesen Gegenstand wahrzunehmen. Namentlich fanden seine Ansichten günstige Aufnahme in Rom, München und besonders in Berlin, wo durch den Einfluss des grossen Griechenkenners Schinkel, das Farben-System derselben schon verstanden und selbst in Ausführung gebracht wird. Dies berechtigt ihn zu der Hoffnung, dass sein Vorhaben geneigte Aufnahme und Unterstützung finden möge.

„Die erste Abtheilung soll die dorische Ordnung enthalten, erläutert am Parthenon, das, nach eigenen Messungen, genau in Construction, Detail, und besonders in Bezug auf Farben und ergänzende Verzierungen von Bronze u. s. w. gegeben wird. Vergleichend werden die Abweichungen der meisten anderen dorischen Tempel Griechenlands, nebst einigen merkwürdigen unedirten Bruchstücken kolorirter dorischer Architektur mitgetheilt. Als Vignette eine Restauration der Akropolis von Athen.

„In dem beizufügenden Texte muss über alles Gefundene, so gut wie über die Ergänzungen Rechenschaft abgelegt und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden. Es ist Schade, dass Herr Hittorf*) seinen kolorirten Restaurationen einiger Sicilianischer Tempel keinen ausweisenden Text beigefügt hat, und man genöthigt ist, alles auf Treu und Glauben hinzunehmen.

„Findet das erste Heft geneigte Aufnahme, so

*) Während wir die Spuren der Farben in Griechenland verfolgten, war Herr Ramée aus Hamburg mit ähnlichen Untersuchungen über gothische und vorgothische Baukunst beschäftigt. Sein Portefeuille ist reich an interessanten Beispielen. Bekannt sind die schönen farbigen Lithographieen über maurische Kunst in Spanien, von Herrn Maler in Karlsruhe, dessen Werk wir schnelle Förderung wünschen. d. V.

*) Die Farben, die er giebt, stimmen nicht mit den an ätlischen Monumenten gefundenen überein. Sie sind durchgängig zu blass oder gebrochen. Er scheint sie für den Effekt auf der verjüngten Zeichnung berechnet zu haben. Dies Verfahren verleitet zu Irrthümern. Eine architektonische Zeichnung ist kein Bild, sondern vertritt die Stelle des Modells. Es giebt antike Terrakotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn Hittorf restaurirten Tempel zu Selinus kopirt wurden, oder dieser nach ihnen. d. V.

folgt ihm unmittelbar das andere, in dem ionische Architektur an Beispielen vom Pandroseum und korinthisch-griechische am choragischen Monumente des Lysikrates gegeben wird. Denn auch an diesen beiden Denkmälern sind mannigfaltige Spuren verschwundener Bemalung, von Bronze, eingelegten Steinen und Vergoldung kenntlich, wenn gleich schwieriger ein zusammenhängendes System aus ihnen sich bilden lässt. Nach selbst veranstalteten Ausgrabungen und genauen Messungen, wird auf das bisher unvollkommen oder gar nicht Gegebene besondere Rücksicht genommen werden. Namentlich wird die Thüre des Erechtheums, die noch nicht zur Genüge bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte sein. Das dritte Heft ist den Monumenten Roms und des Mittelalters gewidmet. Für dasselbe muss die Wahl aus einer reichen Fülle von Gegenständen getroffen werden. Die Trajanssäule, farbig und mit ihren Umgebungen restaurirt, bietet das beste Beispiel für römische Polychromie dar. Die Basilike, die maurische, byzantinische, gothische, florentinische und venezianische Baukunst geben reichlichen Stoff für die übrigen Blätter."

Im Folgenden geht der Verf. auf die letztgenannten Gegenstände näher ein und spricht namentlich über seine, in Gesellschaft mehrerer Zeugen unternommene, und bereits in mehreren deutschen Blättern besprochene Untersuchung der Trajanssäule. Dem „Nachtrage," der einige Bemerkungen über eine so eben erschienene Dissertation des gelehrten Gottfried Herrmann in Leipzig *„de veterum Graecorum picturo parietum"* und über die darin ausgesprochene Opposition gegen Raoul Rochette enthält, entnehmen wir noch die folgende, für den vorliegenden Gegenstand höchst wichtige Stelle:

„Herr Raoul Rochette beschuldigt unsern O. Müller, einen Archäologen, der mit gründlicher Gelehrsamkeit und vielem Scharfsinn einen weit seltneren offenen Sinn für Kunst verbindet, der Leichtgläubigkeit, weil er, auf die Autorität des Engländers Leake anführt, dass im Theseion der Gypsbewurf zu sehen sei. Der Verfasser fühlt sich angenehm verpflichtet, nach eigener Anschauung und angestellten zweimonatlichen Untersuchungen an diesem Monumente, die Angabe des Herrn O. Müller zu bestätigen. Das besagte Monument zeigt auf seiner ganzen äusseren Fläche noch wohl erhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat, dessen Farbe aber im Laufe der Zeiten verschwunden ist oder sich verändert hat. Nur hie und da, beim sorgfältigen Abblättern der Kruste, und besonders in den Vertiefungen und Ritzen des Monumentes stösst man auf die unversetzte Farbe. Als solche erkannte der Verf. zweierlei Roth (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in Masse angewendet ein warmes Ziegelroth, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberroth), zweierlei Blau (Himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün und zweifelhafte Spuren von Vergoldung. Ebenso waren die Hautreliefs dieses Tempels ganz mit Farbenkruste bedeckt, die sich in den Falten der Gewänder noch selbst in der Farbe gut erhalten hat. An den Gewändern einer sitzenden Figur des Frieses über der Vorhalle des Tempels rechts findet sich ein reines schönes Rosaroth, sonst meistens Grün. Der Hintergrund des Frieses war blau, und noch finden sich ganze Flächen mit dieser Farbe bedeckt. Unter dem Halse der Ante der Hinterhalle (Opisthodom) dieses Tempels, rechts für den Beschauer, an der Seite derselben, die den Säulen in Antis zugewendet ist, erhielt sich ein Stück des blauen Anstrichs, womit die ganze Zelle bedeckt gewesen zu sein scheint, von der Grösse einer Hand. In den Construktionen der Nische, die in christlicher Zeit zwischen den Anten der Vorhalle aus Bruchstücken der Tempeldecke errichtet wurde, trifft man auf Stücke, die noch ganz, oder zum Theil, mit dem ursprünglichen glasartigen Farbenemail bedeckt sind. Der Verfasser hat ein solchen, zum Beweise ad oculos für die Zweifler mitgebracht. Im Inneren der Cella des Tempels aber ist derselbe vom hohen Sockel an gerechnet, bis auf die Höhe von sechs Steinschichten mit einem dickeren Stuck bedeckt gewesen, wie dieses die mit regelmässigen Meisselschlägen rauh gehauene Oberfläche des Steines und die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint. Den Christen ist nämlich diese sorgfältige Bemeisselung des Steines nicht beizumessen, weil sie ihre Gemälde, wenn sie die Wände glatt vorgefunden hätten, wie im Parthenon, unmittelbar auf die Wandfläche gemalt haben würden."

Wir sind überzeugt, dass das consequent durchgebildete System antiker Polychromie, wie es der

Verfasser aufstellt und wie wir es in seinen Zeichnungen und Entwürfen bereits kennen gelernt haben, auch, bei Herausgabe seines vorgekündigten Werkes, im grösseren Publikum entschiedene Anhänger und Freunde gewinnen wird. Freilich steht unser verweichlichter, zaghafter Farbensinn, den unsere Kleider so gut wie unsere Gebäude zeigen, noch sehr im Wege; aber er wird und muss überwunden werden, — wenn es anders bestimmt ist, dass unsere Kunst (und somit freilich unser Leben) sich wieder zu jugendlicher Frische und Freudigkeit aufschwingen soll.

Schliesslich theilen wir noch, aus einem Briefe des Hrn. Semper, die Berichtigung eines im Stuttgarter „Kunstblatt“ vom 27. März d. J. enthaltenen Artikels über seine Bestrebungen und Leistungen mit. „Der Verfasser jenes Artikels (schreibt Hr. S.) schenkt mir soviel Vertrauen, wenn er mir zumuthet, an dem Tempel des Jupiter zu Olympia, sowie an der Peterskirche zu Rom Hauptbelege meiner Behauptungen hervorzunehmen. Auch ist mir nicht bekannt, dass seit die neuesten Bemühungen der französischen Reisenden die Spuren dieses Tempels aus dem Sande herausgegraben, mit dem die vom Altis herabströmenden Regengüsse und die Ueberschwemmungen des Alpheus seit Jahrhunderten ihn bedeckt hatten, derselbe in seiner ursprünglichen Pracht dasteht. Er liegt im Gegentheil gar jämmerlich darnieder und kaum bezeichnen einige Steinschichten und hie und da die ersten Trommeln der Säulen die genauen Dimensionen des Planes. Noch viel weniger konnte man die Spuren von Farben an ihm studiren, weil auf dem Muschelsandstein, aus dem er erbaut war, der bedeckende Stucküberzug nicht haften geblieben ist und nur noch schwache Spuren dieses Ueberzuges vorhanden sind, die kein genügendes Resultat des Untersuchens versprechen. Ich denke mit erster Gelegenheit über diesen Tempel, und besonders in Beziehung auf die Blouet'schen Restaurationen Einiges dem Publikum mitzutheilen.“ —

F. K.

LITHOGRAPHIE.

Nature. Lithogr. und herausgegeben von G. Bodmer in München. Gedr. bei Hanfstängl. (Berlin bei George Gropius.)

Eine Gruppe zweier scherzender Kinder *en medaillon*, nach dem bekannten Bilde von Lawrence. Die Namen des Lithographen und des Druckers bürgen für die meisterhafte Arbeit. Den Liebhabern englischer Kunstschöpfungen wird dies Blatt eine willkommene Erscheinung sein.

KUPFERSTICH.

Erinnerungsblatt für Freunde Muggendorfs und dessen Umgebungen. Nach der Natur gezeichnet und gestochen von C. Wiessner in Nürnberg 1834. Gr. Fol. (Berlin bei George Gropius.)

Eine Reihe der interessantesten Punkte der phantastischen und anmuthigen Muggendorfer Gegend. In der Mitte eine Ansicht von Muggendorf selbst, umher, als Rahmen, Ansichten von Streitberg, Neudeck, Wüstenstein, Riesenburg, Rabenstein, Tüchersfeld, Geesweinstein, Wichsenstein, Egloffstein, Pottenstein, Rabeneck, Teos, Unter-Aufsess, Greifenstein. Die Punkte sind glücklich gewählt, die kleineren Ansichten in guter Haltung und sehr sauberer, zugleich bestimmter Ausführung. Es ist nicht nur als Erinnerungsblatt, sondern auch für einen Jeden interessant, dem vaterländische Natur und Geschichte, dem überhaupt künstlerische Darstellung romantischer Gegenden am Herzen liegt.

Nachrichten.

Rom (Privat-Correspondenz). — Was soll ich Ihnen von hier schreiben, mein Theurer? Ich bin hierher gereist, weil ich überzeugt war, dass keine Beschreibung uns in diese Weltstadt versetzen kann, die, nachdem sie aufgehört hat es zu sein, ihre Anziehungskraft nicht minder fortführt auf die Welt zu üben — keine Beschreibung, soviel ihrer sind: — und ich hege von mir selbst keine bessere Meinung, als von den vielen vortrefflichen Beschreibern vor mir. Wie Rom in sich selbst schlummert, wie es nach dem Tode so dauerhaft ist, als es im Leben war; wie das Neue an ihm nichts taugen darf, damit die Riesenleiche und der unveränderte Himmel über ihr allein das ewige Rom seien und bleiben — das hat man oft gehört und nachgesagt; aber wenn man es schaut, ist es gleich etwas Anderes, und so

lässt es sich nicht sagen, sondern nur schauen — schauen mit einer Wehmuth, die voll Stolz ist über den Menschengeist, der den Boden, auf dem er geherrscht hat, so stempeln kann mit der Denkschrift seiner Grösse, dass noch aus jeder vereinzelten Letter der unverwüstliche Geist athmet, dass sein Gedächtniss zusammengewachsen ist mit dem unalternden Leib der Natur, fortlebt mit ihm!

„Schwer ist es — klagt schon Göthe — die alte Stadt aus der neuen zu klauben;“ aber nur, weil sie so fest drin sitzt, und wo man auf sie stösst, so schwer ist von Erinnerungen, so zusammengewachsen in ihren Jahrhunderten, dass man es überall gleich mit der ganzen vielgehaltigen Vergangenheit zu thun hat. Erst, wenn man das Einzelne getreu durchgegangen, erscheint das Ganze: dann findet man dieses in Allem und mag nicht wieder theilen.

Die Gegenwart besteht hier aus lauter Vergangenheiten und die Gesellschaft aus lauter Fremden. Zwischen hinein ist ein Volk da, ziemlich gutmüthig und *wild, mit Messerstichen leicht bei der Hand*, zumal am Sonntag; die meisten Verwundeten aber kommen geheilt aus St. Giovanni decollato, die Thäter mit einem Salvocondotto aus irgend einem Kloster zurück. Dann gibt es hier, wie Sie wissen, Kirchenfeste, die aber unser einem auch wie etwas Vergangenes vorkommen; und die Girandola am Ostermontag hat ihres gleichen anderer Orten. Den verwichnen Carneval, an dem der Papst nach drei Jahren wieder einmal die Masken erlaubt hatte — acht Tage füllte das bunteste Getümmel den Corso — könnt' ich Ihnen beschreiben, wenn er nicht gerade genau so ausgesehen hätte, wie Göthe den Carneval geschildert hat. Auch spielten diessmal Fremde die Hauptrollen.

So ist hier das wahrhaft Neue immer das Alte; und darum will ich Ihnen etwas Neues erzählen, was nicht mehr neu ist und sich auf etwas Aelteres bezieht. Längst hab' ich Ihnen geschrieben, dass man den wahren Kopf Raphaels wiedergefunden hat, soviel nämlich von demselben der göttliche Jüngling in der Gruft der Rotonda gelassen. Und obgleich die Tiber, seit Jahrhunderten die einzige Besucherin dieser Gruft, alles daraus weggespült hatte bis auf diese Gebeine, die denn doch noch dieselben waren, die einst mit dem Lieblinge des Himmels gingen und standen, so war die Enthüllung derselben immer ein grosser, ein merkwürdiger und malenswerther Augenblick. Wer es gesehen, wie um die spröden Reste des schönsten Lebens andächtige Künstler, wie Overbeck und Thorwaldsen — um die dreihundertjährigen Reliquien Canonici und Cardinäle versammelt waren, der musste wünschen, diese eigenthümliche Apotheose der Kunst in getreuer Darstellung verewigt zu sehen. Man hatte diess auch vorausbedacht und kein geringerer als der Ritter Camuccini war dazu ausersehen und privilegirt. Ich wusste das nicht, als ich Ihnen das letztemal schrieb. Horace Vernet wusste es auch nicht. Er war dem Comité gefolgt, er hatte es ebenfalls vorausgesehen, dass dies ein Bild sein würde für sein Auge, und für die Welt, wenn es er ihr zeige, wie er's gesehen. Er verlor keine Zeit; während die Andern in die Betrachtung der aufgefundenen Ueberreste versunken waren, fasste er diese, den Ort, die ganze Gruppe in seinen Blick, nahm sein Blatt vor und war im Begriff, den Anblick zu zeichnen. Das hatte man aber auch vorausgesehen, dass leicht ein anderer sich diess einfallen *lassen und mit dem Ritter collidiren* könnte. Die Schweizer hatten Ordre für diesen Fall; es näherte sich einer und verständigte den französischen Künstler, dass die Abbildbarkeit der Scene hier kein Freigut, sondern vergeben sei. Horace Vernet, als er diess begriffen, resignirte sehr anmuthig, mit der leichten Bemerkung, es werde wohl noch frei stehen, das Bild aus der Erinnerung zu malen. Wo möglich war er nun, als er nach Hause kam, doppelt befeuert; er griff sogleich zum Pinsel, und aus seiner energischen Vorstellung, mit seinem doppelten Feuer malte er die geöffnete Gruft, die darin zurückgebliebene Fassung des Juwels der Kunst und umher die lebende Gruppe all der geistlichen und der geborenen Eminenzen, lebenstreu, in der vollen Gegenwart und Weihe des Moments. Wer das Bild sah, war entzückt; man wünschte es verbreitet, vervielfältigt; es war von Vernet ebenso rasch auf Stein gezeichnet und zum Druck gebracht. Das hatte man nicht vorausgesehen; übersehen konnte man's aber auch nicht: wo wäre Camuccini's Privilegium geblieben? Es ward also Beschlag auf die Platte gelegt und der Abdruck untersagt. Horace Vernet, als er diess erfuhr, resignirte nicht mehr so gefällig. Er fragte, welcherlei Recht oder Gesetz so über das Eigenthum eines freien Menschen, eines freien Künstlers, *cujus* eines Franzosen verfüge: er sei keineswegs gesonnen, diess Verbot zu respektiren: sein Blatt

dürfe den Ritter Camuccini so wenig geniren, als das Privilegium des Ritters ihm etwas angehe. Man bestand indessen darauf, dass kraft des letzteren der Druck seiner Zeichnung unterbleiben müsse. Aber Horace Vernet sah diess nicht ein, Horace Vernet war nun dreifach befeuert und befeuerte auch den Gesandten seiner Regierung. Bei diesem und durch diesen betrieb er sein Recht so tapfer, dass die päpstliche Regierung sich bewogen fühlte, den Beschlag der Platte wieder aufzuheben. Man konnte es dem Ritter Camuccini nicht ersparen, dass die Vernet'sche Darstellung der Scene, für die er doch prärogirt war, in so vielen Exemplaren abgedruckt wurde, als anfänglich in der Druckerei bestellt waren. Nachdem diess geschehen, kam eines Abends im Hôtel des Ritters ein grosses, schweres Paquet und ein kleines Briefchen an. Der Ritter, der nicht wusste, von wo er eine so gewichtige Sendung zu erwarten hätte, betrachtete nicht ohne Neugier das Siegel; es war ihm unbekannt; er brach es auf, sah nach der Unterschrift und las: Horace Vernet. Sollte der stolze Franzose noch nicht befriedigt sein? Was kann er noch wollen? Dem Ritter schwebten vielleicht schon Pistolen vor; indessen gab er sich mit Ruhe an's Lesen. Die Ehre seiner Nation — schreibt Vernet — habe ihm nicht verstattet, eine Prohibition gewähren zu lassen, welche die Freiheit aller Künstler beeinträchtigte. Diese Prohibition sei vernichtet: der Ehre seiner Nation Genüge geschehen. Jetzt verbiete ihm seine persönliche Ehre von einer Arbeit Gebrauch zu machen, deren Verbreitung den Rechten oder Absichten des edeln Ritters in irgend einer Art Eintrag thun könnte. Er habe daher die Ehre, dem edeln Cavalier durch Uebersendung des Beifolgenden zu beweisen, wie weit er davon entfernt sei, einem so hochgeachteten Künstler wissenschaftlich zu nahe zu treten und wie aufrichtig er bedaure, erst nach einem solchen Anlass den vollkommenen Respekt ausdrücken zu können, mit welchem er sei u. s. w. Nach Durchlesung dieser Zeilen liess der Ritter Camuccini das Paquet vor sich auf einen Tisch pflanzen und öffnete es mit Sorgfalt. Es zeigte sich oben ein Exemplar jener vortrefflichen Zeichnung von Vernet, ein vortrefflicher Abdruck, aber mitten durchgerissen; ein zweites desgleichen; die ganze Auflage, Blatt für Blatt, alle eingerissen. So ritterlich zeigte sich der Franzose gegen den römischen Ritter. Wenige Tage drauf kam in der Wohnung des Horace Vernet ein grosses Paquet und ein kleines Briefchen an. Vernet hatte eine Vermuthung; konnte sich aber nichts Bestimmtes denken und erbrach lebhaft das Schreiben, welches mit: Camuccini unterzeichnet war. Die Ehre seiner Nation — schreibt der Ritter — würde es ihm nimmermehr verstattet haben, wenn er es anders hätte voraussehen können, ein so ausgezeichnetes Kunstwerk, als ihm Signor Vernet habe übersenden wollen, der Oeffentlichkeit vorenthalten, geschweige vernichten zu lassen. Jetzt habe ihm seine persönliche Ehre geboten, einen so beklagenswerthen Verlust, den zu verursachen niemals in seinen Absichten oder Rechten hätte liegen können, wenigstens insoweit wieder gut zu machen, als es noch möglich gewesen. Er habe daher die Ehre, dem Signor Vernet durch Uebersendung des Beifolgenden zu beweisen, wie weit er davon entfernt sei, einen so hochgeehrten Künstler wissentlich zu beeinträchtigen und wie aufrichtig er bedaure, erst nach einem solchen Anlass die ausgezeichnete Hochachtung ausdrücken zu können, mit welcher er sei u. s. w. Vernet öffnete das Paquet; oben lag ein Exemplar seiner Lithographie, das er eigenhändig zerrissen hatte; es erschien jedoch ganz unversehrt, so fein war der Riss zusammengepasst und durch Unterklebung des Blattes verbunden; ein zweites desgleichen; die ganze Auflage, Blatt für Blatt, auf das sorgfältigste wieder zusammengepappt. So ritterlich erwiderte der römische Cavalier die französische Galanterie. Ich aber sehe im Geiste voraus, dass nach einigen Jahrzehnten auf einer Kunstsachenauction Guineen über Guineen auf eine Lithographie geschlagen und so feurig drangeschlagen werden, dass ein Neuling seinen Nachbar frägt: Mein Gott, ist denn der Steindruck gar so preiswürdig? — „Sie fragen? Es ist ja die Eröffnung von Raphaels Gruft im Pantheon, im Jahr 33, in Anwesenheit hoher geistlicher und akademischer Autoritäten, gemalt von Horace Vernet, lithographirt von Horace Vernet, zerrissen von Horace Vernet und geflickt von Camuccini!“ —

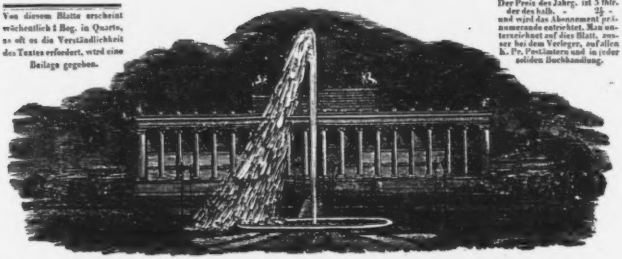
Ad.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 27. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. 1½ thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Ein Herold verkündete den Zuschauern, dass ihnen „die Zukunft des Antichrist“ *) dargestellt werden solle. Ein zweiter Trompetenstoss eröffnete das Spiel.

Zuerst trat der Chor der Heiden auf, angeführt von einer weiblichen Person, welche das Heidenthum vorstellte, in prächtigen schleppenden Gewanden und langen Hängeärmeln, mit hochaufgewundenem Turban und gepflochtenen Zöpfen; ihr zur Seite der König von Babylon. Sie sangen ein Lied, welches den Preis der Vielgötterei enthielt. Die beiden Führer bestiegen ihren Thron, der Chor ordnete sich zu ihren Seiten. Sodann kamen die Juden, an deren Spitze die Synagoge, mit verbundenen Augen, das Haupt eines Opferbockes und ein Opfermesser in den Händen, einherschritt; sie sangen von der Nichtigkeit der christlichen Lehre, die von einem gekreuzigten Menschen Heil erwarte, und nahmen ebenso die ihnen angewiesene Stelle ein. Hierauf erschien die Kirche, gleichfalls in weiblicher Kleidung, mit einem Harnisch angethan, eine Krone auf dem Haupte und den Kelch des neuen Bundes in der Hand; zu ihrer Rechten das Erbarmen mit einem Oelzweige, zu ihrer Linken die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage. Hinter ihr gingen der Papst mit der Geistlichkeit und der römische Kaiser mit einem Chore von Kriegern. Sie sangen ein Lied zum Preise des wahren, lebendig machenden Glaubens und bestiegen den römischen Stuhl. Die übrigen Fürsten, die Könige von Frankreich, Griechen-

*) *Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi*, gedruckt in: *Pezii thesaurus anecdotorum novissimus, Augustae Vindelic.* 171. *T. I, P. III, p.* 185.

land und Jerusalem, traten nach ihnen ebenfalls mit ihrem verschiedenen Gefolge auf, indem ein jeder den ihm zukommenden Sitz einnahm.

Nachdem sich also der gesammte Plan, der vor den Zuschauern ausgebreitet lag, auf eine schickliche und wohlgefällige Weise mit verschiedenen Gruppen angefüllt hatte, so erhub sich der römische Kaiser von seinem Sitze; er sprach von der Herrlichkeit des alten Römerreiches und verkündete, dass er dessen Macht aufs Neue zu begründen Willens sei. Er sandte Boten an die verschiedenen Könige der Christenheit, welche aufgefordert wurden, ihm den Lehenseid zu leisten. Willig gehorchten die Könige von Griechenland und Jerusalem, der Franzose ward durch die Gewalt der Waffen dazu gezwungen. Da trat der König von Babylon hervor, zürnend über die mächtige Ausbreitung der christlichen Lehre, und zog mit seinen Kriegern gen Jerusalem. Hülfeflehende Boten wurden von dem Könige von Jerusalem zu dem Kaiser gesandt, der alsbald seine Krieger und die ihm unterworfenen Könige zum Heerzuge aufrief. Während dess erschien oben über dem Tempel, in der Luft, ein Engel des Herrn. Ich hatte nemlich an dem Thurme des Tempels einige Seile befestigt, welche seitwärts nach einigen dort befindlichen Gebüschen niederliefen; hieran wurde der Engel durch eine kunstreiche Vorrichtung langsam niedergelassen, während er folgendes Lied sang:

Judäa und Jerusalem,
Lass deine Sorgen fahren:
Es wird des Herren Hülfe dir
Sich morgen offenbaren.
Schon nahen deine Brüder sich,
Dich wieder aufzurichten,
Und deinen Feind, der dich bedrängt,
Gewaltig zu vernichten.*)

Nachdem er dies gesungen, verschwand er im Gebüsch. Ausserordentlich war die Aufregung, welche die Erscheinung des Engels auf die Zuschauer hervorbrachte. Als die Heerschaaren der Christen das Lied vor dem Beginn des Kampfes wiederholten, stimmten alle Anwesende im höchsten Jubel mit ein. Dann ging es zur Schlacht. Die Heiden wurden überwunden und flohen nach ihren Sitzen. Der Kaiser trat mit den Seinigen in den Tempel, betete dort an und legte Krone und Scepter auf den Altar des Herrn nieder, da diesem allein das kaiserliche Regiment gebühre. Er ging hierauf wieder heim; die Kirche aber, die mit ihm gen Jerusalem gezogen war, blieb im Tempel. Eine kleine Pause, welche nach diesen Begebenheiten erfolgte, gab den Zuschauern Musse, sich zu erholen und über das Gesehene zu besprechen.

Hierauf trat der Chor der Heuchler, schweigend und mit demüthigen Geberden, herein. Sie gingen zum Throne des Königs von Jerusalem, der sie wohlwollend aufnahm und ihnen ehrenvolle Plätze einräumte. Alsbald folgte ihnen der Antichrist, der, zum Kampfe bereit, einen Brustharnisch trug; zu seiner Rechten ging die Heuchelei, zu seiner Linken die Ketzerei. Beiden verkündete er, dass die Stunde seines Reiches gekommen sei, dass er durch ihre Unterstützung zu herrschen und das Gedächtniss Christi zu vertilgen gedenke; die Heuchelei solle die Laien bestricken, die Ketzerei die Lehre der Geistlichen zerstören. Plötzlich stiessen die Heuchler den König von Jerusalem von seinem Throne herab und krönten an seiner Stelle den Antichrist; sie führten ihn in den Tempel des Herrn und errichteten dort seinen Thron; die Kirche aber ward mit Schmähungen und Schlägen aus dem Tempel vertrieben und kehrte wehklagend zum römischen Stuhle zurück. Darauf sandte der Antichrist Boten aus zu den einzelnen Königen, auf dass diese sich seiner göttlichen Herrschaft unterwürfen. Der König von Griechenland ward durch Drohungen geschreckt, der König von Frankreich durch Geschenke gewonnen, so dass sie beide zum Thron des Antichrists kamen und ihm den Vasalleneid leisteten; beide und ihr sämmtliches Gefolge zeichnete er auf der Stirn mit dem ersten Buchstaben seines Namens. Den Kaiser, welcher den deutschen Königsthron eingenommen hatte und zu dem der König von Jerusalem geflüchtet war, wollte er ebenfalls durch Geschenke bestechen lassen, allein dieser wies dieselben strenge zurück; dann wurden die Vasallen des Antichrist zum Kampfe gegen die Deutschen berufen, aber im Treffen überwunden. Nun liess jener durch seine Heuchler einen Lahmen herbeiführen, den er gehend machte, einen Aussätzigen, welchen er reinigte; da begann der König der Deutschen im Glauben zu wanken. Und als ferner eine Bahre hereingetragen ward, dar-

*) *Judaea et Jerusalem nolite timere*
Sciens te auxilium Dei cras videre.
Nam tui fratres adsunt, qui te liberabunt,
Atque tuos hostes potenter superabunt.

auf ein Mensch lag, der sich stellte, als ob er in der Schlacht gefallen sei, und als dieser auf das Wort des Antichrist wiederum lebendig ward, da glaubte jener, nicht länger zweifeln zu dürfen; er leistete willig den Eid der Treue und empfing, gleich den anderen Königen, das Zeichen auf der Stirn. Alle Untergebenen wurden nunmehr vom Antichrist gegen den babylonischen König ausgesandt, den sie durch einen siegreichen Kampf nöthigten, ebenfalls ein Dienstmann des Antichrist zu werden. Nachdem dies geschehen, kehrte ein jeglicher auf seinen Sitz zurück. Sodann trat eine zweite Pause ein.

Ich war höchlichst vergnügt, dass Alles bisher nach Wunsch abgelaufen war, und hatte somit auch für den letzten Theil das Beste zu hoffen. Bruder Gottschalk, den ich öfters beobachtet, war keineswegs müssig gewesen, obgleich ihm bisher noch kein Theil an der eigentlichen Handlung zugekommen war. Er hatte öfters das von Siegfried beschriebene Pergament vorgenommen und pathetisch darin gelesen, als ob es das Gesetz des alten Bundes sei, das er durch seine halbverhüllende Binde zu studiren suche. Zuletzt hatte er es eingesteckt und sorglos dem Spiele zugesehen. Siehe, da kam plötzlich, als ich eben mit den letzten Anordnungen beschäftigt war, der Bruder Siegfried, der seinen Rausch ausgeschlafen hatte, höchst zerknirscht und reumüthig auf mich zu; er erstarrte, als ich ihm zeigte, auf wie stattliche Weise der Platz, den er verschmäht, ausgefüllt sei. O mein Werner, sagte er zu mir, wie habe ich mich so thöricht gegen dich vergangen! wie fühle ich mich beschämt, dass ich nunmehr so gänzlich von der Mitwirkung an diesem erbauungsreichen Spiele ausgeschlossen bin! — Ich antwortete nichts. Und was, fuhr er fort, was wird der Abt, unser theurer Vater Konrad, sagen, wenn er erfährt, dass mein kindischer Eigensinn das Fest, dazu er so viele vornehme Herren geladen, fast auf schmähliche Weise unterbrochen hätte. Je nun, antwortete ich, du weisst, Bruder Siegfried, dass Konrad's Güte selten eine sonderlich schwere Busse auferlegt. Zwar, du hast das Gebot des Gehorsams ebenso verletzt, wie das der Mässigkeit — Bruder, unterbrach er mich entsetzt, ich will mich kasteien, ich will die schwersten Büssungen an mir vollziehen! aber die Schmach, wenn mir der Abt öffentlich dergleichen auferlegt, ich glaube: es brächte mich zur Verzweiflung! — Mich dauerte der arme Tropf. Höre, sagte ich zu ihm, Bruder Siegfried, ich weiss einen Rath; es ist noch eine Rolle, die du allenfalls übernehmen könntest; es ist dabei nichts zu sprechen. Wir wollen sagen, Gottschalk selbst habe die Synagoge zu spielen gewünscht. Er fiel mir mit Freudethränen um den Hals. Lass das, fuhr ich fort, bis wir Zeit haben. Schau her, da ist ein Teufelskleid, das ich mir selber zugedacht hatte, um in der letzten Scene, wenn meine Prophetenrolle vorüber, Zuschauer und Mitspielende gebührlichst zu überraschen. Nur schnell, stecke dich ohne Schaudern hinein; die Krallen und Hörner thun dir nichts. Ich unterrichtete ihn nun, was er zu thun hätte. Zitternd über sein eigenes Aeussere liess er sich von mir in seinen Versteck führen, indem er ein Paternoster über das andere vor sich hin murmelte.

Darauf begann, während der Abend bereits leise zu dämmern anfing, der letzte Theil des Spieles. Alle Nationen hatten dem Antichrist gehuldigt; es fehlten nur noch die Juden. Er sandte nunmehr zur Synagoge und liess sie auffordern, ihm, als dem lang erwarteten Messias ihre Verehrung darzubringen. Willig verstand sie sich dazu. Indem sie aber auf ihren Sitz zurückkehren wollte, traten die beiden Propheten Henoch und Elias herein; sie sangen ein Lied von dem wahren Messias, der durch sein Sterben den Tod getödtet habe und dessen Gericht nahe bevorstehe; sie nannten sich, welche der Herr lebendig der Erde entrückt hat, als die altverheissenen Zeugen solcher Kunde. Sie nahmen der Synagoge den verhüllenden Schleier ab, also, dass sie nunmehr die Wahrheit frei erkennen und bestätigen mochte. Da stürmten die Heuchler, welche den Vorgang mit angesehen, zum Throne des Antichrist und verkündeten ihm, was geschehen. Dieser liess die Propheten vor sich führen und befahl ihnen, seine Gottheit anzuerkennen. Sie weigerten sich dessen und nannten ihn mit schmachvollen Namen. Da rief er seine Schergen und liess die Propheten hinausführen zum Martertode. Sodann sandte er Boten an alle Könige, dass sie sich zu ihm versammelten und ihm als dem wahrhaftigen Gott ihr Opfer darbrächten. In festlichen Zügen wallten sie nunmehr von allen Seiten zum Tempel herbei. Aber in dem Augenblicke erhub sich ein furchtbarer Donner über dem Dache des Tempels und eine Feuerflamme fuhr nieder auf den Antichrist, davon er zu Boden stürzte. Auf das Signal dieser Flamme wur-

den rings um den Rand des Tegernsees, welcher vor den Blicken der Zuschauer hingebreitet lag und gemach in der Abenddämmerung zu verschwimmen schien, lodernde Feuer angefacht, also, dass man meinte, die ganze Erde sei in Flammen aufgegangen und das jüngste Gericht solle in Wahrheit beginnen. Auch Bruder Siegfried hatte meinen Auftrag wohl gemerkt und war in demselben Augenblick auf den Antichrist losgestürzt, dem er sich wie ein Alp um die Schultern hängte. Wahrhaft entsetzt über das unerwartete Schauspiel, fuhren die Opferer auseinander, während jener angstvoll davon rannte, indem er vergebens die schauderhafte Bürde von sich zu schütteln bemüht war. Nunmehr trat die Kirche, einen feierlichen Hymnus anstimmend, mit ihrem Gefolge vor in das Gedränge der verwirrten Völker, welche sich alsbald zu ihren Seiten ordneten und wiederum zum wahrhaften Glauben zurückkehrten. Ein Lobgesang, in welchen rings die Zuschauenden mit einstimmten, beendete das Spiel.

Konrad liess mich zu sich auf das Schaugerüst rufen, wo er sich mit den vornehmeren Gästen befand. Du hast, sagte er zu mir, du hast, mein Sohn Werner, ein grosses Werk, dergleichen wir bisher noch nicht gesehen, ersonnen und hast es auf würdige Weise durchgeführt. Du hast uns allen erbauliche Eindrücke mitgetheilt, die gewiss nicht sobald verlöschen werden. Fahre fort, die edlen Kräfte, welche der Herr in dich gelegt, zur Verherrlichung seines heiligen Namens und zur wahrhaften Erbauung deiner Mitmenschen jederzeit anzuwenden. Gerührt schloss er mich in seine Arme und küsste mich. Hierauf näherte sich uns die Gräfin Lauretta. Erlaubt, hochwürdiger Vater, begann sie, dass ich, die ich freilich nur ein Weltkind bin, meinen Dank auf weltliche Weise ausspreche. Bruder Werner! ihr habt heute durch euer frommes Festspiel einen siegreichen Kampf mit manch einem weltlich verhärteten Gemüthe bestanden; ihr habt, wie ein edler Ritter, für den heiligen christlichen Glauben gekämpft. Siegreiche Ritter empfangen sonst ihren Lohn durch die Hand der Frauen, und so überreiche ich euch diese Kette, dass ihr dieselbe zum Gedächtniss des heutigen Tages traget. Andere drängten sich zu mir, mir Lob und Dank zu spenden; verwirrt und beschämt ging ich die Stiegen herab. Als ich bei Marcellus, dem Cistertienser, vorüberkam, rief der mir zu: Glück zur Kette, Herr Ritter! und was die Kanzeldecke von heute morgen anbetrifft, da sind wir quitt; denn wie ich eure zierliche Arbeit zerschnitten habe, so habt ihr, mein edler Dichter und Schauspieler, jegliches ernste Wort, das ich auf der Kanzel gesprochen, zu nichte gemacht!

Es war dunkel geworden. Windlichter und Fakeln waren von allen Seiten, den Herrschaften heimzuleuchten, herbeigebracht worden. Alles zog nunmehr in seine Wohnungen und Herbergen zurück. Ein festliches Mahl beschloss für die hohen Gäste des Klosters die Freuden des Tages. Uns Brüdern ziemte es zwar nicht, daran Theil zu nehmen, aber ein für uns besonders zubereiteter Tisch hielt uns vollkommen schadlos; denn wir hatten dessen, nach den mannigfachen Anstrengungen des Tages, allerdings am Meisten nöthig. Der Bruder Kellermeister hatte ausdrücklichen Befehl vom Abte erhalten, heute von den besten Weinen aufzusetzen; und dem Weine ist der Gesang ein guter Gefährte. Der blasse Cistertienser, der in seine Zelle gegangen war, störte uns nicht und Gottschalk belebte die Gesellschaft mit den fröhlichsten Einfällen, indem er besonders den armen Bruder Siegfried zur Zielscheibe seiner Laune machte; dieser jedoch, froh mit einem blauen Auge davon zu kommen, liess alles über sich ergehen. Wacker stimmte in Gottschalks Späße der lange Bruder Sincerus ein, der den Antichrist gespielt hatte und Siegfrieds Teufelei gebührend erwidern zu müssen meinte. In Lust und Fröhlichkeit endete der Tag des Festes.

(Fortsetzung folgt.)

Gelegentliches ueber Kirchenbau.

Von einem evangelischen Kunstfreunde.

Es ist in diesen Blättern mehrere Male von verschiedenen Seiten her über die gegenwärtige Bedeutung und das Gelingen des Kirchenbaues, sonderlich in evangelisch-deutschen Ländern, die Rede gewesen. Hiedurch veranlasst, wage ich noch einige Gedanken über diesen Gegenstand.

Die Kunst überhaupt hat, wie mich dünkt, im Mittelalter und den darauf folgenden Jahrhunderten ihrer Blüthe eine, von der jetzigen Zeit verschiedene Quelle. Früher entsprang sie aus einem Gemeinsinne der wirksamsten Art. Dieser ward getragen von einem Religionsgefühle, das seinen Mittelpunkt hatte

in den sinnlichen Empfindungen des, um den täglichen Unterhalt arbeitenden Volks, von wannen es sich den übrigen, gleichfalls noch sinnlicher fühlenden und den Zuständen des Volks sinnlich verwandten höhern Klassen mittheilte. An diesen, religiös begründeten realen Gemeinsinn schloss sich die Kunst und ward zum unmittelbaren Ausdrucke desselben. Ihre Erzeugnisse waren durch sich selbst klar, denn sie waren zugleich das Darzustellende selber.

Nicht so in gegenwärtiger Zeit. Alles was unser gesellschaftliches Leben wesentlich zusammenhält, Religion, Recht, p. p. sind nicht vermittelt durch volksthümliche, sondern durch wissenschaftliche Thätigkeiten — ich meine nicht bloss der Schule, sondern der Gebildeten überhaupt. So auch die Kunst. Sie ist nichts Gemeinsames, nichts Reales, das Volk nimmt, mehr oder weniger, nur einen passiven Antheil an ihr. Dies ist der historisch-natürliche Standpunkt der Kunst, und mehr dürfen wir von ihr nicht verlangen. Indess ist solche Zeit nur als Uebergangsperiode anzusehn, falls auf einen dauernden Zusammenhang der verschiedenen Klassen der Mitbürger überall gerechnet wird. Die Gebildeten, die Gelehrten, die Künstler p. p. werden bemüht sein müssen, ihren Ideen und Erfindungen immer mehr Form und praktische Geltung zu verschaffen; sowie die untern Klassen durch Unterricht sich jenen zu nähern und mit deren Hervorbringungen vertraut zu machen haben, um endlich von diesem arbeitseligen Dasein aus, wo in mächtiger Sinnenwahrheit der Gott der Volksnatur waltet, den Maassstab zu finden für das Echte, was bleiben und dauern kann! — Alles und jedes aber, was in solcher Zeitperiode allgemeiner Entwickelung hervorgebracht werden mag, sei es im öffentlichen oder Privatleben, für die Kirche oder den Staat, kann seiner innern Bedeutung nach, einstweilen immer nur als Versuch gelten. So auch in der Kunst, namentlich der Baukunst, insonderheit von Kirchen.

Es giebt, scheint mir, zwei Hauptansichten von der Grundform neu zu erbauender Kirchen, namentlich in evangelischen Ländern. Die eine verlangt die Fortdauer der sogenannten gothischen oder germanischen Pfeiler mit ihren Kreuzgewölben; die andre sucht die antike, sonderlich griechische Säule und die Construktion aus der Horizontallinie geltend zu machen. Jene meint, die Ehrfurcht für die althergebrachte Form als Grundlage auch eines gegenwärtigen, lebendigen Andachtgefühls gebrauchen zu müssen; diese erklärt die mittelalterliche Bauform der Kirchen für individuell und dies Individuelle für veraltet: sie müsse sich auflösen in eine allgemeine, wissenschaftlich- und naturwahre Bauform — und dies sei die antike. Fassen wir diese beiden Ansichten zusammen, so zeigt kaum etwas mehr den Charakter unsrer Zeit, als dass diese Ansichten, in sich selbst so verschieden, ruhig neben einander entstehen, einander berühren und durchdringen können, ohne den religiösen Sinn selbst zu gefährden; ja man kann zuversichtlich annehmen, dass sie diesen selber (wenn etwa auch entfernt oder unbewusst) zur Quelle haben, gleichwie sie ihm Anlass und Stoff zur fernern Entwickelung darbieten: — so gewiss ist es, dass das Wesen echt christlicher Religiosität unabhängig von Form ist, ja diese allein erst durch jenes gefunden werden mag. Kündigt sich nun auf solche Weise unter uns das Bedürfniss an, den christlich evangelischen Gemeinsinn in der Form von Kirchengebäuden befriedigt zu sehen, so hat jene Verschiedenheit der Ansichten von möglichen Bauformen, auch als kirchliche Gemeindeangelegenheit, ein besonderes Interesse.

Was nun zuerst jene Ansicht betrifft, welche die alte germanische Bauform, als Grundtypus, auch bei neu aufzuführenden evangelischen Kirchen, erhalten haben will, so wird zuförderst jedermann zugeben, dass so ein altes, in diesem Style aufgeführtes Gebäude die entschiedenste Uebermacht über das christliche Gemüth ausübt, das es auf der Stelle vom Irdischen absondert, das Gemüth zum Himmel erhebend, Unterwürfigkeit und Demuth verlangt; indess dürfte von der andern Seite nicht zu verkennen sein, dass es auf eine grosse, herrschende wie beherrschte Glaubensgemeinde hindeutet und den Einzelnen mehr als Mitglied derselben, denn als Individuum in seiner Persönlichkeit und sittlichen Freiheit erfasst und behandelt. Muss diese Bauform darum als historisch-individuell gelten, so fragt sich nunmehr, ob denn die antike es weniger sei, und ob sie wirklich auf einem allgemeinen, nothwendigen Principe ruhe? — Der Süden, insonderheit das Griechenthum der alten Welt, erfreut sich einer Naturunmittelbarkeit, eines Sinnenglücks, einer Kinderunschuld, welche durch die Ruhe und Harmonie des inneren Lebens wie der Erscheinungen dem Allgemeinen und Nothwendigen nahe verwandt sind.

Der Nordländer, an sinnliche Disharmonie klimatisch gefesselt und durch geistigen Aufschwung zum Allgemeinen und Nothwendigen hingedrängt, fühlt sich durch die Erzeugnisse des Süden unwiderstehlich angezogen, das Lückenhafte seines Daseins durch engere Verbindung mit demselben zu ergänzen; — wobei er indess, wie einerseits sich selbst, so andrerseits das Eigenthümliche des Gegenstandes nur zu sehr aus den Augen zu verlieren pflegt, — denn auch der Süden hat seine Individualität! — Jene Tempel mit ihren Säulen und der Konstruktion aus der Horizontallinie sprechen eben die Naturunmittelbarkeit, das Sinnenglück, die Kinderunschuld als durch und durch individuelle Eigenschaften aus, und gerade darin, dass diess in solcher Unbefangenheit und Vollkommenheit geschieht, liegt der Zauber, über welchen der Nordländer sich nicht andern verständigen kann, als dass er die Erzeugnisse des Süden in das Allgemeine und Nothwendige, worauf er seiner Natur nach hingewiesen ist, kleidet. Indess kann diese Verfahrungsart zuvörderst nur ein formales Resultat gewähren, denn das Wesen beider Individualitäten ist seiner Quelle nach so sehr von einander verschieden, dass das eine nicht unmittelbar an die Stelle des andern treten kann, ohne dieses zu verdrängen oder zu verletzen. Der Nordländer, in seinem herben Klima und einer disharmonischen Natur aufgewachsen und an das Uebersinnliche als vermittelndes und ergänzendes Princip gewiesen, kann ohne stark und entschieden hervortretende Individualität nicht leben, nur von hieraus kann er seinen Gott wahrhaft verehren, und darum verlangt er Tempelformen, die solcher Individualität entsprechen: denn wie überall, so auch in der Kunst, kann nur in dem Sinnlichwahren das Religionswahre zur Erscheinung kommen und wirksam werden. Die antike Säule ist aber dem Nordländer nichts Sinnlichwahres. Sie lässt in ihrer freistehenden, schlanken, abgerundeten Gestalt die Einwirkung der herbsten Erscheinungen des Klima zu — Kälte, Wind, Nässe — und die Decke, von solchen Säulen getragen, wehrt gerade das ab, wonach der Nordbewohner verlangt, Sonnenlicht und Wärme. Ein Nordländer, der es wirklich ist, wird sich beim Anblicke antiker Säulen in seinem Vaterlande, jederzeit unbehaglich fühlen, er wird zu frösteln meinen und sich der Zugluft ausgesetzt glauben; falls er die Säulen nicht etwa als zum Tragen verdammte, versteinerte Riesen eines frühern Weltalters gelten lässt; nur die Gebildeten, gegen die Einflüsse des Klima wie einer germanischen Phantasterei hinlänglich gesichert, werden eine Art wissenschaftlich-artistischen Wohlgefallens daran haben, oder sich einzubilden geneigt sein. — Ist nun aber die antike Säule im Norden sinnlich und volksthümlich unwahr, so kann sie auch nicht zu religiösen Zwecken gebraucht werden. Zwar giebt es eine christliche Moral, die sich der platonischen nähert, und einen Glauben, der durch Wissen bedingt ist — diese möchten sich vielleicht mit der Umgebung von griechischen Säulen vertragen; allein eine Religion, die sich auf Erlösungsbedürftigkeit und Demuth gründet, hat zu tiefen Ernst, als dass sie sich Bauformen, die einen unmittelbaren Naturism und ein glückliches Sinnenleben ankündigen, geradezu aneignen könnte. Die Sphäre, in welcher allgemein ergreifende oder auch nur befriedigende Tempelformen für europäisch-evangelische Gemeinden unsrer Zeit aufgefunden werden könnten, scheint viel höher zu liegen, als Griechenthum und Gothenthum — und bis zu dieser Sphäre, wo wir vielleicht beide Bauformen mit eigner innerer Wahrheit anwenden könnten, sind wir freilich noch nicht gelangt; werden sie auch schwerlich erreichen, bevor nicht neben der geistigen Entwickelung ein wirklich evangelisches Gemeindeleben aller Stände und Bildungen unter uns erwacht ist!

Indess kündigt sich der Wunsch nach neuen Tempelformen bei Einzelnen unter uns auf mannigfache Weise an — und es sind darum die Schinkelschen Entwürfe der Art, in den von ihm herausgegebenen Heften gewiss überaus verdienstlich und der Entwickelung von Ideen über diesen Gegenstand ungemein förderlich. So unter andern wird man, bei dem Entwurfe der Gertraudskirche in Berlin, Heft 5., bedenklich, ob wir gegenwärtig wohl überall noch befugt sind, Kirchen im alten, rein gothischen Style zu erbauen? — Es will mir vorkommen, als wenn es nunmehr nicht ohne die Absicht, auch gothisch zu erscheinen, geschehen könne — eine Absicht, die, so unbefangen sie gefasst sein mag, doch das Unmittelbare, die Geistesunschuld, und somit den Zauber dieser Bauform aufhebt. Der Zauber aber dieser, wie aller ursprünglich religiösen Bauformen beruht darauf, dass der Bauende an sie als die einzig und ewig wahre glaubt. — Dagegen thut im 4ten Hefte Bl. 37. die Perspektivische Ansicht des Entwurfs No. 5 einer Kirche in der Oranienburger

Vorstadt bei Berlin, durch glückliche Verbindung des Mittelalterlichen und Antik-modernen eine wohlthuende Wirkung: nicht etwa wegen Freiheit und Kühnheit der Erfindung — Eigenschaften, die sonst diesen Meister zu charakterisiren pflegen, sondern durch Ruhe, Milde, in sich gesammelte Stille, insonderheit aber durch ein Etwas, das ich nicht anders als durch keusche Anspruchlosigkeit zu bezeichnen weiss — eine Eigenschaft, welche dem Wesen echter Frömmigkeit unter uns mehr entsprechen dürfte, als Freiheit und Kühnheit es vermögen, die, wenn ich nicht irre, oftmals und nicht bloss im Reiche der Kunst — aus flacher liegenden Quellen zu entspringen pflegen. Schildener.

KUNSTLITERATUR.

Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Mit Leonardo's (in Kupfer gestochenem) Bildniss und vier Stein-(druck)tafeln. Leipzig, 1834. 8. S. 268 und XII.

Der Leser, welcher aus dem ebenso schlichten wie bedeutsamen Titel dieses Buches auf den Inhalt desselben schliesst, wird ohne Zweifel vermuthen, dass hierin das Leben des Leonardo, die Verhältnisse, in denen er zu seiner politisch bewegten Zeit stand, seine künstlerische Entwickelung und Wirksamkeit, überhaupt sein allseitiges unbegränztes Streben dargestellt seien, und zwar, wie alles dies aus der eigenthümlichen Anschauung des Verfassers hervorgegangen. Die Vermuthung ist aber falsch.

Der Verfasser selbst sagt in seiner (von Wien, Mai 1833, datirten) Vorrede, dass er ursprünglich nur eine deutsche Uebersetzung von dem Werke des Italieners C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci**) zu liefern beabsichtigt habe; dass seine hinzugefügten Erläuterungen jedoch bald so angewachsen seien, dass er sich genöthigt gesehen, dieselben mit den Angaben Amoretti's zu einem Ganzen zu vereinigen. Das Buch ist somit gleichwohl nichts mehr als eine Uebersetzung von Amoretti's Werke mit „Erläuterungen" des sog. Verfassers.

Amoretti verspricht, zufolge des von ihm gewählten Titels, „historische Memoiren über das Leben, die Studien und die Werke Leonardo's." In diesem Betracht ist seine Schrift höchst bemerkenswerth und von grosser Wichtigkeit für das Studium der Kunstgeschichte. Auf's Sorgfältigste sind hier die einzelnen, oft sehr abgerissenen Zeugnisse zusammengetragen, welche bei den Zeitgenossen oder in Leonardo's eigenen Handschriften zerstreut, sich vorfinden und aus denen mit Sicherheit über seine Lebensumstände, Arbeiten und Pläne, besonders in Bezug auf deren Zeitbestimmung, Schlüsse gezogen werden können. Angaben über seine Schriften, seine Studien, seine künstlerischen und mechanischen Produktionen schliessen das Werk. Es ist die trefflichste und eine durchaus nothwendige Vorarbeit, um Leonardo in seiner ganzen grossen Eigenthümlichkeit darstellen zu können. Wir müssen dem Verfasser des deutschen Buches für die gute Absicht, jenes durch eine Uebersetzung auch bei uns mehr zu verbreiten, dankbar sein.

Ist das neue Buch also nur eine Uebersetzung, so wäre freilich zu wünschen gewesen, dass das, was der Verf. hinzugetragen, wenn auch vielleicht Bedeutendes, doch gesondert, in Anmerkungen und Nachträgen, gegeben wäre. Man wüsste sodann wenigstens gleich, ohne Amoretti's Buch selbst zur Hand zu nehmen, wo dieser aufhörte und wo der Graf Gallenberg anfinge. Da dem jedoch nicht so ist (und es wechseln beide Verfasser wirklich auf eine eigenthümlich naive Weise, ohne Beiderseitiges irgend zu verschmelzen); so bleibt dem Leser vielleicht die Hoffnung, durch sonderlich neue, geistreiche Gedanken entschädigt zu werden? — Aber der Leser irrt auch hier; es werden nur gelegentlich einige höchst bekannte kunstgeschichtliche Erläuterungen von Sulzer, Fiorillo, Lanzi u. dergl., nur einige Erklärungen Leonardo'scher Bilder von Wessenberg, Göthe u. a. mitgetheilt. Bruchstücke aus der begeisterten Charakteristik, welche v. Quandt der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien hinzugefügt, finden sich zwar auch hie und da eingestreut, ohne dass jedoch dieser treffliche, leider so kurze Aufsatz dem Verf. als Norm zu einer irgendwie geistreicheren Darstellung gedient hätte.

So hat wenigstens der Verfasser, wie er in der

*) Abgedruckt vor der Ausgabe von Leonardo's *Trattato della pittura*, welche die typographische Gesellschaft für die italienischen Classiker zu Mailand, 1804, veranstaltet hat.

Vorrede verspricht, „mit der Sorgfalt einer Biene alles, was nur in dieser Beziehung wichtig sein konnte," gesammelt? — Auch das nicht. Der Verfasser übersetzt z. B. Amoretti's, im J. 1804 geschriebene Angabe, dass Leonardo's Bild, Christus unter den Schriftgelehrten, von „einem Engländer" gekauft worden sei, ohne hinzuzufügen, dass das Bild seitdem eine Hauptzierde der englischen National-Gallerie geworden ist; er giebt, ebenfalls nach Amoretti, das allegorische Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit als im Palast Barberini zu Rom befindlich an, ohne in der Uebersetzung des „Lanzi (die er öfters anführt) gelesen zu haben, dass das Bild seitdem in den Palast Sciarra Colonna gekommen ist; er erwähnt nirgend der sehr bedeutsamen Winke und Angaben, welche v. Rumohr im zweiten Bande seiner italienischen Forschungen über Leonardo und mehrere seiner Werke gegeben hat. U. s. w. Ja der Verfasser geht soweit, dass er sogar augenscheinlichste Irrthümer Amoretti's, ohne darüber weiter nachzudenken, wiederholt. Amoretti erzählt z. B., Leonardo habe den Plan gehabt, die Basilika S. Lorenzo zu Florenz durch mechanische Vorrichtungen so zu erheben, dass durch eine untergelegte Treppe dem Gebäude die nöthige Bedeutsamkeit gegeben werden könnte. Bei einem neuen, weitläuftigen, aus vielfachen Construktionen zusammengesetzten Gebäude wäre ein solches Unternehmen lächerlich gewesen. Vasari berichtet dasselbe von der alten kleinen Taufkapelle S. Giovanni, einem einfach achtseitigen Gebäude, wobei der genannte Plan nur kühn war.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Graf Gallenberg eine andre, grössere Kapiteleintheilung gemacht hat als Amoretti. Wir haben an sich nichts gegen diese. Aber Amoretti's jedesmal bedeutende Kapitelanfänge unterbrechen nun oft störend den Faden des Textes. Dann finden sich Absätze bei G. G. wo der Inhalt des Textes eine enge Verbindung forderte und umgekehrt finden sich Zusammenziehungen, wo Absätze augenscheinlich nothwendig waren. Dies jedoch mag vielleicht dem Setzer zuzuschreiben sein, der wenigstens das Seine gethan hat, um durch eine Masse ärgerlicher Druckfehler (denen kein Verzeichniss derselben abhilft) das Mangelhafte des Buches zu vervollständigen.

Verdrehungen wie: Cinnabur, Felibinn, statt: Cimabue, Felibien, werden zwar dem Inhalte nicht schaden, da sie jedermann als solche erkennt; dagegen liest man unzähligemal: Lanzi, statt: Tanzi, zwei höchst verschiedene Autoren! u. a. Ebenso sind fast alle Citate von Leonardo's Handschriften verdruckt, so z. B. Seite 54: Z. A. statt: Q. A; S. 57: 12 K. statt Q. R; S. 66: 2 K. statt: Q. R. u. dgl. m.

Wozu überhaupt das Buch, unter solchen Umständen, herausgegeben sein mag? Wir wissen es nicht; doch mag es zuweilen wünschenswerth sein, auf dem Titel kunstgeschichtlicher Werke als Verfasser genannt zu werden. Wir bitten indess den geneigten Leser, der sich über Leonardo unterrichten will, lieber Amoretti's anspruchloses und praktisches Original zur Hand zu nehmen.

(Beschluss folgt.)

LITHOGRAPHIE.

Die ausgezeichneten Israeliten aller Jahrhunderte, ihre Portraits und Biographien, erstere lithographirt von den berühmtesten Künstlern in Paris, herausgegeben von Eugen Breza. (Derselbe Titel französisch) **Paris, 1834.** Gross fol. (Berlin bei George Gropius.)

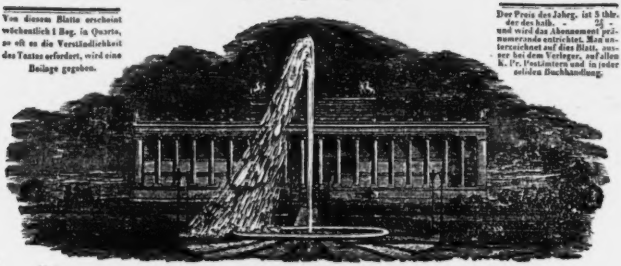
Die erste Lieferung dieses neuen grossartigen Unternehmens enthält 4 Portraits und 7 Bogen Text, welcher in deutscher und französischer Sprache abgefasst und von Dr. R. O. Spazier redigirt ist. Die Portraits sind höchst ausgezeichnet gearbeitet — mit Ausnahme des ersten, welches Moses, in ganzer Figur von Leon Noël gezeichnet, darstellt. Es ist eine komische Modefigur mit schönen Locken, Gigots und einem Mantel, der schwerfällig wie ein gemalter Theatervorhang um den Leib gewunden ist. Wozu wohl Michel Angelo seinen Moses erfunden haben mag? — Die folgenden Portraits sind: **Moses Mendelssohn**, von Noël nach Graff; **Abraham Furtado**, Präsident der Versammlung der jüdischen Notablen, welche in Paris, im Jahre 1806, von Napoleon zusammenberufen wurden, von A. Maurin; **Abraham Stern**, ein ausgezeichneter polnischer Mathematiker, von Garnier. Die letztgenannten Portraits gehören in ihrer geistreichen, charakteristischen Auffassung, in der trefflichen Zeichnung und dem schönen, reinen Druck zu dem Vollendetsten, was in dieser Gattung erschienen ist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 28. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Die geringen Vorbereitungen, welche ich zur Abreise nach Salzburg zu treffen hatte, waren bald fertig und Bruder Gottschalk trieb zum Abschiede. Graf Otto von Wolfrathshausen, der ein tüchtiges Reiter-Fähnlein den Kreuzfahrern zugeführt hatte und nunmehr ebenfalls gen Salzburg zu ziehen Willens war, um dort der Einkleidung einer Nichte im Nonnenkloster von St. Peter beizuwohnen, bot uns sein Geleite an, welches wir mit Freuden annahmen. Auch Marcellus, der Cistertienser, schloss sich unserem Zuge an; er hatte Aufträge an den neugewählten Erzbischof Eberhard von Salzburg.

Ich war bisher noch nie länger als einen Tag ausserhalb der Klostermauern gewesen; wie ungeduldig pochte mir das Herz, wie erwartungsvoll betrachtete ich die Welt, die draussen lag! Und doch, als der Abschiedsmorgen heran kam, ward mir gar schwer und seltsam zu Muthe. Vor der Sonne bereits war ich aufgewacht; ich ging hinab in den Klostergarten, der noch still und in halber Dämmerung da lag; der Frühling trieb seine ersten grünen Blätter und Blüthen hervor und eine Lerche sang draussen in die erquickliche Morgenluft hinein. In einer Ecke des Kreuzganges, der den Garten umgiebt, steht ein altes Madonnenbild und davor ein stets brennendes Lämpchen; hier hatte ich oft als Knabe zu der Gottesmutter gebetet. Ich habe meine irdische Mutter nicht gekannt, und die Heilige erschien mir stets in meiner kindlichen Unschuld als meine rechte Mutter, der ich all' meine kleinen Wünsche und Geheimnisse anvertrauen und offenbaren dürfe, und immer war, wenn ich zu ihr ge-

sprochen, eine grosse Heiterkeit über mein Gemüth gekommen. Nachsinnend hing ich die goldene Kette, welche die Gräfin Lauretta mir verehrt, als ein Weihgeschenk vor der Gnadenmutter auf und kniete nieder zum stillen Gebete. Nach einiger Zeit erweckten mich Tritte, welche den Kreuzgang herniederschallten; es war der Vater Konrad. Er hatte mich in meiner Zelle aufgesucht, mir seinen väterlichen Rath und treue Lehren mit auf den Weg zu geben. Goldene Worte waren es, die er zu mir sprach; o dass ich sie stets in meinem Herzen bewahrt hätte! Dann rief die Glocke zur Frühmesse.

Nachher ward es lebendig im Klosterhofe von Rossen und Rittern, die sich zum Aufbruche rüsteten. Die erste Tagereise wollten wir in Gemeinschaft der Kreuzfahrer machen, indem wir zu Anfange gleichen Weges mit ihnen ziehen mussten. Alles kam, dem Abte und den Brüdern für die gastliche Aufnahme während der Festtage zu danken. Der Abt ertheilte uns allen seinen Segen. Die Trompeten schmetterten und die schnaubenden Rosse stampften alsbald zum Thore hinaus. Uns dreien, dem Gottschalk, Marcellus und mir, wurden stattliche Maulthiere vorgeführt; noch einmal küsste mich der Vater, noch einmal reichten mir die treuen Brüder, die mir sämmtlich in Wahrheit zugethan waren, ihre Hände. Stumm ritten wir dem brausenden Zuge nach.

War mir zu Anfange der Reise auch bang und trübe zu Muth, so ist doch ein jugendliches Gemüth, welchem Gram und Reue noch fremd sind, gar bald wieder aufzuheitern; der fröhliche Morgen, der mich umgab, die heiteren Gespräche Gottschalks erweckten in mir meinen unbefangenen, leichten Muth. Heute zum erstenmal ward mir Musse und Gelegenheit, die Schaaren der Kreuzritter aufmerksamer zu betrachten. Welch ein lebendiges, mannigfach wechselndes Schauspiel bot sich meinen Augen dar, welch eine Pracht der Waffen, welcher Schmuck und Zierde der Kleidungen! wie lustig flatterten die Fähnlein auf Lanzen und Helmen im Winde! Freilich waren nicht Alle vornehme Ritter. Ausser dem Tross der Knappen folgte auch noch eine Menge seltsamen Volkes, welches im Kampfe für das Kreuz eine Sühne früherer Abentheuer zu hoffen schien; hier sah man manch ein Gesicht, in dessen wilden Zügen deutliche Kunde einer vormaligen, nicht eben ehrenvollen Lebensweise ausgedrückt war. Selbst Weiber fehlten dem Zuge nicht, welche gerüstet zu Rosse sassen und schwere Lanzen in den Händen führten. Allgewaltig war im Volke die Sehnsucht wach geworden, das heilige Land wiederum frei zu machen.

Gegen Abend kamen wir nach Helfendorf, wo die erste Rast gehalten werden sollte und wo wir uns ostwärts, gen Salzburg, von dem Zuge abwenden wollten. Helfendorf ist der Ort, an welchem der heilige Emmeram von Regensburg das Martherthum erlitt. An der heiligen Stätte las Marcellus den Kreuzfahrern noch eine Messe; dann wurden Zelte für die Nahtwohnung aufgeschlagen.

Am nächsten Morgen zogen wir mit einem geringeren Häuflein weiter. Als die Schaaren der Kreuzfahrer singend ihren weiteren Pfad verfolgten und ihre Waffen noch von fern im heiteren Sonnenlichte erglänzten, da wallte mir das Herz über vor Jugendlust und ich wünschte, dass es mir vergönnt sein möchte, gleich ihnen Waffen zu tragen und fröhlichen Muthes in den Kampf hinauszuziehen. Aber ich schämte mich des thörichten Wunsches, als der ernste Bruder Marcellus sein Maulthier zu uns lenkte. Er erkundigte sich bei Gottschalk nach den Verhältnissen der Geistlichkeit in Salzburg und vornehmlich nach dem Grunde der freieren, bevorrechteten Stellung, welche das Kloster von St. Peter gegen den Erzbischof und das Domstift behauptet. Gottschalk belehrte ihn, wie dies auf dem höheren Alter des Klosters beruhe, und ward hiedurch veranlasst, von dem Alterthum der Stadt selbst Einiges zu erzählen.

Ein gesegnetes Land, sagte Gottschalk, ist das Thal der Salzach, wenn der Fluss zwischen den hohen Gebirgen heraustritt und grüne, fruchtbare Flächen sich zu seinen Seiten hinbreiten; und es wohnen ringsumher, sowie in der Stadt Salzburg selbst, viel gute und fromme Leute, wie denn solches die Menge der stattlichen Kirchen und Klöster hinlänglich beweiset. Vor Zeiten aber war dem nicht also. Da hatten die Römer am selbigen Orte eine mächtige Stadt erbauet, Juvavia mit Namen, voll stolzer Marmortempel, in welchen sie den Bildern ihrer Abgötter, dem Jupiter und Herkules, der Venus und Juno, ihre gräulichen Opfer darbrachten. Und so fest hatte das Heidenthum hier gewurzelt, dass, als die milde Lehre des Evangeliums bereits von dem heiligen Kaiser Constantinus angenommen war, die Einwohner von Juvavia gleichwohl noch

festhielten an dem alten Aberglauben, und nur Wenige sich bekehrten und nur wenige Tempel dem Dienste des wahrhaftigen Gottes und seiner lieben Heiligen eingeräumt werden konnten. Darum hat das Strafgericht des Höchsten die sündige Stadt alsbald ereilet. Wilde Völkerstürme zogen über die blühenden Fluren herein; gebrochen wurden die festen Mauern und Thürme, umgestürzt die prächtigen Tempel, ermordet, wer von den Bewohnern nicht in das unwegsame Gebirge geflüchtet war. Und wie der Sturm, der die Eiche zerschmettern soll, des zarten Blümleins nicht schonen kann, so fanden bei dieser Verheerung auch die wenigen Christen, die in der Stadt geblieben waren, ein jammervolles Ende. Der heilige Maximus, der eine Felshöhle am Mönchberge bewohnte, da wo jetzt die Kreuzkapelle steht, ward sammt funfzig seiner frommen Gesellen vom Felsabhange herabgestürzt, also dass sie ihren Glauben mit dem Martertode bezeugeten. Die Stadt aber blieb zween Jahrhunderte lang in ihren Trümmern liegen und war ihr Name im Gedächtniss der Menschen ausgelöscht. Bäume und Gestripp wuchsen, wo einst die marmornen Säulen geprangt hatten; Füchse und Eulen nisteten, wo einst von lustigem Treiben die Strassen erfüllt waren. Da kam der heilige Rupertus in unser Land und erleuchtete dasselbe aufs Neue mit dem Lichte des heiligen Evangeliums. Auf den Trümmern von Juvavia gründete er eine neue Stadt und nannte sie, mit deutschem Namen, Salzburg. Er stiftete das Kloster des h. Petrus; er sammelte die Gebeine des heiligen Maximus und seiner Gesellen und bestattete sie ehrenvoll in dem neuerbauten Margarethenkirchlein. Zwar sollen ihm, wie man sagt, die bösen Geister, die hier von den Heiden verehrt worden sind, oftmals hinderlich gewesen sein, wenn er die Steine ihrer ehemaligen Tempel zum Bau christlicher Gotteshäuser benutzte; sie sollen ihm manchmal in Gestalt gräulicher Ungeheuer, manchmal auch als üppige verlockende Weiber entgegengetreten sein, ihn seiner frommen Arbeit abhold zu machen; auch erzählt man sich, dass sie noch jetzt zu nächtlicher Weile an den Stätten ihrer zerstörten Altäre umhergehen. Aber ein reines Gemüth, ein gutes Gebet und das Zeichen des heiligen Kreuzes haben mehr Macht als sie. Mit wahrhafter Erbauung betrachtet man die alten Bruchstücke mit Figuren und Inschriften, welche in den Fundamenten unserer Gotteshäuser eingemauert sind und den Sieg des neuen Glaubens einem Jeglichen darthun.

Ich konnte nicht umhin, innerlich über den guten Bruder Gottschalk zu lächeln, dass ihm das heidnische Alterthum und seine fröhliche Götterverehrung gar so gräulich und teufelisch bedünken wollte. Ich hatte daheim in Tegernsee manch eine alte Handschrift mit den wundervollen Dichtungen der alten Römer und mit mannigfachen Kunden ihrer unschätzbaren Kunstwerke gelesen und abgeschrieben; es war mir stets ein grosses Ergötzen gewesen, mich in die anmuthigen Spiele ihrer Phantasie hineinzuträumen. Wie freute ich mich, in Salzburg endlich, wenn auch nur geringe Ueberbleibsel aus dieser wunderbaren Zeit kennen zu lernen! Ich hütete mich indess sorgfältig, gegen meine Begleiter etwas von jener Ansicht laut werden zu lassen.

Das Gespräch ging nunmehr auf andere Dinge über; Marcellus nahm jedoch, der Sitte der Cistertienser gemäss, wenig Theil daran. Unter Anderen fragte mich Gottschalk, wie ich es dahin gebracht, dass ich, obgleich noch jung an Jahren, doch schon so manche Kenntnisse und Fertigkeiten in den verschiedenen Künsten erworben habe. Ich meine nicht, fuhr er fort, von wannen dir die köstliche Gabe selbst gekommen ist; du bist ein Kind des Glückes, und wärst du nicht mein lieber Bruder Werner und ziemte sich's für mein geistliches Kleid, ich möchte dich schier beneiden. Aber ein jeglich Ding will gelernt und fleissig geübt sein, ehe man zur Meisterschaft gelangt. Du musst wahrlich früh mit deinen Lehrjahren angefangen haben.

Weiss ich's doch, erwiderte ich, selber kaum, wie mir mein geringes Geschick zum Schreiben und Zeichnen in die Hand gekommen ist. Ich war ein Knabe von zehn Jahren als mich unser hochwürdiger Abt Konrad im Kloster aufnahm. Mein Vater war ein fahrender Sänger gewesen. Er hatte an den Höfen der Fürsten und Herren die alten Lieder von Siegfrieds Tod und von Chriemhilden Rache gesungen und es war ihm in früherer Zeit wohl manch ein ehrenvoller Empfang und manch ein kostbares Geschenk zu Theil geworden. Aber als er alt und schwach wurde und seine Stimme ihren schönen Klang verloren hatte, da mochten sie ihn nimmer hören und schmachvoll wurde er gar oft von den Schlössern fortgewiesen, denen er einst fröhliche

Stunden gebracht hatte. Bald waren die werthvollen Erinnerungszeichen einer glücklicheren Zeit für den nothdürftigen Unterhalt hingegeben, und wir mussten betteln. Da zehrte der Gram an seinem Leben und zu dem Alter gesellte sich eine schleichende Krankheit. Mildthätig nahmen uns die Brüder des Klosters Tegernsee auf; sie pflegten des siechen Greises, bis er, wenige Wochen nachher, starb. Der armen Waise erbarmte sich der fromme Abt und behielt mich im Kloster. Ich ward erst als Chorknabe gebraucht; und da ich berührig und behende war, so half ich gern, wo meine kleinen Dienste sonst gefordert wurden. Ich lernte schreiben, und Konrad selbst unterwies mich in den Wissenschaften. Bald wurden mir Bücher zur Abschrift gegeben; denn unser Kloster treibt dergleichen als ein gar einträgliches Gewerbe. Mit sonderlicher Freude malte ich die grossen Buchstaben aus und bemühte mich, die Schnörkel daran auf eine neue und kunstreiche Weise zu verschlingen. Da man mich dessen belobte, so versuchte ich auch Figuren in den Buchstaben anzubringen: ich sah den Brüdern, welche das Geschäft hatten, die Bücher mit Bildern zu schmücken, ihr Handwerk ab, ich liess mich in der Farbenmischung unterweisen, und meine Figuren geriethen bald ebenso gut, wie die ihrigen. Was ich im Kleinen, in den Büchern, auszuüben wusste, das versuchte ich nunmehr auch im Grossen an den Wänden. Ich übte mich erst insgeheim mit einer Kohle, bis ich im Stande war, die Verhältnisse richtig wiederzugeben; dann malte ich an einem Pfeiler unserer Kirche eine Mutter Gottes, und das Bild fand Beifall. Manch eine andere Arbeit ward mir darauf übertragen. Auf gleiche Weise habe ich mir aus den Gedichten, die mir zuweilen zur Abschrift gegeben wurden, die Regeln des Versbaues heraus gesucht und auch hier gingen mir ähnliche Arbeiten leicht von Statten. Und weil ich, aus meiner traurigen Jugendzeit, einen tiefen Hass gegen die Welt, die mir damals voll von Schlechtigkeit und Bosheit erschienen war, in meiner Brust trug, so bat ich, mich in den Orden aufnehmen zu wollen; gern erfüllte der Abt meine Wünsche. Man erliess mir, — ich hatte seither schon halb als Mönch gelebt, — das Probejahr, und frohen Herzens legte ich die Ordensgelübde ab. Wahrlich, es wird mich nie gereuen! Wo vermag mir die friedlose Welt eine Stätte zu bieten, da ich im Dienste der Kunst und Wissenschaft, deren Ausübung ja den Frieden des Herrn erforöert, leben könnte?

Ihr mögt euch, fiel Marcellus ein, ihr mögt euch nach eurer Gesinnung glücklich schätzen, dass es kein Cistertienserkloster war, darin euer Vater starb. Bei uns werden die Versemacher aus dem Kloster entfernt, und den Tand von Bildern und anderen Kunstwerken dulden wir weder in der Kirche noch im Kapitel oder Refectorium.

Herr Bruder, erwiderte Gottschalk, mir gefallen eure Bestimmungen nicht. Wie wollt ihr dem Höchsten ein Lied singen, wenn keiner ist, der es euch verfasst?

Die heilige Schrift ist reich an Liedern! rief Marcellus.

Und, fuhr Gottschalk fort, und was die Bilder anbetrifft, sagt die Kirche nicht selbst: die Bilder sind der Laien Bibel?

Der Laien, wohl, aber nicht der Mönche!

Ach Herr! des Menschen Herz ist ein trotzig und verzagt Ding. Seid ihr allezeit auf eurem Pfade so sicher, dass ihr nirgend der Ermahnung, der Anregung bedürfet? wie köstlich ist es, wenn euer Gedanke abirren möchte, und ihr schlagt euer Auge empor und nun stehen vor euch die Bilder unseres Herrn und seiner lieben Heiligen, die euch zur Nachfolge ihrer Tugenden aufrufen. Und ziemt sich's nicht, das Haus des Herrn würdig auszuschmücken? auf dass ein Jeglicher alsobald erkenne und spreche, wie Jacob: Wie heilig ist diese Stätte! Hie ist nichts anders denn Gotteshaus und ist die Pforte des Himmels.

Der wahrhafte Tempel des Herrn ist des Menschen Herz! Die Bilder aber, womit ihr Kirchen und Klöster schmückt, stören das Nachdenken und die innerliche Betrachtung; ihr buntes Farbenspiel ziemt sich nicht für den tiefen Ernst, welchen der christliche Gottesdienst verlangt. Darum verbieten sie die Gesetze unseres Ordens. Doch möget ihr immerhin Bilder der Heiligen darstellen; wer kann es euch verbieten? Aber wie wollt ihr jene Tapeten entschuldigen, deren ich jüngst in der Kirche von Tegernsee sahe und auf denen nichts enthalten ist, was das Gemüth zu frommer Betrachtung anregen könnte, sondern nur seltsames und fabelhaftes Gethier und Pflanzenwerk, wie sich dergleichen allenfalls für die Tempel ungläubiger Sarazenen schickt? Hier muss ich zu euch sprechen, wie der heilige Bernhard, mein hoher Meister, zu dem Abte von

Cluguy, als er dort gleiche Darstellung auf die Klosterwände gemalt sahe. „Was will, so schrieb er, was will im Kloster, vor den betenden Brüdern, jene lächerliche Tollheit, jene widerwärtige Schönheit und kunstreiche Widerwärtigkeit? was dort die unreinen Affen? was die wilden Löwen, die ungeheuerlichen Centauren, die gefleckten Tiger? was die kämpfenden Krieger, die blasenden Jäger? An einem Haupte siehst du viele Leiber und wiederum an einem Leibe viele Köpfe. Hier ist ein Hund mit einem Schlangenschwanz, dort eine Schlange mit einem Hundskopf; hier eine Bestie, die vorn einem Pferde, hinten einer Ziege, dort eine andere, die vorn einer Ziege und hinten einem Pferde gleicht. So viele und so mannigfach verschiedene Wunderlichkeiten zeigen sich hier, dass man lieber an den Wänden als in den Büchern lesen möchte; dass man den ganzen Tag in ihrer Betrachtung verschwenden möchte, statt über das Gesetz Gottes nachzudenken. Bei Gott! wenn ihr euch dieser Albernheiten nicht schämt, warum gereuen euch wenigstens nicht die Kosten einer solchen Arbeit?“ *) So der Heilige. Aber ihr nicht wahr? ihr werdet behaupten, dass auch diesen Thorheiten ein heiliger Sinn einwohne, dass auch sie dem Gemüthe des Beschauers zu sonderlicher Erweckung dienen. Ich aber danke dem Herrn, dass er mich vor euren Eitelkeiten bewahrt hat.

Mich verdross schon lange die Art und Weise, mit der der stolze Cistercienser unser gesammtes künstlerisches Treiben zu meistern suchte. Herr Marcellus, nahm ich das Wort, erlaubt, dass ich euch hierauf meine Meinung entgegensetze. Mich dünkt, dass der Mensch, wie an äusserer Bildung, so auch an geistiger Beschaffenheit gar verschiedenartig aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, und dass ein jeglicher in seiner Weise dem Herrn zu dienen sucht. Wenn euch die Bilder der Heiligen missfallen, meinetwegen! wenn ihr Anstoss nehmt an den Verzierungen, auf welchen die Phantasie, sich gleichsam erholend von ernsterer Arbeit und unschuldigen Träumen hingegeben, mannigfache Gebilde zu erfinden liebt, — meinetwegen! Wer aber versichert euch, dass ihr darum der Wahrheit näher, dass ihr besser seid, als unser einer?

Eine hohe Zornesröthe überflog Marcellus Gesicht; er warf mir einen wüthenden Blick zu, doch schwieg er und lenkte sein Maulthier abwärts. Ich peitschte das meinige an und trabte dem Zuge nach, hinter dem wir im Gespräche zurückgeblieben waren.

(Fortsetzung folgt.)

*) *Opera S. Bernhardi, T. I, p. 543.*

KUNSTLITERATUR.

Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Etc.

(Beschluss).

Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, im Folgenden den interessanten Brief mitzutheilen, welchen Leonardo zur Empfehlung seiner Talente an Lodovico Sforza von Mailand geschrieben hat. Amoretti giebt denselben als einen Beleg für die verschiedenartigen Richtungen und Kenntnisse Leonardo's; doch ist es, um den besonderen Ton des Briefes recht zu verstehen, nöthig, dass wir die Zeitverhältnisse, unter denen er geschrieben wurde, ins Auge fassen. Lodovico hatte seine Herrschaft durch Usurpation errungen; sein Regiment war das einer militärischen Despotie, und musste ein solches, zur Erhaltung seiner Herrschaft, bleiben. Gleichwohl sorgte er auf's Eifrigste, eigenem Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgend, für die Pflege der Wissenschaften und Künste. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden an seinen Hof beschieden, unter ihnen Leonardo da Vinci; letzterer, wie Vasari uns berichtet, als ausgezeichneter Musiker (er hatte namentlich eine höchst eigenthümliche Lyra erfunden) und Improvisator. Diese Angabe wird zwar von Amoretti als wenig ehrenvoll bestritten; Leonardo, so sagt er, könne nur nach Mailand berufen sein, um dort seine, nachmals so berühmte Akademie zu stiften. Doch sehe ich nicht ein, warum jenes nicht der Anlass, dies die Folge seines dortigen Aufenthalts gewesen sein könne; Goethe, um ein Beispiel aus unserer Zeit anzuführen, ward auch nur als Freund und Dichter an den Hof von Weimar beschieden, nicht um die Stelle eines ersten Ministers zu bekleiden, die ihm nachmals zu Theil wurde. Im Gegentheil scheint der in Rede stehende Brief gerade in der Absicht von Leonardo geschrieben zu sein, um eine seinen Fähigkeiten angemessenere Wirksamkeit zu erlangen; es geht aus demselben hervor, dass er sich bereits am Mailänder

Hofe befand, dass er aber eben noch keine bedeutende Stellung haben konnte. Indem Leonardo vor allen seiner Talente für Kriegskunst gedenkt, so durfte er liedurch bei Lodovico gewiss am meisten auszurichten hoffen.

Graf Gallenberg sagt von diesen Rücksichten, unter denen der Brief nothwendig betrachtet werden muss, kein Wort. Ueberdies ist seine Uebersetzung ebenso breitschweifig, wie häufig sinnentstellend. Die unten beigefügten Anmerkungen mögen dem geneigten Leser einige Beispiele davon geben.

In möglichst wörtlicher Uebersetzung lautet der Brief folgendermaassen:

„Indem ich, gnädigster Herr, gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer gesehen und betrachtet habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten halten, und (da ich überzeugt bin,) dass die Erfindungen und Arbeiten besagter Instrumente sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen: so werde ich mich bemühen — ohne jemand anders zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegene Zeit darbiete, so hoffe ich auf einen günstigen Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche kürzlich im Folgenden angeführt sind."

1. „Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche aufs bequemste zu transportiren sind und durch deren Hülfe man die Feinde verfolgen, so wie ihnen, wenn es Noth thut, entfliehen*) kann; und andere, welche sicher, durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind**) und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch verstehe ich***) die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören."

2. „Ich weiss bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben†) zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und andere Instrumente anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören."

3. „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder wegen der Festigkeit des Ortes und seiner Lage, in dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden (alte Kanonen) machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze oder Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf einem Felsengrunde steht."

4. „Ich verstehe auch Bombarden anzufertigen, die sehr bequem und leicht zu tragen sind; aus denen man kleine Ungewitter*) schleudern kann und deren Rauch dem Feinde grossen Schrecken, Schaden und Verwirrung zufügen wird."

5. „Item verstehe ich durch unterirdische, enge und gewundene Gänge, die ohne irgend ein Geräusch gemacht werden, zu einem gewissen (Orte) zu gelangen, dafern es nöthig wäre, unter Gräben**) und Flüssen hinzugehen."

6. „Item mache ich bedeckte, sichere und unangreifbare Wägen***); wenn diese zwischen die Feinde und ihre Artillerie eindringen, so wird eine jede, noch so grosse Menge von Soldaten geworfen werden. Hinter denselben wird die Infanterie unverletzt und ohne Hinderniss folgen können."

7. „Item, wenn es Noth thut, so werde ich Bombarden, Mörser und Passavolanten (andere Feldstücke) von schönster und zweckmässiger Gestalt, gegen den gemeinen Gebrauch, anfertigen."

8. Wo die Bombarden nicht angewandt werden können, werde ich verschiedene Arten von Wurfmaschinen und Schleudern†) und andere Instrumente von wunderbarer und neuer Wirkung verfertigen; und überhaupt werde ich nach der Verschiedenheit der Fälle verschiedene und unzählbare Dinge zum Angriff in Stand setzen."

9. „Und wenn man sich auf der See befinden sollte, so verstehe ich mich auf viele Instrumente, welche zum Angriff und zur Vertheidigung tauglich sind; auf Schiffe, welche allen, auch den grössesten Bombarden Widerstand leisten; auf Pulver und Rauch."

*) *Fugire.* G. G. übersetzt: „mit denen man den Feind . . . in die Flucht schlagen kann."

**) *Sicuri et inoffensibili da fuoco et battoglia.* G. G. übersetzt: „sehr sichere, die nicht angegriffen werden können, Feuer sprühen und zum Kriege tauglich sind." (Sic!)

***) *Et (sc. ho) modi.* G. G. übersetzt unnöthig breit: „Dann habe ich auch endlich die Art und Weise ersonnen."

†) *Fossi.* G. G. übersetzt: „Laufgräben."

*) *Minuti di tempesta.* G. G. übersetzt: „brennende Stoffe."

**) *fossi.* G. G. übers.: „Wälle."

***) *carri coperti sicuri ed inoffensibili.* G. G. übers.: „sichere, bedeckte, defensive, offensive Karren."

†) *briccole, manghani, trabuchi.* bei G. G. ausgelassen.

10. „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit jedem Anderen, in der Architektur, in der Errichtung von öffentlichen und Privat-Gebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten.“

„Item verstehe ich mich auf Sculptur in Marmor, in Bronze und Thon; ebenso auf Malerei, so dass man Vergleichungen mit einem jeden Anderen anstellen möge, und sei er, wer er wolle.“

„Auch werde ich die Arbeit des bronzenen Pferdes beginnen können, welches ein unsterblicher Ruhm und eine ewige Ehre sein wird des glücklichen Gedächtnisses Eures erlauchten Vaters und des berühmten Hauses Sforza.“ *)

„Und wenn jemand einige der obengenannten Dinge für unmöglich und unausführbar halten möchte, so erbiete ich mich bereitwilligst, einen Versuch in Eurem Park anzustellen, oder wo sonst es Ew. Durchlaucht belieben wird, Denen ich mich unterthänigst, soviel ich kann, empfehle.“ U. s. w. — F. Kugler.

*) Worte eines Sterblichen! — Zwar fertigte Leonardo das Modell zu der colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, oder wenigstens zu dem Pferde; aber es kam nicht zum Gusse, da nachmals, wie es scheint, Lodovico keine Gelder mehr zu solchem Werk übrig hatte. Und als Mailand im J. 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen als Zielscheibe.

Privatsammlungen zu Berlin.

Gemaeldesammlung des Herrn Consul Wagener,

Ehrenmitgliedes der K. Akademie der Künste zu Berlin.

Unter den Privatbesitzern der ausgezeichnetsten Gemälde, welche auf der letzten grossen Kunstausstellung zu Berlin, im Herbste 1832, ausgestellt waren, fand sich kein Name so häufig verzeichnet, als der des Herrn Consul Wagener. Die reichhaltige Sammlung dieses eifrigen Kunstfreundes enthält einen Schatz an trefflichen Meisterbildern; sie vermehrt sich täglich durch den Zuwachs bedeutender Werke. Es wird den geneigten Lesern dieser Blätter vielleicht nicht unerwünscht sein, wenn wir über den gegenwärtigen Zustand dieser interessanten Sammlung einiges Nähere berichten.

Lust und Liebe zur Kunst, Wohlgefallen an einer schönen und würdigen Ausschmückung der täglichen Wohnung sind überall der erste Grund zum Anschaffen von Kunstwerken. Vermehren sich dieselben jedoch so, dass nicht sie der Wohnung, sondern umgekehrt: die Wohnräume der Bilder wegen da zu sein scheinen, so wird es nöthig, ein besonderes Princip festzuhalten und die zu einer „Sammlung“ angewachsenen Gemälde nach einem solchen zu ordnen und zu regeln, falls der Besitzer nicht den Vorwurf eigenwilliger Caprice auf sich laden will. Viele Kunstwerke, in kleinem Raume zusammengedrängt, stören sich gegenseitig und vernichten eins die Wirkung des andern, wenn nicht ein durchgreifendes, ich möchte sagen: ein wissenschaftliches Band dieselben verbindet.

Die Werke der Kunst sprechen eine gewisse Sinnesrichtung der Zeit, in welcher sie entstanden sind, aufs Bestimmteste aus; sie gehören jederzeit zu den wichtigsten geschichtlichen Monumenten. Das geschichtliche Band wird somit überall eins der bedeutendsten sein, um eine Sammlung von Kunstwerken zu einem Ganzen zu vereinigen. Doch hat es für den Privatsammler aus naheliegenden Gründen in der Regel unüberwindliche Schwierigkeiten, einen nur einigermaassen vollständigen geschichtlichen Cyklus zusammenzubringen; sehen wir doch bedeutende öffentliche Sammlungen, die noch an vielen Stellen empfindlichste Lüken enthalten!

Leichter jedoch wird ein Ganzes herzustellen sein, wenn man sich vorzugsweise auf besondere Abschnitte, je nach besonderer Vorliebe für diese oder jene Epoche, beschränkt. Wir kennen treffliche Sammlungen von Werken älterer Italiäner, älterer Deutschen, späterer Niederländer u. s. w. Ein oder ein Paar Bilder aus anderen Zeiten und Schulen dienen in diesem Falle häufig dazu, durch ihren Contrast die eigenthümliche Richtung der Sammlung noch bestimmter darzulegen. Die in Rede stehende Gemälde-Sammlung des Herrn Wagener ist wesentlich der deutschen Kunst unserer Tage gewidmet; sie umfasst dieselbe mit einer solchen Vollständigkeit, dass — abgesehen natürlich von der grossen Schule der Freskomalerei, welche Cornelius in München gegründet — nicht leicht eine der gegenwärtig vorherrschenden Richtungen ganz übergangen sein dürfte. Wir sehen hier Werke von Künstlern Dresden's neben Berliner Bildern, Düsseldorfer neben

Münchnern, die beiden letzteren besonders zahlreich, u. a. m. Wir sehen einige Proben historischer Malerei neben den mannigfaltigsten Gattungen des Genre, Landschaften neben Marinebildern, Architekturstükken und Stilleben. Ueberall stossen wir, wie bereits bemerkt, auf Namen der ersten Meister unserer Zeit.

Die Sammlung besteht gegenwärtig aus ungefähr 150 Stücken. 30 von diesen, die in einem besonderen Kabinet aufgestellt sind, gehören jedoch nicht der eben erwähnten Richtung auf die heutige Kunst an, sondern bilden zu letzterer gewissermaassen die Einleitung, indem sie von älteren, meist niederländischen Künstlern herrühren. Auch unter ihnen finden sich einige treffliche Meisterwerke, welche interessante Vergleichungspunkte zu den Bildern der Hauptsammlung darbieten. Wir nennen von ihnen nur: eine eigenthümliche Landschaft des geistreichen **Gerhard van Battem**, eines Schülers von Rembrand, einen Wald neben einem Strome darstellend; eine andere kräftige Landschaft von **Lucas van Uden**, dem Gehülfen und Schüler von Rubens, mit einer von **Teniers** gemalten Staffage; ein lebhaft bewegtes Seestück von **Adrian van der Velde**; ein anderes mondbeglänztes Seestück von **Artus van der Neer**, auf dem im Vorgrunde, neben einem zur Ausbesserung umgewandten Schiffe, ein Feuer angezündet wird, so dass das Licht des Feuers und das des Mondes auf angenehme Weise contrastiren; zwei treffliche Architekturstücke von **Peter Neefs**, das Innere gothischer Kirchen darstellend; ein andres Architekturbild von **Albert Poel**, der Brand in einer am Wasser gelegenen Stadt; eine Gesellschaft von Männern und Frauen, fröhlich bei Wein und Musik, von **Palamedes**; ein reizendes Fruchtstückchen von **Joh. David de Heem**; verschiedene Bilder von **Dietrich**, dem talentvollen Nachahmer der niederländischen Meister, u. a. m. Unter verschiedenen Genrebildern **unbekannter** älterer Meister ist namentlich ein grösseres, welches das Innere einer Wochenstube mit vielen Figuren darstellt, höchst beachtenswerth. Hier zeigt sich in den kleinen Köpfen die grösste Mannigfaltigkeit im Charakter und momentanen Ausdrucke; die Führung des Pinsels ist ebenso sauber, als die Farbe kräftig und in glücklichster Wahrheit; es ist etwas von der markigen Art des vorzüglichen Portraitmalers **Theodor de Keyser** in diesem Bilde. (Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

München. Am 25. Juni wurden die noch übrigen, vom Maler **Rottmann** in den Arkaden des Bazars am Hofgarten ausgeführten Fresco-Gemälde enthüllt, die die Bewunderung des Publikums erregen. Von den älteren Fresco-Gemälden, welche merkwürdige Gegenden Ober-Italiens enthalten, ist der „Leuchtthurm von Genua“ ausgetilgt worden; an dessen Stelle sieht man nun „Trient.“ Die Darstellungen der neuen Fresco-Gemälde sind folgende: der Golf von Bajä, die Insel Ischia, die Stadt Palermo, Selinunt, Lucina in Girgenti (Tempel der Juno), Girgenti (Akragas), Syrakus, der Aetna, die Cyklopenfelsen, das Theater von Taormina, Messina mit der Scylla und Charybdis, Reggio und Cefalu. Ueber jedem dieser Gemälde steht ein mit Gold-Buchstaben geschriebenes und von König Ludwig verfasstes Distichon. Die Arkaden des Bazars gewähren nun einen wunderschönen Anblick, den wir, wie so viele andere Gegenstände aus dem Gebiete der bildenden Kunst, gleichfalls dem hohen Sinne des Königs für das Schöne und Edle verdanken.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die nächste General-Versammlung und Verloosung wird am 31. Juli d. J. stattfinden. Unter Andern werden Gemälde der Herren Ahlborn, Begas, Bendemann, Hildebrandt, Hübner, Köhler, Schröter und Sohn, wenn sie sämmtlich, wie wir hoffen, bis dahin vollendet werden, mit zur Verloosung kommen. Behufs derselben wird in Berlin die Liste der dort beitretenden Mitglieder am 1. Juli d. J. geschlossen, und werden diejenigen, welche dem Vereine beizutreten wünschen, ersucht, bis zu diesem Tage bei Herrn G. Gropius, Schlossplatz No. 1. sich zu melden und die Actienquittungen einzulösen.

Die Haupt-Actienrolle in Düsseldorf wird erst am 24. Juli d. J. geschlossen, und können daher schriftliche, mit Einsendung des Beitrags verbundene Anmeldungen, wenn sie bis zu diesem Tage hier eingehen, noch realisirt werden.

Düsseldorf, den 19. Mai 1834.

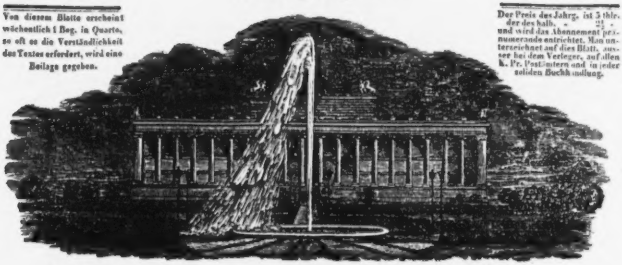
Der Verwaltungsrath des Vereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 29. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. " 22 " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, als allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Um die Gräfin Lauretta nicht zu sehr anzustrengen, konnten nur kleine Tagereisen gemacht werden. Die zweite Rast wurde in Aidling gehalten, wo wir bei dem Vogt des Schlosses, dem Grafen von Neuburg, eine gastliche Aufnahme fanden. Da es jedoch noch hoch am Tage war, so nahm Graf Otto gern das Anerbieten des Wirthes an einem Jagdzuge in der nahegelegenen Forst an; fröhlicher Hörnerschall erhub sich und verklang bald leiser und leiser in das Thal hinaus. Es litt mich nicht in dem engen Gemache, in dessen einer Ecke Marcellus gedankenvoll in seinem Breviere las, während Gottschalk sich in der andern behaglicher Ruhe hingab. Ich ging hinaus, das Schloss welches von Kaiser Karl erbauet ist, zu besehen. Gewaltig trotzten die festen Mauern und Thürme einem jeden feindlichen Angriff. Von der Zinne der Mauer schaute ich auf grünende Fluren und Waldungen hinab, die gen Süden durch die Kette des mächtigen Gebirges begränzt wurden. Hin und wieder klangen die Hörner der Jäger zu mir empor; Kraniche und Störche kamen in langen Zügen über die Berge hergezogen. Mir ward seltsam zu Muthe; ein Gefühl, das ich nie gekannt, erfüllte meine Brust. Was hemmet ihr Berge meinen Blick? so rief ich aus. Warum lasset ihr mich nicht die Wunder schauen, welche jenseit liegen und von denen die Pilger uns erzählen? Was bringet ihr Wandervögel für Kunde aus dem Blüthenlande des Südens?

Ich ging hinab in den Schlossgarten, der sich an den Südhang des Berges hinzog. Durch die schattigen Laubgänge vernahm ich das Spiel einer Laute

und eine Stimme, welche dazu ein provenzalisches Lied sang. Es war die Gräfin Lauretta. Ich wollte mich ehrfurchtsvoll entfernen, aber sie winkte mich zu sich heran. Ihr habt mich belauscht, sagte sie; ach! ich war eben in Erinnerungen an meine theure provenzalische Heimath vertieft. Werner, dass ihr das schöne Land meiner Jugend kennet! Dort ist die Heimath des Gesanges, der hier, auf dem unfruchtbaren Boden eures kalten Deutschlands, nicht gedeihen will. Dort ist die Heimath der Liebe! Dort ringen Sänger um die Gunst der Herrin und machen die Fesseln, mit welchen kalte Politik sie an den Gemahl schmiedet, leicht und minder drückend. Aber hier in Deutschland, — rauh tönen eure Lieder und athmen Kampf und Rache, aber die Stimme der Liebe haben sie noch nicht gelernt. Was ist Liebe? fragte ich verwirrt. O des Thoren, rief sie aus, schlägt denn unter dieser hässlichen Kutte kein Herz? Habt ihr denn, als ihr eure thörichten Mönchsgelübde aussprachet, zugleich gelebt, dass ihr aufhören wolltet, ein Mensch zu sein? Ist nie eine Sehnsucht nach etwas Fernem, Unbegreiflichem, Unerfasslichem durch eure Brust gezogen? — Ich fühlte mich bei diesen Worten wie auf einem Fehltritt ertappt; ich gedachte, wie ich vorhin von der Zinne der Mauer sehnsuchtsvoll in die Ferne geschaut, und musste zugleich an Tegernsee denken und an den frommen Vater Konrad und das Marienbild im Kreuzgange; seltsam blieben meine Gedanken getheilt zwischen den Erinnerungen an die friedliche Heimath und zwischen den Worten, welche die Gräfin zu mir sprach. Sie erzählte weiter von der Provence und wie es gekommen sei, dass man sie, ohne nach ihrer Einwilligung zu fragen, dem rauhen und habsüchtigen Grafen von Wolfrathshausen vermählt habe und wie sie nun sich im fremden Lande so ganz einsam fühle. Plötzlich klangen in der Nähe die Hörner der heimziehenden Jäger; sie sah mich an und bemerkte meine Zerstreutheit. Der Graf, mein Gemahl, kehrt zurück, rief sie, sich stolz aufrichtend; entfernt euch! Ich that, wie sie geheissen.

Sie beobachtete fortan auf der Reise gegen mich die vornehmste Zurückhaltung.

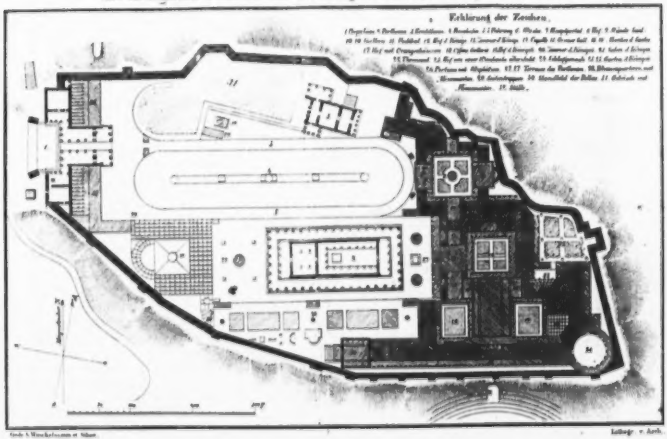
Ehrenvoll ward ich im Kloster des heiligen Petrus zu Salzburg, von dem Abte Ulrich und der versammelten Brüderschaft empfangen. Die Zelle, welche man mir einräumte, war heiter und bequem eingerichtet; sie lag gesondert von den Zellen der Klosterbrüder, mit freier Aussicht auf die Felsen des Mönchberges und den waldigen Abhang des höher gelegenen Schlossberges, den ein stattliches, mit Thürmen und zierlichen Erkern geschmücktes Schloss bekrönte. Im Kloster selbst war rege Thätigkeit; die Kirche und der Platz davor wurden festlich geschmücket, indem an einem der nächsten Tage mehrere junge Nonnen von dem neugewählten Erzbischof Eberhard eingesegnet und in das mit St. Peter verbundene Nonnenkloster eingeführt werden sollten; unter ihnen die Nichte des Grafen von Wolfrathshausen.

Bis nach Beendigung der Feierlichkeit blieb somit der Beginn meiner Arbeiten in der Kirche ausgesetzt. Ich benutzte die Zwischenzeit, um mich mit den Oertlichkeiten des Klosters und der Stadt bekannt zu machen; Bruder Gottschalk, dessen Begleitung ich mir vom Abte erbeten, führte mich herum und erklärte mir bereitwilligst, was uns an merkwürdigen Gegenständen vorkam. War ich zuerst erstaunt über den Umfang der Stadt, über die dichtgedrängten Häusermassen, die Pracht und Grösse der Kirchen, so erregten doch bald meine grösste Freude und meinen lebhaftesten Enthusiasmus die Bruchstücke von alten römischen Monumenten, welche ich hie und dort in den Gebäuden eingemauert fand. Mit welcher Ehrfurcht betrachtete ich jene verwitterten Inschriften, die von dem Dasein mächtigen Vorzeit Kunde gaben! wie erfreut war ich, wenn es mir gelang, Namen von Männern, welche an dieser Stelle gelebt und gewirkt, zu entziffern! wie fesselten mich jene zierlich gemeisselten Ornamente, deren Blattwerk die Formen der Natur täuschend wiedergab und sie doch edler darstellte, als sie in der Natur wirklich vorgefunden werden!

Vor Allem aber zog mich das Bruchstück einer Figur an, welches an der Grundmauer des Margarethenkirchleins, das auf dem Friedhofe von St. Peter steht, eingemauert war. Es war der untere Theil einer weiblichen bekleideten Statue, ohne sonderlichen Zierrath, noch sonst etwas, was das Auge des Vorübergehenden auf sich ziehen mochte. Betrachtete man es aber aufmerksamer, so zeigte sich darin die tiefste Weisheit des Künstlers, der es verfertiget. Nicht Marmor glaubte man hier zu sehen, sondern in Wahrheit ein zartes, von leichtem Winde zurückgetriebenes Gewand; und nicht allein das

PLAN

des Koenglichen Pallastes auf der Burg zu Athen, entworfen von Schinkel.



Gedr. b. Wenckebach in Berlin

Lithogr. v. Arch.

Gewand, sondern deutlich und höchst natürlich traten auch die Formen des Körpers an den Stellen hervor, wo das Gewand gegen sie gedrückt wurde. Zu verschiedenen Malen kehrte ich täglich hieher zurück, und stets entdeckte ich neue Vortrefflichkeiten, die aufs Neue meine Bewunderung erregten. Wie ist es möglich, sprach ich oftmals zu mir, im harten Steine ein solches Leben nachzubilden? Scheint hier nicht ein reizendes Weib mitten im Vollgenusse des Lebens durch einen furchtbaren Zauberspruch versteint worden zu sein? Glückselig der Künstler, welcher die lebendige Natur so innig zu erfassen und darzubilden wusste! — Und gedachte ich nun an die Werke unserer Bildner und an das, was ich bisher gezeichnet und gemalt, wie steif und gespensterhaft starr erschien mir dies Alles gegen jenes kleine Bruchstück! Wir vermochten Formen und Bewegung nur anzudeuten, so dass man allenfalls wissen mochte, hier sei eine Hand und hier ein Fuss dargestellt; der Schein des wahrhaftigen Lebens aber war uns allen fremd geblieben. So mischte sich zu meiner Freude an der Betrachtung jenes Bruchstückes freilich ein sehr niederschlagendes Gefühl.

Indess war der Tag des Festes herangekommen. Die Kirche war glänzend geschmückt, und in dem Nonnenchore, wo ich die noch leeren Wände mit Gemälden schmücken sollte, waren einstweilen kostbare Teppiche aufgehängt. Die Brüder hatten sich in zwei Reihen, längs der Pfeiler des Schiffes, aufgestellt, damit zwischen ihnen hindurch die Procession der Nonnen zum Hochaltare ziehen möge, wo bereits der Erzbischof in prächtigem Ornat ihrer harrete. Tribünen waren für die Anverwandten der Einzusegnenden errichtet, in deren Mitte Graf Otto und seine Gemahlin sassen. Ich hatte mich zu den Brüdern gesellt und den untersten Platz zunächst des Portales eingenommen. Unzählige Schaaren Schaubegieriger erfüllten die Seitenschiffe und den Platz vor der Kirche.

Da läuteten die Glocken, und die Brüder stimmten einen feierlichen Gesang an. Die Priorin, ein Crucifix tragend, trat herein; zunächst hinter ihr, paarweise, die Novizen. Die erste von diesen hatte ihr bleiches Gesicht zur Erde gesenkt; sie erschien mir wie ein Lamm, das man zum Opfer führt. Als sie hereintrat, schlug sie ihr grosses dunkles Auge auf; ihr Blick fiel auf mich. Eine Sekunde lang hemmte sie den Schritt; dann senkte sie ihr Angesicht wieder, tiefer als zuvor, und schritt langsam weiter. Die feierliche Handlung begann. Aber der Eine Blick war in meine Seele gefallen; ich sah und hörte nicht, was weiter vorging.

Schmerzliche, unsäglich schmerzliche Erinnerungen wachen in mir mit diesem Tage auf. Noch jetzt — und es liegt doch eine lange Reihe von Jahren dazwischen — stiehlt sich zuweilen ein banges Warum? aus meinen Lippen. Aber ich habe mein Haupt in Demuth beugen gelernt. Ich weiss, dass die Prüfungen, welche der Herr sendet, väterliche Prüfungen sind; dass er züchtiget, wen er lieb hat; dass eine Mutter der Gnaden für die reuigen Sünder bittet.

(Fortsetzung folgt.)

Neubau der Stadt Athen und des Koeniglichen Schlosses auf seiner Burg.

Zweiter Artikel.

(Hiezu eine lithographirte Beilage.)

Diejenigen, welche sich für das Wohlergehen Griechenlands, und besonders für das seiner künftigen Hauptstadt interessiren, haben bereits aus diesen Blättern (Museum 1834. No. 6. p. 48) ersehen, dass der Oberbau-Direktor Schinkel in Berlin den ehrenvollen Auftrag erhalten hat, den Entwurf eines Palastes auf der Burg zu Athen anzufertigen. Die Zeichnungen sind schon seit einiger Zeit vollendet, und bereits an Seine Königliche Hoheit, den Kronprinzen von Baiern, der diese Angelegenheit zunächst einzuleiten die Gnade hatte, abgesandt worden. Dem Unterzeichneten war die Einsicht der Originale vergönnt, und er wünscht, dass es ihm gelingen möge, in nachfolgenden Zeilen ein allgemeines Bild dieser höchst interessanten Anlage entwerfen zu können.

Ueber die Wahl des Platzes haben wir uns bereits im ersten Artikel (No. 24) ausgesprochen. Unter allen zu wählenden Lokalitäten war die Akropolis durchaus am meisten hiezu geeignet. Es soll nicht geleugnet werden, dass grade hiedurch Schwierigkeiten eigner Art hervorgerufen werden, sowohl durch die Stellung der Burg zur Stadt, als auch besonders durch den beschränkten Raum, welchen die zu benutzende Oberfläche darbot. Hundert Fuss und darüber erhebt sich der Fels sehr steil von allen Seiten,

und macht den Zugang äusserst schwierig. Hiedurch erlangte die Akropolis ihre militärische Wichtigkeit, indem sie die an ihrem Fusse gelagerten Demen gegen plötzlichen Ueberfall schützte. Wir sagten schon in dem ersten Artikel, dass eine gleiche militärische Wichtigkeit dieses Platzes nicht mehr vorhanden sei, wie denn auch die Burg schon im Alterthum einer grösseren Belagerung nicht Widerstand leisten konnte. Dennoch ist eine Befestigung nicht ganz zu verwerfen, und kann mit den leichtesten Mitteln, besonders durch die Errichtung von Schiessscharten und Zinnen über der Mauer, erreicht werden, während letztere bereits durch Themistokles ganz unverwüstlich erbaut wurde. — Der Weg zieht sich an der Südseite vom Odeion des Herodes Atticus aus in mehreren Windungen zu den Propyläen hinauf, um für Wagen ein bequemes Planum darzubieten.

Drei Bauwerke ersten Ranges aus dem Alterthume behaupten bekanntlich auf der Burg ihren alten Platz. Die Propyläen, das Erechtheion und der Parthenon bieten noch in den Ruinen ein anschauliches Bild ihres ehemaligen Glanzes dar. Es konnte der neuen Anlage nur zum höchsten Schmucke gereichen, diese herrlichen Marmorwerke sich gewissermassen zu eigen zu machen, da gewissenhafteste Schonung derselben schon die Pflicht gebot. Wenn nun für den Hauptkörper des neuen Palastes, im hinteren östlichen Theile der Burg, nur ein mässiger Raum verblieb, indem die Entfernung des Parthenon von der östlichen Mauer kaum dreihundert Fuss beträgt, die Breite des Felsens an dieser Stelle, von Nord nach Süd jenes Masse aber nur theilweise erreicht, so war diese Lokalität allerdings höchst unbequem. Um so mehr aber hat sich grade hier unter den vielfachsten Schwierigkeiten der Künstler in voller Grösse gezeigt, indem er dieselben nicht nur glücklich überwand, sondern sogar in eigenthümliche Schönheiten umzuwandeln wusste. Steife Regelmässigkeit der Anlage, nach modernen Begriffen, wäre hier durchaus verwerflich gewesen; grosse imposante Massen würden die herrlichen Reste des Alterthums, welche nicht absolute Grösse, sondern das Ebenmass ihrer Formen auszeichnet, niedergedrückt haben. Schinkel sucht die Werke des Iktinos und Kallikrates in ihrer ganzen Auszeichnung hervorzuheben, und dennoch dürfen sich seine Königshallen den hohen Vorbildern anschliessen; ihre Schönheit wird darum nicht geringer sein, weil sie jenen den Vorrang freiwillig überlassen.

Wie die ganze Akropolis schon im Alterthum als ein einziges Heiligthum betrachtet wurde, und ein krönendes Metopengesims sie als solches bezeichnete, obgleich sie weder das Werk Eines Meisters noch desselben Zeitalters war, so soll auch jetzt nur die umschliessende Mauer die Grenze des Palastes sein, in welchem Architektur und Gärten angenehm mit einander wechseln. Unsere nordischen Begriffe müssen den Anforderungen des Südens weichen. Die freie Natur selbst ist hier das wahre Lebenselement; die Gebäude dienen mehr zum Schutze gegen die Sonnenstrahlen des Sommers, und gegen den Regen im kürzeren Winter, als dass sie die Bewohner, wie hier zu Lande, die Hälfte des Jahres gegen Kälte schützen sollten. Doch war die europäische Bequemlichkeit zusammenhängender Zimmer und Säle ebenfalls zu berücksichtigen. — In der anliegenden, aus der Erinnerung gezeichneten Skizze sind die Hauptpunkte des Grundrisses bezeichnet, und wir verweisen den Leser zum genaueren Verständniss auf dieselbe.

Die perikleischen Propyläen bilden nach wie vor den alleinigen Aufgang zur Burg. Venetianische und türkische Mauern dürften hier zu entfernen sein, um die jetzt zum Theil versteckten Säulen und Gesimse wieder frei hervortreten zu lassen. Auch einige Restaurationen wären hier wünschenswerth, da der erste Eindruck der ganzen Anlage nicht unvollständig sein darf. Im Innern sind zu beiden Seiten der Mauer die nöthigen Remisen und Stallungen angelegt. Den Propyläen, doch auf einer Linie, welche hinter den Ostfronten des Parthenon und Erechtheion gezogen ist, liegen die neuen Propyläen, zierlich ionisch, den perikleischen in der Hauptanordnung verwandt, gegenüber. Auf dem länglichen Platze zwischen beiden, der seiner Breite nach durch Erechtheion und Parthenon bezeichnet wird, ist eine Rennbahn nach antiker Art angelegt, deren Spina zur Aufstellung verschiedener Kunstwerke geeignet ist. Die beiden Schlussseiten derselben sind abgerundet, und da das Terrain bis zur östlichen, hart vor den neuen Propyläen, um etwa 25 Fuss steigt, so erhebt sich die vordere westliche Seite um eben so viel über das Terrain, und ist daselbst angemessen dekorirt. Der Fahrweg führt, zur Seite der Rennbahn, nach kurzer Biegung zum vorerwähnten

ionischen Portale, welchem sich nördlich, dem Erechtheion entsprechend, die Wache anschliesst.

Der eigentliche Palast, im hinteren Theile der Burg gelegen, bildet nur Ein Stockwerk von mässiger Höhe, über dessen Dachfläche sich einzelne Säulen und Thürme etwas höher erheben, doch so, dass sie die Höhe des Parthenon nicht überschreiten. Was wir eine einzige regelmässige Façade zu nennen pflegen, fehlt dem Gebäude; den jedesmaligen Lokalitäten entsprechend treten einzelne Flügel und Säulenhallen hervor, während sich die anschliessende Mauer an anderen Stellen einzieht. Wenn die dem Aufgange entsprechende Westseite sich durch das Hauptportal gewissermassen als Fronte präsentirt, so ist dagegen die ganze Südseite, hart über der Mauer durch eine Colonnade ausgezeichnet, welche auch vor dem langen Flügel fortläuft, der sich zwischen dem Parthenon und der Südmauer bis zur Mitte des ersteren vorstreckt, und daselbst mit der Schlosskapelle abschliesst, während am andern Ende der Halle ein mächtiger runder Thurm den südöstlichen Schluss der Burg und des Palastes bildet. Noch weniger regelmässig sind die übrigen Seiten, deren Contoure auf das mannigfaltigste durch die Bestimmung der einzelnen Zimmer gebildet werden, und sich mit den zierlichsten Gärtchen harmonisch verbinden.

Das Hauptportal führt zunächst in einen offenen Hof, der mit Säulenlauben umgeben ist. Die anstossenden Zimmer und Säle sind für höhere Beamten und Hofchargen bestimmt; der Ständesaal nimmt die Mitte der gegenüberliegenden Seite ein. Rechts führt eine bedeckte Gallerie in einen zweiten Hof, um welchen herum, so wie in dem anstossenden Flügel bis zur Capelle hin, die Wohnzimmer des Königs angeordnet sind. Die Gallerie führt auf sanft steigender Treppe zu einem in ihrer Mitte gelegenen Vestibül, woselbst der König höhere Gäste persönlich empfängt.

Die Zimmer der Königin liegen, im südöstlichen Theile des Palastes, um einen Hof herum, welcher dem des Königs entspricht. Zwischen beiden ist der Hauptsaal, in höherem Verhältniss, angeordnet, und öffnet sich nördlich gegen einen besondern grösseren Hof, der gleichfalls wie alle früheren von Säulengängen umgeben und mit Rosen, Blumen und Orangen geschmückt ist, südlich dagegen, in eine verbindende Gallerie, die mit einer mittleren Halle und der davor hinlaufenden Colonnade zusammenhängt und die Aussicht durch alle diese Räume hindurch, über das vorliegende Land, auf die weite Fläche des Meeres gewährt.

Die Anlage dieses Saales ist vom Architekten mit der grössten Vorliebe behandelt worden; eine Perspektive in grösserem Maassstabe, auf die bewundernswürdigste Art in Farben entworfen, zeigt uns bei einer höchst einfachen Anlage die überraschendste Wirkung. Der Grundriss bildet ein längliches Rechteck, dessen Giebelenden sich durch Pfeilerstellungen in zwei Etagen, deren oberste mit hoch hervortretenden Göttergestalten geschmückt ist, gegen Nord und Süd öffnen. Zwei mächtige korinthische Säulen, mit denen des Parthenon fast von gleicher Höhe, treten isolirt aus den beiden langen Seitenwänden hervor. Sie wirken durch diese isolirte Stellung bedeutender, als wenn sie in grösserer Zahl, näher neben einander ständen, wie sich eine ähnlich grossartige Wirkung in den Epheben römischer Thermen zeigt. Von schwarzem lakonischem Marmor, heben sie sich, glänzend polirt, vortrefflich ab gegen die tief rothe Farbe der Wände. Pilaster an den Giebelseiten entsprechen den Säulen. Ein in der Construktion höchst einfaches Hängewerk, welches aber durch mannigfaltige Verbindung der einzelnen Glieder desselben sehr reich erscheint, verbindet der Länge des Saales nach eine jede der beiden Säulenreihen unter sich. Ganz ähnliche, ebenso reiche Hängewerke strecken sich über die Breite des Saales, indem sie sich auf die ersteren stützen. Durch diese Construktion werden grössere Balken-Hölzer entbehrlich, welche in Griechenland schwer zu beschaffen sind, und es wird möglich ein so imposantes Werk, wie dieser Saal ist, mit verhältnissmässig geringerem Aufwande herzustellen. Die Dachconstruktion bleibt nach unten zu durchaus offen, und ward deshalb vom Architekten durch angemessene Zierden geschmückt. Wirkliche und fabelhafte Thiere, als Löwen, Leoparden, Greifen etc. stehen architektonisch dekorativ zu beiden Seiten der geschmückten Hängesäulen, und heben sich in ihrer vergoldeten Pracht glänzend gegen die dunklere Decke hervor. Alles Holzwerk ist in schönen Farben gemalt, meist roth und mattgrün, welches durch Gold vermittelt wird. Die Farbenpracht dieses Deckenwerkes ist denen palermitanischer Kirchen aus der Normannenzeit zu vergleichen, doch scheint dieselbe hier in Verbindung mit Skulptur

nur um so reicher zu sein. Der ganze Saal zeigt unter den reinen Formen griechischer Architektur eine wahrhaft orientalische Pracht, welche für den Palast eines Königs geeignet ist, dessen Reich noch jetzt mit dem Morgenlande in vielfachster Verbindung steht.

Wir sagten schon oben, dass ein grosser runder Thurm die südöstliche Ecke des Palastes schliesse. Derselbe liegt im Zusammenhange der Zimmer, welche für die Königin bestimmt sind. Eine Badehalle ist im Souterrain desselben angelegt, während die erste Etage das Hauptwohnzimmer enthält, demjenigen entsprechend, welches von den Engländern Drawing-Room benannt wird. Ein offener Altan unter schattigem, belaubtem Zeltdache sieht sich im Dreiviertelkreise vor dem Zimmer, hart über dem Abhange hin. Diese zierliche Architektur in der Nähe kyklopischer Mauern und Felsblöcke ist von eigenem Reize, und wenn wir den grossen Prachtsaal mit der Sala de los Embajadores der Alhambra vergleichen können, so möchten wir diese Anlage den Toccador de la Reyna der Burg zu Athen nennen. Ueberhaupt müssen wir den lieblichen Eindruck, den besonders die Anlage dieser Wohnung der Königin in uns erweckt, mit der Anmuth vergleichen, welche aus den „ewig blühenden Mauern“ der weiland stolzen Residenz der Könige Granada's zu uns spricht. Auch fehlt es hier nicht vor den Fenstern des Schlafgemachs an einem zierlichsten Gärtchen, welches den Parqueño Jardin noch übertrifft, und unter Terrassen, Portiken, Lauben, Hebengewinden, und lieblich sprudelnden Wassern die Reize einer Märchenwelt zu entfalten scheint.

Mit nicht geringerer Liebe, wie der Palast selbst, ist der Garten im vorderen Theil der Burg, zwischen und neben den alten Tempeln angelegt. Der Parthenon zeichnet sich hier durch imposante Massen aus. Seiner Fronte gegenüber bildet der Palast einen grossen mit Ruheplätzen versehenen Particus. Vor demselben giessen prächtige Fontänen ihr silberhelles Wasser in antike Marmorbecken. Bildsäulen und andre Denkmäler des Alterthums, welche hier wieder aufgedeckt worden, schmücken den länglichen Platz, welcher sich südlich vom Parthenon bis zu dem Flügel der Königswohnung bildet, der in der Kapelle abschliesst. Diese selbst ist einfach ernst gehalten, mit einem Portikus an der Westseite, und steht durchaus in Harmonie mit der ganzen Umgebung.

Vor der Westfronte des Parthenon sind Bildwerke grösseren Umfanges aufgestellt. Während diese noch mit dem Tempel auf einer höhern Terrasse stehen, senkt sich das Terrain, westlich bis zu den Propyläen hin, bedeutend tiefer, und hier ist eine weitgedehnte Weinlaube in der Art angelegt, dass das von Säulchen getragene Dach derselben die Höhe der oberen Terrasse erreicht. Eine halbverborgene Treppe neben der Laube gewährt einen kürzeren Weg zu den Zimmern des Königs, und ist an den Wänden mit eingemauerten Reliefs geschmückt.

Die äussere Ansicht der Burg, besonders von der unteren Stadt aus gesehen, ist auf malerische Wirkung, durch Stellung der einzelnen Theile zu einander, besonders berechnet. Der Parthenon bezeichnet, wie bisher, den Hauptcharakter derselben. Die Propyläen, das Erechtheion schliessen sich würdig an. Baumgruppen verschiedener Grössen und Formen heben den goldglänzenden Marmor jener Bauwerke gegen den dunkelblauen Himmel nur noch glänzender hervor. Der neue Palast, auf der östlichen, an sich schon höheren Seite gelegen, zeichnet diesen Theil der Akropolis, besonders von der südlichen Seite vortheilhaft aus. Die Kapelle füllt in der Ansicht grade die Lüke, welche in der Mitte des Parthenon durch das Bombardement der Venetianer entstand. Besonders angenehm macht sich auf dieser Seite der Akropolis die zierliche Säulenhalle in ihrer langen, nicht unterbrochenen Linie über der schroffen Felswand. Nur der höhere Giebel des grossen Saales mit seinen Fensteröffnungen giebt dem oberen Contour eine grössere Bewegung, und diese wird noch bestimmter durch den würdigen Schluss des stattlichen runden Eckthurmes, dessen oberes Geschoss sich zu einer reizenden Loggia öffnet. Der Künstler fühlte das Uebergewicht, welches er dieser Burgseite, östlich vom Parthenon, gegeben, und um die andre, westliche, hiemit gewissermassen in Gleichgewicht zu setzen, errichtete er daselbst, zwischen Propyläen und Erechtheion, nördlich der Rennbahn und des Fahrweges, das eherne Standbild der Athena Promachos in kolossaler Grösse, als würdiges Gegenstück der ehemals daselbst befindlichen, welche Phidias aus der marathonischen Beute bildete.

Durch die horizontale Aneinanderreihung der einzelnen Theile, so wie durch nicht bedeutende Etagenhöhe, wird es möglich, den Palast in längerer oder kürzerer Zeit zu vollenden, je nachdem es das Bedürfniss erheischt, und die nöthigen Geldmittel vorhanden sind. Pentelischer Marmor für die Säulenhallen und übrigen Gliederungen ist hier das schönste und wohlfeilste Material zugleich; doch ist farbiger Schmuck auch in der äusseren Architektur, welche hier freilich von der inneren nicht, wie bei uns, gänzlich geschieden ist, vom Künstler mit sinniger Wahl angewandt. — Von der genialen Ausführung der Zeichnungen können nur diejenigen sich eine Vorstellung machen, denen Schinkels Meisterschaft aus seinen eigenen Originalzeichnungen sonst schon bekannt ist. Die ganze südliche Glut glauben wir unter diesem glänzenden Himmel zu fühlen, und die tiefgesenkten Schatten der Säulenhallen lassen uns das wohlthätig Behagliche dieses schönsten architektonischen Schmuckes unter solchem Clima um so reizender erscheinen. Selbst die Zeichnung des blossen Grundrisses scheint uns ein Kunstwerk; wir glauben fast von höheren Regionen aus, die Burg mit ihren Klüften und Abgründen malerisch unter uns liegen zu sehen.

Schliesslich können wir die Bitte nicht unterdrücken, dass der hochverehrte Verfasser dieses Entwurfes denselben recht bald, wo möglich in der Grösse der Originale und mit ihren so harmonischen Farben, herausgeben möge. Vorzüglich aber wünschen wir, dass das Werk selbst recht bald auf den Trümmern der letzten barbarischen Zeiten entstehen möge, und den glücklichen Anfang einer schöneren Periode Griechenlands bezeichne. F. v. Quast.

Privatsammlungen zu Berlin.

Gemaeldesammlung des Herrn Consul Wagener,

Ehrenmitgliedes der K. Akademie der Künste zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Geben wir nunmehr auf diejenigen Gemälde über, welche den Hauptgegenstand der Sammlung ausmachen.

Es braucht nicht erinnert zu werden, was verschiedentlich schon von Anderen ausgesprochen ist, dass von eigentlichen Schulen, im Sinne früherer Zeit, bei der gegenwärtigen Kunst kaum, wenigstens nur mit sehr vereinzelten Ausnahmen und unter einschränkenden Rücksichten, die Rede sein kann. Gleichwohl ist nicht zu verkennen, dass sich in unserem Vaterlande einige besondere Mittelpunkte für die künstlerische Thätigkeit gebildet haben und dass diejenigen Werke, welche von einer oder der andern dieser Kunststätten ausgehen, in der Regel etwas Verwandtes, eine Art gemeinsamen Gepräges haben. Bedeutendere Künstler, welche mit Energie eine bestimmte, zugleich zeitgemässe Bahn verfolgen, ziehen insgemein minder selbständige Talente in ihrer Richtung nach; nicht minder bewirkt das Zusammenleben gleichgesinnter und gleichstrebender Künstler die Verbreitung einer gemeinschaftlichen Technik in ihrem Kreise. Letzteres, die Technik, die Behandlungsweise des materiellen Stoffes, ist jedoch nicht als etwas Aeusserliches zu fassen: sie ist das Wort, dessen der Künstler sich nothwendig zum Aussprechen seiner Ideen bedient. Und wie es auf keine Weise gleichgültig ist, ob ein Dichter in französischer oder in deutscher Sprache dichtet *), ebenso wird der Künstler der einen Schule (man vergönne den weiteren Gebrauch dieses Wortes) nicht in derjenigen Technik, welche einer anderen eigenthümlich ist, malen können.

So sehen wir z. B. den meisten Künstlern von München eine gewisse Strenge in der Bezeichnung der Formen eigen. Das Element der Zeichnung erscheint bei ihnen in der Regel als das erste, das der Farbe als ein zweites, hinzugekommenes. Wir dürfen wohl nicht mit Unrecht annehmen, dass diese Richtung vornehmlich durch die grossen Freskomalereien, mit welchen der kunstsinnige König von Baiern seine Residenz verherrlichen lässt, hervorgebildet ist, und um so mehr, als der Bildungsgang derjenigen Künstler, welche an der Spitze dieser grossartigen Unternehmungen stehen, mehr die alterthümlichen Perioden der Kunst, in welchen bekanntlich die Zeichnung mehr vorherrschend war als in späterer Zeit, befolgt hat. Wir finden dies Ueberwiegen, diese grössere Schärfe der Zeichnung auf ähnliche Weise in den meisten Bildern aus dem

*) Chamisso, ein Franzose, bedient sich zu seinen Dichtungen, seit er in Deutschland heimisch geworden ist, nur der deutschen Sprache.

Genre- und dem Landschafts-Fache der Münchner Schule wieder.

Der entgegengesetzte Fall tritt bei der Düsseldorfer Schule ein. Hier ist das Element der Farbe das vorwaltende. Es ist bei ihnen insgemein mehr auf die Reize des Helldunkels, des Farbenschmelzes abgesehen, als auf eine bestimmte, streng stylisirende Führung der Linien. Ihre Zeichnungen sind in der Regel mehr Entwürfe für auszuführende Gemälde, als selbständige Werke, wie letzteres mehr bei den Münchnern der Fall ist. Wir würden beide Schulen mit den beliebten Modeworten der Classiker (München) und der Romantiker (Düsseldorf) unterscheiden, wenn es nicht zu bekannt wäre, dass ein jeder Vergleich hinkend ist. Zu übersehen ist jedoch nicht, dass innerhalb der eben genannten Schulen höchst verschiedene Geistesrichtungen sich äussern; dass alles eben Ausgesprochene nur im Allgemeinen gesagt sein, und dass es nicht an mannigfachen Berührungspunkten fehlen kann, — um so mehr, als die Vorbildung manch eines Künstlers, der zu einer von diesen Schulen gehört, auf abweichende Weise erfolgt ist.

Dresden zählt gegenwärtig nur noch wenige ausgezeichnete Maler, welche überdies isolirt dastehen. Ebenso wenig kann von einer Berliner Schule die Rede sein, indem hier zwar eine bedeutende Anzahl von Künstlern thätig ist, es jedoch an einem gemeinsamen, grossartigeren Mittelpunkte, an einer vorherrschenden Hauptrichtung fehlt. Gleichwohl sind auch hier einzelne bestimmte Kreise, innerhalb deren ein gemeinsames Element hervortritt, wahrzunehmen. Dasselbe gilt auch von anderen Orten.

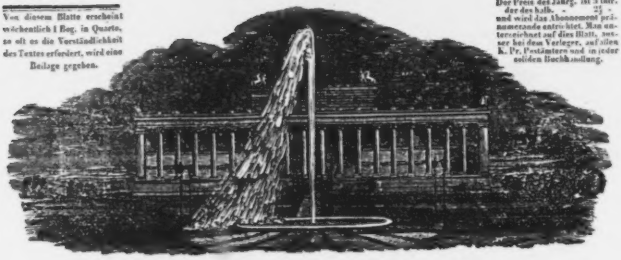
Unter den Bildern der Düsseldorfer Schule, welche sich im Besitz des Herrn Wagener befinden, nennen wir vor allen drei, die in einem besonderen, aufs Geschmackvollste dekorirten Gemache hängen. Das Brustbild einer Italienerin von W. Schadow, dem Direktor der Düsseldorfer Akademie; eine Dame, die in reichem braunem Sammtkleide, die Hände übereinandergelegt und in der einen einen Rosenkranz haltend, am wein-umrankten Fenster sitzt und auf den Beschauer zurückblickt. Sodann: das bekannte Bild einer Lautenspielerin von C. Sohn, ebenfalls eine Italienerin, ein wunderbar reizendes, verlockendes Weib. Ferner: die nicht minder bekannte, bereits im Steindruck vervielfältigte Gruppe eines sonnverbrannten benarbten Kriegers im Brustharnisch, der mit einem anmuthigen Knaben scherzt, von Th. Hildebrand. Andere Bilder der Düsseldorfer Schule sind: eine Barke mit Schleichhändlern, die in kalter Morgendämmerung an einem unheimlichen Gebäude vorsichtig zu landen sucht, von E Ebers. Zwei Stücke von dem geistreichen Humoristen A. Schrödter; das eine: eine Kellerscene, mit einem Küfer, der, indem er den Wein von Anno 1830 kostet, die volle Würde und das Gewicht seines Amtes darlegt, in dessen Gesicht jedoch die Säure des Weins und der Unwille darüber einen höchst komischen Effekt hervorbringen; das andre: ein rheinisches Wirthshaus mit den Umgebungen einer alterthümlichen Stadt und mit einer Menge von Gästen, Fuhrleuten, Studenten u. s. w. zwischen denen sich verschiedene der ergötzlichsten Scenen bilden; das Ganze überschattet von einem Nussbaume und von spielenden Sonnenlichtern und Reflexen beleuchtet. Schrödter hat sich erst in späterer Zeit der Malerei zugewandt; er war früher Kupferstecher, und so ist ihm z. B. das Element einer strengeren, mehr vorherrschenden Zeichnung geblieben, was übrigens für das komische Pathos seiner Figuren überaus glücklich wirkt. Von Pistorius sind 6 Stücke vorhanden, Beispiele seiner zierlichen Kabinet-Malerei, zum Theil auch schon im Steindrucke bekannt; wir nennen unter diesen nur den wandernden Dorfgeiger, der seine Violine vor der Thür eines Bauerhauses zu stimmen bemüht ist, und das reichstaffirte Atelier des Künstlers: Ferner: eine grosse Landschaft von Lessing, ein gewaltiges Ritterschloss, welches kühn auf den isolirten Vorsprung eines reichen romantischen Gebirgszuges gebaut ist. Eine Landschaft in gleich grossen Dimensionen von W. Schirmer, einen Waldsee darstellend auf dem in der Ferne und vor den angrünzenden Waldbergen noch die frühen Morgennebel liegen und der vorn die anmuthige Staffage eines Mädchens und eines jungen Mannes hat, die eben aus einem Kahne ans Land steigen wollen. Lessing und Schirmer sind die ersten Landschafter in der Düsseldorfer Schule. Endlich noch drei Bilder von Preyer, höchst anmuthige und ebenso zierlich ausgeführte wie anspruchlose Frucht- und Blumenstücke; auf dem neusten von diesen ist ein grosser Wein-Römer, in welchem sich das gesammte Atelier und das eigene Bild des vor seiner Staffelei sitzenden Künstlers spiegelt. Zwei andre Stilleben von Lehnen. (Beschluss folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 30. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ —
und wird das Abonnement prä-numerando entri-birt. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Am folgenden Tage wurden die Einrichtungen, welche das Fest erfordert hatte, aus der Kirche entfernt. Der Nonnenchor wurde von dem übrigen Theil der Kirche durch eine Bretterwand getrennt, damit ich ungestört arbeiten und zugleich der Gottesdienst seinen gewöhnlichen Gang fortgehen könne. Es wurden die Gerüste, auf denen ich malen sollte, aufgeschlagen und sonst alles Nöthige bereitet. Hier hatte ich nun viel anzuordnen, zuweilen selbst Hand anzulegen. Herilo, ein Klosterbruder von St. Peter, der auch mit Farben umzugehen wusste, war mir zum Gehülfen zugeordnet worden.

Man wünschte, dass ich in einer Reihenfolge von Bildern die Geschichte der heiligen Jungfrau darstellen sollte. Mir hätte nicht leicht ein lieberer Gegenstand zu Theil werden können. Schon oft hatte ich daheim diese oder jene Begebenheit ihres gottgeweihten Lebens zu zeichnen versucht; und genügte mir dergleichen jetzt auch nur wenig, so war mir gleichwohl der Gegenstand nicht mehr fremd, und ich wusste, wie er am Schicklichsten für bildliche Darstellung aufzufassen und anzuordnen sei. Ich begann mit der Malerei der Halbkuppel, welche sich über dem Altar des Chores wölbt. Hier stellte ich die heilige Jungfrau als die Königin des Himmels dar, den Christusknaben auf ihrem Arm; zu ihren Seiten rechts den heiligen Petrus und Rupertus, links den heiligen Paulus und Maximus. Die Anordnung war so verlangt worden, damit diese Halbkuppel jener des anderen Chores entsprechen möchte, welche eine Figur Christi, ebenfalls von Heiligen umgeben, ent-

hielt. Doch bestrebte ich mich, die geraden, leblosen Linien, welche mir dort missfällig waren, zu vermeiden und vielmehr Formen der Natur darzustellen. Jenes römische Bruchstück am Margarethenkirchlein hatte mir das Auge geöffnet, und unaufhörlich war ich nunmehr bemüht, die Menschen in ihrer Bewegung und Handlung zu beobachten und ihre Erscheinung meinem Sinn einzuprägen. Doch gelang es mir hier noch wenig, da die altherkömmliche strenge Weise, in der ich diese Malerei ausführen musste, mir nicht sonderliche Freiheiten erlaubte.

Um die Arbeit zu fördern, zeichnete ich nur die Figuren auf den sorglich geglätteten Kalkbewurf vor und liess sie dann durch den Bruder Hezilo, meinen Gehülfen, mit den Farben, die ich ihm bestimmt hatte, übermalen. Hernach wiederholte ich über seiner Malerei die Linien und brachte dabei die nöthigen Schatten und Lichter an. Hezilo war von kaltem und verschlossenem Wesen, so dass ich nicht sonderliche Lust hatte, mit ihm, wie es wohl sonst meine Art war, viel zu schwatzen. Doch ging deshalb die Arbeit nur um so schneller von Statten. Ich wusste damals noch nicht, was mir Bruder Gottschalk erst später vertraute, dass Hezilo gehofft hatte, man würde ihm selbst die Ausführung der Malereien übertragen. Er sah in mir nun einen glücklichen Nebenbuhler und nährte feindlichen Hass in seiner Brust, während ich ihm Liebes zu erweisen bemüht war.

Die Malerei der Halbkuppel, die ich noch mit einer Einfassung von mannigfach sauberem Blattwerk umgeben hatte, war bald vollendet. Sie ärndtete grossen Beifall, indem man sie mit den anderen Malereien der Kirche verglich. Mich beschämte dieser Beifall, wenn ich bedachte, wie wenig ich hierin meine Absichten und Wünsche erreicht hatte.

Ich liess nunmehr die Gerüste an die Seitenwände rücken, um hier, über den Chorstühlen, die Geschichte der Maria in mehreren Reihen von Bildern auszuführen. Ich begann mit der Geschichte des Joachim und der Anna, der Aeltern der h. Jungfrau. Hier stellte ich dar, wie Joachim vom Altare fortgestossen wird, weil seine Ehe vom Herrn nicht gesegnet war; wie er sich von seinem treuen Weibe scheidet und hinaus aufs Land zieht; wie ihm der Engel des Herrn erscheint und ihm eine freudige Zukunft enthüllt; wie er heimkehrt und seinem Weibe unter der goldenen Pforte begegnet; und wie diese dann eines Kindleins geneset, welches die heilige Jungfrau Maria war. Mehr und mehr gedieh mir die Arbeit und zusehens wuchsen mir Muth und Kräfte, noch Tüchtigeres zu leisten.

Gleichwohl hatte ich unter diesen zerstreuenden Beschäftigungen das Bild jener bleichen jungen Nonne nicht vergessen können. In den Stunden der Musse, vornehmlich des Abends, wenn vom Schlossberge der Duft der blühenden Linden zu meiner Zelle herniederwehte und Glühwürmchen einsam durch das Dunkel flirrten, erfasste mich oft eine unbeschreibliche Sehnsucht, sie nur noch Einmal wiederzusehen. Eines Abends, als ich auf dem stillen Friedhofe umherwandelte, fand ich die Thür, welche in den Nonnenzwinger führt, offen stehen. Zagend und langsam trat ich hinein. Ich fand mich in einem Garten, voll blühender Gebüsche und Blumen; ein Gang, der an das Ende des Gartens führte, schloss sich hier mit einer, in der Mauer angebrachten Nische, in welcher ein Crucifix stand. Auf einer Bank sass eine Nonne und flocht einen Kranz aus weissen Rosen. Sie sang:

Ich hab' ein Wort gesprochen
Vor deinem heil'gen Thron.
Die Nacht ist angebrochen —
Christe eleison!

Seit ich das Wort gesprochen,
Ist mir die Ruh' entflohn;
Dies ängstlich bange Pochen —
Christe eleison!

Das Herz ist mir gebrochen,
Die Rosen welken schon.
Ich hab' das Wort gesprochen —
Christe eleison!

Ich trat näher: sie war es. Erschreckt blickte sie empor, sie schien auch mich zu erkennen und wollte fort. Zögernd stand sie einen Augenblick. O bleib! sagte ich; du saugest so traurig? bist du nicht gern hier? — Der Oheim hat mich hieher geführt, flüsterte sie halb vernehmlich. — Wie heissest du? — Ich heisse Schwester Agnes. — Schwester Agnes, du hast einen Kranz gewunden; gieb mir die Blumen, es hat mir noch niemand in meinem Leben Blumen geschenkt. — Ich wollte den Kranz vor dem Bilde des Gekreuzigten aufhängen. — O

lass, er ist reich und hat Blumen genug. Ich aber bin arm!

Ich nahm den Kranz aus ihrer Hand; sie liess es geschehen. Ich zog sie sanft an mich; sie widerstand nicht. Gott! rief sie plötzlich, wenn uns jemand belauschte! Sie machte sich hastig los und wollte forteilen. Agnes, sprach ich, werde ich dich wiedersehen? Nie, nie! seufzte sie und verhüllte ihr Gesicht mit dem Schleier; schnell war sie den Gang hinauf entschwunden. Lange stand ich gedankenlos, die Rosen in der Hand. Dann schlich ich vorsichtig aus dem Garten hinaus und gelangte unbemerkt in meine Zelle. Das Morgenroth fand mich schlaflos auf meinem Lager.

Ich hatte den Rosenkranz an die Wand über mein Lager gehängt. Am Morgen besuchte mich Bruder Gottschalk, der es liebte, zuweilen ein Stündchen mit mir zu plaudern. Da er mich heute wider Gewohnheit wortkarg fand, so verliess er mich bald. In der Thüre drehte er sich um und sprach lächelnd: Mönchlein, Mönchlein! Weisse Rosen wachsen zu Salzburg nur im Nonnenzwinger von St. Peter! Ich verstand die wohlgemeinte Warnung und verwahrte die Blumen sorgfältig.

Die Arbeiten in der Kirche gingen ihren Gang fort. Die Gegenwart des Bruder Hezilo, der gleichgültig, jedoch ohne Zaudern, in dem ihm angewiesenen Geschäfte fortfuhr, war der Grund, dass ich mich nicht angenehmeren Träumen überlassen durfte. Es wurde nunmehr die Jugendgeschichte der heiligen Jungfrau selbst vorgenommen: wie sie als Kind in den Tempel geführt wird; wie sie dort mit den Tempeljungfrauen aufwächst; wie hernach mancherlei vornehme Freier kommen, die sich um sie bewerben; wie sie aber, durch göttliche Wunder, dem alten demüthigen Joseph zu Theil wird, dem sie sodann der Hohepriester vermählt; wie Joseph ferner nach Capernaum zieht, dort ein königliches Schiff zu zimmern und wie er sie mit fünf Gespielinnen in häuslicher Arbeit zurücklässt. Diese Gemälde, sammt den früheren, kamen auf die eine Seitenwand des Chores; die andere sollte den folgenden Theil ihrer Geschichte, den hohen Beruf, welchen ihr der Herr auferlegt, enthalten. Wenn ich die Figur der Maria zeichnete, so gedachte ich wohl an Schwester Agnes und bestrebte mich, ihre Lieblichkeit, die mir allezeit vorschwebte, im Bilde wiederzugeben. Aber wie hätte mir das mit den wenigen Strichen, welche dem Maler zu Gebote stehen, gelingen können! Gleichwohl fand meine Arbeit immer grösseren Beifall. Bisher, so vernahm ich oft, sei die heilige Jungfrau, nimmer in der Holdseligkeit dargestellt worden, die ihr gebühre; düster und trübe seien alle älteren Bilder, so von ihr gesehen würden; hier dagegen erscheine sie zum ersten Mal in ihrer wahren, heiligen Gestalt. Man begann eine gewisse Ehrfurcht gegen mich zu hegen, und oft kamen Zuschauende, welche mich in der Arbeit störten. Der Abt des Klosters, der Erzbischof selbst verschmähten es nicht, die Treppen des Gerüstes zu mir emporzuklimmen, und vornehmen Herren, welche durch Salzburg reiseten, zeigte man meine angefangenen Werke bereits als das Schönste, was der Ort aufzuweisen habe.

Eines Tages, gegen Abend, kam Gottschalk athemlos zu mir in die Kirche. Er erzählte, dass er so eben auf dem Mönchberge gewesen sei, wo man die Fundamente zu einem Wirthschaftsgebäude lege; bei dem Graben sei man auf die Trümmer eines römischen Gebäudes gestossen, dass Alles übertreffe, was ich bisher von Ueberresten römischer Kunst in Salzburg gesehen. Auf diese Nachricht warf ich eilig die Farben weg, nicht achtend, dass ich so eben das Schiff des heiligen Joseph in Capernaum mit zierlichen Ornamenten zu schmücken begonnen hatte. Ich eilte zu dem nahbelegenen Mönchberge empor. Welch ein Schauspiel bot sich hier meinen Augen dar! Kostbare Stücke von Säulen, zierlich gearbeitete Kapitäle, reich geschmückte Friese und andere Theile eines prachtvollen Tempels fanden sich dicht gedrängt darcheinanderliegend, indem nur eine leichte Decke von Pflanzenerde im Verlauf der Jahrhunderte sich darüber gebildet hatte. Immer mehr kamen bei dem fleissigen Nachgraben zum Vorschein. Wie soll ich die Freude, das Interesse schildern, womit ich Stück für Stück betrachtete! Diese Kapitäle, mit zween Reihen der edelsten Blätter umgeben, aus denen sich leichte Ranken zum Tragen der Deckplatten emporhoben, wie klar und gesetzlich gebildet erschienen sie mir, wenn ich sie mit den willkührlichen, phantastischen Verzierungen unserer Säulenkapitäle verglich! Diese Gliederungen, wie schlicht und zierlich zugleich schwangen sie sich empor! Ich gab Befehl, dass man im Nachgraben höchst sorglich verfahren möge, damit nichts von diesen kostbaren Gegenständen verloren gehe.

Noch höher sollte meine Freude, meine Bewunderung gesteigert werden. Es wurden Stücke einer Figur entdeckt, die sich leicht zusammenlegen liessen und zeigten, dass sie einer weiblichen Statue angehört hatten; der Oberleib war nackt, um die Füsse ein leichtes Gewand geschürzt, welches sie mit der einen Hand emporhielt; die andere trug ein Salbengefäss. So musste die Göttin der Liebe gebildet sein, wenn sie aus dem Bade stieg, den zarten Leib mit köstlichem Oele zu salben. Das Haupt war vorwärts geneigt, so dass die aufgelösten Haare in lockigen Ringeln auf den Busen niederfielen; Liebe sprach der säuselnde Mund, Liebe das schmachtend geöffnete Auge. Ich glaubte ein warmes Leben in den zerbrochenen Marmorgliedern zu fühlen, als ich sie von der Erde reinigte, und zum reizendsten Körper, den je eines Künstlers Hand gebildet, zusammenlegte; nur wenige Stücke fehlten noch.

Viele Brüder waren auf das Gerücht von dieser merkwürdigen Entdeckung auf den Mönchsberg nachgekommen, auch Bruder Hezilo war mir gefolgt. Dieser mochte schon längere Zeit Gelegenheit gesucht haben, dem Hasse, den er gegen mich gefasst, Luft zu schaffen und mir ein empfindliches Leid anzuthun. Hier schien ihm endlich die Gelegenheit günstig, denn schon öftern hatte ich ihm von meinem Interesse für die Ueberbleibsel römischer Kunst erzählt, und unverholen äusserte ich über den neuen Fund meine Freude. Er nahm die Miene eines religiösen Eiferers an und rief: So wollen sich die alten Heidengötter denn nimmer zur Ruhe begeben? So steigen sie noch in unserer späten Zeit hervor ans Licht, teuflische Verführung unter die Seelen frommer Christen auszugiessen? Seht dieses schamlose Bild! wisset ihr, wen es vorstellt? Es ist die Heidengöttin Venus, die Nährerin unheiliger Liebe, die es nicht dulden kann, dass die heilige Liebe, mit welcher wir das Bild der höchsten Mutter Gottes verehren, in den Tempeln der Christen eine siegreiche Stätte gefunden hat. Sie heischt wiederum die Errichtung verfluchter Altäre, wiederum die Darbringung gräuelvoller Opfer. Das sollt ihr verhüten, ihr frommen Christen, die ihr dieses Schauspiel ansehet! Vernichtet dieses schon zerbrochene Bild, wenn ihr nicht wollt, dass man euch für Theilnehmer eines heidnischen Opferdienstes halten soll!

Die Arbeiter erhoben ihre Hacken, das eben zu Tage Geförderte zu zerschlagen. Halt! rief ich entsetzt, und ein Gedanke der Hölle stieg in mir auf; wer sagt euch, dass hier die Stücke eines heidnischen Götzenbildes ausgegraben sind? woher wisst ihr, dass die Trümmer dieses Baues als Zeugen verruchter Opfer daliegen? Wisset ihr nicht, dass schon in der Römerzeit fromme Christen in eurer Stadt lebten und des wahrhaftigen Gottes und seiner Heiligen Lob in ihren Tempeln verkündeten? Sehet an das Salbengefäss, welches das Bild in der Hand trägt: mit solchem Gefässe stellen wir das Bildniss der heiligen Maria Magdalena dar! Nackt und sonder Bekleidung lebte die Heilige in der Wüste; darum trägt auch diess Bild nur einen leichten Schurz um seine Lenden. Und gleicht es jener heidnischen Göttin, welche Bruder Hezilo genannt hat; wohlan, so wisset: Als die heilige Maria Magdalena bei Marseille aus dem Schiffe trat und den Abhang des Ufers emporstieg, da glaubte das Volk, welches am selben Orte der Venus ein Opfer brachte, die Göttin selbst aus dem Meere emporsteigen zu sehen, und beugte vor ihr anbetend das Knie. Mit also wunderbarer Schönheit war die Heilige geschmückt. Warum wollt ihr voreilig zerstören, ehe ihr gewisse Zeichen gefunden habt, dass eure Meinung die rechte ist? Warum wollt ihr den Zorn der Heiligen durch Vernichtung ihres Bildes auf euch laden, während sie zutrauungsvoll zu euch kommt, auf dass ihr gut macht, was lange Jahrhunderte an ihr verschuldet?

Bestürzt wichen die Arbeiter zurück. Ingrimmig stand Hezilo und ballte krampfhaft die Hände zusammen. Es wurde angeordnet, die Nachsuchung einstweilen am nächsten Tage fortzusetzen. Als wir den Berg hinab gingen, klopfte mir Gottschalk auf die Schulter und sprach: Bruder, ist's wirklich, wie du sagest?

Ich wusste nicht, wie mir die Worte, die ich gesprochen, in den Mund gekommen waren. Ich kam mir vor, wie vom Wahnwitz befallen und als ob Einer hinter mir gestanden habe, der mir das Alles ins Ohr geflüstert. Aber nachzudenken über das frevelhafte Spiel, das ich begonnen, war keine Zeit. Der Einfall, das schöne Götterbild unter dem Namen einer christlichen Heiligen vor schmählicher Vernichtung zu retten, war freilich wie ein Blitz im Augenblicke der äussersten Noth in mir aufgestiegen; aber ich sah ein, dass noch weitere Vorkehrungen nöthig wären, wollte ich nicht durch eine mögliche Entdeckung der Wahrheit das Bild einer neuen Gefahr, und mit ihm meine Ehre, Preis geben.

Als es Nacht geworden war und im Kloster bereits Alles schlief, schlich ich mich von meiner abgesondert liegenden Zelle, mit den Gelegenheiten des Klosters bereits wohl bekannt, heimlich hinaus nach dem Mönchberge, indem ich von den Werkzeugen der Arbeiter, die im Klosterhofe zusammengestellt waren, eine Hacke, Meissel und Hammer mitnahm. Der abnehmende Mond, der eben aufging, gab ein genügendes Licht für die Arbeit, die ich vorhatte. Es war vorauszusetzen, dass auch die noch fehlenden Stücke der Statue, sammt dem Piedestal, darauf sie gestanden, zu finden sein müssten. Meine Erwartung täuschte mich nicht. Nach kurzer Arbeit fand ich das Piedestal und zwar, zu meiner Freude, ohne dass eine Inschrift daran befindlich war. So gut es bei meiner geringen Uebung gehen wollte, meisselte ich nunmehr die Worte SANCTA MARIA MAGDALENA hinein, und bedeckte sodann Alles wieder auf's Sorgfältigste mit Erde. Dann schlich ich, heimliche Schauer gewaltsam bekämpfend, wie ein Dieb zurück. Unruhige Träume des fieberhaft bewegten Blutes verscheuchten die kurze Ruhe, die ich auf meinem Lager suchte.

(Fortsetzung folgt.)

Privatsammlungen zu Berlin.

Gemaeldesammlung des Herrn Consul Wagener,

Ehrenmitgliedes der K. Akademie der künste zu Berlin.

(Beschluss).

Nicht minder bedeutend sind die vorhandenen Werke von Münchner Künstlern. Wir erwähnen zuerst zweier Bilder des Generals v. Heydeck, unter denen namentlich eine griechische Landschaft mit der altdorischen Tempelruine von Korinth und mit der reichen Staffage rastender und tanzender Palikaren, mit türkischen Reitern, Kameelen, Hunden u. s. w. die Aufmerksamkeit des Beschauers durch ihre schöne und edle Zeichnung auf sich zieht. Von Peter Hess sahen wir vier Genrebilder, von denen das eine eine Scene aus dem bairischen Volksleben, die St. Leonhardsfahrt am Schliersee, darstellt; die anderen enthalten Kriegsscenen, unter denen wir besonders der Plünderung eines französischen Bauerngehöftes durch Kosacken erwähnen. Drei Genrebilder von Bürckel: ein Tyroler Schiffszug, der auf dem einen Bilde in Thätigkeit, auf dem anderen in mittäglicher Rast gesehen wird, und eine figurenreiche Tyroler Kirmes. Drei andere Genrebilder von dem Nürnberger Klein, Scenen bei Wien, — das eine mit einer Gruppe ungarischer Bauern, das andere mit einem wallachischen Frachtwagen, — und ebenfalls eine grosse Tyroler Kirmes mit Kameeltreibern und Bärenführern. Zwei Genrebilder von Adam, das Innere eines Pferdestalles und eine Schlachtscene. Ein Bild von L. Quaglio zeigt eine Tyroler Bauernschenke. Auch an Landschaften von Münchner Künstlern ist kein Mangel; wir finden solche von Dorner, K. Hess (eine Landschaft und ein Viehstück), Rottmann, Warnberger, Wagenbauer, vom letzteren namentlich, ausser einem Viehstück, eine treffliche, reich componirte Tyroler Landschaft. Von D. Quaglio sind 6 Architekturstücke vorhanden. Eine Landschaft von dem Carlsruher Kuntz schliesst sich der Weise der Münchner Maler zunächst an.

Unter den sehr zahlreichen Gemälden von Berliner Künstlern nennen wir zuerst 4 landschaftliche Compositionen von Schinkel, Bilder die von der reichen Phantasie und der tiefen Poesie dieses Künstlers ein genügendes Zeugniss geben. Besonders zog uns eins unter diesen an. Es stellt ein Schloss in altfranzösischem Styl mit zierlich geschnittenen Laubwänden, auf hohem Berge an einem Strome liegend, vor. Ein Weg mit gemauerten Brüstungen und Thoren führt durch verschiedene Terrassen nach dem Schlosse empor; vorn tritt ein Hirsch in den Weg hinein. Unten am Ufer sieht man Bauerhäuser und eine Kirche; jenseit eine Klosterkirche und einen Friedhof, dahin ein Sarg über den Strom geschifft wird. In der Ferne eine verschwimmende Abendlandschaft. Im Vorgrunde erhebt sich ein hoher Baum, hinter dessen Zweigen die Sonne steht. Unten am Stamm des Baumes ist eine Scheibe befestigt, in deren Mittelpunkte ein Pfeil steckt; rechts eine Kürbislaube und spielende Knaben. Es ist eine Composition nach einem Gedichte von Clemens Brentano und macht auf den Beschauer einen eigenthümlichen, einen fast feierlich stillen Eindruck. An diese Original-Compositionen schliessen sich noch 5 Copien von Ahlborn sowie 2 von anderen Künstlern nach Landschaften Schinkel's an, so dass man in der Sammlung einen unerwarteten Ueberblick über die

Leistungen jenes vielseitigen genialen Meisters im Fache der Landschaftsmalerei bekömmt. Von Ahlborn sind ferner zwei Originalbilder vorhanden, eine Ansicht des Schlosses Wernigerode am Harz und eine Ansicht von Florenz, eins der Bilder dieses Künstlers, die uns am meisten angesprochen haben; es tritt dem Beschauer hier, neben der einfachen Vedute, alle Poesie des Südens, aller geschichtliche Reiz dieser glücklichen Stadt entgegen. Eine andere italienische Gegend von Lütke. Von Boenisch zwei norwegische Landschaften und ein schlichtes heimathliches Bild, ein reichwogendes Kornfeld, an dessen Saum eine grosse Eiche ihre schattigen Aeste breitet. Von Biermann drei Alpenbilder, eine Ansicht des Wetterhorns mit einem schauerlichen, von Geröll bedeckten, von Giessbächen durchtosten Vorgrunde; eine Ansicht des wilden Passes von Finstermünts in Tyrol, und ein grosses Kloster von Tyrol in byzantinischem Baustyl, letzteres, wie es scheint, mehr Composition. Ein treffliches Architekturbild von Beckmann hat Herr Wagener erst neuerlichst erworben, eine Darstellung der heiligen Stiege im Benediktinerkloster bei Subiaco, ein Bild, das in den Reizen der Lichtwirkung, wie einer trefflichen Staffage gleich ausgezeichnet ist; es ist eine Wiederholung desselben Gegenstandes, der sich, ebenfalls von Beckmann gemalt, im Besitze Sr. Majestät des Königes befindet. Zwei andre Architekturstücke von J. K. Schultz, eine innere Ansicht und ein Blick auf das Dach des Mailänder Domes. Ein Berliner Prospekt von Gärtner. Ein Seebild von Krause. Zwei andere von C. Schulz; von letzterem auch ein Genrebild, zwei Wilddiebe, die ein erlegtes Reh in Sicherheit zu bringen suchen. Zwei Jagdscenen von Krüger. Ein ansprechendes Genrebild von C. Schröter, Unterricht auf der Violine. Drei Bilder von Kolbe, von denen zwei, Scenen aus der Geschichte des deutschen Ritterordens enthalten; sie sind Entwürfe für nachmals ausgeführte Glasgemälde in Fenstern des Marienburger Schlosses. Das dritte Bild von Kolbe ist in der besonders eigenthümlichen, ansprechenden Weise dieses Künstlers, die zur Zeit von Fouqués Romanzen ebenso beliebt war, wie diese; es stellt das bürgerliche Leben einer mittelalterlichen Stadt dar. Eine Weise, die vor Kurzem noch viele Anhänger hatte, und von der ausserdem noch einige, wie es scheint, ältere Bilder, von Hampe, Zeugniss geben. Von Wach, ausser einem Studienkopfe, eine ausgeführte Skizze zu dem Madonnabilde, welches der Prinzessin Friedrich der Niederlande geschenkt worden ist, eine der anmuthigsten und zugleich grossartigsten Compositionen dieses Künstlers. Ein Blumen und Fruchtstück von Völker.

Von Catel, der besser zu den Römer Künstlern, als zu den Berlinern gezählt wird, sind zwei kleine geistreiche Genrebilder, neapolitanische Gruppen, vorhanden. Von Reinhold, dem trefflichen, zu früh verstorbenen Landschaftmaler, ein italienischer Seestrand mit einer Staffage von Klein. Gleichfalls die Ansicht eines italienischen Seeufers von Rebell, einem Wiener. Ein ausgezeichnetes, jüngst erworbenes Bild von Ernst Meyer, das Innere einer neapolitanischen Fischerhütte darstellend; ein junger Fischer singt mit leidenschaftlichem Ausdruck zur Mandoline, während ein junges Mädchen, und eine etwas ältere Frau, die jener die Haare flicht, zuhören; neben diesen eine Wiege mit einem nackten schlafenden Kindchen. Zwei Architekturbilder von Migliara.

Das Innere einer gothischen Kapelle von Werner in Dresden. Einige Bilder von den thätigsten Landschaftern Dresdens, ein Seestrand von Dahl, und zwei Bilder von Friedrich in der bekannten sinnvollen Weise dieses Künstlers. Die ältere Schule von Dresden wird durch zwei kleine Bilder von Gerhard von Kügelchen, eine Ariadne und eine Andromeda, repräsentirt. U. a. m. F. Kugler.

Fünfte Kunstausstellung in Halberstadt,

im Mai 1834.

Es ist die höchste Zeit dass wir dem Berichte über die Resultate der Ausstellung*) auch eine Beurtheilung der ausgestellten Kunstwerke folgen lassen, und Hübner's Bildniss des Direktor Dr. G. Schadow die Veranlassung, dass wir mit diesem Fache beginnen: um so mehr da uns kein Bildniss dieses allgemein verehrten Kunst-Veteranen bekannt ist, welches mit ebenso viel Glück und Geist aufgefasst wäre. Der Kopf ist vortrefflich modellirt, der eigenthümliche freundlich-schalkhafte Karakter mit über-

*) S. No. 24.

raschender Wahrheit wiedergegeben und mit einer so klaren und leuchtenden Farbe ausgeführt, deren gegenseitige Wirkung so gut berechnet, dass wir das Bild gern als ein Meisterwerk von seltener Vollendung erkennen. — Der „Engel“ von C. Sohn, ein lieblicher Mädchenkopf mit einem weissen Rosenkranze im blonden Haar ist trefflich idealisirt und prächtig gemalt; unter den drei Brustbildern von A. Siebert: der Val. Sabbatini, einer Albanerin und der Fortunata, zeichnet sich das der letztgenannten durch eine bewundernswürdige Tiefe der Empfindung und durch einen seelenvollen Ausdruck des Kopfes aus. B. Hopfgarten's „Kopf eines Juden“ ist von ausserordentlicher Kraft und Wahrheit, und von schöner natürlicher Farbe, und das Portrait vom Frhrn. von Oer muss sehr ähnlich sein, Stellung, Modellirung und Colorit sind gleich gut und lobenswerth. Eine rühmliche Erwähnung verdienen auch die Bildnisse von Buchhorn, Hartmann, Remy und Stürmer wie die geistreiche Portraitzeichnung von Randel, der jetzt in Berlin unter Professor Fr. Krüger sich weiter ausbildet. Unser Schöner hat den bekannten hiesigen Gelehrten, Oberdomprediger Dr. Augustin als freundlichen Wirth dargestellt, wie er seine reichen Sammlungen zeigt und gerade ein Hauptstück der besonders interessanten Luther-Sammlung, ein kleines Brustbild von Lucas Cranach gemalt, präsentirt. Das Bild ist ausserordentlich ähnlich, der Moment höchst glücklich gewählt und der, worin er auch den Fremden, die er stets so liebreich empfängt, am bekanntesten ist, und so würde eine gute Lithographie nach diesem Bilde allen Freunden und Verehrern Augustin's das willkommenste Geschenk sein. — Sieg's eignes Portrait ist von sehr brillanter Wirkung und ebenso eigenthümlich als geistreich behandelt und dessen „drei Knaben“ bilden eine gefällige Gruppe und erinnern uns mit Vergnügen an dessen Familienscenen, die selbst auf der Berliner Ausstellung stets viel Glück gemacht haben. H. Brandes in Braunschweig, als Landschafter rühmlichst bekannt, hatte ein Familienbild, eine Gruppe von fünf lebensgrossen Figuren, in einem Garten sitzend, ausgestellt, welches wahrlich nicht geringes Talent für Composition und Anordnung bekundet. Auch die Zeichnung der Figuren ist richtig, die Gegensätze der Farben schneiden sich indess zu hart ab und sind zu schwer, da es an nöthigen Mitteltönen und Uebergängen fehlt, welchem Uebelstande durch gehörig angebrachte Lasuren noch abzuhelfen ist. Ein später von Brandes eingeschicktes Brustbild ist in dieser Hinsicht viel besser und zeigt uns, dass Brandes auch in diesem Fache mit Glück fortschreitet.

J. Hübner's „Heilige Familie“ ist eine höchst gelungene liebliche Composition, die zwar an Rafaelische Vorbilder erinnert, seine Eigenthümlichkeit indess durch einen ächt deutschen Charakter behauptet. Nicht nur die Zusammenstellung, auch die Zeichnung ist durchaus ohne Tadel, der Körper des Johannes erinnert indess zu sehr an die Eigenthümlichkeit des Modells; die heilige Anna und Joseph sind die vollendetsten, von edlem, ja heiligem Charakter, der sich weit weniger in der Madonna und dem Christuskinde ausspricht, die übrigens, wie der Kopf des Johannes, schön und ideal sind. Das Bild ist rund, etwa 2 Fuss gross, mit bewundernswürdiger Delikatesse und vieler Liebe ausgeführt und von höchst brillanter schöner Farbe. Die vier Ecken sind durch Engelsköpfe und Arabesken geziert, und im bräunlichen Goldton auf Goldgrund ausgeführt, und das Bild jedenfalls eines der vorzüglichsten von Hübner. — Daeger's „Madonna den Christusknaben führend“ ist schon durch die Berliner Ausstellung als ein wohlgelungenes Kunstwerk bekannt und ganz geeignet, einen kleinen Betaltar zu schmücken. Remy's „heilige Veronica“ ist zwar sehr fleissig ausgeführt, doch leider das Attribut: das Schweisstuch mit dem so wenig gelungenen Christuskopfe, als Hauptsache behandelt. E. Bendemann's Farbenskizze zeigt uns die heiligen drei Könige, dem über ihnen schwebenden Engel folgend. Der Vordere hat seinen Kopf nach oben, der Zweite, eine ernste weise Majestät, seinen Blick niedergewendet und der Dritte, der Mohr, der mit seinen scharfen Augen zunächst das Ziel ihrer Reise entdeckt, ist im Begriff, seine Schritte zu beschleunigen. Etwas ferner folgen Diener mit Packpferden. Die Composition ist eigenthümlich und grossartig, auch der Engel höchst gelungen und das Schweben desselben vortrefflich ausgedrückt, das Ganze würde ausgeführt ein ganz bedeutendes Bild geben. Prof. Dählings „festliche Wasserfahrt“ fand auch bei uns gerechte Anerkennung und gab besonders den Damen Stoff zu angenehmer Unterhaltung. Auch A. Siebert's Schwanengesang: „der Abschied aus dem elterlichen Hause“ ist hier mit aller Theilnahme und Aufmerksamkeit

gesehen, und wahrlich eine grosse Tiefe des Gefühls spricht sich in den Köpfen des Tobias und des jungen Mädchens aus. Wie manches seelenvolle Bild würden wir noch von dem jungen Künstler bewundern können, hätte nicht der Tod ihn so früh, zu Rom, ereilt. W. Stork in München: Eberhard von Schwaben überbringt Heinrich dem Vogelsteller, den er auf dem Finkenheerde zu Quedlinburg findet, die deutsche Kaiserkrone. Das Bild erinnert an Cornelius Schule, die einzelnen Figuren sind sehr brav gezeichnet, doch ohne Leben und Ausdruck; die Composition hat etwas Gestelltes und die Malerei ist mager und matt wie verblichene Wasserfarben. Da Stork indess ein recht tüchtiger Zeichner ist, so wird er, unter guter Leitung, auch wohl noch ein wackrer Maler werden. Ch. Bauer's grosses historisches Bild: „Priamus fleht um die Auslieferung des Leichnams seines Sohnes“ erinnert an David; die Figuren sind indess weder gut gruppirt noch richtig gezeichnet und kostümirt; dessen „Christus und die Samariterin“ und zwei Landschaften sind von nicht grösserer Bedeutung. Junige's „betender Knabe“ und C. Otto's „Fischerknabe und die Wasseraxe“ liessen uns kalt.

(Fortsetzung folgt.)

KUPFERSTICH.

Illustrations of modern sculpture etc. (Berlin bei George Gropius.)

Ueber die drei ersten Hefte dieses englischen Prachtwerkes haben wir bereits früher (1833, No. 52) gesprochen. Das vorliegende neue Heft ist in derselben Weise wie die früheren ausgeführt; es enthält, in sehr sauberen Stichen, das berühmte Monument der schlafenden Kinder von Chantrey, welches im südl. Flügel der Kathedrale von Lichfield errichtet ist; die Statue des Narcissus von Bacon; und eine Gruppe aus dem Grabmonument der Herzogin von Sachsen-Teschen, in der Augustinerkirche zu Wien, von Canova. Letzteres ist die schöne, grossartige und charaktervolle Gruppe der Wohlthätigkeit, welche einen Greis und ein Kind zum Denkmal der Verstorbenen führt, und den Trauerzug schliesst, der sich zur Pforte des Grabes begiebt.

Anzeige.

Der Herr Gallerieinspektor Weitsch hieselbst ist im Besitz eines schönen Gemäldes von Carlo Dolce, die Anbetung des Jesuskindes. In einem Stalle neben einem grossartigen Gebäude liegt das Jesuskind in einer kleinen Krippe auf Kissen, die mit weissem Leinen überzogen sind. Maria hält mit beiden Händen eine weisse Decke, die sie so eben dem schlafenden Kinde abgenommen hat, um es den Umstehenden zu zeigen, welche mit reger Theilnahme und Bewunderung auf dasselbe hinblicken. Alle Figuren des Bildes, 4 männliche und 2 weibliche ausser dem Jesus- und Johanneskinde, sind aus dem Leben gegriffen, nur das Gesicht des Hirten ist ideal aufgefasst, und erinnert in der Behandlung lebhaft an die Cäcilie und die Madonnen des berühmten Malers, ebenso die Behandlung der Gewänder, besonders der einfachen und grossartigen Falten des Leinenzeuges. In dem Manne, welcher links im Vordergrunde steht, und auf das Jesuskind hinzeigt, hat wahrscheinlich der Künstler sich selbst dargestellt. Die ganze Gruppe wird durch einen starken Lichtstrahl erleuchtet, der in diesem dunklen Raume auf das Jesuskind und die Maria fällt, und einen grossen und schönen Effekt hervorbringt. Das Gemälde ist acht Fuss drei Zoll hoch und acht Fuss breit. Der Besitzer ist entschlossen, es zu verkaufen, und gewiss wird es einer jeden Privat- oder öffentlichen Sammlung zur grossen Zierde gereichen. Auf portofreie Anfrage wird der Besitzer sogleich genügende Auskunft ertheilen.

Braunschweig den 9. Julius 1834.

Dr. Schröder.

Nachricht.

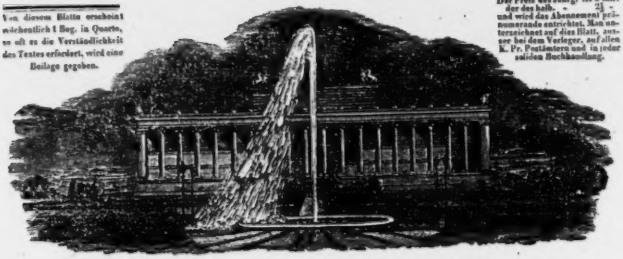
Paris. Hr. Ingres ist an der Stelle des Hrn. Horace Vernet, zum Direktor der franz. Akademie in Rom ernannt worden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 31. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Fortsetzung.)

Am nächsten Tage begab sich der gesammte Convent von St. Peter, Abt Ulrich an der Spitze, hinauf nach dem Mönchberge. Viele andere Bewohner der Stadt kamen ebenfalls dahin. Die Nachricht von der Auffindung eines Tempels aus der ersten Zeit des Christenthums, welche sich wie ein Lauffeuer durch die gesammte Stadt verbreitet hatte, verkündete ein Ereigniss, welches für das Interesse der Gläubigen von höchster Wichtigkeit sein musste. Jedermann wollte Zeuge der merkwürdigen Handlung sein. Absichtlich leitete ich Anfangs die Nachgrabungen nach einer falschen Seite hin, um die Theilnahme der Zuschauenden noch mehr zu steigern. Nachdem verschiedene minder bemerkenswerthe Trümmer zum Vorschein gekommen waren, entdeckte man endlich das Piedestal und las, nachdem man die Erde, die ich fest in die Schriftzeichen eingeschlagen, hinweggenommen hatte, mit frommem Erstaunen die Inschrift. Aller Zweifel schien nunmehr getilgt; ein feierlicher Lobgesang ward von den Brüdern angestimmt, und dankbar pries man den Eifer, mit dem ich über der Erhaltung des Heiligenbildes gewacht.

Damit ich indess immer noch nicht zur Besinnung über meinen Frevel gelangen sollte, so ward ich vom Abte ersucht, nunmehr auch für eine kunstgeschickte Zusammenfügung der zerbrochenen Glieder Sorge zu tragen. Man kam überein, die Statue in einer neben dem Mönchchore von St. Peter neuerbauten Seitenkapelle, zu besonderer Zierde derselben, aufzustellen; ich liess die Bruchstücke alsbald hinabführen. Die Architekturtheile sollten zum Bau

einer Vorhalle am Hauptportal der Kirche (dergleichen wir Paradies zu nennen pflegen) verwandt werden.

Nachdem der Altar für die heilige Magdalena in der genannten Kapelle errichtet war, so besorgte ich mit eigener Hand die Wiederherstellung der Statue, welche über dem Altar stehen sollte, indem ich an eisernen Zapfen die zerbrochenen Stücke zusammensetzte und einen festen Kitt zwischenfügte; ein sorglicher Verband von Tüchern und Bändern wurde sodann um die einzelnen Theile gelegt, bis der Kitt getrocknet sein würde. Inzwischen liess ich ein zierliches Tabernakel von Holz anfertigen, welches über der noch umhüllten Figur errichtet und mit Farben und goldenen Ornamenten geschmückt wurde. Die Malereien im Nonnenchore fortzusetzen, hatte ich während dessen weder Zeit noch Lust; ich liess den Bruder Hexilo nach meinen Anleitungen fortfahren und behielt mir nur die ausbessernde Hand vor.

Früh, ehe ich noch von jemand gestört werden konnte, ging ich eines Tages in die Kapelle hinab, die Statue nunmehr von den verhüllenden Tüchern zu befreien. Leuchtend, wie die Morgensonne aus den Bergen hervorsteigt, enthüllte sich mir das wunderbare Götterbild. Entzückt warf ich mich vor ihr nieder. Nicht war ich im Stande, das Einzelne zu prüfen, zu betrachten, die künstlerische Vollendung, mit welcher das Leben der Natur übertroffen, nicht nachgeahmt war, zu bewundern; ich gab mich ganz dem Eindrucke dieser himmlischen Schönheit hin, ich fühlte mich beseliget von dem harmonischen Einklange dieser reizenden Formen, und ein Gefühl des Lebens und seiner Lust, wie ich es früher nie gekannt, nur in einzelnen Augenblicken geahnet hatte, zog mit wunderbarer Gewalt durch mein Herz. O du, rief ich aus, die ich nicht zu nennen weiss, Göttin, Heilige! die du zuerst meinen Sinn erschliessest und die nächtliche Binde von meinen Augen hinwegnimmst: dir sei fortan mein Leben geweiht! verschmähe mich nicht — du verdankst mir diesen Altar — verschmähe mich nicht, sondern nimm mich an zu deinem Knechte! — Da fielen die Strahlen der Morgensonne auf das Bild, dass es auf seltsame Weise erglühte; es schien mir eine freundliche Gewährung herniederzulächeln.

Ich könnte den Eindruck dieser reizenden Formen nicht aus meinen Gedanken verwinden; den ganzen Tag schwebte mir das göttliche Weib vor, wie es, von der Morgensonne berührt, Leben zu gewinnen schien. Träumend ging ich umher, während eine innerliche Glut in meinem Busen wühlte. Dass du mein wärest, sprach ich heimlich zu mir, dass ich dich umschlingen könnte mit diesen Armen und den Durst des glühenden Herzens löschen! Glückselige Zeit, als einem Pygmalion noch das steinerne Bild zum Leben erwarmte!

Am folgenden Tage sollte die Einweihung des Altares und der Statue vor sich gehen. Grosses Festgepränge ward angeordnet, weil man die Auffindung der Statue als eine besondere Gnade des Herrn, so dem Kloster zu Theil geworden, feiern wollte. Auf der einen Seite der Kapelle versammelten sich die Mönche, auf der andern die Nonnen, unter ihnen Agnes. Seit jenem Abende hatte ich Agnes wohl zuweilen im Zuge der Nonnen gesehen, aber ihr Angesicht war stets mit Schleiern verhüllt gewesen; heimlich war ich oft nach jener Thüre, die vom Friedhof in den Nonnenzwinger führt, geschlichen, aber ich hatte sie immer verschlossen gefunden. Als sie heute erschien und schon beim Hereintreten ihre schöne Gestalt, ihre edle Bewegung, welche sich auch durch Schleier und Mantel kund that, mein Auge fesselten, da durchzuckte es mich plötzlich, wie der Schlag eines Blitzes. Thor, sprach es in mir, was nährst du vergebliche Wünsche in deiner Brust? ein steinernes Bild möchtest du umarmen, nach einer fernen, längst entschwundenen Zeit streckst du deine Arme aus, während das Leben selbst dir nahe winkt; während du geliebt wirst, geliebt von dem süssesten Herzen, und es nur des Entschlusses bedarf, um zur Erfüllung deiner kühnsten Wünsche zu gelangen! — Die heilige Handlung begann, und während die versammelte Menge fromme Gebete zur Maria Magdalena emporsandte, flehte ich die Göttin der Liebe an, meinem Vorhaben günstig zu sein.

Ich hätte, während meines längeren Aufenthalts in St. Peter bereits verschiedentlich bemerken können, dass das Leben in dem hiesigen Kloster nicht durchweg den klösterlichen Gelübden gemäss geführt wurde; dass man die freiere Stellung gegen das Domkapitel und den Erzbischof wohl zu nutzen wusste und unter dem äusseren Schein religiöser Obliegenheiten mannigfach weltlichen Begierden und Leidenschaften fröhnte; dass besonders das nahe Zusammenwohnen der Mönche und Nonnen Anlass zu

manchen verbotenen Händeln gab: aber ich hatte keinen sonderlichen Grund gehabt, mich um alles dies zu bekümmern; meine künstlerischen Arbeiten waren die einzige Sorge gewesen, die mich bisher beschäftigt hatte. Nunmehr jedoch, als ich auf Gelegenheiten spähte, um Agnes zu sehen, zu sprechen, ihr meine Leidenschaft zu gestehen, ward ich sehr bald dieses heimlichen Getriebes inne. Ich lernte den Dämon kennen, welcher überall die verbotenen Pfade aufzuschliessen vermag, und ich sparte die kostbaren Geschenke nicht, die mir öfters für meine Malereien zu Theil geworden waren und die ich bisher ungenutzt verwahrt hatte. Was soll ich die verächtlichen Künste herzählen, durch welche es mir gelang, zu ihr zu dringen, ihren Schreck, ihre Angst zu beschwichtigen, ihr reines Gewissen einzuschläfern und sie zu gleicher Leidenschaft zu entzünden, als von der ich erfüllt war? Genug, wir sahen uns oft und öfter; Nächte vergingen uns im Rausche der Lust und wir zürnten dem dämmernden Morgen und dem Pochen der bestochenen Pförtnerin, wenn wir scheiden mussten. Glühende Dankgebete brachte ich dem Venusbilde dar, wenn ich zu meinen Arbeiten in der Kirche ging.

Denn diese durften, nachdem jene Wiederherstellung der Statue und die Errichtung des Tabernakels vorüber waren, nicht länger ausgesetzt bleiben. Es war die zweite Seitenwand des Chores begonnen worden, in welcher ich die Geschichte der heiligen Jungfrau, von der Verkündigung bis zur Rückkehr aus Aegypten, darstellen wollte. Wenig behagten mir indess jetzt die stilleren, einfachen Scenen, deren auch in diesem Cyklus vorkamen; ich gab dieselben flüchtig im Umriss an und überliess dem Bruder Hezilo fast die ganze Ausführung, nur im Einzelnen hie und da nachbessernd. Besonders die Darstellung der heiligen Jungfrau vermied ich, denn ich hatte keinen Gedanken mehr für sie; und Naturwahrheit in schlichten Gestalten zu erreichen, verzweifelte ich, seit ich in der Venusstatue den höchsten Triumph der Kunst und die Unzulänglichkeit meiner Kräfte, etwas nur entfernt Aehnliches zu erreichen, kennen gelernt hatte. Dagegen waren es die Darstellungen der Leidenschaft und affektvoller Handlung, welche die Geschichte jetzt öfters erforderte, und in welchen ich den brausenden Ungestüm meines Gemüthes aussprechen konnte. Diese erwählte ich mir mit besonderer Vorliebe. Die Legende erzählt, wie der heiligen Jungfrau auf dem Wege nach Bethlehem Visionen der Seligen und der Verdammten erschienen seien. Hier malte ich die Verdammten, mit glühenden Banden aneinander geschlossen, wie sie von innerlichen Qualen hin und her getrieben werden, wie sie verzweiflungsvoll die Hände ringen und sich die Haare raufen. Ich malte den Gram und die Klage der Bethlehemitischen Mütter, nachdem auf Befehl des Tyrannen ihre unschuldigen Kindlein ermordet sind, wie sie bitterlich weinend auf der Erde sitzen, wie sie ihre Gewänder zerreissen und den Himmel anklagen, der also Furchtbares zugelassen hat. Ich malte den Wahnsinn des Herodes, wie er, von gräulicher Krankheit gepeinigt, sich aus dem Fenster seines Palastes herabstürzt und einen qualvollen Tod findet. Statt aber aus diesen und ähnlichen Bildern auf den Gemüthszustand des Künstlers zu schliessen und in ihnen Regungen eines Gewissens, das nicht immer übertäubt werden konnte, zu erkennen, so brachen die Beschauer, welche mich nunmehr besuchten, oftmals unverholen in die grössten Lobpreisungen aus. Diese Bilder, sprachen sie, dienen nicht blos dazu, unser Gotteshaus mit prächtigem Schmuck zu versehen; sie enthalten nicht blos die Gestalten der Heiligen, bei deren Betrachtung unser Verstand sich ihr Leben und Wirken zurückzurufen vermag: hier schauen wir in Wahrheit göttliche Gesichte, durch welche unser Gemüth zum innigen Mitleiden, unsre Seele zu heiliger Furcht bewegt wird. Wie die Predigt des lebendigen Wortes, so treffen diese Malereien unser Herz. Glückselige Zeit, der, solches zu schauen vergönnt ist! glückseliger Meister, durch welchen der Geist des Herrn also wunderbare Gebilde hervorruft!

Nur Zwei nahmen an dem allgemeinen Enthusiasmus keinen Theil. Der eine war der Cisterzienserbruder Marcellus, den seine Geschäfte immer noch in Salzburg und der Umgegend festhielten. Willkommen Herr Cisterzienser! rief ich ihm zu, als er eines Tages in den Chor trat und die Anwesenden wiederum des Lobes kein Ende wussten; wandelt eure Heiligkeit noch immer über unseren Häuptern und spricht sie noch immer das Verdammungsurtheil aus über des armen Künstlers Schaffen? Die Umstehenden lachten. Sie verdammt, antwortete Marcellus, sie verdammt den Frevel, mit welchem ihr das Haus des Herrn durch die Darstellung unheiliger Leidenschaften besudelt! — Bestürzt schwiegen die Lacher.

Der andre war Bruder Hezilo, welcher in seiner verdrossenen Weise zu malen fortfuhr, ohne sich scheinbar um irgend etwas zu bekümmern. Wohl aber blieb ihm, der täglich um mich war, die grosse Veränderung in meinem Wesen nicht fremd; oft kam ich später, oft sass ich in Träumereien versunken und raffte mich daraus mit manchem unbedachten Ausrufe empor. Insgeheim, ohne dass ich es wusste, spähte er meinen Tritten nach, und es mochte ihm nicht allzuschwer fallen, meinen Geheimnissen auf die Spur zu kommen. Ich sah ihn, seit jenem Besuche des Bruder Marcellus, zuweilen in dessen Gesellschaft, aber ich machte mir keine Gedanken daraus. Bruder Gottschalk warnte mich, dass ich vor dem Schleicher, der Böses gegen mich im Schilde führe, auf meiner Hut sei; aber meine verblendete Leidenschaft schlug seinen treuen Rath in den Wind.

(Beschluss folgt.)

Fünfte Kunstausstellung in Halberstadt,

im Mai 1834.

(Fortsetzung.)

Von ernsteren Gegenständen haben wir ein Bild von Fielgraf „eine Kranke von einem Geistlichen getröstet“ zu besprechen. Die Gruppirung der Figuren ist ganz vortrefflich, der Ausdruck der todtkranken Frau, die mit der grössesten Resignation ihren Blick nach oben richtet, ist wahrhaft ergreifend. Ein lieblicher, etwa siebenjähriger Knabe hat sich an die Mutter angeschmiegt und mit beiden Händchen deren Rechte umfasst: hoffend, die Mutter auf diese Weise fesseln zu können. Auch der Vater, den Blick auf die blasse Gattin gerichtet, scheint tieffühlend den grossen Verlust zu empfinden, der ihm bevorstehet. Fielgraf hat hier vollkommen erreicht, was er gewollt, und ist auch die Farbe weniger brillant wie bei manchen andern Düsseldorfer Bildern, so ist sie doch ganz dem Gegenstande angemessen und nur die Fenster und die darin befindlichen Glasmalereien erscheinen zu schwer im Ton und zu wenig durchsichtig. Wenn gleich wir diesem wohlgelungenen Kunstwerke alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, so halten wir doch die Gegenstände, welche zunächst unser Mitleid in Anspruch nehmen, für bildliche Darstellungen am wenigsten geeignet. Die Kirche nur bedurfte vordem dergleichen Scenen, um das Volk durch sinnliche Anschauung zum Mitleid und dadurch zu Opfern für die Kirche zu bewegen. Uns soll die Kunst erheben und erfreuen, und Hohes lässt sich erreichen, ohne vorzugsweise unser Mitleid in Anspruch zu nehmen; und wir würden auch von unserer Meinung nicht abweichen, selbst wenn einer der bedeutendsten Maler unserer Zeit einen ähnlichen Gegenstand und aufs Beste ausgeführt hätte. Unter unseren Augen geschehen nun einmal jetzt keine Heldenthaten, die Künstler und Dichter zu begeistern vermögen, doch bietet auch das Bürgerleben reichlichen Stoff zu interessanten Darstellungen, und es ist besser, dass das sogenannte historische Genre, wohin wir u. a. Hildebrands Krieger mit dem Kinde zählen, mehr und mehr in Aufnahme komme, als dass die Traurigkeit zu sehr überhand nehme.

Ein desto allgemeiner ansprechender Gegenstand ist Hildebrand's „Mährchenerzählerin,“ manchen Kunstfreunden bereits durch die bei L. Sachse erschienene Lithographie bekannt. Eine alte Grossmama hat den Spinnrocken zur Seite gestellt, ihren Enkeln ein Mährchen erzählt und ihr Gedicht bereits so lebhaft ausgemalt, dass das Mädchen sich ängstlich anschmiegt und mit der gespanntesten Aufmerksamkeit auf einen dunklen Winkel im Zimmer hinstarrt, jeden Augenblick das Hervortreten eines unheimlichen Gastes befürchtend; der Knabe ist nicht minder aufmerksam, doch wenig ängstlich. Eine hellflackernde Lampe beleuchtet die wirklich schöne Gruppe auf das effektvollste. Der Ausdruck ist überall sehr gut motivirt und bei dem Kopfe des Mädchens am bewundernswürdigsten gelungen; und wer hat wohl eine grössere Meisterschaft in der Darstellung der Gemüthsbewegungen als unser Hildebrand, dem aber auch die schöne Gelegenheit wurde, mit und durch Devrient die Mimik zu studieren. Alles, bis zu den kleinsten Details, ist mit ausserordentlichem Fleisse ausgeführt und von zauberischer Farbenwirkung. Der linke, vorgestreckte Arm der Grossmutter erscheint ein wenig zu kurz, weil die Falten des Aermels nicht richtig verkürzt sind. Wir reihen hier zwei sehr bedeutende Bilder von Weller und Meyer in Rom an; von letzterem: ein wohl 80 Jahr alter Fischer sitzet aus der Thür seiner Hütte auf das bewegte Meer, vielleicht die Rückkehr seiner Kinder erwartend; von Weller: eine neapo-

litanische Bauernfamilie. Höchst charakteristisch erscheint hier Alles, der Mann, die Madonnenartige Frau und die den Saltarello tanzenden Kleinen, nicht minder auch das reizende junge Mädchen welche das Feuer schürt und uns mit zwei seelenvollen dunklen Augen ansiehet, denen wir gewiss so leicht nichts abschlagen könnten. Das Ganze bildet eine höchst reizende, schön beleuchtete Gruppe und ist in seiner Art ein Bild ersten Ranges. A. v. Embde's „hessisches Bauernmädchen" gehörte auch zu den Lieblingen des Publikums. Ein Briefchen und einen Strauss von Nelken und Rosmarin in der Hand haltend, sitzt das reizende Kind des Landes auf einem Hügel, den Blick nach der Ferne gerichtet, von wo vielleicht das Briefchen vom Liebsten kam. Die Figur hat eine gute malerische Situation, auch eine vollkommen wahre und hübsche Farbe, erscheint indess in dem grossen leeren Raume des Bildes zu vereinzelt. Die Münchner Altmann, Bach, Eckert und L. Quaglio halten sich nur an Volksscenen ihres Landes; Altmann und Quaglio behandeln das heitre Gebirgsleben, Bach und Eckert Scenen, wobei Pferde und Hunde gleich wichtig auftreten, wie die Land- und Fuhrleute, und Alle ihre Bilder mit vielem Glück. Bürkell übertrifft sie indess in geistreicher Auffassung lebendiger Darstellung, obwohl man seinem Bilde: „Reisende vor einer Osterie spielen Morra" den Vorwurf machen muss, dass die Figuren zu klein und daher nur als Staffage erscheinen. Weit bedeutender sind die Figuren auf „die Brücke bei Subiaco" und diesem Bilde vollkommen angemessen. Heine's „Wilddieb" gefiel den Kunstfreunden durch die saftige und kräftige Farbe und den wohlgelungenen Ausdruck des schönen Kopfes. Die Jagdliebhaber meinten: der weisse Kittel würde das Wild verscheuchen und den Jägern den Aufenthalt ihres Feindes zu leicht verrathen — sie mögen wohl Recht haben! — Holthausen's „Blumenwinderin," liess uns, obgleich das Bild gut gezeichnet und hübsch von Farbe ist, doch kalt, denn der ernste Kopf scheint sich besser für eine heilige Veronica als für ein freundliches Blumenmädchen zu eignen. Hasenclever's „Politiker" sind eine recht aus dem Leben gegriffene, lebendige Scene, doch von etwas schwächlicherer Farbe als wir es von den Düsseldorfern gewohnt sind. Michelson's „der blinde Bettler und sein Sohn" ein Bild von grosser Wahrheit und fleissiger Ausführung, doch wiederum ein Gegenstand der unser Mittleid zu sehr in Anspruch nimmt. „Der Zecher" von Greven, ein lebensgrosses Kniestück, würde auf ⅓ oder ½ Theil der Grösse reduzirt, ein weit anmuthigeres Bild geben; doch wir dürfen dieses, wie Lasinsky's „Kreuzritter," wohl nur als Studium betrachten. Schütze's „Schachparthie" nach der Erzählung gl. N. hat sehr viel Gutes und erinnert sehr angenehm an ähnliche Gemälde von Netscher. „Schleichhändler von Gensd'armen überfallen" von Ebers, haben durchaus kein poetisches Motiv, denn dass die Schleichhändler der Mehrzahl der Gensd'armen unterliegen, ist ganz in der Ordnung. Die einzelnen Figuren sind indess sehr gut behandelt und von naturwahrer Farbe.

(Fortsetzung folgt.)

Aufforderung zur Concurrenz.

J. R. Accademia delle belle arti in Milano.

L'Imperiale Regia Accademia invita gli Artisti Italiani e stranieri a decorare delle loro produzioni i concorsi che si terranno nel venturo anno 1835 sui seguenti soggetti:

Architettura.

Soggetto. Un grandioso fabbricato per una Città capitale, in cui saranno riuniti l'Ufficio di Posta

Die K. K. Akademie der schönen Künste zu Mailand ladet die italienischen sowie die fremden Künstler ein, an der grossen Concurrenz des kommenden Jahres 1835 Theil zu nehmen, und Arbeiten über die, in nachstehendem Programm vorgelegten Aufgaben einzusenden. —

Architektur.

Aufgabe. Ein grosses Post-Gebäude für eine Hauptstadt, in welchem die Briefposten, die Schnell-

delle lettere, l'Ufficio delle Diligenze celeri e la Posta de' cavalli. Tra i varj luoghi destinati ai comodi ed agli usi dei tre stabilimenti saranno comprese le abitazioni pei rispettivi capi e per un custode dell' edificio. I disegni saranno in gran folio e comprenderanno la pianta e le elevazioni si interne che esterne.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di sessanta zecchini.

Pittura.

Soggetto. David, penetrato di soppiatto nel padiglione di Saul col fedel compagno Abisai, trattiene il braccio di questo, che, veduto il Re immerso nel sonno, già aveva dato di mano alla lancia per trafiggerlo. Veggasi la Bibbia, lib. I dei Re (?Samuel), cap. XXVI, 7 e Calmet, Dictionnaire historique, critique etc. de la Bible. La scena sarà illuminata da una lampada; accanto a Saul fra le sue armi figurerà la lancia ed un vaso, che furono poscia trasportati da David. Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di centoventi zecchini.

Scultura.

Soggetto. Si rappresenterà in un gruppo Orfeo che, rotto il fatal divieto, si volge ad abbracciare la ricuperata consorte Euridice che lo segue. Veggasi Virgilio, Georg. lib. IV. Il gruppo sarà isolato in terra cotta ed in bassoriloo, intero ed alto tre piedi parigini compreso lo zoccolo e supposta la figura ritta.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di quaranta zecchini.

Incisione.

Soggetto. L'intaglio in rame di un' opera di buon autore, non mai per l'addietro lodevolmente inciso. La superficie del lavoro sarà per lo meno di sessanta pollici parigini quadrati, e più grande ad arbitrio. L'autore sarà tenuto mandarne sei prove, tutte avanti lettera, unite ad un attestato legale con cui certifichi che la di lui opera non è stata pubblicata anteriormente al concorso, nè altrove contemporaneamente presentata per lo stesso oggetto. Venendo proposten und Reitposten zu vereinigen sind. Ausser den verschiedenen Räumen, die für die genannten drei Einrichtungen erfordert werden, sind die Wohnungen für die verschiedenen Ober-Beamten und für einen Custos des Gebäudes anzubringen. Die Zeichnungen müssen in gross Folio sein und aus dem Plan, den inneren und äusseren Aufrissen bestehen.

Preis. Eine goldene Medaille, 60 Zecchinen an Werth.

Malerei.

Aufgabe. David, der mit seinem treuen Geführten Abisai heimlich in Sauls Gezelt eingedrungen ist. Er hält den Arm des Freundes zurück, der, als er den König schlafend erblickte, bereits die Lanze gefasst hatte, um ihn zu durchbohren. S. die Bibel, 1 Buch Samuelis, C. 26, V. 7. und *Calmet, Dictionnaire historique, critiques etc. de la Bible.* Die Scene wird durch eine Lampe erhellt; zur Seite des Saul, unter seinen Waffen, erblickt man die Lanze und das Gefäss, welche nachher von David mitgenommen wurden. Das Bild muss auf Leinwand, 5 Pariser Fuss hoch und 6 Fuss breit, gemalt sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 120 Zecchinen an Werth.

Skulptur.

Aufgabe. Es ist in einer Gruppe Orpheus darzustellen, der das verhängnissvolle Verbot bricht und sich wendet, um die wiedergewonnene Gemahlin, Eurydice, die ihm folgt, zu umarmen. S. Virgil, Georgica, l. IV. Die Gruppe, in gebrannter Erde oder in Gyps, muss freistehend und 3 Pariser Fuss hoch sein — mit Inbegriff des Sockels und bei aufgerichteter Figur.

Preis. Eine goldene Medaille, 40 Zecchinen an Werth.

Kupferstich.

Aufgabe. Der Kupferstich von dem Werke eines guten Meisters, davon bisher noch kein genügender Stich existirt. Die Arbeit muss zum wenigsten 60 Pariser Quadrat-Zoll, oder mehr, an Oberfläche enthalten. Es werden von dem Verfertiger 6 Abdrücke, alle vor der Schrift, verlangt, sowie ein gültiges Zeugniss, dass diese seine Arbeit nicht vor der Concurrenz publicirt, noch anderswo gleichzeitig zu demselben Zwecke vorgelegt ist. Wenn

miato, avrà diritto d'inscrivere sotto il proprio lavoro tale onorevole distinzione.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno di Figura.

Soggetto. Si rappresenterà il momento in cui Lodovico il Moro, Duca di Milano, non potendo risolversi, benchè costretto da guerresche vicende, ad abbandonare la città senza prima visitare le amate spoglie di Beatrice, recatosi nella chiesa delle Grazie, dove giacevano, nel rivedere la tomba e l'effigie della perduta sposa si abbandona ai più teneri sentimenti, nè sa staccarsene che a malincuore. Veggasi la Storia di Milano del Conte Pietro Verri, tom. III, cap. XIX. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini per un piede ed otto pollici.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno d'Ornamenti.

Soggetto. L'elegante decorazione di un camminetto e di un sovrapposto specchio. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di venti zecchini.

Discipline generali.

Le opere di concorso dovranno essere presentate entro tutto il mese di giugno. Quelle che non verranno consegnate precisamente entro l'indicato termine per un commesso dell' autore al Segretario o all'Economo Custode dell'Accademia, non saranno ricevute in concorso, nè potranno ammettersi giustificazioni sul ritardo. La Segreteria dell'Accademia non si carica di ritirare le opere, quantunque a lei dirette, nè dall'Uffizio di Posta, nè dalle Dogane.

Ciascheduna opera sarà contrassegnata da un' epigrafe ed accompagnata da una lettera sigillata, con iscrittovi nome, cognome, patria e domicilio dell' autore, e colla stessa epigrafe esteriormente ripetuta. Oltre questa lettera, dovrà l'opera accompagnarsi con una descrizione che spieghi la mente dell' autore, acciò,

er den Preis erhält, so hat er das Recht, diese ehrenvolle Auszeichnung seiner Arbeit in einer Unterschrift beizufügen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Figuren-Zeichnung.

Aufgabe. Es ist Ludovico Moro, der Herzog von Mailand, darzustellen, wie er, von den Wechselfällen des Krieges gezwungen, die Stadt zu verlassen, sich vorher noch in die Kirche delle Grazie begiebt, um die geliebten Ueberreste der Beatrice noch einmal zu besuchen; beim Anblick des Grabmales und des Bildes der Verlorenen überlässt er sich den schmerzlichsten Empfindungen und reisst sich nur mit widersprechendem Herzen los. S. *Storia di Milano del Conte Pietro Verri, tom. III. cap.* 19. Die Grösse der Zeichnung muss 2½ Pariser Fuss zu 1 F. 8 Z. betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Ornamenten-Zeichnung.

Aufgabe. Die elegante Dekoration eines kleinen Kamines mit drüber befindlichem Spiegel. Die Grösse der Zeichnung muss 2½ Pariser Fuss betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 20 Zecchinen an Werth.

Allgemeine Bestimmungen.

Die für die Concurrenz bestimmten Arbeiten müssen während des Monats Junius eingereicht werden. Diejenigen, welche nicht genau in dem angegebenen Zeitraume dem Sekretair oder dem Custos der Akademie durch einen Commissionär des Verfertigers eingehändigt werden, können nicht zum Concurse zugelassen, noch können Entschuldigungen wegen Verspätung angenommen werden. Das Sekretariat der Akademie belästigt sich damit nicht, die, wenn schon an dasselbe addressirten Arbeiten von der Post oder von den Packhöfen abholen zu lassen.

Eine jede Arbeit muss mit einer Aufschrift bezeichnet und von einem versiegelten Briefe begleitet sein, welcher den Namen, Zunamen, Vaterland und Wohnort des Verfertigers enthält, und im Aeusseren mit derselben Aufschrift versehen ist. Ausser diesem Briefe muss mit der Arbeit noch eine Beschreibung

confrontato coll' esecuzione, se ne giudichi la corrispondenza.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici: le lettere sigillate saranno gelosamente custodite dal Segretario, nè verranno aperte se non quando le opere cui si riferiscono ottengano l'onore del premio; in caso diverso si restituiranno intatte ai commessi, unitamente alle opere, subito dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte accompagnatorie si rilascieranno e si esigeranno distinte ricevute. Non ricuperandosi dagli autori entro un anno le opere non premiate, l'Accademia non risponde della loro conservazione.

Tutte le opere de' concorrenti, presente il commesso che ne sarà latore, verranno esaminate da una Commissione speciale destinata a verificarne la buona o cattiva condizione, anche con atto pubblico, quando ciò fosse richiesto dal loro totale deperimento o della conseguente esclusione dal concorso.

Il giudizio che su di esse pronunciereasi viene affidato a Commissioni straordinarie, e si eseguisce colle più rigide cautele per mezzo di voti ragionati e sottoscritti.

Prima e dopo il giudizio si fa una pubblica esposizione di tutte le opere presentate al concorso. Ammettonsi a questa opere di belle arti d' ogni genere, onde per tal mezzo aumentare agli artisti ed nazionali che esteri le occasioni di far conoscere i loro talenti. Le opere premiate, che diventano di proprietà dell' Accademia, distingueransi fra le altre per una corona d'alloro e per un' iscrizione che indicherà il nome e la patria dell' autore.

Milano, il 21 giugno 1834.

Londonio, Presidente.

Pel Professore Segretario dell' Accademia,
I. Fumagalli, f. f.

eingesandt werden, welche die Absicht des Verfertigers auseinandersetzt, damit beurtheilt werden könne, inwiefern die Ausführung mit derselben übereinstimmt.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt: die versiegelten Briefe werden von dem Sekretair sorgfältig bewahrt und nur dann eröffnet, wenn die Arbeiten, zu denen sie gehören, die Ehre des Preises erhalten; im entgegengesetzten Falle werden sie, zugleich mit den Arbeiten, sobald die der Preisertheilung folgende öffentliche Ausstellung geschlossen ist, den Commissionärs unberührt zurückgegeben.

Beim Empfang und bei der Absendung der Arbeiten und beigefügten Papiere werden genaue Empfangscheine erlassen und gefordert. Wenn die Verfertiger der Arbeiten, denen der Preis nicht zu Theil geworden, dieselben innerhalb eines Jahres nicht abholen lassen, so ist die Akademie nicht weiter für deren Erhaltung verpflichtet.

Sämmtliche Arbeiten der Concurrenten werden in Gegenwart des Commissionärs, welcher dieselben überbringt, von einer eigens damit beauftragten Commission untersucht werden, um den guten oder schlechten Zustand derselben zu constatiren; dies wird öffentlich Statt finden, im Fall dieselben so gänzlich gelitten haben sollten, dass sie dadurch von der Concurrenz ausgeschlossen werden müssten.

Das über die Arbeiten abzugebende Urtheil soll ausserordentlichen Commissionen anvertraut und mit den strengsten Vorsichtsmaassregeln, durch begründete und unterschriebene Voten, vollzogen werden.

Vor und nach der Preisertheilung wird eine öffentliche Ausstellung sämmtlicher zur Concurrenz eingesandten Arbeiten veranstaltet. Es werden hiebei zugleich Kunstwerke aller Art zugelassen werden, um auf solche Art Gelegenheit zu geben, dass einheimische, wie fremde Künstler ihre Talente dem Publikum zeigen können. Die Arbeiten, welche den Preis erhalten haben und Eigenthum der Akademie werden, sollen vor den anderen durch einen Lorbeerkranz und durch eine Inschrift mit dem Namen und Vaterlande des Verfertigers ausgezeichnet werden.

Mailand, 21. Juni 1834.

Londonio, Präsident.

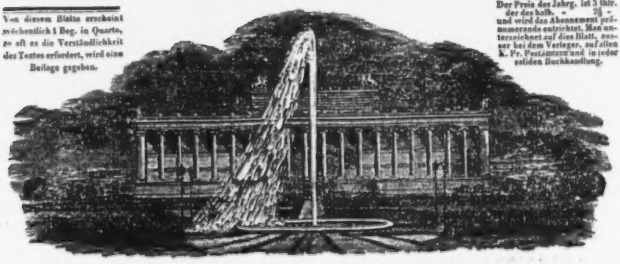
Als Sekretair der Akademie, J. Fumagalli, f. f.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 32. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. 1½ thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Aus dem Leben des Werner von Tegernsee.

(Beschluss).

Agnes war die Nichte des Grafen von Wolfrathshausen. Sie war von dem habsüchtigen Manne, den nach dem Besitze ihres schönen Erbes gelüstete, gezwungen worden, den Schleier zu nehmen. Ein erzwungenes Gelübde, so meinten wir, könne sie nicht an die klösterlichen Pflichten fesseln; ach, und die Nothwendigkeit erheischte es jetzt, dass sie das Kloster verlasse, wollte sie nicht sicherer Schmach und Schande entgegengehen. Es ward der Plan zu einer Entführung gefasst; ich sollte sie zu einer Base, der einzigen Freundin ihrer Jugend, bringen. Das Weitere schwebte uns nur dunkel vor; an Tegernsee und an den Vater Konrad dachte ich lange nicht mehr.

Inzwischen waren meine Malereien im Nonnenchore fertig geworden. Den Tag der festlichen Einweihung, an dem sich Alles im Kloster mannigfachen Zerstreuungen überliess, bestimmten wir zur Ausführung unseres Vorhabens. Im Klostergarten, aus dem die Nebel des feuchten Herbstabends alle Schwestern vertrieben hatten, trafen wir uns. Ich brachte Agnes eine Mönchskutte, welche sie überzog und mit der Kapuze das Gesicht verhüllte. Sie zitterte vor Furcht und Frost; ich sprach ihr Muth ein und hielt sie am Bilde einer freudigen Zukunft aufrecht. Ungehindert gingen wir über den Friedhof, den kleinen Vorhof des Klosters und durch das Thor; den Thorwart hatte ich mir durch reichliche Geschenke zum Freunde gemacht.

Draussen aber umgab uns plötzlich, ehe wir uns dessen versahen, ein Kreis von Männern, die uns den Weg vertraten, Marcellus und Hezilo zu ihrer

Spitze. Wüthend wollte ich mich, indem ich die Geliebte mit dem einen Arme umfasste, durchschlagen; aber ich ward schnell gepackt und der Dolch meiner erhobenen Rechten entwunden. Auf den Lärm waren Klosterbrüder mit Fackeln herbeigeeilt. Hier seht ihr, rief Marcellus, hier seht ihr die Frucht jenes gottverhassten künstlerischen Treibens! hier seht ihr den Basilisken, den ihr an eurem Busen ernährtet und der in eure fromme Gemeinschaft ein verderbliches Gift hineintrug! Er schlug die Kapuze zurück, welche Agnes Gesicht verhüllte; ohnmächtig sank sie vor meine Füsse nieder.

Wir wurden fortgeführt und in gesonderten Zellen gefänglich eingesetzt. Grosses Aufsehen machte der Vorfall. Dem neuerwählten Erzbischof, welchem die unabhängige Stellung des Peterrsklosters ein Stein des Anstosses war, schien diese Gelegenheit günstig, um gleich mit einiger Oberhoheit auf die Verhältnisse desselben einwirken zu können; dazu kam, dass Marcellus ihm eindringlichst vorstellte: die päpstliche Bestätigung durch Uebersendung des Palliums, welche noch nicht erfolgt war, dürfe leicht ausbleiben, wenn er nicht auf strenge Befolgung der geistlichen Zucht in seinem Sprengel sehe. Er drang somit bei dem Abte auf strenge und schleunige Bestrafung der Schuldigen, und dieser konnte, unter solchen Umständen, nicht füglich anders, als seinem Willen gehorsamen. Doch wagte man nicht, gegen mich, als einen Fremden und dem man so grosse Verbindlichkeiten schuldig war, sonderliche Massregeln zu ergreifen, ehe man nicht darüber nach Tegernsee berichtet hatte. Alles Ungewitter zog sich somit über dem Haupte der armen Agnes zusammen. Zwar hatten einige wohlwollende Schwestern heimlich und schnell zur Gräfin von Wolfrathshausen geschickt, damit diese, auf die Macht ihres Gemahles gestützt, als Fürsprecherin für ihre Nichte auftreten möge; aber sie brachten nur höhnische Worte über Agnes und mich als Antwort zurück. Grausame Bussen wurden der Geliebten auferlegt, denen ihr zarter Körper erliegen musste. Bruder Gottschalk brachte mir die Nachricht ihrer Krankheit; am nächsten Tage vernahm ich das dumpfe Glockengeläute, welches ihren Tod verkündete.

Bis die Antwort auf den Bericht nach Tegernsee zurückkam, begnügte man sich, mir einzelne geringere Bussen aufzulegen. So musste ich einst die Nachtwache in der Klosterkirche übernehmen. In dumpfer Verzweiflung hatte ich hier mehrere Stunden gesessen, als es mich trieb, die Lampe zu ergreifen und in der Kirche umherzuwandeln. Ich gerieth in die Kapelle, in der das Venusbild als heilige Magdalena aufgestellt war. Gespenstisch trat die weisse Gestalt aus dem Dunkel hervor. Ich trat vor den Altar und hob die Lampe empor. Das sind, sprach ich, das sind die schönen Glieder noch, welche einst mein Gemüth mit Entzücken erfüllten und meinen Sinn zu unheilbringender Lust entflammten! das ist noch die selige Ruhe, das süsse, stets gleiche Lächeln, dessen die olympischen Götter sich erfreuen! Sie lächeln, und achten der Qualen nicht, die sie dem sterblichen Menschen bereitet. Warum halfest du mir nicht, der ich deinem Dienste mich verpflichtet hatte? Warum lohntest du mir nicht, der ich dich vor schmählicher Vernichtung schützte und einen neuen Altar dir errichtete? — Da sah ich, — oder verblendete ein Wahn mein Auge? — wie sich bei dem Lichte der hellaufflackernden Lampe die schönen Züge zum grinsenden Hohne verzerrten. Sinnlos stürzte ich zu Boden. —

Als ich wieder erwachte, fand ich mich auf einem Lager, in der Zelle des Bruder Gottschalk. Ich fühlte einen unerträglichen Schmerz an allen Gliedern; ich wollte mich rühren, aber ein fester Verband wehrte jeglicher Bewegung. Ich wusste nicht, wie mir geschehen; nur wie ein dunkler Traum traten die Bilder der Nacht vor meinen Sinn. Ich erfuhr jetzt von Gottschalk, der neben mir sass, dass seit jener Nachtwache bereits mehrere Tage vergangen seien, die ich bewusstlos im heftigsten Wundfieber zugebracht. Als ich nemlich vor dem Grauen meiner eigenen Einbildung zu Boden gestürzt war, musste die Lampe, die meiner Hand entfallen, die Altardecke ergriffen und die Flamme sich schnell dem hölzernen Tabernakel, welches über der Statue errichtet war, und der Balkendecke der Kapelle mitgetheilt haben. Zeitig genug hatte man den Brand entdeckt, um dessen weitere Verbreitung zu hindern. Ich war, vom Dampfe halberstickt, von vielen herabgefallenen Bränden gefährlich verletzt, gefunden und auf des Bruder Gottschalk Bitte in seine Zelle gebracht worden. Die Statue war von dem Feuer, wie es die Natur des Marmors mit sich bringt, zerplattet und vernichtet worden. Statt aber hierin einen Gnadenblick des Himmels zu erkennen, der durch die Vernichtung des heidnischen Bildes die

Spur meines schwersten Frevels von der Erde vertilgt; so erschien mir auch dieser Umstand nur als eine Verspottung des Schicksals, welches eine Hülfe sende, wo die Zeit der Hülfe lange vorüber. Mein Gemüth war nicht empfänglich für Trost.

Die Antwort, welche aus Tegernsee kam, lautete dahin, das man wünsche, mir die verdienten Bussen im eigenen Kloster aufzulegen. Ich ward, sobald meine Kräfte es erlaubten, dahin zurückgesendet. Wie soll ich die Gefühle schildern, mit welchen ich die Heimath wieder begrüsste? Reich an Muth, an Kraft und Hoffnungen war ich in das Meer des Frühlings und des Lebens hinausgezogen, und gänzlich verarmt an Allem, was ich einst besessen, einzig den Sisyphus-Stein der Schuld in mir hinwälzend, kehrte ich zurück; mein Inneres glich der abgestorbenen Natur, durch deren entblätterte Bäume ein kalter Herbstwind hinzog.

Ernst empfing mich Vater Konrad, zu dessen heiliger Würde ich nicht aufzublicken wagte. Strenge Büssungen wurden mir auferlegt, welche jedoch der tröstende Zuspruch des erhabenen Greises zu mildern suchte. Ich unterzog mich den Büssungen sonder Murren, ich setzte dieselben auch ohne die Vorschrift des Abtes fort, aber den dumpfen Gram in meinem Inneren konnte ich nicht überwinden. Kein Licht wollte diese Nacht durchdringen. Vor dem Marienbilde im Kreuzgange, der Zeugin unschuldiger, glücklicherer Zeiten konnte ich nicht mehr beten. Ich floh die Beschäftigung mit den aufheiternden Künsten, ich vermied die freundlichen Gesellschaften der Brüder. Jahre vergingen in diesem theilnahmlosen Schmerze, und selbst die allgemeine Klage der Christenheit, als wenige heimkehrende Kreuzfahrer das traurige Ende des so freudig begonnenen Kreuzzuges verkündeten, ging an mir eindruckslos vorüber.

Endlich aber behauptete doch die allwaltende Zeit ihr Recht; endlich doch fanden die Worte Konrads den Zugang zu meinem Herzen. Wunderbar war des frommen Vaters Gemüth, wie er mehr und mehr dem Grabe zuschritt, verklärt worden und nur der Schmerz, den geliebtesten seiner Söhne trostlos zurücklassen, vermochte die Heiterkeit seines Geistes zu trüben. Einst las er mir die Legende des Bischofes Theophilus vor, welcher der Gemeinschaft der Heiligen entsagt und seine Seele dem ewigen Widersacher verschrieben hatte, auf dass ihm die Fülle irdischen Genusses und Besitzes zu Theil werde; dann aber war eine heilige Reue über sein Gemüth gekommen, und er hatte sich mit Gebet und Flehen zur heiligen Jungfrau gewandt, bis diese ihn erhörte und den Widersacher zwang, die blutige Verschreibung zurückzugeben. Seltsam ergriff mich diese Legende, die so ganz meinen Zustand im Bilde darstellte; ich trug sie lange Zeit in meinem Sinn, und ich ging wieder zu beten vor dem Marienbilde im Kreuzgange.

Da träumte mir in einer Nacht, als ob ich wandernd von einem tiefen Dunkel befallen würde; ich wusste nicht, wohin ich vorschreiten sollte. Es war ein schwarzer Vorhang, der meinen Blicken Erde und Himmel verhüllte. Plötzlich ward der Vorhang nach beiden Seiten auseinander gethan, und über der Erde schwebend, von einer Glorie himmlischer Engel umgeben, erschien mir das Bild der heiligen Jungfrau, welche den Christusknaben auf ihrem Arme trug. Wunderbar war das Gesicht des Knaben, dessen kindliche Züge den Ernst und die Majestät des ewigen Vaters trugen. Sie aber, die erhabene Königin des Himmels, war gleichwohl anzuschauen als eine schlichte Erdenjungfrau,. welche den Schmerz des irdischen Gemüthes mitfühlt, und es malte sich in ihrem Auge das Staunen über die eigene Herrlichkeit. Holdselig lächelte sie auf mich nieder, der ich anbetend in die Kniee gesunken war. Langsam verschwand sie, aber licht blieb es vor meinen Augen. Kein sterblicher Maler wird jemals darzustellen vermögen, was zu schauen ich in dieser Nacht gewürdiget ward; es sei denn, dass einer der himmlischen Engel selbst herniedersteige, und Uebermenschliches den Menschen enthülle.

Der Friede war seitdem wieder in meine Brust eingekehrt; Versöhnung hatte die Mutter der Gnaden mir zugelächelt, und Vater Konrad durfte sonder Schmerz sein Auge schliessen.

Im Dienste der heiligen Jungfrau habe ich meine Tage vollendet; ich lebe der seligen Hoffnung, bald ihr Angesicht wiederzuschauen und bei ihr alle meine Lieben, so mir vorangegangen, wiederzufinden. Zu ihrem Preise und um dem Sünder die Bahn zu zeigen, die zum Heile führt, habe ich ein Lied gedichtet, welches die Begebenheiten ihres Lebens enthält;*) was ich mit Farben und Linien nicht zu er-

*) Wernher, eines Geistlichen im zwölften Jahrhundert,

reichen vermag, habe ich hierin mit Worten darzustellen versucht, obgleich ihre göttliche Reinigkeit in Wahrheit auch für das menschliche Wort unaussprechbar ist. —

Mitgetheilt von Franz Kugler.

Fünfte Kunstausstellung in Halberstadt,

im Mai 1834.

(Beschluss.)

Die Bildchen von Conrad Hanstein, Prinz und Wolff dürfen wir nur als Schülerarbeiten betrachten. Eltholz Militairscenen hingegen verdienen alle Achtung. Die Gemälde von Schröder in Braunschweig gefallen uns weniger als die früher uns bekannt gewordenen, es fehlt denselben zwar auch nicht an Fleiss in der Ausführung, aber an demrichtigen Takte und der nöthigen Haltung in der Farbe. Die Damen Krigar und von Winkel haben uns reichlich mit zum Theil gutgelungenen Copieen nach Gemälden der Dresdner Gallerie versehen, doch werden dergleichen Arbeiten hier weniger beachtet als in Dresden. Die Gemälde von Heinel in München zeigen nicht viel Geist und sind noch weit geleckter als die Sachen von Kobell und Klein. Ein Bild wie „der kranke Esel" hat Pistorius seit der „Kegelbahn" nicht geliefert und das neue sogar den Vorzug, dass es weit markiger und breiter gemalt ist und daher eine freiere Behandlung im Fortschreiten dieses achtbaren Künstlers in der Technik zeigt. Mit ächt marktschreierischer Grandezza hat der dicke Kurschmied seine Hand auf die Nase des Esels gelegt, um durch den Puls dessen Krankheitszustand zu erforschen; ängstlich warten auf seinen Ausspruch die Besitzer desselben, deren Wohl und Wehe von dessen Wiedergenesung abzuhängen scheint, doch auch der Hausfreund des Schmied's, um sogleich in dessen Meinung einzustimmen; und seine schalkhafte Miene verräth uns schon, worauf es hier abgesehen und dass sein Freund vom Winde nicht so stark werden konnte, obgleich der fleissig in die Esse bläst, an welcher zwei rüstige Gesellen arbeiten. So spricht sich das Bild vor uns aus, so bildet es eine sehr gefällige und zusammenhängende Gruppe. Prof. Kolbe und seine Schüler Eybel, Grothe haben meist schon bekannte Bilder ausgestellt; einer Darstellung von lebensgrossen Figuren wie „die ruhenden Pilger" ist Grothe weniger gewachsen als kleineren Idyllen. H. de Baux's „Schlacht von Gross-Beeren" hat uns zum zweitenmale einen Besuch gemacht und die Bilder von Carl und Julius Schulz waren von Kunsthändlern eingeschickt, was sich erst spät ermittelte, und gehören, da es überdem Werke aus der früheren Periode sind, nicht mehr vor das Forum der Kritik.

Wir kommen nun zu den Landschaften, welche uns wieder ein reiches Feld zu interessanten Beobachtungen eröffnen. Die Münchner Crola, Häselich, Heinel, Schleich und Vollmer gaben uns zum Theil sehr schöne Partieen aus Tyrol und Salzburg. Bei allen fällt uns eine ähnliche Richtung, eine ähnliche Weise der Auffassung und der Darstellung, ja sogar auch eine ähnliche Farbe auf. Die Veranlassung dazu sind theils die reizenden und grossartigen Gebirgsgegenden Baiern's, in welchen Alle ihre Studien machen, theils Rottmann, Heinlein und Morgenstern, welchen alle Uebrigen nacheifern. Wir waren nicht so glücklich Gemälde von Heinlein und Morgenstern auszustellen, erhielten indess am Schlusse der Ausstellung noch ein kleines Gemälde von Rottmann, eine Mühle an einem Teiche bei untergehender Sonne, welches mit vieler Poesie aufgefasst und trefflich, wenn auch mit einiger Manier, ausgeführt ist. H. Brandes, dessen wir schon früher erwähnt, gehört gleichfalls zur Münchner Schule und nimmt unter denselben einen sehr achtbaren Rang ein. Er hat viel Sinn für schöne Formen, viel Geschmack für grossartige Anordnung; seine Landschaften zeichnen sich durch wahrhaft grossartige reizende Formen aus. Brandes Starenberger See bei aufgehender Sonne, gehört zu den vorzüglicheren Landschaften unserer Ausstellung, ist einfach und poetisch aufgefasst, mit Gefühl gemalt und von schöner Farbe und Wirkung, steht auch vielen Gemälden von Rottmann ehrenwerth zur Seite. Ahlborn's „Hirschbühel bei Berchtesgaden" entspricht dem Charakter dieser Gegend durchaus nicht, die Gebirge ganz besonders sind zu klar und zu farblos; unendlich besser gefällt uns dessen „Golf von Puzzuoli und Bajae," der treu nach der Natur gemalt erscheint, mit vielem Gefühl

Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria, herausgegeben von Oetter. Nürnberg und Altdorf. 1802. — Handschriftlich und reich mit Miniaturen byzantinischen Styles versehen, in der Bibliothek Sr. Excellenz des General-Postmeisters von Nagler zu Berlin.

und Verstand erfasst und vortrefflich von Farbe ist. Von Dorner und Fries sahen wir nur kleinere Bilder und hörten über Fries sehr getheilte Meinungen. Aus seinen Bildern spricht Geist, Gefühl und Geschmack, doch ist er in technischer Hinsicht auf Abwege gerathen. Der dunkelbraune, nur lasurartig aufgetragene Ton in dem Vorgrunde ist unwahr und es scheint, als habe Fries oft schon die Untermalungen gefirnisst, damit die Bilder sogleich weich und harmonisch erscheinen; doch ist auf deren Haltbarkeit dann wenig zu rechnen, vielmehr ein Nachdunkeln und Reissen zu fürchten. Ueber Helmsdorff's „Küste von Sizilien mit der Aussicht auf das Meer und die fernen Cyclopenfelsen" ist eine ächt südliche Glut verbreitet und auch die Pflanzen des Vorgrundes erscheinen gebleicht. Luft, Wasser und Feuer sind mit grosser Meisterschaft und Vollendung ausgeführt und so sauber und delicat behandelt, dass man Aehnliches von Lebenden nur sehr selten finden wird; die Abstufungen und die Klarheit der Töne ist wahrlich bewunderungswürdig. Wäre der Felsen mit den Burgruinen zur Hälfte fortgerückt, so hätte das Bild noch unendlich gewonnen. Die Schweizer Biedermann und Meyer lieferten tüchtige Aquarellgemälde und die Dresdner Goldstein, Grolich, Kallmeyer und Kummer gleichfalls Veduten. Goldstein scheint der genialste, seine Bäume sind sehr schön und mit grosser Leichtigkeit und ausserordentlicher Meisterschaft behandelt, man glaubt das Spiel des Windes in den Blättern beachten zu können. Das Bild „die Stadt Brieg" ist monoton in der Farbe und die Wirkung des klaren schönen Himmels wird durch die schülerhaft behandelten Wolken sehr zerstört. Kummers grosses Bild: Monte Salaro auf Capri, ist ein materischer Gegenstand, dessen Behandlung zwar an Dahl erinnert, indess zu hart, zuweilen sogar roh erscheint, was bei der grossen Felsenpartie, die wir als Hauptsache betrachten müssen, besonders auffällt. Besser und harmonischer ist die zu diesem Bilde, nach der Natur ausgeführte Farbenskizze. Der Däne Fearnley, jetzt in Italien, hatte einen „Seesturm an der Küste von Kopenhagen," eingeliefert, welche der Versicherung derer zufolge, die dergleichen Naturscenen an Ort und Stelle gesehen haben, sehr treu und gelungen sein soll: doch uns erscheint das Bild weder materisch noch erfreulich, und weit höhern Werth legen wir auf Krause's Seestücke, die sich beide durch ein sehr beweglich scheinendes Wellenspiel und durch schöne durchsichtige und leichte Wolken auszeichnen; ganz im Vorgrunde sind die Wellen zu dunkel, fast schwarzgrau gehalten. L. L. Müller ist immer noch fleissig, Gaethe's Bilder zeigen von Talent, Professor Blechen und Bönisch liessen uns leider leer ausgehen und Hintze scheint keinenfalls fortzuschreiten.

Unter den Landschaftern, welchen die poetische Auffassung und die Wirkungen der Natur weit wichtiger sind als deren äussere Formen, deren Darstellungen nur Motive aus der Natur und höchst selten bestimmte Gegenden zum Grunde liegen, glänzen vor allen die Düsseldorfer und unter diesen Lessing mit seinen grossartig-poetischen, oft melancholischen, Schirmer mit seinen heiter-romantischen und Scheuren mit seinen holländischen Charaktergebilden. Lessing's Kloster im Walde wollen wir näher zu beschreiben suchen. Auf der Höhe des Mittelgrundes einer durchaus gebirgigten baumreichen Gegend tritt das Kloster mit seinen vielen Thürmchen um so deutlicher und feierlicher hervor, weil hinter demselben der Himmel von der bereits untergegangenen Sonne noch am Hellsten beleuchtet ist. Ueber mehrere Nebenhügel zieht ein Weg von dem Kloster bis zum Vorgrunde, auf welchem ein Geistlicher mit seinem Ministranten, die heiligen Sakramente in der Hand, herabsteigt, um, anscheinend, einem Kranken den Trost der Religion zu bringen. Ahorn und Buchen, Fingerhut und Farrenkraut bezeichnen die üppige Vegetation des Vorgrundes, links zieht ein Fahrweg herauf, an welchem unter schönen Linden ein Bethäuschen steht. Das Bild erscheint im ersten Augenblicke einfach, doch um so reicher, wenn man sich länger in demselben ergehet, und nach und nach gewinnt jeder Gegenstand eine grössere Bedeutung und bei jedem Spatziergange in dem Bilde finden wir neues Interessante, neuen Reiz und es wird uns immer lieber. W. Schirmer gab drei Bilder. Die Landschaft mit Eichen und Birken, mit dem Teiche und Störchen, hat viel Ruhe und meisterhaft gemalte Eichen, ist indess im Tone nicht frisch genug. Eine der reizendsten Landschaften ist der „Waldbach mit Eichenwaldung." Die Bäume hier haben durchaus materisch schöne Formen, ein saftiges frisches Grün und sind mit vieler Leichtigkeit behandelt. Von ungemein schönem Tone und von zauberischer Wirkung ist das ruhig fliessende von der Sonne beleuchtete Wasser, doch erscheint der Fall desselben im Vorgrunde zu farbig

und die Schatten in den ferneren Baumpartieen zu violet. Der „Eichenwald beim Gewitter“ ist höchst poetisch aufgefasst, von ungemein kräftiger Farbe und von einem bewunderungswürdigen Effekte der dunklen Bäume gegen den mit Wolken bedeckten Himmel und des durch den Wind leicht bewegten und schillernden Wassers. Die Wirkung ist überall trefflich motivirt und die Ausführung durchaus consequent, doch einige Baumpartieen so dunkel gehalten, dass sie bei dem geringsten Nachdunkel, undeutlich werden müssen. Je fleissiger man die Natur studirt hat, um so mehr wird man die naturwahre Auffassung bewundern. C. Scheuren zeigte sich 1832 zuerst selbstständig durch eine grosse holländische Landschaft mit einem Eichenwalde, welche ihm sogleich einen wohlverdienten Ruf sicherte. Hier war nun ein Seitenstück zu jenem Bilde, welches den Charakter jenes Landes nicht minder eigenthümlich wiedergiebt. Links steht eine gewaltige, doch von Windstürmen schon manches Astes beraubte Eiche, neben derselben, auf einem Hügel, ein alter Wartthurm, an dessen Fusse sich Fischerhütten befinden, die, schön beleuchtet, einen herrlichen Effekt machen. Rechts verfolgt das Auge einen beschifften Kanal, der von der Partie zur Linken, durch die im Vergrunde vor Anker liegenden Kähne mit braunen Segeln, getrennt wird. Gegen diese nun erscheint das Wasser zu hell und zu materiell, und dadurch wird auch die Einheit eines Gesammteindruckes beeinträchtigt. Auch die Werke von Achenbach, Dahl, Foor, Heunert, Poss, Koch und Schulten haben viel Verdienstliches und besonders zeichnete sich Koch's grosses Bild: „der Waldbach“ durch gute Auffassung und naturwahre Farbe aus.

Wir wollen hier noch zwei Gemälde anführen, deren wir schon früher gedacht haben sollten; nemlich: eine Portraitfigur zu Pferde von Sperling in Wien, auf welcher der männliche Kopf sehr ähnlich sein soll, das Pferd aber etwas verzeichnet ist. Da indess das Landschaftliche der Farbe und Behandlung zufolge nur eine Andeutung sein kann, so glauben wir das Bildchen als eine leichte Skizze betrachten und demselben als solcher unsere Achtung nicht versagen zu dürfen. „Das Bild“ von Burggraf, einem Schüler des Prof. Hensel zeigt viel Talent und Geschmack für idyllische Darstellungen. In einem elegant meublirten Zimmer sitzt ein Liebespärchen und betrachtet ein Bild. Die Gruppe ist hübsch geordnet, der Jüngling eine sehr angenehme Figur, das Kostüm malerisch, der Ausdruck des Mädchens indess zu theilnahmlos und die Farbe des Bildes etwas trocken.

Von den Architekturmalereien nennen wir zunächst „die Kathedrale zu Rheims“ von Domenico Quaglio. Das überaus reiche und herrliche Portal, das Wichtigste dieses Prachtbaues, ist hier weit mehr hervorgehoben, als auf dem in Berlin befindlichen und durch den Steindruck bekannten Gemälde, und tritt daher hier mit den vielen zierlichen Details weit deutlicher und malerischer hervor; auch ist der eigenthümliche, etwas schwerfällige Charakter des Gebäudes bei dieser Auffassung auch besser wiedergegeben. Das Bild, bei voller Sonnenbeleuchtung, die ausserordentlich gut gelungen ist, gemalt, hat einen schönen warmen Ton und ist durch sehr reiche und schöne, von Quaglio's eigner Hand meisterhaft ausgeführte Staffage so charakteristisch belebt, dass das Grossartige und die feierliche Bedeutung des Gebäudes dadurch noch mehr gehoben wird. Das Bild, ein Meisterwerk ersten Ranges und jedenfalls eines der bedeutendsten und gelungensten Werke Quaglio's, ist zugleich ein neuer erfreulicher Beweiss des immer regen Fortschreitens unseres genialen Meisters. Die „Strasse zu Tivoli mit einer Fruchtbude“ von Neher in Rom, ist ein nettes und zierlich ausgeführtes Bildchen und von angenehmem Ton; Hauschild's „Innere des Domes zu Regensburg“ von richtig perspektivischer Zeichnung, guter Farbe und von lobenswerther Ausführung und Wirkung; Hummel's „grosse Granitschale vor dem Museo zu Berlin,“ ein sehr treues und vollkommen gelungenes Bild eines für bildliche Darstellung doch wohl zu wenig geeigneten Gegenstandes. Von Leypolden in Dresden giebt meistens nur geringfügige Gegenstände, diese in kleinen Bildern, fleissig ausgeführt, aber etwas monoton in der Farbe. Nicht leicht vergegenwärtigt wohl ein Bild einen Gegenstand so wahr und so treu als Hasenpflug's „nordöstliche Ansicht des Domes zu Halberstadt,“ dieses herrlichen Baudenkmales des Mittelalters. Wenn man sonst den renommirtesten Architekturmalern gar mancherlei Licenzen, imaginirte oder gar zwei Standpunkte, bei Aufnahme desselben Gegenstandes, nachsehen muss, so finden wir hier Alles bis zum kleinsten Detail mit wahrhaft diplomatischer Treue und mit einer Richtigkeit der Zeichnung wiedergegeben, die wir bewundern müssen. Es konnte durchaus kein

vortheilhafterer Standpunkt gewählt werden und bei diesem liegt das ganze Kirchenschiff mit den zierlichen Strebepfeilern und Thürmchen, mit dem hohen Chore und dem nördlichen Portale deutlich vor uns, die, nur als ein Nothbau zu betrachtenden Thürme, hingegen untergeordnet. Der Lokalton ist gut erreicht, die Beleuchtung trefflich und effektvoll, das Licht auf den, den Thürmen zunächst liegenden Strebepfeilern wohl zu hell, das durch Reflexe bedingte Helldunkel und die Halbschatten aber meisterhaft behandelt. Da auch die Staffage weit besser als auf früheren Bildern Hasenpflug's ist, so wünschten wir den Platz noch durch grössere Zahl von Figuren belebt. Binnen Jahresfrist wird eine ausgeführte Lithographie für die Mitglieder des hiesigen Kunst-Vereines nach diesem Gemälde besorgt. Das „Innere des hiesigen Domes," gleichfalls ein grosses Bild ist ebenso treu in der Zeichnung und Farbe und von einem gleich imposanten Anblick. Auf dem Bilde sehen wir das grosse Fenster zur Linken voll der schönsten Glasmalereien, wovon in der Natur nur noch geringe Bruchstücke vorhanden, auch das ganze herrliche Kirchenschiff mit den schlanken himmelanstreigenden Pfeilern in ihrer ganzen Schönheit, die barokken Emporen und unmalerischen alten Kirchenstühle aber weggelassen, was wir dem Künstler nur als Verdienst anrechnen können, denn in dieser Gestalt nur können wir das Erhabene und Edle des Baues in seiner Reinheit bewundern und es wäre wahrlich höchst wünschenswerth, dass man endlich all den störenden Kram aus der Kirche verbannte, neue, dem Baustyle der Kirche entsprechende, Kirchenstühle besorgte und die noch vorhandenen herrlichen Glasmalereien in einige Fenster zusammenbrächte: damit solche besser erhalten werden und eine gehörige Wirkung machen könnten. Da dieses mit wenig Hundert Thalern auszurichten ist und das Innere des Baues selbst durchaus keiner Reparatur bedarf, so haben wir vielleicht dann die Hoffnung, diesem, von Allen Kunstfreunden längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen zu sehen, wenn die von der Gnade Sr. Majestät unseres allgeliebten Königs für unseren Dom bestimmten Altarbilder aufgestellt werden; dann auch wird wohl endlich die seit Jahren projectirte und höchst nothwendige Reparatur unserer weltberühmten Orgel ins Werk gerichtet: denn Eines steht mit dem Anderen wohl in zu wesentlicher Verbindung.

Wir müssen uns nun zu den Thier- und Viehstücken wenden, womit uns Grabau, Kregenbrink, Lindner, Randel, die Schulz und Simmler erfreuet haben; am höchsten indess Simmler's Bilder stellen, und an diesen vorzugsweise eine schöne und malerische Auffassung, charakteristische Farbe und Zeichnung und vortreffliche Ausführung rühmen.

Berdiken, Hummel, Lehnen, Lommatsch Preyer, Sager, E. Schulz, Völker und Wiebe haben Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke geliefert, die meistens alles Leb verdienen; doch zeichneten sich Völker's „Blumen," Lehnen's „Waldgeflügel," Schulz's „Weintrauben," vor diesen indess Preyer's „kleines Fruchtstück" durch eine bewunderungswürdige und naturtreue Ausführung aus; die Sauberkeit der Arbeit und den Geschmack bei der Zusammenstellung des Blumenstückes aus Federn vom Ob. Lieut. Wiebe in Königsberg müssen wir gleichfalls bewundern. In der Plastik hatten wir nur kleine Statuen von Prof. Henschel in Cassel. Auch die besten neusten Kupferstiche und Lithographieen von Toschi, Anderloni, Amsler, Becker, Borum, Jentzen, Eichens sind zur Kenntniss des Publikums gebracht; eine Beurtheilung dieser, auch anderer schon bekannterer Sachen würde uns wohl zu weit führen.

F. L.

KUNSTLITERATUR.

De anaglypho, quod Mariaeburgi inveniturr, commentatio, quam etc. pro loco professoris ordinarii rite obtinendo, die 1 Aprilis etc. publice defendet auctor Ernestus Augustus Hagen, etc. Regimontii MDCCCXXXIV.

Die vorliegende, 23 Seiten lange Brochüre, welche zu dem besonderen Zwecke, den der Titel nennt, abgefasst wurde, ist die Ueberarbeitung eines früheren Aufsatzes des Hrn. Prof. Hagen: die Kreuzfindung, ein Bildwerk im Schlosse Marienburg („Kunstgeschichtliche Blätter. Herausgegeben von E. A. Hagen, Professor an der Universität zu Königsberg. Erstes Stück, im Mai 1831. — Der Ertrag zum Besten einer öffentlichen Kunstsammlung.");; eine Schrift, die wir der Aufmerksamkeit des Kunstliebenden Publikums empfehlen.

In der Einleitung vergleicht der Verf. die verschiedenen Gesetze, welche der Bildnerei des Alterthums und der des Mittelalters zu Grunde liegen, eine Untersuchung, für welche wir ihm Dank wissen müssen, da über die Bildnerei des Mittelalters noch gar Weniges vorgearbeitet ist. Das Resultat, zu welchem er gelangt, fasst er in Folgendem zusammen:

„Soll das Abweichende der neuern Bildnerei von der antiken . . . in wenige Worte gefasst werden, so würde es so zu bezeichnen sein. Umgekehrt wie im Alterthum war die christliche Kunst in den einzelnen Figuren unbestimmt, aber in der geschichtlichen Zusammenstellung bestimmt. Jeder Künstler dachte sich den Heiland, Maria, Joseph anders und, man kann sagen, so oft er sie darstellte, aber die Gruppen betrachtete er als etwas unveränderliches. Jede handelnde und leidende Person hat ihre herkömmliche Stelle. Im Alterthum ist der plastische Grundsatz überwiegend, der in jeder Figur eine für sich bestehende Welt zu schaffen strebt, im Mittelalter der malerische, der jede Figur als integrirenden Theil eines Ganzen angesehen wissen will. Der alte Künstler veränderte willkührlich die Gruppe nach dem gegebenen Raum des Bildwerks, der christliche Künstler dagegen theilte willkührlich den Raum ein, damit der ehrwürdig gewordenen Darstellungsweise ihr Recht geschehe."

Den Hauptgegenstand bildet die Erklärung einer in mehrere Reliefstreifen vertheilten Darstellung, welche sich in der Vorhalle der Annenkapelle zu Marienburg, und zwar *im Spitzbogen über der* Eingangsthür befindet, und dessen Bedeutung von früheren Schriftstellern nicht verstanden war. Die lateinische Schrift enthält zugleich eine Umrisszeichnung nach dieser Darstellung, indem die Ansicht der genannten Vorhalle in dem bekannten Werke von Frick über Marienburg dieselbe nicht in der erwünschten Genauigkeit giebt. Der Verf. erklärt sie als eine Darstellung der Legende, welcher zufolge die Kaiserin Helena das heilige Kreuz zu Jerusalem wieder auffindet und dessen Aechtheit durch Wunder, die mit demselben verrichtet werden, bekundet; Belege aus den Actis Sanctorum bestätigen diese Erklärung.

Wir sind im Wesentlichen und mit dem Hauptgange derselben durchaus einverstanden. Nur können wir dem Verf. nicht beistimmen, wenn er in der Darstellung der obersten Reihe den Anfang sieht und dann die weitere Fortsetzung in der untersten Reihe findet. Wir können dies weder aus dem allgemeinen Grunde des auf solche Weise unterbrochenen Zusammenhanges, noch auch, weil wir in der zinnengekrönten Mauer jener obersten Darstellung nicht eine Treppe, und in der knieenden Figur nicht die Kaiserin erkennen können, die sicher nicht ohne Krone dargestellt sein würde. Wir finden hierin vielmehr den Schluss der gesammten Darstellung und stellen anheim, ob derselbe nicht vielleicht schon einen Bezug auf das Schloss Marienburg oder auf die Versetzung des Ordens dahin enthalten möchte. Dies vielleicht näher nachzuweisen, überlassen wir denjenigen, welchen die Geschichte des deutschen Ordens genügender bekannt ist, am liebsten dem Verfasser selbst, falls er unserer Ansicht beipflichten sollte. F. K.

Nachrichten.

„Die vierte Kunst- und Gewerbeausstellung in Königsberg, geschildert von Ferdinand Raabe. Mai 1834." Dies ist der Titel einer kleinen, in drei Abtheilungen erschienenen Broschüre, welche das Königsberger Publikum auf gefällige Weise zu einer näheren Betrachtung der ausgestellten Werke einführt. Ueber die Ergebnisse des Cataloges haben wir bereits gesprochen (No. 22. S. 175). Allen Dank verdienen die liberalen Mittheilungen verschiedener Privatbesitzer, wodurch namentlich eine Reihe älterer Meisterwerke zur Ausstellung gekommen ist. Die Gemälde von Holländern schildert Hr. Raabe in anmuthiger, unterhaltender Weise; die der älteren Italiener und Deutschen minder befriedigend.

Zu Hamburg ist das von Overbeck gemalte und von der Stadt für das dortige Krankenhaus bestimmte Gemälde, Christus am Oelberge, die Figuren über Lebensgrösse und eines der grössten Staffelei-Bilder dieses Meisters, woran derselbe mehrere Jahre gearbeitet, angekommen und erregt grosse Bewunderung.

Rom. Thorwaldsen hat so eben das für Mainz bestimmte Guttenberg'sche Denkmal, mit der thätigen Beihülfe seines talentvollen Schülers, Herrn Bissen, vollendet. Das Monument besteht aus dem Standbilde Guttenberg's und zwei sich auf seine Erfindung beziehenden Basreliefs. Der Kunstverein in Frankfurt a. M. und das dortige Städel'sche Institut haben beschlossen, eins der Basreliefs durch Herrn Zwerger, Schüler Thorwaldsen's, auf gemeinschaftliche Kosten aus cararischem Marmor anfertigen zu lassen.

In der Kathedrale von Münster werden so eben eine Reihe von Glasgemälden, sämmtlich aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, eingesetzt. Es sind vier grosse Darstellungen: die Kreuztragung, Christus am Kreuz, die Kreuz-Abnahme und die Grablegung; ausserdem eine Reihe kleinerer. Sämmtliche Gemälde befanden sich früher in dem Kreuzgange der Abtei von Marienfeld und fielen, bei der Säcularisation im J. 1802, der Regierung zu, welche dieselben ausnehmen liess. Nunmehr sind sie, unter Vorbehalt des Eigenthums des Staats, dem hiesigen Dome übergeben.

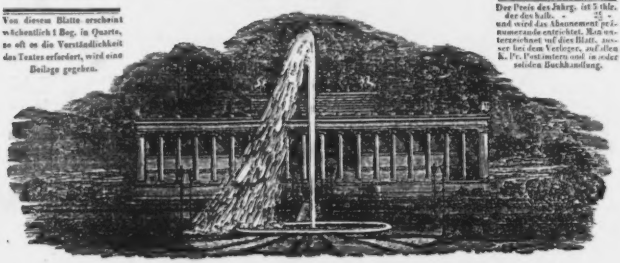
Der Verfasser des in No. 14 bis 16 d. J. enthaltenen und aus den Preuss. Provinzialblättern entlehnten Aufsatzes: „Ueber das Verhältniss der neueren Baukunst zur alten" ist der Herr Wegebaumeister Jacobi.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 33. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Einige Worte über das in der jetzigen Zeit häufig zur Sprache gebrachte Bedürfniss, dem evangelischen Kirchengebäude eine, mit dem Ritus derselben übereinstimmende und zugleich in der äussern Erscheinung würdige Form zu geben.

Um diesen Gegenstand gehörig übersehen zu können, wird es vorher nöthig sein, einen kursen Blick auf Vorangegangenes zu werfen.

Die Kunstgeschichte lehrt uns unabweislich, dass die Form der kirchlichen Gebäude, mögen sie Tempel heissen oder Namen haben, welche sie wollen, stets hinsichtlich ihres Baustyls mit dem religiösen Cultus der Völker, so zu sagen, zusammengewachsen waren. Wie es auch nicht anders sein kann, denn eine christliche Kirche, für Chinesen erbaut würde eben so verwerflich sein, als ein chinesischer Tempel für Christen unpassend wäre. Der Vergleich ist schroff, jedoch nur des Folgenden wegen so gewählt.

Eben so wenig als das Letzterwähnte passend ist, dürfen wir Formen in ganzer Strenge des griechischen, römischen etc. ja selbst nicht des altdeutschen Baustyls zum Ausdruck einer evangelischen Kirche verwenden. Da eben, wie oben gesagt, die Form der kirchlichen Gebäude stets mit dem religiösen Cultus der Völker, so zu sagen, verwachsen war, so war sie es auch mit dem ganzen geistigen Streben derselben Völker; wozu zwar Lebensart und Klima das Ihrige beitrugen, jedoch nur Bedingungsweise. Das geistige Element herrschte stets in der Form vor, welches zu erörtern hier zu weitläuftig wäre und von dem Verfasser bereits an andrem Orte:

„Versuch einer Darstellung des jetzigen Zustandes der Baukunst in ästetischer Hinsicht, Berlin bei Logier,“ geschehen ist.

Die christliche Kirche, in der ihr durch den römisch- und griechisch-katholischen Gottesdienst gegebenen Form, zeigt von ihrer Entstehung bis zur Reformation mancherlei architektonische Form und Bauart. Denn wie verschieden steht die aus dem augenblicklichen Bedürfniss erzeugte ursprüngliche Anordnung der Basilika der späteren Kreuzform mit und ohne Kuppel, namentlich der altdeutschen Gestaltung gegenüber. Alle jedoch zeigen das Grossartige, Gediegene des Ausdrucks in Vereinigung mit der möglichsten Pracht der Ausschmückung durch Bildwerke aller Art, und kostbares Geräth; wodurch man nicht gerade immer glänzen wollte, sondern wodurch man nur die Grösse der Idee, welche zum Grunde lag, angemessen zu würdigen glaubte.

Mit der Reformation und der gänzlichen Umwälzung des früheren Cultus hörte der Glanz desselben in jeder Hinsicht auf, und zwar, aus folgenden Ursachen.

1. Die neu aufgestellte Regel verschmähte nicht nur sinnliche Eindrücke beim Gottesdienst sondern sie machte ihren Glaubensgenossen sogar zur Pflicht, sich derselben entschieden dabei zu enthalten.

Einzelne Sekten wie z. B. die Quäker erklärten geradezu jedes Gebilde, folglich jedes Kunstwerk, für sündlich.

2. Die neuentstandene Kirche war ursprünglich arm, behalf sich grösstentheils mit vorhandenen katholischen Kirchen und beraubte dieselben in der Bilderstürmenden Zeit der Reformation ihres innern und äusseren Schmuckes, namentlich aller Darstellungen von Geschichten der Heiligen und Märtyrer, und fügte durch diesen missverstandnen Eifer der Kunst, nie wieder gut zu machenden Schaden zu.

3. Da die neue Kirche arm war, es aber doch vielfach nöthig wurde, für den gewählten Cultus neue Kirchen zu bauen, so wurden dieselben mit geringen Mitteln und vergänglichem wohlfeilem Material errichtet. Da aber eben diese Kirchen die ersten neuerbauten des genannten Cultus waren und der Idee: möglichst wenige sinnliche Eindrücke bei dem Gottesdienst aufzunehmen, zuzusagen schienen; so befolgte auch die spätere Zeit die einmal gewählte schmuck- und würdelose Form. Man betrachte nur die vielen grossen Holzkirchen und ihre innere Einrichtung!

4. Die Predigt wurde Hauptsache des Gottesdienstes und man glaubte das Bedürfniss des guten Sehens und Hörens nicht besser befriedigen zu können als durch Anlage vieler dicht aufeinander stehender breiter Emporkirchen, von welchen sich übrigens sehr leicht optisch und akustisch erweisen lässt, dass man dabei am wenigsten gut sehen und hören kann, ja sogar ein verhältnissmässig freierer Raum diesen Bedürfnissen weit besser entspricht. Auch der innere Ausdruck der Gebäude litt hierdurch so wie durch eine Menge eingebauter sogenannter Logen für Vornehmere, wesentlich. Der Gebrauch: feststehende Kirchensitze zu vermiethen, machte viele Bänke, und der nothwendig erachtete Ertrag derselben schmale Gänge nothwendig, welches Alles einem grossartigen Eindruck zuwider ist.

5. Bei jeder eintretenden Veränderung des Cultus trachtete die neu entstandene Parthei, wie die Geschichte lehrt, nächst der Abänderung der religiösen Begriffe auch die Form des Cultus in der äussern Erscheinung möglichst so zu verändern, dass die Neuentstandene ein für sich bestehendes eigenthümliches Ganze ausmache. Wir sehen dies z. B. bei der Einführung des Christenthumes. Man stürzte die alten Götzen nicht blos geistig, sondern auch körperlich; unbekümmert welche Zeugen menschlicher Geistesgrösse man gleichzeitig unverantwortlich zertrümmerte.

So war es leider immer und wird auch so bleiben; obgleich eben dieses Vernichtenwollen der früher geltenden Form unwidersprechlich dafür zeugt: dass der sinnliche Eindruck mächtig genug in unserm tiefsten Innern lebt, um ihn wenigstens fürchten zu müssen, wenn man auch ihn zu entbehren sich bemüht.

Auf dem gezeigten Wege entstand die widerlich schmucklose Form der protestantischen oder evangelischen Kirche, obgleich bei allen Arten profaner Gebäude so viel an die äussere und innere Ausschmückung verwendet wurde, als nur immer die Geldmittel erlaubten.

Diese Dürftigkeit der Erscheinung ist der neueren Zeit fühlbar geworden und man hat, wie Eingangs gesagt, mannigfache Vorschläge zur Feststetzung einer würdigeren Form gemacht, ohne eigentlich weiter gekommen zu sein, denn immer bewegten sich dieselben darum, dass man entweder den grie-

schichen, römischen, altdeutschen oder irgend einen andern Baustyl dazu empfahl. Jeder Baustyl aber als solcher ist ein in sich Abgeschlossenes; welches, auf neue Verhältnisse ohne weitere Rücksichten angewendet, ein Rückschritt in der Kunst ist. Wir sind keine Griechen und werden es nie werden, die jetzige Zeit ist nicht die des altdeutschen Mittelalters und wird es nie werden.

Unaufhaltsam reisst uns der gewaltige Strom des Augenblicks fort, und bedingt unsere jedesmalige Stellung gerade so, wie sie ist und sein muss, aber nie so wie eine bereits dagewesene.

Alle Formen der Vorzeit, als uns ihr empfangen und geboren, sind für uns nichts, wenn wir sie nicht eben so eigenthümlich empfangen und geistig verarbeiten. Wie soll dies aber in derselben Art möglich sein, da wir selbst etwas ganz Anderes sind?

Hieraus folgt, dass wir dagewesene Formen, blos als solche betrachtet, für vorliegenden Zweck nicht brauchen können. Weit entfernt, den Knoten genügend zu lösen, wollen wir versuchen, durch Naturgemässe Entwickelung uns der Sache zu nähern.

Entwickelung der geistigen Grundlage wird zunächst nothwendig sein.

Das Kirchengebäude ist ein Gotteshaus! — Die Natur ist es auch und wie reich, wie unendlich und herrlich! Das Kirchengebäude als Werk von Menschenhänden ist das Bestreben, die in uns wohnende Idee des Gotteshauses zu verkörpern. Wie geschieht dies auf würdige Art? — wenn man sie leer und nackt wie eine Scheune baut? — gewiss nicht! — Dieser Gedanke wird wenigstens keinem genügen, der beauftragt ist, eine Kirche der ihr zu Grunde liegenden Idee gemäss zu erfinden, was sich auch für Ansichten gegen ihn erheben möchten. Soll das Kirchengebäude als nichts weiter betrachtet werden, denn als ein Schutzmittel gegen die Witterung, so ist allerdings jede Form, auch die schlechteste, wenn sie nur den genannten Zweck erfüllt, willkommen.

Soll aber die Kirche zugleich die Erhabenheit der Grundidee in der Form ausdrücken, so muss jedes zu Gebote stehende Mittel angewendet werden, sie dazu geschickt zu machen.

Die schönen Künste können aber nur Hand in Hand bestehen und sind das einzige Mittel überhaupt, ein Inneres, wenn man sagen darf, äusserlich erscheinen zu lassen. Baukunst ohne Malerei und Skulptur ist ein todtes Gerippe, und wer würde bei dem feierlichsten Akt, bei dem der Gottesverehrung, die Kunst aller Künste, die Musik, in ihrer ganzen Gewalt nicht gelten lassen wollen?

Will man also eine würdige Form für die evangelische Kirche festsetzen, so ist dies nach dem Vorigen ohne Einwirkung sinnlicher Erscheinung geradezu unmöglich, und man thut besser, wenn dies nach Cultusbegriffen nicht sein darf, die Sache aufzugeben. Will man sich jedoch die Einwirkung der schönen Künste, und folglich auch des Sinnenreizes, gefallen lassen, so lässt sich der Weg von selbst öffnen und zum gewünschten Ziele führen.

Am schwersten wird es sein, zu bestimmen, bis zu welchem Grade des Reichthums der Schmuck der evangelischen Kirchengebäude ausgedehnt werden darf, da ein Zugeben desselben auch dessen unbedingtes Fortschreiten zur Folge haben muss.

Zugleich darf nicht unbemerkt bleiben: dass bis jetzt die Anregung dieser Ansicht nicht von dem Gesammtkörper der evangelischen Gemeinde sondern von Einzelnen ausgegangen ist, dass zwar das Bedürfniss allgemeiner fühlbar geworden, allein noch lange nicht von allen gleichgesinnt befriedigt zu werden verlangt wird; dass also immer noch eine grosse Gegenpartei zu gewinnen übrig bleibt.

Was nun endlich die Bestimmung der evangelischen Kirchengebäuden zu gebenden, Form anbelangt, so ist ihre Anlage bereits durch die bekannten Bedingungen des Cultus festgesetzt. Dass man die der christlichen Kirche eigenthümlichen Glockenthürme immer mehr dabei zu unterdrücken sucht, da man doch der Glocken selbst nicht entbehren kann, dass dies mehrentheils aus blosser Oekonomie geschieht, ist sehr zu beklagen. Sie sind freilich nach den allgemein herrschenden Begriffen nicht nützlich, allein in diesem Sinne ist auch eine in würdigem Styl erbaute Kirche unnütz; doch eine nähere Erörterung des Begriffs der Nützlichkeit würde uns hier zu weit führen.

Im Allgemeinen verhält sich die Kunst zum Nutzen nach gewöhnlichem Begriff, wie die Nachtigall zum — Esel.

Darnach, dass der evangelische Gottesdienst in 2 Hauptabtheilungen zerfällt: in die Predigt und den Altardienst, sind auch hierauf besondere Rücksichten zu nehmen.

Um das möglichst beste Sehen und Hören zu erreichen, giebt es eigentlich nur eine Form, nemlich

die des Halbkreises in amphitheatralischem Bau, welche sich auch füglich anwenden liesse, wenn dieser Form nicht eben die des profanen Theaters entgegenstände; wogegen sich wohl die meisten Stimmen erheben würden. Auch macht hierbei, wie immer, die Stellung der Kanzel viele Schwierigkeiten. Steht sie in der Mitte, so verdeckt sie den Altar, steht sie an der Seite, so gehen alle Vortheile des Halbkreises verloren.

Kreisförmige und regelmässig vieleckige Formen als Grundriss, geben einen so starken Widerhall (besonders wenn sie Kuppelförmig geschlossen sind) dass man den Prediger nicht versteht. Es bleibt also keine andere einfache Form übrig als das Quadrat oder eine geringe Verlängerung desselben; jedoch ist ersteres unter allen Bedingungen in architektonischer und allen übrigen Rücksichten dem Oblongum vorzuziehen. Die grössere Schwierigkeit der Decken-Construktion kann hierbei nicht in Anschlag kommen. Der Altar kommt in die Mitte der hintern Wand oder in eine zu diesem Zweck angebaute Nische. Zur Seite derselben die Kanzel, welcher scheinbare Uebelstand besonders bei grossen Kirchen nicht zu vermeiden ist. Denn wollte man hierbei die Kanzel hinter den Altar setzen, so würde man in den meisten Fällen, besonders bei dem länglichen Viereck den Prediger zu weit in den Hintergrund bringen. Auch hält man es nicht für zulässig, die Kanzel über den Altar zu setzen und nicht mit Unrecht.

Nehmen wir ferner an, dass sogenannte Emporkirchen möglichst zu vermeiden oder nur eine schmale dergleichen anzuordnen sei; da sie erstens nie eine besonders gute architektonische Wirkung machen, da immer nur die in der vordersten Reihe sitzenden den Prediger zum Theil sehen können, da ferner, wenn sie nicht hinlänglich hoch liegen, für die darunter angebrachten Bänke der Ton des Predigers ganz verloren geht, und dem mehr; auch der eingebildete Nutzen solcher Emporkirchen oder Chöre lange das nicht leistet, was man sich davon verspricht; so werden die meisten Zuhörer zu ebener Erde sich befinden, und um diesen das Sehen des Priesters am Altar möglichst zu erleichtern und überhaupt das Bauwerk des Altars so erhaben als möglich erscheinen zu lassen, stelle man dasselbe auf so viele Stufen, als es sich in jedem einzelnen Falle thun lässt. Dem Einwande: dass alte Leute bei Geniessung des Abendmals nicht füglich hoch steigen können, ist durch gehörige Räumlichkeit und bequeme Anlage der Stufen sehr leicht zu begegnen. Wäre die Anlage der Kirche sehr gross, so liessen sich zweckmässig für Predigt, Altardienst, Taufe, Trauung etc. einzelne Räume so anordnen, dass sie ohngeachtet ihrer Absonderung ein leicht zu übersehendes, in der Form eng verbundenes Ganze darstellten.

Sehr grosse neue Kirchen wird aber die neuste Zeit wohl nicht im Uebermaasse hervorbringen, da die Geldmittel fehlen und kaum so viel in der Regel zusammengebracht werden kann, dass man die ehrwürdigen Ueberreste der vergangnen Zeit in Reparatur erhalten kann oder erhält.

Allgemeine Sammlungen zu Kirchenbauten sind ziemlich aus der Mode und wenn sie statt finden, wenig einträglich. Liessen sich aber nicht zur Erreichung grosser öffentlicher Baulichkeiten, wie im römischen Alterthume, die jetzigen stehenden Heere verwenden? Unter den Soldaten sind die Meisten solche, welche irgend ein Handwerk wenigstens erlernt haben, wenn sie es auch weiter nicht vervollkommneten. Gäbe man diesen in Friedenszeiten eine verhältnissmässige Zulage und beschäftigte sie bei öffentlichen Bauten, so würde eine grosse Ersparung gegen die jetzige Art zu verfahren eintreten, da die Soldaten ja doch auch ausserdem, wenn sie nicht bei Bauten beschäftigt sind, bezahlt werden.

Der etwanige Einwurf: dass hierdurch die handlangende Klasse der Arbeitsleute grossen Nachtheil im Erwerb haben könnte, ist wohl nicht von Belang, denn lässt der Staat viel bauen, so baut auch der Privatmann mehr, da grosse öffentliche Zwecke immer Privat-Interessen anregen. Auch würden, da nicht immer alle Soldaten zugleich bauen könnten (der öffentlichen Sicherheit wegen), nur die Handwerker und Geschickteren auszusuchen sein, während die andern den nöthigen Wachtdienst verrichten; es müssten demnach immer noch eine bedeutende Menge der Arbeitsleute oder Handlanger gleichzeitig mit den Soldaten angestellt werden; wodurch erstere in ihrem gewöhnlichen Erwerb gewiss weniger geschmälert werden, als wenn überhaupt grosse öffentliche Werke der Kostbarkeit wegen unterbleiben.

Man entschuldige die kleine Abschweifung, welche nur aus dem regsten Antheil für die Sache selbst entstand.

(Beschluss folgt.)

XXIV Landschaftliche Compositionen, staffirt mit Scenen aus Reineke Fuchs. In 4 Heften (in kl. Fol.), gezeichnet und lithographirt von Carl Krüger. (Berlin, Verlag von George Gropius.)

Mit dem eben erschienenen ersten Hefte des genannten Werkes tritt ein junger Künstler, dessen Talent zu den schönsten Erwartungen berechtigt und dieselben in den vorliegenden Blättern bereits erfüllt, zum ersten Male — so viel wir wissen — öffentlich auf. Mögen die wenigen Worte, die wir niederzuschreiben im Begriff sind, dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf diese erfreuliche Erscheinung zu lenken!

Reineke Fuchs ist allen Deutschen zu wohl bekannt, als dass wir nöthig hätten, in die Trefflichkeit und den tiefen Inhalt dieses wahrhaften Weltgedichtes irgend näher einzugehen. Es ist dasselbe auch schon früher zu künstlerischen Darstellungen benutzt worden. Wir erinnern die Kunstfreunde z. B. an **Everdingen**'s 57 meisterhafte Radirungen, welche mit genialer Leichtigkeit, oft nicht ohne einen leichten Humor, die Natur der verschiedenen Thiere, sowie die landschaftlichen Hintergründe darstellen. Nur bemerken wir, was letztere anbetrifft, dass der Künstler hierin grossen Theils mehr dahin gesehen hat, einen anmuthigen malerischen Prospekt, als vielmehr die besondere Lokalität, welche die jedesmalige Handlung erfordert, anzudeuten. Ueberhaupt aber erscheint bei ihm die Landschaft in untergeordnetem Verhältniss. Noch mehr ist dies der Fall in den 30 neuerdings von J. H. **Ramberg** radirten Blättern, welche wesentlich nur die historischen Momente des Gedichtes darstellen, und welche reich an Phantasie und Humor, aber auch sämmtlich in der bekannten affektirten Manier dieses Künstlers ausgeführt sind. Möge der Schweizer **Disteli**, der erste aller humoristischen Thierzeichner, sein ausgezeichnetes Talent diesem reichhaltigsten Gegenstande zuwenden!

Krüger's Absicht geht nicht sowohl dahin, die eigentliche Handlung des Gedichtes selbst, als vielmehr dessen lyrischen, oder vielleicht richtiger: elegischen Theil darzustellen. Die Heimlichkeiten der Natur, die stillen Plätze, wo die Thiere des Waldes und Feldes unbelauscht und ungestört ihr Wesen treiben, jenes unbewusste Weben und Schaffen, dahin noch keine menschliche Hand Gesetz und Schranke hineingetragen, dasselbe zum Mindesten noch nicht überwunden hat, — dies vornehmlich ist es, wofür er mit einem besonders glücklichen Auffassungs- und Darstellungs-Vermögen begabt scheint. Und wie reichen Stoff bietet ihm das Gedicht für Darstellungen solcher Art! Unmittelbar zeichnet dasselbe ihm die reizendsten Bilder vor:

Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen; es grünten und blühten
Fels und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
Uebten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel:
Jede Wiese sprosste von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.

Wem ist dieser schönste aller Anfänge unbekannt? Doch erlaube man, neben diese Goethe'sche Ueberarbeitung, die ungleich anschaulicheren und naiveren Worte des alten Originales herzusetzen:

Id gheschah up einen pynksten dag,
Dat man de wolde un velde sach
Grone staen mit loff an gras,
Un mannich vogel vrolig was
Mit sange, in hagben un up bomen;
De krüde sproten und de blomen,
De wol röken hier und dar:
De dag was schone, dat weder klar.

Solcher Stellen finden sich mehrere. Aber auch, wo sie nicht so ausführlich schildern, setzen die jedesmaligen besonderen Situationen eine bestimmte landschaftliche Umgebung voraus und gerade diese hat Krüger mit glücklichstem Takt, ungleich richtiger als Everdingen in seinen Hintergründen, ergriffen. Die dargestellten Thierfiguren bilden sodann gewissermaassen den Text zu diesen Landschaften; beide stehen in nothwendigem, innerlichem Zusammenhange, und die Scenen des Gedichtes sind keineswegs, wie man aus dem nicht ganz passend gewählten Titel schliessen könnte, eine zufällige Staffage.

Wir gehen nunmehr zu den einzelnen Blättern des vorliegenden ersten Heftes über, die kräftig und derb, aber mit grösster Sicherheit und Freiheit, mit der Feder auf Stein gezeichnet sind. Doch erlauben wir uns noch dem Künstler möglichsten Fleiss

in der Ausführung des Details anzurathen, nicht so oft weisse, die Haltung des Ganzen störende Flächen stehen zu lassen und auch die Thiere weniger hell auf dem dunklen Hintergrunde abzusetzen.

Das erste Blatt bezieht sich auf die Geschichte, wie Reineke, dem Wolf Isegrimm zu Liebe, im Winter mit Lebensgefahr von einem Fischwagen, der des Weges herkam, Fische herabgeworfen hatte. Es ist eine hochbeschneite Wintergegend; ein Weg führt durch einen Wald, der im Sommer gar anmuthig sein muss, denn hier, im Vorgrunde, reckt ein Eichbaum seine knorrigen Aeste zum Schneedach hervor, dort stehen schlanke Buchenstämme, weiterhin dunkle Fichten. Schneehaufen, aus denen unten mannigfaches Gestripp hervorsieht, lassen auf schönes Unterholz und blühenden Rasen schliessen. Im Vordergrunde stehen Reineke und Isegrim, der jenem nur die Gräten von den Fischen zurückgelassen hat. In der Ferne wird der Wagen sogleich hinter die Stämme und Zweige auf dem sich windenden Wege verschwinden. Die Wahrheit in der Auffassung des Terrains, der Stämme, der Aeste, des ganzen Baumgerippes, die Farbe machen dies Blatt zu einem der schönsten des Heftes.

Das zweite Blatt zeigt ebenfalls eine Scene aus dem ersten Gesange, und zwar die, von welcher Henning der Hahn in seiner Anklage gegen Reineke sagt:

Als der Winter vorbei, und Laub und Blumen und Blüthen
Uns zur Fröhlichkeit riefen — —

und wie er ferner von seinem zahlreichen Geschlechte erzählt:

sie fanden
Ihre tägliche Nahrung an wohl gesicherter Stätte.
Reichen Mönchen gehörte der Hof, uns schirmte die Mauer,

Diese Mauer nun, durch deren Thor man in den tief dunklen Klosterhof schaut, blickt heimlich und verstohlen durch das üppige Laub der Buchen hervor, und ein öder begraster Fusssteig schlängelt sich durch die Stämme. Reineke stürzt aus dem Gebüsch und erwürgt Kratzfuss, die beste der eierlegenden Hennen, nachdem er sie zuvor als Klausner, der den festen Frieden so Thieren als Vögeln verkündet, sicher gemacht und herausgelockt hat.

Auf dem dritten Blatte sieht man in einem wilden, dunklen, engen Waldthale eine grad aufsteigende Felswand, von einzelnem Steingerölle und Buschwerk umgeben. Keine Spur von gebahntem Stege führt hindurch, denn es ist der heimlich abgelegene Ort, wo Reineke's Vater, nach des Sohnes Anzeige, König Emmrichs Schatz verborgen hat.

Eine hügelige, öde, sonnenverbrannte Heide zeigt die vierte Tafel. Zwischen dürren halbentlaubten Eichenbäumen sieht man unbewohnte Hütten. Hier konnte Reineke keine Nahrung finden; vorn, unter Fichtenzweigen und Gestripp, liegt er für todt ausgestreckt und Scharfenebbe, die Krähe, untersucht eben, auf ihm herumhüpfend, ob irgend der Athem noch einiges Leben verräth. Er wird sogleich nach ihr schnappen und ihr das Haupt herunterreissen.

Auf dem fünften Blatte ist wieder eine Wintergegend. Ein beschneiter Sumpf voller Rohr, Schilf und Binsenfelder. Die Ufer mit Erlen und Weidenstämmen eingefasst und dahinter ein Gehöft. Raben umkreisen die schlanken Bäume, auf denen man jetzt ihre Nester sieht. — Die Wölfin sitzt jämmerlich vorn im Eise, ihr Schwanz, womit sie hat Krebse fangen wollen, ist eingefroren und Reineke läuft schadenfroh davon, als er den Wolf durch das Dickigt hervorbrechen sieht.

Das letzte Blatt giebt den Ort, wo Reineke die Wölfin verlockt hat, sich in den oben befindlichen Eimer eines Ziehbrunnens zu setzen, um sich selbst heraus zu helfen. Er springt eben lustig hervor, nachdem er ihr beim Begegnen zugerufen:

Auf und ab, so geht's in der Welt, so geht es uns beiden.
Ist es doch also der Lauf. Erniedrigt werden die einen
Und die andern erhöht, nach eines jeglichen Tugend.

Und gewiss, er hatte sich einen kühlen, schattigen Ort gewählt. Unter einem vollen üppig blühenden Fliederbaume steht der Brunnen, daneben trennt das Gehäge den Hof vom benachbarten, und dahinter wogt das helle sonnige Kornfeld, woraus ein trauliches Gehöft mit seinen Strohdächern und Bäumen hervorschaut. —

F. H.

Studien

nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. 57 Blätter in 4 Heften, Fol. (Zu haben bei George Gropius in Berlin).

Unter den Kupferwerken, welche dem Studium der alten toskanischen Meister zu Hülfe kommen, sind bekanntlich die grossen und ausgeführten Blätter des Italieners Lasinio die bedeutendsten; die 40 Prachtblätter nach Wandgemälden des Campo Santo von Pisa, die Collektion von (gegenwärtig) 32 Blättern nach anderen, in Florenz vorhandenen Wandmalereien u. a. lassen uns einen bedeutenden Blick in das Kunstleben des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts werfen. Doch sind diese eben genannten Werke, sowie einige andre hieher bezügliche, so kostbar, dass sie selten anderswo, als in grossen öffentlichen Bibliotheken zu finden sein dürften. Zugänglicher pflegt das bekannte Werk von d'Agincourt zu sein, welches indess in seinen kleineren Abbildungen insgemein wenig brauchbar ist. Ebenso das bekannte Werk der Etruria pittrice, darin aber jedem einzelnen Künstler nur ein Blatt gewidmet ist. Das Werk der Gebrüder Riepenhausen, „Geschichte der Malerei in Italien" u. s. w. welches in den beiden vorhandenen Heften Umrisse nach Byzantinern, nach Cimabue, Andrea Tafi, Buffalmaco, Guido von Siena und besonders nach Giotto liefert, ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, indem die Darstellungen meist bedeutend modernisirt sind. Anderes Vorhandene endlich (z. B. was Ruscheweyh nach Giotto und Fiesole gestochen) besteht zumeist nur aus einzelnen Blättern und giebt somit wenig für eine allgemeinere Uebersicht.

Unter diesen Umständen scheint es mir nicht unzweckmässig, an das in der Ueberschrift genannte Werk zu erinnern, welches ich bisher nirgend, bei Gelegenheit kunstgeschichtlicher Untersuchungen, erwähnt gefunden habe, welches somit nicht diejenige Verbreitung erlangt haben kann, die es vor anderen verdient. Dasselbe besteht, wie der Titel besagt, wesentlich aus Studien; es sind minder ganze Gemälde, welche wiedergegeben werden (obgleich deren ebenfalls vorhanden sind), als vielmehr einzelne charakteristische Figuren und Gruppen, welche die Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Meister dabei künstlerischen Studien gewohnt ist, einfache gen. Die Arbeit ist schlicht und eben wie man es Umrisse, oder Umrisse mit zumeist geringer Angabe der Schattirung; überall aber trägt dieselbe das Gepräge der grössten Strenge und Redlichkeit, welche für Werke solcher Art nöthiger sind, als sie insgemein gefunden werden, welche das vorliegende, in Bezug auf den unmittelbaren Gebrauch, selbst den grossen Prachtblättern Lasinio's an die Seite stellen, und um so mehr, als dasselbe ungleich leichter zu beschaffen ist.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

General-Versammlung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen am 31. Juli 1834.

Es wurden heut folgende vom Vereine erworbene Gemälde verlooset, und fielen: 1) Der Engel von Carl Schmidt auf Nr. 1709 der Aktienrolle an den Herrn Gutsbesitzer Borlatti zu Lechenich. — 2) Ein Mädchen zur Kirche gehend, Skizze von Blanc, auf Nr. 95 an den Gutsbesitzer Freiherrn von Wenge zu Haus Beeck bei Dorsten. — 3) Abreggend, Landschaft von Heunert, auf Nr. 1351 an Herrn Notar Delhougne zu Dürrwies bei Eschweiler. — 4) Landschaft nach dem Regen von Dahl auf Nr. 353 an Herrn Landgerichts-Präsident Rive zu Trier. — 5) Viehstück von Simmler, ein Hirtenjunge mit Horn- und Wollenvieh, auf Nr. 552 an Herrn J. G. Graeber zu Düsseldorf. — 6) Die Fischerhütte auf Helgoland von Ad. Schrötter auf Nr. 1675 an den Wechselmäkler Herrn Haberbier zu Königsberg in Pr. — 7) Das Innere des Klosters zu Subiaco von Beckmann auf Nr. 49 an den Maler Herrn Duncker zu Düsseldorf. — 8) Darstellung aus dem hohen Liede von Hübner auf Nr. 1013 an den Herrn Oberbergrath Schoffrinsky zu Berlin. — 9) Der Schlosshof zu Eltz auf Nr. 705 an den Kaufmann Herrn Schoenfeld zu Düsseldorf. — 10) Eine kleine Landschaft mit Fichten von Achenbach auf Nr. 464 an Ihre Königl. Hoh. Prinzessin Friedrich von Preussen. — 11) Die Betenden von Holthausen auf Nr. 170 an den Herrn Freiherrn von Carnap zu Bornheim. — 12) Landschaft von Schulten, Ausgang aus dem Gebirge in die Ebene,

auf Nr. 545 an Herrn Stommel junior zu Düsseldorf. — 13) Jakob und Rahel von Wintergerst auf Nr. 100 an Sr. Königl. Hoh. den Kronprinzen von Preussen. — 14) Der Wilddieb von Heine auf Nr. 1775 an den Herrn Rentner Schwenger zu Aachen. — 15) Betende Chorknaben von Hildebrandt auf Nr. 1751 an den Kunstverein zu Braunschweig. — 16) Viehstück von Simmler, niederländische Maierei, auf Nr. 763 an Herrn Generalmajor von Weyrach zu Mainz. — 17) Der lehrende Mönch von Herrmann Schmitz auf Nr. 819 an die Herren Gebrüder Bockmühl, Schlieper et Hecker zu Elberfeld. — 18) Die Kreuzfahrerwacht von Sticike auf Nr. 1370 an Herrn Lieut. von Woringen zu Saarn. — 19) Ahlborn, die Grotte der Nymphe Egeria, Landschaft, auf Nr. 1223 an Herrn Carl Goebel zu Cöln. — 20) Graf Eberhard der Rauschebart von Greven auf Nr. 874 an Herrn Sekretair Uhlmann zu Berlin. — 21) Waldlandschaft von Heunert auf Nr. 113 an Sr. Durchl. Prinz von Croy zu Düsseldorf. — 22) Maasgegend von Koch auf Nr. 449, vom Vereine statutenmässig zurückgewonnen, weil der Inhaber mit dem Beitrage rückständig war. — 23) Die beiden Leonoren, Skizze von Sohn, auf Nr. 4 an Herrn Buchhalter Hermann zu Berlin. — 24) Moselgegend bei Zell von v. Normann auf Nr. 791 an Herrn Apotheker Hinze in Duisburg. — 25) Die kranke Frau von Fielgraf auf Nr. 1133 an Herrn Kreisphysikus Dr. Ebermaier zu Düsseldorf. — 26) Der Zecher von Greven auf Nr. 1132 an Herrn Fabrikant Liebhold zu Quedlinburg. — 27) Waldpartbie und flache Gegend von Schulten auf Nr. 1170 an die verw. Frau Geh.-Räthin v. Recum zu Kreuznach. — 28) Die Aussetzung Mosis, Farbenskizze von Begas, auf Nr. 1155 an Hrn. Kreisbauinspektor Behr zu Kreuznach. — 29) Landschaft mit dem Knaben von Becker aus Worms, auf Nr. 1579 an Herrn Referendar Fr. Brockhausen in Münster. — 30) Eine flache Landschaft von Achenbach auf Nr. 571 an Herrn Reg.-Sekret. Hersberger in Düsseldorf. — 31) Rheinufer von John auf Nr. 758 an Hrn. Obrist v. Wedell in Düsseldorf. — 32) Mutter und Töchter, nach einem Gedicht, von Bendemann auf Nr. 1137 an Hrn. Kammerherrn Grafen von der Asseburg zu Halberstadt. — 33) Viehstück von Grabau auf Nr. 1512 an Hrn. J. B. Grach zu Zeltingen. — 34) Grosse Herbstlandschaft von Schirmer auf Nr. 189 an Sr. Durchlaucht den Herzog Prosper Ludwig von Ahremberg zu Brüssel. — 35) Appolinarisberg, Landschaft von Heunert auf Nr. 114 an Ihre Durchl. die Prinzessin von Croy zu Düsseldorf. — 36) Aussicht vom Grafenberge von v. Abbema auf Nr. 1152 an Hrn. Kanonikus Kayser zu Knechtstedten bei Neuss. — 37) Die Politiker von Hasenclever auf Nr. 391 an Hrn. Rentner v. Wittgenstein zu Cöln. — 38) Mittagsruhe am Stahremberger See, Viehstück von Simmler auf Nr. 1325 an Hrn. Frhrn. v. Bongart zu Paffendorf. — 39) Waldlandschaft von Fohr auf Nr. 881 an Hrn. J. W. J. Hauptmann zu Elberfeld. — 40) Abendlandschaft von Achenbach auf Nr. 383 an Hrn. E. J. Pfeiffer zu Cöln. — 41) Felsenlandschaft von Breslauer auf Nr. 345 an den Grossh. Bad. Consul Hrn. Peill in Cöln. — 42) Die Aussetzung Mosis, Gemälde von Begas, auf Nr. 727 an die Frau Wittwe von Stegelmann in Düsseldorf. — 43) Die Heimkehr von Becker aus Worms, auf Nr. 1706 an Hrn. Assessor Dreckmann zu Soest. — 44) Felsenlandschaft von Koch auf Nr. 1839 an Hrn. Maler Sieg zu Magdeburg. — 45. Landschaft im Charakter des Hundsrück von Dahl auf Nr. 1676 an Hrn. Stadtrath Schindelmeiser in Königsberg in Pr.

KUNST-ANZEIGE.

Bei Eduard Bühler in Magdeburg ist so eben erschienen, und in Berlin bei George Gropius, so wie in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Anleitung zur franz. Schnellölmalerei oder die Kunst, in sehr kurzer Zeit in Oel malen zu lernen, und ohne alle Vorkenntnisse sehr bald ein schönes Oelgemälde darzustellen, so wie einige andere wichtige Notizen über Malerei als namentlich: Wachsmalerei (Eukaustik), — Glasmalerei nebst Anweisung, — Miniaturmalerei, — Schwarze Kunst (Mezzo Tinto) auf Glas abzudrucken und mit Oelfarben zu malen, — Abziehen der Kupferstiche auf Holz (Xylographie) und Malertuch etc.

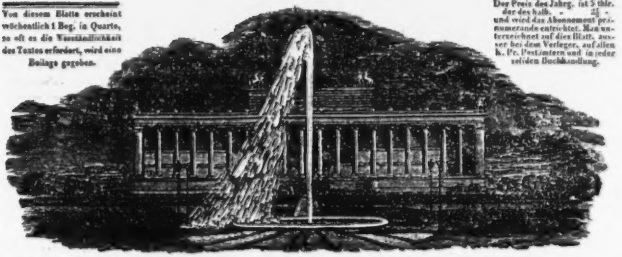
Auf praktische Erfahrungen gegründet gesammelt und herausgegeben von Friedrich Hoffmann Architekt. geh. mit verschlossenem Umschlag 15 sgr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 34. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

Bei den folgenden Bemerkungen über einzelne Gruppen der Gemäldegallerie des hiesigen Königl. Museums schien es passend, allgemeine Andeutungen über Zeit- und Ortverhältnisse, über Schulen und Meister miteinzuflechten, — selbst auf die Gefahr, mehrfach Bekanntes zu wiederholen, — indem so eine leichtere Uebersicht zu erreichen und zugleich der hohe Werth der Gallerie, als einer lebendigen Culturgeschichte, besser ins Licht zu stellen war. Wie sehr einer solchen Arbeit die zweckmässige Anordnung der Gallerie und der gediegene Catalog des Direktors, Hrn. Dr. Waagen, zu Statten kömmt, wird Jedermann bekannt sein. Kundigen wird ausserdem nicht entgehen, wie Vieles ich, namentlich in Bezug auf die älteren toskanischen und umbrischen Schulen, den gelehrten „italienischen Forschungen“ des Hrn. von Rumohr verdanke, und wo ich mich, — wenn gleich nicht ohne Widerstreben, — genöthigt sahe, von den Ansichten dieses grossen Kritikers abzuweichen.

F. Kugler.

Gemälde byzantinischen Styles.

Kurz vorher, ehe die Völkerfluten des Ostens und Nordens ihre Dämme durchbrachen und den hohlen Koloss des alten Römerreiches sammt den Resten seiner hellenischen Kultur zu Boden stürzten, war noch ein später Nachfrühling im Gebiete der bildenden Kunst erwacht. Das siegende Christenthum war die Sonne gewesen, die ihn hervorgerufen hatte. Indem es die ausgelebten Formen der classischen Kunst seinen Zwecken gemäss umwandte, hauchte es ihnen zugleich einen neuen Lebensgeist

ein; es gab den Gestalten eine feierliche Würde und Hoheit, eine stille Anmuth, etwas eigenthümlich Geheimnissvolles, was bei allen Mängeln einer schon gesunkenen Technik dennoch das Gemüth des unbefangenen Beschauers fesselt, und was der Grundtypus aller folgenden christlichen Kunstdarstellungen geblieben ist.*)

Zu schnell entschwand diese kurze Blüthe. Italien ward in wenigen Jahrhunderten der Sitz der grössesten Barbarei; was unter der longobardischen und karolingischen Herrschaft in diesem Lande gemalt wurde, kann nicht mit dem Namen der „Kunst" bezeichnet werden.

Nur im byzantinischen Reiche erhielt sich die Ausübung derselben, weil man ihrer, um den Prunk des Hofes und der Kirche zu unterstützen, bedurfte. Die Byzantiner sind es, welche gewisse Motive jener altrömisch-christlichen Kunst, zugleich mit einer nicht unbedeutenden Handfertigkeit, bewahrten, und sie dem neuen Leben, das im Occident mit dem eilften, zwölften und dreizehnten Jahrhundert erwachte, wiederum einimpften. Aber, wie das gesammte Leben ihres Staates leer und inhaltslos war, so haben sie auch nur die äusserliche todte Form jener frühesten Kunstversuche aufbewahrt; ihre Nachbildungen sind insgemein ohne Verständniss und Gefühl gemacht. Gespensterhaft starr oder leichenartig bange blicken ihre Figuren den Beschauer an, lange hagere Gestalten, wie Mumien zusammengedörrt, ohne einen lebendigen Organismus der Glieder, ohne eine freie, naturgemässe Bewegung, und in der Gewandung mit steifen, schematisch gezeichneten Falten, die sich weder den Körperformen noch der Bewegung gemäss legen. Die Ausführung zeugt in der Regel von einem ängstlichen Fleiss, der eben auch aller geistigen Freiheit entbehrt; die Farbe ist zäh und mühsam aufgetragen und stark nachgedunkelt.

Bei all diesen Mängeln indess ist sehr häufig das Grandiose in der ursprünglichen Conception, das sich als eine unmittelbare Ueberlieferung jener ältest christlichen Typen kund giebt, nicht zu verkennen; und es macht sich um so deutlicher bemerklich, als dasjenige, was später von den Byzantinern selbst erfunden wurde (z. B. die Darstellung später aufgekommener Heiligen), ein vollständiges Unvermögen eigner künstlerischer Schöpfungskraft, einen gänzlichen Mangel eignen Gefühles zeigt.

Unter den in der Gallerie vorhandenen byzantinischen Gemälden ist, in diesem Bezuge, namentlich No. 18 (Abth. III.), Christus, welcher nach seiner Auferstehung der Magdalena erscheint, beachtenswerth. Hier ist Christus ganz in der antiken Weise dargestellt: in einer, mit Aermeln versehenen Tunika und in einer Toga, die über der linken Schulter hängt, dann von hinten herum unter dem rechten Arm umgeschlagen und vorn über den linken Arm festgelegt ist, — wodurch ein reicher, feierlicher Faltenwurf zu Wege gebracht und eine besondere Gemessenheit der Bewegung nöthig gemacht wird; jedoch scheint der Künstler das eigentliche Motiv der Gewandung nicht mehr verstanden zu haben. Charakteristisch für byzantinische Technik ist die Anwendung der reichen goldenen Lichter; auch ist die eigenthümliche, nach alten Ueberlieferungen gebildete Form des Kopfes Christi, namentlich der hohe Schritel zu beachten. Im Uebrigen gehört das Bild bereits einer sehr späten Zeit (um 1400) an; die Zeichnung der Magdalena enthält später italienische Motive.

Die Besonderheiten der oben angedeuteten byzantinischen Malweise erhielten sich das ganze Mittelalter hindurch bis zum Untergange des östlichen Kaiserthumes und selbst bis auf neuere Zeit. Nur zeigt sich in späterer Zeit, als im Occident, besonders in Italien, neue Style der Kunst sich entwickelten, wiederum eine Rückwirkung derselben auf die Byzantiner, was besonders der Fall sein musste, wenn in Italien (vornehmlich in Venedig) für byzantinische Rechnung und für den Ritus ihrer Kirche gemalt wurde. Dahin gehört der grösste Theil der, mit dem Worte Byzantinisch versehenen Bilder der Gallerie (Abth. III.), nämlich: die verschiedenen, in der Composition einander sehr ähnlichen Madonnen mit dem Kinde auf No. 13, 17 und 24 (linke Seite des Bildes), ebenso die noch bewegteren und zierlicheren auf No. 16 und 19; dahin ferner der Christus am Oelberge, No. 14, im italienischen Style vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts; die beiden grandios gezeichneten Heiligen auf No. 133 und 135, im Style der venetianischen Schule der Vivarini, in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts; der todte Christus zwischen Maria und Johannes auf No. 134, nach Giovanni Bellini; endlich die in allen Neben-

*) Vergl. hierüber den Aufsatz des Verf.: „Von den ältesten Kunstbildungen der Christen" in No. 13, S. 100 des diesjähr. Museums.

dingen höchst moderne Verkündigung Mariä auf No. 21, vom Priester Emmanuel Tzane im J. 1640 gemalt; und die Flucht nach Aegypten auf No. 22.

Rober und mehr in der älteren byzantinischen Weise erscheint, ausser den beiden Bildchen, welche mit No. 15 (ein gekrönter Christus) und No. 24 (Madonna mit dem Kinde — rechte Seite des Bildes) bezeichnet sind, das grössere, aus achtzehn Abtheilungen bestehende Gemälde unter No. 132, welches das Brustbild der Maria mit dem Kinde und unher, in kleineren Figuren, Scenen aus dem Leben Christi enthält; ein trauriges, knechtisches Werk. Bedeutend ist das, zwar rohe und strenge, jedoch für seine alterüberlieferte typische Bildung merkwürdige mumivische Brustbild Christi unter No. 11. —

Die kirchliche Bildnerei der Russen ist eine Verzweigung der byzantinischen: es zeigen sich hier dieselben Erscheinungen. Sehr interessant ist das kleine, mit russischen Beischriften versehene Bildchen unter No. 23, welches, in Miniatur-artiger Ausführung, verschiedene Scenen aus dem Leben und die Apotheose der Maria enthält und ganz den Malereien byzantinischen Styles vom Ende des zwölften Jahrhunderts entspricht, wo in den erstorbenen Formen bereits ein neues Leben zu pulsiren beginnt. Das andere, in der Gallerie vorhandene russische Gemälde, eine h. Catharina unter No. 8, ist aus dem siebzehnten Jahrhundert und vereinigt mit älterer Farbenbehandlung eine flaue, moderne Zeichnung. —

Die Byzantiner wurden, wie bereits bemerkt, die Lehrmeister des Occidents, als hier, vom eilften Jahrhundert ab, das Bedürfniss nach einer künstlerischen Ausschmückung der Umgebungen lebendiger wurde. Unzählige Handschriften, die mit Zeichnungen und Miniaturen versehen sind, vielfache Ueberreste von Wandmalereien in den Kirchen, von Altartafeln, Tapeten und Glasgemälden liefern, in Deutschland sowohl als in den andern Ländern, hinreichende Belege für diese, übrigens auch von den Zeitgenossen anerkannte*) Thatsache.

In Italien erwachte ein eigenthümliches Leben in der Kunst erst mit dem dreizehnten Jahrhunderte; erst jetzt traten hier namhafte einheimische Künstler auf: Guido von Siena und Giunta von Pisa werden in der ersten Hälfte, die ungleich bedeutenderen Cimabue von Florenz und Duccio von Siena, in der zweiten Hälfte dieses und im Anfange des folgenden Jahrhunderts genannt. Sie befolgten im Allgemeinen die strenge düstere Weise der Byzantiner, aber sie verstanden es, — namentlich die beiden zuletztgenannten, — das Grossartige der überlieferten Typen herauszufühlen und weiterzubilden, zugleich die allgemeineren Umstände einer besonderen Handlung mehr naturgemäss zu gestalten; letzteres vornehmlich, wenn es auf den Ausdruck stärkerer Affekte ankam.

Aechte Bilder der genannten Meister sind begreiflicher Weise sehr selten. Zwei Gemälde besitzt die Gallerie welche, als „Nachahmung des Cimabue" bezeichnet sind und Beispiele für dessen besondere Richtung enthalten. Interessant ist besonders No. 60, eine Madonna mit dem Kinde auf einem geräumigen alterthümlichen Throne sitzend und von Engeln und andern Darstellungen kleinerer Figuren*) umgeben; ein Bild, welches durch das Grossartige der Hauptgruppe, besonders durch die lebendige Bewegung des Kindes, das die Wange der Mutter streichelt, bereits anzieht, zugleich aber noch alle Schärfen und Härten der Byzantiner zeigt. Minder bedeutend ist das andere Bild unter No. 12.

Noch ist hier ein in der Darstellung nahe verwandtes Gemälde, No. 7, zu erwähnen, ebenfalls eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne und kleinere Darstellungen zu ihren Seiten. Hier jedoch zeichnet sich die Hauptgruppe sowohl durch das einfach Gemessene und Schlichte, gewissermaassen Plastische der Umrisse vortheilhaft vor der auf den eben genannten Bildern aus, als namentlich auch durch den Ausdruck einer besonderen Innigkeit in dem weicher und edler gebildeten Gesichte der Mutter und in der Weise, wie das Kind sich an dieselbe schmiegt. Diese Umstände, sowie die eigenthümliche Farbenbehandlung, zeigen hier bereits eine

*) So heisst es z. B. im Prolog des bekannten Kunstbuches von Theophilus Presbyter: Quidquid diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia.

*) Die unterste dieser, auf der rechten Seite der Maria befindlichen Darstellungen enthält nicht (wie der Catalog besagt) den h. Martinus, der einen Kranken bekleidet, sondern den Johannes, der Christum tauft. Was den unteren Theil vom Körper des letztern halbdurchsichtig zu bekleiden scheint, ist kein Mantel, sondern das an ihm emporsteigende Gewässer des Jordan, wie es fast überall in byzantinischen Darstellungen dieser Begebenheit gesehen wird.

grössere Freiheit von jener starren, conventionellen byzantinischen Manier.

(Fortsetzung folgt).

Einige Worte über das in der jetzigen Zeit häufig zur Sprache gebrachte Bedürfniss, dem evangelischen Kirchengebäude eine, mit dem Ritus desselben übereinstimmende und zugleich in der äussern Erscheinung würdige Form zu geben.

(Beschluss.)

Die Stellung und Anordnung der übrigen Kirchentheile, als Sakristey, Orgel etc. sind durch das Bedürfniss bedingt und haben durch den Gebrauch bereits ihre Plätze angewiesen erhalten. Nur Eines möge noch vergönnt sein zu bemerken: es ist wünschenswerth, möglichst viele breite, massive Treppen nach den Emporkirchen hin zu haben, im Falle letztere nothwendig erachtet werden, aber leider findet man häufig das Gegentheil.

Mehr über die Eintheilung zu sagen, liegt nicht im Zweck dieser Zeilen und würde auch ohne Zeichnungen unverständlich werden. Das Wenige ist auch nur deshalb angedeutet worden, um den naturgemässen Gang zu bezeichnen, welcher auch hier den Grundriss des Gebäudes, wie immer, aus den zu erfüllenden Bedingungen entspringen liess.

Was die äussern und innern Formen des Baues und seiner Theile betrifft, so nahen wir uns dem schwierigsten Punkte, wenn davon die Rede sein soll, dieselben typisch festzusetzen. Da aber die Sache sich nur nach und nach aus sich selbst entwickeln kann und jede willkührlich dahingestellte, durch irgend ein Individuum präsumirte Form erst ihre allgemeine Annahme im Laufe der Zeit bewähren muss, so können auch jetzt nur allgemeine Andeutungen vorläufig gegeben werden.

Setzen wir voraus, dass die evangelische Gemeinde sich für die Ausschmückung der Kirchen durch Kunstgebilde überhaupt, und demnach auch für einen edlen grossartigen Baustyl geneigt erklärt hätte; ohne welche Voraussetzung alles bisher Gesagte von selbst wegfällt; so lassen sich für die Formen gewisse Gränzen angeben.

Gewölbte Decken würden nur für Kirchen von den grössten Dimensionen anwendbar sein; da bei kleinen Räumen die gewölbte Decke den Widerhall zu sehr begünstigt, wodurch die Predigt unvernehmbar wird. Halbkreisförmig geschlossne Decken können aus demselben Grunde nur bei schmalen und sehr hohen Kirchen angewendet werden. Dasselbe gilt vom altdeutschen Kreuzgewölbe. Es bleibt also die horizontale Decke, mit mässiger Anwölbung nach den Wänden zu, die zweckmässigste Form in akustischer Hinsicht, obgleich sie nicht allemal die festeste und schönste sein wird.

Hierdurch würde sich im Allgemeinen ein geradliniges System als das am meisten harmonisch durchzuführende ergeben. Hätte man eine gewölbte Decke, so wäre das vorhergehende nicht der Fall; da jedes Gebäude seinen innern Charakter auch im Aeussern aussprechen muss.

Welcher Formen einzelner Theile man sich bei dieser Voraussetzung bedienen muss, um die verschiedenartigsten Zwecke in einem Typus der Form zu vereinigen, kann wohl einzig und allein nur der Natur des Gegenstandes und dem Genie des Künstlers überlassen bleiben; da hierbei die alleinige Hauptbedingung ist: dass das Gebäude als das erscheine, was es wirklich ist, also wie eine evangelische Kirche und nicht wie ein antiker Tempel oder eine Moschee oder sonst etwas. Die Schwierigkeit, diesen bestimmten Ausdruck zu erreichen, wird wohl jeder einsehen; da die katholische Kirche zum Beispiel schon in allen den Grundformen erschienen ist, welche für den vorliegenden Zweck anzuwenden übrig blieben, da zugleich die grössten evangelischen Kirchen früher katholische waren, und diese, wenn man sie als Norm annehmen wollte, wieder gerade einen entgegengesetzten Charakter herbeiführen müssten, als welchen man beabsichtigt.

Gestehen wir es, dass aus diesem Labyrinth von Formensucherei so leicht nicht jemand sich herausfinden wird, besonders da sich die Anforderungen mit den jedesmaligen Resultaten steigern werden. Hoffentlich wird sich niemand darüber streiten: ob hinsichtlich der Formen die Oeffnungen und die Räume geradlinig oder kreisförmig oder anderweitig geschlossen sein sollen; da alles dies nur Hülfsmittel sind, welche dem Ganzen zu untergeordnet angehören, um den Charakter allein und ausschliesslich zu bestimmen, auch zum Theil vom gewählten Material bedingt sind, sich also der gewählten Hauptform allerdings anschliessen müssen, diese jedoch keines-

wegs allein hervorbringen. Bleiben wir demnach bei der Natur der Sache! Vereinige man sich vorläufig wenn man kann, über eine typische Form des Grundrisses! Hieraus, aus der gewählten Construktion der einzelnen Theile und aus dem nach und nach sich selbst festsetzenden Formentypus der äussern und innern Ansichten, wird sich der Charakter unter den Händen vorurtheilsfreier Künstler von selbst bilden, welches für diesen Augenblick aber nie wie durch einen Zauberschlag geschehen kann.

Unerläßliche Bedingung bleibt jedoch: dass die evangelische Gemeinde, wie früher erwähnt, von der zu strengen Ansicht, als müsse ein Gotteshaus ohne allen sinnlichen Eindruck bestehen können, (welches ja an und für sich unmöglich ist; da bei einem unwürdigen Gebäude der Eindruck auch unwürdig sein muss) etwas nachlasse.

Ohne diese Uebereinkunft ist es gänzlich unerreichbar, eine edle Form herbeizuführen und alle einzelne Beispiele der Art werden eben als einzelne Beispiele allein stehen, wenn auch noch so begünstigende Umstände ihre Entstehung herbeiführen.

Entweder also die evangelische Gemeinde fühlt allgemein das Bedürfniss einer würdigeren Form für die zu bauenden Kirchen als die bisher üblich gewesene; oder die Gemeinde fühlt dies Bedürfniss nicht allgemein. Im ersten Falle wird sich die gewünschte edle typische Form schnell von selbst entwickeln. Im zweiten Falle sind alle gut gemeinte Vorschläge, welche diesen hohen Kunstzweck zum Ziele haben, — umsonst.

Greifswald, den 26. Juli 1834.

C. A. Menzel.

Studien

nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt v. C. L. Kuhbeil.

(Beschluss).

Das erste Heft enthält, ausser zwei Ansichten der Kirche und des gesammten Klosters von Assisi, Studien nach Giotto; einige wenige nach den Wandmalereien, welche man ihm in der Oberkirche des h. Franciscus zu Assisi zuschreibt (unter diesen auch eine Figur nach Giottino), mehrere nach den kleinen Gemälden, welche sich zu Kuhbeil's Zeit noch in der Sakristei von Sta Croce zu Florenz befanden, nunmehr aber in die Galleria der Akademie und in den Handel, (zwei von ihnen in das Königl. Museum zu Berlin) gekommen sind. Unter letzteren sind mehrere ganze Gemälde wiedergegeben, und darunter einige, — wie z. B. Christus, der nach der Auferstehung den Frauen im Garten erscheint, und wie noch mehr Thomas, der seine Finger in die Seite Christi legt, mit den anbetend knieenden Jüngern, — welche allein hinreichend darthun, dass den Werken Giotto's keineswegs jene Feier und hochheilige Würde mangelt, die man ihm neuerdings abgesprochen hat. — Das zweite Heft enthält Studien nach Taddeo Gaddi, eines Theils nach den Wandgemälden, welche sich in der Kapelle Baroncelli (Giugni) zu Sta. Croce in Florenz befinden und das Leben der h. Jungfrau (das bereits von Lasinio gestochen) und das Leben der h. Magdalena darstellen; anderen Theils nach den Wandgemälden im Kapitel des Klosters Sta. Maria novella, an deren Aechtheit Herr von Rumohr zweifelt (Italienische Forschungen II, S. 80). Letztere, mögen sie nun vom Taddeo oder von einem anderen alten Meister herrühren, erscheinen indess durchaus als höchst ausgezeichnete, gewaltige Werke, sowohl in den lebendig bewegten historischen Darstellungen, als in den feierlich grossartigen Gestalten der Propheten und Kirchenlehrer. — Das dritte Heft enthält Studien nach Masaccio, und zwar nach denjenigen früheren Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi und aus dem Leben der h. Katharina, welche er in der Kapelle der h. Katharina, in der Kirche S. Clemente zu Rom, ausgeführt hat, und die gegenwärtig leider durch Nässe sehr verdorben sind. Schon hier erscheint Masaccio, obgleich im Ganzen noch zu der Weise der späteren Giottisten sich hinneigend, doch im Einzelnen bereits in seiner höheren und freieren Richtung. Den genannten Blättern ist noch die Nachbildung einer dem Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung beigefügt. Von den späteren Arbeiten Masaccio's in der Kapelle Brancacci, in der Karmeliterkirche zu Florenz, liefert die genannte von Lasinio gestochene Collektion einige Blätter*). Ausser diesen Studien nach Masac-

*) Da die Blätter Lasinio's nach den Malereien der Kapelle Brancacci eine so grosse, zum Theil unbegreifliche Verwirrung der Unterschriften enthalten, so möge hier eine Berichtigung derselben folgen: No. I. *Martirio di S. Pietro*, nach L. von Masaccio, nach v. Rumohr (It. F. II, S. 949) von Filippino Lippi. — No. II. *I SS. Pietro e Paolo resuscitano un Fan-*

cio enthält das dritte Heft noch einige nach anderen Meistern. So zuerst ein Blatt nach einem, dem Buffalmaco zugeschriebenen Gemälde in S. Francesco von Assisi, einige schöne Gruppen aus einer Auferweckung des Lazarus, im giottesken Style. Einige Blätter nach den Malereien aus der Geschichte des Noah, welche Paolo Uccello, in grüner Farbe, in einem Gange des Klosterhofes von S. Maria Novella zu Florenz ausgeführt; diese Malereien gehören zu den wenigen erhaltenen jenes alten Meisters der Perspektive und zeigen ihn auch in der Auffassung und Darstellung der Figuren würdiger und ernster, als man es nach Vasari fast vermuthen sollte. Endlich drei Blätter nach Pinturicchio, dem talentvollen Mitschüler Raphaels; zwei von den Malereien, womit die Aussenmauern jener kleinen Kapelle bei Assisi geschmückt sind, über welche die grosse Kirche Sta. Maria degli angeli erbaut worden ist; das dritte mit einer Figur aus einem Gemälde in Sta Maria del Popolo zu Rom. — Das vierte Heft endlich enthält zuerst eine Reihe Studien nach den merkwürdigen alten Gemälden in der Kirche des h. Benedikt bei Subiaco, die zwar, wie verschiedene der obengenannten, ebenfalls durch Nässe und dergl. bereits bedeutend gelitten haben, immer aber noch durch ihre Naivität, durch die Wahrheit des Ausdrucks, durch einzelne grossartige Gestalten sehr interessant sind. Hierauf folgen mehrere Blätter mit einzelnen Gruppen aus den phantastischen Gemälden der Brüder Orcagna (Arcagoo), verschiedene aus dem berühmten Trionfo della morte des Andrea im Campo Santo zu Pisa, andere aus der daneben befindlichen Hölle des Bernardo, noch ein anderes aus dem Gemälde der Hölle, welches beide Brüder gemeinschaftlich in Sta. Maria novella zu Florenz gemalt. Eins dieser Blätter enthält auch eine Figur aus den Wandgemälden des Benozzo Gozzoli im Campo Santo.

Diese Inhaltsangabe wird genügen, um die Wichtigkeit des Kuhbeil'schen Werkes für das Studium der Kunstgeschichte darzuthun; nicht minder wird dasselbe für den schaffenden Künstler interessant sein, der einige Beispiele von der grossartigen Einfalt jener früheren Meister zur Hand zu haben wünscht.

F K.

---

ciullo, nach L. v Masaccio, nach Vasari von demselben, aber beendet von Filippino. — No. III *Vocazione all' Apostolato dei SS. Pietro ed Andrea*, nach L. von Masolino, nach Vasari (denn es stellt nicht den angegebenen Gegenstand dar, sondern Christus und seine Jünger, denen der Zoll abgefordert wird) von Masaccio. — No. IV. *S. Pietro risana lo storpio davanti la Porta del Tempio* und *S. Pietro guarisce dal male Petronilla sua Figlia*, nach L. richtig als von Masolino bezeichnet. — No V. *Caduta dei primi Padri e Liberazione di S. Pietro*, nach L. von Masaccio e Masolino (?). — No. VI. *Miracoli dei S. S. Apostoli Pietro e Giovanni*, nach L. von Lippi, nach Vasari von Masaccio. — No. VII. *S. Pietro che battezza e predica agl' Idolatri*, nach L. von Lippi, nach Vasari die Taufe von Masaccio, die Predigt von Masolino.

Auch in dem Werke über das Campo Santo von Pisa findet sich eine ähnliche falsche Bezeichnung, indem der Tod des h. Ranieri von Lasinio dem Simone Memmi zugeschrieben wird, der nach Vasari von Antonio Veneziano berrührt, was auch die Ansicht selbst des blossen Kupferstiches bestätigt.

Schillers Denkmal.

Der unterzeichnete Ausschuss des in Stuttgart bestehenden Schiller-Vereins, dessen Zweck die Errichtung eines Denkmals für unsern grossen Dichter, Schiller, ist, erlaubt sich folgende Erklärung an das deutsche Publikum zu richten.

Eine kolossale sitzende Statue des Dichters, der Kopf nach der herrlichen Büste von unserm hochberühmten, jetzt auf seinen Lorbeeren ruhenden Veteranen Dannecker, scheint uns dem Zwecke am angemessensten, und wir haben die Freude, verkünden zu können, dass der Coryphäus der gegenwärtigen noch thätigen klassischen Künstler, Thorwaldsen in Rom, es mit der ehrenwerthesten Bereitwilligkeit übernommen hat, die Skizze dazu zu fertigen und die Ausführung des Modells zu beaufsichtigen, als einen Tribut den er dem grossen germanischen, ja europäischen Dichter zu sollen sich gedrungen fühlt. — Ob nun diese, unter solchen Auspicien, sich bereitende Ausführung in Erz oder Stein, oder auch nur überhaupt in dieser grossartigen, Deutschland ehrenden Weise wird stattfinden können, das hängt ganz von der weiteren Theilnahme ab, die so thätig für den grossen Zweck des gemeinsamen deutschen Vaterlandes beurkunden wird, und wozu wir achtungsvoll alle Deutsche, was sie auch, und wenn Standes sie

sein mögen, besonders aber alle Bühnen Deutschlands, auf's Dringendste auffordern, wobei wir zugleich die treueste Verwendung der eingehenden Gelder und die genaueste öffentliche Nachweisung dieser Verwendung wiederholt feierlichst zusichern. Der so erfreuliche Beweis der tiefsten Achtung, welche ein den Deutschen und der Dichtkunst nur verwandter Künstler dem Andenken des deutschen Dichters so rühmlich darlegt, erweckt in uns den Gedanken, dass eine solche grossartige Huldigung dem Unsterblichen wohl vor allen von Deutschlands lebenden Schriftstellern und Künstlern, und dann insbesondere von den Frauen, deren Sänger Schiller war, gebühre, und dass es diesen allen gewiss höchst erwünscht sein würde, dazu eine einfache Veranlassung zu finden, und daher wagen wir voll Vertrauen folgende

I. Aufforderung an Deutschlands Schriftsteller und Künstler.

Um den pekuniären Zweck auf eine für die Theilnehmer, wie für den grossen Dichter selbst, dem das Denkmal gewidmet werden soll, möglichst ehrenvolle und zugleich der Mit- und Nachwelt interessante Weise zu erreichen, beabsichtigen wir ein

Schiller-Album

zu eröffnen und bitten alle Schriftsteller und Künstler, die den unsterblichen Todten ehren, sich in dasselbe einzuschreiben; als ob dieses Zeichen der Freundschaft dem noch Lebenden gälte.

Jeder der Herren Einsender wird ersucht, in Form eines Stammbuchblattes einen kurzen, wo möglich im Druck nicht eine halbe Octavseite überschreitenden eignen Spruch oder Gedanken in gebundener oder ungebundener Rede, mit Beifügung seines vollständigen Namens, seines Geburtsjahres und Tages, seines Geburts- und dermaligen Wohnorts und seines Standes, deutlich geschrieben „an die J. G. Cotta'sche oder J. B. Metzler'sche Buchhandlung in Stuttgart zu Händen der Comité für das Schiller-Denkmal“ mit Buchhändlergelegenheit portofrei einzuschicken, und zwar bis zum 1. Januar 1835 am letzten Termin. Durch jede solide Buchhandlung können Zusendungen und Bestellungen stattfinden. — Die Originale dieser Handschriften werden wohl verwahrt, zu dem Grundsteine des Denkmals gelegt.

Jeder der H. H. Einsender verpflichtet sich stillschweigend durch die Mittheilung seines Blattes, später ein gedrucktes Exemplar des Albums gegen 3 Gulden rhein. an sich zu nehmen.

Das Album wird in gross Octav, schön gedruckt, und mit 24 Bogen geschlossen. Sollten Supplemente erforderlich sein, so wird darüber erst später eine Entscheidung zu treffen sein.

II. Aufforderung an die deutschen Frauen.

Mit ehrerbietigem Vertrauen wagen wir es, die Mittel der edelen gebildeten Frauen Deutschlands bei Ausführung des Denkmals deutscher Verehrung und Liebe für den Dichter besonders in Anspruch zu nehmen, der von ihnen sang:

In der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand —

Und von dem wohl mit vollem Rechte sich behaupten lässt, dass er vor allen deutschen Dichtern auf die Bildung der deutschen Frauen den vorzüglichsten Einfluss gehabt und unter ihnen die wärmsten Verehrer zählt. Was in dem Kreise männlicher Wirksamkeit gethan werden konnte, ist gethan; wir würden uns aber eines Vergehens schuldig zu machen glauben, wenn wir nicht den edlen deutschen Frauen einen Weg eröffneten, ihre Theilnahme an einem in sich so bedeutungsvollen Nationalunternehmen öffentlich und thätig zu beurkunden. — Aus diesem Grunde erlauben wir uns, ihnen einen Plan an's Herz zu legen, dessen Ausführung ganz in ihren Händen liegt.

Wir wünschen, dass in den Städten Deutschlands, edle gebildete Frauen von allen Ständen es übernehmen möchten, im Kreise ihrer Bekannten die Einsammlung von Beiträgen für das bei Stuttgart dem unsterblichen Schiller zu errichtende Denkmal zu veranstalten. —. Damit aber die Mitwirkung dazu sich so weit als immer möglich verbreite, so dass recht viele Deutsche daran Theil nehmen können, so wünschen wir, dass der Beitrag des Einzelnen nicht höher bestimmt und auch nicht höher angenommen werde, als zu 24 Krz. rhein. oder 6 Groschen preuss. Courant. — So kann zugleich der Beweis geführt werden, was ohne Beschwerde des Einzelnen durch ein allgemeines Zusammenwirken geleistet werden kann.

Die Art der Einsammlung überlassen wir ganz

dem Ermessen der edlen Frauen, und bitten, die etwa durch die Aussendung von Namensverzeichnissen und ähnliches verursachten Kosten von dem Betrage abzuziehen. — Einer besondern vorläufigen Anzeige ihrer Bereitwilligkeit bedarf es nicht von ihrer Seite, um jede Mühewaltung und auch das Porto zu ersparen.

Wir wünschen aber, dass diese Einsendungen mit dem ersten Januar 1835 geschlossen und uns dann gütigst die kurze Anzeige gemacht werde, was eingegangen ist, da wir dann anzuweisen die Ehre haben werden, wie ohne weitere Beschwerde der edlen Frauen die Gelder uns zukommen können. — Wir werden den Empfang bescheinigen und in öffentlichen Blättern den Betrag, mit Nennung des geehrten Namens der Theilnehmenden bekannt machen, damit eine Jede sich von dem richtigen Eingange ihrer Sammlung überzeugen kann.

Die Anzeigen werden gleichfalls wohl verwahrt in den Grundstein des Denkmals gelegt, und von der zweckmässigen Verwendung der Gelder wird seiner Zeit öffentliche Rechnung gestellt werden.

Der Ausschuss des Schiller-Vereins in Stuttgart.

Heinrich Erhard, Inhaber der Metzler'schen Buchhandlung; Grüneisen, Hofkaplan; Dr. H. Hauf; Dr. Wolfgang Menzel; Dr. Reinbeck, Hofrath und Professor; Dr. Schott; Gustav Schwab, Professor.

Die Kunst- und Buchhandlung von George Gropius in Berlin erklärt sich zur Annahme von Beiträgen bereit.

Aeusserung Zelter's

in Bezug auf Ritualles beim Kirchenbau.

(Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Thl. V, S. 283. — 23. Aug. 1829.)

. . . Indem ich die Stelle Deines vorletzten Briefes las, da Du die Orgeln hattest gescholten gefunden, musste ich Deiner ältesten Perser gedenken, die die Griechischen Tempel zerstörten, in welche die Gottheit eingesperrt worden, als wenn sie draussen sich erkälten dürfte. Ich will deswegen keinen von beiden loben; sind aber Tempel und Kirchen da, herrlich, prächtig, ein Gottesdienst an sich selber — was soll der schöne hohle Kasten? wenn nichts darin ist als die bewegliche Kanzel, die, aus einer Mauerecke in die andere geschoben, nimmer den Fleck findet, wo sie hingehört; das Nest, aus dem herab ein sündiger Priester, wie die Schwalbe des Tobias, sein geistliches Excrement auf das Auge der blöden Gemeinde fallen lassen darf. Trägt der Priester sein reiches Gewand, um den sterblichen Leib zu verkleiden; so soll auch der Odem des ewigen Geistes eine Gestalt haben, wie das Sonnenlicht in alle Poren der Schuld dringt, die nicht weiss, was sie sucht und meidet.

Ich kann mir eine Kirche ohne Orgel gar nicht vorstellen, die allein das mentale Gebet erlaubt und dazu zwingt. Wer weiss denn, was er betet! . . .

Nachricht.

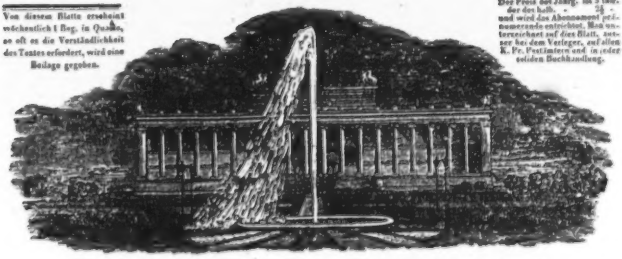
Kassel. In der Sitzung der Ständeversammlung vom 6. August wurde der Etat der zur innern Landesverwaltung gehörigen Gebäude verhandelt und u. a. für die Herstellung einer alterthümlichen Kapelle zu Frankenberg und für die Erhaltung der Trümmer der Stiftskirche in Hersfeld, als architektonisch merkwürdiger Denkmäler der Vorzeit, kleine Summen gefordert. Die, für ersten Zweck geforderte, wurde bewilligt, die für den letzteren dagegen verworfen. Der Präsident kündigte diesen letztern Beschluss mit den Worten an: „Es ist leider verworfen!“ Herr Henkel, der für die Verwerfung gestimmt hatte, erklärte, eine Unterzeichnung zu eröffnen und seinerseits 5 Thlr. geben zu wollen. Diesem Beispiel folgten der Vice-Präsident, Hr. von Baumbach III und Andere. Der Erbmarschall von Riedesel erklärte, der Unterzeichnung mit 50 Thlr. beitreten zu wollen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 35. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Francesco Francia's Tod.

Francesco Francia war zu seiner Zeit
Italiens Stolz, gerühmt von allen Zungen
Als Aurifex und Maler weit und breit.
Zu ihm, dem Alten, ist der Ruf gedrungen
Vom jungen Römer, welcher sonder Gleichen
Sich früh gar hohen Künstlerruhm errungen.
Zwar konnt' er noch zu sehen nicht erreichen
Ein Werk von ihm, doch haben sie geehret
Einander und gewechselt Freundschaftszeichen.
Ihm wird die Freude jetzt, die er begehret;
Sieh'! jener schreibt: Mein Bitten werde mir
Von meinem väterlichen Freund gewähret.
Ich käme selbst, doch Andres hält mich hier;
Mein Bild für die Sanct Giovanni Kapelle,
Die heilige Cäcilie, send' ich dir.

Vertritt, mein lieber Meister, meine Stelle,
Sieh' helfend nach, ob Schaden es bekommen,
Ein Riss, ein Fleck das zarte Werk entstelle;
Und hast den Pinsel du zur Hand genommen,
Verbessre du zugleich auch liebevoll,
Wo selber meine Kunst zu kurz gekommen.
Dann stell' es auf, das Bild, da wo es soll,
Mit Liebe sorgend für das beste Licht,
Und nimm entgegen meines Dankes Zoll!
Dein Raphael. Der Meister schnell erbricht
Die Kiste, sieht das Bild hervor und rückt
Es sich in's Licht und sieht, und glaubt es nicht.
Er steht davor erschrocken und entzückt,
Erfüllet ist, was seine Träume waren,
Er fühlt sich selbst vernichtet und beglückt.
„Heil mir! und Preis dir, Herr! der offenbaren
Du solches noch gewollt in meinen Tagen;
Nun lass in Frieden deinen Diener fahren."

Die Jünger hörten ihn die Worte sagen,
Den letzten Laut aus seinem frommen Munde;
Nicht Antwort gab er mehr auf ihre Fragen:
Es war des alten Francis's Sterbestunde.

Adelbert von Chamisso.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Florentiner des vierzehnten Jahrhunderts.

Die mannigfaltig phantastischen und schwärmerischen Richtungen des Mittelalters — Kreuzzüge und Römerzüge, Mönchswesen und Ritterthum, Heiligendienst und Minnedienst u. s. w. — hatten sich vereinigt, um im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert diejenigen Früchte hervorzubringen, welche noch gegenwärtig das wundersam Eigenthümliche jener Zeit in unmittelbarer Erscheinung darlegen. Es entstand eine Baukunst (die sogenannte gothische), deren Werke in allen ihren Theilen ein stetes, ungestilltes Emporstreben nach einem Höheren enthalten; eine Poesie voll Lebensfrische und Freudigkeit, voll tragischen Ernstes, voll tiefsinniger Ahnungen und Anschauungen; eine bildende Kunst endlich, welche mit dem Feierlichen und Würdigen des altüberlieferten strengeren Styles eine besondere Weichheit und schwärmerische Milde, häufig auch eine liebliche Naivität und eine gewisse, zwar nicht stets in ihren Grenzen gehaltene Zierlichkeit verbindet. Zugleich bestrebte man sich, eine grössere Naturwahrheit in den Gestalten auszudrücken, und die erstaunten Zeitgenossen, überrascht von diesen neuen Wirkungen, wussten des Ruhmes kein Ende. Doch hielt sich diese Naturwahrheit immer noch in den allgemeineren Beziehungen einer bewegten Handlung; die verschiedenen Besonderheiten des individuellen Lebens vermochte man noch nicht zu durchdringen, noch blieb die Schranke eines allgemein vorherrschenden Typus undurchbrochen.

In Deutschland finden sich die Anfänge dieses neueren Styles, der sich zunächst in den einfach langen und weichen Linien der Gewandung ankündigt, bereits im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts*); in Italien, wo die gothische Baukunst nie zu klarer Entfaltung gediehen ist, wo die Poesie, in Dante, erst am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts erblühte, tritt jener Kunststyl ebenfalls erst um 1300 auf. Das noch zu bewegte politische Leben während des dreizehnten Jahrhunderts scheint seiner Einführung im Wege gestanden zu haben. Derjenige, welcher als der Begründer dieses mehr nationalen Styles in der Malerei genannt wird, welcher demselben durch seine bedeutende charaktervolle Persönlichkeit, durch eine glücklich geförderte künstlerische Technik noch mehr Gewicht und Einfluss gab, war Giotto. Die dankbare Nachwelt hat seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniss verliehen.*)

Von Giotto, dem Sohne des Bondone, (geb. 1276, gest. 1336) besitzt die Gallerie zwei kleine Gemälde, ursprünglich zu einem grösseren Cyklus gehörend, der das Leben des Heilandes und das des heiligen Franciscus darstellte und sich in der Sakristei der Kirche Santa Croce befand. Das eine von diesen (Abth. I, No. 145) enthält die beliebte Darstellung eines Wunders, wie nämlich ein Knabe, der hoch zum Fenster hinausgestürzt war, durch Anrufung des heil. Franciscus wieder zum Leben erweckt wird. Schlicht und einfach sind hier die verschiedenen Personen gezeichnet, doch nicht ohne den Ausdruck mannigfaltiger Gefühle. Gleichwohl ist das Bild, wie es wohl in dem Gegenstande lag, kein Beispiel jener feierlicheren melodischen Compositionsweise, welche sonst häufig in Giotto's Werken wahrgenommen wird. Noch weniger das andre Bild (Abth. I, No. 146), welches die Ausgiessung des heiligen Geistes darstellt und nur halbe Figuren enthält, indem man über eine hohe Marmorbrüstung zu den in einer Halle Versammelten hineinschaut. Beide indess zeigen zur Genüge die leichte und freie Malweise, in

*) In der St. Ursula-Kirche zu Köln befinden sich Apostelbilder in diesem Style mit der Jahreszahl 1224.

S. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 403.

*) Der Verfasser kann der Beschuldigung des Hrn. von Rumohr gegen Giotto — dass derselbe übel gethan, die durch Cimabue und Duccio eingeschlagene Richtung zu verlassen — nicht beitreten. Auch wird es ein jeder Unbefangene, mag sonst seine Ansicht sein, welche sie wolle, als eine ungerechte Anklage erkennen, wenn einem Einzelnen als freventliche Willkühr zur Last gelegt wird, was als nothwendiges Ergebniss aus den allgemeinen Verhältnissen der Zeit heraustreten musste.

welcher Giotto den Zeitgenossen voranging, und das hellere, frischere Colorit, welches er einführte.

In letzterem Bezuge sind noch einige andere Bilder wichtig, welche zwar nicht den Namen des Meisters selbst tragen, doch seiner Art und Weise sehr nahe kommen. Namentlich eine Madonna mit dem Kinde (Abth. III, No. 2), in grösseren Dimensionen, sehr weich in der Malerei, und in den Gesichtsbildungen noch ganz die besondere befangene Manier, die dem Giotto eigen ist, zeigend. Aehnlich die beiden schlicht und einfach gezeichneten Heiligen unter No. 20. (Abth. III). Dahin gehören ferner: das Brustbild eines heil. Franciscus, (No. 62, Abth. III) welches jedoch im Kopfe schon eine glückliche Charakteristik zeigt, und eine Madonna mit dem Kinde, Engel und Heilige zu ihren Seiten (No. 26, Abth. III), welches letztere Bild in Bezug auf die schlichte, aber ein wenig manierirt zierliche Stellung der Heiligen, namentlich des Täufer Johannes, ein Beispiel für diese, auch bei Giotto nicht seltene Eigenthümlichkeit giebt. Noch ein Paar kleinere Bilder aus Giotto's Schule (Abth. III, No. 3 und 30) sind hier zu erwähnen.

Der bedeutendste unter den namhaften Schülern des Giotto ist Taddeo Gaddi, der um das Jahr 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten wurde. Er zeichnet sich durch ein besonderes Gefühl für weibliche Anmuth und durch eine feinere Durchbildung der Einzelheiten aus, wenn er auch freilich nicht die Grossartigkeit seines Meisters erreicht hat. Von ihm ist ein sehr bemerkenswerthes Gemälde, eine kleine Altartafel mit Flügeln (Abth. III, No. 34 — 36), in der Gallerie vorhanden, die mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahrzahl 1334 versehen ist. Es enthält sehr edle, anmuthvolle und würdige Darstellungen. Ausgezeichnet ist namentlich ein Kranz von Heiligen im Spitzbogen des Mittelbildes, welcher die Hauptdarstellung der auf dem Throne sitzenden Madonna umgiebt; ebenso die stummen, schmerzensvollen Gestalten unter dem Kreuze auf der inneren Seite des linken Seitenflügels und, auf der äusseren Seite des rechten Seitenflügels, eine Gruppe, welche Christus zwischen Maria und Johannes, die Hände auf beider Schultern legend, darstellt. Noch sauberer wie das genannte, jedoch demselben im Adel der Gestalten nicht gleich, ist ein anderes, aus verschiedenen Darstellungen bestehendes Gemälde von Taddeo Gaddi (Abth. I, No. 153) ausgeführt.

Der Sohn und Schüler des Taddeo, Agnolo Gaddi, begnügte sich, die Art des Giotto auf handwerksmässige Weise nachzuahmen, ohne sonderlich Eigenthümliches hinzuzufügen. Von ihm sind zwei Bilder (Abth. III, No. 1 und 75) vorhanden.

Ueberhaupt blieb diese handwerksmässige Verarbeitung der durch Giotto und seine nächsten bedeutenderen Nachfolger vorgebildeten Motive in der florentinischen Schule des gesammten vierzehnten Jahrhunderts vorherrschend. Es scheint, als ob geistige Entwickelungen nicht allmählig, in ununterbrochenem Gange, sondern in einzelnen gewaltsamen Anstössen vor sich gehen; die Kunstgeschichte wenigstens bietet vielfache Belege für eine solche Ansicht. Eine nicht unbedeutende Reihe von florentinischen Bildern aus dem weiteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts, die eben nur den allgemeinen Typus der Schule an sich tragen, bestätigt das Gesagte. Die bedeutenderen unter diesen sind: das Kniestück eines h. Jacobus des jüngeren (Abth. III, No. 38), welcher sitzend und in schöner freier Bewegung dargestellt ist; eine grosse Altartafel in gothischer Architektur (III, No. 6), verschiedene Gestalten mit edlen charaktervollen Köpfen, deren Gewandung jedoch schwer und ohne Gefühl für die Formen gezeichnet ist; ein heiliger Laurentius (III, No. 70), in letzterem Betracht ungleich ausgezeichneter; eine von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde (III, No. 73), u. a. m. Interessant ist ein Reliquienkästchen (III, No. 10), das innen und aussen mit zierlichen Miniaturmalereien geschmückt ist. Die kostbaren Reliquien befinden sich, sorglich unter Glas verschlossen, noch darin, aber sie haben im Cours verloren; das Heiligthum von ehemals ist jetzt zum ästhetischen Studium aufgehängt.

Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts blühten zwei zu dieser Schule gehörige Künstler, die vor den Zeitgenossen sich durch Grossartigkeit und Tiefe des Gefühles auszeichneten und isolirt zwischen ihnen dastehen: der wunderbar phantastische Orcagna (gewöhnlich Orcagna) und Spinello von Arezzo. Von letzterem besitzt die Gallerie verschiedene Werke. Spinello zeigt in seinen Bildern ein Streben nach Strenge und Bestimmtheit, nach kräftigerer Färbung, nach hastiger, leidenschaftlicher Bewegung, besonders nach Charakterisirung, welches

Alles er, in Betracht des damaligen allgemeinen Kunstvermögens, auf das Glücklichste erreichte. Als er in seiner Vaterstadt, über dem Hauptaltar der Kirche S. Angelo, den Sturz der bösen Engel gemalt hatte, erschien ihm in der Nacht nach der Vollendung der Satan, so grausig und ungestalt, mit flammenden Augen und von Schlangen umwunden und durchkrochen, wie er noch heutiges Tages in Arezzo zu sehen ist. Er fragte ihn, wo er ihn so häßlich gesehen und warum er ihm mit seinem Pinsel eine solche Schmach angethan habe. In furchtbarer Beängstigung wachte Spinello auf; er ward über den Traum wahnsinnig und ist bald darauf gestorben. So lebendig war dem Künstler sein Werk. Die vorhandenen Gemälde Spinello's enthalten zwar nicht eben sehr bewegte Darstellungen, doch zeigt sich an allen seine scharfe bestimmte Weise. Sehr bezeichnend für ihn ist namentlich das Martertum der heil. Catharina (III, No. 28), wo die Bewegung des Henkers, welcher der Heiligen das Haupt abschlägt, ungemein lebendig ist und sich in den Zuschauern derselbe leidenschaftliche Trotz ausspricht, den man auch auf anderen grösseren Bildern des Meisters wahrnimmt. Eine Verkündigung (III, No. 29) zeigt eine schöne, bewegte Stellung des knieenden Engels und edlen Faltenwurf. Eine Darstellung des Abendmahles (I, No. 155) ist in derselben alterthümlichen Weise gehalten, die schon durch Giotto's gewaltiges Abendmahl im Refectorium von Santa Croce zu Florenz bekannt ist; es ist feierlich und ausdrucksvoll, ein geheimnissvoller Schauer bewegt die Versammelten bei den Worten des Erlösers: Einer unter euch wird mich verrathen. Andere Bilder von Spinello zeigen mehr die Aeusserlichkeiten seiner von der Weise der früheren Giottisten unterschiedenen Technik.

Von Don Lorenzo, einem Camaldulenser-Mönche, der noch im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts blühte und mit dem allgemeinen Style der Giottisten gewisse Eigenthümlichkeiten einer lichten und heiteren Färbung — die nachmals durch Fiesole weiter ausgebildet wurden — verband, besitzt die Gallerie zwei Gemälde: Abth. I, No. 157 und 159.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Sicherung des kuenstlerischen Eigenthums.

Bei dem gegenwärtigen hohen Aufschwunge der Kunst, bei der ausserordentlichen Ausbildung, deren die vervielfältigenden Künste in neuerer Zeit fähig geworden sind, bei der grösseren Belebung, welche der Kunsthandel dadurch erlangt hat, ist der Wunsch bereits mehrfach ausgesprochen worden, dass durch bestimmtere Gesetze auch bei uns der Kunsthandel und die damit verbundene freiere Ausbildung der vervielfältigenden Künste mehr gesichert werden möge.*) In Folge besonderer Anregung wagt es der Unterzeichnete, seine Gedanken über diesen Gegenstand öffentlich vorzulegen.

In Bezug auf künstlerisches Eigenthum ist der materielle Besitz eines Kunstwerkes (der nur durch gemeinen Diebstahl, durch Verletzung und dergl. gefährdet werden kann) von der im Kunstwerke enthaltenen und auf besondere Weise ausgesprochenen Idee, von der künstlerischen Erfindung, zu unterscheiden. Letztere kann Gegenstand eines besonderen Besitzes werden und derselbe nicht minder Beeinträchtigungen ausgesetzt sein, mithin ebenfalls des rechtlichen Schutzes bedürfen. Dieses geistige Eigenthum am Kunstwerk soll in Folgendem betrachtet werden.

An dasselbe knüpft sich das Recht zur Vervielfältigung eines bezüglichen Kunstproduktes und zum Verkauf der solchergestalt gewonnenen Nachbildungen. Dieses Nutzungsrecht wird also für gewisse Individuen (seien es die erfindenden Künstler selbst oder seien es diejenigen, an welche dasselbe vertragsmässig übergegangen ist) ein *Mittel zur Existenz*; es wird denen Grund (d. h. das Schaffen des erfindenden Künstlers) als Kapital in das öffentliche Leben niedergelegt: es enthalten somit die Eingriffe in dasselbe eine wirkliche Rechtsverletzung. Hiergegen ist eingeworfen worden, dass, von höherem Gesichtspunkte betrachtet, durch die Anerkennung eines

*) Die einzigen, für Preussen bisher gültigen Verordnungen über diesen Gegenstand, vom 29. April und 28. Decbr. 1786, sichern nur dem immatrikulirten akademischen Künstler die rechtliche Nutzung des von ihm erfundenen und verfertigten Kunstwerkes, wenn solchen von der Akademie der Künste zu Berlin anerkannt worden.

solchen Rechtes die freie Entwickelung und der möglichst allgemeine Einfluss der Kunst auf das Leben gehemmt werde. Denn die Kunst, indem sie allgemein menschliche Interessen erfasse und reinige, diene zu einem der wirksamsten Bildungsmittel des Volkes, eine Eigenschaft, welche durch die Möglichkeit der Vervielfältigung des einzelnen originalen Kunstproduktes noch um ein Bedeutendes erhöht werde und nicht beschränkt werden dürfe. Aber man hat übersehen, dass es zugleich wesentlich darauf ankömmt, in Vervielfältigungen der Art den Geist des Originales möglichst rein zu erhalten. Gerade also die Sorge für Letzteres liegt dem Staate ob, sofern er überhaupt die Kunst in jener höheren Wirksamkeit anerkennt. Und da bei dem wahren Künstler stets vorauszusetzen ist, dass ihm zunächst daran liegen müsse, sein Kunstwerk möglichst treu vervielfältigen zu lassen, so ist in solchem Unternehmen eben er oder derjenige, an welchen dasselbe vertragsmässig übergegangen, durch rechtlichen Schutz zu sichern und zu fördern.

Indem also das geistige Eigenthum, das Recht an die im Kunstwerke enthaltene und auf besondere Weise ausgesprochene Idee, als bestimmender Grund anzusehen sein dürfte, so erscheint dieses Recht gefährdet: durch unerlaubte Vervielfältigungen jeglicher Art, mögen dieselben (wie bei plastischen Werken) in unmittelbaren Abformungen bestehen, die nur das äusserliche Handwerk, etwa des Formens und Giessens, voraussetzen, oder mögen es Nachbildungen sein, zu deren Fertigung bereits eine höhere, sogenannt künstlerische Technik erfordert wird. Es ist hierbei die Verkleinerung des Originales ebensowenig, wie, in Bezug auf plastische Arbeiten, die Anfertigung der Nachbildung in anderem Stoff, und wie, bei Gemälden, die Reduktion des Originales auf eine einfarbige Zeichnung (für Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl.) auszuschliessen. Die unerlaubte Vervielfältigung erlaubter, durch Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl. oder durch Abformungen und dergl. beschaffter Nachbildungen ist demnach nicht minder als ein Eingriff in das künstlerische Eigenthum zu betrachten; auch dürfte derselbe Fall eintreten bei der Nachbildung eines plastischen Werkes durch eine der zeichnenden Künste, sowie bei der Nachbildung eines Gemäldes, einer Zeichnung und dergl. durch plastische Mittel. Denn, ich wiederhole es, die Eigenthümlichkeit eines originalen Kunstwerkes besteht gerade in dem geistigen Theil der Erfindung; keine Uebersetzung, wieviel künstlerische Technik auch dazu gehöre, schafft ein neues Kunstwerk; sie enthält, wenn unerlaubt, vielmehr stets einen Eingriff in das Nutzungsrecht der Erfindung.

Aus demselben Grunde wäre es ferner als unerlaubte Nachbildung eines Kunstwerkes zu betrachten:

1) wenn ein zweites Kunstwerk mit gewissen geringfügigen Abänderungen producirt würde, die das Wesentliche der Idee und ihrer besonderen Gestaltung, wie sie an einem früheren erschienen ist, nicht berührten, sondern nur Gleichgültiges veränderten. Erlaubt aber und nicht mehr als eigentliche Nachbildung zu betrachten, würde ein Kunstwerk sein, welches vielleicht die Idee eines früheren im Allgemeinen benutzte, dieselbe jedoch anders auffasste, so dass es als ein im Wesentlichen neues Kunstwerk erschiene;

2) wenn nur ein Theil eines originalen Kunstwerkes nachgebildet und vielleicht mit ähnlichen geringfügigen Abänderungen versehen würde; wenn man z. B. von einem Portrait in ganzer Figur den Kopf nachbilden wollte;

3) wenn man mehrere vorhandene Kunstwerke, oder nur Theile derselben zu einem Ganzen verbände, ohne an denselben im Wesentlichen etwas zu verändern, und ohne sie einem höheren Gesichtspunkte unterzuordnen; wenn man z. B. einzeln vorhandene Portraits auf einem Blatt in beliebiger Weise zusammenstellte.

In zweifelhaften Fällen der angegebenen Art würde die Begutachtung über erlaubte und unerlaubte Nachbildung einer besonderen Behörde zukommen.

Dass auch die Nachbildung derjenigen Kunstwerke, welche einem öffentlichen Zwecke gewidmet sind, denselben Bestimmungen unterliegen müsste, scheint einleuchtend; auch hier würde eine besondere Erlaubniss, und zwar der jedes Mal betreffenden Behörden, einzuholen sein, indem letzteren wenigstens die Sorge für das Angemessene bei Publication jener Werke obliegen dürfte. —

Wenn das Gesagte schon in allen Beziehungen, wo es auf den Verkauf von Kunstgegenständen ankömmt, seine Gültigkeit haben dürfte, so findet es doch seine vorzügliche Anwendung in derjenigen am meisten ausgebreiteten Branche des Kunsthandels, welche sich eines einzelnen Mittels (einer Form, ei-

nes Prägestocks, einer Kupfer-, Stahl-, Stein-, Holzplatte und dergl.) bedient, um eine grosse Anzahl sich gleicher Nachbildungen hervorzubringen. Hier ist für den rechtmässigen Verkäufer der Schade, welcher ihm durch unerlaubte Nachbildungen zugefügt wird, um so empfindlicher, als er zur Beschaffung jenes besonderen Vervielfältigungs-Mittels bedeutender Auslagen bedurfte, die für den Nachbildner begreiflicher Weise ungleich geringer sind. Ein Gemälde z. B. in einer einfarbigen Zeichnung, und zwar kleineren Formates, wiederzugeben, in einem, nach solcher Zeichnung anzufertigenden Kupferstich eine besondere, dem Gegenstande angemessene Lage der Taillen zu bestimmen, dies ist eine mühsame, mithin kostspielige Arbeit, während die ganze Arbeit des Nachstechens lediglich in dem Wiederholen der vorgefundenen Umrisse und Taillen besteht, so dass der Nachstich bedeutend wohlfeiler geliefert werden kann, als es bei dem Originalstich irgend möglich war. Aehnlich ist das Verhältniss bei den anderen vervielfältigenden Mitteln, sowie nicht minder bei der Nachbildung des einen durch das andere.

Indess ist es nicht zu läugnen, dass das Recht der Vervielfältigung, wenn es solchergestalt die Basis eines soliderен Kunsthandels geworden ist, für das Publikum gleichwohl drückend werden könne, indem der ausschliesslich berechtigte Kunsthändler möglicher Weise willkührlich schlechte und theure Nachbildungen publiciren dürfte. Es scheint somit, um einen Mittelweg zu treffen, am Passendsten, wenn dem Kunsthändler das Recht der Publication eines besonderen Werkes nur als Patent, auf eine bestimmte Reihe von Jahren, ertheilt würde. Für den Künstler selbst dürfte ein solches Patent auf Lebenszeit, für seine Erben etwa auf dieselbe bestimmte Reihe von Jahren Gültigkeit haben. Ein solches Patent zu erlangen, würde der Kunsthändler einige Exemplare des zu publicirenden Werkes der entsprechenden Behörde vorzulegen haben. Die Exemplare dürften als Eigenthum derselben verbleiben, um daraus zugleich Sammlungen vaterländischer Kunsterzeugnisse, vielleicht aus verschiedenen Gesichtspunkten, anzulegen. Natürlich würde das Patent nur nach dem Nachweis über das vorhandene Vervielfältigungsrecht ertheilt werden können.

F. Kugler.

Kunstausstellung von Kassel.

Den 17. Juli 1834.

Die diesjährige Kunstausstellung, die vom 1. Juli an geöffnet war, bot im Vergleich mit den nächstvorhergehenden Jahren eine Menge gelungener Arbeiten dar. Wenn in diesen Jahren der Sinn für die Kunst, durch eine für dieselbe ungünstigere Richtung der Zeit, weniger Nahrung fand, so scheint doch dieselbe bei der wiedergekehrten Ruhe der Gemüther ihr altes Recht zu behaupten, und nicht weniger zeigt der Künstler Lust zum Produziren, als seine Arbeiten mit erneutem Interesse vom Publikum aufgenommen werden. — Die Zahl der ausgestellten Arbeiten belief sich auf etwa hundert, und zeigte Produktionen von dem verschiedensten Genre, Ernstes, Komisches und Sentimentales, im italienischen, altdeutschen bis herab auf den neufranzösischen Styl; und wenn auch diesmal wegen Beschränktheit des Saals die Bilder etwas zusammengedrängt und es nicht weniger der davorstehenden Beschauer waren, so ertrug man doch gern diese Unbequemlichkeit, die durch einen so mannigfachen Genuss hinreichend ersetzt wurde.

In eine Kritik der einzelnen Bilder einzugehen, vermeide ich, da ich wohl bei den wenigsten Lesern eigne Anschauung voraussetzen darf. Ich will daher nur einige der vorzüglicheren Bilder herausheben und so gut es angehen will, ihren Gegenstand mit der Schreibfeder abzeichnen.

Herr Prof. Müller (von hier) lieferte 3 sehr gelungene Bilder in mittlerer Grösse. In allen zeigte sich das besondere Talent dieses Künstlers, die Historien- mit der Landschaftsmalerei zu verbinden. Das erste derselben stellt drei Pilgrimme dar, die bei dem Eintritt in die Campagna Romana die Peterskuppel erblicken. Die Pilgrimme sieht man auf einem Vorsprunge im rechten Vordergrunde; der eine wirft sich in Demuth nieder und scheint den geweihten Boden mit seinen Lippen zu berühren; der zweite, etwas vorwärts stehend, streckt die Arme aus nach dem endlich erreichten Ziele seiner langen Fahrt, und Freude strahlt aus seinem lebhaften Auge. Der dritte oder mittlere, etwas zurückstehend, befindet sich mit halbuntergeschlagenen Armen in einer ruhigen, beschaulichen Stellung. Ein edles Wesen, der verklärte Blick des Auges und die sanfteren Züge seines Gesichtes drücken den Adel seiner Seele

nen. **Drei Stadien der Religiosität**, einer unbedingt sich unterwerfenden Demuth, eines zelotischen Eifers und eines wahren, sich selbst klaren Glaubens sind in den 3 Figuren bezeichnet. Im Hintergrunde erblickt man die Kirchspitzen von Rom, über dem die abendliche Sonne untergeht, ein magisches Licht über die ganze Scene verbreitend. Das Bild ist sichtlich mit besonderer Liebe gearbeitet. Vielleicht möchte es zum Verständniss desselben beitragen, zu bemerken, dass der Künstler, der sich längere Zeit in Rom aufhielt, zum katholischen Glauben überging.

Das zweite Bild desselben stellt die Scene dar, wo Jacob die Rahel am Brunnen erblickt. Das unschuldige Wesen der Rahel, der kindliche Ausdruck einer ersten Liebe, der idyllisch-einfache Charakter der Umgebung, die weidenden Lämmer, eine stille Baumlandschaft geben dem Bilde einen eignen Reiz. — In dem dritten Bilde erblicken wir wiederum 3 Pilgrimme, die unter einer von Weinranken gebildeten Hütte vor einem ländlichen Hause ausruhen, dessen Besitzerin den Ermüdeten Erfrischungen auf den vor ihnen stehenden Tisch stellt — der eine, ein Jüngling mit sehr sanften Zügen, der unter der Anstrengung des Weges fast zu erliegen scheint, der zweite, ein kräftiger, ruhiger Alter, der dritte, ein jüngerer Mann mit sehr starken Gesichtszügen und einem Ausdruck von wildem Fanatismus in dem Auge.

Professor Grimm (von hier) lieferte zwei Bilder. Wie seine beiden Brüder, Jacob und Wilhelm, für die Bearbeitung des deutschen Alterthumes thätig sind, so hat auch der Maler Grimm eine Vorliebe für solche Sujets, die der deutschen Geschichte, der deutschen Sitte oder Volksleben entnommen sind; dabei eine besondere Anhänglichkeit an sein hessisches Vaterland. Dieser entspricht das eine seiner Bilder, ein hessisches Bauernmädchen (von der Schwalm) in ihrem Sonntagsputze vorstellend, in kurzem schwarzen Röckchen mit weissem Mieder, gescheitelten Haaren, hangenden Zöpfen und der niedlichen kleinen Kopfbedeckung. Man sieht eine einfache reinliche Bauernstube. Alles ist an dem Sonntagmorgen aufgeputzt, abgeräumt und an seinen Platz gestellt, der gewaschene Fussboden mit Sand bestreut; selbst den kleinen, runden Fensterscheibchen sieht man es an, dass sie kurz zuvor gereinigt sind. Das Mädchen scheint zum Nachtmale gehen zu wollen, sie liest noch in ihrem Gesangbuche, um sich vorzubereiten, und als sie die Thurmglocke läuten hört, erhebt sie sich langsam und noch lesend von dem Stuhle, so dass das Kleid von der einen Stuhlecke noch zurückgehalten wird, und einen schönen Gliederbau deutlicher hervortreten lässt. Sie wirft noch einen letzten Blick in das Buch und legt dann eine Blume hinein, um die Stelle zu zeichnen. Durch die geöffnete Stuben- oder Hausthür sieht man zunächst einen frischen Apfelbaum, der mit weissen Blüthen wie übersät ist, und seine vollen Aeste beinahe in die Thüre hineinragen lässt. Weiter hinten erhebt sich eine grüne Anhöhe, auf der die Dorfbewohner in einer feierlichen Reihe zu der auf der Anhöhe sichtbaren Kirche ziehen. In einiger Entfernung von der Thüre sieht man einen jungen Bauersburschen, ebenso reinlich angezogen, ein dickes Gesangbuch mit silbernem Schloss unter dem Arm, der das Mädchen zur Kirche abzuholen kommt. Doch er ist stille gestanden, weil er sie noch lesen sieht, und, den Finger an den Mund gelegt, wartet er, bis sie vom Stuhle aufsteht, um sie in ihrer Vorbereitung nicht zu stören. Ueber das Ganze verbreitet die Morgensonne ein freundliches Sonntagslicht. Eine einfache ländliche Situation, aber von welchen zarten und kindlich reinen Gefühlen durchwoben! Unwillkührlich wandelt der Wunsch an, unter so unschuldigen und freundlich frommen Menschen zu leben, wir möchten mit in die Kirche ziehen, und mit dem lieben Paare beten und singen und einen wahren Gottesdienst feiern. — Das andere Bild Grimm's, wie das erste von mittlerer Grösse, stellt eine heilige Familie dar, Maria mit dem Kinde, daneben der kleine Johannes, im Hintergrunde Joseph als Zimmermann beschäftigt. An dem Bilde sieht man das Studium altdeutscher Gemälde durch, denn es ist ganz in diesem Style gehalten. Das Bild hatte zwar viel vorzügliches, doch glauben wir nicht, dass solche Gegenstände für die Kunst unserer Zeit angemessen sind. Solche abstrakte und allgemeine Ideen konnten nur auf dem Boden des Mittelalters gedeihen, ihre Zeit ist vorüber, und dem Maler wird unter der Hand Maria zu einer blossen Mutter und das Christuskind zu einem gewöhnlichen Kinde. Der Vorwurf für die heutige Malerei ist die Wirklichkeit, die Aufgabe des Malers aber, diese zu vergeistigen. Wir erinnern hier mit Freuden an das schöne und allgemein ansprechende Bild Schorn's in der letzten Ausstellung des Berliner Kunstvereines.

(Beschluss folgt.)

LITHOGRAPHIE.

Erntefahrt italienischer Landleute. *Arrivo di Falciatori nelle paludi pontine.* Gemalt von L. Robert, lith. von J. Sprick. Druck des lith. Inst. von L. Sachse & Co. durch Berndt. Berlin bei C. G. Lüderitz. (Auch zu haben bei George Gropius).

Das bekannte Meisterwerk Robert's, tüchtig und sauber lithographirt, mit durchgeführter Charakteristik und guter Haltung; ein Blatt, welches sich zur Zimmerverzierung vortrefflich eignet und mannigfachen Beifall finden wird.

H. Heine hat das Original mit folgenden Worten geschildert:

„Eine öde Gegend der Romagna im italienisch blühendsten Abendlichte erblicken wir auf dem Robert'schen Gemälde. Der Mittelpunkt desselben ist ein Büffelwagen, der von zwei grossen, mit schweren Ketten geschirrten Büffeln gezogen wird, und mit einer Familie von Landleuten beladen ist, die eben Halt machen will. Rechts sitzen Schnitterinnen neben ihren Garben und ruhen aus von der Arbeit, während ein Dudelsackpfeifer musicirt und ein lustiger Gesell zu diesen Tönen tanzt, seelenvergnügt, und es ist, als hörte man die Melodie und die Worte:

Damigella, tutta bella,
Versa, versa il bel vino!

Links kommen ebenfalls Weiber mit Fruchtgarben, jung und schön, Blumen, belastet mit Aehren; auch kommen von derselben Seite zwei junge Schnitter, wovon der Eine etwas wollüstig schmachtend mit zu Boden gesenktem Blick einherschwankt, der Andere aber, mit aufgehobener Sichel, in die Höhe jubelt. Zwischen den beiden Büffeln des Wagens steht ein stämmiger, braunbrustiger Bursche, der nur der Knecht zu sein scheint und stehend Sieste hält. Oben auf dem Wagen, an der einen Seite, liegt, weich gebettet, der Grossvater, ein milder erschöpfter Greis, der aber vielleicht geistig den Familienwagen lenkt; an der anderen Seite erblickt man dessen Sohn, einen kühnruhigen, männlichen Mann, der mit untergeschlagenem Beine auf dem Rücken des einen Büffels sitzt und das sichtbare Zeichen des Herrschers, die Peitsche, in den Händen hat; etwas höher auf dem Wagen, fast erhaben, steht das junge schöne Eheweib des Mannes, ein Kind im Arme, eine Rose mit einer Knospe, und neben ihr steht eine eben so holdblühende Jünglingsgestalt, wahrscheinlich der Bruder, der die Leinwand der Zeltstange eben entfalten will. . . . Der eigentliche Zauber des Bildes besteht im Kolorit. Die Gestalten, die sämmtlich dunkler sind als der Hintergrund, werden durch den Widerschein des Himmels so himmlisch beleuchtet, so wunderbar, dass sie an und für sich in freudigst hellen Farben erglänzen, und dennoch alle Conturen sich streng abzeichnen. Einige Figuren scheinen Portrait zu sein. Doch der Maler hat nicht, in der dummehrlichen Weise mancher seiner Kollegen, die Natur treu nachgepinselt und die Gesichter diplomatisch genau abgeschrieben; sondern, wie ein geistreicher Freund bemerkte, Robert hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüth aufgenommen, und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüssen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel; so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes so fegfeurig gereinigt und geläutert, dass sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst. . .“

Nachrichten.

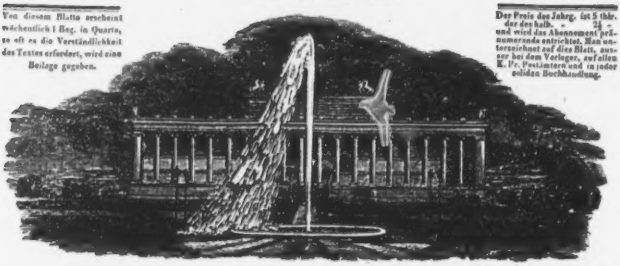
Kunstausstellungen. — Auf der Ausstellung zu Hannover, 1834, wurde angekauft: 1) Ahlborn, Castel Gandolfo, 45 Frd'or. 2) Emma Matthieu, das Innere einer Küche, 5 Frd'or. 3) Rindler, die Dorfbraut, 3 Frd'or. 4) Portmann, ein Fischer mit seiner sterbenden Frau, 35 Frd'or. 5) Schülten, eine Landschaft, 20 Frd'or. 6) C. F. Schultz, ein Seestück, 12 Frd'or. — Auf der Ausstellung zu Halberstadt, 1834, wurde angekauft: 1) Ahlborn, Golf von Puzzuoli, Bajae, Capo Miseno, Procida und Ischia, 8 Frd'or. 2) Pistorius, der kranke Esel, 380 Rthlr. 3) Erdmann Schultz, ein Blumenstück, 10 Frd'or. 4) Krause, ein Seestück, 35 Frd'or. 5) Albrecht Wolff, Reisige aus dem sechzehnten Jahrhundert, 30 Rthlr. — Auf der Ausstellung alter und neuer Bilder zu Königsberg in Pr., 1834, wurde angekauft: 1) Ein kleines Bild von Cuyp, 3 Frd'or. 2) Franz Zimmermann, zwei kleine Bilder, 6 Frd'or. 3) Vom Kunsthändler Kuhr zu Berlin, fünf Lithochrome, 18 Rthlr. — Auf der Ausstellung zu Halle, 1834, wurde angekauft: 1) Ahlborn, Waldpartie mit einem Eremiten, 10 Frd'or. 2) Hintze, Salburg von Neuhaus gesehen, 10 Frd'or. 3) Prof. Kolbe, ein Mädchen welches Ziegen füttert, 8 Frd'or. 4) C. F. Schultz, Landschaft, 10 Frd'or. 5) Emma Matthieu, das Vesperbrod, 8 Frd'or. 6) Pistorius, ein Tabackrauchender, 6 Frd'or. 7) Elsholtz, ein Bivouac, 18 Frd'or. 8) Eybel, die Horn-Sänger, 2 Frd'or. 9) Erdmann Schultz, ein Fruchtstück, 8 Frd'or.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 36. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dieses Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Angelegenheit deutscher Kunstvereine.

An die Kunstvereine von Breslau, Königsberg in Pr., Braunschweig, Hannover, Halberstadt, Magdeburg, Halle u. s. w. ist die Einladung ergangen: eine Zusammenkunft ihrer Vorstandsmitglieder zu Berlin im October d. J., während der hiesigen grossen Kunstausstellung, bewerkstelligen zu wollen. Diese Einladung kömmt einem vielfach ausgesprochenen Wunsche entgegen; in einer solchen Versammlung würde namentlich ein regelmässiges Aufeinanderfolgen der Kunstausstellungen in der Art verabredet werden können, dass diese weniger mit einander collidirten; zugleich würde man leichter im Stande sein, die gesammelten Erfahrungen gegen einander auszutauschen und somit grösseren Nutzen und die Ersparung überflüssiger Ausgaben zu erreichen.

Es scheint sehr wünschenswerth, dass sämmtliche Kunstvereine Deutschlands an dieser Zusammenkunft Theil nehmen und Abgeordnete zu derselben schicken mögen; es lässt sich hoffen, dass solchergestalt eine festere Verbindung derselben zu Stande kommen und ihnen ein weiterer Wirkungskreis eröffnet werden dürfte, während zugleich ihre bisherige Wirksamkeit im Einzelnen ungestört bliebe. Denn diese, aus einem allgemeinen Bedürfnisse des Volkes hervorgegangenen Vereine sind schon jetzt als die eigentlichen Träger der neuerwachten nationalen Kunstblüthe zu betrachten; wie viel bedeutender wird ihre Stellung werden, wenn die Mittel und Kräfte des einen durch befreundete Beihülfe und Unterstützung aller übrigen gehoben werden! wenn, was an einem einzelnen Orte geschieht, Anklang und Theilnahme in allen Gegenden des gemeinsamen Vaterlandes findet!

Vielleicht dürften solche Zusammenkünfte jähr-

lich oder in grösseren Zeitabschnitten, ähnlich den Zusammenkünften deutscher Naturforscher, an verschiedenen Orten wiederholt, vielleicht mit besonderen öffentlichen Einrichtungen (grösseren Gesammtausstellungen) verknüpft werden. Der Nutzen, welcher durch solche wiederholten Versammlungen, namentlich auch durch die damit verbundenen persönlichen Berührungen der Künstler und Kunstfreunde, gestiftet werden könnte, ist bereits in einem, von Herrn F. C. Vogel in Frankfurt a. M. an sämmtliche deutsche Kunstvereine eingesandten Schreiben (abgedruckt im Museum, 1833, No. 46) näher entwickelt worden.

Die obenerwähnte Versammlung oder vielmehr ganz freundschaftliche formlose Zusammenkunft ist auf den 19. oder 20. Oktober d. J. festgesetzt worden; die Theilnehmer werden ersucht, bis gegen den 18. desselben Monats in Berlin einzutreffen und ihre Addresse bei dem Kastellan der Königl. Kunst-Akademie, Hrn. Rietz abgeben zu wollen.

In besonderem Auftrage,
d. R.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Sieneser des vierzehnten Jahrhunderts.

In Florenz hatte ein regeres Kunstleben wesentlich erst mit dem vierzehnten Jahrhunderte begonnen. In Siena dagegen war dies bereits im dreizehnten Jahrhundert in hohem Grade der Fall gewesen, so dass die Malerei des byzantinischen Styles, welche, wie wir sahen, im dreizehnten Jahrhundert in Italien noch allgemein herrschend war, dort eine ungleich festere Wurzel gefasst haben musste und der neue Styl des vierzehnten Jahrhunderts dieselbe nicht so gänzlich zu verdrängen vermochte. Verschiedentlich finden sich hier alterthümliche Motive erhalten, die sich um so auffallender bemerklich machen, als einzelne Meister zugleich die modernen Darstellungen in grösster, oft affektirter Zierlichkeit bildeten. Solche alterthümlichen Motive sieht man, unter den sienesischen Bildern der Gallerie, vornehmlich auf No. 56 (Abth. III), welches Gemälde verschiedene Begebenheiten der Passion enthält und wo z. B. der Engel am Grabe des Herrn ganz wie auf einer ähnlichen Vorstellung des älteren Sienesers Duccio gezeichnet ist. Doch ist das Bild an sich nicht sonderlich ausgezeichnet.

Simone di Martino war es namentlich, welcher die neue Richtung für Siena begründete. Ihn unterstützte in seinen Arbeiten sein Schwager Lippo Memmi, der sich seinen Styl anzueignen bestrebte. Von letzterem besitzt die Gallerie ein Gemälde (III, No. 57), welches verschiedene Begebenheiten der Passion darstellt und sauber ausgeführt, in der Bewegung einzelner Figuren zwar ungemein zierlich gehalten ist, doch in den Köpfen verhältnissmässig schon bedeutenden Ausdruck zeigt.

Zeitgenoss des Lippo, d. h. in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühend, war Ambrogio di Lorenzo, ein sinniger, gemüthvoller Künstler, stiller und schlichter in seinen Darstellungen, als die eben genannten. Von ihm rührt ein sehr ansiehendes Gemälde in der Gallerie her (Abth. III, No. 55). Es stellt den heiligen Dominikus dar, welcher in seiner Zelle vor einem an der Wand erscheinenden Kreuze kniet und dasselbe anbetet; Engel in hellrothen Gewanden stehn zu seinen Seiten und dienen ihm. An der Thüre steht ein Weib in prächtig blauem Kleide, das sie ein wenig aufhebt, um über die Schwelle zu schreiten; ihr blondes Lockenhaar ist mit einem rothen Bande umwunden. Sie schaut schüchtern nach dem Heiligen zurück, den sie, wie es scheint, zu verlocken gesandt ward; aber die Engel schirmten den Heiligen. Das einfache, ohne sonderlichen Aufwand von Affekt gemalte Bild macht einen eigenthümlichen Eindruck; es dämmert in dem Beschauer auf wie ein altes, halbvergessenes Mährchen, dessen Hauptumrisse unserm Geiste noch deutlich vorschweben, während wir das besondere Wie und Wo der Begebenheiten lange schon vergessen haben. Minder anziehend ist ein zweites Gemälde desselben Meisters (Abth. I, No. 164), die wunderbare Genesung einer Nonne darstellend.

Noch ist eine Reihe verschiedener Bilder aus der sienesischen Schule des vierzehnten Jahrhunderts vorhanden, deren Meister nicht näher bezeichnet sind, welche jedoch im Einzelnen recht Bedeutendes zeigen. So z. B. das Gemälde unter No. 5 (Abth. III), eine Madonna mit dem Kinde auf reichem gothischem Throne sitzend und von verschiedenen Heiligen umgeben. Hier sind die Madonna und das auf ihrem Schooose stehende Kind anmuthig gruppirt und zeigen vollere Gesichtsformen, sowie einen schönen und

edlen Faltenwurf. No. 47 (Abth. III) ist eine freie, etwas weiche Wiederholung desselben Bildes.

Noch minder bedeutend ist ein anderes Gemälde (Abth. III, No. 61), welches mehrere Abtheilungen enthält. Auf der rechten Seite desselben sieht man den gekreuzigten Heiland, und Maria und Johannes zu seinen Seiten, die beiden letzteren in der Stellung und Gewandung ungemein grossartig. Auf der linken Seite oben die Geburt Christi und darunter eine eigenthümliche Darstellung: drei Könige, welche auf der Falkenjagd drei offene Sarkophage finden, und in diesen drei fürstliche Leichname in den verschiedenen Graden der Verwesung. Es ist ein sehr eindringliches Memento mori. Der grosse Meister Arcagno hat in seinem berühmtesten Gemälde, der Triumph des Todes genannt, welches in lebensgrossen Figuren die Halle des Pisaner Friedhofes schmückt, denselben Gegenstand, aber erweitert zu einem grossen epischen Werke, ans Tiefsinnigste dargestellt.

Von Barna, einem Sieneser, der um 1370 blühte, ist ein Gemälde vorhanden (Abth. III, No. 48), eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, von Heiligen umgeben. Das Bild hat etwas Schlichtes und Alterthümliches, das an byzantinische Motive erinnert, besonders in der eigenthümlich dunkleren Carnation. Die Gesichter der Dargestellten sind edel und feierlich, aber von einem gewissen phantastischen Ausdrucke, besonders in den Augen. Das Kind, welches in der Rechten einen Vogel hält, zeigt eine schöne, rasche Bewegung.

Mehr noch als bei Barna, zeigen sich bei einem etwas späteren Künstler, dem Taddeo di Bartolo, der um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts blühte, Nachklänge jenes byzantinischen Styles, oder vielmehr der in diesem enthaltenen altchristlichen Typen. Herr von Rumohr nennt ihn „den Stifter jener eigenthümlichen Vereinigung des Herben und Ernsten der ältesten Kunstrichtung mit dem Schmachtenden, Sehnenden und Schwärmenden der neueren, welche für die Folge so bedeutend wurde.“ *) Von ihm besitzt die Gallerie ebenfalls verschiedene Gemälde: Zwei Madonnen (Abth. I, No. 149 und 150); eine Verkündigung mit mehreren Heiligen (I, No. 158); und eine Darstellung der Dreieinigkeit (III, No. 58) nach der gewöhnlichen Weise, in welcher Gott-Vater den an das Kreuz geschlagenen Sohn hält und zwischen beiden die Taube befindlich ist. Der Gekreuzigte ist hier dürr und hässlich; ungemein grandios aber und mit einer schönen und würdigen Gesichtsbildung (in der alten typischen Weise) der Gott-Vater. Aehnlich und dieselben Vorzüge zeigend ist eine weichere Wiederholung dieser Darstellung unter No. 44 (Abth. III). Auch eine, nach dem Vorbilde des Taddeo di Bartolo gemalte Himmelfahrt Mariä (III, No. 53) ist eine schlichte und einfach grossartige Composition. Ungleich ansiehender jedoch als sämmtliche genannten ist ein, „dem Taddeo zeit- und kunstverwandtes“ Altärchen mit Flügeln im gothischen Geschmack (III, No. 74). Es ist die, unzählige Mal vorkommende Darstellung einer Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, Heilige zu ihren Seiten und auf den Flügelbildern. Hier sieht man höchst anmuthige und edle Gestalten und sehr sinnige, gefühlvolle Köpfchen, vornehmlich die der h. Katharina und der Maria. Das Bild lässt bereits, wie es in jener Zeit noch so selten ist, einen tiefen Blick in das liebenswürdige Gemüth des Künstlers werfen.

Endlich sind, von Bildern gleichzeitiger italienischer Schulen, noch zu erwähnen: ein Antlitz Christi, nach dem alten Typus, aus der Pisanischen Schule (III, No. 39); eine Krönung Mariä aus der römischen Schule (III, No. 40), mit der Nachahmung einer reichen, in der römischen Kunst sehr beliebten musivischen Verzierung und mit einer Ueberladung von Goldschmuck auf der Kleidung, welche deren Form gänzlich verdirbt; eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen von Gritto da Fabriano (III, No. 45) mit weichen Formen des Nackten, die Gewandung der Madonna jedoch ebenso durch Ueberladung von Goldschmuck verdorben.

*) Italienische Forschungen II, 221.

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Das funfzehnte Jahrhundert war die glücklichste Zeit für Florenz. Der Staat war zu bedeutender Macht und Ansehen gelangt, und an der Spitze der noch republikanischen Verfassung stand ein Geschlecht, welches mit hochherzigem Sinne, wie es die materiellen Interessen des Staates schützte, so auch die geistige Entwickelung der Mitbürger pflegte und förderte. Dies war das edle Geschlecht der Medicäer, deren Haus zu jener Zeit für Gelehrte, für Dichter und Künstler eine Akademie, im edleren

Sinne des griechischen Alterthums, bildete. Cosmo de' Medici, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte, erhielt den Ehrennamen eines „Vaters des Vaterlandes.“ Lorenzo Magnifico, sein grosser Enkel, strebte ihm würdig nach.

Bereits in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts begann zu Florenz ein neues Streben im Bereiche der Architektur, indem man im Sinne des classischen Alterthums wiederum zu bauen bemüht war. Brunelleschi und Alberti sind die Begründer dieses neuen Strebens und sie, die ersten, führten dasselbe auf eine so edle, so freie und unverblendete Weise hinaus, dass sie, mit Ausnahme des einzigen Bramante, von keinem Späteren erreicht worden sind. Gleichzeitig erwachte ein höchst erfreuliches reges Leben im Fache der Bildhauerei, welche Kunst zwar bereits seit dem dreizehnten Jahrhundert mit glücklichem Erfolge cultivirt worden war, aber erst in dieser Zeit sich zu bedeutender Vollendung aufschwang. Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia und viele andere wirkten in fröhlichem Wetteifer nebeneinander. Die Bronzereliefs des zweiten Portales, welches Ghiberti für die Taufkirche San Giovanni zu Florenz ausführte, sind eins der vollendetsten Meisterwerke der gesammten neueren Plastik.

Was die Malerei anbetrifft, so war diese freilich, wie bereits früher bemerkt worden, im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, mit wenigen und zugleich wenig beachteten Ausnahmen, im Wesentlichen noch nicht über die Stufe hinausgegangen, welche ihr durch Giotto und dessen nächste Nachfolger eingeräumt worden war; sie bewegte sich noch in den enggezogenen Gränzen eines besonderen Styles, der zwar den Compositionen etwas gemeinsam Feierliches und Erhabenes aufprägen liess, dem es jedoch immer noch an der Belebung bis in das Einzelne der Gestalten fehlte. Dieses Ringen nach grösserer Belebung, nach Befreiung von den einschränkenden Banden eines uniformen Styles, das dadurch hervorgerufene ernstlichere und gründlichere Studium der Natur, die Erforschung der Gesetze, welche ihren besonderen Erscheinungen zu Grunde liegen, das gleichzeitig beginnende Studium der in den Antiken vorgefundenen Vorbilder, und die Anwendung der also gewonnenen Resultate auf die Malerei, — alles dies bezeichnet das Streben der Meister des funfzehnten Jahrhunderts, welches ein neuerer Schriftsteller*), in Bezug auf die dadurch hervorgerufenen mannigfachen Kraftäusserungen und im Gegensatz der eigentlichen, zur Entwickelung gediehenen Geschichte, als die Heldenzeit der neueren Kunst bezeichnet. Freilich konnte es nicht anders sein — und ganz besonders war dies bei den meisten Florentinern der Fall, — als dass ein solches Streben auf einen Abweg führen musste, dass man sich fast ausschliesslich einem gewissen Realismus hingab und, während man nach möglichster Vollendung und Wahrheit in der Form strebte, das innere, geistige Leben des Darzustellenden oft vernachlässigte. Doch war eine solche Einseitigkeit nothwendig, wenn überhaupt die niederen und höheren technischen Mittel vollkommen ausgebildet werden sollten, um das Heiligste und Edelste in würdiger Form erscheinen zu lassen.

Der Vorwurf eines solchen einseitigen Realismus trifft indess noch nicht den Fra Giovanni Angelico da Fiesole (geb. 1387, gest. 1455), welcher die Reihe der Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts beginnt, zugleich aber als der Schlussstein und als die schönste Blüthe der Bestrebungen des vorangegangenen Jahrhunderts betrachtet werden muss. Fiesole war Mönch im Dominikanerkloster San Marco zu Florenz (später in Rom), und wie er still, ohne Verbindung mit der Welt und ohne Verlangen darnach, in seiner Zelle lebte, so steht er auch eigenthümlich und abgeschlossen in seinen zahlreichen Kunstschöpfungen da. Letztere sind ein Spiegel seiner reinen und frommen Seele. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen, und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen. Dieser tiefe Friede des Gemüths, diese stets reine und heilige Stimmung bildet den Grundcharakter aller seiner Werke. Menschliche Leidenschaft kennt er nicht; Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben fehlen ganz in seinen Bildern und wo er leidenschaftliche Scenen (z. B. in der Passionsgeschichte Christi) vorstellen muss, da wird er kindlich unbeholfen und — ich darf es sagen, ohne seinem hohen Werthe zu nahe zu treten

*) Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. S. 26.

— komisch. Aber im Ausdrucke der Seligkeit hat ihn kein früherer, kein späterer Künstler übertroffen. Sind es keine Menschen, die er darstellt — denn zum Menschen gehört eben die Leidenschaft — so sind es wenigstens Engel. Daher heisst er Angelico. Deshalb aber ist er keineswegs monoton: durch eine Unermesslichkeit von Abstufungen hat er, in den Gesichtszügen der dargestellten Personen, jenen einen Charakter der milden Seelengüte hindurchzuführen gewusst; er ist derjenige, welcher zuerst unter allen neueren Künstlern das reiche Feld der Physiognomik eröffnet und seine Nachfolger die Bedeutung der Gesichtszüge kennen gelehrt hat. In der Darstellung des Körpers folgt er dem befangenen, aber durch langen Gebrauch geheiligten Style der Giottisten; doch ist seine Gewandung zumeist, je nach den verschiedenen Zwecken, ebenso würdig und feierlich, als anmuthig und schlicht. In der Färbung ist er licht und heiter.

Die Gallerie besitzt von Fiesole mehrere Gemälde, welche ihr zu besonderer Zierde gereichen. Das eine, grössere, von diesen (Abth. I, No. 143) ist eine Madonna mit dem Kinde, die in anmuthiger Stellung auf einem reichen goldgeschmückten Throne sitzt; zwei kleinere Heilige werden zu ihren Seiten, hinter dem phantastisch ornamentirten Teppich des Thrones, sichtbar. Die heilige Mutter hat ein ungemein reines, mildes und zartes Gesicht; in stillem Frieden blickt sie vor sich hin.

Ein andres Bild Fiesole's (I, No. 154), von kleineren Dimensionen, giebt ein Beispiel seiner schlichten, aber edlen und höchst sprechenden Compositionsweise. Es ist die Darstellung einer der schönsten Legenden des späteren Mittelalters. Der heilige Dominicus sahe nämlich, so erzählt die Legende, in einer Nacht, als er sich zu Rom aufhielt, folgendes Gesicht: Christus der Herr trat aus dem Himmel hervor, drei Speere in seinen Händen tragend und sie gegen die Erde schwingend. Schleunig kam seine Mutter zu ihm und fragte ihn, was er thun wolle. Er antwortete: Siehe, die ganze Erde ist voll von dreien Lastern, Stolz und Begier und Geiz; und darum will ich sie mit diesen dreien Speeren vernichten. Da fiel die Jungfrau ihm zu Füssen und sprach: Geliebtester Sohn, erbarme dich, und sänftige deine Gerechtigkeit durch Erbarmen! Siehst du nicht, antwortete Christus, wieviel Beleidigungen mir zugefügt werden? Sie erwiderte: Mässige, o Sohn, deinen Zorn und verziehe ein wenig! Denn ich habe einen getreuen Knecht und einen starken Kämpfer; er wird überall hinreisen und die Welt erobern und sie deiner Herrschaft wieder unterwerfen. Und einen anderen Knecht will ich ihm zum Gehülfen geben, der getreulich mit ihm kämpfen wird. Da sprach der Sohn: Siehe, mein Zorn ist gestillt und ich habe deine Bitte erhört; aber lass mich diejenigen sehen, welche du zu solchem Geschäfte bestimmen willst. Darauf stellte sie Christo den heiligen Dominicus vor, und er sprach: Wahrlich, das ist ein guter und starker Kämpfer, und er wird eifrig thun, was du gesagt hast. Sie zeigte ihm auch den heiligen Franciscus, und Christus belohnte auch ihn, gleichwie den vorigen. Der heil. Dominicus aber hatte in dieser Vision seinen Gefährten, der ihm früher nicht bekannt war, sorglich betrachtet; und als er ihm am folgenden Tage in der Kirche begegnete, erkannte er ihn alsobald nach dem nächtlichen Gesichte, ohne dass es ihm jemand sagte, und er umarmte und küsste ihn und sprach: Du bist mein Gefährte! du wirst mit mir wandern, wir werden beieinander stehen und kein Gegner wird uns überwinden! Er erzählte ihm das gesammte Gesicht der Nacht, und es ward ihnen ein Herz und eine Seele im Herrn. — Soweit die Legende. Auf dem Bilde sieht man einen Platz vor einer Kirche, auf dem sich die beiden Heiligen so eben begegnen. Dominicus fasst beide Hände des Franciscus; freudig überrascht sehen sie einander an, jedweder erkennt in dem andern den Freund und Mitarbeiter in dem heiligen Berufe, der ihm auferlegt ward. Sie sind, den verschiedenen Orden, die sie gestiftet, gemäss gekleidet; über dem Haupte des h. Dominicus schwebt der Stern, der also schon bei seiner Taufe gesehen ward und die ganze Welt erleuchtete. Jedem folgt ein jüngerer Ordensbruder; in letzteren spricht sich die Demuth und Befangenheit des klösterlichen Lebens auf verschiedene, anziehend naive Weise aus. Am Himmel erblickt man Christus thronend, die drei Speere in seinen Händen; vor ihm kniet die Jungfrau und weist auf die beiden Heiligen herab. Seitwärts blickt man auf eine Landschaft nieder, die reich mit Städten und Villen übersät ist, von Wegen durchschnitten und von einem grossen Strome bewässert wird. Unten liegt das irdische Leben mit der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen; auf der Höhe aber wandeln die Bei-

ligen und ihnen ist die Gottheit nahe. Das Bild ist eben so bedeutsam in seiner geschichtlichen Beziehung, — indem es den gemeinsamen Geist darstellt, der beiden, in der Weise ihres Wirkens so verschiedenen Stützen der Kirche einwohnte, — als es nicht minder in dem allgemein menschlichen Interesse der Darstellung, welches sich auf den ersten Blick kund giebt, anziehend wirkt.

Ein Gegenstück des eben beschriebenen Bildes (I, No. 132) stellt verschiedene, in einem Gemache versammelte Franciscaner vor, denen der heil. Franciscus erscheint und seinen Segen ertheilt. Sie drükken auf mannigfach verschiedene Weise ihre Ueberraschung bei der plötzlichen Erscheinung des Heiligen aus; im Vorgrunde liegt einer schlafend, ein anderer schreitet eben zur Thüre hinaus. Anziehend ist auch hier, in den verschiedenen Figuren, das Eigenthümliche des Mönchscharakters dargestellt. Doch kömmt dies Bild dem vorigen weder in der Tiefe der Poesie noch in der geistreichen Ausführung gleich. No. 156 (Abth. I) ist ein grosses jüngstes Gericht, von Fiesole und seinem Schüler Cosimo Rosselli gemalt, welches sehr würdige Apostel und Heilige und einzelne anmuthige Engelgestalten enthält.

Gentile da Fabriano war ein Zeitgenoss des Fiesole und hat etwas Verwandtes in seiner Darstellungsweise; jedoch erreicht er auf keine Weise dessen Tiefe und Anmuth. Von ihm enthält die Gallerie ein Gemälde (I, No. 144), welches verschiedene Scenen aus dem Leben der Maria darstellt.

(Fortsetzung folgt).

Paul Delaroche.

Biographische Skizze aus dem Französischen.

(Mit einem lithographirten Portrait).

Paul Delaroche ist den 27. Juli 1797 zu Paris geboren. Sein Vater besass eine sehr einträgliche Stelle beim öffentlichen Leihamt. Schon seine ersten Studien enthüllten den Keim eines grossen Talentes. In einem Alter von 20 Jahren entwarf er bereits vortreffliche Skizzen, voll von Grazie und Wahrheit, nicht von jener äusserlichen und oberflächlichen Wahrheit, welche in knechtischer Nachahmung dieses oder jenes Costüms die Sitten und die Farbe irgend einer historischen Epoche wiedergeben meint, sondern die den tiefsten Ausdruck des inneren Lebens ergreift, um so die wichtigsten Züge der menschlichen Natur darzustellen. Seine Studien waren mehr klassisch als modern. Paul Delaroche hat sich niemals zur neuen Schule bekannt, seine Ansichten waren anderer Art. In seinen Compositionen ist der Styl dem Gedanken angemessen, aber er nimmt nicht die Stelle des letzteren ein; ebenso wenig liess er sich irre machen durch die Theorie der modernen Maler. Während des Verfalls der neuen Schule, war er, so zu sagen, der einzige Repräsentant der alten. Er that noch mehr. Zu einer Zeit, wo man es sich angelegen sein liess, Alles zu verwirren und unter einander zu mischen, unternahm es Delaroche, daruthun, was man gänzlich vergessen zu haben schien: dass nämlich der Ausdruck durch die grösste Strenge der Form nur gewinnen kann. Aus dieser Zeit sind sein Richelieu und die Kinder des Eduard.

Merkwürdig war es bei einem so grossen Künstler, welcher das Erbtheil von Girard und Girodet eingenommen hatte, und der 7 Jahr später den schönsten Platz im Salon 1834 ausfüllte (Johanna Gray), dass er sein Talent noch nicht kannte, dass er sogar an seinem Berufe zweifelte. Paul bestimmte sich dem Kanzleiwesen. War es Blödigkeit oder Entmuthigung, waren es vielleicht die Erfolge von Julius, seinem Bruder, in derselben Kunst wie die seinige, die zu früh seinen jungen Ehrgeiz erschrekt hatten, — er zeigte sich in seiner Laufbahn von einem wahrhaften, fast unübersteiglichen Widerwillen beherrscht. Gros war sein einziger Meister. Delaroche trat 1817 in das Atelier des berühmten Barons; er blieb daselbst 18 Monate.

Seine ersten Studien waren landschaftliche. Im Jahr 1817 concurrirte er um den Preis in diesem Fache; Michalon erhielt denselben.

Das Werk, welches die Kunstwelt aufmerksamer auf ihn machte, war sein Joas, der aus der Mitte der Todten durch Elisabeth gerettet wird. Dieses Gemälde, in welchem der Künstler, mit Hülfe der einfachsten Mittel, grosse dramatische Effekte hervorgebracht hatte, wurde von der Regierung gekauft, und im Museum des Luxembourg aufgestellt. Man kann sagen, dass erst seit dieser Epoche Delaroche Glauben an seine Kunst und an sich selbst zu fassen begann. Johanna d'Arc, der Tod des Hannibal Carracci und St. Vincenz von Paula bewiesen auf eine glänzende Weise, dass er der

Gunst des Publikums nicht mehr gleichgültig war. Diese drei Werke die sich durch alle eigenthümlichen Vorzüge des Delaroché auszeichnen, durch Wahrheit des Ausdrucks, durch Richtigkeit und Feinheit der Zeichnung, wurden allgemein bewundert. Richelieu und Cinq-Mars, diese reizende Composition, so voll Poesie und Natur, wo die malerische Wirkung ohne Anstrengung und Arbeit sich von selbst ergiebt, dieses kleine Meisterwerk der Kunst mit so zartem und köstlichem Ausdrucke, erhielt einen höchst ausgezeichneten Beifall im Salon 1833. Delaroche liebt besonders dies kleine Gemälde, wahrscheinlich weil er darin den Uebergang zum Cromwell und zur Johanna Gray sah.

Wir wollen uns nicht weiter über die grossen Eigenschaften der Werke dieses Meisters verbreiten. Wir müssten Alles das wiederholen, was alle Journale Frankreichs, was wir selbst gesagt haben, und was man noch lange nach uns und unseren Zeitgenossen sagen wird.

Obgleich kaum 37 Jahre alt, hat Delaroche bereits 43 Werke geliefert, darunter 27 Gemälde, 15 Zeichnungen und eine Skulptur. Wir erwähnen die bedeutendsten.

Als Gemälde nennen wir:

St. Vincenz von Paula, der Tod des Caracci, eine Scene aus der Bartholomäusnacht, der Tod der Elisabeth, Richelieu, die Kinder Eduard's, und Johanna Gray.

Als Zeichnungen:

Der Tod Ludwig XIII, die Ermordung des Herzog's von Guise, Cromwell, die Belagerung von Retz, der Abschied Carl's I, die heilige Amalia und die Caritas.

Und als Skulptur:

Ein heiliger Georg in Bronze, ein Werk von bedeutendem Verdienste, welches Frankreich einen mehr als mittelmässigen Bildhauer versprach. Es ist die einzige ausgezeichnete Arbeit in diesem Fache, welche Paul jemals unternommen hat.

Delaroche befindet sich in diesem Augenblicke in Italien. Der französische Maler ist in das Vaterland der grossen Meister der christlichen Kunst gegangen, um hier die Weihe für die Malereien in der Magdalenenkirche, womit die Direktion der schönen Künste ihn jüngst beauftragt hat, zu empfangen. Die Künstler, welche die für diese Gemälde entworfenen Skizzen gesehen haben, vereinigen sich in deren ungetheiltem Lobe.

Das Portrait, welches wir diesen kurzen Notizen beilegen, ist vollkommen ähnlich. Die Freunde des Künstlers werden darin die Züge des Meisters der Johanna Gray getreu wiedergegeben finden, und diejenigen unserer Leser, welche den berühmten Künstler noch nicht gesehen haben, mögen somit seine Bekanntschaft machen! Ach. G.

Kunstausstellung von Kassel.

(Beschluss).

Vom Professor Aubel (von hier) nennen wir ein Bild, eine Schnitterin in italienischem Kostüme, fast in Lebensgrösse, darstellend. Es scheint die Antike auf den Maler einen besonderen Einfluss gehabt zu haben, und so haben wir an seinem Bilde die reizend schönsten Formen zu bewundern. Doch es fehlt demselben an Handlung, die Schnitterin steht in aufrechter Stellung, in der einen Hand die Sichel, in der anderen eine Garbe; warum in dieser Stellung ist unklar, wenn nicht etwa, um uns die Formen eines schönen Körpers in der besten Ansicht zu zeigen. In den Augen liegt keine Bedeutung, ausgenommen vielleicht, dass sie die Verlegenheit dieser absichtsleeren Stellung auszudrücken scheinen. Auch die schönsten Formen müssen für uns ohne Handlung, ohne die Absicht, die ihnen eine Bestimmung gibt, etwas Leeres oder Todtes haben.

Ein lebensfrischerer Geist wehte uns in den Bildern Pelisier's (aus Hanau, jetzt in Rom) an. Das erste einen kräftigen, männlichen Kopf darstellend, ernst und eine wichtige Sache überlegend. Das zweite zeigt den Kopf einer Dame. Sie ist im Ankleiden begriffen und zieht ein prächtiges Kleid über den linken Arm herauf, so dass ein üppiger Nacken unserem Anblick noch nicht entzogen ist. Sie wendet den Kopf nach dieser Seite, und aus ihren Augen strahlt unter dem dunkelen Teint ihres Gesichtes der stolze Blick einer Frau hervor, die sich des Sieges ihrer Reize bewusst ist. In einem dritten Bilde sehen wir ein italienisches Landmädchen mit gefälligem Anzuge in einem von Reben umrankten Fenster liegen, mit einem so freundlichen Augenpaar, als ob Kummer oder Gram noch nie in ihre Seele gekommen.

Auch zwei auswärtige Damen hatten die diesjährige Ausstellung bereichert. Von der Marchese Tanari zu Bologna waren da: ein Amor, Copie nach Guido Reni und ein Noli me tangere, Copie nach einem älteren Meister, eine heilige Familie, eigne Composition, die Vision des heiligen Bruno nach Guercino da Cento und ein schlafendes Christuskind nach Albano, alle von mittlerer Grösse, und durch Zeichnung und Wärme der Farben sich vortheilhaft auszeichnend. Die Gräfin Laborde zu Paris, Schwester des hier als Gesandschafts-Sekretair emploirten Grafen Leon de Laborde, des Reisenden in Arabien, lieferte Gretchen in der Kirche, eine interessante Copie nach Scheffer, Werther und Lotte, Leonore, — kleinere Bilder, weniger in der Ausführung, aber desto mehr in der Composition ausgezeichnet. Auf dem letzteren Bilde sieht man in stürmischer Nacht ein schwarzes Ross, das kaum die Erde zu berühren scheint, Wilhelmen in Ritterrüstung mit verdecktem Visier tragen. Leonore hinter ihm hält er mit dem rechten Arm, weiss gekleidet, mit nackter Brust, aufgelösten Haaren, bleich und todesähnlich, doch ruhig all das Grauenvolle erduldend, da sie bei ihrem Wilhelm ist. Hinter her ein Zug von Eulen und Gespenstern, zur Seite der Rabenstein. — Auf einem vierten Bilde von derselben Grösse erblicken wir ein gefallenes Mädchen. Es sitzt auf einem Felsen in einer baumlosen, öden Gegend mit fliegendem Haar; das halb von der Schulter gerissene Kleid deutet ihr Vergehen an. Wind und Regen rauschen, doch sie fühlt ihn nicht. Zusammengedrückt sitzt sie da, sie kann nicht einmal weinen, nur ein gebrochener Blick fleht zum Himmel und die Hände ringen vor das Knie gepresst, um Mitleid bittend — eine reuende Sünderin. Es ist zu bewundern, wie die Phantasie einer Dame so ergreifender Compositionen fähig ist.

Von den übrigen Leistungen heben wir noch hervor in der Landschaftsmalerei einige Bilder vom jüngeren Müller (jetzt in Rom), ferner ein Viehstück von Wagner-Deines in München, einige sehr gut getroffene Portraite (unter andern des Bildhauer Ruhl und des Bürgermeister Schomburg) in Pastelfarben von Roux in Eisenach, sowie ein Portrait seiner Tochter von Hummel in Berlin, das sich besonders durch die Behandlung von Licht und Schatten auszeichnete.

Auch wurden wir angenehm überrascht durch die Leistungen zweier hiesiger Taubstummen; besonders fand ein Bild des Einen, Tellgmann, ein Maleratelier darstellend, einen verdienten Beifall. Derselbe hatte auch ein Portrait seines Leidensgefährten geliefert.

Endlich erwähnen wir der Skulpturarbeiten des Professor Henschel (von hier), von denen einige besonders gut aufgenommmen worden sind. C. H.

LITHOGRAPHIE.

Coena Domini. Gem. von Leonardo da Vinci. Mit der Feder gez. v. L. Kramp. Lithographie von E. Zink in Offenbach. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin.)

Ein Blatt, das mehr durch die Technik der höchst ausgeführten Federzeichnung (die hier jedoch die Eigenthümlichkeiten einer solchen verlässt und in eine nutzlos weichliche Punktirmanier übergeht) interessirt, als durch etwanigen Geist der Auffassung. Freilich leuchtet Leonardo's Schöpfung immer noch auch durch eine mittelmässige Copie, und sein Werk lebt in tausend Nachbildungen fort, während das Original längst dahin ist.

Nachrichten.

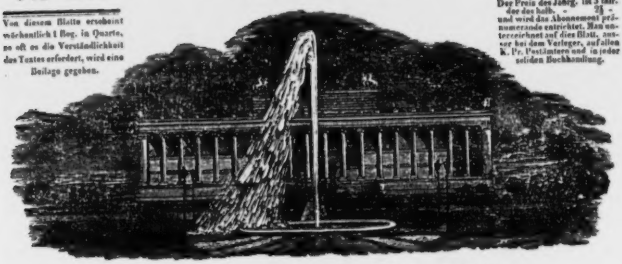
Der Oberbaudirektor Schinkel und der Professor Rauch, zu Berlin, haben von Sr. Majestät, dem Kaiser von Russland, die Einladung erhalten, der Einweihung der Alexandersäule in Petersburg beizuwohnen. Beide haben sich jedoch, der erste durch seine Berufsgeschäfte, der zweite durch seine gegen die Stadt München eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf das Monument des Königs Maximilian Joseph, genöthigt gesehen, diese ehrenvolle Einladung abzulehnen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 37. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Ein andrer, etwas jüngerer Zeitgenoss des Fiesole, aber auf einer gleich hohen Stufe der künstlerischen Entwickelung stehend, war der florentinische Maler Masaccio. Seine Compositionen zeichnen sich durch etwas grossartig Einfaches, namentlich in der Gewandung, durch das Angemessene des Ausdruckes und die Ausbildung des Nackten aus. Während Fiesole zuerst die Bedeutung und den lebendigen Organismus der menschlichen Gesichtsformen veranschaulichte, so eröffnete jener das Studium des anderen Theiles, der noch zur freieren Individualisirung der Gestalten wesentlich nöthig war, indem er die Gesetze der Beleuchtung und Schattengebung erforschte und so die Gestalten in plastischer Rundung aus dem Gemälde hervortreten liess. Bilder des Masaccio sind sehr selten; man schreibt ihm mit Sicherheit nur gewisse Wandgemälde, vornehmlich in Florenz, zu. Die Gallerie besitzt verschiedene Gemälde „aus der Zeit und Art des Masaccio“ (I, No. 161, 162 und III, No. 31), die seine kunstgeschichtliche Stellung in Bezug auf die eben angegebenen Umstände bezeichnen. Bemerkenswerth ist unter diesen besonders das letztbezeichnete (III, 31), welches, in grösseren Dimensionen, einen heil. Bernhard, eine schöne und würdevolle Figur, darstellt.

Nach solchen Anfängen strebten die Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts auf der oben ausführlicher geschilderten Bahn vorwärts, indem ein jeder, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, die Fülle der umgebenden Erscheinungen sich zu eigen zu machen und in seinen Bildern wiederzugeben suchte.

Schüler des Fiesole, jedoch erst in der zweiten

Hälfte des Jahrhunderts blühend, war der schon genannte Cosimo Rosselli. Ist auch der eigenthümlich tiefe Geist des Meisters nicht auf den Schüler übergegangen, so wird doch etwas, mit jenem Gemeinsames in dem feierlich Gemessenen seiner Gestalten sichtbar, wie auch die Köpfe in seinen besseren Gemälden häufig eine feine Charakterisirung zeigen. Letzteres ist, unter den von Rosselli in der Gallerie vorhandenen Gemälden, namentlich auf einer grossen Altartafel (I, No. 147) der Fall, wo die heilige Jungfrau in ihrer Herrlichkeit, von Engeln umgeben, und unter ihr eine zahlreiche Versammlung knieend Anbetender dargestellt sind; hier sieht man eine grosse Menge individuell verschiedener, edler Köpfe und würdig bekleidete Gestalten. Bemerkenswerth sind auf dem Bilde ausserdem die Engel, die schon eine eigenthümliche, an das Studium der Antike erinnernde Form zeigen. Ein andres Gemälde (I, No. 175), eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, von Heiligen umgeben, hat noch viel schlicht Alterthümliches; die Maria ist in schönen, stillen Linien gezeichnet. Ihr Gesicht ist ungemein anmuthig, ebenso die Gesichter der hinter ihrem Throne stehenden Engel.*) Das Christkind zeigt hier bereits reinere und vollere Formen, als dies früher bemerklich wird; so auch die Reihe der unschuldigen Kindlein von Bethlehem im Vorgrunde desselben Bildes, die sich in ihren Kleidchen und Wickeln, darin viele von ihnen gleich Puppen eingehüllet sind, und mit ihren argen bethlehemitischen Wunden ebenso rührend, wie naiv-komisch ausnehmen. Auch das Rundgemälde unter No. 141 enthält ein wohlgezeichnetes Christuskind. Eine Krönung der Maria (I, No. 176) ist ein figurenreiches Bild mit vielen Heiligen und musicirenden Engeln. Die heilige Jungfrau ist hier sehr kindlich und demüthig dargestellt, auch sind andere treffliche Gestalten darin; doch zeigen die meisten Köpfe dieses Bildes schon eine unerfreuliche harte Manier. Rosselli ist keineswegs in allen Arbeiten gleich; er beschäftigte sich ausser der Kunst viel mit Goldmacherei und vernachlässigte darüber das ächte Gold seines schönen Talentes. Eine Grablegung endlich von kleineren Dimensionen (I, No. 169) hat zwar im Ganzen etwas Schwächliches, doch ist die Gestalt der Mutter, welche die Hand des todten Sohnes küsst, wiederum ungemein schön und würdig. Noch ist hier ein kleines Bildchen (I, No. 148) zu erwähnen, welches als „dem Cosimo Rosselli verwandt" bezeichnet ist. Es stellt die heilige Jungfrau dar, die von einem Kranze rother Cherubim-Köpfchen umgeben, zum Himmel emporgetragen wird. Sie ist in feierliche weisse Gewande gehüllt und hat die Hände über der Brust gefaltet. Es ist eine hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt, in der etwas von den Urgebilden des frühesten Christenthums nachklingt.

Andrea del Castagno, ein Zeitgenoss des eben genannten Künstlers, neigt sich mehr zu der Richtung des Masaccio, wenigstens in Bezug auf schärfere und strengere Modellirung, wenn er auch die grossartige Einfalt und Würde jenes Meisters auf keine Weise erreicht. Eine bunt-phantastische Compositionsweise und eine gewisse Strenge, die sich im Einzelnen bis zum Düsteren steigert, bezeichnen die Eigenthümlichkeiten der Werke Castagno's. Was seinen persönlichen Charakter anbetrifft, so ist er durch eine schwere Schmach in der Geschichte der Kunst bekannter geworden als durch seine Werke. Antonello von Messina hatte bekanntlich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts von dem Niederländer Johann van Eyck das Geheimniss der Oelmalerei erlernt und dasselbe seinem Freunde, dem Domenico Venexiano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute; Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, heimlich folgte er ihm in der Dunkelheit nach und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette hat er sein Verbrechen bekannt. Diese Geschichte ist ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr bei den Florentinern jener Zeit das Streben, sich in den Besitz vollkommnerer Kunstmittel zu setzen, vorherrschend war und wie darüber der tiefere sittliche Gehalt, der nur aus einem edlen Gemüthe in das

*) Von den „Abscheulichkeiten" die Hr. von Rumohr [It. F. II, S. 309] den meisten Madonnen Cosimo's vorwirft, enthalten dessen, in der Gallerie befindlichen Gemälde keine Spur.

Kunstwerk übergeht, hintangesetzt wurde; sie erinnert an die öfter vorkommende Sage, dass ein Bildhauer eben jener Zeit, um den gekreuzigten Heiland in seiner Todesqual recht naturgetreu darstellen zu können, in geheimer Werkstätte einen Jünger der Kunst als Modell selbst ans Kreuz geschlagen habe. — Die Gallerie besitzt vom Andrea del Castagno verschiedene Gemälde, die jedoch sämmtlich nicht mit Oelfarben, sondern noch in der zu jener Zeit allgemein gebräuchlichen, sogenannten Temperamalerei ausgeführt sind.

Das eine von diesen (I, No. 177) ist ein grosses Altarblatt, eine sitzende Maria, welche den Christusleichnam auf ihrem Schooße trägt, und Heilige und Engel zu ihren Seiten. Die Maria hat hier zwar etwas Grandioses, was der in ihre Person oftmals hineingelegten Allegorie, als trauernde Kirche, wohl entspricht; der Leichnam des Sohnes dagegen und die Nebenfiguren sind in einer gemüthlos befangenen manieristischen Weise dargestellt. Interessanter sind die kleineren Bilder des Künstlers (I, No. 142 und III, No. 96 und 97), welche verschiedene heilige Begebenheiten und Personen, durch reiche landschaftliche Gründe verbunden, enthalten; doch zeigt sich auch hier, namentlich in den Landschaften, etwas Absichtliches, Manierirtes, was der Unbefangenheit des wahrhaft künstlerischen Schaffens zuwider ist.

Einer der bedeutendsten Florentiner, die um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts blühten, war der Karmeliter-mönch Fra Filippo Lippi. Filippo bildet den vollständigsten Gegensatz gegen Fiesole, obwohl er gleich diesem ein klösterliches Gewand trug. Er mochte der Welt und ihren Freuden nicht entsagen, und in seinen Gemälden, wenn sie schon heilige Gegenstände enthalten, spricht sich dies Gefühl unverholen aus. Sein Leben ist voll mannigfaltiger Ereignisse. Als Kind war er bereits dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heimsandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war. Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er die Lucrezia Bruti, die sich dort zum Besuche aufhielt, und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. — Auch vom Fra Filippo besitzt die Gallerie verschiedene Gemälde. No. 165 und 166 (Abth. I) sind Madonnen mit dem Kinde, beides lieblich zarte Frauenbilder; die auf No. 165 weicher und träumerischer, die andere freier, und nachdenklich vor sich blickend, auch die Knaben, besonders der lebhaftere blondlockige auf No. 165, sind leicht und frei gezeichnet. Sehr anziehend ist ein grösseres Bild des Meisters (I, No. 168). Es ist ein stiller Wald in den man tief hineinblickt, von Schluchten durchschnitten und von einem Gebirgswasser durchströmt. Vorn blühen mannigfaltige Blumen und Vöglein hüpfen umher; in den Blumen liegt das Christuskind, anbetend kniet vor ihm die Mutter. Zur Seite steht der kleine Johannes; im tieferen Schatten des Waldes erblickt man den heiligen Bernhard, in innerliche Betrachtung versunken. Oben erscheint Gott-Vater, der den heiligen Geist auf den Knaben herabsendet; flammende Strahlen spielen auf ihn nieder und leuchten aus den Blumen hervor. Es ist ein Bild voll heiteren Lebens und geheimnissvoller Waldlust; das Wunderbare der Vision wird in dieser lieblichen Einsamkeit unserem Verständniss näher gerückt, es ist wie eine Offenbarung des Naturgeistes, den wir im Rauschen des Waldes ahnen. Etwas kirchlich Orthodoxes hat die Darstellung eigentlich nicht, obgleich im Aeusserlichen die gewohnten Motive wiederholt sind; die Jungfrau, wie heilige Falten auch ihr lichtblauer Mantel wirft, hat doch in ihrem Gesichte einen Zug, der ihrem sonstigen Charakter nicht ganz angemessen ist; er scheint mehr einer küssenden Geliebten, denn einer Beterin abgelauscht. — Ein andres Gemälde des Fra Filippo (Abth. III, No. 88) stellt den heil. Franciscus dar, wie er der h. Clara, welche sammt neun anderen Nonnen vor ihm kniet, ein Buch überreicht. Das graue Franciscaner- und Clarissernnen-Costüm giebt dem Bilde etwas wunderlich Monotones; melancholisch ist es jedoch weiter nicht: es blicken aus den grauen Kutten lauter gutmüthige und wohlbekannte Gesichter hervor. Wir können uns vorstellen, dass die eine von den Nonnen etwa

unsere Tante, eine andre unsre Base sei, die im Kloster ein bequemes und Gott-gefälliges Leben, ohne Haus- und Familiensorgen führen, denen wir an den Festtagen, durch's Sprachgitter, die wichtigsten Stadtneuigkeiten und Familienereignisse zutragen und die uns, als wir noch klein waren, mit vortrefflichem Kaffee und Kuchen bewirtheten. — Noch ist ein grosses Gemälde vom Filippo vorhanden (I, No. 170), welches nach einer vielfach beliebten Weise die Mutter Gottes vorstellt, wie zwei Engel ihren schirmenden Mantel nach beiden Seiten über eine zahlreiche Menge kniend Anbetender ausbreiten. Auch hier sieht man einige naiv aus dem Leben gegriffene Köpfe, im Uebrigen jedoch ist das Bild ohne Lust und Freude gemalt und die heilige Himmelskönigin ohne sonderliche Würde dargestellt. Fra Filippo's Bilder sind überhaupt, wie sich aus seiner unregelmässigen Lebensweise schon gewissermaassen voraussetzen lässt, von sehr verschiedenem Werthe. — Ein Bild aus seiner Schule endlich (I, No. 202) darf hier nicht übergangen werden. Es stellt, ähnlich wie auf No. 168, eine Madonna und den kleinen Johannes dar, welche kniend das Christkindlein anbeten. Das Bild hat nicht das Romantische jenes grösseren Meisterwerkes; es ist jedoch etwas mehr Kindliches darin, was nicht minder anspricht.

Die bedeutendsten Werke des Fra Filippo (sie befinden sich zu Prato) zeigen etwas eigenthümlich Energisches in bewegter Handlung und heftigen Affekten. Diese Richtung insbesondere wurde von seinem Schüler, dem Sandro Botticelli, aufgefasst und mit Glück weiter gebildet. Es vereinigt sich mit derselben bei letzterem sodann ein gewisser phantastischer Zug, der seinen Bildern oft einen eigenthümlichen Reiz giebt, auch wenn diese sonst eine niedere Stufe einnehmen. Denn auch er ist in seinen Werken von sehr ungleichem Werthe, indem er mannigfach, besonders in späterer Zeit, (und zwar durch sektirerisches Treiben) von der Kunst abgezogen wurde. An seinen Madonnen bemerkt man dieselbe, wiederkehrende Gesichtsbildung, die wohl eine Erinnerung an irgend ein schönes Ereigniss glücklicherer Jugendtage sein mag und dann mit ihm alt geworden ist. Sie ist unmittelbar aus dem Leben gegriffen und hat mit Raphael's „certa idea“*) wenig gemein; in manchen Bildern erscheint sie gar lockend und anmuthig, in anderen dagegen, die der späteren Zeit des Künstlers angehören, verkümmert und schwerfällig. Sandro Botticelli wird ebenfalls, in der Gallerie durch eine Reihe von Gemälden repräsentirt. Sehr eigenthümlich ist besonders eine grosse Altartafel (I, No. 180), die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf einem Throne, der von Rosengebüschen umgeben ist, und sieben rosenbekränzte Engel zu ihren Seiten, welche schwere Leuchter mit brennenden Kerzen tragen. Die Engel stehen ungemein festlich, wie ein Lobgesang, vor dem Throne, ihre leichten Gewänder rauschen im Winde. Eine Verkündigung (I, No. 207) ist unbedeutend und handwerksmässig gemalt. Seltsam ist ein andres grosses Altarbild (I, No. 169) Maria, welche dem Kinde die Brust reicht, und zu ihren Seiten Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist; die Figuren haben hier etwas Starres und düster Manierirtes, aber die Gesammtanordnung ist anmuthig und sinnreich erdacht: Lauben von Palmen und Olivenzweigen wölben sich über den einzelnen Figuren und bilden schöne, lebendige Tabernakel. Höchst phantastisch und seltsam ist ein lebensgrosses Venusbild (I, No. 167) auf dunklem Grunde, in der Stellung der bekannten mediceischen Statue. Das Gesicht der Göttin trägt wiederum die eigenthümlichen Züge von Botticelli's Jungfrau; es blickt sehr sinnig zum Bilde heraus. Das Haar wallt frei und leicht hernieder, die Lichter darin sind mit Gold aufgesetzt; Farbe und Formen des Körpers sind strenge und wenn auch ohne den sinnlich reizenden Schmelz, doch nicht unedel. Es ist etwas von den mittelalterlichen romantischen Nachklängen der antiken Mythe in diesem Bilde. Ueberaus anmuthig ist endlich das von Botticelli gemalte Portraitköpfchen (I, No. 195) einer jungen Dame, welches man im Profil sieht, ein feines zartes Gesicht mit heiterem, offenem Auge; mit leichtem munterem Trotz auf der Unterlippe, und ein wenig aufgeworfener Nase. Es scheint das Original zu Botticelli's übrigen Frauengesichtern. Der Katalog bezeichnet es als das wahrscheinliche Portrait der schönen Simonetta, der Geliebten des Giuliano de' Medici. Aus der Schule des Sandro Botticelli ist

*) Raphael schrieb bekanntlich an Castiglione, er bediene sich bei Darstellung seiner Madonnen, da die Modelle ihm nicht genügend wären, einer „besonderen Idee;“ ein Ausdruck, der bekanntlich unseren armen Kunstphilosophen viel Kopfbrechen kostet.

eine Madonna mit dem Kinde (I. No. 172). in der gewöhnlichen Weise des Meisters. Sodann zwei interessante kleinere Bilder (I. No. 185 und 187), aus der römischen Geschichte, das eine die Ermordung Cäsar's, das andre einige diesem Ereigniss vorangehende Scenen darstellend. Hier erscheint das Antike noch auf seltsame Weise romantisirt.

(Fortsetzung folgt.)

Reisebericht.

Holland.

Im Haag den 30. Aug. 1834.

Nach einer glücklichen Fahrt bin ich sehr schnell von Hamburg mit dem Dampfboote in Holland angekommen, und habe bereits die beiden ersten Städte dieses Landes kennen lernen. Amsterdam möchte unter allen nordeuropäischen Städten den eigenthümlichsten Eindruck auf den Fremden machen, wenn er, wie ich, seewärts plötzlich in das lebendige Treiben dieser altberühmten Handelsstadt versetzt wird. Von aussen macht Amsterdam nicht den grossartigen Eindruck, welchen ich mir davon versprach. Nur wenige Thürme und Kirchen erheben sich über die wagerechte Reihe der Häuser, welche an sich zwar nicht niedrig, doch keines derselben bedeutender hervortreten lassen. Die Thürme sind zu lang, möchte ich sagen, als dass sie durch Masse imponiren könnten. — Als das Schiff noch mitten im Salzwasser vor Anker legte, als der Kapitain uns mit dem Zuruf: „'t Willkomm to Amsterdam“ in den Nachen geleitete, und dieser zwischen Javafahrern hindurch in den dunklen Kanal hineinfuhr, dessen Seiten von hohen Magazinen überragt sind, da fand ich mich plötzlich wie in vergangene Jahrhunderte versetzt. Die Meereaschleuse liess uns in den tieferen Kanal hinabsteigen, und so fuhren wir durch die Gracht an den altberühmten Pallästen und Kaufhäusern hin, durch viele und hohe Brücken hindurch, welche mit neugierigem Volke bedeckt waren, und nachdem wir so den glänzendsten Theil der Stadt durchschnitten, landeten wir mit dem ganzen Gepäcke an der alten Doelen, Doelenstraat.

Wenn schon dies ganze Kanalleben mit dem Venedig's verglichen wurde, so zeigt sich auch in der Architektur manche Aehnlichkeit. Auch hier war der Platz höchst kostbar, kostbarer noch das Fundament. Grosse und starke Pfähle, welche in diesem holzarmen Lande selbst nicht zu bekommen sind, und daher von der Ostsee nicht weniger wie aus Amerika und Ostindien einwanderten, dienen auch dem geringsten Hause zum Fundamente. Es war deshalb vortheilhaft, auf denselben sehr hoch zu bauen und so an der Breite zu sparen, wie sich dasselbe auch in Venedig zeigt. Es lässt sich denken, welcher Schreck daher die Stadt ergriff, als mit einem Westindienfahrer vor etwa anderthalb hundert Jahren plötzlich Holzwürmer erschienen und ihre rastlose Arbeit unter den Gebäuden begannen. Belohnung über Belohnung ward demjenigen versprochen, welcher ein sicheres Mittel gegen diesen verderblichen Feind ausfinden könnte, und so der Retter der Stadt würde. Niemand vermochte es, und schon hatte man die Stadt dem Verderben überlassen, als der Feind eben so schnell verschwand, als er erschienen war.

Trotz der schmalen Häuser, welche gewöhnlich nur 3 Fenster Breite haben, wollte man dennoch nicht in engen Zimmern wohnen. Man findet daher, dass häufig jede Etage nur einen Saal bildet, welcher durch grosse Fenster, die zusammen fast die ganze Wand durchbrechen, auf beiden Seiten erleuchtet wird. Besonders ist dies in den grossen Caffees der Fall und in den schönen Mode- und Galanterie-Waaren-Handlungen. Natürlich erhält die äussere Ansicht hiedurch ebenfalls viel Eigenthümliches, indem die Fenster bedeutend vorherrschen. Es ist bekannt, dass alle Gebäude in Holland aus sehr festen Ziegeln gebaut sind, welche man Klinker nennt. Man behielt hier stets die löbliche Gewohnheit bei, diesen Ziegeln ihre schöne dunkelbraunviolette Farbe zu lassen und nur die Fugen sehr sorgfältig zu ziehen. Diese Sitte blieb hier auch dann noch, als in unserm nördlichen Deutschlande, wo man ebenfalls in Ziegeln baute, bereits ein Abputz der Gebäude mit Mörtel üblich wurde. Wenn nun späterhin die Holländische Art auch bei uns wieder Eingang fand, und selbst ihren Namen mit überbrachte, so bestand die Nachahmung meist nur in rother Tünche mit weissen Linien, und konnte nie das schöne Aussehen der kleinen dunkelfarbigen Klinker erhalten. Leider hat aber auch hier schon die Sitte überhand genommen, die Ziegel mit Oelfarbe zu überziehen und mit Weiss die Fugen darauf zu

zeichnen. Das jetzt schlechtere Material und die Reinlichkeitsliebe der Holländer, welche ganze Häuser und Strassen zu waschen pflegen, scheint hievon die Ursache zu sein.

Was die holländischen Ziegelbauten von unsern norddeutschen, und zwar wie wir sie vorzüglich in der Mark so zahlreich aus dem Mittelalter vorfinden, unterscheidet, ist der Mangel an Formziegeln. Ich habe dergleichen bis jetzt, selbst an Kirchen, noch nicht entdecken können. Jedes Gesims, jede Umfassung und Bezeichnung der Form ist aus weissem Sandstein gebildet. Wenn diese Bauart an öffentlichen Gebäuden eben nicht das vortheilhafteste Ansehen gewährt, ja meistentheils höchst manierirt erscheint, so ist doch nicht zu läugnen, dass sie an Privatwohnungen ganz artige Combinationen gewährt. Besonders an den hohen schmalen Häusern zu beiden Seiten der Kanäle und Gragten Amsterdam's, giebt sie uns ein ächtes Bild des kaufmännischen Prunkes dieser alten Republikaner. Es sind keine Paläste wie zu Florenz, deren Zinnen und Quadern den ritterlichen Ursprung ihrer Bewohner zeigen, vielmehr sehen wir noch immer das schlichte holländische Bürgerhaus mit dem Kraine auf der Spitze des hohen Giebels. So wie sich Ansehn und Reichthum mehrt, lässt man ein Gesims nach dem andern hinzufügen, und setzt zum Schlusse seinem Ziegelhause ein prachtvolles Gesims von weissem Marmor auf. Weiter wagt man es nicht zu gehen, aus Furcht, den Neid der Nachbaren zu erregen. Nur auf dem Lande, von aller Welt abgesondert, entfaltet sich in den bizarrsten Formen der Architektur der kolossalste Reichthum.

Das Rathhaus zu Amsterdam steht unter allen Gebäuden daselbst ganz eigenthümlich da. Es ist im Aeussern durchaus von Sandstein und im Innern grossentheils von Marmor. Du weisst dass ich keine grosse Begriffe davon hatte, aber vielleicht eben deshalb bin ich überrascht worden. Wenn ich van Campen auch nicht neben unsern Schlüter stellen kann, so bleibt er doch einer der achtungswerthesten Architekten jener Zeit. Die Massen der ganzen Baunlage sind sehr wohl verstanden; die einzelnen Vorsprünge stehen in gutem Verhältnisse mit einander. Die beiden Pilasterstellungen übereinander geben den Wänden das nöthige Relief, ohne irgend zu überladen; die Pilaster erscheinen in der Wirklichkeit durchaus nicht so mager wie auf dem Papier, und ihre senkrechten Linien stehen mit den wagerechten Quadern in angenehmer Wechselwirkung. Vorzüglich imposant ist aber der grosse Saal im Innern, welcher immitten des ganzen Gebäudes gelegen, die beiden Höfe von einander trennt. Bei 120 Fuss Länge und 60 Fuss Breite ist die Höhe bis zum Scheitel des Tonnengewölbes 100 Fuss, und zu beiden Längen-Seiten steigen die Fensterreihen in mehreren Etagen übereinander auf. Denke Dir nun den ganzen Saal in würdiger, nicht überladener Architektur von weissem Marmor erbaut, und an beiden Giebelseiten oben mit den eroberten spanischen Fahnen drappirt, und Du wirst mit mir fühlen, dass jeder Unbefangene überrascht werden muss.

(Beschluss folgt.)

Dichter und Maler.

Das heutige Blatt des Museums erscheint gleichzeitig mit der Eröffnung der diesjährigen grossen Kunstausstellung von Berlin. Da jedoch Berichte über dieselbe füglich noch aufgeschoben bleiben müssen, so sprechen wir einstweilen von einer anderen Ausstellung, die ebenfalls seit kurzem eröffnet worden ist, nemlich von derjenigen, welche der neu erschienene

deutsche Musenalmanach für das Jahr 1835, herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab,

für die Dichter Deutschland's veranstaltet hat. Der Zweck unsres Blattes gestattet es nicht, Umfassendes und Allgemeineres über das zierliche Büchlein zu sagen; dies überlassen wir Anderen und fassen nur die wenigen Punkte in's Auge, welche in näherem Bezuge zur bildenden Kunst stehen.

Als künstlerische Ausstattung bringt der neue Almanach das Portrait Gustav Schwab's, von Karl Barth in seiner bekannten, geistreich tüchtigen Weise in Kupfer gestochen. Hier jedoch müssen wir leider gestehen, dass der (ungenannte) Zeichner die Züge des verehrten Dichters, wenn auch nicht unähnlich, so doch ohne die ihnen eben eigenthümliche Beweglichkeit und Unbefangenheit aufgefasst hat; es ist etwas von einer gewissen, modisch vornehmen Haltung darin, das hier nicht am rechten Orte zu sein scheint.

Sodann begegnen wir unter der zahlreichen Menge der Dichternamen, welche das Büchlein enthält, verschiedenen, die uns ebenso im Fache der bildenden Kunst bekannt sind. Vor allen August Kopisch, dessen leidenschaftliches neugriechisches Gemälde: „Psaumis und Puras," zu den allerbedeutendsten Gedichten der ganzen Sammlung — und sie enthält sehr würdige Dichternamen — gehört. Andre dichtende Künstler sind, soviel wir wissen, Karl Barth, der Kupferstecher, und Robert Reinick.

Unter der Menge der übrigen Gedichte stossen wir ferner gar nicht selten auf die anmuthigsten Bilder, die gewissermassen nur eine Uebersetzung von der Leinwand aufs Papier zu sein scheinen und die umgekehrt dem Maler mannigfaltige Motive zu bildnerischer Darstellung geben könnten. Vor Allen gehört hieher Carl Mayer. So oft wir Mayer's Dichtungen lasen, kam es uns immer vor, als ob derselbe von Natur aus eigentlich zum Landschaftsmaler bestimmt gewesen und nur durch besondere Umstände dahin gebracht worden sei, seine Bilder mit Worten zu malen. Auch seine diesmaligen „Reiseblätter" machen ganz den Eindruck, wie das reiche Skizzenbuch eines Malers; eine eigenthümliche, höchst unbefangene Auffassung der Natur spricht aus den geringsten seiner Reime. Wir theilen dem Leser ein Paar kleine Proben mit:

Ruhepunkt.

Die Alpen, silbergrau im Duft,
Davor Fischreiher in der Luft,
Des Sees sonnig blaues Grüssen, —
O welche Welt vor meinen Füssen!

Regen-Effekt.

Der See erscheinet silberblaulich,
Das Berggeschiebe düster, graulich,
Bis in das Weisaliche verregnet.
Frischgrüner Baum, sei mir gesegnet!
Es schwimmt der Landschaft Geisterbild
In deinem Hintergrund so mild.

Die alte Stadt.

(Ueberlingen.)

Leb wohl am Stadthor, alter Adler!
Es schaun her den Reiches Tadler,
Was hier des Reiches alte Stadt
Für Wunderwerk begründet hat!

Der Graben in den Fels geschnitten,
So tief es das Gestein gelitten,
Die runden Thürme, stolz und fest;
O deutscher Zeiten kraft'ger Rest!

Und hinter Gräben, Felsenriffen
Das Münster drinnen, mit fünf Schiffen!
Gott sei mit dieser alten Pracht,
Um die der See und Nussvald lacht!

Das bedeutendste jedoch unter allen Bildern, welche der Almanach liefert, gehört dem Fache der Thiermalerei an. Wir erlauben uns dasselbe als ein Beispiel mitzutheilen, wie Grossartiges in diesem, so oft als untergeordnet gescholtenen Fache zu leisten ist, und empfehlen dasselbe allen wirklichen Thiermalern zum Studium und zur Uebersetzung. Der Dichter heisst Ferdinand Freiligrath:

Löwenritt.

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sycomore.

Abends, wenn die hellen Feuer glüh'n im Hottentottenkraale,
Wenn des jähen Tafelberges bunte, wechselnde Signale
Nicht mehr glänzen, wenn der Kaffer einsam schweift durch die Karree,
Wenn im Busch die Antilope schlummert, und am Strom das Gnu:

Sieh', dann schreitet majestätisch durch die Wüste die Giraffe,
Dass mit der Lagune trüben Fluthen sie die heisse, schlaffe
Zunge kühle; lechzend eilt sie durch der Wüste nackte Strecken,
Kniend schlürft sie langen Halses aus dem schlammgefüllten Becken.

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! sah man reichere Schabracken

In den Marstallkammern einer Königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Rennerz, den der Thiere Fürst bestiegen?

In die Muskeln des Genicken schlägt er gierig seine Zähne;
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters goldne Mähne.

Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh', wie Schnelle den Kameeles es mit Pardelhaut vereinigt!

Sieh', die mondbestrahlte Flücke schlägt es mit den leichten Füssen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fliessen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen.
Und das Herz des flücht'gen Thieres hört die stille Wüste klopfen.

Gleich der Wolke, deren Leuchten Israel im Lande Yemen
Führte, wie ein Geist der Wüste, wie ein fahler luft'ger Schemen,
Eine sandgeformte Trombe in der Wüste sand'gem Meer,
Wirbelt eine gelbe Säule Sandes hinter ihnen her.

Ihrem Zuge folgt der Geier: krächzend schwirrt er durch die Lüfte;
Ihrer Spur folgt die Hyäne, die Entweiherin der Grüfte;
Folgt der Panther, der des Caplands Hürden räuberisch verheerte;
Blut und Schweiss bezeichnen ihres Königs grausenvolle Fährte.

Zagend auf lebend'gem Throne sehn sie den Gebieter sitzen,
Und mit scharfer Klaue seines Sitzes bunte Polster ritzen.
Rastlos, bis die Kraft ihr schwindet, muss ihn die Giraffe tragen;
Gegen einen solchen Reiter hilft kein Bäumen und kein Schlagen.

Taumelnd an der Wüste Saume stürzt sie hin und röchelt leise.
Todt, bedeckt mit Staub und Schaume, wird das Ross des Reiters Speise.

Ueber Madagaskar, fern im Osten, sieht man Fröhlicht glänzen. —
So durchsprengt der Thiere König nächtlich seines Reiches Grenzen.

LITHOGRAPHIE.

Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der Königl. Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim herausgegeben etc. von Ferdinand Piloty in München, 1834. (Zu haben bei George Gropius in Berlin).

Die neue Lieferung dieses schönen Unternehmens besteht aus einem einzelnen Blatte von grossen Dimensionen (franz. grand-aigle), welches die bekannte Himmelfahrt der Maria von Guido Reni, lith. von dem Herausgeber, enthält. Ein in jeder Hinsicht bedeutendes Blatt, sowohl was die geistreiche Auffassung, als die Zartheit in der Ausführung des Einzelnen, vornehmlich der Engel, und die Gesammthaltung des würdevollen Ganzen anbetrifft; Liebhabern unbedingt zu empfehlen.

KUNST-ANZEIGE.

Von dem interessanten Werke:

La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano del Canonico Andrea de Jorio,

über welches in diesen Blättern in Kurzem umständlicher berichtet werden wird, hat der Buchhändler, Hr. Eichler zu Berlin, die ersten, nach Deutschland gesandten Exemplare erhalten, und stehen solche dort zu dem Preise von 3 Thlr. zum Verkauf.

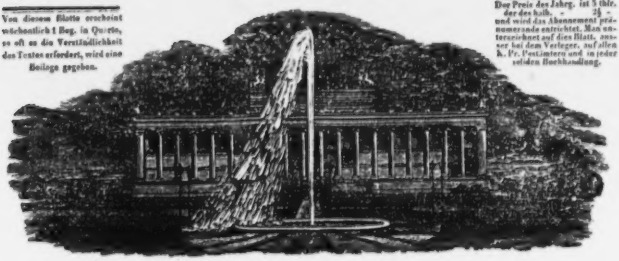
d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 38. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. . . 2½ thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 15. September.)

In meiner Jugend sah ich einmal einen Siegeseinzug: da ritten vierundzwanzig Postillions voraus und bliesen vernehmlich. Das fällt mir gerade ein, indem ich bedenke, dass die jüngsteröffnete Kunstausstellung alsbald ihren Einzug in die Literatur feiern und durch Journale wie durch ebenso viele Straßen und Marktplätze durchziehen wird. Nothwendig! Das sind nun einmal unsere solennesten Einzüge und Aufzüge: in Lettern hinein und durch Journalspalten. Was nicht in Druck eingerückt ist, das ist so gut wie gar nicht da gewesen, und somit wird auch die Kunstausstellung erst wahrhaft öffentlich und sichtbar durch uns literarische Postillions, die wir die Vorreiter ihres gedruckten Auftrittes machen. Ich bin auch recht stolz darauf, der erste Postillion zu sein, der erste von allen, die den Bilderzug durch dieses Blatt führen werden. Der Leser muss nämlich wissen, dass wir — in der Voraussicht, des Einzuführenden werde viel sein — beschlossen haben, nicht alle vierundzwanzig auf einmal zu blasen, sondern mit gewissen Abtheilungen des Zuges aufeinander zu folgen. Da loosten wir um die Ordnung und ich zog Nummer eins. — Die Ausstellung ist beisammen, und ich bin auch schon auf dem Platze — gleichsam unter dem Thore — und jetzt merk' ich, dass ich für heute zweierlei zu thun habe. Für's Erste muss ich doch ankündigen, was überhaupt folgen wird, nämlich die Ausstellung im Ganzen; für's Zweite muss dann auch wirklich etwas folgen, nämlich ein Theil der Ausstellung, der Vortrab, den ich hereinführe.

Für's Erste also die Generalanmeldung! Also Tromp — Eh' ich ansetze, muss ich nur sagen, dass ich nicht mehr sagen werde, als ich weiss. Es ist nämlich noch nicht alles versammelt, was im Katalog steht, hinwieder auch manches angekommen, was nicht im Katalog steht. Das wird sich finden: ich halte mich an den Katalog; denn der ist gedruckt; aus ihm hab' ich zusammengezählt und überschlagen, was alles da ist. Also Trompetenstoss! Es wollen laut Katalog sich sehen lassen:

Von Gemälden und Zeichnungen: an die zweihundertundachtzig Bildnisse, vierzig Thierstücke, zwölf Blumen- und Fruchtstücke, und wohl ebenso viele Stilleben. An Landschaften bei zweihundertundvierzig, dazu etwa funfzig Architekturbilder. Genrebilder über anderthalbhundert, nicht eingerechnet die Jagdstücke, beiläufig zehn, und etliche und zwanzig Bataillen- und Militairscenen. Idealbilder oder Erfindungen, welche zwischen Genre und Historie die Mitte halten, mögen dreissig sein; dreissig auch der Gemälde oder Zeichnungen die sich auf Gedichte beziehen; Historienbilder funfzig oder wenig darüber.

Daran reihen sich Kupferstiche, Stahlstiche, Lithographieen, Holzschnitte, zusammen über hundert und funfzig.

Ferner plastische oder torentische Werke: 1) Büsten etwa vierzig, 2) grössere oder kleinere Statuen in Marmor, Bronze oder Gyps, Figuren in Erz, Holz, Wachs einige dreissig, 3) Reliefs wohl in gleicher Zahl, 4) Gruppen ungefähr zwölf. Ausserdem eine grosse Anzahl Medaillen, Siegelabdrücke, Steinschnitte, wie auch Vasen, Schalen, Postamente u. s. w.

Architektonische Risse und Anlagen acht. Militärische Geschütz- und Planzeichnungen sechszehn. Industrieartikel in die sechzig.

Diess der Generalbericht. Nun hätte der wirkliche Einzug mit Bedacht zu beginnen. Es fragt sich nur in welcher Ordnung. Die schönste war vorbedacht, aber die Ausführung hat Schwierigkeiten. Dass No. 438 nach Rang und Würde alles hinter sich lässt, kann nicht bezweifelt werden. Ist es doch S. Maj.: der Kaiser Nikolaus I zu Pferde, nebst Gefolge. Aber ein Vortrab, ein einleitender Auftug ist unerlässlich. Ich hatte nur Eröffnung auf No. 33, von Baranaff's Fahnenträger gerechnet — wie passend wäre der russische Adler auf seiner Brust gewesen! — aber dieser Fahnenträger hat sich noch nicht gestellt, was ihm nur wegen der Entfernung — er kömmt aus dem sechszehnten Jahrhundert — verziehen werden kann. Ich wende mich um etwas Avant-garde an meine Freunde Edmund Rabe und Elsholtz, die manchmal über viel und schönes Militair zu disponiren haben: unglücklicherweise sind alle ihre Truppen entweder auf Cantonnirungen zerstreut oder in Mannövern, Attaken, Schlachten beschäftigt. Sollen wir den Ritter Quixote von Adolf Schrödter zu Hülfe rufen? Aber der sitzt noch und liest im Amadis von Gallien. Was anfangen? Dort seh' ich einen Reiter: ich wink' ihm: er kommt. Himmel, der hat eine Dame vor sich auf dem Pferde! Ah, ich erkenne. — Wundern Sie sich nicht, meine Herren, dass dieses Pferd, obgleich es nur vorn galoppirt und hinten Schritt geht, doch so mühsam schnaubt. Irr' ich nicht, so hat diess Pferd vor zwei Jahren erst aus der Sündfluth sich herausgearbeitet und wahrscheinlich noch den Strengel davon. — Schon ist's zu spät, noch andere Reiter zu suchen! Der Kaiser sprengt seinen Goldbraun an, die Suite wird sich auch gleich in Galopp setzen — Pfuis da! Da sind sie; und nun vergeht mir das Scherzen. Ich nehme meinen Hut ab vor diesen hohen Häuptern, die mit so kraftvoller Haltung, so klarherrschendem Angesicht vor sich hinausblicken, vor dem kaiserlichen Herrn und seiner stattlichen Begleitung. Mir als Postillion wird man's aber zu gute halten, wenn sich meine Bewunderung noch ganz besonders an die Pferde heftet. Sind es nicht prächtige Thiere? Feuer in den Augen, Feuer in den Gliedern, Kraft in Bug und Fesseln und in allen spielenden Muskeln! Und wie leicht schiebt und schwingt sich der glänzende Braun im Galopp! Und wie er empfindlich ist für die leise Führung! Sehen Sie auch den Schimmel, den der Thronfolger reitet, wie zierlich spielend wirft er den Kopf und schreitet aus wie ein Hirsch! Welcher Maler könnte diesen Anblick so schön, in vollem Leben und voller Grösse malen? — „Professor Krüger.“ — Nun, dann müsste man doch sagen: er hat sich selbst übertroffen! Nein, wer sich auf Pferde versteht, der kann sich nicht sattsehen, der ist entzückt!

Und damit läuft der Postillion der Cavalcade nach und verschwindet um die Ecke.

Nach einer kleinen Pause tritt ein gesetzter, schwarz gekleideter Kunstkritiker auf, sichtbar verlegen, und macht Entschuldigungen wegen der ungeschickten Art, womit sein Postillion hereingeplatzt, auf den er sehr ungehalten ist. Ernsthaft — sagt er — hätte der Einzug gemacht, in ruhigem Tempo die Einleitung getroffen werden sollen. Der Postillion habe es zwar nicht bös gemeint, aber sey unzeitig in's Komische gefallen. Unendlich wichtig ist es — fährt er fort — dass bei solchen Vorstellungen und Ausstellungen, die eine Menge nach Werth, Bedeutung, Form verschiedener Erscheinungen dem öffentlichen Sinne darbieten, die ohnehin unvermeidliche Zerstreuung nicht noch vermehrt, sondern wo möglich ein klarer Ueberblick über das Ganze und eine geordnete Einsicht in das Wesentliche gewonnen werde. Dies können nur allgemeinere Vorbemerkungen und Andeutungen leisten. Haben sich solche aus der Betrachtung des Einzelnen ergeben, so werden sie lehrreich und nützlich sein. Sollten sich z. B. nicht nothwendig Blicke in den Geist unserer Kunst eröffnen, sobald wir erwägen, dass unter den ausgestellten Gemälden fünfmal so viel Landschaften und dreimal so viel Genrestücke sind als Historienbilder und unter den ersteren auch im Werth eine verhältnissmässig grössere Zahl den Vorzug behaupten dürfte? Bemerken wir dann, dass von diesen Historien wieder nur der kleinere Theil Darstellungen christlicher und kirchlicher Gegenstände enthält und von diesen wieder der kleinere wahrhaft schöne Darstellungen, welchen sich an-

muthige Bilder aus der heidnischen und ideellen Welt gegenüberstellen, so werden wir uns schwerlich veranlasst fühlen, den Sieg des Christenthums über das Heidenthum in der jetzigen Malerei sehen zu wollen.

Und doch dürfen wir uns auch nicht zu schnell erschrecken lassen, wenn eine erhabene Diana oder ein reizender Bacchus natürliche Zauber üben, während einige wenige christliche Bilder von solcher Vollendung einzeln aus bunter Umgebung herausgesucht seyn wollen. Vielleicht sind jene, wenn auch heidnisch, doch nicht widerchristlich, und diese, wenn auch vereinsamt, doch in sich wahr und ernst. Und obschon bloss einem einzigen der religiösen Bilder die Bemerkung, dass es für eine bestimmte Kirche gemalt sey, beigegeben ist, so finden sich gleichwohl ein Paar andere, die einen geweihten Raum wenigstens in einer Hauskapelle sicher verdienen. Es wird sich Gelegenheit ergeben, näher von ihnen zu sprechen.

Werfen wir zunächst einen ähnlichen allgemeinen Blick auf solche Gemälde, welche geschichtliche Gegenstände im engeren Sinne vorstellen: so beut unser Salon im Vergleich mit auswärtigen auffallend wenig Versuche dieser Art. Allein auch hier lässt sich noch fragen, ob dies geradezu ein schlimmes Zeichen ist. Ein reines Vergnügen dagegen gewährt es bei Betrachtung der plastischen Werke, dass ihr nahmhaftester Theil öffentliche Bestimmung und geschichtliche Bedeutung hat. Wir finden mehrere werthvolle Denkbilder und Monumente, von Stadtgemeinden bestellt oder von Gesellschaften gestiftet, deren Zweck und Geist historisch ist. Auch die Denkmünzen sind in dieser Beziehung sehr erfreulich.

Ferner über eine andere Klasse von Bildern, welche sich auf Poesie beziehen, wird sich das allgemeine Urtheil rechtfertigen lassen, dass diese im Durchschnitt sich ebenso unbedeutend zeigen, wie die Vorstellungen aus der Geschichte. Man kann leicht bemerken, dass in der Regel — jede Regel hat ihre Ausnahme — aber in der Regel solche Versuche, die erklärterweise aus Poesie hervor und auf Poesie losgehen, weniger poetischen Gehalt zeigen, als gar manches Genrebild, welches doch nur eine Darstellung aus dem gemeinen Leben zu sein scheint. Auch die Gründe davon legen sich nahe, sobald man die einzelnen Beispiele vergleicht. Dennoch kann sich und wird sich wahrscheinlich diese Klasse gemalter Dichtung in der Folge noch mehr ausbilden. Die Verarmung der Historienmalerei an nothwendigen Trieben und natürlichen Nahrungsstoffen mag wohl diese besondere Richtung auf gegebene, dem Gebildeten zum voraus interessante Sujets unterstützen und steigern. Auch hat sie bereits durch einige Proben sich gerechtfertigt. Nur im Ganzen herrscht noch Ungeschick in der Wahl sowohl, wie in der Behandlung vor.

Etwas ganz Einzelnes, um nicht zu sagen Heimathloses, ist wohl in der Malerei die Figuration und allegorische Verkörperung abstrakter Begriffe des menschlichen Lebens oder allgemeiner Zustände und Gedanken. Unternehmungen dieser Art — die Ausstellung enthält mehrere — können nur unter ganz besonderen Constellationen gelingen. Eine charakteristische Richtung der gegenwärtigen Kunst machen sie in keinem Falle aus. Im Gegentheil, selbst in der Plastik, die weit entschiedener als die Malerei zur Gestaltensallegorie berechtigt und bemittelt ist, zeigt sich eben jetzt eine sinnvolle und zeitgemässe Hinneigung zum Individuellen, Lebensähnlichen, welche verschiedenen Bildwerken der Ausstellung zur besonderen Zierde gereicht. Um so unpassender ist es, wenn uns die Malerei, die ihrer Natur nach leichter und mehr individualisiren kann, allegorische Personen hinstellt, welchen zwar anzusehen ist, dass sie keine bestimmten Menschen, aber nicht, was sonst für Wesen sie sind, oder Handlungen, die das nicht bedeuten sollen, was sie ausdrücken, sondern etwas Höheres, was sie nicht ausdrücken.

Unter allen Gattungen der Malerei dürfte man die mannigfaltigste und ausgiebigste Entwicklung zur Zeit von der Landschaft erwarten und diese Erwartung durch das, was die Kunstausstellung sehen lässt, in mehr als einer Hinsicht gerechtfertigt finden. In der Landschaft und im Genre ist, wenn ich nicht irre, gegenwärtig diejenige Poesie, welche überhaupt der Malerei angemessen, sowie die, welche wirklich eingegangen ist in die Kunst unserer Maler, verhältnissmässig mit grösserer Besonnenheit verbunden und mit Freiheit angewendet, als in den andern Gattungen. Und wenn wieder die Landschaft in der Poesie des Lichtes und der Stimmung vielleicht mehr in verschiedenen Manieren durchgehende und im Einzelnen zur Ausbildung gekommene bewusste Richtungen zeigt, als im Ganzen unser Genre: so kann diess nicht auffallen. Denn ausserdem dass zur Vollendung des Genre's geistreiche Lichtbehandlung ebenso unentbehrlich ist, wie in der Landschaft, so hat jenes doch noch verschiedene andere Kunstelemente, die von der Art sind, dass sie das Talent manchen Malern ausschliesslich an sich ziehen und beschäftigen, weil sie, auch ohne eigenthümlich malerische Ausführung, schon wirksam sind. Viele humoristische oder sentimentale Gedanken und Ausdrucksweisen die mit zum Genre gehören, können schon in der blossen Zeichnung oder im Umriss wirksam sein. Der Landschafter dagegen findet in seinem Felde weit weniger solcher Elemente, die abgesehen von der Stimmung und Lichtwirkung schon poetisch wären. In dem Masse daher, als er Talent hat, wird dieses gleich Anfangs identisch werden mit dem Bestreben, den Sinn für die Stimmungen, die sich durch Beleuchtung über die Natur ergiessen, in sich und seiner Kunst auszubilden. Daher wird man selbst Aeusserungen dieser Richtung eher bei dem letzteren, wird häufiger beim Landschafter, als beim Genremaler bemerken, dass er in einem Bilde

mit Verschlüsselung anderer Bedingungen zu ausschliesslich auf irgend einen Lichteffekt hingearbeitet hat. Aus demselben Grunde aber wird es dem begabten Landschafter leichter, sich seiner eigenen Poesie bewusst und ihrer mächtig zu werden. Wirklich zeigen unsere Landschaften solche mit Bewusstsein angewendete Poesie der Beleuchtung. Dabei aber ist die weitere Richtung unverkennbar, diese Kunst der Stimmung zu verbinden mit der äussersten Wahrheit und Bestimmtheit des Details. Und in der letzteren Hinsicht steigern sich jetzt die Landschafter ungemein. Im Genre verhält es sich fast umgekehrt. Wahrheit und Bestimmtheit des Details findet man hier häufiger, als Poesie des Lichts. Hierin wird sich unser Genre noch zu steigern haben.

Sehen Sie, meine Herren — fuhr der seriöse Kunstkritiker fort — indem wir uns so zunächst nur über die allgemeineren Verhältnisse der Gattungen, wie sie zur Zeit gegeneinander im Vortheil oder Nachtheil stehen, und über gewisse Richtungen innerhalb ihrer orientiren und verständigen, haben wir auch schon eine Art Massstab für das Einzelne. Jedes Werk will unter den besonderen Gesichtspunkten seiner Gattung mit Berücksichtigung dessen, was bereits in ihr geleistet ist oder nicht, betrachtet und beurtheilt sein. So werden wir z. B. bei plastischen Figuren uns nicht damit begnügen, dass ein Werk stylisirt, dass es nicht mehr, wie diess in vergangenen Perioden der Fall war, fälschlich nach Analogie der Malerei behandelt sei. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts war schon diess ein Verdienst, einen strengeren Styl, eine abgewogenere Haltung wieder geltend zu machen. Jetzt wird überdiess gefordert, dass Leben und Anmuth durch alle einzelnen Theile und ein ausgesprochener Moment durch die ganze Modulation der Gestalt hindurchgeführt sei. — Bei der Historien-Malerei dagegen werden wir uns fast in der umgekehrten Stellung befinden. Denn, dass einer lebenswahrliche und auch wohlgefällige Gestalten hervorbringe, das kann heutzutage keinem Maler mehr zum besonderen Verdienst angerechnet werden; aber einen eigentlich historischen, dabei anerkannten Styl, den hat — kann man sagen — seit dem 17. Jahrhundert die Historien-Malerei vielmehr gesucht als gefunden. Im 17. Jahrhundert verlor sie Ernst und Haltung und gerieth in Ausschweifung — das gerade Gegentheil des Styls; in der zweiten Hälfte des 18ten errang sie wieder einen gewissen Styl, den plastischen, in dem sie aber bald erfror; später half sie sich durch Wiederaufnehmen alter Style, jetzt will man das auch nicht mehr, und darum ist es jetzt ein sehr grosses Verdienst, wenn ein historisches Bild kräftig und glücklich stylisirt ist. Ueberhaupt aber werden wir alle Ursache haben, mit den Historienbildern zart und rücksichtsvoll umzugehen. Schon die geringe Zahl derselben, dann der Umstand, dass es zu keinen geltenden Schulen oder Richtungen kommen will, zeigt, dass diese Gattung von der Zeit nicht begünstigt und unterstützt ist. Darnach müssen sich die Forderungen mässigen.

Im Genre lassen sich schon verschiedene Richtungen unterscheiden, die von den Einzelnen mit mehr oder weniger Glück verfolgt werden. Ein Theil der Genre-Maler sind geflüchtete Historien-Maler. Sie stellen zwar keine heiligen oder historischbedeutenden Handlungen dar, halten aber doch auf schöne oder ernste oder im engern Sinn malerische Gestalten, edle oder liebliche Gruppen und suchen überhaupt in den Sujets, die sie zu Grunde legen und in der Ausführung eine der historischen ähnliche Stimmung zu behaupten. Diese Richtung stuft sich mannigfaltig ab, indem einige das Geistreiche und Schöne schon im Sujet, andere — und diess ist jedenfalls dem Maler geziemender — weit mehr in der Qualität der Ausführung suchen. Verschieden von beiden aber sind diejenigen, welche das gemeine Leben ergreifen und selbst vor dem an sich Unedlen, Anmuthlosen, Hässlichen sich nicht scheuen, da die Schönheit ihrer Kunstart nicht in den Figuren und Formen als solchen, sondern im Witz der Composition, in der frappanten oder feinen Charakteristik, im Humor oder der Innigkeit der Stimmung liegt. Dass diese Gattung dennwegen, weil sie auch das Niedrige darstellen kann, nicht selbst niedriger als andere Kunstarten sei, ist vorläugst bewiesen und auch jetzt ziemlich allgemein erkannt. Man kann nicht leugnen, dass oft die geschickte Vergegenwärtigung einer an sich höchst unbedeutenden Scene dem Beschauer weit mehr zu denken und zu empfinden giebt, als manches historische Bild vom feierlichsten Inhalt. In unserer Zeit zumal, die wenig Unmittelbares anerkennt, ist auch die mittelbare Schönheit die wahrhaft zeitgemässe, diejenige, mein' ich, die mehr im miterscheinenden Sinn und Geist des Darstellers, als im Nennwerth und der speciellen Form des Dargestellten liegt. Diese mittelbare Schönheit kann aber auf sehr verschiedenen Wegen und, weil für sie das Dargestellte bloses Mittel ist, in allen möglichen Gebieten des Lebens und der Wirklichkeit erreicht werden. So sehen wir denn auch bei einigen Genre-Malern mehr den Verstand der Charakteristik, bei andern mehr den Humor lebendiger Bewegung, bei andern mehr die beschauliche, sentimentale Stimmung vorwalten. Die Mannigfaltigkeit der gewählten Sujets ist bei uns noch nicht zu gross, als sie möglicherweise sein könnte. Bei den Franzosen sind Charakterstücke von ernsthafter, das Gefühl spannender oder erschütternder Energie beliebt: ich halte es nicht geradehin für ein Unglück, dass von dieser Art bei uns nur selten Spuren erscheinen. Ein Zweig des englischen Genre ist dem Familien-Roman ihrer höheren Literatur zu vergleichen. Hier beruht der Charakter und das sittliche Verhältniss, wie dort bei den Franzosen das Pathologische vor. Auch solche Stücke sind bei uns nur selten. Am häufigsten finden sich humoristisch-be-

handelte Scenen oder Physiognomieen aus dem Volksleben; in geringerer Zahl anmuthige Erscheinungen und Momente aus irgend einem engeren Kreise der Wirklichkeit. Was die Schärfe der Charakterauffassung und die Lebenswahrheit der Motive betrifft, so kann man eine geschickte Ausbildung dieses Elements unserem Genre im Allgemeinen nicht absprechen. Diese kann daher schon für eine Pflicht des Genre-Malers gelten, deren Erfüllung ihm nicht mehr zum besonderen Verdienst angerechnet werden kann. Weniger verbreitet aber ist die Kunst, mit solcher Wahrheit und Lebendigkeit des Einzelnen Harmonie des Vortrags, Tiefe der Stimmung, geistreiche Beleuchtung zu verbinden. Diese gerieth, wo sie sich findet, zur besonderen Auszeichnung.

In der Landschaft sind es vorzüglich zwei Hauptrichtungen, deren relatives Uebergewicht und gradweise Vermittelung die Landschaften, die jetzt gemalt werden, unterscheiden. Die eine Richtung geht auf Naturcharakteristik und plastischbestimmte Ausbildung aller Details, die andere auf schöne Zusammenstellung und Verschmelzung. Natürlich gehören beide gleichsehr zur tüchtigen Landschaft; dennoch kann man im Einzelnen ganz wohl bemerken, wie in einem Bilde entweder die Studien nach der Natur oder die Fertigkeiten der Composition vorwalten. Die Art, wie beide vereinigt werden, begreift in sich eine Menge verschiedener Manieren. Es ist dahin gekommen, dass die Forderung einer gediegenen Verbindung beider Bedingungen nicht mehr unbillig ist.

Eben wollte sich der Kunstkritiker noch über die Bataillen-Malerei und die Jagdstücke, als Nebenzweige des Genre's, und über Thierstücke, Stillleben, Blumenstücke verbreiten, wie auch sie ihre Epochen gehabt, und wie bei den letzteren, weil sie sich selten an ein vorhandenes und allgemeineres Interesse anknüpfen können, die höchste Vortrefflichkeit und der geschmackvollste Vortrag unerlässlich sei.

Die holländische Blumenmalerei — sagte er — knüpfte sich allerdings an die damals exaltirte Liebhaberei für Blumenzucht, welche — Hier stürzt ein junger Kunstfreund hervor und hält ihm den Mund zu. Was ist das — ruft er — für eine confuse Anstalt! Erst spricht Ihr Postillion von einem grossen Bildereinzug und mit dem ersten, das erscheint, läuft er davon. Dann treten Sie unter das Thor und reden in's Blaue über Gattungen und Richtungen, Forderungen und Verdienste; wobei man kein einziges Bild vor die Augen bekommt. Ich muss Sie nur erinnern, dass ich auch unter diejenigen gehöre, die hier zu sprechen haben und dass Sie bereits das Ihnen bestimmte Mass mit Ihren langen Proömien überschritten haben. Auf diese Weise kommt man nicht zur Sache! Die ausgestellten Schönheiten bleiben, wo sie waren; wenn wir nicht zu ihnen hingehen, lernen wir nichts. Es giebt keinen allgemeinen Massstab. Jedes Werk will mit offenem Auge angesehen und nach sich selbst beurtheilt sein. Ich habe mich so im Einzelnen orientirt: treten wir vor das Einzelne; nur in der bestimmten Erscheinung liegt Genuss!

Der junge Mann erhält Recht, der seröse Kritiker zieht sich empfindlich zurück; jener rückt geschwind No. 566 von Hans Niemann aus Dresden in's rechte Licht und beginnt seine Bemerkungen.

Das Kleine — hebt er an — das dem Stoffe nach Unbedeutende wird so leicht auf Ausstellungen, wie im Leben, übersehen; um so mehr wird es erlaubt sein, auch hier sich zuförderst in der grossen Menge seine kleine auszufinden. Dieses Bild, welches die Nummer 566 und den Inhalt hat, den der Katalog unter 566 angiebt, ist nicht von hervorstechender Schönheit, aber von einem angenehmen Humor beseelt. Diese Alte hier vor uns, mit gefalteten Händen und nickendem Kopf, die, nachdem sie dem Tisch und der geleerten Kaffeekanne den Rücken gekehrt, sitzend auf der Bank eingeschlafen ist, zeigt freilich nur eine ärmliche Gestalt in ihrem blauen, weissgeblümten Spenser und ein langes rundliges Gesicht unter der schwarzen Sammthaube. Aber wie natürlich und ruhig waltet der Schlaf in ihren groben Zügen, und giebt ihr ein unschädliches, versöhnliches Aussehen. Nun aber die beiden gottlosen Jungen, die sich die schwache Stunde der Alten zu Nutz machen. Der eine streckt von draussen den Kopf heimlich zur Thüre herein, um wahrscheinlich verabredetermassen, den andern herauszuwinken. Dieser, der an der Bank vor der Schlafenden steht, die er noch zu passiren hat, drückt in seiner kleinen Gestalt und dem aufschauenden Köpfchen die höchste Vorsicht aus. Er hat seine Holzpantöffelchen in der Hand, steht sachte auf den blauen Strümpfen und blickt von der Seite aufmerksam nach dem Gesicht der Grossmutter, ob sie wirklich und tief genug schlafe. Wie er die Wimpern aufgeschlagen hat und bei seiner kleinen Bubenlist einen ganz ernstlich gemeinten Bedacht in Blick und Miene zeigt, diess ist so wahr gegeben, dass wir unwillkührlich die Wichtigkeit des Moments mitfühlen und dass es kein Spass wäre, wenn die Alte plötzlich aufführe. Mäuschenstill ist's in der schattigen Stube, man hört den Pendel an der Uhr gehen, die beiden kleinen Schlingel halten den Athem an, der kühne Streich ist noch nicht ausgeführt, die Gefahr noch nicht vorüber. —

Weil wir gerade hier stehen, dürfen wir nicht wohl ein anderes kleines Genrebild übergehen, das gerade über dem Niemann'schen hängt: Nr. 536, der Pfingstmorgen von Ludwig Most in Stettin. Gewiss wird jeder Betrachtende die milde Ruhe in diesem Bilde wohlthätig empfinden und in der Reinlichkeit und schlichten Ausschmückung des Zimmers und in dem heitern Lichte, das sich durch das breite, wenig verhängte, Fenster herein verbreitet hat, den Pfingstmorgen nicht verkennen. Durch's Fenster sieht man eine Kirchengängerin draussen vor-

übergehen, und nicht minder ist hier in der stillen Häuslichkeit die andächtige Stimmung des Feiertags fühlbar. Grüne Pfingstreiser stehen da und dort im Körbchen oder Krug; auf dem Tische, bei dem die einfach-geschmückte, angenehme Frau von vorgerückten Jahren sitzt und die Wiege mit dem kleinen Schläfer vor sich bewegt, liegt ein grosses Predigtbuch aufgeschlagen, und nachdem sie sich davon abgewendet, um das Kind zu beruhigen, ruht die abgenommene Brille in ihrer Hand auf dem Knie. Wenn das Kind schläft, wird sie wohl auch zur Kirche gehen, wie ihr Anzug und das bereit gestellte Hütlein auf der Commode schliessen lässt. Dies Bild ist verständig und mit Innigkeit ausgeführt und lieblich in der Beleuchtung.

Herr Most versteht es aber auch, bewegte Scenen lebendig und harmonisch vorzutragen. Einen Beweis liefert seine **böhmische Schenke**, Nr. 535, zu der wir uns gleich wenden wollen. Wer Böhmen und seine Schenken kennt, wird die frappante Wahrheit der Physiognomieen und Gebehrden bewundern, die von aller Karikirung reiz erhalten ist. Dieser Wirth, der seitwärts an dem Tisch beim Fenster die Zeitung liest, ist ein so vollständiger Böhmak, als je einer mit gespannten Augenbrauen Gedrucktes studirt hat, der stattliche Jude neben ihm, der, den Bierkrug vor sich, die Zechbrüder, die in der Mitte des Bildes lärmen, im Rücken, nachdenklich und ernsthaft vor sich hinblickt, zeigt die Ruhe einer Nanuee, der sich die nöthige Erholung gönnt. Die Frau, die auf der andern Seite, tiefer im Bilde, hinter dem Schenkbrett Punsch bereitet, sieht ganz mit der Theilnahme einer böhmischen Wirthin auf das Treiben der Gäste. Mit dem Rücken gegen sie, an dem Tisch in der Mitte sitzt ein rothnasiger Schlächter, scherzend an der jungen Magd gewandt, die sich gegen seinen bereits erwärmten Nachbar, der sie umschlingt, mit zähneweisendem Lächeln sträubt, indem sie ihm durch Abstreifung seiner rothen Mütze eine Diversion macht. Auch dem Mund und Gesicht dieser Magd sieht man deutlich an, welches Idiom sie spricht. An demselben Tische, mit dem Rücken gegen uns, sitzt eine Frau, mit ihrem Kinde beschäftigt; neben sie, aber so, dass er gegen den Beschauer sitzt, hat sich ein ältlicher Kamerad im weissen Rock schmauchend hingelehnt, der sie, nachdem er ihr einen Witz gesagt, mit humoristischem Schmunzeln anblickt. Auf seinem Gesicht ist ergötzlich zu lesen, dass er witziger Nachbar von Profession und derjenige ist, den seine eigenen Späszchen nicht am wenigsten unterhalten. Diesem gegenüber, am selben Tisch jubeln zwei seelige, schiefhütige Trinker, sich umfassend und die Gläser erhebend. Ihnen willkommen brechen Musikanten spielend und einander die Staffeln herabdrängend zur Thür herein. Im Hintergrunde sieht man noch ausserdem den Ausschnitt einer zweiten Schenkstube, wo auch Bier fliesst und Toback dampft. Alles diess ist glücklich gruppirt und in ein klares, angenehmes Helldunkel getaucht, welches die Gesammtwirkung erst recht behaglich macht. Es ist — wenn man will — nur gemeine Natur, was wir hier sehen, aber Auffassung, Sinn und Geist, keineswegs gemein, hat die Einzelheiten zu eben so vielen Noten einer humoristischen Musik gemacht, deren Harmonie im Ton des Vortrags gegenwärtig und sichtbar ist.

Wenden wir nun zur Abwechslung unsere Aufmerksamkeit auf eine andere Behandlung des Genres, die sich jedoch nicht minder rechtfertigt. Darstellungen, die den eben betrachteten verwandt sind, werden wir noch in ziemlich grosser Anzahl bemerken; seltener sind solche, die schon in den vorgestellten Gestalten, ihren Motiven, Costümen u. dgl. eine gewisse ideale Schönheit beabsichtigen. Humor kann hier natürlich weniger in's Spiel kommen, aber um so nothwendiger ist neben Charakter und Haltung die Befriedigung durch lebendigen Reiz des Individuellen. Ein vortreffliches Bild in dieser Art ist Nr. 530, **der Sonntag Morgen im Innern einer Neapolitanischen Bauerwohnung** von Welier aus Mannheim, in Rom. Viel solcher Bauersleute wird es wohl auch im Neapolitanischen kaum geben; dem sei jedoch wie ihm wolle, so sind sie hier auf dem Bilde von so überzeugender Anmuth, dass man allen Warnungen zum Trotz, die neuerlich gegen Reisen nach Italien und Neapel sich vernehmen liessen, herzlich wünscht, solche Leute in der Nähe und Wirklichkeit zu sehen. Die blühende Frau fällt sogleich auf, die, ihre schöne Gestalt zurückbeugend, sich das Haar steckt, während Rosenkranz und Gebetbuch schon bereit liegen zum Kirchgang und das junge Mädchen, das unter der Fensterwand auf einer Steinstufe sitzt, wartend zu ihr hinaufblickt mit einem grossen Blumenstrauss in der Hand. Das Gesicht der Frau ist von einem edeln, ihr selbst, indem sie sich schmückt, nicht unbewussten Reiz, und die malerische Kleidung gehührt ihr. Der Vater dann, der mit dem blumengezierten Hut, auch schon zum Aufbruch bereit, mit übereinander geschlagenen Beinen an dem Korbe sitzt, worin sein kleines nacktes Söhnlein liegt, wie gemüthlich auf das Kind hinträumend spielt er mit nachlässigen Griffen die Mandoline! Und was für ein köstlicher Knabe ist das Kind, das die klaren schönen Augen aufschlägt und sein rundes Aermchen, sich dehnend, hinter den Kopf streckt! Diese Gestalten würden auch einem historischen Bilde zur Zierde gereichen; auch sind die Farben sehr klar und harmonisch. Die gemüthliche Ruhe jedoch, die durch die Scene verbreitet ist, die Einfachheit der Umgebung und des häuslichen Apparats, die charakteristische südliche Selbstzufriedenheit und geistreiche Nonchalance erhält das Ganze in der lieblichen Beschränktheit des Genre's.

(Fortsetzung folgt.)

Reisebericht.

Holland.

(Beschluss).

Im Haag.

Was die Kirchen in Holland betrifft, welche ich bis jetzt gesehen habe, so verdienen die kleineren durchgehend wenig Aufmerksamkeit. Nicht so die grösseren. Von letzteren sah ich die Alte und Neue Kirche zu Amsterdam, die Grosse Kirche zu Haarlem, die Peterskirche zu Leyden, und die Grosse Kirche im Haag. Die Kirchen zu Delft kenne ich bis jetzt erst aus der Zeichnung. Alle diese Kirchen stimmen in der Hauptsache mit einander überein und zeigen durchgehende, besonders im Innern, eine grossartige Anlage. Sie sind durchgehend Kreuzkirchen. Das Hauptschiff, der Chor und die Kreuzarme sind sehr hoch und werden von Abseiten umgeben. Das Schiff der Kirchen zu Leyden und Haarlem hat deren zwei. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben geschlossen, und die Pfeiler durch kräftig profilirte Spitzbogen verbunden. Die vorzüglichste Eigenthümlichkeit besteht jedoch darin, dass Chor, Kreuz und Hauptschiff nur eine Holzdecke haben und dass eine Wölbung derselben nie beabsichtigt wurde. Daher sind sämmtliche Pfeiler ohne alle Gliederung kreisrund, und mit einem einzigen niedrigen Kapitäle gekrönt. Auf letzterem ruht die obere Wand durch die genannten Spitzbögen, ohne dass eine andre Verbindung der Säulen mit dem oberen Theile des Schiffes oder Chores stattfinde. Nur in den Amsterdammer Kirchen, welche wohl die spätesten sind, zeigen sich einige Abweichungen, indem namentlich die Pfeiler der neuen Kirche mehrfach gegliedert sind, aber dennoch unter dem Bogen durch Kapitäle abschliessen. Unter den Fenstern zieht sich stets eine Reihe von Mauerblenden hin, welche im Schiffe zu Leyden, das aber der späteste Theil dieser Kirche ist, bis auf die Bögen der Hauptpfeiler hinabreicht. Zwischen den Fenstern bilden sich kleine Konsolen mit zierlichen Säulchen, auf welche sich das Sprengewerk der Decke stützt. Letztere sucht häufig ein Gewölbe in Holz nachzubilden, und ist sehr roh gearbeitet. Die Fenster sind ziemlich gross, besonders an den Giebeln der Kreuzarme der Kirchen zu Haarlem und Leyden und der neuen Kirche zu Amsterdam. Wo sich die alten Fensterstäbe und Verzierungen erhalten haben, (welches selten der Fall ist, da sie mit den eingefügten Glasmalereien selten de zerstörenden Hand der Ikonoklasten entgingen), da zeigt sich durchgehend das spätere schon ausgeartete Detail.

Im Aeussern sind die Kirchen viel weniger bedeutend. Die Kirchen zu Haarlem und Leyden bilden mit ihren hohen Schiff- und Kreuzarmen zwar sehr grosse imposante Mauermassen, aber auch fast nur diese, da sie fast ganz nackt sind. Die Wände sind in Ziegeln gebaut, doch findet man gar keine Formziegel, sondern jede Verzierung, namentlich der Thür- und Fensterumfassungen, die Ecken der Strebepfeiler, die Gesimse und überhaupt jedes Ausgezeichnete ist von Sandstein, und letzterer zum Theil wie in Haarlem und Leiden von so schlechter Beschaffenheit, dass die ursprüngliche Form ganz verwittert ist. Mehrere Kirchen, wie die alte in Amsterdam und die grosse im Haag und andere weniger bedeutende zu Amsterdam, sind mit glatten Giebeln über den grossen Fenstern der Haupt- und Seitenschiffe geschmückt, und zwischen denselben erheben sich minaretartig die hohen Schornsteine der angebauten Wohnhäuser. Hiedurch erhalten diese Kirchen, namentlich in Verbindung mit den zahlreichen, durchgehend ihnen angeklebten, kleinen Wohnhäusern, ein sehr pittoreskes Ansehen, und ich glaube fast, dass wo diese krönenden Giebel der Seitenschiffe nicht mehr vorhanden sind, sie ebenfalls durch die genannten Zerstörer in den Religionskriegen vernichtet wurden.

Auf dem Kreuze der Kirchen erheben sich kleine sehr zierliche Thürmchen mit Glockenspielen. Grössere Thürme an der Westseite, doch wie es scheint, nur immer einer an jeder Kirche, wurden stets beabsichtigt, doch kamen sie entweder nicht zur Vollendung oder stürzten wieder ein, wie zu Leyden. Der Thurm der alten Kirche zu Amsterdam ist späteren Ursprungs. Sehr interessant dagegen ist der Thurm der grossen Kirche im Haag. Seine Grundform bildet ein gleichseitiges Sechseck. Die Wände desselben werden in mehreren Geschossen von schlanken Mauerblenden und Fenstern durchbrochen, doch sind dieselben ohne allen Schmuck. Ebenso schlanke Strebepfeiler, deren scharfe Ecken von Sandstein gebildet werden, steigen an den Ecken hinauf, und verjüngen sich in sehr eigenthümlicher Art. Der Schluss des Thurmes ist modern.

Ausser den Kirchen muss ich noch eines Ge-

bäudes erwähnen, welches mir der Bauart zufolge von allen, welche ich bisher in Holland sah, das alterthümlichste zu sein scheint. Es ist dies die grosse Halle, welche hier im Haag mitten auf dem Binnenhofe steht, diesem in der Holländischen Geschichte so klassischen Punkte, wo die Generalstaaten sich von Alters her bis jetzt versammelten, wo Hugo Grotius und Oldenbarnefeld gefangen sassen und letzterer enthauptet ward, und vor dessen Thoren die Gebrüder de Witt, als sie aus ihrem Gefängnisse in dem noch stehenden Thore zum Schaffotte geführt werden sollten, vom wüthenden Volke ermordet wurden. Dieser Saal bildet auf dem genannten Hofe ein freistehendes Gebäude, dessen Giebel mit mehreren Blenden im Spitzbogen und in Rosetten geschmückt ist, unter welchen sich besonders ein grosses kreisrundes Fenster mit späterer Füllung von Sandstein auszeichnet. Zwei zierliche runde Thürmchen, mit Spitzbogenblenden umgeben, stehen zu beiden Seiten der Fronten, und hierdurch erhält das ganze Gebäude das Ansehn einer Schlosskapelle. Es diente aber nie zu einem geistlichen Zwecke, vielmehr soll es durch den Grafen Wilhelm von Holland, welcher 1248 als Gegenkaiser Friedrichs II in Achen gekrönt ward, zur Ritterhalle erbaut sein, in welcher er seinen Hof hielt, und prachtvolle Feste veranstaltete. Im Innern bildet das Ganze einen grossen Saal von etwa 120 Fuss Länge bei 60 Fuss Breite, welcher mit einem ungeheuren Sprengwerke, ähnlich der Westminsterhalle, überdeckt ist. Die grossen Strebeu stützen sich auf zierliche Wandpfeiler, welche mit Würfelknäufen gekrönt sind. Jede der beiden Seitenwände bildet sechs dergleichen Intercolumnien, in welchen sich Spitzbogennischen befinden. Mit Ausnahme der genannten Säulchen ist alles Uebrige von sehr roher Arbeit, und ich halte es nicht für unmöglich, dass das Gebäude dem dreizehnten Jahrhundert seinen Ursprung verdankt. Rechnet man einige spätere Arbeiten in Sandstein ab, als die grosse Rosette und die jetzigen Fensterfüllungen, welche wohl erst dem sechszehnten Jahrhundert angehören, so ist alles Uebrige durchaus von Ziegeln, was bei den oben genannten Kirchen nicht mehr der Fall ist. Die Ziegel sind ungewöhnlich gross, und unter sich verschieden; die Profilirung und Zeichnung der älteren Mauerblenden und Oeffnungen sehr roh und ungeschickt. Auch scheint es mir, dass die Würfelkapitäle nicht späteren Ursprungs sein können, und dass überhaupt die Idee einer so grossartigen Privat-Anlage nicht durch einen einfachen Grafen von Holland aufgefasst werden konnte, sondern nur für den äussern Prunk eines Römischen Königs geeignet war. Jetzt dient das Gebäude zum Lotterie Saal.

F. v. Quast.

UMRISSE.

Fantasien. Umrisse zum ersten Mal von den Original-Platten abgedruckt, gezeichnet von Moritz Retzch. London, 1834. (Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Sechs Blätter mit Vignetten-artigen Compositionen, in der bekannten geistreichen Weise des Künstlers; hier von besonderem Interesse, als es freie, durch kein Dichterwerk vorgedeutete Ideen sind, aber auch hier in der Ausführung nicht frei von Manier. Die bedeutendste und anmuthigste Composition scheint uns das zweite Blatt zu enthalten, wo der Genius nachsinnend sich an die Sphinx, das Räthsel des Lebens, lehnt und zweien entflatternden Schmetterlingen nachblickt. Jedem Umriss ist (in dieser deutschen Ausgabe) ein Blatt mit erklärendem Texte beigegeben, der eine sehr unbehülfliche Uebersetzung aus dem Englischen enthält.

LITHOGRAPHIE.

Füchsin, mit dem Raube zu Baue gehend, und: Der Rammler und die Häsin, gem. von C. Schulz, lithogr. von Devrient, Druck von Helmlehner. Berlin bei C. G. Lüderitz.

Zwei trefflich gearbeitete, lebenvolle Thierblätter, Liebhabern bestens zu empfehlen.

Nachricht.

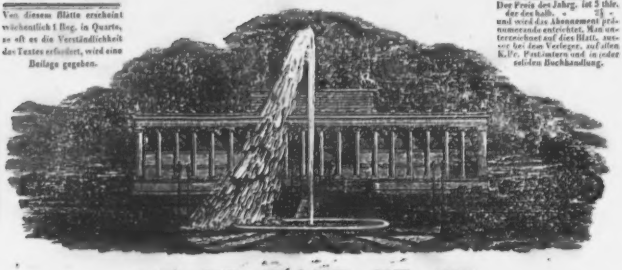
Der Maler, Hr. de Vigne, welcher in Antwerpen den Preis erhalten hatte, ist am 1. Septbr. d. J. in seiner Vaterstadt Gent feierlich empfangen worden. Der Bürgermeister und die Mitglieder der Akademie hatten ihn im feierlichen Zuge ein und die Strassen, durch welche er kam, waren festlich mit Flaggen geschmückt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 39. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. = 2½ = und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beförderungen.

Seine Majestät der König haben den Historienmaler August von Klocher zum Professor allergnädigst zu ernennen und das darüber ausgefertigte Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruhet.

Verzeichniss

der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königl. Akademie der Künste in dem Winterhalbjahre vom 1. October 1834 bis ultimo März 1835.

A. Fächer der bildenden Künste.

1. Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats; 2. Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Niedlich; 3. Zeichnen und Malen nach Gemälden im Königlichen Museum, Professor Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Professor Begas; 5. die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Prof.

Dähling; 6, Myologie des menschlichen Körpers und der Thiere, Prof. Dr. d'Alton; 7, Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Prof. Berger; 8, Landschaftszeichnen, Prof. Blechen; 9, Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Prof. Bürde; 10, Kupferstechen, Prof. Buchhorn; 11, Holz- und Formstechen, Prof. Gubitz; 12, Schrift- und Kartenstechen, Prof. Mare; 13, Griechische und Römische Mythologie in Beziehung auf die Kunstwerke des Alterthums, Prof. Dr. Levezow; 14, Theorie der schönen Künste, Prof. Dr. Toelken; 15, Geschichte der römischen Architektur bis auf die Zeiten des Kaisers Justinian, derselbe; 16, Allgemeine Geschichte der Baukunst, Dr. Kugler; 17, Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Conté.

B. Baufächer.

18, die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Prof. Rabe; 19, die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Prof. Hummel; 20, Perspektive und Optik, derselbe; 21, Proportion und Ponderation des menschlichen Körpers, Direktor Dr. Schadow; 22, Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gyps-Abgüssen, Prof. Niedlich.

C. Musik.

23, Lehre der Harmonie, Musikdirektor Bach; 24, Choral- und Figural-Styl, derselbe; 25, doppelter Contrapunkt und Fuge, derselbe; 26, Freie Vocal-Composition, die Musikdirektoren Rungenhagen und Bach; 27, freie Instrumental-Composition, der Capellmeister Schneider und die Musikdirektoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnen-Schule wird gelehrt:

28, Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe und Herbig, und des akademischen Lehrers, Maler Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt:

29, Freies Handzeichnen von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 30, Modelliren nach Gypsmodellen, vom Prof. Ludwig Wichmann; 31, Geometrisches und architektonisches Reissen von den Professoren Meinecke und Zielke.

Der Unterricht nimmt um die Mitte des Monats November seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von No. 1 bis 27 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude, bei dem Director Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für No. 28 zur selben Zeit, bei dem Prof. Hampe, ebendaselbst; für No. 29 bis 31 bei demselben, Sonntags von 10 bis 12 Uhr vom 28. September an.

Berlin, den 6. September 1834.

(gez.) Dr. G. Schadow.
Director.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Nach dieser Andeutung über das Weller'sche Bild, trat der junge Kunstfreund einen Schritt zurück; seine und der Umgebenden Blicke verweilten mit schweigendem Wohlgefallen auf der anmuthigen klar und trefflich vollendeten Scene. „Das ist — brach nun ein Bekannter des Wortführenden die Stille — eine Perle der Ausstellung. Sonst hast Du ziemlich ungeschickt angefangen und uns nicht einmal einen andern Weg geführt, als der Kritiker, den Du vertrittst. Worauf Du zuerst gewiesen, war eine witzige Darstellung aus dem gemeinen Leben, das zweite eine gemüthliche, das dritte humoristisch, diess hier ist ein rein schönes Genrebild; wenn Du nun zu jenem noch einige qualificirte Charakterstücke, wie die von Pistorius, zufügst, diesem dagegen die idealer stylisirten Charakterfiguren oder Gruppen, wie die der beiden Roberts oder die Bilder

von Hopfgarten folgen lässt, so hast Du die Wahl, ob Du von den letzteren zu den Idealhistorien oder von jenen modernen Niederländern zu Bamboccianden und Bataillen weiter gehen willst.“ Und gerade das — entgegnete der Kunstfreund — will ich nicht, will keine Klassen und Fächer, aus welchen sich das Einzelne doch immer wieder befreit! Wo soll ich nach Deiner Eintheilung mit Hildebrandt's Rathsherrn hin? „Den kannst Du beliebig über das Portrait oder unter die Historie stellen.“ — Wohin mit all den grossen und kleinen Rittern mit und ohne Liebchen? „Die kannst Du mit einigen Redensarten über gleichartige Bilder aus der Venezianischen Schule zu Paaren treiben.“ — Ein alter, übrigens passionirter Kunstkenner und Gönner, der inzwischen herumlorgnirt, sagte: Eintheilung braucht es weniger, meine Herren, als Auswahl! Erst zu den Originalgenie's und Meistern; hernach kann man Talente, Schüler belehren, ermuntern.

Originalgenie! rief der junge Kunstfreund. Wohlan hier! — Er wiess auf No. 693: **Rheinisches Wirthshausleben von Adolph Schrödter.** Hier ist auf originale Weise romantischer Leichtsinn mit liebevoller Wahrheit gepaart. Humor hat hier Alles aneinandergereiht, an die Ruine oben zur Seite das Schneiderhaus mit seinem fast ritterlichen Schild, daran das Wirthshaus vor uns, an diess den Altan neben der Treppe, die sich zu uns herabstuft, neben dieser unten den Kellerbogen, in den eben das Fass hinabgelassen wird. Betrachten sie nun selbst auf dem Altan oben, der einem vollen Käfig gleicht, die behagliche Tischgesellschaft, darunter den Nachbar Schneider, wie seine Figur sich über und unter dem Tisch in ihre Scharniere legt. Betrachten Sie daneben, wie in der offenen Wirthshausthüre rauchende Studenten oder Maler einen hagern, saaft in sich gedrehten Fuhrmann examiniren. An der Treppe davor hat sich oben eine Frau auf die Brüstung gesetzt, mit einem Kind im Arm; unschuldig parodirt sie das kleine Mädchen daneben mit einem Thierchen auf dem seinigen. Hier unten aber finden wir am Boden vor dem Keller die Fuhrleute gruppirt um eine umgekehrte Kufe, in grosser Verlegenheit, Rechnung legend sich über die Fracht mit dem beisitzenden dicken Wirthe zu verständigen. Und endlich ist wohl zu beachten hier der reverenzmachende, Mützeschwenkende Schalk im blauen Kittel; in welchem unbeschreiblichen Bücking er tief verharrt, während der, an die Treppenwand zurückgelehnte Kamerad ihm die artige Kellnerin, unterm Ellbogen sie fassend, vorstellt, die auf der untersten Staffel wie eine Hebe schwebt. Seelenvolle Gruppen. Händestreckungen und Hutverschiebungen; ausbündiges Ziehen und Hängen von Gesichtern und Beinen unter dem grünen Baum. — „Es wäre — bemerkte der Passionirte — diesem Bilde etwas mehr Tiefe der Betonung und im Ganzen mehr Ruhe zu wünschen.“ Aber es spricht sich in den heitersten Accenten aus — erwiderte der Kunstfreund — und offenbar verbindet eine romantische Genie das Ganze. Führt nicht der auf dem Fasse reitende, auf die Treppenbrüstung aufgestützte Knabe von einer Gruppe zur andern, wie eine witzige Gesprächwendung? — Wenn Sie indessen nach Ruhe verlangt, dort ist il Riposo von Alexander. „Ich danke Ihnen!“ sagte der Kunstkenner. — Zur Güte — verbesserte sich der Andere — wir können in der Campagna am Schäferstabe ausruhen.

So kamen Sie zu No. 633, dem kleinen Bilde von **Aurel Robert aus Neuchatel: Schäfer der Campagna von Rom.** Da steht der schwarzgelockte Bursch, vom Hut beschattet, in Schafpelz gekleidet und lehnt sich bequem an den derben, unter die Achsel gestemmten Stab; um ihn seine Hunde; mattgrüne Hügel und Waiden umher. Was ist's nun Grosses — wandte sich der Sprecher an seine Bekannten — um einen solchen Schafknecht, wenn er auch ein junger, kräftiger Kerl und sein Gesicht nicht unedel und sein Pelz ein Schafpelz ist? Und doch, wenn er mich so anschaut mit seinem ruhig offenen Blick, verfall' ich unwillkührlich in den Glauben, so ein Schäfer auf dem öden Plateau sei Alles, ein König, ein Herr der Welt, sein Pelz von der tiefsten Bedeutung, sein Ernst der metaphysische Akt des Sichselbstsetzens!

Der Kunstkenner stand unterdess mit einigen Wenigen vor 636, dem lebensgrossen Griechen von **Leopold Robert**, der, auf den Knieen sitzend, seinen Dolch am Felsen wetzt. „Und von diesem Meisterstück — rief er — konnten Sie so lange schweigen?“ Allen Respekt! — sagte jener beantretend — aber ich lieb' es nicht. Wo der Vortrag mehr Grösse und Energie, als der Gegenstand Tiefe hat, da ist am Ende die Meisterschaft des Künstlers Princip und Seele des Werks. Das Zeigen der Meisterschaft hat nur da Wärme, wo man sieht, dass sie, gespannt durch die Tiefe der Aufgabe, mit dieser zugleich sich steigerte. Wo aber das Meisterbewusstsein überwiegend erscheint in der Vollendung der Arbeit, die etwas nur Specielles, Porträtartiges gross, lebendig, stark hinstellt, da wird es imponiren, aber nicht ohne eine gewisse Nüchternheit, mehr Bewunderung erregen als Interesse, mehr Verstand zeigen, als Poesie. Viel solcher Bilder würden uns bald langweilen. „Darüber sein Sie beruhigt — sagte der Kunstkenner — dafür ist gesorgt, dass solcher nicht zu viel werden.“ Die Grösse — fuhr jener fort — ist bei dem Bilde gleich dem Massse der Instrumentirung in der Musik, die Energie der Ausführung gleich dem Forte; ist beides stark, so fordre ich ungewöhnliche innere Tiefe. Ein kleinerer Massstab und mehr Modulation durch Handlung oder Gruppirung, so ist gleich die Temperatur anders. Nehmen Sie hier die

Versammlung griechischer Häuptlinge von Joseph Petzl (No. 560). Es sind lauter Porträts, aber das Ganze ist poetisch. Es ist eine freie

Liebe im Vortrag dieser interessanten und schönen Köpfe; die Anordnung ungezwungen und wirksam. „Das Bild ist sehr brav — sagte der Andere — es hat Charakter, feine Töne, die Gesichter leben, die brokirten Röcke und der Pelz sind tüchtig gemalt, die Perspektive des Divans muss ich noch näher untersuchen.“ Sehen Sie — wiess jener — diesen schlanken, edlichen, jungen Sturmari einen andern Alcibiades von Aussehen hat ihn treffend einer meiner Freunde genannt und vor ihm am Boden den grauen Notis Bozzaris mit dem heiterschlauen Auge. Dort den Vorleser der Proclamation des Königs Otto, das feine, charaktervolle Gesicht unter reichen dunkeln Haaren; die kernhaften Insulaner, die links vor ihm stehen; zu seiner Rechten in der Mitte die markirte trockene Physiognomie des Mannes, der die Mitte des Sopha's einnimmt und daneben den behaglichen runden blauäugigen Schmaucher — kurz alle — den holden, mädchenhaften Diener des Malers nicht zu vergessen — sind national, persönlich, ein romantisches Bild!

„Gehen wir — schlug der Bekannte vor — von den Griechen zu den Deutschen, vom naturschönen zum bewusstsentimentalen Volke über. Da haben wir ein melancholisches Genre.“ Ja, das ist — sagte der Sprecher — der kranke Rathsherr von Hildebrandt in Düsseldorf. Welch ein wahres und vollendetes Bild. Zwingt uns nicht der kranke Vater, der seine Hand auf das Haupt der unbefangenen Tochter, diesen etwa neunjährigen Kinder legt, zu seinem Gram Theil zu nehmen? Wie matt ist sein Blick, wie schmeralich der Zug um Mund und Wange? Der arme Mann! All der Senatorenwohlstand, der ihn umgibt, Bücher, damastene Vorhänge, kunstreiche Möbel, Sammt und Verbrämung können ihm so wenig helfen, als die grosse Medicinflasche, die wohl schon lange ihren Platz auf seinem Schreibtisch behauptet. Bald wird er seiner Frau, von der nur noch das Bildniss zu sehen ist, nachfolgen, wird dieses arglos an ihm aufblickende Kind mit allen seinen Ansprüchen an das Leben, die das Bedürfniss leitender und schützender Liebe einschliessen, allein zurücklassen müssen! „Er ist — bemerkte der Bekannte — das wahre Gegenbild von dem Krieger mit dem Kinde, dem glückseeligen Vater, mit welchem Hildebrandt vor zwei Jahren die Ausstellung schmückte. Dieser hier blickt bitter. War das Kind der Preis des mütterlichen Lebens? Oder kommt es aus der Kirche und der trübe Blick des Vaters bemitleidet seinen frommen Wahn?“ — Plötzlich trat ein Fräulein dazwischen: „Um Gotteswillen, lassen Sie uns forteilen von diesem traurigen Bilde — meine Freundin weint schon — ich weiss ein besseres, erheiterndes; kommen Sie zu dieser allerliebsten Idylle!“ Sie führte vor No. 334:

Die Kinder, von Herrmann Kretzschmer in Düsseldorf. „O diese Kleine! rief sie aus — mit ihren holden blonden Locken; das Aermchen mit dem Körbchen auf den Rücken geschlagen, da Köpfchen betrachtend gesenkt! Der Junge ist aber auch ganz herzig, der auf dem Steinboden kniet und so sachte, sachte das Holzscheit wegnimmt und neugierig lächelnd auf die Henne blickt, die hinter dem Holze ihr Nest hat und brütet. O selbst das Licht lächelt herein in den Holzstall! Sagen Sie, nehmen sich diese Kinder nicht einzig naiv?“ Der Kunstfreund hatte etwas an seiner Krawatte zu thun; der Kenner sagte: „Sie machen die grosse Entdeckung, dass die Hühner Eier legen; woran sich allerlei zarte Ahnungen knüpfen.“ Das Fräulein überhörte, und wandte sich herum gegen den Bekannten. Der fragte: Warum träumen aber die Gesichter der Kleinen so weich? Und warum ist diese Naivetät mit Umrahschrift geschrieben? Ein miniature hätte sie vielleicht gewonnen und in einer école des dames aufgehängt werden können. „Nun es ist doch schön gemalt, sagte der Kenner; mit dem Format recht' ich hier auch nicht; aber aus Dresden sind einige zu gross ausgefallene Tabacksdosendeckel eingegangen.“

Der Genremaler — sagte der Kunstfreund — sehe sich doch nach Gegenständen um, an welchen etwas zu malen ist, entweder eine ausgeprägte Persönlichkeit oder ein Concert von solchen oder was es sei, nur dass es vor Allem das Auge anziehe und für das Auge sich aussprechе; sonst wäre es besser in Verse gebracht oder in Musik gesetzt oder in Prosa erzählt worden. Lassen Sie uns Hopfgarten's Bilder ansehen; mich dünkt, sie bieten dem Auge etwas. Man trat vor 305:

Gefangene Italiener von Saracenen transportirt. Es sind mehr Italienerinnen, als Italiener — bemerkte der Kunstfreund — inzwischen sind die Mönche, die den linken Flügel des Zuges bilden, gewiss nicht der schlechteste Theil des Bildes, zumal der rothe, verdrüssliche, der mit dem Stocke voranstastet und den kleinen Quell, der zu passiren ist, so ärgerlich anblinzt, als wär' es ein Strom. Auf der andern Seite stehen die Italienerinnen; so stattliche Weiber und heroische Mädchengestalten, dass, um sie zu meistern, die Räuber wohl so bestand sein müssen, wie der breite Treiber, der hier vorn zu den weissen Zugochsen den Arm mit dem Säbel hebt, und der Hauptmann da, der auf der Wagendeichsel stehend eben den Vorhang zurückgeschlagen hat und hineinsieht. Drum sind wohl vornehmere Mädchen, denn sie weinen und klagen. Jene Fussgängerinnen, obgleich die Eine sich den Fuss verbinden lassen muss, Andere Kinder zu führen oder zu tragen haben, Andere Körbe, erscheinen ruhig und edelstolz. „Sie sind mit Kraft und Geschmack gruppirt, sagte der Kenner, und schön gezeichnet.“ Dahinter — fuhr jener fort — sprengt ein Mulatte heran, ein Mädchen, das er vor sich auf dem Pferde hält, sträubt sich angstvoll gegen seine rohe Zärtlichkeit. — „Das Streben nach schönen

Formen und ausgiebigen Motiven ist hier unverkennbar — bemerkte wieder der Passionirte — auch die Farben sind entschieden; aber etwas hart.“ Mir erscheint — entgegnete jener — diese Art von Vortrag in sich consequent. Doch dürften Sie die Töne milder finden in diesem neueren grösseren Bilde desselben Künstlers: Andachtscene vor einem Kloster in Italien (306). Vollausgewachsene Leute, junonische Frauen- und Mädchengestalten mit sehr angenehmen Gesichtern stehen und knieen um ein Madonnenbild an der Mauer des Klosters, aus dessen Thür einige Mönche treten. Ein Pachtherr mit seiner Tochter kommen, beide zu Pferd, vorüber; er nimmt eben, nach Sitte, den Hut ab. Weiter zur Seite und tiefer wird ein Heuwagen von Ochsen vorbeigezogen. „Ei, da vorn sind schöne Mädchen — sagte der Kenner — auch das Kind hier ist lieblich. Lassen sie mich selbst die Hunde dort loben. Die Farben sind lebhaft und wirksam; ich finde die Gruppe reizend. Die Gewandmotive sind hie und da etwas gebietterisch geschwungen und gerundet, die Energie aber des Ganzen trägt das; und durch die sinnliche Vollkommenheit der Erscheinungen wird das Wohlgefallen zusammengehalten. Dieser Maler appellirt nicht an das Herz; er befriedigt den Sinn.

Ich muss — nahm hier der Bekannte wieder das Wort — diese neuere Richtung des Genre's gelten lassen und gestehen, dass natürliche Reife und Anmuth immer ein Hauptvorwurf der Kunst bleiben soll; dennoch schwebt mir ein anderes Ideal für diese Gattung vor, welches ich auch manchmal verwirklicht sah. Die Richtung auf schöne Körperformen ist überhaupt mehr plastisch, als malerisch, die auf Linienschwung ausgehende Motivirung führt sehr leicht auf das blos Dekorative, welches äusserlich der vollendeten Betonung, innerlich des wahren und warmen Lebens entbehrt. Seele bedarf jedes Kunstwerk, um gendeiht zu werden, sei es nun eine rein und vollausstrahlende oder eine in was immer gebrochene Seele. Die gebrochene oder reflectirte Seele nenn' ich Stimmung, und es ist nicht zufällig, dass man mit demselben Worte die Bestimmtheit der malerischen Beleuchtung und Temperatur des Lichtes zu bezeichnen pflegt, nach welcher sich die Theile eines Bildes nüanciren. Ich glaube, unser abgetretener Kritiker hatte ganz recht, wenn er hierin die Vollendung unseres Genre's erwartete. Das Historienbild, wo es typischgeheiligte Gestalten oder einfachere, positiv bedeutende Handlungen darstellt, kann bei der Würde des Gegenstandes auch in vorherrschend plastischer oder architektonischer Haltung ohne besondere Tiefe des Lichtes schon befriedigen, obgleich die Vereinigung des letzteren mit dem Styl der Historie dessen höchste Blüthe war. Vergleichungsweise aber kann noch weniger das Genre des Licht-Zaubers entbehren, weil bei ihm, wenn auch nicht nothwendig die Körperschönheit, doch stets die Tiefe der Bedeutung und des Interesses in und an der Erscheinung selbst geringer oder indirecter ist. Die Weise der Anschauung ist hier wichtiger als das Angeschaute; sie ist der Poesie nach die innere Stimmung, der Malerei nach die des Lichtes, und diese beiden vereinigt, geben Wunder der Kunst, wie sie ältere Genre-Bilder üben. Ich halte es daher keineswegs für nöthig, dass man das Genre in Figuren, Linien, Physiognomieen, Costüme idealisire, sondern dass man eine innige — lyrische oder komische, humoristische oder sonst geistreiche — aber eine innige Stimmung durch Licht malerisch mache.

Nun ist meine Meinung nicht gerade, dass Adel und Schönheit der einzelnen Gestalten und Gruppen im Widerspruch stünden mit Tiefe der Lichtstimmung und deshalb auszuschliessen wären vom Genrg. Auf der andern Seite ist aber doch nicht zu läugnen, dass die Kunstweise, die ihr Gewicht in die Vollkommenheit der Formen legt, einer andern Linie folgt: einer Linie, auf der diejenige Anschauung, welche Figuren und Handlungen zu Phänomenen einer und derselben Stimmung verschmilzt, nur selten anzutreffen ist. Gestalten, die einer Stimmung dienen sollen, dürfen ihren Werth nicht in sich haben; es muss unter ihnen halbe Töne, Uebergänge, locale Mängel geben, wodurch sie sich zu bloszen Momenten des Ganzen bekennen. Ueberdiess dünkt es mich ein um so höherer Triumph der Kunst, wenn sie das an sich Reizlose in ihrem Lichte zu erklären weiss.

Man sah es dem Bekannten an, dass ihm alles lange schon auf dem Herzen lag, was er da herausgesprochen hatte über Stimmung, als die wahre Seele jedes Gemäldes und über ihre Identität mit der Lichtwirkung. „Das Licht — fuhr er fort — hat eine unendliche Wahlverwandschaft mit allen Einfällen und Ausfällen unseres Geistes, Fassungen und Lagen der Seele, mit allen Undulationen und Launen des menschlichen Gemüths. Es male mir einer einen Lump oder Schuft; hat er ihn irgendwie geistreich oder gemüthlich angeschaut und beleuchtet, so wird dieser Schuft jeden ehrlichen Mann erfreuen. — Welche Reize für Verstand und Empfindung liegen im Spiel der Reflexe, im Durchscheinen, Wiederscheinen, Zurückspiegeln! Wie wenig sind sie ausgebeutet von unsern jetzigen Genre-Malern! Und ein heiterer, stiller Sonnenschein — bringt er nicht, wo er sich in einen Winkel der Welt hinlegt, die Ideen des Friedens, der Beschaulichkeit mit sich — legt ein Stück Sonntag auf den Boden oder taucht harte Menschenköpfe mit einem Schimmer von Unschuld? Ein wahres, warmes Sonnenlächeln geht in die Seele und schiebt alles, was in ihm gesehen wird, in eine tiefere Abtheilung unseres Innern hinein.

„Eben darum — sagte der Kunstfremd — erfreute mich der Pfingstmorgen von Most, weil es ein glücklicher Versuch ist, eine rein gemüthliche Stimmung in der Beleuchtung selbst auszudrük-

ken.“ Mich auch — antwortete der Freund. Und weil ich den Gegenstand nicht premire, werd' ich auch stets Charakterstücke, wie die von Pistorius, Constantin Schröter oder Ebers, und wie sie einige jüngere Düsseldorfer und hiesige Maler versuchen, an sich eben so hoch achten wie stylisirte Genrebilder; aber freilich von ihnen desto mehr Stimmung verlangen. Bei den Jüngeren kann von Praxis weniger, als von Intention die Rede sein. Dagegen halten die Bilder von Ebers vor zwei Jahren weit mehr Malerisches als diesmal die zwei, die bis jetzt sichtbar sind. Sein Verstand im Charakterisiren wird nicht aushelfen, wenn er die Bilder nicht mehr aus der Fläche hebt und erwärmt. — Constantin Schröter's Wander-Juden (700) würden gewiss tiefer wirken, wenn die Lichtbetonung ebenso rein und gediegen wäre, als die Auffassung gut ist. In der Wirthshausscene (702) ist der lobende Wirth lustig, der Kopf des Bauern hat Wahrheit; Wärme haben sie weniger. — Von Pistorius ist ein schwermüthliches Bild der alte Mann im Keller, sitzend, einen Fisch auf der Hand, zu seinem Hunde gebückt, der seinerseits auch sitzend und wartend zu ihm aufschaut. Dieses Zusammenneigen von oben und unten nach dem gemeinschaftlichen Punkt des Interesses und das beiderseitige Zögern an dieser Spitze ist so vertraulich und gutmüthig, wie der Kopf des Alten selbst, der in bester Stimmung gemalt ist. Der betrunkene Küfer (No. 583) ermangelt nicht einer warmen Weinseeligkeit. Der Fischesser (No. 584) prickelt recht natürlich eine feine Gräte aus dem Zahnfleisch. Doch wären im Allgemeinen prägnantere Töne zu wünschen. Der Böttcherhof (581) liefert einen Beweis, wieviel auf consequente innere Stimmung ankommt und wie die schwächere auch den Vortrag matt macht. Hier wäre der alte Böttcher behaglich genug, der dem tanzenden Hunde zusieht, der kleine Direktor und Musiker dieses Ballet-Solos wäre wenigstens nicht störend, auch die Person, die lächelnd im Fenster liegt, nimmt gutartigen Antheil, aber der Böttchergesell, der ihr hinter dem Rücken des Alten seinen grundgleichgültigen, leereiteln Kuss zuwirft, dieser in klarster Prosa vorgetragene Kopf könnte ein zehn Procent wärmeres Bild in Ein verwandeln. Vom kranken Esel erwart' ich mehr.“

Komm, Du wirst zu warm! unterbrach der Kunstfreund den Bekannten. Komm zu einem Bilde, das, wenn irgend eines, poetische Stimmung hat und malt! No. 517: das Innere einer Fischerhütte bei Neapel von Ernst Meyer aus Kopenhagen. Sieh hier in der Hütte an der nach innen geöffneten Thüre, die hinauschen lässt auf die blaue See, sieh ihn da sitzen den jungen, sattgebräunten, dunkellockigen Fischer, in der leichten Linnenkleidung, Arme, Brust und Beine bloss, auf dem Kopf die rothe Mütze. Er spielt die Saiten, er singt, den Kopf mässig hebend, in seinen schwarzen Augen und starken Zügen jenen Ausdruck der Begeisterung, der das Schmerzliche mit dem Seeligen mischt. Zuhörend sitzt auf dem Boden ein junges Mädchen, hinter ihr auf einem Stühlchen die Mutter, die der Tochter das Haar flicht und fast zu Ende geflochten hat. Ihr im Rücken der Heerd; davor in einem Korbe ein liebliches Kind. Das Kind schläft, das Mädchen sieht ernsthaft unter sich, die Mutter führt nur ganz unbewusst im Zopfflechten fort, sie hält den Kopf still vorgeneigt, ihr Auge träumt, ein Lächeln auf ihrer Wange träumt; ihre Seele ist hingenommen in den Gesang. Dieser naturvolle Moment ist so unmittelbar da, als hätte er sich von selbst hingemalt. Mit dieser Poesie des Bildes ist der Vortrag ganz gesättigt; er ist frei, breit und doch voll Wahrheit, Feinheit, Wärme; Alles ist verstanden und die nervösen Töne stimmen auf's reinste zusammen. — Hier ist die Begeisterung, die active und passive, meisterlich gemalt. — Wir haben auf der Ausstellung eine sogenannte himmlische Begeisterung, ein wohlgenährtes, grünbekleidetes Frauenzimmer, das die Hände auf die Brust legt und ein rundes Gesicht in die Goldglorie taucht. Wäre die Glorie nicht, hätt' ich sie nicht für himmlisch gehalten. Begeistert mag sie sein, aber ich zweifle, ob sie im Staude ist, ihre Begeisterung so mitzutheilen, wie der ehrliche schwarze Fischer und seine andächtigen Zuhörerinnen. —

Nach einer Pause, da der Kunstfreund auf die Uhr gesehen, fügte er bei: Es trifft sich gut, weil ich nun doch für heute schliessen muss; dass es gerade bei diesem Bilde geschieht, dem ich ohnehin kein gleichartiges anzureihen wüsste. Inzwischen darf ich vielleicht hoffen, mich bald wieder mit Ihnen über einige andere Genrebilder zu unterhalten. Einstweilen muss ich dem Vertreter der Landschaften Platz machen.“ Damit empfahl er sich; der Kenner hatte kaum Zeit, ihm nachzugrüssen, so vertieft war er in das Meyer'sche Bild.

Als der Kenner zu sich kam, sah er bereits den Cicerone der Landschaft auf und abspazieren, der aber — wahrscheinlich um den Zuhörern eine Erholungspause zu gönnen — noch schwieg mit einem Lächeln, dem nicht recht abzusehen war, ob es Laune oder Verlegenheit ausdrücke. „Sie wollen, redete ihn der Kenner an, uns etwas Definitives sagen über die hier anwesenden Landschaften. Ich bewundere Ihren Muth.“ — Wie so? — „Ich finde deren so viele und so verschiedene hier, dass ich meine, wer für jede Art oder gar die einzelnen den rechten Standpunkt geben wollte, der müsste nicht nur die Naturen der verschiedensten Länder genau kennen, sondern noch mehr müsste er in sich ein Talent ausgebildet haben, unter den so mannigfaltigen Betrachtungsweisen der Natur, deren der menschliche Sinn fähig ist und jeder Landschafter eine oder ein paar zur individuellen Fertigkeit ausbildet, nach Belieben zu wechseln und von jeder zur andern mit

Leichtigkeit übergangen. Endlich will überdiess die Technik überall gewürdigt und nach ihren besonderen Vorzügen oder Mängeln erwogen sein.“ — Man darf also wohl — sagte der andere — doppelt auf Nachsicht rechnen, wo so viel Schwierigkeiten vorliegen. „Schwierigkeiten gewiss, erinnerte der Kenner weiter. Wenn ich so um mich blicke, seh' ich hier ein Paar untergeordnete Stücke, veraltete Manieren, Baumschlag und Terrain bis auf einen gewissen Grad der Natur nachzuahmen, dort eine wohlcomponirte, auf gefällige Gegensätze reducirte Landschaft, da wieder etwas ganz anderes, eine mit französischer Kenntniss und Consequenz durchgesetzte Uebertragung der Natureffekte auf Leinwand oder Papier, daneben eine mit deutscher Bescheidenheit und Ernsthaftigkeit sorgfältig zusammengetuschte oder gestrichelte Gegend, dann eine geistreich und geschmackvoll vorgetragene Manier oder wieder eine solidexponirte, wohlverstandene Ansicht und Aussicht — was ist davon am meisten an der Zeit, wovon soll man vorzüglich sprechen und wie?“ — An der Zeit, antwortete jener ruhig, ist allerlei, und vor allem ist an der Zeit, dass jeder Künstler mehr seine eigene Manier und Technik hat, als einem bestimmten Meister nachfolgt; so geht freilich die Betrachtung sehr auseinander; indessen hatte auch in Zeiten, wo man mehr von Schulen sprechen konnte, der Bessere das Beste aus sich selbst. „In der That — sagte der Passionirte — scheint in vergangenen Kunstepochen mehr Zusammenhang gewesen zu sein.“ Zum Theil; es ist hierbei aber auch viel Schein. In der Nähe bemerkt man mehr die Unterschiede, das Ferne erscheint gleichartiger. Auch in der Kunst ist dasjenige, was am meisten Farbe der Zeit und an vielen, sonst noch so verschiedenen Werken gemeinschaftliche Farbe der Zeit ist, den Mitlebenden deswegen das Verborgenste, weil es ihnen das Verständlichste, Gewohnteste, am wenigsten Auffallende ist. Entfernterlebende bemerken, wegen Umkehrung der Ursache, gerade diess zuerst und am meisten. Allerdings lassen die Landschaften des 17. und 18. Jahrhunderts viel gleichartige Charaktere bemerken; aber innerhalb solcher Gleichartigkeit liegen die grössten Unterschiede; allerdings componiren und malen die gegenwärtigen Landschafter sehr verschieden, aber ein gewisser Zeitcharakter ist nicht minder allen bedeutenden gemeinsam. „Und der wäre?“ Im Allgemeinen — antwortete jener — eine weitergehende Nachahmung der besondern Naturformationen und aller localen Abstufungen des Lichts an den einzelnen Naturkörpern. — Der Kenner fragte: „Spielen Sie damit auf die Mondschein-Landschaften von Friedrich an?“ Die — sagte lächelnd der Andere, widerlegen das Gesagte nicht; sie sind vielmehr selbst blosse Anspielungen auf Landschaft, die jetzt keine Nachahmung mehr finden werden. Stehen sie nicht schon einsam genug da? Ich finde in ihnen gerade eine Bestätigung des Gesagten. „Welche?“ Diese Abstractionen der Landschaft gingen, denk' ich mir, unseren jetzigen sehr concreten Landschaften ebenso naturgemäss vorher, wie etwa in unserer Kultur die Aufklärung und der Idealismus vor der Naturphilosophie und Verherrlichung des Bestehenden vorhergingen. — Kenner: „Sie sind ein Hegelianer und nennen die jetzige Landschaft die concrete. Haben denn Everdingen und Backhuisen, Jean Bot oder Pynaker keine concreten Landschaften gemalt?“ Sie werden nicht läugnen können, dass wir in ihren Werken mehr idealen Styl finden, als die jetzigen Landschafter beabsichtigen. Kenner: Mein Herr, diese Niederländer hatten die feinsten Augen für Naturwirkungen aller Art, und man vermisst wahrhaftig an den Scenen eines Ruisdael oder Hobbema niemals die Durchbildung in's Einzelne.“ Der Andere: Ich könnte Ihnen Zeitgenossen und Nachfolger dieser grossen Meister nennen, bei welchen es Ihnen schwer werden müsste zu beweisen, dass sie sich getreu an die Formen und Töne bestimmter Natur gehalten; es bedarf aber dessen nicht. Sie werden zugeben, dass auch bei jenen, trotz grosser Naturkenntniss, die Nachbildung und Ausschreibung der Natur in's Einzelne mehr der Composition und freien Totalhaltung untergeordnet erscheint, als bei den Landschaftern, die jetzt Epoche machen, wo sich vergleichungsweise mehr vedutenartige Bestimmtheit oder studienmässige Ausführlichkeit zeigt. Kenner: „Welche meinen Sie? Die Landschafter, die jetzt Epoche machen, tragen sehr verschieden vor.“ Thut nichts, erwiderte der Andere; ein durchgehender Unterschied gegen frühere Epochen lässt sich doch bemerken. Nehmen Sie z. B. sehr verschiedene Stücke, die uns hier umgeben, nehmen Sie die Königin der Ausstellung, die gediegene Bravour-Landschaft von Watelet, dann die der Arbeit nach sehr davon abweichenden Darstellungen des Düsseldorfer Schirmer, dann das wieder in seiner Art sehr durchgeführte Florenz von Biermann: unbeschadet aller Eigenthümlichkeiten und Differenzen werden sie eine scharfe Beobachtung der Natur in ihren Detailwirkungen und Bildungen und die Absicht, diese mit eminenter Treue wiederzugeben, gemeinschaftlich finden und in einem Umfang vorherrschend, wie es in früheren Perioden nicht und im 18. Jahrhundert noch viel weniger als im 17. der Fall war. Kenner: „Ueber Naturtreue, gesteh' ich Ihnen hab' ich meine eigene Skeptik. Schlechthin wie sie ist, kann kein Künstler die Natur malen und soll es nicht. Man malt sie etwa so, wie man sie sieht, der Landschafter sieht mehr in ihr und mit mehr Stärke, als der gewöhnliche Mensch; jeder Landschafter sieht sie wieder anders; hat einer in seinem Vortrage eine durch Verstand oder Anmuth überzeugende Kraft, oder wird auch nur eine gewisse Naturbehandlung Mode: so gewöhnen wir Layen uns, die Natur so zu sehen, und so hat noch jeder Geschmack die Landschafter von welchem er

aufgebracht und getragen ward, für treu und wahr gehalten.“ Der Andere: Mit Unterschied. Es gab Zeiten, wo man es für Pflicht hielt, die Natur zu idealisiren; man hat schöne Bäume gemalt, deren Blätterformen entweder in der Natur nicht so anzutreffen oder doch deutlicher ausgestaltet sind; man sieht auf älteren Landschaften Detailspiele, die eine sehr feine Beobachtung des Natürlichen voraussetzen und doch mehr dem Charakter als der Form nach zu freier Anwendung benutzt sind. Jetzt dagegen macht sich das Studium der besonderen Astwinkel und Blätterreflexe jeder Baumart, Ansätze und Brüche des Gesteins, Formationen und Abtonungen von Terrain, Bodengewächsen und Gräsern, kurz die Charakteristik in's Einzelne besonders geltend. Kenner: „Warum aber bezeichnen Sie diese Landschaft als die zeitgemässe, da sich doch daneben andere Kunstweisen finden?“ Weil — antwortete jener — die starke, oder auch breite, Bestimmtheit der Exposition innerhalb — und mitunter auch zum Nachtheil — der Composition überhaupt als Charakterzug unserer Zeit auch auf anderen Gebieten der Produktion erscheint. Oder sollte sich nicht z. B. die jetzige Aquarellmanier der Franzosen zum Styl und Pinsel eines Poussin oder Claude Lorrain ähnlich verhalten, wie der Vortrag von Janin oder Sue zur Darstellung eines Florian oder Voltaire? Verhält sich nicht Scheuren zu Hackert etwa wie Heine zu Matthisson? Und kann man nicht manche Düsseldorfer Landschaft mit dem historischen Roman unserer Zeit vergleichen? „Vielleicht, sagte der Kenner, aber ich halte Sie zu lange auf. Man erwartet hier von Ihnen Hinweisung auf das Einzelne. Sind Sie nicht verlegen um den Anfang, so führen Sie uns!“

(Fortsetzung folgt).

KUNSTLITERATUR.

Mittheilungen aus dem Gebiete der bildenden Künste, insbesondere der Malerei. Angehenden Freunden derselben, vorzüglich den Sammlern von Gemälden und Kupferstichen gewidmet von einem Dilettanten. Trier, 1834. 83 S. in 8.

„Ein Dilettant hat es geschrieben!“ U. s. w. —

(Goethe, in der Blocksbergscene des Faust.)

Wir enthalten uns weiteren Urtheils über diese Schrift und geben unsern Lesern statt dessen eine Probe von den Ansichten des Verfassers. S. 32 sagt derselbe z. B.:

„Den Patriarchen der deutschen Schule Albert Dürer mit Raphaël Sanzio dem Römer zusammenstellen, hiesse Partheisucht zeigen, weil nz viel für den letzteren spräche; Giulio Romano, Michel Angelo aber mögen mit dem Reichthum in Wendungen menschlicher Figuren, mit ihrem Mienenspiele in den Gesichtern, durch die in die Bewegungen gelegte Sprache: Fra Bartolomeo mit dem idealisch Menschlichen in seinen Köpfen, seiner Innigkeit, beweisen, dass sie Denker, Dichter, Maler und Südländer sind. Man erschrickt, und doch bleibt das Auge in den Anblick gebannt, wenn man Michel Angelo's Weltrichter donnern, das Heer der Riesen unter ihm zittern, wüthen, stürzen, und dennoch keine ekelhaften Verzerrungen sieht. Giulio Romano's handelnde Personen, Männer, Weiber und Kinder erscheinen in korrekten Umrissen, reihen sich mit Bedeutung um Einen grossen Gegenstand, eine Idee spricht den Zweck ihres Hierseins aus. Fra Bartolomeo webt den Zügen eines schönen Weibes das Ueberirdische der Liebe ein; aus dem Knaben spricht der künftige Erlöser!“

„Wie mag der gute, gemüthliche, häuslich gedrückte Albert Dürer, der Nürnberger, der nur seine eigne gebeugte Kraft, seinen milderen Begriff von empörten Leidenschaften, von angestammter Macht, von ruhiger Anhänglichkeit an den Freund — als Massstab an die Leiden des Erlösers und dessen hohe Kraft zum Dulden aller Schmach — an das heimtückische Gemüth in den Zügen des gekrönten Barbaren Herodes, an die Schwäche und den Hochmuth des Karakters in dem Hofschranzen Pilatus, an den erbittert aufwallenden Jünger Petrus, an den nagenden innern Schmerz Maria's legen kann, — sich an solche Männer reihen? Hätte sein Genius als Jüngling ihn nach Italien geführt; er, und nicht Franz Floris, wäre der deutsche Raphaël geworden(!), und er hätte es verdient: so aber wäre es geschichtlich zu deduziren, dass die späte Reise in dieses schöne Land“ (er war zwar erst einige zwanzig Jahre alt), „zu diesen ausgezeichneten Heroen seiner Kunst, wiewohl körperlich und für den Augenblick ihm nützlich, in der Folge seinen Geist noch mehr gebeugt habe, denn er schätzte mit richtigem Gefühle seinen eignen Werth, und das erlangte Bewusstsein seiner Mängel drückte ihn zu Boden(!). Marc Antonio hat meiner Meinung nach, durch den Nachstich seiner schon in Holz geschnittenen gewesenen Passion den deutschen Künstler vielmehr geehrt, als er ihm damit hat schaden wollen, wie die Sage (?) geht.“ U. s. w.! U. s. w.! —

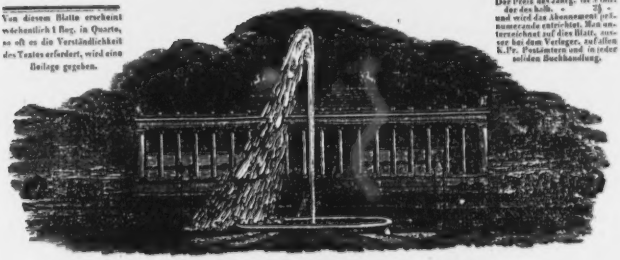
Toujours perdrix!

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 40. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - Bd. - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. ☙ Verleger George Gropius.

ARCHITEKTUR.

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze Königl. Bayerischem Wirkl. Geheimen Rathe Hofbau-Intendanten und Vorstande der obersten Baubehörde Commandeur und Ritter mehrerer Orden. Nebst XXXIX Kupfern. München MDCCCXXXIII.

Wohlgesinnte Leser dürften meinen, dass Referent im Folgenden, wo es sich um die Ansichten und Leistungen eines hochstehenden Zeitgenossen handelt, vielleicht in gewählteren Ausdrücken habe schreiben können. Es ist allerdings eine kritische Sache. Aber wir halten uns überzeugt, dass wenn man gegen die vornehmen Lebenden einen gewissen Respect nicht ausser Acht zu lassen hat, man doch ungleich mehr Hochachtung den grossen Todten schuldig ist, und dass überhaupt Wahrheit und Recht durch keinen Rang gebunden sind.

Der Verfasser beginnt im Vorwort folgender Gestalt:

„Es ist eine unumstössliche, durch die Geschichte aller Zeiten bekräftigte Wahrheit, dass die Architektur, ihre Ausbildung und ihr Gedeihen, nur von dem Mittelpunkte der Staaten aus, und durch das, was von den Regierungen und dem gemeinen Wesen dafür geschieht, auf eine kräftige und belebende Art befördert werden können.“ Diese Beförderung erklärt der Verfasser einige Zeilen später, als: *„den plastischen Typus einer Zeit bilden.“*

Diesen Typus zu begründen ist der Zweck des vorliegenden Werkes:

„Es ist nun zwar nicht zu läugnen, dass die practische Ausübung und Anwendung der Architectur und Kunst, wie sie von einer ursprünglichen Staatsbildung stets herbeigeführt wird, hierin am kräftigsten wirkt: jedoch bietet, bei langer Dauer eines Staates, nicht jede Zeit Gelegenheit dar, diese practische Ausübung nach allen Richtungen hin zu entfalten, und wie dann in einem oder dem andern Kunstfache nicht durch practische Beispiele gewirkt werden kann, so treten die Lehre und das theoretische Beispiel in ihre vollen Rechte ein. Diese Rücksichten nun bestimmten das königlich bayerische Staats-Ministerium des Innern, bei welchem mir die obere Leitung des Bauwesens oblag, schon vor mehreren Jahren, nach dem Beispiele anderer Staaten, zunächst für den Gebrauch der Regierungs-Behörden, so wie für die Bauverständigen und Baulustigen, eine Sammlung von Bauplänen zu veranstalten, welche theils für die gebräuchlichsten Arten von Gebäuden als Beispiele dienen sollten, theils geeignet wären, den allgemeinen festen Begriff architectonischer Regel und Form auch in Bayern auszubreiten.“

„Ich erhielt mithin den Auftrag, ein solches Werk über den Kirchenbau zu bearbeiten, um davon zuförderst mehrere hundert Exemplare unentgeltlich an die verschiedenen geistlichen und weltlichen Behörden des Reiches vertheilen zu können.“

Der Verfasser erklärt hierauf — und wir sind auf jeden Fall damit einverstanden, — dass nur die „*liturgische Architektur*“ (d. h. die für religiöse Zwecke bestimmte) zu freier künstlerischer Vollendung führen könne, dass sie „*als das Centrum aller Künste betrachtet werden müsse, welche von ihm als Radien ausgehen.*“ Und zwar behandelt der Verfasser die christliche Liturgik im Allgemeinen; er findet nicht, „*dass Katholicismus, Protestantismus und einige innere Einrichtungen, wie das Iconostasion etc. ausgenommen, sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihrem Kirchenbau bedingen. Der allgemeine moralische und physische Zweck ist bei den Kirchen aller christlichen Confessionen gleich, und Eitelkeiten sollten und mussten hier unberücksichtigt bleiben.*“

In jeder Beziehung also nimmt dies Werk unser höchstes Interesse in Anspruch: sowohl weil es den wichtigsten Gegenstand der Kunst überhaupt behandelt, weil es das künstlerische Glaubensbekenntniss eines zu höchster Wirksamkeit berufenen Mannes enthält, als auch weil es für die unmittelbare praktische Anwendung auf das Leben der Gegenwart bestimmt ist. Es ist somit unsere Pflicht, mit grösster Genauigkeit in die Ideen, die Grundsätze und Leistungen des Verfassers, wie er sie in Text und Kupfern dargelegt, einzugehen. Wir folgen ihm hierin Schritt vor Schritt, zunächst durch die einzelnen Capitel seines Textes.

Capitel I. Frühere Religionen und ihre Beziehungen zum Christenthume.

Das Resultat, zu welchem der Verfasser in diesem Kapitel gelangt, besteht darin: „*dass der innere Geist, besonders der griechischen Religion, so viele Beziehungen zum Christenthume hatte, dass . . . beider liturgische Bedürfnisse auf ein und denselben architektonischen Wege befriedigt werden konnten.*“ Wenn diese Möglichkeit vorhanden ist (unter *liturgischen Bedürfnissen* scheint der Verfasser hier die Erhebung des Gemüthes durch eine heilige räumliche Umgebung zu verstehen), so beruht sie gewiss auf andern Gründen. Denn ein jeder gebildete Christ weiss, dass in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christenthums er ausser aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler: ihn als Theologen zu beurtheilen, ist nicht unsre Sache.

Capitel II. Zustand Judäas während der Menschwerdung Christi, und während der Ausbreitung des Christenthums.

Resultat: „*Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christenthums . . . alles Aeusserliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war, . . . so muss in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst* (der Verfasser schliesst die Architektur mit ein), *welche auf Wahrheit und vollkommene Harmonie des Geistigen und Plastischen Anspruch machen wollen, im Allgemeinen Alles, was äussere Form anbetrifft, nach antiker Art gebildet werden.*“ Das heisst, in Bezug auf die historischen Verhältnisse, wie sie wirklich waren und jedem Gebildeten bekannt sind (und abgesehen von der eigentlichen Plastik, die uns hier vor der Hand nichts angeht): Da das Christenthum in die Welt trat, als griechische Bildung dieselbe erfüllte, da es sich in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung

höchst feindlich, sodann indifferent gegen die Werke der Kunst (der Architektur als Kunst mit eingeschlossen) verhielt, und da es später, ehe sich jedoch irgendwie christliche Nationalitäten gebildet hatten, für seine liturgischen Zwecke sich dem zufällig Vorgefundenen nur accomodirte*); so sind auch wir gezwungen, auf antike Weise zu bauen. Doch der Verfasser ist Künstler: es ist hier nicht der Ort, ihn als Logiker zu beurtheilen.

Capitel III. Vom allgemein gültigen Grundsatze der Architektur.

Hier nähern wir uns schon dem eigentlichen Felde des Verfassers; folgen wir ihm in seinen einzelnen Bestimmungen.

„*Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringstem Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt.*“ — Wie aus dieser ganz äusserlichen Erklärung die Besonderheiten der Formen und ihre gegenseitigen Verhältnisse hervorgehen können, ist unbegreiflich. Nehmen wir ein Beispiel. Die Zwischenräume, in welchen die Säulen der griechischen Halle von einander abstehen, müssten, nach der Bestimmung des Verfassers, nothwendig durch die Haltbarkeit des Gebälkes bestimmt werden. Bilden wir Letzteres aus Holz, so haben wir mithin keinen Grund, die engen Säulenstellungen des griechischen Styles beizubehalten. Wie höchst widerwärtig aber eine Abweichung von dieser Regel erscheint, weiss jeder architektonisch Gebildete. Die Formen in ihrer Einzelheit, namentlich Gliederungen und dergleichen, lassen sich durch obige Angabe noch minder begründen. Ferner:

„*Da aber das, was die architektonischen Formen bildet, die Gesetze der Statik und die Baustoffe . . . überall gleich sind; da überall Frost, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die architektonische Form ein Absolutes, Objektives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen.*“ — Da die architektonischen Kunstformen nicht aus diesen Aeusserlichkeiten hervorgehen können, sondern lediglich und einzig nur als ein Produkt der höheren Geistes- und Gefühlsrichtung einer besonderen Zeit zu erklären sind, so kann ihnen keine absolute Gültigkeit einwohnen, sondern ihre Wahrheit, wie die einer jeden menschlichen Produktion, stets nur eine subjektive, in unmittelbarem Bezuge auf Zeit und Nation, sein.

Das Resultat des Verfassers ist: dass in höchstem Grade „*und in jedem Punkte des für unsern Zweck besonders wichtigen Einzelnen der Form, die griechische Architektur, in ihren beiden Hauptentwickelungs-Perioden, vor und nach Erfindung und Anwendung des Gewölbes, mithin im eigentlichen Griechenlande und in der Römischen Weltperiode, jenem ewigen Grundsatze entspricht.*“ — Wer möchte die Herrlichkeit, die Vollendung des griechischen Bausystems, so weit menschliches Vermögen Vollendetes schaffen kann, läugnen? Aber auch hier ist die Vollendung eine subjektive, einseitige, ausschliessende. Der Gewölbebau, mit welchem die Römer dasselbe vermischten, steht gerade im vollkommensten Widerspruch. Er erfordert überall, an Säulen, Pfeilern, Wänden, welche die allmählig emporsteigende Wölbung tragen, eine durchaus eigenthümliche Formirung der Glieder, eine gänzlich verschiedene von jenen Architekturtheilen, welche eine direkt abschliessende horizontale Bedeckung zu unterstützen haben. Wie äusserlich Gewölbe und griechisches Bausystem in der römischen Kunst verbunden waren, braucht keinem Gebildeten wiederholt zu werden.

Doch fügt der Verfasser selbst hinzu: „*Unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen sind so verschieden von denen der Alten, dass leider nur selten das Höchste was die Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammenstellung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen. Obwohl uns aber die leider so sparsam erhaltenen Ueberbleibsel antiker Gebäude, für die Art dieser Zusammenstellung nur wenig oder gar nichts als Vorbild darbieten, so hindert dieses doch keineswegs, dass das, was uns in dieser Beziehung Noth thut, wieder jenem allgemeinen Grundprincipe homogen gebildet werden muss und kann, sobald dieses Princip nur erst rein entwickelt,*

*) Und zwar auf eine solche Weise accomodirte, dass die liturgische Raumeintheilung, z. B. die Anordnung des Chores (wovon San Clemente al monte Celio zu Rom noch ein Beispiel ist) fast ganz willkührlich vorgenommen wurde.

und in seinen Tiefen erkannt ist." — Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend: dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein anderes Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind. Doch wir setzen voraus, dass der Verfasser seine Ueberzeugung mehr durch unmittelbares Künstlergefühl, als durch oberflächliches Raisonnement gewonnen habe, und erwarten die in den Kupfertafeln mitgetheilte Realisirung seiner Ideen.

Capitel IV. Ueberblick der liturgischen Bauwerke, vom Beginne des Christenthums bis auf unsere Zeiten.

Der Verfasser beginnt mit den römischen Basiliken, welche den Christen zuerst zum öffentlichen Gottesdienst eingeräumt wurden und nach denen sie ihre ersten Kirchen bauten. Seine Absicht ist, alle Eigenthümlichkeiten der christlichen Basiliken aus den Antiken herzuleiten. Für die Krypten (der Verf. schreibt Chribden), die bekanntlich jedoch nicht vor dem zehnten Jahrhundert vorkommen, findet er schon ein Vorbild in dem kleinen Gewölbe, welches sich unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji erhalten hat. Seltsam! nachdem man siebenhundert Jahre ohne Krypten gebaut, muss man sich in dem verschütteten Pompeji das Muster dazu holen. Das Querschiff der christlichen Basilika findet der Verf. ebenfalls in der römischen: die Advokaten sollen dort gesessen haben; — wir bitten um Citate aus den Alten! Das eine Beispiel der Basilika des Paulus Aemilius, das der Verfasser, nach Audrer Vorgange, anzuführen scheint (er verschreibt sich wohl nur, wenn er „*San Paolo fuori delle mure*" nennt, eine christliche Basilika der fünften Jahrhunderts!) ist sehr ungenügend. Der capitolinische Plan (Piranesi antichità Romane I, pl. II, 51) zeigt in jener drei Säulenstellungen vor dem Tribunal, die wenig Aehnlichkeit mit dem christlichen Querschiffe haben. Der Verf. stellt diese Meinung auf, um die Absicht jener einfach verständlichen Symbolik, eines vorherrschenden Kreuzes in der Grundanlage des Gebäudes, um die geringste selbständige künstlerische Erfindung von Seiten der früheren Christen wegzuläugnen; nur devoteste Verehrung des Alterthums soll da gelten, wo wir die Motive für unsere Bestrebungen zu entnehmen haben.

Aehnlich verhält es sich mit andern Neuerungen der alten Form. Die Kuppel über der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffes, eine der grandiosesten Einführungen der Byzantiner, ist nach dem Verfasser aus rein constructivem Grunde errichtet, lediglich um Licht für das Sanctuarium zu schaffen. Die ältesten Glockenthürme, sehr einfache vierseitige Gebäude mit schlichten Arkadenöffnungen, die wiederum erst etwa mit dem neunten Jahrhundert aufkommen, müssen den Septizonien und dergl., namentlich den thurmähnlichen Grabmalen, wie solche das weitentlegene Palmyra zeigt, nachgebildet sein.

Hierauf erzählt der Verf. wie dieser byzantinische Kuppelbau, um die Zeit Karls des Grossen, über das Abendland verbreitet sei; doch habe man Unrecht, *„die Kuppeln allein als charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bauart bezeichnen zu wollen, während viele anderweitige Kennzeichen derselben anklehen. Halbzirkelförmige Gewölbe; Anwendung zusammengetragener Ruinentheile antiker Gebäude, schlechte Ausführung und Zusammensetzung, kleine Fenster ohne Maßverein, scheinbar brengter innerer Raum, ein verworrenes, jedoch oft malerisches Aeusseres, flache Pilaster ohne Knauf oben in Verbindung mit Gesimsen tretend welche aus Konsolen und kleinen Bögen gebildet sind, und lange Reihe von Arkaden-Oeffnungen und Fenstern durch Säulen und Säulchen getrennt*" — eine meisterhaft confuse Schilderung einiger confusen lombardischen Gebäude. Die sehr bedeutsamen und geistreichen Gebäude, welche vornehmlich Deutschland in diesem Style besitzt, scheint der Verf. nicht kennen gelernt zu haben. Gleichwohl enthalten diese seine Muster byzantinischen Baustyles *„ein weit gesunderes constructives Princip"* als der Spitzbogenstyl: sie sind *„gewissermaassen zu einer architektonischen Palingenesie geeignet."* Letzteres mag der Fall sein, unter andern schon aus dem Grunde, dass das in ihnen obwaltende System vielleicht nirgend zu einer klaren, harmonischen Durchbildung gelangt ist, und eine solche auszuführen, für einen umsichtigen Architekten gewiss einladend sein dürfte. Der Verf. schliesst seinen Vortrag über byzantinischen Baustyl mit der Vertheidigung dieser seiner gewöhnlichen Benennung, schlägt jedoch, um historische Irrungen zu vermeiden, eine bessere Benennung als *lombardischer* Baustyl vor, was in die beliebte Kategorie der säch-

sischen, normannischen, friesischen, schwäbischen u. s. w. Baustyle des Mittelalters gehört.

Der Verfasser geht nunmehr zum gothischen Baustyl über. Nachdem er das tausendmal Wiederholte auch wiederholt, dass seine Benennung unpassend sei, und nachdem er auch andere Namen abgewiesen hat, so schlägt er zuerst vor, ihn als *„mittelalterlichen Basilika-Styl“* zu bezeichnen, entscheidet sich aber später für die Benennung eines *„christlich Aiorarchischen“* Baustyles. Denn seinen Grund und Wesen findet er in der kirchlichen Hierarchie, deren Blüthe zwar etliche Jahrhunderte früher falle, was aber nichts weiter ausmache, da zu dem Uebergange von einer Kunstart zu einer andern ein gewisser Zeitabschnitt nöthig gewesen sei. Nicht allein jedoch in der Hierarchie an sich, sondern überhaupt in der ganzen guelfischen Seite der grossen Kämpfe des Mittelalters zwischen Guelfen und Ghibellinen (der Verf. schreibt: *Giebellinen*). Hier könnte man billig fragen, in welcher Weise sich denn die Seite der Ghibellinen manifestirt habe? wir finden auch auf dieser nur Gothisches. Uns scheint es vielmehr, als ob die gesammte gothische Baukunst, gleich so vielen anderen grossen Erscheinungen des Mittelalters, namentlich der bedeutsamen Bildung der Städte, und in nächster Beziehung mit letzterer, — als ein Produkt, hervorgegangen aus jenen Kämpfen, zu betrachten ist. Dies weiter auszuführen ist hier nicht der Ort. Ebenso übergehe wir die Spitzfindigkeiten, mit welchen der Verf. seine Meinung zu bestärken oder Schwierigkeiten zu umgehen sucht.

Wichtiger jedoch, als diese geschichtliche Ansicht des Verfassers, ist seine gänzliche Verwerfung des gothischen Baustyles. Zwar giebt er demselben *„Grossartigkeit der Conception,“* *„grossen Sinn für Form und Verhältnisse“* zu, aber er nennt dies einen *„Aufwand an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen“* eine, *„künstliche, nicht kunstgerechte Construction,“* u. s. w. Die Profilirungen und Vertiefungen (will sagen: die Gliederungen) der Säulen (will sagen: Pfeiler) seien angewandt, um ihrer Schwere den Schein von Leichtigkeit zu geben; eben so bei den Gewölben jene künstliche, phantastisch geformte Verrippung (die bekanntlich jedoch erst bei einer gewissen Ausartung des Styles eintritt). An die Strebepfeiler und Strebebögen sei wiederum eine unendliche Arbeit verschwendet worden, um ihren wahren Zweck *zu bemänteln* u. s. w. — Ist es glaublich, dass einem architectonisch gebildeten Manne jener klare Organismus hat entgehen können, welcher, versteht sich, bei den der Blüthezeit dieses Styles angehörigen Gebäuden so augenscheinlich heraustritt? Der Raum dieses Blattes und der eigentliche Zweck, den der Verfasser im Auge hat, erlauben uns auch hier nicht, im Detail zu antworten; wir verweisen statt dessen auf die jüngst erschienenen „Niederländischen Briefe von Karl Schnaase,“ worin dieser Gegenstand bereits aufs Gründlichste und Geistreichste abgehandelt ist. Genug, wir theilen die Meinung der Edelsten unserer Zeit: dass der gothische Baustyl in sich, in seiner eigenthümlichen Ausbildung des Kreuzgewölbes, eben so vollendet und abgeschlossen, von gleicher subjektiver Wahrheit und Gültigkeit ist, wie der griechische. Die Angaben des Verfassers, wie klimatisch unzweckmässig, wie schwierig überhaupt die Structur dieses Baustyles gewesen sei, dürfen wir ebenfalls unberührt lassen, da man es einmal möglich gemacht hat, solche Gebäude zu errichten und da nach unserer bereits ausgesprochenen Ansicht, es bei der Architectur, als Kunst im höheren Sinne, nur auf die Form an sich ankömmt, dem Architekten, als Werkmeister, aber die besten Mittel zu deren möglicher Realisirung überlassen bleiben. Aesthetische und technische Mängel verbieten nicht die Wiedereinführung dieses Styles, wenn demselben nicht vielleicht der tiefere Grund einer veränderten Geistesrichtung unserer Zeit im Wege steht. Schliesslich erkennt der Verf. jedoch bei den gothischen Kirchen das *„schöne Princip eines freien durchsichtigen innern Raumes“* an, so wie namentlich die *bessere Art, wie die Thürme mit dem ganzen Gebäude vereinigt sind, so dass wir hieraus mehreres für die klassische Architektur lernen und uns aneignen können.“* Wir werden sehen, wieviel der Verf. gelernt hat.

Den Uebergang zu der sogenannten Wiedergeburt der Künste findet der Verf. vornehmlich durch gewisse italienische Gebäude eines *„schon mehr gereinigten Baustyles“* vermittelt, namentlich durch Orsanmichele, die Loggia de' Lanzi, S. Maria novella, den Dom und den Glockenthurm von Florenz. Was er an diesen rühmt und zur Nachahmung empfiehlt: *„das Streben zur Reinheit und plastischen Consequenz der Antike“* (soll vermuthlich heissen: zur vorherrschenden Horizontallinie), das müssen wir jedoch bei den meisten als eine Abirrung und ein Missverständniss

des in den germanischen Ländern zu eigenthümlicher Consequenz durchgebildeten gothischen Styles bezeichnen.

Kurze Empfehlung der Bestrebungen des Alberti und Brunelleschi, die wir bereitwilligst anerkennen, entschiedene Verwerfung der spätern italienischen Richtung, die besonders durch den Bau der Peterskirche in Rom begründet wurde (Michelangelo's ursprünglichen Plan wagen wir doch ein wenig in Schutz zu nehmen) beschliessen das reiche Capitel. Können wir den Verfasser somit weder als Historiker noch als Aesthetiker anerkennen, so dürfen wir gleichwohl auch auf diese Punkte kein weiteres Gewicht legen. Der Verf. ist Künstler; und um das zu sein, bedarf es weder der Historie noch der Aesthetik.

Capitel V. Erfordernisse des christlich-liturgischen Raues.

Der Verf. unterscheidet die eigentlichen Kirchen von den kleineren religiösen Monumenten. Für erstere stellt er gewisse äussere Erfordernisse auf, die im Einzelnen ganz Zweckmässiges enthalten. Sie bestehen kürzlich in Folgendem:

1) Ein einfacher Grundplan, möglichst frei im Innern, akustisch und so angeordnet, dass man von allen Plätzen des innern Raumes auf das Presbyterium oder den Hauptaltar hinsehen kann. Diesem scheine der Plan der Basiliken am Besten zu entsprechen. (Warum andre Pläne, wie die des Kreuzes, des Vielecks, des Kreises, ausgeschlossen seien, wird nicht gesagt). Sodann verlangt der Verf. vor dem Eingange ein Vestibulum oder Vorplatz, sowie die Sakristeien und andern nöthigen Räumen mit einbegriffen in dem Plane des Ganzen.

Für die Kanzel schlägt der Verfasser, an einer andern Stelle, vor, deren zur Seite des Hochaltars, innerhalb (?) oder neben der grossen Nische anzubringen oder zu beweglichen Redebühnen seine Zuflucht zu nehmen, die man an beliebiger Stelle aufschlagen könne; letzteres scheint uns wirklich nur eine „Zuflucht" zu sein, da bekanntlich eine Kanzel nie in der Basilika eine passende Stelle findet, und wiederum bestätigt, wie man sich mit dem christlichen Ritus der Basilika nur accomodirt hat. Wenn der Verf. aber für protestantische Kirchen die Anordnung der Kanzel über dem Altartische für die beste erklärt, so bedünkt uns das hier nicht minder unwürdig, als es für katholische Kirchen der Fall ist.

2) Thürme zur Aufstellung der Glocken, in organischer Verbindung mit der Vorderseite des Baues. Das Gesetz, wonach solche Thürme angelegt werden müssen, ist grosse Festigkeit der untern Theile, welche sich je weiter nach oben, in leichtere Formen auflöst.

3) Koppeln, über dem Hochaltar, sind zulässig.

4) Als Hauptform des Aeussern wird, für Kirchen von normaler Grösse, die einfache Masse eines Oblongums mit Giebeldache und an der Vorderseite gehörig bezeichnetem Eingange bestimmt. Für die Fenster wird ein Hauptstockwerk im Aeussern gewünscht.

5) Die Fenster sind in gewisser Höhe anzubringen. Die Masse des einfallenden Lichtes soll mässig und nicht übertrieben sein. Glasmalerei, doch nur als Ornament, ist erlaubt.

6) Die Kirchendecke ist nach gerader Linie zu bilden, sobald Holz: nach einem Halbkreise, wenn Stein zu ihrer Konstruction verwendet wird. Säulen werden unbedingt als innere Stützen der Kirchen angesehen: Grosse Gewölbe auf Säulen ruhend, gelten dem Verf. als der höchste Grad von Vollkommenheit. Zur würdigen Auszierung der Kirchen muss jede Pracht, jedes Motiv mitwirken, welches uns das ganze Gebiet der Künste darbietet.

Der moralische Zweck kirchlicher Gebäude endlich, in Bezug auf die Erweckung der Andacht, ist nach dem Verf. nur auf dem Wege der *„gleichsam physischen Zweckmässigkeit"* zu suchen, und er findet denselben vor Allem rein erfüllt in den römischen Basiliken. Besüchtige man seine Ueberzeugung und sein Gefühl hierin der Einseitigkeit, so spreche die Geschichte für ihn: das Innere der Basiliken habe ja die begeisterte Hingebung der Helden des Christenthums gesehen und die Begeisterung der Kirchenväter erweckt. Alle Achtung vor dem künstlerischen Gefühle des Verfassers; aber was letzteren Grund anbetrifft, so könnten wir Berliner mit gleichem Rechte etwa so argumentiren: Weil Schleiermacher, dieser grosse Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für evangelische Christen anzusehen. Wer den widerwärtigen Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen.

Einige allgemeine constructive Bemerkungen.

über die Zweckmässigkeit antiker Architektur auch im Norden, beschliessen das Kapitel.

Gehen wir nunmehr zu dem wichtigsten Theile dieser Kritik über, nemlich zu der Weise, wie der Verfasser diese Erforderuisse in den Entwürfen seiner Kirchen (es sind deren achtzehn) künstlerisch realisirt hat.

Wir sprechen zunächst von seinem Verhältniss zu den Vorbildern, die er in der Basilika und in dem antiken System überhaupt gefunden.

Die altchristliche Basilika hat in ihrer Gesammt-Composition, wie mangelhaft auch das Einzelne erscheinen mag, allerdings etwas Hochpoetisches und Feierliches. Das Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der von Säulen gebildeten Arkaden erheben sich die Seitenmauern desselben und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger, sie erscheinen als beigeordnet und dienen, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesammtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise: der Triumphbogen genannt) vermittelt ist. — Nur die Form jener Altarnische hat der Verfasser, in den meisten Fällen, beibehalten; ein Querschiff der angegebenen Art hat er nirgend, und ebensowenig das eigenthümliche Verhältniss des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen angewandt. Statt der letzteren hat er zuweilen Gallerieen, die auf Säulen ruhen, zuweilen eine zweite Säulenstellung darüber bis an die Decke: statt eines Hauptraumes also, dessen Wirkung durch niedrigere Nebenräume gehoben wird, kleinere Vorbauten, welche die grossartige Erhebung des Hauptraumes verdecken oder aufheben. Bei kleineren Kirchen fallen diese Gallerien häufig ganz fort, bei einigen grösseren kommen andere Einrichtungen vor, die wir hernach besprechen wollen.

Wie der Verfasser sodann das antike Bausystem überhaupt aufgefasst, wird sich zunächst aus denjenigen Theilen ergeben, wo er dasselbe in unmittelbarer Nachahmung anwenden konnte, an den Prostylen vor den Eingängen der Kirchen. Es wird heutiges Tages, seit wir die Bauwerke der periklei-schen Zeit in ihrer Reinheit kennen gelernt haben, wohl niemand mehr in Abrede stellen, wie hoch dieselben über allen späteren, namentlich denen der Römer stehen, wie rein, verhältnissmässig, organisch sie durch und durch gebildet sind. Auch beim Verfasser (der bekanntlich auch mit architektur-historischen Arbeiten aufgetreten ist) zeigt sich allerdings das Studium dieser Bauwerke. Ob aber Säulen (dorische und korinthische) kanellirt oder unkanellirt sind, darauf kömmt es ihm wenig an; und doch ist eine unkanellirte griechische Säule — wir appelliren an das Gefühl eines jeden Gebildeten — ein kraftloses Unding: die Kanellirung ist der Ausdruck der inneren lebendigen Thätigkeit, die in der Säule wirksam ist, jenes herbe Zusammenziehen der Kraft, um dieselbe ganz und entschieden dem Drucke des Gebälks entgegen wenden zu können. Dann finden wir dorische Säulen, auf gut römisch, von acht Durchmessern Höhe, mit toskanischer Base u. s. w. angewandt. Auch fehlt nicht die Lieblingseinrichtung des Verfassers, zwischen die grossen Stufen, darauf der Prostyl sich erhebt, ein kleines, zur Eingangsthür führendes Treppchen anzulegen, wie ein solches bei der Glyptothek zu München nicht ohne Lebensgefahr zu passiren ist.

Andere, der verdorbensten Römerzeit nachgebildete, Unformen sind, ausser der gesammten Pilaster-Architektur, namentlich ionische Pilaster mit den Schneckenkapitälen der Säulen; zusammengeschrumpfte Architrave, welche nur die Hälfte des Frieses einnehmen, Verkröpfungen aller Art; Karyatiden, die unmittelbar und ohne Kapitäl (so schön beim Erechtheum) ein schweres horizontales Gebälk tragen, u. s. w.

Was die Formirung der architektonischen Glieder im Detail anbetrifft, so zeigen sich zwar auch hier einzelne griechische Studien, doch bleibt der Verfasser stets in einem unerfreulichen Schwanken zwischen griechischer und römischer Weise. Nur die Gestalt des Echinus erinnert an griechische Motive, doch auch der späteren Zeit; der Rundstab ist stets in der unelastisch römischen Weise, die ihn in einem vollkommenen Halbkreise bildete; der Rinnleisten hat ebenfalls ganz die schwerfällige Form der Römer und trägt überdiess insgemein, nach moderner

Manier, die schwere Linie des Daches, statt leicht über derselben vorzuspringen. Ueberhaupt hat die Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges; und wo der Verf. solche ohne antike Vorbilder versucht hat, ist sie nicht selten unorganisch, ohne Berücksichtigung der Gesetze des Druckes und Gegendruckes, ausgefallen. Man sehe das Fussgesims auf T. VI, Fig. 6, das Kranzgesims auf T. XXVIII, Fig. 3, u. a. m.

Ist der Verfasser demzufolge weder der grossartigen Einfalt der altchristlichen Basilika, noch der Reinheit und Consequenz griechischer Formenbildung treu geblieben, so findet sich immer noch Raum genug, um eigenthümlich und allgemeinhin Tüchtiges und Würdiges zu leisten. Sehen wir weiter.

Was die innere Anordnung, das wichtigste Moment bei einer christlichen Kirche, anbetrifft, so haben wir gesehen, dass der Verfasser aus den alten Basiliken die grossartige Alternirende beibehalten hat. Dies sichert ihm für den bedeutendsten Theil der Kirche, auch wenn sie sonst nur ein einfaches Langhaus bildet, eine würdige Gestaltung. Ueber das profane Gallerieswesen verschiedener Entwürfe haben wir uns ebenfalls schon ausgesprochen. Doch müssen wir noch hinzufügen, dass der Verf. in einem Entwurfe (T. XIII) die dorischen Säulen unter dem horizontalen Gebälke der Gallerie ohne allen Grund so angeordnet hat, dass die Zwischenräume abwechselnd grösser und kleiner ausfallen, — noch ein Beispiel von dem eigenthümlichen Missverständniss der Antike! Die würdigste Anordnung der Gallerieen zeigt der Entwurf auf T. XXI. Hier sind die Säulenstellungen, nach dem Vorgange mehrerer Italiener, durch kräftige Bögen verbunden, während die Decoration der oberen Gallerie eine Nachbildung der eigenthümlichen Composition zeigt, welche Palladio für das Aeussere der Basilika von Vicenza erfanden hat, jedoch vernüchtert und zerbrochen, indem hier die neben dem Mittelpfeiler nöthigen Seitenpilaster weggelassen sind.

Dies Gallerieswesen fällt jedoch ganz fort, oder wird (in einem Beispiel, T. XXIII) den Hauptformen der Pfeiler glücklich untergeordnet, wo der Verfasser gewölbte Decken angewandt hat. Für diese ist stets die Form des Tonnengewölbes gewählt, eine Form die an sich gewiss bedeutend und gross wirkt; aber dasselbe verlangt nothwendig eine feste, horizontale Unterlage; der Verfasser lässt es dagegen überall (mit Ausnahme eines Beispieles) unmittelbar von den Kapitälen der Pfeiler oder Säulen ausgehen, wodurch er an der widerwärtigen Form der Lünetten (Stichkappen) verleitet wird und überhaupt jener höchst gewaltigen Gewölbmasse für das Gefühl des Beschauers allen nothwendigen Halt raubt. Gewölbe, die unmittelbar von Pfeilern ausgehen sollen, müssen nothwendig die Form der Kreuzgewölbe annehmen; der Verfasser hätte das aus der barbarisch gescholtenen gothischen Baukunst lernen können, statt ganz schwankende und aesthetisch unbegründete Formen zu copiren. Auch sagt er selbst früher (S. 25), ganz im Widerspruch mit dieser Anordnung: *„Gedrückte, elyptische* (ellipt'sche), *überhöhte und zusammengesetzte Gewölblinien würden wir nie dulden, und uns zu diesem Ausspruche ... durch das Beispiel der Alten berechtigt glauben, welche dergleichen Gewölblinien ... nie da anwendeten, wo Harmonie und Einfachheit der Linien erfordert ward."*

Die Ausnahme von diesen Anordnungen zeigt der letzte, bedeutendste Kirchenentwurf des Verfassers (T. XXV). Hier sind die Säulen, welche das grosse Gewölbe zu tragen haben, gekuppelt, oder vielmehr vier im Quadrat zusammengestellt (um den nöthigen Widerstand gegen den Druck des Gewölbes leisten zu können), und unter sich durch Gebälke, mit dem nächsten Carré durch Bögen verbunden; über diesen Bögen läuft dann ein gerades Gesims hin, auf welchem erst das Tonnengewölbe aufsetzt. Allerdings eine mehr harmonische, gesetzmässige Anordnung; aber die schlanken griechischen Säulen und ihre Gebälke, erscheinen für das Gefühl jedenfalls ausser allem Verhältniss zu der ungeheuren Last, die auf ihnen ruht, und geben dem Verfasser den Vorwurf zurück, den er den grossen gothischen Baumeistern gemacht hat: eines *„Aufwandes an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen."* Solide Pfeilermassen, wie sie die vom Verfasser so verächtlich zurückgewiesenen späteren Italiener in gleichem Falle anwandten, wären hier die einzige Auskunft gewesen. Der in Rede stehende Kirchenplan ist übrigens der einzige, bei welchem der Verfasser ein bedeutendes Querschiff und über dessen Durchschneidung eine Kuppel angewandt hat; von dem kolossalen Thurme, der über dieser Kupel errichtet ist, sprechen wir später.

Wenden wir uns nunmehr zum Aeusseren der Gebäude. Wir können dasselbe ziemlich ohne Rücksicht

auf das Innere betrachten, da der Verfasser auch auf organischen Zusammenhang zwischen beidem, der z. B. in der gothischen Architektur so bedeutsam hervortritt, wenig Rücksicht genommen hat. Namentlich finden wir öfters, dass ein Drittheil des inneren Raumes zur einfachsten Dachconstruction verwandt ist, um somit passende Verhältnisse zu erhalten.

Der Verf. giebt in seinen Blättern wesentlich die Frontseiten der Kirchen; über die künstlerische Gestaltung der Langseiten erfahren wir nicht viel. Einige Entwürfe zeigen Fenster von der Form eines halben Kreises; andere haben zwei Reihen Fenster übereinander: *„Man kann sich da oft nicht enthalten, zu fragen, in welcher Etage der Gottheit Wohnung sei."* (Eigene Worte des Verf. S. 24.) — Wo die Frontseiten durch einen griechischen Prostyl von grösserer oder geringerer Säulenzahl gebildet werden, ist somit eine bekannte, an sich schöne Anordnung wiederholt. Bei verschiedenen kleineren Kirchen bildet dagegen die eigentliche Mauer des Gebäudes die Fronte und hat dann nach oben zu entweder einen Giebel nach griechischer Weise oder einen horizontalen Abschluss. Zuweilen kommen Pilaster auf den Ecken der Fronten vor; wo diese jedoch ein vollständiges griechisches Gebälk tragen, dünkt uns ein neuer Fehlgriff vorhanden: Pilaster, im Charakter einer griechischen Säulenordnung gehalten, müssen nothwendig deren Gesetze, also auch das der engeren Zwischenweiten, befolgen, wenn das Gefühl des Beschauers nicht verletzt werden soll; sie fingiren wenigstens das System des Säulenbaues. Zuweilen hat der Verf. vor das Portal einen kleinen zweisäuligen Portikus mit griechischem Gebälk oder mit einem Bogen, letzteren jedoch ohne Widerlagen*), gesetzt; zuweilen eine offene Vorhalle im Gebäude selbst gebildet, die durch einen grossen Rundbogen überwölbt ist. Letztere Einrichtung gewährt häufig etwas Grandioses, erinnert im Einzelnen (z. B. T. II) jedoch wiederum zu sehr an römische Stadtthore, die eben nichts Kirchliches haben. In einem Beispiel (T. XIV) ist diese Vorhalle als eine grosse Nische (mit halbkreisrundem Grundrisse) gebildet, was uns für einen Eingang von aussen ganz unpassend dünkt, wie trefflich diese Form auch für den Abschluss des Inneren passt; überdies kann auch die Thüre, die aus dieser Nische in die Kirche führt, nicht dazu stimmen. In einem anderen Beispiel (T. III) nimmt die Vorhalle die ganze Breite des Gebäudes ein und öffnet sich nach aussen durch Säulenarkaden, — ein treffliches Motiv italienischer, besonders mittelalterlicher Kunst, das aber hier wiederum gar nicht mit der schwerfälligen Masse der Fronte in Harmonie gesetzt ist.

Ueber die Mitte der so gestalteten Fronten erhebt sich der Thurm, gemeinhin ohne alle Verbindung mit dem unteren Bau, ein sogenannter Dachreiter. Es ist bei den einfacheren Plänen eine hohe, lange, viereckige Masse, schwer, unverjüngt und ohne den Charakter des Emporstrebens, den die gothischen Baumeister so trefflich zu erreichen wussten. Den Haupttheil dieses Thurmes bildet gewöhnlich eine grosse überwölbte Oeffnung, darin die Glocken hängen. Gesimse theilen zumeist den Thurm in mehrere Geschosse; auch finden sich Pilaster auf den Ecken in antiker Weise angewandt, jedoch in der Regel, was Breite, Höhe, Entfernung anbetrifft, ganz ohne alles Verhältniss der Säulenordnungen, schwer und ungeschickt. Griechische Giebel bilden auch hier gewöhnlich den Abschluss. In der Mitte des Giebeldaches findet man einige Mal eine Statue errichtet, die aber, da sie von keiner leichten Spitze in die Höhe getragen wird, stets nur aus der Entfernung von einigen hundert Schritten ganz gesehen werden kann. Auch kömmt statt deren einmal ein Engel vor, der an einem Kreuze flattert, vermuthlich eine künstlerisch ausgebildete Windfahne. Ein Beispiel dieser einfachen Gebäude (T. XIII) zeigt zwei Thürme auf den beiden Seiten, die besser zum Ganzen stimmen und auch in sich ein gutes Verhältniss haben. Eine grosse Uhr (zwei an dem eben genannten Beispiele) nimmt ebenfalls überall eine bedeutsame Stelle ein. Ja, auf einem Entwurfe ist dieser unkünstlerische Gegenstand mitten in das Giebelfeld des

*) Einer solchen widersinnigen Struktur ist der Vorwurf ebenfalls zurückzugeben, den der Verf. der Technik der gothischen Baumeister macht: *„Wenn man die eisernen Anker, Schlüssel, Schleudern und Bänder sieht, wodurch das Alles mühsam zusammen und aufrecht gehalten wird, so kann man sich kaum enthalten, die blinden Bewunderer solcher Künsteleien zu fragen, ob ihnen auch ein Grotesktänzer, welcher sich und die Glieder seines Körpers durch Drähte und Stricke in den wunderbarsten, kühnsten Stellungen und Verdrehungen erhalten lässt, besser als ein griechischer Mime gefallen würde."*

Unterbaues versetzt und kolossale Ranken-Ornamente an seinen Seiten angeordnet: die Griechen, die hohen Meister des Verfassers, stellten in die Giebelfelder ihrer Tempel die Bilder der olympischen Götter. Man könnte an diesen Wechsel allgemeine Betrachtungen anknüpfen. In den Niederlanden dient der Thurm des Stadthauses, der kühne Belfried, zum Tragen der Uhr.

Einige Entwürfe (T. IV und V), die wir zu den besten des ganzen Werkes zählen, sind der Anordnung italienischer Dorfkirchen nachgebildet. Die Mauer des Unterbaues ganz einfach, nur mit ausgezeichnetem Portale, die Schräge des Daches als genügende Begränzung nach oben (ohne horizontales Gesims), und aus dem Unterbau der Thurm unmittelbar emporsteigend und ebenso einfach gehalten.

Eine mehr künstlerische Ausbildung dieses Princips zeigt der Entwurf auf T. X. Hier springt das Portal ein wenig, mit kräftigen Pilastern, vor und trägt einen eigenen Giebel. Leisterer (ebenfalls ohne horizontales Gesims) hat die hübsche Form, die in Italien nicht selten ist, dass nemlich die Dachschräge an den unteren Ecken in die Horizontale übergeht, wodurch eine angenehme Ruhe zuwege gebracht wird. Aber die mit jenem kleineren Giebel parallel laufenden Linien des Hauptdaches befolgen dies Gesetz wiederum nicht. Das Portal hat sonst noch Anziehendes: in der Hauptform bildet es einen kräftigen wohlgegliederten Bogen, der durch die schönen Pilaster und deren Gebälk zweckmässig eingefasst wird; Rosetten schmücken die Ecken zwischen dem Bogen und der Einfassung. Diese Anordnung ist neuerdings mannigfach glücklich angewandt worden; doch stehen hier die übrigen Theile des Baues mit derselben nicht in sonderlichem Verhältniss: die Giebelgesimse namentlich werden durch ein schweres, barbarisches Ranken-Ornament, welches sich auf sie hinlagert, schier erdrückt.

Ein andrer Entwurf (T. XIX u. XX) hat wiederum eigenthümliche Anordnung. *„Er zeigt am Aeussern Strebepfeiler, welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen der klassischen Architektur anzugehören sich eignen."* Diese Strebepfeiler springen hier in kurzen Zwischenräumen rings aus der Mauer hervor; aber sie haben nicht, wie die gothischen, eine selbständige Entwickelung; sondern das weitausladende Hauptgesims verkröpft sich um sie herum und heisst sie geduldig der alten Schulordnung folgen. Doch abgesehen davon: Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgend einen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muss solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsre ästhetischen Schlussfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirche innen flach mit Brettern gedeckt. Zwischen den Streben laufen, im oberen Theil des Gebäudes und unter dem Gebälk, kleine Pfeilerstellungen hin, zwischen denen die Fenster befindlich sind; eine tüchtige Anordnung, nur nicht kirchlich. An den Ecken des Thurms steigen die Streben ebenfalls stolz in die Höhe und dienen eben kleinen Figürchen zum Postament. Dann folgt ein kurzes Obergeschoss, das für ein Schlossportal ganz zweckmässig wäre.

Zierlichere Thürme gestaltet der Verfasser auf die Weise, dass er ein griechisches Tempelchen über das andere setzt, jedes obere von geringerer Grundfläche als das untere. Doch scheint uns, als ob eine solche Composition eben nichts enthalte, als einen Tempel über dem andern: ein Thurm aber soll füglich ein Ganzes sein, und ein Theil mit Nothwendigkeit aus dem andern hervorgehen. Das Hauptbeispiel dieses „Septizonien"-Thurmbaues enthält T. XXII; es macht sich folgender Gestalt. Zu unterst ein grosser seebauähnlicher Portikus; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine quadrate Masse mit zwei Pilastern auf den Ecken und reichem Gebälk; darüber wieder eine Säulenhalle mit je sechs Säulen, über dem Gebälk eine hohe Attika; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine kleinere Wiederholung jener quadraten Masse; darüber um drei Stufen zurücktretend, eine Halle von je vier Säulen mit Giebel und hohem Kreuz — o Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! o Iktinus und Callicrates! o all ihr guten Geister einer *vernünftigen* Baukunst!

Aehnlich ist eine andere grosse Thurmanlage (T. XXIV), wo der Verfasser zwei Thürme auf den beiden Seiten der Fronte angenommen hat. Da sie beide beträchtlich schlank in die Höhe gehen, so ist zur Vermittelung zwischen ihnen, über dem Portikus des Einganges, noch eine grosse Säulenhalle angelegt worden. Es kömmt also ein ähnliches System zu Stande, wie es Servandoni an dem Portal von St. Sulpice zu Paris bereits vorerfunden hat. Aber wie weit ist der Verfasser in seiner flachen Haltlosigkeit

von der derben Kraft und dem ruhigen Ernste des französischen Architekten entfernt!

Noch ist eine grosse Thurmanlage (T. XXVII) zu erwähnen, diejenige, die sich über der oben bereits erwähnten Kuppel erhebt. Der Verfasser hat, bei der Anwendung von Kuppeln, eine schöne Form des Aeusseren und Vermeidung eines schweren, eiförmigen Daches geboten. Er realisirt sein Gebot so, dass er die Kuppel, die er ohne weitere Vermittelung aus dem Dache hervorwachsen lässt, zuerst von einem weiten Säulenkreise umgiebt; diese Säulen treten mit verkröpftem Gebälk aus der Masse vor und tragen Statuen auf ihrem Gebälkkropfe. Darüber, etwas eingerückt, ein zweiter Säulenkreis mit wirklichem Gebälk und einem flachen Kuppeldache à la Pantheon, welches mit einem kleinen Monopteros als Laterne schliesst. Da die Laterne aber in beträchtliche Höhe über der eigentlichen Kuppel der Kirche gekommen ist, und letztere gleichwohl von da erleuchtet werden soll, so zieht sich, ähnlich wie in St. Paul zu London, aber sonst ohne allen constructiven Grund, zwischen der oberen Kuppel und innerhalb jener Säulenkreise ein langer Trichter von oben bis zu den Seiten der unteren Kuppel hernieder.

Ausser diesen eigentlichen Kirchenplänen ist noch eine Reihe von Entwürfen zu kleineren Kapellen, Tabernakeln, Monumenten und dergleichen vorhanden. Auch über diese wäre noch Manches zu sagen, aber Referent will die Geduld des Lesers nicht noch weiter erschöpfen. Im Allgemeinen jedoch gilt auch von diesen Entwürfen dasselbe Urtheil, — welches aus dem bisher Gesagten zusammen zu addiren, dem geneigten Leser überlassen bleibt. F. Kugler.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Um den Anfang — sagte der Cicerone — kann ich am wenigsten verlegen sein. Es gibt zwei Arten anzufangen: mit dem Nächsten oder mit dem Fernsten. Bin ich nicht glücklich, dass mir beide in einem Punkte zusammenfliessen? Die Pfaueninsel liegt uns nahe genug, die tropische Welt ist das fernste Landschaftliche, das diese Ausstellung wiedergiebt; hier haben sie eine doppelte Ansicht, die, innerhalb der Pfaueninsel genommen, einen Blick in die tropische Pflanzenwelt öffnet!

Zwei innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam von Professor Blechen (No. 70. 71). „Wahrhaftig sagte der Kenner, Sie hätten auch sagen können, Sie wollen mit dem Vortrefflichsten beginnen, und dieser Anfang würde nicht minder gerechtfertigt sein. Es gehört Blechen's Virtuosität dazu, sein Blick für die feinsten Unterschiede des Tons auch da, wo ein ungeübteres Auge gleichartige oder unbestimmte Massen sieht, seine Sicherheit im Gebrauch der Mittel, die einen wahren Effekt in allen Nüancen durchsetzen, um sich an eine solche Aufgabe zu wagen, wo fast nur dichtes Grün auf weissem Grunde zu malen war, und um sie so präcis und ansprechend zu lösen.“ Gewiss — fuhr der Sprecher fort — ist die Schwierigkeit hier ganz verborgen durch die Delikatesse und Wahrheit der Ausführung. „Mit welchem Geschmack — rief jener — ist Alles zur vortheilhaftesten Wirkung vereinigt, mit welcher Feinheit ist selbst das Beiwerk, die Bodenplatten, die Säulen, das dünne Zierwerk der Gallerie in seiner ganzen Eleganz vorgetragen! Und wie bestimmt unterscheidet man an diesen hohen Pflanzenbüschen die Linien und Töne der einzelnen Gewächse und Blumen, jede Neigung und Verflechtung dieser zarten Glieder des reichen und vollen Strauses!“ Was auf mich — sagte der Sprecher — besonders wirkt, ist die harmonische warme Feuchtigkeit des Ganzen. Ich glaube den leisen, würzigen Dunst, den lauen Duft des Gewächshauses zu fühlen. Fass' ich dabei hier die üppige Verschlingung der Pflanzen, wie einer innigverbundenen Familie, hier die graziöse Befächerung und Ueberbeugung der schlanken Palmen in's Auge, so wähn' ich mich wieder nicht in einem blossen Treibhause, sondern in einer indischen Natur selbst zu finden. Die unschuldige Fülle und Zärtlichkeit und der traumartige Reiz orientalischer Vegetation kommt über mich. Diese Wirkung hat der Künstler vollendet durch die leise, poetische Staffage. Die indischen Frauen- oder Mädchenbilder, die zwischen dem warmen Lichtschimmer und der grünen Beschattung anmuthig auf dem Boden gruppirt sind, selbst wie zarte Blumenleiber und leicht verschlungen, wie ein Kranz, in ihren Gewanden blüthenfarb, mit kleinem Schmuck angethan und behangen wie mit Blüthen-Dolden und Kelchen, — athmen sie nicht dieselbe vegetabilische Seeligkeit, wie ihr Aufenthalt, schwanken, vom Papagei auf dem gebogenen Arm gleichsam überrankt, in derselben Grazie, wie die schöngegliederten Bäume über ihnen, in demselben kindlichen und spielenden Halbschlummer? — Ich habe das Palmenhaus mehrmals gesehen; ich seh' es hier genau wieder; aber gleichsam aus der Rede in Musik übersetzt. „In ein köstliches Duett — sagte der Kenner — das diese beiden Ansichten ausführen; und ich bin höchst begierig auf diese grössere Darstellung desselben Gegenstandes, die uns der Katalog von demselben Meister verspricht.“

Die Reize des Südens — sprach der Andere weiter — für die uns diese Vorstellung wohl einnehmen muss, entfaltet in dieser Art kein anderes Bild der Ausstellung. Wir müssen ohne weiteres den grossen Schritt von Indien bis Italien machen. Auch hiervon ist noch nicht Alles, was angekündigt ist, wirklich sichtbar; dennoch fehlt es nicht an landschaftlichen Erinnerungen und Genüssen für die Freunde dieser Natur. Der Meerbusen von Baja, mit den Inseln Procida und Ischia im Hintergrunde von Ed. von Pourtales (595), wiederholt uns Anschauungen, mit welchen wir freilich schon ziemlich vertraut sind. Ein anderes, auch umfassendes Bild von derselben geschickten Hand (594) zeigt die Ebene von Civita Castellana bei Sonnenuntergang. Unter einer Reihe von Landschaften des hiesigen Künstlers Ahlborn malt der grössere Theil italienische Gegenden; und es wird darunter (15) der Brunnen vor Grotta ferrata im Albanergebirge einen idyllisch-angenehmen, die zauberische Gegend von Amalfi in der Provinz Salerno (12), die in den kühnabgesenkten Terrassen und reizend übereinander steigenden Höhen der Küste prägnant aufgefasst ist, einen romantischen Eindruck machen. Ausserdem gibt uns Ahlborn auch einige grössere und kleinere Salzburger Partieen in gefälligem Vortrag und die Ansicht eines Klosters aus der Uckermark.

Der Monte Soratte (662) von unserem Wilhelm Schirmer (in Berlin) hat schon früher vielen Beifall gefunden. Eine andere grosse italienische Landschaft, womit er diese Ausstellung schmückt, ist die herrliche Aussicht der Villa d'Este (663). Wir finden uns im Paradies des Parks; eine Terrasse desselben, über welche aus der Tiefe des Gartens Pinien emporragen, bildet den Vorgrund, von Weinlaub umschlungen, beträuft von einer Fontaine, Zitronenbäumchen umher; am Geländer ein paar Mädchen und ein junger Mann mit der Mandoline. Von der Höhe links giesst sich die Kaskade herab auf das Wipfelmeer unter ihr; weiter oben Zinnen und Thürme der Stadt; dahinter ein malerisch besonnter Bergrücken. Rechts öffnet sich hinter den Gründen des Gartens, aus welchen Cypressen sich über wallende Lauben erheben, die weite Aussicht in die reichbelebte Ferne. — Noch hat Schirmer ein kleines Bildchen geliefert (664) der Palazzo Veneziano in Rom bei Mond- und Fackelbeleuchtung (664), dessen Effekt anspricht.

Besonders aufmerksam machen muss ich unter den italienischen Landschaften auf No. 61 Aussicht auf Florenz von Eduard Biermann. „Ganz recht — fiel der Kenner ein — hier das grosse Bild, welches uns von hohem Standpunkte herab das Thal der prächtigen Stadt und an ihrer Seite die mit Gebäuden und Gärten geschmückte Hügelkette entlang schauen lässt bis in die lichte Ferne! Ein solides, tüchtiges Gemälde. Mich freut, dass es jetzt einen günstigeren Platz gefunden hat; auf dem ersten gingen ein Theil des Vordergrundes und die Vorzüge des Mittelgrundes verloren.“ Es ist wohl — bemerkte jener — sehr schwer, hierin auf Ausstellungen allen billigen Wünschen zu genügen; um so erfreulicher ist die Lokalerweiterung unserer Akademie, die für die künftigen Ausstellungen in dieser Hinsicht sehr vortheilhaft sein wird. — Wir dürfen uns indessen den Verstand und die Kraft nicht entgehen lassen, womit der wohlgeübte Künstler das Ganze gefasst und angelegt und in allen Theilen durchgebildet hat. Der Boden des Vorgrundes und die Baumpartie um das Gebäude hier vorn sind mit grosser Wahrheit und gediegen ausgeführt, die Massen des Mittelgrundes in Luft und Laub warm und fein betont, und das inhaltsreiche Bild ladet sich mit ungezwungener Leichtigkeit aus. „Es zeigt sich darin — sagte der Kenner — sehr viel Kenntniss; die Zeichnung, die ganze Technik ist gründlich und geht auf wahre Wirkung, nicht auf angenehme Täuschung aus.“

Weil wir so eben Florenz von aussen sehr vortheilhaft kennen gelernt haben — fügte nun der Sprecher bei — empfehl' ich Ihnen bei dieser Gelegenheit die Ansichten mehrerer inneren Höfe zu Florenz von W. Moritz aus Neuchatel (No. 526 — 529). In einem derselben, dem Palast des Florentinischen Podesta werden Sie diesen im Gespräch mit dem Senator Capponi antreffen; und sollten Sie nicht gleich verstehen, worauf sich die kleinen Figürchen unterhalten, so wird Ihnen der Katalog nicht verhehlen, welche wichtige Staatsangelegenheit es gilt.

Diese Erwähnung der geschmackvollen Architekturbilder von W. Moritz veranlasste eine kleine Erholung und Zerstreuung der Anwesenden, welche sich nach den verschiedenen Räumen vertheilten, wo jene zu sehen sind. Als man sich wieder sammelte, ward durcheinandergesprochen; denn, wie es geht, die Einzelnen hatten im Vorübergehen bald diess bald jenes mitbemerkt und besichtigt. „Woher kommen Sie?“ fragte Einer den Andern. Ich? Ich habe eine Karpathen-Reise gemacht mit Siegert (No. 743 — 749). „Interessant?“ — Wie nicht? Schlösser, Räuber, schwarze und grüne Seen, Slawaken, Gemsenjäger, Karfunkelthurm und Elsthaler Spitze! „Also schön?“ — Grosse, wildschöne Natur! Das Glas, durch das ich sie sah, könnte wohl besser geschliffen sein; aber ich danke ihm doch den Einblick in eine mir neue gewaltige Welt. Was sahen Sie? „Einen norwegischen Wasserfall (142) von Professor Dahl in Dresden, gross genug, um noch etwas interessanter zu sein, als er schien. Hernach litten wir Schiffbruch an der norwegischen Küste (141), wobei es lebhafter und bedeutender zuging. Unser entmasteles Wrack war von schäumenden Wellen umrauscht; doch retteten wir uns an Felsen, die ich vom Wasserfall her kannte. Recht

hübsch dabei und flink waren die thätigen Schiffsleute. So vertraut geworden mit der See, wagt' ich mich wieder hinein und wurde mitten in ihrem Wogenschwung geschaukelt von Wilhelm Krause (425). Ich empfand viel Behagen an diesem Spiel und Widerspiel der Winde und der Wellen, und Sie müssen es selbst sehen, wie sie aneinander sich brechen, an Klippen versprühten, unter feuchtgrauen Wolken sich bäumen. Zuletzt setzte mich Krause an einen Strand, wo ich mit vielem Vergnügen ausruhte. Unter leichtüberschleiertem Himmel bei heiterem Licht sah ich auf dem Wasserplan vor mir ein paar geankerte Schiffe sich bespiegeln, kleine Boote liefen aus davon; weit im Fernen zogen Segel durch den Duft und ein Thurm dämmerte ganz klein herüber von einer andern Hafenzunge. Hier am Ufer lagen ungestörte Nachen; harmlose Leutchen sassen und standen zerstreut umher; ein Kind darunter neckischniedlich, ein kleines Mädchen mit einer blauen Kappe, die Aermchen in der Schürze, in der Stellung eines bedächtigen Mütterchens. Seitwärts von uns, auf einem hereinlaufenden Pfahlwerk zeigten sich Leute beschäftigt, Netze aufzuhängen oder sonst bewegt. Ich fühlte etwas von dem gemessenen Treiben und ruhigen Beschauen der Küstenbewohner." — Der Kenner kam nun auch zurück und lobte die Höfe und Hallen von Moritz. „Dann, sagte er, hat mich eine schöne Landschaft von Kayser in München gefesselt (No. 344). Ein Weg im Gebirge geht am Abhang eines dunkeln Nadelwaldes neben einem umgrünten stillen Bergsee hin, auf dessen anderer Seite unter Bäumen ein Schweizerhaus liegt und Vieh die Trift bewaidet. Ueber dieser Waldwaide steigen ein paar grasreiche Hügel mit sonnigen Buchhalden auf; hinter diesen ragen steile Gletschergipfel in's heitere Gewölk, und durch die Kluft zwischen ihren Zinnen scheint das Sonnenlicht in schrägen Strahlen an der glatten Wand hinab. Dieß mässige Bild ist vortrefflich gebaut und mit Sorgfalt durchgeführt."

Unterdessen hatte sich, einer unwiderstehlichen Anziehung folgend, Alles von selbst nach dem grossen Oelgemälde von Louis Etienne Watelet (No. 318) hin gerichtet und bewegt. Der Cicerone und der Kenner konnten nicht, noch wollten sie zurückbleiben. Man blickte in das klare Thal, das, von links aus dem Bilde nach rechts hervor geöffnet, von einem Mühlbache getheilt wird, der in dieser schrägen Richtung zwischen einigen Häusern und einem Weg herfliesst und vorn, wo er um die Biegung des Weges links abwallt, von rechts aus einer Schleusse Zuschuss erhält. Man wies, nannte und pries Alles: die Steine, die Blöcke, bekrauteten Breiter und bemoosten Balken vorn in und am Wasser und im Hintergrunde tief den Thurm, den duftigen Berg und über blauer Luft die verschleierten Eisgipfel. Man wies in der Mitte rechts die dunkeln saftigen Tannen am Abhang, daran das Häuserpaar mit der Abstufung von Ziegeldächern, den warmtichigen Holzgeländern, dem Brückensteg in der Mitte, und drüben den tagheilen Weg, darauf den Ochsenwagen, der zwei Stämme fährt, nebenhin den Zaun und die kräftigen Eichen und Buchen an dieser Seite. Man wiess die beiden rungelgebräunten Schornsteine, den höheren, dessen Rauch braun in freier Luft, den andern niedriger und näher, dessen Rauch vor den Tannenwipfeln grau erscheint. Man bewunderte die compakten Ziegel an dem hängenden Vordach, den Schaum auf dem Wasser, den naturgleichen Strauch unter'm Weg am Bach; selbst die Betten, die da an der Holzsäulane hängen an dem Hause, das rechts den Vordergrund schliesst, verschmähte man nicht zu preisen — kurz alles Einzelne ward berufen, gerühmt, bestaunt, und am Ende kam man überein, dass das Ganze noch viel schöner sei, als alles Einzelne zusammen. „Das ist es, rief der Cicerone, was diese Landschaft zu einem selbstgefertigten Ritterdiplom ihres ritterlichen Schöpfers macht, dass nichts darin ohne Absicht und alles ohne die Spur der Absicht ist. Sie ist ganz Natur und doch kein Facsimile einer wirklichen Natur, ganz Kunstwerk und doch von der materiellsten Wahrheit. „Man sehe — fügte der Kenner bei — diesen Auftrag an, der nicht bloss in figürlichem, der in buchstäblichem Sinne plastisch ist; denn hier steht die Farbe en relief, in fetter Masse hingesetzt, gewischt, aufgefangen — man könnte meinen, alles sei in genialer Sicherheit hingeworfen; aber weit gefehlt, es ist studirt, bezweckt, ermittelt; hier ist übermalt, lasirt, wiederbineingemalt, bis jede Detailwirkung erreicht und der Totaleffekt durchgesetzt war." Zuverlässig, sei der Cicerone ein, ist es keineswegs die fette Palette allein, auf die jetzt die Franzosen im Allgemeinen unmässig viel geben, noch auch bloss der entschiedene Griff nach energischer Wahrheit im Einzelnen, wodurch diese Darstellung siegreich Sinn und Phantasie erobert; vielmehr noch ist es die Besonnenheit, mit der die Mittel gewechselt, die Breiten der Exposition streng zusammengehalten, die unteren Massen und die äussersten in ihrer Stärke weiter gekühlt und gedämpft und die Tiefen des Tons für die Mitte gespart sind. Dass die Hauptnerven des Vortrags in diesen saftigrünen Tannenbäumen und qualmenden Rauchflingen, diesen dunkelklaren Einblicken in die Holzverschläge des Hauses, diesem beschatteten Glanze des Wassers unter dem Steg (das dann vorn grün fliesst mit weissem Schaume) concentrirt und frei gehalten sind; diese verstandvolle Steigerung der Composition in ihr selbst macht die Wirkung so klar und nachdrücklich, inhaltvoll und leicht zugleich. „Die Vereinigung, rief der Kenner wieder, dieser Virtuosität im Herausbilden täuschender Natürlichkeit und körperlicher Derbheit mit so reinem Geschmack im Abstufen, so grosser Heiterkeit und einnehmenden Deutlichkeit im Ganzen grenzt an's Wunderbare!" Das unterscheidet, bemerkte der Andere, überhaupt die Deutschen und die Franzosen,

„aus wir so leicht und gern im Studium uns verlieren und vor lauter Objectivität aus Unkenntniss der eigenen Praxis desto subjectiver werden; wogegen ein Franzose, wenn er einen Gegenstand studirt, und wie sehr auch, doch immer noch mehr sich selbst und seine Mittel dabei studirt, so dass er das einmal Gewonnene besitzt, kein Aperçu verliert, und indem er bewusst mit dem einen Theil der Mittel auf den Effekt losgeht, den andern darauf wendet, die Anstalt zu verstecken und ganz in den Schein des Unmittelbaren zu kleiden. Er ajustirt mit Affinement, dann rajustirt er mit Raffinement. „O ja, sagte der Kenner; ein Freund erzählt mir, dass französische Landschafter in's Gebirge reisen bloss nach dem extremsten Effekt von Schwarz und Weiss; Andere wochenlang an einer Skizze malen, nur damit sie aussehe, als wäre sie in zwei Minuten gemalt." Diess wird — fuhr der Cicerone fort — wo Geist und Liebe zurückbleiben, in rohe Effektmacherei oder affektirte Bravour ausarten, und ich zweifle noch gar nicht, dass die französische Landschaft mehr der Illusionsjäger haben wird als der Wateleis. Wo aber Geist dieses Studium der Effekte leitet, Liebe zur Natur die Gymnastik der Praxis adelt, da muss jene Entschiedenheit der Absicht und bewusste Rhetorik der Mittel vielmehr die wahre und freie Meisterschaft heissen. Denn der ist Meister, der weiss was er will, und zeigt, dass er's kann. Solche Technik, wie diese Landschaft bemerken lässt, beweist gleich, dass nicht nur ein Werk hier gelungen, sondern dass der Künstler Herr seiner Zwecke, Kenner seiner Mittel und seiner Hand gewiss ist. Je mittelbarer eine Kunst, um so wichtiger ist solch ein ausgebildetes Bewusstsein der Praxis. Ein musikalisches Genie kann bei geringer Kenntniss des Technischen glücklich schaffen; ein begabter, etwas geübter Dichter manchen Gedicht wie unmittelbar aus der Seele hinschreiben; denn jener hat den Ton zum Mittel, der selbst der reine Ausdruck der Seele, dieser die Sprache, die das natürliche Organ des Geistes ist. Das Gefühl macht sich seine Töne, der Gedanke bringt seine Worte mit; aber eine malerische Anschauung macht keine Pigmente, der poetische Blick für die Natur ist noch keine Palette, die klarste Vorstellung noch kein Pinselstrich.

Verhältnissmässig also — fuhr der Sprecher fort — muss der Maler mehr als der Dichter oder der Musiker noch ein besonderes Studium seinen Mitteln zuwenden, sein eigenes Machwerk verfolgen, seine Hand beobachten, um ihr dann vorzuschreiben. In dieser Hinsicht waren die französischen Künstler zu verschiedenen Zeiten schon den Deutschen überlegen und selbst ihre Fehler gingen meist von dieser Seite aus. Die Fehler der Deutschen lagen und liegen viel öfter darin, dass mit ihrer schönen gläubigen Begeisterung und ihrem poetischen Neigungen die Rücksicht auf die eigenthümlichen Erfordernisse jeder Kunst und auf die technische Vermittelung nicht gleichen Schritt hält.

„Richtig, sagte der Kenner; es ist nicht genug, dass etwas herausgebracht werde; es soll mit aller in dieser Art möglichen Energie herausgebracht werden. So hat Watelet diese seine Landschaft nicht bloss mit Geist entworfen und dann richtig ausgeführt; nein, er hat es mit der Richtigkeit nicht einmal ängstlich genommen; denn die Linie des Baches im Hintergrunde, wo er herkommt, geht etwas bergan, und in der Ochsenwagen hat nur drei Räder, die zwei Ochsen zusammen sechs Füsse; aber den Tannenhügel, das Häuserwerk, Steine, Holz, Baumschlag — alle die Hauptknoten, worin er Sinn und Einbildung fangen wollte, hat er in den kräftigsten Tönen mit den bestimmtesten Strichen virtuos gemalt, und das Ganze ist in die Luft gehoben und steht im hellen Tag. In dieser Heiterkeit des Lichts und in der Art der Harmonie erkenne ich eine freie Uebertragung der Aquarellmanier in's Oelbild. Lassen Sie uns nun auch die Aquarell-Landschaft desselben Künstlers ansehen (No. 849), wir werden sie von der Kraft eines Oelgemäldes finden."

Der Vorschlag ward befolgt. Das Bild bei seiner geringen Grösse erschien ungemein ausgiebig; tiefer, markiger, als man von Aquarellen gewohnt ist, und von anmuthiger Lebhaftigkeit. Dabei war beides interessant, die Aehnlichkeit und der Unterschied gegen das grosse Oelbild. Aehnlich ist schon der Gegenstand, ein Fluss der unter Brücken zwischen der Gasse eines malerischen Städtchens und einer Baumflur durchströmt; noch mehr die Sammlung der tiefen Töne in der Mitte, die Plastik und Farbenkraft der Häuserverkleidung, die saftige Sattheit der Bäume und dann wieder die Hellung durch lichte Luft und scharfe Durchblicke. „Verschieden," sagte der Kenner, sind natürlich die Mittel; aber bewundernswürdig die Freiheit und Vielseitigkeit ihrer Anwendung. Es ist eine geistreiche Verbindung von Aquarelle und Gouache, wodurch die Aquarellfarben hier an die Stelle der Instrenden im Oelbild treten. Durchweg bewährt sich die Gewandtheit, die, im vollen Besitze der Technik, nicht ruht, bis jede Wirkung auf die eine oder andere, immer die zweckmässige Weise in Kraft gesetzt ist." — Auch die kleinen Seebildchen hierneben, bemerkte der Cicerone, von Mosin und Dupressoir (539. 535), mit leichter Hand gemalt, zeigen eine geistreiche Verwendung technischer Fertigkeit. Und wenn Sie, sagte er zum Kenner, im Ganzen diese mittelvolle Praktik, die eine Mannigfaltigkeit von Farbeneindrücken zur höchsten Stärke oder leichtesten Lebhaftigkeit verbindet, mit der alten französischen Landschaft vergleichen, mit ihrer einfacheren Technik, ihren breiteren Contrasten und dem Nachdrucke, den sie auf Linien und Motive legte, so wird Ihnen deutlich sein, wie ich vorhin den Gegensatz der modernen Romantiker gegen die klassischen Dichter der Franzosen analog finden konnte. — „Wohl, erwiderte der Kenner, waren unsere westlichen Nachbarn stets

Meister des Vortrags, sei es der vornehmeleganten oder des genialungenirten."

Der Cicerone fuhr fort: Wenn Sie mir zu einer Landschaft von Elsasser folgen wollen, unserem Landsmann, der gegenwärtig in Italien ist: die dürfte vielleicht Anklänge geben an jene ältere Weise der Landschaft. Sie ist mehr elegant schön und weniger ausführlich im Detail, als die jetzigen Charakterlandschaften. Ich meine hier (No. 161) die Grotte mit dem Thale der Egeria unweit Rom. „In der Auffassung, stimmte der Kenner bei, ist wirklich etwas stylisirt Poetisches. Der Contrast von schlankem Baumschwung und anmuthigen Gebüschformen auf der einen Seite gegen die Verdichtung und Verschlingung der Massen auf der andern, die deutliche Auseinanderhaltung der Gründe und die viele Luft im Ganzen, die allerdings in Vergleich mit neueren übercompacten Landschaften sehr wohlthuend ist, können an den Styl von Geiee erinnern." Der Vortrag, setzte der Andere hinzu, ist leicht, graziös, die hellen Reflexe auf der Staffage und am Boden wirken gefällig. „Lage und Lichtführung des Mittelgrundes, sagte der Kenner, und hier links die verbundenen, zierlich ausgebildeten Bäume sind wohlgelungen." Dennoch, schloss jener, macht mir das Ganze den Eindruck des Manierirten und ich muss der interessanteren, kräftiger ausgeführten Landschaft von Elsasser, die auf der letzten Ausstellung des hiesigen Kunstvereins so viel Bewunderung fand, auch jetzt noch den Vorzug geben.

Haben Sie etwa — fragte der Kenner sich herumwendend — auch etwas von der modernen französischen Malerei bei irgend einem deutschen Landschafter gefunden?" Etwas wohl bei Einem, antwortete der Führer; ohne dass ich es Nachahmung nennen, noch auch mit Watelet's Kunst auf eine Linie stellen will. Bei Scheuren — „Scheuren? Der ist von der Düsseldorfer Schule." — Er ist in Düsseldorf; seine Manier aber unterscheidet ihn von den dortigen Landschaftern. Er hat ein eigenthümliches Talent. „Vor zwei Jahren, sagte der Kenner, sah ich von ihm eine grosse Landschaft von vortrefflicher Haltung und feiner Ausführung." Sie werden auch in dieser hier die begabte und wohlgeübte Hand erkennen, verhiess der Cicerone, indem er mit seinen Begleitern vor Scheuren's grosse holländische Landschaft (656) hintrat. Man sah rechts am Flussufer ein Stück Dorf, Strohhütten und ein originelles stumpfes Wartthürmchen auf einem Bühel, darunter vor den Häusern den Weg von innen hervor, Eichbäume über röthlichbewachsenen Boden; am nächsten Ufer bord ein paar Schiffe und Leute umher, dahinter weitere Uferbuchten mit Booten und Figürchen; links von vorn bis in die Ferne den Fluss mit etwas jenseitigem Ufer und verkleinerten Schiffen. „Die mit Moos und Flechten bekleideten Eichstämme und ihre gewundenen Aeste — sagte der Kenner — sind tüchtig und schön gemacht, die Dachschuhen der Häuser, die Unebenheiten des inneren Weges meisterlich ausgedrückt. Warum nur hat der Künstler in diesen braunen Segeln, diesen Farben des Bodens und Kleidern der Staffage eine solche gleichartige Masse gelber, brauner und röthlicher Töne versammelt?" Ich weiss nicht, sagte der Andere; überzeugend sieht es nicht aus und reist mehr den ersten Blick, als dass es recht behagte. Es war wohl auf den Contrast der weissblauen Luft und Ferne gegen diese braune Masse abgesehen, und der ist wohl stark, aber nicht wahr genug gerathen, weil diesem Vordergrunde die Lichttöne fehlen. In dieser, freilich nicht vermittelten Anlage auf einleuchtenden Effekt und in der Wahl der Töne selbst finde ich eben die eine Aehnlichkeit mit der französischen Art. „Und, die andere?" — In der Bravour der Technik. Denn es lässt sich am Vortrage nicht verkennen, dass der Künstler weiss, er kann malen. Der Pinsel ist vollgenommen und alles frischweg von der Palette hingesetzt. „Diese Selbstvertrauen, bestätigte der Kenner, hat Grund; Malervertrauen und Geschick ist da, aber eine fertige Hand ist doch noch kein fertiges Bild, und wenn die Leichtigkeit in den Sinn führt, werden die Sachen manierirt. Die Abrandung hier des Ufers ist nicht so fein behandelt, wie ich den Boden von Scheuren's niederländischer Landschaft vor zwei Jahren fand, das Maass dieser Figürchen unterhalb den Schiffen ist perspektivisch zu klein, die Lichter auf dem Flusse verrathen, was sie sind, hingestreiftes Weiss." Auch ich sehe, sagte der Andere, im Ganzen mehr das grosse Talent, als das Werk und fühle einen gewissen Mangel an Ernst. Und das ist wieder der Unterschied gegen den französischen Meister, von dem wir herkommen. Wenn der letztere durchbildende Ausdauer und einen energischen Aufwand von Technik zeigt, so ist hier fast alles nur Prima gemalt. Es muss wohl ein Vergnügen sein, Zug um Zug mit gewandter Hand seine Gedanken, rasch in's Leben zu setzen; aber gerade dieses Vergnügen kann der Künstler dem passiven Beschauer nicht mittheilen; nur ein ähnliches durch motivirte Fülle und raschüberzeugende Wahrheit. Um so mehr muss ein Talent sich hüten, dass die Freude am Malen bei ihm nicht die Freude am Schauen und Empfinden überwiege. Leicht wird sonst zu wenig Interesse in den Gegenstand selbst gelegt; es haftet einseitig an der Technik, ohne dem Werk Anmuth zu verleihen.

Vielleicht darf ich diess auch anwenden auf diess kleine, indessen zugleich anspruchslose Bild desselben Meisters: (No. 655) Kleine Landschaft mit Eichen. Bäume, Sumpfboden und ein weisses Pferd, ohne irgend eine sonderliche Stimmung. Es gleicht sehr einer Studie; vielleicht ist es nichts anderes. „Freilich — sagte der Kenner — könnte es ein Laie für Schülerarbeit halten, weil es nicht interessant, auch nicht eben gefällig vorgetragen ist; und doch ist tüchtige Kenntniss in den Formen und

Mark im Auftrag.“ Dagegen, versicherte der Führer im Weitergehen, kann ich Sie mit Freuden zu einer andern auch kleinen Landschaft von Scheuren hinladen, die von entschiedenem Werth und für mich von grosser Anmuth ist (No. 657). „Charmant!“ rief der Kenner aus, als man im jenseitigen Saal vor dem Bilde angekommen war.—

Fühlt man nicht gleich, fragte der Cicerone, die Wahrheit dieser Einbucht, zu der das niedere, ungleiche Ufer des Vorgrundes hinabgeht? Wie schlängelt sich dieser Fluss mit stiller Bewegung um den hereinlaufenden Werder, der nur mit kurzem Grün bekleidet, von Fusspfaden durchschnitten, Bäumchen besetzt, sich sandig in's Wasser abflacht. — Wie schön ausgeschnitten und angenehm im Licht ist dort die fernere Bucht, wo das liegende Fahrzeug sichtbar wird, und wie ruhig gehen dann hinter dem Uferbogen, wo weit und weiter die Aussicht auf den Strom bis unter angedeutete Hügel der blauen Ferne sich hindehnt, die kleinen Schifflein hin und her! — „Nicht minder — fügte der Kenner bei — sind gleich vorn die paar haubarmen Eichbäume, das Haus dahinter, das kurze Wegstück an den Fluss hinab vortrefflich gegeben, und das Geistreichste ist die Staffage. Die kleinen Leute hier an der Absenkung, die auf dem Wege stehen, und noch tiefer am Wasser hinter den aufgesteckten feinen Netzen die halbsichtbare Figürchen-Gesellschaft am Feuer — das führt unser Auge so unvermerkt hinunter über die Absätze des Ufers, in seine Einhöhlungen und Flächen; dann da und dort ein Fahrzeug und der schmiegsam gewundene Strom“ — Es geht, fiel der Führer ein, durch das ganze Bild eine ebenso zarte als bestimmte Modulation der Formen und Linien und die Betonung stimmt auf's reinste.

Ich kann, setzte der Sprecher hinzu, die Vorliebe nicht verbergen, die ich für solche Bilder hege, Bilder, die weder durch auffallende Naturschönheit der Composition noch durch schlagende Stärke des Ausdrucks wirken, sondern ihre Anmuth in dem treu und zart nachgefühlten Gedankengang gewöhnlicher Natur und in dem harmonischen Nachsinnen haben, das auch leichteren Massen und minder gespannten Tönen Reiz und Tiefe gibt. Für uns moderne Menschen, je mehr Bildung unseren Geist auf hundert schnurrende Spulen zieht und unser Stadtleben unter springenden Reizen von den einfachen Schlussfolgen und dem stetigen Zusammenhang des Naturlebens immer unwiderruflicher entfernt, für uns hat in demselben Grade, als wir von der Natur abgekommen sind, die Erscheinung der unbewussten, von einem nothwendigen Verstande gebildeten, von einem tiefträumenden Gefühl verbundenen Natur eine steigend sentimentale Bedeutung angenommen. Wir trösten und heilen unsere zerfaserte Seele draussen im Freien, in dieser Welt, die unserem Dasein zur Grundlage dient und die vor dem unsrigen den schönen Vorzug voraus hat, dass sie nichts zu thun hat, als zu sein. Ordnung und Sinn, Entfaltung und Folge ist in ihr willenlos, unschuldig, von selber da, und alle Gedanken und Absichten der Hügelzüge und Buchwendungen, des wachsenden und fallenden Laubes gehen nicht wie die menschlichen aus dem Zusammenhang hinaus, sondern in ihm fort. Der Anblick und die unmittelbare Empfindung dieses unwillkührlichen und doch heimlich so geistvollen Zusammenhanges zieht uns an, weil er gerade das darstellt, was unserem elektrisch bewegten Leben und Wissen am meisten fehlt, beruhigt uns, weil er seine magnetische Unfehlbarkeit und Zuversicht dem Gemüthe mittheilt, und rührt uns tief aus alter Verwandtschaft vom Paradiese her. Diess ist es, wodurch in der modernen Kunst die Landschaft eine so grosse Bedeutung erhält.

Gerade dass sie keine qualificirtmenschlichen Gedanken, nichts von dem vortellt, was uns Geschichte, Studium, Streit in Widersprüche zersetzt hat, was Pflicht, persönlicher Trieb und Zweck zum Gegenstand der Sorge und Reflexion machen, gerade darum findet uns die Landschaft unbefangener und empfänglicher als die Historie und selbst das Genre. Sie fordert nicht wie die Historie in der Phantasie des Künstlers und dem Sinne des Beschauers eine Incarnation positiven Glaubens, die unsere dialektische und rationell bedenkliche Zeit so Wenigen gönnt. Sie risquirt nicht wie das Genre Collisionen mit individuellen Sentimens, Gelüsten oder Antipathieen. Sie wendet sich an den allgemeinsten Theil unserer Seele, an das Naturgefühl, an den in Anschauung versenkten Verstand. Die harmlos-wilde, entschlusslosgeistreiche elementarische und vegetabile Natur beut uns der Landschafter zu einer von den Störungen der Wirklichkeit befreiten Beschauung, übersetzt uns an ihr, dass es auch einen träumenden Geist gibt, nicht blos den rastloswachen, der sich in uns zerkämpft, und so befreit er im Schauen in uns den unterdrückten gleichartigen Geist, den Traum des Naturdenkens, der die vergrabene Wurzel unseres Lebens ist. Je höher der Baum unserer Bildung steigt und breiter und feiner sich verzweigt, um so tiefer greift diese Wurzel in den Grund, um so allgemeiner und inniger wird unser Sinn der Naturanschauung. Aus diesem Grunde wird die Liebe für die Landschaft in unsern Tagen zunehmen und um sich greifen. Die Landschaft wird Seiten entwickeln, die noch gar nicht, geschweige besser, entwickelt waren; ein Verhältniss des Fortschrittes, welches man von unserer Historienmalerei zu hoffen wenig Grund hat.

Hab' ich mich Ihnen hiermit deutlich machen können, so werden Sie leicht verstehen, warum ich diejenigen Landschaften vorzüglich liebe, welche mehr die Gedankenconsequenz im Bau der Natur, als ihre panoramische Schönheit, mehr die zusammenfühlende Einheit, die durch Schwere, Licht und Organismus ihre Züge verbindet, als das lebhafte Aeussere des Körpers und der Farben abmalen.

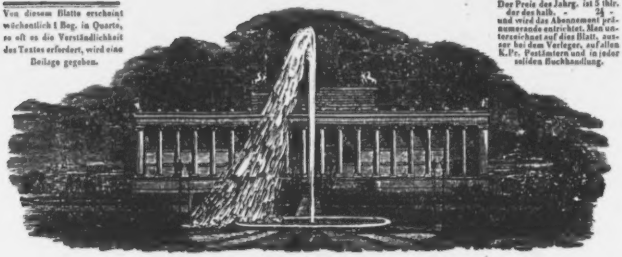
(Fortsetzung folgt).

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 41. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement prännmerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

„Was für eine Art Landschaft meinen Sie eigentlich? fragte der Kenner. Eine — antwortete ihm der Sprecher — die nüchtern und gemüthlich zugleich wäre. „Wie, zum Beispiel?“ — Etwa so. Denken Sie sich oben hohen Himmel, leicht überlaufen von kältlichem Wolkenduft, unten einen breiten klaren Wasserspiegel. Zwischen beiden laufe ein schmaler Mühlendamm. (Der Kenner fing an zu lächeln; der Andere fuhr ernsthaft fort:) Auf dem Damme sollen rechts im Bilde alte Kastanien ihre schönen Wipfel wölben, dabei hinter der Schleuse die Mühle stehen, mit den Rädern an der Seite, über die sich ihr Schleppdach hinauszieht; auf des Daches Fläche lang und schmal der Rauchfang. (Der Kenner lächelte noch mehr). Hinter der Mühle nun einwärts können sie hinausblicken, an Pappelbäumen vorbei, auf ein fernes Dörfchen und einen niedern, duftigen Berg, der sich flach unter die Luft des Grundes hinschiebt. Folgen Sie aber von der Mühle weiter dem Rande des Dammes, so stehen gegenüber von ihr aus tieferem Boden von ein paar Häusern die Strohdächer hinter dem Damme vor. „Und vor ihnen — fiel freundlich winkend der Kenner ein — der Stumpf einer alten Weide, nicht wahr? Und dann biegt sich der Uferweg nach vorn und einige Eichen, nicht wahr? frischgrüne Eichen stehen hier an der Seite des Teiches; in diesem liegt ein Kahn, von Sumpfgewächsen umgrünt; und sieht man nicht zwischen den Eichstämmen durch, in ein nahes, tiefergelegenes Wäldchen?“ — Ganz richtig, sagte der Sprecher. Jene vollen Kastanien aber und die Mühle mit ihren Fenstern, dem Schornstein, der Arche, den Pappeln hinter ihr, dann die Weide, das Strohdach, die Laubzweige der Eichen — Alles, wie es über dem Teichrande steht, so ist es auch nach unten ganz wiedergespiegelt im Wasser. „Und das Ganze — rief, nachdem er einige Schritte gethan, der Kenner — ist hier No. 79, die Mühle am Teich, das treffliche Bild von Bönisch!“

„Sie haben recht, sagte er dann im Betrachten, als der Cicerone und die Anderu hinzutraten; das wache Träumen der Natur ruht in diesem Bilde. Die Wipfel der Bäume schweigen in satter Fülle, das Mühlenhaus sieht so gleichmüthig, und der stille Teich trägt ebenso ruhig ihr Abbild. Denn die kleinen Wasserhühner darauf, mit dem voranschwimmenden Männchen, das in die Spieglung der Kastanien ein paar leise, lange Gleise zieht, stören nicht, sie zeigen vielmehr die grosse Ruhe des Ganzen.“

Es gelt, fuhr der Andere fort, dieselbe sanfte Stimmung auch in die Tiefe des Bildes und beseelt die mehr verrathene, als sichtbare Ferne zwischen den blassgrünen Pappeln und der schläfrigen Senkung des Hügels hinter dem Dörflein. Er verschwindet wie von selbst im milden Duft. Eben so leise führt der Lichtstreif, der über die Zeile des Dammweges hinläuft, in die Abtiefung des heiteren Waldstückes, unter den Eichen. Spielend verliert sich der Blick hinein. Und so stehen in der Mitte die Bauern und Bäume vertraut und schweigsam in ihren beiden Elementen, von den Wipfeln und Spitzen bis zu den Füssen in gedämpft heiterer Luft, vom Fuss bis zu Wipfeln und Spitzen wiederholt im klaren Wasser. Wie lange schon mögen sie in diesem Spiegel ihr Ebenbild beschauen, und erkennen sich doch nicht; nur wir erkennen sie und tauschen dafür im Beschauen ihre träumerische Versunkenheit ein. Und dabei belächelt uns das Licht, das unten verstohlen am Wege spielt, und oben da und dort den leichten Wolkenschleier lüftet und heimlich durchblickt.

„Ich bewundere mit Ihnen, sagte der Kenner, die sich aller Bravour entäussernde Wahrheit, die feine, durchgeführte Haltung des Tones und besonders die Durchsichtigkeit und das flüssige Formenspiel der Luft.“ Hierin, versicherte jener, hat Bönisch so viel fein Gefühltes und sein Vortrag eine so sichere Zartheit, dass mir keiner bekannt ist, der es ihm zugleich thäte. Sie werden diesen Vorzug auch an dem kleineren Bilde von ihm bemerken, zu dem ich Sie gleich führen will.“ — Meinen Sie das, fragte der Kenner, mit dem zierlich bekleideten Hause, das erhöht in der Mitte steht, bei dem sich der Weg hügelan zieht an einer Mauer und ein paar Fachwerkhäusern vorbei; hinten grüne Höhen; vorn unter dem Hügel ein Brunnen?“: Dasselbe; hier ist es, No. 90.

Das Thüringische Dörfchen. Schon in der Farbe hat es bei seiner mässigen Buntheit etwas Gefälliges; und dann steigt man auch so ungezwungen und angenehm auf und ab in den Formen; da den Weg hinauf, an den Hühnern vorbei, die den Grasfleck herab trippeln und picken, und höher oben mit der Schafheerde zwischen den Häusern durch: da den Weg hinab, wo die bebuschte Gartenmauer läuft und sich der Absteig hinter dem Hause in's grüne Geheg hinunterwindet. Heiter und zeichnend sind die Töne des Gemäuers, des Bodens, der Pflanzen; und malerisch schlängeln sich an dem fernen kegelförmigen Berg, der hinter dem Hause in der Mitte heraustritt, die kleinen Pfade hinauf zur Ruine auf der Spitze. „Allerliebst! stimmte der Kenner ein. Gleich die viele Luft vorn im Bilde ist sehr wohlthätig; und noch mehr wird die freundliche Wirkung erhöht durch den sanften Lichtton des Himmels. Wie schön und zart hebt sich über dem Berg in der Mitte das übereinander geschwungene leichte Gewölk; wie weich und rein geht unter ihm die Luft in abendliche Wärme und Tiefe über! — Um dessen zu gedenken, fragte er den Cicerone, was Sie Eingangs von classischen und romantischen, französischen und deutschen Landschaften sprachen, wie würden Sie diese Art bezeichnen?“ Ich würde sie die lyrische nennen, weil Stimmung ihr Wesen und das Gegenständliche bei aller Natürlichkeit und feinen Wahrheit nur Note der Empfindung ist.

„Einverstanden, sprach der Kenner; übrigens wo bleibt Ihr sogenannter historischer Roman in der der Landschaft.“ Hiervon, versetzte der Cicerone, kann ich mit einem sehr vollständigen und vorzüglichen Exemplar dienen. Folgen Sie mir in den letzten Saal zu der Landschaft von Wilhelm Schirmer dem Düsseldorfer; sie ist ohne Nummer, aber mit seinem Namen versehen; gross, wohl vier Fuss breit, und reich. Sie lässt uns von einer Waldhöhe hinunterblicken auf einen See oder Flussarm, und eine grosse Stadt, die dicht daran liegt, auf die ferneren mit Ortschaften und einer kleineren Stadt besetzten Ufer, wo der Strom sich vorbeiwindet, die Berge, aus welchen er hervorfliesst und endlich auf das hinter diesen liegende höhere Gebirge. So erstreckt sie sich gleich dem historischen Roman auf ein grosses, inhaltreiches Gebiet, verbindet sich in eine lange Kette von Motiven, entfaltet eine Mannigfaltigkeit von Details, wirkt breit im Ganzen und charakteristisch im Einzelnen. Sie ähnelt einem Prospekt, wie der historische Roman einem Zeitgemälde, und sucht, gleich ihm, ihre Poesie nur in der Kraft, dem Reichthum und der verständvollen Ausführlichkeit des Wahren. „Wirklich — sagte der Kenner, als man jetzt vor der grossen Landschaft stand — ist es eine Composition im Charakter der Vedute.“ Nur, bemerkte der Andere, wäre es immer schon eine ausgezeichnete Vedute, die für eine seltene Aussicht einen glücklichen Standpunkt gewählt hätte. Auch ist man nicht gewohnt bei blossen Ansichten von Städten oder Gegenden einen so bedeutenden und so tüchtig ausgeführten Vordergrund zu finden. „Ist er nicht etwas trüb in der Farbe? fragte jener. Nein doch, verbesserte er sich schnell; es ist nur Staub der auf dem Bilde liegt. Diess dünkt mich doch die zarte Scheu vor einer Antastung der auszustellenden Bilder etwas zu weit getrieben, und ich erlaube mir mein Taschentuch zu opfern. Ah, rief er, nachdem er fertig war mit Abwischen, das ist ein saftiges, kräftiges Waldstück!

Die Linde hier vor der Kapelle ist ein prächtiger Baum und in den dichten Buchen dahinter ist viel Leben.“ Nicht minder, fügte der Andere bei, sind hier auf der andern Seite des kurzen Weges, der den Vordergrund theilt, Steine und Gewächse, Rasen und Gehölz mit genauer Kenntniss gezeichnet und mit Liebe ausgebildet. Dieser ganze an uns gerückte Waldausgang erfreut und erfrischt durch eine gesunde Körperfülle und ausgiebige Deutlichkeit, und das sanfte Licht aus den Fenstern der Kapelle unter der hohen, breiten Linde und seitwärts in den Lücken des Buchwaldes gibt dem Vorgrunde einen poetischen Ton. In den Mittelgrund nun, wo der Fluss vor der Stadt einen fast viereckigen See gebildet hat, geht es schroff hinab; wir haben uns einen jähen Abhang dazwischen zu denken, der steile Fels, mit einem Gebäude behelmt, der sich, zu unserer Linken, rechts über der Stadt, uns näher, erhebt, sieht mir mehr in das Thal hineingesetzt als aus ihm heraufgewachsen aus und verstärkt noch den Gegensatz, den drunten der flache und scheinbardünne Boden, auf dem die schwere Stadt hart am Wasser ruht, gegen den tüchtigen Berg- und Waldgrund macht, von dem wir hinabschauen. Fast fürchtet man, die grosse Stadt mit ihrem zweithürmigem Dome und vielen andern massiven und hohen Gebäuden müsse, so platt wie sie da liegt, sinken oder wenigstens die Häuser, die so ohne Erhöhung am Rande stehen, beim nächsten Regen überschwemmt sein. „Vielleicht, fiel der Kenner ein, ist das Wasser, das wir sehen, schon ein ausgetretener Flussarm, der die Dammwand nur verdeckt.“ Vielleicht, sagte der Andere, geht meine Bedenklichkeit zu weit. Lassen Sie sich nicht abhalten, die schöne Aussicht weiter hinauf zu verfolgen, bis wo der Strom zuerst zwischen den Höhen hervorlacht, deren Gipfel den Horizont begränzen, und bis zu den schöngeschwungenen Kuppen, die noch hinter diesen sichtbar werden. Ich gestehe, dass mir dieser gediegene Vordergrund das Liebste am Bilde ist, und dass ich glaube, ein vermittelter Hintergrund, der weniger gäbe und mehr errathen liesse, würde die solide Schönheit der vorderen Waldstücken noch mehr haben hervortreten und noch poetischer wirken lassen.

Schirmer und die an ihn sich anschliessenden Düsseldorfer Landschafter haben ein unverkennbares Verdienst in dem Ernst und der Liebe, womit sie die Formen und Farben der wirklichen Naturgebilde studirt, insbesondere Gesteins und Gewächs, wie dieser Waldweg beweisst, nahe kennen gelernt und einen so plastischen Ausdruck derselben sich zu eigen gemacht haben. „Sie haben, sagte der Kenner, auch hierin ein grosses Vorbild an Lessing.“ Es ist indessen, fuhr jener fort, fast jeder Landschaft aus dieser Schule anzusehen, dass ihr gründliche und fleissige Detailstudien vorhergegangen sind. Dass diese fortwährend an der Natur gemacht werden, ist um so löblicher und nothwendiger, als dieselben nicht allein die Grundlage jeder ächten Landschaftmalerei bilden, sondern auch das einzige Mittel sind, wodurch eine Schule sich vor der Annahme einer uniformen Manier bewahren kann. Und wenn von einer Hinneigung zur letzteren in der Wahl der Gegenstände und in der Farbenbehandlung die Düsseldorfer Landschafter im Ganzen nicht frei genug erscheinen, so wird man über diese minder günstige Seite, der noch keine Künstlerschule ganz entging, theils dadurch beruhigt, dass man die schönen Talente eines Achenbach oder Pose sich freier und selbständiger erheben sieht, theils durch die Hoffnung, dass die Basis dieser Schule: das Naturstudium, jeden Begabten von selbst dahin leiten wird, das, was er selber in der Natur gesehen hat, auch so zu malen, wie er es selber gesehen hat. Freilich, da es derselbe Boden oder Landstrich ist, der hier den Aarlandschaften, Thälern und Waldbächen verschiedener Künstler zum Vorbilde dient, so ist nicht immer leicht zu entscheiden, ob es mehr das gemeinsame Uebungsfeld oder die gemeinsame Palette ist, was gewisse Töne des Himmels und der Erde, Formationen der Felsen und Pflanzen auf den Bildern Verschiedener wiederkehren macht. „Auch hiergegen, meinte der Kenner, ist fortgesetztes Studium nach der Natur das beste Gegenmittel; denn viele Studien lehren, wie beschränkt die einzelne sei und wie weit man von ihr sich zu entfernen habe.“ Weil aber — nahm jener die Bemerkung auf — viele erst nach und nach zusammenkommen können, so müssen wir bei einer Schule, die so sehr auf Naturcharakteristik ausgeht, vor der Hand es auch gelten lassen, wenn mancher Strebende uns eine blosse Studie oder ein Bild, dessen Interesse sich nicht weiter erstreckt, als ein Stück Natur vorzustellen, statt einer malerischen Landschaft gibt. So dürften vielleicht zwei Stücke von Schaiten anzusehen sein, die wir hier haben. Ich finde darin ein achtsames Auge, Streben nach Wahrheit; aber nicht genug schöpferische und kräftig herausbildende Freiheit. So ist die Aarlandschaft von Winkelirer dort (830), wenn sie nicht eine Pointe hat, die blos hier, wo sie etwas hoch hängt, uns entgeht, doch etwas zu langweilig, um schön zu sein. Und selbst der Waldbach (143) von Carl Dahl, dem Düsseldorfer, so wohlgemacht das Bild ist, verstanden in Bodenform und Baumwuchs, klar im Wasser, saftig und frisch ausgeführt: es erscheint mir doch nur wie eine mit Geist gegebene Studie, weil das Ganze nur ein Vordergrund ist.

„Solche und ähnliche Beschränkung — sagte der Kenner — hängt zusammen mit der ganzen Richtung, von der Sie hier sprechen. Diese Landschafter wollen die Natur genau sehen in ihrem Detail, also recht nahe und so ist gewissermaassen die ganze Natur für sie Vordergrund.“ Auch ich — bejahte der Andere — halte ebendiess für die Ursache theils

davon, dass manche der Düsseldorfer Landschaften zu knapp geschlossen und ohne malerische Vertiefung sind, theils, dass auch da, wo Fernen und verschiedene Gründe vorgestellt werden, nicht immer genug Luft dazwischen liegt. Es zeigt sich bei ihnen bis jetzt im Ganzen mehr Sinn für die Form als für die Abstufung der Töne. Auf einem kleineren Bilde von Schirmer z. B. (ohne Nummer), wo ein Bach im Grunde einer tiefen Schlucht zwischen Steinen schäumt, ist die Spitze des Felsen oben genau so betont, wie der Stein unten im Vordergrunde; weshalb die Felswand verengend auf die Ansicht des Thales drückt. Die Aargegend von Achenbach ist ein vorzügliches Bild; das über Steine schleichende seichte Wasser im Vordergrund, jenseits hier die abhängige Wiese mit dem Baum am Hügel, die Wendung des Thales und da der mässige, langsamaufsteigende Bergrücken mit besonnten Feldern, endlich die umschliessenden, dunkelbewaldeten Höhen — alles, wie es gebaut und modellirt ist, sich wiegt und stellt, ist liebevoll empfunden und bestimmt gegeben; aber man würde diess viel schneller bemerken, viel genussreicher nachempfinden, wenn der Abstand zwischen den Gründen und Lagen durch grössere Durchstimmung der Töne in ihren Höhen und Tiefen gelüftet und gelichtet wäre. Der Felsenmühle von Pose (593) würde es vielleicht auch nicht schaden, wenn die Felsstücke und Steinblöcke im Vorgrund, zwischen welchen das Wasser durchfliesst und rieselt, und das Wasser selbst noch kräftiger und tiefer abgetont wären. Uebrigens ist diese Mühle mit ihren hohen Rädern an der Seite, ihren Erkern und thurmartigem Bau höchst malerisch hingehängt an den waldigen Berghang; und die zwei Fischenden unten, von welchen der Eine zwischen den Steinblöcken sich zum Andern niederbückt, um den mühsam aus der Kluft steigenden an der Hand heraufzuziehen, sprechen vortrefflich mit. — „Ich habe, setzte der Kenner hinzu, eine Abendlandschaft von Funk hier gesehen (No. 207), für welche ich auch im Vordergrund, statt der eingesprengten gelben Töne, die ihm etwas Gleichgültiges und Mattes geben, mehr Stimmung zum Hauptkörper des Bildes wünschen möchte. Denn ausserdem hat es Kraft und ernste Schönheit. Ueber dem Grasboden und den Mahlsteinen eines Kirchhofes, hinter dessen brüchiger Mauer man seitwärts eine Stadt tiefer im Dämmerlicht liegen sieht, erhebt sich eine massive, charakteristische Klosterkirche. Ihre Zwillingsthürme und einwärts die Wand stehen im Abendschimmer."

Da Sie des wackern Funk gedenken, sagte der Cicerone, so empfehle ich Ihnen, von ihm hier (er wies in die Höhe) die Burgruine (206), die mit ihrem abgebrochenen Thurm, entblössten und zerrissenen Gemäuer einsam auf steilem Felsen ragt. Ihr nahe gegenüber eine dunkelgrüne Bergwand. Dahinter eine hochgelegene Ferne unter gewitterballen Himmel. „Für seinen hohen Horizont, bemerkte der Kenner hinaufschauend, hängt das Bild fatal; die grüne Schlucht lässt sich auch nicht erkennen. Was ich sehe, das Gemäuer der zerfallenen Burg ist in Form und Ton sehr gut und tüchtig gegeben. Das dunkle Gewölk scheint mir minder gut motivirt." Aber an dem Gegenstücke dort, sagte der Andere, werden Sie den reinen Abendglanz oben um den hellen Thurm und den Schein, der unter ihm auf das Giebeldreieck der kleinen Kapelle fällt, lufthlar und warm finden." — Der Kenner stimmte ein; der aufsteigende grüne Weg, Mauern und Dächer und wie aus ihnen die Ruine sich hebt, sagten ihm sehr zu. An beiden Bildern rühmte er die Simplicität und Kernhaftigkeit der Auffassung. — Aber, besann er sich, wie kamen wir ab von unserem trefflichen Schirmer? von dem Sie uns gewiss noch mehr zu sagen und zu zeigen haben."

Kennen Sie, fragte der Andere, seine Herbstlandschaft (658), ein Bild ungefähr von gleicher Grösse wie jene Aussicht über die Stadt? — Da es der Andere verneinte, begab man sich hin. Es stellt, sagte im Hingehen der Cicerone, einen abschüssigen Waldhang vor, dessen Erdreich aufgerissen und gelüftet ist; wie diess von Regenbächen zu geschehen pflegt. Zu beiden Seiten über dem Risse zieht sich vor dunklerem Wald eine Partie Eichbäume herum. Das Herbstwetter hat ihr Laub geröthet. Unter ihnen der abhängige Waboden war wohl überschwemmt; denn Gras und Heidekraut ist welk, ungleich verfärbt, stellenweise ganz vergilbt, wie Sie hier sehen (denn man war inzwischen vor der Landschaft angekommen). Hier unten hat sich das Wasser gesammelt. Weidengebüsch am Fusse des Abhangs spiegelt sich in dem grauen Sumpfe. An diess Wasser tritt von der Seite ein dichtes grünes Gehölz heran; vornbei ein paar dünnstämmige Birken, hinten greifen verschlungene Eichenäste aus dem Grün. Bemerken Sie auf dem Sumpfe die mancherlei Wasserpflanzen, vorn die schlanken Binsen mit herabgefallenen Blättern. Das Licht ist schwer, dunkles Gewölk in den Eichen, nur oben im Seitengrund ein Waldwinkel von einem matten Scheine bestreift.

Nach einer Pause sprach der Kenner; „Ich mache an mir die Erfahrung, dass der Mensch ein undankbares Wesen ist." Wie so? — „Vor wenigen Jahren, glaub' ich, hätte mich diese Landschaft entzückt; jetzt lässt sie mich kalt." — Nun, es ist Herbst; es soll Ihnen nicht eben warm gemacht werden hier. Das müssen Sie doch sehen, dass viel Natur ist in dieser Waldwildniss, Körper und Wuchs in Stämmen und Halmen, Klarheit in den Schimmern des Wassers. — O ja, diess und die Furchen des höheren Bodens, die Plastik der Busch- und Blätterarten — wie gesagt — vor ein paar Jahren wär' es ein Fest für mich gewesen; da war es noch neu, jetzt reicht es nicht hin, mich zu interessiren, ist

noir zu viel Masse und zu wenig Geist.“ — Ich sagte Ihnen ja, dass Sie historische Landschaft, nicht Idealität hier suchen sollen; Charakter, Verstand der Naturbildung, das ist da — „Damit könnte sich doch noch mehr Schönheit und Tiefe verbinden. Der faule oder welke Rasenfleck ist mir zu laut.“ — Gelbes Gras, von der Sonne beleuchtet, kann nicht leise sein. „Dennoch wird nach der Lage und Entfernung des Hügels, die wir abnehmen können, die Luftperspektive durch den derben Vortrag beeinträchtigt; und so ist mir auch im obern Grunde das Ganze zu wenig gestimmt, ohne Schwung oder Ausladung, zu gleichgültig.“ — Mit einem Wort, Sie sind, wie es bei Ausstellungen geht, durch Sättigung lecker geworden, können derbe Hausmannskost nicht mehr vertragen und wollen Delikatessen. Zerstreuen Sie sich durch leichtere Reize. Betrachten Sie dieses kleine Waldstück von **Schulten**, eine artige, dunkelgrüne Baumgruppe und zart hingelegte Ferne mit dem kleinen Städtchen auf der Ebene. „Wirklich, sagte der Kenner, es ist mit Empfindung und Fleiss gemalt; aber doch etwas unbedeutend.“ — So lassen Sie es mir, und wenden sich zu dieser **Landschaft im Charakter des Hundsrück** (144) von Carl Dahl, dem Düsseldorfer. „Diese, mit dem beleuchteten Hohlwege vorn? Sie ist recht verdienstlich; gut angelegt, bis auf diesen steifen Stamm und da den plumpen Ast; im Ganzen wirksam, aber wieder etwas zu dicht; der Mittelgrund tritt doch nicht genug gegen das gehobene Erdreich des Weges zurück.“

Ich sehe schon, sagte der Cicerone, ich muss eine Cur mit Ihnen vornehmen, eh' ich Sie für die deutschen Wald- und Feldrücken, Wegverbrämungen und Baumschläge meiner Düsseldorfer wieder nach Billigkeit gestimmt finden kann. Kommen Sie, kommen Sie! — Er zog den neugierig gemachten Kenner mit sich fort nach dem Corridor, die Andern folgten, und plötzlich standen alle bezaubert still vor der grossen, wohl sieben Fuss breiten **Landschaft von Elsasser (167) Blick aus dem Volskergebirge nach dem Meere, unweit Terracina; zum Theil Composition.** „Das haben Sie gut gemacht, rief nach einem Augenblick gespannter Betrachtung der Kenner aus; sehr gut! Hier will ich mich erholen, Freiheit und Geist athmen und im Schönen mich laben! Das ist keine Studienlandschaft, kein Porträt, sondern eine Apotheose der Natur; das hat kein Malersinn geschaffen, der bis an den Hals im Hausgeräth der Erde steckt, sondern eine Phantasie, die sich mit freier Liebe in die Arme der Natur schwingt, sie zu den anmuthigen Geständnissen einer Braut bewegt und ihr die Töne und Reize entlockt, die nur der Begeisterte erkennt!“ — Es ist, sagte der Cicerone, das Werk einer genialen jugendlichen Künstlerin, die dem geübten und erstarkten Talent, in welchem sie sich fühlt, freien Lauf lässt. Das Talent hat in diesem Werke weit mehr, als in dem von uns zuerst betrachteten, seine poetische Kraft und seinen Reichthum entwickelt und ihm zugleich den grössten aller Vortheile, die ein Werk haben kann, mitgetheilt, dass in ihm selbst der Schwung und die Freiheit sichtbar wird, aus welchen es hervorging, die Wonne fühlbar, in der es geschaffen ward. Was am Wein das Bouquet ist, das ist an jeder Poesie, auch der malenden, dieser geistigste Zug und leichteste Hauch, der die Schöpferlust des Hervorbringenden verräth. Da diese in unsern studirenden Tagen, die vor lauter Historie und Erkenntniss zu keinem Selbstleben und Selbstgenusse kommen, das allerseltenste ist, so stimm' ich in Ihren Jubel mit ein.

„Kann es — rief der Kenner — eine grandiosere Anmuth geben, als mit der hier zu unserer Linken diese edeln Korkeichen, oder was es für südliche Bäume sein mögen, sich heben und aus ihren schlank emporgewundenen Aesten die übereinander geschwungenen Wipfel leicht in die Luft werfen! Und auf dem dunkeln Hügel zwischen dieser Baumgruppe, hier, wo am Schatten die beiden Mädchen mit der Guitarre liegen, welch einen reizend ausgerundeten Rahmen bilden da die auseinandergehenden umrankten Stämme und die drüber zusammengewölbten Aeste; einen dunklen Kranz, in dessen Bogen die glücklichen Geschöpfe eingeschmiegt ruhen und der im lichten Durchblick, von jenseits ein duftiges Gebäude und einen Ausschnitt des schimmernden Meeres einfasst! Ist das nicht ein köstlichen Nest, in dem die schönen Kinder liegen? Kein Wunder, wenn Sie sich etwas verträumt hätten. Sehen Sie, wenig tiefer am Hügel erkenn' ich einen Mönch, der ihnen winkt, gewiss zum Aufbruch; denn da unter dem Schatten des zweiten Baumes bei einem Steinkreuze stehen und liegen noch mehr Pilger, von welchen sich die Schwesterseelen nur gesondert haben, um der Aussicht zu geniessen. Und welch einer Aussicht! Denn auch uns ist ihr schönster Theil geöffnet, wenn wir, seitwärts von diesem dunkeln Hügel, über den grünen See, vor dem er sich absenkt, hinausblicken unter'm hohen Baumwipfel hinaus auf die im Dufte dämmernden Wege und Felsenhügel und über das weitere grüne Vorland auf den glänzend hingedehnten Meerbusen. Herrlich ruht er im Abendlichte hinter dem zarten Wipfelwalde, der jenseit dem Binnensee sich erhebt; und, neben dem Laube, das den Fels rechts, im Vorgrunde, krönt, heraustretend sieht sich die schönabgestufte Hügelkette der Küste tief in's Bild hinein, bis ihre Conturen in Licht und Wasser rein verklingen. — Welch ein Reichthum von Theilen, so schön verschmolzen in grossartige Formen! Welche Kraft in Massen und leichte Grazie in ihrer Ausladung! Und in den Gegensätzen des dunkeln Terrains und grünen Wassers mit der lichthellen See und Küste und dem goldenen Abendschimmer unter der Himmelsbläue — welch ein Uebergang und Harmonie! — O es ist der reinste Erguss der Begeisterung!“

Mit ein wenig Manier, setzte ganz leise der Cicerone hinzu. „Was ist Manier? fragte schnell der Kenner. Je höher die Poesie steigt, um so unvermeidlicher muss in ihr und soll sich die Invidualität des Künstlers, die Freude im Schönen überwiegend zeigen.“ — Seine Mittel gehören doch nur der Natur. — „Aber der Geist nicht, der sie verbindet. Und dass Sie mir nicht sagen, es sei keine wahre Natur im Bilde! Sehen Sie hier vorn zu unserer Linken die Aloe unten und neben ihr die verdorrten Distelblätter, da ist so viel Naturkenntniss drinn als irgendwo. Betrachten Sie den entblösten Baumstamm, der auf dieser Seite am Ende des Vordergrundes steht, wie er sich windet, wie er geschält ist, seine spröde, gelockerte Rinde, und betrachten sie rechts den umgeknickten, kahl am Boden liegenden Stamm mit seinen trockenen Zweigen, neben ihm die Bodenblätter und Pflanzen — sind das nicht auch Studien, nicht auch plastisch mit feitem Pinsel aufgetragen? Aber mit welcher Freiheit und Beherrschung für die Lichtmusik des Ganzen!“ — Unstreitig, sagte wieder der Cicerone; deshalb könnten aber doch diese Platten oder Felssteine hier vorn, über welchen der maskirte Ziegenbock steht, noch etwas mehr Wahrheit und Bestimmtheit der Ausführung haben, nicht, damit wir Genugnoise studiren, sondern gerade um der Schönheit willen. Bei diesen grossen Bäumen liegt mir gar nichts dran, ob es solche giebt, wären sie auch nur ideal, was ich gar nicht behaupten will, so ist doch so viel natürlicher Wuchs, ein so consequenter Bau und Schwung in ihnen, dass sie immer eben so wahr als schön heissen müssen — dagegen dass das Terrain des Hügels so glatt verdunkelt und, nachdem schon im Mittelgrund ein grünklares Wasser und dahinter das leuchtende Meer da ist, auch noch in diesen schattigen Hügel eine Pfütze eingerissen und unbestimmt hingeworfen ist, nur damit ein Reflex anfängle, das nenn' ich manierirt. Originell kann ich es um so weniger finden, als ich bei Anderen schon eine Liebhaberei für solche aufblitzende Wassersplitter bemerkt habe. — „Stört Sie das sehr?“ fragte der Kenner. — Nein, das nicht an einem so grossartig ausgeführten Bilde. Ich wollte damit nur sagen, wenn ein Künstler seine Phantasie gewaltig auslässt, schlüpfen auch leicht kleine Angewohnheiten und Capricen mit heraus. — „Das kommt nicht in Anschlag gegen den überwiegenden Vortheil, der aus dieser Umgebung dem Ganzen an Geist und Zusammenklang zuwächst.“ Nein; aber nur, wo die Begeisterung so voll und die Hand schon so sicher ist, wie hier. Und doch hat auch hier die Hand sich stellenweise übereilt. Der warme Abendschein, der aus den höheren Wipfeln über dem See hervorschimmert, stäubt mehr und fliesst weniger als er sollte.—„An der Himmelsröthe; glaub ich, hat sich der ursprüngliche Ton etwas zu gelb gemacht. Schuld des Pigments und der Reise, nicht des Künstlers. Und kurz, markten Sie mir nicht an einem so herrlichen Ganzen!“ —

Es ist, gestand der andere, gegen mein eigens Gefühl, wenn Jugendbegeisterung mit so viel Kenntniss, und Leidenschaft für das Schöne so motivirt mir entgegen leuchten. „Diese Schöpfung, unterbrach ihn der Kenner, müssen Sie, registrirender Mann, als romantisches Heldengedicht ins Capitel der Landschaft eintragen.“ — Sie ist dazu, erwiederte jener, gross und edel genug und will mit Gegenliebe dankbar genossen sein. Aber vergessen darf man nicht, dass nur sehr glückliche Momente und ein sehr ausgebildetes Genie in dieser Höhe sich halten können. Wie die Zuversicht der Begeisterung von der Extravagans nur durch eine feine Linie getrennt ist, können Sie sich an einer andern, um ein Gutes kleineren und mir doch zu ausgelassenen Landschaft desselben geistreichen jungen Mannes überzeugen. — Ungern trennte sich der Kenner von Elsasser's Blick aus dem Volskergebirge und folgte dem Cicerone zu seiner Mündung der Pontinischen Sümpfe im Meer, unweit Fondi und Itri (166).

Hier — sagte der Führende — überwiegt die Manier. „Mit dem grossen Gedicht unseres Malers, von dem wir kommen, ist das freilich nicht zu vergleichen, bemerkte der Kenner; allein Geist und Leben hat es auch. Der Effekt —“ Ist unwahr, fiel der Andere ein. „Doch wirkt er, sagte der Kenner. Warum soll man nicht auch einmal eine Landschaft malen, wie man sie im Traume sieht.“ — Diese soll ja eine wirkliche Gegend sein. — „Name! Dichter geben ihren Märchen wohl auch historische Namen.“ — Ein Märchen, sagte jener, muss doppelt fein mit Zügen der Wirklichkeit durchschlungen und doppelt tief auf einer wahren Grundstimmung begründet sein, wenn es nachhalten soll, zumal ein gemaltes, das unmittelbar vor's Auge tritt. Hier aber ist alles phantastisch, nirgends ein Fond für die Ueberzeugung und die ganze Wirkung tumultuarisch.

Da ist mir doch, fuhr er fort, des Düsseldorfer Schirmer's Prospect vom Durchbruch zu Altenahr (660) in seiner körperlichen Wahrheit lieber. — „Ich kenn' ihn, entgegnete der Kenner, er ist in seiner Art auch auf Effekt gemalt und darin, wie das Morgenlicht, das von oben steil einfällt in den offnen Felsenkessel, vor und über dem Nebel und neben Schatten einzelne Partheen scharf ausbebt, auch nicht wahr.“— Wahr doch wohl. erinnerte der Andere, nur etwas hart. Und dabei ist im Einzelnen, in dem Vieh vorn, dem Laube, dem Haus dahinter in der beleuchteten, feuchten Tiefe viel Tüchtigkeit, und auch da, wo Linien und Conturen nicht schön sind, Wahrheit und Bestimmtheit. Hingegen an dieser Mündung der Pontinischen Sümpfe sind die dunkeln Massen inhaltsleer, die Entfernungen unbestimmt; denn diese Ruine, wenn sie so nah ist, wie sie erscheint und die winzigen Figürchen unter ihr, sind ungebührlich klein. Das Licht, das an dem Thürmchen hervorsieht, ist kein Reflex, sondern Schein eines versteckten Gasfeuers. Der runde leuchtende Einriss

in die schwarze Gewitterluft ist so gewaltsam als die Bewegung der schweren Wellenschlange vorn.— „Unharmonisch nicht, hielt der Kenner entgegen; nur zu pathetisch in der Auffassung; jenes rheinische Felsenthal aber, wo die Felsen brettergrade nebeneinander stehen und oben Gras wie grüner Pelz aufsitzt, ist prosaisch.“ Geschmacksache, sagte der Andere. In meinem Schirmer kann ich mich doch zurecht finden, wenn das Auge über den ersten Eindruck der Härten hinaus ist, heimisch werden und mich an der frischen Gebirgsnatur ergötzen. Hier, in dieser Pontinischen Sturmpoesie werd' ich herumgeworfen wie ein Ball, gleite heraus und weiss nicht, wo ich gewesen bin. „Ernstlich zu sprechen, schloss der Kenner, ich finde auch kein rechtes Behagen daran. Vielleicht ist diese Landschaft von Elsasser früher gemalt, als die meisterhafte Aussicht bei Terracina und war nur ein Durchweg der strebenden Phantasie, die sich im letzteren Bilde so viel glücklicher entfaltet hat.“ — Desto besser; sagte der Cicerone. Ich aber hoffe, Sie werden, nach diesem Seitengange durch die heroische Landschaft bis hier zur phantastischen Vision, nun durch das Gesetz des Gegensatzes wieder empfänglicher gestimmt sein für unser deutsches Genre der Landschaft, die Idylle und rheinische Romantik.

(Beschluss der Landschaft folgt).

Reiseberich t.

Italien.

Panicale, delegazione di Perugia
17. Aug. 1834.

Da ich mich früher mit den Werken des Giovanni Sanzio, Raphaels Vater, viel beschäftigt habe,*) so bin ich jetzt zu denen des Lehrers, Pietro Perugino, und seiner Schüler übergegangen. In Perugia war meine Hauptbeschäftigung das Al-fresco in S. Severo, von dem, was mich sehr wundert, noch kein Stich erschienen ist. In Città della Pieve hielt ich mich lange beschäftigt, besonders an einem Wandgemälde bei den Servi di S. Maria, welches sich jetzt, durch ein barbarisches Verfahren bei der Restauration der Kirche, zwischen zwei Mauern befindet. Es stellt die Kreuzabnahme vor, deren oberer Theil aber durch Anbringung einer Treppe abgeschlagen und der untere durch eine Scheidemauer getrennt wurde, so dass nur noch die Gruppe der Maria mit den übrigen Frauen bleibt, die jedoch sehr schön ist. Bei Nachforschung des Meisters habe ich an der daranstossenden Quermauer noch drei Figuren unter der Kalktünche entdeckt, sammt der fragmentarischen Inschrift: DNI. MDXVII. PETR. . . . Doch vermuthe ich fast, dass das Werk von Raphael herrührt, da der Typus sich dem seiner Grabtragung etwas nähert, auch die Gewänder und Extremitäten, sowie der Ausdruck einiger Köpfe sehr verschieden von der Art des Pietro ist.*) Uebrigens wollten mich die Mönche anfangs nicht an die Arbeit lassen, da sie glauben, man trage das Beste mit sich davon, auch war Gleiches noch keinem gestattet. Da aber der Provinciale gerade zum Besuche da war, und zwar krank, und ich seinen Dottore medico zur Seite hatte, so musste er es schon erlauben, wenn er vor schlechter Medicin sicher sein wollte

Hier für Panicale habe ich mich mit einem Briefe des Vescovado della Pieve versehen, wodurch ich die schöne, von Pietro a tempera gemalte Wand, bei den Nonnen, nach aller Bequemlichkeit studiren kann, da sie grosse Obidienza vor dem Briefe haben. Das Bild stellt das Marterthum des h. Sebastian dar, einen Gegenstand, den er öfter gemalt hat, nirgend jedoch so schön wie hier; es wird „*uno sforzo di Pietro*“ von den hiesigen famosen Kennern genannt.

Heute gedenke ich einen Abstecher nach einer Kirche auf dem Lande zu machen, wo Pietro ein Bild für einen Scheffel Korn gemalt haben soll, den er jedoch nicht eher erhielt, bis er noch zwei Fahnenbilder mit in den Kauf gab. Daher soll er an den Priester geschrieben haben: „*Pietro Paulo pittore Perugino pinse pittura per poco presso. Prete pose: poltrone pagami presto!*“ Das ist kurz aber malerisch.

In Fulignano soll er im Hospital gestorben und ausserhalb der Kirche begraben sein, weil sie ihn nicht für einen ottimo Christiano hielten. Auch befindet sich dort noch Einiges von seinen letzten Arbeiten. Die Nische des Chors, die er ebenfalls gemalt haben soll, ist aber vor einigen Jahren überweisst worden, weil dem Herrn Pastor die drollige Idee des Pietro nicht gefallen hat: wie nemlich Gott-Vater in der Glorie erscheint und die Flöte bläst, während die Engelchen um ihn herumtanzen. Ich habe mehrere gesprochen, die das Bild noch gesehen haben.

R.

*) Vergl. Museum, 1833, No. 48, S. 384.

*) Auf Raphael ist wohl kaum zu vermuthen, da seine Grablegung bekanntlich spätestens in das Jahr 1508 fällt und er im selben Jahre bereits seine grossen Arbeiten in Rom begann. d. R.

KUPFERSTICH.

Heinrich Theodor von Schön. Nach einer Zeichnung von J. Wolff gest. von Eduard Eichens. Berlin 1834. (Zu haben bei George Gropius in Berlin.) Brustbild von etwa 8 Zoll Breite und 9½ Zoll Höhe.

In edler männlicher Haltung ist der würdige Staatsmann hier aufgefasst, Gesicht und Blick ein wenig, wie nachsinnend, zur Seite gewandt; lebendig und bedeutend tritt die Goethe-Form des Kopfes aus dem Grunde, der eine Aussicht auf Marienburger Architekturen darstellt, hervor. Was uns aber zunächst an diesem Blatte interessirt ist die treffliche Arbeit des Kupferstechers. Wir bemerken hier eine ungemein reine, bestimmte und geistreiche Führung des Grabstichels, welche das Leben der einzelnen Form fühlt und eine genügende Modellirung zu Wege bringt; doch nicht Modellirung allein, auch die leise Abstufung der Farbentöne glauben wir wahrzunehmen; letzteres scheint uns besonderer Erwähnung werth, da der Kupferstecher an den Stellen, wo verändrte, feinere Strichlagen und eigenthümliche Anwendung kleinerer Striche und Punkte nöthig wurden, glüklich jene unharmonischen grauen Töne vermieden hat, die bei Andern nicht selten störend werden. Kräftig, aber ohne allen überflüssigen Glanz sind auch die Kleidungsstücke, namentlich der Pelzbesatz des Oberrockes behandelt.

Die Erscheinung dieses schönen Blattes ist um so erfreulicher, als solche Arbeiten gegenwärtig bei uns, bei der Ueberfülle an Lithographieen, nur zu höchst selten vorkommen. Sie ist ein Zeugniss, dass es auch bei uns nicht an gediegenen Talenten fehlt, um diese edelste Gattung der nachahmenden Künste in ehrenhafter Ausübung zu erhalten.

KUNST-ANZEIGEN.

Die durch den Kunst-Verein für das Königreich Hannover veranstaltete dritte Ausstellung von Kunstwerken lebender Meister wird am 24. Februar 1835 in Hannover eröffnet werden und einen Monat dauern.

Alle deutsche Künstler werden ersucht, dieselbe durch Zusendung ihrer Werke zu begünstigen, und hofft die Committée dass der glänzende Erfolg der früheren Ausstellungen, ihre Bitte deshalb unterstützen wird.

Der Kunst-Verein übernimmt die Transportkosten hin und zurück von allen den Gegenständen welche durch die Künstler selbst mit der Fracht bis zum 1. Februar an den Conservateur des Vereins, Hofkunsthändler Schrader allhier, eingesandt werden.

Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken, welche nicht durch die Committée zu Einsendungen besonders aufgefordert werden, haben die Unkosten selbst zu tragen.

Zur Aufstellung des Cataloges wird um möglichst zeitige Anmeldung der einzusendenden Kunstwerke wie bei den verkäuflichen derselben um Angabe der äussersten Preise gebeten. Jede gewünschte nähere Auskunft ist der Unterzeichnete zu ertheilen gern bereit.

Hannover im September 1834.

Die Committée des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover.

B. Hausmann
Sekretair des Vereins.

Die geehrten Künstler werden ganz ergebenst gebeten, Gemälde zu der, in Königsberg im Januar 1835 zu veranstaltenden Ausstellung einzusenden. Unsere Bitte ist um so vertrauungsvoller, als sich die Mittel des Vereins durch eine verbreitetere Theilnahme vergrössert haben und wir in Stand gesetzt sind, bedeutendere Ankäufe zu machen. Die Gemälde sind dem Kastellan der K. Akademie der Künste zu Berlin, Hrn. Rietz, zur Beförderung im November dieses Jahres zu übergeben. Die nicht verkauften Gegenstände sollen nach dem Schlusse der Ausstellung sogleich mit aufrichtigem Danke zurückerfolgen. Der Verein trägt die Kosten der Hin- und Rückfracht, sowie die der Verpackung.

Der Vorstand des Kunst- und Gewerbe-Vereins zu Königsberg in Pr.

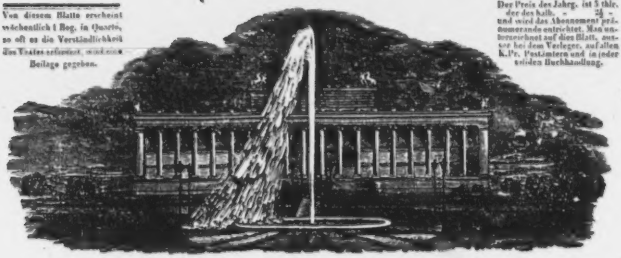
H. Degen, Stadtrath. L. M. Friedemann, Stadtrath. A. Hagen, Professor.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 42. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, mit einer Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 24 — und wird das Abonnement prämumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf den Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

In Folge besonderer Aufmerksamkeit, welche ein hohes Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten dem Museum gewidmet hat, ist demselben der Auftrag zu Theil geworden, Anzeigen und Verfügungen, welche die Kunst betreffen und von öffentlichen Behörden, insbesondere von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, von der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf und von andern inländischen Kunst-Anstalten erlassen werden, unentgeldlich aufzunehmen. Indem wir diese zur Kenntnissnahme unserer Leser bringen, fordern wir zugleich, bei einer dergestalt vergrösserten Ausbreitung des Blattes auch andre Kunst-Institute auf, ihre Anzeigen und Bekanntmachungen uns zukommen zu lassen. Namentlich hoffen wir, dass die Provincial-Kunstvereine fortfahren werden, uns ihre öffentlichen Ankündigungen und Mittheilungen, besonders in Bezug auf Kunstausstellungen, zuzusenden.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Der Kenner war willig. „Wohl denn, sagte er, lassen Sie sehen, was Sie rheinische Idyllen nennen.“ Und der Cicerone führte ihn wieder zu einer Landschaft von Schirmer, einem kleineren Bilde, No. 661, der Waldbach mit einigen Kühen. Da murmelt und plaudert er Ihnen bis vor die Füsse (sprach er) der morgenhelle Waldbach. Denn hier vorn, obwohl im Ganzen flach gebreitet, biegt er etwas leb-

hafter zwischen Steinen plätschernd in eine sanfte Vertiefung seines Bettes herab. Wenig weiter drinn geht die Furth durch das untiefe Wasser, worin, wie Sie sehen, der Hirt mit seinem Knaben an Steinen hinwatet, zwei Rinder nahe vor sich; zwei andere klimmen schon mit gekrümmten Rücken nebeneinander ans Ufer; wieder ein Paar wandelt bereits auf dem Wege hinter zwei einzeln vorausgehenden, die der Wendung des Weges in den nahen Buchwald folgen. Der Wald, der sich da um den Grasplatz öffnet, zieht sich dann weiter längs dem breiten Bache hin und schliesst mit einem Arme bläulich beduftete Wipfel den Horizont. Das Morgenlicht liegt reinend hinter den Rasenbuckeln des Waldeinganges; auf der Wasserebne des Baches blinkt es spiegelhell; bläuliche Lufteflexe spielen an den Kanten der niedrigen Wellen vorn. — „Recht schön, sagte der Kenner; und hier, seh' ich, haben wir auch gleich zu diesem Morgen einen kleinen Abend von Schirmer, einen Sonnenuntergang (659). Unter Anhöhen, von Gebüschen eingefasst, öffnet sich gegen uns ein blanker Teich, vergoldet vom Wiederscheine, der über jenseitigem Hügel an dunkler Wolke hervorglänzt. An diesem Hügel erkenn' ich noch deutlich den malerischen Pfad vom Ufer hinauf durch Gebüsche über eine Steinbrücke anwärts, wo hohe Gebäude aus grüner Umgebung sich heben und hinter verdunkelten Bäumen andere ganz durchröthet sind. Auch gegenüber an der Ecke des Baumhügels glüht der Rasen. Nebendurch im tieferen Grunde Dämmerung und Abendgluth über einer fernen Stadt. Hübsch ist das kleine Feuer, das unter dem Abhange im Schatten hinter dem Teiche glimmt und raucht." — Sie sehen, bemerkte der Andere, dass Schirmer nicht bloss die Articulation und Pflanzencharaktere der natürlichen Landschaft nachbildet; sondern auch einen Blick für ihre Stimmungen offen hat; eine Auffassung, für welche in Düsseldorf Lessing hauptsächlich die poetischen Töne angibt.

Der Kenner fing an, einige Zweifel über den Widerschein im Wasser, die grauen Abschattungen darauf und über die Tonleiter der Hügelbeleuchtung mit lobenden Bemerkungen über Detailanlage zu mischen; ward aber nicht gehört. Denn einer der Anwesenden rief aus der Nähe dem Cicerone zu, er habe auch eine rheinische Idylle gefunden, die sich gut anlasse. Da sei so ein warmes Sommerwetter mit Himmelblau und Wiesengrün; und gleich vorn unter einer Ziegenweide vorbei, die links hinauf liege, wende sich ein Stück Weg um ein paar Felsblöcke rechts nach dem Wasser hinab, und über ihm gehe der Fusspfad am Abhang. Vor diesem (erzählte er) fliesst aus einem Heiligenhäuschen ein Brünnlein in den steinernen Trog; da steht eine Dirne, die wäscht, und blickt her auf einen Burschen vorn am Wege im blauen Hemd mit kurzer Pfeife im Mund, der abgestiegen ist von seinem Braun und fragt, wo es nach Gerolstein geht. Und das Pferd, das schon ganz in den Weg hingerichtet steht, sieht sich verwundert um nach seinem Herrn, wie er fragen kann; denn jenseits liegt ja schon deutlich die Stadt dicht unter und an dem Vorberge der steilen Felswand, auf deren oberem Teppich die Ruine lagert. Der Hirt aber, der auf dem breiten Wiesenhange links, wo die Ziegen umhergrasen, unter dem prächtigen Lindenbaume liegt, der frägt nach nichts und hat nur seinen Hund vis a vis. — Es war (No. 592) Pose's Gerolstein, wohin der Erfreute die Andern gelockt hatte, und sie dankten ihm alle, dass er sie aufmerksam gemacht auf die vertraulich warme, angenehm ländliche Gegend, die so glücklich gefasst, so anziehend ausgeführt ist.

Solche mässige Romantik deutscher Fluss- und Gebirgsnatur — sprach der Cicerone — manchmal in ihren grösseren Zügen, öfter in behaglich gesammelter oder mehr und minder sinniger Beschränkung nachgebildet, füllt eine Reihe meist nicht grosser Räumen aus der Düsseldorfer Landschafterschule. Bald wird man mehr an Schirmer's Charakteristik erinnert, wie bei der Aussicht aus dem Eichwalde von Schulten, bald an Scheuren's geschickt modellirten Baumschlag und Sumpfgrund, wie bei einem kleineren verdienstlichen Waldstück von Schulten, bei Heunert's Partie aus der Umgegend von Neuss (289) und einer sehr artigen kleinen Waldstudie desselben, deren Mittelgrund übrigens mit eigenthümlicher Zartheit behandelt ist. Bei allen überhaupt gehen nicht nur gewisse Baumformen, Steintöne, Wegpflanzen sehr ähnlich durein, sondern in der ganzen Farbenharmonie verhehlt sich die Schule nicht, und selbst Momente der Wolkenphysiognomie und Beleuchtung kehren in naher Verwandtschaft auf verschiedenen Bildern wieder. Die Bemerkung endlich, dass in mancher krüftigeu Detailfassung und auf einigen vorzüglichen Bildern im poetischen Grundton Nachklänge von Lessings Geist sichtbar sind, wird kein Tadel sein. Gab es doch auch in früheren Epochen treffliche Landschafter, über deren Vorbilder kein Zweifel war. Und nahe Grösse hat selbst unbewusste Assimilation zur Folge Nach alledem ist Werth und Bedeutung des Einzelnen aus jener Reihe noch verschieden genug. — Breslauers Felsenlandschaft (89) und das Bildchen der Schlossruine Heidelberg's (90) haben bei geringerer Originalität ihr Löbliches. Dahl's bereits erwähnter Waldbach (143) ist sehr tüchtig; seine Landschaft im Charakter des Hunderück hatte (sprach der Cicerone zum Kenner) in Ihren Augen einige unschöne Details, und auch die Landschaft nach dem Regen (145) möchte nicht frei genug durchgeführt erscheinen. Von Normann hat zwei anmuthige kleine Landschaften aus der Moselgegend geliefert (569. 570). „Eine, sagte der Kenner, die ich sah, hat mir vielen Genuss gewährt. Sie lässt uns über die Dächer einer Stadt, aus der ein Römerthurm sich hebt, einen grünen

Bergsattel hinanblicken, auf dessen Spitze eine schwarze Ruine zwischen zwei Thälern steht. Rechtshin sehen wir nur die Absenkung der flachbegrünten Berghüfte. Links weichen die Waldberge in schönem Bogen zurück und der Moselstrom zieht prächtig herein unter der Stadt vorbei. Hoch herab schaut der blaue Himmel in die reizende Thalwindung. Ich fand diese Auffassung sehr malerisch und in den warmen Tönen der inneren Waldhöhe viel Empfindung."

Der Cicerone stimmte lebhaft ein. Soll ich nun, fuhr er fort, aus dieser Schule diejenigen hinzufügen, die mir ausgezeichnet erscheinen durch grössere Kraft und Klarheit in Sonderung der Massen, Stimmung und Poesie, so sind es Koch (aus Crefeld) und Heunert, Pose und Achenbach. — Von Koch kenne ich zwar nur erst die Felsenlandschaft (370); diess Bild aber von sehr mässigem Umfang wird gewiss auch Ihnen einen vortheilhaften Begriff erregen. Wenn Sie von dem eingetieften Bach vorn, der bald hinter einem vorgeschobenen bemoosten Block verschwindet, links die Haide hinanblicken, die an jene dunkle Felswand sich anschmiegt, welche wie eine Mauer einen Theil des Mittelgrundes uns abschneidet, wenn Sie dann seitab von ihr hinter dem Abstich, den einige aufragende Baumwipfel verdecken, die jenseitigen Waldhänge in dem herübergreifenden Lichte sich sonnen sehen: so werden Sie den Bau dieses Bergrückens nicht uninteressant, die Vertheilung des lebhaftwarmen, aber durch Bewölkung und schattende Theile der Landschaft beschränkten Lichtes wohlgemessen und das Ganze harmonisch nennen. „Das thu' ich, versetzte der Kenner; die Landschaft hat Körper, Licht und ihren entschiedenen Moment." — Klarheit und Luft, sprach der Andere weiter, macht auch Heunert's Bilder angenehm. Sein Apollinarisberg bei Remagen (280) gibt eine gewählte Ansicht. Das hohe Rheinufer, dessen Weg links vor uns schräg durchs Bild unter der ummauerten Kirche vorbei anwärts nach einem Waldfuse geht; rechts unten der aufschimmernde, hervorgebreitete Rhein, um flache Ufer gewunden, drüben Rolandseck und seine schönen Nachbarhöhen zwischen Fluss und Himmel, das sind gute Gegensätze, bestimmt in heiterem Abendton gegeben. Wenn auch nicht alle Theile mit gleicher Sorgfalt durchgeführt sind, bleibt doch das Ganze ein sehr anmuthiges Bild. — Noch mehr gilt diess hier von der Aargegend (287), wo wir auf der Anhöhe eines Waldweges zwei Pilger vor einem Bildhäuschen knieen sehen. Der abhängige Weg ist mit malerischen Bäumen und waldigen Anbergen begrüret; über dem fernen Gebirge in der Tiefe schlägt dunkles Gewölk einen Regen nieder; desto heisser fällt hier oben die Sonne ein. — Der Kenner fand Anlage und Farben freundlich, die Gewitterluft gut gewogen, die Beleuchtung wohlgestimmt.

Pose's romantische Felsenmühle und sein behagliches Geroistein, fuhr der Cicerone fort, haben uns bereits ergötzt; die grosse Berglandschaft jedoch (591), die er bescheiden genug Fischerhütte am See genannt hat, zeigt erst recht, wie durchgebildet das Naturgefühl und die Malerhand dieses Künstlers ist. — „Wer, fiel der Kenner ein, hätte sie nicht bemerkt und bewundert, grossartig angelegt und zart ausgefüllt, wie sie auf den ersten Blick anspricht und lange beschäftigt! Die Fischerhütte mit grauem Schieferdach liegt freilich nur vorn in der Ecke rechts des Vorgrundes unter einer Buche an steil drüber aufgebauter, oben in's Licht steigender Felsenwand. Da am Uferwinkel steht auch der Fischer bei Weib und Kind; ein anderer zieht den Nachen auf den Sand. Wie liegt aber der schönbetonte, drüben dunkelspiegelnde, zwischenher wo unruhige Luft ihn bestreift kräuselnde See tief und heimlich unter diesen Felsen und an dem Laubgürtel des gegenüberliegenden Bergfusses! Der wölbt sich herrlich hinauf, zeigt über Wipfeln grüne Hüften und legt sich zurück an eine herrschende Felsenkrone. Seine rechte Lehne senkt sich ab in eine Schlucht, die, unten mit Wald gefüllt, überragt wird von einer Felsenzinne, welche an den Rücken des Berges tritt. Noch ein dritter Höhenzug hebt sich da und dort hervor. Der Himmel ist gewitterhaft; das Licht greift warm über Felsenkanten und erhellt die köstlichen Baumpartieen und den Teppich des Berges. Diese Landschaft ist ganz durchdacht, reich und gediegen ausgeführt bis auf den minder gut gemalten Himmel, im Uebrigen fein durchgestimmt: sie gehört unter die grössten Zierden der ganzen Ausstellung!"

Sehr wahr! rief der Cicerone; und herzlich freut mich, dass Sie so mich im Amt unterstützen. Gewiss werden Sie auch den gewandten Geist und das belebende Licht von Achenbach zu rühmen wissen. „Billig; erwiederte der Kenner. Seine Miniatur-Ansicht vom Siebengebirge (2), wo die blauen Rheinberge fast silhouettenartig ausgeschnitten, aber die Töne der Auen zwischen dem vorderen Arm und der breiten Seite des Strom's, kurz, die Lichter und Schatten der ganzen romantischen Flussdecoration mit feiner Oekonomie behandelt sind, das ist ein Stammbuchgedichtchen rheinischer Landschaft von lieblichwitziger Art. — Der Kenntniss und Empfindung in seiner mannigfaltigen Aarlandschaft mussten Sie Lob zollen. — Hier ist seine kleine Landschaft mit Fichte (14); nach meinem Gefühl ungemein geistreich. Unruhige, angeröthete Gewitterluft; graue Berge zum Hintergrund; in der Mitte hebt sich das Fichtenpaar über heilem Boden in die dunklere Luft, der Weg davor ist durch Wolkenreflexe belebt; hier am Raine sitzen ein paar Landschafter im Schatten. Wie leicht und interessant das Ganze! — Die flache Landschaft von Achenbach (3), die mir auch vortheilhaft auffiel, wirkt ebenfalls durch kräftige Lichtvertheilung so glücklich. Einsam greifen die entlaubten Aeste einer alten Eiche in den Schein und in's Gewölk der tiefgestimmten Luft und Lichteinfälle röthen den flachen

Weg, der an der Eiche liegt und seinen Winkelarm hinter ihr schräg nach dem dunkeln und niedrigen Horizont hinzieht. Den grössten Theil des Bildes nehmen Wolken ein, etwas schwer, aber in ihren gedehnten Schichten und geschlungenen Motiven gut gedichtet.“ — Und die Nordische Gebirgslandschaft? fragte der Cicerone. „Kenn' ich noch nicht;“ antwortete jener. — So kommen Sie rasch! — Man ging hin und sah einen grossen Gebirgsee, der, wie ein einbuchtendes Meer bis an die Felsen des Vordergrundes hereinwallt. Diese heben sich links vor uns, rechts in der Nähe streicht ein niedriges grünes Vorland an's Wasser, weiterhin breitet sich mächtig der See, fern drüben sind wieder einige hellbeschienene, umgrünte Felspfeiler an ihn gerückt, daran vorbei und hinaus geht er in ein Gewitter. Der erste Vorderfelsen links, unten farbig und dicht bekleidet, ist aus langen Blöcken, wie ein wilder Naturaltar zusammen gebaut; als Opfer liegt auf ihm eine weisse Möwe, über ihm flattern Raubvögel; hinter ihm unter seinem höheren Kamm hervor schiebt sich der Zweite, gerundeter und übergrünt, mit sandigem Bord an die hier flachen Wellen. Tiefer hinein fängt der See an zu brausen, zu schäumen, dunkel zu wallen. Das Licht, das hier über den braunen Felsen leuchtet und jene fernen Klippen beschimmert, ist gedrückt von einem Wolkenheer, welches sich verdunkelnd und vertiefend über eine Bergkette im Hintergrunde hinwälzt, bis es mit seinen finstern Schauern Berge und See verdeckt. — Diese, gleichsam dramatische, Landschaft fand lauten Beifall. Der Kenner verbreitete sich über den Verstand in der Formation der Felsen und ihres Gestrüpps, der Cicerone pries die Poesie der Beleuchtung, die Uebergänge, in welchen Rhythmen und Töne des Gewölks fortschreiten zur tiefen Wetternacht, und schloss mit der Bemerkung, hier scheine ihm der Einfluss Lessing's, wie er nicht unmerklich sey in einzelnen Spuren, doch zugleich auf eine freiere, geistige Weise sichtbar, nicht in äusserer Nachahmung, sondern mit innerer Aneignung.

„Schon einigemal — nahm der Kenner das Wort — haben Sie Lessing, wie ein fernes Licht, hereinspielen lassen in unsere Unterhaltung; lassen Sie uns endlich ihn selbst sehen!“ Wohl, erwiederte jener, ihn selbst; denn wo man ihn findet, da ist er ganz. Und ihn hier aufzusuchen, haben Sie gewiss nicht erst auf mich gewartet. Dennoch werden Sie um nichts weniger gern auch jetzt uns zu ihm begleiten. Gehen wir zu seiner Winterlandschaft (475). — „Da wird man, meinte der Kenner, fast im buchstäblichen Sinne in's Gebet genommen; man steht ernsthaft auf kaltem Kirchhofboden unter beschneiten Steinen und Kreuzen vor dem frischgeöffneten Grabe. Die Kapelle und die paar derben Bäume schliessen jede Aussicht; nur von der Seite blickt aus dem Grunde etwas winterlich bewölkter Himmel über den Schnee herein.“ Und doch, sagte der Andere, ist weiche Durchsichtigkeit in dieser grauen Bewölkung, die Aeste hier der schiefsteigenden blankstämmigen Tanne behaupten ihr dunkelgrünes Haar unter dem Schnee, die Fichten da in ihrem röthlichen Schuppenpanzer greifen mit stolzen Armen über das Dach der Kapelle, auf dem Schnee, der die Kreuze und Mahlsteine zart verändert, liegt der bläuliche Wiederschein des Himmels, den wir nicht sehen; und aus den Fenstern der niedrigen Kapelle quillt das Licht der Seelenmesse und fliesst noch leise über auf ihre glatte Steinwand. „Die Natur, sagte der Kenner, trotzt dem Tode; vielleicht greift darum dieser energische Fichtenarm, den man im Sehen zu tasten glaubt, weiter vor, als nach der Stellung des Stammes vorauszusetzen wäre.“ Ausdauer, fuhr jener überhörend fort, starrt in den Körpern. Wie glatt und steinkalt ist die gewölbte Wand; wie steinähnlich die untere Rinde des gelehnten, starken Baumes mit den harten Astnarben, wie fest im Boden halten die schweren Grabsteine! Lind aber und lichtempfänglich ist die leichte Winterhülle darüber, die nur in der Kälte bestehen, dem Wind und der Wärme nicht widerstehen kann; und leicht-versiegt der Lichtschein an der Mauer hin, vor der stumm und trocken die baare Erde sich öffnet. — „Wollen Sie nun über diesen Text predigen?“ fragte der Kenner. — Die Predigt, versetzte der Andere, liegt ja schon mit Lapidarschrift auf dem Kirchhof unter den stillleuchtenden Fenstern aufgeschlagen, und die Grabschaufel liegt als Merkzeichen in der Agende. Ja, ich glaube, dieser gute Frater Baarfüsser am Grabe, der die Hände zusammen und den Kopf nach der Seite legt, bringt so wenig — zumal da auch er schweigt — etwas heraus, was der stille Bezirk um ihn nicht schon sagte, dass ich lieber ihn herausbringen möchte. „Ich hab'es auch nicht gern, sagte der Kenner, wenn die moralische Nutzanwendung, die im Gedicht liegt, auch noch extra in ihm steht.“ Es ist, meinte jener, eine prosaische Ueberantwortung der Seele, nur jedoch besser maskirt, als wenn den Figuren die Zettel aus dem Munde hängen. Denn hier hängt die Figur am Zettel, den die Natur geschrieben. —

Von dieser Winterlandschaft Lessing's, die mit vollster Meisterschaft gemalt, mit einer Energie gestaltet ist, dass man glauben könnte, sie müsse den niedern Rahmen zersprengen, ging man über zu seiner kleinen Landschaft nach Sonnenuntergang (474). Die Dämmerung, sprach der Cicerone, gibt auch gewohnter Gegend gern etwas Heimlichfremdes, Mysteriöses: im letzten Rest des Tageslichtes erscheinen einzelne, hundertmal achtlos übersehene Naturtheile eigen bedeutend; man fühlt, wie wenig man kennt von alle dem, womit man so lange schon lebt und wohnt, wie das Alltägliche im Stillen endlosreich zusammenhängt; und so glaubt man auf einmal mitten in der sonst so vertrauten Wohnwelt einsam auf einer räthselhaften Insel zu stehen,

deren dunkle Küste an der glänzenden Bucht des Abendhimmels liegt. So auch hier im Bild. Nah versammelt umgibt uns offgesehene, im Ganzen einfache, aber theilreiche, überall wieder im engen Zusammenhang sich sondernde, nach verschiedenen Seiten durcheinandergreifende Natur. Am kahlen Baum hier oben das Stück Weg, breit gegen uns um den herbstrothen Rainbuckel geöffnet, indem es gleich wieder sich einzieht und in der Wendung abbricht, gibt uns ein Mass und Gefühl für den Rauminhalt und die innere Fülle des daran gerückten Grundes, der, innerhalb dicht übereinander geschwungenen Linien vertieft, unter den niedrigen Horizont hingebreitet, im späten Abendlichte vor uns liegt. Dieser gewölbte Wegbesatz, wo die Steinkreuze hineingewachsen sind in das dichte rothe Haidekraut, Gras, Moos, mahnt an das überall im Altern fortwuchernde Naturleben; seitwärts unter dem Weg und Baum zieht ein anderer Hügel ab in's Dunkel; vor uns aus tieferen Wellen des Bodens Gesträuch, eine vereinzelte dunkelgrüne Wipfelgruppe; unter gleichem Zwielicht doch noch ein Unterscheiden von Farben und Zügen; deutlich die in die flache Niederung klein hingedehnte lange Stadt und auf der Ebne fort die glimmenden Punkte zerstreuter Feldfeuer. Und das alles ist in ein kurz zusammengerücktes Bett gelegt zwischen diess mächtige Wegstück und den Gluthstreif der Abendröthe über dem dunkelblauen Horizontrand; eine tiefe Wolke hängt darauf unter dem hohen Goldton des Abendhimmels; an der Seite greift höheres Gewölk vor und hier am Wege die mässig starke, entlaubte Eiche streckt ihre Aeste in Luft und Schein; in ihre nackten Zweige hat ein Schwarm Raben sich niedergelassen. Herbstkühl und abendstill ist's um sie her, die Stadt graut fremd herauf, die kleinen Feuer blicken verstohlen unter dem blauen Saum der Nacht und der Scheidegluth des Tages. —

Der Cicerone schwieg, der Kenner stand gebückt in's kleine Bild versunken, der zögernde Moment des sinkenden Lichtes schien auch die Umstehenden still hinzuhalten. — Endlich richtete sich der Kenner auf und fragte den Cicerone: „Nun, was denken Sie noch?“ — O gar viel; nur kommen mir alle Gedanken, die ich im Hinbrüten habe und verliere, wie Athemzüge dieser Landschaft selber vor; sie zieht sie immer wieder in sich zurück. Indem der Geist hineingeht, denkt er unwillkührlich; wie er bei jeder Bewegung muss; allein in Wahrheit ist was hier gedacht werden soll schon da. Man mag also Gedanken anspinnen, wo man will, oder auch zurücktreten und, von woher es irgend sei, dieser kleinen Welt sich nähern; immer wird man damit enden müssen, sich in ihr Ganzes zu verlieren. — „Gleichwohl, sagte der Kenner ist diess nicht bei allen Bildern so. Ich mag mich nämlich gerne fragen, was ich bei diesem und dann wieder bei jenem Bilde zuerst oder zuletzt denken muss. Bei dieser Abendlandschaft von Lessing also denkt man, wie Sie mit Recht bemerken mögen, nicht sowohl etwas nebenbei, als dass man vielmehr sein ganzes Denken in den Anblick tauchen und versinken fühlt. Bei andern, wollt' ich sagen, ist es nicht so. Da denk' ich z. B.: Wie schön muss diese Gegend sein! oder: Wie reich ist doch die Natur auch im kleinen! Oder ich denke, z. B. bei dem grossen Bilde von Catel, der Gräberstrasse der Via Appia (122): Wie viel Praxis hat doch dieser Maler; wie einleuchtend und lebhaft hat er diese an sich wenig interessante Ebene gemalt!“ — Ja, sagte der Cicerone, und dann denk' ich bei diesem und einigen der kleineren Bilder von Catel: wie sehr ist dieser Künstler eingegangen auf die französische Manier, die durch Wahl und Behandlung der Farben und Hebung einzelner Eindrücke bei Vernachlässigung anderer Theile immer etwas ausspricht; aber nicht immer etwas Tiefes. „Mag sein, auch das, fuhr der Kenner fort; vor andern Landschaften wieder, zum Exempel vor Nerly's Capo Felice (360) denk' ich: Wie leicht kommt ein geübtes Talent dahin, zu glauben, es sei schon auf dem Capo Felice wohnhaft und begnügt sich mit Schöpfungen, die weder eine liebevolle Nachahmung des Wahren, noch eine Durchbildung des Gedachten, sondern nur eine in sich abgefundene Art beurkunden.“ — Richtig, erwiederte jener; und wenn wir diese Unterschiede verfolgen und nach den gar mancherlei Anlässen, welche die Ausstellung beut, vermehren wollten: möchte das Resultat sich ergeben, dass man am leichtesten etwas Treffendes denken und antheilen kann bei Kunstwerken von einseitiger Natur oder bei mangelhaften. Denn durch die Schwächen, wie durch Breschen, dringt alsbald der Verstand mit Vortheil ein und macht Eroberung. Hingegen vollendete Früchte der Phantasie kündigen vielmehr dem Gefühle tief ihre Unübersetzbarkeit und Unersetzlichkeit an. Wir machen die Erfahrung, dass auch ohne die Zerlegung in's Urtheil der Geist auf's geistigste beschäftigt sein, dass von einem Kunstwerk wie von einer Persönlichkeit die Seele ganz einzig hingenommen werden kann, so dass es nicht zum Mittel für andere Gedanken, zum Kettenglied anderer Empfindungen sich herabsetzen lässt, sondern in der vollen Geistigkeit seiner Erscheinung nur an den ganzen Geist sich wendet, der es nur in seiner ganzen Erscheinung, nicht nach einzelnen Beziehungen derselben erkennen kann, wie es ist.

Dennoch, fuhr der Cicerone fort, gilt diess nur von der Gesammtwirkung ächtester Kunstwerke und diese besteht gleichwohl nur aus Theilwirkungen, welche die bestimmteste Bedeutung für unser Gefühl und Denken haben müssen. In der Art aber der Verbindung dieser Theilwirkungen liegt das Geheimniss des Geistes; sie macht, dass wir in diesen bestimmten Einzelheiten, ihren Lagen, Reizen, Verhältnissen keineswegs nur sie selbst, noch im Ganzen nur ihre Summe, noch auch bloss eine Form ihrer Einheit — vielmehr jenes tiefe Leben schauen und

erleben, welches aus seinem Allbesitz diese Einzelheiten heraufgeschaffen und ihnen eine gemeinsame magnetische Kraft der Anziehung nach dem unerschöpflichen Grunde hin, welchem sie angehören, mitgetheilt hat. Darum sehen wir im kleinen Kunstwerk und in seinem kleinen Moment die ganze Natur, unsere, des Künstlers und Aller. Und wie die Hervorbringung des Kunstwerks ein Schaffen ist, kein blosses Denken, so ist auch die Anschauung desselben nicht blosses Erkennen, ist ein Erleben. —

Hieraus — gestand der Redende weiter — erklär' ich mir, warum Lessing's Landschaften mir gleich entweder wie bekannte, längst bewandelte Gegenden erscheinen oder den Eindruck machen, als hätt' ich sie auf einer langen Reise ebenjetzt erreicht und müsse einst wieder in sie zurückkehren, und dass sie meinen Sinn zwischen den Polen der Erinnerung und der Hoffnung in der Schwebe stiller Befriedigung halten. — Lassen Sie mich hören, ob Sie nicht Aehnliches fühlen im Angesicht eines andern Bildes von ihm, das auch nicht gross, von geringer Breite, mehr Höhe und, wie billig, von tiefer Ausfüllung ist.

Die Winterlandschaft — sprach im Hingehen der Cicerone fort — war von einem strengen, nur leise gemilderten Ernst; die Landschaft nach Sonnenuntergang hielt dem Standpunkte sowohl, auf den sie den Beschauer stellt, als der Stimmung nach, die sie ihm einflösst, genau die Mitte zwischen sich selbst überlassener Natur und menschlicher Welt, so dass sie uns die heimathliche Stadt mit einem gewissen Bangen vom abendlich-einsamen Hügel herab betrachten, das Bangen aber unter'm Ruhesitz der Raben bei den verwachsenen Kreuzen mit einer gewissen Heimathlichkeit empfinden liess. Diese dritte Landschaft nun (No. 473) ist von einer freundlichfrommen Fülle, einem wohlthuenden Reize der Natur, die hier mitten in ihrer Freiheit, im Walde, doch die Vertraulichkeit, mit der sie von Menschen bewandelt, die Weihe, mit der sie vom Himmel begnadigt ist, deutlich sehen lässt. Denn der Waldpfad, der mit dem Sammte grünen Mooses bekleidet, mit Blumen geziert, zwischen hohen Stämmen schöner Weissbuchen zu uns heraustritt, kommt herab von einem anmuthig gelegenen Kloster auf der Spitze eines freistehenden Berges. An der Seite dieses begrünten Klosterberges schlängelt er sich hinunter und hinein in diess darangelehnte Waldende bei schlanken Föhren herab durch diese Buchen hervor. Von hierneben aber windet raschgesenkt ein breiterer Hohlweg tiefer am Klosterberg sich unter seinem Grün und jenseitigem Abhang hinaus. Am Einbuge dieser Wegschlucht tritt unter Lindenlaub ein Bildhäuschen vor. Auch das weitere Land hinter diesem Wald und Berge sehen wir noch, hier durch die Lücken der Buchen, da über dem Hohlweg hinausblickend, im Violenschein des Abends liegen. Hier deutet ein Dörfchen auf der Ebene sich an, dort biegt schimmernd ein Fluss zwischen duftigen Hügeln sich hin. Die Zeile des Horizonts glüht hinter dem Wald und Kloster in sanfter Röthe; die leichten Klosterthürme sind dunkel, und zartaufgespitzt vom jenseitigen Licht; ein heitrer Schimmer fällt hier vorne durch die Bäume herein auf den Waldpfad. Daraus tritt eben ein Mönch, der unter rothbekreuztem Tuche das Allerheiligste trägt, mit dem Ministrantenknaben. „Ein anmuthiger Gebirgsfuss, rief der Kenner, auf dem wir stehen, ein friedlicher Wald, schon schmüchtig vom Thale mit dem heraufgreifenden Arm des Weges umfangen! Wie völlig und sanft ist der Farbenreiz all der wallenden Formen des Rasens, des Mooses, der Glanz dieser Stämme, das leichte Laubgrün! Wie tieflar das Dunkel des im Rücken erleuchteten Klosters!" — Und nun, fragte der Cicerone, wenn von dem Bildhäuschen die Linde zu Ihnen heraufduftet und Sie, unter dem Schatten des Klosters, das darunter liegende Land herüber schimmern sehen: ist Ihnen nicht, als wären Sie schon viele Tage im Gebirge gewallfahrtet von einem blühenden Thale zum andern, von einer Stätte der Andacht zur andern, fröhlich die Mysterien des Glaubens, demüthig die Schönheit der Erde feiernd? Ist Ihnen nicht, als hätten Sie schon längst einmal in dieser übergrünten Schlucht die Processionslieder verhallen hören? — „Längst, bestätigte der Kenner; und fühle mich dabei unter mittelalterlichem Muschelhut altkatholisch glücklich." So ist es, sagte der Andere. Darum muss diese Landschaft im engeren historischen Sinn eine romantische heissen. Sie hat ihr kirchliches Zeitcostüme weniger im staffirenden Priester, als im Klosterberge, der Licht und Schatten scheidet, und um den alle Wege sich schlingen, in der geweihten Sinnlichkeit ihrer schönen Natur und in der beschaulichen Milde des hereinfallenden Lichtes. Von einem ganz andern Charakter — wandte der Cicerone sich weiter — ist hier die grosse, wohl vier Fuss breite Landschaft (No. 472). Sie spricht nicht auf den ersten Anblick sich so bestimmtgemüthlich aus, zieht aber unwiderstehlich an, noch ehe sie verstanden ist; sie ist in keinem positiv religiösen Sinne gefasst, wohl aber von einem heimlichen Naturgottesdienst beseelt; sie hat keine Analogie zum Mittelalter, liesse sich aber mit einem deutschen Volksbuche des funfzehnten oder sechszehnten Jahrhunderts vergleichen, das im ruhigen Fluss einer verbreitsamen Ausführlichkeit Grosses und Geringfügiges mit gleich liebevoller Umständlichkeit erzählt, in scheinbarer Schwunglosigkeit ein unermüdliches Darstellungsvermögen ruhig entwickelt und in scheinbar unverhältnissmässigen Theilen eine unlengbare Harmonie — man weiss nicht, woher sie kommt — bewahrt. Das bastionenartig aufsteigende, breit hingelagerte Gebirge von grossen steilen Granit-Trümmern, die glatten Wände gruppenweis wie Streben herabsenkend zwischen der grünen Böschung, die ihre Winkel ausfüllt — seltsam hängt es, theils gelblich

glänzend in mildem schräg einfallenden Licht, theils beschattet von eigenen Gliedern, theils von Schatten verdunkelt, die von aussen her fallen — hängt mächtig über den an seinem Fussbesatze liegenden Feldern und über dem Hügel, dessen äussere Lehnebreit in den Vorgrund um einen kleinen länglich runden See sich herabzieht. Am innern Hügelbang über dem See ein Städtlein, ummauert, mit Thorthurm und Kirche über das grüne Ufergebüsch gehoben, aber hoch überragt von den untersten jener Granitmauern. Ihre röthlich gelbe Wand spiegelt sich noch tief im Teiche und daneben unter dem Abglanz des Ufergebüsches auch ein Theil der Kirche und Dächer der Stadt. Weiter seitwärts hinter dem Teich ein paar vorstädtische Häuser, eine Bleiche; auf der andern Seite am glänzend grünen Rücken des Hügels kleine Baumgänge, ein junger Niederwald, und herumgebogen, bis herab durch eine Steinbrücke ganz am Vordergrund, der Weg von der Stadt herüber. Von der Brücke herab reitet hier ein Bauer, seine Trage auf dem Rücken, zwei Mädchen haben mit den ihrigen sich an die Brückenwand gestellt. Der beschattete Rasen hier breit vor dem See ist dicht mit niedrem Pflanzenleben ausgefüllt; einige unscheinbare Eichen stehen vor dem Wasser und seitwärts unter der Brücke.

„Wie gleichgültig, sagte der Kenner, scheint dieser Ausgang des Vordergrundes und ist doch so kleinmeisterlich ausgeführt in jedem Grasfleckchen sowohl wie in den zartdeutlichen Zügen der Staffage! Wie unbedeutend sieht das Städtchen unter der Felsenfestung aus, wie kindisch die Mäuerlein, und auf dem Wiesenrücken die Pappelbäumchen; die niedere Forstcultur so alltäglich; auf der andern Seite die Vorstadthäuser wie Spielzeug!“ Und doch, sagte der Cicerone, Alles mit gleicher Liebe und Feinheit unter zärtlichen Lichtern angenehm entfaltet! Nicht minder aber ist darüber der Leib dieser Felsenmassen, von ruhigen Lichtblicken glänzend, von sanften Schatten tiefer getont, ungemein deutlich vorgestellt, und selbst die seitwärts im Hintergrunde auftretenden Gebirge malen ihre Abhänge auf's feinste aus. An der Schattenseite aber, wo ein blauvioletter Abendgewölk über dem weiter zurückliegenden Vorbau der Felsenzinne schwebt, und wo wir weiter beschattende Wolken oder nahe Berge ahnen, gibt sich mehr das Grandiose der vor uns liegenden Masse zu fühlen, welches beim ersten Anblick durch das ruhige Gleichgewicht des Vortrags und die Sanftmuth des Lichtes gemildert und fast verheimlicht ist.

„Das ist es! rief der Kenner; ein wunderbarer Gleichmuth hat Licht und Anschaulichkeit so vertheilt, dass er aus dem Grossen, was er vorstellt, gar nichts macht und es doch so rein gibt, dass es durch sich selbst in Wirkung treten muss. Wir werden durch diese Anschauung nicht bloss in tropischem Sinn erhoben; wir sind auf hohem Standpunkt gestellt. Von der Herrlichkeit dieses Granitgebirges ist nichts verhehlt; aber wir sind ihm so gegenübergestellt, dass unsere Betrachtung mit Leichtigkeit, ohne Schreck und Spannung seinen grossartigen Massenbau fasst: die Kleinheit des darunterliegenden Menschenbodens ist ebenso treu und unbedenklich dargethan, aber in einer Beleuchtung, die auch dem Kleinsten dieser Kleinen eine unpartheiische Aufmerksamkeit gönnt; und am Ende zeigt sich, dass der Geist, der mit gleicher Ruhe und Einsicht auf all das unerhebliche Wachsen und Streben hinblickt, wie auf die gross darüberherrschenden, gewaltigen Urkörper, auch grösser und erhabener ist als diese, wie zugleich zarter und gefügsamer, als jene. — Sie haben vollkommen Recht, stimmte der Cicerone ein; ich nehme mein Eingangswort zurück: ich glaube bei der ersten Bekanntschaft die Herabsetzung des Menschlichen gegen die Naturgrösse in diesem Anblick zu finden: im Gegentheil, das Grösste, welches den letzten und innern Eindruck dieser Landschaft ausmacht, ist der Geist der Betrachtung selbst, der diesen alten Riesenblöcken erlaubt, gross zu sein, und diesen Wohnhütten, Bäumchen, Halmen, klein zu sein, der auf den Spiegel des Wassers unter den niedern Bauch das Bild des hohen Felsen hinlegt, und den Kernleib des Granits nur mit demselben Lächeln anblickt, wie das zitternde Gras der Wiese. Daher die unbeschreiblich tiefe Ruhe und milde Klarheit des Ganzen! Und so ausserordentlich viel gemalt und ausgemalt ist auf diesem Bilde, so ist doch noch weit mehr der beschauende Geist selbst gemalt, dessen Auge über Allem ruht und wacht. — Das ist specifisch deutscher Geist, ist die Poesie, die auch bei uns nur selten, aber so nur bei uns zu finden ist — Hier bin ich zu Ende. — (Bericht über die Sculptur folgt.)

Das Maedchen von Tangermuende.

Was giebt's von allen schönen Sachen
In Tangermünde wohl zu sehn? —
So fragt ihr mich und ich muss lachen,
Alt sieht es bei uns aus, nicht schön,
Nichts ist zu sehen hier geziemlich
Dem Künstler aus der Königsstadt,
Sankt Niklas schaut wohl alterthümlich.
Zerfurcht vom schweren Zeitenrad,
Doch lohnt's nicht, bei ihm einzukehren: —
Aber das Hospital dabei,
Ja dorthin kommt, wollt ihr uns ehren,
Der Bau ist alt, sonst alles neu.
Wie wacht nicht Arzt und Krankenwärter,
Trost weckt des Mitgefühles Müh',
Die Pein der Siechen scheint nicht härter,
Als die der Pflegenden um sie:
Bang auf des kranken Kindes Wiege
Weilt so der Mutter Zärtlichkeit,
So achtet auf des Greises Züge
Die Tochter, der das Herbste dräut.

Der Künstler wird hineingezogen
Ins wohlversorgte Krankenhaus,
Dem Führer zeigt er sich gewogen
Bekämpfend still des Schauers Graus. —
Der Kunst darf vor dem Tod nicht bangen,
Sie, die das Leben heil'gen soll
Durch ihr erhaben heitres Prangen,
Lebt meist nur von des Todes Zoll.
Ja — aus der Freuden Tanz verscheuchet,
Rettet sie sich zu Grabern hin
Und unter Marmorsärgen schleichet
Ihr Geist in wehmuthsvollem Sinn.
Der Künstler wandelt durch die Hallen,
Von kaltem Todeshauch umweht,
Wo ringsum von den Betten schallen
Zum Himmel Seufzer und Gebet.
Er athmet frei erst, als ihn wieder
Im Hausflur frische Luft umfängt,
Er siehet auf, als zu ihm nieder
Die Sonne milde Strahlen senkt.
Zur seltnen Zier am Eingang hanget
Ein Hirschgeweih, machtvoll und stolz,
Und farbig mitten inne pranget
Ein Muttergottesbild von Holz.
Der Künstler greift halb in Gedanken
Hin zu dem vielgezackten Schmuck. —
Mehr fürchtet dies mir als die Kranken,
Berührt es nicht, sonst giebt es Spuck,
Sonst gehet, sel'ger Ruh entsagend,
Laurentia um an diesem Ort.
Der Führer spricht es und da fragend
Ihn jener anblickt, fährt er fort:
Laurentia von Tangermünde,
Die Jungfrau war so fromm, als schön,
Ihr reines Auge frei von Sünde
Entsündigte, wer es gesehn.
Wohlthun war ihre Lust, ihr Wille:
Und weil des Schöpfers weiser Rath
Ihr gab des Erdenguts in Fülle,
Ward Noth gestillt, noch eh sie bat.
Soweit man von dem Kirchthurm blicket,
Ihr eigen waren alle Au'n,
Mit Blumen, Kräutern bunt geschmücket,
Prangt' alles wie ein Garten traun.
Einst ging auf sonnig heit'rem Pfade
Einsam die Heil'ge durch's Gefild
Und pries mit jedem Schritt die Gnade
Des Herrn, die sich im All enthüllt.
Weit wandelt sie kein Unglück ahnend:
Ob's in den Bäumen rauscht und bricht,
Sie hört es nicht, ob Nacht schon mahnend
Zur Rückkehr ruft, sie hört es nicht.
Da peitschet Regenschwall den Anger,
Gewittersturm bricht los mit Macht,
Gleich einem Bergstrom schwillt der Tanger,
Die Brücke stürzt. — Nun gute Nacht!
Laurentia zagt, ermannt sich wieder
Und suchet Schutz im dichten Wald.
Wild beugt die Stämme auf und nieder,
Gleich schwankem Rohr, des Sturms Gewalt.
Mag auch kein Baum die Fromme schirmen,
Sie betet laut und Trost ist da.
Mehr als im Säuseln ist in Stürmen
Der Ewige den Seinen nah.
Da raschelts dicht in dem Gezweige —
Ein Hirsch mit stattlichem Geweih
Bricht Bahn sich zu ihr durch die Sträuche,
Die Jungfrau nicht das Wild ist scheu.
Anschmeichelnd lässt es sanft sich nieder,
Nimmt sie auf seinen Rücken auf
Und regt dann die bebenden Glieder
Zum Schwimmen bald und bald zum Lauf.
Dies Thor dort mit dem Zinnenkranze
Empfing die Jungfrau so zurück,
Bis zu Sanct Niklas wie im Tanze
Ging's hin vor aller Leute Blick.
Die Heilige nah sich gerettet,
Verschwunden flugs das fromme Thier. —
Wer Gott vertrauet, der verwettet
Den Glauben nimmer, er half ihr.
Laurentia setzt' als Dankes Pfänder
Viel Gaben für die Kirche aus,
Und haut' — es prang' in dem Kalender
Ihr Name! — dieses Krankenhaus.
Preis ihr in diesen Prüfungstagen,
Die segnend in die Zukunft sah,
Da uns den Herren Zorn geschlagen
Mit grimmer Pest, der Cholera.
Schrecken des Künstlers Herz durchschneidet,
Er sieht sich nah zum ersten Mal
Dem bang Gefürchtetsten und meidet
Mit raschem Schritt das Hospital.
Laurentia vor Gefahr, Verderben
Behütete ein Wunder dich,
Giftangehaucht vom jähen Sterben
Erlöste auch ein Wunder mich.
Dich Heilige soll zum Gedächtniss
In Marmor prägen meine Hand,
Für jene Stadt ein frommes Vermächtniss,
Aus deren Schooss ich mich entwand.
Das Steinbild soll den Ort bezeichnen,
Wo ich am Brunnen einst gespielt.
Wer mag die Kraft der Wunder läugnen,
Der das Vergang'ne denkt und fühlt?
Fortriss von heimisch lieben Auen
Mich grausam des Geschickes Gunst,
Und muss noch hartem Kampf erbauen
Mich fern ein Heiligthum der Kunst.

A. Hagen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 43. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Den wohlwollend Schau- und Hörlustigen, welche die bisherige Betrachtung und Besprechung von Genregemälden und Landschaften der Kunstausstellung begleitet haben, präsentirt sich jetzt wieder jener alte Kritiker, der Eingangs einige übersichtliche Bemerkungen vortrug, nebst dem jungen Kunstfreunde, der ihn darin unterbrach und sich, erpicht auf Anschauung des Einzelnen, rasch zum Führer in den Bilderkreis des Genre's aufwarf. Der alte Kritiker hat ihm diesen Vorgriff inzwischen vergeben; sie wollen einander bei weiterer Besichtigung und Erklärung der ausgestellten Kunstgaben die Hand reichen. Jener übernimmt es, die Aufmerksamkeit nun auf die Bildwerke zu lenken; die Pausen zu seiner Erholung will der junge Kunstfreund mit der Betrachtung einiger Gemälde ausfüllen, zu welcher seine erste Wanderung noch nicht gelangt.*)

Von allen Zweigen der Plastik — beginnt der alte Kritiker — gibt die Ausstellung Proben. Was sich im Ganzen über die Erscheinung dieser Kunst in unserem Salon gegenüber von ihrer Schwester, der Malerei bemerken läßt, ist dass sie dem grössern Theil ihrer Thätigkeit nach sich auf bestimmte Zwecke des Lebens basirt. Die Malerkunst, wenn wir vom Portrait absehen, welches in ihr, wie in der Sculptur, am zahlreichsten vorkommt, liefert jetzt mit unbeträchtlichen Ausnahmen bloss Kabinettstücke, freie Compositionen, für kein bestimmtes Local, keinen andern Lebenszweck, als den der Kunst selbst oder den Genuss des Liebhabers berechnet. In der Plastik ist freie Composition der seltnere Fall. Abhängigkeit von gegebenen Interessen auch jetzt der

*) Das Feld der Historienmalerei im engeren Sinne soll dabei meist unberührt bleiben, weil es einem andern Mitgliede unseres Exegeten-Vereins, dem Enthusiasten eigens vorbehalten wird.

öftere, wie von jeher. Unter einigen römischen Kaisern gab es eine Art Kabinett-Sculptur, welche die umfangreichsten, wie die subtilsten Werke rein für den Kunstgenuss arbeiten konnte; in allen übrigen Perioden musste die Plastik ihre wesentlichste Beschäftigung auf die Zwecke der Religion und der Gesellschaft stützen, an und in Tempeln oder Staatsgebäuden, am Wohnhause und seinen Geräthen, im volksthümlichen oder im Familien-Denkmal ihre Anwendung erwarten. Solche, Inhalt und Form der einzelnen Arbeit selbst schon vorschreibende Bestimmung ruft auch in unseren Tagen die grössere Anzahl von Statuen und Gruppen, Reliefs und Medaillen und bildnerischem Schmuckwerk hervor. Diese Verhältniss ist so wenig nachtheilig, dass ihm vielmehr nur wachsende Ausdehnung und Intensität zu wünschen ist. Die Hauptzweige der Plastik bedürfen, um in ihre volle Wirksamkeit zu treten, der Mithülfe des Locals, die kleineren einer Verbindung mit allerlei Bedürfnissen und Neigungen der Gesellschaft. Jene grösseren Zweige entwickeln sich in Composition und Gehalt gerade um so freier und schöner, je bestimmter und specieller sie von der Architektur bei der Anlage öffentlicher Plätze, im Entwurf von grösseren und von Privatgebäuden schon zum voraus berücksichtigt und allgemeineren Zwecken bedeutungsvoller Raumerfüllung oder zierlicher Ausstattung einverleibt werden. Auf ähnliche Weise muss in kleineren Verhältnissen auch dem Medailleur und Ciseleur, dem Geräthe- und Zier-Arbeiter der gesellige Sinn und Geschmack für Veredlung des äusseren Lebens in versinnlichter Erinnerung, für schmückenden Witz und Nettigkeit des Zweckmässigen entgegenkommen.

So erfreulich es ist, wenn Fürsten durch Prachtgebäude und Ehrenhallen der bildenden Kunst mit der äusseren innere Nahrung geben, so kann doch im Ganzen ebenso viel, wo nicht mehr durch den verständigen Sinn besonderer Corporationen, durch den einzelnen Architekten, durch den Privatmann überhaupt geschehen, wofern von denjenigen, die durch Stellung und Mittel Chorführer, Lenker, Mitbildner des Geschmackes sind, keine schickliche Gelegenheit versäumt wird, der bildenden Kunst wenn auch nur eine mässige, beschränkte, oft scheinbar geringfügige Anwendung zu geben. Seltener grosser Aufwand — obschon er nicht fehlen möge! — macht noch nicht: aber dass sie überall auch mit leichten Blüthen um die vielen leichten Zweige des Lebensbaumes sich schlinge: das macht die Kunst lebendig. Nach der Zeit der neuitaliänischen Schnörkel, französischen Perücken und Fleuretten, holländischen Porzellan-Pagoden haben die Engländer knappen Haar- und Kleiderschnitt und dazu jenen aus Missverstand der Antike hervorgegangenen Styl der Linienarmuth, Profillosigkeit, Schmucknüchternheit in die Welt eingeführt, an dem wir uns nun herzlich satt gehungert haben. Wenn jetzt, wozu sich bereits heitere Anfänge zeigen, erst wieder in der Architektur und Häusereinrichtung der Sinn für eine reicher gegliederte Raumeintheilung und Ausstattung Platz greifen und sich ausbilden wird, kann auch die Plastik sich für die Zukunft mehr Anlässe versprechen theils zu grösseren Aufgaben, theils zu einer belebenden Mannigfaltigkeit von kleinen. Nachdem unsere Baukunst sich nicht mehr mit ihren blossen Knochen begnügt, wird wohl ihr Aeusseres manchmal einige Felder und hoffentlich noch öfter das Innere Pilasterchen, Simse, Nischen, Casetten, dem runden und halbrunden Bildwerk öffen. Und wenn so die Sitte und Mode neben gelegentlich bedeutenden eine Classe gewöhnlicher kleiner Uebungen wecken und pflegen wird, so werden diese vervielfältigten Reize, Spielplätze, Entwicklungsstufen für modellirende, formschneidende, stylisirende Hände, zugleich mit einer fröhlichern Entfaltung der Bildnerkunst, auch im Publikum eine bessere Ausbildung des Sinnes für das Runde, für die organischen Linien schöner Körperform und Gliederung zur guten Folge haben.

Der junge Kunstfreund: In der That, was diesen Sinn für das Plastische betrifft, sind wir verhältnissmässig noch sehr weit zurück, und der Bildner findet sich in einer grössern Entfernung vom allgemeinen Verständniss als der Maler. Wände und Möbel, die uns von Jugend auf umgeben, sind von mehr dürftigen Formen, von unsern Kleidern wissen wir selbst, wie fade ihr Zuschnitt ist; plane Zeichnungen aber, Kupferstiche, Bilder sehen wir von Klein an in Menge, und da schon von Natur unser Auge alle Körpergestalten seines Gesichtskreises auf eine Fläche sammelt, so sind wir um so mehr gewohnt, alles nur einseitig als perspektivische Bildfläche und schwebenden Schein, weit weniger nach seinem Gewicht oder Schwung, Rundbau und Formengehalt im Anblick zu empfinden. Und doch ruht gerade hierauf die Plastik. Der Plastiker ist ein Mann, der das organisch Körperliche in seiner Fülle und Leichtigkeit, Härte und Weichheit, Schwellung und Spannung, kurz das aus allen Dimensionen oder doch aus mehr als einer auf einen inneren Schwerpunkt, Kern und Bau Bezügliche schon im Schauen wägen, umfühlen und vollkommener als Andere durchfühlen kann. Er hat mehr Tastsinn, Muskelgefühl, Empfindung für Körpermagnetismus schon im Auge; ähnlich müssen auch wir sehen lernen, um ihn zu verstehen, müssen in der Form, die er gibt, die Musik des Kerns einstisch nachwiegen und nachfühlen lernen.

Der Kritiker: Lernen, allerdings: es erfordert Bildung. Hierzu eben muss die Architektur direct und indirect mithelfen. Wie; hab' ich bereits angedeutet. Es ist gegenwärtig viel davon die Rede ihr und der Plastik durch Farbe ein neues Leben zu geben. Mit darauf geführt hat bekanntlich die erneuerte Hervorhebung und genauere Verfolgung der

übrigens nicht neuen Beobachtung, dass die antike Architektur nebst den ihr zugehörigen Sculpturen nicht ohne bunte Farben war. Einen Begriff von solcher attischen Heiterkeit auch der Gebäude kann ein kleines Tableau geben, das wir hier auf der Ausstellung haben, eine Karyatidenhalle von Mauch (1005). Die Halle ist für ein lebendes Figurenbild componirt; aber ihre und die umgebende Architektur gibt das antike Farbenmuster. Dass durch grösseren Farbenreichthum die Physiognomie auch unserer Städte und Wohnungen an Freundlichkeit und Behaglichkeit gewinnen müsste, ist gar keine Frage. Dass dann diejenige Plastik, welche sich der Architektur an- und einfügt, theils in Beziehung zu farbigen Gründen zu treten, theils selbst Farbe anzuziehen hätte, ergibt sich natürlich. Auf der andern Seite aber bleibe ich überzeugt, dass die höhere Plastik durch Farbe an sich selbst nichts gewinnen wird, weil — die alten Griechen mögen es nun gehalten haben, wie sie wollen — die reine, geschlossene Form das Wesen der freien Plastik bleibt. Architektur-Plastik ordnet sich einem grösseren Ganzen ein und unter; daher kann sie im selben Grade Farbe vertragen und mitfordern. — Die Plastik aber, die rein für sich selbst wirken und stehen will — und auch das muss die Plastik wollen, wenn sie noch selbst eine Kunst und nicht bloss Nebenzweig einer andern sein soll — diese höchste Plastik darf nicht durch Farbe in Wechselbeziehung und Abhängigkeit mit ihrer Umgebung vermischt, nicht in den bunten Schein der Wirklichkeit hineingeworfen werden; sie muss sich als etwas Generisch-Verschiedenes rein und frei aus dem rundumher Sichtbaren herausscheiden; die Farbe daher, die ihr anstände, könnte sich im Wesentlichen nicht anders verhalten als bisher schon die Verschiedenheit im Ton des Materials, Naturfarbe des Marmors oder Metalles. Damit ist nicht geläugnet, dass andere, der Plastik nicht so unmittelbar wie feiner Marmor und Bronze zusagende Stoffe durch eine gewählte Tinctur neue und glückliche Modifikationen der Wirkung erhalten könnten. Wie dem aber auch sei und werde, so wird keinenfalls die Anwendung von Farben hinreichen, den Sinn für architektonische und dekorative Schönheit höher und weiter zu entfalten, wenn nicht in gleichem Masse die Formen der Baukunst auch bei ihren kleineren Aufgaben mannigfaltiger ausgebildet, der organischen Gliederung, obwar in wohlverstandener Mässigung, verwandter, in der äusseren Articulirung und inneren Auskleidung mit der in's Runde bildenden Kunst in Verbindung gesetzt — kurz an sich plastischer werden und in sich eine obligate Plastik aufnehmen.

Kunstfreund: Und hiefür gibt jetzt eben das denkende Haupt unserer Architekten wieder ein erfreuendes Beispiel. Denn wie die kleinen Kirchen, die Schinkel letzthin gebaut und ausgeziert, Proben sind von einer würdigen Erheiterung der Räume durch Farbenschmuck, so wird die neue Bauschule, diese bedeutende, in fröhlichem Styl gebaute Haus, mit ihren belebenden plastischen Dekorationen den Schützern, die sie aufnehmen wird, einen Weg bezeichnen, auf dem sich unsere Baukunst in stattlichen Gestaltungen fortzubilden hat.

Kritiker: So aber mein' ich, soll überhaupt die bauende Kunst, soweit Umstände und Bedingungen es erlauben, den Geschmack an mehr als bloss geometrischen Formen und statischem Gleichgewicht, den Sinn für Bewegung in der Ruhe, Leichtigkeit in der Schwere, Seele in der Gliederung, den Sinn für Ausprägung des Inneren im Aeusseren an ihrem Theile fördern. So soll sie, nicht nur durch Einschluss geformter Arbeit, sondern auch in ihrem eigenen Geiste, durch einen (nur allgemeineren) plastischen Charakter der Schwesterkunst die Hand reichen, die auch den Werth der Form darstellt, aber der Form in ihrer organischen Vollendung und Individualität. Mehr als man glaubt, hängt Blüthe der Plastik mit einer ausgiebigen Architektur zusammen. Gleichwie die Plastik in ihren Werken einer architektonischen Grundlage bedarf, so ist auch dem Geist und Verständnisse nach Architektonik die Grundstufe zur Heranbildung allgemeinen Sinnes für Plastik.

Kunstfreund: So gewiss ein solcher Zusammenhang stattfindet unter diesen zwei durch Körper und Form wirkenden Künsten, so gewiss hängt wieder die Stärke und Schwäche beider mit der Tüchtigkeit der Anschauungsweise und Denkart eines Geschlechtes und Volkes zusammen. Und ob die sichtbare Umgränzung und Besetzung des öffentlichen und Privatlebens kernhaft oder seicht, gliederstark oder flach sei, das wirkt auf gewisse Seiten der Moralität viel tiefer zurück, als ohne bedachtsames Erwägen scheinen mag. In der Zeit als unsere Kirchen und Häuser so einer gemischten Carikatur der antiken und der mittelalterlichen Form, unsere Statuen zu einer Parodie der Heroengestalt herabsanken, standen unsere Sitten ganz in demselben Verhältniss: und genau in dem Maasse, als an die Stelle des Waffenschmieden der Schneider, den Giessers, der für Kirche und Haus Ehrengefässe sinnreich zuführte, der modische Bijoutier getreten ist; genau in diesem Maasse ist auch die derbe deutsche Kraft, das Korn und Schrot in Wort und That, der gediegene feste Ernst des Deutschen mehr und mehr zur Sage geworden.

Kritiker: Nun, wir haben Anderes auch dafür gewonnen. Aber wahr ist, dass plastische Charaktere, Sittenhaltung, Kern der Sprache, Gedankengewicht durchhin in der Volksculur ein Verhältniss haben zur plastischen Kunst, und dass daher auch die Vernachlässigung der letzteren eine gewisse Entnervung der Sinnlichkeit und Lockerung in Gefühl und Bildung zur Folge hat. Lassen Sie uns indess nicht überschweifen in das Gebiet der Moral. Mit der Kunst haben wir es hier zu thun. Auch in ihr

zeigt sich, dass wir die des Bildners nicht blos um ihrer selbst willen zu pflegen haben. Unsere Malerei, wäre die Plastik und die Liebe derselben verbreiteter, würde uns nicht verhältnissmässig so viele Bilder geben, die bei anderen Vorzügen des inneren Schwerpunktes entbehren, des Vollgewichtes, das die Seele des Beschauers nach innen in's Bild hinein und seinen Gestalten nachzieht. Umgekehrt suchen sich jetzt die meisten Gemälde an uns heranzuschmeicheln. Auch würde dann nicht das Historienbild unserer Zeit im Ganzen genommen an Kraft der Motive und an jener Körperbehandlung, welche Charakter und Schicksal der Person mit in den besondern Moment der Handlung oder Lage hineinmalt, so weit gegen frühere Epochen zurückstehen. Im Ganzen genommen, sag' ich; denn gross gerade in der letztbezeichneten Eigenschaft ist z. B. Schrödter's Don Quixote.

Kunstfreund: Wahr bleibt es, dass im Allgemeinen das plastische Element in unserer Malerei Verstärkung braucht, und natürlich noch mehr der Sinn dafür in uns Laien. Wir schlagen eine schöne Haut zu hoch, eine wohlverstandene Structur zu niedrig an. Dass die letztere nicht nach Gebühr taxirt wird, dafür kann die Ungunst einen Beleg geben, welche auf dieser Ausstellung die Bilder von Alexander (24 — 27) ziemlich allgemein erfahren. Zwar halt' ich manche Bemerkung gegen ihren Sinn und Vortrag, die ich im Vorübergehen hörte, manche spöttliche Defension gegen die absichtliche Herausforderung dieser Manier nicht eben für ungerecht; denn ich will nicht läugnen, dass in der Intention dieser Gemälde Neigung zum Bizarren zu sehr vorherrscht. Wenn ich Herrn Alexander mit dem phantastischen Novellisten Hoffmann vergleiche, so geb' ich doch dem Letzteren den Vorzug. Sein Ausdruck hatte nicht diese zu wenig von Grazie begleitete Vornehmheit. Allein diess zugegeben, beurkunden jene Vorstellungen doch noch ein Talent und einen plastischen Verstand, welchem unsere Weichlichkeit zu wenig Beachtung gönnt. Die Behandlung des Nackten in der Erschaffung Adam's (24), frei von Modellnachsclerift, lässt eine Grundlage von Naturkenntniss und eine kräftige Behandlung organischer Form für bezweckten Charakter und Ausdruck in einem Grade bemerken, wie diese Eigenschaften selten vorkommen. Il Riposo (25) macht einen unangenehmen Eindruck, es enthält absichtlich widerliche Bestandtheile; aber die Intention einmal vorausgesetzt, so sehen wir hier wirklich den schweren Schlaf und schwülen Schlummer armer Leute, sehen unter einem heissen Himmel, unter der Last der Dürftigkeit und häufigen Beschwerden abgearbeitete Körper, die theils in der Erschlaffung noch hart, theils im Genuss der Ruhe noch müd und schwer sind. Die Geschichte ihrer entadelten Glieder und Züge sammt dem Widerstande dauerhafter und zäher Natur mitten in der Ueberwältigung von Gluth und Mattigkeit ist mit Einsicht und motivirtem Nachdruck dargestellt und das Gedachte und Zusammenhängende in der Charakteristik dieser alten und jungen, männlichen und weiblichen Formen und in der Erfüllung der Situation könnte trotz der Bitterkeit des Gegenstandes unsern Verstand und Antheil einnehmen, wenn Haltung und Farbe des Bildes versöhnlicher wären. Und ähnliche Vorzüge sind auf den kleineren Bildern (26. 27) verborgen durch eigensinnige Vernachlässigung von Einzelheiten, durch ein Verschmähen menschenfreundlicher, malerischer Vermittlung.

Das Gespräch des Kritikers und Kunstfreundes verbreitete sich noch weiter darüber, dass Pflege der Plastik das wahre Gegengewicht wäre gegen das Ueberwiegen des Farbenreizes in der Malerei. Während, sagte der Kunstfreund, Bilder, deren Fehler mit dem letzteren überkleidet sind, Vielen Augen ansiehen, werden verdienstliche Arbeiten, die wenig Farbenwirkung haben, so gut wie übersehen. So finden wohl die ersten Menschen von Wagner (813) weniger Anerkennung als manches Geringe; weil die bescheidene Mässigung des jungen Künstlers ihm keine grosse Entfernung von gegebenen Fleischtönen, keine absichtlichen Gegensätze oder Höhung durch buntes Gewand erlaubte. Aber seine Composition ist löblich, und die Figuren, obzwar für die Stammeltern der Menschheit nicht bedeutend genug, sind wohlerkannt und so gut in's Einzelne ausgeformt, dass diess achtsame Talent, mit diesem besonnenen Fleisse gepaart, so vortheilhaften Erwartungen berechtigt.

Kritiker: Ganz wohl. Begnügen wir uns indess mit diesen Andeutungen über Beiläge auf Plastik in der Malerkunst, und nähern uns jetzt den Bildnerwerken selbst. Wir haben uns vorhin der inneren und äusseren Verbindung erinnert, in der die Sculptur mit der Baukunst steht. Schicklich beginnen wir demnach unsere Ansicht der Bildwerke bei zwei Relief-Skizzen, welche für die beiden Giebelfelder der St. Nicolaikirche zu Potsdam bestimmt, nach der Zeichnung des Oberbaudirector Schinkel, von Kiss entworfen sind (No. 926. 927). Den Massstab der Ausführung gibt uns zugleich die kolossale Familiengruppe in haut-relief (925), die der einen dieser Compositionen, der Bergpredigt, entlehnt, gleichfalls von dem Bildhauer Kiss gearbeitet ist. Da sitzt ein Bergmann, das Kinn auf die Hand, den Arm auf's hochgestellte Knie gestützt, den Blick nach dem göttlichen Redner gespannt, auf einem Steine; an ihn, der mehr das Profil bietet, lehnt sich, von vorn gesehen, horchend hingeneigt, sein Weib; dieselbe Neigung hat das schlafende Kind auf ihrem Schoos erhalten; an ihrer Seite tritt, ergriffen, ein Knabe hervor. In der Ausführung ist die Localbestimmung des Werkes wohl berücksichtigt; die Gruppe ist gut verbunden in Lage und Haltung, und in dieser selbst spricht sich der Zustand hingenommener Aufmerksamkeit und gefesselter Bewegung

mit Entschiedenheit aus. — Dieß ist die Ausbildung der Theilgruppe, die sich hier in dem kleinen Giebelraumen wiederholt, der die ganze Skizze der Bergpredigt enthält. Sie stellt den Erlöser, umgeben von seinen Jüngern und dem sitzend nachschreibenden Evangelisten dar; er tritt im Sprechen mit sanftgehobenen Armen vor; zu beiden Seiten gruppirt sich zuhörendes Volk jedes Geschlechtes, Alters und Standes. Diese für eine evangelische Kirche dem Inhalt — für ein Giebelfeld der Gestalt nach so trefflich geeignete Composition wird, kräftig in's Runde herausgearbeitet, wie die grosse Gruppe zeigt, den Portikus der Kirche würdig schmücken. Der höhere Giebel des Gebäudes soll entsprechend den Erlöser, den das untere Feld in Erfüllung seines Erdenberufes zeigte; erhöht, wie es die andere Skizze andeutet, in der Himmelfahrt vorstellen, schwebend umgeben von Engeln. — Ein Modell der Potsdamer Kirche, der diese beiden Stirnfelder gehören, finden Sie im Saal des Eingangs, fein in Thon gebrannt von Mühlenhoff (1160). Es verdeutlicht hinreichend das imposant schöne Ganze, dem aber in der Wirklichkeit der bedeutende Oberbau mit Kuppel einstweilen fehlen wird.

Möge so edler Schmuck öffentlicher Bauwerke unter so geistreicher Anordnung nach und nach die Armuth unserer Zeit gegen frühere Weltalter vergessen machen; insbesondere die Plastik sie und in der Kirche wieder mehr Boden fassen! Ein anderes Feld, worin man ihr Wurzelgrund geben sollte, wären, meines Erachtens, billig die Friedhöfe, wenn man ihre Anlage weniger der Zufälligkeit überliesse, wenn der Staat sie theilweise zu Ehrenhallen des Verdienstes, Volksshinen der Dankbarkeit und Erinnerung erhöbe, und auch die Grabmäler von Privaten durch vorbedachte Ordnung verbunden würden. Diess könnte eine natürliche, sittlich fruchtbare Schule für Monumentalplastik werden. Von einem Denkmale dieser Art lässt uns diese Ausstellung einige wesentliche Theile sehen, drei Stücke aus den Reliefdarstellungen an dem Sarkophage, den ein Verein edler Dankbaren dem General von Scharnhorst auf dem hiesigen Invalidenkirchhofe in diesem Jahre errichtet hat. Die sinnreich schöne Zeichnung dieser werthvollen Denkbilder ist von Schinkel, die Ausführung ist Tieck's verdienstliches Werk. Aus dem geistreichen Zusammenhange der Vorstellungen aus Scharnhorst's Leben sind hier drei bedeutende Momente ausgehoben. Der erste (768) bezieht sich auf die Schlacht bei Eylau (1807) an welchem blutigen Kampfe ohne entscheidenden Erfolg Scharnhorst Theil nahm. Sie sehen ihn hier mit gesenkter Lanze und ausgestreckter Hand einer Victoria folgen, die, entschwebend, ihm dennoch in halbgünstiger Wendung einen Theil ihres Lorbeers gönnt. Auf dem zweiten (969) leitet Scharnhorst in der Waffenschmiede die Volksbewaffnung im Jahre 13. Bedachtvoll steht er beim emsigen Betrieb des folgenreichen Werkes. Das dritte Bruchstück (970) zeigt ihn an den Vorstufen des Sieges auch schon als Opfer, wie er, mit der Todeswunde noch vorwärts deutend, in die Arme seiner Begleiter zurücksinkt an dem schweren Tage von Grossgörschen 1813. Schon um die lebhaftwirksame Vorstellung des Seitenbildes, dem dieser Theil angehört, ganz zu sehen, sollten Sie den Sarkophag an Ort und Stelle besuchen, über dessen Deckel auch ein bronzener Löwe von Rauch mächtig ruht.

Einem höchst erfreulichen Werke der Volksdankbarkeit angehörig, dem grossen Bronze-Denkmal nämlich, welches die Stadt München dem Hochsel. König Maximilian von Bayern auf einem ihrer schönsten Plätze errichtet, sind die zwei Reliefs, deren Gypsabgüsse sich hier gegenüberstehen (947. 948). Beide, so wie das ganze Monument, ein Werk von Rauch. Diese Reliefs werden das hohe Piedestal schmücken, worauf das Kolossalbild des Königs thront, in reichem Mantel, unbedecktem Haupt, die väterliche Hand segnend ausgestreckt. Das ganze Denkmal misst über 30 Fuss Höhe, die Statue allein im Sitzen 12, die breite Basis, aus welcher der Aufsatz, den die viertehalb Fuss hohen Reliefs umkleiden, sich erhebt, hat 10, das ganze Piedestal 17′ 8″ Höhe; die Breite der Basis beträgt an der schmalen Seite 19′ 3″, an der langen 22 Fuss. Aus den vier Ecken dieser Basis treten die Vordertheile liegender Löwen auf den Sockel heraus, deren Leiber sich in Relief an den Langseiten der Basis fortsetzen. Die Wände der letztern sind mit Trophäen decorirt, und in der Mitte der Langseiten stehen in haut-relief hier eine Salus publica, mit dem Füllhorn, dort eine Bavaria mit Mauerkrone, die Hand auf dem Schilde, in Chiton und Panzer, eine herrlich kräftige Virago. Auf diesem plastisch ausgebildeten Würfel nun verjüngt sich das Piedestal, dessen vier Seiten die Reliefs verzieren, deren einer Theil hier ausgestellt ist. Der schmaleren Seite gehört diese, gleichwohl 5 Fuss 6 Zoll lange Relief an (948) und zwar der vorderen; weshalb in der Mitte des Bildes, dessen Inhalt sich auf die Naturwissenschaft bezieht, die Inschrifttafel und das Münchner Stadtwappen angebracht sind. Den entsprechenden Raum der Rückseite füllt die Ertheilung der Verfassungsurkunde im Jahre 18. Von den Bildern der zwei längeren Seitenwände sehen wir hier (947) das Relief der einen, 9 Fuss lang, welches zwei nur durch ein Pfeilerchen getrennte Vorstellungen enthält, die beiden christlichen Confessionen in Einigkeit und die Künste in Thätigkeit. Die gegenüberliegende Seitenwand ist mit einer Vorstellung bekleidet, welche Staatspflege und Landeswohl versinnlicht. — Hiermit deut ich nur oberflächlich an, welchem gehaltvollen Ganzen die schönen Compositionen angehören, die uns hier zur Schau stehen. Das grosse Denkmal ist glücklich und sinnreich darauf angelegt, mit dem

Zeugniss der Unterthanenliebe, die den volksfreundlichen Fürsten dankbar verewigt, zugleich alle die Herrscherverdienste auszudrücken, wodurch er sich diese Liebe in Wahrheit erwarb. Die Haltung seines erhöhten Bildnisses, Miene und Hand spricht die Gesinnung aus, die den milden König wirklich beseelte. Wie diese Gesinnung sich bethätigte, ist in den Emblemen zu seinen Füssen dargestellt. Durch ihn wurden wüste Strecken Landes fruchtbar und bevölkert, Gerechtigkeit und Ordnung in einer Reihe Verbesserungen befestigt, die Volksmacht gekräftigt. Wahrhaft bezeichnend steht daher auf dem einen (hier nicht ausgestellten) Relief neben der thronenden Minerva und beisitzenden Nemesis hier Herkules mit den Symbolen der Kraft, dort mit denen der Landescultur das Volk. Allgemeine Bildung hat Maximilian durch Schulen, höhere durch Erweiterung der Akademie gefördert; die der bildenden Kunst ist durch ihn gestiftet; und von ihm ward freie Cultusübung den verschiedenen Bekenntnissen gesichert. Diesen dreifachen Segen seiner Regierung verherrlichen die hier mitgetheilten Reliefdarstellungen unverkennbar, geistreich, anmuthig. Zwar wie fein charakterisirend und innerhalb symmetrischen Gleichgewichtes, wie frei bewegt und anziehend durch individuellen Ausdruck diese Compositionen sind, lehrt der blosse Anblick weit besser als jede Ausführung im Wort; wohl aber verdient es besondern Preis, mit welcher Liebe der Künstler in jeder Vorstellung seine Schöpfungslust erneuert, im grösseren Gedicht wieder ein kleines, im Denkmal Denkmäler angelegt und die Grazie durch Bedeutung, die Bedeutung durch Schönheit erhöht hat. — Wenn wir zuerst auf das Relief mit der Inschrifttafel blicken, um die der Lorbeer so kräftig seinen Zweig schlägt, darunter das Münchner Mönchlein so kühnlich sich gebärdet, wie zwanglos ist dieser bedingte Raum vermittelt mit der Darstellung, deren allgemeiner Inhalt, die Naturwissenschaft, sich in unbeschränkter Deutlichkeit und Schönheit daneben hervorhebt. Wie von den beiden sinnigen Männern der tiefersitzende, nachdem er durch das Teleskop gesehen (dem die Tafel gerade zur Stütze taugt) sich ruhig bückt, um das Beobachtete aufzuschreiben, während der andere am Felsbügel, im Niederbeugen erstaunt die Hände hebt; wie über jenem die in reizender Bewegung abgewandte, den schlanken Rücken bietende Nacht, den Schleier des Thierkreises weit enfaltend, hinzieht, während diesem von unten, plastisch aus dem Boden aufsteigend, mit zurückwallendem Haar und Gewand, Tellus eine Schale mit Ammonshörnern und Krystallen emporhält: darin ist gleichsehr der einfache Gedankenausdruck, die plastische Natur der Symbole, die Wärme der Gestalten und das Spiel bewundernswürdig, welches durch die ungezwungenen Gegensätze der Stellungen und Motive Regung und Ruhe so angenehm vereinigt. — Wie aber auserdenei der heiterdichtende Meister in der allgemeinen Denkschrift dieser Bilder die Bedeutung der Erinnerung eigen individualisirt hat, lassen die beiden Vorstellungen des andern Reliefs erkennen. Hier die beiden Geistlichen, die der Engel des Lichts, indem er auf beider Schultern die Hände legt, verbindet — sie verrathen in ihrem Ausdruck, so treffend er ein Allgemeineres vertritt, besondere, lebendige Persönlichkeit. Der protestantische Seelsorger, der die Hand auf das Evangelium legt (das auf dem Rücken des Johanneadlers über einem Pilaster ruht) hat auf dem lieberoll heiteren Antlitz, welches er uns zuwendet, die Züge des menschenfreundlichen Spalding. Die ganze einfache Glaubenspraxis dieses Volkslehres (Probstes der hiesigen Nicolaikirche) liegt in dem herzlich wohlwollenden Lächeln seines unbefangenen Angesichtes. Obgleich Spalding erst im 90sten Lebensjahre (1804) gestorben ist, so hat ihn doch hier der Künstler mit weisem Bedacht noch in der Fülle einer frühern Lebensperiode gefasst; weil diese sowohl den eigenthümlichen Charakter des Mannes, thätigen Freimuth und männliche Wärme, wie auch den Vertreter der jüngeren Kirche sprechender bezeichnet. — Der ältere edle Bischof, den derselbe Engel begeistert, und der mit allen Insignien der Hirtenwürde die würdigste Persönlichkeit vereinigt; in dem milden Ernst seiner bedeutenden Züge, in der ruhigen Bewegung, womit er die Hand zum Segen hebt, ist es Fürstenberg, der hochverdiente Domherr zu Münster. Gestalt und Haupt lassen das umsichtige fruchtreiche Walten wohl ahnen, womit er in jeder Hinsicht der Wohlthäter des Münsterschen Landes wurde, dessen Minister er siebzehn Jahre lang war. Landbau, Kriegswesen, Recht, Körper- und Geistespflege — alles verdankt ihm dort Besserungen, Begründungen, Anstalten; und er war in denselben auch dann noch selbstthätig, als die Coadjutorstelle, die ihm die meisten Wünsche zugedacht hatten, durch äussern Einfluss (1780) einem östreichischen Prinzen zugefallen; der aber Fürstenberg's Rath, nachdem derselbe seine Ministerstelle niedergelegt und vorzüglich der Schulenaufsicht sich widmete, stets noch schätzte und nutzte. Fürstenberg starb 1811 im 85sten Lebensjahr. Kein anderer Charakter konnte der Verewigung an einem umfassenden Denkmale würdiger, keine Individualität gewählter sein, das Ehrfurchtgebietende der ältern Kirche zugleich mit jener Bedeutung, nach der sie der getrennten Confession sich einigt, anschaulich zu vergegenwärtigen. — Durch diese innere Steigerung und Verfeinerung des Symbolischen hat der sinnende Künstler auch den äusseren Vortheil erreicht, der nicht selten ähnlichen Darstellungen abgeht; den Vortheil, meiu' ich, dass die Gestalten anspruchslos und tiefinteressant zugleich erscheinen, nicht aber schlechthin ankündigen, sie seien da, um zu repräsentiren. — Nun das heiterbelebte Reliefbild, das diesem sich anschliesst, und die bildenden Künste nicht in spröder Allegorie,

sondern im Leben selbst zeigt. Wie anmuthig ist es für Auge, Sinn und Erinnerung! Hier der Architekt auf dem Stuhle, über seinen Plan gebückt und vertieft, den Zirkel aufsetzend; während an der Mauer über ihm von schwerarbeitenden Händen mit Maschinenhülfe Werkstücke bewegt werden; dort der Bildhauer, der in einer Arbeitspause kniend hinaufschaut zu der lieblichen Gruppe einer Charitas, die er vollendet; über ihm zur Seite ein verhülltes Thonmodell; und in der Mitte der Maler, der, gleichsam bewaffnet mit Palette und Malstock, den rechten Fuss voraufgesetzt auf die höhere Stufe, mit rüstigem Arm, wie ein Eroberer des Schönen, den Pinsel auf einem erhöhten Bilde führt: alles lebt, weckt und trägt Gedanken. In jenem Baumeister erkennen wir Münchens Architekten Leo von Klenze, in diesem genialischen Maler den schaffenskräftigen Cornelius und selbst dieses hier deutlich cälirte Bild, woran er malt, ist eine wirkliche Composition von ihm, aus der Pinakothek. Das Schiff, worauf Paris die Helena entführt, wird von Amorinen in die Fluth gezogen; vergebens will es vom Ufer her eine Erinnys zurückhalten; eine andere steckt grandios vorgebeugt, ihre entzündliche Fackel an der des Eros an, welcher die seine über den Kiel des Fahrzeuges hält. Diess Fuid im Bilde wird in dem Bronze-Relief mit Platina eingelegt werden. So geht denn hier mit dem individualisirendem Geiste die Ausführung, gewählt und reizend bis in's Kleine, Hand in Hand und die Bedeutung anstatt sich zu verengen, wirkt nur um so ausgiebiger unter der besonnenen Anordnung. Im Bildhauer auf diesem Relief ist kein lebender Künstler verewigt; aber im ganzen Werke lebt der eigenthümliche Geist eines Künstlers und wird fortleben in einer Schöpfung, die nur durch eine Vereinigung von Meisterschaft mit Fleiss und Liebe solchen Gedächtnisswerth und Gedankengehalt in solch ein naives Aeussere kleiden konnte. —

Den Meister, der sich Ihnen hier in der seltenen Kunst des Anmuthig-Bedeutenden zeigt; würden Sie in der Darstellung erhabener Schönheit wiederfinden, wenn die Kolossalgrösse seiner für Walhalla bestimmten Viktoria, ihre Aufstellung hier gestattet hätte. Im Lagerhause, wo sie zur Ansicht steht, sind auch die Modelle zweier Schwestergöttinnen von gleicher Bestimmung, die mit dem Kranze, jede in eigenem Motiv, heranschreiten. Von der einen finden Sie hierselbst ein kleineres Modell in Marmor, nur wenig modificirt für einen besondern Zweck, getreu ausgeführt von Möller (No. 938).

(Fortsetzung folgt).

Reisebericht.

Holland.

Im Haag den 1. September 1834.

Wenn ich in meinem vorigen Schreiben mich auf die Architektur in Holland, und zwar die der früheren Zeiten beschränkt habe, da die gegenwärtige nur sehr unbedeutend zu sein scheint, so werde ich in dem gegenwärtigen mich mit der Malerei ausschliesslich beschäftigen. Ich kann wohl sagen, dass ich mit Erfüllung des Endzweckes meiner Reise nach Holland, die Meisterwerke einheimischer Malerei zu sehen, vollkommen befriedigt bin. Was Rubens, van Dyk, Rembrandt betrifft, habe ich diese Meister, besonders den letzteren, aufs Neue bewundern und schätzen lernen; doch war mir ihre Eigenthümlichkeit bereits durch viele ihrer vorzüglichsten Werke bekannt. In Bezug auf die Landschafts- und Genre-Maler jedoch, diesen Triumpf der eigentlich holländischen Schule, muss ich gestehen, dass ich sie hier erst habe kennen lernen, und dass Alles, was man in Deutschland davon besitzt, in Vergleich der hiesigen zahlreichen Sammlungen unbedeutend zu nennen ist. Vorzüglich Gerhard Dow, Jan Steen, Wouvermans, Ruisdael, Teniers, Ostade, Metzu, findet man überall in den herrlichsten Exemplaren. Von italienischer, deutscher und flandrischer Schule ist nur Weniges vorhanden, und dieses meist sehr unbedeutend. Eine Madonna mit dem Kinde, unter dem Namen Mazzuoli, gehört offenbar dem Quintijn Messys an.

Die Gemälde des Königlichen Museums zu Amsterdam sind in einem ausserordentlich schlechten Lokale aufgestellt, werden zweimal die Woche öffentlich, sonst aber gegen Douceur gezeigt. Wünscht man jedoch den Hauptsaal zu sehen, in welchem die grossen vaterländischen Gemälde hangen, welche meist auf Bestellung der Stadt Amsterdam zum Andenken der Festlichkeiten bei Gelegenheit des Westphälischen Friedens, von den grossen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts gemalt wurden, so ist dieser noch einmal verschlossen, und man muss fast mit Gewalt eindringen, um diejenigen Gemälde zu sehen, vor welchen keine Bretterwände genagelt sind; denn eben ward der Saal für eine grosse „Vergadering der Maatschappy van Konsten en Wetenschappen“ durch benannte Bretterwände dekorirt, und es war nur durch Combination möglich einige der Gemälde von Rembrandt und van der

Heist zu sehen; doch konnte ich ihre Haupt-Meisterwerke ungehindert bewundern.

Berühmt ist vor Allen die Nachtwache des Rembrandt. Was eigentlich der Gegenstand des Bildes sei, ist nicht entschieden, und thut auch gar nichts zur Sache, da Rembrandt doch einen jeden Gegenstand nach seiner Laune modificirt, und hineinlegt und daraus macht, was er will. Man sagt, dass es den Hauptmann Kok, Herrn von Purmerland und Ilpendam in Nordholland darstellt, welcher mit seinen Genossen und Freunden zum Scheibenschiessen hinauszieht. Alles geht, schiesst, zieht und trommelt durcheinander. Licht und Schatten stehen schroff zusammen und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung, obgleich keine Fackel zu sehen ist. Aber das ist dem Rembrandt auch ganz gleichgültig; er will nicht Tag, nicht Nacht darstellen, er will nur seine eigene phantastische Beleuchtung nutzen, um die an sich gleichgültige Handlung in das Reich des Magischen zu ziehen, um im Hintergrunde dieser gewöhnlichen Menschengesichter eine wunderliche Welt zu zeigen, welche durch die hohlen Augen dieser Masken hindurchsieht. In Schwarz gekleidet von Haupt zu Füssen, ein grosser, stattlicher Niederländer, den derben Stock in der Rechten haltend, schreitet uns der Herr von Purmerland und Ilpendam, inmitten des Bildes, aus dem Dunkel heraus entgegen. Sein wohlgeformtes Gesicht sieht so offen und klar aus, und doch ist keine Biederkeit dahinter, es ist ein todtes, kaltes Nichts; und dieser kleine lichtgelbe Mann, welcher ihm am Arme hängt und ihn zu führen scheint; wenn er hinter seinem pfiffigschwarzen Gesicht, unter dem breitkrämpigen Strohhute eine Seele hat, so scheint sie nur da zu sein um zu täuschen. Und so alle die Andern umher; jeder in seiner Eigenthümlichkeit ist nur eine neue Phantasmagorie des alten Proteus, welche uns durch die magischen Zauberspiegel des unübertrefflichsten Helldunkels vorgeführt wird. (Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Der am 1. Januar 1834 zusammengetretene Kunst-Verein von Potsdam hat so eben seine Statuten und Verhandlungen ausgegeben. Erstere stellen den Zweck dieses Vereines als einen doppelten dar: „Ersteus, die Kunst zu befördern durch Anregung der allgemeinen Theilnahme für dieselbe, und durch Unterstützung der Künstler und Kunstjünger; und Zweitens, die Mittel zu schaffen zur Ausführung wohlthätiger Zwecke. Dieses doppelte Ziel wird der Verein dadurch zu erreichen suchen, dass er einmal von Zeit zu Zeit, mindestens alle zwei Jahre, öffentliche Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen veranstaltet; dass er ferner, nach Massgabe seiner Mittel, eins oder mehrere der ausgestellten Kunstwerke ankauft und dieselben unter seine Mitglieder verloost; dass er endlich einen Theil der jährlichen Beiträge zu öffentlichen wohlthätigen Zwecken verwendet.“— Die Verhandlungen (vom 13. April d. J. datirt) geben die Anzahl der Mitglieder auf 332 an, die bisherige Gesammt-Einnahme auf 1025 Rthlr. 21 Sgr. die Gesammt-Ausgaben auf 790 Rthlr. 1 Sgr. 9 Pf. Von letzteren wurden 412 Rthlr. 20 Sgr. für die nachher verloosten Gemälde von Ahlborn, Bönisch, Freihoff, Krause, Schirmer, Schulz, Vogel, — 55 Rthlr. 10 Sgr. für 18, zu demselben Zwecke bestimmte Kupferstiche und Lithographieen, 100 Rthlr. zu einem wohlthätigen Zwecke ausgegeben. Ueber die im März und April d. J. vom Potsdamer Kunstvereine veranstaltete Ausstellung ist in diesen Blättern (No. 15, S. 116) bereits ausführlicher berichtet worden.

Auch in Stettin hat sich so eben ein Kunstverein gebildet, welcher im nächsten Frühjahr seine erste Ausstellung veranstalten wird.

KUNST-ANZEIGE.

Malerische Reise in Brasilien von Rugendas.

Von diesem trefflichen Werke erscheint jetzt die Fortsetzung, worüber der der heutigen Nummer des Museums beiliegende Prospectus ein Näheres sagt.

Um die Anschaffung eines so kostbaren Werkes auch den minder begüterten möglich zu machen und da ich auf eine sehr bedeutende Anzahl von Exemplaren unterzeichnete, so bin ich in den Stand gesetzt, denjenigen, welche mir ihre Aufträge auf das ganze Werk, oder auf die Fortsetzung allein, recht bald zukommen lassen, eine bedeutende Begünstigung im Preise zu bewilligen. George Gropius.

Druckfehler.

In der vorigen Nummer des Museums, S. 343, Z. 29 v. u. ist statt: allen zu lesen: alten.

Hiezu eine Beilage.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Beilage zum Museum, Jahrg. II. No. 43.

Versammlung der Kunst-Vereins-Vorstände.

Berlin, den 19. October 1834.

Die vermehrte Zahl der Kunst-Vereine in Deutschland liess es wünschenswerth erscheinen, eine Versammlung von Vorstands-Mitgliedern derselben zu veranstalten, um durch persönliche Bekanntschaft und Mittheilung der gesammelten Erfahrungen grösseren Nutzen für jeden einzelnen Verein und noch genügendere Resultate zu gewinnen, und deswegen ein regelmässig geordnetes Aufeinanderfolgen der Ausstellungen zu verabreden, sowie die Mittel aufzusuchen, um für dieselben recht bedeutende Kunstwerke anzuschaffen.

Berlin, und die Zeit der grossen Herbst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste wurde zu einer solchen Versammlung vorzugsweise geeignet erkannt, und durch die Zeitschrift Museum Nr. 36. die Aufforderung verbreitet: dass diejenigen, welche ein näheres Interesse dafür haben, sich bis zum 18. October d. J. in Berlin einfinden und ihre Addressen an den Königl. Kastellan in dem Academiegebäude abgeben und an der auf den 19. oder 20. October anzusetzenden Versammlung Theil nehmen möchten.

Dieser Aufforderung zufolge waren als Repräsentanten erschienen: für Königsberg Herr Stadt-Rath Degen und Herr Prof. A. Hagen, für Stralsund Herr Reg. Schul-Rath Furchau, für Stettin Herr Justiz-Rath Remy, Herr Kaufmann Schäfer und Herr Maler Most, für Breslau Herr Ober-Landesgerichts-Refr. Kahlert, für Halle Herr Justiz-Commissar Willcke, für Halberstadt und Braunschweig Herr Dr. Lucanus, für Düsseldorf Herr Kunsthändler George Gropius, und für Münster Herr Director Dr. Waagen.

In der Versammlung am 19. October, welcher auch Herr Hofrath Dr. Schorn aus Weimar, sowie die Herren C. Seidel und Dr. F. Kugler aus Berlin beiwohnten, wurde verabredet: folgendes den resp. Vereinen zur Beschlussnahme vorzulegen.

1. Diese Vereine treten in eine nähere Verbindung und bilden unter sich zwei Hauptabtheilungen nach der Ortslage, nemlich A., die von der Elbe östlich gelegenen Städte bis Königsberg; B., die von der Elbe westlich gelegenen Städte bis Münster. Damit diese Abtheilungen nicht mit einander collidiren und sich gegenseitig unterstützen können, werden in jeder Stadt nur alle zwei Jahre Haupt-Ausstellungen sein; und in der Abtheilung A. die Jahre mit ungeraden Zahlen, in der Abtheilung B. die Jahre mit geraden Zahlen gewählt werden; die Reihefolge wird bei

A. Königsberg, Stettin, Breslau, dann vielleicht Potsdam; bei

B. Halberstadt, Halle, Braunschweig oder Magdeburg sein.

Da die erste Ausstellung in jedem Jahre im Monat Januar oder Februar (z. B. 1835 in Königsberg) beginnen kann, so bleibt es möglich, die Kunstwerke bis zum August oder September sowohl nach Berlin, als nach Düsseldorf zurückzuliefern, damit die grossen Ausstellungen in diesen Städten dadurch niemals irritirt werden.

2. In Rücksicht auf die von dem Hochl. Verwaltungsrathe des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen durch Herrn George Gropius überreichten Bemerkungen (Anlage A.) erschien es nothwendig, den Hochlöbl. Verwaltungs-Rath des Vereins, dem wir bereits so wesentliche Unterstützungen danken, dringendst zu ersuchen, uns Alle auch ferner durch Zusendungen zu begünstigen und namentlich alle die Gemälde, welche durch den Verein einer öffentlichen Bestimmung gewidmet werden, zuvor den andren gedachten Vereinen für deren Ausstellungen zu geben und wo möglich seine Ausstellungen auf die Monate August und September zu verlegen, da zur Zeit der Weinlese die Kasse des Vereins dabei gewiss nicht leiden und ihm dadurch möglich wird, je eine Abtheilung der andern Vereine durch die dann schon angekauften Kunstwerke zu unterstützen. Wir werden es uns hingegen zur strengsten Pflicht machen, die uns anvertrauten Kunstwerke stets zur vorgeschriebenen Zeit zurückzuliefern: damit die am Rhein gelegenen Städte die Gemälde dann im Spätherbst erhalten können.

3. Wurde gebeten, dass sämmtliche Vereine durch einen neuen Beschluss in ihren Statuten den Grundsatz aufnehmen möchten: Künftig ihre Erwerbungen erst am Ende jedes Jahres zur Verloosung zu bringen und solche zuvor zu den zu ihren Abtheilungen gehörenden Vereinsausstellungen zu geben.

4. Ueber die Vertheilung der Kosten für Verpackung und Transport wird sich jede Abtheilung stets unter sich einigen und dabei Rücksicht auf Mittel und Ortsentfernung nehmen.

5. Jeder Verein wird mit Genehmigung seiner Mitglieder den Grundsatz aufnehmen, einen Theil seiner Mittel, vorzugsweise die Ueberschüsse der Kasseneinnahmen, auf Kunstwerke für eine öffentliche Bestimmung zu verwenden und diese Kunstwerke, ehe sie eine feste Stelle erhalten, vorher den übrigen Vereinen für deren Ausstellungen mitzutheilen.

6. Sämmtliche Vereine werden sich gegenseitig die Verzeichnisse der von ihnen ausgestellten Kunstwerke, wo möglich eine Beifügung der Grösse und der Verkaufspreise derselben, wie auch je ein Exemplar der von den Vereinen für ihre Mitglieder bestimmten Lithographien und Verhandlungen mittheilen.

7. Aehnliche Versammlungen von Mitgliedern der Vorstände der Kunst-Vereine werden künftig alle zwei Jahre, zur Zeit der grossen Herbst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste, in der zweiten Hälfte des Monats October in Berlin stattfinden.

(Hier folgen die Unterschriften.)

Mit grosser Theilnahme wurde auch der von Halberstadt aus an den Hochlöblichen Vorstand des Vereins der Kunstfreunde in den Königl. Preuss. Staaten gerichtete und durch sehr triftige Gründe motivirte Antrag (Anlage B.) aufgenommen.

A.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Dem Verwaltungsrath des Kunst-Vereines für die Rheinlande und Westphalen ist eine Einladung zu einer Versammlung der Vorstands-Mitglieder der Kunstvereine, welche am 18. bis 20. Octbr. c. in Berlin statt finden soll, zugekommen. Er bedauert aber, dass keins seiner Mitglieder um jene Zeit in Berlin anwesend sein kann, und erlaubt sich seine Ansicht über die Punkte, welche dabei etwa zur Sprache kommen könnten durch Herrn George Gropius, Mitglied des Verein-Ausschusses, der geehrten Versammlung vorzutragen.

Zunächst beabsichtigt jene Versammlung:

ein regelmässiges Aufeinanderfolgen der Kunst-Ausstellungen in der Art zu verabreden, dass diese weniger mit einander kollidiren.

Ohne Zweifel ist eine solche Besprechung für die Orte, in welcher die Ausstellungszeit nicht durch die Umstände oder durch mehrjährige Gewohnheit fixirt ist, sehr nützlich; wogegen natürlich den Orten, bei welchen solche hindernden Umstände stattfinden, eine Aenderung nicht zuzumuthen sein wird. Ganz ausserhalb des Bereichs der Versammlung liegt die ohnehin durch vieljährige Gewohnheit festgestellte Zeit der alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellung zu Berlin, und diese wird daher (wenigstens für jedes zweite Jahr) einen festen Punkt geben, nach welchem die andern Ausstellungen sich richten müssen.

Zum Theil durch diese Ausstellung, zum Theil durch andre lokale Umstände ist auch der Zeitpunkt für die in Düsseldorf dahin fixirt, dass sie nicht anders als in den Monaten Juli oder August stattfinden kann. Sollen wir aber auch nur für das nächste Jahr den Zeitpunkt noch näher, als durch Bezeichnung dieser zwei Monate bestimmen, so müssen wir gestehen, dazu ausser Stande zu sein. Unsere Ausstellung hängt nothwendig von der Verloosung der erworbenen Kunstwerke unter die Vereins-Mitglieder ab, und diese kann wiederum sehr leicht durch das Ausbleiben eines oder mehrerer bestellter Werke aufgehalten werden, so dass wir, ohne die Erfüllung unserer Verpflichtungen gegen die Mitglieder unseres Vereines zu gefährden, uns nicht unbedingt binden können. Wir würden daher jedenfalls beide Monate für uns in Anspruch nehmen, und uns selbst da noch eine Ueberschreitung des Anfangs- oder Endpunktes vorbehalten müssen.

Es lässt sich nun zwar voraussetzen, dass die übrigen durch Kunstvereine vertretenen Städte aus manchen lokalen Gründen nicht auf so lange Fristen Anspruch machen werden, allein dennoch dürfte (wenn man die zum Verpacken, Transportiren und Aufstellen der Bilder erforderliche Zeit hinzurechnet) der Theil des Jahres, welcher zu Ausstellungen geeignet ist, kaum hinreichen, alle Wünsche zu befriedigen, zumal wenn man darauf rechnet, dass unerwartete Verzögerungen und Hindernisse nur zu oft eintreten.

Ohne Zweifel werden die Vorstände der resp. Vereine sämmtlich sehr bereit sein, durch Nachgiebigkeit gegen die Bedürfnisse der Uebrigen das Arrangement zu erleichtern, und gewiss werden auch wir bemüht sein, allen billigen Anforderungen, so weit es in unserer Macht liegt, zu genügen. Allein eben so unbezweifelt werden dennoch nicht alle Ansprüche befriedigt werden, und es wird sich fragen, wie weit man jedem einzelnen Vereine eine Nachgiebigkeit gegen die Wünsche der übrigen zumuthen könne. Schon das obenerwähnte Einladungsschreiben spricht es aus, dass durch die etwanige nähere Verbindung mehrerer Vereine die bisherige Wirksamkeit derselben im Einzelnen ungestört bleiben solle, und dies scheint die nothwendige Basis der Berathung zu sein, da die Existenz der Vereine an die fortdauernde Erfüllung ihrer Verbindlichkeiten gegen ihre Mitglieder gebunden ist. Nur soweit kann daher einem Vereine ein Nachgeben gegen die Wünsche der übrigen zugemuthet werden, als er mit der Rücksicht auf seine Mitglieder nicht in Widerspruch tritt. Wie weit diese gehen soll, wird sich nur im Einzelnen bestimmen lassen; im Allgemeinen aber dürfte man sich über gewisse Gränzen einigen. Wollte man diese Vereine nur als Societäten zur Verspielung von Gemälden ansehn, so dürfte die Direction sich auf nichts einlassen, was die Rechte der einzelnen Loosinhaber alteriren könnte; in diesem Sinne würde daher jeder Verein die Mittheilung der von ihm erworbenen Bilder an eine auswärtige Ausstellung durchaus ablehnen müssen, wie dies neuerlich vom Berliner Verein ausgesprochen ist. Wir dürfen indessen wohl mit Sicherheit darauf rechnen, dass diese Ansicht nicht die Billigung der übrigen Vereine finden wird, dass diese nicht bloss den materiellen Vortheil der Gewinnenden, sondern auch neben diesem die höhere Aufgabe der Erweckung und Anregung des Kunstsinnes als ihr Ziel anerkennen, und dass daher auch die Directionen derselben

ben wohl bemüht sind, beide Zwecke so viel möglich zu vereinigen. Diese ihre Befugniss aber wird auch hier, wie überall wo allgemeine Zwecke erreicht werden sollen, nicht der engen Auslegung eines privatrechtlichen Mandats unterliegen, sondern vielmehr eine diskretionäre, nur durch den Zweck und den Vortheil des Instituts beschränkte Gewalt enthalten. — Wenn hiernach der Mangel der Befugniss kein Grund sein kann, die Mittheilung von Bildern abzulehnen, so fragt sich indessen, wie weit diese Gefälligkeit gehn soll. Wohl mit Unrecht hat man es neuerlich als einen Grund für die Verweigerung derselben angeführt, dass mit gleichem Rechte andere Vereine darauf Anspruch machen und es unmöglich sein würde, allen zu genügen, denn es kann natürlich von einer rechtlichen Pflicht zur gegenseitigen Gefälligkeit nicht die Rede sein, und es bleibt daher der Beurtheilung des angesprochenen Vereins überlassen, welche der verschiedenen Meldungen er zuerst berücksichtigen zu müssen glaubt. Allein wenn es zur Besprechung einer grössern Zahl dieser Vereine kommt, wenn also alle Stimmen sich gleichzeitig erheben, und es beabsichtigt wird, das, was bisher nach den Umständen als blosse Gefälligkeit gewährt oder versagt wurde, gewissermassen zum Gesetze zu erheben, dann ist es freilich an der Zeit, zu gestehn, dass man ohne die eigne Existenz zu gefährden nicht allen genügen kann. Bei weitem die meisten Erwerbungen des Vereins kommen erst kurz vor der Verloosung in seinen Besitz und gehn unmittelbar in das Eigenthum des Gewinners über. In einzelnen Fällen befindet sich zwar der Verein auch schon längere Zeit vor der Verloosung im Besitze vollendeter Bilder, und er wird dann gewöhnlich gern bereit sein, diese auch auswärtigen Ausstellungen mitzutheilen; allein es liegt in der Natur der Sache, dass für diese einzelnen, unregelmässigen Fälle keine allgemeinen Bestimmungen getroffen werden können. Bei diesen kann vielmehr nur von den bereits verloosten Gemälden die Rede sein. Wollte man aber diese allen Städten, in welchen sich Vereine gebildet haben und die es wünschen, übersenden, also nicht bloss die in der Mitte von Deutschland und nahe bei einander gelegenen Vereins-Orte (Halle, Magdeburg, Halberstadt, Hannover, Braunschweig), sondern auch Königsberg und Breslau, und auf der andern Seite Frankfurt a. M. berücksichtigen, so ist es augenscheinlich, dass theils ein sehr langer Zeitraum, ehe das Bild in die Hände des Gewinners kommt, verläuft, theils auch sehr oft Beschädigungen vorkommen werden. Beides Umstände, welche Weiterungen verursachen und die Mitglieder des Vereins (besonders die, welche nicht in Städten wohnen, in welchen Ausstellungen sind, und deren Kunstsinn daher nur durch den seltenen Gewinn Nahrung findet) verstimmen. Man sage nicht, dass sie dieses kleine Uebel zum Besten der Mehrzahl tragen müssten. Es ist überall sehr bedenklich, die Einzelnen und Berechtigten im Namen der Mehrzahl zu beschränken, besonders in diesem Falle. Eine äussere leichte Berührung des grossen Publicums, ein vorübergehendes Besuchen der Ausstellungen mag ein vorbereitendes Mittel zur Erweckung des Kunstsinns sein; wahrhaft wirksam aber wird er erst dann, wenn der Besitz die tiefern Vorzüge des Werks empfinden lässt, und die Neigung zum Besitze sich immer mehr verbreitet.

Man kann die Vereine und die Ausstellungen mit ihrer republikanischen Oeffentlichkeit und Gleichheit nur als Surrogate für die tiefere Kunstliebe der Einzelnen, ernster Gestimmten, wie sie in früheren Jahrhunderten statt fand, betrachten, und muss sich daher hüten, die Mittel, welche sich zur Anregung solcher tiefern Liebe darbieten, hinzugeben, um sich dafür ins Weite und Allgemeine noch mehr auszudehnen. Es muss daher zwischen jener Rücksicht auf die Verbreitung durch auswärtige Ausstellungen und der auf die Befriedigung einzelner Gewinner die Mitte gehalten werden, so dass jedes Mal die Bilder nach der Verloosung noch auswärts zu zeigen, aber doch dem Gewinner nicht allzulange zu entziehen sind. Hierdurch erscheint es unthunlich, bereits verlooste Bilder in gar zu grosse Entfernungen zu versenden. Aber auch für näher gelegene Vereinsorte tritt hier eine grosse Schwierigkeit ein. Sehr verschieden ist nämlich das Verhältniss unsers Vereins von dem vieler andern. Die Städte Hannover, Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg und Halle haben, so geringe die Entfernungen sind, jede für sich durch einen eignen Verein gesorgt. Dagegen hat sich in den preussischen Rheinlanden und in Westphalen nur in Münster ein Verein gebildet, und die bedeutenden Städte Aachen, Trier, Coblenz, Bonn und selbst Cöln sind durch Düsseldorf vertreten. Wenn man es daher auch als festgestellt annimmt, dass unsre Bilder, ehe sie an Gewinner gelangen, auf eine oder selbst zwei auswärtige Ausstellungen versendet werden, so ist es doch einleuchtend, dass diese Städte einen nähern Anspruch, als jene andern, durch einen besondern Verein vertreten, haben. Wollte man eine Gleichstellung mit jenen obengenannten Vereinen der Städte Hannover bis Halle hervorbringen, so müsste man sie alle unserm Verein gegenüber, als eine Masse ansehn, oder sie einzeln mit jenen von uns vertretenen Städten vergleichen. Jeder Versuch, hiernach eine regelmässige Folge der Ausstellungen festzusetzen, zeigt sich aber als so schwierig, dass man wohl darauf verzichten muss. So sehr es daher vielleicht für jene genannten fünf, in der Mitte des nördlichen Deutschlands gelegenen Städte vortheilhaft sein möchte, wenn sie mit Beibehaltung ihrer einzelnen Vereinigungen, sich einem gemeinsamen Gesetze unterwerfen, so wünschenswerth es ähnlicher Weise für Königsberg und Breslau sein möchte, wenn sie durch ein Abkommen mit dem Berliner Verein, sich regelmässige Zusendungen der von demselben erworbenen Kunstwerke sichern könnten, so wenig scheint es für den Düsseldorfer Verein ausführbar, jenen mehr oder weniger entfernten Orten, regelmässige Sendun-

gen zu versprechen. Er würde vielmehr neben den eben angedeuteten zwei Provinzen des mittlern und des östlichen Norddeutschlands, als die dritte westliche erscheinen, und seine Verbindung mit denselben würde nur in seiner Bereitwilligkeit zur Mittheilung solcher Kunstwerke, über welche er zufällig längere Zeit disponiren kann, bestehn.

Indem wir uns begnügen, durch diese Erklärung unsern Antheil an der beabsichtigten Versammlung darzulegen, bitten wir um geneigte Mittheilung der Resultate derselben.

Im Auftrage des Verwaltungsraths der ständige Sekretair des Vereins,
Schnaase.

B.

An das hochlöbliche Directorium des Vereins der Kunstfreunde in den Königl. Preussischen Staaten.

Der Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staate hat gleich vom Anfange seines Zusammentretens an, durch die höchst besonnene Leitung seines Directoriums einen entschiedenen Einfluss auf das Aufstreben der Kunst gehabt und durch liberale Unterstützung und Bestellungen auch minder bemittelte, höchst talentvolle junge Künstler in den Stand gesetzt, ihre Kräfte an grossen Werken zu versuchen und auf diese Weise unter andern einen sehr verdienstlichen Antheil an dem Entstehen der Gemälde: „das trauernde Königspaar von Lessing und der Raub des Hylas von Sohn.“ Da diese Gemälde zugleich als die ersten Repräsentanten der neuen Kunstepoche in Preussen, für Preussen von ganz besonderem Werthe sind, so wird von Vielen bedauert, dass diese nur in Berlin und Düsseldorf öffentlich gesehen und weder in Berlin noch in einem andern Hauptorte der Königl. Preuss. Monarchie einen dauernden Platz gefunden haben.

Die Bilder: der kranke Rathsherr von Hildebrand, die Diana von Sohn, die Wegführung von Christensclaven durch Barbaresken von Hopfgarten, gehören wiederum zu den Kunstwerken, welche gewiss eine öffentliche Bestimmung verdienen, sich dafür auch wohl mehr als für den Privatbesitz eignen, und da nun von Neuem der Wunsch ausgesprochen wird, dass auch unser Verein einen Theil seiner so bedeutenden Mittel für Kunstwerke verwenden möchte, die eine öffentliche Bestimmung erhalten, so tragen ergebenst Unterzeichnete, in Bezug auf die (§. 26 der Statuten) ihnen zustehende Befugniss darauf an: in der nächsten General-Versammlung zum Vortrag und in der folgenden zur Abstimmung zu bringen:

dass der Verein der Kunstfreunde im Pr. Staate, diejenigen der von ihm erworbenen und zu bestellenden Kunstwerke, welche nach dem jedesmaligen Ermessen des Directoriums und des Ausschusses eine öffentliche Bestimmung verdienen, und sich mehr für ein öffentliches Institut als für den Privatbesitz eignen, nicht ferner verloost, sondern als Eigenthum des Vereins aufbewahrt, aus denselben nach und nach ein National-Museum gebildet und dadurch dem ganzen Volke der dauernde Besitz der wichtigsten Kunstwerke unserer Zeit gesichert werde.

Für Berlin ist es gewiss höchst wichtig, ein solches National-Museum in seinen Mauern zu sammeln und zu behalten, aber ebenso auch den entfernt wohnenden Vereins-Mitgliedern, denen es jetzt so selten möglich ist, bei den Ausstellungen und Verloosungen des Vereins gegenwärtig zu sein, die dadurch zu allen Zeiten Gelegenheit gewinnen werden, die herrlichsten Kunstwerke unserer Zeit in Berlin beisammen zu finden; und so wird nicht nur das Interesse aller Mitglieder des Vereins, sondern auch aller Gebildeten um so reger für die Kunst werden.

Wenn auch Kupferstiche und Lithographieen niemals einen vollkommenen Begriff von Gemälde geben, so werden doch die nach den für das Museum bestimmten Gemälden, für das Album der Vereinssachen, die werthvollsten sein.

Aber einen nicht geringen Nutzen dürfen wir noch dadurch hoffen, dass die Künstler bei künftigen Bestellungen für den Verein alle ihre Kräfte noch weit mehr anstrengen werden, etwas ganz Vorzügliches zu liefern, damit ihre Werke für die Aufnahme in das Museum würdig geachtet werden und sie sich selbst dadurch ein ehrenvolles Denkmal stiften: denn auch den Künstlern ist es wahrlich nicht einerlei, in wessen Besitz ein Werk ihres Geistes, ihrer Hand geräth, und bei den jetzigen Verhältnissen des Vereins kann leicht das Beste in einen entfernten Winkel der Erde verschlagen und unzugänglich werden, ja ganz in Vergessenheit gerathen.

Den Wünschen Derer, welche auf das Gewinnen so grossen Werth setzen, bleibt bei den bedeutenden Mitteln des Vereins doch noch Hoffnung genug, wenn auch von 40 Gemälden 3 bis 4 jährlich zurück behalten werden.

An einem Lokale zum Aufstellen solcher Prachtwerke kann es dem grossen Berlin auch nicht fehlen und wenn die Zahl derselben das Anstellen eines eigen Kastellans nothwendig macht, wird sich auch dafür Rath finden, und es bedarf gewiss nur dieses kurzen Antrages, um die längst dafür gestimmten Vereins-Mitglieder zu einem zusagenden Beschlusse über diese so höchst wichtige Angelegenheit zu vereinigen, welche durch die gefällige Vermittelung unsers hochverehrten Directoriums auch zweifelsohne die Allerhöchste Genehmigung unsers allergnädigsten Königs Majestät erhalten wird.

Mit der vollkommensten Ehrerbietung zeichnen.

Halberstadt, den 6. October 1834.

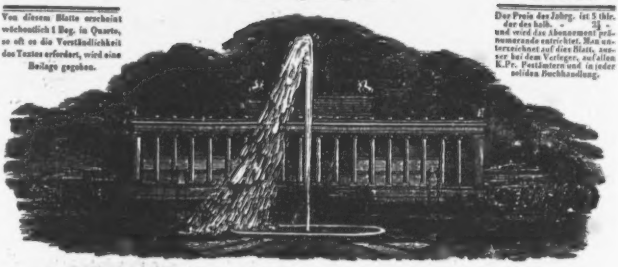
die Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde in den Königl. Preuss. Staaten.

J. W. Spiegel zum Diesenberg. Krüger, Klewitz. C. Krüger. Nieman. Heyer, Schröder, Dr. F. Lucanus.

№ 44. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Die Freude — fuhr der Kritiker fort — die dem Freunde vaterländischer Kunst Rauch's geniale Schöpfungen an einem Volksdenkmale gewähren, erhält einen Zuwachs durch das ausgestellte Abbild eines ähnlichen Werkes von seinem Eleven Drake. Es ist auch ein öffentliches Monument, das wir im kleinen bronsirten Gypsmodell hier sehen (998), von einer deutschen Stadt (und beitragenden Verehrern) ihrem Bürger und Historiographen gestiftet, ist für die Stadt Osnabrück ein kolossales Bronze-Denkbild des Volksschriftstellers Justus Möser (geb. 1720 gest. 1791), welches Drake ausführt. So gewiss der Verfasser der „patriotischen Phantasieen“ und „Osnabrückischen Geschichte,“ der wackere Vertheidiger des poetischen Volkshumors gegen Gottsched, eines befestigten Ehrengedächtnisses würdig ist: so glücklich hat der Künstler seinen männlichbiedern Charakter aufgefasst und in der Statue ausgeprägt. Sie steht auf hohem, versiertem Doppelwürfel, dessen Ecken auf antretenden achtseitigen schlanken Pilastern vier naivgefällige Genienknaben umgeben, die mit Zither, Buch, Palme und Pflugschar auf Poesie, Wissen, Cultur deuten. Ansehnlich nimmt der Mann sich aus im weiten Doctormantel, worunter der Justaucorps, Strümpfe und Schuhe sichtbar sind. Blossen Hauptes, das Haar über der schöngewölbten Stirn und Schläfen zurückgerollt, die linke Hand mit Buch und Diplomrolle an der Brust, hält er swanglos wie zu Gruss und Lehre die rechte dar, so dass vom herabgebogenen Arm eine schöne Gewandmasse hinunterhängt. Aufrecht in der Fülle eines tüchtigen Körpers, geradblickend mit dem offenen ausgebildeten Antlitz, und fest, man fühlt es, auf eigenen Füssen stehend, hat er auch im Bilde Kopf und Hers auf dem rechten Fleck. — Von verwandtem Interesse ist ein kleines, aber mit einnehmender Wahrheit ausgeführtes Werk von Drake, die Statue des Staatsraths Hufeland zum Andenken

an die Jubelfeier desselben, mit Piedestal in Bronze, 2½ Fuss hoch (902). Der verdiente Veteran, hier, umhüllt vom langen Schlafrock, mit freierhobenem Haupte, leicht auf den Arm gestützt, im Lehnstuhl ohne Müdigkeit ruhend, mit heiterem Gesichtsausdruck. Das zierlichgebaute Piedestal ist unten in Sphinxe ausgestaltet. Von zwei kleinen Reliefbildern an seinen Langseiten stellt das eine mit Beziehung auf den Lebensverlängerer wohlthätige Mächte am Krankenbett, das andere in anziehender Natürlichkeit den akademischen Lehrer vom Katheder docirend vor. Wieder von Drake ist ein anderes kleines Denkbildniss, in hautrelief, die Skizze zu einem Denkmal Schleiermachers 2' hoch, 1' breit (904). In der, mit der Grundfläche geschickt vermittelten Kanzel steht er, der unersetzte Prediger, in gewohnter Haltung; die Arme auf der Kanzelbrüstung in der ruhigen Bewegung, die eine desto lebhaftere so oft im Gemüth des Zuhörers bewirkte. — Bei dieser Gelegenheit mach' ich Sie aufmerksam auf den beschienswerthen Entwurf zu dem Grabmal für Schleiermacher vom Architekten Strack (1281). Zu einem Grabmonumente ist auch das allegorisch gehaltene Relief von Tieck bestimmt (971). — Ein Genius in hautrelief, der auf einem Sarkophage ruht, von Bandel, ist gut entworfen. — Diess die Denkbilder, die aber in der Branche der Medaillen bedeutend vermehrt werden durch die vorzüglichen Arbeiten von Carl Fischer (910 — 13), Brandt (892) Jachtmann (924) und 15, vom Generalwardein Loos aus hiesiger Münze mitgetheilte, von Pfeuffer, König und Held geschnittene Denkmünzen (936).

An plastischen Portraits fehlt es nicht. Von Rauch die Marmorbüste Sr. K. H. des Prinzen Heinrich von Preussen (949) und die des Geh. Staatsrath Hufeland (950); von einer Lebenswahrheit und Feinheit der Modellirung, welcher kein Zug entgeht und alles Gebotene zum Vortheil wird. Von Carl Wichmann Marmor- und Gypsbüsten, worunter z. B. die Büste des Präsidenten Oelrichs in Marmor (978) sich in ihrer Ausbildung sogleich empfiehlt; Aehnliches von Ludwig Wichmann (981 ff.); eine sehr sprechende Büste von einem Schüler der letztgenannten Meister, Gebhard (920), u. a. Ausgezeichnet modellirt ist eine weibliche Büste von W. Pascal (943). Lebensvoll eine lachende Kinderbüste von Drake (903). — Von dem letztern Künstler muss ich noch besonders hervorheben eine auf schlanken Pfeiler gestellte kleine Portraitstatue (901) 1½' gross. Es ist sein Meister, im Momente der Ueberlegung, die einen kurzen Ruhepunkt bei der feineren Ausführung eines Werkes macht. Diess zeigt in der linken Hand der Meissel, in der niedergelassenen rechten der am Kopf gefasste Hammer, zeigt die Haltung des leicht zurückgetretenen und die urtheilende Miene an, die getreu ausdrückt, wie der Geist während der Pause der Hand fortarbeitet. In Gestalt und Stellung ist die Persönlichkeit rein durchgefühlt; günstig in sich, wie sie ist, und so fein getroffen in allen Linien, wird das Bildniss doppelt werthvoll.

Hier löste der Kunstfreund den Sprecher ab, indem er vorschlug, nun auch die gemalten Bildnisse durchzugehen. Man bewunderte lebhaft einige Meisterstücke dieser Gattung von Wach. Besonders erschien eine Dame in neugriechischem Costüme (809) nicht nur durch die wahrhaft künstlerische Behandlung des Costüms, sondern durch die geistige Tiefe des Ausdrucks, die uns nicht einzelne Züge mehr, sondern die Seele selbst sehen lässt, unübertrefflich. Nicht minder nahm (810) das Portrait einer Dame (halbe Figur), gleichfalls von Wach, so malerisch ausgeführt, so lieblich, alle Beschauer ein; und die andern Bildnisse verläugneten denselben Meister nicht. — Von fühlbarem Leben, nach Anordnung und Vortrag ausgezeichnet fanden wir ein Familienbild von Begas (51) und in seinem Bildniss des Hrn. v. Grolmann (50) mehr als gewöhnlichen Portraitwerth. Das Damenportrait, halbe Figur, von Mila (523) zeigte seltene höchst einstimmige Vollendung. Einen reichen Genuss gewährten ferner das naturvoll ansprechende Bildniss eines Kindes in ganzer Figur von Julius Hübner (314) und die Gediegenheit im Portrait eines kräftigen Greises von demselben (315); ähnliche Leistungen von Hildebrandt (295) Bendemann (54) Sohn (755) das von Rouillard genialgemalte Portrait (645) die reizende Italienerin von Hopfgarten, zwei imposante Südländerinnen von Pellicier (575 — 6), in einer Darstellung zwei ausdrucksvolle Neapolitanerinnen von Magnus (1228) ein bedeutendes Portrait von Direktor Schadow d. j.; Kiedrich's eigenes Bildniss (1217) ein treffliches Bildniss von J. Wolff (833), eins oder das andere von C. Schmid, J. Schoppe u. a. im Kleinen sammt der geschmackvoll ausgestatteten Wohnung ein höchst anziehendes Familiengemälde von C. F. Schulz (740); unter den kleinen Oelbildnissen zwei mit Geist gegebene Kinderportraits von Nerens (559). Manches Artige von Damenhänden. Elegante Miniaturen von Berger etc. In den Bildnissen von Burggraf (115) mit Rothstift und wenigen andern Mitteln zeigt dieser Maler eine sehr glückliche technisch-ökonomische Manier. Unter den gezeichneten Portraits heben sich eins von Franz Krüger und die von Jentzen (332 f.), den lithographirten die von Jentzen (1046 f.) und Schall (1088 f.), in Kupferstich Eichens (1025 f.) Mandel (1071) A. Wolf (1114 f.) hervor.

Von den Bildnissen heut sich von selbst der Uebergang zu jenen lebensgrossen Einzelfiguren, Figurenpaaren, auch kleineren Solo's und Duo's, die ohne eigentliche Handlung, mitunter selbst ohne entschiedenen Charakter und dann bloss formelle Proben der Malerkunst, auf der diesmali-

gen Ausstellung vielleicht nur zu zahlreich sind. Es macht mich bedenklich, sagte der Kunstfreund; denn solche Früchte waren von der grossen Epoche der Malerei der Nachsommer. Vielleicht jedoch kehrt sich das jetzt um. Hieher gehören nicht die beiden Leonoren von Sohn. Durch ein tiefmalerisches Verhältniss in Gestalt und Beziehung, eine in zeltenschönen Wesen mit Geist und Zartheit ausgedrükte Stimmung, in gewählter, meisterlich vollendeter Einkleidung sind sie ganz Gedicht. — Auch wo Einzelfiguren so anmuthvoll stylisirt wie Blanc's Kirchgängerin (62), so charakteristisch reizend wie Wittich's Edelknabe (832) auftreten, wer wird sie nicht willkommen heissen? — Eher aber an ein malerisch arrangirtes Modell erinnert Ad. Schmidt's niederrheinisches Landmädchen (671), obschon es in mehrfacher Hinsicht Lob verdient. Bloss costumirtes Modell ist Keil's Reiter des 30j. Krieges (345), soll wohl auch nur Studienarbeit sein und ist als solche wacker. Grösseren Anspruch macht Greven's kolossaler Trinker, nicht ohne Charakter und Rheinweinhumor, für diese Grösse indess etwas zu einfach und breit. Doch hat er mehr Geist als Cretius Ritter mit der Zitter und dem auf seine Schulter lehnenden Mädchen (131), welche halbe Figuren in Lebensgrösse so reich ausgeführt zu haben nur dem Fleiss des Künstlers Ehre macht. Ein sehr malerischer Gedanke liegt dem Ritter und s. Braut von Kalowsky zu Grunde (343): am Spiegel seines dargehaltenen Schildes lässt er das in Morgenfrische liebliche Fräulein Haartoilette machen; auch sein Panzer spiegelt klein ihr Gesichtchen wieder; ein angenehmes Bild, mit Gefühl und Fleiss rühmlich ausgeführt. — Unter den kleineren Stücken ähnlicher Art nimmt Nerens Mädchen mit der Rose (560), woran zwar das Beiwerk nicht im Verhältniss ist, durch eine Sentimentalität ein, die wirkliche Anmuth hat. — Das Bild (ein junges Pärchen sieht hinein) von Burggraf (115) ist in der Auffassung von reizender Zartheit, im Vortrage, wenn gleich Zeichnung und Töne sich nicht ganz rechtfertigen, empfunden und gefällig.

Der Kritiker rief mit Eins die Gesellschaft vor 1195 Zuflucht am Altar von Däge (lebensgrosse Figg.) Wir sprachen, sagt' er, vor Kurzem vom verhältnissmässigen Mangel des plastischen Elements in der heutigen Malerei. Diess Werk zeichnet sich durch das Gegentheil sehr vortheilhaft aus. Die Mutter, hierher in die Kirche vor dem Kriegsgetümmel geflohen (welches über der Schranke, die um diesen Seitenraum läuft, sich draussen im Hintergrunde zeigt), diese Mutter, die am Altar der Jungfrau-Mutter in's Knie gesunken, vorgebeugt, mit sehnsüchtigem Aufblick, ausgestreckten Armen den nackten Säugling auf den Händen unter das heilige Standbild hält; von edeln Formen, sprechendem Ausdruck ist sie in einem durchgewogenen Motiv gehalten. Das kleine Mädchen, das (den Rücken gegen uns) eben hingekniet, in dem Schooosse der Mutter, am Gewand sie mit blossen Aermchen umfassend, sein Gesicht bergen will und von ihrer Bewegung mitgenommen wird, ist vortrefflich gezeichnet; und eben so wohlverbunden schliesst dem Hauptmotiv der junge Knabe sich an, der von der andern Seite die Mutter umschlingend sein geängstetes Gesicht herauswendet. Dieser ist nicht minder vorzüglich gemalt wie der schöne Hals und Kopf des Weibes. Gleicher Fleiss und Geschmack hat das Beiwerk vollendet; und aus der ernsthaften Grazie des Ganzen spricht ein schöner Sinn für motivirte Gestaltung, dessen Werk eine längere Betrachtung befriedigt.

Hier, fuhr der Kritiker fort, könnte mancher Bildhauer lernen. Denn nicht überall sind' ich so durchgeführte Form und Haltung in den selbstgewählten und erfundenen Darstellungen der Plastik, die wir nun besichtigen wollen. Nicht alle, sagte er im Hingehen, sind so wohlgestalt, so leicht in der Lage und gefühlsam modellirt wie hier (889) die Nymphe Salmacis (lebensgr.), von Baron Bosio im Gypsmodell eingesandt. Nach dem Mythus hatten die Götter diese Nymphe mit einem Jünglinge, den sie beim Baden in ihrem Quell umfasste und nimmer zu lassen schwur, in einen Körper verschmolzen. Diese Zwittergeschöpf war ein beliebter Vorwurf der späteren Antike, wie noch erhaltene vorzügliche Exemplare zeigen, meist liegend, mit vorherrschend weiblichen Formen. Ihren allgemeineren Typus hat der treffliche moderne Künstler beibehalten; aber in der Art, wie er die jungfräuliche Bildung in zarthartem Wuchs und schmächtigen Formen mit einer leisen Männlichkeit vermittelt und durch die schlanken Glieder einen träumerischen Ausdruck verbreitet hat, ist seine Leistung eigenthümlich ausgezeichnet. — Um in der mythischen Welt zu bleiben, so haben wir hier einen Amor, trunken auf einem Panther reitend (12″ hoch) in Gyps, von Reinhardt (dieselbe Gruppe auch in Bronze, ciselirt von Malcho), recht gut gedacht, wie der Panther mit seinem gehobenen Vorderfuss das gestreckte Bein des zurückgelehnten jungen Gottes einfasst, löblich ausgeführt. Anders beritten, nämlich auf einem Delphin ein kleiner Arion von Möller, der Studium und Fleiss verräth, im Ausdruck aber etwas schlaff erscheint. — Auf dem schönsten Träger die schönste Reiterin bleibt freilich immer die Jungfrau Lorenzen von Tangermünde auf dem Hirsch, die allgemein beliebte plastische Romanze von Rauch, auf dieser Ausstellung in drei Copieen zu sehen, in Bronze gegossen und ciselirt von H. Fischer (908) und aus der K. Eisengiesserei, gegossen unter Grättner, ciselirt von Vollgold, einmal in Gusseisen mit Silber (1001) einmal in Bronze mit Gold und farbigen Steinen ausgelegt (1001) wahre Musterbildchen für Styl und Eleganz im Kleinen.

Solche leicht dekorirte Sculptur sieh ich vor der Hand noch der übertünchten vor. Drake hat einen Versuch in der letzteren gemacht bei seiner Winnerin (2½′ gross), die am Leibe weiss, Korb und Gewand gelb gefärbt, einen Eindruck, nur mit minderem Glanze, wie Elfenbein macht. Allein die sehr glücklich erfundene, in Motiv und Formen wirklich geistvolle Gestalt hat hierdurch nur wenig äusserlichen Reiz gewonnen, dagegen von dem Leben, das im reinen Gyps sich wirksamer aussprach, durch den reflexlosen, bei aller Sparsamkeit noch zähen Ueberzug, nach meinem Gefühl, entschieden verloren. — Dort 4 Gypsfigürchen (20″ hoch) von Gebhard stellen die vier Jahreszeiten vor, recht gut entworfen und, etwas länglich zwar in den Proportionen, doch mit Geschmack ausgeführt. — Ein vorzügliches Werk ist hier der Knabe mit dem Schwan von Kalide, lebensgrosse Gruppe in Gyps, zur Ausführung in Bronze für eine Fontaine bestimmt. Höchst lebendig ist die Stellung des gestreckten Knaben, der die Hand über den zurückgeworfenen Kopf hält und mit der andern den Schwan umfasst, der gleichfalls Hals und Kopf in die Höhe wendet. Wenn die Fontaine drüber herabrauscht, wird die Gruppe stattlich und heiter drin stehen. — Der Kritiker wollte den Sculpturaal verlassen, um zu einigen Bildwerken in den andern Räumen zu gehen, als ihn der Kunstfreund fragte, ob er denn die ganze Reihe hier stehender und sitzender Statuen in Gyps und Marmor von Bandel mit Stillschweigen übergehen wolle. Erlauben Sie mir das, antwortete der Kritiker, so wie ich, wo Sie etwas darunter anspricht, nicht widersprechen will. Des Urtheilens, obwohl sich Kenntniss und Fertigkeit in manchen Details bemerken lässt, enthalt' ich mich, weil diese Werke für Schülerarbeiten nicht können gehalten sein wollen; über die Anforderungen aber, die wir hier an Meister zu machen gewohnt sind, ihr Verfertiger sich sehr zu täuschen scheint.

Man wandte sich zur Statue des Heilandes, Lebensgr. in Gyps von Ludwig Wichmann. Vor einem breiten Kreuze steht der Erlöser mit sanft ausgebreiteten Armen, das Haupt mit mildem Ausdruck nach einer Seite geneigt, den Oberleib entblösst, von den Hüften ab mit Gewand umhüllt. Diese Statue, sagte der Kritiker, einfach und ruhig gehalten, von der gewandten Hand des Künstlers verdienstlich ausgeführt, könnte mit Anstand in einer Kirche stehen. Auch gebör' ich nicht zu denjenigen, die bei Vorstellungen des Gottmenschen von den heiligen Eigenschaften, die er in sich vereinigt, stets die eine oder andere zu vermissen mit leichter Mühe behaupten mögen. Sie machen eine unverständige Forderung an die Kunst. Wenn Würde in der ganzen Erscheinung und ein wesentlicher Moment in seiner vollen Bedeutung gegeben ist, wird jede gläubige Anschauung die heilige Tiefe, auf der das Ganze ruht, darunter fühlen. Würde im Ganzen, wenn schon mehr milde Hingebung, als Erhabenheit, würde ich dem vorstehenden Bilde nicht absprechen wenn ich nur das Andere, einen wesentlichen Moment in voller Bedeutung, dabei empfinden könnte. Dass Christus halbentkleidet vor dem Kreuze steht und dabei Zeit und Freiheit hat, die Arme gleichsam einladend auszubreiten, dieser Augenblick kommt in seinem wirklichen Leben nicht vor. Wir haben es also allegorisch zu nehmen; und deutlich zeigt die Stellung, Haltung der Arme und des Kopfes, die halbe Enthüllung und das Kreuz dahinter, dass die Intention im Motiv anspielt auf die Kreuzigung selbst.

Aber warum bloss anspielen? Die Figur der Anspielung ist weder kirchlich, noch plastisch. Jede Anspielung hat ihren Sinn darin, dass sie vorübergeht und indem sie anstreifend eine schlummernde Wahrheit weckt, in der erweckten verschwindet. Christus kann nicht gebraucht werden als Figur, die bloss an der Wahrheit vorübergeht; ein plastischer Ausdruck kann nicht verschwinden. Vor Christo war die Zeit der Anspielung und Allegorie, er selbst war die Wahrheit selbst. Er hat nicht bloss so gethan, als ob er sich wolle kreuzigen lassen; er hat den bittern Kelch wirklich getrunken. Und das ist eine Sache, die mit nichten bloss halb zu sagen ist Wäre sie aber diess, dann ist die Plastik nicht die Sprache für halbe Gedanken; sie braucht selbständige Gestalten und ganze Motive. — Sollte unser Geschlecht wirklich so herzmatt sein, dass es den Anblick des Gekreuzigten nicht mehr ertragen könnte? Oder scheint diese Darstellung der Kunst zu ungünstig? — Das Letztere betreffend, bin ich vollkommen vom Gegentheil überzeugt. Es gehört mit zu den Wundern des Christenthums, dass die Hauptmomente seiner Geschichte, wahrhaft angeschaut, von der tiefsten, reinsten Schönheit sind. So ist auch dieser am Kreuz die Arme breitende, hingegebene, im Sinken gehaltene, im Leiden erhöhte, das dornenbekrönte Haupt mit unaussprechlicher Geduld neigende, dieser im Sterben die reine Vollkommenheit seiner Gestalt offenbarende Leib — ein so vollkommener Ausdruck des heiligsten Opfers, dass er auf einen unverdorbenen Sinn, selbst in schwacher Darstellung tief, in vollendeter unmittelbar auf alles was menschlich und was göttlich ist im Menschen mit tiefster Macht und reinster Durchdringung wirken muss. —

Der Kritiker geriet in solche Wärme, dass er noch lange würde fortgesprochen haben, hätte ihn der Kunstfreund nicht dadurch zu beruhigen gewusst, dass er ihn hinlockte zu dem kleinen Hausaltar in Alabaster (905) von Eberhardt. In vertieftem Felde sind im Mittelbild Maria mit dem Jesuskinde, in den Seitenthüren die vier Evangelisten ausgearbeitet. Während der schlichte Geist und treue Künstlerfleiss, in welchem diess Werk zart und lieblich ausgeführt ist, den Kritiker mit einigen Freunden fesselte, unterhielten sich Mehrere in einem andern

Saal, bei Bandel's schalkhaftem Amorino. Der Kunstfreund trat hinzu und lobte das Motiv desselben, wie er sich in's Mäntelchen versteckt und schlau hervorlächelt. Dann zeigte er auf sein vis à vis (960) den kniecnden Knaben in Marmor von Steinhäuser. Dieser allerliebste kleine Krebsfänger, rief er, freut mich jedesmal von Neuem! Wie anstellig bückt er sich über sein rechtes Bein, auf dem er hockt, mit dem linken am Boden knieend, und greift unter den Rasen mit vorsichtig gekrümmtem Zeigefinger und drückender Hand auf den Krebs! Er hat ihn schon sicher, er streckt aus Fanglust und Achtsamkeit im Fühlen sein Knabenhälschen und lieblich lächelndes Gesicht in die Höh, wird gleich fester zugreifen und den Gefangenen in dieses Netz hier, das er mit der Linken zwischen den Beinen hält, zu den Kameraden werfen, die schon drinn krabbeln. — Lebhaft bezeigten alle ihr Wohlgefallen an dieser köstlich empfundenen und in schöner Nettigkeit ausgeführten Figur. — Das Gegenstück dazu, sagte der Kunstfreund, ist (883) der sitzende Knabe in Marmor von Berges, der einen todten Vogel betrachtend, traurig den Kopf hängen läßt, mit Geschick und Sorgfalt ausgeführt. Und als Gegenstück zu jenem Amorino haben sie von Berges einen Liebeskummer (2' in Marmor), ein Mädchen, die das Gesicht im Thränentuch birgt. — Zu guterletzt vereinigten sich der Kritiker mit seinen Geführten und der Kunstfreund mit den seinen vor Drake's Madonna in Marmor (869). Sie steht unter einem kleinen, von schlanken bronzirten Säulchen getragenen, innen roth ausgeschlagenen Baldachin, setzt den blossen, linken Fuss, unter'm fliessenden Gewande vor, auf eine Kugel, und trägt auf dem so leichtgebogenen Knie und der linken Hand, mit der rechten sein Aermchen haltend, das göttliche Kind, welches mit beiden Händen ein Kreuz unten und oben fassend über sich zu ihr aufblickt. Unter der mit Edelsteinen gezierten Krone, von der ein langer Schleier, Schultern und Arme umfliessend, in schönen Linien über ihren Rücken hinabwallt, neigt sie niederblickend sanft das reine Antlitz und ist in Würde und Anmuth die demuthreiche, hohe Himmelskönigin. Dem Adel und der Lieblichkeit, worin der Künstler diese seelenvollste Aufgabe statuarischer Kunst gehalten, flossen reichliches Lob von allen Seiten. Der Kritiker aber schloss hier seine Funktion. — Er und seine bisherigen Collegen seien, sagte er, plötzlich zu verreisen genöthigt und müssen also darauf verzichten, die Ausstellung weiter zu besehen. Dafür aber werde Ihnen der hier bleibende Enthusiast über das, was Ihnen entgangen, briefliche Mittheilungen machen, die zugleich hier sollen in Druck gegeben werden. Schon unlängst habe besagter Enthusiast an den Redacteur der bisherigen Besprechungen geschrieben. Dieser Brief werde sofort jenen zu erwartenden Mittheilungen vorausgeschickt.

A. S.

Verehrter Herr Redackteur des Berichtes über etc.

Mit Erstaunen sehe ich, dass Sie in den Unterhaltungen über die Ausstellung, welche sie zu redigiren die Ehre haben, meiner des Enthusiasten bisher gar keine Erwähnung gethan haben, obschon Sie nicht in Abrede stellen werden, dass Sie von mir, seit die Landschaften betrachtet worden, mehrfache sehr treffliche Bemerkungen gehört haben. Wenn Ihr Bericht, und das mit bestem Recht, das Meinen des Publikums über die ausgestellten Kunstwerke zu repräsentiren beabsichtigt, wie ist es möglich, dass Sie da mich übergehen, da doch ich und die Käufer die vor Allen wichtigen Personen sind.

Ehrlich gestanden, als Sie die Genrebilder vorhatten, hielt ich mich mit Fleiss etwas fern; ich hätte Ihre und des Publikums Lust an diesen lieben thörichten Kleinigkeiten nur stören können. Nicht dass ich sie missachte: aber die Richtung ist zu beklagen. Sie prägt uns das edle Metall künstlerischen Schaffens in Scheidemünze aus, giebt in Vielen je ein Weniges und lässt uns bei der genügsamen Lust am Kleinen vergessen, was wir Grosses von der Kunst erwarten und fordern sollten. Schon ist das Publikum gar sehr verführt; in diesen unbedeutenden friedlichen, privatlich interessirenden Dingen, diesen diminutiven, anekdotenartigen Kunstgenüssen findet es sich wie zu Hause und nennt denn das die Kunst, dass die Geschirre hier blanker, als in der eigenen Küche sind, dass hier Edelsteine von mährchenhafter Pracht in Masse umherliegen, dass die Helgolander Dirnen schelmisch verschämt „sich haben" wie unsere in der Residenz. Sie haben mit Recht gesagt, ein Theil der Genremaler seien geflüchtete Historienmaler; wie es diesen mit dem Schaffen, so geht es dem Publikum mit dem Schauen: es fühlt sich unbequem den grossen und ernsten Gedanken gegenüber welche die grösseren Kunstschöpfungen beleben, es fürchtet sich vor so tiefer geistiger Bewegung, es flüchtet vor diesem mächtigen und unerbittlichen Ernst, mit dem das wahre Kunstwerk die Gaffer, Krittler und Weihrauchdünstler über die Barre schleudert. Ja, Verehrter, Sie selbst muss ich des Ernstlichsten tadeln, dass Sie mit dem Genre so gelinde und zärtlich umgegangen sind; Sie sind ein Complex trefflicher und gediegener Ansichten, und mit Recht wird mancher Künstler sich nach Ihren Andeutungen richten; Sie hätten warnen, ermahnen, eifern sollen. Mit tiefer Betrübniss sehe ich auf das Thun vieler und namentlich jüngerer Künstler, welche eine Fülle der geistreichsten Beobachtung und der glücklichsten Technik, auf Kleinigkeiten, die nicht mehr als den Werth eines Witzwortes oder eines Einfalles haben, verthun, und so in einer Art geschäftigen Müssiggangs ihres Talentes er versäumen, Ernst und Erhebung zu würdigeren Schöpfungen zu concentriren, in denen der künstlerische Geist doch erst wahrhafte Beruhigung findet. In wem von jenem Geiste ein Funken ist, der muss

mit Missbehagen und unbefriedigt auf sein Streben sehen, das sich von einem würdigen Beruf weit und weiters verirrt; glaubt er vielleicht, sich dem heutigen Geschmack bequemen zu müssen, so mag er bedenken, dass die Künstler das Publikum führen und verführen, und dass die Kunst, deren Technik zu einer so glücklichen Höhe entwickelt ist, Kraft und Beruf hat, das Publikum empor zu heben.

Wenden Sie mir nicht die trefflichen Genrebilder ein, die namentlich unsere diessmalige Ausstellung aufzuweisen hat; ich wiederhole es, dass ich mich der einzelnen Kunstwerke dieser Gattung auf das Herzlichste freue; und ich bin himmelweit entfernt zu meinen, jeder Maler müsse nun quand même ein Raphael oder Rubens sein wollen. Vielmehr giebt es viele, und vielleicht sind es die glücklichsten Gemüther, die nicht über die heimlichen und heiteren Beziehungen des Genre-Lebens hinauskommen; die haben das schöne Vorrecht, auch in den grossen weltgeschichtlichen Begebenheiten, in den wilden Bewegungen der Leidenschaft, in allem Gewaltigen und Höchsten nichts als das Seltsame, Kleine, oder auch gar nichts zu sehen. Wem es so um's Herz ist, wohl der male redlich so wie er kann und will, und die Kunst die hohe ernste Göttin wird lächelnd auf seine Tafel schauen; in ihrer Sonnenpracht zeigt sie sich ihm nicht. Gegen diese herzlichen, harmlosen, stillvergnügten Gemüther schreibe ich nicht. Aber sehen Sie, viele die wir bewundern müssen, lassen uns deutlich und sicher fühlen, dass ihre Kraft und der Drang ihres Gemüthes über das Genre hinausgeht, dass sie nur nicht den Ernst und die Kraft besitzen, sich zu höherem Streben hindurch zu arbeiten. Sehen Sie diesen **kranken Rathsherrn**, diess Kleinod von künstlerischer Virtuosität, diess Bild der hinsiechenden Kraft, deren Erbe das gutmüthige, alltägliche Kind, einst reich und eine gute Partiie, sein wird; aus diesem Bilde könnte man die Geschichte der jetzigen Kunst prophesciren; aber sie ist langweilig. Und das thut uns ein Düsseldorfer und, ich gestehe, er ist nicht der einzige, um den wir in solcher Weise betrübt sind; oder ist es nicht traurig, dass uns die Freude an unseren schönsten Landschaften durch dasselbe Gefühl verkümmert werden muss? —

Ein historisches Gemälde von Lessing suchen wir auf der Ausstellung vergebens; sein Genius steckt nur wie ein versauberter Prinz in den Landschaften, aus denen her es uns so vertraulich fremd entgegenschaut; und wartet dass ihn der Meister löse. Wahrlich es sind Wunder von Landschaften in denen er verborgen ist, es ist als empfinde, als seufzte, als spräche die Natur und es fehlte ihr nur das menschliche Wort. Immer ist es mir so vorgekommen, als wenn die Landschaft in neuster Zeit eine Bedeutung gewinne, die sonst kaum geahndet worden oder unbewusst und wie ein Anachronismus in früheren Jahrhunderten einmal aufblitzt. Es ist das Höchste von Sentimentalität, dass die in sich beruhende, bewusstlose, geschichtlose Natur mit der Stimmung dem Blick, dem Seufzer der Schauenden durchzittert und durchgeistigt wird, dass sie sich verklärt zum Ausdruck eines geistigen, persönlichen Lebens. Wenn die Anfänge des künstlerischen Geistes Quelle und Mittagstille, Sturm und Meeresbrausen nicht anders als in persönlichen Gestaltungen, als Nymphe und Pan, als Boreas und Triton zu fassen vermochten, so löset sich umgekehrt in der neusten Kunst das Innerste des menschlichen Gemüthes, das sich selbst, sein Lächeln und seine Thränen mit hinüberschaut in die Dinge draussen, landschaftlich zu jenen Bildern auf, in denen Ferne und Nähe, Wald und Gefild die stummen Worte einer geheimnissvollen Seelensprache sind. — Diese Richtung der neuen Landschaft, die in der That mit der Instrumentalmusik unseres Jahrhunderts viele Analogie hat, scheint mir vor Allen Lessing tief und glücklich erfasst zu haben; während die meisten Landschafter sich der Natur, der überwältigenden Grossheit oder der stillen Lust ihres Anblickes ganz hingeben, ihr alles Geheimste ablauschen, ihr stilles und wunderbares Weben sorglich nachzubilden suchen, ist es als ob Lessing ausser seinen Farben die Natur selbst mit auf die Palette nähme, und nicht sie, sondern mit ihr und ihren tausend Gebilden sich selbst und die tiefsten Regungen seines Gemüthes darstellte.

Doch Sie haben, Verehrter, so schön und so reichlich von den Landschaften gesprochen, dass ich es vorziehe, mich sofort auf die Historienmalerei zu wenden, wo überhaupt für den Enthusiasten ein reicheres Feld ist. Meinen Sie nun nicht, dass es mein Fach sein wird, mich vor jedem dieser Bilder zu entrücken, ich habe eine andere Wahlverwandschaft zu Darstellungen dieser Art. Es handelt sich in denselben um gar etwas andres, als um die „Erfreulichkeit des Scheines," die im Genre und selbst in der Landschaft schon etwas bedeutet. Es gilt da einen Gedanken, der Gestalt gewonnen hat, ein Beieinander von Menschen in einem höchsten Moment ihrer Leidenschaft und Kraft, ihres Wollens und Thuns, ihrer Manifestation als geistig erregbarer und bewegter Wesen. So fragt es sich vor Allen, was bewegt sie, was thun und wollen sie, was ist der Mittelpunkt, der Gedanke der Darstellung, die uns die Künstler gegeben. Diess ist der Punkt, auf welchen hin ich die Bilder ansehen will; und es scheint mir dergleichen Betrachtung die Zeit zu fordern; unsere Künstler sind im Technischen an einer Virtuosität gelangt, die es verdient auch den würdigsten Inhalt sich anzueignen; es gilt nicht mehr, in irgend einem heiligen oder historischen Motiv ein Vehikel technisch ausgezeichneter Darstellung, zu einem brillanten Concertstück, einem non plus ultra von Fingerfertigkeit zu gewinnen: die Malerei darf ihre Ansprüche als Kunst geltend machen. Gedanken, wie sie in der Gegenwart lebendig und wirksam sind, höchste Ent-

wickelungen des gedankenreichen und tiefbewegten Jahrhunderts in ihrer Weise zu fixiren. Wir Publikum haben zu unsern Malern das Vertrauen, dass sie alles Technische, Farbe, Zeichnung, Perspective, Arrangement und wie es sonst heissen mag, gar wohl verstehen und vielfach überlegt haben werden; wir nehmen ihre Virtuosität als verstünde sie sich von selbst, wir vergessen das Verdienst, das sie schon an sich hat, und fragen nur, wess Inhaltes sie uns ist.

In dieser Weise bescheide ich mich gleich vor dem Bilde von Carl Sohn „Diana im Bade" jedes Urtheils über das Technische; Sohn ist darin Meister, und wenn von manchen Seiten der zu nahe Hintergrund, die auffallende Zeichnung im Halse der Diana, deren Arme etc. als bedenklich hervorgehoben worden, so will ich das bei Seite lassen. Sohn stellte Diana im Bade dar, wie sie des lauschenden Aktäon ansichtig den Arm gebieterisch gegen ihn ausstreckt, dass ihn die grässliche Strafe treffe; die mit ihr badenden drei Nymphen schmiegen sich an sie, Entsetzen, Zagen, Thränen sind ihr Charakter. Es ist eine üble Sache, dass diese Jungfrauen, die sich so vor dem Blick dessen den man auf dem Bilde nicht sieht, fürchten, sich den Blicken der Beschauenden in ihrer ganzen süssen Nacktheit Preis geben müssen; es wird uns gleich so zu Muthe, dass es mit dieser Dianenkeuschheit nicht ehrlich gemeint sei, die armen Jungfrauen müssen es gleichsam vor unsern Augen ausführen, wie sie erschrecken, nackt gesehen zu werden. Und müssen wir uns eingestehen, dass diess der Gedanke des grossen Gemäldes, und drin eine tiefere Beziehung zu finden wenigstens noch keinem gelungen ist, so wird uns das Bild nur noch fremder und seltsamer erscheinen; es ist ein durchaus genreartiges Sujet, was in aller dieser Pracht einer grossartigen Technik, in diesem Pathos des Vortrages, diesen Gestalten einer idealen Welt sich darstellt. Der Künstler hat sich durch den Reiz der Mythe verleiten lassen, von dessen tieferer Bedeutung er freilich wie das spätere Alterthum selbst nichts als das oberflächliche Factum, die äussere handgreifliche Geschichte aufgenommen hat. Der Künstler hat nicht genug beachtet, dass nicht jede poetische Anschauung eine malerische ist; in der poetischen Darstellung ist es Diana allein, die den Blick fesselt: was in ihrem Sinn vorgehen mag, Entrüstung, Zorn, Strafe und was sonst, das alles ist ihr eigenthümlich und in dem Sinne des Momentes; die Nymphen umher bezeichnet die Poesie kaum mit einem Beiwort, sie sind ihr Staffage zu der Hauptsache. Anders im Bilde; was die Nymphen bei diesem Vorgange thun oder empfinden können ist nicht bedeutend genug, ganze und leibhaftige Gestalten malerisch zu motiviren: es ist eine sehr merkliche Gehaltlosigkeit in diesen drei Mädchen, so schön ihre Bewegung und Gewandung aus dem weniger geistigen Inhalt her, den sie gerade haben, behandelt ist. (Fortsetzung folgt).

Reisebericht.

Holland.

Im Haag.

(Fortsetzung.)

In eine ganz andere Welt, in die einfach natürliche des wohlthätigen siebzehnten Jahrhunderts versetzt uns das Meisterwerk des van der Helst. Wir sehen das Gastmahl, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münsterschen Friedens in der grossen Doelen daselbst veranstaltete. Gegenüber an der andern Seite des Siegel's sieht man noch heute wie damals das alte Giebelhaus mit dem Lamme als Akroterie darüber. Der ganzen Länge nach übersehen wir auf diesem kolossalen Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Nur allein der Hauptmann in schwarzer Kleidung und blauer Schärpe sitzt ruhig in der Mitte, legèrement ein Bein übers andre geworfen, und in seinem Arme ruht die blauscidene Fahne mit dem Wappen der Stadt. Aber rund umher sieht man die derben Waffengefährten in köstlichen Gruppen, mit einander scherzen und schmausen, trinken und sich die Hände drücken nach Herzenslust. Wie gentil steht dieser alte Herr mit dem Hut in der Hand vor jenem braven Reitergeneral im gelben Koller, da, und bietet ihm einen Trunk des köstlichsten Rheinweines aus jenem wunderlich kolossalen Römer an, während dieser mit dem Messer tapfer in das Schinkenbein schneidet, welches er in der linken Hand hält. Was sind das für derbe Gestalten, die solche warme Trinkhörner schwingen können, wie jener dicke schwarze Oberst im glänzenden Harnisch, in dessen Spiegelbilde die ganze Gesellschaft noch einmal schmaust und scherst. Und umher die in allen Farben und Metallen glänzenden Uniformen, in jeder Art von Röcken und Jacken, in Escapins und Reiterstiefeln, wie vortrefflich harmoniren sie mit den fröhlichen, tüchtigen Gesichtern umher. Wahrlich, man muss es gestehen, die holländische Malerei feiert in Bezug auf grossartige naturwahre Darstellung in diesem Bilde ihren Triumph.

Noch viele andere Gemälde dieser beiden grossen Meister, meistens Portraits, lassen uns ihre Kunst aufs höchste bewundern, und besonders erscheint van der Helst als einer der ersten Portraitmaler seiner Zeit. Nicht so darf man den Rembrandt nennen, dessen hiesige Portraits grade mit zu sei-

nen grossartigsten Werken gehören; aber ich glaube nicht, dass sie den Hauptvorzug eines Portraits besitzen, die Aehnlichkeit. Wir sehen immer Rembrandt und immer Rembrandt, und am Ende erfreut es uns nichts Anderes zu sehen. Aber eben deshalb möchte ich ihn auch da eben am höchsten stellen, wo er, wie im Herzog von Geldern und im Moses mit den Gesetztafeln, einen Gegenstand erfasste, der aus seiner eigenen Seele hervorgegangen schien. Auch finde ich die Malerei im ersteren Bilde noch glänzender und üppiger wie in der Nachtwache, welche wohl durch den Verlauf der Zeit, besonders in den Halblichtern etwas verloren hat, weshalb eine Reinigung des Bildes sehr wünschenswerth erscheint.

Sehr nahe stellt sich den oben genannten Bildern eine ähnliche Darstellung: die Bürgergarden der Stadt Amsterdam, unter Anführung des Jan Huidekoper, Herrn von Maarseven, von Govart Flink, ebenfalls zum Gedächtnisse des Westphälischen Friedens gemalt. Auch hier sehen wir einen an sich ganz unbedeutenden Gegenstand durch tüchtige Malerei zum Range einer historischen Darstellung erhoben.

Eine Caritas Romana von Rubens gehört, besonders was die Färbung betrifft, zu dem allervorzüglichsten, was ich von diesem grossen Künstler sah. Auch die Portraits von van Dyk gehören zu seinen besten; besonders nenne ich das schöne Bild der Prinzessin Marie von England, späteren Gemahlin des Prinzen Wilhelm II von Oranien, und ihres Bruders, des Herzogs von Glocester, in ganzer Figur.

Von Cornelis van Haarlem sind hier zwei grosse Darstellungen, Adam und Eva im Paradiese, und der bethlehemitische Kindermord; beide können aber in ihrer übertriebenen Manier, und in Nachlässigkeit der Zeichnung und des Colorits mit den kleineren Bildern desselben Künstlers auf dem Berliner Museum durchaus nicht verglichen werden. Auch Gerbrandt van den Eeckhout, dieser liebenswürdige Schüler des Rembrandt, von welchem hier zwei hübsche Bilder sind, steht in seinem Berliner Bilde, die Darstellung im Tempel, bedeutend höher, und ich sah späterhin, wo ich demselben Meister in seinen zierlichen Darstellungen häufig begegnete, nie ein Bild von ihm, welches jenem sowohl in der Composition, wie besonders in der Färbung und im Helldunkel gleichkäme. (Fortsetzung folgt).

Nachrichten.

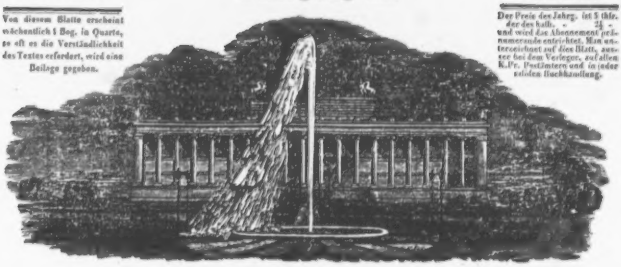
Während der Anwesenheit des Herrn Geh. Rath von Klenze zu Athen und auf seinen Betrieb ist der Anfang gemacht worden, das Plateau der Akropolis aufzuräumen. Man hat mit dem Parthenon begonnen und u. a. bereits vier Platten des äusseren Frieses aufgefunden; das Gebäude soll, soweit es die antiken Trümmer gestatten, wiederhergestellt werden. Auch die von den Venetianern zugemauerten Propyläen sind wiederum aufgebrochen, durch welche der König Otto am 9. September einen feierlichen Aufzug nach der Akropolis hielt, um den ersten Säulentambour des Parthenon mit eigner Hand wieder auf seine alte Grundlage zu legen. Herr von Klenze hielt dabei eine begeisterte Einweihungsrede. Nach dem Parthenon soll das Erechtheion an die Reihe kommen. Das obere Plateau der Akropolis soll, nach dem Vorschlage des Herrn von Klenze, mit Palmen und Cypressen bepflanzt, und auf dem östlichen Ende, wo der Felsen etwas niedriger wird, ein Nationalmuseum mit offenen Hallen angelegt werden. Dass ein solches überhaupt eingerichtet werde, ist gewiss im höchsten Grade ehrenwerth, zumal in dem Mutterlande der Kunst; dass aber der Ort, von dem einst alle Blüthe des geistigen Lebens ausging, nunmehr nichts weiter als ein Stapelplatz antiquarischer Gelehrsamkeit werden soll, dünkt uns nicht wohl ersonnen. Die früheren Christen weihten den Tempel der jungfräulichen Göttin zu einer Kirche der heiligen Jungfrau, die Türken machten aus der christlichen Kirche eine Moschee zur Anbetung Allah's und zur Verehrung seines Propheten. — und wir? Es scheint wirklich, als ob unsere Zeit gar nicht mehr unbefangen, ohne die Schmierstiefeln der Wissenschaft, ausschreiten könne. — Eine andre, durch Herrn von Klenze vorgeschlagene Einrichtung, alle bedeutenden Alterthümer Griechenlands durch Invalidenposten, unter der Aufsicht von Conservatoren, bewachen zu lassen, wird sich mehr den Dank des gebildeten Europa erwerben. — Der königliche Palast von Athen wird auf dem Grund und Boden des östreichischen Consuls, Herrn Gropius, angelegt werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 45. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

So wenig hat der Künstler dem Mythus für diese Nebenpersonen eine fruchtbare Seite abzugewinnen gewusst, dass er, während Diana entschieden antik gedacht ist: die drei Nymphen romantisirt hat, und seltsam genug erscheint neben der Göttin, in deren Gesichtsbildung man die Schwester des Belvederischen Apollo, in deren schönen Körper die der Venus von Kapua erkennt, ein fast nonnenartiges Gesicht hier, eine kleine Coquette nach neustem Geschmack dort. Und nun über das Nackte selbst noch ein Wort. Wir sind fern von der Prüderie, uns die Augen davor zuzuhalten, die ist leicht keuscher als die tiefste Verhüllung; aber dann sei sie motivirt oder besser in sich selbst berechtigt. Sie ist es, wenn sich eine Tizianische Venus in der Wollust ihres schönen Leibes über das Lager hinstreckt, in jedem Gliede Genuss und quellende Fülle; sie ist es, wenn Correggio's Io die Wolke umarmt, im Schmerz der Wollust verklärt und wie hinsterbend. Auf unserem Bilde ist die Nacktheit ein Kitzel, um so lüsterner, wenn sie sich verdeckt oder überrascht zu werden vorgiebt. Der Dichter mag Dianen im Bade vorstellen, sie im Bilde so zu zeigen ist ohne Weiteres gegen ihren Charakter, und wenn der Künstler uneinmal die schönen Formen ihres Leibes gezeigt hat, so müssen wir beginnen ihre spröde Jungfräulichkeit zu bezweifeln oder zu bedauern; die Nacktheit ist nur äusserlich, durch die Zufälligkeit eines Bades motivirt. Mehr noch dasselbe bei den Nymphen; wir wissen von Kalisto und anderen Mädchen der ehrbaren Göttin, wie es ihnen ergangen ist, und müssten uns sehr irren, wenn nicht den hier dargestellten Aehnliches zu prophezeien wäre.

„Und Sie nennen sich einen Enthusiasten? Heisst das nicht ärger als der grämlichste Krittler sprechen? Haben Sie nicht etwas Respect vor dem Talent, vor der jungen frischen Kraft der wiedererstandenen Kunst, vor der Souverainität des künstlerischen Ge-

nius, der sich und seinem Triebe zu folgen das Recht hat? Und mit Ihrem, wie sie es nennen, Gedanken! da muss Ihnen ja der „Sieg des Christenthums“ recht an das Herz gewachsen sein!“ Das nicht; und wäre diess Bild schön wie Diana gemalt, es bliebe dennoch ein übles Bild. Das ist gar kein Gedanke, sondern eine Allegorie, keine Incarnation, keine Verwirklichung einer erhabenen geistigen Bewegung, sondern eine Ueberschrift für so und so viel Paragraphen der Geschichte, die sich hier Beispielshalber in irgend einem zufälligen oder vielmehr gar keinem Factum fixiren will. Allerdings ist auch das innerhalb des künstlerischen Geistes, geschichtliche Allgemeinheiten gestaltend und bildend zu vergegenwärtigen; die Mythologie der Völker, die plastische Kunst der Griechen ruht auf diesem Grunde: aber das Wesentliche ist da, dass der Geist selbst des Allgemeinen nicht mächtig ist, sondern dasselbe selbst nur in einem Factum, in Persönlichkeit, im Bilde zu sehen vermag. Dem ist geradezu unsere heutige rationelle Bildung entgegen, uns sind Abstractionen geläufiger als Anschauungen, und nur zu oft sieht man es Gemälden an, dass sie Mosaiken von trefflichen Intentionen und Motiven sind. Diess will ich von vorliegendem Bilde nicht gesagt haben: was aber von demselben zu sagen ist, kann man von dem Publikum, das im Allgemeinen sichren Tackt hat, vor dem Gemälde selbst vernehmen.

Aus jenem vorherrschend verständigen Charakter unserer heutigen Bildung ergiebt sich fast durchgehend ein Mangel an jener Naivität, jener frommen und einfältigen Unmittelbarkeit, die auf altdeutschen und altitalienischen Bildern so wunderbar ergreifend wirkt; doppelt störend, wenn man sie mit einfältiglicher Frömmelei oder Mimilinaivität zu ersetzen glaubt. Es hat etwas Unschuldiges und Rührendes, wenn der alte Maler den rechten Hauptpunkt irgend einer Begebenheit ohne weiteres Bedenken und Verfeinern himmalt; die heutigen sind gar oft in dem Fall, immer feiner und feiner zu spinnen und zu sinnen, bis über alles Verfeinern denn endlich der einfache Kern künstlerischen Schauens verflüchtigt ist. So die Aussetzung des Moses von Begas; in der That, das Bild ist geistreich, voll trefflicher Motive, lebhaft und ansiehend; aber ohne den Katalog und die halbverwitterten Hieroglyphen am Stein würde das Bild ein Räthsel mit mehrfacher Deutung sein. Es ist eine gesuchte Einfachheit und Bedeutsamkeit in dieser Gruppe; das Hauptinterresse in der Geschichte, dass diess Knäblein einst Moses sein wird, vermag das Bild nicht auszudrücken; es kann sich nur an dem Secundären, an der zweifelnden Sorge der Mutter, an der Schwester horchsamen Hinausschauen zur Tochter Pharaons halten; es stellt uns an den Beginn einer Reihe von Zufälligkeiten, ohne unserem Blick einen festen Punkt der Hoffnung zu geben; es erzeugt so in uns ein Gefühl der Unruhe, des Gedrücktseins, der Pein, wie es sich in den Figuren des Bildes selbst durchaus consequent darstellt. Deutlich sieht man in dem Gesicht der Mutter, dass sie, zwischen den Polen des Hoffens und Versagens, sich auf einem Indifferenzpunkt des Gefühls, in einem gedankenlosen Schmerz befindet, den die gleich anrührende Hand der Tochter im nächsten Moment stören wird. Indem ein glücklicher Zufall alle diese momentanen Sorgen zum Besten hinaus-führen wird, durfte der Maler selbst nicht den Ernst und die Mächtigkeit des Mutterschmerzes in diess Bild legen, die dasselbe als historische Composition geschlossen und ergreifend erscheinen lassen würde, wäre dieselbe Situation der drei Figuren z. E. aus dem Bethlehemitischen Kindermord, um wie viel rührender wäre dieser in gedankenloses Schauen versunkene Schmerz, dieser letzte Mutterblick auf den Liebling; aber in dem gewählten Zusammenhange ist der Moment zu transitorisch und stört uns und sich selbst mit der Freude, dass die Mutter sehr bald ihr Kind wieder an die Brust drücken wird.

In solcher Beziehung ist denn die Findung Mosis ein viel glücklicherer Gegenstand; freilich ist auch da das Hauptinterresse der Geschichte, dass das gefundene Kind einst Moses sein wird, der Darstellung im Bilde fremd, und die Hauptfiguren haben ihren Charakter nur in der Beziehung zu Moses; die vollste Bedeutsamkeit eines historischen Bildes kann auch diese Situation nicht gewähren; aber sie ist in sich concentrirt und beschlossen, sie entwickelt sich in einer reichen Fülle verschiedenartiger Motive, sie ist ein in sich bedeutender Moment, der eine Geschichte hinter sich, und eine Zukunft, die wir nun bestimmt vorgedeutet sehen, vor sich hat. Vortheile, die sich Köhler (aus Düsseldorf) in seiner Findung Mosis nicht hat entgehen lassen. Hiervon nachher.

Von unserem Begas finden wir ein zweites historisches Gemälde, die Bergpredigt. In der Mitte des Bildes auf einem Erdhügel sitzt der Heiland, Jünger und Volk um ihn her; die überaus reichen Beziehungen, die gerade dieser Moment dem Künstler darbietet, sind auf das Glücklichste ausgebeutet, und mit immer steigendem Interesse lebt sich der Beschauer in diesen schön geordneten, friedlichen Kreis frommer Hörer hinein. „Selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen.“ das scheint das Wort zu sein, das auf des Heilandes Lippe schwebt; und die stille Seligkeit seiner Rede wiederspiegelt wie ein himmlisches Licht in mannigfache Farben menschlicher Empfindungen sich brechend in diesen Gruppen um ihn her. Gerade dass die Bewegung in der Rede des Heilandes, in dem Hören seiner Umgebung nicht stärker und ergreifender ist, giebt diesem Bilde jene milde Ruhe einer heiligen Idylle, die so ins innerste Gemüth hineinwirkt. Und doch kann ich nicht läugnen, dass mir etwas Zwiespältiges in diesem Bilde immerfort störend auffällt; ich meine nicht, dass die Bergpredigt bei Weitem über diese Ruhe und Milde hinausgeht,

dass sie mächtig und gewaltig, eine Mahnung an das Volk ist, „das sich entsetzte, da seine Rede vollendet war;“ es ist dem Künstler gewiss vergönnt, sich in die sanften und seligen Worte des Anfangs ganz zu vertiefen. Das Störende ist, dass jene fromme Einfalt, wie sie die Fassung des Ganzen fordert, nicht durchherrschend in der Seele des Künstlers geblieben ist, dass mehrere Hörer aussehen, als wären sie aus den gesellschaftlichen Zuständen der Gegenwart und hätten diese einstweilen vergessen, um sich gegen ihre sonstige Gewohnheit hieher auf das freie Feld mit dem andern Volk zu begeben, dass manche von den Gesichtern ohne die individuelle Wahrheit schlichter Leute vom Volk, ich möchte sagen Formulare schöner Physiognomien sind, in welche irgend ein Zug, der der Situation entspricht, hineingetragen ist. Hiedurch verliert das Bild an Ruhe und Andacht, und wir werden daran erinnert, dass die Einfalt im Glauben, in der Wirklichkeit wie in der Kunst, unserem rationellen Jahrhundert fremd geworden ist. Diess ist die Klippe, an der heilige Darstellungen in unserer Zeit nur zu oft scheitern.

Ich glaube diess in Häbner's heiliger Familie zu sehen; das Bild ist gewiss trefflich in allem Technischen: interessante Köpfe, geistreiche Beziehungen, helle Farbenfrische, gefällige Anordnung; und doch — das Heilige in dem Bilde ist nur im Titel und in den etwanigen Heiligenscheinen. Der Kopf Maria's ist für das Bild charakteristrend: anstatt der Unschuld ist hier fast noch unentwickelte Jugend, die denn freilich die Präsumtion der Unschuld für sich hat; diese milde, etwas matte, gedankenarme Köpfchen eines so eben erwachsenden Mädchens enthält allerdings Eigenschaften einer Maria, aber die negativen; und dass sie, die Hauptfigur des Bildes, nicht störend wirkt, ist alles, was von ihr zu sagen ist. Man sieht dem Bilde den gebildeten, denkenden, rationellen Künstler an, aber alle diese Fehlerlosigkeit, diese Aufgeklärtheit und Verständlichkeit geben wir gern um Einen Zug wahrhaft frommer und hingebender Andacht hin.

Diese im Innersten gefühlt und mit gläubigem Ernst bewahrt zu haben scheint mir den trefflichen Meister in „Christus am Oelberge“ zu charakterisiren. Schadow hat sich jenen Moment aus der Passion gewählt, in dem der Heiland nach dem Gebet zu den Jüngern kommt und sie schlafen findet; er rühret Petrus an, der sich mit Mühe von dem Schlafe losringt; die Söhne Zebedäi schlafen noch, zunächst vorn Johannes, im Antlitz die übergrosse „Traurigkeit,“ Jacobus im schweren kummervollen Traume; und mitten unter sie tritt der Herr; so findet er die, auf welche er das schwere Amt seiner Lehre vererben wird, und während er im Schweisse seines Angesichtes gebetet, vermögen sie nicht eine Stunde der Prüfung zu durchwachen. Der tiefe und mächtige Ernst dieses Momentes ist es, der in der Seele des Meisters gelebt hat. Es ist wahr, die Gestalt des Petrus, des Johannes ist entschieden matt, Anderes ängstlich, unwahr angefügt, und für den ersten Anblick wirken diese Mängel auch auf den Laien um so störender, je lieber sich der Verstand an Dinge der Art hält. Aber man vertiefe sich in diese Köpfe, diesen harten unfreiwillig erwachenden Petrus, der solcher Stunde, ob auch sein Geist willig ist, nicht gewachsen ist, diese durchfurchte schwere Stirn des Jacobus, dieses unter der Last des Grames sich schmiegende, schmerzlich stille Bangen des Johannes, vor allen des Heilandes Antlitz, der sichtbarlich das Gebet des Menschensohnes „ist es möglich, Herr so gehe dieser Kelch von mir“ gebetet hat, der nun in tiefster Trauer die Jünger weckt, dass sie mit ihm beten. Es ist in dieser Auffassung ein Ernst, eine Vertiefung des Gefühls, die nur aus der innersten Frömmigkeit her möglich ist; es ist wie eine Predigt über jenes „wachet und betet“ ohne allen Prunk des Vortrages, ohne die schmerzenscheue Verhüllung der tiefsten Trauer, in fast ascetischer Strenge, nur gewendet auf das „was Noth ist.“ Und so sollte man dem Bilde gegenüber empfinden, nicht daran kleben, ob diess oder jenes nicht vielleicht falsch oder auffallend sei. Die Meister früherer Jahrhunderte haben diesen Vortheil für sich, dass man über das etwanige Mangelhafte hinweggeht und sich vorpflichtet glaubt, sich in die Sache zu versenken. Das ist unendlich schwerer als jene unfruchtbare Kälte des Verstandes zu fragen, ob das richtig oder nicht; und in Wahrheit — dieser Schülerfrage gegenüber würden heut zu Tage manche unbedeutende Talente besser fortkommen, als viele der alten ehrwürdigen Meister. Aber eben darum, weil in der heutigen Kunst mehr Correktheit als Tiefe, mehr Technik als Gedanken, mehr sichere Selbstgefälligkeit der Virtuosität als ernstliches Bestreben, ihr würdigen Inhalt zu geben, vorhanden ist, kann, wo sich dergleichen findet, es nicht genug hervorgehoben werden; alles jenes ist zu lernen und allerdings, wenn es fehlt, wird solcher Mangel sehr zu beklagen sein; das Tiefere aber ist nur die Frucht ernstlicher innerer Arbeit und Durchbildung, ist ein Zeichen geistiger Läuterung und Erhebung, ohne welche die Kunst doch nur Sinnenlust und eitel Spiel ist.

Ich will von diesen unerfreulichen Erörterungen hinweg und zu einem Bilde gehen, auf welches mich jene letzliche Aeusserung wie von selbst führt; es ist Hensel's Christus vor Pilatus. Wir vernehmen, dass diess grosse Bild zu der Zeit begonnen worden, als hier in Berlin die Cholera wüthete; in den Schrecken jener Tage hat sich des Künstlers Gemüth zu einer Composition angeregt gefunden, die wahrlich des Ernstes und der religiösen Bewegtheit genug enthält, um auch als ein historisches Denkmal für jene schwere Zeit von Interesse zu bleiben. Das Werk ist von sehr grossen Dimensionen; und einst an der kirchlichen Stelle, für welche es bestimmt sein mag (denn gewiss ist es nicht ohne solche Be-

rechnung, da es seiner Grösse nach nur für bestimmte Entfernungen und unter bestimmten architektonischen Verhältnissen seine volle Wirksamkeit haben kann) wird es von mächtigem und ergreifendem Eindruck sein: in den beschränkten Räumen der Ausstellung, durch das bunte Quodlibet anderer Bilder gestört und zerstreut, können wir das Werk nur zum Theil geniessen. Wir sehen in eine hinaufgestufte Halle, die links das Tribunal des Landpflegers, rechts etwas rückwärts den Gefängnissthurm, vor demselben das hohe Piedestal einer Statue trägt; zwischen beiden führt es zum Vorhofe hinab; im Hintergrund öffnet sich die Aussicht auf die Burg Zion, die eben von dem ersten Licht des Frührothes angestreift wird. Der Landpfleger sitzt auf seiner Sella, hinter ihm Fackelträger, Priester, Kriegsleute mit Adlern, Vexillen, mächtiger Bewaffnung, Negersclaven, das bunte Durcheinander des Römischen Weltherrenthums. Vor ihm wird der Heiland geführt mit gebundenen Händen; die Ankläger scheiden auf ihn, auf den Landpfleger ein und überstürzen sich in ihrem kreischenden, fanatischen Eifer; unter ihnen der Hohepriester, auf einer Sänfte getragen, zerreisst sein Gewand. Weiber drängen sich aus dem Vorgrund rechts an das Tribunal herauf, ihre Kinder um sie her; kaum kommt sie der mächtige Kriegsmann mit aufgestemmter Lanze am Fuss der Statue; im Thurme hinten aber sieht man den Schächer Barrabam, den der Landpfleger frei geben wird; er schielt durch die Sprossen seines Gitterfensters hervor, ein brutales Verbrecher-Angesicht. — So die Hauptmassen der Composition: vielleicht funfzig Figuren sind hier auf eine überaus glückliche und wirksame Weise zusammengeordnet und wir müssen gestehen, dass wir den Künstler wegen dieser Kraft eines einigen und totalherrschenden Gedankens, der es ihm möglich machte, bis in das Letzte hinein bestimmt, bedeutend und lebendig zu motiviren, des besten Ruhmes werth halten. Namentlich ist mit grosser Kunst zu der horizontalen Hauptmasse des Bildes, von der Basis her rechts durch die Masse der Weiber, links durch die Negersclaven und Johannes, pyramidal so zur Figur des Heilandes emporgebaut, dass diese auf das Entscheidendste als das Centrum des Bildes heraustritt und, obschon den Dimensionen nach viel geringer als die Figuren vorn, dennoch das Ganze dominirt; dieser dreieckte freie Raum, der so den Blick in die Mitte des Bildes hinaufzieht, muss namentlich, wenn das Bild in seiner rechten Höhe und Entfernung gesehen wird, von mächtiger Wirkung sein. Vielleicht tritt dann auch die Abstufung der Lichtmassen entschiedener hervor, als es jetzt möglich ist, und das dampfwolkige Grau, welches auf der Römerseite vorherrschend ist, verliert dann vielleicht den unsteten Charakter, den ihm jetzt in zu grosser Nähe gesehen die hastigen gleichsam durchschmetternden Fackellichter geben. Das ganze Bild ist für eine solche Fernwirkung gemalt; es würde peinlich sein, in so grossen Massen detaillirte Ausführung beachten zu müssen; mit vollem, gleichsam meisselndem Pinsel hat der Künstler eine Energie der Gesammtwirkung hervorzubringen gewusst, welche nur der vollkommen sicheren Meisterhand zu gelingen vermochte. Selbst dem Laien muss diese eigenthümlich vehemente Technik auffallen, und wenn wir von mehreren Seiten und namentlich auch von Künstlern gegen dieselbe manches haben einwenden hören, so möchten wir uns keineswegs sofort bescheiden, sondern erst versuchen, uns von dem einnehmenden, gelinderen, der täglichen Erfahrung und dem gewöhnten Auge zugänglicheren Vortrage, welcher besonders den Düsseldorfern eigen ist, zu dieser generisch verschiedenen Art hinüber zu gewöhnen; wie denn Aehnliches bereits in Beziehung auf die merkwürdige Landschaft Biecheens auf das Glücklichste sich durchgesetzt hat. —

Es ist von einer Seite her dem Heuselschen Bilde der Vorwurf gemacht worden, dass es durch das Beieinander dramatischer und symbolischer Gruppirungen sich selbst in seiner Wirkung störe; Pilatus, der Heiland, die Ankläger, so wurde gesagt, hätten die volle Gewalt und Wahrheit dramatischer Individualisirung, während alles Uebrige, mehr oder minder symbolisirend, Allgemeines personificire. Mag immerhin der Künstler, und darin hätte er grosse Meister zu Vorgängern, auch noch dem trüben Qualm der Fackeln den bereitabrechend Frührothe Bedeutung für das Ganze haben geben, durch die Miteinführung von Personen aus aller Welt in diesem Vorgange, dem wahrhaftigen Weltgericht, eine weitere, ich möchte sagen weltgeschichtliche Bedeutsamkeit entwickeln wollen, — ein Vorwurf würde es nur dann sein, wenn es ihm zu Allegorien, zu einer Darstellung, die mehr und anderes, als sie selbst ist, sein wollte, verführt hätte. Dies scheint mir in Wahrheit nicht der Fall zu sein; auf ganz unmittelbare und pragmatische Weise ergiebt sich jene Umgebung des römischen Landpflegers, jenes Hereindrängen der Weiber. Endlich aber ist es das Wesen der wahren künstlerischen Gestaltungen, dass sie Allgemeines in unmittelbaren, das heisst persönlichen Erscheinungen wiedergiebt, so dass jede derselben zwar nicht Symbol, wohl aber Repräsentant eines Allgemeinen, einer in der Wirklichkeit vielfach modificirten, verkümmerten, verzettelten oder unklaren Tendenz innerhalb des Ganzen, dem sie zugehört, sein mag. So wenig ist die erfahrungsmässige Wirklichkeit der Existenzen Richtschnur ihrer künstlerischen Darstellung, dass von ihr her nur das Generelle in den Erscheinungen genommen wird, um mit dem Wahrhaftigen in der Form ihrem wahrhaften Inhalt darzustellen; die Lebendigkeit, die sich als zeitliches Bestehen darstellt, kann in räumlicher Darstellung nicht anders aufbewahrt werden, als indem das in der Zeit dauernde und wesentliche, das Allgemeine hervorgehoben, das Einzelne nur als Träger des Allgemeinen behandelt wird. — Es ergeht den Künst-

werken, wie den Menschen. Andere urtheilen anders über sie, und je entschiedener und in sich geschlossener beide in ihrem Charakter sind, desto verschiedener werden sie für oder wider sich einnehmen; je mehr wir anderen mit unserem Herzen darzukommen, desto minder werden wir die vielgerühmte Unparteilichkeit bewahren können, die das Vorrecht der Gleichgültigkeit ist, mag diese der Urtheilenden oder der Beurtheilten Schuld sein. Das rechte Urtheilen, glaube ich, ist nichts als das Bewusstsein der eigenen Zuneigung oder Abneigung, und hat darum keinen weiteren Anspruch, als den, Eines Aeusserung zu sein, der das Unmittelbare seines Empfindens zu beobachten, in seinem Zusammenhange zu fassen gewohnt und fähig ist. Und wenn es des Künstlers Sache ist, unser unmittelbares Empfinden zu beherrschen, so mag ihm wohl ein ehrlich ausgesprochenes Urtheil das Interesse gewähren, in demselben die Art, wie sein Werk wirkt, ein Nachbild dessen, wie seine Idee in ihm wirkte, sein eigenes unmittelbares Thun in einer draussen stehenden und wäre es auch einseitigen oder nicht vollkommenen Beschaulichkeit zu sehen. So will ich dem Heuselschen Bilde gegenüber nicht verhehlen, was ich persönlich dabei empfinde. Wir sind gewohnt, uns das Gericht vor Pilatus als integrirenden Theil der Passion, als einen Vorgang unserer heiligen Geschichte zu denken; es verliert in unserer Seele dadurch die chronologischen, die ethnographischen Normen, es gilt zu aller Zeit, hier und jetzt, es hat keinen anderen Lokalcharakter, als den die christliche Tradition den Personen und allem Zubehör giebt. Wie mir scheint hat der Künstler diese Tendenz aufgegeben und mehr ein geschichtliches Factum als einen Vorgang der heiligen Geschichte des Christenthums gemalt; er führt den Stifter einer neuen Religion vor Gericht und der Richter ist der Repräsentant eines Weltreichs, das einst, Provinz für Provinz, seiner Lehre huldigen wird; geschichtlich bekannte Bezeichnungen lehren uns, dass der Richter ein Römer, dass die Kläger Juden, das der Religionsstifter derselben ist, den wir als unseren Heiland im Herzen tragen. Und nun läugne ich nicht, dass mir die fromme und innige Bedeutung des Christenthums, in ihm meine Erlösung und meinen Glauben zu wissen, theurer ist und auch künstlerisch reicher zu sein scheint als seine weltgeschichtliche Bedeutung. Wie aber will man dergleichen einem Bilde ansehen? Es spricht sich im Ganzen und im Einzelnen aus. Zunächst ist es nicht die ausdrückliche Tradition des Testamentes, der der Maler gefolgt ist; hier ist frühestes Tagen, während die Tradition um diese Zeit erst den Rath der Hohenpriester setzt, und für das Gericht vor Pilatus somit bereits hellen Tag haben muss. Vielleicht würde es dem Bilde zum Nutzen gereicht haben, das einigere Morgenlicht zu wählen, während diess Gegeneinander von Fackelschein und Frühe, wenn es vollkommen gelungen ist, für das grossartig angelegte Werk den nur sehr beiläufigen Werth einer überwundenen Schwierigkeit hat, und auch dann noch, da das Auge nicht an diese seltene Combination gewöhnt ist, so leicht auffällt und die Hauptwirkung stört. Aber der Künstler scheint es sehr wohl empfunden zu haben, dass das natürlich Wahre darum noch nicht für die Kunst passend ist, mindestens glauben wir eine allgemeinere Haltung in den Lichtern zu erkennen, und die Fackeln leuchten mehr als dass sie beleuchten. Nicht minder erkennt man das Bestreben der Tradition in der Aufführung der Personen, mindestens ist es mir nicht gelungen ein bestimmtes Evangelium noch eine Synopsis der vier Evangelisten zum Grunde liegend zu finden; während vielleicht die Anwesenheit des „treuen Zeugen" Johannes auf sein Evangelium zu verweisen scheinen könnte, ist gerade in diesem der Gang der Verhandlungen von der Art berichtet, dass das hier Vorgestellte nicht mehr als einzelne Motive dorther entnommen haben kann. Vor Allem aber scheint sich das Bezeichnete von Einfluss zu zeigen in den beiden Hauptfiguren des Bildes, in Pilatus und Christus. Diess ist der Pilatus nicht, der da fragt, „was ist Wahrheit?" der mit Bildung und Genuss übersättigte, der Verächter des provinzialen Volkes, der da fragt: „weist ihr, dass ich euch der Juden König freigebe?" Statt dessen sitzt hier der römische Prätor, mit der allgemeineren Physionomik des Römerthums, dem Lärm der Ankläger gegenüber, in theilnehmend nachdenklicher Unschlüssigkeit, in seiner Miene und seiner Haltung mehr die Gewohnheit der Macht und deren natürliche Abneigung gegen harte Massregeln als die geheime und ahndungsvolle Unruhe des Gewissens, die ihn dann zu sagen treibt: „ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten." Mehr noch möchte man für die Person des Heilandes wünschen, dass ein bestimmtes Wort eben jetzt ihn bezeichnete; denn dass in ihm nicht jene tiefe Stille der Ergebung und des baldigen Leidens ist, sieht man zu deutlich in dem fast eifrigen, in dem Bewusstsein seiner Macht sich kaum verhaltenden Antlitz, dessen Ausdruck noch geschärfter, ich möchte sagen protestirender erscheint, indem die Hände des Heilandes gebunden sind. Und doch würde solche Stille um so tiefer gewirkt haben, je aufgeregter die Masse der Umstehenden erscheint. Hier hat der Künstler eine ausserordentliche Fülle der mächtigsten und grandiosesten Affecte entwickelt und den Charakter des blind fanatischen Judenthums auf bewunderungswürdige Weise vervielfältigt. Der wilde Schreier, der finstertrotzige Kläger, der stumpfblickende Fanatiker, der hämische Priester mit dem „schlimmen Blick," der preisliche Mann des Gesetzes, alle diese und viele andere sind hier in höchst wirksamer Schsarung bei einander; und mit verachtender Ruhe sieht der Kriegsmann mit der Lanze auf diesen wüsten, pflichtwidrigen Lärm, der ihm nicht der Mühe werth scheint. Die Weibergruppe unten setzt den Lärm fort, kreischend

und von schreienden Kindern begleitet: „sein Blut komme über uns und unsre Kinder.“ Die vorderste im blauen Gewande, ein grandioses, titanisch wildes Weib, streckt steil die Hand gegen den Heiland empor: „der ist's, der ist's!“ Und erschütternd ist das Weib in der Ecke, die, um ihr Geschrei mit drein zu geben, die Zwillinge in ihrem Schauss, diese nach Nahrung dürstenden Kleinen, unbekümmert um ihr Säuglingsschreien, kaum noch im Schousse fest hält. Zwischen beiden sitzt unten ein Mädchen von der glücklichsten Auffassung jüdischer Dirnen, gleichgültig, stumpf offenen Blicks, der Mund voll Sinnlichkeit, das Ganze eine Zukunft von Leidenschaft, Selbstsucht und Verstockung. Ueber ihr eine Mutter mit ihrem Kinde, das sie wie besorgt aus Herz drückt, den brennenden Blick auf den Heiland geworfen, den sie nicht zu verklagen, nicht zu bejammern scheint, wieder echt jüdisch, dass sie in der Welt kein Interesse hat als ihr Kind, und dass die reiche Fülle von geistiger Begabung, die in ihrem Gesichte liegt, für kein anderes Interesse empfänglich und entzündbar, in kalter und egoistischer Gluth sich selbst verzehrt. So die Ecke der Weiber. Ich glaube, es würde wieder mehr im Sinn einer christlichen Vorstellung gewesen sein, wenn diesem wilden Treiben gegenüber sich irgendwie deutlicher die gute Sache des Heilandes ausgesprochen hätte; ich meine das, was der Künstler in der einen Figur des Johannes hat zusammenfassen wollen. Ich muss bekennen, dass ich mich mit dieser Figur nicht habe befreunden können: diess Wenden des halb Knieenden, diess Unstäte und Verzettelte in der so grossen, durch die Stellung in einem Stützpunkt der Pyramidalanordnung so wie durch die Färbung sehr stark hervortretenden Figur, dient, statt der wilden Hastigkeit in aller Umgebung ein Gegengewicht zu geben, nur dazu dieselbe zu vermehren. Und wenn eben diese Heftigkeit der Bewegungen und Deklamationen sich weiter hin in die ihren Motiven nach ruhigeren Gruppen der Römerseite fortgesetzt, wenn da der Schreiber in heftigster Bewegung den Griffel verstreckt, der eine Mohrenknabe, man weiss nicht weshalb, sich mit gliederkühner Schmiegsamkeit in sein emporgehobenes Gewand hineinschlängelt, ein anderer noch zum Ueberfluss hinten zwischen den Beinen des Landpflegers und des nächsten Juden sich durchwindet und kaum im Dunkeln sichtbar sich vorthut, so macht sich endlich eine Ueberfülle höchst bewegter Aktion zusammen, die, in vielen Punkten ohne hinreichenden Grund und Bedeutung, wie stereotyp und Manier erscheint und den Blick für die Kraft der wirklich bedeutenden Momente abstumpft. Es ist hier keine Oekonomie der malerischen Rhetorik, und indem auf jeden Punkt Nachdruck und Bedeutung gelegt wird, erscheint bald keiner mehr bedeutend. Dieser, ich möchte sagen französirende, Charakter des Heuschen Gemäldes dürfte in demselben Masse weniger entsprechend sein, als gerade heilige Bilder in Anspruchslosigkeit und frommer Versenkung in die Sache den besten Theil ihrer Wirkung haben; diesem turbulenten, an jedem Punkte gesteigerten Gemälde gegenüber scheut sich der Blick irgendwo nach irgend einem Gleichgültigen, Zufälligen. Und wenn ich vor dem Bilde sagen hörte, „wäre nur ein Hund oder ein Vogel da,“ so lag in diesem Ausdruck der sehr richtige Sinn, dass diese, ich möchte sagen begriffsmässige, Durchführung, diese nackte Wahrheit des Gedankens hinauf die letzte logische Consequenz, in dem Kunstwerk eben so unwahr ist als die nur porträtirende Naturwahrheit. Die wesentliche Bedingung des sittlichen Erscheinens haben beide gemeinsam, und wenn der concentrirteste Gedankenausdruck, wenn er je in solcher Ausbreitung zugleich vorhanden ist, nur ein Moment, nur transitorisch, nur dadurch möglich ist, so kann er in einem Bilde, das ja eine räumliche Geschichte ist, nicht in seiner acutesten Schärfe Stelle finden. Wie ganz andre Mittel für diesen Zweck hat die Musik, und doch hat Bach in seiner Passion nicht umhin können, in Chorälen und Arien Ruhepunkte zu geben, in denen sich das Gemüth aus dem übergrossen Drange des Schlag auf Schlag fallenden Leides sammeln kann.

Unser Empfinden schwankt leicht zum Extremen; mich führt ein Zufall von dem eben besprochenen Gemälde zu Wilhelm Volkert's „Christus der gute Hirte.“ Der Heiland beugt sich da zu einem schilfigen Sumpfwasser, aus dem er das verlorne Schaaf zieht. Nicht wahr, das Sujet nun hat alle die Anspruchslosigkeit und Gelindigkeit, die man nur wünschen kann? Auch mehr, es ist sehr angenehm angeführt,— und doch scheint es mir kein glückliches Bild. So schön es ist, Christus als den Hüter und uns als seine Heerde zu denken und so tröstlich die Weiterführung des Gleichnisses bis zu dem einen verlornen Schaafe uns berühren mag, als Bild will es mir nicht zu Sinn; der Maler muss da das Wesentliche, das nur gleichnissmässig aufgegeben und indem der Heiland ein wirkliches Schaaf, nass und verklammt wie es ist, aus dem Wasser zieht, bekommt der Vorgang etwas sehr Triviales und Mattes. Da sieht das Thier nun nach bestem Vermögen gutmüthig und gerührt zu dem Erlöser hin und wie viel ihm auch seine Wendung und Miene vergeistigt wird, es bleibt eben ein Schaaf. Gegen solche Plattheiten hält das Heilige nicht Stich, und mit aller Gesundtheit und Liebe in der Auffassung kann uns der Maler nicht vergessen machen, dass der Heiland und ein Schaaf niemals in diesem Nebeneinander gewesen sind. Endlich aber ist in diesem Gleichnisse der Heiland wirklich der gute Hirte, und als solchen, nicht in einem bekannten Typus als Christus, haben ihn ältere christliche Skulpturwerke mit schönstem Erfolge, das gelammte Thier auf den Schultern tragend, dargestellt; dann bewahrt die Darstellung den allegorischen Charakter, der in kirchlicher Un-

gebung leicht verständlich und herzlich anzusehen ist. Von dieser uralt kirchlichen Auffassung ist in unserem Gemälde keine Spur. Uebrigens muss ich der Wahrheit zu Ehren beifügen, dass diese Bild viele Liebhaber findet, und dass man, allerdings mit vollem Recht, den bis zur Herzlichkeit und anschmiegenden Freude vergeistigten Ausdruck des Schlafes sehr preiset. Das ist Geschmackssache.

Mit rechter Freude wende ich mich zu Ernst Degers „Auferstehung Christi," einem Bilde, das, je öfter man es sieht, desto mehr Schönheit und Innigkeit offenbart. Der Heiland schwebt aus seinem Felsengrabe, mit lichtem Scheine umflossen, auf leichter Wolke stehend, empor; vier Kriegsknechte zu Rande des Grabes, in Schlaf versunken, sehen wir im Traum die Erscheinung und schimmen schlafend das Auge gegen den überirdischen Schein. In der That mit aller herzlichen Bewunderung schau' ich zu diesem Kopfe des Heilandes empor; es ist eine Verklärung, eine leuchtende Herrlichkeit in diesen Zügen, wie sie nicht erhabener gedacht werden kann; mit wunderbarer Mächtigkeit schauen diese Augen, in denen es wie ein Blitz des Weltgerichts leuchtet. Ein weisses Gewand fällt sich hinter dem nackten Körper, nur die Hüften sind verhüllt, hinab; und das schöne Ebenmass der Glieder, die milde und wie verklärte Farbe, die leichte und vergeistigte Bewegung des Körpers, das alles hebt sich in dem lichten Glorienschein wunderherrlich himmelan. Ich wüsste mir nichts lieberes, als hiemit das Bild geschlossen zu sehen; so trefflich die Kriegsknechte hier auch gemalt sind, sie sind in mehr als einer Hinsicht störend. Indem sie der Künstler schlafend (denn ausdrücklich, sie erwachen nicht) gemalt hat, ist es als würde uns aus dem Wunder eine Erscheinung, ein Traum, als müssten wir an einem Faktum zweifeln, dessen Causalzusammenhang uns hier in den Zufälligkeiten des Traumes vorlegt wird.

(Fortsetzung folgt).

Reiseberichte.

Holland.

Im Haag.

(Fortsetzung.)

Desto glänzender lernte ich einen andern berühmten Schüler des Rembrandt kennen, Gerhardt Dou, welcher seine sich selbst gebildete Manier zur höchsten Meisterschaft brachte, und darin durch keinen seiner vielfachen Schüler und Nachahmer jemals erreicht ward. Er hat aber auch die Bewunderung und Zuneigung seiner Landsleute in hohem Grade erlangt, so dass das Bestreben eines jeden Kunstsammlers dahin geht irgend ein vorzügliches Kabinetstück dieses Meisters zu erlangen, um seiner Gallerie gewissermassen die Krone aufzusetzen. Ich fand aber auch Vorzügliches der Art, und namentlich besitzt das Museum zu Amsterdam ein Bildchen, welches in Bezug auf zierliche Anordnung, und besonders durch den meisterhaftesten Lichteffekt, alles andere weit übertrifft, was ich bis dahin sah. Das Bild stellt eine Abendschule dar; der Magister schilt eben den einen Jungen tüchtig, welcher seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das heimliche Lachen der Anderen den Schalk verriethe. Nichts übertrifft die zarte Ausführung der Mädchengesichter, welche fast Jedes durch ein eigenes Lichtstümpfchen erleuchtet werden, und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. Dieses kostbare Stück, welches unter dem Namen der „Mädchenschule" bekannt ist, bildete früher die Hauptzierde der Sammlung des Herrn van der Pott zu Rotterdam, welche für das Museum in Amsterdam erworben ward, und derselben in Verbindung mit der ehemals dem Herrn Gevers angehörigen die schönsten Kabinetstücke lieferte.

Sehr interessant war es mir, das bekannte schöne Bild von Terburg, welches wir in Berlin besitzen, auch hier wieder zu finden. Die Anordnung der Figuren, der Ausdruck der Köpfe, die Behandlung der Malerei ist sich in beiden Bildern so ähnlich, dass nur eine Nebeneinanderstellung derselben den Vorzug des einen oder andern offenbaren könnte. Namentlich ist der weisse Atlas des jungen Mädchens mit derselben hohen Meisterschaft behandelt. Nur ist dieses Bild etwas breiter und ein Hund ist in der Erweiterung des Bildes noch angebracht, doch scheint mir dieser Zusatz dem Bilde nicht vortheilhaft zu sein. Auch finde ich das Bild weniger gut erhalten wie das Berliner, und die Wirkung desselben ist daher nicht ganz so brillant.

Eine andre schöne Attaidame ist von C. Netscher. Auch dieses Bild ist bekannt, und stellt ein hübsches sitzendes Frauenzimmer dar, welches ihr Söhnchen frisirt, während die ältere Tochter im Spiegel Gesichter schneidet. Wenn die Stoffe auch nicht so brillant behandelt sind, wie bei Terburg, so entschädigt dafür die grosse Harmonie des Bildes in

Composition und Färbung. Von Slingeland, Brekelenkamp und Bega, sowie von den beiden Mieris, sind vorzügliche Bildchen in der ausgeführteren Art vorhanden; von Teniers und Ostade mehrere bezeichnete, doch gehören, namentlich die des ersteren, nicht zu den bedeutenden.

Es wäre unmöglich und unnütz die zahlreichen Genrebilder zu beschreiben, da sie durchaus gesehen sein wollen. Von Jan Steen allein sind ihrer acht, mehr oder weniger vorzügliche Bilder. Von Potter sind vier Bilder, unter denen sich Orpheus im spanischen Kostüm mit seiner Menagerie besonders durch miniaturartige Vollendung auszeichnet. Sieben grosse Federvieh-Stücke von Hondekoeter werden nur durch ein achtes desselben Meisters übertroffen, welches unter dem Namen der „schwimmenden Feder" bekannt ist, und verschiedene ausländische Vögel, als Pelikane und seltene Enten mit der höchsten Naturwahrheit in Lebensgröße darstellt. An Blumen und Fruchtstücken von Huysum, R. Ruysch, von Kalf und an todten Hasen und Rebhühnern von Snyders und J. Weenix ist in Quantität und Qualität Ueberfluss vorhanden. Schöne Landschaften von Ruysdael, Berchem (besonders dessen italienische Landschaft aus der Sammlung von van der Pott), Zachtleven, von den Gebrüdern Both und sehr niedliche holländische Städte-Ansichten von J. van der Heyden mit Staffage von van de Velde, welche letztere ebenfalls aus der genannten Sammlung kommen.

(Beschluss folgt.)

KUNST-ANZEIGE.

George Greplus, Schlossplatz No. 1, nimmt Subscription an auf nachstehendes

Prachtwerk über Nürnberg.

Künstler und Kunstfreunde machen wir darauf aufmerksam, dass so eben in unserm Verlage erschien:

Malerische Ansichten
aus
Nürnberg.
Nach der Natur gezeichnet und in Stahl gestochen von
A. Pappel
Mit erläuterndem Texte in deutscher, französischer und englischer Sprache
von
Dr. J. E. Ernst Lösch.
Erstes Heft, Royalquartformat.

Nürnberg im 14., 15. und 16. Jahrhundert, die Vaterstadt des grossen Albrecht Dürer; dann der Baumeister und Bildhauer Kraft, Rupprecht, Schenhofer und der Kunstgiesser Peter Vischer, Wurzelbauer, Labenwolf u. m. A. enthält einen Reichthum in Kunstwerken, wie sie schwerlich in einer Stadt Deutschlands gefunden werden. Der Einheimische bewundert diese Werke seiner Voräl tern und ehrt das Andenken an ihre Schöpfer; der Fremde, der bei einer Reise durch Deutschland, Nürnberg nicht ausser seiner Route lässt, staunt sie an und denkt entfernt gerne an Nürnberg zurück und diesen sollen diese Ansichten zunächst Blätter der Erinnerung sein. Der Künstler und Kunstfreund aber wird die mit vieler Vorliebe gearbeiteten Blätter mit Vergnügen betrachten und sich überzeugen, dass hier die technische Vollendung der besseren englischen Stiche mit deutscher Gediegenheit gepaart sei.

Um den Ankauf dieses Prachtwerkes Jedermann möglich zu machen, soll der beispiellos niedrige Subscriptionspreis

von nur 25 sgr. pro Heft auf weissem Papier und 1 Thlr. 10 sgr. pro Heft auf chines. Papier

bis zum Erscheinen des zweiten Heftes im Dec. d. J. bestehen, dann aber ein bedeutend höherer Ladenpreis eintreten.

Nürnberg, im Sept. 1834.

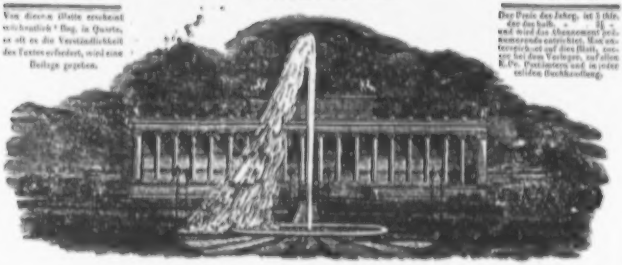
Schneider & Weigel.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. 9.

№ 46. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es ist es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Wozu aber überhaupt die Wächter, zumal in so nächster Nähe; allerdings geht Grösseres vor als sie begreifen können, aber nicht ihr Verblenden und Entsetzen, mögen sie wachen oder schlafen, offenbart uns die ganze überschwengliche Wunderfülle der Auferstehung; und die irdische, kriegerisch rauhe und ausgelegte Natur dieser Männer macht des Erstandenen Verklärung nicht überirdischer, sie giebt uns nicht mehr als eine Localnotiz, die für das Faktum, und selbst in diesem Bilde, sehr in den Hintergrund tritt. Es ist mir als müsste für die Auferstehung eine ätherischere, eine durchaus ideelle Umgebung sein; wie die Wunderbilder der Psalmen, wie das dichtende, körperlos gestaltige Schauen der Offenbarung müsste es die Gestalt des Heilandes umschweben. Ja so über alles Irdische hinaus ist dieses Auferstehen, dass mir selbst die entblösste Gestalt, die Gliederung eines menschlichen Leibes an materiell, zu sehr an die irdischen Zwecke, denen die einzelnen Glieder dienen, erinnernd erscheint. Nur das Gesicht und die fein ausgegliederten Extremitäten haben den mindest creatürlichen, den allgemeinsten Charakter, nicht dem nur besonderen, nur localen Thun oder Leiden, sondern als unmittelbare Bethätigung oder Ausdruck des Geistes zu dienen; die Gewandung, indem sie den übrigen Körper bedeckt und durch ihre Faltung und Lage seinen Bewegungen und Verhältnissen fügt, giebt dem compakten Körper gerade die Idealität, nur als Wirkung zu erscheinen, und indem sie die Fleisch- und Knochenmassen mit ihrer creatürlichen Ausführlichkeit unserem Blick entzieht, lässt sie uns dieselbe nur als motivirend, als bewirkend, als bewegende Kraft erscheinen. So würde ich bei dem Christus der Auferstehung das weisse Gewand lieber den Leib mehr überdeckend sehen; der hohe Ausdruck des Angesichtes kann sich nicht in der Modellirung des Kaiös, der Wade wiederhohlen; die bleiben sich bei allen Menschen-

gestalten ziemlich gleich, sie sprechen wenig oder nichts von der Heiligkeit des Momentes; und gar dies gefaltete Gewand um die Hüften, einzeln, wie es auf dem sonst nackten Körper ist, zerschneidet es nicht blass den Körper hüftenweise, sondern erscheint überdiess eben nur als Verhüllung. —

Unter den mehreren historischen Gemälden, auf denen noch die Gestalt des Heilandes vorkommt, will ich hauptsächlich Götting's „Christus und Petrus auf dem Meere" erwähnen. Der einfache Vorgang, wie er schon oft gemalt ist, gewährt keinen grossen Raum neuer Erfindungen; und das Ueblichste, der in die Fluth sinkende Petrus, der emporhebende Heiland, ist hier fleissig und tüchtig gemalt. Ich meine, dass Wunder dieser Art ungünstige Aufgaben für den Maler sind. Indem etwas vor unseren Augen vor sich geht, sind wir gewohnt, ohne dass wir es selbst wissen, uns den verständigen Zusammenhang des Geschehenen zu reproduciren; nichts ist uns verwirrender und störender, als etwa ferner, wo wir die Musik und die laute Lust nicht mehr hören, durch die untere Hälfte einer Saalesthür die springenden und schlänkernden Beine zu sehen, deren Causalzusammenhang des Tanzes wir uns nicht bis ins Einzelne hinreichen vergegenwärtigen können; wir denken, wo wir nicht den gewohnten Zusammenhang sehen, gleich an Spuk und Wunder, was selbst wieder nichts als das Benähen, ist ausser unserer Erfahrung und Einsicht demnach einen Zusammenhang zu fingiren. Im Bilde nun stellen sich durch die Mittel des natürlichen Verlaufes und Erscheinens künstlerische Conceptionen dar, des Malers Darstellungsmittel sind nicht blass Zeichnung und Farbe und das untere Technische, sondern die Erscheinungen und ihre gegenseitigen Bedingnisse, an die wir gewöhnt sind; er und wir sind einig, dass diess und jenes so ist und geschieht, wie du und ich dasselbe kaum, schlafen, dann u. s. w. nennen. Wie nun mit den Wundern im Bilde? es giebt deren, die darstellbar sind, entweder indem sie ein an sich Mögliches gerade hier und jetzt geschehen zeigen, oder in denen das an sich Unerklärbare, indem es sich in einem längeren Zeitverlauf zuträgt, als vollbracht oder als Zukunft bezeichnet ist, oder endlich, in denen sich das Wunderwirkende selbst nicht in Menschengestalt, sondern als überirdisches Wesen und Wirken oder mindestens in solcher Umgebung zeigt. Wie aber soll es nicht Anstoss geben, den Heiland, der dem Maler gerade in diesem Vorgange nur die höchst potenzirte Menschengestalt sein kann, auf dem Wasser wandernd zu zeigen, um so mehr, da uns der daneben versinkende Petrus beweiset, dass das Wasser wirkliches Wasser und diess Untersinken für leibhaftige Körper also nothwendig ist. Oder wird der Maler die Gestalt Christi so malen, dass man sieht, dem wohnt die Kraft ein, nicht zu sinken? wollte er das, so wird er uns wieder den Verstand beschwichtigen mit einem glaublichen Zusammenhange, dass jener nicht sinken wird; aber er vermag es nicht, wenn anders die Gestalt Leibhaftigkeit und gerade das, worin das Wunder beruht, haben soll. So glaube ich, dass Wunder gegen gewisse Gesetze der elementarischen Natur, etwa die Männer im feurigen Ofen oder Aehnliches der Art, nicht füglich zu malen sind, es wäre denn im Styl der Arabeske, die mit der Sculptur die grosse Bequemlichkeit stylisirend symbolischer Andeutung gemein hat. Auf dem Göttingschen Bilde nun ist in sofern von dem Wunder Bedeutendes subtrahirt, indem das Wasser nicht in seiner elementarischen Eigenthümlichkeit aufgefasst und durch die grosse Art, wie Petrus darinnen steckt, noch entschiedener accidentell ist; sähe man das Brausen und Schäumen der Welle, die wechselwogende durchsichtige Widerstandslosigkeit des Wassers, man müsste über das Schicksal dieses Heilandes beunruhigt sein, wenn man nicht zufällig ein Christ und im Glauben fest wäre. —

So weit habe ich in einem Zuge geschrieben, und da meine Collegen vom Kunstbericht, die Herren Kunstfreunde, Kritiker, Kenner u. s. w. sich ausgebeten auf Reisen begeben haben, ich aber ein wenig Athem holen muss, so bleibt mir nichts übrig als meinen jungen Freund, den Sentimentalen, zu ersuchen, einen oder zwei Berichte zu erstatten; ich thue diess um so lieber, da sich einige Genrebilder, Landschaften etc. die nicht mein Fach sind, nach beliebter Art nachträglich eingestellt haben. Mein Freund will leider nur unter der Bedingung an die Feder, dass ich ihm drei grosse historische Bilder, den Don Quixote und die zwei Mädchenpaare von Sohn und Bendemann überlasse, und nur eine Bemerkung will er mir in Beziehung auf Bendemanns Bild noch lassen, welche ich, damit sie mehr in die Augen fällt, als Anmerkung hier unten setzen werde.

E. M.

Anmerkung. Wo ist Bendemanns grosses Bild? Im Saal der Sculpturen? Das soll Bendemanns sein? Diese Frage, liebe Herren Ordner der Ausstellung, haben Sie verschuldet; so entsetzlich ungünstig ist dieser Platz, diese Umgebung der bläulich kalten Gypse für das zartfarbige Bild, dieses Licht an einer tiefen Hinterwand für das zu bestimmtem Licht bestimmte Gemälde, dass mancher an der Meisterschaft des trefflichen Künstlers irre werden könnte. Und wäre er der einzige, dem es so ergeht, man könnte sagen, dem verschlage das nichts, oder er werde disciplinarisch dafür bestraft, dass er so spät eingesandt, aber nun sein Name, seines Bildes Werth und die Dankbarkeit für ihn aus früherer Zeit, wo mancher seiner Arbeiten wegen noch einmal und noch einmal sein Vergnügen suchte an die Casse brachte, den jugendlichen Meister über derglichen Widrigkeiten hinweg helfen sollte. Aber muss man nicht, um die schönsten Lessingschen Sachen zu sehen, sich zur Erde

Verehrter etc. etc.

Sie wissen, dass ich einseitig in der Aesthetik, dass ich in Sachen der Malerei ein Laie bin; ich naturalisire dem Kunstwerk gegenüber; mögen Sie es verantworten mich zum Bericht über einige Bilder, die mir lieb, gleichgültig, widerwärtig sind, veranlasst zu haben; ich werde nun reden, gerade wie ich es kann und weiss und empfinde, und was auch die Herren von der Kunst über die Berichtenden reden und schelten, — der den Schuh trägt, nicht der ihn macht, weiss, wie er drückt.

Nun kann ich nicht anders als gleich mit meinen Lieblingen, mit Sohn's und Bendemann's „Mädchen" beginnen; beide Künstler (wenn ich nicht irre, Overbeck vor ihnen) haben sich dieselbe Aufgabe, zwei Mädchen in einem Bilde zu vereinigen gestellt. Die Wahl des Gegenstandes, so sonderbar und vereinzelt sie auf den ersten Blick erscheint, hat gar grossen Reiz; es ist das reinste und reichste Feld der Poesie, und die ganze Tiefe eines künstlerischen Gemüthes mag sich allerdings in diesem engen, aber vollendeten Cyklus wiederspiegeln; es ist von dem höchsten Interesse, die Verschiedenheit der beiden jungen Meister in diesem Gegenstande, lebhaft und entschieden ausgelegt, vor sich zu sehen. Ich spreche zuerst von dem Bendemann'schen Bilde. Zwei Mädchen sitzen auf einer Höhe, von der man links in eine schöne Küstengegend hinabsieht; die eine im stattlichen, rothsammtenen Kleide, mit dunklem Haar und vollem, freiaufschauenden Auge, hat so eben zu der Guitarre gesungen, sie hat sie nun in der Rechten hinab sinken lassen. Ihre jüngere Freundin, ein blondes, still erblühendes Kind, hat das Lied bewegt, ihr das kranke Herz geöffnet, sie hat den Seufzer nicht ersticken können, sie hat die Rechte auf der Freundin Schulter gelegt, sie schaut nun wieder trauernd und schweigend vor sich nieder. Und die Freundin spricht zu ihr; sie kennt gar wohl diesen ersten Schmerz der Liebe, diesen süssen Traum, der uns die Welt verklärt, dessen Maientag des Lebens der die stillen Keime des Gemüthes in wundervollen Blüthen an das Licht schmeichelt, um sie dann alle in schneller Täuschung wie ein Adonisgärtlein hinwelken zu lassen. Wer empfindet das nicht mit? wem ist nicht auch solcher süsse Traum der Jugend zerstört, und dann war es ihm, als sei nun alles todt und hin, und kein Trost und kein neuer Frühling; aber die Welt geht still und friedlich ihren Gang und die Wolkenschatten unsres Grames kümmern keinen, bis auch wir ihn vergessen und von unserem Leide nichts uns bleibt als dass süsse Bedürfniss des Mitleides und eine zu theuer erkaufte Erfahrung. Diess alles hat der treffliche Künstler in seinem Bilde besprochen; sonnenhell und friedlich ist die Gegend umher, und die schöne Ferne, ein Brünnlein plätschert still und eilig zur Seite des Kindes herab; das alles empfindet nicht mit. Das Kind hat die Linke in den Schooss sinken lassen, sie rührt den Gürtel an, sie weiss es selber nicht, ihr blondes Köpfchen, ein wenig zu dem zarten Busen hinabgesenkt, sagt nicht viel mehr, als jenen einen trüben Kummer; vor Kurzem noch wird dort erröthende, scheuaufblickende Freude, wenn er kam, und träunerisches Harren, bis er wiederkam, gewesen sein; das ist nun fort, und manche Thräne wird es kosten, ehe sich in diesen holdseligen, mädchenhaften Formen der Ausdruck stillerer Wehmuth für das Leben hin ausprägt. Die Freundin ist um einige Jahre älter; in ihren volleren Zügen, ihrer gewölbten Lippe, ihrem schauenden Auge liegt gar manches Erlebte; voller und gebreiteter, als das scheuere Kind, sitzt sie ein wenig vor; sie ist nicht bräutlich, ihr Herz schlägt jetzt für niemand, die lieben süssen Thorheiten der ersten Mädchenjahre sind für sie vorüber; ihr Trost ist kein anderer als „so geht es, Kind!"

Sehr anders Sohn's zwei Mädchen: ein Bild von einer Technik, die nicht schöner, vollendeter und geistreicher gewünscht werden kann. Auf einem Altan im Garten, von dem man zu einer hellen Gegend hinaussieht, stehen die zwei: die jüngere ist die Fürstin, ein wunderholdes, erblühendes Wesen, jede Bewegung, jede Linie ihrer zarten Gestalt Liebreiz, es ist als fühlte man durch ihre reiche Bekleidung hindurch die ungewöhnliche Empfindlichkeit, welche sich im Gesicht zu der feinsten, fast durchgeistigsten Zartheit des Teints steigert. Wehmüthig schaut sie unter den langen seidenen Wimpern hin; ihr Mund ist still und mild, doch ohne Lächeln. Sie hat der Freundin Hand ergriffen, sie vermag nicht, das schmerzlich heisse Empfinden in gleichgültiger höfischer Form zu verbergen, sie hat vor ihrem fürstlichen Stand noch das schöne Vorrecht der Jugend voraus, zu vertrauen und zu seufzen. Und die Freundin versucht sie zu erheitern; leicht an des Altanes Rand gelehnt, mit zierlich gewandter Rede, die sich selber gefällt, spricht sie zu ihr, wie das Alles ihr eigen sei, wie eine Zukunft von Freude und Hoheit sie erwarten; und mit sorglich lauschender Theilnahme sieht sie zu ihr hin. Die junge Fürstin legt ihre Linke auf die Schulter der Freundin, der einzigen, die ihr nahe und doch so fern steht, die so wenig die tiefe Bewegung ih-

---

kauern und über die körperliche Ermüdung einen guten Theil des Kunstgenusses einbüssen? Oder wer weiss von der trefflichen Meierheimschen Kegelbahn? kaum findet man sie auf! Oder welchen Vortheil scheint es den Herrn Ordnern zu bringen, das künstlerische Uebergewicht dieser und ähnlicher Bilder dadurch, dass sie schlechte Sachen an günstigste Stellen hängen, zu paralysiren? Möchten wir nicht missverstanden werden; wir begreifen die Schwierigkeit der Aufstellung; aber Bildern der genannten Art gebühren die Ehrenplätze.

E. M.

res Inneren begreift, diess Vergebens, zu dem sie ihre Krone verdammt, diess Einsamsein ihres Herzens, in dem doch nichts als Sehnsucht und Umgebung ist. — Mit tief poetischem Blick hat der Künstler diese Seite des Mädchengemüthes aufgefasst, hier erscheint es um so ergreifender, indem es die junge Fürstin ist, die so empfindet, und der durch die tausend Bande des Vorurtheils, der Etikette und der Repräsentation der Genuss der Thräne, das süsse Selbstopfern der Liebe versagt ist. Man sieht wohl, sie hat den gesehen, dessen würdig zu sein und für den zu leben ihres Gemüthes unermüdliche, süsse Sorge sein würde; und mit der ersten Ahndung der Liebe zugleich fühlt sie, dass für sie nicht Liebe ist: ein Paradies kaum geahnet und schon verloren, ein Vergebens, für das nichts schadlos hält, — und was ihr Alles nimmt, der einzige Trost. — Sie ist zu edel, zu rein, um in diesem Zwiespalt zu erliegen, oder auch nur dem wilden Toben der Leidenschaft Stätte zu geben: sie weiss ihr Loos und ihre Bestimmung. Bald wird sie den Blick erheben, ruhig und milde hinzuschauen. — Man hat Sohn's schönes Bild mit dem Namen der beiden Eleonoren genannt; und allerdings ist vieles von derselben Empfindung in den bekannten Göthischen Personen dieses Namens; indess würde man dem Gemälde mit solcher Bezeichnung zu nahe treten; es ist zu reich, zu entwickelt in sich, um sich in so bekannte Anschauungen, da es nicht aus denselben hervorgegangen zu sein scheint, ganz zu fügen: man würde sich fragen, vergleichen, suchen und finden, nach Anleitung des Göthischen, und sich bald über die Jugend der Fürstin, bald über ihr zu offenbares Empfinden wundern. Namentlich ist sie von so tiefer poetischer Composition, dass man lieber historische Verhältnisse vergessen wird, um sich ganz in diese Gestalt zu vertiefen.

Eine Vergleichung der beiden so eben besprochenen Bilder liegt nahe, aber ich wüsste nicht, zu wessen Gunsten ich mich entscheiden sollte, nicht einmal, zu welchem ich grössere Zuneigung empfinde. Wenn auf Sohns Bild die Freundin eine mehr beiläufige Rolle spielt, so ist dafür die Gestalt der jungen Fürstin um so poetischer, inhaltreicher, von allgemeiner Bedeutung. Man fühlt bald, dass nicht die Krone auf ihrem Scheitel ihr Schicksal entscheidet; diese stille, entsagende Wehmuth, diess innerste Weben ihres Gemüthes ist ihr Schicksal, und die Krone dient nur, es ihr zu erfüllen: sie mag glauben, als armes Mädchen geboren würde sie glücklicher geworden sein; sie wäre es nicht und sie bedarf es nicht; sind diese Thränen überwunden, so wird sich still und milde und mitempfindend die volle und geprüfte Weiblichkeit ihres edlen Sinnes in den grossen Verhältnissen, zu denen sie berufen ist, bewähren. Anders Bendemann: auch er hat ein Blatt aus der Geschichte des weiblichen Herzens gemalt, aber es ist nicht so reich und doch nicht minder rührend; es ist inniger und bedeutsamer, weil es nicht eine, weil es die Geschichte des Geschlechtes darstellt.

Ich will mich beeilen, noch ein Paar kleine Bilder von Bendemann zu bezeichnen, die er Farbenskizzen nennt, die aber das überaus reiche und glückliche Talent des Künstlers auf das Schönste bekunden. Das eine, wie es scheint nach einem bekannten Uhlandschen Liede, zeigt uns auf einer luftigen Bergeshöhe den Hirtenknaben mit seinem Mädchen, ein traulich und glückliches Beieinander; um sie her weidet friedlich die Heerde; Thal und Gebirg in der Ferne, und helle Luft und heiterer Himmel. Das Bild ist von der holdseligsten Einfachheit; der Bub hat das Mädel mit dem rechten Arm umfasst und sie hält ihre Hand über seine, als müsste sie's wehren, dass er dem Busen nahe kommt, so mädchenhaft und keusch, so unwillkührlich und herzlich, dass man sieht, so ist es eben. Dann hat er sein Kinn auf ihre Schulter gelegt, vergnüglich ins Blaue zu schauen; sie aber reckt sich mit der Schulter schmiegsam zu ihm herauf, als möchte sie den lieben, herzigen Druck gar und recht geniessen; und das sieht nun gar nicht sehr graciös aus, aber so traulich wahr, dass es einem Herzenslust ist. Und die Schafe und Ziegen weiden dabei ruhig umher, als müsste das so sein. Zu alle dem, welche Farbenfrische, welche Lust und Helligkeit in dem Ganzen, welche schmucklos reizenden und feinen Formen: es sieht aus, als müsste jeder es sich so denken, und als wär es gar nicht anders zu malen.

Merkwürdig ist mir eine andere Skizze von Bendemann, den Besuch dreier verheiratheter Töchter bei der greisen Mutter nach einem Serbischen Liede darstellend; merkwürdig darum, weil ich nicht weiss jemals so bestimmt die Atmosphäre der Nationalität malerisch fixirt gesehen zu haben. Ich meine nicht bloss die Mischung von morgen- und und abendländischen Architekturformen, Trachten etc.; vielmehr ist es der sonderbare Klang des Serbischen Volksliedes, diess affectvoll Ruhige, diess einsam Mächtige, diess Herkömmliche und doch Unmittelbare, was gemahlt ist. Es ist in diesem Arrangement der Figuren eine höchst eigenthümliche Stylisirung: die Mutter sitzt auf dem Divan und zu ihr stürzt, sie zu umarmen, die jungstvermählte; die beiden älteren schreiten herein, die eine mit gebreiteten Armen, die andere die Hand seltsam an das Kinn gelegt, zwischen beiden, die Mutter am Gewand ziehend, ihr Söhnlein. Es ist in allen diesen Figuren eine seltsame Mächtigkeit der Bewegung, ein zugleich wildes und episch förmliches Zueinander, eine Grandiosität der Zeichnung, eine Farbentiefe und vorblitzende Schmucklust, gerade wie sie dem noch verhaltenen, dem nur noch beschreibenden, dem um so vehementer und tiefer herauf laufenden Volksliede der Serben entspricht.

Höchst zierlich und geistreich componirt ist Hübner's kleines Bild aus dem Hohenlied

(313) „wer ist, die herauf geht aus der Wüste.“ Es ist beim Brunnen in der Wüste, sie lehnt sich auf ihren Freund, den König der Weisheit; es ist hier die still glühende Innigkeit des Hohenliedes, die leuchtende Frühlingspracht der Liebe, wie sie diess köstliche Gedicht schildert, auf das Anmuthigste dargestellt. Diese dem Künstler eigenthümliche Anmuth, glaube ich, ist es, die mein enthusiastischer Freund in seinem Eifer für Gedankentiefe und in seinem sichtlichen Mangel an Empfänglichkeit für das Behagliche und Erfreuliche der Erscheinungen bei der heiligen Familie desselben Künstlers zu gering angeschlagen hat. Wir wollen es uns gestehen, dass es ungerecht ist, jeder Zeit von dem Künstler nur das Grosse und Grösseste zu fordern. Man lebe und liebe sich nur in die kleinen und tagtäglichen Verhältnisse, hinein und man wird auch da des Erfreulichen viel und genug finden. Sentimental wie ich bin, ist mir das Genre, die Jean Paulsche Seite der Kunst sehr lieb, und während es kein Wunder ist, dass grosse und heilige Sujets tiefanregend wirken, scheint es mir doppelt erfreulich, wenn auch dem Kleinen und Kleinsten eine poetische Seite abgewonnen wird.

So ist **Jordan's Heirathsantrag auf Helgoland** (340) mit bestem Recht ein Liebling des Publikums; dieser schmunzelich selbstgefällige Bursche, der sich anpreisen lässt, diese schämerliche Mädchen so zierlich und schmuck, dieser breite, brautwerbende Vater, sie bilden ein Ensemble der reizendsten Art; und man verdenkt es dem Künstler kaum, wenn er alle Vorliebe und allen Fleiss auf diese verwendet hat, so dass Beiläufiges und Fernes oft ein wenig zu beiläufig davon gekommen. Von eigenthümlichem Reiz ist **Monten's Posthaus Bocca di Fiume** (324), das bunte schreiende Durcheinander einer Umspannung in sehr besuchter Poststation, mit ausserordentlicher Laune und der factischen Sentimentalität, die vor Lächerlichkeit oder Gewohnheit nie recht zu Tage kommt. Die Composition ist von grosser und pikanter Lebendigkeit, und die für den ersten Blick auffallende Art zu malen, die wie mager, wie sparsam aussieht, gewährt dem Blick noch einen Reiz mehr; es ist wie eine sehr bunte und lustige Geschichte, die trocken erzählt desto lustiger wirkt. —

Hier will ich **Meierheim's Kegelbahn** (519) nennen, ein Gegenstand so prosaisch, wie man nur wünschen kann; ächte Berliner, meist bekannte Personen, schieben da einen Stamm Kegel und sind dabei interessirt, wie nur französische Deputirte in der Kammer; es ist das ausgelegte Philisterthum mit aller Beredtsamkeit des Behagens, mit allen Nüancirungen junger, alter, ökonomischer, blasirter u. s. w. Philister; und der Kegeljunge hinten, der da schreit und springend die Kugel einwirft, und die Kinderchen, die die Kugeln mit einer Ruthe auffangen und emsigst spielen, und etwas vaterländisches Grün hier und da, das ist die Poesie auf dem Bilde. Vortrefflich sind die Dinge alle gezeichnet, die Ausführung bis ins Einzelne sehr glücklich und dreist, und das Einzige, was man bedauern kann, dass man selbst zu sehr in der Gegenwart und ihrem Philisterthum drinnen steckt, um in effigie es ganz geniessen zu können; sonst müsste das Bild erstaunlich wirken.

Auch ein Stück quasi-Gegenwart hat **Oppenheim** gemalt: **Rückkehr eines Israelitischen Soldaten aus dem Befreiungskriege zu seinen nach alten Sitten lebenden Aeltern** (513). Da sitzt nun der junge Judenheld und bei ihm der Vater, der während des Liebkosens der Geschwister auf die metallenen Dekorationen sieht „ob sie ächt sind,“ und die schmutzigen „jüdischen Kinder“ im Festputz umher, dummdreist anhorchend, etc. etc. Gut gemalt ist das Bild und nicht ohne Laune; aber wie kann sich einer, der den Namen Künstler trägt, einen so miserablen Gegenstand wählen? Immerhin mag es lustig sein, die Atmosphäre von Knoblauch und Mauschein malerisch zu benützen; dass aber eines Sohnes Heimkehr in das Aelternhaus zu solchem Bilde missbraucht werden kann, ist ekelhaft und wenn jeder Zug Wahrheit wäre; oder begegnen sich nicht Christen und Juden in den menschlichen Empfindungen? ist es nicht schnöde, die bekanntlich in Israelitischen Geschlechtern so innige und fast immer musterhafte Familienliebe auf diese Weise zu travestiren? Herr Oppenheim hat entweder wahr oder witzig sein wollen; wenn jenes, so möchte er ins Künftige sich besser danach umsehen, was künstlerische Wahrheit ist; wenn er witzig sein wollte, so scheint er nicht zu wissen, dass der Witz entweder harmlos, oder bis zum Verletzenden scharf, vor Allen aber geistreich sein muss. Was er gemalt hat, ist fade ist widrig und ohne Pointe zugleich.

Von **Aurel Robert** finden wir ausser dem früher besprochenen Schäfer aus der Campagna ein treffliches Bild, **Italiener am Brunnen des Markusplatzes zu Venedig** (635) darstellend. Während man in den heissen, mittagssonnigen Platz hinausschaut, ist der Brunnen mit den Umherstehenden und sitzenden im Schatten; wenn schon Manches in diesen Schatten nicht ganz überzeugend sein dürfte, so macht doch das Helle und Schattige gegeneinander, vermittelt und gehoben durch die lang hinabflaggende bunte Fahne auf der linken Seite, unvergleichliche Wirkung. Die Charaktere der Figuren sind scharf und frappant, von jeder liesse ich die Geschichte erzählen; dabei ist eine Grazie, ein Gefühl für Linien in der Gruppirung, wie wir sie nur zu oft in Bildern solcher Art vernachlässigt finden. Denn indem sie das äusserlich Zufällige darstellen, hat der Genremaler noch nicht genug gethan einen zufälligen Moment, wie er eben ist, aus der Wirklichkeit herauszugreifen; während im Wirklichen durch den zeitlichen Verlauf schnell Jedes in Anderes übergeht und diese stete Lebendigkeit das Zufällige, Unzusammenhängende etc. balancirt, hat der Maler, dem diese Art von Belebung, wie sie z. B.

der Musiker anzuwenden vermag, nicht zu Gebote steht, die Lust des Lebendigen und momentan Wahren, wie sie vielleicht die Sphäre des Genres ist, durch nichts zu ersetzen, wenn es nicht durch die sprechende Charakteristik des Einzelnen und durch die deutlich in einander gehenden und gleichsam mitlebenden Beziehungen im Ganzen ist.

Etwas von dem bezeichneten Mangel finde ich in Krigar's wahrsagendem Zigeunermädchen in der Schenke (437). Ausser dem Vorgange am Tisch, wo links das Zigeunermädchen steht und aus der Karte prophezeit, ist nach der rechten Seite hinüber ein andres Interresse angesponnen, das, untergeordnet und ohne besonderen Reiz wie es ist, nur dazu dient, das Interresse der Hauptgruppe zu stören. Die Frau Wirthin, die da zum Kochkamin geht, man fühlt es gewiss, wird mit Tellerklappern und Messerscheuern die emsige Aufmerksamkeit, welche am Tisch der Zigeunerdirne geschenkt wird, stören; und diesselbe Störende liegt in der Figur im Bilde, das durch diesen Appendix nach links hin eine gewisse Unlebendigkeit, einen Mangel an organischem Zusammenhang, eine sichtliche Müdigkeit der allgemeinen Linien nach dieser Seite zu erhält; und diess macht sich um so störender geltend, da die grössere Hälfte des Bildes in der That trefflich zu nennen ist. Namentlich in der zweiten der oben angeführten Kategorien, ich meine dem Charakteristischen, hat Krigars Bild sehr glückliche Momente; der feist schmunzelnde Mönch ist im trefflichsten Humor gemalt, er ist der geheimnissvoll kecken, der dürftig reizenden jungen Dirne gegenüber von bester Wirkung; und so mehreres. — Desselben Künstlers Astrologen (436) können wir gleichfalls mit bestem Lobe nennen.

Nun ein Wort von Steinbrück's badenden Kindern (763), gewiss einem so reizenden Vorwurf, wie ein Genrebild nur haben kann; und des Künstlers Name lässt auch das Anmuthigste erwarten. In der That ist das Bild artig und fein gedacht; wie das eine Kind mit seinem Füsschen schon im Wasser taucht, sich zusammenkauernd herausblickt zu den andern, wie ein andres behende das Hemdchen aufhebt, da es eben hineintritt in den Bach, wie ein drittes sich mit ein wenig Scheu hineinlässt in das Bad u. s. w., das alles ist sehr hübsch und nett gemacht. Aber bei einem Genrebild darf man mit Recht fordern, dass je minder es durch Tiefe des Gehaltes bedeutet, desto mehr Reiz, Correcktheit und Naturwahrheit ihm den Werth gebe, durch den es ein Kunstwerk sei. Nun finde ich in dem Steinbrückschen Bilde vieles sehr störende: das Wasser, wenn es das ist, fliesst sehr steil der Perspective nach, ohne die entsprechend rasche Strömung zu haben; der ganze Raum ist schattiges Waldesdunkel, und doch sind die alten Baumstämme umher von geringerer Mächtigkeit als die Kinderchen Taille haben; auch das Alter der Kinder möchte man sich kaum ihnen anzusehen getrauen; und durch eine mir nicht verständliche Perspective hat das zurückstehende Kind mit den Kleidern eine Schulterbreite, die nicht bloss kleinlich sondern puppenartig ist. Dem Bilde ist übrigens die Nachbarschaft eines Badestückes, das in vielfacher Beziehung schwach zu nennen ist, sehr günstig.

Die zahlreichen und zum Theil recht artigen Genrestücken die in den früheren Berichten noch nicht erwähnt sind, und unter denen ich die von Sonderland (757 — 760), Hosemann (310. 311), Hasenclever (260. 261) mindestens bezeichnen will, muss ich mir ausführlicher zu besprechen versagen. Alle Aufmerksamkeit verdient Ratti's Dorfmusikant; man sieht diesen wunderlichen Musikus, eine ächte E. T. A. Hoffmannsche Figur, von hinten, mit fliegenden Rockschössen, mit Geige und Horn, als hätte er im Sinn, beide zugleich zu executiren; er ist offenbar ein verdorbenes Genie, sein Unstern hat ihn aus irgend einer fürstlichen Kapelle, wo er gelernt haben wird, in das Dorf verschlagen, und da nun ist er verrottet und verkommen, noch immer von Kunst und feinen Manieren träumend, ein Gespött der Alten und Kinder; nun trippelt er in die Schenke und wird zum Tanz aufspielen. Vortrefflich ist in ihm die Mischung von Armseligkeit und was Bedeutendem, die Charakteristik einer „absonderlichen" Persönlichkeit, wie sie deren unsere aufgeklärte Zeit immer weniger werden lässt.

Mit einigem Herzklopfen gehe ich daran, von Adolph Schrödter's Don Quixote zu berichten. Das Bild ist von so ausserordentlicher Trefflichkeit, von so bewunderungswürdiger Tiefe und Eindringlichkeit, dass es mit vollem Rechte eine Zierde der Ausstellung genannt wird. Wir waren gewohnt in Schrödter den unvergleichlich lustigen und frappanten Humor zu bewundern; hatte Lessing sein trauerndes Königspaar gemalt, so war er bei der Hand mit seinem trauernden Lohgerberpaar, und auch diesmal hängt neben „Lessings Klosterkirchhof im Winter" mit dem Mönche, der sein Grab gegraben, Schrödters „Jäger auf dem Anstand," die eingeschmeite Parodie des Lessingschen Meisterbildes. Und wären die Neujahrswünsche, die uns Schrödter im vergangnen Winter nach Berlin geschickt hat, nicht von derselben humoristischen Farbe, das Unabänderliche von seiner lustigsten Seite her leicht zu nehmen? oder ist in dem „Jäger im Regenwetter," dessen tief wehmüthiges Empfinden sich in dem gehobenen Hinterbeine seines Hundes so pragmatisch ausspricht, nicht dieselbe nicht schadenfrohe, aber doch köstliche Vergnüglichkeit, dass wir Schauenden im Trocknen sind? Und gar seine „Fischerhütte auf Helgoland," gar sein „Rheinisches Wirthsaufleben," diess Bild der lustigsten Lebensfülle? Schon nach diesen Bildern hatte sich jeder gestanden, dass Schrödter der Meister im Genre sei, und namentlich in Vergleich mit dem bei aller trefflichen Technik einsyl-

bigen und alltäglichen Pistorius das volle Uebergewicht des Poetischen, des sprudelnden Frohsinns für sich habe. Nun bringt er uns den edlen Thoren von la Mancha, und jeder lacht schon, wenn er sich den nur von Schröder gemalt denkt. Mit lachendem Munde tritt man zu No. 694; dann wird die Miene stiller, bedächtiger, es zuckt einem in den Gesichtsmuskeln, man kommt sichtlich in jenes selbstbeschauliche Nachdenken, zu dem jedes Draussen, das in uns ähnliche Empfindung oder Erfahrung anklingt, uns sehr bald versenkt. Ehrlich gestanden, jeder Mensch hat, und um so mehr, je kühner und begeisterter er strebt, etwas vom wahren Don Quixote in sich: Hoffnungen und Wünsche, die über das Hier und Jetzt hinausfliegen, das stolze Schäumen des Selbstgefühls, das zum Mittelpunkt einer Welt zu werden, Neues und Würdiges heraufzuführen sich befähigt fühlt, dieser schöne Trug, gegen die bestehende Alltäglichkeit das ewig Wahre und Rechte, das in ihr nur die tiefe Erkenntniss wiederfindet, die stumpfe Gewohnheit nur nicht vermisst, geltend zu machen — und dann der stets sichre Sieg des gewordenen und entwickelten Rechten und Wahren, das jener entthronte Jugendmuth mit dem tiefsinnigen Worte des Philisterthums nennt — das ist die Don Quixoterie, deren wir alle uns nicht schämen wollen, da wir ihr, wenn nicht die besten Erfahrungen und Befähigungen, doch die schönsten Erinnerungen danken. Doch wozu das Symbolisiren? die meisten werden das herzliche Interesse, das sie für das herrliche Bild empfinden, lieber dem künstlerischen Werth desselben zuschreiben; und davon will ich nun auch zu sprechen versuchen.

(Fortsetzung folgt).

Reiseberich t.

Holland.

Im Haag.

(Beschluss.)

Besonderen Reiz hatten für mich die kostbaren Sammlungen reicher Privatleute. Und je schwieriger der Zugang zu denselben gewöhnlich ist, da die Besitzer meist auf ihren prachtvollen Landsitzen einige Meilen von der Stadt entfernt wohnen und alsdann die Besichtigung der Gemälde unter keiner Bedingung erlaubt ist, um so mehr darf ich mich freuen, dass mir das Vergnügen zu Theil ward die ausgezeichnetsten derselben zu sehen, und gern verlängerte ich meinen Aufenthalt in Amsterdam um einige Tage. Die Sammlungen der Herren Sixt van Winteren und van Loon, zeichnen sich besonders aus. Der grössere Theil derselben war früher in der Familie van Winteren vereinigt, und ward erst neuerlich durch Erbschaft getheilt. Herr van Sixt ist ein Nachkomme desselben, der Rembrandt's Beschützer war, und noch stammen von da her zwei vorzügliche Familienbilder: ein weibliches in halber Grösse von herrlicher Vollendung, und das naturwahrste von allen die ich von Rembrandt sah; ein männliches Portrait ist nicht vollendet, und zeigt die ganz gräuliche Untermalung in den Fleischtönen. In der Gallerie van Loon sind ebenfalls zwei herrliche Portraits von Rembrandt, der unglückliche Graf Egmont und seine Gemahlin, beide ganze Figur in Lebensgrösse. Vorzüglich ist die Gräfin gemalt, und so frappant sehen beide aus, als hätten sie zum Bilde gesessen, und dennoch lebte Rembrandt bedeutend später; es scheint mir dies sehr charackteristisch für die Auffassung seiner Portraits zu sein. Von Teniers sah ich bei Herrn Sixt ein vorzügliches Bild, dessen Gegenstand für ihn sehr abweichend war. In einem grossen Raum mit allerlei Gerätschaften war eine Soldatenwache; umher lagen die verschiedensten Waffen. Im Vorgrunde steht ein Junge und versucht die grosse Trommel zu schlagen. Das Bild ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1652 bezeichnet. Die Kraft und Durchsichtigkeit der Farbe ist unübertrefflich. Von G. Dow waren ebenfalls allerliebste Bildchen, ein Zahnarzt, eine Zitherspielerin und besonders ein am offenen Fenster stehendes Mädchen mit Früchten, welche den schweren Vorhang aufhebt. Dieser Teppich und ein todter Hahn im Korbe sind so enorm ausgeführt, dass man die Loupe zur Hand nehmen müsste um das Detail zu verfolgen!

Auch schöne neuere Bilder fand ich in dieser Gallerie. Ein bewegtes Meer von Schotel, eine neblige Seestille von Bröndgeest, eine Weiden-Plantage von van Assche zeichnen sich aus. Vorzüglich schön aber war ein Schlittschuhlaufen von Scheifhout. Dieser ausgezeichnete Maler geniesst, so wie Schotel, eines grossen Ansehns in Holland, und ihre Gemälde werden sehr gesucht. Sehr freute es mich, die Bekanntschaft des ersteren im Haag zu machen, und eine grössere Landschaft so eben vollendet zu sehen, welche er mit der grössten Liebenswürdigkeit in seinem kleinen Atelier selbst zeigte. Dieselbe ging zur Amsterdamer Kunstausstellung. Hätte Herr Scheifhout eine Einladung erhalten, so würde

er seine fertigen Gemälde sehr gern auf die Berliner Kunstausstellung gesendet haben.

Herr van Loon hatte die neueren Gemälde nicht in seinem Stadthause aufgestellt. Er behauptet, dass sie neben den älteren bedeutend verlören. Ein eigenes Gefühl ergriff mich aber, als er mich in ein eigenes Zimmer mit den vorzüglichsten Gemälden führte, und sagte, dass dieselben von dem Augenblicke, wo sie für seine Vorfahren gemalt wurden, nie das Zimmer verlassen hätten. Für ein einziges Bild von Wouwermans sind ihm 2000 Pfund Sterling geboten worden; ich sah aber auch nie ein Bild dieses Meisters, welches so wahrhaft vollendet wäre. Ein anderes kleineres Bild desselben würde man um des Gegenstandes willen nicht von ihm erwartet haben, wenn es ihm nicht ganz authentisch angehörte: Loth entflieht mit seinen Töchtern aus dem brennenden Sodom. Von Ruisdael, Both und Berchem sind vorzügliche Landschaften. Von Terburg und Fr. Mieris höchst anziehende Atlasbilder. Ganz ausgezeichnet aber, und in der Malerei der „Mädchenschule" gewiss nicht nachstehend, ist ein Weinkeller von G. Dow; das Mädchen vorne am Weinfasse hat das Licht neben sich am Boden hingestellt, der Küfer die matthrennende Laterne auf das Fass. Ganz ausserordentlich harmonisch ist die Wirkung dieses Bildes. Von Huysum sind vier Bilder; ein kleineres darunter gefiel mir besonders. Auch sah ich hier ein schönes Genrebild von Maas, einem Schüler Rembrandts, welcher kräftig malt, doch etwas trocken in der Farbe ist. Seine Bilder sind selten und sehr gesucht.

Noch zwei Gemälde sind zu nennen, welche übereinander hängen und jedes in seiner Art zum Vorzüglichsten gehören. Das Portrait des Admiral Liefden aus der Familie des Herrn van Loon, ist ganz in der lebenvollen Art dieses Meisters gemalt; von Lingelbach das zierlichste Cabinetstück welches ich überhaupt gesehen habe: ein Papagei wird durch ein junges Mädchen gefüttert. Die Ausführung dieses Bildes ist so ausserordentlich, dass man nicht ein gemaltes Bild, sondern das der Camera lucida zu sehen glaubt.

F. v. Quast.

Zur Geschichte der Antikritik.

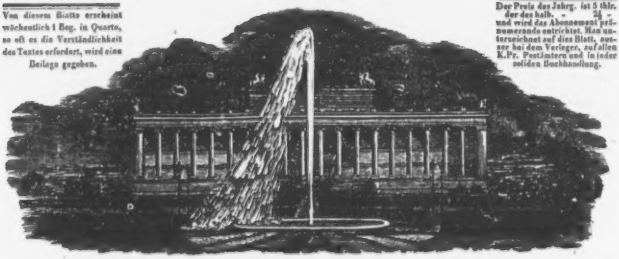
Graf Lynar, nachmals erster Baumeister unter dem Churfürsten Johann George von Brandenburg (das Quergebäude zwischen den beiden Höfen des Berliner Schlosses rührt noch von ihm her), liess im Jahre 1574 einen Fehdebrief in deutscher Sprache gegen mancherlei Beschuldigungen und Verläumdungen seines Standes und seiner Ehre drucken. Einer von den Punkten „wegen deren man ihn „zu verachten und zu verstossen vermeinte," „war, „dass er ein Baumeister sei." Hierauf erwidert er: „deshalben bekenne ich freylich, dass „ich nicht allein mich dafür ausgebe, sondern auch „mir solches zu grossen Ehren und Ruhm achte, und „Gott den Herrn für solche Gnad nicht genug zu danken wisse, in Betrachtung, solche Gabe und Kunst „seltzam, im Krieg und Frieden hochnöttig, und dann „einem Rittern vnd Kriegsmann so ehrlich vnd rühmlich ist, dass in Italia, wie der Land art vnd des „Kriegs erfahren wohl wissen, nicht allein die vom „Adel, sondern auch die fürnembsten Fürsten vnd „Herren, sich darinn wissentlich vnd zu Ruhm vben „und gebrauchen lassen." Und am Ende setzt er hinzu: „Solches alles, was obstehet, vnd schliesslich, „dass kein Mensch mich einiger Sachen vnd Thaten, „die einem ehrlichen redlichen Mann mit wol anstehen, mit Recht beschulden kann, gedenke, wille, „vnd erbiete ich mich, vermittelst Göttlicher Gnaden, jederzeit, als lang ich das Leben haben werde, „gegen menniglichen mit Hand vnd Recht, wie „einem Rittermässigen Ehrliebenden zustehet, zu vertheidigen vnd zu verfechten."

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 47. **Jahrgang II.** **1834.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung).

Da sitzt nun der lange, dürre, nicht mehr jugendliche Held in seinem armseligen Zimmer; rings um ihn her die Rittergedichte aller Nationen im wüsten Wirrwar, wie er sie gelesen und gierig noch andern bei Seite geworfen. Jetzt hat er den Amadis von Gallien vor und studirt darin mit höchstem Eifer. Er sitzt in einem alten Lehnstuhl, steil und scharf das eine Bein auf Bücherhaufen gelehnt, das andre in einer Länge, die sich in ihrer Knöchrigkeit zu multipliciren scheint, ausgestreckt; mit der einen Hand hält er das Buch, mit der andern hält er die Stirn, man weiss nicht welche eifriger; er ist ganz in brütender Extase, sein gläserner Blick auf dem letzten neutralen Gebiet von Verstand und Verrückung, jedes Glied wie zuckered und ein Krampf; schon, man hört es, krachen die Lanzen um ihn her, und die Schwerter klirren, schon braust es und sauset es von allen Windmühlen, Riesen, Ungeheuern, Greifen und Donnerwetter; noch einen Moment und er fährt auf, greift zur Lanze und zum Kürass und ist der Ritter von la Mancha. — Es ist erstaunlich, mit welcher Kunst alles umher componirt und geordnet ist, um den Moment, um die grosse Vergangenheit des Ritterthums und eine Zukunft voll Verwirrung und Lächerlichkeit auf einen Blick darzustellen; in der Ueberfülle des Details weiss ich kaum, wo beginnen, wo aufhören. Da liegt ein Ritterbuch mit dem aufgeschlagenen Turnirbild, wie es eben in des Edlen Kopfe spuckt, da steht die Korbflasche mit Wasser und ein angebrochen Brod, dass man die kümmerliche Nothdurft der Gegenwart mit den stolzen Resten von Damastdecken und hochadligem Hausrath im beredten Contrast sehe, denn der Don hat alles von Werth verkauft und entbehrt alles, um sich die Bücher seiner Liebe und seines Berufes anzuschaffen. Dann steht zu seiner Seite die riesige Lanze, die sichtliche Parodie des edlen Ritters, halb verschimmelt, lang gedehnt, eine Antiquität wie er

selbst, von dem alten Raben bewacht, dem einzigen lebendigen Wesen in dieser fanatischen Stille, der offenbar von höchstem Alter noch ein lebendiger Zeuge jener düssen Zeit, in die der Ritter zurückkehrt, aufgeplustert und in sich versunken über den Plunder träumerisch wachend huckt. Und diese Waffen, dieser Helm mit pappernem Visir, diess Geröll alter Adlerklauen, Schienen, Helmschmuck und was sonst da oben auf dem Brett, dieser Stammbaum an der Seite, diese Ofenkacheln mit Wappen in der Fensterbrüstung, — es wirrt und schwirrt einem vor den Augen, durch das Fenster aber dringt mit dem Lichte eine fröhlich grünende Weinrebe hinein, Zeugniss zu sein von der hellen und friedlichen Welt draussen; es ist die tiefste Wehmuth, dass auch diess heitere Jetzt sich so hineindrängt in diese ernstlich närrische Klause. Die malerische Beredtsamkeit kann keinen grössern Triumph feiern als sie es in diesem Bilde thut; man wird auf das Innigste von dem Allen überzeugt, was den edlen Ritter bewegt; man liesst und exaltirt sich mit ihm, es ist wie ein Strudel, von dem man ergriffen sich mit untersinken fühlt, man begreift, dass man unter solchen Prämissen derselbe Thor wie der Don werden würde, wenn er es je war. — So die Composition dieses köstlichen Bildes; die Ausführung ist von einer Leichtigkeit, Präcision und Genialität, die man nicht satt wird zu bewundern; bis in das kleinste Detail deutlich und sprechend ist der Vortrag so belebend, so prickelnd und acut, wie die Hastigkeit des Momentes, das gleich vollbrachte Uebergehn der überhitzten Fantasie, in luftförmige, schrankenlose, sublimirte Verwirrung fordert. Und zu dem Allen, — welche Weisheit in dem Beieinanderordnen der tausend Dinge, welcher Schwung in den Linien, welche Harmonie in dem Wechselspiel der Farbe, der Lichter und Schatten? — Und ist diess nun ein Genrebild? wenn es in die Gattung gehört oder nicht gehört, in beiden Fällen ist es für Aesthetik dieser Kunstform von Bedeutung; dann allerdings gestehe ich, es für eines der Musterbilder anzuerkennen, aus denen, als der unmittelbaren Legislation des Genies, man sich allgemeine Normen abzuleiten berechtigt ist. Gehört das Bild in den Genre, so steigern sich plötzlich die Forderungen an diese Kunstgattung bedeutend und, ich glaube nicht zu viel zu sagen, weit über das hinaus, was man nach den bisherigen Vorbildern Niederländischer und anderer Meister als Norm zu setzen pflegte; nur zu leicht blendet der traditionelle Nimbus von Autorität, und ohne diesen herkömmlichen Respect, mit dem Blick unbefangener Schätzung betrachtend, findet man nicht mehr den wesentlichen Vorzug des ältern Genres vor dem vielen Trefflichen der Art, was unsere Zeit hervorbringt; kommt nun gar der Don Quixote in seiner tiefsinnigen und in der That erhabenen Weise, so heisst es fortan, auch das Genre ist mehr als die heitere Wiederspiegelung des Wirklichen, als die Lust am engen und nur gemüthvollen Leben der Alltäglichkeit, als das Kapitel der Anekdoten und Epigramme in der grossen Anthologie der Malerei; es stellt sich heraus, dass es das Höchste und Tiefste des geistigen Lebens ebenso gut wie die erhabene historische Kunst, nur von der entgegengesetzten Seite her, aufzufassen vermag; und wenn ich oben das Genre mit dem Namen Jean Pauls bezeichnet habe, so meinte ich ebendiess, dass beide das Einzelne, Kleine, scheinbar Unwesentliche nicht nach dieser Oberflächlichkeit hin darstellen, sondern vielmehr dieselbe, wenn auch sehr anders modificirte Fülle von innigstem Leben, Empfinden und Verhalten, wie es sich im Grossen und geschichtlich Mächtigen in ideellerer durchsichtigerer Sphäre zeigt, dasselbe rein Menschliche und Geistige von dem Beschränkten und Vereinzelten heraus entwickeln. — Will man aber, dass der Don Quixote nicht Genrebild heissen soll, so bin ich auch damit zufrieden, so ist es ein Urtheil über das Genre, das für Bedeutendes nicht Raum hat, so stempelt es die Bezeichnung als Genrebild zu einem Tadel über den geistigen Gehalt eines Gemäldes und unterscheidet das historische Bild durch den Vorzug der poetischen Tiefe, da doch den Maler, den mit aller technischen Befähigung ausgestatteten, erst das poetische Vermögen zum Künstler macht. Hat letzliche Aeusserung ihre Richtigkeit (die Scheidung, äusserlich wie ich sie hingestellt, ist eine Unrichtigkeit, und die beiden Seiten, wo sie sich beide finden, in unmittelbarster Einheit) so kann man sich überhaupt nicht damit vereinigen, das Genre der Historienmalerei entgegen zu stellen; sie sind nicht verschiedene Abtheilungen der Kunst, sie sind nichts als verschiedene Auffassungsweisen, beide mit voller und gleicher Berechtigung für das Grösseste und Kleinste; es ist wie mit dem Unterschiede von Speculation und Empirie, von Praxis und Theorie, von poetisch Idealem und dessen Gegensatz. Und so finden wir grosse Meister in historischen, namentlich heiligen Bildern ganz im Styl des Genres, andere in kleinen Dimensionen, in an sich nicht grossartigen Aufgaben mit der vollen Idealität historischer Darstellung den Beweiss liefern, dass Kleinstes und Grösstes, je nach der Betrachtungsweise des Künstlers für die eine oder andere Art der Darstellung den Stoff zu liefern vermag. Freilich wird die historische, ich will sagen ideale Betrachtungsweise sich lieber zu grossartigen Motiven, die entgegengesetzt lieber zu den näher liegenden, alltäglichen, kleinen Dingen wenden, doch ist diess Folge, nicht Hauptsache; und sind Schiller und Jean Paul, sind Historie und Genre Antipoden, so steht jeder aufrecht und auf der Höhe seines Horizontes. —

Da ich mich nun einmal in die Ketzerei nicht auf Autoritäten und ihre Unfehlbarkeit hin zu glauben, hineingeredet habe, so will ich nun noch ein weiteres Bekenntniss machen, das mich gewiss als

förmlichsten Ketzer qualificiren wird. Ich habe nämlich von Stillleben, Vieh- und Blumenstücken zu reden. Ich kann es mir nicht klar machen, wie von Aufgaben der Art und etwa von Angelo's oder Tizian's Werken das Wort Kunst in gleicher Weise gesagt werden kann; freilich ist in Goldschaum und Knistergold auch noch Gold, aber wahrhaftig nicht anders denn als Goldschein; und kommt bei der Hochzeittafel der Hecht, so macht man die Leberreime und die haben Reim und Rhytmus wie Dante und Schiller, aber kann man das Poesie nennen? „Ueber den Ketzer! er lästert die grossen Meister! Steiniget ihn!“ Gemach, ihr Herren; ich habe schon oft gemerkt, dass ich, der Kunstliebenden einer, und ihr von Fach Anderes bei dem Worte Kunst denken; und meint ihr schöne Linien, harmonische Farben, anschauliche Lebendigkeit u. s. w. mit dem grossen Worte, so bin ich euer ergebener Diener; fürwahr, dann ist Rhythmus und Reim, Wohllaut und Sprachrichtigkeit Poesie, und Deutschland hat dann für den Augenblick etwa zehntausend Poeten, die sechzehnjährigen in Prima und Sekunda ungerechnet. Ihr freilich müsst es wissen, mir aber war bisher Kunst eines von jenen zaubermächtigen und heiligen Worten, das die trüben Nebel der Alltäglichkeit in unserer Brust mit dem Sonnenblick himmlischer Wahrheit durchleuchtet, und in uns das im Drang des Lebens nur zu leicht vergessene Gefühl, vom höheren Leben einen Funken in uns zu tragen, wieder erweckt. Sah ich mit solchem Sinn eine ausgemalte Kuh oder einen Teller mit Semmel und Sardellen, so war es mir, als läge das von der Kunst etwas abseiten, oder wäre, wie wenn die Muse eine Rechnung geschrieben und das ist denn ja auch von der Hand der Muse. Nun will ich nicht läugnen, dass für manche Menschen Rechnungen anziehender sind als Verse, für Hirten, Oekonomen etc. Pferde und Kühe anziehender als menschliches Dichten und Trachten, für manche Damen Blumen, Krammetsvögel, Bratäpfel und ähnliches anziehender als ein sinniger Blick in die freie Gotteswelt oder in die Tiefe des Herzens; ja ich weiss von Bauersleuten, die den Namen Sokrates oder Napoleon nicht kennen und doch leben, glücklich, nützlich und brav sind. „Aber wozu das?“ Viele seh ich voll Interesse für jene Sorte von Malerei, und da das zum Theil reiche Leute sind, so ist es gut, da sie Verdienst gewähren. Aber wir wollen uns damit nicht täuschen lassen, als gehörten Bilder jener Art auch noch zu dem, was man allein Kunst nennen sollte, sonst rechne ich jede Ecossaise, jeden Leberreim, jede gestochene Visitenkarte mit in die Kunst. Und nun zur Sache; das Gesagte, ich weiss es, ist von arger Einseitigkeit und Idealisterei; denn in der Kunst wie in der Wissenschaft ist die Vereinigung des Geistigen mit dem Handwerkerlichen dort, mit dem Practischen hier so mächtig, dass man kaum merkt, wo denn endlich das Künstlerische, das Wissenschaftliche aufhört. Das muss so sein und ist vollkommen in seinem Recht. Aber eben so gerecht ist es, für das Geistigere hier und dort einen andern Massstab, ein anderes Interesse zu haben, als für die Virtuosität und das practisch Nutzbare, und indem man, nur zu oft geschieht es, artistische Kleinigkeiten oder Hand- und Schulbücher mit denselben Prädikaten auszeichnet wie grosse künstlerische Schöpfungen oder höchste Bemühungen im Felde des Wissens, so begeht man ein Unrecht gegen den höher Strebenden, der, mit ganz anderer Erhebung, Entsagung und Verantwortung arbeitend, nimmermehr mit jenen subalternen Bestrebungen, jener dankbaren und mühelosen Beschäftigung, jener selbst-populäreren und in glücklicher Geist- und Gefahrlosigkeit demüthigen Beschränktheit in ein Niveau gebracht werden sollte. In der That, man sollte mit dem Namen Künstler und Kunstwerk sparsamer sein, bevor man in die Verlegenheit kommt, Bezeichnung von baarem Unsinn wie schlechte Kunstwerke oder geistlose Künstler, die nicht besser sind als unwissende Gelehrte, zu gebrauchen.

Aber sind denn wirklich die sogenannten Quodlibeta, Stillleben etc. von so gar keinem Werth? Mögen sie immerhin von der höchsten technischen Vollendung, von täuschender Wahrheit, von geschmackvollem Arrangement, von reizender Farbenvertheilung und was sonst immer sein, vom Handwerk unterscheidet sie nichts, als dass sie das Material des Kunstwerkes brauchen und damit vielleicht einen künstlerischen Anstrich bekommen. Wie der Mensch Leib und Seele, so ist die Kunst Technik und Poesie, und das untrennbar; schade um die Seele, wenn ihr der Leib mehr als Organ, wenn er ihr Herr ist, wenn sie in die Lust des Leibes untergeht und nur dazu ist, sich selbst zu verlieren; schade um die Kunst, die ihre Technik vergeudet, um die Lekkerhaftigkeit und den Gaumenkitzel nicht einmal als Genuss, sondern im Mundvorrath und dessen Zurichtung darzustellen, die der Poesie das Armenattest ausstellt, die dem Publikum — doch ich will nicht weiter davon reden; es ist der Mühe nicht werth. Auch die Blumen und Kühe will ich lassen; mach' sich daran, wer Lust hat, mag die Kunst melken, wer es will. —

Noch eine Partie Bilder habe ich in der Kürze zu besprechen, die zum grossen Theil sehr populair, zum geringeren Theil im Interesse der Kunst bedeutend sind. Zunächst Militairscenen; wie sie bei uns üblich im Schwunge sind, haben sie im Entferntesten nicht den grossartigen historischen Charakter, durch den sie den Franzosen ihre geschichtliche Grösse künstlerisch zu gestalten adäquat sind: So sehr dies zu beklagen ist, es hat seine guten Gründe. In ihrer Art trefflich sind die Sachen von Elsholz, seine „Schlacht von Leipzig“ (168) ist sehr gut gezeichnet und in der Farbe von rühmlicher Haltung, und des Künstlers Schuld ist es nicht, wenn sich in

unserem Volke mit jenem Namen keine bestimmtere Anschauung verbindet; dem Bilde selbst entgeht dadurch der höchste Reiz, oder es wäre eben so gut ein Schlachtstück, wie gerade die Leipziger Schlacht genannt worden.*) In dieser Beziehung bestimmter und darum ansprechender ist desselben Malers „Wiedersehen auf dem Schlachtfelde“ (1203), die Kinder, den todtwunden Vater, die tobende Schlacht im Hintergrunde, das alles ist zu einem beredten und trefflich ausgeführten Bilde vereint. Sehr lebendig und tüchtig sind die zahlreichen Militairscenen von Rabe, und namentlich „die preussische Landwehr“ (610) ist tüchtig und lebendig. Anderes übergehe ich.

Auch unter den Jagdstücken ist manches Interessante von Julius Schulze und anderen; besonders finden auch C. F. Schulze's „Jäger auf der Pirschfahrt“ viel Beifall.

Nun kommt mein enthusiastischer Freund, macht höchst bedenkliche Mienen über das, was ich geschrieben, und ist doppelt ungehalten, dass ich noch nicht einmal mein Pensum abberichtet habe: „die Ausstellung geht zu Ende, sagt er, Sie wissen, ich habe noch ein halbes Dutzend Historiker zu beredeu; und noch fehlen Ihnen die Architekturlandschaften, nebst Nachzüglern; hurtig, ich beschwöre Sie!“ Und wie hatte ich mich darauf gefreut von diesen Landschaften zu reden; nun muss ich es übers Knie brechen. Von Quaglio, von Gärtner, von Klose, von Hasenpflug, von Ehemant darf ich nicht mehr als den Namen herschreiben.

Aber von J. A. Lasinsky's „Ansicht von Oberstein an der Nahe“ muss ich mir nur Freude, ein preisendes Wort sprechen. Das Bild ist von trefflicher Auffassung und Arbeit. Man sieht über ein breites Wasser in das schöne Thal hinein, auf dessen linker Seite das Kirchlein im Felsen, drüber empor das lagernde Gebirge; die helle Frühsonne beleuchtet diese Seite, während der kühle frische Morgen in den Schatten, über dem nebeldampfenden Wasser fühlbar ist. Mit besonderer Trefflichkeit sind die Felsenlagen gearbeitet; und die seltsam täuschenden Entfernungen und Dimensionen wie sie den Gebirgsgegenden eigenthümlich sind treten hier in dem Wechsel von Sonnenlicht und Wolkenschatten auf das Glücklichste gegen einander. Der bläuliche Ton über dem Gewässer giebt dem Lichte selbst einen kälteren morgenfrischen Ton, und die dampfenden Schornsteine im Städtchen, wo nun das Frühstück bereitet wird, und die Laden sich öffnen und die Strassen sich allmählig beleben, gewähren uns, die wir wie Wanderleute den Weg dahinüber sehn, noch sicherer das Gefühl des Morgens. Da die Farben auf dem Bilde sehr eingeschlagen sind, so können wir uns leicht täuschen, wenn uns das Grün im Vordergrunde etwas matt und monoton erscheint; hier mehr Bestimmtheit und Entwickelung im Vortrage, und wir setzten das Bild keinem nach.

Unter den Architekturlandschaften finden wir zwei, die ausser ihrem künstlerischem Interesse auch das historische gewähren, uns mit merkwürdigen Architekturen bekannt zu machen. „Der Tempel von Pästum von Agricola in seinen ernsten dorischen Formen und jener eigenthümlichen Mächtigkeit, welche in der griechischen Kunst nicht sowohl Folge colossaler Dimensionen, als höchst potenzirter Verhältnisse ist, gewannt erst innerhalb der umgebenden Natur seine ganze Schönheit. Agricola hat beide in ihrer Beziehung mit sehr glücklichem Auge aufgefasst und die landschaftliche Behandlung des Gegenstandes ist meisterhaft. Gails „Kiosk der maurischen Fürstinnen in dem Alhambra zu Granada“ scheint jene interessante Architektur mit historischer Treue wiederzugeben; mit glücklichem Geschmack ist die Staffage hier gewählt. Vielleicht würde ein kräftigeres Licht, eine sattere Färbung dem Ganzen wenn nicht mehr locale, doch mehr poetische Wahrheit gegeben haben. Nicht minder anziehend ist desselben Künstlers Balkon des Dogenpalastes zu Venedig.

Von Blechen ist ausser den früher schon rühmlichst genannten Ansichten des Palmenhauses „die Ruine einer Kapelle“ auf der Ausstellung, welche in der bekannten Weise des trefflichen Künstlers den qualificirtesten Eindruck erzielt. Die treue, traulich Sorgfalt der Düsseldorfer Landschafter, die stylisirende Ruhe Elsassers, die innige Versenkung, wie sie Böhnisch auszeichnet, hat Blechen nicht; es ist als hätte er im Fluge der Natur ihre Larve von Schein und Wechsel entrissen und würfe sie nun ohne Liebe, ungeduldig, weitereilend auf die Leinwand. Der Cynismus in Blechenschen Bildern wäre, es ist nicht zu läugnen, widerwärtig, wenn er nicht so poetisch wäre: doppelt begreiflich daher, dass sich viele noch immer nicht in ihn hineinfinden können. So seine „Römischen Hirten“ roh, frech, liederlich habe ich den Vortrag nennen hören, und das gerade ist seine Schönheit; wie mit Erbitterung und Zelotismus sind diese beiden Kerle gemalt, ihre Schaafspelze sehen aus wie Kalkbewurf, die nackten Parthien wie von Halbwilden, und bei dem allen ist das Bild frappant wahr und die crasseste Wirklichkeit des Gemeinen; freilich Süssigkeit, Schöntheerei, Erfreulichkeit des Scheines muss man bei Blechen nicht suchen. — Der Art ihres Meisters folgen Höhne und Schöbel mit vielem Glück, nur dass gerade diese Art zu sehr Folge individueller Weise sein möchte, als dass man ihre Nachahmung sofort preisen kann; sie führt zu leicht zur Manier. —

Aeusserlich genug ist es in der That, wenn ich mir von den Architekturlandschaften hier Anlass nehme einen Blick nach den Architekturen zu werfen, die

*) Ausführlicheres über dies meisterhafte Gemälde ist bereits in einem frühern Blatte des Museums 1833, No. 4, S. 30 mitgetheilt worden. d. R.

uns die diesmalige Ausstellung gebracht hat; man sollte meinen, dass, je seltener Baukünstler monumentale und Prachtbauten auszuführen haben, desto lieber sie die Gelegenheit benutzen würden. Entwürfe jener Art, in denen sich ihr künstlerisches Schaffen erst recht offenbart, mitzutheilen; es müsste für sie wie für das Publikum in mehr als einer Hinsicht förderlich sein. Um so auffallender ist der fast gänzliche Mangel architektonischer Entwürfe auf dieser Ausstellung. Kennten wir nicht anderweitig das rege Streben im Bereiche der Architektur, vornehmlich von Berlin anbetrifft: aus den Verhältnissen der Ausstellung müssten wir auf eine entschiedene Unterordnung dieser Kunst im Verhältniss zu der gegenwärtigen Malerei und Plastik schliessen. Nur drei künstlerisch architektonische Entwürfe sind eingesandt worden: der Riss eines Kunst-Museums für Hamburg von A. de Chateauneuf; sodann der (schon erwähnte) Entwurf zu einem Grabmal für Schleiermacher von Strack, ein für den Eisenguss berechnetes Tabernakel, in welchem die Büste des Verewigten steht, — eine einfach geschmackvolle Composition von eigenthümlicher Anordnung, deren Ausführung sowohl für den edlen Zweck an sich, als auch um das Beispiel eines einfachen Monumentes von künstlerisch durchgebildeter Form zu geben, sehr wünschenswerth erscheint; und drittens der Entwurf zu einem Landhause von Hitzig, welches sich durch seine zweckmässige Anordnung, sowie durch heitere Mannigfaltigkeit, die für die verschiedensten Perspectiven stets ein anziehendes Bild geben wird, und durch leichte, klare Formen empfiehlt.

Die gründliche Schule, welche in der Architektur unserer neuesten Zeit sich gebildet, geben jedoch die reinen Formen der Gefässe und Geräthe und ihrer, zum Theil höchst prachtvollen Ausschmückungen zur Genüge zu erkennen. Von diesen ist eine grosse Menge, in Porsellan, Bronze, Eisen, Steinen aller Art u. s. w., vorhanden; näher über das Einzelne derselben, so wie über die andern, der Kunst-Industrie angehörigen Gegenstände zu sprechen, verbietet indess leider der zu beschränkte Raum dieses Blattes. Eben so sehr ich mich genöthigt, die zahlreichen Kupferstiche, Lithographien und Holzschnitte, unter denen nicht minder Treffliches vorhanden ist, mit Stillschweigen zu übergehen. Ich will mir hiervon nur zwei Ausnahmen gestatten. Die eine sei, No. 442. eine Composition aus Reineke Fuchs, Federzeichnung von C. Krüger zu erwähnen; es ist in diesem Blatte eine so treffliche, dem eigenst plattdeutschen Ton des Gedichtes entsprechende Behandlung des Landschaftlichen und der Thierfabel, in der Umgebung des Geschehens selbst so deutlich die nothwendige Athmosphäre desselben, das Miteinverständniss von Baum und Strauch, von Hof und Wiese wiedergegeben, dass wir nicht mit Unrecht die Serie ähnlicher Compositionen zu Reineke, die Krüger, wie wir hören, beabsichtigt oder schon edirt hat, der theilnehmendsten Beachtung empfehlen mögen*). Nicht minder bedeutendes Talent wie Krüger für das Landschaftliche hat Adolph Menzel in den Brandenburgisch Preussischen Denkwürdigkeiten, von denen die vier ersten Blätter in den Lithographien mitgetheilt sind, für historische Compositionen bewährt; sie sprechen besonders durch die frische Fülle von Kraft und affectvoller Bewegung an, und wenn sie in der Ueberfülle von Motiven und heftigen Aeusserungen von der Jugend des Künstlers, wie es uns scheint, Zeugniss geben, so wollen wir ihm zu diesen Fehlern mehr Glück wünschen, als wenn er sie nicht zu machen gehabt hätte; aus dem Zuviel, nie aus dem Zuwenig kann das rechte Maas werden. Ein anderes Blatt, die „Gesellenkundschaft des löblichen Zimmergewerkes," von demselben Künstler ist durch seine geistreiche Composition und durch die glückliche Fassung des historisirenden Arabeskenstyls nicht minder ausgezeichnet. —

Hiemit will ich meinem enthusiastischen Freund wieder seinen Platz und die Ehre überlassen, die Berichte gar hinaus zu schreiben. M. E.

Fernerer Bericht des Ethusiasten.

In meines oben unterzeichneten Freundes Darstellung finde ich über den Unterschied des Geure und der Historie eine Ansicht geäussert, die, selbst wenn sie theoretisch unhaltbar wäre, wegen ihres praktischen Nutzens Geltung zu gewinnen verdiente. Oder wäre es nicht dergleichen Nutzen, dass ich mich nun nicht zu kümmern brauche, wohin ich Maes treffliches Bild „Betende Römerin mit einem Kinde" (497) rechnen soll, oder vielmehr, dass ich trotz des Sujets, das man genreartig nennen würde, dennoch zu den historischen und zwar den grossartigsten historischen Bildern rechnen kann, da es ja die, wie mein Freund es tauft, ideale Auffassung hat? In der That, wenn man den zunächst nicht eben welthistorischen Inhalt dieses Bildes ehemisch herauslösen und einem gehörigen Aesthetiker vorlegen könnte, so würde er die Achsel zuckend sprechen: „Kleinlich Ding!" Und nun sehe man das Bild selbst, wie das schöne mütterliche Weib mit aller tiefsten Andacht und Erhebung, wie sie so nur das Mutterherz kennen mag, vor dem Bilde der Nutter Gottes für den schlafenden Säugling auf ihren Armen betet und man wird gern zugestehen, dass gerade dies innerste Leben des weiblichen Herzens, nur für ihr Kind zu sein, zu dichten und zu trachten, diese schönste Vollendung in dem Beruf jenes Geschlechtes einen vielleicht noch höheren, mindestens menschlich allgemeineren Sinn hat, als alles grösste, was sich im geschichtlichen Verlauf der Dinge nur finden lässt; gerade in solchen, dem rein Menschlichen nächst liegenden Beziehungen

*) Berlin bei George Gropius. 3 Hefte jedes à 6 Blatt sind erschienen, das 4te schliesst dieses Werk. Anmerk. d. Verlegers.

hat die Kunst stets ihre schönsten und freilich auch ihre schwersten Aufgaben gefunden; die schwersten sind sie darum, weil, je höher und reiner dergleichen gefasst werden soll, desto schwieriger die Individualisirung entsprechend zu erfinden ist, — wenn sie es ja ist. In den Madonnenbildern des Cinquecento ist hier einer ähnlichen Aufgabe das heilige und grösseste Exempel solcher Mütterlichkeit mit aller reichsten Zier der Legende und des frommen Glaubens zum Grunde gelegt worden; es hat die mütterliche Liebe in der Madonna ihren allgemeinen Typus. In dem schönen Bilde von Maes möchte ich dies allein nicht preisen, dass er eine im Grunde zufällige Persönlichkeit zur Trägerin jenes grossen Inhaltes hat wählen wollen. Doch wer heisst uns auch, von dem Inhalt beginnen und nicht lieber die eben so aufgefasste Erscheinung, wie sie ist, nehmen. In der That aber, schöner gemalt als dies Kind, als diese Mutter haben wir seit lange nichts gesehen, und wenn sich der kunstreiche Maler eine schwierige Doppelbeleuchtung, die überdiess noch durch ihr wiederspieliges, zwiefärbiges Licht Formen und Linien für den ersten Anblick stört, zur Aufgabe gemacht hat, so erscheint er uns wie ein Virtuose, der sich die schwierigsten, halsbrecherischsten Passagen aufbürdet, nicht um sie nur zu überwinden, sondern um frei sich in ihnen bewegend durch das kaum ausführbar Geglaubte neue Bedeutsamkeit und Schönheit zu erzielen. Gerade unter jenem Doppellicht sind die Formen der Mutter und des Kindes so meisterhaft modellirt, sind die Fleischtöne so zart, so sicher und lebenathmend, dass man sich überzeugt, eine einfachere Beleuchtung würde diese potenzirte Vollendung nicht haben heraustreten lassen.

Mit den rein geschichtlichen Sujets ist es überall ein eigen Ding; mit Ausnahme der biblischen Sachen und zum Theil der Legenden ist uns im Grunde genommen wenig so geläufig, dass wir es sofort nach allem feinen Detail genau einzusehen im Stande wären; und gar selten dürften wirkliche geschichtliche Facta mit solcher ihnen selbst inwohnenden Ausdrücklichkeit und sprechenden Bezeichnung, dass man historischer Kenntnisse entbehren könnte, darzustellen sein; vor Bildern solcher Art verhält man sich dann etwa, wie mit Klopstockschen Oden voll gelehrter Mythologien, nur mit dem einem Unterschiede, dass sich bei diesen das Nichtverstehen subjektiv empfindlicher als Mangel an Kenntnissen geltend macht, während man vor dem Bilde sich leichter mit dem begnügt, was man versteht oder misversteht. Jedenfalls ist es eine üble Sache, wenn ein Kunstwerk einen guten Theil seiner Wirkung an so äusserlichen Dingen muss scheitern sehen.

Etwas der Art ist es mit Plüddemann's „Karl der Grosse trauernd an der Leiche Rolands bei Roncevalx“ (588). Das Rolandslied ist nicht mehr, Immermanns Tragödie noch nicht so lebendig im Volk, dass sich der Maler schmeicheln dürfte, er würde auch nur von vielen recht verstanden werden; ist den nun Erzbischof Turpin, der mit dem Kaiser zur Leiche tritt? sieht man da oder dort noch andere von den zwölf Paladinen? ist etwa Ganelon mit zur Stelle? Dazu aber noch ein anderes; in einer alten Weltgeschichte mit Bildern stellt unter andern ein Kupfer dar: „wie französische Sitten in Deutschland einreissen;“ ich glaube, es ist für den Maler eine gefährliche Sache, dergleichen nicht momentane, nicht in einem bestimmten Factum sich aussprechende Dinge zu wählen. Wenn Kaiser Karl an der Leiche seines Roland trauert und er thut es etwa einsam über die Leiche gebeugt und in sich selber versunken, so hat die gute Art; hier aber steht er mit dem Bischof vor der Leiche, hinten, glaube ich, ist noch Gefecht, jedenfalls, das sieht man, muss sogleich etwas andres beginnen, etwa der Leichnam weggeschafft, der Kampf zur Rache von Neuem und heftiger begonnen werden, oder was sonst. Der Moment den der Künstler gewählt hat, ist ein zufälliger und vorübergehender, in dem keine Entscheidung ruht, der weder den Schreck des ersten Erblickens, noch die Innerlichkeit und Dauer des in sich Versunkenseins hat. Weiterhin aber erklärt es das Bild nicht, warum der Kaiser um diesen Todten so besonders trauert; und selbst, wenn die Gestalt Rolands jedem vertraut wäre, müsste man ungern in dem Bilde sehen, dass der Todte nichts weiter als ein reich gekleideter Krieger und nirgends ein sichtbares Zeichen seiner That, seines Muthes und seines Ruhmes ist. Diess etwa ist es, was mir die Wirkung des sonst vorzüglich gearbeiteten Gemäldes zu stumpfen scheint: die sorgsame und gewandte Ausführung und das redliche Bemühen des Künstlers, der grossartigen Sage eine entsprechende Grossartigkeit der Darstellung zuzuwenden, hätte einen für den Pinsel dankbareren Moment zu finden verdient.

Vieles von dem Gesagten findet seine Anwendung auf das Bild von Herdt (284), das den Tod des Darius Codomanus darstellt. Wenn der Künstler in dem Katalog die wesentlichen Notizen, die seinem Bilde zum Grunde liegen, mitgetheilt hat, so ist damit nicht dem Uebelstande abgeholfen. Man sieht den Perserkönig auf seinem reichen Wagen, er hat die Todeswunde, vor ihm sinkt ein Negersclave pfeildurchbohrt zu Boden, in der Ferne, in den Staubwolken der Wüste, sieht man die Königsmörder flüchten. Ich will mit dem Künstler nicht rechten, dass er diesen Moment, wenn er sich doch einmal an die geschichtlichen Quellen machen wollte, bei Weitem nicht ausgebeutet hat; aber damit sich das Bild selbst mehr selbstständig erklärte, wäre es nützlich gewesen, wenn er den verfolgenden Alexander mit seinen Macedoniern in das Bild aufgenommen hätte; dann würde nicht bloss die That der Verräther motivirter, schlagender, hastiger erscheinen sein, sondern für den sterbenden König selbst, der sich nun noch

lebend in Feindes Hand gerathen sieht, wäre ein neues und mächtiges Motiv erzielt worden, das die gräßliche Ueberfülle seines Unglücks erst vollendet hätte. Um wie viel glücklicher hat in dieser Beziehung der alte Künstler, nach dessen Gemälde der Issusschlacht die Mosaike von Pompeji gearbeitet ist, seinen Gegenstand verstanden; Herr Herdt hätte aus demselben mehr als den Kopf des Narbazanes oder Bessus entlehnen sollen; jetzt ist das die gelungenste Parthie des Bildes; er hätte eben daher mindestens die Motive zum Darius nehmen sollen, welcher bei ihm ein Deklamator ohne alle Majestät und legitime Hoheit ist, wie sie das antike Portrait des Königs auszeichnen. Manches Einzelne auf diesem Bilde ist achtbar in der Ausführung und namentlich habe ich Offiziere von den Pferden gutes sprechen hören. Was die Wüste anbelangt können wir ein besseres Exemplar bei einem Düsseldorfer finden.

Natürlich meine ich Stielke's Pilger in der Wüste (765). Nicht ein endloses Sandmeer mit heissem wolkenlosen Sonnenlicht, mit lautloser Gluthstille, mit alle den gespenstischen Bildern einer vollkommen todten und pulverisirten Erdenwirklichkeit, wie wir aus den Kinderjahren her das Bild der Sahara oder Kobi zu haben pflegen, ist diese Wüste; es ist der gräßlichere Anblick der Wirklichkeit: die Wüste „arbeitet," der Flugsand weht wildfliegend windwärts, peitscht um die grauen halbversandeten Steinklippen, füllt die Luft mit trübem Gluthdunst; man wähnt das fürrende heisere Heulen des Windes zu hören, mit wilder bestensicherer Gier umhüllt er den Horizont nah und näher. Und hier, in diesem unentrinnbaren Unheil, zeigt uns der Maler seine Pilger, die vielleicht abgeirrt von der frommen Karavane, vielleicht die letzten aus dem schon von dem Sandmeer verschlungenen Zuge, ihren Untergang erwarten. Vor Erschöpfung, vor Hunger und Durst sich windend, das krampfige Schreien der Rettungslosigkeit im Gesicht liegt der Negerbub zu Boden; in stummer, stumpfer Verzweiflung sitzt der Greis zusammengesunken; die Tochter lehnt sich an ihn herauf, ihr Blick ist wie ein schreiendes Hülferufen zum Himmel, es ist als denkt sie nicht den Tod, nur Hülfe, als kö..ne sie in der Blüthe des Lebens den Gedanken des Todes, des gräßlichsten von allen nicht fassen; der Kriegsmann auf der andern Seite, aufrecht stehend, hinausschauend, sieht eben jetzt, und das ist das erschütterndste, einen Schimmer von Hoffnung, „den Streif erlogener Meere" diese Trugbild wogenden Wassers, mit dem die Wüste den ermatteten Wanderer auch noch um die Gefühllosigkeit der Verzweiflung betrügt. —

(Fortsetzung folgt).

KUNSTLITERATUR.

Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom. Carlsruhe, 1834 (8, S. 112).

Der Verfasser dieser kleinen Schrift, ein sehr achtungswerther Künstler, hat hier all sein Gift und seine Galle ausgespieen, die das mannigfache thörichte Kunsttreiben unserer Zeit in ihm erregt haben. Er schreibt einen derben, auch zuweilen ziemlich indecenten Styl und kümmert sich nicht, wenn er seine Geissel schwingt, ob dieselbe rechts oder links noch sonst wen trifft. Aber man kann dabei nicht sagen, dass er ausserdem auch das Rechte treffe, oder dass er es überhaupt klar vor sich sehe. Er deklamirt ins Blaue hinein; er steht gewissermassen hinter den Gegenständen, so dass er nur ihre Schattenseite sieht. Aber sie haben auch, und zwar sehr häufig, eine ganz gute Lichtseite. Er schreibt gewissermassen eine Chronique scandaleuse der neueren Kunst; aber er würde, wie er einmal schreibt, diesen seinen Zweck noch besser erreichen, wenn er überall die nackten Persönlichkeiten hingestellt hätte: diejenigen Leute, die er namentlich aufführt, dürften sich beklagen, dass er die Mehrzahl der Uebrigen, die sein Sündenregister enthält, mit fingirtem Namen belegt. Das Buch macht überhaupt einen unbequemen Eindruck; es ist nicht mit Humor, sondern in übler Laune geschrieben, die gegen den Verfasser einnimmt, auch wo er Recht hat. Die üble Laune drängt ihn überdiess zu unzähligen Wiederholungen; zu einem Viertel zusammengepresst, würde das Buch vielleicht wirken. Indess kömmt immerhin manches Geistreiche darin vor. Zur Entschuldigung des Verf. dürfte vorzüglich anzuführen sein, dass er in Rom lebt, wo mit den Edelsten auch der Unsinn aller Welt zusammenläuft.

Die Hauptpunkte, welche der Verf. bekriegt, sind in steigender Progression, „die Kunstheeker oder Mäcenaten; die Kunstakademien; Kunstschreiberei, Kunstliteratur genannt; die Kunst-Antiquare; die Kunst-Industrie und der Kunsthandel; die Bildergallerien; die überkluge Kennerschaft" und vornehmlich die Künstler selbst.

Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre; par Duchesne aîné. Paris 1834. (8, S. 419.)

Der Verfasser dieser „Reise eines Bilderfreundes" ist derselbe, von dem der oberflächliche Text zu Reveil's *Musée de Peinture et de Sculpture* herrührt; eben so oberflächlich sind diese seine Berichte über die Kupferstichkabinette, Bibliotheken und Museen von Deutschland, Holland und England. Die Reise ist überdiess bereits im Herbst 1827 gemacht: wie Vieles hat sich in den sieben seitdem verflossenen Jahren neugestaltet, namentlich in München und Berlin!

Werfen wir ein Paar Blicke auf das, was der Verf. über Berlin sagt. Das Wichtigste sind hier die Angaben einiger seltenen, zum Theil von Bartsch nicht angeführten Kupferstiche und Holzschnitte in der v. Nagler'schen Sammlung, kaum besser, als wie man bei einem flüchtigen Vormittagsbesuche eben die Paradestücke einer Sammlung zu sehen bekömmt. Ausserdem eine kurze Notiz über die damalige Solly'sche Gemäldesammlung, die so eben vom Könige für den Preis von „vier Millionen Franken" (soviel wir wissen, etwa für die Hälfte) gekauft sei; der Verfasser erzählt, dass fast alle 700 Bilder dieser Sammlung einen besondern Werth dadurch hätten, dass Lanzi dieselben in seiner Geschichte der italienischen Malerei citire: wir wissen Letzteres jedoch nur von einigen Bildern der Sammlung, und schon das ist wichtig. Wichtiger dagegen dünkt uns, dass auch im Vasari mehrere derselben genannt werden, besonders aber dass eine grosse Menge dieser Bilder mit dem Namen der Künstler bezeichnet sind. Ueber die Gallerie von Sanssouci folgen ebenso nur ein Paar flüchtige und oberflächliche Bemerkungen.

Komisch sind die Notizen über neueres Berliner Kunsttreiben. Der Verf. erzählt z. B., dass neben dem Palais des Königes die Brousestatue Blüchers stehe, und gegenüber, auf einem kleinen Platze beim Arsenal, ebenfalls zwei Bronce- (Marmor-) statuen, „von denen die eine den General Bülow vorstelle" (die andre hat d. Verf. zu notiren vergessen). Von allerlei Bauwerken nennt der Verf. den Architekten, nur von Schinkel'schen Bauwerken nicht. Dann führt er auch sämmtliche bedeutendsten Künstler Berlins auf, er muss sie aber zumeist aus einem Fremdenführer etwa vom J. 1750 abgeschrieben haben. Es kommen unterschiedliche Namen vor, deren kein Mensch sich mehr recht entsinnt, andre sind aufs Seltsamste corrumpirt z. B. Wickemann und Wichenau, beides vermuthlich für Wichmann. Auch fehlen wiederum allerlei Namen, z. B. Schinkel unter den Architekten, Tieck unter den Bildhauern, Begas und viele andre unter den Malern.

Die Franzosen lassen sich jetzt oft huldvollst herab, uns zu besuchen. Wie sehr das aber in der Regel nur ein Akt der Gnade ist, beweisst u. a. auch dieses Werk.

LITHOGRAPHIE.

Bildniss einer Lautenspielerin. Gem. von C. Sohn, lith. von C. Wildt. Druck des lith. Inst. von L. Sachse & Comp. Verlag von L. Sachse & Comp. zu Berlin.

Vorliegendes Blatt (über 17 Zoll hoch und beinahe 13 Zoll breit) gehört zu den trefflichsten Leistungen, welche die Berliner Lithographie hervorgebracht hat. Die Zeichnung ist höchst sauber und klar, mit glücklichem Verständniss des Originals und mit inniger Hingebung durchgeführt. Die Harmonie des Ganzen und die treffliche Durchbildung der einzelnen Theile (z. B. das meisterhafte Helldunkel des linken Armes) ist gleichen Lobes würdig. So viel wir wissen, ist dies Blatt erst die zweite grössere Arbeit des Lithographen; die erste war der Krieger mit dem Kinde nach Hildebrand, auch diese schon eine sehr tüchtige Lithographie, gleichwohl von der vorliegenden um ein bedeutendes übertroffen: wir wünschen dem jungen Künstler alles Glück zu der so rühmlich beschrittenen Bahn. Der Druck entspricht den Erwartungen, zu welchen uns die Verlagshandlung schon seit längerer Zeit berechtigt; er ist durchaus rein, harmonisch und warm, in den zarteren Uebergängen sowohl, wie in den kräftigeren Schattentönen.

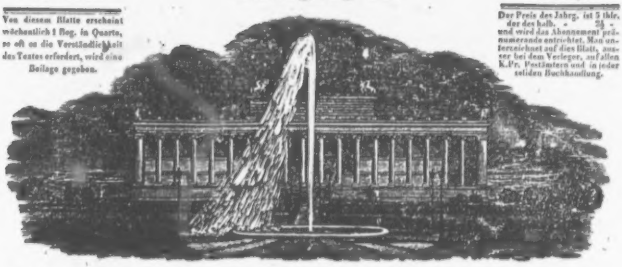
Ueber die Anmuth und den Liebreiz des berühmten Originales, welches eine der Hauptzierden der Gemäldegallerie des Herrn Consul Wagener zu Berlin bildet, brauchen wir nichts Weiteres zu erwähnen. Die lithographische Copie wird den zahlreichen Verehrern desselben eine eben so willkommene Erscheinung sein, als auch durch sie die Zahl dieser Verehrer sich gewiss beträchtlich vermehren wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 48. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Beschluss.)

So die Composition des Bildes; mit grosser Weisheit hat der Maler die verschiedenen Empfindungen vertheilt; die ganze Qual der creatürlichen Todesangst im Negersclaven, die feste, bis zum Tod hin rührige und trachtende Kraft des Mannes, der dem Tod in's Angesicht zu sehen gewohnt ist, das in der Lebensfülle thatlos hoffende Weib, der hinbrütende Greis, der nun eine Stunde früher seinen Tod finden wird, das ist der Cyklus von Empfindungen, in dem der Künstler seinen Gegenstand erschöpft. Auch das ist trefflich, dass er nicht mit ungehöriger Sentimentalität Herzlichkeiten und Verhältnisse der geschwisterlichen, Gatten- oder Kindesliebe hineinmischt; man sieht schon, die hier zusammen sind, verwandschaftlich nah vereinigte, haben nichts mehr als die selbstische Sorge, sich zu retten, zu leben. Auch gegen den Vorwurf muss ich den Künstler vertheidigen, es sei in dem Krieger, in dem Weibe noch zu viel Kraft und Haltung; gewiss sind sie noch nicht bis zu dem Aeussersten der Erschöpfung, nur der Negerknabe scheint ganz hin; in den andern ist noch der zähen Lebenskraft genug, sich zu flüchten, wüssten sie nur wohin; das aber ist das doppelt Schreckliche, dass sie dennoch von der wehenden Düne werden überfluthet und verschüttet werden. — Sollten wir an dem Bilde etwas aussetzen, so wäre es ein Umstand den ich oben nach bestem Vermögen zu deuten versucht habe. Es ist nemlich, so viel ich habe finden können, nicht bestimmt und erkennbar, was der Rittersmann hinausschauend erkennt; wenn ich supponirt habe, es sei der Schein eines Wassers, so ist diess vielleicht dem Künstler nicht einmal genehm, da offenbar nicht jeder diess sonderbare Phänomen kennt und überdiess in dem Bilde selbst durchaus nichts Andeutendes darüber zu finden ist. Oder sieht in der Ferne eine Karavane? liegt eine Oase dort? ist das eine oder andere, so muss man sich auch das hypotheziren, so müsste der Künstler einen

Augenblick später dargestellt haben, da der jetzige einer nahen Rettung oder Hoffnung gegenüber als der schon überholte und darum minder erscheint. Vielleicht erscheint diess Bedenken zu spitzfindig; aber bei einem Kunstwerk von solcher Vollendung, bei dieser Schärfe der Auffassungen, bei dieser sprechenden Bedeutsamkeit jeder Bewegung, jedes kleinen und kleinsten Nebenwerkes darf man höchste Anforderungen geltend machen. — Noch zwei andere Darstellungen von Stielke habe ich zu erwähnen, die dem grösseren Bilde in nicht viel mehr als der Grösse nachstehen. Sein St. Georg mit dem Engel und mehr noch sein Kreuzfahrer auf der Morgenwacht sind vortrefflich; ich bedaure nicht Raum zu haben, um auch von ihnen das Nähere zu sprechen.

Mit vollem Recht ist in den früher berichteten Unterhaltungen Seitens des seriösen Kunstkritikers darauf aufmerksam gemacht worden, dass, nachdem die Historienmalerei fast anderthalb Jahrhunderte hindurch eines selbständigen und anerkannten Styles verarmt, zwischen den verschiedenen Möglichkeiten irgend Anhalte zu finden, oscillirt hat, man es jetzt schon für ein bedeutendes Verdienst erachten müsse, wenn ein historisches Bild kräftig und glücklich stylisirt sei. In dieser Beziehung glaube ich Overbeck's Bild „Elias fährt gen Himmel“ hervorheben zu müssen; es ist sehr zu beklagen, dass das Bild durch den überaus ungünstigen Platz, an dem es hängt, den Augen der Beschauenden fast entzogen ist, da es bei seinen nicht grossen Dimensionen, bei seiner präcisen Ausführung und bei der gleichsam polirten Färbung, die es, von fern aus betrachtet, zu haben scheint, erst in näherer Besichtigung seinen ganzen Werth zeigen mag. So viel aber lässt sich auch in dieser Entfernung erkennen, dass die sinnige, grossartige, an die Antike erinnernde Auffassung des Künstlers sich hier bei so günstigem Sujet schön und bedeutsam bewährt habe.

Fast in vollkommenstem Gegensatz steht Kolbe's Weinfest im Mittelalter, ein in Figuren überaus reiches, in Motiven, Kostümen, Charakteren und Situationen überschwengliches Bild. Wir haben alle Achtung vor der jahrelangen und unermüdlichen Sorgfalt mit der der Künstler an diesem Bilde gearbeitet; wir gestehen, dass er uns mit dem Reichthum an Erfindungen in Erstaunen setzt; wir finden in seinem Werke ausserordentlich viel Artiges und Geistreiches; und doch können wir uns weder mit der Aufgabe selbst, noch mit ihrer Ausführung befreunden. Die Darstellung von Volksmassen ist den Künsten stets eine schwierige Aufgabe, die Musik stylisirt sie zum Chor, die Plastik als repräsentirende Einzelfigur eines Heros etc.; die Dramatik entweder als Chorus oder andeutungsweise durch „Gevatter, Schuster und Handschuhmacher.“ Wie nun die Malerei? ich weiss es nicht, aber wie es in dem Weinfest gemacht ist, scheint es mir nicht plausibel; es ist wahr, in einer wirklichen Volksmenge sind eben so viel Charaktere als Menschen; aber wer wird die durchmustern, wo der Eindruck der Masse das Wesentliche ist; sind nun hier hundert oder mehr Gestalten bei einander und oben drein in kleinem Massstabe ausgeführt, so ist des Künstlers Fleiss, alle in ihren Einzelheiten zu unterscheiden und zu motiviren, schlechterdings undankbar; statt Concentrirung, Massenwirkung, Einheit und Ruhe empfindet man die peinliche Nothwendigkeit, sich Alles ansehen zu müssen und da möchte niemand sein, der, so viel Gestalten einzeln schend, das Ganze überschaut, wie etwa das geschickteste Ohr nicht mehr im Stande ist, Chorsätze von etwa zweiunddreissig oder achtundvierzig Stimmen unterscheidend aufzufassen. So wird man entweder die Mehrzahl der Gestalten bei Seite lassen, um bei der Hauptgruppe zu verweilen oder man wird, da diess eben auch kein wesentliches Interesse gewährt, die einzelnen Stückchen dieser musivischen Arbeit her und hin durchmustern und doch nicht zu Stande kommen. — Ein zweites nicht geringeres Bedenken muss ich gegen die Aufgabe selbst erheben. Die Griechen haben für die grobe Lust des Weines die schönen Formen des Bacchanals ausgebildet; als Zug vorgestellt hat dergleichen mindestens den Schein eines in Zeit und Raum an uns vorübergehenden, es hat ferner in den verschiedenen dabei typischen Gestaltungen den Cyklus von Aeusserungen der Weinlust und Rausch beschlossen, es hat in der üblichen Mittelgruppe des Dionys und der Ariadne seine bestimmte Geschichte und Energie. Wird uns nun hier ein Weinfest im Mittelalter dargestellt, so hat das zunächst, soviel ich weiss, keine geschichtliche Basis, und wenn wir uns auch bestimmter Florentiner Zustände erinnern, so dürften sie zu entlegen sein, um in der Darstellung wiedererkannt zu werden. Aber auch das noch zugegeben, so ist ja auch da wieder kein Factum, das dem ganzen bunten Treiben Halt und Beziehung gäbe. Diese Geschichtslosigkeit, dieser Mangel an wahrer Gipfelung und Concentrirung kann nicht dadurch ersetzt werden, dass da um den Tisch herum so und soviel Prinzen und Prinzessinnen etc. sitzen und sich auch sonstiren; und die Weinlust, die etwa in einem Rheinweintrinker oder im Ensemble einiger Figuren sehr heiter und bedeutsam darzustellen sein mag, wird hier, homöopathisch über ein Volk verbreitet, langweilig, bedeutungslos, matt. Dergleichen Unglust der Aufgabe zu überwältigen ist selbst der geschickteste Pinsel wohl nicht im Stande, hier aber, und das ist ein neuer Uebelstand, wird nicht einmal dem Auge durch ruhige Lichtvertheilung oder durch den Zauber milder Farben Vorschub gethan; kalt, peinigend hell, in den Fleischtönen hart, im Ganzen unruhig und ohne Duft, stört das Bild sich selber um so mehr, je mehr man sich von der Beachtung des Einzelnsten entfernt und den Eindruck eines Ganzen sucht. In dem Einzel-

heiten offenbart sich die Anmuth und Sinnigkeit, die wir aus früherer Zeit her bei Kolbe kennen, und es ist vielleicht zu beklagen, dass er die Sphäre des Zierlichen und Beschränkten, in dem er sich so glücklich bewegte, verlassen hat.

Von Adolph Eybel finden wir unter andern ein grösseres Bild den Spaziergang aus Göthes Faust darstellend. Auch hier scheint mir die Aufgabe nicht glücklich gewählt; bedeutend im Zusammenhange des Gedichtes, ist der Gegenstand für ein Bild nicht arm, aber ohne Halt und beherrschende Mitte. Man darf das Bemühen des Malers, Interessantes und Pikantes hinzustellen, wohl anerkennen, aber es ist vieles in der Ausführung hinter der Intention zurückgeblieben. Ueberhaupt aber scheint uns der Weg, auf dem sich der Künstler befindet, kein glücklicher; ohne Mischung von Ernst ohne Tiefe, von Laune ohne Humor, diese äusserlichste Weise Charaktere aufzufassen und nach irgend einer Einseitigkeit hin zu qualificiren, erinnert uns sehr bestimmt an die Rambergschen Kupferstiche für Taschenbücher, in denen jene engherzige und kleinliche Auffassung sich auf das Erklecklichste geltend macht.

Wenn ich hier zu einem Bilde von Julius Schrader „Moses erzählt den Sinigen die Befreiung der Israeliten“ (699) übergehe, so kann ich nicht umhin zu bedauern, dass wir Berichtende so oft hart und unbillig erscheinen, indem wir in der Regel bei den Bildern nicht wissen oder nicht berücksichtigen, ob sie von Schülern oder Meistern gemacht sind. Wüssten wir bei dem Schraderschen Bilde, dass es eines Jüngeren Arbeit sei, so würden wir bei aller nicht blose steifen, sondern philisterhaften Haltung der Figuren und bei der dürftigen Motivirung des Vorganges nicht umhin können, seine oft recht glückliche Behandlung des Gewandwesens hervorzuheben; es spricht sich in derselben ein sicher fühlender Sinn für die Eurythmie und den Styl der Gefaltung aus. Doch scheint mir, wenn ich bei obiger Annahme bleiben darf, der junge Maler trotz alle dem auf nicht richtigem Wege, wenn ich es ja so nennen darf: es scheint, als deklamire er schon mit der Gewandung, ehe er noch mit seinen Gestalten etwas von Bedeutung zu sagen habe, ja ehe er noch seiner Sprache gewachsen sei.

In solcher Beziehung ist es, dass uns Dunkers „Rebecca am Brunnen“ (154) ein bei Weitem mehr versprechender Anfang, falls das Bild eines jüngeren Malers ist, zu sein scheint; lassen wir die strengeren Forderungen sicherer und durchgebildeter Kunst bei Seite, so können wir in diesem Bilde vielversprechende Elemente erkennen. Es ist namentlich die Gestalt der Rebecca sehr glücklich empfunden, es ist in ihr jene Innigkeit und naive Frische, die, selbst durch ungefüge Umgebung gestört, dennoch einen erfreulichen Eindruck zu machen nicht verfehlt; wenn in des jungen Künstlers Gemüth diese helle, reinliche, unbefangene Heiterkeit lebendig ist, so sei es ein gutes Zeichen.

So finden wir es in Reinicks Bilde „Rahel führt den Jacob ihrem Vater Laban entgegen.“ Aus manchem Liede hier und dort ist uns Reinicks heitere innige Gemüthlichkeit schon bekannt und lieb; in seinem Bilde erkennen wir sie wieder. Sind auch die Gestalten knapp und befangen und die Färbung wenig keck und zuversichtlich, so ist gerade das mit dem weitern Charakter der Composition so wohl in Uebereinstimmung, dass ich kaum wagen möchte, es mir anders zu wünschen. Und selbst äusserlich angesehen, ist diese vorsichtige Besorglichkeit mehr werth, als zum Beispiel die kecke Oberflächlichkeit in Fiebiger's „Daniel in der Löwengrube“ (180).

Ich muss es mir versagen, von anderen historischen oder historisirenden Bildern, unter denen ich v. Klöbers Bacchus (564) mit aller Auszeichnung hervorheben will, das Weitere zu sprechen, um meinen Bericht mit einem Gemälde zu schliessen, das man mit vollem Rechte als eines der trefflichsten auf der diesmaligen Ausstellung preiset. Es ist Köhlers Findung Moses (384). Der Tochter Pharaonis wird so eben von einer der Dienerinnen das gefundene Kind dargereicht, und sie neigt sich zu ihm hin, lehnt ihm mit der Hand das Köpfchen ein wenig zurück, wie um deutlicher das Gesicht zu sehen; etwas rückwärts zu ihrer Linken schauen zwei andere neugierig mit drein; die alte Hofmeisterin ist es wohl, die auf ihrer rechten Seite stehend mit theilnehmend kundiger Miene zu dem Findling hersieht, sie wird daran erinnert, dass man eine Amme sucht; und schon lauscht dort in der Ferne des Knäbleins Schwester, um die Mutter zu rufen zum Ammendienst. Gleich auf den ersten Blick macht diess reiche und farbenhelle Gemälde den heitersten und einschmeichelndsten Eindruck: es ist ein Schweben und Wiegen der Linien, eine Eurythmie und Gegenseitigkeit in Form und Farbe, eine Heiterkeit und Gelindigkeit aller Beziehungen, dass ich den Eindruck des Werkes nur mit dem Wohllaut eines schönen Musikstückes zu vergleichen weiss. Durch das Ganze hin weht der Geist edler Grazie die, gleich weit entfernt von gehaltleerer Schönthuerei und rigoristisch stylisirender Strenge, sich in der leichtesten und naivsten Freiheit der Bewegung, in dem sinnigen und gelinden Schwunge der Linien, in der ruhigen Einfachheit der Gewandung bewährt. Einem solchen Kunstwerk gegenüber verstummt jedes Bedenken mit Freuden, oder richtiger, selbst das, wogegen man Bedenken erheben möchte, ist unter der Hand des Künstlers zu einer neuen Schönheit geworden. So ist die nicht überreiche Fülle von Motiven, die die Situation darzubieten scheint, von dem Künstler so sauber ausgespart und vertheilt worden, dass gerade diese reizende Anspruchslosigkeit, diese idyllenartige Gelindigkeit der in Anspruch

genommenen Empfindung dem Bilde den höchsten Reiz gewährt. Auf dem ganzen Bilde ist kein einziger bedeutender Affect, und um so reiner und reicher können die schönen Formen, die edlen Bewegungen, die graciösen Gewandungen sich hervorheben. Wir müssen dem Künstler Glück wünschen, dass er sich frei und rein in diesem hellen Aether des Schönen, ohne Verlangen nach irgend einer Force, irgend einer scharfen und prägnanten Wendung, zu halten vermocht hat; wenn ich nicht irre, ist diese ein Hauptzug des Raphaelischen Wesens: sich frei zu fühlen in der reinen Lust des Schönen. Und doch kann ich nicht läugnen, dass ich unserem jungen Meister etwas von Ihrem wünschte: nicht, was er so früh in so glücklicher Fülle hat, macht den grossen Künstler, das Grössere ist, dass sich des Geistes höchstes und erfülltestes Leben in solcher Weise äussere. Doch was will ich? das ist nicht erlernbar, ja nicht einmal wie ein Ziel zu erstreben, es ist eine Gnade Gottes und der Künstler thut redlichst das Seine, wenn er wohlgerüstet und achtsam der Stimme wartet, die ihn zu höherem und höchstem Schaffen berufen wird.

Ob also unsere Zeit wird begnadet werden, und an wen solche Stimme des höchsten künstlerischen Berufes ergehen wird, das ist nicht an uns zu verkünden oder zu fragen. Gewiss aber ist es, dass es der Zeiten nicht viele gegeben hat, in denen das Interesse für die Kunst allgemeiner, das technische Vermögen der Künstler entwickelter gewesen wäre.

Aus einem Briefe.

Greifswald den 21. October 1834.

. . . . Schon sind mehr als drei Monate seit meiner Abreise aus Berlin verflossen, bevor ich etwas von mir hören lasse — und auch jetzt, ich gestehe, geschieht es nur auf äussere Veranlassung. Davon ist der übermächtige nachhaltige Eindruck des Königl. Kunstmuseums die alleinige Ursache. Statt seiner allgemach zu vergessen, hat er sich meiner bemächtigt und wirkt als neue fruchtbare Kraft bei mir fort, Epoche machend in meiner Entwickelung, die Vergangenheit scheidend von der Zukunft. Zwar mag Ihnen seltsam und übertrieben scheinen, dass bei einem Aufenthalte von nur acht Tagen die Beschauung während einiger Stunden täglich, solche Macht habe ausüben können; allein ich gestehe Ihnen, dass eben die Fülle des Eindrucks selbst meine Abreise beschleunigt hat. Schon drängte ein mannigfaltiger Stoff zu einzelnen Forschungen aus der Ferne sich heran und — sagen Sie selbst — wozu hätten bei kunstgeschichtlicher Betrachtung solchen Umfangs und Reichthums an Einzelheiten einige Tage verlängerten Aufenthalts führen, welches Resultat hätten sie gewähren können? —

Ich reiste also ab. Freilich geschah es nicht ohne einige Ueberwindung des natürlichen Triebes, der augenblicklichen Lust am Genusse des Schönen; — wie ich mir denn allerdings eines ethischen Bestandtheils meines Entschlusses, sonderlich im Augenblick der Abreise selbst, sehr deutlich bewusst ward; aber auch hiezu wirkte jener grossartige Eindruck des Museums mit — und es ist recht eigentlich die Absicht meines heutigen Schreibens, Ihnen zu sagen, dass die vorherrschende Wirkung jener umfangreichen Kunstsammlung auf mich ethischer Art gewesen und fortwährend geblieben ist.

Erwäge ich aufs dringendste das treffliche Local des Ganzen und die Anordnung des gegebenen Vorraths, insonderheit der Gemälde (deren ich heute vorzugsweise gedenken will) so verklärt sich noch in der Erinnerung das Auge und die Brust wird weit. Man wandelt in der Geschichte der Menschheit, deren Geist aus ihren bedeutendsten seelenvollsten Erzeugnissen uns anweht und durch die fernsten wie nächsten Zeitalter begleitet. Giebt es irgendwo Erweckung und Belebung des geschichtlichen Gemeinbewusstseins, wie es in unserm geselligen Leben immer nothwendiger wird, so ist es hier, wo das Publikum aller Stände während fünf ununterbrochenen Stunden des Tages sich unentgeldlich und unbehindert der Beschauung von Kunstwerken aller Zeiten überlassen darf. Nicht die Kunst in ihren schönsten Erzeugnissen zeigt sich hier, sondern die Art, wie die Menschheit zur Darstellung des Schönen in unendlicher Mannigfaltigkeit von Formen gelangt ist auf dem schmalen Wege zwischen Wahrheit und Schein. Darum ist denn diese Sammlung auch so unterrichtend für junge Künstler, indem sie dieselben zugleich ethisch belehrt und erzieht; — entgegengesetzt jenen glänzenden Gallerien, die nur den ausgezeichnetsten Werken der ersten Meister einen Platz gönnen und dadurch den angehenden Künstler zu der Eitelkeit des Strebens nach gleicher Wirkung verleiten, welche denn eben nur scheinweise von ihm erreicht wird. Wahrheit aber waltet da, wo der junge Künstler in mannigfachen Werken älterer Meister früh erkennt, wie jeder an die Grenze seiner

Zeit und seiner eigenthümlichen Art gebunden gewesen und keiner sie ungestraft habe überschreiten oder vernachlässigen dürfen; dass also bei allem regen Streben nach allgemeiner Fortbildung eine stille Anhänglichkeit an die Bedingungen der eignen Individualität, wie die Natur sie gegeben, treulich zu bewahren sei.

In dieser ethischen Sinnesstimmung sprach mich natürlicher Weise das damit nähere Verwandte besonders an. So trat ich vor Raphael hin. Sie wissen, weich' anmuthige Bilder aus seiner frühern Zeit das Museum bewahrt. Auch aus ihnen wehte mich ein zartes ethisches Element an, das, der tiefen Aufgabe seiner Bestimmung treu, den geborenen liebevollen Sinn theilweise noch beschränkten spärlichen Formen anzuvertrauen wagt, eine immer freiere Entwickelung von der Zeit still erwartend. Gedenkt man dabei dann der frühern, zum Theil lange vor Raphael lebenden grossen Meister, einen Blick werfend auf die unher hängenden Gemälde von Masaccio,*) Ghirlandajo, Lippi, Raffaellin del Garbo, Botticelli etc. etc., und sieht, wie weit diese ältern Meister in sicherer Auffassung ihrer Aufgabe, in kräftiger Charakteristik, in sinnlicher Ergreifung des wirklichen Lebens vor Raphael voraus sind, so sollte man erwarten, dieser werde sich ihnen auf der schon betretenen Bahn bald angeschlossen haben; statt dessen er, der Schule des Perugino lange treu, dessen schwächere trocknere Formen durch eine höhere Liebe zu erwärmen, zu verklären, und nach und nach erst charakteristisch durchzubilden, zu erkräftigen und zu vollenden trachtet. Es ist als wenn seine künstlerische Entwickelung unter die Obhut eines höheren Wesens gestellt wäre, welches ihm nicht erlaubt hätte, andre Formen sich anzueignen, als die, in tiefster Uebereinstimmung mit dem Stoffe in seinem Innern, aus diesem unmittelbar entsprangen. Ich weiss diese glückseelige Gabe nicht anders zu bezeichnen als durch den Ausdruck: natürliche Zucht — und bin der Meinung, dass er in dieser Beziehung schon früh vom Schicksale begünstigt worden sei. Zuvörderst möchte ich glauben, dass ihm eine ungemeine liebevolle Mutter zu Theil geworden, in deren Umgange er zur Hingebung an ein liebreich behütendes weibliches Wesen gewöhnt worden sei. Indess reicht der Einfluss einer Mutter für die Jahre, wo der Knabe eignen Kräften vertrauen lernt, nicht aus. Sie wird daher ihren Liebling einem höhern weiblichen Wesen, mit dem sie ihn schon frühe vertraut gemacht, überlassen haben — und dies ist die Mutter Gottes! — Sicher hat Raphael sein ganzes Leben hindurch in einer innigen Beziehung zu diesem heiligsten weiblichen Wesen gestanden. Dies fühlt, dünkt mich, ein unbefangener Sinn seinen Werken, selbst noch den spätesten, an. Auch hat vielleicht kein Künstler so viel Madonnenbilder gemalt, als eben er. Alle sind sie verschieden und doch deuten alle auf Ein Urbild in der Seele des Künstlers. Auf die Frage, woher er die Formen zu seinen Madonnen nehme, antwortete er ja eben, es sei ein gewisses Bild in ihm, nach welchem er sie erfinde.

Als natürliche Zucht unter der Obhut eines weiblichen Genius möchte ich demnach den ethischen Hauch bezeichnen, der aus jenen frühern Arbeiten Raphaels weht. Vielleicht trifft der Ausdruck nicht ganz; doch sollte mich freuen, wenn mein Sinn ihnen dadurch zugänglicher würde. — Das unmerkliche unbefangene Uebergehn vom Sittlichen zum Sinnlichen in manchen seiner spätern Werke möchte denn auch aus dem vorwaltenden Einflusse eines weiblichen Princips zu erklären sein.

Schildener.

*) Der Catalog nennt jedoch nur Bilder „aus der Zeit und Art des Masaccio." d. R.

Zur Kunstliteratur.

Fürsten und Völker von Süd-Europa im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert. Vornehmlich aus ungedruckten Gesandtschaftsberichten von Leopold Ranke. Zweiter Band. Berlin, 1834.

Dieser Band auch unter dem besonderen Titel:

Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert. Von Leopold Ranke. Erster Band.

Ein Werk, das in seiner allgemeineren Bedeutung zwar nicht den Zweck dieser Blätter berührt,

dessen neue Ergebnisse und eigenthümlich grossartige Combinationen namentlich hier nicht weiter gewürdiget werden können, welches gleichwohl, in seinen einzelnen Beziehungen zur Geschichte der Kunst, auch unser grösstes Interesse in Anspruch nimmt. Der Verfasser führt uns lebendig in die Interessen der Zeit, in den Kampf der streitigen Principien, und auf den Höhenpunkten der Geschichte, wo diese Principien sich in bestimmter Weise concolidirt haben, entwickelt er die durch sie begründete eigenthümliche Gestaltung des Lebens, ihre Früchte in Wissenschaft oder Kunst. Letzteres haben auch schon andre gethan; aber sie haben — wenigstens in Bezug auf die künstlerischen Bestrebungen der Zeit, welche das vorliegende Werk behandelt — eben nur aufgenommen, was sie unverarbeitet in befangenen Kunsthistorikern vorfanden, ohne dasselbe von höherem Standpunkte der Geschichte aus begründen, in seinem inneren Wesen erklären zu können.

Der vorliegende Band begreift das Papstthum des sechszehnten Jahrhunderts, einer an religiösen Ereignissen und Zuständen höchst wichtigen Zeit. Der Verfasser schildert, nach kurzer Einleitung, die Blüthe der Macht, welche das Papstthum im Anfange des Jahrhunderts, unter Julius II und Leo X, erlangt hatte; nicht jener Macht zwar, welche Kaisern und Fürsten Gesetze gab und sie demüthig vor ihrem Stuhle sich beugen liess, aber derjenigen, welche selbst in die Reihe der weltlichen Herrscher eingetreten war und die eigenthümliche Erscheinung eines geistlichen Fürstenthums hervorgebildet hatte. Daher in dem schärfsten Momente des Conflictes geistiger und weltlicher Interessen, eine höchste künstlerische Gestaltung des Lebens, wie sie die christliche Welt bis heute noch nicht wiedergesehen hat. Raphael ist der Brennpunkt dieser Zeit: in ihm vereinigt sich der religiöse Ernst und die Tiefe, welche die alterthümliche Schule des schwärmerischen Umbriens repräsentirt, mit der mehr realistischen Tüchtigkeit der Florentiner und der Formenreinigung der Antike; seine Werke sind gleich gross, nach innen und aussen. Der Verfasser begnügt sich über diese Erscheinung, die sich ähnlich auch auf den andren Gebieten der geistigen Thätigkeit wiederholt, mit kürzeren Andeutungen. Auch wir wollen uns bei diesen allgemein bekannten Dingen nicht weiter aufhalten. Aber jene Zeit war zugleich der Augenblick der grössten Verweltlichung des Papstthums; die Widersprüche die hierin lagen, mussten zugleich hervortreten. In Deutschland begann die Reformation; in Italien ebenso das dringendste Bestreben nach einer Reform der Kirche. Eine Zeit trübseliger Verwirrung brach über das Papstthum herein und jenem Gipfelpunkte des höchsten Glanzes folgte unmittelbar eine tiefe Erniedrigung. Auch die Kunst unterlag und artete überschnell in inhaltlose Manier aus. Nur in Venedig, welches länger von jenen geistigen und bürgerlichen Verwirrungen frei blieb, hielt sich die eigenthümliche Blüthe der Schule einen bedeutenderen Zeitraum hindurch. Endlich jedoch gelang es den Päpsten, die Stellung wiederum wahrzunehmen, die sich für sie in dem Drange der Verhältnisse gebildet hatte, endlich wurden die Streitigkeiten beigelegt, die Wünsche der katholischen Christenheit befriedigt und die Restauration der Kirche, oder vielmehr ihrer äusseren Gestaltung, ins Werk gesetzt. Kirchenzucht und kirchlicher Pomp, religiöser Ernst, Devotion, fanatische Strenge wurden wieder eingeführt; die Kirche, das Papstthum traten gegen das Ende des Jahrhunderts in erneuter Macht dem bereits selbständig gewordenen Protestantismus gegenüber. Der Kunst war ein neuer Boden bereitet worden. Aber — es war eine Restauration; die Zeit des unmittelbar schaffenden Genius war vorüber.

Was wir im flüchtigsten Umriss angedeutet, ist vom Verfasser in klar besonnener Entwickelung der Thatsachen ausgeführt worden. Er schildert hierauf die eigenthümliche Veränderung, die sich in den geistigen Richtungen, im Verhältniss zu der früheren Zeit des Jahrhunderts, herausgestellt hatte. Es wird unseren Lesern nicht unangenehm sein, wenn wir das, was er hier über das Verhältniss der bildenden Kunst sagt, mit seinen eigenen Worten mittheilen: der Verf. giebt uns neue, auf solche Art noch nicht ausgesprochene Ansichten über eine der wichtigsten Perioden der Kunst.

Nachdem er von dem religiösen, sentimental-schwärmerischen Gedichte des Torquato Tasso gesprochen, führt er (S. 492) folgendergestalt fort:

„Unfern von Ferrara, wo Tasso sein Poem verfasst, in Bologna, erhob sich gleich nachher die Schule der Caracci, deren Emporkommen eine allgemeine Umwandlung in der Malerei bezeichnet.

„Fragen wir, worauf diese beruhte, so nennt man uns die anatomischen Studien der bolognesischen

Academie, ihre eklektische Nachahmung, die Gelehrsamkeit ihrer Kunstmanier. Und gewiss ist der Eifer, mit welchem sie auf ihre Weise den Erscheinungen der Natur beizukommen trachteten, ein grosses Verdienst. Nicht minder wichtig aber scheint mir zu sein, welche Aufgaben sie wählten, wie sie dieselben geistig ergriffen.

„Lodovico Caracci, beschäftigte sich viel mit dem Christusideal. Nicht immer, aber zuweilen, wie in der Berufung des Matthäus, gelingt es ihm, den milden und ernsten Mann voll Wahrheit und Wärme, Huld und Majestät darzustellen, der hernach so oft nachgebildet worden. Wohl nimmt er frühere Meister nach: doch ist es für seine Sinnesweise bezeichnend, wie er dieses thut. Die Transfiguration Raphaels hat er einmal offenbar vor Augen, aber er eignet sie sich nicht an, ohne seinen Christus die Hand lehrend gegen Moses erheben zu lassen. Ohne Zweifel das Meisterstück Agostino Caracci's ist der heilige Hieronymus, ein Alter, nahe dem Tode, der sich nicht mehr bewegen kann, und mit dem letzten Lebensodem nur noch inbrünstig nach der Hostie verlangt, die ihm gereicht wird. Annibale's Ecce homo, bei den Borghese, mit starkem Schatten, von feiner durchsichtiger Haut, in Thränen, ist das Ideal Lodovico's auf einer andern Stufe. Bewundernswürdig, jugendlich gross erscheint es selbst in der Erstarrung des Todes in der Pietà, einem Werke, in welchem auch übrigens das trostlose Ereigniss mit neuem Gefühl ergriffen und ausgesprochen ist. In den Lunetten bei den Doria wird die Landschaft, durch die einfache Auffassung der menschlichen Momente in der heiligen Geschichte, einreich belebt.

„Wir sehen, obwohl sich diese Meister auch profanen Gegenständen widmeten, so ergriffen sie doch die heiligen mit besonderem Eifer: hier ist es dann nicht ein so ganz äusserliches Verdienst, was ihnen ihre Stelle giebt; die Hauptsache wird sein, dass sie von ihrem Gegenstand wieder lebendig erfüllt sind, dass ihnen die religiösen Vorstellungen, die sie vergegenwärtigten, wieder etwas bedeuten.

„Eben diese Tendenz unterscheidet auch ihre Schüler. Auf die Erfindung Agostino's, jene Idee des Hieronymus, wandte Domenichino einen so glücklichen Fleiss, dass er in Mannigfaltigkeit der Gruppirung und Vollendung des Ausdrucks, den Meister vielleicht noch übertraf. Seinen Kopf des heiligen Nilus finde ich herrlich, gemischt aus Schmerz und Nachdenken: seine Prophetinnen voll Jugend, Unschuld und Tiefsinn. Hauptsächlich liebte er die Freuden des Himmels mit der Qual der Erde in Gegensatz zu stellen: wie so sehr in der Madonna del Rosario die himmlische gnadenreiche Mutter mit dem bedürftigen Menschen.

„Zuweilen ergreift auch Guido Reni diesen Gegensatz: wäre es auch nur, dass er die in ewiger Schönheit prangende Jungfrau abgehärmten mönchischen Heiligen gegenüberstellt. Guido hat Schwung und eigene Conception. Wie herrlich ist seine Judith, aufgegangen im Gefühle der That und des Dankes, den ein himmlischer Hülfe schuldig ist! Wer kennt nicht seine Madonna, entzückt, und etwas verschwimmend in ihrem Entzücken? Auch für seine Heiligen schuf er sich ein sentimental-schwärmerisches Ideal.

„Hiermit haben wir jedoch noch nicht die ganze Eigenthümlichkeit dieser Richtung bezeichnet: sie hat noch eine andre nicht so ansiehende Seite. Die Erfindungen dieser Maler bekommen zuweilen etwas Seltsam-Fremdartiges. Die schöne Gruppe der heil. Familie z. B. wird wohl einmal dahin ausgebildet, dass der St. Johannes dem Jesukind förmlich den Fuss küsst; oder die Apostel erscheinen, um der Jungfrau, was man sagt, zu condoliren, darauf vorbereitet, sich die Thränen abzuwischen. Wie oft wird ferner das Grässliche ohne die mindeste Schonung vorgestellt! Der S. Agnete des Domenichino sehen wir das Blut unter dem Schwert hervordringen: Guido fasst den bethlehemitischen Kindermord in seiner ganzen Abscheulichkeit: die Weiber, welche sämmtlich den Mund zum Geschrei öffnen, die gräulichen Schergen, welche die Unschuld morden.

„Man ist wieder religiös geworden, wie man es früher war: aber es waltet ein grosser Unterschied ob. Früher war die Darstellung sinnlich naiv: jetzt hat sie oftmals etwas Barockes und Gewaltsames.

„Dem Talent des Guercino wird Niemand seine Bewunderung versagen. Aber was ist das für ein Johannes, den die Gallerie Sciarra von ihm aufbewahrt! Mit breiten nervigen Armen, colossalen, nackten Knieen, dunkel und allerdings begeistert, doch könnte man nicht sagen, ob seine Begeisterung himmlischer oder irdischer Art ist. Sein Thomas legt die Hand so entschlossen in die Seitenwunden des Erlösers, dass es diesen schmerzen müsste. Den Pietro Martyre stellt Guercino vor, gradezu wie ihn noch das

Schwert im Kopfe steckt. Neben jenem aquitanischen Herzog, der von S. Bernard mit der Kutte bekleidet wird, lässt er noch einen Mönch auftreten, der einen Knappen bekehrt, und man sieht sich einer beabsichtigten Devotion absichtlich übergeben.

„Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern durch diese Behandlung — zuweilen unsinnlich ideal, zuweilen hart und unnatürlich, — die Grenzen der Kunst hinwiederum überschritten wurden: genug, wenn wir bemerken, dass die Kirche sich der wiederhergestellten Malerei völlig bemächtigte. Sie belebte dieselbe durch einen poetischen Anhauch und die Grundlage positiver Religion; aber sie gab ihr zugleich einen priesterlichen modern-dogmatischen Charakter.

„Leichter musste ihr diess noch in der Baukunst werden, die unmittelbar in ihren Diensten stand. Ich weiss nicht, ob Jemand den Fortgang untersucht hat, der in den modernen Bauwerken von der Nachahmung der Antike bis zu dem Canon führte, den Barozzi für die Erbauung der Kirchen erfand, und der sich seitdem zu Rom und in der ganzen katholischen Kirche erhalten hat. Die Leichtigkeit und freie Genialität, mit der das Jahrhundert begann, hat sich auch hier zu Ernst und Pomp und devoter Pracht umgestaltet." —

LITHOGRAPHIE.

Friedrich Ludwig Jahn. Druck von M. G. Helmlehner Oberwasserstr. No. 11 in Berlin. (Zu haben bei G. Gropius).

Diese Lithographie, wenn wir nicht irren, nach einem Portrait von Heine gearbeitet, zeichnet sich durch charaktervolle Auffassung wie durch saubere Behandlung vortheilhaft aus und wird von den Freunden des Dargestellten gern aufgenommen werden.

Nachrichten.

Cöln am 20. November 1834.

Eine Zeichnung des schon rühmlichst bekannten Architektur-Malers Hasenpflug, aus Berlin, erregt hier die allgemeinste Theilnahme, nämlich die Ansicht unserer weltberühmten Cathedrale, wie solche nach dem Project des Baumeisters in ihrer Vollendung dastehen sollte; gewiss die höchste Aufgabe, welche man einem Architekturmaler stellen kann. Hasenpflug hat sich schon Jahrelang mit dieser hier beschäftigt und schon vor längerer Zeit, hier an Ort und Stelle, Vorstudien dazu gemacht, und so mit Benutzung des Fac-simile des Originalaufrisses und des bekannten Werkes von Boisserée, die sieben Fuss grosse Zeichnung, nach und nach in Halberstadt ausgearbeitet und hier nun in neuester Zeit vollendet. Die Ansicht ist westnördlich, die Thürme als Hauptsache behandelt und rechts noch ein Theil des Seitenschiffes und des hohen Chores sichtbar, wenn, zwischen alten Häusern, die St. Kunibertkirche und der Rhein die Ferne bilden.

Der Anblick dieses Riesenhauses ist selbst in der sieben Fuss hohen Zeichnung höchst überraschend und auch die einzelnen Glieder und Ornamente mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit und Deutlichkeit aus- und durchgeführt, und das Werk giebt Jedem die frohe Genugthuung: dass der Künstler dieser herrlichen Aufgabe nicht nur vollkommen gewachsen, sondern dass er wirklich Herr derselben ist. Die Ausführung des Gemäldes, welches der bekannte Kunstfreund, der Herr Domherr von Spiegel z. Diesenberg zu Halberstadt bestellt hat, wird mehr als ein Jahr Zeit erfordern.

Herrman.

KUNST-ANZEIGE.

Bei E. A. Fleischmann in München erschien so eben und ist bei George Gropius zu haben: Neues allgemeines Künstlerlexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Medailleure, Zeichner, Lithographen u. s. w.

Unter Mitwirkung von Gelehrten, Künstlern, Kunstkennern und Kunstfreunden herausgegeben von Dr. G. K. Nagler. Sechs Bände nebst den Monogrammen. In monatlichen Lieferungen von 6 Bogen. 1. Lieferung. Bogen 1 — 6. Tit. Hill van An bis Christoph Amberger. 9 ggr. 11½ sgr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 49. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es ist es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 4 Rthl. [illegible] wird das Abonnement [illegible] angenommen entgegen. Man abonnirt [illegible] auf dies Blatt, [illegible] bei den Verlegern, auf alle [illegible] Pr. Post-Aemter und in [illegible] Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Walhalla.

Es ist ein grosser, würdiger, fruchtreicher Gedanke, Germaniens edelsten Söhnen vereint ein erhabenes Denkmal zu setzen, das ihren Namen, ihr ewiges Sein und Wirken feiernd der Gegenwart, der Zukunft zurufe; — eine bildliche Mahnung der Unsterblichkeit. — Man sollte allen edlen Tugenden Denkmäler setzen, die Moral, die Menschheit würde unendlich dabei gewinnen.

Baiern, das wenigstens in artistischer Hinsicht unser Jahrhundert zu verewigen strebt, das durch seine, wenn auch nicht neue oder eigenthümliche, sondern mehr historisch erhabene Architektur schon jetzt hervorglänzt, Baiern hat es über sich genommen, jenen grossen Gedanken durch seine Walhalla zu verwirklichen. Ein Unternehmen, das selbst dann noch Deutschlands dankbare Anerkennung verdient, wenn es auch mehr um sich selbst, als um den grossen Zweckes willen vollbracht würde; mögs aber auch immer hier das Mittel den Zweck heiligen, die Folgen können nur nützlich sein.

Zwei Stunden von Regensburg, unweit des Flekkens Donaustauf, erhebt sich, den benachbarten Ueberresten der Feudalgewalt, den Trümmern einer alten Burg gegenüber, auf der andern Kuppe eines sattelförmigen, von der Gebirgskette, welche hier das linke Donauufer begrenzt, abgetrennten Bergrückens die Walhalla, das Denkmal, welches die Büsten der berühmtesten Deutschen in sich schliessen soll. Die Lage ist imposant; zu den Füssen die spiegelnden Wellen eines der grössten Ströme Germaniens, rechts und links ein nicht unmalerischer Gebirgszug, der mit dem Strome eine ausgedehnte Ebene begrenzt, aus der sich gedankenreich, historisch das mittelal-

terliche Regensburg in seiner deutschantiken, ernsten, vielförmigen Gestalt fast abenteuerlich erhebt, überragt von seinem geistreich, mystisch erhabenen, durch Zeit und hohe Kunstvollendung geheiligten Dome. Gewiss, diese Lage ist nicht nur imposant, sondern auch wirkungstief; sie führt den Geist zu der Vergangenheit, erhebt und fesselt ihn durch ihre Isolirung; aber andererseits ist durch diese Isolirung auch der Wirkungskreis des Gegenstandes beschränkt, da er zu sehr ausser Verbindung mit dem grösseren Leben liegt und so an allgemeinem Einflusse verliert.

Auf einer doppelten Freitreppe von mehreren hundert Stufen wird man vom Fusse des Berges zu der Walhalla gelangen, einem altdorischen Tempel in kolossalem Massstabe, in ihrem Aeusseren ein treues Bild des Parthenon. Eine doppelte Säulenhalle bildet den Portikus, an den Seiten laufen einfache Hallen hin; die ganze äussere Masse besteht aus weissem Salzburger Marmor (v. Untersberge); die Säulen haben über drei Ellen im untern Durchmesser und gegen 20 Ellen Höhe; die Fronten krönen Akroterien und kolossale Figuren. Das Innere bildet einen langen, halbkreisförmig überwölbten Saal, der durch Oberlicht erleuchtet wird, und ausser der Thüre im Portikus, nur ein Fenster, dieser gegenüber enthält. 2 Gurte, jeder von 4 jonischen Säulen getragen, theilen den Saal in 3 Hauptabtheilungen. Das Gewölbe besteht aus weissen Marmorcassettirungen; die Wände und Säulenschäfte sind von polirtem rothem Tyroler, und das Gebälke der Säulen ist von weissem Marmor; der Fries enthält Theile aus der Geschichte der Deutschen in bas-relief; der Fussboden ist aus buntem polirtem Marmor, Fenster und Thüren sind von Bronze, und das Dach besteht aus Eisen; so dass das Ganze bloss aus Marmor und Metall zusammengesetzt ist. Auf Estraden und Tragsteinen werden die Büsten aufgestellt, und zwischen ihnen, von Distance zu Distance, Victorien Abtheilungen bilden. Sowohl die treffliche Ausführung in jeder Hinsicht, als auch die Kostbarkeit und Eleganz des Materials geben diesem Werke schon vor seiner Vollendung einen hohen Werth und die Beihülfe eines Thorwaldsen, Rauch u. a. vermehrt seine classischen Elemente. — Und das ist Leo v. Klenze's Prachtausgabe, wie er sich selbst ausgedrückt hat. — Gewiss, es wird die grösste Prachtausgabe unsers Jahrhunderts werden. — Aber Walhalla ist kein Parthenon! So verschieden wie beide Worte und ihre Nationalität, sind ihre Begriffe, und alle treffliche Ausführung, alle Pracht des Materials kann den demüthigenden, dadurch ausgesprochenen Gedanken nicht verdrängen: dass hohe deutsche Grösse nur durch griechische Kunst der Nachwelt würdig aufbewahrt werden könne, dass es keine deutsche Kunstnationalität gebe. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob unsre deutsche Kunst für unsre flüchtige, nichts Dauerndes schaffende und schätzende Zeit nicht geeignet sei. Es ist dieses der Wahn der Menge. Ob eine Walhalla in deutschem Style unmöglich, ob es keinen verwandten Styl giebt, der mehr den germanischen Inbegriff dieses Worts ausdrückt, mehr in Harmonie mit dem Zwecke der Walhalla steht, als ein griechischer Tempel: dürfte wohl kaum eine Frage sein. Fast möchte man daher glauben, die armen grossen Deutschen sein nur eines deutschen Parthenons wegen da gewesen. War es aber die Absicht Leo v. Klenze's, in der Walhalla nur ein griechisch historisches Denkmal zu errichten, so ist es sehr zu bedauern, dass es so unrein, so deutsch-griechisch, der unübertrefflichen Antike so unrein nachgebildet wird. Selbst der grösste Laie in der Kunst würde bei dem Anblick eines griechischen Tempels sogleich die Hauptgestaltung des Innern ahnen, und nimmermehr auf den excentrischen Gedanken kommen, ein Tonnengewölbe darin zu suchen; denn Nichts trägt unabänderlicher die Bedingungen der geraden Linie in sich, als ein griechischer Tempel. Der Fronton, das Profil des Daches, deutet die Construction desselben und die innere Ueberdeckung so klar an, dass kein Irrthum möglich ist; das Aeussere ist die Wahrheit des Innern; und viel zu vollendet ist die griechische Kunst, viel zu erhaben, um irgend einer Lüge fähig zu sein; viel zu tief fühlten die Griechen, dass Wahrheit die erste Grundbedingung aller Vollendung sei, und dass, im strengen Sinne, keine Schönheit ohne Wahrheit stattfinden könne.

Es ist nicht zu läugnen, dass eine zirkelförmige Ueberdeckung mächtiger, erhebender wirkt als eine geradlinige, da ihre Form, von dem uns überwölbenden Himmelsdom entlehnt, mit diesem in wirkender Verwandtschaft steht. Fühlte dieses der Künstler der Walhalla wider seinen Willen, wider seine Behauptung, dass das Gewölbe nur ein nothwendiges Uebel sei: so hätte er ihnen nicht schön-

den, seine ideale grade Linie nicht durch eine krumme vernichten, er hätte mit deutscher Seele, voll deutschen Hochgefühls, ein deutsches Werk zu deutschem Zwecke schaffen sollen; seine Walhalla würde dann nicht ein deutsches Parthenon, weder eine Walhalla, noch ein Parthenon Athenaion, weder ein nationales noch ein historisches Werk, nur eine glänzende, prachtvolle, imposante Lüge werden.

Noch ist dieses seltsame, prachtvolle Gebäude lange nicht vollendet, noch wandelt man unter kolossalen Marmorblöcken umher, deren Bildung an die Zeit attischer Blüthe, an die grossen Momente der Kunst mahnt; noch 6 bis 8 Sommer dürften dahinziehen, ehe sich die kühne, glänzende Masse vollendet emporheben und entschleiern wird; denn obgleich schon ein grosser Theil zum innern Ausbau fertig ist, so verzögert der weite Transport des Materials, von Salzburg und Tyrol her, doch sehr den Bau, und das beschwerliche Heraufschaffen zu der bedeutenden Höhe ist auch kein geringes Hinderniss. Noch ist das Ganze mit einem grossen Bretthause überdeckt, das erst nach der gänzlichen Vollendung abgenommen wird, und schon jetzt ahnen lässt, welche erhabene, wenn auch unwahre Wirkung das Ganze einst machen muss.

Sowohl die Bauleute als der Conducteur (Hr. Essner) wohnen den Sommer oder die Bauzeit über, in besonders dazu errichteten Gebäuden, hinter der Walhalla; und Hrn. Essners ächt künstlerische Güte und Gefälligkeit verschafft Jedem das Vergnügen, sowohl das Entstehen des kolossalen, grossartigen Baues, als auch die trefflich ausgeführten Details des Innern zu bewundern. Hrn. Sternheim.

KUNSTLITERATUR.

La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano del Canonico Andrea de Jorio. Napoli, 1832. S. 384 in 8. Mit 21 Kupfern. (Zu haben bei G. Eichler in Berlin.)

„Die Mimik der Alten, erklärt durch die Geberdensprache der Neapolitaner.“ Dies Werk, welches Sr. K. H. dem Kronprinzen von Preussen gewidmet ist, gehört zu den interessantesten Erscheinungen im Gebiete der archäologischen (sowie auch der ethnographischen) Literatur. Der Verf. giebt in demselben ein vollständiges Lexicon der Geberdensprache, wie solche bei dem heutigen Neapolitaner vorzugsweise angewandt wird, und führt überall entsprechende Beispiele antiker Bildnerei auf, welche durch die aufgestellten Gesichtspunkte neu beleuchtet und unserm Verständniss grossentheils näher gerückt werden. Wir enthalten uns eines weiteren Urtheiles über das gelehrte Werk und theilen dem Leser Einzelnes in der Uebersetzung mit. Wir wählen zunächst den Artikel *Morte* (Tod), indem derselbe nähere Erklärung über eins der bedeutendsten Monumente antiker Kunst enthält.

T o d.

1. Eine ausgestreckte Hand, welche in der Luft das Zeichen des Kreuzes macht. Diese Geberde, welche häufig auch einfach mit dem ausgestreckten Zeigefinger und Mittelfinger gemacht wird, kann in der Bedeutung des Todes zwiefach verschiedenen Sinn haben, einmal in Bezug auf physischen, sodann auf politischen oder moralischen Tod; denn auch der noch Lebende kann sagen, dass seine Existenz beendet ist, sei es für die Gesellschaft, sei es in anderen Beziehungen. Somit wechselt dieselbe Geberde ihre Bedeutung, nicht sowohl nach den Zügen des Gesichtes, als nach dem Schlüssel des Gespräches, der den Sprechenden bekannt ist. Und in der That, wenn diese Bewegung von einer traurigen und schmerzlichen Physiognomie begleitet ist, und es sich um eine schwer kranke Person handelt, so wird man sie auf physischen Tod beziehen: wenn um eine Person, die sich grosser Begünstigungen oder einer hohen Stellung erfreute, so wird man verstehen, dass weder das eine noch das andre mehr vorhanden ist.

Wir sprachen von dem traurigen Ausdrucke des Gesichts, weil ein solcher vorausgesetzt wird, wo es sich um ein Unglück handelt, das unserm Nächsten zugestossen ist; doch hindert dies nicht, dass dieselbe Geberde nicht auch von einem heitern Gesichte, selbst gegen alle Pflicht, begleitet sein kann. — Diese Bewegung bezeichnet sodann auch

2. Eine verlorene Hoffnung, eine verzweifelte Angelegenheit, soviel als: „Ich bin verloren, es ist aus!“ Wenn es sich also um den guten Fortgang eines Unternehmens handelt, und man will sagen: Es ist vorbei, es ist keine Hoff-

nung mehr! so genügt es, mit der Hand oder mit den beiden Fingern ein Kreuz in der Luft zu machen.

In diesem Sinne sehen wir im Terenz (And. III, sc. 4) den Sklaven Davus, der den Zeigefinger und Mittelfinger erhoben hat und im Begriff ist irgend eine Bewegung, vielleicht das Zeichen des Kreuzes, zu machen. Und wenn wir nun hernach die Ausrufungen desselben Davus lesen: *Hem! numnam periimus?* und später *Occidi!* (O weh! so bin ich verloren? — Ich bin todt!); so fällt uns dieselbe Geberde ein, die wir alle Tage sehen, und die in derselben Bedeutung gemacht wird. — Eben dieser Geberde bedient man sich auch im Sinne der Verzeihung und des Schwures.*)

Der Leser ist vielleicht erstaunt, dass wir den Davus ein Kreuz in der Luft machen liessen, um das: „Ich bin todt! oder: Ich bin verloren!“ anzudeuten, und dass eine solche Geberde vor der christlichen Zeit diese Idee habe ausdrücken können. Allerdings ist uns diese Schwierigkeit nicht entgangen, aber wir haben uns hiedurch nicht irre machen lassen, und wir legen gern unsere Vermuthung dem Ermessen der Gelehrten vor.

Bis man nicht darthut, dass die Geberde des Davus, ohne weitere Bewegung der Finger, dies oder etwas anderes bedeutet habe, so wird man mit Recht behaupten, dass dieser Gestus zugleich mit irgend einer Bewegung verbunden gewesen sei. Das letztere das Kreuz, dass heisst den Galgen und somit den Tod, dessen sich Davus selbst von wegen seiner Schurkereien schuldig wusste, vorgestellt habe, geben wir als eine blosse Vermuthung. Wir sagen nur: wer weiss, ob die Ausrufungen bei Petr. c. 58: *crucis affla, cornorum cibaria;* — die: *in cruem, in molam cruem* der Alten, wenn sie ausgestossen wurden, nicht mit der in Rede stehenden Geberde begleitet wurden? war etwa das Kreuz nicht der Galgen, d. h. das Hinrichtungsinstrument, der Heiden? und was Wunders, wenn man davon die Geberde hergenommen um es zu bezeichnen? Noch heute stellt man, um einen Menschen, der den Galgen verdient hat, oder einen Aufgehängten zu bezeichnen, die Schlinge dar, welche diese Unglücklichen erdrosselt, und zwar auf folgende Weise:

3. Daum und Zeigefinger, welche, mit den Spitzen nach oben, den oberen Theil des Halses einzwängen. Diese Bewegung macht man, um jemand zu bezeichnen, der gehängt ist oder den dies Schicksal erwartet. Doch ist dieselbe von einer andern zu unterscheiden, welche das Erwürgen bedeutet, und gewöhnlich mit der ganzen Hand ausgedrückt wird, die den mittleren Theil des Halses zusammendrückt: oder mit beiden geballten Fünsten, die man unter dem Kinn gegen den Hals presst.

Wir schliessen hier noch einen andern Grund an. Dass der Kreis bei den Alten die Ewigkeit bedeutet habe, ist keinem Zweifel unterworfen, sowie auch: dass man zur Ewigkeit, und zwar durch den Tod, hinübergegangen sei. Können wir somit nicht vermuthen, dass Davus mit dem Zeigefinger und dem Mittelfinger einen Kreis beschrieben habe, um Ewigkeit und Tod zu bezeichnen, während er sein *Perii* aussprach:*) und dass die Christen in der Folge das Zeichen des Kreuzes statt dieses Kreises angenommen haben?

Ein ähnlicher Fall ergiebt sich in der folgenden Geberde. Wir wissen, dass die Alten, wenn sie mit der Hand grüssen wollten, dem Freunde den Daum, Zeigefinger und Mittelfinger entgegenstreckten, und das die Christen aus derselben Haltung der Finger, indem sie noch die Bewegung des Kreuzes hinzufügten, eine Benediktion gemacht haben, die

*) Wir finden die Geberde somit auch unter den Artikeln *Perdono* und *Giuramento* aufgeführt. Und zwar heisst es bei ersterem:

„Um anzudeuten, dass man Jemand die geforderte Verzeihung zukommen lasse, genügt es, ein oder mehrere Male das Zeichen des Kreuzes mit der gegen ihn ausgestreckten Hand zu machen.“

Unter *Giuramento* dagegen lesen wir:

„Wenn ein Neapolitaner unwiderruflich ausdrücken will (besonders mit Verachtung), dass er entschlossen ist, niemals an einen gewissen Ort zurückzukehren oder eine Person nie wiederzusehen, so macht er an die Mauer oder an die Thür oder auf den Boden oder auch nur in der Luft, gegen den in Rede stehenden Gegenstand gerichtet, das Zeichen des Kreuzes.“

*) Quintilian. p. 1021, indem er von den Gestikulationen spricht, zählt deren sechs auf, und nennt als siebente den Kreis, den er für die Redner nicht billigt. Wir überlassen den Gelehrten die Untersuchungen, die man über das Zeichen des griechischen Kreuzes und über dessen Alter, sowie über den etwanigen Zusammenhang desselben mit unserer Idee anstellen kann.

gewissermassen ein erhöhter Grass ist. Was nun den Kreis anbetrifft, so macht man noch heutiges Tages die Bewegung des Kreuzes mit Zeigefinger und Mittelfinger oft so wenig achtsam, dass vielmehr die Kreisbewegung herauskommt.

Gehen wir nunmehr zu den bildlichen Darstellungen des Alterthums über! Pompeji, dem nach Herkulanum der Ruhm vorbehalten scheint, immer mehr den dichten Schleier zu zerreissen, hinter dem uns die antike Welt verborgen liegt, Pompeji hat uns vor Kurzem mit einem wichtigen Monumente beschenkt. Dies enthüllt uns siegreich, mehr als irgend eins der bisher bekannten, zu welchem Grade von Vollendung die schönen Künste in jenen Jahrhunderten gekommen waren, und welche Stärke des Ausdrucks jene Künstler in ihrer lebendigen Mimik an den Tag legten. Wir meinen das grosse Mosaik (der Alexanderschlacht) *). Schon mehrere gelehrte Federn haben dasselbe gründlichst erläutert, und man wird nicht aufhören es zu rühmen und neue archäologische Kenntnisse daraus zu gewinnen. In diesem Strome fremder und tiefer Gelehrsamkeit möge man auch uns erlauben die folgende Bemerkung vorzulegen, welche den ausgedehnten und höchst interessanten Gebrauch der Mimik bei den Alten, sowie seine Uebereinstimmung mit der Neapolitanischen anbetrifft.

Unter den Kampfgenossen eines der Fürsten, und in dem Gedränge, darin sie durch den Todesstreich gerathen, den Alexander auf den Vorkämpfer der Darstellung führt, bemerkt man fünf Reiter, welche sich unmittelbar hinter den Pferden der Quadriga befinden. Zwei von diesen sind gegen letztere gewandt, und die drei folgenden, in voller Bewegung, wie alles Uebrige der bewundernswürdigen Composition, sprechen miteinander durch Geberden. Einer von ihnen, der sich der Quadriga zunächst befindet, wendet sich zurück und blickt auf den Trupp, der in grosser Eile heranaht. Er erhebt den rechten Arm und macht ihnen ein, ohne allen Zweifel bedeutungsvolles Zeichen; seine Hand hat dabei dieselbe Stellung wie bei dem obengenannten Davus, d. h. mit erhobenem Zeigefinger und Mittelfinger, während die anderen Finger niederliegen. Man sieht nur zwei Köpfe aus der grossen Schaar seiner erschrockenen Gefährten, indem die schwierige Perspective dem Künstler nicht erlaubte, deren mehr in derselben Ebene darzustellen, in welcher sie sich befinden. Derjenige, der sich dem genannten Reiter zunächst befindet, blickt ihn überrascht und entsetzt an, und macht keine Geberde mit Armen und Händen, indem beide, um die Fahne und den Zaum zu halten beschäftigt sind. Nicht so der andre Krieger, der etwas weiter zurücksteht. Dieser scheint, zwischen Ueberraschung und Entsetzen, das zu bezweifeln, was der Geführte ihm durch die Geberde mit der erhobenen Rechten sagt; er erhebt deshalb seine rechte Hand und hält sie, in hohler Lage, über die Augen, um sich über die Eigenschaft des Zeichens, welches jener macht, zu vergewissern.“

Betrachten wir nun vom Standpunkte der Mimik diese Gruppe von Geberden, welche unter sich so übereinstimmen und dem Gegenstande des Bildes, sowie der unerreichbaren Einheit der Handlung, die daraus hervorgeht, so angemessen sind, so glauben wir darin folgendes mimische Gespräch zu erkennen. Der Krieger, welcher die Hand mit Zeigefinger und Mittelfinger erhebt und der nächste bei der grossen Begebenheit ist, sieht letztere und wendet sich schnell zu seinen Gefährten zurück, welche, ohne noch von der Sache zu wissen, in voller Hast zum Handgemenge herbeidrängen; er wendet sich, sagen wir, macht eine Geberde, die in Umständen der Art besser angebracht ist als das Wort, und sagt ihnen durch ein einfaches kurzes Zeichen: „Unser Held ist todt!“ oder: „Alles ist für uns aus, wir sind verloren.“

Wir hoffen, dass es, nach einer Uebersicht der

*) *Quadro in Musaico, scoperto in Pompei a dì 24. Ottobre 1831. descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative, dal Cav. Antonio Nicolini, architetto di casa Reale, direttore del Reale istituto delle belle arti etc.* 1832. — Ein Umriss des Mosaik's u. a. in den Denkmälern der Alten Kunst von C. O. Müller und Carl Oesterley IV Heft; T. LV.

*) Eine Anmerkung verweist hier auf den Artikel *Attenzione* (Aufmerksamkeit, Achtsamkeit), wo vir zur Erklärung der oben genannten Geberde u. a. Folgendes finden:

„Die Finger gekrümmt wie um ein Fernrohr und dem Auge genähert. Hierunter versteht man das Zusammenhalten des Lichtes für das Auge, um einen Gegenstand schärfer sehen zu können: ein treffliches Bild dessen, wie sich der Geist beim Nachdenken verhält.“

vorliegenden Arbeit, nur eines Blickes auf das Mosaik bedarf, um mit unserer Idee übereinzustimmen, — d. h. für diejenigen, die eine, wenn auch nur mittelmässige Kenntniss von der Zeichnung besitzen. Wir indess werden so lange bei unsrer Idee beharren, bis irgend ein dazu Befähigter eine passende Erklärung vorlegt: denn wir hoffen, dass jetzt jene Epoche vorüber ist, in welcher die antike Mimik nichts weiter als eine rednerische Floskel war, statt eine sichere Anleitung zur Erklärung der Monumente abzugeben. Aus Unkenntniss mit der Geberdensprache bei den Alten entstand damals der Gebrauch, eine willkührliche, gänzlich unbegründete Erklärung zu geben oder sich mit den schönen und wohlfeilen Worten der „Künstlerlaunen, — Bewegungen ohne Zweck, — künstlerischer Freiheit" zu beheifen: und zwar, was noch schlimmer ist, weil man sich durch den bekannten Ausspruch des Horaz: *Pictoribus atque poetis* etc. dazu berechtigt glaübte. Und dies über die Leistungen der feinsten und gediegensten Kunst, über ein Werk, dessen sich eine jede Hauptschule beim Wiederaufblühen der Kunst höchlichst gerühmt haben würde!

Noch andre Bezeichnungen des Todes finden wir unter andern Artikeln des vorliegenden Werkes angegeben, so z. B. unter *Braccia penzoloni:*

Herabhangende Arme, geneigtes Haupt und halbgeschlossene Augen. Diese Geberde, stehend oder sitzend dargestellt, bezeichnet besonders einen Mangel an Kraft, und es gilt gleich, ob die beiden Arme gesondert zu beiden Seiten niederhängen, oder ob sie einander genähert sind und einer den andern leise fasst. Die verschiedenen Bedeutungen, welche mit dieser Haltung der Arme verbunden sind, hängen sodann von dem Gegenstande des Gespräches, von den Mienen des Gesichts, von andern kleinen Nebenbezeichnungen u. s. w. ab und bezeichnen sowohl: Ermattung, Ueberdruss, Unlust, als verlorene Hoffnung und Tod, letzteres besonders durch den verstärkten Ausdruck des Gesichts. —

Ebenso wird einer Geberde derselben Bedeutung unter dem Artikel *Metonimia* (figürliche Ausdrucksweise) erwähnt, — sofern nemlich, analog dem Sprachgebrauche, ein besonderer Gegenstand sowohl durch seine Ursache als durch die Wirkung, die er hervorbringt, bezeichnet werden kann. So der Tod durch das Schwert, welches ihn veranlasst hat, und durch ein bleiches, abgezehrtes Gesicht, welches seine Folge ist. U. s. w.

Diorama des Herrn Daguerre zu Paris.

Bekanntlich ist Herr Daguerre der Erfinder dieser anziehenden Gemälde, wodurch den Bewohnern der bedeutendsten Städte Europas das Vergnügen zu Theil wird, die Landschaften, Städte und Bauwerke der entlegensten Länder zu bewundern, ohne das Weichbild der Heimath zu verlassen; besonders werden die Bemühungen der kunstverständigen Herren Gebrüder Gropius von den Berlinern mit Recht anerkannt. Das Diorama des Herrn Daguerre, hinter der grossen Fontäne des Boulevard du Temple belegen, bietet in seiner äusseren Ausstattung keineswegs die Annehmlichkeiten des Berliner dar; nichts von dem geschmackvollen Luxus der Vestibüle, Treppen, Bildergallerien, welche gewissermaassen den Rahmen der Bilder darbieten. Ein verwirrter Gang von Passagen und engen Stufen führt uns im Stockfinstern vor die Oeffnung der Gemälde. Hier war ich überrascht, im Hauptsaale mich fast nach Berlin versetzt zu glauben, so ähnlich ist der eine dem andern. Die runde halbtransparente Decke mit ihren Arabesken und Medaillons in Schwarz und Blau auf gelbem Grund bleibt aber unbeweglich stehen, und der Beschauer hat das Vergnügen, nach Belieben von einem Bilde zum Andern zu gehen.

Der Hafen der Stadt Gent zeigte sich zuerst. Dieselbe gute niederländische Stadt mit ihren alten Häusern und reinlichen Strassen, der Fluss mit den Schiffen und die majestätischen Kirchen S. Michael und Nicolas und der malerische Glockenthurm mit seinem Glockenspiele erscheinen hier so wie ich sie vierzehn Tage vorher, von der schönsten Morgensonne beleuchtet, verlassen hatte. Wie klar ist dieser Himmel, gegen welchen sich die Conturen der Kirchen im schönsten Dufte eines schönen Herbstmorgens ablösen, und wie lustig steigen die Masten der befrachteten Schiffe hinauf! doch kein lebendes Wesen regt sich in den Gassen und auf den Schiffen im Hafen; ist die Störung des Handels, wie im Ori-

ginale, auch auf das Gemälde übergegangen? Das Bild spielt die Tageszeiten von der Mittagssonne bis zum Mondschein durch, ohne dass irgend ein ehrlicher Flamländer sich scheu liesse. Der blauen Kittel giebt es doch auch jetzt noch auf den Strassen genug.

Von ganz andrer Art ist das zweite Bild des Herrn Daguerre: Wilde Gegend im Schwarzwalde. Wir blicken das Thal des Giessbaches hinauf, hohe Felsen stehen zerspalten und vereinzelt auf beiden Seiten, von majestätischen Tannen umgeben und überstiegen. Rechts zieht sich ein höherer Felsrükken bis in den Hintergrund hinein. Ein kalter Mondschein lässt uns die gewaltigen Massen unterscheiden und entfaltet das Schauerliche dieser Landschaft bis ins Einzelne. Unter jener vertrockneten Eiche, welche die Axt des Holzhauers nicht zu berühren wagt, sehen wir die Leiche eines Frauenzimmers; weiter vor ein halberloschenes Feuer; zur Rechten das zerbrochene Geländer der hölzernen Brücke, welche die Strasse über den Giessbach leitet. Hier war es im Jahre 1804, dass die Gräfin Hartzeld (?) durch das verrätherische Feuer angelockt, von Räubern ermordet ward, welche ihre Absicht erfahren hatten, grade diesen Weg in der Nacht zu reisen, um das erhabene Schauspiel der Waldschlucht im Mondschein zu bewundern. Ueber jene Brücke ward der Leichnam des treuen Dieners geworfen, welcher seine Herrin bis zum letzten Blutstropfen heldenmüthig vertheidigte — doch umsonst. Auch ihre Leiche sollte in das Grab des Giessbaches hinabgestürzt werden, als die Dämmerung und nahes Geräusch die Räuber vertrieb. — Dies Alles ist mit solcher Wahrheit und grossartigen Ruhe dargestellt, dass man versucht werden könnte, trotz Räuber und Mondschein, der Gräfin zu nahen und zu helfen, wenn es noch möglich ist. Eins nur stört uns, der Giessbach; so ohne Leben ist er nimmer, und das Spielen des Mondlichtes auf seinen leicht rauschenden Wellen bildet gewissermaassen das innerste Leben einer solchen Landschaft.

Ein drittes Bild war so eben vollendet und den zahlreich versammelten Parisern zum erstenmale eröffnet: Die Messe um Mitternacht in der Kirche St. Etienne du Mont zu Paris. Also nicht eine berühmte Basilika Italiens oder alt-sächsisch-normännische Kirche Englands wollte man diesmal kennen lernen, sondern die wohlbekannte Kirche gleich hinter dem Pantheon mit ihrem vertrackt malerischen Aeussern und nüchternen Innern, halb gothisch, halb Renaissance (wie man hier zu sagen liebt,) wollte man den Parisern zur beliebigen Vergleichung vorführen. Wenn es nun zwar sehr wahrscheinlich ist, dass, ohne Anzeige des Inhalts, der grössere Theil der Beschauer irgend ein Wunderwerk eines fremden Landes zu sehen glauben würde, da man selten jenseit der Seine kommt, und noch seltener in das Innere der Kirche St. Etienne du Mont, so gehörte ich Fremdling zum wenigsten zu den Glücklichen, welche sagen konnten, dass Tags zuvor die Kirche ganz und gar eben so aussah, dass die trübe Tagsbeleuchtung durch die wenigen Fenster ganz treu kopirt sei, und dass die Kirchenstühle in der Wirklichkeit eben so leer waren, wie auf dem Bilde. Allmählig wird es dunkel in der Kirche, die unangenehm auf mittlerer Höhe von einer Säule zur andern gesprengten Bögen verschwinden, die Säulen selbst gewinnen an Höhe, und ihr Reflex allein scheint der Kirche noch einiges Licht zu geben; alles ist in tiefe Schatten gesunken: da sieht man in der hintersten Kapelle hinter dem Chore einen schwachen Schimmer des Kerzenlichts. Die Kapelle wird heller, und das Licht naht dem Chor. Die Kronen und Kandelaber werden angezündet, und die Chorherren erscheinen in lichten Gewändern auf ihren Sitzen. Die Andächtigen füllen den Chor, und das Licht dringt näher und näher und beleuchtet das Schiff in langen Schatten bis vorn her; und man sieht mit Staunen Kopf an Kopf gedrängt, und alle Sitze sind besetzt und alles ist in Andacht versunken, denn oben beginnen die feierlichen Töne der Orgel, und man glaubt den Priester am Hochamt mit Diakonen und Chorknaben zu erblicken. Die Töne verstummen, die Kerzen verlöschen eine nach der andern, das Dunkel ergiesst sich über das Schiff, dann über den Chor und es verschwinden Priester und Gemeinde und der Mond scheint schaurig auf die leeren Stühle der leeren Kirche, als wenn Meister Hoffmann selbst die ganze Phantasmagorie geleitet hätte. Auch dieser Zauber schwindet, und wir befinden uns wieder beim Tageslicht in der renovirten nüchternen Kirche der Renaissance, St. Etienne du Mont, gleich hinter dem Pantheon.

v. Q.

Der Maler und die Heuschrecke.

(Aus einer alten handschriftlichen Legendensammlung mitgetheilt im „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, Jahrg. 1834, S. 26).

It was eyn kunstiger maeler, der in der kunst sere erueren vnd genant was. Deser solde uff eyn mael dye legende der helliger ionffrauwen sent barbaren maelen, vnd do er an dat punct quam, als man yn yrer legenden leset, dat des eynen byrten schaeff, der sent barbara yrem vader, do er sy soickt, mit eynem synger tzeunde, woerden yn heuwesprenger verwandelt, do was desen maeler gantz vss synem synne vnd vergessen vnd en konde nyet ouerdencken noch vernemen, wye dese heuwesprenger gestalt weren, vnd it was auch dye tzyt van dem iair, dat man keyn yn de velderen oder yn den weesen synden onkonde. Do wart er sere bedruefft vnd en wiste nyet, wy er dem doen solde. Do stoende er vff, vnd vyel vff syne knye vnd ryeff an dye hellige ionffrauwe sent barbara, dat ey ym tzo hulff queme, vff dat er erkennen mochte dat gestelt-nis der heuwesprenger, dy er yn yrer legenden yr tzo loue maelen solde. Vnd do er also dye hellige ionffrauwe anryeff, do quam dar vor yn eyn heuwesprenger vnnerboites springen. Do wart der maeler gantz froe vnd dankte der helliger ionffrauwen sent barbaren vnd nam den heuwesprenger yn syne hant vnd besach yn gantz wael, vnd er maelde do sent barbaren legende vort vss gar meysterlich vnd besonder dye heuwesprenger also dat dye geen, dye sy da gemaelt sagen, dye meynten, sy hedden geleuet. Do danckte der maeler vnsem heren vnd der reyner ionffrauwen sent barbaren vnd nam den leuendigen heuwesprenger, der leuendich vor yn vnnerscheng was komen spryngen, vnd satzte yn in eynen schryn oder yn eyne busse vnd besloess dye vast tzo, vff das er den heuwesprenger behalden mochte, neff er des noch behoenen wurde. Vnd tzo hant dar nae wold er beschen, wat der heuwesprenger in der bussen mechte, vnd wye wael das er dye busse tzo vant, nochdan, do er sy vff dede, do en vant er den heuwesprenger noet dar ynne, vnd en sach es auch nye dar nae. Dar by verstoende er, dat der heuwesprenger ym von gode geschicket was wunderlich durch verdyenst der helliger ionffrauwen sent barbaren. Tzo loue dem almechtigen gode, der leuet vnd regneret yn der ewicheit Amen.

KUPFERSTICH.

Ruth und Boas. Friedr. Overbeck del. Ferd. Ruscheweyh sculp. Neustrelitz 1834. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin).

Vorliegendes Blatt ist das neuste Beispiel von Overbeck's edler und sinniger Compositionsweise, welches durch Ruscheweyh's Stichel unserem Norden bekannt geworden ist. Es ist eine einfach ansprechende Scene: die Jungfrau unter den Schnittern, in edler Gestalt erhaben, während jene gebückt mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, und seitwärts auf einer Anhöhe der würdige Herr des Feldes und der Diener, der ihn auf die Aehrenleserin aufmerksam macht; letzterer eine sehr anmuthige Gestalt, die an die zarten Jünglinge auf Raphaels Jugendbildern erinnert. Im Hintergrunde eine mannigfach gebildete Landschaft. Die Scene ist hier sehr genreartig aufgefasst, zugleich aber weht der Hauch einer milden, reinen Seele darüber hin, wie wir ihn heutzutage fast nur in Overbecks Bildern, und hier eben wahr und ohne schwächliche Kopfhängerei finden. Wie angemessen die alterthümlich schlichte Manier des Kupferstechers für Gegenstände solcher Art ist, weiss jedermann, und auch dies Blatt wird den Liebhabern seiner Stiche nur eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Nachrichten.

Das Bild von M. Oppenheim (in Frankfurt a. M.): „Rückkehr eines Israelitischen Soldaten aus dem Befreiungskriege zu seinen nach alten Sitten lebenden Aeltern", welches sich auf der jüngst geschlossenen Berliner Kunst-Ausstellung befand (No. 513 des Catalogs), ist von den Israeliten im Grossherzogthum Baden für die Summe von 1000 Gulden gekauft worden, um es dem Schriftsteller Rieser, dem kräftigen Verfechter ihrer Emancipation, zu verehren.

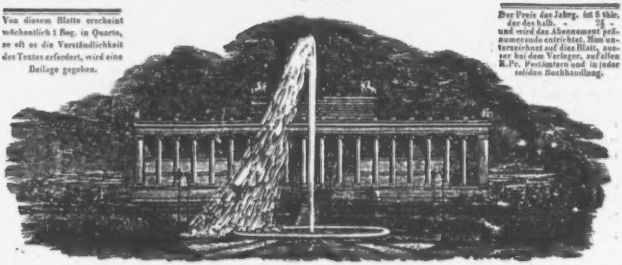
Die Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spenersche Zeitung) enthalten unter dem 3. December a. c. einen beachtenswerthen Vorschlag über die Bildung einer Preussischen National-Gallerie.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 50. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Niederländische Briefe von Karl Schnaase. Stuttgart und Tübingen, in der C. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1834. — S. 539 in 8.

Das vorliegende Werk ist eine der bedeutendsten Erscheinungen, welche die Wissenschaft der Kunst in neuerer Zeit hervorgebracht hat. Es enthält sowohl Darstellungen der wichtigeren Monumente niederländischer Architektur und Malerei, als vornehmlich aesthetische und historische Untersuchungen über die Gattungen, denen die einzelnen Gegenstände angehören. Es ist in klarer, anschaulicher Weise geschrieben, und nimmt das unausgesetzte Interesse des Lesers in Anspruch.

Die Reise beginnt in Holland und geht dann westlich über Brabant nach Flandern; so dass man mit den uns zunächst liegenden Epochen der Kunst beginnt und schrittweise zu den früheren emporsteigt. So macht man einen ziemlich vollständigen Cursus der Geschichte der christlichen Kunst durch; freilich in umgekehrter Ordnung: „indessen (sagt der Verf. im Vorwort) ist es für das tiefere Verständniss vielleicht nicht unvortheilhaft, wenn wir, anstatt wie gewöhnlich leicht in die Vorzeit hinüber zu springen, ihr entgegen gehen, und so die grosse Entfernung, die uns von ihr trennt, fühlbarer ermessen."

Der Verf. bezeichnet die Briefe als: „Beiträge zur Geschichte der Kunst im doppelten Sinne, einmal, indem sie Notizen, Thatsachen, Zusammenstellungen und Berichtigungen einzelner Daten enthalten, dann aber auch durch grössere Uebersichten

und Blicke in den innern geistigen Zusammenhang der Kunstepochen. Sie werden hiedurch in gewissem Sinne Beiträge zur Theorie der Kunst, wenigstens dadurch, dass sie das Verhältniss mancher hergebrachten Sätze zu der geschichtlichen Entwickelung näher ins Licht stellen. Besonders aber werden sie Beiträge zur Philosophie der Geschichte, einer Disciplin, welche eben so sehr Erfahrungswissenschaft wie a priori ist, und für welche die Gestalt der Kunstgeschichte eine unbestrittene Wichtigkeit hat."

Wir werden im Folgenden die einzelnen Briefe durchgehen, den Inhalt nach seinen Hauptpunkten vorlegen und angeben, wo unsere Ansicht vielleicht, in einigen Punkten, mit der des Verfassers nicht ganz übereinstimmt.

Der erste Brief (S. 1 — 16) schildert auf anmuthigste Weise die Fahrt auf dem Dampfschiffe von Köln nach Rotterdam, die Reisegefährten, den Wechsel der Ufer und daran liegenden Städte, den Uebergang zwischen deutscher und holländischer Natur und Bauweise. Hieran schliesst sich ein kurzer Aufenthalt in Rotterdam und Delft. Bemerkungen über die Kirchen dieser beiden Städte bleiben einem späteren Notizenblatte vorbehalten.

Den zweiten Brief (S. 16 — 25) schreibt der Verf. als Badegast in Scheveningen; er gibt einen Ueberblick über die Eigenthümlichkeiten der nahegelegenen Stadt, im Haag, vornehmlich über einige Hauptgebäude, den Grafenhof und seine schöne, bequem zu benutzende Bibliothek, sowie über das Museum. Nach kurzem Besuch anderweitiger Sammlungen, die letzteres enthält, führt er den Leser durch die schöne, besonders an Holländern reiche Gemäldesammlung und nennt deren bedeutendste Werke. Interessant ist der Vergleich dieser Sammlung mit andern öffentlichen Museen:

„In Italien bemüht sich jeder Ort, wenn er auch nicht auf eine selbstständige Schule im hergebrachten Sinne des Worts Anspruch macht, die frühe und sorgfältige Pflege der Kunst bei seinen Landsleuten nachzuweisen, und man lernt daher überall die Einheimischen kennen, oft unter ihnen treffliche Meister, die zufällig auswärts keinen Namen erlangt haben. Nicht selten verdanken wir diesem Localpatriotismus die Erhaltung älterer Werke, welche die letzten Jahrhunderte nicht zu würdigen verstanden, und die in fortlaufenden historischen Reihen die Gegenwirkung der verschiedenen Zeiten und der gleichen Oertlichkeit auf eine lehrreiche Weise zeigen. In Deutschland dagegen ist die frühere einheimische Kunst, selbst da, wo sie blühete, in den vorigen Jahrhunderten, gerade als man die meisten der grössern Gallerien gründete, völlig vergessen, und erst neuerlich, nicht aus lokalen Rücksichten, sondern durch ein allgemeines Interesse an den Werken des Mittelalters, wieder bekannt geworden*). Dafür war man aber in jener Zwischenzeit gegen alles Fremde empfänglich und dankbar, und in den Gallerien sind daher italienische und niederländische Gemälde mit gleicher Liebhaberei vereinigt. In Holland haben die meisten Sammlungen weder den localen Charakter der italienischen, noch den kosmopolitischen der Deutschen. Für diesen scheint der Sinn noch jetzt zu fehlen, und der Localpatriotismus hat so wenig gewirkt, dass selbst die grossen Gallerien im Haag und in Amsterdam von manchen bedeutenden einheimischen Meistern nichts enthalten. In der That hat der Bildersturm die ältern Werke in so grosser Zahl zerstört, während die spätern durch Form und Gegenstand mehr der Privatliebhaberei als dem Nationalsinne zusagten und in alle Welt zerstreut sind. Indessen hat das Vaterland, wenn nicht in der Zahl, so doch in der Auswahl der zurückbehaltenen Bilder seine Rechte geltend gemacht. Selbst die Liebhaber sind durch jeden Mangel der Vollendung oder Erhaltung leicht verletzt und die beiden öffentlichen Sammlungen haben durchaus nur tadellose, auserlesene Stücke, so dass es scheint, als habe das reiche Land im verwöhnten Geschmacke der grössern Zahl sich entäussert, um das Köstlichste unvermischt zu besitzen."

Hierauf folgen noch einige Angaben über das „Haus im Busche," welches in grossen Gemälden die Lebensgeschichte des dritten Statthalters der vereinigten Provinzen enthält: ein „Luxemburg" im Kleinen, ebenfalls von Rubens Schülern ausgeführt.

*) Wohl aber ist zu wünschen, dass man noch jetzt, nachdem freilich schon Vieles vernichtet, aber noch immer Vieles zu retten ist, Bedacht darauf nehmen möge, in den grösseren Orten vaterländische Museen anzulegen und somit der Geschichte des Vaterlandes den schuldigen Tribut darzubringen.

d. R.

Der dritte Brief (S. 25 — 54) ist der Landschaftsmalerei gewidmet. Zuerst beschreibt der Verf. die wichtigsten Bilder dieser Gattung, die sich im Haager Museum befinden, indem er hiemit zugleich geistreiche Bemerkungen über die verschiedenen Richtungen der Landschaft verbindet. Wir finden treffliche Charakteristiken J. Breughel's d. j. und Saverys, Elsheimers, der Gebrüder Both, Pynaker's und Wynants, Berghem's, F. Moucheron's, Ruysdael's, du Jardin's, P. Potter's, Wouvermans.

Hierauf folgt eine Untersuchung über das Wesen der landschaftlichen Schönheit. Nach Beseitigung andrer Ansichten spricht sich der Verfasser folgender Gestalt aus:

. . . „Unsre Frage für die Landschaft ist also bestimmter dahin zu fassen: In welcher Gestalt spricht die Natur den ihr inwohnenden Geist physiognomisch (in Bezug auf die Uebereinstimmung des Innern und Aeussern) aus, und welches ist dieser Geist?"

„Es ergiebt sich leicht, dass es der physische Process (der Bildungsprocess der Erde) nicht sein kann. Denn in den Erscheinungen der Natur, in den Gegenden, in welchen wir die Spuren der Erdrevolutionen und mithin diesen Naturprocess am deutlichsten erkennen, werden wir vorzüglich einzelne Kräfte gewahr, die einander widerstreben und hemmen, und deren Zusammentreffen ein durchaus zufälliges scheint. Wir finden daher statt jener bildnerischen Einheit nur die Einwirkung einer äusserlichen Macht; wir mögen durch den Zweckbegriff auf den Schöpfer, durch physikalische Einsicht auf gewisse Urkräfte zurückgeführt werden, aber wir sehen nur die todte Materie, nicht eine beseelte geistige Gestalt."

„In der That fassten wir aber auch hier nur die werdende, nicht die vollendete Gestalt der Welt ins Auge, und wir treten unserm Ziele schon näher, wenn wir die Erde als die allernährende, betrachten, die in ihrer Fruchtbarkeit alle Geschöpfe erzeugt und erhält. Sie erscheint dann schon als Thätigkeit, als ein Wesen, das in der Art seines Wirkens seine Eigenthümlichkeit darlegt. Die Formen der Berge, die Mannigfaltigkeit der Pflanzen, der Lauf der Ströme, der Wechsel des Lichts, und sonst alle unzählbaren Einzelheiten erscheinen dann nur als Aeusserungen, als die Züge des Einen grossen Lebens."

„Allein in dieser ersten Auffassung der Erde liegt nur die Ahnung ihrer Bedeutsamkeit. Als die mannigfaltige, reiche Erzeugerin, ist sie nur die wohlthätige, sich preisgebende; sie ist durchweg unselbstständig, der Mensch ist der Herr ihrer Schätze. Ihr fehlt daher gerade der geistige Charakter, die seelenhafte Einheit; wir vermissen (um bei unserm nächsten Zwecke stehen zu bleiben) ein leitendes Princip, das uns in der Mannigfaltigkeit ihrer Formen eine Wahl treffen lehrte."

„Allein diese Unselbstständigkeit ist auch nur ein täuschender Schein. Gerade indem sie sich zum Genusse hingiebt, ist sie die mächtige, die den Menschen an sich fesselt, seine Handlungen, seine Lebensweise bestimmt. Ihre Formen sind daher auch nicht mehr bedeutungslos, wir verstehen wenigstens die, welche den Charakter der milden, mütterlichen Herrschaft aussprechen; etwa die lachenden Thäler, in welchem der Hirt gern verweilt, zwischen sanften Hügeln, wo sich bei schattigen Bäumen und frischen Quellen die Aussicht in eine heitere Ferne öffnet."

„Aber diese Auffassung erkennt weder den Menschen noch die Natur in ihrer wahren Bedeutung. Wie er nicht bloss der geniessende, sondern auch der kräftige, handelnde ist, so hat sie höhere Wirksamkeit, als bloss durch Annehmlichkeit und Fruchtbarkeit zum Genusse einzuladen. Ich meine ihre klimatische Einwirkung. Wenn wir sie bloss als überall gleiche ansehen, so ist das eben sowohl, wie jenes physische Erdenleben, nur eine Abstraction. Wahres Leben hat sie nur in klimatischer Individualität, als bestimmtes Land, wo sie nicht bloss dem Trägen ihre Gaben spendet, sondern auch durch Hindernisse, durch rauhen Fels und wilde Wasser oder dergleichen, die Kräfte auf bestimmte Weise anreizt und stählt. In dieser Gestalt bestimmt die Natur nicht bloss, wie bisher, das Leben des Hirten und Landmanns, sondern jedes menschliche Thun empfindet ihren Einfluss, und indem bei der Berührung der verschiedenen Thätigkeiten diess in allen enthaltene gleichartige Element in jedem an Stärke gewinnt, durchdringt es das ganze geistige Wesen des Volks, wie das Blut den Körper, und wird so zum Volkscharakter." . . .

„Die Auffassung der Landschaft für bildende Kunst setzt also voraus, dass wir sie als den Wohnsitz des Menschen im höchsten Sinne des Worts betrachten, in dem Sinne, in welchem wir den Körper den Wohnsitz der Seele nennen." . . .

Wenn wir diesen, in den Hauptpunkten mitge-

theilten Entwickelungsgang des Verf. allerdings gelten lassen und als richtig anerkennen müssen, so können wir uns doch nicht bergen, dass derselbe, zwar nicht direkt einseitig, gleichwohl jedoch nicht genügend ist. Manche, und eben die schönsten Werke eines Ruysdael und ihm verwandter Künstler, manches Bedeutende, welches die neuste Zeit hervorgebracht hat, dürfte hiebei nicht seine vollkommen entsprechende Stelle finden. Aber es scheint, als ob wir eben nur den angegebenen Gang weiter zu verfolgen hätten, um auch das noch Fehlende zu ergänzen. Ist die Natur nemlich in künstlerischer Beziehung einerseits als der Wohnsitz des Menschen, als der Grund und Boden zur Entfaltung und Ausübung seiner Kräfte zu betrachten, so muss sich natürlich und unmittelbar auch der Gegensatz herausstellen, sofern sie nemlich als die seinen Anlagen und Kräften überlegene erscheint, oder sofern überhaupt noch nicht menschliche Thätigkeit und Bedürfniss zu ihr gedrungen sind. Letzteres besonders, jene tiefe Einsamkeit, jener geheimnissvolle Schauer der aussermenschlichen Natur ist es, was in Ruysdaels Bildern so unwiderstehlich auf den Beschauer wirkt; und wenn der Künstler auch etwa ein einsames Bauerhaus zwischen Wald und öde Hügel hineinsetzt, so empfinden wir die Verlassenheit der Menschen nur um so lebhafter, und wir verstehen die Mährchen, welche Berg und Wald mit Gnomen und Kobolden bevölkerten. Immer aber lässt sich dabei, und selbst in des jüngeren Rugendas brasilianischen Urwäldern, die Beziehung zum Menschen, wenigstens für den Beschauer, verbinden.

Am Schlusse dieser Untersuchung berührt der Verfasser noch die Bedeutung der Architektur für die Landschaft. „Erst in ihr verwachsen die beiden Elemente, die zunächst sich noch zu trennen scheinen, die äussere Natur des Landes und der Volksgeist, zu einer gediegenen Gestalt . . . Die Architektur ist die eigentliche Reife des Keims, der in der Natur des Landes lag, und sie gehört also auch zur höchsten künstlerischen Auffassung desselben.“. .

In Folge dieser Untersuchung sucht der Verf. zu bestimmen, aus welchen Gründen erst in so später Zeit d. h. mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, die wirklich künstlerische und geistige Darstellung begann. Sehr gern stimmen wir ihm bei, dass die etwanigen Kunstleistungen dieser Art bei den Alten hier kein Gewicht haben dürfen; nur hätten wir gewünscht, den „moralisirenden Plinius“ und den „ernsten, architektonischen Geschmack Vitruv's“ nicht als Zeugen angeführt zu sehen; ihre Befähigung zum wahren Kunsturtheil scheint uns zweifelhaft.

Auf der ersten Stufe künstlerischen Naturgefühls findet der Verf. die Hebräer. „Der Geist kann sich in dem Reichthum der Natur nicht sammeln; das Einzelne zieht ihn an, aber jedes Einzelne führt zugleich zu Anderem fort . . . So wurde das erste Naturgefühl nicht zum Bilde, es wurde Poesie, Gesang, die Hymne des Psalmisten.“

Die zweite Stufe nehmen die Griechen ein: „der Geist musste später in diesem Wechsel das Beharren, das Gesetz des Bestehens erkennen. Während er früher in der Welt nur die rastlose Bewegung wahrnahm, die ihn bei keinem Einzelnen weilen liess, haftete sein Blick endlich auch mit Wohlgefallen bei den einzelnen Gebilden und wurde sich ihrer Kraft und Schönheit bewusst. Zuerst aber musste die schönste aller Gestalten ihn fesseln, der Mensch . . . Er erscheint als das lebendige Gesetz der Natur; ihre Gestalt ist nur soweit verständlich, geistig bedeutend, als sie ihm gleicht . . . Dies ist die Welt des Griechen; die Natur hat sich ihm in Gleichnisse für den Menschen aufgelöst.“. .

„Erst für die christliche Anschauung wurde die Natur zu einem Ganzen . . . . Der christlichen Welt stand in jeder Beziehung die Auffassung der Totalität näher; sie erneuerte (im Gegensatz gegen die griechische) die hebräische Weltansicht, aber ihr fehlte auch der Trieb zur Ausbildung des Formensinnes nicht, sie konnte sich daher nie völlig von der griechisch-römischen Weise lossagen und musste endlich das Bestreben fühlen, sie soviel als möglich wieder herzustellen. Und diess war es, was (obgleich der antiken Welt der landschaftliche Sinn gefehlt hatte) die Landschaft erzeugte, weil es die Fähigkeit gab, das unbestimmte Bild des poetischen Naturgefühles zu fixiren, und jene ungetrennte Einheit des Weltganzen in einzelne Landschaftsindividuen aufzulösen.“. .

Sehr bedauern wir, dass der Verf. hier nicht auf die inneren Gründe eingegangen ist, welche den historisch unbestreitbaren Zusammenhang der landschaftlichen Kunst mit der christlichen Anschauung erklären. Jenes äusserliche Zusammenfassen hebräischen und griechischen Wesens genügt nicht; un-

gleich wichtiger, und ebenfalls schon durch die Geschichte gegeben, dünkt uns (um bei dem Nationellen stehen zu bleiben) der tiefere Sinn für die Natur bei den germanischen Völkern, dessen früheste Regungen bereits durch Tacitus bekannt sind.

Trefflich dagegen ist die Entwickelung der landschaftlichen Kunst selbst dargestellt: zunächst die völlige Negation natürlicher Auffassung im früheren Mittelalter; dann die Vorbereitungen dazu in der Arabeske und besonders in der Architektur der gothischen Dome, deren Schönheit vornehmlich „in der Perspecktive, in der Einheit eines äusserlich Mannigfaltigen lag.“ Hierauf die erste Ausübung landschaftlicher Kunst in der Eyck'schen Schule, welche jedoch die Landschaft bloss als Hintergrund, als Beiwerk der dargestellten Handlung, wenngleich mit Liebe, auffasst und diese Auffassung auch da beibehält, wo (wie bei Patenier und de Bles) die Handlung sich zur blossen Staffage verkleinert. „Die Landschaft ist noch nicht wahrhaft selbstständig; die Bedeutung des Ganzen verschwindet hinter der Mannigfaltigkeit des Einzelnen.“

Somit zeigt sich der eigentliche Beginn der Landschaft erst bei den Zeitgenossen Rubens. „Die geistige Auffassung ist in soweit eine höhere, als das Bestreben nach der Einheit des Ganzen unverkennbar ist; aber diese ist in einem Sinne gefasst, welcher die Tiefe des Gegenstandes nicht erschöpft, und sich kaum über die Richtung der ersten Meister erhebt; denn an die Stelle der heitern Mannigfaltigkeit ist jetzt nur die üppige Fruchtbarkeit getreten. Die Kunst steht daher auf dem Standpunkte, den ich oben schon betrachtete: sie erkennt in der Natur noch nicht den Geist der einzelnen Länder, sondern nur, im Allegmeinen, die fruchtbare, allernährende Erde.“ — Wir übergehen andres Treffliche, welches über diese Schule gesagt wird.

„Die höhere Bedeutung ging erst der folgenden Generation auf und schloss sich zunächst an die italienische Landschaft an.“ — Genannt und genauer charakterisirt werden Paul Brill, die Brüder Both und Claude Lorrain, zugleich die Abschwächung dieser Richtung durch die späteren Nordländer dargelegt. Unter den ersten Begründern derselben wären jedoch besonders italienische Künstler, vornehmlich Hannibal Caracci, zu erwähnen gewesen.

Endlich werden wir zu den eigenthümlich nordischen Künstlern, an deren Spitze Everdingen und Ruysdael stehen, hinübergeführt, dieselben (jedoch nicht in ihrer ganzen poetischen Tiefe) charakterisirt und der Geist ihrer Nachfolger, die sich ohne Poesie, aber auch ohne ein hohles Ideal, an die blosse Nachahmung der Natur hielten, ausführlich dargestellt. — Bemerkungen über den gegenwärtigen Zustand der landschaftlichen Kunst und über den eigenthümlichen Aufschwung derselben in Deutschland beschliessen den inhaltsreichen Brief.

Der vierte Brief (S. 55 — 79) enthält eine Ausflucht nach dem benachbarten Leyden und führt uns mancherlei verschiedenartige Gegenstände vor. Zuerst die anmuthige Schilderung der gemächlichen Fahrt auf dem Canale, und der bequemen Landsitze, welche sich die Canäle lang ziehen; dann der alterthümlich barocken Pracht, die in der städtischen Architektur von Leyden erhalten ist. Gern stimmen wir, was den letzteren Punkt anbetrifft, dem Wohlgefallen des Verfassers an dem Gesammteindrucke dieser bürgerlichen Bauweise des siebzehnten Jahrhunderts, im Gegensatz gegen die heutige schulgerechte Nüchternheit, bei: — „im Ganzen giebt es ein treffliches, malerisches Bild, wenn auch nicht jugendlicher Frische, so doch kräftigen, jovialen Mannesalters.“

Andres, was der Verf. über Leyden erzählt, übergehen wir, um die interessanten Gemälde im dortigen Rathhause zu erwähnen, über die er Ausführliches mittheilt. Zuerst ein grosses jüngstes Gericht von Lucas von Leyden, zwar bedeutend übermalt, in Zeichnung und Composition aber höchst interessant, vornehmlich durch die sehr sparsame, wenn nicht dürftige Ausstattung des Ganzen, die im Gegensatz gegen andere berühmte Darstellungen desselben Gegenstandes auffällt. „Wäre es nicht historisch bekannt, dass das Bild zur Zeit des Bildersturms aus der hiesigen Peterskirche gerettet ist, so möchte ich glauben, dass es gar nicht für kirchliche Zwecke bestimmt gewesen, sondern, dass der sonst so phantastische Maler hier nur Studien des Nackten geben wollte, die ihm noch neu sein mussten, und dass ihm bei diesem theoretischen Bemühen die Laune verging.“ U. s. w.

Wichtiger noch scheint ein seltenes Gemälde von dem Meister des Lucas, dem Cornelis Engelbrechtsen, eine Kreuzigung mit alttestamentarischen Darstellungen auf den Flügeln; in den Farben dunkel und kräftig, von braungelblichem Tone; im

der Zeichnung der Formen hart und dürr, in den Bewegungen heftig und eckig. Eigenthümlichkeiten, die von Lucas zu besonderen Vorzügen: bestimmtem charakteristischem Ausdrucke, Richtigkeit und selbst Zierlichkeit einzelner Gestalten, fortgebildet wurden. Der Verf. giebt hier interessante Aufschlüsse über die altholländische Schule und über ihr Verhältniss zu der benachbarten, durch die Brüder van Eyck begründeten Schule von Belgien.

Neuere Gemälde, die sich eben daselbst befinden, namentlich ein bedeutendes von van Brec, übergehen wir.

Hierauf folgt ein Besuch des Antikenkabinets. Ein altchristlicher Sarkophag giebt dem Verf. Gelegenheit, Bedeutsames über die Kunstweise des früheren Christenthums mitzutheilen. Noch wichtiger scheint uns, was er bei Gelegenheit irdener etruskischer Grabkisten über den Styl der etruskischen Kunst sagt. Er findet darin etwas Christliches. Nicht nur in den religiösen Vorstellungen, welche eine Sorge, einen Zweifel über das Schicksal der Seele nach dem Tode enthalten, der mit der Gleichgültigkeit des Hades seltsam contrastirt, sondern auch in den Formen der Gestalten und der Darstellung. „Die Auffassung des heitern Daseins, des leichten Gesammtlebens des menschlichen Geistes und der Natur ist so vollkommen in der griechischen Welt erschöpft, dass jede andere Auffassung, welche mehr auf den grossen Bruch zwischen der Welt und dem Menschen gerichtet ist, welche den harten Kampf menschlicher Kraft mit der Natureinheit tiefer empfindet und darstellt, auch zugleich mit jener griechischen Kunstgestalt zu ringen scheint. Dieses Ringen nach schärferm Ausdrucke der Besonderheit ist in den Formen auch hier leicht kennbar. Daher sind die Züge streng und eckig, die Bewegungen stets gewaltsam, die Ruhe starr; die schöne Milderung zur belebten Ruhe oder zur gemässigten Bewegung fehlt . . . Ein anderes, unzweideutiges Vorgreifen jener etruskischen Bilder in christliche Auffassung der Form ist, dass sie schon nicht mehr vermögen, den reinen Basrelicfstyl zu halten.“ U. s. w. — Eine Ansicht, die Referent auch in der Geschichte der Architektur bestätigt findet, indem er den Gewölbebau, der zuerst und eigenthümlich bei den Etruskern gefunden wird, ebenso als eine Vordeutung mittelalterlicher Bauweisen betrachten muss. Die nähere Ausführung dieser Ansicht würde hier zu weit führen.

Zuletzt werden Bemerkungen über indische Kunst, sowie die Abenteuer der Rückreise, mitgetheilt.

(Fortsetzung folgt).

Umrisse.

Rheinischer Sagenkreis. Ein Ciclus (Cyclus) von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins, nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid von Stolterfoth, Stiftsdame. Mit Ein und zwanzig Umrissen von A. Rethel in Düsseldorf, lithographirt von Dielmann. Frankfurt a. M. 1835. Klein Quer Fol. (Berlin, bei G. Gropius).

Wir freuen uns, in den Umrissen dieses Sagenkreises eine der tüchtigsten und liebenswürdigsten Talente unter den jüngeren der Düsseldorfer Schule in reicher Entfaltung kennen zu lernen. Die Art und Weise der Darstellung schliesst sich zunächst an Fährich's bekannte Compositionen zu Tieck's Genovefa an; es ist derselbe Zug von Adel und Anmuth, dieselbe Grundlage eines reinen und — wenn ich mich so ausdrücken darf — sittlichen Gefühles, welches in diesen Blättern das Auge und Gemüth des Beschauers fesselt. Von jener Ostentation, jenem manierirten Haschen nach Effekt und äusserlicher Symbolik, welches bei anderen bekannten Darstellungen der Art so häufig die innere Leere verdecken soll, ist hier keine Spur; zugleich aber eine so gediegene Technik, eine solche Sicherheit der Formenbezeichnung vorhanden, wie sie uns kaum anders, als in den wenig mehr ausgeführten Holzschnitten der Alten bekannt ist. Gesundheit und fröhliche Jugendkraft — ein Paar Eigenschaften, die in der heutigen Welt nicht zu oft vorgefunden werden — sprechen sich hier auf jedem Blatte aus. Wir wollen einige derselben dem Leser näher vorführen.

Das Titelblatt stellt „Rheinisches Leben“ dar. Ein zierliches Gerüste, von Eichenzweigen, Reben und Epheu umwunden, trennt das Blatt in verschie-

dene Felder. In dem grösseren Mittelfelde sitzt der Sänger mit der Harfe, Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, innig gerührt durch den Gesang, um ihn her. Daneben, auf der einen Seite, eine schöne, langhaarige Maid und der Jagdhund des Liebsten, der seinen Kopf gehorsam auf ihren Schooss legt; der Jäger steht daneben und bläst mächtig ins Horn, so dass der Schuhu über ihm vor Schreck von seiner luftigen Ranke beinahe herabstürzt. Drüber rankt sich der Nibelungendrache vielverschlungen durch das Gezweige; er züngelt zu dem jungen Schlangentödter empor, der den wohlbekannten Feuerbrand über ihn schwingt. Auf der andren Seite sitzen ein Paar Musikantenkobolde mit ihren Dudelsäcken in den Blättern, und Vögel um sie her, von denen sie lustig verspottet werden. In dem obern Felde dieser Seite ist eine Scene stiller Häuslichkeit: eine junge Mutter am Spinnrocken und ein spielender Knabe zu ihren Füssen. Das alles aufs anmuthigste gezeichnet und geordnet und in naivster Arabesken-Wahrheit durchgeführt.

„Kaiser Heinrich der IV in Bingen.“ Hier sieht man den greisen Fürsten, verrätherisch von den feilen Schergen seines gottlosen Sohnes gefangen. Gewaltig steht die alte Heldengestalt unter den Leichen ihrer Getreuen, auf den zersplitterten Reichsschild gestützt, und reckt den Arm mit grausem Fluch zu dem Sohne empor, der drüben aus dem Fenster zuschaut; wild flattert um ihn der entehrte Kaisermantel. Groll, Entsetzen, stumpfe Neugier in den Gesichtern der umherstehenden Knechte. Nur Einer, aufs Schwert gestützt, wendet mitleidvoll sein Gesicht; es ist derjenige, welcher den alten Kaiser wiederum befreien wird.

„Der Mäusethurm.“ Man sieht die Zinne des alten, verrufenen Gemäuers, um welches ein grausiger Nachtspuk umhersaust. Angstvoll klammert sich der verfluchte Geist des Bischofes Hatto an den Steinen fest; um ihn her schwirren die Geister derer, die er in Hunger und Feuersnoth aus teuflischem Geize sterben liess, ein jammervoller, qualenzerrissener Chor: Hier schleppt ein Mädchen seine alte Mutter durch die Lüfte herbei, dort hält ein junges Weib dem Bischofe ihren Säugling entgegen; andre klettern und haspeln sich an den Ecksteinen des Thurmes empor. Eine Schaar von Mäusen, die den Bischof im Leben verfolgten, umflattern ihn auch noch hier. Unten auf dem Rheine fährt ein einsamer Nachen vorüber.

„Der Schwesterfelsen oder die sieben Jungfrauen.“ Es ist die Stelle des Rheines wo, vor dem mächtigen Felsen der Loreley, Strudel und Klippen dem Schiffer Gefahr drohen. Aus den empörten Wogen schwingt sich die stolze Gestalt der verderblichen Nixe, eine Leukothea des Nordens, empor; hoch wie eine sprützende Welle flattert ihr weiter Mantel über ihrem Haupte. Vor ihr tanzt das Kähnlein mit den sieben schönen Kindern, die sich in reizendster Verzweiflung umfassen und die Hände ringen. Die Armen sollen für ihre Stein-Herzen nunmehr selber in Steinklippen verwandelt werden. Neugierige Hechte und Lachse stecken ihre Häupter hervor und sehen sich den verwanderlichen Vorgang mit an. Auch am Ufer steht ein Neugieriger, ein Poet von der romantischen Sekte, wie aus seiner feinen Cither zu ersehen. Der Unglückliche! wie manch ein Loreley-Lied wird er fortan singen müssen!

„Die heilige Adelhaid.“ Wir sehen den Chor der Abtey Vilich. Wunderhübsche Nonnen knieen zu beiden Seiten, am Altartisch die heilige Abbatissin, vorn die andächtigen Zuhörer: ehrliche alte Bauern, unschuldige kindische Kinder, und links in der Ecke, an einen Pfeiler gelehnt, ein stolzer ritterlicher Gesell mit prächtigem verführerischem Lockenhaar. Er sieht nach der einen Nonne hinüber und sie wieder nach ihm; sie merkt nicht, dass sie falsch singt und dass die gestrenge Domina zürnende Blicke auf sie schiesst und die dürre heilige Hand bereits erhebt zu dem Backenstreich, der — wie die Legende erzählt — schlechten Sängerinnen augenblicks die richtigsten Töne einimpfte. Neben der Unaufmerksamen kniеet eine andre reizende Nonne, die gewiss nach bestem Willen richtig singen möchte; aber es will nicht gehen. Sie hat das Chorbuch sinken lassen und die Händchen darüber gefaltet, und erhebt das schmachtende Auge in inbrünstiger Verzweiflung nach oben. Auch ihr wird die erflehte Hülfe von der heiligen Hand bald zu Theil werden, — die Dichterin wenigstens hat es uns nicht verschwiegen.

„Roland der treue Paladin.“ Auf hoher Terrasse seiner stolzen Burg Rolandseck sitzt der Ritter, tief in sich versunken, eine schöne mächtige Gestalt, deren edle Glieder von seinen einstigen Heldenthaten zeugen. Unverwandten Blickes schaut er

nieder auf das Nonneneiland, wo das Kloster aus den Bäumen hervorragt und wo die Geliebte sterbend weilt. Lautlos hängt die Harfe neben ihm, vergebens schmeichelt ihm die treue Dogge, vergebens mahnt ihn der fröhliche Knappe, der zu seiner Seite steht, den Falken zu nehmen und auf die Reiherbeize hinauszureiten. Wenn das Glöcklein im Thale verklungen ist, dann wird auch des Helden Seele gebrochen sein.

„Der Bürgermeister von Cöln.“ Durch pfäffischen Trug ist der alte Bürgermeister Gryn in den Löwenzwinger des feindlichen Bischofes gelockt. Wüthend springt ihm das Ungeheuer entgegen. Aber muthig hat der Greis den linken Arm, mit dem Mantel umwickelt, in des Löwen Rachen gestossen und durchbohrt zugleich dessen Herz, ohne auf die Wunden zu achten, die ihm die fürchterlichen Tatzen schon in Brust und Genick geschlagen. Eine einfache, aber in trefflichstem Leben gezeichnete Gruppe.

Diese flüchtigen Schilderungen nur als Beispiele des reichen Vorrathes. Der Dichterin ist Glück zu wünschen, dass sie in solcher Genossenschaft vor das Publikum treten durfte; aber die Unrise sind schlimme, etwas übermächtige Rivale ihrer Balladen. Die Ausstattung des Ganzen ist höchst geschmackvoll und einladend.

Kunst-Verein fuer die Rheinlande und Westphalen.

Von der Steinzeichnung von Jentsen nach Leonoras Lenore ist nach erfolgter Vertheilung unter die Mitglieder theils eine Anzahl Abdrücke auf weissem Papier, theils eine Zahl besserer Abdrücke auf chinesischem Papiere (welche erst mit der letzten Sendung aus der Druckerei hier eintrafen und daher bei der Vertheilung ohne Verletzung der Gleichheit nicht gebraucht werden konnten) zum Vortheil der Kasse des Vereins disponibel. Bei den vielseitigen Wünschen des Ankaufs gebührt das Vorrecht den Mitgliedern, welche nach der Verloosung vom 26ten Juli 1832 beigetreten sind und daher bei der Vertheilung nicht concurrirt haben. Diejenigen derselben, welche einen der obenerwähnten Abdrücke auf chinesischem Papiere für 5 Thaler oder auf weissem für 3 Thaler erwerben wollen, werden daher ersucht, davon und zwar spätestens bis zum 1. Februar k. J. dem Sekretair des Vereins schriftliche Mittheilung zu machen. Im Falle einer die Zahl der vorräthigen Exemplare übersteigenden Concurrenz entscheidet die Zeit der Anmeldung. Nach dem 1. Februar k. J. werden die dann etwa noch übrigen Exemplare auch an solche, welche dem Vereine nicht beigetreten sind, jedoch zu dem höheren Preise von resp. 6 Thaler und 4 Thaler käuflich abgelassen.

Düsseldorf, den 30. November 1834.

Der Verwaltungs-Rath.
Im Auftrage desselben der z. Secretair
Schnaase.

Eingesandt.

In mehreren Aufsätzen über die Berliner Kunst-Ausstellung rügt man, dass z. B. Bendemanns Bild schlecht aufgehängt war, ja dass man unbedeutenden Bildern die besten Plätze gegeben habe, — warum rügt man denn nicht, dass mehrere Bilder von Maes, „die Wahrsagerinn“ und das dazu gehörende Seitenstück, ferner Bilder von Rottmann und andern Münchner Künstlern, die schon Anfang Oktober da waren und die Einsender selbst in dem Nebencabinet gesehen, gar nicht aufgestellt waren, — angeblich weil solche bereits sich in der zweiten Hand befinden?*). Frägt denn das Publikum, in welcher Hand ein Bild oder auch nur, wo etwas Gutes zu sehen ist? —

Nachrichten.

In Pompeji hat man während der letzten Monate die Strasse aufgedeckt, welche von dem Tempel der Fortuna nach dem Isis-Thore führt und die verschüttete Stadt fast in ihrer Mitte durchschneidet. Man fand dabei einen Kreuzweg, welcher auf der einen Seite nach dem Theater führt, mit einem Altar des Schutzgeistes des Orts, unter der Gestalt einer Schlange. Der Altar hat einige Gemälde, Opferhandlungen vorstellend. Nicht fern von dem Kreuzwege traf man auf eine etwas gekrümmte Strasse, welche zum Tempel des Augustus führt. Am 25. Octbr. wurden 2 Seitengebäude der Strasse Fortuna untersucht, in welchen man viele interessante Sachen aus Bronze, Eisen und Elfenbein fand.

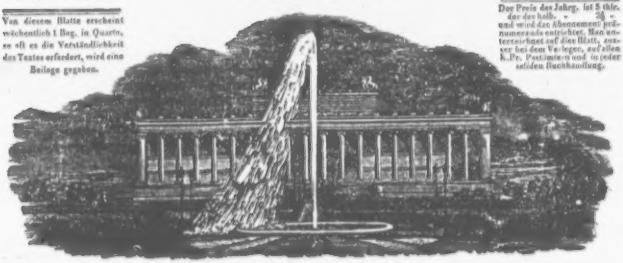
*) Soviel wir wissen, ist es Grundsatz der Akademie, Bilder, die sich bereits in zweiter Hand befinden und von den einstweiligen Besitzern für den Verkauf eingesandt werden, nicht öffentlich auszustellen. d. Red.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 51. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. - 1½ - und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Niederländische Briefe von Karl Schnaase.

(Fortsetzung.)

Der fünfte Brief (S. 80 — 156) handelt von der Genremalerei. Auch hier giebt der Verf. zunächst kurze Beschreibungen der hieher gehörigen Gemälde des Hager Museums und sagt Treffliches besonders über Jan Steen und Gerhard Douw, die Hauptrepräsentanten der beiden Gattungen des Genre, der komischen und der gemüthlichen; ebenso über Terburg. — Sehr schön und beachtenswerth erscheint die Ansicht, welche der Verf. über die Genremalerei überhaupt aufstellt:

„Ich halte die künstlerische Auffassung des häuslichen Lebens für sehr nahe verwandt mit der Landschaft. Wie diese die geistige Bedeutung hat, den Wohnsitz des Menschen darzustellen, und in ihr schon das Aeussere seines Hauses als ein sehr wesentlicher Theil erscheint (Referent hat seine Erweiterung dieser Ansicht bereits ausgesprochen), so geht die Kunst nun auch über die Schwelle, um das Innere des Hauses und des Lebens charakteristisch aufzufassen. Die wesentlichen Beziehungen der Landschaft finden sich hier wieder. In der Landschaft war zwar der Mensch mehr das Erzeugniss des Landes, durch dasselbe bestimmt, während er hier seine Umgebungen sich selbst gebildet hat; allein dafür ist auch die Rückwirkung dieser nähern Umgebungen auf ihn bedeutender und entscheidender. Auch ist es mehr Schein als Wahrheit, dass er der freie Schöpfer dieser Umgebungen sei. Er scheint zwar der Natur, in welcher der Hirt und der Landmann

leben, entfremdet, allein sie hat ihn, unter der Gestalt der Sitte, mit Banden umgeben, welche um so fester halten, je mehr sie schon von menschlichem Geiste durchdrungen sind. Auch hier, ähnlich wie in der Landschaft, sehen wir also den Menschen nur als die Seele des grossen Körpers an, in dem er lebt. Das Höhere des Menschen, die geistige Freiheit, kann sich zwar über diese Abhängigkeit erheben, indessen gehört das in ein Gebiet, welches wir hier nicht berühren." U. s. w.

Hierauf folgt eine ausführliche Abhandlung zur weiteren Rechtfertigung der Genremalerei, zur Beantwortung der Fragen: „ob die Kunst sich überhaupt auch auf das Gebiet des Lebens erstrecke, das nur unter dem Einflusse der bürgerlichen Sitte gedacht werden kann; ob es ihr gesunder Zustand oder ein Zeichen des Verfalls sei, wenn sie dahin neigt, und wie sie sich überhaupt gegen diese Region abgränze." Der Verf. beantwortet diese Frage durch eine Betrachtung des geschichtlichen Ganges der Kunst, namentlich der hieher bezüglichen Gattung. Der Raum gestattet uns nur, die Hauptpunkte anzugeben.

Zuerst wird umsichtigst zusammengestellt, was wir von gewissen, dem Genre verwandten Kunstbestrebungen bei den Alten durch die Schriftsteller oder durch erhaltene Monumente kennen, und dargethan, dass alles dies etwas wesentlich Verschiedenes von der Genremalerei der neueren Zeit ist. „Die Lebensansicht, — sagt der Verf., indem er die Resultate seiner Betrachtungen zusammenstellt, — welche das geistige Interesse unserer Gattung ausmacht, die Anerkennung der besonderen Ansprüche des einzelnen Gemüths, des Herzens, ist der Lehre, der ursprünglichen, strengen, sittlichen Weltanschauung des Alterthums völlig fremd. Ueber diese engen Grenzen der strengen Sitte ging zwar das wirkliche Leben weit hinaus; es gab stets Erscheinungen, welche im modernen Sinne unserer Gattung aufgefasst werden konnten; indessen auch diese Erscheinungen mussten seltener und weniger ausdrucksvoll sein, als in der neuern Welt. Die Kunst endlich bleibt noch hinter diesen Erscheinungen zurück, sie geht nicht soweit gegen unsere Auffassung vor, als sie es durch treue Darstellung der Wirklichkeit ihrer eigenen Zeit gekonnt hätte. Und unter den Künsten hält sich wieder die des Bildes reiner, als die Poesie, dennoch nicht genug für die Ansicht der Gesetzgeber und der ernsteren Geister, welche es rügen, dass sie sich zu sehr einer gemeinen Wirklichkeit nähere."

Hierauf geht der Verf. zum Mittelalter über, indem er als bekannt voraussetzt, dass in dieser Zwischenzeit gar keine, dem Genre verwandte Kunstübung vorkomme. Er sucht die Gründe dieser Erscheinung aus den inneren Verhältnissen der damaligen Kunstübung herzuleiten; nicht nur in den Gegenständen, sondern auch bei der Ausführung der Gestalten sei die Kunst weit von dem individuellen Leben der Wirklichkeit entfernt geblieben; nicht jedoch aus Trägheit, aus Unkenntniss oder religiöser Rücksicht, sondern aus einer eigenthümlichen Anschauung des menschlichen Wesens im Ganzen. Wie diese Anschauung beschaffen gewesen, leitet der Verf. aus den Dichtern her. Eine vollständige Anschaulichkeit der handelnden Personen sei nur dann möglich, wenn die letzten Gründe der That nicht in den tiefsten, dunkelsten Bezirke der Brust wurzeln, wenn sie mehr der allgemeinen, sinnlich einfachen Natur des Menschen angehören, in welcher die Homerische Welt sich vorzugsweise bewege. Anders im Mittelalter; dies kenne nur eine doppelte Bewegung zur That; —, „entweder die Handlung gehört der blossen Aussenwelt an, sie ist unbefangen sinnlich, oder durch die hervorgebrachte Sitte geboten, ein Werk der Körperkraft oder der Ehre; oder sie ist wild leidenschaftlich ohne Masse, in ihrem innersten Entschlusse dunkel und unerklärt. In jenen ersten Vorgängen tritt die Gestalt ruhig vor uns hin, allein nur die äussere Gestalt, die wir erst durch die Bewegung in ihrer geistigen Bedeutung, in der Fülle ihrer Kraft und Gewandheit kennen lernen können. In der Leidenschaft aber bleibt diese Hoffnung unerfüllt; sie bedarf nicht der zarteren Glieder, sie entwickelt den Geist derselben nicht, sondern tritt wie ein Wunder unvermittelt in die äussere Welt. Wir lernen daher die Helden des Gedichts nur wie von zwei unverbundenen Seiten kennen; ihr äusseres Erscheinen ist uns nahe, aber es ist nicht ihr eigentliches Wesen; es ist nur die Schale, welche das unerforschliche Gemüth umschliesst, ohne mit ihm völlig Eins zu sein. Dieses ist das eigentlich Handelnde, aber es tritt niemals selbst, nur durch einen fremden Körper, nur in Verhüllung auf die Scene. Es fehlt aber jene einfache Mitte des Daseins, wo Leib und Seele unmittelbar Eins sind, wo Schmerz und Freude des Körpers durch die

Theilnahme der Seele veredelt werden, und der Entschluss ohne Widerstand und Zögern die leichten Glieder zur Ausführung bewegt. Es fehlt die Schönheit der Griechen.“ — Dieser Mangel sei jedoch, auf dem Gebiete der Poesie, nur die Aeusserung einer eigenthümlichen, tiefsinnigeren Schönheit.

Wir überlassen es dem Leser, die höchst geistreiche und interessante Durchführung dieser Ansicht, die wir nur in den Hauptpunkten mittheilen konnten, im Buche selbst zu verfolgen; müssen jedoch gestehen, dass wir für jene Starrheit in den mittelalterlichen Darstellungen menschlicher Figuren noch näherliegende Gründe zu finden glauben. Was diese anbetrifft, so ist für's Erste bekannt, dass man bei Betrachtung der Kunstübung im Mittelalter die von Alters her überlieferte, nach und nach abgeschwächte Kunstweise von der eigenthümlichen, gemach immer selbständiger werdenden Thätigkeit (soweit es möglich ist) unterscheiden muss, und dass diese Scheidung im Allgemeinen um den Schluss des zwölften Jahrhunderts fällt. Auch der Verf. scheint eine solche anzunehmen, indem er seine Ansicht auf die Dichtungen des Mittelalters stützt, die in selbständiger Kraft eben auch erst um dieselbe Zeit erstehen. Mit dem dreizehnten Jahrhunderte beginnt sodann die Periode der gothischen Baukunst, und es liegt ganz in dem allgemeinen Gesetze der künstlerischen Entwickelung, dass, ehe dem architektonischen Gefühl nicht vollkommen Genüge gethan ist, ehe die Architektur nicht den Kreislauf ihrer Durchbildung vollendet hat, die freier gestaltenden Künste noch von demselben architektonischen Gefühl befangen erscheinen müssen. Zunächst befreit sich hievon die Plastik, die in der Mitte steht zwischen Architektur und Malerei; bereits um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts finden wir Statuen (im westlichen Chore des Naumburger Domes), die durch Adel, Anmuth und durch Belebung einzelner Theile höchlichst auffallen und schon seit geraumer Zeit die Kunstgelehrten zu den überflüssigsten Hypothesen veranlasst haben. Im folgenden Jahrhunderte belebt sich die Malerei (ich erinnere an die Schule der Glottisten in Italien, an die Cölnische Schule in Deutschland), zunächst freilich auch noch mit einer bedeutenden Nachwirkung jener architektonischen Gesetze, die somit folgerecht erst im funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte beseitigt werden können.

Die Kunst der neueren Zeit betrachtet der Verf. nach den beiden vornehmsten Sonderungen, als die Kunst jenseit und diesseit der Alpen. In der italienischen Kunst zunächst tritt ihm der, diesem Lande eigenthümliche Gegensatz von Antikem und Christlichem, als statuarisches und malerisches Princip, entgegen: — „Jenes, weil es in einzelnen, natürlichen Gestalten genügen soll, setzt eine scheinbar natürliche Schönheit derselben voraus. Der christliche Sinn der Liebe gestattet aber nicht, den Einzelnen in vollendeter, sich selbst genügender Schönheit aufzufassen; er verlangt von Jedem das Gefühl der Vereinzelung, und für Alle den Ausdruck gegenseitiger Hinneigung. Er befriedigt sich daher nur durch mehrere vereinigte Gestalten, von denen keine die höchste Vollendung, jede vielmehr ein Bedürfniss, ein Hinstreben zur andern ausspricht; er bedingt die malerische Richtung. . . In der glücklichen Unbefangenheit des italienischen Wesens kamen indessen beide Richtungen noch nicht zum Bruche, denn die malerische Verbindung selbst nahm eine statuarische Form an, sie wurde nicht freies Verhalten Mehrerer, sondern geschlossene Gruppe... Es war die Königin des Himmels, welche die andern Heiligen verehrend umgaben. . . Allein die Kunst als Menschenwerk soll fortschreitend sein. Das malerische Princip, das sie empfangen hatte, musste sich entwickeln; ihm aber genügten nicht die einzelnen Gestalten, nicht die äusserlich verbundene Gruppe, es verlangte bestimmte Bezeichnung der Scene, des Orts, der Handlung. Statt der verehrenden Heiligen bildete sich daher um die Jungfrau die heilige Familie. Damit aber war der Widerspruch zwischen Tradition und Erfindung, zwischen Lebenswahrheit und überirdischer Würde, zwischen plastischen und malerischen Anforderungen auf einen Punkt gebracht, auf dem er nicht lange verborgen bleiben konnte.“

Offenbar wurde dieser Widerspruch, als man die italienische Kunstweise nach dem Norden hinübertrug. — „Der Formensinn, an die Harmonie der flandrischen Schule und an die innige und treuherzig individuelle Auffassung der einzelnen Gestalten gewöhnt, konnte sich in die einfache Gruppe und in die äusserliche Schönheit nicht finden. Es trieb daher der Formensinn selbst, Darstellungen zu suchen, in welchen man die malerische Schönheit erlangen konnte, ohne die Würde heiliger Gestalten zu verletzen.“

„Allein auch der sittlichen Denkungsweise des Nordens sagte jene Auffassung nicht zu. Das Alterthum durfte Alles in heroischer Kraft, das Mittelalter Alles in ascetischer Abtödtung anschauen, weil nur diese Formen geistige Bedeutung hatten. Jetzt aber machte sich der Geist in einer andern Gestalt geltend, im individuellen Gefühle, das bei allem Scheine der Selbstständigkeit die höchste Abhängigkeit von äussern Umständen ist. Der heroische und der ascetische Geist genügen sich jeder in seiner Einsamkeit. Der individuelle Geist aber lebt nur in Verbindung und Berührung mit Andern, und da Alle gleich individuell und bedingt sind, so ist das Bestimmende das Princip in keinem von ihnen, sondern in der Mitte ihres Kreises. Der Sinn für das Individuelle erzeugt den neuen Begriff der Gesellschaft.“. . .

„Sitte und Leben lagen ganz ausserhalb der bisherigen Kunst . . . Das Wechselverhältniss der geistigen Potenzen, der wirklichen Sitte, der Kunst und der Lehre, ist aber ein nothwendiges, durch dessen Störung jede von ihnen leidet. Die Schranke musste daher durchbrochen werden, die Kunst wieder in deutliche Beziehung zum Leben treten; es war dies ein Bedürfniss des sittlichen Sinnes, wie es, zur Vollendung des malerischen Princips, der Kunstsinn erforderte. Am wenigsten sollte man daher diese Entwickelung der Kunst dem Alterthum gegenüber als ein Zeichen des Verfalls darstellen. Nur die äussere Erscheinung war eine andere als die antike Kunst; in ihren inneren Beziehungen aber nahm sie vielmehr gerade hiedurch eine Stellung ein, welche den Verhältnissen des Alterthums mehr entsprach, als die bisherige.“ U. s. w.

Die selbständigste Entwickelung jenes malerischen Princips, freilich bis zur äussersten Grenze, sowie die letzte Manifestation des Zeitgeistes, findet der Verf. endlich in der Darstellung von Blumen und Früchten, wo es durchaus minder auf den Gegenstand, als auf die harmonische Anordnung der Farben ankommt.

Der sechste Brief (S. 157 — 174), der mit einer ergötzlichen Beschreibung der Dampfschifffahrt auf dem „holländischen Diep“ beginnt, handelt von dem Kirchenbaustyl des Mittelalters in Holland. Für Deutschland unterscheidet der Verf. vornehmlich zwei Gattungen des gothischen Styles: eine im südwestlichsten Deutschland (und ähnlich in Frankreich und England), die, in Bruchsteinen ausgeführt, in reichster Mannigfaltigkeit erscheint, vornehmlich schon durch die Hauptanlage einer höheren Mittelschiffes mit niedrigeren Abseiten; und eine andre im nordöstlichen Deutschland, zunächst durch das Material des gebrannten Steines bedingt. Hier hätte, bei dem Mangel der leichteren Zierrathen, jene Form des Gebäudes im Ganzen ihren grössten Reiz verloren. Daher änderte man letztere und gab den Schiffen gleiche Höhe: — „Denn nun störte im Aeussern nicht mehr das nahe Dach der Abseiten, es war vielmehr bis zur Höhe des ganzen Gebäudes hinaufgerückt. Die Fenster wurden hoch und schlank, theilten daher die grössern Mauern auf eine natürliche und gefällige Weise. Die Strebepfeiler, bis zur Höhe des Daches emporgeführt, erscheinen als grössere Massen und konnten der feinern Ausschmückung entbehren. Im Innern stützte sich das Gewölbe aller drei Schiffe unmittelbar auf die Pfeiler; diese, obgleich von gewaltigem Umfange und nur mässig verziert, erscheinen dennoch durch ihre grosse Höhe schlank; die kahlen Wände des Oberschiffes waren vermieden, und wenn auch jene schöne doppelte Beleuchtung (von Mittelschiff und Seitenschiffen) fortfiel, so erhielt man dafür durch die hohen, schlanken Fenster in den Seitenwänden grössere, bestimmtere Lichtmassen. Kurz das Ganze gewährte zwar nicht mehr den Eindruck einer höchst reichen, zierlichen Mannigfaltigkeit, aber, bei übrigens wohlgewählten Verhältnissen, mächtige Massen und schöne geregelte Einheit.“ — Sehr verbunden sind wir jedoch dem Verf., dass er für diese Veränderung des gothischen Styles mehr, als auf das Material, Gewicht auf das geistige Bedürfniss dieser nordöstlichen Provinzen legt, und letzteres nach den geschichtlichen Verhältnissen auseinandersetzt. Es ist heutiges Tages nur zu sehr Mode, die verschiedenen Style und Formen der Architektur aus Material und anderen körperlichen Bedürfnissen herzuleiten, und man kann damit doch höchstens ein Handwerk, nie aber eine Kunst erklären. Die Blüthe des genannten Styles findet der Verf. in Preussen, die Grenzscheide in Hessen, wo derselbe, trotz des veränderten Materials ausschliesslich angewandt erscheint (Elisabethkirche zu Marburg, Kirchen zu Kloster Haina, Frankenberg, Grünberg, Wetter, Alsfeld, Wetzlar, Friedberg und noch südlicher), während sich in den, zwischen bei-

den Ländern belegenen Provinzen mancherlei Schwankungen zeigen.

In Holland zeigt sich dagegen die Beobachtung der Verhältnisse des reichen französischen Styles, während das Material der Ziegel, wie im übrigen Norddeutschland, durchgeht: — „Die doppelte Beleuchtung ist beibehalten, die Seitenschiffe sind niedriger als das Hauptschiff, der Chor ist von einem Capellenumgang umgeben. Dafür aber liefern diese Bauten im Allgemeinen den Beweis, wie die zierliche, technische Ausführung des Einzelnen im gothischen Bau nicht bloss Luxus und überflüssiger Schmuck, sondern recht wesentlich ist. Denn alle Verhältnisse, die dort die leichteste Zierlichkeit geben, werden hier schwer und lastend. Durch die vortretenden Absiten mit ihren Dächern, durch die Capellen des Chors mit ihren Winkeln werden überall die einfachen Linien, die eine grosse Wirkung machen könnten, gebrochen. Im schönern gothischen Bau erscheinen aber diese Einzelheiten durch die Leichtigkeit und die Menge der Glieder, in welche sie sich auflösen, als blosse Theile, welche nicht abgesondert bleiben, sondern sich gleich wieder zum harmonischen Ganzen fügen, so dass dessen Einheit für den Betrachtenden sich unbemerkt und augenblicklich wiederherstellt. . . . Das Innere macht denselben Eindruck, obgleich hier eine Aenderung vorkommt, welche eher ein Streben nach Leichtigkeit verrathen sollte, dass nämlich an Stelle der grossen zusammengesetzten Pfeiler einfache Rundsäulen angewendet sind . . . Die übrigen Verhältnisse sind keineswegs in ähnlicher Weise modificirt. Die obern Mauern des Mittelschiffes sind hier vielmehr hoch und scheinen beim Mangel aller Verzierung noch höher und schwerer. Die Seitenschiffe sind nur wenig schmaler als das Hauptschiff, die Spannung des Gewölbes ist daher bedeutend und fordert eine starke Widerlage, die in den Säulen ihre Stütze hat. Zwar sind die Gewölbe häufig von Holz (zu häufig, als dass es der versögerten Vollendung des Baues zugeschrieben werden könnte), allein sie scheinen dadurch wenigstens nicht leichter, vielmehr wegen der dunkeln Farbe noch lastender. Für die Beleuchtung der Perspektive aber sind diese, wenn auch starken Säulenstämme noch viel zu dünn, und, da die Zwischenräume weit sind, den Durchblick in die breiten Seitenschiffe gar nicht hemmen, so haben wir nur mehrere parallele selbstständige Räume vor uns. Das Geschlossene, welches die Schönheit der Perspektive bedingt, fehlt daher ganz, und das Auge erhält nur den Eindruck plumper Breite und öder Räume *).“ — Trefflich ist auch hier die Uebereinstimmung des architektonischen Geschmackes mit den übrigen Lebensverhältnissen dargelegt.

Diesem Briefe folgt ein Notizenblatt (S. 174 — 180) welches detaillirte Angaben über die Kirchen von Rotterdam, Delft, Leyden und dem Haag enthält.

Der siebente Brief (S. 181 — 187), aus Antwerpen datirt, giebt ein ansprechendes Bild dieser Stadt und ihrer sonntäglichen Staffage; wir können hier jedoch nichts weiter thun, als denselben dem geneigten Leser empfehlen, da die folgenden Briefe uns Wichtigeres über Antwerpener Kunstgegenstände vorführen.

(Beschluss folgt.)

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung von No. 37.)

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Des Sandro Botticelli Schüler und von verwandter Richtung war der schon erwähnte Sohn des Fra Filippo Lippi, der den Namen des Vaters führte, zum Unterschiede von demselben jedoch gewöhnlich Filippino Lippi genannt wird. Von ihm sind verschiedene Madonnen mit dem Kinde in der Gallerie (Abth. I) vorhanden: No. 183 ist ein zartes und süsträumerisches Frauenbild, auch das Christuskind sehr anmuthig, wenngleich ein wenig schwächlich. No. 184 zeigt in dem Gesichte der Maria mehr Vornehmes und Grossartiges; das Kind hat hier vollere, aber sehr ungeschickte Formen. No 218 erscheint bereits ziemlich modern: das Kind ist lebendig und gut gezeichnet; die Mutter hat den Kopf einer lieblichen Dirne. — Sehr ansiehend ist ferner

*) Später jedoch, bei St. Jacob in Antwerpen, erklärt der Verf. diese Anordnung als aus dem malerischen Principe der Holländer hervorgegangen, indem sie mannigfach wechselnde Seiten-Durchsichten gestatte-

das Portrait eines jungen Mannes (I, No. 192), dessen dunkles Haar frei aus dem schwarzen Käppchen, welches er trägt, herabhängt. Sein Gesicht ist etwas bleich und eingefallen, doch spricht eine innere Gesundheit aus diesen kräftigen Zügen, und sicher und unbefangen blickt das Auge den Beschauer an. Ebenso ist die Malerei, wenngleich leicht, doch sicher und bestimmt. Es scheint des Künstlers eigenes Bildniss. — Endlich ist noch ein grosses Altargemälde (I, No. 198) vom Filippino, nach alterthümlicher Weise auf Goldgrund gemalt, vorhanden. Es stellt einen gekreuzigten Heiland dar, dessen Blut von dreien, auf Wolken schwebenden Engeln aufgefangen wird; zu seinen Seiten knieen Maria und Franciscus. Die Gestalt des Heilandes hat etwas Trauriges, Dürres, was fast an den byzantinischen Kunststyl erinnert; auch der Kopf des h. Franciscus wirkt, in seinem schwärmerisch ascetischen Charakter, der freilich trefflich dargestellt ist, minder anziehend. Wunderbar rührend ist dagegen das edle bleiche Gesicht der Jungfrau, die schmerzensvoll zum Kreuze emporblickt; es ist eins von den wenigen Gesichtern, die man, einmal gesehen, nie wieder vergisst; in würdigen breiten Falten fällt ihr dunkelblauer Mantel nieder.

Den letztgenannten Künstlern, die sämmtlich durch ein tüchtiges, lebendiges Talent begünstigt waren, sich jedoch nicht immer vor dem Abwege einer handwerksmässigen Manier bewahrten, steht ein andrer gegenüber, der, mit einer minder beweglichen Phantasie versehen, es doch durch Ernst und Ausdauer dahin gebracht hat, dass seine Werke als die bedeutendsten jener gesammten Periode, sein Einfluss auf die Entwickelung der Kunst als der mächtigste betrachtet werden muss. Diss ist **Domenico Ghirlandajo** (geb. 1451, gest. 1495). Der Lehrmeister dieses Malers war **Alessio Baldovinetti**, ein minder bedeutender Künstler. Von letzterem besitzt die Gallerie ein Gemälde (I. No. 174), welches die Verkündigung darstellt; weniger anziehend in den Figuren, zeichnet sich dasselbe durch die schöne Perspektive des reichen architektonischen Hintergrundes aus, ein Element, welches auch beim Ghirlandajo bedeutend hervortritt.

Was die eigenthümliche Richtung des Ghirlandajo anbetrifft, so lag es minder in seiner Natur, eine lebendige historische Handlung und den Kampf bewegter Affekte, oder den geheimnissvollen Hauch einer innerlichen Heiligung und frommer begeisterter Andacht darzustellen; ihm war es wesentlich darum zu thun, die schlichte unmittelbare Erscheinung der Natur möglichst wahr und lebendig aufzufassen und wiederzugeben. Daher ist das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, dasjenige, worin seine Kunst sich am Bedeutendsten zeigt. Aber in diesem schlichten Nachbilden der Umgebung lag, unter den Verhältnissen der damaligen Zeit, gleichwohl ein tieferer Sinn, eine wärmere Kunstbegeisterung verborgen. Der republikanische Patriotismus, die Freude an der Macht und Herrlichkeit des Vaterlandes, sie geben den eigentlichen Standpunkt, von welchem aus die Malereien des Ghirlandajo nur genügend gewürdiget werden können. Bei ihm sieht man ein Motiv, welches schon mannigfach bei früheren Meistern — jedoch bei diesen als ein mehr zufälliges — zu bemerken ist, vollständig und consequent durchgebildet: nämlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, sie jedoch nicht, wie es wohl an anderen Orten (namentlich den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten zu supponiren, sondern dieselben einfach, in der Tracht ihrer Zeit, als Zuschauer, gewissermassen als Zeugen, neben die eigentliche Handlung hinzustellen und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, überhaupt die heilige Handlung in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modekostüm auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildetster Perspektive anzuwenden. Die Gestalten der Heiligen selbst bleiben dabei in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscensen an den Styl der Giottisten. Ja, es tritt noch ein drittes Element hinzu, indem in gewissen, namentlich weiblichen Nebenfiguren sich oft ein specielles Studium leichterer, zierlicherer antiker Motive zeigt.

Die eben angedeutete grossartige Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo kann natürlich nur in grossräumigen Werken, d. h. in Wandgemälden, hervortreten; seine nach gewöhnlichem Maasse und nach hergebrachter Anordnung ausgeführten Altartafeln nehmen gewöhnlich, in Bezug auf geistige Tiefe, eine mehr untergeordnete Stellung ein. Seine Madonnen namentlich gleichen, wie Hr. v. Rumohr sich treffend ausdrückt, insgemein „ehrlichen Bürgerfrauen.“ Letzte, es wird vornehmlich an einer der von ihm in der

Gallerie vorhandenen Altertafeln (I, No. 178) bemerklich, welches eine Madonna, von Heiligen umgeben darstellt. No. 182, ein Gemälde von ähnlicher Zusammenstellung, welches durch seinen Schüler, den Francesco Granacci, vollendet ist, hat im Einzelnen, (namentlich den beiden durch Granacci hinzugefügten Heiligen) schon ungleich mehr Leichtes, Freies und Charaktervolles, was sich schon mehr der neuern Zeit des sechzehnten Jahrhunderts annähert. Ausser diesen, beiden sind vornehmlich einige zu einem grossen Altarwerk gehörige Tafeln (I, No. 183 — 190) bemerklich, welches früher den Chor von Santa Maria novella zu Florenz schmückte, gegenwärtig aber zerstreut ist. No. 189 enthält die Auferstehung des Herrn; es befand sich auf der Rückseite des Altares und wurde von Domenico Ghirlandajo unvollendet hinterlassen, von seinen beiden Brüdern sodann ausgeführt. Dies ist das minder bedeutende; es ist namentlich manierirt in den Bewegungen. Höchst ausgezeichnet aber sind die beiden Flügelbilder (No. 188 und 190), welche den heil. Antonius und den heil. Vincentius Ferrerius vorstellen. Die Köpfe beider sind äusserst lebenvoll, von kräftiger Farbe und sehr glücklich modellirt; es sind unbedenklich die trefflichsten Beispiele einer unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Darstellungsweise, welche die Gallerie, unter den Florentiner Bildern dieser Periode, besitzt. Schon Vasari, in seiner Biographie des Ghirlandajo, sagt, dass diesem heil. Vincentius nichts, als nur das Wort fehle. Würdig stehen diesen beiden, in ganzer Figur dargestellten Heiligen zwei ebenfalls von Ghirlandajo gemalte Brustbilder (I, No. 196 und 193) zur Seite, von denen das eine einen ältlichen Mann, das andre eine Frau darstellt. Letzteres sieht man im Profil; sehr vollendet, ganz nach Eyck'scher Weise, sind hier die im Zimmer befindlichen Nebendinge ausgeführt.

(Fortsetzung folgt).

THIERLEICHNUNG.

Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Herausgegeben von C. Fr. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck 1835.

Hr. Speckter, durch seine trefflichen Vignetten zu dem „Fabelbuche" bekannt, hat auch für die sechs Gesänge des vorliegenden komischen Epos sechs zauber in Stein gravirte Titelbilder gearbeitet, zu welchen wir wiederum eine geistreichst komische Auffassung der thierischen Natur bewundern. Das erste Blatt stellt den Fuchs dar, der sich vor seiner Höhle sonnt, während die Jungen unbeholfen ihre Kräfte üben; sowie es die erste Strophe des Gedichts besagt:

Um Mittag, wann es still im Feld,
(Weil längst der Bauer, der bestellt
Morgens den Acker, Ross und Mann,
Die Arbeit wohl hat abgethan
Und rastet zu Haus auf seiner Bank,
Ganz ausgestreckt die Länge lang),
Pfleget der Fuchs sehr ungezwungen
Am Thore zu scherzen mit seinen Jungen
Und anzusehn mit grossem Ergetzen,
Wie plump noch über die Gräben sie setzen.

Das zweite Blatt zeigt die Schaar der Hunde, die den Fuchs umlagert haben, und über ihnen, auf höherem Felssteine, den Feind, der ihnen listig entronnen ist und sie verhöhnt; trefflich ist in jenen der Aerger und die Verdriesslichkeit über das fehlgeschlagene Unternehmen ausgedrückt. Das dritte Blatt enthält die Heimkehr der Hunde und ihre zaghaften Mienen, dem inquirirenden Schulzen gegenüber, weil während ihres Feldzuges von Zigeunern des Pfarrers Küche ausgeräumt worden. Das vierte Blatt stellt, meisterlichst gearbeitet, das trügliche Freundschaftsbündniss dar, welches die Katze mit dem Fuchs eingeht. Im fünften Blatte sieht man eine Menagerie ausländischer Thiere, am Waldsaume lagernd: Affen, Papageien und den majestätischen König der Thiere, der hinter dem Eisengitter seine mächtige Stimme erhebt und dem der Fuchs fein höfliche Worte zuspricht. Das sechste Blatt endlich zeigt die Kuhweide des Dorfs und die Mägde und den Hirten, der sich an seine Lieblingskuh lehnt.

Das Gedicht bewegt sich in gemüthlicher Behaglichkeit durch alle kleine Details des Naturlebens, scheint zuweilen jedoch auch (wie es ja auch vom alten Reineke Fuchs gesagt wird) allegorische Deutungen zuzulassen, wie sich z. B. die folgende sechzehnte Strophe des zweiten Gesanges auf anderweitige ästhetische Angelegenheiten beziehen dürfte.

Es ist des Bösen Meistergriff,
Durch einen leeren Schaubegriff,

Abstractum oder Ideal,
Zu stören uns in Leid und Qual;
Nachher, wenn er uns aufgehetzt,
In heft'ge Leidenschaft versetzt,
Dass, eh' der Streit durchaus geschlichtet,
Man vielen Schaden angerichtet,
Damit wir späte Reu empfinden,
Zuletzt ein Licht uns anzuzünden.
U. s. w.

Ornamenten-Buch

zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. von C. Böttticher. 2te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend). Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

Auch die neue Lieferung dieses Werkes enthält die schätzenswerthesten Muster für Kunsthandwerk der mannigfaltigsten Art. Auf dem ersten Blatt sind verschiedene musivische Muster mitgetheilt, einfachere und reicher zusammengesetzte, in schöner harmonischer Zusammenstellung der Farben. Das zweite Blatt enthält sechs wohlstylisirte Muster für Schablonendruck, die ein edles und gereinigtes Formengefühl kund geben und vielfache Anwendung finden können: Herr Böttticher scheint uns besonders glücklich in der Stylisirung der Pflanzenformen und in der räumlichen Vertheilung ihrer grösseren und kleineren Massen, was beides, so leicht es auf den ersten Blick erscheinen mag, gleichwohl nur in Folge besonderen Talentes und sorglichster Uebung ähnlich zu erreichen sein dürfte. Das dritte Blatt giebt das Muster einer Wachstuchdecke, ein reizendes Spiel anmuthiger Formen, bei denen die strenge und entschiedene Form des Einzelnen durch den steten Wechsel der Farben, von Lila und hellbräunlichem Roth, angenehm gemildert wird. Auf dem vierten Blatt sind wiederum vier Muster für Schablonendruck enthalten, in denen vornehmlich Mäanderartige Verschlingungen vorherrschen. Auf dem fünften Blatt sind die Deck- und Fussgesimse einer Zimmerwand, mit einfach zierlichen Ornamenten versiert, mitgetheilt; ähnlich auf dem sechsten Blatt ein reicheres Deckgesims, welches uns jedoch minder anspricht, namentlich in den unmotivirten Zusammenfügungen gewisser Details.

Wir wünschen diesem so tüchtig eingeleiteten und gewiss ersprieslichen Unternehmen den glücklichsten Fortgang.

RADIRTE SKIZZEN

nach den Kunstwerken, welche am 23. März d. J. im „Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat" verloost worden sind.

Unter diesen Skizzen (4 Blätter mit 7 Radirungen), die kürzlich an die Mitglieder des Vereins vertheilt sind, scheinen uns der auf einem Panther ruhende Bacchant nach einer Bronzegruppe von Möller, eine kräftig durchgeführte Radirung von Caspar, und der Fuhrmann und seine Geliebte, nach einem kleinen Hosemann'schen Bilde von Funcke leicht und sauber radirt, vornehmlich bemerkenswerth.

Nachrichten.

Die K. K. Akademie der Künste zu Wien wird jährlich öffentliche Kunstausstellungen veranstalten und die nächste am 1. April k. J. eröffnen.

Verbesserungen.

In No. 40, S. 303, Sp. 1, Z. 14 ist zu lesen: angebornen st. geborgnen
Ebendas. Z. 3. v. u. „ „ ungemein st. ungemeine.

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 52. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vorräthigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Rthr. der halbj. — Thlr., und es ist den Abonnenten gestattet, sich auf dasselbe unterschreiben zu lassen. Man unterschreibt auf dies Blatt, wenn bei den Verlegern, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Niederländische Briefe von Karl Schnaase.

(Beschluss.)

Der achte Brief (S. 198 — 218), der bei Gelegenheit des schönen Domes von Antwerpen die Principien des gothischen Baustyles auseinandersetzt, scheint uns einer der bedeutendsten des ganzen Buches. Er ist der erste Beginn, um eine der empfindlichsten Lücken unserer Kunsttheorie auszufüllen, und er leistet dies auf eine ebenso klare als, für den gegenwärtigen Fall, erschöpfende Weise. Was bisher über Architektur im Allgemeinen, über gothische Baukunst insbesondere geschrieben ist, erhebt sich nirgend über die rohste materielle Ansicht (von Zweckmässigkeiten u. dergl.) oder versenkt sich in eine ebenso unerspriessliche Symbolik und Mystik. Der einzig gültige, freilich noch dichterisch gefasste Ausspruch Friedrich Schlegel's über die Architektur, dass sie eine „gefrorne Musik" sei, ist bisher entweder gar nicht beachtet oder uns vom Katheder ohne weitere Durchführung, verschränkt in jene materielle Auffassungsweise, mitgetheilt worden. — Einleitungsweise spricht sich der Verf. über das geistige Verständniss der Architektur dahin aus, dass man, um zu einem solchen zu gelangen, ihre einzelnen Theile und Glieder nicht, wie es im ersten Eindrucke auf das Gefühl geschieht, blos im Ganzen wahrnehmen dürfe, sondern sie auch unabhängig anschauen müsse, um ihre besondere Bedeutung zu empfinden, und darnach ihr Verhältniss zum Ganzen zu würdigen: — „Dann wird man erkennen, dass diese Theile nicht blosse Massen mit numerischen, sondern Kör-

per mit ästhetischen und in gewissem Sinne ethischen Verhältnissen sind. Freilich ist das Reich der Architektur das einfache und ruhige, in welchem kein Einzelnes ein selbstständiges Dasein hat, aber es ist das Vorspiel der belebten Welt, in welchem das Ganze dennoch wieder auf einzelnen Gliedern beruht, und diese, wenn auch nicht um ihrer selbst willen, sondern nur für die Schönheit des Ganzen, den Schein der Selbstständigkeit an sich tragen. Wie sich nun dieser Schein an ihnen darstellt, wie sie kräftiges und angestrengtes oder leichtes und heiteres Bestehen aussprechen, wie sie mechanisch als tragend oder symmetrisch durch Beziehung auf andere Glieder sich unterordnen, dieses muss am Einzelnen betrachtet werden, wenn man den Charakter des Styls und des einzelnen Gebäudes betrachten will."

Zur bequemeren Uebersicht hat der Verf. den vorliegenden Brief in mehrere Abschnitte getheilt, deren Inhalt wir, soviel es geht, der Kürze nach angeben wollen.

1. Verschiedenheit der Schönheit des Innern und Aeussern im Allgemeinen.

Architektonische Schönheit des Innern entsteht erst durch eine Gliederung (nicht Dekoration) der Wände, die sich im Innern auf mildere Weise zeigen muss als an der Aussenseite. Das eigentlich Innerste jedoch sind nicht diese Wände mit ihren architektonischen Gliedern, sondern der ideelle Reflex aller Seiten nach der Mitte. Die vollkommenste Form hiefür scheint der Kreis: hier bezieht sich das Gesammte der Form auf Einen Mittelpunct. Aber eben weil es nur ein unterschiedloser Punkt ist, so fehlt das eigentliche Gesetz der Schönheit, das stets im Leben, in der Bewegung besteht. Die höhere, schönere Gestalt jenes Innersten ist also die Mittellinie, die, unendlicher Verlängerung und Theilung fähig, das geistig belebte Gesetz der Perspektive veranlasst.

2. Bedingungen der Perspektive im Allgemeinen.

Die Schönheit der Perspektive wird durch die architektonischen Glieder bedingt, und zwar durch die vertikalen, indem diese der Hauptanschauung in die Tiefe selbstständig entgegentreten und so Mannigfaltigkeit gewähren. (Umgekehrt aber im Aeussern.) Jede horizontale Linie ist daher unvortheilhaft, namentlich die gerade Decke, die sich überdiess durch ihre Winkel als gesonderte Masse zeigt und auf der Mittellinie drückend lastet; ähnlich das Tonnengewölbe. Der perspektivischen Schönheit entspricht daher nur das Kreuzgewölbe. Mit letzterem sind die Pfeiler verbunden, welche wiederum den Säulen gegenüberstehen. Die Säulen gehören zum horizontalen Gebälk; um mit diesem zu harmoniren, werden die engern, der Säulenstärke proportionirten Intercolumnien erfordert, und es entsteht die Säulenreihe, welche den Charakter der Horizontale fortsetzt und darin die einzelne Säule nicht als selbstständigen, sondern als Individuum der Menge erscheinh. Säulen und horizontales Gebälk sind also nicht im Innern anwendbar; zugleich aber auch dadurch, dass hier zwischen der einen Säulenreihe und der ihr gegenüberstehenden zweiten kein Grund für ihre Entfernung von einander vorhanden ist. — Umgekehrt sind in der Linie, in welcher die Pfeiler stehen, die Zwischenräume das bedeutendere; die Pfeiler bezeichnen hier nur die einzelnen Abschnitte. Sie vertheilen jedoch nicht nur diese Linie, sondern zugleich die gesammte Fläche, indem sie, isolirter stehend, zugleich mit den gegenüberstehenden Pfeilern in ein Verhältniss treten. Hiedurch wird der gesammte innere Raum mehrfach gegliedert, in mehrere, auf einander folgende Räume getheilt, — wird der Perspektive „das Gefühl mannigfaltiger, sich bedingender Verhältnisse und aufgelöster Widersprüche, etwas Lebendiges, Seelenhaftes, und daher des Innern Würdiges" gegeben. Der Pfeilerbau ist daher nicht Folge des Kreuzgewölbes, sondern Vorbereitung für dasselbe.

3. Das Kreuzgewölbe.

„Erst durch dieses wird, was in dem Verhältnisse des Pfeiler nur angedeutet war, volle Wirklichkeit. Hier zeigt es sich deutlich, dass der Raum zwischen den Pfeilern besondere Flächen einschliesst; jene geistige Bewegung, die wir eben in der Wahrnehmung der Fläche enthalten fanden*), ist hier kör-

*) „Eine Fläche wahrnehmen (sagt d. Verf. vorher) setzt voraus, dass man die Seiten in Verhältniss zur Mitte setzt, sie in dieser zusammenführt, und die Mitte wieder zu den Seiten zurückführt."

perlich dargestellt. Denn die Curven, welche von den Pfeilern ausgehen und im Schlusssteine des Gewölbes zusammentreffen, bezeichnen sowohl die Angenlinie des Ganzen als auch die einzelnen Flächen, welche in ihnen concentrirt sind. Und da nun dieselbe Bewegung, welche im Grundrisse enthalten, im Gewölbe dargestellt ist, so vereinigen sich beide sichtbar, das Ganze giebt sich als in sich verbundener Körper zu erkennen. Aber weil zunächst wiederum die einzelnen entsprechenden Flächen des Grundrisses und des Gewölbes sich verbinden und erst durch sie das Ganze sich gestaltet, so stellt sich diess nicht in ruhiger Vollendung, sondern nur im beständigen Process der Ausbildung einzelner selbständiger Theile und des Uebergehens derselben in das Ganze dar. Hiedurch sind wir in Wahrheit in das Innere versetzt, wo nicht bloss die vollendete Gestalt, sondern die gestaltende Kraft selbst in ihrem lebendigen Schaffen sichtbar ist.“ . . .

4. Der Pfeilerabstand.

Der Pfeilerabstand überschreitet nirgend in gothischen Kirchen die Breite des perspektivischen Raumes, namentlich des Mittelschiffes. Denn diese giebt hiefür das natürliche Maass, und wo dasselbe überschritten wird, ist für den Sinn schon ein Unmessbares vorhanden. Gleiches Maass beider giebt ein Quadrat, welches vollkommen erscheint, zugleich aber abgeschlossen und ohne auf den folgenden Raum hinüberzuführen. Italienische Kirchen (die Dome zu Florenz, Arezzo, S. Petronio zu Bologna) haben ein solches Maass und ihre Perspektive lässt kalt. Daher ist das schönere Verhältniss des Pfeilerabstandes stets ein solches, wo die Breitenlinie grösser ist und in den folgenden Raum hinüberleitet. Wie sich dies vornehmlich wiederum im Kreuzgewölbe am Klarsten ausspricht, wird vom Verf. ausführlich dargethan. Die nähere Bestimmung der geringeren oder grösseren Entfernung, wie sich dieselbe in verschiedenen Ländern verschieden findet, wird vom Verf. besonders aus historischen Gründen nachgewiesen. Wir übergehen dies, sowie andres Gehaltvolle, was er über das Verhältniss der verschiedenen gothischen Bauweisen zu den antiken Ordnungen sagt.

5. Der Antwerpener Dom.

Nach den mitgetheilten, ausführlich begründeten Ansichten geht der Verf. nunmehr zur Charakteristik des in Rede stehenden Gebäudes über. Das Innere desselben giebt ein Beispiel der grössten Leichtigkeit und zartesten Beweglichkeit. Der Pfeilerabstand ist sehr bedeutend; er beträgt (von der inneren Mitte der Pfeiler von Kern zu Kern gerechnet) fünf Sechstel der Breite des Hauptschiffes. Bedingt wird ein solcher jedoch eines Theils durch die gewaltigen Dimensionen des Gebäudes selbst (wir übergehen die sehr triftigen Gründe), als er anderen Theils durch die mannigfaltigste Durchsicht in die doppelten Seitenschiffe und den Kapellenumgang nirgend eine inhaltlose Leere zeigt. — Die Gliederungen sind sehr leicht gehalten; die Pfeiler sind höchst schlank, sie bestehen nur aus gerundeten Stäben, reinen Fortsetzungen der Gewölbrippen. Nur das mittelste dieser Glieder hat ein kleines Capitäl, während die anderen ohne Unterbrechung in die Rippen des Gewölbes oder in die Verbindungsbögen übergehen und ebenso sich wieder senken. Indem sie so stets zweien Pfeilern angehören, scheint ein jeder Pfeiler in die benachbarten überzugehen, so dass das Auge kein Getrenntes wahrnimmt, sondern sanft von einem zum andern gleitet. Dem entspricht zugleich die den Fenstern ähnliche Stabverzierung der oberen Wände des Schiffes über den Verbindungsbögen. — Die hiedurch hervorgebrachte Bewegung des Ganzen ist somit zunächst eine gerade Linie, hat also in sich selbst kein Princip des Endes. Vorbereitet wird ein solches mit dem sechsten Pfeiler durch das Kreuzschiff, das durch seine grössere Breite und durch die vollere Beleuchtung ohne obere Wände sich von den Hallen des Schiffes unterscheidet. Der wahre Schluss folgt im Chore. Hier wiederholt sich anfangs die Bewegung des Hauptschiffes, aber gleich in noch zarteren Verhältnissen, in kleineren Zwischenräumen, also mit deutlicherer Neigung beider getrennten Seiten und Pfeilerreihen zu einander, welche sie denn auch bald in den Seiten eines Polygons zusammenführt. Letztere sind jedoch hier, wo alle Uebergänge weicher sind, wiederum nicht mehr vollständig sichtbar; nicht feste Mauern, sondern einzelne Pfeiler, die sich in Capellen öffnen, bezeichnen den Chorschluss.

Die niedrigeren Seitenschiffe stehen ebenfalls in belebtem, wechselndem Verhältniss. Ihre Breite verhält sich so, dass das erste Seitenschiff ungefähr $\frac{2}{3}$, das zweite $\frac{1}{2}$ der Breite des Hauptschiffes einnimmt, das äusserste Kapellenschiff aber wieder breiter, und

zwar noch mehr als jenes erste ist. In diagonaler Durchsicht, sowie in perspektivischer Richtung gewähren sie dem Auge mannigfachst verschiedenen Reiz.

Ueber die eigentliche Erbauungszeit der Kirche ist nichts bekannt; sie gehört dem Style nach in das vierzehnte Jahrhundert.

6. Die Antinomie des Aeussern und Innern.

Die Schönheit des Innern und die des Aeussern beruhen auf verschiedenen Anforderungen, welche verschiedene Style zur Folge haben; ein Gegensatz, in welchem sich die Kunst in ihrer historischen Entwickelung unablässig bewegt. Die griechische Architektur hat nur Formen für die äussere Gestalt. Bei der römischen werden die Formen schlanker, weicher und mannigfaltiger und ziehen sich mehr in das Innere zurück, während das Aeussere verliert. Bei den ältest christlichen Basiliken zeigt sich sodann diese Tendenz am Bestimmtesten. Im vorgothischen Style entstehen dagegen wiederum Kirchen, deren klare wohlgeordnete Gestalt das Aeussere (von Friedrich Schlegel als die „siderische" bezeichnet) eigenthümlichen Reiz hat, während das Innere noch schwer und kalt erscheint. Der folgende, gothische Styl bildet zu einem Ganzen um, was im Vorigen unentwickelt oder unverbunden neben einander lag; eine Revolution, die sich zugleich auf Aeusseres und Inneres erstreckt. Zunächst erfasst sie wiederum mehr das Aeussere, so dass dieses leicht und frei durchgebildet erscheint, während das Innere noch streng und herbe bleibt (Die Dome von Cöln, Regensburg u. s. w.). Mit der leichteren, weicheren Durchbildung des Inneren tritt dagegen das Aeussere wiederum mehr zurück und diess ist der Fall beim Antwerpener Dome: — „Nachdem bei der Durchführung dieses Princips im Innern die verticalen Glieder so weich behandelt waren, dass sie kaum hervortraten und leicht in einander verschmolzen, erschien das Gebäude nicht mehr, wie früher, als ein künstliches System von Pfeilern und Bogen, sondern es waren für Auge und Sinn schon wirkliche Wände vorhanden, an welchen die zarten Glieder als heitere Zierde sich anschmiegten. Nicht also bloss in der Behandlung einzelner Formen, sondern in der geistigen Bedeutung stand diese vollkommene Gliederung des Innern mit der frühern Vollendung des Aeussern nicht mehr im Einklange. Ueberdiess mussten auch manche dem Innern und Aeussern gemeinsame Verhältnisse für den Zweck der vollkommen weichen Perspektive so breit gehalten werden, dass zwischen den aufstrebenden Gliedern des Aeussern grössere Lüken entstanden, als ihnen zusagte. So brachte es denn die Natur der Sache mit sich, dass auch das Aeussere mehr die Gestalt einer einfachen Wand erhielt, dadurch aber sowohl neben jenem weichen und reich gegliederten Innern als auch im Vergleich mit seinen frühern Formen breit und ungefällig erschien." — Hieraus nun folgt unmittelbar die Entartung des Systemes.

7. Historische Schlussbemerkung.

Hier rechtfertigt d. Verf. die Zeit, welche nach dem Verfall der gothischen Baukunst die antike wiederum aufnahm, dass dies nemlich nicht ein zufälliges Ereigniss, sondern durch den Gang der Entwikelung bedingt gewesen sei: die Kunst habe nach grossen Massen und leichtem Schmucke gestrebt, wie sich solches eben nur in der Antike zeige. Freilich wird das hierin liegende Missverständniss ebenfalls dargethan. Blicke auf den heutigen Zustand beschliessen den Brief.

Indem Referent auf seine bisherigen Mittheilungen aus den niederländischen Briefen zurückblickt, bemerkt er, dass wenn die noch vorliegende grössere Hälfte des Buches mit gleicher Ausführlichkeit behandelt werden sollte, der in diesen Blättern gestattete Raum beträchtlich überschritten würde. Er sieht sich also genöthigt, sich im Folgenden möglichst kurz zu fassen. Doch hofft er, wenngleich noch viele Gegenstände von höchster Wichtigkeit vorkommen, durch die Ausführlichkeit in den früheren Mittheilungen den geneigten Leser schon auf den Standpunkt eines allgemeinen Urtheiles über das treffliche Werk gestellt zu haben.

Der neunte Brief und die beigefügten Notizen (S. 219 — 230) enthalten vornehmlich Mittheilungen über die anderen Kirchen und bedeutenderen Gebäude von Antwerpen und die darin befindlichen Monumente.

Der zehnte Brief (S. 231 — 285), wiederum einer der wichtigsten des Buches, handelt ausschliesslich von der Malerschule von Antwerpen, wie sich dieselbe vornehmlich in der Gemäldesammlung

der Akademie herausstellt. Nach kurzer Einleitung wird zuerst Quintin Messis genannt, dessen Hauptwerk, die berühmte Grablegung, in der Sammlung befindlich ist; neue und sehr ausführliche Aufschlüsse werden uns, eben in Bezug auf jenes Bild, über diesen Meister vorgelegt. Dann folgen Mittheilungen über die Hauptmeister der italienisirenden Periode von Mabuse an bis auf Otto Venius. Eine sehr gediegene Abhandlung über Rubens, die den Standpunkt mit vollkommenster Umsicht feststellt, von welchem aus dieser grosse Künstler zu betrachten und zu würdigen ist, bildet den Schluss.

Der eilfte Brief und Notizenblatt (S. 286 — 309) sind von Gent datirt, und enthalten Allgemeines über die Reise von Antwerpen hieher, über die eigenthümlichen Architekturen der Genter Kirchen und über die dortige Malerei.

Der zwölfte Brief (S. 310 — 332) giebt zuerst einen Ueberblick von Brügge und wendet sich dann zu der dortigen Malerschule der Brüder van Eyck. Wir finden geistreiche Bemerkungen über das berühmte Genter Altarbild, über die Schule im Allgemeinen, über ihre geschichtliche Stellung, vornehmlich zur altcölnischen Schule, und über die Nachfolger, besonders Hemling. Das beigefügte Notizenblatt (S. 333 — 362) enthält Mittheilungen über die Kirchen von Brügge und die darin befindlichen Gemälde, sodann über die berühmten Gemälde der Akademie und des Hospital's von S. Johann. Bei Gelegenheit der hier befindlichen Hemling'schen Bilder entscheidet sich der Verf. für seine Lesart des Namens, statt der neuerlich gebräuchlichen: Memling.

Der dreizehnte Brief (S. 363 — 374) handelt von dem religiösen Ausdrucke der Gemälde. Der Verf. findet denselben in dem Festhalten an dem architektonischen Elemente begründet, als welches die historische Grundanschauung der allgemeinen Verhältnisse, also auch des Religiösen ausbilde, während in den übrigen das Sinnliche vorherrsche. — Der vierzehnte Brief (S. 375 — 399) handelt von dem Verhältniss der Kunst zur Religion in der Geschichte. Wir können den bedeutsamen Inhalt desselben nicht in kurze Worte zusammenfassen. — Der fünfzehnte Brief und Notizenblatt (S. 400 — 435) geben Mittheilungen über Ypern, Courtray und Tournay. — Der sechszehnte Brief (S. 436 — 480) enthält wiederum eine grössere geschichtliche Abhandlung über die Kunstanlagen bei den Völkern. — Die beiden folgenden Briefe und ihre Notizenblätter (S. 481 — 490 und 491 — 526) enthalten wichtige Bemerkungen über Lille, Valenciennes, Mons, Nivelles, Halle, Brüssel, Loewen, Dinant, Huy, Lüttich, Maestricht. F. K.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Ein Bild aus der Schule des Ghirlandajo (I, No. 203), welches die Maria mit dem Christkinde, dem kleinen Johannes und dreien Engeln darstellt, ist der Weise des Meisters sehr verwandt, nur von minder belebter Farbe und manchen Missverständnissen in der Zeichnung; doch liegt in den Gesichtern der drei Engelknaben etwas kindlich Unschuldiges und Gemüthvolles, was den Beschauer unwiderstehlich fesselt.

Von Bildern namhafter Schüler des Domenico Ghirlandajo enthält die Gallerie zuerst einige vom Francesco Granacci, zwei Altärtafeln (I, No. 200 und 205), das letzte mehr in der Art des Meisters, das erste voller in den Farben und Formen und von sinnig gemüthvollem Ausdruck, besonders in den Köpfen des Joseph und der Maria; und das ungemein schlichte und einfache Portrait eines jungen Mädchens (I, No. 197), welches die sehr charakteristische Unterschrift: Noli me tangere führt. Von Bastiano Mainardi, dem Schwager des Domenico, ist das Portrait eines jungen Mannes (I, No. 191), in der Weise des Meisters; und eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 173), ein bescheidenes, gemüthvolles Bild. Es ist hiebei überhaupt zu bemerken, dass am Ende des funfzehnten Jahrhunderts von mehreren Malern der florentinischen Schule jenes obenerwähnte realistische Streben minder, als die eigenthümlich sinnige Richtung des Perugino und seiner Schule befolgt scheint. Lorenzo di Credi und Raffaellin del Garbo, von denen später, geben besonders Beispiele dieser veränderten Auffassungsweise.

Ein Zeitgenoss des Ghirlandajo war Pier di Cosimo, ein Schüler des Cosimo Rosselli und von diesem den Beinamen führend. Piero steht unter

den Florentinern des funfzehnten Jahrhunderts sehr eigenthümlich da, ohne sonderliche Verwandtschaft mit einer der vorherrschenden Richtungen. Er strebt vornehmlich, und zwar mit sehr glücklichem Erfolge, seiner Carnation denjenigen weicheren Schmelz zu geben, der schon zu jener Zeit als ein besonderer Vorzug der lombardischen Schule betrachtet werden muss, und darin bald Leonardo mit seiner Schule, und namentlich Correggio so bedeutend wurden. — Pier di Cosimo wird übrigens als ein wunderlicher Sonderling und seltsamer Phantast geschildert. So studirte er häufig vor alten, Wetter-gefärbten Wänden und an den Wolken, und sah sich aus beiden die trefflichsten Compositionen heraus; so hatte er die Caprice, Alles den sogenannten natürlichen Gang gehen zu lassen, im Garten z. B. die Gewächse ohne Pflege wachsen zu lassen und seine eigenen Bedürfnisse nach momentaner Laune zu befriedigen; so hatte er ein Grauen vor dem Kinderschreien, dem Räuspern u. dergl., und beim Gewitter verkroch er sich in einen Winkel und verhüllte sein Haupt mit dem Mantel. U. s. w. Ebenso liebte er in seinen Gemälden das Seltsame und Abentheuerliche, und war unerschöpflich in Erfindungen der Art. Zwei Gemälde besitzt die Gallerie von ihm, in denen dieser Zug hervortritt; auf dem einen (I, No. 211) jedoch in sehr gemässigter und anziehender Weise. Dies Bild stellt die Göttin der Liebe dar, welche nackt vor einem Myrthengebüsch ruht; es ist ein üppiges, verlockendes Weib, der Oberkörper ungemein zart, — Anderes scheint durch Abwaschen von Lasuren gelitten zu haben. Ihr Gesicht, welches man im Profil sieht, hat einen eigenthümlichen Reiz; es ist etwas Hastiges, Etwas von der Natur der Schlange darin, die durch ihren Blick die Beute unwiderstehlich fesselt. Dies Gesicht, das hier so recht an Ort und Stelle erscheint, kehrt übrigens auch auf anderen Bildern, bei Unheiligen und Heiligen wieder; es scheint somit, gleich jenem bei Sandro Botticelli, eine Rolle in des Künstlers Leben gespielt zu haben. Amor, ein wunderreizender Knabe, schmiegt sich spielend an die Mutter; neben ihm ein weisses Kaninchen. Etwas zurück liegt Mars schlafend, ebenfalls nackt aber nicht gerade edel und schön gezeichnet; Liebesgötter tragen die Stücke seiner Eisenrüstung in die heitere Landschaft hinaus. Das andre Gemälde (I, No. 216) ist schwächer; es stellt Herkules am Scheidewege zwischen Tugend und Laster vor. Das Laster ist wenig verlockend, nur ihr Gesicht trägt die Züge jener Venus. Zu ihrer Linken sieht man die Bahn des Lasters, Ritter, welche Damen entführen und andere, die sämmtlich auf ein lustiges Wirthshaus zujagen, in dessen Nähe aber in Abgründe und Flammen stürzen. Die Tugend ist eine ziemlich würdige Matrone; zu ihrer Rechten führt ein rauher Weg auf einen Berg, auf dem ein Tempel liegt und wo die Getreuen sich an schönen Tänzen ergötzen. Es sieht oben aber ungemein langweilig aus.

Ein andrer Zeitgenoss war Luca Signorelli, ein sehr eigenthümlicher und hochbegabter Meister. Seine reichen Compositionen (vornehmlich die Wandmalereien im Dome von Orvieto) haben etwas Grossartiges und Erhabenes, sowohl in Bezug auf Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit als auf leidenschaftliche Bewegung und phantastische Erfindung; ausgezeichnet ist er vornehmlich in der kunstreichen und reinen Zeichnung des Nackten, welches er ebenfalls schon mit Vorliebe anwendet. Seine Gewandung ist bei ruhigen Stellungen zwar nicht ohne Würde, jedoch häufig schwer und streng; bei bewegten Stellungen dagegen höchst anmuthig und leicht flatternd; sie verräth hier ein glückliches Studium der Antike. Von ihm besitzt die Gallerie zwei, in einen Rahmen zusammengefügte Flügelbilder eines Altares (I, No. 181); auf jedem dieser Flügel sind drei Heilige dargestellt, ernsthafte, würdige Gestalten. Anziehend ist unter diesen besonders die heilige Magdalena, die ihr blondes Haar wie einen festlichen Schmuck um den Hals geschlungen hat; nachsinnend blickt sie auf das Salbengefäss, welches sie in der Hand trägt; sie ist hier nicht die Büsserin, die mit ihrem Goldhaar des Heilandes Füsse trocknet, sondern die Hohepriesterin, die das heilige Opfer zu salben im Begriff steht. Sehr edel und anmuthig erscheint hier auch die heilige Katharina.

Auf das Studium des Nackten, welches bei den eben genannten Künstlern in so grosser Bedeutung hervortrat, äusserten vornehmlich jene grossen florentinischen Bildhauer, die, wie früher bemerkt, schon in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts blühten, einen bedeutenden Einfluss. Hier sind zwei etwas spätere Bildhauer zu nennen, die neben dem Meissel zugleich den Pinsel führten und auf solche Weise ihre Erfahrungen unmittelbar auf die Malerei übertrugen, Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio. Von ersterem besitzt die Gallerie einen

heiligen Sebastian (I, No. 171); vom Andrea eine Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (I, No. 214), welches Bild in gewissen Feinheiten der Zeichnung und Modellirung die Beihülfe seines genialen Schülers, des Leonardo da Vinci, verräth; aus der Schule des Andrea eine minder bedeutende Madonna mit dem Kinde (I, No. 210).

(Fortsetzung folgt).

VERZEICHNISS
der
auf der Kunst-Ausstellung von Berlin, 1834, verkauften Gegenstände.

No. d. Catalog.

Sr. Maj der Kaiser von Russland haben gekauft:

1209. **Elsholtz:** Mehrere Cantonirungs-Scenen. 42 Fr.d'or.

I. K. H. die Grossfürstin von Russland:

664. **W. Schirmer:** Der Palazzo Veneziano in Rom. 10 Fr.d'or.

Sr. Majestät der König:

13. **Ahlborn:** Kloster Chorin am See. in der Ukermark. 40 Fr.d'or.

72. **Prof. Blechen:** Innere Ansicht des Palmenhauses in Potsdam..... 200 Fr.d'or.

173. **Esperstedt:** Strandgegend..... 12 Fr.d'or.

192. **Freihoff:** Aussicht vom Pfingstberge bei Potsdam auf die Pfaueninsel..... 12 Fr.d'or.

208. **Gaertner:** Ein Panorama von Berlin..... 1000 Rthlr.

585. **E. v. Pourtales:** Der Meerbusen von Baja oberhalb der Solfatara..... 60 Fr.d'or.

629. **Rick:** Ein Militair Genrebild..... 10 Fr.d'or.

712. **J. Schultz:** Cürassier auf dem Marsche 10 Fr.d'or.

Most: Ein pommersches Bauermädchen.. 10 Fr.d'or.

895. **Bauinspektor Cantian:** Eine Granit Vase 570 Rthlr.

899. **Drake:** Madonna in Marmor..... 1000 Rthlr.

907. **C. H. Fischer:** Die Venus von Capua. Bronze. 1800 Rthlr.

941. **Casp. Müller:** Büste Sr. Majestät. Marmor. 20 Fr.d'or.

1000. Die Jungfrau Lorenz nach der Tangermünder Legende. Bronze. Aus der Königl. Eisengiesserei. 133 Rthlr.

1277. **A. Sanguinetti:** Marmorbüste Sr. Majestät. 20 Fr.d'or.

Ahlborn: Zwei Gemälde, die Statuen des Fürsten Bücher und des Fürsten von Anhalt-Dessau vorstellend..... 40 Fr.d'or.

Sr. Königl. Hoheit der Kronprinz:

270. **Heinel** in München: Das Dorf Partenkirchen in Tyrol..... 35 Fr.d'or.

No. d. Catalog.

I. Königl. Hoheit die Kronprinzessin:

604. **D. Quaglio** in München: Der Marktplatz zu Halberstadt..... 45 Fr.d'or.

Sr. Königl. Hoheit Prinz Wilhelm: (Sohn Sr. Maj.)

74. **Prof. Blechen:** Römische Hirten..... 10 Fr.d'or.

832. **Wittich:** Ein Edelknabe..... 50 Fr.d'or.

I. Königl. Hoheit die Prinzessin Wilhelm: (Gemahlin des Sohns Sr. Maj.)

526. **Moritz** aus Neuchatel: Marchese Capponi, Senator der Florentinischen Republik, unterhält sich mit dem Podestà im Palast des letzteren..... 40 Rthlr.

Sr. Königl. Hoheit Prinz Albrecht:

435. **Kreul** in Nürnberg: Ein alter blinder Violinspieler 22 Fr.d'or.

I. Königl. Hoheit die Prinzessin Albrecht:

41. **De Banx:** Ein Pferdestall..... 6 Fr.d'or.

Sr. Königl. Hoheit Prinz Wilhelm: (Bruder Sr. Maj.)

620. **Rechlin:** Ein Garde Cürassier nimmt Abschied von seinem Mädchen..... 10 Fr.d'or.

1000. Jungfrau Lorenz, nach der Tangermünder Legende, in Bronze..... 133 Rthlr.

Sr. Königl. Hoheit Prinz Friedrich:

9. **Adam** in München: Braunes Pferd mit Füllen. 20 Fr.d'or.

Sr. Durchlaucht Fürst von Anhalt-Cöthen

992. **Wimmel:** Ein Postament von Granit..... 175 Rthlr.

I. Durchlaucht Fürstin Clary:

1000. Jungfrau Lorenz nach der Tangermünder Legende; in Bronze..... 133 Rthlr.

Von Privatpersonen sind gekauft:

35. **Caroline Bardua:** Clärchen nach Göthe's Egmont. Käufer: Hr. Geh. Rath v. Grafe ..... 25 Fr.d'or.
Becker: Landschaft. Hr Prof. Hoeneyer ..... 18 Fr.d'or.
Brücke: Die Peterskirche in Rom. Fräul. von Waldenburg ..... 18 Fr.d'or.
147. **Wagner Deines in München:** Gebirgsgegend mit Kühen. Hr. Bibliothekar Dr. Spiker ..... 10 Fr.d'or.
183. **Fielgraf:** Die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen findet bei einem Geistlichen Schutz. Fräul. von Waldenburg ..... 400 Rthlr.
Grothe: Die Schnitterin. Fräul. von Waldenburg. 10 Fr.d'or.
235. **Derselbe:** Auswanderer. Frau von Waldenburg. 16 Fr.d'or.
298. **Hintze:** Aussicht von den Kranichsbergen. Kurmärkische Gegend. Hr Lippold ..... 35 Fr.d'or.
310. **Hosemann.** Eine Gruppe Kinder bei einem Pferde. Fräul. v. Waldenburg ..... 7½ Fr.d'or.
329. **Jakobi:** Landschaft. Hr. Prof. Hoeneyer.. 8 Fr.d'or.
343. **Kaselowsky:** Der Ritter und seine Braut. Fräul. v. Waldenburg ..... 40 Fr.d'or.
415. **Kramer:** Der Beobachterleser und seine Zuhörer. 4 Fr.d'or.
416. **Derselbe:** Kartenspielende Bauern. Beide Hr. Banquier Bendemann ..... 5 Fr.d'or.
485. **Lotze in München:** Ein Viehstück. Hr. Staats-Rath v. Chambeau ..... 20 Carol.
552. **Munk:** Der Feierabend. Hr. General v. Steinwehr. 15 Fr.d'or.
560. **Petzl:** Eine Versammlung griechischer Häuptlinge lässt sich die Proklamation Königs Otto I vorlesen. Hr. Senator Jarnisch in Hamburg ..... 100 Fr.d'or.
566. **Pistorius:** Ein Bettler. Hr. Baron v. Seydlitz. 8 Fr.d'or.
567. **Derselbe:** Ein Mann bei der Lampe lesend. Leibarzt S. K. H. des Prinzen Friedrich ..... 12 Fr.d'or.
Rabe: Genrebild. Hr Banquier Heilborn 7 Fr.d'or.
608. **Derselbe:** Cavallerie-Attaque. Derselbe... 12 Fr.d'or.
612. **Derselbe:** Fischerhaus. Hr. Maler Krause. 4 Fr.d'or.
613. **Derselbe:** Ein Kirchhof. Hr. Geheime Rath v. Voss. 3 Fr.d'or.
Ratti: Ein Musikant. Hr. Referendar Endell 10 Fr.d'or.
657. **Scheuren:** Landschaft. Hr. Graf v. Redern 25 Fr.d'or.
W. Schirmer: Landschaft. Hr. Geheime Rath v. Voss ..... 20 Fr.d'or.
665. **Schlösser:** Landschaft. Hr. Graf v. Bismark. 60 Fr.d'or.
745. **Siegert:** Die Wahrsagerin und das Slawakenmädchen. Hr. Buchhändler Kranz in Breslau. 12 Fr.d'or.
753. **Simmler:** Eine heimkehrende Heerde. Hr. Consul Wagener ..... 140 Rthlr.
C. Stürmer: Ein französischer Cürassier aus dem Feldzuge von 1812. Hr. Banquier Benecke v. Gröditzberg ..... 5 Fr.d'or.
814. **Wagner:** Der Pirat. Hr. C. Wagner ..... 3 Fr.d'or.
818. **Watelet:** Landschaft in Oel. Hr. Kunsthändler Sachs. 5000 Franc
184. **Fischer:** Ein Quodlibet. Hr Banquier Benecke v. Gröditzberg ..... 20 Fr.d'or.

Vom Preuss. Kunst-Verein sind angekauft:

15. **Ahlborn:** Brunnen vor Grotta ferrata im Albanergebirge bei Rom ..... 20 Fr.d'or.
130. **Calame** aus Neuchatel: Vue prise près de la maison Monsieur, Canton de Neuchatel ..... 300 Franc.
131. **Cretius:** Ein Ritter in spanischer Tracht die Zither spielend, ein Mädchen, auf seine Schulter lehnend, hört ihm zu ..... 40 Fr.d'or.
143. **C. Dahl:** Waldbach ..... 40 Fr.d'or.
167. **Elsasser:** Blick aus dem Volskergebirge nach dem Meere unweit Terracina ..... 500 Rthlr.
228. **Gregorovius:** Der Schiffswerft in Danzig 25 Fr.d'or.
237. **Grothe:** Mädchen auf der Bleiche ..... 25 Fr.d'or.
280. **Heunert:** Partie aus der Umgegend von Nenas. 50 Rthlr.
335. **John:** Das Krahnen bei Düsseldorf ..... 8 Fr.d'or.
336. **Derselbe:** Beichthurm bei Cöln ..... 4½ Fr.d'or.
345. **Keil:** Ein Reiter aus der Zeit des 30jähr. Krieges.
437. **Klose:** Alter Kreuzgang ..... 4 Fr.d'or.
437. **Krigar:** Eine Schenke, in welcher ein Zigeunermädchen einen Officier des 30j. Krieges wahrsagt. 250 Rthlr.
454. **Kuntzler:** Bauernhaus bei Mosken ..... 20 Rthlr.
455. **Derselbe:** Ansicht des Montblanc von St. Martin aus ..... 20 Rthlr.
464. **Lasinsky:** Ansicht von Oberstein an der Nahe. 400 Rthlr.
585. **Pistorius:** Der alte Böttcher aus seiner Thür sehend ..... 10 Fr.d'or.
607. **Rabe:** Rückkehr vom Manoeuvre ..... 14 Fr.d'or.
611. **Derselbe:** Die Bonvivants ..... 14 Fr.d'or.
634. **Aurel Robert:** Das Innere der St. Marcus Kirche in Venedig ..... 200 Franc.
635. **Derselbe:** Italiener am Brunnen des Marcus Platzes ebendaselbst ..... 2000 Franc.
637. **Roch:** Die Eppsteiner Mühle ..... 10 Fr.d'or.
638. **Derselbe:** Der Kronenberg. Beide im Taunus Gebirge ..... 10 Fr.d'or.
674. **Eduard Schmidt:** Eine Abtei ..... 100 Rthlr.
813. **Wagner:** Die ersten Menschen ..... 400 Rthlr.
863. **Berges:** Ein sitzender Knabe einen todten Vogel betrachtend; in Marmor ..... 150 Fr.d'or

---

Wir beschliessen hiemit den zweiten Jahrgang des Museums. Dass unser Unternehmen zeitgemäss ist, glauben wir in der stets wachsenden Theilnahme des Publikums bestätigt zu finden. Das nächste Blatt eröffnet den dritten Jahrgang, der unter denselben Verhältnissen wie die beiden früheren, und mit möglichster Sorgfalt von Seiten des Redakteurs und Verlegers durchgeführt werden wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste und Privatdocenten an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

Dritter Jahrgang.

BERLIN,
im Verlage von George Gropius.
1835.

INHALT.

No. 1. — 5. Januar.

Rouen, von v. Quast. — Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin. (Forts.) Florentiner des 13. Jahrhunderts; Sieneser des 13. Jahrhunderts. — Kunstliteratur: Ikonographie der Heiligen von J. v. Radowitz (F. Kugler.) — Zur Kunstgeschichte. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 2. — 12. Januar.

Erinnerung an den Grafen C. A. Ehrendswärd, von Prof. Schildener. — Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin (Forts.) Umbrier etc. — Kunstliteratur. Neues allgemeines Künstler-Lexicon von Dr. G. K. Nagler (F. Kugler). — Stahlstich.

No. 3. — 19. Januar.

Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin. (Forts.) Umbrier etc. — Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule (F. K.) — Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland etc. von L. Lange etc. (F. K.) — Nachtrag. — Nachricht.

No. 4. — 26. Januar.

Kunstliteratur: Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst von Dr. C. L. Stieglitz, Th. I. (F. Kugler). — Aus Ehrenwärd's Philosophie der freien Künste. — Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland von L. Lange (Beschluss). Malerische Ansichten aus Nürnberg von J. Poppel. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 5. — 2. Februar.

Kunstalterthümer in Schlesien, Preuss. Polen und Preussen. Aus J. G. Büsching's Nachlasse. Trebnitz. Posen. Gnesen. — Kunst-Notizen über Schweden, von Schildener. — Aus Ehrenwärd's Philosophie der freien Künste. (Forts.)

No. 6. — 9. Februar.

Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Alte Burgen. — Französische Oel- und Aquarell-Bilder. (— s —) — Kunstliteratur: Die Lehre von den Säulen-Ordnungen der Griechen von J. E. Hess. (F. K.) — Nekrolog: C. W. Kolbe. — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine.

No. 7. — 16. Februar.

Nürnberger Künstler zu Königsberg in Preussen, von Dr. E. A. Hagen. — Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Culmsee. Poppow. Culm. — Kunst-Notizen über Schweden. (Beschluss). — Lithographie: Die Rheinweinprobe, gem. von A. Schrödter, lith. von Jentzen. — Der Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses in Preussen.

No. 8. — 23. Februar.

Nürnberger Künstler zu Königsberg in Preussen. (Beschluss). — Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) — Aus Ehrenwärd's Philosophie der freien Künste. (Forts.) — Wirksamkeit des Rheinisch-Westphälischen Kunst-Vereins für öffentliche Zwecke. — Diagraphen von Gavard in Paris.

No. 9. — 2. März.

Kopien des Laien von Franz Freiherrn Gaudy. — Zeugnisse alter Schriftsteller über die Polychromie der griechischen Sculptur, von F. Kugler. — Diagraph und Pantograph, von F. Kugler. — Stahlstiche. — Nachrichten.

No. 10. — 9. März.

Verzeichniss der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königl. Academie der Künste etc. — Kopien des Laien. (Forts.) — Zeugnisse alter Schriftsteller über die Polychromie der griechischen Sculptur. (Beschluss). — Nachrichten und Anzeigen.

No. 11. — 10. März.

Kopien des Laien. (Forts.) — Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Rheden. — Aus Ehrenswärd's Philosophie der fr. Künste. (Beschluss.) — Radirungen: C. W. Kolbe's nachgelassene landschaftl. Radirungen — Arabesken: C. Barniach's bildliche Darstellungen in Arabeskenform zu Osaians Gedichten. (M — r.) — Nachrichten, Berlin im März. — Kunst-Anzeige.

No. 12. — 23. März.

Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Grundcoz. Marienwerder, Neuve, Stuhm. — Kunstliteratur: Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst von Dr. C. L. Stieglitz, Th. II. (F. K.) — Nachrichten, Berlin.

No. 13. — 30. März.

Notiz über einen im J. 1833 zu Rom aufgefundenen Mosaik-Fussboden. Vom General von Minutoli. — Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Marienwerder. — Ueber die neuere Kunst und Carl Begas, von E. A. Hagen.

No. 14. — 6. April.

Kopien des Laien. (Forts.)— Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Forts.) Marienburg. — Ueber die neuere Kunst und Carl Begas. (Beschluss). — Angelegenheit deutscher Kunst-Vereine. — Nachrichten.

No. 15. — 13. April.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters, von F. Mertens. — Kunst-Alterthümer in Schlesien etc. (Beschluss.) Marienburg. — Ueber die Pariser Kunst-Ausstellung von 1835. — Kunst-Anzeigen.

No. 16. — 20. April.

Leopold Robert, von F. Kugler. (Hiezu ein lith. Portrait.) — Nachricht.

No. 17. — 27. April.

Historische Uebersicht der bish. Abhandl. über die Baukunst des Mittelalters. (Forts.) — Ueber die Pariser Kunst-Ausstellung von 1835. (Forts.) — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine.

No. 18. — 4. Mai.

Beförderungen. — Palilien zu Berlin (A. S.) — Deutsche Aquarell-Bilder. — Ueber die Pariser Kunst-Ausstellung von 1835. (Forts.) — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. — Lithographie. — Nachricht. (G.) — Angelegenheit deutscher Kunst-Vereine. — Kunst-Anzeige.

No. 19. — 11. Mai.

Ueber die am 13. v. M. eröffnete Kunst-Ausstellung der Königl. Academie zu Berlin. Von Dr. J. Fallati. — Ueber die Pariser Kunst-Ausstellung von 1835. (Beschluss). — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine. — Zu dem beiliegenden Kupferblatt.

No. 20. — 18 Mai.

Ueber die Kunst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste zu Berlin. (Forts.) — Kunstliteratur: Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen. Von Dr. F. Kugler. (F. K.) — Architektur: Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architekten-Vereins zu Berlin, Heft II.

No. 21. — 25. Mai.

Ueber die Kunst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste zu Berlin. (Forts.) — Zur Kunstliteratur. — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine. — Kunstanzeige.

No. 22. — 1. Juni.

Ueber die Kunst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste zu Berlin. (Forts.) — Zur Kunstliteratur. — Kunst- und Gewerbe-Verein zu Königsberg in Pr.

No. 23. — 8. Juni.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters. (Forts. von No. 17.) — Ueber die Kunst-Ausstellung der Königl. Academie der Künste zu Berlin. (Beschluss). — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

No. 24. — 15 Juni.

Beförderung. — Hist. Uebersicht der bish. Abhandl. über die Baukunst des Mittelalters. (Forts.) — Ein Besuch in München. Von F. Kugler. — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine.

No. 25. — 22. Juni.

Hist. Uebersicht der bish. Abhandl. über die Baukunst des Mittelalters (Forts.) — Ein Besuch in München. (Beschluss.) — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. — Angelegenheiten deutscher Kunst-Vereine.

No. 26. — 29. Juni.

Ueber die Kunst des deutschen Ordens in Preussen, vornämlich über den ältesten Kirchenbau im Samlande. (Aus der Beschreibung der Domkirche zu Königsberg von Dr. E. A. Hagen.) — Hist. Uebersicht der bish. Abhandl. über die Baukunst des Mittelalters. (Beschluss). — Kunstliteratur: Chronologie der griech. und röm. Künstler von F. v. Bartsch. (F. K.) — Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

No. 27. — 6. Juli.

Ueber die Mailänder Schule. Von F. Kugler. — Ueber die Kunst des deutschen Ordens in Preussen etc. (Beschluss). — Angelegenheit deutscher Kunstvereine. — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

No. 28. — 13. Juli.

Notiz über einige merkwürdige irdene Gefässe, die sich in den Kunstsammlungen zu Gotha, Meiningen, Göttingen und Berlin befinden. Vom General von Minutoli. (Hierzu eine Lithographie) — Ueber die Mailänder Schule. (Forts.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 29. — 20 Juli.

Notiz über einige merkwürdige irdene Gefässe etc. (Beschluss.) — Ueber die Mailänder Schule. (Forts.) — Kunst-Anzeige.

No. 30. — 27. Juli.

Ueber verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri. Aus Büsching's Nachlass. (Hierzu eine Lithographie.) — Wünschenswerthes in der Kunstliteratur. Von Prof. Schildener. — Ueber die Mailänder Schule. (Beschluss.) — Kunst-Anzeige.

No. 31. — 3. August.

Thiers, Delaroche und Ziegler. (S.) — Ueber verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri. (Forts.) — Königl. Gemälde-Gallerie von Turin. Hsgb. von R. d'Azeglio. — Kunst-Verein für das Königreich Hannover. — Kunst-Anzeige.

No. 32. — 10. August.

Kunstliteratur: M. M. Mayer. des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche in Freud und Leid. (S.) — Ueber verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri. (Forts.)

No. 33. — 17. August.

Ueber versch. Alterthümer der Insel Giannutri. (Beschluss.) — Kupferstich: *La Madonna del San Francesco di Correggio*, gest. von Peter Lutz (S.) — *I. R. Accademia delle belle arti in Milano.* — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 34. — 24. August.

Wiederherstellung der Rudauer Schlachtsäule. Von Ferd. Raabe. — Kunstliteratur: Die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen, von C. Grüneisen. (S.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Kunst-Anzeige.

No. 35. — 31. August.

Kunstliteratur: Die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets etc. (Forts.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 36. — 7. September.

Beförderung. — Kunstliteratur: Die altgriech. Bronze des Tux'schen Kabinets etc. (Beschluss.) — Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterlo's. Vom Prof. Schildener. — Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

No. 37. — 14. September.

Beförderung. — Verzeichniss der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der K. Akademie der Künste etc. — *Institute of British Architects. Questions upon various subjects connected with architecture etc.* (S.) — Ueber die primitive Einführung des Ackerbaues und die Gestalt des Pfluges bei einigen Völkern des Alterthums. Vom Gen. v. Minutoli. (Hierzu eine Lithographie.) — Lithographien. (S.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Kunst-Anzeigen.

No 38. — 21. September.

Ueber Raphaels Werke in der K. K. Gemälde-Gallerie zu Wien. — *Questions etc.* (Forts. Hiezu ein lith. Beiblatt.) — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

No. 39. — 28. September.

Ueber Raphaels Werke in der K. K. Gemälde-Gallerie zu Wien (Forts.) — *Questions etc.* (Forts.) — Noch einiges Gelegentliche über Kirchenbau. Vom Prof. Schildener. — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

No. 40. — 5. October.

Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein. (16.) — Antikritik. (F. Kugler.) — Ueber den gegenwärtigen Zustand des Walhalla. — Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. — Lückenbüsser. — Kunst-Anzeige.

No. 41. — 12. October.

Kunstliteratur: Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preuss. Gemmensammlung. Von Dr. E. H. Toelken. — Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein. (Forts.) — Nachricht. — Kunst-Anzeige.

No. 42. — 19. October.

Kunstliteratur: Vorstudien für Leben und Kunst, hsgb. von Dr. H. G. Hotho. (F. K.) — Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein. (Beschluss.) — Nachricht. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 43. — 26 October.

Von den älteren Malern Neapel's. Von F. Kugler. — *Questions etc.* (Forts. von No. 39). — Kupferstich. — Lithographie: Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden. — Nachrichten. — Anfrage. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 44. — 2. November.

Von den älteren Malern Neapel's. (Forts.) — *Questions etc.* (Beschluss.) — Necrolog: F. E. Dörbeck. — Nachrichten.

No. 45. — 9. November.

Von den älteren Malern Neapel's. (Forts.) — Kunstliteratur: Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, von v. Lassaulx. (F. K.) — Necrolog: Dr. C. Leverow.

No. 47. — 23. November.

Von den älteren Malern Neapel's. (Forts.) — Ueber die altdeutschen Gemälde aus dem ehemaligen Augustiner-Nonnen-Kloster St. Walburg zu Soest. Vom Pr. Lieut. Becker. — Der technische Journalzirkel des Kunst- und Gewerbe-Vereins zu Königsberg in Pr. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 48. — 30. November.

Von den älteren Malern Neapels. (Forts.) — Ueber die neueren Maler in Holland. — Berliner Ateliers: die Loreley des Hrn. Prof. Begas. (F.K.) — Nachrichten. — Einladung zur Subscription.

No. 49. — 7. December.

In der Akademie der schönen Künste zu Bologna. Von Franz Freiherrn Gaudy. — Von den älteren Malern Neapel's. (Beschluss.) — Ueber ein mit Miniaturen geschmücktes Missale in der Paulinischen Bibliothek zu Münster. Vom Pr. Lieut. Becker. — Nachträgliches. — Nachricht.

No. 50. — 14. December.

Die Piazza Barberini in Rom. Von Franz Freiherrn Gaudy. — Die Verklärung Christi von Raphael. Vom Prof. Grassmann. — Ueber ein mit Miniaturen geschmücktes Missale etc. (Beschluss.) — Ornamentik: Ornamenten-Zeichnungs-Schule von C. Weitbrecht. (F. K.) — Ueber die Sicherung des künstlerischen Eigenthums. — Nachricht.

No. 51. — 21. December.

Die Verklärung Christi von Raphael. (Forts.) — Kunstliteratur: Raphael als Mensch und Künstler, von Dr. G. K. Nagler. (F. K.) — Zur Geschichte der Kunst unserer Zeit: *Annales du Musée etc., Salon de 1834.* Andeutungen wegen Herausgabe eines: Taschenbuchs zur Erinnerung an Berlin's Kunst-Ausstellungen. — Stahlstich: *Promenades d'un artiste.* — Lithographie. — Nachrichten.

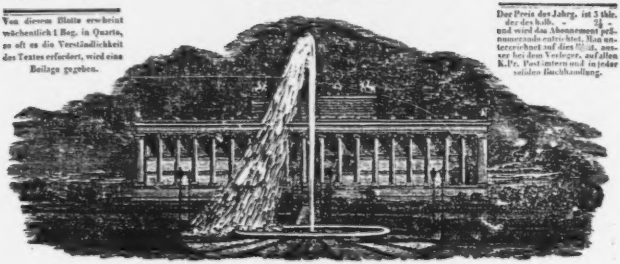
No. 52. — 28. Dezember.

Die Verklärung Christi von Raphael. (Beschluss). — Kunstliteratur; Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Von J. Wetter. (F. K.) — Berliner Ateliers. — Nachricht. — Kunst-Anzeige.

№ 1. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — ¾ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Rouen.

Nur zwölf Stunden, nicht völlig die Dauer einer Novembernacht, und wir gelangen aus der Hauptstadt Frankreichs in die Hauptstadt der Normandie; aber nicht Stunden, nicht Jahre trennen beide, es scheinen Jahrhunderte dazwischen zu liegen. Paris hat schöne, alte Kirchen. St. Germain des Près und Notre Dame zu Paris sind älter wie die Kirchen in Rouen (die uralten Vorstadtkapellen St. Paul und St. Gervais nehme ich aus), Paris hat ebenso enge winkliche Strassen, und dennoch ist nichts alterthümlich, die Zeit und die Menschen haben längst allen Staub der Vorfahren abgewischt, und die Pariser Egalité sucht fortwährend jede Eigenthümlichkeit zu vernichten. Aber hier in Rouen giebt es Patrioten, welche ihre Stadt lieben, welche ihre Schönheiten kennen und nicht zugeben, dass sie untergehen. Die Strassen sind noch heute voller Häuser aus der guten Zeit des Mittelalters, da jeder Handwerksmann ein Künstler war, und wo es den Leuten glücklicherweise noch nicht einfiel, den Vignola oder Serlio zu studiren. Diese reichgeschnitzten Balken und Fenstersprossen von Eichenholz stehen stolz da vor vielen glatten Mauern, Häuser genannt, deren einziger Schmuck in prahlenden Inschriften besteht, welche vom Dache bis zum Pflaster hinabreichen. Wie freue ich mich, diese kunstverderbende Industrie hier in der gewerbfleissigen Stadt so selten zu finden!

Denn gewerbfleissig ist Rouen. Wenn es das Gewühl auf den Strassen, die zahlreichen und grossen Schiffe auf der Seine nicht schon zeigten, so wird man es den Häusern selbst ansehen. Diese mächtigen Waarenspeicher, dieses Rollen der Maschinen ist in der untern Stadt nicht minder wie

auf den Höhen der Vorstädte. Reich und buntgefärbte Tücher hängen aus den weitgeöffneten Fenstern mannigfach in die Strassen hinab, und wechseln lustig mit Blumen und Sträuchen auf den Altanen.

Diese Ueberreste einer Zeit, welche man der jetzigen entgegenzustellen pflegt, stehen hier keineswegs so isolirt. Auch Rouen hat neuere Häuser, gross, prächtig und in besserem Geschmack, wie wir sie in Paris zu sehen gewohnt sind; aber sie stehen in den graden prächtigen Strassen der Vorstädte, jenseit der Boulevards, deren schöne Lindenalleen sie der Stadt mehr vereinigen als von ihr trennen. In der Altstadt selbst baut man gern in Holz wie vor Alters, und zwar nicht holzsparend nach der Theorie à la Gilly, sondern in zierlichem Wechsel von Kreuzen und Rhomben und langen Stielen, welche das ganze Haus als Meisterwerk eines Schreiners erscheinen lassen.

Aber alles dies ist noch nicht Rouen; dergleichen zeigen auch die kleineren Städte der Normandie; aber grosse Paläste aus Stein gehauen, mit allem Luxus des 15. und 16. Jahrhunderts unter Ludwig XII und Franz I, dergleichen Prachtstück zeigt vielleicht keine andere französische Stadt, wie hier den ehrwürdigen Justizpallast und das Hôtel de Bourg-theroulde. Zwar die Kunst war schon fern von jener Strenge der Form, welche die Cathedralen des 13. Jahrhunderts zeigen; aber eben damals baute man Cathedralen und wohnte in schlechten Hütten und wenn die genannten Könige uns keine bedeutenden Cathedralen überliefert haben, so freuen wir uns doch ihrer lustigen Paläste. Es war dies die Zeit, wo die neuerwachte italienische Kunst auch im Norden anfing Fuss zu fassen, und wo die gothischen Meister so recht die Fülle ihrer Kunst entgegenstellen wollten und Blume aus Blume erwachsen liessen und Menschen und Thiergestalten unter Pflanzen und Krystallen erschufen. Es ist eine wahre Lust, die Giebel und Thürmchen des Justizpalastes, der ehemaligen Wohnung des prachtliebenden Ludwig XII, zu entziffern und in dem grossen Saale auf und niedergehend, sich die Zeit zu vergegenwärtigen, als der König hier in der Mitte des normännischen Adels Hof hielt, und von jenen oberen Gallerien die Trompeten und Posaunen zur lustigen Tafel schmetterten. Das hat sich freilich geändert, und der Saal und Hof ist dadurch nicht prächtiger geworden, dass man das grosse Portal, welches früher so stattlich wie naiv in die Ecke des Saales führte in die Mitte desselben verlegt hat. War jener Winkel-Eingang etwa unpassend für den Peuple souverain? Ich sah nur Clienten im Saale bang erwartend umhersitzen.

Und nun dieser weltberühmte Palast Bourg-theroulde halb gothisch, halb Renaissance! Wer kennt nicht jene Reliefs, welche die Zusammenkunft Heinrichs VIII und Franz I darstellen! Es ist unmöglich die liebenswürdige Architektur dieses zierlichen Hofes zu schildern, wo jedes Fenster von Arabesken wie eingerahmt ist, und Reliefs die Gallerien und Thürmchen hinauf und hinabsteigen. Aber warum hier, wo die zarteste Blüthe des Mittelalters sich entfaltet, warum grade hier die Barbarei der Neuerung! Der schöne Erker an der Place de la Pucelle ist 1834 abgetragen; ein Krämerladen hat ihn verdrängt!

Fast hundert Jahre vor Erbauung dieses Palastes sah es anders auf dem nachbarlichen Platze aus. Hier ist es wo Jeanne d'Arc den Flammentod starb. Die letzte und schönste Gestalt des Mittelalters, war sie auch die letzte Heilige des französischen Volkes, welches Rouen und Orleans um ihrentwillen gleicherweise verehrt. Wenn die Bildsäule, welche sich hier über ihrem Marterplatze erhebt, keineswegs der grossen Erinnerung würdig ist, so spricht doch die ganze Umgebung laut genug, trotz aller späteren Zuthat; und warum sollte nicht jenes Kirchlein, welches jetzt halb zerstört halb zur Werkstatt eingerichtet ist, der Jungfrau zur Sühne geweiht worden sein? Der Name St. Georg thut nichts; gleich wie dieser das Land vom Drachen befreite und der frommen Jungfrau das Leben rettete, also rettete auch die Jungfrau von Orleans ihr Vaterland und stellte es höher denn je zuvor.

Rouen war nie eine Priesterstadt. Tapfere Krieger und königliche Herzöge wohnten hier, und doch welche Menge der Kirchen! Zwar auch hier, wie zu Köln, muss man die einstige Zahl derselben nach den Ueberresten beurtheilen, welche der Barbarenhand des Wohlfahrtsausschusses entronnen sind, aber noch immer ist eine gute Zahl derselben dem Gottesdienste erhalten. Selbst die andern sind nicht ganz zerstört. Die Augustinerkirche ist zwar ein grosses Wollenlager, könnte aber jeden Augenblick zu ihrer alten Bestimmung zurückkehren; ihre stattlichen breiten Fenster sind ihres Farbenschmuckes noch nicht völlig beraubt. St. Michael wird eben

zu neuen Wohnungen eingerichtet. Das schöne Portal von St. Lo führt in den Hof einer Primairschule, in welche die Kirche umgewandelt wurde, und so bildet sich hier die Jugend auf den inhaltschweren Trümmern einer Normannenwelt.

Nur zwei Kirchen machen in ihrer jetzigen Gestalt Anspruch auf höheres und höchstes Alterthum: St. Gervais und St. Paul, beide in den Vorstädten gelegen, am äussersten West- und Ostende der Stadt. Zu St. Gervais war es, wo Herzog Wilhelm der Bastard, der Eroberer und König von England, verlassen von seinen Vasallen und aller Welt, jämmerlich und nackt sein Leben endete. Wie alt die Krypta sei, ist eben so unbekannt, wie die rohe Architektur der kleinen Kirche St. Paul. Doch in Hinsicht auf diese ältere Architektur steht Caen der Schwesterstadt bei weitem voran. Die letzte üppigste Entfaltung des Mittelalters ist zu Rouen. Es ist unmöglich, ein Bild zu sehen, welches so phantastisch reich ist an Portalen und zierlich durchbrochenen Giebeln, an Thürmen und Thürmchen, an Rosen und Strebebögen und wiederum Thürmen und Giebeln wie die Kirche St. Maclou, die „älteste Tochter des Herrn Erzbischofes," eine Cathedrale, eine Abtei im Kleinen, mit Kreuz und Mittelthurm und Kuppel unter demselben, mit zahlreichen Kapellen und Altären; aber alles im Kleinen und in der zierlichsten Vollendung des 15. Jahrhunderts.

Wir gehen weiter und finden eine Kirche nach der andern, derselben „blühenden" Periode angehörend und eine zierlicher wie die andre. St. Vincent und St. Elai streiten um den Vorrang. Hier ist es besonders das schöne Südportal, zu St. Vincent die Thüren mit zierlichem, gothischen Schnitzwerk*). St. Vivien ist einfacher wie die vorigen, fast holländisch mit hölzerner Spitzbogendecke. St. Patrice entbehrt freilich auch eines Gewölbes über dem Hauptschiff, aber man möchte sagen, es fehle an Stützen für solche Last. So durchbrochen sah ich die Wände fast nie. Diese kleine Kirche hat drei Schiffe an der westlichen Hälfte und fünf im Chor, und diese breite Ostfronte mit ihren drei Altarnischen ist ein einziges Fenster zu nennen, und alles glänzt in üppigen Farben und Gestalten.

St. Ouen und Notre Dame sind die Cathedralen des Landes: denn man kann nicht eine dieser Kirchen nennen, ohne der andern zu gedenken, und wahrlich die Abtei steht der Metropole in keiner Hinsicht nach. Entfaltet letztere den steigenden Schmuck vieler Jahrhunderte: sehen wir an jedem Portale, an jedem Thurm dies Merkmal einer bestimmten Periode, so steht St. Ouen dagegen in vollster Pracht des vollendeten Mittelalters da. Diese leichten Formen der Säulen des Schiffes; diese Farbenpracht der schönsten Rosenfenster, welche Künstlerhand je erschuf, dieser Wunderkreis der Kapellen! Und nun das Aeussere: stelle dich hin vor das Portal der Südseite und staune ob dieser zierlichsten Bögen mit fast schwebenden Gittern und Blumen! Dieser Chor scheint nicht von Menschen, sondern von Engelhand bereitet zu sein; jene Streben und Pyramiden drängen sich gleichsam, um zu ihrer alten Heimath zurückzukehren. Schlanker und leichter sah ich sie nie, und nur am Cölner Dome übertrifft sie die Fülle der durchbrochenen Bögen. Noch jetzt, wie zu den Zeiten der Abtei, umgiebt ein üppiger Garten den Chor, und nur das Plätschern der springenden Brunnen unterbricht die wohlthätige Stille der heiligen Umgebung.

Mitten im vollsten Leben der geräuschvollen Stadt dagegen liegt die Cathedrale Notre Dame. Der reichlich mit Käufern und Verkäufern besetzte Platz vor derselben ist eben gross genug, die ganze Pracht der Façade zu entfalten. Noch sah ich keinen Bau wie diesen, welcher jeden Beschauer förmlich zwingt ihn zu bewundern. Wir betrachten den Haupteingang mit seinen liebenswürdigen Figuren und Basreliefs, und werden sogleich von den nachbarlichen Treppenthürmchen angezogen, welche in wunderbaren Verschlingungen über den Giebel hinaufsteigen; aber das Auge eilt weiter über die Lage der Fenster und durchbrochenen Wandflächen zu jenen beiden Thürmen, welche aus frühester und spätester Zeit des Baues, die Façade zu beiden Seiten abschliessen. Mit Ausnahme jenes älteren, nördlichen Thurmes ist dieser ganze vordere Prachtbau das Werk

*) Pugin, dessen Zeichnungen in dem Werke: Specimens of the Architectural Antiquitys of Normandy im Ganzen sehr genau sind — nur sind die Details überall nicht scharf und bestimmt genug — giebt diese Thüren bei der Kirche St. André. Ich fand sie bei St. Vincent, aber vergebens suchte ich das schöne Portal, welches er als zu dieser letzten Kirche gehörig bezeichnet. Ist es zerstört oder ist es das einer anderen Kirche? Das Portal von St. Maclou ist ähnlich, aber viel reicher und üppiger.

eines Mannes, des kunstliebenden Cardinals von Amboise. Aber nicht nur dieser Vorbau verdankt seiner Munificenz die Entstehung; sondern auch jener mittlere Hauptthurm, welcher bis zum Anfange des vorigen Decenniums mit den berühmteren zu Strassburg und Antwerpen in Bezug auf die Höhe wetteiferte, ward durch ihn erbaut; in seinen Trümmern schaut er mächtig jenseit des Schiffes herüber und wartet noch immer vergebens der längst versprochenen und gepriesenen Erneuerung aus gegossenem Eisen. Wenn auch nicht so reich und phantastisch wie das Hauptportal, so zeichnen sich die beiden Seitenportale durch reineren Styl vortheilhaft aus; das südliche, du Calendre genannt, ist mit Rosen und Bildergiebeln reichlich geschmückt; und darüber zeigt sich der mittlere Hauptthurm in seiner ganzen Majestät. Leider konnte ich des grossartigen Inneren nicht völlig mich erfreuen. So eben ward das Schiff von hölzernen Gerüsten und Amphitheatern durchzogen, um die schau- und hörlustigen Pariser aufzunehmen, welche zu Boieldieu's Todtenfeier den folgenden Tag erwartet wurden. Ehrwürdig und stattlich zeigt sich die Kirche überall im Innern wie im Aeussern. Glücklicherweise hat keine moderne regelmässige Verschönerungssucht den Duft des Alterthums von den Wänden und Gewölben verscheucht. Das ganze Mittelalter in seinen verschiedenen Entwickelungen zeigt sich vor unsern Blicken, und noch heute wie in alten Zeiten schauen Heilige und Ritter von ihren hohen Fensterthronen auf die Betenden nieder. — Doch nur die Gräber dreier Männer verschonte die Revolution. Die einfach kräftige Gestalt des ersten Normannenherzogs, Rollo, Robert oder Rolf, ruht in der Hauptcapelle des hohen Chores. Ebendaselbst sind die Grabmäler zweier Erzbischöfe, Anfänger und Vollender des jetzigen Baues, letzterer der schon genannte Cardinal d'Amboise.

Rouen war stets die Wiege grosser Männer. Unter den tragischen Dichtern Frankreichs wird Pierre Corneille vor allen genannt, und seine Vaterstadt wollte sich seines Namens nicht nur rühmen, sondern auch durch ein öffentliches Monument denselben ehren. Vor der Stadt, gegen Süden, fliesst die Seine zwischen breiten Ufern. Eine flache, doch üppige Insel reicht bis gegen die Mitte der Stadt hin. Hier schlug man zwei Brücken: jede in mehreren weitgespannten Bögen. Ein hoher Perron tritt halbkreisförmig in den Fluss hinein, und auf diesem Ehrenplatze errichtete man die Bildsäule. Eine hohe gebietende Figur, in doppelter Manneshöhe, steht er in Erz gegossen da, in vorschreitender Stellung. Ein grosser Mantel in üppigen, seidenen Falten lässt die kräftigen Glieder nur vortheilhafter hervortreten. Ein rundes Käppchen hält die Fülle der Locken. Sein schönes Antlitz scheint von dichterischer Begeisterung zu glänzen, doch geben der kräftige Bart à la Henri IV demselben ein etwas wildes Ansehen. Seine Rechte hält den Griffel statt des Schwertes, und sucht die Wunder festzuhalten, welche die innere Begeisterung ihm eingiebt.

Ob der alte Corneille nun wirklich so begeistert war, wollen wir dahin gestellt sein lassen, sicher aber war es der Bildner. Ich sah kein Werk der neueren französischen Plastik, welches ich neben diesen Corneille stellen möchte. Man sieht, Hr. David hat nicht ohne Nutzen die neuere deutsche Kunst studirt, und seine Verehrung für unsern Rauch ist nicht bloss eine äussere, er hat es ihm abgelernt, in der Portraitstatue die Eigenthümlichkeit des Charakters und der Zeit des Dargestellten mit den Anforderungen zu vereinigen, welche der Kunstsinn aller Jahrhunderte daran macht, und so in seinem Kunstwerke das Grosse und Ausgezeichnete auch stets als solches erscheinen zu lassen, ohne uns durch unbedeutende Zufälligkeit in das Kleinleben des Zeitalters Ludwigs XIV einzuführen.

Südlich der Stadt, hart über dem Flusse und dem alten Kirchlein von St. Paul erhebt sich mit senkrechtem Kreidefelsen der Mont Gargan. Alte Burgtrümmer, aus Feuersteinen gemauert, schauen verwaiset auf die weiten Fluren der Normandie hinab, welche in üppigen Wiesenflächen jenseit des prachtvollen Flusses sich unübersehbar erstrecken. Reizende Dörfer lagern sich in scharfen Conturen zwischen denselben, und einzelne hohe Schornsteine gewerbfleissiger Fabriken unterbrechen die sonst einfachen Linien. Fast ebenso unübersehbar lagert sich hart zu den Füssen die Stadt; nur das grosse Amphitheater der Berge bezeichnet die Grenze; und auch auf dieselben hinauf zieht sich die Stadt und folgt den Thälern der einzelnen Bäche aufwärts nach Darnetal und seinem einsam stehenden Glockenthurme, diesem am weitesten verschobenen, äussersten Punkte des Germanismus.

Und so stehe auch ich hier am äussersten Punkte gegen Westen und suche noch einmal das grossartige Bild festzuhalten, welches sich mir in seiner ganzen Pracht darstellt, die Berge und die Wiesen, den Strom mit seiner Brücke und über ihr als geringen Punkt in der Ferne, die Bildsäule, umgeben von lustigen Wimpeln und Segeln. Aus dem Dunkel der Stadt erhebt sich die Masse der Kirchen mit ihren Thürmen, vor allen Notre Dame und St. Ouen. Das Auge kann sich nicht trennen von diesen Angelpunkten, es verlässt nur die eine Kirche, um die andre desto fester zu halten, und wirft endlich scheidend den letzten Blick auf den höchsten Thurm der Cathedrale.

v. Quast.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Ausser dem Leonardo, der den Reigen der Künstler des neuen Jahrhunderts anführt (obgleich seine Thätigkeit schon gegen das Ende des funfzehnten beginnt) ist unter den Schülern des Andrea Verocchio besonders Lorenzo di Credi ausgezeichnet. Lorenzo befolgte jedoch nicht die eigenthümliche Richtung des Andrea; er schloss sich, wie oben bereits angedeutet wurde, mehr an den Perugino an, der ebenfalls einige Zeit lang die Schule des Andrea besuchte. Er erscheint in seinen Compositionen nicht gerade kräftig und bedeutungsvoll, aber es spricht sich ein frommes, sanftes Gemüth in denselben aus, was wiederum eine eigene Anziehungskraft auf den Beschauer ausübt. Verschiedene Madonnen mit dem Kinde, die in der Gallerie vorhanden sind (I, No. 213, 229 und 233), zeigen diesen Charakter, indem zugleich das erste dieser Bilder mehr an die Schule des Andrea erinnert, das letzte in grösserer Freiheit und Weichheit ausgeführt ist. Anmuthig und zierlich ist ferner eine kleine Anbetung der Könige (I, No. 209); sehr bedeutsam eine grosse Anbetung der Hirten (I, No. 217), eine von dem Schüler des Lorenzo, Antonio Soglani, ausgeführte Copie, ein Bild von schöner und edler Gruppirung und mit anmuthigen und sinnigen Köpfen; im Einzelnen erinnert es auffallend an die Weise des Perugino. Endlich ist noch ein merkwürdiges Gemälde von Lorenzo vorhanden (I, No. 208), es stellt, in einer felsigen Gegend, eine knieende Büsserin dar, ohne Gewand, nur von ihrem reichen dunkelbraunen Haupthaar umhüllt, welches auf seltsam phantastische Weise um den Leib gewunden und geflochten ist. Ihr Angesicht ist eingefallen, ihre Arme, die sie betend emporstreckt, sind dürr und welk, aber in dem Auge leuchtet gläubige Hoffnung und Zuversicht. Ein Engel schwebt zu ihr hernieder und bringt ihr den Kelch des Abendmahles. Das Bild macht einen tiefen, feierlichen Eindruck; auch die Ausführung ist kräftig und edel. Der Catalog bezeichnet es als eine heilige Magdalena; doch empfing diese, nach der Legende, nicht während ihres Aufenthaltes in der Wüste, sondern erst unmittelbar vor ihrem Tode, und zwar von der Hand des heil. Maximus, das Abendmahl. Auch auf die ägyptische Maria, die unbekleidet in der Wüste lebte, passt, ebenfalls der Legende zufolge, diese Darstellung nicht. Vielleicht jedoch hat der Künstler die eine oder die andre Legende nach eigner Willkühr modificirt.

Aehnlich wie Lorenzo di Credi folgte sein Zeitgenoss Raffaellin del Garbo, ein Schüler des Filippino Lippi, derselben gemüthlicheren Auffassungsweise. Zwei grosse Altartafeln (I, No. 179 und 199), beide die h. Jungfrau mit dem Kinde und verehrende Engel und Heilige zu ihren Seiten enthaltend, zeigen diese Richtung auf liebenswürdige und ansprechende Weise. Besonders sind auf No. 199 einige Engelsköpfe mit dem Ausdrucke vollkommener Unschuld und Reinheit bemerkenswerth. Minder bedeutend ist eine andere Altartafel (I, No. 206), welche den gekreuzigten Heiland, von Heiligen umgeben, darstellt; hier zeigt sich eine handwerksmässige Manier, der sich leider dieser begabte Künstler besonders in späterer Zeit hingab. Minder handwerksmässig ist ein kleineres Gemälde (II, No. 87) ein Christusleichnam im Grabe mit Engeln und Heiligen. Das ausgezeichnetste jedoch und eins der anmuthigsten Bilder, welche uns von der Hand des Raffaellin del Garbo bekannt sind, ist eine Madonna mit dem Kinde, zu deren Seiten zwei musicirende Engel stehen (I, No. 194). Die Gestalten haben hier eine ungemeine Lieblichkeit, besonders die Maria, in deren Armen das Kind eingeschlafen ist. Auf's

Zierlichste und Gefühlteste legen sich die Falten der Gewandung den schönen Körperformen gemäss; das Gesicht der heiligen Jungfrau blickt in unbeschreiblicher Sanftmuth zum Gemälde hinaus. Die Engel zeichnen sich durch eine eigenthümliche Pracht der Gewandung aus.

Sieneser des funfzehnten Jahrhunderts.

Während der hohen Blüthe der florentinischen Malerei im funfzehnten Jahrhundert zeigte sich in Siena, wo die Malerei in den vorigen Jahrhunderten mit so glücklichem Erfolge ausgeübt worden war, kein ähnliches Bestreben. Schwäche und Mattigkeit spricht aus den Werken auch der bedeutenderen sienesischen Künstler dieser Zeit. Nur im Domenico di Bartolo, einem Verwandten des früher erwähnten Taddeo di Bartolo, zeigt sich noch Energie und Leben. Von ihm besitzt die Gallerie eine grosse Himmelfahrt der Maria (III, No. 51), wo die kolossale Gestalt derselben in grossartiger Weise und mit edlen Linien der Gewandung dargestellt ist; sie wird von drei Engelreigen umgeben, die anbeten und musiciren und mannigfach lebendige Bewegungen zeigen. Aber ihre Köpfe sind zum Theil sehr hart, ihre Gewänder seltsam modisch zugeschnitten und überall eine Ueberladung von Gold angebracht, welche das Auge verwirrt und die grossartige Wirkung des Ganzen unangenehm stört. — Von Lorenzo di Pietro sind verschiedene kleine Gemälde (III, No. 66 — 68 und 77) vorhanden, die sich zum Theil durch eine gewisse Zierlichkeit und Feinheit des Faltenwurfes auszeichnen, im Wesentlichen jedoch noch ganz der Richtung des vorigen Jahrhunderts angehören. — Die Gemälde des Sano di Pietro (III, No. 42, 94 und 95), die ebenfalls diese Richtung fortsetzen, zeigen bereits einen gewissen Sinn für Modellirung und in einzelnen Köpfen etwas anziehend Mildes. — Wenig bedeutend endlich sind auch die Gemälde des Matteo da Siena (III, No. 84 und 86), wenngleich dieser Meister sonst als das Haupt der Sieneser in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts genannt wird.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Ikonographie der Heiligen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. (Von J. von Radowitz.) Berlin, bei F. Dümmler, 1834. S. 102 in 8.

Ein Werk über die bildliche Darstellung der verschiedenen Kirchenheiligen, — über die Tracht, in welcher sie gewöhnlich dargestellt, über die Embleme, welche zu ihrer besonderen Charakteristik angewandt sind, — ist schon seit längerer Zeit von den Freunden christlicher Kunst gewünscht worden. Sehr häufig war man, bei der Betrachtung mittelalterlicher und auch neuerer Bildwerke, in Zweifel über die Bedeutung der einzelnen heiligen Personen und somit unvermögend, in ein näheres Verständniss der Absichten des Künstlers einzugehen. Denn da sich bei den Gestalten der christlichen Heiligen nicht ein so allgemeiner Typus wie bei den griechischen Göttern und Heroen festgestellt hat, so war jene Kenntniss der äusseren Erkennungszeichen um so wünschenswerther; und selbst bei letzteren, namentlich den Heroenbildungen, ist erst neuerlich durch sorglichere Untersuchung der Attribute oder des sonstigen Habitus eine festere Bestimmung getroffen worden.

Obengenannte kleine Schrift, auf einen umfassenden gelehrten Apparat gestützt, kömmt dem genannten Wunsche auf eben so anspruchlose wie zweckmässige Weise entgegen. Sie zerfällt in verschiedene Abtheilungen, von denen die erste: „Verzeichniss der Heiligen und ihrer Attribute in alphabetischer Folge," den Hauptheil des Werkchens ausmacht. Um unseren Lesern die Einrichtung dieses, 630 Namen umfassenden Verzeichnisses zu veranschaulichen, so heben wir eine Stelle, wie sie uns zufällig entgegenkömmt, aus:

S. Radegundis — als Aebtissin, Krone zu den Füssen — zwei Wölfe neben sich (die wilden Thiere gehorchten ihr) — Patronin von Salzburg — eine der Patrone von Burgos.

S. Rainerius — als Capuziner — einen Stier neben sich (von dessen Angriff er wunderbar gerettet worden.)

S. Raymund Nonnatus — in der Kleidung der

Redemptoristen — Schloss durch die Lippen (Martyrium.)

S. Raymund von Pennaforte — als Dominikaner, im Meere auf seinem Gewande schwimmend (weil er beim Schiffbruch sich so gerettet) — einer der Patrone von Toledo.

S. Regina — Schwert (Martyrium) Schafe neben ihr.

S. Regula — ihren abgehauenen Kopf tragend — Patronin von Zürch.

S. Reinoldus — in Mönchskleidung, zuweilen auch geharnischt — Hammer in der Hand (mit welchem ihm der Schädel eingeschlagen worden) — Patron der Steinmetzen — Patron von Dortmund.

S. Remigius oder S. Remi — Bischof — Taube mit dem Oelfläschchen über sich (das Salbgefäss der Könige von Frankreich) — Patron von Rheims.

U. s. w.

Die folgenden Abtheilungen sind:

Die Embleme der Propheten des alten Bundes (alphabetarisch nach ihren Namen geordnet).

Die Embleme der Engel (ebenso).

Die Patrone der Künste, Gewerbe und Beschäftigungen (nach der letzteren Bestimmung geordnet).

Die Patrone der Thiere und Pflanzen (ebenso).

Die Patrone gegen Krankheiten (ebenso).

Die Schutzpatrone gegen Unglücksfälle (ebenso).

Patrone für Wünsche mannigfaltiger Art (ebenso).

Patrone reuiger Sünder (ebenso).

Die Patrone der Länder und Städte (ebenso).

Das letztgenannte Verzeichniss dürfte für die nähere Bestimmung bildlicher Werke ebenfalls von besonderer Wichtigkeit sein.

Im Vorwort, wo sich der Verfasser über den Zweck seiner Arbeit ausspricht, theilt er zugleich das Verzeichniss der verschiedenen Legendensammlungen, Martyrologien, u. s. w. mit, aus welchen er, nächst den vorhandenen bildlichen Darstellungen der Heiligen, vornehmlich geschöpft. Ueber die Kleidung der verschiedenen geistlichen Orden verweist er auf Helyot und die anderen bekannten Werke über diesen Gegenstand.

Wir bedauern, dass wir uns bei diesem so höchst verdienstlichen Werke zu einer Ausstellung genöthigt sehen; sie betrifft einen Umstand, der sonst freilich selten ein Tadel ist, nemlich dessen Kürze. Da der Verfasser, dem Vorwort zufolge, ausdrücklich die Absicht hatte, die Veranlassung der besonderen Embleme der Heiligen nachzuweisen, so hätten wir gern in verschiedenen Fällen eine nähere Auskunft hierüber gewünscht, so z. B. über die Wundenmale des h. Franciscus von Assisi (die ihm als ein Ersatz des ersehnten Märtyrertodes verliehen wurden), über den Schlangenkelch des h. Evangelisten Johannes, über den Kelch mit der Oblate, welchen die h. Barbara trägt, u. s. w. Ueber letzteren ist es dem Referenten nicht gelungen, aus den Legendarien sich genügende Auskunft zu verschaffen; und doch wird die Heilige auf solche Weise fast noch häufiger dargestellt, als mit dem Thurm, darin sie ihre Jugend verlebte (was der Verfasser ebenfalls nicht angegeben). Andre Embleme sind ganz übergangen, z. B. der Stern über dem Haupte des h. Dominicus, das Modell einer Kirche, welche der h. Hieronymus zuweilen in der Hand trägt, die Wunde im Schenkel des h. Rochus u. a. m. Auch dürften einzelne Heilige dem Verzeichniss wohl noch einzuschalten sein, z. B. der h. Anianus von Alexandrien, den wir auf einem Gemälde des Cima da Conegliano (in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums, I. No. 14.) dargestellt sahen, wie er die mit der Axe durchstochene Hand eines Schusters heilt.

Insbesondere jedoch würde, wie es uns scheint, die praktische Brauchbarkeit dieser Ikonographie bedeutend erhöht werden, wenn derselben noch ein Verzeichniss der Attribute und sonstigen Erkennungszeichen, alphabetisch geordnet und mit Hinweisung auf die verschiedenen Heiligen, denen solche zukommen, beigefügt würde. Ebenso ist es endlich, des allgemeineren Gebrauchs wegen, zu wünschen, dass eine kurze Angabe jener Kleidungen der geistlichen Orden, so wie vielleicht auch der Hauptscenen aus dem Leben der Heiligen, in welchen sie dargestellt werden, dem Buche einverleibt sein möchte.

Diese einzelnen Ausstellungen können jedoch das gesammte Verdienst des Werkes nur wenig schmälern. Es ist durch dasselbe, und dies scheint uns das Wichtigste, einmal ein sicherer und gediegener

Grund gelegt worden; einzelne Zusätze und weitere Ausführungen dürften von dem gelehrten Hrn. Verf. bei einer folgenden Ausgabe leicht hinzuzufügen sein. Dass eine solche in wenigen Jahren nöthig sein wird, glauben wir mit Ueberzeugung aussprechen zu können.

F. Kugler.

Zur Kunstgeschichte.

Unter den neuerdings von Boissonade herausgegebenen kleinen Schriften Byzantinischer Gelehrten handelt eine (Anecd. Gr. Vol. IV p. 471) von der Anbetung der Heiligenbilder. Um das Alter ihrer Verehrung zu beweisen, werden drei Beispiele angeführt: 1) ein Christusbild, dem Abgarus gesandt; 2) ein Bild der Maria zu Lydde in Judäa, wobei Nachrichten über das dortige Heiligthum der Maria gegeben werden; 3) das vom Apostel Lukas gefertigte Bild Christi, wozu die Schilderung Jesu bei Josephus angeführt wird. —

In denselben Anecdota findet sich (p. 460, ff.) ein Verzeichniss von 92 verschiedenen Prädikaten, unter welchen Christus von Gläubigen angerufen worden. Neben ernsteren und eigentlichen Bezeichnungen kommen auch die Benennungen, Bär, Löwe, Panther, auch Widder und Kalb vor (die letzteren ohne Zweifel als Schlachtopfer). Dies mag, wer in alten Kunstresten Allegorie sucht, vorsichtig gebrauchen.

Nachrichten.

Der Maler Rugendas war am 3. Juli v. J. in Valparaiso angekommen, nachdem er in Mexico eine kurze Zeit verhaftet gewesen. Er hatte die Absicht, ein Jahr daselbst zu verweilen und dann Chiloe und Lima zu besuchen. Für die ganze Reise hat er 2 Jahre bestimmt. Jetzt arbeitet er an einem Werke über Mexico.

KUNST-ANZEIGE.

Es hat sich zu Stettin unter höherer Bestätigung ein Kunstverein für die Provinz Pommern in ihren drei Regierungsbezirken gebildet. Derselbe wird alle zwei Jahre, in dem nach der jedesmaligen Berliner Kunst-Ausstellung eintretenden Jahre, zuerst im Jahre 1835, während des Frühlings, in hiesiger Stadt eine aus Kunstwerken lebender Künstler bestehende Kunst-Ausstellung statt finden lassen, damit den Ankauf solcher Kunstwerke nach Massgabe seiner Geldmittel verbinden, und nach beendigter Ausstellung die angekauften Kunstwerke unter die Mitglieder des Vereins verloosen. — Ein jedes Mitglied des Vereins zahlt vom 1. Januar 1835 ab zwei Thaler zur Vereinskasse jährlich pränumerando ein, und erhält für jeden jährlichen Beitrag ein Loos zu der alle zwei Jahre statt findenden Verloosung, unbeschadet seiner Berechtigung noch mehrere Loose zu gleichem Preise für jedes einzelne zu erwerben. Ein jedes Mitglied ist für das volle Jahr, in dem es eingetreten ist und für das nächstfolgende dem Verein verpflichtet.

In einer Zeit, in der die höhere Bedeutung aller und unter ihnen auch der bildenden Künste ihre volle Anerkennung findet, und wo schon mehrere Kunstvereine im Preuss. Vaterlande eines so schnellen als bedeutenden Erfolgs sich erfreuen, erscheint es Pflicht, dass eine zu allem Guten so wirksame Provinz als Pommern auch die hier in Rede stehende gute Sache zu befördern sich bestrebe. Indem daher der Vorstand des Kunstvereins für Pommern die Kunstfreunde zunächst dieser, dann aber auch der übrigen vaterländischen Provinzen zur Theilnahme am Verein hierdurch angelegentlich einladet, ist er berechtiget, ein vielfaches freundlich-thätiges Entgegenkommen vorauszusetzen. Die Anmeldungen zur Theilnahme am Verein wird jedes der unterzeichneten Mitglieder des Vorstands, in Berlin aber der dortige Kunsthändler Herr George Gropius, annehmen.

Stettin, den 18. November 1834.

Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.
Dieckhoff, Stadtrath. Dr. Hasselbach, Gymnasial-Director. Lemonius, Stadtrath und Kaufmann. Ludwig Most, Genre- und Bildnissmaler. v. Neindorf, Obrist und Brigadier der 2. Artillerie-Brigade. Remy, Justizcommissionsrath. Sachse, Rendant. Heinrich Scheefer, Braureibesitzer.

S. K. H. der Kronprinz haben das Protectorat des obengedachten Vereins allergnädigst angenommen und sich sehr huldreich über denselben ausgesprochen, sowie auch Ihren Beistand zum Gelingen desselben zu versprechen geruht.

Berichtigung.

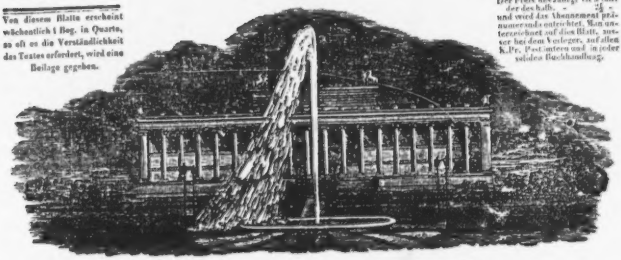
In No. 52 des vorigen Jahrgangs, S. 427, Sp. 1, Z. 21 v. u. ist zu lesen: 400 Fr.d'or. statt 1000 Rthlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 2. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unserer bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Groplus.

Erinnerung
an
den Grafen C. A. Ehrenswaerd
Königl. Schwedischen Oberadmiral etc.

Vom Prof. Schildener.

Heiliger Norden! — Wer dich kennt, naht sich dir mit ehrfurchtsvollem Schauer! — Verzeihung diesen Worten; sie werden sich alsbald erklären.

Der Süden, was er auch hervorbringen mag, ist überall belebend und befruchtend. So auch in Kunst und Wissenschaft: das geringste Erzeugniss geht von Mund zu Mund, von Aug' zu Auge, von Ohr zu Ohr, verbreitet sich — im Original, in Uebersetzungen, Umbildungen — und erweckt Nachahmung. Dagegen der Norden dem entfernten Auge als ein Nebelhaft-Gestaltloses erscheint, das seine wenigen Erzeugnisse im kalten Schooße verbirgt. Der allgemeine Grund des Daseins scheint an ihm zu unbestimmt und die einzelnen Erzeugnisse zu individuell, als dass der Fremde beide zugleich sich anzueignen vermögte. Nur wer gelebt hat im Norden, in seinen lautlosen Wäldern, mit seinen ernsten Bewohnern, wer das eigene Dasein in Anspruch genommen hat, um jene Kluft zwischen dem Formlos-Allgemeinen und dem Höchstindividuellen der einzelnen Erscheinungen auszufüllen, der ist mit ehernen Banden gefesselt.

Welche Menschennaturen hegt doch dieser Norden! — Und wer würdigt ihren Werth in der Völkermasse? — Man sollte meinen, dass in der Literatur eines solchen Volkes die Biographie recht blühend sein werde? — Doch nein; bis dahin ist die Theilnahme des Nordens an sich selber noch

nicht gelangt, und die Abhängigkeit von der überströmenden ausländischen Literatur scheint sie weniger zu fördern als zurückzuhalten. — Zur Zeit König Gustav III, lebte ein lyrischer Dichter, Namens Bellmann, der den hochtragischen Geist des Nordens oft in niedrigen, naiv humoristischen Bildern sittlichen Verderbnisses seiner Zeit (insonderheit der Hauptstadt seines Vaterlandes, wo er lebte) auf eine gemüthlich volksthümliche Weise erscheinen lässt. Er übertrifft alles, was andre Völker in verwandter Art besitzen. Ich habe wiederholt versucht, ihn deutschen Freunden zugänglich zu machen; allein die Kluft zwischen dem tragischen Elemente, worin das Ganze sich bewegt, und den einzelnen humoristischen, höchst individuellen Gestalten, schien für die Hörer zu gross, sie vermochten nicht, die Dichtung in ihrer sinnvollen Weite und Tiefe sich anzueignen, und der Ausdruck von Theilnahmlosigkeit war das Resultat meiner Bemühungen. Auf dem Titelblatte von Bellmann's Dichtungen (Fredmans Sänger, Epistlar) steht sein Kopf, nach Sergell's Modellirung von Martin gestochen, mit der Beischrift: toto cantabitur orbe. Diese einfachen Worte scheinen mir, gleich dem Kopfe selber, von nordisch plastischer Bedeutsamkeit, sie drücken das Verhältniss des Sängers zur Welt aus, man muss sie übersetzen: Bellmann's Lieder sind werth, auf dem ganzen Erdkreise gesungen zu werden, obschon sie nur im Norden zu verstehen sind.

Auch Ehrenswärd gehört zu diesen eigenthümlichen nordischen Naturen. Von welcher Bedeutung er als Mensch und in seinem Geschäfte als Seemann gewesen, weiss ich nicht; aber in der Kunst muss er für originell gelten. Nicht allein erfand und zeichnete er ungemein grossartig, sicher und geistvoll, sondern auch als Schriftsteller zeigt er in Ansichten, wie Sprache und Darstellung sich auf ähnliche, und dabei höchst eigenthümliche Art. Es sind von ihm zwei anonyme Werke erschienen:

Resa til Italien (Reise nach Italien) Stockholm 1786. gr. 4.; und: de Fria Konsters Philosophi (die Philosophie der freien Künste) Stockh. 1786. 8. — Diese letzte Schrift ist von mir in's Deutsche übersetzt und unter dem Titel: die Philosophie der freien Künste, mit einem Anhange (über Landschaftmalerei) im Jahr 1805, doch ganz ohne Namen, sowohl des Uebersetzers als Verlegers und Druckers, zu Berlin mit Ungerschen Lettern erschienen. Ich will sogleich weiter davon reden; es sei zuvor nur erlaubt, aus dem kleinen Vorbericht zu dieser Uebersetzung hier einige, den Verfasser und seine beiden Werke betreffende Notizen wiederzugeben und mit andern zu vermehren. Jene lauten:

„Im Gefolge Königs Gustav III. hat er (der Verf.) in den Jahren 1780, 81 und 82 eine Reise nach Italien gemacht, über welche er in dem letztgenannten Jahre Ideen niedergeschrieben hat, die 1786 unter dem Titel: Resa til Italien, zu Stockholm gedruckt sind. In demselben 1782sten Jahre ist die Philosophie der freien Künste abgefasst und ebenfalls im Jahr 1786 zu Stockholm im Druck erschienen. Beide Werke sind nicht in den Buchhandel gekommen; der Verfasser liess nur wenig Exemplare derselben abdrucken und theilte sie an seine Freunde aus. Es ist dies wohl eine Ursache, weshalb diese Schriften selbst in Schweden wenig bekannt geworden, doch findet man von der Resa til Italien eine Recension in Lüdeke's Schwedischem Gelehrsamkeits-Archiv Th. 6, S. 172, die indess zeigt, dass der Recensent das Eigene des Verfassers zu würdigen nicht verstanden habe."

Zu diesen Notizen füge ich nun noch folgende:

1. Beide Werke, sowohl die Reise nach Italien als die Philosophie der freien Künste, sind im Jahre 1812 zu Strengnäs bei Segerstedt zusammen in neuem Abdrucke 8vo. erschienen und nunmehr im Buchhandel zu haben.

2. Zur Quartausgabe der Reise nach Italien giebt es Umrisszeichnungen von Ehrenswärd's Hand, die, in Kupfer gebracht, zur Zeit meines Aufenthalts in Stockholm, vor 25 Jahren, beim Buchbinder Martin (Regierungsgasse No. 74) zu haben waren, auch illuminirt nach den Originalblättern Ehrenswärd's (38 Bl. zu 5 Rthlr. Schwedisch).

3. Auch späterhin ist mir über Ehrenswärd in der schwedischen Literatur nichts bekannt geworden, als in der Zeitschrift Phosphoros Upsala 1813. S. 343 ff. ein geistvoller Aufsatz „über seine Lehre von der Schönheit und Kunst;" der uns indess hier keinen Stoff darbietet.

Was nun meine Uebersetzung der Philosophie der freien Künste betrifft, so ist sie, wie gesagt ganz anonym erschienen. Der Hr. Verleger fand bedenklich, seinen Namen zu nennen, um so mehr der Uebersetzer, damals ein junger Mensch. Auch ward die kleine Schrift von einem Recensenten, ich

weise nicht mehr in welchem critischen Blatte, ziemlich ungünstig behandelt, indem derselbe, unfähig die nordische Einfachheit sowie die persönliche Eigenthümlichkeit des Verfassers aufzufassen, sich an dem vornehmen Titel und der Katechismusform des Werkes hielt. Hierüber noch einiges hinzuzufügen, dürfte um so nöthiger sein, als dem kleinen Bruchstücke, was wir aus dieser Uebersetzung hier wiedergeben werden, eine ähnliche Gefahr drohen möchte. Aus biographischen Nachrichten über Ehrenswärd läßt sich, wie schon bemerkt, nichts hieher Bezügliches entnehmen; indess glauben wir, aus allgemeiner Betrachtung seiner Zeit zur Erklärung der sonderbaren Form dieser Abhandlung über die freien Künste hervorheben zu dürfen.

Graf Ehrenswärd, aus einer der angesehensten Familien Schwedens entsprossen, für den höhern Staatsdienst bestimmt, war in der französischen Literatur auferzogen, welche damals alle Fürstenhöfe sowie die höhern Stände Europa's überschwemmt hatte, namentlich in Schweden, wo eine enge politische Verbindung mit Frankreich dessen Sprache und Literatur eindringlicher vielleicht als anderswo verbreitet hatte, und wo ein geistvoller lebensfroher König, Gustav III., sie durch persönliche Vorliebe förderte und belebte. Indess musste Ehrenswärd schon früher wahrgenommen haben, dass seine einfachen, tiefsinnigen, echt nordischen Welt- und Kunstansichten dem Geiste der französischen Literatur widerstrebten. Sein vaterländischer Sinn kehrte in sich selbst zurück und wandte sich zu den einfachen Lauten und Formen, durch die er in der Kindheit Gott und Vaterland aufzufassen erlernt hatte. Schon in der Reise nach Italien zeigt sich eine grossartig natürliche, fast unbeholfene Anwendung der Muttersprache; in der sogenannten Philosophie der freien Künste kehrt er gar zur Form des Katechismus zurück. — Indess räumen wir Unterrichtetern gerne befriedigendere Ansichten von der Entstehung dieser literarischen Erscheinung ein und beeilen uns jetzt, ein Fragment aus derselben mitzutheilen. Es mag das Stück über die Baukunst gewählt sein, theils weil, aus dem Zusammenhange gerissen, dieses zu den verständlichern gehören dürfte, theils weil in den „Blättern für bildende Kunst" über Architektur vorzugsweise die Rede zu sein pflegt.

Von der Baukunst.

Was ist ein Gebäude? — Es ist ein Dach oder ein Schauer auf Stützen, mit oder ohne Wände.

Auf welche Art hat ein Gebäude Zusammenhang mit den Gesetzen des Schönen? — Wenn man nach den wirklichen Bedürfnissen des Menschen in einem gesunden Zustande und zugleich nach den Festigkeitsgesetzen des Holzes ein Gebäude vollkommen aufführte, so würde das Schöne im Ganzen sich selbst bilden, daneben aber forderte es eine Art von Anordnung in den kleinen Theilen, um dem Auge etwas Fertiggewordenes zu zeigen.

Warum ist dies nur dann der Fall, wenn das Haus für einen vollkommenen Menschen erbauet ward? — Darum, weil sonst die Hoffarts- und Bequemlichkeits-Bedürfnisse eines weichlichen Menschen mit ihren Einrichtungen die Möglichkeit, etwas Schönes zu machen, zerstört haben würden.

Ist es nichts anders, was die Möglichkeit, etwas Schönes zu erlangen, zerstört? — Ja, die Weichlichkeit des Menschen versetzt seine inneren Organe in einen schwachen Zustand, wo weder richtig empfunden, noch richtig geurtheilt wird.

Ist es nichts andres, was die Möglichkeit etwas Schönes zu erlangen, zerstört? — Das Klima verhindert das Schöne in der Bauart, theils wegen Mangel an anwendbaren und dauerhaften Materialien, theils wegen der Massregeln, die man in der Art zu bauen nehmen muss, um eine frühe Zerstörung zu verhindern, theils wegen Mangel an Kräften, um Granitfelsen zu bearbeiten.

Worauf gründet sich das Schöne in einem Gebäude? — Auf Eigenschaften des Holzes.

Nicht auf Eigenschaften des Steins, der dauerhafter ist? — Nein.

Nicht auf Eigenschaften der Metalle, die stärker sind? — Nein.

Was ist die Eigenschaft des Holzes? — Die gerade Linie, das Viereck und die Zirkelrundung des Stamms zur Säule.

Was ist die Eigenschaft des Steins? — Mit ihm ahmt man dem Holz nach, und er dauert aus.

Was ist die Eigenschaft der Metalle? — Sie haben in der Gestalt nichts Eignes, man schmeisst, schmiedet und gestaltet sie nach Gutdünken, statt, dass ein Haus von der Natur des Holzes eine offenbar natürliche Gestalt bekommt, und hätte man nie

etwas anders zum Bauen gehabt, als Metalle, so würde die natürliche Gestalt eines Hauses unbekannt geblieben sein.

Liegt einige Natur in der Gestalt, die ein hölzernes Haus veranlasst? — Ja.

Wovon kommt das? — Es kommt davon, dass der Instinkt des Menschen, seine Bedürfnisse, und die Dinge, welche die Natur zu ihrer Befriedigung giebt, durch eine Kette verbunden sind — und das Holz ist das erste Material zu einem Hause.

Warum ist das Holz, um als Material zu einem Hause die Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen, das Erste, oder das Nächste in der Natur? — Darum, weil von allen Materialien zu einem Hause dieses das bequemste zu bearbeiten, und ein Haus von Holz das gesundeste für einen Menschen ist.

Wovon haben Gewölbe ihren Ursprung? — Von Erdhöhlen und ihren Eingängen. Denn wenn man sich horizontal in die Erde hinein gräbt, fällt Sand und Erde nieder, und bildet ein Gewölbe.

Was für natürliche Dinge sind es denn, die dem Bauwesen Gesetze geben? — Holz- und Erd-Arbeiten.

Der Stein giebt also keine Gesetze im Baue? — Nein, der Stein ist nichts anders, als wozu ich ihn bilde, und im Stein ahme ich dem Holz nach.

Welches ist die rechte und natürliche Art, wohl für das Auge und zum Nutzen zu bauen? — Ueber der Erde dem Holze nachzuahmen, und Gewölbe im Keller anzulegen.

Kann man sich von diesen Gesetzen entfernen, und bei der Schönheit bleiben? — Nein, man verliert am Schönen, und fällt in Spielereien, und es lässt sich hierin ein Hübsches, ein Anziehendes, ein Hässliches und ein Garstiges finden.

Was ist garstig an Häusern? — Alle die Häuser sind es, die hohe Dächer tragen, wo gleichsam das Auge verleitet wird, zu glauben, ein Theil des Hauses habe der Zerstörung unterlegen, und ihm wäre in der Geschwindigkeit mit einem grossen Dache geholfen, welches das verlorne Stockwerk enthält.

Was ist häslich an Häusern? — Alle die Häuser sind es, die mit Vorsprüngen gebaut werden, und in deren Façaden man die sogenannte Bewegung gebracht hat.

Was ist anziehend an Häusern? — Alle die Häuser sind anziehend, die aus einer gewissen Verwirrung, in der sie sich befinden, für das Auge dadurch sich heraushelfen, dass sie eine schickliche Grösse haben, und so ihre Fehler vermindern.

Was ist das Hübsche an Gebäuden? — Die Gebäude können für hübsch angesehen werden, die eine gewisse Grösse zeigen, und obschon auf eine unordentliche Weise zusammengesetzt, gleichwohl mit einer Art Betrügerei im Anziehenden sich die Entschuldigung des Auges durch das Vergnügen, was sie gewähren, verschaffen.

Sag' ein Beispiel auf diesen letzten Fall! — Das Pantheon in Rom ist eine grosse Nachahmung einer Erdhöhle, hat eine gewölbte Höhlung, eine einzige Oeffnung im höchsten Theil des Gewölbes, und ist inwendig einem wahren Gegenstande völlig gleich; aber auswendig ist es eine Sammlung von Erd-Arbeiten, vermengt mit Holz-Arbeiten. Das Verhältniss dieser Sammlungsfehler ist meisterhaft, man billigt das Ganze, und man sieht diese Sammlung lieber mit Vergnügen, als man den Gegenstand erörtert.

Sind nicht solche Wölbungen, wie das Pantheon, schön, wenn sie auf Thürme gestellt werden? — Dies sind die Dome, die man heut zu Tage hat; noch ungereimter aber sind die nackten, nicht in Mauern eingeschlossenen, sie gleichen ihrer Gestalt nach einer leichten Sache, und geben eine Unsicherheit, wenn das Auge sie so gross und so hoch hinauf erblickt. Das Pantheon ist wohl erdacht, es ist gleichsam in Seitenwände eingefasst, nicht hoch in der Luft, und giebt daher eine Sicherheit und ein Vergnügen, indem man bei einem so grossen Gegenstande sicher ist.

Man findet oft Gebäude über der Erde mit Wölbungen, und die meisten Gebäude in Europa sind mit verzierten Gewölben untermengt.

Die Ursache, weshalb gewisse Völker an Gewölben Gefallen finden, liegt darin, dass Gewölbe gefährlich aussehen; es ist eine gewisse grosse Masse, die in der Luft hängt, und um gewisse Völker in Bewegung zu bringen, bedarf es einer gewissen grossen Masse.

Welche von den freien Künsten verlangt am meisten den wahren und ernsthaften Geschmack? — Die Baukunst, denn ein Gebäude steht still, und hat keine Bewegung.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Umbrier und verwandte Künstler des funfzehnten Jahrhunderts.

Die vorherrschend einseitige Richtung der Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts auf das Realistische der Kunst musste nothwendig den Gegensatz einer mehr idealistischen Richtung, d. h. einer solchen hervorrufen, welche mehr die Bedeutung der darzustellenden heiligen Gegenstände, mehr den Ausdruck innerer Seelenreinheit, frommer Sehnsucht und schwärmerischer Verzückung, als die naturgetreue Nachbildung der einzelnen Erscheinung im Auge behielt. Im vorangegangenen Jahrhunderte hatte die sienesische Schule, wenigstens im Einzelnen, einen Gegensatz ähnlicher Art zu der florentinischen gebildet, indem sich hier mehr von den altchristlichen, durch die Byzantiner überlieferten Typen erhalten, zum Theil auch mit den besonderen Richtungen des Jahrhunderts verschmolzen hatte. Im funfzehnten Jahrhundert, vornehmlich in der zweiten Hälfte desselben, war dies, und zwar in sehr entschiedener Weise, in Umbrien der Fall, wohin eine solche Richtung, wie es scheint, durch einige der bedeutenderen späteren Sienesser*) übergetragen wurde. Umbrien, d. h. das obere abgeschlossene Thal der Tiber, war überhaupt unter allen Landschaften Italiens am Meisten dazu geeignet, dieselbe zur Ausbildung zu bringen; hier ist der eigentliche Sitz der religiösen Schwärmerei, hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der h. Franciscus geboren und gebildet; und der Hügel von Assisi, der eigentlichen Stiftung des h. Franciscus, bildet gewissermaassen den Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften des Landes sich anreihen. Natürlich ist es, dass auch hier die Kunst einen verwandten Charakter annehmen musste, während in dem weltlich gesinnten Handelsstaate von Florenz mehr das Aeusserliche ausgebildet wurde. Aus der Vereinigung beider Richtungen sollte sodann die höchste Blüthe der neuern Malerei hervorgehen.

*) v. Rumohr, Italienische Forschungen, II, 221, 310.

Ueber die frühern Entwickelungsstufen der umbrischen Schule ist nur Zeit noch Weniges bekannt. **Pietro Perugino** (eigentlich: Pietro Vanucci della Pieve, geb. 1446, gest. 1524) ging als der bedeutendste Meister aus dieser Schule hervor; doch war in ihm die Richtung derselben bereits zu einer solchen Selbständigkeit gediehen, dass er sie, seiner Eigenthümlichkeit unbeschadet, zugleich mit Studien in auswärtigen Schulen, namentlich zu Florenz, in der Schule des Andrea Verocchio, verbinden konnte. Seine, insgemein schlicht kirchlichen, Compositionen zeichnen sich durch anmuthige und edle (zuweilen jedoch etwas manierirt zierliche) Stellungen der Figuren, durch Feinheit und Reinheit in den Gesichtszügen und durch einen eigenthümlichen Ausdruck von Ergebung und milder Schwärmerei aus. Von ihm besitzt die Gallerie zwei interessante Bilder. Das eine, eine Madonna mit dem Kinde und zwei verehrenden Engeln (I, No. 232), ist aus der frühesten Zeit des Meisters und trägt, in der vorherrschend scharfen ängstlichen Zeichnung und in dem Mangel einer feineren Modellirung, noch ganz den Stempel eines befangenen Jugendversuches; in den ausdrucksvollen Köpfen zeigt sich dagegen schon auf entschiedene Weise seine eigenthümliche Gemüthsrichtung. Eine andre kleinere Madonna dagegen, welche das auf ihrem Schooose stehende Kind hält (I, No. 227), gehört in Perugino's Blüthezeit; es ist eine zarte, anmuthige Composition und das edle Gesicht der Maria von eigenthümlichem Liebreiz; nachsinnend schaut sie vor sich nieder. Das Kind hat jene dicklichen Formen, bei etwas übertriebener Kleinheit der Gesichtszüge, die in ähnlichen Jugendarbeiten von Perugino's grossem Schüler Raphael bemerklich werden. Die feineren Lasuren des Gemäldes sind leider abgewaschen. — Eine treffliche Schulcopie nach Perugino (I, No. 230), eine Altartafel, welche eine Maria mit dem Kinde auf dem Throne und mehrere Heilige zu ihren Seiten darstellt, giebt ein Beispiel seiner würdigen Compositionsweise in grösseren Gemälden und enthält im Einzelnen anziehend schöne Köpfe.

Perugino hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, deren er sich in späterer Zeit, als er die Kunst mehr auf handwerksmässige Weise betrieb, häufig zur Ausführung der ihm übertragenen Gemälde bediente, die sich also zum grössten Theil sehr in die eigenthümliche Weise des Meisters hineingear-

beitet und dieselbe mit mehr oder weniger Geschick wiedergegeben haben. Dahin gehört **Giannicola**, von dem in der Gallerie zwei grosse Seitenstücke, (III, No. 100 und 102), jedes einen Heiligen enthaltend, vorhanden sind. Von demselben wahrscheinlich ist auch ein auf beiden Seiten bemaltes Kreuz (I, No. 224), welches den gekreuzigten Heiland und halbe Figuren auf den Ecken darstellt. — Ferner: **Tiberio d'Assisi**; von diesem ist eine Madonna mit dem Kinde und zweien Heiligen (I, No. 236). — Von **Rocco Zoppo** eine Anbetung der Hirten (III, No. 99), ein eigenthümliches Bild, an dem jedoch wiederum eine mehr naturalistische Richtung in der Darstellung des ärmlichen und wilden Charakters der Hirten hervortritt; es sind scharfe charaktervolle Köpfe, die an die paduanische Schule des Squarcione erinnern. — Von **Francesco Ubertini** (gen. **Bachiacca**) eine Taufe Christi mit vielen Figuren (I, No. 324), ein ziemlich schwaches Bild, interessant jedoch wegen der Menge seltsamer Bekleidungen, die darin vorkommen und auffallend an die Weise des Lucas von Leyden erinnern.

Selbständiger erhebt sich aus Perugino's Schule **Bernardino Pinturicchio**, der indess mehr als ein Gehülfe, denn als ein eigentlicher Schüler des Meisters betrachtet werden muss. In seinen besseren Gemälden (denn auch er ergab sich in späterer Zeit einer mehr handwerksmässigen Weise) zeigt sich neben den Eigenthümlichkeiten der umbrischen Schule zugleich eine bedeutendere Formenkenntniss und schärfere Charakteristik. Von ihm besitzt die Gallerie eine grosse Anbetung der Könige (I. No. 212), ein festliches, ausdrucksvolles Bild. Anziehend ist auf demselben besonders die Gestalt des jüngsten der Könige, der in liebenswürdiger Jugendlichkeit vortritt; er trägt die Züge von dem jungen Freunde des Künstlers, dem Raphael Sanzio. Hinter diesem lehnt sich, in lebendiger und kräftiger Laune, die Figur eines Hartschierers. Trefflich ist ferner das Portrait des neben der Maria knieenden Stifters des Gemäldes in weitem grauem Pelzgewande. Sonst hat das Bild freilich in vielen Einzelheiten, namentlich der Gewänder, etwas Steifes und Lebloses. — Vom Pinturicchio ist ferner das kindlich sinnige Portrait eines zarten Jünglings mit blondem herabhängendem Haar (I, No. 186), wie es scheint, ebenfalls Raphael's Portrait. — Eine kleine Verkündigung der Maria (I, No. 235) ist sehr anmuthig, voll Grazie und lebendiger Bewegung. — Zwei Bilder (I, No. 219 und 230), deren jedes eine Menge von Scenen aus der Geschichte des Tobias enthält, sind minder in Bezug auf Composition und gediegene Zeichnung, als wegen der mannigfach verschiedenen, bunten Costüme und der launigen Zwischenhandlungen interessant. — Aehnlich ist ein Bild aus Pinturicchio's Schule (I, No. 234), welches verschiedene heilige Vorgänge darstellt.

Eine ähnliche Stellung wie der letztgenannte Künstler, scheint noch ein andrer, **Andrea di Luigi**, gewöhnlich **l'Ingegno** genannt, gehabt zu haben. Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der Form unterscheiden ihn von den übrigen umbrischen Meistern. Von ihm besitzt die Gallerie eine Maria mit dem Kinde (I, No. 237), die von einem Kranze von Cherubsköpfchen umgeben ist.

Ein Zeitgenoss des Perugino, zwar kein Umbrier, jedoch von verwandter Richtung, war **Giovanni Sanzio von Urbino**. In der Gallerie ist eins seiner ausgezeichnetsten Gemälde, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, vorhanden (I. No. 215), eine Maria mit dem Kinde auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten. Es ist ein stilles, ernstes Bild; in den Köpfen zwar minder seelenvoll, als dies bei den bedeutenderen Malern der umbrischen Schule der Fall ist, gleichwohl mit dem Ausdrucke einer eigenthümlichen Milde und Ruhe. Das Colorit ist schwach, in einem gewissen bleigrauen Tone gehalten. Zunächst der Madonna steht auf der rechten Seite der kleine Johannes, auf der linken ein anderer Knabe, der die Händchen anbetend faltet. Letzterer soll wiederum ein Portrait von dem nachmals so berühmten Sohne des Giovanni sein.

(Fortsetzung folgt).

KUNSTLITERATUR.

Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Medailleure, Zeichner, Lithographen u. s. w. Unter Mitwirkung von Gelehrten, Künstlern, Kunstkennern und Kunstfreunden bearbeitet von Dr. G. K. Nagler. Sechs Bände nebst den Monogrammen. Erste Lieferung. (96 S. in 8; von Hill van Aa bis Chr. Amberger.) München 1835.

Ueber ein Unternehmen, wie das vorliegende, welches in so viele Zweige der Wissenschaft eingreifen soll und — dem Titel zufolge — aus einer so vielseitigen Theilnahme hervorgegangen ist, gründlich zu berichten, scheint uns eine schwierige Sache. Wir trauen uns, aufrichtig gesagt, nicht hinreichende Bekanntschaft mit den sämmtlichen obgenannten Fächern und den aus ihnen hervorgegangenen Künstlern zu, um die etwanigen Leistungen des Bearbeiters in ihrem ganzen Umfange würdigen zu können. Doch möchte das alte Sprichwort: „ex ungue leonem“ auch hier in Anwendung zu bringen, aus einzelnen Proben allerdings ein Schluss auf das Ganze zu machen sein; und dies umsomehr, als die vor einiger Zeit verbreitete Ankündigung des Unternehmens mit ziemlicher Emphase abgefasst war und somit gewissermassen zu einer etwas genaueren Kritik des Einzelnen aufforderte. Leider jedoch behaupten die einzelnen Artikel, die wir uns näher angesehen, der Kritik gegenüber nicht einen festen Stand. Wir geben Beispiele.

Bei dem **Agoracritus**, dem berühmten Schüler des Phidias, nennt der Verf. als Hauptwerk die Statue, welche er (nach Plinius) im Wettstreit mit Alcamenes als Venus gearbeitet und, weil er den Preis nicht erhalten, den Rhamnusiern als Nemesis verkauft hatte. Er vergisst aber, dass Pausanias (I, 33, 3), der dieselbe ausführlich beschreibt, sie als ein Werk des Phidias bezeichnet. Es ist bekanntlich von Neueren viel über diese Statue geschrieben worden; immer aber hätte hier der Zweifel über den Verfertiger erwähnt werden müssen. Dann wird die schöne Nemesisstatue im vatikanischen Museum für eine Copie der genannten ausgegeben, obgleich sie nicht im Mindesten mit Pausanias Beschreibung übereinstimmt.

Leo Baptista Alberti, der berühmte Baumeister von Florenz, der ritterliche, gelehrte, der Musiker und Dichter, wird mit der trockenen Bezeichnung als „Perspektivmaler, Feldmesser und Baumeister“ (so nennt ihn nemlich der ältere Füssly) abgefertigt. Von seiner Kirche St. Francesco zu Rimini, einer ebenso originellen, wie höchst würdigen und anmuthigen Kunstschöpfung, wird nichts weiter gesagt, als dass der Künstler darin „den gothischen Geschmack verliess.“ Sodann wird ihm der Palast Pitti zu Florenz zugeschrieben, den aber, wie Jedermann weiss, Brunelleschi erbaut und darin seine schärfste Eigenthümlichkeit ausgesprochen hat. Dieser Irrthum ist so handgreiflich, als wenn man dem Coreggio Michel-angelo's Sibyllen und Propheten andichten wollte. Der ganze Artikel (mit Ausnahme des Palastes Pitti) ist aus den verschiedenen Stellen in Füssly's Künstler-Lexicon zusammengestoppelt. Nicht einmal das bekannte Handbuch von **Quatremère de Quincy** über die „Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke,“ das sogar zum bequemsten Gebrauche in einer (freilich nicht preiswürdigen) deutschen Uebersetzung herausgegeben ist, scheint der Verf. zur Hand genommen zu haben.

Antonio Allegri (Coreggio) wird als der Gründer der **bolognesischen** Schule genannt. Wir wollen das als einen Schreibfehler hinnehmen. Sehr wenig dagegen können wir mit der Masse von hohlen Phrasen zufrieden sein, die der Verf. über die Eigenthümlichkeit dieses Meisters vorbringt. Der Verf. citirt zwar am Schlusse des Artikels die deutsche Uebersetzung des Lanzi und v. **Quandts** Anmerkungen; die geistreiche Charakteristik indess, die der letztere (II, S. 319. Anm. 36) von Coreggio entworfen hat, das Gediegenste, Inhaltreichste und Wahrhafteste, was bisher über den Meister von Parma geschrieben ist, scheint er keines Blickes gewürdiget zu haben. Von der Phraseologie des Verfassers nur ein Beispiel. „Der Geschmack in seinen Drap-„perien (Draperien) — heisst es S. 62 — ist ideen-„lisch und alles auf die Wirkung des Helldunkels „berechnet. Sein vorzüglichstes Augenmerk richtete „er auf die Verkürzung, da sein Geist, allem Rau-„hen und Harten abgeneigt, sich eine beständige Ab-

„wechslung zur Regel machte, indem gerade durch „die Verkürzung die Stellungen sich beseelen und „die Grazie mit der Leichtigkeit der Bewegungen „wächst.“ — Was heisst ein idealischer Geschmack in den Draperien? und was kann es irgend bei Coreggio heissen? Bei einer antiken Statue hätte dieser Ausdruck noch eine Art von Sinn. Dann sollen die Verkürznngen den Gestalten das Rauhe und Harte nehmen; die Reliefs des Panathenäischen Festzuges am Parthenon enthalten nicht sonderliche Verkürzungen, und doch ist es noch Niemand eingefallen, sie als rauh und hart zu bezeichnen. Der Verf. nannte zwar (in seiner Ankündigung) Füssly's Styl „veraltet und die Sprache nicht frei von unrichtigen Ausdrücken;“ doch wissen wir nicht, wen dieser Vorwurf mehr trifft. Unendlich lieber ist uns Füssly's Derbheit und sein guter Humor, als dies Phrasen-Wesen. Eigentlich aber ist der Verf. an diesen Ausdrücken unschuldig; er compilirt nur, und geht darin sogar soweit, dass er ganze Absätze wiederum aus Füssly's Künstlerlexicon Wort für Wort abschreibt. Natürlich dürfen wir unter solchen Umständen nicht hoffen, hier etwas Neues über Coreggio's räthselhafte Bildungsgeschichte und über sein Verhältniss zu den früheren Lombarden zu finden; wird doch der merkwürdige h. Franciscus zu Dresden eben nur dem Namen nach erwähnt!

Nun noch ein Beispiel eines Zeitgenossen.

Von W. Ahlborn, dem Landschaftsmaler, wird gesagt, dass er im J. 1826 mit seiner Ansicht des thüringischen Schlosses Schwarzburg den Preis der Berliner Akademie erhalten habe. Herr Ahlborn konnte aber gar keinen Preis erhalten, sowohl weil er ein Ausländer war, als auch weil für die Landschaftsmaler überhaupt keine Concurrenz stattfindet. Weiter heisst es von diesem Künstler: „Seit dieser „Zeit lieferte er lauter treffliche Werke, ebenso re„dende Zeugen eines glücklichen Talentes als eines „musterhaften Fleisses.“ Ist Herr Ahlborn etwa ein Schulknabe, dass man ihm ein Attest über seinen musterhaften Fleiss ausstellen muss? Gehört es überhaupt vor das Publikum, ob ein Künstler fleissig ist oder nicht? Wir glauben, dass das Publikum nur zu fragen hat, ob die Werke gut oder schlecht sind, die ihm zu seiner Erbauung vorgesetzt werden. Von einer eigentlichen Charakteristik, von der, wenn wir so sagen dürfen, idealisirenden Auffassungsweise, von der eigenthümlichen Pracht in Formen und Farben, welche dieser Künstler so häufig in seinen Gemälden zu entwickeln liebt, finden wir dagegen kein Wort.

Diese wenigen Proben scheinen wirklich hinzureichen, um daraus einen Schluss auf das Ganze zu machen. Wir bemerken indess, dass dem Bearbeiter bei Münchner und andren süddeutschen Künstlern bessere Materialien an die Hand gegeben sein mochten, wie er z. B. das Leben des Thier- und Schlachtenmalers Albrecht Adam mit allen einzelnen Privat-Angelegenheiten in überflüssiger Breite erzählt.

Ein tüchtiges neues Künstlerlexicon scheint allerdings Bedürfniss, aber die vorliegende erste Lieferung erfüllt dasselbe nicht. F. Kugler.

STAHLSTICH.

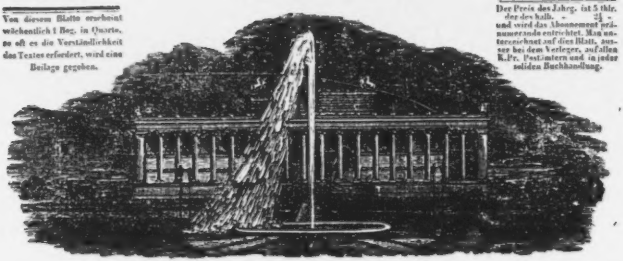
Unter den neueren Pracht-Ausgaben der heiligen Schrift nimmt billig das jüngst von der „Expedition der Carlsruher Bibel“ begonnene Unternehmen eine der ersten Stellen ein. Dasselbe lässt den Text der Schrift in monatlichen Lieferungen (auf feinst. Velin P. in Imp. 8 gedruckt), jede mit 2 Stahlstichen, erscheinen. Die vorliegende erste Lieferung enthält eine saubere Nachbildung des Abendmahles von Leonardo da Vinci, jenes ewig unübertrefflichen Vorbildes in der Darstellung dieser heiligen Handlung, und eine meisterlich gestochene Ansicht des heil. Grabes in der h. Grab-Kirche zu Jerusalem, wie es noch vor wenigen Jahrzehnten als das Ziel frommer Pilger dastand. Das Kirchengebäude im ältest byzantinischen Styl, von überraschender Aehnlichkeit mit einzelnen Theilen der Sophienkirche und des alten Domes von Aachen; das Monument des h. Grabes selbst in seiner Kuppel an spätere byzantinisch-arabische Bauten erinnernd, in seinen Wänden und Balüstraden dagegen die Zeichen spätfranzösischer Frömmigkeit tragend. (Mit Letzterem freilich will die ritterliche Staffage nicht mehr ganz stimmen). Es ist ein Blatt von anmuthigster Gesammt-Wirkung, und als ein Abbild des Ortes, wohin viele ihr schuldbewusstes Herz getragen und wo sie Ruhe und Trost empfangen, von grossem Interesse. — Wir wünschen dem wohleingeleiten Unternehmen, welches den Beifall des Publikums voraussetzen darf, einen ersprieslichen Fortgang, indem das Vorliegende uns gleiche Ausstattungen der folgenden Lieferungen erwarten lässt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 3. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. oder des halb. - 2½ -, und wird das Abonnement prämumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Gemaeldegallerie des Koenigl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Umbrier und verwandte Künstler des funfzehnten Jahrhunderts.

Raphael Sanzio (geb. 1483, gest. 1520) der höchste und edelste aller Künstler der christlichen Zeit, war der Sohn dieses Giovanni. Er ward von seinem Vater früh in die Schule des Perugino gegeben und hielt sich in derselben bis in sein zwanzigstes Jahr auf. Seine Jugendwerke tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglinges an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie es an den früheren Meistern der umbrischen Schule ersichtlich ist — nothwendig in Befangenheit, Manier, — in Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges bezeichnet — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth

verleibt. Noch treibt es den Jüngling nicht, sich die Fülle der Erscheinungen des Lebens zueigen und dienstbar zu machen; noch lauscht er einzig der Stimme, die in seiner Brust klar und vernehmlich spricht; noch genügen ihm die Formen, die er in den sinnesverwandten Bildern des Meisters vorgefunden, zum Ausdrucke seiner „Idee."

Die Gallerie besitzt mehrere unschätzbare Gemälde aus Raphaels Jugend, die sich den Werken des vorliegenden Abschnittes nothwendig anreihen. Zuerst erwähnen wir einer freien Schulcopie nach Perugino (I, No. 222), bei welcher der Catalog, nach der Anleitung des Hrn. von Rumohr*), die Vermuthung aufstellt, dass dasselbe eine der frühsten Jugendarbeiten Raphaels sein dürfe. Das Bild stellt eine Madonna dar, vor welcher zur Rechten ein Engel kniet und ihr das Christuskind emporreicht; ein anderer Engel zur Linken, welcher den Johannesknaben hält. Und allerdings spricht sich vornehmlich in dem zur Rechten knieenden Engel und in dem Christuskinde bereits ein feines Gefühl für Reinheit und Harmonie der Formen, eine edle Mässigung jener der Schule eigenen Sentimentalität aus, die einen reicher begabten Künstlergeist anzudeuten scheint, wenngleich Andres wiederum mit mehr Befangenheit und schülerartiger ausgeführt ist.

Bestimmt von Raphaels Hand ist eine Madonna, die in einem Buche liest: das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schousse (I, No. 223). Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval, und es entsprechen die edelgeformten Theile desselben bereits ganz dem Ideal, welches überall in den späteren Madonnen des göttlichen Meisters wiederkehrt. Ein stiller, wolkenloser Friede schwebt über diesen reinen Zügen. Doch liegt über dem Auge noch ein geheimes Band: es schaut noch mehr nach innen als nach aussen. Das Kind leider ist nicht schön, die Formen sind ungeschickt, die Haltung preciös.

Noch bedeutender, als das ebengenannte, ist ein etwas kleineres Bild, (I, No. 225), welches gleichfalls die Jungfrau mit dem Kinde und zu ihren Seiten die Heiligen Hieronymus und Franciscus darstellt. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier wiederum in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit; hier erwacht das persönliche Leben schon zum Charakter und Bewusstsein. Auch das Kind ist edler und schöner gezeichnet wie das vorige. Vortrefflich, voll milder Frömmigkeit, sind ebenfalls die Köpfe der beiden anbetenden Heiligen. Das Bild hat eine schöne, sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich weich und warm gemalt.

Ein kleines Bildchen welches ebenfalls dieser Jugendperiode Raphaels zugeschrieben wird (I, No. 226), stellt einen Christusleichnam im Grabe, die Arme ausbreitend, (eine sogenannte Pietà dar; es ist schlicht und einfach gemalt, mit mildem Ernste in den Gesichtszügen; der Körper jedoch, wenn gleich naturrichtig, ist nicht grossartig aufgefasst. — Ungleich bedeutender und in edleren Formen ist die Pietà eines anderen Bildchens, welches Sr. K. H. dem Kronprinzen gehört, und im Museum, den ebengenannten Gemälden gegenüber, aufgestellt ist. Es sind drei kleine Rundbilder, ausser dem Christus noch zwei Heilige, die früher, nach der Vermuthung des H. von Rumohr, wahrscheinlich zum Untersatz eines grösseren Gemäldes, der berühmten Krönung der Maria im Vatikan, einem der letzten aus Raphaels Jugendperiode, gehört haben.

Das grösste und interessanteste von den Jugendwerken Raphaels, welche die Gallerie besitzt, ist eine Anbetung der Könige (I, No. 223, a.). Das Bild ist mit Leinfarben auf eine feine Leinwand gemalt, ursprünglich für den Hochaltar der Klosterkirche eines umbrischen Oertchens, Ferentillo, und zwar für einen Abt aus der Familie Ancajani. In dieser Kirche hat das Gemälde leider durch Feuchtigkeit gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben verblichen, sondern in einzelnen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind und die Unterzeichnung zum Vorschein kommen lassen. Gleichwohl ist auch das, was noch vorhanden, von unvergleichlicher Anmuth und Reinheit. Noch herrscht freilich in einzelnen Motiven der Stellungen, der Gewandung u. s. w. die befangene Richtung der Schule vor, aber die Gesichter tragen bereits das Gepräge eines grossen

*) Italienische Forschungen III, S. 24. — Ebendaselbst auch kritische Untersuchungen über die anderen Jugendwerke Raphael's, namentlich die in der Berliner Gallerie vorhandenen.

Adels und vollkommener Reinheit; nur eine gemeinsam milde Seelenstimmung bezeichnet in ihnen noch den mehr jugendlichen Künstler. Trefflich und grossartig ist die Gesammt-Composition. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit aufgefasst. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht Sankt Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes, auch unter den Begleitern sind sehr schöne Gesichter. In der Ferne liegt eine weitgebreitete Landschaft. Oben, über den genannten Gruppen, stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher Arabeskenrand mit einigen kleinen Eckbildern umgiebt das Ganze. — Schmerzliche Wehmuth erfüllt den Beschauer beim Anblick dieser wunderbaren Ruine*).

Was Raphael in späterer Zeit geleistet und was daraus in der Gallerie vorhanden ist, betrachten wir in einem folgenden Abschnitt.

Durch den Einfluss des Perugino scheint sich noch ein andrer Meister, der um den Schluss des funfzehnten und den Anfang des folgenden Jahrhunderts blühte, gebildet zu haben, Francesco Francia von Bologna, der seiner verwandten Richtung wegen den Meistern der umbrischen Schule angeschlossen werden muss. Francia's Bilder sind, gleich denen des Pietro Perugino ungemein mild und gefühlvoll und unterscheiden sich dadurch sowohl als durch eine grössere Fülle der Zeichnung, Würde des Faltenwurfes und kräftigere Färbung von den Werken anderer, in der Romagna einheimischer Maler. Er bildet einen Uebergang zwischen den Meistern der alterthümlichen und der modernen Richtung. Von ihm besitzt die Gallerie einige bedeutende Werke. Wir nennen zuerst ein grosses Altargemälde (I, No. 269) welches oben die heilige Jungfrau mit dem Kinde, als himmlische Königin in einer Glorie von Cherubim, unten sechs neben einander gestellte Heilige enthält. Die Maria und das Kind sind schlicht und würdig gemalt, die verschiedenen Heiligen mit warmen, lebensvollen Köpfen. Doch haben sie zumeist etwas derot Befangenes im Ausdruck, und nur die heilige Dorothea, die Rosenjungfrau (als solche durch das Kränzlein rother Rosen bezeichnet), erscheint offner und edler; sie ist das süsse fromme Weltkind unter den Betern. — Ein andres Gemälde (I, No. 253) stellt den von heiligen Frauen und Engeln betrauerten Christusleichnam vor; es ist einfach und schön gehalten und besonders die Maria eine würdige Gestalt. — Sehr anmuthig ist eine heilige Familie (I, No. 221), von freier Zeichnung und zartem rosigem Kolorit; doch möchte hier vielleicht das ehengebrauchte Wörtlein „heilige" zu tilgen sein: die Maria ist mehr eine liebenswürdige Mutter, welche nur Madonna spielt. — Ungleich anziehender noch, als diese Originalbilder, ist eine alte Schulcopie nach Francesco Francia (I, No. 240), davon das Original sich zu München befindet. Es stellt ein blühendes Rosengärtlein dar, und die heilige Jungfrau, welche anbetend vor dem Kinde steht. Sie ist eine schöne edle Gestalt mit einem unbeschreiblich milden Engelsantlitz; die zarten Hände hat sie über der Brust gefaltet und neigt eben das Knie, als ob sie anbetend niedersinken wollte; in vollen, grossartigen Linien senkt sich ihr weites blaues Gewand nieder. Das Kind liegt vor ihr auf einem Teppich, und legt den Finger an den Mund, sich selbst gleichsam als das „Wort" bezeichnend, eine der zartesten göttlichsten Kindergestalten, die je gemalt worden.

Vielfach wurden die Compositionen des Francesco Francia von seinen Schülern nachgebildet und nachgeahmt. Zwei in der Gallerie vorhandene Bilder aus seiner Schule (I, No. 277 und 285). Maria mit dem Kinde und andre Heilige darstellend, kommen seiner eigenthümlich sinnigen, milden Weise ziemlich nahe. Der namhafteste unter diesen Schülern ist Giacomo Francia, der Sohn des Meisters, von dem ebenfalls eine nicht unbedeutende Anzahl von Gemälden vorhanden ist (I, No. 270, 271, 276, 279, 297, 307). Auch er hat im Charakter viel Verwandtes mit dem Vater, nur hält er sich mehr auf der Oberfläche und namentlich haben seine Gestalten und deren Gewandung schon etwas flau Modernes; doch malt er insgemein anmuthige, schwärmerisch sinnige Gesichter. Das anziehendste und edelste unter den angeführten Bildern dünkt uns No. 271, welches zwei jugendliche Heilige darstellt und sich

*) Ausführlichste Untersuchungen über dieses Gemälde enthält bereits ein Aufsatz des Hrn. Dr. Waagen, im vorigen Jahrgange des Museums, No. 17 und 18.

noch am Meisten der Weise des Francesco anschliesst.

Ein andrer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, Amico Aspertini, ist ein wunderlicher Phantast. Von ihm besitzt die Gallerie zwei Bilder (I, No. 239 und III, No. 98), die an sich nicht sonderlich bedeutend sind, gleichwohl in den Köpfen den Schulcharakter nicht verläugnen. — Andre Schüler des Francia betrachten wir in folgenden Abschnitten.

Wir beschliessen die Reihe dieser, zur umbrischen Richtung gehörigen Künstler mit dem Marco Palmezzano von Forli, der um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Von ihm sind ein grösseres Gemälde (I, No. 228) eine Maria auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten, und zwei kleinere (III, No. 85 und 93), beides Christusbilder, vorhanden, die in einem ernsten, strengen und würdigen Style gemalt sind. —

(Fortsetzung folgt).

Kunstbuch

der Düsseldorfer Malerschule. Originalblätter und Nachbildungen in Fac-simile. I. Lieferung (4 Blätter in Imp. Format und 1 Blatt Text). Berlin, bei C. G. Lüderitz. 1835.

In der künstlerischen Thätigkeit pflegen insgemein durch Composition und Ausführung zwei bestimmt geschiedene Momente bezeichnet zu werden. Ist es auch, und zwar mit Nothwendigkeit, vorauszusetzen, dass dem Künstler erst während der Ausführung sein Werk vollkommen klar werde und zur vollständigen Anschauung komme, dass erst nach und nach jene Belebung der Gestalten bis in die einzelnsten Details vor sich gehe: so erscheint immerhin die erste, wenn auch nur skizzenhaft hingeworfene Composition als die ursprüngliche Gestaltung seiner Idee, als der Prototyp, nach dessen Vorbilde erst ein weiter durchgebildetes Werk ins Leben treten kann. Hier gewahrt man den ersten Impuls, der den Künstler zum Schaffen trieb, hier findet man das entschiedenste Zeugniss über die ihm innewohnende Schöpfungskraft ausgesprochen. Daher wurden zu aller Zeit die Handzeichnungen der Künstler in besonderem Werthe gehalten und, seit die vervielfältigenden Künste erfunden sind, in Nachbildungen verbreitet; und dies um so mehr, als in der Regel viele Compositionen des Künstlers, ohne zur weiteren Ausführung zu gelangen, in den Mappen zurückbleiben mussten.

Bei der Kunst unserer Zeit, die wiederum eine entschiedene Stellung zum Leben zu gewinnen scheint, musste auch ein solches Interesse mit neuer Bedeutsamkeit hervortreten. Aus der Düsseldorfer Schule vornehmlich sehen wir eine Menge von Gemälden hervorgehen, deren schneller Absatz das beste Zeugniss für die grosse Theilnahme des Publikums ist. Mehr fast hören wir noch von der inneren Betriebsamkeit in dieser Schule, von den verschiedenen Compositions-Vereinen, die sich dort gebildet haben und eine Fülle immer neuer Produktionen hervorbringen. Auch in diese, wenn ich so sagen darf: mehr häusliche Thätigkeit der Schule, auf den eigentlichen Grund und Boden ihres Schaffens einen Blick zu werfen, musste dem Kunstfreunde sehr erwünscht sein. Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem solchen, schon mehrfach ausgesprochenen Wunsche des Publikums zu genügen und Handzeichnungen von Künstlern der Düsseldorfer Schule in genauen Fac-simile's zu verbreiten, auch, wo Einzelne die Radirnadel oder die lithographische Kreide nicht verschmähen, wirkliche Originalzeichnungen beizufügen. Die Ausstattung des Unternehmens ist dem Werthe desselben nur angemessen und wirklich prachtvoll zu nennen; die Nachbildungen sind mit grösster Sorgfalt angefertigt und nichts den Vorblättern hinzu oder von ihnen hinweg gethan, selbst wo in diesen neben den eigentlich geltenden Linien noch andre des ersten Versuches stehen geblieben waren.

Wir berichten nunmehr über den Inhalt der ersten vorliegenden Lieferung. Das erste Blatt ist nach einer Zeichnung von C. F. Lessing, die Ermordung Philipps von Schwaben durch Otto von Wittelsbach, lithographirt von Papin. Das beiliegende Textblatt enthält eine Stelle aus v. Raumer's Geschichte den Hohenstaufen, welcher der Künstler in der Darstellung dieses tragischen Momentes gefolgt ist. Man blickt in ein alterthümliches Gemach des Schlosses Altenburg (bei Bamberg). Im Vorgrunde liegt der Kaiser, eine hohe majestätische Gestalt, aber das Leben ist den edlen Gliedern bereits

entflohen. Beatrix, seine schöne Nichte, von deren Vermählung er eben heimgekehrt, hat ihm den Kopf auf ein Tabouret gelegt und beugt sich in entsetzlicher Angst über ihn, den letzten Zuckungen des Lebens zu lauschen. Hinter dem Sessel des Kaisers steht sein Freund, der Bischof von Bamberg, indem er den Fluch des Himmels auf den Mörder herabruft. Dieser, im vollen Eisenpanzer und im Begriff aus der Thüre zu eilen, wendet sich gegen den getreuen Truchsess von Waldburg, der, eine jugendlich kühne Gestalt, zu spät das Schwert zur Vertheidigung seines Herrn zieht. Es ist eine einfache aber wohlgeordnete Composition und von höchst ergreifender Wirkung. Um Hintergrund und Vorgrund klarer von einander zu sondern, ist bei ersterem, nach Anleitung des Originals, der Ueberdruck einer bläulichen Tonplatte angewandt worden.

Das zweite Blatt ist nach einer Zeichnung von Bendemann, lith. von Hosemann. Es enthält eine Darstellung des schönen Brautliedes, welches der fünf und vierzigste Psalm vorführt. Eine zierliche orientalische Bogenstellung theilt das Bild in zwei verschiedene Hallen. In der linken Halle, welche die Unterschrift führt: „Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held, und schmücke dich schön!“ (v. 4), steht der Bräutigam, ein Heros in der edelsten Entfaltung jugendlicher Kraft, im Begriff das Schloss seines Schwertgurtes ineinanderzufügen. Um ihn her seine Genossen, von denen der eine, zur Rechten, die Krone trägt, ein andrer, zur Linken, die „scharfen Pfeile“ hält, davor „die Völker vor ihm niederfallen.“ Die andre Halle führt die Unterschrift: „Die Braut stehet zu deiner Rechten, in eitel köstlichem Geschmeide.“ (v. 10). Hier gewahrt man den Brautzug, wie „des Königes Tochter in gestickten Kleidern zum Könige geführt wird und ihre Gespielen, mit Geschenken und Kerzen, ihr nachgehen.“ süsse jungfräuliche Gestalten in schöngefalteten Gewändern. Oben, in der Ecke zwischen den beiden Bögen, ist eine knieende Engelfigur angebracht, welche eine Tafel mit der Bezeichnung des Psalmes hält. Es ist in dieser Zeichnung etwas, das uns an die anmuthvollsten Blüthen der umbrischen Schule erinnert, freilich ohne die peruginesken Ekken und Schärfen mitaufzunehmen, wie sich in solcher Nachahmung die Fiesolaner und Nazarener unsrer Zeit nur zu wohl gefielen.

Das dritte Blatt enthält zwei Original-Radirungen von Adolph Schrödter, dem ersten aller Humoristen unter den Künstlern. Im Textblatte sind zwei poetische Uebersetzungen derselben, von Schrödters Kunstgenossen R. Reinick, beigegeben. Beides sind Arabesken. Auf der ersten sieht man einen prächtig geschmückten kolossalen Pokal, um dessen Besitz sich verschiedene Gesellen wacker zanken. Die zweite stellt ein Ständchen dar, welches ein Kleeblatt gleichgesinnter alter Jünglinge — nicht einer angebeteten Schönheit — sondern einem würdigen Freunde bringt, der oben aus dem umästeten Fenster, herabschaut und gerührt eine Thräne aus den Augen wischt. Unnachahmlich ist die philisterhafte Würde, Zufriedenheit und hinschmelzende Versükkung in den drei Gesellen ausgedrückt. Aber wer möchte den grandiosen Humor, der Schrödter's Gestalten bis in den kleinen Zehen einwohnt, in trockner Beschreibung wiedergeben? Das ist Sache des Dichters. Und darum wird man uns verzeihen, wenn wir hier, statt weiter in die Arabesken einzugehen, Reinick's Uebersetzung der ersten folgen lassen.

Der Neid.

Der junge Gesell zur Rechten spricht:

Ei Wein! du goldne Lebenssonn'!
Ei Wein! du meines Herzens Wonn'!
Wie strahlst du in dem Becher drein!
Nun steig' ich schier zu dir hinein. —
Dacht' erst von unten zu kommen an,
Da wär' es bald um mich gethan.
Hätt' einer mir fast den Hals gebrochen,
Drum bin ich flugs heraufgekrochen. —
Doch ach, o weh! der freche Gesell
Ist drüben wahrlich auch zur Stell.
Hu, wie der Fratz mich stieret an!
Gesell, was hab ich dir gethan?

Der freche Gesell zur Linken:

Was du gethan, du Milchgesicht?
Was du gethan, du schlechter Wicht?
Du willst den goldnen Wein aussaufen
Und bist doch kaum der Schul entlaufen?
Meinst, weil noch jung sind deine Glieder,
Willst schnell zu ihm du steigen nieder,
Und ich sollt ruhig sehen drein,
Dieweil zu steif sind meine Bein?
Du wirst dir in die Hosen reissen,
Thu ich den Dolch erst nach dir schmeissen!

Der Soldat:

Du Lumpenpfaff! du Kuttenbock!
Komm' ran mit deinem Besenstock!
Meinst wohl, ich fürcht dein blanke Fratzen?
Hab nur Respekt vor deiner Glatzen.
Sollst dich was schämen, altes Fass!
Nach Wein zu gehn ohn' Unterlass,
Der nur für unser eins gemacht:
Uns anzufeuern in der Schlacht!
Hätt ich ein Tröpflein nur im Magen;
Hätt ich zu Brei dich schon geschlagen!

Der Pfaff:

O Lyrie eleison
Vor diesem groben Kriegspatron.
Dem Gotteslästrer, Kirchenschänder,
Dem Jung'ernräuber, Ehrentwender!
Will rauben unser Deputat,
Die wir arbeiten früh und spat
In des Herrn Weinberg allerwegen,
Dass wir ihn säubern, kehren, fegen
Von solchem Unkraut und argen Mist,
Wie dieser selber einer ist. —
Hinweg du Dieb! du böser Rab!
Von solcher heil'gen Gottesgab!

Der Schalksnarr:

Holla du tapfrer Kriegskumpan!
Ruck deine Hasenbein heran
Und lass dich nur vom Pfäfflein packen!
Schau her! dem sitzt der Schalk im Nacken,
Der wird dich schon bekehr'n und kehr'n,
Dass du noch kommst zu hohen Ehr'n.
Denn bist du unten erst gelegen,
Da sollst mir bringen rechten Segen:
Dass über dich weltlich Fundament
Dies feiste Kirchlein ich schieben könnt
Und stieg auf seinen Schulterbein
Schnurstracks in den goldnen Himmel 'nein,
So mich mit seinem süssen Duft
Als frommen Christen zu sich ruft. —
Auf Pfaff! und lass das Zögern sein!
Hilf ihm zur Höllen und mir zum Wein!

Der Poet spricht zum Schluss:

Derweil die Gesellen sich wacker zausen
Sprach ich zu mir: „Mach nicht viel Flausen,
Trink selber doch den schönen Wein,
Der golden strahlt im Becher drein.“
Und thät schon mit der Zungen lecken, —
Da musst ich leider dann entdecken:
Dass durch des Schicksals List und Neid
Ich nur gedichtet mir zum Leid,
Dass Kehl' und Wein mir trocken blieb,
Dieweil ein Bild ich nur beschrieb.
Draus man ersieht, dass in der Welt
Der böse Neid all' Freud vergällt.

Das vierte Blatt endlich enthält eine landschaftliche Composition von W. Schirmer, von Tempeltei lithographirt. Im Vorgrunde (der durch eine bräunliche Tonplatte hervorgehoben wird) sieht man hier auf einen abgelegenen Kirchhof, durch wenige verwitterte Kreuze bezeichnet, nieder. Rechts erhebt sich eine mächtige Felsenwand, an der ein schmaler Fusssteig zu einer alten gothischen Kirche, die halb in den Felsen hineingebaut ist, hinführt. Links sieht man auf die abendlich beleuchtete Ebene hinaus, aus der sich eine Stadt mit Kirchen und Thürmen und der höher gelegenen Burg hervorhebt. Ein Bild voll Ruhe und abendlichen Friedens.

Wir hoffen, dass die Fortsetzungen dieses höchst gediegenen Unternehmens, welches sich gewiss des Beifalls aller Kunstfreunde versichert halten kann, in schnellem Wechsel, und um einen möglichst mannigfaltigen Ueberblick zu gewähren, auf einander folgen werden.

F. K.

Original-Ansichten

der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch, Kupferstecher, im Verein mit Karl Rauch und andern deutschen Künstlern, mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, 1832 — 1834.
(Berlin bei G. Gropius in Berlin zu haben.)

Schon lange war es unsere Pflicht, über ein Unternehmen zu berichten, welches, wie es „dem deutschen Vaterlande aus innigster Vereh-

rung und Liebe gewidmet“ ist, der Würde und dem Ruhme desselben wirklich angemessen erscheint. Haben wir es versäumt, dem Werke bei seinem Beginnen ein günstiges Prognosticon zu stellen, so können wir jetzt, da bereits eine Folge von fünf Heften vor uns liegt, um so genügendere Resultate über die vorhandenen höchst erfreulichen Leistungen zusammenstellen.

Das Werk erscheint in Heften in gross 4., deren ein jedes zwei gestochene Platten und mindestens einen halben Bogen Text — zu dem sehr geringen Subscriptions-Preise von 10 Sgr. — enthält. Auf den Platten befinden sich in der Regel zwei, bei grösseren Monumenten eine, bei kleineren zuweilen drei Ansichten. Diese geben sowohl allgemeine An- und Uebersichten der Städte, welche das Charakteristische ihrer jedesmaligen Gruppirung sammt den Umgebungen und die wichtigsten Bauwerke als ein Ganzes darlegen, als auch innere Durchblicke durch Strassen und Plätze, als nicht minder, wie es der Titel besagt, mehr detaillirte Abbildungen der für Geschichte und Kunst merkwürdigen Monumente der Architektur. Ueberall ist der Standpunkt mit grösster Umsicht gewählt, so dass auf gleiche Weise den Anforderungen des künstlerischen Sinnes, wie denen, welche die möglichst vollständige Entwickelung des jedesmal vorliegenden Gegenstandes zur Pflicht machen, Genüge geleistet wird.

Wie die von **Louis Lange** gefertigten Zeichnungen schlicht und durchaus ohne Affectation eben nur den Gegenstand im Auge haben und nur durch die eben angedeutete Wahl eines schönen und zweckmässigen Standpunktes ein wohlgeordnetes Bild zu geben suchen (statt der sonst nicht seltenen Verschiebungen, Restaurationen, hinzucomponirten Vor- und Hintergründe); ebenso zeichnet sich der Stahlstich durch die meisterhafte Behandlung, durch Ernst und würdige Ruhe, nicht minder jedoch auch durch vollkommenste Sauberkeit und Klarheit aus. Er ist in letzterer Beziehung den ähnlichen Arbeiten der Engländer zur Seite zu stellen, ohne jedoch, wie es bei diesen nur zu häufig vorkömmt, den Gegenstand der Technik unterzuordnen. Es genügt, den berühmten Kupferstecher **Ernst Rauch**, dessen meisterhafte architektonische Stiche (in den Boisserée'schen und Moller'schen Werken) allgemeine Würdigung gefunden haben, als an der Spitze des Unternehmens stehend und am Thätigsten für dasselbe zu nennen; **Carl Rauch, L. Schnell, Heinrich Hägel, E. Grünewald**, deren Namen sich unter den bis jetzt vorhandenen Platten finden, verdienen dieselbe Anerkennung.

Das erste Heft enthält vier Ansichten von **Frankfurt am Main**. Höchst interessant ist hier besonders die erste, welche die Stadt von der unteren Seite des Mains darstellt. Hier sieht man die belebten Quais des Ufers hinauf, zuvorderst von alterthümlichen Gebäuden begränzt, unter denen die merkwürdige Leonhardskirche, der Saalhof, und weiter zurück der majestätische Thurm des Domes sich bemerklich machen. Dann führt die stolze Mainbrücke nach Sachsenhausen hinüber, und jenseit der Brücke, am östlichen Theile des Quais, erheben sich die hohen neuen Gebäude der schönen Aussicht, von dem zierlichen Bibliothekgebäude geschlossen. Der Fluss ist von Kähnen und Schiffen belebt; ein Dampfschiff hat eben das Ufer verlassen und wendet sich dem Beschauer entgegen, stromab nach Mainz. — Das zweite Bild stellt die Hauptstrasse Frankfurt's, die Zeile, mit ihren reichen Häusern und Palästen dar. — Das dritte giebt einen Ueberblick von dem Thurm der Barfüsser-Kirche auf den ältesten Theil der Stadt, wo mannigfache Giebel, Zinnen und Erkerthürmchen aus dem Gewirre der Gassen emportauchen, Alles von dem mächtigen Domgebäude überragt. Dahinter zieht sich der Spiegel des breiten Stromes empor und leitet den Blick des Beschauers an Villen und Gebüschen vorbei, bis nach Offenbach und zu den fernen Bergen, die den Horizont umgränzen. — Das vierte Bild giebt eine Ansicht des Römerberges, des Schauplatzes einstiger Kaiser-Herrlichkeit.

Das zweite Heft enthält vier Ansichten von **Würzburg**. Auch hier gewährt die erste, welche einen Gesammt-Ueberblick der Stadt giebt, ein reiches, reizendes Bild. Von dem rebenumkränzten Steinberge, wo der köstliche Steinwein wächst, blickt man auf das gesegnete Mainthal hinab. Mannigfache Baumalleen führen über die Hügel und am Ufer des Flusses zur Stadt, die sich mit zahllosen Thürmen und mächtigen Kuppeln in der Ebene hinbreitet. Ausser den Kirchen markirt sich hier als bedeutendstes Gebäude vornehmlich die hochgelegene fürstbischöfliche Residenz mit ihren Pavillons. Eine Brücke in schöngeschwungenen Bogen und mit Statuen

reichlich geschmückt, führt nach der Altstadt hinüber, die von der Citadelle Marienberg gekrönt wird. In der Mitte zwischen beiden Theilen der Stadt blickt man den Lauf des „silberhellen“ Mainstroms empor, bis er sich, an verschiedenen reichen Ortschaften vorbei, in den südlichen Bergen verliert. Ein Blick, welcher südliche Anmuth und Heiterkeit mit den ruhigen nordischen Linien glücklich verbindet. — Die fürstbischöfliche Residenz (berühmt vornehmlich durch ihr prachtvolles Treppenhaus und ihre weitgebreiteten Keller) sehen wir in grösserer Ansicht auf dem zweiten Bilde des Heftes. — Das dritte giebt eine Ansicht der Liebfrauen-Kapelle, eines Gebäudes in zierlichst gothischem Styl. Die Süd- und Westseite, die auf das Sauberste, wie ein kostbares Schaustück, in den Portalen, den Fensterstäben, den Strebepfeilern mit ihren Statuen und Thürmchen, der Dachbrüstung und dem achteckigen Thurme ausgeschnitzt ist, wendet sie dem offenen Marktplatze zu, darauf Käufer und Verkäufer sich in anmuthigster Verwirrung durcheinander bewegen. — Das vierte Bild führt den Beschauer in die Domstrasse, die durch die alterthümlichen Thürme des Domes begränzt wird; eine feierliche Procession zieht die Strasse herab.

Die sechs Blätter der drei folgenden Hefte sind der sehr werthen alten Stadt Nürnberg gewidmet. Auch hier beginnt die Reihe der Ansichten mit einem Gesammt-Ueberblick, der, von der nordöstlichen Seite aus aufgenommen, die Physiognomie der Stadt von ihrer schmalsten Seite, in möglichster Vereinigung der verschiedenartigen Theile, vorlegt. Das folgende Bild enthält einen Niederblick von dem Thurm der Lorenzkirche auf die merkwürdigsten Gebäude, unter denen sich die Marienkirche, das Rathhaus und die Sebalduskirche besonders auszeichnen; das Ganze wird von der höhergelegenen Burg gekrönt, die sich hier in ihrer Breite vollkommen auseinander stellt. — Des höchsten Lobes würdig ist das folgende Blatt, welches, in Einem grösseren Bilde, die St. Lorenzkirche darstellt. Wem ist das herrliche Gebäude mit seinen festen, ich möchte sagen kriegerischen, Thürmen, die erst in ihrer Spitze leichtere Verhältnisse annehmen, mit dem reichgeschmückten Portale, welches jene Thürme zu beschirmen scheinen, und mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Portale, nicht bekannt? Wer empfindet bei diesem Anblicke nicht den eigenthümlich anmuthigen Conflict, den hier die strengere nordöstliche Bauweise mit den überströmenden Formen rheinischer Lebenslust, die wir an den Domen von Cölln, Strassburg, Freiburg u. s. w. bewundern, hervorbringt! Mit grösster Strenge ist in diesem von Ernst Rauch gestochenen Blatte das reiche Detail der Architektur durchgearbeitet und doch dem Ganzen eine wohlthätig klare malerische Wirkung verliehen.

(Beschluss folgt.)

Nachtrag zu dem Verzeichnisse der auf der Kunst-Ausstellung von Berlin, 1834, verkauften Gegenstände (S. Jahrg. 1834, No. 52).

Sr. Majestät der König haben gekauft:

No. 1182. C. G. Werner u. Neffen: Grosser Bronze-Kandelaber, nach der Zeichnung des Ober-Bau-Direktors Schinkel und dem Modelle des Prof. Tieck.

Sr. Königl. Hoheit der Kronprinz:

No. 606. Lorenz Quaglio: Betende Landleute bei einem Gewitter..... 13 Carolin.

Sr. Königl. Hoheit Prinz Wilhelm:
(Sohn Sr. Maj.)

No. 11. A. Adam: Das Lager von Smolensk. 50 Carolin.

No. 495. Maes: Italienische Bauernfamilien.... 32 Carolin.

Von Privatpersonen sind gekauft:

No. 114. R. Bürkel: Landschaft aus der Umgegend von Velletri. Hr. Consul Wagener..... 36 Fr.d'or.

No. 764. M. Stenbock: Eine Räuberfamilie. Frl. von Waldenburg..... 30 Fr.d'or.

Nachricht.

So eben kömmt uns die Nachricht zu, dass der Archäolog der Königlichen Museen zu Berlin, Herr Professor Gerhard, vom 30. d. M. ab in monatlichen Vorlesungen die vorzüglichsten antiken Denkmäler des hiesigen Museums erläutern wird.

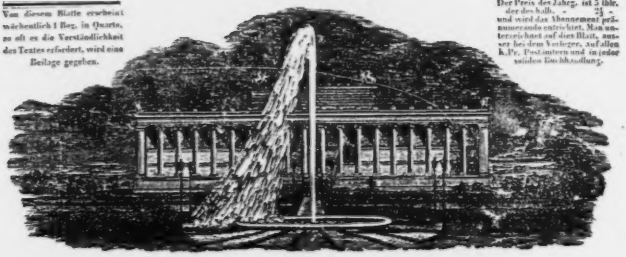
Indem wir diese höchst erfreuliche Gelegenheit, die Schätze unseres Museums durch Hülfe eines der ausgezeichnetsten Archäologen Deutschlands näher kennen zu lernen, zur Kenntnissnahme der Kunstfreunde bringen, bemerken wir zugleich, dass die Vorlesungen im Museum-Gebäude Statt finden und die Eintritts-Karten dazu auf die vorgängige Meldung im Büreau werden ausgegeben werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 4. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, auswärts bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTLITERATUR.

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz, d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steindrücken. — Erster Theil. (S. 206 in 8. und 10 Tafeln). Leipzig, 1834.

Ein Andres ist es, wenn ein junger Autor zum ersten Male vor das Publikum tritt, ein Andres, wenn ein verdienter Veteran die Resultate langjähriger Studien zusammenfasst, um hiemit vielleicht seinen Arbeiten den Schlusstein hinzuzufügen. Werden wir das Werk des Ersteren zugleich als eine Empfehlungskarte ansehen und ausser dem Realen seines Inhalts auch die Art und Weise seiner Technik betrachten, um danach unsere Erwartungen für die Zukunft zu bestimmen; so müssen wir bei Letzterem nothwendig auf die ganze Bahn seines Schaffens zurückblicken und, um nicht ungerecht zu sein, den Standpunkt im Auge behalten, welchen die Wissenschaft einnahm, als der Autor begann. Wir müssen bedenken, dass wir mit grösserer Leichtigkeit weiterschaffen können, wenn wir durch die Arbeiten der Vorgänger gestützt werden, als wenn wir uns einen ganz neuen Weg eröffnen müssen; und dass ein Menschenleben schwerlich zur Begründung und Vollendung einer Wissenschaft hinreicht.

Seit 43 Jahren ist Hr. Stieglitz für das Fach der Geschichte der Baukunst thätig gewesen. Als er im J. 1792 mit seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten begann, fand er wenig gründliche Vorarbeiten über diesen Gegenstand vor. Aus den Schriften der Alten und nach den Grundsätzen der Kunst musste er sich selbst das Gerüst

für ein solches Werk hinstellen. Neue Forschungen, neue Entdeckungen erweiterten seinen Gesichtskreis, so dass ihm jene erste Arbeit nicht mehr genügend schien; und seine Archäologie der Baukunst (1801, — immer noch ein sehr brauchbares Handbuch!), sowie seine Archäologischen Unterhaltungen (1820) dienten dazu, die gewonnenen Erfahrungen einer öffentlichen Benutzung vorzulegen. Doch blieb der Verf. nicht einseitig bei der classischen Kunst stehen. Gleichzeitig waren wichtige Entdeckungen von den Monumenten vorclassischer Völker (besonders der Aegypter und Inder) erfolgt, sowie im Vaterlande die edle Kunst des Mittelalters wieder einer ehrenhaften Untersuchung gewürdiget worden. Den geschichtlichen Entwickelungsgang der letzteren darzulegen erschien im J. 1820 sein Buch von altdeutscher Baukunst. Als ein Ganzes stellte der Verf. im J. 1827 seine Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in neuere Zeiten zusammen, das einzige Werk, welches wir bis jetzt über diesen so höchst wichtigen Zweig der Culturgeschichte besitzen.

Doch auch in den letzten 8 Jahren ist im Einzelnen vieles Bedeutende für diesen Zweig der Wissenschaft geleistet, vieles Neue entdeckt worden, welches der Verf. unablässig sich zu eigen zu machen strebte. Das in der Ueberschrift genannte Werk, dessen jüngst erschienener erster Theil die Periode des gesammten Alterthums umfasst, enthält eine neue Revision des früher Aufgestellten und sucht Vollständigkeit und Kürze auf gleiche Weise zu vereinigen.

Freilich können wir uns nicht bergen, dass unterdessen der Standpunkt der Wissenschaft selbst unvermerkt ein andrer geworden ist und dass wir jetzt Ansprüche auf ein consequenteres ästhetisches System und auf schärfere historische Kritik machen müssen, als wir auch in dem letztgenannten Werke zu Grunde liegend finden. Gleichwohl dürfen wir die Pflicht der Dankbarkeit gegen unseren rüstigen Vorarbeiter nicht aus den Augen setzen; ihm verdanken wir es vor vielen Andern, dass wir jetzt ein Gebäude aufzuführen im Stande sind, wozu wir den Grund schon vorbereitet finden.

Ueber das Allgemeine des vorliegenden Werkes können wir uns in dieser Anzeige kurz fassen. Die Art und Weise des Verfassers ist dem Leser aus seiner Geschichte der Baukunst, deren Gang im Wesentlichen beibehalten wird, bekannt. Einzelnes, wie z. B. das Kapitel von der Bildung der Gestalten, ist kürzer und anschaulicher behandelt, Andres durch die Entdeckungen der neusten Zeit vermehrt oder berichtiget worden. Wir begnügen uns, einige Punkte, die uns während des Lesens als bedeutlich aufstiessen, hier in Erwägung zu ziehen.

Was zuerst den altindischen Höhlenbau anbetrifft, so behandelt der Verf. denselben als ein Beispiel des höchsten Alterthums, ohne jedoch andre wesentliche Gründe vorzubringen, als den: „dass die späteren Geschlechter, die es verstanden, auf freier Erde Bauwerke zu errichten, wohl schwerlich die mühsame und zeitfordernde Arbeit der Felsenaushöhlung unternommen haben würden.“ (S. 10) Hiergegen spricht jedoch einfach der Umstand, dass gar nicht selten in diesen Höhlenbauten Architekturen vorkommen, an denen sämmtliche Theile eines entwickelten Freibaues sichtbar werden. Andre Forscher, wie Langlès in seinen *Monumens anciens et modernes de l'Hindostan*, haben dagegen in der gewölbartig ausgehauenen Decke einiger Monumente (die jedoch überall auf den frühesten Entwickelungsstufen der Kunst, bei den Aegyptern, den Mexikanern, in den Tholen der ältesten Bewohner Griechenlands u. s. w. vorkömmt), sowie in dem sogenannten „korinthischen“ Kapitäl einzelner Tempel *) und andren geringeren Kennzeichen, eine Nachahmung ägyptischer, griechischer, römischer, christlicher u. s. w. Bauformen gesehen, die von abyssinischen Künstlern im Anfange des Mittelalters nach Indien hinübergetragen sein sollen. — Ansichten, die um ein Paar Jahrtausende auseinander stehen!

Um zwischen diesen, durch nichts Wesentliches begründeten Annahmen, einigermassen sichere Haltpunkte zu gewinnen, scheint es, bei dem Mangel di-

*) Es sind zwei neben einander befindliche Tempel zu Ellora, die überdies zusammen eine Gesammtanlage bilden. Unter dem Kapitäl fallen auf die Ecken des Schaftes grosse Blätter nieder, die allerdings eine ferne Aehnlichkeit mit dem Akanthus zu haben scheinen. Es ist unbegreiflich, wie selbst K. O. Müller in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst (S. 279) auf diesen ganz vereinzelten und von dem sonst ziemlich consequenten System der indischen Kunst abweichenden Umstand irgend ein Gewicht legen konnte.

rekter historischer Nachweisungen, am Besten, wenn wir einen Seitenblick auf andre Verhältnisse der indischen Geschichte, namentlich ihrer Literatur werfen. Die grossen epischen Gedichte, deren Abfassung etwa um die Zeit des Jahres 1000 v. C. G. fällt *) erwähnen der Höhlentempel nicht, während letztere dagegen in ihren Bildwerken Scenen, die aus jenen entnommen sind, darstellen; wir werden somit den Höhlentempeln, bei ihrer hohen Bedeutsamkeit und weiten Verbreitung, ein jüngeres Alter mit Bestimmtheit zuertheilen können. Sodann finden wir in den Tempeln mit gewölbartig ausgehauener Decke, welche bereits einen bestimmten Fortschritt des Systemes andeutet, entschiedene Spuren des Buddhismus, einer Sekte, die sich von dem allgemeinen Brahmadienste losgetrennt hatte und etwa um 500 v. C. G. auftrat **). Der Ursprung des Höhlenbaues dürfte somit zwischen 1000 und 500 fallen. Doch musste eine lange Reihe von Jahren zur Entwickelung, Ausbildung ***) und endlichen Ausartung des Systemes vorübergehen; ich glaube also, dass wir nicht gerade falsch schliessen werden, wenn wir die Blüthe desselben — analog der griechischen Culturgeschichte — gleichzeitig mit der Blüthe des indischen Drama's, d. h. im letzten Jahrhundert vor Chr. Geb., annehmen. Die grosse Profusion endlich und die Willkührlichkeit in der Ausführung verschiedener Monumente, namentlich des ungeheuren Kailasa zu Ellora, stimmen wenig mehr zu der Klarheit und dem Adel, der uns aus Kalidasa's Dramen entgegenweht; wir sind somit gewiss berechtigt, diese in eine noch spätere Zeit der Geschichte hinabzusetzen. Diese flüchtigen Bemerkungen mögen genügen, um den Ursprung der Baukunst aus dem Höhlenbau zurückzuweisen, der überdies von keinem Einfluss auf die weitere Ausbildung derselben erscheint und im Gegentheil, wie gesagt, mannigfache, durch den Freibau dargebotene Modificationen in sich aufgenommen hat.

Den aegyptischen Pyramiden scheint der Verf. (S. 44) ein jüngeres Alter zuzuschreiben als den meisten der übrigen Monumente Aegyptens. Er schliesst dies vornehmlich aus dem Umstande, dass die Pyramiden sich vornehmlich in der Gegend von Memphis finden, während in den angeblich früher cultivirten Theilen Oberägyptens keine dergleichen vorkommen. Aber es ist aus den neueren Untersuchungen bekannt, dass gerade die älteste Periode der aegyptischen Geschichte, vor der syrisch-arbischen Eroberung durch die Hyksos sich um This und Memphis concentrirt, und dass die genannten Pyramiden die einzigen Ueber-

*) S. Von Bohlen: das alte Indien, C. 5, § 26.

**) Ebendas. C. 2, § 20 ff.

***) Dass eine wirklich harmonische Ausbildung des Höhlenbau-Systemes stattgefunden, erlaube man mir an der Formation der Säule nachzuweisen. Eine wiederkehrende Hauptform ist bei letzterer zu beobachten. Sie besteht aus einem cubischen Untersatze, der in der Regel ein wenig höher als breit ist, glatt oder mit einfachen Deckgliedern versehen; aus einem verhältnissmässig sehr kurzen Schafte, der selten die Höhe seiner Breite, seltner eine grössere Höhe hat; aus einem Kapitäl, welches in seiner Hauptform einem gedrückten Wulste gleicht, und aus einem Aufsatze über letzterem, an welchen sich nach den Seiten hin, wie zur Unterstützung des an der Decke ausgemeisselten Architravs, zwei Consolen anschliessen. Der genannte Schaft, zwischen welchem und dem Untersatz sich nicht selten als Uebergang eine sechsseitige Plinthe befindet, hat eine Verjüngung, in der Regel eine gelinde Ausbauchung nach unten zu, und ist mit Kanelluren oder senkrechten Streifen versehen; er geht durch einige Zwischenglieder zum Kapitäl über, welches auf gleiche Weise mit Streifen geschmückt ist; ein horizontal um die Mitte des Kapitäls laufendes Band theilt dasselbe in zwei Theile und bindet gewissermassen jene Streifen zusammen. Der Aufsatz mit den Consolen wird verschiedenartig, einfacher und zusammengesetzter, gebildet. Wir können uns nicht bergen, dass auf diese Weise die Säule, die eine Felsenlast (keinen leichten Architrav) zu stützen hat, in ihrer Gedrungenheit und mehrfachen Zusammensetzung auf eben so harmonische als organische Weise gebildet erscheint. Als eine anmuthige und weitere Entwickelung der genannten Formen betrachten wir den Umstand, wenn, bei leichteren Verhältnissen der Säule und reicherem Schmuck, über dem oberen Theile des Kapitäles noch ein besonderes viereckiges Glied übergelegt wird, welches an den Ecken fast schneckenartig überhängt. Wer findet zwischen diesen beiden Ordnungen (man vergönne mir den Ausdruck) nicht ein ähnliches Verhältniss, einen ähnlichen Fortschritt, wie zwischen der dorischen und ionischen Säule? — Man vergleiche die Daniell'schen Blätter oder die Kupfer in dem angeführten Werke von Langlès.

reste dieser frühesten Zeit sind. Die beiden in Ober-Nubien vorhandenen Pyramiden-Gruppen, auf welche der Verf. ein grösseres Gewicht legt, gehören unstreitig in die Zeit der römischen Kaiser, da hier die beiden Reiche, Napata und Axum, blüheten. Sie zeigen nicht nur entschiedene Spuren späterer Constructionsweise (des Gewölbes), sondern erscheinen auch von kleinlicher Bauart, keine über 100 Fuss hoch. Die häufige Anwendung der Pyramiden- und Obeliskenform in diesen Gegenden scheint keinen anderen Grund zu haben als ein äusserliches Wohlgefallen an ihrer imposanten Erscheinung.

Was den Bau des **Salomonischen Tempels** anbetrifft, so ist es bekannt, dass der Verf. zuerst gründliche Ansichten über denselben aufgestellt hat, indem er, von keinem einseitigen Principe befangen, demselben seine richtige Stellung zwischen ägyptischer und phönicischer Bauweise anwies. Auch im vorliegenden Werke hat er demselben eine ausführliche Beilage (S. 63 — 87) gewidmet und auf 3 Tafeln dessen Restauration vorgelegt. Indem wir das Verdienstliche dieser Arbeit keineswegs verkennen, möge man uns jedoch eine Bemerkung gestatten. Einer der schwierigsten Punkte bei der Herstellung des Tempels ist bekanntlich die Vorhalle, deren Höhe in der heil. Schrift (Chronik II. C. 3. v. 4) auf 120 Ellen, bei einer Länge von 20 und einer Breite von nur 10 Ellen, angegeben wird. Ein seltsames Verhältniss, welches von den meisten Forschern geradehin als eine falsche Angabe der freilich unzuverlässigen Chronik verworfen wird. Der Verf. sucht diese Angabe dadurch zu retten, dass er der Vorhalle eine den ägyptischen Pylonen ähnliche Einrichtung giebt und zwei thurmähnliche Aufbaue, jeden zu 60 Ellen, annimmt. Doch müssen wir gestehen, dass uns diese Auslegung gezwungen erscheint. Wie sehr letzteres der Fall ist, geht besonders aus der Zeichnung des Verf.'s hervor, indem er (T. 7) die beiden Theile des Pylon, bei seiner geringen Grundfläche, nur durch zwei Schornstein-ähnliche Zacken andeuten konnte, die über der sonst ungetheilten Pyramide des Einganges emporsteigen. Will man die genannte oder überhaupt nur eine bedeutende Höhe der Halle beibehalten, so könnte man sich vielleicht dadurch helfen, dass man die angegebenen Maasse der Länge und Breite nur vom Inneren (vom Lichten) annähme und die äusseren Dimensionen beliebig vergrösserte. Freilich würde dann der weltberühmte Tempel leicht als ein blosses Appendix der Halle erscheinen.

Die beiden ehernen Säulen Jachin und Boas stellt der Verfasser (nach dem Luther'schen Texte) vor den Tempel, im Gegensatz der neueren Annahme Meyer's, der dieselben das Dach der Halle tragen lässt, indem der Grundtext sie als „an der Halle befindlich" bezeichnet. „Sollte auch der Philolog (sagt der Verf.) die Meinung Meyer's gelten lassen, der Architekt wird nie beipflichten. Nur durch eine freie Aufstellung erhalten die Säulen das Feierliche und die bedeutungsvolle Würde, die der Zweck der Aufstellung der Säulen ist." Wir sehen diesen Grund nicht recht ein. Im Gegentheil scheint Meyer's Annahme die einfachere, ob wir schon nicht vergessen, dass verschiedentlich vor orientalischen Monumenten freistehende Säulen und Pfeiler gefunden werden. Doch fühlen wir uns nicht berufen, über diese streitigen Punkte zu entscheiden. Wir überlassen dies am Liebsten einem kunstgelehrten Freunde, von dem uns schon seit längerer Zeit ein ausführliches Werk über den Salomonischen Tempel versprochen ist, und dem diese Zeilen eine freundliche Mahnung sein mögen.

Unter die ältesten Ueberreste **griechisch-dorischer Bauweise** rechnet der Verf. (S. 90 f.) die Tempel von Korinth und Metapont, den grossen Tempel von Pästum, die Tempel von Selinus, Segesta, die sogenannten Tempel der Juno und Concordia zu Agrigent, den Apollo-Tempel zu Delos u. s. m. Was die genannten grossgriechischen und sicilischen Monumente anbelangt, so sind wir jedoch wenig berechtigt, dieselben in Bauch und Bogen einer so frühen Zeit — vor den Perser- und Karthagerkriegen — zuzuschreiben. Wir werden im Gegentheil gewisse Eigenthümlichkeiten, der massenhafteren Verhältnisse und schwereren Formation, die wir an diesen Gebäuden bemerken, minder einem höheren Alter als vielmehr dem localen Grunde eines eigenthümlich crassen Dorismus, der in diesen westlichen Ländern, am fernsten von asiatischem Einfluss, am schärfsten auftritt, zuschreiben müssen. Wenn wir auch den mittleren von den drei grossen Tempeln auf der Burg von Selinus als vor den Perserkriegen gebaut annehmen wollen — in Bezug auf die sehr alterthümlichen Metopen-Reliefs (obgleich auch hier ein gleicher localer Styl Einfluss gehabt haben dürfte), — so wissen wir dagegen be-

stimmt, dass der grosse Dipteros (der sogenannte Jupiter-Tempel) auf dem östlichen Hügel von Selinus, der ebenso noch beträchtlich schwere Formationen zeigt, im J. 409 v. C. G., bei der Eroberung der Stadt durch die Karthager, noch unvollendet war und diesen Zustand in seinen Ruinen erhalten hat. Ja der Minerven-Tempel zu Syracus (jetzt S. Maria delle colonne) zeigt dieselben schweren Hauptverhältnisse, verbunden mit einer Menge einzelner Details, die aufs Augenscheinlichste eine beträchtlich spätere Zeit seiner Erbauung darthun und deutlich auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G. hinweisen, da sich in Kunst und Literatur mannigfach archaistische Bestrebungen der Art geltend machten. Aus gleichem Grunde, wie bei letzterem, möchten auch schwerlich triftige Beweise zu finden sein, um dem bekannten Tempelruin zu Korinth das usurpirte hohe Alter bestätigen zu können. Wie der Verf. aber darauf kommen konnte, die beiden genannten Tempel von Agrigent und sogar den Apollo-Tempel von Delos, die eine nahe Verwandschaft mit den ächthellenischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles darthun, so beträchtlich zurückzudatiren, sehen wir nicht wohl ein.

Ebenso unbegründet und nur aus einseitigen Voraussetzungen hervorgegangen ist es, wenn d. Verf. die prachtvollen Kapitäle des Erechtheums erst der Vollendung des Baues nach dem J. 409 v. C. G., da die bekannte Bauinschrift, im britischen Museum befindlich, abgefasst wurde, zuschreibt. Nur von den Kapitälen der Halbsäulen auf der Westseite können wir diese Ansicht gelten lassen. Hier zeigt das Ornament des Halses, obgleich dasselbe noch reicher ist als an dem zierlichen viersäuligen Portikus der Nordseite, wirklich eine spätere, minder reine und edle Form: die Palmetten, sowie die kleinen Voluten, daraus sie hervorwachsen, haben etwas Schweres und Gedrücktes, und die Kelche sind minder strenge gebildet. Wir verdanken diese Kenntniss den ausführlichen und genauen Zeichnungen, welche Hr. Schaubert neuerlichst von den Details der athenischen Gebäude ausgeführt.

Die Construction endlich, welche der Verf. für die Zeichnung des dorischen, sowie des ionischen Kapitäls vorschlägt und welche er aus der Eilinie durch verschiedene Hülfs- und Querlinien abstrahirt, scheint uns dem einfachen Sinn und dem freien Gefühle der griechischen Kunst wenig angemessen (wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass dieses Gefühl den einfachsten Gesetzen der Natur entsprechend ist). Auch stimmt dieselbe wenig mit den erhaltenen Monumenten überein, namentlich das so gewonnene Profil des dorischen Echinus weder mit den attischen Monumenten aus der Zeit des Perikles, noch mit den vom Verf. besonders vorgezogenen Kapitälen von Korinth und Metapont. Die hieher bezügliche Zeichnung auf T. 9 aber ist jedenfalls unrichtig: das Blatt wird gewiss umzukehren und der Abacus auf die linke Seite der Figur zu setzen sein: — wir können nicht voraussetzen, dass der Verf. uns das Profil des dorischen Echinus in einer Karniestinie construiren wollte.

Die beträchtlichen Beilagen des Buches handeln, ausser der obengenannten über den Salomonischen Tempel, von den Musen, von der Form der ältesten griechischen Münzen, vom Theater der Alten, von den Arabesken und von den Gegenständen der Architektur auf Münzen.

Druck und Papier dieses Buches sind sehr anständig, die lithographirten Tafeln aber nicht; es scheint in letzterem Bezuge ein eigner Unstern über unsern architektonischen Handbüchern zu walten.

F. Kugler.

Aus Ehrenswaerd's Philosophie der freien Kuenste

vom Jahre 1786.*)

Von den freien Künsten.

Welche sind die freien Künste? Sie sind die Baukunst, die Malerei und die Bildhauerei. Keine mehr? — Die Poesie.

*) Indem wir uns auf die Mittheilungen beziehen, welche vor einigen Wochen (in No. 2) über obengenanntes interessante Werkchen und seinen Verfasser durch Hrn. Prof. Schildener gegeben wurden, fahren wir fort, unseren Lesern noch einige Stellen daraus vorzuführen. Wir glauben um so mehr dazu verpflichtet zu sein, als das bereits mitgetheilte Kapitel von der Baukunst den merkwürdigen Mann nicht in seiner vollen Eigenthümlichkeit darzustellen scheint: es ist nöthig den Gang und die Entwickelung seiner Gedanken im weiteren Zusammenhange zu verfolgen, und den grossartigen Bau, den er sich aus eigner Kraft

Warum nanntest du nicht gleich die Poesie? — Darum: sintemal dabei kein Handwerk erfordert wird, ist sie so verschieden von den freien Künsten, dass sie bloss als eine Geschicklichkeit angesehen wird.

Was ist das Geschäft des Poeten? — Das mit Worten zu malen, was der Maler mit dem Pinsel malt.

Kann der Poet historische Stücke malen? — Ja, Theaterstücke und Heldengedichte.

Warum schreibt man mit Schlussreimen? — Darum, jemehr ein Volk zur Zerstreutheit der Gedanken neigt, destomehr bedarf es des Besonderen, um die Gedanken an den Gegenstand zu fesseln.

Was ist dem Maler zur Erreichung eines solchen Endzwecks zu thun nöthig? — Der Maler soll es umgekehrt machen, er muss jeden fremden Gegenstand entfernen, und alle die Verwirrungen meiden, die von glänzender Farbe, unnöthigen Wiederscheinen und lärmendem Zubehör veranlasst werden; er soll es so einrichten, dass alles, ausser dem Hauptgegenstande ruht.

Was könnte man von Reimen sagen? — Sie sind Glas und Rahmen für jeden Gedanken.

Dann sind sie eine Art von Anordnung? — Ja.

Sie sind also kein lärmender Zubehör? — In einer Darstellung fürs Auge würde so etwas allerdings eine Unrichtigkeit sein, aber in der Poesie, wo die Empfindungen nach einander bewegt werden, ist es eine grosse Beihülfe für den Zuhörer.

Welche Aehnlichkeiten haben diese zwei Gegenstände übrigens mit einander? — Der Poet spricht für das Ohr, der Maler für das Auge, beide für die Empfindungen. Wenn beide ihre Sprache verstehen, der eine seine Muttersprache, der andere die Anatomie des menschlichen Körpers; der eine Zunge und Stimme hat, seine Muttersprache auszusprechen, und der andere Fertigkeit in seiner Hand; der eine schöne Stimme, der andere einen schönen Pinsel; so sind sie noch nichts, und ihnen ist noch die Kunst übrig.

Was für eine Kunst liegt in den freien Künsten? — Die Kunst, das Schöne zu wählen.

Erkläre dies. Sind nicht alle Wahrheiten schön? — Ist nicht für den Architekten alles dasjenige, was im Bauwesen auf Mathematik und Mechanik sich gründet, das Schöne? — und ist nicht alles, was die Malerei und Bildhauerei von den Dingen der Natur enthält, für Maler und Bildhauer das Schöne? — und sind für den Poeten nicht alle Gedanken und alle Empfindungen schön? — Nein, Mathematik und Mechanik sind bloss Auszüge aus den grossen Gesetzen der Natur, welche grossen Gesetze in den Thätigkeiten der Natur mit andern uns unbekannten Wahrheiten verbunden sind, und welche, wenn sie in dieser Verbindung ohne Hinderniss wirken, allezeit Schönheit hervorbringen, aber getrennt können sie in Menschenhänden nichts Vollkommnes bewirken. Ein Haus ist nicht Erzeugniss der Natur; ein Haus ist ein Werk des Menschen, und man ist genöthigt, mit besondrer Kenntniss von den Gesetzen des Schönen dahin zu arbeiten, dass das Haus schön wird.

Aber in Rücksicht auf die Malerei und Bildhauerei, warum darf man nicht die Natur, wie sie ist, als schön ansehen? — Man findet, dass die Natur sich selbst überlassen, allezeit schön ist, aber, gestört von Zufällen und Beeinträchtigungen, entartet sie, und bekommt eine hässliche Gestaltung; solches hindert den Künstler, die Natur wie sie ist, für gültig anzunehmen. Im allgemeinen sind es schlechte Erziehung, verdorbene Luft worin man lebt, ungeübte Körper, zweckwidrige Kleidungsart, übelgetragene Leibesfrucht, gezwungene und ungebildete Gemüthsart, zügellose Ausbrüche, welche Zeichnung, Farbe, Gesundheit, Gebehrden und den Blick durchaus verderben; man muss daher aufsuchen und zusammenfügen, um etwas Schönes zu Stande zu bringen, was denn selten erscheint. Dasselbe Gesetz, was hierin der Maler zu befolgen hat, findet für den Poeten statt.

Was folgt aus allen diesem? — Hieraus folgt, dass ein Architekt mehr verstehen soll, als die Baukunst, und ein Maler und Bildhauer mehr verstehen solle, als die Kunst nachzuahmen.

---

gegen die Seichtigkeit seiner Zeitgenossen errichtete, genügend würdigen zu können. Niemand wird dabei übersehen, dass seit Ehrenswärd vieles gedacht und geschrieben ist, was darumal noch nicht gedacht und geschrieben war. Der verehrte Uebersetzer hat uns von der ganz eigenthümlichen Schwierigkeit, den höchst individuellen Sinn und die grossartig-naive Ausdrucksweise des Verf. in eine andre Sprache zu übertragen, gesprochen, und dass er, damals noch ein junger Mensch, möglicher Weise nicht eben alles und jedes getroffen habe, obwohl er die kleine Arbeit mit Liebe gemacht zu haben sich erinnere; — wir glauben indess, dass es dieser Captatio benevolentiae in der That nicht bedurft hätte. d. R.

Was sollen sie verstehen? — Zu wählen.

Was wird erfordert, um gut zu wählen? — Es wird Geschmack erfordert.

Was ist Geschmack? — Geschmack ist die Empfindung von den allergeheimsten Wahrheiten der Natur.

Wie viele Arten von Geschmack giebt es? — Zwei.

Welche sind sie? — Der grosse und der kleine.

Wer hat den grossen Geschmack? — Der, welcher die vollkommene und gesunde Natur wählt.

Wer hat den kleinen Geschmak? — Der das Altags-Hübsche, das Mittelmässige wählt.

Ist nichts weiter hiebei anzumerken? — Ja, in diesen beiden Wahlen kann man ohne Geschmack sein, und in diesen beiden Wahlen kann man Geschmack haben.

Wovon kommt dies? — Davon, dass man in diesen beiden Arten des Geschmacks das sehr Geheime und das sehr Feine der Wahrheiten entweder gesehen, oder nicht gesehen hat.

Welche Beispiele sind dafür? — Die Italienische Schule hat in dem grossen Geschmack oft ohne Geschmack gemalt; Raphael malte mit mehr Geschmack, als alle die andern; besass ihn aber doch nicht auf eine rechte Art. Der Franzose hat einen gezwungenen Geschmack in dem grossen, und vielen und übertriebenen Geschmack in dem kleinen. Der Flamänder hat einen plumpen Geschmack in dem grossen, und der Holländer einen naiven Geschmack in dem plumpen

(Fortsetzung folgt).

Original-Ansichten

der vornehmsten Städte in Deutschland, u. s. w., aufgen. v. L. Lange, in Stahl gest. v. E. Rauch u. A., mit einem art.-topogr. Text v. Dr. G. Lange.

(Beschluss.)

Das vierte Heft giebt sechs kleinere Ansichten von Nürnberg. Zuerst den zierlichen „schönen Erker„*) am Pfarrhause zu St. Sebald, dann den altbyzantinischen, sogenannten Heidenthurm der Burg und darunter die Sebalduskirche mit ihrem hohen gothischen Chore und der reichen Paradiesses-Pforte, mit dem byzantinischen Schiffe und den schlanken Thürmen. Das folgende Blatt enthält Albrecht Dürers schlichtes Wohnhaus und das ritterliche Haus Nassau mit seinen Zinnen und fröhlichen Erkerthürmchen; darunter den Marktplatz mit der Frauenkirche und dem schönen Brunnen, zweien Monumenten, die beide wie ein zierlichstes Bildschnitzer-Werk erscheinen und zwischen denen die Auswahl dem Beschauer leicht schwer werden dürfte.

Das fünfte Heft giebt uns Bilder, wo minder jene zierliche Kunst der Steinmetzen, als vielmehr die Weise, wie das Bedürfniss seine Formen bildet, immer jedoch den angebornen Grund eines künstlerischen Gefühles nicht verläugnend, auftritt. Zuerst den Weg nach der Burg, deren Thürme sich über Felsen und mächtigen Substructionen erheben. Dann das Frauen-

*) Wir können nicht umhin, die beherzigungswerthen Worte, welche der Text bei Gelegenheit dieses interessanten Monumentes enthält, auszuheben. „Bald wurde es (heisst es dort) in den älteren Städten Europa's zu einer unvertilgbaren Gewohnheit, die man besonders in den süddeutschen Städten und vor allen in Nürnberg am tiefsten eingewurzelt findet, Erker und Ausschüsse zu bauen, welche auf die Strasse hinausgingen und diese allerdings häufig, zumal wenn sie enge waren, etwas verdunkelten. Doch hat diese Einrichtung etwas so Angenehmes, dass sich in mancher Strasse fast jeder Hausbesitzer einen solchen Erker errichten liess, wo man, vor Windzug, Sonne und Regen geschützt, bequem nach allen Richtungen hin die Strasse und alles, was auf derselben vorfiel, überschauen konnte. Ewig Schade, dass man von dieser guten alten Sitte so ganz abgekommen und dass sie in vielen Städten sogar baupolizeiwidrig geworden ist. Freilich hat man dafür die italienischen Balkone eingeführt, welche im Grunde ursprünglich dasselbe in Italien waren, was unsere Erker in Deutschland; nur dass man sie dort dem heissen Klima gemäss, welches stets freien Zugang der Luft wünschenswerth machte, unbedeckt und uneingeschlossen liess, wodurch sie sich aber gerade für unser rauhes Klima nicht wohl eignen. Und wenn man den Massstab des Aesthetischschönen anlegt, wo lässt sich eine herrlichere Hausierde denken, als der hier in seiner ganzen Pracht dargestellte, mit vollem Recht sogenannte schöne Erker am Pfarrhofe zu St. Sebald? gibt es einen stärkeren Beweis als diesen, mit welcher Liebe man vordem diese freundlichen Vorsitze kunst- und sinnreich auszuschmücken bedacht war und verstand?"—

thor mit Graben, Mauern und einem jener mächtigen runden Thorthürme Nürnbergs, die wie ungeheure Säulenstücke, jedem Angriff der Menschen wie der Zeit unbesiegbar, die einstige Macht und kriegerischen Muth der Bürger verkünden. Dann folgt wiederum eine Ansicht der Burg, von dem Johannes-Kirchhofe, wo alle Edlen Nürnbergs ruhen, — man sieht einen Theil der Grabmäler im Vorgrunde — aufgenommen. Den Beschluss endlich macht eine jener malerischen Wasserpartieen in der Stadt am Ufer der Pegnitz, der sogenannte Henkersteg mit seinen breitgewölbten Brückenbogen, seinen massiven Thürmen und mannigfach umher gruppirten Häusern.

Wir haben im Vorigen absichtlich die verschiedenen in den fünf Heften enthaltenen Ansichten einzeln aufgeführt, um, wenn auch nur mit wenigen Worten, den Reichthum der Mittheilungen anzudeuten. Auch der Text erfüllt, durch gedrängte Darstellung der wichtigsten historischen Notizen, sowie der künstlerischen Verhältnisse, seinen Zweck auf befriedigende Weise. Wir sind überzeugt, dass dies Werk, welches sich schon eines ausgebreiteten Beifalls erfreut, von den Unternehmern desselben in eben der soliden und besonnenen Weise wie es begonnen, durchgeführt werden und dazu beitragen wird, das Vaterland zum Bewusstsein seiner vielfachen Schätze zu bringen, die Freude an diesen zu erhöhen und die Hochachtung vor den Stützen seiner Geschichte zu erhalten.

Wir verbinden hiemit die Anzeige eines anderen Werkes, von welchem uns eben das erste Heft vorliegt:

Malerische Ansichten aus Nürnberg, nach der Natur gezeichnet und in Stahl gestochen von J. Poppel. Mit kurzem erläuterndem Texte von Dr. J. Ch. E. Lösch und beigefügter Uebersetzung in die französische und englische Sprache.

Auch dieses Werk, davon das Heft aus drei Tafeln (jede mit einer Ansicht) und einem halben Bogen Text besteht, empfiehlt sich vorerst durch die höchst meisterhafte Arbeit des Stahlstiches. Der Titel, welcher malerische Ansichten verspricht, scheint hierin eine Verschiedenheit von dem vorigen Werke anzudeuten, bei welchem der malerische Standpunkt nur als nothwendige Zugabe, immer aber die vollkommene Erschöpfung des besonderen Gegenstandes als die Hauptsache zu nennen war. So erscheinen uns hier die Ansichten des Spittler-Thores und der Burg, letztere durch den Festungsgraben am neuen Thore gesehen, aufgefasst; beides höchst anmuthige und lebenvolle Bilder. Eine zierliche Abbildung des ältesten Stadtwappens, wie es an der Brustwehre des Wölrder-Thürchens ausgemeisselt ist, dient zur Eröffnung des Werkes. Auch diesem wird gewiss eine mannigfache Theilnahme nicht fehlen.

Nachrichten.

Das Verzeichniss der sechsten Kunst-Ausstellung zu Halberstadt, eröffnet am 18. Januar d.J. nennt verschiedene interessante Bilder von Künstlern von Berlin, Dresden, Düsseldorf u. s. w. Unter den letzteren erwähnen wir einer „Auferstehung Christi," von E. Deger, 8 F. hoch, 5½ F. breit, welches Bild in Folge einer Stiftung des rheinisch-westphälischen Kunstvereines, für den Altar der Kirche von Arensberg bestimmt ist. Auch das schöne Bild von E. Maes, die betende Römerin, welches auf der letzten Berliner Ausstellung allgemeine Freude erregte, befindet sich unter den ausgestellten Gegenständen; wir erfahren aus dem Verzeichniss, dass das Bild Frau und Kind des Künstlers darstellt.

Der Architekt Texier, Correspondent der Akademie der schönen Künste zu Paris, durchreist gegenwärtig Kleinasien im Auftrage der Regierung. Er hat daselbst bereits mehrere sehr merkwürdige Entdeckungen gemacht und interessante Berichte darüber an die Akademie eingesandt.

KUNST-ANZEIGE.

Durch alle Buch-und Kunsthandlungen ist zu beziehen: Catalog von Kunstsachen und Büchern, welche in der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) in Leipzig vorräthig oder durch dieselbe besorgt werden. 2te Abtheilung: 9 Bogen gr. 8. 8 Gr. 1te und 2te Abtheilung zusammen 12 Gr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 5. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarte, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unserer bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

Aus J. G. Büsching's Nachlasse, mitgetheilt durch Hrn. Professor von der Hagen.

1. Die Kirche in Trebnitz.

Die Kirche des ehemaligen Klosters Trebnitz ist wohl geeignet, dem Forscher deutscher Baukunst eine Aufgabe, die nicht ohne Schwierigkeiten, anzubieten: das Hauptsächliche und Ganze sieht durchaus neuerlich aus, sowie denn auch das ganze Schiff in der Jesuitischen Bauweise des vorigen Jahrhunderts ausgeführt ist. Dennoch blickt mancher Ueberrest des Anfangs vom dreizehnten Jahrhundert, der Zeit ihrer Erbauung, durch. Nur durch eine wiederholte Beschauung, da mir das erstemal einiges nicht klar ward, glaube ich dieser Kirche ihre Grundzüge abgelauscht zu haben. Danach sind das Chor, die Kapelle der Heiligen Hedwig im Seitengange neben dem Chor und die Abseite auf der anderen Seite des Chors, alt, und nur durch neuere Uebertünchung mit dem neuern Gebäude gleich gemacht. Neu sind: das Schiff, die daran liegenden Abseiten, und noch neuer ist der Thurm. Dennoch bleibt Vieles unklar. Am Ursprünglichsten ist das hohe Chor. Es besteht eigentlich in einer Art von etwas längerer Vorlage. Unter ihm ist eine kleine rundgewölbte Kirche, in welcher die Quelle gezeigt wird, in welche Herzog Heinrich I von Breslau, der Sage nach, versunken sein soll. — War sie aber nicht vielleicht eine heilige Quelle aus uralter Zeit? War sie nicht etwa Schuld daran, dass dort grade

das Kloster gegründet wurde? Schon oft bemerkte ich, dass das Christenthum seine heiligen Orte gern an alte Heiligthümer anschloss, damit der neue Christ immer in seinem gewohnten Gange bliebe, und durch das Andenken des alten heiligen Ortes, ihm der neue immer werther würde. — Treppen führen zu dieser halb unterirdischen, sparsam erleuchteten Gruft nieder. Darüber steht nun das hohe Chor, von aussen gleichsam in 2 Geschosse getheilt, von denen ich das unterste, durch drei Säulen in drei Abschnitte getheilt, und so auf das abgeschnittene Achteck deutend für wirklich alt halte. Die Säulen sind von Sandstein, in ihren Kopfgesimsen nur durch einige Glieder bemerklich, sonst glatt. Der darauf stehende Aufsatz ist, glaube ich, neuer, doch will ich dies nicht gewiss behaupten. Innen ist das Gewölbe im runden Bogen ausgeführt, und diesen zeigen auch alle Fenster, so wohl die obern, als die untern.

Dagegen ist die erhöhte Seite des Schiffes, in dem das Grabmal der heiligen Hedwig steht, bei weitem höher, als das Chor, und endet sich, wie die Kirchen gewöhnlich aussehen. Das Gewölbe innerhalb ist im runden Bogen, aber schon kunstreicher ausgeführt, als das gewöhnliche alte Sächsische Klostergewölbe, indem die Gurten breit in Rippen hervortreten, und diese, deren immer 3 zusammenkommen, stehen auf Dreiviertelsäulen, die lang an der Wand niederlaufen. Die Schlusssteine des Gewölbes sind hübsch mit Blättern geziert. Zeigt nun auch das Gewölbe die runden Bogen, so sind doch die Fenster im Spitzbogen ausgeführt, und zeigen die Art der schönen Altdeutschen Baukunst in den mit Kopfgesimsen und Füssen verzierten Fensterstücken an den Gewänden. Die Fenster sind nur schmal, und verrathen dadurch auch wieder eine schwankende Bauweise. Auf seltsame Weise ist das erste Fenster (von inwendig der Standpunkt angenommen) ein Doppelfenster, indem ein niedriges Spitzbogenfenster aus mehreren Abtheilungen neben einander besteht, und mit Stäben, an denen Knäufe, von dem längeren Fenster darüber, das zu gleicher Höhe wie die andern anstrebt, überragt wird. Innerhalb treten die Stäbe und Bogenzierrathen als dicke Rippen hervor.

Höchst auffallend ist zur Seite gegen Mitternacht an der langen glatten Kirchwand, ein vermauertes Fenster und vor dieser Blende steht die völlige Verzierung eines niedrigen kleinen und gedrückten, doch im Spitzbogen ausgeführten Fensters, mit Säulenknäufen der Stäbe, ganz undeutsam und nirgends zum Gebäude passend. Daneben aber noch, in gleicher Höhe mit diesem vermauerten Fenster, 8 Fuss wenigstens mit seiner Sohle vom Erdboden, sind 3 fensterartige Oeffnungen vermauert. Geschlossen sind sie mit 3 Bogen in Kleeblatt-Gestalt, breit vor der Mauer hervorragend, noch mit einem Spitzbogen überdeckt; und diese Bogen ruhen auf hinter einander stehenden Doppelsäulen, wie an Kreuzgängen, an offenen Lauben (Gallerien) dergleichen Verzierungen der Doppelsäulen vorkommen (so z. B. am Kreuzgange zu Aschaffenburg in Mollers Heften für die deutsche Baukunst und an den Fenstern vor dem Palast zu Gelnhausen). An einen solchen offenen Laubengang ist aber hier gar nicht zu denken, da einmal die Stelle dazu nicht passend ist, indem die Säulenstellungen viel zu eng sind, und dann hauptsächlich, weil sie viel zu niedrig, dass kaum ein Kind, seiner Grösse entsprechend, darin stehen könnte. Das Ganze ist mir völlig unverständlich, und nur anzunehmen, dass es wahrscheinlich ein an anderer Stelle befindlicher Schmuck war, der nur hier, damit er nicht verloren ginge, angebracht ist. Ob vielleicht etwas Aehnliches auf der Mittagseite, war mir bei diesem Besuche zu erforschen nicht möglich.

Ferner ist scheinbar alt die Thüre gegen Mitternacht am linken Seitenchor. Die Säulen waren untermischt mit Pfeilern, deren Ecken nur hervortreten, deutend auf die sächsische Bauart, aber der darüber stehende Spitzbogen mit seinem Bildwerke ist wieder aus späterer Zeit, und vielleicht später darauf gesetzt. Das Bildwerk von Stein stellt Maria mit dem Christkinde und zween zur Seite betende Engel in halb erhabener Arbeit vor. Die schmale Thür selbst ist vermauert, das Ganze dunkel und ein Mischling. Diese Thür führt in den Schluss der linken Abseite, welche mit einer runden Vorlage geschlossen ist, die ich ebenfalls für alt halte. Auch in ihr herrscht innen und aussen der runde Bogen, sie ist der mittleren Vorlage ähnlich, nur lange nicht so hoch, Säulenpfeiler theilen auch hier die Rundung, und sie unterscheidet sich nur dadurch von jener mittlern, dass diese Säulenpfeiler weiter keinen Aufsatz haben, sondern unmittelbar auf ihnen das Dach steht.

Dagegen ist gewiss alt und merkwürdig der Rest eines Thürgewändes nach sächsischer Bauart, der sich an der Seite gegen Abend an dem linken Seitengange findet. Jetzt ist davon nur noch ein Bruchstück zu sehen, nämlich ein paar kleine niedrige Säulen und ein Stück des darauf ruhenden verzierten runden Bogens. Der neu davor gebaute Thurm deckt das mittlere; die andere Seite wird innerhalb zum Theil sichtbar, wenn man die Thurmtreppe hinaufsteigt. Wie diese Thür an die Seite hinkömmt, ist nicht recht deutlich, wenn nicht anzunehmen, dass einst eine weit grössere Mittelthüre ähnlicher Art in das Schiff, und eine solche zweite Seitenthüre in die andere Abseite führte. Von beiden fand ich aber keine Spur mehr.

Dass die Heilige Hedwig und ihr Gemahl noch im runden Bogen ihre Gebäude ausführten, ist mir aus diesem Gebäude und noch daraus gewiss: dass auf allen alten Bildern der Hedwig, deren es ja manche giebt, auf denen sie, als ihr Abzeichen, immer eine Kirche im linken Arme trägt, an dieser in Fenstern und Thüren durchweg der runde Bogen herrscht. In den meisten von ihr herrührenden Gebäuden lässt sich die eigentliche Bauart nicht mehr verfolgen und nachweisen.

Das Grabmal der heiligen Hedwig, ein Werk neuerer Kunst, hat viel bedeutend Gutes, manches auch, was zurückstösst, ist aber auch besonders durch die grosse Masse schöner Marmorarten merkwürdig. Dagegen sind die Grabmäler Herzog Heinrichs I und Konrads von Feuchtwangen trefflich aus schwarzem Marmor gearbeitet, aber auch aus dem 17. Jahrhundert. Konrads v. Feuchtwangen, des Grossmeisters des deutschen Ritter-Ordens, Todesjahr, 1296, steht dabei, und ich betrachtete den Gang zu seinem Grabe als eine Wallfahrt, da ich zu dem grössten Werke eilte, welches dieser Orden, in Marienburg, der Nachwelt hinterlassen hat. Sein Bild, nach diesem hier in Steingyps abgegossen, verdiente, insofern das Ganze nach einem alten Bilde, wie ich vermuthe, wohl eine Stelle in der neu aus seinen Trümmern entstehenden, unendlich herrlichen Marienburg.

Alles andere in dieser Kirche ist durchweg neuern Ursprungs, denselben deutlich verrathend. Freunde des Willmann'schen Pinsels werden seine Gemälde aus dem Leben der Heiligen Hedwig nicht übersehen, wenn sie auch meistentheils nebelhaft und etwas verwischt erscheinen.

In der Halle am Seitencingange unter der Orgeltreppe steht das Bild der Heiligen Hedwig auf einem Hochgrabe liegend, welches sonst ein Gegenstand geistlicher Andacht der Nonnen und daher immer mit Blumensträussen geschmückt, im Klostergebäude stand. Jetzt verlassen und unbeachtet, ist es doch schön, dass es wenigstens hier seine, wenn gleich nicht günstige, Stelle fand und gerettet ward. Die Zeit seiner Verfertigung wünschte ich wohl zu wissen.

2. Alterthümer in Posen.

Der Dom zu Posen ist ein neuaufgeführtes Gebäude. Was daran vielleicht alt, lässt sich gar nicht mehr unterscheiden. Eine Beschreibung desselben wäre daher ganz gegen den Zweck meiner Reisebemerkungen. Nur einige alte Grabsteine waren mir merkwürdig, die aus alter Zeit noch darin aufbewahrt werden. Sie sind mit Messing-Platten, theils die Gestalten in die Messing-Platte eingegossen, theils aber auch die ganze Tafel in Messing gegossen. Eine vom Jahre 1472 ist so ziemlich; hier ist die Gestalt eingegraben; eine andere ist vom Jahre 1499 besser gearbeitet, mit erhabenem Bilde darauf; eine dritte, ebenfalls erhoben, vom Jahre 1550. In der Todtenkapelle zur Seite, gegen Mitternacht, sind ebenfalls zwei Messinggrabmäler, beide eingegrabene Gestalten und Schriften enthaltend; auf dem einen steht unter Altdeutschem Schnitzwerk ein Ritter: Lukas de Gorta, Palatinus, etc. 1475; das andere Grabmal zeigt einen Bischof 1498. Ausserdem finden sich in der Kirche noch mehrere Hochgräber, worauf Bilder verstorbener Bischöfe aus rothem und anderem Marmor gehauen liegen. Einige davon sind gut gearbeitet, andere sehr verdreht und schlecht.

Die Büchersammlung des Doms soll mit der des Seminars vereint worden sein, und einer der Herrn Vorsteher desselben hatte die Güte, sie mir zu zeigen. Sie steht in einem kleinen Zimmer, und ist, der Bände-Zahl nach, nicht sehr bedeutend. Ein, wie es scheint, recht vollständiges Verzeichniss ist über sie vorhanden, nach dem auch das Meiste mit Leichtigkeit aufzufinden ist. Unter den Handschriften bemerkte ich nur eine des Thucydides (Βιος Θουκυδιδου του συγγραφεως) auf Papier und gut

geschrieben; dann einen Flavius Josephus schön und zierlich auf Thierhaut geschrieben, mit goldenen Anfangs-Buchstaben. Der Prolog und das Ende fehlen. Unter den Handschriften, die ich nicht sah, da sie nicht zu finden waren, bemerkte ich einen Valerius Maximus und eine Handschrift des Kadlubec in Quart, vom Jahre 1400, die anfangs ziemlich, und nur zuletzt sehr flüchtig geschrieben sein soll. Eine Menge Handschriften des Kirchen- und bürgerlichen Rechts sind nur im Allgemeinen anzudeuten. An alten Drukken scheint die Sammlung sehr reich zu sein, da aber in dem Verzeichnisse die Jahreszahlen nicht bemerkt waren, liess sich nur bei einigen durch Herausziehung aus den Fächern Gewissheit erhalten, unter denen ich einen Sueton vom Jahre 1471 zufällig fand. — Das Archiv sah ich leider nicht.

Auch die übrigen Kirchen, welche ich besah, gewährten mir gar keine Ausbeute in irgend einer Hinsicht. Die Jesuiterkirche ist in der bekannten überladenen Art und Weise dieses Ordens und dadurch blendend. Sie ist etwas finster, da die Abseiten gedrückt und niedrig sind. Die Franziskaner-Kirche enthielt nichts; sie ist zwar eine ältere Kirche, doch nichts Merkwürdiges in ihrem Bau zeigend. Die Bernhardinerkirche nimmt sich, auf der Höhe liegend, prachtvoll mit ihren 2 Thürmen gegen Abend aus. Hohe Treppen führen zu ihr hinauf, indem eine bedeutende Gruft unter ihr liegt. Ein hohes Mittelschiff ist das Ganze, indem sie keine Abseiten, keine Nebenschiffe hat, da vielmehr nur ein schmaler Gang auf jeder Seite durch die dicken Mauern leitet, die, zwischen den Fenstern hervortretend, beinahe als innerhalb stehende Strebepfeiler zu betrachten sind. An Gemälden nichts von irgend einer erträglichen Kunstfertigkeit; wie denn überhaupt in diesen Kunstsachen im Grossherzogthum ein unendlicher Mangel zu herrschen scheint.

3. Alterthümer in Gnesen.

Naht man sich Gnesen, so gewährt es einen nicht unerfreulichen Anblick, da es auf einer Anhöhe liegt und gleich voran der Dom mit seinen 2 Thürmen steht, die sich in dem vor der Stadt, gegen Westen zu, liegenden See spiegeln. Innerhalb aber gewährt der unglückliche Ort einen furchtbaren Anblick, denn seit 1½ Jahren liegt er zum grössten Theil in Asche. Alle Häuser des Marktes beinahe sind niedergebrannt, nur der Dom, die Klöster und einige wenige Häuser, so wie die Vorstädte, ragen aus dem grausen Verderben hervor. Alles war das Werk weniger Stunden. Die armen Abgebrannten wohnen noch auf die mitleidswürdigste Weise. Einige in den Kellern ihrer ehemaligen Häuser, die durch die Gewölbe geschützt wurden; andere haben sich aus einzelnen erhaltenen Zimmern ihrer alten Wohnungen jetzt die ganze Behausung angerichtet, indem sie dieselben mit leichtem Dache bedeckten; andere noch lehnten Bretterbuden an noch haltbare Mauern ihrer Häuser an, oder leben beinahe in ganzen Bretterhäuschen. Welch ein furchtbares Elend muss dies während des vorigen Winters gewesen sein! und sie gehen ihm wieder in diesem Jahre entgegen. Als ich dort, war es ein finsterer Tag mit beständigem Regen, und das Trübe und Schauerliche des Orts ward dadurch vermehrt. Wenig Betriebsamkeit zu neuem Aufbau zeigt sich, und wo sie etwa erscheint, setzen sich höchst bedeutende Hindernisse in den Weg, denn ich habe nicht leicht tiefer gegrabene Gründe gesehen, in welche grosse Feldsteine gesenkt werden müssen, um eine feste Unterlage zu gewinnen.

Durch die freundlichste Güte und zuvorkommende Bereitwilligkeit des Herrn Bischofs von Siemiénski, an den mir der Herr Oberpräsident von Zerboni ein Schreiben mitgegeben hatte, wurden mir alle Kunst- und wissenschaftliche Gegenstände des Doms ohne Zurückhaltung gezeigt, und das Folgende fand ich Gelegenheit mir darüber anzumerken:

Der Dom ist wieder, wie jener zu Posen, nur zum geringsten Theile alt. Seine Thürme tragen in ihrem untern Theile die Spuren des Alterthums, die darauf gesetzten Spitzen sind neu. Im Jahre 965 nahm die Kirche zu Gnesen ihre Entstehung, als Miecislaus, Fürst von Polen, die christliche Gottesverehrung anerkannte, und die Götzenbilder, welche in einem Tempel auf dem Hügel standen, der den Namen von dem ersten angeblichen Erbauer der Stadt Lech (im 6. Jahrhundert) führt, aus diesem nahm und in den erwähnten See vor der Stadt, Swiete werfen liess. (Ist diese Nachricht, die wohl nicht zu bezweifeln, da sie ganz im Geiste jener Zeit, wahr, so möchte sich noch manches Götzenbild jenem See entfischen lassen.) Der alte Heiden-

tempel ward zu einer christlichen Kirche geweiht, die jetzt noch vorhanden, gegen Abend an der Domkirche stehend, in ihren noch aus Feldsteinen zum Theil aufgeführten Mauern, dem heiligen Georg geweiht, Spuren der ältesten Zeit verräth, wenn sie gleich im Jahre 1782 völlig umgewandelt worden, so dass in baulicher Hinsicht nichts mehr von ihr zu entnehmen ist. Die neue Domkirche, von deren Thürmen ich so eben sprach, entstand erst in späterer Zeit und mannigfache Brände zerstörten die ältere Gestalt.

Das Schiff der Kirche gewährt innerhalb einen bedeutenden Anblick, ist aber von ganz neuer Jesuitischer Bauart. Der Hochaltar ist auch neu, nur mit Teppichen und vergoldeten Bildsäulen geschmückt. Im Schiff der Kirche stehen in einem silbernen Sarge die Gebeine des heiligen Adalbert; auf dem Sarge liegt die Gestalt eines Bischofes in Silber getrieben, eben das Bild des Heiligen. Das Ganze ist im Jahre 1602 vollendet worden. Ein Altar steht unter dem Sarge. Die Abseiten sind nicht hoch, aber alt gewölbt, im Spitzbogen, deren Gurte auf Wand-Säulen stehen. Diese Abseite geht um das ganze Chor herum, und daran sind nun zur Seite ringsum Kapellen gebaut, so dass diese Kirche im Grundriss dem Breslauer Dom ähnlich ist.

Ueber die vielen in der Kirche befindlichen Denkmäler erstattet ein kleines Büchlein Bericht, welches im Buchhandel nicht zu bekommen, und das ich dem Herrn Bischof als ein gütiges Geschenk verdanke: Monumenta ecclesiae Metropolitanae Gnesnensis. Typis clari montis Czestochoviensis. Anno Domini 1815. 4. 59 pp. Die wenigsten dieser Denkmäler haben aber eine Kunstbedeutung, die meisten sind ganz unrichtig, ja einige schlecht gearbeitet. Was an Wichtigkeit für die Kunst sich findet, ist dies Wenige:

Nicht weit von dem Kirchenzimmer, in der Abseite, ist senkrecht das Grabdenkmal eines Erzbischofs eingelassen, in Kupfer gegossen, sehr gross und sehr gut gearbeitet. Redsmus (Reverendissimus) in Christo Patre Dnus Jacobus de Senno Dei Gratia Sanctae Ecclesiae Gnesnensis Archi-Eppus (Episcopus) et Primas 1480. die quarta mensis Octobris defunctus est. Anno Archi-Episcopatus Ipsius Septimo. Nativitatis suae Sexagesimo anno.

Auf der andern Seite der Kirche (im Seitengange gegen Mittag) findet sich ein Grabmal von Messing, worauf die gegossene (oder getriebene? es ist nicht recht zu unterscheiden, mir aber der Guss wahrscheinlicher) Gestalt eines Geistlichen zu sehen ist. Die Umschrift lautet: Joannes Groth à Ruda Dybowska. Juris utriusque Doctor Canonic. Gnesn. Vir cum summa gravitate mitis et humilis. Canonum Legumque Lector egregius, ac verbi divini Praedicator celeberrimus. Fundator Psalterii in hac Ecclesia primus ac in omni re sic elegans et nitidus ut *vitae privatae exemplar esset. A carnis gleba absolutus* Quarto Nonas Julii Anno 1532. Requiescit hic in pace.

Ein drittes merkwürdiges Grabmal findet sich dicht dabei, ist schräg gegen die Wand gelehnt und so festgemauert. Es ist der Grabstein eines Erzbischofs, eines sehr schönen ansehnlichen Mannes, in Marmor mit Kunst und Geschicklichkeit gehauen. Die Umschrift lautet: Ibigneo de Oleszniza Archi-Episcopo Primatique Gnesnen. summo Consilio et animi Magnitudine praestanti. Dictatori et Parenti Patriae, Familia-Sancto-Cruciana Dambno vulgi nuncupata. 4. Nonas Februar. mortuo MCCCCXCIII.

Das Taufbecken steht in einer Seitenkapelle, es ist rund und nicht besonders gearbeitet. Wichtiger sind noch die gegen Abend in den Schluss der Seitengänge eingemauerten Steinschrifttafeln. Die eine lautet:

S. Adalbertus anno salutis 996 huic Metropoli praeficitur qua relicta coronatur Martyrio Prussiae in loco Lochstaedt (Lochstaedt ist gemeint, das benachbarte Tonkitten aber der eigentliche Ort, wo er den Martyrertod erlitt.) nono calendas Maji 997. cujus successor Jacobus de Sienno praesens comparavit Mausoleum, opere tamen imperfecto 1480 re. licto testamento sumptu ad perficiendum et sub tempore Successoris immediati consummatus 1486. pro hoc fictili obtineat saeculi aeternum Amen. Darüber ist ein Hochbild, etwas verworren, aber unbedenklich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, und zum Leben des Heiligen Adalberts gehörig. Die andere Tafel enthält Verse, woraus auch hervorgeht, dass der genannte Erzbischof dem Heiligen Adalbert das Grabmal errichtete, und so wird es klar, dass diese Tafeln zum alten Grabdenkmal dieses Heiligen gehörten, die weichen mussten, als das neue silberne Denkmal verfertigt ward.

Auf der mittäglichen Seite der Dom-Kirche steigt man eine Treppe hinauf zu dem neuen Kapi-

telsaale des Stifts. In demselben fallen nur 2 Tafeln von getriebenem Silber auf, jede ungefähr 1½ Fuss hoch und 1 Fuss breit. Beide sind in schwarze Rahmen gefasst und hangen an der Wand. Das eine stellt, so viel ich mich erinnere, die Anbetung der heiligen drei Könige dar, das andere Bild habe ich aber vergessen, da ich die Aufzeichnung an Ort und Stelle versäumte, und nicht gern etwas Fälschliches berichten möchte. — *Die übrigen Kirchen* Gnesens gewährten nicht das geringste Merkwürdige, weder in ihrer Bauart, noch in ihren Kunstwerken. Alle Gemälde standen auf der tiefsten Kunststufe.

(Fortsetzung folgt).

Kunst-Notizen ueber Schweden.

1. Schweden, insonderheit Stockholm und dessen Umgegend, besitzt eine bedeutende Anzahl merkwürdiger Kunstwerke, die unterrichteten Reisenden zu empfehlen wäre. Ich meine hier nicht die Werke früherer wie späterer einheimischer Künstler, als: von den älteren Malern Klöcker, Ehrensträle oder Lembke — und von den neuern die Skulpturarbeiten des eben verstorbenen Bauern Hörberg, so wie die trefflichen Landschaften des noch lebenden Fahlkrantz etc. Ebenso wenig habe ich die Antiken in den Königl. Schlössern zu Stockholm, Drottningholm etc. im Sinne, welche ja auch grösstentheils schon bekannt sind, noch die mancherlei italienischen und niederländischen Gemälde, wie sie sich in allen Residenz- und Hauptstädten Europa's finden. Ich meine eigentlich die nicht geringe Anzahl altdeutscher Kunstsachen in den Königl. Schlössern zu Stockholm und Gripsholm, so wie in dem Gräfl. Brahe'schen Schlosse Skokloster. Von den beiden Schlössern Gripsholm und Skokloster und deren Inhalt giebt es zwar Beschreibungen (erstere von einem Ungenannten Stockholm 1822, letztere von Rothlieb Stockh. 1819); die indess, ausser der Geschichte der Schlösser und der merkwürdigsten Begebenheiten, welche sich in ihren Mauern zugetragen haben, hinsichtlich des einzelnen Besitzthums, namentlich der Kunstsachen, nur als wenig befriedigende Verzeichnisse anzusehen sind: von dem Königl. Schlosse in Stockholm ist mir dergleichen Beschreibung oder Verzeichniss gar nicht bekannt geworden. Zuerst nun von den altdeutschen Kunstsachen in diesem Schlosse, so viel mir aus einer mehr als dreissigjährigen Vergangenheit noch erinnerlich ist.

Wenn man vor der grossen Wache vorbei in den Haupteingang des Stockholmer Schlosses tritt und sich links in die Colonnade wendet, zeigt am Ende derselben sich eine Thüre, die in ein mässiges, durch nur Ein Fenster erhelltes Vorgemach führt, dessen Wände ringsum mit altdeutschen Gemälden behängt waren. Insonderheit ist mir noch gegenwärtig ein trefflich gemaltes altes Schlachtstück, wo mit Speeren und Hellebarden gefochten wird — ferner ein schönes männliches Bildniss — dann eine nackte weibliche Gestalt mit langem blonden Haar, etwa Venus vorstellend (ohngefähr 2 Fuss hoch und 1 Fuss breit) ein Bild, das ich noch jetzt für einen schönen Holbein halten möchte. Es hing neben der in's nächste Zimmer führenden Thüre, die dazumal nicht geschlossen zu werden pflegte, und deren einer Flügel das Bild ganz bedeckte. Ich vermuthe damals in Stockholm der einzige gewesen zu sein, der dieses Gemälde nach seinem Werth erkannte, ja vielleicht einmal kannte, denn die altdeutschen Bilder waren zu jener Zeit in ganz Europa aus der Mode gekommen. — In dem daran stossenden grössern Zimmer, wo von Secretären, wie es schien, dazumal eilfertigst gearbeitet ward, hatte ich nur eben Zeit und Gelegenheit, ein Bildniss Albr. Dürers zu bemerken, ohne wahrnehmen zu können, ob es von seiner eigenen Hand, oder Kopie nach ihm sei. — Der darauf folgende Corridor zeigte wiederum einige grosse, roher gemalte, altdeutsche oder niederländische Bilder, deren genauere Betrachtung gleichfalls nicht angemessen schien.

Von den Kunstwerken im Königl. Schlosse Gripsholm vermag ich nur anzugeben, dass sie meistens Bildnisse europäischer Regenten und aus deren Familien, nebst andren merkwürdigen Personen enthalten. Sie sind zum Theil so angeordnet, dass Individuen, welche zusammen lebten und wirkten, auch hier in einem Zimmer vereinigt sind. Ob aber auch Bildnisse von der Hand älterer deutscher Meister sich darunter befinden, kann ich mit Zuverlässigkeit nicht angeben.

Fände sich aber zu Gripsholm weniger für den Freund altdeutscher Kunst, so dürfte er in Skokloster mehr befriedigt werden. Dieser Schloss gehörte dem

letzten schwedischen Feldherrn im 30 jährigen Kriege, dem Grafen Carl Gustav Wrangel — und die altdeutschen Bilder und andre Kunstwerke, welche sich hier finden, sind zum Theil wohl zu jener Zeit aus Deutschland hieher gelangt. So erinnere ich mich auf den Gängen des Schlosses einer Reihe von grossen, etwas rohen Bildern, die einen Triumphzug vorzustellen scheinen, von der Hand eines älteren deutschen Meisters, der mir unbekannt war. Unter den Kostbarkeiten geringern Umfangs, welche besonders verwahrt zu werden pflegen, wurden geschnitzte und eingelegte Sachen von viel Schönheit gezeigt. Die bedeutende Anzahl von Bildnissen namhafter Personen, welche sich hier befindet, ist zum Theil auf gleiche Art, wie im Schlosse Gripsholm angeordnet.

Möchte doch ein unterrichteter Reisender diesen altdeutschen Kunstsachen in Schweden einige Aufmerksamkeit gönnen, und über Bedeutung und Werth derselben zuverlässige und befriedigende Nachricht geben.

(Beschluss folgt.)

Aus Ehrenswaerd's Philosophie der freien Kuenste

vom Jahre 1786.

Von den freien Künsten.

(Fortsetzung.)

Was ist Naivität oder das Innerliche? — Das ist eben dasjenige, was Geschmack in das Abbilden der gesunden und Niedrigkeit ins Abbilden der kranken Natur bringt. Naivität ist das Gefühl von dem, was man thut. In ihr liegt der grösste Werth, wenn man das Gesunde malt, und in ihr liegt der geringste Werth, wenn man das Kranke malt.

Was soll man denn beobachten, wenn etwas weniger Grosses gemalt werden soll, oder wenn etwas Hässliches muss gemalt werden? Man soll an dem häßlichen Gegenstande alles Schöne zeigen, indem man das Hässliche in das Starke verwandelt.

Wenn man mit einem Worte sagen möchte, was Kunstgeschmack sei? — Dann sagt man, er ist die Fähigkeit, das Schönste von und aus einem Gegenstande zu wählen.

Kann ein Gegenstand geschmackvoll sein und naiv? — Ja.

Kann es Naivität im grossen Geschmack geben? — Ja.

Im kleinen Geschmack? — Ja.

Kann ein Gegenstand naiv sein ohne Geschmack? — Ja.

Kann es Geschmack geben ohne Naivität? — Ja.

Grossen Geschmack ohne Naivität? — Ja.

Von welcher Beschaffenheit ist grosser Geschmack ohne Naivität? — Er ist gleich den Niedriggesinnten, die edel zu sein suchen.

Von welcher Beschaffenheit ist die Italienische Schule? — Sie hat einen grossen Geschmack ohne Naivität in Allem, vorzüglich fehlt ihr Naivität im Schönen, sie hat im Schönen eine Art Mangel, aber auf eine grosse Weise, und zuweilen eine Art Ueberfluss auf eine niedrige, aber immer auf eine grosse Weise.

War nicht Raphael edel? — Der edelste, aber mit einer kleinen Uebertreibung, nicht ins Starke, sondern ins zu Gute.

Was für ein Uebles ist im zu Guten? — Im zu Guten liegt eine Art liebenswürdiger Schwäche, so dass, wenn diese Schwäche weg wäre, eine sichrere Güte erscheinen würde, es käme dann dem Edlen näher, und es würde das Edle.

Was ist das Edle? — Es ist das Maass in Allem.

Naivität, grosser Geschmack, kleiner Geschmack, niedrig, plump u. s. w., mit was für einem Kunstwort werden sie unterschieden? — Mit dem Worte Styl. Dieses Wort deutet die Art und Weise an, in welcher der Künstler empfunden hat; von der Empfindungsart entspringt Styl.

Welche sind die Style? — Der ideale und der niedrige.

Was ist der niedrige Styl? — Der Styl, der in noch so geringem eine Empfindung von Krankheit, oder von etwas über oder unter dem Maasse in sich trägt, es ist der, der in noch so geringem Grade eine Uebertriebenheit entweder in einer dargestellten Stärke oder in einer dargestellten Anmuth enthält.

Welche Maler haben in dem Styl gemalt, der mit dem wahrhaft Gehörigen, dem Edlen, dem Gesunden streitet? — Alle von Giotto und Cimabue im 14. Jahrhundert, Raphael mitgerechnet, bis zur gegenwärtigen Zeit.

Was ist idealer Styl? — Er ist die naive Nachahmung sowohl der gesunden äussern, als der Wirkungen der gesunden innern Organe.

Welche haben in dem idealen Styl gearbeitet? — Die Alten.

Ist es nicht ein Vorurtheil, dass man der Antike den Vorzug vor den neuern Arbeiten giebt? — Nein. die Antike hat den Vorzug aus der Ursache, weil an ihr, und wäre es der rohe Entwurf eines griechischen Töpfers, das Angelegene vom Gegenstande dem Auge allezeit sichtbar ist: als da ist die Zeichnung von etwas Vollgestaltetem, die Zusammensetzung zu einem Zweck im Grossen, wie auch die Wirkungen des Lebens, die an ihr immer innerhalb der Sphäre des Ernsten, oder des Edlen, oder des Gesunden ausgedrückt sind.

Der ideale Styl ist also der, der nicht Prunk oder Niedrigkeit im Grossen, und nicht Niedrigkeit oder Prunk im Kleinen hat, der die Natur darstellt, da wo sie sein soll, und nicht da wo sie ist, der im Ausdruck Reife und Mässigung zeigt, der das Innere von Allem hat, und der eine ernste und liebenswürdige Empfindung für die Natur giebt? — Ja.

Was ist Geschicklichkeit? — Dasjenige wohl zu machen, was man entweder wohl oder übel erdacht hat, oder dasjenige wohl zu machen, was man mit guten oder üblen Empfindungen erdacht hat.

Sind die neuern Arbeiten ebenso geschickt gemacht, als die Arbeiten der Alten? — Ja.

Was ist daraus entstanden? — Daraus ist der Streit entstanden, der lange gewährt hat, noch währt, und nothwendigerweise in alle Zeiten bei den nordischen Völkern währen wird, nämlich was hat den Vorzug, das Antike, oder das Moderne? —

Vom Geschmack und Genie.

Was für ein Unterschied ist zwischem dem Antiken und dem Modernen? — Die Antiken sind griechische Arbeiten, oder Nachahmungen griechischer Arbeiten von Römern, und die modernen Kunstwerke sind Arbeiten der nordischen Völker, die zwischen den Alpen und dem nördlichen Polarzirkel gelebt haben.

Nein! ich meine, was für ein Unterschied ist zwischen den Arbeiten der Künstler, die vor 1800 Jahren in Griechenland gelebt und derer, die zwischen den Alpen und dem nördlichen Polarzirkel gewohnt haben? — Es ist der Unterschied, dass die ersteren Geschmack gehabt, und die letztern Geschmack gesucht haben.

Wir Nordländer, haben wir Genie? — Ja, eben sowohl wie die Alten Genie gehabt.

Hatten die Modernen Genie und keinen Geschmack? Was ist Genie? — Ein Ueberschwemmen von Eigenschaften zu einem Grad von Höhe über das Publikum.

Kann ein solches Ueberschwemmen nicht mit Geschmack verbunden sein? — Nein, wenn nicht alle diese Eigenschaften, die überfliessen, in richtigen Verhältnissen, Proportionen und Uebereinstimmungen mit einander stehen.

Wenn ein Mensch mit gewöhnlichen Eigenschaften, diese seine Eigenschaften in richtigen Verhältnissen besitzt, was geschieht dann? — Dann geschieht es, dass der glückliche Mensch Geschmack hat.

Wenn ein Mensch alle seine Eigenschaften in einer höhern Sphäre als das Publikum, und zugleich mit Beibehaltung ihrer rechten Verhältnisse besitzt, was geschieht dann? — Dann geschieht es, dass dieser vollkommene Mensch sowohl Geschmack als Genie hat.

Wenn ein Mensch mit höheren Eigenschaften solche in einem ungleichen Verhältnisse besitzt, was geschieht dann? — Dann geschieht das Unglück, dass es einen Menschen auf Erden giebt, der Genie hat und keinen Geschmack.

Wenn es sich trifft, dass etliche Eigenschaften gleichsam nach oben, etliche gleichsam nach unten liegen, was entsteht dann? — Dann entsteht die Verwirrung, welche Witz genannt wird

Haben witzige Leute Geschmack? — Die Natur des Geschmacks fordert, dass solche einen reinen Geschmack nicht haben können.

Woher kommt es, dass der Geschmack so schwer zu erlangen ist, und dass man Witz überall findet? — Aus der Ursache, dass es der Natur gar leicht ist, über die Proportionen hinaus zu laufen, und gar schwer, sich innerhalb derselben zu halten.

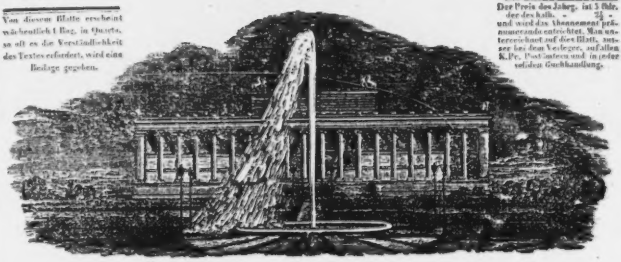
Anmerk. Lies dies wieder, und setze statt des Worts Geschmack das Wort Tugend, so trifft alles zu.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 6. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. - ¾ - und wird das Abonnement pränumerando entschtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

(Fortsetzung.)

4. Alte Burgen*): Nassau, Gollup, Ostrowitsch, Kowallen.

Noch merke ich in Hinsicht des Baues der alten Schlösser der Ritter an, dass auf dem jenseitigen Weichselufer, von Thorn aus gesehen, Schloss Nassau liegt. Es ist nur noch ein blosses Viereck, von einer Mauer eingezäumt, worin man keine Wohnungsspuren sieht. Wahrscheinlich ist nur noch der Hof mit seiner Hofmauer vorhanden, und das eigentliche Schloss war etwa an seiner Hauptseite von der Weichsel gedeckt, und auf diese hinaus die Zinnen und Gemächer. Dahin deutet, dass sich nur in der Mauer, welche gegen die Weichsel gekehrt ist, noch die Spuren der Thüren finden; es war auch natürlich, dass man, bei Zerstörung des Schlosses, darauf bedacht war, die wohnlichen Zimmer zu vernichten. Selbst sah ich es nicht in der Nähe. Was den Namen betrifft, so scheint mir die Vermuthung viel für sich zu haben, dass es nicht von einem Nassauer so benannt worden, sondern daher seinen Namen erhielt, weil es in der nassen Aue belegen; eine Entstehungsart vieler Namen.

Das Schloss zu Gollup war das erste Ritterschloss, welches ich sah und noch in einem ziemlich haltbaren und festen Zustande fand, so dass man

*) Die hierzu gehörige Beschreibung der Marienburg ist in einem besonderen Buche erschienen.

sich einen ziemlichen Begriff von seiner frühern äussern Einrichtung machen konnte, wenn auch das Innere überaus verwandelt und verändert worden ist. Hierüber sollten mich erst die andern Schlösser belehren. Es liegt wieder auf des Berges Ecke gegen die Drewenz, ist viereckig, und wie es scheint, gleichseitig. Auf jeder Ecke steht oben über dem 2ten Geschosse ein runder Thurm, bedeckt mit einer Art von Kuppel, welche auf kleinen Backsteinsäulen ruht, und daher offen ist. Auf den Ecken gegen Mittag und Abend steht aussen ein runder alter Thurm, und an ihn ist ein neues Haus angeklebt. Von aussen sieht man nur geschlossene Zinnen; und das Dach geht nach dem innern viereckigen Hofe. Wie die Fenster gewesen, lässt sich bei den vielen Veränderungen und Verschlimmerungen nicht mehr recht deutlich sehen; dass sie im Spitzbogen waren, ist keinem Zweifel unterworfen. Gegen Morgen, Mittag und Mitternacht zeigen sich noch Ueberreste in den Kalk geritzter Gestalten; eine Art und Weise, die eine Zeitlang sehr gewöhnlich gewesen zu sein scheint, von der sich aber nur wenige Reste erhalten haben, da grade von aussen die Veränderungen am meisten vorgingen, weil Wind und Wetter den verschlimmbesserungen und zerstörenden Händen zu Hülfe kamen. In den viereckigen Feldern, gegen Morgen unter den Zinnen, waren nicht blos Ranken, Zweige, u. s. w. wie auf jener andern Seite, sondern auch Gestalten, in geschichtlicher Verbindung stehend, sind noch zu erkennen. So z. B. sieht man noch deutlich einen Mann, der mit einem Drachen kämpft. Ebenso war gegen Mitternacht, in der Höhe über dem Balkone, ein Bild, dessen Ueberbleibsel unter dem abgefallenen neuen Abputz deutlich zu erkennen sind. Im Innern ist mancher verbindende Anbau und, wahrscheinlich in offenen Gängen bestehend, abgerissen worden. Einzelne Säle sind aber noch deutlich, und das Ganze würde wohl leicht wieder herzustellen sein, wenn es eine Wiedererneuerung verdiente; es gehört aber durchaus zu den unbedeutenderen Schlössern des Ordens. Die Kapelle an der Ecke gegen Morgen und Mittag, ist noch recht gut erhalten; sie ist mit Spitzbogen und hervorstehenden Gurten gewölbt. Die übrigen Zimmer scheinen nicht gewölbt gewesen zu sein, wenigstens war es mir nicht möglich, irgend einen Wölbungsrest zu entdecken. Die Burg oder vielmehr, wie man es eigentlich nennen muss, das feste Haus, besteht aus einem Kellergeschoss und 2 Stockwerken darüber. Gegen Mitternacht sieht man hervorragende Kragsteine, auf denen ein Balkon gestanden hat, der nicht mehr vorhanden, sowie der Ausgang dann vermauert ist. — Hier geht der Weg nach Preussen hinein, zum Schloss Kowallen und der andern Reihe der Befestigungen hinauf. Reizend ist die Aussicht aus den Fenstern gegen Morgen und Mittag auf die vorüberfliessende Drewenz.

Die Kirche zu Gollup hat abendlich einen Thurm, mit einer Zinne auf einer jeden Ecke, und zwischen diesen Zinnen steigt die Spitze in die Höhe. Unter dem Thurme bildet sich dadurch eine Halle, auch von den Seiten offen, unter welcher der Eingang in die Kirche, mit mehreren Spitzbogen über einander. Die Kirche ist ganz aus Backsteinen erbaut, das Chor ist schmäler als die Kirche und diese tritt zu beiden Seiten mit kleinem Giebel über das Chor hinweg. Der Schluss ist dreiseitig. Das Chor ist einfach gewölbt, das Schiff dagegen ist mit Brettern gedeckt und zeigt keine Spur, dass es jemals ein Gewölbe gehabt hat. Die Fenster sind schmal, aber mit einem Spitzbogen eingedeckt. In einigen dieser Fenster zeigen sich noch geringe Reste von Glasmalerei, von denen ein paar ganze Tafeln, von unten betrachtet, sehr schön erscheinen. Alle 3 sind rund, auf der einen sieht man ein Abendmahl, auf der andern den Heiligen Christoph, auf der dritten, welche etwas undeutlich und verwischt aussieht, scheint die Heilige Anna zu sein, wie sie die Maria unterrichtet. Die Weihwassersteine sind sehr gross und aus Granit gehauen.

Zu Ostrowitsch fiel mir eine alte Kirche, zumeist von Feldsteinen gebaut, auf; sie ist nur klein und hat kleine runde Bogen-Fenster gegen Morgen. Der Giebel gegen Morgen ist mit einem Pfeilerwerk verziert. Der Thurm, welcher gegen Abend steht, ist mit Zinnen, wie ein Burgthurm, umgeben. Im Innern war nichts Bemerkenswerthes zu finden.

Die Burg zu Kowallen muss überaus gross gewesen sein, so dass mir, die Marienburg ausgenommen, keine vorgekommen ist, die ihr gleichkäme. Auf einem Hügel gegen Mitternacht von der Stadt, lag die eigentliche Burg, umgeben mit einem breiten Wallgraben, der sich deutlich zeigt. Das jetzige alte Stadtthor gehörte noch mit zu der äusseren Befestigungslinie, und von der Mauerfeste gegen Mitternacht steht noch ein alter, sehr dicker, viereckig-

ger Thurm, gut gemauert aus Backsteinen, über dessen eigentliche Bestimmung, wenn er nicht bloss ein Mauerwehrthurm war, ich nicht im Klaren bin, um so weniger, da er inwendig nicht hohl erscheint, sondern die Gestalt hat, als wenn er durchweg ein fester Kernthurm wäre. Auf dem Hügel selbst sieht alles wüst, leer und zerstört aus, indem nur einzelne Grundmauerreste stehen, die keinen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Burg geben. Nur ihre ungeheure Festigkeit bewährt sich noch darin, dass diese alten Grundmauern gemischt aus überaus grossen Feldsteinen und Ziegelsteinen bestehen. Die Einwohner des Orts brechen aber eifrig die Feldsteine aus, um ihre neuen Schwalbennester darauf zu gründen. Wahrscheinlicherweise war gegen Abend noch ein Theil der Burg, die Mittelburg vorstellend, von welcher sich auch noch eben solche Reste zeigen, wie von der Hauptfeste. Rund herum ging ein Graben, und gegen Mittag stand, wie die ungeheuern Mauerreste noch zeigen, aller Vermuthung nach, die weit ausgedehnte und wichtige Vorburg, die überaus gross gewesen sein muss, und über deren eigentliche Ausdehnung ich mich nicht genau unterrichten konnte, da ein grosser Theil der Gränzmauern abgebrochen ist; die noch stehenden erstrecken sich aber sehr weit. Auch hie standen dem Beschauer wieder die ungeheuren Feldsteine entgegen, welche in die Grundmauer gesetzt sind, und ich möchte überhaupt dieses Mauerwerk für das ungefügeste und gröste erklären, dass mir in ganz Preussen vorgekommen ist.

Oestlich von diesem Gemäuer steht die alte Kirche. Gegen Morgen ist ein Giebel mit Verzierungen, wie bei den Häusern in Thorn, aber der obere Theil fehlt; gegen Abend steht der Thurm. Sparen ihres Alterthums zeigt sie; aber im Innern sind keine Gewölbe, sondern es ist nur eine Holzdecke und nichts im geringsten Wichtige oder Bemerkenswerthe in ihr zu finden.

(Fortsetzung folgt).

Franzoesische Oel- und Aquarell-Bilder.

Berlin.

Schon seit längerer Zeit waren uns die liebenswürdigen Compositionen neuerer französischer Künstler durch das Mittel zierlicher Lithographien nicht unbekannt. Scenen des heutigen bürgerlichen und Soldatenlebens, Pferdestücke nicht minder wie Kabinetstücke altfranzösischen Hoflebens, Seestürme und Burgruinen in Menge waren geeignet uns angenehm zu unterhalten. Dazwischen erschien auch wohl ein Bild von Horace Vernet und erfreute uns auf längere Zeit. Aber Originale französischer Maler zu sehen war uns nur selten erlaubt, doch wurden unsere Kunstliebhaber um so aufmerksamer auf dieselben, als grade die letzte Kunst-Ausstellung uns wiederum die Werke eines Meisters zuführte, der uns schon früher nicht unbekannt und gleichgültig war, der aber in seinen diesmaligen Leistungen alles übertraf, was wir in diesem Genre bis jetzt hier gesehen hatten. Herr Watelet gilt auch in Paris als tüchtiger Meister, doch giebt es daselbst andre, welche neben ihm stehen, und ihn selbst übertreffen.

Der Kunsthändler Herr Sachse, durch dessen Vermittelung die grosse Watelet'sche Landschaft für eine unserer vorzüglichsten Privatgallerien erworben ward, fasste den glücklichen Gedanken, uns mit den Leistungen anderer französischer Künstler ebenfalls bekannt zu machen. Eine mässige Zahl kleinerer Oelbilder und ein bedeutendes Portefeuille farbiger Handzeichnungen der jetzt berühmtesten Künstler ist die Ausbeute der letzten Reise desselben nach Paris.

Ein Seestück von Isabey zieht uns nicht nur als das dem Umfange nach bedeutendste der Sammlung an; auch die Ausführung und Technik zeichnet es rühmlich aus. Es ist nicht jene unfreundliche Salzfluth, welche uns schon auf allen Ausstellungen durch ennuyante Steifheit und Uebergrösse zu verschlingen drohte: wir möchten hier selbst den lustigen Matrosenleben folgen, uns schaukeln auf den Wogen des bewegten Elementes. Ein Schiff mit seiner Bemannung nimmt fast den ganzen Vordergrund ein, und hiedurch gewinnt das Interesse nicht wenig. Der Farbenton ist sehr klar. Ein Aquarellbild desselben Künstlers, ein Fischmarkt an der normännischen Küste ist ungemein glücklich aufgefasst; die weissen Kreidefelsen gegen das dunkelblaue Meer, und die bräunliche Schattenpartie des Vordergrundes sind eben so pikant in der Färbung, wie die Umrisse der Felsen grossartig.

Von H. Scheffer, dem Künstler der Charlotte Corday im Luxembourg, sehen wir das Innere eines Gefängnisses. Der Gefangene scheint wohl eben

nicht wegen Pressvergehen zu sitzen, soll aber dennoch nicht zur Classe gemeiner Verbrecher gehören; er ist innig gerührt beim Anblick seiner Frau und Kinder, die ihn besuchen — ob zum letzten Male, ist nicht deutlich. Die Färbung des Bildes ist ebenso vorzüglich wie der Ausdruck. Nur in der Zeichnung wäre mehr Correktheit zu wünschen.

Sehr interessant ist ein Bildchen von Roqueplan. Eine Dame, der Kleidung nicht minder wie der Physiognomie nach, viel vornehmer wie ihre Umgebung, sitzt krank in dem Lehnstuhle einer Hütte. Die Leute des Hauses sind um die Kranke theilnehmend beschäftigt. Sie scheint auf der Reise zu sein. Hut und Mantel liegen neben bei. Dies Bildchen hat etwas ungemein anziehendes, zumal da es mit einer gewissen Delicatesse gemalt ist. — Eine Zeichnung in Wasserfarben von demselben Künstler zieht uns fast noch mehr an. Eine vornehme Dame, ich denke mir Catharina von Medici, von stattlicher, etwas starker Figur, in rothseidner Robe und grossem Spitzenkragen, wird von einem jüngeren Herrn, Karl IX. geführt. Ein etwas ältlicher Herr, der Admiral Coligny, in langer Weste, violett mit gelbem Unterfutter, die Mütze gezuckt, bezeugt den Herrschaften so eben seine Devotion durch eine tiefe Verbeugung. In dieser einfachen Gruppirung herrscht so viel Wahrheit des Ausdrucks nicht minder wie der Färbung, dass wir in die beste Zeit holländischer Genremaler uns versetzt glauben. Ohne grell zu sein, ist das Colorit ausserordentlich lebhaft, und die Figuren heben sich vortheilhafter gegen die dunkelgefärbten Baumgruppen des Tuileriengartens hervor.

Decamps ist dem Roqueplan sehr nahe verwandt. Sein alter Stelzfuss ist mit Humor aufgefasst, ebenso der Türke im Divan. Letzteres Blättchen ist im Helldunkel ausserordentlich brillant. Vorzüglich schön ist eine Brücke im Profil, über welche orientalische Reiter im Gallop dahinziehen.

Der Orient ist von den französischen Romantikern jetzt vorzüglich in Beschlag genommen. Ein junger Türke in vollem rothem Costüm, von Dauzats, ist vorzüglich in der wahrhaften Auffassung. Die Mischung von Geist und Indolenz ist sehr gelungen. Das Zeitalter Franz des ersten ist den jungen Romantikern aber nicht minder werth. Besonders Alfred Johannot sucht in seinen angeführten Farbenzeichnungen die graziöse und prunkvolle Hofhaltung dieses Fürsten mit dem Luxus der damals eben neuerstandenen Renaissance verbunden, aufs Zierlichste darzustellen, während Fragonard aus den grotesken Schöpfungen der neuern französischen Poesie die furchtbarsten Effektscenen mit grossem Talente darzustellen weiss. Vorzüglich anziehend sind aber die mehr in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens gehaltenen Stücke von Deveria, Beaume, Grenier, Duval, Massé und des lustigen Soldatenmalers Bellangé.

Unter den Landschaftern nimmt Watelet auch hier einen ehrenvollen Platz ein, doch machen ihm Jaime in grossartiger Technik, Coignet und Viard in zarter Färbung den Rang streitig. Giroux möchte aber auch hier der erste sein, wie denn sein grosses Oelbild, eine von Alpen umkränzte Ebene in der Gegend von Besançon, auf der Gallerie des Luxembourg in Paris, zum allervorzüglichsten gehört, was im Landschaftlichen geleistet worden ist.

So wünschen auch wir Herrn Sachse Glück zu der Einrichtung seines kleinen Luxembourg hieselbst, und hoffen besonders, dass unsre ältern und jüngern Künstler, in deren Besitz jene Bilder schon zum grossen Theile übergegangen sind, einen nicht geringen Vortheil durch dieselben erlangen mögen, indem die leichte und doch sichere Behandlung, welche uns hierin erfreut, in mehr als einer Hinsicht zum Vorbilde dienen kann. Recht sehr würden wir uns freuen, wenn Herr Sachse, durch den allgemeinen Beifall, welchen sein Unternehmen gefunden, bewogen werden sollte, noch andere Sendungen der ersteren nachkommen zu lassen. — s —

KUNSTLITERATUR.

Die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Zum Gebrauch für ausführende Architekten und zur Belehrung für angehende Baumeister in Kürze dargestellt von J. Eduard Hess, Königl. Preuss. Regierungs-Bau-Conducteur. Magdeburg, 1835. 8. S. 253.

In den früheren Werken, welche den im Titel angeführten Gegenstand behandelten, ging man aus-

gemein von den Vorschriften des Altmeisters der Architektur-Lehre, Vitruv's, aus und suchte auf diese Grundlage ein festes System zu errichten; es ist aber bekannt, wie wenig die erhaltenen Monumente, vornehmlich aus der Blütheseit Griechenlands, mit seinen Anordnungen übereinstimmen. Man hat sich neuerdings somit zu den treueren und wahrhaftigen Kunden über den reinen Styl der griechischen Kunst gewandt; man hat sich die Monumente selbst zum Muster genommen. Doch war es, bei der Zerstreuung von deren Aufnahme in verschiedenen voluminösen Werken und bei der mannigfachen Verschiedenheit ihrer Verhältnisse und Formenbildungen sehr wünschenswerth, hier durch ein Handbuch, welches die verschiedene Ausbildung des griechischen Baustyles darstellte, zu einer bequemeren Uebersicht zu gelangen. Denn die griechische Architektur hat vor der Hand einmal das Bürgerrecht bei uns erhalten, und jedenfalls ist die aus den einfachsten Verhältnissen hervorgegangene und klar durchgeführte Bildung ihrer Formen als die solideste Schule für den ausübenden Künstler zu betrachten.

Das vorliegende Werk erfüllt den ausgesprochenen Zweck auf befriedigende Weise und ist als ein brauchbares Handbuch zu empfehlen. Man wird in demselben die verschiedenen Ordnungen der classischen Baukunst nach ihren wechselnden Gesammtverhältnissen, nach der Formation ihrer einzelnen Theile bis in das geringste Detail hinab, zugleich auch die übrigen bei der Ausbildung der antiken Tempelarchitektur wirksamen Umstände in einem klaren und wohlgeordneten Vortrage dargestellt finden. Man wird sich desselben sowohl als Leitfaden beim Studium der Monumente, als auch zum Nachschlagen, um sich über die Besonderheit einzelner Fälle zu unterrichten, mit gutem Erfolge bedienen können. Es ist mit sorglichstem Fleiss zusammengetragen, und wir bedauern nur, dass dem Verf. einige der neuesten Kupferwerke namentlich die *Architecture antique de la Sicile* von Hittorf und Zanth und die *Expédition Scientifique de Morée* von Abel Blouet, nicht bekannt zu sein scheinen.

Der Verf. hat eine kurze „historische Einleitung" vorangeschickt und kömmt auf dieselbe noch an einigen Stellen des eigentlichen Textes zurück. Diese können wir leider nicht billigen; es ist hier dieselbe Willkühr in der Zeitbestimmung einer grossen Menge von Monumenten, wie sie sich in vielen architekturgeschichtlichen Werken vorfindet und wie wir uns eine solche jüngst an dem neusten Werk von Stieglitz (Vergl. No. IV, S. 28 d. J.) zu rügen genöthigt sahen. Statt vieler geben wir nur ein Beispiel. (Das Erechtheum setzt der Verf. S. 9 nach der Zeit des peloponnesischen Krieges und vermuthet demzufolge (ebenfalls ohne weiteren Grund) dass der Erzkünstler Kallimachus, von dem die merkwürdige Bronzelampe in diesem Tempel herrührte und dem Vitruv die Erfindung des korinthischen Kapitäls zuschreibt, dessen Erbauer sei; S. 98 jedoch beruft er sich auf die bekannte Bauinschrift über das Gebäude, welche dasselbe mehrere Jahre vor dem Schlusse des Krieges bereits als seiner Vollendung nahe (der Bau war vermuthlich durch die Noth des Krieges unterbrochen) beschreibt. Ein genaueres Eingehen in die historischen und lokalen Verhältnisse bei der Ausbildung des griechischen Baustyles, die sich zum Theil eben in der Formenbildung selbst ergeben, wird auch die mannigfache Verschiedenheit dieser Formen an den Monumenten in ein helleres Licht setzen, und zugleich die Schönheit der griechischen Architektur nicht als ein blosses Abstractum, sondern als bedingt durch die verschiedenartigsten Culturverhältnisse erscheinen lassen.

Letzteres jedoch war die Absicht des Verfassers nicht und konnte es auch in der Beziehung, in welcher sein Werk gearbeitet ist, kaum sein. Die historischen Angaben sind somit ohne sonderlichen Einfluss auf die wesentlichen, für den praktischen Bedarf der Gegenwart bestimmten Theile des Buches.

Wir bemerken schliesslich, dass der Verf., um die Hinzufügung kostbarer Kupferplatten zu vermeiden, sich im Allgemeinen auf das bekannte und verbreitete Werk Normand's: Vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, übs. v. Jacobi, und dessen Fortsetzung von Mauch bezogen hat; wir sprechen mit ihm den Wunsch aus, den er, in Bezug auf dasselbe, in der Vorrede S. VII äussert: „Es wäre von Nutzen, dass eine nochmalige Fortsetzung jenes Kupferwerks eine in einem kleinen Maassstabe zusammengestellte Uebersicht von den Grundrissen, Ansichten und Profilen (!) der vorzüglichsten Griechischen Gebäude enthielte, und somit dem Ganzen einen höheren Grad der Vollständigkeit gewährte; das Studium der alten Architekturwerke der Griechen und Römer würde durch

Bearbeitung dieser Gegenstände für Diejenigen um Vieles zugänglicher gemacht werden, denen grössere Werke nicht beständig zu Gebote stehen." F. K.

Necrolog.

Am 10. Januar d. J. starb zu Dessau der bekannte Sprachforscher, Landschafts-Zeichner und Radirer Dr. Carl Wilhelm Kolbe, in einem Alter von mehr als 70 Jahren. Er ward zu Berlin bald nach dem Ende des siebenjährigen Krieges geboren (Jahr und Tag seiner Geburt sind unbekannt) und ging nachmals nach Dessau. Erst im dreissigsten Jahre beschloss er sich der Kunst zu widmen, machte schnell die Classen der Berliner Akademie durch und wurde 1795 Mitglied derselben. Er hat sich durch verschiedene Schriften über deutsche Sprache einen literarischen Namen gemacht; seine meisterhaft radirten Blätter werden ihn auf die Nachwelt bringen. Statt weiterer Ausführung seiner künstlerischen Verdienste scheint es am Angemessensten, hier dasjenige mitzutheilen, was er selbst („Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und Kunst," S. 8) in liebenswürdiger Weise über seine Kunst äussert; wir behalten die für ihn charakteristische Orthographie bei.

* * *

„In der Kunst, wenigstens in meinem eigentlichen Fache, der Landschaft, kan ich für einen Selbstgelehrten gelten. Auf der Akademie habe ich mich ausschlieslich mit der Figur beschäftigt. Denn aus einer Art von Eigensin wolte ich erst, und zwar so schnel als möglich, das Schwierigere im Rükken haben, bevor ich mich ganz und ungeteilt dem Leichteren hingäbe. In der Landschaft, die meinem Sinne zunächst und vorzüglich zusprach, und zu der ich mir wirklich einiges Geschik zutraute, hielt ich ohne Lehrer, ohne Unterweisung meinen eigenen Gang, — einen Gang, welcher freilich jeden Anderen, der weniger Empfänglichkeit für Naturschönheit gehabt hätte, als ich, nicht eben weit geführt haben würde. Schon von meinen ersten Kinderjahren her hing ich leidenschaftlich an reizenden Naturszenen. Ein blühender Rasenplaz, ein schön geformter Busch, ein reichbelaubter Baum ergrif mich mit Zaubergewalt. Wäre mir die Wahl geboten worden: König zu sein in einem öden, kahlen Lande, oder Bettler in einer reichgeschmükten, in üppigem Pflanzenwuchse prangenden Gegend, ich hätte den Bettler dem Könige vorgezogen. — In dem unsteten und planlosen Getreibe meiner Jugend, wo das Zeichnen mir nur Erholung und Zeitvertreib war, versuchte ich im Sinne der mich in Dessau umgebenden, reizenden Natur zu arbeiten. Vorzüglich zog mich der prachtvolle Eichenwuchs an, der dies Ländchen vor anderen verherrlicht. Doch habe ich nie, selbst nicht in Einzelheiten, in Bäumen, Sträuchern, Kräutergruppen, u. s. w. die Natur unmittelbar nachgebildet. Diese hat so manches Lebendige und Geistige, das auch dem geübtesten Griffel treu und rein dem Papiere wiederzugeben unmöglich wird. Je mehr und tiefer und inniger der Zeichnende dies Lebendige und Geistige, wenn er es vor Augen hat, empfindet und geniessend in sich aufnimt, desto mehr drükt ihn das Gefühl seiner Ohnmacht und das lebhafte Bewusstsein nieder, dass er hier trox aller Anstrengung, in Folge seiner menschlichen Beschränktheit, dennoch nur Flikarbeit liefern kan und unendlich weit hinter der Wirklichkeit zurükbleiben mus. Ich begnügte mich immer auf meinen Wanderungen und Spaziergängen die Natur scharf ins Auge zu fassen und ihre Erscheinungen mir fest ins Gedächtnis zu prägen; dan versuchte ich, was haften geblieben war, in eigenen Empfindungen und Zusammenstellungen wiederholend auszubringen. Dieser Sitte blieb ich auch in Berlin getreu. Nächst der Natur waren meine Führer Waterlo und Gesner, zwei Männer, die man wol mit Recht ihre Begünstigten und Auserkohrenen nennen mag, und die gefühlvolsten Erspäher ihrer verborgensten Reize und Herlichkeiten. Ihre Blätter kamen nicht aus meinen Händen, wenn schon ich keines derselben, auch selbst in Einzelheiten nicht, je eigentlich nachgebildet habe."

„Ich sah sehr wol ein, dass in meinem Alter ich mich nicht zu sehr ausbreiten dürfe und das Schwierigere dem Leichteren durchaus nachsezen müsse, solte es mir anders noch gelingen als Künstler mich auszuzeichnen; und so lies ich mich auf das Malen lieber gar nicht ein, von welchem schon das Technische mich abschrekte. Denn zu dem Mechanischen Teile der Kunst hat mir die Natur alles Geschik versagt, und selbst in meinem Fache, dem Radiren, bin ich noch immer hier so sehr ein Neuling, dass

ich mit jeder neuen Platte auch meine Schule von vorn wieder anfangen muss. Ich beschloss mich auf das Arbeiten mit der Nadel zu beschränken und eine Reihe selbsterfundener Landschaften, gros und klein, wie etwa mein Vorgänger Waterlo, in geätzten Blättern herauszugeben."

„In diesem engeren Kreise habe ich es nun allerdings zu einiger Fertigkeit gebracht. Ich arbeite schnel und fast nur mit der Nadel. In der Regel muss die Platte fertig und beschlossen sein, so wie ich sie aus dem Scheidewasser hebe. Doch werde ich nicht selten genötigt, wenn dies und jenes (was leider noch häufig geschieht,) im Aezen versehen worden und zu schwach ausgefallen ist, den Grabstichel zu Hülfe zu nehmen, um den matten Stellen Leben und Kraft zu geben. Manche der Platten, die ich in Zürich nach Gesners Gemälden verfertigt, habe ich in einem Zeitraume von kaum mehr als zwei Wochen angefangen und beendigt. Und doch widme ich der Arbeit immer nur die Morgenstunden, da ich die Nachmittage gewöhnlich in der freien Natur verlebe, deren Genus mir unentbehrliches Bedürfnis geworden ist. Viele der Blätter, die ich eben am raschesten hingekrizelt habe, gehören mit zu den gelungensten meiner Hervorbringungen. In der Landschaft mus die Nadel auf dem Kupfer freien Lauf haben, wenn ihren Gebilden der lebendige Geist, das heist das Wesentlichste, nicht verkümmert werden oder gar gänzlich ausgehen sol. Am liebsten arbeite ich nach selbstverfertigten rohen Skizzen, wo nur die Hauptgegenstände und Licht und Schatten in algemeinen Umrissen und Massen leicht und flüchtig angedeutet sind. Eine bestimtere, vollendetere Zeichnung legt mir einen Zwang auf, der in die Ausführung auf dem Kupfer übergeht und sie mehr oder minder versteift und ungelenk macht*). Nur zu meinen grossen Kräuterblättern bedurfte ich streng beendigter und ganz in das Einzelne eingehender Vorbilder."

„Diese Kräuterblätter sind gesamt aus einem Blatte Potters entstanden, das zu seinen früheren Versuchen zu gehören scheint und jedem Liebhaber und Freunde der Kunst bekant ist. Es enthält zwei Kühe im Vorgrunde, eine stehende und eine liegende. Im Mittelgrunde ein Hügel, von welchem ein Hirt noch anderes Rindvieh heruntertreibt. Rechts im Winkel ein herlich ausgeführter Klettenbusch, vol Leben und Wahrheit. Diesen Busch hat der trefliche Meister offenbar nach der Natur gezeichnet; und er hat Recht gehabt. Meine daraus hervorgegangenen Kräutergruppen habe ich im Ganzen wie in ihren Einzelheiten, meiner alteingerosteten Sitte gemäs, blos aus meinem Kopfe gezogen; und ich gestehe gern dass ich Unrecht und sehr Unrecht gehabt. Ihre vielleicht nicht ganz zeitlosen Formen mögen das Auge des Nichtkenners bestechen: den prüfenden Blick des Naturbeobachters können sie nicht aushalten."

*) „Da ich selbst den Vertrieb meiner Arbeiten nicht besorgen kan, so habe ich meine Platten (wenigstens den bei weitem grösseren Theil derselben) dem Buchhändler Reimer verkauft, bei dem in Berlin und Leipzig die Abdrükke zu haben sind. Noch kürzlich (1825) ist eine Lieferung von 18 Blättern erschienen."

Ebenfalls am 10. Januar starb zu Dresden der Professor der dortigen Maler-Akademie Gustav Heinrich Näcke, in einem Alter von 49 Jahren.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Ausstellung in Breslau.

Die Schlesische Gesellschaft für vaterländische Cultur und deren Abtheilung für Kunst und Alterthum, in Verbindung mit dem hiesigen Künstlervereine werden im Jahre 1835 eine Ausstellung von Gegenständen der Kunst und der höhern Industrie — mit einander vereinigt — veranstalten und zwar wird dieselbe mit dem 30. Mai beginnen und bis Anfang Juli andauern. Beide Vereine ersuchen deshalb alle Freunde der Kunst und Industrie, sowie alle Künstler und Gewerbtreibenden, sie für diese Ausstellung zu unterstützen, und diejenigen Gegenstände, welche dieselben einzusenden geneigt sein möchten, spätestens bis zum 25. Mai unter der Addresse des Castellans der Schlesischen Gesellschaft Herrn Glaens (Blücherplatz im Börsengebäude) an uns gelangen lassen zu wollen. Zu mehrerer Bequemlichkeit der Herren Interessenten hat für Berlin und für die mit Berlin in näherer Beziehung stehenden Orte der K. Castellan der Akademie der Künste, Herr

Rietz (wohnhaft im Akademie-Gebäude) die Spedition der Kunstsachen übernommen, und ersuchen wir, alle betreffenden Gegenstände an denselben abzugeben. Fremde uns ganz unbekannte Künstler und Techniker müssen wir jedoch ersuchen, uns früher, als zu dem angezeigten Termine, ihre beabsichtigten Einsendungen anzeigen zu wollen.

Breslau den 18. Januar 1835.

Im Namen der Abtheilung für Kunst und Alterthum in der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft und des Künstler-Vereines.

Ebers. Herrmann.

Der Herr General Postmeister von Nagler Excellenz hat dem Schlesischen Kunstverein mittelst Rescriptes vom 17. Januar die Postfreiheit, unter den Bedingungen ertheilt, wie solche bereits andern Kunstvereinen des Preussischen Staates gestattet worden ist.

Ebers.

Kunst-Ausstellung in Karlsruhe.

Die Ausstellung wird den 13. April dieses Jahres anfangen und 14 Tage dauern.

Die Herren Künstler, welche in der Lage sind, solche durch ihre Werke zu unterstützen, werden ergebenst eingeladen, letztere spätestens bis ersten April an den unterzeichneten Vorstand einzusenden, und, falls dieselben zum Verkaufe bestimmt sind, die äussersten Preise anzuzeigen. Die gewöhnliche Her- und Rück-Fracht wird aus den hiezu angewiesenen Staatsgeldern bestritten, sofern die Wegstrecke nicht über 100 Stunden beträgt. Bei grösserer Entfernung, oder bei einem Gewicht von mehr als 100 Pfunden wird vorherige Anfrage erwartet. Sendungen durch die Post können nicht angenommen werden.

Da unmittelbar auf die hiesige Ausstellung eine solche in Mannheim durch den Kunstverein daselbst stattfinden wird, so hat man die Einleitung getroffen, dass die einkommenden Kunstwerke auf Verlangen des Einsenders dahin übermacht werden können. In diesem Falle wird jener Verein die Rücksendung übernehmen. Nach den Ergebnissen der früheren hiesigen Ausstellungen und bei dem immer lebhafter werdenden Interesse für die bildende Kunst dürfen sich die Herren Künstler von der bevorstehenden Ausstellung ein befriedigendes Resultat versprechen.

Karlsruhe den 19. Januar 1835.

Der Vorstand des Kunstvereins.

Kunst-Ausstellung in Hamburg.

Vom hiesigen Kunstvereine beauftragt, im April d. J. die fünfte Hamburger Kunst-Ausstellung zu veranstalten, haben Unterzeichnete die Ehre, namhafte Künstler ergebenst einzuladen, dieses Unternehmen mit Werken ihrer Hand zu unterstützen, und sie um Einsendung derselben vor Ende März d. J. an die Commetersche Kunsthandlung hieselbst zu ersuchen.

Der Verein übernimmt für Original-Gemälde bei Einsendungen mit Fuhre oder Schiffsgelegenheit sowohl die Her- als die Rückfracht, erstere jedoch ohne Spesennachnahme. Postsendungen können unfraukirt nicht angenommen werden.

Den Verkauf besorgen wir ohne allen Abzug und ersuchen daher um Aufgabe der äussersten Preise der zum Verkauf bestimmten Werke.

Hamburg im Januar 1835.

K. Sieveking, Dr. Syndicus. — M. J. Jenisch, Senator. H. de Chaufepié, Dr. — J. H. Ludolff. — C. W. Lüdert. C. L. Gaedechens. — F. G. Stammann.

An den Redakteur.

P. P.

Im Namen des hiesigen Kunstvereins bitte ich, dass Sie gefälligst durch das Museum recht bald die Künstler von einem Beschlusse, wonach bis zum 15. März die zum Verkauf bestimmten Gemälde dem Verein zur Auswahl eingesandt sein müssen, in Kenntniss setzen wollen. Die Versendung hieher übernimmt der Herr Kunsthändler Kuhr.

Potsdam, den 29. Januar 1835.

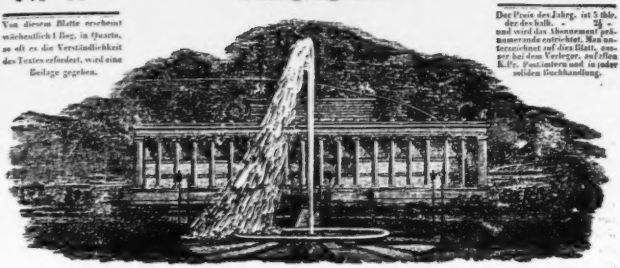
Dr. Puhlmann.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 7. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Nuernberger Kuenstler zu Koenigsberg in Preussen. *)

Wenn der Kunstverkehr mit Nürnberg auch schon früher bestand, so können wir ihn erst seit der Säkularisation Preussens durch geschichtliche Zeugnisse nachweisen. Früher als in Königsberg hatten in Nürnberg Osiander und Gleichgesinnte durch Religionsfehden und Verfolgung eine Verwirrung und Muthlosigkeit anzuwege gebracht, wodurch die Gemüther allen höhern Lebensgenüssen entfremdet wurden. Dürers gelehrter Freund und Luthers Anhänger schrieb: „Die Papisten sind doch zum mindesten unter ihnen selbst eins, so sind die, so sich evangelisch nennen, mit dem Höchsten unter einander uneins und in Sekt zutheilt. Gott behüt alle fromme Menschen, Land und Leut für solcher Lehr, dass wo die hinkommt, da kann kein Fried, Ruhe noch Einigkeit sein“ *). Eingeschüchtert durch die Zeitläufte wandten sich die Künstler, deren Wirken nur im Frieden gedeiht, an den Markgrafen Albrecht in Preussen und scheuten nicht die Entfernung, da er mit Recht für den grössten Beschützer von Kunst und Wissenschaft galt. Ein anderer Gelehrter Nürnbergs äusserte sich gegen ihn also: „Ich höre von Allen, Gelehrten und Ungelehrten, die zu mir kom-

*) Es ist uns erlaubt, den obigen Aufsatz aus der Beschreibung der Domkirche zu Königsberg von Prof. Dr. E. A. Hagen mitzutheilen, welche Schrift in Kurzem öffentlich erscheinen wird und auf deren mannigfach interessanten Inhalt wir unsre Leser im Voraus aufmerksam machen. d. R.

*) Reliquien. S. 170. W. Pirkheimers Brief an den Baumeister Tscherte.

men, dass Ew. F. G. den Preis hat vor allen andern Fürsten, die Künste zu erhalten und zu fördern“ *).

Paul Vischer aus Nürnberg bot dem Markgrafen seine Dienste an, wie aus folgendem Antwortschreiben **) hervorgeht.

„An Paul Vischer, Peter Vischers des Rothgiessers (Gelbgiessers) Sohne zu Nürnberg. 8 Marci 1528.“

„Lieber Besonder! Wir haben dein Schreiben, wie du bericht, dass wir etzlich Geschütz an giessen lassen bedacht, darzu wir eines Meisters bedorfen werden, und dieweil du dann geeignet wärest, diese Lande und mancherlei zu besehen und auch die Arbeit deines Vaters müssig wäre ***), hören lesen und geben dir darauf zu vernehmen, dass nicht ohne (dass es nicht ohne ist, dass) wir etzlich Geschütz zu giessen lassen bedacht und nachdem wir deinen Vater mit seiner Arbeit kunstreich hören rühmen, wollen wir uns versehen, du habest von demselben, deinem Vater, auch etwas gesehen und begriffen, können wir wohl leiden, dass du dich allhand zu uns verfugest; so wollen wir deine Arbeit ansehen und alsdann mit dir reden und handeln lassen.“

Crispin Herranth (Herant), ein Schüler Dürers, kam nach Königsberg, was wir von Paul Vischer nur anzunehmen berechtigt sind. Wir wissen von ihm nichts mehr, als was in fünf Briefen enthalten ist.

„Nachdem an uns gelangt, schreibt der Markgraf Albrecht, dass Meister Albrecht Dürers in Gott verstorben Gesell uns dienen wollt, demnach ist an Dich (einen Geschäftsträger in Nürnberg) unser gnädig Sinnen, wo er das noch willende, Du wollst ihm ansagen, dass wir ihn zu einem Diener wohl leiden und haben mögen und dass er sich aufs förderlichst alher verfügen wolle und so er selbst nit mit Geld vorsehen, dass er nothdürftige Zehrung bis zu uns haben mogt, ihm von unsertwegen so viel Zehrung fürstrecken; sudem auch von unsertwegen anzeigen, dass wir an ihm begehren, wo er sich zu uns begeben werde, er wolle uns Gebäu und Panel- oder Wälschtäfelwerk, die etwas künstlich seyn, auch ob die von Nürenberg etzliche neu Geschütz gegossen, dasselbig alles conterfeidisch von ihm abgerissen und abgetheilt mitbringen; an dem thut er uns sunderu Gefallen. Königsberg, den letzten Februar 1529.“

Aus einem Brief vom 10. Mai 1529 lernen wir, dass Crispin Herranth bereits zum Diener und Maler aufgenommen war und dass er sich Gold und Farben, im Werthe von etwa 25 Gulden, von einem sonst nicht bekannten Maler in Nürnberg, Hans von Speier, besorgen liess. In einem anderen Brief vom 16. Juli 1529 werden für jenen, den Markgrafen „Hofmaler,“ neue Malerfarben verschrieben *). In einem Briefe des Bischofs Johannes von Culm, 9. Okt. 1534, wird in der eigenhändigen Nachschrift der fürstliche Maler-Meister Crispin genannt, bei dem wir wahrscheinlich an Herranth zu denken haben. Der Brief ist an den Markgrafen Albrecht gerichtet. Es heisst:

„Ew. F. D. wollt nicht dawider sein, dass er (Crispin) aus Ew. F. D. Bilden etlich Stück mir thät ausmalen, das ich um Ew. F. G. freundlich zu vordienen allweg will schuldig seyn.“

Aus einem Schreiben Albrechts an den Bischof von Samland geht hervor, dass Herranth untergeordnete Gegenstände malte und dass die Kunst damals eine verbreitete Theilnahme fand.

*) v. Raumer, Hist. Taschenb. 1831. S. 309.

**) Im K. Geheimen Archiv. Von den fünf Söhnen des berühmten Peter Vischer (Fischer, mit Namen: Peter, Herrman, Hans. Paul und Jacob sind die beiden letzten, die unbekanntesten, denn es finden sich keine Werke, die ihnen zuzuschreiben sind. Sondrart a. a. O. sagt S. 223: es waren auch Beissige, aber nicht so geschickte Leute.

***) Diese Nachricht ist merkwürdig, da der alte Peter Vischer bis zu seinem Tode 1530 thätig war. Auf dem Bildniss des Kurfürsten Friedrich in Wittenberg sehen wir die Jahrzahl 1527. Schadow, Wittenb. Denkm. S. 112. Das kunstvolle Gitter, das aus dem Rathhaus in Nürnberg 1806 nach einem Garten in Lyon wanderte, war sein letztes Werk, über dessen Ausführung ihn der Tod überraschte. Die nürnbergischen Künstler. Nürnb. 1822. Heft IV. Peter Vischer. S. 47.

*) Kunde Preussens. III. S. 248 — 49. Die Farben wurden bei Caspar Nützel in Nürnberg bestellt, der mit Albrecht Dürer befreundet war und von ihm in einem Briefe genannt wird. Reliquien. S 55. Häufig wandte sich der Markgraf in Aufträgen an Hieronymus Schürstab in Nürnberg, dessen Bildniss der bekannte Steinmetz Adam Kraft auf einem Relief verewigte. Siehe Neudörffer. Nicht konnte es bei so bewandten Umständen fehlen, dass die Künstler Nürnbergs auf den Markgrafen Albrecht aufmerksam wurden.

„Uns hat der ehrsame, unser Hofmaler und lieber Getreuer, Crispinus Herranth in Unterthänigkeit klagende zu erkennen gegeben, wie er Hansen Schultissen, Krügern zum Einsiedel (bei Braunsberg), auf sein Anregen und gewisslich Vertrosten vor der Zeit etliche Schild und Wappen, dafür er bisher auf vielfältiges Ansuchen, keine Bezahlung von ihm erlangen hat mogen, gemalet und uns darauf, damit er vermittelst Euer Hülf zu solcher Bezahlung kommen mogt, unterthänigst gebeten u. s. w. 8 März 1540“*).

Jacob Binck (Pink) ist der berühmteste Künstler, der in Königsberg gelebt. Er war Maler, Kupferstecher, Formschneider**), Stempelschneider und verstand sich auf Bildhauerei und Baukunst. Er war in Cöln 1490 oder 1504 geboren. Sein umfassendes Talent bildete er in Nürnberg aus. Ob er Dürers Schüler gewesen, ist ungewiss, noch ungewisser, ob er in Rom von Mark Anton erwählt wurde, ihm beim Stich von Raphaels Zeichnungen Beistand zu leisten***). Das in der Domkirche befindliche Werk scheint indess unfehlbar von Studien zu zeugen, die Binck in Italien gemacht hatte.

Aus einem Briefe*) der Herzogin Dorothea von Preussen an ihren Bruder, den König Christian III von Dänemark, vom 18. Mai 1544, erfahren wir, dass Jacob Binck dänischer Hofmaler war und sich damals in Königsberg befand. Dorothea fühlt sich zum höchsten Dank gedrungen,

„seintemal Ew. K. M. unsern freundlich vielgeliebten Herrn und Gemahl zu freundlichen Gefallen ihren Conterfekten Jacob Binckens bis anhero überlassen. Danach nun Ew. K. M. zu spüren, dass er allhie nit gefeiert, so thun wir zwene Schaupfennig, die er einen auf unseres Herrn und Gemahls Conterfekt gemacht, den andern aber, den wir aus kindlich schuldiger Treu auf unsers Herrn und Vaters seliges Gedächtniss Bildniss verfertigen zu lassen, nicht nachlassen haben können**), überschicken, versehnlich, sie sollen euch nicht übel gefallen; bitten auch ganz freundlichen, Ew. K. M. geruhen, solche zu einem Gedächtniss brüderlich von uns anzunehmen. Dieweil aber bemeldeter Jacob Binck über seinen Willen bisher von hinnen nicht kommen können und itzund noch etlich Arbeit unter Händen hat, so bitten wir abermals schwesterliches Fleisses, Ew. K. M. wolle ihm seines Aussenbleibens entschuldigt haben und derhalben kein ungnädiges Missfallen auf ihm werfen.“

Von Seiten des Königs von Dänemark erfolgten Mahnbriefe, um den Künstler zur Rückkehr zu bestimmen. Sie sind aus den Jahren 1546 und 47. Als der Markgraf Albrecht seinen Schwager um „Ew. K. M., desgleichen ihrer geliebten Gemahl und aller Ew. K. M. und jungen Herrn und Fräulein wahrhafte Abconterfeitung“ bittet, als er wenige Monate

*) Beide Briefe im K. Geheimen Archiv.

**) Man hat es in Zweifel gestellt, ob Lucas Cranach Formschneider gewesen (Heller, S. 88. 494.), auf gleiche Weise könnte aus folgender Urkunde gefolgert werden, dass auch Binck nur die Zeichnung auf die Holzplatten getragen und sie von Formschneidern habe ausführen lassen. Wahrscheinlicher ist indess die Annahme, dass die Meister bei untergeordneten Arbeiten bisweilen die Hülfe Anderer in Anspruch nahmen. Der König Christian III. von Dänemark schrieb an Binck, der damals (1549) in Antwerpen sich aufhielt: „Nachdem die Bibel itzo zu Kopenhagen gedruckt wird, begehren wir, du willt unser Conterfect auf beiliegend Holz aufs beste, wie du weisst zu thun, abreissen, auch unser Wapen auf dasselb schneiden lassen, achten, dass der Ort Leute dazu zu bekommen.“ Mouset, N. Miscellaneen. S. 1029. 1039. Es ist die erste, höchst seltene, dänische Bibel gemeint: At er den gantske hellige Scrifft, uasset paa Danske, L. Dietz. 1550. fol. mit Holzschn. Ebert, Allgemeines bibliogr. Lexicon. Leipz. 1821. I. S. 174.

***) Ohne Zweifel war Binck ein Nacheiferer Dürers. Getreu kopirte er mehrere Holzschnitte nach ihm und setzte sein Monogramm an die Stelle, wo auf den Originalen sich das des Erfinders zeigt. Heller, Das Leben Albrecht Dürers. Leipz. 1831. II. S. 411. Die Verbindung zwischen Binck und Mark Anton (Raimondi), von der Sandrart, Teutsche Academie. Nürnb. 1774. VII. S. 227 redet: „Marc Antonio gab unter seinem Namen viele Stücke heraus, welche Binck nach Raphael gezeichnet hat,“ scheint sich allein auf einen Kupferstich zu begründen. Er enthält zwei Figuren, die Binck von einem Blatte des italienischen Kupferstechers entlehnte. Bartsch, Le Peintre Graveur. VIII. S. 256. 279.

*) Im K. Geheimen Archiv.

**) Die Schaupfennige waren zu Geschenken bestimmt. Einen mit dem Bilde Albrechts erhielt 1553 der Zeugmeister Hesse, um ihn zu Ehrendes fürstlichen Gebers zu tragen.

darauf einen ähnlichen Wunsch im Namen des Königs Sigismund August von Polen ausspricht, der „einen stattlichen Bau zur Wilna in Litthauen angefangen und darzu allerlei Königl. Cur- und Fürsten, sonderlich aber Ew. K. M. derselben Gemahel, jungen Herrschaften, Brüdern Ew. K. M. Eltern und ganzes Geschlechts Conterfeiung gerne haben wollt," so erhält der Markgraf das eine, wie das andere Mal den Bescheid, dass man sich ausser Stand sehe, dem Begehren zu genügen, da der königlich dänische Conterfeier noch nicht zurückgekehrt sei, um dessen baldige Zurücksendung gebeten wird. Folgendes Schreiben des Königes von Dänemark, 10. Juni 1547, ist an Jacob Binck selbst gerichtet:

„Lieber Getreuer, nachdem Wir dich zum oftern Mal, dass du dich wieder anhero an uns begeben solltest, verschreiben lassen, also hatten Wir uns wohl vorsehen, du solltest dich in Anschung, dass wir dir nicht so lange vorlaubt, vorlängsten an uns verfugt haben, so ist doch dasselbe anhero von dir unterlassen, welchs uns nicht wenig befremden thut. Und ist bei dem allen nochmals an dich unser ernster Befehl und Meinung, du wollest dich stracks ohne längere oder weitere Ausflucht und Entschuldigung erheben und förderlich an uns verfügen und keineswegs aussen bleiben."

Unterdess war die Markgräfin Dorothea verschieden und ihr Gemahl hatte den Künstler beauftragt, ein Epitaphium zu erfinden. Ein Brief, 13. Jul. 1547, schliesst mit den Worten:

„so bald es (des Denkmals Anfertigung) geschicht, soll er länger von uns nicht aufgezogen, sonder förderlich wiederum an Ew. K. M. geschickt werden, mit angeheftem freundlichem und fleissigem Bitten, Ew. K. M. wollen desfalls uf ihren Conterfeier kein Ungnad werfen oder denken, dass er vorsätzlich oder mit Willen so lang bei uns verzogen, sonder aus angezogenen Ursachen und um unseret willen gnädigst entschuldigt halten."

Der König Christian änderte seine Willensmeinung, denn in einem Briefe vom 6. Okt. 1547 dankt ihm der Markgraf für die Gewährung seiner Bitte, ihm die Anwesenheit des Künstlers bis zur Beendigung der angefangenen Arbeit zu vergönnen*).

Unangenehm wird unser Gefühl berührt, wenn wir erfahren, dass dem Könige für alle Nachsicht und Gefälligkeit kein anderer Dank wurde, als dass Binck in die Zahl der Hofbedienten des Markgrafen Albrecht trat. Die Anstellung erfolgte den 25. Nov. 1547, ward aber geheim gehalten, weil man wahrscheinlich fürchtete, den König durch das Stattgefundene zu erbittern. Um ihn in argloser Ruhe zu erhalten, schrieb der Markgraf den 1. März 1548, dass nun endlich Binck nach Kopenhagen zurückkehren werde. Mit der Meldung verband er aber die, ihm nicht abzuschlagende, Bitte, es zu gestatten, dass der Meister, wenn er die nöthigsten Arbeiten für Seine Majestät beendigt haben würde, nach den Niederlanden gehn könne, um dort die Ausführung des genannten Epitaphium zu besorgen. Nach zwei Monaten bat er von Neuem um die Ertheilung des Reiseurlaubs, welche nicht ausblieb. Im Oktober 1548 ging Binck nach Dresden, um, als vermeintlicher dänischer Hofbediente, Zeuge eines fürstlichen Beilagers zu sein; und von dort wahrscheinlich nach Antwerpen**).

Was die Anstellung in Preussen betrifft, so sind die Bedingungen in Vergleich mit den gleichzeitigen Künstlern am Hofe Albrechts sehr günstig gestellt. Binck war nur zur Fertigung höherer Kunstwerke, wozu ihm die Materialien, selbst Farben, besonders bezahlt wurden, verpflichtet, nicht — wie es ausdrücklich heisst — zu gemeiner Malerei und grober Arbeit. Das Jahrgehalt betrug 200 Mark. Ausser dem erhielt er freie Wohnung, eine Hofkleidung und für seinen Gehülfen Kleider und Kost. Ihm ward ein Geschenk von 500 Mark in Geld oder liegenden Gründen und eine Pension mit vollem Gehalt zeitlebens verheissen**).

*) **Mehmel, Einige Nachrichten von Binck**, aus dem Dänischen im 11. Heft des Nye Danske Magazin. in: **Meusel, Neue Miscellaneen.** S. 1023 — 27. In der Uebersetzung sind leider nicht alle, in der dänischen Abhandlung mitgetheilte, Briefe abgedruckt. Am Anhang sieht man bei Meusel neben dem Facsimile des Künstler-Namens, das bekannte Monogramm, in dem man J. H. B. C., nämlich Jacob Hans (?) Binck Colonicnsis zu erkennen glaubt, das bezweifelte Monogramm I. B. und einen, das einem Zunftzeichen durchaus ähnlich aussieht. Auch ist sein Siegel mit einem kleinen Minervenkopf beigefügt.

*) **Ebendas.** S. 1027 — 28.

**) Unter den vielen Künstler-Bestallungen im K. Geheimen Archiv mag folgende hier eine Stelle finden:

Jacob Binck diente fortan zweien Herren, selbst nachdem im Juli 1551 von Seiten des Königes Christian ihm eine förmliche Dienstentlassung ertheilt wurde *).

(Beschluss folgt.)

„Von Gottes Gnaden Wir Albrecht Markgraf zu Brandenburg in Preussen und Herzog cum titulo — bekennen und thun kund gen jedermänniglichen, dieses unsers offenen Briefes ansichtigen, sonderlich den es zu wissen vonnöthen, dass wir den ehrsamen, unsern lieben getreuen Meister Jacoben Pincken zu unseren Diener folgender Maassen bestätigt und angenommen haben, bestellen und nehmen ihn auch hiemit in Kraft dieses unsers Briefes für uns zu unserm Diener, Conterfeten und Künster an, nämlich, dass er unser, desgleichen den Unsern, nichts weniger unserer Lande und Leute bestes zu wissen, ferneren Nutz, Ehr und Gedeihen zu finden, Schaden und Nachtheil seines besten Verstands und Vermögens zu wenden und sich zu allem in seinen, von Gott verliehenen, Geschicklichkeiten, es sei in Conterfeten oder in waserlei Konsten und was Künst belangend ist (als er sich das daheimer fleissigst und unbeschwert zu erzeigen erboten), ausgenommen die gemeine Malerei und andere grobe Arbeit, darzu er denn nicht verpflicht sein solle, getreulichen gebrauchen zu lassen und sich sonsten, wie einem ehrliebenden und getrenen Diener eignet, zu beweisen schuldig und verbunden sein solle."

„Derentwegen und solcher seiner Dienstwaltung halben wollen wir berürten Meister Jacoben Pincken jährlichen und jedes Jahr besonder, also lang er unser Diener seyn und bleiben wird, zwei hundert Mark, je zweinzigste Groschen preussischer ganghaftiger Münz für eine Mark gerechnet, zur Besoldung von Quartal zu Quartal, davon er sich selbst bekästigen solle, überreichen, eine freie Wohnung, Hofkleidung auf seiner Person als unsern Räthen und einem Jungen †) die gewöhnliche Hofkleidung, nicht minder demselben Jungen den Tisch zu Hof geben lassen. Da aber bemeldter Meister Jacob Pinck umher uns bleiblichen zu seyn bedacht, solle er von uns, unsern Erben und nachkommender Herrschaft, laut dieser unserer mit ihm aufgerichteten Bestallung, sonder einigen Abbruch und Verminderung der Besoldung und ander, wie oben erzählt, welches alles auf künftigen Quartal Lucia, dieses sieben und vierzigsten Jahres angehen solle, die Zeit seines Lebens, er sei vermögend oder unvermögend zu dienen, gnädiglich unterhalten werden und daneben fünf hundert Mark, benennt Wohnung, Gnadengeld oder also viel an andern Geldes Werth von erbhaften, liegenden Gründen und was des Namen haben mag, überliefert und zugestellt. Desgleichen so oft ihm eine Reise seiner Nothdurft und in fremden Landen fürfallen würde (wenn ihm auch eine Reise in einem oder anderthalb Jahren aus unserm Fürstenthum zu thun vorfiele †) solle ihm dasselbige erlaubt seyn, doch dass es mit unserer und unsrer Erben und nachkommender Herrschaft Wissen und Verlaubung beschehe. Zu dem, do auch etwan durch unsern und der Unsern Befehl oder sein selbst Angabe ein Arbeit zu unserer Nothdurft, dass er Hülf und Leut bedürfte und ihm dasselbige allein zu thun beschwerlich vorfallen würde, solle vergunnt und daneben, was zu unserm, unsrer Erben und nachkommender Herrschaft Dienst an Materie von Farben und Werkzeug verbraucht, von uns und den Unsern, auch nachkommender Herrschaft erhalten und bezahlt werden. Alles treulich und ohne Gefährde."

„Zu Urkund mit unserm anhangenden Secret wissentlich besiegelt. Geben zu Königsberg den 25. Tag Novembris nach Christi Geburt 1547."

„Principi sic placuit.
probat. Christian a. Dodendorff.
Caspar Lehendorff.
und Erhard Henkelmann."

*) Meusel, N. Misc. S. 1033.

†) Lucas Cranach d. j. nennt seine Schüler Malerjungen. (Der Verf. verweist auf frühere, in dem Werke mitgetheilte Urkunden.)

†) Die Künstler wurden während der Urlaubreisen nicht von ihren Herren besoldet. Die Gewissenlosigkeit jener müsste uns sonst nicht weniger Wunder nehmen, als die Liberalität der Fürsten. Wenn auch in den Bestallungen nur gesagt wird, dass den Künstlern, sobald sie daheim nicht gebraucht würden, gestattet sein sollte, sich auf Reisen zu begeben, so können wir das Angenommene mit Bestimmtheit daraus folgern, dass einem Zeugmeister eine Besoldung während seiner Abwesenheit in Geschäften des Herrn zugesichert wurde. In der Bestallung des mehrgenannten Andreas Hesse sind die Worte: „Wann er aber von uns in Kriegsgeschäften gebraucht, wollen wir ihn mit Besoldung und sonst nach Gelegenheit seines Amts unterhalten."

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

(Fortsetzung).

5. Culmsee, Poppow, Culm.

Die Lage Culmsee's an seinen grossen Seen muss sehr reizend sein: aber leider konnte ich nur in der Beleuchtung der scheidenden Sonne das Städtchen über dem Spiegel der Seen schweben sehen; als ich hinein kam, herrschte schon Finsterniss. Am andern Morgen tiefe Nebel über dem ganzen See und der Stadt, so dass mir die Besteigung des hohen Domthurms nicht gestattet war, und ich auf diesen Blick verzichten musste. Der Ort selbst gewährte mir eben so wenig Wichtiges; was ich mir indessen anmerkte, ist dies:

Die Franziskanerkirche steht wunderlich verdreht, das Chor ist gegen Mitternacht gerichtet, der Thurm gegen Mittag, so dass es deutlich wird, sie war von jeher so verderbt und der Sitte alter Zeit widersprechend eingerichtet. Am Schiffe zeigen sich ausserhalb oben einige bunte Einkratzungen in Kalk. Innerhalb ist nichts, eine blosse Bretterdecke, und das Ganze ist höchst unbedeutend.

Der Dom hat aussen seinen Eingang zwischen 2 Thürmen gegen Abend, von denen nur der eine vollendet ist, der über einem freien Umgange, bis dahin alt, eine neue, zweimal durchbrochene Spitze hat. Um Thurm und Schiff geht unter dem Dache eine hübsche Verzierung aus gebrannten Steinen. Hinten, am Ende eines jeden Seitenschiffs, steht auch noch ein verzierter Thurm, an dem man sieht, dass Manches später geändert worden ist, besonders am Dache, und der hintere Theil des Seitenschiffs neben dem Chor muss etwas niedriger gemacht worden sein. Das Chor ist hinten gerade abgeschlossen mit einem vermauerten Fenster im Morgen. Auch an dem grossen Thurme sieht man, dass das Dach sonst höher ging. Die grosse Eingangthür ist im Spitzbogen mit daran hervortretendem Säulenwerk und Stäben. Unter dem äussersten Bogen war eine Reihe Heiligenbilder wahrscheinlich in Stuck gearbeitet, aber ganz verwittert, und kaum sind die Dächerchen, Füsse und Umrisse der Gestalten noch sichtbar. Auf der Mitternachtseite finden sich unter dem Dache keine Verzierungen von Backsteinen, wie ich sie an der Morgen- und Mittags-Seite bemerkt habe.

Innerhalb ist das Chor einfach, an beiden Seiten sind indess noch Kapellen, als Schluss der Abseiten neben dem Chore. Haupt- und Mittelschiffe sind gleich hoch und sternartig gewölbt. Das Hauptschiff ist breit, die Seitenschiffe sind nur schmal, beide sind niedrig. Das Gewölbe ruht auf jeder Seite auf drei dicken kurzen Pfeilern, die Gurte stehen oben auf einem halben achteckigen Wandpfeiler, nur die Bogenverzierung des Durchschlages zum Nebenschiffe geht nieder, es ist der gewöhnliche starke Rundstab. Die Gewölbe sind in Spitzbogen und alles erscheint gleichzeitig; die Fenster sind ebenfalls in Spitzbogen. Unter der Orgelempore ist der Eingang, dem an beiden Seiten eine niedrigere Kapelle liegt.

An Merkwürdigkeiten innerhalb ist ein grosser Mangel. Am ersten Altare rechts zeigt sich über dem Altartische eine Grablegung, von Holz gut geschnitzt. Darüber sieht man zwei kleine Doppelbilder von Alabaster. Christus am Kreuze und darunter das Abendmahl; beide sind ziemlich gearbeitet. Vor dem einen Altare links neben dem Chore ist eine Vorsetztafel in Holz geschnitzt, zwei Engel halten das Schweisstuch der Heiligen Veronika und zwei Engelsköpfe, nebst allen Marterwerkzeugen, sind noch dabei. Die Arbeit daran ist gut. Das Taufbecken welches von Metall und alt ist, mag wohl eine nähere Untersuchung verdienen, aber es steht ganz in einer hölzernen Kapsel, so dass die Besichtigung wieder nicht möglich war. Der Wunsch, den ich bei der Jacobskirche in Thorn äusserte, muss auch hier von mir wiederholt werden.

Die Pfarrkirche ist klein, düster, drei Schiffe, mit kleinen Fenstern, und nur mit einer Holzdecke, wodurch das Düstere noch vermehrt wird. Das Chor ist nur einfach, gerade abgeschnitten und in Spitzbogen ohne Verschlingungen, nur ganz gewöhnlich gewölbt. Der Thurm ist gegen Abend, mit einem tiefen eingelegten Eingange in Spitzbogen. Der Thurm hat vier Giebel und über diesen steht ein Walmdach als Spitze; er ist von Backsteinen, aber der Grund ist, bis Mannshöhe von Feldsteinen. Büchersammlung und Archiv konnte ich nicht zu sehen bekommen, weil der Aufseher derselben verreiset war.

(Fortsetzung folgt).

Kunst-Notizen ueber Schweden.

(Beschluss.)

2. Es mag fast Wunder nehmen, dass noch kein Alterthum und Kunst liebender Deutscher die, unsrer Nordküste so nahe Insel, Gothland bereist hat. Die, auf ihr belegene, allberühmte Hansestadt Wisby, Stapelplatz für den russischen und byzantinischen Handel (welcher letztere dazumal über Russland ging) — gross, reich — mit einer Stadtgemeinde, die zur Hälfte aus Deutschen bestand, ausser den Quartieren für die zahlreichen Fremden aller handelnden Nationen, denen hier eine eigene Schulanstalt für ihre Jugend eingerichtet war; — mit 18 bedeutenden Kirchen, von denen einige im Innern mit Marmor bekleidet waren etc. (s. der Kürze wegen die Einleitung zu meiner Ausgabe des alten gothländischen Rechtsbuchs S. 41 und 43);— solche Stadt muss doch manche bedeutende Reste deutscher Kunst aus jener Zeit noch gegenwärtig bewahren! — Indess haben die Schweden selbst unlängst ihren Blick dahin gewendet. Im Jahre 1828 ist zu Stockholm ein ebenso gut gezeichnetes als, in den Hauptblättern, gut lithographirtes Werk in kl. Fol. erschienen unter dem Titel: Wisby Ruiner, lithographerade af M. G. Anckarsvärd — welches auf 16 Bl. Ansichten, meistens von Kirchenruinen giebt, und in Deutschland alle Aufmerksamkeit verdient. An diesen schönen Ruinen sind die Haupttheile der Gebäude, Aussenmauern, Pfeiler, Bogenspannungen, ja Gewölbe grossentheils noch erhalten. Interessant zeigt sich hier unter andern die Anwendung und Vermischung der verschiedenen Style gothischer Kirchenarchitektur in dem engen Kreise einer einzigen Stadt. Solche Anzahl grossartiger Kirchendenkmäler berechtigt zu der Erwartung, auf den öden Plätzen und in den verfallenen alten Handelshäusern noch andere merkwürdige Ueberbleibsel altdeutschen Lebens zu finden. Von den 18 Kirchen wird jetzt nur Eine gebraucht; die übrigen sind Ruinen geworden oder spurlos verschwunden.

3. Es mag wohl wenig deutsche Leser geben, welche nicht die nordische Frithiofssage von Tegnér in der Uebersetzung von Mohnike oder einer andern kennen. Von den Hauptorten, wo diese Sage waltet, hat der ausgezeichnete schwedische Landschaftmaler C. J. Fahlkranta vier Ansichten nach der Natur aufgenommen und poetisch wiedergegeben in Gemälden, die von M. G. Anckarsvärd trefflich lithographirt, vor einigen Jahren in Stockholm (ohne Angabe der Jahrzahl) auf 4 Blättern in kl. q. Fol. erschienen sind unter dem Titel: Framnäs och Balestrand, Frithiofs och Ingeborgs Hem etc. — Wer nordische Natur, angehaucht vom Geiste nordischer Poesie, sehen will, dem sind diese Blätter zu empfehlen. Nicht Dichtung und Wahrheit, aber Wahrheit und Dichtung sind hier zu schauen*).

Schildener.

LITHOGRAPHIE.

Die Rhein-Wein Probe. Das Original-Gemälde in derselben Grösse befindet sich in der Sammlung des Königl. Schwed. und Norweg. Consuls Herrn Wagener zu Berlin. Gem. v. A. Schrödter, lith v. Fr. Jentzen. Druck des lith. Inst. v. L. Sachse & Co. durch Berndt. Verlag v. C. G. Lüderitz.

Wir benachrichtigen die Freunde der Kunst, dass sie sich durch diese wohlgelungene Lithographie in den Besitz eins der grossartigsten Werke neuerer Malerei setzen können. — Eins der grossartigsten Werke und ein Genrebild? — Allerdings! sofern ein Genrebild mehr ist, als dieser triviale Name andeutet. Wenn es sich freilich nur darum handelt, Gattungen von Menschen gewöhnlichen Schlages, Fuhrleute, Kesselflicker, Bauern oder andre Philister aus höheren Ständen darzustellen, dann möchte die Grossartigkeit füglich wo anders zu suchen sein. Aber wenn der ächte Humor und die Ironie aus dem Gemüthe des Künstlers in das Bild übergehen, dann ist es nicht so. Wenn die anmassliche Trivialität des gewöhnlichen Lebens in ihrer lächerlichen Blösse auf den Altar gestellt wird, dann tritt auch eine Grossartigkeit ein, freilich von der negativen Seite. Das ist die wahre Komik der Kunst, die so wenige zu erfassen wissen, und der Meister unter diesen wenigen ist Adolph Schrödter.

Wie er dasteht, der gewaltige Heros aller Weinschmecker, der Küfer in der vollen Würde seines Amtes, zwischen den beiden Rheinweinfässern, den inhaltschweren Provinzen seines Reiches! Wie er den sauren 1830er auf seiner Zunge wägt und prüft und sich des schweren Unwillens über das missrathene Jahr nicht erwehren kann! Und wie der junge

*) Diese vier Blätter sind in der zweiten Auflage der Mohnike'schen Uebersetzung der Frithiofssage von 1831 in verkleinertem Massstabe lithographirt wiedergegeben und gewiss eine Zierde des Buchs; können indess mit jenen Originalblättern von Anckarsvärd freilich nicht verglichen werden.

Lasse, der vorn mit dem Heber sitzt, ihn hämisch über seine sauren Mundwinkel auslacht! Und dazu das ernste Kellergewölbe voll süssen Weinduftes und das leuchtende Talglicht im Hintergrunde auf dem Stückfasse von Anno 1822!

Das Bild, eine der ersten Zierden in der Sammlung des Herrn Wagener, ist den Freunden von Schrödter's Pinsel lange bekannt. Die Lithographie ist sehr sauber und edel durchgeführt, der charakteristische Ausdruck in den beiden Köpfen namentlich ist aufs Treffendste wiedergegeben. Der Druck des Blattes ist klar, warm und in ebenmässiger Kraft.

Der Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses in Preussen.

Am 24. Jan. d. J. feierte dieser Verein wie gewöhnlich den Geburtstag Friedrichs II, durch ein solennes Mittagsmahl, zu welchem unser A. Menzel die hierbei gedruckte sinnige Tischkarte componirt und auf Stein gezeichnet hatte. Es wird unseren auswärtigen Lesern bei dieser Veranlassung willkommen sein, etwas über das Bestehen und die Tendenz des genannten Vereins zu hören, da dieser ganz besonders dahin gewirkt hat dem Gewerbe einen Aufschwung zu geben, welcher es den Gränzen der Kunst immer mehr und mehr nähert und es in vielen seiner Zweige bereits innig mit ihr verwebte.

Der Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses besteht seit dem Jahre 1821 und zählt jetzt bereits 896 Mitglieder; sein Zweck ist, die Entwickelung und den Aufschwung der Gewerbe im Preussischen Staate möglichst zu befördern. Die Mittel deren sich die Gesellschaft zur Erreichung ihrer Zwecke bedient, sind: Kenntnissnahme von dem Zustande der Gewerbsamkeit im Inlande und Auslande, Prüfung von Entdeckungen und Erfindungen, Unterricht, Aufmunterung durch Belohnung bedeutender Erfindungen, und Concurrens durch das Aussetzen von Prämien.

Durch Correspondenz mit ihren Mitgliedern in allen Theilen des Staates setzt sie sich von den Bedürfnissen der Gewerbe in Kenntniss und wird Fabrikanten und Künstlern durch Belehrung nützlich, indem sie ihnen geprüfte Neuerungen mittheilt. Sie belohnt ihr mitgetheilte Erfindungen des Vaterlandes welche sie nach vorangegangener Prüfung für nützlich hält; sie bringt Gegenstände zur öffentlichen Preisbewerbung und belohnt die Lösung der Aufgabe in Geld oder durch Denkmünzen. Die Verhandlungen der Gesellschaft werden zur öffentlichen Kenntniss gebracht und enthalten ausser den Preis-Aufgaben, den Lösungen der Aufgaben, den Nachweisungen der vertheilten Preise: sehr schätzbare Aufsätze über alle Zweige der Gewerbe. Die Verwaltung zerfällt in die Abtheilungen für das Rechnungswesen, für Chemie und Physik, für die Baukunst und die schönen Künste in besonderer Beziehung auf die Gewerbe, für Mathematik und Mechanik und für Manufacturen und Handel.

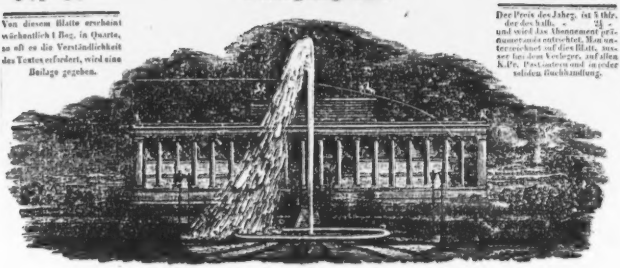
Durch die Thätigkeit seiner Mitglieder übt dieser Verein von Männern, belebt von dem Sinn fürs öffentliche Beste, belebt von dem Stolz, gegen keine Nation zurückzustehn, dieser Verein, der seine Ideen austauscht, sich über gegenseitige Interessen aufklärt, einen so weit verbreiteten Einfluss auf die vaterländischen Gewerbe, als auf keinem andern Wege möglich ist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 8. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Nuernberger Kuenstler zu Koenigsberg in Preussen.

(Beschluss.)

Während seines Aufenthalts in Antwerpen, der die erwähnte Bestimmung hatte, zeichnete er (J. Binck), wie er in einem Briefe an Christian III., den 15. Jul. 1549, erzählt, die dortigen Kunstgegenstände, schöne Gebäude, Vestungen, Wälle, Graben, Lustgärten und Springbrunnen, wodurch er dem Könige bei seiner Zurückkunft einen angenehmen Dienst zu erweisen hoffte. Auch schickte der Künstler Arbeiten von dort nach Kopenhagen. Er lieferte zwei Zeichnungen zu Holzschnitten, mit denen die prachtvolle dänische Bibel geschmückt werden sollte im Oktober 1549 und erhielt, laut Quittung vom selben Jahr, den Betrag von 25 Thalern*). Neben dem Epitaphium der Markgräfin Dorothea beschäftigte den Meister die Anordnung eines Denkmals für ihren Vater, Friedrich I. von Dänemark, welches vom regierenden König und dessen Brüdern bestellt war. Die Arbeiten waren so zweckmäsig eingeleitet, dass die Zeichnungen den Aufseher entbehrlich machten und Binck einstweilen Antwerpen verlassen konnte. Auch jetzt war seine Thätigkeit dem dänischen Herrn gewidmet. Er besuchte in Holstein die Stadt Crempe, die bevestigt werden sollte, und machte vielleicht manches, was er bei Aufnahme der Lokalitäten in Antwerpen gelernt, geltend. Ein Brief Christians III. vom 11. Mai 1550, an den Rath in Crempe lautet also:

„Ehrbar lieber Rath und Getreue! Du hast dich zu berichten, was wir des Baues zur Crempe halben, jüngst verabschiedet. Na haben Wir die Gelegenheit durch unsern Baumeister Marten Bussart

*) Meusel, N. Misc. S. 1038. — 1029 — 1028 — 1039.

und unsern Conterfeder Jacob Bincken allenthalben besichtigen lassen, die auch ein Muster entworfen, wie du hiebei zu sehen, wie die Veste soll angelegt seyn“*).

Von Neuem drang jetzt der Markgraf Albrecht in seinen königlichen Schwager, den Künstler zur Vollendung des Epitaphium nach den Niederlanden zu senden. Ihm ward unter dem 29. Oktober 1550 ein abschlägiger Bescheid zu Theil. Albrecht schrieb wiederum. Binck ging nach Antwerpen zurück. Im J. 1552 ward das Epitaphium durch ihn von Lübeck nach Königsberg verschifft. Damals war auch das andere vollendet, zu dessen Aufstellung er seine Dienste dem Könige Christian erbietet. Von Lübeck aus meldete er demselben, dass dem Münzmeister in Kopenhagen die, von ihm auf höchsten Befehl besorgten, Flaschen, darin zu geissen (giessen),“ abgeschickt wären.

„Auch schick ich E. M., schreibt derselbe, de silbern Platten, darauf Ew. K. M. Bildnuss ausgestochen mit dem gegenwärtigen (Ueberbringer), welcher ein Stuck von Tapisserein bei sich hat, Ew. K. M. zu weisen, das ganz schön ist“**).

Nach einem langen Zwischenraum 1559 bat Christian III den Markgrafen ihm für eine kurze Zeit den Meister Binck zu überlassen. Als Antwort ward ihm die Erklärung des letztern mitgetheilt, da er seit einiger Zeit in Königsberg völlig ansässig sei und Weib und Kinder habe, ihm längere Reisen fernerhin unmöglich würden, dass er indessen, um dem Könige zu willfahren, künftiges Frühjahr die Reise nach Kopenhagen noch einmal unternehmen wolle“***). Es blieb beim Vorhaben.

Binck starb wahrscheinlich im J. 1568****), und überlebte vielleicht seinen Beschützer, den in diesem Jahr verschiedenen Markgrafen Albrecht. Einer Herzogin von Mecklenburg, welche „das in Gyps gegossene Bild“ dieses hochseligen Fürsten und seiner Gemahlin zu haben wünschte, ward den 26. Aug. 1569 folgender Bescheid †):

„So viel unsers, in Gott verstorbenen, Fürsten und Fürstin Bildniss in Gyps berühret, mögen Ew. F. D. wir gehorsamlich nicht bergen, dass, wie Ew. F. D. vielleicht vorhin gehöret, der Bincke, der die Dinge unter Handen gehabt, unlängst von diesem Jammerthal abgeschieden. Wir wollen aber mit allem Fleiss Nachforschung pflegen, ob wir einen andern, der von solcher Kunst Bescheid und Wissenschaft hat, kriegen“ u. s. w.

In zwei Distichen bei Sandrart wird Binck als Bildhauer bezeichnet. Aus den Briefen indessen erhellet nicht, ob die von ihm selbst ausgeführten plastischen Arbeiten sich über die Stempel-, Formschneide- und Kupferstecherkunst hinaus erstreckten. In der letzten leistete er Unerreichbares und der Lobspruch erscheint als gerechtfertigt, „dass die Kunst ihm viel von ihrer Verbesserung in Deutschland zu danken hat“*). —

Der Nürnberger Gregor oder Georg Pentz gehörte, wie bis dahin unbekannt war, gleichfalls zu des Markgrafen Albrecht Hofbedienten. Wegen der kleinen und feinen Kunstblätter, die sie lieferten, wird sowohl Binck, als Pentz zu den Kleinmeistern gezählt. Vollbürtiger, als das Lob bei Bartsch, ist dasjenige, welches ihm v. Quandt ertheilt**). „Seine Blätter, sagt der letztere, vereinen Schönheit der Formen mit Charakter, so dass er in Hinsicht der Zeichnung seinen Lehrer Dürer bei weitem übertraf und im Vortrag selbst seinen Meister Raimondi überflügelt.“ Pentz war ein trefflicher Maler, glücklich im Bildniss, ausgezeichnet in der Behandlung der Farben (wie sich solches vornämlich in den Wiederscheinen zeigte) und erfahren in der Perspektive. Dieses Urtheil eines alten Schriftstellers ist eben so richtig, als es die Angabe scheint, dass er 1550 gestorben sei ***). Bestätigung giebt ein Brief vom J. 1550, in dem der Künstler Pentz

*) Ebendas. S. 1030.

**) Ebendas. S. 1036.

***) Ebendas. S. 1034.

****) Sandrart, a. a. O. Seite 237: „Binck starb nach 1560. Man weiss aber nicht, wo er sich aufgehalten.“

†) Im K. Geh. Archiv.

*) Sandrart a. a. O.

**) Bartsch, Peintre-Gr. VIII. S. 330. v. Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst, Leips. 1836. S. 53.

***) Neudörffer, Nachrichten von Künstlern in Nürnberg, nebst der Fortsetzung von Gulden. Nürnberg 1828. S. 70. Hier heisst es von Pentz: „Starb zu Breslau 1550 im Monat October sammt seinem Sohn Ludius (der kein ungeschickter Maler gewesen sein soll) auf einen Tag.“

ein Seliger genannt wird, er, wie dies aus dem Zusammenhang hervorzugehen scheint, nicht vor lange Nürnberg verlassen und sich auf Reisen begeben habe*). Pentz starb aber wohl nicht in Breslau, wie häufig auch diese Nachricht wiederholt ist, sondern in Königsberg, und zwar früher, als diese Stadt seines Talentes froh werden konnte. Wenn bereits geleistete Dienste sonst durch die Bestallung belohnt zu werden pflegten, so trat bei einem Meister, wie Georg Pentz, eine Ausnahme ein. Wahrscheinlich ward jener, sogleich nach seiner Ankunft in Preussen ertheilt am 5. Sept. 1550 und derselbe zum markgräflichen Conterfeier und Hofmaler erhoben. In der Bestallung sind folgende Bestimmungen enthalten:

„Wir bestallen ihn, dass er sich zu allerlei Malerwerk, es sei mit Conterfeien, Visirungen, Gebäuden und wie es Namen hat, gebrauchen lasse.“ Wir „wollen ihm jährlich, so lang er unser *Diener* sein wird, reichen lassen 45 Mark Besoldung, desgleichen 20 Mark für den Tisch, zudem ein gewöhnlich Hofkleid und freie Wohnung; so solle ihm auch die Arbeit, was er uns dessen verfertigt, stückweis zur ziemlichen Gebühr bezahlet werden.“ Er „soll bei seinen Pflichten und Treuen die Arbeit dermassen anschlahen, auf dass wir damit nicht übersetzt.“

Im Vorstehenden ist bereits erzählt, wie ein Künstler aus Königsberg nach den Niederlanden reiste, um ein Werk im Auftrage des Markgrafen Albrecht I. daselbst ausführen zu lassen. Es ist darauf hingedeutet, dass die Maler, um die geschichtlichen Gegenstände durch eine wirksame Perspektive zu heben, in den Vorgrund unverhältniss grosse Figuren, gleichsam als Zuschauer, hinstellten in der Art, wie es die Niederländer liebten. Um die Elemente zu erschöpfen, die in den in Preussen entstandenen Kunstwerken zu erkennen sind, darf die Einwirkung der niederländischen Kunst nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Wenn in Deutschland an einzelnen Punkten die Kunst eine weit umher leuchtende Bedeutsamkeit gewann, so vermogte sie diese nicht lange nach der Reformation zu behaupten, während in den Niederlanden der lang bestandene Kunstverkehr sich nicht nur erhielt, sondern sich auf angemessene Weise erweiterte. Dürers Tagebuch allein von seiner Reise nach den Niederlanden, wohin er es für vortheilhaft hielt sich zum zweiten Mal, kurz vor seinem Tode, zu begeben, giebt dazu reichhaltige Belege, obgleich damals die Heroen der niederländischen Kunst noch nicht einmal geboren waren.

Von Antwerpen aus, dem grossen Stapelplatze *der Kunst*, kamen die Bildhauerarbeiten, die man an den verschiedensten Orten in Kirchen findet. Die Marmor-Werke von Arthur Quellinus, Vater und Sohn, wurden nach England, Schweden, Dänemark u. s. w. versandt**). Das Denkmal eines Herrn von Sparre in Berlin aus dem 17. Jahrhundert soll von Arthur Quellinus sein***). Früher noch wurde, wie es scheint, ein einträgliches Geschäft mit alabasternen Epitaphbildern getrieben, die in Antwerpen entstanden und in den Kirchen Deutschlands eine ehrenvolle Stelle fanden. Dieselben kommen in Berlin, Elbing und Königsberg vor. Es sind Reliefs mit Geschmack und mühsamem Fleiss gefertigt. Ohne eine störende Wirkung zuwege zu bringen, ist einzelnes durch Roth, Schwarz und Gold mehr hervorgehoben. So pflegt das Auge, der Mund gefärbt, die Waffen, die Säume der Gewänder vergoldet zu sein. Was den Styl anbetrifft, so möchte er als der des Antwerpers Franz Floris zu bezeichnen sein, eines Malers, der zwischen 1520 und 70 lebte, und der, zu einer Bildhauer-Familie***) gehörend, sich Anfangs

*) Im K. Geheimen Archiv. Der Brief, Montag nach Nicolai (6. Dez.) 1550, ist von der Frau des, in Nürnberg 26. März 1549 verstorbenen, Theologen Veit Dietrich an den Markgrafen Albrecht gerichtet. Sie wollte nicht, sagt die Wittwe, ihn durch unnöthig Schreiben in Betreff des Bildes von ihrem geliebten Ehewirth beschweren, „bis man mit Verfertigung des Contrafakts, so Ew. F. G. begehrt haben, etwas ausgericht hätt; hab mich darauf, weil Jorg Pentz, seliger, von hinnen verreiset war, neben Ueberschickung der abgegossenen Bildniss bei Meister Lukas Cranecher zu Wittenberg um solche Contrafakt beworben, welcher vor wenig Tagen mir eine zugeschickt, doch solcher Uneform, dass sie weiter zu schicken nit würdig u. s. w.“

*) Füssli, Allgem. Künstlerlexicon. Zürch 1810. I. S. 544.

**) Nicolai, Beschreib. von Berlin und Potsdam. Berlin 1786. II. S. 856.

***) Sein Bruder war Bildhauer und Architekt, sein Vater Steinmetz (bei Sandrart Steinschneider); sein Oheim und erster Lehrer Bildhauer. Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschl. II. S. 450.

ihrer Kunst beflissen und Statuen und Denkmäler für Kirchen arbeitete.

Die Alabasterbilder wurden nicht einzeln bei den Künstlern bestellt, sondern von deutschen Kaufleuten in grosser Anzahl in den Niederlanden eingehandelt, um sie in fernen Gegenden wieder zu verkaufen. So hatte ein Kaufmann aus Magdeburg Albrecht Werner „in den Niederlanden, in Antdorf (Antwerpen) oder an andern Orten [alabasterne] Kirchentafeln gekauft, um sie in Polen oder Moskau zu verkaufen.“ Ein merkwürdiger Brief*), Cotbus 15. Juli 1562, in dem diese Nachricht enthalten ist, lehrt zugleich, dass das Unternehmen misslang und die Kirchentafeln Ruprechten Gockel (Göckel, Jäckel), Steinschneider zu Königsberg im Kneiphof, in Verwahrung gegeben waren. Ein beigefügtes Verzeichniss zeigt, dass sie eigends für protestantische Kirchen bestimmt waren, indem es sie folgender Maassen benennt:

„*Ein gross Epitaphium, darinne unten in* Alabaster fleissig gearbeitet die Taufe Christi, die Gefängniss und Enthauptung Johannis, in der Mitte die heilige Dreifaltigkeit, zwei Geister (?) zur Linken und zur Rechten, oben Gott der Vater, der Sohn, darüber eine Krone haltend die Engel. 600 Thaler — Ein Stein, darinne die Geburt Christi, oben der Salvator. 150 Thaler. — Ein Stein, darinne die Auferstehung, oben der Salvator. 150 Thaler. — Ein Stein, darinne der verlorne Sohn, oben der Salvator. 110 Thaler. — Ein Stein, darinne Joseph sammt Marien. 110 Thaler — **).

Die zuletzt genannten Gegenstände scheinen kleine Statuen gewesen zu sein.

„Ein Samson, wie er dem Löwen das Maul aufbricht. Kunstreich und sehr fleissig gearbeitet. 35 Thaler. — Mars und Venus. Fleissig und kunstreich gearbeitet. 30 Thaler. — Moises Gebet zu Gott vor die Kinder Israel. 12 Thaler. — Sankt Hieronymus.“

*) Im K. Geh. Archiv.

**) Aus der abgebrochenen altstädtischen Kirche kamen in die Akademische Kunstsammlung von Königsberg acht alabasterne Reliefs, von denen das grösste die Geschichte des David und der Abigail, die sieben andern, sämmtlich von gleicher Grösse in gemalten hölzernen Rahmen, die Kreuzigung, Jesus und die Samariterin, die vier Evangelisten, und die Geschichte des Tobias in vier Vorstellungen enthalten. Das erste mag zu dem, um das J. 1507 errichteten, Epitaphium gehört haben. Erl. Pr. II. S. 57. In der Nicolaikirche in Berlin ist ein Alabasterbild vom J. 1558 mit der Geschichte des Tobias, das zu einem Grabmal gehörte. Nicolai, Berlin und Potsdam II. S. 855.

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

5. Kulmsee, Poppow, Kulm.

(Fortsetzung).

Den Weg nach Kulm nahm ich über die Trümmer des alten Schlosses Poppow, von dem noch ein nicht unbedeutender und das Ganze deutlich machender Theil steht. Von dem Gemäuer gegen Morgen ist viel eingerissen, und es zeigte sich auf dieser Seite auch wahrscheinlich nur ein festes Haus mit Schiessscharten und kleinen Fenstern. Bis oben hin sind in dem Gemäuer Feldsteine und Ziegeln mit einander vermischt. Gegen Abend ist die Prachtseite des Schlosses gewesen und noch die meisten Reste des Gebäudes sind glücklicherweise auf dieser Seite erhalten worden. In der Ecke gegen Mittag und Abend war ein grosses Zimmer, wahrscheinlich das Remter, mit grossen länglichen Fenstern im Spitzbogen. Gewölbebogen und Gurte, besonders deren Enden, sind noch sichtbar. Sie standen auf zierlichen Kragsteinen von Sandstein; die Thüre ging von der Morgenseite hinein; die Fenster waren gegen Abend, eines gegen Mittag. Von der Thüre müssen Stufen niedergeführt haben, da der Boden sehr tief lag, und das Gemach war sehr hoch. Gegen Abend und Mitternacht war ein anderes gewölbtes Zimmer, wahrscheinlich der Kapitelsaal. Auch hier stehen noch die Enden der Gurte in der Wand. Zwischen beiden war ein kleines Gemach, aus dem man vielleicht auf einen dazwischen liegenden Balkon trat. An diesem Kapitelsaale, seinen Schluss gegen Morgen gewendet, muss die Kapelle gewesen sein, doch ist ihre Anlage und Stellung nicht recht deutlich, auch habe ich keine Spur von ihr entdecken können, und es ist wohl möglich, dass

sie auch in dem einen der beiden erwähnten Zimmer zu suchen ist. In der Mitte war ein Hof, wie in Gollap, auf dem sich, an der Seite gegen Mitternacht und Morgen Gebäude herumzogen, in denen lauter gewölbte Zimmer waren. Gegen Mittag scheinen aber keine Zimmer gewesen zu sein, da in der noch stehenden beträchtlichen Mauer sich keine Spuren von Fenstern, sondern nur Schiessscharten finden; ein Gebäude hat dagestanden, und enthielt wahrscheinlich die Vorrathskammern in festen Gemächern. Die Mauern sind stark und fest und wohl 4 Fuss dick. Gegen Mitternacht ziehen sich in einem Bogen Mauer-Ueberreste herum, ziemlich bestimmt von dem eigentlichen Schlosse durch Mauern geschieden und davon abgesetzt. Hier wäre denn also die Vorburg zu vermuthen. Die Reste des Grabens sind deutlich zu erkennen. Ungefähr tausend Schritte davon ist ein auffallend gestalteter Hügel; ich bestieg ihn. Er bildet den hohen Rand eines Wassergrabens, ist vielfach beackert und verändert, und es ist jetzt sehr zweifelhaft, ob er vielleicht in alter Zeit eine alte Schanze war. Seiner auffallenden Gestalt und Höhe wegen möchte ich es vermuthen, doch fehlen andere bestimmte Anzeigen.

Kulm gewährt von Ferne einen nicht unbedeutenden Anblick mit seinen mehreren Thürmen und die Lage der Stadt mit dem hügelichten Gelände ist auch von Ferne erfreulich.

Die Pfarrkirche hat einen grossen Weihwasserstein von Granit, achteckig, in dessen Aussenseiten wunderliche Drachengestalten ziemlich roh eingehauen sind. Mit der einen Hälfte ist er eingemauert, der Fuss rund. Diese überall in Preussen vorkommenden grossen Weihwasserkessel sind überaus merkwürdig und auffallend, da sie von einer Bearbeitung des Granits zeugen, die bis zur grössten Vollkommenheit getrieben worden ist. — Mag da nicht mancher heidnische Weih- und Opfer-Kessel zu dem neuen christlichen Zwecke angewendet sein? — Das Schiff ist dreifach, und alle 3 Theile sind von gleicher Höhe, auf jeder Seite stützen vier achteckige Pfeiler das Gewölbe; an den Ecken dieser Pfeiler sind Versierungen von kleinen Stabsäulen. Im Seitenschiffe stehen die Gurte auf kleinen halben gereiften Wandpfeilern, die aber nicht bis zum Boden niedergehen. Die Wölbung ist einfach, die Gurte sind hervorstehend. Das Chor ist einfach, und in ihm gehen die Gurte als kleine dreifache Wandsäulen, jede in der Dicke der Gurte, nieder, sie sind aber meist in der Gegend unter den Fenstern abgeschnitten; die Kopfgesimse dieser Wandsäulen sind verziert. An sechs Pfeilern stehen sechse der Zwölfboten, jeder auf einem kleinen achteckigen Pfeiler der mit einem Kopfgesimse verziert ist. Unter der Orgel, an den beiden Pfeilern, die in die Orgelempore fallen, stehen zwei, und zwei andere noch dicht dabei auf Kragsteinen. Das Chor ist gegen Morgen gerade abgeschnitten und das Fenster durch den hohen Altar versetzt. Drängt man sich hinter denselben, so sieht man, was auch von aussen sichtbar ist, dass das ganze Fenster aus bemalten Glasscheiben besteht, die also hier völlig verloren sind. Leider ist auch diese Malerei auf eine sehr bedeutende Höhe berechnet, und bei näherer Ansicht mit ihren fingerdicken Umrisstrichen, in ihrer breiten klotzigen Art, sehr schlecht; ein Urtheil, welches freilich beinahe alle alten Glas-Malereien in Preussen trifft. Den Zierlichen habe ich höchst wenig bemerkt.

Von aussen sieht man 2 Thürme gegen Abend, wenigstens die Anlage dazu, von denen nur der eine ausgebaut ist. Zwischen beiden ist ein Giebel. In der Mitte ist eine Thüre im Spitzbogen, deren innerstes Gewände viereckig und ausgehöhlt ist; auf jeder Seite erscheint an Kopfgesimse eine Gestalt, vorstellend einen Menschenkopf mit einer Kaputze und einem Fischleibe; ausserdem sind drei kleine Stabsäulen auf einer jeden Seite. Die Bedachung der Seitenschiffe tritt als Giebel über den einzelnen Gewölbeschlägen hervor, und unter dem Dache geht in Backsteinen eine Versierung von innerhalb gezackten Kreisen herum; am Chore dagegen stehen kleine Spitzbogen, die ebenfalls innerhalb gezackt sind. Zwischen den Giebeldächern am Schiffe steigen von den Strebepfeilern plumpe Spitzpfeiler auf.

Die Franziskanerkirche ist hinten im Chor gerade abgeschnitten, in ihrem Bau aussen war nichts Ausgezeichnetes; innerhalb sah ich sie nicht, da sie geschlossen war, aber ich bemerkte doch in den Fenstern Reste einzelner bemalter Scheiben.

Die Jungfrauenkirche ist ein kleines einfaches Kirchlein, ohne Seitenschiffe oder Abseiten, mit stark hervortretenden Gurtbogen einfach gewölbt, dreiseitig im Chor geschlossen. An wichtigen Denkmälern und Gemälden habe ich in ihr nichts bemerkt, obschon über der Eingangsthüre mir gleich

2 Gemälde auf Goldgrund, die beiden Johannese, entgegen schienen; bei näherer Ansicht befand sich, dass sie schlecht waren.

Die Dominikanerkirche hat keine Abseiten, sondern nur einen kleinen Gang auf jeder Seite des Schiffes, in gleicher Höhe mit diesem. Das Chor ist einfach gewölbt, mit hervorstehenden Gurten, die aber wie runde Bogen scheinen, wenigstens ein kaum merklicher Spitzbogen sind. Nur der Durchschlag zwischen Schiff und Chor ist im hohen Spitzbogen. Das Schiff ist rund gewölbt, mit einfachen Klostergewölben, bei denen die Gurte nur als ein kleiner Rand vorstehen. An Gemälden und Kunstsachen nichts, wenige Reste von Glasmalerei. Als Weihwasserbecken dient eins jener wunderlichen Becken aus Messing getrieben, welche die Auslegungskunst so vieler Gelehrten Deutschlands und auch Dänemarks in Bewegung gesetzt haben. Innerhalb ist hier eine grossblätterige Blume getrieben, um welche die gewöhnliche dunkle Schrift; darum ist ein Rand und auf diesen folgen offenbare Lateinische Buchstaben, die aber nicht die sonst bekannte Umschrift zeigen, sondern folgende deutsche Worte: *zeit geluck bt al* (etwa: Zeit Glück bringt all? Das ist: Zeit bringt allen Glück.) Dies wiederholt sich mehrmals, einmal aber steht, wahrscheinlich um den Kreis zu füllen, *zeit geluc zeit art all* (das *art* ist undeutlich, und kann auch wohl anders lauten, bei *geluck* fehlt das k.) Um die Umschrift wieder Blätter oder ein Band mit Blumenspitzen auf einem Hakenkranze. Auf dem Rande stehen kleine Zierathen und darum wieder zu äusserst zusammenhangende Gewinde. Es ist wohl sehr zu wünschen, dass dies Becken bei der einstigen Auflösung des Klosters nicht übersehen werde, da es doch immer wichtig ist, solche Reste der Vorzeit, wenn sie auch an und für sich von geringer Bedeutung sein mögen, zu sammeln, damit nicht jede Kunde derselben verloren gehe. (Fortsetzung folgt.)

Aus Ehrenswaerd's Philosophie der freien Kuenste

vom Jahre 1786.

(Fortsetzung.)

Von der Malerei.

Was ist Malerei? — Eine Verzierung, oder ein Ornament.

Wie will man dieses verstehen und beweisen? — Die Natur eines Gemäldes kommt vom Gebäude, kommt von der Wand. Wenn eine Wand ihre Fussleiste, ihre Deckenleiste und ihre Eckenleisten bekommen hat, steht ein viereckiges Leere, was Verzierung verlangt.

Was ist Zierde? — Ordnung fürs Auge.

Aus was für Dingen kann man eine Ordnung fürs Auge zusammensetzen? — Aus allen Dingen, man kann mit blossen Punkten eine Ordnung fürs Auge bilden.

Kann man nicht die menschliche Figur gebrauchen, um diese Verzierung zusammen zu setzen? — Um so viel mehr, als der gesunde Mensch an und für sich selbst die schönste Zierde in der Natur ist, der hat dann Gebehrden, die sich bei einem solchen Menschen von selbst finden.

Was stellt ein solches Gemälde dar? — Es stellt eine Idee, eine Begebenheit dar, und wird historisches Gemälde genannt.

Kann ein Gemälde, was einen trefflichen Stoff behandelt, an sich zugleich eine Zierde werden? — Nein, ein Gemälde muss nicht allein eine Zusammensetzung haben, die der Idee, welche es anführt, gemäss ist, sondern auch eine Zusammensetzung, die nach dem Platz und Umfange desselben eingerichtet ist. Es muss eine Ordnung fürs Auge, sowie eine Einrichtung haben, die der darzustellenden Idee gemäss ist.

Was versteht man ferner hierunter? — Es ist auf dem Theater nicht genug, ein treffliches Stück vorzustellen, sondern man muss es auf eine bestimmte Weise, für das Auge, für das Ohr und von der Stelle, wo die Gegenstände gesehen werden, vorstellen; denn wenn die Schauspieler vor und zurück gingen, wenn sie mit der gewöhnlichen Stimme sprächen, wenn sie den Zuschauern den Rücken kehrten, wenn sie beim Flüstern wirklich flüsterten, würde das Schauspiel keine Wirkung thun; es giebt beim Aufführen vieles, worin man der Natur nicht folgen darf; ihr folgen muss man auf eine grosse Art und auf eine grosse Art sich von ihr entfernen. So ist es auch mit einem Gemälde; ausser der Aufmerksamkeit auf den Sinn desselben muss ich es in der Zusammensetzung so einrichten, dass es ein schönes Muster wird, und kleine Dinge in der Natur müssen deshalb aufgeopfert werden. Man ist zuweilen genöthigt Ungereimtheiten zu begehen.

Was ist ein Muster? — Ich nenne Muster ein Spiel für das Auge, was Zeichnungen demselben geben. Das Wort ist davon entlehnt, wornach die Weiber zuweilen nähen. Es ist eine gewisse Anordnung der Gegenstände, aus denen das Gemälde besteht, damit solche eine gewisse Grösse, eine gewisse Entfernung von einander, eine gewisse Entfernung, so zu sagen, aus dem Gemälde und eine gewisse Entfernung innerhalb des Gemäldes haben mögen.

Zu welchen Ungereimtheiten ist man zuweilen genöthigt? — In Basreliefs zeigen sich Beispiele hievon am meisten. Man ist zu Absurditäten genöthigt, wie in den Basreliefs auf der Colonna Trajana und Antonina wo die Soldaten so gross sind wie die Häuser, die sie in Brand stecken, grösser wie die Brücke, worüber sie marschiren, und wo alle Ströme umgewandt laufen. Es würde eine grosse Einfältigkeit anzeigen, wenn jemand den Meister dieser Basreliefs beschuldigen wollte, er habe nicht genug Einsicht in die Perspektive gehabt; man sieht sogleich, dass dies mit Absicht gemacht ist, dass die Basreliefs Bedeutungen und nicht Porträte der Gegenstände sind und dass in Allem eine Uebereinkunft ist, sowie es eine Uebereinkunft ist, dass auf einem Theater zwei Bediente flüstern sollen, so dass alle Leute sie hören, aber ihr Herr nicht, der daneben steht. Die Natur der Materie, in der ich bilde und die Entfernung, in der ein Gegenstand betrachtet werden soll, sind es, die gewisse Dinge zulassen und verbieten.

Aber — ungeachtet aller zwischentretenden Umstände — sage mir auf den Punkt, warum ein Gemälde so wohl eingerichtet sein muss, dass die Einrichtung das erste Stück seines Werths ausmacht? — Darum, weil der Zweck desselben ist, zu zieren, und ohne Ordnung gleichen alle Gegenstände ungeschehenen oder zerstörten Dingen.

Was folgt hieraus? — Hieraus folgt zweierlei: erstens, dass ein Gemälde eine Einrichtung zur Zierde, und zweitens, dass es eine Einrichtung seinem Sinne gemäss erhalten muss.

Wenn es geschehen sollte, dass diese beiden Arten der Einrichtung mit einander stritten, welche von ihnen muss herrschen? — Die Art der Einrichtung, welche die Zierde oder die Ordnung der sichtbaren Dinge fürs Auge hervorbringt, muss herrschen, sintemal die Zierde die erste Pflicht des Gemäldes war. Das Erste im Gemälde, dem das Auge begegnet, ist das Muster desselben; das Auge begegnet dem Muster, bevor es dem Sinne begegnet.

(Beschluss folgt).

Wirksamkeit des Rheinisch-Westphälischen Kunstvereins für öffentliche Zwecke.

Aus den kürzlich erschienenen neuesten Verhandlungen dieses Vereins (Fünfte General-Versammlung, gehalten zu Düsseldorf am 31. Juli 1834) entnehmen wir die folgende Stelle, welche ein Zeugniss seiner bedeutenden Wirksamkeit nach der würdigsten Seite hin giebt. Einzelnes ist unseren Lesern ohne Zweifel schon bekannt; doch wird die Uebersicht dieser Leistungen im Ganzen hier nicht überflüssig gefunden werden.

* * *

Die Unternehmungen des Vereins, Kunstwerke für öffentliche Bestimmungen zu erwerben, welche in dem vorjährigen Berichte bevorwortet wurden, haben mehr oder weniger Fortgang gehabt. Bendemanns schönes Bild: die trauernden Juden, ist im städtischen Museum zu Cöln aufgestellt, und mag dazu beitragen, den einst so fruchtbaren Kunstsinn dieser ehrwürdigen Stadt auch für die neuere Kunst mehr und mehr anzuregen. Göttings Altargemälde: Christus mit Petrus auf dem Wasser, ist als vollendet den verehrten Mitgliedern vorgestellt, und wird bald an den Ort seiner Bestimmung, den Dom zu Halberstadt, abgehn. Herr Deger hatte für die Kirche zu Arnsberg einen Gegenstand zu behandeln, dessen grosse Schwierigkeiten Niemand tiefer empfand, als der sinnige Künstler, die Auferstehung Christi; in Kurzem wird jedoch auch diese Arbeit vollendet sein*). Das für die Kirche zu Dülmen bestimmte Bild, dessen Anfertigung Herr Direktor Schadow übernommen, wird wegen anderer Arbeiten des Meisters erst nach einiger Zeit begonnen werden. Auch das Freskogemälde, das Herr Mücke in der hiesigen Andreaskirche ausführen soll, ist noch nicht angefangen, da der Künstler von seiner Studienreise in Italien noch nicht zurückgekehrt ist. Neuerlich hat sich eine Gelegenheit ergeben für die öffentliche Bestimmung eines Kunstwerks förderlich

*) Das Gemälde wurde, bereits vollendet, auf der Berliner Ausstellung gesehen.

zu sein, die der Verwaltungsrath mit Freude benutzt hat. Zu den ersten Beschlüssen des Vereins gehörte es nemlich, ein ehrwürdiges Institut dieser Provinzen, das Kloster der barmherzigen Schwestern zu Koblenz mit einem Altargemälde auszustatten, und Herr Direktor Schadow übernahm die Bestellung. Später indessen entschloss sich derselbe, sie nicht als solche, sondern als ein eignes Geschenk für jenes Kloster auszuführen, und sein auf der vorjährigen Ausstellung hier gezeigtes Gemälde, die Himmelskönigin, ist so entstanden. Nach dem Eintreffen an dem Bestimmungsorte hat sich aber gezeigt, dass zur Aufstellung desselben auf dem Altare eine bauliche Einrichtung nöthig ist, und dass hiezu, so wie zur Anschaffung des Rahmens dem, nur für seine wohlthätigen Zwecke ausgestatteten Kloster die Mittel fehlen. Dasselbe hat sich daher an den Verein gewandt und es schien keinen Anstand zu haben, die dazu veranschlagte Summe von 150 Rthlr., als einen geringen Beitrag zu den Kosten der Anfertigung des Gemäldes, vermöge der Uebertragung des Künstlers an das Kloster zu dem angeführten Zwecke aus dem hiezu bestimmten Fond des Vereins herzuschiessen. Endlich ist noch ein Gemälde: die Anbetung der Hirten von Zimmermann, das sich durch kirchlichen Sinn auszeichnete, zum Zwecke der künftigen Aufstellung in einer noch zu ermittelnden Kirche erworben und durch diesen Ankauf zugleich dem Künstler die Gelegenheit, sein Talent auf der hiesigen Akademie weiter auszubilden, gegeben worden.

Dass die Wirksamkeit des Vereins für öffentliche Zwecke bisher nicht grösser gewesen ist, hat seinen Grund weder in unsern zu diesem Zwecke ausgesetzten Mitteln, die vielmehr selbst für sehr bedeutende Unternehmungen ausreichen würden, noch in dem Mangel geeigneter Künstler, sondern nur darin, dass bisher noch keine weitern Anträge öffentlicher Anstalten an uns gelangt sind. Ohne Zweifel ist aber gerade diese Seite unsrer Thätigkeit eine sehr wichtige, theils für die Anregung des Kunstsinns im Publikum, denn das öffentliche Werk wird mehr und unbefangener gesehn und genossen, theils für die Künstler, welche die umfassenderen und ernstern Aufgaben dieser Art andern vorziehn und sie mit regerem Eifer ausführen würden. Es ist daher sehr wünschenswerth, dass der Verein sich in dieser Beziehung eines grösseren Entgegenkommens der öffentlichen Anstalten oder Kommunen zu erfreuen habe, und die Verwaltung benutzt diese Gelegenheit öffentlicher Rücksprache mit den Mitgliedern, um sie zu bitten, in geeigneten Fällen bei kirchlichen oder weltlichen Instituten zur Stiftung solcher Kunstwerke, sei es in Oel- oder Freskomalerei, möglichst mitzuwirken.

Diagraphen von Gavard in Paris

sind jetzt in allen verschiedenen Grössen stets vorräthig, und werden, laut unterstehendem Uebereinkommen mit dem Erfinder und Verfertiger, für den Norden von Deutschland nur hier in Berlin, aber zu denselben Fabrik-Preisen wie in Paris verkauft. Um die Vorzüglichkeit und Zweckmässigkeit dieser Maschinen zum Zeichnen aller Gegenstände, nach der Natur sowohl als nach Gemälden prüfen zu können, habe ich im Kunstsaale des Diorama verschiedene Exemplare aufgestellt und fordere Künstler und Kunstfreunde auf, dieselben zu besichtigen und zu probiren. Zugleich habe ich die zweite Erfindung des Herrn Gavard, einen Pantographen, womit jede Zeichnung in verkleinertem Massstabe sogleich in Kupfer radirt werden kann, aufgestellt. Die Genauigkeit, womit dieser Pantograph arbeitet, ist zum Erstaunen, und sind die damit verfertigten Gegenstände zur Ansicht ausgelegt. Jeder, der im Stande ist, nur die Conturen einer Zeichnung genau nachzuziehen, wird in kurzer Zeit eine sauber radirte Platte mit dieser Maschine zu Stande bringen.

Carl Gropius.

Durch ein Uebereinkommen habe ich Herrn C. Gropius in Berlin den alleinigen und ausschliesslichen Debit für das nördliche Deutschland der von mir erfundenen Maschinen, Diagraph und Pantograph genannt, übertragen, und sind diese Maschinen, mit meinem Namensstempel versehen, zu denselben Preisen wie hier in Paris, in Berlin bei Herrn C. Gropius im Diorama zu haben.

Paris, den 12. Septbr. 1834.

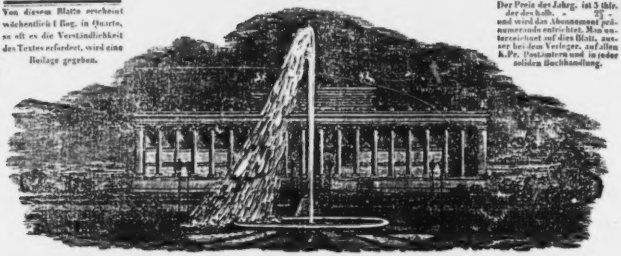
M. Gavard.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke. Breite Strasse Nr. 9.

№ 9. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — Sgr. und wird den Abonnenten pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kopien des Laien.

Von

Franz Freiherrn Gaudy.

Maulhalben kritisirt, ihr Herrn,
Soviel es euch beliebig:
Doch bitte, bleibt mir damit fern,
Denn was ich lieb', das lieb' ich.
Franz Kugler, Skizzenbuch.

Vorwort.

Vom vierzehnten September an,
Dem Tag wo die Kunst-Ausstellung begann,
Statt, wie sonst täglich, unter den Linden
Zu reguliren meine Uhr,
Erklomm ich die Treppen, und kam von hinten
Der mittlern Zeit scharf auf die Spur.
Statt Bavaroise und Journale
Wie sonst zu verschlingen bei Stehely,
Verdämmert' ich auf der Akademie
Mein Frühstücks-Stündchen im Bildersaale,
Und schlenderte dort der Kreuz und Quer
Ohne Führer wie ohne Lorgnette umher.
Von kunstverständ'gen Gelehrten erbat
Ich mir nicht Meinung, nicht guten Rath,
Ob schlecht ein Kunstwerk, ob es was tauge,
Und verliess mich nur auf Gefühl und Auge.
Ja, wenn mich mächtig ein Bild anzog,
So guckt' ich nicht erst in den Katalog,
Ob mir ein famoser Name vergönne,
Dass ich den Produkts mich erfreuen könne,
Ob ein Professor, ein Lehrmeister,
Ob wohl ein Schüler, oft Mehrleister,
Ob nur ein schüchterner Dilettant
Sich zu des Kindes Vater bekannt.

Gab keinen Deut auf Schule, auf Styl,
Auf Haltung, Reflexe, auf Grundirung,
Auf Faltenwurf, Kolorit, Gruppirung —
Ich fragte mich nur, ob mir's gefiel.
War dann das Bild nach meinem Sinn,
Dann pilgert' ich täglich wieder hin,
Und liess mir wundersame Geschichten
Von des Künstlers Gedankensprüngen berichten,
Lernt' auch noch täglich mehr und mehr,
Wenn ich glaubt', dass ich längst zu Ende wär',
Hab' auch wohl Manches hineingelegt,
Was nie des Malers Seele bewegt —
Gleichviel, er hätt's doch denken können.
Und musst' ich mich endlich wieder trennen,
Dann drückt' ich dem Künstler im Geist die Hand,
Und sprach: Leb' wohl! Auf Wiedersehen!
Wenn Hunderte kalt vorübergehen,
Von Einem wurdest du doch erkannt. —
Drei Monde sind seitdem verflossen,
Die Kunst-Ausstellung ist längst geschlossen,
Und wieder regulir' ich nur
Verdrehten Halses von Unten die Uhr;
Doch desto fleissiger zu Haus
Kram' ich die lieben Bilder aus,
Rekapitulire jedes Wort,
Das sie mir heimlich vertrauten dort,
Und sende wackern Freunden, die heut
Vom Rhein bis zur Persante verstreut,
Viel tausend, tausend Grüsse nach.
Was Der und Jener zu mir sprach,
Gestaltete sich bei mir in Reimen,
Verwirrte sich in wachenden Träumen,
Wahrheit und Dichtung in buntem Gemisch,
Am Ende weder Fleisch noch Fisch.
Drum wer nicht Freund von Träumen ist,
Nicht gern des Laien Salbadern liest,
Der feine Kenner — dem rath' ich lieber,
Er schlage den ganzen Bettel über.

I.

Der blinde Violinspieler von Karl Kreul.

Vor der Hütte sitzt der Greise
Auf der Weinlaub-schatt'gen Bank,
Fiedelt stets die alte Weise,
Die er spielte Jahrelang.

Und wenn auch die Finger steifer,
Wenn der Triller gleich zerfliesst,
Immer bleibt's der alte Schleifer,
Der mit Doppelgriffen schliesst.

Ach, die Geige ist verklebet
Mit Papier, es schnarrt ihr Ton —
Nun, so lang' der Alte lebet,
Hält auch seine Geige schon.

Auch der Bogen wird schon halten
Länger, als der Geiger's treibt,
Wenn zu Geigenharz dem Alten
Nur ein Dreier übrig bleibt.

Goldiggrüner Strahlen-Schimmer,
Der durch saft'ges Weinlaub lacht,
Er erhellt den Greis, doch nimmer
Seiner Augen ew'ge Nacht.

Von Galoppschlag dröhnt die Erde,
Wolken Staubes steigen träg,
Auf beschäumtem, stolzen Pferde
Sprengt der Kaiser über'n Weg*).

Aber weder Ross noch Reiter
Bringen aus dem Takt den Greis,
Stets streicht er gleichmüthig weiter
In der wohlbekannten Weis'.

Und so stemmt er auf die Geige
Tagelang das graue Kinn,
Bis ihn an des Tages Neige
Führt ins Haus die Enkelin,

Und aus holzgeschnitztem Teller
Stürzt des sauren Tags Gewinn
Auf den Tisch, den rothen Heller
Zu dem seltnen Silber hin.

II.

Die Heerde im Walde von Anton Rad'l.

Wo hundertjährge Eichen
Verschränken Ast mit Ast,
Und sich die Zweige reichen
Zum grünen Waldpallast;

*) Kreul's Bildchen hing dicht neben dem Krüger'schen Portrait des Kaisers von Russland.

Dort wo aus üpp'gen Wiesen
Die Eichel keimend dringt,
Und an dem Fuss der Riesen
Der Sprosz hervor sich ringt,

Dort ruht im schwarzen Bette
Ein stiller klarer Teich,
Auf dessen Spiegelglätte
Jetzt schwebt ein Nebel weich.
Die wilden Enten schwingen
Laut schreiend sich empor,
Die schnarr'nden Dummeln singen
Nur heimlich noch im Rohr;

Denn durch die Eichenstämme
Zieht eine Heerd' einher,
Und lenket nach der Schwemme
Die Tritte träg und schwer.
Des Stieres Knie' umspülen
Die Wellen klar und rein:
Er schlürft die Schatten-kühlen
In langen Zügen ein.

Die schönen wähl'gen Thiere
Wie weiden sie allein?
Nicht ferne pflegt vom Stiere
Der Hirte sonst zu sein.
Bald ist es Zeit zu kehren,
Es dunkelt schon gemach:
Die Hirtin läuft nach Beeren,
Der Hirt der Hirtin nach.

(Fortsetzung folgt.)

Zeugnisse alter Schriftsteller über die Polychromie der griechischen Sculptur*).

Als alterthümliche Merkwürdigkeiten mögen zuerst einige Statuen aus schwarzem Stoffe, von denen uns Pausanias eine Kunde hinterlassen hat, genannt werden. Er erwähnt einer Artemis Diktynnaea bei Ambryssos, die aus schwarzem Stein und im aegine-tischen Style gearbeitet war†); einer Artemis Limnatis in ihrem Tempel bei Tegea aus Ebenholz und in demselben Style††); einer Statue des Ajax in seinem Tempel zu Salamis, ebenfalls von Ebenholz†††). Als namhaftestes Werk dieser Art nennt er eine reiche Statuengruppe im Tempel der Dioskuren zu Argos, wo Alles von Ebenholz, nur an den Pferden einiges Wenige von Elfenbein gearbeitet war, ein Werk des Dipoenus und Scyllis††††). Es scheint, dass erst in der spätesten Kunstzeit wieder Arbeiten der Art ausgeführt wurden, deren sich Vieles, namentlich die schwarzen Isisbilder, erhalten hat. Dahin gehört auch die Aeusserung des Pausanias, dass man die Statuen des Nil aus schwarzem Stein anzufertigen pflege†); sowie jene Statue des berauschten Inders, welche Callistratus beschreibt, und die aus schwarzem, das Weisse der Augen hingegen aus weissem Stein gearbeitet war††). Bei den letztgenannten Werken ist allerdings die Schwärze des Steins bereits als Nachahmung der natürlichen Hautfarbe, bei den angeführten älteren Werken aber nur als ein besonderer willkührlicher Gebrauch zu betrachten.

Ebenso können auch nur als ein willkührlicher, durch kein innerliches, wahrhaftes Kunstgesetz begründeter Gebrauch der älteren Zeit, die rothangestrichenen Götterbilder gelten, von denen uns verschiedentlich berichtet wird. Als vollkommen rothe Werke der Art nennt Pausanias ein Paar Bacchusstatuen zu Phelloë und zu Phigalia†††); ein Paar andre, auf dem Markte von Korinth, an denen jedoch nur die Gesichter roth, die übrigen Theile vergoldet waren††††). Eines ähnlichen Gebrauchs bei den etruskischen Terracotten gedenkt Plinius†), und namentlich bezeugt derselbe, dass man zu Rom in früherer Zeit die Statue des capitolinischen Jupiter

*) Aus der Schrift: „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen, von Dr. F. Kugler," welche sich gegenwärtig unter der Presse befindet und in Kurzem im Verlage von George Gropius erscheinen wird.

*) l. X, c. XXXVI, 3.

**) l. VIII, c. LIII, 5.

***) l. I, c. XXXV, 2.

****) l. II, c. XXII, 6.

†) l. VIII, c. XXIV, 6.

††) *Callistr. statuar.* c. III.

†††) l. VII, c. XXVI, 4; — l. VIII, c. XXXIX, 4.

††††) l. II, c. II, 5.

†) l. XXXIII, c. 36; — l. XXXV, c. 45.

an Festtagen roth bestrichen habe *). Auch Plutarch bestätigt die Allgemeinheit dieser Erscheinung an den älteren Werken **). Mögen wir dies nun im Allgemeinen als ein kindisches Wohlgefallen an der rothen Farbe erklären oder mögen wir besondere mystische Gründe darin suchen, jedenfalls dürfen wir aus einer Barbarei der Art keinen Schluss auf die Werke der entwickelten griechischen Kunst machen. Dasselbe gilt von den verschiedenen hölzernen, ebernen und steinernen Götterbildern, die mit wirklichen Kleidungsstücken angethan waren und ihre vollständige Garderobe besassen, in der sie nach Belieben wechselten. Wir lassen somit die schwarzen wie die rothen Bildwerke der älteren Zeit an sich unberücksichtigt und bemerken nur, dass sie im Allgemeinen ein Wohlgefallen an kräftiger und entschiedener Farbenwirkung zeigen.

Wir wenden uns vielmehr zu den Nachrichten über Werke der entwickelteren Kunstperiode und betrachten zuerst diejenigen, welche aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt waren.

Hieher gehören die Akrolithen, Statuen, deren grösster Theil, soweit die Gewandung reichte, in der Regel aus Holz gearbeitet, vergoldet oder vielleicht bemalt und an denen Kopf, Hände und Füsse von Marmor angesetzt waren. Pausanias, der eine beträchtliche Anzahl derselben anführt, nennt mehrere Male ausdrücklich parischen oder pentelischen Marmor, in andren Fällen den schon oben besprochenen „weissen Stein.“ Wir sehen also zu diesen nackten Theilen ein edles weisses Material verwandt, und müssen jedenfalls voraussetzen, dass dasselbe im Wesentlichen in seiner natürlichen Farbe erschien; es wäre unsinnig gewesen, wenn man an einzelnen Theilen ein andres, und zwar kostbares, Material angefügt und dessen Eigenthümlichkeit wiederum durch einen Farbenüberzug verdeckt hätte. Mehrere dieser Werke mögen in eine frühere Zeit gehören; doch nennt Pausanias unter ihnen eine Minerva Area zu Platäa, die von der Hand des Phidias, und eine Ilithyia zu Aegium in Achaja, die von dem Elier Damophon (in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts) gearbeitet war ***). Vitruv erwähnt eines kolossalen Akrolithen im Tempel des Mars zu Halicarnass, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, von der Hand des Leochares †). Ob in späterer Zeit Werke dieser Art ausgeführt wurden, wissen wir nicht. — Dass die Gewandung an diesen Statuen vergoldet war, sagt Pausanias nur an einigen Stellen ††); bei einer von ihnen, der Statue der Messene zu Messene, nennt er nicht Vergoldung, sondern geradezu Gold †††). Bei den andern, wo er nur von dem Material des Holzes spricht ††††), müssen wir, wenn nicht auch an Vergoldung, so doch an einen Farbenüberzug denken, da jedenfalls das Holz an sich, in seinem nüchternen, streifigen Aeusseren, in keinem Verhältniss zu dem Charakter des Marmors steht.

Das Elfenbein, welches in seinem weicheren Charakter den zarten Verhältnissen des Nackten noch angemessener erscheint als der Marmor, vertrat in den meisten Fällen die Stelle des letzteren. Pausanias beschreibt namentlich eine Bildsäule der Minerva zu Aegina, an welcher Gesicht Hände und Füsse von Elfenbein, das Uebrige, wie bei den vorgenannten Werken, von Holz und vergoldet, zugleich auch mit Farben geschmückt war †). Letzteres bezieht sich ohne Zweifel auf den bunten Saum des Goldgewandes, wie wir durch die Analogie andrer Stellen und erhaltener Werke zu schliessen berechtigt sind. Noch führt Pausanias ein Paar andre Statuen auf, einen Bacchus im seliountischen Thesaurus zu Olympia und einen Endymion im metapontischen Thesaurus ebendort, beide als vermuthlich von der Hand des Phidias, an denen dieselben äusseren Theile von Elfenbein waren ††). Da er hier nicht, wie bei den folgenden Werken, eines besonderen aus Golde, gearbeiteten Gewandes erwähnt, so dürfte auch hier auf Holz, möglicher Weise mit Farben geschmückt, zu rathen sein. Dasselbe vielleicht gilt von der berühmten Statue des Aeskulap auf der Burg von Cyl-

*) l. II, c. VIII.

**) l. VI, c. XXIV, 5; — ib. c. XXV, 4; — l. IX, c. IV, 1.

***) l. IV, c. XXXI, 9.

****) l. II, c. IV, 1; — l. VII. c. XX. 5; — ib. c. XXI, 4; — ib., c. XXIII, 5; — l. VIII, c. XXXI, 1; — ib., 3.

†) l. VII. c. XXVI, 3.

††) l. VI. c. XIX, 7; — ib., 8.

*) *Quaest. Rom.* 98.

**) l. IX. c. IV. 1; — l. VII. c. XXIII. 5.

lene, einem Werke des Colotes, Phidias Schüler, bei der auch nur des Elfenbeins gedacht wird *).

Ungleich häufiger jedoch, als mit vergoldetem Holze, erscheint das Elfenbein mit einem wirklichen Ueberzuge von Goldblech verbunden; in dieser Verbindung der kostbarsten Stoffe waren die berühmtesten Tempelstatuen der Blüthezeit des griechischen Lebens ausgeführt. Schon im frühsten Alterthum war eine Zusammenstellung der Art bei den Griechen beliebt **); von dem merkwürdigen Kasten des Cypselus (aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. C. G.), der sich im Heräum zu Olympia befand, hat uns Pausanias ein anschauliches Bild hinterlassen ***). Der Kasten bestand aus Cedernholz und war mit Reliefs, zum Theil desselben Stoffes, zum Theil von Gold und Elfenbein, geschmückt; an einigen Figuren erwähnt Pausanias absichtlich der schwarzen Farbe, was beiläufig dahin zu deuten scheint, dass im Uebrigen das Elfenbein ungefärbt geblieben war. Eine ausgedehntere Anwendung dieser Stoffe konnte indess erst zu der Zeit Statt finden, als durch die Perserkriege den griechischen Staaten grössere Reichthümer zugeflossen waren. Die ältesten chryselephantinen Statuen, deren namentlich gedacht wird, sind eine sitzende Venus zu Sicyon, von der Hand des Canachus, eines Zeitgenossen der Siege über die Perser ****); und eine Diana Laphria auf der Burg von Patrae, von Menaechmus und Soidas, die sich der Zeit nach dem Canachus nahe anschliessen †). Vier andre Götterbilder derselben Art, deren Pausanias bei der Beschreibung des Heräum's zu Olympia erwähnt, bezeichnet er als „sehr alt" ††). Am zahlreichsten finden sich diese, in der Regel colossalen Tempelstatuen zur Zeit des Perikles. Vom Calamis nennt Pausanias einen Aesculap zu Sicyon †††); vornehmlich aber ist es Phidias, der sich in verschiedenen Werken der Art höchsten Ruhm erwarb. Von ihm werden eine Minerva zu Pellene (als eins seiner frühsten Werke), eine Venus Urania zu Elis, eine Minerva auf der Burg von Elis (diese Statue jedoch zweifelhaft), die Minerva im Parthenon zu Athen und der vielgefeierte Jupiter zu Olympia — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich gewesen *) — erwähnt **). Ueber die Ausführung der beiden letztgenannten Statuen haben wir einige besondere Angaben, die zur näheren Charakteristik des gesammten Kunstzweiges von bedeutendem Interesse sind. Einer Aeusserung Plato's zufolge waren die Augensterne (τὰ μάσα τῶν ὀφθαλμῶν) der Minerva des Parthenon nicht von Elfenbein, sondern von Stein, vermuthlich Edelstein ***). Mit einer solchen Unterscheidung der Augensterne von der übrigen Farbe des Gesichtes stimmt auch der bei andren Bildwerken angewandte Gebrauch überein. Ein colossales elfenbeinernes Auge, welches unter den Trümmern des Minerven-Tempels von Aegina gefunden wurde und wahrscheinlich zu der Tempelstatue gehörte, zeigte den Augenstern um etwas Weniges vertieft, so dass er also ursprünglich mit einem andern farbigen Material angefüllt war ****). Dass das Gesicht im Uebrigen gefärbt war, ist jedoch nicht anzunehmen. Einmal spricht die Analogie der Akrolithen dagegen; sodann der Umstand, dass das Elfenbein an trocknen Orten durch Wasser, an nassen durch Oel frisch erhalten werden musste, was bei einem stärkeren Farbenüberzuge ohne Wirkung gewesen wäre und, eine leichtere Färbung bald beeinträchtigt haben würde †). Haare und Bart

*) *Strabo*, l. VIII, c. III, 4.

**) Vergl. u. a. *Homer. Odyss.* l. IV, v. 72.

***) l. V, c. XVII, 3.

****) *Pausan.* l. II, c. X, 4.

†) Ebendas. l. VII, c. XVIII, 6.

††) l. VI, c. XVII, 1.

†††) l. II, c. X, 3.

*) *Arriani Diasert. Epict. I*, 6.

**) *Pausan.* l. VII, c. XXVII, 1; — l. VI, c. XXV, 2; — ib. c. XXVIII, 2; — l. I, c. XXIV, 5; — l. V, c. XI. U. a. m. — Vergl. Völkel: Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia. — Quatremère-de-Quincy: *Le Jupiter Olympien*; und den späteren Aufsatz Völkel's: „Ueber den T. und die St. des Jupiter zu Olympia mit Beziehung auf das Werk des Herrn Quatrem. d. Q." (Archäologischer Nachlass. I.). U. A. m.

***) *Hippias maj. p.* 290, *C. ed. St.*

****) Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, S. 81, und Schelling's Anmerkung.

†) Zwar wird gegen die obige Annahme angeführt (Völkel's Nachlass, S. 92), dass Plutarch (*Pericl. c.* 12), wo er die verschiedenen, durch Perikles beschäftigten Künstler nennt, ausdrücklich der Elfenbeinma-

waren vermuthlich, wie an andren Bildwerken ähnliche Beispiele vorkommen, vergoldet. Das Goldgewand des olympischen Jupiter war mit Thieren und Lilien farbig verziert *), worunter wahrscheinlich (wie u. a. namentlich bei der unten angeführten Juno des Polyclet) eine reich ornamentirte Besäumung zu verstehen ist. — Die letztgenannte Statue zeigt in der ausführlichen Beschreibung, die uns Pausanias von ihr und ihrer Umgebung hinterlassen hat, eine ungemein reiche Ausschmückung mit verschiedenen Stoffen. Die Viktoria, welche sie in der rechten Hand hielt, war ebenfalls von Gold und Elfenbein; das Scepter in der Linken war mit künstlicher Arbeit aus den mannigfachsten Metallen verschen **). Der mit unzähligem Bildwerk prangende Thron war bunt von Gold und Steinen, von Ebenholz und Elfenbein. Doch scheint es, dass die „gemalten Bilder," deren Pausanias unmittelbar nach dieser Angabe erwähnt ***), nur auf die von Panänus bemalte Brustwehr zu beziehen sind, was bei der Unordnung, die in der ganzen Beschreibung herrscht, auf keine Weise auffallen kann.

(Beschluss folgt).

---

ler erwähne. Dies zugegeben, so ist damit der Bezug auf die chryselephantine Minervenstatue immer noch nicht ausgesprochen. Aber wir gestehen, dass uns die von Reiske und Facius (*Excerpta, p.* 9) vorgeschlagene Lesart jener Stelle, welche Völkel verwirft: χρυσοῦ μελανεπῆρες καὶ ἐλέφαντος, ξωγράφοι, statt der gewöhnlichen: χρυσοῦ μελανεπῆρες, ἐλέφαντος ξωγράφοι, in jeder Beziehung besser gefällt, indem die Erweichung des Elfenbeins, um grössere Platten daraus zu gewinnen (ein für die antike Technik sehr wichtiges, gegenwärtig unbekanntes Verfahren) von ungleich grösserer Bedeutung sein musste, als die etwanige Bemalung desselben, wozu überdies jedenfalls nur wenig Hände erforderlich sein konnten. — An jenes Rothfärben des Elfenbeins, um es zu einem besonderen Schmucke anzuwenden, dessen Homer (*Il. IV, v.* 141) als eines asiatischen Gebrauches erwähnt, ist unter den angeführten Umständen natürlich nicht zu denken.

*) *Pauson.* l. V. c. XI, 1. — *Strabo*, l. VIII, c. III. 30.

**) S. die treffliche Erklärung Völkel's, Archäolog. Nachlass. S 30.

***) A. a. O. 2.

Diagraph und Pantograph,

Instrumente zum Zeichnen und Kupferstechen, erfunden von M. Gavard in Paris.

Der Diagraph ist ein Instrument, womit das Bild der körperlichen Natur, sowie es sich dem Auge darbietet, auf das Papier kalkirt wird. Frühere Erfindungen ähnlicher Art, wie Camera obscura, Camera lucida u. s. w., sind bekannt, nicht minder jedoch auch die Mängel, welche eine weitere Verbreitung derselben verhindert haben. Der Diagraph hingegen giebt das Bild der körperlichen Gegenstände in ihren Verhältnissen und perspektivischen Verkürzungen nicht nur vollkommen richtig, sondern er vereinigt hiemit auch die bequemste Handhabung, und zwar der Art, dass ein jeder, selbst wer im Zeichnen nicht geübt ist, das Bild in denselben richtigen Verhältnissen darstellen muss, und nur die grössere oder geringere Reinheit der Linien von der mehr oder minder sicheren Hand abhängt.

Das der Construction des Diagraphen zu Grunde liegende Princip ist so einfach, dass man kaum begreifen kann, wie diese Erfindung der neusten Zeit vorbehalten blieb; indess ist es seit dem Ei des Columbus bekannt, dass man in der Regel auf das Einfachste zuletzt verfällt. Indem nemlich das Auge, vermittelst eines Diopters, an einen bestimmten Punkt gefesselt wird, lässt man durch einen andren Punkt, dessen Entfernung vom Auge von der Bestimmung des Zeichners abhängt, die Umrisse des zu zeichnenden Gegenstandes umschreiben. Dieselbe Bewegung, welche dieser letztere Punkt in der vertikalen Fläche ausübt, wiederholt, durch eine besondere Vorrichtung, auf der horizontalen Fläche (dem Zeichenbrett) ein aufrecht stehendes und durch irgend ein geringes Gewicht beschwertes Bleistift. Die Hülse des Bleistifts leitet man mit den Händen und bestimmt durch diese, gewissermaassen unwillkührliche Manipulation die Bewegung jenes in der vertikalen Ebene befindlichen Visirpunktes. Die Construction des Instrumentes in ihren Einzelheiten würde hier ohne detaillirte Abbildungen nicht wohl zu veranschaulichen sein; wir unterlassen somit diese näheren Angaben und bemerken nur, dass die allerdings complicirte Bewegung ein mit höchster Accuratesse gearbeitetes Instrument nöthig macht.

was jedoch bei den Gavard'schen Diagraphen bereits auf bewunderungswürdige Weise der Fall ist*).

Der Nutzen, welcher aus der Anwendung des Diagraphen für die gesammte Ausübung der Kunst gezogen werden kann, ist so augenfällig, dass besondere Andeutungen hierüber kaum nöthig scheinen. Alles was in der Arbeit des Zeichnens mechanisch ist, d. h. das Auffassen der Verhältnisse an in Ruhe befindlichen Gegenständen, die vollständige Angabe ihrer Umrisse, wird durch das Instrument geleistet. Landschaften, Architekturen, Sculpturen, Gemälde u. s. w. sind hiedurch aufs Genauste aufzunehmen. Die schwierigen Constructionen, welche die Perspektive in der Aufnahme von architektonischen Gegenständen nöthig macht, werden durch den Diagraphen vollkommen überflüssig; die Verkürzungen in der Zeichnung der Statuen sind hier auf die leichteste und sicherste Weise wiederzugeben. Selbst für Portraitzeichnung, falls man den Kopf der zu zeichnenden Person durch irgend eine Vorrichtung auf einige Minuten in vollkommene Ruhe bringt, wird die Anwendung des Instrumentes, um sich der Verhältnisse im Voraus zu versichern, von grossem Vortheil sein. Und alles dies, wozu sonst vielfache Ueberlegung und langjährige Uebung gehört, ist hier in kürzester Zeit und ohne alle weiteren Vorstudien zu erreichen.

Natürlich wird Niemand übersehen, dass der Diagraph eben nur ein Instrument ist, dass er Leistungen, zu denen höhere Geistesthätigkeit erfordert wird, nicht hervorbringen kann. Wirkungen des Lichtes, der Luft, jenes geheime innerliche Leben der Natur, dessen Darstellung erst das höhere Kunstwerk bedingt, dies wird immer der eigenen Auffassungskraft des Künstlers überlassen bleiben müssen. Bei der selbstschöpferischen Thätigkeit des Künstlers endlich kann nie ein Instrument den Geist ersetzen, und ein geistvolles Kunstwerk mit Fehlern wird immer mehr bleiben, als ein richtiges ohne Geist. Aber eben, dass nunmehr das Mechanische der niederen Kunstübung rein auf mechanische Weise und ohne allen namhaften Zeitaufwand zu erreichen ist, dies wird dem gesammten Kunstbetriebe einen unberechenbaren Vortheil gewähren.

Ausser der angedeuteten Beschaffenheit des Diagraphen sind mit demselben noch andre Einrichtungen vorzunehmen, welche seine Anwendung noch für verschiedene Fälle erweitern. Dahin gehört vornehmlich diejenige, durch welche es möglich wird, die Gegenstände in ihrer geometrischen Projection zu zeichnen. Dies geschieht nemlich dadurch, dass der vordere Diopter beweglich gemacht wird und die Bewegungen des genannten Visirpunktes gleichzeitig aufs Genauste wiederholt; sodass also die Linien vom Auge auf den zu zeichnenden Gegenstand nicht divergirend ausgehen, sondern parallel neben einander laufen. Da hiedurch die Zeichnung in der natürlichen Grösse des Gegenstandes angefertigt wird, so kann man sich dieser Methode zugleich mit Vortheil zum Kalkiren von Gemälden und Zeichnungen bedienen, bei denen man durch anderweitige Umstände verhindert wird, ein Kalkir-Papier aufzulegen.

Um Plafondgemälde zu zeichnen (eine sonst sehr mühselige Arbeit!) bedient man sich eines Spiegels, welcher das Bild der Gemälde zurückwirft und in welchem der Punkt zur Umschreibung derselben befindlich ist. Anderweitige Vorrichtungen machen es möglich, Rundgemälde aufzunehmen, noch andre, um Gegenstände, die sich unter dem Microscope befinden, in ihrer dergestalt vergrösserten Form zu zeichnen. U. s. w., u. s. w.

Eine Erfindung der letzten Jahre ist der Pantograph, ein Instrument, wodurch man eine jede vorliegende Zeichnung in beliebig zu bestimmender Verkleinerung auf Kupfer radiren kann. Seine Einrichtung beruht auf dem schon bekannten Principe des Storchschnabels, ist aber auch hier in sinnreichster Genauigkeit, Beweglichkeit, und für die bequemste Handhabung ausgeführt. Durch dasselbe wird man sowohl wiederum aller Zwischenarbeiten, der Verkleinerung und Kalkirung, überhoben, als auch die Arbeit selbst durchaus auf die sicherste und reinlichste Weise ausgeführt wird. Indem man nur mit einem Stifte die gegebene Zeichnung nachfährt, wiederholt die Radirnadel von selbst und aufs Zierlichste dieselben Linien. Natürlich ist auch hier nur der einfache Umriss zu erreichen; verschiedenes Aetzen, das Nachholen der Drucker, sowie die et-

*) Ausführlichste und durch Kupfertafeln erläuterte Beschreibung des Diagraphen in seinen mannigfachsten Modificationen enthält das Werk: *Notice sur le diagraphe, par M. Gavard, capitaine d'état-major, ancien élève de l'école polytechnique. Paris* (Preis *25 Francs*), auf welches wir unsere Leser verweisen müssen. (Hiervon erscheint im Laufe dieses Jahres eine Uebersetzung bei dem Verleger dieser Blätter.)

wanige weitere Ausführung müssen nothwendig der freien Hand des Stechers überlassen bleiben *)

Die weitere Verbreitung dieser Instrumente muss demnach, wie der gesammten niederen Kunstübung, so auch dem Kunsthandel eine andre Gestalt geben. Man wird fortan die Vervielfältigung von Kunstgegenständen auf ungleich leichtere und wohlfeilere Weise bewerkstelligen können. Und indem man somit anzuerkennen genöthigt wird, wie viel rein mechanische Arbeit in den Vervielfältigungen der Art enthalten ist, so wird dieser Umstand für die zu hoffenden gesetzlichen Bestimmungen gegen den künstlerischen Nachdruck vielleicht noch ein Gewicht mehr in die Wage legen.

Der Diagraph, der von den französischen Künstlern bereits seit einigen Jahren allgemein benutzt wird, ist, sowie der Pantograph, in Deutschland fast noch ganz unbekannt. Herr C. Gropius, im Diorama zu Berlin, hat durch ein Uebereinkommen mit dem Erfinder und Verfertiger beider Instrumente, den Vertrieb derselben für das nördliche Deutschland übernommen. Das Diorama, in dessen Kunstsaale die Instrumente seit einigen Wochen aufgestellt sind, bietet den Freunden der Kunst willkommene Gelegenheit dar, sich von der sinnreichen Erfindung, der trefflichen Arbeit und den überraschenden Leistungen derselben zu überzeugen. — Dem Museum wird in Kurzem eine mit dem Diagraphen aufgenommene und mit dem Pantographen gestochene Ansicht beigelegt werden.

F. Kugler.

*) Das eben erschienene Blatt von Jazet nach Horace Vernet, rastende Araber darstellend, ist nach dem Gemälde mit dem Diagraphen gezeichnet und seine Umrisse mit dem Pantographen gestochen.

STAHLSTICH.

Pracht-Bibel hsgb. von der Expedition der Carlsruher Bibel. Zweite Lieferung. — Auch diese Lieferung ist, wie die erste, mit zwei sauberen Stichen ausgestattet. Besonders interessant ist wiederum der eine, welcher ein Bild von dem neueren Zustande der Oertlichkeiten des heiligen Landes giebt. Es ist ein Blick in das Innere von Jerusalem; im Vorgrunde eine tiefe Schlucht, welche einst der Teich von Bethesda ausfüllte; rings umher hohe Mauern und Gebäude, meist in Ruinen, und Zeugen einer ehemaligen mittelalterlichen Blüthe der Stadt; zahlreiche Kuppeldächer verkünden die saracenische Oberherrschaft. Die Arbeit des Blattes, sowie dessen poetische Wirkung, ist ausgezeichnet. — Das zweite Blatt stellt das Mahl zu Emaus nach einem Bilde von Appiani dar, welches nicht ohne Anmuth Würde gehalten ist. Auffallend war es dem Referenten, in dem jungen Diener, welcher im Hintergrunde steht, bereits eine Nachahmung jener dem Perugino eigenthümlichen Sentimentalität zu finden, welche bekanntlich erst im Anfange des 19. Jahrhunderts Beifall fand. Indess erklärt es sich allerdings dadurch, dass Appiani, dessen Blüthe in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt, zu Perugia lebte und wohl nicht allen Einfluss der alten Schule abweisen mochte.

Nachrichten.

Der **Kunstverein in München** zählt gegenwärtig über 1350 Mitglieder. Die Einnahme des verflossenen Jahres betrug 16,893 Gulden, die Ausgabe 16,516 G.; für Verlosung von Kunstgegenständen wurden 11,104 G. ausgegeben. Ausserdem wurden 1945 G. zu einem Kupferstich für die Mitglieder des Vereins, den Ritter St. Georg nach dem berühmten Relief von Schwanthaler darstellend, bestimmt.

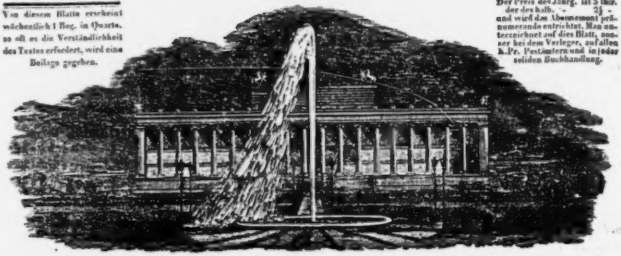
Dresden. Die Königl. Gemälde-Gallerie erfährt gegenwärtig in dem äusseren Umfange ihrer Räume dieselbe Anordnung und Aufstellung, die sie seit zwei Jahren in ihren inneren Räumen, wo sich die italienischen Schulen befinden, erhielt. Durch eingezogene Zwischenwände ist nun der Raum zur Aufstellung von vielen werthvollen, bis jetzt nicht aufstellbaren Gemälden gewonnen worden Der milde Winter begünstigt die ununterbrochenen Tischler-, Tapezirer- und Vergolder-Arbeiten so sehr, dass man hoffen darf, dass mit dem Mai, wo die Gallerie dem Publikum eröffnet zu werden pflegt, Alles vorbereitet und in Stand gesetzt sein wird; auch wird dann der neue, ganz umgearbeitete Katalog ausgegeben werden können, welchen der Direktor der Gallerie, Professor Matthäi, jetzt drucken lässt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 10. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königl. Akademie der Künste in dem Sommerhalbjahre vom 1. April 1835 bis ult. September c.

A. Fächer der bildenden Künste.

1, Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats; 2, Zeichnen nach Gypsabgüssen, Professor Niedlich; 3, Zeichnen und Malen im Königlichen Museum, Professor Kretschmar; 4, Unterricht in der Composition und Gewandung, Professor Begas; 5, Osteologie des menschlichen Körpers und der Thiere, Professor Dr. Froriep; 6, Landschafts-Zeichnen, Professor Blechen; 7, Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Professor Bürde; 8, Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Professor Berger; 9, die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gypsabgüssen, Professor Dähling; 10, Kupferstechen, Professor Buchhorn; 11, Holz- und Formstechen, Professor Gubitz; 12, Schrift- und Kartenstechen, Professor Mare; 13, Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Coué.

B. Baufächer.

14. Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Professor Rabe; 15, die Projectionen, die Lehre von den Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Professor Hummel; 16, Perspektive und Optik, derselbe; 17, Proportion und Ponderation des menschlichen Körpers, Direktor Dr. Schadow; 18, Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gypsabgüssen, Professor Niedlich.

C. Musik.

19, Lehre der Harmonie, Musik-Direktor Bach; 20, Choral- und Figural-Styl, derselbe; 21, Doppelter Kontrapunkt und Fuge, derselbe; 22, Freie Vocal-Composition, die Musik-Direktoren Rungenhagen und Bach; 23, Freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musik-Direktoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnenschule wird gelehrt:

24, Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe und Herbig, und des akademischen Lehrers, Maler Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt:

25, Freies Handzeichnen von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 26, Modelliren nach Gyps-Modellen, vom Professor L. Wichmann; 27, Geometrisches und architektonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielke.

Der Unterricht nimmt mit dem 1. April seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von No. 1 bis 23 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude, bei dem Direktor Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für No. 24 zur selben Zeit, bei dem Professor Hampe, ebendaselbst; für No. 25 bis 27 bei demselben, Sonntags von 7 bis 9 Uhr.

Berlin, den 28. Februar 1835.

(gez.) Dr. Schadow,
Direktor.

Kopien des Laien.

Von

Franz Freiherrn Gaudy.

(Fortsetzung).

III.

Ratti's Dorfmusikant.

Nach der Schenke rennt der Alte
Sporenstreichs auf den kürz'sten Wegen,
Flucht, denn Gall-erregend schallte
Ihm von fern Musik entgegen:

„Welch landläufer'scher Geselle
Wagt es dort zu musiziren?
Meine legitime Stelle
In dem Schwan zu usurpiren?

Lebt wohl einer, der mir gleiche,
Lungenkräftig auf dem Horne,
Und dann Athem schöpfend streiche
Auf der Fiedel frisch von vorne?

Hab' ich doch am Horn erst heute
Noch die Beule ausgebogen,
Heute erst die neue Saite
Auf der Geige aufgezogen;

Und nun lässt der Wirth im Schwane
Einen fremden Gauner kratzen!
Heut am Sonntag! Auf dem Plane
Die Gemeinde! 'S ist zum Platzen!

Kommt der Stelzfuss mir der Quere —
Nun, den denk' ich heimzugeigen;
Und wenn's Schleichers Bande wäre —
Ja, dann müsst' ich freilich schweigen."

Der Phaläne gleich, der grauen,
Segelt mit gespreiztem Flügel
Im verschossnen Müller-blauen
Rock er über Moor und Hügel.

Und im Takte schwenkt die Tasche,
Die des Schwarzbrod's Rinde stopfte.
Oder die gerieſte Flasche,
Die gewöhnlich schwach gepfropfte.

Gern möcht' ich nach ihrem Schimmer
Auf der Nase spähn, der rothen.
Heda, Landsmann! Aber nimmer
Hält der Kerl — der läuft nach Noten.

IV.

Der kranke Rathsherr von Hildebrandt.

Aus den lichten, klaren Augen
Schauet gross und kinderrein
Auf zu dem vergrämten Vater
Sonder Arg das Töchterlein;

Fraget leis: „Du blickst so traurig,
Gleich als hätt' ich was gefehlt.
Heute war ich fromm und artig,
Heute werd' ich nicht geschmählt."

Treulich hat sie schon berichtet,
Wie sie in dem Münster wär
Mit der Base, und das Bild sah
Ueber'm gleissenden Altar;

Wie die Mutter Gottes nieder
Blicke so holdselig, traut,
Just wie Mütterchen gelächelt,
Die dort aus dem Rahmen schaut;

Wie so herrlich dann vom Chore
Ward gespielt zum Festtagslied,
Und wie sie bei Glöckchens Läuten
Gleich den Andern hingekniet.

Alles hat sie nun erzählet,
Doch der Vater spricht kein Wort.
Auf den lieb-unschuld'gen Zügen
Ruht sein Auge fort und fort;

Auge, matt und trübe schimmernd,
Schmerzvertraut und kummervoll,
Das des Todes eis'ger Finger
Bald für immer schliessen soll.

Auf der goldumlockten Stirne
Ruht die welke, feuchte Hand,
Und den Busen schwellen Seufzer,
Die nur Gottes Ohr erkannt.

Bald du armes Kind, du einz'ges,
Werd' ich bei der Mutter sein.
Und dann stehst du ganz verlassen
In der weiten Welt allein.

Bald, vielleicht nach wenig Wochen
Schwankt der düstre Zug hinaus,
Und dich führt die Hand des Fremdlings
Aus dem wüsten Trauerhaus.

Dann wenn deine ros'gen Wänglein
Salz'ge Thräne überströmt,
Ahnst du wohl des Vaters Kummer,
Und was ihn so tief gegrämt.

(Fortsetzung folgt)

Zeugnisse alter Schriftsteller
über die
Polychromie der griechischen Sculptur.

(Beschluss.)

Andre chryselephantine Werke jener grossen Kunstzeit, welche noch erwähnt werden, sind: ein Jupiter im Olympieum zu Megara, von Theocosmus mit Beihülfe des Phidias gearbeitet, aber unvollendet; ein Bacchus zu Athen von Alcamenes, dem Schüler des Phidias; der mit Reliefs geschmückte Tisch im Heräum von Olympia, auf den die Kränze der Sieger gelegt wurden, von Colotes; die Juno zu Argos von Polyclet, — das berühmteste Werk dieser Art nächst dem olympischen Jupiter, — deren Gewand mit einer Einfassung von Weinranken versehen war*); eine Hebe, ebendaselbst, von Naucydes**). Andre, deren Alter nicht näher zu bestimmen ist, sind: ein Aesculap zu Epidaurus von Thrasymedes aus Paros; eine Minerva auf der Burg von

*) *Tertullian. de Corona.* c. VII, p. 104.

**) *Pausan.* l. I, c. XL, 3; — ib. c. XX, 2; — l. II, c. XVII, 4; — ib. 5.

Megara, eine Minerva Panachaïs auf der Burg von Patrae; eine Minerva in der Unterstadt von Patrae; ein Bacchus zu Sicyon, neben welchem Bacchantinnen aus Marmor standen *).

Auch in der Zeit Alexander's des Grossen fand dieser Kunstzweig eigenthümliche Anwendung. Dies beweisen die chryselephantinen Bildsäulen, die ihn und seine Familie, den Amyntas, Philipp, die Olympias und Eurydice, darstellten und, von der Hand des Leochares gearbeitet, im Philippeum von Olympia aufgestellt waren; die letztgenannte Statue befand sich zur Zeit des Pausanias in dem Heräum **). Das Denkmal des Hephästion enthielt unter seinen prachtvollen Zierden ebenfalls Bildwerke aus Gold und Elfenbein ***). Aehnlicher Zierden, die, um ein Jahrhundert später, das grosse Nilschiff des Ptolemäus Philopator schmückten, ist schon gedacht worden ****). Etwa in diese Zeit dürften auch die Thüren des Minerventempels von Syracus †) zu setzen sein, die mit Bildwerken von Gold und Elfenbein verschen waren, und deren Pracht Cicero nicht genug rühmen kann ††). Spätere Werke dieser Art finden wir nicht weiter erwähnt, bis auf Hadrian, welcher überall wieder auf griechischen Geschmack einzugehen bemüht war, und so auch im Tempel des Jupiter Olympius zu Athen ein chryselephantines Colossalbild des Gottes aufstellen liess †††). In demselben Sinne war von seinem Zeitgenossen, dem Herodes Atticus, der Tempel des Neptun auf dem korinthischen Isthmus mit einem reichen Weihgeschenke geschmückt worden, einer Quadriga, auf welcher Neptun, Amphitrite und Palaemon standen, und zwei Tritonen neben den Pferden; alles dies von Gold und Elfenbein, doch schon mit dem merkwürdigen Missverstande des Verhältnisses der beiden Stoffe, dass an den Tritonen der Oberkörper von Gold, der Fischschwanz von Elfenbein, an den Pferden nur die Hufe von Elfenbein gearbeitet waren *). — Schliesslich ist noch zu bemerken, dass auch ein Beispiel angeführt wird, wo man sich zu einer Statue dieser Art der Zähne des Hippopotamos statt des Elfenbeins bedient hatte; es war eine Statue der Dindymene auf Proconnesus **). —

Was die Bildwerke betrifft, welche ganz aus Marmor gearbeitet waren, so finden wir bestimmte Angaben über farbige Zuthat nur in Bezug auf einzelne Theile.

Pausanias führt von Marmorstatuen eine sehr bedeutende Menge auf, an denen er den Stoff ebenfalls als parischen, pentelischen und „weissen" Stein ***) bezeichnet. Auch hier scheint namentlich die letztere Bezeichnung, ähnlich wie bei der Architektur ****), nicht ohne Bezug auf die Gesammt-Erscheinung der Statue zu verstehen zu sein, was durch verschiedene Umstände noch mehr bestätigt wird. So benennt er bei einer Reihe andrer Werke den Stoff schlechtweg nur als „Stein"; er musste also bei jenen ein bestimmtes Kriterium haben, was bei einem Farbenüberzuge nicht so leicht zu finden gewesen wäre. So sagt er ausdrücklich, dass die Flussgötter insgemein aus weissem Steine gearbeitet würden, die Statuen des Nil dagegen aus schwarzem †), was ebenso auf eine in die Augen fallende Beschaffenheit des Stoffes hindeutet. So führt er einige Statuen an, bei denen eine farbige Zuthat eben als besondere Merkwürdigkeit hervorzuheben war: zu Teuthis in Arkadien eine Statue der Minerva, die ein purpurfarbenes Band um den Schenkel trug; und zu Creusis, dem thespischen Seehafen, ein mit Malerei geschmücktes Gypsbild des Bacchus im Besitz eines Privatmannes, das einzig Sehenswürdige an diesem Ort ††). — In einer Stelle bei Lucian ist endlich mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass die

*) *Pausan.* l. II, c. XXVII, 2; — l. I, c. XLII, 4; — l. VII, c. XX, 2; — ib. 5; — l. II, c. VII, 5.

**) *Pausan.* l. V, c. XX, 3; — ib. c. XVII, 1.

***) *Diodor. Sic.* l. XVIII, 115.

****) In einem früheren Abschnitte der Schrift.

†) Die Belege ebenfalls früher.

††) *In Verrem II, l. IV de signis, c. LVI.*

†††) *Pausan.*, l. I, c. XVIII, 6.

*) Ebendas. l. II, c. I, 7.

**) Ebendas. l. VIII, c. XLVI, 2.

***) Unter Bildwerken aus weissem Stein erwähnt er namentlich auch der von Praxiteles gearbeiteten Thaten des Hercules, in den Giebeln des Heracleum's zu Theben. l. IX, c. XI, 4.

****) Die Belege für die Architektur in einem früheren Abschnitte.

†) l. VIII, c. XXIV, 6.

††) l. VIII, c. XXVIII, 3; — l. IX, c. XXXII, 1.

bedeutendsten Statuen des Alterthums im Wesentlichen farblos erschienen. Um nemlich eine lebende Schönheit ersten Ranges genügend zu beschreiben, vergleicht er ihre Formen mit denen der berühmtesten Statuen, — der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten (zu Athen) von Alcamenes, der lemnischen Pallas und der Amazone des Phidias, der Sosandra des Calamis; — die blühende Farbe aber, für welche an den Statuen kein Beispiel enthalten sei, vermag der Autor nur nach Gemählden zu schildern *).

Dass insgemein die Augen an den Statuen gemalt wurden, geht aus einer Stelle bei Plato hervor, wo ein Gleichniss mit den folgenden Worten beginnt: „So wie jemand, der uns Statuen bemalen anträfe und uns tadeln wollte, dass wir nicht auf die schönsten Theile der Figur die schönsten Farben setzen, indem die Augen, die das schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit schwarzer Farbe bezeichnet sein würden" u. s. w. **). — Dass in andren Fällen die Augen aus einem andren Material eingesetzt waren, geht aus dem Umstande hervor, dass sie den Statuen zuweilen entfielen, was dann als eine üble Vorbedeutung angesehen ward ***). — Hieher gehört auch die Bemerkung, die Pausanias bei Gelegenheit einer Minervenstatue zu Athen (im Tempel des Vulcan am Ceramicus) macht, dass nemlich ihre Augen, sowie die des Neptun, von bläulicher Farbe (γλαυκοῖ) seien ****). — Die eben angeführte Stelle bei Plato scheint zugleich anzudeuten, dass es Sitte war, auch noch andre Theile der Statuen durch Farbe hervorzuheben; dass dieselben aber vollständig bemalt wurden, ist darin auf keine Weise gesagt.

Dass die Haare der Statuen zuweilen durch gelbe Farbe ausgezeichnet wurden, scheint aus einer Stelle des Tragikers Chaeremon, welche Athenäus *****) anführt, hervorzugehen. Eine Marmorstatue des Narcissus mit vergoldeten Haaren beschreibt Callistratus ******).

Purpurfarbige Säume an den Gewändern der Statuen nennt Plinius als eine gewöhnliche Sache †).

Noch finden sich einige Aeusserungen Virgil's über den farbigen Schmuck, welcher zuweilen den Marmorstatuen beigefügt wurde. So verspricht, in einer seiner Eclogen, Corydon der Diana eine Statue mit rothem Kothurn zu errichten ††); so sagt er in einem Epigramm, dass er der Venus eine Statue des Amor mit bunten Flügeln und bemaltem Köcher, wie es Sitte sei, widmen wolle †††). Plautus spricht von einem schön bemalten Bildwerke ††††), dessen nähere Beschaffenheit jedoch nicht angegeben wird.

Ein Paar andre Stellen griechischer Dichter, welche Raoul-Rochette als weitere Belege für die

*) *Lucian. de imaginibus*, 5 — 10.

**) *Platon. de republ. lib. IV*: ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμῖν ἀνδριάντας γράφοντας προσελθὼν ἂν τις ἔψεγε κ. τ. λ. — Vergl. Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. VII, c. 4, § 13. — Die Herausgeber von Winckelmann's Werken haben zwar (a. a. O. Anm. 808) angenommen, dass hier nur im Allgemeinen von „menschlichen Gestalten," nicht von Statuen, die Rede sei; doch ist dagegen von Andren (Völkel, archäol. Nachlass, S. 91 und Herrmann, *de veter. Graec. pictura pariet. p.* 4) bereits bemerkt worden, dass der von Schaefer angeführte Grammatiker, auf dessen Worte jene sich stützen — ἄγαλμα καὶ γραφὴν καὶ ανδριάντα διαφόρως — gerade das Gegentheil bezeuge, indem hier ausdrücklich ἀνδριὰς und γραφὴ unterschieden und beide unter der Bezeichnung als ἄγαλμα zusammengefasst werden. Auch Quatremère-de-Quincy (*le Jupiter Olymp. p* 30) bemerkt schon, dass Plato in der angeführten Stelle als von etwas zu seiner Zeit Gewöhnlichem spreche; so dass demnach ein vielleicht ungewöhnlicher Gebrauch des Wortes ἀνδριὰς nicht vorauszusetzen ist.

***) Facius *ex Plut. exc. p.* 222.

****) l. I, c. XIV, 5.

*****) l. XIII, p. 608. — Vergl. K. O. Müller, in den Nachträgen zu Völkel's archäol. Nachlass, S. 98, nach dessen Lesart die Stelle lautet: „Die Haare aber, wachsfarbig, wie die eines Götterbildes, bewegten sich üppig mit ihren Locken, die durch hochgelben Farbenschmelz gehoben waren, im Winde".

******) *Statuar. c. V.*

†) l. XXXIV, c. IX.

††) *Ecl.* VII, v. 31.

†††) *Catalecta*; VI, 9.

††††) *Epidic. A. V, v.* 37.

Anwendung von Farbe in der Sculptur anführt *), beruhen auf dem, vornehmlich in poetischer Redeweise, zweifelhaften Gebrauche des Wortes γράφειν, so dass wir sie hier ausser Acht lassen müssen **). Jedenfalls enthalten diese Stellen keine näheren Angaben über die Ausdehnung der etwanigen Bemalung.

Am Meisten ist eine Stelle des älteren Plinius in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand in Betrachtung gezogen worden. Es ist diejenige, in welcher er von den Leistungen des athenischen Malers Nicias Nachricht giebt und mit den Worten schliesst: „Von demselben Nicias sagte Praxiteles, als er gefragt ward, welche von seinen Marmorarbeiten er am meisten vorziehe: diejenigen, an welche Nicias Hand angelegt. So viel Werth legte er auf seine Bestreichung (*Circumlitio*)!“ ***) Die Erklärung dieses letzteren Wortes hat hier besonders mannigfache Auslegungen zu Wege gebracht. Indem man voraussetzte, dass die Stelle des Plinius im Uebrigen ihre Richtigkeit habe, so schloss man, dass billig unter dem Handanlegen eines berühmten Malers etwas Bedeutendes verstanden werden müsse. Die einen erklärten das Wort *Circumlitio* somit als eine Retouchirung der Thon-Modelle des Praxiteles, was man zugleich auf eine geistreiche Weise mit den übrigen Kunstverdiensten des Malers in Verbindung brachte ****); die andren einfacher, als Bemalung, wobei denn, da man vom Nicias eben mehr als blosse Ornamentirung voraussetzen musste, ein vollständiges, den Gesetzen der Malerei verwandtes Ueberziehen mit Farbe gemeint war †). Ohne uns auf die weiteren Gründe für die eine oder andre Ansicht einzulassen, bemerken wir nur, dass bereits von Sillig nachgewiesen ist, dass die Blüthe der beiden genannten Künstler um fünfzig Jahre auseinanderfalle; weshalb denn Sillig zwei verschiedene Künstler, die Nicias geheissen, und vom Plinius für eine und dieselbe Person gehalten seien, annimmt *). Wollen wir jedoch diese Annahme nicht gelten lassen und das späteste Alter des Praxiteles mit der frühesten Jugend des Nicias in Verbindung bringen, so müssen wir gleichwohl jedenfalls zugeben, dass hiemit der Hauptumstand der obigen Untersuchungen verschwindet: Der Nicias, von dem die *Circumlitio* an den Statuen des Praxiteles herrührte, konnte entweder dazumal noch kein berühmter Maler sein, oder er war es überhaupt nicht; seine Arbeit schlug also, möglicher Weise, nicht in das Gebiet der höheren Kunst. Indem es sodann an weiteren Zeugnissen über ein vollständiges Bemalen der Statuen bei den Griechen mangelt, (und gerade bei Praxiteles berühmtester Statue fanden wir ein Zeugniss für das Gegentheil), so scheint es am Gerathensten, bei der *Circumlitio* auf einen andern Gebrauch, dessen Allgemeinheit uns bekannt ist, zu schliessen: auf das enkaustische Ueberziehen der Statuen mit Wachs, wovon uns Vitruv **) und Plinius ***) ausführliche Nachricht geben. Auf diese Weise ist die obige Stelle auch von Andern schon früher erklärt worden. Dass Praxiteles dabei gerade auf die von jenem Nicias überzogenen Statuen ein grösseres Gewicht gelegt, kann auf verschiedene Weise erklärt werden; vielleicht war es nur ein Bon-mot, dessen Gründe ausserhalb der Beziehungen der Kunst liegen dürften. Bei der Masse von nichtssagenden Kunst-Anekdoten, welche Plinius statt eines wirklichen Kunst-Urtheils zusammengetragen, darf eine solche Ansicht jener Worte nicht weiter befremden.

Die eben angeführte Stelle Vitruvs giebt uns noch einen sehr bedeutsamen Wink über das bei den plastischen Werken angewandte Verfahren. Nachdem er nemlich die Art geschildert, wie man die Wände enkaustisch mit Wachs überziehen müsse, schliesst er mit den Worten: „Gleichwie man bei den nackten Marmorstatuen zu verfahren pflegt ****). Dass man bei den bekleideten Statuen ein andres Verfahren der Enkaustik angewandt (wie Visconti

*) *Journal des savans*, 1833, *Juin*, *p.* 364; 367.

**) Vergleiche über dieselben und ähnliche Stellen: Hermann, *de vet. Graec. pictura pariet. p.* 6. — Völkel's archäol. Nachl. S. 94, und K. O. Müller's Nachträge ebendas. S. 100.

***) l. XXXV, c. XI

****) Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. IX, c. 3, § 27; und seine Herausgeber: Ann. 557.

†) Quatremère de Quincy, *le Jupit. Ol. p.* 41 etc. — Völkel, archäol. Nachlass, S. 79 ff. — Raoul-Rochette, *Journal des savans*, 1833, *Juin*, p. 363.

*) *Catalogus artific. t. Nicias.*

**) l. VII, c IX.

***) l. XXXIII, c. VII.

****) *Ut signa marmorea nuda curantur.*

hieraus geschlossen *)), ist bei der Einfachheit des von Vitruv beschriebenen Verfahrens nicht wohl denkbar. Wir werden also voraussetzen müssen, dass die Enkaustik überhaupt bei Marmorstatuen nur angewandt wurde, um dem Nackten, als solchem, eine besondere Eigenthümlichkeit, — eine grössere Weichheit, wahrscheinlich auch einen wärmeren, ins gelbliche spielenden Ton, — zu geben. Sehr naheliegend und folgerecht scheint zugleich der Schluss, dass ebendies auch bei den nackten Theilen bekleideter Statuen Statt fand, um sie dadurch schon stofflich von der Gewandung zu unterscheiden, die überdies häufig, wie sich insbesondere aus den erhaltenen Monumenten ergiebt, durch Farbe und Vergoldung von ihnen gesondert ward. Jener weichere und wärmere Wachsüberzug des Marmors führt uns somit wiederum auf den, in der Blüthezeit der griechischen Kunst so häufigen Gebrauch des Elfenbeins zurück, so dass beide Materiale sich in ihrer Erscheinung nunmehr verwandter zeigen, als es ohne ein solches Mittel der Fall gewesen wäre.

Von den Vertheidigern einer bis zur vollkommenen Naturnachahmung gediehenen Polychromie der Plastik wird noch aus einer besonderen Begebenheit in der griechischen Geschichte eine Stütze ihrer Ansicht beigebracht. Als die Gallier nemlich Delphi zu plündern kamen, sahen sie das Heer der Statuen auf den Terrassen des Tempels, und wagten sich nicht näher. Sie hielten (so schliesst man) die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrthum möglich, ohne eine grössere Illusion als die ist, die wir der Plastik zutheilen, ohne Farbenillusion? — Indem wir jedoch nachdenken, ob die Gallier nicht auch aus andren Gründen, als der Furcht vor Menschen, den Angriff unterlassen haben dürften, fällt uns ein andres griechisches Geschichtchen ein. Herodot **) und Pausanias ***) erzählen nemlich eine besondere Kriegslist, deren sich die Phocier einst im Kriege gegen die Thessalier bedienten: Fünfhundert ihrer tapfersten Männer bestrichen sich sammt ihren Rüstungen ganz und gar mit weissem Gypse und rückten zur Nachtzeit, — es war gerade Vollmond, — gegen das Lager der Thessalier an; diese glaubten Gespenster zu sehen und wagten nicht die Waffen zu ergreifen, so dass ein grosses Blutbad unter ihnen angerichtet ward. — Könnte uns dieses Geschichtte nicht auf die Vermuthung führen, dass die delphischen Statuen vielleicht doch weiss gewesen und von den rohen Barbaren ebenso für eine Geisterwache des Tempels gehalten worden seien? — Wir lassen diesen zweideutigen Beleg für die Polychromie füglich dahingestellt.

Wie die angeführten Stellen von farbiger Zuthat bei den Marmorstatuen denselben zum Theil nur als einen besonderen Schmuck erscheinen liessen, so findet sich Aehnliches auch in Bezug auf Bronzewerke. Callistratus beschreibt namentlich einen Orpheus der Art, an dem die persische Kopfbedeckung mit Gold gestickt, das Kleid mit einem goldenen Gürtel zusammengefasst und die Sohlen mit goldenen Rändern geschmückt waren *). Lokalfarben des Nackten jedoch auszudrücken — wie es beim Marmor nach Zeugnissen der Schriftsteller und der Monumente in gewisser Weise statt fand — scheint die Natur des Erzes zu verbieten, die dem Nackten in Stoff und Farbe jedenfalls zu fern steht; und wenn allerdings angeführt wird, dass Silanion, gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, eine sterbende Jokaste mit bleichem Gesichte (Silber mit der Bronze vermischt) **) und Aristonidas einen reuevollen Athamas erröthend (durch eine andre Versetzung des Metalls ***) darstellte, so kann dies durchaus nur als eine Ausartung der Kunst betrachtet werden, welche die innerlichsten, ethischen Verhältnisse durch äussere, gewissermaassen symbolische Mittel zur Anschauung zu bringen glaubt.

*) *Musée Pie-Clém. c. III, p.* 36, *n.* 3. *ed. Milan.*

**) l. VIII, 27.

***) l. X, c. l. 5.

*) *Stat. c. VII.*

**) *Plutarch. Symposiac. V, q.* 1.

***) *Plin.* l. XXXIV. c. XIV. — Die zahlreichen Ausdrücke von fuischfarbigem Erz, von erröthenden Wangen u. dergl., die in den Statuen des Callistratus vorkommen, sind nur als rednerische Floskeln zu betrachten, wie sich aus der affektirten Manier, in der die gesammten Beschreibungen abgefasst sind, zur Genüge ergiebt. Auch widerspricht Callistratus sich in dieser Redeweise selbst, wenn er von dem früher angeführten Narciss sagt, dass durch sein Gewand die Leibesfarbe durchschimmere, und hernach den Stein wiederum als einfarbig benennt.

Noch seltsamer klingt die Nachricht von der Statue des Astronomen Berosus mit vergoldeter Zunge *).

Ein sehr anschauliches Bild endlich von der untergeordneten Stellung, welche jene Färbungen, Vergoldungen u. s. w. im Verhältniss zu der Sculptur an sich, einnehmen, giebt das folgende Gleichniss Plutarch's: — „Es mögen alle die berühmtesten Schauspieler . . . kommen und der Tragödie gleich einer prachtliebenden Dame, als Haarputzer und Sänftenträger, oder vielmehr wie die Enkaustes, Vergolder und Bemaler der Statuen, nachfolgen" **).

Nachrichten und Anzeigen.

Königsberger Kunst- und Gewerbe-Verein.

Am 13. Dezember 1834 versammelten sich die Mitglieder des hiesigen Kunst- und Gewerbe-Vereins ihren Statuten gemäss zu einer General-Versammlung (der Vierten) in ihrem Lokale.

Zuförderst wurden den Anwesenden von Seiten des Vorstandes Mittheilungen über die Wirksamkeit des Vereins mit Bezugnahme auf die im Januar k. J. anberaumte Fünfte Kunst- und Gewerbe-Ausstellung gemacht.

Hierauf hielt Herr Professor Carl Rosenkranz einen Vortrag „Ueber das Verhältniss des Protestantismus zur bildenden Kunst mit besonderer Rücksicht auf Schnaase's Niederländische Briefe, (abgedruckt im Febr. Heft 1835 der Preussischen Provinzial-Blätter und separat für die Mitglieder des Vereins) worauf sich die versammelten Anwesenden in die Nebenzimmer begaben, um die ausgestellten Kupferstiche, Erzeugnisse aus d. J., und die bis jetzt vom Verein für das Königsberger Stadt-Museum angekauften Gemälde, in Augenschein zu nehmen.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die der General-Versammlung der Vereinsmitglieder vorausgehende Ausstellung der angekauften und zur Ansicht eingesendeten Kunstwerke für das laufende Jahr wird im Anfange des Juli d. J. an einem künftig näher zu bestimmenden Tage eröffnet werden.

Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke, wo möglich bis zum 25. Juni, hieher unter der Adresse des Herrn Inspektor Wintergerst im Akademiegebäude einzusenden und gleichzeitig den Unterzeichneten zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, unter Kreuz-Couvert und mit der Rubrique: Angelegenheiten des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, erbeten.

Düsseldorf den 20. Februar 1835.

Im Auftrage des Verwaltungsrathes
der zeit. Secretair des Vereins
Schnaase.

Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staate.

Diejenigen auswärtigen Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde, welche schon mehrmals schriftlich, bis jetzt aber vergeblich, an Einsendung ihrer pro 1834 noch rückständigen Beiträge erinnert worden sind, werden ersucht, dieselben bis spätestens den 10. d. M. einzusenden, weil Behufs der nahe bevorstehenden Verloosung der Kunstwerke und der deshalb zu bewirkenden Rechnungslegung, die Kasse des Vereins an dem genannten Tage geschlossen wird, und diejenigen, welche bis dahin nicht Zahlung geleistet haben, als ausgeschieden betrachtet werden müssen.

In Berlin ist kein Mitglied mit seinem Beitrage rückständig. Der Tag der Verloosung wird noch näher bekannt gemacht werden.

Berlin, den 1. März 1835.

Direktorium des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staate.

*) *Plin.* l. VII. c. XXXVII. — Wir wissen übrigens nicht bestimmt, ob die Statue aus Bronze oder Marmor war.

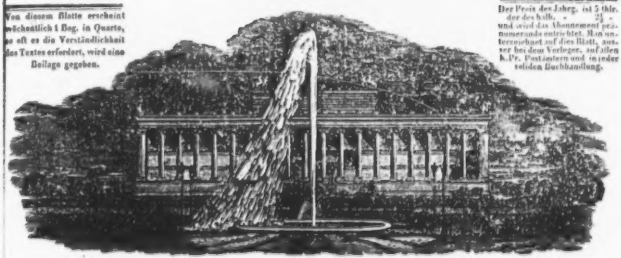
**) *Plut de gloria Athen. c. VI.*

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 11. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kopien des Laien.

Von

Franz Freiherrn Gaudy.

(Fortsetzung).

V.

Neapolitanische Fischerhütte von Ernst Meyer.

Auf offener Thüre Schwelle
Da klinget so lustig und laut,
Dort singet ein muntrer Geselle
Sein Liedchen der schmucken Braut.

Jenseits des Pausilippo,
Ringsum in Napoli's Bucht,
Wird wohl ein Bursche wie Pippo
So wacker vergebens gesucht.

Nie deckte die rothe Mütze
'Nen lockigern Schwarzkopf traun;
Nie sprühten hellere Blitze
Hervor unter schattigen Brau'n.

Was thut's, wenn Stirn und Wange
Auch von der Sonne gebräunt?
Fragt nur, von seinem Gesange
Was jede Dirne meint?

Fragt, wer die Zither schlage
So hell und rein wie er?
Fragt wer sich kecker wage
Hinaus in das stürmende Meer?

Jetzt trillert er eine Canzone,
Die hat er selber erdacht,
Als er bei Io Sperone
Hielt bei den Netzen Wacht:

„Hast du ein Erbe zu eigen?
So fragte dein Mütterchen oft.
Mein Erbe will ich ihr zeigen,
Wohl reicheres als sie gehofft.

Wo liegt, du Fischerknabe
Dein Acker? So sprachst du zu mir.
Blick auf! Mein Gut, meine Habe
Liegt offen und weit vor dir.

Das Meer mit seinen Wogen.
Das ist mein Feld, meine Au.
Keine Gränzen sind ihm gezogen,
So weit der Himmel blau.

Mein Acker wird gepflüget
Und trägt das ganze Jahr,
Und was er bringt, genüget
Wohl für ein glücklich Paar.“ —

So singt er zur Mandoline.
Vom Ehestand träumt wohl die Braut,
Dass sie mit ernster Miene
So vor sich nieder schaut?

Die Mutter flicht ihr die Haare
In Strähne glänzend und lang.
Und denkt still lächelnd der Jahre
Wo ihr galt Zither und Klang;

Wo singend zum Schwirren der Saiten
Der Mann ihr Herz gerührt;
Sie denkt der rosigen Zeiten,
Wo er sie heimgeführt.

Jetzt gelten der Tochter die Lieder,
Nun sieht auch sie von dann'.
Und Jahre entrollen wieder,
Dann reift auch der Säugling zum Mann,

Der Säugling, der im Korbe
Am Heerde schlummernd liegt,
Den Lied und Klang der Theorbe
In Träume sanft gewiegt.

Auch er wird die Ruder schwingen,
Und werfen die Netze aus.
Auch er wird von Liebe singen,
Und führen die Braut nach Haus.

VI.

Abendlandschaft von Lessing.

Zum letztenmal die Sonne späht
Aus Wolken leise verfliessend,
Wie mit blassgelbem Schleier weht
Am Horizont sie grässend.

Sie nickt dem kahlen Hügel zu
Ein Lebewohl bis Morgen.
Schon wiegt der Thalgrund sich zur Ruh'
Vom Thaustreif halb verborgen.

Des kahlen Hügels stein'gen Pfad
Ihn musst du rasch erklimmen,
Dann siehst du die Thürme der Vaterstadt,
Eh sie in Nebel verschwimmen.

Schreit' aus, schreit' aus, mein Wandrer, schnell,
Du kannst sie wohl erreichen,
Noch eh' die Feuer, die jetzt hell
Im Felde sprühn, erbleichen.

Sieh rechts bemooste Kreuze stehn,
Von denen finstre Sagen
Aus grauer Zeit im Volke gehn,
Wer grausam dort erschlagen.

Die blitzgetroffne Buche streckt
Gespenstisch links die Arme;
Die welken Aeste sind bedeckt
Vom nächt'gen Rabenschwarme.

'S ist doch, als hielten lauernd Wacht
Am kahlen Hügel die Raben,
Bis wieder Einer umgebracht
Und liege unbegraben.

Schreit' aus, und wenn dich heimlich graut,
So sprich ein Ave leise.
Und sieh, wie überm Heidekraut
Schon winkt das Ziel der Reise.

VII.

Heirathe-Antrag auf Helgoland von Jordan.

„Ertapp' ich, du schelmische Dirne,
Dich wieder vor meinem Haus?
Ja, werde nur roth bis zur Stirne,
Jetzt muss die Wahrheit heraus.

Der Junge soll Netze flicken —
Er dämmert unter der Thür.
Ich wollt' ihn in's Bad 'rauf schicken, —
Er plaudert und dahlt mit dir.

Es muss das Ding zu Ende,
Der Schlingel wird ganz verdreht;
So sprich denn, Mädel, behende
Wie's mit euch beiden steht?

Nun? Thust doch, als ob du den Peter
Noch niemals in's Auge gefasst.
Ich will ihn nicht loben, doch steht er,
Nicht grad' und schlank wie'n Mast.

Stumm schlägst du die Augen nieder.
He, Schelmchen, mein Junge gefällt?
Ja werde so roth wie dein Mieder,
Ich hab's doch errathen. Gelt?

Was senkst du so schämig das Köpfchen?
Was schmunzelst und lächelst da jetzt?
Es findet ein jegliches Töpfchen
Sein Deckelchen doch zuletzt.

So präsentire dich Junge,
Kinn hoch und Brust heraus,
Und brauche die eigene Zunge,
Mein Sprüchlein ist hier aus."

Stramm steht der Bursche, der steife,
Trotz einer Weihnachtskerz'
Und feixt, nur seine Pfeife
Blickt schmachtend erdenwärts.

Ja lache, mein Peterchen, lache,
Schon spitzt sie das Mündchen zum: Ja.
Ich wollt', ich wär' meiner Sache
Gewiss wie der Schlingel da.

KUNSTALTERTHÜMER

in

Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

(Fortsetzung.)

6. Rheden.

Hinter dem ärmlichen Städtchen Rheden liegt das treffliche Schloss Rheden, das in seinen Trümmern noch Ehrfurcht gebietet und mir ein erfreulicher Vorläufer der grossen und mächtigen Marienburg war. Das stürmische und regnige Wetter erlaubte mir indessen nicht, nach Wunsch in diesem alten Gemäuer umherzuklimmen, die kalte Luft und der Wind verhinderten mich, manche Bemerkungen an Ort und Stelle zu machen, und so macht diese Nachricht noch weniger Anspruch auf Vollständigkeit, als alle andern in diesen Blättern.

Gegen Mittag ist ein grosser, ummauerter viereckiger Platz, wahrscheinlich wohl die Vorburg enthaltend; darauf folgt ein Graben, durch welchen jetzt ein Damm geht, da, wo vormals unstreitig die Schlossbrücke zu finden war, die Burg und Vorburg mit einander in Verbindung setzte. Hierauf folgt das eigentliche Schloss, welches ein Viereck ist, so wie Gollup und die Schlösser des Ordens überhaupt wohl meist waren. Auf jeder Ecke steht ein Thurm viereckig, glatt und zierlich gebaut, und mit einem rautenförmigen Schmucke verziert, indem in länglichen grossen Vierecken, wie ein Netz, schwarze Ziegel auf den rothen Steinen stehen. Diese Verzierungsart findet sich, um dies gleich hier zu bemerken, fast an allen Schlössern des Ordens, und mag wohl durchaus bei allen geherrscht haben, nur dass folgende Umwandlungen und das Verderben der alten Mauern sie an einigen Orten zerstörten. Der Eingang ist durch einen nicht beträchtlich hohen gedrückten Spitzbogen von grossen Werkstücken, und darüber erhebt sich, so dass die ganze Eingangsmauer zurückgelegt erscheint, ein hoch aufsteigender Spitzbogen, der bis nahe zum Gesimse reicht. Das Gewölbe über dem Eingangsflur ist noch vollständig, und ebenso findet sich über demselben noch ein vollständiges, hochgewölbtes Gemach, aus dem man in Kapelle und Remter, wie wir gleich sehen werden, gelangen konnte, und welches die Verbindung zwischen diesen beiden machte. Zwei Fenster übereinander gegen Mittag erhellen das Gemach. Die ganze Einrichtung war nun so, dass oben die grossen hochgewölbten Gemächer waren; darunter lagen niedrige gewölbte Zimmer, mit schmalen Fenstern, die meist Schiessscharten ähnlich; darunter erst sind die Keller mit noch kleineren Luken.

Rechts vom Eingange ist die Kapelle, welche die ganze rechte Hälfte des Gebäudes einnimmt. Die Kapelle ist zweiseitig gegen Morgen geschlossen; hinter den zwei Seiten geht nun noch die Schluss-

mauer des Gebäudes gegen Morgen, und dadurch entstehen Winkel; der auf der linken Seite ist durch die dickere Mauer gefüllt, der auf der rechten aber bildet, da er in den Thurm fällt, der vor die Ecke vorspringt, ein Gemach, von dem sogleich wieder die Rede sein wird. Gegen Morgen hat sie zwei ziemlich lange Fenster, mit einem Spitzbogen überwölbt, gegen Mittag drei, gegen Mitternacht aber nur drei Fensterblenden, da hier ein Seitengang anstiess und das Seitengebäude; eine Thür führt aber auf dieser Seite gegen den Hof zu. Die Gewölbe waren im Spitzbogen und müssen hoch und zierlich gewesen sein. Das Hochaufstreben der Gurte und überhaupt des Gewölbes zeigen die Reste der Wölbungen mit den hochgezogenen Kappen. Die Gurte standen auf Wandpfeilern, die vielfach gerippt waren, und oben in den Kopfgesimsen Verzierungen hatten. Sie gingen nicht bis hinnieder, sondern standen wieder auf Kragsteinen, die auch hübsch verziert waren. In der Ecke der Mauer gegen Mittag und Abend, in einer Blende, unter der ein noch wohlerhaltenes Gewölbe ist, welches in die Kapelle hinein und über den Boden weggeragt haben muss, finden sich noch Reste einer Wandmalerei, die indessen meist ganz roh und unbehülflich, auch durch die Länge der Zeit sehr undeutlich geworden ist. Ich glaubte darin die Spuren eines Weltgerichts und mehrere andere Gestalten zu erkennen. In ihre Entzifferung mochte ich mich weiter nicht einlassen, da sie mir, gehalten gegen die Reste des tüchtigen Baues, für meine kurze Schilderung zu unbedeutend erschienen. In das gegen Morgen liegende bereits bemerkte Kämmerchen, kam man auf den Rest des alten Bodens an der Mauer, durch eine mit einem Spitzbogen geschlossene Thüre, hineinklettern, und man gelangt dann in ein viereckiges Gemach. Vielleicht war es eine Dreskammer*), worauf noch eine Vertiefung in der Wand zu deuten scheint, darin ein Kessel eingemauert war, um den eine blaue Buchstabeninschrift stand, von der ich noch diese Worte und Buchstaben las: .. manus faciemq t. . m perceta. Gehen wir aus der Kapelle wieder auf den Vorflur hinaus, so finden wir neben dem Eingange in denselben eine kleine Thür, welche in jenes oben berührte, noch ganz vollständige kleine Gewölbe, in der Ecke der Kapelle hervorragend, führt, worin, zu der Zeit als ich da war, eine Schmiede angelegt worden. Links vom Flur ist ein anderes hochgewölbtes Gemach, auch im Spitzbogen, deren hervorragende Gurte auf Kragsteinen stehen. Gegen Abend ist ein, gegen Mittag sind drei Fenster; die Schlussmauer gegen Mitternacht fehlt ganz, und es lässt sich daher nicht mehr sehen, wie dort die Einrichtung war. Unter diesem grossen Gemache, welches ich für das Remter (refectorium) halte, waren wieder gewölbte Räume und Keller; in der Mauer geht noch sichtlich ein Rauchfang in die Höhe, und es werden sich wohl in dem verschütteten Keller noch Spuren der alten Feuerungsart auffinden lassen: sonst kann aber auch hier die Küche gelegen haben. An der Ecke steht der Thurm, und in ihm bildet sich wieder ein kleines noch vollständig erhaltenes Gemach.

Der Vorflur öffnet sich gegen den innern mittlern Hof durch eine Thüre, die wie die äussere Eingangsthüre ist, nämlich mit einem Steingewände bekleidet; auch überblickt man von hier aus, wo die Mauer offen, besser das Gemach über dem Vorflur, welches noch völlig besteht. Tiefe Eingangslöcher in die Keller finden sich hier, die jetzo meist mit Steinen und Schutt gefüllt sind; aber man sieht klar, dass die Keller in ihren Gewölben noch völlig bestehen, und dass sie mit überaus grosser Festigkeit und Tüchtigkeit gearbeitet sind. Ein Blick in den unter der Kapelle liegenden Keller lehrt, dass sein Gewölbe in der Mitte von einem kurzen gestauchten runden Granitpfeiler gestützt ist. Am schönsten und auffallendsten sind aber die beiden in den innern Hof sich öffnenden Eingangsthüren in die oberen Hauptgemächer. Beide liegen auf der linken Seite (das Gesicht gegen den Eingang gekehrt) und zwar der eine gegen Mittag, der andere gegen Morgen. Sie sind in Spitzbogen überwölbt und der Spitzbogen ist mit grünen und gelben Steinen zierlich in einem breiten Bande ausgelegt. Die eine dieser Thüren, die gegen Mittag, führt in die Kapelle, die andere gegen Mittag ist der Eintritt in einen Saal, von dem sich ebenfalls Reste der Wölbung in schönen Gurten, leicht, genau und zierlich gearbeitet, erhalten haben. Die Gurte ruhen auf ganz kleinen Säulenpfeilern. Dies war, seiner Lage und seinem ge-

*) Ich bemerke hiebei, dass dieses alte Wort (von thesaurus, — trésor), welches in einigen Schriften neuerer Zeit, und auch in den meinen öfters gebraucht worden, in Preussen ganz gewöhnlich ist, und allgemein die Sakristei so genannt wird.

schmückten Eingange zufolge, unbedenklich der Kapitel-Saal; und so haben wir hier ein vollständiges Bild, wie die deutschen Ritter ihre alten Schlösser einrichteten. An den Kapitelsaal schliesst sich ein Zimmer, oder es können auch mehrere sein, und dies letzte ist wahrscheinlicher, die mit einfachen Klostergewölben überdeckt waren und zumeist gegen Mitternacht liegen. Dies waren die Wohnräume der Gebietiger, von denen aber eine beträchtliche Anzahl gänzlich vernichtet ist, so dass man leider keinen Vergleich zwischen den Zimmern zu Rheden und denen in der herrlichen Marienburg anstellen kann.

Dem Augenmaasse nach sind die einzelnen Mauern 6 Fuss dick und einige mögen noch dicker sein. Gegen Mitternacht standen auch 2 Eckthürme, von denen aber nur noch die Grundmauern sichtbar sind. Sie springen auch hier, wie vorn, um einige Fuss auf den Ecken vor. Wie die Gebäude gegen Abend und Mitternacht gewesen sind, ist durchaus unklar, da die Mauern beinahe ganz niederliegen. Nur ein Paar schiessschartenartige Fenster gegen Mitternacht deuten auf Wohnungsgemächer, und eine in noch gebrauchte Keller führende Thüre bestätigt dies. Auch vor den Eingangsthüren in Kapitelsaal und Kapelle scheint noch ein Gebäude ringsum gegangen zu sein, theils weil die Art und Weise, wie diese Thüren eingerichtet sind, andeutet, dass sie nicht in das Freie hinausführen konnten; theils zeigen aber auch Gewölbefugen darüber und an den Wänden umher, dass einst Gewölbe da waren. Der Vermuthung nach, war es indessen nur ein die Zimmer, Säle und Kapelle verbindender offener Gang. Die Rauten-Verzierung, welche wir an den Thürmen finden, fängt bei dem Gebäude nur über den Fenstern des Remters an, die eigentlichen Grundmauern und Erdgeschosse haben sie nicht. Die Fenster der Kapelle sind weit länger und grösser und zeigen daher auch schon die Stelle derselben von aussen bedeutend an. Ob über dem Remter, der Kapelle und dem Kapitelsaale noch kleine Gemächer gewesen sind, oder ob die darüber befindlichen Fensterchen zu bedeckten Zinnen gehörten, über denen dann erst die offenen Zinnen standen, lässt sich von unten her nicht gewiss bestimmen; doch ist die letzte Vermuthung wahrscheinlicher. Spuren des Daches zeigen sich an den Thürmen. Eine dicke Mauer, dicht am Graben, umgab das Ganze ringsum, und bildete einen Hof zwischen Grabenmauer und Schloss. Aus einem Mauerreste gegen Abend ragen noch vier grosse und lange Steine von Granit hervor, die zu einer Brustwehr gedient zu haben scheinen; doch ist durchaus nicht klar, wie man auf dieselbe gelangte. Der Graben ging ringsumher und unbezweifelt bis zu einem dicht daran liegenden See, durch den er Wasser erhielt; so dass also hier dieselbe Befestigungsart stattfand, deren sich die alten Preussen bei ihren Schanzen bedienten, und die auch unstreitig die bequemste, leichteste und beste war.

Die Kirche in dem kleinen Städtchen ist, was den Chor anbetrifft, von aussen alt; gerade abgeschnitten, die Fenster lang und schmal. Am Chore steht gegen Mitternacht ein alter viereckiger Thurm, der Anfangs wohl auf vier Giebel angelegt war, nachher wurden aber diese Spitzen mit Mauerwerk ausgefüllt und nach oben etwas darüber gebaut, worauf das spitze Dach gesetzt wurde. Innerhalb hat sie kein Gewölbe; das Schiff ist neuer und zeigt über den Fenstern in der Höhe eine Reihe von Maueblenden, eine neben der andern in geringen Zwischenräumen; da, wo unten ein Fenster, ist statt der Blende ein kleines Fenster. Sonst ist aber auch nichts im Geringsten darin, das eine Betrachtung verdiente.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Ehrenswaerd's Philosophie der freien Kuenste

vom Jahre 1786.

(Beschluss).

Von den Gegenständen der Malerei und Bildhauerei.

Was für Gegenstände müssen diese freien Künste haben? — Die Gegenstände, die alle kennen, und die dadurch, dass sie gesehen werden, Nutzen schaffen.

Warum soll man bekannte Gegenstände nehmen? — Darum, weil das erste Vergnügen verloren ist, wenn ein Gegenstand erklärt werden muss. Ein Gemälde erklären, ist: einen feinen Zusammenhang erklären, es ist: langsam dasjenige sehen, was auf einmal gesehen werden muss.

Warum müssen die Gemälde für das Publikum gemalt werden? — Darum, weil in einer Gesellschaft nichts geschehen muss, woran nicht das Publikum entweder zu seinem Vergnügen oder zu seinem Nutzen Theil hat.

Welche Gegenstände müssen dann gemalt werden? — Die Religion des Landes und die Tugenden der Vorfahren.

Sollte man wohl die Götter der Griechen abbilden können? — Wenn sie zu Bedeutungen, die uns eigen sind, gebraucht werden könnten.

Bringt es grossen Nutzen, jetzt, in einem handeltreibenden Zeitalter, dem Publikum dessen treffliche Regenten, die Thaten der Vorfahren und die Ehre des Volks darzustellen? — Nein.

Wovon kommt das? — Es kommt davon, dass in den Völkern jetzt mehr Ausrechnung, als Empfindung ist.

Was soll man malen? — Man muss etwas Ernsthaftes nicht malen, bevor die Welt des Handels, welche die Sitten zerstört, und die neuen Philosophen, welche die Religion zerstören, verschwunden sind.

Radirungen.

C. W. Kolbe's nachgelassene landschaftliche Radirungen. I bis VI. Berlin bei G. Reimer, 1835.

Es wird den Freunden von Kolbe's Radirnadel willkommen sein, in diesen Blättern die letzten Werke seiner kunstreichen Hand zu empfangen. Die vier ersten Blätter enthalten Kräutergruppen, welche das Kleinleben der vegetabilischen Natur in sinnreicher Zusammenstellung und liebevoller Ausführung vorführen. Wir können uns hier auf dasjenige beziehen, was wir vor einigen Wochen (No. 6, S. 47) bereits aus Kolbe's eigenen Aeusserungen über seine Kräuterblätter mitgetheilt haben, obgleich wir die edle Bescheidenheit des Meisters: „dass sie den prüfenden Blick des Naturbeobachters nicht aushalten könnten", nicht zu unterschreiben wagen. Diese Blätter dürften den Landschaftern zum Studium anlegegentlichst zu empfehlen sein. Als eine besondre Caprice des Künstlers bemerken wir, dass er in dreien derselben menschliche Figuren in kleinerem Massstabe zwischen die Kräutergruppen hineingesetzt hat, so dass jene sich fast in einer urweltlichen Vegetation zu befinden scheinen. — Die beiden letzten Blätter des vorliegenden Heftes stellen im Vorgrunde alte, verdorrte und von Wettern zerrissene Eichenstämme dar. Hier hat sich die phantastische Laune des Künstlers in den seltsamsten, aus Unheimliche streifenden Gebilden ergangen; bald glauben wir in diesen verknorrten und durcheinander gewundenen Aesten allerlei Gethier auf und nieder haspeln zu sehen, bald belebt sich das Ganze zu einem fabelhaften Gerippe, ähnlich den lustigen Teufeleien, an deren Darstellung die Holländer sich weiland zu ergötzen pflegten. In liebenswürdigem Contraste gegen diese fast excentrischen Formen stehen die stillen Wald-Hintergründe, mit ihren tiefen Durchsichten und mannigfach wechselnden Lichtern.

Arabesken.

C. Harnisch's bildliche Darstellungen in Arabeskenform zu Ossians Gedichten. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin).

Das vorliegende aus sechs lithographirten Blättern in Fol. bestehende Heft enthält einen Theil der phantasiereichen Compositionen Harnisch's, welche vor mehreren Jahren auf den Berliner Kunstausstellungen gesehen wurden und vielfachen Beifall fanden. Hr. Harnisch geht in seiner Darstellungsweise noch um einen Schritt weiter als Neureuther in den bekannten Randzeichnungen zu Goethe und andren Dichtern. Hier ist die Arabeske nicht mehr eine Begleitung, ein schmückender Rahmen des Gedichtes; es ist eine unmittelbare Uebersetzung desselben, und zwar, wie es ihr Charakter mit sich bringt, vornehmlich seiner lyrischen Bezüge. „Der Erfinder beabsichtigt (so heisst es im Vorwort) mehr in Gesammtauffassung die eigenthümliche Art der Empfindung und Dichtung des altnordischen Sängers bildlich darzustellen, als eben mittelst jeder Zeichnung eine bestimmte Stelle des Dichters zu erläutern. . . . Bald genügt ein einzelnes Wort, um bei dem Erfinder ganze Gruppen von Figuren und Symbolen hervorzurufen, bald wieder umgekehrt bezeichnet die bildliche Darstellung öfters grössere Stellen

des Dichters nur durch ein unbedeutendes Beiwerk oder eine allegorische Verzierung."

Die Arabesken beziehen sich auf Stellen aus Kathloda, Komala, Lathmon, Fingal, Temora; sie erheben sich in aufsteigenden Columnen, so dass die einzelnen Gegenstände und Gruppen von Zweigen und Ranken getragen werden und das Ganze stets wie ein Baum mit Blüthen und Früchten anzusehen ist; andre, noch nicht herausgegebene Compositionen hat der Verf. auch in horizontaler Linie, wie einen Fries, fortgeführt. Sehr beachtenswerth ist die Weise, wie er, unter solchen scheinbar beengenden Bedingungen, seine Gestalten in geschmackvoller Symmetrie ordnet, und wie Leben und Bewegung derselben aufs Eigenthümlichste dem vegetabilischen Grunde, darauf sie ruhen, angeschlossen erscheint. Es ist etwas Traumhaftes, etwas — wenn man so sagen darf — Musikalisches in ihnen, was uns anderweitig kaum so glücklich und so aus der inneren Empfindung heraus begegnet ist. Die gesammten Compositionen dürften sich trefflichst zur Verzierung von Wandflächen eignen. — Was die vorliegenden Lithographieen anbetrifft, so können wir jedoch den Mangel von Schule und eigentlicher individueller Charakteristik nicht unbemerkt lassen, welcher den reinen Genuss derselben beeinträchtigt, — Fehler, denen der Verf. für künftige Herausgaben durch schärferes Studium der Natur leicht wird abhelfen können. Sein eigenthümliches Talent bleibt ihm sicher.

M — r.

Nachrichten.

Berlin, im März.

Die öffentlichen Vorlesungen, welche Hr. Professor Gerhard, Archäolog der Königlichen Museen zu Berlin, im Lokale des Museums und zur Erläuterung der darin aufgestellten antiken Denkmäler seit dem 10. Februar d. J. begonnen hat, erfreuen sich eines sehr zahlreichen und unausgesetzten Besuches von Damen und Herren. Die edle Liberalität, die sich schon bisher in allen Einrichtungen des Museums ausgesprochen hat und die hier wiederum neue Wege eröffnet, um dem Publikum das Verständniss dieser Schätze des Alterthums, ihr inneres Leben, ihre Bedeutung im grösseren Zusammenhange durch den Mund eines der erfahrensten Archäologen unserer Zeit näher zu führen, ist der höchsten Anerkennung werth. Auf solche Weise wird eine Sammlung von Kunstwerken, — was in der That stets ihr bedeutendster Zweck ist — das lebendige Denkmal und Zeugniss einer grossen Vergangenheit.

Der Kupferstecher, Herr Eichens, hat eine Zeichnung nach dem von dem hiesigen Königl. Museum erworbenen Jugendbilde Raphaels aus dem Hause Ancajani, die Anbetung der Könige darstellend, in namhafter Grösse angefertigt und wird dieselbe demnächst für das K. Museum in Kupfer stechen. Die Ausführung der Zeichnung in gleichmässiger Haltung war von besonderer Schwierigkeit, indem das Original bekanntlich in bedeutenden Theilen beschädigt ist, im Einzelnen sogar auf eine solche Weise, dass nur noch die Linien der Unterzeichnung sichtbar sind. Doch ist diese Schwierigkeit aufs Glücklichste überwunden, und der Künstler hat so in den Geist des wunderbaren Originals einzugehen gewusst, dass der Beschauer erst hier den Gesammteindruck des Ganzen empfindet; ebenso ist auch das Einzelne mit Geist und Liebe aufgefasst und mit grosser Zartheit wiedergegeben. Die Veröffentlichung dieses so höchst interessanten Kunstwerkes wird allen Freunden der Kunst nur angenehm sein. — Die Madonna nach Steinbrück, welche Hr. Eichens für den Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staate sticht, ist ihrer Vollendung nahe; ein Stich nach Stilke's Pilgern in der Wüste (von der letzten Berliner Ausstellung bekannt), der für ein Werk des Grafen Raczinsky über neuere deutsche Kunst bestimmt ist, befindet sich in der Arbeit.

Wie trefflich der gebrannte Stein, das Material, auf welches die nordöstlichen Gegenden unseres Vaterlandes angewiesen sind, zu den verschiedensten architektonischen Formen zu benutzen und wie rein und ebenmässig derselbe auch für die schärfsten Gliederungen herzustellen ist, haben wir bereits aus einigen der bedeutendsten Gebäude Berlins, namentlich der Werderkirche und der gegenwärtig noch im Bau begriffenen prachtvollen Bauschule, kennen gelernt; auch das schöne, mit zahlreichen Reliefs geschmückte Haus des Ofenfabrikanten Herrn Feilner ist hier rühmlichst zu erwähnen.

Durch eine neuere Arbeit hat Hr. Feilner den hohen Grad der Vollendung, welchen die Arbeiten des genannten Materials erlauben, wiederum auf eine überraschende Weise dargethan. Es ist das Portal einer ehemaligen Kapelle zu Kloster Heilsbronn (zwischen Ansbach und Nürnberg), eins der zierlichsten und ansprechendsten Beispiele des späteren byzantinischen Baustyles, welches er mit den reichen Details seiner mannigfach gestalteten Säulen, Kapitäle, seiner, zum Theil frei stehenden Bögen u. s. w. genau abgeformt und in Thon gebrannt hat, und welches gegenwärtig eine Zierde seines Gartens bildet. Die Steine sind von sehr bedeutender Grösse und so genau geformt und geglättet, dass die gesammte Bekleidung der Façade ohne Mörtel aufgesetzt werden konnte; nur die längeren Streckziegel verbinden dieselbe mit dem dahinter befindlichen Mauerwerke. Es wäre sehr zu wünschen, dass dies merkwürdige Beispiel vaterländischer Kunst eine öffentliche Bestimmung erhielte. Sollte, was sehr wünschenswerth erscheint, ein vaterländisch-historisches Museum in Berlin, etwa nach ähnlicher Anlage, wie das vom Architekten A. Lenoir für Frankreich entworfene *), gegründet werden, so dürfte dies Portal in einem solchen seine passendste Stelle finden. — Die sonstigen trefflichen Leistungen der Feilner'schen Fabrik sind allgemein bekannt; wir können jedoch nicht umhin, hier noch der zierlichen korinthischen Säulen zu gedenken, welche dieselbe in grosser Vollkommenheit liefert und die uns zum Schmuck für Gartenanlagen besonders passend erscheinen.

Herr Brandt hat eine treffliche Medaille geprägt, welche auf ihrer Vorderseite das wohlgetroffene Profil Sr. Excellenz, des General-Postmeisters, Hrn. von Nagler, (in verschiedenen Exemplaren: mit und ohne Bekleidung), und auf der Rückseite eine sehr anmuthige Composition enthält: einen geflügelten weiblichen Genius, von einem fliegenden Adler getragen, den Merkurstab und eine Briefrolle in den Händen. Auch die Rückseite hat, nach den verschiedenen Exemplaren eine Abänderung: sie stellt die genannte Gruppe entweder einfach oder mit einem Rande umgeben dar, auf welchem letzteren man einen Kreis von Eilwagen, zwischen ihnen die Flussgottheiten der Mosel und des Niemen, erblickt, alles dies in zierlichst kleiner Ausführung. Wir rechnen diese Rückseiten zu den ansprechendsten Erfindungen, welche wir auf den Medaillen der neueren Zeit gesehen.

*) Vergl. Museum, Jahrg. 1833, No. 17, S. 136.

Das grosse Gemälde von Hrn. Prof. Hensel, Christus vor Pilatus, ist von Sr. Majestät dem Könige gekauft und für die Garnisonkirche in Berlin bestimmt.

Hannover. Während der Dauer der diesjährigen, am 24. Febr eröffneten Kunst-Ausstellung erscheinen hieselbst „Hannöversche Kunstblätter" unter Redaktion des Hrn. J. H. Detmold, des Verfassers der classischen „Anleitung zur Kunstkennerschaft." Jede Nummer des Blattes wird mit einer oder mehreren Abbildungen der ausgezeichnetsten unter den aufgestellten Kunstwerke versehen.

KUNST-ANZEIGE.

Auf Folgendes in der Haude- und Spenerschen Zeitung vom 9. März durch Herrn Alex. von Humbold empfohlene Werk des Architekten Herrn Nebel bin ich durch den Herrn Herausgeber veranlasst Bestellungen anzunehmen.

Voyage archéologique et pittoresque dans la partie la plus intéressante du Mexique

10 Hefte von je 2 color. und 3 schwarzen Blättern, jedes Heft 8⅓ Thlr.

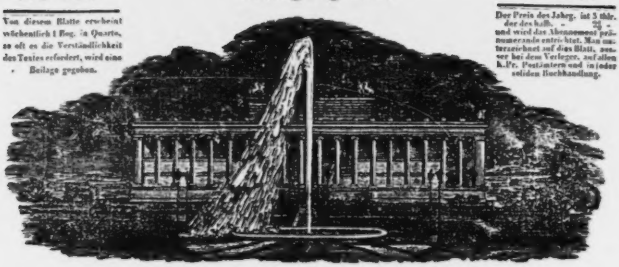
George Gropius.
Schlossplatz No. 1.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 12. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — Sgr. — und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf das Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

(Fortsetzung.)

7. Graudenz.

Die Kirche zu Graudenz hat ein Schiff und 2 Abseiten, das Chor ist nur einfach und auch einfach gewölbt. Der breite Durchbruchsbogen vom Schiff ins Chor ist spitz, aber das Schiff erscheint mit runden Bogen überwölbt zu sein, oder wenigstens mit höchst flachen Spitzbogen, sternartig, recht zierlich und mit hervorragenden Gurten. Die Gurte stehen in der Höhe auf Kragsteinen. Auf jeder Ecke tragen 2 achteckige Pfeiler das Gewölbe. Die Abseiten sind einfach in Spitzbogen gewölbt, blos mit Kreuzbalken oben; die Gurte, welche auch hier wie überall im ganzen Gebäude hervorragen, stehen auf Kragsteinen. Diese Kirche enthält einige Gemälde auf Goldgrund: der Tod der Maria; die Verkündigung, wobei die Darstellung so gefasst ist, dass der Engel der Maria einen Brief mit dem Ave gratia überreicht. Maria und Christus in der Herrlichkeit sitzend, neben ihnen Barbara und Katharina, hinter ihnen halten drei Engel einen Teppich. Maria betet das Christkind an, Joseph, Ochs und Esel sind im Hintergrunde sichtbar. Diese Bilder hangen an der Mittagsseite der Kirche; auf der Mitternachtseite erblickt man: Christus auf dem Oelberge betend, die Geisselung Christi, die Verspottung, die Ausführung zum Tode, Christus am Kreuze (bei ihm stehen Maria und Johannes), die Auferstehung. Fast alle diese Bilder sind schlecht und von höchst wenigem Gehalte. Der Taufstein ist achteckig, aus Granit gehauen, mit

solchen wunderlichen Thieren, wie in Kulm, aus einer Zeit, in einem Geiste gearbeitet.

Das alte Ritterschloss zu Graudenz lag auch, wie bei andern bereits bemerkt, auf dem Knopf eines Gebirgszuges gegen die Weichsel. Von ihm ist nichts mehr vorhanden, als ein alter runder Thurm, der in seiner Glätte und Sauberkeit einen grossen Begriff von der Vollendung des Ganzen giebt, welches erst vor einigen Jahren ganz abgerissen wurde, wobei man eine bedeutende Anzahl in Stein gearbeitete Rosen und andere Verzierungen gefunden haben soll. Der Thurm steht beinahe noch ganz, er zeigt an einzelnen Theilen bunten Schmuck von abwechselnd rothen und schwarzen gebrannten Steinen. Seine Dicke ist ungeheuer, dem Augenmasse nach schätzte ich die Mauer auf 12 Fuss. Unten ist jetzt eine Oeffnung hinein gehauen, es war aber sonst keine dort, sondern der Eingang war in beträchtlicher Höhe.

8. Marienwerder.

Die Pfarrkirche zu Marienwerder ist ein altes, tüchtiges Gebäude und zeigt viel bedeutend Merkwürdiges, besonders auch darin, dass man die Veränderung mancher Zeiten an ihr bemerkt. Von aussen erblickt man zuerst das Chor, dreiseitig abgeschnitten, dann das weit breitere Schiff, welches auf beiden Seiten über das Chor vorspringt, und bei dem die Strebepfeiler, je zwei und zwei, mit einander verbunden sind, indem ein rundes Gewölbe über sie verbindend gelegt worden, so dass aussen eine Art schmaler Hallen entsteht*). Gegen Abend steht ein mächtiger, länglich viereckiger Thurm, verziert mit Fensterblenden von der Gegend des Daches an bis zum Schlusse der Mauern. Er ist mit Zinnen bekrönt, zwischen denen das Dach mitten inne steht. Allem Anscheine nach sollte neben ihm, auf der andern Seite des Schiffs, ebenso weit vor dasselbe vorspringend, ein anderer, diesem entsprechender Thurm aufgeführt werden, oder es ward wenigstens die Grundmauer auf gleiche Art entsprechend angelegt. Von aussen zeigt das Chor ein hohes Alter, weit älter als das Schiff; auf jeder Seite am Abendtheile des Chors ist ein Anbau und dabei auch wieder jederseits ein alter, schwerer Thurm, der selbst noch über das so breite Schiff hinwegragt. So zeigt sich schon aussen deutlich, dass das Chor einst die ganze Kirche war; dieses werden wir innerhalb in noch deutlichern Zügen das alten Gemäuers geschrieben sehen, und wir wollen daher gleich mit der Betrachtung desselben anfangen.

Hinter dem Altare der jetzigen Kirche, durch die wir blos für den Augenblick gehen, um zum ursprünglichen Theile zu kommen, führt eine Thür in diese älteste Kirche; jetzt ist sie nicht einmal mehr als Chor zu betrachten, welches sie ehemals war, da nunmehr eine feste und starke Mauer dies Gebäude gänzlich von dem Schiffe abscheidet*). Dies Chor ist einfach, ohne alle Pfeiler, dreiseitig geschlossen, aber nur ein Fenster in der mittlern Seite ist hinten offen, die der andern beiden Seiten sind vermauert. Ausserdem finden sich noch an jeder Seite drei Fenster. Die Hauptgurten des Gewölbes gehen in runden Bogen, aber die Kappen sind spitz gewölbt (wie auch die Fenster) und das ganze Gewölbe ist sternartig. Die Gurte stehen in der Höhe auf Kragsteinen, von denen die ersten vier gegen Morgen wie gegliederte Säulenknäufe aussehen, die andern aber zeigen wunderliche, meist nicht recht deutliche Gestalten, als Thiere, Ungeheuer u. s. w. die indessen doch nur Spiele der Einbildungskraft ihrer Verfertiger zu sein scheinen, indem sich keine bestimmte

*) In Preussen, wo in den alten Bauwerken eine grosse Sauberkeit und verständige Zierlichkeit herrscht, die den ganzen uns bekannt gewordenen Landstrich auszeichnet, wusste man auch an einzelnen Orten die schweren Strebepfeiler, die immer widerlich sind, sobald man sie nicht schmückte, zu vermeiden, da man sie in die Kirche hineinzog, indem man die Füllungsmauer weiter vorrückte. So entstanden innerhalb grosse Hallen für Altäre und Gitterstühle und das Ganze gewann an Leichtigkeit, wogegen die in Marienwerder beobachtete Art der äussern Ueberwölbung die Schwere vermehrte und das Licht im Innern, wenigstens etwas, beschränkte.

*) Eine so gänzliche Trennung des Chors von der eigentlichen Kirche ist gewiss sehr selten. Durch Gitter und halbe Mauern wird in den Domen in der Regel das Chor von der andern Kirche geschieden, aber eine solche gänzliche Absonderung ist mir noch nie vorgekommen; denn beim Dome zu Stendal, wo sie am stärksten, ist diese Trennmauer nur von der Höhe des dritten Theils der Kirchenhöhe. (S. meine Reise durch einige Kirchen des nördlichen Deutschlands. S. 100).

Ansicht irgend mehr daraus entnehmen lassen möchte. Die Fenster stehen in ihren Brüstungen sehr hoch (warum dies, sogleich), und unter den Fenstern sieht man eine beträchtliche Anzahl Gestalten auf Kalk gemalt, von denen ein Theil gegen Mitternacht schon anfängt, die meisten aber die ganze Morgenseite einnehmen. In der Mitte ist Maria mit dem Christkinde, sehr verwischt und durch Kalk, der bei neuerm Abputz der Kirche darauf gefallen ist, bekleckst, mit mehren Lateinischen Versen, und darunter eine Jahrszahl, die ich, so verwischt sie war, für 1526 las. Zur rechten Seite, vom Beschauer aus genommen, sind drei Ritter gemalt; unter dem ersten an der Maria liest man: *Meister. werner. von orseln. starb. nach. Xpi. gebort. M. ccc°. xxxIt. in. dem. XXX. iare.* Die Buchstaben sind schwarz, die Punkte roth. Die drei andern Namen sind noch undeutlicher. Es sind die Hochmeister, welche hier ihre Ruhestätte fanden. Links sind die Bilder von achtzehn Bischöfen von Pomesanien. Der erste, der Maria am nächsten, hat bloss die Unterschrift: *Sanctus Johannes.* Der zweite Lal: *Ernestus* und Mehres nicht deutliche, starb 1296. u. s. w. Zum Glück giebt es von diesen alten Bildern Nachzeichnungen, aus denen auch hervorgehen muss, ob ich die Jahreszahl ihrer Verfertigung (1526), richtig gelesen habe. Wir werden diese Nachzeichnungen weiter unten bei Gelegenheit der Elbinger Schulbücher sammlung kennen lernen, aber es wäre sehr zu wünschen, dass irgend ein Maler in Marienwerder die Mühe nicht scheute und zu diesen alten Bildern der Bischöfe und Ritter hinaufstiege, um die Gesichtsbildungen genau nachzuzeichnen, da es denn doch wohl sein könnte, dass alte, wirkliche Bildnisse, wenigstens bei dem einen oder bei dem andern, welcher der Zeit der Anmalung an dieser Stelle näher wäre, zum Grunde lägen. Dadurch könnten die in Elbing liegenden Bilder ergänzt werden. Auffallend sind unter den hochstehenden grossen Fenstern die kleinen, von denen zwar mehre vermauert, aber noch deutlich zu erkennen sind. Dabei erscheinen auch unten noch Kragsteine mit Gestalten verziert, und von ihnen ausgehend sind darüber Gewölbe-Fugen. Betrachtet man das Ganze genauer, so sieht man deutlichst, dass hier ein untres Gewölbe war, welches eine sogenannte Gruftkirche bedeckte. Dies ward herausgehackt und aus dem Doppelgeschoss eine einfache Kirche gemacht. Wahrscheinlich geschah dieses im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts. Die Gestalten wurden zu gleicher Zeit hineingemalt und das Chor vom Schiffe durch eine feste Mauer getrennt, da das Ganze zu gross war, um durch den nun eintretenden evangelischen Gottesdienst ausgefüllt zu werden. Vielleicht lässt sich durch geschichtliche Nachrichten meine Vermuthung, aus den Bauresten geschöpft, belegen.

Das Schiff der Kirche ist breit und sehr hoch, schon im Spitzbogen gewölbt, sternartig, rein und überaus glatt gearbeitet, da das Chorgewölbe noch manche Schwächen, Ungleichheiten und Unbehülflichkeiten in der Wölbung zeigt. Die Abseiten, welche sich an das Schiff fügen, sind weit niedriger, schmal, und eigenthümlich dadurch gewölbt, dass die Gewölbe so zu sagen abgebrochen erscheinen, und immer ein Hauptgurt weit, schräg über, in einen runden Bogen schlägt: eine Art und Weise, die ich nicht durch Worte deutlich zu machen wage, sondern die bloss durch eine Zeichnung Klarheit zu gewinnen vermag. Die Gurte stehen oben auf Kragsteinen, die wie Säulenknäufe verziert sind. Die Durchschläge vom Schiffe nach den Abseiten, sind im schönen Spitzbogen, mit fünf Rippenbogen umlegt, und rein und zierlich gearbeitet. Im Schiffe ruhen die Gurte auch auf Kragsteinen mit wunderlichen Gestalten. Oben im Schiffe, die Abseiten überragend, sind Fenster, die aber alle vermauert sind, und so fehlt das schöne, volle Licht auf das Gewölbe des Hauptschiffes, wodurch es in einer ganz vorzüglichen Beleuchtung stehen und noch weit auffallender erscheinen müsste. Es zeigt sich aber von aussen, dass dies allein durch eine durchgreifende Veränderung zu bewirken wäre, weil das Hauptschiff und die Abseiten nur ein Dach haben. Gegen Mitternacht sind Spuren, dass beide wohl einst getrennte Dächer hatten.

Auf jeder Seite stützen vier sehr dicke achtseitige Pfeiler das Gewölbe, sie sind von einem höchst beträchtlichen Umfange und würden noch dicker erscheinen, wenn sie nicht an den Ecken abgeschmiegt wären. Auf den Ecken laufen Rippen nieder, um die breite Seite wieder zu versieren, denn diese Seiten, die nicht eine gleiche Ausdehnung haben, fassen 46 bis 53 Zoll Breite. Zwei Pfeiler fallen in die Morgen- und zwei in die Abendseite der Kirche. Die Fenster sind nur schmal, mit geringen Resten von Malerei.

Der Taufstein ist achteckig, von Granit. In ihm stehen zwei Taufbecken, beide von Messing. Das kleine zeigt Adam und Eva an dem verbotenen Baume, aber nicht so roh gearbeitet, wie die andern vielfältig besprochenen; auf dem Rande sind Blumen. Das andere ist sehr gross und hat als Bild die Erschaffung der Eva, daneben Gott Vater stehend. Auf dem Rande gehen Hirsche in Blätterzweigen ringsum. Beide zeigen nirgends Schrift und sind weit neuer, als jene vielfältig ausgelegten, und sich auch in Preussen hin und wieder ziemlich häufig befindenden Taufbecken.

9. Mewe, Stuhm.

Das alte Schloss zu Mewe steht zwar noch in seinen Mauern da, ist aber auf eine höchst gründliche Art in seinem Innern und Aeussern verändert worden, um das alte Schlossansehen ganz zu zerstören, und nur den vollen Anblick eines Vorrathshauses soviel als möglich hervorzubringen. Das Ganze ist auf 4 Thürmen, wie Rheden, begründet, von denen die beiden vordersten, gegen Mittag, vollkommen da stehen; wie es aber gegen Mitternacht ausgesehen, ist nicht mehr klar, wahrscheinlich jedoch, dass dort die Thürme nur bis zum Dache gingen. Auch hier findet sich an Thürmen und Seiten jener Schmuck mit schwarzen Ziegeln, in Rauten sowohl, als auch in blossen Winkeln stehend. Der Grund ist aus Feldsteinen, darauf erheben sich erst die Mauern aus gebrannten Steinen. Gegen Morgen, wo immer die Kapelle liegen musste, zeigt sich noch ein vermauertes Fenster. Oben darüber ist ein wunderlicher Ausbau, wie ein kleiner Erker aussehend, auf Kragsteinen von Granit ruhend, aber rundum geschlossen, und daher ganz unverständlich. Auf eine wunderliche Weise springt an der Ecke gegen Mitternacht ein Vorbau hervor, mit Schrägseiten an das Hauptgebäude angesetzt. Er tritt ungefähr um 5 Fuss vor der Hauptmauer hervor, ist aber wenigstens noch zweimal so breit als ein Thurm der andern Ecken. Das Ganze steht strebepfeilerartig auf beiden Seiten der Ecke, und ist an einem breiten Vorsprunge ausgelegt, geht aber nicht bis zum Dache in die Höhe, sondern hat ein eigenes kleines Dach. Im Innern bemerkt man hier auch eine Verschiedenheit, und es ist, als wenn die ganze Ecke von einem ungleichseitigen Gebäude eingenommen würde. Im inneren Hofe ist alles umgewandelt, aber ungeheure Feldsteine ragen als Kragsteine aus der Mauer hervor, und zeigen an, dass auf ihnen wohl einst offene Gänge standen. Die Böden des Vorrathshauses selbst, konnte ich leider nicht besuchen, da mir meine Zeit zu kurz geworden war, und es auch schien, als wenn ich einen eben nicht sonderlich freundlichen Empfang bei den Aufsehern finden würde. Der Thurm an der Mitternachts- und Abend-Ecke ist ebenfalls nur strebepfeilerartig ausgeführt, und geht nur bis zum Dache. An der Morgen- und Mitternachtsecke, nicht zu fern vom grossen Gebäude, steht ein alter Thurm, an den jetzt ein neues Haus angelehnt ist. Ich würde ihn für den Danzgk halten, da er noch jetzt zu diesem Behufe angewendet zu werden scheint, wenn ich nur eine Verbindung zwischen ihm und dem Schlosse hätte entdecken können. Beinahe möchte ich daher vermuthen, dass hier der Danzgk innerhalb des Schlosses selbst lag, und jener merkwürdige breite Ausbau, den ich eben bezeichnete, dazu angewendet wurde. Nicht weit davon, dicht an jenem alten Thurme, der jetzt in gleicher Richtung steht, ist ein kleiner Teich. Das Ganze ist mit einer grossen Mauer umgeben, und gegen Mittag war, wie alles zeigt, die Vorburg, von der noch Gebäude-Reste sichtbar sind. Ein Graben ging ringsumher.

Die Mewer Kirche ist alt, das Chor ist in runden Bogen gewölbt, oder in einem sehr schwachen Spitzbogen, welches letzte wahrscheinlicher ist, da es sternförmig; es ist dreiseitig geschlossen. Die Gurte stehen auf Kragsteinen oben in der Höhe, an denen Larven sichtbar sind. Die Fenster sind lang und schmal, und, wie auch im Schiffe, mit Spitzbogen überwölbt. Das Schiff ist dreifach, höher und grösser als das Chor, aber durchaus nicht gewölbt, sondern alles mit einer Bretterdecke überlegt. An das Schiff sind 2 Kapellen gebaut, wodurch dasselbe eine Kreuzgestalt erhält. Die Durchschläge nach diesen Kreuzseiten sind auch in Spitzbogen. Was an Gemälden hier ist, zeigt nur Schlechtigkeit und Geschmacklosigkeit. —

Es wurde hier grade eine neue Kirche gebaut, und ich kann nicht umhin, über dieselbe einige Worte zu sagen. Die Kirche ist klein, und sollte in Altdeutscher Bauweise ausgeführt werden. Da

zeigt es sich nun aber klar, wie elend es aussieht, wenn man diese grossen Musterwerke auf kleinliche Gemächte anwenden will. Ein grosser Geist lässt sich in keine Schachtel zwängen, und wie eine Glasschachtel, wie ein Haus von Pappe mit vielen Fenstern sieht diese Kirche durchweg aus. Dieser Uebelstand hätte, wenigstens etwas, vermieden werden können, wenn das Gebäude reiner Altdeutsch, in der edlen ruhigen Art und Weise ausgeführt worden wäre, die unsere alten echten deutschen Kirchen durchweg zeigen: so spukt aber wahre Byzantinerei mit hinein, und bewirkt einen so unangenehmen Eindruck, dass ich kaum die Kirche anzusehn vermochte. Erkläre ich mich hier etwas heftig, so verarge man mir es nicht; denn ich möchte gern vor einem Abwege warnen, der uns in die erbärmlichsten Kleinlichkeits-Wege stürzen, und bei der Nachwelt durchaus lächerlich machen würde. Es fehlt aber nicht an Leuten, denen dergleichen, weil es etwas Neues ist, und doch den Anschein von etwas Altem hat, gefällt; und deswegen ist zu fürchten, dass solche missrathene Gebäude wiederholt werden, und so des Schlechten und Verkehrten immer mehr wird; denn das Gute, was in den ersten Gebäuden der Art ist, wird in der Folge noch immer verzerrter. Das Schiff der Kirche ist dreifach. Dies gewährt nun schon einen unangenehmen kleinlichen Anblick, denn sowohl das Hauptschiff als die beiden Abseiten (denn Seitenschiffe sind es leider nicht), sind jedes so schmal, dass man sich kaum mit einiger Behaglichkeit in ihnen bewegen kann, und man sieht nicht ein, warum nicht ein hübscher Bogen, der einen erfreulichen bedeutenden Anblick gewährt hätte, das Ganze überwölbt, dagegen jetzt unten nichts als Tragepfeiler und Tragepfeiler neben einander sichtbar werden. Die Anbringung der Empore ist daran schuld, ich weiss es, und bescheide mich, ob die nicht auf andere Art auch zweckmässig anzubringen waren. Die Abseiten haben ihre gehörige Fensteranzahl; das Hauptschiff steigt über dieselben hinweg, und in dessen Seitenmauern finden sich nun über einem jeden untenstehenden Fenster drei schmale lange Fenster neben einander. Was dieser Anblick auf mich für einen unangenehmen Eindruck machte, da kaum Mauerraum da war, um die Fenster anzubringen, kann ich nicht beschreiben, und ich überlasse es einem jeden, sich zu denken, wie wohl drei Fenster, von denen ein jedes ungefähr 1½ Fuss breit und 5 Fuss hoch ist, dicht neben einander mehrfach wiederholt sich ausnehmen mögen.

Eine ähnliche, aber doch etwas besser aussehende Kirche steht jetzt zu Stuhm, (wodurch der Weg von Marienwerder zur Marienburg führt.) Im Innern ist sie von Kleinlichkeit nicht frei, aber im Aeussern wenigstens die unnütze widerliche Fensterhäufung vermieden worden, welches schon viel werth ist. Sonst findet sich aber darin die mir höchst verhasste Art und Weise, dass über dem Altar der Predigtstuhl ist. Dieser Predigtstuhl ruht hier noch dazu scheinbar auf ungefähr 6, zweiflügerbreiten Bogenlatten, die über dem Altartische in einer Art von Knauf sich vereinigen, was gar schlecht und gebrechlich aussieht. Man sollte nur noch über den Predigtstuhl die Orgel packen, dann hätte man doch Alles bei einander.

Es ist traurig, dass diese Kirchen sich rühmen, nach Rissen eines von mir sehr geehrten Künstlers, die ich nicht sah, gebaut zu sein; eine Behauptung, die um so unangenehmer für mich war, da, wenn man einen Mann, der als Entwerfer genannt wird, so sehr achtet und schätzt, und als gediegenen Künstler kennt und verehrt, man ihn mit Freuden gegen jede Unbill zu vertreten bemüht ist, wie viel mehr noch bei so gänzlich misslungenem Werke. Auch das Gute, Herrliche und Schöne kann nur zu leicht verzerrt werden, und so wünschten wir wohl, dass ein Baumeister uns eine Reihe von Entwürfen hinstellte, wie Landkirchen und Gotteshäuser kleiner Städte ausgeführt werden müssen, wenn sie mit Zweckmässigkeit Schönheit, passenden Schmuck und gehörige Eintheilung des Innern und Aeussern verbinden sollen. Ein solches Noth- und Hülfsbüchlein wäre wahrlich an der Zeit.

Die grossen Alten kommen zwar wieder zu uns, aber wir wissen doch, sie in unsere Kleinheit zu bändigen, und glauben doch, dass es nun noch etwas aussieht. Ja; aber wonach?

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITERATUR.

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz d. Ä. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steinzeichnungen. — Zweiter Theil (S. 201 in 8. und 15 Tafeln) Leipzig, 1834.

Im Allgemeinen haben wir über den eben erschienenen zweiten Theil des vorliegenden Werkes dasjenige zu wiederholen, was wir bereits vor Kurzem (in No. 4 d. J.) über den ersten bemerkt: dass wir, bei aller Hochachtung vor den früheren Verdiensten des Verfassers, gleichwohl zugestehen müssen, dass der gegenwärtige Zustand der Wissenschaft eine wesentlich veränderte, gründlichere Behandlung der Geschichte der Baukunst nothwendig macht. Einzelne, wie es uns scheint, beachtenswerthe Mittheilungen, werden wir im Folgenden bemerken.

Die Art und Weise des Verf.'s ist gleich im Anfange des Buches zu erkennen, wo er, S. 12, die Grundzüge der christlichen Kunst vorlegt: „Der Zweck der heidnischen Kunst (sagt er) war sinnliche Schönheit, die christliche, ihrem Charakter gemäss, konnte diesen Zweck nicht verfolgen; der ihrige war vielmehr geistige Schönheit. Ihr galt kein blosses Sinnenspiel; auf Herz und Gefühl zu wirken, war ihr Bestreben. Dieses durchdrang auch die Künstler, die Schöpfer der zur Verehrung Gottes geweihten Gebäude, und in ihren Werken suchten sie die sinnliche Schönheit durch den Ausdruck des Geistigen zu erhöhen und zu verklären." — Wir wissen nicht, wie sich in den Formen der Baukunst sinnliche und geistige Schönheit unterscheiden sollen; sie sind überall auf gleiche Weise sinnlich und geistig. Die Schönheit der christlichen Baukunst (der gothischen) lässt sich so wenig, wie die der griechischen, durch inhaltlose Worte bestimmen.

Die Einrichtung des altchristlichen Basilikenbaues, die sich der angeführten Einleitung nothwendig anschliessen musste, hat der Verf. erst später, bei der Betrachtung des gothischen Baustyles, eingereiht. Diese Darstellung ist nicht genügend und frei von Fehlern. Wenn der Verf. z. B. sagt (S. 46), dass ursprünglich die Balkenlage des Daches im Innern der Basiliken sichtbar gewesen sei, wie es jetzt häufig der Fall ist, so widersprechen dem diejenigen Stellen alter Kirchenscribenten, welche bereits von d'Agincourt (*Hist. des arts etc. Architecture, p.* 124) zusammengestellt sind. Noch weniger begründet ist die Annahme (S. 47), dass der Chor und der mit Schranken umgebene Platz für die Clerici minores zwei verschiedene Räume gewesen seien; es ist allgemein bekannt, dass beides ein und dasselbe war, wie es noch gegenwärtig zu S. Clemente in Rom zu sehen ist. Des Triumphbogens, einer charakteristischen Eigenthümlichkeit der grösseren Basiliken, wird gar nicht gedacht.

Was der Verf. vor der genannten Einleitung über den byzantinischen Baustyl, vornehmlich über die Sophienkirche zu Constantinopel sagt, ist noch weniger genügend. Die, nächst der Kuppelanordnung, höchst eigenthümliche Einrichtung der Tribüne mit ihren offenen Seiten-Nischen, die ebenso charakteristische Anordnung der oberen Gallerien ist gar nicht, oder sehr mangelhaft dargestellt. Der Tadel des Verfassers, besonders über das rohe Aeussere dieses Gebäudes, ist unbegründet, indem dasselbe auf seinen Hauptseiten ursprünglich von Säulengängen umgeben war. Wir verweisen, statt weiterer Ausführungen, auf das, was wir in diesen Blättern schon vor geraumer Zeit (Jahrg. 1833, No. 47) über die Sophienkirche nach den Berichten alter und neuerer Autoren zusammengestellt haben. Die weitere Anwendung des byzantinischen Baustyles im Orient, sein Einfluss auf den Occident ist gleichfalls nur oberflächlich angedeutet; S. Vitale zu Ravenna (S. 16), S. Marco zu Venedig (S. 8) werden kaum weiter als nur dem Namen nach erwähnt.

Ueber den arabischen Baustyl verbreitet sich der Verf. etwas ausführlicher; aber er giebt auch hier mehr Einzelheiten als den durchgreifenden Ueberblick eines Systemes; vornehmlich fehlen die merkwürdigen alterthümlichen Bauten von Kairo, die wir aus der *Déscription de l'Egypte* kennen gelernt haben und die für die ersten Anfänge dieses Styles so höchst wichtig sind. Auf diese, namentlich die Cisternen, gestützt, würde der Verf. auch nicht die merkwürdigen doppelten Bogenstellungen, welche die Moschee von Cordova bilden, übersehen haben. Gründlicheres überhaupt über die arabische Baukunst in Spanien würde aus dem grossen hieher bezüglichen Aufsatze Schorn's, der vor mehreren Jahren im Tübinger Kunstblatte stand, zu entnehmen gewesen sein.

Ueber den sogenannten byzantinischen (den romanischen, vorgothischen) Baustyl giebt der Verf. nur flüchtige Andeutungen, indem er hierin auf seine früheren Werke verweist. Sehr wichtig für die Geschichte der deutschen Baukunst und bisher, soviel wir wissen, noch nicht bekannt ist die Notiz, dass in der alten Kirche zu Wechselburg, gegründet von dem Landgrafen von Rochlitz, Dodo IV. im J. 1174, sich noch die alte Kanzel und der Altar, erstere in Gestalt der altchristlichen Ambonen, wie in einigen Basiliken Rom's, vorfinde. Der Verf. kündigt ein Werk von Hrn. Dr. Puttrich über diese Kirche an.

Was das frühe Auftreten des Spitzbogens in Deutschland anbetrifft, welches, dem Verf. zufolge, bei der Kirche von Memleben an der Unstrut bereits im zehnten Jahrhundert Statt gefunden habe, so hat Referent in diesen Blättern schon früher (Jahrg. 1834, No. 21, S. 166) seine Gründe ausgesprochen, wonach dies Gebäude nothwendig in eine beträchtlich spätere Zeit gesetzt werden muss.

Sehr geistreich erscheint uns dagegen die Vermuthung, welche der Verf. im weiteren Verlauf, S. 44, ausspricht, dass man nämlich bei der Construction des Spitzbogens in der ausgebildeten gothischen Bauweise auf die Widerstand-linie Bedacht genommen habe, die aus mittleren Proportionalgrössen hervorgeht. Nehmen wir auch an, dass eine solche Formation des Bogens mehr aus dem Gefühl als aus wirklicher Calculation hervorgegangen sei, so erscheint uns dieselbe jedenfalls lebendiger, elastischer und selbständiger, als die aus einem blossen Kreis-Segment gebildete Linie, welche sich insgemein an den gothischen Gebäuden unserer Zeit vorfindet. — Was dagegen das Grundgesetz bei der Anlage gothischer Kirchen anbetrifft, welches der Verf. S. 49. ff. entwickelt, so, glauben wir, kann man nicht behutsam genug sein, das lebendige Werk des Geistes als Produkt einer mit dem blossen Verstande zu erfassenden mathematischen Formel hinzustellen. Allerdings muss in dem einzelnen Gebäude, wie in dem gesammten Styl, ein gewisses Grundgesetz, worauf die einzelnen Bestimmungen sich zurückbeziehen, vorhanden sein; aber dasselbe wird niemals mit blossen Ziffern dargelegt werden können. Noch weniger wird eine solche Formel hinreichen, um nach ihr ein wirklich schönes Kunstwerk zu entwerfen, wie der Versuch des Verfassers, Taf. 3, zur Genüge beweist. Es dürfte interessant sein, bei der Durchführung jenes Gesetzes einen ähnlichen Weg zu versuchen, wie Göthe in seiner Morphologie. Treffliche Andeutungen für diesen Punkt sind übrigens bereits in Schnaase's Niederländischen Briefen enthalten.

Was das Einzelne anbetrifft, so giebt der Verf. nur Belege durch einige der bedeutendsten Gebäude Deutschlands. Zu bemerken ist, dass er hier unter den einfachsten Kirchen des gothischen Styles die Kirche von Schulpforte anführt, wie sie es in der That ist, und in dieser Hinsicht eine gründliche Aufnahme und Bekanntmachung erfordert. Eine Ansicht der Façade befindet sich unter den Lithographieen. Auch über diese Kirche haben wir bereits Ausführlicheres berichtet (Jahrg. 1834, No. 20, S. 155). Wenn der Verf. aber behauptet, dass der gothische Baustyl in den Nachbarländern sich ebenso entwickelt habe wie in Deutschland, dass also für unser Studium die Monumente jener unwichtig seien, dass dieser Styl in Deutschland am frühsten ausgebildet worden sei und somit „deutscher Styl" benannt werden müsse; so gestehen wir leider, dass wir nichts von alledem billigen können. Auch wird unser Patriotismus, auf den der Verfasser besonderes Gewicht legt, bei der entgegengesetzten Meinung keinesweges gefährdet werden, da wir immerhin den Riss des Kölner Domes, das Meisterwerk der gothischen Kunst, für uns behalten.

Ueberhaupt bemerken wir bei dieser Gelegenheit, dass wir von der eigentlichen geschichtlichen Entwickelung des gothischen Baustyles bis jetzt in der That weniger wissen, als unsre Gelehrten zu wissen glauben, und dass wir erst dann zu gründlichen Resultaten gelangen können, wenn wir einmal alle langgehegten Vorurtheile abzuwerfen wagen.

Dankenswerth sind die beiden ausführlichen Beilagen, von denen die eine über die eigenthümlich eingerichteten Doppelkapellen (auf der Burg von Eger, von Landsberg bei Halle, von Freiburg an der Unstrut, von Nürnberg und Conradsburg bei Emsleben), die andre über die mittelalterlichen Bauvereine handelt. Letztere beschäftigt sich, nach einer allgemeinen Einleitung, besonders mit der erst neuerlich bekannt gewordenen Torgauer Steinmetzen-Ordnung vom J. 1462. Diese führt mehr als die andern beiden, schon bekannten Ordnungen in das innere Leben der Bauhütten ein und unterrichtet uns

von dem Benehmen der Meister, Pallirer und Gesellen, von den Arbeiten der Steinmetzen, von dem Hüttengericht, von den Ceremonien und dem Ritual, die in der Hütte gebräuchlich waren, und giebt uns endlich auch eine erfreuliche Auskunft über die Steinmetzzeichen, deren wir noch häufig an mittelalterlichen Kirchen vorfinden. Die Ordnung ist vollständig abgedruckt und vom Verf. ausführlichst erläutert.

Der modernen Baukunst ist im vorliegenden Werke ein grösserer Abschnitt gewidmet, als in der letzten Architekturgeschichte des Verf.'s. Auch hier ist manches Belehrende enthalten, aber auch hier genügt das Ganze auf keine Weise. Namentlich können wir es nicht unterschreiben, wenn der Verf. behauptet, dass in diesem Zeitraume, nach dem Aufhören der Bauhütten, die einzelnen Künstler ganz nach eigener Laune gearbeitet hätten; wir bemerken im Gegentheil, fast wie in der neueren Malerei, gewisse Schulen (eine florentinische, römische, venetianische u. s. w.) die in sich viel Gemeinsames aufweisen. Schon einzelne Bemerkungen in Quatremère-de-Quincy's Geschichte der neueren Architekten hätten den Verf. auf diese Ansicht leiten müssen, wenn er auch eine eigentliche Charakteristik der bedeutendsten Künstler (deren Werke er gleichwohl ausführlich erwähnt) übergehen wollte.

Um unserer Zeit endlich einen sicheren Weg vorzuzeichnen, schliesst der Verf. damit, den italienischen Baustyl für Paläste und Wohngebäude, den Rundbogenstyl (den byzantinischen) für Theater, Rathhäuser, Schulgebäude und Börsen, den gothischen für Kirchen anzuempfehlen. Bei diesem Quodlibet fällt dem Referenten das Wort eines grossen Baukünstlers ein, welches dieser zu ihm sagte, als man die verschiedenen vorhandenen Baustyle in Frage stellte, und ob man sich für Einen derselben bestimmt zu entscheiden habe: „Wir haben nur zu viel Heil.“ — Gewiss, wir haben zu viel Heil! das Eine Heil aber, das allein uns frommt, kann nur aus der lebendigen inneren Ueberzeugung hervorgehen; und dahin werden wir nie kommen, wenn wir nicht auch in dieser Beziehung lernen, dass die Geschichte nur unsre Schule ist, dass die Form für die Gegenwart nur in der Gegenwart geboren werden kann.

F. K.

Nachrichten.

Berlin.

Der Bildhauer, Herr Prof. Wichmann, hat eine Büste des verst. Finanz-Ministers Maassen*) angefertigt und wird dieselbe demnächst auf Befehl Sr. Majestät des Königs in Marmor ausführen. Es ist ein Kopf von sehr charaktervollem, geistig durchgearbeitetem Ausdrucke und ebenso interessant in allgemein künstlerischem Interesse, wie in Bezug auf Portraitähnlichkeit. — Unter andren Portraitbüsten, welche wir im Atelier des Hrn. W. sahen, bemerken wir besonders eine sehr ähnliche der Schauspielerin Frl. von Hagn.

Der Bildhauer Herr F. Drake hat als Gegenstück seiner kleinen Statue Rauchs, welche auf der letzten Ausstellung von Berlin gesehen wurde, eine Statue Schinkel's, von gleicher Grösse, gearbeitet. Dieselbe vereinigt mit vollkommenster Aehnlichkeit eine ebenso saubere Ausführung als edle und selbst grandiose Anordnung; sie wird allen Verehrern des Meisters ein willkommenes Geschenk sein. — Das kolossale Modell zu der Statue Möser's, daran Hr. Drake seit mehreren Jahren für Osnabrück arbeitet, ist seiner Vollendung nahe und wird in Kurzem geformt werden.

Eine zierliche Ansicht des Schlosses Fischbach in Schlesien, nach seiner Beschaffenheit vom J. 1584, mit einem gothischen Rahmen umgeben, in welchem die sämmtlichen Wappen der bisherigen Besitzer mit Geschmack angeordnet sind, von Hrn. Baron Stillfried-Rattonitz gezeichnet und mehrfarbig lithographirt, wird bei Hrn. G. Gropius in Berlin zu einem besonderen wohlthätigen Zwecke verkauft.

Die diesjährige Pariser Kunstausstellung zählt 2536 Kunstwerke; darunter 2175 Gemälde, 155 Skulpturen, 32 Architektur-Werke, 96 Kupferstiche, 78 Lithographieen.

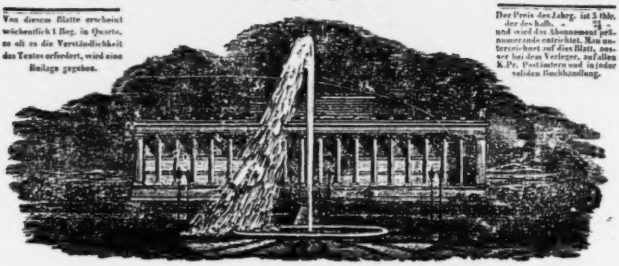
*) Diese Büste ist in 2 verschiedenen Grössen durch die Kunsthandlung von George Gropius zu beziehen. Lebensgross à 6 Thlr., verkleinert 3 Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 13. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. „ 1½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

NOTIZ

über einen im Jahre 1833 zu Rom aufgefundenen kostbaren Mosaikfussboden*).

Diess merkwürdige Mosaik ward in der Vigna des Herrn Achille Lupi, welche in der Nähe der Stadtmauern, zwischen den Thoren von St. Sebastian und St. Paul, gerade über vom Bollwerk von Saugallo liegt, aufgefunden.

Sie bildete den innern Fussboden eines grossen 48 Palmen ins Gevierte haltenden Saals, der mit Pilastern versehen war, die sammt den sie verbindenden Wänden, mit den auserlesensten Marmorarten bekleidet waren; denn der Zwischenraum zwischen diesen und dem eigentlichen Mosaikfussboden, der einen Raum von 18 Palmen ins Gevierte umfasste, war mit Porphyr, Serpentin, orientalischen Alabaster, und den kostbarsten Marmorarten, welche die geschmackvollsten Arabesken bildeten, getäfelt. Der Mosaikfussboden selbst aber war von diesem, durch eine runde Leiste von parischem Marmor, die ihn wahrscheinlich vor dem Betreten bewahren sollte, getrennt.

Der äussere Rand oder vielmehr die Einfassung dieses Mosaikfussbodens oder Gemäldes, der eine halbe Palme Höhe zählt, ist mit perspektivisch schattirten Kassetten in rother Farbe versehen, zwischen welchen man, abwechselnd, Konsolen und Ochsenköpfe angebracht sieht, die mit goldgelbem Blätterwerk verziert sind. Etwa 2 Palmen und 6½ Onzen

*) Eine kurze Angabe über diese Entdeckung ist im Museum schon früher (1833, No. 23, S. 184) mitgetheilt; die obige ausführlichere Notiz verdanken wir dem H. Freiherrn M. von Miaroli d. R.

von dieser äussern Einfassung, erscheint eine zweite, die etwa 4 Onzen Breite, einen schwarzen Grund hat und mit einem aus mehreren Farben bestehenden Bande eingefasst ist. Auf dem durch diese beiden Einfassungen gebildeten Zwischenraum erblickt man nun wie auf dem berühmten Asaroton oecon des Plinius*), den Kehricht einer Tafel abgebildet. Dieser besteht hier aus Hühner- und andern Knochen, Fischgräten, verschiedenen Arten von Conchylien, oder sogenannten Frutti di mare, aus Krebs- und Krabbenschaalen, Schneckenhäusern, Apfel- und Nussschaalen, Traubenrestern, Hüls' und Körnern, aus ganzen und zerschnittenen Latugenblättern, Hülsenfrüchten u. a. m. und unter allen diesen Ueberbleibseln gewahrt man selbst eine Maus, die sich daran noch zu ergötzen scheint. Alle diese Gegenstände, die sich, ihrer Natur nach, so wenig zu einem Gemälde zu eignen scheinen, sind hier mit vielem Geschmack und wohlverstandener Abstufung ihrer mannigfaltigen Farben, zu einem dennoch Wohlgefallen erregenden Stillleben erhoben worden. Auf der dritten Seite dieses Feldes erblickt man sechs scenische Masken mit ihren verschiedenen Attributen, die theils auf flachem Grunde oder auf stufenartigen Erhöhungen angebracht sind.

In zweien Winkeln des zweiten Feldes und zwar in den beiden einander entgegengesetzten, findet man zwei ägyptische Figuren von hellrother Granitfarbe, abgebildet, wovon die eine männlichen, die andere aber weiblichen Geschlechts ist, und welche etwa 9 Onzen in der Höhe zählen. Von den beiden andern ihnen höchst wahrscheinlich entgegengestandenen Figuren, ist keine Spur mehr vorhanden.

Der Scheitelpunkt jener beiden Figuren bezeichnet den Anfang eines dritten Streifens, oder vielmehr einer dritten Einfassung, die 1 Palme und 8 Onzen in der Breite hat und den innern Theil des Fussbodens, der 7 Palmen und 7 Onzen ins Gevierte zählt, begrenzt. Das Zwischenfeld zwischen der zweiten und dritten Einfassung, zeigt auf schwarzem Grunde, die Abbildung von mehreren dem Nilstrom eigenen Thieren und Pflanzen; das innere grosse Feld des Mosaikgemäldes aber, noch einige Spuren von Wasserwogen, die, wie man dies aus noch einigen Ueberbleibseln folgern möchte, noch durch Flügelwerk belebt gewesen sein mochten. Dieser innere Theil des Mosaikbildes, scheint besonders durch eine spätere darüber geführte Mauer, vernichtet worden zu sein. Man muss dieses um so mehr bedauern, als es sich sonst ergeben haben würde, ob die Mitte derselben etwa eine Replique der so berühmten Tauben des Kapitols**), deren Urbild man dem Sosus aus Pergamus zuschreibt, enthielt.

Dieses ausgezeichnete Mosaikgemälde zeichnet sich nicht allein durch sinnreiche Composition aus, sondern auch durch die Feinheit der Stücke von farbigem Marmor und Schmelz, aus welchen es zusammengesetzt ist; so dass man es füglich den herrlichen Mosaikbildern im Hause des Fauns zu Pompeji an die Seite setzen kann, falls es solche nicht gar noch an technischer Fertigkeit übertrifft; welches man jedoch nur mit der Zeit, durch angestellten genauern Vergleich, zu entscheiden im Stande sein wird.

Was diesem Mosaikgemälde aber noch einen höhern Werth verleiht, ist der Umstand, dass man auf solchem in grossen zwei Onzen hohen, alten viereckigen Buchstaben, folgende Inschrift angebracht sieht, nämlich: ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ ΗΡΓΑΣΑΤΟ, das heisst: Heraklitus verfertigte es. Ob dieser Name aber den Erfinder und ursprünglichen Zeichner dieses Mosaikbildes, oder bloss dessen technischen Verfertiger bezeichnen soll, lasse ich dahin gestellt sein. Auf jeden Fall ist es ein ausgezeichnetes

*) Siehe B. XXXVI. 25, wo es heisst: „*Celeberrimus „fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami atravit „quem vocant Asaroton oecon, quoniam purga„menta eorum in pavimento, quaeque everri solent, „veluti reliqui facerat parvis e testulis, tenuisque „in varios colores: mirabilis ibi columba bibens, et „aquam umbra capitis infuscans; aprieantur alias „avabentes sese in cantheri labro.*"

*) Dies vortreffliche Kunstwerk, das in der Villa Hadriani bei Tivoli aufgefunden ward, kam zuerst in die Hände des Cardinals Furrietti, nach welchem es noch zuweilen benannt wird, und dann ins Capitol. Es stellt bekanntlich ein mit Wasser angefülltes Gefäss vor, auf dessen Rande vier Tauben sitzen, deren eine sich herunter beugt, um zu trinken und den Schatten von sich ins Wasser wirft. Dieses schöne Mosaikbild besteht blos aus Steinwürfeln und wird von Vielen für eine Replique oder Kopie der berühmten Mosaik des Sosos von Pergamus gehalten.

Werk zu nennen, gleichviel ob es aus der Werkstätte eines Griechen, oder der eines Römers oder auch aus der eines Griechischen unter römischem Einflusse arbeitenden Künstlers hervorging. Letzteres möchte ich jedoch aus dem Grunde vermuthen, weil die Griechen bei dieser Art von Arbeit, sich eigentlich vorzugsweise der verschiedensten Marmorarten, ohne Beimischung der farbigen Gläser oder des Schmelzes zu bedienen pflegten, und dies letzte Material, seit Augusts Zeiten, von Seiten der Römer zur Vervollkommnung der Ausführung benutzt wurde, und man erst späterhin unter Claudius die Kunst, den Marmor zu färben und fleckig zu machen, erfand.

Bemerkenswerth ist jedoch der Umstand, dass man auf diesem Gemälde, so wie auf dem im Bereiche von Palästrina ausgegrabenen, und auf dem im Hause des Fauns zu Pompeji aufgefundenen Fussboden, ägyptische Thiere, Pflanzen und selbst Menschengruppen und andere ägyptisirende Darstellungen abgebildet sieht, so dass man daraus zu folgern geneigt sein möchte, dass jene Kunstwerke einer Zeit angehören, in welcher sich der ägyptische Kultus auch ausserhalb jenes Landes zu verbreiten anfing.

Herr Luigi Vescovali zu Rom, dem wir zum Theil die Erhaltung jenes kostbaren Werkes verdanken, hat hiervon durch einen geschickten Künstler eine vortreffliche farbige Zeichnung anfertigen lassen, die er, von Erläuterungen begleitet, dem Publikum vorzulegen gedenkt. Möge es ihm gefallen, seinen Vorsatz je eher je lieber ins Leben zu rufen, denn durch dessen Ausführung wird er nicht allein den Gelehrten und Künstlern, sondern auch allen Kunstfreunden ein wahres Geschenk machen!

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

8. Marienwerder.
(Fortsetzung).

In der Kirche sind mehre alte Grabsteine, die wohl meist alle von ihrer alten Stelle entnommen worden sind und jetzt einen andern Platz haben: mehre sind auch zerbrochen. Sie alle zu betrachten, möchte eine mühsame und undankbare Arbeit sein; ich erwähne nur ein Paar, die ich etwas genauer ansah. 1376. 27 *novembr. . . . pomes. epis.* verloschen und nur noch zwei Drittel davon vorhanden. Ein grosser Leichenstein zeigt die deutlichen Worte: 1461. 28. *Oct. Caspar Linke de eristburg epiae. pomezy.* 1501. 10. *April iohannes quartus epiae. pomezaniensis.* vollständig; in beide Steine sind die Gestalten gekratzt. Ungefähr in der Mitte der Kirche liegt ein bedeutend grosser Stein, von dem das Meiste lesbar: *anno. dni. m°. ccc. nonagesimo. octtime. XXIIII. die. ms'. februarii. obiit. dns. nicholaus. milca. de Kryckosain. qui. iacet. hic. cum. patre. et. duobus. exoribus. appollonie. videlicet. et elyzabeth. quoru. anime. et. eorum. fidelin. defunctorum. perfruantur. eterna. . . . . dei. amen. ihesus. xus.* Ein Ritter und nur eine Frau sind in den Stein gekratzt. Hinter dem Altare ist ein altes, ganz verletztes Bild auf Farbgrund.

Die Kirche selbst hat eine unangenehme Einrichtung, der aber nur mit grossen Kosten abzuhelfen sein würde. Es ist nämlich die Abendseite ganz leer und frei, eine widerliche und hässliche kahle Wand zeigend, da die Orgel nicht gegen Abend, sondern leider gegen Morgen über dem Hochaltare befindlich ist. Jetzt steht nun zwar das Denkmal für die gefallenen Krieger, von Eisen gegossen, auf dieser Seite gegen Abend, aber so hoch es auch ist, steht es nicht im gebührenden Verhältniss, und eine beabsichtigte Ausmalung der Abendwand, wobei es auch schwer ist, eine der Bauart entsprechende Malerei zu finden, wird dem Uebelstande nicht abhelfen, der in der ganzen Bauart der Kirche nun einmal liegt. Als höchst ehrenwerth aber ist zu erwähnen, dass Marienwerder, so viel mir bekannt, der einzige Ort ist, welcher nichts von den geschmacklosen und hässlichen wurmstichigen Holztafeln zum Andenken der Gebliebenen weiss, welche diese Rückerinnerung nicht bis in die dritte Nachkommenschaft bringen werden, sondern dass die Marienwerder Gemeinde jene grosse Zeit werth und theuer genug hielt, sie durch ein eisernes Denkmal zu verewigen. Wird auch selbst dies Denkmal der Zeit erliegen müssen, die Geschichte bewahrt doch die Tage, von denen manche in der Mitwelt wohl wünschen, ihre Erinnerung zu vertilgen, wenigstens zu versäuern, was auch in mancher Weise redlich gelungen ist.

Merkwürdig sind noch Thür und Vorhalle gegen Mittag. Auf einem achteckigen Steinpfeiler ruhen zwei einfache Bogen. An diesem Pfeiler ist ein Kragstein für eine Bildsäule, unten am Fusse sind Blätter. Nun tritt eine Vorhalle ein, an der aussen wieder ein Steinpfeiler steht, auf dem zwei Spitzbogen ruhen. Darüber ist ein grosser runder Bogen, der diese beiden Spitzbogen überragt und überwölbt. Ueber dieser Vorhalle ist jetzt ein Ziegeldach, ursprünglich kann dasselbe unmöglich gewesen sein, sondern wahrscheinlich ein flaches Dach überdeckte das Ganze; denn das Ziegeldach verbaut jetzt ein Drittheil von dem Bilde, welches über dem innern Eingang, in die Mauer der Kirche eingelassen, steht. Dies Bild ist von Mosaik, der Grund Gold und darauf stehen die Figuren. Johannes der Evangelist ist nackt, bis zur Hälfte des Leibes in einem Kessel sitzend, der Oelpfanne, worin er gesotten ward, Flammen schlagen um den Kessel auf, und daneben steht ein kleines Gemäuer, vor dem Kessel aber kniet ein Bischof. Die Arbeit daran ist roh und unbeholfen, aber es ist doch ein sehr merkwürdiges Ueberbleibsel alter Kunst und steht mit dem grossen Marienbilde zu Marienburg, das indessen ganz eigenthümlich, allein in Preussen und Deutschland, so viel mir bekannt, da. Die Arbeit ist nur roh in Zeichnung und Zusammenfügung der einzelnen Steine, wozwischen man die breitgelassenen Fugen und den Stuck, worin die Glasstücke gesetzt sind, deutlich sieht.

An die Kirche gegen Abend ist das Schloss angebaut und mit ihr zusammenhangend, aber nur einzelne Reste sind noch von ihm da. Man kann wohl sagen, dass das Ganze auch auf vier Eckthürme, wie die meisten Schlösser Preussens, angelegt worden ist; davon ist allein der grosse, schon beschriebene Kirchthurm ausgebaut, die andern drei gehen bloss bis zum Dache und haben auch nur ihren Ausbau vor die Seiten des Schlosses, die andern obern Mauern sind wahrscheinlich nie ausgeführt worden. Gegen Mitternacht ist noch der Eingang stehen geblieben, und dieser zeigt die auffallendste und merkwürdigste Aehnlichkeit mit dem Rhedener Schlosse. Auch hier ist der Eingang klein, die Seiten aus Gestein bestehend, darüber wölbt sich ein hoher, vorspringender, schmaler Spitzbogen bis zum Dache auf. Ebenso wie in Rheden, ist hier über dem Eingange noch ein hochgewölbtes Zimmer sichtbar. Das Schloss ist in ein Viereck gebaut; es ist sichtbar, dass rundum Zimmer gingen und dass nur in der Mitte ein kleiner Hof blieb. Die Seite gegen Mittag, wo gerade die schönsten Säle müssen gewesen sein, ist ganz weggerissen, und Zeugen von der Tüchtigkeit und Schönheit der Zimmer und Säle sind nur noch die Gurte und Kragsteine, die an den Mauern gegen Morgen und Abend geblieben sind. Die Gewölbe welche aber einst auf ihnen ruhten und von diesen Rippen getragen wurden, sind gesprengt. Innerhalb sind auch wohl noch Gänge vor den Zimmern gewesen, aber alles ist nicht mehr deutlich, da kleine Häuser von Fachwerk angeklebt sind; auch ist nicht mehr klar, wie die Verbindung mit der Kirche einst war. Die Grundmauern sind starke Feldsteine, die besonders am Abhange gegen Abend hervortreten, und auf dieser Seite hat sich denn auch noch das herrlichste und kühnste Stück des ganzen Baues erhalten. Fünf hohe, zierlich und rein gearbeitete Bogen, die immer höher von dem sich hügeligt abdachenden Erdboden stehen, je weiter sie sich vom Schlosse entfernen, tragen einen Gang, der zu dem Danzgk führt, einem hohen, schönen viereckigen, trefflich gearbeiteten Thurm, noch wohl erhalten, Thurm und Bogen von durchgreifender Tüchtigkeit zeugend. Gegen Morgen und Abend hat der Danzgk Giebel, gegen die beiden andern Seiten aber ein Dach. Da die Wölbungen der Bogen, von der Seite angesehen, gerade gegen einen Theil der Niederung sich öffnen, so geben sie, von der Seite, aus dem Garten des Herrn Regierungs-Chef-Präsidenten von Hippel angesehen, überaus hübsche Landschaften und ein jeder Bogen bildet gleichsam den einfassenden Rahmen des Gemäldes. Gegen Mitternacht geht über zwei kleinere, niedrige Bogen noch der Weg in einen andern Thurm, aber weder Bogen noch Thurm sind von der tüchtigen Arbeit wie jener. Ein Graben ging zur Seite umher und erhielt wohl aus dem Flüsschen Liebe seine Bewässerung.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber
die neuere Kunst und Carl Begas*).

„Weisst du, was mir an deinen Bildern am besten gefällt? Es ist bei der Ruhe der Scenen selbst die individuelle, im Stillen thätige Seele."

So schrieb ein Freund an Asmus Carstens, der mit dem Dänen Thorwaldsen ein Vaterland und das ruhmvolle Streben theilte, die deutsche Kunst wieder zu selbstständigem Ansehn zu erheben. Carstens, wenn er auch in der Jugend Webb's Untersuchung des Schönen gelesen, liess, da er sich genug Künstler fühlte, die Gelehrten schreiben und urtheilte malend selbst. Obgleich er als künftiger Professor der Akademie der Künste in Berlin eine Unterstützung genoss, so fühlte er dennoch sich gedrungen, es laut auszusprechen: „Als man keine Akademien hatte, waren grosse Künstler," so verhehlte er nicht den Wunsch: „dass diese Tyrannei, wodurch das Genie schon in der Wiege verkrüppelt wird, einmal ein Ende nehme," und mit dem Bewusstsein, das Rechte zu wollen, trat er den Ansichten seiner hohen Beschützer entschieden entgegen und hielt es für gerathener, lieber unterzugehn, als seiner Künstlerehre etwas zu vergeben. Seinem Namen ist die Zeit das dankbarste Andenken schuldig. Er fing den Kampf an, der, ob mit verschiedenen Waffen auch geführt, offenbar gegen die zur Ungebühr sich geltend machenden Aussprüche gerichtet war, dass uns die Kunst allein in den Werken alter Meister beglücken könne und dass, sie nachzuahmen, alleiniger Beruf der lebenden Künstler sein müsse; wenn auch die viel empfohlenen Musterbilder ihre eigenste Bedeutung theils in den freiern Lebensansichten eines heidnischen Volkes, theils in der mönchischen Strenge einer mystischen Vorzeit finden. Nur für die Gelehrten sollte gemeisselt und gemalt werden, damit diese bei dem Anblick neuerer Schöpfungen über die Unerreichbarkeit der alten in Seufzer und Klagen ausbrachen. Die Kritik war solcher Weise nicht geeignet, Talente zu wecken. In der Unruhe, die die schöpferische Kraft unserer Künstler treibt, erblicken wir deutlich, dass der Kampf mit den einseitigen Schulansichten noch nicht beendigt ist, aber soviel ward erreicht, dass die neuern Kunstwerke, wie bunt und verschiedenartig sie sich auch dem Auge darstellen, vor einem unbefangenen Urtheil bestehen können, dass ein solches den Stimmführern zum Trotz sich bildete. Es ist nicht mehr an der Tagesordnung, dass einzelne sich berufen fühlen, für die Reinigung des Geschmacks zu sorgen durch Aufdringung dessen, was dem natürlichen Gefühl des Gefallens widerstrebt. Die Bevormündeten wollen jetzt endlich geniessen und sich von den Belehrungen erholen. Jede Zeit fordert ihre Kunst. Durch eine nicht zu verkennende Eigenthümlichkeit unterscheiden sich die Werke neuerer Maler von denen des classischen Alterthums und des Mittelalters. Ungeachtet der Beschränktheit der Vorstellungen ist sowohl der Charakter der antiken Statuen, als der katholischen Altarbilder das Allgemeine, bei den Erzeugnissen der neuern Zeit dagegen, obgleich sie alles zu umfassen scheinen, das Einzelne. Bei diesen findet eine Unmittelbarkeit des Eindrucks statt, bei jenen wird die Empfindung durch das Medium der äusserlichen Form oder das eines bestimmten Begriffs empfangen. Wenn auch für jede Gottheit der Griechen eine typische Bildung stattfand, so erschienen doch alle, die Heroen und sterbliche Götterlieblinge mit inbegriffen, als Glieder einer Familie, indem über sie eine verähnlichende Ideal-Schönheit ausgegossen ist. Diese gestattet es nicht, dass Agesanders Laokoon mächtig schreie, wie der des Dichters, sie stellt die Furien selbst als schöne Jungfrauen dar und lässt den Ausdruck keines Willens in den Gesichtszügen, in der Stellung bedeutsam vorwalten, wodurch die Einheit der Bildung gestört würde. Das Allgemeine schliesst die Individualisirung aus und, in stilles Anschauen versunken, werden wir nicht zur Theilnahme, zum Mitgefühl erregt. Bei der beständigen Wiederholung derselben Gestalten, sollten wir uns heimisch fühlen im engen Kreise bekannter Figuren, aber dennoch

*) Wir entlehnen den obigen Aufsatz des Herrn Prof. A. Hagen aus dem in Königsberg während der diesjährigen Ausstellung erschienenen Kunstblatte, wo derselbe eine Einleitung zur Beurtheilung einiger Gemälde bildet. Gedachtes Kunstblatt enthält ausserdem und neben verschiedenen, aus Zeitschriften, (vornehmlich der Preuss. Staatszeitung) ausgezogenen Kritiken, mannigfach geistreiche Bemerkungen und Ansichten. — Von F. Raabe ist eine kurze Schilderung der in der Ausstellung begriffenen und zum Gewerbfache gehörenden Gegenstände erschienen.

d. R.

können wir nicht der Marmorkälte vergessen. Ein Mangel an Innigkeit, eine Herzlosigkeit flösst uns scheue Ehrfurcht ein. Wenn die fremdartige Tracht ein Anstoss, das Nackte ein Aergerniss für den Unbefangenen ist, so ist doch ein innerer Grund vorhanden, der das Gefallen von einem Gewöhnen abhängig macht. Die Hoheit der Antiken liegt vornämlich darin, dass sie (wozu das stumme Auge wesentlich beiträgt) mit stolzer Genugthuung gleichsam in sich selbst blicken, dass selbst bei scheinbar nachlässiger Stellung ein Sich-zeigen-wollen sichtbar wird und sich in ihren leidenschaftslosen Zügen Gleichgültigkeit gegen alles, was um sie ist, verräth. Die Statue will von allen Seiten gesehn werden und ihr entspricht eine harmonische Durchbildung aller Theile, damit in ihr der Begriff Schönheit verkörpert erscheine. Das Interessante, das ein Vortreten des einzelnen Anmuthsvollen bedingt, ist folglich unstatthaft und wir sehen ein Uebermenschliches, das Bewunderung, aber kein Vertrauen weckt. Das Gefühl ist in dem allgemeinen Schönen aufgelöst. — Die Kirchenbilder des Mittelalters bewegen uns durchaus anders. Nicht die Schönheit, aber der Ausdruck ist allgemein, nicht Aeusserlichkeit, sondern das Innere, das in jedem Antlitz, in jedem Blick sich voll inniger Liebe offenbart, nicht Körper, sondern die Seele selbst erfüllt mit Rührung und Andacht. Die Empfindung, die die Heiligen ausdrücken, ist mächtig, aber begrünzt und reicht von reuiger Zerknirschung durch alle Grade des Schmerzes hindurch, bis zu beseligender Gottbegeisterung. Sie schwankt oft in Streit befangen, zwischen Niedergedrücktheit und Erhebung, zwischen Busstertigkeit und Begnadigung. Der Heiland und die Madonna zeigen eben soviel Milde, als Erhabenheit, denn jener ist zugleich Gott und Mensch, Rächer und Versöhner, diese zugleich Mutter und Jungfrau, Himmelskönigin und Magd. Selbst der gebildete Katholik muss sich in eine frühere Zeit versetzen, um das Zwiespältige des Ausdrucks ungestört in sich aufzunehmen, um den Mangel an Handlung, die Einförmigkeit der anbetenden Heiligen, die aus verschiedenen Ländern und Jahrhunderten neben einander gestellt sind, entschuldigungswerth zu finden, um die Heiligenscheine und Zeichen der Wundergläubigkeit zu begreifen. Um von dem Erhebenden erfüllt zu werden, ist es nothwendig, dass sich der Beschauer mit den altkirchlichen Ansichten befreunde. Es weht Ein Geist über die ganze künstlerische Schöpfung und eine allgemeine Heiligkeit vernichtet das Individuelle. — Wenn die Kunst des Griechenthums, die Kunst des Mittelalters auf solche Weise im Einzelnen allgemeines darstellte (jede Statue ist dem Gesetz der Ideal-Schönheit angepasst, jedes Kirchenbild vergegenwärtigt eine ascetische Religionsrichtung), so zeigt die neuere Kunst im Gegentheil das Bestreben, im Allgemeinen einzelnes zu schildern. Sie umfasst die ganze Welt, kein Gegenstand entzieht sich ihrer Wahl, um in treffenden Zügen, im Ausdruck abgelauschter geheimer Regungen, das innerste, oft durch die Sprache nicht zu bezeichnende, oft dem eignen Bewusstsein unbekannte, Seelenleben auszusprechen. Die Zeit ist für die gebildete Welt vorüber, da der Sclave, da der Nichtchrist für keinen Menschen galt, und mit ihr die einseitige künstlerische Auffassung des Menschen. Der umfassendere Begriff Mensch ist in würdiger Bedeutsamkeit vorgetreten (wofür unser Zeitalter namentlich den Ehrentitel des allerchristlichsten in Anspruch nehmen könnte) und der Begriff Christ tritt in gleichem Maass zurück.

Eine verfluchende Ideal-Schönheit, eine einseitige Religionsansicht macht den Künstler blind gegen die Wahrheit, deren Ergründung der vorherrschenden protestantischen Geistesrichtung dringendstes Bedürfniss ist. Die in den Kunstakademien mühsam ans Licht gebrachten Erzeugnisse waren dadurch, dass sie der antiken oder der mittelalterlichen Sphäre angehörten, gleichsam in einer fremden Sprache verfasst und der Beschauer musste übersetzen, ehe er geniessen konnte. In den Werken unserer Tage hat die Schönheit ohne Wahrheit keinen Werth, durch welche selbst das Geringfügige Bedeutsamkeit gewinnt und das Humoristische uns zu ernster Betrachtung auffordert. Petrus, der auf Fluthen wandelt, selbst die jungfräuliche Mutter, der Gottmensch sind Gegenstände, die, wie klar und unerschütterlich sie auch vor dem innern Auge stehen mögen, zu hoch für die künstlerische Auffassung sind, um sie mit genügender Bestimmtheit hinzustellen. Dem Künstler ist hiebei nicht leicht mehr gestattet, als malend nachzuempfinden, wie diese heiligen Vorwürfe bereits behandelt sind. Jeder Erfindung wird man das Gezwängte anmerken, das durch die beengenden Glaubenssätze nothwendig entstehen muss. Es ist das Individuelle in den feinsten Aeusserungen, in der buntesten Mannichfaltigkeit, in den vielseitigsten Be-

ziehungen, das jetzt der schaffende Genius der Meister darzustellen strebt.

Die Persönlichkeit, die sonst selbst im Bildniss nur bis zu einem bestimmten Grade geduldet wurde, — dem Fürsten lieh man den Charakter eines römischen Imperators, dem Gelehrten den eines griechischen Weltweisen, — diese, wie sie sich durch allerlei äussere und innere Einwirkungen eigenthümlich gestaltet, bis zur Erschöpfung auszuprägen in den historischen Bildern: ist des Künstlers eifrigstes Bemühen. Nicht die sogenannte, eigentliche Geschichte, sondern die Geschichte des Menschen ist sein erhabener Vorwurf, jene ist nur der Grund, auf den er seine Erfindungen aufträgt, von jener borgt er nur die Namen, diese beruht auf eigener Wahrnehmung. Die Kette der Kleinlichkeiten, die zerrend und hemmend uns umschlingt, ist für unsere Empfindungen, Handlungen, für die Ausbildung des Charakters zu bestimmend, als dass nicht der Maler genau darauf aufmerken und dadurch zu einer Art der Auffassung geführt werden sollte, die uns in manchen Zügen an die Bilder der holländischen Kleinmeister erinnert. „Die Unterscheidung von Historie und Genre," sagt Heine, „ist so sinnverwirrend, dass man glauben sollte, sie sei eine Erfindung der Künstler, die am babylonischen Thurm gearbeitet haben. Indessen ist sie von späterem Datum." Mit Vornehmheit blickten die Kunstkenner sonst auf die Genre-Malerei herab, unter welchem Namen nicht allein Blumen und Früchte, Geflügel und todtes Wild, Landschaften und Architekturstücke, sondern auch Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben und Geschichten, in denen keine mythische Gottheiten und keine Heilige auftreten, verstanden wurden. Das Gefallen an der Natur sollte nichts gemein haben mit dem Gefallen an der Kunst und diese ward für verächtlich gehalten, wenn sie andere Werke als solche darstellte, die sich für einen heidnischen Tempel oder eine altkatholische Kirche geeignet hätten. — Ist aber unsere, den Zwiespalt beschwörende Kunst nur eine Wiederholung des Früheren, nur ein Nachahmen der holländischen Cabinetstücke? Gerhard Dow und seine ehrenwerthen Nachfolger theilen mit dem Ruhme, im Kleinen gross zu sein, das Streben nach conventioneller Einseitigkeit. Nur das Aeusserliche stellen sie dar. Es ist Anstand oder ein Mangel an allem Anstand, das Gefühl zeigt sich entweder unterdrückt oder abgestumpft. Von einer eigenthümlichen Erfindung, einer eindringlichen Bezeichnung des Seelenlebens, einer Darstellung des Sinnigen ist weder in den stattlich ausstaffirten Gesellschaftszimmern, noch auf den bunten Jahrmärkten, noch in den tumultuarischen Dorfschenken etwas zu entdecken. Die grellen Unterschiede lassen deutlich die Getrenntheit der Stände erkennen, einer Klasse geziemt das Wohlberechnete, einer andern das Ausgelassene, die Magd unter dem blankgescheuerten Küchengeräth, der grosshuhige Quacksalber und Zahnbrecher, der Maler selbst, der mit dem Attribut der Palette aus dem Fenster schaut, ist immer Repräsentant von vielen. Der Einzelne selbst geht leer aus. Wir sehen nur die Wirkung im Allgemeinen, nicht das Bedeutsame der Individualität. Für Werke der Art ist der Name Genre- oder Gattungsmalerei durchaus entsprechend, weil sie nur allgemein charakteristisches zur Anschauung bringen. In unseren Tagen ist die Geselligkeit fern von allem Casten- und Zunftgeist. Stände wie ehemals giebt es nicht mehr und der Herr wird vom Diener nicht durch den Rock, nicht durch äussere Haltung unterschieden. Nicht gesammtes, sondern einzelnes, nicht durchgreifende Sitten, sondern selbständige Eigenthümlichkeit hat jetzt der, der den Menschen malen will, zu beobachten. Dem Historienmaler unserer Tage thut es der Landschafter nach, welchem letzteren es nicht mehr um allgemeine Wahrheit zu thun ist, sondern um die Erforschung der geheimsten Regungen des Naturlebens. — Aus der sichtbaren Gährung der Kräfte ergiebt sich, dass, so viel schönes aus den Werkstätten der Künstler hervorgegangen ist, dieses nur die Erstlingsfrüchte sind der wohlthätigen Freiheit, in der sich heut der schaffende Genius freudig bewegt, dass wir uns in den Hoffnungen einer ergiebigen Zukunft ergehen können. Mag noch lange nicht der Höhepunkt erreicht sein und die Furcht, hinabsteigen zu müssen, fern stehen! Nachdem drei Stadien durchlaufen sind, möchte in der vierten sich wieder eine Beschränkung der Freiheit bemerkbar machen. Jetzt malt der Meister weniger für einzelne, als für alle, für die Ausstellungen und aus diesen erwächst unsern Häusern ein zufälliger Schmuck. Bei dem immer werkthätiger sich zeigenden Gemeingeist werden öffentliche Denkmäler, Gemälde für bestimmte Orte, zu bestimmten Zwecken verlangt werden, decorative Rücksichten werden sich geltend machen und wieder einer verallgemeinernden Stylisirung Eingang verschaffen. Nicht möchte die kegelförmige

Gruppirung, die einen Mittelpunct bedingt, wieder in Aufnahme kommen, sondern die symmetrische Eintheilung, wie wir sie etwa an antiken Friesen wahrnehmen. Es giebt in unserer Zeit keine Baukunst und diesem Umstand verdankt die Malerei die Freiheit; sobald eine solche sich selbstständig entwickelt, und die zunehmende Liebe zu Ornamentalen bereitet ihre Erscheinung vor, wird sie als Gebieterin, wie sie es immer gethan, den anderen Künsten die Gesetze vorschreiben.

Alle Schulbegriffe von dramatischer Handlung, Gruppirung, selbst von Schönheit verschwinden auf einmal bei Betrachtung der anmuthsvollen Wahrheit des Bildes von Carl Begas, „die zwo Jungfrauen," das mit magischem Zauber unser Auge fesselt.

Carl Begas (Begasse) ein Rheinländer von Geburt, ward in der katholischen Lehre erzogen. Sein Beruf zur Malerei zeigte sich schon, da er noch ein Knabe war. Er ward in keine Akademie gegeben, sondern, seinem Wunsche gemäss, bildete sich sein Talent in Paris aus unter dem bekannten Gros. Das Kuppelgemälde im Pantheon von Gros, die Schutzheilige Genoveva empfängt die Huldigungen der Herrscher Frankreichs, namentlich der Bourbonen, wird in Ehren gehalten, obgleich sein Inhalt der jetzigen Bestimmung des Gebäudes keineswegs entspricht. Wie auf gleichzeitigen französischen Werken zeigt sich eine imposante Erscheinung, die der natürlichen Einfalt spottet und die durch eine Beleuchtung, von der Wirkung des Fackellichts entlehnt, wo das Hellste an das Dunkelste grenzt, durch kühne Stellung der mächtig vortretenden Figuren, deren Gewagtheit das Aeusserste des Möglichen bezeichnet, durch einen Ausdruck stürmischen Gefühls den Beschauer nicht zum stillen Genusse, sondern zum lauten Erstaunen hinreissen will. Manier ist nicht die Behandlung der Bilder allein, sondern ihre Seele. Begas folgte dem Beispiel und hatte die Genugthuung, dass seine aus glühender Conception entsprungenen Schöpfungen die Aufmerksamkeit der Pariser in Anspruch nahmen, und er als einer ihrer talentvollsten, jungen Künstler geehrt wurde. Sieben Jahre lebte Begas in Paris, wo unser König bei ihm ein Altarblatt für den Dom in Berlin bestellte. Der Gegenstand, die Ausgiessung des heiligen Geistes, fügt sich der französischen Weise bequem an. In dunklem Gewitittersturm findet die innere Erleuchtung statt, die durch ein äusseres Zeichen als sichtbar erscheint. Seit der Zeit, da Bernhard Rode die Kirchen Berlins mit Erfindungen seines eilfertigen Pinsels schmückte, war für die Verzierung derselben nichts geschehn. Begas kam nach Berlin und erndtete Lobsprüche. Jetzt ist eine Stimme, dass der undankbare Gegenstand, eben so wenig als andern Malern, von ihm mit Glück behandelt sei. So correct auch auf dem Dombilde die Zeichnung ist, so mahnt sie uns an die geraden Bewegungen der Gliederpuppe, so viel feurige Zungen sich auch erheben, so spricht sich nichts anderes aus, als ein Streben nach Effekt. Begas begab sich nach Italien und vergass, was er gelernt hatte, indem ihm hier die wahre Erkenntniss aufzugehn schien. In der Wohnung Thorwaldsen's sah er eine Sammlung Zeichnungen von Asmus Carstens und wie dieser das Treiben der französischen Künstler, denen schon damals eine blendende Oberfläche für Durchdringung des gemalten Gegenstandes galt, verachtete und durch sein Beispiel, in den Figuren charakteristische Individualität auszuprägen, als nichtig darstellte, so schwur Begas ein Wesen ab, in dem er lange ein ideales Höchstes gesehn. Er sah die ersten neuern Fresken (eben so wenig als die Wandgemälde von Menge, waren die von Gros Fresco-Arbeiten) durch die sich im Hause eines Deutschen deutsche Künstler in Rom ein Denkmal gestiftet haben, das ihre Verehrung für die altitalienischen Meister, ihre Hingebung in Geist und Technik bezeugt. Sie wollten die Kunst wiederum zu einer Schwester der Religion erheben wissen und wähnten durch das katholische Glaubensbekenntniss sich inniger und wärmer an die Weise der göttlichen Meister anzuschliessen, um den Ausdruck himmlischer Verzückung, überirdischer Verklärung zu erfassen und in ihren Werken wieder ergreifend auszusprechen.

(Beschluss folgt.)

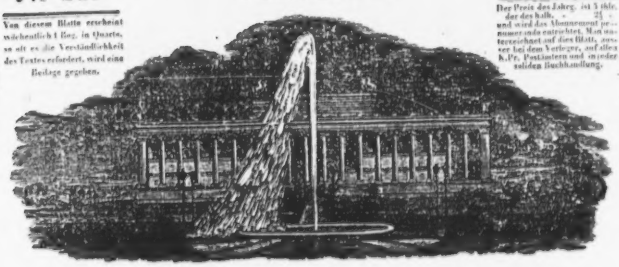
Da der Redakteur im Begriff ist, eine Reise anzutreten, die ihn auf längere Zeit von Berlin entfernen wird, so bittet er, etwanige Einsendungen für das „Museum" an den Verleger, Herrn G. Gropius Schlossplatz No. 1, zu adressiren, welcher dieselben für seinen Stellvertreter in Empfang nehmen wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 14. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kopien des Laien.

Von

Franz Freiherrn Gaudy.

(Fortsetzung.)

VIII.

Wirthshausscene von Constantin Schroeter.

Selbst, an des Tisches Ecke
Sitzt der treue Stammgast da,
Sitzet auf demselben Flecke,
Wo man ihn seit Jahren sah.

Auf dem Platz, auf den zur Stunde
Abend er für Abend kehrt,
Den der frechste Vagabunde
Selbst als unverletzlich ehrt.

Zieht den Hut tief vor dem Hute
Auf des Wirthshaus-Grandeu Haupt,
Denn ob rechts, ob links er ruhte,
Ist gewicht'ger, als ihr glaubt.

In den Furchen auf der Stirne
Liest die Welt ihr Todesloos:
Unheil künden die Gestirne,
Krieg und Cholera sind los.

Wetzt der Spanier nicht das Messer?
Wird der Türke nicht rabbiat?
Wenn das heut'ge Bier nicht besser,
Wehe, wehe dann dem Staat!

Doch schon tritt mit vollem Glase
Sänftigend der Wirth herbei,
Und mit roth-verklärter Nase,
Preiset er sein Kunstgebräu:

Solch ein Bierchen will ich loben,
Goldig hell, kristallenrein —
Perlenschaum am Rande oben —
Schaal dagegen nur ist Wein!

Und mit wohlgefäll'gem Schmunzeln
Hält er hoch das Glas an's Licht,
Bis sich durch des Gastes Runzeln
Bahn ein heimlich Lächeln bricht;

Bis der trotz'ge Kenner schweigend
Seines Auges Stern gewandt,
Und an Bläschen, brodelnd steigend,
Des Gebräudes Werth erkannt.

Lasst ihn erst die Pfeife füllen
Mit dem selbst erzielten Kraut,
Lasst in Wolken ihn sich hüllen,
Und es wird der Seher laut;

Unversagt jagt er zum Teufel
Jesuit und Musulmann,
Und zerstreut der Hörer Zweifel,
Ob der Kornpreis steigen kann.

IX.

Der Schäfer der Campagna
von
Aurel Robert.

Voll giesset die Mittagsonne
Hernieder die sengende Gluth.
Erschlafft in trägem Schlummer
Die öde Campagna ruht.

Kein kühlend Lüftchen rieselt
Leis über Hügel und Au:
Selbst die Wölkchen sie halten Siesta
In der Himmelswiege so blau.

Eidechsen schlüpfen schwänselnd
Zwischen Geröll und Blatt;
Aus falbem, welken Grase
Schwirr'n die Cikaden matt.

Und auf dem nakten Hügel,
Da steht der König des Feld's,
Ueberdacht von breitem Hute,
Gehüllt in zottigen Pelz.

Gelehnt auf seine Keule,
Schaut er hinaus auf's Feld
Und schweigt im far niente —
Was kümmert ihn die Welt?

Die Heerde, umstellt von Netzen,
Entbehrt des Hirten Acht,
Wenn nur der Hunde einer
Mit schnopernder Nase wacht.

Du sonnenbrauner Bursche,
Was liegt dir jetzt im Sinn?
Und deine pechschwarzen Augen
Wo starren sie träumerisch hin?

Betrachtest du am Wege
Den peitschenden Vetturin?
Die hyperboräischen Pilger,
Die jubelnd des Weges ziehn?

All' die kuriosen Fremden,
Die mit dem Skizzenbuch,
Strohhüten und Staubhemden
Rom machen den Besuch?

Du sonnenbrauner Bursche,
Bleib noch ein Weilchen stehn,
Dann wirst du in der Vettura
Auch uns passiren sehn.

* * *

Der Redacteur und der Dichter
Die sagen dem Leser: Ade!
Sie schwenken die Hüte, und reichen
Dies Blättchen: *pour prendre congé!*

KUNSTALTERTHÜMER
in
Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

8. Marienwerder.

(Beschluss.)

Auf der mitternächtigen Seite lässt sich noch erkennen, wie die alte Einrichtung der Geschosse war, aber auch nur noch unvollkommen und in wenigen Stellen deutlich. Unten waren die Keller, mit ihren

Luken, darüber das Erdgeschoss, mit seinen schmalen Fensteröffnungen, eigentlich auch nur Luken zu nennen, nur dass sie etwas breiter und höher als die Keller-Luken sind. Dann kommen höhere Fenster, lang, schmal, mit Spitzbogen eingedeckt, kirchenartig, zwar jetzt vermauert, aber aller Wahrscheinlichkeit nach standen in ihnen die Fenster. Darüber stehen noch unter dem Dache, die Oeffnungen der verdeckten Zinnen und zwar theils mit Bogen, theils lang geschlitzt.

10. Marienburg.

Abgesehen vom Schlosse*), finden sich auch in der Stadt Marienburg Spuren einer grösseren Bildung Kunstfertigkeit und Fürsorge der Ritter für die ihren Schlossmauern so nahe Stadt, die mit in den grössern Befestigungskreis gezogen war. Die Stadt selbst gewinnt ein italienisches Ansehen durch die bedeckten Gänge, welche zu beiden Seiten der Hauptstrasse hingehen, und die unstreitig (wie in einigen Städten Schlesiens) aus Italischer Sitte ihren Ursprung erhielten. Sie sind, mit der Mosaikartigen Verzierung der Mauern, die einzigen Reste fremder Bauart, die ich hier bemerkt habe. Unter den Gebäuden verdienen zwei besondere Auszeichnung, welche der Hand und Fürsorge der Ritter gewiss ihre Entstehung verdanken, Pfarrkirche und Rathhaus.

Die Pfarrkirche hat eine auffallende Gestalt, sowohl in ihrem Grundrisse, als auch von den Seiten angesehen, in ihrem Aufrisse. Diese ist dadurch herbeigeführt worden, dass die Kirche durch Feuer sehr gelitten hatte, und ein Theil derselben nicht wieder aufgebaut, sondern sogar noch ein ganzer Theil der Mauern eingerissen wurde, so dass das Ganze nun innen und aussen verworren erscheint. Auch ist es nun nicht mehr klar, wie sich einst das Ganze von aussen verhalten haben mag, da spätere Anbaue von Häusern viel verdecken; nur das Eckhaus gegen Mittag scheint uralt, und war vielleicht einst Wohnung der Geistlichen. Dieser Brand, welcher einen Theil der Kirche zerstörte, war auch Ursache, dass nun die ganze innere Einrichtung umgekehrt wurde, (wenigstens ist es aller Wahrscheinlichkeit und alter Bausitte ganz entsprechend): daher man jetzt von der Morgenseite in die Kirche hineingeht, und der hohe Altar gegen Abend sieht.

Auch die Grundgestalt ist merkwürdig gewesen; denn, wenn man die unausgebaute Ecke gegen Mitternacht und Morgen als vollendet setzt, und zum Gebäude innerhalb hinzurechnet, so entsteht wenigstens für das Auge (und eine genaue Ausmessung konnte ich nicht vornehmen) ein gleichseitiges Viereck für diese Kirche: eine Gestalt, welche zu den allerseltensten in Deutschland gehört, und auf jegliche Weise höchst merkwürdig sein würde, wenn sie noch vollkommen da und zu überschauen wäre. Sie besteht jetzt aus drei gleich hohen Schiffen von mittelmässiger Höhe. In den Gewölben sieht man ebenfalls die Wirkungen des Brandes, indem sie ungleich und verworren sind. Das Merkwürdigste, was mir hier zuerst begegnete, das ich aber später häufiger in Preussen fand, ist die Anwendung eines sogenannten Zuckerhutgewölbes. Solche Gewölbe fand ich 1817 zum erstenmal in Brandenburg in der Peterskirche auf dem Dome (s. meine Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands 1819 S. 49), und waren mir damals ganz etwas Neues und Eigenthümliches; wohin ich mich auch umsah, ich fand nichts Aehnliches. Endlich wurde mir die Nachricht, Herr Geh. Oberbaurath Schinkel, dem dieses Gebäude in Brandenburg auch sehr aufgefallen war, habe ein gleiches in Marienburg gefunden; jetzt sah ich es selbst, und da mir nachher viele dergleichen in Preussen vorkamen, so ward wohl daraus klar, dass hier der Hauptsitz dieser Gewölbart zu suchen sei, und dass es wünschenswerth wäre, tüchtige und gelehrte Baumeister, wie der Herr Regierungsrath Hartmann zu Danzig und Herr Regierungsrath Müller zu Königsberg stellten darüber recht genaue, auf Ausmessungen gegründete Untersuchungen an. Was die Gestalt betrifft, so fand ich sie in Brandenburg unregelmässig, in Preussen aber in der grössten Regelmässigkeit. Der Hauptbogen, welcher schwer zu unterscheiden ist, scheint durchaus immer ein Halbkreisbogen zu sein und sein zu müssen. In seiner Gansheit angesehen, ist das Gewölbe seiner Grundbauart nach ein Tonnengewölbe, in welches aber eine unendliche Menge Kappen eingesetzt sind, deren Grundlinien gleichseitige Rauten sind, die als Gewölbe über sich eine vierseitige Spitzsäule haben. Solche Kappen

*) Von welchem der Verf. eine besondere Darstellung mit 7 Kupfertafeln geliefert hat.

stehen nun dicht an einander gedrängt, in der Mitte der Gewölbeschläge in der Regel einen Stern bildend, und eine jede der Grundlinien, die, weil gleich an ihr das Gewölbe aufsteigt, frei steht, ist Träger zweier dicht an einander stehender Kappen, so dass z. B. die mittlere Raute ausser ihrem eigenthümlichen Gewölbe, auf ihren vier Seiten zu vier anderen solchen Zuckerhutgewölben mit gehört. Der Name Zuckerhutgewölbe ist nicht ganz bezeichnend, da die Gewölbe nicht spitzrund, sondern mehr spitzeckig sind; er ist aber wohl noch am besten erklärend, wenigstens noch durch keinen genauern ersetzt worden. An den Seiten und Pfeilern niedergehende und auf Kragsteinen stehende Rippen kann ein solches Gewölbe nicht haben, da ihm die Rippen gänzlich fehlen und nur Gräten vorhanden sind, wie bei den einfachen Kreuzgewölben, welche keine hervorragenden Rippen haben; sie gehen daher auch gleich oben in die Mauer hinein und haben keine Fortsetzungen an Wänden und Pfeilern.

Diese ausgezeichneten Gewölbe, die weder recht in die altsächsische, noch in die schöne altdeutsche Bauart passen, finden wir noch in keinem Lehrbuche der altdeutschen Baukunst erwähnt; obgleich sie zu ihr doch durchaus zu gehören scheinen. Das mittlere und südliche Deutschland scheint sie gar nicht zu kennen; welches auch daraus hervorgeht, dass das einzige Beispiel, welches das nördliche Deutschland bis jetzt hat, die Peterskirche zu Brandenburg, allen denen, welche sie zuerst sehen (z. B. dem Geh. Rath Schinkel, dem Geh. Ob. Finanzrath Beuth, welche kurz vor mir im Jahre 1817 dort gewesen waren) überaus auffiel. Dagegen ist diese Gewölbart im nördlichen Theile Preussens sehr häufig, und noch häufiger ist dieselbe vorher gewesen, indem ich in mehreren Kirchen Spuren fand, dass einst dergleichen Gewölbe vorhanden waren, welche aber bei neueren Bränden und Zerstörungen (z. B. in Danzig) einstürzten, und nun auf andere Weise erneut wurden. Eine Untersuchung der Kirchen der noch nördlicher liegenden Ostseeländer wäre in dieser Hinsicht wichtig, um das Vaterland dieser Gewölbart auszumitteln; für jetzt würde ich noch zögern, ihr eine Stelle in einem Lehrbuche altdeutscher Bauart anzuweisen.

Solche Gewölbe scheinen nun auch die ursprünglichen des ganzen Kirchengebäudes in Marienburg gewesen zu sein, bis der grösste Theil derselben niederstürzte und neu aufgeführt werden musste. Dies geschah nun nicht ganz in jener alten Art und Weise, die entweder zu schwierig war, oder dem Baumeister weniger sicher und dauerhaft erschien. Es findet sich daher der grösste Theil des Gebäudes auf andere Art, nämlich in der alten Grundgestalt der Zuckerhutgewölbe zwar überwölbt, aber die Gräten sind zu hohen Rippen gewachsen, und dagegen sind die sonst vertieften Kappen ganz seicht und flach geworden. Die Zusammensetzung der Gewölbe ist ganz eigenthümlich, lässt sich nicht beschreiben und ist nur durch eine Zeichnung erklärlich und zu verdeutlichen.

Auf jeder Seite der Kirche sind vier Pfeiler, an denen nur die Hauptgurte oben deutlich sind, die in sie hineingehen. Das Ganze hat ein sehr lichtes Ansehen, da von allen Seiten Fenster sind.

In der Kirche selbst befinden sich gut geschnitzte Altäre (woran in Preussen überhaupt kein Mangel ist). Darunter sind zu merken: Maria von Gott dem Vater und dem Sohne gekrönt; darüber Engel, die theils im Hintergrunde einen Teppich entfalten, theils singend vorgestellt sind. An einem andern Altare wird Christus in seiner Marter von zwei Engeln dem Volke gezeigt; der dritte Altar stellt den heiligen Florian in der Mitte zweier andern Heiligen dar; die Thüre rechts hat oben den heiligen Martin, unten waren zwei heilige Frauen, von denen aber eine fehlt; die Thüre links zeigt den heiligen Georg und unten Sebastian und einen heiligen Bischof. Diese Thüren sind auswendig bemalt und, dem Anscheine nach, nicht schlecht, aber nicht recht erkennbar. Auszuzeichnen ist noch eine grosse und gut geschnitzte Verkündigung.

Die Taufe ist von Stein, bunt gearbeitet, mit altdeutschen Bogen; der Weihwasserstein ist, wie so vielfältig und beinahe durchweg in Preussen, von Granit.

Hinter dem Altare steht noch eine alte Thüre vor einem Altare, die einerseits, auf Farbengrund, nicht übel gemalt ist. Man sieht darauf oben den heiligen Adalbert, hinter ihm einen Ritter mit rother Fahne, in welcher ein weisses Kreuz ist, und mehrere Personen. Unten ist die Anbetung der heiligen drei Könige. Die andere Seite hat den gewöhnlichen Goldgrund, und darauf sind oben zwei Männer, der eine mit einer Sichel, der andere mit einer Axt, beide in rothen Mantelgewändern; unten Maria, die heilige Elisabeth heimsuchend.

Einige Gemälde des 17ten Jahrhunderts sind nicht verwerflich, wenigstens bei weitem besser, als das Meiste von dem, was ich bisher in Preussen aus dieser Zeit gesehen hatte. Klar und deutlich sieht man aber, wenn man die Kirchengemälde des 17. und meist auch des 18. Jahrhunderts durchgeht, in welches unsägliche Kunstelend die damalige Zeit verfallen war, und nicht allein in den evangelischen Kirchen, (obgleich man, ausser vielem andern, der Kirchenverbesserung auch gerne den Verfall der Kunst aufbürdet), sondern ganz besonders in katholischen Kirchen, in denen die Unzahl aus jener Zeit herstammender Gemälde zeigt, wie ganz unsäglich schlecht es mit der Kunst aussah; welche denn doch hier ihre stille Heimat gefunden haben müsste, wenn sie noch da gewesen wäre. Aber die Dürre der Zeit waltete überall; und damit das Elend und die Schande, so ganz von aller Kunstkenntniss, Kunstliebe und Kunstausübung gewichen zu sein, voll würde, mussten gewiss noch viele alte Bilder aus der bessern Zeit weichen, um diesen Fratzen der schlechtesten aller Kunstzeiten Platz zu machen.

(Beschluss folgt).

Ueber die neuere Kunst und Carl Begas.

(Beschluss).

Von diesen Künstlern weilte nur noch Overbeck in Rom, Ph. Veit war in Frankfurt a. M., Cornelius in Düsseldorf und W. Schadow in Berlin. Begas erkannte das Verdienst seiner deutschen Vorgänger und mit ihnen, dass die Kunst kein stolzes Triumphgepränge sei, sondern hingebende Andacht, dass alles Trachten eitel, wenn es nicht auf die Darstellung der Seele gerechnet sei und ihre Verschwebung in Gott. Overbeck malte in der Art der umbrisch florentinischen Schule und eignete sich ihren Charakter an, heitere Milde und still selige Frömmigkeit. Der Abstand zwischen dem Demüthigen der Werke von Overbeck und dem Hochstrebenden der seinigen war zu gross, als dass Begas hätte unbedingt folgen können. Wenn dieser sich nach den Malern des 13. Jahrhunderts bildete, so fühlte sich Begas gedrungen die des 14. Jahrhunderts als seine Lehrmeister zu ehren. Er fand nämlich, dass sie, dem Süsslichen abhold, eine kräftige Entschiedenheit in strengen Formen zeigten, ohne dadurch dem Ausdruck aufrichtigster Gottseligkeit Abbruch zu thun. Auf einer beabsichtigten Durchreise durch Padua bestimmte ihn der Anblick einer Kirche, daselbst sich für längere Zeit niederzulassen, um zu schauen und ganz in sich aufzunehmen die Gebilde, die auf Wänden und Gewölben von allen Seiten her ihn umgaben. Sie waren von Giotto gemalt. Die gedankenlose französische Correktheit verwandelte sich jetzt in ihm in ein Ringen, auch selbst durch das Ungelenke der Formen die Charaktertiefe des altflorentinischen Malers, eines Freundes und Geistesverwandten von Dante, treu wiederzugeben. Begas entwarf Skizzen zu Madonnenbildern, die ungeachtet einer ungefälligen Alterthümlichkeit durch seelenvollen Ausdruck sich Beifall erwarben. Das Bildniss Thorwaldsens von Begas zeugte von selbstständiger Auffassung. Der gefeierte römische Maler Camuccini hatte kurz vorher den dänischen Bildhauer als einen Heros dargestellt und die Eigenthümlichkeit bis zur Unähnlichkeit verändert. Auch Begas wagte nicht eine Unmittelbarkeit der Darstellung, die als unkünstlerisch verschrien war, und wie sehr ihm daran lag, die Züge in ergreifender Wahrheit aufzufassen, so war es seine Aufgabe, den Künstler im Allgemeinen als solchen zu malen. Er personifizirte gleichsam die Künstlerdemuth in Thorwaldsen, wie er im Morgenanzuge dem Gedanken des unerreichbaren Ideals nachhängt, indem die Finger mit einem Lorbeerzweig (der dem Künstler wie dem Helden ziemt) willenlos spielen. Das Bildniss Thorwaldsen's in gleicher Auffassung malte sein Freund Heinrich Hess, aber mit weniger glücklichem Erfolg. Ein anderer Kunstgenosse war Schnorr von Carlsfeld. Beide sind nach Cornelius die berühmtesten Geschichtsmaler in München und zwischen ihnen und Begas fand eine Verbindung statt von wechselseitigem Einfluss. Hess malt noch in giottesker Art Madonnen und Heiligen-geschichten, während Begas längst die Ueberzeugung gewonnen, dass die Wiederbelebungsversuche des Alten mit der künstlerischen Selbstständigkeit in Widerspruch stünden. Es fehlte seinen Bildern nicht an bewundernder Anerkennung. Eines der Art, das Altarblatt in der Garnisonkirche in Potsdam, das der König in Rom bestellte, um das ernste Wirken des Malers auszuzeichnen, hat mit dem früher genannten Altarblatt in Berlin nichts gemein. Es stellt die Taufe Christi dar. Während dort alle Mittel des

Effects aufgeboten sind, sind hier die verzeihlichsten vermieden, damit nicht durch äusseren Liebreiz die strengste Heiligkeit gefährdet werde. Das Streben der Düsseldorfer Künstler unter W. Schadow's Leitung, das in Berlin von den Altgläubigen mit verächtlichem Blick betrachtet wurde, wie jetzt noch von einigen deutschen Künstlern in Rom, fand an Begas einen theilnehmenden Beurtheiler, da er fern vom italienischen Boden erkannte, dass endlich in die Stelle des Fremdgewordenen Zeitgemässes treten müsse. Das in Berlin für die Werdersche Kirche gemalte Altarblatt, die Auferstehung Christi von Begas, verräth sich als das Werk einer Uebergangsperiode, indem es aus durchaus ungleichen Theilen besteht. Ausgezeichnet ist das lebensgrosse Bild des Königs, in dem der Maler das Individuelle so zu erschöpfen wusste, dass es durch den Zauber der Wahrheit Bewunderung weckte und die Stimmen einzelner verstummen machte, die dem Bildniss von Gerard den Vorzug einräumten, obgleich hier durch blendende Idealstriche das Eigenste der Bildung unscheinbar gemacht war. Begas gehört zu denen, die die neue Kunstrichtung bestimmten. Wenn die Düsseldorfer Künstler in allzugrellem Widersatz mit dem Früheren sich anfangs in der Darstellung von Theaterszenen gefielen und die Donna Diana und den König Lear malten, so wählte er Gegenstände des Lebens und der Bibel, bei denen nicht convensionelle Beschränkungen dem Gefühl Abbruch thun und solche, an denen unsere rationelle Denkweise keinen Anstoss zu nehmen vermag. Den Farbenschmelz der Düsseldorfer Schule finden wir nicht in den Bildern von Begas, aber eine Abstufung der durchwaltenden Farben, die mit Harmonie zugleich die reichste Mannigfaltigkeit verbindet, nicht eine imponirende Schaustellung, aber den Ausdruck wahren Gefühls, wie es sich in tausend momentane Empfindungen spaltet, kein Streben nach auffallender Neuheit in der Composition, aber eine blühende Frische der Erfindung von leichter Verständlichkeit, Innigkeit und Anmuth. Auf der letzten Kunstausstellung in Berlin befanden sich zwei Geschichtsbilder von Begas, von denen eines bereits auf einer Ausstellung in Düsseldorf verdiente Anerkennung gefunden. In zarter, seelenvoller Empfindung verläugneten sie nicht ihre Verwandtschaft mit seinem letzten Werke, das die Jahrzahl 1835 bezeichnet. Das eine war die Aussetzung des Moseknaben, eine Gruppe reich an individuellen Beziehungen. Die Retterin des Knaben, der es klar geworden, wie allein im kühnen Wagniss die Hoffnung winke, vermag den Schmerz zu verhalten, allein nicht dem zweifelnden Mutterhersen Schweigen zu gebieten und indem sie den Liebling im Korbe birgt, steht sie wider Willen an und bebt sichtbar vor dem Entschluss zurück. Gleichgültig ist es, wie der Knabe heisst, genug er ist ihr Kind und diese jedem Blick sich aufdringende Wahrheit entkräftet den geäusserten Tadel über Mangel an Deutlichkeit. — Das andere Bild zeigte die Bergpredigt. „Mit immer steigendem Interesse, so lauten A. Schöll's*) Worte, lebt sich der Beschauer in diesen schöngeordneten, friedlichen Kreis frommer Hörer hinein. Selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen, das scheint das Wort zu sein, das auf des Heilandes Lippe schwebt, und stille Seligkeit seiner Rede wiederspiegelt wie ein himmlisches Licht in mannigfache Farben menschlicher Empfindungen sich brechend in diesen Gruppen um ihn her. Gerade, dass die Rede des Heilandes, in dem Hören seiner Umgebung nicht stärker und ergreifender ist, giebt diesem Bilde jene milde Ruhe einer heiligen Idylle, die so ins innerste Gemüth hineinwirkt.“ Der Beurtheiler, der auf diese Weise einem von mehreren erhobenen Tadel begegnet, bringt einen neuen vor, indem er die schlichte Frömmigkeit des Ganzen in einigen Hörern vermisst und schliesst mit der Klage: „wir werden daran erinnert, dass die Einfalt im Glauben, in der Wirklichkeit wie in der Kunst, unserem rationellen Jahrhundert fremd geblieben ist.“

Das kleine Bild „die zwo Jungfrauen“, das nach der vollgültigen Stimme eines grossen Künstlers ein Musterwerkchen dieses höhern Genre ist, entzückt alle, die davor verweilen, durch den zart gefühlten Ausdruck, durch die herzinnige Verbindung zweier Schwestern, deren Blick in dem Anschauen einer von der Abendsonne verklärten Landschaft sich freudig verklärt. Nach dem mühsamen

*) Der Verfasser des im vorjährigen „Museum“ enthaltenen Aufsatzes über die historischen Bilder der Berliner Kunstausstellung, aus welchem die obige Stelle entlehnt ist, ist nicht Hr. Dr. A. Schöll, sondern ein anderer, im Kunstfache bisher unbekannter Schriftsteller. Die Berichte des Hrn. Schöll gehen nur bis No. 44, S. 361, woselbst er sich unterzeichnet hat. d. R.

Hinansteigen auf eine schroffe Höhe, finden sie eine Stelle um zu ruhen; allein die überströmende Fülle des Schönen weckt sie zu erneuter Thätigkeit und lässt sie vergessen, dass der Sitz spärlich begrünter Felsen sey. Wir sehen nur eine Andeutung der Landschaft, nicht die Gegend, die das Auge der Schwestern mit unwiderstehlichem Zauber anzieht, aber in unserer wohlthätig erregten Phantasie entfaltet sich das Fehlende in leuchtenden Farben und spiegelt sich ab in der Seele der holden Beschauerinnen. Die höher sitzende, ältere Schwester, die der Strohhut vor dem Glanz der Sonne schirmt, weiset in lebhaftem Eifer mit der Rechten zu der Gegend hin, die sich jenseits des Stromes ausbreitet; sie ist ihr ein Reich froher Erinnerung und liebender Sehnsucht. Es ist nicht die Schönheit der Natur allein, die unbewusst sie treibt mit der Linken die Schwester zu sich heranzuziehen, damit diese alles, alles wie sie sähe, sondern das Bedürfniss der Mittheilung im Genuss der Freude. Die jüngere in kindlicher Unbefangenheit nimmt mit begierigem Auge wirklich das in sich auf, was im Geiste der ältern nur die Wärme zu innerer Erhebung verleiht. Selbst in der nachlässigen Stellung zeigt es sich, dass sie ein Mädchen sich an die Jungfrau lehne, die auch selbst in der Abgeschlossenheit sich beachtet dünkt. Den vorgesetzten Fuss hat die jüngere Schwester umgelegt und, auf den Schooss der ältern hingebeugt, beschattet sie das Auge mit erhobener Hand, welche bereits ermüdet von der anderen unterstützt wird, zugleich in sorglicher Absicht, nicht durch die Spitze des Ellbogens beschwerlich zu werden. So ungesucht die Zusammenstellung ist, so schön sie durch den Reiz der Natürlichkeit erscheint, so zeugt sie vom Bedacht des Künstlers. Die scheinbare Willkührlichkeit ist Nothwendigkeit. Man nimmt deutlich wahr, wie die ältere Jungfrau, die in sittig gerader Haltung ungestört sich dem Anblick hinzugeben vermag, nur zu sehen scheint, während die jüngere gern Unbequemlichkeiten besiegt, um zu sehen. Das Bild ist nicht eine Erklärung zum Gedicht, sondern ein Gedicht selbst und lehrt, wie das reinste Gefühl einen Zwiespalt bedünkt, wie die edelste Heiterkeit dem Ernst verwandt ist. Was die einzelnen Schönheiten betrifft, so möge die Beleuchtung als besonders rühmlich hervorgehoben werden — die Sträuche, deren abgewandte Seite die Strahlen der Abendsonne auffängt, das Schlangenkraut, das auf der Spitze des Felsensitzes im Lichtglanz schimmert, die ferne Landschaft im Rücken der Jungfrauen, die mild geröthet wird, der Wiederschein an den Gewändern namentlich am weissen Aermel und am rothen Kleide der jüngeren, aber dennoch verbreitet den anziehendsten Glanz über das Gemälde, die Beschattung des Gesichtes, die Holdseligkeit die aus den Zügen der Figuren entgegenleuchtet, das Interessante, fern von mittelalterlicher Beschaulichkeit und antiker Sinnlichkeit, durch Hervorhebung des Individuellen.

A. Hagen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Das Museum hat von Seiten des Schlesischen Kunstvereines zu Breslau den Auftrag erhalten, den folgenden, für das Interesse der Kunst höchst wichtigen Gegenstand den deutschen Kunstvereinen vorzulegen und sie zur öffentlichen Discussion und Abstimmung über denselben aufzufordern.

In der, am 19. October v. J. zu Berlin gehaltenen Versammlung der Kunstvereinsvorstände ist (mit Ausnahme von Braunschweig) zunächst nur zwischen den preussischen Provinzial-Vereinen ein gegenseitiges Abkommen getroffen und namentlich eine zweckmässige Reihenfolge der Ausstellungen angeordnet worden. In Folge dieser Uebereinkunft hat das Grossherzogl. Weimar'sche Kunst-Institut gegenwärtig (unter dem 3. März) dem Schlesischen Kunstvereine den Wunsch ausgesprochen, dass, sofern es die Umstände gestatten, die zu Breslau zwischen dem 30. Mai und Anfang Juli d. J. ausstattelnden Kunstgegenstände von da nach Weimar zu der am 3. September beginnenden Kunst-Ausstellung, gegen Erstattung der Transportkosten, übersendet werden möchten. — „Obwohl wir nun unsererseits (so bemerkt man hierauf von Breslau aus) und von dem Standpunkte unseres Interesses angesehen, Nichts gegen den Wunsch der Weimar'schen Kunstfreunde einwenden können, so tragen wir doch grosses Bedenken, in dieser Angelegenheit selbstständig zu entscheiden. Alle Kunstsachen, die an uns gelangen, gehören Privatpersonen, Künstlern, Kunstfreunden und den Vereinen, mehrere sogar den höchsten Personen; wir haben also schon kein Recht, diese Sachen in das Ausland zu übersenden. Hierzu tritt noch, dass bei möglichen Verlusten, Verderbniss der Sachen, und wenn sich ir-

gend ein Rechtsstreit aus diesen und andern Umständen ergeben sollte, derselbe und sonstige Verwirrnisse schwerer zu heben und zu beseitigen sein dürften, als dieses innerhalb der Grenzen unseres Staates und unserer Landesgesetze der Fall sein würde." —

Wenn es, ohne dem Urtheil der verehrlichen Kunstvereine vorzugreifen, dem Redacteur des Museums erlaubt ist, seine Meinung über das Allgemeine des fraglichen Gegenstandes auszusprechen, so, glaubt er, dürfte hierüber zunächst Folgendes zu bemerken sein.

In dem Protokoll der erwähnten Versammlung (abgedruckt im Museum, 1834, als Beilage zu No. 43) wird nicht einer ausschliesslichen Verbindung preussischer Vereine erwähnt, und im Gegentheil ist bereits der ausser-preussische Kunstverein von Braunschweig mit in die Verbindung der übrigen aufgenommen. Man hat also damals, wenigstens stillschweigend, eine mögliche Erweiterung dieser Verbindung vorausgesetzt.

Was die Uebersendung ins Ausland von Kunstwerken, die sich im Privatbesitz befinden, anbetrifft, so werden dieselben, bei der gegenwärtigen Organisation unserer Vereine, gewöhnlich bereits einem grösseren Cyclus derselben anvertraut. Eine Erweiterung der Formen, unter welchen dies bisher geschehen, dürfte bei der, fast von allen Seiten gezeigten Liberalität nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu erlangen sein. Die grössere Schwierigkeit, etwa vorkommende rechtliche Verwirrnisse zu heben, dürfte man allerdings nicht ausser Acht zu lassen haben.

Dagegen würde aus einer solchen Verbindung mit auswärtigen Vereinen und Kunstanstalten zugleich der wesentliche Nutzen erfolgen, dass auch diese den inländischen Vereinen diejenigen Kunstwerke, über denen ihnen eine Verfügung der Art zusteht, für ihre Ausstellungen mitzutheilen verpflichtet wären: des höchsten Ruhmes,— auch in dieser Beziehung befreundete Bande mit den deutschen Nachbarstaaten begründet, den Sinn für die Kunst im weitesten Bereich gefördert zu haben, — hier nicht zu gedenken.

Natürlich würden Bestimmungen zu treffen sein, in welcher Weise die auswärtigen Kunstvereine sich den beiden Cyclen der preussischen anschliessen könnten, und ob ihre etwanige Entfernung, so wie die Zeit ihrer Ausstellungen solches, nach den bisherigen Anordnungen, überhaupt möglich macht. — Für den in Rede stehenden Fall dürfte jedoch die günstige Lage von Weimar, sowie die Garantie eines Staats-Institutes (als durch welches die Ausstellungen veranstaltet werden) von Gewicht sein.

Nachrichten.

Berlin.

Im Kunstsaale des Diorama sind seit Kurzem Arbeiten einer interessanten neuen Erfindung aufgestellt: Waffen der mannigfaltigsten und kunstreichsten Art aus der Zeit des sechzehnten Jahrhunderts (einzelne angeblich von Cellini, und gewiss eines solchen Namens werth), die in Steinpappe so täuschend nachgebildet sind, dass man sich durchaus nicht anders, als durch Gewicht und Klang, von dem Stoffe überzeugen kann. Den Freunden der Kunst, den Sammlern von Waffen u. A. wird diese Erfindung gewiss sehr erfreulich sein. Herr C. Gropius, welcher diese Waffen gearbeitet hat, beabsichtigt der Erfindung jedoch eine noch ungleich weitere Ausdehnung zu geben und dieselbe vornehmlich für die architektonischen Verzierungen innerer Räume anzuwenden, wo sich die Steinpappe ebenso durch ihre Leichtigkeit und Dauer, wie durch die Schärfe, womit sie die Formen wiedergiebt, empfiehlt.

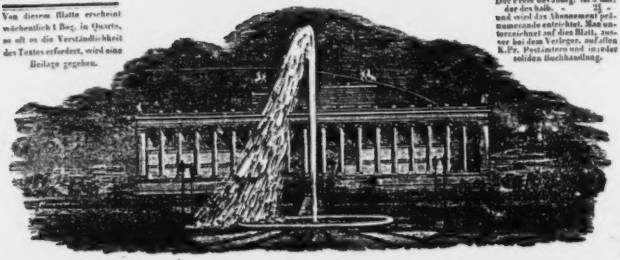
Das Verzeichniss der diesjähigen (fünften) Kunst- und Gewerbe-Ausstellung zu Königsberg in Pr. enthält im Ganzen 331 Nummern, darunter die Namen der ausgezeichnetsten Künstler von Düsseldorf, Berlin, Dresden, München u. s. w. Des grössten Dankes würdig erscheint uns die Liberalität, mit welcher Meisterwerke eines anerkannten Werthes von Allerhöchsten und anderen Personen wiederum dem Königsberger Vereine zur Ausstellung anvertraut waren; so von Sr. Majestät dem Könige: Henning's „Abschied Christi von seiner Mutter" und v. Klöber's „Amor bei jungen Mädchen"; von Sr. K. H. dem Kronprinzen: Hübners „Ruth und Naemi" und Lessings „Lenore"; von Sr. K. H. dem Prinzen Heinrich: v. Klöber's „Toilette der Venus". Ebenso waren von dem Rheinisch-Westphälischen Kunstvereine zur Ausstellung eingesandt: Blanc's „Kirchengängerin"; Götting's „Christus auf dem Meere"; Plüddemann's „Carl der Grosse bei Roncevall", und A. Schmidt's „niederrheinisches Landmädchen". Nicht minder auch von Privatpersonen, unter denen namentlich Hr. Stadtrath Reimer zu Berlin eine bedeutende Anzahl von Gemälden mitgetheilt hatte; wir erwähnen von diesen nur: Lessings „Kapelle in der Winterlandschaft", A. Schrödters „Don Quixote" und eine Reihe von 15 älteren, meist holländischen Meisterbildern. — Eine Copie nach Tizians berühmtem Gemälde im Berliner Museum, seine Tochter Lavinia vorstellend, von C. Herrmann war als „Geschenk Sr. Maj. des Königs an den Verein" verzeichnet.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 15. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 1½ — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters *).

Von F. Mertens.

Wenn wir zu den Abhandlungen über Baukunst des Mittelalters, im weitesten Sinne schon alle Schriften rechnen wollen, welche auch nur eine blosse Beschreibung kirchlicher Gebäude seit dem Anfange des christlich-römischen Weltreiches enthalten, so müssen wir sagen, dass solche Abhandlungen schon in sehr früher Zeit gegeben worden. Nicht nur dass bei den griechischen und lateinischen Kirchenschriftstellern der ersten christlichen Jahrhunderte gelegentliche Beschreibungen von Kirchengebäuden öfter vorkommen, sondern auch umfassendere Berichte über den Kirchenbau ganzer Perioden sind uns überliefert, in welcher Art vornehmlich zu bezeichnen sind: des Procopius Schrift über die Gebäude Justinians, und die Notizen eines Anonymus (bei Banduri: *Imp. orientale. tom. I.*) um das Jahr 1100, über die Gebäude Constantinopels; demnächst aber auch das, was schon im 4ten Jahrhundert Eusebius über die Bauten Constantins im Orient berichtet, sowie die vielfachen Notizen des Paulinus von Nola und Gregor von Tours über den Kirchenbau in Italien und Gallien; die zahlreichen Nachrichten endlich,

*) Obiger Aufsatz bildet die Einleitung eines Werkes, welches unter dem Titel: „Grundzüge eines historisch-chronologischen Systems der Baukunst im Mittelalter," in Kurzem dem Druck übergeben werden soll, und darauf wir die Freunde der Kunstgeschichte im Voraus aufmerksam machen. d. R.

welche bis ins 9te Jahrhundert Anastasius und Agnellus über die Bauthätigkeit in Rom und Ravenna verzeichnet haben.

Vereinzelte Nachrichten dieser Art sind auch aus den Jahrhunderten des nordischen Mittelalters vorhanden, zwar spärlicher als die der frühern Zeit, doch für die Kunstgeschichte zuweilen von erheblicher Wichtigkeit, wie z. B. die Beschreibung der Kirche S. Benigne zu Dijon von einem anonymen Chronisten dieser Abtei im 11ten Jahrhundert, oder die Beschreibung der alten Kathedrale zu Canterbury vom Mönche Gervasius. — Dagegen sind umständliche Berichtgebungen über die Bauten eines ganzen Zeitabschnitts oder einer bedeutenden Stadt, gleich jenen der altchristlichen Zeit, nicht vorhanden, es sei denn dass wir ein Kapitel der Geschichte des Wilhelm von Jumièges zu dieser Klasse rechnen wollen, oder die Schrift eines Anonymus aus dem Anfange des 11ten Jahrhunderts *(de laudibus Papiae* bei Muratori *rer. Ital. Scriptt. tom. XI)* da an jenem Orte die grosse Bauthätigkeit der Normandie im 11ten Jahrhundert geschildert wird, aus der letztern Schrift aber einigermassen eine Vorstellung des gebäulichen Zustandes der Stadt Pavia entnommen werden kann. Sonst aber kann hier noch gesagt werden, dass vom Anfange des 13ten Jahrhunderts ab nicht nur zu beschreibenden Nachrichten sondern auch zu einfachen Notizen über die Errichtung vorhandener Kirchengebäude ein plötzlicher und auffallender Mangel sich bemerkbar macht.

Alle die genannten Schriften nun, und die dahin gehörigen ungenannten, enthalten kaum eine Spur von kunstgeschichtlicher Reflexion, was bemerkenswerth ist, da ihre Nachrichten oft vollständig genug sind, um solche allgemeine Urtheile bei uns sogleich zu erwecken. Stellen wir z. B. die Nachrichten des Procopius und des obengenannten Anonymus beim Banduri zusammen, so gelangen wir zu der sichern Erkenntniss, dass zur Zeit des Justinian in den Kirchengebäuden eine ganz andere Configuration üblich wurde als die einfache der Basiliken, mit welcher man in der ganzen vorhergehenden Periode seit Constantin dem Grossen fast ausschliesslich sich behalfen. Aber diese Bemerkung, wenn sie den Zeitgenossen auch nicht entgehen konnte, scheint doch niemals nachrichtlich verzeichnet zu sein, oder es ist doch gewiss, dass nichts der Art auf uns gekommen ist. Nur über die Sophienkirche zu Constantinopel finden sich einige lobeserhebende Aeusserungen, die vermuthen lassen, dass auch den Zeitgenossen schon dieses Werk als eine ganz ungewöhnliche, vom Herkommen durchaus abweichende architektonische Leistung gegolten habe.

Mehr noch als im obigen Fall, muss unser Erstaunen durch den Umstand erregt werden, dass im spätern nordischen Mittelalter über einen noch viel auffallendern Umschwung im Kirchenbau, von den Zeitgenossen Uns, ihren Nachkommen, auch nicht die geringste historische Andeutung hinterlassen worden ist. Man möchte glauben: das Mittelalter habe seine Gothische Baukunst der Nachwelt als ein qualvolles Räthsel hinterlassen wollen, wenn nicht die, einer solchen Absicht entsprechende, Willenseinigung der Schriftsteller undenkbar wäre, und nirgends undenkbarer als grade im Mittelalter. Indessen bleibt dieses grauenhafte Schweigen eine allbekannte Thatsache, deren ursachliche Erkenntniss nur das Resultat kunsthistorischer Forschungen sein wird. Für jetzt mag nur bemerkt werden, dass diese Thatsachen, und jener oben erwähnte Mangel an historischen Notizen nach dem Jahre 1200, aus gemeinschaftlichen Ursachen entsprungen sind.

Zwei Fälle nur sind mir bis jetzt bekannt geworden, wo eine Art allgemeinen Urtheils über die Baukunst bei Chronisten des Mittelalters sich findet. Der eine besteht darin, dass der Geschichtschreiber Wilhelm von Malmesbury an mehreren Stellen seines Werkes von einer neuen Bauweise spricht *(novum genus ordificandi)* welche durch die Normannen in England eingeführt sei, an Stelle der alten Art, in welcher die Sachsen ihre kleinen und schlechten Gebäude aufführten; der andere Fall aber findet Statt bei dem umständlichen Vergleiche, welchen der Mönch Gervasius zwischen der alten und neuen Kathedrale von Canterbury anstellt. Leider haben diese verführerischen Schriftstellen bis jetzt nur dazu gedient, durchhin verbreiteten Irrungen über die Baukunst des Mittelalters mehr Vorschub als Abhülfe zu gewähren. Denn aus den Stellen des Wilhelm von Malmesbury glaubte man den sichersten Beweis zu entnehmen, dass Englands eigenthümliche sogenannte Normannische Rundbogenbauart nach der Mitte des 11ten Jahrhunderts üblich wurde; die Stelle des Gervasius aber liess über die Identität der damals erbauten Kirche und der jetzt vorhandenen nicht den geringsten Zweifel aufkommen, woraus

denn unmittelbar die noch jetzt allgemeine Meinung über den Anfang des spitzbogigen Bausystems in England hervorging.

Missverständnisse dieser Art von Seiten der bisherigen Forscher können nur durch ein wissenschaftliches System über die Baukunst des Mittelalters, als solche erwiesen werden. Doch ist auch von Seiten der Chronisten des Mittelalters, wenn auch nicht grade der obengenannten, ein Irrthum nicht so ganz undenkbar, und es kann daher bei Voraussetzung: dass ein solches wissenschaftliches System schon gefunden sei, sogar die Frage untersucht werden, wieviel denn das Mittelalter selbst wohl von seiner Baukunst gewusst habe, oder specieller zu sagen: ob, und wie bald die Kunde von den Veränderungen in der Baukunst schon im Mittelalter sich verloren habe. Insofern nun, unter obiger Voraussetzung, eine hier nicht näher zu erweisende Antwort genügen soll, so ist beispielsweise zu sagen: dass schon gegen Ende des 13ten Jahrhunderts einem Hildesheimischen Kloster-Chronisten der Zustand der Baukunst seines Landes im 12ten Jahrhundert, und die Erbauung seiner eigenen Klosterkirche im 13ten Jahrhundert, allem Anschein nach, ganz unbekannt waren. — Wenn aber diese Kunde schon zu damaliger Zeit im Norden sich verloren, so darf es wenig Verwunderung erregen, dass um ein Menschenalter später, in Italien, bei längst erfolgter Umgestaltung der Verhältnisse rücksichtlich der Kunstübung des Mittelalters, die Kenntnis von dieser letztern so verwirrt und mangelhaft war, wie wir nun gleich sehen werden.

Das erste uns bekannte Beispiel von Reflexion der modernen Zeit über die Baukunst des Mittelalters finden wir um das Jahr 1520 in dem hinterlassenen Werke eines gewissen Caesar Caesariano, von dem wir sehr wenig anders wissen, als was er selbst von sich sagt; dass er nämlich ein Schüler des Bramante gewesen und Professor der Architektur. Ueberdies gilt er für einen der Meister am Mailänder Dombau. Das Werk, das schon durch die gemischte Italienisch-lateinische Sprache des Textes die Verschrobenheit des Verfassers bekundet, enthält 3 Zeichnungen des Doms zu Mailand, von denen der Grundriss so überschrieben ist: *Ichnographia Fundamenti storno Ardis bariesphalae. Germanico more a Trigono ac Pariqwadrato perstructo uti etiam ea quae nunc Milani videtur.* Mit Hülfe von Lettern verschiedener Art sind hier immer 3 Punkte des Grundrisses zu einem gleichseitigen Dreieck beziehungsweise verbunden, und dieses hors d'oeuvre soll nun eine tiefsinnige Enthüllung der Geheimnisse der gothischen Baukunst vorstellen. Dafür haben es auch einige neuere Schriftsteller allen Ernstes angenommen; wir wollen aber jede weitere Erörterung darüber als nutzlos unterlassen, und nur bemerken, dass dergleichen geometrisch-mystische Spielereien wahrscheinlich schon während des 15ten Jahrhunderts von süddeutschen Werkmeistern ersonnen worden, die weder die reinen ästhetischen Prinzipien, noch irgend eine Kunde vom Entwickelungsgange dieses Bausystems inne hatten, das sie eben nur auf ihre Weise handhabten, und in handwerksmässiger Art zu consolidiren strebten. Jedenfalls mögen wir uns vorstellen, dass zwischen diesen Werkmeistern und den hohen Meistern der Blüthezeit Gothischer Baukunst, ein ähnlicher Unterschied war, wie zwischen den Meistersängern und den Minnesängern.

Wenn Caesar Caesariano durch seine amtliche Stellung wenigstens noch einigermassen befreundet war mit der Bauweise des Mittelalters, so tritt dagegen der etwas spätere Vasari an die Betrachtung derselben schon wie an einen ganz fremden Gegenstand, über den er nur gelegentlich einige fahrlässige Aeusserungen von sich giebt. In Betracht seiner Widersprüche müssten wir eigentlich wohl sagen, dass er gar keine bestimmte Meinung hierüber sich erworben habe. Jedoch scheint er im Allgemeinen die Rundbogige und die Spitzbogige Bauart als frühere und spätere Bauweise des Mittelalters unterschieden zu haben. Für jene gebraucht er nur umschreibende Namen, und nur für einige Gebäude hat er den Ausdruck *„o la maniera greca“*. Die spitzbogigen Gebäude aber nennt er an verschiedenen Stellen *„Edifizi da noi chiamati Tedeschi,“ „lavori tedeschi“* u. dgl., und fügt später einmal hinzu dass diese *maniera* von den Gothen erfunden sei. — Die Benennung *„maniera gotica“*, *„architettura gotica“* etc. findet sich indessen noch nicht vor; sie ist aber ohne Zweifel auf Veranlassung jener Aeusserung des Vasari sehr bald die gebräuchliche geworden, und soll schon bei Palladio vorkommen, was ich jetzt nicht verbürgen kann, da ich das Werk des Palladio nicht zur Hand habe.

Zwei Bemerkungen will ich mir hier noch erlauben; die eine: dass Vasari zuweilen schon eine

irrige Meinung hat über die Erbauungszeit solcher Kirchen, die kaum 200 Jahre vor seiner Zeit errichtet wurden; dass aber über den Zustand der Baukunst Italiens im 13ten Jahrhundert sowohl Er, als auch gewiss seine Zeitgenossen, durchaus keine Kunde mehr besassen; zum andern aber bemerken wir, dass jene Benennungen *„lavori tedeschi“*, sowie der Ausdruck *„germanico more“* bei Caesariano, zwar auf Einfluss der deutschen Baumeister hindeuten, der überdies auch aus andern und unverlässigern Umständen zu erweisen ist; dass aber hiemit noch keineswegs die Frage beseitigt ist, ob auch die erste Einführung des gothischen Bausystems in Italien von deutscher Seite hergekommen sei.

Sehr verschieden von der geringschätzigen Betrachtungsweise des Vasari ist die Art, worin der gleichzeitige spanische Historiograph Morales über mittelalterliche Bauten seines Vaterlandes spricht (siehe dessen *Viage santo* in den *Antiguedades de las Ciudades de España*). Ihm sind die alten rundbogigen Gebäude des nördlichsten Spaniens ehrwürdige Denkmäler der gothischen Könige und von mehrern derselben giebt er kurze, aber anschauliche Beschreibungen, worin er ihre architektonischen Schönheiten mit einer fast modernen Ausdrucksweise schildert, die sehr in Verwunderung setzt. Hier findet sich dann bei Beschreibung der Kirche S. Miguel del Lino bei Oviedo die Schlussbemerkung „alle ihre Theile zeigen Gothischen Bau, (*son de fabrica gotica*) obgleich sie noch viel mit dem Römischen übereinstimmen.“ Man darf aber nicht glauben, dass hier der Ausdruck *„fabrica gotica“* dieselbe Bedeutung und Herkunft habe, wie die entsprechenden Ausdrücke bei den andern Nationen. Vielmehr geht aus allen Umständen hervor, dass Morales diese Benennung nur auf einige der ältesten rundbogigen Gebäude beschränkt habe.

Wir haben jetzt eine andere Reihenfolge von Arbeiten über Baukunst des Mittelalters zu betrachten, die mit jener des 16ten Jahrhunderts in keiner Verbindung steht, ebenso auch von späteren Arbeiten nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts sich bestimmt unterscheidet, und die man zum Unterscheide von beiden als gelehrte Periode unserer Literatur bezeichnen kann, indem hier die Gebäude des Mittelalters weniger um ihrer selbst willen, als vielmehr zur gelehrten Erörterung historischer und kirchlich-archäologischer Fragen berücksichtigt wurden.

Zuerst sind hier die Werke des Hospinianus, des Leo Allatius, Pompejus Sarnelli, Wheler, Ciampini etc. beiläufig zu erwähnen, die im Laufe des 17ten Jahrhunderts über den Kirchenbau der altchristlichen Zeit weitläufige Untersuchungen anstellten, jedoch nur in der Hauptabsicht: die rituellen Handlungen mit möglichster Anschaulichkeit zu erläutern. Der eigentlichen Kunstgeschichte waren daher diese Arbeiten nicht unmittelbar förderlich. Man kann sogar sagen, dass auch an ihrem besondern Gegenstande noch einzelne Punkte zweifelhaft geblieben, die erst im Wege der kunstgeschichtlichen Forschung ihre genügende Erläuterung finden werden.

Dagegen geht das, was Muratori und Maffei von der Baukunst des Mittelalters geäussert haben, die Kunstgeschichte schon näher an. Beide Schriftsteller widersetzen sich der bisherigen vagen Meinung von der Entstehung der Gothischen Baukunst bei den Gothen in Italien, und stimmen darin überein, dass den letzteren kein Einfluss auf die Veränderungen in der Baukunst zugeschrieben werden könne. Muratori nimmt überhaupt die Gothen gegen gehässige Meinungen in Schutz, und sucht in seiner Dissertation über den Zustand der Kunst in Italien nach dem Verfall der Römerwelt, darzuthun, dass man auch in der Baukunst damals noch nicht sehr vom Herkömmlichen abgewichen sei. Maffei spricht sich dahin aus, dass die Gothen wie die Longobarden als kriegerische Völker mit der Kunst überhaupt nichts zu thun gehabt hätten. — Was die Baukunst der Longobarden betrifft, so hatte darüber selbst Muratori noch irrige Ansichten, auf die wir in der Folge zurückkommen werden.

Gegen Ende des 17ten und in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts nahmen in Frankreich die gelehrten Benediktiner der Congregation von S. Maur vielfache Veranlassung, über die Bauwerke dieses Landes zu sprechen. Montfaucon, Mabillon, Ruinart und Andere lassen sich in Untersuchungen ein über die Figuren-Portale alter französischer Kirchen, vornehmlich über die sogenannte *„Reine pedauque“* deren Erklärung mancherlei Dissertationen veranlasst hat. Das Zeitalter dieser Portale wurde anfänglich ganz unbezweifelbar als merovingisch oder doch karolingisch angenommen, woraus denn viele ganz irrige Ansichten über das Costüm jener Zeit, über Hoheits-Symbole der Könige u. dgl. begründet wurden.

Später jedoch suchte Plancher in seiner *histoire de Bourgogne. tom I.* 1739, umständlich zu erweisen, dass jene Portale nebst vielen ähnlichen in Burgund erst dem 11ten und 12ten Jahrhundert beizumessen seien. — Die Verfasser der *histoire littéraire de France* gedenken ebenfalls, wenn auch nur kurz, der Baukunst des Mittelalters, und anerkennen sogar schon ihre verhältnissmässigen Fortschritte im 11ten Jahrhundert. Die meiste Aufmerksamkeit hat aber Lebeuf, um die Mitte des 18ten Jahrhunderts, der alten Baukunst zugewendet, wie ausser mehreren Dissertationen in den Memoiren der Akademie der Inschriften, vornehmlich seine Geschichte und Beschreibung der Diöcese von Paris darthut, ein Werk, das über sämmtliche Kirchen dieser Gegend kurze aber noch immer schätzbare Notizen enthält.

Die Werke jener Gelehrten enthalten auch schon gelegentliche Abbildungen alter Denkmäler, von denen die bei Plancher: *histoire de Bourgogne*, befindlichen zum Theil von grossem Nutzen für die Kunstgeschichte sind. Die Herausgabe einer ganzen Sammlung von Abbildungen ist zwar veranstaltet, aber durch widrige Zufälle verhindert worden. Der Benediktiner Michel-Germain nämlich hatte ein Monasticon Gallicanum nebst 152 Zeichnungen zusammengetragen, und auch Montfaucon hatte über die Baukunst des Mittelalters ein Werk verfasst, das die Fortsetzung seiner „*Monumens de la monarchie française*“ bilden sollte. Beide Werke jedoch sind im Brande der Bibliothek von S. Germain-des-Près zu Paris untergegangen. — Wir können auch noch einer andern interessanten Sammlung von Zeichnungen über Baukunde des Mittelalters erwähnen, nämlich derjenigen, welche auf der Bibliothek zu Limoges in 4 Folioheften sich befindet, und von einem gewissen Beaumenil herrührt, der das Metier eines Schauspielers ergriff, um nun kostenfrei jedes Jahr eine andere Provinz Frankreichs bereisen zu können. Die Akademie der Inschriften ernannte ihn später zu ihrem Correspondenten mit 1500 Fr. Gehalt. Er starb 1787 zu Limoges.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTALTERTHÜMER

in

Schlesien, Preuss. Polen und Preussen.

10. Marienburg.

(Beschluss.)

Vier Bildtafeln standen einst in der Kirche an einem Altare, der späterhin auch hat weichen müssen. Der wackere Delegat in Marienburg nahm sie in sein Zimmer, rettete sie so vor dem Untergange, und durch die Sorgfalt des Herrn Professor Breisig wurden sie gereinigt. Wir wollen sie hier mit betrachten. Diese Tafeln sind nur auf einer Seite bemalt, und zeigen folgende Gegenstände auf Goldgrund: die erste zeigt den heiligen Georg und den heiligen Wenzel, beide brav gemalt; die zweite die heilige Barbara und Johannes, auch gut gemalt; aber sie haben mehr gelitten und fallen an einigen Stellen schon etwas ab. Die dritte Tafel zeigt Christus, vom Kreuz abgenommen und unter demselben ruhend; betend kniet bei ihm die weinende Maria, und Johannes hält ihn unter den Armen empor; seitwärts steht Magdalena mit dem Salbengefässe. In den Köpfen ist dies Blatt sehr gut erhalten, aber der Kreidegrund springt unten völlig auf, und es scheint wohl im Laufe der Zeit unrettbar verloren zu gehen. Die vierte Tafel zeigt das Leiden Christi, drei Männer drücken ihm die Dornenkrone auf, zwei mit scheusslich fletschenden Gesichtern; gut erhalten, aber in der gewohnten gräslichen und widerlichen Art dargestellt, womit gewöhnlich dies sogenannte heimliche Leiden Christi gemalt wird.

Betrachten wir nun noch das Aeussere der Kirche? Gegen Morgen, wo der Eingang, ist an jeder Seite des Giebels ein achteckiges Thürmchen. Die Fensterbogen-Stellungen sind hinsichtlich ihrer wechselnden Bogen merkwürdig, indem zwischen runden Bogen, geschwungene stehen, und runde und spitze in den Versierungen mit einander abwechseln. Gegen Mittag steht auf eigenem Gemäuer ein Thürmchen, unter dem ein offener Eingang, in hoch geschwungenem Spitzbogen. An dieser Seite hier steht unter dem Dache der Kirche eine sehr zierliche Blätterbande von gebrannten Steinen, deren Abbildung man in Frick's Werke findet. Ein Haus

schliesst sich dicht daran, welches altes Mauerwerk, wohl gleichzeitig mit dieser, weiset, und mit der Kirche und dem Thurme einen kleinen Hof bildet. Wie ich vermuthe, war dies früher ein Haus der bei der Kirche wohnenden Geistlichen. Gegen Abend ist die Kirche auch grade abgeschnitten; dort findet sich aber kein Thürmchen an den Ecken.

Zuletzt müssen wir noch ein merkwürdiges Gebäude in der Stadt betrachten: das Rathhaus. Der Sage nach, soll die Bauzeit desselben mit dem hohen Schlosse gleich sein, und dies kann, seinem Aeussern nach, wohl der Fall sein. Die Keller springen auf eine eigenthümliche Weise weit an dem Gebäude vor, in die Strasse hinein, so dass das Strassenpflaster über ihnen fortgeht. In neuerer Zeit sind kleine Häuser darüber gebaut worden; wenn nicht auch schon dergleichen in früheren Zeiten darüber standen, da die Gemächer immer gebraucht wurden, und im Falle sie nicht von den Häusern überbaut waren, nur durch kappenartige, in der Strasse frei stehende Fenster, das Licht hätte hinein kommen können. Einer dieser Keller, hat ein ganz eigenthümliches und höchst merkwürdiges Gewölbe, nämlich, eben das kurz vorher bei der Kirche beschriebene Zuckerhut- (oder vielleicht noch besser zu bezeichnen: Mützen-) Gewölbe. Der Sage nach, soll hier in früherer Zeit des Raths Trinkstube gewesen sein. In der Mitte ist das Gewölbe sternartig, die Gräten ragen spitzkantig hervor, ohne doch die eigentliche Rippengestalt anzunehmen, so dass das Ganze, welches man hier näher und deutlicher als in der Kirche sehen kann, wie ein Netz aussieht, bei dem jede Masche mit einer kleinen spitz auslaufenden Mütze gedeckt und überwölbt ist. In der mittlern Sternabtheilung sind die Gewölberauten klein, aber alle gleich gross. Aussen herum legen sich grössere Rauten an; aber es herrscht durchaus übereinstimmende Gleichförmigkeit, und nicht die wechselndste Verschiedenheit, wie bei dem Brandenburger Gewölbe, welches daher mehr ein roher Versuch in dieser Wölbart scheint, denn dass es als ein Vorbild zu empfehlen wäre, indem wir die Musterwerke dieser eigenthümlichen Bauart nur in Preussen finden. Die Gräten stehen an den Seitenmauern auf, und gehen gleich oben in sie hinein.

Ausserhalb hat das Rathhaus gegen Abend einen Umgang mit Zinnen, die offen sind, und hinter welchen das Dach steht; auf den Ecken sind kleine Erkerthürme. Gegen Mittag und Mitternacht stehen verzierte Giebel, bei denen, als Bekrönung der aufsteigenden Wandbänder und Pfeiler gegen Mitternacht Spitzbogen in den Verzierungen stehen; gegen Mittag ist aber dieser Schmuck anders, indem hier sich zwei geschwungene Spitzbogen zeigen, und über einen jeden sich ein runder Bogen erhebt.

Innerhalb, sieht man, ist Vieles verändert. Gegen Abend geht auch unter dem Rathhause der offene Laubengang durch, welcher sich durch die ganze Strasse auf beiden Seiten erstreckt. Hohe Spitzbogen bilden die Durchschläge. In ihnen ist die Eingangsthür ins Rathhaus und bei der hinaufführenden Treppe sieht man gleich, dass da Manches im Baue geändert sein mag. Merkwürdig ist darin nur ein Zimmer, gegen die Strasse gelegen, an der Mittags- und Abendecke: in diesem ruht das Gewölbe auf einem kurzen achteckigen Granitpfeiler, welcher ein achteckiges granitnes Fussgestelle hat, auf welchem, an 4 Ecken, vier Dreiviertelkugeln merkwürdig sind, unter denen ein Blatt eingemeisselt ist. Eine Abbildung dieses Pfeilers findet sich bei Frick. Die darauf ruhenden Gewölbe sind in Spitzbogen aber nicht mit Rippen, sondern nur mit einem kleinen Grätenrande. An Thüren und Spinden sind mehrere alte Schlösser und Beschläge zu besichtigen und beiläufig zu bemerken. Im Rathszimmer hangen einige Bildnisse Polnischer Könige, von denen ein paar sehr brav gemalt erscheinen; leider sah ich sie, durch einen Zufall, immer nur in der nahenden Dämmerung.

Ueber die
Pariser Kunst-Ausstellung von 1835.

(Nach den französischen Berichten des *Temps*.)

Bilder im grossen Salon.

Unter den Gemälden biblischen Inhalts ist keines, nach unserer Ansicht, auf genügende Weise erfunden und ausgeführt. Dies vorausgeschickt, so ist es gleichwohl nöthig, die verschiedenen Abstufungen eines relativen Verdienstes an diesen Malereien zu bezeichnen. Die Bemühungen so viel gewissenhafter Künstler sind immerhin achtbar. Es

wäre unbedingt unrecht, wenn man ihnen die Beispiele der grossen Meister entgegenstellen wollte, die sie gewiss so gut kennen als wir.

Hr. Court, dessen Debüt ein Effectstück war (Cäsar's Tod), hat den „Apostel Paulus" dargestellt, die Hände mit Ketten beladen, im Moment seiner Einschiffung nach Jerusalem. Er steht am Ufer des Meeres; die römischen Soldaten, welche ihn führen sollen, sind bereits eingeschifft und befehlen ihm, die Barke zu besteigen, während er dem Volke, das ihn umgiebt, ein letztes Lebewohl zuruft. Das blaue Meer und ein hoher Felsen, gekrönt von einem korinthischen Tempel, bilden den Grund der Scene. Was die Composition anbetrifft, so habe ich Hrn. Court nur einen Vorwurf zu machen, aber einen Vorwurf von grösster Bedeutung; er hat den Charakter seines Gegenstandes ganz und gar vergessen. Sein Paulus, mit seinem ungeheuren, wüsten Haarputz, ist auf keine Weise zu erkennen; die altchristlichen Monumente der Sculptur und Malerei stellen ihn stets mit kahler Stirn dar; dieser unterscheidende Zug seiner Physiognomie ist durch Tradition und die übereinstimmende Praktik der alten Meister geheiligt. Solche Freiheiten in der Erfindung sind nicht erlaubt, wenn es sich um historische Personen handelt. Ohne den Künstler ganz und gar der Autorität religiöser Traditionen und der Monumente zu unterwerfen, so ist es einleuchtend, dass bei den Gegenständen der heiligen Geschichte die geheiligten Typen bewahrt werden müssen; man darf so wenig einen Apostel Paulus, wie einen Julius Cäsar, erfinden. Die Griechen und Römer, von denen der Heilige umgeben ist, sind in dem Gemälde des Hrn. Court simple Figuranten ohne irgend eine Bedeutung. All diese Leute im Harnisch, Mantel und Chlamys sind nichts als Akte, von schwerer und ungenügender Zeichnung. Der allgemeine Farbenton, gleichmässig roth, verletzt das Auge. Hr. Court hat einige gute Portraits ausgestellt, von denen später die Rede sein wird.

In dem „barmherzigen Samariter" von Hrn. Forestier finden wir den grössten Theil der Eigenschaften wieder, denen er vor einigen Jahren den Erfolg seines ersten Werkes (der Besessene, gegenwärtig im Luxembourg) verdankte: eine einfache Composition, eine strenge und gewissenhafte Ausführung, einen ernsten Styl, oder vielmehr die löbliche Absicht, alles dies zu erreichen. Die Composition ist klar, der Ausdruck nicht zweideutig, die Zeichnung correkt, die Ausführung geschickt. In der That bedarf es vieler Kenntniss, Praktik und Ueberlegung, um eine Leinwand auf solche Weise auszufüllen. Und was fehlt denn diesem Bilde, um den Namen eines schönen, eines wahrhaften Kunstwerkes zu führen? Es fehlt jene innerliche Kraft, jener geheimnissvolle Reiz, den man nicht analysiren kann, der nicht hier, nicht dort ist, sondern überall; den der Künstler selbst nicht kennt, und der in den Schöpfungen der Kunst dasselbe leistet, was das Leben in der Natur. Die Anatomen können es nicht sagen, worin sich ein Leichnam von einem lebenden Menschen unterscheidet: es fehlt eben nichts darin, als das Leben. Diese Bemerkung kann man überhaupt bei dieser Masse von Productionen aller Art machen, welche, fast untadelhaft nach den gewöhnlichen Regeln der Kunst, weder Bewunderung noch Mitgefühl erregen, und vor denen man nur das Wort eines grossen französischen Künstlers wiederholen kann: *C'est ça, mais ce n'est pas cela* *). Im Gegentheil giebt es Werke, welche trotz bedeutender Fehler, die auch dem grössten Laien in die Augen fallen und bei deren Darlegung die Kritik des Beifalls der Schule versichert sein kann, uns gleichwohl ergötzen, uns erbauen und hinreissen. Es ist ohne Zweifel in diesen letzteren ein gewisses Etwas, das die anderen nicht haben; aber dies Etwas entzieht sich unserer Berechnung, es hat keinen Namen in der Sprache. Der Samariter des Hrn. Forestier ist eins von jenen achtbaren Werken, welche man einmal ansieht und nicht wieder.

Hr. Champmartin hat in dem Auditorium seines, „in der Wüste predigenden Johannes" drei oder vier Köpfe angebracht, die mit Delicatesse und einer, etwas affektirten, Grazie gemalt sind. Die Figur des Vorläufers des Herrn ist von gemeinem Charakter. Einiges Verdienst anatomischer Nachahmung ist in der Figur des nackten Menschen im Vorgrunde. Dass jedoch jener kleine orientalische Pavillon im Hintergrunde irgendwie an die Bibel, an den Beginn des Christenthums, an das erste Wunder des evangelischen Wortes erinnern soll, dies vorauszusetzen ist uns unmöglich gewesen. Man kann sich mit einer so ernsten und tiefsinnigen Aufgabe nicht wohl leichtsinniger abfinden. Die feine und brillante Färbung, die nicht ohne Reiz ist, und das

*) Clemens Brentano sagt: „Ihr guten Leute und schlechten Musikanten." d. Uebers.

ganze Ensemble macht übrigens eine angenehme Wirkung.

Der „Schlummer Christi“ von Hrn. Naves, ganz voll von Lilien und Rosen, ist ein Bild von einer verzweifelten Unschuld. Es herrscht hier eine höchst verschwenderische Grazie. Jede der dargestellten Personen macht ihre natürlichen Vorzüge nach Möglichkeit geltend; dieser seinen Mund, jener seine Augen, ein anderer die Hand, ein vierter den Fuss. Alles lächelt euch an und sucht euch auf die anmuthigste Weise zu verlocken. Es giebt kein Mittel, um sich gegen diese Verführung zu vertheidigen, welche die Kritik entwaffnet. Hr. Naves hat auch eine „Madonna mit dem Kinde“ ausgestellt, welches, mit Ausnahme jenes Etwas, davon ich oben sprach, dem Bilde des grossen Salons bei weitem vorzuziehen ist.

In der „Auferweckung des Lazarus“ hat Hr. Féron wiederum eins der grossen Stücke hervorgebracht, die wir weder zu loben noch zu tadeln wissen.

Die „triumphirende Judith“, welche in Mitten des durch sie geretteten Volkes einen Lobgesang anstimmt, ist einer jener bizarren und unglücklichen Versuche, zu denen der Mangel eines entschiedenen Berufes einige Künstler hinzieht, die zu viel Talent haben, um nicht Alles zu wagen, und zu wenig, um das Wagniss zu bestehen. Das Bild ist voller Prätension in Bezug auf Originalität, auf Unabhängigkeit in Styl, Auffassung und Geschmack der Zeichnung. Der Künstler hat gewiss etwas hervorgebracht, was mit der ehrbaren Dutzend-Malerei der Herren Féron, Forestier, Delorme, Ansiaux nichts gemein hat; aber, excentrisch zu sein und verschieden von den andern, dies macht noch keine Originalität. Es fehlt Hrn. Boulanger vor Allem die Kenntniss der Zeichnung, welche allein die Kühnheiten des Crayons rechtfertigt, und practische Geschicklichkeit in der Malerei (im eigentlichen Sinne des Worts). Schwere und erdige Töne, eine unsichere Pinselführung, ein trockenes Colorit, ohne Glanz und ohne Wahrheit, machen uns nicht sonderlich nachsichtig gegen die anmaassliche Unbedeutenheit der Composition. Hr. L. Boulanger hat noch viel zu lernen und nachzudenken, ehe er aufs Neue sich an Schwierigkeiten wagen darf, die man freilich nur nach gemachten Erfahrungen recht erkennt. In der Gallerie hat er ein kleines Bild, die Hochzeit des Gamacho, in der Manier des Watteau, ausgestellt; es wird sich Gelegenheit finden, auf dasselbe zurück zu kommen.

(Fortsetzung folgt)

KUNST-ANZEIGEN.

Bekanntmachung, die Kunstausstellung bei der Königlich Sächs. Akademie der bildenden Künste zu Dresden betreffend.

Dass die öffentliche Ausstellung von Kunstwerken bei der Königl. Sächs. Akademie der bildenden Künste zu Dresden für das Jahr 1835 Sonntag den 2. August eröffnet werden wird, so wie dass der 22. Julius 1835 als der letzte Termin zur Einlieferung der auszustellenden Gegenstände festgestellt worden; solches wird unter der Bemerkung hierdurch bekannt gemacht, dass bei Nicht-Innehaltung des letzten Termins, wo nicht die Aufnahme selbst, doch eine entsprechende Aufstellung der verspäteten Arbeiten gefährdet sein würde.

Dresden. General-Direktion
der Königl. Sächs. Akademien
der bildenden Künste.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:
Vorlegeblätter für Möbel-Tischler von A. Stüler und J. H. Strack. — 1stes Heft, enth. 6 Blatt in Fol. Preis 1½ Thlr.

Dieses Werk wird eine Sammlung von Musterbildern für die verschiedenen Möbel enthalten, welche in einer bequem eingerichteten und nach bestem modernem Geschmack angeordneten Wohnung nicht fehlen dürfen. Es werden sowohl einfachere, wie reichere und zierlich ausgebildete Formen gegeben werden, doch bleiben die Prachtmöbel für Paläste und öffentliche Gebäude ausgeschlossen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes vor ähnlichen Sammlungen besteht darin, dass die practische Brauchbarkeit der mitgetheilten Vorlegeblätter bereits durch vorangegangene Ausführung bewährt ist, und dass ferner sämmtliche Details in wirklicher Grösse dargestellt sind, so dass sie der Ouvrier sogleich als Chablone benutzen oder Durchzeichnungen danach nehmen kann. Das erste Heft enthält die Zeichnungen zu einem Sopha, Bücherbrettchen, Kleiderschrank, Polsterstuhl, einer Commode und einen Spiegel. Das zweite Heft wird einen Sekretair, eine Chiffoniere, einen Tisch, Armstuhl und ein Piedestal zur Aufstellung kleiner Statuen enthalten.

Die Namen der Verfasser sind zu bekannt, als dass ich mir erlauben dürfte, mehr über den Werth eines Unternehmens zu sagen, welches, in der vorliegenden Vollkommenheit, allen Anforderungen genügen wird. George Gropius.

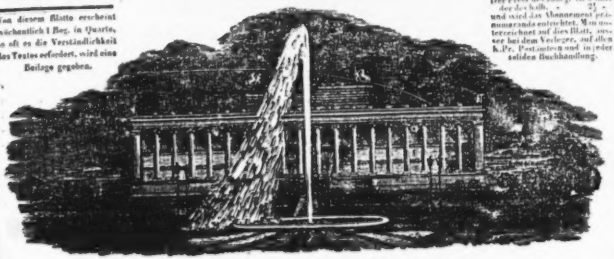
Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Ce que j'ai déjà fait ne me satisfait pas encore, j'espère que je ferai mieux

№ 16. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der halbj. " 2½ " und wird das Abonnement prænumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf den Blatt, wende sich bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Leopold Robert.

(Hierzu ein lithographirtes Portrait.)

Ein Künstler, welcher die Zierde unsres Jahrhunderts war, ist gestorben; ein Name, den die Nachwelt dereinst den höchsten zugesellen wird, ist nicht mehr unter uns zu finden; ein Prophet, welcher das Heiligthum der Schönheit unsren Augen enthüllte, hat sein Amt niedergelegt. Uns bleibt die traurige Pflicht, die Grösse unsres Verlustes zu ermessen.

Leopold Robert war freilich nur, was die Schule einen „Genremaler“ nennt, das heisst: er hat nicht Götter und Heroen, nicht Heilige, keine weltgeschichtlichen Begebenheiten dargestellt; es sind nur Menschen des Tages, aus niederen Kreisen, in gewöhnlichen Beschäftigungen, die wir auf seinen Bildern sehen, — aber welch ein Geschlecht von Menschen! Es ist rührend, wenn wir hören, mit welcher Sorgfalt, mit wie unermüdetem Eifer er nach der Natur und nach seinen Modellen gearbeitet hat: tausende können dasselbe, und werden doch nichts Andres als alle Trivialität des gewöhnlichen Lebens wiedergeben. Ihm hatte ein Gott das Auge aufgethan, dass er im Menschen sein höheres Urbild, und nur dieses, sah, dass er den ewigen Gehalt des Lebens, bis in dessen kleinste Beziehungen hinein, fühlen und lebendig darstellen konnte. Seine Bilder sind keine idealen Träume, sie enthalten die eigentliche Wirklichkeit des Lebens; denn das Uebrige ist

ein leerer Schaum, den die Sonne des Geistes schnell verflüchtigt.

Darum stehen seine Genre-Darstellungen den höchsten Vorwürfen früherer Jahrhunderte zur Seite; darum athmen sie dieselbe harmonische Ruhe, denselben Adel des Geistes, dieselbe Gleichmässigkeit und Reinheit des Gemüthes, die uns in den Werken des griechischen Alterthums, in den Werken des Cinquecento, vor Allen Raphael's, so wunderbar entgegenwehen. Es bietet das Leben dem Künstler nichts Kleines und nichts Grosses, wenn er daran glaubt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat.

Und **Leopold Robert** war ein treuer Künstler. Er hat ernstlich, wie wenige, gerungen, um die Schönheit, welche seinem Auge vorschwebte, in vollkommenster Lebendigkeit und Naturgemässheit auf die Leinwand überzutragen; mit unausgesetztem Fleisse hat er dahin gestrebt, die Gesetze der körperlichen Erscheinung in Form und Farbe sich zu eigen zu machen; er hat keine Kosten, keine Mühe und Gefahr gescheut, um die Natur, die ewige Lehrmeisterin des Künstlers, in ihrem fortwährenden Wechselspiele beobachten zu können. Er hat es erreicht, dass seine Werke den Stempel der technischen Vollendung tragen, ohne den freilich jene höhere Auffassung ein Traum geblieben wäre.

Sein Charakter als Mensch war derselbe, der aus seinen Bildern uns entgegentritt: ernst, mild, rein und zur Schwermuth geneigt. Im Beginn seiner höhern künstlerischen Laufbahn trat er zuerst, durch trübe Erfahrungen bedrückt, nicht ohne Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit auf. Aber sobald er durch glücklichere Umstände in sein eigentliches Element geführt war und seine Kräfte geprüft hatte, so entfaltete sich schnell der Muth und das Bewusstsein seines Talentes. Freilich war er nie mit seinen Leistungen zufrieden, er strebte fortwährend zu grösserer Vollkommenheit und fühlte, dass das Ideal, welches er in seiner Brust trug, immer unerreicht blieb. Aber das ist das Loos des Menschen. Und wollen wir ihn tadeln, dass er zu sorgfältig gearbeitet, dass er nicht mehr Werke geschaffen hat, als uns hinterlassen sind? Er würde ohne das vielleicht später, aber minder vollendet von der Erde geschieden sein. In der Blüthe des Mannesalters bemächtigte sich seiner eine häufige Kränklichkeit und eine Schwermuth (eins in Folge des andern), die wie es scheint, ihn nach langem Kampfe verzehrt hat. —

Wir glauben Robert's Gedächtnisse einen nicht unwürdigen Dienst zu leisten, wenn wir hier eine flüchtige Uebersicht seines Lebensganges folgen lassen. Uns ist zwar nur sehr wenig von seinen äusseren Verhältnissen bekannt; doch sind wir, durch die Gunst zweier von seinen Freunden, im Stande, einzelne Aussüge aus seinen eigenen Briefen mitzutheilen, die um so interessantere Blicke in den Entwickelungsgang seines Innern werfen lassen.

Leopold Robert ward zu **Chaux-de-Fonds** bei **Neuchatel** geboren. Die Zeitungen geben das Alter, welches er erreicht hat, auf 38 Jahre an; nach der Versicherung eines Jugendfreundes muss er jedoch etliche Jahre älter geworden sein. Er war der Sohn eines Uhrgehäusemachers. Frühzeitige Anlagen verkündeten seinen Beruf zur Kunst. Er wurde zur Kupferstecherei bestimmt und erlernte dieselbe zu Paris; im J. 1814 erhielt er den zweiten grossen Preis in diesem Fache der Kunst. Seine Preisarbeit (ein Akt, nach eigner Zeichnung gestochen) giebt einen sehr vortheilhaften Beweis seiner tüchtigen Studien in diesem Fache, und er würde auch hierin, wenn er sich nicht nachmals für die Malerei entschieden hätte, einen berühmten Namen erlangt haben. Unter seinen Kupferstichen sind als tüchtige Arbeiten u. a. ein Portrait S. M. des Königs von Preussen nach Gérard und ein andres der Madame David, der Frau des Malers, nach einem Originale dieses Künstlers, zu erwähnen. Schon früher, im J. 1812, war er in David's Schule gekommen, und bildete sich unter diesem zu einem tüchtigen Zeichner, wie er es noch nicht zu glücklichen Versuchen in der Oelmalerei fehlen liess. Nachmals war er genöthigt, in seine Vaterstadt zurückzukehren, und hier finden wir ihn in dem ersten der vorliegenden Briefe (vom 17. September 1817), unzufrieden mit seinen Verhältnissen, im dunklen Vorgefühle eines höheren Berufes, und tröstender Freundschaft bedürftig.

„Mein Lieber (so schreibt er darin), Du kannst Dir denken, welch' Verlangen ich habe, Italien zu sehen, und mit welchem Eifer ich, in der Hoffnung Fortschritte zu machen und dereinst vielleicht mit Dir an Einem Orte zu leben, diese Reise antreten würde; ich würde mich stark fühlen, wenn Dein Rath mich unterstützte. Wenn man Hindernisse em-

pfunden hat, so misstraut man seinem Talent und seinen Mitteln. Um mich anzutreiben, mein Lieber, müsste ich bei Dir sein oder oft Nachrichten von Dir empfangen; ich hoffe, dass Du von der Wahrheit dessen, was ich sage, überzeugt bist: wenn Du es bist, so wirst Du mich nicht lange ohne einen Brief lassen. Eine einzige Seite, — wenn Du nicht Zeit hast mehr zu schreiben, — würde hinreichen, um es mir ins Gedächtniss zurückzurufen, dass meine Bestimmung nicht ist, in Chaux-de-Fonds zu bleiben, und um mir jene Energie mitzutheilen, deren ich unglücklicher Weise gewöhnlich nur zu sehr entbehre."

Durch Einleitung des Freundes eröffnet sich ihm unmittelbar auf diesen Brief eine günstige Aussicht zur Reise nach Italien, die ihn wiederum aufrichtet. „Du kannst Dir nicht vorstellen (schreibt er), welche Freude ich darüber empfinde; ein neuer Horizont eröffnet sich mir; einige schmeichlerische Hoffnungen bringen mir den Muth wieder, welcher mir so höchst nöthig war." — In demselben Briefe fügt er hinzu: „Einige Wochen habe ich in Locle zugebracht, um einige Portraits in Oel zu malen. In Bezug auf Aehnlichkeit gelingt es mir ganz wohl. Aber was mich hoffen lässt, dass ich noch Fortschritte machen werde, das ist, dass mir all meine Arbeit nicht gefällt, und dass ich es besser fühle, als ich's zur Zeit machen kann."

Ein folgender Brief (vom 12. December 1817) schildert wiederum seine eigne Rathlosigkeit und sein freundes-bedürftiges Herz auf eine rührende Weise: — „Wenn ich nur auf mein Herz gehört hätte, mein theurer Freund, so würde ich sogleich auf Deinen Brief geantwortet haben, um es Dir zu bezeugen, wie empfänglich ich für die Beweise der Zuneigung bin, welche Du mir giebst. Aber wie kalt sind alle die Ausdrücke, um das Glück, dass ich einen Freund wie Dich, Lieber, gefunden habe, zu schildern! Du kannst die Wohlthat, welche Deine Freundschaft mir gewährt, noch nicht wissen: sie belebt mich wie ein Talisman, sie erfüllt mich aufs Neue mit Kraft, die mich zuweilen verlässt. Ich fühle es, ich neige zur Melancholie, so wie ein Wandrer, der durch einen langen und mühevollen Weg erschöpft ist, seinen Muth verliert, wenn er daran denkt, dass er noch nicht am Ziele seiner Mühen angelangt ist; ebenso kann ich nicht immer meiner traurigen Gedanken Herr werden, wenn ich den langen Weg, den ich noch zu machen habe, überblicke. Deine Briefe sind für mich, was ein gutes Lager für meinen Wandersmann sein würde. Darum, mein Lieber, denke an die Freude, die ihr Empfang mir bringt."

Vornehmlich ist es der Zweifel über seine eigentliche Bestimmung, welcher ihn bedrückt: — „Ich muss Dir meine neuen Pläne und Studien, meine qualvolle Unentschlossenheit, — für welche Kunstgattung ich mich nunmehr entscheiden soll, — mittheilen. Meine Wünsche treiben mich zur Malerei; aber die Vernunft sagt mir, dass ich noch viel zu arbeiten habe, ehe ich nur zu einer geringen Bedeutung gelangen kann; die Studien in der Malerei sind kostbarer, die Modelle, die man für Kleinigkeiten braucht, leeren die Börse. Im Kupferstich dagegen fehlt mir nur einige Uebung mit dem Grabstichel, und ich zeichne hinreichend, um, wenn ich mich etwas mehr an die Handhabung des Werkzeugs gewöhnt habe, Platten anfertigen zu können, die immerhin für gute Arbeiten gelten dürften. Von der andern Seite wiederum sehe ich, dass es mir nicht an einer leichten Pinselführung fehlt; alle Portraits, die ich gemacht habe, sind sehr ähnlich befunden worden; auch Herr Meuron hat mir viel Rühmliches darüber gesagt, obgleich er über den Entschluss, den ich zu fassen habe, ziemlich wie ich denkt. Der Anblick Italiens wird mir, ich hoffe es, einige grössere und freiere Gedanken geben. Wir verrosten hier, Herr Meuron sagt es mir alle Tage, er beklagt sich oft, dass er genöthigt ist, zu Hause zu bleiben."

Endlich kömmt es zu der ersehnten Reise, deren Nähe alle bangen Besorgnisse zerstreut. Am 30. April 1818 schreibt er von Neuchatel aus: — „Endlich, mein Theurer, bin ich im Begriff abzureisen; ein Theil Deiner Kraft und Deiner grossen Weise zu sehen theilt sich mir mit, und obgleich sich gerade jetzt hier viele Arbeiten für mich finden, so lasse ich sie alle, um ganz Deinem Rath Folge zu leisten. Eine Entmuthigung (sehr verzeihlich nach den unglücklichen Ereignissen, die mir widerfahren sind) liess mich so viele unüberwindliche Schwierigkeiten sehen, dass ich zu keinem Entschluss kommen konnte: jetzt lacht mir Alles entgegen, Hoffnungen

eines glücklichen Erfolges tauchen vor mir auf. — — Ich lechze nach neuen Studien: und es scheint mir, dass diese Empfindung der Vorbote von Fortschritten ist.“

Ein schöner Zug seiner kindlichen Liebe, der sich in diesem Briefe findet, darf nicht übergangen werden: — „Wenn ich Dein Herz nach dem meinigen beurtheilen darf, so möchte ich Dir auch eine gute Mutter wünschen, das heisst: ich möchte Dir ein Glück wünschen, welches ohne das nicht vorhanden sein kann.“ —

Die Reise nach Rom und der längere Aufenthalt an diesem Orte entschieden für die eigenthümliche Richtung, der er fortan zu folgen hatte und die sich schnell und glänzend entwickelte. Wir lassen einige charakteristische Stellen aus den Briefen der nächsten Jahre folgen:

19. Juli 1815.

„Es ist Rom, von wo aus ich Dir schreibe, mein Theurer, und es ist kein Traum! welch ein zauberhafter Aufenthalt! welch ein Paradies für einen Künstler! — ach mein Lieber, ich werde es nie vergessen, dass ich Dir dies Glück verdanke. — Alles bringt in mir unbekannte und selige Gefühle hervor, ich fühle, dass ich bis jetzt noch nicht gelebt habe. Man ist hier gezwungen zu denken, und man kann keine kleinen und engen Gedanken haben, wie so leicht zu Hause. Mein Herz ist zu voll, ich weiss nicht wie ich den Brief zu beginnen habe.“. . .

„Ach mein Theurer, welch Vergnügen habe ich gehabt, den Vatikan zu sehen! welche schönen Werke und welche Menge! Aber David sagte sehr wahr, als er behauptete, ein Künstler würde einfach durch den Himmel Italiens begeistert werden. Ich treibe mich viel umher, ich kann nicht zu Hause bleiben. Du siehst mit welcher Hast ich diesen Brief anfülle, es scheint mir immer, als verliere ich meine Zeit, wenn ich nichts Neues sehe. Ich will zuerst eine grosse Menge Skizzen machen, besonders in den ersten Monaten; dann habe ich die Absicht, einige angeführte Studien, mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift, nach guten Gemälden zu machen, und dann wollen wir sehen, ob ich es wagen werde, ein Bild zu arbeiten. Aber dafür ist es nöthig, auf irgend eine Weise Geld zu verdienen, denn mit 50 Louis lässt sich natürlich nichts machen. Doch es wird Alles gut gehen, ich hoffe es; niemals bin ich so heiter, so glücklich gewesen.“

6. März 1816.

„Ich fange damit an, mein Lieber, Dir zu sagen, wie ich meine Zeit, seit ich in Rom bin, angewandt habe. Die ersten Monate brachte ich damit zu, Rom kennen zu lernen, viele Croquis zu machen und einige gemalte Skizzen — nach der Natur oder Compositionen — zu versuchen. Ich habe auch vor einigen Monaten ein Gemälde (ein Intérieur), welches mir aufgetragen war, angefangen. Es ist gegenwärtig beendet, und die Leute, die es sehen, lassen es an Lob nicht fehlen. So eben bin ich im Begriff, ein andres von derselben Grösse zu beenden; ich glaube, es wird etwas mehr gefallen. Ich suche Alles nach der Natur zu machen, — David sagte uns immer, dass dies der einzige Lehrmeister ist, dem man ohne Furcht vor Verirrungen folgen kann. . . . Ach, mein Theurer, wie bin ich glücklich! wie schön ist Italien! wie nimmt die Freude an allen Dingen, die ich sehe, die ich bewundere, fortwährend zu! . . Diese Gegenden sind für die Künstler gemacht, oder vielmehr: nur die Künstler sind im Stande, ihre Anmuth zu empfinden.“

3. October 1822.

„Ich bin sehr begünstigt worden, ich gestehe es; ich dachte ein Genre zu ergreifen, welches man noch nicht kannte, und es hat gefallen; viele andre Künstler fangen an, ähnliche Gegenstände zu malen: es ist immer Vortheil, der erste zu sein. Als ich ankam, frappirte mich der Charakter dieser italienischen Gestalten, ihrer besonderen Sitten und Gebräuche, ihrer malerischen und rauhen Kleidungen; ich dachte dies mit aller Wahrheit, wie es mir möglich wäre, wiederzugeben, vor Allem aber jene Einfalt und jenen Adel, den ich bei diesem Volk bemerkte, das noch immer einen Zug seiner Vorfahren bewahrt. Was ich bisher gemacht habe, genügt mir noch nicht; ich hoffe, es wird mir besser gelingen. Indess sind meine Bilder, was sie auch darstellen, sehr gesucht: ich muss mir zu meiner italienischen Reise Glück wünschen, ich glaube, dass ich lange hier bleiben werde. Ein andrer Vortheil ist der, dass das Clima, statt mir zuwider zu sein, mir ausserordentlich wohl bekömmt; ich habe niemals auch nur das leichteste Fieber gehabt.“. .

„Uebrigens kostet mich meine Kunst sehr viel. Ich bin genöthigt, fortwährend Modelle für meine Bilder zu halten, ich habe den Entschluss gefasst, nicht einen Finger ohne diese Hülfe, die niemals betrügen kann, zu machen. Ich besitze eine beträchtliche Garderobe von all den Kostümen, die ich in der Umgegend finde und die mir gefallen. Ich mache Excursionen im wildesten Gebirge; ich finde dort ganz neue Motive für dies Genre, und das ist es, was gefällt. Im vorigen Sommer bin ich in Neapel gewesen, wo ich Vieles der Art gekauft habe. Ich machte den Weg mit mehreren Freunden zu Fuss, und ebenso zurück über Monte Cassino, wo wir nur durch ein Wunder den Händen der Räuber entgangen sind.“ U. s. w.

Februar 1825.

„Ich möchte dass Du in diesem Augenblicke in Rom wärest. Der Karneval hat angefangen, und ich denke, dass Du mit Deinem heiteren Charakter dabei gute Unterhaltung haben würdest. Ich für mein Theil denke daran so wenig, dass ich glaube, ich werde nicht einmal den Corso besuchen, — dies Volksgewühl macht mich dumm.“ —

Im Jahre 1822 hatte er seinen jüngeren Bruder, Aurel Robert, — einen Künstler, dessen Name jetzt mit Achtung neben dem seinigen genannt wird, — zu sich nach Rom kommen lassen; er freute sich, die Studien des gleichgesinnten Jünglinges zu leiten, und bewiess überhaupt, wie aus zahlreichen Zeugnissen der vorliegenden Briefe hervorgeht, bis an seinen Tod die zarteste Sorgfalt für das Wohl desselben. Im Jahre 1826 kamen seine geliebte Mutter und seine Schwester zu ihm und führten seinen Hausstand. Verheirathet ist er nie gewesen. „Ich möchte wohl Deinem Rathe folgen (so schreibt er im J. 1826) und mir eine Frau suchen; aber die Zeit ist noch nicht gekommen und wird auch wohl nicht kommen. Ich habe so viel Pläne, über deren Ausführung Jahre hingehen werden.“

Von diesen Jahren ab beginnt die Verbreitung seines Ruhmes; seine Bilder, deren er besonders nach den Pariser und Berliner Ausstellungen sandte, fanden entschiedenen Beifall; — wir erinnern hier nur u. s. an die trefflichen Räuberbilder, die wir vor mehreren Jahren auf den hiesigen Ausstellungen zu sehen das Glück hatten. Im Jahre 1825 war er zum Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin ernannt worden. Die Glanzhöhe seines Ruhmes bezeichnet die Pariser Ausstellung vom J. 1831, auf welcher sein grosses Gemälde der Schnitter in den pontinischen Sümpfen erschien, ein Werk, das von enthusiastischen Verehrern als ein neues Evangelium gepriesen ward. Es ist zu bekannt, als dass wir etwas Besonderes über seinen Werth hinzuzufügen hätten. Die Regierung, welche das Bild kaufte, ehrte das Verdienst des Meisters, indem sie ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte.

Aus den Jahren zwischen 1826 und 1832 liegen uns keine Briefe Robert's vor. Die folgenden, welche er nach dieser Zeit an einen verehrten Künstler Berlins geschrieben hat, tragen ein andres, ein beängstigendes Gepräge; eine finstere Schwermuth hemmte den freien Aufschwung seines künstlerischen Genius, oder wenigstens: sie liess ihn an der lebendigen Kraft desselben zweifeln. Er hatte seinen Aufenthalt in Venedig genommen, um für die Anfertigung eines grossen Gemäldes, welches jetzt die laute Bewunderung der Pariser auf's Neue erweckt, — den Auszug adriatischer Fischer aufs Meer, — fortwährend die Umgebung derjenigen Natur, welche sein Werk verlangte, geniessen zu können. Das Clima von Venedig sagte seiner Gesundheit nicht zu; mehr jedoch, als diese körperliche Indisposition, scheint der unausgesetzte Anblick dieser Todtenstadt mit ihren verfallenen Palästen, mit all den traurigen Zeugen einer untergegangenen Herrlichkeit, die Melancholie seines Geistes genährt zu haben. Er konnte es nicht über sich gewinnen, sich dem Zauber dieser elegischen Umgebung zu entziehen und willenlos arbeitete er seinem traurigen Geschick in die Hände. Wir lassen wiederum einige Bruchstücke seiner Briefe folgen.

Der erste derselben (vom 21. März 1832) bezieht sich auf ein kleines anmuthvolles Gemälde, zwei Mädchen von Procida vorstellend, welches er für die Berliner Kunstausstellung d. J. anmeldet.

„Es hat mir sehr Leid gethan, dass ich Ihnen nicht, wie ich es Willens war, die Wiederholung eines Bildes schicken konnte, welches Sie in meinem Studium bemerkt haben, und welches eine Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, vorstellt. Ich befand mich nach Ihrer Abreise (von Rom) so schlecht, dass ich sechs Monate auf dem Lande zubringen genöthigt war und auf keine Weise mich

damit beschäftigen durfte. Hiernach habe ich das Bild der pontinischen Sümpfe beendigt, welches Sie angefangen sahen, und kurze Zeit darauf habe ich Rom verlassen, um eine Reise nach Paris und in die Schweiz zu machen. Seit wenigen Monaten bin ich nach Italien zurückgekehrt. Ich habe mich in Florenz aufgehalten und dort einige kleine Bilder gemalt. Eins von diesen schicke ich Ihnen, denn ich gebe viel darauf, dass man mich in Berlin nicht vergisst; aber ich bin betrübt, dass es nicht von grösseren Dimensionen ist. Ich schreibe Ihnen von Venedig, wo ich mich, ich denke, ziemlich lange aufhalten werde, um eine Composition von der Grösse der Schnitter auszuführen; ehe dies Bild nicht vollendet ist, werde ich nichts anderes anfangen können."

9. Juni 1832.

„Ich danke Ihnen für die Aufforderung, ein bedeutendes Bild für eine folgende Ausstellung zu schicken; ich kann Ihnen versichern, dass meine Absicht sehr dahin gerichtet ist und dass ich mein Möglichstes zur Ausführung derselben thun werde. Aber meine Gesundheit, die nicht stark ist, verbietet mir Verpflichtungen einzugehen, die ich nicht erfüllen könnte, und das würde mir Sorgen machen; sie verhindert mich zu arbeiten, wie ich es wünsche, und selbst in diesem Augenblick darf ich mein Zimmer nicht verlassen. Ich liebe Venedig sehr; aber das Clima ist hier so feucht, dass es den Fremden nicht zusagt, und ich leide daran. Aber da ich ein Bild angefangen habe, welches ich nirgend anders vollenden könnte, so schmeichle ich mir, dass ich mich mit etwas Ausdauer acclimatisiren werde."

24. Juni 1832.

„Seit dem letzten Briefe, den ich Ihnen zu schikken die Ehre hatte, habe ich mich ernstlich unwohl befunden. Seit einigen Tagen habe ich meine Arbeiten wieder vornehmen können, und diess macht mir Freude; denn wenn ich arbeiten kann, so hoffe ich immer noch meine Pläne auszuführen."

1. September 1832.

„Ich werde noch einige Monate in Venedig zubringen, wo ich mein angefangenes Gemälde zu beenden beschäftigt bin. Aber meine Gesundheit ist während des ganzen Sommers so schlecht gewesen, dass meine Arbeit sich sehr verzögert hat und ich weiss noch nicht, welchen Erfolg sie haben wird."

26. Oktober 1832.

„Seit einigen Wochen befinde ich mich merklich besser und es wird mir möglich sein, hier zu bleiben, bis mein Bild vollendet ist. Venedig gefällt, oder besser gesagt: es interessirt alle Fremden, die hieher kommen und noch mehr die Freunde der Kunst und die Künstler; aber wenn man sich längere Zeit hier aufhält, so findet man so viel Frieden und Ruhe, dass ernste und zur Melancholie geneigte Gemüther sich hier mehr gefesselt fühlen, als in den grossen Hauptstädten, wo man so selten mit sich allein sein kann."

Robert's Zustand hatte seiner Familie, die ihn in Venedig allein wusste, grosse Besorgnisse gemacht. Sein Bruder Aurel, der sich bis dahin in Paris aufgehalten hatte, reiste am Ende des Jahres zu ihm, fand jedoch seinen Zustand bereits wieder beruhigend. Doch war der nächste Sommer nicht ohne neue Sorge.

25. November 1833.

„Sie werden mit Erstaunen hören, dass das Bild, welches ich vor so langer Zeit bereits angefangen, noch nicht beendet ist. Was das anbetrifft, so weiss ich sehr wohl, wie nöthig eine gute Gesundheit ist, um mit einigem Erfolg arbeiten zu können; und wenn dieser Sommer auch für mich nicht so traurig gewesen ist, wie der vorige, so hat er doch meine Arbeit wiederum sehr hingehalten. Die Vernunft hätte mich schon lange nöthigen sollen, Venedig zu verlassen; aber ein unmerklicher Eigensinn hat mich bis jetzt hier zurückgehalten. Die Beendigung dessen, was ich unternommen, lag mir fortwährend im Sinne, und es würde mich sehr gedrückt haben, wenn ich ein Werk, das mir schon so viel Zeit gekostet, hätte aufgeben sollen. In meinen Augen wäre dies ein Beweis von Entmuthigung und das Bewusstsein derselben mir gewiss noch schädlicher gewesen. Ohne deshalb Venedig zu verlassen, habe ich seit einiger Zeit andre Arbeiten unternommen. Dies hat den guten Erfolg gehabt, dass ich mich jetzt sehr wohl fühle, und ich hoffe, dass ich in Kurzem die Genugthuung haben werde, — nicht etwas Bedeutendes aufzuweisen, aber wenigstens mein Unternehmen beendet zu sehen."

Das Jahr 1834 ging vorüber, ohne dass sich aus seinen Briefen weitere besorgliche Zustände entneh-

nen lassen. Um sich während der Hitze des Sommers nicht zu sehr anzustrengen, so begann er eine Replik seiner Schnitter im Auftrage des bekannten Kunstfreundes, Grafen Raczinsky zu Berlin. Der letzte der vorliegenden Briefe vom 7. November v. J. ist voll Freude über die sehr günstige Aufnahme, welche die Bilder des Bruders auf der letzten Berliner Ausstellung fanden. Bald darauf hatte er die Genugthuung, sein grosses Gemälde vollendet und dasselbe zur diesjährigen Pariser Ausstellung abgehen zu sehen. Das Bild wurde ungebührlicher Weise am Grenz-Zollbüreau zurückgehalten, und kam durch diesen Umstand erst nach dem für die Einlieferung der Kunstwerke festgesetzten Termine in Paris an. Kleinliche Rücksichten, — vielleicht auch Neid gegen den Ruhm des grossen Mannes, — verweigerten dem Bilde die Aufnahme in den Salon. Robert erfuhr dies, und er war, wenigstens in dieser späteren trüben Periode seines Lebens, nicht unempfindlich gegen Zurücksetzungen der Art, indem er darin einen Beweis eigner Unfähigkeit zu finden glaubte. So schrieb er z. B. im Jahre 1832: „Ich habe in dieser Zeit ein kleines Bild an Herrn . . . geschickt, der es nicht passend für seine Gallerie befunden hat: ich muss besorgen, dass mir dieser Fall wieder begegnet."

Leopold Robert endete sein Leben am 20. März 1835 durch Selbstmord. Bei der Leichenöffnung ergab sich, dass sich im Innern des Gehirns Wasser angesammelt hatte. Die Künstler aller Nationen, die sich zu Venedig befanden, folgten seinem Leichname zur Bestattung auf dem Lido, wo der protestantische Kirchhof sich befindet.

Die etwanigen besonderen Gründe dieser furchtbaren That sind zur Zeit noch unbekannt. Doch welchen Anlass wir uns auch vorstellen mögen, und wenn wir auch alle Schwermuth seines Geistes und alle Kränklichkeit seines Körpers hinzunehmen, nichts reicht hin, um dies Entsetzlichste bei einem Künstler begreifen zu können, dessen Werke den Stempel der höchsten, stets gleichen Seelenreinheit tragen. Der Wahnsinn des Selbstmordes schreitet in unsren Tagen durch die Welt; aber Robert war fern davon, sein Leben für hohle Puppen, die man mit dem Namen einer „Idee" aufstutzt, oder für klägliche Leidenschaften hinzuwerfen. Wir schaudern, wenn wir in diesen Abgrund blicken; — wer mag es noch sagen, dass er Herr ist über den Dämon seines Inneren?

Wir glauben, dass es unsern Lesern genehm sein wird, wenn wir schliesslich Einiges von den Berichten französischer Journale über das letzte Werk des abgeschiedenen Meisters folgen lassen. Am 3. April wurde dasselbe — zu spät für den Maler — nach langen Hindernissen öffentlich ausgestellt. Das *Journal des Débats* schildert es folgender Gestalt:

„Die Dimension des Gemäldes ist grösser als die der *Madone de l'Arc* und der Schnitter, zu denen es kein Pendant bildet. Der Maler hat in demselben den Auszug zum Fischfang, in der Umgegend von Venedig, dargestellt. Am Ufer, neben den segelfertigen Kähnen, sieht man die Fischer des adriatischen Meeres versammelt, in Gegenwart ihrer Mütter und Frauen, welche traurig die Zurüstungen zur Abreise unterstützen. Der Patron der Barke hält das Fischgeräth in den Händen und scheint seinen Leuten das Zeichen zu geben. Ein junger Mensch im Vordergrunde bringt ein grosses Netz in Ordnung, während derjenige, welcher den Kompass hält, den Himmel betrachtet und das Wetter zu beobachten scheint. Diese und einige andre Figuren bilden die rechte Seite der Composition, während auf der linken eine sitzende Alte und eine junge Frau, die ihr Kind in ihren Armen hält, sich befinden; in ihnen drückt sich jene stumme Traurigkeit aus, die man bei dem Gedanken an ein Unternehmen empfindet, in dessen Gefolge Gefahr und Unheil nahe sind. Es herrscht in der ganzen Scene sowohl unter den Männern als unter den Frauen, eine innere, tiefe Sorge, welche der Maler mit der grössten Kunst nach den verschiedenen Personen modificirt hat. Dieses Gefühl bemächtigt sich mit Gewalt des Beschauers. — In solchem Betracht ist dies neuste Gemälde L. Robert's dramatischer gehalten als die Schnitter. Was die Eigenthümlichkeit der Situation, der Kostüme, der Stellungen und Physiognomieen anbetrifft, so steht dies letzte Werk in nichts gegen das vorige zurück; und die Fischer des adriatischen Meeres, obschon in der Erscheinung von den Bewohnern der pontinischen Sümpfe gänzlich verschieden, haben ebenfalls ein Gepräge von Adel, von Kraft und Schönheit, welches einen Jeden anzieht. Die junge Frau, die zur

Erde blickt, indem sie ihr Kind zu sich schliesst, ist von bewunderungswürdigem Ausdrucke, ebenso wie die Alte, welche daran denkt, wie sie vielleicht die Rückkehr der Fischer nicht mehr erleben wird. Im Uebrigen ist das Werk mit den zum Fischerleben gehörigen Details angefüllt, welche sowohl durch eigenthümliche Anordnung, als durch die vollendete Kunst der Darstellung anziehen. Noch bemerkt man, hinter dem jungen Menschen, der im Vorgrunde die Netze ordnet, einen Knaben, der ein Madonnenbild trägt; er folgt den Schritten des Patrons und scheint, in seiner Unkenntniss mit den Gefahren des Meeres, ungeduldig auf die Einschiffung zu warten, um seine erste Fahrt mitzumachen. — Das Bild ist bereits in Privatbesitz übergegangen."

Aus den geistreichen Berichten des *Temps* entnehmen wir die folgende Stelle.

„Alles, was wir an den Schnittern bewundert haben, findet sich in Leopold Robert's letztem Werke wieder. Nur glauben wir, dass seine grossartige und freie Ausführung noch an Kraft und Wirkung gewonnen hat. Was die Composition, den Styl, den Gedanken betrifft, so ist es dieselbe Poesie, derselbe Adel, dieselbe Anmuth. Fast alle Figuren sind in Ruhe; drei oder vier allein bewegen sich, und dieses sind die mindest bedeutenden. Der Gegenstand, die Handlung sind nichts: man sieht nur Fischer und nichts mehr. Aber welche Menschen! welche Natur! welche grossartigen Formen! welcher Ausdruck in ihren ruhigen und unbeweglichen Zügen! welches Leben und Gefühl in diesen südlichen Physiognomieen, die zugleich so leidenschaftlich und so nachdenklich sind! Was gäbe es Unmöglicheres für diese, im Moment unthätigen Menschen? Sie werden Alles thun, was die Leidenschaft einhauchen, was das Herz verlangen und der Arm ausführen kann. Sie sind im Begriff abzureisen, den Stürmen des Meeres auf einer zerbrechlichen Barke Trotz zu bieten; sie werden Hunger und Durst zu dulden haben, aber sie sind entschlossen und furchtlos. Dies ist ihr Leben, es ist das Loos des Fischers; oder, besser gesagt: es ist das Loos des Menschen auf dieser Erde. Denn wer verbietet uns, gerade in dem Auszuge der Fischer das Bild des menschlichen Lebens zu sehen, wo uns so viele Hindernisse in der Erfüllung unseres Schicksales erwarten, wo man so viel moralische und physische Kraft entwickeln muss, und oft vergebens? Wundert euch darum nicht, wenn in all diesen Physiognomieen etwas Ahnungsvolles liegt; was ihr euch nicht erklären könnt. „Wenn diese Fischer euch so imponiren, wenn ihre Haltung euch überwältigt, wenn sie eure Ehrfurcht in Anspruch nehmen, so ist es, weil der Künstler ihrem Antlitz das Siegel der Menschheit aufgeprägt hat; es sind bevorrechtete, edle, schöne Wesen, die sich als die Herren der Schöpfung erkennen; aber die nur einen Tag leben und es wissen; die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, und deren kurzer Lauf nichts ist, als ein fortwährender Kampf."

„Dieser tragische Eindruck, der durch einen scheinbar so anmuthigen Gegenstand hervorgebracht wird, ist wie ein Wiederschein der Phantasie des Künstlers, welche bereits in sein unseliges Verhältniss hineingezogen war und sich vielleicht, unwissend, seinem Werke aufgeprägt hat. Dass sein Tod unmittelbar der Vollendung seines Gemäldes folgte, giebt unwillkührlich diesen Gedanken an die Hand; aber es ist diese Erklärung nicht nöthig. Die Schnitter zeigen bereits jenen ernsten und melancholischen Charakter, in den Fischern tritt er nur ungleich entschiedener hervor. Leopold Robert war ein philosophischer Maler und ein eben so grosser Dichter. Stets aber war es die Eigenthümlichkeit der Malerei und Dichtung höchsten Ranges, dem tragischen Ernste sich zuzuneigen." —

Das beiliegende Portrait Leopold Robert's ist die Copie einer Lithographie, die sein Bruder Aurel auf Stein gezeichnet hat; die Unterschrift ist ein Fac-simile seiner Handschrift. F. Kugler.

Nachricht.

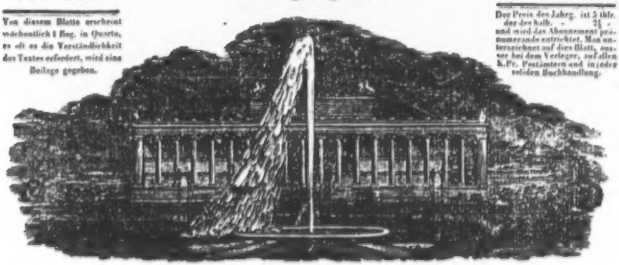
In der Sakristei der Villa della Pieve bei Rom hat man bei einer Baureparatur, ein Gemälde von Pietro Perugino gefunden, welches die Krippe des Heilandes, von einer Menge Figuren umgeben, darstellt. Nach dem Urtheil von Kennern ist es eine der besten Arbeiten des Künstlers. Bei weiterm Nachgrabungen fanden sich vier alte Vasen von gebranntem Thon und in einer derselben ein Zettel von Perugino's Hand, welcher bestätigt, dass jenes Gemälde sein Werk sei.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 17. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. - 2 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Fortsetzung.)

Die englischen Schriftsteller scheuchten in dieser Periode, der Baukunst des Mittelalters noch nicht so bestimmte Aufmerksamkeit, wie die französischen Geschichts-Gelehrten. Vereinzelte Aeusserungen der Architektur-Schriftsteller des 17ten Jahrhunderts entspringen noch aus einer ganz geringschätzigen Ansicht der Werke des Mittelalters, so z. B. des Henry Wotton (*elements of architecture* 1624) welcher Gothen und Lombarden für Erfinder des fatalen Spitzbogens hält, oder Evelyn's (*account of architecture* 1697) der die Gothen und Vandalen den Spitzbogen einführen läst. Diesen Meinungen widersprach in England zuerst Christopher Wren († 1723) indem er in den englischen Bauten des Mittelalters, Sächsische, Normännische und eigentlich Gothische Bauart unterscheidet, und die letztere ohne Weiteres von der Arabischen ableitet, wobei er vornehmlich die *Maurischen Gebäude Spaniens im Auge hatte.* Von den beiden erstgenannten Bauarten vermag Er so wenig, wie alle späteren Schriftsteller, einen erweisbaren Unterschied anzugeben; jedoch wird von jetzt an auf lange Zeit hin vorausgesetzt, ein solcher Unterschied müsse an vorhandenen Gebäuden aufzufinden sein.

Erst gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts finden wir in England das erste Beispiel einer günstigen Meinung über die gothische Baukunst, indem Langley 1742 eine Sammlung von Zeichnungen herausgab, worunter sich auch gothisches Detail befindet, von dem er meint, dass solches die Aufmerksam-

keit der Künstler und Männer von Geschmack sehr wohl verdiene. Wirklich fingt noch das Interesse für die vaterländische Baukunst allmählig an rege zu werden. Horace Walpole, Essex, Warburton würdigen diesen Gegenstand einiger Erörterung in einer Zeit, wo man in Frankreich denselben wieder fahren liess, und wo man in Deutschland noch nicht daran dachte ihn zu besprechen. Daher beginnt auch von jetzt an eine neue Periode der Betrachtung Gothischer Baukunst oder vielmehr es beginnt jetzt erst eine eigentliche Literatur, in welcher die Engländer seither ohne Vergleich die erste Stelle behaupten.

Indem wir nun eine kurze Uebersicht dieser Literatur geben wollen, müssen wir eine Bemerkung uns erlauben, die etwanigen irrigen Erwartungen über den Gang derselben vorbeugen soll. Die bisherigen Untersuchungen über die Baukunst des Mittelalters zeigen nämlich nicht nur eine ungehörige Behandlung ihres Gegenstandes, sondern auch einen gänzlichen Mangel jener gegenseitigen Beziehung und Unterstützung, die das Merkmal ist einer auf sicherer Grundlage beruhenden wissenschaftlichen Forschung. Daher stehen die meisten der bisher aufgestellten Meinungen widersprechend und einander aufhebend sich gegenüber, und es hat also auch in der folgenden Darlegung dieser Meinungen die Zusammenhangslosigkeit nicht vermieden werden können, die in der Sache selbst liegt.

Um aber doch eine äussere Ordnung zu beobachten, wollen wir diese Meinungen nach den verschiedenen Nationen, und hier wieder nach der Zeitfolge anführen. Wie ich schon oben angedeutet habe, eröffnen die Engländer billig die Reihe.

Die Engländer.

Die erste, etwas umständliche und systematische Abhandlung über die Baukunst des Mittelalters in England, hat Warton geschrieben (*Observations on the fairy Queen of Spenser ed. 1762. vol. II. p. 184*). Er stimmt dem Christopher Wren bei, in Rücksicht auf die Verwerflichkeit der früheren Ansichten, bemerkt aber die successiven Veränderungen der englischen Baukunst genauer und schon sehr umständlich, indem er annimmt: 1, den Sächsischen und Normannischen Styl. Die Normannen, sagt er, hätten blos in einem grössern Massstabe gebaut. 2, den Sächsisch-Gothischen Styl, wie er an der Kathedrale zu Salisbury erscheint. Den Anfang dieses Styls setzt er um d. J. 1200. 3, den vollkommen gothischen Styl (*absolute gothic*) den er seit dem Jahre 1300 bemerkt. 4, den geschmückten gothischen Styl seit der Mitte des 15ten Jahrhunderts. 5, den blühenden gothischen Styl (*florid gothic*) unter den Königen Eduard IV und Heinrich VII.

Zehn Jahre später erschien der vortreffliche Aufsatz von Bentham (*history of the Cath. of Ely. section V.* 1771) der eine sorgsame Beobachtung, mit grosser Belesenheit in den Schriften des Mittelalters, zur Aufklärung der Baukunst desselben anwandte. Zuerst legt er, gegen eine früher aufgestellte grundlose Meinung, ganz überzeugend dar, dass allerdings auch von den Sachsen schon kirchliche Gebäude aus Stein errichtet worden, nur sei ihre Bauart, aus Mangel an sichern Beispielen, nicht bekannt, und man sei daher auch nicht im Stande, einen bestimmten Unterschied zwischen der Sächsischen und der spätern Normannischen Baukunst anzugeben. Die letztere aber bezeichnen die von ihm angeführten Chronisten Wilhelm von Malmesbury und Matthäus Parisius als eine neue, die Sächsische bei weitem übertreffende Bauart, woraus nun Bentham schliesst, dass der Unterschied beider Bauarten mehr in der Grösse und Mächtigkeit der Anlage werde bestanden haben, als in der Architektur selbst, und in der Darstellung ihrer einzelnen Formen. Bei dieser Ansicht scheint er vorzüglich den Spitzbogen ins Auge gefasst zu haben, dessen allmähligen Gebrauch er erst in den Zeiten der Kreuzzüge bemerkt. Die Meinung Wren's von dem sarazenischen Ursprung dieses Gebrauchs des Spitzbogens weiset er eben so kurz von der Hand, als jener sie aufgestellt hatte; indessen gesteht er offen, dass er nicht genauer anzugeben wisse, wann diese Bogenform erfunden und zuerst angewendet worden. — Was die spätern Veränderungen der Englischen Baukunst betrifft, so giebt diese Bentham nach ihrer Art und Zeitfolge schon so umständlich an, dass man in dieser Hinsicht noch 30 Jahre nachher sich auf seine Autorität berief, und man muss gestehen, dass Bentham und auch Warton fast nichts behauptet haben, was nicht auch jetzt noch in England für richtig gilt. Aber den sichern Weg der Untersuchung, welchen jene eröffnet hatten, fing man gar bald an zu verlassen, indem man Architekturformen zu erklären

und herzuleiten suchte, die man nach ihrem Wesen und nothwendigen innern Zusammenhange noch keineswegs erfasst hatte.

Unter Andern liess sich vornehmlich der gelehrte Ledwich in solche spezielle Untersuchungen ein. (*Observations on our ancient churches* in der *Archaeologia published by the society of Antiquaries London. vol. VIII* 1787. auch enthalten in dessen *Antiquities of Ireland 2 ed.* 1801.) Den Spitzbogen findet er schon zur Zeit Hadrian's in Egypten, auf einer Münze Eduard's des Bekenners und an mehrern andern Orten. Daher hält er sich für überzeugt, dass die in jener Stelle des Wilhelm von Malmesbury erwähnte neue Bauart der Normannen (*novum genus aedificandi*) in der Einführung des Spitzbogens und des Stabwerks der Fenster bestanden habe. So gross dieser, auf einem Mangel an Kenntnis der Monumente beruhende, Missgriff war, so bemerkenswerth sind seine Untersuchungen über die Baukunst des höhern Mittelalters, indem der Mangel an Ueberresten aus dieser Periode die Zusammenstellung dessen, was die gleichseitigen Schriftsteller darüber sagen, nothwendiger und auch ersprieslicher macht. — Der alten, schon von Wren widersprochenen, Meinung von der Entstehung der Gothischen Baukunst durch die Gothen, benimmt er dadurch allen Grund, dass er, wie schon früher Muratori gethan, erweiset, dass auch unter den Gothen noch die Mustergültigkeit der Römischen Bauten, wenn gleich den Umständen nach bedingter Weise, fortwährend anerkannt worden sei. In den sonderbaren Skulpturen der ältesten Krypten in England und Irland, erkennt Ledwich nicht mit Unrecht, uralte orientalische, von der sinkenden Römerwelt überkommene Traditionen. Am bemerkenswerthesten aber ist es, dass er die, der alten Bauart Englands eigenthümliche Verzierungsart, mit der Darstellung und Versierung von Ciborien in einem syrischen Manuskript vom Jahre 586 n. Chr. als ganz übereinstimmend nachweis't, ein Umstand, der meines Wissens von keinem der spätern Forscher mehr berücksichtigt worden ist.

Im Jahre 1789 erschienen Bemerkungen über die gothische Bauart von Pownal (*Observations on Gothic architecture. Archaeologia vol. XI.*) der sich von seinen Vorgängern hauptsächlich durch eine andere Auffassung des Prinzips dieser Bauart unterscheidet. Denn er hält sich nicht an dem Spitzbogen allein, sondern er berücksichtigt vornehmlich das Aufstrebende in den Verhältnissen wie in den einzelnen Formenbildungen und bezeichnet daher diese Bauart als eine „*mode of building in frame work*", und consequenter Weise, den Chor der Kathedrale zu Canterbury als das erste namhafte Beispiel dieser Art in England. Eine historische Entwickelung dieser Bauart vermag er aber nicht zu geben, und stellt daher in deren Ermangelung die Meinung auf, dass diese Bauart entstanden sei durch Uebertragung der Massverhältnisse der, bei den nördlichen Völkern vorzüglich üblichen, Holzconstruction auf den Steinbau. Bei dieser Erklärung bezieht er sich auch auf die, bei einem frühern bezieht er sich auch auf die, bei einem frühern Schriftsteller (Stubbs) vorkommende Benennung „*opus teutonicum*" ohne jedoch hieraus zu folgern, dass diese Bauweise zuerst in Deutschland ausgeübt worden sei. Es beruht daher auf einem Missverständniss, wenn Stieglitz (Gesch. der Baukunst 1827) seine eigene Meinung: dass der Spitzbogen und die gothische Baukunst zuerst in Deutschland gebraucht und ausgebildet worden, auch zu der des Pownal machen will; nie hat ein Engländer oder Franzose über die Herkunft der gothischen Bauart solche Meinung geäussert. — Dagegen bringt Pownal etwas Neues und gleichfalls sehr Wichtiges zur Sprache, nämlich die Corporationen der Freimaurer im Mittelalter. Die Verfassung dieser Bauverbrüderungen in England lernen wir aber erst kennen durch eine Verordnung Heinrichs VI vom Jahre 1424, welche die Kapitel-Versammlungen verbietet und ihre Rechte, als mit den Landesgesetzen unverträglich, aufhebt. Den Ursprung und die frühere Geschichte dieser Bau-Corporation vermag Pownal durchaus nicht aufzuklären, und er sagt ausdrücklich, dass seine desfallsigen Nachforschungen in der Bibliothek des Vatican gänzlich erfolglos gewesen seien. Er beschränkt sich daher auf die Vermuthung, dass diese Bau-Corporationen es sind, welche die oben angegebenen Veränderungen in der Baukunst vorgenommen, und in ein ordentliches System gebracht haben, woraus er dann weiter folgert: dass die Entstehung dieser Corporationen in den Anfang des 13ten Jahrhunderts falle.

Was Grose (*antiquities of England*, Vorrede) über die Veränderungen der Kirchenbaukunst Englands sagt, ist meist nur eine Wiederholung dessen, was bereits von Beatham darüber beigebracht ist. In Betreff des Sächsischen und Normannischen Styls

begnügt er sich aber nicht, wie jener, blos zu sagen, dass ein Unterschied aus Mangel an Ueberresten des erstgenannten Styls nicht angegeben werden könne, sondern er giebt es für gewiss aus, dass die Bauten beider Völker nur an Grösse verschieden, in der Architektur selbst aber gleich gewesen seien, eine Ansicht, die nicht wenig dazu beigetragen hat, viele Kirchen Englands, deren ursprüngliche Stiftung vor der Normannischen Eroberung fällt, lange Zeit hindurch als Beispiele des sächsischen Styles anzusehen, welche aber die genauere Kritik späterer Zeiten dem Normannischen Bauten beigezählt hat.

Im Jahre 1795 stellte der Architekt James Murphy, ein Irländer, in der Einleitung zu seiner prachtvollen Darstellung der Kirche zu Batalha (*Plans etc. of the church of Batalha. London* 1795 *fol.*) eine ganz neue Meinung über die spitzbogige Baukunst auf. In Folge der alleinigen Betrachtung des schon ganz ausgebildeten Systems geht er von der beschränkten Ansicht aus, dass das eigentliche Prinzip dieser Bauart die pyramidale Formenbildung sei, wovon die Form des Spitzbogens lediglich eine architektonisch sich ergebende Consequenz gewesen. Die Veranlassung zu jenem Prinzip aber glaubt er in dem uralten geheiligten Gebrauche der Pyramidalform zur Bezeichnung von Grabstätten zu erkennen, eine Form die eben zu der Zeit von Neuem in Betracht habe kommen müssen, als das Begraben der Todten in den Kirchen selbst häufiger und allgemeiner wurde.

Das Werk des Murphy eröffnet übrigens die Reihe jener Prachtausgaben gothischer Kirchen, bei deren Ausführung die talentvollsten englischen Kupferstecher in kurzer Zeit zu einer Kraft und Wahrheit in Darstellung von Werken der Baukunst gelangten, die bisher von keinem Künstler ausserhalb Englands erreicht worden ist.

Für die Darstellung der Gebäude in England selbst, dieser unentbehrlichen Grundlage für die Kenntniss der Monumente, war bisher schon manches, obgleich Unzulängliches, gethan worden. Umfassender wurde die Kunde hierin, als der Architekt Carter einen grossen Theil seiner Lebenszeit darauf verwandte, von vielen Monumenten Englands genaue Zeichnungen aufzunehmen, welche theils von der Societät der Antiquare zu London, theils von ihm selbst herausgegeben wurden (*ancient architecture of England.* 1805 *fol.*). Zur selben Zeit gab auch King den 4ten Band seines Werkes heraus, (*Munimenta antiqua vol. IV* 1806) der die Abbildungen alter rundbogiger Bauwerke Englands enthält. In der Ausmittelung von Unterscheidungsmerkmalen Sächsischer und Normannischer Bauwerke ist aber der Verfasser nicht glücklicher als seine Vorgänger, obgleich er den Gegenstand mit hinlänglichem Aufwande von Erudition behandelt.

Jene vorhin genannte Societät hatte schon seit ihrem Ursprunge den mittelalterlichen Gebäuden ihres Landes immer einige Aufmerksamkeit geschenkt, in welcher Beziehung einzelne Aufsätze von Essex, Denne und Wilkins (in der *Archaeologia vol. IV, VI, X, XI, XII*) nachträglich anzuführen sind. Jetzt nahm sie sich der Sache mit einer Art von patriotischem Eifer an, und da nun die zahlreichen Baudenkmäler Englands bekannter und mit lebhaftem Interesse untersucht wurden, das Ausland aber von seiner eigenen Baukunst wenig mehr als den Namen „gothisch" kannte, so war es natürlich, dass die Engländer ihre Insel als das Mutterland der gothischen Baukunst ansahen, und die Societät sprach daher in der Abhandlung über die Cathedrale zu Durham sich förmlich dahin aus:

„ — „dass es keinem Zweifel unterliege, dass „diese elegante Bauart in diesem Lande erfunden „und hier zu ihrer höchsten Blüthe gebracht worden „sei; dass die National-Traditionen anderer Länder „die schönsten Kirchen derselben englischen Künstlern „zuschreiben, und dass man daher berechtigt sei, „den hiermit in Vorschlag gebrachten Namen „Englisch" anstatt des Wortes „Gothisch" zu gebrauchen." — (*account of Durham Cath. publ. by the Antiquarian Society London* 1802.)

Durch diese Autorität liess sich Dallaway nicht abschrecken, seine schon früher geäusserte Meinung nochmals aufzustellen, (*observations on english architecture* 1806) dass der gothische Styl von den nach phantastischen Formen strebenden Italienern herrühre, und dass das Baptisterium zu Pisa die Muster aller jener Verzierungsformen enthalte, welche den Charakter der gothischen Baukunst bestimmen. — Gleichzeitig suchte auch Robert Smirke, der damals in Italien reiste, diese Meinung zu unterstützen; (*Archaeologia vol. XV* (1806) *p.* 363) indessen war es leicht, die Unstatthaftigkeit der angeführten Beispiele zu erweisen, wie auch gleich darauf von Engel-

field (ebendaselbst in dem folgenden Aufsatze) geschehen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die

Pariser Kunst-Ausstellung von 1835.

Bilder im grossen Salon.

(Fortsetzung.)

Das erste Gemälde, welches, seinem Gegenstande und seinen Dimensionen nach, zur historischen Malerei gehört, ist das des Hrn. Bouchot (der Tod des General Marceau). Ein Silen, den er vor drei Jahren aus Rom schickte, und einige ansprechende Portraits auf den letzten Ausstellungen, hatten uns nicht auf ein solches Meisterwerk vorbereitet. Hr. Bouchot hat, was Gegenstände der Zeitgeschichte anbetrifft, eine der besten historischen Malereien der französischen Schule, die nach dieser Seite doch so überreich ist, geliefert. Es ist nöthig, zu bemerken, dass das Bild des Hrn. Bochot eine Leinwand von zwanzig Fussen einnimmt, bedeckt von einer Menge überlebensgrosser Figuren, und dass die Composition, der Styl und die Ausführung allen, aus solcher Dimension entspringenden Erforderaissen und Schwierigkeiten genügend begegnet. Man sieht hier in Wirklichkeit einen kriegerischen Leichenzug vor sich, in welchem die Trauer durch die Erinnerung an den Triumph und durch die Sorglosigkeit des Handwerks gemässigt ist. Man findet sich wirklich auf dem Schlachtfelde, im Mittelpunkte des Kriegslebens; diese Soldaten sind nicht allein an ihren Uniformen zu erkennen; ihre entschlossene und unternehmende Miene lässt uns erkennen, dass es Franzosen sind. Fügt diesen nationalen Typen noch eine gewisse historische Farbe zu, so seht ihr jene Republikaner vor euch, die, ohne Brod und Schuhe, Europa eroberten.

Gerade durch diesen Haupt-Charakter ist das Gemälde des Hrn. Bouchot vor Allem bemerkenswerth, mehr noch, als durch die, übrigens sehr gelungene Darstellung der besonderen Begebenheit, welche seinen Gegenstand ausmacht. Mit ein wenig Einbildungskraft und Beobachtungsgabe kömmt man sehr leicht dahin, eine dramatische Scene mit entsprechendem und richtigem Ausdrucke wiederzugeben: ungleich schwieriger ist es, wenn man Menschen, die einer bestimmten Epoche, einem Berufe, einer Klasse der Gesellschaft, einer Gegend angehören, sich vorstellen und lebendig vorführen will. Dies ist das wahre Ideal, die wahre Poesie der Kunst. Man kann den General Marceau, der von seinen traurigen Waffengefährten getragen wird, die ehrfurchtsvolle und würdige Haltung der österreichischen Offiziere, all die besonderen Details der Scene vergessen, aber man vergisst nicht diese Soldaten, dies Schlachtfeld, diese Husaren, diese Tambours und dies ganze Ensemble charakteristischer Figuren. Es ist ihre Person, wenn ich so sagen darf, die uns interessirt, mehr noch als ihre Handlung. Viele Bilder, die ihrem dramatischen Ausdrucke ihren Ruhm verdanken, würden beträchtlich verlieren, wenn man sie dieser Probe unterwerfen wollte. Ich werde später Gelegenheit haben, dieses Princip zu entwikkeln, welches ich für einen wahren Probirstein halte, mit welchem man das Verdienst und den wahren Werth der historischen Malereien abschätzen kann.

Das Gemälde des Hrn. Bouchot ist mit freiem und breitem Pinsel gemalt; in einzelnen Partieen wäre etwas mehr Klarheit zu wünschen, auch sind die Gründe nicht bestimmt genug gesondert; doch werden diese geringen Fehler vielleicht durch den Firniss und noch vollkommener Trockenheit der noch feuchten Stellen verschwinden. Unter den verschiedenen Gruppen dieser Scene nenne ich besonders die jungen Tambours im Vordergrunde, welche allerliebst sind.

Gegenüber, an der andern Seite des Saals, hat Hr. Vinchon ebenfalls ein grosses Stück ausgestellt: die Ermordung des Deputirten Ferrand im National-Convent und die heroische Entschlossenheit des Boissy-d'Anglas. Alles politische Vorurtheil bei Seite, so können wir doch diese Absicht oder wenigstens die Wirkung eines solchen Gemäldes auf die Einbildungskraft des grossen Haufens nicht billigen. Was darin vorherrscht, ist nicht die Seelengrösse des Präsidenten des Convents, auf welchem damals noch die Würde der Republik ruhte; es ist die uncelle und wilde Wuth des weintrunkenen, mordlustigen Pöbels. Ausserdem ist noch ein hässlicher und sehr absichtlicher Zug in diesem Bild; es ist dieser alte Royalist, welcher Gold an eine Art von Banditen giebt. Falsche Beschuldigungen haben der Revolution nicht gefehlt, aber die lächerlichste

ist diejenige, welche dem Golde der Engländer alle Ausschweifungen der Partei des Volkes anschreibt; es war unnütz, in einem Bilde, welches für ein öffentliches Gebäude bestimmt ist, eine Beschuldigung der Art auszusprechen. Die Tendenz dieses Gemäldes ist also contre-revolutionär, doch ist dies vielleicht sein geringerer Fehler. Viel Handwerk, eine nüchterne Gleichförmigkeit in der Ausführung, ein grosser Luxus in den Bewegungen, ein übertriebener und bis zur Karrikatur gesteigerter Ausdruck, ein gemeiner Styl und eine gewöhnliche Correktheit, alles dies reicht nicht hin, um den Fehler des ersten Gedankens gut zu machen. Nur die Figur des Boissy-d'Anglas ist nicht ganz ohne Würde, doch auch ein wenig theatralisch.

Wir wenden uns an einem Bilde von ganz verschiedener Art, welches nicht aus der wirklichen Geschichte, aus nationalen Leidenschaften und Interessen, sondern aus der idealeren Welt der Poesie hervorgegangen ist. Ich spreche von Hrn. A. Scheffer's „Francesca von Rimini." Dante und Virgil, die auf ihrer unterirdischen Reise den unglücklichen Schatten Francesca's und Paolo's begegnen; ein eben so anmuthvolles wie rührendes Bild. Die Gruppe der beiden Schatten ist mit vielem Geschmack angeordnet und mit Glück ausgeführt. Diese beiden Luftgestalten schweben trefflich dem leeren Raume entgegen, und machen auf uns, wie auf die beiden Dichter, die ihnen mit dem Auge folgen, den Eindruck einer Erscheinung. Dante ist sehr schön. Man liebt es, in seiner Stirn und in seiner nachdenklichen Haltung nicht allein den Dichter, sondern auch den verbannten und den tiefsinnigen Theologen zu erkennen. Doch ziehe ich noch den Virgil vor, dessen Gesicht, von sanfter Melancholie erfüllt, ein zartes Mitleiden athmet. Im Dante beherrscht der Verstand die Bewegung der Seele; im Virgil umgekehrt. Diesen Gegensatz anzudeuten ist nicht die Sache eines gemeinen Künstlers. Vielleicht irre ich mich in meiner Erklärung; aber selbst ein solcher Irrthum würde nur ein Lob für den Künstler und eine neue Garantie für das Verdienst seiner Werke enthalten: es ist den schönen Kunstwerken eigen, dass sie der Einbildungskraft zahlreiche Gesichtspunkte darbieten, während die mittelmässigen nur von einer Seite zu betrachten sind. Ich will nichts von einigen Hauptfehlern sagen, die aus Hrn. Scheffer's Palette hervorgehen; er kennt sie besser als ich, und wenn er sie nicht verbessert, so ist es, weil er es nicht will oder nicht kann, was ziemlich auf dasselbe hinauskömmt. Er könnte mir übrigens ganz einfach sagen, dass dies seine Manier ist; und ich müsste es gelten lassen, weil darauf nichts zu antworten ist.

Neue bei diesem reizenden Werke zeigt uns Hr. Schoppin einen grossen Fortschritt in seiner „Beatrice Cenci." Die Vorbereitungen zum Tode liefern einen sehr dramatischen Moment, aber das Interesse darf dabei nicht zu sehr getheilt sein. Man hat hier ein dreifaches Unglück zu beklagen und dies ist viel für das Gefühl des Menschen. Die historische Wahrheit hat einige Verwirrung in der Composition hervorgebracht; erst wenn man umsonst nachgedacht und den Katalog befragt hat, versteht man, warum es sich hier eigentlich handelt. Im Ganzen jedoch ist das Werk des Hrn. Schoppin von brillantem Effekt. Die Farbe hat Durchsichtigkeit und Harmonie; ich weiss aber nicht, ob ich es lobe, wenn ich sage, dass hierin das Hauptverdienst des Bildes besteht.

Der Gegenstand des „Leonardo da Vinci," welcher zu Fontainebleau in den Armen Franz des Ersten stirbt, ist sehr häufig behandelt, doch immer, soviel ich weiss, in kleineren Dimensionen, als in dem Gemälde des Hrn. Gigoux. Hr. Gigoux hat in kurzer Zeit die Erwartungen übertroffen, zu denen seine früheren Arbeiten bereits Anlass gaben. Eine Masse geistreicher und ansiehender Compositionen hat er im Kupferstich bekannt gemacht. Die schöne Ausgabe des Gil-Blas, welche so eben erschienen ist, kann eine Idee von der Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft und von seinem Geschmack in der Zeichnung der Ornamente geben. Sein Leonardo da Vinci hat unsere Meinung bestätigt, dass dieser zwar noch junge, aber thätige und eifrige Künstler nicht zögern würde, sich in der Malerei auszuzeichnen. Sein Werk ist nicht untadelhaft, und er wäre schlecht bedient, wenn man für ihn in die Trompete der Kameradschaft stossen wollte. Ich tadle ihm vornehmlich, dass er von seinem Bette einen schwachen und sterbenden Greis sich erheben lässt, und dass er uns ohne Noth anatomische Details zeigt, welche der Gegenstand nicht fordert. Den ethischen Theil dieser Scene hätte er vor allen Dingen zu malen suchen sollen: das Genie, welches auf seinem Todbette durch die Macht unterstützt wird, den Künstler, der vom Könige getröstet und beweint wird. Aber ich habe vielleicht Unrecht, wenn ich

die Gemälde nach meiner Phantasie ummodeln möchte. Lasse ich die Voraussetzung des Künstlers gelten, so verdient sein Werk einen ehrenvollen Platz unter den besseren Werken des Salons. Die Gruppe des Priesters und der beiden jungen Knaben, welche Wachskerzen tragen, ist von glücklicher Erfindung und erinnert an die Einfachheit der grossen Meister. Das Ensemble des Bildes, mit Ausnahme jener Voraussetzung, über die ich mich stets beklagen muss, ist wohl gedacht und mit Geschicklichkeit angeordnet. Vornehmlich aber zeigt sich in der Ausführung der Fortschritt des Künstlers; es genügt hier z. B. auf den Fussteppich, darauf zwei Weiber knieen, auf das weisse Tuch, welches den Tisch hinter dem Priester bedeckt, überhaupt auf alle Nebendinge aufmerksam zu machen.

Hr. **Brune** zeichnete sich das vorige Jahr in seiner Versuchung des h. Antonius durch kräftige Zeichnung, sichere Modellirung und Gefühl für die Form aus. Sein „Exorcismus Carl's II", ist trotz seines phantasmagorischen Effekts, genau genommen, nichts als eine neue Auflage vom Valentin und Caravaggio. Wenn man zeichnen kann, wie dieser Künstler, so begreife ich nicht, warum man so absichtlich auf Lichteffekte und künstlich gesuchtes Helldunkel hinarbeitet.

Hr. **Monvoisin** behandelt fortwährend die entsetzlichsten Gegenstände mit der äussersten Zartheit, das vorige Jahr die wahnsinnige Johanna, diesmal das „Lebensende Carl's IX". Unter Delaroche's Nachahmern ist Hr. Monvoisin einer von denen, die am liebsten Schleier und Seide gebrauchen.

Ueber Scheffer's Francesca von Rimini kann man nicht umhin, den „Hercules" des Hrn. **Gros** zu bemerken. Die Dimension dieses Gemäldes, sein eigenthümlicher Charakter und der Name des Künstlers machen es uns zur Pflicht, dabei einige Augenblicke zu verweilen. — Ich muss in Erinnerung bringen, dass in den Sälen des Luxembourg drei Gemälde desselben Meisters vorhanden sind; dass unter diesen eins ist — die Pest von Jaffa, die vielleicht in der ganzen modernen Schule nicht vier ihres Gleichen zählt; dass, wenn man frägt, wer unter all jenen Malern der Republik und der Kaiserzeit, den Nachfolgern des David, das origincllste, entschiedenste und gebildetste Talent hat, jedermann den Namen: Gros nennen wird; dass wenn man unter den kalten und trockenen Malereien dieser Epoche zuweilen eine lebhafte Farbe und die leichte Pinselführung der grossen Meister findet, man sicher sein kann, dass dieselbe Hrn. Gros zugehört; dass unter all jenen grossen historischen Maschinen, die seit zwanzig Jahren auf einen einzigen Helden ausgeführt sind, allein die Werke des Hrn. Gros in der Geschichte der Kunst mitzählen werden. Ich glaube, dass dies Urtheil unwiderleglich ist, und dies ist Alles, was ich über diesen verdienten Mann sagen wollte.

(Fortsetzung folgt.)

Angelegenheit deutscher Kunstvereine.

In Bezug auf den dem Museum gewordenen Auftrag Seitens des Schlesischen Kunstvereines (siehe Museum 1835 No. 14) bringe ich hierdurch eine Zuschrift des Sekretairs des gedachten Vereins, an mich, als den Abgeordneten des Rheinisch-Westphälischen Kunstvereins zur Versammlung der Kunstvereins Vorstände im October 1834, zur öffentlichen Kenntnis und erlaube mir nochmals darauf aufmerksam zu machen, dass diese Blätter, welche mit geringer Ausnahme von allen deutschen Kunstvereinen gehalten werden; als Organ für die Angelegenheiten dieser Vereine dienen.

George Gropius.

P. P.

beehre ich mich, das an den Schlesischen Kunstverein erlassene geneigte Anschreiben vom 28. October*) in Folgendem ganz ergebenst zu beantworten.

Zuförderst muss ich bemerken, dass in Breslau die Kunstbestrebungen eine andere Richtung genommen, wie in den anderen Städten des Preussischen Staates, in denen sich nach und nach Kunstvereine gebildet haben. Hier fanden dieselben und namentlich die Ausstellungen bereits seit einer Reihe von Jahren und noch vor der Zeit Statt, an der sich der Kunstverein für den Preussischen Staat bildete. Sie gingen von der Abtheilung für die Kunst der Gesellschaft für Schlesische Kultur zuerst, später auch von einem hierorts bestehenden Künstler-Vereine aus; diese beiden Gesellschaften besorgen in gegen-

*) In diesem Schreiben erhielt der Schles. Kunstverein das Protocoll der Versammlung der Kunstvereins Vorstände (Museum 1834, No. 43).

wärtiger Zeit vereint die Kunstausstellungen, und der Schlesische Kunstverein, als eine ganz für sich bestehende Unternehmung, stehet zu diesen Ausstellungen — die in dem Lokale der Schlesischen Gesellschaft Statt haben, ohngefähr in dem Verhältniss, wie der grosse Preuss. Kunstverein zu den Ausstellungen der Akademie.

Dass übrigens alle Vereine sich gern den Vorschlägen, die zu weiterer Verbreitung der Kunst dienen, und auch denen der Versammlung der Kunstvereins Vorstände anschliessen wollen, wird Ihnen unser Deputirter bei dieser Versammlung Herr Ober Landes Gerichts-Referendar Kahlert bereits eröffnet haben.

1. Ueber die zweijährigen Ausstellungen haben wir uns früher schon erklärt und es trifft mit unseren Interessen zusammen, dieselben in den ungleichen Jahren Statt finden zu lassen; und bemerken wir nochmals, dass wir den Termin zur Wolle-Messe, d. i. Juni bis Anfang Juli, der so viele Jahre bestanden hat, ferner inne halten müssen.

2. Die Ansichten und den Wunsch ad. 2 wegen der Mittheilungen aus Düsseldorf unterschreiben wir gern, obwohl sich nicht verkennen lässt, dass der Transport der Kunstwerke nach so weit entfernten Orten, wie z. B. Königsberg und Breslau, höchst bedeutend sein und einen grossen Theil der Gelder absorbiren wird, welche zu anderen Zwecken bestimmt waren. Hierorts muss nun die Schlesische Gesellschaft und der Künstlerverein die Kosten, und zwar ganz allein aus seinen Eintrittsgeldern bestreiten, während dem Schlesischen Kunstverein sein Kapital zum Ankauf völlig frei bleibt, woraus hervorgehet, dass die ausstellenden Gesellschaften keine grossen Summen zum Ankauf von Kunstgegenständen übrig behalten werden, und das um so weniger, als diese Einnahmen auch einen Theil unseres Lokalzinses decken müssen.

3. So wird der Schlesische Kunstverein den Vorschlag: „künftige Erwerbungen immer nur am Ende jeden Jahres, und wenn die erkauften Kunstsachen zu uns zurückgekehrt sind zur Verloosung zu bringen," in seiner nächsten Sitzung genau berathen. Da es nach demselben Vorschlag statutarisch werden soll, ob dieses geschehen solle; so bedarf es dazu einer Beistimmung der General-Versammlung selbst. Wir bitten uns mit den Beschlüssen der anderen Vereine hierüber bis Anfang Juni bekannt zu machen.

4. Was die Kostenberechnung der Transporte betrifft; so ist — wie bereits erwähnt — nicht zu übersehen, dass diese höchst bedeutend sein müssen.

Es frägt sich sonach, wie die gegenseitigen Berechnungen anzulegen und mit wem und mit welchen Vereinen wir deshalb in Beziehung treten sollen. Bekommen wir die Sachen von Stettin — wie es scheint, so ist nur der Landtransport möglich, und dieser ist langsam und kostspielig; — senden wir nach Potsdam zurück — ? — so wäre der Transport die Oder abwärts, bei irgend hohem Wasser und durch das Jagdschiff, nur gering, der letzte Ort käme mithin am leichtesten weg.

5. Dass Kunstgegenstände, die sich für höhere Zwecke und zum Privatbesitz nicht eignen, von dem Kunstverein besonders berücksichtiget werden sollen, haben wir in unserem Statut bereits festgestellt. (ad I. Art. 5.) Dass die anderen Vereine keine grossen Kosten — unter den gegebenen Umständen für solche Ankäufe werden machen können, ist nur zu sehr zu besorgen. — — —

6. So werden wir nicht ermangeln unsere Verzeichnisse der Kunstausstellungen so wie unsere Vereins-Verhandlungen, allen anderen Vereinen mitzutheilen; dasselbe werden wir gern mit unseren Lithographieen thun und erwarten wir hierüber den Beschluss der Vereine. Sollte es unmöglich werden, unsere diesmaligen Lithographieen überall zu versenden, so wollen es die anderen Vereine wohl entschuldigen, da unsere Contrakte nur über eine bestimmte Anzahl von Abdrücken derselben lauten.

7. An den Versammlungen zur Beförderung der Kunst Seitens der Vorstände der verschiedenen Kunstvereine, werden wir allezeit durch einen Deputirten Theil nehmen.

Als gleichzeitiger Geschäftsführer — Secretair — sowohl der Abtheilung für die Kunst in der Schlesischen Vaterländischen Gesellschaft, als auch des Schlesischen Kunstvereins, bin ich so glücklich, das doppelte Interesse beider Vereine wahrnehmen zu dürfen, und bitte ich Sie mir die desfallsigen Nachrichten zugehen lassen zu wollen, welche ich alsdann an die resp. Vereine alsogleich befördern werde.

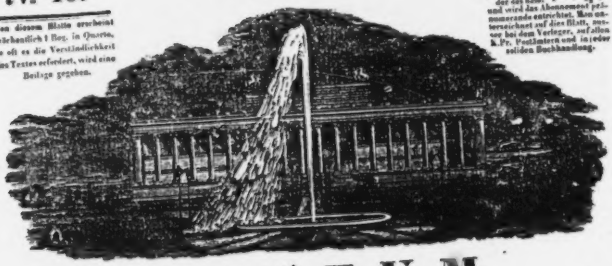
Der Hof- und Medicinalrath Dr. Ebers,
Secretair des Schlesischen Kunstvereins und der Abtheilung für die Kunst in der Gesellschaft für vaterländische Cultur.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 18. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beförderungen.

Se. Majestät der König haben den Lehrer Dr. Kugler zum Professor bei der Akademie der Künste allergnädigst zu ernennen und das desfallsige Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruht.

In der Plenar-Versammlung der Königl. Akademie der Künste am 28. März d. J. wurden zu Mitgliedern derselben gewählt: Se. Excellenz der Königl. Wirkliche Geheime Staats- und Kriegs-Minister, General-Lieutenant und General-Adjudant Se. Majestät des Königs, Herr von Witzleben, zum Ehren-Mitgliede der musikalischen Section der Akademie; der Königl. Kammerherr und General-Intendant der Königl. Schauspiele, Herr Graf Wilhelm von Redern, zum Ehren-Mitgliede der musikalischen Section der Akademie; der Landschafts-Maler und Lehrer an der Akademie, Hr. Prof. Carl Blechen hierselbst, zum ordentlichen Mitgliede der Akademie; der Geschichts-Maler Hr. Eduard Däge hierselbst zum ordentlichen Mitgliede der Akademie; der Landschafts-Maler Hr. Wilhelm Schirmer hierselbst zum ordentlichen Mitgliede der Akademie; der Landschafts-Maler Hr. Gustav Adolph Bönisch hierselbst zum ordentlichen Mitglieder der Akademie; der Geschichts-Maler Hr. Stielke aus Berlin, gegenwärtig in Düsseldorf, zum ordentlichen Mitgliede; der Genre-Maler Hr. Adolph Schrödter aus Schwedt, gegenwärtig in Düsseldorf, zum

ordentlichen Mitgliede; der Landschafts-Maler Hr. Prof. J. C. Dahl in Dresden, zum auswärtigen ordentlichen Mitgliede der Akademie; der Bildhauer Hr. Baron Claude in St. Petersburg, ebenfalls zum auswärtigen ordentlichen Mitgliede.

Berlin, den 13. April 1835.

Königliche Akademie der Künste.
Dr. G. Schadow, Direktor.

Palilien zu Berlin

wurden am 21. dieses von einer Gesellschaft von Archäologen, Freunden der Archäologie und Verehrern Roms durch wissenschaftliche Vorträge und ein fröhliches Mahl gefeiert. Als Professor Gerhard vor zwei Jahren denselben Tag, den Geburtstag der Weltstadt und Kunstcapitale, hier bei uns zubrachte, hatte er ihm ein gelehrtes Programm (im Namen des archäologischen Instituts in Rom) gewidmet und zu seiner Feier unter Vorweisung einer Auswahl von archäologischen Neuigkeiten und unter Veranstaltung geeigneter Vorträge einen Kreis von Gelehrten und Romfreunden versammelt. Seit einigen Monaten wieder unter uns, hat der, durch seine Vorlesungen im königlichen Museum über dessen antike Denkmäler, sowie durch Mittheilung von Abzeichnungen interessanter, neuerdings an's Licht getretener Vasenbilder und verwandter Monumente, eine erschöpflichen Erinnerungen in Bewegung gesetzt, und kam um so mehr den Wünschen Gleichgesinnter entgegen, indem er auch diesmal am Jahrestage der Gründung Roms ein ähnliches Gedächtnissfest einleitete. Wir haben dem verehrten Archäologen wieder ein Programm von gleicher Bestimmung und gleichem Werthe zu danken *); wieder fanden die Versammelten ausser dieser Einladungsschrift verschiedene neuere Werke und ausgewählte Abbildungen zur Schau gelegt, und wurden von ihm mit einem einleitenden Vortrage begrüsst. Hierauf las Hr. Geh.-R. Böckh eine Abhandlung des Hrn. Hofrath Hirt über Styl und Epoche der Selinuntischen Bildwerke. — Hr. Direktor Levezow gab die archäologische und ästhetische Erklärung zu dem Bilde einer antiken Schaale des Königl. Museums, welches den Peleus darstellt, wie er die Thetis trotz ihrer Verwandlungen festhält; ein Denkmal, dessen Interesse durch den Umstand einen Zuwachs gewinnt, dass den innern Rand der Schaale eine Inschrift mit dem Namen des Künstlers und mit dem des beschenkten Jünglings einfasst. — Hr. Dr. Panofka besprach ein anderes Gefäss derselben Sammlung, worin sich zwei getrennte Vorstellungen Theseus als Besieger des Skiron und eine wagenlenkende Selene zu erkennen geben. Den Beschluss der Vorträge machte eine Zusammenstellung und Erläuterung, in welcher Hr. Prof. Toelken, mit Benutzung auf die festliche Veranlassung, eine Auswahl gerade solcher antiken Steine der Königl. Gemmensammlung beleuchtete, deren Darstellungen sich auf Rom, dessen Stifter und Heroen beziehen. Von ganz vorzüglichem Interesse war unter den letzteren Denkmälern ein Onyx-Gefäss, welches nach Inhalt, Zeit, und Kunstwerth den beiden berühmtesten antiken Kameen, dem Pariser und Wiener, sich anreiht. Die Lustration eines kaiserlichen Kindes, des Cajus Cäsar, Enkel des August, dargebracht auf dem Capitol, unter der Obhut der Venus Genetrix, von den kaiserlichen Frauen. Die Gründe für diese Erklärung der Scene, nebst Aufschlüssen über die damit verbundene Andeutung der Partherbesiegung, wurden auf's lichtvollste von dem Vortragenden entwickelt. *).

Auf diese geistigen Genüsse folgten denn diejenigen, welche von der Gottheit des Festes nicht minder zu erwarten standen. Denn Pales pabulo curando praefuit, sagt der gelehrte Antiquarius Nieu-

*) Jason des Drachen Beute, ein Progr. des arch. Inst. in Rom zur Feier des 21. Aprils von Dr. E. Gerhard. Mit einer Kupfertafel. Berlin 1835. Druck der Königl. Akad. Das Frühere, Berlin 1833, Dionysos und Semele. Vergl. Museum 1833, No. 19 den 13. Mai.

*) Hr. Prof. Toelken verspricht eine ausführliche Behandlung dieser Reliquie in der Auswahl unedirter antiken Denkmäler des Königl. Preuss. Museums, die er von Ostern 1837 an wird erscheinen lassen.

poort. Aber auch nun fehlte es nicht an idealler Würze; indem als Entremets eine Reihe Sonette, theils italienisch, theils deutsch, theils beides, an den verschiedensten Stellen der Tafel successiv aufloderten, losgebrannt von einer Anzahl Verschworener, die sich schon im März, wo bekanntlich der Pegasus aufgeht, contraktmässig auf gegebene Endreime verpflichtet und versiegelt hatten. Ueberdiess trat auch ein Improvisator auf, der, obwar seine Begeisterung auf zwei Zeilen beschränkend, wenn nicht multo, doch multum gab.

Alma Pales faveas — —
Prosequor officio si tua festa pio.

A. S.

Deutsche Aquarell-Bilder.

Es ist in diesen Blättern bereits von dem Unternehmen des Kunsthändlers, Herrn Sachse zu Berlin, — uns mit den Originalen französischer Künstler, namentlich mit ihren beliebten Aquarell-Malereien bekannt zu machen, — die Rede gewesen. Hr. Sachse hat vor einiger Zeit wiederum eine bedeutende Lieferung von Gegenständen dieser Art empfangen, und uns hiedurch eine noch erweiterte Einsicht, sowohl in den Charakter der neueren französischen Kunst überhaupt, als auch in die, von ihnen auf so eigenthümliche und glückliche Weise ausgebildete Aquarell-Malerei gegeben. Mit noch grösserem Danke jedoch, als dieses Unternehmen, ist noch ein andres zu erwähnen, durch welches auch unserer eignen Kunstübung ein glückliches Förderniss geboten wird. Hr. Sachse hat nemlich einheimische Künstler aufgefordert, auf gleiche Weise Aquarellbilder für ihn anzufertigen, um, wie er uns Originalbeispiele französischer Kunst vorgeführt, ebenso eine Lieferung deutscher Arbeiten dem Pariser Publikum vorlegen zu können. Hiedurch wird nicht nur unseren Künstlern ein bequemer Weg zur weiteren Verbreitung ihres Namens und ihrer künstlerischen Verdienste eröffnet, sondern es wird zugleich eine, bei uns bis jetzt noch häufig vernachlässigte Kunstübung mehr in Aufnahme gebracht, die sowohl um ihrer eigenthümlichen Vorzüge, als auch ihres weiteren Nutzens willen alle Beachtung verdient. Die französischen Lithographen arbeiten nemlich insgemein, soviel uns bekannt ist, unmittelbar nach Aquarellen, und erreichen dadurch auf leichtestem und gediegenstem Wege jenen Charakter von Wärme und Farbe, der in unseren, nach farblosen Zeichnungen gearbeiteten Lithographieen noch so häufig vermisst wird. Wir hoffen demnach, dass das neue Unternehmen des Hrn. Sachse, welches bereits die erfreulichsten Erfolge gehabt hat, auch im weiteren Kreise günstig auf die vaterländische Kunst einwirken wird.

Die genannte Lieferung deutscher Aquarelle ist bereits auf einige dreissig Blätter angewachsen; wir freuen uns, unsre Künstler auch auf diesem Felde leicht einheimisch zu finden. Die vorliegenden Blätter rühren sämmtlich von Berliner Künstlern her; Hr. Sachse erwartet zu diesen noch einen Transport von Werken der Düsseldorfer Schule. Schon unter den bis jetzt vorhandenen finden sich sehr ausgezeichnete Arbeiten. Höchst meisterhaft ist ein Blatt von Blechen, einen Mönch vorstellend, der von einer Terrasse des Klosters auf eine weite italienische Landschaft niederblickt; die eigenthümliche, grossartig phantastische Weise des Künstlers passt hier sehr glücklich zu der leicht andeutenden Technik. Von Blechen's genialem Schüler, C. Krüger (dem Zeichner der landschaftlichen Blätter zum Reineke Fuchs), sind zwei treffliche Landschaften vorhanden. Von Bönisch eine interessante norwegische Felsengegend, in der sauberen, liebenswürdigen Weise ausgeführt, die uns in allen Arbeiten dieses Künstlers so werth ist. Von Ahlborn eine Ansicht des romantischen Klosters Chorin. U. a. m. Unter den Architekturen sind besonders die beiden, von Beckmann gemalten Blätter anziehend, unter denen besonders ein Blick in den interaanensischen Klosterhof zu Rom ein sehr anmuthiges Bild giebt. Von Biermann eine Ansicht des Klosterhofes von S. Francesco in Assisi, die uns bereits, grösser ausgeführt, im hiesigen Diorama erfreute. Von W. Schirmer eine Ansicht des Bullenwinkels zu Berlin, eine frappante Gruppirung von Gebäuden, die sich um einen Kanal zusammendrängen, ebenso aufs Sauberste ausgeführt. Andres der Art von Gärtner, Klose u. s. w. Ein treffliches holländisches Seebild von C. Schulz; von demselben auch ein Jagdstück. Belebte Soldatenscenen von Elsholtz, Raabe und Schwarz; andre Genrebildchen von Hosemann. Ein Pferdestück von Randel, einem talentvollen

Schüler Krüger's. Ein Blatt von dem Kupferstecher Eichens, singende Geistliche in Parma vorstellend, mit leichtem und glücklichem Humor gemalt. Ein St. Georg mit dem Lindwurme von Hopfgarten; zwei Blätter nach Goethe'schen Dichtungen von Menzel. U. s. w.

Ueber die
Pariser Kunst-Ausstellung von 1835.

Bilder im grossen Salon.

(Fortsetzung.)

Hr. Bosio ist ein Bildhauer, der auch als solcher Zeugnisse seines Talents vorgelegt hat; dies entschuldigt uns, wenn wir hier nicht untersuchen, ob er Unrecht gethan, eine „Io" und eine „Venus, die auf ihrem Wagen sitzt", zu malen.

Unter dem Namen Genremalerei und historische Malerei begreife ich eine bedeutende Anzahl von Werken, deren Styl und Gegenstände verschieden sind, ohne dass ich die Absicht habe, das mindeste Gewicht auf diese Eintheilung zu legen.

Zu dieser Kategorie gehörig finde ich zuerst den „Tod des Herzogs von Guise„, von Delaroche, der in der kostbaren Vollendung dieses Bildes die namhaftesten holländischen Genre-Maler erreicht hat, ich glaube nicht, dass Gerhard Dow, Mieris und alle andren Meister, die Meubles dieses Gemaches im Schlosse von Blois, vornehmlich den vom Plafond herniederhängenden Lüstre, die Tapeten, die Schränke, die reiche Decke des Bettes, sauberer, feiner und zierlicher gemalt haben würden. Was den eigentlichen Gegenstand des Bildes anbetrifft, so finden wir darin die Kenntniss und den Geschmack des Künstlers wieder. Unmöglich aber können wir, in diesen kleinen wohlgebildeten Puppen, Personen erkennen, welche der Rolle in einer historischen Darstellung würdig sind. Der Styl darin ist kleinlich und mager. Das ist keine ernsthafte Malerei. Gleichwohl verzeiht man es Hrn. Delaroche gern, wenn er, in den Augenblicken, die er bei seinen grossen Arbeiten für die Magdalenenkirche übrig hat, seine Laune walten lässt und ein Genrebildchen mit historischen Zutaten aufputzt. Wir sagen freimüthig unsre Meinung über dies Bild, ohne im Geringsten die hohe Achtung erschüttern zu wollen, deren dieser verdiente Künstler, dessen Talent von uns bei jeder Gelegenheit bewundert worden ist, sich mit vollem Rechte erfreut. Es ist auch möglich, dass wir durch die fortwährende Emeute, welche dem friedlichen Kunstliebhaber die Annäherung an sein Bild verwehrt, verhindert wurden, dasselbe genügsam zu studieren und besser zu begreifen.

Die „Schlacht von Waterloo", von Hrn. Steuben, enthält sehr tüchtige Partieen, namentlich die Figur des Napoleon, welche am meisten hervortritt. Dieser Künstler bewahrt den ehrenvollen Rang, welchen ihm seine früheren Leistungen angewiesen haben.

In dem kräftig gemalten Bilde des Hrn. Schnetz finde ich nichts zu tadeln als das Gemisch von dem Komischen und Tragischen der Scene. Die treffliche Pantomime des betrunkenen Soldaten stört in etwas die Aufmerksamkeit der jungen kranken Tochter und das Entsetzen der Mutter. Mit Ausnahme dieses Irrthums, den andre andern rügen mögen, ist diese Scene aus der „Plünderung Roms im J. 1527" ein bemerkenswerthes Bild, und wir sind genöthigt, dem Künstler unsre Achtung zu bezeugen.

„Karl der Böse, welcher von seinem Vater, König Johann II von Frankreich Verzeihung erhält", von Hrn. Blondel; „Karl der Grosse, welcher bei den Arbeiten der Gelehrten den Vorsitz führt", von Hrn. Saint-Evre, bezeugen weder Fortschritte noch Veränderung der Manier dieser beiden Künstler. Die Unbedeutenheit dieser Bilder untersagt uns, eine Kritik derselben, die überdies unnütz wäre, vorzulegen.

Hr. Roger im Gegentheil debütirt in seinem „Karl V, der nach dem Tode Marcel's, Anführers des Pariser Aufstandes im J. 1358, zum Louvre zurückkehrt", auf eine so glänzende Weise, dass er Anerkennung verdient. Sein Bild ist mit Geschmack componirt; es zeigt viel Bewegung und eine freie und leichte Ausführung. Man könnte ihm vorwerfen, dass er in dem durchgehenden Farbenton zu brillant gewesen wäre, wenn man vergisst, dass sein Bild für eine Gallerie von Versailles bestimmt ist, wo die schlechte Beleuchtung diesen Glanz unvermeidlich verringern wird.

Der „Jean Hennuyer, Bischoff von Lisieux", von Hrn. Gosse, ist ein gewissenhaftes Werk, das sich jedoch durch keine hervortretende Eigenschaft auszeichnet. Werke der Art belästigen ungemein

die Kritik, die nicht zeigen kann, was ihnen fehlt, und noch weniger, was ihnen nicht fehlt.

Hr. Lugardon aus Genf, der, ohne Zweifel aus Patriotismus, seit vier oder fünf Jahren die Schweizergeschichte nicht verlässt, ist in seinem „Wilhelm Tell, der den Baumgärtner in seinem Nachen rettet", etwas weniger schwarz, etwas weniger hart und weniger schwer, als gewöhnlich.

Eine sehr anziehende Composition, „Johanna d'Arc, die auf die Stätte ihrer Hinrichtung angelangt", von Hrn. Henri Scheffer, darf nicht übergangen werden.

Hr. A. Johannot hat auf sehr geistreiche Weise eine sehr schwierige Aufgabe gelöst, indem er den „Courrier Vernet" darstellte, wie er nach einem Sturz mit dem Pferde vom Könige zur Ader gelassen wird; die Portraits der fürstlichen Personen sind sehr ähnlich.

Um über Hrn. Desmoulins mit Bestimmtheit urtheilen zu können, müssen wir weitere Leistungen abwarten. Er hat einen Zug aus dem Leben der „Henriette-Marie von Frankreich" ausgestellt, wobei wir jedoch bemerken können, dass seine Malerei weder der Grazie noch des Ausdrucks ermangelt.

Hr. Beaume fährt fort, sich in seiner neuen Manier zu üben; Anna von Oestreich im Kloster von Val-de-Grâce" kann als Pendant zu seinem Louis XIV. auf der vorigen Ausstellung dienen. Ungeachtet der gewandten Technik, der Feinheit und harmonischen Färbung in diesen neuen Malereien müssen wir doch bedauern, dass Hr. Beaume die Familienscenen, die er mit so viel Frische und Natürlichkeit behandelte, verlassen hat.

Die „Rebecca", des Hrn. Horace Vernet ist weder die des Poussin, noch die der Bibel; es ist eine sehr zierliche Beduine, welche mit anmuthsvoller Bewegung einem ehrlichen Berber, der Abrahams Diener vorstellt, zu trinken giebt. Alle historischen Gedanken bei Seite, so geben diese beiden Figuren und die reizende Landschaft im Hintergrunde ein liebenswürdiges Bild, welches Jedermann in seinem Salon haben möchte.

Neben dieser interessanten Afrikanerin hat Hr. Leopold Robert zwei „junge Sicilianerinnen" ausgestellt, die so eben im Begriff sind, zum Tanze zu gehen; wir finden darin dieselbe grossartige Manier und den edlen Styl, welche der grosse Künstler auf seinen geringsten Studien aufzudrücken weiss. Andres von ihm befindet sich in der Gallerie.

Hr. Bodinier zeichnet rein und sicher; er componirt mit Kunst und weiss die schöne Natur auszusuchen; aber bei alle dem fehlt seiner Malerei Leben und Wirklichkeit. Seine „Lautenspieler", umgeben von Bauern und Bäuerinnen aus der Umgegend von Rom, haben mich zu dieser Bemerkung veranlasst.

Der „Savonarola" von Hrn. Granet ist, wenn gleich ausgezeichnet, doch gewissermaassen nur eine Studie ohne Consequenz. Wir hoffen seine „Communion der ersten Christen in den Katakomben", die wir bereits in seinem Atelier sahen, noch im Salon wiederzufinden. Es ist ein Hauptwerk, welches dem Ruhme der gegenwärtigen Ausstellung so sehr fehlt, wie Leopold Robert's Fischer. — Wir verlassen Granet nicht ganz, wenn wir uns zum Grafen von Forbin wenden. Die edle Freundschaft der beiden Künstler, welche mit ihrer Kindheit begann und niemals unterbrochen ward, enthüllt sich in einem Gemälde, welches, abgesehen von seinem Werthe im Allgemeinen, durch die Vereinigung dieser beiden Talente ein ganz eigenthümliches Interesse gewährt. Wenige Künstler sind mit einer freieren und feineren Hand begabt als Hr. v. Forbin, der, bei einer poetischen und ernsten Einbildungskraft, vor Allem ein ausgezeichneter Colorist ist. Sein „Inneres einer Kapelle im Kolisaum" ist bemerkenswerth durch die Durchsichtigkeit und Feinheit der Farbe und die geschickte Vertheilung des Lichts. Die Figuren sind von Hrn. Granet hinzugefügt.

In einem verwandten Genre hat Hr. Dauzats uns ein ausgezeichnetes Bild von dem Chor der „Kathedrale von Alby" gegeben. Aber es wäre zu wünschen, dass irgend ein Freund die Figuren übernehmen möchte, welche hier ziemlich spasshaft sind.

Die Herren Renoux und Fouquet fahren fort, sich gleichfalls unter den Malern innerer Architekturen auszuzeichnen.

Ein anmuthiges Bild von Hrn. Grenier, die „Abfahrt zur Jagd" vorstellend; die etwas zweideutige Darstellung des Liebesverhältnisses zwischen „Adelheid von Woldorf und Franz", nach Goethe's Götz von Berlichingen, von Hrn. Guet, vollenden den Kreis der Genremalereien, die ich für diesmal besprechen wollte.

(Beschluss folgt).

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter *).

Goethe an Zelter, Bd. I, S. 180 ff.

„Zu diesem Zwecke dienet wohl ein altes Werk, das mir fast zufällig in die Hände gekommen ist. Sie erhalten hiebei die Uebersetzung einer Uebersetzung **). Sobald ich sie nach dem Original revidiren kann, werden die Worte freilich ganz anders klingen, aber Sie werden vielleicht nicht mehr dabei denken als jetzt bei diesen noch hie und da stockenden Aeusserungen. —

„Da wir überzeugt sind, dass derjenige, der die begreifliche (intellectuelle) Welt beschaut und des wahrhaften Begreifens (Intellects) Schönheit gewahr wird, auch wohl ihren Vater, der über allen Sinn erhaben ist, bemerken könne; so versuchen wir denn nach Kräften einzusehen, und für uns selbst auszudrücken, insofern sich dergleichen deutlich machen lässt: auf welche Weise wir die Schönheit des Geistes und der Welt anzuschauen vermögen.“

„Nehmet an daher, zwei steinerne Massen seien nebeneinander gestellt, deren eine roh, und ohne künstliche Arbeit geblieben, die andere aber durch die Kunst zur Statue, einer menschlichen oder göttlichen, ausgebildet worden. Wäre es eine göttliche, so möchte sie eine Grazie oder Muse vorstellen; wäre es eine menschliche, so dürfte es nicht ein besonderer Mensch sein, vielmehr irgend einer, den die Kunst aus allem Schönen versammelte.“

„Euch wird aber der Stein, der durch die Kunst zur schönen Gestalt gebracht worden, alsobald schön erscheinen, doch nicht weil er Stein ist; denn sonst würde die andere Masse gleichfalls für schön gelten, sondern daher, dass er eine Gestalt hat, welche die Kunst ihm ertheilte.“

„Die Materie aber hatte eine solche Gestalt nicht, sondern diese war in dem Ersinnenden früher, als sie zum Stein gelangte. Sie war jedoch in dem Künstler, nicht weil er Augen und Hände hatte, sondern weil er mit Kunst begabt war.“

„Also war in der Kunst noch eine weit grössere Schönheit. Denn nicht die Gestalt, die in der Kunst ruhet, gelangt in den Stein, sondern dorten bleibt sie und es gehet indessen eine andere geringere hervor, die nicht rein in sich selbst verharret, noch auch wie sie der Künstler wünschte, sondern insofern der Stoff der Kunst gehorchte.“

„Wenn aber die Kunst dasjenige, was sie ist und besitzt, auch hervorbringt, nach welcher sie immer handelt; so ist fürwahr diejenige, die mehr und wahrer eine grössere und trefflichere Schönheit der Kunst besitzt, vollkommner als alles, was nach aussen hervortritt.“

„Denn indem die Form, in die Materie hervorschreitend, schon ausgedehnt wird, so wird sie schwächer als jene, welche in Einem verharrt. Denn was in sich eine Entfernung erduldet, tritt von sich selbst weg, Stärke von Stärke, Wärme von Wärme, Kraft von Kraft, so auch Schönheit von Schönheit. Daher muss das Wirkende trefflicher sein als das Gewirkte. Denn nicht die Unmusik macht den Musiker, sondern die Musik, und die übersinnlichere Musik bringt die Musik in sinnlichem Ton hervor.“

„Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie die Natur nachahmen; so lässt sich darauf antworten, dass die Naturen auch manches andere nachahmen; dass ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur bestehet und wornach sie handelt.“

„Ferner bringen auch die Künste vieles aus sich selbst hervor und fügen anderseits manches hinzu, was der Vollkommenheit abgehet, indem sie die Schönheit in sich selbst haben. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnlich erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn fasste, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unsern Augen begegnen möchte.“

---

*) Wir haben schon ein Paar Mal Gelegenheit gehabt, Einiges aus dem obigen Werke anzuführen. Da der darin niedergelegten Aeusserungen über bildende Kunst im Ganzen jedoch nicht viele sind und dieselben sich leicht unter der Masse der übrigen besprochenen Gegenstände verlieren, so glauben wir den Dank unserer Leser zu verdienen, wenn wir das Wichtigste der auf unsern Zweck bezüglichen Stellen hier, jenachdem der Raum es erlaubt, mittheilen.

**) *Plotinus: Ennead. V. lib. VIII. c. I. p. 541 ed. Marsil. Ficinus. Basil. MDCXV.*

Lithographie.

Das hiesige lithographische Institut der Herren Sachse et Co. hat so eben zwei Blätter publicirt, welche allen Kunstfreunden doppelt werth sein müssen, indem die Ausführung dieser Steindrücke dem Werthe der vortrefflichen Originale, nach denen sie gearbeitet sind, durchaus entspricht.

Blanc's Kirchgängerin lithographirt von Wild: dieses liebliche Bild der letzten Ausstellung hat sich so viele Freunde erworben, dass der vortrefflich gearbeitete Steindruck eine sehr erwünschte Erscheinung sein muss und wir haben dem wackern Verleger um so mehr zu danken, dass er keine Opfer scheut, um ausgezeichnete Bilder nur durch solche Lithographieen zu vervielfältigen, die den ausgezeichnetsten Leistungen in dieser Kunst dereinst zur Seite gestellt werden können.

Die Kegelbahn von Meyerheim, welche ebenfalls sich auf der letzten Ausstellung so vortheilhaft vor vielen ausgezeichnete und ein wahres Kabinetstück zu nennen ist, hat Herr Eichens, ein jüngerer Bruder unseres verdienstvollen Kupferstechers, lithographirt und zwar mit grösserer Vollkommenheit, als wir sie bisher bei ihm bemerken konnten. Es ist erfreulich, wie rasch sich die Fähigkeiten dieses jungen Künstlers unter den Augen seines Bruders entwickelten und auch hier gebührt Herrn Sachse der Dank dafür, dass er aufstrebenden Talenten Bilder anvertraut, die nothwendig Lust und Liebe zur Sache erzeugen müssen. Es wird diesem Blatte bei der sehr vorzüglichen Ausführung die gedachte Theilnahme nicht fehlen. G.

Nachricht.

Der Courrier neufchâtellois vom 14. April enthält einige Vorschläge zu einem dem Andenken Leopold Roberts zu errichtenden Monumente. Der Einsender macht den Vorschlag: auf einer Anhöhe bei la Chaux de fonds einen Granitblock mit der einfachen Angabe des Geburts- und Sterbetages aufzurichten, und wünscht nicht, dass man die Ruhe des Todten stören möge, um, wie es von einigen Patrioten vorgeschlagen worden: die Gebeine des Verblichenen nach seinem Geburtsorte zu schaffen, vielmehr möge man auf dem Lido an seinem Grabe ein ebenfalls einfaches Monument errichten und gewiss werde die so bezeichnete Stelle manchem, nach dem gepriesenen Süden wallenden Künstler die Veranlassung sein, dem zu früh vorangegangenen eine Blume auf sein Grab zu legen.

Neufchâtel besitzt mehr als andere Orte, viele Bilder Roberts, und wie wünschenswerth wäre es, wenn die Behörden es veranlassen wollten, dass jährlich an dem Sterbetage dieses Künstlers diese Schätze öffentlich zu einer Art Ausstellung vereinigt würden, deren Ertrag zu Stipendien für angehende Künstler eine schöne dem Sinne des Entschlafenen entsprechende Anwendung finden.

Die Einnahme der ersten sobald als möglich zu veranstaltenden Ausstellung würde wohl nicht schöner angelegt werden können, als wenn man dafür eine Medaille zum Gedächtnisse Roberts prägen liesse, welche bei seinem Jugendfreunde und Landsmanne Hrn. Prof. Brandt bestellt werden müsste.

Wenn wir uns beeilen, diese Vorschläge durch unser Blatt zu grösserer Kenntniss zu bringen, so freuen wir uns, hiermit die Nachricht geben zu können, dass Herr Prof. Brandt bereits an einer Medaille zum Gedächtnisse seines verstorbenen Freundes arbeitet und dass dieselbe, mit um so grösserer Zuversicht auf die Aehnlichkeit des Portraits, erwartet werden darf, als sowohl ein jahrelanger Umgang der beiden Künstler, als eine zu erwartende Zeichnung, welche Herr Aurel Robert künstlich entworfen hat, dem Medailleur die Mittel an die Hand geben, etwas ausgezeichnetes zu leisten. G.

Angelegenheit deutscher Kunstvereine.

In Folge einer Aufforderung von Weimar ist von Seiten des Schlesischen Kunstvereins, in No. 14 dieser Zeitschrift öffentlich, und in einem Schreiben von Breslau noch besonders dem Unterzeichneten die Frage vorgelegt: Ob in der am 19. Oct. v. J. zu Berlin gehaltenen Versammlung von Kunstvereins Vorständen eine nähere Vereinigung der Preuss. Provinzialvereine allein, wie eine angemessene Reihefolge deren Ausstellungen vorabredet ist, oder ob man auch andere Vereine in die Reihefolge dieser Ausstellungen aufnehmen und derselben die, in Preuss. Städten ausgestellten Kunstwerke zu gleichem Zwecke senden könne.

Die darüber von der Wohllöbl. Redaction dieser Zeitschrift mitgetheilten Ansichten vollkommen billigend, bemerke ich nun: dass das nächste Entscheidungsrecht, ohne Frage, wohl den Besitzern der Kunstwerke zusteht und ohne deren spezielle Zustimmung auch kein Bild von der einen zu der anderen Preuss. Stadt versendet werden darf.

Seine Majestät der König, wie das ganze Königl. Haus geben, durch Ihre Gnade, allen Kunstsammlern das leuchtendste Vorbild und es ist wohl zu hoffen, dass die bereits drei Städten, Königsberg, Stettin, und Breslau gewährte Gunst, auch Weimar geschenkt und dass die Provinzialvereine, so weit es thunlich, ihre Erwerbungen Weimar ebenso gern mittheilen werden als den genannten Städten. Aber auch schon in der ersten Idee zur Vereinigung der Kunstvereine zu gegenseitiger Unterstützung: um den höchsten Zweck der Kunst besser zu erreichen, lag wahrlich keine Beschränkung und in der unter dem 8. Sept. ergangenen öffentlichen Einladung, No. 36 des Museum von 1834, heisst es ausdrücklich; „Es ist sehr „wünschenswerth, dass sämmtliche Kunstver„eine Deutschlands an dieser Versammlung theil„nehmen und es lässt sich hoffen, dass solchergestalt „eine festere Verbindung derselben zu Stande kom„men und ein weiterer Wirkungskreis eröffnet werde, „während die bisherige Wirksamkeit der Einzelnen „ungestört bliebe."

Ausser den Repräsentanten der Preuss. Prov. Vereine und des in Braunschweig bestehenden, waren noch die Herrn Hofrath Dr. Schorn aus Weimar, und Hoffabrikant Hausmann aus Hannover, am 19. Oct. in Berlin anwesend. Beide Herren waren ohne eigentliche Autorisation, aber doch sehr geneigt ihren resp. Behörden das Erspriessliche der allgemeinen Vereinigung für jeden einzelnen Verein und zum Nutzen der Kunst, vorzustellen. Zugleich wurde allgemein gewünscht; dass an der nächsten Zusammenkunft im Oct. 1836 die süddeutschen Vereine ebensowohl als die norddeutschen Theil nehmen möchten.

Auch des Beispiels wegen höchst beklagenswerth, ist, dass der Verein der Kunstfreunde in den Königl. Preuss. Staaten, durch einen Beschluss in der letzten General-Versammlung, die an denselben ergangene Bitte: seine oft so höchst wichtigen Erwerbungen, so viel als thunlich, auch anderen Vereinen zur Zierde ihrer Ausstellungen zu geben, definitiv abgeschlagen hat.

Manches, was am 19. October verabredet ist, kann freilich erst durch die Beschlüsse der einzelnen Vereine Kraft gewinnen. Es ist wünschenswerth, dass Alles was auf die Vereinigung Bezug hat, aus dem höheren Gesichtspunkte der Kunst bald entschieden und in dieser Zeitschrift bekannt gemacht werde.

Halberstadt im April 1835.

Dr. Lucanus.

Die Mehrzahl der Preuss. Kunstvereine theilet sich gegenseitig die Verzeichnisse der ausgestellten Kunstwerke mit. Es ist weit nützlicher wenn dieses beim Beginn der Ausstellung geschiehet, weil doch Mancher dadurch zum Besuche derselben veranlasst wird.

Möchten doch alle Kunstvereine Deutschlands sich diese Verzeichnisse mittheilen! Im Preuss. ist die Correspondenz wie dergleichen Sendungen, durch die den Vereinen bewilligte Portofreiheit ungemein erleichtert, doch müssen die Briefe offen oder unter Kreuzcouvert und mit der Bemerkung: Angelegenheit des Kunstvereins zu N. N. zur Post gegeben werden.

A. Z.

KUNST-ANZEIGE.

Im Verlage von George Gropius, Schlossplatz No. 1, ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Deutsche Dichter No. III, ein Tableau mit 6 Portraits von C. v. Holtei, F. Rückert, J. v. Eichendorff, E. Raupach, C. Immermann, A. v. Chamisso..... ½ Thlr.

Dasselbe auf chin. Papier..... 1 Thlr.

Berliner Künstler No. IV, ein Tableau mit 6 Portraits: Devrient, Kröger, Lemm, Weiss, Stawinsky, Beschort (Schauspieler)..... ½ Thlr.

Dasselbe auf chin. Papier..... 1 Thlr.

Portr. Franz I. Kaiser v. Oestreich lith. v. Devrient, quart..... ¼ Thlr.

Das Erechtheion zu Athen, nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des H. W. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen, herausgegeben von F. A. v. Quast. 1 — 3s Heft. Subscriptionspreis p. Heft..... 1 Thlr.

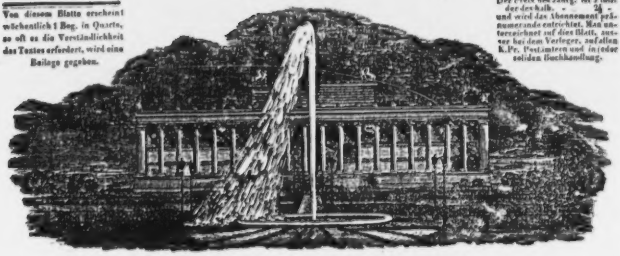
Landschaftliche Compositionen zum Reineke Fuchs erfunden und auf Stein gezeichnet von C. Krüger. 1s — 4s Heft. (jedes Heft enth. 6 Blatt) à 1½ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 19. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die am 13. v. M. eröffnete Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

Von Dr. J. Fallati.

Es war eine schlimme Zeit, als man, auf ähnliche Weise, wie Geschöpfe und Gewächse fremder, wärmerer Zonen, in Menagerien und Treibhäusern oder Gärten gezogen und gehütet wurden, so auch die Künstler und die Kunst in Akademieen und Gallerien zu hegen für nöthig fand. Die geistige Atmosphäre des Publikums, das Gefühls-Clima war nach dieser Seite hin erkältet, und ihrerseits waren die Künstler zu schwach und verzärtelt geworden, um diesen Frost durch innere Kraft und Wärme siegreich überwinden zu können. Es war ein Glück, dass die Höfe sich ihrer und ihrer Werke annahmen, wenn auch meist nur die Prachtliebe und die hergebrachte Mode dazu veranlassten, neben japanesischen Wackelmännchen und 265 Gesichtern, auf einen Kirschkern geschnitten, auch ächte Kunstwerke zu sammeln und mit Mohren, Riesen und Zwergen auch Künstler zu verschreiben, zu erziehen und zu beschäftigen. Es schadet unserer Zeit im Wesen nichts, dass ohne Verständniss des eigentlich Wesentlichen in der Kunst, ohne Sinn und Gefühl verfahren wurde — es ist denn doch nicht selten der Fall gewesen, dass das Theure auch gut war, — die Antike haben sie nur durch Restaurationen verdorben, die man wieder abschlagen kann, — die im warmen Käfig gezeugten und geborenen Kunstjungen, die aus sich selbst nichts waren, sind gestorben oder verdorben, — und ihre Werke folgen ihnen nach. Dagegen ist insbesondere durch die Sammlungen jener Zeit uns ein, bei allen

Anstalten, die nicht nur Geld, sondern auch Gelegenheit des Erwerbes zu ihrem Entstehen heischen, unschätzbarer Fond, ein Substrat der Reform ihrer selbst zu Theil geworden. Dieser Reform haben auch die Akademieen nicht widerstehen können. Seit man die Affenkasten zerschlagen hat, und die holländischen Tulpenbeete in der vernünftigen Welt in Abschlag gekommen sind, seit man die Sammlungen von Thieren und Gewächsen dem Dienste der Wissenschaft zugewendet und ihren Zuschnitt nach den edlen Formen der letzten verändert hat, ist auch die Zeit gekommen, da man das Aufnehen von Nachahmern in der Kunst aufgegeben, und von einer Gallerie eine bessere Ansicht gewonnen hat, als die war, darin eine andere Gestalt eines kostbaren, vielfach bunten Tulpenbeetes zu sehen. Zwar sind Gallerieen immer nur nothwendige Uebel. Wir können die Ceder des Libanon, die Palme, die an den Ufern des mittelländischen Meeres, wie ein grüner Springbrunn, in die Lüfte steigt und sich ausbreitet, und den blühenden Cactus der Wüste in ihrem Eindruck, wie sie es verdienen, nicht würdigen, wenn sie im botanischen Garten beisammen stehen, entrissen dem Boden, der sie gezeugt und dem Himmel, dessen Thau sie erfrischt hat — allein wir gewinnen doch viel von ihrem Wesen, wenn auch nicht Alles. So ist es mit den Gemälden in den Gallerieen, mit den Statuen-Sammlungen in Cabinetten und Sälen. Der Nutzen, den überdiess ein zweckmässig eingerichtetes und liberal geöffnetes Museum hat, ist der eines trefflichen Ofens, welcher zu Erwärmung der aura populi, zu Belebung des schlummernden Sinnes dient; dessen wohlthätiger Einfluss sich endlich selbst darin äussert, dass des Publikums in philiströser Sparsamkeit geschlossen erstarrte Hände sich mildthätig öffnen, und glänzendes Gold in die gerngeöffnete Hand der Musensöhne gleiten lassen. Das ist eine grosse Hauptsache — denn wer nicht leben kann, kann auch nicht Leben geben — und wenn wir auch dem Golde, in Beziehung auf das Talent, keine höhere Rolle anweisen wollen, als die dem Dünger in der Landwirthschaft gebührt, so ist damit seine Wichtigkeit gewiss nicht geläugnet. Diese Wichtigkeit haben insbesondere die Kunst-Vereine und Kunst-Ausstellungen lebender Künstler mehr ins Auge gefasst. Wie aber die Künstler-Vereine eine lebendigere, dem Geiste der Zeit, der aus dem innern Kerne des Volkes seine Entwickelung nimmt, angemessenere Gestalt der Akademieen sind, oder wenigstens werden können, neben denen sie etwa wie die entfaltete Psyche neben der Raupe, oder gar der Puppe, sich ausnehmen würden — so sind die Kunst-Ausstellungen ein lebenvolleres Abbild der Gallerieen. Hier sind die Werke nicht bestimmt, auf ewige Zeiten an einen Ort gebannt zu sein, für den sie nicht gemacht sind und nicht passen; sind nicht verdammt, immerdar durch eine unerwünschte Nachbarschaft einen Theil ihres Effekts zu verlieren; sie sind hier nur versammelt, wie Zugvögel, aus warmen Gegenden ankommend, sich an Einem Orte zusammenfinden, ehe sie da und dort im Lande, den Frühling verkündigend, sich einnisten. Das ist ja am Ende, was jeder Künstler und Kunstfreund wünschen muss, dass die Kunst den Frühling in die Gemüther bringe, und überall, in der Kirche und im Rathhaus, im Schlosse und in der einfachen Wohnung eine Stätte finde. Eben darum müssen wir aber sagen, dass ein Kunstwerk, welches nirgend in unseren Verhältnissen eine Stätte findet, das keinen Frühling, kein Erwarmen des Herzens oder Sinnes, keine Erhebung und Erholung des unbefangenen Gemüthes zu bewirken vermag, für unsere Zeit nicht passt und keine Bedeutung hat.

Es ist, dieses vorausgesetzt, bei der Betrachtung einer Kunst-Ausstellung, ein natürliches Verfahren, das das Urtheil leiten kann, wie es den Genuss erhöhen muss, mit jedem Bilde, jeder Statue, mit jedem einzelnen aufgestellten grossen und kleinen Werke, sich in die Umgebung zu versetzen, welche das Werk selbst seinem Inhalte und Wesen nach fordert. Wir wenigstens haben uns dieser Betrachtungsweise nicht entschlagen können, als wir wiederholt durch die Säle gingen, die dem Publikum vor Kurzem in dem Gebäude der Akademie geöffnet worden sind, damit es sich darin theils einiger schon für die letzte grosse Ausstellung bestimmt gewesener und zu spät angekommener, theils zu spät fertig gewordener, theils endlich solcher Kunstwerke erfreue, welche das Talent unserer Künstler seit jener Ausstellung selbst ins Leben gerufen hat. Da die ganze Ausstellung, der Zahl nach, an Werken der Skulptur und der zeichnenden Künste zusammen, nur etwa hundert Nummern fasst, so macht sie den Beschauer nicht müde, er empfindet darin nicht das peinliche Gefühl, das man etwa in einer grossen lebhaften Gesellschaft von Menschen haben müsste, die alle dem Eintreten-

den etwas mehr oder minder Interessantes zu sagen hätten, von denen aber einer dem andern das Wort vor dem Munde wegnähme, so dass der Arme am Ende nach der bestimmten Zeit, ohne etwas verstanden zu haben, mit betäubten Sinnen und wüstem Kopfe das Gemach verlassen müsste.

I. Skulptur.

Sogleich beim Eintritte in den Vorsaal füllt uns das colossale Gipsmodell einer Statue Justus Möser's in die Augen, welches aus Drake's Händen hervorgegangen ist. Wer kennt nicht den Namen Möser's, eines Mannes, der, wie er durch seine osnabrückische Geschichte und seine patriotischen Fantasieen ein Stolz der deutschen Wissenschaft und Prosa geworden ist, zugleich sich in einem mehr als funfzigjährigen praktischen Wirken als Jurist und Staatsmann um sein engeres Vaterland Osnabrück nicht geringere Verdienste erworben hat? Nicht viele Männer hat die Geschichte aufzuweisen, die wie er zugleich einen hellen und tiefen Blick in die Verhältnisse der Vorzeit mit der genauesten Kenntniss des neueren Staats-Rechts und neuerer Lebensverhältnisse verbunden hätten, die ebenso talentvoll als fleissig, ebenso unerschütterlich fest im Rechte als gut und billig, ebenso offen als weiterfahren gewesen wären. Als ein deutscher Biedermann von echtem bürgerlichem Schrot und Korn, nach aussen wie nach innen, wird er geschildert, stets so bereit zu Rath und Hülfe als geschickt dazu, Achtung und Zutrauen durch sein ganzes Wesen einflössend. — Diesem Manne, der nicht mit Unrecht Deutschlands Franklin genannt worden, beschloss seine Vaterstadt Osnabrück ein Denkmal zu errichten und wandte sich mit der Bestellung an den schon genannten jungen Künstler, der seine Aufgabe auf eine bewunderungswürdige Weise gelöst hat. In einer Grösse von 8 Fuss steht Möser in der Kleidung und Mode seiner Zeit vor uns — an den Seiten des Kopfes rollen sich die Haare zu Bouclen; selbst der Zopf fehlt nicht, zieht sich jedoch bescheiden unter den Mantel zurück, der ganz einfach, nur oben mit einem kleinen aufstehenden Kragen um den Hals versehen, in schlichten Falten über Rücken und Schultern herabfällt. Auf der linken Seite ist durch den gebogenen Arm, indem derselbe eine Querfalte des Mantels zwischen den Vorderarm und den Leib in der Gegend der Hüfte hinaufgenommen hat, zugleich die ganze Form des Armes sichtbar, und die des Mantels auf natürliche Weise bewegt worden. In der linken Hand, und dem Busen, den auf diese Weise der Mantel über dem Vorderarm bildet, trägt Möser ein Buch, in der Hand selbst eine gerollte Urkunde von der ein Siegel herabhängt: Andeutungen seines Wirkens als Geschichtsforscher und Schriftsteller. Der rechte Arm ist in mässiger Bewegung erhoben, der Mantel über denselben heraufgestreift, so dass nur die Hand frei bleibt — die eine freundschaftlich aufforderude Bewegung hat — die rechte Vorderseite der Statue aber von dem schlicht herabfallenden Mantel wieder bedeckt ist. Da dieser vorne nicht geschlossen ist, so lässt er den Leib in einem bis an die Kniee reichenden Rock nach dem Schnitte aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit mässiger Stickerei, so wie die Beine sehen, die fast parallel wie Säulen neben einander, ehrenfest bürgerlich, ohne Beugung des Kniees, den Leib tragen, und mit kurzen Beinkleidern, Strümpfen und Schuhen bekleidet sind. Die Schwierigkeiten dieser Auffassung fallen in die Augen. Das gewöhnliche Mittel Leben in die untern Theile einer stehenden Statue durch irgend eine Beugung des Kniees und dadurch möglich gemachte abweichende Stellung des einen Beines hervorzubringen, hat der Künstler verschmäht; offenbar, weil dadurch eine dem geraden, bürgerlichen Wesen Möser's widerstrebende, mehr einem Hofmanne ziemende Zierlichkeit hervorgebracht worden wäre. Hiemit hat er sich die Aufgabe gestellt, eine Stellung, die uns im Leben plump, oft selbst täppisch erscheint, auf eine solche Weise aufzufassen, dass sie nicht nur so solche Mängel nicht mahne, sondern selbst den ernsten, würdigen Charakter des Ganzen unterstützen helfe. Und wer die Statue gesehen, wird gestehen müssen, dass es ihm gänzlich gelungen ist. Nicht minder glücklich hat er die unkünstlerische Mode der Zeit so wiederzugeben gewusst, dass sie, obgleich durchaus den Eindruck der Wirklichkeit machend, doch idealisirt und so behandelt ist, dass der Schönheit der Form möglichst wenig geschadet wird. Der Gewandwurf ist überaus edel, wahr und einfach; der Form und Bewegung der Arme, die der Mantel, wenn auch bedeckt, doch nicht verbirgt, durchaus angemessen. Der Kopf hat einen freundlich-ernsten Ausdruck; im Mund und behaglichem Doppelkinn liegt gutmüthiges Wohlwollen; die Stirn,

scharf vortretend über den Augen, deutet Verstand und Gewohnheit des Denkens, Ernst und Festigkeit des Willens an.

Wenn wir uns diese Statue in nicht ferner Zukunft, in Erz gegossen, mitten unter den Bürgern Osnabrück's stehend denken, ein vollkommenes, lebendiges Bild des einem Deutschen besonders verständlichen Charakters, den wir oben geschildert, so können wir uns der freudigen Hoffnung nicht entschlagen, dass sie als ein wahrhaft lebendiges Kunstwerk selbst einer ethischen Einwirkung auf das unbefangene Volk nicht ermangeln werde, und wir preisen die Stadt glücklich, die einen solchen Künstler zu Ausführung ihres hochherzigen Unternehmens gefunden hat. Nicht minder aber scheint uns der Künstler zu beneiden, der schon so jung einen so würdigen Vorwurf seines Talentes fand. Denn es ist gewiss, dass die Monumentistik derjenige Zweig der Plastik ist, der dieselbe auf die selbständigste, grossartigste und allgemeinste Weise ins öffentliche Leben und Verständniss wieder einzuführen und zugleich darin zu erhalten bestimmt ist. Denn wo sich auch in den zu öffentlichen Zwecken dienenden Gebäuden, (die in der Regel bei uns der Kunst ihre Pforten verschlossen halten) oder in den Palästen der Grossen und den Villen der Reichen geeigneter Platz für die Skulptur findet, er ist doch niemals so allgemein zugänglich, selbst in Kirchen nicht (namentlich in protestantischen), das Kunstwerk nirgends in so beständiger Thätigkeit gegenüber von den Gemüthern Aller, als bei Monumenten, die im Freien stehen, sei es nun für sich, oder als Beiwerk an Architektur sich anlehnend, oder in jener zweckmässigen und noch nicht übertroffenen Form inniger sich gegenseitig bedingender Vereinigung der Architektur und Skulptur, welche uns die gothischen Monumente in der Art des schönen Brunnens zu Nürnberg und ähnlicher darbieten. Zugleich giebt es sich bei Monumenten aus offenliegenden Gründen von selbst, dass ihr Gegenstand ein dem Bewusstsein der Gegenwart innewohnender sei. Neben ihnen existirt ein anderer Zweig der Plastik, der mehr in das gewöhnliche Privatleben einzudringen geeignet ist, und eben in dieser Bestimmung sein Wesen und seine Form enthält. Früher waren es fast allein Büsten und Brustbilder von Gips oder auch Marmor im Vollen oder in Relief, welche sich in Wohnungen Eingang verschafften. Ihren Werth wird ihnen Niemand streitig machen, und da bei den feinen und bedeutsamen Theilen des Kopfes die Lebensgrösse ihre eigenthümliche Wichtigkeit hat, so werden sie nie durch kleinere Nachbildungen verdrängt werden können. Auch die diesjährige Ausstellung enthält deren mehre. In Marmor sehen wir die Büste des Prinzen Carl v. Preussen von Simoni, sowie den Kopf des Kaisers Nicolaus von Kalck ausgeführt; die übrigen, Thorwaldsen's geistreicher Kopf von Matthiae, mit seinen von der italienischen Sonne getrockneten Zügen, der ganz den Eindruck eines ähnlichen Bildes macht; eine weibliche Büste nach dem Leben von Wichmann, ein edler und gut modellirter Kopf, mit etwas giottistisch langgeschlitzten Augen; ein andrer weiblicher Kopf von Achtermann sind in Gips geformt. Ebenso das einzige Basrelief dieser Gattung, das die Ausstellung zeigt, des verstorbenen Devrient charakteristisches Profil mit der eigenthümlich gebogenen Nase und den gekniffenen Lippen von Hausherr, das vielleicht etwas zu sehr an die Maske, die von dem todten Devrient genommen wurde, mahnen möchte. Den Büsten haben sich in neuester Zeit, hauptsächlich durch Rauch's kleine Statue von Goethe hervorgerufen, die Bildnisse berühmter Männer in ganzer Figur, jedoch dem Zwecke gemäss in kleinem Massstabe, und mit der näheren Beschränkung, dass sie für das Haus dieselben darstellen, wie sie im Hause selbst sich zeigen, angeschlossen. In diesem Genre hat Drake die Figuren von Schinkel und Wilhelm v. Humboldt, in Gips, etwa einen Fuss gross, neben seiner colossalen Statue Möser's aufgestellt. Schinkel ist im Schlafrocke, und dem Bildner gebührt das Verdienst, dieses bisher verachtete Kleidungsstück nicht nur in die Kunst eingeführt, sondern zu einem wahrhaft grandiosen gemacht zu haben. Brauchte es noch eines Beweises, dass das Kleine nicht nothwendig klein zu sein brauche, wir hätten den besten vor Augen. Den grossen Künstler, der aller Formen der bildenden Künste mächtig ist, sehen wir, da er der Baukunst seinen grössten Ruhm verdankt, als Architekten aufgefasst. Er steht aufrecht, das Haupt mit den bekannten sprechenden Zügen, in denen der Geist sich plastisch markirt, erhoben, den Hals entblösst. Den rechten Fuss hat er auf einen Stein gestellt, und auf das hiedurch gebogne Bein stützt er in der Gegend der Schenkelbiegung ein Reissbrett, auf welchem der Grundriss des Mo-

seums sichtbar ist. Dieses Reisbrett fasst er an dessen oberer Kante mit der linken Hand, über deren Wurzel nachlässig die rechte gelegt ist, welche den Griffel hält. Das Brett selbst ist oben vorgesenkt; die Arme haben eine ungezwungene, durch die Stellung des Bretts bedingte, gerundete Haltung. Auf diese Weise erhält der Oberkörper mit den Armen, so wie das rechte Bein mit dem darüber fallenden Gewande eine mannigfaltige und doch vollkommen ruhige Bewegung. Nicht minder aber ist es dem Künstler gelungen, dem linken Beine und dem Rükken der Figur eine so grossartige als wahre Lebendigkeit zu geben. Da der ganze Körper, der gewählten Situation nach, auf das linke Bein gestützt ist, so tritt dadurch die linke Hüfte vor, und die ganze Linie von der Schulter an über die Hüfte bis an die Fussohle, welche der um den Leib zugebundene Schlafrock im Geringsten nicht verbirgt, indem er durch die vorgestatte Stellung des rechten Beines in hinten eng angelegte reizende Falten gezogen wird, ist so schön, dass die Betrachtung der kleinen Statue von dieser Seite einen der Vorderseite durchaus würdigen Eindruck macht. Neben dieser stolzen und in aller Kraft des Lebens imponirenden Gestalt erblicken wir die des würdigen Greises, dessen kürzlich erlittenen Verlust wir Alle schmerzlich fühlen. Wilhelm von Humboldt hat einen einfachen Oberrock an, die Hände, welche einen Brief halten, den er eben gelesen zu haben scheint, hängen ungezwungen herab; die Füsse stehen auf gleicher Fläche; der Oberleib ist gebeugt; aber in dem Haupte liegt, wenn es gleich ebenfalls vorgeneigt und die Stirne gefurcht ist, der tief denkende und feine Geist, der ihn auszeichnete, und der in der Form der Stirne, wie der Augen, und in der Bildung des Mundes vorzüglich sich ausspricht. Beide Exemplare der erwähnten kleinen Statuen sind in ihren Einzelheiten für Alexander v. Humboldt, welchen der Künstler, wie wir hören, bald in gleicher Weise abbilden wird, mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgearbeitet worden.

Es würde jedoch einseitig sein, den Bildhauer auf Gegenstände und Motive der modernen Welt allein anzuweisen. Zunächst steht dem deutschen Bildhauer das ganze germanische Alterthum offen, und diesem hat Matthiae die Gruppe Hermann's und Thusnelden's entnommen, welche lebensgross in Gips ausgeführt in der Ausstellung sich findet. Hermann steht ruhig da, mit einem Felle bekleidet, in der rechten Hand einen Wurfspiess haltend, den linken Arm um die Hüfte der Gattin geschlagen und zärtlich auf sie niederblickend, die ihm gerade einen Eichenkranz auf das Haupt setzen will, den sie mit beiden Händen emporhält. Die Gruppe ist, wie man sieht, nicht ohne glückliche Bewegung und hält zusammen; allein wenn schon der Gedanke dieser Gruppirung selbst etwas zu modern für die Figuren erscheint, so ist es die Ausführung noch mehr, die fast an französische Art und Kunst erinnert. Auch ist das Nackte nicht durchgängig richtig und edel. Eine andere kleinere Gruppe, dem griechischen Alterthum entnommen, in weissem Marmor, hat Emil Wolff aus Rom geschickt: Hebe, welche den Ganymed im Schenkenamte unterrichtet; von welchem Künstler auch ein lebensgrosser nackter Krieger in Gips vorhanden, der in gebückter Stellung mit beiden Händen beschäftigt ist, seine Bewaffnung mit dem Anlegen der Beinschienen zu beginnen. Es scheint fast für eine Pflicht der Dankbarkeit gegen die Antike, welcher die neuere Kunst so unendlich viel verdankt, zu gelten, dass man sich so wenig wie möglich von ihr entferne, mit ihr in ihr heimathliches Gebiet zurückgehe und sie dort nachbildend fortpflanze. Allein wir brauchen nicht auszuführen, wie bedingt eine solche Liebe ist. Es sind immer nur Wenige, welche im Besitze des Blutes sind, das die Schatten des Hades den Lebendigen erkenntlich macht. Allen übrigen, können antikisirende Kunstwerke, wenn sie eine grosse Schönheit oder Anmuth der Form zeigen, nur einen formell künstlerischen, also bloss einseitigen Genuss gewähren. Die Stellungen der Palästra vor Allem haben einen durchaus nur relativen Werth selbst für die Kenner unter uns: uns fehlt nicht nur das Anschauen, sondern mehr noch das Mithandeln in der Arena, und es zuckt uns nicht die Empfindung durch Nerv und Muskel, von welcher der Grieche in dieser oder jener Stellung und Handlung die Statue beseelt wusste, und die er erinnernd mitfühlte. Freilich, nicht verschmähen soll der Künstler die Antike, sondern in Saft und Blut in sich sie verwandeln, und es ist schön und gut, dass den Resten der alten Kunst, die auf uns gekommen, Mausoleen gebaut worden sind, in denen sie dem Studium erhalten werden. Aber wie der Mensch nicht geboren

wird, um sogleich begraben zu werden, so soll auch das Kunstwerk nicht todt geboren werden, dass es von seiner ersten Stunde an nirgends hinpasse, als zu den Leichen des Alterthums, die wir aus dem Schutte seiner Gräber hervorgewühlt haben. Allerdings ist nicht jedes Kunstwerk, welches der antiken Richtung angehört, solcher Art: manches lässt in Palästen und Villen gebildeter Grossen und Reichen oder in den Hallen der Wissenschaft und Kunst sich passend unterbringen. Dies ist besonders bei allen denjenigen der Fall, die zu Ornamenten taugen, wohin ihrer Natur nach, als Beiwerk der Architektur, besonders alle Reliefs gehören. Mögen in solcher Weise die beiden Basreliefs in Marmor von dem verstorbenen Rudolph Schadow einen ihrer Schönheit würdigen Platz finden! Das erste stellt nach Ovid den Raub der Bräute des Idas und Lynceus durch Castor und Pollux dar, von welchen der eine die sträubende Braut hinter sich aufs bäumende Pferd genommen, der andere sie vor sich auf den Hals des dahinrennenden Rosses gesetzt hat. Die Anstrengungen der zarten Mädchen sich zu befreien, und die mannhaften Bemühungen der Heroen sie zu halten, die in schöner Harmonie zu dem wilden und raschen Gebahren der Pferde stehen, geben dem Bilde ein äusserst flüchtiges, leichtes und doch kräftiges Leben, das um so mehr anspricht, als die Formen sowohl an sich, als in ihrem Verhältnisse und ihrer Verschlingung sehr edel gehalten sind. Besonders schön ist die Gruppe, die derjenige der Dioscuren, welcher die Geraubte vor sich aufs Pferd geschwungen hat, mit dieser bildet. Den weiteren Verlauf der vielgestaltigen Mythe giebt uns nach Pindar das zweite des ersten würdige Basrelief, auf welchem Castor von Idas erschlagen wird, Pollux aber den Lynceus tödtet. Die Dioscuren sind natürlich wieder zu Ross, die Apharetiden zu Fusse, wodurch der bewegte Gegensatz des von dem Fusskämpfer erschlagenen Reiters zu dem Reiter, welcher den Fusskämpfer durchbohrt und niederwirft, möglich wird. Näher, obgleich an die Antike erinnernd, stehen uns die übrigen Werke desselben Meisters, welche die Ausstellung zeigt. Sie beziehen sich sämmtlich auf allgemein menschliche, keinem einzelnen Volk und keiner einzelnen Zeit eigenthümliche Motive. Das eine ist als kleinere Wiederholung der Spinnerin des Meisters bezeichnet. Es ist ein sitzendes junges Mädchen, bis an die Hüften nackt, welche mit der linken hochgehaltenen Hand den Fadenknäuel auf die rechte Seite hält, während sie mit der rechten Hand die daran herabhängende Spindel dreht; über Busen, Leib und die Beine legt sich ein dünnes die Form verrathendes Gewand; — eine anmuthige Figur, die den stillen Frieden, der in dem Geschäfte des Spinnens liegt, vollkommen repräsentirt. Einen ähnlichen Eindruck macht desselben Künstlers Sandalenbinderin. Der Stoff beider Statuen ist weisser Marmor. Weniger konnten uns die beiden andern, ebenfalls in Marmor gearbeiteten und sitzenden Statuen ansprechen, welche jenen zur Seite stehen, von denen die eine ein junges Mädchen, nur halbbekleidet, darstellt, das in der linken Hand auf seinem Schooose ein Nest mit jungen Täubchen, in der rechten hoch erhobenen Hand aber die Muttertaube hält, zu welcher sie den Kopf emporwendet, beobachtend, wie die Mutter bei der Trennung von den Jungen sich geberde, — die andre aber eine kleinere Wiederholung desselben Mädchens, jedoch mit einigen Veränderungen ist, namentlich der, dass es den rechten Arm, in welchen es hier das junge Täubchen von der mit der linken Hand gefassten Mutter entfernt hält, nicht so hoch hebt, wodurch auch eine andere Bewegung des Kopfes und Oberleibes bedingt wird. Was den Gesammt-Eindruck der vorhandenen Statuen von Rudolph Schadow betrifft, so mahnen sie in dem grossen Streben nach einer — mitunter ans Magre streifenden — Zierlichkeit an Canova's Art und Weise. Wir wissen jedoch nicht, ob der verstorbene Künstler in Rom mit Canova in Verbindung gestanden. Mit jener zierlichen Art bildet einen fast komischen Contrast die einzige Nachbildung der Antike, welche die Ausstellung enthält, und welche wir schliesslich zu erwähnen haben: eine kleine sitzende Statue des Plato in Marmor von Emil Wolff gearbeitet, welche durch ihre massiven Glieder und plumpen Muskeln den phantasiereichen Idealisten, den echten Sprössling der Götterheimath Hellas auf den ersten Anblick nicht vermuthen lässt. Es mag immerhin möglich sein, dass der göttliche Sohn des Ariston ähnlich ausgesehen — wir wollen ihn uns einstweilen noch anders denken, und dem guten phlegmatischen Alten, der lieber einnicken, als das Ideal eines platonischen Staates aufbauen zu wollen scheint, Gute Nacht — zugleich aber den Werken der

Skulptur ein Lebewohl zurufen, um uns denen der Malerei zuzuwenden.

(Fortsetzung folgt).

Ueber die **Pariser Kunst-Ausstellung von 1835.**

Bilder im grossen Salon.

(Beschluss.)

Es sind in dem grossen und in dem folgenden Salon eine Menge Portraits vorhanden. Ich nenne nur die bedeutendsten, und beginne mit dem von Hrn. Ziegler, welches den „Connetable von Sancerre“, in voller Rüstung, in der Rechten eine Lanze, darstellt. Dies historische Portrait gehört zu der zahlreichen Menge ähnlicher, welche für das Haus des Königs bestellt sind. Es sind deren etwa zwanzig auf der Ausstellung; das von H. Ziegler ist mit einer Meisterhand gemalt. Es möchte schwer sein einen Ritter stolzer sitzen zu machen und einer einzelnen Figur mehr Charakter und Ausdruck zu geben. Was die Ausführung betrifft, so ist sie in höchstem Grade, wie man in den französischen Ateliers sagt: *enlevée*, d. h.: breit, leicht und kühn. Hr. Ziegler hat bisher fast nur einzelstehende Figuren gemalt: einen S. Johannes, S. Georg, Giotto; wenn er in diesem zugleich männlichen und eleganten Style und mit seiner schönen Ausführung ein wirklich historisches Bild componirte, so würde er bald eine Stelle einnehmen, wohin wenige zu folgen befähigt sein möchten.

Das Portrait zu Pferde von Hrn. Alaux (der Marschall von Rantzau, der nur ein Auge, einen Arm und einen Fuss hatte) ist eins der besseren unter diesen Prachtstücken.

Hr. Dubuffe hat viel Talent in seinem Portrait einer jungen Frau, die sich im Spiegel betrachtet, entwickelt. Tüchtige Modellirung, ein gutes Licht und viele andre praktische Eigenschaften finden sich in diesem Bilde. Ich weiss wohl, dass es in alledem viel Mechanisches und Herkömmliches giebt, aber man muss der Kunst auch in ihren niedrigeren Handhabungen Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Ein Künstler, der sich bisher nur des Crayons bediente, Hr. Viardot, hat sich nun auch in der Malerei versucht und zwar mit glücklichem Erfolge. Sein weibliches Portrait zeichnet sich durch alle die Eigenschaften aus, welche man an seinen Zeichnungen bemerkt hat, durch Sicherheit der Zeichnung und kräftige Modellirung.

Folgende Portraitmaler begnöge ich mich, ohne langen Commentar aufzuzählen: Decaisne, der es nicht lernen kann, Auge oder Nase an die rechte Stelle zu setzen, was doch in der That nothwendig scheint; Rouillard, dessen Bilder wahr, aber von gemeiner Wahrheit, sind; de Creuze, der in einem strengen Style und guter Manier malt; Lepaulle, der immer Schlechtes macht und Nachlässigkeit für Leichtigkeit nimmt; Kinson, der in der Unschuld seines Colorits immer bewundernswerth bleibt; de Dreux-Dorcy, Pingret, Duval le Camus, welche alle drei Portaits von kleinen Dimensionen malen. Mad. Handebourg, deren Name seit lange schon eine Stelle unter den künstlerischen Frauen einnimmt; Latil (ein Frauenportrait, weiss, einfach gemalt) und endlich Hesse, dessen weibliches Portrait eins der besten auf der Ausstellung ist.

L. P . . . . e.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Der Kunstverein in Potsdam hat zur diesjährigen Verloosung siebzehn Oelgemälde von: Cretius, Freyhold, Hintze, Kiesling, Krause, Meyerheim, Rabe, Scheuren, Schoenbeck, Carl Schulz (2), J. Schulz, Schütz (2), Seefisch, Simmler und Sprick erworben und ausserdem die ausgezeichnete Landschaft: Ansicht der Ruine des Klosters Maria, von Schirmer, bei der, vom Kunstverein für die Preussischen Staaten veranstalteten Verloosung gewonnen. Auch sind acht gute Kupferstiche und sieben grössere Lithographien angekauft.

Sämmtliche Gewinne werden vom 6. bis 14. Mai im Casino ausgestellt sein und hierauf in einer General-Versammlung verloost werden. Der Zutritt zum Verein steht bis zur Verloosung offen. Die Actie beträgt jährlich zwei Thaler. In Berlin un-

APOTHEKE
Bis zum 1. Oktober
Wirsberg.
In vollen Zeigen
1837

beraleihet man bei dem Kunsthändler Herrn Kuhr, unter den Linden.

Potsdam den 4. Mai 1835.

Der Vorstand des Kunstvereins.

Nachrichten über den Kunstverein zu Halberstadt (Halberst. bei Hörtling 1835), ertheilen Auskunft über die ersten Versuche dortiger Ausstellungen, Ankäufe und Verloosungen in den Jahren 1828, 1830, 1832 und 1833 und über die Umstände, unter welchen sich 1834 der Kunstverein daselbst als bestehender unter dem Protectorat S. K. H. des Prinzen Wilhelm von Preussen förmlich begründete *). Mit der Genehmigung des Geh. Staatsminister von Klewitz Exc. erfolgte von Seiten des Geh. St. M. von Altenstein Exc. eine Aufforderung und Instruction zur Ermittelung und Bekanntmachung der im Bereich von Halberstadt befindlichen merkwürdigen Gegenstände für Kunst und Geschichte. In Folge dessen wird nächstens ein Werk über die Halberstädter Domkirche, begleitet von Stahlstichen erscheinen. Im April 1834 fand die fünfte, im Januar 1835 die sechste Ausstellung statt. Die nächste wird für März 1836 veranstaltet werden. — Der Verein hat Hasenpflug's grosses Gemälde: Nordöstliche Ansicht des Doms zu Halberstadt für die Verloosung des J. 1835 mit 50 Fr.d'or angekauft, welches er zugleich durch C. Rauch in Darmstadt stechen lässt und jedem Mitgliede für jede Actie, die für 1835 gilt, einen Abdruck des Stiches antheilen wird. Der Cassenstand des Vereins für 1835 ist 698 Thlr., die Ausgaben betragen 593 Thlr., und werden noch etwa 100 Thlr. für Kunstsachen zur diesjährigen Verloosung verwendet werden. Die Zahl der für 1834 und 35 verzeichneten Actien ist (176 von einheimischen, 79 von auswärtigen Mitgliedern) 255. Mitgetheilt wurden auch die Vorschläge, welche in der Versammlung der Vorstände mehrerer Kunstvereine zu Berlin im Oct. 1834 besprochen wurden **). Der Halberstädter Verein ist denjenigen dieser Vorschläge, für welche sein Vorstand befugt war, durch diesen beigetreten; das Uebrige wird er in seiner nächsten General-Versammlung zur Berathung und Abstimmung bringen.

*) Vergl. Museum, Jahrg. 1834, No. 6, 10, 12, 24, 30 ff. 1835, No. 4.

**) Vergl. Museum 1834, Beilage zu No. 43 und 1835, Nr. 14 (Schles. Kunstv.).

Zu dem beiliegenden Kupferblatt.

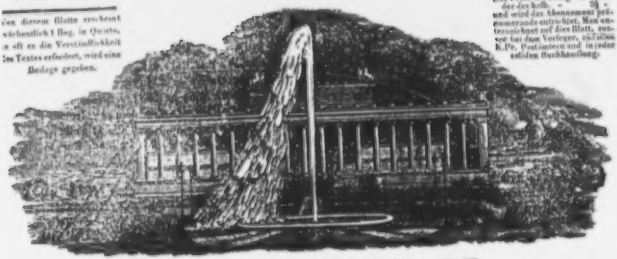
Der anmuthigen Sitte, festliche Zusammenkünfte künstlerisch durch zierliche Tischkarten auszuschmücken, und jedem Theilnehmer hiemit ein erfreuliches Erinnerungsblatt zu hinterlassen, ist von uns schon bei verschiedenen Gelegenheiten gedacht worden; es scheint dieselbe in immer weiterem Kreise Beifall zu finden. Durch besondere Gunst sind wir wiederum im Stande, unseren Lesern ein neues Beispiel der Art mitzutheilen. Das beiliegende Blatt war vor Kurzem für den hiesigen „Verein zur Beförderung der Collegialität unter den Aerzten" von Hrn. Maler und Kupferstecher Otto erfunden und gestochen, und fand sich als Arznei-Etikett an den Flaschen des Festmahles befestigt. Indem wir der Deutung desselben nicht vorgreifen wollen, bemerken wir nur, dass jener untere Halbkreis des Etikett das Wunderleben in der Wissenschaft zu zeigen scheint: zwei rüstige Gesellen in der Mitte, mancherlei widerwärtige und verlockende Hemmung zu den Seiten. In dem zweiten Halbkreis das blinde Gewühl der Sternbilder, unter denen wohl das rechte zu suchen sein könnte; in den unteren Ecken aber leuchten schon Hygiea's Schlange und die Leier, das Symbol der Harmonie, — der Uebereinstimmung, hervor. In der Sonne dieses Firmamentes steht der kampffertige Vogel der Wissenschaft, der weiland die Mäuslein, die Feinde der Minerva, in seinen Klauen hielt: hier die Perrücke, das Sinnbild des Philisteriums, welches der ärgste Feind alles wissenschaftlichen Lichtes ist. Momus, in der oberen Ecke lächelt auf das ernsthafte Recipe nieder; aber letzteres wird wohl sein Recht behalten haben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 20. Jahrgang III. 1835.

Dieses Blatt erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, Stallschreiber K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

(Fortsetzung.)

II. Die zeichnenden Künste

sind ihrer Natur nach weit versatiler als die Plastik, sie dringen überall hin, sind vorzugsweise der homerische Proteus, der durch alle Naturformen durch sich windet, bis er endlich anfängt die geflügelten Worte zu sprechen, das heisst, bis die Kunst als Poesie die Grenze der Naturform, die ihrem geistigen Inhalte nicht mehr adäquat ist, verlässt, und im eigentlichsten Gewande des Geistes, in der Sprache auftritt. Eben um dieser beweglichen Vielseitigkeit der Malerei willen, werden wir bei ihr weniger in den Fall kommen zu fragen, ob ihre Werke zeitgemäss seien, denn wie sie alle Raumformen umfasst, so hat sie auch immer mit geschmeidigem Verständniss mehr oder minder sich der Zeit zu bequemen gewusst. Mitunter hat sie ihre Würde dabei eingebüsst, im grossen Ganzen aber ihre Wirksamkeit als Kunst unendlich erhöht. Wir betrachten zuerst:

A. Die Oelgemälde.

(Erstes Tagewerk).

Auch in dem Felde der Malerei zeigt die Ausstellung ein grosses Werk: ein Altarbild von etwa 16 Fuss Höhe und 8 Fuss Breite, gemalt von J. Hübner, für die Kirche zu Meseritz gestiftet von Wilhelm Werner zu Osorkow im Königreiche Polen. Während früher zur Zeit des deutschen Kirchenstyles, als noch die Architektur selbst die Bedeutung des Bosen auf Deutlichste, für jedes Gemüth verständlich, aussprach, Kirchenbilder nur die farbige Blüthe der Architektur und ihrer Skulptur, — die auf-

geschlossene, vom concreten Geiste der heiligen Geschichte und Legende befruchtete Ahnung der Nähe Gottes waren, die das Gestein nur verborgen, geheimnisvoll in sich tragen konnte, — so werden sie in neuerer Zeit mehr den Charakter und die Function jener Inschriften haben, welche die muselmännischen Moscheen an ihren Wänden tragen. Ihr Stoff ist zwar auch den heiligen Schriften entnommen, allein da die Architektur unserer Kirchen, namentlich der neueren protestantischen, uns in der Regel leider Nichts giebt, das ihre Bedeutung uns unmittelbar ins Herz legte, so scheint den Bildern, insbesondere dem Altarblatte das Amt allein obzuliegen, uns fühlen zu machen, dass wir im Heiligthume des Herrn sind. In protestantischen Kirchen wird der Gegenstand eines solchen Gemäldes dem Wesen der Confession strenger sich anschliessen, wenn er ein allgemeiner, symbolischer ist, der den Gedanken mehr vorblicken lässt, als ein besonderer, historischer, der übrigens dem evangelischen Glauben so wenig unangemessen sein möchte, als umgekehrt die katholischen Kirchen eine grosse Zahl symbolischer Altarbilder aufweisen. Das Bild, von dem wir zu sprechen haben, ist übrigens nicht sowohl als symbolisches, sondern seiner Idee nach ein protestantisches zu nennen. In einer lichten Glorie, auf Wolken tretend, schwebt Christus im weissen Gewande, die beiden Arme segnend vorgebreitet, den Blick herabgewendet, über den vier Evangelisten. Diese sitzen auf einem erhöhten Halbrund: zur Rechten Lucas, im Profil, den nach typischer Weise auf muskulösem, schlankem Halse ruhenden Kopf mit kurzem Barte aufrecht tragend, doch mit dem Ausdrucke innerer Beschaulichkeit, gesammelten Sinnens. Die Hände hat er auf sein Evangelium gestützt, das rechte Bein über das linke geschlagen. Ihm zur linken Seite sitzt Marcus, ein älterer Mann mit schwarzem langem Barte und festen, etwas strengen Zügen im bräunlichen Antlitz *). Er ist von vorne gesehen, hat im Schooße sein aufgeschlagenes Evangelium liegen, und blickt vor sich hin; so aber, dass das Auge nur nach innen sieht. Denselben in sich gesogenen Ausdruck hat in abermals anderer Weise der alte milde Matthäus, dessen Schädel und Kinn von greisem Haare bedeckt sind. Er sitzt neben Marcus gegen diesen und Lucas hingewendet. Ihm zur Linken schliesst Johannes die Reihe, nach alter Sitte als Jüngling aufgefasst, emporblickend zum Himmel, den linken Fuss eine Stufe tiefer gesetzt als den rechten. Zwar ist sein Blick nicht so hoch gewendet, dass er die Erscheinung Christi fassen könnte, allein das mit dem Ausdrucke des Sehens aufgerichtete Haupt und die schreibfertig den Griffel über sein offnes Buch haltende Rechte zeigen genugsam, dass er, der Jünger, den Jesus lieb hatte, ihn, wenn auch nicht mit dem Auge des Leibes, doch mit dem Auge der Liebe sieht, und dass ihm, dem Seher, dem Manne der Offenbarung, das Reich Gottes sichtlich in den Lüften erscheint: — die andern Alle sehen Jesus nicht also lebendig, obgleich sie im innern Herzen ihn schauen, und der Segen, der von den Händen des Herrn träuft, auch ihre andächtigen Seelen mit [illegible]iminsvollem Thaue befeuchtet, in dem sich das Bild des Gekreuzigten spiegelt. Ganz offen und gerade blickt aber ein kleiner wunderschöner Engel, der sein Köpfchen zwischen Marcus und Matthäus, ungefähr in der Mitte des Bildes, emporhebt, kindlich selig an dem Herrn der himmlischen Heerscharen hinauf. Vorne senkt sich der Rahmen der Evangelisten in Stufen herab, auf deren unterster, welche nicht die ganze Breite des Bildes einnimmt, der Kelch steht und das Brod liegt. Auch ohne den Spruch, welcher auf die senkrechte Seite dieser Stufe geschrieben ist: „Ich bin bei Euch alle Tage bis ans Ende der Welt," würde der Sinn des Bildes nicht verkannt werden können. Es ist der der immerwährenden Gegenwart Christi in der Gemeine der Gläubigen durch das Evangelium, in lebendigerer Weise durch das Brod und den Wein des Abendmahls. Eben diese Idee aber ist es, welche das Bild so scharf als protestantisches bezeichnen lässt, denn in dem katholischen Lehrbegriff ist Christus nicht bloss durch das geschriebene Wort und das Sakrament des Abendmahles bis ans Ende der Welt bei seiner Gemeinde, sondern verleiblicht in der Kirche selbst wirkt er in ihr, und das Christenthum ist ebenso wesentlich fortdauernd göttliche That, als es geoffenbarte Lehre ist. Dieses Moment der lebendigen Fortwirkung des heiligen Geistes in der Kirche sehen wir in tausend Bildern in Form von Heiligen, Päpsten und Insignien der Kirche versinnlicht: und die Acta Sanctorum

*) Wir benutzen die Bezeichnungen rechts und links hier auf die Stelle, welche die Gegenstände auf dem Bilde selbst einnehmen, nicht wie sie dem Beschauer sich stellen.

sind bis auf den heutigen Tag nicht geschlossen. Was uns nun ein besonderer Vorzug des Hübnerischen Bildes in Hinsicht auf die Idee, von der wir sprechen, zu sein scheint, ist, dass durch die Art, wie dieselbe malerisch aufgefasst ist, auf eine so ungezwungene, als geistreiche Weise, das Bild in den lebendigsten Rapport zu der in der Kirche versammelten, es andächtig anschauenden christlichen Gemeine gesetzt ist, indem es zur Ergänzung und vollständigen Darstellung seiner Idee dieser bedarf, die auf dem Bilde selbst mit Recht keinen Platz gefunden hat. Die Hände Jesu nämlich segnen, eben durch das Evangelium selbst, die Gemeine. Sollen wir nun etwas mehr ins Einzelne gehen, wie es das treffliche Gemälde verdient, so müssen wir zuerst der edeln Gestalt des Erlösers gedenken. Wir unternehmen das undankbare Geschäft nicht, den Ausdruck des Kopfes in Worten wiedergeben zu wollen, das uns so wenig gelingen möchte, als wenn wir die Mannigfaltigkeit des beschaulichen Ausdruckes in den Köpfen der Evangelisten näher bezeichnen wollten, als sie mit der aus der Beschreibung ihres Aeussern sich ergebenden Verschiedenheit des Alters und der Persönlichkeit des Einzelnen angedeutet ist. Das weisse Gewand Christi, welches die rechte Schulter und Brust mit dem Arme, so wie den linken Arm und den einen Fuss freilässt, ist in zwar etwas starren, doch einfachen und schönen Falten über die linke Schulter geschlagen — wie denn überhaupt die Gewandung durchaus in grossem und edlem Style gehalten ist. Die Zeichnung ist in allen Theilen so vortrefflich, wie die Modellirung; die Farbe, der Würde des Ganzen gemäss, nicht zu lebhaft. Auch die Lösung der schweren Aufgabe, von dem hellen Grunde der Glorie den weissbekleideten Christus abzuheben, ist nicht misslungen. Alle bedeutsameren Einzelheiten sind sehr wahr und sorgfältig gemalt; die Köpfe nicht nur, sondern auch die Hände, die, wie jene, charakteristisch aufgefasst sind, und die Füsse, lassen Nichts zu wünschen übrig. Dass die Zeichen der Evangelisten fehlen, kann nicht getadelt werden, ausser wenn man den kleinen Engel für das Zeichen des Einen von ihnen ansieht — eine Auffassung, die wir für den jetzigen Zustand des Bildes durchaus nicht theilen. Uns scheint vielmehr der Künstler den leeren Raum zwischen den mittleren Evangelisten auf eine so schöne als sinnreiche Art durch das lichte Bild eines Engels, die verkörperte Vermittelung der menschlichen Gestalt und der himmlischen Seligkeit, ausgefüllt zu haben. Die innige Freude, die dem Christen in dem Worte liegt: ich bleibe bei Euch alle Tage bis ans Ende der Welt, die in den Evangelisten noch verhüllt ist, zeigt sich uns freier, reiner, geistiger in dem Bilde des Engels, der da weiss, was es heisst, immerdar in Gottes Nähe zu sein und das Angesicht des Herrn zu schauen von Ewigkeit zu Ewigkeit. Sollen wir noch etwas bemerken, was von den Einzelheiten des Bildes uns nicht ganz zugesagt hat, so ist es, dass der Künstler für die Wolken, auf denen Christus schwebt, übereinstimmend mit der Weise mancher älteren Meister, eine wagerecht-geradlinige Form gewählt hat, die dem darauf Stehenden das Ansehen der Erdschwere zu geben mehr geeignet ist, als jene andere Gestalt, welcher sich Raphael bei der sixtinischen Madonna bedient, deren Fuss in die vollen elastischen Wolken nur eine kleine, rundliche Vertiefung tritt, wodurch der Leichtigkeit nichts benommen, und doch der Schein eines wesenlosen Luftbildes vermieden wird. Doch konnte diese, kaum der Bemerkung werthe Kleinigkeit nicht hindern, dass wir vor diesem Bilde immer mit dem Gefühle voller Befriedigung und aufrichtigster Bewunderung verweilten. —

Vielleicht magst aber auch Du, lieber Leser, wie wir, den Sonntagsmorgen nicht minder gern in der Natur, an stillen Plätzen feiern, als in der Kirche. So folge mir! Es ist noch früh, ich weiss einen Ort, der am Rande des Waldes liegt und nicht weit ist. Wie ruhig in seiner Fülle das gelbe Kornfeld daliegt, die fetten Aehren sicher auf den Halmen wiegend. Es ist Sonntag, da kommt der Schnitter nicht, den sie fürchten. Die Bäume dahinter stehen in morgendlichem Dufte, und lassen die blauen Hügel in der Ferne durchblicken. Der Thau der Nacht ruht noch auf dem Grün und die Sonne hat die weissen kalten Morgenwölkchen und den Duft der Lüfte noch nicht zerschmelzen können. Stille! siehst Du den Fuchs dort um die Ecke des Kornfelds schleichen — er hat uns noch nicht gehört; er lässt den Schweif hängen; hat aber doch, wie immer, den Kopf horchend in die Höhe gestreckt. Komm', wir wollen dort rechts auf dem Wege, der an der alten knorrigen Eiche vorbeiführt, weiter ins Gehölz hineingehen, in die stillen lockenden Waldesschauer: — aber nimm Dich in Acht, dass Du nicht

in das Wasser trittst, das sich hier im Wege gesammelt hat! Diesen Ort hat G. Bönisch gemalt, mit sehr vieler Stimmung und grosser Wahrheit im Tone. Das Bild fällt nicht auf, wegen der morgendlichen Trübe der Farbe und der grossen Ruhe, die darin herrscht, aber es hält Dich fester, je länger Du es anschaust; um so mehr da es mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt ist.

Wir haben den Morgen im Walde verlebt, da führt uns später der Weg in einen schönen Park, dessen Thore der freundliche Besitzer offen gelassen. Drin fesselt uns ein höchst lieblicher Anblick. Auf der gewundenen Treppe, die vom Schlosse in den Garten herabführt, kommt ein schönes Fräulein im Brautschmucke herunter. Mit stillfröhlichem Antlitz, den Myrthenkranz um das dunkle Haar geschlungen, im weissen seidnen Kleide, den linken Arm auf das durchbrochene Geländer gestützt, ist sie gerade an der Stelle, wo links eine offene Amaryllis steht, und eine dunkle Säule hinter ihrem Haupte das blühende Incarnat der offnen Stirne, der zarten Wangen und des weichen Halses doppelt hebt. Die schöne Schulter, die das ausgeschnittene Kleid frei lässt, schwillt in weicher Rundung. Im Hintergrunde grünen Gartengebüsche; die Wolken des Himmels sind nicht drohend, sondern geben wie jene nur erwünschten Schatten. Die liebliche Erscheinung hat im glücklichsten Momente Prof. Begas mit Meisterhand gefesselt; der Effekt des Ganzen lässt Nichts vermissen, das Fleisch ist fast durchgängig sehr weich und rund, auch alles Beiwerk schön gemalt. Wir wünschen nur, dass unsere Furcht, die Treppe möchte der Herabschreitenden zu enge werden, ungegründet sei, und sind überzeugt, dass wir uns nicht täuschen, wenn wir bei diesem Kopfe und Halse einen lebendigeren, runderen Arm vermuthen, als uns der Maler den auf das Geländer gestützten dargestellt hat.

Noch einmal mahnt uns ein jungfräuliches Bild in einem Garten, dass es Sonntag ist. Eine ernste Brünette in violettem einfachem Kleide, das im Schnitte Schönheit und Mode versöhnt, steht, bis ans Knie herab sichtbar, in einem Garten, über dessen Mauer eine flache Landschaft in der Art des Weddings bei Berlin sich zeigt. Die junge Dame blickt mit dem dunkeln Auge sinnend, freundlich ernst vor sich hin, und hat die Hände vor dem Leibe nachlässig übereinander gelegt. Der Ausdruck dieser Gestalt ist nicht der jenes unbestimmten Träumens jugendlicher Gemüther, wenn der leise Zug inhaltloser Sehnsucht aus der Seele, wie aus Aeolsharfen, schwankende, ineinanderfliessende, ahnungsvolle Töne lockt, deren sichtbares Abbild in Mund und Auge, auf Stirn und Wange unwiderstehlichen Reiz übt — es ist ein diesem verwandter Ausdruck, dessen grösserer, sittlicher Ernst aber schon einen bewussten Inhalt verräth und weniger reizt, als stillen Antheil fordert. Ein solches Bild haben wir von Adolph Schmidt. Vergleichen wir es mit dem eben vorhin betrachteten, so müssen wir es zu denjenigen Porträts zählen, die, indem sie glücklich eine wirkliche, begrenzte, Individualität geben, auch dem Beschauer, der das Urbild nicht kennt, den Eindruck der Aehnlichkeit machen, während bei dem Bilde von Begas die Schönheit in der künstlerischen Auffassung den Charakter überwiegt.

Der stillen Feier, die in dem Tage des Herrn liegt, kann sich kein unbefangenes menschliches Gemüth entziehen, in der Natur aber müssen die Hausthiere, die am engsten die menschlichen Verhältnisse theilen, die am Werktage mit ihm arbeiten, am Sonntage mit ihm ruhen, für sie zumeist empfänglich sein. Sehen wir dort jene beiden Pferde, die E. Rabe uns zeigt. Sie haben beide die Woche über gemeinsam am Pfluge die Arbeit getheilt, sie theilen jetzt die Ruhe. Der Schimmel hat den Kopf über den Hals des Braunen gelegt, und dieser trägt ihn gerne: ihm ist dies weniger eine Last, als es ihm das Gefühl des gemeinschaftlichen Genusses der Freiheit und des Friedens mit seinem alten Genossen giebt. Auch mag der Braune sich bescheiden dem Schimmel unterordnen, der ein Militairpferd gewesen, wie das Zeichen an seiner Lende zeigt, und der nun vielleicht von den überstandenen Mühseligkeiten träumt. Dass er den Verlust des Ruhmes, den er früher getheilt, und seine jetzige Erniedrigung beklagte, scheint sein Gesicht eben nicht auszudrücken. Es ist ein gutmüthiger Phlegmaticus, dem an der Gloire nicht eben viel gelegen ist. Rechts im Hintergrunde liegt das geschlossene Haus des Bauers, links zieht sich in die duftige, hügelige Ferne ein stiller See oder behaglich schleichender Fluss, auf dem ein einzelnes heimkehrendes Segel blinkt. Ein kleines, anspruchloses Bild, aber durchaus gefühlt und so gut gezeichnet als gemalt. Wir gehen gerne mit der abendlichen Stimmung, die es

erregt, zur Ruhe — und lassen auf dem Spiegel des Wassers die Schatten der Bilder göttlicher und irdischer Liebe, der Religion, der Kirche und der Natur in den Träumen der Nacht noch einmal wiegend und wogend vorüberschweben.

(Zweites Tagewerk).

Zu bewegterem Leben ruft uns der Werktag. Doch klingt im frühen Morgen noch der Friede der Nacht nach, und sieht in seine Ruhe selbst die Beschäftigungen der wenigen nun thätigen Menschen. Wir stehen am Ufer der Ostsee, zur Zeit des Sonnenaufgangs — die Schatten der Nacht kämpfen noch mit dem Lichte der Sonne, und ihre Mischung spiegelt sich auf den kaum vom Morgenwind gekräuselten Wellen, die das flache Sandufer der ruhigen Bucht bespülen, das sie eine Strecke weit durchscheinen lassen. Rechts sieht man etwas höhere Ufer, links das offene Meer. Eine Fischerfamilie wird im Vordergrunde erblickt, zwei aufgeschürzte Mädchen, mit Körben beschäftigt, und ein jüngerer Knabe stehen im seichten Wasser, sehr anmuthig gruppirt; etwas weiter im Wasser hat der Fischer selbst mit dem Netze zu thun. Es ist diese ganze Scene, was die natürliche Bewegung der Figuren, ihre Zusammenstellung, den Ton der Luft und das Wasser betrifft, von Sprick sehr glücklich aufgefasst und ausgeführt — nur verrathen die nackten Theile sowohl, als die Gewandung einen Mangel an genügenden Studien.

Weiter hinaus in der offnen See führt Krause uns einige auf dem ebenen Spiegel des Meeres ruhende Schiffe vor. Klar und stille liegen die Wasser da, die streifenden Lichter der niedrigstehenden Sonne beleben die Fläche, doch fehlt dem Bilde etwas, damit es uns recht anspräche. Vielleicht ist es jedoch zu stark zu sagen, dass es mehr an die Langweiligkeit der uferlosen, ruhigen See als an ihren unendlichen Frieden mahne.

Wenden wir uns landeinwärts, so begegnen wir zuerst in so früher Tageszeit den Hirten und ihren Heerden. Eben ist die Sonne aufgegangen, die Wolken haben noch die nächtliche Farbe, die bläulichen Schatten dominiren noch über das eindringende Morgenroth. Der seine Kühe hütende Knabe bläst in sein Horn, das Vieh tritt eben von der Wiese herunter in den Bach, um zu saufen. Die Haltung des Bildchens von Simler in Düsseldorf ist vortrefflich, auch das Vieh schön und lebendig. —

Gehen wir nun flüchtig durch Wald und Sumpf. Hintze, C. Krüger, E. Grieben aus Düsseldorf sind uns Begleiter, Carl und Julius Schulz leiten unsere Aufmerksamkeit mehr auf die Jagd und die Jäger, die an solchen Orten mit ihren Hunden das Wild suchen. Scenen der Fuchs-, der Hasen- und der Schnepfenjagd gehen an uns vorüber, die einzeln zu beschreiben zu weit führen würde. Wir verlassen diese Region, indem wir uns von Julius Schulz auf einen Hügel führen lassen, auf dem unter einem alten Baume ein Bauer liegt. Der vorübergehende Jäger scheint ihn nach dem Wilde zu fragen, der Bauer aber sieht so aus, als müsste man im nächsten Augenblick den Jäger mit einem Waidmannsfluche verdriesslich den Hügel herunterkommen sehen. Die etwas öde Landschaft mit ihren Windmühlen erinnert uns, dass wir in der Mark sind. Von Carl Schulz zu sprechen, wird sich weiter unten bessere Gelegenheit finden.

Eine Stadt nimmt uns auf und in ihr finden wir sogleich die städtischen Brüder der ländlichen Jäger, Soldaten. Eben hat ein Cavallerist in Hemdärmeln und baarbeinig, das Pferd in die Schwemme geritten, das in dem von Häusern umgebenen Wasser steht, und mit kaum eingesenktem Maule trinkt, während er selbst, ein schnurrbärtiger, keckerster, kriegserfahrner Reiter mit Cameraden spricht, die an der Brustwehr der Schwemme lehnen. Im Mittelgrunde wird von hinten ein zweiter Reiter gesehen, der mit aufgestreiften Hosen im Wasser stehend sein Pferd striegelt. Der bewölkte Himmel wirft Schatten auf die ganze Scene, die von E. Rabe so gegeben ist, dass sie uns das kameradlich behagliche des Casernen-Lebens auf eine Weise vorführt, die bei aller Ungezwungenheit durch den natürlichen Anstand, der den gedienten Krieger, selbst wenn er in Hemdärmeln und baarfuss ist, nicht verlässt, einen würdevollen Elementes nicht entbehrt. Wie das Ganze, so verräth auch das Einzelne, die Pferde insbesondere jenen guten Blick für die charakteristische Besonderheit der Erscheinung, die dem Genremaler vor Allem nöthig ist. Es möchte aber den Eindruck des Bildes wohl noch erhöhen, wenn es etwas kleinere Masse hätte, und dadurch, der Einfachheit der Situation gemäss, mehr mit einem Schlage wirkte. — Die muthwillige Keckheit, die dem Sol-

daten so wohl steht, und die auch bei solchen Geschäften, welche neben den Anstrengungen in der Linie als ein Ausruhen erscheinen, da und dort, — wie auf leicht bewegten Wellen kleine Schaumgipfel — belebend sich hebt, die Blume jener inneren Behaglichkeit, lässt uns sodann der jüngere Meyerheim mit Wohlgefallen in dem Bilde eines Cavalleristen sehen, (es mag wohl ein Offiziersdiener sein, nach den Pferden zu schliessen, mit denen er zu thun hat) welcher vor der Thür der Stallung, mit einem am Brunnen des Hofes mit Wäsche beschäftigten, in anmuthig bewegter Stellung seinen Zärtlichkeiten ausweichenden Mädchen schäkert. Es ist dies, so viel wir wissen, das erste, öffentlich ausgestellte Bild des jungen Künstlers.

Diese ruhige Sicherheit, dies leichte Spiel lässt den Ernst nicht vermuthen, der sogleich folgt — und in der That, ohne solche scharfe Begrenzung bei der dem Genuss, wie dem Entbehren sein volles Recht in seiner Stunde geschieht, wäre das Soldatenleben ohne Reiz, vielleicht selbst unmöglich. Wir haben die Stadt verlassen — Staub und Pulverdampf wehen uns vermischt entgegen. Ein preussischer Kürassier-Major auf einem schwarzen Pferde sprengt vorbei: ein Portrait, das Prof. Krüger in kleinem Format, mit aller Liebe und allem Geschick, das wir in solchem Bezirke der Kunst an ihm kennen, ausgeführt hat.

(Fortsetzung folgt).

Kunstliteratur.

Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen. Von Dr. Franz Kugler. Mit einer farbigen Lithographie. Berlin, Verlag von George Gropius. 1835. 75 S. in 4.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift befand sich bei seinen Vorträgen über Kunstgeschichte und in andren wissenschaftlichen Beziehungen häufig in unangenehmer Verlegenheit, wenn es darauf ankam, über den im Titel genannten Gegenstand eine bestimmte Erklärung abzugeben. Auf der einen Seite standen bewährte Kunstforscher, welche in den Monumenten der blüthezeit klassischer Kunst durchaus nur das Gesetz der reinen Form statuirten und in den nicht immer wegzuläugnenden Zeugnissen von Farbenanwendung, die in einzelnen Nachrichten alter Autoren oder an Monumenten selbst vorhanden sind, nur eine frühe oder späte Barbarei erkennen wollten. Auf der anderen Seite waren Jüngere aufgetreten, die im Gegentheil behaupteten, dass die architektonischen wie die Sculptur-Werke der Griechen vollständig mit bunten Farben, letztere ganz nach den Gesetzen der natürlichen Erscheinung, bemalt worden seien, und die den Reiz einer neuen und in gewissem Bezuge ansprechenden Lehre durch geistreiche farbige Restaurationen zu unterstützen wussten. Auf beiden Seiten jedoch, so viel beiläufig oder in besonderen Schriften über den fraglichen Punkt verhandelt wurde, fand sich keine Ansicht, die durch genügende historische Zeugnisse begründet, keine, die nicht als eine vorgefasste subjective Meinung erschienen wäre.

Um in diesem Gewirre widersprechender Ansichten einen festen Fuss zu gewinnen und selbstständig über den Charakter der griechischen Kunst urtheilen zu können, versuchte der Verfasser, eine Kritik derjenigen Stellen alter Autoren, welche Aeusserungen über den bezüglichen Gegenstand enthalten, und der Berichte neuerer Forscher über die Farbenreste an vorhandenen Monumenten anzustellen und auf solchem Wege zu einem bestimmten Resultate zu gelangen*). Der Erfolg zeigte, dass beide, einander widersprechende Ansichten zum Theil nicht unbegründet waren, beide in Einzelheiten Recht hatten: dass nämlich die reine Form an den Monumenten der griechischen Architectur und Sculptur allerdings als das Wesentliche und Bestimmende anzunehmen ist, dass aber eine Farbenanwendung an gewissen Stellen hinzutritt, wo entweder die blosse Form zur Erschöpfung des Gegenstandes nicht genügt, oder (und zwar in den meisten Fällen) da, wo ein reicherer Schmuck nöthig oder erfreulich wird. Die Grenze, das Maass dieser farbigen Zuthat zu bestimmen, schien nach den vorhandenen Mitteln zwar nicht vollkommen zulässig; im Allgemeinen aber gelangte der Verfasser zu der Ueberzeugung, dass ein strengstes Maass an den Erzeugnissen attischer Kunst aus der Zeit des Perikles vorauszusetzen

*) Eine Zusammenstellung der „Zeugnisse alter Schriftsteller über die Polychromie der griechischen Skulptur" ist bereits in diesen Blättern, No. 9 und 10 d. J. mitgetheilt.

ist, und dass bedeutende Modificationen je nach den verschiedenen Provinzen, in welchen griechische Cultur heimisch war, angenommen werden müssen.

Letzteres erwies sich besonders durch eine genauere Betrachtung der architektonischen Monumente, der Art und Weise, wie die Formen derselben in den verschiedenen Gegenden gebildet wurden. Während nämlich an den Monumenten, welche der Blüthezeit des attischen Lebens angehören, die Formen in grösster Klarheit und Gesetzmässigkeit erscheinen, so finden sich namhafte Abweichungen im Peloponnes, sehr bedeutende in Sicilien und Gross-Griechenland u. a. O. Und gerade an den sicilischen Architekturen, hat man, wie es scheint, eine ausgedehnte Farbenanwendung bemerkt, welche unter solchen Verhältnissen mit den schwereren und mehr willkührlichen Architekturformen dieses Landes allerdings harmonirt, keineswegs aber einen Schluss auf die edlen Monumente von Attika erlaubt, wie letzteres zu mannigfach irrthümlichen Ansichten Anlass gegeben hat.

Um ein allgemeines System der Polychromie für die griechische Architektur in ihrer edelsten Entwickelung aufzustellen, war es sodann nöthig, die den Formen der Architektur einwohnende Bedeutung näher zu erforschen. Auch hier hat sich der Verfasser seinen eigenen Weg bahnen müssen, indem er in ihnen eben so wenig eine Nachahmung roher Constructionen (des Stein- oder Holzbaues), als äusserlich symbolische, auf Priestersatzungen beruhende Bezüge finden konnte. Er suchte sich allein den künstlerischen Inhalt dieser Formen — denn ein wahres Kunstwerk muss überall in sich vollendet sein — klar zu machen, und glaubt auch hier zu befriedigenden Resultaten gelangt zu sein.

Indem der Verfasser diese seine Arbeit dem Publikum übergiebt, weiss er es freilich wohl, dass er keiner der bisherigen Hauptansichten über Polychromie Genüge leistet, und dass er sich gewissermaassen zwischen zwei Feuer stellt. Doch hofft er, dass unbefangene Leser der einfachen Darlegung der Thatsachen und den hieraus gefolgerten Schlüssen ihren Beifall vielleicht nicht versagen und den zur Auflösung der obwaltenden Widersprüche eingeschlagenen Weg wenigstens im Allgemeinen gelten lassen werden. Der Ausdruck des Verfassers und seine Darstellungsweise mögen Vieles zu wünschen lassen, manche Modificationen dürften durch weitere Forschungen und neue Entdeckungen nöthig werden, — das Gewicht der vorgelegten Zeugnisse wird jedoch schwerlich zu entkräften sein.

Das Princip der Polychromie in der Architektur und Sculptur der Griechen war, wie gesagt, nur in den allgemeinen Bezügen aufzustellen; der Versuch einer Restauration musste dem Ermessen der Künstler überlassen bleiben. Um jedoch auch einen solchen dem Leser vorzulegen, so hat ein Freund des Verfassers, Herr Architekt Strack zu Berlin, die Güte gehabt, einen Theil des Parthenon mit einigen seiner Sculpturen, wie dies Gebäude etwa in seiner Integrität erschienen sein mag, mit Farben zu entwerfen. Hiernach ist der vorliegenden Schrift eine farbige, aus sieben Platten bestehende Lithographie, von Hrn. Asmus sauber gearbeitet, beigefügt, und hat der Verf. dem Verleger für diese zierliche Beilage, so wie für die geschmackvolle Ausstattung des Ganzen gebührenden Dank zu sagen.

F. Kugler.

Architektur.

Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architekten-Vereins zu Berlin. Zweites Heft. Berlin 1835. Architekten-Verein, Kronenstrasse No. 28. (In Commission der Nauck'schen Buchhandlung.)

Die einzelnen Entwürfe dieser neuen Folge sind, wie die der ersten, aus einfachen nur auf das Privatleben bezüglichen Aufgaben hervorgegangen. Was an ihnen zunächst erfreulich hervortritt, ist die Tüchtigkeit der Schule, der klare, gebildete Sinn für Form und Verhältniss, welcher sich den gegebenen Bedingungen mit Freiheit — ohne durch ein stereotypes System befangen zu sein — anschliesst. Auch diese Blätter geben uns die Bestätigung, dass wir der griechischen Tempel-Ordnungen für unsere Bedürfnisse füglichst entbehren können, dass aber ein gründliches Studium derselben jederzeit die ersprieslichsten Früchte tragen muss.

Das erste Blatt enthält einen Entwurf von H. Häberlin: ein Schweizerhäuschen, in welchem die Bewohner der nahen Stadt Milch und andere Erfrischungen einnehmen können. Der Grundriss bietet, durch einfache Befolgung der Erfordernisse, eine

malerische Anordnung der Hauptmassen; einen grossen Saal, der nach drei Seiten Aussicht gewährt und rings mit einer Gallerie umgeben ist, und andere Räume, die sich dessen vierter Seite anschliessen und frei vorspringen. Die Construction der Wände aus Blockholz bot ebenfalls Eigenthümlichkeiten dar; die mit künstlerischem Sinne benutzt sind; namentlich jene Pfosten, die sich an den Ecken und Schneidungspunkten der Scheidewände mit den Fronten bilden, nach oben zu als reich geschnitzte Consolen vortreten und so die Gallerieen und die weit ausladenden Schutzdächer tragen. Die Details — der Fenstereinfassungen, Gurtungen u. s. w. — sind mit Geschmack ausgebildet und einige derselben in vergrössertem Maassstabe beigefügt.

Der zweite Entwurf ist von F. Hitzig: eine Gärtnerwohnung in einem grossen herrschaftlichen Garten. Die besonderen Bedingungen sind auch hier zu einem landschaftlich anziehenden Ganzen benutzt worden: einige Räume für die Herrschaft — mit einem grösseren Salon im Obergeschoss und einem Thürmchen zum Genusse der Aussicht — die sich durch höheres Gesammtverhältniss und zierlichere Architektur auszeichnen; daneben die, im einfacheren Style gehaltene Wohnung des Gärtners; auf der anderen Seite des Hofes die kleineren wirthschaftlichen Räume, Ställe, Remisen u. dergl.; das Ganze in einem einfach klaren Style durch Pfeilerstellungen mit Laubdächern verbunden und geschmückt.

Das dritte Bild giebt den Entwurf zu einem Vogelhause von A. Dieckhoff. Dasselbe erhebt sich in einem Teiche auf massivem achteckigem Unterbau. Ein Untergeschoss ist für grössere Land- und Wasservögel bestimmt; das höhere Obergeschoss, für die kleineren Waldvögel, um Etwas zurück, so dass sich eine Gallerie um dasselbe bildet. Das Ganze ist aus Holz construirt und durch Eisengitter verbunden. Die leicht geschnitzten und gedrechselten Details sind in grösserem Maassstabe beigefügt; eine zierliche Blume krönt die Spitze des wenig geneigten Daches.

Der Entwurf zu einer Reitbahn von W. Drewitz erscheint in einfachen grossen Formen. Das Innere bildet einen weiten, hohen Raum; eiserne durchbrochene Bogen setzen sich zu beiden Seiten auf Consolen auf und tragen das Fettendach; diese Einrichtung gewährt den Eindruck einer heiteren Pracht. Die Architektur des Aeusseren dürfte als zunächst dem lombardischen Baustyle verwandt zu bezeichnen sein.

Der fünfte Entwurf ist von A. Stüler: ein Wohnhaus auf einer, vor dem Thore einer grösseren Stadt gegebenen Baustelle, welche mit der Vorderseite an einem freien Platze liegt und auf zwei andern Seiten von Strassen begrenzt wird. Vortheilhafte Benutzung des schön gelegenen Platzes für ausgedehntere Wohnungen, dabei die grösste Einschränkung des Gebäudes zum Gewinn kleiner Gärten und Isolirung der Wohnungen waren hier die Bedingungen, denen auf zweckmässige Weise genug gethan ist. Die äussere Architektur hat eine eigenthümliche Anordnung dadurch erhalten, dass in der Mitte der Bel-Etage ein grösserer Salon angenommen ist, dessen fünf nebeneinander stehende Bogenfenster, die auf einen Balkon hinausgehen, sich durch reichere Architektur auszeichnen. Ueber den Archivolten der Fensterbögen bildet sich eine durchbrochene Verzierung in den anmuthigsten Formen, welche frei vor dem tiefer gelegenen Mauergrunde vortritt. Die Seitenräume sind einfacher gehalten und durch horizontale und vertikale Bänder eingefasst. Im Obergeschoss erscheinen die Räume über dem genannten Salon als eine leichte Loggia und an ihren Seiten bilden sich kleine Plattformen mit freien Altanen. Die geschmackvollen Blumengärtchen, die leichten Pfeilerstellungen und Laubgänge auf beiden Seiten des Gebäudes sind ebenfalls nicht zu übersehen.

Das sechste, in farbigem Steindruck ausgeführte Blatt, ebenfalls von Stüler, enthält eine Zimmerdekoration für den vorhergehenden Entwurf. Zierlichste Formen des Rankenornaments, die grösste Harmonie in der Zusammenstellung der Farben, bei der leichtesten Ausführbarkeit, geben diesem Blatte einen vorzüglichen Werth. Da wir bereits Gelegenheit hatten, diese Malerei ausgeführt zu sehen, so können wir bezeugen, dass der grössere Maassstab der Anmuth des Ganzen auf keine Weise Eintrag thut.

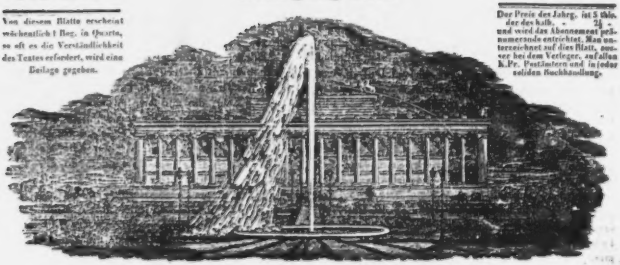
Die Stiche der ersten fünf Blätter von Grözmacher und Mandel, die Lithographie des letzteren von Aumüs sind leicht und klar ausgeführt; das ganze Heft, wie das vorige, aufs Geschmackvollste ausgestattet und auch in dieser äusseren Beziehung empfehlungswerth.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 21. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Einige Schritte weiter und das volle Leben, mit ihm der Jammer des Krieges stehen uns vor Augen. Es ist Elsholz, der diesen Zauber übt. In der Ferne des Hintergrundes brennt ein Dorf, von da vorwärts sehen wir rechts in der Ebene Infanteriemassen, Reiter und Artillerie, wie es scheint, nach beendigtem Kampfe im Abzuge begriffen. Ein kleiner Wagen, zweispännig, jedoch nur mit einem mageren Pferde bespannt, das an den spärlichen Gräsern des Bodens mit lang vorhängendem Halse Nahrung sucht, hält auf einer Anhöhe im linken Vorgrunde, die mit Gestrüpp und Bäumen bewachsen ist. Der Wagen trägt die geretteten Habseligkeiten einer armen Bauernfamilie aus dem Dorfe, das wir brennen sehen. Vorn im Wagen sitzt die alte Bäuerin, mit gefalteten Händen und angstvollem Gesichte, neben ihr schmiegt sich ein kleines Kind in die Betten. Die Husaren, von denen einer ihren Mann eben am Rande des Hügels über das gegenüberliegende Terrain zu befragen scheint, mögen ihr die Besorgniss einflössen, dass das Ende des Elends noch nicht gekommen sei. Nicht minder eingeschüchtert ist in ihrer Art die Tochter, ein erwachsenes, schlankes Mädchen, das an den vordern Theil des Wagens stehend sich lehnt, und mit verweinten und misstrauischen Zügen den vor ihr haltenden reitenden Jäger ansieht, dem sie auf seine Frage zu antworten nicht eben Lust hat und ihm nur mit einer Bewegung der Hand die Richtung zeigt, die er wissen will. Es sind befreundete Truppen — Landsleute. — aber was frommt das den Armen, wenn sie ihr Haus angezündet haben und ihre

ihre Felder niederstampfen — auch hat der Bauer den Geist von Wallensteins Lager, der noch da und dort in der Soldateska spukt, oft genug gesehen, um nicht zu schnell zu trauen. Ein bewölkter Himmel liegt auf dem Bilde, das in der düstern Luft in dem Zusammen, wie in den Einzelheiten der beschriebenen Hauptscene uns zwar eine trübe etwas unheimliche Empfindung erregt, die aber insbesondre durch die weise Mässigung in der Wahl und Auffassung der Situation innerlich befriedigt wird, welche, als den allgemeinen unvermeidlichen Uebeln des Kriegs angehörend, wohl Mitleid gegen die Vertriebenen in uns hervorruft, aber keine Erbitterung gegen die vielleicht unschuldigen Urheber des Unglücks erweckt, die überdiess in die Vergangenheit und Ferne gerückt sind, während das soldatische Element in den friedlich aufragenden Reitern des Vorgrunds an sich nicht abschreckend auftritt, sondern nur durch die Erinnerung der Verunglückten in ihrer Empfindung und der Aeusserung derselben eine finstre Seite gewinnt. Wir müssen diese Anschauungsweise ohne Bedenken für eine dem Wesen der Kunst weit angemessenere halten, als die grelle Erfassung der in unmittelbarer Gegenwart vereinigten Extreme, wie die neueste französische Malerei sie liebt. Von der nicht schreckenden, ja heiteren Seite hat derselbe Künstler in einem zweiten Bilde, das Militair, sein Element, zu fassen gewusst. Die Scene, die wir erblicken, kann ebensowohl in einem Kriegsspiele als im Ernste des Kriegs vorkommen. Es ist Mittag, von der Schnitterarbeit in der gewitterhaften Schwüle des Tages ermüdet, ruht ein alter Landmann mit einer Anzahl Mädchen am Rande des Kornfelds aus, dessen Aehren zum Theil schon in Garben gebracht sind, die Zeugniss für den Fleiss des Morgens ablegen. Auf die Erde ist ein Tuch gebreitet, darauf die Schüssel steht, welche die ersonnte Belohnung für das schnitterliche Verdienst enthält. Aber niemand bekümmert sich darum — für's Erste ist Allen das ritterliche Verdienst wichtiger, das seitwärts, halb in Staubwolken gehüllt, vorbeizieht. Es ist ein Reiterpiquet, das sich links in den Mittelgrund hinabbewegt. In den Gesichtern und Bewegungen der zumeist sichtbaren Soldaten malt sich auf mannigfaltige Weise eine freudige Ueberraschung, bei dem einen mehr als kerkes Verlangen, bei dem andern als zufriedenes Gefühl des Wohlgefallens, bei einem dritten als ungestüme Lust. Es kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass diese Bewegung nicht der Suppenschüssel gilt, sondern der Mädchengruppe. Unter den Mädchen ist vor allen eine, die gar nicht die nächste bei den Reitern ist, nicht stehend auf sie zeigt, oder sich aufgerichtet hat, sie zu sehen wie andere — nein, die am fernsten von ihnen ruhend liegt, und nun nur in unbeschreiblich lieblicher Bewegung ruhig mit halb zugewendetem Oberleib den ebenso edlen, als natürlich frischen Kopf nach den vorbeiziehenden Kriegern hinwendet. In der That, diese Gestalt hat in ihrer stillen Einfachheit selbst etwas Imponirendes, eine so unbefangene Ruhe, dass ich die übrigen Mädchen über ihren Anblick vergesse. Dies ist nun aber wohl nicht der Geschmack der kecken Reiter, deren Freude nicht minder dem Anblick der übrigen frischen und wohlgenährten Dirnen, von denen die eine gar verliebte Blicke wirft, zu gelten scheint. Die ungemein lebendige Beweglichkeit dieser Reiter, in deren Wendungen man, selbst wenn die Pferde nicht sichtbar sind, die Richtung und Rührigkeit derselben wahrnimmt, die man fast errathen zu können glaubt, wenn man im Staube auch nicht vielmehr als den Cracke der Hinabziehenden sieht, — bildet einen trefflichen Gegensatz zu der nicht minder schön angelegten Gruppe der ruhenden Landleute. Auch alles Uebrige an dem Bilde, die Landschaft mit ihrer Staffage, die Beleuchtung ist so harmonisch, als wahr: und lässt sich auch in Einzelheiten an der Zeichnung wohl etwas ausstellen, möchte auch der Eindruck des Ganzen bedeutender geworden sein, wenn die übrigen Landleute etwas mehr von dem Edlen der Figur hätten, welche uns die Hauptfigur ist, — so ist doch dies Gemälde, das namentlich auch in der Farbe das vorhin beschriebene Bild desselben Künstlers übertrifft, — ausgezeichnet und eines der besten der Ausstellung zu nennen.

Heisser brennt jetzt die durch die Wolken brechende Sonne des Mittags — wir suchen Schutz und Erquickung bei dem Verwalter des Gutsherrn und treten durch eine angelehnte Thüre, nach Kühlung begierig, sogleich in die halbunterirdischen Wirthschafts-Räume. O liebliches Bild des tiefsten Friedens, im fest umzäunten Paradiese der Kinderwelt, in das der wachende Engel den Sturm der Erdenreiche nicht dringen lässt! Siehe den auf der Erde ruhenden Knaben, der, den Kopf auf einen bemoosten

Stein zurückgebeugt, mit seitwärts gelegten, eingezogenen Beinen, die Dogge des Vaters queer über sich hergestreckt hat, die so gross ist, wie er selbst, die, wie er, süss schläft, und deren Rücken zugleich seiner Rechten zum Polster dient. Der Knabe ist wohl am Morgen recht wild gewesen, war mit den Knechten auf den Acker gefahren, hat sich dann mit dem Hunde gejagt, und sie träumen nun vereint, der grosse Hund von seinem kleinen Herrn, und der kleine Herr von seinem grossen Hunde. So gehen sie beide in einander über — und das weiss auch jeder, in dessen Vaterhause Hunde, namentlich grosse gehalten wurden, wie der Knabe und der Hund in einem innigen Freundschaftsbunde stehen, der in seinen stummen Beziehungen die mannigfachsten Freuden bereitet. Ja, oft steht der Hund näher als Geschwister und Gespielen. Das ist nun hier nicht der Fall. Gewiss liebt der Knabe seine Schwester — oder ist es das Töchterchen des Gutsherrn, seine Gespielin? — mehr als den Hund. Würde sonst sie, die eben die steinerne Wendeltreppe neben der Mauerwand, an welcher der Bruder ruht, hinabkommt, wohl mit so freundlicher Liebe auf ihn blikken? Vielleicht doch — aber wir sehen dem gutmüthigen Jungen an, dass dem nicht so ist. Die Kleine wendet sich gerade um die Spindel der Treppe herum, an die sie mit der linken Hand sich hält; die rechte stützt sie gegen die Mauer; ein äusserst reizendes Licht fällt auf sie durch ein Kellerloch, durch welches der helle Sonnenstrahl bricht, in dem die Sonnenstäubchen tanzen. Offenbar suchte sie den Wildfang, der zum Essen kommen soll, und war vielleicht etwas unmuthig über den Auftrag der Eltern, der ihr beschwerlich war, aber wie sie ihn da unten so lieblich ruhen sieht, mit seinen runden, vom Schlaf gerötheten Backen, da wird sie ganz Freundlichkeit und scheut sich, ihn gleich aufzuwekken, und unwillkührlich tritt sie leiser auf, und hält einen Augenblick mit an die Wand gestemmter Hand an, um den Anblick, der sie freut, nicht gleich zu verlieren. Es liegt eine solche wahre warme Kindlichkeit, die gänzliche Unbefangenheit der innigsten geschwisterlichen Neigung, vereint mit einer so glücklichen Bewegung, die uns das momentane Zaudern eben nur als ein momentanes erscheinen lässt, in der Figur des kleinen Mädchens; die ganze Situation ist so natürlich und im kindlichsten Sinne mit den einfachsten Mitteln, ohne Beifügung von störenden Aussendingen, in so reiner Zusammenstimmung ausgeführt, dass wir immer und immer wieder zu diesem ganz kleinen Bilde von Schrödter aus Düsseldorf zurückkehren, das in mehr als einem Sinne eine Perle zu nennen ist: denn wie es dieser gleich im kleinsten Raume grossen Werth umschliesst, so ist es auch von dem kundigen Fischer aus der Tiefe der menschlichen Brust, aus dem stillen Grunde der kindlichen, unterschiedslosen Einheit mit sich selbst und der Natur, von dem wir längst zu den bewegten Wellen der Oberfläche aufgetaucht sind, um unter vielfachen Einflüssen dahin und dorthin uns zu spalten und zu verschwemmen, heraufgeholt, und giebt uns eine lebhafte Erinnerung jener nie wiederkehrenden Tage, — die aber, eben weil sie an das ewig Verlorene mahnt, bei aller stillen Befriedigung doch so wehmüthig machen kann, dass sich einem Mädchen hier wohl das alte Wort bewähren möchte, dass Perlen Thränen bedeuten.

Wer wird aber auch sentimental werden! Das ist ja gegen den feinen Ton. Rüstig weitergeschritten! wir haben heute noch eine gute Strecke Weges zu machen. Vorher aber müssen wir ins Wirthshaus des Dorfes gehen, beim Verwalter gab es weiter Nichts für Gäste, als eben Gefühl, und Gefühl zehrt, und schadet der Gesundheit. Dieser Ansicht scheint die Gesellschaft lebhaft zugethan zu sein, die wir in der Wirthsstube finden. Der eine sitzt da mit hocherhabenem Glase, und singt mit weit aufgesperrtem Munde und erhobener Nase, und ehe er singt, trinkt er wahrscheinlich, und ehe er trinkt, singt er — und das geht eine lange Weile so fort; — ihm gegenüber sitzt ein anderer Mann, der geigt und geigt und bei diesen beiden sind zwei Andere, von denen der eine den Geigenden ansieht, und der andre den Singenden ansieht. Diese Scene ist von Pistorius im Einzelnen ganz hübsch und naturgetreu durchgeführt — aber es ist eine gewisse Schnapshaftigkeit in dem Bilde, ein Mangel von ächtem Humor und innerer Lebendigkeit — der mich nach kurzem Aufenthalt gerne wieder die Wände der engen Stube und des Hauses verlassen lässt, um das Freie zu suchen. Denn davor bewahre mich der Himmel, geneigter Leser, dass ich mit dir in die andere Stube der Kneipe gehen müsste, (welche Herrmann Cramer gar nicht ohne Talent gemalt hat), in der es zwar allerdings sehr lebendig und lustig zugeht, daraus aber ein solcher Tabacksdampf,

mit Prügelahnungen vermischt, uns entgegenweht, dass wir, wie einst der Narr der Gräfin von Rousillon zu Ritter Parolles, zu dieser Kneipe sprechen: „bitt' dich, stelle dich unter den Wind!“ — und wenn nun die Kneipe antwortet: „Nun Freund, Ihr braucht Euch die Nase drum nicht zuzuhalten; ich rede nur in meiner Metapher;“ — so werde ich erwiedern: „Ja, mein Bester, wenn Eure Metapher stinckt, so werde ich meine Nase zuhalten, und das bei Jedermanns Metapher;“ — und damit werden wir uns ins Freie retten.

Da kommen wir denn auch bald auf einen Punkt, wo uns eine ansiehende Gruppe den Mangel der Gegend ersetzt — denn wir sind auf flachem Ackergrund, und nur wenige Weidenbäume stehen in unserer Nähe, doch schliessen den Hintergrund bewaldete Hügel auf eine dem Auge angenehme Weise. Auf dem Felde halten mit dem Pfluge, in besserem Einverständniss als einst Pegasus und sein Genosse, nach der Sitte des Landes ein Pferd und ein Ochse.

Der junge Landmann steht dabei, aber nicht ihnen sondern seiner jungen Frau und seinen Kindern zugewandt, die ihm entgegengekommen sind. Er hat der Frau das jüngste Kind vom Arme genommen, und schwingt es vergnügt zu ihm aufblickend, über seinen Kopf. Die Mutter und der grössere Knabe neben ihr stehen mit behaglicher Zufriedenheit. Die Uebereinstimmung der Situation und der Landschaft, die gutaufgefasste Eigenthümlichkeit der handelnden Personen, überhaupt die einfache naturgemässe Behandlung des Gegenstandes sichern diesem anspruchslosen Gemälde von **Carl Schuls** eine verdiente Theilnahme.

Wir treten noch einmal in eine Stadt, ehe wir zum Ufer des Meeres, von dem wir ausgegangen sind, zurückkehren. **Der Fullerdamm zu Prenzlau** liegt vor unsern Augen. An dem Flusse, über welchen eine steinerne Brücke führt, erhebt sich links die Stadt, unter deren Gebäuden sich besonders ein im Mittelgrunde aufsteigender, dicker runder Thurm sowie das Thürmchen einer Kapelle auszeichnen. Unmittelbar am Wasser stehen kleinere ländliche Häuser und Bäume, rechts im Vorgrunde sind Fässer und ähnliche Gegenstände aufgeschichtet. Der Himmel ist mit grauen, gewitterlichen Wolken überflogen. W. **Schirmer** hat hier seine Meisterschaft besonders in der ungemein klaren, frischen und reinen Behandlung der Farbe gezeigt, die vornehmlich bei dem im Vorgrunde trefflich gemalten Wasser, sowie bei den Steinen der Ufermauer und manchen andern Einzelheiten die Natur aufs Glücklichste wiedergiebt.

Im Mittel- und Hintergrunde dürfte aber die Klarheit der Farbe der Luftperspektive wegen etwas mehr gemildert sein. Uebrigens hat das mit aller Liebe aufgefasste, höchst malerische Bild aus dem Vaterlande den Antheil der Freunde des Künstlers um so mehr erregt, als sie darin den Beweis gesehen, dass dessen Talent auch auf dem heimischen Boden grünen und blühen könne.

Lasst uns aber eilen, für heute zur Ruhe zu kommen! Die Wolken, die drohend über Prenzlau stehen verkündigen einen stürmischen Abend. Wir wandern weiter und erblicken dessen Wirkungen auf dem Meere mit schaurigem Vergnügen. Die See geht hoch, die Wellen tauchen auf und schwellen und überstürzen sich in unendlicher Folge, aber nicht auf die gleichmässig melancholische Weise, die ein ruhiger Zug des Windes bedingt. Nicht mehr schlagen die Wogen in ewig gleichen Zeiträumen mit ewig gleichem Schalle ans Ufer, als dem Pendelschlage einer ungeheuern Wanduhr: — mit der Grösse wechselt die Schnelle der Wogen, von sich kreuzenden Windstössen da und dorthin getrieben, brechen sie sich an sich selbst, oder an Klippen und Bänken. Von solchen gefährlichen Feinden der kühnen Schiffer bemerken wir glücklicherweise Nichts auf dem Theile der See, den **Carl Schuls** uns vorführt und so hätten wir noch Hoffnung, dass, wenn nicht die Verpfählung des Ufers ihnen gefährlich wird, die kecken Männer auf ihrem kleinen Schiffe im Wettkampfe mit den griesgrämigen grauen Wassern siegen könnten, die an die Wände des Fahrzeugs prallend ihre weissen Häupter halb zürnend, halb neugierig höher emporheben.

Allein der Sturm steigt, —
Erst schlief die See in stummer Ruhe schwer —
Ein schwüler Dampf quoll aus den tiefen Wogen,
Und schuf von Wolkenkindern ihr ein Heer,
Die eifrig an der Mutter Brüsten sogen,
Bis sie, zu schwarzen Riesen aufgenährt,
Mit grimmem Antlits durch die Himmel flogen.
Die haben drauf zum Kampfe sich gekehrt,
Den Feuerodem ausgebrüllt in Wuth,

Sich selbst zum Tod die Mutter auch verkehrt,
Von Strömen Blutes triefend nicht geruht,
Bis dass die alte See im Zornesdrang
Zurückgeschlungen ihre arge Brut . . . . . .

Das Alles verleben wir unter Obdach, nur in Gedanken. Erst nach dem Ende des Sturms, wenn der Himmel sich erheitert, aber die Wasser noch schwingen, wie der Nachhall grosser Glocken, die schon aufgehört haben zu läuten, führt uns Krause wieder ans Ufer des Meeres. Eine gewaltige Welle, ihre glänzend grünen Eingeweide entblössend, gekrönt mit einem Kamme von Schaum, nimmt fast den ganzen Vordergrund des kleinen Bildes ein. Immer kleiner erscheinen uns hinaus in der Ferne ihre Schwestern. Rechts ist ein hohes klippiges Ufer, an dem ein Dreimaster im Sturme gestrandet ist. Seine Masten sind alle gebrochen: er liegt, wie ein todtes Meerungeheuer, das die Wellen ausgespieen, auf der einen Seite. Hat die Mannschaft in der stürmenden See den Tod gefunden, oder sich in den Booten gerettet? Jedenfalls hat sie das Schiff verlassen — vom Lande her strömen Männer und Weiber, — die Strandbewohner eilen das Strandrecht zu üben. Ein trauriges Recht, von dessen Ausübung die noch unruhige See sie nicht abhält, denn schon zeigt sich ein kleiner Fleck blauen Himmels zwischen den zerrissenen Wolken. Endlich sehen wir auf einem grösseren Stücke Krause's das Unwetter mit um so grösserem Vergnügen vom Winde getrieben abziehen, als gerade der luftige Theil des Bildes besonders gelungen ist. Bald wird der Himmel ganz klar sein, und die Gestirne der Nacht den Frieden ihrer ewigen Ruhe auf die unsrige niedergiessen. —

(Drittes Tagewerk).

Den gewaltigen Marsch zu vollenden, den wir heute vorhaben, würde uns nicht gelingen, wenn nicht die Vorsehung der Feen, unter so vielen andern nützlichen und schönen Dingen, auch für Sieben-Meilenstiefel gesorgt hätte. Uebrigens bedienen wir uns derselben nicht in jener rohen Gestalt, in welcher sie schon zu Däumlings Zeiten im Gebrauche waren, sondern mit der Menschheit fortschreitend, haben wir sie durch den Begriff veredelt und zu höherem, wahrem Leben erhoben. Da nemlich Stiefel Mittel der Bewegung sind, die Bewegung aber gerade das ist, Raum und Zeit nicht mehr abstract auseinander zu halten, sondern sie in einander übergehend zu setzen, so ist ein Sieben-Meilenstiefel der nur den Raum, und nicht zugleich auch die Zeit zu negiren vermag, nur für einen natürlichen und abstracten Stiefel zu halten. Ein begriffsmässiger, philosophischer Meilenstiefel muss auf den Stufen der Tages- und Jahreszeiten und der Jahrhunderte eben so ungehindert auf- und niedersteigen können, als er die Grenzen der Länder und Welttheile zu überschreiten vermag. Solche begriffsmässige Stiefel ziehen wir jetzt an, und nachdem wir uns den Schlaf aus den Augen gewischt und den Geist ermuntert haben — weil es uns von jeher die grösste Unlust gemacht hat, zu beobachten, wie viele Leute, obgleich wachend doch mit schläfrigen Augen, die nicht sehen, und schläfrigem Sinne, der nicht versteht, die Natur und die Kunst betrachten — treten wir getrost unsere Wanderung an.

Wenige Schritte führen uns zu einer kleinen alten, halbverfallenen Kapelle, zwischen waldigen und duftigen Gründen auf einer Anhöhe stehend, für deren gelungene Darstellung wir E. Rabe Dank wissen. Wir verrichten am stillen Orte unsre Morgenandacht, und schreiten dann keck mitten auf den Marktplatz zu Wernigerode. Vor uns steht das alte Rathhaus, ein zweistöckiges Gebäude mit einem hohen Schieferdache. Nur der untere Stock, zu welchem eine doppelte Treppe führt, ist von Stein, der zweite zeigt mit Holz getäfelte Aussenwände. Zwei Erkerthürme mit spitzigen Dächern, die sich aber kaum über das kleine Thürmchen auf dem Hausdache erheben, unterbrechen, je zur Seite der Treppe stehend, die Façade. Rechts zieht sich eine engere, links eine breitere Strasse vom Rathhause ab, welche letztere die Aussicht auf die nicht fernen Berge eröffnet. Dies Rathhaus hat ganz den Charakter der öffentlichen Gebäude unserer kleinen, älteren deutschen Städte. Das öffentliche Element ist ganz noch vom häuslichen durchdrungen. — Wie käme auch der einfache Bürger dazu, auf einmal mit dem Schritte in die Rathstube sich aller der Familien-Verhältnisse, der tausend winzigen aber überall haftenden Bänder abzuthun, die Bürger und Bürger auf dem kleinen Raume zusammenhäkeln. Auch in der Rathstube hat er seinen Erker, drin er wie zu Hause gemüthlich sitzen, und die Vettern und Basen kann vorübergehen sehen — und wenn er nun mit dem Anfang der Sitzung als Rathsherr im alten, mottenzerfresse-

nen Stuhl sich niederlässt, es ist so ganz natürlich, dass er auch dann, wenn es vom Wohle der Stadt sich handelt, den Vetter Michel nicht vergisst, der gewiss eine erledigte Nachtwächterstelle, ob er gleich lahm ist und auf dem linken Ohre nicht hört, genügend versehen wird. Trefflich hat diesen Charakter der ältere Meyerheim wiederzugeben gewusst. Auch alle die kleinen Gruppen, die den Marktplatz beleben, vom Kärrner an bis zu dem wohlhäbigen Bürger, der gerade vor der Thüre des Rathshauses steht, stimmen, obgleich unserer Zeit angehörend, zu dem altväterlich heimlichen Wesen der Stadt. Da uns zudem die überaus sorgfältige und von der genauesten, unbefangensten Beobachtung der Wirklichkeit zeugende, meisterhafte Behandlung in der Farbe, in der Perspektive und duftigen Vertiefung des Hintergrunds fesselt, so scheiden wir ungerne so schnell, als wir müssen, von diesem ansiehenden Bilde.

Haben wir aber uns losgerissen und über das Dorf Lehrbach im Harze fortschreitend, (das Otto Völker theilweise recht gut gemalt hat) unsern nächsten Ruhepunkt auf einer grünen Höhe der Alpen genommen, so will es uns doch bedünken, als ob auf die Länge das enge Philisterthum kleiner Städte nicht wohl zu ertragen sein möchte, — ja es kommt ein Rest jenes uralten deutschen Gefühles über uns, das in den Mauern und Häusern der Städte überhaupt eine lästige Beschränkung sah. Welch' eine Welt sind diese salzburgischen Alpen! In der That, es ist keine beschränkte Chimäre, welche die Gebirgs-Völker so eng an ihre Heimath fesselt, es ist nur eine besondere Weise jenes allgemeinen Souveränitätsstolzes des Geistes, der einmal auf dem Throne des Wissens gesessen, der in der Gewohnheit, die Welt mit offnem Blick von hohem Standpunkte aus zu betrachten, die Süssigkeit der Freiheit gekostet hat — und fortan diesen Platz um einen niederen Ort, wenn er auch von Milch und Honig flösse, nicht mehr vertauschen wird. Wie dem geistigeren Menschen der freie Blick in die Reiche des Wissens und der freie Entschluss zum Bedürfniss wird, so hat der natürliche Mensch, dem, von Kindesbeinen auf, die Anschauung der grossartigen Gebirgsnatur, die Betrachtung der Thäler von oben herab gegönnt war, in dieser äusseren Weise ein ähnliches Bedürfniss der Hoheit. Darum verwelkt er auch und stirbt aus Heimweh, wenn du ihn in die Fläche setzest, sollte er auch oben Mangel erduldet haben und hier unten in Schätzen schwimmen. Und sollte er tief im Thale des Gebirges geboren sein, und die Majestät der Berge nur von unten verehrt haben — so hat er doch von Vielen gehört, die hinauf und wieder herabsteigen, wie es da oben ist, und rechnet sich die Hoheit seiner Berge an, denen er in Liebe angehört.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Kunstliteratur.

Das Programm für die am 7. April d. J. gehaltene öffentliche Prüfung der Zöglinge des Realgymnasiums zu Berlin, enthält eine schätzbare Abhandlung des Hrn. Oberlehrer Krech: „Erinnerungen an Winckelmann“, welcher letztere vor nun hundert Jahren (am 18. März 1735) unter die Schüler dieses Gymnasiums aufgenommen wurde. Unter den verschiedenen Punkten, welche diese Abhandlung berührt, scheint uns vörnehmlich der, „Religion“ überschriebene Abschnitt bemerkenswerth, indem derselbe die neuere Ansicht, die besonders durch Goethe aufgekommen ist, — dass Winckelmann sich gänzlich indifferent gegen die christliche Religion erhalten habe und eigentlich ein „gründlich geborner Heide“ gewesen sei, — mit unwiderlegenden, aus Winckelmann's Leben und Bekenntnissen gezogenen Gründen widerlegt und ihn vielmehr, trotz seines Uebertritts zur katholischen Kirche, als einen herzlichen Anhänger der väterlichen protestantischen Religion darstellt. Wir theilen eine Stelle dieses Abschnittes mit.

. . . „Die Thätigkeit in dem erkannten Berufe und die Entfernung aus Deutschland verschafften zuerst einige Ruhe und liessen den herben Schmerz der Seele, der sich durch das ganze Leben hindurch zieht, weniger fühlen und mit grosser Ergebung in das selbst bereitete Geschick tragen. Den äusseren Gebräuchen der für ihn neuen Kirche, obschon er ihnen jeden tieferen Sinn absprach, kam er gewissenhaft nach, um keinen Anstoss zu erregen, und wie immer derjenige, der wider seine Ueberzeugung in irgend einer Gemeinschaft festgehalten wird, gleichsam um sich bei sich selbst zu entschuldigen, gegen andere, welche ausserhalb derselben stehen, Scherze sich erlaubt, so gefiel er sich in Spöttereien

über dieselben, so dass er noch in seinen späteren Jahren in Rom als Ketzer angerichtig wurde und nur durch zeitige Warnungen den Verfolgungen der Inquisition entging. Trostgründe der Religion aber, wenn er sie für sich oder andere nach harten Schlägen des Lebens bedurfte, suchte er nur in dem väterlichen Glauben und nahm sie gewöhnlich aus dem reichen Schatze lutherischer Lieder, die er sich früh zu eigen gemacht hatte, und konnte einen des Glaubens wegen besorgten Freund mit der Versicherung beruhigen (die „um so kräftiger sein könne, je weniger er Ursache habe, zu heucheln"), dass er sich viele Zeit mit der Bibel beschäftige und des Morgens insgemein protestantische Lieder singe. Diese waren seine beständigen Begleiter bei der Arbeit und bei der Erholung und die Liebe zu ihnen so gross, dass er sich mit denjenigen nicht begnügte, die er im Gedächtnisse hatte. Mit vieler Mühe und unter vielen Gefahren liess er sich ein protestantisches Gesangbuch aus Deutschland kommen. So blieb er bis zu seinem Tode und bewies durch sein ganzes Leben sowohl, dass die katholische Kirche, die er oft als eine gütige Mutter preist, an ihm nie einen gehorsamen Sohn erhalten hat, als auch, dass er gegen die christliche Religion im Allgemeinen nicht gleichgültig war. Durch ein inneres Bedürfniss wurde er vielmehr auf dieselbe zurückgeführt und war, so scheint es uns, im Herzen der väterlichen Religion getreu, die er abgeschworen hatte. Indem wir ihn so der neuern, christlichen Zeit zurückgeben und von einer schweren Anklage befreien, wünschen wir eine andere, nicht minder harte Schuld auf ihn, glauben aber dem grossen Manne um so weniger damit zu nahe zu treten, als er diese selbst eingestanden hat. „Dies ist mein Unglück, schreibt er einige Monate nach seinem Uebertritt an Berendis, dass ich kein Mittel sehe, zu meinem Ziele zu gelangen, ohne einige Zeit ein Heuchler zu werden."

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Aus einem Schreiben an den Herausgeber.

Hannover, den 4. Mai 1835.

Am 24. Febr. wurde unsere dritte Kunstausstellung eröffnet, am 31. März geschlossen. Von den ausgestellten 508 Nummern waren 193 von Hannover'schen Künstlern und einigen Dilettanten eingesandt, 377 waren verkäuflich, von welchen 117 verkauft sind. Die ganze den Künstlern dadurch zugeflossene Summe beträgt mit Einschluss des für die hiesige Marktkirche durch freiwillige Beiträge angekauften Altarbildes von Schadow (Christus im Oelgarten) 12940 Fl. Cour. Davon hat der Verein für die am 29. März stattgefundene Verloosung gekauft für 4252 Fl.

Aus diesen für eine kleine Stadt wie Hannover gewiss sehr bedeutenden Resultaten ergiebt sich, wie lebhaft und allgemein Liebe und Interesse für die Künste hier verbreitet sind. Unser nicht viel länger als zwei Jahre bestehender Kunstverein hat wesentlich dazu beigetragen. Dieser zählt gegenwärtig 1521 Mitglieder und mehrt sich noch fortdauernd.

Aus Berlin haben wir leider sehr wenig Bedeutendes erhalten, schöne Düsseldorfer und zahlreiche Münchener machten die Zierde unserer Ausstellung.

Es sind bei dieser Gelegenheit verkauft worden von 12 Hannover'schen Künstlern 21 Bilder (darunter 1 Historie von Prof. C. Oesterley in Göttingen: Moses mit Hur und Aron; sonst Architekturen, Genre, Landschaft); von 20 Düsseldorfern 22 Bilder (1 Historie von W. Schadow, 1 Bildniss von demselben, 1 Portrait von Holthausen, 1 von E. Scharlach und 1 von Hopfgarten; 8 Landschaften von Achenbach, Brestlauer, Hengstbach, Happel, v. Normann, W. Pose (Gerolstein) C. Scheuren (die Vätergruft), Schulten, Seeger; 5 Genrebilder von: Hasenclever (2), Heine, Mende, Rustige; 3 Viehstücke: von Grabau (2) und Simmler; 1 Stilleben von Lehnen); von 36 Künstlern in München 47 Bilder (21 Landschaften, 2 Historienbilder, 5 Thierstücke, 9 Genrebilder u. s. w.); von 4 Berlinern 5 Bilder (von Wilh. Ahlborn (Mondschein), Carl Krüger (Landschaft), A. Rechlin (Militst.) J. Schultz (2 Jagdst.) Von Sperling in Magdeburg 1 Pferdestück. Aus Dresden 4 Zeichnungen von C. Busse, 1 Seestück von C. Grolich; aus Braunschweig: H. Brandes (Landschaft), C. Schröder 3 Genreb.; aus Hamburg 2 Landschaften von Häselich und Laeisz. Aus Rom: 2 Landschaften von Koch, 2 Genreb. von Maes (betende Römerin mit Kind, 2 mal); von Joh. Riepenhausen 2 Genreb. und 1 Lesche. Von Jakobs in Gotha: Mutter mit dem Kinde. An plastischen

Werken ward gekauft 1 Büste in Tyroler Marmor von E. v. Bandel in Hannover; 2 knieende Engel in Gips von Prof. Henschel in Cassel.

Zusatz: Diese Ausstellung in Hannover hat zugleich eine interessante literarische Erscheinung zur Folge gehabt: die Hannover'schen Kunstblätter 1835, redigirt von G. Osterwald (in Commission bei Herold und Wahlstab in Lüneburg). Wir können sie dem Leser zu angenehmster Lectüre empfehlen. Es liegen 12 Artikel in 10 Nummern vom 1. bis 22. März vor uns. 13 beigegebene Federzeichnungen auf Stein von G. Osterwald, nach ausgestellten Bildern sind zum Theil ganz vortreffliche, kräftige Abbreviaturen des Eindrucks der Originale. Die Kritiken von R. Wiegmann und einem ungenannten, doch schwerlich unbekannten humoristischen Correspondenten sind belehrend und ergötzlich. Wir behalten uns noch eine Mittheilung darüber vor.

S.

Bekanntmachung.

Unterzeichneter Comité macht es sich zur Pflicht, hierdurch zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, dass in der am heutigen Tage stattgefundenen ersten diesjährigen General-Versammlung der Actieninhaber des Sächsischen Kunstvereines, durch die überwiegendste Stimmenmehrheit der Beschluss dahin gefasst worden:

> von jetzt an die Freiheit des Ankaufes von Kunstgegenständen unbeschränkt auf die dem Kunstvereine dargebotenen werdenden Arbeiten aller deutschen Künstler, jedoch stets mit besonderer Berücksichtigung der vaterländischen zu erweitern,

daher denn diejenigen Beschränkungen wie sie bisher in den drei ersten Paragraphen der Statuten desselben festgesetzt gewesen, in dieser Beziehung eine andre Bestimmung erhalten.

Dresden am 28. April 1835.

Der Comité des sächsischen Kunstvereins.

KUNST-ANZEIGE.

Einem kunstliebenden Publikum wird die Nachricht mitgetheilt, dass am 1. Juni 1835. und folgende Tage zur Versteigerung einer aus der Nachlassenschaft des verstorbenen Domkapitular und ehemaligen Pastor zu Ahrweiler, Herrn Reichelstein, herrührenden Gemälde-Sammlung geschritten wird. Diese Sammlung enthält mehr als Hundert und Funfzig Oelgemälde aus der Italienischen, deutschen und Flammandischen Schule alter und neuerer Zeit, namentlich von Titian, Poussin, Dürer, Cranach, Holbein, Teniers, Ostade und anderen. Auch finden sich vor vortreffliche Skulptur-Arbeiten in Holz und Elfenbein und Glasmalereien, sowie eine uralte lateinische Bibel mit vielen Miniatur-Gemälden in einem Quart-Bande, ein ebenfalls uraltes mit der Feder auf Pergament geschriebenes Missale Romanum in 2 Folio-Bänden und ein Atlass in 4 Bänden gross Folio.

Der Fleiss und die Liebe, welche der seelige Besitzer viele Jahre lang auf die Sammlung dieser Gemälde verwendet hat, sowie die anerkannten Kenntnisse derselben und die günstigen Umstände, in welchen er sich als Klostergeistlicher befand, als bei Aufhebung der Klöster am Nieder-Rhein die Kirchengemälde verschleudert wurden und leicht von ihm an sich gebracht werden konnten, geben die Gewährleistung, dass nur Tüchtiges und Ausgezeichnetes hier vorzufinden ist.

Liebhaber können täglich in dem Sterbehause No. 31 in der Eulenpfütz-Strasse in Trier die Gemälde und den Katalog derselben im Königl. Intelligenz-Comtoir zu Berlin einsehen. Auswärtige belieben sich mit ihren Bestellungen in frankirten Briefen an die Herren Krahe, bekannt als der Sohn des ehemaligen Gallerie-Direktors in Düsseldorf, und an Jean Georg Beer, Kaufmann, beide in Trier, zu wenden.

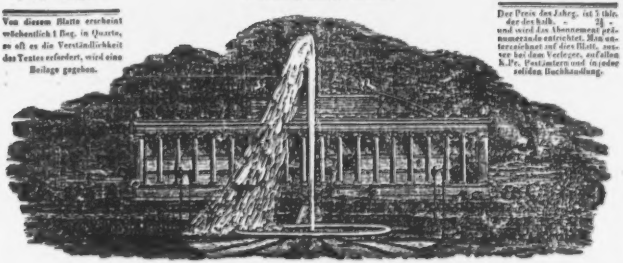
Trier, April 1835.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 22. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. — Verleger George Gropius.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Die Berge sind auch schon für sich betrachtet edler, als die Ebne, sie sind das Besondere der allgemeinen Erdoberfläche, und es entwickelt in ihrer grösseren Vielseitigkeit die Gebirgsnatur nothwendig auch einen grösseren, bestimmteren, dem Geiste näher stehenden Inhalt, als die Fläche der Ebene. Leichter ist es die Gebirgsnatur zu verstehen, näher fühlt sich ihr der Mensch und gewinnt sie lieber, eben weil sie schon um einen Schritt weiter herauf zu seiner Stufe getreten ist, als die elementartige Ebne. Doch will auch diese Natur der Berggegenden, wenn sie ein Bild werden soll mit künstlerischem Auge erfasst sein, und das müssen wir — um an Ahlborns Bilde von Salzburg zurückzukehren — von diesem durchaus sagen. Der Standpunkt ist so hoch gewählt, dass wir von dem mit grossen Bäumen bewachsenen, durch Vieh belebten Vorgrunde auf die Stadt und das Schloss Salzburg, so wie auf den Berg, an welchen sie sich unmittelbar lehnen, herabsehen. Der gelungenste Theil des Bildes ist unstreitig, was die Ausführung des Einzelnen betrifft, der Mittelgrund, den eben Stadt und Schloss mit den angränzenden Höhen und dem Thale der in ihren flachen Ufern hinfliessenden Salza bildet; obgleich jedoch der aus schroffen Felsengipfeln bestehende Hintergrund ihm an Wahrheit des Tones und lebendiger Haltung nicht ganz gleichkommt und der Vorgrund in etwas bequemer Manier gemalt ist, so vermag dies doch keineswegs den Eindruck des Bildes zu schwächen, das in den Massen, wie in der Beleuchtung so wohl zusammenstimmt, dass es von der Gegend Unkundigen für eine gut componirte

Landschaft gehalten werden konnte. Was uns übrigens dies Bild vorzüglich lieb macht, ist der Umstand, dass der Künstler die Stadt fast nur als Staffage des grossartigen Hemioramas der umliegenden Gebirgswelt benutzt hat, deren verschiedene Formen sich in malerischer Gruppirung verschieden. Denn das ist eben einer der bedeutendsten Einflüsse der Gebirge, dass in ihnen, ob sie gleich den Geist erheben, das Menschenwerk sich doch nicht breit machen kann. Vielmehr ist man eben darum auf Bergen dem Himmel näher, weil man auf die einfachste und schlagendste Weise von der Kleinheit äusserlich irdischer Bestrebungen überzeugt wird. Wo kann man auch, wenn dieses Bewusstseyn überhand nimmt, wenn man von Menschen und ihrem verkehrten Treiben zerrissen, das Bedürfniss fühlt, den nach allen Seiten hin zersplitterten, überall auf krankhafte Weise sich im Theile, in peripherischen Punkten isolirenden Geist in seinen Mittelpunkt zurückzurufen, dies besser thun als im Gebirge, wenn man nicht etwa in die Wüste gehen will? Wir machen nur wenige Schritte, und stehen an einem Gebirgsbach am Hallstädter See in Ober-Oestreich. Er fliesst in engem Bette auf uns zu, herabkommend von den felsigen Alpengipfeln, die im Hintergrunde in die Wolken ragen. Hier werden wir sogleich an das andere Element der Gebirgswelt, das scharf in sich Begrenzte der Schluchten, das sich selbst Genügende der wasserreichen Gebirgsthäler gemahnt, das im Menschen, der sie bewohnt, sich wiederspiegelt. Dieser Charakter mit vorwiegender Andeutung des begrenzt Abgeschlossenen, nicht sowohl des Genügens selbst, als des Weges dazu, hat in dem Bilde Morgenstern's aus München, vor dem wir stehen, durch eine das Auge und den plastischen Sinn befriedigende Erscheinung, ein concretes Leben in Form und Farbe gewonnen und ist so zur Landschaft geworden. Der Mittelgrund, durch tiefhängende Nebel gedeckt, genügt im Tone nicht ganz — aber der Bach, gerade der Hauptgegenstand des Bildes, der einen über grosse und kleinere Felsblöcke in mässiger Senkung herabfliessenden Wasserfall bildet, ist in jeder Hinsicht, sowohl was die Lebendigkeit des Wassers als die Farbe und Gestalt der bemoosten, bespülten Felsen betrifft, ganz ausgezeichnet dargestellt. Wir hören ihn rauschen, und sehen ihn immer und immer wieder herabfliessen. Allein sein Rauschen, das so leicht die Gedanken in sich hineinwirbelt, und sie in Träume verschwemmt, darf uns nicht fasseln. Wir fragen den Mann, der eben müssig über den aus Baumstämmen bestehenden, über den Bach gelegten Steg schreitet: welcher Weg nach Italien führe, und da wir, wie jener liebenswürdigste aller Taugenichtse, dessen Leben der Frhr. v. Eichendorff beschrieben, keine Auskunft erhalten, so schreiten wir auf eigene Faust mit mächtigen Schritten über die Alpen.

In Italien ist es sehr heiss, der Himmel brennt in rothem Feuer, in Höhlen ruhen grässliche Räuber, die nach erhaltener Ripasse aufbrechen könnten — wir eilen daher möglichst schnell durch eine Anzahl Gegenden, die uns der Maler Brücke in Oelbildern und Oelskizzen vergegenwärtigt hat. Aber siehe! wir sind auf einmal in einen kühlen Wald der kräftigsten Bäume gekommen; wir nehmen die Meilenstiefel unter den Arm, um im Schatten der Kastanienhaine gemächlich zu wandeln. Horch! welch ein Lärm im Walde, Musik schallt, dazwischen laute Anrufungen wie Streit! „Mein Gott, Räuber!“ Nur ruhig, siehst Du nicht, dass sie gar nicht furchtbar aussehen, sie sind schön geschmückt, und ruhen und ergötzen sich mit allerlei Lustbarkeit im Kühlen. „Aber sieh' nur die Tracht, die passt ja gar nicht in unsere Zeit, wo sind wir denn hingerathen?“ Hat nichts zu sagen, wir sind mit unsern philosophischen Stiefeln etwas stark aufgetreten, als wir aus dem Brücke'schen Italien flohen, und da haben wir die dünne Rinde der Gegenwart durchgestampft und sind ein Paar Jahrhunderte tief in die Vergangenheit hineingerathen. 's ist aber kein Sumpf in dem wir stecken, sieh Dich nur um — wir sind im Appenin, bei Leuten, die den Kunstfreunden nichts thun. Sie haben ja selbst einen Künstler unter sich. Der schlanke Mann mit der gebogenen Nase und dem Schnurrbart auf der Oberlippe, der das Zeichenbrett auf die Kniee stützend, da sitzt, ist Salvator Rosa. Er zeichnet gerade den Hauptmann der Räuber, der im Stahlpanzer, halboufgekrempten Hut und festlicher Kleidung ihm gegenüber sitzt, eine hohe gebietende Gestalt mit edlen sonnverbrannten Zügen von keckruhiger Schönheit. Die Liebe scheint ausdiesen Zügen die Erinnerung der Vergangenheit, die Spur des wilden Lebens zu tilgen. Freilich, es ist ein holdes Geschöpf, das flachsblonde Mädchen, das im reichen gelbseidnen Gewande irgend einer alten Gräfin, des-

sen sie würdiger ist als die Berauhte, auf den Wurzeln eines majestätischen Baumes ruhend, an den geliebten Hauptmann sich in der anmuthigsten Bewegung schmiegt, und in der emporgewendeten Gestalt und den aufblickenden Zügen, die innig beruhigte, selige Stimmung, und den Stolz der weiblichen Liebe ausspricht, die von der männlichen Grösse des Geliebten auch Tiefste durchdrungen ist. Es ist, als hörte man es in ihrer innersten Seele klingen, das unübersetzlich zärtliche: Anima mia! Wahrlich, eine Gruppe, so poetisch schön und so malerisch verschlungen, dass sie werth ist, von Salvator Rosa gezeichnet zu werden. Dieser selbst scheint noch nicht ganz zufrieden mit seiner Arbeit, er vergleicht prüfend zwischen ihr und dem Urbilde. Doch muss ihm was er vollendet hat, nicht misslungen sein, denn die üppig-kräftige Italienerin, die sich auf seine Schulter lehnt, zeigt mit wohgefälliger Miene mit dem Finger darauf hin. Diese zweite Gruppe ist soweit es ihr Inhalt zulässt, der die poetische Kraft der ersten nicht haben kann und soll, nicht minder ruhig bewegt und harmonisch, als jene. Um diesen Mittelpunkt und Stamm des Bildes setzt sich das übrige Leben der Bande an und schlingt sich darum in festeren oder loseren Kreisen. Möchte beim ersten Anblick nicht nur diese friedliche Scene, sondern auch die nicht ganz erklärliche reinliche Pracht aller Gewande, die wir sehen, der unverwitterte Glanz der Gesichter uns den Eindruck einer arkadischen Scene machen, so muss dieser Eindruck schwinden, wie uns beim Hinzutreten die Bewegungen und Thätigkeiten der einzelnen Gruppen und zahlreichen Figuren ins Auge fallen. Zwar fehlt das heitere Element der reinen ungebundenen, ungelassenen Lust nicht. Im Hintergrunde tanzt ein junges Paar, das Tambourin und die Castagnetten schwingend, nach dem Schalle der Guitarre in den raschen und doch schlangengleichen Windungen, welche die Tänze südlicher Völker auszeichnen; hübsche Mädchen sehen dort zu, hier schenkt ein anderes Dirnchen, gerade einem auf der Erde sitzenden Mönch, der einem Weinschlauche nicht unähnlich ist, Wein ein und droht dem Manne Gottes, dessen fettes Antlitz mit den Schweinsäuglein von Lüsternheit und Dummheit glüht und glänzt, die ihn denn auch dem Mädchen das Kinn streicheln heisst, schalkhaft mit dem Finger. — An jenem Ende wahrsagt eine Alte gläubigungläubigen Zuhörern; an diesem spielt eifrig eine Gruppe von Männern und sie sehen mit schärfster Beobachtung sich auf die Hände. Da giebt es gewiss noch Streit und Zank bei den wilden Gesellen. Ein blonder lustiger Kerl, jauchzend die Flasche schwingend, zu der er, sie hoch emporhaltend, hinaufblickt, ruht in den Armen seiner Delila, die unterdessen, mit schlauem Blicke seine Bewegungen bewachend, ihrem Simson die schwere goldene Kette löst. Wenn er es merkt, wie wird die Schlange den Ernst in Scherz zu verkehren wissen! Dort drüben aber verkehrt sich der Scherz in Ernst. Eine eng — sehr eng! — zusammensitzende Gruppe spielt Karten — es giebt Zank; der Giuseppe meint, Antonio habe betrogen, und schon hat er den Dolch gezogen — da fährt die blitzäugige, schwarze Giovanna, Antonio's Geliebte, mit ihrem kleinen Dolche dazwischen, und zuckt ihn auf den Angreifer, der überrascht seine Hand ruhen lässt. Die sind bald über die Wuth hinaus — ich sehe sie im nächsten Augenblicke die Dolche wieder einstecken. Hunde, die bellen, beissen nicht, pflegt man zu sagen. Aber stille Wasser sind tief. Da steht an den Baum gelehnt, auf dessen Wurzeln die holde Göttin des Hauptmanns ruht, neben dem er selbst sitzt, hinter beiden eine ernste schwarzhaarige Schönheit: die uns noch mehr interessiren würde, wenn wir ihre Züge nicht auch in andern Köpfen fänden. Die Uebrigen nennen sie la Capitana. Wie ergrimmt sie jetzt der Name, der sonst ihr schmeichelte. La Capitana! und dort ruht die Blonde, an der Stelle, die sie einzunehmen gewohnt war. Schweigend, mit verhaltener Rachelust, blickt sie nieder, aber unwillkührlich hat sie den Dolch aus der Scheide gezogen. Der Hauptmann und die Blonde sehen das Züngeln der Natter nicht. Auch achtet sonst Niemand darauf; selbst all' das Getümmel, das wir sehen, stört eine Anzahl Leute nicht — — „Aber, lieber Gott, wo sollen denn alle die Leute Platz haben, in dem dichten Walde auf dem kleinen Raum? — Luft, Luft!“ — Schon wieder eine Angst und Besorgniss, — so sei doch ruhig, Kind. 'S ist wahr, so wie wir es ansehen, haben Manche freilich keinen Platz — aber das müssen sie selbst besser wissen, geht uns jedenfalls nicht viel an. — „Meinst Du?“ — Also — eine ganze Anzahl Leute, die für ihren Theil ganz gut Platz haben, stehen ruhig nur durch die Neugierde auf das Bild des Hauptmanns aus ihrer Bequemlichkeit gestört, hinter dem Maler

— und wie anmuthig und charakteristisch wechselnd sind ihre Gestalten und Köpfe. Da ist vorzüglich ein alter philegmatischer, pickelhäubiger Kerl — gewiss ein rechter Haudegen, wenn's losgeht — der, faul in sich zusammengedrückt, ein frisches, lieblichen Mädchen über sich hinaussehen lässt. Und dann solch ein prächtiger, röthlicher Spitzbubenkopf, mit dem heimtückisch kecken Ausdruck, den die hoch potenzirten Blondine unter den Italienern häufig haben, der hinten herüberreckt, und daneben eine junge Heldengestalt, die mit dem Maler und dem Hauptmann eine würdige — obgleich im Charakter zu einförmige — Trias bildet. — Fassen wir nun dies Alles zusammen, müssen wir in diesem Bilde von C. Schorn, das wir, so gut als uns möglich war, für sich selbst sprechen lassen wollten — den dichterischen Schwung wie psychologische Gewandtheit, die malerische Fantasie und den hohen Schönheitssinn auf gleiche Weise bewundern und giebt es uns nicht eine grünende, blühende Vorstellung von der Art der Zeit und des Landes, das Leben in seiner ganzen unendlichen Fülle zu fassen, mit Hass und Liebe, mit Schimpf und Ernst, mit That und Unthat, und jeden Kelch, den die Stunde beut, ganz zu leeren, so lange es der Mutter Gottes und den lieben Heiligen gefällt, es ruhig mit anzusehen? In der Darstellung dieser Lebens-Ansicht einigt unser Bild die ariostische mit der cellinischen Weise. Diese inneren Eigenschaften desselben werden durch die grossentheils scharfe und correcte Zeichnung und durch eine in einzelnen Theilen vortreffliche Modellirung und Färbung wesentlich gehoben, — und wenn wir auf die vom Publikum nicht unbemerkt gebliebenen Mängel in unserer Schilderung nicht übergehen zu dürfen glaubten, so sind wir doch der festen Ueberzeugung, dass sie vorzugsweise hervorzuheben, dem Künstler Unrecht thun und einen zu sehr auf's Aeusserliche gerichteten Sinn verrathen würde, der, wie bei der Beurtheilung der Bilder alter Schulen längst nicht mehr zugelassen wird, auch bei der Betrachtung der neueren Kunst keine Stelle finden sollte.

Wir verlassen Italien. Indem wir aber den Fuss erheben, um ihn hinüber nach Griechenland zu setzen, können wir den Blick nicht sogleich von einem Theile der Küste wenden, der vor uns liegt. Ein castellähnliches Gebäude in fast cubischer Form steht auf schroffen Felsen unmittelbar am Ufer, das sich hinter ihm zu einem bewaldeten Berge erhebt, von dem uns Pinien und Cypressen grüssen. Doch ist der Bau seiner ursprünglichen Bestimmung entrissen — die aufgehängten Fischernetze verrathen die jetzigen Bewohner. An das Ufer im Vorgrund spült in weissem Schaum die ziemlich stark bewegte See an, deren Wogen, am fernen Horizont bis zu einem tiefen Stahlblau sich verdunkelnd, ein lebendiges Farbenspiel entfalten, das sie den giftigen Schlangen ähnlich macht, welche bei aller Furchtbarkeit, die wir an ihnen kennen, uns eine unheimliche Lust durch ihre bunte Hülle gewähren, wenn diese in den glatten, schnellen Bewegungen reizend das Licht wechselt. Schirmer lässt dies Farbenspiel uns hier in aller Frische erblicken, wie denn überhaupt diese kleine Landschaft — die leider etwas hoch hing — in allen Theilen befriedigt. Der Hauch des südlichen Himmels schwebt über dem Bilde, der den Bekannten grüsst, den Unbekannten lockt, sich ihm zu nähern.

Addio Italia! — rufen wir nach von Hellas herüber, von dem alten Hellas nemlich, nicht von dem neuesten, blau und weissgestreiften Lande gleiches Namens — denn wir sind abermals um einige Stufen hinab in die Vorwelt geschritten, und verkehren nun vertraulich mit den Naturgöttern im Walde. Eine — wie die Kenner des Originals versichern — gelungene Copie von Sohn's Hylas, der von den Nymphen geraubt wird, am Cretius Händen in Wach's Atelier hervorgegangen, fesselt die Schritte der Beschauer. Wir bewundern schweigend, da der Bericht über die frühere Ausstellung uns der öffentlichen Rede überhebt — die wir ohne Aufforderung des Redacteurs dieser Blätter, der den Beruf dazu verantworten möge, überhaupt nicht begonnen haben würden.

Einen herkulischen Sprung, und wir leben wieder im Mittelalter — einer Zeit, die viele Elemente der Deutschheit in einer Vollendung dargestellt hat, die sie nie mehr erreichen werden. Dazu gehört vor allen, wenn wir so sagen dürfen, die Religion der Häuslichkeit in den deutschen Städten, an welche wir in einer niederern dem Aberglauben näheren Gestalt schon bei einem früheren Bilde des älteren Meyerheim erinnerten, und nun durch ein Bild desselben Künstlers in höherer Weise gemahnt werden. Durch ein kälteres Clima in das Haus mehr gebannt, als der Südländer, musste der Deutsche die

ganze Architektur von einem andern Gesichtspunkte fassen, — der dadurch, dass die Familie eine grössere Bedeutung im germanischen Leben erhielt, vorzugsweise in das Wohnhaus verlegt werden musste. In familienähnlicher Verfassung waren Zünfte und die Gemeinden — alle Gesellenschaft war keineswegs ein Miniatur eines abstracten Staatsverbandes, den es nicht gab, — sondern umgekehrt eine vergrösserte erweiterte Familie, wie sie sich dem besonderen Zwecke gemäss und ohne das Band der Geschlechtsliebe constituiren konnte. Daher waren auch die öffentlichen Gebäude zu bürgerlichen Zwekken in ihrem Charakter den Privathäusern weit verwandter, als dies bei den Alten der Fall war. Nur die Kirchen wichen ab, — in ihnen wehte ein freierer, höherer Geist — die Gemeinschaft der Kirche, wenn auch in ihren äusseren Beziehungen dies Bild der Familie häufig gebrauchend, indem die Kirche Mutter, die Priester Väter, alle Christen Brüder genannt wurden, war doch nicht aus der Familie, nicht von unten herauf aus den natürlichen Beziehungen, sondern von oben herab aus dem Gedanken entstanden. Wohnhaus und Rathhaus gehörten der Erde an, aus der sie wuchsen und für die sie säen, die Kirche ist des Himmels, dessen Saat sie ausstreut. Herr in der Kirche war Gott durch seine Diener, Herr in der Stadt und in dem Hause, der Bürger und seine Hausfrau. Hat uns der Künstler das deutsche Rathhaus schon gezeigt, so haben wir nun die Kirche und das Wohnhaus und eine beiden angehörige Scene. Links sehen wir die Seite einer gothischen Kirche sich vertiefen, rechts sieht sich ein mit Erkern und Schnitzwerk versehenes Wohnhaus hin, dem sich andere Häuser, Kapelle und Wachtthurm in den Hintergrund hinein anschliessen. Wir haben im Vorgrund einen freien Altan, in welchem die hohe Treppe vor der hohen Thüre des Hauses schliesst, und von dem wir einen Blick zwischen Kirche und Nachbarhaus durch hinunterwerfen in einen Theil der Stadt und auf den Fluss, der sie bespült, und mit dem sich die Aussicht öffnet. Die Treppe wird eben ein blinder Greis von einem lebhaften, doch künftige Würde im Benehmen schon andeutenden Knaben hinaufgeführt. Sie treten gerade über die letzte Stufe zu der Hausfrau, die auf dem Altan steht, von welcher der Alte das Almosen, das christliche Liebe nach dem Gebote des Herrn ihm reicht seit Jahren, mit einem wirklich gefühlten — dafür spricht sein Antlitz — Gott vergelt's! zu empfangen gewohnt ist. Und Gott hat es vergolten — das Töchterlein, das zur Seite der hohen Mutter, — die in der züchtigen Tracht ihrer Zeit, mit Liebe auf sie niedersieht, auf einer Bank am Geländer sitzt, reicht eben das Händchen bittend hin, damit die Mutter durch ihre Hand dem Armen wohlthun, und das Kind selbst — das in seiner Unschuld das Geben vom Geben trennt und den Dank des Armen ohne Arg entwendet — die Freude des Wohlthuns empfinde. Der Künstler hat hier nicht nur durch die Architektur unserer Vorzeit, wie er sie benutzt, ein höchst malerisches Bild gewonnen, das wir selbst ohne die Figuren, um der stimmungsreichen Erfindung des Ganzen und der vielgestaltigen und doch einheitlichen Fantasie im Einzelnen, wie um der überaus trefflichen Luft und des Tagelichts willen, die darin sind, mit befriedigter Seele geniessen würden, — er hat durch die Wahl der Tracht, welche die Zeit mit sich bringt, namentlich die Möglichkeit erhalten, die Figuren des Bettlers und seines Führers — die im modernen Genre so leicht gemein werden — zu veredeln; — und hat dies an sich als menschlich und kindlich überhaupt auch unserer Zeit nicht fremde Motiv der reinen Freude des Gebens dadurch selbst innerlich gekräftigt, dass er es in eine Zeit setzt, in welcher es nicht, wie in unserer Zeit — neben verständig misstrauisch eingerichteten Armenanstalten und der Weise des Gebers, die nur die leichteste Art ist den lästigen Bettler loszuwerden — als eine vereinzelte Erscheinung auftritt, sondern von der allgemeinen, christlich und häuslichen Gesinnung, die im Mittelalter waltet, getragen wird. Dafür sei der Künstler gepriesen — möge er auch nicht an dies Alles gedacht haben — er hat uns doch dies Alles gegeben; und besser, als wir es zu sagen vermögen.

Nun nur noch einige Schritte, und unsere Wanderung ist vollendet. Wir kommen zuerst an E. Rabe's Hand ins Jahr 1812 und sehen in Russlands todtbringenden Schneefeldern an einem einsamen Wachtfeuer den französischen Grenadier von der alten Garde in seinem zerlumpten Mantel, mit den zerrissenen Stiefeln, unbemerkt von irgend jemand — so pflichtmässig ernst und so seelenruhig, mit so stattlichem Anstand Wache stehen, — als stände er unter Frankreichs Sonne in Parade Uniform vor den Thoren der Tuilerien. Wie bald wird er

im Schnee sein Heidenleben enden! Wegschreitend von dieser Scene des Jammers sind wir schnell wieder in Preussen, und indem wir bald auf der Weide unter lustig springenden Genossen einen alten Schimmel bedächtlich stehen sehen, den Rundel, ein Schüler des Professor Krüger, gut gemalt, bald hinter einem grünenden Busche zwei Mädchen, die arglosen Kränze flechten, durch einen schwarzen Kater zum Vergnügen eines bösen Buben lebhaft erschreckt finden — Schätze heisst ihr und des Katers Vater — dann bei einem kräftigen Knäblein mit braunen, langen, ihm ins Gesicht hängenden Haaren, das uns freundlich mit seinen glänzsprühenden Augen ansieht (einem ganz ausgezeichneten Portrait von Herrmann Stilke aus Düsseldorf, das leider erst kurz vor dem Schlusse der Ausstellung eine Zierde derselben ward) verweilt — endlich noch da und dort allerlei Bauern, Kirchen, Hunde, Häuser, Kartoffelweiber, Blumen und Früchte und Kinder und Herren und Damen gesehen haben, die vielleicht dem Leser auch schon begegnet sind, oder da und dort einmal begegnen, bei denen wir uns aber als wegemüde Wanderer nicht aufhalten mögen — langen wir endlich glücklich auf dem Dache der neuen Werderschen Kirche zu Berlin an, von wo wir über die Dächer des Opernhauses, des K. Palais, der Bibliothek und die Kuppel der kath. Kirche weg, deren Massen durch das Grün der Bäume lebendig unterbrochen werden, theils in die weite Stadt, theils in den weiten Himmel hineinsehen, der, mit jener eigenthümlichen Mischung von Erdenstaub und Himmelsduft, die so warmen Sommertagen seine Züge zu beschatten pflegt, wie einst die Sonne Palmyras auf das Kleinod der Wüste, herabschaut. Perspektive, Beleuchtung, Wahrheit in der Farbe, einfache Praktik geben diesem Bilde Gärtner's neben der Wahl des Standpunktes einen vorzüglichen Werth. Je nachdem Du nun wohnst, und Dein Geschmack ist, geneigter Leser, kannst Du noch durch die Dorotheenstrasse, die Ansicht der alten Sternwarte, wie F. W. Klose sie aufgefasst, Dir verschaffen, und wenn der Zufall es will, mit jener Strohmatten-Verkäuferin, die sich gerade bei dem Maler Ratti (aus Hensels Schule) bedanken will, dass er sie gemalt hat, und eben an der Thüre der Etage anklingelt, in Deine Wohnung eintreten. Ich, für meine Person, steige den Saal der Ausstellung hinab, um noch, was uns dort die Kunst ohne Oel zubereitet hat, ganz einfach, und kurz und ohne romantische Zuthat zu geniessen, wobei mir Jedermann als Gesellschafter willkommen sein soll.

(Beschluss folgt).

Zur Kunstliteratur.

Das diesjährige Februar-Heft der Preuss. Provinzial-Blätter enthält eine Rede, welche von Carl Rosenkranz im Königsberger Kunstverein am 13. December 1834 gehalten ist: „Das Verhältniss des Protestantismus zur bildenden Kunst, mit besonderer Rücksicht auf Schnaase's Niederländische Briefe.“ (20 Seiten in kl. 8.) Wir machen unsre Leser auf diese klare und geistvolle Abhandlung aufmerksam, indem wir eine kleine Stelle, die mancherlei zu denken giebt, daraus anheben.

„Für den Verlauf der geschichtlichen Entfaltung der Kunst müssen wir bedenken, dass die Bildung der protestantischen Kirche mit der vereinzelten Individualität begann. Zunächst waren es einzelne Männer, die sich, die Versunkenheit des kirchlichen Zustandes durchschauend, gegen die Greuel des Irrthums und des Missbrauchs empörten. Für die künstlerische Aeusserung ihrer Empfindung bot sich die Poesie als angemessenstes, am weitesten hingreifendes Organ dar, und offenbar gehört die Meisterschaft in dieser Kunst seit jener Zeit dem Protestantismus: sie ist seiner Innerlichkeit am günstigsten. Die katholische Poesie hat seit dem Drama des Spanischen Calderon im siebzehnten Jahrhundert nichts welthistorisch Bedeutendes mehr hervorgebracht. In der Griechischen Kirche blieb, wie wir zuvor bemerkten, die bildende Kunst vorherrschend; in der Römischen entfaltete sich die Kunst in der Totalität aller ihrer Glieder; sie fing an mit der massenhaften Architectur und endigte mit der Poesie eines Tasso, Cervantes, Calderon. Wie, wenn die Kunst der protestantischen Kirche einen umgekehrten Verlauf nähme, ja, was noch wahrscheinlicher ist, wenn in ihr wegen ihrer allseitigen Freiheit und Bildung ein so ineinander greifender Stufengang aufgehoben wäre? Die Poesie hat bis jetzt unbedenklich den Vorgang gehabt; ihr ist die Musik gefolgt; in unseren Tagen scheint die Malerei und Skulptur zu erblühen. Die Fortbildung der Architektur müsste demnach am

Weitesten hinausgeschoben werden. Doch dürfen wir bei solchen Berechnungen die Kürze des Zeitraums nicht vergessen, der uns vorliegt. Die Kunst des Katholicismus hat eine fast tausendjährige Geschichte, während die des Protestantismus erst dreihundert Jahre zählt.“*)

*) Anmerkungen eines Phlegmatikers.

Die Kunst der protestantischen Kirche? Ich möchte sie gern zur Vorstellung bringen. — Gewisser protestantischer Kirchenlieder entsinn' ich mich, die sehr schön sind; aber das kann doch nicht alles sein. Denn stimmliche Kunst seit der Reformation die protestantische zu nennen — aber das that der Redner nur per synecdochen. Denn die synecdoche ist eine schöne Figur und setzt den Theil für's Ganze. Diese in Ehren, war gleichwohl das Christenthum der drei letzten Jahrhunderte nicht allein katholisch, und nicht allein protestantisch, sondern theils ein protestantisches, theils ein katholisches, wie auch griechisches. Was war denn die Kunst? Nun, die holländische soll wegen Aufhebung des Katholicismus auf einige neue Strassen gekommen sein oder vielmehr in die Wein- Wacht- und Barbierstuben. Das sind aber doch keine Kapellen der protestantischen Kirche. Die Conversationszimmer auch nicht. Ueberdiess blühten in Rom gleichfalls die Bamboccianden. Und was die Blumen anlangt, so ist mir deren Confession unbekannt. — Nehm' ich die Poesie, des siebzehnten, des achtzehnten Jahrhunderts — da glänzten die französischen Klassiker — im katholischen Lande — aber ihre Poesie war nicht katholisch, man machte sie in Deutschland nach; und doch möcht' ich nicht sagen, dass sich die protestantische Kirche an Voltaire erbaut hat. Da hatten denn doch die katholischen Minnesänger mehr „innerlichkeit.“ — Indessen Milton's verlorenes Paradies, Youngs Nachtgedanken, Klopstock's Messias, einige Verse von Lavater, die zwar etwas hart sind, die teleologische Beweise für den Dasein Gottes, weil Schnee an den Bäumen ist, von Claudius — mich dünkt, ich bin auf dem Wege, die protestantische Poesie zu unterscheiden. Nun, weiter. Wieland? Agathodämon. . Aristipp. . das geht nicht. Schiller? Götter Griechenlands. . Ideale. . Braut von Messina. . Geht auch nicht recht. Göthe? — „Bei den Griechen ganz allein ist die wahre Menschlichkeit zu finden“ — Ei, ei! — Sodann die Romantiker — die, sagt Vater Voss, sind lauter Rösslinge und Kryptokatholiken. Das glaub' ich zwar nicht; aber specifisch protestantisch möchten sie nun auch nicht gewesen sein. Letztlich die gegenwärtige Poesie — ist universalhistorisch, das heisst: indifferent; wie denn auch Ludwig Tieck, einst ein Romantiker, jetzt vice versâ seine Protestanten katholisch und seine Katholiken protestantisch werden lässt, nach einer Sommerreise, aus Ironie. — So will ich's lieber mit der Musik versuchen. Kirchenmusik? Die Protestanten führen sie zwar nicht beim Gottesdienst auf, aber doch als concert spirituel extra; die vierstimmigen Schweizer sogar in der Kirche selbst. Sonst möchte die Kirchenmusik wohl da am meisten zu Hause sein, wo sie geboren und erzogen ist, in der katholischen Kirche. Wahr ist es, Luther hat die edle Musika sehr geliebt. Darin also protestirte er nicht. Die Oper? — Dass dich —! Kommt auch aus dem katholischen Süden. Weiter: „In unseren Tagen scheint die Malerei und Skulptur zu erblühen.“ Aus dem Protestantismus? — Es ist nur seltsam, dass diese neue Blüthe in dem katholischen Italien begonnen hat durch Künstler, die zum Theil wenigstens katholisch nicht nur waren, sondern gerade damals erst wurden. Und wenn ein Katholik zu mir sagte: „Ihr habt eine Art Historienmalerei und überhaupt einen tiefoven Styl im Gemälde erst dadurch wiederbekommen, dass ihr die alten Künstler der katholischen Kirche wieder studirt, wieder lieben und verstehen gelernt habt, und im Genuss dadurch, dass ihr nachgelassen habt im Protestiren“ — wenn er so spräche, ich wüsste wahrhaftig nicht, wie ich protestiren sollte. Von der Skulptur könnte er auch sagen, was sie für die protestantische Kirche gearbeitet, lasse sich zählen; und dass man Leute porträtire, sey eben nichts Protestantisches. Endlich unserer Architektur hat der Redner selbst noch 700 Jahre gelassen. Das erleb' ich nicht mehr.

Gegenbemerkung eines Sanguinikers: Mein Herr. Sie sind ungeschickt, blinzen hin und her auf specialia, und verlieren den Mittelpunkt der Bildung aus dem Auge. Die moderne Bildung ist wesentlich von der Reformation ausgegangen, aus ihr dann auch diejenigen Früchte der Poesie und Kunst, die nicht gerade kirchlichprotestantisch sind, und soweit auch der neuaufgehende Sinn für bildende Kunst — Phlegmatiker: In dem katholischen München! Sanguiniker: Ja, auch in München, nur nicht dort allein; aber

Kunst- und Gewerbe-Verein zu Königsberg in Preussen.

Die fünfte Ausstellung wurde den 24. Januar c. eröffnet und den 8. März c. geschlossen.

Für das Stadt-Museum wurden erworben 13 Gemälde im Betrage von 2998 Rthlr. 28 Sgr.

Granet: Chor eines Kapuziner Klosters, 130 Fr.d'or; Buerckel: Wirthshaus in dem Dorfe Zirl, 900 Thlr. Petal: Wirthhausstube an der Pr. Grenze, 45 Fr.d'or; Sonderland: der Taubär, 153 Thlr.; Agricola: Ansicht von Pästum, 40 Fr.d'or; Friedrich: Landschaft im Charakter des Böhm. Mittelgebirges, 140 Thlr. Friedrich: Meeres-Ufer in nächtlicher Dunkelheit, 20 Fr.d'or. Hintze: Ansicht vom Krauseherrn Stift zu Pasz, 30 Fr.d'or; Schultz: Märkisches Fischerhaus 25 Fr.d'or; Klein: Wallonische Fuhrleute mit Pferde und Wagen, 25 Fr.d'or; Blechen: Ruine einer Kapelle 170 Thlr. Voelcker: Grosses Frucht- und Blumenstück, 50 Fr.d'or; Herrmann: Copie der Madame Colonna von Raphael, 45 Fr.d'or.

Von Privatpersonen wurden gekauft 14 Gemälde für den Betrag von 1089 Thlr. —

Schultz: Transport gefangener Franzosen, 150 Thlr. Derselbe: Bivouac am dem Jahr 1813, 150 Thlr. Buerckel: Weinschenke auf der Via Apia, 100 Thlr. Benders: Gegend von Rodnaerthälen, 15 Thlr.

---

auch dort in Folge einer Geschmacksbildung und eines wissenschaftlich vermittelten Kunstsinnes, die dem allgemeinern Zeitgeiste entflossen, der seine lebendige Bewegung doch vorzugsweise im protestantischen Deutschland hat. Phlegmatiker: Gut; und wenn diese Bewegung auf das Kunstschaffen geht, pflegt sie sich insgemein nach dem Mutterlande des Katholicismus hinzubewegen, um sich da zu wärmen. Sanguiniker: Aus natürlichen geographischen und historischen Gründen: Land und Menschen sind dort malerischer; die Schatzkammern der antiken und der mittelalterlichen Kunst liegen in Italien. Der Geist aber unserer Kunst stammt aus unserer Bildung. Nur das geb' ich ihnen zu, dass diese jetzt empfänglicher ist für die Phantasieseite der Religion, und somit gewissermassen das Princip des Katholicismus geistig in sich verjüngt. Phlegmatiker: In derselben Hinsicht ist sie dann weniger protestantisch. Sanguiniker: Es ist ihr eigener Fortschritt, ist Erkenntniss. Phlegmatiker: Privatim. Und darum ist die protestantische Kunst Kabinetskunst und darum giebt es keine protestantische Architektur. Sanguiniker: Nur Geduld! Die Vereine! — Die Kunst wird in unsere Häuser einziehen! Phlegmatiker: Schön.

J. Wolf: Männliches Bildniss, 115 Thlr. Gebauer: Sr. Majestät der König Brustbild, 115 Thlr. Geissler: Das Liebhaber Theater, 35 Thlr. Lueger: Gebirgs Landschaft, 42 Thlr; Wagner-Deines: Ein Kuhstall, 45 Thlr. 10 Sgr. Ratti: Eine Obstverkäuferin, 56 Thlr. 20 Sgr. Rechlin: Sr. Majestät der König zu Pferde, 60 Thlr. Sonne: Angriff baierischer Truppen, 80 Thlr. Dahl: Gebirgs Landschaft 40 Thlr. Gruelich: Ansicht von Dresden, 85 Thlr.

Ausserdem aber noch zur Verloosung gebracht 14 Gemälde im Betrage von 912 Thlr. 10 Sgr.

Plastarius: Der Fischesser, 18 Fr.d'or Schultz, Stillleben, 16 Fr.d'or. Simler: Niederländische Landschaft, 60 Thlr.; Ahlborn: Die Veste Hohensalzburg, 60 Thlr. Heinel: Die Zitterspielerin, 8 Fr.d'or; Kiesewetter: Väterliche Ermahnungen, 15 Fr.d'or; Saeger: Stillleben, 20 Thlr. Stürmer: Ansicht der Frauenkirche zu Esslingen, 4 Fr.d'or. Moser: Zigeuner, 150 Thlr; Dominico Quaglio: Das Schloss Geilenreuth, 17 Fr.d'or; Metzinger: Grosse dunkle Landschaft; 68 Thlr; Tunica: Frühling. Der Maikäferhandel, 12 Fr.d'or; Alb. Zimmermann: Gegend von Elfeldt, 4 Fr.d'or; Brandes: Ein Rehkopf, zwischen Eichengebüsch, 4 Fr.d'or.

Im Ganzen wurden 41 Gemälde für 5000 Thlr. 6 Sgr. angekauft. Den Verkauf von Gegenständen der Kunst- und Gewerbefleisses, Kupferstichen, Lithographien und plastischen Arbeiten, wird der nächste Jahresbericht genau angeben.

Das Stadt-Museum zählt gegenwärtig 28 Gemälde. Fünf hat es als Geschenk, eines als Gewinn vom Berliner Kunstverein, zwei und zwanzig im Betrage 4198 Thlr. 28 Sgr. durch Kauf erworben.

Am Schlusse der Ausstellung war die steigende Zahl der Mitglieder 705.

Königsberg im April 1835.

Der Vorstand.

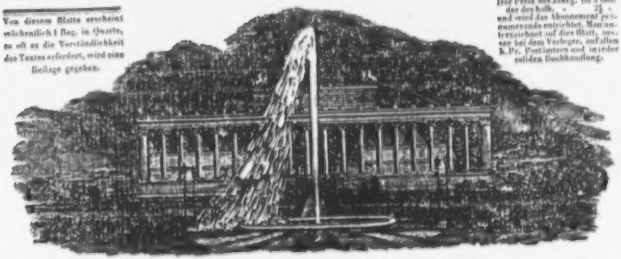
(gez.) H. Degen. C. M. Friedemann. A. Hagen.

Gedruckt bei J. G. Bräschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 23. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Fortsetzung von No. 17.)

Grosses Aufsehen und leidenschaftlichen Widerspruch erregte eine nach dem Tode ihres Verfassers 1809 zuerst, dann 1811 in zweiter Auflage erschienene Schrift eines jungen Engländers: Wittingthon, der auf seiner Reise durch Frankreich, die bisher ganz unbekannten Denkmäler dieses Landes kennen gelernt hatte (*Historical survey of the ecclesiastical antiquities of France.* — *London* 8vo.) Der Vergleich derselben mit denen seines Vaterlandes schien ihm für das Letztere nicht günstig auszufallen. Aber weit entfernt, diesen Umstand aus übel verstandenem Patriotismus verschweigen zu wollen, bemühte er sich vielmehr die oben angeführte Meinung der Antiquare zu London zu widerlegen, und umständlicher darzuthuen:

„— „dass Frankreichs kirchliche Gebäude „eine frühere Entwickelung des Gothischen „Styls zeigen, als die Englischen, und dass „dieser Styl in jenem Lande zu einer höhern Vollkommenheit gediehen sei als jemals in England!“ —

Die Vergleichungen gleichzeitiger Französischer und Englischer Kirchengebäude worauf Wittingthon seine Behauptung gründete, waren allerdings richtig genug angestellt, um die letztere zu unterstützen. Indessen vermochte er doch nicht diese Beweise in hinreichender Kraft und Anzahl beizubringen, indem hiezu den Engländern die Vorlegung von Zeichnungen französischer Kirchen, dem Autor selbst aber eine umfassendere Kunde der Gebäude

Frankreichs nothwendig gewesen wäre. Daher gelang es jetzt noch dem John Carter, gestützt auf eine genaue Kenntniss der englischen Bauten, mehrere einzelne, und wirklich falsche Behauptungen des Wittingthon zu widerlegen, und demnächst die Richtigkeit der aufgestellten Meinung desselben sehr zu verdächtigen (*Gentlemans Magazine* 1800 — 1810).

Nichts desto weniger versicherte zur selbigen Zeit der Bibliothekar Kerrich aus Cambridge in seiner im Jahr 1809 vor der Societät der Antiquare zu London gehaltenen Vorlesung über die Gothische Baukunst (*Some observations on the gothic buildings*; (*Arch. vol. XVI*), dass die von der Gesellschaft früher aufgestellte Meinung, doch wohl nicht durchzuführen sei, indem wahrscheinlich jede Europäische Nation ihren Antheil an der Ausbildung der gothischen Baukunst genommen habe. — Zu dieser Behauptung veranlasste ihn vornehmlich die Aehnlichkeit, welche er bemerkte zwischen den Nordamerikanischen Kirchen und mehreren alten Kirchengebäuden des obern Italiens; was den Spitzbogen betrifft, so leitet er den Gebrauch desselben aus mehrer, zum Theil höchst sonderbar ersonnenen Ursachen her.

Zu den eifrigen Verfechtern der Englischen Baukunst gehörte auch Milner, der seine schon vor 20 Jahre gebesserte Meinung jetzt etwas umständlicher darlegte (*a Treatise on the eccles. arch. of England* 1811): „dass nämlich der, bei den Durchschneidungen der Halbkreisbogen entstehende Spitzbogen, die Baumeister wiederholentlich auf diese Bogenform aufmerksam gemacht, und sie alsbald veranlasst habe, diese Bogenform öfter und zuletzt ausschliesslich bei allen Wölbungen zu gebrauchen. Diese Meinung hat nie viele Anhänger gefunden, wohl aber mehr Widerspruch als der Mühe werth war. Ueberdiess zeichnet sich der genannte Rev. John Milner durch eine lächerlich heftige Opposition gegen Wittingthon aus, dessen Ansichten aber schon 2 Jahre später durch Rev. Haggit gegen Milner aufrecht erhalten wurden (*two letters to a fellow of the society of antiquaries on the subject of gothic architecture*; *Cambridge* 1813).

Hawkins (*History of the origin and establishment of Gothic architecture.* 1813) gab sich ebenfalls vorzügliche Mühe, die Ansichten Milners mit guten und schlechten Gründen anzugreifen. Ueber das Alter der Anwendung des Spitzbogens kommt er so ziemlich auf die Ansichten des Ledwich zurück, denn den Spitzbogen findet er unter andern schon in einem bei Ciampini abgebildeten Mosive aus Revanna aus dem 5. Jahrhundert. Er sagt ferner zwar: dass die Gothische Baukunst in Frankreich sich früher herangebildet habe als in England, indessen stützt sich diese Behauptung bei ihm keineswegs auf eine deutliche Uebersicht vom historischen Gange dieser Entwickelung, was schon daraus erkannt werden mag, dass er die schlanke gothische Pfeilerform von den Stämmen der Palmbäume herleitet.

Nach Betrachtung dieser endlos einander widersprechenden, sich gegenseitig vernichtenden Meinungen wird man es jetzt so verwundernswerth nicht finden, wenn Hall (*Essay on the Gothic architecture* 1813) mit Verläugnung alles dessen, was das Studium der allmähligen Formenveränderungen ihn über den Ursprung dieser Bauart hätte lehren können, es nicht für an spät hielt, eine ganz veraltete Ansicht wieder aufzufrischen, und in einer besondern Abhandlung, durch wohlersonnene, dem Geschichtskundigen nämlich verführerische Zeichnungen, speziell zu erweisen suchte:

„ — — dass das ganze Princip und die Tendenz „des gothischen Styls, ja sämmtliche wesentliche „Formen desselben, schon in der Construktion der „urältesten Kirchen Englands aus Holzstangen, ge„bogenen Zweigen, und zwischen gelegtem Flecht„werk, enthalten seien!“

Das bisher angeführte mag genügen um den Leser mit den hauptsächlichsten Meinungen der Engländer über die gothische Baukunst bekannt zu machen, denn was sonst noch hierüber gesagt worden, ist meist nur eine Wiederholung, eine andere Wendung oder eine speziellere Ausführung des bisher Aufgestellten.

Einen bessern Weg der Forschung aber schlugen in der folgenden Zeit wieder diejenigen ein, welche statt des kleinlichen Herumspürens nach alten Spitzbogen, und deswegen Umhergreifens nach unhaltbaren Hypothesen, die Gesammtheit der Erscheinungen im Auge behielten und hierüber ihre Kunde möglichst zu vervollständigen suchten. Die Hülfsmittel hiersu, was die Baukunst Englands betrifft, vermehrten sich auch, besonders durch die zahlreichen Werke, welche Britten herausgab, fortwährend so sehr, dass jenes Land jetzt nur noch wenige bemerkenswerthe Kirchen hat, die nicht durch Abbildungen bekannt geworden wären.

Die nächste Folge dieser vollständigen Uebersicht der Monumente Englands war diese: dass die Anführung von Gebäuden des sächsischen Styls sich auf immer wenigere Beispiele beschränkte, bis auch die Richtigkeit dieser wenigen immer zweifelhafter und zuletzt ganz verdächtig wurde; besonders zeigte Britton, auf den wir noch später zurückkommen werden, bei Erörterung dieses Gegenstandes von jeher viel Vorsicht und Besonnenheit, so auch Rickmann (*attempt to discriminate the styles* 1817). Nachdem man aber nicht länger sich verhehlen konnte, dass man mit der Kenntniss von Englands alter Kirchenbaukunst nicht über den Zeitpunkt der Normannischen Eroberung, d. h. nicht über die Mitte des 11. Jahrhunderts hinaus reiche *), so sah man sich genöthigt zur weitern Erforschung dieser Baukunst, nach ausserhalb hin seine Blicke zu richten, und das nächstliegende war hier, das Vaterland der Eroberer Englands, die Normandie, in dieser Beziehung genauer zu untersuchen. Somit wurde der erste Anfang gemacht zur wirksamen Erforschung eines Landes, dessen herrliche Denkmäler der Baukunst bis dahin mit der Schmach einer fast gänzlichen Vergessenheit bedeckt waren.

Die Deutschen.

Soviel ich weiss, ist der berühmte Philolog Heyne, der erste **) unter den Deutschen gewesen, der über den Ursprung der gothischen Bauart eine motivirte Meinung aufstellte (in der im Jahre 1795 gehaltenen akademischen Vorlesung: *Artes ex Constantinopoli nunquam prorsus exulantes* (*Comment. soc. Gotting vol. XIII sect* 2 *pag.* 20 — 32). Nachdem er im genannten Aufsatze über die Verderbtheit und den barbarischen Luxus der byzantinischen Kunst gesprochen, geht er schliesslich zu einer kurzen Betrachtung der Kunst im Occident über, besonders der Baukunst, welche man, wie er bemerkt, unpassend gothisch nenne. Er unterscheidet bei derselben (wahrscheinlich in Folge einiger Bekanntschaft mit den damaligen Untersuchungen der Engländer) die ältere (rundbogige) und die neuere (spitzbogige) Bauart. Den Ursprung jener Bauart des westeuropäischen Mittelalters leitet er von der byzantinischen her; denn durch Handel, Reisen und andre Verbindungen mit den Byzantinern, sagt er, hätten die Völker des Westen die byzantinische Kunst kennen gelernt, und alsbald sie nachzuahmen versucht, woraus denn durch mancherlei Veränderungen unsere barbarische Baukunst des Mitteralters hervorging. Dieselbe Bewandtniss habe es auch mit der sogenannten eigentlich gothischen Bauart, denn ihre, auch bei den Arabern sich vorfindende besondere Formen liessen sich ihrer Entstehung nach dadurch erklären, dass man durch die üble Witterung genöthigt worden sei, die Dächer höher und höher anzulegen, wodurch spitze Giebel und dergl. entstanden.

Nach diesem führte man in Deutschland einen dreissigjährigen Krieg über den Gebrauch der Namen: Byzantinisch, Deutsch, Altdeutsch, Gothisch, Vorgothisch, Neugothisch, Sächsisch, Thüringisch, Rheinisch, Romanisch und Germanisch. Die Erkenntniss des Gegenstandes selbst aber wurde hierdurch um keinen Schritt weiter gefördert.

Wir müssen in der That hier bemerken, dass das Dürftige, was bisher bei uns über die Baukunst des Mittelalters geschrieben worden, in gar keinem Verhältnisse steht zu dem allgemeinen Interesse, welches diese Baukunst doch seit langer Zeit schon auch in diesem Lande erregt hat. Wir haben kein einziges Werk der Art aufzuweisen, wie wir solche bei den Engländern kennen gelernt haben, und es ist gar nicht zu verhehlen, dass die Deutschen nicht so wie die Engländer, wenigstens über den Gang der Baukunst des eignen Landes, zu etwas umständlicher, wenn auch bloss äusserlicher Kunde gelangt sind. Unter solchen Umständen wollen wir uns denn mit einem sehr flüchtigen Ueberblick begnügen.

Einige Jahre später als Heyne hat auch Fiorillo in seiner Einleitung zur Geschichte der zeichnenden

*) Freilich wurde in England die alte Meinung von der sächsischen Baukunst nicht so ganz allgemein aufgegeben, und findet jetzt noch ihre Vertheidiger, siehe Ingram: *Memorials of Oxford* 1832; der in den ältesten Theilen der Kathedrale zu Oxford ein sächsisches Bauwerk vom Anfange des 11. Jahrhunderts zu erkennen glaubt.

**) Was schon früher und zuerst von Göthe, später von Förster und einigen Andern über die Gothische Baukunst gesagt worden, ist mehr der Ausdruck einer allgemeinen Bewunderung der Werke gothischer Baukunst und gehört daher nicht dem Felde unserer Betrachtung an.

Künste Gelegenheit von der Baukunst des Mittelalters zu sprechen. Er verwirft den Namen Gothisch und führt die Benennung „deutsch“ als vermeintlich richtige ein, weil deutsche Baumeister nach Italien, Frankreich und Spanien als Werkmeister berühmter Bauten berufen wurden. Obgleich dies nun keineswegs richtig ist in dem Sinne, wie es Fiorillo und alle folgenden Schriftsteller bis jetzt angenommen haben, so wurde doch von jetzt an die Benennung „deutsche Bauart“ immer allgemeiner und beliebter, da sie nicht nur den anstössigen Namen „Gothisch“ beseitigte, sondern auch unserm Nationalstolz, der sonst selten erregt wird, doch hier in ganz besonderer Art zusagte.

Dieselbe Benennung nahm denn auch Friedrich Schlegel an, in einem übrigens geistreichen Aufsatze über die alten Bauwerke des Mittelalters (s. Poetisches Taschenbuch auf das Jahr 1806). Er macht ebenfalls darauf aufmerksam: dass es zwei, durchaus verschiedene und der Zeit nach aufeinanderfolgende Bauarten gebe, deren ältere man die griechische nennen könnte, bemerkt aber überdies noch sehr scharfsinnig, dass beide Bauarten wohl auch eine Zeitlang zugleich hätten in Gebrauch sein können, da es denkbar sei, dass der Fortschritt der Kunst sich schon an den grossen Werken zeige, während die kleinern noch in althergebrachter Weise vollführt werden.

Um diese Zeit fing bekanntlich das Interesse für Deutschlands alte Kunst ganz besonders an sich zu regen, wodurch aber die Geschichte der Malerei gewiss mehr gewonnen hat als die der Architektur. Jedoch konnten Aufsätze wie der von Carl Ritter im Rheinischen Archiv (Band I. 1810) oder die von Friedrich Rumohr in Schlegel's deutschem Museum (Bände III und IV. 1813) wenigstens die Hoffnung erregen, dass dieser Gegenstand künftighin nicht ganz ohne wissenschaftliche Bearbeitung bleiben werde. — Diese Hoffnungen sind aber auch in der folgenden Friedenszeit nicht in Erfüllung gegangen. Hundeshagen, Büsching, Stieglitz, Moller, Tappe, Wiebeking und Andere haben von der Baukunst des Mittelalters Dieses und Jenes gesagt, ohne dass irgend eine bestimmte systematische Ansicht hieraus zu entnehmen wäre. Jetzt aber ist es in Deutschland soweit gekommen, dass jeder der nur einige Kupferwerke durchblättert hat, sich veranlasst sieht, eine eigene Meinung sich zu bilden, was auch immer noch besser ist, als willkührlichen fremden Ansichten zu folgen.

(Fortsetzung folgt).

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie zu Berlin.

(Beschluss.)

B. Aquarell- und Pastellgemälde. Kupferstich und Holzschnitt. Zeichnungen.

Eine interessante Sammlung von einigen und dreissig kleinen Aquarellen einheimischer Künstler hatte die Ausstellung dem hiesigen Kunsthändler Hrn. Sachse zu verdanken, der, — wovon früher schon in diesen Blättern die Rede war — nachdem er zweimal Sendungen von Aquarellen, der in diesem Fach ausgezeichnetsten Pariser Künstler erhalten, und in seiner Handlung den Kunstfreunden bereitwillig gezeigt hatte, vor einiger Zeit die Berliner Künstler sowohl, als die der Düsseldorfer Schule veranlasste, ihm ebenfalls Bilder dieses Zweiges zu liefern, die er dann als Zeugniss der Eigenthümlichkeit deutscher Kunst sowohl, als ihrer Ebenbürtigkeit mit der französischen nach Paris zu bringen gedenkt. Es ist eben so natürlich, dass die hiesigen Künstler die technischen Vorzüge der französischen Vorbilder zu erreichen gestrebt haben, als begreiflich ist, dass bei einem ersten Versuche es nicht durchgängig gelingen konnte, mit den Ergebnissen längerer Uebung gleichen Schritt zu halten. Doch ist in mehreren, namentlich Blechen, Bönisch und Schirmer eine höchst erfreuliche und sichere Behandlung der technischen Mittel gezeigt worden. Dass die Düsseldorfer Maler in dieser Beziehung nachstehen, ist nicht zu verwundern, da ihnen die grosse Hülfe der Bekanntschaft mit meisterhaften Werken dieser Art nicht, wie den hiesigen, zur Seite stand. Uebrigens sind in Beziehung auf Alles, was nicht blose Vorzüge der Technik betrifft, unsere Künstler fast sämmtlich mit Recht der deutschen und je ihrer eigenen Kunstweise treu geblieben: sie haben sich dessen zu bemächtigen gesucht, was wahrhaft als ein Fortschritt in der Kunst der Wassermalerei zu betrachten ist, ohne sich weder den Uebertreibungen, welche dieselbe der Oelmalerei nähern sollen, noch der maasslosen Effekthascherei der

Franzosen hinzugeben. Beides würde übrigens nicht wohl ausbleiben können, sobald bei uns, wie in Paris, diese Art von Kunstsachen herrschende Mode werden sollte. Denn Alles was durch die Mode entsteht und sich hält, muss auch für sie da sein, und dies kann es nur, wenn es sich auf der Oberfläche hält, und unermüdlich ist im Wechseln des Scheines derselben. So tritt der Effekt an die Stelle des Inhalts. Den echten Diamant schätzt der Kenner, möge er geschliffen sein oder nicht, — obgleich er dem geschliffenen höheren Werth anerkennt, — der Nichtkenner wirft ihn weg, wenn er nicht geschliffen ist. Der Brillant ist ihm allein werth; besser gesagt das Brillante. Denn wenn ein falscher Stein den Schein und Glanz des ächten hat, so freut das Kind sich auf gleiche Weise daran, wie am ächten, und die Mode ist immer kindisch. Eben darin aber, dass man durch Behandeln der Oberfläche durch Schleifen und Facettiren, durch Folie und Fassung das innere Feuer der Aechtheit für den oberflächlichen Blick ersetzen kann, liegt eine so grosse Versuchung zum Falschen. Dieser Versuchung ist die Kunst, wie das Handwerk ausgesetzt, und was im Anfang mit Bewusstsein geschah, geschieht am Ende unbewusst und der Geschmack, der reine Sinn wird verdorben und getrübt. Das sehen wir deutlich schon jetzt bei den Franzosen. Männer, die Grösseres leisten könnten, zersplittern sich in dem einträglichen Dienste der Mode, welche geistreiche Aquarelle fordert, und der Einfluss auf ihr übriges Thun, wenn sie Grösseres unternehmen, kann nicht ausbleiben. Ein heilsamer Einfluss auf die Richtung der Kunst aber ist von der Mode, als von dem ewig Wechselnden, nie zu sich selbst Kommenden der Zeit, niemals anders als auf Momente zu erwarten — denn wie sie anders als momentan das Rechte fasst, kommt sie zu sich, stirbt als Mode und ausersteht als öffentliche Meinung und gebildeter Geschmack. Dieser wird sich nun für die Aquarellmalerei immer nur in dem Bereiche erklären, den ihre Mittel ihr anweisen. Schon wegen der Vergänglichkeit ihres Materials, insbesondere des Abschiessens der Farbe, und der Schwierigkeit, die ihre Anwendung im grösseren Raume hat, eignet sie sich keineswegs zum Organ der Kunst in höheren Bereichen, sondern nur dazu, einem kleinen Gedanken, welcher der Zeichnung wohl werth ist, durch die leicht nachhelfende Farbe zu grösserer Lebendigkeit zu verhelfen — oder da, wo es darauf ankommt, die Farbe für den Augenblick schnell zu fassen, und der Erinnerung zu erhalten — wie bei Studien nach der Natur — oder einen ungefähren Ueberblick über den Eindruck und das Verhältniss der Farbe sich zu verschaffen — bei Skizzen zu Bildern — dies auf eine nicht beschwerliche und die Farbe wenn auch nicht wiedergebende, doch genugsam andeutende Weise zu thun. Will man mit Wasserfarben mehr erzielen, als dieses Einfache, so ist man zu einer höchst mühsamen Behandlung genöthigt, mit der man doch nicht erreicht, was die Oelmalerei giebt, und zugleich zur Heuchelei geführt, indem man den Eindruck, der das Wesentliche hervorbringen sollte, durch Unwesentliches zu erreichen suchen wird. Das eben ist das Streben nach Effekt, und mit der darin liegenden Willkühr ist zugleich auch Manier gegeben. Vor den nachtheiligen Folgen eines solchen Abweges hoffen wir übrigens durch den deutschen Sinn unserer Künstler bewahrt zu werden, die am Ende, selbst wenn für kurze Zeit die Mode sie zu Excursionen in das fremde Gebiet verleiten sollte, aus demselben ohne Zweifel nur eine grössere Gewandtheit in Handhabung der Aquarell-Malerei in ihrem eigentlichen Gebiete, nicht aber jenen kleinlichen Geist, der im Scheine das Wesen gefasst zu haben glaubt, als bleibende Erwerbung zurückbringen würden.

Ins Einzelne näher einzugehen, kann Ref. unterlassen, da die ausgestellten Aquarelle die nämlichen sind, über welche den Lesern dieser Blätter bereits in No. 18. des Jahrg. Bericht erstattet worden ist. Von den seitdem hinzugekommenen Bildchen der Düsseldorfer verdient eines von Jordan, einen jungen Burschen und ein Mädchen darstellend, die im stillheiteren Bewusstsein des Beisammenseins, über das Geländer einer Laube in den Fluss hinabsehen, besondere Erwähnung.

Eine noch beschränktere Gattung der Malerei, die mit Pastellfarben, hat in ihrem Bereiche sich haltend, uns durch Prof. Krügers Hand ein Paar höchst erfreuliche Bildchen zur Anschauung gebracht. Das eine stellt ein englisches Wachtelhündchen, langhaarig, weiss und braunroth gezeichnet, das andre einen kleinen Schoosshund dar. Beide sind äusserst lebendig und charakteristisch porträtirt. Der erste sitzt mit der eifersüchtig launischen Miene, die verwöhnten Schoosshunden eigen ist, auf einem rothsammtnen Polster; — der kleinere spielt auf

dem bunten Teppich des Fussbodens mit einem Ball, wobei die Schellen an seinem Halsbändchen leise anklingen, und hat, indem er uns mit seinen glänzenden, grossen Augen ansieht, ganz die naive und possierliche Bewegung seiner lebendigen, liliputanischen Brüder. Aus dem Gebiete der Kupferstecherkunst war nur ein Werk ausgestellt, ein kleines, gutes Blatt von E. Eichens, eine h. Mutter mit dem Kinde, die aus einer laubumrankten Thür tritt, nach Steinbrück. Uebrigens gab eine zum Behuf des Stiches ebenfalls von Eichens gemachte, sehr sorgfältige Zeichnung nach der grossen raphaelischen Anbetung der Könige, welche die Schätze des hiesigen Museums vermehrt hat, die erfreuliche Aussicht auf ein allgemeiner verbreitetes würdiges Abbild dieser kostbaren Reliquie, von der vermöge der geringen Rolle, welche nach ihrem jetzigen Zustande die Farbe darin spielt, — die an den Gewanden zum Theil ganz vernichtet ist, ohne dass jedoch die durch besonderes Glück mit schwarzen Linien unterzeichneten Motive des Faltenwurfs verwischt wären — mehr als von irgend einem andern Bilde eine dasselbe ersetzende Darstellung durch den Grabticheel gegeben werden kann. Von dem Gemälde selbst hier im Vorbeigehen zu sprechen, würde ebenso vermessen, als nicht am Orte sein.

Dem erfreulichen Wiedererwachen der Holzschneidekunst hatte die Ausstellung mehre kleine Holzschnitte von Unzelmann und dessen Schüler Kretzschmar zu verdanken. Es sind Nachbildungen von Genrebildern, Landschaften, architectonischen Zeichnungen und Portraits; zum Theil in der einfacheren Art, welche sich bloss nebeneinanderliegender Linien bedient, zum Theil mit Kreuzstrichen. In letzterer Weise ist namentlich der Kopf Napoleons nach Calamatta von Unzelmann behandelt. Von dessen Schüler nennen wir, insbesondere auch wegen des freien Baumschlags, die Abbildung des Berliner Museums. Indem wir jedoch die grosse Reinlichkeit und Schärfe dieser Holzschnitte bewundern, können wir nicht umhin die Richtung zu beklagen, die in neuester Zeit der Holzschnitt mehr und mehr nimmt, indem er sich dem Stahlstiche zu nähern sucht, statt die in ihm liegende vorzügliche Fähigkeit zu derber einfachkräftiger Darstellung auszubilden, die z. B. in den Dürerischen Holzschnitten von so ausserordentlicher Wirkung ist. Es wiederholt sich hier die nämliche Tendenz, und der nämliche innere Widerspruch zwischen Mittel und Zweck, wie in dem oben berührten Streben, die Aquarellmalerei zur Oelmalerei hinaufzuschrauben. Es bleibt aber bei der Gattung, wie beim Individuum ewig das Göthe'sche Wort wahr: Wer Grosses will, muss sich beschränken können.

Lithographien enthielt die Ausstellung nicht; nur eine Zeichnung zum Behufe des Steindrucks von L'Oeillot de Mars nach einer Fiedung Meuis von Prof. Begas.

Von diesem selbst fand sich eine Federzeichnung, die Skizze zu einem Uebergang Heinrich IV. über den Mont Cenis. Klippige Alpengegend. Der Kaiser auf einen Alpenstock und einen Führer gestützt, der vorn hinunter in die Tiefe weiset, in welche er hinabzusteigen hat, schreitet hinunter. Nebenan beschäftigen einige Männer am Rande eines Felsen ebenfalls sich mit der Tiefe des Abgrunds. Ueber eine stille Felsenspitze bewegt sich hinten der Zug des kaiserlichen Gefolges herunter, unter welchem die Königinn durch edle Haltung sich auszeichnet. Durch die Form des Gebirges, die Absichtlichkeit, mit welcher auf die Tiefe der Abgründe verwiesen wird, die doppelte Stützung des Kaisers, so wie durch den Umstand, dass nothwendig nur ein höchst steiler Pfad den Zug auf die Höhe des Grates, auf welchem das Gefolge noch ist, gebracht haben kann, — wird in dieser Zeichnung die Beschwerlichkeit und Mühseligkeit des unseligen Zuges vollkommen repräsentirt, aber die Andeutung des geistigen Inhalts, den dieser Moment hat, wie der Kaiser, kaum einer Absetzung in Deutschland entgangen, um diese Schmach, die noch drohte, zu vermeiden, einer grösseren entgegengeht, und nun eben auf dem Punkte steht, da ihm seine eigene Schuld unwiderstehlich aus der Scylla in die Charybdis treibt, die historische Bedeutung dieses Zuges, soweit sie der bildenden Kunst zugänglich ist, spricht sich fast allein in der wirklich grossartigen Figur der in Mitte des Gefolges auf einem Maulthiere reitenden, in dunkle Gewande, die über dem Kopfe von der Krone gehalten werden, gehüllten Königin aus. Mehr scheint auf den Ausdruck dieser innerlichen Bedeutung des Zuges das Streben Löwenstein's, eines Schülers des Prof. Heusel, gerichtet gewesen zu sein, der in einen, den nämlichen Gegenstand behandelnden Carton ganz allein den Kaiser mit seiner Gemahlin, die das Kind auf dem Arme trägt,

aufgenommen hat. Doch fehlte dem jungen Künstler, dessen erster grösserer Versuch dies sein mag, die Kraft des Vollbringens, so dass der Kaiser, ob er gleich ernst und kräftig ist, der Würde der Majestät entbehrt, die Mutter mit dem Kinde aber Reminiscenzen von Madonnenbildern unverkennbar an sich trägt.

Beides, die ganze Tiefe des Inhalts und das volle, entsprechende, aus ihm selbst erwachsene Leben der Erscheinung sahen wir in einer Zeichnung von Lessing vereinigt, von der zum Schlusse zu berichten ist. Sie stellt den Tod Kaiser Friedrichs II. dar. Wir sind zu Firenzola in einem gothischen Saale, von dem wir jedoch nicht mehr sehen als zur Fassung des Bildes nöthig ist. Auf einem Lehnstuhle in der Mitte des Bildes sitzt, die linke Hand in den Schooss gelegt, das Haupt angelehnt, doch nicht rückwärts liegend, die Augenwimpern gesenkt, in stiller, ruhiger Majestät der Kaiser. Noch athmet er, aber er wird nicht lange mehr athmen. Das zeigen vor Allem die Züge des maurischen Arztes, der eben noch dem Kaiser die Arznei gereicht, die letzte, stärkste, den einen noch übrigen Pfeil, den er gegen den Feind des Lebens zu senden hat. Indem er mit der linken Hand seinem hintenstehenden Diener die Arzneiflasche reicht — dem Einzigen unter den Anwesenden, dessen gleichmüthige Miene und Haltung verräth, dass er, dem Leiche Leiche ist, nicht weiss, was es heisst, wenn ein Friedrich stirbt — beobachtet er selbst ängstlich gespannt den Kaiser: aber nicht mit dem Ausdrucke der Hoffnung — seine ganze Gestalt spricht aus, dass er sein letztes Geschoss von der gepanzerten Brust des Todes abprallen sieht. Armer Manfred, Du geliebtester Benjamin unter den Söhnen Friedrichs, bleibe nur knieen an der Seite des Vaters, halte seine Hand mit Deinen beiden Händen und lass Deine Thränen auf sie fallen, die in wenig Momenten nur sie noch erwärmen werden! Manfred kniet zur Seite des sitzenden Arztes. Hinter dem Stuhle des Kaisers auf der andern Seite steht ernst und gerade, ein steinernes Bild des erstarrenden Schmerzes, der Kanzler, der das Testament des Kaisers in Händen trägt; ihm zur Linken im kirchlichen Ornate, die Tiare auf dem Haupte, — wir sehen ihn von der Seite — der Erzbischof von Palermo. Dieser hatte, nachdem der Kaiser sein Testament gemacht, ihn losgesprochen und ihm das Abendmahl gereicht. In seiner Person steht nun die Kirche mit aufrichtiger Anerkennung versöhnt bei dem Hinscheiden dessen, den sie im Leben verfolgt. Mit tiefem Sinnen sieht der Erzbischof ihn an, als ob er ahnte, was die Kraft des geistigen Widerstandes gegen die päpstliche Macht, die zuerst in Friedrich würdige Erscheinung gefunden — dereinst noch gebähren würde. Er trauert um den Kaiser und sollte um den Papst trauern. Doch lassen wir, was ferne liegt! Er mag dem Kaiser wohl eben die letzte Oelung gegeben und die Commendatio animae über ihn gebetet haben. Er ist noch damit zu Ende. Von den zwei Chorknaben, die er mitgebracht, kniet der ältere, dem das Weihrauchfass anvertraut ist, das nun vor ihm steht, neben ihm im Vorgrunde, nachlässig doch edel auf seine Füsse zurückgesunken, schmerzlich bewegt; — der jüngere hinter dem Erzbischof mit dem Kreuze stehend, schaut starr mit dem Ausdrucke neugierigen Schreckens auf den Sterbenden, denn er hat noch nie einen Menschen vom Leben scheiden sehen. Noch einen Augenblick und der Fürst dieser Erde tritt störend in den schweigenden Kreis, der muselmännische Sklav lässt den Deckel des Arzneikastens zuklappen und die Nachricht vom Tode des Kaisers weckt den schlafenden Jammer im Palast und der Stadt. Doch wozu daran erinnern! Das ist es eben, was der Künstler in dieser Form aus dem Bilde verbannt, und doch im Geiste hineingebaut hat — er giebt im tiefsten Schweigen den lautesten Ausdruck des Schmerzes, in der grössten Ruhe die grösste Bewegung. Und es ist keineswegs ein gewöhnlicher Schmerz, er ist nichtlich durchdrungen und gesättigt von dem Zeitpunkt der Geschichte, auf welchem er schwimmt. Ueberhaupt ist Alles in dem Bilde echt historisch: und wird, wenn die Skizze einst ausgeführt werden sollte, wenn die Köpfe durch Studien nach der Natur noch individueller geworden, und des alten Kaisers Züge unter dem Pinsel des genialen Künstlers, zu immer tieferem Ausdrucke gelangt sein werden, einem Besseren als mir, der ich vielleicht schon zu lange die Aufmerksamkeit der Leser in Anspruch genommen, Gelegenheit zu ausführlicherer Betrachtung geben.

Dr. J. Fallati.

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Zelter antwortet hierauf, ebendas. S. 185:

Dieses kleine Fragment enthält den ganzen Grund aller Kunst und Künste, und ist bestimmt genug ausgesprochen. Die Uebereinandersetzung der Begriffe von Kunst, Künstler und Kunstwerk, woraus der Zusammenhang von oben nach unten einleuchtet: dass die Kunst über dem Künstler, der Künstler über dem Werke und das Werk über der Materie stehe, enthält den Grund aller sinnlichen und übersinnlichen Erscheinung und den einigen sichern Beweis des Zusammenhangs des Unendlichen mit der Materie. Hier ist kein todter Raum, um den herum sich Philosophen und Empiristen abjagen können; und wer hätte denken sollen, dass endlich der beste Beweis vom Dasein Gottes und der Unsterblichkeit aus der Kunst hervorgehe, die Kant in Künste zerstückeln und Linnéisch classificiren wollte, weil ihm dieses Kriterium abgeht. Man sieht hier deutlich, was der Mensch und seine Bildung ist, ohne die Kunst. Ohne diese kann sein durstender Geist ewig in dem Unendlichen umherschweifen und nichts finden, weil er nicht suchen, nicht sehen gelernt hat. — So fällt auch der Vorwurf, dass die Künste der Natur bloss nachahmen, von selbst in seine Nichtigkeit zurück; indem diese Nachahmung nichts weiter sein kann und darf als ein Anknüpfen des Göttlichen an die Materie, wo eben der todte Raum lag und nun die Kunst, die natürliche Vereinigung des Geistes und Sinnes in der Materie, als Werk einer und eben derselben Schöpfung und als Schöpfungskraft erscheint.

Goethe an Zelter, Bd. I. S. 328.

Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie, herausarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden, worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden weggesprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser darauf erbaut. Höhlen fand man sehr gelegen und bearbeitete sie zu Kellern. Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; ja vielleicht traf man gleich neben dem Urfelsen einen grundlosen Sumpfpfleck, wo man Pfähle einrammen und Rost schlagen musste. Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was lässt sich nun als Natur, was als Kunst ansprechen? Wo ist Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff und wo die Form? Wie schwer ist es alsdann Gründe anzugeben, wenn man behaupten will, dass in den frühesten Zeiten, wenn man gleich das Ganze übersehen hätte, die sämmtlichen Anlagen, natur-, kunst-, zweckgemässer hätten gemacht werden können.

Goethe an Zelter, Bd. I, S. 341.

Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei, und in der Gestalt die Specification, damit ein jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe.

Goethe an Zelter, Bd. IV. S. 359.

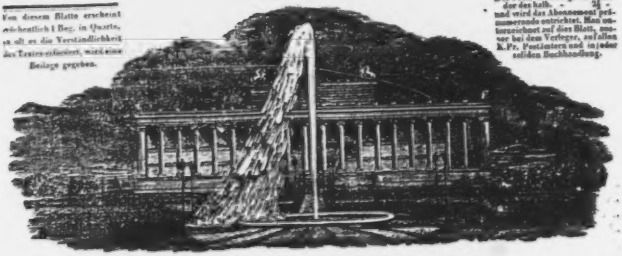
Du erwähntest neulich der Basreliefe; ihre Entstehungsart ist ganz einfach: Ein Bild soll nicht allein durch Linien begränzt, sondern auch auf irgend eine Weise vom Grund ab- und dem Auge entgegen gehoben werden. Zeichnet man eine Figur auf rothzubrennenden Thon, so füllt man das Körperliche mit schwarzer Farbe aus; umreisst man eine Figur mit dem Griffel auf weichem Thon, so nimmt man den Grund weg. Auf diesem Wege sind die ältesten noch übrigen Basreliefe entstanden. Das war nicht genug, man färbte den Grund sowohl hinter Figuren als Zierrathen, wie uns die neuesten Entdeckungen an den Tempeln von Selinunt Zeugniss geben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 24. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, sa llen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beförderung.

Die Königl. Akademie der Künste hat den Bildhauer Wilhelm Achtermann hierselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 30. Mai 1835.

Königl. Akademie der Künste.

(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Fortsetzung.)

Was die Abbildungen der deutschen Bauwerke betrifft, so ist hierin viel Erfreulicheres geliefert worden, als in der theoretischen Betrachtung, wenn wir auch sagen müssen, dass noch viele, der Kunstgeschichte unentbehrliche Bauwerke bis jetzt noch nicht publicirt worden sind. Das treffliche Werk von Moller verdient eine ganz besondere Anerkennung; durch die Darstellungen des Kölner Domes aber hat Boisserée sich ein unsterbliches Verdienst um die Kunde des gothischen Bausystems erworben.

Herr Boisserée hat zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten bisher nur gelegentliche, doch nicht ganz übereinstimmende Meinungsäusserungen über den Entwickelungsgang des gothischen Bausystems kund gegeben, die wir im Folgenden kurz angeben wollen in der Ordnung, wie sie bekannt geworden sind.

In der im J. 1821 verfassten ersten Abtheilung seines Textes zu den Darstellungen des Kölner Domes bezieht sich Herr Boisserée zunächst auf die Aeusserungen des Caesariano, die wir schon früher gewürdigt haben, und sagt darauf folgendes:

„Dies Zeugniss beweist allein schon, dass diese „wundervolle Baukunst vorzugsweise den Deutschen „angehört und also auch von ihnen erfunden oder „doch am vollkommensten ausgebildet worden ist. „Die rundbogige, Romanische oder Byzantinische „Bauart blieb bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts „mit einigen Veränderungen die allgemein Herrschende. „Nun erst brachte die kurz vorher eingeführte spitz„bogige Wölbung einen gänzlichen Umschwung in „die Baukunst, und nach einigen Versuchen ent„wickelte sich die neue Kirchenbaukunst auf einmal. „Was man vom Arabischen Ursprung gemuthmasst „hat, ist ganz irrig. Diese Baukunst nennt man „in Italien und Spanien die Deutsche. [nicht so] „Deutsche, Nordfranzosen und Engländer haben „diese Baukunst zuerst ausgebildet."

Indessen hatte noch einigen Jahren Boisserée die Wichtigkeit der Frage, ob etwa eine von den drei genannten Nationen die Ausbildung dieses Bausystems vorzugsweise sich zuschreiben könne, noch näher ins Auge gefasst, und spricht sich darüber aus in einer Abhandlung, welche er der Akademie der schönen Künste zu Paris vorlas im September des Jahres 1823. Denn, nachdem er hier zuerst aus allgemeiner Betrachtung des Systems die Entwickelungsmomente desselben darzustellen versucht, fährt er folgendermassen fort:

„Weit entfernt also, den Ursprung dieser Archi„tektur im Orient zu suchen, bin ich vielmehr über„zeugt, dass man ihn im nördlichen Frankreich oder „im Westen des alten deutschen Reiches, die Nie„derlande mit eingerechnet, zu suchen hat. Im er„sten Theile meiner Abhandlung habe ich bereits „die Gründe angegeben, weshalb den Deutschen, „wenn nicht die Erfindung doch wenigstens die „grösste Vervollkommnung dieser Baukunst zuzu„schreiben sei, weshalb man sie auch die deutsche „Baukunst nennen könne. Im dritten Theile meiner „Untersuchungen werde ich mich umständlicher über „diesen Punkt erklären, und die Gründe darlegen, „weshalb meine Meinung über den Ursprung der „fraglichen Architektur unentschieden zwischen „Frankreich und Deutschland bleibt, und „aus diesem Grunde, wie nach der daraus erfolgen„den Unbestimmtheit, glaube ich eben so berech„tigt zu sein, dieser Baukunst — im strengen Sinne „— nur den Namen der spitzbogigen Baukunst zu „ertheilen."

Was nun die jetzige Meinung Boisserées über diesen Punkt betrifft, so können wir solche aus dem im J. 1833 erschienenen Texte zu der Sammlung von Denkmälern der Baukunst am Niederrhein entnehmen. Herr Boisserée gebraucht hier die Benennung „Spitzbogige oder Deutsche Baukunst," welche nach seiner Meinung aus der rundbogigen oder romanischen Baukunst am Niederrhein sich so entwickelt habe, wie es die in genanntem Werke abgebildeten Denkmäler zeigen sollen, indem sogar, wie es am Schlusse heisst, in diesem Werke keins der Elemente fehle, aus denen der Spitzbogenstyl sich entwickelt habe. Herr Boisserée scheint also nunmehr darüber mit sich einig zu sein, dass das Spitzbogige Bausystem wie es in Deutschland erscheint, auch in diesem Lande aus der frühern Baukunst sich entwickelt habe, und könnte jetzt allenfalls nur noch die Frage sich stellen: ob die Spitzbogen-Bausysteme bei den Nordfranzosen und Engländern ebenfalls in den zugehörigen Ländern unabhängig von einander entstanden, oder ob sie einer Einwirkung von Deutschland her ihr Dasein zu verdanken haben. Sollte diese letztere Ansicht beliebt werden, etwa in Betracht, dass das vollendetste Bauwerk dieses Systems, wie gewiss ist, auf deutschem Boden sich befindet, so wären wir denn wieder völlig zurückgekehrt zu der alten patriotischen Meinung, dass die gothische Baukunst in Deutschland erfunden, demnach auch mit Fug und Recht schlechthin die deutsche Baukunst genannt werden müsse.

Ich will hier über das Verhältniss deutscher und französischer Baukunst des Mittelalters mich jeder Andeutung enthalten, kann aber doch nicht umhin, auf den Umstand aufmerksam zu machen, dass die letzterwähnte Meinung von jeher immer bei Denen Anstoss gefunden hat, welche mit den französi-

sehen Bauwerken bekannter waren. Vielleicht kann Herr Boisserée hier schon selbst als Beispiel dienen, da es nicht undenkbar ist, dass die Aeusserungen vor der Akademie zu Paris auf dem allgemeinen Eindruck beruhten, welchen der Anblick der Kirchen des nördlichen Frankreichs auf ihn hervorbrachten. — Aber schon früher bemerkte Engelhard in Strassburg in seinem Werke über das Manuscript der Abtissin Herrad: *hortus deliciarum*. 1819. Vorrede S. XII „das diese eigenthümliche Kunstweise des Mittelalters, der gewöhnlich in Bezug auf die Baukunst der Name Gothisch beigelegt wird, ganz als ausschliessliches oder vorzügliches Eigenthum einer einzigen Nation [der Deutschen] gelten lassen zu wollen, dürfte doch wohl schwerlich Stich halten.“ — Am deutlichsten aber sind in dieser Hinsicht die Bemerkungen eines andren Gelehrten dieser Stadt, des Herrn Professor Schweighäuser, in seinem Bericht über die kirchlichen Gebäude des Mittelalters in den Rheinlanden, den er nach vollendeter Reise in diese Gegenden abfasste, und dem Herrn de Caumont zu Caen überschickte (*f. Memoires de la Société des Antiquaires de Normandie* 1829).

Was Hrn. Schweighäuser zuerst auffallend war, ist die grosse Anzahl von Kirchen der Romanischen Bauart im Vergleich mit der geringen Anzahl von Bauwerken im eigentlichen Spitzbogensystem. Mit Recht sieht er in den reich profilirten Pfeilern der Kirchen-Schiffe eine Haupttendenz zur Gothischen Bauart. Diese Tendenz aber sagt er, sehe man an den französischen Gebäuden viel merkbarer hervortreten als an den Deutschen, obgleich viele deutsche Schriftsteller die Entwickelung des Gothischen Bausystems gerade ihrem Lande vorzugsweise zuschreiben möchten. Dieses und Anderes noch, was er auf seiner Reise durch die Deutschen Rheinlande bemerkt hatte, veranlasste ihn, Herrn de Caumont ausdrücklich zu sagen: „dass seine Reise ihn nicht zu „so fruchtbaren Resultaten geführt habe, als er erwartet, denn ihm scheine, dass man in diesen „Rheinlanden die Romanische Bauart noch „sehr lange beibehalten habe!“

Jene Erwartungen also, die offenbar darauf gerichtet waren, von den Bauwerken des Rheinischen Deutschlands ähnliche Merkmale organischer Entwickelung des Spitzbogensystems zu finden wie an französischen Gebäuden, fand Herr Schweighäuser nicht befriedigt, so wenig wie der Verfasser dieses Aufsatzes, der vier Jahre später dieselbe Reise machte, so wenig wie jeder andere Beobachter, der nicht von dem Vorurtheile geblendet ist, dass hier gefunden werden müsse, was er zu finden wünscht*). Indessen erlaubte die Unvollständigkeit der Kunde zur Zeit noch nicht bestimmte Folgerungen hieraus zu ziehen. In Deutschland selbst aber wurde das Verhältniss französischer und deutscher Baukunst bis auf den heutigen Tag nicht zur Sprache gebracht, ein Verhältniss, das nach genauerer Kenntnissnahme von demselben, einige Verwunderung unter uns Deutschen erregen wird.

Die Franzosen.

In der Zeit, da bei den Engländern und Deutschen die Untersuchungen über die Baukunst des Mittelalters, wenn nicht mit wissenschaftlichem Erfolge, doch, bei den erstern wenigstens, mit vielem Interesse für die vaterländische Baukunst betrieben worden, geschah bei den Franzosen noch so gut wie gar nichts für diesen Gegenstand, wovon die Ursache in der ganzen damaligen Richtung ihres politischen und intellektuellen Lebens zu finden ist. Indessen gab doch gerade die Veränderung des kirchlichen Zustandes zur Zeit der französischen Revolution die Veranlassung zu einiger Aufmerksamkeit auf die Monumente dieses Landes. Alexander Lenoir rettete seit dem J. 1791 viele kleinere Denkmale des Mittelalters „vor der Zerstörung, und legte somit den Grund zum *Musée des monumens français*, das wie eine Modesache zu Paris eine

*) Wir dürfen bei dieser Gelegenheit die Bemerkung eines Mannes nicht unerwähnt lassen, der in ästhetischer Beurtheilung der gothischen Baukunst sich neuerlich als einen so ausgezeichneten Kenner erwiesen hat: „Manche Gründe sprechen dafür, dass dies [die Anwendung des Spitzbogens] im nördlichen Frankreich und vielleicht also auch in dieser benachbarten Gegend [in Belgien] früher geschah als in Deutschland. Während in Deutschland die Uebergangsbauten zu Friedrichs I. Zeit eine harte Vereinigung widerstrebender Elemente enthalten, gestaltete sich für den französischen Geist das Neue bald zu einem Ganzen.“
(Karl Schnaase, Niederländische Briefe, Stuttgardt 1834).

Zeitlang *en vogue* gekommen zu sein scheint. Lenoir gab auch eine ausführliche Beschreibung nebst historischen Untersuchungen über diese Monumente heraus. Ausserdem haben in der früheren Zeit dieses Jahrhunderts auch Millin, Siauve und Gilbert einiges über Bauwerke des Mittelalters bekannt gemacht.

Es ist bemerkenswerth, dass über die Herleitung des Spitzbogenstyls bei den Franzosen sich schon früh die Ansicht vom Sarazenischen Ursprunge desselben festsetzte und auch fortwährend bei ihnen in Gunst sich erhielt, so sehr, dass sie diese Bauart gradezu *„architecture syrienne,“ „architecture arabe“* nannten. Diese Benennung scheint vornehmlich durch den langen Aufenthalt der Franzosen in Egypten herrschend geworden zu sein. Gewiss ist es wenigstens, dass bei flüchtiger äusserlicher Auffassung der Arabischen und der Gothischen Baukunst, diese beiden Bauarten den Franzosen damals als sehr ähnlich erschienen, was sogar durch eine Aeusserung des Consul Bonaparte bestätigt wird, der beim Anblick der versammelten Monumente des 13. Jahrhunderts im genannten Museum zu Lenoir die verbindlichen Worte sagte *„Lenoir vous me transportez en Syrie.“* Lenoir legt übrigens sowohl dem Spitzbogen, als auch andren Formen dieser Bauart durchaus eine mystische Bedeutung bei, und da ihm überhaupt eine Auffassung dieses Bausystems nach seiner Wesentlichkeit noch nicht möglich war, so sah er überall auch da Nachahmung, wo nur entfernte Anregung, wirkliche Erfindung und nothwendige Entwickelung zu erkennen sein sollte.

Eine gänzlich verkehrte Betrachtungsweise der Baukunst des Mittelalters aber hatte Agincourt, den wir hier nicht unerwähnt lassen wollen. Denn indem er eine Architektur nur in dem Maasse zu schätzen wusste, als sie sich der des klassischen Alterthums annähert, erschienen ihm alle Architekturformen des Mittelalters als Abweichungen und Verkehrtheiten und nur die grössten Kathedralbauten des 13. Jahrhunderts vermochten ihm einige Aeusserungen der Bewunderung ihrer kühnen Construktion abzudringen. —

Das ungünstige Vorurtheil, mit welchem man bis zu dieser Zeit in Frankreich die Baukunst des Mittelalters betrachtet hatte, fing jedoch allmählig an, einer duldsamern Ansicht zu weichen und zwar zuerst in der Normandie, wo an verschiedenen Orten schon seit dem Jahre 1814 die Herren le Prevost, de Gerville und Langlois einzelne Untersuchungen anstellten. Die Arbeiten dieser Männer gelangten erst späterhin zur Publication und Anerkennung, als nämlich im Jahre 1824 die Gesellschaft der Antiquare der Normandie gestiftet wurde, deren Memoiren hierzu Gelegenheit darboten. Ausser den eben Genannten müssen wir noch der Herren Deshayes und Deville gedenken, besonders aber des Herrn de Caumont, der zur theoretischen Erkenntniss bisher die meiste Mühe aufgewendet hat und von dessen Werke wir noch später einmal sprechen werden.

Studien dieser Art wurden von der französischen Regierung nunmehr nicht blos begünstigt, sondern zum Theil sogar ausdrücklich veranlasst. Ein Ministerial-Circular vom 8. April 1819 forderte dazu auf, der Akademie zu Paris Memoiren über die Alterthümer Frankreichs zu überschicken, was auch geschah, vornehmlich seitdem durch eine spätere Verfügung des Ministeriums drei, jährlich zu ertheilende Preismedaillen für Arbeiten dieser Art ausgesetzt wurden. Eine andere Ministerial-Instruction verordnete im J. 1821 die Bildung von Commissionen der Alterthümer in Caen und Rouen, von denen die letztere ebenfalls Memoiren sammelte und Abbildungen der kirchlichen Baudenkmäler des Departements *Seine Inferieure* herausgab. In demselben Jahre erschien auf Befehl des Ministers eine sehr schätzbare Statistik der Monumente von Ober-Limousin durch den Ingenieur Allou. — Arbeiten dieser Art über die andern Departements sind um so wünschenswerther, da sie nicht nur einen bleibenden Werth für die Forscher der Kunstgeschichte haben, sondern auch fast nur mit Hülfe der Regierung zu bewerkstelligen sind. — Dass die jetzige französische Regierung das Studium der Monumente des Mittelalters in noch grösserm Maasse befördert wie die frühere, ist schon von Herrn v. Aufsess (Anzeiger für die Kunde des deutschen Mittelalters. 1832. Vorrede) mit Verwunderung rühmlichst anerkannt worden. —

Ungeachtet der schätzbaren Bemühungen der Normannischen Forscher müssen wir doch sagen: dass die erste genaue Bekanntmachung der Monumente dieser Provinz nicht den Franzosen zu verdanken ist. Wir erinnern uns aus einem früheren Abschnitte, dass die Engländer nachdem sie weder durch Aufstellung von Hypothesen, noch durch die Untersuchung der Baukunst ihres Landes allein, zu

einem genügenden Resultate gekommen waren, sich endlich bewogen finden mussten, das Vaterland der Eroberer Englands in den Kreis der Untersuchung zu ziehen. Wirklich waren es auch jetzt zwei Engländer, welche über dieses Land zuerst eine genauere Kunde verbreiteten. Zuerst nämlich gab Dawson Turner (*account of a tour in Normandy* 2. *voll.* 1820.) im Jahre 1820 die Beschreibung seiner Reisen durch die Normandie heraus, welche er vornehmlich zur Erforschung der architektonischen Alterthümer dieses Landes unternommen hatte — zu einer anschaulichen Kenntniss derselben aber wurde erst der Grund gelegt durch die Herausgabe der Zeichnungen des Architekten Cotman (*architectural antiquities of Normandy* 1822. 2 *voll. fol.*), welche späterhin noch durch die schätzbaren Arbeiten des Architekten Pugin (*Engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy* 1827) vervollständigt worden sind.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Besuch in München.

(Schreiben des Herausgebers).

Die grossartige Thätigkeit im Bereiche der Kunst, welche durch den jetzt regierenden König von Baiern in kürzester Zeit hervorgerufen ward und durch seinen beharrlichen Willen fort und fort an Ausdehnung gewinnt, erweckt die entschiedene Bewunderung des Reisenden und fordert zu erster Betrachtung auf. Unternehmungen von so bedeutendem Umfange, mit so grosser Liebe und der Anstrengung so mannigfaltiger Kräfte durchgeführt, bilden eine zu bedeutende Erscheinung in der Entwickelung der Kunst unserer Zeit, als dass wir umhin könnten, dieselben in ihrem selbständigen Werthe, in ihrem Zusammenhange mit frühern Leistungen, in ihren Verheissungen für die Zukunft uns nach Möglichkeit klar zu machen.

Kömmt man von Norden her nach München, so wird man durch eine Prachtstrasse von beträchtlicher Länge und Breite empfangen; es ist die neue Ludwigsstrasse, deren Seiten durch gewaltige Paläste, fast sämmtlich in den letzten Jahren erbaut, eingefasst sind. Gleich neben dem Thore, zur Linken, erhebt sich der Bau der neuen Ludwigskirche, welcher bereits bis zum Ansatze der beiden Thürme emporgestiegen ist; daneben die grosse neue Bibliothek; gegenüber ein andres öffentliches Gebäude, welchem demnächst noch der Neubau der Universität u. a. m. hinzugefügt werden sollen. Weiterhin kömmt rechter Hand das herzogl. Leuchtenbergsche Palais, gegenüber das Odeon; auf der andern Seite der Bazar mit seinen Arkaden. Letzterem schliesst sich, dem Hofgarten zugewandt, ein neuer Flügel der Königl. Residenz an, der so eben emporgeführt worden ist; ein andrer Flügel dieses weitläuftigen Gebäudes, der sogenannte neue Königsbau, ist bereits mit all seinen unzähligen inneren Dekorationen soweit vollendet, dass er noch in diesem Jahre bezogen werden wird. Die Hofkapelle (die sog. Allerheiligen-Kapelle), die ebenfalls mit der Residenz verbunden ist, nähert sich mit starken Schritten ihrer Vollendung. Von der Ludwigsstrasse ab ziehen sich rings um den Haupttheil der Stadt, welcher nördlich der Isar gelegen ist, die Anlagen neuer Strassen, die grösstentheils durch bedeutende, geräumige Wohnhäuser gebildet werden. Hier stösst man zunächst auf das mächtige Gebäude der Pinakothek, weiterhin auf die sierliche Glyptothek; letzterer gegenüber wird eine neue Kirche mit einem Kloster errichtet werden. Unfern ist der Platz mit dem 100 Schuh hohen bronzenen Obelisken. Dann kömmt die, bereits seit einigen Jahren vollendete protestantische Kirche. In der Vorstadt Au, welche südlich der Isar liegt, erhebt sich endlich ebenfalls eine bedeutende Kirche, deren Bau wiederum bereits bis zum Ansatz des Thurmes fertig ist.

Diese sämmtlichen bedeutenden Architecturen werden durch Malerei und Sculptur, im ausgedehntesten Umfange dieser Künste, ausgeschmückt. Der neue Königsbau ist in all seinen bedeutenderen Räumen mit Wandgemälden versehen, welche Scenen nach den Dichtungen der Griechen und Deutschen (des Mittelalters und der neueren Zeit) enthalten und von verschiedenen Künstlern, Schnorr, Kaulbach, Hermann u. s. w. ausgeführt sind. In dem andern Flügel der Residenz wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen malen. Die Allerheiligen-Kapelle wird von H. Hess mit Fresken auf Goldgrund ausgemalt und ist zum grösseren Theil bereits fertig. Die Glyptothek prangt in ihren beiden Festsälen mit den Fresken von Cornelius, welche die Hauptmythen der Griechen darstellen. In dem Corridor, welcher sich neben den Gemäldesälen der Pinakothek

hinzieht, wird die Geschichte der Malerei, nach Cornelius Entwürfen, bildlich dargestellt. Die Ludwigskirche wird von Cornelius ganz mit Freskogemälden ausgefüllt werden; das grösste derselben — das jüngste Gericht, über dem Hochaltar — wird 60 Fuss in der Höhe messen; der Künstler hat die Cartons bereits vollendet. Für die Basilika, welche der Glyptothek gegenüber errichtet werden soll, hat H. Hess den Auftrag erhalten, die Geschichte des Christenthums in Baiern zu malen. Für die Kirche in der Vorstadt Au werden die prachtvollsten gemalten Fenster angefertigt. Die protestantische Kirche enthält ein grosses Deckengemälde von Hermann. Die Reihe der Arkaden, welche sich auf der Ostseite des Hofgartens hinzieht, ist ganz mit Fresken — in ihren Hauptbildern die Geschichte des bairischen Fürstenhauses und 27 italienische Landschaften darstellend — ausgefüllt. So wird endlich auch das alte Isar-Thor, welches eine Reminiscenz an die mittelalterlichen Zustände der Stadt bildet und als solche wiederhergestellt ist, mit einem grossen historischen Freskobilde durch Neher geschmückt.

Nicht minder sind die grossartigsten Unternehmungen für Sculptur eingeleitet. In den meisten der genannten Gebäude sind die Dekorationen des Innern mit bedeutenden Reliefs versehen, welche von verschiedenen Künstlern herrühren. Vornehmlich herrscht in Schwanthalers Atelier die grösste Thätigkeit. Eine Reihe von Kolossal-Statuen der Glieder des bairischen Fürstenhauses, für den neuesten Flügel der Residenz bestimmt; vier und zwanzig Modelle zu Statuen der berühmtesten Maler christlicher Zeit, welche in der Pinakothek errichtet werden sollen; Statuen für den Giebel der Glyptothek; Kolossal-Statuen Christi und der Evangelisten für die Façade der Ludwigskirche; Kolossal-Statuen für den Giebel der Walhalla bei Regensburg und Büsten für das Innere eben dieses Monumentes, — alles dies sehen wir hier in eben so würdiger wie schöner Ausführung zum Theil begonnen, zum Theil seiner Vollendung nah oder bereits vollendet. Des grossen Monumentes für den verstorbenen König von Baiern, welches nach Rauchs Modellen gegossen wird und noch in diesem Jahre aufgestellt werden soll, möge hier nur beiläufig gedacht werden. Ebenso erinnern wir auch nur im Allgemeinen, um die Ausdehnung der durch König Ludwig hervorgerufenen Thätigkeit zu bezeichnen, an den grossen Bau der Walhalla, seine zahllosen Büsten und an die zahllosen Viktorien, welche Rauch für dasselbe arbeitet; an die Restauration des Regensburger Domes, vornehmlich an die prachtvollen Glasgemälde, mit denen die Fenster dieses würdigen Gotteshauses in neuester Zeit geschmückt werden sind; an die höchst interessante Restauration des Bamberger Domes; an das Dürer-Monument für Nürnberg, dessen von Rauch gearbeitetes Modell lange bekannt ist, u. s. w.

Wir wollen im Folgenden einzelne dieser grossen Kunstunternehmungen näher betrachten und uns den Geist, aus welchem sie hervorgegangen sind, verständlich zu machen suchen. Wir wenden uns zuerst zu den Leistungen der Architectur. Der bedeutendste unter den Münchner Architekten, wenigstens derjenige, welcher den grössten Einfluss ausgeübt scheint, ist Herr von Klenze. Es ist bekannt, dass dieser Künstler die Baukunst der Griechen für die allein gültige erklärt hat, dass seine Schöpfungen jedoch keineswegs von bedeutenden Missverständnissen seiner Vorbilder frei sind. Dies zeigt sich denn auch an seinen in München ausgeführten Werken. Die Glyptothek mit der Dekoration ihres ionischen Prostyls und ihren Nischen-Wänden, die Pinakothek mit ihren Arkaden-Fenstern zwischen vortretenden Halb-Säulen, der neue Königsbau mit griechischen Gebälken und weitstehenden Pilastern zwischen den schweren Bossagen eines Palastes Pitti, die Allerheiligen Kapelle, die eine Nachbildung lombardischer Kirchen vorstellen soll, — alle diese Monumente geben hiefür schon hinlängliche Belege. Höchst auffallend ist jedoch der neueste Flügel der Residenz, welcher gegen den Hofgarten zu gelegen ist. Ueber einer offenen Vorhalle, aus zehn starken Pfeilern und Bögen bestehend, bildet sich hier im Hauptgeschoss eine ähnliche Halle, deren Pfeiler jedoch minder stark sind, so dass noch ionische Säulen vor ihnen frei vortreten. Diese Säulen tragen kein durchlaufendes Gebälk; es kröpft sich das Gebälk der Pfeiler nur — nach der Sitte des achtzehnten Jahrhunderts — über den Säulen hervor. Wir glauben, dass diese einfache Angabe zur Charakteristik des Architekten hinreichen wird. Doch muss hinzugefügt werden, dass es den inneren Räumen seiner Gebäude insgemein nicht an grossartigen und würdigen Verhältnissen fehlt; die Glyptothek namentlich giebt hiervon erfreuliche Bey-

spiele, und die Pracht der mit farbigem Stuckmarmor bekleideten Wände erhöht das Gefällige des allgemeinen Eindrucks. Im Detail aber möchte man gern wiederum manches anders wünschen, besonders in den beiden von Cornelius ausgemalten Festsälen. Hier steht das Gewaltige der Anordnung kolossaler Gemälde im schweren Halbkreise durchaus in keinem Verhältniss zu der darunter befindlichen dünn römischen Pilaster-Architektur: ein Widerspruch: welcher eben aus der Vermischung gänzlich heterogener Elemente hervorgeht und hauptsächlich Schuld ist, dass die Gemälde auf den ersten Anblick zum Theil manierirt erscheinen, was sich beträchtlich verringert, wenn man dieselben bei längerer Anschauung von ihrer architektonischen Umgebung sondert. Die grossen Säle der Pinakothek werden ebenfalls, wenn sie vollendet sind, im Ganzen einen sehr bedeutsamen Eindruck machen; aber die Dekoration ihrer Wölbungen ist wiederum häufig wirr und willkührlich.

Die Architekturen, welche von Hrn. Gärtner ausgeführt werden, — die Ludwigskirche, die Bibliothek, u. s. w. sind im byzantinischen Style, welchen dieser Baumeister (wie Hr. Hübsch in Karlsruhe) für denjenigen zu halten scheint, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit am meisten übereinstimmt. Die einfachen Bogenfenster seiner Paläste, die eigenthümlichen Gesimse dieses Baustyles haben allerdings etwas Imponirendes; auch bildet sich seine Kirche in ihrer Hauptanlage, in ihren Verhältnissen und Hauptformen, würdig und bedeutend. Doch traten dem Berichterstatter auch hier Missverständnisse des erwählten Baustyles entgegen. Hinter dem Altarraume nehmlich schliesst die Kirche willkürlich und unmotivirt durch eine gerade Wand ab; während die mittelalterlichen Gebäude dieses Styles in der halbrunden Altarnische einen ebenso vollendeten wie beruhigenden Abschluss finden. Ebenso glauben wir in den bereits ausgeführten Gliederungen unharmonische und willkürliche Zusammenstellungen bemerkt zu haben. Ein freieres Urtheil wird jedoch erst nach der Vollendung des Baues und nach seiner Befreiung von den verhüllenden Gerüsten möglich sein.

Die Kirche in der Vorstadt Au wird von Hrn. Ohlmüller im Gothischen Style erbaut. Sie ist einfach, in leichten Formen und Verhältnissen, empor geführt; die Einfassungen der Fenster sind aus gebranntem Stein (wie das ganze Gebäude) leicht und klar verständlich gebildet. Ueber die Façade enthalten wir uns eines näheren Urtheils, da sie gegenwärtig unter einem Bretterverschlage stand und uns nur aus einem kleinen Kupferstiche bekannt ist, nach welchem sie freilich mehr den Charakter einer Dekoration als eines organischen Ganzen haben dürfte. — Die Protestantische Kirche, von Hrn. Pertsch erbaut, ist ein wenig gelungener Versuch, eine entsprechende Form für den protestantischen Ritus zu erfinden.

Unter den grossartigen Unternehmungen im Bereiche der Wandmalerei sind die Fresken in den Arkaden des Hofgartens für die allgemeinste Anschauung bestimmt. Sie sind aus der edlen Ansicht hervorgegangen, das Volk durch bildliche Darstellung würdiger Gegenstände auf eine höhere Ansicht des Lebens hinzuleiten. Sie bestehen aus zwei verschiedenen Cyklen. Der erste von diesen enthält, wie bereits bemerkt, eine Reihenfolge von sechszehn historischen Gemälden, welche die grossen Thaten und die allmählige Erhebung des Hauses Wittelsbach bis auf den verstorbenen König Maximilian Joseph darstellen. Sie sind von verschiedenen Künstlern ausgeführt und von sehr verschiedenem Werthe. Da sie jedoch, soviel wir wissen, zu den ersten Versuchen der Freskomalerei in München gehören, so dürfen wir hierauf, wie auf die theilweise Verdumpfung der Farben kein zu grosses Gewicht legen. Einige derselben sind immerhin als bedeutende Leistungen zu bezeichnen. Ein Umstand indess ist dem Berichterstatter bei der Betrachtung dieser Gemälde aufgefallen, — derselbe, welcher ihm schon häufig bei der Anschauung historischer Darstellungen (in Kupfern zu geschichtlichen Werken u. a. m.) befremdlich war, — dass nemlich in ihnen nicht sowohl charakteristische ethische Momente, in denen sich das innere Leben der Zeit spiegelt, als vielmehr jenes äussere Schaugepränge der Geschichte: Belehnungen, Krönungen, hochzeitliche Trauungen, Kampfscenen u. s. w. vorgeführt sind. Hier blieb dem Künstler wenig mehr übrig, als wohlgefällig zu ordnende Gruppen, effektvolle Stellungen und historische Genauigkeit in den Kostümen. Nur in Einem Bilde vornehmlich finden wir einen tieferen Inhalt. Dies ist die Darstellung des Sieges, welchen Kaiser Ludwig der Bayer über seinen Gegner Friederich von Oestreich bei Ampfing im Jahre 1322 erfocht. Hier hat der Maler (Hr. Herrmann) über die

Gestalt des besiegten Friederich, welcher gefangen vor seinen Gegner geführt wird, eine wunderasame ritterliche Poesie, zugleich mit einer leisen Andeutung geringerer Kraft, ausgegossen, während die Gestalt des bayerischen Fürsten mehr das Recht der Stärke personificirt. Wir begreifen den Vorgang, wir fühlen seine innere Nothwendigkeit, aber unser Interesse ist ein tragisches, es gilt dem besiegten Helden. — Diesen historischen Darstellungen gegenüber, in den dreieckigten Feldern zwischen den offenen Bögen, sind allegorische Figuren des Krieges, der Jagd, der Frömmigkeit, des Reichthums u. s. w. angebracht, unter welchen sich im Einzelnen die schönsten und würdigsten Gestalten vorfinden; so wie auch die kolossalen Gestalten der Bavaria und der vier baierischen Flussgötter, über den schmalen Seiten des Bogenganges grossartige Erscheinungen bilden. Der zweite Cyclus, welcher sich zwischen den Thüren des Bazars hinzieht, enthält 27 italienische Landschaften. Diese sind mit zierlichen architektonischen Gerüsten eingerahmt; über ihnen befinden sich Felder von rothbrauner Farbe mit ähnlicher Einrahmung und mit zierlichen Figuren und Gruppen nach pompejanischer Weise geschmückt. Das Gewölbe dieses Theiles der Arkaden ist mit zierlichen Zweigen und Ranken auf weissem Grunde, mit farbigen Feldern, in denen Thierfiguren angebracht sind, u. dergl. dekorirt. Die Landschaften von Hr. Karl Rottmann gemalt und im Jahre 1833 vollendet, gehören grösstentheils zu den meisterhaftesten Erzeugnissen der neuern Freskomalerei. Das Licht, der Glanz, die Kraft in diesen Farben, die Klarheit der Lüfte, die Durchsichtigkeit der Gewässer, der zarte Duft über den Fernen, die grandiosen Formen der Bergzüge, die höchst glückliche Gesammt-Anordnung, — alles dies ist nicht mit Worten zu schildern; und unsere Bewunderung wird um so mehr gesteigert, wenn wir an die schwierige Technik der Freskomalerei denken, welche durchaus nur eine stückweise Vollendung des Gemäldes erlaubt. Unter den vorzüglichsten nennen wir die Ansicht von Trient, Perugia, der römischen Campagna, des Lago di Nemi, von Terracina, des Golfes von Baje, von Palermo, des Aetna, des Theaters von Taormina, von Messina, Reggio, u. s. w. Mit grössetem Bedauern haben wir bemerkt, dass diese unvergleichlichen Meisterwerke an diesem offenen Orte mehrfachen Verderbnissen ausgesetzt sind; bei mehreren sind die Farben, vornehmlich im Vorgrunde, bereits beträchtlich eingeschlagen; fast alle sind durch den frechsten Muthwillen, durch Risse u. dgl. verletzt, und nur hier und da nothdürftig restaurirt. Auf solche Weise wird dem Könige sein Bestreben für die Fremde und das Wohl seiner Unterthanen gelohnt! Ueber den Landschaften, in dem Rahmen sind Distichen angebracht, welche König Ludwig selbst für die einzelnen Bilder gedichtet. Wir theilen einige derselben mit:

Trient:
Anders Natur und Gebräuche auch wo italienisch die Sprache.

Schöner wird Alles, es spricht Alles erheiternd uns an.

Florenz:
Florenz, dir fehlt das was Rom hat, und diesem just was du besitzest;

Wenn ihr beide vereint, wär's für die Erde zu schön.

Monte Cavo:
Steine warfst du Berg aus, einstens Eroberer die Gegend,
Beide ruhet ihr nun, ruhet für ewig nunmehr.

Lago di Nemi:
Spiegel Dianens genannt wirst du See jungfräulicher Ruhe,
Von der jungfräulichen Natur giebst du zurück das Bild.

Tempel der Juno Lucina in Girgenti:
Alles vergeht, doch die Kunst erfreut und erhebet den Menschen;
Wenn er längstens nicht mehr, zeugt sie noch rühmlich von ihm.

Messina:
Um als Siciliens Hauptstadt zu glänzen, würdest, Messina,
Du die würdigste sein, hätte Palermo es nicht.

Reggio:
Näher der Heimath nicht als Sicilien ist Reggio den Teutschen:
Doch weil dazwischen das Meer, glaubt er halbwegs sich beim.

(Fortsetzung folgt).

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

Die der General-Versammlung der Vereinsmitglieder vorausgehende Ausstellung der angekauften und zur Ansicht eingesendeten Kunstwerke für das laufende Jahr wird im Anfange des Juli d. J. an einem künftig näher zu bestimmenden Tage eröffnet werden.

Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke wo möglich bis zum 25. Juni hieher unter der Adresse des Herrn Inspectors Wintergerst im Akademiegebäude einzusenden und gleichzeitig den Unterzeichneten zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, unter Kreuz-Couvert und mit der Rubrique: Angelegenheiten des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen erbeten.

In Berlin übernimmt unser Ausschuss-Mitglied Herr George Gropius die Spedition.

Düsseldorf den 30. Mai 1835.

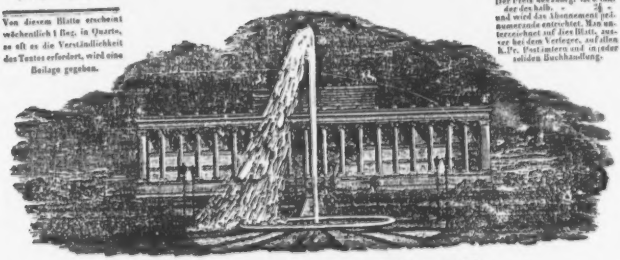
Im Auftrage des Verwaltungsrathes der z. Secretair des Vereins Schaase.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 25. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ —, und wird das Abonnement jed. zu machende entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Fortsetzung.)

Der Einfluss, den die Kenntniss der Gebäude der Normandie auf die Ansicht vom Entwickelungsgange der Baukunst überhaupt hatte, war anfangs nicht ganz glücklich, wie es denn öfter der Fall ist, dass bei dem Wechsel des Terrains die Forscher über Baukunst des Mittelalters die Disharmonie zwischen dem alten Schema und der neuen Erfahrung nicht gleich zu vermitteln wissen. — Man glaubte im Allgemeinen zu bemerken, dass in der Normandie das Spitzbogensystem früher erscheine als in England, aber bei der Nachweisung dieses wichtigen Umstandes an einzelnen Beispielen hielt man sich nicht frei von irrthümlichen Behauptungen, die auch schon vom Standpunkte einer beschränkten Kenntniss aus zu widerlegen waren. Im Allgemeinen jedoch erklärte man sich dahin einverstanden: dass in der Normandie der Spitzbogen wenigstens mit dem Anfange des 12. Jahrhunderts erscheine; da nun überdies auch mehrere rundbogige Kirchengebäude ihrem Stiftungsdatum zufolge als Denkmäler vor der Eroberung Englands genommen wurden, so verbreitete sich nunmehr die Ansicht, welcher auch die Engländer nicht widersprachen, dass die mit jenen Gebäuden ganz übereinstimmenden sogenannten Normannischen Bauwerke in England gradezu nach dem Muster derer in der Normandie gebaut seien. Die Normannischen Forscher aber setzten sich nun ihrerseits die Aufgabe: zu untersuchen, ob, und welche Gebäude der Normandie etwa vor die Zeit der Occupation dieser Provinz im 10. Jahrhundert zu setzen seien, so dass jetzt die carolingischen Gebäude eben

so ein Problem für die Normannischen Forscher wurden, als es bis dahin die Sächsischen Gebäude für die Engländer gewesen waren. —

Gleichzeitig mit diesen fruchtbaren Untersuchungen in der Normandie ward auch zu Paris ein ungewöhnlicher Eifer rege für die Bekanntmachung der Monumente Frankreichs. Ausser den schon früher begonnenen Werken von Willemin und Laborde müssen wir hier vornehmlich der zwei grossen lithographischen Prachtwerke erwähnen, welche in ihrer Art ebenso vollendete Kunstleistungen sind wie die Kupferwerke der Engländer. — Von dem Einen dieser Werke „*voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,*" redigirt von den Herren Nodier, Taylor und Cailleux erschienen schon 1821 die ersten Probelieferungen, die alles weit übertrafen, was man von der Lithographie bisher gesehen oder auch nur gehofft hatte. Mit den Monumenten der Normandie wurde der Anfang gemacht, über welche Provinz bis zum Jahre 1825 zwei Foliobände erschienen waren. Dann folgte in demselben Jahre die Franche Comté, von der jedoch fast nur landschaftliche Darstellungen gegeben sind; hierauf bis 1833 die Auvergne, reichhaltig an interessanten Denkmälern, und zuletzt Languedoc, welches mir bis zur 48sten Lieferung bekannt geworden ist. — Vom Texte dieses Werkes müssen wir jedoch sagen: dass er nicht grade wissenschaftlichen Zwekken gemäss verfasst worden ist.

Das Werk der Herren Chapuy und Jolimont: *Cathedrales françaises* ist, als Quelle der Geschichte der Baukunst betrachtet, noch schätzbarer als das vorgenannte Werk, ja überhaupt das Wichtigste und Unentbehrlichste von allem, was bisher über Bauwerke des Mittelalters publizirt worden ist. Es ist sehr zu wünschen, dass dieses Werk fortgesetzt werde, welches der Ankündigung zufolge 25 Gebäude darstellen sollte, von denen bis zum Jahr 1831 jedoch erst dreizehn erschienen sind. Die historischen Beschreibungen sind, mit 2 Ausnahmen, von Hrn. Jolimont verfasst und man muss sagen: dass sie wenigstens von keinem Texte ähnlicher Werke übertroffen worden sind. Dennoch aber können wir zum Schlusse dieses Abschnittes die Bemerkung nicht unterdrükken: dass in Paris das Studium der mittelalterlichen Baukunst nicht so angelegentlich betrieben wird, wie in der Normandie und dies ist mit eine der Hauptursachen, warum die Enthüllung des Ursprungs und der Entwickelung des Gothischen Bausystems bisher fortwährend ein ungelöstes Problem geblieben ist.

Die Italiener.

In Betracht der vielfachen widersprüchlichen Gestaltungen der Baukunst des Italienischen Mittelalters und der hierauf beruhenden sehr missliebigen Ansicht der Italiener von dieser Baukunst, ist es den Letztern nicht so leicht zuzumuthen, die Denkmäler ihres Landes und den Ursprung so mannigfacher Bau. weisen im ästhetischen Interesse zu erforschen, und wirklich sind auch die Darstellungen und Beschreibungen berühmter Italienischer Kirchengebäude, wie wir solche von della Valle, Morrona, Cicognara, Fea, Molini, d'Adda, Durelli und Andern besitzen, nicht grade aus der Geistesregung entsprungen, welche, wie wir gesehen, seit längerer Zeit schon im Norden sich bemerklich machte. — Indessen giebt es noch sehr viele andere allgemeine historische Interessen, welche die Untersuchung der Baukunst Italiens ebenso wohl erheischen, wie die der übrigen Länder, und so würde ein gänzlicher Mangel der betreffenden Literatur, den Italienern immer noch zum Vorwurf gereichen, wenn nicht vor einigen Jahren schon eine Abhandlung erschienen wäre, die dem Verdienste nach den Besten der Engländer und Franzosen beigezählt werden kann.

Wir sprachen schon früher von der irrigen Ansicht des Vasari hinsichtlich der Baukunst der Gothen und wie diese Ansicht erst Muratori zu berichtigen suchte. — Hier müssen wir nun noch erwähnen, dass auch über die Baukunst der Longobarden durch Vasari falsche Vorstellungen erregt wurden, welche aber Muratori nicht nur nicht berichtigte, sondern sogar mittelbar autorisirte, und die dann später durch Fiorillo und Agincourt erst recht in Gang gebracht worden sind. Dieser Vorstellung zufolge wurden mehrere Kirchengebäude der Lombardei, deren Stiftungsdatum in die Zeit der Longobardischen Herrschaft fällt, namentlich die Kirchen S. Michele und S. Giovanni in Borgo zu Pavia als Beispiele longobardischer Baukunst betrachtet, und die Namen: Longobardische und Lombardische Bauart ohne Unterschied auch auf gewisse vorzüglich massenhafte Rundbogenbauten des Nordens ausgedehnt, deren Aehnlichkeit mit jenen erstgenannten angeblich longobardischen Werken denn allerdings

nicht zu verkennen war. Um nun über diesen wichtigen Punkt genauere Untersuchungen zu veranlassen, stellte das Athenaeum zu Brescia in seinem Programm vom 21. September 1826 die wichtige Frage auf: „in was für einem Zustande die Baukunst in Italien gewesen sei unter der Longobardischen Herrschaft und was für eine Bewandtniss es habe mit dem Ursprunge, dem Charakter und den Monumenten dieser Baukunst.“

Bis zum Ende des Jahres 1827 gingen mehrere Abhandlungen ein, von denen die des Ritters Giulio Cordero, Aufsehers am Egyptischen Museum zu Turin, im Jahre 1828 den Preis erhielt.

Der oben erwähnte Umstand, dass auch sogar Muratori die jetzige Kirche S. Michele zu Pavia für ein Longobardisches Bauwerk hielt, gab dem genannten Verfasser die volle Ueberzeugung, dass auch die umfassendste Kunde im Gebiete der politischen Geschichte, vor gröblichem Missgriff in der Bestimmung des Alters eines Bauwerkes nicht zu bewahren vermöge, und dass im Gegentheil diese Bestimmung hauptsächlich nur von der Kenntniss des Zusammenhangs sämmtlicher Erscheinungen der Baukunst ausgehen könne, unter allen Umständen aber von ihr bestätigt werden müsse. Daher sucht Cordero die Erscheinungen der Baukunst seines Vaterlandes sowohl unter sich, als mit denen des Auslandes in Vergleich und Zusammenhang zu bringen, und man muss anerkennen, dass er auf diesem Wege der Forschung die gestellte Aufgabe so genügend gelöst hat, wie es mit seinen Hülfsmitteln nur immer möglich war.

Das Hauptsächlichste dieser Hülfsmittel bestand in den Thatsachen und Resultaten, welche schon damals die Normannischen Antiquare über die Baukunst ihres Landes erforscht und in ihren Memoiren niedergelegt hatten. Aus denselben ersieht denn Cordero, dass die angeblich Longobardischen Kirchen eine Bauart haben, welche jenen Forschungen zufolge im Norden nicht vor dem 11. Jahrhundert beginnt. — Hieraus, und aus dem Umstande, dass jene vermeintlich Longobardischen Kirchen dieselbe Bauart haben, wie sehr viele andere Kirchen der Lombardei, über deren Erbauung die Nachrichten nur bis ins 12. oder 11. Jahrhundert hinaufreichen, zog er dann den Schluss: dass auch die wenigen Bauten, welche, wie S. Michele zu Pavia u. s. w. bisher für sicher longobardisch gehalten worden, ebenfalls nicht über das 11. Jahrhundert hinaussuesetzen seien. Was aber die wirklichen Gebäude der Longobarden betrifft, so glaubt Cordero einige alte Basiliken zu Lucca und an andern Orten als solche bezeichnen zu können, wodurch also über die Bauwerke dieser Zeit, eine, von der bisherigen sehr verschiedene Ansicht sich ergiebt.

In demselben Jahre, in welcher die Schrift von Cordero publicirt wurde, erschien auch zu Mailand eine mir weiter nicht bekannte Abhandlung über diesen Gegenstand, deren Verfasser (die Hrn. Sacchi) zu denselben Resultaten gelangt sind, doch auf andern Wege als Cordero.

Resultate bisheriger Forschungen.

In der Abhandlung des Cordero zeigte sich einmal Ausnahmsweise ein Beispiel: dass frühere Forschungen als Basis für gegenwärtige anerkannt und gebraucht wurden, und es tritt also hier ein Umstand ein, der, wie wir schon zu Anfang erwähnten, einen wesentlichen Charaktersug jeder Wissenschaftsliteratur ausmacht. Es wäre nun wohl an der Zeit gewesen, dass auch anderwärts, also ganz besonders in Deutschland, fremde Forschungen nicht so gänzlich ignorirt worden wären, dass überhaupt die zahlreichen Arbeiten zur Darstellung der Bauwerke des Mittelalters, wie sie über England, Frankreich, Deutschland und Italien vorhanden sind, durch ein vergleichendes Studium zur Erforschung der Baukunst des Mittelalters benutzt worden wären. Dies ist aber von keinem der bisherigen Schriftsteller geschehen, weder in England noch in Frankreich, Italien oder Deutschland; vielmehr ist zu sagen, dass mit Ausnahme der Vergleichung zwischen Normannischen und Englischen Gebäuden, so wie zwischen Ober-Italischen und Normannischen Gebäuden, die bisher bekannt gewordenen genaueren Untersuchungen nur auf einzelne wenige Terrainstücke Europa's sich beschränkt haben, von denen aber grade das Wichtigste (Paris und die mittlern Seine-Landschaften) einer genaueren Forschung entbehrte. —

Stellt man also zum Schlusse dieser Literatur-Uebersicht die gewöhnliche Frage auf: welchen Standpunkt denn nunmehr die Wissenschaft erreicht habe, so müssen wir schon die Abfassung dieser Frage verwerfen, da sie eine durchaus falsche Würdigung dieser Literatur voraussetzt. — Es giebt noch keine Wissenschaft über die Baukunst des Mittelalters und es giebt auch noch keinen angebbaren allgemeinen

Standpunkt, bis zu welchem man in der Kunde über diese Baukunst gelangt sei. — Nur für einzelne Länder stellen sich besondere Ansichten heraus, welche, wie man allmälig anfängt zu vermuthen, auch nur für das einzelne Land, wenn überhaupt, als gültig zu betrachten sind, nicht aber auf andere Gegenden angewendet werden können. Diesen Ansichten nun ist, gegen die ganz haltlosen Meinungen der früheren Zeiten, allerdings der Vorzug einzuräumen: dass sie zum Theil eine sehr umständliche, wenn auch dem Raume nach sehr beschränkte Kunde zur Grundlage haben. — Daher müssen wir, der Billigkeit gemäss, zwei Werke der neuern Zeit, worin solche Ansichten niedergelegt sind, von der übrigen Masse der Literatur bestimmter ausscheiden und hier etwas genauer betrachten.

Britton a chronological history and graphic illustrations of christian architecture in England. London 1827. *4to.*

Dies Werk ist als Endresultat sämmtlicher bisheriger Arbeiten über Englands mittelalterliche Baukunst zu betrachten, an denen Herr Britton seit 30 Jahren den hauptsächlichsten Antheil gehabt hat. — Wir haben schon früher gesagt, dass für die Kunde der Gebäude Englands nichts mehr zu wünschen übrig bleibt; hier können wir bemerken, dass Herr Britton nicht nur diese Kunde, sondern auch die Kenntniss der einzelnen historischen Notizen über die Erbauungszeit, so gut wie vollständig besitzt; überhaupt aber dass hier geleistet ist, was auf s o l c h e m Wege der Forschung nur irgend zu leisten möglich war. Und dennoch hat Herr Britton während der ganzen Zeit seines literarischen Wirkens in diesem Fache niemals verhehlt, dass die nähern Umstände und Motive der Veränderungen in der Baukunst noch gänzlich im Dunkeln sind; vielmehr hat er im Jahre 1827, auch nach Kenntnissnahme von den Bauwerken der Normandie, noch wie vor ganz offen gestanden, dass zur näheren Einsicht des Ursprungs des Spitzbogigen Bausystems [ihm] noch nicht hinreichende Daten bekannt seien. — Herr Britton, den in genauer Kenntniss der englischen Gebäude niemand mehr übertreffen wird, klagt über Unzulänglichkeit der bekannten Daten! Was heisst diess anders, als dass die Ursachen der Veränderungen der Baukunst Englands, niemals aus den Monumenten dieses Landes allein erkannt werden können?

Was nun den Inhalt des genannten Werkes betrifft, so können wir ganz kurz davon sprechen, denn sowohl über die Art wie über die Zeit der Veränderungen der Baukunst, ist hier im Wesentlichen dasselbe gesagt, was schon in frühern Werken von Britton geäussert worden, nämlich: aus sächsischer Zeit ist nichts sicher Angebbares mehr vorhanden — gleich nach der Normannischen Eroberung viele der noch vorhandenen alten Kirchengebäude. Um 1135 erstes Beispiel von Spitzbogen. 1175 in der Cathedrale von Canterbury das erste Beispiel systematischer Spitzbogenbauart. Im Anfange des 13. Jahrhunderts der ältere Spitzbogenstyl, wie er an der Cathedrale zu Salisbury erscheint. Um das Jahr 1300 der reiche Spitzbogenstyl u. s. w. Man kann sagen, dass diese Lehre, deren Hauptpunkte, wie früher bemerkt, schon seit Benthams Zeiten für ausgemacht anerkannt worden, nunmehr durch Britton auf ihre möglichst breiteste Grundlage gestellt ist, auf welcher sie sich in einer gewissen äusserlich geschlossenen Haltung präsentirt, deren Festigkeit zwar durchaus illusorisch, dennoch aber stark genug ist, um ihr gegen etwanige Angriffe vom bisherigen Standpunkte der Forschung aus, eine ewige Dauer zu versprechen. (Beschluss folgt).

Ein Besuch in München.

(Beschluss.)

Den edelsten und grossartigsten Eindruck unter den historischen Fresken, welche dem Berichterstatter zu sehen vergönnt war, machten diejenigen, welche die Festsäle der Glyptothek ausschmücken und nach C o r n e l i u s entworfen, zum grossen Theile von ihm selbst ausgeführt sind. Es tragen diese Gestalten das Gepräge des eigenthümlichen Adels, sie sind, wie sich die Aesthetiker ausdrücken, im hohen Style componirt; sie haben jene plastische Anordnung, jene strenge Bezeichnung der Formen, jenen reinen Styl in der Gewandung, vor Allem jenen Ausdruck heroischer Kraft, welcher für die Darstellung antiker Gegenstände erfordert wird. Einen höchst erfreulichen Eindruck macht der Göttersaal, in dem hier ein treffliches Verhältniss zwischen den einzelnen Gemälden unter sich, so wie zu den Hauptformen ihrer räumlichen Umgebung vorherrscht; im trojanischen Saale ist dagegen dieses Verhältniss verloren und die kolossalen Gestalten der drei Haupt-

bilder sprengen die ohne diess (wie bereits bemerkt) nicht günstig dekorirte Architektur auseinander. Hiezu kömmt noch, dass im Einzelnen sich in diesem Saale gewisse manierirte Uebertreibungen, in der Bewegung sowohl, wie in der technischen Ausführung vorfinden, die freilich nicht dazu dienen, den eben berührten Mangel wieder gut zu machen. Doch verkennen wir keineswegs, dass auf der anderen Seite die in eben diesem Saale enthaltenen Darstellungen in einzelnen Parthien zu den grossartigsten Schöpfungen des Meisters gehören; wir erinnern nur an die Composition der Eroberung von Troja, an jene Gruppe des Menelaos und Merione, welche den gefallenen Patroklos aus dem Getümmel der Schlacht hinwegtragen, an die Entführung der Helena (grau in Grau auf goldenem Grunde u. s. w.) Ins Einzelne dieser Darstellungen einzugehen, ist nicht unsere Absicht; es sind dieselben ohnehin bereits vielfach beschrieben worden. Wir glauben nur, dass wir den Wunsch vieler Freunde der Kunst aussprechen, wenn wir die Kunsthandlungen auffordern, die Schätze dieser bildlichen Dekorationen der Glyptothek im Umrisse oder leichten Radirungen herauszugeben; die verschiedenen Basreliefs, vornehmlich die höchst anmuthigen Arbeiten Schwanthalers, würden hiebei natürlich nicht auszuschliessen sein. Auch glauben wir, dass die Erlaubniss des hochsinnigen Stifters dieser Werke für ein solches Unternehmen nicht ausbleiben würde.

Die Freskomalerei, welche unter der Leitung von H. Hess und nach seinen Cartons in der Allerheiligen Kapelle ausgeführt werden, sind, nach Byzantinischer Weise, auf Goldgrund angeordnet. Die Gemälde befinden sich an dem Gewölbe und den oberen Wänden dieses Gebäudes; der Raum der vordern Kuppel umfasst die bedeutsamsten Ereignisse des alten Testamentes, der der zweiten Kuppel die Ereignisse und Gestalten des neuen. Es ist das Feierliche und Erhabene, welches der Goldgrund bedingt, hier im Allgemeinen mit grossem Glück aufgefasst und eigenthümlich belebt worden; das Ganze wird nach seiner Vollendung gewiss einen wunderbaren und überwältigenden Eindruck hervorbringen. Aber, ich weiss nicht, der hemmende Einfluss, welchen der Goldgrund durchhin bei den Darstellungen wirklicher Ereignisse und Handlungen ausübt, stimmt im Wesentlichen nur mit der Gefühlsweise einer priesterlich befangenen Zeit überein, während wir ja im Gegentheil der Befreiung der Kunst durch die grosse Zeit des Cinquecento theilhaftig geworden sind.

Das grosse Deckengemälde Herrmanns in der Protestantischen Kirche stellt die Himmelfahrt Christi dar. Es herrscht in demselben ein sehr ernstes würdiges Gefühl, ein hochfrommer Eifer; die Gestalten sind in schönen, strengen Formen gezeichnet. Aber es geht eine gewisse Symbolik durch die figurenreiche Composition, welche nach unserem Gefühl die Grenzen der Kunst bereits überschreitet und welche, wie es scheint, der Grund ist, dass wir in dem Bilde nicht sowohl ein grosses Ganze, als vielmehr verschiedene einzelne Gruppen, die an sich freilich sehr wohl geordnet sind, bemerken. Zu bedauern ist übrigens, dass dieses grosse Werk sich an der flachen Decke der Kirche befindet und nur mit höchster Unbequemlichkeit betrachtet werden kann.

Die Fresken im Corridor der Pinakothek enthalten, so weit sie vollendet sind, einzelne schöne und würdige Compositionen; die Mehrzahl derselben schien dem Berichterstatter jedoch minder anziehend. Ueberhaupt mag es eine sehr kritische Aufgabe sein, die Geschichte der Malerei zu malen; die eigentlichen Lebenspunkte einer solchen bleiben gewiss noch ungleich mehr verborgen, als bei jenen Haupt- und Staatsactionen, welche wir in den Arkaden des Hofgartens kennen gelernt haben. — Die unzähligen Freskogemälde, mit welchen zwanzig Zimmer und Säle des neuen Königsbaues ausgeschmückt sind, waren dem Berichterstatter leider nicht zugänglich, indem der Besuch desselben gerade in diesen Wochen strenge verboten ward. — Die gemalten Fenster für die Kirche in der Au zeichnen sich durch meisterhafte Composition der gothischen Ornamente, so wie durch die leuchtenden, vollkommen reinen Farben und ihre harmonische Zusammenstellung aus.

Unter den Arbeiten von Münchener Künstlern, die nicht, wie die bisher angeführten, auf Befehl des Königes entstanden sind, lernten wir ein Werk kennen, dessen gleichen vielleicht in ganz München nicht gefunden wird. Es ist dies der berühmte Carton der Hunnenschlacht von Hrn. Wilhelm Kaulbach Der Künstler wurde zur Composition dieses Werkes durch eine Sage veranlasst die, wenn ich nicht irre, im Apulejus enthalten ist: dass nemlich nach einer wüthenden dreitägigen Schlacht zwischen Hunnen und Römern die beiden Heere bis auf den letz-

ten Mann geblieben seien, dass aber die Geister der Erschlagenen den unablässigen Kampf fortgesetzt hätten. Das Ganze bildet ein Gewühl phantastischer schwebender Gestalten, welches sich jedoch vollkommen klar und harmonisch in gewisse Hauptmassen sondert und mit sich in wohl verständlichem Zusammenhang steht. Der Brennpunkt des Bildes ist die untere linke Ecke. Hier sieht man Weiber, welche sich krampfhaft umschlingen und emporschweben; andere, welche hinter ihnen verzweifelt am Boden kauern. Es ist der grauenvolle Jammergesang, welcher das furchtbare Schauspiel, das unseren Augen entfaltet wird, begleitet. Weiterhin zur Rechten liegen erschlagene Männer und Weiber, wunderbar schön ein hunnisches Weib mit ihrem Knaben. Einige Weiber erwecken die Kämpfer zu neuer Schlacht, andere schauen in blödem Entsetzen nach dem Gewimmel über ihnen empor. Dann steigt, auf der rechten Seite, eine Reihe hunnischer Krieger in die Lüfte empor; die unteren erheben sich noch mühsam, höher hinauf sind sie bereits gerüstet und fertig zur Schlacht; noch höher begrüssen sie in wildem Geheul der Begeisterung den Feldherrn, der sie zum Kampfe ruft. Diess ist Attila; in heftigster Bewegung, eine Geissel zum zermalmenden Schlage schwingend, steht er auf einem Schilde, welcher von dämonischen Gestalten getragen wird. Aus der Ferne stürmen und winden sich immer neue Scharen, immer neuere Züge kampflustiger Barbaren empor; in toller Lust reiten einige auf dem Rücken römischer Sklaven heran. So viel über die rechte Seite des Bildes. Auf der linken steigen die Scharen der römischen Krieger eben so in den Kampf empor. Auch hier, über der erwähnten Gruppe der klagenden Weiber, sehen wir zuerst einige Gestalten, welche von der Schwere der körperlichen Natur noch nicht ganz befreit sind, und langsam und nur durch Hilfe anderer sich in die Lüfte empor heben. Dann ordnen sich die Scharen, schöne adlige Gestalten, die im schnellen Zuge vorwärts brausen. Ueber und vor ihnen schwebt der Imperator, erhaben, voll classischer Majestät, voll des Ausdrucks einer angerbten unantastbaren Hoheit und Macht; zwei schöne Knaben schweben zu seinen Seiten und stützen ihn unter den Achseln. Links oben wird das Kriegeszeichen des Kreuzes herbei getragen; hoffend, voll freudiger Zuversicht, weisen die römischen Scharen auf das Zeichen, in welchem mehr als in der eigenen Kraft ihr Heil beruht, zurück. Zwischen den beiden Heerführern entbrennt der wildeste Kampf und senkt sich über der Mitte des Bildes wie eine gewitterschwere Wolke hernieder. Mit mächtigen Streichen bauen hier die Römer auf die Hunnen ein, so dass diese weichen, und angstvoll die Hilfe der Ihrigen herbeiwinken. Tiefer hinab ist wildes Handgemenge; entsetzt fliehen die Römer vor dem Schilde, welcher den König der Hunnen trägt, und wieder siegen noch tiefer die Ihrigen über die Hunnischen Kämpfer. Unter dem Gewühl dieser mannigfachen Scharen, breitet sich in der Ferne, nächtlich beschattet, die Hauptstadt der Welt mit ihren stolzen Kuppeln und säulengeschmückten Tempeln. — Die Zeichnung dieser Menge von menschlichen Gestalten ist grossartig, kühn und von einer unwiderstehlichen traumhaften Wahrheit; die Charakteristik des edlen, gebildeten Römervolkes im Verhältniss zu den rohen Söhnen der Natur ist meisterhaft durchgeführt; das Ganze ist wie ein eigenthümlicher und höchst ergreifender Mythos weltgeschichtlicher Kämpfe. Wenn irgend ein Werk neuerer Kunst, so würde sich vornehmlich dieses zur Herausgabe in radirten Blättern eignen; wir glauben dass sechs Platten, ohne einen kleineren Massstab für die Figuren anzunehmen, hiezu hinreichend sein würden, so dass das Ganze aus diesen zusammenzusetzen wäre. Wir sind überzeugt, dass durch eine solche Herausgabe ein würdiges Denkmal der Kunst unserer Zeit gestiftet werden würde: — das traurige Schicksal der Cartons von Leonardo und Michel-Angelo, so wünschen wir, möge diesem Meisterwerke vorenthalten bleiben.

Unter den neueren Staffelei-Bildern erwähnen wir, ausser verschiedenen, zum Theil trefflichen Bildern, die wir auf der Ausstellung des Kunstvereines und von Schülern der Akademie sahen, vornehmlich eines anmuthigen Genrebildes von Joseph Petzl, welches eine festliche Zusammenkunft griechischer Familien darstellt. Der Glanz der südlichen Natur, die romantische Pracht der Kostüme, die Lebhaftigkeit und Bedeutsamkeit der Physiognomieen gewähren demselben ein ausser gewöhnliches Interesse. Hr. Petzl ist jüngst von einer Reise durch Griechenland und nach der Türkei zurückgekehrt und die grosse Menge von Studien nach den Gegenden und den Bewohnern jener Länder, welche er mitgebracht hat, lassen uns noch viel Erheiterndes hoffen.

Wir haben hiemit ein flüchtiges, aber unbefangenes Bild der Leistungen neuerer Kunst, welche wir in München kennen gelernt, wieder zu geben versucht. Wir sahen viel des Grossen und Herrlichen beabsichtigt, vieles Würdige mit Energie durchgeführt; wir mussten jedoch zugleich, zur Steuer der Wahrheit, manch einen Tadel mit aussprechen. Wird es nun, bei dem Einfluss, den so grossartig eingeleitete Unternehmungen nothwendig auf die Entwickelung der deutschen Kunst ausüben müssen, verderblich wirken, wenn wir in der Münchner Architektur griechische, römische, byzantinische, gothische, neuitalienische Systeme friedlich neben einander bestehen sehen, gleich als ob unsere Zeit mit der Gefühlsweise so verschiedener Zeiten in der That harmoniren könnte? Wird es nachtheilige Folgen haben, wenn in der Malerei die kindlichaltertümliche Anwendung des Goldgrundes wieder hervorgesucht wird, wenn man in der Wahl historischer Darstellungen sich noch keines wahrhaft gültigen Princips bewusst geworden ist? wenn sonst noch vielleicht hie und da Misfälliges hervortreten mag? — Ich glaube, nein. Unsere Zeit ist durchaus erst in der Entwickelung neuer Elemente der Kunst begriffen; und es ist nothwendig, dass wir hierbei alle unsere Studien (und uns liegen deren so sehr vielmehr vor, als diess in früheren Zeiten der Fall war) auch äusserlich verarbeiten müssen. Wir können das, was wir gelernt haben, nicht leichtsinnig von uns werfen; wir können einzig nur auf diesem Wege der Geschichte zu wirklicher Selbstständigkeit gelangen. Wir können diess ferner nicht anders, als wenn eine lange und grossartige Uebung vieler Kräfte uns in den Besitz der technischen Mittel gesetzt hat, deren wir zur lebendigen Ausführung unserer Ideen bedürfen. Diess bewerkstelligt zu haben, ist das grosse Verdienst, welches König Ludwig sich um die deutsche Kunst unserer Zeit erwirbt. Mag, was er hervor gerufen, auch nur geringen Anklang in seinem Volke finden; mögen seine Schöpfungen dereinst vielleicht vereinsamt dastehen. Die Kunst der kommenden Jahre wird ihn als einen ihrer eifrigsten Begründer ehren. Noch über Einen Punkt fügen wir einige Andeutungen hinzu; wir meinen das Verhältniss der Münchner-Malerschule zu der Norddeutschen, deren Hauptsitz in Düsseldorf ist. Die Meinungen über den relativen Werth dieser beiden Schulen sind im höchsten Grade verschieden, und vornehmlich sind es die Anhänger der ersteren, welche häufig den Bestrebungen der Düsseldorfer eine jede wärmere Anerkennung versagen. Diese steht in merkwürdigem Widerspruch mit dem grossen Enthusiamus, mit welchem die Leistungen der letztern gemeinhin im Norden aufgenommen werden. Die Lösung dieses Widerspruchs ist jedoch sehr leicht: es sind eben die beiden verschiedenen Principe, die in der neueren Zeit, in Kunst und Poesie, so vielfach einander gegenüber getreten sind und in den beiden genannten Schulen am Schärfsten repräsentirt werden. Die Münchner sind die Classiker, die Düsseldorfer die Romantiker unserer Zeit. Jene erfassen den Gegenstand und dringen von der Oberfläche in sein Inneres hinein; diese beginnen von dem inneren Punkte des geistigen Lebens und suchen erst dann einen Körper für dasselbe zu gewinnen. Jene haben mehr Styl, eine strengere Zeichnung, eine mehr harmonische Gesammt-Anordnung in ihren Bildern; diese mehr Weichheit, mehr Wärme, mehr Leben in der Farbe. Bei jenen herrscht die Handlung, bei diesen die Leidenschaft vor; jene sind episch, diese lyrisch. Diese Eigenschaften führen im Einzelnen natürlich auch zu entgegengesetzten Fehlern, so dass auf der einen Seite leicht zu viel für die äussere Form auf der andern zu wenig geschieht, dass jene zuweilen kalt, diese kränklich erscheinen.

Statt dass wir nun, wie uns manche Ansicht entgegen getreten ist, das Streben der einen oder anderen Schule für ein Verwerfliches erklären sollten, so glauben wir im Gegentheil, dass eben auch dieses scharfe Auseinandertreten der künstlerischen Auffassungsweise von glücklichster Vorbedeutung für die Kunst der nächsten Zeit ist, indem erst aus dem Bewusstsein des angeführten Gegensatzes dessen Versöhnung d. h. ein vollendeteres Kunststreben hervorgehen kann. Raphael war nicht allein ein Zögling der umbrischen, nicht allein ein Zögling der florentinischen Schule: er vereinte in sich die Gegensätze beider und ward ein Meister, wie ihn die Vorwelt nicht geahnt, die Nachwelt nicht wieder gesehen hat.

F. K.

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Goethe an Zelter, Bd. VI, S. 213.

. . . Dagegen bin ich denn auch für Geduld und Beharrlichkeit belohnt worden, durch eine Zeichnung von Sachtleben, einem Künstler des 17. Jahrhunderts, Schüler und Meister der dort lebendigen Kunstepoche. Das Blättchen ist Quer-Grossoctav, wenig angefärbt. Er hatte sich in die Rheingegenden verliebt, seine besten Bilder stellen dergleichen dar und dies ist auch eine.

Das Merkwürdige dieses Blättchens ist: dass wir die Natur und den Künstler im Gleichgewicht mit einander gehen und bestehen sehen, sie sind ruhig befreundet; er ist der ihre Vorzüge sieht, anerkennt und sich aufs Billigste mit ihnen abzufinden sucht. Hier ist schon Nachdenken und Ueberlegung, entschiedenes Bewusstsein, was die Kunst soll und vermag, und doch sehen wir die Unschuld der ewig gleichen Natur vollkommen gegenwärtig unangetastet.

Dieser Anblick erheilt mich aufrecht, ja es ging so weit, dass wenn ich mich augenblicklich schlecht befand und davor trat, fühlt' ich mich wirklich unwürdig es anzusehen. Der tüchtige, muthige Geselle, der solches vor hundert Jahren in heiterster Gegenwart niedergeschrieben hatte, konnte den kümmerlich Beschauenden, in Mitten der tristen Thüringischen Hügelberge kaum erdulden. Wischt' ich mir aber die Augen aus und richtete mich auf, so war es denn freilich heiterer Tag wie vorher.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Einer Privatmittheilung aus Stettin verdanken wir die Nachricht, dass die Unternehmung des dortigen kürzlich gestifteten Kunstvereins für Pommern von einem segensreichen und ganz unerwartet grossem Erfolge gewesen ist. Der Umsatz von Kunsterzeugnissen, Bildern, etc. war circa 4500 Thlr. und da die Zahl der Mitglieder schon ein Tausend übersteigt, so werden trotz der enormen Kosten der ersten Einrichtung und der Ausstellung selbst, doch für den Werth von beinah 1900 Thlr. Gemälde und Lithographien zur Verloosung kommen, da die Ausstellung allein 1200 Thlr. eingebracht hat.

Verzeichniss der Gemälde welche auf der kleinen Ausstellung der hiesigen Akademie angekauft wurden.

Emma Matthieu: ein Knabe, der einen Hund füttert; von Sr. Majestät angekauft..... 4 Fr.d'or.

W. Kalk: Marmor-Büste Sr. Maj. des Kaisers von Russland; Sr. Maj. der König..... 30 Fr.d'or.

E. Rabe: Pferde-Tränke; Sr. Maj. der König. 25 Fr.d'or.

Klose: die Sternwarte; Sr. Maj. der König. 6 Fr.d'or.

Rudolph Schadow: ein mit Tauben spielendes Mädchen, Marmor-Statue; Sr. Maj. der König. 160 Fr.d'or.

E. Rabe: französischer Krieger; S. K. H. Prinz Wilhelm (Sohn Sr. Maj.)..... 8 Fr.d'or.

Carl Schultz: Bauer mit Windhunden; S. K. H. Prinz Wilhelm (Sohn Sr. Maj.)..... 13 Fr.d'or.

Hintze: der Dom zu Bamberg; Landrath Hr. v. Voss. 10 Fr.d'or.

— Landschaft; Herr Jachtmann..... 3 Fr.d'or.

Meyerheim: Stall- und Hof-Scene; Kunstverein in Potsdam..... 15 Fr.d'or.

Sprick: Fischer am Strande; Kunstverein in Potsdam..... 12 Fr.d'or.

Carl Schultz, Mitglied der Acad.: Landschaft mit einer Wassermühle; Herr Kaufmann Jacobi in Potsdam..... 15 Fr.d'or.

Julius Schultz: ein Jäger, Wasser aus den Stiefeln giessend; Fräulein v. Waldenburg.... 5 Fr.d'or.

W. Krause, Mitglied der Acad.: Seestück; Hr. Prof. Homeyer..... 6 Fr.d'or.

Preyer: Fruchtstück; Frau v. Waldenburg. 7 Fr.d'or.

Bellermann: Landschaft; Herr Vogt..... 9 Fr.d'or.

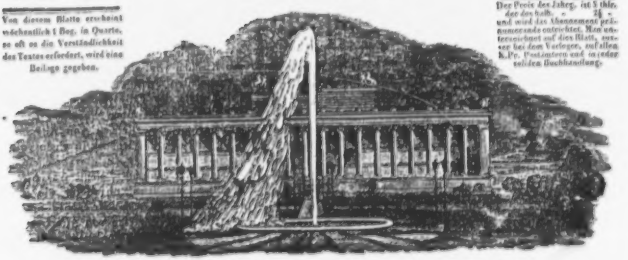
Carl Krüger: Landschaft; Herr Banquier Wolf. 5 Fr.d'or.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 26. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — ℔ - und wird bei Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in einer soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die Kunst des deutschen Ordens in Preussen, vornämlich über den ältesten Kirchenbau im Samlande. *)

Erwin von Steinbach fing 1277 den Strassburger Münsterthurm zu bauen an und 1322 ward der Chor des Cölner Doms durch Aufführung einer Nothmauer gegen Westen geschlossen und als Kirche eingeweiht. Jener Thurm und dieser Chor sind die vollendetsten Werke der gothischen Baukunst. Die ersten Kirchen Samlands können nicht früher als 1254 errichtet seyn, denn in diesem Jahre wurde dasselbe durch Ottokar dem Christenthum gewonnen. Wenn wir die Kirche in Juditten bei Königsberg, die aus dem 13. Jahrhundert, und unsern Dom, der aus dem 14. Jahrhundert herrührt, mit den ersterwähnten Gebäuden vergleichen, so sollten wir glauben, dass sie einer Zeit angehören, in der die gothische Baukunst noch nicht ihre Ausbildung erreicht hatte. Eine genauere Erörterung wird indess lehren, dass die deutsche Ordensbaukunst, in selbstständiger Entwicklung aus den Elementen der gothischen hervorgegangen, wenigstens eben so viel abweichendes als gemeinsames zeige. Die gothischen Kirchen unterscheiden sich von den preussischen Ordenskirchen, um geringeres unerwähnt zu lassen, durch die vieleckige und erhabene Anlage des Chors, durch die Kreuzgestalt des Grundplans, durch die ge-

*) Dieser Aufsatz, welcher sich den in den früheren Blättern enthaltenen Mittheilungen aus Büsching's Nachlasse vortheilhaft anschliesst, ist aus der Beschreibung der Domkirche zu Königsberg von Dr. E. A. Hagen entlehnt. (Vorräthig bei George Gropius.)

schickte Anwendung der Strebepfeiler und durch das Spitzbogengewölbe.

1. Der Chor, der östlichste Theil der Kirche, ward als der heiligste angesehen und als die eigentliche Priesterkirche von derjenigen unterschieden, in der sich das Volk zur Andacht versammelte. Gewöhnlich steigt man viele Stufen zum Chor hinauf, und, im Umfange kleiner, ragt er meist hoch über dem Dach der Kirche empor. Die hohen Verhältnisse bedingt der Umstand, dass sich unter ihm nicht allein Grüfte befinden, sondern auch eine unterirdische, von Kellerfenstern, erleuchtete Kirche, in der die Seelenmessen für die Verstorbenen gehalten wurden. Murphy sagt, dass die Kirchen nichts anderes als Aegyptens Pyramiden darstellen, nämlich Gräber. Wenn diese Aeusserung sich weit über die Grenzen der Wahrheit versteigt, so ist es durchaus glaubwürdig, dass sich an den Chor der Münster die Erinnerung an jene Zeiten knüpfte, da in Rom die ersten Gebethäuser der Christen unterirdische Todtenkammern waren *). Die Altarnische der Constantinischen Basiliken gegen Osten erhielt sich lange in runder Gestalt, bis man in gothischen Münstern, mit entschiedener Abneigung gegen runde Gewölbe, dem Chor einen viereckigen Schluss gab, gewöhnlich in der Form eines halben Achtecks. — Eine Absonderung des Chors finden wir in den Kirchen Samlands beinahe ohne Ausnahme, in kleineren wird sie wenigstens durch einen breiten Gurtbogen bewirkt. Eine unterirdische Kirche ist nirgend und daher hat der Fussboden in der Kirche gleiche Höhe. Selten ist der östliche Theil um ein Paar Stufen höher gelegen, Das Handwerker-Wahrzeichen eines der Münster **).

*) *Murphy, Plans of the church of Batalha. London 1795. S.* 15.

Ein Kupfer in Agincourt, *Histoire de l'art. Paris* 1823. *IV.* Pl. 12 mit der Unterschrift: Le tombeau d'un saint homme est son premier autel, stellt die Begräbnissgrotte des h. Hermes, eines Märtyrers aus Hadrians Zeit, dar, dessen Steinsarkophag als Altar benutzt worden ist. Röstell, Roms Katakomben in: Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, Beschreibung der Stadt Rom. Stuttg. u. Tüb. 1830. I. 3. 366. 378. Noch Röstell S. 379, waren die unterirdischen Kapellen schon vor Constantins Zeit nicht Kirchen im Allgemeinen, sondern Gruftkirchen insbesondere.

**) In Dreisach.

dass der Altar höher sei als die Kirche selbst, findet bei keiner preussischen Kirche Anwendung, in denen der Chor gewöhnlich niedriger ist. Der fünfseitige, mit einem Walmdach versehene Chorschluss kömmt bei mehreren Kirchen vor, aber wohl nicht vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Gewöhnlich, wie es vordem stets der Fall war, endigt sich das Gebäude gegen Osten mit einer einfachen Giebelmauer. Der Hochmeister Dietrich von Altenburg, da er die Hauptkirche in Marienburg in einen gothischen Bau 1335 umwandelte, gab wahrscheinlich das erste Beispiel der Neuerung, denn was Strassburg, rücksichtlich der Kirchenbaue für die oberdeutschen Lande war, das war Marienburg für das preussische Ordensland. Dietrich von Altenburg erweiterte die Kirche, die mit der östlichen Mauer des Hochschlosses, von dem sie einen Theil bildet, sonst abschloss, durch einen fünfseitigen Chorschluss bis zum Burggraben, gab für ein neues höheres Gewölbe und legte unter ihr eine unterirdische Kirche und eine Hochmeister-Gruft an †).

Die Kirche in Judtiten bei Königsberg, die innerhalb des Zeitraums von 1288 bis 1299 entstand und sich durch ihre Bauart als die älteste in Samland verräth, zeigt freilich auch einen fünfseitigen Chorschluss, allein derselbe ist von späterer Zeit, wie diess ein Ueberrest der abgebrochenen Giebelmauer deutlich zeigt und noch mehr das verdiente Gewölbe. Wie in Marienburg eine kolossale Marienstatue in der Nische, von der Morgensonne beleuchtet, den Wandrer schon von ferne lehrt, wem die Hauptkirche in Marienburg geheiligt sei, so zeigte sich wahrscheinlich an der bis zum Wege verlängerten Judtiten-Kirche in einer Blende ein Bild der h. Jutta. **) Wäre ein vieleckiger Chor damals Sitte gewesen, als das Mittelschloss in Marienburg zwi-

*) Voigt, Geschichte Marienburgs, Königsberg 1824. S. 123. Gegen den Ausspruch von Stieglitz. Von Altdeutscher Baukunst, Lpz. 1820. S. 50., dass vom 13. Jahrhundert ab, keine unterirdischen Kirchen angelegt seien, möchten sich wohl noch viele Einwendungen machen lassen †).

**) Aus folgender Stelle des Tresslerbuchs (Ausgabebuchs des hochmeisterlichen Schatzmeisters) vom

†) Gleichwohl müssen wir zugestehen, dass die Anlage von Krypten im gothischen Bau immer nur als eine Ausnahme zu betrachten ist. d. B

schen 1306 — 1309 errichtet wurde, so hätte ohne Zweifel die hochmeisterliche Kapelle darin ein anderes Ansehen erhalten, in der durch ein verschiedenes Gewölbe die beiden Theile, der Chor ist hier ausnahmsweise der grössere, abgesondert sind. Die Kapelle ragt gegen Osten mitten im Hofraum über einer Halle (der Thorbude oder der Thorwächterstube) hervor, und der Baumeister würde daher nichts unschickliches begangen haben, wenn er hier einen fünfseitigen Vorsprung angeordnet hätte. Im Schlosse in Lochstädt, neben dem Städtchen Fischhausen, wo die Kapelle die nordöstliche Ecke eines Flügels einnimmt, konnte ein solcher Vorbau nicht stattfinden. Der Hochmeister Friedrich von Sachsen, von dem der bilderreiche Altaraufsatz herrührt (ursprünglich für die Adalbertskapelle daselbst bestimmt) und von dem hier Baue unternommen wurden *), gab der Kapelle wahrscheinlich die gothischen Formen. Ungeachtet der viereckigen Gestalt des Chors, nimmt man einen künstlichen Gewölbschluss wahr, wie ihn die gothischen Chorenden zeigen **). Ein alter Plan von Königsberg von 1613 lehrt, dass eben so wenig, als die abgebrannte Löbenichtsche Kirche, die Polnische oder Nicolaus-Kirche einen fünfseitigen Chor hatte ***).

In den alten Ordenskirchen war der Chor demnach ein einfach schmuckloser Theil der Kirche, während er in den gothischen Münstern von überreicher Pracht den Inbegriff der Heiligkeit darstellen und nach ihm sich alle Bauglieder richten sollten. Daher wurden die Regeln der gothischen Baukunst von den Steinmetzen des Chores Maass und Gerechtigkeit benannt *).

2. Die Kreuzgestalt des Grundplanes vermissen wir bei wenigen gothischen Kirchen. Costenoble's Werk voll unhaltbarer Hypothesen giebt die Erklärung, dass die für nöthig befundenen Seiteneingänge, die man mit Vorhallen versah, die Kreuzgestalt entstehen liessen **). Die Annahme, wie sie sich auch durch Wahrscheinlichkeit empfehlen mag, hat dennoch keinen rechten Grund. Mehrere Münster, wie der Dom von Meissen, zeugen dage-

Jahr 1399 bis 1408 im K. Geh. Archiv, könnte man vielleicht schliessen, dass 1402 schon der Chor gebaut war: „2 Sc off die Tafel bei dem Wege als man ritt von Judykirchen gen Königsberg."

*) Faber, Preussisches Archiv. Erste Sammlung, Königsb. 1809. S. 63. In der Aufführung des ungefähren jährlichen Einkommens des genannten Hochmeisters, der von 1498 bis 1507 regierte, heisst es: „Lochstät giebt nichts, verhaut allen." Da Orte, wie Balga und Schaken, 500 Mark an Steuern erlegten, da der Börnstein einen Gewinn von 4400 Mark brachte, so wird die Abgabe Lochstädts wahrscheinlich bedeutend gewesen sein. Von der Wichtigkeit des Börnsteins an diesem Orte zeugt die, Abtheilung I. S. 35., abgedruckte Urkunde.

**) Merkwürdiger Weise sieht man in der Kirche in Arnau bei Königsberg einen solchen Gewölbschluss vor dem Chor am Scheidbogen (oder Triumphbogen), dem Bogen, der die Kirche vom Chore trennt. Die architektonische Ungereimtheit wird durch die Festigkeit des Mauerwerks gerechtfertigt.

***) Der genannte, an 4. F. lange, mit in Vogelperspective gezeichneten Häusern, merkwürdige Plan von Königsberg befindet sich im Besitz des K. Geheimen Regierungsraths Müller. Er hat die Ueberschrift: Eigentlicher Abriss und Contrafactur der Weit Berumten Churfürstlichen Sehe Stadt Koningsberg in Preussen wie dieselbe Anno 1613 mit allen Vorstedten erbauwet gewesen. Joc. (Jochim?) Bering inven. et exc. Der Verfertiger scheint mehr Maler, als Kupferstecher gewesen zu sein. In einem breiten Rande unten sind Frauen der Stadt abgebildet von verschiedenem Beruf und von verschiedenem Stande. Männer in gleicher Art befanden sich wahrscheinlich in einem oberen jetzt fehlenden Rande. Eine Abbildung vom Schloss und der nächsten Umgegend, als ein Theil des Planes, ist in einem verfehlten Steindruck Fol. erschienen. Zeiller, Topographia Prussiae et Pomeraniae, verlegt durch M. Merians Erben 1652. Fol. S. 31. enthält eine verkleinerte, erweiterte und theilweis veränderte Copie des grossen Planes. Auch hier endigt die Nicolaus-Kirche mit der geraden Ostmauer. Der später angebaute Vorsprung des Chors, an den sich das Gewölbe im Innern ungeschickt anfügt, ist mit Eisenstäben befestigt.

*) Stieglitz, Von Altd. Bauk. S. 241.

**) Costenoble, Ueber altdeutsche Architektur. Halle 1819. S. 19. Nach S. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, München 1833. S. 5. entwickelte sich die Kreuzgestalt „aus dem Bedürfniss, den Raum in der Nähe des Altars zu vergrössern." Beschreibung der Stadt Rom I. S. 423: „Die erste Nachweisung des Kreutbaues in den Constantinopolitanischen Kirchen findet sich unter Justin II. (g. 570)."

gen, in deren Kreuzvorlagen sich keine Thüren befinden. Alle Symbolik abzuweisen, ist ebenso wenig räthlich, als Alles, wozu kein Aufwand von Scharfsinn erforderlich ist, auf symbolische Weise erklären zu wollen. Wenn wir die Kirchen Danzigs ausnehmen, die mehreres eigenthümliches zeigen*), so finden wir die Kreuzgestalt sonst nirgend in Preussen. Ein alter Seiteneingang mit gemauerter Vorhalle kömmt verhältnissmässig selten vor. In den gothischen Kirchen nehmen wir über der Stelle, in der sich die Kreuzarme durchschneiden, einen Thurm wahr, oder wir erkennen in der Anlage die Absicht, einen Thurm aufzuführen. Bei den Ordenskirchen fehlt mit der Kreuzgestalt des Grundplans auch der Thurm und auf dem Kirchendach ragt bisweilen nur das Thürmchen zur Mettenglocke empor.

3. **Die geschickte Anwendung der Strebepfeiler** machte es möglich, jeden Theil des Münsters als Thurm empor steigen zu lassen. Gewöhnlich erhebt sich das Mittelschiff über die Nebenschiffe und der Seitendruck seines Gewölbes wird durch Strebebogen zu den äusserlichen Strebepfeilern hingeleitet. In der Kunst, den Druck der Masse auf einzelne Punkte wirken zu lassen, die werkverständig gesichert und unterstützt wurden, besteht das Wunderbare der Münster. Bei den Ordensbauen erkennen wir ein solches Streben nicht, und daher suchen wir bei den Kirchen in Preussen vergeblich die kühnen hochragenden Verhältnisse. Die Thürme sind insgemein niedrig und die Schiffe der Kirche stehen gewöhnlich unter Einem Dache**). Wenigstens zeigt nie das Mittelschiff als ein höherer Bau Fensterreihen. Oft vermissen wir Strebepfeiler und nie kommen Strebebogen vor, die schon vor Karls des Grossen Zeit in Deutschland angewandt wurden***). Da man in Preussen zur Ausführung der Mauern im Anfange die Feldsteine benutzte, so brauchte man nicht das Material zu sparen, und die Schwierigkeit, vortretende Ecken darzustellen, so wie die Meinung, durch die Dicke der Mauern den Druck der Gewölbe unschädlich zu machen, war Grund, die Anordnung der Strebepfeiler zu verabsäumen. Die Strebepfeiler an Feldstein-Mauern verrathen sich meist als spätere Anfügungen. Da man in Preussen schneller in grösserer Einheit und Regelmässigkeit baute, als in Deutschland, da man es nur selten über sich gewinnen konnte, die Gebäude anders als mit rechtwinklichen Ecken anzulegen, so gab sich die Nothwendigkeit eines künstlerischen Gegenhalts nur selten zu erkennen. Wenn wir in Marienburg die Hauptkirche, die, wie gesagt, ein gothisches Bauwerk ist, ausnehmen, so finden wir Strebepfeiler nur am Mittelschlosse, und auch hier haben sie keine Aehnlichkeit mit denen der deutschen Münster. An der Vorlage, in denen sich der Hochmeisterremter befindet, steigen sie zwischen den Fenstern von unten bis zum Zinnenkranz empor, dessen Untermauerung sie tragen. Bekanntlich gehören diese, mit bewundernswürdiger Kühnheit mitten abgebrochen, und durch untergesetzte Pfeilerchen wieder mit einander verbunden, zu den charakteristischen Schönheiten des Schlosses, da sie einzig in ihrer Art sind. Die Strebepfeiler, die an anderen Ordenshäusern sich befinden, sind einfach und kunstlos. Im fünfzehnten Jahrhundert vertraten bisweilen Anbaue von Vorhallen und Tresskammern, welche letzteren in früherer Zeit weder in gothischen

*) So hat die Pfarrkirche mit der Sophienkirche in Constantinopel, nach der sie gebaut sein soll (?), das Quadrat des Grundplans gemein, so befinden sich bei den meisten Kirchen daselbst die Thüren unmittelbar unter den Spitzbogenfenstern, die also nichts anderes als eine bis zum Boden verlängerte Fensteröffnung sind.

**) Bei der Domkirche in Kulm sind die Nebenschiffe von aneinander stossenden Giebeldächern überdeckt.

***) Neuerlichst ist freilich die Kirche der Plectrudis in Cöln für ein Werk des 11. oder 12. Jahrhunderts ausgegeben in Kugler's Museum 1833, No. 39. Sollten die Gebäude des Niederrheins nicht neben einer „eigenthümlich abgeschlossenen Bauweise" auch eine selten frühe Entwickelung der Baukunst, die hier stattgefunden, darthun? Es ist zu viel und zu viel verschiedenartiges, als dass alles binnen drei Jahrhunderten entstanden sein könnte. †).

*) Wenn es auch in Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, Stuttg. 1823. S. 29 heisst! „Die ganze Societät ist in dem-

†) Ausgegeben hat der Verf. des angeführten Aufsatzes die sog. Kirche der Plectrudis nicht für ein späteres Werk, sondern er hat seine Gründe gegen Boisserées ganz willkührliche Annahme (welcher Hr. Prof. Hagen folgt) beigebracht. Uebrigens handelt es sich auch nicht um drei Jahrhunderte, sondern um vier und ein halbes. d. R.

noch in Ordenskirchen angelegt wurden, die Stelle der Strebepfeiler, so an der Nordseite der Kirche in Quedenau bei Königsberg.

4. Die Spitzbogengewölbe, die in Ordenshäusern oft gar nicht, oft theilweis vorkommen, während sie in gothischen Gebäuden mit ängstlicher Strenge in allen Theilen ausgeführt sind, bilden den Hauptunterschied. Büsching, da er nach Marienburg kam, um dasselbe als ein Musterbild der gothischen Baukunst zu preisen, gerieth nicht in geringe Verlegenheit, als er im Hochmeisterschloss, nicht allein in den untern Räumen, sondern in den hochmeisterlichen Zimmern selbst Tonnengewölbe fand und zwar in einem Gemach (dem mit dem Mauerschrank), das bei seiner unverhältnissmässigen Länge sich gerade für ein Spitzbogengewölbe eignete. Büsching, um mit einem Mal der Mühe überhoben zu sein, an dem auffallend Abweichenden wiederholt Anstoss zu nehmen, that den Ausspruch: „es zeige die Kunst des Mittelalters (d. i. die gothische Baukunst) bei feststehenden Grundzügen die höchste Freiheit in dem Gebrauch älterer Formen und Weisen“ *). Costenoble fand unter dem Conventsremter in einem spitzbogigen Kellergewölbe, in dem kein Theil senkrecht ist, in freudiger Ueberraschung seine luftige Theorie von den gothischen Gebäuden bestätigt, dass das ganze Innere nichts als Gewölbe sei, welches sich in einzelnen Punkten, den Pfeilern nämlich, zur Erde herabneige **). Namentlich aber in der Verschmelzung der Pfeiler mit dem Gewölbe, die in vielen Münstern so bewundernswürdig gelungen ist, unterscheiden sich diese von Ordenshäusern, bei denen sich Mauer und Gewölbe in der Regel streng absondert. Pfeiler, die aus lauter übermässig hohen und sehr dünnen Säulen ***) zu bestehen scheinen, deren runde Schäfte man in den Gewölbrippen verlängert zu sehen glaubt, sind in keinem Ordensgebäude anzutreffen. Hier ist meist jeder Pfeiler ein achtseitiges Prisma. In Schlössern zeigen die schönen Granitpfeiler (bisweilen runde Säulen) gefälligere Formen, die in gothischen Gebäuden vergeblich gesucht werden mögten. Die Spitzbogengewölbe, bei denen auch manches eigenthümliches zu bemerken ist, sind in Marienburg im Verhältniss zu den rund- und flachbogigen Gewölben, welche letzteren nirgend in Deutschland gefunden werden, selten. Etwas gewöhnliches sind in den Ordensbauen viereckige Fenster und flachbogige Thürsturze. Die in Münstern sorgsam vermiedene Form des Quadrats stösst uns hier überall auf. Das gleichseitige Dreieck dagegen, die Grundform der gothischen Kunst, zeigt sich beinahe gar nicht oder doch nirgend bedeutsam. Man wird einwenden, dass der Baumeister eines Schlosses nicht die Grundsätze, auf denen der Kirchenbau beruht, geltend machen könne. Allein die Ordenskirchen sind es eben, die sich am auffallendsten vom gothischen Styl unterscheiden. Die Fenster sind häufiger rund- als spitzbogig. Wir sehen nichts anderes als die Gewölbe der byzantinischen oder vorgothischen *) Kirchen in Deutschland in einer anmuthigen Veredlung. Die Massen sind leichter geworden und machen daher den Eindruck der gothischen Gewölbe, gleichsam als wenn sie die Vermittler gewesen wären zwischen den niederdrückenden Rundgewölben und den emporschwebenden Spitzgewölben. Die wahrscheinlich älteste Kirche in Samland ist die bereits genannte Kirche in Juditten, ursprünglich ohne Thurm und ohne Chorvorsprung mit spitzbogigen Fenstern, die allein gegen Süden gerichtet sind. Sie hat ein Gewölbe, welches Büschings Meinung wie[illegible]legt, dass „die nach einem Halbkreisbogen entworfenen Gewölbe keine Rippen verdrängen“ **). Durch spitze Ausschnitte (Ohren), die bis zur Scheitelhöhe des Gewölbes reichen für die Fenster der Südseite und durch ähnliche auf der entgegengesetzten Seite, die sich zwischen jene einschieben, durch Rippen an den Kanten der Ausschnitte, die vom Vereinigungspunkt einfach bis

selben Styl, wie die Domkirche, eben so einfach als reich gebaut“, so darf doch dieser, im Aeusseren alle Regelmässigkeit aufhebende Bau, nicht als ein Werk dessen angesehn werden, der den Plan des trefflichsten Münsters vorzeichnete.

*) Büsching. Das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg. Berlin 1823. S. 42.

**) Costenoble, S. 31. will die Gewölbpfeiler als Gurtfortsetzungen betrachtet wissen.

***) Nur eine entfernte Aehnlichkeit mit solchen Pfeilern hat der Pfeiler in des Meisters kleinem Remter. Büsching S. 63.

*) Oder romanischen nach Boisserée, oder vorgermanischen nach v. Rumohr.

**) Das Schloss Marienburg. S. 7.

zur andern Seite sich hinüberziehen, durch Rippen, die zwischen den Ausschnitten laufen, hat die Masse des einförmigen Tonnengewölbes die grösste Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten und ist, da es on den Mauern auf Kragsteinen aufsteht, einem Kreuzgewölbe ähnlich geworden*). In späteren Kirchen nehmen wir stets ein Kreuzgewölbe in Form von Spitzbogen wahr, deren Höhe aber nur ein weniges mehr als ihre halbe Breite beträgt, so dass sie bei nahe die Form eines Halbkreises darstellen. Das Gewölbe in dünnen Rippenvereinigungen ruht auf Kragsteinen, die an den Pfeilern oder den Mauern befindlich sind. Wer darf solche Gewölbe Werke der gothischen Baukunst nennen, wenn man nicht die Baukunst einer bestimmten Zeit unter diesem Namen begreift **)?

„Die Bauart, welche unter uns die gothische genannt wird, sagt v. Rumohr ***), der sie lieber die germanische, als die deutsche genannt wissen will, unterscheidet sich von den andern des Mittelalters durch die Anwendung von spitzzulaufenden Bogen, durch eine entschiedene Hinneigung zum Pyramidalen und Schlanken sowohl im Hauptentwurf als in den Nebenformen, endlich auch durch eine grössere Eigenthümlichkeit in den Verzierungen aller Art“ ****). (Beschluss folgt).

*) In Oberwesel ein gewölbter Gang, der von N. her in die Liebfrauenkirche führt, zeigt etwas ähnliches.

**) Daher der Widerspruch, wenn Schöler im Berliner Kunstblatt 1829. S. 47. vom Charakter der Bauwerke Danzigs sagt: „dass er in seinen Grundformen derselbe ist, wie ihn das Mittelalter überhaupt in seinen besten Bauhervorbringungen darstellt.“ Dagegen Kretschmer, der ebend. S. 112. die Domkirche in Marienwerder neben die Pfarrkirche in Danzig stellt, jene „ein herrliches im byzantinischen Geschmack errichtetes Gebäude“ nennt.

***) Italienische Forschungen, Berlin und Stettin 1831. III. S. 166.

****) In den alten preussischen Bauwerken kommen nie geschweifte Spitzbogen (wenn nicht in Holzschnitzarbeiten) nie Spitzgiebel über Spitzbogen, nie die Verzierung des sogenannten Frauenschuhs vor.

Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters.

(Beschluss.)

de Caumont. Histoire de l'art dans l'ouest de la france. 4me. partie Moyen age. Architecture religieuse. Caen 1831.

Was für England Herr Britton ist, ist für das westliche Frankreich, hauptsächlich aber nur für die Normandie, Herr de Caumont. Wir treffen hier dieselbe genaue Kunde des Einzelnen, ja zum Theil eine noch umständlichere, da sie z. B. für das Departement Calvados bis zu vollständigster statistischer Kenntniss gesteigert, und hier wirklich als abgeschlossen zu betrachten ist. Von seiner Kenntniss der einzelnen historischen Daten darf man dasselbe erwarten, wenn sie auch hier noch nicht dargelegt ist, da Herr de Caumont künftig ein ausführlicheres Werk herauszugeben beabsichtigt. Die Resultate, zu denen er bisher gelangt ist, weichen von denen bei Britton nicht sehr ab, und sind kürzfolgende: — „Dem Zeitraume vom 5ten bis 10ten Jahrhundert gehören mehrere noch vorhandene rundbogige Bauten an, deren Bauart primitiver Romanischer Styl zu nennen ist. Vom 11. Jahrhundert an zeige sich ein grosser Aufschwung in der Architektur, zugleich mit byzantinischem Einflusse. Die Bauart dieser Zeit, von der in Frankreich noch viele und schöne Beispiele vorhanden seien, wird Sekundärer Romanischer Styl genannt. Seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts werde allmählig der Spitzbogen an Stelle des Rundbogens gebraucht und hiedurch entstehe ein Romanischer Uebergangsstyl (*style roman de transition*) der bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts währt. Doch sei über diese Veränderung der Architektur noch nichts mit völliger Gewissheit zu sagen, indem einerseits manches darauf hindeute, dass die rundbogige Bauart theilweise, namentlich in den südlichen Gegenden, während des ganzen 12. Jahrhunderts und vielleicht bis ins 13. Jahrhundert hinein gebraucht wurde, andererseits aber auch Gründe angeführt worden, nach denen der Spitzbogen schon zu Ende des 11. Jahrhunderts in einer systematischen Anwendung erscheinen

soll, was aber sehr unwahrscheinlich sei. Vielmehr könne die Periode der Ausbildung des geordneten systematischen Spitzbogenstyls, wie er in den grossen Kathedralen und zahlreichen andern Gebäuden Frankreichs erscheint, etwa von 1160—1300 gesetzt werden. Der Name für diese Bauart ist *style ogival primitif*. Diesem folge von 1300 bis 1400 der *style ogival secondaire*, dann von 1400 bis 1480 der *style ogival tertiaire*, von 1480 bis 1550; endlich der *style ogival quartaire*"— Von jedem einzelnen dieser angenommenen Stylarten sucht nun Herr de Caumont die Unterscheidungs-Merkmale anzugeben und zwar ebenfalls im Einzelnen, indem er die Betrachtung jedes Styls nach bestimmten Kategorieen durchgeht wie z. B. Grundrissform, Technik, Pfeiler, Gesimse, Fenster, Gewölbe u. s. w. Solche atomistische Betrachtungsweise, die zum Theil auch Herr Britton, obschon in milderer Weise anwendet, kann Abhandlungen dieser Art zwar den Anschein einer äusserlich geordneten Methode verleihen, aber niemals wird sie im Stande sein, die Grundlage einer genügenden wissenschaftlichen Erkenntniss zu bilden. In der That aber scheint Herr de Caumont schon selbst diesen Mangel zu fühlen, denn in Bezug auf die Zeitfolge der Veränderungen wird er zu besorglichen Reflexionen veranlasst über die Schwierigkeit: „die ungleichmässigen Fortschritte der Kunst in Uebereinstimmung zu bringen mit dem gleichmässigen Gange der Zeit" in Bezug auf die jedesmalige Art der Baukunst aber sieht er sich schon genöthigt auf den Lokal-Unterschied zwischen Normandie und Poitou hinzudeuten. — Das ist denn der erste noch furchtsame Schritt zur Erkenntniss des Unterschiedes von Bauschulen, eine Erkenntniss, welche mit erschöpfender statistischer Kunde durch das ganze Europäische Terrain hindurch geführt, schon für sich allein hinreichen kann, alle bisherigen Ansichten über die Baukunst des Mittelalters als gänzlich irrige zu erweisen.—

Das wichtigste indess und für die gesammte Kunstwissenschaft folgenreichste Endresultat einer umfassenden Erforschung der Baukunst des Mittelalters betrifft vornehmlich die Zeitbestimmungen d. h. die zeitliche Fixirung der einzelnen Bauwerke, der, gegen einander und gegen die Vorzeit, mehr oder weniger abgeschlossenen Bauschulen, und der allgemeinen Periode derjenigen mittelalterlichen Bauthätigkeit, welche sich in den vorhandenen Werken kund giebt. Diese, weder von Einzelnem noch von Allgemeinem als etwas absolut Festem ausgehende; sondern nur auf einer gegenseitigen und allseitigen Bestätigung und Durchdringung sämmtlicher Daten und Facten beruhende Bestimmung, die man den Chronologischen Abschnitt des wissenschaftlichen Systems nennen kann, wird in Form und Inhalt sehr verschieden sein von der bisherigen Chronologie, welche diesen Namen nicht verdient, da sie auch im besten Falle nur eine Sammlung historischer Daten ist, mit denen nur zuweilen einige nutzlose Spiegelfechtereien auf dem Wege partikulärer Discussion getrieben wurden. — Zwar sind auch auf diesem Wege verschiedene mehr oder weniger abweichende Ansichten entstanden, doch verschmelzen sie sich sämmtlich in dem festen durchaus allgemeinen Glauben:

dass die rundbogige Bauart des Europäischen Mittelalters, wie wir solche an den vorhandenen Gebäuden erkennen, sicher schon mit dem elften Jahrhundert beginne, die spitzbogige Bauart aber im zwölften Jahrhundert, also werden die Meinungsunterschiede geringerer Art nicht mehr in Betracht kommen, wo es sich darum handelt, diese gemeinschaftliche niemals angetastete Grundlage aller bisherigen Ansichten über die Kunst des Mittelalters als nichtig zu erweisen.

Und dennoch hat auch dieser Glaube, in Einer Beziehung wenigstens, schon seine Verächter gefunden, grade so der Zeit, da er eben erst durch die Werke von Britton und de Caumont consolidirt wurde. Wir geben hier folgende Stelle aus dem Werke des letztern. (p. 230.)

„Les difficultés qui resultent de l'incertitude des dates et la contemporanéité apparente de certains monuments de styles dissemblables, ont porté quelques personnes à révoquer en doute tous les principes de chronologie monumentale, à remettre en question l'antériorité de l'architecture romane au style ogival, à renier en un mot, toutes les conséquences déduites des observations les plus rigoureuses."

Was sollen wir dazu sagen? Hören wir erst die Antwort des Herrn de Caumont welche die Meinung jener Zweifler näher angiebt: *„Mais ce pyrrhonisme n'est nullement motivé par quelques faits exceptionels qui feront seulement remonter un peu plus loin l'adoption de logive en France, s'ils viennent à être prouvés; il ne peut en aucune maniere*

informer une théorie qui se fonde sur un grand nombre de faits concordants.

Wir sehen also aus der erst angeführten Stelle, dass schon Zweifel rege geworden sind: ob auch nur im Allgemeinen gesagt werden könne, dass die vorhandenen spitzbogigen Gebäude später seien als die rundbogigen. — Aus der andern Stelle aber sehen wir, dass diejenigen, welche diese Zweifel aufwerfen, dennoch in Bezug auf das Zeitalter der Romanischen Baukunst die bisherige Meinung beibehalten. Daher hat Hr. de Caumont von seinem Standpunkte aus auch Recht, jene Zweifel von der Hand zu weisen, deren Urheber sicher nicht im Stande waren, sie mit deutlichen Gründen geltend zu machen. Aber dennoch hätte er, in Betracht der unsichern Haltung der eigenen Lehre, noch die mildere Ansicht hegen dürfen, dass kunsthistorische Wahrheiten wohl einer dunkeln vorschnellen Auffassung fähig sind, deren Richtigkeit nicht gleich durch eine wissenschaftliche Darstellung verbürgt werden kann. — Im Sinne dieser milden Ansicht mag hier wenigstens zum Schluss bemerkt werden, dass es schon seit Jahren Personen giebt, die vermöge einer leichtfertigen Ingeniosität Einiges vielleicht schon geahnt haben, von dem was der Verfasser dieses Aufsatzes, ohne von jenem Zweifel etwas zu wissen, auf dem langen Wege wissenschaftlicher Forschung sich zur Erkenntniss brachte.

Kunstliteratur.

Chronologie der Griechischen und Römischen Künstler bis zu Ablauf des fünften Jahrhunderts nach Christi Geburt. Nebst vorangehender Uebersichtstafel der Aegyptischen Kunst. Durch Friedrich von Bartsch, Custos an der K. K. Hofbibliothek. Wien, 1835. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin).

Durch die Erscheinung dieser, aus 9 Tafeln bestehenden chronologischen Uebersicht wird einem schon seit längerer Zeit gefühlten Bedürfnisse auf erfreuliche Weise abgeholfen. Die Arbeit des Verfassers ist mit um so grösserem Danke anzuerkennen, als sie überall eine gewissenhafte Benutzung der vorhandenen und anerkannten Archäologischen Werke beweist. Thierech, Sillig und K. O. Müller sind vorzüglich benutzt worden, besonders sind Müller's Zeitangaben durchgehend zu Grunde gelegt, die abweichenden folgen jedem Künstler mit beigefügten Namen der drei genannten Autoren, so wie die aus andren Schriften entnommenen Stellen, eingeklammert nach. Bei der ägyptischen Tabelle sind vornehmlich die vermittelnden Zeitangaben Rosellini's benutzt, jedoch die abweichenden Jahreszahlen Champollion's und Seyffarth's hinzugefügt worden. Die äussere Einrichtung ist sehr zweckmässig. Die erste Tafel zerfällt in zwei Hauptcolumnen, von denen die erste die aegyptischen Königsdynastien, die zweite die Uebersicht der Kunstdenkmäler enthält. Auf den folgenden Tafeln sind stets drei Columnen angeordnet: die erste von diesen giebt eine Uebersicht der politischen Begebenheiten, die zweite eine Uebersicht der Literatur- und Cultургeschichte, die dritte, grössere, enthält die Namen und kurze Charakteristik der Künstler und ihrer Werke. Die Zwischencolumnen sind mit den Jahren der christlichen Zeitrechnung, den Olympiaden und den Jahren nach der Erbauung Roms versehen, und sind ebenfalls einer leichteren Uebersicht förderlich. F. K.

Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

Die diesjährige General-Versammlung der Mitglieder und Verloosung der erworbenen Kunstwerke findet am 6. August statt. Diejenigen, welche in Berlin neu beitretend an derselben noch Theil zu nehmen wünschen, werden ersucht, sich deshalb bis zum 14. Juli bei Herrn George Gropius (Schlossplatz No. 1.) zu melden, indem an diesem Tage die dortige Liste geschlossen wird.

In Düsseldorf wird die Actienrolle erst am 30. Juli geschlossen, und werden daher diejenigen, deren Anmeldung und Beitrag bis zu diesem Tage bei der Verwaltung des Vereins eingeht, noch aufgenommen.

Düsseldorf im Juni 1835.

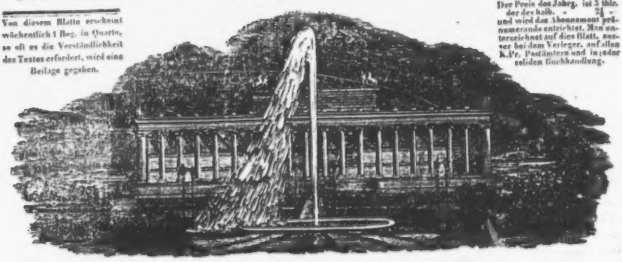
Der Secretair des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 27. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 24 — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die Mailänder Schule.

(Schreiben des Herausgebers.)

Mailand, im Mai 1835.

Was vor allen Dingen in Mailand mich anzog und bei näherer Bekanntschaft immer mehr fesselte, war die Schule des Leonardo da Vinci. Es waltet in dieser Schule ein eigenthümlich milder und edler Geist, der als ein lichter Strahl von dem Meister ausgeht, sich in den mehr oder minder begabten Schülern in mannigfachen Farben bricht und auch in mittelmässigen Produktionen immer noch auf liebenswürdige Weise nachklingt. Es ist ein schönes Band, welches einen Kreis begabter und tüchtiger Menschen umschlingt, welches selbst die ausser der Schule stehenden Landsleute, selbst die Spätergeborenen in diesen Kreis mit hineinzieht und ebenso auch auf den Beschauer seinen unwiderstehlichen Zauber ausübt. —

Das tragische Schicksal, welches die Hauptwerke Leonardo's heimgesucht hat, ist bekannt. Das Modell der kolossalen Reiterstatue, welches er für den Franz Sforza gearbeitet hatte, diente den französischen Bogenschützen bei der Eroberung Mailands, als Zielscheibe; der Carton, den er im Wettstreit mit Michelangelo fertigte, ward räuberischer Weise von einem Neider vernichtet; das Abendmahl ist eine unsäglich traurige Ruine. In der Gallerie der Brera sieht man ein Stückchen von dem Carton zu diesem grossen Meisterwerke, den Kopf des Heilandes. Dies, möchte ich sagen, ist Alles, was in Mailand noch von dem Abendmahl vorhanden ist*); denn wenn es auch nur ein zerfetztes, zerrissenes Blatt Papier ist,

*) Andre Stücke des Cartons sind in England.

wenn die Pastell-Zeichnung auch nur noch wie ein schwacher Schimmer darauf liegt, so ahnt, so erkennt man hier doch noch, was der Meister darstellen wollte. Es gewinnt diese nebelartige Zeichnung bei längerer Betrachtung eine feste, bestimmte Gestalt; man sieht in diesen schönen Zügen den höchsten Ernst und die göttlichste Milde ausgedrückt; man sieht den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters. Ich konnte von dem Blatte nicht loskommen und ich ging nur, um die Reste des Werkes selbst im Kloster von S. Maria delle Grazie aufzusuchen. Ich hatte geglaubt, auch dies grosse Werk, dessen fast vollkommene Vernichtung mir bekannt war, etwa in einem ähnlichen Zustande zu finden; ich hatte gehofft, dass auch hier aus dem letzten Hauche der Farben noch der Geist des Meisters in leisen Klängen zu mir sprechen würde. Aber wie soll ich Dir meine Enttäuschung schildern? Denke Dir einen Freund, den Du lange Jahre nicht gesehen hast! Du hörtest, dass Krankheit und Alter seine Kraft gebrochen, seine schönen männlichen Formen vernichtet haben; aber Du hoffst beim Wiedersehen die alte treue Stimme doch noch zu hören, doch allmählig in seinen Zügen die alte Gestalt, den Blick, das Lächeln des Freundes wieder finden zu können; — und Du findest ihn, aber einen blutigen, zerfetzten, besudelten Leichnam! Die Farben des kolossalen Bildes sind verschossen, zum Theil verschwunden, in vielen kleinen Stückchen abgebröckelt; die Mauer ist feucht und schmutzig. Doch das wäre zu ertragen. Aber diese vielfachen elenden Uebermalungen, die wieder sammt den Originalfarben verschossen und abgesprungen sind, die das Auge bei der Betrachtung jedes einzelnen Theiles verwirren und nirgend mehr eine Form erkennen lassen, diese machen den Anblick unerträglich. Ich versuchte alle Mittel, die man gewöhnlich anwendet, um sich ein verdorbenes Bild wieder lebendig zu machen; ich betrachtete es aus grösseren und geringeren Entfernungen, mit mehr oder minder geöffneten Augen. Ich glaubte, in diesem oder jenem Gliede einer einzelnen Figur etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen; aber so wie ich ein wenig schärfer hinsah, so wie mein Auge nur um eine Linie weiterrückte, so war es wieder derselbe Jammer. Ich konnte es in dem Refektorium nicht aushalten; ich bezahlte den Custode, der zur Beaufsichtigung des Bildes angestellt ist, und eilte hinaus ins Freie. Lange konnte ich diesen trostlosen Eindruck nicht verwinden, und es war alle Heiterkeit und Lust des mir noch neuen Südens nöthig, um die alte Unbefangenheit und Frische in mir wieder hervorzurufen. Warum macht man in Mailand doch jetzt, nachdem dies Palladium der Stadt gebrochen ist, so viel Aufsehen davon? Man sollte das Refektorium im Kloster delle Grazie vermauern und jenes geschändete Heiligthum seiner stillen Verwesung überlassen.

Der Untergang der Hauptwerke Leonardo's ist um so mehr zu bedauern, als er bekanntlich so höchst vielseitig beschäftigt war und seine künstlerischen Arbeiten mit unsäglichem Fleisse ausführte, so dass er überhaupt nur wenig vollendet hat. Doch sind ausser dem Abendmahl noch einige Werke seiner Hand in Mailand vorhanden, die das höchste Interesse gewähren. In der Brera zunächst noch ein, leider unvollendetes Bild, eine Madonna mit dem Jesusknaben, der in anmuthiger Bewegung ein Lamm umfasst. Es ist eine einfache, aber sehr zarte und liebenswürdige Composition. Der Kopf der Madonna ist der einzig vollendete Theil des Bildes, ein Gesicht von schönem ernsten Ausdrucke, leider wiederum beträchtlich übermalt, so dass es nur aus einiger Entfernung, wenn die kalten grauen Töne verschwinden, zu geniessen ist. Die Untermalung des Kindes ist sehr leicht und licht gehalten.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Kunst des deutschen Ordens in Preussen, vornämlich über den ältesten Kirchenbau im Samlande.

(Beschluss).

Die byzantinischen (vorgothischen) Dome in Deutschland mit den rundbogigen Kreuzgewölben stehen ohne Zweifel den preussischen Ordenskirchen näher, als die gothischen. Die Bauart, in der jene Dome aufgeführt sind, war noch nicht vergessen *),

*) v. Rumohr. Forschungen III. S. 234. „Die Gründung der wichtigsten Gebäude in ganz ausgebildetem germanischen (gothischen) Styl fällt bekanntlich in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts", vielleicht

als der deutsche Orden nach Preussen kam, und aus ihr entsprossen als Schwestern die gothische und die deutsche Ordens-Baukunst. Bei vielen byzantinischen Gebäuden sehen wir verschiedenartige Theile verschmolzen, denn sie vereinigen die Tribune (Altarnische) und das Langhaus der Constantinischen Basiliken mit der Kuppel und der Kreuzgestalt der berühmten Sophienkirche und endlich mit den Thürmen und Wehrgängen (innerhalb der Dicke der Mauern) die von alten Castellen und Ritterburgen entlehnt zu sein scheinen. Manches Gotteshaus diente zugleich als Festung und als Kirche, und die Bischöfe sahen sich oft genöthigt, sich in ihren Domen zu verschanzen. Einiges ist als eine Uebertragung von den byzantinischen Domen bei den gothischen Münstern, anderes bei den preussischen Ordenskirchen anzusehen. In den gothischen Münstern, denen die systematische Anwendung des Spitzbogens den selbständigsten Charakter von bewundernswürdiger Einheit gab, finden wir die Kreuzgestalt, anstatt der Kuppel den Thurm an der Stelle, wo sich die Schiffe durchschneiden. In den Ordenskirchen dagegen erhielten sich das flache Gewölbe in wenig veränderter Gestalt, die meist viereckigen Festungsthürme und zum Theil die Umgänge mit den Zinnen.

„Der Künstler, welcher das Werk, das Schloss Marienburg entwarf und ausführte, sagt Büsching *), war ein Meister in höchster Kraft und Bedeutung des Namens, und wenn es ein Ritter, ein Hochmeister des Ordens selbst war. Eingeweiht war jener Baumeister gewiss, so glaube ich (!), in die Geheimnisse der wissenschaftlichen Verbindung freier Maurer, er war ein Mitglied der Bauhütten, von denen die Baukunst als eine tiefe und geheimnissvolle Kunst geübt ward. Die grössten Männer der Zeit waren Mitglieder. Erzbischöfe, Bischöfe und viele andere bedeutende Männer nennt uns die Vorzeit, welche einst die grössten Baumeister ihrer Zeit waren (Bernward von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn, Otto von Würzburg, alles Bischöfe und in den Wissenschaften tief erfahren). So ist denn auch wohl gewiss anzunehmen, dass viele Ritter des Ordens den Bauhütten verbunden waren. War der Baumeister ein Ritter, oder ein Geistlicher, oder auch allein nur Baumeister, er war einer der grössten Künstler aller Zeiten und ein Deutscher."

Aus diesem Gewirre von Angaben lässt sich nur entnehmen, dass Büschings Meinung, die er nicht geradezu auszusprechen wagte, dahin ging, dass Marienburg von einem Geistlichen erbaut sei, der in die Regeln der Steinmetzen-Brüderschaft eingeweiht war, jener ältesten und merkwürdigsten Innung, deren erfindungsreicher Geist den gothischen Münstern das Dasein gab. Die genannten Bischöfe, die unter vielen als Baumeister bekannt sind, lebten vor Entstehung der Steinmetzenbrüderschaft. Wie im Mittelalter lange die Klöster der Sitz alles Wissens waren, so auch die Heimath der Künste. Unter den Mönchen befanden sich Künstler jeder Art die zum Bau gehörten *). Die byzantinischen Kirchen in Deutschland sind von Geistlichen errichtet und oft werden Bischöfe als die Erbauer genannt. Die Kunst trennte sich als eine weltliche Beschäftigung von den Klöstern und veränderte sich in ihrem Wesen ganz und gar. Jetzt erst, in der Mitte des 13. Jahrhunderts, treten Baumeister auf, die nichts anderes als solche waren. Ihre Namen sind mit denen der Parlierer (fälschlich: Polierer) zum Theil auf unsere Zeit gekommen.

sogar erst gegen das Ende. Der Meister Gerhard (Gerard von St. Trond) mag der Gründer des Cölner Domes gewesen sein, doch ist es fraglich, ob er mit Passavant, Kunstreise durch Belgien. Frankf. a. M. 1833. S. 428, der Erfinder des Plans, nach dem der Bau ausgeführt wurde, genannt werden könne. Nur durch die Annahme, der Dom sei anders gebaut, als ursprünglich beabsichtigt war, wird es erklärlich, dass der Erzbischof Conrad von Hochsteden 1248, in dem Jahre, da der Dom von ihm begründet wurde, die Kunibertskirche in Cöln einweihte, die in einem durchaus älteren Styl gebaut ist. Vergl. Boisserée, Denkmale am Niederrhein S. 39.

*) Schloss Marienburg. S. 13.

*) Tritchemii Chronicon monasterii Hirsaugiensis, Ordinis S. Benedicti. Basileae 1559. p. 90. *„Coepit abbas Wilhelmus monasterium maius construere 1082 et in 9 annis totum aedificium perfecit. Non alios artifices habuisse credendus est, quam monachos suos, quippe cum ferme ducenti essent numero, erant inter eos lutomi, fabri, lignarii, ferrariique et architecti in omni arte et scientia architecturae probe dubio expertissimi, qui totum opus sine adiutorio secularium artificum egregio tabulato, ut hodie cernitur ecclesia, consummarunt."*

Dergleichen Steinmetzen haben die Ordenshäuser und alten preussischen Kirchen nicht gebaut.

Die Steinmetzen widmeten sich vornämlich *) dem Kirchenbau und durften niemand, der nicht ihres Handwerks war, im Steinwerksgebrauch unterweisen **). Ueberall, wo ein Bau von Wichtigkeit von Steinmetzen geführt wurde, bestand eine Bauhütte. Einer solchen geschieht weder in Marienburg, noch sonst irgendwo in Preussen Erwähnung. Der Steinhof, in dem der Steinmeister die Aufsicht über Maurer, Steinbauer, Büchsensteinbauer, Ziegelstreicher und Kalkbrenner führte ***), kann nicht dafür gelten. Die Steinmetzen versahen jeden Stein, den sie bearbeiteten, mit Zeichen, die als die ältesten Künstlermonogramme anzusehen sind. Wenn die Ordenshäuser auch aus Ziegeln bestehen, so ist theilweise der Sandstein angewendet und also eine dergleichen Bezeichnung möglich, die aber nirgend entdeckt wird ****), ebenso wenig als in den Kirchen Deutschlands, die im 11. und 12. Jahrhundert gebaut sind. In der Strassburger Steinmetzordnung vom Jahr 1459 heisst es: „Wenn ein Meister ein Werk verdinget (d. i. vertragsmässig übernimmt, wie der Zusammenhang lehrt) und eine Visierung (Zeichnung) dazu giebt: dem Werk soll er nicht abbrechen an der Visierung, sondern er soll es machen, wie er die Visierung den Herren, Städten oder im Lande gezeigt hat †). Dergleichen Bauriss, die in den Archiven der Bauhütten sorgsam aufbewahrt wurden *), sind in nicht geringer Zahl vorhanden. Dagegen wird vergeblich in der grossen Masse von Pergamenten, die der sorgsam registrirende Orden hinterliess, ein Bauriss gesucht. In Verträgen mit Maurern wird nie Bezug auf einen solchen genommen. Man liest: „Nach diesem nachgeschriebenen soll sich Hannes richten und darnach bauen.“ Veränderungen, die oft während des Baues an den Häusern vorgenommen wurden, kommen überall vor. Von einem Maurer heisst es in einem Contract: „Auch soll er Thore und Fenster, die unbequem sind, wieder abbrechen und die wiedermachen und bereiten zur Bequemlichkeit.“ So soll eine Mauer in einem Remter abgebrochen werden, um die Steine anderweitig zu benutzen. Wenn das Gesetz auch nicht, wie Stieglitz sagt **), die Steinmetzen um Tagelohn zu arbeiten verpflichtete, so suchte es mit aller Kraft die Arbeit um Tagelohn gegen den Missbrauch der verdungenen aufrecht zu erhalten ***), damit dem Steinwerksrecht und Herkommen kein Abbruch geschehe. Der Hochmeister Conrad von Jungingen verdung dagegen die Arbeit an den Maurer Nicolaus Follenstein, an den Maurer Georg Bescheiden. — Die Steinmetzen, vielleicht weil sie von einzelnen Geistlichen Anfeindungen darüber, dass ihre Brüderschaft ein vorherrschendes Ansehn gewann ****) und den Klöstern den Erwerb entzog, erlaubten in den Kirchen selbst sich satyrische Abbildungen gegen die Geistlichkeit anzubringen, so hoch ihnen sonst christliche Ordnung stand. Das Aergerniss, das der Geistlichen Unwissenheit oder lasterhaftes Leben gab, geht aus vielen Steinbildern hervor: der Papst wird in die Hölle getrieben, ein Esel liest die Messe, ein Priester hält anstatt des Breviers ein Brettspiel in der Hand, ein Mönch umarmt eine Nonne u. s. w. †). Die bildli-

*) Boisserée, Geschichte des Doms von Köln S. 7. sagt sogar ausschliesslich. Leider ist nicht angeführt, worauf sich der Ausspruch gründet. Die Steinmetzzeichen, von denen später die Rede sein wird, an Wohnhäusern und Stadtthoren scheinen dagegen zu sprechen. Stieglitz. Von Altd. Bauk. S. 185.

**) Heldmann, Die drei ältesten Denkmale der teutschen Freimaurerbrüderschaft. Aarau 5819. (1819.) S. 213.

***) Voigt, Stillleben des Hochmeisters in v. Raumers hist. Taschenbuch. Leipz. 1830. S. 226.

****) Ein Leichenstein in der hiesigen Domkirche wird Veranlassung geben, diesen Gegenstand noch einmal zu berühren.

†) Heldmann, S. 211. In der Revision der Ordnung von 1563. S. 230. steht, dass der Meister auf den Wunsch der Herren von der Visierung, abweichen könne.

*) Man drang mit Strenge auf Zurücklieferung der bisweilen von Baumeistern entführten Visierungen. Passavant, Kunstreise S. 440, 445.

**) Von altd. Bauk. S. 177.

***) Heldmann. S. 207. 209. 256. 257.

****) Kein Gesell sollte bei einem Bauunternehmer arbeiten, der nicht zur Steinmetzenzunft gehörte. Heldmann. S. 212.

†) Heldmann. S. 297. u. flg.

chen Verzierungen in Marienburg, so ähnlich sie auch denen in den gothischen Kirchen sind, enthalten Fratzenhaftes, aber nie Anstössiges.

So viele Baue in Preussen vorhanden waren und noch sind, so genaue Rechnungen in den Ordenshäusern geführt worden, so ist der Name keines Baumeisters zu ermitteln. Von wandernden Gesellen, Parlierern ist nie die Rede. Auffallend ist es, dass obgleich in der Ordenszeit der Name Meister überflüssig oft gebraucht wurde, wie Börnsteinmeister (Börnsteinschnitzer) Malmeister (Maler), so kommt in den Rechnungen, wie Zimmermann und Tischler gewöhnlich nur Maurer vor, selten Maurermeister, ein Zeichen, dass die Zimmerleute und Maurer damals nicht selbständig Baue führten *). Dagegen lesen wir in dem bereits angeführten Tresslerbuch, dass ein Herr Arnold den Ausbau der hochmeisterlichen Kapelle, 1399 führte, der daneben auch ein Rechtbuch schreiben liess. Der Name Herr zeigt, dass Arnold ein Ordensbruder war, der noch näher als Capellan bezeichnet wird und dem der Titel Magister in Bezug auf seinen Schüler Christian zukam. Der eigentliche Werkmeister ist der Hochmeister, von dem wenigstens dem Namen nach alle bauliche Bestimmungen im ganzen Ordensgebiet ausgehen. Ein Komptur (1445) fragt ihn, ob man statt der mangelnden Dachziegel Schindeln nehmen solle. Der Hochmeister schickt bald den Marschall **), bald einen Diener, um in verschiedenen Ordenshäusern und Kirchen Bauliches nachzusehen und verhandelt dann mit den Hauskomturen über Neu- und Ausbesserungs-Bauten.

So befremdend es auch immer klingen mag, so bleibt nichts anderes anzunehmen, als dass die deutschen Ritter in Preussen selbst ihre Häuser und Kirchen bauten ***), dass die Kunst von den Klöstern, in denen die Baukunst noch bis zu der Zeit, da der Orden das Werk der Bekehrung übernahm, geübt wurde, sich auf die Männer vererbte, die Kotzebue Edelmönche nennt, weil sie die drei Gelübde ablegten. Wie es keinen Zweifel hat, dass ein erfahrner Gutsbesitzer sich die Wirthschaftsgebäude ohne Zuziehung eines Baumeisters, ohne geometrische Zeichnung zweckdienlich anlegen könne, so ist es glaublich, dass bei den überreichen Mitteln, die den Hochmeistern zu Gebote standen, bei dem Streben, die Ordensschlösser, wie nur immer möglich, zu vervielfältigen, bei dem Verfahren, nicht ohne Noth von den üblichen Formen abzuweichen, dass unter diesen Umständen architektonische Kenntnisse, wo sie vorhanden waren, lebendig erhalten, und, wo sie fehlten, durch die Wiederholung der Baue erworben werden mussten. Unter den an der Geschäftsverwaltung theilnehmenden Rittern konnte demnach es nicht leicht an Baukundigen mangeln. Auf den Namen von Künstlern thaten dieselben Verzicht, da die Regeln mehr auf Erfahrung als Erfindung beruhten.

Es ist jetzt noch die Frage zu erörtern, woher die Verschiedenheit in den Werken, wenn zwischen den Erbauern der byzantinischen (vorgothischen) Kirchen und den Erbauern der preussischen Ordenskirchen eine geistige Verwandtschaft war. Bei jenen finden wir Kuppel, Kreuzvorlage, vielseitigen Chor, was wir alles bei diesen vermissen. Das verschiedene Baumaterial und das verschiedene Bedürfniss ist der Grund. Um schnell zu bauen, bediente man sich wahrscheinlich Anfangs noch mehr als in späterer Zeit der unbehauenen Feldsteine, deren Anwendung Ausbaue nicht leicht gestattete. Ausser ihnen war man auf Ziegel gewiesen, wodurch gleichfalls eine Veränderung der Formen herbeigeführt wurde **).

*) Werkmeister, ein Name, den man selten antrifft und wofür es in der Steinmetz-Ordnung gewöhnlich Werkmann heisst, scheint oft nicht mehr zu sein, als der beaufsichtigende Baubeamte.

**) „Zum ersten, als uns der Marschall nach Deinem Vorgeben unterrichtet hat, so ist unsere Meinung und Wille wohl, dass Du die Kirchen und Remter dahin bringst, als der Marschall mit Dir hat gelassen und sich danach, dass Du desto mehr Raum zwischen Remter und Kirche mogest behalten.“ Aus einem Brief in K. Geheimen Archiv.

***) Nach ungenügenden Zeichnungen zu urtheilen, haben die Kirchen in Liefland viel ähnliches mit denen in Preussen. Aus der Vereinigung des Schwertbrüder-Ordens mit dem deutschen Orden liesse sich dies erklären. Einer der Hochmeister war Heermeister in Liefland gewesen. Ein anderes fand bei den Tempelherren statt, denen ein Laienbruder Anastasius mehrere Kirchen erbaute. Stieglitz, von Alts. Bauk. S. 178. 208.

**) Hierauf ist aufmerksam gemacht in folgender Stelle in Schorns Kunstblatt 1833. No. 50. „Für die

Durch das kunstreiche Streichen derselben brachte man eine Zierlichkeit der Gewölbe zuwege, hinter der die Behandlung des Sandsteins (in Deutschland bestehen aus ihnen die Gewölbrippen) wenigstens in den byzantinischen Gebäuden zurückbleibt. Die rautenförmigen Verzierungen an Mauern von buntbeglas'ten Ziegeln, so wie die Thonformungen in bilderreichen Ornamenten sind für die Ordensbaue eigenthümlich. Mit dem Kalk kamen aus Schweden Sandsteine und Granitblöcke *). Die Grösse der letzteren gab Veranlassung die Pfeiler der Remter aus einem Stein darzustellen und an der Bearbeitung des Granits zeigt sich eine Fertigkeit, die bis auf die neueste Zeit, in der noch grösseres geleistet wird, Bewunderung verdient. Für die eigenthümliche Gestaltung der Ordensbaue war aber noch bedeutsamer ihr von anderen abweichender Zweck. Wie in Deutschland die gothischen Kirchen das Muster für Rathhäuser, Wohnungen und Stadtthore waren, so wurden in Preussen nach den Sälen der Ordensschlösser die Kirchen gebaut. Die ältesten Gotteshäuser waren gewiss die Kapellen in den Schlössern, in deren zweitem Stockwerke (wie in den deutschen Ritterburgen) sie sich befanden, indem die unteren Räume zu Verwahrung von Vorräthen aller Art benutzt wurden. Die Anlage einer unterirdischen Kirche verbot sich demnach, wie denn auch die Erweiterung durch Kreuzarme und Chorausbaue die durchgehende viereckige Raumeintheilung nicht zuliess. Da die Säle in den Ordensschlössern in Stockwerken übereinander waren, so waren die gothisch hochstrebenden Verhältnisse unpassend und man behielt ein Kreuzgewölbe bei, das denen in den vorgothischen Kirchen ähnlich ist. Beim Anblicke der hiesigen Schlosskirche mögte man sagen, dass die Ordensstile noch am Ende des 16. Jahrhunderts Vorbilder für Kirchen waren, denn wie in einem Remter wird hier das Gewölbe mitten der Länge nach von drei Pfeilern unterstützt.

*) Bisweilen kamen auch bearbeitete Steine aus Schweden, so heisst es im Treslerbuch: „ein Handfass (Waschbecken) aus Gottland."

1) Vergl. die Einleitung von F. Kugler zu den Architektonischen Denkmälern der Altmark Brandenburg von Strack und Meyerheim. d. R.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

(Eingesandt.)

An unsere lieben Mitbürger und Landsleute.

(Magdeburgischer Kunstverein).

Wie die Befreiung unseres Vaterlandes von der Fremdherrschaft dem aufmerksamen Beobachter im wissenschaftlichen und religiösen Leben der Deutschen durchaus als die Epoche neuen Aufschwunges erscheinen muss, so auch in dem Leben der Kunst. Diese drei Richtungen menschlichen Strebens für das Wahre, Gute und Schöne, wie sie von Einem Mittelpunkte, dem innigsten Bedürfnisse unserer höheren Natur, ausgehen und auf den höchsten Zielpunkt des Menschenlebens hinweisen, werden aber nur dann sicher zum Zwecke führen, nur dann jene Humanität, (mit welchem Namen Herder so schön die allseitig harmonische Ausbildung menschlicher Geistes- und Gemüthsanlagen bezeichnet,) zum Allgemeingut unseres Volkes machen, wenn sie sich einander die Hand reichen und gegenseitig durchdringen. — Grossen ist dafür bereits unter dem segnenden Schutze des Friedens, unter der Obhut des besten Königs an allen Enden unseres Preussenlandes geschehen. Nach Kräften mitzuwirken, dass noch mehr geschehe, vor Allem darin hinter keinem anderen Orte des Vaterlandes länger zurückzubleiben, sollte unser schönster Wetteifer sein.

Magdeburg hat, was Wissenschaft und religiöse Bildung angeht, den Vergleich mit den besten Städten des Vaterlandes gewiss nicht zu scheuen. Es ist an der Zeit, dass auch die Kunst bei uns eine ähnliche Würdigung finde. Zwar haben bereits manche unserer Mitbürger begonnen, sich zur Uebung und Freude kleine Kunstsammlungen anzulegen; zwar hat das Directorium unserer Kunstschule unter treuer Mitwirkung des verewigten Zeichenlehrers Fürste es bisher fast alle zwei Jahre möglich gemacht, uns den Genuss einer Kunstausstellung zu gewähren, und

Entwickelungsgeschichte der sogenannten gothischen Bausysteme haben sie (die alten Bauwerke der Altmark) noch das besondere Interesse, dass sie mit gebrannten Steinen aufgerichtet sind, ein Bau, der zufolge seiner bedeutenden Verschiedenheit vom Sandsteinbau eine eigenthümliche Ausbildung des mittelalterlichen Baustyls zur Folge gehabt hat." 1) Demnach darf es nicht befremden, dass die Kirchen der Altmark ähnliches mit den alten preussischen haben.

die löbliche Kaufmannschaft dazu die Säle des Ingungshauses mit fördernder Bereitwilligkeit geöffnet; auch haben nicht wenige hiesige Kunstfreunde, um wirksamer für ein deutsches Kunstleben zu werden, sich auswärtigen Kunstvereinen als Mitglieder angeschlossen; — doch ein vereintes Streben, Berathen, Wirken und Schaffen suchte die Kunst bei uns bis jetzt vergebens. Und doch ist es für Magdeburg nicht bloss ein Ehrenpunkt, es ist in der That ein länger nicht abzuweisendes Bedürfniss geworden, dass auch hier ein Verein aller derer, welche in der Kunst den schönsten Schmuck und Reiz des Lebens erkennen, zusammentrete. Denn die Zahl derselben ist von Jahr zu Jahr gewachsen. Sinn, Befähigung, Urtheil für Gegenstände der Kunst werden auf vielfach neuen Wegen immer weiter ausgebreitet. Man erinnere sich, wie mit jeder Kunstausstellung die Zahl der Besuchenden und solcher, welche Kunstwerke erwarben, gewachsen ist, und man gehe nur an dem kleinsten Bilderladen vorüber, um sich zu überzeugen, wie ganz anders und besser es hier stehet, als noch vor 20 Jahren.

Wenn wir aber an den frischen Quell der Kunst unmittelbar gelangen wollen, bedarf es jetzt, wo Verein nach Verein sich gründet, um durch eifriges Entgegenkommen die Künstler zu würdigen Arbeiten und zur Mittheilung derselben aufzumuntern, auch bei uns für den gleichen Zweck eines gleichen Mittels. Es kann einerseits nicht fehlen, dass gute Kunstwerke, eben, weil sie schnell von einer Vereinsausstellung zur anderen übergehen, auch schnell ihren Erwerber finden, und dass andererseits die Künstler am liebsten ihre Arbeiten denen anvertrauen, welche ihnen die allgemeinste Würdigung derselben und die angemessenste Belohnung dafür verbürgen. Mit Einem Worte: wenn wir überhaupt noch Ausstellungen und auf diesen gute Kunstwerke sehen und erwerben wollen, bedarf es dazu eines wohl eingerichteten, mit würdigen Mitteln versehenen Kunstvereins. Haben wir ihn nicht, so wird alles Ausgezeichnete in der Kunst an uns vorüber- und dahin gehen, wo es die Bürgschaft der vollsten Anerkennung findet. In eben dem Masse nun, wie das Bedürfniss eines Kunstvereins für den genannten Zweck der Ausstellung und des Ankaufs tüchtiger Kunstwerke unabweisbar geworden ist, ist aber auch die Befriedigung desselben bereits erleichtert. Denn da uns die Kunstvereine von Berlin, Braunschweig, Halberstadt, Halle und Hannover in nächster Nähe, wie die von Breslau, Düsseldorf, Königsberg, Münster, München und Stettin in einem weiteren Kreise umgeben, ist es um Vieles leichter geworden, ihnen sich anzureihen und mit gleichen Zwecken gleicher Vortheile theilhaftig zu werden. — Auf den ersten Anblick möchte es zwar scheinen, als habe gerade die grosse Zahl solcher Vereine bereits die Wahrscheinlichkeit eines Erfolgs für den Magdeburgischen auf. Doch fürchten wir das nicht!

Wenn die Anforderungen an den Einzelnen nicht zu gross gemacht werden, sind hier und in der Umgegend gewiss noch sehr Viele, welche Eifer und Mittel genug besitzen, dem Vereine beizutreten. Die Aufforderung, zu einem guten und schönen Zwecke mitzuwirken, bleibt — wir wissen es aus reichen und herrlichen Erfahrungen — bei unsern geliebten Landsleuten niemals ohne Erfolg. — Darum vertrauen wir auch hier!

Nach allem diesem wird man nun noch die Frage an uns richten: „Ist denn aber die Ausstellung das einzige und höchste Ziel eines Kunstvereins?“ — Das sei ferne! — Wir betrachten im Gegentheil die Kunstausstellungen nur als das vornehmste Mittel zur Erreichung des Zweckes solcher Vereine. Dieser aber ist: Förderung der echten Kunst nach allen ihren Richtungen und mit ihr zugleich harmonische Förderung des Lebens in Religion und Wissenschaft. Denn wo Wissenschaft dem religiösen Streben den Horizont erhellt, und wiederum der Glaube dem wissenschaftlichen Leben die echte göttliche Weihe giebt, beide aber durch die Kunst von Anmuth umgeben und verklärt werden; da erst wird ein Volk sich rühmen dürfen, an die Sonnenhöhe seiner Bestimmung zu reichen.

Diese Ansichten und Aussichten sind es, durch welche die Unterzeichneten sich ermuthigt fühlten, in traulichem Gespräche die Möglichkeit eines Magdeburgischen Kunstvereins zu erörtern, nach gewonnener Hoffnung ein Statut für denselben zu entwerfen und der höchsten Provinzialbehörde zur Prüfung und Genehmigung vorzulegen. Mit diesem genehmigten Statut, welches nachfolgend in der Beilage mitgetheilt ist, treten wir nunmehr vertrauensvoll zu unsern Mitbürgern und Landsleuten und bitten sie freundlich:

„Helfet uns das schöne Ziel erringen! Tretet in reicher Zahl dem bis jetzt kleinen, aber eifrigen Vereine hiesiger Kunstfreunde bei! — Wir sind weit entfernt, zu glauben, dass derselbe in seinen Grundlagen vollkommen sei; diese sollen nur ein Anhaltpunkt sein, um den Ihr Euch reihet, dessen Gestalt Ihr aber nach vielseitigerer Berathung und Prüfung einst veredeln und an dessen Spitze Ihr Diejenigen stellen möget, welche Ihr durch Einsicht und reinen Eifer als die Würdigsten erkennet. Gern werden wir unser vorläufig übernommenes Geschäft in andere Hände geben, wenn wir nur hoffen dürfen, keinen vergeblichen Anfang gemacht zu haben."

Um nun bald zu erfahren, welchen Grad der Theilnahme das Unternehmen finde, haben wir zunächst ein Verzeichniss derjenigen unserer Mitbürger entworfen, von welchen wir glauben, dass sie gerne uns beitreten werden. Zu ihnen werden wir eine Unterzeichnungsliste senden, in welche sie die Zahl der ihnen gefälligen Vereins-Actien mit ihren Namen eintragen wollen. — Um einem Drängen des Boten einerseits, und einem zu langen Aufenthalte desselben andererseits vorzubeugen, haben wir diese Bekanntmachung mit der Zeitung vorausgehen lassen, und bitten nur noch dringend jeden wahren Freund der Kunst, in seinem Kreise thätig dahin zu wirken, dass uns recht viele Theilnehmer gewonnen werden. — Wer zufälliger Weise übersehn sein, oder vom Boten verfehlt werden sollte, wolle die Güte haben, sich bei einem von uns persönlich oder schriftlich zur Aufnahme zu melden. Allen Ständen der Gesellschaft kommen wir mit unserem Antrage entgegen; auch dem gewerbthätigen Bürger und dem hochachtungswerthen Mittelstande wollen wir mit diesem Vereine Genuss, Anregung und Förderung bereiten. Ausserdem endlich bitten wir alle Kunstfreunde ausser dem Weichbilde Magdeburgs, zu welchen diese Ankündigung gelangt, für den bezeichneten Zweck eifrig thätig zu sein und die Verzeichnisse der Beitretenden uns gefällig bald zugehen zu lassen. Die Beiträge für das laufende Jahr 1835 werden wir uns später mittelst besonderen Umlaufs erbitten.

Und so möge denn eine freundliche Sonne diesem jungen Baume leuchten, dass er den Pflanzenden zur Freude und unserem Vaterlande zur Ehre reiche Früchte trage!

Magdeburg, den 6. Juni 1835.

Francke. Dr. Berger. Gerloff. Matthias. Mellin. Ribbeck. Sieg. Wiggert.

Nachträglich wird noch bemerkt, dass S. Königl. Hoheit, der Prinz Albrecht von Preussen das Protectorat des Magdeburger Kunstvereins gnädigst übernommen haben.

(Das Statut wird im nächsten Blatte mitgetheilt.)

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Goethe an Zelter, Bd. V, S. 149.

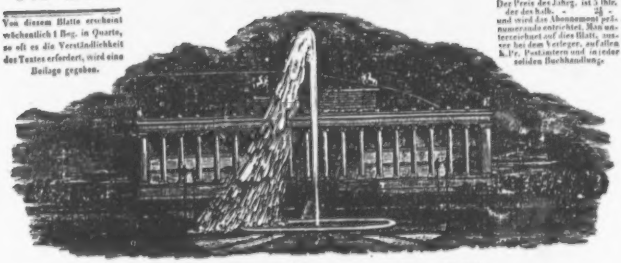
Deine letzten Briefe, mein Theuerster, in Ernst und Spass haben mir zu guter Stunde gut gethan. Der neuste, die Nachricht der glücklichen Aufführung des grossen älteren Musikstücks (der Bach'schen Passion) enthaltend, macht mich denken. Es ist mir als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte. Dabei wünsch' ich Glück zu so vollendetem Gelingen des fast Undarstellbaren. In dem Innern des Kenners und Mitgenossen solcher Kunst mag, bei dem Anhören von dergleichen Werken, vorgehen, was mit mir in diesen Tagen geschah, da ich die Verlassenheit des Montegna wieder vor Augen stellte. Es ist schon die ganze Kunst, das Mögliche und Unmögliche derselben vollkommen lebendig, und doch noch nicht entwickelt; wäre sie es aber, so würde sie das nicht sein, was sie hier ist, nicht so ehrwürdig; nicht so reich an Grund und Hoffnung.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 28. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notiz über einige merkwürdige irdene Gefässe, die sich in den Kunstsammlungen zu Gotha, Meiningen, Göttingen und Berlin befinden.

Vom General von Minutoli.
(Hiezu eine Lithographie.)

Diese sämmtlichen Gefässe bestehen nach der Aussage des seligen Professors und Ritter Heyne zu Göttingen und des Herrn Geheimen Conferenzrath von Roepert zu Meiningen, aus einer ziemlich groben gebrannten Thonmasse von blassrother Farbe, die nirgends eine Spur von Glasur verrathen. Nach Herrn von Roepert, bemerkt man an den schattirten Stellen von Fig. 2 einen leichten kreideartigen Ueberzug, der mit einer matten schwärzlichen Farbe bedeckt ist; am Halse und in den Vertiefungen des Gefässes aber, Ueberreste von einem graugrünlichen Anstrich, der sich abwaschen lässt.

Die Form dieser Gefässe ist, wie die unter Fig. 1, 2 und 3 beigebrachten, die der Bauchgeschirre, obgleich andere in Gotha vorhandene, nach Heyne's Aussage, auch wie Schaalen gestaltet sind, und das Berliner Gefäss die Form der gewöhnlichen kanopischen Vasen hat. Die in jenen obbenannten drei Orten vorhandenen Gefässe, sind sämmtlich mit einer fremdartigen Schrift; einige darunter mehr oder weniger, andere aber mit verschiedenartigen Figuren, die meistentheils der Mythologie angehören, die kanopische Vase aber, blos mit letztern bedeckt.

Beide Arten von Gefässen sind von roher Arbeit und in Relief geformt; ob dies aber vermittelst der Schablonen, oder durch das Einkratzen geschah, oder ob beide Verfahrungsarten hierbei verwendet worden sind, lässt sich nicht genau ermitteln; jedoch scheint aus einer Bemerkung des Herrn von Roe-

pert hervorzugehen, als hätten unbefugte Hände vermittelst eines Griffels, die alten vertieften Zeichnungen wieder aufgefrischt.

Der selige Professor Heyne, der solche in Meiningen und Gotha sah, ein Exemplar derselben aus jenem ersten Orte erhielt und in das Göttinger Museum abgab, theilte am 29. September 1810 der Göttinger Societät der Wissenschaften seine Ansichten über diese Art von Gefässen, in einer eignen Abhandlung, die folgenden Titel führt: *Vasorum fictilium, litteratorum et setyporum, genus supersteś, fidei nondum satis explorator ad examen vocatum* mit, und belegte solche, durch die Abbildung des hier unter Fig. 1. a beigebrachten Gefässes, welches seiner Anzahl nach eins der einfachsten sein soll. Auf dem Bauche desselben erblickt man zuförderst, wie Fig. 1 b zeigt, ein Dreieck mit einer Inschrift; ferner den Herkules in einem Sanctuarium stehend, Fig. 1 c, und zu beiden Seiten desselben abermals Dreiecke, in deren einem ein Merkurstab, Fig. 1 d, in dem andern aber verschlungene Schlangen Fig. 1 e, angebracht sind. Unterhalb dieser Figuren erblickt man ein Trinkgefäss mit Henkeln, Fig 1 f, wie man dergleichen auf bacchischen Bildwerken anzutreffen pflegt, und schliesslich läuft rund um den Hals jenes Gefässes, abermals Schrift.

Auf Fig. 2, das sich in der Nachlassenschaft des seligen Kammerraths Hartmann zu Meiningen befindet, und dessen Fac-simile, ich dem Herrn von Roepert verdanke, erblickt man zuerst oberhalb des Bauches, drei Reihen jener bereits oben erwähnten fremdartigen Schrift, und in der Mitte der dritten Reihe, einige seltsame Gegenstände abgebildet, unter welchen man jedoch einen halben Mond, einen Lituus, ein Beil, eine kleine Vase und ein Opfermesser genau unterscheiden kann. In der Mitte dieses Gefässes, und zwar unterhalb dieser so eben bezeichneten Gegenstände, gewahrt man zuförderst eine Art von Schild, vielleicht selbst ein Altar, auf welchem ebenfalls Schriftzüge, wie die obenerwähnten, angebracht sind. Unmittelbar zur Rechten desselben erblickt man einen gewandlosen Merkur mit dem Schlangenstabe, und hinterhalb desselben eine Vase, aus welcher Blätter hervorzuragen scheinen. Hierauf folgt eine grosse aufrechtstehende Schlange, und dann eine nackte weibliche Figur, mit einem Federgeschmückten Diadem, in einer kleinen Kapelle stehend angebracht, die wahrscheinlich eine Venus darstellen soll. Hiernächst erblickt man einen kolossalen Merkurstab mit ausgebreiteten Flügeln, dessen oberer Theil mit einem halben Mond, der untere aber, mit einem Bande oder mit einer Schlange, welches man jedoch nicht genau zu unterscheiden vermag, umwunden zu sein scheint. Hierauf folgt dann eine mumienartig eingewickelte weibliche Figur auf einem runden Sockel stehend, deren Kopf mit der Kalantika und einem Diadem bedeckt ist, über welchem letztern sich eine cirunde Figur erhebt, die vielleicht ein Spiegel, wahrscheinlicher aber, falls man annehmen darf, dass sie nur verzeichnet ist, die Mondscheibe darstellen soll. Auf der rechten Schulter, oder vielmehr in dem festanliegenden eingezwängt, erblickt man ein Werkzeug, das einem Füllhorn ähnelt, während man auf ihrer linken Schulter ganz deutlich, den egyptischen Karsten, ebenso wie jenes eingelassen sieht. Wahrscheinlich soll jene Figur eine Isis oder Diana, in jenem Sinne genommen, vielleicht aber auch die Mann-weibliche-Natur darstellen.

Fig. 3 zeigt in der Mitte des Bauche ein rundes Schild, welches mit einer Inschrift versehen ist. Diesem Schilde zur Rechten erblickt man eine kleine Kapelle oder ein Sanctuarium, in welchem ein Gefäss steht, auf dem ein Vogel sitzt; rechts von diesem abermals ein rautenförmiges Schild mit einer Inschrift versehen, und hierunächst eine auf einem Pferde über Wolken dahinsprengende Figur, die männlichen Geschlechts zu sein scheint.*)

Dagegen erblickt man auf dem Deckel der kanopischen Vase, die ich im Jahre 1822 zu Venedig erstand und nebst andern egyptischen Alterthümern nach Berlin sendete, einen Kynokephalus-kopf und unterhalb desselben auf dem Vordertheil des Gefässes, den Pan oder Mendes mit Bocksbeinen; hinterhalb aber, denselben in Pygmäengestalt und mit bärtigem Kopfe abgebildet, auf welchem er einen Aufsatz hat, der sich bis an die Wurzel des Nasenbeines des Kynokephalus hinsieht. Auf der einen Seite des Bauchgefässes, er-

*) Die Höhe von No. 1 beträgt nach der Angabe des Herrn Prof. Heyne: 1 Fuss 4 Zoll 4 Linien, franz. Mass; dagegen zählt No. 2, nach der Angabe des Herrn Geheimraths von Roepert 0.53 Meter in der Höhe, und 1.14 Meter Centimeter im Umfange; No. 3, nach denselben, 0.44 Meter in der Höhe und 0.96 im grössten Umfange, und Fig. 4 ist in ihrer natürlichen Grösse abgebildet.

blickt man eine seltsame Figur mit einer Vogelmaske, die ich nicht anzudeuten wage, und zwei Vögel, die Futter suchend dargestellt sind. Ob es Ibise, Spechte, Raben u. s. w. vorstellen sollen, vermag ich eben so wenig zu entscheiden. Auf der andern Seite hingegen, erblickt man den Pan oder Mendes abermals in Pygmäengestalt aber mit Satyrsohren und den Lituus, als Zeichen des ewigen Heils, in der Hand haltend, abgebildet. Von diesem Gotte wissen wir, dass er nach Herodot, zur Ordnung der ersten acht Götter gehörte und Vorsteher der Zeugung war; und da der Kynokephalus für ein Symbol des Mondes gehalten wurde, so liesse sich allenfalls begreifen, warum man hier das befruchtende mit dem empfangenden Prinzip vereinigte.

Was nun die Ansicht jenes sonst so achtbaren Veteranen der Archäologie, über jene gothaische und meiningische Gefässe anbetrifft, so werde ich dasjenige, was uns der Mittheiler seiner Abhandlung in der No. 289 des allgemeinen Anzeigers der Deutschen vom Jahre 1810, im Auszuge daraus mittheilt, zur nähern Beachtung hier anführen:

„Da Professor Heyne, eine Sammlung von Zeichnungen der übrigen Gefässe hat, so war er im Stande, die verschiedenen Gegenstände anzuführen; aber da die Zahl der Zeichnungen von jenen angeblichen Gefässen bis gegen hundert geht, so lässt sich nur im allgemeinen so viel anführen: ein grosser Theil sind Gegenstände aus der gewöhnlichen Kunstmythologie, wie auf alten Werken vorkommen, Neptun, Venus und Cupido, Fortuna, Nereiden und Tritonen, versüglich eine Menge Priapen; nur einzeln kommen vor: Jupiter, die Dioskuren, Merkuren, Harpokrates, Pan, Satyre, gehörnt; zweimal die Göttin Occasio: allein im Ausdruck, der Stellung, Handlung, dem Attribut, Symbol, kömmt immer etwas vor, was vom Gewöhnlichen abweicht; dagegen sind eine Menge ganz fremder, seltsamer, abenteuerlicher Gegenstände vorgestellt, die aus spätern Zeiten, oder von ganz eigner Dichtung sind, einige römische Reliefs, vieles aus dem Egyptischen, auch aus dem Phönizischen entlehnt; aber nicht immer erblickt man das echte Costüm, noch Styl, noch Zusammenstellung; Schlangen häufig; Vögel, die man für Ibis, Specht, Phönix halten kann; daneben auch solche, wie sie auf den Abraxas, Talismanen, gnostischen Steinen und bronzenen Blechen oder Platten bemerkt werden; endlich auch unbedeutende Figuren von Menschen und Sachen, mit denen der leere Raum angefüllt wird, oder die anderwärts blose Künstlerideen ohne weitere Bedeutung sind. Nur wird das Auge wieder beleidigt, dass man keinen Zusammenhang, auf der andern Seite, oder Mischung von den heterogensten Dingen, antrifft, welche wohl einzeln sonst auf allen Kunstwerken vorkommen."

„Wenn man soweit ganz verlegen ist, was man von dieser Antike denken soll, so wird man es noch mehr, wenn man die Schrift dazu nimmt; es sind Züge aus den alten Schriftarten, aber ohne dass man in irgend einem Alphabete sie alle beisammen finde. Professor Heyne verglich die Alphabete aber, die er leicht durch Unterstützung der Bibliothek auffinden konnte, kam aber zu keinem sichern Resultate; weit gefehlt, dass er bestimmte Worte in einer fremden Sprache hätte herausbringen können."

„Dieses bestärkte den gleich früher gefassten Argwohn, dass die Gefässe die Arbeit eines Betrügers sein müssen, welcher Fremde damit habe hintergehen wollen. Gleichwohl bleiben bei dieser Voraussetzung so viele Unwahrscheinlichkeiten übrig, und mehreren Möglichkeiten lassen sich andere gegenseitige entgegenstellen. Gesetzt: es sei ein Betrug; aber so müsste doch zu bestimmen sein: ob er aus frühern Zeiten, aus den Zeiten der alexandrinischen oder christlichen Schwärmereien, besonders des Orients, oder auch spätern, aus dem funfzehnten oder folgenden Jahrhundert, oder erst seitdem abzuleiten sei. Für alle und jede dieser Möglichkeiten lässt sich etwas anführen, aber nichts entscheidendes. Auf der andern Seite ist manches unbegreiflich. Man nehme eine Zeitbestimmung, welche man will, so muss man sich verwundern, wie eine so grosse Menge von irdenen Gefässen so unversehrt beisammen erhalten, wie sie unbekannt bleiben konnten. War der Betrug aus neuerer Zeit, wie blieb eine solche Fabrik verborgen? Kamen diese Gefässe unter oder über der Erde zum Vorschein, musste es nicht Aufsehen machen? Heyne sah wohl ein, vor allen Dingen, ehe man urtheilen, erklären, entscheiden wollte, musste man mit dem Historischen im Reinen sein. Er ging in seiner Forschung zurück, wie, woher, kamen sie nach Deutschland? Entschieden war es bald, dass sie aus Italien gekommen waren; allein weiter zurück, war in Italien, in Rom davon Besitzer gewesen war, liess sich auf keine Spur kommen.

Nun wurden Reisende darum angesprochen, die entweder nach Italien gingen, oder von da zurück kommen, dass sie Forschung und Nachfrage anstellen sollten. Eine einzige zuverlässige Nachricht erhielt Heyne von einem Engländer Hill, welcher 1790 von einer Reise in Asien, Griechenland, Italien zurück kam, und erzählte, dass er solche Gefässe in Italien angetroffen und selbst eine Zahl erkauft hätte, die er nach England habe abführen lassen, um sie dorten weiter zu studieren. Sonst hörte er bloss unbestimmte oder ungesicherte Nachrichten; es finden sich dergleichen Gefässe zu Rom bei einem gewissen Belotti, ingleichen andere zu Livorno, endlich auch, dass der Graf Kriemen eine Sammlung gehabt habe. Diese letzte Nachricht machte ihn stutzig, denn der Graf war ihm bekannt aus der Geschichte vom Grabmal Homers zu Scio, das er entdeckt zu haben behauptete. (Gött. gel. Anz. 1794. 145 St. S. 1449 ff.) Der häufige Betrug mit Alterthümern in Italien, durch alle Zeiten durch, besonders wenn Magie, oder wenn Priapus in das Spiel kommen, vermehrt den Verdacht immer mehr. Höchstens liess sich sagen, es seien einige echte Stücke der Art einmal gefunden, die man nachzubilden unternommen habe; aber auch diese wenigen echten, wo wurden sie gefunden? wo kamen sie her? Die Schrift, entweder in einem alten Alphabet abgefasst, oder aus alten Alphabeten zusammengestellt, konnte sehr wohl in Italien aufgefunden und nachgemacht werden. Phönizische, etruskische, oscische, sammitische Schrift ist insonderheit auf Münzen bekannt. Lanzi im *Saggio di Lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia*, giebt Belehrung davon. Mionnet hat in seinen Schrifttafeln zu der *Description des Medailles antiques* Alphabete gegeben. Die celtiberische Schrift war uns längst aus Velasquez bekannt. Aber sie kam uns kürzlich auf das neue ins Andenken, da wir in den *Memoires de l'Academie* eine neue Belehrung darüber fanden, durch den Auszug aus einer neuen spanischen Schrift No. 5 (Tom. II. 2) nämlich aus *Alfabeto de la Lingua primitiva de Espana y explicacion de los mas antiguos monumentos de inscripciones y medallas, por Don Juan Baptista de Erro y Aspiros*, 1805. In diesem celtiberischen Alphabet (das ist es eigentlich, denn ob die Iberer, die früher waren, Schrift gehabt haben, lässt sich zweifeln, und sie scheint eher unter den Celtiberern, besonders unter den Vascanes in Gebrauch gekommen zu sein), finden sich die meisten Züge, welche auf den meisten Gefässen vorkommen, so dass auch H. auf die Vermuthung gerieth, sie könnten aus Spanien nach Italien gekommen sein, indem er aus Erro y Aspiros angeführt las, dass sich in Spanien irdene Gefässe mit dieser Schrift befänden."

Der Mittheiler jener Heine'schen Abhandlung, sagt ferners: „Aus diesem allen erhellt, dass, wenn diese Vorlesung gleich über das ganze Räthsel keinen entscheidenden Aufschluss giebt, sie doch zu dem Zwecke geeignet ist, welchen H. sich vorgesetzt hatte, auf diese Gattung irdene Gefässe Aufmerksamkeit zu erwecken, damit sie nicht so ganz unbekannt, folglich auch unerläutert bliebe, und wohl gar zu Grunde ginge, so wie wohl bereits die meisten von denen, die nach Deutschland kamen, in Scherben verwandelt sind etc., und schliesslich fügt er hinzu: dass, wenn die Abhandlung auch die Wissbegierde nicht ganz befriedige, sie wenigstens dennoch als eine Probe von der zu einem gründlichen Forschen nothwendigen mannigfaltigen Ansicht, angesehen werden könne."

Durch dasjenige, was uns hier der seelige Professor Heyne, über jene problematische Gefässe mittheilte, wird freilich das Räthsel über ihren Ursprung und ihre Echtheit etc. nicht gelöst; allein er ertheilt uns doch in seiner Abhandlung einige belehrende Fingerzeige, wie man, bei der kritischen Forschung ähnlicher Denkmäler, verfahren soll; und diese werde ich nun um so williger benutzen, um wo möglich durch nähere Erörterungen, das Historische, das heisst, das Wie und das Woher sie kamen, zu erleichtern.

Da die Göttinger Vase und die Gothaischen Gefässe aus Meiningen stammen, so bleibt uns folglich nur noch die Untersuchung übrig, wie und woher, sie nach diesem letzten Orte kamen?

Herr Geheimrath von Hoepert zu Meiningen schreibt mir, dass sich ein ähnliches Gefäss, wie das unter Fig. 3 abgebildete, in der herzoglichen Kunstsammlung daselbst befände, und da alle kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen, vom Herzoge Anton Ulrich, der bekanntlich ein gelehrter und vielseitiger gebildeter Fürst gewesen wäre, herstammeten, so sei es auch höchst wahrscheinlich, dass er jene Gefässe nach Meiningen geschafft habe; und der Geheimerath Freiherr von Donop fügt hinzu, dass die beiden, unter Fig. 2 und 3 dargestellten Gefässe, die

sich gegenwärtig in der Nachlassenschaft des seligen Kammerraths Hartmann zu Meiningen befänden, bereits zu Anfange der 60ger Jahre mit der Scheidemantelschen Buchdruckerei an den Vater des seligen K. H. gekommen wären, und dass Scheidemantel, als Kunstliebhaber, mit Alterthumskundigen in näherer Verbindung gestanden, und solche vielleicht geschenkt oder auf anderm Wege erhalten habe. Hier hätten wir allenfalls über das Wie einige Aufschlüsse; allein woher sie kommen, hierüber wussten mir jene Herren nichts Näheres zu berichten, und wenn gleich folgende Stelle in der Heyne'schen Abhandlung: „Entschieden war es bald, dass sie aus Italien gekommen waren," diese Frage mit einiger Bestimmtheit zu lösen scheint, so erfahren wir es doch nicht, woher der Selige diese Nachricht schöpfte.

Angenommen: dass jene Nachricht des Professor Heyne über das Woher, richtig sei, so bleiben meines Dafürhaltens dennoch einige wichtige Fragen zu beantworten übrig, nämlich die, unter welchen Umständen wurden diese Gefässe zu Tage gefördert, an welchen Orten hat man deren Analoga gefunden, und werden dergleichen noch heutigen Tages ausgegraben?

(Beschluss folgt).

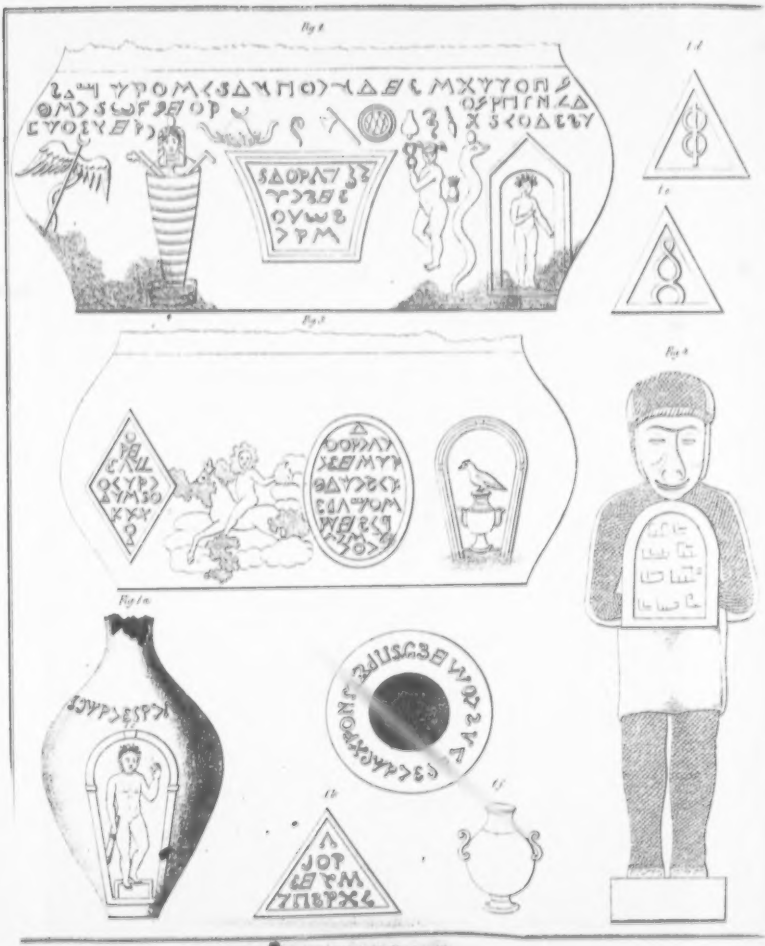
Ueber die Mailänder Schule.

(Schreiben des Herausgebers.)

(Fortsetzung.)

Die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek enthält dagegen eine Reihe kleinerer Bilder v. Leonardo da Vinci, zum Theil nur Studien, die aber das grösste Interesse dadurch gewähren, dass sie vollkommen rein und (wie die Italiener sich ausdrücken:) jungfräulich erhalten sind. Ich erwähne zunächst das Portrait der Gemahlin des Ludovico Sforza, Hersogin von Este; es ist ein sehr zierliches Profil, einfach und schlicht gemalt; die Modellirung ist sehr zart, aber durchaus bestimmt durchgeführt; die Carnation sehr einfach und leicht gehalten, leider jedoch in den tieferen Schatten nachgeschwärzt. Das Haar der Dame ist von rothbrauner Farbe; sie trägt darüber ein leichtes Netz, ein Band mit Steinen um den Kopf, Perlenschmuck u. s. w. — Ein männliches Portrait von derselben Grösse, welches man für den Ludovico Sforza hält, ist in ähnlicher Weise, schlicht und streng gemalt und vortrefflich modellirt; leider sind auch hier die Schatten sehr nachgedunkelt. Beide Bilder haben übrigens etwas nah Verwandtes mit dem jüngeren Holbein, vornehmlich wie sich dieser Künstler in seinen früheren Werken zeigt. — Ein drittes, etwas grösseres Portrait, welches den Freund des Leonardo, den Arst, mit welchem er seine anatomischen Studien betrieb, vorstellen soll, wird von Amoretti (in seiner bekannten Schrift über Leonardo) ebenfalls für Original gehalten, eine Meinung, der ich nicht wohl beitreten kann. Abgesehen davon, dass es ungleich weicher und mit einer ganz verschiedenen Auffassung der Farbe gemalt ist, so ist es vornehmlich in der Zeichnung durchaus minder wahr und verstanden, (im Contour der Lippen, des Halses u. s. w.,) als die oben genannten Bilder und als es überhaupt bei einem Meister wie Leonardo vorauszusetzen ist. — Sehr anziehend und gewiss ächt ist ein Bild, welches das Leichenhaupt des Täufers Johannes, auf einer silbernen Schüssel liegend, darstellt; es ist ein äusserst sorgfältiges Studium des Todes, — wohl zu einer Herodias bestimmt, — ebenso wie die vorigen sehr einfach gemalt, dies jedoch durch glücklicher Weise nicht weiter nachgedunkelt. Die Lichter in den Haaren sind leicht mit Golde aufgesetzt, was ihnen etwas eigen Spielendes, Durchsichtiges giebt. Die silberne Schüssel enthält ein treffliches Beispiel niederländisch sauberer Naturnachahmung.

Die genannten Bilder sind in Oel gemalt. Ausser ihnen befinden sich verschiedene Pastellzeichnungen Leonardo's in der Ambrosiana, sämmtlich mehr oder minder ausgeführte Studien zu Bildern. Das ausgezeichnetste unter diesen ist ein weibliches Brustbild, dessen Kopf mit grösster Vollendung ausgeführt ist. Es ist ein Weib in voller Jugendblüthe, welche das Gesicht dem Beschauer gerade entgegenwendet und die Augen niederschlägt; das blonde Haar hängt frei über den Rücken herab. Die Anordnung des Ganzen, die Art und Weise wie die schöne Gestalt in dem Rahmen ruht, die zarte Ausführung dieser reizvollen, weichen Formen, der Adel und die Zucht, welche über dies Antlitz ausgegossen sind. — Alles vereinigt sich, um dem Bilde einen ganz vorzüglichen Werth zu verleihen; es ist mir (mit Ausnahme jenes Christuskopfes in der Brera, das liebste, wel-



ches ich von Leonardo kenne. Eigen machen sich ein Paar geöffneter Augen, welche auf dem Grunde des Bildes flüchtig hingezeichnet sind. Gewiss war der Meister während des Entwurfes einen Augenblick zweifelhaft, welche Bewegung den Augen günstiger sei; aber es bedurfte nur dieser Paar Linien, um die ungleich grössere Schönheit jener niedergeschlagenen Augen klar zu machen. — Nicht minder trefflich wie das eben genannte und demselben nur in der Schönheit nicht zu vergleichen ist das Portrait eines jungen Mannes in einer Pelzmütze und mit dickem niederhängendem Haar: auch dies in höchster Lebendigkeit und mit einfachsten Mitteln gearbeitet. Vier andere Studien sind sehr leicht und flüchtig skizzirt und offenbar nur entworfen, um sich der allgemeinen Anordnung der auszuführenden Portraits im Voraus zu vergewissern.

Dann ist von Leonardo noch eine kleine Skizze eines lächelnden Kopfes vorhanden, in Gouache gemalt und vortrefflich durchgearbeitet, — und die sehr sauber ausgeführte Zeichnung eines weiblichen gebückten Kopfes von schönem ernstem Ausdrucke.

Dass Compositionen Leonardo's öfters von seinen Schülern ausgeführt wurden, ist bekannt. So befindet sich in der Brera ein Exemplar jener bekannten Composition: Maria, im Schoosse der Anna sitzend, und auf ihrem Schoosse das Christkind, welches sich spielend zu einem Lamme niederneigt. Ungleich bedeutender jedoch, als die Ausführung dieses Bildes, ist die einer andern ähnlichen Composition, die in der Ambrosiana vorhanden ist und von der Hand des Bernardino Luini herrührt. Es ist eine heilige Familie: Maria, ebenfalls auf dem Schoosse der Anna, und in ihren Armen das Christkind, welches sich wiederum in einer ähnlichen Bewegung zu dem kleinen Johannes niederneigt; zur Seite Joseph. Es ist ein wunderbarer Liebreiz in den leichten und gefälligen Linien, in welchen diese bedeutende Gruppe sich bewegt; die Haltung des Kindes vornehmlich, das Lächeln der Jungfrau, u. s. w. sind von der schönsten Wirkung. Die eigenthümlich bewegte Stellung, welche die Jungfrau in diesem Bilde hat, — sie sitzt seitwärts, wendet dann den Oberleib und das etwas geneigte Haupt nach der anderen Seite und streckt die Arme aus, um das Kind zu halten, — scheint den Schülern Leonardo's öfters zum Vorbilde gedient zu haben. In zwei Bildern des Berliner Museums: in einer heiligen Familie (wenn ich nicht irre, von Baltraffio) und in der schönen Pomona von Francesco Melzi, kehrt dieselbe in genauer Wiederholung wieder. Das eben besprochene Mailänder Bild galt übrigens in Paris, wohin es durch Napoleon entführt war, für eine Arbeit des Leonardo selbst.

Bernardino Luini ist es, von dem man unter Leonardo's Schülern die bedeutendsten Werke ausgeführt sieht, und den man in Mailand vor allen Künstlern liebgewinnen und verehren lernt. Er ist nicht so gross, nicht so frei und kühn wie Leonardo, oder er schwingt sich wenigstens selten zu erhabenen und imponirenden Gestalten auf; dafür aber hat er einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer die edelste Befriedigung und Beruhigung gewähren. Bernardino gehört, — wenn wir die wenigen ersten Lichter der Kunst ausnehmen, — zu den trefflichsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts; und vielleicht nur, weil Vasari wenig von ihm weiss, vielleicht auch, weil er mehr in Fresko als in Oel gemalt hat, ist ihm seither nicht ein so allgemeiner Ruhm zu Theil geworden, als er es vor vielen verdient. — Die Ambrosiana besitzt von ihm eine Reihe kleinerer Oelbilder. Zunächst eine bedeutende Anzahl trefflicher Studienköpfe, die im Einzelnen (vornehmlich ein Johannes d. T.) sehr an Andrea del Sarto erinnern. Dann einen kleinen Johannes, Brustbild, der ein Lamm liebkosend in seinen Armen hält, ein wundervoll naives und kindliches Bild, — das schönste Oelbild, welches ich von Bernardino gesehen habe; auch dies übrigens ist, wie die erwähnte heilige Familie, mehrfach unter dem Namen Leonardo's bekannt. Ferner eine andre heilige Familie, Maria mit dem Kinde und Johannes, — schön, mild und einfach gemalt; ähnlich ein junger Christus, der die Hand segnend erhebt (Brustbild); und ein anmuthiges Madonnenköpfchen. Nicht minder interessant sind ein Paar Zeichnungen. Die eine, grössere von diesen, ein Kniestück, stellt die Rückkehr des Tobias dar; es ist eine einfache, anmuthige Composition und besonders der Engel schön und liebenswürdig. Die Zeichnung ist wohl ausgeführt und würde sich trefflich zur Publikation durch den Steindruck eignen. Die andere ist das Bild eines lesenden Mädchens. — Die Brera besitzt nur ein Oelgemälde des Künstlers, ein Altarbild und von grösseren Dimensionen als die oben genannten: eine

Madonna auf dem Throne, zwei Heilige zu ihren Seiten, welche die knieenden Donatoren ihrer Obhut anempfehlen; auch hier dieselbe schlichte Anmuth, welche sich in jenen Werken zeigte, hier jedoch noch etwas mehr Alterthümliches, das an Ambrogio Borgognone erinnert, — einen Künstler, der trotz seiner Befangenheit in der Zeichnung der Formen, viel Verwandtes mit dem Bernardino besitzt und zu dem letzterer gewiss in einer besonderen Beziehung gestanden hat.

(Beschluss folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

(Eingesandt.)

Statut des Magdeburgischen Kunstvereins.

§. 1.

Der Magdeburgische Kunstverein, dessen Mittelpunkt die Stadt Magdeburg ist, hat den Zweck, die Kunst, sowie den Künstlern in möglichst weiten Kreisen fördern zu helfen, den Künstlern Gelegenheit zur Bekanntmachung ihrer Werke zu geben, den Kunstfreunden die Beschauung und Erwerbung guter Kunstwerke zu erleichtern und ihnen durch deren Besitz einen dauernden Kunstgenuss zu bereiten. Erlauben die Hilfsmittel späterhin eine Erweiterung des angedeuteten Wirkungskreises, so wird eine General-Versammlung (§. 6.) darüber entscheiden, ob eine Gemälde-Sammlung als ein bleibendes Eigenthum des Vereins angelegt werden soll.

§. 2.

Der Verein wird in der Regel alle zwei Jahre eine Kunstausstellung in Magdeburg veranstalten und gleichzeitig eine verhältnissmässige Anzahl von Kunstwerken, vorzugsweise von Gemälden, unter seinen Mitgliedern verlosen.

§. 3.

Der Verein besteht aus sämmtlichen Kunstfreunden, welche sich, zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes, auf zwei Jahre zu einem bestimmten jährlichen Beitrage von zwei Thalern verbindlich machen. Nur der zweijährige, eingezahlte Beitrag berechtigt zur Theilnahme an der nächstfolgenden Ausspielung von Kunstwerken, und zwar mit zwei Loosen, so wie zu einer Stimme in der General-Versammlung (§. 6.) des Vereins. Es bleibt übrigens jedem Mitgliede unbenommen, für mehrere Loose und Stimmen zu unterzeichnen.

§. 4.

Zur Deckung der Kosten, welche die Kunstausstellung verursacht, soll das zu erhebende Eintrittsgeld dienen. Nur den Künstlern, welche selbst Kunstwerke in die Ausstellung geliefert haben, so wie den Mitgliedern des Directoriums und Ausschusses (§. 7. 8. 9.) darf für ihre Person der freie Zutritt zur Ausstellung gestattet werden. Auch sollen die Schüler der hiesigen Kunstschule zu bestimmten Stunden freien Zutritt haben.

§. 5.

Der Verein tritt in Verbindung mit einigen der grösseren Kunstvereine Deutschlands und eröffnet sich durch Zahlung der bei ihnen üblichen Beiträge die Aussicht auf den Gewinn von Kunstwerken, über deren Bestimmung die General-Versammlung eintretenden Falls zu beschliessen hat.

Der nach den bisherigen Erfahrungen zu hoffende Ueberschuss der Kunstausstellungen wird dazu hinreichende Mittel gewähren.

§. 6.

Während jeder Kunstausstellung wird eine General-Versammlung der Mitglieder des Vereins gehalten, in welcher das allgemeine Interesse des letzteren berathen und insbesondere das Wahlgeschäft (§. 10.) vorgenommen wird.

§. 7.

An der Spitze des Vereins steht ein Directorium, welches den Verein repräsentirt, alle laufenden Geschäfte desselben besorgt, über die Verwendung seiner Geldmittel, über die Gegenstände der Berathung in den Versammlungen entscheidet und für seine ganze Geschäftsführung dem Vereine verantwortlich ist. Das Directorium ist insbesondere dazu berufen, im Namen des Vereins Verträge zu schliessen, Rechte zu erwerben oder darauf Verzicht zu leisten, Verbindlichkeiten einzugehen, Prozesse zu führen und rechtsverbindliche Erklärungen aller Art abzugeben. Es bedarf dazu im Verhältniss zu dritten Personen keiner weitern Legitimation, und es ist genügend, wenn dergleichen Rechtsgeschäfte von dem Director oder dessen Stellvertreter und zwei andern Mitgliedern des Directoriums vorgenommen werden. Zu den Versammlungen des

Directoriums sollen jedesmal sämmtliche Mitglieder desselben und der ausübende Künstler des Ausschusses, welcher volles Stimmrecht hat, eingeladen werden. Die Beschlüsse des Directoriums haben nur dann Gültigkeit, wenn mindestens vier Stimmende, einschließlich des Directors oder seines Stellvertreters anwesend sind.

§. 8.

Das Directorium besteht:

a) aus einem Director,
b) vier Beisitzern, von denen einer die Stellvertretung des Directors, der zweite das Geschäft eines Secretairs, der dritte dessen Stellvertretung und der vierte das Geschäft der Kassenführung übernimmt. Ausserdem sind Behufs der Verbindung des Vereins mit der Magdeburgischen Kunstschule,
c) die jedesmalige Directoren derselben bleibende, stimmberechtigte Mitglieder des Directoriums.

Der Director oder sein Stellvertreter leitet die Beschlüsse und Wahlen in allen Versammlungen des Vereins und giebt bei Stimmengleichheit den Ausschlag.

Der Secretair und sein Stellvertreter übernehmen den Briefwechsel des Vereins und führen die Protocolle der Verhandlungen, bewahren das Archiv und fertigen im Namen des Directoriums die öffentlichen Bekanntmachungen an.

Der Kassenführer verwaltet die Gelder des Vereins und legt darüber Rechnung bei jeder General-Versammlung, nachdem diese durch zwei von dem Directorio ernannte Vereins-Mitglieder zuvor in calculo revidirt worden ist.

Sollte ein Mitglied des Directoriums unerwartet ausscheiden, so ergänzt sich das letztere bis zur nächsten General-Versammlung durch ein Mitglied des Ausschusses. (§. 9.)

§. 9.

Dem Directorium soll ein Ausschuss, bestehend aus zehn Mitgliedern, beigeordnet sein, welcher von jenem zu allen künstlerischen Berathungen berufen wird und namentlich dann, wenn es die Einrichtung und Anordnung der Kunstausstellungen, so wie die Auswahl der zu bestellenden, anzukaufenden oder zu verloosenden Gemälde gilt. Im Ausschusse soll mindestens Ein ausübender, anerkannter Künstler sein, welcher nöthigenfalls den Ausschuss allein repräsentiren und in dessen Auftrage seine Stimme abgeben kann.

§. 10.

Die Mitglieder des Directoriums, (ausgenommen die Directoren der Kunstschule, §. 8.) so wie die des Ausschusses werden in der ersten General-Versammlung durch Stimmenmehrheit gewählt. Von da an ist der Director bleibend. Die übrigen Mitglieder des Directoriums sowohl als des Ausschusses werden aber alle zwei Jahre von neuem gewählt. Die Wahl des Directoriums ist der vorgesetzten Obrigkeit zur Genehmigung anzuzeigen. Vorläufig wollen sich die Unterzeichneten bis zu der ersten General-Versammlung den Geschäften des Directoriums unterziehen und werden aus den Vereins-Mitgliedern den Ausschuss wählen.

§. 11.

Alle Geschäftsführung für den Verein geschieht unentgeltlich; nur die Mühewaltung bei Einrichtung und während der Dauer der Ausstellung wird gegen ein angemessenes Honorar einem sich dazu eignenden Techniker übertragen.

§. 12.

Nach Beendigung jeder Ausstellung wird ein Nachweis von der Thätigkeit und von der Verwaltung der Geldmittel des Vereins nebst einer Liste seiner Mitglieder und der Summe ihrer Beiträge gedruckt und den Mitgliedern zugestellt werden.

Magdeburg, den 14. April 1835.

Der einstweilige Vorstand.

(gez.) Francke. Mellin. Dr. Berger.
Oberbürgermeister. Regierungsrath. Prediger.
Wiggert. Bibbeck.
Oberlehrer. Kreis-Kassenrendant.

Das vorstehende Statut des hiesigen Kunstvereins wird hierdurch von mir auf Grund der den Königlichen Ober-Präsidien durch die Allerhöchste Dienst-Instruction vom 31. December 1825. §. 11. No. 4. litt. d. zugestandenen Befugniss überall bestätigt.

Magdeburg, den 22. April 1835.

(L. S.)

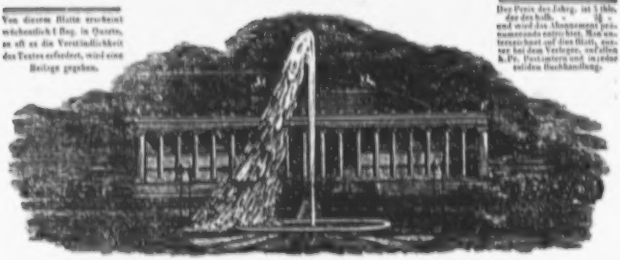
Der Geheime Staatsminister von Klewitz.
In dessen Auftrage,
(gez.) von Bismark.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No 9

№ 29. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es ist es die Vorräthigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt hier auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Notiz über einige merkwürdige irdene Gefässe, die sich in den Kunstsammlungen zu Gotha, Meiningen, Göttingen und Berlin befinden.

(Beschluss).

Als Versuch einer Beantwortung dieser Fragen, lasse ich die Bemerkungen einiger Alterthumsforscher hier folgen, die solche, durch die Heyne'sche Abhandlung angeregt, in verschiedenen Nummern des allg. Anz. der Deutschen niederlegten. So behauptet unter andern der Hofrath Hück aus Gailsdorf in der No. 6 des Jahrgangs 1841 jener Zeitschrift, dass jene meiningischen und gothaischen Gefässe, mit den seit 1766 bei Oehringen aufgefundenen und von Herrn Hofrath Hanselmann beschriebenen römischen Gefässen *), eine grosse Aehnlichkeit hätten; indem solche gleich jenen aus Thon von rother Farbe, theils allein mit Schrift, theils mit Schrift und Figuren, theils mit diesen allein versehen sind.

Auch hier sind die Figuren überall von roher Arbeit, aber von grosser Mannigfaltigkeit, denn sie stellen Jagden von Rehen, Hirsche, Hasen, langbeinige Vögel, einen Kentenschwinger, eine Traube, Schlangengewinde, Kränze, unkenntliche groteske Figuren, und andere einzelne Thiere u. s. m. vor; und ebenso wie bei jenen Gefässen in Gotha und Meiningen, trifft man auch

*) Siehe Hanselmann's Schrift betitelt: Beweis, wie weit der Römer Macht in die ostfränkischen, sonderlich hohenloheschen Lande vorgedrungen ist, 1768, nebst Fortsetzungen.

auf einigen dieser hohenlohischen Geschirre, unkenntliche und fremdscheinende Buchstaben an.

Hanselmann führt Theil I. S. 43 seines Werkes, folgendes über die Inschrift eines dieser Gefässe an: „Aus den Lettern und Worten an der Seite des Gefässes in dicta Fig. 1, ist ebenfalls deren Bedeutung fast nicht herauszubringen, und mich hätte eine Vergleichung derselben mit den in *Gorii admirand. Antiquitatum herculanensium. p. II.* 207. 209 enthaltenen Inschriften beinah verführt, jene Buchstaben für etruskische zu halten, aber diesmal bewährte das terenzische: Inspicere in speculum, auch bei einer antiquarischen Untersuchung seinen Nutzen. Denn als ich die Kupfertafel, worauf das Gefäss mit der vermeldeten Inschrift abgebildet ist, gegen den Spiegel hielt, präsentirten sich aufs Deutlichste die echt römischen Buchstaben MARCELLIV. (vielleicht Marcelli urna, oder Marcelli jussu.) und es ergab sich, dass der Charakter der Inschrift bloss um deswillen fremd und unkenntlich schien, weil sie (wahrscheinlich aus Versehen) nicht verkehrt in den Stempel, womit sie auf die Gefässe eingedruckt worden, eingegraben sind.“

Gleiche Ansichten, als Herr Hofrath Höck hat ebenfalls Herr Pfarrer Prescher in der No. 100 desselben Jahrgangs, über die im Hohenlohischen ausgegrabenen römischen Gefässe aufgestellt, indem er solche den gothaischen und meiningischen assimilirt; denn gleich diesen sind jene mit Abbildungen aus der Götter-, Menschen-, Thier- und Pflanzenwelt verziert, und man findet nächst den bereits weiter oben angeführten Thieren noch Schweine, Hunde, Bären, Pferde, Kaninchen, Störche und vielleicht auch Ibise, auf solchen abgebildet.

Desgleichen theilt uns Herr Fleischmann aus München in der No. 351 desselben Jahrgangs jener Zeitschrift, Nachricht über die bei Rosenheim und Westerndorf entdeckten Magazine oder Niederlagen von römischem irdenem Geschirre, die mit Abbildungen von römischen Gottheiten, von Priestern und Opferthieren, von Sphinxen, Faunen und Satyren, Fechtern, Kriegern, Pfeifen Masken, verschiedenartigen Thieren und anderweitigen, mitunter sehr geschmackvollen Verzierungen, ausgestattet sind. Viele Bruchstücke von ähnlichen Gefässen enthalten die Namen ihrer Verfertiger, die aber zuweilen verkehrt eingedruckt worden sind. Die bei Westerndorf aufgefundenen Geschirre sind von rother feiner Töpfererde angefertigt, haben eine glänzende Aussenseite, und sind so hart gebrannt dass sie den Stahl annehmen.

Der Zwischenraum zwischen Westerndorf und Pfunsen ist, nach der Aussage des Herrn Fleischmann, dermassen mit Bruchstücken ähnlicher Gefässe angefüllt, dass man gleichsam nur auf diesen Trümmern einer römischen Vorwelt von einem dieser Orte zum andern zu wandern vermag.

Auch bei Ladenburg zeigen sich nach Creuzer, ähnliche Ueberreste römischer Niederlassungen, als zum Beispiel, S. 57 seiner Schrift *), „grössere feste Ziegel von verschiedenen Formen und zum Theil mit Zahlzeichen, Fictilienstücke von verschiedener, am häufigsten lebhaft rother Farbe, zum Theil mit flach erhobenem Bildwerk, (Thiergestalten, zum Beispiel Strausse, auch menschliche mit Masken oder Thierköpfen, an scenische Spiele und an vermischte Religionskulte erinnernd), oder mit den in schöner römischen Grosschrift auf dem äussern Boden der Gefässe ausgeprägten Namen von Töpfern, endlich Münzen in allen drei Metallen, kleine bronzene Idole, Spangen und andere Anticaglien oder Fragmente derselben u. s. w.“

Der Herr Rentamtmann Preusker zu Grossenhain, theilt uns ebenfalls in einer Monographie **), die Beschreibung einer Urne aus seiner Sammlung mit, die bereits vor mehr als funfzig Jahren, nebst noch mehreren ähnlichen in einer gemauerten und gewölbten Grabstätte bei Radeberg unweit Dresden aufgefunden worden, und mit ähnlichen unbekannten zum Theil buchstabenartigen Zeichen, wie die göttingische etc., welche hier aber nur eingekratzt worden, versehen sind. Seiner Aussage nach besitzt das königl. Antikenkabinet zu Dresden eine Schaale von gelb-röthlichem Thon, welche 3½ Zoll Höhe und 22 Zoll im Durchmesser hält, und ebenfalls mit ähnlichen Buchstaben und Bildern versehen ist.

*) Diese ebenso interessante als lehrreiche Schrift, führt folgenden Titel: Zur Geschichte altrömischer Cultur am Oberrhein und Neckar, mit einem Vorschlage zu weiteren Forschungen. Leipzig und Darmstadt 1833.

**) Siehe dessen Schrift betitelt: Beschreibung einiger bei Radeberg im Königreich Sachsen aufgefundenen Urnen mit unbekannten Charakteren etc. Halle 1828.

Nun frägt sich's aber: ob die in Deutschland aufgefundenen Gefässe und Scherben nicht von einer feinern Thonmasse, als jene, in Meiningen und Gotha aufbewahrte, angefertigt sind? welches ich, nach der uns Seitens des Herrn Fleischmann zu München gemachten Mittheilung, folgern möchte, indem solche höchst wahrscheinlich aus der sogenannten terra sigillata, oder aus samischer Erde geformt worden sind, für welchen Umstand die obige Anführung des Herrn Geheimraths Creuzer: dass solche am häufigsten von lebhaft rother Farbe sind, ebenfalls zu sprechen scheint. Aehnliche Gefässe und Scherben aus samischer Erde, werden ebenfalls auf beiden Ufern des Rheins aufgefunden, und besass ich selbst früher in meiner Sammlung vermischter Alterthümer, dergleichen, die mit Jagden, menschlichen Figuren und den zierlichsten Arabesken geschmückt, und selbst mit eingedruckter römischer Grosschrift versehen waren. Sollten aber dessenungeachtet und wider Erwarten, diese süddeutschen Gefässe, ihren Massen, ihrer Technik und ihren Verzierungen nach, mit jenen gothaischen und meiningischen im Einklange stehen, so müsste man dennoch ihre Schriftzeichen genau unter einander vergleichen, um alsdann hieraus mit einiger Bestimmheit folgern zu können: ob sie aus einer und derselben Quelle hervorgegangen sind.

Es ist nicht zu läugnen, dass man zu verschiedenen Zeiten und noch heutigen Tages, auf mehreren Punkten des Festlandes Gegenstände, die auf ägyptischen, asiatischen und römischen Cultus Bezug haben, oder im Geschmack jener Völkerschaften gebildet worden sind, aufgefunden hat und noch findet. Dies darf um so weniger befremden, als die Römer seit August's Zeiten, bis ins vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung, am Rhein, am Main, an der Donau und am Neckar zuförderst nur Besatzungsvölker, dann aber Kolonieen ansetzten. Nach Tacitus hatten sich bereits in der Mitte des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, zwei deutsche rheinische Volksstämme, in der Gegend des Rheins und Neckars mit den Römern verbunden und waren ihnen kriegsdienstpflichtig geworden; und am Ende des ersten und im Anfange des zweiten Jahrhunderts, treten die Verbindungen der Rhein- und Donauländer mit dem herrschenden Römervolke, nach jenem Klassiker *), schon ganz entschieden hervor.

*) In seiner: *Germania XXIX.*

Von den Römern waren es besonders die 8. und 22. Legion, die sich nebst den ihnen zugetheilten Socia und Auxiliaribus, geraume Zeit an den Grenzen des noch unbezwungenen Deutschlands aufhielten. Da sie früher in Aegypten und andern Theilen des ehemaligen griechischen Reichs gestanden hatten, und daselbst mit den fremden Sprachen und ihren Schriftarten, so wie mit dem Cultus, den Sitten und Gebräuchen, ihrer Bewohner vertraut geworden waren, so darf es nicht befremden, wenn jenes Volk nächst seinen römischen Provinzialeinrichtungen, sein Agrikultursystem, seinen Cultus, seine Sittigung, städtische Gewerbe, sein Bauwesen und seine Handwerke u. s. w., und sogar seinen durch fremdartige Ideen bereicherten Polytheismus, auch auf seine Kolonien übertrug, und selbst mit dem Aberglauben der Eingeborenen verband, aus welcher Vermischung nun freilich so manche Zerrbilder, griechischer, römischer Vermischung und selbst orientalischer und Lokalgottheiten entstanden.

Von solchen Verpflanzungen fremder Gottheiten und Culte auf deutschen Grund und Boden, besonders seit der so üblichen Religionsvermischung in der Kaiserzeit, liefern unter andern die Mithrasteine*) und andere Denkmale in mehreren deutschen Provinzen, den augenscheinlichsten Beweis; denn hier finden wir persisch-phrygische Culte mit einander vereinigt; zum Beispiel einen römischen Kriegsknecht, der seine Verehrung eines syrischen Gottes, in einem Gelübde, zu erkennen giebt. Dieser Gott ist der Jupiter Doligenus, oder richtiger Dolichenus, der seinen Namen von der Stadt Dolichenus, der seinen Namen von der Stadt Doliche im nördlichen Syrien herleitet. Ein mehreres hierüber, so wie über jene Mithrasdenkmale, findet man in jener obbenannten interessanten Schrift des Herrn Geheimerath Creuzer angeführt.

Es darf daher nicht befremden, wenn man nächst diesen orientalischen Gottheiten, folgende des römischen Polytheismus, als z. B. den Jupiter, die Venus, den Apoll, den Vulkan, und besonders den Merkur, den man sehr häufig mit allen Attributen des Verkehrs und Gewinnes, nämlich dem

*) Der Professor Karl Ritter spricht zwar in seiner Erdkunde (Theil. II. S. 908.) die Meinung aus, dass der Mithrasdienst in die süddeutschen Lande, nicht erst durch die Römer, sondern von den deutschen Stammvölkern aus Oberasien mitgebracht worden sei.

Schlangenstab und Geldbeutel, abgebildet, in Süddeutschland anzutreffen pflegt. Caesar sagt daher bereits: „Den Gott Merkurius verehren sie (nämlich die Germanen) am meisten.“ Da aber die Römer, wie ich dies oben weiter bemerkte, auch die Lokalgottheiten unserer deutschen Gaue anzunehmen, aber zugleich mit barbarisch-römischen Namensformen zu bezeichnen pflegten, so darf es uns nicht auffallen, einen Gott Peninus in den Alpen, einen Gott Vogesus in den Vogesen, einen Herkules Magusanus und Saxanus, einen Apollo Grannus, eine Diana Serona und Abnoba, und einen Gott Visucius u. s. w. hier anzutreffen.

Was nun die Verpflanzung römischer Gewerbe in die süddeutschen Gaue anbetrifft, so scheint besonders die Zunft der Töpfer oder Thonarbeiter, nach den so häufig aufgefundenen Gefässen, Ziegeln mit dem Namen der Legionen und Scherben von vortrefflicher Materie und Arbeit, zu urtheilen, sehr zahlreich gewesen zu sein. Dieses für das öffentliche Leben so unentbehrliche Gewerbe, schloss sich nun gar bald anfänglich schüchtern, späterhin aber mit grösserem Erfolge der Kunst an, die nun vom Mutterlande aus auf den Provinzialen übertragen, denjenigen Grad von Ausbildung erzielte, den wir noch heute an allen den verschiedenen Abstufungen ihrer Kunstprodukte, aus jener Zeit gewahren.

Was nun jene weiter oben erwähnte kanopische Vase anbetrifft, so soll sie der Ueberlieferung nach aus Aegypten herstammen, allein ungeachtet sie den beiden von mir nach Berlin translocirten merkwürdigen echt ägyptischen Opfersteinen im tiepolischen Museum beigesellt war, so hatte ich sie dennoch, rücksichtlich des Materials und ihrer Form und technischen Ausführung nach, für unecht, das heisst, für ein Kunstprodukt, welches höchstens bis zu den Zeiten der alexandrinischen oder christlichen Schwärmereien reicht, wahrscheinlicher aber, für das Werk eines Betrügers aus dem funfzehnten oder selbst aus einem spätern Jahrhundert. Stammte sie wirklich aus den Zeiten der alten Pharaonen her, dann wäre sie rücksichtlich der darauf angebrachten Abbildung des Pan's oder Mendes, so wie uns solchen Herodot in seinem 2. Buche, Kapitel 46 schildert, ein wichtiger Beitrag zur Bereicherung der Archäologie und Mythologie, indem es bisher keinem Reisenden gelungen ist, eine ähnliche Darstellung dieses Gottes auf altägyptischen Denkmälern aufzufinden, und ich in der angeblichen Darstellung eines solchen Pan's in den Felsengrotten der Steinbrüche zu Silsilis, den die französischen Gelehrten dafür ausgaben, nur eine Nephtis erkannte.

So viel ist ausgemacht, dass man zu allen Zeiten durch ähnliche nachgemachte alterthümliche Gegenstände, Liebhaber und selbst Gelehrte und Kenner von grosser Autorität in diesem Fache, wie unter andern Caylus, Winkelmann, Barthelemi Dodwell, und selbst Salt während meiner Anwesenheit in Aegypten, mystificirte. Wie viele ähnliche mit grösster Täuschung nachgeahmte Kunstwerke, als Reliefs, Büsten, Bronzen, Münzen, Vasen und andere terra cotta's, geschnittene Steine, Glaspasten u. d. m. aus Italien und andern Ländern fabrikmässig hervorgegangen sind, u. noch hervorgeben, wird jeder Sachkenner am besten zu würdigen wissen, und dies um so mehr, als selbst die meisten Kunstsammlungen dergleichen Falsa aufzuweisen haben. Es gehört nunmehr ein geübtes Auge und eine langjährige Erfahrung dazu, um eine echte Antike von einer unechten zu unterscheiden. Dies gilt besonders von den in Padua nachgeahmten Münzen, die, an Vollkommenheit der Arbeit, den alten nur wenig nachstehen; allein auch hierin blieb leider der nordische Kunstfleiss nicht zurück, denn wer bewundert nicht noch heutigen Tages die aus der Beckerschen Werkstätte hervorgegangenen griechischen Münzen, die rücksichtlich der Zartheit ihrer Ausführung und ihrer äussern Form, den Zeiten des Perikles, anzugehören scheinen; ja in einer namhaften Antikensammlung zu Rom befindet sich ein, von Seiten einiger gediegener Antiquare für griechisch erkanntes, Marmorrelief, welches von einem deutschen Künstler angefertigt ward. Auch ich besitze in meiner Kunstsammlung noch ein paar ähnliche apokryphische Stücke, deren angebliche Echtheit durch schriftliche und gedruckte Belege constatirt wurden. Das eine Stück ist ein messingener Rinnenstab, mit einem Kalender, den ich aus der Nachlassenschaft des seligen Professors Beireis in Helmstädt erstand, und den, ungeachtet aller schriftlichen beigefügten Belege, Herr Professor Ideler hierselbst, in seiner eben so gelehrten als interessanten Abhandlung, die er zur Zeit der Akademie der Wissenschaften mittheilte und in deren Denkwürdigkeiten abdrucken liess, für ein

Machwerk aus dem 18. Jahrhundert erklärte. Das zweite Stück, ist die, angeblich emaillirte und zierlich in Gold gefasste, angebliche Grabarne eines griechischen Kaisers, die, öffentlichen Nachrichten zufolge, in dem Kriege zwischen Russland und der Pforte in den Jahren 1768 — 1774 bei Trapezunt im heutigen Anatolien, nebst einer griechischen Inschrift, in einem steinernen Sarkophage aufgefunden ward. Dies Gefäss soll hierauf in die Hände des russischen Generals Grafen von Tottleben gekommen sein, der ein Protokoll über diesen Fund aufnehmen, demselben die Zeichnung des Grabmals, sammt der griechischen Inschrift beifügen liess, und das Ganze durch die Hinzufügung seiner Namensunterschrift und Anhängung seines Siegels beglaubigte; allein ungeachtet dieser Vorkehrungen und der von Seiten des nachherigen Besitzers dieses Gefässes, demselben beigesellten Blätter des Courrier du bas Rhin und des Hamburger Korrespondenten, welche beide dieses Fundes erwähnten, so wie einer von dem bekannten französischen Philologen und Archäologen Villoison verfassten und hinzugefügten Beschreibung und ungeachtet des auf dem Deckel der Urne angebrachten Bildnisses eines griechischen Kaisers, und der darin hermetisch verschlossenen angeblichen Asche des Verstorbenen, die ich herausnehmen liess, ungeachtet aller dieser scheinbar sprechenden Beweise ihrer Echtheit, halte ich dieses Kunstprodukt dennoch für ein Machwerk aus dem 16. Jahrhundert, das vielleicht selbst aus der raphaelischen Schule hervorging, indem die darauf angebrachten Figuren und Arabesken, mit den jener Zeit angehörenden Schmelz- und Majolica-Malereien im Einklange stehen. Wahrscheinlicher aber scheint es mir zu sein, dass dieses Kunstwerk aus einer neuern Zeit stammt, und vielleicht selbst aus der Werkstätte eines phantastischen französischen Künstlers hervorging, wofür der Umstand zu sprechen scheint, dass es unterhalb des ausgehölten Sockels oder Fusses, mit zahlreichen goldenen Lilien, verziert ist.

Dass man aber selbst Gegenstände, die zu unserer Zeit und unter unsern Augen aus der Erde oder aus bisher uneröffneten Grabesgrotten, oder andern Denkmälern, oberhalb oder unterhalb der Erde zu Tage gefördert worden sind, nicht immer in das grauesste Alterthum versetzen und folglich als echt erkennen darf, dafür bürgen unter andern folgende von mir aufzustellende zwei Beispiele. Ich translocirte nämlich erstlich, mit dem Ueberreste meiner ägyptischen Alterthümer auch eine stählerne mit Gold damascirte Bogenspitze nach Berlin, die in einer Katakombe des alten Thebens, mannigfaltigen Gegenständen des ägyptischen Cultus beigesellt aufgefunden worden war, und dennoch aus einer spätern Zeit herzurühren scheint. Höchstwahrscheinlich ist sie daher zur Zeit der Eroberung Aegyptens durch die Araber, von einem solchen, der in dieser Grabesgrotte, in dem Wahne Schätze darin zu finden, eingedrungen war, darin zurückgelassen worden; denn so ersehen wir z. B. aus der Handschrift des Bakoui, die sich in der Königl. Sammlung zu Paris befindet, so wie aus dem Abdallatif, dass besonders unter Salahedin und dessen Sohn Osman, mehrere alte Denkmäler und unter andern die beiden Pyramiden des Cheops und des Chephren, im Wahne Kostbarkeiten darin zu finden, heimgesucht worden sind.

Zweitens, besitze ich einen Silberling, der in einer Urne unter Asche, Knochen und andern alterthümlichen Gegenständen, in Ostpreussen aufgefunden ward. Diese Münze zeigt auf der Vorderseite die Urne mit der Manna, dem Räucherwerke und Opferrauche. Die Umschrift lautet, nach der Erklärung des Herrn Konsistorialraths Bellermann, dem ich solche mittheilte, folgendermassen: „Der Seckel Israels," und „das heilige Jerusalem." Nach diesem Gelehrten ist dieser Silberling das Erzeugniss eines ungeschickten Nachahmers, der des Hebräischen nicht mächtig war, weswegen er einigen Buchstaben eine seltsame Gestalt gab; denn so sieht zum Beispiel das ב (k) auf unserer Münze, wie ת aus etc. Diese Münze kann aber dessen ungeachtet sehr alt sein, denn man findet andere ähnliche Denkmäler, die, Behufs des Aberglaubens, von schlechten Künstlern angefertigt worden sind; wie uns dergleichen unter andern Herr von Hammer in seinem Baphomet*) mittheilt.

Nun frägt sich aber, wie unser Silberling in das Grab eines unserer Altvordern kam? worauf ich erwiedere, dass er wahrscheinlich dem Verstorbenen, der ihn vielleicht während seines Lebens bereits als

*) Siehe: Fundgruben des Orients. B. VI., in welchem sich dessen Abhandlung befindet: *Mysterium Baphometi revelatum* etc. befindet.

Talismann um den Hals getragen hatte (wofür das daran befestigte Oehr zu sprechen scheint), als Phylakter, oder Schutzmittel gegen den Einfluss böser Geister, mit in das Grab gegeben worden ist.

Einen scharfen Prüfstein für den Archäologen, legt uns das Museum Sacrum oder Christianum im Vatikan, so wie manche aus den Katakomben und andern ähnlichen Denkmälern zu Tage geförderten alterthümliche Gegenstände dar, indem es oft schwer fällt die Uebergangsepoche von Kunstwerken des heidnischen Alterthums zu solchen des christlichen zu unterscheiden, die oft nur leichte Anklänge des christlichen Typus verrathen. So findet man z. B. im Schranke No. 2. jener im Vatikan aufgestellten Alterthümer, bronzene Instrumente, die hier als Marterwerkzeuge bezeichnet worden sind; während man mehrere ähnliche aus Grabesgrotten zu Corneto und anderen Orten des alten Hetruriens zu Tage förderte, die gewiss zu andern Zwecken benutzt worden sind; während man andere Geräthe, als z. B. Glasgefässe, Grab- und Denksteine mit Inschriften u. den mannigfaltigsten symbolischen Figuren bedeckt, findet, die uns oft in Zweifel lassen, ob wir solche für heidnische oder christliche Kunstprodukte halten sollen u. s. w. Ich würde ein ganzes Buch schreiben können, wenn ich alle Zweige ähnlicher Mystificationen, denen man bei der Kritik ähnlicher zweifelhafter Kunstwerke ausgesetzt ist, hier näher berühren wollte; ich muss daher vielmehr um Entschuldigung bitten, wenn ich bereits von dem eigentlichen fraglichen Gegenstand so lange abschweife, und kehre nun noch schliesslich zu demselben zurück, auch werde ich zur näheren Bewährung des hier Aufgestellten, unter Fig. 4. ein Stück mittheilen, welches sich in der interessanten Sammlung von Antikaglien des Herrn Ritters von Palin zu Rom befindet und angeblich im Weichbilde der alten Stadt dieses Namens aufgefunden ward. Was die Figur darstellen soll, aus welchem Zeitalter sie herstammt, und welchem Alphabet ihre Inschrift angehört, wage ich nicht zu deuten, soll ich aber dessenungeachtet mein aufrichtiges Bekenntniss über solche ablegen, so halte ich solche ebenfalls für ein apokryphisches Produkt christlicher Schwärmereien, und vielleicht selbst des Baphometismus.

Wenn es mir durch das hier Aufgestellte auch nicht gelang, ein Räthsel zu lösen, welches jener hochverdiente Veteran der Archäologie, in seiner obbenannten Abhandlung nicht genügend auszulegen vermochte, so hielt ich es dennoch für meine Pflicht, noch einmal die Aufmerksamkeit des Publikums, auf jene so apokryphische Kunstwerke zu lenken, damit wir endlich durch die Vergleichung derselben mit andern ähnlichen Kunstprodukten, in den Stand gesetzt werden zu entscheiden, ob sie echt oder unecht sind, woher sie eigentlich herstammen und was es eigentlich für eine Bewandtniss mit diesen Gefässen habe? Denn dass sie aus Sardinien stammen sollten, wie dies der selige Bischof Münter und der Herr Consistorialrath Sickler behaupteten, kann ich nicht einräumen, wenn gleich diese sonst so achtungswerthen Gelehrten dergleichen in den Museen zu Rom und andern Orten Italiens angetroffen haben wollen. Allerdings sah ich unter andern im Museum Kircherianum zu Rom und in einer Antikensammlung zu Livorno mehrere ähnliche Kunstprodukte, von welchen einige ähnliche fremde Schriftzüge, wie die auf den gothaischen und meiningischen Gefässen angebrachten, führten, allein nichts desto weniger eben so wie diese, die palinische Figur, und jene oben erwähnte kanopische Vase, die ebenfalls aus einem namhaften Museum stammt, apokryphisch bleiben. Noch glaube ich hinzufügen zu müssen, dass alle mir zu Gesichte gekommene echt sardinische Antiken einen ganz andern Charakter, als jene gothaische und meiningische Gefässe an sich tragen. Angenommen aber, dass diese Gefässe der Ueberlieferung nach wirklich aus Sardinien stammeten, so könnten sie dennoch das Machwerk eines neuen Künstlers sein, der solche entweder daselbst einführte, oder an Ort und Stelle anfertigte. In dieselbe Kategorie möchte der im J. 1826 in den Grundmauern eines Gebäudes zu Malta aufgefundene Denkstein mit einer phönizischen und lateinischen Inschrift auf welche der Marquis Fortis d'Urban*) seine Hypothese, über den Untergang der Atlantis stützt, gehören.

Verfasser fordert schliesslich die respektiven Archäologen und Paläographen auf, die auf der

*) Eine nähere Beschreibung dieses Denksteins sammt einer Abbildung desselben, findet man in folgendem Werke beliebt; *Tableau chronologique des évenemens rapportés par Tacite etc. Par Monsieur le Marquis Fortis d'Urban. Paris 1822.*

beigefügten Tafel gelieferten treuen Abbildungen jener fremdartigen Schriftzeichen, mit andern dieser Art genau zu vergleichen und wo möglich zu ermitteln, ob sie irgend einen Sinn hineinzulegen vermögen; allein aufrichtig gesagt, bezweifelt er es aus dem zureichenden Grund, dass es hier nicht bloss die Rede von Anacoluth, Antiptosis, Protohysteron, von der Ellipse und Tautologie, sondern von der völligen Uebereinstimmung eines Alphabets sein muss; da doch die zu Eugubium und bei Rosette aufgefundenen Inschriften, jene in hetruskischer und lateinischer Sprache, diese in Hieroglyphen, ägyptischen und griechischen Charakteren, in distinkten Reihen, abgefasst sind. So lange dies nicht gelingt, halte ich jene Gefässe sammt ihren Inschriften für das Machwerk eines Phantasten oder eines Betrügers.

Ueber die Mailänder Schule.

(Schreiben des Herausgebers.)

(Fortsetzung.)

Bei weitem wichtiger sind dagegen die Freskomalereien, welche Bernardino in Mailand und in benachbarten Orten ausgeführt hat. Die bedeutendste Anzahl der Fresken, die aus aufgehobenen Mailänder Klöstern in die Gallerie der Brera gebracht sind, rührt von ihm her. Diese schönen und edlen Compositionen werden Dir aus den Umrissen der *Pinacoteca di Milano* bekannt sein; es sind einfach schöne und anmuthsvolle Gestalten, die sich auf der einen Seite der Tiefe der umbrischen Meister, auf der andern der Heiterkeit der Toscaner annähern. Unter vielen erwähne ich nur beispielsweise einer Madonna mit dem Kinde, die wie ein stiller Leonardo anzuschauen ist; eines schönen, kraftvollen Weibes (die Bedeutung ist mir unbekannt), das aus einer Thür hervortritt und mit ausgestrecktem Arm zur Seite weist; vornehmlich aber einer thronenden Madonna mit zweien Heiligen zu ihren Seiten und einem Engelknaben zu den Füssen, vom J. 1521, und aus der Brera-Kirche hierher gebracht. Hier sieht man schon, vornehmlich in der einen weiblichen Heiligen, den Adel und jene höhere Schönheit, welche Bernardino allerdings — wenn schon nicht immer — zu erreichen gewusst hat. In den meisten dieser in der Brera befindlichen Fresken ist, wie auch häufig in den Oelbildern, noch eine gewisse liebenswürdige Schwäche, eine gewisse jugendliche Befangenheit zu bemerken. Vielleicht, dass diese Werke noch in die Entwickelungszeit des Künstlers gehören. Willst Du ihn in seiner vollen Schönheit, in seiner ganzen männlichen Kraft kennen lernen, so gehe in die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio), an welcher Dein Weg zur Maria delle Grazie Dich vorüber führt! Es ist die Kirche eines Nonnenklosters, durch eine Scheidewand in der Mitte in zwei Theile gesondert und ganz und gar mit Freskomalereien ausgefüllt. Von Bernardino Luini selbst rührt der grösste Theil der Fresken an dieser Mittelwand, so wie die in einer Seitenkapelle der vordern Kirche her; die übrigen sind von seinen Schülern und andren jüngeren Zeitgenossen ausgeführt. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, welche ein fast raphaelisches Gepräge tragen, die mildesten und würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben. Alles von der braun in braun gemalten Brüstung über den Fussboden an bis zum Gewölbe, ist mit den herrlichsten Gestalten bedeckt und das Auge kann sich an diesem Reichthum nicht satt sehen. Man weiss nicht, wie man die verschwenderische Phantasie des Künstlers genug bewundern soll, der selbst dem nur leicht hingetuschten Contour einen unaussprechlichen Liebreiz zu geben wusste, der das unbedeutendste ornamentistische Medaillon mit der anmuthigsten Composition ausgefüllt hat. Ich war in Gesellschaft eines Malers zufällig hieher gerathen, und da in der inneren Kirche gerade die Hora vorüber war und darin gefegt und gescheuert wurde, so benutzten wir die Gelegenheit und machten uns schnell ans Zeichnen. Ich hatte glücklicher Weise Kopir-Papier bei mir und zeichnete mir durch, was ich eben abreichen konnte. Auch diese trefflichen Werke sind übrigens bereits durch Fumagalli in Umrissen herausgegeben, in seiner *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia*. Nur die grossen und sehr gerühmten mehr historischen Freskomalereien Luini's zu Lugano und Sironno mögen diese noch an Werth übertreffen. — Noch sieht man in manchen andren Kirchen Mailands einzelne Freskomalereien von Bernardino Luini; so ein schönes Altarbild in einer verlassenen Kapelle von S. Maria del Carmine, ein andres in S. Giorgio al Palazzo, u. s. w. Auch Manches und Bedeutendes von seiner Hand befindet sich hier im Privatbesitz.

Mit Bernardino Luini ist, wie es scheint, keiner weiter von Leonardo's Schülern zu vergleichen.

Marco d'Oggiono ist schwächer und kleinlicher in Anordnung des Ganzen, im Styl der Gewandung und in der Farbe, — er ist wie eine geringere Auflage des Luini. Dies Urtheil ergeben die von ihm in der Brera befindlichen Fresken. Die dortigen Oelbilder sind anmuthiger, besonders das Bild der drei Erzengel, welche den Satan stürzen; die Gestalten sind hier nicht bedeutend, aber immer liebenswürdig und die Köpfe von schönem leonardeskem Ausdrucke. — Boltraffio hat etwas mehr Kaltes in der Farbe; unter den Bildern, die ich von ihm gesehen habe, schienen mir besonders zwei Köpfe, des Christus und der Maria, in der Ambrosiana befindlich, wegen ihres schönen, milden Ausdruckes bemerkenswerth. — Was dem eben Genannten in der Farbe fehlt, hat ein anderer Schüler, Andrea Salaino, wie es scheint, zu viel. Sein Johannes der Täufer, ebenfalls in der Ambrosiana, ist eine zarte jugendliche Figur von röthlichem Schmelz in der Farbe und von süssem und weichem Ausdrucke. Es ist Brustbild gegen den Beschauer gewandt, und weist mit der Hand in die Höhe; unter Leonardo's Namen zeigt man Wiederholungen desselben zu Paris, Genua und Florenz. Ein Gemälde von ähnlicher Dimension, welches sich im Schlosse zu Berlin unter den zurückgestellten Bildern der Solly'schen Sammlung befindet, kam mir bei Betrachtung dieses Bildes lebhaft in die Erinnerung zurück: es ist dort dieselbe Glut, dieselbe Weichheit und Süssigkeit der Farbe wie in dem Mailänder Bilde. Jenes stellt die heilige Zoe dar, welche an ihren schönen blonden Haaren emporgewunden wird. — Ein andres grösseres Bild von Salaino befindet sich in der Brera; es ist eine Madonna mit dem Kinde, welches dem h. Petrus die Schlüssel reicht, während Paulus daneben steht. Die Composition des Ganzen ist von leichter Bewegung, fast nach Art des Leonardo. Leider war das Bild sehr nachgedunkelt und an ungünstiger Stelle aufgehängt. — Von Cesare da Sesto ist in der Ambrosiana ein kleines Brustbild des jugendlichen Heilandes vorhanden, ein höchst zartes, naives und einfaches Gemälde; auch dies in ähnlich röthlichem Kolorit. Ein h. Hieronymus von demselben Künstler ebendort ist schwach.

Ich bin überzeugt, dass Leonardo und seine Mailänder Schule in ihrer eigenthümlichen Ausbildung gewiss in einem nicht unwesentlichen verwandtschaftlichem Verhältnisse zu den früheren Schulen des Ortes gestanden habe, und dass durch ein gründliches Studium der letzteren erst sich Vieles in den Eigenthümlichkeiten der ersteren wird erklären lassen. Leider haben genauere kunstgeschichtliche Forschungen bisher nur das mittlere Italien zu ihrem Gegenstande gehabt; es ist zu wünschen und zu hoffen, dass nun auch bald dieser Theil des nördlichen Italiens an die Reihe kommen möge. Mir war auf dieser Reise nicht Zeit und Musse gegönnt, um spezielle Untersuchungen der Art anzustellen; doch habe ich hin und wieder Gelegenheit gehabt, ältere Freskomalereien zu sehen, in denen ich bereits jene Weichheit, Zartheit und Innigkeit, je nach den Zeitaltern, welchen sie angehörten, modificirt, zu erkennen im Stande war. Statt mehrerer meine ich hier nur Beispielsweise eine schöne Wandmalerei auf Goldgrund, welche sich über dem Eingange zur Kapelle des h. Peter d. Martyr in S. Eustorgio zu Mailand befindet. Doch werden hiervon wieder mancherlei andre Einflüsse zu sondern sein, wie deren namentlich von der paduanischen Schule ausgegangen sein müssen. Hieher beziehe ich namentlich jenes Freskobild des Vincenzio Foppa in der Brera, welches das Marterthum des h. Sebastian darstellt. Hier herrscht das strengste entschiedenste Studium der Form vor; die Zufälligkeiten der Natur sind sorgfältigst und bis zur Komik nachgebildet, während die tiefere Auffassung des Seelenlebens minder sichtbar wird. Jener Bogenschütz, welcher mit der köstlichsten ernsthaften Grimasse blinzelnd auf den Heiligen zielt, bezeichnet die Richtung des Künstlers.

(Beschluss folgt.

KUNST-ANZEIGE.

Von der Anstalt für Kunst und Literatur in Leipzig ist durch George Gropius in Berlin, Schlossplatz No. 1. zu beziehen:

Die Königl. Kupferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zu Bartsch und Brouillat, von C. F. von Rumohr und J. M. Thiele. Leipzig 1835. gr. 8. ½ Thlr.

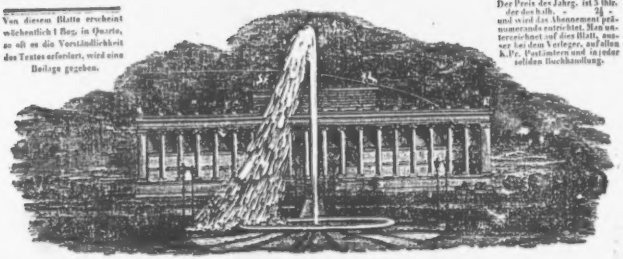
Le Peintre-graveur français. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Mr. Bartsch. Par A. P. F. Robert-Dumesnil. T. I. Paris 1835. gr. 8. 2 Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 30. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Ueber

verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri.

An den Hrn. Cavalier Joh. Gerh. di Rossi in Rom.

Hae jocati sumus, at tuo more, et non nihil etiam nostro.
Cic. Epist. ad fam. Lib. 7.

(Aus Büschings Nachlasse mitgetheilt durch Hrn. Prof. von der Hagen.)
(Hierzu eine Lithographie.)

Werthester Freund:

Wenn ich Sie von den römischen Thermen, dem Colosseum, dem Pantheon abrufe und einlade, mit mir unter den Antiquitäten der Insel Giannutri zu spazieren, welche Sie höchst wahrscheinlich nicht einmal dem Namen nach kennen, die dem Jupiter zwischen den Fingern hindurch entschlüpft zu sein scheint, als er die Inseln ins Meer säte, so werden Sie sich selbst vrkommen, wie Capitain Gulliver, der die Hauptstadt von Lilliput besieht und über die Dächer hinweg aus einer Strasse in die andere schreitet, wie wir in den Gärten über Salat und Kohlköpfe wegspazieren. Oder, um keine so weite Reise zu machen, so stellen Sie sich vor, ich hätte Sie in die Villa d'Este in Tivoli geführt, um alle die winzigen Gebäude oder Modelle alter Gebäude zu besehen, die man mit dem Namen, das alte Rom belegt hat!

Ungeachtet der seit so langen Jahren bestehenden Gewohnheit, in unserm freundschaftlichen Briefwechsel mit mir zu scherzen, wird es nothwendig sein, dass Sie sich für diesesmal entschliessen, sich in eine ernsthafte Unterhaltung mit mir einzulassen. Hier ist nicht von solchen winzigen Antiquitäten die Rede, wie etwa das fiesolanische Idol und die hetrurischen Scarabäen, sondern von wirklichen, ächten, altrömischen

Gebäuden, welche sich auf Giannutri befinden, wie Sie aus der Zeichnung ersehen können, die ich Ihnen davon beilege. Auch ist die Ausdehnung und Grösse derselben gar nicht gering, wie Sie leicht abnehmen können, wenn Sie mit den Augen darauf herum spazieren, und als ausgemacht annehmen, dass jede Florentiner Elle, mit sehr geringem Unterschiede, zwei architektonische, römische Palme und sieben Zolle ausmacht.

Indem ich von solchen Merkwürdigkeiten spreche, werde ich mich des antiquarischen Vorrechts, die Dinge durch Nebenverzierungen zu heben, in vollem Masse bedienen; mögen Sie meinen Brief immerhin als eine Groteske ansehen! Hier ein Landschäftchen, dort eine Camee, bald ein Tempelchen, bald eine oder mehrere Figuren, dann ein Vogel, ein Schmetterling. Sie haben nur zu wählen! Ich kann nicht leugnen, dass ich bei dieser Art von Malerei meinem Vitruv zuweilen ungetreu werde, verführt, wie ich es gern gestehe, von Rafael's Logen, ungeachtet, jener sie nicht gutheisst. Allein sie erfreut das Gemüth ebenso sehr durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, als durch die Abwechslung des Farbenspiels. Könnte ich ebenso gut mein schönes Original nachahmen! Die Alterthümer haben die besondere Eigenschaft, dass sie die Neubegierde sogleich aufs Höchste spannen, und durch einen magischen Zauber die Augen desjenigen bezaubern, der sie besieht, noch mehr dessen, der sie besitzt. Erinnern Sie sich noch jenes Antiquaren, der einen Pantoffel der Donna Chiodolina, der Gemahlin des Franziskus Cassii, Herrn von Cortona, erobert hatte und denselben in der Freude seines Herzens beständig bei sich im Busen herumtrug, wenn er wach war, und, wenn er schlief, mit sich ins Bette nahm. Und doch konnte das Alterthum dieses Pantoffels höchstens nur auf vier Jahrhunderte hinaufgebracht werden. Vermuthlich wäre er gar vor Freude gestorben, wenn sich hätte beweisen lassen, er habe der Königin Theodolinda oder irgend einer römischen Kaiserin angehört. Nur die erhabensten Liebhaber des Alterthums sind fähig eine solche Süssigkeit zu kosten, die eine sehr unschuldige Art von fleischlicher Lust ist.

Giannutri ist eine kleine Insel im tyrrhenischen Meer, gegenüber der zerstörten Stadt Aesidonia, die sich auf den Trümmern der etrurischen Cossa erhub, nicht entfernt von dem alten Igilium, heutzutage die Insel der Lilje genannt. Letztere war bei den Leckermäulern immer in grossem Ansehen wegen ihrer eingesalzenen Fische, ihrer Muskatellertrauben und getrockneten Feigen. Das Verdienst, welches sich auf die Letzteren gründet, ist nicht so gering, als man wohl nach dem bekannten Sprichworte vermuthen möchte. Ueberfluss erzeugt Ueberdruss, ändert aber keineswegs die guten Eigenschaften des Gegenstandes, der Ausdruck, dass eine Sache keiner trocknen Feige werth sei, verringert auf keine Weise die Vortrefflichkeit derselben, welche, wie Plinius erzählt, durch die Bemühung eines gewissen Schweizers selbst jenseit der Alpen ruchbar wurde, wohin er sie zum erstenmale brachte. Hätte er sich doch nimmer diese Mühe gegeben! Denn, um sich nun an den grünen Feigen nach Herzenslust satt zu essen, begannen die Ultramontanen ihre Einfälle in Italien *), fanden Geschmack daran und haben seither gar nicht mehr aufgehört. So geschieht es oft, dass durch ein Werk des Zufalls die grössten Begebenheiten aus den kleinsten Dingen entstehen. Doch genug von den antiken trocknen Feigen! Ich behalte mir vor, weitläuftigern Auskunft darüber in einer Preisschrift zu geben, welche an irgend einer der überall in Menge entstehenden Akademien mit einem angemessenen Preise soll bekrönt werden. Der Inhalt wird neu und sehr gemeinnützig sein.

In der gelehrten Welt behauptet die Insel der Lilje ihre Existenz, weil Cäsar ihrer unter denjenigen miterwähnt **), welche nebst den benachbarten Cossanern dem Demetrius ein Contingent von sieben leichten Schiffen lieferten, als er in jenen verwirrten Welthändeln des römischen Reiches von Pompejus nach Marseille geschickt worden. Auch die Lilje besass, wie Giannutri, ihre schönen, mit Porphyr, Serpentin und andern kostbaren Marmoren inkrustirten, römischen Gebäude, deren Fragmente ich mit Augen gesehen, mit Händen berührt habe. Noch besteht der Molo, ein altrömisches Werk, welchen S. K. H. der Erbherzog von Würzburg, damals Grossherzog von Toskana, im J. 1796 mit grossen Unkosten restaurieren liess, um den Fischerbooten der Einwohner von der Lilje, die vom Fischfange leben, zum Zufluchtsort zu dienen. Diese schenkten ihrem Wohlthäter, zum Beweis ihrer Dankbarkeit, vermittelst

*) *Plin. Hist. Nat. Lib.* 12, *Cap.* 1.

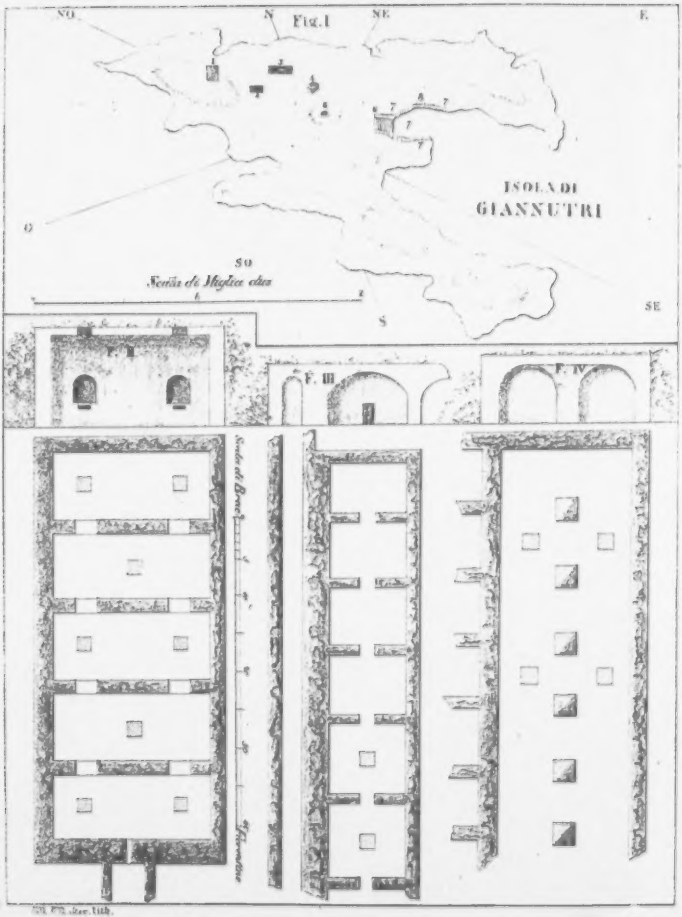
**) *De bello. Civil. Lib.* 1, *Cap.* 16.

eines öffentlichen Dekretes, nicht weniger als acht sehr dicke Säulen von weiss und schwarzem Granit von verschiedenem Durchmesser, welche noch in ihren Steinbrüchen lagen, entweder seit der alten Römer Zeit, welche sie daselbst für ihre grossen Gebäude brechen liessen, oder noch seit der Zeit, als die Pisaner ihren prächtigen Dom erbauten, indem die Insel aus einem einzigen Granitfelsen besteht. Allein ich kann mich nicht auf die Antiquitäten von der Lilje einlassen und kehre nach Giannutri zurück.

Die Gestalt der Insel ist dreieckig und äusserst beschränkt, nämlich von so geringem Umfange, als ihr nur die karge Natur ihn zumessen konnte. Um sie noch mehr zu verkleinern, so biegt sich die kürzere von ihren Seiten einwärts gegen den Mittelpunkt und bot auf diese Weise, in glücklicheren Zeiten, den Schiffen einen bequemen Zufluchtsort dar. Die Ebene ist mit kleinen Hügeln übersäet, welche in jedem Winkel ein Vorgebirge bilden, und, gleich dem Aetna in Sicilien, erhebt sich unter diesen ein etwas höherer Berg. Ist aber darum diess hetrurische Trinacriam vielleicht weniger berühmt? Alles Vorurtheil bei Seite gesetzt, sind so viele Inseln des jonischen Meeres darum preiswürdiger, weil sie eine grössere Ausdehnung haben, oder weil seit uralter Zeit in latein und griechisch von ihnen geschrieben worden? Fangen wir doch nur einmal an, über das gelehrte Gebiet von Giannutri zu sprechen, wie es verdient, und Sie werden bald sehen, wie sein Ruhm in der gelehrten Welt leuchten wird. Das Geheimniss ist bewährt; wenn so viele, welche sich selbst mit der grössten Freimüthigkeit für grosse Männer, entweder in der griechischen Litteratur, in der Mathematik oder anderen Wissenschaften, die sie kaum dem Namen nach kennen, ausgeben, es so weit gebracht haben, dass wenigstens zwei Drittheile des menschlichen Geschlechts ihnen aufs Wort glauben und sie wirklich für grosse Männer halten, was lässt sich nicht für den Ruhm von Giannutri hoffen, für den wir die Dokumente in den Händen haben? Schreiten wir zu den Beweisthümern! Plaudereien machen keinen Syllogismus.

Wir gehen weislich alle Notizen vorbei, welche sich auf das Finanzsystem und die Statistik (wie man heutzutage mit einem neugeprägten Worte sich ausdrückt) unsrer Insel beziehen, welche ganz unfruchtbar und felsig ist, keine Quellen von trinkbarem Wasser hat und nur mit sparsamem Gebüsche bepflanzt ist, wie es sich gerade für die wilden Kaninchen, die ungeheuren Mäuse und Ratten und irgend ein schleichendes Gewürm, welche die Insel nun bevölkern, schickt, um einen nothdürftigen Unterhalt zu finden. Für Sie mag die Nachricht genug sein, dass im J. 1807 die Regierung von Hetrurien es für gut hielt, nach Giannutri, welches den Corsaren einen Zufluchtsort darbot, eine Besatzung, mit Artillerie versehen, zu senden: wie lange diese Expedition dauerte und was für ein Ende sie nahm, kann Ihnen gleichgültig sein und würde zu weit von dem Gegenstande unsrer Untersuchung, der antiquarisch, nicht militärisch ist, abführen. Es ist genug, wenn ich Ihnen sage, dass Giannutri, eine militärische Position des hetrurischen Reichs, mir damals die Gelegenheit an die Hand gab, seine Antiquitäten zu untersuchen. Als Direktor der Kanzlei über alle Königlichen, Civil-, Militair- und Hofgebäude in Toskana unter den beiden letzten Dynastien, der österreichischen und toscanischen, erhielt ich den Auftrag von der Regierung, die Fortifikationen und Casematten für die Soldaten daselbst zu erbauen. Alexander Nini, ein sienesischer Patrizier, der mit einer tiefen Einsicht in die schwersten Theile der Baukunst, mit der innigsten Kenntniss der Geometrie und Physik, vereint mit einer bis zum Skrupel gehenden Rechtschaffenheit, eine allen Glauben übersteigende Leidenschaft für jedes vaterländische Denkmal nährte, hatte mich schon von der Existenz alter Gebäude in Giannutri benachrichtigt. Als er von mir, in der Qualität eines Ingenieurs der Kanzlei der sienesischen Provinz, mit der Restauration des Molo auf der Insel der Lilje, dessen so eben erwähnt worden, beauftragt wurde.

Ich bin diese Lobsprüche einem Manne schuldig, der von dem unsterblichen Leopold zugleich mit dem berühmten Abt Leonhard Ximenes zu grösster Genugthuung bei der neuen pistojesischen Strasse, und bei anderen Aufträgen in der sienesischen Marine gebraucht worden; einem Manne, der mehr mein Freund, als mein Untergebener war, den mir der Tod in dem Jahre nachher zu frühe entriss. Denn bei so ausgedehnten Aufträgen, die mit so viel Gefahr für den öffentlichen Schatz verbunden sind, wie der meinige war, ist Klarheit in Führung der Geschäfte, Deutlichkeit und Genauigkeit in den Rechnungen, Klugheit bei der Ausführung, welche einen Minister der Regierung eben so empfehlenswürdig


NO
N
Fig. I
NE
E
ISOLA DI
GIANNUTRI
O
SO
Scala di Miglia cinq
SE
S
F. III
F. IV

machen, als ihn das Gegentheil in einem nachtheiligen Lichte zeigt, ein Zug wahrer Freundschaft.

Im Besitz dieser Notizen empfahl ich dem zweiten Ingenieur der Kanäle, über den Zustand der Besatzungen, Hrn. Joh. Grassini, dem ich die Ausführung der militairischen Werke in Gianutri aufgetragen hatte, mir die genauste Nachricht über den Zustand jener alten Monumente zu geben, mir Zeichnungen zu schicken, Marmor-Bildhauereien, Inschriften, und was er immer auftreiben könne, zu sammeln. Der verständige und aufmerksame Architekt, entledigte sich dieses Auftrages so gut, als es ihm die Eile gestattete, mit welcher die militairischen Unternehmungen auf Gianutri betrieben wurden und die verjährte Feindschaft zwischen Mars und Pallas es ihm erlaubte. Die auf die Insel verlegten Militairs, welche im Anfang unterhalten kampierten, waren antiquarischen Forschungen sehr hinderlich. Er musste sich daher begnügen, mir die Generalkarte der Insel zu schicken, auf der die antiken Gebäude angezeigt waren, nebst dem Grundriss derjenigen, welche noch über der Erde existiren, nebst dem Aufriss derselben, weil er keine Gelegenheit fand Grabungen zu unternehmen, um die Spuren völlig zerstörter Gebäude aufzusuchen und die übrigen zu ergänzen. Er bemerkte zugleich, dass einige dieser Gebäude in *opus reticulatum* andre in *opus incertum* erbaut wären. Werfen Sie nun einen Blick auf beigefügte Tafel!

Fig. I. zeigt die Form und Gestalt der Insel und die topographische Lage der antiken Gebäude von Gianutri.

1. Ein unterirdischer Wasserbehälter.
2. 3. Souterrains von grösseren Gebäuden.
4. Reste von Säulen und Marmoren, die anscheinend zu einem Tempel gehörten.
5. Ruinen eines achteckigen Thurms auf dem höchsten Hügel, Monte della scoperta genannt. Dieser Thurm hat 19 Ellen im Durchmesser und drei Ellen dicke Mauern.
6. Eine grosse Treppe mit dem Meissel in den lebendigen Felsen eingehauen, um vom Meere her ans Ufer hinaufzusteigen, ungefähr 20 Ellen breit.
7. 7. 7. Die Darsena, deren Seiten mit dem Meissel behauen sind, um darauf zu spazieren; circa tausend Ellen lang und rings herum 7 Ellen breit.
8. Zwei kleine ungefähr drei Ellen breite Treppen in den Felsen eingehauen, um tiefer in die Küste hineinzugehen.

Fig. II. Ist der Grundriss und Aufriss eines Gebäudes, welches Hr. Grassini aus guten Gründen für einen in verschiedene Abtheilungen eingetheilten Wasser-Behälter hält; diese Abtheilungen sind unter sich, vermittelst zweier kleinen Gewölbe, die an den Wänden, welche sie von einander trennen, angebracht sind, verbunden. Als solchen bezeichnen ihn die Spuren eines Kanals in der Nivellirung des Kämpfers des Gewölbes in dem ersten Behälter, der gänzliche Mangel irgend einer Oeffnung an den äussern Wänden, welche überdiess beinahe ganz unter der Erde sind, die viereckigen Oeffnungen im Gewölbe, die einzigen, welche einen Zugang gestatten, die in dem Grundriss mit punktirten Linien, die übereinstimmen, angezeigt sind, und welche wie in der Piscina mirabile von Pozzuolo, dazu dienten, das Wasser herauszuschöpfen oder hineinzukommen, wenn sie gereinigt werden musste.

Die Oeffnungen unter jedem der Communikationsbogen verdienen bemerkt zu werden, sie sind stufenweise immer niedriger angebracht, um das Wasser aus einem Behälter in den andern zu lassen, um es zuletzt ganz gereinigt in dem letzten zu erhalten.

III. u. IV. Enthalten die Grundrisse und Aufrisse eines Theils von den Souterrains der Gebäude, welche im Plane der Insel mit No. 2 und 3 bezeichnet sind. Sie müssen sehr viel ausgedehnter gewesen sein, als das, was davon noch über der Erde übrig geblieben ist; wie man aus den Gewölben und Mauern schliessen kann, die sowohl seitwärts als oberhalb weiter fortlaufen.

In diesen Gewölben sind mehrere Oeffnungen angebracht, welche in dem Plane mit Punkten angedeutet sind; sie konnten dazu dienen, das Licht hineinzuleiten; dann müsste man schliessen, dass auf dem obern Plan an diesen Stellen keine bedeckten Gebäude gestanden hätten:

vielleicht waren es blos Luftlöcher für die oberen Zimmer und mit einem durchlöcherten Stein bedeckt, um den Luftzug nicht zu hindern.

Von dem Gebäude, welches in dem grossen Plan A der Insel mit einer 4 bezeichnet ist, können wir den Grundriss nicht geben, indem nichts davon oberhalb der Erde übrig geblieben ist und man die Spuren unter der Erde hätte aufsuchen müssen. Hr. Grazzini glaubt, dass hier ein Tempel gestanden habe, und beweist es mit den an der Stelle gefundenen Fragmenten einleuchtend genug. Diese bestehen aus fünf Granitsäulen von der Insel der Lilje mit korinthischen Capitälern von weissem Marmor, und einigen Bruchstücken von Täfelchen aus Porphyr, Serpentin, verde und giallo antico mit denen der Fussboden oder die Wände bekleidet gewesen sein müssen, und einigen Bruchstücken von Mosaik aus weissem Marmor von einem Fussboden. Nahe dabei fand Hr. Grazzini die Ueberbleibsel eines Fussbodens, der aus aufrechtstehenden kleinen Ziegeln bestand, auch von der Art wie Vitruv *testatica opicata tiburtina* nennt *).

(Fortsetzung folgt.)

*) *Lib. 3, Cap. 4.*

Wünschenswerthes in der Kunstliteratur.

Von Prof. Schildener.

I.

In diesen Blättern Jahrg. 1834. S. 19. ff. ist schon einmal in Anregung gekommen, wie zum Verständnisse von, insonderheit ältereu Bildern der katholischen Kirche, ein mythologisch- archäologisches Wörterbuch wünschenswerth sein dürfte: indess scheint dieser Gedanke in einem, während der Zeit erschienenen Versuche der Art, wenn nicht missverstanden, doch in der erforderlichen Ausdehnung nicht aufgefasst zu sein. Ich erlaube mir, denselben Stoff hier noch einmal in andrer Beziehung vorzuführen. Man sieht in katholischen, wie in evangelischen Ländern, bei Privatpersonen, in Kirchen und öffentlichen Sammlungen überall Gemälde, aus mehreren Figuren und Gruppen von Heiligen oft verschiedener Zeitalter bestehend, die man als Kunstwerke zu ehren und in diesem Sinne zu betrachten pflegt. Man beurtheilt Auffassung wie Ausführung, Zeichnung, Colorit u. s. w., oder man nimmt Theil an dem Allgemein-Menschlichen, was sie aussprechen und giebt sich mitempfindend hin; indess — wie wenige Beschauer sind in den Geheimnissen der Kunst, namentlich den technischen Theilen derselben so eingeweiht, dass sie bei Würdigung derselben sich genügen könnten, und wie wenig Kunstwerke, namentlich der katholischen Kirche, giebt es wiederum, in deren mannigfaltigen, nicht genügsam bekannten und verständlichen Gestaltungen das Reinmenschliche sich so offenbarte, dass sie schon hierdurch befriedigten? — Man darf nur einmal sich selbst beobachten, nachdem man etwa in einer öffentlichen Gallerie eins oder mehrere solcher Bilder betrachtet hat: — welche Leerheit der Seele aus Mangel an innerem Verständnisse des Gesehenen! — Oder man darf nur auf die Physiognomien andrer Beschauer einen flüchtigen Blick werfen: — welcher Ausdruck unbefriedigten Anschauens! — Und doch liegt sicherlich in vielen solchen Bildern der katholischen Kirche ein tiefer poetisch-religiöser Sinn, der sich frommen Bekennern dieses Glaubens ohne Zweifel unbewusst mittheilt, der aber andern, das Bild als Kunstwerk Betrachtenden kaum vernehmbar wird. Es sei mir erlaubt, aus dem unendlichen Reichthume religiöser Poesie in der Anordnung und Beziehung altkirchlicher Feste zu einander irgend ein Beispiel zu nehmen — das erste, das beste! — Das Fest der Geburt Christi wird als Feyer der Menschwerdung desselben und zugleich des Märtyrerthums behandelt, und in diesem Sinne verbunden: 1, mit dem Gedächtnisstage des heil. Stephanus als des ersten Blutzeugen — es werden ja die Todestage der Märtyrer auch Geburtstage genannt, indem der Tod als Anfang des wahren und ewigen Lebens betrachtet wurde; — 2, wird das Fest der Geburt Christi verbunden mit dem Andenken des Evangelisten Johannes als Hauptzeugen für die Erscheinung des Wortes im Fleische und wegen der innigen Freundschaft Jesus mit Johannes; 3, wird das Christfest verbunden mit dem Feste der unschuldigen Kinder, gleichsam als vorchristlicher Märtyrer des Christenthums etc. etc. (S. unter andern Augusti Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie Bd. 1. S. 145. ff.) — In

solcher Folge und Beziehung sind diese Feste in den Breviarien, die in [illegible]mann Händen waren, aufgeführt und wurden von der Kirche begangen. Wie sollte nun diese tiefe religiös-poetische Combination nicht auch in die Seele der Künstler gedrungen und in ihre Darstellungen übergegangen sein? — Wie sollte z. B. in einem Gemälde, wo Christus in irgend einer Zusammenstellung mit Johannes und Stephanus allein, oder umgeben etwa von unschuldsvoll glücklichen oder leidenden Kindern etc. nicht der Tiefsinn jener kirchlichen Beziehungen auch das eigentliche innere Leben des Bildes ausmachen? — — Zwar sind viele dieser Compositionen ohne Zweifel zufällig entstanden und dabei sehr individueller Natur, indem etwa der Besteller oder der Künstler gewisse Heilige von denen er glaubte, dass sie vorzüglich hülfreich gewesen oder von denen er wünschte, dass sie es werden möchten, oder denen er sonst eine besondere Verehrung widmete etc., in dem Gemälde zusammengestellt zu sehen verlangte; indess wird auch dadurch das religiös-poetische Element sinnvoller Beziehungen nicht ausgeschlossen, ja es konnte bei Zusammenstellung von Heiligen aus verschiedenen Zeitaltern zu Einem Momente der Wirkung noch vermehrt und erhöht sein, obschon es der entferntern Nachwelt vielleicht weniger erkennbar bleiben wird. Dass aber in den guten Zeiten der Kunst, wo nämlich diese noch — mehr oder weniger — mit der Religion zusammenhing, die Meister mit der Art von künstlerischer Willkühr, wie wir Protestanten bei Betrachtung dieser Gemälde voraussetzen und dieselben aufzufassen pflegen, nicht zu Werke gegangen sind, kann keinen Zweifel leiden. Es herrscht darin sicherlich eine ähnliche poetische Schöpfungskraft, wie in den Kunsterzeugnissen des classischen Alterthums, in deren innern Sinn und Bedeutung wir freilich auf dem Wege der Wissenschaft viel tiefer eingedrungen sind. Wirft man z. B. — um eine neuere Schrift der Art zu nennen — einen Blick auf die treffliche Abhandlung in der von Platner, Bunsen etc. herausgegebenen Beschreibung der Stadt Rom Bd. 1. S. 277. ff.: über Roms antike Bildwerke — namentlich diejenigen an Sarkophagen, und sieht, wie die bekannten Göttergestalten nicht als abgeschlossen handelnde Personen in Weltbegebenheiten wirksam sind, sondern symbolisch für Natur- und sittliche Kräfte erscheinen — und wie solchergestalt eine unabsehbare Fülle von Dichtung mit Kräften sich aufschliesst, worin diese auf die mannigfaltigste Art in einander übergehen und die Gestalten in immer tiefsinnigern Beziehungen und Bedeutungen erscheinen lassen — so müssen wir wohl bekennen, dass wir in Erklärung und Entwickelung des innern Sinnes der Kunsterzeugnisse der katholischen Kirche, insonderheit ihres Reichthums an Malereien, verhältnissmässig noch zurück sind. Wäre die katholische Kirche, gleich dem classischen Alterthume, untergegangen, so möchte die Aufgabe gleichergestalt auf dem Wege der reinen Wissenschaft zu lösen sein, indem man sich auch bei Resultaten, wie sie wissenschaftliche Erkenntniss gewähren kann, befriedigte; da indess diese Kirche in voller Blüthe ist, so dürfte in Frage kommen, ob ein Unternehmen der Art jemand anderm als einem unterrichteten und sinnvollen Katholiken gelingen möchte? — Indess sind die grossen Städte Europa's, wo sich Schätze christlicher Kunst befinden, zugleich so reich an gelehrten und geistvollen Männern aller Art, dass sich darüber aus der Ferne nicht urtheilen lässt. Namentlich scheint Berlin, wo sich in dem neuen Königl. Museum eine so treffliche Kunstsammlung befindet, die den besondern Zweck hat, das Publikum auf historisch-wissenschaftliche Weise zu unterrichten, gleichsam eine Verbindlichkeit der Art überkommen zu haben — und hier gelange ich zu dem Punkte, welcher der eigentliche Zweck dieser Zeilen ist. Ich möchte nämlich anheimstellen, ob nicht ein artistisch-literarisches Werk zu unternehmen sei, worin merkwürdige ältere Bilder, insonderheit der christlichen Kirche, in Umrissen (theilweise wo es nöthig wäre, etwa ein wenig schraffirt und leicht colorirt) dem Publikum mitgetheilt, und in einem erläuternden Texte deren eigentliche Stelle und Bedeutung in der Geschichte der Kunst nachgewiesen würde; wobei alsdann (in so weit das Bild dazu Anlass gäbe) auch der innere Sinn und die psychologischen Motive desselben und der allgemeinen Quellen religiöser Ueberlieferung aus dem Geiste der Zeit, wo das Gemälde entstand, und aus den besondern, individuellen Zwecken des Bildes wie des Künstlers zur Befriedigung eines denkenden Publikums erläutert werden könnten — ? —

II.

Es ist bei Kunstfreunden als bekannt vorauszusetzen, dass vor mehreren Jahren die Köpfe Christi

und der Apostel aus dem berühmten Abendmale von Leonardo da Vinci im Kloster dalle Grazie zu Mailand, von Dütertre gezeichnet und von verschiedenen französischen Künstlern gestochen, in der Grösse der Originale, auf 13 einzelnen Blättern in gr. fol., zu Paris erschienen sind, mit der Unterschrift: *calqué et dessiné sur le Tableau Original de Léonard de Vinci.* — Diese Arbeit, in einer leichten, für das Wiedergeben von Freskobildern im Grossen nicht unschicklichen Manier, trägt indess gar manche Merkmale von Flüchtigkeit, so dass der, unten auf jedem Blatte verzeichnete Name bei den meisten Aposteln nicht einmal der rechte ist; nur Johannes und Andreas sind richtig angegeben — auch Thaddäus unter seinem eigentlichen Namen Judas (St. Jude). Kennt man nun von diesem Meisterwerke Leonardo's nicht viel mehr als etwa nach den Morghenschen Stich — in welchem Falle sich die meisten Kunstfreunde befinden dürften — so sieht man sich wohl auf mancherlei Art gefördert und angeregt, ohne jedoch befriedigt zu werden. Vergleicht man die Dütertreschen Durchzeichnungen mit dem Morghenschen Blatte, so dürfte im Allgemeinen nicht zu verkennen sein, dass die durchgezeichneten Köpfe, in ihrer wirklichen Grösse, meistens mehr Ursprüngliches, Echt-Leonardisches bewahren, als der glatte Morghensche Stich im Sinne neuerer Zeit. Fast überall erscheinen in den Durchzeichnungen tüchtige Männer niedern Standes, durch Glaubenskraft genährt; dagegen die Köpfe auf dem Morghenschen Blatte zu dem Charakter von Verstandesmenschen, ja Weisen hinüberneigen. Man vergleiche z. B. die Köpfe von St. Simon, Philippus, Bartholomäus, Thaddäus! Vor allen aber ist der Kopf Christi in der Dütertrerschen Durchzeichnung über jede Vergleichung mit dem auf dem Morghenschen Blatte. Bei den andern Köpfen jedoch dürfte dieses Verhältniss des Werthes nicht eben dasselbe bleiben, so z. B. sind die Köpfe von Johannes und Andreas auf dem Morghenschen Blatte sicherlich dem Dütertrerschen vorzuziehn, und bei den übrigen möchte die Entscheidung schwierig sein.

Um nun vor Allem über die Zuverlässigkeit der Dütertreschen Durchzeichnungen mehr in's Klare zu kommen, fragt sich, was denn das eigentlich sagen wolle: *calqué et dessiné sur le Tableau Original de Léonard de Vinci?* — Da bekanntlich das Werk Leonards selbst längst als untergegangen zu betrachten ist.

Zuvörderst theile ich folgende mir zugekommene Notizen mit: „Nach Cicognara Catalogo etc, II. p. 137 er 3398. und Jani Eucl. P, II. Vol. VII. sei eine kleine Abhandlung von Guillon, betreffend die Dütertreschen Durchzeichnungen, erschienen, die aber nicht mehr im Handel sich befinde; ferner rede Gault de St. Germain *Traité de la peinture de L. da Vinci etc. Genève* 1820 in der Vorrede p LXXIV. über diese Dütertreschen Köpfe." Es sind indess diese Schriften mir nicht zur Hand, und ich erlaube mir daher nur, nach Anleitung des Aufsatzes von Göthe über das Abendmahl des Leonard da Vinci im 39. Bd. seiner Werke S. 89. ff. einige Bemerkungen zu machen und zuletzt einen Wunsch auszusprechen.

Göthe, auf Veranlassung von Joseph Bossi's Werk über das Abendmahl des Leonard, nennt unter vielen Copien desselben für seinen Zweck insonderheit folgende vier:

1, Diejenige von Marcus Oggione im Kloster zu Castellazzo, ums Jahr 1510, im Kleinen; 2, diejenige zu Ponte Capriasca von Peter Lovino, ums J. 1565; 3, diejenige von Andrea Bianchi, genannt Vespino, ums Jahr 1612, in der wirklichen Grösse des Originals, auf der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindlich; 4, die neueste von Joseph Bossi um's Jahr 1807, gleichfalls in der Grösse des Originals, zum Behufe einer (nunmehr längst fertigen) Mosaik. Ihr liegt die Copie von Vespino zum Grunde, doch sind nicht allein die übrigen genannten, sondern auch alle sonstigen Copien, Nachbildungen einzelner Theile etc. aufs sorgfältigste dabei benutzt; zu welchem Behufe von allen diesen Copien etc. Durchzeichnungen von Bossi gemacht sind.

Nun fragt sich: nach welcher von diesen mancherlei Arbeiten sind die Dütertreschen Durchzeichnungen der Köpfe angefertigt worden? — Und welches Vertrauen darf man ihnen schenken? — Um hierüber ins Klare zu gelangen, giebt der Göthesche Aufsatz gleichfalls eine entfernte Andeutung und Aussicht. Es heisst S. 92.: „Gedachte Durchzeichnungen (Bossi's) finden sich sämmtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro Königl. Hoheit des Grossherzogs in die Lombardei." Und ferner S. 128.: „Von dem Verhältniss beider Copien (des Marco d'Oggione und des Vespino) hier nur das Nöthigste

— —, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen." — Dass nun solche Nachbildungen etwa schon erschienen wären, ist mir nicht bekannt, und es bliebe daher sehr wünschenswerth, denselben noch entgegen sehen zu dürfen. Zuvörderst möchte jedoch dem kunstliebenden Publikum schon interessant sein, genauer zu erfahren, aus welchen einzelnen Stücken jene unschätzbare Erwerbung in Weimar besteht, und in welchem Verhältniss zu derselben die Dörtrescken Durchzeichnungen sich etwa befinden?

Ueber die Mailänder Schule.

(Schreiben des Herausgebers.)

(Beschluss.)

Für einen Zögling jener alterthümlichen, weichen Richtung halte ich hingegen den Ambrogio Borgognone, der den Köpfen seiner dargestellten Personen, vor Allem den Engelknaben, eine Zartheit, Innigkeit und Unschuld aufzuprägen weiss, wie man wenig Beispiele der Art finden dürfte. In den Formen des Körpers sind seine Gestalten freilich meist sehr dürftig und ungeschickt. Du kennst die reizende Madonna mit dem Kinde und den beiden anbetenden Engeln auf den Seiten im Berliner Museum. Ein ähnliches Bild habe ich hier nicht gefunden; ein grosses Bild in der Ambrosiana, eine Madonna auf dem Thron mit vielen Heiligen und Engelchen umgeben, hat nicht ganz diese Zartheit, es ist mehr Befangenes darin, wenngleich der Geist des Meisters unverkennbar aus diesen schönen Köpfen spricht. An einem Wandgemälde, welches man aussen an der Kapelle S. Satiro sieht (Madonna mit dem Kinde), erkennt man die volle Eigenthümlichkeit und Liebenswürdigkeit des Ambrogio, obschon ich nicht behaupten möchte, dass das Bild überall in seiner Integrität erhalten sei. In S. Ambrogio, an der Aussenmauer des Chores, nach dem Seitenschiff zu, ist ein andres Wandgemälde des Borgognone, ein Christusleichnam zwischen zwei Engeln, welches auffallende Verwandtschaft mit Bernardino Luini zeigt u. sich schon zu dessen freierer Formenauffassung hinneigt. Unfern von letzterem sind noch zwei schöne Fresken, ein kreuztragender Christus und die drei Marieen, deren Meister ich nicht zu nennen weiss. Es ist wohl etwas Verwandtes in dem tiefen, gemüthvollen Ausdrucke darin, doch deuten hier die erhabenen grandiosen Gestalten wiederum mehr auf einen Einfluss von der Seite des Leonardo; mich erinnerten diese Gestalten an die Werke des Sodoma, dessen eigenthümliche Bildung ja ebenfalls durch Leonardo begründet ist.

Auch Gaudenzio Ferrari verläugnet nicht seinen Ursprung aus jener älteren Schule, wenn gleich das Alterthümliche bei ihm bisweilen zur Phantasterei ausartet und manches Affektirte, manches Kalte, Componirte (nach Art der römischen Schule) hinzutritt. Eine grosse Anzahl von Freskomalereien seiner Hand befindet sich in der Brera; sehr ansehend ist unter diesen die Geschichte der Anna und des Jacob, auf unseren Bildern gemalt und ebendaselbst im Kloster della Pace befindlich. Hier sieht man schöne würdige Gestalten und einen edlen Styl in der Gewandung. Auch die Gesammt-Anordnung dieser Bilder hat etwas Eigenes; sie erinnert, in den weiten landschaftlichen Gründen, besonders an die älteren Florentiner. Andere Bilder des Gaudenzio sieht man in S. Ambrogio, S. Maria delle Grazie u. s. w.

Selbst in den Werken des Bartolommeo Suardi (Bramantino) ist jener heimische Charakter noch nicht ganz vermischt; als Beispiel nenne ich das grosse Freskobild in der Brera (Madonna auf dem Throne und zwei Engel) mit der eigenthümlich zarten Reflexbeleuchtung der Gesichter. Ebenso ist im Bernardino Luino, ist selbst in dem Manieristen Aurelio Luini die Schule immer noch zu erkennen.

F. K.

KUNST-ANZEIGE.

Den resp. Subscribenten auf die

Sammlung von Lithographien

nach den vorzüglichsten Gemälden

der Königl. Gallerie zu Dresden

beehre ich mich hierdurch anzuzeigen, dass die I. Lfg. Ende d. Mts complet erscheinen wird und dass die II. III. und IV. deren Inhalt bei mir einzusehen ist, ihrer Vollendung rasch entgegen gehen.

Subscription auf dies schöne Werk wird noch fortwährend angenommen.

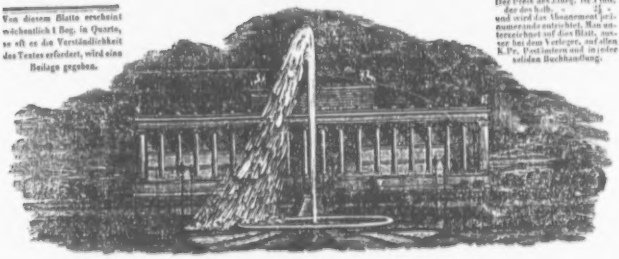
George Gropius
Buch- und Kunsthändler.

Gedruckt bei J. G. Bräschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 31. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarte, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. — 1½ — und wird das Abonnement fortwährend entgegen genommen. Man unterzeichnet auf den Blatt, meist bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Thiers. Delaroche u. Ziegler.

Das Folgende ist wörtliche Uebersetzung eines Artikels aus der Revue de deux mondes. (Juillet 1835 Chron. gen. de la Quinzaine p. 120), wobei wir das Urtheil über die relative Unpartheilichkeit des Berichtenden dem Leser überlassen.

„Man hat sich hier auch viel zu thun gemacht mit der Sache des Hrn. Delaroche und des Hrn. Thiers, der in Abwesenheit des ersteren über einen Theil der Maler-Aufgaben in der Madeleine-Kirche verfügt hat. Der Handel ist nicht unwichtig, da er so köstlich die Administration des Hrn. Thiers charakterisirt, Hr. Thiers, der sich gerne mit Künstlern umgiebt, aus deren Händen er sich ein Museum zusammenträgt, erzeigte Hrn. Delaroche eine so lebhafte Freundschaft, dass er ihm, ihm allein, alle Maler-Arbeiten der Madeleine-Kirche zuwies, das heisst sieben ungeheure Gemälde, sieben so grosse Räume, dass sie zwanzig Jahre von Michel Angelo's Leben würden hingenommen haben. Hr. Delaroche nahm Alles an und doch hatte Hr. Delaroche die Freskomalerei so wenig studirt, hatte über dies Feld, welches besondere Studien und ein eigen geschultes Talent erheischt, so wenig meditirt, dass er Urlaub auf ein Jahr forderte, um die Fresken der Meister in Italien zu studiren. Die Art, wie beim Fresko-Malen gearbeitet werden muss, ist nicht allgemein bekannt. Die Wand, die der Künstler mit seinen Erfindungen zu schmücken hat, erhält in ihrer ganzen Ausdehnung einen Ueberzug von geschmolzenem Wachs, welches auf sechzig Grad erwärmt, einige Linien tief in die Poren des Steines dringen muss. Ist dieser Anwurf zu sehr erwärmt oder zu trocken, so kann der Pinsel nichts darauf hervorbringen. Er wird daher jeden

Tag, etwa eine Stunde vor des Künstlers Arbeit, erst aufgetragen, und so im nassen Zustande, nimmt er die Farbe an, zieht sie ein, bindet sie, und der Künstler kann seine Arbeit nicht mehr retouchiren. Seine Gedanken müssen festgebannt, seine Töne fertig, seine Hand unfehlbar sein in dem Augenblick, wo er zu arbeiten beginnt. Noch mehr, die Töne ändern sich, wie wenn sie gebrannt würden, und der Maler muss alle Verhältnissfälle dieser Aenderung vorhergesehen und in Rechnung genommen haben. Fresken werden nicht wohl anders als in riesenhaften Proportionen gemacht; ihre Figuren und Gegenstände müssen nach einem Massstabe, der sechs- oder siebenmal die Natur übersteigt, gezeichnet werden; und durch ihre Entfernung vom Auge des Beschauers wird die Wirkung der Farben, die schon die Abkühlung des Wachses matter und dunkler macht, noch mehr gemindert. Solcher Art sind die Schwierigkeiten, zu deren Ueberwindung sich Herr Delaroche vorbereiten wollte, indem er nach Italien reis'te. Ueberdiess war ihm nöthig, dass er seinen Geschmack für die Details vergessen, die Ausführung weniger weit zu treiben und seine Auffassung durch religiöse Inspirationen stempeln lerne, ohne die niemals ein gutes Kirchenbild zu Stande kommt.

Während nun H. Delaroche alle diess zu lernen und zu verlernen sich mühte, wurde ein junger Maler, der alle Fresken der grossen Meister in Deutschland und Italien studirt hatte, und dessen Bilder alle mehr oder weniger den Ausdruck des Glaubens, der ihn beseelt, an sich tragen, dem H. Thiers bekannt. Sein Name ist Ziegler. Noch lange vor der Abreise des Hrn. Delaroche hatte bereits H. Cavé, Chef der Abtheilung der Künste, an Hrn. Ziegler, im Namen des Ministers, den Auftrag gestellt, den Hemicykel oder die Halbkuppel der Madeleine-Kirche auszumalen. Diese Arbeit war nicht Hrn. Delaroche bestimmt gewesen; sie war Hrn. Ingres angetragen, von diesem aber abgelehnt worden. Wahr ist, dass Hr. Delaroche vor seiner Abreise auch über diese Arbeit mit dem Minister gesprochen hat, der sich mit dem Mangel der Fonds entschuldigte; aber Hr. Delaroche erbot sich, dieselbe für zehntausend Frank, für Nichts, zu übernehmen, und Hr. Thiers, stark im Versprechen, gab — sagt man — ihm seine Zusage. Unterzeichnet wurde bei alle dem nichts; und da sich Hr. Thiers aus seinen Versprechungen nicht viel macht, wurde, bald nach der Abreise des Hrn. Delaroche das Hemicykel-Gemälde Hrn. Ziegler anvertraut, diesmal aber der Auftrag des Ministeriums mit einer Unterzeichnung begleitet.

Unterdessen studirte Hr. Delaroche ruhig die Fresken von Rom, von Venedig, von Neapel, und von Mailand, und verschloss sich, mit Unterwerfung unter die ganze Strenge des klösterlichen Lebens, in das schöne Camaldulenser-Kloster bei Florenz, wo er, mittelst Meditation und einsamer Beschauung, vom Himmel ein wenig religiöse Inspiration und vielleicht auch ein wenig Farbe zu erhalten trachtete. In Rom, glaube ich, traf ihn die schreckliche Zeitung. Er reiste unverzüglich ab und stand wie vom Himmel gefallen im Ministerium des Innern, wo es einen ziemlich lebhaften Auftritt zwischen dem Maler und dem Minister gab. Hr. Delaroche hatte 23,000 Franken Vorschuss erhalten, er legte 23,000 Franken auf den Tisch, verzichtete auf seine Arbeiten, zog sich in sein Haus zurück und will von nichts hören. Seitdem hält sich Hr. Delaroche ruhig in seinen vier Wänden, die Sorge für sein Interesse überlässt er seinen Freunden; diese tummeln sich um den Hof und um das Ministerium herum, Herrn Ziegler zu nöthigen, dass er auf die Ausmalung der Halbkuppel verzichte. Hr Ziegler seinerseits beharrt darauf sie zu behalten, und er thut wohl; denn er hat schon einen bewundernswürdigen Carton gemacht und fühlt sich fest in seinen Studien und seinem Talent. Auch antwortet Hr. Ziegler seinen Bestürmern sehr gut, dass er nicht, wie Hr. Delaroche, für 200,000 Franken Freskomalereien würde übernommen haben, wenn seine Studien des Fresko noch nicht gemacht gewesen wären, und wenn er nicht schon wirklich an den Wänden der grossen Kirche in München, dem Hauptwerke dieser Art aus unserer Zeit, seine Versuche gemacht hätte. Kurz, Hr. Ziegler hält Stich; er fühlt die ganze Bedeutung des Monuments, an welches er seinen Namen heften wird, und schwört, dass er seine Pinsel auf immer zerbrechen würde, wenn er die Schwachheit hätte, eine Arbeit aufzugeben, die über sein ganzes Leben entscheiden wird. Man kann sich denken, dass der Minister mit seinen zweiseitigen Versprechungen sich einigermassen in Verlegenheit fühlt, und in einer um so unangenehmeren, als der Hof ihn laut tadelt und die Missgunst bei dieser Gelegenheit einen Namen, der ihm theuer ist, auf ärgerliche Weise wiedertönen lässt. Was uns betrifft,

alle Die betrifft, die mit Aufmerksamkeit das Innere der Madeleine-Kirche betrachtet haben, wie wünschen im Interesse der Kunst uns Glück zu der, an sich freilich sehr gerechten, Aufwallung des Hrn. Delaroche. Bei der Besichtigung der Kirche erkennt man leicht, dass diese Frescken, wie gross immer, nur Medaillons bilden, die zu ihrem Vortheile durch verschiedene Hände ausgefüllt werden mögen. Die Statuen, über welchen sie hervortreten werden, und die an ihrer Stelle stehen, gehen aus den Händen unserer ersten Plastiker hervor. Man beauftrage denn mit diesen Gemälden einen Delacroix, einen Scheffer, einen Champmartin, einen Signol (wenn es möglich ist, ihn von Rom zu rechter Zeit zu berufen) und Hrn. Ziegler bleibe sein Hemicykel: so wird man bewundernswerthe Stücke ohne Säumniss gefertigt sehen und nicht den Vorwurf befahren, der Freundschaft und dem Fleisse ein Monopol eingeräumt zu haben, worauf nur, wer Raphael, Michel Angelo oder Vinci heisst, Anspruch machen kann. Eten, Rude, Barye, Pradier haben ihre Namen an die Madeleine geheftet; man lasse die Maler an die Reihe kommen; und wenn sich Hr. Delaroche zu gross fühlt, um seinen Mitbewerbern sich zu gesellen, öffne man ihm das Pantheon, wohin man Hrn. Ziegler verweisen wollte und bestatte ihn bei Leben in diesem Begräbniss grosser Männer!"

(Zu vergleichen: Paul Delaroche, biographische Skizze aus dem Französischen, Museum 1834 No. 36.; und 1835 Nr. 18. Ueber die Pariser Kat.-Ausst). B.

Ueber
verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri.

(Fortsetzung.)

Von Inschriften wurde bei dieser antiquarischen Untersuchung, die wie im Fluge vorgenommen worden, nichts entdeckt, als eine Medaille, mit dem Bilde des Nerva, die aber sehr verdorben war, doch konnte man darauf lesen: I. NERVA. C. A. PON. MAX. T. C. P. III. PP. und auf der Rückseite: AEQVITAS AVGVSTI. wie sie Gessner anführt, Taf. 72 No. 14. Ueberdiess wurden einige Bruchstücke von gestempelten Ziegelsteinen mit kreisförmigen Inschriften gefunden, welche entweder übel ausgedrückt oder mangelhaft, von unserm vortrefflichen Abt Lanzi, Antiquar der Galerie, auf folgende Weise sind entziffert worden.

1. L. LVRI. PRocuLI.
   In dem Siegel sieht man ein Thier neben einem Baumstamm. Der Name findet sich auch in einem Marmor, dessen Fabretti erwähnt *) und in einer andern Figuline, deren in den *Giornale pittoresche sugli edifizi di Roma antica* des Ab. Uggeri vol. 3, tav. 3, num. 1. erwähnt wird.
2. . . . FORTVNAtus.
   In dem Siegel steht ein Adler mit einem Zweige im Schnabel.
3. CPO.
   C N. DOMIT. ARICNO. .
4. DERIATI. METI. TCP. . .
   Diese hat im Siegel einen concentrischen Zirkel, an der Stelle der Inschrift einen Bündel von drei Disteln; ein Siegel, welches man in einem andern Fragment eines Ziegels antrifft mit den Buchstaben T. CAN. . .
5. LIB. PRIMIGENII.
   EX. FIG. CAES. N COCCEII.
   Diese Figuline kommt aus den Fabriken des Nerva, so wie einige andere, von denen mich der gelehrte Monsignor Gaetano Marini versicherte, sie schrieben sich aus dem zweiten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung her, und finden sich auch in den alten Mauern Roms, die man abbräche, und bestimmten ziemlich genau die Epoche dieser Gebäude oder ihrer Wiederherstellung.
6. . . . TEAL . . .
   DOMITI. TRO. . .
   Welches vielleicht ergänzt werden muss TROphimi, ein Name, den man auch auf andern Figulinen der schönen Sammlung der Iscrizioni Doliari antrifft, welche, wie er hofft, der obengenannte, gelehrte Besitzer durch den Druck publiciren wird, nachdem er sie mit unermüdlicher Sorgfalt gesammelt und auf eine seiner würdige Weise erklärt hat.

Dieses sind die antiquarischen auf Giannutri gemachten Entdeckungen, als Pfandschilling einer grössern Ernte bei Eröffnung ordentlicher Grabungen. Hätten Sie, mein Freund, es je sich einfallen lassen,

*) *N.* 256.

dass auf einem so kleinen, im Reiche der Antiquare ganz vergessenen, Inselchen so grosse Werke, mit dem Meissel in Felsen eingehauen, so viele Ruinen altrömischer Gebäude, opere reticolato, spicato, tessellato, oder Mosaik, oder Mauerbekleidungen von köstlichem Marmor, Säulen, Medaglien und Inschriften zu finden wären? Was ist dagegen die Villa des Horaz, von welcher nichts mehr existirt und über die so viel ist geschrieben und in Kupfer gestochen worden. Ich erdichte keine Herrlichkeiten, um die hetrurische Insel berühmt zu machen, so wenig als ich das flosculanische Idol erfunden habe, welches Hr. Ab. Lanzi besitzt, und die hetrurischen Scarabäen, die Sie mir gefälligst zu einer Uhrkette einfassen liessen. Gehn Sie nur nach Giannutri und Sie werden alle von mir beschriebenen Gebäude daselbst antreffen. Kommen Sie hieher, und Sie werden in unserer Galerie ein Kistchen voll marmorner Fragmente und Figulinen mit Inschriften in Bezug auf den Ort, wo sie gefunden worden, antreffen, im Falle dass etwa die Regierung Lust bekommen wollte, Nachforschungen und Grabungen zu veranstalten. Wollten Sie mir dagegen einwerfen, dass diese Gebäude nichts als nackte, von der Zeit zerstörte Gemäuer wären, so wäre ich mit der Antwort fertig: was sind dann die Mete sudans, die Trophäen des Marius, die antoninischen Bäder und so viele andre Alterthümer von Rom und Neapel? Im Gegentheil, durch neue Entdeckungen können Giannutri's Alterthümer noch sehr merkwürdig werden. Eine marmorne Inschrift, irgend ein andres Monument, das man finden würde, könnte uns vielleicht bezeugen, dass irgend ein erlauchter Verbannter, oder irgend ein Glied einer mächtigen, römischen oder hetrurischen Familie hier seine Land- und Wasserbelustigungen gehabt habe, wie Plinius in Laurentinum und in der Toscana. Jene grosse Cisterne war vielleicht nicht die einzige, und jene grosse in den lebendigen Fels eingemeisselte Treppe beweist nicht wenige Bewohner.

Glauben Sie ja nicht, dass diese meine antiquarischen Forschungen oder vielmehr Streifereien nicht eine höchst interessante Entdeckung veranlasst hätten, welche den Neid aller Personen von dem feinsten Geschmack, dem zartesten Gefühl und der gründlichsten Kenntniss der schönen Künste zu erregen im Stande ist. Ich bin wirklich der Liebling Apollo's und stimme darum zum drittenmal vor Freude jubelnd einen Hymnus an: Jo dicite paean! Mich nach dem flosculanischen Idol, nach meinen hetrurischen Scarabäen, noch unter den architektonischen Alterthümern von Giannutri mit dem köstlichen Fund eines antiken Ziegels avant la lettre zu beglücken, ist eine allzugrosse Gunst, die mir der blonde Führer der Musen erzeigt. Gestehen Sie es ganz aufrichtig, sollten Sie trotz Ihrer neusten Acquisition der Bronzen des Fulvius Orsini und jener frühern der griechischen Vasen, nicht ein wenig eifersüchtig auf mich geworden sein?

Vitruv*) lehrt uns die Weise, wie die Alten bei der Fabrication der Ziegelsteine zu Werke gingen; und obschon er nur von den rohen spricht, so haben diese, bei der Zubereitung der Lehmerde, viele Handgriffe mit den gebackenen gemein, und unter diesen die Vermischung des Sandes mit der Erde. Unser Leo Baptist Alberti, einer der fleissigsten Beobachter der römischen Gebäude, bemerkt**) in der Zusammensetzung der Ziegelsteine der Alten verschiedene Mischungen, bald von Sande, besonders einem rothen Sande, bald von rother Erde, bald von Marmorstaub. Diese Composition, schreibt er uns vor, müsse in ganzer Masse in Gährung übergehen, als ob wir Brod machen wollten; nachher müsse dieselbe tüchtig durchgeknetet werden, nachdem man sie von den kleinsten Steinchen gereinigt, bis sie wie Wachs werde: auf diese Art erhalte man Ziegelsteine, welche im Feuer so hart werden wie Stein. Auf diese Art waren die Ziegel der Alten verfertigt, welche man noch heutzutage begierig ausgräbt, um sich ihrer bei neuen Gebäuden zu bedienen, und so auf die unvernünftigste Weise sehr oft alte sehr merkwürdige Denkmale zerstört.

Nun ist es doch ganz natürlich, dass die Ziegelfabriken, welche sich in Credit erhalten wollten, ehe sie einen ganzen Ofen voll Ziegel dran wagten, in Feuer die Probe machten mit einem kleinen Theil der Lehmerde, welche mit obgenannten Ingredienzien vermischt, gesauert und geknetet worden, um zu sehen, ob die Probe so vollkommen ausfiele, als es nöthig war; um widrigenfalls sie zu verbessern; ohne sich eben die Mühe zu geben, auf diese Probstücke den Stempel mit dem Namen des Künstlers aufzudrücken. Der Schatz also, von dem ich spreche, dessen glücklicher Besitzer ich bin, ist gerade ein

*) *Lib.* 2, *Cap.* 3.

**) *Lib.* 2, *Cap.* 10.

solcher Ziegel avant la lettre. Wie er nach Gianutri gerieth, ist schwer zu entscheiden. Vielleicht wurde er mit andern gewöhnlichen Ziegeln après la lettre und mit den köstlichen Marmora, von denen ich Ihnen gesprochen habe, dahingebracht; indem es keinem Zweifel unterworfen ist, dass jene nicht aus römischen Fabriken gekommen, noch dass in Rom nicht ein solcher Ueberfluss von den zweiten Menge auf unsere Insel zu schaffen. Vielleicht gab es in jenen Zeiten eines bessern Geschmacks in Gianutri, wie in unsern Zeiten einen antiken Sammler von Probedrücken avant la lettre, dessen unwissende Erben ihn höchst barbarischer Weise zum Fenster hinauswarfen, wo er dann seit der Zeit, verborgen und vergraben geblieben ist. So standet in ihrer Comödie il Presuntuoso Don Maximus sein Caminfeuer mit einem Strogettos und andern schwarzen, kohlschwarzen Markantonio's, wie ein gedankenloser Poet seinesgleichen, an, obschon Don Bonifatius diese Kupferstiche um theures Geld gekauft hatte, weil sie schärfer waren als andere ähnliche, die er schon besass.

Die Sache mag sich nun verhalten, wie sie will, so müssen Sie diesen Ziegel als einen der ersten uralt-ältesten Probedrücke avant la lettre irgend eines grossen Ziegelbrenners aus dem Alterthum betrachten. Sie werden es mir zu gute halten, wenn ich mit Gunst des Malervocabularium's von Baldinucci diesen Superlativ dritter Ordnung, Urgroszvater des Wortes alt, erfunden habe, um damit die immerwachsende Generation der Abdrücke zu bezeichnen avant la lettre, oder ohne la lettre, oder mit leerer oder mit voller lettre, deren Reihe mit den ersten Zügen der Umrisse beginnt, nicht einmal nachdem alle auf der Platte aufgetragen sind, und so stufenweise bis zu ihrer Vollkommenheit fortschreitet, worauf sie bei den sublimen Liebhabern trivial und gemein wird. Ein Kupferstich kann indessen aufs Neue das Verdienst der Seltenheit erwerben jure postliminii, wenn man, nach 900 oder 1000 Abdrükken, mit feinem Papier oder Kalk, der beim Drucken darüber gelegt wird, das verdeckt, was man verbergen will, so dass der tausendste Abdruck aussieht wie ein Erster. Die Seltenheit besteht in dem, was fehlt, und jemehr fehlt, desto theurer wird bezahlt. Folglich ist mein Ziegel eine der grössten Raritäten, denn da ist nichts, und ich vertauschte ihn nicht an das capitolinische Museum. Mir war eingefallen, selben in viele sehr feine Täfelchen zerschlagen und daraus ein paar Dutzend Knöpfe für mein Gallakleid in Gold einfassen zu lassen, welche an Kostbarkeit und Seltenheit die von Porporino, Lapis Lazuli und von Mosaik übertroffen hätten, diese Kleid wollte ich an Gallatagen sammt meinen hetrurischen Scarabäen tragen. Allein es wäre eine gräuliche Missethat, ein Antiquitätenverbrechen gewesen, indem ich zugleich das Beispiel jenen reichen Thoren erneuert hätte, der, um an Kostbarkeit und Seltenheit einen Nebenbuhler im Luxus zu übertreffen, sein Kleid mit einem herrlichen Gemälde von Tizian füttern liess.

Nach der Erzählung von den antiquarischen Entdeckungen auf unserem Inselchen, muss ich nun noch, wie es bei Alterthumsforscherr Sitte und Gebrauch ist, ein Wort über ihr Alterthum sagen, und zwar zuvörderst. Zweitens über ihren Namen bei den Alten, und endlich über ihren Erbauer und den Gebrauch dieser Gebäude, indem ich beweisen werde, dass sie älter sind, als das erste und zweite Jahrhundert der römischen Kaiser, wie man aus den Siegeln von einigen Ziegeln schliessen könnte. Lange vorher war Gianutri bewohnt und berühmt.

Was das Alterthum anbelangt, so halte ich dasselbe für erhebenrich, denn es verliert sich hinter die Sündflut, ja so alt als die Welt: so behaupte ich, bis man mir das Gegentheil beweist. Plinius*) hat uns eine kleine Liste von Inseln aufbewahrt, welche seit Menschengedenken im Meere entstanden oder von dem festen Lande abgerissen worden. Diese entstanden ohne Widerrede nach der Sündflut, und Gianutri steht nicht auf der Liste. Nothwendiger Weise ist dieselbe darum als eine Urinsel zu betrachten, die zugleich mit der Welt entstanden; ein Beweis davon ist ihre Construction, welche gleich den Gebirgen aus Fels besteht. Sie ist also älter, weit älter, als Delos, Rhodus, Cypern und Sicilien, welche, nach der Behauptung des Plinius, nach der Sündflut entstanden sind. Es ist kein kleiner Ruhm, so berühmte Namen an Alterthum zu übertreffen, indem es unter Inseln andern geht, als unter Weibern, welche sich einen solchen Ruhm als streitig machen. Sie zählt nach dem Petavius 5792 Jahre, zu welchen Einige noch zwanzig Jahre mehr hinzuthun.**)

*) *Giov. Pittor. Vol. 3, art. 1.*

**) *Rat. temp.*

Nachdem ich nun das Alterthum meiner Insel in ein klares Licht gesetzt habe, will ich von ihrem Namen sprechen. Es ist unbekannt, wie sie von den alten Etruriern genannt wurde. Das Gedächtniss dieser, schon lange vor Rom gebildeten und erloschenen, Nation verschwand, nachdem sie von den übermüthigen Weltbesiegern unterjocht worden; ihre zahlreichen Monumente wurden zerstört oder geraubt und man weiss wenig mehr von ihnen, ausser dem, was Tit. Livius meldet, welcher, nur bedacht seine Helden zu erheben, sich nicht weitläufig über die zu grossenden Nationen constituet. Ein herrliches Geheimniss, um so viele ungerechte Kriege zu verheimlichen, welche aus der Begierde, die Rechte andrer zu usurpiren, unternommen wurden, oder die die republicanische Regierung ansteckte, um den müssigen Pöbel Roms durch neue Eroberungen zu zerstreuen! Die Römer nannten sie aber Dianium, wie aus den lateinischen Autoren erhellt.

Pomponius Mela *), der nach Vors im Zeitalter der Claudius blühte, beginnt seine Beschreibung der Inseln des mittelländischen Meeres mit Sicilien und den Aeolischen Inseln und schreitet so den Küsten von Neapel zu den römischen, hetrurischen und ligurischen fort und endigt mit den baleorischen. Nachdem er die Inseln genannt hat, welche citra ostia tiberina liegen, fügt er hinzu: Ultra aliquot sunt parvæ, Dianium, Igilium, Carbonia, Urga, Ilva, Capraria. Giannutri ist also die erste Insel, die man beim Auslaufen aus dem Golf von Neapel, nachdem man die Mündung der Tiber zurückgelassen hat, antrifft; die zweite die Lilja. Plinius hingegen, der seinen Catalog von besagten Inseln auf umgekehrten Wege beginnt, fängt mit den baleorischen Inseln an und endigt mit Sicilien, indem er sagt: Item Aegilium et Dianium, quam Artemisiam (vocant nunc verstanden werden), ambo contra cosanum littus. Nun ist das Ufer von Cosa dasjenige, wo sich jetzt die Ruinen der, auf seinen Trümmern entstandenen Aesidonia befinden, auf der Grenze des heutigen Toscana und des römischen Staats. Es kann also kein Zweifel weder über die geographische Lage noch über den Namen von Giannutri entstehen.

Wenn Sie mir die geringste von den Freiheiten vergönnen, welche den Etymologisten zugestanden werden, so werde ich hell wie der Tag den modernen Namen Giannutri von dem lateinischen Dianium ableiten. In Sachen der Etymologie besteht das grosse Geheimniss darin, die Wurzel zu finden, indem man die Endungen dem Charakter, der Harmonie, und wenn Sie wollen, sogar dem Gebrauch der Sprache überlässt. Wer in aller Welt würde auf den ersten Blick erwähnen, dass Municipium seinen Ursprung von dem celtischen Worte Mun**), das eine Versammlung bedeutet, herleite? Wollte man's nach modernen Gebräuchen erklären, so schiene es viel natürlicher, dass Municipium, beinahe Municapium, von muneribus capiendis herrührte, indem munus für ein Geschenk, nicht für ein öffentliches Amt genommen wird. Bedenkt man aber, dass auch in dem alten Rom, wie Sallust uns berichtet***) die Gefräsigkeit nicht gering und Rom doch kein Municipium war, sondern Urbs vorzugsweis, so verwerfe ich auf der Stelle eine so niedrige Herleitung und halte mich an die celtische als die edlere. Ist nun die Wurzel Mun gefunden und werden die übrigen vier Sylben als Anhängsel betrachtet, kann ich dann nicht mit besserem Grunde Dianutrium von Dianium ableiten, indem ich ein einziges paar Sylben hinzufüge? Alles dieses setzt eine lateinische Endsylbe voraus. Nun ist es aber wahrscheinlich, dass während die Römer unsre Insel Dianium nannten, die Hetrurier dieselbe in ihrer Sprache, welche nie ganz erloschen, wie eine Menge Epitaphien in lateinischer und hetrurischer Sprache und die tab. VI. Eugubina bezeugen, nicht Dianutrium, sondern vielmehr Dainutri nannten. So liest man auf ihren Münzen Velathri, Tutera, Puplure anstatt Volaterræ, Tuder, Populonia, wie die Lateiner schrieben. Noch mehr, ein und dieselbe Stadt, in derselben Sprache, nahm, wie Lanzi bemerkt, bald eine, bald eine andre Termination an, nur die ersten Sylben waren unveränderlich†).

Bis hieher gehen die Sachen nach der Regel, und Sie können mir weder Willkürlichkeit noch gezwungene Andeutungen zur Last legen. Wäre ich ein Freund davon, so wollte ich Ihnen beweisen, dass Utri in hetrurischer Sprache Wasser bedeutet, und dass Dianutri so viel heisse, als Insel der Daine. Die Sache wäre weder schwer noch unerhört in der Alterthumskunde; man muss oft

*) *De situ Orbis Lib. 2, Cap. 7.*

*) *Hist. Natur. Lib. 3, Cap. 6.*

**) *De bello Jugurth.*

***) *Saggio di lingua Etr. t. 1, p. 93.*

nach viel feinere Behauptungen anhören, wie die zum Beispiel, „dass die Menge unbekannter Vorstellungen auf hetrurischen Vasen und Aschenkrügen ein Kalender wären, der gut und schlecht Wetter und die Jahreszeiten andeute“).“ Ist nun der Gegenstand jener Vorstellungen unbekannt, worauf gründet sich dann die Meinung, dass selbe ein hetrurischer Kalender seien, dass man zu grösserer Bequemlichkeit auf Aschenkrügen angebracht habe? Mein Raisonnement soll gründlicher ausfallen. Utri ist durch Wortverwandtschaft mit Umbri gleichbedeutend. Von Imber Regen, also Wasser, kömmt Umbri, hier kommt Plinius mir zu Hülfe“). Dianutri bedeutet demnach ein im Wasser befindlicher, der Diana geheiligter Ort, welches eben so viel ist, als eine Insel der Diana. Sie sehen hier, dass ich zur Grundlage meiner Behauptung nicht unbekannte Gegenstände wähle, wie Hr. Orsini bei den hetrurischen Aschenkrügen that, sondern drei von vier Buchstaben des Wortes Utri. Ich bin aber keiner von den Antiquaren, (so sagt der P. Paoli von sich, indem er uns mit Gewalt beweisen will: die dorischen Tempel von Paestum seien von toscanischer Ordnung), welche die Wuth haben, ihre Meinung auf jede Art, auch mit den unwahrscheinlichsten Gründen zu behaupten. Allein lasst uns den Faden wieder aufnehmen. Wenn Sie mir, wie schon gesagt, die geringste antiquarische Licenz, von denen es so unendlich viele Beispiele giebt, zugestehen wollen, so geben Sie zu, dass ich einen einzigen, winzigen Buchstaben in dem Worte Dianutri ausstreiche und Janutri sage, so entsteht auf der Stelle, durch die Veränderung des lateinischen Consonanten J in die italienische Sylbe Gl. der Name Gianutri. Die Sache ist also klarer und heller, als ein Diamant Ihrer Tolfa, dass der moderne Name Gianutri von der lateinischen Benennung Dianium herrührt. Ist da etwas dagegen zu sagen?

Nachdem ich also von dem Alterthum unserer Insel und ihrem Namen bei den alten Römern und den von ihnen unterjochten Hetruriern gesprochen habe, bleibt mir nichts mehr übrig, als nach meinem Versprechen, über den Erbauer dieser Gebäude und den Gebrauch zu sprechen, für welchen sie bestimmt waren, indem ich Ihnen wiederhole, dass Gianutri vor Ablauf des ersten Jahrhunderts und im Anfang des zweiten des römischen Kaiserreichs berühmt war. Aus dieser Epoche schreiben sich auch die besiegelten Ziegel her, von denen wir gesprochen haben.

(Fortsetzung folgt.)

*) *Fabbroni derivazione e coltura degli antichi abitatori d'Italia pag. 13.*

**) *Hist. Natur. Lib. 2, Cap. 96 et seq.*

Königl. Gemälde-Gallerie von Turin. Herausgegeben von Robert d'Azeglio, Director dieses Instituts, dem Könige von Sardinien gewidmet.

Schon öfter ist in Italienischen Blättern die Rede gewesen von dem Aufschwunge der schönen Künste in den Staaten des Königs von Sardinien.

Unter den Auspicien Carl Alberts entstanden Museen reicher Sammlungen von architectonischen Monumenten und Sculpturen und machten mit einer Schnelligkeit, welche dem erleuchteten Geschmacke dieses Fürsten sowohl als dem Talente derer Ehre macht, die berufen sind, ihm bei diesen Einrichtungen zur Hand zu gehen. Unter diesen verschiedenen Unternehmungen verdient die Herausgabe der Königl. Gemälde-Gallerie in Turin, vor allen die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber.

Dieses Werk, welches durch den Director der Königl. Gallerie Hrn. Robert d'Azeglio besorgt wird, empfiehlt sich als bei weitem ausgezeichneter als Alles, was bisher in diesem Genre in Italien geleistet wurde.

Hr. d'Azeglio hat es selbst übernommen den historischen und beschreibenden Text zu den Bildern zu liefern und der Eifer mit dem er seit Jahren bemüht ist, die Geschichte derjenigen Kunst zu erforschen, welche er selbst mit nicht unbedeutendem Talente ausübt, kann das Interesse an dem genannten Werke nur steigern.

Die ersten Zeichnungen, welche durch im Lande gebildete Künstler ausgeführt wurden, überraschen durch ihre Schönheit um so mehr, als diese bisher der Gelegenheit ermangelten, ihrem Talente die gebührende Anerkennung zu verschaffen, und die bereits fertigen Platten übertreffen bei weitem die Erwartungen des Publikums. Der Ritter Lasinio, welcher nebst Anderloni, Jael, Garavaglia und anderen den Stich übernommen hat, genießt aber auch den unberechenbaren Vortheil die Originale bei seinen Arbeiten selbst vor Augen zu haben.

Dass dieses Werk nicht dem gewöhnlichen Schicksale so vieler Entrepisen dieser Art, je schlechter zu werden als sie an Ausdehnung gewinnen, unterliege, dafür bürgt der bekannte Charakter des Hrn. Directors, welcher sich verbindlich macht das Werk bis zu seiner Beendigung auf derselben Höhe des Kunstwerths zu erhalten.

Der Liebhaber wird in dieser Sammlung eine grosse Anzahl wenig oder gar nicht bekannter Meisterwerke finden, welche es wohl verdienen ans Licht gezogen zu werden. Besonders bietet die holländische Schule dem Kenner einen Schatz, welcher ebenso bedeutend ist durch seine Zahl, als schätzenswerth durch die classischen Bilder, welche er enthält. Das Beispiel des Königs Karl Albert, welcher die Kunstschätze, die in den verschiedenen Schlössern zerstreut waren und die sich durch neue Ankäufe immer noch ansehnlich vermehren, zur Disposition der Nation gestellt hat, findet den achtungswerthesten Nacheifer bei seinen Unterthanen. Mehrere Personen, welche Bilder grosser Meister besassen, haben sich beeilt, dadurch die Königl. öffentliche Gallerie zu bereichern. Dieser edle Wetteifer zwischen der Freigebigkeit des Regenten und der Bereitwilligkeit der Privatleute ist zu ehrenvoll für das Land, als dass man ihn mit Stillschweigen übergehen sollte.

1, Die Sammlung wird aus 60 Lieferungen bestehen, jede Lieferung soll 4 Kupferstiche von verschiedenen Gegenständen der Königl. Gallerie in Turin enthalten. Jedes Blatt wird mit einer Erklärung begleitet sein.

2, Die angezeichneten Künstler Italiens sind mit Anfertigung der Zeichnungen und Platten beauftragt und mehrere davon werden von dem Ritter Lasinio dem Sohne gestochen; diesem geschichten Kupferstecher ist auch die Leitung des Druckes übergeben.

3, Der Text erscheint italienisch oder französisch und können die Abnehmer den einen oder den andern wählen.

4, Das Format ist grosse folio, auf feinstem imperial velin Papier: der Text mit eigends dazu gegossenen Schriften gedruckt.

5, Der Preis jeder Lieferung ist 4 Rthlr. für das Exemplar. Auf chin. Papier und a. l. l. 6⅔ Rthlr.

6, Vom September 1835 an erscheint alle 6 Wochen eine Lieferung.

7, Nachdem der erhabene Beschützer das Werk seiner Unterzeichnung gewürdigt hat, so ist die Subscription dem Publiko nun eröffnet. Die ersten Besteller empfangen die ersten Abdrücke. Die Namen werden vorgedruckt. Die Kunsthandlung von George Gropius in Berlin nimmt die Unterzeichnungen an.

8, Die verehrlichen Abnehmer tragen die Transportkosten.

Turin im Juni 1835.

Chirio & Mina.

Kunst-Verein für das Königreich Hannover.

Die unterzeichnete Comité ist durch einen Beschluss der General-Versammlung ermächtigt, für den Verein jährlich ein grösseres Oelgemälde bei einem durch frühere Leistungen bewährten deutschen Künstler zu bestellen. Der Gegenstand muss entweder religiösen Inhalts oder aus der Hannöverschen Landes-Geschichte sein.

Diejenigen Künstler, welche eine Bestellung für nächstes Jahr zu erhalten wünschen, werden ersucht, zu der im Februar 1836. stattfindenden Ausstellung eine Skizze einzusenden, welche in Oelfarben und von der Grösse wenigstens eines Viertels des beabsichtigten Gemäldes sein muss.

Die Auswahl derjenigen Skizze, welche ausgeführt werden soll, geschieht durch das Schiedsgericht. Nähere Auskunft wird von dem Unterzeichneten gern ertheilt werden.

Hannover, im Juli 1835.

Die Comité des Kunstvereins für das Königr. Hannover.

B. Hausmann
Secretair des Vereins.

KUNST-ANZEIGE.

Bei Joh. Ad. Stein in Nürnberg und bei George Gropius in Berlin ist zu haben:

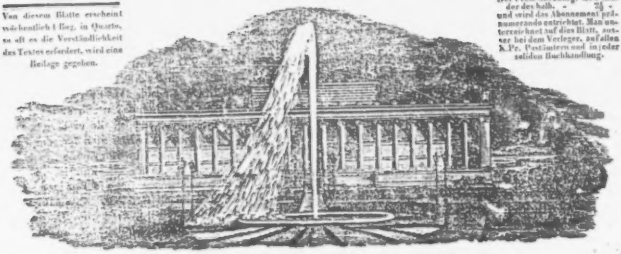
Wallachisches Faltwerk. L. A. Klein pinx. 1832. et fec. aq. forte 1834. fol. w. ⅔ Rthlr. (3 fl. 10 kr.) ch. 2⅓ Rthlr. (4 fl. 12 kr.).

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 32. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. oder 9 fl. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Moritz Maximilian Mayer. Des alten Nürnberg's Sitten und Gebräuche in Freud und Leid. 1, Erste Abtheilung. 1s Heft: in 4o. (47 S.) Nürnbergisches Schembartbuch, aus alten Handschriften, mit 20 Abbild. auf Zink. Nürnb. 1831 i. Com. b. Lechner 2) Zweite Abtheilung, 1s H. in 4o. (48 S.) Historische Beiträge, mit 3 Abbild. Nürnb. 1835 auf Kosten des Verf. Campescher Druck.

(Preis eines Exemplars auf Druckpapier 15 gGr. oder 1 fl. Auf Schreibpapier 18 gGr. oder 1 fl. 12 kr. Velin 1 Thlr. oder 1 fl. 30 kr.

Diese Hefte, sowie das ganze Unternehmen, sind zwar nicht eigens der Kunst, sondern, wie der Titel anzeigt, der Vorzeit und Sittengeschichte Nürnbergs im weitesten Sinne gewidmet; indessen gehört aus der letzteren so Vieles zur Geschichte unserer vaterländischen Kunst, dass Beiträge zu dieser als ein nothwendiger Hauptbestandtheil solcher städtischer Erinnerungen zu erwarten waren. Diese Erwartung findet sich auch bereits in Nr. 2 bestätigt. — No. 1 das Schembartbuch (kurze Memoiren des jährlichen Fastnachtlaufens.) gibt zuerst ein altes Gedicht, welches erzählt, wie die Nürnberger Metzger, wegen der Treue, mit der sie am Rathe bei einem Aufruhr 1349 festgehalten, nach Beilegung des letzteren, von Kaiser Carl IV. mit dem Rechte eines jährlichen Fastnachts-Spieles und Tanzes belohnt worden; welches Recht ihnen später die Nürnberger Geschlechter gewöhnlich für 6 Gulden abkauften, manchmal auch von ihnen geschenkt erhielten. Es folgen dann kurze Notizen über die Schembart-Läufe von 1449

bis 1464, begleitet je mit einer gemalten Figur, die das Fastnacht-Costüm verewigt. Diesen allen ist Kaiser Carl IV, das Nürnberger Wappen, eine Gerechtigkeit, eine Abbildung der jedesmaligen Narren-Vorläufer, eine der Nüsse-Werfer, eine der Auswerfer wohlriechender Eier und ein Bild des Metzgertanzes vorangeschickt. Die Ansprüche auf Technik oder Humor dieser Bilder müssen darnach, dass dieselben genau nach alten Zeichnungen copirt und gemalt sind, rectificirt werden. — Interessanter ist für uns No. 2. Ausser urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der Frauen, der Reformation, der kirchlichen Stiftungen, endlich einigen alten Liedern, enthält es **Bausteine für einen künftigen Biographen Albrecht Dürer's** und Einiges über **Peter Vischer d. Ä.**, dessen Familie und Werke. — Dem ersteren dieser Artikel ist eine Abbildung der beiden Siegel des **A. Dürer** beigegeben, des grösseren sowohl als des kleinen. Von der Abbildung des letzteren in „Dürer's Reliquien" (Campe 1828) bemerkt der Verf., dass dort der copirende Künstler den kleinen Fehler begangen, das A und T über dem Wappenschilde für den obern Theil einer Staffelei anzusehen und die Füsse derselben unter dem Schilde (proprio marte) dazu zu machen — komisch genug! Ueber das grössere legen sich an den Seiten zwei Bandstreifen, auf dem einen albrecht, dem andern durer, mit deutschen Lettern. Das Wappen, die bogenförmige Thüre mit offnen Flügeln, einem Dächlein drüber, ist hier in ein länglich rundes, oben gradlinigtes und links etwas ausgeschweiftes Feld eingeschlossen; darüber der geschlossne Helm, aus dem zwei hohe Flügel emporstehen; zwischen ihnen der Oberleib eines armlosen Mannes mit spitzem Hut; von ihnen niederwärts Guirlanden auf beiden Seiten. — Der Verf. theilt ferner mit: 1, nach einer ältern Handschrift, den Brief Kaiser (Maximilians an den Nürnberger Rath, worin derselbe von der an die kaiserliche Kammer zu entrichtenden Stadtsteuer 100 fl. rheinisch jährlich an A. Dürer zu zahlen angewiesen wird; im J. 1515. Maximilian hatte 1512 Dürer'n steuerfrei machen wollen (S. das Schreiben an den Rath in „Dürer's Reliquien" S. 60), die Aelteren des Raths aber, welchen ein solches Beispiel bedenklich schien, Dürer'n beredet, freiwillig zu verzichten, „seinen Herren zu Ehr und zu Erhaltung ihrer Begnadung." Es scheint, dass auch der Anweisung von 1515 Bedenklichkeiten vom Rathe entgegengestellt worden, unter Berufung auf das Privilegium, die Stadtsteuer zu niemanden als des Kaisers Handen zu zahlen. Denn es folgt 1518: 2, ein neues Schreiben Maximilians mit dem Befehl, 200 fl. von der verfallnen Stadtsteuer an Dürern gegen **kaiserliche** Quittung auszuzahlen und 3, ein Gesuch **Dürer's** an den Rath um Verabfolgung dieser Summe; worin er nicht nur der Quittung des Kaisers gedenkt, die er bereits versiegelt in Händen habe, sondern sich überdiess bereit erklärt, dem Rathe sein väterliches Haus für den Fall zu verpfänden, dass ein künftiger Kaiser die an ihn gezahlte Summe für die Kammer reclamiren sollte (Beides nach Original). 4, v. 1520 die Bestätigung Kaiser Carl's: „Albrechten Dürer sein lebenlang von der Stadtsteuer 100 fl. zu geben." Es ist diess die von Dürer persönlich, während seines Aufenthalts in den Rheingegenden, ausgewirkte, zu Cöln ihm gereichte neue Verschreibung seines Leibgedings; von der er in seinem Tagebuche (Reliquien S. 103) sagt: „Mir ist mein Confirmantia von dem Kaiser an mein' Herrn von Nürnberg worden am Montag nach Martinj, i. 1520 Jahr, mit grosser Müh und Arbeit." Er hatte vorher des Kaisers Schwester **Margarethe**, die Statthalterin der Niederlande mit Kunstwerken reichlich beschenkt, die in Brüssel nach ihm geschickt und ihm zugesagt hatte, „sie woll meine Beförderin sein gegen König Carl und hat sich sonderlich ganz tugentlich gegen mir Erzeugt." Zuerst verehrte er ihr seine gestochene Passion, wie auch eine ihrem Pfenning Meister Jan Marini, den er überdiess mit der Kohle conterfeite (sowie ihren Maler Bernhart); dann schenkte er ihr einen sitzenden in Kupfer gestochenen Hieronymum, dann „einen ganzen truck all meines Dings und hab' ihr zwey Matery auf Pergament gerissen, mit ganzen Fleiss und grosser Mühe, das schlag ich an auf 30 fl. und ich hab Ihrem Arzt den Doctor müssen ein Haus aufreissen, darnach er eines bauen hat wollen; davon su machen wollt ich auch unter 10 fl. mit gern nehmen." Später kommt im Tagebuch vor: „auch hab' ich geschenkt dem Stefan Cämmerling der Frau Margareth, 3 Stück Kunst." Zehn Tage nach der letzteren Notiz folgt dann die von der erhaltenen Confirmantia. Späterhin schreibt er wieder: „Ich bin auch bei **Frau Margareth** ge-

west; und hab sie „mein Kayser“ sehen lassen und ir den schenken wollen, aber da sie ein solchen Missfall darinnen hett, do führet ich ihn wieder weg. Und den Freidag wis mir Frau Margareth all ihr Schön Ding, darunter sahe ich bei 40 kleiner Täfelein von Ochlfarben, dergleichen ich von Reinigkeit und guth darzu nie gesehen hab, do sahe ich auch ander gut Ding von Johannes (Eyk.) Jakobs Walchs, „Ich bat mein Frauen um Maister Jakobs (Cornelis) Büchlein, aber sie sagt, sie hett's Ihrem Maler (Bernhard von Orley) zugesagt.“ — Endlich kommt dann: „Ich hab in allen meinen Machen, Zehrungen, Verkaufen und ander Handlung nachtheil gehabt im Niederland, In all mein Sachen, gegen grossen und niedern ständen, und sonderlich hat mir Frau Margareth für Das ich ihr geschenkt und gemacht hab, nichts geben.“ Der König von Dänemark dagegen liess Dürer'n in Antwerpen, als er eben abreisen wollte, noch zu sich rufen, sich von ihm mit der Kohle conterfeien, behielt ihn bei Tisch, wurde von ihm mit zwei der besten Stücke seines Drucks beschenkt, lud ihn mit ein zu dem Bankett, welches er dem Kaiser, der Frau Margareth und Königin von Spanien gab, und liess sich von Dürer in Oel malen. „Der hat mir 30 fl. geschenkt.“ — Diess beiläufig, zur Erinnerung, wie sich Dürer sein Confirmantium ziemlich hatte erkaufen müssen. — Die vorliegenden Beiträge, um auf sie zurückzukommen, enthalten nur noch 6 Quittungen Dürers für jene jährlichen 100 fl. von den Jahren 1521 — 26 (Novbr.) nach den Originalien, ohne Zweifel des Nürnberger Archivs. Dürer starb im April 1528. Fehlt die Quittung von 1527? Zufällig? Oder sollte Dürer in demselben Jahre, in welchem er noch dem König Ferdinand sein Fortifications-Buch (Etliche Underricht zu Befestigung vor Stett, Schloss und Flecken) dedicirt hat, sein Jahrgeld nicht erhalten haben?

Reichhaltiger ist des Verf. Artikel (der jedoch in diesem Hefte noch nicht beendigt ist) über den Rothschmidt Peter Vischer d. Ä. und seine Söhne ihr Leben und ihre Werke. — Zuvörderst erinnert der Verf., dass, was zu Vischer's Zeit Messing hiess, nicht die jetzt so genannte erst um 1553 durch Erasmus Ebner erfundene Metallmischung, sondern die wahre Bronce sei. Wie stolz Nürnberg auf seine Bronce-Giesser oder, wie sie damals genannt waren, Messingschmidt, Rothschmidt, Rothgiesser gewesen, belegt er mit folgender Stelle aus Hans Rosenblüth's Loblieds auf Nürnberg, gedichtet 1447:

Viel meister vindt ich in Nürnbergk,
Der sein ein teil auf rotschmid werck,
Der gleichen in aller werlt nit lebt.
Was fleugt oder lauft, schwimbt oder schwebt,
Mensch, engel, vogel, visch, wurm und tyr,
Und alle creatur in loblicher zyr,
Und alles das aus der Erden mag entspriessen,
Desgleichen konnen sie aus messing giessen,
Und keinerley stuck ist in zu schwer,
Ir kunst und arbeit wirt offenbar
In maugen landen ver vnd veit,
Sint das in got solich weissheit geit.
So sein sie wol wert, das man sie nennt,
Und fur grosskunstig meister erkennt;
Wan Nimrot nit solch meister gewann,
Der den turm liess pawen zu Babilon.
Darumb ich Nürnbergk preis und lob;
Wan sie leit allen steten ob
Mit klugen kunstreichen mannen.

Ja, schon aus dem Jahre 1381 wird eine Verordnung des Rathes angeführt, dass jeder Messingschläger eidlich verpflichtet werde, auf keiner Weise den gebrannten (gegossenen) Messing aus der Stadt zu geben. Und ein Rathsbeschluss noch aus dem Jahr 1539, sucht der Auswanderung von Rothschmidten zu begegnen. — Hierauf berichtigt der Verf. ein paar Verstösse, die in der, vom Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde herausgegebenen Lebensbeschreibung Peter Vischers mit untergelaufen. Von Peter's Vater nämlich Hermann Vischer wird dort vermuthet, dass er selbst bereits geborener Bürger Nürnbergs gewesen, da er die Aufnahme beim Meisterwerden nicht erst nachgesucht habe, wenigstens im Bürgerbuch nichts von einer Abgabe verzeichnet sei, die er in diesem Fall hätte entrichten müssen. Dagegen erinnert H. Mayer, dass ja im Bürger- und Meisterbuch (de Ao. 1429 — 1461 f. 262 S. 1. bemerkt sei: „Herrman Vischer Rotsmid dt (dedit) ij guldin u. (im J. 1453), wogegen sein Sohn Peter der Ä., der 1489 Meister ward, nur einfach im Bürgerbuch (de Ao. 1462 — 96 fol. 30 S. 2.) unter den „Rotsmiden“ aufgeführt werde; ein Beweiss, dass die bei dem Vater bemerkten 2 Gulden die Bürgeraufnahmsgebühr gewesen, er also wohl aus dem Auslande gekommen sei. Noch ein

anderer Vischer und gleichfalls Rothschmidt ward 6 Jahre später als Herrmann, nämlich 1459, zum Nürnberger Bürger aufgenommen; weshalb es von diesem desgleichen in jenem älteren Bürgerbuche und zwar in einem Verzeichnisse neuaufgenommener Bürger heisst: Reinhard vischer Rotsmid dt ij guldein n. Hierbei rügt der Verf., dass dieser Reinhart, in jener vom Verein N. K. u. K. edirten Biographie P. Vischers, unter dem Namen Eberhard aufgeführt sei; es stehe sowohl an dieser, als an einer andern Stelle desselben Bürgerbuches mit grossen deutlichen Buchstaben Reinhardt Vischer. Darüber schlägt nun der Verf. Lärm; gar so viel aber möchte endlich nicht daran liegen, ob man einen Menschen, von dem man weiter nichts weiss, Reinhard oder Eberhard nenne. Eberhard ist doch auch nicht geschimpft. — Hierauf folgt, was sich von Notizen über Hermann und Peter V. erhalten hat; besonders werden des Letzteren Werke der Zeit nach aufgezählt, kurz beschrieben, auch literarische Nachweisungen angefügt, bis zum Jahr 1507, in welchem Peter Vischer sein Hauptwerk, das Sebaldus-Grab begonnen (nach Neudörffer schon 1506). Dieses verspricht der Verf. in einem der nächsten Hefte möglichst ausführlich und gründlich zu behandeln. Die früheren Werke, die der Verf. aufzählt, sind folgende:

1488. Peter Vischer's Meisterstück (unbekannt).

1492 — 93. Grabmal Bischof Heinrich's III. v. Trockau († 1501) im Dom zu Bamberg, für 60 fl.

1496. Grabmal des Bischofs zu Breslau Joh. Roth († 1506) im Dom zu Breslau.

1497. Grabmal des Bischofs von Halberstadt, Erzbischofs von Magdeburg, Ernst von Sachsen († 1513), im Dom zu Magdeburg.

1503. Grabmal des Bischofs zu Bamberg Veit I. Truchsess von Pommersfelden († 1503) im Dom zu Bamberg.

1505. Grabmal des Marschalks von Ebnet Georg II. († 1505), gezeichnet vom Bamberger Maler Wolfgang Katzenheimer um 3 Pfund, gegossen von V. um 60 fl.; im Dom zu Bamberg.

Was der Verf. Urkundliches giebt, kann dem Freunde heimischer Kunst und Alterthümer nur willkommen sein; je mehr er dessen zusammenstellen und sachlich erläutern wird, um so höher wird der Werth seiner Hefte steigen. Seine, wenn schon patriotisch gemüthliche Gesprächigkeit dürfte sich jedoch ein wenig zu hüten haben, dass sie nicht bisweilen zu weit von ihren historischen Gegenständen abirre; um so mehr, als die Ausdehnung der Aufgabe selbst, wenn der Verf. Alles, was die Einladung zur Subscription ankündigt, umfassen will, schon durch ihre eigene Weite und Fülle das Abschneiden jedes Ueberflüssigen zum Gesetz machen muss. Die Gesinnung, die der Verf. bereits in seinen Beilagen zu der Schrift Zum Andenken Wilibald Pirkheimers (Campe Nürnberg 1828) bewährt hat, und die ihn bei seinen Sammlungen leitet, lässt uns auch den Unwillen verstehen, mit welchem er in der Einladung zur Subscription gegen die „Norica oder Nürnbergischen Novellen von Königsberg“ und „so manche andere Bücher mit lithographirten Kupfertafeln“ sich herauslässt, deren mindere Zuverlässigkeit ihn eigentlich bewogen, die Feder zu ergreifen. Zunächst dürfte zwar zu bemerken sein, dass, wenn der Verf. ein volles Recht haben will, solche Versuche zu tadeln, er selbst das Subjektive und Persönliche mehr neben dem Geschichtlichen, was er beut, beschränken und weglassen müsse. Auf der andern Seite aber ist nicht zu läugnen, dass ein so offenes und deutliches Nebeninstellen persönlicher Aeusserungen, wenn sie auch den Gegenstand nicht eigentlich angehen, dennoch, indem es sich von diesem sichtlich sondert und ihn rein lässt, einer dichtenden Darstellungsweise des Geschichtlichen voranziehen sei, welche unvermeidliche Antoschediasmen und subjektive Ansichten ganz in den Schein des Historischen, ja den Reiz des Objektiven kleidet. Die Aufreitigung von historisirenden Künstler-Dichter-Schriftsteller-Novellen ist in unsern Tagen zu häufig, als dass man in irgend einem solchen Versuch bloss einen willkührlichen Einfall eines Einzelnen sehen dürfte. Die Anzahl, Mannigfaltigkeit derartiger Bemühungen bürgt, dass im Charakter der Zeit Gründe zu solcher Neigung und Bemühung liegen. Allein, nach des Ref. Ansicht, entschuldigt diess wohl die Verfasser solcher halbdichterischer Halbgeschichten, rechtfertigt aber ihre Werke nicht. Es ist bloss ein Zeichen, dass wir nicht mehr genug freie Poesie und noch nicht genug dem Zeitbedürfniss entsprechende Historie haben. Hier sind leicht Missverständnisse möglich. Erklären wir uns näher. Ferne sei es, die Geschichte vom Kreise der Dichtung ausschliessen zu wollen. Wir hätten die Stimmen aller Zeiten und faktische Leistungen von hohem Werthe gegen

uns. Aber das Wie?, der Styl, macht einen grossen Unterschied. Nicht umsonst heisst in der Malerei der grosse, ideale Styl der historische. Derselbe muss in der Poesie, wo sie geschichtliche Kreise umfasst, schon darum, damit sie überhaupt wahre und ihrer, der Poesie, würdige Geschichte gebe, angewandt werden. Denn die Geschichte muss in der Poesie wahrhaftiger, durchsichtiger sein als selbst in der Historiographie. Dieser Styl verschmäht von selbst den äusserlichen Betrug, er hebt uns in eine Sphäre, wo uns gar nicht einfallen kann, wir hätten es hier mit blossen Fakten, wirklichen Nachrichten, baarer Kunde zu thun. Er missbraucht nicht die Geschichte; er adelt sie. So wenig der Löwe an Vischers Bischofs-Monumenten irgend jemand wird glauben machen, diese Herren seien bei Lebzeiten auf Löwen einhergegangen, so wenig können die Dichtungen von Kaiser Carol, dem Rothbart, Brunswik, Ernst von Schwaben unsere geschichtliche Anschauung verwirren; wohl aber von innen erleuchten. Hingegen der Porträtstyl, in welchem die neueren historischen und Künstler-Novellen sämmtlich gearbeitet sind, will durchaus die Illusion eines ganz wirklichen, rein faktischen Inhalts erzeugen und in seiner Ausführlichkeit recht zudringlich fixiren. Damit schmuggelt er Willkührlichkeiten in die nüchterne Geschichts-Vorstellung, in die ehrliche Geschichte, die er zu seiner Grundlage und ununterscheidbaren Bindung hat, unbedenklich hinein, und wenn jener Styl das äusserlich Unwahre geistig wahr macht, so macht dieser das innerlich Unwahre, bloss Subjektive äusserlich wahr. Der gute Leser kann das historisch-Gegebene und das Aufgeheftete in der lebensähnlich zusammengetriebenen compakten Darstellung nicht mehr auseinanderbringen, und die Historie ist verunreinigt. Wenn ich im Hauch der Darstellung selbst überall den frei spielenden Geist zeige, so kann ich mit einem historischen Namen durch Himmel und Hölle fliegen; niemand wird diess in die Region seiner Ueberlieferungs-Kenntnisse mit hinunternehmen; wenn ich aber nicht nur die Maske des Chronisten auf das sorgfältigste umlege, sondern in die wirkliche Chronik mit gleichartigen Zügen meine Erfindungen und Meinungen hineinschreibe und über das Ganze einen Wahrscheinlichkeits-Firniss streiche, der allem Einzelnen Zähigkeit in der Erinnerung des Lesers gibt, so verderbe ich das Gedächtniss der Zeiten. Jene poetischen Metamorphosen heben sich von selbst auf, diese historischen Fictionen aber nisten sich angelegentlich fest. Und wie nun? Haben denn unsre Vorfahren, weil sie gestorben sind, gar keine Rechte mehr? Darf auf den Denkbildern einstiger Wirklichkeit jeder, dem die Finger jucken, seinen Pinsel führen? Auch den schwärzenden Pinsel? Darf man einen wirklichen Namen, der im Buch der Geschichte noch lebt und ohne Brandmal dasteht, nur um novellistischer Effekte willen, mit den Prädikaten eines Verbrechers, Giftmischers, Kindermörders verunreinigen? Was würdest Du sagen, wenn Dir versichert würde, nach hundert Jahren werde ein Unterhaltungsschriftsteller herkommen und, was noch von Dir bekannt ist, mit Nennung Deines Namens und speciellrichtigen Angaben zusammengreifend, nur noch die Kleinigkeit einiger Schurkenzüge hinzuthun? Bekanntlich ist Solches wirklich geschehen, und Ref. glaubt, jeder Nachkomme der Familie oder jeder Bürger der Stadt, welchen ein so entstellter historischer Mann einst angehörte, müsste das Recht haben, den poetischen Historiker injuriarum zu belangen. Aber auch, wo die Freiheit nicht so weit geht, bleibt es immer gar sehr die Frage, ob irgend einem Stylisten das Recht zustehe, die alten, ehrwürdigen Geschichts-Bildnisse, die da nachgedunkelt haben und theilweise unbestimmt in Zügen geworden sind, nach seinem Calcul mit entschiedenen Linien und Farben zu restauriren und vielleicht zu carikiren? — Wenn ein bedeutender Dichter allerlei Gedanken hatte über die Entwickelungs-Stadien dichterischer Naturen, warum gab er sie nicht als seine eigenen Memoiren heraus, warum verschmolz er sie mit den Erinnerungs-Reliquien des göttlichen William und dichtete dessen edlem Freunde und Beschützer Verirrungen an, die auf eigne Hand in die wahre Geschichte hineinschimmern? Ich weiss nicht, ob sich Shakspear's Manen dieser Doppelgängerei freuen werden; ob der Geist des gediegenen Camoëns in der sentimentalen Apotheose sich erkennen wird. Wenn Sternberg sittliche Zustände der Vergangenheit schildern will, warum hält er nicht am Zwecke fest und bleibt in ihrem Kreise, statt moderne rückwärts in sie hineinzudichten, statt uns z. B. eine verblasene Figur für den liebenswürdig begeisterten Racine zu geben? — „Ei," höre' ich sagen, „wer wird Dichtungen so ernsthaft nehmen!" Sehr gut! Wer aber nimmt sie ernsthaft: der, welcher verlangt, dass die Poesie ihre himmlische Leich-

tigkeit zu der Stirn tragen soll, oder der, welcher sie mit baaren Dokumenten der Geschichte, mit dem Inventarium wirklicher Zeiten und Stempeln irdischer Bürgerschaft so diplomatisch signalisirt, habilitirt und incorporirt, dass sie nichts andern mehr sein kann, als eine Prätension ernsthafter Wirklichkeit? Sobald sie aber diess ist, ladet sie auch die ernsthaften Verpflichtungen, die in realen Sphären gelten, sich auf, und darf mit dem, was nicht ihr Eigenthum ist, was sie nicht geschaffen, noch ungeschaffen, sondern erklärtermassen geborgt und gemiethet hat, nicht willkührlich umspringen. Es steht zu hoffen, dass die Dichtung aus der Nachahmung der Geschichte, aus der falschen Objektivität, die zum Vehikel eines desto subjektiveren Plaidirens wird, zu ihrem eigenen höheren Princip zurückkehren und andererseits die edle Neigung, in den Bildern der Vergangenheit die Confessionen des Geistes zu finden, durch reine, kräftigtreue Reproductionen sich befriedigen werde. S.

Ueber
verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri.

(Fortsetzung.)

Es ist allen Gelehrten bekannt, dass Dianium bei den Lateinern einen der Diana geheiligten Ort bedeutet. Solcher Dianien gab es eine Menge in der Welt umher, unter andern erwähnt Strabo*) eines sehr verehrten, in Spanien zwischen dem Flusse Xucar und Carthagena gelegen. Callimachus**) belehrt uns, dass nicht weniger als dreissig Städte, so wohl auf den Inseln als auf dem festen Lande waren, welche dieser Göttin eine besondere Verehrung weihten, ohne die zu rechnen welche ihr zugleich mit andern Göttern huldigten; und alle hatten Tempel und Haine, die ihr geweiht waren. Giannutri war also ausschliesslich dieser Göttin zugeeignet, wie ihr Name Dianium klärlich ausweist, und hatte folglich einen Tempel, einen heiligen Hain und Wohnungen für die ihrem Dienste bestimmten Personen. Dieser Dienst war vorzüglich der Obhut zarter Jungfrauen anvertraut, welche mit lieblicher Stimme Hymnen sangen und in reinenden Bewegungen um ihre Bildsäule hertanzten. Diess sagt uns der oben erwähnte griechische Dichter, auch der venusinische*) in jener zierlichen Ode welche anhebt:

Dianam tenerae dicite puellae

in welcher er, nachdem er die Hülfe der Göttin zur Errettung Caesars und des römischen Volks von der Pest, der Hungersnoth und dem Kriege angerufen, (welches bis hieher ganz gut geht, da der Dichter sich in Rom befand) mit einem feinen und höflichen Pinselstrich den Persern und Britanen ein Geschenk mit jenen Galanterien macht, über die er sich, so viel wir wissen, niemals zu beklagen gehabt, sonst würde er es nicht unterlassen haben, eine poetische Rache in seinen Satyren daran zu nehmen, für welche er ein gutes Geschick hatte.

Wenn wir den Grundriss des Souterrains Fig. III. untersuchen, so finden wir eine lange Reihe von Kammern, die, wer weiss wie weit, fortging, nebst einem anstossenden Gange. Obschon derselbe nur enge vorkommt, so müssen wir bemerken, dass er im oberen Stock sich etwas erweiterte, wie die dazwischen liegende dicke Mauer sich noch oben verdünnete. Eine ähnliche Reihe von Kammern sieht man in der Villa Hadrian's in Tivoli, welche Contini in seiner Beschr. des von ihm gezeichneten Grundrisses dieser Villa**) für die Casematten der kaiserl. Wache hält. Er nimmt an, dass diese Kammern nebst ihren Thüren und den Fenstern über denselben nach einem Gange hinaus gesehen hätten, der wahrscheinlicher Weise aus Holz konstruirt war, weil keine Spur einer Mauer davon übrig geblieben ist. Daher glaube ich, nach der Eintheilung des Gebäudes zu urtheilen, von dem ich rede, dass es zu einer Wohnung der dem Dienste Dianens geweihten Jungfrauen bestimmt gewesen sei, oder um es Ihnen halb griechisch halb toskanisch zu sagen, dass es ein Parthenium war. Ist es wohl glaublich, dass alle diese Kammern im oberen Stock des Souterrains keine Verbindung unter sich gehabt hätten, sondern nur mit dem Gange, der nicht von Holz war, noch verschwunden ist, wie der in der Villa Hadrian's, sondern von Stein, und zu sehen ist. Aus Allem diesem können Sie den Schluss ziehen, dass ich unter den Antiquaren so behutsam, wie auf Eiern, einherschreite. Nun beweisen die Fugen der anstossenden,

*) *Geogr. Lib.* 3.

**) *Hymn. in Dian.*

*) *Horat. carm. Lib.* 1., *Od.* 21.

**) *Cap.* 3., *num.* 21.

eingefallenen Gewölbe, dass jeder Jungfrau zwei Kammern zur Wohnung angewiesen waren; und man kann nicht sagen, dass es einer ganzen Gemeine an Platz und Bequemlichkeit gefehlt hätte. Ich bin höchst missvergnügt darüber, Ihnen mit einiger Wahrscheinlichkeit nichts über das Gebäude No. IV. sagen zu können, noch über die Gestalt des Tempels, weil die Fundamente desselben nicht gefunden worden. Was die Existenz des heiligen Hains anbetrifft, der von Hirschen und Rehen mag gewimmelt haben, welche der Göttin geweiht und zu Opfern bestimmt waren, so versicherte mich der oben citirte Architekt Nini, dass er wenige Jahre vorher die Reste eines Waldes daselbst gesehen habe, welche nach und nach, von jemand, der Nutzen davon ziehen wollte, in Kohlen verwandelt worden, und, da die Insel unbewohnt war, kein Hinderniss antraf. Diese Bäume waren wahrscheinlicher Weise die Abkömmlinge jener, welche der Diana geweiht gewesen.

So viel über den Gebrauch und die Bestimmung der Gebäude. Was werden Sie aber dazu sagen, wenn ich den ersten Gründer, dieses heidnischen Heiligthums entdecken werde, der viel älter ist, als Nerva, Fortunatus und Proculus, von denen einige Ziegel desselben herrühren? Das Unternehmen ist schwer, bei gänzlichem Stillschweigen der Schriftsteller über diesen Punkt; allein gerade darin besteht das Besondere. Wer Autoritäten im Ueberfluss und schriftliche Monumente für sich hat, kann ohne grosse Mühe den Gelehrten spielen. Allein aus einem einzigen Wörtchen, welches Plinius in seinem fortwährenden Laconismus halb im Dunkel gelassen hat, eine reiche Ernte von interessanten Nachrichten zu erobern, das heisst, wie wir Toskaner zu sagen pflegen, „Oel aus der Romagna holen.“ Auch ist die Sache gar nicht leicht, wie Sie werden gestehen müssen, wenn Sie mir ganz ernsthaft ein gütiges Ohr leihen.

Plinius giebt Giannutri zwei Namen: Dianium quam Artemisiam (wobei muss verstanden werden vocant). Da soll mir kein Gräzist mit neidischer Tücke die Einwendung machen, dass die Griechen die Diana Artemis genannt hätten, und dass Artemisia das Synonym von Dianium sei, denn ihr Einwurf ist hier von keinem Gewicht. Denn so oft Plinius, wenn von Namen die Rede ist, dem lateinischen Worte das bei den Griechen übliche beifügt, so sagt er immer, wie die Griechen es nennen. So sagt er kurz vorher Corsica, welches die Griechen Cyrnon nannten; weiter unten, wo er mit der Herzählung der Insel im Mediterraneum fortfährt, Capraria, welches bei den Griechen Aegina hiess. Wenn nun Plinius, der für die Italiener, nicht für die Griechen schrieb, indem er Giannutri nennt, sich einfach ausdrückt Dianium quam Artemisiam, ohne dabei anzumerken, dass der letztere Namen bei den Griechen in Gebrauch gewesen, so folgt nothwendig, dass derselbe unter den Römern üblich gewesen, dass unsere Insel in Latium zwei Namen hatte, Dianium und Artemisia, letzterer aber nicht die griechische Uebersetzung des erstern sei, sondern sich aus einer ganz andern Quelle herschreibe, worauf es gerade hier ankommt. Welche mag nun aber diese Quelle sein? Nach dem Beispiele so vieler Städte, welche den Namen von ihrem Erbauer oder irgend einer bedeutenden Person hernehmen, welche daselbst gewohnt oder darin gestorben, wie z. B. die Amme des Aeneas, welche mit ihrem Namen Gaeta verherrlichte*), glaube ich, dass unsere Insel, bei den Römern, wegen der darauf bestehenden Verehrung der Diana, welcher sie geheiligt war, Dianium genannt wurde, und Artemisia von irgend einer erlauchten, alten Heldin, welche dieselbe darauf gestiftet. Nun bleibt noch übrig, zu erforschen, wer diese wohl gewesen sei.

Es giebt zwei berühmte Artemisien in dem Alterthum, beide Königinnen von Carien. Die erste, einzig aus Grossherzigkeit und Muth, ward die Conföderirte des Xerxes in seiner denkwürdigen Expedition gegen die Griechen. Sie kommandirte in eigener Person in der berühmten salaminischen Seeschlacht, ihre Schiffe wurden nach den sidonischen für die besten gehalten, mit List entging sie den atheniensischen Schiffen, welche sie hitzig verfolgten, weil dem Hauptmann, der sie lebendig zu Gefangenen machen würde, zehntausend Drachmen verheissen waren; sie legte, mit einem Worte, so grosse, Proben bewunderungswürdiger Tapferkeit ab, dass Xerxes sagen musste: an diesem fürchterlichen Tage hätten die Männer sich wie Weiber, die Weiber wie Männer betragen. Die Achtung, welche dieser Monarch gegen sie hegte, war so gross, dass er sie nicht allein in den wichtigsten Angelegenheiten dieses Krieges zu Rathe zog, sondern ihr sogar einige seiner Kinder anvertraute, um sie nach Ephesus zu

*) *Virgil. Aeneid. l. 7 in prine.*

bringen*). Nach so vielen glorreichen Unternehmungen im Kriege, welche durch Mühseligkeit und Beschwerde den Männern vor der Zeit graue Haare machen, geschweige denn den Weibern, schon ziemlich betagt, ausgedörrt und von der Sonne verbrannt wie ein Soldat, (deren man wenig fette und blühende sieht) kömmt ihr in den Kopf, anstatt sich, mit Ruhm bedeckt, auf Palmen und Lorbeeren schlafen zu legen, die Verliebte und Galante mit einem gewissen Dardanus von Abydos zu machen, der ein hübscher junger Mensch, aber ein kalter Verächter dieser königlichen Auszeichnung war. Aufs Aeusserste getrieben durch seine Sprödigkeit, war sie grausam genug, ihm mit eigenen Händen die Augen auszustechen, während er schlief (er wohnte glaube ich ganz nahe an ihrer Kammer). Nachher, verzweifelt über diesen Excess ihres beleidigten Herzens, beging sie noch die grösste Tollheit und stürzte sich ins Meer. Nach solchen Thatsachen, scheint es mir nicht, als ob diese Artemisia der Diana ist ergeben gewesen, um in der Welt umher zu ziehn und Dianeen zu gründen.

Dieser Ruhm gebührt wahrscheinlicher Weise mit grösserem Rechte jener anderen Artemisia, der Gemahlin des Königs Mausolus: sie war der Spiegel ehelicher Keuschheit, auch sie eine Frau eben so berühmt im Kriege, als im Frieden. Als die Rhodier sie mit ungerechtem Krieg überzogen und mit einer mächtigen Flotte Halikarnass angriffen **), wusste sie sich, gleich dem erfahrensten Heerführer, die Fliegen von der Nase zu scheuchen; hört mit Gunst, wie Vitruv uns die Sache erzählt. Es hatte jene Stadt einen geräumigen Hafen, und ausserdem, unter dem Berge verborgen, noch einen kleinern, beinahe für jedermann versteckt und nur von dem königlichen Pallast beherrscht, der über demselben erbaut war. Die Königin befiehlt, in diesem eine Eskadre auszurüsten und bereit zu halten, die der Rhodianer aber dem grossen Hafen sich annähern zu lassen, wegen der Uebergabe der Stadt mit ihnen zu kapituliren und sie ohne Widerstand hineinzulassen. Kaum sind sie drinnen, so lässt sie die heimlich ausgerüstete Flotte auslaufen, bemächtigt sich der von Soldaten entblössten Schiffe der Rhodier, führt sie aufs offene Meer und schneidet so den Feinden die Retirade ab, und alle werden auf dem Forum niedergehauen. Damit war ihre Rache noch nicht zu Ende. Sie segelt mit den rhodischen Schiffen, mit ihren Soldaten bemannt, sogleich nach dieser Insel. Die Rhodier, die ihre Schiffe mit lorbeerbekränzten Schnäbeln zurückkehren sahen, und (weil damals noch keine Zeitungen im Gebrauch waren) von dem Vorgefallenen nicht ein Wort wussten, empfingen statt ihrer siegreichen Mitbürger ihre Feinde. Nachdem Rhodi auf diese Weise eingenommen und die Häupter, die es damals beherrschten, hingerichtet waren, befahl die Königin eine Trophäe zu errichten, welche in zwei bronzenen Statuen bestand, von denen die eine ihr eigenes Bildniss, die andere Rhodi selbst vorstellte, im Laufe der Zeit aber die Rhodier beide mit einer Mauer umgaben, damit man sie nicht sehen sollte. Die Religion verbot es, Trophäen zu zerstören, so gross war bei den Alten die Achtung für die Tugend und den Muth selbst an den Feinden. Indessen suchte man sich, um diese Schande auszulöschen, durch eine casuistische Einschränkung zu helfen, indem man einen Unterschied zwischen dem sie zerstören und dem sie verbergen machte.

(Beschluss folgt).

*) *Herod. Halicarn Lib. 6 et 7.*

**) *Lib. 2., Cap. 8.*

Bitte an alle Künstler und Kunstliebhaber.

Der Unterzeichnete wünscht seine bereits bedeutende Sammlung von Bildnissen unseres jetzt regierenden Königs Sr. Majestät Friedrich Wilhelm III. möglichst zu vervollständigen und bittet alle Diejenigen, welche Freude daran empfinden anderen gefällig zu sein, ihn zu benachrichtigen, wenn und wo er seinen Zweck durch Ankauf oder Tausch erreichen kann. Das Bildniss möge nun als Hauptsache auf einer Platte erscheinen, oder als Nebenfigur oder Staffage dienen; kurz jedes Blatt, welches nur das Bild des Königs enthält, ähnlich oder nicht, in jedem Grade der Ausführung: vom bescheidenen Etiquet bis zum vollendeten Kunstblatte ist ihm alles eine erwünschte Gabe und gern zeigt er sich gegenseitig gefällig, wo es seine Kräfte erlauben.

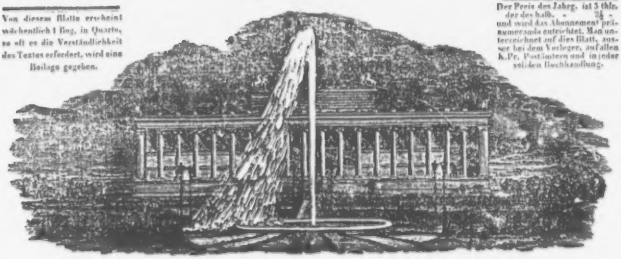
George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 33. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement prä numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber verschiedene Alterthümer der Insel Giannutri.

(Beschluss.)

Nicht weniger berühmt war Artemisia in den Künsten des Friedens. Es ist hinreichend, sich zu erinnern, dass sie dem Andenken des Königs Mausolus, ihres Gemahls, eines der sieben Wunderwerke der Welt errichtete: der Neid aller Todten, die Bewunderung aller Lebendigen, das berüchtigte Mausoleum, welches, nachher allen prächtigen Begräbnissen bis auf die heutigen Zeiten den Namen gab. Seine Figur war rechtwinklig, 411 Fuss im Umfange, 36 Säulen umgaben dasselbe, und seine Höhe war 140 Fuss, mit Inbegriff eines vierspännigen Wagens von Pithis aus Marmor verfertigt, der auf eine Pyramide von 24 Stufen gesetzt war und die Spitze derselben ausmachte. Die grossen Künstler wetteiferten, um sich an diesem Werk unsterblichen Ruhm zu erwerben, Scopas an der Seite nach Sonnenaufgang, Briassis an der nach Mitternacht, Leocares an der nach Niedergang und Timotheus an der Seite gegen Mittag*). Auch setzte sie öffentliche Wettstreite ein, und versprach herrliche Preise für alle diejenigen, welche jährlich nach Halikarnass kommen würden um das Lob des Mausolus zu feiern und seinen Namen zu verherrlichen. Unter den zahlreichen Concurrenten zählte man die edelsten Geister Griechenlands und vorzüglichsten Redner. Unter diesen befanden sich, wie Aulus Gellius meldet**), Theopompus, Theodectes, von denen der Erste, welcher den Preis davontrug, ein Schüler Isocrates

*) *Plin. Hist. Nat. Lib.* 36, *Cap.* 5.

**) *Noct. Attic. Lib.* 10. *Cap.* 18.

war, von dem das Gerücht sagt, dass auch er nach diesem Kranze gestrebt habe. Von Theodectes existirt ein Trauerspiel mit dem Titel Mausolus, welches grössern Beifall erhielt als seine Prosa.

Aber trotz alledem, ist es ein offenbarer Irrthum, wenn man glaubt, dass dieses gefeierte Mausoleum die Asche des besten der Könige in sich gefasst habe: die Wahrheit ist, dass selbe an einem viel schmutzigern und gemeinern Ort unter der Obhut der Göttin des Gestankes Cloacina niedergelegt wurde, welchen Ort das gelehrte Alterthum mit grösserem Rechte Mausoleum hätte nennen können als die Begräbnisse. Verdoppeln sie Ihre Aufmerksamkeit bei diesem importanten Moment der Geschichte! Aulus Gellius*) erzählt uns, dass Artemisia, die sentimalste, (vergeben Sie mir diesen Ausdruck des neuen philosophischen Wörterbuchs!) von allen verliebten Ehefrauen, die jemals in der Welt gelebt, nachdem der Leichnam ihres lieben Mannes verbrannt war, aus der Asche desselben ein Süppchen mit angenehmen Gewürzen bereitete, wie man noch jetzt Gerichte anzurichten pflegt, und dieselbe aus übergrosser Liebe, unter dem Geheul und Zähneklappen des ganzen Hofes, der in schwarzen Flören dieser neuen und seltsamen Todtenfeier beiwohnte, verschluckt habe.

Das unverdauliche Gericht wird die trostlose Königin bald gezwungen haben, in die heimlichsten Gemächer ihres königlichen Palastes zu entfliehen, welche bestimmt waren die täglichen Ausleerungen ihres königlichen Leibes zu empfangen. Natürlich werden diese übereinstimmend mit der Pracht des Palastes der halikarnassischen Monarchen gewesen sein, die Vitruv**) uns beschreibt, die Wände glänzend von prächtigen geschliffnen Ziegeln und allen Zieraten von prokonnesischem Marmor. Das Kämmerchen enthielt bunte schöne Marmore, vergoldete Stuckatur, durchlöcherte Kissen von Purpur, springende Brunnen von wohlriechendem warmem und kaltem Wasser, nach den Jahreszeiten, um sich zu zu waschen. Das Ganze war gewiss mit Statuen und Gemälden ausgeschmückt, welche Bezug hatten auf den Gegenstand, welcher mit der grössten Erudition behandelt werden kann, z. B. mit dem Bildniss der Hygiea, mit dem Ibis in der Stellung wie er seine Eingeweide mit dem Schnabel ausspurgiert; mit dem Aeskulap mit dem Hunde im Akt sich durch Vomieren Erleichterung zu verschaffen; denn nach Plinius verdanken wir diesen beiden Thieren die Erfindung des Lavemens und der Vomitive.***). Es werden zugleich Festons von Malven, Camillen, schilfischen Zwiebeln und einer Menge anderer Pflanzen, welche den häuslichen Kloaken ihren Tribut zollen, überall angebracht gewesen sein. Auch in dieser Art von Gebäuden zeigten die Alten ihre gewohnte Pracht, wie dasjenige beweist, welches in unsern Zeiten in Rom im Palast der Cäsare entdeckt worden, ganz mit Marmor bekleidet**), dass wir höchlich erstaunen mussten. Was hätte aber die griechische Ueppigkeit nicht schon früher erdacht? Denken Sie sich nun, soviel Ihnen gefällt, Schönes und Gelehrtes hinzu, veredeln und verschönern Sie nach Belieben diesen Theil des königlichen Palastes, so bleibt es dennoch immer wahr, dass der arme Mausolus aus Ueberschwang von Zärtlichkeit nicht in ein prächtiges Mausoleum, sondern in einen Abtritt begraben worden. Wenn sich Cicero***) so viel darauf zu gute that, dass er den Syrakusanern nach zwei Jahrhunderten das vergessene Grabmal Archimedes zeigen konnte, so wird man mir eine, bescheidene Freude nicht missgönnen, weil ich nach zweitausend Jahren und drüber, den Gelehrten das wahre eigentliche Begräbniss des Mausolus anzeige, welche durch den Namen des Mausoleums, der von der Nachwelt den Todten geheiligt wurde, getäuscht, den Gegenstand niemals in reifere Erwägung gezogen.

Wie oft geschieht es, dass wir in der Hitze auch der löblichsten Leidenschaften den Gebrauch der Vernunft verlieren. Artemisia ward es gewahr, und verordnete, um den Fehler wieder gut zu machen, die Erbauung des Mausoleums, die jährlichen Lobpreisungen ihres Gemahls, die mit einem Preise gekrönt wurden. Nach seinem Tode, welcher ins zweite Jahr der hundertsten Olympiade fiel, welches nach Petavius mit dem Jahr 371 vor Christi Geburt übereinstimmt, muss sie in Giannutri ihr Dianeum errichtet und ihm zugleich durch eine so glänzende Stiftung ihren eignen Namen gegeben haben. Eine

*) *Ibid.*

**) *Lib. 2., Cap. 8.*

***) *H. N. Lib. VIII. Cap. 27 et Lib. XXIX, Cap. 4.*

**) *Guattani. Monum. Antic. ined. an.* 1665.

***) *Tuscul. Lib. 5.*

so grosse Verehrerin wittwenlicher Keuschheit muss wohl, wie es glaublich ist, für die keusche Diana eine ausserordentliche Achtung gehabt haben. Sie erwählte bedächtig die einsamste Insel des tyrrhenischen Meeres für ihr frommes Institut, weil es ihr wohlbekannt war, wie viele Götter und Heroen den Ameisenhaufen der Inselu des Archipelagus zum Schauplatz ihrer Leichtfertigkeiten erwählt hatten, die wegen der häufigen Schiffahrt allen Abenteurern und irrenden Rittern täglich offen standen. Wenig entfernt von Cossa, dem Hafen des Herkules und anderer benachbarten Inselchen, konnte sie alle Vortheile der Gesellschaft geniessen, ohne ihre Gefahren zu theilen.

Dieses überschreitet nicht die Grenzen der Wahrscheinlichkeit, auch gebe ich Ihnen meine Vermuthung nur als eine ungelehrte Conjectur. Wenn Sie aber die Conjecturen aus dem Reiche der Antiquare verbannen wollten, so hiesse das eben so viel, als das ungeheure chinesische Reich auf eine Republik wie S. Marino reduciren. Sein Sie billig gegen mich. Das Wahren und Erwiesenen, das ich Ihnen bisher gesagt habe, ist wahrlich nicht wenig, — das wahre Begräbniss des Mausolus nicht gerechnet, — und wie als Zugabe in den Kauf, zeigte ich Ihnen unsere Insel so alt wie die Welt. Ich habe Ihnen beträchtliche Ueberreste alter Gebäude gezeigt, die darauf zu finden sind, von denen einige in den Zeiten des Nerva erbaut oder restaurirt worden, und so in der Folge, wie die bezeichneten und gesiegelten Ziegel, die unter jenen Ruinen gefunden worden, deutlich darthun. Ich habe bewiesen, dass einige dieser Gebäude mit Mosaik bereichert, mit Marmor und Säulen von Granit geschmückt gewesen, wie die daselbst gefundenen Fragmente von Porphyr und köstlichem Marmor bezeugen. Der lateinische Name Dianium, aus welchem das italienische Gianuutri so glücklich hergeleitet wird, beweist uns, dass diese Insel seit urältester Zeit der Diana geheiligt gewesen. Ihr zweiter Name (Artemisia), ebenfalls von den Römern gebraucht, für den der seinen Plinius zu lesen und in seinem Lakonismus den Geist auszuspüren versteht, beweist die Stiftung jenes heidnischen Heiligthums durch irgend eine Artemisia. Nun erheischt es die Wahrscheinlichkeit, dieses fromme Werk vorzugsweise unter allen Artemisien, der allerkeuschesten Gemahlin des allermächtigsten Königs Mausolus zuzuschreiben, der von ihr aus Liebe in einer Kloake beigesetzt worden.

Nun können Sie mir den Glauben nicht versagen, wenn mit so viel weniger Hr. Jos. del Rosso Anspruch darauf macht, in einer Schrift *), die erst kürzlich ans Licht getreten ist, in welcher er darzuthun glaubt, dass bei den Alten viereckige monopterische Tempel im Gebrauche gewesen und sich auf ein Basrelief beruft, von dem man nie hat erfahren können, wo es existiere, und auf eine Medaille, welche den reichsten Sammlungen dieser Art und den zahlreichen Erklärern und Kennern von Medaillen unbekannt ist; denn er will, nach seinen eigenen Ausdrücken „die Aechtheit dieser Monumente keinem Zweifel aussetzen, weil sie am tauglichsten sind für seinen Gegenstand.“ Er war also seiner Sache eben so wenig gewiss, als die Herausgeber seines Aufsatzes **). Meine Alterthümer in Gianuutri hingegen sind herrlich, klar und leuchtend, und die Reste kostbarer Marmore, welche die Mauern bekleideten, und die an Ort und Stelle gefundenen bezeichneten Ziegel befinden sich in hiesiger Gallerie zum ewigen Andenken jener Gebäude, wenn jemals die Regierung eine gelehrte Nachforschung darüber verordnen wollte. Ich fordre jeden Leser oder Herausgeber meiner Schriften heraus, an der Wahrheit zu zweifeln, wenn er kann, ohne mit Blindheit geschlagen zu sein. Existirten aber wirklich jenes Basrelief und jene Medaille, so werden Sie doch in meinen Erklärungen nicht einen unversöhnlichen Krieg zwischen der Erklärung und dem Erklärten finden, wie in jener Schrift.

Der Tempel Monopteros bestand blos aus Säulen, welche das Dach unterstützten ohne Dazwischenkunft irgend einer Mauer. Die Portikus, welche die Zellen der Tempel umgaben, hiessen die Griechen pteros, nämlich als, Flügel. Ein solches Gebäude bestand also aus Säulen, wie die Benennung Monopteros ausweist. So und nicht anders beschreibt es Vitruv: Aedes monopterae sine cella columnatae constituuntur***). Nun kriegt Hr. del Rosso vermittelst seiner angeblichen Medaille und seines vorgeblichen Basreliefs einen Tempel mit einer Zelle heraus, folglich ist sein Tempel kein Monopteros sine

*) Der Titel heisst: *In qual conto si debbono tenere i Monumenti d'Architettura che si osservano nelle Medaglie.*

**) Siehe ebend. die Vorrede.

***) *Vitruv Lib. 4. Cap. 7.*

cella; das Basrelief und die Medaille beweisen also nicht, dass die Alten viereckige Monopteri erbaut hätten, denen zum Trotz, die mit Vitruv behaupten und durch Monumente und Gründe der Statik darthun, dass dieselben nur rund gewesen sein *). Lasst uns untersuchen, was dieser Tempel eigentlich ist!

Lesen wir den Vitruv, so belehrt er uns, kurz nachdem er von den Monopteren gesprochen, zu welcher Gattung von Tempeln derjenige gehöre, den Hr. del Rosso aus seinem Basrelief und seiner Medaille herausgekriegt hat**). Die Peripteri nämlich bestanden aus der Zelle und dem Portikus, der sie umgab; wollte man nun die Zelle erweitern, so wurden ihre Mauern so nahe an die Säulen gerückt, dass mehr als die Hälfte derselben in der Mauer eingefugt blieb. Es wird jedem einleuchtend, dass auf solche Art der Portikus verloren ging, von welchem der blosse Anschein in den zur Hälfte in der Mauer des Tempels steckenden Säulen übrig blieb. Diese Art von Gebäude nun nennt Vitruv Pseudoperipteros oder falsialata. Von dieser Art waren in Rom der Tempel der Fortuna virilis, in Tivoli der Tempel der Sybille, welchen Hr. del Rosso mit der Autorität des Serlius citiert, so auch der in Nismes, la maison quarrée genannt. Was nun die Alten an den drei Seiten des Tempels thaten, indem sie den vordern Portikus stehen liessen, hat Hr. del Rosso in seiner Zeichnung mit allen vier Seiten gethan, indem er mit der Mauer sogar die Säulen des vorderen Portikus einschloss: darum ist sein Tempel ein Pseudoperipteron und nimmermehr ein Monopteron, oder von blossen Säulen, sich nach gewöhnlicher Weise auszudrücken. Mit einem Worte, ein Monopteron war ganz Portikus ohne Zelle. Das Pseudoperipteron ganz Zelle, indem wirklich der Porticus daran fehlte. Wie man nun das Eine für das Andre nehmen könne, wünschte ich von Ihnen zu hören, wenn Sie es mir erklären können. Indessen werden wir uns mit Hrn. del Rosso's Erlaubniss an den Vitruv halten.

Wenn Alles, was ich von Giannutti's Alterthümern bisher gesagt habe, Sie nicht überzeugt, so bitte ich Sie bei etwa aufsteigenden Zweifeln, meinen Ziegel avant la lettre auszunehmen, von dem ich Ihnen, wenn Sie das Porto daran wagen wollen, einen getreuen Abguss übersenden werde, mit Vorbehalt, denselben als eine pretiose Sache dem öffentlichen Postamt förmlich zu consignieren, um im Nothfalle Rechenschaft darüber fordern zu können; darum mag ich denselben keinem Fuhrmann anvertrauen, wie eine Kiste mit Wein oder Parmesankäse. Sehen Sie dieses als einen Beweis an, wie sehr ich Sie als Alterthumskundigen unter allen meinen Freunden auszeichne, überzeugt, dass ich nicht projecto margaritas ante porcos. Auch werden Sie der einzige Besitzer eines solchen Schatzes bleiben; denn ich bin nicht Willens das Original durch wiederholte Abdrücke abzustumpfen, um das feine und überall gleiche Korn zu verderben, welches, durch das Microscopium betrachtet, wirklich Bewunderung erregt, wie so der vollkommene Zusammenhang der Ziegelmit der Kalkerde besteht. Glauben Sie vielleicht: ein Ziegel avant la lettre sei eine Kupferplatte, von der man Tausend Abdrücke avant la lettre abziehen kann, ohne dass es ihr schadet? Was das Uebrige anbetrifft, so denken Sie darüber, wie es Ihnen gefällt! Als ein geistreicher und lebhafter Dichter fingierten Sie nach der Erzählung gewisser Thatsachen, die Ihnen ein Antiquar machte, ihren Don Calandrino: so könnten Sie aus meinen Conjecturen über die Artemisia ein dramatisches Gedicht verfassen, zu welchem der Grundriss und die Alterthümer der Insel das herrlichste Scenarium liefern würden.

Die Handlung beginnt um Sonnenuntergang mit einem Opfer der Diana von den Chören und Tänzen ihrer Jungfrauen begleitet. Die Nachricht kommt, Artemisia werde am folgenden Tage auf der Insel anlangen. Später in der Nacht landet irgend ein Leander aus Cossa, der in eine von den Jungfrauen verliebt ist, und entführt sie von der Insel: da haben wir den ersten Akt. Ueber diese Flucht entsteht bei anbrechendem Tage eine gewaltige Confusion in der Wohnung der Jungfrauen. Indessen kommt Artemisia und schifft an der schönen in Felsen gehauenen Treppe, von der ich so viel gesprochen, unter dem e viva des zuströmenden Volkes aus und bringt die flüchtigen Verliebten zurück, welche der Zufall mitten unter ihre Flotte geführt hat; sie verdammt sie in einen fürchterlichen Kerker, um ihr Urtheil zu empfangen: damit endigt der zweite Akt. Im dritten suchen Sie eine Hochzeit zu veranstalten, so gut es angeht; es wird eben nicht schwer sein, die

*) Siehe das Florentinische Journal *L'Ape Num. IV. Ar. II.* worin diese Frage abgehandelt wird.

**) *Lib. IV. Cap.* 7 am Ende.

Einwilligung der Artemisia zu erhalten; selbst dann, den Mann nach dem Tode in der Suppe aufzuspeisen, wie sie selbst gethan. Das Stück erreicht auf diese Weise ein fröhliches Ende und wird desto mehr gefallen, je mehr man des ewigen Todstechens und Blutvergiessens auf der Bühne satt ist. So bereichern Sie die Welt mit einer Artemisia in Giannutri, so gut als irgend ein modernes Drama, versehen mit Chören, Tänzen, Duetten, Quartetten, sogar mit Kettenrundeaus. Bin ich nicht ein gefälliger Antiquar, indem ich mich ganz nach Ihrem Belieben einrichte?

Meine Groteske ist zu Ende. Leben Sie wohl, lieben Sie Ihren getreuen Freund

Honofrius Boni*).

Florenz, den 1. Juli 18 . .

Kupferstich.

La Madonna del San Francesco di Correggio dal quadro originale esistente nella reale galleria di Dresda, gest. von Peter Lutz, verlegt bei Ernst Arnold in Dresden. (In Berlin bei George Gropius, woselbst 1 Probedruck zur Ansicht ausgestellt ist.)

Unter den sechs kostbaren Bildern des anmuthreichen Allegri, die zum Stolze der Dresdner Gallerie gereichen, ist die Madonna des heil. Franziskus von einer Würde der Composition, einer geistvollen Lieblichkeit und süssen Ruhe des Ausdrucks, die Bewunderung und Rührung einflössen muss. Schon die Einfachheit, mit welcher der Thron aus wenig mässig gezierten Massen zusammengesetzt und bei aller Sicherheit malerisch erleichtert, zu einer blos idealen Basis verwandelt ist, verräth den Meister. Die beiden Engelknaben an den Seiten des Medaillons, welches den sitzenden Moses in einen Kranz fasst, die den Obertheil des Thrones spielend stützen und halbträumend in den grasiösesten Attitüden an den Kranz und unter den Aufsatz unbeschwert sich schmiegen, sind mit der unmerklichsten Virtuosität gegeben. Die hohen jonischen Säulen-Paare, die den Grund des Bildes zu beiden Seiten einfassen: von ihren Capitälen hier ein horizontal herfliegender, dort ein schräg sich niederlassender Engelknabe, beide die Händchen im Schweben faltend; dann der offne Bogen von über- und neben einander vorschauenden Köpfen himmlischer Kinder in dem lichten Gewölke, das über und hinter der göttlichen Mutter sich öffnet; unter ihm zwischen den vortretenden Köpfen am Thron und diesem selbst die Landschaft in den mässigsten Schwüngen und Flächen sich absenkend: welch eine in Festigkeit und Freiheit ruhig und leicht wechselnde Umschliessung! Und nun die ungezwungen pyramidale, ganz sanft symmetrische Gestaltengruppe — wie sind diese Körper von einer einzigen Seelenmusik in harmonischen Regungen durchflossen! Die thronende Frau blickt nieder, beide Kniee nach der linken Seite, das Haupt und die segnende Hand nach der rechten gewendet und leise gesenkt: das ernste Kind, zart von ihrer Linken zu der Brust gefasst, hebt seine Hand auch zum Segen, und indem es halbsitzend im Schoss der Mutter, halb stehend auf den Seitenpfeiler des Thronstuhles, über den ihr Gewand sich gelegt hat, den rechten Fuss aufstützt, nimmt es mit Kopf und Brust an der Wendung der Mutter Theil. Unter diesen Segnenden mit schwärmerischseligem Auge und wie im Begriff, in's Knie zu sinken, blickt Franziskus von Assisi empor; dicht hinter ihm, gerade vor sich hinblickend, mit wenig gesenktem Haupte und einem Gesichte, das, Was es nicht schaut, in ruhiger Freudigkeit nahe fühlt, steht mit Buch und Lilie Antonius von Padua. Auf der andern Seite lehnt sich an den Thron, Schwerdt und Palme zwischen der aufgelegten Hand niedergelassen, und mit dem gebogenen linken Fuss auf die Nabe des liegenden Rades tretend, neben dessen Rand ihre Krone auf der Erde zu der Thronbasis lehnt, die heilige Katharina, die ihre andachtsvollen Augen zu Dem aufschlägt, der sie erwählt hat; und

*) Der Cavaliere Honofrius Boni, der, wie aus diesem Briefe erhellt, ein angesehener, in Würden stehender Mann ist, behauptet einen vorzüglichen Platz unter den italienischen Antiquaren; von seiner Manier giebt dieser Aufsatz eine Idee. In demselben Geiste sind die zwei anderen Aufsätze, die er selbst wiederholt anführt, über ein fiesolanisches Idol und die betrurischen Scarabäen, abgefasst. Ein vorzügliches Talent entwickelte er in einem gegen den bekannten Abbate Fea gerichteten Briefe, der vieles von dem Lessingischen Tone hat, wenn er am stärksten eiferte, aber soviel mir bekannt, nicht im Drucke erschienen. Der Brief ist im Namen eines damals bekannten römischen Bettlers, der seiner krüppelhaften Zwerggestalt wegen Bajocco genannt wurde, abgefasst.

vor ihr steht die herrliche Gestalt Johannes des Täufers. Klar mahnend sieht er den Beschauer an; seine Rechte fasst an der schräg von der Schulter herab vorgelegten Kreuz-Stange das Gewand zusammen, den linken Arm biegt er drüberhin nach der entgegengesetzten Seite und weis't auf die Himmlischen des Thrones. — Es ist nicht zu sagen, von welcher melodischen Lieblichkeit die zusammenstimmenden Gegensätze dieser Stellungen und Bewegungen sind; welche Empfindung in diesen Mienen so ruhig sich wiegt; wie jeder einzelne Zug und Ausdruck, an der körperlichen Gränze selbst, seine Gleichartigkeit mit den andern und seine hervorgehende Eigenthümlichkeit so rein angiebt. Wie sicher ist der Schwerpunkt dieser beseelten Wesen, wie leicht und doch fest treten sie an, mit welcher zarten und doch keineswegs übertriebenen Grazie fassen sie ihre Gewande, legen und öffnen die Hände wie Blicke, die Mienen und Blicke wie geistigfassende Hände! Hier sind alle Sinne und alle Glieder nur eine Seele, die sich ganz giebt und ganz empfängt!

Ein solches Bild treu wiedergebend zu vervielfältigen ist ohne Frage eine der schwierigsten zugleich und rühmlichsten Aufgaben des Kupferstechers. Wir können Herrn Luts nur unsere Hochachtung bezeugen über den Sinn, mit dem er der Aufgabe sich unterzogen, nur Glück wünschen zu dem Grade, in welchem ihre Lösung ihm gelungen ist. Sein Stich hat den Grundton und die schöne Massenharmonie des Bildes rein bewahrt; Tiefen und Lichter sind gleich kräftig, die Uebergänge weich, die Stoffe und Töne gut unterschieden. Wenn vielleicht im Fleisch, nur an wenigen Stellen, die Lagen noch etwas schmiegsamer ineinander geführt sein dürften, um ganz die weiche Modulation Correggio's wiederzugeben, so hat auf der andern Seite der besonnen und eigenthümlich verfahrende Künstler wohlgethan, in der Führung der Strichlagen Maass zu halten und die Künsteleien zu meiden, in die geschickte Arbeiter leicht ausschweifen. Sein ganzer Vortrag ist so solid und aufmerksam, der Eindruck dieses Blattes so befriedigend, dass es, allen Kunstfreunden und Freunden Correggio's lebhaft zu empfehlen, nur gerecht ist. Verdient ein so würdiges Unternehmen, schon seiner Schwierigkeit und Seltenheit wegen, eine besondere Theilnahme, zum billigen Lohn der Zeit und Mühe; so wird man in diesem Falle hoffen dürfen, dass die sichtbare Gelungenheit auch eine Bürgschaft dieser Theilnahme gewähre. S.

I. R. Accademia delle belle Arti in Milano.

Programmi

pei grandi Concorsi

L'Imperiale Regia Accademia invita gli Artisti italiani e stranieri a decorare delle loro produzioni i concorsi che si terranno nel venturo anno 1836 sui seguenti soggetti:

Architettura.

Soggetto. Un grandioso monumento architettonico da erigersi in un' area spaziosa per tramandare alla più tarda posterità i sentimenti d'amore e di riconoscenza de' popoli Lombardi verso il più pio e pacifico fra i potentati **Francesco I.° di felice** ricordanza. I disegni saranno in gran foglio e comprenderanno la pianta e le elevazioni si interne che esterne.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di sessanta zecchini.

Pittura.

Soggetto. Caterina d'Aragona, moglie d'Enrico VIII, re d' Inghilterra, citata a comparire dinanzi ai due Legati pontificj i Cardinali Campeggio e Wolsey, in vece di rispondere alle loro interrogazioni si getta ai piedi del marito, e respingendo con indegnazione la pretesa illegalità del suo matrimonio cerca colle più commoventi parole distogliarlo dall' intentato divorzio. Veggansi la Storia d'Inghilterra di Hume e quella di Lingard. Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di centoventi zecchini.

Scultura.

Soggetto. Alceste offertasi vittima volontaria ad adempiere il fatale destino che colpiva il re Admeto, adorato suo sposo, sentendosi presso a morte gli raccomanda i due teneri figli, supplicandolo a tener la vece anche di madre. Veggasi l'Alceste in Euripide. Il bassorilievo sarà in terra cotta od in iscagliola, alto due e largo quattro piedi parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di quaranta zecchini

Incisione.

Soggetto. L'intaglio in rame di un'opera di buon autore, non mai per l'addietro lodevolmente incisa. La superficie del lavoro sarà per lo meno di sessanta pollici parigini quadrati, e più grande ad arbitrio. L'autore sarà tenuto mandarne sei prove, tutte avanti lettera, unite ad un attestato legale con cui certifichi che la di lui opera non è stata pubblicata anteriormente al concorso, nè altrove contemporaneamente presentata per lo stesso oggetto. Venendo premiato, avrà diritto d'inscrivere sotto il proprio lavoro tale onorevole distinzione.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno di Figura.

Soggetto. La morte di Corradino sulla piazza del mercato di Napoli, presenti il re Carlo d'Angiò ed il popolo. — Sarà scelto il momento in cui Corradino getta il guanto in mezzo de' suoi sudditi per pegno di vendetta. Veggansi le Storie di Napoli di Angelo di Costanzo, del Giannone, del Summonte, ecc. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini per un piede ed otto pollici.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno d'Ornamenti.

Soggetto. Una fontana isolata e ricchissimamente decorata da costruirsi in un giardino. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di venti zecchini.

Discipline Generali.

Le opere di concorso dovranno essere presentate entro tutto il mese di giugno. Quelle che non verranno consegnate precisamente entro l'indicato termine per un commesso dell'autore al Segretario o all'Economo Custode dell'Accademia, non saranno ricevute in concorso, nè potranno ammettersi giustificazioni sul ritardo. La Segreteria dell'Accademia non si carica di ritirare le opere, quantunque a lei dirette, nè dall'Ufficio di Posta, nè dalle Dogane.

Ciascheduna opera sarà contrassegnata da un'epigrafe ed accompagnata da una lettera sigillata, con iscrittovi nome, cognome, patria e domicilio dell'autore, e colla stessa epigrafe esteriormente ripetuta. Oltre questa lettera, dovrà l'opera accompagnarsi con una descrizione che spieghi la mente dell'autore, acciò, confrontata coll'esecuzione, se ne giudichi la corrispondenza.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici: le lettere sigillate saranno gelosamente custodite dal Segretario, nè verranno aperte se non quando le opere cui si riferiscono ottengano l'onore del premio; in caso diverso si restituiranno intatte ai commessi, unitamente alle opere, subito dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte accompagnatorie si rilasceranno o si esigeranno distinte ricevute. Non ricuperandosi dagli autori entro un anno le opere non premiate, l'Accademia non risponde della loro conservazione.

Tutte le opere de' concorrenti, presente il commesso che ne sarà latore, verranno esaminate da una Commissione speciale destinata a verificarne la buona o cattiva condizione, anche con atto pubblico, quando ciò fosse richiesto dal loro totale deperimento o dalla conseguente esclusione dal concorso.

Il giudizio che su di esse pronunzierassi viene affidato a Commissioni straordinarie, e si eseguisce colle più rigide cautele per mezzo di voti ragionati e sottoscritti.

Prima e dopo il giudizio si fa una pubblica esposizione di tutte le opere presentate al concorso. Ammettonsi a questa opere di belle arti d'ogni genere, onde per tal mezzo aumentare agli artisti si nazionali che esteri le occasioni di far conoscere i loro talenti. Le opere premiate, che diventano di proprietà dell'Accademia, distinguerannosi fra le altre per una corona d'alloro e per un'iscrizione che indicherà il nome e la patria dell'autore.

Concorso del Legato Girotti.

L'imperiale Regia Accademia invita i di lei Allievi presenti e passati, esclusi gli esteri, a cimentarsi nel concorso al premio, costituito dal detto legato in lire trecento di Milano.

Soggetto. Un lavoro qualunque in cesello su lastra d'argento o di rame.

Discipline.

Il concorrente sarà tenuto di unire alla lettera suggellata, contenente il proprio nome e domicilio, la prova in modo regolare di aver frequentato la scuola di quest'I. R. Accademia, e di essere il vero esecutore del lavoro presentato al concorso.

Venendo premiato, sarà in suo arbitrio il ritirare il suo lavoro, o il lasciarlo, e in questo secondo caso verrà contrassegnato dal nome dell' autore ed esposto nelle sale destinate per le opere dei grandi concorsi.

In quanto al resto sono da osservarsi le discipline generali riferibili ai grandi concorsi.

Milano, il 22 giugno 1835.

Londonio, Presidente.

Pel Professore Segretario dell' I. R. Accademia,
I. Fumagalli, I. f.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Mit der am 23. Juli 1835 stattgefundenen ersten General-Versammlung der Mitglieder des Kunst-Vereins für Pommern zu Stettin, ist die diesjährige Verloosung der zu diesem Zwecke vom Vereine erworbenen Kunstleistungen, die in zwanzig Oelgemälden, einer phelloplastischen Kunstleistung und hundert Steindrücken bestanden, verbunden worden. — Von den 21 Hauptgewinnen sind zugefallen, auf

1) No. 73, die Aussicht auf Amalfi von W. Brücke in Berlin, dem Herrn Regierungs-Baurath Nünnecke in Cöslin; 2) No. 116, die Erinnerung an Dresden, eine Landschaft vom Professor Friedrich in Dresden, dem Herrn Ober-Landesgerichts-Assessor und Stadtrichter Calow in Gollnow; 3) No. 147, die Alexandersäule in St. Petersburg von H. Stürmer in Berlin, dem Kaufmann Herrn Plüddemann II. in Colberg; 4) No. 174, ein Blumenstück von Emmeline Messerschmidt in Dresden, dem Rentier Herrn Valette in Stargard; 5) No. 253, ein Fruchtstück von Erdmann Schutz in Berlin, dem Herrn Lieutenant und Lazareth-Inspektor Tondeur in Stargard; 6) No. 284, ein Teller mit Weintrauben von Schumann in Berlin, dem Fräulein v. Enckevort zu Vogelsang bei Ueckermünde; 7) No. 325, eine in Kork gearbeitete Ansicht des Stettiner Schlosses von H. Kruse in Stettin, dem Herrn Hauptmann und Ingenieur des Platzes Baethcke hier; 8) No. 342, das Schloss Gaillenreuth von D. Quaglio in München, dem Herrn Regierungsrath von Bülow hier; 9) No. 368, eine Landschaft von Jacobi in Berlin, dem Herrn Stadtrath und Kaufmann Dreher sen. hier; 10) No. 401, eine Landschaft nach dem Regen von Achenbach in Düsseldorf, dem Herrn Lieutenant von Gayl hier; 11) No. 425, die Falkenmühle an der Lahn, eine Landschaft von M. Rock in Berlin, dem Kaufmann Herrn Greck hier; 12) No. 562, ein mit sechs Pferden bespannter Frachtwagen von Bürkel in München, dem Herrn Stadtbaumeister Hundt hier; 13) No. 573, das Pilgers Heimkehr von Kirchhoff in Berlin, dem Kaiserl. Russischen General-Consul und Kaufmann Herrn Maurer hier; 14) No. 632, ein Wald vom Professor Blechen in Berlin, dem Herrn Ober-Landes-Gerichts und Landrath von Puttkammer hier; 15) No. 655, eine Landschaft von Heunert in Düsseldorf, dem Herrn Medicinalrath Dr. Rostkovius hier; 16) No. 702, eine Viehheerde auf der Weide von Simmler in Düsseldorf, dem Brauerei-Besitzer Herrn L. Stoltenburg hier; 17) No. 706, eine Scene vor einem baierischen Wirthshause von Carl Schröder in Braunschweig, dem Herrn Pastor Succo hier; 18) No. 764, die Confirmandin von L. Most in Stettin, der Frau Majorin von Schmeling hier; 19) No. 940, der Wildschütz von Uhl in Berlin, dem Fräulein M. Hartfeld hier; 20) No. 978, eine orientalische Jüdin, Schmuck betrachtend, mit ihrem Kinde von Löwenstein in Berlin, dem Kaufmann Herrn Fr. Retzlaff hier; 21) No. 1010, die heilige Veronika mit dem Schweisstuche vom Professor A. Remy in Berlin, dem Herrn Kammergerichts-Assessor v. Enckevort.

Ferner sind zugefallen, Funfzig Steindrücke nach der Kreuztragung (*le Spasime di Sicilia*) von Rafael, den Besitzern der Aktien unter den Nrn. 1, 62, 85, 94, 113, 125, 133, 146, 151, 168, 196, 219, 227, 229, 235, 268, 286, 288, 309, 332, 340, 398, 429, 430, 445, 450, 462, 471, 479, 595, 601, 607, 608, 614, 661, 672, 689, 699, 714, 748, 773, 777, 816, 861, 864, 888, 947, 948, 963, 965; desgleichen Funfzig Steindrücke nach der Leonore von Lessing in Düsseldorf den Besitzern der Aktien unter den Nrn. 38, 79, 97, 153, 163, 220, 249, 269, 301, 317, 357, 374, 399, 435, 453, 465, 470, 473, 488, 489, 493, 516, 529, 547, 553, 599, 645, 650, 666, 671, 674, 687, 690, 693, 695, 701, 725, 765, 770, 794, 796, 899, 901, 932, 968, 990, 1005, 1011, 1025, 1028.

Die nächste Kunst-Ausstellung und Verloosung von Kunstwerken wird zum Frühjahr 1837 beabsichtiget.

Stettin, den 24. Juli 1835.

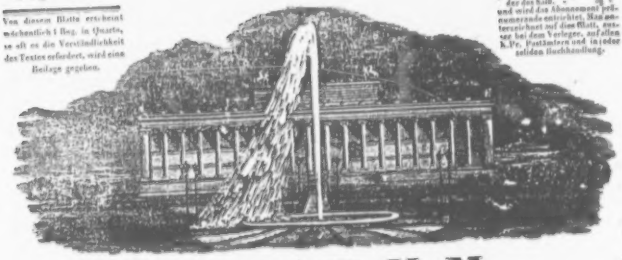
Der Vorstand des Kunst-Vereins für Pommern.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 34. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 3½ — und wird den Abonnenten pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Wiederherstellung

der Rudauer Schlachtsäule,

und

die dabei begangene Feierlichkeit

am

Geburtstage Sr. Majestät des Königs,

den 3ten August 1835.

Mitten unter blühenden Auen und gesegneten Feldern erhebt sich in der Mitte einer weiten Ebene, von Hügeln und Wäldern umkränzt, eine alte ehrwürdige Säule, als Siegesdenkmal einer vor 465 Jahren gewonnenen grossen Schlacht und als Todesmal eines gefallenen vaterländischen Helden.

Bei dem Dorfe Rudau, wo damals eine feste Ordensburg prangte, hatte sich das Heer der Litthauer in fester Stellung aufgestellt. Sie waren vereint mit Russen und Tartaren, unter Anführung ihrer Grossfürsten Kynstutte und Olgierd mitten im Winter über das mit Eis bedeckte Kurische Haff eingebrochen. Raub und Brand bezeichneten ihre Pfade. Von dem Quednauer Berg sah das Ordensheer Flammen und Rauch aufsteigen. Es eilte unter Anführung des Hochmeisters Winrich von Kniprode und des Ordensmarschalls Henning Schindekopf muthig den Barbaren entgegen. Auf dem Rudauer Felde kam es zur Schlacht. Die aufsteigende Mittagssonne sah Tausende von Erschlagenen. Da brachte der Ordensmarschall zuerst den linken Flügel der Feinde zum Weichen. Später schlug der Hochmeister den rechten Heeresflügel. Seinen Sieg verfolgend drängte der Marschall das fliehende heidnische Heer in die Gegend des jetzigen Transsen und Loptau. Hier setzte sich der Feind und versuchte Verhaue anzulegen. Aber der

tapfere Heerführer gab ihm keine Rast, sondern warf die dichtgedrängten Schaaren nieder in blutigem Gemetzel. Mitten in diesem hitzigen Kampfe sank er jedoch selbst tödtlich verwundet vom Schlachtross. Auf der denkwürdigen Stelle liess nachher der Hochmeister seinem Freunde und langjährigen Waffengefährten eine einfache Säule errichten, mit einer Inschrift, bestimmt, dessen Namen und Heldenmuth auf die späteste Nachwelt zu bringen.

Zeit und Witterung hatten den Gipfel der Säule herabgestürzt. Die Tafeln und Inschriften mit Schindekopfs Namen und Heldenthaten waren ein Raub muthwilliger Hände geworden. Trauernd stand die Säule, dem Umsturz nahe, in den einsamen Feldern und nur selten blickte ein zufällig Vorüberfahrender dauach hin, oder ein Freund der Geschichte, dem vaterländische Erinnerungen heilig sind.

Vielfältig sind Vorschläge und Anregungen zur Wiederherstellung des merkwürdigen Denkmals geschehen. Endlich richtete der Vorstand des Kunstvereins sein Auge darauf und übertrug dem Herrn Stadtrath Degen die gänzliche Ausführung des Geschäfts. Unter dem Schutz Sr. Excellenz, des Herrn Oberpräsidenten von Schön, der durch die Wiederherstellung der Marienburg sich ein unvergessliches Verdienst erworben, wurde die Königl. Regierung um ihre Genehmigung ersucht. Diese erfolgte mit der höchsten Bereitwilligkeit. Zugleich wurde dem Kunstverein die Nachricht mitgetheilt, dass die Stände des Fischhausenschen Kreises die nämliche Absicht gehegt und bereits Geldbeiträge dazu gesammelt hätten. Eine Vereinigung zu gemeinsamem Zweck sei daher höchst wünschenswerth. Diese erfolgte auch sogleich. Als Commissarius der Königl. Regierung wegen Verwendung der Gelder und Sorge für die zweckmässige Ausführung wurde der Hr. Geheime Regierungsrath und Baudirektor Dr. Müller ernannt. Herr Landrath Dr. Abbeg besorgte die Ausführung von Seiten der Stände und Hr. Stadtrath Degen von Seiten des Kunstvereins.

So in gemeinschaftlicher Berathung wurde beschlossen, auf den Gipfel der Säule, als Symbol der siegreichen Erhebung, ein grosses Ordenskreuz zu setzen, mit dem Adler in der Mitte, und dem vergoldeten Lilienkreuz innerhalb, das Ludwig der Fromme zum Denkzeichen seiner Huld dem Ordenswappen verlieh. Eine hohe marmorne Tafel sollte das Piedestal zieren. Oben in halberhobener Arbeit das alte Wappen, welches dem Ordensmarschall im Felde vorgetragen wurde: ein geharnischter Ritter, mit geschlossenem Visier, auf seinem Schlachtross sitzend, die hohe Lanze mit dem wehenden Fähnlein in der Hand. Darunter in eingegrabener goldner Schrift folgende Inschrift:

Am 17ten Febr. 1370
fiel hier als Sieger
über
Olgierd und Kynstutte
des deutschen Ordens Marschall
Henning Schindekopf.

Die Anfertigung aller dieser Arbeiten in Sandstein und Marmor, die senkrechte Aufstellung der Säule und ihre äussere Erneuerung wurde Herrn Uebel aufgetragen.

Der 3. August, Geburtstag unsers allgeliebten Königs, war es, der zur Wiederherstellungsfeier und erneuten Weihe eines so wichtigen vaterländischen Denkmals bestimmt wurde. Der Morgen war heiter und schön. Von allen Seiten eilten die Landleute in ihren Sonntagskleidern herbei. In der Mitte des Kreises am Monument standen Sr. Excellenz, der Hr. Oberpräsident v. Schön, daneben der Regierungscommissarius Hr. Geheime Regierungsrath und Baudirector Dr. Müller, Hr. Landrath Dr. Abbeg, als Repräsentant der Landstände, und Hr. Stadtrath Degen als Abgeordneter des Kunstvereins. Die hellstrahlende Sonne beleuchtete das erneuerte Monument und seine goldnen Verzierungen und Inschriften. Sieben grünende Birken umgaben den Halbkreis der innern Bewährung, mit blühendem Weissdorn bepflanzt. An der Vorderseite des Eingangs ragten rechts und links zwei stattliche Trophäen empor, von alten Rüstungen und Waffen gebildet. Christliche Schwerter, heidnische Streitäxte und Schlägel, von seltsamer, stachlicher Form, durchkreuzten sich, grösstentheils auf dem Rudauer Schlachtfelde ausgegraben, und aus der Alterthumssammlung des Königl. geheimen Archivs zur Feier des Tages mitgetheilt. Dazwischen Kreuze und Vasen von grünendem Laubwerk. Neben der Säule wehten drei Fahnen mit dem Landwehrkreuz auf der Spitze und den Inschriften: Rudau, Transsau, Lapiau. An dem Fusse des Monuments waren blühende Blumenkränze niedergelegt. Innerhalb des Kreises, soviel der Raum zu fassen vermochte, befand sich eine Versammlung

von allen Ständen: Militairs, Gutsbesitzer, Badegäste aus Kranz, Lustfahrende aus Königsberg, ein gewählter Zirkel von Damen, und dahinter die Eigenthümer der Dorfschaften Rudau, Laptau und Transau, die, von ihren Schulzen angeführt, in geordneten Zügen sich hieher begeben hatten. Den äussern Raum umgab die dichtgedrängte Menge der Dorfbewohner.

Drei Kanonenschläge gaben das Zeichen zum Anfang der Feier. Eine militärische Instrumentalmusik erschallte; sie ging in sanften Töne über, um in kriegerischem Aufschwung zu endigen. In seiner würdigen Amtstracht bestieg hierauf der Pfarrer des vor den Augen liegenden Kirchdorfs Laptau Hr. Huffmann die neben der Säule befindliche Erhöhung. In einer kräftigen Rede schilderte er den Wechsel der Zeiten, die einst blutigen Felder und die nunmehr unter dem Schutze des Friedens reifenden, ringsumher gesegneten Fluren. Er erweckte alle geschichtlichen Erinnerungen, die hohen Verdienste des Ordens, der deutsche Kultur und deutsche Sitten im rauhen Lande pflanzte und durch kriegerische Abwehr hier mit Aufopferung seiner edelsten Glieder den Verheerungen der heidnischen Barbaren ein Ziel gesetzt. Nach Schilderung dieser dunkeln, grauenvollen Vorwelt, ging er auf die Segnungen der jetzigen Zeit und die heitern Freuden der gesteigerten Kultur und eines vernunftgemässen gesellschaftlichen Zustandes über, die wir der weisen Verfassung unsers Vaterlandes und dem Hause Hohenzollern verdanken. Er pries den hohen Sinn unsers Königs, dessen Geburtstag wir heute, im Angesicht eines vaterländischen Denkmals, feierten, und schloss mit einem Gebet für die Erhaltung seines theuern Lebens, das alle Anwesende in die innigste Rührung versetzte. „Es lebe Sr. Majestät unser geliebter König hoch!“ erscholl es aus dem Munde des ersten und höchsten Staatsbeamten dieser Provinz. „Er lebe hoch!“ wurde ihm dreimal von der ganzen Versammlung innerhalb und ausserhalb des Kreises erwiedert. Alle Häupter waren entblösst, die Instrumente stimmten in den Jubel ein und die fernen Kanonenschläge verkündeten den Ringumwohnenden den feierlichen Augenblick. „Den König segne Gott!“ intonirte die Instrumentalmusik. Alle Anwesenden fielen ein, und nie ist das edle Volkslied mit tieferer Rührung und ehrfurchtsvollerem Anstande gesungen worden.

Die Schulzen der drei Dorfschaften Rudau, Transau und Laptau wurden vorgerufen. Sie traten vor die Erhöhung, die der Landrath Hr. Dr. Abbeg bestieg. Mit wenigen, einfachen, aber nachdrücklichen Worten, wie sie der Anrede an schlichte Landbewohner gemäss waren, erinnerte er sie und ihre Mitgenossen und Untergebenen nochmals an die hohen Verdienste des deutschen Ordens, der die rohen Sitten verscheuchte und deutsche Biederkeit und deutsche Treue im Vaterlande einheimisch machte. Er legte ihnen besonders ans Herz, dieses nunmehr erneuerte vaterländische Denkmal, das ihnen allen zum Stolz und zur Ehre gereichen müsse, vor allen beschädigenden Unbilden zu bewahren. Er hoffte, sagte er ferner, dass, da ihre Kinder eines wohlthätigen Unterrichts genössen, und die Vortheile der allgemeinen Bildung auch auf sie nunmehr übergingen, dieses Denkmal keine frevelnde Verletzung erleiden werde. Offen hingestellt, nur mit einer leichten Bewährung umgeben, sei es ihnen als eigentlichen, nächsten Hütern und Bewahrern anvertraut. Als Zeichen zu dieser ehrenvollen Würde überreichte er ihnen die drei neben dem Monumente wehenden Fahnen, welche bei jedem Schulzen aufbewahrt und seinem Nachfolger überliefert werden sollten. Nach einer kurzen Musik wurde die Feier beendigt.

Nur langsam verlor sich die Versammlung aus dem engen Kreise. Jeder las noch die Inschriften, betrachtete näher die erneuerte Säule; man schien sich das Andenken an diese feierliche Stunde recht fest einprägen zu wollen und ungern den Platz und seine Eindrücke zu verlassen.

In der That, es regt sich ein eignes Gefühl, wenn man den Fuss auf denselben Boden setzt, worauf einst eine grosse, denkwürdige That geschah, oder wo, wie hier, eine grosse Begebenheit sich ereignete, die für ein ganzes Land von wichtigen Folgen war. Im Angesicht der Säule übersieht man das ganze, sich weit bis an einen sehr fernen Horizont ausdehnende Schlachtfeld. Den Blick nach Norden gerichtet, hat man Transau und das dadurch gedeckte Rudau im Rücken. Rechts liegt Laptau mit seiner Kirche. Vor sich sieht man Mülsen, wohin der eilige verwirrte Rückzug der Litthauer sich wandte. Sehr ferne Hügel und Waldungen im Umkreise lassen noch manche Punkte der Schlachtbeschreibung gewahr werden. Bei hellem Wetter und

hohem Wellenschlage sieht man von der Säule aus die blaue Fluth der Ostsee sich erheben. Es ist ein Beweis von der gänzlichen Unkenntniss der Taktik in damaliger Zeit, hier auf diesem Platze zu schlagen, wo man die Ostsee so nahe im Rücken hat. Auch musste der Rückzug mit grösster Gefahr sich seitwärts auf langer Linie zum kurischen Haffe wenden, wo auf dem einbrechenden Eise zahllose Mengen der eingefallenen Horden ertranken. So wurde Preussen durch diese grosse Schlacht von ferneren Einfällen der Litthauer befreit.

Um die Beschreibung der Säule und alles was sie betrifft zu vervollständigen, bemerke ich noch; dass sie 4 Meilen von Königsberg und 1½ Meile von Cranz entfernt ist. Ihr Material ist ein Backstein. Das nunmehr darauf errichtete Kapital und Ordenskreuz ist von Sandstein ausgehauen. Die Höhe der alten Säule in ihrem verfallenen Zustande betrug 12 Fuss 8 Zoll. Der neue Aufsatz des Kapitals und Kreuzes 3 Fuss 3 Zoll. Die Marmortafel mit Basrelief und Inschrift besteht aus schwarzem schlesischen Marmor und ist da eingesetzt worden, wo die alten Merkmale ihr die zukommende Stelle anwiesen. Der Platz, auf dem das Denkmal steht, ist im Umkreise von 3640 Quadratfuss dem Trausseer Felde abgekauft worden. In Form eines Halbzirkels ist die Stätte mit einem Graben und niedern Erdwall umgeben worden. Sieben Hängebirken sollen sie beschatten und zieren. Die Vorderseite, 50 Fuss breit, ist durch eine Weissdornhecke geschützt, und eine Gitterthüre führt zum Monument, zwoan man über eine leichte Brücke von der Landstrasse her gelangt. In Kurzem wird eine getreue lithographische Abbildung der Säule und ihrer festlichen Verzierungen erscheinen.

Nach Beendigung der Feier zogen die Dorfschaften nach dem, mit einer Ehrenpforte geschmückten Trausseu. Hier, wo auf einem freien Platz drei Tafeln aufgeschlagen waren, tranken sie in vertraulicher Fröhlichkeit auf das Wohl des Landesvaters. An einer andern Stelle war Musik und Tanz. Nach zweistündigem Vergnügen zog jedes Dorf, von Musik begleitet, nach seiner Heimath und brachte die Ehrenfahne in die Wohnung des Schulzen.

Der Kunstverein hat einen Zweig seiner Bestimmung, vaterländische Denkmale wieder herzustellen, auf eine würdige Weise angewandt. Der Landeskreis, worin sich das Denkmal befindet, ist ihm in edlem Bestreben gleich gekommen. Jeder dabei Thätige hat Antheil an dem Ruhme, ein vaterländisches Denkmal erneuert zu haben, das wirklich auf eine fast wunderbare Weise seit der Reihe von Jahrhunderten sich so wohl erhalten zeigt, als sei es erst in unsern Tagen errichtet worden.

Auch die einzelnen Personen dürfen nicht übergangen werden, die zu Erleichterung der Arbeiten bei Transport, Zurechtstellung, Aufbringung und festlicher Dekorirung ihre freiwillige freundschaftliche Hülfe darboten. Die benachbarten Ortschaften haben den feierlichen Schmuck der Säule und ihrer Umgebung hingebracht, auch ihre Felder für die Bequemlichkeit der Zuschauenden in nöthigem Umkreis abgemäht. Hr. Lieutenant Siegfried auf Kirschnehnen hat sich besondere thätig gezeigt, um alle örtliche Hülfsleistung auf das freigebigste darzubieten.

So wurde denn der vorgesteckte Zweck vollkommen erreicht und die dabei stattgefundene Feierlichkeit auf das würdigste vollendet. Ferd. Raabe.

Kunstliteratur.

Die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen, beschrieben und erklärt von Carl Grüneisen, mit einer litograph. Zeichnung von Carl Müller. Stuttg. und Tübingen, Cotta 1835. 80 S. kl. 8.

Der Verf., seit längerer Zeit den Freunden der Kunst wohl bekannt, verbreitet sich hier über eine kleine antike Bronzefigur, von nicht völlig 6 Pariser Zoll Höhe, die, indem sie unstreitig zu den geringeren Werken eines gewissermassen älteren, jedenfalls gebildeten griechischen Style gehört, allerdings das Interesse des Archäologen anspricht. Einleitung und Schluss der Schrift bilden Notizen der äusseren Geschichte dieser Reliquie, so viel noch zu ermitteln waren, woran sich Bemerkungen über das Tübinger Kabinet und über die Würtemberg'schen Fundorte für Antiken anknüpfen. Von der kleinen Figur selbst, ihrer Bildung, Stellung, Beschaffenheit giebt der Verf. zunächst eine anatomisch genaue, kritisch sorgfältige und antiquarisch detaillirte Be-

schreibung unter der Ueberschrift: Aussehen unter der: Herkunft folgt ein Versuch, der Conception dieses Kunstwerks oder, wenn auch nicht ihm selbst, doch seinem vermuthlichen Vorbilde die zukommende Epoche in der alten Kunstgeschichte anzuweisen. In der Anatomie der Figur und dem, was von ihrem Helme, theils zu sehen, theils zu schliessen ist, bemerkt der Verf. gewisse Aehnlichkeiten mit der Technik der Aeginetika, andererseits entgeht ihm auch nicht der grosse Unterschied zwischen der Bildung der letzteren und der viel weniger conventionellen und mehr naturgemässfreien seines kleinen Heros. Er verfolgt diesen Unterschied eben so genau in's Einzelne. Da ferner das Gesicht nichts von der typischen Form der Aegineten, aber auch nicht den bestimmten Charakter und Gemüthsausdruck wie an Werken des Phidias oder Praxiteles zeigt, so schliesst der Verf. vorläufig auf einen Zeitpunkt, „der zwischen die äginetischen Bildwerke und die des Parthenon hineinfällt". Die nähere Betrachtung dieser Vermuthung gestaltet sich zu einer Untersuchung: durch welche Künstler oder Schüler die Bildnerei der Griechen von typischer Härte und dann von befangener Naturnachahmung zu einer freieren, geistreicheren Naturwahrheit übergegangen sei. Wir wollen hiervon zunächst nur das ausheben, was der Verf. auf seine Bronze anwendet. Von Myron (Phidias Zeitgenoss) sagt Plinius, dass er bei grösserer Wärme und Wahrheit als seine Vorgänger doch den Gemüthsausdruck nicht hervorgehoben und ausserdem in der Behandlung des Haares und der pubes noch die ältere, rohere Weise beibehalten. Weil nun die kleine Bronze bei wohlgehaltener Bewegung ein ruhiges affektloses Gesicht hat, auch das Haar unter dem Helme aus drei übereinandergereihten Lockenschnüren besteht und der das Kinn verdeckende, spitzauslaufende Bart sehr einfach behandelt, ebenso das Haar der pubes nach alter Manier angegeben ist: so sieht der Verf. hierin den Beweis „dass wir die Herkunft unserer Bronze in derselben Richtung künstlerischer Naturauffassung suchen müssen, in welcher uns Myron als der letzte, der den alterthümlichen Styl wenigstens noch in den Haaren beibehalten hatte, und als der ersten und grössesten einer begegnet, welche in den Stellungen und Bewegungen ihrer Bildwerke dem Grundsatze einer lebensvollen Mannigfaltigkeit gehuldigt haben." Der Verf. frägt weiter nach dem Ursprunge dieser Richtung künstlerischer, vom Archaistischen allmählig sich lösender Naturauffassung und findet, dass sie wahrscheinlich von dem gemeinschaftlichen Lehrer des Phidias, des Polyklet und Myron, von dem Argiver Ageladas herzuleiten sei. Seine Schule gehe den Mittelpunkt ab „für die letzte Entwickelungsstufe der Kunst, welche, von der attischen Förmlichkeit zur äginetischen Naturtreue fortgeschritten, nun noch die vollkommene Schönheit, das Geistige und Ideale der Natur und des Lebens zu erfassen strebte." „So viel aber — concludirt der Verf. — ist nach dem Bisherigen gewiss, dass unsere Bronze auf dieser letzten Stufe vor der Vollendung der griechischen Kunst steht und so genau zwischen die Münchner Aegineten und das Parthenon hineingehört, als die Selinuntischen Metopen zwischen Dädalos und die äginetischen Giebelfelder." — Ref. gesteht, dass ihm weder dieses „genau" genau, noch jenes „gewiss" gewiss zu sein scheint. Dass die Metopen des mittleren Tempels der Selinuntischen Burg viel roher gearbeitet seien als die trefflich wirksamen Aeginetischen Giebelbilder, wird niemand läugnen, aber eine historische Beziehung zwischen beiden ist nicht da. Man kann sich allerdings die wesentliche Entwickelung der Kunst an verschiedenen Leistungen als relativen Stufen verdeutlichen, auch wenn eben diese Werke nicht Stufen einer und derselben historischen Entwickelung waren; aber man muss sich hüten, ohne entscheidende Spuren das Bessere, welches sich an einem Kunstorte findet als die wirkliche Fortsetzung des Geringeren zu betrachten, welches an einem andern entlegenen Punkte gefunden wird. So gut in Jonien, an der Branchidenstrasse, Statuen von der grössten Rohheit noch in der achtzigsten Olympiade, wie die Inschriften bezeugen, errichtet werden konnten — und später wird der Verf. die Aeginetika nicht setzen wollen —: so gut konnte in der Sicilischen Stadt Selinus, welcher die Schriftsteller nicht die ungemeine Industrie und Kunstblüthe nachrühmen, wie den früh und mächtigblühenden Aegineten, eine, auch in der Architektur bemerkbare, plumpere Kunstweise dauern, während in Aegina und anderer Orten schon vorzügliche Werke standen oder entstanden.

Diess ist noch vielmehr anzuwenden auf die Zeitbestimmung, die der Verf. für seine Bronze behauptet. Wäre des Verf. Verfahren zureichend, so müssten alle antike Figuren, die eine gute Natur

bildung eine bestimmten Affekt und dabei eine archaistische Behandlung des Haares zeigen, Nachbildungen oder gar Originale der Kunst des Agelades oder seiner Schüler sein. Wer wird das glauben? Was die Naturbildung ohne besondere Idealität betrifft: musste denn alles, was nach Phidias Zeit beschaffen ward, idealschön sein? Ich denke, wir haben häufige Beweise des Gegentheils vor Augen; wenn auch nicht die Natur der Sache gegen eine solche Annahme spräche. Man kannte jene selbst an Einzelnem, das aus Phidias Werkstatt oder unter seiner Aufsicht entstanden ist, wahrnehmen. — Was die Abwesenheit eines bestimmten Affektes betrifft: wie kann die nur überhaupt zum Kennzeichen einer Kunstepoche genommen werden? — als ob, sobald einmal Bilder da waren, welche das Gemüthliche und seine Bewegungen aussudrücken lernten, hinfort keinem Künstler mehr erlaubt wäre, eine Figur von ganz ruhigem Gesichtsausdruck und schlichten unbewegten Zügen hinzustellen. Die besprochene kleine Figur, ein nackter, blos bekleideter Heros, in der Bewegung eines Wagenlenkers (so nimmt der Verf. selbst die Bewegung, mit gutem Grunde) warum soll sie nicht ein ruhiger Wagenlenker sein, der sich ohne Pathos präsentiren darf? Das Gesicht ist ein ganz ehrbares, für den Maasstab ganz gut modellirtes, männliches, aufmerksames Gesicht. Dachte sich der Künstler weiter nichts als einen Heros, der fährt, so war es ja gar nicht nöthig, ihn dabei in Affekt kommen zu lassen. Unter den vielen antiken kleinen und sehr kleinen Bronzen, die auf uns gekommen sind, gibt es freilich gar manche, die sich recht anmuthig oder auch sehr possierlich bewegt zeigen; nicht minder aber auch solche, die ein ganz schlichtruhiges Gesicht bieten und unter den letzteren wieder solche, welche bei dieser Gesichtsruhe die Arme lebhaft bewegen. Insbesondere Krieger, griechische und römische hat die Wiener und die Berliner Sammlung, die ihre Waffen heben oder schwingen, ohne das Gesicht zu verziehen. — Sollen alle diese Soldaten aus der alten Argivischen Werkstatt sein? — So bliebe nur die Behandlung der Haare, in ihrem Gegensatze gegen die freie lebensähnliche des Körpers, als ein Kennzeichen der vom Verf. ausgemittelten Entstehungsepoche übrig. In der That kann sie insofern auffallen, als sie bei Bronzen, die im Uebrigen so geschickt und gut gebildet sind, wie die vorliegende, nicht eben häufig dürfte gefunden werden. Aehnlich steif gerollte oder gestrichene Haare sind indessen nicht selten an diesen kleinen Figuren, wenn schon gewöhnlich nur bei solchen, die auch sonst im Schnitt des Gesichtes, den Proportionen und Conturen des Leibes in einer archaistischen Manier gehalten sind. Die letztere aber, trete sie nun im Ganzen eines Kunstwerks oder im Einzelnen hervor, gewährt nie eine sichere Zeitbestimmung, da sie bekanntlich an Werken aller Art, Sculpturen, Vasen-Zeichnungen, glyphischen Bildern, verbunden mit anderen Spuren sehr verschiedener Zeiten bemerkt wird. Für unsern Fall genügt schon die Annahme: der Künstler habe andeuten wollen, seine Figur stelle einen Heros alter Art vor, zu welcher Andeutung, bei Abwesenheit der Kleidung, Helm und Haar alterthümlichen Styls das nächste Mittel war. Nimmt man die vom Verf. bemerkten Spuren einer Vergoldung hinzu, welche zuallererst für Haare und Bart vorauszusetzen ist, so zeigt sich die gebrauchte Manier bei solchem Maasstab und Charakter selbst technisch ganz convenabel, auch für einen Künstler, der sonst Haare natürlicher und anmuthiger zu bilden wusste. Fand doch Winkelmann zwei Statuen im Palast Farnese, „die unter die schönsten in Rom zu zählen sind und haben annoch die gezwungen gearbeiteten Haare“ (die Haare sowohl des Haupts als der Schaam in ganz kleine kreppigte Locken reihenweis gelegt“ Bd. II. S. 659 in 4to.) Und die herkulanische Pallas, die Artemis des Museums in Neapel, welche in Haaren und Gewand nach älterem Styl gebildet sind, mit Spuren von Vergoldung und Bemalung, verrathen in Schönheit der Proportionen und Adel der Bewegung die Zeit der hochentwickelten Kunst. Auch finden sich auf etrurischen Gemmen Heldenfiguren, welche die Eigenschaften unserer Bronze, alterthümliches Haar und eine aus guter Kenntniss genommene, aber theilweise übertriebene Angabe der Musculatur vereinigen; namentlich die so verstärkten Muskeln des Oberarms, die, wie an unserer Bronze, z. B. an den Stoschischen Tydeus (Tute) zu bemerken sind. — Hier immer an die Argivische Schule der 70er Olympiaden oder Vorbilder aus derselben zu denken, wäre offenbar zu viel verlangt. — „Auch an eine spätere Nachbildung, sagt der Verf., mag immerhin gedacht werden. Aber das Original musste der bessichsten Periode angehö-

ren." — Ich wiederhole es, dieses „musste" ist unerwiesen. Um es mit Fug aussprechen zu können, war vor allen Dingen der Beweis nöthig: entweder, dass jene Schule selbst solche Statuetten gearbeitet, oder, dass unter solchen kleinen Bronzen Nachbildungen so alter Werke nicht ungewöhnlich seien. Auch diess konnte jedoch nicht zu einer entscheidenden Vindication hinreichen; sondern um ihr Sicherheit zu geben, wäre doch wohl im Allgemeinen eine bestimmte Anschauung der Argivischen Technik, und im Besondern eine historische Spur unerlässlich, wornach aus dieser Schule gerade diese Figur, oder sehr nah verwandte Gegenstände hervorgegangen sein müssten. Diesen Erfordernissen konnte der Verf. nicht Genüge leisten. Was er zu solchem Ende versucht, bleibt fruchtlos. Als Beweis, dass Agelads Schüler „auch im Kleinen" sich gleich geblieben, führt er „des Phidias kleinere Darstellungen am Schilde der Minerva und am Throne des olympischen Jupiter" an. Aber diese Darstellungen am Schilde einer sechs und zwanzig Ellen hohen Pallas und an einem Throne von etwa zwölf Fuss hoher Basis sind unglückliche Beispiele eines kleinen Massstabes, und, ihre Dimensionen ganz bei Seite gelassen, wie können Reliefbildungen, Ornamente und zwar an chryselephantinen Werken als pendants kleiner Bronzefiguren angeführt werden? Passender wäre in dieser Hinsicht das einzige Beispiel, das der Verf. noch beifügt, der sogenannte Lychnuch, eine kleine sehr archaistische Bronzefigur, Postament eines Leuchters oder Spiegels, mit der Inschrift: „Von Polykrates geweiht." Allein das wäre im besten Falle ein Beispiel aus der Samischen und nicht aus der Argivischen Schule. Und dieser Fall ist überdiess ungemein zweifelhaft. Dass gar viele Leute, ausser dem Samischen Machthaber, Polykrates heissen konnten, mach' ich nicht geltend; sondern gebe gern zu, dass die Inschrift eben so gewiss den Herrn von Samos meint, als die Arbeit in ihrer Steifheit den ältesten Styl. Nur dass sie ächt und wirklich aus den 60er Olympiaden sei, bezweifelt man mit bestem Grunde. Ein solcher kleiner Laternenträger ist wahrhaftig kein Weihgeschenk eines so reichen und stolzen Machthabers, wie Polykrates, kein Werk aus einer Schule, deren goldene, silberne, eherne Gefässe und Statuen kolossal waren, wie alle altsamischen, von welchen wir Nachricht haben — und einer Zeit, in welcher uns nur kolossale Weihgeschenke begegnen. Wahrscheinlich ist also das ungemein alterthümliche Ansehen sammt der Inschrift aus Speculation affectirt. Uebrigens sind unter den kleinen Bronzen, die von römischen Legionen nach Dacien, Germanien und in andre Provinzen verschleppt wurden, Figuren eines theils rohen, theils streng archaistischen Styls nicht eben selten, dass man annehmen müsste, eine grosse Zahl Figürlein der ältesten griechischen Kunstepoche, von deren Dasein — oder wenn jenes Nachbildungen wären, von deren Originalen aus solcher Epoche — die Schriftsteller nicht die geringste Andeutung geben, sei in den Händen später Römer gewesen. In der hiesigen Sammlung ist unter andern auch ein kleiner „guter Hiete" im strengsten alten Styl vom Haar bis auf Waden und Fersen gearbeitet. Man muss wohl die Annahme vorziehen, dass die alterthümlichen Typen und Formen, die der Cultus fortwährend im Gedächtniss erhielt und die durch die Theokrasie in der Kaiserzeit, auch durch das damalige Aegyptisiren aller Religionen, erst recht wieder beliebt wurden, forthin in den verschiedensten Fabrikstätten der Kunst neben vielen andren Manieren geläufig geblieben und bis in relativ-späte Zeit auch bei solchen kleinen Idolen und Schmuckbildern angewendet worden, die eben keine Nachbildungen alter Werke waren. Auf unsere Frage zurückzukommen: so ist es also ganz unbewiesen, wenn auch möglich, dass jene Argivische Schule aus den siebziger und achtziger Olympiaden Bronzen in diesem kleinen Maassstabe gegossen habe. Für die Möglichkeit könnten etwa die Schalen des Myron, seines Sohnes Lykios und die des Polyklet angeführt werden. Sie beweisen wenigstens, wenn wir dem Martial folgen, dass diese Meister auch kleines Schmuckwerk und, wenn solche Cälaturen, warum nicht auch kleine Figuren? — ausbildeten. Allein wir wissen's nun einmal nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Von der Kunstsection der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft und dem Breslauer Kunstvereine ist im Locale jener Gesellschaft eine öffentliche Kunstausstellung in Breslau vom 1. Juni bis Anfang Juli d. J. veranstaltet gewesen. Das Verzeichniss der-

selben zählt (in seiner 8ten vermehrten Aufl.) 669 Numern. Ausser Stücken vaterländischer Künstler war dort zu München von München eingegangen und von Dresdner Malern mehr als auf der letzten Berliner Ausstellung zu sehen; dem gemäss sich einzelnes Interessante von ältern Meistern. Gleichzeitig erschien im Druck eine einleitende, empfehlende und beurtheilende Uebersicht von Dr. Ebers. Ein einladendes Gedicht an ihrer Spitze, schliesst:

Was echter Meister Kunst uns hat gegeben,
Und von der Wahrheit und der Schönheit Macht
Bezwungen, dargestellt in frischem Leben
Mit Meissel, Griffel, in der Farben Pracht,
Der deutschen Kunstwelt neues rges Streben:
Das haben wir zur Schau Euch dargebracht;
So eilet denn die Quelle zu geniessen
Und lasst sie nicht umsonst vorüberfliessen!

Dieser Aufforderung ward Folge geleistet; denn trotz dem, dass der günstigste Moment für die Breslauer Exhibition, die Zeit der Wollmesse und des Pferderennens vorüber war — man hatte sie, um Sendungen von Stettin und Einiges aus Berlin zu erwarten, verlaufen müssen: — so sind doch bei einem Eintrittsgelde von 2 gGr. die Kosten gedeckt durch eine Einnahme von etwas über 1700 Rthlr. (incl. eines Tages zum Besten der Armen). Auch hat der Schlesische Verein Einkäufe gemacht, die sich auf 2300 Rthlr. belaufen. Der Ankauf von Seiten der Privaten war weniger bedeutend; eine Folge der schon erwähnten Verspätung. Hierüber entnehmen wir dem Vorworte zum Catalog noch folgende Stelle, die für künftige Berathungen der connectirten Kunstvereine vielleicht ein Moment haben kann. „Nach einer Uebereinkunft der sämmtlichen Kunstvereine in den Preuss. St. (Berlin am 19 Oct. v. J.) ward in Bezug auf die Kunstausstellungen in den verschiedenen Provinzen festgesetzt, dass sie in bestimmter Reihenfolge, die am rechten Elbufer in den Jahren mit ungleicher Zahl, die am linken in denen mit gleicher, aufeinander folgen sollten; zugleich der Wunsch ausgesprochen, dass die Vereine einander gegenseitig die Kunstsachen, selbst die von ihnen schon erkauften, tauschen möchten. Der erste Versuch mit Diesem ist nun in dem laufenden Jahre so gemacht: dass Königsberg in Preussen mit der Kunstausstellung im Winter dieses Jahres begann; Stettin im April und zwar bis zum 17. Mai folgte und endlich Breslau vorläufig den Cyklus beschloss. Die erste Erfahrung hat gelehrt, dass der Anfang in Stettin mit Bezug auf Breslau etwas zu spät begann und ebenso jenen Kunstverein in Pommern wie den unsern in der Zeit bedrängte. Wenn also unsern Kunstfreunde bei Beginn der Ausstellung einige Lücken im Vergleich mit dem Catalogo finden, so wird dieses seinen Grund, einestheils in der möglich verspäteten Ankunft der Kunstsachen aus Stettin haben, andertheils aber auch in einem andern, durch keine Pünktlichkeit und Ordnungsliebe zu vermeidenden Umstande. Es ist nämlich der Ankauf von Kunstsachen auf der Ausstellung zu Stettin von Privatpersonen so höchstbedeutend gewesen*), dass sich dadurch die Zahl der daselbst angekommenen Kunstgegenstände von Tag zu Tag vermindert hat. Obwohl nun der Kunstverein daselbst uns von allen diesen Veränderungen unterrichtet hat, so kann es doch nicht fehlen, dass Gemälde, die in der letzten Zeit, noch verkauft wurden, während mit dem Drucke dieses Verzeichnisses schon begonnen werden musste, abgleich sie in unserm Catalog stehen, auf unserer Ausstellung fehlen." — Nähere Mittheilungen vom Schlesischen Kunstvereine werden uns nächstens nach seiner General-Versammlung zukommen. B.

*) Im Ganzen wurden bei der Stettiner Ausstellung für mehr als 4000 Thlr. Einkäufe gemacht; für 1700 Thlr. vom Kunstverein; von Privaten also für 2300, das ist um 1200 Thlr. mehr als die Ankäufe der Privaten auf der Königsberger Ausstellung betrugen; wogegen aber an dem letzteren Orte für das Stadtmuseum um 2000 Thlr. Kunstsachen gekauft wurden.

KUNST-ANZEIGE.

Im Verlage von George Gropius, Schlossplatz No. 1., ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Vorlegeblätter für Meublestischler von A. Stüler u. J. H. Strack, Architekten. 2tes Heft enthält 6 Blatt..... 1⅓ Thlr.

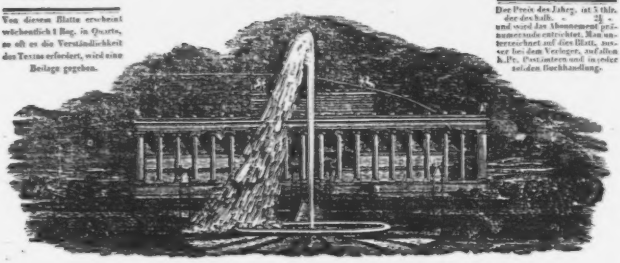
Sämmtliche Details sind in wirklicher Grösse dargestellt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. 9.

№ 35. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der halb. - 2½ - und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 31. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Die altgriechische Bronze des Tuxschen Kabinets in Tübingen, beschrieben und erklärt von Carl Grüneisen.

(Fortsetzung.)

Die nächste Frage, ob wenigstens Copieen älterer, grösserer Werke unter den vorhandenen kleinen Bronzen nicht ungewöhnlich seien, hat der Verf. ganz aus dem Wege gelassen. Die Antwort würde insofern zu seinen Gunsten ausgefallen sein, als auch in dieser Klasse unter den Götterchen und Heroen sich z. B. Aphroditen, Heraklesbildchen, Satyre, worin mehr oder weniger genau ältere Conceptionen wiederholt sind, wirklich vorfinden. Doch beziehen die mir bekannten sich nur auf solche Statuen, die vielfach in den verschiedenen Künsten erneuert und in den Kaiserzeiten sehr beliebt waren, wie z. B. die Venus nach dem Praxitelischen Typus, der sogenannte Periboetos, der farnesische Herkules u. a. Möglich, dass auch von einem Werke derjenigen älteren Epoche, aus welcher der Verf. seine Bronze datiren will, wenn eines fortwährend so beliebt und vervielfacht war, wie wir wenigstens von Myron's Diskuswerfer schliessen können, noch eine kleine Copie in Bronze, irgendwo vorhanden ist oder künftig sich findet. Ein solcher verjüngter Diskobol z. B. würde dann freilich, möchte er immer in seinem Maafsstabe nur so ungefähr das Vorbild zeigen, mit Leichtigkeit zu erkennen sein, weil wir hier von dem Originale schon verschiedene andere, auch grössere Nachbildungen und zwar solche besitzen, die ihrerseits mit bestimmten Angaben alter Schriftsteller, ja der deutlichen Beschreibung Lucian's zusammenstimmen. Ganz etwas Anderes aber ist es doch wohl, in einem kleinen Werke aus einer Classe, die

bis in die spätesten Zeiten des Alterthums reicht, mit Gewissheit die Copie eines Originals einer bestimmten alten Schule erblicken zu wollen, ohne dass man über dieses vorausgesetzte Original die geringste Notiz noch von demselben ein anderes Exemplar in irgend einer Antike nachweisen kann. So, aus dem blossen Ansehen, auf ein Vorbild aus bestimmter Schule schliessen, das könnten wir einzig in dem Falle, wenn uns die Technik und unterscheidende Eigenthümlichkeit dieser Schule aus einer hinreichenden Anzahl anderer wohlbeglaubigter Werke genau bekannt wäre. Aber auch diess letzte Mittel geht uns im vorstehenden Falle entschieden ab. Denn die Schule des Ageladas ist zwar durch historische Notizen insoweit charakterisirt, dass wir uns, unter Beihülfe der Anschauung und der mittelbaren Kenntniss von der Kunstweise vor und nach ihr, wohl einen Begriff der Sphäre ihrer Produktionen und ihres relativen Momentes in der griechischen Kunstgeschichte machen können: hingegen von ihrer Technik, Motiven und Formen haben wir weder genaue Kunde, noch Anschauung. Von Phidias Arbeit allerdings (und von der seines Schülers Alkamenes) sind wir so glücklich, ausser ziemlich guten Notizen höchstwerthvolle Anschauungen zu haben; allein obschon Phidias ein Schüler des Ageladas ist und ihm viel verdanken mag, so können doch die Werke dieses attischen Genie's, welches über alle Vorgänger hoch sich hob, nicht als Proben der Argivischen Kunstschule gelten, noch kann sie der Verf. zu seinem Zwecke brauchen, da es ihm gerade um den Theil dieser Schule zu thun ist, der die Vorstufe für Phidias und den Uebergang von der Aeginetischen Weise zum Style des Letzteren bilden soll. Ihm bezeichnet daher — wie bereits oben bemerkt — vielmehr Myron's Art diesen Uebergang; was jedoch nur sehr bedingt zu verstehen ist: denn dass dieser Schüler des Ageladas älter als Phidias sei, ist nicht historisch; und dem Geiste nach pflegt die mannigfaltig angewandte und weit getriebene Naturnachahmung, welche dem Myron nachgerühmt wird, auf jenen Idealstyl, den Phidias zur Vollendung reinigte, erst zu folgen, wie der Erguss in die Breite auf die Culmination. Es ist nur, wie gesagt, die Beibehaltung älterer Manier im Haar und die relative Vernachlässigung des Gesichtsausdruckes, welche gleichfalls dem Myron nachgesagt, den Verf. veranlassen, ihm jene Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen. Diess nun zugegeben, so fehlt uns nichtsdestoweniger eine solche Kunde oder Anschauung der Technik Myron's, die uns dieselbe in einem weiter gar nicht in der Beziehung documentirten Statuettchen bestimmt zu erkennen in Stand setzte. Archaistische Haare bei lebensähnlichem Körper sind, wie oben bemerkt, kein specielles Zeichen; und der Mangel eines prägnanten Gesichtsausdrucks kann ohne Zweifel im Einzelnen, zumal kleineren, Anspruchsloseren in jeglicher Kunstepoche vorkommen. Im Einzelnen ist er auch an Sculpturen des Parthenons gerügt worden; und wiederum ist von älteren Werken, z. B. der Sosandra des Kalamis das Gegentheil bemerkt. Vor allem aber wenn wir bedenken, welch eine Menge von Kunstschulen, nach Zeiten und Orten verschieden, das alte Griechenland sammt seinen Colonieen umfasste und in welch schwachem Verhältniss zu diesem mannigfaltigen Reichthum die Notizen stehen, die über Einzelnes aus diesem Gebiete auf uns gekommen sind: und wenn wir bedenken, wie an den vielen italischen Fundorten für Antiken oft aus einem und demselben Grabe Werke der verschiedensten Art und Manier hervorgehen, deren Entstehungs-Ort und Zeit uns räthselhaft bleibt: so muss es sehr gewagt erscheinen, ein paar Eigenschaften von so wenig einschränkender Natur, wie archaistische Haare und ein schlichtes Gesicht für hinreichend zu halten, um darnach aus einer so grossen Menge von Möglichkeiten eine als die einzigpassende zu fixiren. Einer Bronze-Statue mit archaistischen Haaren, einen jungen Menschen vorstellend, gefunden zu Pesaro, erwähnt Winckelmann (Bd. I. S. 157 in 4to.) „Gori, sagt er, vermeint in der Arbeit der Haare einen betrurischen Künstler zu erkennen und er vergleichet die Lage derselben etwas unbequem mit Fischschuppen; es sind aber auf eben die Art die Haare an einigen Köpfen in hartem Steine und in Erz zu Rom, auch an einigen herkulanischen Brustbildern gearbeitet. Diese Statue ist unterdessen eine der schönsten in Erz, welche sich aus dem Alterthum erhalten haben.“ In diesem Erzbilde vermuthete O. Müller (Aeginet.) ein Aeginetisches Werk; der Verf., nach seiner Schlussfolge, muss es für ein Argivisches erklären; ich, damit ich doch auch etwas für mich habe, will es ein Attisches nennen und keiner von uns Dreien kann seine Behauptung erweisen. Das aber kann ich beweisen, dass der Verf. in seiner Vorstellung vom Verhältniss

der älteren Attischen Schule zur Aeginetischen sich irrt, wodurch ihm dann die unterscheidende Ansicht von der Argivischen, als dritten, entsteht. Er ist nämlich der Meinung, die älteren Attischen Bildner hätten sich an den Aegyptischen Typus gehalten. Die Stelle des Pausanias (VII, 5) in der die Aeginetische sowohl als die älteste Attische Bildnerei auf's bestimmteste von der Aegyptischen unterschieden wird, fertigt er ab mit einer Stelle des Diodor (I, 97), worin dieser die Aegyptischen Bildwerke den — nicht eben Attischen, sondern — Hellenischen des Dädalos vergleicht; was dann der Verf. bloss auf die Attischen Dädaliden bezieht. Aber Dädaliden gab es in ganz Griechenland herum (in Creta, Paus. 9, 40; in Sikyon, Plin. 36, 4, 1; in Kleonä, Paus. 2, 15; Rhegion, 3, 17; Kumä, Sicilien, Sardinien Serv. ad Aen. VI, 14; Diod. 4, 18 u. s. w.) Und wenn Diodor die Sache ausmachen soll, so ist bei dem (IV, 76) weitläufig zu lesen, dass Dädalos die Statuen nicht mehr mit angeschlossenen Armen und Beinen gebildet, sondern wunderbar lebendig. Umgekehrt sagt von den altäginetischen Werken die Glosse des Hesychius, „das sind Statuen mit zusammengeschlossenen Füssen.“ Dessen will der Verf. vielmehr die Attischen Bildner bezüchtigen, indem er mit Hirt meint, unter den „gradestehenden“ Marmorstatuen Attischer Arbeit, die Pausanias (10, 33) in Liläa sah, seien unstreitig zu verstehen „solche, welche nach alterthümlicher Art noch mit geschlossenen Beinen und mit an den Seiten gerade herablaufenden Armen dargestellt wurden.“ Diess ist ein Irrthum, ὀρθὰ heisst aufgerichtet stehende, und nichts weiter; es wird vom Pausanias öfter gebraucht, und nicht bloss von Attischen Werken; es bildet den Gegensatz zu sitzenden Bildern (καθήμενα) die er auch oft ausdrücklich bezeichnet; es drückt nichts alterthümliches aus; sondern für das Letztere sagt Pausanias ἀρχαῖα, παλαιά. Wer mit Hirt glauben will, aufrecht sei so viel als Aegyptisch geschlossen, der muss auch glauben, dass die Pallas des Phidias und der Nemeische Zeus des Lysipp mit geschlossenen Beinen und anliegenden Armen da standen; denn von jener sagt Pausanias I, 24, 7: τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς ὀρθόν ἐστιν etc. etc. von diesem, II, 20, 3, ἄγαλμα ὀρθὸν χαλκοῦν τέχνῃ Λυσίππου. Die attischen Hermen ferner sind weder ägyptisch, noch charakterisiren sie die ganze altattische Technick. Sie waren eben heilige Wegsteine; die bildende Kunst aber in Attika hat sich aus der Thon-Plastik heraufgearbeitet. Ueberdiess alte Idole, die blosse Köpfe oder Klötze waren, können in den verschiedensten Gegenden Griechenlands nachgewiesen werden. Auf der andern Seite ist der Beweis, dass zuerst auf Aegina die Bildnerei naturnachahmend geworden, den der Verf. in dem Umstande sieht, dass Pausanias dort einen unbekleideten Apoll fand, so vereinzelt, auch nicht zureichend. Der Milesische Apoll des Kanachos von Sikyon war ja auch nackt. Ja, das alte Holzbild des Herakles in Korinth, welches dem Dädalos zugeschrieben ward (Paus. II, 4, 5) war gleichfalls unbekleidet. Und wenn von den Attischen Bildnern der 70er Olympiaden Lucian (praem. rhet. 9) sagt: „die Werke im alten Styl des Hegesias (Ilegias) und Kritias sind gedrungen schlank, sind schnig und hart und von strengen Conturen“: so setzt das, nach des Verf. eigenem Urtheil, gleichfalls Bekanntschaft mit dem Nackten voraus. — Kurz, es ist ein missliches Unternehmen, die ersten Richtungen und Vorstufen der Kunst auf verschiedene Orte vertheilen zu wollen; doppelt misslich bei so dürftigen zerstreuten Nachrichten. Gleichwie kein Grund da ist: den älteren Athenern blos die typische Consequenz, und den Aegineten vorzugsweise die Richtung auf Naturwahrheit beizulegen: so auch keiner, den ersten Ansatz zum Idealschönen zum Unterscheidenden des Ageladas von Argos zu machen. Seine drei berühmten Schüler waren unter sich sehr verschieden; die Kunst nahm damals aus der Steigerung der übrigen Volks-Kräfte und Thätigkeiten einen erhöhten Schwung, der sich nicht wohl von einem einzelnen Punkte herleiten lässt. Ueber die Art, wie während des Uebergangs ein Kalamis oder die nächsten Schüler der obengenannten Athener oder der Aeginete Onatas gearbeitet, geben wenige, zerstreute, relative Urtheile alter Scribenten keine sichern Vorstellungen. Wenn wir daher auch mit dem Verf. die Bronze aus der Epoche datiren wollten, deren Styl sie etwa an sich trägt, fehlt doch ein bestimmtes Moment, um sie eher aus der Argivischen, als aus der Attischen oder Aeginetischen Schule herzuleiten. Specifische Spuren aus der Natur des Gegenstandes oder in der Technik müssten hinzutreten: und damit die Letzteren für uns Sparen wären, müssten wir die Technik des mathmass-

lichen Urhebers aus der Anschauung kennen. So aber kennen wir weder die des Aegeladas, noch des Myron. Denn die Nachbildungen des Diskuswerfers von Myron, die wir noch haben, sind wohl unzweifelhafte Wiederholungen seiner Conception, nicht aber seiner Technik; was ihre Ungleichheiten untereinander schon verrathen. Noch mehr wird diess von den problematischen Erneuerungen seines Ladas gelten, deren der Verf. auch nicht gedenkt. Somit sind wir mit unserer Vorstellung von seiner Darstellungsweise auf einige charakteristische Prädikate beschränkt, die wir bei den alten Schriftstellern finden. Wie wenig geeignet nun, eine sichere Anwendung auf etwas Einzelnes zu gewähren, und wie mehrdeutig in sich solche Prädikate ihrer Natur nach seien, lässt sich aus der Art selbst ersehen, wie der Verf. die Charakteristik Myrons beim Plinius deutet und anwendet. Die Worte sind: Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus in symmetria diligentior, d. h., Myron scheint der Erste, der die Wahrheit vervielfältigte; um so viel zahlreicher in der Kunst (im Produciren), als Polyklet genauer im Ebenmass. — Dieses „Vervielfältigen der Wahrheit“ nun und dieses „zahlreicher in der Kunst“ will der Verf. so verstanden wissen, dass Myron zuerst einem und demselben Kunstwerke dadurch einen mannigfaltigeren Ausdruck der Naturwahrheit und ein reicheres Leben gegeben habe, dass er Momente und Motive wählte, in welchen sich mehrere Thätigkeiten vereinigt, combinirte Bewegungen wirksam zeigten. — Ohne Zweifel ist diess ein wesentliches Mittel plastischer Belebung; wahr ist auch, dass es an Myron's Diskobol sich zeigt; glaublich, dass Aehnliches an seinen sonstigen Werken bemerklich gewesen; nur ob es in Plinius Worten liege, ist sehr die Frage; und obgleich diess, da wir die Sache, die faktische Eigenschaft Myron's einräumen, für uns gleichgültig scheinen könnte, so ist es diess doch darum nicht, weil Plinius dem Myron seine Prädikate im Gegensatze gegen Polyklet gibt, somit als einen besonderen, unterscheidenden Vorzug des Myron; so dass der Verf., indem er seiner Bronze dasselbe nachrühmen kann, was ihm Plinius Worte bedeuten, darin ein weiteres Recht sieht, diese Bronze gerade aus Myron's oder seiner nächsten Kunstbrüder Werkstatt zu datiren. Hier treten nun wieder Gründe entgegen. Die Interpretation der Plinianischen Worte wird sich nicht halten lassen. — „Die Wahrheit vervielfältigen,“ so allgemein hingesagt von einem Künstler, wird, ohne anderweitig hinzutretende Bestimmungen, niemand gleich auf die Motive und deren Combination beziehen, sondern der nächstliegende Sinn bleibt, dass dieser Künstler die Naturtreue seiner Darstellung (das ist veritas) nicht bloss in einer Art von Gegenständen oder Auffassungen, sondern in mannigfaltiger Anwendung entwickelt habe. Nun ist gewiss der nächstliegende Sinn einer Aussage immer festzuhalten, so lang er nicht mit dem, was sonst über denselben Punkt bekannt ist, in Widerspruch steht. In unserem Falle widerspricht aber diesem nächstliegenden Sinne das, was von Myron bekannt ist, so wenig, dass es ihm vielmehr entschieden bestätigt. Denn ausser den vor ihm und zu seiner Zeit gewöhnlichen Gegenständen der bildenden Kunst, ausser Göttern, Heroen, Athleten, deren Gestalten er sehr kräftig gebildet, gefiel er sich auch in Thierbildungen, wilden und zahmen; und seinem Hunde, seiner gefeierten Kuh, seinen Seeungethümen wird die lebendigste Wahrheit nachgerühmt. Wir dürfen also, nach alter Interpreten-Regel jene Worte des Plinius nicht uneigentlich nehmen, wo der eigentliche Sinn so vollkommen passt. Ferner der Beisatz: numerosior in arte etc. soll nun dem Verf. zufolge gleichfalls bedeuten, dass Myron einer und derselben Statue einen mannigfaltigeren Ausdruck, als Polyklet der seinigen, gegeben. Wenn Plinius diess meinte, warum setzte er der „symmetria“ des Polyklet, bei Myron das ganz allgemeine „ars“ entgegen, und sagte nicht in motu, gesto oder etwas Aehnliches? Und diese uneigentliche Erklärung kommt wiederum mit dem Historischbekannten in Widerspruch. Denn das, was der Verf. unter numerosior in arte verstehen will, die Kunst, Gegensätze in der Stellung zu vereinigen, kann Plinius dem Myron nicht als einen Vorzug vor Polyklet zuschreiben wollen, Plinius, der gerade dem Polyklet die musterhafte Ausbildung der Regel zuschreibt, ut uno errare insisterent signa: dass die Gestalten auf dem einen Fusse ruhen. Hierdurch eben wird es ja erreicht, dass ein Gegensatz von Bewegung und Gleichgewicht, Haltung und Freiheit durch die Glieder geht. Auch setzt schon die kurze Beschreibung des Doryphoros bei Plinius eine solche Behandlung voraus; und wie Polyklet würfelspielende Knaben nur von einigem Werthe hätte bilden können, wenn er, wie der Verf. meint, gewohnt ge-

wesen wäre, seine Figuren in einfacher Ruhe und Strenge hinzustellen, ist gar nicht zu begreifen. Dagegen sind uns von Polyklet, ausser seinem Hera-Bilde, nur Darstellungen jugendlicher und zarter Gestalten bekannt, deren Proportionen sich seine Nachfolger zum Muster nahmen. Diese Beschränkung auf unter sich verwandte Gegenstände ist ganz geeignet, der mannigfaltigen Wahl Myron's — die sorgfältige Proportion der Derbheit des letzteren entgegengestellt zu werden. Und fällt somit jene Interpretation der Plinianischen Stelle weg: so noch mehr der Schluss, dass die behandelte Bronze, weil sie eine gut motivirte Haltung hat, von Myron oder seinen nächsten Vorgängern herrühren müsse. Das mag man dem Verf. herzlichgerne zugeben, dass eine so wohlverstandene Durchführung eines bestimmten Bewegungsmomentes durch die ganze Gestalt, wie sie an seinem kleinen Manne sichtbar ist, nicht lange vor Myron in der griechischen Plastik könne geläufig worden sein; aber, indem es sich von selbst versteht, dass sie lange nach Myron noch geläufig war, und indem es nicht zuzugeben ist, dass archaistische Haare nicht gleichfalls lange nach Myron noch vorkommen, bildet sich daraus natürlich kein Beweis für den Myronischen oder Argivischen Ursprung der Bronzefigur. Prof. Rauch besitzt eine antike Bronzefigur von demselben kleinen Maafsstabe, wie die besprochene. Sie hat auch ganz diese perlenartigen Haare und eine ähnliche Behandlung des Nackten, möchte allenfalls ein Athletenbildchen vorstellen. Sie ist etwas nachlässiger als die Tübinger gearbeitet, doch so, dass man sieht, es ist ein leichtgenommenes Werkchen aus einer Zeit geläufigster Technik. Wie viel der Art mögen die etrurischen Künstler lange nach Ageladas gearbeitet haben! — Noch meint der Verf.: „Die Beschaffenheit des Erzgusses dürfte gleichfalls die Ansicht rechtfertigen, dass unsere Bronze ein Original aus der Zeit oder Schule des Ageladas sei.“ Weil nämlich erst Phidias und Polyklet den Erzguss zur Vollendung brachten, in der Werkstatt des Ageladas daher wahrscheinlich „noch solche Güsse zu Stande kamen, die vielfacher überarbeitet werden mussten, auf ähnliche Weise, wie diess früher an unserer Bronze ist nachgewiesen worden.“ Aber wenn alle Bronzen, die bei relativgeschickter Technik Spuren einer Ueberarbeitung zeigen, aus der Zeit und Schule des Ageladas sein müssten, dann käme viel, sehr viel auf diese Schule! — So gesteh' ich, dass mir von all dem Kunstgeschichtlichen, was der Verf. mit dieser Bronze in Verbindung zu bringen sucht, an dieser selbst nichts zurückbleibt, als dass sie eine wohlgearbeitete Figur von griechischem Charakter ist, woran die Haare zwar in archaistischer Weise behandelt, Motiv und Formen aber, zumal für ein kleines Werk, so kenntnissreich gedacht und so wohl ausgeführt sind, dass sie eine gebildete Technik voraussetzen. Denn wenn auch das Männlein, überarbeitet, misshandelt und isolirt, wie es jetzt da steht, nicht bedeutend schön erscheint, so rechtfertiget doch der an ihm sichtbare Kunstverstand die Voraussetzung, dass der Künstler dieses Werks im Stande gewesen sei, noch bedeutenderes und anmuthiger Vollendetes zu schaffen. Um so weniger ist die Vermuthung auf eine Epoche der erst sich hebenden Kunst beschränkt, und es kann nicht bewiesen werden, dass eine solche Arbeit nicht aus der Hand eines Künstlers der Periode höchst entwickelter Kunst, oder einer der nachblühenden Epochen könnte hervorgegangen sein, sobald nur ein solcher, durch Anlass oder Laune bestimmt, den Ausdruck älterer Manier beabsichtigte. Er brauchte darum noch kein bestimmtes altes Vorbild vor Augen, sondern nur die Eindrücke solcher im Allgemeinen vor der Phantasie zu haben.

Wir folgen dem Verf. nun zum dritten Theile seiner Abhandlung, der die Bedeutung der Figur aus ihrer Gestalt zu bestimmen sucht. Er hat unleugbares Recht, dieselbe für eine heroische zu erklären, deren Stellung aber und Bewegung nicht die eines Kämpfenden sei. Die zusammengeschlossenen Beine und Kniee, die zugleich sich etwas einsenken, der eingezogene Unterleib, der hinter die Hüfte rückziehende linke Arm und der, mit nach rechts vorgewendeter Brust, vorgestreckte, aber ohne Straffheit gehaltene rechte Arm lassen, wie der Verf. gründlich nachweist, diese Auffassung durchaus nicht zu. Die Meinung von Thiersch, der Schütze Pandaros sei hier vorgestellt gewesen, wird von ihm genügend beseitigt. Das wäre ein Bogenschütz, der links und linkisch zugleich, sich mit allem Fleiss dazu anstellte, nichts zu treffen. Ebenso wenig passt für Stellung und Arm irgend ein kriegerischer Gebrauch von Schild und Speer. Ganz richtig erklärt sich daher der Verf. für einen Wagenlenker, auf den Alles hinweis't: die Zusammenrückung der Füsse,

die bei einem Schützen gespreitet, einem Nahekämpfenden fester gestellt sein müssten: die Bewegung der linken Hand, welche, gäbe man ihr einen Schild, keine irgend geeignete Deckung leisten würde, während sie die Rückziehung der Leitriemen entsprechend ausdrückt: der rechte Arm, der in dieser Haltung kein Trutzwaffen führen, wohl aber vorwärts deuten oder treiben kann. — Von da aus aber geht der Verf. nun mit einem grossen Schritt zu der Behauptung: „der Held „welcher sich so auf der Fahrt in dem Mittelpunkte zweier Thätigkeiten befindet, von welchen die eine vorwärts treibend, die andere anhaltend oder zurückziehend ist, in dem Streite der Hast und Scheu, mit dem Ausdrucke von Kraft und Sorge — ist meines Erachtens, so lange ich nicht durch gründliche Zurechtweisung belehrt bin, wohl kein Anderer, als der sieben Fürsten vor Theben Einer Amphiaraos.“ Sofort wird nun mit einer — der Freund erlaube mir den Ausdruck — wohlfeilen Gelehrsamkeit der ganze mythologische Roman des Amphiaraos erzählt; wobei denn natürlich Einzelheiten vorkommen, welche verschiedenen Sagenkreisen und Dichteraufassungen angehören, und viele, die zum Verständniss dieser Figur, wäre sie auch Amphiaraos, gar nichts thun. Auch bei dem Gesichtspunkte des Verf. war doch weiter nichts hierher gehörig, als dass Amphiaraos, ein mythischer König und Seher, ein kräftiger, weiser Held gewesen, der, nach dem verunglückten Angriffe der Sieben gegen Theben, auf seiner Flucht, von der Erde mit Ross und Wagen verschlungen worden. Zeus hatte mit seinem Blitze den Boden unter ihm gespalten und den Heros, den einzig Gerechten unter seinen Mitstreitern, in einen unterirdisch weissagenden Gott verwandelt. Mehr Mythologisches brauchte es hier nicht; was noch Specielles erforderlich schien, konnte der Erläuterung des Einzelnen der Darstellung füglich verbehalten bleiben. Aber freilich, wo ist solches Einzelne an der Figur? — Dass sie einen vollkräftigen Mann vorstellt, passt auf Amphiaraos und auf jeden andern reifen Mann. Dass sie einen länglichten Bart hat, deutet, nach dem Verf., die Würde und den Ernst des Organs göttlicher Offenbarungen genugsam an.“ Das ist sehr viel von einem Bart, und in der That zu viel; da solche Bärte an Heldenbildern, auch solchen, die keine Seher vorstellen, auch jugendlichen, z. B. des Achill oder Memnon, sehr gewöhnlich sind. Den Seher könnte nur der Kranz andeuten, wie denn Philostratus auf seinem angeblichen Gemälde (welches der Verf. selbst im Folgenden anführt) den Amphiaraos mit Kränzen versehen hat. Nothwendig ist diess freilich nicht; denn auch auf einer Vasenzeichnung (die der Verf. gleichfalls hernach beibringt) welche die Abfahrt des Amphiaraos von Hause sehr einfach vorstellt, hat er bloss den Helm; und der Helm an unserer Bronze ist allerdings ein fürstlicher. Aber man sieht leicht ein, dass, wenn Amphiaraos dargestellt werden konnte wie jeder andere Heros, darum doch nicht jeder, der aussieht wie ein Heros, Amphiaraos sein müsse. Die derbe Musculatur der Oberarme, worin der Verf. eine Andeutung der gymnastischen Stärke sieht, wegen welcher Amphiaraos als mythischer Nemeonik im Diskus (und Wagenrennen) gefeiert war — gehört auch nur zur gemein beliebten Charakteristik der Heroen in der zeichnenden und bildenden Kunst, deren Beispiele zahlreich genug sind. Da also im Charakter der Figur durchaus nichts zu entdecken ist, was nöthigen oder empfehlen könnte, an Amphiaraos eher als an jeden andern Helden zu denken: so wären es nur Stellung und Gesichts-Ausdruck, die des Verf. Entscheidung rechtfertigen müssten. Allein er selbst hat ja der Statuette, als er sie dem Myron oder Agelados vindiciren wollte, einen prägnanten Gesichtsausdruck abgesprochen und das Antlitz ein zwar „bewusstes, aber ernstes, ein ruhiges und wahrhaft affektloses“ genannt. So ist es; und um einem solchen Gesichte anzusehen, ob es auf der Landstrasse oder am geöffneten Erdschlunde hinfährt, dazu müsste man selbst weit ausgemachter ein Seher sein, als die Figur einen vorstellt. Der Verf. spielt wirklich diesen Seher, wenn er sagt: „dieser Amphiaraos nun, in dem Momente, wo er forteilend und die Rosse treibend, den sich auftuenden Erdschlund erblickt, vor dem sich ohne Zweifel auch die Thiere bäumen, zieht mit der Gewalt des Nemeischen Wagensiegers die Leinen in kräftiger Linken zurück, während er mit seinem Körper noch immer vorgelehnt ist und die rechte Hand ausstreckt, nicht aber, um wie bisher die Richtung des Weges sich und den etwanigen Gefährten zu bezeichnen und durch Zuruf, welchen die Bewegung der Hand begleitet, die eilenden Rosse zur Beschleunigung und Verdoppelung der Eile anzuhalten, sondern weil die Rosse sich sträuben und in Unordnung zu gerathen drohen, streckt er unwillkührlich die Hand nach ihnen aus und

scheint ihnen beschwichtigend zuzurufen; nun aber, indem seinem ahnenden Geiste zugleich eine Erkenntniss des Rathschlusses der Götter aufgeht, wird das beschwichtigende, ordnende Zeichen der Hand, wiederum zur Aufmunterung den Sprung in die rettende Tiefe zu thun. Hier begegnen sich also die sämmtlichen Gefühle und Aeusserungen, welche zuvor bei der Ansicht unseres Bildwerks nachgewiesen sind." — Das, lieber Freund, heisst nicht aus dem Sichtbaren schliessen, sondern, das, was nicht zu sehen ist, ja das Unmögliche erfinden. Mit welchen Mitteln sollte es der verstümmelten rechten Hand der kleinen Figur anzusehen sein, dass sie zuerst angetrieben, dann beschwichtigt und geordnet hat, und jetzt aufmuntert? Bäumende Rosse können es auch nicht gewesen sein, die von der Linken zurückgezogen werden. Denn die plötzliche und bedeutende Lockerung der Zügel, welche das Aufbäumen zur Folge hat, kann in straffes Anziehen nicht bei einer so vorgebückten Stellung, wie die Figur sie hat, verwandelt werden; nur ein Zurücksetzen eines Fusses und ein stärkeres Zurückweichen des Oberleibes könnte diese Thätigkeit bezeichnen, die überdiess von einem unwillkührlichen Aufwerfen des Kopfes begleitet sein würde; während hier der Kopf bei eingekrümmter Haltung des Leibes ruhig, steif, senkrecht vorgesetzt ist, so dass eine vertikale Linie vom Profil herab zum Fussgestell noch eine halbe Fussläuge vor die Zehen fallen würde. Vollends aber den ahnenden und todeswilligen Geist des Sehers, woran soll man den bemerken? an dem gleichgültigen Gesicht, an der starken Brust, den markirten falschen Rippen oder an den zusammengekniffenen Beinen? Der Verfasser spricht wiederholt von einem Gegensatze von „Zaghaftigkeit, Sehen, Sorge" einerseits und Vorwärtsstreben, Haltung andererseits in dieser Gestalt; allein, unbefangen betrachtet, ist der Gegensatz hier in keiner Weise als ein psychischer ausgedrückt. Die mit Ausnahme des Hauptes gebückte Stellung mit an einander gedrückten Beinen und nach entgegengesetzten Seiten bewegten Armen hat bei einer unbekleideten Figur, die nicht mehr durch das nöthige Beiwerk vermittelt ist, freilich für den ersten Anblick etwas ohne Nachdruck Gezwungenes, fast Peinliches; aber sobald man den Wagen hinzudenkt und das gelenkte Rossegespann: so verliert die Stellung alles Gespannte, erscheint natürlich bedingt und sicher. Denn das Zusammenschliessen der Beine und nicht minder das leise Einsenken der Kniee ist schlechthin die geeignetste Positur auf einem schnell dahinrollenden Wagen, und der ungünstige Gegensatz gegen die auseinander tretenden Arme fällt weg, wenn der Antyx (der Wagenreif) den Stehenden umgibt. Das Vorhalten des Kopfes aber, die Vorneigung des Oberleibs nach rechts und Rückziehung des linken Arms sind ebenso ganz natürliche Bewegungen eines Fahrenden, der wendet. Und indem auf diese Art die ganze Figur unter der Annahme eines wagenlenkenden Helden sich genügend erklärt; auf Wagen zu fahren aber allen Heroen gemein ist, und nicht das Geringste im Gesicht, im Motiv, am Helme auf Amphiaraos hinweis't, so muss diese bestimmte Benennung abgewiesen werden.

(Beschluss folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunstverein zu Potsdam.

Wir sind befugt aus den so eben ausgegebenen Verhandlungen dieses Vereins folgendes auszüglich mitzutheilen.

Am Schluss des Jahres 1834 zählten wir 332 Mitglieder mit 434 Actien, und hatten eine Einnahme von 777 Thlrn. Beim Beginn des Jahres blieben nur 301 Mitglied mit 372 Actien im Betrage von 683 Thlrn. — Das deutlichere Hervortreten der Zwecke des Vereins, das Bekanntwerden seiner Mittel, die Unterstützung, die ihm von seinen Mitgliedern durch Rath und That zu Theil wurde, die grössere Verbreitung des Kunstsinnes und die Art der eingeführten Verwaltung erwarben ihm viele neuen Freunde. Das Zutrauen zu ihm vermehrte sich nicht nur in der Stadt, der er seine Entstehung dankt, nicht nur in deren Umgegend, sondern auch in mehreren nahe gelegenen Städten, wie Berlin, Brandenburg, Beelitz, Oranienburg, Rathenow, Trebbin, Zossen etc., ja selbst in bedeutender Ferne, in Breslau, Frankfurt, Kalau und Naumburg fand er Beifall und Mitglieder. Wir haben die Freude, anzeigen zu können, dass Se. Königl. Hoheit der Kronprinz mit 10 Actien dem Vereine zugetreten ist und dass wir ausserdem 115 neue Mitglieder erwarben. Wir zählen gegenwärtig 417 Mitglieder mit 509 Actien, und erhalten eine Einnahme von 1018 Thlrn., haben uns also in diesem Jahre des Zutritts von 116 neuen

Mitgliedern zu erkennen, wir zählen 136 Actien mehr als beim Beginn des Jahres und sehen unsere Einnahme um 335 Thlr. vermehrt.

Der Ankauf von Gemälden, welche sich für unsern Verein eignen, ist mit vielen Schwierigkeiten verknüpft. Auf der einen Seite soll dem Künstler Absatz für seine Arbeit und Aufmunterung zu Theil werden, auf der andern müssen wir streben, auch von den ausgezeichneten Malern Bilder zu erwerben; alle sollen gut gemalt, ansprechend im Gegenstande, den Künstlern anregend und dabei nicht zu kostbar seint aber gerade diese Art von Gemälden suchen alle Provincial-Vereine, so wie die meisten Privaten. Wir dürfen versichern, keine Mühe bei dem Erwerb gescheut zu haben, und stellten vertrauungsvoll die Gegenstände aus, in der Hoffnung, dass die Schwierigkeiten bei der Auswahl gewürdigt und die mannigfachen Rücksichten, welche wir zu nehmen hatten, um auch jüngeren Künstlern, namentlich unserer Vaterstadt, durch Aufmunterung zu nützen, gütig beurtheilt werden würden. Für 813 Thlr. haben wir 17 Gemälde gekauft. Um die Zahl der zu verloosenden Gegenstände zu mehren, sind, wie früher, für 45 Thlr. 8 Kupferstiche, welche 6 Gewinne bilden, und für 16⅔ Thlr. 7 Lithographien erstanden. Die 4 Umrisse, welche wir als Mitglieder des Berliner Vereins unentgeltlich erhielten, haben wir dem letzten Preise zugefügt. Während unsere Statuten bescheiden von dem Ankaufe eines oder mehrerer Gemälde sprechen, konnten wir im vergangenen Jahre deren 7 für 356 Thlr. zur Verloosung bringen. In der heutigen Conferenz ist ihre Zahl auf 17 für 813 Thlr. angewachsen. Bei der letzten Ziehung waren 18 Gewinne für 411 Thlr., in der gegenwärtigen sind deren 31 für 874 Thlr.

Bei der Verloosung fielen die Gewinne auf nachstehende Nummern folgenden Personen zu:

I. Oelgemälde.

Nr. 387, ein Genre-Bild von Cretius, für 45 Thlr., Hr. Hauptmann von Kleist; 125, ein Genre-Bild von Freyhoff, für 22½ Thlr., Herr Kaufmann Hoffmann in Berlin; 206, Ansicht des Marktplatzes in Hildesheim, von Hintze, für 34 Thlr., Hr. Hauptmann von Witzleben; 170, eine Landschaft von Kiesling aus Potsdam, gegenwärtig in Düsseldorf, für 56⅔ Thlr., Hr. Oberst-Lieutenant von Werder; 238, ein Genre-Bild von Krause, für 62 Thlr., Hr. Kaufmann Eisenhart; 62, ein Genre-Bild von Meyerheim, für 85 Thlr., Hr. Maler Beckmann in Berlin; 40, eine Manoeuvre-Scene von Rabe, für 34 Thlr., Hr. Rechnungsrath Seefisch; 43, eine Landschaft von Scheuren in Düsseldorf, für 45 Thlr., Hr. Kaufmann Dippold; 25, Ansicht der Ruine des Klosters Maria bei Prenzlau, von Schirmer, Hr. Geh. Revisor Bando; 375, eine Winterlandschaft von Schönbeck, für 22½ Thlr., Hr. Major von Massenbach; 15, ein Genre-Bild von Karl Schulz, für 68 Thlr., Hr. Rittmeister von Luck; 497, eine Landschaft von Karl Schulz, für 45 Thlr., Hr. Maurermeister Spillmer; 353, ein Jagdstück von Julius Schulz, für 56⅔ Thlr., Hr. Lieutenant von Alvensleben I.; 401, der Liebesbrief von Schütz, für 56⅔ Thlr., Hr. Banquier Dann in Berlin; 334, ein Genre-Bild von Schütz, für 34 Thlr., Hr. Banquier Jacobi; 341, eine Landschaft von Seefisch aus Potsdam, gegenwärtig in Berlin, für 22½ Thlr., Hr. Geh. Regierungsrath von Saldern in Berlin; 310, ein Viehstück von Simmler in Düsseldorf, für 56 Thlr., Hr. Bauconducteur von Bardeleben; 162, ein Seestück von Sprick, für 68 Thlr., Hr. Regimentsarzt Dr. Baumann.

II. Kupferstiche.

Nr. 298. Arabes dans leur camp, von Vernet-Jacet, für 15 Thlr., Hr. Kaufmann Herold; 389, St. Vincent de Paule, von Delaroche-Prevost, für 9 Thlr., Hr. Concertmeister Hennig in Berlin; 442, St. Marguerita, von Raphael-Desnoyers, für 7 Thlr., Hr. Lieutenant von Emerich; 269, la foi, la charité, l'esperance, von Raphael-Desnoyers, für 7 Thlr., Se. Durchlaucht der Prinz B. Radziwill; 67, Cromwell, von Delaroche-Dupont, für 5 Thlr., Madame Wiemer; 155, Nature, von Lawrence-Jacet, für 2 Thlr., Hr. Hofapotheker Reichert.

III. Lithographien.

Nr. 196, die Rheinweinprobe, nach Schrödter, für 3 Thlr., Hr. Rittmeister Graf Dönhoff; 493, die Lautenspielerinn, nach Sohn, für 3 Thlr., Hr. Chef-Präsident von Ribbentrop; 283, die Kirchgängerinn, nach Blanc, für 3 Thlr., Hr. Inspector Siebert; 183, die Pilgrimme, nach Lecomte, für 2½ Thlr., Hr. Hofapotheker Schneider; 407, die Aerntefahrt, nach Robert, für 2 Thlr., der wohllöbl. Architekten-Verein in Berlin; 332, die Madonna, nach Murillo, für 2 Thlr. Hr. von Grödtzberg in Berlin; 438, die Tyrolerinn, nach Bodmer, für 1 Thlr., und die vier Umrisse, Hr. Getreidehändler Zelter.

Die Einnahme vom 13. April 1834 — dahin 1835 betrug 1276 Thlr. 4 Sgr. 3 Pfenn. die Ausgabe 1064 Thlr. 5 Sgr. 6 Pfenn. bleibt ein Bestand von 211 Thlrn. 28 Sgr. 9 Pfennige.

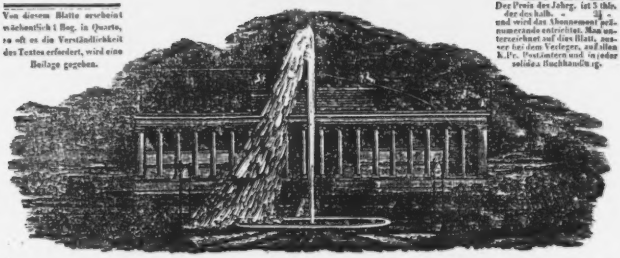
Denjenigen Personen, welche ein näheres Interesse an diesem aufblühenden Vereine nehmen, theilt der Kunst- und Buchhändler George Gropius in Berlin gern die Verhandlungen unentgeltlich mit, so wie er zur Besorgung der Aufnahme neuer Mitglieder gern bereit ist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 36. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 3 — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beförderungen.

Die Königliche Akademie der Künste hat den Glaser-Meister Julius Franz Emil Grosse hierselbst, in Betracht der von demselben bewiesenen Geschicklichkeit in Anfertigung geschmackvoller und eigenthümlicher feiner Glas-Arbeiten, zu ihrem akademischen Künstler ernannt, und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 22. August 1835.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
Schadow.

Kunstliteratur.

Die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen, beschrieben und erklärt von Carl Grüneisen.

(Beschluss.)

Der Name Amphiaraos und der vom Verf. statuirte Moment bringt zugleich eine Reihe von Anforderungen mit sich, welche die Figur theils nicht befriedigen kann, theils nur mit Hülfe einer blos voraussetzlichen Umgebung befriedigt hätte. Dass an ihr von der Stellung und dem Pathos eines zur Tiefe Fahrenden kein Schatten zu sehen ist, kann nicht etwa mit der relativen Unbeholfenheit älterer Technik erklärt werden. An denjenigen Sculpturen des Partheron und des Apollotempels zu Bassä,

welche mit Wahrscheinlichkeit einer älteren Schule, deren Phidias und Alkamenes sich beiher bedienen mussten, zugeschrieben worden, so wie an Vasenzeichnungen des älteren Styls finden wir in den Fällen, wo pathetische Momente vorgestellt sind, nicht einen zu matten, sondern gegentheils einen übertriebenen Ausdruck. Und wäre gar Myron oder seines Gleichen der Schöpfer des niederfahrenden Amphiaraos, wir würden dann ein „distortum opus" von ganz andern Nachdruck haben. Ohne Zweifel ist aber das unpassendste aller Motive, einen zum Abgrund Versinkenden noch ewig lenken zu lassen. Wenn sich die Erde auftut, gilt kein Kutschiren mehr; wen da der Schrecken übermannt, der fällt hin; wer sich ergibt, lässt den Zügel fahren und stürzt mit ausgestreckten Armen vorwärts. Der Verf. tadelt das etrurische Basrelief, auf welchem Amphiaraos, von dem Hinabsturz, über den bereits sein Wagenlenker Baton dicht entsetzt, noch nichts ahnend, sich nach dem Verfolger (Periklymenos) umsieht. Diess jedoch scheint mir kein unnatürliches Motiv, es bezeichnet gut das Plötzliche des Verhängnisses, und zugleich den Helden, der im Fliehen noch dem Feinde die Brust bietet, was an den Pindarischen Ausspruch erinnern kann: Zeus habe den Heros in der Erde geborgen, ehe denn ihn Periklymenos durch eine Rücken-Wunde schänden durfte. Dagegen dass Amphiaraos vor dem Abgrunde umzukehren suchte, wie man von unserer Bronze, annehmen müsste, das wäre kleinlich. Philostratos in dem beschriebenen Gemälde lässt ihn seinem Gotte, dem Apollon, sein Haupt weihen, gleichfalls eine ganz andere Bewegung als die der Bronze, und mag sein die beste. Diess sind nun aber unter den antiken Darstellungen des Amphiaraos, die der Verf. noch auffinden mochte, die beiden einzigen, die den Moment, wo er von der Erde verschlungen wird, wählten. Und dass beide von dem Motiv der Bronze ganz verschieden darstellen, dann, dass das eine ein rhetorisches Gemälde, das andere ein Basrelief war, dürfte in diesem Falle nicht ganz ohne Belehrung sein. Für ein rundes Bildwerk scheint in der That die Vorstellung, wie einer mit Ross und Wagen in die geöffnete Tiefe fährt, wenig geeignet. Nach antikem Sinne wäre dazu zwar kein Loch und Schlund, aber mindestens noch die Gestalt der Gäa, vor dem Gespann aufreichend oder empfangend, erforderlich gewesen. Sie fehlt nicht auf jenem Basrelief, und in dem Philostratischen Gemälde ist, ausser einer landschaftlichen Umgebung, der Eingang in die Unterwelt, durch das Thor der Träume und die Figur des Traumes selbst, bezeichnet. Wir hätten demnach, um einen Amphiaraos an der Bronze zu behalten, noch allerlei künstliche Vermittelung voranszusetzen. Diess gereicht wieder nicht zur Empfehlung einer Annahme, die obnehin keinen einzigen entscheidenden Zug an dem erhaltenen Theile für sich anführen kann. Die Statuen des Amphiaraos in der Helden-Gruppe zu Argos und der zu Delphi waren, so viel sich aus Pausanias abnehmen lässt, ruhig hingestellt. Ein Vorbild in runder Arbeit für die vom Verf. conjicirte Vorstellung ist weder bekannt, noch wahrscheinlich; und nicht einmal irgend eine entfernte Stütze für diese Conjectur wüsste ich herbeizuschaffen. Es muss daher befremden, wie er so vertrauensvoll einer mehr als dubiösen Annahme sich hingeben und auf der andern Seite eine weit näherliegende, für unstatthaft erklären konnte. Eh' er nämlich seine Deutung auf Amphiaraos vorbringt, sagt er: „Eine bei den Alten sehr häufige Darstellung, die Gespanne der Sieger im Wagenrennen mit ikonischen Bildnissen dieser selbst, ist hier freilich nicht anzunehmen." Und warum nicht? Das Gesicht, wenn es schon keinen Affekt hat, ist doch weder typisch, noch sonderlich ideal und dabei ziemlich modellirt. — „Die Kopfbedeckung, meint der Verf., verbietet die Annahme." Warum? Weil sie königlich ist? Gab es denn nicht königliche Wagensieger in den griechischen Colonieen, die Pindar in dieser Eigenschaft besingt und die auch er in seiner Kunst mit Heroen identificirt; Theron von Akragas, Hieron von Syrakus, Arkesilas von Kyrene — ? Lauter Könige, und wirklich so genannt, und Wagensieger (die beiden letzteren mehrmalige) und Enkel mythischer Heroen. Vielleicht meinte der Verf, als Wagenrenner hätten die Könige baarhäuptig dargestellt werden müssen. Allein wenn der Lenker des Zweigespanns auf einer attischen Preis-Vase seine Kappe aufhaben kann, wenn die wagenfahrenden Jünglinge am Fries des Hekatompedons, wo beigeselte Viktorien auch auf Wettsieg anspielen, zum Theil gleich Homerischen Helden gerüstet und behelmt sein können, so durfte ohne Zweifel auch ein Sicilischer oder Cyrenäischer Fürst mit königlichem Helmschmuck auf seinem Wagen prangen. Und Monumente solcher Machthaber

landen zu Olympia. Zwar Kleosthenes von Epidamnos, dessen Erzbild auf dem Wagen (nach seinem Olympischen Siege der 65. Olympiade) von Ageladas gebildet wurde, war kein König; und Gelon, der in der 73. Olympiade siegte und von dem Aegineten Glaukias mit dem Wagen in Erz gegossen wurde, war damals noch nicht Fürst von Syrakus. Aber Hieron, sein Bruder und Nachfolger, hatte für seinen Sieg in der 78. Olympias ein Denkbild gelobt und als er im zweiten Jahre derselben gestorben war, liess es sein Sohn Deinomenes durch den Aegineten Onatas und durch Kalamis ausführen. Jener bildete den König und sein Gespann, Kalamis Reoner zu beiden Seiten und Knaben darauf (denn auch mit Einzelrennern hatte Hieron wiederholt zu Olympia und Pytho gesiegt). Und wenn Pythagoras von Rhegion ein ähnliches Wagensiegerbild für Kratisthenes von Kyrene arbeitete, so könnte leicht der König dieser Stadt Arkesilaos IV., der Ol. 78, 3 und Ol. 80, 1 den Oelzweig des Wagenrenners gewann, sich ein gleiches gestiftet haben, obschon es von Pausanias nicht gesehen ward. Es konnte entführt oder von Anfang in einem einheimischen Heiligthum aufgestellt gewesen sein. So etwa auch eines des Theron von Akragas, dessen gleicher Wettsieg dem des Hieron um zwei Olympiaden voranging. Wie dem sei; die Voraussetzung, unsere Bronze habe das Denkmal eines wagensiegenden Fürsten aus dieser Zeit zu ihrem Vorbilde, enthält wenigstens nichts Widersinniges. Die Einwendung wird niemand machen, dass diese Könige nicht persönlich wettzufahren pflegten, sondern gemeinhin ihre Leute schickten. Sie selbst wurden doch vom Herold als Sieger ausgerufen und konnten füglich vom Künstler auf dem Siegesbild in der Thätigkeit der Bewerbung als Lenker der rennenden Rosse vorgestellt werden. Das Motiv gerade dieser Thätigkeit drückt die Bronze jedenfalls aus; was der Verf. mit Unrecht läugnet. Er fügt jedoch selbst bei: „Man müsste denn nur an den allerdings häufig vorkommenden Moment des Umbiegens um die Meta denken; wo aber der Gebrauch beider Arme unerlässlich war.“ Das Letztere ist, wie ich zeigen werde, nicht streng richtig. Aber sei es: unsere Figur gebraucht ja beide Arme: Und zwar gebraucht sie beide genau nach der Anweisung, die schon im Homer (Ilias XXIII, 326 ff.) der alte Nestor seinem Sohne Antilochos über das Umbiegen an der Meta gibt.

„Den Pfeiler“ (wo zu wenden war), sagt Nestor (XXIII)

„Den musst Du ja ganz knapp umschreiben mit Rossen und Wagen,
Musst Dich bengen Du selbst in dem zierlichen Wagengelander
Sachte zur Linken des Paars: und das Rechte zuforst von den Rossen
Hetze mit Rufen voran, mit lockergelassenen Leitseil,
Aber den Pfeiler zugleich muss das Linke so knapp umschreiben.
Dass es erscheint, als erreicht' in des Rades Gefümmer die Nabe
Gar des Umreif's Rand; nur den Stein dort koste mir ja nicht.
Dass kein Leid den Thieren geschah', noch der Wagen zerbreche — “

Alles Das befolgt pünktlich unsere kleine Gestalt: sie beugt sich und weicht mit einer ruhigen Wendung des Leibes links zurück; sie treibt das rechte Pferd voran mit zum Rufen geöffneten Lippen, und weil sie ihm den Zügel locker lässt, muss sie den Arm ziemlich hoch vorhalten; denn sonst käme der Riemen leicht unter das Rad, oder glitte doch zu weit aus der Hand, um ihn noch der schnellen Umdrehung wieder gleich so sicher zu haben, als nöthig ist. Denn die Pferde dürfen auch nicht um ein Weniges zu weit im Bogen laufen; so ist der Vortheil verscherzt. Und darum zieht der linke Arm, nach rückwärts hoch hinauf gekrümmt, mit dem Daumen hinter die Hüfte den Zügel so gespannt zurück, weil das linke Pferd so kurz als möglich um die Meta wenden muss. Homer also und der Künstler der Figur stimmen vollkommen *). Noch mehr auf den Sicilischen Wagensieger-Münzen, die etwa in der Zeit der oben genannten Machthaber, den siebziger Olympiaden, anfangen und sich in späterer Zeit immer schöner fortsetzen, haben die Lenkenden stets eine unserer Figur sehr ähnliche Stellung. Gewöhnlich sind sie etwas gewendet und vorgeneigt zugleich, gewöhnlich zieht der eine Arm zurückgebogen den Leitriemen an, während der andere vorgehalten ihn nachlässt. So auf jenen älteren Silber-Münzen, von welchen nach Mionet'schen Schwefelabdrücken das 2. Heft der Denkmäler von Müller und Oesterley unter No. 77 und 78 Proben gibt. Auf der Münze von Gela (Nr. 77) wo eine Viktoria über dem Zweigespann schwebt, ist es die linke Hand der lenkenden Gestalt, die den deutlich angegebenen, gelockerten Zügel hält, während die rechte zurückzieht; aber bei 78, einer Syrakusischen

*) Man kann auch vergleichen Sophokles Elektra v. 741 (721) ff. 733 ff. mit d. Erkl.

Silbermünze der älteren Art, ist der linke Arm ganz hinter die Hüfte zurückgebogen wie bei unserer Bronze, der rechte vorgehalten, nur mehr gebogen und etwas niedriger; aber dass dieselbe Wendung gemeint sei, zeigt das Verhältniss der Pferde; des linken, angezogenen Kopf beugt sich zurück, das rechte ist um ein merkliches weiter voran. Die Viktoria schwebt en face über dem Zweigespann und hält den Kranz nieder, den ein Stab, welchen die Linke des Lenkers sammt dem Zügel hält, zu berühren scheint. Deutlich entsprechend ist auch die freilich viel spätere gleichfalls Syrakusische Silbermünze, aus dem Museo Borbonico (Müller und Oesterley Heft III. No. 199) wo die Stadtgöttin selbst ein Viergespann lenkt, dessen rechtes Rosse-Paar bedeutend vorgreift — das äusserste gegen das andere mit dem halben Leibe, dieses eben so gegen das zu seiner Linken voran — und das linke Paar zeigt sich, ein Pferd mit aufgeworfenem, das andere mit rückgehaltenem Kopf von dem hier gradlinigten, (nicht wie beim andern Paar im leichten Bogen hängenden) Zügel straff angezogen. Bei der Göttin, wie bei unserem Manne, Vorneigung mit Wendung und Zurücksiehung der Seite und des Armes nach links; in der vorgebogenen Rechten aber hat sie blos eine Fackel, über deren Flamme die entgegenfliegende Nike den Kranz hält. Hieraus kann der Verf. sehen, dass in der Kunstdarstellung wenigstens zum Wenden um die Meta nicht nothwendig beide Arme gebraucht wurden. Dasselbe geht hervor aus dem Revers des wiederum Syrakusischen Pentekontalitrons (ebendas. Nro. 197), wo die Preise des Wagensieges, Waffen mit der Unterschrift ἄθλα, unter der Quadriga mitabgebildet sind. Der Abstand der Pferde, der Unterschied an der Zügelspannung ist ähnlich wie auf dem vorigen Beispiel, die lenkende Figur jedoch stärker vorgeneigt. So deutlich die Ungleichheit der Zügel angegeben ist, so gehen sie doch alle in der zurückziehenden linken Hand zusammen, während die rechte hervorgestreckt und übergebogen den Stab grad hinaus über die Pferde hält. Auch hier kommt die Nike entgegengeflogen. Es ist, wie dort Müller sagt: „Das glückliche Herumlenken um die Meta“ vorgestellt. Uebrigens erinnert sich Ref. unter den in bekannten Werken gegebenen Abbildungen solcher Syrakusischer Münzen, theils anderer, in welchen die Lenkenden ebenfalls nur eine Hand brauchen, theils mit Bestimmtheit einer, worauf ein nackter Mann ausserdem, dass er links anzieht und mit der weitgehaltenen Rechten nachlässt, auch insofern hier zu vergleichen wäre, als die Schenkel, die man fast ganz sieht, eben so zusammengeschlossen sind, wie bei unserer Bronze. Es genügt indessen das Bisherige, um über das Motiv der Letzteren keinen Zweifel zu lassen. Wenn ich nun nach alle dem behaupten wollte, die Bronzefigur sei Wiederholung des Erzbildes von dem Syrakusischen König Hieron, als Wagensieger, wie er, vom Aegineten Onatas gebildet, im Hain zu Olympia stand, so hätte ich das Motiv der Figur, und die bezeugte Existenz des vermutheten Vorbildes und die verwandten Vorstellungen der (älteren) Syrakusischen Silbermünzen für mich: und die specielle Deutung wäre doch unkritisch. Auch andere Städte Siciliens und Unteritaliens, deren Dynasten oder Edle gesiegt hatten, haben ähnliche Münzen geprägt, auch von Philipp von Macedonien wissen wir's; und es hat unleugbar solcher Bildwerke und Denkmale auch in älterer Zeit (späterer zu geschweigen) mehr gegeben, als uns eben bekannt geworden. Nur wer zum Gesicht der Statuette ein Portrait nachweisen könnte, hätte die sichere specielle Deutung gefunden. Sonst lässt sich nicht läugnen, dass es blos ein rosselenkender Heros überhaupt sein könne, der keinen bestimmten Namen braucht. Noch weniger lässt sich die Kunstschule für das Werk ausmachen. Rosszüge fahrender Götter und Helden sind ein günstiger, beliebter, in Skulptur und Zeichnung häufig gefundener Gegenstand. Alte kleine Erzbilder wurden in Rom nach der bekannten Stelle in Cicero's 4ter Verrine sehr theuer bezahlt, und die Werke der älteren Epoche griechischer Kunst blieben geschätzt, wie z. B. Nero eine Statue aus einer Gruppe des Onatas nach Rom entführte. So gut nun unter Nero Zenodoros die Becher des Kalamis täuschend nachbildete, so gut konnte dieser Erzgiesser oder ein anderer auch kleine Gusswerke in älterer Manier etwa für Solche arbeiten, die keine Originale kaufen konnten. Es liegt sehr nahe, dass Solches damals und unter spätern Kaisern vorgekommen. Wiederum kann die Bronze etrurisch sein, wie wahrscheinlich die meisten erhaltenen Werke dieser Classe, unter welchen solche nicht fehlen, die dem älteren (wie andere dem ältesten, wieder andere dem weichen) griechischen Style verwandt erscheinen. Der Fundort unserer Bronze ist unbekannt. Nach Allem

ist hier ein akademisches Zurückhalten des Urtheils das gerathenste*).

S.

*) Nach Beendigung dieser Anzeige kam mir erst das Juniheft der Allg. Litt. Z. zu Gesicht, wo sich Ottfried Müller durch seine „Uebersicht der gr. Kunstgeschichte von 1829 — 35“ auf's Neue ein grosses Anrecht auf den Dank aller der Alterthumsfreunde erworben hat, welche den Fortschritten der Archäologie nicht so äußerlich, unmüthig und selbstthätig, wie er, zu folgen vermögen. In dieser vortrefflichen Revision finde ich u. a. folgende hierhergehörige Stelle: „Eine Vermehrung der bekannten Denkmäler des altgriechischen Styls würde durch Publication mancher Bronzefiguren zu gewinnen sein, wie sie noch in deutschen Sammlungen, z. B. in Arolsen vorkommen. Doch werden diese in der Regel für Etruskische Arbeiten, aus Italischen Nachgrabungen hervorgegangen, zu nehmen sein. Unter diesen Tyrrhenis sigillis behauptet eine vorzügliche Stelle die Bronzefigur des Tax'schen Cabinets in Tübingen, welche in Schorns Kunstblatt 1835. Taf. I N. 6 ff. (und besonders abgedruckt b. Cotta) von Herrn Grüneisen herausgegeben und ausführlich beschrieben und erklärt worden ist. Die Stellung der Figur und die Haltung der Arme führt darauf, dass sie ursprünglich zu einem Wagen gehörte und ein Gespann von Rossen lenkte: dass sie aber einen Amphiaraos vorstelle, der seine Pferde auf dem Unglückszuge nach (?) Theben anhielt, ist zwar ein sinnreicher und gefälliger Gedanke, für dessen Begründung es jedoch an hinlänglichen Anhaltspunkten fehlt.“ — Noch finde ich in demselben Aufsatze, dass O. M. geneigt ist, jenen obenerwähnten Lychnuch mit der Inschrift „Polykrates Weihgeschenk“ für ächt zu halten. Aber Gründe, wie die oben von mir gegen die Aechtheit bemerklich gemachten, scheinen dabei nicht in Frage gezogen. Es wird nämlich zunächst nur angeführt, dass Graf Clarac (*Mélanges d'antiquités Grecques et Romaines p.* 24) wegen gewisser Unterschiede in der technischen Behandlung zwischen dieser und andern altgriechischen Figuren die Aechtheit derselben verdächtigt. Hiergegen bemerkt M. blos: „die paläographische Correctheit der alterthümlichen Inschrift, die in frühern Zeiten schwer durch Betrug zu erreichen war, ist jedenfalls ein sehr gewichtiges Argument für die Echtheit.“ Unter diesen „frühern Zeiten“ sind nun wohl moderne verstanden, in welchen bekanntlich, zumal mit etruskischen Sachen, Betrügereien vorgekommen sind. Diess bildet dann aber keine Einwendung gegen meine Vermuthung, das Figürchen möchte ein Tausch-Werk des spätern Alterthums sein. Dass zwar auch auf Antiken, die ein höheres Alter affektiren, manchmal die Inschriften wi-

Einiges über die Aethetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterlo's.

Vom Prof. Schildener.

Welcher Freund radirter landschaftlicher Bilder kennt nicht die Blätter Anton Waterlo's! — Doch hat die Künstlergeschichte so wenig von seinen Lebensumständen aufbewahrt. Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts geboren, hat er den grössten Theil seiner wirksamen Lebenszeit in der Nähe von Utrecht zugebracht, den Charakter jener vaterländischen Gegend mit Innigkeit auffassend und wiedergebend, und ist unter misslichen Umständen im Hiobs-Hospital bei Utrecht gestorben.

Ich will versuchen, nach dem Eindrucke meiner kleinen Sammlung seiner Blätter, eine kurze Characteristik von ihnen zu geben. Bei meiner Liebe zu dem Künstler wünschte ich gar sehr, dass der Versuch gelingen möchte; doch ist fast zu fürchten, dass eben diese Liebe dabei hinderlich sein könnte.

Im Allgemeinen lässt sich wohl sagen, dass er die Naturumgebung eines arbeitsamen, wohlhabenden und gemüthlichen Volkes dargestellt hat. Die Landschaft ist ein Erzeugniss der Natur und der Wirksamkeit des Menschen: indem dieser jene zu seinen Zwecken geleitet und nach seinen Absichten behandelt hat, durchdringen beide, Natur- und Menschenkräfte, einander und wirken sittlich befriedigend auf den ruhig thätigen Bewohner zurück; — fast im Gegensatze z. B. zu Claude Lorrain's Darstellungen italienischer Gegenden (in dem bekannten Liber veritatis), wo eine auf sich selbst ruhende, übermächtige, hochpoetische Natur von Menschen mehr spielend behandelt, genossen, geschmückt und hin und wieder zu grossartigen Zwecken benutzt wird.

Indess sind Waterlo's Blätter verschieden; sie lassen sich für unsern Zweck in 4 oder 5 Hauptarten abtheilen. — Die erste, kleinere Art, im Durchschnitt 3 bis 6 Zoll breit und 3 bis 4 Zoll hoch; bei Bartsch No. 1 bis 32. — Die zweite, etwas grössere, im Durchschnitt 5 bis 7 Zoll breit und 4 bis 5 Zoll hoch, bei Bartsch No. 33 bis 94. —

der Absicht und Willen ihre spätere Entstehungszeit verrathen, ist bekannt; auf der anderen Seite aber ist nicht zu läugnen, dass es in der römischen Kaiserzeit auch geübte Inschriften-Kritik gegeben. (Man sehe z. B. *Pausan. II*, 37, 3) und davon kann denn auch ein einzelner Künstler so viel verstanden oder sich haben sagen lassen als hinreichte, um zwei Worte mit älteren griechischen Lettern zu schreiben. S.

Die dritte, 7 bis 8 Zoll breit und 5 bis 6 Zoll hoch, bei Bartsch No. 95 bis 106. — Die vierte 10 bis 11 Zoll breit und 8 bis 9 Zoll hoch, bei Bartsch No. 107 bis 118. — Die fünfte 10 bis 11 Zoll hoch und 9 bis 10 Zoll breit, bei Bartsch, No. 119 bis 136.

Von allen diesen Abtheilungen lässt sich mit Bartsch in der Vorrede zum Kataloge im Allgemeinen wohl sagen, dass sie mehr gesperrte Ansichten als Gegenden von weitem Umfange darbieten: indess kann dies doch nur mit Einschränkung gelten: denn gleich die erste, kleinste Art, indem sie im Vor- oder Mittelgrunde einen dramatisch- idyllischen Hauptgedanken darstellt, giebt daneben grösstentheils eine Fernsicht über einen Kanal, ein Binnenwasser, ein Fruchtfeld mit entlegenem Dorfe, Kirche etc. Auch die vierte, grösste Art von Querlandschaften, hat mehrere Blätter mit weiten Aussichten. Dagegen die letzte; fünfte Abtheilung am meisten den Zweck zu haben scheint, einen reichen Baumwuchs in seiner Fülle und Macht, oft schon vom Vorgrunde aus vor's Auge zu bringen, so dass diese höchste Art von Waterlo'schen Blättern den Blick vorzugsweise an einen einfachen grossen Gegenstand fesselt. Sie bildet gewissermaassen einen Gegensatz gegen die erstgenannte, kleinste Art von Querlandschaften. Diese, der Vignette sich nähernd, giebt, wie gesagt, unter allen die meisten provinziellen Fernsichten; dagegen die letztgenannte grosse und höchste Art Waterlo'scher Blätter (wenn auch nicht überall ohne Aussicht) vorzugsweise eine nahe, oft den grössten Theil des Blattes einnehmende Baum- und Buschgruppe in sorgfältiger Behandlung der einzelnen Partien vor's Auge bringt. Daneben ist sie oft mit poetischer Staffage aus dem klassischen oder jüdischen Alterthume ausgestattet, so dass ich diese Hochlandschaften (obwohl in geistvoller Technik zum Theil am meisten vollendet) die am wenigsten individuellen und vaterländischen unter den Waterlo'schen Blättern nennen möchte. Dagegen dürfte dieser Charakter, neben der mehrgenannten kleinsten, insonderheit der etwas grössern, oben bezeichneten zweiten Art von Blättern zukommen — und sie sind es, die ich hier vorzugsweise in's Auge fasse um den Eindruck Waterlo'scher Landschaften wieder zu geben. Indess möchte ich wahrlich! dass es schon geschehen wäre: so wenig traue ich mir zu: das mit individueller Liebe Aufgefasste und in geistvoller Behandlung Ausgeführte des trefflichen Künstlers befriedigend zu bezeichnen — und doch kann ich es nicht lassen! — Es wird der Blick auf einige einzelne Blätter dabei am besten aushelfen.

Hier sieht man im Mittelgrunde der Landschaft einen Hügel, oben mit einigen Bäumen, um welchen zu beiden Seiten sich Wege winden, die in den freien Vorgrund hinauslaufen. Rechts, an der Seite des Wegs, der Anfang einer Ebene mit Buschwerk und einzelnen Bäumen; links, an der Seite des andern Wegs, eine mässig aufsteigende Höhe mit dichtem Wald. — Früher muss Alles Wald gewesen sein; man hat die Wege durchgehauen und auf dem Hügel einige Bäume stehen lassen, wo der Arbeiter, der Wandrer sich im luftigen Schatten erquicken mag; rechts in der waldigen Ebene ist mancher Baum gehauen und hin und wieder Buschwerk angeschlagen, wo das Vieh Schutz suchen und sich lagern kann; am Abhange des Hügels, dem grasigen (ungemein geistvoll behandelten) Vorgrunde zu, sitzen zwei Menschen im ruhigen Gespräch, die einander hier begegnet sind und bald wieder an ihr Geschäft gehen werden. — Der aufsteigende Wald zur linken Seite des Bildes hat noch seine ursprüngliche Naturfülle.

Ein anderes Blatt — eine lichte Waldgegend auf der Ebene, mit Felsstücken untermischt. Die Bäume sind an zwei Stellen ausgerodet, so dass sich Durchsichten bilden, die den Wald in drei Partieen theilen. Dies Lichten und Urbarmachen scheint nicht auf blos ökonomisch berechnende, sondern — so zu sagen — auf liberale Weise gegen die Baumvegetation geschehen zu sein, so dass diese an ihrer frühern Fülle und Frische nichts verloren, vielmehr freier geworden, nun noch lebendiger sich hervorgethan hat, so dass die Natur hier durch landwirthschaftliche Einwirkung geradezu schöner geworden ist. Man überlässt sich dem Gefühl, dass in der Nähe Menschen wohnen, die von den Erzeugnissen der Natur leben, doch genügsam nur von ihr verlangen, was zum Bedürfniss und Wohlsein gehört, übrigens die Natur gewähren lassen und sich des freien Wirkens derselben menschlich erfreuen.

Wieder ein andres Blatt zeigt in der Mitte einer freien Ebene nichts als ein kleines Gehölz von etwa 40 bis 50 schlanken, gleichmässig neben einander aufgewachsenen Bäumen. Die Bäume sind jung und von späterer Anpflanzung. Für landwirth-

schaftliche Zwecke können sie nur von geringer Bedeutung sein: Schutz oder Erholung Suchenden aber werden sie durch ihr dichtes Laubdach und das mild sich brechende Licht wohlthun. Indess werden sie eben jetzt nicht dazu benutzt; ein Wandersmann geht neben dem stillen Wäldchen ruhig vorüber.

Noch ein Blatt. Rechts und links, an den äussersten Enden des Vorgrundes, buschiger Wald, der sich rückwärts zieht und den grössten Theil des Hintergrundes einnimmt, aus dessen Tiefe das Dach eines einzelnen Häuschens hervorblickt; der hüglige Vor- und Mittelgrund sonst völlig frei. Ueber letztern, der etwas höher liegt als der Vorgrund, läuft ein Fussweg mitten durch die ganze Breite des Bildes. Dieser Fussweg, wie er in der einsamen Waldgegend auf dem unebnen Boden gleichsam sich selbst auf und ab bewegend mannigfach beleuchtet wird, erscheint, so zu sagen, als das einzig handelnde Wesen der Scene; aber welche Menge dunkler Vorstellungen von Menschenleben und Menschenverbindung drängt sich nicht um diesen Fussweg!

Ferner ein Blättchen historischer Art. An einem weit sich verbreitenden Binnenwasser, mit Booten in der Nähe und Ferne bedeckt und dadurch einen vielfachen Verkehr andeutend, sieht man im Vorgrunde am Ufer die Ecke eines baumreichen Dorfs mit Resten mittelalterlicher Befestigung, Burgmauern, Thürmen etc., die aber nunmehr zu Waarenmagazinen gebraucht werden, und wo freie rüstige Bauersleute einer spätern Zeit die Verpackung und den Wassertransport besorgen etc. —

Doch ich bitte, abbrechen und die lieben Blätter bei Seite legen zu dürfen; der Andeutungen wird sonst kein Ende. Es sollte ja nur eine Probe sein, ein eigenthümliches Natur- und Menschenleben der Landschaft in dessen wechselseitigen Durchdringen und Rückwirken auf einander an den Blättern dieses Meisters bemerklich zu machen, oder vielmehr in Erinnerung zu bringen. Ihr allgemeiner Character offenbart sich übrigens in unzähligen einzelnen Erscheinungen — und das Unbewusste der künstlerischen Production wie der Natur theilt sich dem fühlenden Sinne des Beschauers auf so innige Weise mit, dass er so das Glück dieses zarten Verhältnisses ungerne durch Bewusstsein mindern mag. Anfänglich fasst man (wie bei ruhiger Beschauung jedes Kunstwerks, namentlich eines landschaftlichen) dasjenige auf, dessen der Künstler sich klar bewusst war und das er wirklich beabsichtigte, dann aber theilt sich mehr und mehr das innere Leben des Kunstwerks, was seine Quelle im Unbewusstsein des Künstlers hat, der Seele des Beschauers mit. Bewusstes und Unbewusstes gehen in einander über und — gleichwie bei der Naturbetrachtung selber — die Linien der Gegenstände, in einander verschwimmend, sich in den Horizont verlieren, löst das Bild sich auf in das, was es ursprünglich in der Seele des Künstlers war — und wird zum Gedicht. *)

Uebrigens mag der Geschmack an den Waterlo'schen radirten Blättern in Deutschland viel verbreitet sein, sonderlich in denjenigen Provinzen, wo Natur und Menschenleben einen ähnlichen Charakter tragen als in den Niederlanden. Das ist namentlich der Fall in den Provinzen längs der Nord- und Ostseeküste. Ostfriesland, Holstein, Meklenburg, Pommern. Weite Ebenen, hin und wieder mit sanften Hügelformen wechselnd, grosse lichte Wiesen, ausgedehnte reiche Kornfelder, aus denen dunkle Laubwälder auftauchen, ein wasserreicher Boden, ein saftvoller Baum- und Pflanzenwuchs — ferner die Wirkungen der Nähe des Meers und bedeutender Handelsplätze: ein wohlhabender gemüthlicher Menschenschlag, eine freisinnige Behandlung der Natur etc. geben der Landschaft einen Charakter, der gar manchen Waterlo'schen Blättern nahe verwandt ist. Die Natur in diesen Provinzen, obwohl im Allgemeinen bilderarm, erscheint nach ihrer ursprünglichen Anlage sowohl als durch Menschenhand — wenn man so sagen darf — sittlich schöner, als es in gebirgigen Gegenden oder solchen, wo die Natur durch Gegensätze und Bilder wirkt, möglich ist.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

General-Versammlung am 6. August 1835.

Bei der heutigen Verloosung wurden folgende Gewinne gezogen:

1. Das Melken auf der Weide, Viehstück von Simmler, auf Nr. 1353 der Actien-Rolle an Herrn

*) Ich kann mir das Geständniss nicht versagen, dass ich diese Bemerkung ganz vortrefflich finde und für doppelt beachtens- und nachdenkenswerth darum halte, weil gewöhnlich von Freunden und Besprechern der Kunstdarstellung immer noch viel zu sehr übersehen wird, dass ihre Vollendung in jener individuireuden Verschmelzung des Bewussten mit dem Unbewussten besteht, welche der Charakter ursprünglicher Naturanschauung ist. S.

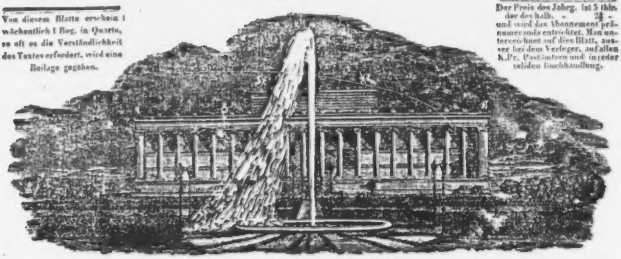
Oberforstmeister von Stolzenberg zu Romersdorf. 2. Kleine Abendlandschaft von Achenbach, auf Nr. 798 an Se. Durchlaucht den Fürsten zu Salm Dyck. 3. Koch, Managegend, auf Nr. 1951 an Hrn. Becker zu Darmstadt. 4. Plüddemann, Rolands Tod, auf Nr. 6 an Herrn Consistorialrath Budde hieselbst. 5. Landschaft von Heunert, auf Nr. 906 an Herrn Lorlberg zu Berlin. 6. Koerner, Kinder am Feuer, auf Nr. 558 an Herrn Hansen in Düsseldorf. 7. Landschaft von Roosen, auf Nr. 586 an Herrn Heidendahl jun. in Düsseldorf. 8. Landschaft von Breslauer, auf Nr. 898 an Herrn Volckert in Berlin. 9. Sohn, Urtheil des Paris, auf Nr. 1676 an Herrn Stadtrath Schindelmeiser in Königsberg i. P. 10. Götting, der heil. Franziscus, auf Nr. 41 an Herrn Vicar Rausch zu Broich bei Jülich. 11. Scheins, Abendlandschaft (Nr. 129 des Ausstellungs-Katalogs), auf Nr. 1263 an Herrn Pinner zu Münster. 12. Grabau, das Innere eines Stalles, auf Nr. 923 an Herrn Kaufmann Kohl jun. in Elberfeld. 13. Ihle, die heil. Elisabeth, auf Nr. 1729 an Herrn Oberlehrer Kribben in Elberfeld. 14. Grabau, weidendes Vieh (241 des Katalogs), auf Nr. 95 an Herrn Freiherrn von Wenze auf Haus Beck bei Dorsten. 15. Hengsbach, Landschaft, auf Nr. 1431 an Herrn Gutsbesitzer Krause auf Tenzerow bei Demmin. 16. Landschaft aus dem Schweizerthale bei St. Goarshausen von Kiesling, auf Nr. 1755 an Hrn. Kaufmann Weidinger in Berlin. 17. Kleine Landschaft von Dielmann, auf Nr. 939 an Herrn vom Rath in Bauersfort bei Crefeld. 18. Rheinlandschaft von John, auf Nr. 1156 an Herrn Landrath Melsbach in Crefeld. 19. Milchmädchen von Schmidt, auf Nr. 144 an den Kunstverein zu Münster. 20. Engel, Kopf eines Greises, auf Nr. 1796 an Herrn Dr. Stedmann in Beslich bei Vallendar. 21. Grieben, Fischerhütte an einem Fluss, auf Nr. 410 an Herrn Handelsgerichts-Präsidenten Höninghaus in Crefeld. 22. Kretschmer, das Kindermährchen, ein Aquarell-Gemälde, auf Nr. 97 an Se. Durchlaucht den Fürsten Albrecht zu Wittgenstein-Berleburg. 23. Rustige, Abend in Tyrol, auf Nr. 87 an Herrn J. Schuchard in Barmen. 24. Stobbe, Mädchenkopf, auf Nr. 1967 an Herrn Pfarrer Laufs zu Keldenich in der Eifel. 25. Ittenbach, Christus und Jünger, auf Nr. 1874 an Herrn Alexander Valtemare zu Paris. 26. Blumenstück von Schartmann auf Nr. 1136 an Herrn Landdechant Winzen zu Dahlen. 27. Die Mühle, Landschaft von Elmant auf Nr. 1821 an Herrn Kaufmann Hübner zu Magdeburg. 28. Küchenstück von Lehnen, auf Nr. 1735, an Herrn Königlichen Procurator Hermes in Cleve. 29. Der Hühnerkrämer von Sonderland, auf Nr. 1582 an Herrn Konsistorial-Rath Wagner in Münster. 30. Landschaft von Jacobi, auf Nr. 257 an Se. Königl. Hohheit Prinz Wilhelm (Bruder Sr. Maj. des Königs). 31. Landschaft von Funck, auf Nr. 1023 an Herrn van Tromp zu Rotterdam. 32. Holthausen, der Weobsler, auf Nr. 222 an Fräul. von Winterfeld, Holdame Ihrer Königl. Hohheit der Prinzessin Friedrich. 33. Trautscholt, Waldscene, auf Nr. 264 an Herrn J. N. Müller zu Elberfeld. 34. Tell's Tod von Lasinsky, auf Nr. 433 an Frau von Ghemen in Cöln. 35. Happel, der Kalkofen, Landschaft, auf Nr. 181 an Herrn Dr. Heim in Berlin. 36. Blanc, die Kirchgängerin, auf Nr. 1406 an Herrn Buchdrucker Nasse in Soest. 37. Stielke, Kaiser Max auf der Martinswand, auf Nr. 358 an Frau Regierungs-Räthin Scheuermann in Cöln. 38. Rethel, die Predigt des h. Bonifazius, auf Nr. 1646 an Herrn Gerichtsschreiber Jansen in Crefeld. 39. John, Landschaft (Nr. 70 des Katalogs), auf Nr. 1165 an Herrn Penserot in Kreuznach. 40. Sonderland, der Fischmarkt, auf Nr. 888 an Herrn Dr. Berg zu Schwerin a. d. Warthe. 41. Graf Stenbock, ein betendes Mädchen, auf Nr. 927 an Herrn Lieutenant von Lorch in Bonn. 42. Scheins, Gebirgslandschaft (Nr. 123 des Katalogs), auf Nr. 583 an Herrn Kaufmann Vorbrüggen in Jülich. 43. Lessing, Landschaft, auf Nr. 545 an Herrn Stammel jun. in Düsseldorf. 44. Götting, Grablegung Christi, auf Nr. 112 an Herrn Referendar Bendemann in Berlin. 45. Happel, Ansicht von Arnsberg, auf Nr. 1845 an Fräulein Mathilde v. Waldenburg in Berlin. 46. Viehstück von Grabau, auf Nr. 236 an Herrn Kaufmann Menn zu Coblenz. 47. Steinbrück, Genovefa (Skizze des grösseren Bildes), auf Nr. 1139 an Herrn Oberlandesgerichts-Assessor Stelltzer in Düsseldorf. 48. Achenbach, das Kloster am See, auf Nr. 233 an Herrn Bauinspektor de Lassaulx in Coblenz. 49. v. Oer, der Tod der h. Elisabeth, auf Nr. 335 an Fräulein Moll zu Elberfeld. 50. Köhler, die Findung Moses, auf Nr. 1949 an Herrn Ministerial-Rath Eckhard in Darmstadt. 51. Scheins, die Kapelle auf der Höhe (Nr. 125 d. K.), auf Nr. 59 an Herrn Kaufmann Friedrich Beckmann zu Barmen. 52. Jordan, die zurückkehrenden Lootsen, auf Nr. 1346 an Herrn Bürgermeister Büschgens zu Rheydt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 37. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint 1 wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement präniumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Beförderungen.

Des Königs Majestät haben dem Historien-Maler Julius Schoppe das Prädikat eines Professors beizulegen, und das Patent für denselben Allerhöchst zu vollziehen geruhet.

Berlin, den 8. September 1835.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
Schadow.

Verzeichniss

der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste in dem Winterhalbjahre vom 1. October 1835 bis ultimo März 1836.

A. Fächer der bildenden Künste.

1, Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats; 2, Zeichnen nach Gypsabgüssen, Prof. Niedlich; 3, Zeichnen und Malen nach Gemälden im Königl. Museum, Prof. Kretschmar; 4, Unterricht in der Composition und Gewandung, Prof.

Begas; 5, Osteologie und Myologie des menschlichen Körpers, Prof. Dr. Fror iep; 6, Landschaftzeichnen, Prof. Blechen; 7, Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Prof. Bürde; 8, die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gypsabgüssen, Prof. Döhling; 9, Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Prof. Berger; 10, Kupferstechen, Prof. Buchhorn; 11, Holz- und Formstechen, Prof. Gubitz; 12, Schrift- und Kartenstechen, vacat; 13, Griechische und Römische Mythologie in Beziehung auf die Kunstwerke des Alterthums, Prof. Dr. Levezow; 14, Theorie der schönen Künste, Prof. Dr. Toelken; 15, Geschichte der neueren Malerei mit besonderer Rücksicht auf die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums, Prof. Dr. Kugler; 16, Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Conè.

B. Baufächer.

17, die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Prof. Rabe; 18, die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Prof. Hummel; 19, Perspektive und Optik, derselbe; 20, Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gypsabgüssen, Prof. Niedlich.

C. Musik.

21, Lehre der Harmonie, Musikdirektor Bach; 22, Choral- und Figural-Styl, derselbe; 23, doppelter Contrapunkt und Fuge, derselbe; 24, Freie Vocal-Composition, die Musikdirektoren Rungenhagen und Bach; 25, Freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musikdirektoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnen-Schule wird gelehrt:

26, Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe und Herbig, und des akademischen Lehrers, Malers Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt:

27, Freies Handzeichnen, von den Professoren Döhling, Collmann, Herbig und Berger; 28, Modelliren nach Gyps-Modellen, Prof. Ludw. Wichmann; 29, Geometrisches und architektonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt den 1. October c. seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von No. 1 bis 25 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude, bei dem Director Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12 bis 2 Uhr; für No. 26 zur selben Zeit, bei dem Prof. Hampe, ebendaselbst; für No. 27 bis 29 bei demselben; Sonntags von 10 bis 12 Uhr.

Berlin, den 28. August 1835.

Dr. G. Schadow, Director.

Institute of British Architects.

Questions upon various subjects connected with architecture, suggested for the direction of correspondents and travellers, and for the purpose of eliciting uniformity of observation and intelligence in their communications to the institute. Motto: *Usui civium, decori urbium.* London Woodfall 1835.

Dieses Programm des Instituts Brittischer Architekten, enthaltend „Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Architektur, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter und zur Bewirkung einer Gleichförmigkeit der Beobachtung und des Verständnisses in ihren Mittheilungen an das

Institut" ist uns nach dem Wunsche der Urheber, es durch übersetzten Abdruck in Deutschland verbreitet zu sehen, durch Herrn Chateauneuf in Hamburg zugegangen. Je erfreulicher die Eröffnung fachmässiger Mittheilungen zwischen deutschen und englischen Baukunst-Verständigen erscheinen müsste, um so mehr achten wir uns verpflichtet, solcher Aufforderung unverzüglich nachzukommen und folgt hier das Programm in unverkürzter Uebertragung.

Ausschuss (des Instituts Brittischer Architekten) für das Jahr 1835 — 1836:

Präsident: Graf Grey. Vice-Präsidenten: P. F. Robinson. Joseph Kay. J. B. Papworth.

Secretaire: Thos. L. Donaldson. John Goldicutt.

Ordentl. Ausschuss-Glieder: Charles Barry. George Basevi, jun. Edward Blore. Decimus Burton. Charles Fowler. Henry E. Kendall. Henry Rhodes.

Schatzmeister und Banquier: Sir Thomas Harvie Farquhar, Bart, St. James's Street.

„Aufforderung."

„Einer der Hauptzwecke, wofür das Institut brittischer Architekten gegründet ward, ist Sammlung unterrichtender Nachweisungen aller Art, die auf Baukunst bezüglich sind. Diess ist jedoch eine Angelegenheit, auf welche die Aufmerksamkeit der Berufenen bisher noch nicht speciell hingeleitet wurde. Um daher ein übereinstimmendes Verfahren bei den Untersuchungen Derjenigen zu veranlassen, welche die Absichten des Instituts zu befördern geneigt seyn möchten, glaubten die Mitglieder sich ihren Freunden und Gönnern verpflichtet, den Senior-Secretair zur Zusammenstellung einer Reihe von Fragen zu ermächtigen, welche die meisten den praktischen Kreisen der Architektur angehörigen Punkte umfasst: damit, durch Veröffentlichung und Vertheilung derselben, den Correspondenten ein Leitfaden für die Art unterrichtender Mittheilung gegeben sey, die den vorgesetzten Zweck am wesentlichsten fördern kann."

„Die Mitglieder richten an ihre Berufsbrüder im Inland und im Auslande die Bitte, ihnen in diesem wichtigen Vorhaben beizustehen; und laden alle Personen, die irgend am Bau-Fache Theil haben, wie auch alle Liebhaber der Baukunst zum Beitrage von was immer für Bemerkungen ein, die sie aus diesem Kreise mitzutheilen hätten. Wenige Zeilen können oftmals Fingerzeige von einer höheren Wichtigkeit darbieten, als eine Mittheilung von eben so vielen Seiten, und Untersuchungen vom grössten Interesse hervorrufen. Es ergeht daher an jeden, der im Besitz irgend solcher Thatsachen seyn möchte, das Ansuchen, von der Förderung noch so kurzer Notizen, die dem Fache Nutzen bringen können, sich nicht abhalten zu lassen. Die Mitglieder erwarten keineswegs von einem Einzelnen eine vollständige und genaue Belehrung über alle Punkte oder auch nur über einen; vielmehr wird in Wahrheit jede einzelne Angabe von ihnen geschätzt werden, die einen Beitrag zur Aufhellung irgend eines dunkeln Punktes in der Geschichte Theorie oder Praxis der Architektur liefern oder auf die Fortbildung nur eines besondern Zweiges in diesem Felde hinwirken kann. Gesammelt, können dann solche Beiträge in vielen Fällen eine für jeden praktischen Zweck ausreichende Summe von Thatsachen bilden. Da die Gesellschaft bezweckt, ein Journal ihrer Verhandlungen, sobald Materialien genug da sind, herauszugeben: so wird es natürlich nicht unwichtig seyn, die Authenticität aller ihrer Mittheilungen durch Anerkennung der Quelle, aus der sie etwa hergenommen sind, zu bekräftigen: zu gleicher Zeit muss der Ausschuss nothwendig bei dem Gebrauche eingelieferter Notizen dieselbe Rücksicht beobachten."

„Die verschiedenen Capitel, unter welche die folgenden Fragpunkte classificirt sind, obschon ziemlich viele, begreifen doch nicht alle desiderata, die das weite Gebiet dieses Wissens-Zweiges in sich schliesst. Gleichwohl könnte es Manchen bedünken, die hier getroffene Anlage sey zu weit und mehr als billig ausgedehnt. Allein man muss sich nur erinnern, dass hier keine Ansprüche auf all die Bildung, Gelehrsamkeit, Kunstfertigkeit und Kenntnisse gemacht werden, welche Vitruv zur Befähigung eines Architekten für seinen wichtigen Beruf als nothwendig voraussetzt. Eben die Sachen, welche die folgenden Fragen als geeignete Aufgaben der Forschung bezeichnen, sind von der Art, dass sie von selbst im Geschäftskreise des praktischen Architekten beständig vorkommen. Aus jedem Capitel stellt sich ihm täglich irgend eine neue Thatsache heraus, womit er bekannt seyn sollte, um einen geschickten Gebrauch von all den Hülfsquellen zu machen, welche

Natur und Kunst für den ehrenvollen und nützlichen Berufszweck, dem seine besten Kräfte geweiht sein müssen, ihm darbieten. Botanik, Geologie, Chemie (sofern sie auf Baukunde Beziehung haben), Construktion, Maschinenwesen, die Eigenschaften der Materialien und ihre Anwendung, sind unerschöpfliche Quellen für Gegenstände welche die Verhandlungen des Instituts beschäftigen können. Die Theorie und Geschichte der Kunst, ihre Anfänge, Fortschritte und wechselnden Schicksale in der Reihenfolge ihrer Epochen, sind ebenso nützliche Vorwürfe der Untersuchung, als andererseits die Principien der Erfindung in Plan und Zeichnung. Die Entdeckung eines neuen Grundsatzes im Entwerfen, die neue Anwendung eines Mittels im Bauen, die Wiedererweckung einer alten Weise der Construction, sind Dinge, wie sie unaufhörlich vorkommen und der Beobachtung und Erfahrung Aller offen stehen."

„Das Institut wollte daher seinen Mitgliedern und überhaupt einem jeden, der am Baufache Theil hat, die Nothwendigkeit eines allgemeinen thätigen Zusammenwirkens an's Herz legen, und sie auffordern, an ihrem Theile zu dem Schatze von sachmäßigen Belehrungen beizusteuern, welche hervorzurufen und zu sammeln zum besten Aller vom Institute beabsichtiget wird."

Thos. Leverton Donaldson
Ehren-Secretair.

Locale des Instituts,
43, King Street, Covent Garden, London,
July 1835.

(Die Fortsetzung: *Questions* etc. folgt).

Ueber die primitive Einführung des Ackerbaues und die Gestalt des Pfluges bei einigen Völkern des Alterthums.

(Vom General von Minutoli).

(Hiezu eine Lithographie.)

Die Nahrungsmittel, deren sich die Menschen auf der ersten Stufe der Kultur bedienten, und die sie in diesem Zustande, auf mehreren Stufen unseres Erdbodens noch geniessen, waren und sind noch theilweise, nach Maassgabe der klimatischen Verhältnisse und der ihnen untergeordneten Lokalitäten, sehr einfach aber dennoch verschieden. Die Menschen ernährten sich damals, und fristen ihre Existenz noch jetzt, mit den Ergebnissen der Jagd, des Fischfangs und anderer animalischen und vegetabilischen Produkten*) und die einzige Sorge der auf dieser Stufe stehenden war nur die: für ihre tägliche Nahrung Rath zu schaffen, und ihre Gesellung erstreckte sich damals kaum bis auf das Familienleben, indem die Mitglieder eines Haushalts sich nicht selten trennten, wenn es ihr Interesse zu heischen schien.

Bald weckte aber das Bedürfniss, sich dem Familienleben näher anzuschliessen, den Menschen zum Uebergang zur zweiten Stufe der Kultur, man fing nun an die Thiere zu zähmen und die Viehzucht einzuführen, von deren Milch und Fleisch er sich nun nährte; und so rückte er vom unsteten Jagd- und Fischerleben in den festern Stand des Hirten, der ihn wenigstens in einen Stamm vereinigte, und der Gesittung allmählig um eine Stufe näher brachte. Da er jedoch als Hirte zur Erhaltung seiner Heerde grasreicher Weideplätze bedurfte, so sah er sich, beim Aufsuchen derselben, zum öftern Wandern genöthigt, woher dann der Name Nomade entsprang, den man diesen umherwandelnden Hirtenstämmen beilegte.

Diese wohlthätige Mittelstufe von Kultur, weckte bei einigen Stämmen dieser Nomaden, den Keim zu einem höheren Grad von Gesittung, das heisst zum nähern Zusammenrücken in festen Wohnsitzen, die

*) So ernährt unter andern die Fächerpalme (*Mauritia flexuosa L.*), die noch unbezwungene Nation der Guaranen am Ausflusse des Orinoko, nach A. von Humboldt, einzig und allein; die *Guilielma speciosa*, nach von Martius, in Brasilien ebenfalls einen grossen Theil der Ureinwohner, und die Dattelpalme (*Phoenix dactylifera L.*) dient noch heutigen Tages vielen Bewohnern Aegyptens, und den der Oasen von Siwah, von Augila, Etgara, Khargé etc., in der libyschen Wüste, und auf den Landesabschnitten von Kock, Derry und Sukkok in Nubien, zur Nahrung; während andere Völker des Alterthums und der Gegenwart sich von Lotuspflanzen, von der Papyrusstaude und andern Knollengewächsen ernährten und heutigen Tages noch einige periodisch, Manna, Gummi, Heuschrecken, Ameisen und andere Insekten, und die Ottomaken und Jaruren in Amerika, nach Humboldt, selbst Erde geniessen.

ihnen zugleich Schutz für ihr Eigenthum gewährten. Diese Massregel machte aber, natürlicher Weise, auch eine stabilere Gestaltung ihrer ganzen Lebensweise nothwendig, und diese führte wiederum zur Erfindung des Ackerbaues, der nun bald auf mehreren Abschnitten des festen Landes eingeführt ward; jedoch, wie alle neue Einrichtungen, anfänglich nur auf einen niedrigen Grad von Ausbildung blieb, und nur nach und nach vervollkommnet wurde.

Bei welchem Volke zuerst, oder bei welchen Völkerschaften vielleicht gleichzeitig der Ackerbau eingeführt ward; ob dies nämlich in Hochasien, wo, nach Sprengel, unsere europäische Getreidearten wild wachsen sollen, in China, in Aegypten oder Phönizien geschah? vermochte ich nicht mit Bestimmtheit zu ermitteln; allein so viel ist gewiss, dass der Ackerbau bereits seit undenklichen Zeiten getrieben ward; und für das Alter seiner Begründung scheint unter andern der Umstand zu sprechen, dass fast alle Völker des Alterthums dessen Einführung irgend einer Gottheit beimessen, oder wenigstens denjenigen Sterblichen, die sich um den Feldbau verdient gemacht hatten, göttliche Ehre erwiesen; wie dies zum Beispiel in Aegypten mit Osiris, in Sicilien und Griechenland mit der Deo, Demeter oder Ceres; bei den Römern aber, mit dieser Göttin und dem Saturn, der bekanntlich, durch fleissigen Anbau des Landes und durch die Verbesserung der Sitten, das sogenannte goldene Zeitalter herbeiführte, geschah. Saturn hatte sich zur Verbreitung des Ackerbaues den Triptolemus beigesellt, dem er, zur Anerkennung seiner Verdienste, ebenfalls den Götterrang verschaffte.

Ein ähnlicher grosser Beförderer des Ackerbaues, war Lenz (Hyes, Sabazios), der Erbnehmende Sohn der Kybele und ihres Gemahls des Regners und Donnerers, welcher, nachdem er das Land vom Raubwilde gesäubert hatte, das Feld mit dem Stierpflug zu bestellen erfand, und diesem zu Folge sinnbildlich entweder in vollkommener Stiergestalt, oder wenigstens mit zwei Rindshörner prangend, als Gott Zagreus oder Sabazios, abgebildet ward.

In Aegypten war bekanntlich der Feldbau so geehrt, dass man dessen Anbauern den ersten Rang im Lande einräumte. Dagegen wurden der Demeter oder Ceres zu Ehren bei den Griechen und Römern verschiedene Feste, zum Beispiel die Thesmophorien und die eleusinischen Geheimnisse, bei jenen vor und nach der Ernte, die Proerosien und Aloen; bei diesen aber, die Cerealien und Ambarvalien*) gefeiert. Wie sehr der Ackerbau bei diesem letztern Volk in Ehren gehalten wurde, ersehen wir aus der römischen Geschichte; denn die Senatoren bekümmerten sich nicht allein um den Feldbau, sondern sie bauten nicht selten mit ihren eigenen Händen ihre Grundstücke an; Cincinatus ward bekanntlich von dem Pfluge abgerufen, und mehrere der berühmtesten Familien, erhielten ihre Beinamen von dem Anbau besonderer Arten von Hülsenfrüchten, als z. B. die Fabii, die Pisones, Lentuli, Ciceriones u. s. w. und das Prädikat eines guten Landmanns, galt für das höchste Lob; denn Bonus Colonus und Agricola, war gleichlautend mit Vir bonus etc. Eben so mag in China der Ackerbau seit undenklichen Zeiten in hoher Achtung gestanden haben; indem noch gegenwärtig der chinesische Kaiser alljährig an einen eigends hierzu festgesetzten Tag (der in dieser Beziehung auch zu einem Festtage erhoben wird), die erste Hand an den Pflug legt, und dies Gewerbe hierdurch gleichsam adelt.

Wie man nun bei einigen dieser Völkerschaften den Ackerbau betrieb, und wie die hierzu benutzten Werkzeuge beschaffen waren, sollen einige alte Denkmäler erklären helfen.

Merkwürdig scheint mir in dieser Beziehung, die unter Fig. 1 beigebrachte Darstellung, die ich aus einer Grabesgrotte zu Eleythia entnommen hatte, um solche in meinem Reisewerke mitzutheilen; allein bei der Herausgabe desselben aus dem Grunde zurückliess, weil sie bereits Hamilton geliefert, und ich es mir damals vorgenommen hatte, nichts bereits Bekanntes zu liefern. Gegenwärtig glaubte ich aber diese merkwürdige Abbildung wegen des Vergleichs

*) Diese Ambarvalien hiessen eigentlich: *Sacra ambarvalia*, von *Area ambiebat* abgeleitet, weil man nämlich die zu opfernden Thiere (*Hostia ambarvalis* genannt), welche aus einem Schweine, einem Schaaf und einem Stiere bestanden, vor dem Opfer selbst, um die Felder herumzuführen pflegte. Diejenige Brüderschaft, die solches ausführten, hiessen: *Fratres-Ambarvales*, oder Kurzweg: *Arvales*, und sollen durch den Romulus eingeführt worden sein. Die Handlung selbst nannte man aber: *Agros purgare* oder *lustrare*.

mit andern Pflügen und der Art und Weise, wie man mit solchen das Land zu bearbeiten pflegte, so wie gleichfalls aus dem Grunde, dass das Hamiltonsche Werk, seiner Kostbarkeit wegen, sich wohl nicht in den Händen aller meiner Leser befinden dürfte, hier nochmals mittheilen zu müssen.

Man erblickt in diesem Bilde den Pflug in seiner ursprünglichen Gestalt, der noch denjenigen Werkzeugen dieser Art, deren sich die heutigen Aegypter und selbst die Beduinen in einem Theil der libyschen Wüste zu bedienen pflegen, vollkommen gleicht; wie dies aus Fig. 2 hervorgeht, welche Darstellung ich bereits, als Beiwerk eines Grabdenkmals in jener Wüste, in meinem Reisewerk lieferte. Hier wird nämlich der Hackenpflug durch ein Kameel, dessen aber, durch vier Menschen gezogen, während ein fünfter Landmann, hinten den Pflug regiert und ein sechster hinterhergeht, und den, in einem Eimer oder Korbe bei sich führenden, Saamen in die Furchen ausstreuet. Auf den ältesten Denkmälern von Ghizeh findet man ebenfalls die, durch Herodot beschriebene, Verfahrungsart beim Ackerbau dargestellt, nämlich die, wo durch hinübergetriebene Heerden der ausgestreuete Saamen in den Boden getreten wird. Eine beigefügte Inschrift sagt ausdrücklich: „Bestellung des Bodens durch Hülfe der Ziegen und Menschen."

Die Griechen hatten nach dem Hesiodus eigentlich zweierlei Arten von Pflügen, nämlich eine Art, die ἄροτρον αὐτοῦργον genannt wurde, und aus einem einzigen Stücke bestand, so dass der gerade Balken, an welchen die Rinder gespannt wurden, sich nach unten zu gegen das Ende hin krümmte, und eine Beugung, die einem gebogenen Knie glich, hervorbrachte, an dessen unterm Ende, welches man γύης nannte, befestigt wurde*). Dieser Theil, welcher mit der Deichsel eine Art von Winkel bildete, war bei dem zusammengesetzten Pfluge, den man ἄροτρον πολυσχιδὲς nannte, ein an der Deichsel befestigtes bewegliches Stück, an welchem sich der Pflüger festhielt. Jedoch lassen uns die Klassiker, so wie selbst die Scholasten über die Benennungen der verschiedenen Theile des Pfluges noch im Dunkeln; denn so nennt z. B. Apollonius von Rhodus, denjenigen Theil πλῆτρα, der beim Hesiodus γύης heisst, und behauptet, dass dieser letzte Name eigentlich den Theil bezeichnen soll, der sonst ῥυμὸς hiess**). Die eigentliche Gestalt dieses Pfluges lernen wir aber am besten aus alten Denkmälern, als z. B. aus hetrurischen oder vielmehr grossgriechischen Graburnen und andern Gefässen kennen, von welchen uns unter andern Buonaroti zwei Stück, der Kupferstecher Bartoli aber ein Exemplar mitgetheilt haben. Ferner besitzt Herr Jenkins eine marmorne Graburne mit einer ähnlichen Abbildung; und eine von Alabaster angefertigte, die zu Volterra ausgegraben ward, befindet sich zur Zeit noch in der Villa Albani zu Rom. Die Griechen pflegten aber ebenfalls, zur leichtern Handhabung des Pfluges, Räder daran anzubringen, wie solches, aus der unter Fig. 7 beigebrachten Darstellung eines solchen, hervorgeht.

Unter Fig. 3 habe ich die Abbildung eines Pfluges mit zwei Rindern bespannt und von einem Pflüger gelenkt, der sich nebst noch ein paar andern Pflügen und eben so sinnreichen, als zierlichen Beiwerken, auf einer wirklich hetrurischen Schaale des Berliner Museums befindet, in seiner natürlichen Grösse und Eigenthümlichkeit beigebracht. Fig. 4 dagegen stellt einen andern hetrurischen Hackenpflug vor, der sich in einer wohlerhaltenen Bronze im Kabinet des Collegii Romani zu Rom befindet, und von welchem Micali***) uns, Tafel 114 seines Atlasses, bereits eine Abbildung geliefert hat. Diese Bronze stellt nämlich einen vollständigen mit zwei Stieren bespannten Pflug vor, hinter welchem der Führer einhergeht. Das Zugvieh ist von der so ausgezeichneten piceenischen Race, die noch heutigen Tages unter der Benennung: *della Marca* bekannt ist. Fig. 5 und 6 stellen aber ein hetrurisches Pflugeisen dar, welches 14½ römische Pfunde wiegt und sich gegenwärtig im Museum zu Cortona befindet.

Die Römer hatten ebenfalls Pflüge von verschiedener Art. Der gewöhnliche Pflug hatte nämlich weder ein Pflugeisen noch Erdbretter, sondern er bestand nur aus einem Baum (*Temo*), an

*) *Proel. in Hesiodus. Egr.*

**) *Arg. I.* 3. 232.

***) Siehe dessen Werk betitelt: *Monumenti per servire alla storia degli antichi Popoli Italiani etc.* nebst Atlass.

welchem das Joch befestigt wurde, und aus der Pflugsterze (*Stiro*), an deren Ende sich ein Querholz (*Mariculo*) befand, das der Pflüger mit der Hand fasste und vermittelst welches er den Pflug regierte. Die Pflugschaar hiess *Vomer* oder *Vomeris*, und ein krummes Stück Holz, welches zwischen dem Holze der Pflugschaar durchging, nannte man *Baris*. An dasselbe war das *Dentale*, oder der Pflugschaarbaum, nämlich ein Stück Holz, an welches die Pflugschaar befestigt war, angemacht. Virgil hält den *Baris* für einen Haupttheil des Pfluges.

Eine andere Art von Pflug war mit Erdbrettern versehen, vermittelst welcher die Furche erweitert und die Erde rückwärts geworfen wurde. Eine dritte Art, war wiederum mit Rädern zur leichtern Handhabung und schliesslich eine vierte, mit dem *Culter* oder Pflugeisen von verschiedener Form, wie es scheint, ausgestattet. Ich habe der Merkwürdigkeit wegen unter Fig. 8, einen solchen Pflug, der mit einem lanzenförmigen Eisen versehen ist, beigebracht.

Dass alle diese früher gebrauchten Werkzeuge mehr oder weniger die Kunst in ihrer Kindheit verrathen, und folglich noch sehr unvollkommen waren, geht unter andern aus einem hölzernen Pfluge hervor, der vor mehreren Jahren, andern Alterthümern beigesellt, in der Mark Brandenburg ausgegraben ward, wie Fig. 9 zeigt, aus einem astigen nur roh bearbeiteten Stück Holz besteht, und dem Pfluge der Ureinwohner Amerika's vollkommen gleicht. Um einen bessern Vergleich zwischen den ältern unvollkommenen, mit den neuen verbesserten Pflugschaaren anstellen zu können, habe ich schliesslich, unter Fig. 10, den ziemlich complicirten Pflug des Herrn Rusé beigebracht.

Lithographieen.

(Zu haben bei George Groplus in Berlin.)

Erinnerung vom Manoeuvre nach dem Oelbild von E. Rabe, lithographirt von A. Remy, Druck von G. Berndt; Verlag von E. H. Schröder in Berlin.

Das Original-Gemälde, im Besitz S. M. des Königs, gehört zu den gelungensten des talentvollen jungen Künstlers. Man kennt hier von der letzten grössern Ausstellung her diese preussischen Landwehr-Männer, die auf einem Bauernhofe mitten im Dorf beschäftigt sind, einem Hasen den Balg abzutrennen und dies Geschäft mit einem gewissen dienstmässigen Gleichmuth verrichten, welchem man beim Braten nichts abkriegen werden. Hinter diesen gelegentlichen Köchen steht ein Offizier mit langer Pfeife und blickt auf einen andern, der mit kurzer aus der Thür des Bauernhauses getreten ist und sich den Schnurrbart streicht. — Die Lithographie (1′ 4″ br. 1′ 2″ h.) ist sauber, erinnert mit Geschick an den breiten kräftigen Auftrag des Malers und giebt bei entsprechend klarem Druck eine gefällige Totalwirkung.

Der kranke Esel nach dem Gemälde von Pistorius, lithographirt von Fischer, Druck von G. Berndt; verlegt und dem Hrn. Domherrn von Spiegel Freiherrn zum Desenberg zugeeignet von C. W. Ramdohr. (Schenk'sche Kunsthandlung, Braunschweig).

Das Original-Gemälde, welches verschiedene Kunstausstellungen besucht hat, ist bereits in weiterm Kreise vortheilhaft bekannt. Der Gedanke ist sehr glücklich. Die erhabene Grazie des dicken Kurschmidts, der, die eine Hand an der Hüfte umgelegt, mit der andern pulsfühlend über der Nase des Patienten ruht, die bewusstvollruhige Miene dieses alten Praktikus, die aufmerksame eines Hausclienten, der daneben auf der Steinbank sitzt und die Thonpfeife aus dem Munde genommen hat, die sorgenvolle Erwartung der Bäuerin, die den Doktor, ihre Hand an seiner Schulter, fragend ansieht, sowie des Bauers, der gebückt aufschauend dem Esel mit beiden Händen den Kopf hält — ist geeignet, ein theilnehmendes Lächeln zu erwerben und den Betrachter mit den Zügen der ächt menschlichen Interessen, deren Mittelpunkt ein Esclein ist, humorsam zu unterhalten. — Die Lithographie (1′ 7″ h. 1′ 5″ br.) ist vorzüglich und giebt Zeichnung und Ton des Originals mit Treue wieder, indem sie die mässige Farbenhaltung des Bildes ganz erreichen konnte und

bei sehr fleissiger, angenehmer Ausführung gut und rein gedruckt ist.

Tizians Geliebte nach dem Original-Gemälde der Gallerie Royale in Paris. Lith. v. L. E. Leschke, Druck v. Berndt; Verlag v. E. H. Schröder in Berlin. (etwas über 1′ h. 10″ br.)

Die vollwüchsige Geliebte im Morgenkleide, das fliessende Haar zum Flechten gefasst, über deren Schulter der Maler vorblickt, der ihr vorn einen kleinen Handspiegel, im Rücken einen grösseren Rundspiegel hält, ist allgemein bekannt und beliebt. Ein Tizian lohnt auch aus der dritten Hand immer noch des Anschauens wohl; und auch in dieser Lithographie wirkt das schöne Licht auf dem klaren ausgebildeten Angesicht und den runden Formen des Armes und Busens anziehend und wohlgefällig.

S.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Das Verzeichniss der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen (Düsseldorf im Juli) umfasst über dritthalbhundert Nummern, grösstentheils Gemälde von Düsseldorfer Künstlern, ein Theil indess von andern niederländischen, holländischen, und 14 Münchner Meistern; etliche aus Hamburg; aus Berlin nur von 2 Künstlern; aus Göttingen von Wedemeier einige Glasmalereien; aus Oldenburg von Meinardus und aus Frankfurt von Wendelstädt Sculpturen. Der Bezeichnung zufolge waren von diesen Kunstwerken 73 bereits in Privatbesitz, 27 vom Rheinischen Kunstvereine erworben oder in Vorschlag gebracht.

Unter den Historien dieser Ausstellung bemerken wir: Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem von Bendemann; Christi Erscheinung beim Weltgericht von Döger; eine Grablegung von Götting; die Jünger zu Emaus von Schadow; Bonifaz, den Sachsen das Christenthum predigend, von Rethel. Mücke: Farbenskizze zur Freske in der Andreaskirche. Sohn: Urtheil des Paris (Farbenskizze). Steinbrück: eine h. Genovefa. Stielke: Kaiser Max auf der Martinswand. Von Lessing sind nur zwei Landschaften bemerkt. Von Hübner: Kinder und Schutzengel und eine Zeichnung: die Romanze nach Tieck's Oktavian. Andere nach Gedichten skizzirte Bilder: von Blanc Goldschmidts Töchterlein nach Uhland; von Müller (aus Darmstadt) des Knaben Berglied nach Demsi; von Sonderland: Leonore nach Bürger; von Grashoff: ein Gemälde nach der ersten Romanze des Cid und Frithiof und Ingeborg von Volkart. — Der Landschaften 110; die andern Klassen verhältnissmässig.

S.

KUNST-ANZEIGEN.

Plan und Ansichten von Rom. Entworfen, gezeichnet, gestochen und herausgegeben von Georg Mayr, Königl. Graveur im militair. topograph. Bureau, München, 1835. Die Ansichten sind gestochen von C. Schleich jun.

Der Plan der Stadt, für den Handgebrauch besonders zweckmässig, indem die Namen der Strassen, Plätze und bedeutenderen Gebäude, soviel es möglich war, an Ort und Stelle beigeschrieben sind und nur, wo dies nicht angieng, durch Zahlen auf die Randbemerkung verwiesen wird. Der Rahmen mit 25 Prospekten alter und neuerer Architekturen. Das Ganze ist sauber und elegant gearbeitet und als ein werthes Erinnerungsblatt zu empfehlen. F. K.

Ansichten von Tyrol

durch T. Allom gezeichnet, nach Johanna von Issers Original-Skizzen, von den vortrefflichsten Künstlern auf Stahl gestochen mit geschichtlicher und topographischer Beschreibung. Preis des Heftes mit 3 Stahlstichen..... 10 sgr.
complett in 20 Heften, wovon 8 Hefte bereits erschienen sind.

Von diesem ausgezeichnet schönen Werke habe ich so eben eine Partie Exemplare erhalten und nehme fortwährend Bestellungen darauf an.

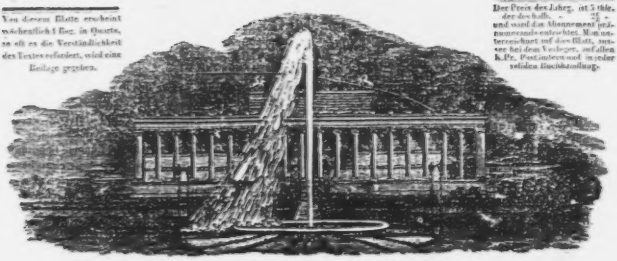
George Gropius,
Schlossplatz No. 1.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. "

№ 38. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der durch alle Buch- und Kunsthandlungen und Postämter pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausserdem bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

Raphaels Werke

in der K. K. Gemälde-Gallerie zu Wien.

(Vom Herausgeber).

Die K. K. Gemälde-Gallerie des Belvedere zu Wien enthält einen Schatz höchst ausgezeichneter Meisterwerke, die bisher noch wenig, wie sie es verdienen, gewürdigt worden sind, und deren Interesse für den Kunstfreund um so bedeutender ist, als schwerlich in andren grossen Kunstsammlungen die Originalität der Werke durch eine gleiche Anzahl alter Zeugnisse zu erweisen sein dürfte. Der amtliche Katalog der Gemälde-Gallerie, welcher in Kurzem ans Licht treten soll, wird dem Publikum einen Ueberblick jener Reichthümer gewähren. Die Erscheinung eines zweiten, raisonnirenden Kataloges ist uns für den Schluss des nächsten Jahres verheissen; derselbe wird die Geschichte der Bilder nach den archivalischen und andren Quellen, ihre Beschreibung und aesthetische Würdigung enthalten.

Herr Albrecht Krafft, der Verfasser dieses Kataloges, hat einstweilen, in der „Oesterreichischen Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde“ (und zwar in den Blättern des Mai bis Juli dieses Jahres) seine Untersuchungen über die in der K. K. Gallerie vorhandenen drei Gemälde Raphael's bekannt gemacht. Indem wir voraussetzen, dass Alles, was das Wirken dieses grossen Künstlers berührt, das Interesse unserer Leser in Anspruch nimmt, so erlauben wir uns, die genannten Untersuchungen im Auszuge mitzutheilen. Wir berühren hier jedoch nur das Wichtigste und verweisen, was die weitere Durchführung, vornehmlich die Berichtigung widersprechender Ansichten anbetrifft, auf die Original-Aufsätze des Hrn. Verfassers, in welchem wir einen

nenen, sehr thätigen Arbeiter im Fache der Kunstgeschichte kennen gelernt haben.

Die drei Gemälde gehören in verschiedene Perioden des Meisters; das frühste von ihnen ist die sogenannte

Madonna im Grünen.

(Auf Holz, 3 Schuh 6½ Zoll hoch, 2 Schuh 9 Zoll breit. Die Figuren in halber Lebensgrösse).

Diese Benennung, die zuerst Christian von Mechel*) diesem Bilde gegeben, ist sehr passend. Maria, eine noch sehr jugendliche, äusserst anmuthsvolle Gestalt, sitzt im gewöhnlichen Anzuge, dem rothen Kleide und blauen Mantel, auf einem Rasenhügel. Sie unterstützt sorgsam mit beiden Händen den stehenden Jesus und sieht wohlgefällig auf den kleinen Johannes herab, der kniecnd, mit dem Ausdrucke der innigsten Verehrung, dem Heilande sein Rohrkreuz darreicht; dieser fasst es mit freudiger Bewegung an. Die mit Blumen geschmückte Wiese, auf der die Handlung vorgeht, erweitert sich im Hintergrunde in eine von Wässern durchschnittene, mit Gebäuden und Bergen begränzte anmuthige Landschaft. Auf dem Halssaume des Unterkleides der h. Jungfrau liest man die Jahreszahl MDV **), und die Behandlung des Bildes stimmt mit der Epoche überein, wo Raphael so eben die Schule seines Lehrmeisters verlassen hatte: auf der einen Seite die noch etwas symmetrische Anordnung, die wenig pastose Behandlung der Farben, das lichte und nicht sehr kräftige Kolorit, — auf der andern Seite die veredelte Zeichnung der Figuren, die Rundung der Formen und jene Vollendung des Charakters und der Empfindung, die eben nur dem Raphael eigen ist. Das Bild ist eins der ersten Beispiele, die Raphael mit dem Entschlusse, sich von der Manier des Perugino loszumachen, nach eigener Empfindung gemalt hat, und gehört gewiss (wir stimmen aus eigener Anschauung dem Urtheile des Verfassers bei) unter die schönsten Erzeugnisse jener glücklichen Entwickelungsperiode des Künstlers. Mit der, um zwei Jahre späteren *belle Jardinière* ist es zuweilen verwechselt oder für eine Copie derselben gehalten worden, hat jedoch nichts mit diesem Bilde gemein.

*) Verzeichniss der K. K. Gemälde-Gallerie. Wien, 1783. S. 40.

**) Nicht MDVI, wie Andre gelesen haben.

Durch die weiteren Untersuchungen des Verfassers ergiebt sich nun, dass die Madonna im Grünen eins der beiden Bilder ist, welche Raphael — nach Vasari's Bericht — in Florenz für seinen Freund, den Taddeo Taddei, ausgeführt hat und welche den Uebergang aus der Manier des Perugino in die eigene, vollendetere bezeichnen. Hiebei (und zur Widerlegung andrer Ansichten) unterstützt ihn vornehmlich eine bisher unbeachtet gebliebene Stelle in der Lebensbeschreibung Raphaels von Baldinucci. Baldinucci nämlich, der jene Bilder selbst gesehen zu haben scheint, giebt über dieselben in seinem zuerst 1686 von ihm herausgegebenen Werke folgende Nachricht*): „Raphael schied von Florenz, wo er viel in der Kunst profitirt hatte, indem er für den Taddei als Geschenk zwei herrliche Gemälde von seiner Hand zurückliess; eins derselben wurde zu meiner Zeit nicht mehr in jenem Hause gesehen und das andere, welches eine sehr schöne Madonna mit Jesus und Johannes ungefähr in halber Lebensgrösse darstellte, in den Jahren darauf von den Erben des Taddeo, dem Senator Giovanni Taddei, um einen beträchtlichen Preis dem durchlauchtigsten Erzherzoge Ferdinand Carl von Oesterreich glorreichen Andenkens verkauft.“

Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol vermählte sich den 10. Junius 1646 mit Anna, Tochter des Grossherzogs Cosmus II. von Florenz, und zwar zu Innsbruck, so dass der Verf. nicht zu bestimmen vermag, ob jener schon zu dieser Zeit Florenz besuchte. Sicher ist jedoch, dass er sich nebst seiner Gemahlin im Jahre 1661 bis zum 2. Februar des folgenden durch sieben Monate daselbst aufhielt **). In die Zeit dieses seines Aufenthaltes zu Florenz, nicht wohl in frühere, muss daher der Ankauf des Gemäldes von der Familie Taddei gesetzt werden, weil Baldinucci, der im Jahre 1624 geboren wurde, dasselbe noch selbst gekannt und bewundert zu haben scheint, und sich bei Herausgabe seines Werkes noch so gut dessen zu erinnern wusste, endlich auch die Ausdrücke „zu meiner Zeit,“ womit er vermuthlich seine besten Jahre versteht, und „in den Jahren darauf“ nur mit dem letztgedachten Zeitpunkte übereinstimmen.

*) *Notizie de' professori del disegno. Fiorenza* 1770. *Tom. II, p. 347.*

**) *Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine. Firenze* 1762. *T. VII, p. 38 e 40.*

einstimmen. Nach des Erzherzogs bald darauf, den 31. December 1662, erfolgtem Tode wurde dieses treffliche Bild mit der von seinem Grossoheime gestifteten merkwürdigen Sammlung von Rüstungen und Kunstsachen in den alten Schlosse Ambras vereinigt. In den bei der im unteren Belvedere aufgestellten Ambrasersammlung vorhandenen alten Inventarien erscheint es zuerst in dem vom Jahre 1730 datirten, und zwar unter No. 135 genau beschrieben und als Original von Raphael d'Urbino bezeichnet; das nächst vorhergehende Inventar ist vom Jahr 1621, kann es daher natürlicher Weise noch nicht enthalten. Hier blieb dieses Gemälde beständig, bis zum J. 1773, wo es nach Wien in die kaiserliche Gemäldegallerie kam.

Die heilige Margaretha.

(Auf Holz, 5 Schuh hoch, 3 Schuh 10 Zoll breit. Die Figur nicht ganz in Lebensgrösse.)

Die Heilige ist in dem Momente dargestellt, in welchem sie den Drachen besiegt. Sie steht, in ein lichtes anliegendes Gewand gehüllt, in einer düstern Höhle, mit der Rechten ihr rothes Ueberkleid zusammenhaltend und mit dem Crucifixe in der Linken, womit sie die Gewalt des Ungeheuers gebrochen, das sich ohnmächtig zu ihren Füssen windet und den grässlichen, mit dichten Zähnen besetzten Rachen weit aufreisst. Den Hintergrund bildet die schroffe Höhlenwand, die sich links etwas erniedrigt und den blauen Himmel erblicken lässt. Die Zeichnung ist in diesem Bilde vollkommen, die Stellung anmuthig und ausdrucksvoll, die Drappirung im antiken Style; das Kolorit, besonders in den Fleischpartieen vortrefflich, aber, der Vorstellung angemessen, etwas ernst und düster. Die Schatten im blauen Gewande scheinen, obwohl die von oben in die dunkle Höhle einfallende Beleuchtung eine schärfere Contrastirung von Licht und Schatten erfordert, etwas übertrieben, was jedoch die Folge einer Nachdunkelung ist, welcher diese Farbe besonders unterliegt.

Raphael hat diesen Gegenstand zwei Mal behandelt. Denn bekanntlich befand sich ein ähnliches Gemälde der h. Margaretha ehemals unter den Gemälden der Könige von Frankreich *), von dem Vasari (im Leben des Giulio Romano) berichtet, dass es Raphael dem Könige Franz I. zum Geschenke schickte, aber fast ganz von Giulio nach seiner Zeichnung ausführen liess. Mit diesem ist das Wiener Bild, ebenfalls irrthümlicher Weise, verwechselt worden, obgleich auch hier vollkommene Verschiedenheit vorhanden ist. So ist in dem Pariser Bilde die Heilige dargestellt, wie sie als Siegerin mit der Palme in der Rechten, auf den Flügel des völlig unmächtigen Drachen tretend, aus dessen Windungen unversehrt hervorschreitet, — der letzte vollständige Triumph der Tugend, — während in dem anderen mehr der Moment des Sieges aufgefasst ist.

Der Verfasser setzt das Gemälde in die erste Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, wo ihn der Schatz der antiken Kunstwerke zu einem eifrigen Studium derselben antrieb. Ausser dem Einfluss der Antike glaubte Referent auch noch ein, der Manier des Michelangelo verwandtes Bestreben in der Stellung der Heiligen zu entdecken, wie solches bekanntlich bei verschiedenen Werken Raphaels (dem Jesaias, dem Brand im Borgo u. a.) heraustritt. Ferner berichtet der Verf., obgleich er an diesem und dem folgenden Bilde, wie an so vielen seiner späteren Zeit, Beihülfe der Schüler gelten lässt, dass doch die Figur der Heiligen, in Folge genauster Untersuchungen, als aus einem Gusse und von der einen unübertrefflichen Hand Raphaels ausgeführt erscheine.

Die geschichtlichen Daten dieses Bildes beginnen schon mit dem Jahre 1528, also 8 Jahre nach Raphaels Tode. Der anonyme Schriftsteller aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, den uns Jacopo Morelli bekannt machte, beschreibt nämlich auf eine höchst genaue Weise ein dem unsrigen vollkommen ähnliches Gemälde, welches sich im J. 1528 zu Venedig im Hause eines vornehmen Venetianers, Zuanantonio Venier befand *). „Das Gemälde der h. Margaretha (heisst es darin), ein wenig unter Lebensgrösse, war, von der Hand des Raffaelo de Urbino, welcher es für den Don . . . . , Abt zu S. Benedetto (in Venedig) verfertigte, der es hierauf obigem Zua-

*) Gegenwärtig, durch das Uebertragen von Holz auf Leinwand gänzlich ruinirt und nicht mehr zur Oeffentlichkeit tauglich, in den Depots des Musée royal zu Paris.

*) *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI scritta da un Anonimo di quel tempo etc. Bassano* 1800. *4. p.* 72.

nantonio schenkte; und es ist eine Jungfrau, stehend, mit anliegendem, zierlichem Gewande, das sie zum Theile mit der rechten Hand zusammenhält; mit einer sehr reizenden Miene, mit zur Erde gerichteten Augen, mit bräunlicher Fleischfarbe, wie es dem Künstler eigen war, mit einem kleinen Crucifixe in der Linken und mit einem Drachen, der sich um sie herum auf der Erde windet, jedoch so von ihr entfernt, dass man sie bis auf die Füsse herab sieht, und sie auch nicht der Schatten des Ungeheuers berührt, weil die Beleuchtung und der Gesichtspunkt von oben kömmt: mit einer Grotte im Hintergrunde, welche die Figur hervorheben hilft; kurz, es ist ein untadelhaftes Kunstwerk."

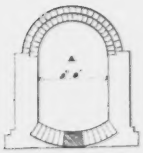
Die h. Margaretha der Wiener Gallerie stammt aus der berühmten Kunstsammlung, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Erzherzog Leopold Wilhelm während seiner zehnjährigen Statthalterschaft der spanischen Niederlande zu Brüssel errichtet hatte, und welche nach seinem, am 20. November 1662 erfolgten Tode mit den kaiserlichen Kunstschätzen vereinigt wurde. Die Meinung, dass das Bild, wie viele andre jener Sammlung, in England erworben sei, ist bereits alt. Sehr merkwürdig ist jedoch die Nachricht, welche uns ein venetianischer Schriftsteller, Marco Boschini, über dasselbe giebt. In seinem poetischen Gedichte, in welchem er die Sammlung des Erzherzogs nach dem Berichte seines Freundes, des Malers Pietro Liberi, der im J. 1658 und 1659 Wien besucht hatte, besingt*), sagt er nämlich, dass die in jener Sammlung befindliche h. Margaretha früher in Venedig durch hundert Jahre in dem Palast der edlen Familie Priuli aufbewahrt worden war. Es reicht also ihre Existenz in Venedig selbst bis in die Zeit des oben angeführten unbekannten Schriftstellers hinauf; denn die neueste Jahreszahl, die dieser in seiner Schrift anführt, ist 1543, so dass deren Verfertigung sicherlich in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt, wohin man ebenfalls gelangt, wenn man von Boschini's Datum hundert Jahre zurückgeht. Von demselben Boschini findet sich 4 Jahre später noch eine Nachricht über unser Bild. In seiner Beschreibung von Venedig vom J. 1664 führt er nämlich die Kopie dieser h. Margaretha an, welche Kopie sich damals in der Kirche S. Michele auf der Insel Murano bei Venedig auf der rechten Seite beim Austreten aus der Kirche an dem Altar der Familie Priuli befand, und bemerkt, dass das Original nach England gebracht worden war*).

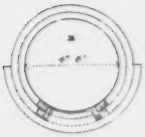
Die Identität des Wiener Bildes, welches sich sonach bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig befand, mit dem, welches der Anonymus anführt, würde keinem weiteren Zweifel unterliegen, bediente sich der letzte nicht zur Benennung des Bildes des Wortes tela — Gemälde auf Leinwand, — während das Wiener Bild auf Holz gemalt ist. Ist es aber wohl annehmbar (bemerkt der Verf. hiegegen), ja nur wahrscheinlich, dass in der einen Stadt Venedig in zwei so bekannten Häusern, man kann sagen fast zu derselben Zeit, zwei genau übereinstimmende Gemälde, das eine auf Leinwand, das andre auf Holz ausgeführt, existirten, die beide dem Raphael zugeschrieben wurden, ohne dass man sich nicht für das eine oder das andere entschieden hätte? Würde dieses der Anonymus nicht wohl bemerkt haben? Ist ferner wahrscheinlich, dass, wenn man eines als die Kopie des andern betrachten wollte, dasjenige doch vermuthlich von einem Venezianer verfertigte Kopie auf Holz, das Original von Raphael hingegen auf Leinwand ausgeführt gewesen sein sollte? Ist nicht vielmehr gerade das Gegentheil glaublicher? Ist es nicht viel natürlicher anzunehmen, dass dasselbe Gemälde, welches der Unbekannte beschreibt, aus der Familie Venier in die der Priuli und endlich in die K. K. Gallerie übergegangen, dass also dessen Angabe von der Verfertigung auf Leinwand unrichtig sei, indem der, wenngleich genaue Beschreiber, vielleicht durch die Art und Weise, der Aufstellung gehindert, das Bild in Hinsicht des Materials nicht gehörig untersuchen konnte und es daher, wie es zu seiner Zeit in Venedig schon im Gebrauch war, für auf Leinwand gemalt hielt, da überdiess auch bekannt ist, dass Raphael in seinen früheren Werken sich ausschliesslich, besonders bei solchen kleineren Bildern, der Holztafeln bediente?

Der Verf. ist überzeugt, dass, ausser den angeführten Notizen, besonders in Venedig Manches zu finden sein wird, wodurch die historische Ableitung des Bildes auf eine vollkommene Gewissheit gebracht werden könne. Wir wünschen, dass er selbst bald

*) *Carta del Navegar pitoresco. Venezia* 1660. 4. *Vento primo, p.* 39 — 46.

*) *La minere di pittura. Venezia* 1664. 12. *p.* 525.





نلات

Gelegenheit zu diesen weiteren Untersuchungen haben möge. F. K.

Questions etc. (Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Baukunst, mitgetheilt vom Verein brittischer Architekten, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter etc.)

(Fortsetzung.)

Fragen u. s. w.

(Sie bezeichnen Gegenstände, über welche Mittheilungen an das Institut brittischer Architekten wünschenswerth, und die Punkte, die dabei zu beachten wären.)

(Hiezu ein lithographirtes Beiblatt.)

Gebäude.

Das Datum der Errichtung eines besondern Gebäudes.

Daten sind von grossem Werth. Innere Gründe können den Untersucher zu einem approximativen Urtheile über die Periode leiten, in der ein Gebäude errichtet wurde. Allein bevor wir nicht mehr positive Zeugnisse, in Bezug auf Daten, über die Errichtung bestimmter Gebäude haben, wird es schwierig und fast unmöglich sein, die lange schwebende Frage über den Ursprung z. B. jenes Baustyles, der gemeinhin der Gothische genannt wird, und über seine relative Adoption oder Erfindung in England, Frankreich oder Deutschland zu entscheiden. Noch ist der Streit darüber ungeschlossen, und wird es so lange bleiben, bis einige authentische Notizen für die Haupt-Gebäude in diesen Ländern, welche im Charakter verwandt sind, die Daten liefern*). Ebenso ist der Ursprung und das relative Alter der Egyptischen, Indischen, Chinesischen oder Arabischen Architektur und die Frage, welche von der andern irgend etwas in den Zügen ihrer Composition geborgt habe, nicht eher mit Sicherheit zu erledigen, als bis wir im Besitze der documentarischen Aufschlüsse sind, die auf einmal die Frage entscheiden können. Durch innere Gründe kann die Lösung unterstützt, aber nicht ausgemacht werden.

Motiv der Errichtung. — Gegenwärtige Bestimmung. Name des Architekten und des Erbauers. — Kosten der Errichtung. — Plan des Ganzen, mit seinen Neben-Partieen, als umgebenden Höfen, Zugängen. Die Dimensionen der Tiefe, Länge, Höhe des Ganzen. — Bestimmung des Styls der Architektonischen Ordnung. — Angabe der Materialien des Bau's. —

Unter den alten Gebäuden Egyptens und mancher Theile von Griechenland waren verschiedene von ganz rauhem Stein erbaut, dessen Oberfläche aber und Ornamente bedeckt und ausgeführt mit einem Ueberzuge von sehr feinem Stucco. Der Parthenon, die Propyläen und der Tempel des Theseus zu Athen, waren, obschon von Marmor, bemalt, wie diess meist bei den Innseiten unserer Gothischen Kathedralen und gemeiniglich bei den Monumenten innerhalb derselben der Fall war. Oft haben Gebäude Veränderungen, Anbaue, Restaurationen seit der ursprünglichen Errichtung erfahren. Es ist zu wünschen, dass diese verschiedenen Besonderheiten, wo möglich mit Ermittelung ihrer Ursachen bemerkt werden, wie auch jede Abänderung, die etwa in der Folge eingetreten; ihr Erfolg, wenn sie durch irgend einen Fehler veranlasst war; so auch jede Alteration im Styl oder der Ordnung der Architektur. —

Angabe der Titel von Werken, alten oder neueren, welche das behandelte Gebäude beschreiben oder beleuchten, mit Anzeichnung derjenigen, die für die genauesten und glaubwürdigsten gelten.

Die Grundlegungen von Bauten hängen wesentlich von den Eigenschaften des Bodens ab. So haben Venedig, Petersburg, Amsterdam, Paris und London verschiedenen Boden und eben so verschiedene Arten der Construction und Form im Grundlegen. Sehr zu wünschen sind daher unterrichtende Beiträge über die Vorsichtsmassregeln, die hierbei in verschiedenen Gegenden unter besonderen Umständen angewendet werden.

---

*) Der allmälige Verfall der Gothischen und Eintritt der Italienischen Architektur ist bis jetzt noch nicht deutlich abgegränzt; ein Thema, welches mit der Unbestimmtheit der Uebergänge im geologischen Systeme Aehnlichkeit hat ?).

?) Ueber die Gothische Frage dürfen wir gleichwohl auf dem Wege innerer Evidenz manhafte Aufschlüsse erwarten vom Verf. des Aufsatzes: Historische Uebersicht u. s. w. Museum d. J., No. 15, 17, 23 — 25.

Anm. des Uebers.

Häuser.

1. Sind die Sitten des Volkes eigenthümlich und haben auf die Einrichtung seiner Wohnhäuser Einfluss gehabt: so wären Risse der verschiedenen Stockwerke, die gewöhnliche Erhebung und der Durchschnitt nach bestimmtem Massstabe zu geben.
2. Im fremden Lande wähle man lieber ein Haus, welches ein gutes Muster des allgemeinen Charakters ist, als ein eigenthümliches. In der Heimath ist das Umgekehrte rathsam, und jede eigenthümliche Einrichtung, die, von Schönheit oder besondern Vortheils willen, Bewunderung verdient, ist vorzuziehen.
3. Man füge bei jedem Zimmer seinen Namen, eigenthümliche Bestimmung, und das Mass der Länge, Breite, Höhe bei.
4. Man schildere die Ansicht des Hauses.
5. Die Grundlegung, wo sie eigenthümlich ist.

Zu wünschen ist auch, dass die Eigenheiten bemerklich gemacht werden, worin sich irgend im Besondern fremde Länder unterscheiden; wie die flachen Dächer im Orient, die Loggien in Italien; und dass der Grund ihrer Anwendung ermittelt werde.

Die Wohnburgen des alten Adels in Schottland, England, Frankreich, Deutschland und Italien sind äusserst interessant und nicht genug gekannt. Die Détails eines guten Musters aus jedem dieser Länder wären zu wünschen. Von den Ersteren ist Glammis Castle, der Sitz des Lord Strathmore, in Angusshire, das in gutem Stande erhalten ist, ein schönes Beispiel, man muss aber mit gehöriger Sorgfalt die ursprünglichen von den neueren Bauten unterscheiden. — Ueber die Einrichtung und Architektur der alten Ritterburgen in Frankreich und Deutschland bedürfen wir Aufschluss, da man sie in England nicht kennt.

Treppen*)

sind von grossem Interesse, sei es in Häusern oder öffentlichen Gebäuden oder offenen Anlagen für den Zugang einer grösseren Volksmenge. Besonders verdient dabei das Verhältniss zwischen dem Tritt und der Steigung bemerkt, und durch wiederholte Versuche beobachtet zu werden, ob der Aufgang leicht oder beschwerlich sei.

In Rom sind viele Stufengänge, und ist der Aufgang bei einigen merkwürdig leicht, bei andern, obgleich ihre Höhe geringer ist, mühsam. Bei einigen sind die Tritte nicht horizontal, sondern nach innen geneigt, bei andern nach aussen.

Eis-Brunnen (Gruben.)

Man gebe Plan und Durchschnitt, zeige den Zugang zum Eis-Zimmer und die Art, wie die Abzüge angelegt sind, um das Bodenwasser abzuführen.

Gefängnisse, Arbeitshäuser, Spitäler.

Länge, Höhe, Breite der verschiedenen Zellen. Die Vorsichts-Mittel, wo solche angewandt sind zur sichern Bewachung der Gefangenen. Die etwanige Eigenthümlichkeit des Zuganges zum Gefängniss. Die Masse der Gewahrsam-Räume und Zahl der Betten in jedem. Das Kubikfuss-Mass, welches für jedes Bett gerechnet ist.

(Allgemeine Détails:) Grösse der Arbeitszimmer. Anstalten für Lüftung und Heizung.

Stallung.

Die Détails jeder Stall-Einrichtung, die sich durch Vollständigkeit auszeichnet, werden gewünscht. Mit ausführlicher Genauigkeit wären dabei vorzustellen: die Krippen — Raufen — Abzüge — Anstalten zur Lüftung.

Kloaken.

Nicht leicht ist ein Gegenstand von mehr Wichtigkeit für den Praktiker als die Leitung des abzuführenden Unraths aus einem Gebäude oder einer Stadt. Es ist daher sehr erspriesslich, folgende Umstände festzustellen:

Grösse oder Durchschnitt des Rinnsales. Ob der Fall regulär oder ungleich sei. — Von wie viel Hufen Landes der Graben den Abzug aufnimmt, oder die Grösse des Districts. — Der mittlere Fall der grössten Abgüsse im District. Die Zahl der Häuser im District. Die mittlere Wasser-Quantität für jedes Haus im Jahr. —

In London ist der Durchschnitt, den die verschiedenen commissions für ihre Rinnsale haben, sehr verschieden. In der Westminster und Middlesex commission ist der gewöhnliche Durchschnitt der

*) Viel nützliche Belehrung über diesen Punkt findet man im zweiten Band von Milizia's *Architettura civile Parte 2, Lib. 3, Cap. V, Div. 9.*

von Fig. A. (s. das Beiblatt); zu bemerken, dass die Ueberwölbung aus zwei Halb-Ziegel-Ringen besteht, die Einwölbung unten dagegen einfach und von ganzen Ziegeln, mit einem Schlussstein von Granit, oder aus Stücken, die durch Cement gebunden sind, zusammengesetzt ist.

Der Durchschnitt, den die commission für Sussex und Kent gewöhnlich braucht, ist der eines völligen Cylinders, von Halbziegel-Ringen gebildet. In erforderlichen Fällen, aus Ursach eines sandigen Grundes, ist die untere Einwölbung von Gusseisen, wie die Figur zeigt (Beiblatt, Fig. B.), während die vier sich unmittelbar an sie schliessenden Rundlagen von Ziegelstein in Cement gebunden sind.

Der von Mr. Nash construirte Rinnstein in der Regent Street war eiförmig und bestand aus drei Halbziegel-Ringen (Beiblatt. Fig. C), wo die Weite sechs Fuss netto, die Höhe vom Boden zur Spitze nur sechs Fuss sechs Zoll war.

Praktische Bemerkungen über die relativen Eigenschaften dieser verschiedenen Formen von Rinnsteinen sind sehr wünschenswerth. Auch notire man jede gute Vorkehrung gegen das Aufsteigen von Gestank in die Häuser aus den Rinnsteinen und Abzugsgräben, wie stink traps (Geruchs-Klappen) u. s. w.

Brücken.

Der Plan mit Bestimmung der ganzen Breite ausser und inner der Brüstungen, sammt den Breiten der Fuss- und Fahr-Wege. — Die ganze Länge der Brücke, sammt Gestalt und Ausdehnung der Zugänge. — Man gebe die Erhebung von einer der Seiten und verzeichne die Spannung und Höhe der Bogen, die Breite der Pfeiler und Eckpfeiler. — Man bemerke die Tiefe des Flusses: das heftigste Reissen seiner Strömung: die Differenz zwischen dem hohen und niedrigen Wasserstande.

Man beschreibe die Art der Bogen; nehme, wo möglich, die Tiefe des Schlusssteins und des Anfängers, und die Linien der Extraden und Intraden, wenn man sie bestimmen kann.

Man gebe die Bau-Materialien an. Man bestimme die Vertheilung des Gewichtes auf Krone und Bogenseiten. — Die Construction der Strebeu, Vorpfeiler, (spandrils) und Endpfeiler, ob solid oder nicht., Beschaffenheit der Pfeiler ob auf Rost.

Ist vielleicht irgend ein besonderer Mörtel oder Cement für das Gemäuer unter dem Wasser angewendet worden?

Man besorge, wo möglich eine Darstellung des Gerüstes für das Gewölbe mit Maassstäben dazu.

Hänge-Brücken.

Die Chorde oder Entfernung zwischen den Punkten der Aufhängung. — Die Senkung der Kette (der Abstand ihrer verschiedenen Punkte, von der geraden Linie jener Chorde). Breite des Wasserwegs von Pfeiler zu Pfeiler.

Hauptpfeiler: Ihre Höhe über dem niveau der Brücken-Strasse; Breite am niveau der Brücken-Strasse; Tiefe von hinten zur Fronte an demselben niveau. Breite und Tiefe an der Grundlinie. — Tiefe des Fundaments. — Höhe und Breite der offenen Räume zwischen den Pfeilern. — Bau-Material. — Styl der Architektur.

Brückenstrasse: Breite der Platform und ihre Structur. Sind die Querbalken von gegossenem oder geschmiedetem Eisen oder von Holz — wenn das Letztere, von welcher Gestalt? Man gebe ihre Maasse und die Entfernung zwischen den Punkten, wo die Hänge-Ruthen (-Stangen) an sie befestigt sind. Maasse der Seiten- (Längen-) Balken, wenn solche da sind, und ob sie gebündelt sind oder nicht?

Hauptketten: Wie viele, und von welchem Material: Eisen? Drath? Strick? — Zahl der Stangen oder Drath-Glieder an jeder. — Form der Stangen. — Durchschnitt jeder Stange, oder Zahl und Stärke oder Durchmesser der Dräthe. Länge jeder Stange von Auge zu Auge (S. das Beiblatt Fig. D). Sind die Ketten probirt worden?*) Welches Gewicht trugen sie per Tonne ohne Dehnung? — Wie sind sie unterstützt an den Punkten der Aufhängung? Auf unbeweglichen Sätteln? Oder auf Sätteln, die auf Walzen angebracht sind? Oder gehen sie über Walzen, deren Zapfen auf Trägern liegen? Im letzteren Fall gebe man die Dimensionen solcher Walzen und insbesondere ihrer Zapfen oder Hälse (S. Beibl. Fig. E).

Der Directions-Winkel der Halt-Stricke, und sind sie stärker an irgend einem Theil als die Ketten? — Wie sind die Enden der Ketten in den

*) Ueber diesen Punkt gebricht es in praktischem Unterricht. Er ist wichtig. Siehe Drewry's *Suspension Bridges* p. 202 Note.

Eckpfeilern befestigt? Aendern sie ihre Direktion und gehen hinab in Brunnen, oder gehen sie durch Tunnels? Die Masse der „washer“ oder Befestigungs-Geschirre, durch welche sie gehen.

Endpfeiler: Ihre drei Dimensionen Behufs der Bestimmung ihres Kubikinhalts. — Ihr Material. — Tiefe des Fundaments und Beschaffenheit des Bodens, ob felsig u. s. w. Stärke der Hauptanker; ihre Länge zwischen den Trägern; in den Trägern. Ihr Durchmesser. Ihr Material und Form.

Durchmesser der Hänge Stangen. Wie sind sie an den Ketten und an den Balken der Brücke befestigt?

Welches ist das Gewicht der Hauptketten, der Schlüssel, Schrauben, Hänge-Stangen u. s. w. der Platform?*)

Man bemerke die Schwankung der Brücke. — Das Verfahren, um der Oxydation des Eisens zu begegnen. Sein Erfolg, und wie oft angewandt.

Ketten-Pfeiler: Zahl und Stärke der Streben und ihre Abstände. Wie sind sie verbunden? Sind sie beschwert mit gewichtigen Stein-Lagern u. s. w. oder nicht? Wie sind die Enden der Ketten befestigt? An Pfähle oder an Anker? N. B. Die anderen Fragpunkte sind dieselben wie für Hänge-Brücken.

(Fortsetzung folgt.)

*) Diese drei Data geben das Totalgewicht, welches zwischen den Aufhängungs-Punkten hängt.

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Zelter an Goethe, Bd. V, S. 248.

Ich hatte (im J. 1783), und zwar nicht ohne Verdruss und Langeweile, den neuen Kirchthurm der deutschen Kirche auf dem hiesigen Gensd'armes-Markt, auf Befehl des Baumeisters von Gontard ins Reine zu zeichnen, weil der Originalriss durch unzählige Correcturen, während des Baues, ganz unkenntlich worden war. Meine Arbeit war eben auf dem Reissbrette fertig, das gegen ein Fenster lag. Da kommt ein verwüstender Hagelschauer gegen unser Haus; ich öffne so fix als möglich alle Flügel, um meine Scheiben zu retten, welches auch ziemlich glücklich von Statten geht, aber meine mühselige Arbeit war so gut wie vernichtet und ich wäre nun im Falle gewesen von vorn wieder anzufangen. Ist nun die Noth am grössten, so war die Hülfe nahe; denn was geschieht? Die Nacht darauf, Morgens um drei Uhr, stürzt der ganze Thurm zusammen, und ich war gerettet.*)

Goethe an Zelter, Bd. V, S. 291.

(Bei Gelegenheit von Ternite's Pompejanischen Durchzeichnungen). Hier nun das Wundersamste des Alterthums, dem der sehen kann, mit Augen zu sehen: die Gesundheit nämlich des Moments und was dieser werth ist. Denn diese, durch das grünlichste Ereigniss verschütteten Bilder sind, nach beinahe zwei Tausend Jahren, noch eben so frisch, tüchtig und wohlhäbig als im Augenblick des Glücks und Behaglichkeit, der ihrer furchtbaren Einhüllung vorherging.

Würde gefragt: was sie vorstellen? so wäre man vielleicht in Verlegenheit, zu antworten; einstweilen möchte ich sagen: diese Gestalten geben uns das Gefühl, der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug sein, um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit zu werden.

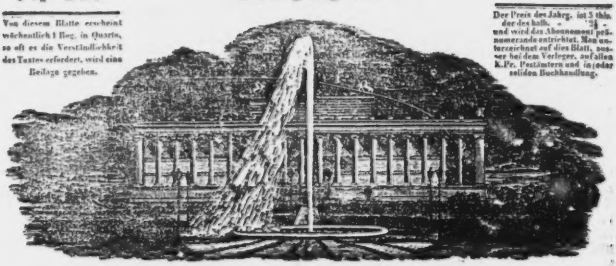
*) Eine Art Pendant zu obiger Begebenheit bildet eine Geschichte, welche Scaramuz in Falk's Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satyre, vom Jahr 1798, erzählt. Unter den vielen angeblichen Versuchen, sich durch die Welt zu bringen, erwähnt er nämlich auch des folgenden: — „Ich beschloss die prächtigsten Gebäude Berlins im Grundriss aufzunehmen. Mit dem neu erbauten Thurm auf dem Gensd'armplatz fing ich an. Bis auf die Kuppel stand er fix und fertig. Aber Unglück über Unglück! Kaum trat ich mit meinem Reisszeuge vor diess herrliche Monument moderner Kunst und Art, als es, Gott weiss wie, zusammenfiel. Dadurch verging mir denn alle Lust, weiter zu zeichnen; denn ich sah ein, dass bei unserer gegenwärtigen Bauart, diese Unternehmung höchst tollkühn sei.“

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 39. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in oder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

Raphaels Werke

in der K. K. Gemälde-Gallerie zu Wien.

(Fortsetzung.)

Die Ruhe unter dem Palmbaume.

(Auf Holz, 4 Schuh 10 Zoll hoch, 3 Schuh 7 Zoll breit. Die Figuren beinahe in Lebensgrösse).

Maria, mit beiden Knieen auf der Erde kniend, neigt den kleinen Heiland, der das eine Aermchen um ihren Nacken schlingt, zum Johannes hinab, welcher, voll Ehrfurcht auf ein Knie gesunken, ihm in seinem Felle Früchte darbringt, um sie ihm mit der innigsten Verehrung, welche seine ganze Gestalt vortrefflich ausspricht, zu weihen. Hinter diesen scheint der h. Joseph eben hergekommen zu sein, um den kleinen Johannes, liebreich am Arme fassend, aufstehen zu machen und dem freundlich entgegenlächelnden Jesuskinde näher zu bringen, während er mit der Linken den Esel am Zaume hält, den die Blätter eines Palmbaumes fast ganz verdekken. Den Hintergrund bildet eine mit Bäumen besetzte Landschaft, vom Schimmer des Abendrothes beleuchtet. — Der gewöhnliche Name des Bildes — die Ruhe in Egypten, *il riposo in Egitto* — ist, rücksichtlich der Gegenwart des kleinen Johannes, nicht wohl passend.

Das Bild gehört in die Epoche von Raphaels grösster Ausbildung. Es hat leider nachgedunkelt und durch die Zeit etwas, aber nur an einigen Stellen der Gewänder gelitten, denn die Fleischpartieen, besonders die Köpfe, sind vollkommen erhalten. Die Composition könnte nicht einfacher und natürlicher die Handlung darstellen. Die Zeichnung und Ründung ist im Ganzen und vorzüglich in den Köpfen

auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht. Das Colorit ist von grosser Stärke und Tiefe, die Behandlung frei, und die bis in die kleinsten Theile gleichmässige Ausführung zeugt von besonderer Liebe, womit Raphael, vielleicht wegen des Bestellers, dieses Gemälde ausführte.

Die Geschichte des Bildes giebt der Verf. nach Longhena's Bericht (übereinstimmend mit den Acten der K. K. Gallerie), den er jedoch mit verschiedenen Daten und Bemerkungen ergänzt. Dieselbe besteht kürzlich in Folgendem. Der Herzog von Urbino, Guidobaldo II., habe ursprünglich das Bild besessen; dieser war der Sohn und Nachfolger des Herzogs Giovanni Francesco della Rovere, des bekannten Freundes Raphaels, dessen Züge dieser in der Schule von Athen verewigt hat, und man meint, dass das Bild der Freundschaft beider Männer seine Entstehung verdanke. Guidobaldo II. vermählte im J. 1560 zu Rom seine Tochter Virginia mit Federico Grafen Borromeo, welcher Feierlichkeit auch des letzteren Bruder, der h. Carl Borromeo, Cardinal und Erzbischof von Mailand, beiwohnte. Es scheint, dass bei dieser Gelegenheit der Herzog dem jungen Cardinale dieses schätzbare Gemälde als Zeichen der Hochachtung verehrte. Thatsache ist, dass der h. Carl Borromeo, den 23 September 1565 nach Mailand zurückkehrend, auch das Bild mit dorthin brachte. Nach seinem, den 3. November 1584 erfolgten Tode wurde es, nach seiner Anordnung, für einen wohlthätigen Zweck verkauft. In dem Inventar der Verlassenschaft des Erzbischofs wird das Bild als ein Werk von Raffaello d'Urbino deutlich angeführt und zugleich bemerkt, dass es mit einem rothseidenen Vorhange bedeckt war, woraus man abnehmen kann, wie hoch es schon damals gehalten worden; überdiess wurde sein Preis mit 1800 Lire (600 Gulden C. M.) angesetzt, eine für die damaligen Zeiten nicht unbeträchtliche Summe.

Gerade um diese Zeit liessen die Vorsteher der Kirche S. Maria presso S. Celso zu Mailand den alten Altar der allerheiligsten Jungfrau Maria renoviren, und erstanden, zum Schmucke dieses Altars, das Gemälde für eine Summe von 300 Scudi in Gold (1200 Gulden C. M.) Es wurde nachmals jedoch nicht auf den Altar gesetzt, sondern in der inneren Sakristei der Kirche mit noch anderen Kunstschätzen verwahrt, wo es häufig von Kunstliebenden besucht und von vielen Schriftstellern als ein Meisterwerk Raphaels gerühmt wurde. (Der Verf. führt die vorzüglichsten dieser Daten an.) Hier blieb es, bis zum J. 1779, wo es der K. K. Gemäldegallerie abgetreten wurde. Die Kaiserin Maria Theresia stiftete dafür bei dieser Kirche zwei jährliche Ausstattungen, jede von 50 Dukaten (welche Stiftung noch gegenwärtig fortdauert); und Kaiser Joseph fügte im J. 1780 ausser anderen Kostbarkeiten noch eine von Knoller verfertigte Kopie, die noch gegenwärtig die Stelle des Originals einnimmt, als besonderes Geschenk hinzu.

Als Beweis für die Originalität des Bildes ist noch ein alter Stich nach demselben von Giulio Bonasone zu betrachten, der, ein Zeitgenoss des Marcantonio, schon 10 Jahre nach Raphaels Tode arbeitete und daher wohl wissen konnte, was man damals für dessen Werke hielt. Dieses ziemlich seltene Blatt stimmt ausser einer Vergrösserung rings herum und einigen unbedeutenden Veränderungen im Hintergrunde ganz damit überein; es ist 12 Zoll 3 Linien hoch und 8 Zoll 10 Linien breit und mit den Worten R. URBINO. INVE. IVLIO. B(onasone). F. bezeichnet.

Questions etc. (Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Baukunst, mitgetheilt vom Verein brittischer Architekten, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter etc.)

(Fortsetzung.)

Backsteine und Ziegel.

Die Qualitäten der verschiedenen Sorten Ziegel, die in einer Gegend gebraucht werden. — Die Zwecke, zu welchen sie angewendet werden. — Die Art des Erdreichs, aus dem sie gewonnen werden. — Die Manier, in der sie gemacht und gebrannt werden. — Wird der Thon gewaschen? — Ist der Thon gemahlen? — Gestalt und Grösse der Backsteine. — Ihr Gewicht, wenn sie trocken, und wenn sie mit Wasser gesättigt sind. — Die Farbe der Backsteine und Ziegel, und das Verfahren, wodurch die Farbe hervorgebracht wird. — Der Preis per Tausend auf dem Platz.

Steine, als: Marmor, Schiefer u. s. w.

An Gebäuden: Man bemerke, welche und wie viel Arten von Stein bei einem Bau angewandt worden: zu den Fundamenten: zu den äussern Wänden: zu den Schwellen, Karniessen, ausgearbeiteten Verkleidungen: zu den Rustiken: zum Pflastern: zum Decken, wie Schiefer: zu inneren Dekorationen. — Man bemerke, ob sie versetzt sind. — Man notire ihre Namen in der Sprache der Leute, die sie beschaffen, und, wo es sich ausmachen lässt, nicht blos die der Steinbrüche, welche sie liefern, sondern auch der besonderen Theile eines Steinbruchs. — In wie weit haben sie die Probe der Zeit und des Wetters, denn sie ausgesetzt waren, des Wassers, des Frostes, bestanden? Ihre Verfärbung im Laufe der Zeit, durch Moose, durch Oxydation. — Man notire die Masse der grössten und der gewöhnlichen Steine. Die Farbe des Steines im frischen Zustand.

Steine im Steinbruch. Man bemerke die Art, wie der Stein herausgefördert wird. Ob der Bruch oder sonstige Prozess parallel mit der Schichte der Lagerung sei, oder im rechten Winkel mit ihr. Ob der Stein gewonnen worden ist als rohes Material, wie bei Kalkbrüchen, oder ohne Rücksicht auf das Material, bei Grabungen von Tunnels und Wegräumung von Hindernissen. — Die Quantität, die ein Mann oder irgend eine gegebene Anzahl in einer bestimmten Zeit wegräumt. — Das Maass der grössten Blöcke und der von gewöhnlicher Grösse, wie sie gebrochen werden. — Die vorgehende Veränderung, wenn sie der Luft ausgesetzt sind. — Ob es üblich, den Stein unmittelbar, nachdem er gebrochen ist, für den Bau in Arbeit zu nehmen, oder ob man gewohnt ist, denselben vorläufig der Einwirkung der Luft auszusetzen. — Die verschiedenen Qualitäten und Preise der Steine, die zu ökonomischen Zwecken gebraucht werden. — Die Entfernung und Art des Transports, durch Canal oder Eisenbahn u. s. w. — Die gewöhnlichen Arten der Verwendung. — Die Hauptgebäude, zu welchen die Steine aus diesem Steinbruch verwendet worden sind. — Wenn ein neuer Steinbruch entdeckt ist, muss man die Qualität des Steines nicht nach Analogie erschliessen, sondern durch Experimente erproben; denn dasselbe Lager, geologisch zu sprechen, variirt manchmal in demselben Felde ausserordentlich. — Man ermittle durch die erprobtesten Methoden: die Composition des Steines: die specifische Schwere: die Härte: die Rauhigkeit: die Geneigtheit zu splittern oder zu springen: die Form seiner Blöcke: die Steifigkeit seiner Textur: die Neigung zu oxydiren: die Wirkungen, die, wenn er abwechselnd der Hitze und dem Frost, Dürre und Feuchtigkeit ausgesetzt war, sich zeigen. — Man wünscht Musterstücke. Kubikstücke, à 2, 4, 6 Zoll, wären dem Institut am angenehmsten. Kann man kein Muster schicken, so wünschten wir die geologischen Charaktere so genau als möglich angegeben; zu welchem Ende wir folgende Hauptpunkte vormerken: 1. Composition in Betreff der Bestandtheile, deren Natur und relativem Vorherrschen, 2. Structur und Disposition der Bestandtheile, ob gekörnt, gemischt, in Blattlagen, impastirt, zellig, 3. Cohäsion, ob solid, bröcklich, zäh, crud. Natur des Zusammenhangs. 4. Bruch, ob glatt, rauh, körnig. 5. Härte. Bisweilen sind alle Theile eines Felsens ziemlich von demselben Grad der Härte. Wenn seine Theile die nöthigen Bedingungen vereinigen, wie beim Porphyr, ist er einer schönen gleichen Politur fähig. Oft aber sind die Theile von ungleicher Härte und diese Differenz zeigt sich an der augenfälligen Ungleichmässigkeit der Politur. 6. Farbe und Lichtreflex im Ganzen; in den Theilen; brillant oder glitzernd, wie die Glanzkörnchen im Granit. 7. Chemisches Verhalten. Verhältniss der Oxydation, in Bezug auf Wasser; Säuren; Feuer. 8. Natürliche Fähigkeit der Veränderung durch die Atmosphäre; durch Frost. Wir machen aufmerksam auf das von Hrn. C. P. Brard entdeckte Verfahren, an Steinen, ob sie dem Frost widerstehen können, durch Anwendung von Salzen zu erproben*). Man bestimme die Art der Veränderung, ob Verlieren der Aggregation, oder Decomposition. 9. Mineralogischer Strich und Haug, oder Neigung des Lagers gegen den Horizont. 10. Stärke zum Widerstand gegen Druck. — Aeusserst wünschenswerth ist auch die Bestimmung der specifischen Schwere einer Kubikmasse von gegebener

*) *Rapport fait à la société d'encouragement pour l'industrie nationale sur le procédé proposé par M. C. P. Brard pour reconnaître immédiatement les pierres, qui ne peuvent point résister à la gelée et que l'on désigne ordinairement par les noms de pierres gélives ou pierres gelisses. Paris, 4to., 1824.*

Grösse. Kommt die Notiz vom Auslande, so wird vorläufig bemerkt, dass die gewogene Masse alle ihre Seiten gleich haben und durch Angabe, z. B. der längsten Linie oben, bestimmt werden müsste. Ihr Gewicht wäre zu bestimmen durch Wasser in einem Gefässe, von dem die Grösse des Bodens durch dieselbe Länge der Linie auszudrücken und die Höhe im Verhältnisse zu derselben Linie zu bemerken wäre, als vier- fünf- sechsmal so gross oder wieviel es wäre.

Mörtel.

1. Das Material, woraus das Bindemittel bereitet wird, ob Stein oder Kalk. 2. Die Eigenschaften des Steins oder Kalks. 3. Die Art, wie er gebrannt wird. 4. Der Preis des Bindemittels per Ladung von . . . Scheffeln am Brennofen. 5. Der Sand, der dazu gebraucht wird, woher man ihn nimmt, ob aus Gruben, Flussbetten, Strassen, oder Seesand; welcher Sorte, in geologischer Hinsicht. Ob gewaschen vor dem Gebrauch. In welchen Verhältnissen mit dem Kalk vermischt. 6. Man bemerke die eigenthümlichen Qualitäten des Mörtels nach der Mischung, z. B. ob er die Qualität hat, unter Wasser sich zu härten, wie der von Lias und der Devon blindlime — oder seine Tauglichkeit zu Estrich, wie er in Devonshire, Somersetshire u. a. angewendet wird; wovon die Beschreibung sehr willkommen sein würde. Man beschreibe die Gyps-Tünchen im Innern der Gebäude und ihre relativen Verhältnisse. 8. So auch die verschiedenen Arten von Cement und Kitt.

Holz.

1. Man beschreibe die verschiedenen Sorten, die zum Bauen dienen und die besondern Zwecke, für die sie vorzugsweise brauchbar sind. 2. Die Qualitäten solcher Holzarten, die in der Nachbarschaft wachsen und zum Bauen gebraucht werden. 3. Ob sie irgend einem besondern Verfahren, zum Auswittern oder Trocknen oder gegen Verfaulen, teredo navalis u. dgl. unterzogen werden. 4. Ob man sie in ungeschützten Theilen an Gebäuden oder unter Decke verwendet. 5. Ob man sie übertüncht, wenn sie an der Aussenseite gebraucht werden, oder dem Einflusse des Wetters ohne Pigment überlässt. 6. Ob sie geschwindem Feuerfangen widerstehen, wie Pappel-, oder von grosser Dauerhaftigkeit sind, wie Lerchenholz, oder dem Wurm ausgesetzt, wie Buchen, Birnbaum, oder zur trockenen Fäulniss geneigt. 7. Ob besonders tauglich zum Bau unter Wasser. 8. Ob der Zerstörung durch teredo navalis unterworfen. 9. Wie man sie vor Zerstörung hütet. 10. Gibt es in der Nachbarschaft Bäume von merkwürdiger Grösse? Wenn dem so ist, welcher Art sind sie, wie alt, wie hoch, wie dick, und — wenn sich's bestimmen lässt — wieviel Kubikfuss ein jeder im Ganzen. 11. Die Maasse der Balken, wie man im Bau sie zu brauchen pflegt, mit Bezeichnung der Spannung und des Gewichtes, das sie aushalten müssen. In England hat man die Maxime, den Balken eine grössere Dicke als Breite zu geben (sie auf die hohe Kante zu legen), in Frankreich und im Allgemeinen in Italien sind die Balken etc. von Böden und Dächern quadratisch im Durchschnitt. Man gebe Beispiele von Balkengerüst, Bindern, Abtheilungen, Stockwerken, zusammengesetzten Bindebalken, Hauptbalken des Dachstuhls und Dachstühlen überhaupt.

Eisen.

Aufmerksamkeit verdient die Anwendung des Eisens bei Bauwerken, sei es im Ganzen oder nur in Theilen; wie bei Brücken, z. B. der Southwark-Bridge, oder bei Molen, Kais, Einbauungen, oder bei Gebäuden, zu Stockwerkträgern, Zwischenbalken, Bindern, Haupt-Dachbalken, Rahmen, und Böden; oder auch in Platten zur Bedachung, wie z. B. an dem Londner Universitäts-Gebäude und St. George's Hospital; und zu Dielen und Getäfel bei feuersichern Bauten.

Bauführung überhaupt.

Man bemerke eigenthümliche Bauweisen von Mauern, Hohl-Mauern, Quay-Mauern. — Man bemerke von soliden Gewölben: die Spannung und Steigung des Bogens — die Dicke — das Material des Bau's — die Beschaffenheit der Strebepfeiler. Man berücksichtige das Material, das zu Klammern, Verdieblungen, Zapfen genommen ist, und ihre Formen; die Art ihrer Anwendung; den Verguss dabei, ob Blei oder Cement; die Wirkungen, die sie leisten und die sie erfahren. Bei Stein-Constructionen bemerke man, ob die Blöcke gewichen sind (*joggled* — ?). Wünschenswerth ist ein Unterricht über die besten Vorkehrungen gegen das Aufsteigen von Feuchtigkeit aus den Fundamenten in die Mauern des Gebäudes,

wie durch eine dünne Lage von Blei unmittelbar über dem gelegten Grunde oder durch eine Backstein-Lage in Cement.

Gerüste und Maschinen.

Man gebe Zeichnungen und Détails von eigenthümlichen Gerüsten, Krahnen, Steinmühlen oder sonstigen zum Behuf des Bauens angewandten Maschinen. — Bisweilen ist die Maschinerie in Verbindung gesetzt mit einer kleinen transportabeln Dampfmaschine, um Ziegel, Steine, Mörtel in die Höhe zu schaffen, wie beim Zollhaus in Liverpool. — Man sammle Notizen über das hie und da vorkömmliche Mittel, die Arbeiter unbelastet die Leiter hinaufgehen und die Materialien in einem Zugeimer hinaufheben zu lassen mittelst ihres eigenen Gewichtes. — Wenn ein Thurm, Thurm-Laterne, oder Obelisk erbaut wurde, sei es mit oder ohne Gerüste, so ist es sehr nützlich, die in Anwendung gebrachten mechanischen Vortheile zu notiren. — Eine Zeichnung der „Bascule," durch welche neuerdings die Statue Napoleons auf die Spitze der Vendôme-Säule gehoben worden, fehlt uns noch. Das Gerüst zu einem ähnlichen Zwecke, der Erhebung der Statue des Herzogs von York auf die Höhe der Säule, ist detaillirt gegeben in *London's Architectural Magazine*. — Jede neue oder besonders gute Anstalt zum Stützen von Gebäuden Behufs von Reparationen oder Umänderungen, ist wünschenswerth; nicht minder die mechanischen Mittel, durch welche bisweilen, wie in Amerika, Häuser im Ganzen von einem Platz zum andern transportirt werden. — Vor ungefähr dreissig Jahren ist ein Gerüst von Flechtwerk construirt worden bei der Ausbesserung des Kirchthurms von Islington: ist irgend ein Bericht darüber zu bekommen?

Luftzug und Heizung.

Kamine. Wenn irgendwo ein Kamin raucht, ist die bestimmte Angabe der Maasse des Apartements wünschenswerth, auch die relative Lage des Kamins und der verschiedenen Thüren und Fenster; ein Durchschnitt der Röhre; die Art des Rostes in der Feuerstelle; die Form und Maasse des Pot's; die relative Lage und Höhe des anstossenden Daches, wie auch der etwa in der Nähe stehenden hohen Häuser oder Bäume. — Die Beschreibung von jeder zweckmässigen Anwendung von warmer Luft, Dampf, warmem Wasser zur Heizung von Gebäuden, wird gewünscht, mit möglichster Detaillirung des Verfahrens und der Einrichtungen.

Akustisches*).

Unsere Kenntniss von der Anwendung der Gesetze des Schalles bei Gebäuden ist noch sehr unvollkommen. Einige Gebäude in Europa sind bewundernswürdig wegen ihrer Leitung des Schalles, z. B. unser Italian Opera House und das Theater La Scala in Mailand; allein, ob dies Resultat durch die Gestalt oder die Disposition der Theile oder die Anwendung besonderen Materials erreicht worden, ob es planmässig oder durch Zufall eingetreten sei, weiss man nicht. In vielen Theatern von geringerem Umfange wird die Stimme des Sängers oder Schauspielers weniger deutlich gehört. — Man macht die Reisenden aufmerksam auf die „echéa" oder Schall-Gefässe, die, nach der Erwähnung des Vitruv, in den antiken Theatern angebracht wurden. Jede Beleuchtung oder Beleg dieser Angabe würde, bei gehöriger Authenticität, von Werth sein. — Man verzeichne von einem Zimmer, Halle, oder anderem Apartement, welches der guten Verbreitung des Schalles wegen merkwürdig ist, die Maasse mit Längen- und Queer-Durchschnitt; die Gestalt der Decke, ob flach oder gewölbt; die verschiedenen Projectionen, wie Karnieese, Architrave, oder Pilaster u. dgl.; die Oeffnungen; die Materialien aus welchen der Saal gebaut ist; die Art wie der Boden, die Decke, die Wände ausgeführt sind. Ist in dem Saale eine weite Nische, so stelle man eine Person hinein und beobachte den Grad der Deutlichkeit ihrer Stimme, wie sie von verschiedenen Punkten der Entfernung und der Höhe im Saal oder der Halle zu hören ist. — Man stelle sich auch selbst in die Nische und bemerke die Wirkung, wenn eine Person an verschiedenen Punkten des Saales und in verschiedener Höhe spricht.

Echo's. Es wäre gut, das Thatsächliche von

*) Folgendes sind nützliche Werke über diesen Punkt: *Saunders Treatise on Theatres, including some experiments on Sound.* 4to *London.* 1790. — J. G. Rhode, Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler, Berlin, 1800. — *Châtelet Traité d'Acoustique* § 203 — 210. *Paris*, 1809. — *Sir J. Herschel's Treatise on Sound, in the Encyclopedia Metropolitana*, 4to.

berühmten Echo's zu präcisiren, wie z. B. von denen des Domes zu St. Paul, der nischenförmigen Seitenhallen an der Westminster-Brücke, der Gallerie über dem Ost-Chor der Kathedrale von Gloucester; der St. Albans Abtei, dessen am Claudianischen Aquäduct in Rom, am Gefängnisse des Dionysius in Syrakus, des von Sounders beschriebenen in der Villa Simonetta bei Mailand, dessen in der Kathedrale von Girgenti: sämmtlich in Gebäuden. Andere aber sind in offenen Situationen, wie das bei dem Circus des Caracalla und dem Grabe der Caecilia Metella in Rom. Aus der Untersuchung solcher könnten sich wichtige Resultate ergeben, die den Architekten leiten dürften, seine Hallen, Gerichtshöfe, Kirchen, Parlamentshäuser so zu construiren, dass die Stimme des Sprechers auf's leichteste bis zu den entferntesten Punkten hingetragen, die Verwirrung des Schalles durch ein Echo aber verhindert würde.

Licht. Ein anderer Gegenstand nützlicher Untersuchung ist das Licht in Gebäuden oder einzelnen Hallen, Zimmern, Treppen u. s. w. Als vorgängiger Punkt ist nothwendig das Klima und die Intensität des Sonnenlichts zu bemerken, insofern eine Oeffnung, wodurch einem Gemache von gegebener Grösse eine gleiche Quantität Licht zukommen soll, eine verschiedene Grösse nach Maassgabe des Klima's erfordert. — Man bemerke den Kubikgehalt des Apartements; den Aspekt; die Lage der Fenster, ob an der Seite oder am Ende des Gemachs; die Höhe der Fensterbank über dem Boden; die Höhe und Breite der Fenster-Oeffnungen, ob sie etwa schief eingelassen sind; ob die Decke flach oder gewölbt oder wagenköpfig ist u. s. w. Besonders berücksichtige man die Zwecke des Locales. In einer Gemäldegallerie ist immer das passendste, das Licht von der Decke hereinzulassen; aber in Museen, welche Schränke mit horizontalen Glasfenstern haben, können die Gegenstände nicht deutlich gesehen werden, wenn das Licht nicht von der Seite kommt. — Einige Souterrains, die nur ein paar Luken haben, und einige lichtarme Amtslocale in der City von London haben Reflectors von Zinn und anderem polirten Metall, bisweilen von Glas, um Licht nach den entfernteren Punkten zu leiten. Man notire solche besondere Mittel und den Neigungswinkel, in dem sie angebracht sind, und wie weit sie das Licht werfen.

Fehler und Gegenmittel.

Oft ist ein Fehler weit lehrreicher als der vollkommenste Erfolg. Eine unerwartete Schwierigkeit, ein unvorhergesehener Anstoss kann eintreten und bei jedem Schritt in der Architektur vorkommen, ganz abgesehen von der Vorsicht, Kenntniss und Geschicklichkeit des Architekten. Nichts ist in der Wissenschaft nützlicher, als Experimente; ehe aber die wahre Beschaffenheit eines neuen Verfahrens genau ermittelt sein kann, erwarten den Experimentirenden erst viele Verstösse. Eisen, ein Hauptartikel im Gebäu, hat manchen Architekten in Schwierigkeiten verwickelt, und im In- und Auslande sind mancherlei Dächer, Böden, Brücken missrathen, ehe die Eigenheiten des Materials erkannt waren. Es wäre nützlich, festzustellen, ob das Missrathen in solchen Fällen von der Unvollkommenheit des Materials, der Manufactur, oder von falscher Proportion oder irgend einem andern Mangel an Kenntniss herkam. — Die Hoffnungen, Besorgnisse, Gefahren und Triumphe, die ein kritisches Werk begleiten, sind zahlreich und nicht bloss für den Architekten, sondern für alle, die damit bekannt werden, von Interesse und gewähren sowohl eine moralische als scientifische Belehrung. — Die Hemmungen und Hindernisse, die während der Errichtung des Leuchtthurmes von Edystone sich erhoben und nacheinander von Smeaton überwunden wurden, sind ausführlich von ihm aufgezeichnet und steigern unsere Achtung vor seinem Genie und Erfindungsgeist. Jeder Baumeister der ein bedeutendes Werk leitet, sollte ein Tagebuch aller Vorfallenheiten mit ebenso viel Genauigkeit führen, als es von den Medicinern über die Krankheitsfälle in Hospitälern geschieht. Ein Umstand kann eintreten, der den Rückverlass auf Notizen, die in's Kleine geh'n (zumal bei Grundlegungen) unschätzbar macht. Wo die Substructionen tief in den Boden gehen, sollte die Tiefe der verschiedenen Lager von Kies, Sand, Thon, Torf oder andern Ablagerungen, sammt der verschiedenen Dichtigkeit derselben notirt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Noch einiges Gelegentliche über Kirchenbau.

Vom Prof. Schildener.

Man darf wohl voraussetzen, dass gar manchem, der in eine nicht ganz unbedeutende Kirche tritt, neben der Erhebung der Seele, zugleich ein Gefühl von etwas Unheimlichen nicht unbekannt geblieben sei. Es lässt sich diess wohl auf mancherlei Art erklären z. B. schon aus der furchtbaren Macht der Hierarchie und des düstern Glaubens jener Zeiten, in denen die meisten dieser Gebäude aufgeführt worden sind etc.; indess ward solche Regung von Unheimlichkeit mir neulich beim Besuch einer alten Landkirche noch aus einem tieferen Grunde klar, den ich hier mitzutheilen mir gestatte. — Um auf dem kürzesten Wege verständlich zu werden, beginne ich von einem Gegensatze, nemlich den Kunst- und Bauwerken des classischen Alterthums, namentlich den griechischen.

Die Griechen fassten bekanntlich die Gottheit als inneres Leben und Kern der sinnlichen Natur auf, Gotteskraft wohnte in den Körpern, erzeugte und belebte sie:

Eine Dryas starb mit jedem Baum etc.

So standen die alten Völker in fortwährender leiblicher Beziehung zu ihren Göttern — und wenn sie selbst etwas hervorbrachten und bildeten, ahmten sie den Göttern nach: sie schufen eine Seele in die Materie, welche von innen heraus die Gestalt bildete und belebte. So namentlich in ihren Tempeln. In jedem Säulenschafte wohnte als Mark eine Gotteskraft, die ihn emporrichtete und durch die er den Tempel bildete und trug. — Nicht so in den christlichen Kirchen.

Das Christenthum ist lange so aufgefasst worden, als wenn Gott sich von der sinnlichen Natur abgewandt habe und ihr strenge gegenüber getreten sei. Die Sinnenwelt erschien von Gott verlassen, moralisch todt, der Sünde hingegeben, eine körperliche Masse. So auch in dem Kirchengebäude! — Sie heissen Gotteshäuser. Gott ist ein Geist: er wohnt nicht in dem todten Gestein, den starren Pfeilern, den derben Mauermassen und dringt daraus nicht hervor; er wohnt in den freien Räumen, den weiten Durchbrechungen, den umwölbenden Hallen des Gebäudes. Dies zeigt sich recht deutlich in den frühern Kirchen, je früher desto mehr. Wie kellerartig dumpf, ja zum Theil grauenhaft die rundbogigen Gewölbe auf den kurzen Pfeilern und den dicken Mauern mit kleinen Fensteröffnungen! — Auch kündigt sich späterhin, insonderheit seit Verbreitung des spitzbogigen Baustyls, ein freierer, mächtig aufstrebender Geist in der Construction der Kirchengebäude an; allein diess ist nicht der innere, sittlich geläuterte und dadurch die Sinnenwelt veredelnde Geist religiöser Erhebung. Es ist der frei gewordene Genius der Kunst, der den Stoff bewältigt hat und im Gefühl dieser errungenen Freiheit einen neuen Geist in das Gebäude haucht; ja es wäre die Frage, ob nicht manche Kirchengebäude dieser spätern kunstreichen Zeit schon ein Uebermaass jenes freigewordenen Kunstgenius ankündigen, indem sie die Erscheinung der Freiheit ja Kühnheit an dem Gebäude eigentlich beabsichtigen und zur Schau tragen — was doch eben das Gegentheil jener sich selbst überwindenden, die Sinnenwelt von innen heraus durchdringenden und veredelnden, sittlich religiösen Freiheit sein würde. Es beherrscht hier der Genius der Kunst äusserlich die innerlich immer noch todte Materie — und alle diese Gebäude tragen daher den Charakter ihrer tiefern Quelle: sie kündigen in der rohen, irdischen, unbelebten und unversöhnten Masse die ursprüngliche Sündhaftigkeit der Sinnenwelt an! — Wobei allerdings freilich nicht zu verkennen ist, dass sie, insonderheit seit der Zeit jenes Spitzbogenstyls und seiner kühnen Erzeugnisse, das höchste Wesen selbst, in dessen Gnadenwirkungen auf eine sündhafte Welt immer erhabener, würdiger, freier, milder erscheinen lassen und vergegenwärtigen. — Der offene, unverhüllte, zu Tage liegende Ausdruck und das Bekenntniss der Sündhaftigkeit der Sinnenwelt, so wie die daraus emporstrebende Richtung hinauf zur erlösenden Gnade wäre also im Allgemeinen der Grundcharakter unserer Kirchengebäude.

Dieser Character, diese Behandlung, diese Gestaltung, dieser Typus darf aber nicht verlassen werden, so lange kein anderer befriedigenderer Religionssinn das Menschengemüth durchdrungen hat und zum innersten Gemeindeleben geworden ist. Wie könnte aber dies nunmehr wohl geschehen? — Eben dadurch, dass der von Vernunft und Sittlichkeit geläuterte religiöse Geist immer tiefer in die Sinnlichkeit und Sinnenwelt dringt, sie reinigt, entsündigt,

veredelt, verklärt — und auf diesem Wege auch in die Construction des Kirchenbaues sich verbreitet und ihm eine neue, oder doch veränderte Gestalt und Bedeutung giebt. Indess ist diese Aufgabe unendlich, wie ihr Ursprung — die Veredlung der Sinnenwelt selber. Die Gestaltung der Kirchengebäude würde demnach künftig des strengen Characters individueller Abgeschlossenheit mehr als früher entbehren, und statt dessen in ein Symbolisches geistiger, sittlicher und sinnlicher Bildbarkeit übergehn, ohne doch ihren Grundcharacter, den Ausdruck ursprünglicher Sündhaftigkeit und der Sehnsucht nach erlösender Gnade zu verlieren. — Ob nun wohl bei einer, in solchem Sinne zu verändernden Gestaltung der christlichen Kirchengebäude die robere Form des gothischen Pfeilers symbolisch als Base für den irdischen Charakter der Macht der Sündhaftigkeit sich gebrauchen liesse? — Und ob wohl die griechische Säule, welche ihrer eigentlichen Bedeutung nach Lebensglück und Lebensfreiheit ausspricht, so zu veredeln oder zu behandeln sein möchte, dass sie zum Ausdrucke geistiger Befreiung und des Strebens nach Entsündigung und Verklärung der Sinnenwelt angewendet werden könnte? —

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Goethe an Zelter, Bd. V, S. 380, f.

. . . Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks, in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Colibri hervorbringt. Trügen wir unsre Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat . . . . Es ist ein grünzenloses Verdienst unsres alten Kant um die Welt, und ich darf auch sagen um mich, dass er, in seiner Kritik der Urtheilskraft, Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht: aus grossen Principien zwecklos zu handeln. So hatte mich Spinoza früher schon in dem Hass gegen die absurden Endursachen geglaubigt. Natur und Kunst sind zu gross, um auf Zwecke auszugehen, und haben's auch nicht nöthig, denn Bezüge giebt's überall und Bezüge sind das Leben.

Goethe an Zelter, Bd. VI, S. 411.

„Die kunstgemässe Ausbildung einer bedeutenden Naturanlage bewirkt zu haben: ist eins unsrer schönsten Gefühle; es ist aber zur laufenden Zeit ein grösseres Verdienst als ehemals, wo noch jeder Anfänger an Schule, Regel, Meisterschaft glaubte und sich der Grammatik seines Faches bescheiden unterwarf, wovon die jetzige Jugend meistens nichts wissen will."

„Die deutschen bildenden Künstler sind seit dreissig Jahren in dem Wahn: ein Naturell könne sich selbst ausbilden, und ein Heer von leidenschaftlichen Liebhabern, die auch kein Fundament haben, bestärken sie darin. Hundertmal höre ich einen Künstler rühmen: Er sei nur sich selbst alles schuldig! Das hör' ich meist geduldig an, doch versetz' ich auch manchmal verdriesslich: es ist auch darnach."

„Was ist denn auch der Mensch an sich selbst und durch sich selbst? Wie er Augen und Ohren aufthut, kann er Gegenstand, Beispiel, Ueberlieferung nicht vermeiden; daran bildet er sich, nach individuellen Lüsten und Bequemlichkeiten, so gut es eine Weile gehen will. Aber gerade auf der Höhe der Hauptpunkte laugt das zersplitterte Wesen nicht aus, und das Unbehagen, die eigentliche Noth des praktischen Menschen tritt ein. Wohl dem, der bald begreift, was Kunst heisst!"

Zelter an Goethe, Bd. VI, S. 43.

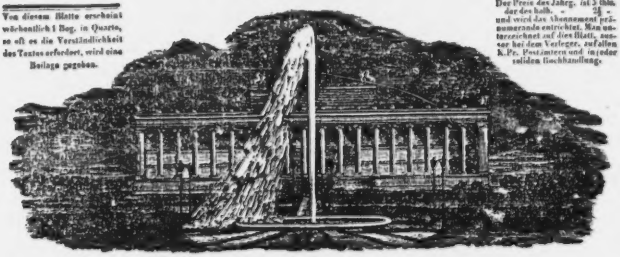
Cephalus und Prokris. Schon manches Jahr hängt dies reiche Blatt des Julius Roman an meiner Wand; ich seh' es täglich mit neuer Theilnahme am Gegenstande, doch die Umgebung der Hauptfiguren enthält zwanzig Dinge, die ich mir gern von Dir verständigt wüsste. Ich habe das Blatt auch bei Dir gesehn und da Du solche Sachen stets bei der Hand hast, so wärst Du wohl so gut, einmal ein Blatt an mich zu wenden und meiner Unkunde in Verwandlungsdingen nachzuhelfen, da wahrscheinlich unser Künstler so viel ihm eigenes hinzugethan, das wenigstens mein Ovidius nicht besagt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 40. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein.

Aus dem *Temps* vom 6. July d. J.

Deutschland übersieht uns mit Gewalt; es scheint fast, als wolle es sich auf geistige Weise für unsere mit den Waffen in der Hand vollzogene Eroberung rächen*). In unsre Journale schleicht es sich ein, es steigt auf unsre Lehrstühle, deklamirt auf den Theatern, und leiht der Leier unserer Romantiker neue Töne. Gegenwärtig begnügt es sich nicht, in seinen Händen das Haupt unserer Literatur zu halten; die Gegenwart wäre zu wenig; es geht in die Vergangenheit zurück, und glaubt an unsere Erkenntlichkeit ältere Ansprüche machen zu dürfen; es behauptet kurz weg, die gothische Baukunst, ja alle Kunst des Mittelalters überhaupt erfunden zu haben. Wenn man's ihnen glauben sollte, so wäre dies ein Geschenk, welches wir den Deutschen schon vor der Buchdruckerkunst, dem Schiesspulver und der Denkfreiheit zu verdanken hätten. Fragt nur die Herren Stieglitz und Boisserée darnach!

Da die gothische Baukunst gewissermaassen viel Uebereinstimmung mit der nördlichen Natur hat, so fehlte es Deutschland in genannter Angelegenheit auch unter uns nicht an Anhängern. Man erinnerte sehr weitschweifig an die gewölbten Schiffe, nebelhaft wie ein trüber nordischer Himmel; an die vielgetheilten Pfeiler, welche mit ihren sich kreuzenden

*) Diese Rache oder vielmehr Genugthuung für begangenes Unrecht ward bereits vor zwanzig Jahren in gemeinüblicher Weise ebenfalls „mit den Waffen in der Hand" vollzogen.

A. d. U.

Gewölberippen die Stämme und Zweige eines Urwaldes darzustellen scheinen. In den schimmernden Glasmalereien glaubte man ein unbewegliches Nordlicht zu erblicken. Die Menge der Spitzen und Thürmchen strebt hinauf zu den Wolken gleich dem Fichtenwald, welcher zur Seite des Schiffes rauscht und dasselbe mit seinen Wipfeln feierlich überragt.

Doch mögten diese Analogien für den deutschen Ursprung unserer kirchlichen Baukunst eben nicht unzweifelhaft sprechen; denn auch Frankreich mag sich seiner waldbewachsenen Berge rühmen, und sein Himmel ist nur zu oft trübe und finster genug.

Der fast gänzliche Mangel aller schriftlichen Nachrichten hat unsere östlichen Nachbaren nicht weniger wie jene geistreichen Raisonnements begünstigt. Ueber das Rheinthal, zum Beispiel, giebt es nur drei Werke, welche alle drei so gut wie Null sind. Bulwer giebt uns Liebesgeschichte über Liebesgeschichte, eine lange Reihe sehr artig vorgetragenen Geschwätzes, welches sich den Lauf des Flusses hinzieht, ohne uns irgend etwas Wahrhaftes vorzuführen. Der Wegweiser des Herrn Aloys Schreiber, ein armer Schlucker von Wirthshausburschen, ist wohl gerade nicht so boshaft, um einen Tölpel den falschen Weg führen zu wollen, doch wahrlich unwissend genug, um dem Alterthumsforscher auch nur nachfolgen zu können. Endlich die Brille des gelehrten Dr. Paulus, welche so vorzüglich ist, um die alten römischen Strassen und die Stummel heidnischer Götzenbilder aufzufinden, aber wenn es darauf ankommt, christliche Denkmäler zu untersuchen, so blind, dass er mit dem Kopf gegen die Mauer des Wormser Domes anrennen kann, ohne seine Existenz auch nur zu ahnen.

Jedenfalls übertrifft das Rheinthal das übrige Deutschland an Reichthum der Gebäude des Mittelalters. Das fruchtreiche Erdreich ernährt zahlreiche Bewohner; der Fluss, von der Menge der anliegenden Städte und Flecken fast eingeengt, ist eine einzige grosse Handelsstrasse, durch deren Vermittelung das zum Bau nöthige Gestein verschifft wird, an dem die umliegenden Gebirge Ueberfluss haben. Diese Vorzüge gehören den Flussbetten des Nil, des Tigris und Ganges gleichfalls an und brachten dort ähnliche Resultate hervor, so dass alle an ihren Ufern aufgeführten Bauwerke den Charakter des Kolossalen annehmen. Gleich einem wohlgenährten jungen Riesen, scheinen sich die Bauwerke des Rheinthales ohne Schranken entfalten, und, wie ehemals die Pyramiden, an Kühnheit und Festigkeit nur mit den benachbarten Felsen wetteifern zu wollen. Es ist ein Vergnügen, diese Titanen zu sehen, wie sie ihr Antlitz in den Wassern spiegeln, die jeden Augenblick dasselbe zu entführen suchen, vorzüglich, wenn, wie zu Speier, ein grünes Laubgehölz die finsteren Mauern umgürtet. Das frische Grün der Mandelbäume und Accacien hebt sich lebhaft gegen die schwarzen, sie unterbrechenden Massen des Gemäuers ab. Kunst und Natur vereinigen ihre Macht; der Glockenklang und der Gesang der Vögel entspricht dem Psalmengesange, den die Woge mit der Brandung des Flusses singt.

Aber gerade diese ungeheuren Masse, welche uns die Domkirchen des Rheines zeigen, beweisen uns, dass sie keine einheimische Kunst erbaute. Jedes Beginnen ist klein, und wenn wir irgendwo eine Bauweise plötzlich und mit gewisser Pracht angewendet finden; ohne dass wir eine Spur der nothwendigen Versuche entdecken können, welche dieser vorhergehen müssen, und als deren Resultat sie gewissermassen erscheint, so können wir sie mit Bestimmtheit als von wo anders hieher verpflanzt annehmen. Also werden die künstigen Antiquare über unsre jetzigen, der griechischen Architektur nachgeahmten Bauwerke urtheilen. Die stete Gleichförmigkeit der längs des Rheines überall sich erhebenden Kirchen lässt uns deutlich erkennen, dass sie nach einem gemeinschaftlichen Muster erbaut wurden, dessen früheste Entwürfe jedoch nicht aufzufinden sind. Hauptsächlich bezieht sich diese Bemerkung auf die sogenannten byzantinischen Kirchen, doch indem wir beweisen, dass die romanische Bauweise in Deutschland ihre Wurzeln nicht hat, so erlangen wir schon einen vorläufigen Beweis gegen die gothische Architektur daselbst.

Man glaubt in Frankreich gemeiniglich, dass ein doppelter Cyklus von Wunderwerken während des 12. und 13. Jahrhunderts die Ufer dieses grossen Flusses bedeckte. Dies ist eins der tausend Vorurtheile, welche wir dem unschuldigen Deutschlande aufzubürden so vieles Geschick haben. Sobald wir jedoch, die Einbildung voll durchbrochener Kirchthurmspitzen, uns selbst dorthin begeben, so sind wir nicht wenig erstaunt, bei Annäherung einer jeden Stadt statt dessen vier massive byzantinische Thürme zu erblicken, zwei Kuppeln im selben Styl, einen

Chor an der Ost- und einen an der Westseite, das Ganze durch eine rund umherlaufende Gallerie oben umschlossen, welche in die nebligte Morgenluft hinaufsteigt, und sich mit ihren untersetzten Säulchen und Fratzenknäufen gegen den goldenen Abendhimmel erhebt.

Durchgehends trifft man anstatt der ausgezackten Spitzen, nur dicke lombardische Thürme. Schlettstadt, Speier, Worms, Mainz, Limburg, Coblenz, Andernach, Laach und Bonn zeigen durchaus keine andren. Dieser ganze Landstrich schiene vielmehr das Vaterland der byzantinischen, als der gothischen Bauweise zu sein, wenn nicht die späte Bekehrung Germaniens zum Christenthum, und die grosse Aehnlichkeit, welche zwischen der romanischen und der wahrhaft byzantinischen des oströmischen Kaiserthums herrscht, zum Voraus jede ähnliche Voraussetzung verwerfen lässt.

Vier prachtvolle Kirchen jedoch, die Dome zu Strasburg, Freiburg, Cöln, und die Abtei Altenberg, längs des Flusses in sehr bezeichneter Lage, gehören der besten Zeit gothischer Baukunst an. Die erstere gehört zu Frankreich, die zweite liegt nicht weit davon*); die dritte blieb unvollendet, die einzige ihrer Bauweise und ihrer Zeit inmitten der zahlreichen romanischen Kirchen Cölns; die letzte endlich ist nur ein Abglanz dieser berühmten Domkirche. Diese wenigen einer noch reinen gothischen Bauweise angehörigen Architekturen stehen wie isolirt da, in einem, ihnen gleichsam ungewohnten Boden. Alle übrigen Spitzbogenarchitekturen gehören einem späteren zum Theil schon sehr verderbten Style an. Auch ihre Zahl ist nur geringe, und ihrer Bedeutsamkeit nach gehören sie höchstens in die zweite Klasse. Ich nenne hier nur den Dom zu Frankfurt am Main, in welchem man die deutschen Kaiser ehemals krönte; er ward 1415 angefangen und 1509 vollendet. Uebrigens lassen sich obige Bemerkungen mit wenigen Ausnahmen auf das ganze übrige Deutschland anwenden. Erfurt, Nürnberg und Wien ausgenommen, scheinen mir die Städte dieses Landes nur sehr spät die gothische Baukunst adoptirt zu haben.

*) So gehörte 1812 auch der Dom in Lübeck zu Frankreich und auch Stettin lag damals nicht weit von der Grenze. Durch falschen Patriotismus wird man leider nur zu häufig auf Trugschlüsse geleitet. A. d. U.

Was die Behauptung der deutschen Archäologen noch bedeutend schwächt, ist, dass in ihrem Lande zwischen den beiden im Mittelalter blühenden Bausystemen kein Uebergang vorhanden ist. Auf französischem Boden ist es leicht, die gothische Baukunst sich nach und nach heranbilden zu sehen; wie die neuen Elemente, welche sie dereinst bilden und die alten byzantinischen Formen gewissermaassen umschaffen sollen, sich schon lange vorher im Einzelnen und Ganzen darstellen; bei einem durchsichtigen Menschengeschlechte würde man es nicht deutlicher sehen können, wie der Fötus im Mutterleibe sich heranbildet. Der Bogen entfernt sich sehr allmählig vom völligen Halbkreise, bis er seine Seiten gegen einander schiebt und gen Himmel strebt. Anfangs hat man nicht geringe Mühe zu bestimmen, ob man einen Halbkreis oder Spitzbogen vor sich sieht*).

(Beschluss folgt.)

*) Wie an der Westfronte zu S. Denis, welche, so wie die ganze Kirche, für die Geschichte der Entwickelung und Ausbildung der gothischen Baukunst von der allergrössten Wichtigkeit ist. A. d. U.

Antikritik.

Die kleine Schrift von Carl Grüneisen über „die altgriechische Bronze des Tyszschen Kabinets in Tübingen“ ist kürzlich, in No. 34 bis 36 dieser Blätter, von Dr. A. Schöll, einem Freunde des Verfassers, ausführlich, aber in der Art recensirt worden, dass die Schrift als in hohem Grade ungenügend, das kleine Bildwerk, welches sie behandelt, als wenig bedeutend erscheint. Sei es einem gemeinschaftlichen Freunde des Verfassers und des Recensenten vergönnt, auch seine Ansicht über diesen Gegenstand in der Kürze vorzulegen und namentlich den Verfasser zu rechtfertigen, wo der Recensent zu weit gegangen sein dürfte.

Für's erste ist Referent überzeugt, dass die kleine Bronzestatue allerdings eine Stelle im Entwickelungsgange der griechischen Kunst einnimmt, ungefähr wenigstens eine solche, wie Gr. ihr angewiesen. Sein Urtheil gründet sich auf die Betrachtung eines

sorgfältigen Gypsabgusses, welcher auf seinem Schreibepulte vor ihm steht.

S. hat sich dagegen ausgesprochen und meint, man könne das nicht beweisen. Er hat insofern Recht, als er sich nur an Gr.'s Worte hält, der leider, trotz seiner ausführlichen Charakteristik der kleinen Figur, doch einige wesentliche Punkte nicht genügend berührt hat (die freilich schon zum Theil aus der lithographischen Abbildung herauszufühlen sind). S. hat ganz Recht, dass ein ruhiges, affektloses Gesicht gar nicht Eigenthum einer besonderen Kunstperiode sein kann; und jene Lithographie zeigt hier auch nicht mehr. Aber in der Statue selbst trägt das Gesicht, wenngleich es (wie Gr. angiebt) beträchtlich von der Grimasse der Aegineten entfernt ist, doch noch entschieden (in Augen, Augenbraunen und Lippen) jenes eigenthümlich scharfe und strenge Gepräge, welches der älteren griechischen Kunst gemein und u. a. in mehreren Büsten des Berliner Museums wiederzufinden ist. Es dient also diese Formation des Gesichtes wenigstens soviel zur Bestimmung des Alters der Figur, wie die conventionelle Behandlung der Haare. Aber S. hat wiederum Recht, dass das letztere Kennzeichen allein nichts entscheiden und dergleichen auch oft an Werken späterer Kunst vorkommen kann. Nur dürfte seine Annahme: — „der Künstler habe andeuten wollen, seine Figur stelle einen Heros alter Art vor, zu welcher Andeutung bei Abwesenheit der Kleidung, Helm und Haar alterthümlichen Styls das nächste Mittel war," — sehr wenig genügen. Ich glaube nicht, dass die alten Heroen ihre Haare in Reihen kleiner Knötchen getragen haben, und glaube noch viel weniger, dass ein alter Künstler (falls er wirklich diesen Namen verdient) einen solchen unkünstlerischen Glauben gehabt hat. Noch weniger genügen einige der von S. angeführten Beispiele. Er sagt, dass die in hieratischem Style gehaltenen Statuen der Pallas und Artemis im Museum zu Neapel, trotz der alterthümlichen Arbeit in Haaren und Gewand, doch bereits die Zeit der hochentwickelten Kunst verrathen. Ich weiss nicht, wer hierin sein Berichterstatter war. Allerdings sind jene Statuen unendlich mehr entwickelt als die Aegineten, sind, wenigstens die Artemis, wunderbar schön und anmuthig, aber es herrscht darin noch eine gewisse naive Befangenheit, die eben mit der „hochentwickelten" Kunst verschwindet. Sie verhalten sich zu den bekannten Werken aus Phidias Zeit ungefähr wie Raphaels Sposalizio zu seiner Sixtinischen Madonna*). Somit ist hier das Vorkommen alterthümlicher Anordnung in Gewand und Haaren noch ganz in der Ordnung. Ebenso kann es sich auch mit denjenigen Beispielen verhalten, die S. mit Winckelmann's Worten anführt und die — bei so ungenügender Beschreibung — noch gar keinen Gegenbeweis liefern.

Zu der alterthümlichen Gesichtsbildung und den Haaren der Tübinger Bronze kömmt aber noch Einiges, was älteren Arbeiten gemein zu sein pflegt. Für's Erste, was in Gr.'s Beschreibung ebenfalls nicht entschieden genug ausgesprochen ist und vornehmlich erst recht ins Auge springt, wenn man die Figur im Profil betrachtet: die stärkere Schwellung der Oberschenkel nach hinten zu, — ein Umstand, der bei allen nackten Figuren älteren Styles (und meist in noch viel stärkerem Grade) auffällig ist. Ferner, was schon eine Betrachtung der sonst nicht recht genügenden Lithographie giebt, eine gewisse eigenthümliche Schüchternheit und Befangenheit, — nicht nur die eines besonderen, dargestellten Momentes, nicht die eines noch schülerhaften Künstlers, — sondern wie sie gerade den Arbeiten früherer Kunstperioden eigen zu sein pflegt; so dass die Figur, trotz ihrer sehr complicirten Bewegung und der feinen naturgetreuen Ausführung des Einzelnen, doch noch eine gewisse Steifheit nicht verläugnet.

Nach alledem aber könnte die Bronze immer noch ein Werk späterer Zeit sein und S. ermangelt auch nicht, eine solche Ansicht mit Beispielen zu belegen. Nur sind diese Beispiele wiederum, wenigstens für den vorliegenden Zweck, unpassend gewählt. So führt er zuerst die in andrer Beziehung sehr interessante Bronzefigur eines guten Hirten an, die sich im Berliner Museum befindet und bezeichnet sie als im „strengsten" alten Styl gearbeitet. Bei dem Kopfe ist das wirklich der Fall und die Anordnung der Haare entspricht auffallend den unbedeck-

*) Beiläufig bemerke ich jedoch, dass mir die Pallas fast wie die spätere Copie irgend eines älteren Originales vorkömmt, besonders in dem durchgehend flaueren und flacheren Faltenwurfe. Auch ist das Gesicht nicht mehr typisch (wie noch das der viel schöneren kleinen Artemis), und der Medusenkopf auf der Aegide hat schon etwas von spätrömischer Manier.

ten Köpfen der äginetischen Statuen. Auch der ganze nackte Körper dieser Figur ist in alter Weise gehalten; aber wie roh, plump, steif und mit absichtlicher Affektation dieses alten Styles! Das Figürlein beweist nur, dass man, noch in spätester Zeit, Idole für den Aberglauben in hergebrachter Tempelweise fabricirte, beweist aber nichts für Werke der Kunst. Ebenso wenig dürfte die kleine Bronze im Besitze des Hrn. Prof. Rauch etwas Entschiedenes darthun, da S. selber von deren nachlässigerer Arbeit spricht. Ueberhaupt aber dürfte es einem künstlerisch gebildeten und für griechische Naivetät empfänglichen Auge wenig schwer werden, eine alterthümliche (wenn nicht plumpe) Composition von einer späteren Nachäffung jener strengeren Kunstweise zu unterscheiden. Zu Hadrian's Zeit hat man ganz vortreffliche aegyptisirende Statuen gemacht und die den Originalen wenigstens so nahe kommen, wie späte griechische Werke im hieratischen Style den wirklich alten; aber ich glaube dass ein jeder Kunstverständige, nach kurzem Verweilen im capitolinischen Museum, die neueren, für Hadrians Canope fabricirten Werke ohne sonderliche Beschwerlichkeit von den ächten unterscheiden dürfte.

So habe ich im Vorigen bereits angedeutet, worin eben die Originalität des in Rede stehenden kleinen Kunstwerkes beruhe: darin, vornehmlich dass alles Alterthümliche durchaus keine Spur von Affectation zeigt, dass dasselbe noch vollkommen in Harmonie ist mit den übrigen Eigenschaften der kleinen Statue und dass eben diese anderweitigen Eigenschaften nicht auf die spätere Zeit der classischen Kunst hindeuten. Die wirklich archaistisch gehaltenen Theile stehen noch in einem innerlich nothwendigen Verhältniss zu dem gewissen Grade von Steifheit und Schüchternheit, davon ich gesprochen; Beides wiederum steht in nächster Beziehung zu der eigenthümlich herben, straffen und keuschen Behandlung des Nackten, welche allen Gebilden der Blüthezeit griechischer Kunst und der nächst vorhergehenden Periode gemein ist und welche das vornehmste Kriterium eines Werkes der Zeit bildet. Alle diese Umstände nun, verbunden mit der meisterlichen Durchbildung des Nackten, wie sie Gr. nachgewiesen, mit der kunstvoll complicirten und doch harmonischen Bewegung, weisen in der That auf einen Standpunkt nahe vor Vollendung der classischen Kunst und auf einen trefflichen Meister hin, und Gr.'s Blick hat jedenfalls richtig entschieden, wenn auch seine Schilderung der Statuette einige bedeutende Punkte vielleicht nicht genügend hervorgehoben hat. S. meint zwar, es könne immer nicht beweisen werden, dass eine solche Arbeit nicht aus der Hand eines Künstlers der Periode höchst entwickelter Kunst oder einer der nachblühenden Epochen könnte hervorgegangen sein, sobald nur ein solcher, durch Anlass oder Laune bestimmt, den Ausdruck älterer Manier beabsichtigte. Dagegen spricht aber entschieden die reine Naivetät des Werkleins, die sich bei längerer Betrachtung immer mehr herausstellt und die sich auf keine Weise mit der Absicht, eine besondere Manier der Darstellung zu wählen, vertragen kann. Noch ist zu wiederholen, dass — was den eigentlichen Kunstwerth der Bronze anbetrifft — die der Schrift beigefügte Lithographie gar wenig genügt, dass namentlich die Koiee zu ängstlich geschlossen erscheinen, dass die Brustpartie sich zu gedehnt und weich ausnimmt, u. dergl. m.; sodann, dass man die Basis, — ursprünglich die schräge Wagenplatte, — vorn erhöht denken muss, wodurch die ganze Figur das Uebergewicht nach vorn verliert und eine kräftigere Stellung bekömmt.

Was nun den eigentlich kunstgeschichtlichen Theil in Gr.'s Schrift anbetrifft, so hat S. entschieden Recht, sofern er die Unzulänglichkeit jener von Gr. aufgestellten charakteristischen Verschiedenheiten der altattischen und äginetischen Schule nachweist, und allerdings enbehrt hiemit der weitere, wenngleich mit kunstverständiger Combination dargestellte Entwickelungsgang dieser Schulen seines ersten Grundes. Dagegen scheint mir die Charakteristik des Myron, wie sie Gr. nach Plinius Worten giebt, ungleich näher zu liegen, als wie S. diese verstanden wissen will; und das Beispiel des Polyklet, den S. gegen Gr.'s Annahme anführt, passt nicht, da dieser den Statuen nur keine steife Ruhe, Myron dagegen eine complicirte Bewegung gegeben haben soll. Der Grundsatz aber, welchen S. anführt, um dem Myron (im Gegensatze gegen Gr.) eine spätere Entwickelungsstufe als dem Phidias zuzutheilen: — dass dem Geiste nach die mannigfaltig angewandte und weit getriebene Naturnachahmung, welche dem Myron nachgerühmt wird, auf jenen Idealstyl, den Phidias zur Vollendung reinigte, erst so zu folgen pflege, wie der Erguss in die Breite auf die Culmination, — entbehrt seines philosophischen und historischen

Grundes. Das fünfzehnte Jahrhundert beweist, in der Geschichte unserer Kunst, das entschiedenste Gegentheil. Die Form muss nach allen ihren Seiten hin erst ergründet und verstanden, — also die mannigfachste Naturnachahmung angewandt sein, — ehe sie zur freien Schönheit des Ideales erhoben werden kann. Hiernach geht es natürlich wiederum in die Breite, aber auf andere Art und bei einem so bedeutenden Meister wie Myron vielmehr mit übertriebenem Ausdruck der Affekte im Gesicht, als mit dem Mangel derselben.

So bleibt Gr.'s Hypothese, welche das Werkchen in die Zeit und Schule des Ageladas (Myron's Meister) setzt, immer noch ansprechend und geistreich, wenn freilich auch noch Vieles fehlt, um es bis zur Evidenz zu erweisen, und wenn sich auch, wie Gr. selbst ausspricht, bei den Beschädigungen, die die Figur erlitten hat, noch weniger entscheiden lässt, ob es ein wirkliches Original oder nur die genaue Copie eines solchen sei. S. fordert hiegegen „vor allen Dingen" den Erweis: entweder, dass jene Schule selbst solche Statuetten gearbeitet, oder, dass unter solchen kleinen Bronzen Nachbildungen so alter Werke nicht ungewöhnlich seien. Allerdings würde ein solcher Erweis (der sich, wie S. darthut, nicht führen lässt) keineswegs unwichtig gewesen sein, jedoch auch nicht entscheidender, als perlenförmige Haarlöckchen für das höhere Alterthum; vor allen Dingen aber war ein äusserlicher Erweis bei anderweitig inneren Gründen gewiss nicht nöthig.

Was endlich die Verhandlungen über die Bedeutung der Figur anbetrifft, so hat S. wiederum ganz Recht, wenn er Gr. tadelt, dass dieser auf die nächstliegende Vermuthung, die Figur stelle das Siegsbild eines wagenlenkenden Fürsten dar, der eben um die Meta fährt, nicht weiter eingegangen ist. Auch ist seine eigene Durchführung dieser Hypothese fast befriedigend; nur sind ein Paar kleine Punkte übersehen, die am Ende doch als besondere Schwierigkeiten erscheinen dürften. Die vorgestreckte Rechte der kleinen Figur nämlich kann nicht, wie S. will, den Zügel der rechtsstehenden Pferde, noch sonst etwas, emporgehalten haben, da sie, obgleich die Fingerspitzen fehlen, sich doch entschieden als flach ausgestreckt zeigt; und für ein gewöhnliches Fahren, wenn auch im Wettrennen, dürfte schon diese Bewegung zu heftig erscheinen. Sodann müssten die Pferde, wie S. aus vielen Münzen dargethan, schräg stehend — das äusserste Rechte am weitesten voraus — angenommen werden, was für ein Relief trefflich, für eine freistehende Gruppe aber sehr wenig passend ist, falls man nicht wiederum ganz besondere Verhältnisse einer räumlichen Umgebung (ein Giebelfeld oder dergl.) dazu erfinden will. Noch schwieriger aber wird diese Erklärung, wenn man, was S. verabsäumt, was aber sowohl nach der Analogie der meisten Wagenbilder, als nach dem eigenthümlichen Charakter der Figur nöthig ist, — die Base schräg stellt, so dass der Oberkörper der Figur, wie schon erwähnt, jenes Uebergewicht nach vorn verliert. Dann steht sie kräftiger, zieht sie mit der Linken noch gewaltiger die Zügel zurück, ist der Kopf forschend vorgebeugt und emporgeworfen, erhebt sich abwehrend die vorgestreckte rechte Hand, — Alles (und dazu kömmt noch der schreckhaft eingezogene Unterleib) Motive, die auf ein plötzliches Hinderniss deuten, welches einem hastig Fahrenden entgegentritt; Alles Forderungen die S. gerade macht, wenn die Gestalt, nach Gr's. Annahme, einen Amphiaraos darstellen soll, vor dessen Pferden die Erde sich aufthut. Wir können somit in der That nicht wohl umhin, in der kleinen Bronze, mehr als ein Siegesbild, mehr als einen einfach rosselenkenden Heros zu erkennen, wir müssen darin einen besonderen, ohne Zweifel mythischen Moment annehmen, und wenn auch Gr.'s Annahme in Bezug auf den Amphiaraos noch genauerer Bestätigung bedürfte, so hat sie doch auch wiederum so viel Passliches, dass wir sie immerhin als die beste Hypothese gelten lassen dürfen.

Schliesslich habe ich noch eine kleine Angabe in Grüneisens Schrift zu berichtigen. Er sagt nämlich S. 17 Anm., dass nach dem Berichte eines der Mitentdecker der äginetischen Statuen, des Hrn. Hofrath Linckh, Spuren eines gemalten Diadems an dem Helmschilde der zu dieser Statuengruppe gehörigen Minerva gefunden worden seien. Diese Angabe (die aus Gr.'s Schrift bereits in meine Abhandlung „über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur" übergegangen ist) muss, wie mich Hr. H. Linckh persönlich unterrichtet hat, dahin geändert werden, dass überhaupt nur das Helmschild jener Statue, — welches er Diadem genannt habe, — bei deren Aufgrabung eine Farbenspur zeigte.

Noch bemerke ich aus Gr.'s Vorworte, dass sorgfältige Abgüsse der Tübinger Bronze in der Werkstätte des Hrn. Bildhauer Wagner zu Stuttgart um den Preis von 2 fl. 42 kr. (die Verpackung eingerechnet) zu erhalten sind.

F. Kugler.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Walhalla.

Aus dem Briefe eines befreundeten Architekten theilen wir Folgendes über den gegenwärtigen Zustand des Walhalla bei Regensburg mit.

. . . „Bekannt ist Ihnen schon, dass das Gebäude einem dorischen Peripteros von 8 und 17 Säulen nahe kommt, dass am vorderen Giebel eine doppelte Säulenreihe steht, und dass die vordere Cellenmauer schon von der Mitte der dritten Säulen der langen Seiten anfängt, so dass zwischen den Anten keine Säulen angeordnet sind. Ich meine, der Architekt hätte wohl gethan, auch den Pronaos auszulegen. Am hinteren Theile der Cella bemerkt man die Anfänge einer Querscheidemauer, wodurch noch ein besonderer Raum von der Cella abgeschnitten zu werden scheint."

„Der Bau war zur Zeit so weit vorgerückt, dass die Cellenmauer bis zur Architravhöhe abgeglichen und alle Säulen aufgerichtet waren, man beschäftigte man sich gerade damit, die Kapitäle aufzubringen. Die Säulen, deren Kannelirungen nur erst oben und unten angefangen waren, sind sehr schlank und mögen wohl 6 Durchmesser Höhe haben, wenn nicht gar noch mehr."

„Der Eingangsthür und dem am hintern Giebel angebrachten Fenster hat man reichgegliederte Einfassungen und Verdachungen mit Consolen gegeben, welche letztere wohl besser hätten proßlirt werden können. Dasselbe trifft auch die Pilasterkapitäle, deren Ausladung etwas zu gross ist.

„Im Allgemeinen ist in den Arbeiten Fleiss, Sauberkeit und Solidität nicht zu verkennen."

„Von den grossen Treppenanlagen, die vom Fuss des Berges sich zur Giebelfront hinauf erstrecken sollen, war noch wenig fundamentirt, aus welchem Wenigen noch Nichts über die Anordnung zu erkennen blieb."

„Ich kann bescheidene Zweifel nicht verhehlen, ob überhaupt diese Treppen einen guten Effekt hervorbringen werden, und ob es nicht viel besser sein dürfte, sie ganz fort zu lassen." —

Kunstbemerkungen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Zelter an Goethe, Bd. VI, S. 43.*)

Cephalus und Prokris. Schon manches Jahr hängt dies reiche Blatt des Julius Roman an meiner Wand; ich seh' es täglich mit neuer Theilnahme am Gegenstande, doch die Umgebung der Hauptfiguren enthält zwanzig Dinge, die ich mir gern von Dir verständigt wüsste. Ich habe das Blatt auch bei Dir gesehn und da Du solche Sachen stets bei der Hand hast, so wärst Du wohl so gut, einmal ein Blatt an mich zu wenden und meiner Unkunde in Verwandlungsdingen nachzuhelfen, da wahrscheinlich unser Künstler so viel ihm eigenes hinzugethan, das wenigstens mein Ovidius nicht besagt.

Goethe an Zelter, Bd. VI, S. 56.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schooße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der Morgenruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentirt die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei Frauen, schon mässiger theilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen fasst, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern

*) Zelter's Frage war im vorigen Blatte durch ein Versehen mit abgesetzt, obgleich für die Antwort kein Platz mehr vorhanden war; wir müssen sie hier, des Zusammenhanges wegen, schon noch einmal vorführen. d. R.

wollte gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zwergen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mitbetrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und schreist sich, nach frischer Beute lechzend, umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der Rechten den verhängnissvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Caravane von *Frauen*, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, heran gefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Dass ihnen aber noch mehrere folgen, und den Schauplatz beengen werden, dies zeigt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf den Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe, traurig, über die ausgiessende Urne gelehnt; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand habend, neugierig und theilnehmend. Ein Rehböcklein steigt, gegenüber, ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, dass das alles mit Tagesanbruch sich zutrage, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, dass er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, dass die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiction wäre das Bild nicht was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiss.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefen Walddickicht gelagert, der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind, nicht weit von der Wurzel, abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmässigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sähen, was die Bäume, wenn sie aufrecht ständen, uns verdecken müssten. Eben so weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgestellt, damit er uns Fluss und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Thürme, Aquäducte und eine Mühle, als Dienerin der ährnährenden Ceres thätig, uns andeuten: dass menschliche Wohnungen zwar fern seien, dass wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

Lükenbüsser.

Jules Janin erzählt in der Revue de Paris ein kleines Abentheuer, welches dem colossalen Modell zu Goethe's Büste, das der Bildhauer David zu Weimar gefertigt, bei seiner Einfahrt in Paris begegnet sein soll. Als der enorme Ballen nemlich beim Zoll ankam, da wollte es den Leuten nicht in den Kopf, dass ein solcher Erdklumpen nur ein menschliches Gesicht darstelle, und so durchbohrte der Douanier mit seinem Degen das Modell von einem Ende bis zum andern; aber (so setzt Jules Janin hinzu) es war ihm schon zu verzeihen, er hatte sicher Goethes Schädel nach seinem eigenen beurtheilt.

KUNST-ANZEIGE.

In der Berliner Medaillen-Münze von G. Loos erschien und ist bei George Gropius stets vorräthig:

Denkmünze auf den Tod Sr. Maj. des hochseligen Kaisers Franz I. v. Oestreich. König v. Ungarn und Böhmen etc.

Die Hauptseite zeigt das, nach den besten Vorbildern gearbeitete, Bildniss des verewigten Monarchen, geschmückt mit der, um das Bürgerglück der Millionen, welchen Er Vater war, so wohl verdienten Eichenkrone und der einfachen Umschrift:

Franciscus I. Austriae Imperator,

d. i. Franz I. Kaiser v. Oestreich.

Auf der Kehrseite erblickt man personifizirt, — sämmtliche von dem Beweinten beherrschte Staaten repräsentirend — die drei Hauptstaaten, Oestreich, Ungarn u. Böhmen, an ihren besondern Kronen u. Wappenmalbildern kenntlich, in tiefste Trauer versunken. Die, zwischen der Pannonia (Ungarn) rechts und der Bohemia links, inmitten auf einem erhöhten Sessel sitzende Austria (Oestreich) hat so eben den Namen, den Tag der Geburt u. den Tag des Uebergangs zum ewigen Lichte in das Verzeichniss der Landes-Regenten getragen, welches sie offen auf dem Schooss hält; die Umschrift aber, welche das reiche Bild umgiebt, heisst:

Vita Redit Bonis Post Mortem Ducibus,

d. i. nach ihrem Tode kehrt den guten Fürsten das Leben wieder, im Abschnitt aber steht:

Austria. Pannonia. Bohemia lugentes.

d. i. Oestreich. Ungarn. Böhmen in Trauer.

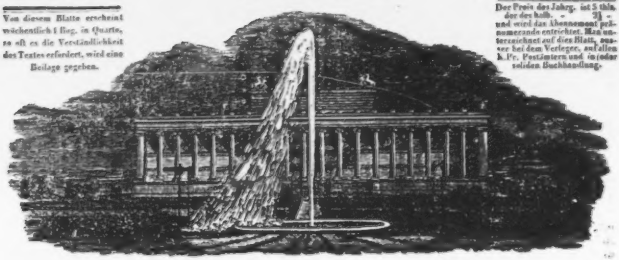
Preis in Silber 2_9 Thlr., in Neugold $1\frac{1}{2}$ Thlr., in Bronze 1 Thlr., Etuis dazu $\frac{1}{4}$ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 41. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der der halb. — 3½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preuss. Gemmensammlung. Von Dr. E. H. Toelken. Berlin, 1835. S. 642 und LXVIII in 8.

Der grossartige wissenschaftliche Sinn, mit welchem die Vereinigung der K. Preuss. Kunstschätze zu Einem grossen Museum eingeleitet und durchgeführt worden ist, findet immer mehr und mehr die ihm gebührende Anerkennung. Die schöne und zugleich zweckmässige Einrichtung der Lokale, die zwar nicht prunkhafte aber um so übersichtlichere und schon an sich belehrende Weise der Aufstellung, geben dem Besucher bereits in den ersten Momenten das Gefühl, dass hier für mehr als für einen flüchtigen Zeitvertreib, als für eine Herberge heimathloser Kunstwerke gesorgt sei. Noch deutlicher wird dies Gefühl, wenn man sich bei näherer Betrachtung von den Verzeichnissen der einzelnen Abtheilungen leiten lässt, die sich fast sämmtlich, wie kurz und einfach auch ihre Abfassung ist, als Ergebnisse der ernstesten wissenschaftlichen Studien erweisen und zum Theil auch schon allgemein die Autorität classischer Werke erlangt haben.

Einen sehr wichtigen Platz unter diesen nimmt das obengenannte jüngst erschienene Verzeichniss ein, und um so mehr, als die Sammlung der geschnittenen Steine (davon dasselbe jedoch nur die eine Hälfte beschreibt) die vornehmste Zierde des Berliner Museums bildet. Es ist diese Sammlung anerkannt die grösste und werthvollste in Europa, indem sie bereits unter Friedrich Wilhelm, dem gros-

sen Kurfürsten, sich eines besonderen Werthes erfreute, von dessen Sohn und Nachfolger, Friedrich I., sowie besonders von Friedrich II (durch Ankauf der berühmten Stoschischen Sammlung u. a.) vermehrt und von des jetzt regierenden Königs Majestät in solchem Masse erweitert wurde, dass allein die Zahl der antiken vertieft geschnittenen Steine, denen das vorliegende Verzeichniss gewidmet ist, sich bis auf 3640 beläuft. Unter diesen sind 2814 wirklich edle Steine, 826 antike Nachahmungen in farbigen Glasflüssen, welche letzteren bekanntlich dadurch, dass gerade in ihnen viele der meisterhaftesten Werke antiker Glyptik aufbewahrt sind, den mangelnden Werth eines kostbaren Materials ersetzen.

Die Aufstellung ist dem Werthe dieser Denkmäler angemessen. 1100 der vorzüglichsten Steine sind in goldene Ringe, die Pasten und geringeren Steine in Silber gefasst. 65 Fassungen sind antik, darunter bloss in diesem Theile der Sammlung 23 antike goldene Ringe (ein Amulet ebenfalls in Gold), 9 silberne, 15 bronzene, 16 eiserne Ringe und einer von Blei. Sämmtliche Ringe, in Sammt ausgeschlagenen Kästchen, sind durch eiserne Stäbe festgehalten; nur Seite eines jeden vertieft geschnittenen Steines befindet sich zu besserer Deutlichkeit ein Abdruck desselben in gelblich tingirtem Gyps. 1300 der vorzüglichsten und schönsten dieser Gemmen sind unter Glas öffentlich ausgestellt; sie bilden die oberen Decken der Schränke, in welchen die übrigen, in verschlossenen Kasten, verwahrt sind. Die Schränke sind, mit Voraussicht auf möglich dringende Gefahren, sehr kunstreich so eingerichtet, dass sie in grösster Schnelligkeit auseinander genommen werden können. Nachts werden sie durch eiserne Deckel verwahrt.

Einen Haupttheil dieser Sammlung bildet, wie bereits bemerkt, das ehemalige Stoschische Kabinet. Das ärgerliche Gerücht, welches gegen Ende des vorigen Jahrhunderts entstand, dass die werthvollsten Stücke des letzteren gestohlen, verzettelt, unter der Hand verkauft seien, hat der Verfasser des vorliegenden Verzeichnisses bereits im J. 1816, als er mit der Revision der aus den Kriegsstürmen geretteten oder heimgekehrten Kunstschätze beauftragt ward, als gänzlich erdichtet und grundlos erwiesen. Die Revision ergab, dass von den 3444 Nummern der Stoschischen Sammlung nur 5 wenig erhebliche Stücke fehlten. Es ist dem Verf. im Interesse der Wissenschaft Dank zu sagen, dass er seine zu jener Zeit in Tagesblättern bekannt gemachte Nachweisung über diesen Punkt, der Vorrede des Verzeichnisses angehängt hat, indem jene fälschlichen Beschuldigungen sich in Werken (wie die Allgemeine Literatur-Zeitung 1796, N. 105; — Gurlitt: Einleitung in die Gemmenkunde, S. 36 und 37; — Schlichtegroll: *Choix des pierres gravées, Intr. p. 5 et 7*) vorfinden, welche sie gewissermaassen sanctionirt haben.

Fast noch schlimmer als diese, durch keine nennbare Autorität vertretenen Beschuldigungen sind andre, die derselben Sammlung in neuester Zeit gemacht sind, die jedoch im Vorwort des in Rede stehenden Verzeichnisses ebenso glücklich widerlegt werden. Es ist einer der ruhmgekrönetesten Alterthumsforscher, der durch Gelehrsamkeit und amtliche Stellung eine der ersten Stimmen im Gebiet der Gemmenkunde in Anspruch nehmen darf, der K. R. wirkl. Staatsrath Hr. von Köhler in St. Petersburg, welcher eine rücksichtslose Anklage der Fälschung gegen zahlreiche Gemmen, Inschriften und Pasten der K. Preuss. Sammlung erhoben hat; — eine Behauptung, die, von einer solchen Autorität unterstützt, bereits nah und fern als constatirte Thatsache gilt.

In seiner Abhandlung „über die Gemmen mit dem Namen der Künstler“ (in der Zeitschrift: Archäologie und Kunst von Böttiger, Band I, St. 1) behauptet nämlich H. v. K., dass der berühmte in Karneol geschnittene antike Pferdekopf mit der Unterschrift ΘΙΜ (Kl. VIII, n. 65 des vorliegenden Verzeichnisses) kein Karneol, sondern ein krystallklarer Glasfluss mit einer Unterlage von Karneol sei, dass Stosch den „sehr unbedeutenden“ Pferdekopf entweder von einer alten Paste genommen oder ihn in Wachs habe formen und in den dadurch erhaltenen Glasfluss die Buchstaben habe schneiden lassen, und dass manche andre bewunderte Paste des Stosch auf diese Art entstanden sein möge. —

Gegen den ersten Punkt dieser Anklage legt Hr. Prof. Toelken die Zeugnisse Sr. Excellenz, des General-Intendanten Hrn. Grafen von Brühl, des als artistischer Hülfe beim Museum angestellten Juweliers Hrn. Walpurger, des Prof. der Chemie an der hiesigen Universität Hrn. G. Rose und des Königl. Kammerherrn Hrn. Leop. v. Buch vor, welche den Stein als unzweifelhaft ächten Karneol erwiesen. Gegen den zweiten Punkt, dass der künstlerische Werth

dieses Steines sehr unbedeutend sei, bemerkt Hr. T., dass gerade die K. Russische Sammlung drei verschiedene Nachahmungen desselben (zwei als antike, eine als moderne aufgeführt) besitze, und dass sogar noch ein vierter Pferdekopf (den antiken beigezählt) unter dessen Einfluss entstanden sei. Frühere Autoritäten, — Winckelmann, Bracci, Millin, Visconti, — haben sich bereits über die Trefflichkeit dieser Gemme geäussert und Hr. T. findet es aus gewissen Gründen wahrscheinlich, dass der Urheber derselben unmittelbar nach dem wunderbaren Kopf des Pferdes des Nacht am Parthenon Studien gemacht habe, was natürlich jeden Gedanken an einen modernen Ursprung unmöglich macht. Von der Unächtheit der Inschrift ist Hr. T. ebenfalls überzeugt, vermuthet jedoch, dass dieselbe bereits im Alterthum beigefügt worden sei. Was endlich den dritten Punkt der Anklage anbetrifft, dass das angeführte Beispiel nur eins unter vielen sein möge, so fügt Hr. T. die amtliche Versicherung bei, dass die gesammte Königliche Gemmensammlung bis ganz vor Kurzem auch nicht eine einzige verfälschte Gemme der Art besessen habe und dass erst unmittelbar vor Abfassung des Vorwortes beim Ankauf neuer sehr werthvoller Steine auch eine mit Karneol fournirte Glasplatte in die Königliche Sammlung gekommen sei.

Ebenso bündig, wie die ebengenannten Punkte, widerlegt Hr. Prof. Toelken auch noch andre, in der angeführten und andren Schriften des Hrn. von Köhler ausgesprochene Anklagen, dass Stosch nämlich nicht bloss Gemmen sondern auch Inschriften und Pasten verfälscht habe. Es würde uns zu weit führen, wollten wir auch hier näher auf die einzelnen Angaben eingehen.

Die Gemmen des Stoschischen Kabinets verdanken ihren Ruhm und gewissermassen classische Geltung vornehmlich, wie bekannt ist, dem von Winckelmann besorgten Verzeichnisse, welches zu Florenz im J. 1760 erschien. Es schien Pflicht gegen das Andenken Winckelmanns und passend bei dem überwiegenden Zahlenverhältniss, welches die Stoschischen Steine in der Königl. Sammlung einnehmen (unter den 3640 vertieft geschnittenen Steinen gehörten allein 2920 zu seinem Kabinet), dass jenes Verzeichniss beibehalten und die hinzukommenden Denkmäler bloss gehörigen Ortes eingeschaltet würden. Dass eine solche Einrichtung ursprünglich beabsichtigt war, beweist u. a. die abgekürzte deutsche Uebersetzung des Winckelmann'schen Verzeichnisses, welche erst vor wenig Jahren, auf Veranlassung einer hohen Behörde, unter dem Titel: „Verzeichniss der geschnittenen Steine in dem Königl. Museum der Alterthümer zu Berlin. Erste Abtheilung. Ehemalige von Stoschische Gemmensammlung. Berlin 1826.“ erschienen ist. Hr. Prof. T. hat sich jedoch aus verschiedenen Umständen genöthigt gesehen, von der Arbeit Winckelmanns ganz abzugehen und in dem vorliegenden Werke ein neues und selbständiges Verzeichniss zu liefern.

Schon die Nummernfolge des Winckelmann'schen Kataloges musste aufgegeben werden, indem über 500 Nummern des Stoschischen Kabinets für andre Theile der Königlichen Gemmensammlung zurückgelegt werden mussten: vornehmlich moderne Gemmen (meist Copien antiker Steine und Pasten,) welche den belehrenden und schönen Reihen moderner Arbeiten, die die Königl. Sammlung besitzt, hinzugefügt wurden; sodann besonders eine bedeutende Zahl moderner, über antike Gemmen geformter Glaspasten (von Winckelmann mit „*paste de verre*“ im Gegensatz von „*paste antique*“ bezeichnet), die für die Königliche Sammlung von Gemmen-Pasten und Abdrücken — bereits an 10000 Stück — ein willkommener Beitrag waren.

Abgesehen jedoch hievon, sowie auch von dem Unpassenden mancher Anordnungsweisen des alten Verzeichnisses, war es dem Verf. schon an sich unmöglich, die alten Erklärungen beizubehalten, ohne Schritt für Schritt dagegen zu remonstriren und das Verzeichniss zu Bänden anschwellen zu machen. Es finden sich nämlich darin die auffallendsten und keineswegs durch die damalige noch wenig ausgedehnte Kenntniss der Denkmäler zu entschuldigende Missgriffe in Erklärung der auf den Steinen enthaltenen Darstellungen; es finden sich die Rückseiten der Gemmen, die nicht selten durch Darstellung oder Inschrift wichtig sind, fast niemals beachtet; es bleiben selbst Inschriften der Hauptseite unbemerkt oder sie werden auf eine ganz sinnlose Weise gelesen (der Verf. giebt von S. XIV bis XIX des Vorwortes die Beispiele); so dass man in der That zweifeln muss, ob das Alles wirklich Winckelmann's wohlerwogene Meinung und Schilderung sei. — Der Verf. rechtfertigt diesen Zweifel vollkommen, indem er ausführlich nachweist, dass Winckelmann eines Theils, obwohl auch mit

den Gemmen bekannt, doch nicht nach diesen, sondern nach Abdrücken arbeitete, die minder deutlich waren und an denen oftmals die Rückseite eines Steines übergangen war; dass anderen Theils jenes Verzeichniss ursprünglich von Philipp Stosch selbst (ein Theil sogar von dessen Freunde, Joannon de St. Laurent) angefertigt, dass Winckelmann nur mit einer Revision, einer besseren Anordnung und gelehrten Ausführung desselben beauftragt war, dass er, aus Achtung für die tieferen Kenntnisse des wohlgeübten Veteranen in einer ihm selbst bis dahin noch fast unbekannten Kunstgattung zu viel Gewicht auf das Vorgefundene legen mochte und überdiess seine Arbeit mit übertriebener Eile beendigen musste. Die Pietät, mit welcher der Verf. bei seiner Anklage der Arbeit, die Winckelmann's Namen trägt, zugleich die Rechtfertigung dieses hohen Meisters durchgeführt hat, verdient, in den heutigen Tagen der Impietät, rühmlichste Anerkennung.

Indem nun das vorliegende Verzeichniss keine Rücksicht auf die äussere und innere Beschaffenheit jenes älteren nimmt, Abdrücke der ehemaligen Stoschischen Sammlung sich jedoch in vieler Händen befinden (namentlich sind solche nach einer lobenswerthen Veranstaltung des hohen K. Ministeriums der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten an alle vorzüglicheren Landesschulen vertheilt worden), so wird, wie uns der Verf. benachrichtigt, dem besonders erscheinenden „**Verzeichniss der antiken Kameen, Fassungen und Schmucksachen sowie der vorzüglichsten mittelalterlichen und modernen geschnittenen Steine der Königlichen Gemmensammlung**“ eine doppelte concordirende Nachweisung der Nummern des alten und der neuen Verzeichnisse beigefügt werden. Diese Nachweisung musste dem ebenerwähnten Verzeichnisse vorbehalten bleiben, da, wie bereits bemerkt, über 500 Gegenstände der Stoschischen Sammlung von der K. Sammlung der vertieft geschnittenen Steine ausgeschlossen worden sind.

Was nunmehr die Einrichtung des vorliegenden Verzeichnisses anbetrifft, so ist dasselbe folgender Gestalt geordnet:

Erste Klasse: Aegyptische und Orientalische Denkmäler (196) Stück. Sie zerfällt in die Abtheilungen: 1. Denkmäler im Alt-Aegyptischen Styl. — 2. Auf Aegyptische Religion und Symbolik bezügliche Griechische und Römische Denkmäler. — 3. Orientalische Darstellungen älterer und späterer Zeit.

Zweite Klasse: Aelteste Werke Griechischer und Hetrurischer Glyptik. (181 St.) — 1. Skarabäen. — 2. Andere Werke des älteren Kunststyls.

Dritte Klasse: Griechische und Römische Denkmäler, Götter und Götterdienst betreffend. (1497 St.) — 1. Titanen. — 2. Die zwölf grossen Olympischen Götter, mit den ihnen beigeordneten Gottheiten und Attributen. — 3. Bacchus mit dem Dionysischen Thiasos. — 4. Aesculap und die Heilgötter. — 5. Geringere Gottheiten. — 6. Götterdienst und heilige Gebräuche.

Vierte Klasse: Darstellungen der Heroen. (435 St.) — 1. Thebanische Heroen. — 2. Aeltere Heroen des übrigen Hellas. — 3. Helden des Trojanischen Krieges. — 4. Rückkehr von Troja und spätere Helden.

Fünfte Klasse: Historische Darstellungen. (260 St.) — 1. Griechen. — 2. Römer.

Sechste Klasse: Beschäftigungen und Zustände. (209 St.)

Siebente Klasse: Geräthe (363 St.)

Achte Klasse: Thiere. (363 St.)

Neunte Klasse: Denkmäler aus Zeiten gesunkener Kunst. (132 St.) 1. Geistlose und nachlässige Wiederholungen geläufiger älterer Darstellungen. — 2. Inschriften. — 3. Abraxas Gemmen: mystische Darstellungen, Insignien späterer Geheimlehren, hervorgegangen aus der Zusammenfassung Aegyptischer, Griechischer und Orientalischer Religion. — 4. Altchristliche Denkmäler.

Diese Anordnung befolgt die durch das Material selbst gegebenen Verhältnisse. In geschichtlicher Beziehung liessen sich nur die drei Hauptphasen aller Kunstgeschichte — des Wachsthums, der Blüthe und des Verfalls — im Allgemeinen zu Grunde legen. Die Klassen 3 bis 9 bilden in dieser Beziehung ein Ganzes, indem an die grosse Verschiedenheit des künstlerischen Werthes der in diesen Klassen vereinigten Denkmäler nichts für die Kunstgeschichte Sicheres angeknüpft werden konnte. Sie gehören sämmtlich der ausgebildeten Zeit classischer Kunst an und zwar fast nur der Griechisch-Römischen Periode, indem die rein-griechischen vollendetsten Kunstleistungen in allen Sammlungen der Art nur äusserst selten vorkommen. So bildet sich zwischen der zweiten und den folgenden Klassen

eine Lüke; der Verf. vergleicht diesen Uebergang sehr anschaulich mit dem Verhältniss von Unzialbuchstaben zu flüchtiger Cursivschrift. Zugleich aber eröffnet er uns die Aussicht, dass eine beabsichtigte Zusammenstellung antiker Glasflüsse, mittelst welcher man schon im Alterthume die vorzüglichsten Werke der Glyptik nachbildete und deren die Königl. Sammlung eine zahlreiche Anzahl zum Theil höchst merkwürdiger Stücke enthält, in einer besonderen Klasse den angezeigten Mangel in höherem Maasse, als dies in irgend einer andern Kunstgattung möglich ist, ersetzen werde. Ist aber auch für die Geschichte der Kunst in ihren kleineren Stadien aus einer Sammlung, wie die in Rede stehende, im Ganzen weniger Vortheil zu ziehen, so verkörpert sie uns (wie schon das oben mitgetheilte Schema der Anordnung ergiebt) doch das gesammte innere und äussere Leben des ganzen Alterthums auf eine so umfassende Weise, wie es anderweitig nicht gefunden werden kann.

Bei dem grossen Reichthum des dargebotenen Materials war des Verf. zwar genöthigt seine Erklärungen mit möglichster Kürze vorzutragen, doch hat er den ihm zugemessenen Raum so glücklich zu benutzen gewusst, dass er überall wenigstens die Fingerzeige zu einem tieferen Verständniss der dargestellten Gegenstände gibt. Durchweg zeigen sich die Erklärungen als Ergebnisse gründlichster wissenschaftlicher Forschung (auch wo die classischen Autoritäten nicht näher angeführt sind), vornehmlich da, wo der Verf. Mangelndes zu ergänzen, Fehlerhaftes zu berichtigen hatte. Mehrere hundert antike Denkmäler werden hier zum erstenmal erklärt, mehrere hundert zugleich zum erstenmal beschrieben und genannt, an zweihundert Inschriften zum erstenmal publicirt. Die Phönicischen Inschriften, die mit gemischten Schriftzeichen und die Monogramme sollen dem oben erwähnten Verzeichnisse der Kameen etc. auf vier Tafeln beigefügt werden. — So können wir die Worte, die der Verf. über die Sammlung äussert, auch in Bezug auf seinen Katalog wiederholen: dass mit Schätzen, wie die hier ausgebreiteten, die Glyptik in ein neues wichtigeres Verhältniss zu den übrigen Zweigen der Denkmäler-Kunde trete, als deren zuverlässigste Führerin sie sich bewährt, indem sie die Typik alter Kunst, deren Bilderschrift hier durch so viele bedeutungsvolle Zeichen bereichert wird, am vollständigsten und deutlichsten aufbewahrt.

Schliesslich bemerken wir noch die Anzeige eines grösseren Werkes, welche der Verf. im Vorworte giebt. Es ist die Herausgabe einer seit Jahren verbreiteten Sammlung, unter dem Titel: „Auswahl unedirter Denkmäler des Königl. Preussischen Museums.“ Angelegt auf etwa 500 Gegenstände soll das Werk von Ostern 1837 an heftweise erscheinen; zehn bis zwölf Hefte im Ganzen; das Heft, in bequemem Folio Format, mit 4 bis 6 Tafeln. Die Auswahl soll sich übrigens nicht auf Gemmen beschränken, sondern antike Denkmäler aller Kunstgattungen, jedoch mit Ausschluss der bemalten Gefässe, vorführen. Ein auszugebender Prospectus soll das Weitere mittheilen.

Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein.

(Fortsetzung.)

Zu gleicher Zeit erheben sich die Thürme an beiden Seiten der Fronte, an ihrer unteren Abtheilung öffnen sich drei Portale; die Kreuzflügel schliessen in prachtvollen Façaden ab, die einzelnen Portale umgeben sich mit Figuren, die dreifache Etagen-Abtheilung der Thürme wird zum Grundsatze, u. s. w.; hat man auf die Weise den letzten Stein der Kirche S. George de Charleville, so steht der gothische Bau vollendet da. In Deutschland dagegen erscheint nichts von dem allen, kein Uebergang, keine Verbindung. Die Gothen folgen dort den Byzantinern mit Gewalt, gleichwie ein rebellischer Sohn dem Vater nachfolgt, indem er ihn vom Throne jagt. Hart neben dem rein Romanischen kannst du das rein Gothische sehen, letzteres selbst im Verfalle; es ist ein stürmischer Uebergang, ohne Ankündigung, eine Katarakte im Sturmlaufe der Kunst.

Die Kirche des heiligen Georg zu Limburg an der Lahn, sagt man, zeigt dergleichen Uebergänge. In der That sehen wir an ihr ein Gemisch neugriechischer und gothischer Formen. Der Spitzbogen ist durchgehend angewendet und dennoch ist der Plan, sind die Verhältnisse und Verzierungen fast noch ganz und gar lombardisch. Ueber der Mitte des Kreuzes erhebt sich eine Kuppel, ähnlich wie

jene zu Speier und zu Worms; eine krönende Gallerie läuft um das ganze Gebäude, die dicken massigen Pfeiler tragen fast überall wunderlich mit Vögeln und andern Thiergestalten verzierte Knäufe, über deren schweren quadratischen Deckplatten die Conteure der Bögen von runden Wulsten eingeschlossen werden. Die Kreuzesarme ermangeln der Portale, die dicken Mauern erheben sich in ihrer vollen Masse ohne Strebepfeiler und Strebebögen*), und der Chorumgang wird durch eine flacheingedeckte Gallerie gekrönt, welche bis hart unter die ganz umlaufende des Chorabschlusses hinaufreicht. Die Westfronte bildet sich zwar wirklich zu einem Portale, aber anstatt dreier Geschosse zählt man ihrer sieben, statt dreier Thüröffnungen sieht man nur eine einzige. Die ganze Anlage der Kirche nicht minder, wie die grössere Menge der Details, zeigt eine noch ganz romanische Physiognomie. Der Spitzbogen hat sich unrechtmässigerweise in eine Behausung eingeschlichen, welche ihm rechtmässiger Weise eigentlich gänzlich fremd geblieben sein sollte, er vereinigt sich nicht mit den übrigen Theilen; man fühlt sogleich, dass er sich, so zu sagen, nicht in der Verwandschaft befindet. Weit entfernt also, einen Uebergang vom Romanischen zum Gothischen zu bilden, zeigt diese Kirche gegentheils recht eigentlich die schroffe Verschiedenheit derselben. Der Spitzbogen erscheint hier zu plötzlich; er kommt herbei aus fremden Landen, und als ob man ihn nicht erwartet hätte, ist nichts zu seiner Aufnahme vorbereitet.

In Frankreich dagegen zeigt es sich sehr verschieden; der Spitzbogen kommt hier, so zu sagen, in sein Mutterhaus. Denn, während der Spitzbogen zu Limburg den romanischen Formen beigesellt wird, keimen und wachsen die gothischen Formen und in und mit ihnen der Spitzbogen, noch im Schooße des romanischen Systems, gleichsam unter einer gigantischen Glocke.

Es lässt sich begreifen, wie die Menge der schon vorhandenen Gebäude im Rundbogen der Entfaltung des neuen Styles entgegentreten und seine kräftigen Triebe niederhalten musste. Die festen und grossartigen Tempel, welche die ältere Bauweise in dem bei weitem grössten Theile der Städte fast möglich aus dem Lande hervorgezaubert hatte, zwangen die jüngere Schwester, müssig ihre Hände in den Schooss zu legen. Man konnte doch unmöglich die alten Basiliken, welche durch die Zeit gleichsam schon geweiht waren, niederreissen, um sie zierlicher und mehr der Mode nach zu bauen.

(Beschluss folgt).

*) Die wenigen vorhandenen, im Ganzen vier, einer zu jeder Seite des Schiffes und zwei am Chorschlusse, lassen nur ihren völligen Mangel am ganzen übrigen Gebäude um so mehr hervortreten.

A. d. U.

Nachricht.

Zu Neuchâtel war vom 17. August bis Ende September dieses Jahres eine Ausstellung von Werken der Gebrüder Leopold und Aurel Robert veranstaltet, deren Ertrag theils für das Monument, welches man dem ersten auf S. Cristoforo bei Venedig (wo er begraben ist) zu errichten beabsichtigt, theils für die Stiftung in Neuchâtel, die seinen Namen führen soll, bestimmt ist. Die Ausstellung bestand theils aus Gemälden beider Brüder, theils aus Skizzen, Studien und Zeichnungen Leopolds, theils aus Zeichnungen, die Aurel nach den Gemälden seines Bruders angefertigt.

Indem somit diese Ausstellung vornehmlich einen Ueberblick über die Leistungen und die Thätigkeit des grossen, zu früh geschiedenen Künstlers gewährt, glauben wir im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir die Gegenstände im Einzelnen anführen und zugleich die Namen der Besitzer beifügen.

I. Von Gemälden Leopold Robert's waren ausgestellt:

1. Sein eigenes Portrait, im Jahr 1817 gemalt.
2. Wiederholung des Gemäldes: Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (s. unten V, 33); das letzte Werk des Künstlers, im Besitze seiner Familie.
3. Procession von Pilgern, welche die Morgen-Litanei singen. Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.
4. Eine sterbende Nonne. Im Besitz des ebengenannten.
5. Eine kranke alte Frau mit ihren kleinen Kindern. Im Besitz des H. Armandt de Werdt zu Bern.
6. Eine Frau von der Insel Ischia in einem Momente der Verzweiflung. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.
7. Ein Räuber, der zur Seite seiner eingeschlafenen

Frau wacht. Im Besitz der Mad. Huguenin-Robert zu Chaux-de-Fonds.

8. Wiederholung des neapolitanischen Schiffers mit einem jungen Mädchen von Ischia (s. unten V. 27.) Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.
9. Das Innere der St. Paulskirche bei Rom, am Morgen des Brandes. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.
10. Das Innere des Klosterhofes von Ara-Celi zu Rom. Im Besitz der Familie des Künstlers.
11. Das Innere eines Hofes zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des H. Fischer zu Bern.
12. Die unterirdische Kirche von S. Martino de' monti zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des Grafen von Affry zu Freiburg.
13. Das Innere der Sakristei von S. Giovanni in Laterano zu Rom, mit Figuren. Im Besitz einer Schwester des Künstlers.

II. Gemalte Skizzen von Leopold Robert:

Ruhe der heiligen Familie in Aegypten. — Die heilige Familie in Aegypten. — Kopf einer Heiligen. — Eine französische Nonne. Das Gemälde im Besitz des Herzogs von Laval-Montmorency. — Romeo und Julia. — Ein Hirt und seine Frau, die sich während eines Sturmes in eine Grotte flüchten. — Erste Skizze zu dem Gemälde: die Rückkehr von dem Feste der Madonna dell' arco. — Skizze zu dem vorgenannten Gemälde I, n. 11.

III. Studien von Leopold Robert:

Kostüme: von San Lorenzo; — Frauen von Sonnino (3 Studien); — alte Ciociara; — Frau von Veroli; — römische Pompiera; — römischer Räuber; — Capuciner; — Benediktiner; — Pilger; — französische Nonne; — Kostüm von Marina, in der Gegend von Venedig.

Thiere: Römischer Ochs (grosses Studium für das Gemälde der Madonna dell'arco); — Büffelgespann; — Hund aus den Pyrenäen.

Römische Architekturen: Ansicht des Tempels der Venus und Roma, aus einer der Arkaden des Colosseums aufgenommen; — Gewölbe des Colosseums; — drei innere Ansichten des Colosseums; — das Innere der Kirche Sta. Costanza; — das Innere der K. Sta. Agnese; — das Innere eines Klosterhofes; — das Karthäuserkloster (S. M. degli angeli); — zwei innere Ansichten des Hofes von S. Lorenzo; — der Hof v. Sta. Prassede; — Blick durch die Colonnaden von St. Peter; — die Porta S. Lorenzo; — sechs Höfe von Wohngebäuden. — Die Treppe der Villa Mecen's zu Tivoli. — Kirche von Palladio zu Pelestrina.

Landschaftliche Studien: Zwei Ansichten der römischen Campagna; — Ansicht von Albano; — der See von Albano; — eine andre Landschaft; — Gegend bei Monte-Parzio; — zwei Ansichten des Venusa; — zwei Ufergegenden bei Salerno; — Ufer bei Venedig.

IV. Zeichnungen von Leopold Robert:

Federzeichnung: die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. — Andre Zeichnung in Crayon.

V. Zeichnungen von Aurel Robert nach Gemälden Leopold's.

(In den Parenthesen sind die Besitzer der Originalgemälde beigefügt.)

1. Kopf einer Frau von Serra. (Das Original in Naturgrösse; beim Vicomte de la Villestreux zu Paris.)
2. Neapolitanischer Tanz auf der Insel Capri. (Marquis Hutchinson zu London.)
3. Kleine Schweizermädchen mit einer Ziege spielend. (Mad. Marcotte-Genlis.)
4. Pilgerinnen, in einem Nonnenkloster aufgenommen. (H. Schickler zu Paris.)
5. Mädchen von Sonnino. (H. Marcotte zu Troyes.)
6. Ein Hirtenknabe. (Baron Engel zu Paris.)
7. Neapolitanische Mädchen. (H. d'Eu zu Strassburg).
8. Mädchen von Sorrento. (F. Prof. Rauch zu Berlin).
9. Pilgerinnen, in der Ebene vor Rom rastend. (Gemahlin d. Marschall Lauriston zu Paris.)
10. Junges Mädchen von Frascati. (H. Falconet zu Neapel.)
11. Episode aus der letzten Revolution von Italien. (Marquis de Ganay.)
12. Frau von der Insel Procida. (H. E. Bertin zu Paris.)
13. Räuber mit seiner Frau. (Fürst Aldobrandini zu Paris.)
14. Betender Räuber. (Derselbe.)
15. Junges Mädchen von Capri. (Lord Acton zu Neapel.)
16. Junge Neapolitanerinnen, von einem Feste zurückkehrend. (Fürstin Suwaroff.)
17. 18. Zwei Räuber mit ihren Frauen. (Graf Hahn z. Berlin.)
19. Eine Frau mit ihrem kranken Kinde. (H. Marcotte zu Paris.)
20. Plünderung eines Nonnenklosters durch Seeräuber. (Gem. des Marschall Lauriston zu Paris.)
21. Junge Mädchen von Isola di Sora, aus dem Bade kommend. (H. Marcotte zu Troyes.)
22. Ein Räuber, der eine Frau anhält. (Graf Hahn zu Berlin.)
23. Ein Räuber und seine Frau betend. (Lord Howden zu London.)

24. Ein sterbender Räuber. (Herzog von Fitz-James.)
25. Ein Ziegenhirt in der römischen Campagna. (H. Gérard zu Paris.)
26. Räuberfamilie in plötzlichem Aufbruch. (Fürst Metternich zu Wien.)
27. Neapolitanischer Fischer mit einem jungen Mädchen von Ischia. (Gehörte dem verst. Direktor der franz. Akademie zu Rom, H. Guérin.)
28. Ein junger Grieche, seinen Dolch wetzend. (Das Original in Lebensgrösse, im Besitze des Grafen Friedrich v. Pourtalès zu Neuchâtel.)
29. Die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. (H. Paturle zu Paris.)
30. Dasselbe. Zeichnung wie das Gemälde im J. 1833 beschaffen war.
31. Frau von der Insel Procida. (H. Philips zu London.)
32. Räuber mit seiner Frau.
33. Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen. (Der König von Frankreich.)
34. Alte Frau, die einem jungen Mädchen wahrsagt. (H. Mari in Belgien.)
35. Zwei junge Bäuerinnen am Brunnen. (H. de Mann in Belgien.
36. Frau von der Insel Procida, am Ufer die Rückkehr ihres Mannes erwartend. (Herzog v. Montmorency.)
37. Junge Frascatanerin. (Gehörte dem verst. H. Bartholdy zu Paris.)
38. Andre Scene aus Frascati. (H. Marcotte zu Paris.)
39. Römische Pifferari. (H. Casimir Lecomte zu Paris.)
40. Mädchen von Procida, das einem Fischer zu trinken giebt. (Derselbe.)
41. Ein improvisirender Fischer. (Gen. Disney z. London.)
42. Ein Räuber, der sich in einen hohlen Baum geflüchtet hat, zur Vertheidigung bereit. (Herzogin v. Berry.)
43. Ein sterbender Räuber. (Dieselbe.)
44. Eine Frau von Sora, die über der Leiche ihrer Tochter weint. (Graf Schönbrunn zu Wien.)
45. Der Eremit des Berges Epomeo auf Ischia, dem ein junges Mädchen Früchte bringt. (H. Gérard zu Paris.)
46. Ein Räuber, der den Schlaf seiner Frau bewacht. (H. Marcotte zu Paris.)
47. Fischerknaben in den pontinischen Sümpfen. (H. Marcotte zu Troyes.)
48. Rückzug von Räubern. (Graf Boullewski zu Petersburg.)
49. Frau von Sonnino mit ihrem schlafenden Kinde. (Der König von Belgien.)
50. Zwei Portraits im Kostüm von Frascati.
51. Verwundeter Räuber. (Der König von Belgien.)
52. Neapolitanischer Improvisator auf Cap Misen. (Der König von Frankreich.)
53. Neapolitanische Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, das durch ein Erdbeben zerstört ist. (Der König von Frankreich.)
54. Junge Mädchen, die von Räubern gefangen werden. (H. Rothschild zu Neapel.)
55. Römischer Hirt. (H. Marcotte zu Paris.)
56. Frau von Frosinone. (Derselbe.)
57, 58, 59, 60, — Zeichnungen nach den obengenannten Gemälden: 1: 3, 4, 5, 6.

VI. Gemälde von Aurel Robert:

Vier innere Ansichten italienischer Architekturen: S. Maria maggiore zu Rom; — S. Giovanni in Laterano zu Rom; — S. Paolo fouri le mura bei Rom, nach dem Brande; — Taufkapelle in S. Marco zu Venedig.

KUNST-ANZEIGE.

Bei Fleischmann in München ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten (in Berlin bei G. Gropius):

Neues allgemeines Künstler-Lexikon,
oder
Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Medailleure, Zeichner, Lithographen u. s. w.
nebst den Monogrammen.
Bearbeitet von Dr G. K. Nagler.
1r Band, enthaltend 1te bis 6te Lieferung. Gr. 8. 1835.
2 Thlr, 6 Gr. im Subscriptionspreise.

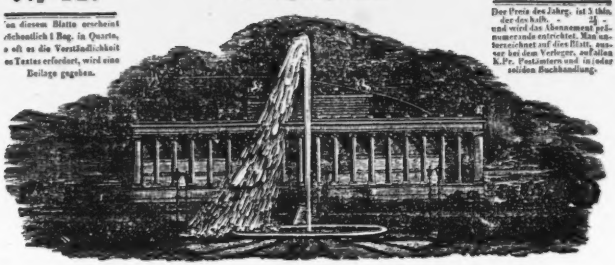
Dieses ausgezeichnete, mit dem ausdauerndsten Fleiss und mit tiefer Gründlichkeit bearbeitete Werk gereicht sowohl dem Herrn Verfasser, als der ganzen deutschen Nation zur grossen Ehre, da ihm Alles weit nachsteht, was Frankreich, Italien und England bisher in diesem Fache geleistet haben; es ist das vollständigste und zugleich das neueste Künstler-Lexicon in Europa, und so praktisch behandelt, dass es der gebildete Künstler und Kunstfreund nicht entbehren kann. Gross ist bereits die Zahl der Abnehmer und sie mehrt sich täglich, weshalb es möglich wurde, obigen billigen Subscriptions-Preis noch fortbestehen zu lassen. Zur Erleichterung des Ankaufs erscheint es in monatlichen Lieferungen (zu 9 Gr. oder 36 kr.) deren sechs einen Band bilden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 42. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Vorstudien für Leben und Kunst. Herausgegeben von Dr. H. G. Hotho. Stuttgart und Tübingen, 1835.

Das vorliegende Werk gehört in seinem Gesammtinhalte nicht vor das Forum dieser Blätter. Es enthält die Bildungsgeschichte eines Mannes, der, nachdem er sich längere Zeit mit den verschiedenen Künsten beschäftigt, endlich zur Wissenschaft der Philosophie gelangt, oder vielmehr: es enthält unter dieser Form die Ansichten des Verfassers über Kunst und Wissenschaft. Musik, bildende Kunst, Poesie, Kunstphilosophie machen die Hauptabschnitte aus. Gewiss ist manches sehr Treffliche darin vorhanden, wie man z. B. die ausführliche Schilderung, welche der Verf. von Hegel's Persönlichkeit entworfen, nicht ohne Rührung lesen kann. Der Auffassung von Mozart's Don Juan würde man, wenn es hier der Ort wäre, vielleicht einzelnes nicht Unbedeutende entgegenstellen können.

Wir haben es hier allein mit dem Abschnitte zu thun, welcher, am Faden der Geschichte, die Entwickelung der bildenden Kunst darlegt. Leider ist von diesem ganzen Abschnitte nur Weniges zu billigen. Der Verf. erscheint hier nur als ein Dilettant, der Einiges geistreich angesehen, Manches gelesen, Mehreres missverstanden hat, und der hieraus mit philosophischer Bequemlichkeit ein Ganzes zusammensetzt. Es ist nöthig, dies anscheinend missliebige Urtheil im Einzelnen zu rechtfertigen.

Der Verf. beginnt damit, dass er Raphael als den Mittelpunkt der italienischen Malerei, als das eigentliche Ziel, auf welches die Geschichte ihrer

gesammten Entwickelung hinarbeite, aufstellt; dass er ihn (wenigstens in gewissen Werken) als denjenigen betrachtet, welcher die Elemente christlicher Kunst zuerst und am Vollendetsten zur Erscheinung gebracht habe; dass die übrigen Bedeutenden unter seinen Zeitgenossen nur in einseitiger Vollendung einzelner, schon mehr untergeordneter Richtungen ihre Stellung einnehmen. Es werden weiter unten einige Punkte berührt werden, die mit dieser, jetzt so allgemein beliebten Ansicht nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Hierauf schildert der Verf. den Entwickelungsgang der italienischen Kunst bis auf Raphael. Trefflich ist zunächst die Charakteristik der frühsten Periode christlicher Kunst, vor Allem jener grossen musivischen Gestalten, „welche nichts als eine weltbeherrschende geistige Ruhe, Strenge, Macht und Heiligkeit ausdrücken.“ „Der Gegenstand allein (sagt der Verf.), nicht aber seine Wirkung auf's menschliche Innere und sein Leben und Weben im Kreise dieses Inneren, wird als das Wesentliche ergriffen und dargestellt.“ — Man kann die typische Kunstweise jener Periode zwar auch noch anders fassen, indem man mehr von dem Technischen — von dem ersten Kreise einer gewissen technischen Vollendung — ausgeht, aber man wird auch hier zu einem ähnlichen Resultate, wie das vom Verf. ausführlich dargestellte, gelangen.

Ueber Duccio und Cimabue geht der Verf. schnell hinweg, indem er von ihnen nichts zu sagen weiss, als dass sie sich die byzantinischen Werke zum Muster genommen und dieselben Gegenstände mit frischem Geiste ergriffen hätten. Vergebens erwarten wir eine Erklärung des merkwürdigen Phänomens, welches in der toskanischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts aufleuchtet, — des plötzlichen und so äusserst glücklichen Studiums der Antike, welches sowohl in der Architektur (in der Façade von S. Miniato bei Florenz und anderen Gebäuden) als auch in den meisterlichen Skulpturen des Nicola Pisano auf's Entschiedenste hervortritt und welches ebenso in Cimabue's Werken und vornehmlich in Duccio's wundersamem Altarbilde ersichtlich ist. Ein Phänomen, das ebenso plötzlich, wie es zu solchem Glanze auftaucht, auch wiederum fast spurlos verschwindet.

Die neue Periode, welche der Verf. mit Giotto beginnt, dehnt er bis auf Raphael's Zeit aus, indem er in ihr eine ununterbrochene Vorbereitung bis auf diesen Punkt hin wahrzunehmen glaubt. Dies ist jedoch nicht zu billigen, indem in der That die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen ebenso bestimmt von denen des vierzehnten geschieden werden müssen, als diese von denen des dreizehnten Jahrhunderts. Giotto und seine gesammten Mitarbeiter und Nachfolger im vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum noch unter der Herrschaft einer typischen Darstellungsweise, obgleich deren Gesetz minder drückend ist wie das des byzantinischen Typus, und obgleich jene Künstler einen grösseren Schritt in der Naturauffassung wagen dürfen, als ihre Vorgänger.

Eine nähere Bezeichnung der Schulen, in welchen sich, von Giotto ab, die italienische Kunst emporbildet, übergeht der Verfasser, und bemerkt vornehmlich nur, dass sich in dieser Beziehung am frühesten Toscana, Venedig und die umbrischen Städte unterscheiden lassen. Dies ist nicht richtig, indem Venedig erst mit dem fünfzehnten Jahrhunderte einigermaassen bemerklich wird (gleichzeitig mit den Schulen von Padua, Ferrara u. a., — Bologna, Neapel u. a. beträchtlich früher), und Umbrien in seiner besonderen Eigenthümlichkeit kaum vor dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts auftritt.

Der Verf. geht nur auf den Entwickelungsgang der florentinischen Schule näher ein. Giotto wird von ihm in seinen besonderen Verdiensten um erweiterte Naturauffassung ziemlich glücklich charakterisirt, in seinem eigentlich poetischen Werthe aber nicht genügend gewürdigt, und jenes oben angedeuteten allgemeineren Verhältnisses, in dem er zu seiner Zeit steht, natürlich nicht gedacht. Dass Giotto hauptsächlich Lebensbegebnisse der Heiligen dargestellt habe, ist übrigens nicht richtig: noch gehören dahin unter den vorhandenen Gemälden, die ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, nichts als die kleinen Tafeln mit Geschichten des h. Franciscus, die sich früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befanden.

Von Giotto springt der Verf. ziemlich schnell zum fünfzehnten Jahrhundert über, und zwar unterscheidet er jetzt als nächste Fortentwickelung drei Richtungen.

Die erste Richtung soll Fiesole bezeichnen. Diese Annahme ist ganz willkührlich. Fiesole, wie er in seiner klösterlichen Abgeschiedenheit waltete, steht auch fast ganz getrennt von den übrigen Florentinern da. In den allgemeinen Bezügen seiner Dar-

stellungsweise zeigt er sich noch als abhängig von den Meistern des vorigen Jahrhunderts, und der besondere Ausdruck, den er den Köpfen seiner Engel zu geben wusste, wird weder von Zeitgenossen noch von Nachfolgern aufgenommen.

Die zweite Richtung bezeichnet der Verf. als das kämpfende Streben, welches den Gegensatz zwischen höchster Wahrheit des Inhalts und äusserer Weltlichkeit der Erscheinung zur Ausgleichung bringen wolle. Unter den Florentinern glänze in dieser Richtung zuerst Fra Filippo Lippi hervor. Diese Angabe ist wiederum unhaltbar. Finden sich einige unter Filippo's Bildern, die eine solche Richtung in Etwas bestätigen möchten (wie z. B. No. 168, Abth. I. im Berliner Museum und ein ähnliches in der Florentiner Akademie), so zeigt bei Weitem doch die Mehrzahl seiner Werke, besonders seine Fresken zu Prato, in Auffassung und Darstellung nur einen weltlich gemeinen Sinn, der sich eben nicht „von der Macht des gegenwärtigen Gottes überwunden fühlt.“ Nach Filippo nennt der Verf. als Hauptbeispiele noch Sandro Botticelli, Filippino Lippi und Raffaellino del Garbo.

Die dritte Richtung findet der Verf. in denjenigen florentinischen Meistern repräsentirt, die, von der Sculptur ausgehend, besonders das Studium des menschlichen Körpers, seiner Verhältnisse u. s. w. befolgten. Als ersten Meister nennt er hier den Andrea del Verocchio; Lorenzo di Credi jedoch, den der Verf. an diesen anschliesst, durfte, obgleich er des Andrea Schüler ist, hier nicht miterwähnt werden, da er einer noch andren, durchaus verschiedenen Richtung folgt.

So hat der Verf. zur Bezeichnung der florentinischen Kunststäbung im fünfzehnten Jahrhundert fast nur Meister eines untergeordneten Ranges genannt. Der beiden aber, welche, wie Jedermann weiss, die ersten Stellen in der ersten und in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts einnehmen, welche von dem allerentschiedensten Einfluss auf die gesammte Kunst der Zeit waren, des Masaccio und des Domenico Ghirlandajo, gedenkt er mit keiner Sylbe!

Der Verf. geht nunmehr zu den neueren Meistern über, zunächst zum Leonardo. Sehr geistreich, aber wiederum nur halbwahr, sagt er von Leonardo's Gestalten: — „Den letzten belebenden Athemzug gestaltenschöpferischer Freiheit wagt er nicht ihnen einzuhauchen, und hegt noch vor der unendlichen Kühnheit Scheu, seine menschlichen Gebilde sagen zu lassen: seht, wir sind wirklich Gott, in uns lebt und webt er in reiner Gegenwart.“ — „Seit jeher hat mich nichts im neuen Testamente so gerührt, als das Wort des Johannes: „„wer die Braut hat, der ist der Bräutigam, der Freund aber des Bräutigams stehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Er muss wachsen, ich aber abnehmen.““ — „Diess ergreifende Wort wiederholten mir Leonardo's sämmtliche Gemälde, die ich gesehen hatte. Ein liebliches seliges Lächeln umzieht den Mund, und scheint das ganze Gesicht verklären zu wollen: ist doch das Himmelreich nahe! Und doch liegt noch in diesem Lächeln ein wunderbarer Reiz der Wehmuth und der Sehnsucht; eine stumme Befriedungslosigkeit weilt im Auge und schläft unbewusst im Hintergrunde der Seele: der Bräutigam selber steht nicht vor uns, denn nur, wer die Braut hat, ist wirklich der Bräutigam.“

Aber hat (so muss ich fragen), hat Leonardo nicht sein Abendmahl gemalt? und ist er hier nicht der Bräutigam selber? und hat Raphael, oder sonst wer, jemals Grösseres, jemals Göttlicheres geschaffen?

Dass sodann der charakteristische Ausdruck, den Leonardo grossen Theils seinen (weiblichen) Köpfen aufprägte, in der Nachahmung seiner Schüler und Anhänger mehr und mehr zur widerwärtigen Maske erstarre, ist dem Verf. ebenfalls nur mit grosser Einschränkung zuzugeben. Bernardino Luini namentlich erscheint überall als der reinste und naivste Künstler und von einer Liebenswürdigkeit, wie sie nur bei Wenigen angetroffen wird.

Ueber Fra Bartolommeo spricht der Verf. einige wenige, aber sehr passende Worte. Dann verlässt er die Florentiner und geht zum Francesco Francia und Perugino über. Hier fehlt ihm wieder der richtige Standpunkt, indem er Francia's Trefflichkeit durchaus verkennt; er sagt z. B., dass seine Gruppen durch kein dramatisches Leben vereint und geschieden seien. Aber gerade Francia erscheint in seinen Hauptwerken, den Fresken von S. Cecilia zu Bologna, als derjenige unter allen Meistern jener vorherrschend gemüthvollen Richtung, der seinen Compositionen eine vorzügliche dramatische Durchbildung zu geben wusste.

So kömmt der Verf. zum Raphael. „Er war (so sagt der V.) zu voll und ganz, um nicht in einseitigerer Vollendung Andere in gleicher Grösse neben

sich unverdunkelt erstehen zu lassen.“ Ich weiss nicht, wie jemand der einseitiger ist wie ein andrer, doch gleich gross genannt werden könne. Auch ist wahrlich nicht Tizians Grablegung im Palast Manfrini zu Venedig, — viel eher die von Raphael, — einseitig vollendet.

Vom Tizian, Coreggio und andren Zeitgenossen springt der Verf. sodann zu den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts über, die er wiederum sehr oberflächlich so bezeichnet: „Die Schüler eiferten vergebens den Meistern nach, und suchten, was ihnen bei dem Einen anzubilden nicht gelang oder nicht genügte, bei dem Andern zu ergänzen, der geistvoll zusammenfassenden Auswahl der Caracci, Guido's, Guercino's, Dominichino's stellte sich Caravaggio mit keck effectvoller Nachahmung in gleicher Meisterschaft des Pinsels schroff gegenüber, bis u. s. w.“ — Ich meine, dass eines Theils die, nur uneigentlich so genannten Eklektiker, wenn auch mit wenig Worten, doch ungleich schärfer hätten charakterisirt werden können, — und dies um so mehr, als wesentlich nur die Caracci selbst als Eklekter erscheinen, Guido, Dominichino, Guercino dagegen sehr eigenthümliche Wege gehen; — sodann wären besonders den Neapolitanern (Naturalisten kann ich sie kaum nennen) wohl ein Paar Worte zu gönnen gewesen, dem spanisch glühenden Spagnoletto, dem feierlichen Stanzioni, durch dessen Werke jener Hauch weht, der den Dominichino in seinen glücklichsten Momenten so schön macht, dem Salvator Rosa u. a. m.

Hierauf geht der Verf. zur Kunst der Niederländer über. Trefflich ist hier die Charakteristik, welche er mit vieler Vorliebe von den Werken Eyck's, Hemling's und des Quintin Messys entwirft. Diese schönen Stellen söhnen uns fast mit den vorigen mangelhaften Darstellungen aus. Der Verf. hält sich übrigens auch hier, in seiner gewohnten Weise, mehr in den allgemeinen Bezügen des Eindrucks jener Werke, während Schnaase (in den niederländischen Briefen) mit kritischer Schärfe mehr in das Einzelne derselben eingeht.

Den Schluss bilden die Betrachtungen über Rubens, Rembrandt, die holländischen Landschafter, Genremaler u. s. w. Hier wirft sich der Verf., der bisher vor Allem nur auf die innere Bedeutung des Dargestellten ging, plötzlich in das entgegengesetzte Extrem, indem er, nach Kenner Art, die äussere Vollendung in den Werken dieser Zeit als das Vornehmste und als etwas an sich Gültiges zu betrachten beginnt, — für einen Kunstphilosophen ein seltsamer Sprung! „Ich schwor (so sagt er) zum erstenmal mit aufrichtigem Herzen die Grille ab, statt auf die Tiefe der malerischen Behandlung, statt auf die Poesie der Färbung, Beleuchtung und jede Art technischer Begeisterung, nur immer auf die geistige Tiefe des Inhalts zu blicken, und mir so den bedeutungsreichsten Kunstgenuss durch das anscheinend Bedeutungslose der dargebotenen Gegenstände missliebig zu verkümmern.“ — Das ist an sich ganz gut; aber ich meine, dass diese technische Begeisterung dennoch häufig das Ergebniss einer eigenthümlichen poetischen Sinnesweise sein dürfe; auch hat Schnaase, im Gegensatz gegen den Verf., die Fäden, an denen man zu einem tieferen Verständnisse jener Zeit gelangt, bereits anschaulichst vor uns ausgebreitet. Die Poesie der Leidenschaft, — einer, wenn ich so sagen darf, aristokratischen in Rubens, einer demagogischen in Rembrandt; die tierlich novellistischen Scenen, welche Terburg und andre uns vorführen; die erbaulichst komischen Situationen auf Jan Steen's Bildern; der Hauch einer melancholischen Sehnsucht in Ruysdael's Landschaften, — alles dies und vieles Andre, was vom Verf. nicht genannt wird, scheint wirklich etwas mehr als technische Vollendung. Schliesslich jedoch meine ich, dass man, wo ein Bild in der That nicht mehr zeigt als eine schöne Technik, mag diese so bedeutend sein wie sie will, immerhin seinem eigenen Missfallen Gehör geben dürfe, wieviel auch die Kenner von den Lasuren, dem kecken Pinsel und dergl. reden mögen. Teniers Bilder z. B. haben mich nur selten angesprochen, weil ich statt des Humors, den seine Bauern affektiren, fast überall nur dieselben plumpen Grimassen dargestellt sah. Rubens, so genial er in einem Theil seiner Werke erscheint, wird mich immer anwidern, wo er, wie in seinen Bacchanalen, seinen jüngsten Gerichten u. dergl., nichts als brillante dicke Fleischmassen vorführt. —

Später geht der Verf. zur Architektur über, der auch schon früher, bei Gelegenheit des Strassburger Münsters, einige Seiten gewidmet waren. Diese Kunst jedoch bleibt ihm fremder wie alles Uebrige. „Welch ein Wunder sah ich vor mir!“ (so ruft er beim Anblick des Strassburger Münsters aus) „Das Ungeheure durch klar gegliedertes Maass gebändigt, die kalte Starrheit anmuthsvoll bewegt,

der unergründliche Ernst der Andacht von Grazie umspielt;“ u. s. w. — Diese Worte enthalten nichts als eine Umschreibung dessen, was man überhaupt unter dem Begriffe Kunst versteht; es ist dem Verf. also an jener Stelle nichts weiter klar geworden, als dass die Architektur eine Kunst sei. Daran möchte man aber bei einer späteren Stelle wieder zweifeln. Indem er nemlich von der Schwierigkeit, zum wahren Verständnisse der Architektur zu gelangen, spricht, so führt er fort: „Sein ganzes Innere aber thut der Geist nur in seiner eigenen lebendigen Gestalt und in den eigenen Tönen seiner Empfindung kund; die todte Natur und ihre architektonisch umgewandelten Formen vermag (vermögen) dem Geiste nur ein halb verwandtes, halb entfremdetes Abbild seiner Vorstellungen und Gefühle hinzuzuteilen.“ — Die Architektur hat es also nur mit Formen der todten Natur zu thun! Ich meine, dass gerade die Formen der Architektur nichts mit der äusserlichen Natur zu schaffen haben, sondern eben das Innere des Geistes „in seiner eigenen lebendigen Gestalt“ repräsentiren. Das Stück Luft, welches von der Flöte umschlossen ist, die auf der Geige aufgespannte Darmsaite sind auch nur todte Natur: da kömmt der lebendige Geist hinzu und macht sie vibriren, und nur dann erst thun auch sie „die eigenen Töne seiner Empfindung“ kund.

Bei solcher Ansicht wird es denn auch nicht befremden, wenn der Verf. in der Architektur, die jedem offenen Sinne offen ist, die „schwersten symbolischen Räthsel zu lösen“ findet; wenn er, indem es ihm an Kenntniss der Einzelheiten fehle und er auch nicht „mit praktisch Baukundigen die weite Welt durchforschen“ könne, sich naiv auf das Gebiet der gothischen Baukunst (der schwersten unter allen!) beschränkt; und wenn er den Thurm des Strassburger Münsters, der, wie Jedermann bekannt ist, gar nicht zu den übrigen Theilen der Façade gehört, eben aus jenen heraus zu deduciren weiss.

F. K.

Bericht eines Franzosen über die christlichen Alterthümer am Rhein.

(Beschluss).

Wenn auch endlich Alles die Deutschen in ihrer Baukunst begünstigt hätte, so würde sicher die Bildhauerkunst und Glasmalerei nicht die erforderliche Ausbildung bei ihnen von selbst gewonnen haben. In Bezug auf die Bildhauerkunst lässt sich diess sehr bald erkennen, wenn wir sehen, wie wenig Raum ihr die Steinmetzen zu Strasburg, Cöln und Freiburg im Gegensatze ihrer französischen Kunstgenossen angewiesen haben. Altenberg hat sie sogar ganz und gar ausgelassen. Zu Cöln sind die wenigen vorhandenen Statuen so sehr durch Baldachine eingefasst und umgeben, dass man Mühe hat, sie im Schatten derselben zu entdecken. Die deutschen Architekten würden es schwerlich möglich gemacht haben, die dreitausend Statuen der Cathedrale zu Rheims anzufertigen, oder die eilftausend, deren sich der Mailänder Dom rühmt. Auch die Romanischen Kirchen Deutschlands sind in dieser Hinsicht nicht weniger arm*). Saint-Germain des Près zu Paris besitzt in dieser Hinsicht vielleicht allein mehr Abbildungen lebendiger Wesen wie das ganze grosse Rheinthal (??). Man kann sich hierüber eben nicht wundern, wenn man bedenkt, dass die meisten Kapitäle romanischer Kirchen Deutschlands aus nackten Würfelkapitälen bestehen, und die Eingänge der Kirchen fast durchgehend unbedeutende Seitenportale sind. Das Nichtvorhandensein der Façaden, unmöglich wegen des westlichen Chores, verhinderte die Ausbildung prachtvoller Portale und daher konnten höchstens nur Kapitäle und Thüren durch Verzierungen und Bildwerke reicher ausgeschmückt werden.

Was die Glasmalerei betrifft, so ist ihr spätes Auftreten in den Rheinlanden ein sehr bezeichnender Umstand. Die schönen Glasgemälde des Cölner Domes gehören erst dem sechzehnten Jahrhundert an**).

*) Wenngleich die genannten gothischen Kirchen Deutschlands mit den französischen in Bezug auf die Menge von Bildhauerarbeiten nicht wetteifern können, so ist obige Darstellung dennoch übertrieben, und findet ihre Anwendung eigentlich nur in Bezug auf die romanischen Bauwerke Deutschlands, welche hieran allerdings sehr arm sind, und gegen die derartigen Bauwerke Frankreichs in dieser Hinsicht bedeutend abstechen.

A. d. U.

**) D. h. die späteren in den Absiden des Schiffes, während die Glasgemälde des Chores wohl fast durchgehend bei der Einweihung dieses Theiles der Kirche im J. 1322 schon vollendet waren.

A. d. U.

Die in der Kirche S. Maria in Capitolio befindlichen, viel später wie die Erbauung der Kirche, gehören ebenfalls jenem genannten Zeitraume an, sowie auch die zu S. Peter, wo Rubens getauft ward, welche theils 1528, theils 1530 u. s. w. gearbeitet wurden. Ebenso ist es fast durchgehend im ganzen unteren Rheinthale.

Die Bildhauerkunst und Glasmalerei nehmen aber in der gothischen Baukunst eine so wichtige Stelle ein, dass sie fast zwei Drittheile derselben umfassen.

Der Verfasser obigen Aufsatzes, Herr Alfred Michiels, geht hierauf in eine allgemeinere Betrachtung über, indem er die germanische und romanische Welt einander entgegenstellt, indem er, wie es heutiges Tages in Frankreich Mode wird, beide als schroffe Gegensätze behandelt, — den germanischen Geist als unbefriedigt im engen Raume der Wirklichkeit, stets das Unendliche, Unbegrenzte erstrebend, während der romanische gerade in der Beschränkung der Unendlichkeit sein Genüge findend, in Darstellung eines bestimmten Einzelnen eine Welt für sich zu schaffen weiss, dass er nicht wehmüthig nach entfernten Idealen sich sehne, sondern im Nahen das Ideale erkenne, festhalte und geniesse. In Bezug auf die Erfindung der Architektur des Mittelalters folgert er nun, dass dieselbe nur durch Beschränkung der eigenen Kräfte hervorgebracht werden konnte, indem nicht jeder, wie es in Deutschland der Fall war, sein eigenes Genie auf selbständigen Wegen wollte leuchten lassen, sondern indem vielmehr die auf einander folgenden Meister sich selbst dahin beschränkten, das Werk des Vorgängers weiter fortzuführen, sich und sein eigenes Denken dem grossen Ganzen zu unterwerfen, und so durch vereinte Kraft Vieler eine Baukunst zu erschaffen, welche nimmermehr der Einzelne erdenken, sondern welche nur durch consequente Fortführung vieler tüchtiger Geister zu einem Ziele hin entstehen konnte, indem keiner derselben zur Rechten oder Linken abwich. Also entstand die gothische Baukunst, der Stolz des Mittelalters, in dem Lande, welches in der Bildung jener Zeiten voranstand, in Frankreich, und zwar während der höchsten Blüthe des daselbst ausgebildeten Ritterthumes, in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, unter der für Frankreich segensreichsten Regierung Ludwig des Heiligen. 16.

Stahlstich.

Die vierte und fünfte Lieferung der Carlsruher Pracht-Bibel zeichnen sich in ihren Beilagen durch treffliche Stahlstiche aus. Die historischen Darstellungen sind: Moses, der die Töchter Reguel's am Brunnen gegen die Hirten beschützt, ein meisterhafter Stich von Winkles nach Poussin's schöner Composition; und Christus mit der Samariterin am Brunnen, von Schuler nach einem Gemälde von Pietro Benvenuti — eine Composition, die dem Style der raphaelischen Schule nahe kömmt — gestochen. Die schönen landschaftlichen Blätter sind: eine Ansicht der gewaltigen Ruinen und Säulengänge, die von Palmyra, der Königin der Wüste, stehen geblieben sind; und ein Niederblick vom Berge Carmel auf den Spiegel des Meeres und die Ufergebirge, in brillantem englischem Effeckte gehalten.

Nachricht.

Der Alterthümer-Verein von Autun hat unlängst eine merkwürdige, im gothischen Styl aufgeführte Kapelle, welche im J. 1247 von einem Hrn. von Couches, nach dessen Heimkehr von den Kreuzzügen, errichtet worden sein soll, angekauft, um sie aus dem tiefen Walde, wo sie gegenwärtig steht, nach Autun schaffen und neben der dortigen Kathedrale aufstellen zu lassen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Schlesischer Kunstverein.

Am 28. September hielt der Schlesische Kunst-Verein seine zweite General-Versammlung, welche der Präses derselben, der Königl. Geheime Ober-Regierungs-Rath, Curator der Universität und Polizei-Präsident Herr Heinke, mit kurzer Darlegung des zu befolgenden Geschäftsganges eröffnete; der Secretair des Vereins stattete sodann den Bericht über die Wirksamkeit desselben in der letzten — zweijährigen — Etatszeit ab. Folgendes ist die statistische Uebersicht:

Bei Eröffnung der Etatszeit zählte der Verein an einzelnen Mitgliedern: ..... 309.
Dazu kamen ..... 31.

Summa 340.

Davon gingen ab:
a. Ausgeschieden 32.
b. Gestorben 10. } ..... 42.

Verblieben 298.

Die Einnahme betrug:

Bestand vom Jahre 1833	453	Thlr.	29 Sgr. 2 Pf.
Einnahme des Jahres 1834	1233	-	- -
Einnahme des Jahres 1835	1501	Thlr.	3 Sgr. 8 Pf.
Summa	3188	Thlr.	2 Sgr. 10 Pf.

Die Ausgabe betrug:

Im Jahr 1834	304	Thlr.	19 Sgr. 6 Pf.
Im Jahr 1835	2438	-	12 - 3 -
Summa	2743	Thlr.	1 Sgr. 9 Pf.

Blieb in Casse 445 Thlr. 1 Sgr. 1 Pf.

Die Revision der Statuten wurde nach Vortrag des Präses hierauf vorgenommen und die vom Verwaltungs-Ausschusse vorgeschlagenen Verbesserungen den Statuten hinzugefügt, und sollen diese nun mit dem Bericht gedruckt erscheinen.

Aus der nachfolgenden Uebersicht ergibt sich das Resultat der Verloosung und wird ersichtlich: welche der angekauften Kunstgegenstände öffentlichen Zwecken und Sammlungen gewidmet worden sind, auch ist noch zu bemerken: dass die No. von 41 bis 47 incl. nicht jetzt, sondern in früherer Zeit von dem Schlesischen Kunst-Verein noch vor seiner gegenwärtigen Einrichtung angekauft waren, nun aber erst zu öffentlicher Verwendung gekommen sind.

Die Gewinne fielen auf folgende Mitglieder des Vereins:

1. Merkur auf einem Wasserballen sitzend, von Mächtig; Hrn. Regierungsrath Storch.
2. Stall mit Ackerpferden, von Adam; den Medicinal-Rath Dr. Ebers.
3. Blick auf Florenz, von Ahlborn; Hrn. Grafen von Renard.
4. Kleine Landschaft mit Architektur, von Bellermann; Hrn. Bürgermeister Perschke zu Landeshuth.
5. Italienische Landschaft, von Brandes; Hrn. Grafen v. Magnis zu Ullersdorf.
6. Erinnerung an Rom, von Carus; Hrn. Ober- und Geh. Reg.-Rath Rothe zu Breslau.
7. Ansig in Steyermark, von Gauermann; Hrn. Apotheker Tschörtner zu Hirschberg.
8. Gegend am Lago maggiore, von Goldstein; Hrn. Dr. Simson zu Breslau.
9. Süftakirche in der Schweiz, von Hasenpflug; Hrn. Kaufmann J. Müllendorff zu Breslau.
10. Landschaft, im Charakter des Sauerland, von Happel; Hrn. Grafen von Hochberg zu Fürstenstein.
11. Waldkapelle mit Räubern, von Jacobi; Hrn. Reg. Rath von Ziegler zu Dambrau.
12. Düsseldorf von Ham aus, von John; Hrn. Grafen von Renard.
13. Ein Frühstück, von Kiesewetter; Hrn. Kaufmann Lehwald zu Breslau.
14. Ein das Wetter beobachtender Fischer, von Kramer; Hrn. Baron von Rosenberg-Lipinski zu Breslau.
15. Fischer am Strande, von W. Krause; Hrn. Kaufmann Garn zu Breslau.
16. Bewegtes Meer, von W. Krause; Hrn. Kaufmann Mücke zu Breslau.
17. Eine Wassermühle, von C. Krüger; Hrn. Gutsbesitzer Korn zu Breslau.
18. Landschaft, von Kunkler A; Hrn. Geh. Ober-Tribunals-Rath Hoppe zu Berlin.
19. Landschaft, von Kunkler B; Hrn. Justizrath von Költsch zu Oels.
20. Landschaft, von Kunkler C; Hrn. Justiz-Commissarius Pfützner zu Schweidnitz.
21. Madonna nach Titian, von Rabe; Hrn. Grafen von Renard.
22. Landschaft aus der Gegend bei Berlin, von Roch; Se. Excellenz den Königl. Wirkl. Geh. Rath und Ober-Präsidenten Hrn. von Merckel.
23. Eine Kaffeeschwester, von Constantin Schröder; Hrn. Regierungsrath Nöldechen zu Breslau.
24. Seestück, von C. Schulz; Hrn. Landes-Aeltesten Baron von Gaffron zu Kunern (Münsterberger Kr.)
25. Landschaft mit pflügenden Bauern, von C. Schulz; Hrn. Justiz-Commissarius Wolt zu Hirschberg.
26. Des Reisenden Erfrischung, von C. F. Schulz; Hrn. Grafen v. Strachwitz zu Alt-Stubendorf.

27, 28. Zwei Jagdstücke von J. Schulz; Hrn. Justitiarius und Bürgermeister Dittrich zu Reinerz.

29. Morgenlandschaft, von J. Schulz; Se. Excellenz

den Königl. Wirkl. Geh. Staats-Minister Hrn. Freiherrn von Altenstein.

30. Landschaften aus den Karpathen, von Siegert; Hrn. Maler Rabe zu Breslau.

31. Taufkapelle im gothischen Styl, von Stürmer; Hrn. Kaufmann Ruthard zu Breslau.

32. Porzellan-Vase aus Pupke's Malerei; Hrn. Commerzien-Rath Lösch.

33. Triumphwagen des Kaiser Maximilan nach Dürer, von Küntzel — Lithographie; — Hrn. Erzpriester Birambo zu Glogau.

34. Die Lautenspielerin nach Sohn, Lithographie im Prachtrahmen; Hrn. Maurermeister Tschocke zu Breslau.

35. Die Kirchengängerin nach Blanc, Lithographie im Prachtrahmen; Hrn. Justiz-Commissarius Steinmann zu Ohlau.

36. Bergische Gegend, Landschaft von v. Normann; Hrn. Baron von Zedlitz zu Zülzendorf.

37. Ansicht einer Kapelle am Rhein, von Domenico Quaglio zu München; Hrn. Hofrath Wilke zu Kottbus.

38. Osterie bei Rom, von H. Bürkel zu München; Hrn. Maler Otto zu Breslau.

39. Ein kleiner Kopf, von Pelz; Hrn. Ober Landes-Gerichts-Referendar Kahlert zu Breslau.

40. Ein Kopf, — Naturstudie — von R. Schall; Hrn. Major von Fircks zu Breslau.

41. Schlafender Amor, von König; Hrn. Max von Uechtritz zu Breslau.

42. Der grüne Hirt, von Troll; Hrn. Medicinal-Rath Dr. Vogel zu Glogau.

43. Kloster zu Subiaco, Landschaft von Siegert; Hrn. Geh. Justizrath von Reinersdorf zu Reinersdorf.

44. Schweizerlandschaft, von Kunkler: Hrn. Prof. Dr. Scholz zu Breslau.

45. Landschaft, von Dahl; Hrn. Grafen von Saurma zu Laskowitz.

46. Tischler-Werkstatt, von Hüppe; Hrn. Obrist Grafen Henkel v. Donnersmark zu Breslau.

47. Tyroler mit seinem Mädchen, von Petzl in München; Hrn. Hauptmann von Scheele zu Spandau.

48. Taufe Christi nach Guido-Reni, — Kupferstich von Gleditsch in Wien; — Hrn. Grafen von Saurma zu Jettach.

49. Zeichnung zu der Lithographie der Lautenspielerin von Hopfgarten, von König; Hrn. Justizrath Neumann zu Posen.

50. Die Kirche zu Weichselburg, 1s Heft, Lithographieen, (das 2te Heft wird dem Gewinner nachgeliefert); Hrn. Polizei-Secretair Schneider zu Görlitz.

51. Der Alexanderzug nach Thorwaldsen, gestochen von Amsler; Hrn. Oberförster Bläsker zu Neisergrund.

52. Berliner Kunstblätter; Hrn. Gutsbesitzer von Schmidt zu Kunersdorf.

53. Madonna der heil. Franz von Correggio, Kupferstich von Peter Lutz; Hrn. Ober Landes-Gerichts-Rath von Wangenheim zu Glogau.

54. Derselbe Kupferstich; Hrn. Kaufmann Nitschke zu Breslau.

In derselben General-Versammlung wurde beschlossen, im Verlaufe des nächsten Jahres, für die Mitglieder des Vereins 1., zwei Lithographieen und zwar:

a, von dem das Wetter beobachtenden Fischer, von Kramer (ad 14 dieser Liste),

b. von der Ansicht einer Kapelle am Rhein nach D. Quaglio (ad 37) und dann:

c, Das Diplom für die Mitglieder des Vereins nach der Zeichnung von Herrmann

anfertigen zu lassen. Ferner wurde:

das Gemälde nach der Rafaelschen Madonna di Casa Colonna von Herrmann,

der katholischen Kirche zu Ohlau bestimmt, und

der grosse Carton: Friedrich Barbarossa von Mücke,

der Sammlung der Königlichen Universität, sowie

das Gemälde des berüchtigten Exner, von Hücker, dem Vater,

der Sammlung der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft übergeben.

Sämmtliche Gewinne können — mit Ausnahme der zur Lithographirung bestimmten beiden Gemälde, (No. 14 und 37) welche später erst abgegeben werden, bei dem Castellan der Schlesisch-vaterländischen Gesellschaft, Hrn. Glanz (Blücher-Platz im Börsen-Gebäude) gegen Quittung in Empfang genommen werden.

Im Namen und Auftrage des Verwaltungs-Ausschusses des Schlesischen Kunstvereins.

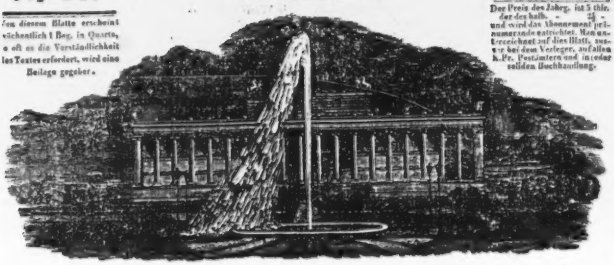
Dr. Ebers. Secretair. Kiessling. Cassirer.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 43. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, o oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei den Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von

den älteren Malern Neapel's.

Wenn man Neapel besucht, so hat man insgemein schon sehr viel von Italien gesehen und seinen cisalpinischen Hunger nach Werken der Kunst beträchtlich gesättigt; man bringt nur noch die Absicht mit, Pompeji und die Schätze antiker Malerei im Neapler Museum, die bemalten Vasen, oder das zweitausendjährige Brod nebst den Lavaformstücken jener armen Pompejanerin, — je nachdem Pflicht und Neigung entscheiden, — in Augenschein zu nehmen. Im Uebrigen dankt man Gott, dass man nicht mehr zum unaufhörlichen Ansehen von Kunstgegenständen gepresst wird und dass man sich endlich, in dem irdischen Paradiese angelangt, dem allersüssesten Dolcefarniente ohne Gewissensbisse hingeben kann. Man wandelt den unaufhörlichen Weihnachtsmarkt der Chiaja auf und nieder; man fährt durch die Grotte des Posilipp und trinkt zu Pozzuoli auf dem Altan des Ponte di Caligula (so heisst die Osterie) den köstlichsten Falerner, während die grünen Wellen um die wirklichen Brückentrümmer tanzen; man reitet durch Kastanienlauben nach Calmadoli empor, wo alle Herrlichkeit der Welt zu den Füssen des Beschauers ausgebreitet liegt; man segelt hinüber nach Capri und lässt sich in die verzauberte blaue Grotte hineinlootsen; man fängt Flöhe, u. s. w. Diese und ähnliche, an sich sehr löbliche Beschäftigungen ergeben sich durch die Umstände so von selber und werden auch von Jedermann so getreulich wiederholt, dass man in der That kaum die antiken Schätze des Museums bisher genug gewürdigt hat, geschweige denn die ebendort befindliche sehr reiche Gemäldegallerie und noch weniger die in den Kirchen zerstreuten Kunst-

werke. Dass aber vor Spagnoletto und vor Raphael dort etwas der Rede Werthes gemalt worden ist, weiss diesseit der Alpen fast niemand; und es lässt sich diess auch kaum voraussetzen, wenn man die flauen Berichte Lanzi's, der von der älteren neapolitanischen Kunst nichts selbst gesehen hat, oder wenn man gar Vasari's hochfahrende Aeusserungen — er allein will erst die Geister dieses Staates zu grossen Leistungen geweckt haben — als Massstab nimmt.

Jedoch habe ich hier und dort recht sehr Beachtenswerthes von älterer Malerei gefunden, und ich glaube, dass eine Mittheilung dessen den Lesern dieses Blattes nicht gerade unangenehm sein wird. Freilich muss ich dabei bemerken, dass ich nur in der Weise eines Durchreisenden verfahren konnte und dass mir gewiss noch vieles Wichtige entgangen sein wird; sodann, dass es noch an allen dokumentlich historischen Vorstudien fehlt und ich einzig Dominici's oft zweifelhafte Autorität*) vor mir hatte. Doch kann das Folgende wenigstens dazu beitragen, einige Aufmerksamkeit auch auf diese Region der Kunstgeschichte zu wenden, und vielleicht andre Kunstforscher, denen ein längerer Aufenthalt in Neapel und eine Einsicht in die etwa vorhandenen archivalischen Dokumente vergönnt ist, zu gründlicher Bearbeitung des bisher Versäumten anzureizen.

Am Nordende der Stadt, unter dem Berge von Capodimonte, liegt das alte Kirchlein S. Gennaro de' poveri, neben dem sich der Eingang in die Katakomben befindet. Dies sind nicht, wie die Katakomben Roms, schmale Gänge, durch die man sich mühsam hindurchwinden muss, sondern mächtige unterirdische Hallen, die man in den Fels gehauen hat, mit vielen Kapellchen und voller Gräber und Gebeine; eine fabelhafte Unterwelt, in der die Fakeln und einfallende Tageslichter ein wundersames Spiel durcheinander treiben. Hier und dort sieht man noch die Reste alter Wandmalereien, so an dem Gewölbe der vordersten Kapelle einen riesigen Christus und mehrere Heilige im byzantinischen Style. An andren Stellen jedoch gehören die Malereien einer noch früheren Periode christlicher Kunst an; bei diesen erkennt man, trotz der ziemlich rohen Ausführung, doch noch entschieden die edlere Zeichnung und den pastosen Farbenauftrag der Antike. — Die Wandmalereien der römischen Katakomben sind verschwunden und über die Eigenthümlichkeiten ihrer Ausführung geben uns die Kupfer bei Bosio und seinen Nachfolgern keine Auskunft. Die Katakomben Neapels dürften somit die einzigen Beispiele von Malereien eines so bedeutenden Massstabes aus den ersten Zeiten christlicher Kunstäusserung enthalten. Leider sind von denselben jedoch auch nur noch geringe Reste vorhanden und auch diese gehen, durch die Feuchtigkeit des Ortes und mehr noch durch den Unverstand der Führer, welche sie bei jedesmaliger Besichtigung immer mehr mit ihren Fakeln einräuchern, ihrem baldigen Untergange entgegen.

In spätere Jahrhunderte und zwar in die Zeit der trefflichsten Entwickelung des byzantinischen Styles, gehört ein grosses Mosaik, welches sich in einer Seitenkapelle von S. Restituta (der alten, mit dem Dome verbundenen Basilika), befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Heilige auf ihren Seiten, sehr grandios und würdig, gemässigt byzantinisch und wohlerhalten. Man benennt das Bild als *S. Maria del Principio*, weil man glaubt, dass dasselbe aus dem vierten Jahrhundert, und zwar von der Hand eines gewissen Taurus, herrühre und eins der ersten Madonnenbilder sei, die in Italien öffentliche Verehrung empfingen. In dem alten Baptisterium, zu welchem man aus S. Restituta gelangt, sieht man noch andre Mosaiken, die etwa mit jenem Madonnenbilde gleichzeitig und ebenfalls in einem sehr tüchtigen strengen Style ausgeführt sind, die aber ebenso fälschlich in jene frühere Zeit zurückdatirt werden. Zwei grosse Köpfe, die zwischen diesen Mosaiken angebracht sind, eine Madonna und ein Christus, sind alte Malerei: der letztere sehr schön und ernst gehalten, der der Maria leider übermalt. —

In späterer Zeit, bei dem lebendigeren Erwachen der Kunst, scheint der Aufenthalt Giotto's zu Neapel, von dem uns Vasari erzählt, einen wesentlichen Einfluss auf die dortige Kunstthätigkeit ausgeübt zu haben. Sein freundschaftliches Verhältniss zu neapolitanischen Künstlern ist bekannt; die grossen Arbeiten, welche ihm zur Ausführung übertragen wurden, die neuen Bahnen, welche man darin eröffnet sah, mussten zur Nacheiferung anreizen. Noch jetzt ist von diesen Arbeiten Bedeutendes vorhanden, vielleicht das Vorzüglichste, was überhaupt von Giotto's Werken erhalten ist. Seltsamer Weise hat man jedoch in neuester Zeit, soviel auch über Giotto hin

*) *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani. Napoli. 1742.*

und her gesprochen wird, gerade diese Arbeiten nur sehr obenhin berührt, obgleich eben aus ihnen, und ich möchte sagen: fast allein aus ihnen die kunstgeschichtliche Stellung Giotto's genügend gewürdiget werden kann.

Es sind dies vornehmlich die Deckengemälde, welche er in dem Kirchlein der Incoronata ausgeführt hat. Das Kirchlein liegt in der Strada Medina, linker Hand, wenn man vom Largo di Castello kömmt; es bildet das Untergeschoss eines hohen Hauses, und man steigt von der Strasse, die bei dem Umbau des Castell nuovo im fünfzehnten Jahrhundert erhöht wurde, wie in einen Keller hinab. Es ist in gothischen Formen, mit einem zierlichen Hauptportal, innen mit modernen Schnörkeleien geschmückt. Ursprünglich soll an der Stelle der Palast gestanden haben, in welchem Königin Johanna I mit ihrem zweiten Gemahle, Ludwig von Tarent, im J. 1331 gekrönt ward; sie soll diesen Palast zu einer Kirche, unter dem Titel der „Krone Christi" oder der „Dornenkrone" (S. Corona di Cristo, Corona di Spine) geweiht haben, woraus nachmals der Name S. Maria Coronata oder schlechthin: l'Incoronata entstand.

Die Deckengemälde befinden sich an dem ersten Quadrat des Kreuzgewölbes, über einer späteren, vermuthlich für einen Sängerchor eingerichteten Tribüne, und sind von dort aus sehr bequem zu betrachten. Es sind ihrer acht, indem sich in jedem Dreieckfelde des Gewölbstückes zwei Gemälde neben einander befinden. Die Gewölbrippen sind bunt bemalt, bunte Streifen mit zierlich leichtem Blätterornament ziehen sich zu deren Seiten hin. In der Mitte, am Schlussstein, befindet sich das Wappen; die Winkel daneben sind, um den Bildern die scharfe Spitze zu nehmen, mit viereckigen, reich ornamentirten Feldern ausgefüllt. Aus gleichem Grunde sind in den unteren Winkeln ringsumher Köpfe von Heiligen angebracht. Die Bilder haben sämmtlich einen blauen Grund. Die ersten sieben von ihnen stellen die Sakramente der Kirche dar. Ich beschreibe sie der Kürze nach, indem ich von dem Bilde, welches sich rechts über der Eingangsthür befindet, anfange und immer zu dem links folgenden fortschreite.

1. Die Taufe. Man sieht ein sechseckiges Taufgebäude, welches nach vorn offen ist und seitwärts einen Portikus hat. Darüber, zur Seite, schwebt ein Engel mit einer Kerze. (Ich bemerke, dass bei sämmtlichen Bildern die oberen Winkel der gegebenen Räume durch Engel- oder Teufelgestalten ausgefüllt werden). In der Kapelle, an dem sechseckigen Taufbrunnen, geht die Taufhandlung vor sich. Das Kind wird von einem Manne in rother Kleidung gehalten, ein Diakonus (?) stützt seinen Arm; weiter zurück, steht noch ein Zeuge. Der Priester giesst das Wasser auf den Kopf des Kindes, neben ihm steht der Sakristan. Im Vorgrund, tiefer, sieht man eine Weibergruppe, deren Beschäftigung leider nicht mehr deutlich zu erkennen ist; doch sind auch unter ihnen noch anmuthige, lebenvolle Köpfe erhalten.

2. Die Firmelung. Eine gothische Kirche, nach vorn offen; darüber wieder ein Engel mit einer Kerze. Eine Mutter hält ihr weissbekleidetes Kind auf dem Arme, ein Bischof segnet es; hinter ihr zwei andre Frauen, von denen die eine ebenfalls ein Kind auf dem Arme trägt. Im (beschädigten) Vorgrunde führt wiederum eine Frau ein Kind herbei.

3. Das Abendmahl. Ein gothisches geradlinig geschlossenes Gebäude; darüber zwei Engel mit Kerzen und Rauchgefässen. Man sieht eine Anzahl knieender Leute, mit verschiedenem Hauptschmuck und sehr lebenvollen Gesichtern; einer steht am Eingange aufrecht, ein andrer tritt eben ins Portal. Der Priester — ein trefflich individueller Kopf — reicht dem vordersten die Oblate; hinter ihm zwei Sakristane, von denen der erste den verhüllten Kelch trägt.

4. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch-gothischen Style, nur zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Rücken und Beine sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelgestalten.

5. Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachine, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen Priesters, welcher geweiht

werden soll und hinter welchem andere Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt wiederum ein Engel.

6. Die Ehe. Ein reichornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der obengenannten Stifter der Kirche, des Ludwig von Tarent und der Johanna; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen, indem sie sich sehr zart an den Fingern halten, einen Reigentanz aufführen.

7. Die letzte Oelung. Ein Haus, nach vorne geöffnet. Der Sterbende liegt auf dem Lager, halbnackt, — ungefähr wie ein ausgedörrter Christusleichnam in den Gemälden jener Zeit anzuschauen. Seine Frau hebt ihn empor. Ein Priester gibt ihm die Oelung; neben diesem der Sakristan mit einer Kerze. Weiber und Kinder sind um das Lager versammelt; auf sehr bestimmte Weise spricht sich in ihren Stellungen und Mienen der innere Schmerz aus, wie er durch die Feier des Momentes gemässigt wird. Oben links erscheinen drei Engel im siegreichen Kampfe mit drei Teufeln.

8. Das letzte Bild führt insgemein den Namen der *Entrata della Reina Giovanna* (des Einzugs der Königin Johanna), und ich erinnere mich, es selbst in Werken deutscher Kunstreisenden so bezeichnet gefunden zu haben. Ich weiss jedoch nicht, wie man das Bild unter solchem Titel befriedigend erklären möchte. Ich glaube, obgleich es leider beträchtlich verdorben ist, darin eine allegorische Vorstellung und Personification der Kirche zu erkennen. Man sieht nemlich ein kirchliches Gebäude, in dessen Mitte, unter einem Baldachine, Christus steht, ein wohlerhaltener, sehr schöner Kopf, voll jener alterthümlichen typischen Würde. Gerade vor ihm, nur etwas tiefer, steht eine, wie es scheint, weibliche Gestalt, mit der päpstlichen Mitra bekleidet, einen Kelch in der emporgehobenen linken Hand, die von Christus unterstützt wird. Gerade so findet man unzähligemal in den Miniaturen der Gebetbücher das neue Testament (im Gegensatz gegen das alte) oder die christliche Kirche (im Gegensatz gegen das Juden- und Heidenthum) abgebildet. Links stehen Heilige, die fast ganz erloschen sind; rechts ebenfalls Heilige, wie es scheint: Petrus und Paulus, mit schönen Köpfen. Neben diesen gekrönte Fürsten ohne den Heiligenschein, schöne männliche Portraitköpfe; sie tragen Lilien-geschmückte Gewänder und Fahnen in den Händen. Hinter ihnen Geistliche und Andere. Die rechte Ecke des Bildes ist wiederum verdorben.

(Fortsetzung folgt.)

Questions etc. (Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Baukunst, mitgetheilt vom Verein brittischer Architekten, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter etc.)

(Fortsetzung von No. 38.)

Specificationen und Contracte.

Es wäre sehr zu wünschen, dass von Specificationen für darnach errichtete Gebäude, wie auch von förmlichen Contracten Abschriften zum Behuf der Rückbeziehung in ähnlichen Fällen besorgt würden. Die Specificationen sind äusserst nützlich, da sie die gebräuchlichen speciellen Ausdrücke enthalten und über die verschiedenen Arten von Werken, und Weisen der Ausführung, oft Aufschlüsse geben.

Alterthümer.

Die Details antiker Gebäude sind in neuerer Zeit mit beträchtlicher Genauigkeit und Sorgfalt erläutert worden und haben treffliche Dienste geleistet. Noch nicht genug Aufmerksamkeit hingegen ist auf Combinationen des Planes gewendet worden, welche die relativen Theile in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit von einander erblicken lassen. Es werden daher die „*Ensembles de Plan*“ bei antiken Gebäuden dem Studium besonders empfohlen, um das Wechselverhältniss der Partheien, und dann auch die Zusammenstimmung von Gebäuden mit unmittelbar anstossenden, klar zu machen.

Es lässt sich nicht voraussetzen, dass Mauer-Reihen, die einst ein Gebäude einfassten, immer ganz über dem Boden blieben oder leicht zu unterscheiden sein sollten; manchmal aber kann ein Erdhügel oder ein Haufen Steine den einsichtigen Geist oder das erfahrene Auge leiten und zur Vervollständigung eines Planes gereichen. Dies ist ein häufiger Fall bei vielen alten Städten, und in Athen, in Delphi, Ephesus, Halikarnass ist von einigen Gebäuden kaum mehr übrig, als nur Spuren ihrer Lage und undeutliche Reihen von Linien. Indessen kann, mit Strabo oder Pausanias in der Hand, und von einem erhöhten Standpunkt aus, ein umsichtiger Architekt die Situationen alter Gebäude entwerfen. Die verschiedenen Thore von Milet lassen sich so bestimmen, und oft ist, wenn erst solche Grundzüge festgesetzt sind, die Vertheilung der kleineren Punkte leichter. So manche unserer klösterlichen Gebäude, z. B. Fountains Abbey in Yorkshire, können auf diese Weise entworfen werden und ein Ganzes von schönen Combinationen vergegenwärtigen.

Man bemerke: ob ein Gebäude aus ganz neuen Materialien oder solchen, die von den Trümmern älterer hergenommen sind, erbaut sei. Der letztere Umstand findet sich bei vielen Errichtungen der Römer, z. B. ihren Triumphbögen. — Ein Bogen des Stadion's (der Rennbahn) von Ephesus ist aus den Resten eines anderen Gebäudes zusammengesetzt, und einige der Blöcke, die den Bau bilden und dem Auge blos liegen, zeigen Inschriften einer entfernten Periode von hohem Werth. Die Festungs-Mauer von Athen ist auf der einen Seite grossentheils aus Säulenschaften und Bruchstücken von Simsen und Karniessen aus den Trümmern des ursprünglichen, von den Persern zerstörten Minerventempels zusammengesetzt, die bei dem Wiederaufbau der Akropolis-Mauern durch Themistokles verwendet wurden *). Die Proportionen sind viel einfacher und nach einem grösseren Maafsstab, als die des Parthenons von Iktinus. Die Dimensionen sind von M. Jenkins im Supplementband von Weale zu Stuarts Athen mitgetheilt. Bisweilen enthält ein modernes Wohngebäude in der Nachbarschaft oder wohl gar entfernt von der Lage eines antiken, von alten Schriftstellern beschriebenen, von dem aber vielleicht kein Stein mehr auf seinem ursprünglichen Platz ist, Fragmente, die einen Maafsstab für die Grösse desselben geben oder etwa irgend ein fehlendes Glied ergänzen.

Basreliefs und andere Sculpturen enthalten mitunter Architekturstücke. No. 4 Room III der Towneley Collection im Britischen Museum ist ein Basrelief, dessen Hintergrund die Vorstellung eines Tempels einnimmt, der mit Blumengewinden behangen ist und zwei durch einen Pilaster getrennte Fenster hat. Das Ziegeldach ist sehr deutlich markirt. Auch im Vordergrund sind viele andere Gegenstände architektonischer Verschönerung.

Die Thongefässe der Alten sind reiche Schätze architektonischer Betrachtung und können werthvolle Winke zu Erfindungen geben, indem sie nicht allein, was Gebäude, sondern auch was Laubwerk und Dekoration betrifft, Aufmerksamkeit verdienen. Ueberhaupt würden die Elemente der Zeichnung, wie sie an den Vasen und Sculpturen der Alten entwickelt sind, der Untersuchung ein sehr interessantes Feld darbieten. Eine weitere Quelle der Aufklärung sind antike Münzen und Medaillen, welche nicht

*) Auf Themistokles Betrieb wurden die Stadt und ihre Mauern wieder aufgebaut (Ol. 75, 3) und zwar, wegen der Gegenvorstellungen der Lakedämonier, sehr eilig, so dass, wie Thukydides erzählt, Säulen von Grabmälern und andere Steine aus älteren Gebäuden zu Hülfe genommen wurden. — Die Burg wurde nicht unter Themistokles wieder aufgebaut, sondern unter Kimon gegen Ende der 78sten Olympiade, wo Themistokles bereits verbannt war. Der Parthenon ist Ol. 85, 3 unter Perikles vollendet. Als man diesen anfing, mögen Reste des älteren Parthenons (Vergl. Stuart's Athen in der deutschen Uebersetzung: I. S. 349) in die neue Burgmauer verbaut worden sein.

Anm. des Uebers.

selten auf dem Revers ein Gebäude darstellen, dessen Errichtung sie zu verewigen bestimmt sind. Reihen von solchen sind in Rom chronologisch geordnet und in Lieferungen verkauft worden. Piranesi und andere Schriftsteller im Architekturfach haben sich ihrer als Autoritäten zur Restauration vieler antiker Gebäude bedient.

Die physicalischen Erscheinungen beim Tempel des Serapis zu Pozzuoli haben neuerdings die Aufmerksamkeit der geologischen Gesellschaft viel beschäftigt. Mr. Babbage ist der Meinung, dass die Stelle, auf der dieser merkwürdige Tempel steht, seit seiner ersten Errichtung sowohl gesunken, als auch wieder gehoben worden ist: seine Forschungen haben sich in engem Zusammenhang an die gegenwärtigen Lineamente des Baues angeknüpft. In der Adresse, die bei der Jahres-Zusammenkunft dieser Gesellschaft, 20. Februar 1835, erlassen ward, gibt der Präsident, G. B. Greenough, Esq., den künftigen Besuchern dieses Tempels folgende Untersuchungs-Punkte an die Hand, welche so unmittelbar in das Fach der Architekten gehören, dass sie hier eingerückt werden:

„Welche Theile des Gebäudes haben Ausbesserung erfahren? Lässt sich das Datum solcher Ausbesserungen aus der Natur der angewandten Materialien oder aus dem Charakter der Arbeit ermitteln?“ — „Wo ist der Estrich ausser dem Niveau, und bis auf welchen Grad? Sind die gesunkenen Theile unter der Linie der Durchgangs-Ebene oder kann ihr Sinken einer unvollkommenen Construction zugeschrieben werden? Ist die Grundlegung so, dass ein Architekt sie sicher nennen könnte? Sieht sie auf stratum No. 6 des Durchschnittes von Mr. Babbage?“ — „Hatten die Bade-Zimmer Dächer?“ — „Haben die Fragmente No. 6, 7, 8, eine Säule gebildet oder mehr als eine?“ — „War die ursprüngliche Zahl der grossen (cipollino) Säulen mehr als vier?“ — „Ist die Tuff-Anlagerung auf Nr. 7 dieselbe, wie die an den Mauern?“ — „Sind die Wasser-Linien alle horizontal?“ — „In den Erdlagen, die den Tempel begruben, hat sich Ziegelwerk gefunden. Welches ist der Charakter dieses Ziegelwerks? Ist es netzförmig?“ — „Man gebe eine detaillirte und genaue Darstellung der Erdlagen.“ — „Welches ist die Natur der Bade-Quelle? Man dünste etliche Gallonen des Wassers ab und sende den Niederschlag an die Gesellschaft. „Da der Plan, der Mr. Babbage's Papiere begleitet, nach dem von Jorio*) copirt ist, wäre, zur Verhütung von Verwirrung und Schonung der Kosten, zu wünschen, dass dieser Plan mit den dazu gehörigen Zahlen bei jeder künftigen Beschreibung adoptirt würde.“

(Fortsetzung folgt).

Kupferstich.

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat für das Jahr 18[illegible] ein interessantes Gedächtnissblatt für seine Mitglieder veranstaltet. Es ist eine Radirung von J. A. Klein, ein wallachisches Fuhrwerk darstellend. Wir sehen einen Leiterwagen, der ein grosses Stückfass trägt und mit kreuzweis gelegten Matten bedeckt ist. Die Pferde sind ausgespannt; vier von ihnen stehen um den geöffneten Futtersack gruppirt, ein fünftes liegt weiter vorn. In der Ferne jagt einer der Fuhrleute einem davoneilenden Pferde nach. Neben dem Wagen, im Schatten schläft ein anderer von den Walachen, mit seinem zottigen Pelzmantel bedeckt; weiter zurück, zur Linken, sitzen drei Männer um ein Feuer, über dem ein grosser Suppenkessel aufgehängt ist. Den Vorgrund bilden grosse Kräuter, ein Hund und allerlei Pferdegeschirr. Zur Empfehlung dieses Blattes reicht der Name des Künstlers, welcher dasselbe gefertigt, zur Genüge hin. Wir finden hier dieselbe naive, charaktervolle Auffassung, dieselbe meisterhafte Zeichnung und kecke, geistvolle Behandlung der Radirnadel, die aus Klein's anderweitigen Blättern bekannt ist, und die uns letztere fast noch mehr werth macht als seine ausgeführten Oelgemälde. Möchten doch recht viele selbstschaffende Künstler Klein's Beispiele folgen und die nicht genug zu schätzende Radirnadel mehr in die Hände nehmen! Und möchten doch auch die anderen Kunst-Vereine, wie der Nürnberger Verein in dem vorliegenden Beispiele gethan, dafür sorgen, dass auf solche Weise mehr vollkommen originale Kunstwerke in die Hände ihrer Mitglieder übergehen!

*) Es ist zu beachten, dass dieser Plan gemessen und gezeichnet war von Mr. Cristie, dem Verfasser des wohlbekannten Planes vom Forum Roms, dessen Genauigkeit ausser Zweifel ist.

Das Blatt, welches zu Klein's grössten Radirungen gehört und Liebhabern und Sammlern gewiss willkommen sein wird, ist von der Joh. Adam Stein'schen Buchhandlung zu Nürnberg für 3 fl. zu beziehen.

Lithographie.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von den berühmtesten Dresdner und Pariser Künstlern, mit einer Beschreibung in deutscher französischer, englischer und italienischer Sprache. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

Die Meisterwerke neuerer Malerei, welche die Dresdner Gallerie enthält, sind zu bekannt, als dass man hier aufs Neue deren erwähnen dürfte. Wer Raphael, Giulio Romano, Coreggio, Titian, Paul Veronese u. s. w., wer die niederländischen Landschafter und Genremaler im schönsten Vereine kennen lernen will, findet hier erwünschte Ausbeute. Es ist ein rühmliches Unternehmen, das Vorzüglichste dieser Gallerie in lithographischen Nachbildungen, angemessen der Trefflichkeit der Originale und durch civilen Preis einem grösseren Publikum zugänglich, herauszugeben.

Die vorliegende erste Lieferung lässt uns Vorzügliches von dem Ganzen erwarten. Sie besteht aus vier Blättern französischen satinirten Velin Papiers von 31 Zoll Höhe und 32 Zoll Breite. Der in Paris angefertigte Druck ist tadellos, so wie wir es in den von dort ausgegangenen Prachtwerken gewohnt sind. Vorzüglich gelungen dünkt uns die von Derey lithographirte Landschaft nach Berghem; die diesem Meister eigenthümliche Klarheit und der Glanz der Lüfte, die leichten Reflexe an den hohen beschatteten Felswänden des Mittelgrundes, die zierliche Staffage von Menschen und Thieren, Alles dies ist ebenso sorgfältig wie in grösster Reinheit und Wärme wiedergegeben. Nicht minder sind Rembrandt's capriciöser Ganymedes-Raub, in trefflicher Nachbildung der phantastischen Technik, welche diesen Meister auszeichnet, und Cignani's keuscher Joseph, beide lithographirt von Léon Noël, als meisterhaft vollendete Blätter zu bezeichnen. Nur mit der Auffassung von Raphael's Sixtinischer Madonna konnten wir uns nicht wohl vereinigen, wenngleich die Ausführung der Lithographie, von A. Maurin, sich ebenfalls durch Sauberkeit und Reinheit auszeichnet.

Ein dieser ersten Lieferung beiliegender Textbogen, verfasst von Frenzel, dem Inspektor des K. Kupferstichkabinets zu Dresden, enthält eine Reihe erwünschter historischer Notizen über die Original-Gemälde und ihre Meister.

Wir sind überzeugt, dass ein so grossartig eingeleitetes Unternehmen, welches sich bis auf 100 Lithographien ausdehnen soll, und davon gleichwohl der Preis des einzelnen Blattes für die Subscribenten nur ½ Thaler beträgt, auf den ungetheilten Beifall des kunstliebenden Publikums rechnen kann.

Nachrichten.

Am Sonntag den 18. October, feierte der ältere Künstler-Verein von Berlin sein St. Lukas- (Stiftungs-) fest. Die Gesellschaft versammelte sich um Mittag in den Sälen des englischen Hauses, wo eine kleine Ausstellung jüngst entstandener Kunstwerke — meisterliche Landschaften von W. Schirmer, Bönisch, Krause, historische Gegenstände von Fielgraf, Schoppe, Architekturen von Gaertner und vieles Andre — einen höchst erfreulichen Vorgenuss gewährten. Auf die Besichtigung der Ausstellung folgte ein Vortrag, welchen mit Rücksicht auf die zahlreich anwesenden Damen, der Schreiber des Vereins, Hr. Dr. Seidel, über die in der Kunstgeschichte ausgezeichneten Frauen — von des Dibutades Tochter und von den mythischen Personen an, bis auf Angelika Kauffmann — hielt. Das Festmahl war in dem grossen neuen Saale des englischen Hauses angeordnet, der durch den Herrn Schlossbaurath Stüler in geschmackvollster origineller Weise dekorirt worden ist. Wir behalten uns eine nähere Beschreibung dieses Saales, so wie anderer neuer Prachtlokale Berlins, für eine andre Gelegenheit vor.

München. Am 12. October wurde das grosse Freskogemälde am Isarthor von Neher, den siegreichen Einzug des Kaiser Ludwig nach der Schlacht von Ampfing darstellend, enthüllt. — Am 13. October wurde unter grosser Feierlichkeit das Denkmal des verstorbenen Königs von Baiern enthüllt. Die Modelle der einzelnen Theile dieses Denkmals, vom Prof. Rauch gefertigt, sind dem Berliner Publikum bekannt. Die Gesammthöhe des Monuments misst 36 Fuss, die der Statue selbst 12 Fuss, das zu dem Guss verwendete Erz beläuft sich auf 400 Centner. Der Guss ist durch den königl. bair. Giesserei-Inspector Stieglmaier, die Arbeit des Ciselirens durch den Niederländer Bükens ausgeführt worden. Der Grundstein zu diesem Denkmale wurde bereits am 15. Februar 1825 gelegt.

Anfrage.

Mehrmals haben mich meine kunstgeschichtlichen Studien auf die geistreichen, sehr eigenthümlichen Abhandlungen über die „Anfänge der italienischen Kunst“ geführt, die in den Jahrgängen 1826 und 1827 des Tübinger Kunstblattes enthalten und mit der Chiffre Fr. K. unterzeichnet sind. (Herr von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei, I, S. S. Anm. 16, bezeichnet den Verf. als „mehrere ausgezeichnete Kenner,“ Hr. Schorn, in der Uebersetzung des Vasari, I. S. 48. Anm. 1, nennt ihn Köhler.) — Sollte es nicht im Interesse der Freunde der Kunstgeschichte sein, wenn diese Aufsätze als besondere Schrift abgedruckt würden? und hat der — oder: haben die Verfasser nicht eine Durchführung des so umsichtlich Begonnenen auch für die folgenden Perioden beabsichtigt?

F. Kugler.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Verein in Hannover.

Die Vierte von dem Kunstverein für das Königreich Hannover veranstaltete Ausstellung von Werken lebender Meister wird am 24. Februar 1836 in Hannover eröffnet werden und ergehet an alle deutsche Künstler die Bitte, dieselbe durch Einsendung ihrer Werke zu begünstigen.

Für Kunstwerke, welche mit der Fracht unter Addresse des Conservateurs des Vereins, Hof-Kunsthändler Schrader allhier von den Künstlern selbst eingesandt werden und spätestens bis zum 1. Februar hier eintreffen, übernimmt der Verein die Kosten des Transports hin und zurück, jedoch muss die Commission bei Sculpturen und bei allen Kunstwerken, welche ausserhalb Deutschland abgesandt werden sollen, sich zuvor eine Anfrage deshalb erbitten.

Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken haben die Kosten der Einsendung selbst zu tragen. —

Zur Aufstellung des Cataloges wird um möglichst zeitige Anmeldung der einzusendenden Kunstwerke, so wie bei den verkäuflichen derselben um Angabe der äussersten Preise gebeten. Jede gewünschte nähere Auskunft ist der Unterzeichnete zu ertheilen, stets bereit.

Hannover den 1. October 1835.

Die Committée des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover.

B. Hausmann
Secretair des Vereins.

KUNST-ANZEIGE.

Bei Fleischmann in München ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

RAFAEL
als
Mensch und Künstler.
Dargestellt
von
Dr. G. K. Nagler.
Mit Rafael's Bildniss.
Gr. 8. 1835. 2 Rthlr.

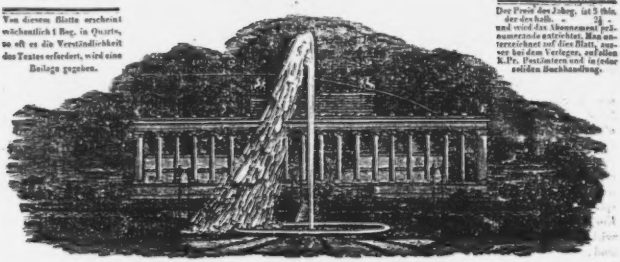
Kein Künstler der neueren Zeit hat die allgemeine Aufmerksamkeit und die Bewunderung in so hohem Grad auf sich gezogen, als Rafael. Was sich in Schriften des In- und Auslandes an biographischen und artistischen Nachrichten über diesen Künstler zerstreut findet, hat der rühmlich bekannte Verfasser in diesem Buche vereinigt, das den Kunstfreund mit dem Leben und künstlerischen Wirken Rafael's ausführlich bekannt macht.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 44. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von

den älteren Malern Neapel's.

(Fortsetzung.)

So sehen wir in diesen acht Bildern*) einen in sich geschlossenen grossartigen Cyklus, der das Leben des Menschen in allen grossen Momenten von Freude und von Schmerz, und zwar überall in seinem Bezuge auf ein höheres gnadenreiches Wesen darstellt; Geburt und Ehe und Tod, von göttlicher Weihe begleitet, und göttliche Hülfe gegen die Anfechtungen des Bösen. So steht auch das letzte Bild im vollständigen Zusammenhange mit den übrigen, indem es die Kirche darstellt, von deren Bestimmungen die Feier jener Sakramente herrührt und deren Verbindung mit dem Leben vor Allem in den Sakramenten beruht. Ich wüsste nicht leicht eine edlere Aufgabe für die Kunst zu ersinnen, — falls man nicht mit besonderer Vorliebe für das Transcendentale, Uebermenschliche, zu Werke schreitet; und ich wüsste auch nicht, wie eine solche, in Betracht der noch so geringen Kunstmittel jener Zeit, glücklicher gelöst worden sei. Ueberall sind die Compositionen aufs Einfachste und Verständlichste angeordnet; überall zeigt sich ein eigenthümlicher (freilich noch nicht durchgebildeter) Schönheitssinn, sowie die glücklichste Auffassung der Natur, vom Ernsten und Tragischen bis zur spielenden Unbefangenheit eines naiven Humors; und erst bei einer solchen Naturauffassung versteht man es, warum Giotto von seinen Zeitgenossen so gerühmt ward und weshalb man sagen konnte, dass er die Menschen male, als ob sie lebten. Für die Aechtheit der Bilder ist zwar zur Zeit

*) Den Fresken Giotto's in der Incoronata.

noch kein weiteres äusseres Zeugniss vorhanden als (soviel ich weiss) Vasari's Bericht; doch möchte aus den Gemälden selbst schwerlich ein Zweifel zu entnehmen sein. Freilich geben sie einen höheren Begriff von dem Charakter des Meisters als jene unbedeutenden Staffeleibilder in der Brera zu Mailand*) und in Sta. Croce zu Florenz, die seinen Namen führen. Er erscheint nach ihnen keineswegs als ein nüchterner Geschäftsmensch, wie man ihn dargestellt hat, sondern als ein wahrer Künstler, freilich als ein männlicher, ohne Sentimentalität, ohne Schwärmerei, als einer, der das Leben in seiner tiefsten Bedeutung fühlt und sein Gefühl in Gestalten auszusprechen weiss: — aber ich glaube, dass eine solche Kunst überhaupt am Edelsten und Nachhaltigsten wirkt. — Die Deckengemälde in der Incoronata sind, wie gesagt, sehr bequem zu besehen; auch sind sie gut beleuchtet und, bis auf einzelne oben angeführte Stellen, sehr wohl erhalten, namentlich durch keine Restauration entstellt; es wäre somit eine sorgfältige Zeichnung derselben ebenso leicht ins Werk zu richten, als ihre Herausgabe den Freunden älterer Kunst gewiss höchst erfreulich sein würde.

Ausser den genannten enthält dasselbe Kirchlein noch andere Malereien aus dem vierzehnten Jahrhunderte, die man ebenfalls dem Giotto zuzuschreiben pflegt; so im linken Seitenschiff eine Madonna mit dem Kinde im Style des Meisters, deren Kopf sehr schön ist — vielleicht ein Rest grösserer Wandmalereien. Die Kapelle des Crucifixes ist ganz und gar mit Malerei bedeckt, die jedoch sehr verdorben ist, so dass man nur noch hin und wieder heilige Darstellungen erkennen kann. Die im Gewölbe und in den Lünetten sind von einem, dem Giotto verwandten, aber schon freieren Meister; die grossen Gemälde auf den Wänden sind vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. — Von den grossen Wandmalereien in S. Chiara, zu deren Ausführung Giotto eigentlich nach Neapel berufen ward, und in denen verschiedene Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau, des h. Franciscus und der h. Clara dargestellt waren, sieht man gegenwärtig nichts als an einem Pfeiler des Mittelschiffes die halbe Figur einer Maria, die das Kind an der Brust trägt; auch hier ist die Jungfrau durch einen sehr anmuthigen Kopf ausgezeichnet. Gewiss würden auch diese geringen Ueberbleibsel bei der schnöden Modernisirung der Kirche das Schicksal der übrigen Malereien getheilt haben, hätten sie sich nicht durch Mirakel die Ehrerbietung, auf die ein simples Kunstwerk keinen Anspruch machen durfte, zu erhalten gewusst; der überreiche mexikanische Putz, die Wachsköpfe, Brüste und andren Ex-votos, womit das Bild behängt ist, bezeugen das Interesse der Neapolitaner für Giotto's Madonna. — In S. Domenico maggiore, in der Kapelle des h. Antonius Abbas, sieht man in einer kleinen Nische das Brustbild des Heiligen, das ebenfalls, und wohl nicht mit Unrecht, dem Giotto zugeschrieben wird. Es ist ein charaktervoller Kopf von strengem Ausdrucke, leicht gemalt und auf Goldgrund. Eine Madonna mit dem Kinde, ebendasselbst in der Kapelle des h. Stephan, dürfte nicht mit gleichem Rechte den Namen des florentinischen Meisters führen.

Ehe ich von Giotto zu den eigentlich neapolitanischen Künstlern übergehe, sei es mir vergönnt, noch ein Bild eines späteren toskanischen Meisters zu erwähnen, dessen Name, wenn ich nicht irre, bisher in der Kunstgeschichte noch nicht genannt ist. Das Bild befindet sich im Chor der Kirche des Camaldulenserklosters, dahin jeder Fremde von Neapel emporsteigt, um die Entzückendste aller Aussichten — über Meer und Land, Inseln, Gebirge und Thäler — zu geniessen, und wo man im Sommer 1835 an dem Pförtner, Fra Benedetto, den gemüthlichsten Wirth und Cicerone fand. Das Bild ist nicht gross und führt die Unterschrift: *Petrus Dominici de Monte Pulciano* (Montepulciano) *pinxit. MCCCCXX.* Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Engel mit Musikinstrumenten auf jeder Seite; es ist auf Goldgrund gemalt, wie es scheint: a tempera, und die Figuren mit viel zierlichen Goldornamenten geschmückt. Die Linien haben etwas sehr Schönes und Würdiges, so dass sich in der Gewandung selbst edle und volle Formen bilden, vornehmlich bei den Engeln; überhaupt haben die Figuren etwas Zartes, was im Einzelnen an Fiesole erinnert. Das Gesicht der Madonna jedoch ist kleinlich in seinen Formen und etwas kalt in der Carnation, aber sehr zart und sauber durchgeführt. Das Kind, welches in ein durchsichtig feines Gewand gekleidet ist, ist unbedeutend und hart in der Zeichnung.

*) Die Seitenbilder dieses Gemäldes, offenbar von derselben Hand, befinden sich in der Pinakothek von Bologna. Das Mittelbild ward dieser Gallerie erst von den Franzosen entführt. Das Ganze befand sich früher in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Bologna.

Bei den neapolitanischen Malern des vierzehnten Jahrhunderts scheint, wenngleich wir mit Bestimmtheit den Einfluss Giotto's hoch anschlagen müssen, doch ähnlich wie bei den Sienesern eine gewisse Nachwirkung der byzantinischen Darstellungsweise Statt gefunden zu haben. Auch fehlt es nicht an den Namen einheimischer Künstler, welche noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Als tüchtige Werke im giottesken Style, aber mit bedeutenden byzantinischen Nachklängen der Art, erscheinen die reichen Wandgemälde einer Kapelle in S. Domenico maggiore (auf der Südseite), welche verschiedene Scenen aus der Passion Christi und andre heilige Begebenheiten darstellen. In Neapel schreibt man sie mit Unrecht dem Angelo Franco zu.

Der bedeutendste Zeitgenoss des Giotto zu Neapel, dessen Ruhm zuerst durch die edelmüthige Anerkennung des Florentiners begründet ward, ist Maestro Simone. Von ihm sind zwei interessante Gemälde in der Kirche S. Lorenzo maggiore vorhanden. Das eine, über dem Hauptaltar der Kapelle des h. Antonius von Padua befindlich, ist das Bild des Heiligen, der einfach dem Beschauer gegenüber steht, so dass man das geistreiche Gesicht en face sieht. Das andre Gemälde, auf der andern Seite der Kirche, stellt den h. Ludwig dar, welcher seinen Bruder, König Robert von Neapel, krönt. Es ist auf Goldgrund und mit reichen Goldornamenten versehen; die Carnation und Modellirung sind sehr dünn gehalten, in licht grünlicher Farbe, der Kopf des Königes Robert ist ein charaktervolles Portrait. — Von Stefanone, dem Schüler des genannten, sieht man eine h. Magdalena auf Goldgrund, ein strenges, feierliches Gemälde, in S. Domenico maggiore (Kapelle des h. Martin.) — Von Francesco di Maestro Simone, dem Sohne und Schüler eben jenes Meisters, ist ein sehr vorzügliches Wandgemälde in der Kirche S. Chiara erhalten, in der Kapelle, die sich gleich linker Hand neben dem Haupteingange befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde im weissen Gewande, unter einem gothischen, grau in grau gemalten Tabernakel sitzend, und darunter eine Darstellung der Dreieinigkeit. Die Madonna ist eben so schön, als voll von jener alterthümlichen typischen Würde, die in der Gesammt-Erscheinung so bedeutend wirkt. Auch dies Bild ist, wie jenes von Giotto, reich mit Ex-voto's behängt, denen es seine Erhaltung verdankt.

Mit dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts beginnt eine neue Periode der neapolitanischen Malerei, die sich das folgende Jahrhundert hindurch in ziemlich gleicher Weise fortbildete. Die meisten Werke dieser Zeit halten etwa die Mitte zwischen dem Charakter der umbrischen und der oberdeutschen, zuweilen auch der niederländischen Schule, wie denn namentlich direkte Einflüsse der letzteren im Einzelnen angenommen werden dürften. Der Meister, welcher diese neue Periode einleitet, ist Colantonio del Fiore, dessen frühste Arbeiten bereits in das Jahr 1374 fallen sollen und der, nach der gewöhnlichen Angabe, im J. 1444 gestorben ist. Ein wunderthätiges Christusbild, welches sich in der Kirche S. Lorenzo maggiore befindet, wird von einigen ihm, von anderen dem Maestro Simone zugeschrieben. Es ist ein Brustbild und schmückte früher die Aussenseite eines Hauses; auf den Schlag, den es von einem unglücklichen Spieler erhielt, soll es Blut vergossen haben und ist demzufolge in solche Verehrung gekommen, dass man ihm, als jenes Haus abgebrochen ward, einen Altar in der Kirche einräumte. So viel sich in seinem jetzigen Zustande darüber sagen lässt, ist es ein schöner würdiger Christuskopf in der typischen Weise. — Sicherer ist ein anderes Wandbild, welches sich an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, ausserhalb, in der Lünette über dem Hauptportal befindet; es stellt die h. Jungfrau dar, zu ihren Seiten den Erzengel Michael und den h. Baculus, der ihr den knieenden Donator empfiehlt; es scheint tüchtig gemalt, doch ist es so verstaubt, dass sich auch hieraus zur Zeit kein Urtheil über den Meister gewinnen liess.

Das Gemälde, welches dem Namen des Colantonio einen grösseren Ruf gegeben hat, ist der heilige Hieronymus, der in seiner Studirstube sitzend, dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht. Es befand sich früher in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo und wurde von da in die Gemäldegallerie des borbonischen Museums versetzt. Den Lesern wird dasselbe aus dem flüchtigen Umriss bei d'Agincourt bekannt sein. Es ist ein Bild vom ausgezeichnetsten Werthe; die unordentlich durcheinander liegenden Bücher der Bibliothek, der Schreibtisch mit allen Utensilien sind höchst meisterhaft und mit van Eyck'scher Vollendung gemalt. Ueberhaupt hat das (in Oel gemalte) Bild soviel Niederländisches an sich,

dass bereits die Meinung aufgestellt worden ist, es sei nicht das Werk eines Neapolitaners, sondern des Johann van Eyck selbst, eine Meinung, der es in der That nicht an gewichtigen Gründen fehlt *). Doch dürfte hiegegen nicht ausser Acht zu lassen sein, dass in der Gestalt des heiligen Hieronymus das Fleisch derber, die Hände mit weniger Wahrheit und Gefühl, die Haare des Bartes minder fein gemalt sind, als dies bei Gemälden des Johann van Eyck der Fall zu sein pflegt. Ebenso ist auch der Löwe ziemlich roh gemalt (obgleich die Mähne wohl als restaurirt anzunehmen ist.) Das Gewand endlich, welches der Heilige trägt, ist in schweren, langen Falten gezeichnet, die, ebenso wie die erwähnten Eigenthümlichkeiten und wie der goldene Heiligenschein, einem noch minder entwickelten Künstler anzugehören scheinen.— Bei der gänzlichen Dunkelheit, in welcher die Geschichte der neapolitanischen Kunst noch liegt, und bei verschiedenen andern Anzeichen transalpinischen Einflusses, wage ich zur Zeit nicht, über diesen Punkt eine Meinung abzugeben.

Von Angelo Franco, der für einen Zeitgenossen und Nachahmer des Colantonio gilt, befindet sich in S. Domenico maggiore (in der Kapelle der B. Vergine delle Grazie) ein eigenthümliches Bild, eine Madonna, mit Johannes dem Täufer und dem h. Antonius Abbas. Es ist streng, im Colorit trokken, im Charakter etwa den Meistern des Elsasses, vornehmlich dem Martin Schön, verwandt. Ein anderes Madonnenbild, welches er in derselben Kirche, in der Kapelle des h. Martin, auf die Wand gemalt hat, ist von sehr anmuthigem Ausdrucke.

(Fortsetzung folgt.)

Questions etc. (Fragen über verschiedene Gegenstände aus dem Kreise der Baukunst, mitgetheilt vom Verein brittischer Architekten, zum Leitfaden für Correspondenten und Mitarbeiter etc.)

(Beschluss).

Indische und Hindostanische Architektur und Alterthümer.

NB. Die folgenden Fragen sind entnommen aus den *„Desiderata and Enquiries connected with the Presidencies of Madras and Bombay,"* welche ursprünglich von Dr. Benjamin Guy Babington zusammengestellt und von der Asiatic Society (1833 in 4to) neu aufgelegt worden sind.

„Eine Uebersetzung oder Auszug der Silpa Sastra *) und Erläuterungen über die Architektur der Hindu's mit Notizen über die üblichen Baumaterialien, insbesondere die Zubereitungen der verschiedenen Arten von „chunam" und Cement. — „Details des Baues von Pagoden, Forts, Palästen, Brücken, Dämmen etc. sammt den Daten ihrer Errichtung. — „Die Pagoden von Tripatty, Trinconalee, Chillambram, Canjipuram, Seringam und Rameseram sind besonders beachtenswerth; und zu den merkwürdigsten Forts gehören die von Gingee, Vellore, Chandernagore, Seringapatam, Pennakonday, Tribinopoly, Dindigul und Palamcottah, wie auch die *„durgass"* oder Bergvesten in Baramahal, Mysore, der Provinz Canara u. s. w. Mehrere der genannten werden für sehr alt gehalten. Die Werke von Gingee können als Muster zum Grund gelegt werden; sie würden zusammengenommen mit Nachrichten über die ehemaligen Regierungen dieses Platzes, an sich schon einen Gegenstand interessanter Untersuchungen bilden. — „Die Pagode und Stadt Shiva Samudram, in der Nähe der Wasserfälle des Cavery, verdienen eine genaue Beschreibung. — „Eine Zeichnung der von Dewan Poorneah über den Cavery bei Seringapatam geführten Brücke, genannt Wellesley-Brücke, mit einem Bericht über die Art ihrer Errichtung und ihre Dimensionen, würde gleichfalls höchst interessant sein. — „Die Hindu-Provinz Tanjore ist gänzlich den Verheerungen des Muhamedanischen Fanatismus entgangen und alle ihre Einrichtungen, religiöse und häusliche, bestehen bis diesen Tag in ihrem ursprünglichen Stande. Eine authentische Darstellung der herrlichen Tempel in den Festungen und Städten Tanjore, Combaconum, Mayáveram, Trivalore, Manarpoody und Andiarcoil würde von hohem Werthe sein. Die Sculpturen im Tempel Andiarcoil werden insbesondere der Aufmerksamkeit empfohlen. — „Was Begräbniss-Monumente betrifft, so ist die Ausmittelung wünschenswerth, ob in ihrer Nähe etwa alte Hauptstädte von Fürsten sind, zu deren Grabstätten sie gedient haben könnten. Beobach-

*) Ilr. Hofrath Hirt, im Museum, 1833, No. 21, S. 163.

*) Die Abhandlung über Hindu-Architektur von Râm Râz, herausgegeben von der Asiatic Society, 4to, London, 1835, ist das erste systematische Werk über diesen Styl und höchst interessant.

tungen über die Beschaffenheit des Bodens und der örtlichen Umgebung können von Nutzen sein für die Bestimmung, ob es Familien-Grüfte von Dynastieen, Gräber gewisser Stämme oder Kasten, allgemeine Begräbnisse grösserer Gemeinden, oder Bauten waren, die zum Gedächtniss der Erschlagenen in irgend einer merkwürdigen Schlacht aufgeführt waren.“ — Zeigen etwelche der Steine, die zum Bau solcher Grabmonumente verwandt worden, Spuren des Meissels? Sind die Steinbrüche, die sie lieferten, in der Nähe? Geben sie den Anschein, durch die Arbeit einer grossen Menge, die in Eile rohe Materialien zusammentrug, aufgeführt zu sein oder durch Werkleute, die mehr ausgearbeitete Bauten zu errichten Musse hatten? — Sind etwa Zirkel von Steinen, gross oder klein, um diese Grabstätten her, oder etwa einzelne Steine von einer bedeutenderen Höhe und Masse, die als besondere Malzeichen oder Trophäen könnten errichtet worden sein? — Man räth zu Nachfragen bei unterrichteten Eingebornen nach Traditionen u. s. w. in Bezug auf solche Bauten. Die Classe der „Vaidias“ oder Aerzte des Landes, die „Jotische“ oder Sternkundigen, und oft die Ober-Ryots der Orte werden als die unterrichtetsten und klarsten Erkundigungs-Quellen empfohlen.“

Literatur der Architektur.

Diess ist ein Gebiet, das von unserem Vereine nicht vernachlässigt werden soll: somit wird Alles, was zur Erläuterung des Vitruv, unseres grossen classischen Autors, beitragen kann, in vollem Maasse geschätzt werden, desgleichen jede Mittheilung, die zu einer besseren Auffassung der werthvollen Beschreibungen griechischer Gebäude hinleitet, die in der Reisebeschreibung des Pausanias enthalten sind. — Die Werke von Sir W. Gell über Griechenland und vom Colonel Leake über Kleinasien geben dem Reisenden ein Muster für die Art unterrichtender Mittheilung, wie sie zu wünschen ist. Die Ruinen von Pompeji sind die besten Erläuterungen der Kapitel des Vitruv über die Privatgebäude der Alten; wie davon Mazois in seinem ausgezeichneten Werk „*Antiquités de Pompéi*“ zuerst ein geregeltes System gemacht und in seinem „*Palais de Scaurus*“ zu einer ebenso unterhaltenden als belehrenden Erzählung ausgearbeitet hat. — Der Architekt daher, der den classischen Boden des Alterthums bereiset, wird sich dabei derjenigen Werke alter Schriftsteller, die von antiken Gebäuden ausführlicher handeln, zu seinem Vortheil bedienen. — Nützlich wäre es, die verschiedenen Ausgaben des Vitruv zu ermitteln, die in öffentlichen Bibliotheken des Auslandes, in Frankreich, Deutschland oder Italien, verwahrt werden, und dabei genau anzumerken —: die unterscheidende Marke oder Nummer des Buchs in der Bibliothek: das Datum und den Ort der Herausgabe; was man bei älteren Ausgaben zu Ende des Bandes findet: den Namen des Herausgebers: die Verfassung oder den Zustand der Erhaltung. — Die beste neuere Ausgabe des Textes von Vitruv ist die von Schneider, 3 Bde 8°, Leipzig 1807 — 8. — Wo der Reisende ein handschriftliches Exemplar dieses Schriftstellers trifft, sollten die besonderen Eigenschaften desselben nach Art des folgenden Beispiels bemerkt werden:

„MS. des Vitruv zu Oxford, Bodleianische Bibliothek, sign. Auct. F. 5, 7. Diess ist das einzige, das sich wirklich in dieser Bibliothek findet, obgleich James in seinen *MSS. of England and Ireland* zwei aufzählt. Dieser Codex ist vom gegenwärtigen Bibliothekar um's Jahr 1820 aus dem Verkauf des Abbé Celotti in London erworben. Er ist in einem vortrefflichen Stande der Erhaltung, und obgleich er kein Datum hat, augenscheinlich im 16ten Jahrhundert geschrieben. Er macht allein den Inhalt eines Quartbandes aus, ist auf Velin, eine Columne auf jede Seite, geschrieben. — Die Ueberschriften der einzelnen Bücher und anderer Abtheilungen sind in grossen Lettern, blau und roth colorirt, zum Theil mit Vergoldung. Das C in „*Cum divina tua mens*“ zu Anfang des ganzen Codex, ist variirt durch die gemalte Halbfigur einer Person in einem Scharlach-Mantel, die ein Buch liest. Der Text ist sichtlich von zwei oder mehr Schreibern zu verschiedenen Zeiten geschrieben, indem die zwei ersten Bücher in grösseren Zügen als die acht letzten sind. Ueber dem „i“ ist gewöhnlich ein Haarstrich (′), oft aber gar kein Zeichen, und der Diphthong „oe“, wie der Buchstabe „e“ sind beide mit e geschrieben. Die Abbreviaturen sind zahlreich und treten fast bei jedem Worte ein. Die Zahlen, welche in den ältesten Abschriften durch Worte ausgedrückt werden, sind in diesem Codex oft mit Ziffern geschrieben. Bei der Beschreibung der Contraction von Thorwegen fehlen die Worte: „*IIII. Si a pedibus XXV ad XXX summa pars contrahatur antepagmenti parte.*“

Der Codex, den James als Nummero 7341 der Bernard-Sammlung aufführt, welche grösstentheils in der Bodleianischen Bibliothek enthalten ist, findet sich jetzt nicht darin vor.“

Man ist allgemein der Ansicht, dass die ältesten Abschriften des Vitruv Figuren zur Erläuterung des Textes enthalten haben; allein es sind solche noch in keiner bisher entdeckten Abschrift gefunden. Dennoch ist es möglich, dass eine Handschrift von solcher Beschaffenheit existirt; welche dann von hohem Werth sein würde.

Es muss noch da und dort reiche Sammlungen von Original-Zeichnungen älterer Architekten geben; wie uns denn bekannt ist, dass zu Oxford das Aller-Seelen-College schöne von Wren, und die Bodleianische Sammlung mehrere von Gibbs besitzt. In des Herzogs von Devonshire's Villa zu Chiswick sind verschiedene Original-Zeichnungen von Palladio und andern Meistern. Man sagt, dass interessante Zeichnungen von Palladio im Besitze eines Italieners in Verona seien. — Im Britischen Museum in der print room sind sehr schöne Architektur-Zeichnungen, geschenkt von der Dilettanti-Society. — Vollständige Verzeichnisse von solchen alten fehlen uns und würden von unberechenbarem Vortheil für die Biographen der Männer sein, auf deren Zeichnungen Bezug genommen ist.

Die Titel neuerer Werke, die nicht allgemein bekannt sind, mit Bemerkungen über ihren Gegenstand und Zweck, würden ebenfalls willkommen sein. Besonders wünschenswerth wäre diess bei Werken von localem Interesse, welche die Gebäude eines bestimmten Ortes beschreiben. So sind die Alterthümer von Syrakus beträchtlich aufgeklärt worden durch Capodieci und die von Katanea durch Ittar, den Begleiter des Lusieri in Athen. Die begränzten Mittel dieser Schriftsteller gestatteten nicht den Aufwand und Glanz der Ausgabe, welche die Bände eines Stuart und der Dilettanti auszeichnen; demgemäss ist auch ihre Verbreitung begränzt, aber ihre Bedeutung darum nicht geringer. Diess würden daher für die Vereins-Bibliothek werthvolle Acquisitionen sein.

Biographie.

Wir sprechen die Aufmerksamkeit der Correspondenten für Mittheilungen an über Architekten, — die jetziger Zeit leben und wirken, sei es in England oder sonstwo, oder die bereits verstorben sind, ohne dass gedruckte Memoiren über sie existiren. — Ihr Geburts-Jahr oder voraussetzliches Alter. — Die Stadt, in der sie wohnhaft sind. — Der Meister, bei dem sie gelernt haben. — Ob sie Reisen in Aegypten, Griechenland oder Italien gemacht. — Die Gebäude, welche sie geschaffen haben. — Die Werke, die von ihnen geschrieben oder herausgegeben worden. — Der Kunst-Styl, worin sie sich auszeichnen, ob der griechische, römische, gothische etc. etc.

Geschichte.

Wir haben schon eben der inneren Gründe gedacht, die, wenn es der Zeitbestimmung von Gebäuden gilt, den Architekten zu einer sehr nahen Approximation leiten können. Es gibt aber noch andere Umstände bei Bauwerken, die einzig durch Ausmittelung der Motive, die bei ihrer Errichtung obgewaltet, oder der Eigenthümlichkeit des Baustyles, oder durch das Studium der Lokal-Geschichte des Volkes ihre gehörige Würdigung finden. — So haben die trutzigen Paläste der Florentiner und die verschwenderisch verzierten Wohngebäude der Handelsfürsten von Venedig und Genua ihre Wurzel im Volkscharakter. Die inneren Unruhen der ersteren und der commercielle Reichthum der letzteren bestimmten den Styl in den Verzierungen und der Anordnung der Theile. Auf ähnliche Weise ist in dem modernen Rom der gemischte und ungleiche Styl der Architektur begründet. Da hier die Künstler selten Eingeborene der Stadt, sondern aus andern Städten Italiens übersiedelt waren, führte jeder den Charakter der Architektur aus seiner Heimath ein. Es ist daher die Erforschung der verschiedenen Quellen von jeder Spielart des Styls für den Architekten wünschenswerth.

Erziehung.

Mittheilungen sind zu wünschen über die Systeme der Erziehung zu Baukünstlern, wie sie in ausländischen Schulen und Akademieen befolgt werden; sammt einer Liste der mit Unterweisung der Schüler beschäftigten Professoren, wie auch der Lehrgegenstände und jährlichen Lections-Curse nach ihrer Ordnung. — Zweckdienlich sind auch Angaben über die Art der Preise, die zur Bewerbung ausgesetzt werden. — Beschaffung einiger von den

ngegebenen Programmen. — Beschreibung der rdnung, die für die Zuerkenntniss der Preise und r die Entscheidung über den Werth der Entwürfe d Zeichnungen besorgt wird; sowie der über die ufnahme von Schülern festgestellten Bedingungen. - Ferner die Zahl der nach Italien oder Griechennd ausgesendeten Zöglinge; und die dabei obwaltenden Bestimmungen, in Bezug auf die Dauer ihrer bwesenheit, die verwilligte jährliche Unterstützung, d die Verpflichtung, wo solche statt findet, Zeichngen an die Akademie oder Anstalt, die sie in's usland geschickt hat, einzusenden. — S.

Necrolog.

Berlin hat im Laufe des Octobers d. J. drei änner, die im Bereiche der Kunst thätig waren, rch den Tod verloren. Es ist unsere Pflicht, ihr ndenken in diesen Blättern zu feiern.

Am Unbeachtetsten verschied der erste von die-n, **Franz Burchardt Dörbeck**, am 2. October. /ir bezweifeln, dass sein Name unsern auswärtigen esern bekannt ist. Und doch hat Dörbeck das erdienst, in einer bedeutenden Reihe kleiner, meierhaft hingeworfener Kunstwerke ein eigenthümches Genre gebildet und vollendet zu haben, welches sowohl für die komische Kunst, wie für die eschichte der Sitten unsrer Zeit von besonderem Interesse ist: wir meinen jene illuminirten lithographichen Federzeichnungen, die unter dem Namen der **Berliner Witze** über alle Welttheile — soweit ar Freunde berlinischen Lebens gefunden werden— rbreitet sind. Das Verdienst dieser kleinen, anscheinend so geringfügigen Scherze, ist nicht leicht zu hoch anzuschlagen; die Aufgabe, welche dem ünstler hier gestellt war, gehört in der That zu n Schwierigsten. Es galt den Charakter der unteren olksklassen einer grossen Stadt, wo in der Regel alle öglichen fremden Einflüsse sich vereinigen, um die gentlich nationalen Typen auszulöschen, doch so, ie er eben wiederum in seinen lokalen und temrären Verhältnissen alles Fremde in sich hineinebt und sich selbständig geltend macht, aufzufaen, mit wenigen Zügen wiederzugeben und jedes inzelne als ein künstlerisches Ganze zu gestalten- wir uns nicht dieselbe künstlerische Kraft, wie m Verfertiger jener Blätter, zutrauen, so wissen wir nicht wohl, wie wir hier das Eigenthümliche im Charakter des gemeinen Berliners mit wenigen Worten schildern sollen. Für die meisten Fälle möchte es am Passendsten sein, einen gewissen gelassenen Humor als dasjenige zu bezeichnen, was ihm alle Sättel gerecht macht, was ihm in Gefahren und Nöthen beisteht, ihn sich in traurige Lagen schicken lehrt und seine Freuden würzt; er kann nichts unternehmen, ohne eben seinen „Berliner Witz“ dabei zu machen. „Bange machen gelt nich“ (die Worte des Zettelanklebers, der während seines Geschäftes das blecherne Verbot, welches eine Hausecke schützen soll, bemerkt), — dies ist das immerwiederkehrende Motto für das Leben des Berliners. Wenn er des Abends die Stufen vor der Thüre der Tabagie herabstolpert und niederstürzend sich die Nase blutig schlägt und die Pfeife zerbricht, so weiss er sich selbst gleich mit einem: „Na so muss't kommen, sagt Neumann!“ zu trösten. Wenn er betrunken nach Hause kömmt und von seiner Xantippe ziemlich unsanft mit dem Besen empfangen wird, so muss er ihr, wehrlos, wie er ist, doch bemerklich machen, dass sie sich dadurch bei ihm nicht „insinuiren“ würde. Wenn sein Sohn zum Militairdienst eingefordert ist und er einen Freund, der Gleiches erlitten, mit dem eigenen Schicksal trösten will, so drückt er sich trotz seiner Thränen doch noch mit dem beliebten Euphemismus aus, dass sie seinen Sohn auch „gewünscht“ hätten. U. s. w. Vor Allen dieser Grundzug ist in den Dörbeck'schen Blättern mit vollkommenster Sicherheit aufgefasst und überall, auch wo in den Unterschriften gar nichts für eine bildliche Auffassung gegeben schien, aufs Glücklichste durchgeführt; es kann das, was die Blätter darstellen, eben nirgend anderswo als in Berlin vor sich gehen. Dass jedoch dieser Grundzug nicht so leicht aufzufassen ist, beweisen sämmtliche Blätter der Art die von andern, zum Theil keineswegs ungeübten Händen gezeichnet sind: diese tragen nichts in sich, was sie zu Darstellungen des Berliner Lebens berechtigt. Die Dörbeck'schen Blätter sind ein meisterhaft geschriebenes Capitel in der Stadtgeschichte Berlins; sie werden unsren Nachkommen gerade in diesem Bezuge von unschätzbarem Werthe sein. Nicht minder ausgezeichnet, wie in diesen allgemeineren Verhältnissen, sind sie sodann auch in ihrer besonderen Durchführung. Stände und Charaktere sind überall aufs Bestimmteste geschieden;

es ist nirgend, auch wo die Unterschrift keinen Fingerzeig giebt, ein Zweifel über das Metier der dargestellten Personen. In der Handlung, welche eben vorgeht, sind sie ganz und gar, vom Kopf bis zu den Zehen, gegenwärtig; Stellung, Bewegung, Miene, Alles spricht an ihnen, und der Vorgang des Ganzen ist nirgend unverständlich, auch wenn ihre Worte nicht darunter ständen. Die Zeichnung ist untadelhaft und zeigt einen Blick und eine Auffassungsgabe für die Erscheinungen des Lebens, um die der Verfertiger von manchem renommirten Künstler zu beneiden sein dürfte; gerade diese schlagende Lebendigkeit die sich bis auf das geringste Detail erstreckt, macht die Komik des Ganzen so unwiderstehlich. Die Ausführung ist freilich nur Skizze, doch stets dasjenige mit sicherstem Bewusstsein angedeutet, was eben zur lebendigen Charakteristik dient, so dass hiedurch allerdings eine leise Karikirung nothwendig wurde, die jedoch nirgend das Maass überschreitet, sich nirgend zur Unform hinneigt. Die Arbeit ist durchweg geschmackvoll, so dass das Auge des Beschauers gleich von vornherein angenehm bestochen wird.

Ueber Dörbeck's Leben wissen wir nicht viel zu sagen; die wenigen Notizen, die uns von einem Freunde des Geschiedenen mitgetheilt sind, bestehen in Folgendem. Dörbeck wurde am 22. Februar 1799 zu Fellin (20 Meilen jenseit Riga) geboren; sein Vater, ein Schneidermeister, liess ihn nach Kräften unterrichten. Im neunzehnten Jahre, als angestellter Graveur bei der Kaiserl. Bank zu Petersburg, verheirathete er sich, verlor jedoch seine Frau sehr bald durch den Tod und verliess aus Gram Petersburg, sowie seine Stelle, am Ende d. J. 1819. Hierauf hielt er sich drei Jahre in Riga auf, erlernte dort die Kupferstecherei und beschäftigte sich fleissig in dieser Kunst. Zum zweitenmale verheirathet, ging er unmittelbar nach der Hochzeit mit seiner Frau nach Berlin, um sich in der Kunst besser auszubilden; — er kam hieher im J. 1823. In Berlin hat er schlimme Zeiten durchlebt und nicht ohne grosse Mühe die Stufe erreicht, die er zuletzt einnahm. Seine zweite Frau verlor er nach langem Leiden an der Schwindsucht. Im J. 1833 heirathetete er zum dritten Male und ist selbst zwei Jahre darauf an der Lungenschwindsucht gestorben. In der Kupferstecherei hat er, wenn auch nicht gerade Ausgezeichnetes, so doch tüchtige und brauchbare Arbeiten geliefert; im Zeichnen hat er fast gar keinen und nur verkehrten Unterricht genossen, hier verdankt er die glänzendsten Erfolge dem eigenen Talent und Fleisse. Sein Charakter im Umgange war bieder und herzlich. Er hinterlässt eine Wittwe mit einem Knaben, zwei Kinder zweiter Ehe, — und kein Vermögen.

(Beschluss folgt).

Nachrichten.

Berlin. Des Königs Majestät haben dem Maler **Gebauer** hierselbst den Titel als Hofmaler beizulegen und das darüber sprechende Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruhet.

Die Königl. Akademie der Künste hat den Holzbildhauer **August Kleemeyer** hieselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt.

Warschau. So eben ist hier der Katalog der von dem verstorbenen Fürsten Michael Hieronymus Radziwill, Wojewode von Wilna, gesammelten und jetzt in Krolikarnia, bei Warschau angestellten Gemäldegallerie im Druck erschienen. Er ist von Hrn. Anton Blank, Professor der Malerkunst an der hiesigen ehemaligen Universität, verfasst, der einige Bemerkungen über die bedeutendsten Gemälde hinzugefügt hat. Der Fürst Radziwill hatte an dieser Gallerie 60 Jahre lang auf seinen Reisen nach den verschiedenen Hauptstädten Europa's gesammelt. Sie ist jetzt, der Erbschaftstheilung wegen, zu verkaufen. In Krolikarnia befinden sich übrigens nur 403 Gemälde; 170 sind, wegen Mangels an Raum, noch in Nieborow zurückgeblieben.

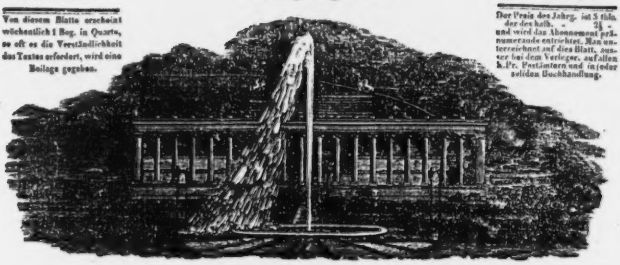
Paris. In der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste, am 10. October, erhielt Hr. Roulin, ein 19jähriger Jüngling, dessen Talent zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, den zweiten grossen Preis im Fache der Malerei.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 45. **Jahrgang III.** **1835.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Rthlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von den älteren Malern Neapel's.

(Fortsetzung.)

Der bedeutendste Meister dieser ganzen Periode ist Antonio Solario, gewöhnlich il Zingaro genannt, der um das Jahr 1382 geboren und um 1455 gestorben sein soll, ein Tochtermann des Colantonio del Fiore. Sein Leben hat einen romantischen Anstrich; es scheint mehr von Novellisten als von Historikern verfasst zu sein. Es glückte mir, bei einem Antiquar, in der Nähe von S. Chiara, eine Novellensammlung (leider ohne Titel!) aufzutreiben, in welcher unter andern auch die Geschichte des Zingaro enthalten war, wie sie von Dominici und andern Biographen der neapolitanischen Künstler im Auszuge mitgetheilt wird. Doch glaube ich nicht, dass jene Biographen diese Novelle selbst vor Augen gehabt haben: sie ist offenbar nur die spätere Ueberarbeitung einer älteren Erzählung, die freilich vielfach noch unter den modernen Retouchen sichtbar bleibt, und die eben jenen Autoren vorgelegen haben dürfte. Vielleicht ist es dem geneigten Leser nicht uninteressant, wenn ich diese Novelle hier in der Uebersetzung folgen lasse; ich wüsste nicht, dass sie dem deutschen Publikum schon bekannt geworden wäre, obschon ein tüchtiger Romanschreiber nach meiner Ansicht nicht übel thun würde, wenn er es unternehmen wollte, den Stoff in eine erspriesslichere Form umzugiessen und durch Einführung irgend einer Gegenhandlung lebendiger zu gestalten. Die Aehnlichkeit, die diese Geschichte mit der des Quintin Messys hat, wird Niemanden entgehen, ebenso wenig, wie die mannigfachen, durch Ort und Zeit hervorgebrachten Verschiedenheiten.

Novelle.

Wie Antonio Solario ein Meister in der Malerkunst wurde.

Zu den Zeiten, als König Ladislaus über Neapel regierte, befand sich im Dienste der königlichen Küche ein junger Mensch, Namens Antonio Solario. Er war ein geschickter Arbeiter in Blech und Eisen, und lieferte, was die Küche und das Schloss an Geräthen der Art bedurften, Dreifüsse, Kessel, Dachrinnen, Gitter u. s. w. und wusste Alles, was an diesen Dingen verdorben war, sorgfältig wiederherzustellen. Er arbeitete gewandt, flink und mit sonderlicher Zierlichkeit, war immer guten Muthes, voller Lieder und fröhlicher Scherze, also dass ihn Jedermann gerne sah und seine Gegenwart für die ganze Dienerschaft des Hofes ein Fest war. Alle trüben Mienen erheiterten sich, wenn es hiess, dass der lustige Zingaro wieder da sei; denn Zingaro, den Zigeuner, pflegte man ihn im Scherze zu benennen, weil die Schmiedekunst insgemein der Zigeuner Erbtheil ist und sie für die Geräthschaften der Küche Sorge zu tragen pflegen.

Da geschah es eines Tages, dass Johanna, die Schwester des Königes Ladislaus und Wittwe des Erzherzoges von Oesterreich, lustwandelnd auf dem Balkon, welcher den Hof des königlichen Schlosses umgab, Antonio's Gesang aus der Küche herüberschallen hörte. Die heitere Melodie, der launige Vortrag und die schöne Stimme des Sängers erregten ihre Aufmerksamkeit, so dass sie einen ihrer Pagen nach der Küche hinüberschickte, Kunde über den Sänger einzuholen. Durch diesen erfuhr sie von Antonio und seinen löblichen Eigenschaften, und wie er bei Jedermann beliebt war. Das reizte ihre Neugierde noch mehr, und da sie den so gerühmten Sänger von Angesicht kennen zu lernen wünschte, so sandte sie abermals den Pagen hin und liess Antonio vor sich berufen. Da konnte man nun deutlich sehen, wie adlige Sitte und verständiges Benehmen gar nicht durch vornehme Geburt und hohen Rang bedingt sind. Denn obgleich Antonio, nachdem er sich in Eile von dem Schmutze seiner Arbeit gesäubert, nur in schlichter, bürgerlicher Kleidung vor der Prinzessin erschien, so zeigten doch bald sein schönes männliches Gesicht, sein freier Anstand, die klugen Antworten, die er auf ihre Fragen gab, dass unter dieser einfachen Hülle ein beachtenswerther Geist verborgen lag. Immer mehr steigerte sich das Wohlgefallen der Prinzessin an dem heiteren Sänger, und sie verlangte noch ein Lied von ihm zu hören. Als sie vernommen, dass er auch des Lautenspieles kundig sei, liess sie ihm eine Laute aus ihren Gemächern holen, und Antonio wusste in dem Liede, welches er vortrug, so geschickt einige Stellen zum Lobe Johanna's miteinzuflechten und überhaupt das Ganze so kunstvoll vorzutragen, dass am Ende von allen Seiten ein lautes Bravorufen ertönte. Denn schon während des Gespräches mit der Prinzessin, besonders aber während des Gesanges, waren hier und dort Hofkavaliere und Damen auf den Balkon herausgetreten und zuletzt sogar die Königin-Mutter, Margarita, die Gemahlin des verstorbenen Königes Carl von Durazzo; alle hatten den Gesang vernommen und waren voll vom Lobe des Sängers. Auch wer sich nicht auf Musik verstand, stimmte mit ein, indem er sah, wie die Prinzessin erfreut in ihre Hände klatschte.

Von diesem Tage an schien Antonio's Glück gemacht. Oft ward er in die Gemächer der fürstlichen Frauen beschieden, um durch seinen Gesang ihre Freuden zu erhöhen oder den Kummer, der die Paläste der Könige so wenig wie die Hütten der Armen verschont, verscheuchen zu helfen. Denn auch die Königin-Mutter, wenn sonst gleich ihre Jahre ihr eine grössere Zurückgezogenheit von den Freuden des Hofes zur Pflicht machten, versäumte nicht gern diese Concerte, deren heitere Wirkung niemals ausblieb. Reiche Geschenke wurden Antonio von den Fürstinnen zu Theil; und wer hätte, wenn er in kostbaren Gewändern zu Hofe ging, in ihm den Zingaro erkennen mögen, dessen eigentliches Geschäft es war, alte Kessel zu flicken?

So mochte ungefähr ein halbes Jahr verstrichen sein, als sich mit Antonio's Wesen eine bedeutende Veränderung zutrug. Sein fröhliches heiteres Auge ward trübe, seine Reden, die sonst von Witz und Scherzen übersprudelten, wurden kurz und trocken, der Vortrag seiner Lieder kalt und unlustig; nur, wenn seine Finger zuweilen, als sei es Zufall, auf der Laute wehmüthige Accorde griffen und sich aus diesen ein melancholisches Lied entwickelte, so konnte man wohl aus der tiefen Wehmuth, die sich über die Zuhörer verbreitete, wahrnehmen, dass die

Kraft des Sängers noch nicht erloschen sei und sein Geist nur auf fremden Bahnen gefangen war.

Antonio's Zustand ging der Prinzessin zu Herzen, und da sie, als eine scharfsichtige Dame, den Grund seiner Niedergeschlagenheit entdeckt zu haben glaubte, so beschloss sie, ihn durch freundlichen Zuspruch wieder aufzurichten, ihm durch Rath und, wenn es möglich sei, auch durch die That, in seinen sorgenvollen Angelegenheiten zu helfen. Sie liess ihn desshalb eines Tages, wie es bisher geschehen war, wieder zu sich berufen, sorgte jedoch dafür, dass sie in ihrem Gemache von Niemand gestört werden konnte. Antonio, sprach sie zu ihm, nachdem er eingetreten war, nicht zum Gesange habe ich Euch heute entboten. Die Heiterkeit und Freude, die sonst in Eurer Laute wohnten, haben dieselbe verlassen; irgend ein böser schadenfroher Dämon muss sich an ihrer Stelle eingenistet haben. Seid Ihr krank, guter Antonio?

Er trat einen Schritt näher und neigte das Haupt; er wollte sprechen, aber ein Seufzer war die ganze Antwort.

Gewiss, fuhr die Prinzessin fort, Ihr seid krank, und ach! es ist eine schlimme Krankeit an der Ihr leidet. Aber warum habt Ihr Euch noch keinem Arzte anvertraut, der Euch von der gefährlichen Wunde, die Ihr empfangen, heilen könnte? Oder sitzt der Pfeil so fest in Eurer Brust, dass es kein Arzt mehr unternehmen will, ihn herauszuziehen? dass Ihr fürchten müsstet, Euch an der leeren Wunde zu verbluten?

Tiefer senkte Antonio das Haupt; eine glühende Röthe stieg bis in seine Stirn empor.

Ich will nicht scherzen, sagte die Prinzessin nach einer kleinen Pause, Ihr sollt nicht verlegen vor mir stehen, Antonio. Gesteht mir's ein, was ich lange schon bemerkte, — Ihr seid in Liebe! Gesteht mir's ein, erzählt mir Alles, erzählt mir, was für Hindernisse der Erfüllung Eurer Wünsche in den Weg treten, und ich schwöre es Euch, bei dieser kleinen Hand, dass sie Euch helfen wird, wenn sie es sonst vermag. Tretet näher, Ihr dürft mir vertrauen: ich habe auf dem unsicheren Meere, das Ihr zum erstenmale befahret, in der That ein wenig rudern und steuern gelernt.

Antonio liess sich bei diesen freundlichen Worten auf ein Knie vor der Prinzessin nieder und blickte zu ihr empor; ein Strahl der alten Fröhlichkeit flog über seine schönen Züge.

Und Ihr zürnt nicht, Prinzessin, sprach er, Ihr zürnt nicht dem Undankbaren, den Ihr aus dem Staube in Eure Nähe zogt, den Ihr mit Wohlthaten überhäuftet, und der nun nicht einmal im Stande ist, eine schwache Laute zu regieren, um Euer Ohr mit fröhlichen Klängen zu ergötzen? der nicht einmal Herr ist über seine thörigen Gedanken, die nur Eurem Vergnügen gewidmet sein sollten? Ja, Fürstin, ich liebe, ich werde geliebt, und ich darf auf keine Vereinigung hoffen!

So steht auf, erwiderte die Prinzessin, und erzählet!

Wohl eigen ist es, begann Antonio, dass das Schicksal in denjenigen Dingen, die unser grösstes Glück ausmachten, die Keime zu den bittersten Leiden wurzeln lässt. Ja ich möchte, wäre es nicht ein Frevel gegen Eure unverdiente Huld, und wäre irgendwie dem auszuweichen, was das Schicksal über uns verhängt hat, ich möchte fast wünschen, dass Ihr nie meinen schlechten Gesang vernommen und mich nicht Eurer Aufmerksamkeit gewürdiget hättet. Seit jenem Tage, dass Ihr mir zum ersten Mal erlaubtet, vor Eurem Angesichte zu erscheinen, wollte Jedermann unter den vornehmeren Einwohnern dieser Stadt in seinen häuslichen Angelegenheiten nur von dem Zingaro bedient sein, der das Schloss mit seinen Arbeiten versorgte und dessen Lieder vor den erlauchten Fürstinnen ertönen durften; also dass durch Eure Gnade auch die Quelle meines Erwerbes reichlicher floss denn je. So geschah es, dass ich, wie zu vielen andern, so auch zu dem berühmten Maler Colantonio del Fiore, dessen Gemälde den Ruhm Neapels über ganz Italien verbreiten, entboten wurde. In seinem Hause in der Stadt, sowie in der anmuthigen Villa, welche Colantonio draussen am Abhange des Posilipp besitzt, gab es viel zu thun; die grossen Feste, welche der Meister zuweilen gab, erforderten hier und dort mannigfaltiges Geräth. Auch war ich gar gern in seinem Hause, denn mein Auge fand dort an den schönen Schildereien, voll der anmuthigsten Gestalten, welche des Meisters Hand geschaffen, und die zum Schmucke seiner Säle und Gemächer aufgestellt waren, eine reichliche Ergötzung. Aber die Bilder waren es bald nicht mehr, was mir die Arbeiten in Colantonio's Hause wünschenswerth machte. Ich

weiss nicht, Fürstin, ob Ihr von der Tochter des Meisters gehört habt —

Gehört — ei nun ja, fiel ihm Johanna lächelnd in die Rede, aber auch gesehen habe ich das artige Kind. Es war am letzten Feste der heiligen Rosalie, wo sie den Zug der Jungfrauen anführte und die Fahne mit dem Bildniss der Heiligen trug. Wer hätte da seine Augen von dieser zarten Gestalt, von dem schamhaften Erröthen ihrer Wangen, von den Schatten ihrer gesenkten Wimpern, von den kastanienbraunen Locken, die über ihren Rücken niederwallten, abwenden mögen?

Und wenn Ihr sie gesehen habt, Fürstin, fuhr Antonio fort, so werdet Ihr, ich darf es hoffen, die thörigen Gedanken meines Herzens entschuldigen. Die ersten Tage, dass ich zu Colantonio ins Haus kam, sah ich sie nur flüchtig; doch — seit sie nur das erste Mal an der Küche vorübergegangen war und mir einen Gruss zugenickt hatte — verliess mich weder im Wachen noch im Traume das holde Bild und das freundliche Lächeln ihres Grusses. Dann ward ich auf Colantonio's Villa hinausbeschieden, wo es viel zu thun gab und ich acht Tage lang beschäftigt war. Da führte Marianna, denn dies ist ihr Name, die Wirthschaft, und ich sah sie öfter und durfte mit ihr sprechen, und —

Antonio stockte; die Prinzessin weidete sich einige Augenblicke an seiner Verlegenheit, dann nahm sie das Wort:

Und Ihr erzählitet ihr schöne Dinge und was Ihr nicht zu sagen wagtet, weil die erste Liebe schüchtern ist und des Menschen Zunge gefesselt hält, das liesset Ihr in Liedern und in den Klängen Eurer Laute vor ihr ausströmen; denn — nicht wahr? — Eure Laute hattet Ihr mit hinausgenommen. Aber ich glaube die Geschichte ist noch nicht zu Ende. In Colantonios Garten giebt es vermuthlich Laubengänge, wo es des Abends, wenn der Mond über dem Meere steht und die Glühwürmchen durch's Gesträuch zittern und die Orangen ihre Kelche öffnen, gar still und heimlich ist, und wo man sich, — ganz zufällig und ohne alle Absichten, begegnen kann und dann doch nicht so unhöflich sein darf, der Dame den Rücken zu wenden, und — und so weiter. Dann waren die Arbeiten in der Villa beendet, und Ihr musstet zurück zur Stadt.

Ich musste zurück, fuhr Antonio fort, ich musste zurück, und aufwachen aus dem seligsten Traume, der, ach! nur eine Woche hindurch währen sollte. Ich habe sie nicht wieder gesprochen, und nur zuweilen wagte ich es, mich Nachts mit meiner Laute unter ihr Fenster zu schleichen und die Lieder zu wiederholen, die ich ihr draussen im Garten gesungen hatte. Ich musste aufwachen und fühlen, dass ich der elendeste Mensch bin!

Und was denket Ihr nun zu thun? fragte die Prinzessin.

Was könnte ich thun, erwiderte Antonio, da irgendwie auf die Erfüllung meiner Wünsche hinausliefe? Marianna ist die Tochter des Colantonio del Fiore, eines Mannes aus vornehmer Familie, eines weltberühmten Künstlers; — ich bin von niederer Herkunft, unbegütert und ein armseliger Blechschmied. Was bleibt mir unter solchen Verhältnissen zu hoffen? Ich will mein Bündel schnüren und einen Ort verlassen, der mein Paradies war und wo ich, einem Verdammten gleich, fortan umherwandeln müsste.

Ihr wolltet Uns also, erwiderte die Prinzessin, böslicher Weise eines treuen Dieners berauben, dessen Verlust Unsere Küche und noch viel mehr Unser Ohr schmerzlich empfinden würde. Nein, guter Antonio, Wir werden Euch zu dem Vorhaben, welches Ihr Uns kund gethan, Unsere Einwilligung keineswegs geben. Ueberdiess sehe ich nicht ein, warum Ihr Euren Hoffnungen so gänzlich Valet sagen wolltet. Colantonio ist doch gerade kein König und Ihr auch nicht eben ein Bettler, dass Ihr so ganz und gar verzweifeln dürftet. Die Liebe hat wohl schon grössere Wunder gethan, und das Eis des väterlichen Stolzes ist schon öfter in den Thränen eines geliebten Kindes geschmolzen. Auch bitte ich Euch, dass Ihr Euch des Eides erinnert, den ich Euch vorhin zuschwur, und den ich nun zu halten verpflichtet sein dürfte; denn ich möchte Euch, wenn auch in der That nicht viel, so doch immerhin etwas helfen können, — einmal als Schwester des Königes, sodann als Frauenzimmer überhaupt.

Mit diesen und ähnlichen Reden, wusste Johanna den Muth des Jünglinges wieder aufzurichten und die Hoffnungen, welchen er kein Gehör mehr gegeben, aufs Neue zu erwecken.

Noch eins, sprach sie, als er im Begriff stand, sich zu empfehlen, wie stehet Ihr mit Colantonio?

Gar nicht, erwiderte er; Colantonio ist der Herr, für dessen Hauswesen ich Arbeiten liefere.

Wohl, fuhr die Prinzessin fort, so ist es für's Erste nöthig, seine Gesinnungen gegen Euch zu erforschen und Euch seiner besonderen Gunst zu empfehlen. Ueberlasset das mir! ich werde mit möglichster Vorsicht und Kunst dabei zu Werke schreiten. Euch aber, mein junger Freund, befehlen Wir hiemit an, dass Ihr Euch für die nächste Zukunft in Geduld fasset und nicht, wie man leider Beispiele genug von ungeübten Liebhabern hat, in blinder Leidenschaft das zierliche Gewebe zerreisset, welches Wir anzuspinnen im Begriff stehen. Wir werden Euch, sobald Wir Euch erfreuliche Nachrichten mittheilen können, den Balsam nicht vorenthalten, dessen Ihr zu bedürfen scheint.

Antonio versprach zu gehorchen und entfernte sich leichteren Herzens als er gekommen war.

(Fortsetzung folgt).

Kunstliteratur.

Die Geschichte der vaterländischen Kunst scheint nach und nach aus den Händen der Dilettanten befreit und einer ernsten, vorurtheilslosen Behandlung theilhaftig zu werden. Leere Verachtung und leerer Enthusiasmus hören immer mehr auf; ein gründliches Studium, das allein für die Wissenschaft, wie für die Kunst, ersprießliche Folgen tragen kann, beginnt in deren Stelle einzurücken. Zwar, was die Geschichte der Malerei und Bildnerei betrifft, so sieht es in diesen Fächern allerdings noch ziemlich traurig aus: wir kennen die Verzweigungen italienischer Schulen bis ins allerkleinste Detail und wissen bei uns so gut wie nichts von dem, was vor Dürer und seinen Zeitgenossen geschehen ist (die Niederländer dürften nicht eigentlich den Deutschen beizuzählen sein); aber wir können uns in diesem Punkte wenigstens damit trösten, dass in den Fächern der Malerei und Bildnerei der Norden in der That dem Süden untergeordnet war, während die Baukunst bei uns (wie auch in andern cisalpinischen Ländern) eine ungleich höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, als in Italien. Und gerade für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst (zum Theil auch für deren Theorie) sind bereits nicht unwichtige Anfänge gemacht.

Mit besonderer Freude machen wir unsere Leser auf eine neue kleine Schrift aufmerksam: „Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise. von dem Königl. Preuss. Bau-Inspektor von Lassaulx in Coblenz," die in einem besonderen Abdrucke (66 S. in 8.) vor uns liegt. Der Verf. ist bereits als einer der thätigsten Beförderer des Boisserée'schen Werkes über die „Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein" bekannt (s. das Vorwort dieses Werkes); seine amtliche Stellung gestattete und gebot ihm die nächste Bekanntschaft mit den Bauwerken Rheinauf und abwärts von Coblenz. Die kleine Schrift bildet, wie sich aus dem Titel ergiebt, kein selbständiges Ganze und ist auch nicht reich an mannigfaltigen Raisonnements; sie enthält aber eine solche Fülle werthvoller und kritisch gereinigter Notizen über einen der interessantesten Striche unseres Vaterlandes, dass sie nicht nur dem reisenden Kunstfreunde erfreulich, sondern geradehin eine sehr wünschenswerthe Bereicherung der noch in den ersten Stadien begriffenen Wissenschaft zu nennen ist. Die Notizen sind sowohl historischer Art (wobei der Verf. aufs Löblichste der Eitelkeit der Reisebeschreiber und Lokalscribenten, überall von uralten Monumenten zu sprechen, die Wage hält), als auch technische Bemerkungen über alte und neue Bauwerke, die nicht minder interessant sind.

Wir geben die Uebersicht des Inhalts:

Mainz: Treffliche Bemerkungen über, den Römern zugeschriebenes Mauerwerk im Allgemeinen (Vitruvs Emplekton.) Der Dom*). St. Stephan. St. Quintin. Biblio-

*) Der Verf. bezeichnet den östlichen Chor als Ueberrest des ersten Baues dieser Kirche im zehnten Jahrhundert. Ich finde unter meinen Notizen, die ich vor einigen Jahren über den Mainzer Dom gemacht, noch eine etwas genauere Angabe. Nur der untere Theil dieser Ostseite nämlich — die Tribune bis zur Gallerie und die Seitenflügel bis über den Portalen — dürfte dem ersten Bau von 978 bis 1009 angehören. Hier sieht man treffliche grosse Quadern rothen Steines angewandt. Höher hinauf findet sich verschieden bearbeitetes Steinwerk: zunächst, an den Flügeln, schlechtere kleine graue Steine von ungleichen Lagen; dann grössere, doch nicht ganz regelmässige; zuoberst regelmässige graue Quadern. Diese verschiedenen Lagen bezeichnen, nach meiner Ansicht, die verschiedenen Restaurationen und Neubauten, die, nach den Bränden im eilften und zwölften

thek. Mehreres Neuere. — Ingelheim. — Kiederich und Eberbach. — Mittelheim und Johannisberg. — Eibingen. — Rüdesheim: Die Kirche. Die Niederburg. — Bingen. — Ehrenfels. — Vautsberg. — Klemenskirche. — Oberdiebach. — Bacharach. — Die Pfalz im Rhein. — Oberwesel: Stiftskirche. Franziskanerkirche u. a. — St. Goar. Rheinfels. — Reichenberg. — Thurnberg. — Hirzenach. — Bornhofen. — Boppard: Pfarrkirche. Karmeliterkirche u. a. — Oberlahnstein. — Königstuhl. — Stolzenfels. — St. Johanniskirche. — Koblenz: Geschichtliches. Die Castorkirche. Die K. des h. Florinus. Die K. zu U. L. Frauen. Dominikanerkirche. Franziskanerkirche. Jesuitenkirche. Georgkirche. Carmeliterkirche. Barbarakirche. Schlosskirche. Moselbrücke. Erzbischöfl. Burg. Kaufhaus u. a. Kurfürstl. Residenz. Theater. Leichenhaus etc. — Thal Ehrenbreitstein: Kapuzinerkirche. — Ems. — Vallendar. — Niederwerth. — Bendorf. — Sayn. — Romersdorf. — Engers. — Neuwied. — Andernach: Pfarrkirche. Koblenzer Thor. Erzbischöfl. Palast. Stadtthor. Franziskanerkirche. Judenbad. — St. Thomas. — Leudesdorf. — Namedy. — Fornich. — Hammerstein. — Leach. — Rheineck. — Rheinbrohl. — Niederbreisig. — Oberbreisig. — Leubsdorf. Dattenberg. — Sinzig. — Linz. — Remagen. — Apollinarisberg. — Unkel. — Heisterbach. — Godesberg. — Bonn: Münsterkirche. Martinskirche. Pfarrkirche. Jesuitenkirche. — Schwarz-Rheindorf. — Köln: Dom. Dombild. Maria im Kapitol. St. Gereon. Apostelkirche. St. Kunibert. St. Peter. St. Cäcilia. St. Ursula. St. Severin. Jesuitenkirche. St. Pantaleon. Gross-Martin. Protestantische Kirche. St. Georg. Columba. Minoritenkirche. St. Andreas. St. Mauritius. Maria-Lyskirchen. Ursulinerkirche. Rathhaus u. a. Beyenthurm. Stadtgräben.

Den Schluss bildet eine vergleichende Tabelle, welche den Flächenraum einer grossen Anzahl kirchlicher Gebäude in Quadratfussen verzeichnet.

Wir können uns nicht enthalten schliesslich die Ansicht des Verfassers über die etwanige Vollendung des Kölner Domes, „des ersten Meisterwerkes aller christlichen Baukunst," hier mitzutheilen, indem wir derselben aus vollster Ueberzeugung beitreten.

„Wie diese Vollendung (sagt der Verf.) technisch nicht unmöglich, ja wie sie nicht einmal schwierig ist, bedarf für den praktischen Architekten keines Beweises. Ihm ist es zur Genüge bekannt, welche ungeheuren Fortschritte Mechanik, Technik und Messkunst in neuerer Zeit gemacht. Der Nichtpraktiker dagegen mag an den dortigen neuesten Restaurationen, die wir und die Welt unserem frommen Könige nicht genugsam verdanken können, sich ebenso leicht hiervon überzeugen. Es handelt sich also einzig um die erforderlichen Geldmittel, welche nach zuverlässigen Ermittelungen etwa fünf Millionen Thaler für die Vollendung des Ganzen d. h. nebst den beiden Thürmen, betragen. Diese im Laufe weniger Jahre oder eines Regentenalters aufzubringen, erlauben die unglücklichen Verhältnisse unserer Zeit allerdings nicht, ja eine solche Ausgabe würde bei dem Andrang so viel anderer dringenderer Bedürfnisse eine sträfliche Verschwendung genannt zu werden verdienen. Was hindert uns dagegen, auf der Bahn fortzuwandeln, die unsere Voreltern betraten? Auch sie waren, als sie den Bau begannen, dessen Plan gleich einer andern Minerva aus dem Kopf eines älteren Schinkel, gleich in herrlichster Rüstung herausgesprungen, gewiss nicht so unwissend oder unklug, um zu wähnen, dass sie hoffen dürften, sich dessen Vollendung zu erfreuen. Es verdient daher vielleicht diese Pietät der Begründer und das Riesenhafte der Conception des Baues gleiche Bewunderung; haben nun ihre Nachkommen in einer wildbewegten, und wenn auch kräftigen, doch rohen Zeit während beinahe 400 Jahren sich dennoch fortwährend bemüht, das erste Bauwerk aller Zeiten und Völker nach Kräften zu fördern, so ziemt es sich gewiss unserer Zeit, dasselbe zu thun. Ob das Ziel früher oder später erreicht, das vor 500 Jahren Begonnene in 50 oder 100 Jahren vollendet werde, bleibt für die Sache selbst ziemlich gleichgültig*). Den letzten Termin angenommen, handelt

Jahrhundert mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt wurden. An den anderen Theilen ist der Dom übertüncht, so dass sich durch blossen Augenschein aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes kein weiterer Schluss ziehen liess. F. K.

*) „Grosse Bauwerke sind, ihrer Natur nach, nur in längerer Zeit zu vollenden. Die ersten Unternehmer müssen daher immer auf die Beharrlichkeit und Ausdauer ihrer Nachfolger rechnen. Hat das Werk seine Bestimmung behalten, und ist also noch im Reiche des Lebenden, so scheint es selbst stillschweigende Uebereinkunft der Generationen zu fodern, das Angefangene zu fördern, das Unvollendete zu vollenden, damit Grosses und Herrliches nicht als Bruchstück dastehe."
Moller.

es sich also von einer jährlichen Verwendung von 50000 Thalern, eine Summe, deren Aufbringung zur Ehre und Verherrlichung Gottes einer Provinz, die Er vor so vielen gesegnet, um so weniger schwer fallen dürfte, als sie hierbei gewiss auf die Unterstützung einer Regierung zählen dürfte, deren besten Willen und regsten Eifer für alles Gute niemand verkennt, und deren Herrscherstamm vor allen gleichzeitigen sich durch einen wahrhaft frommen Sinn auszeichnet. Auch Beiträge von Privaten würden gewiss nicht ausbleiben, sobald der Wille, den Bau fortzusetzen, einmal ausgesprochen wäre. Ist es doch das einzig erfreuliche Zeichen unserer Zeit, dass bei alle dem Getreibe der verschiedenen Parteien in dem besseren Kern des Volkes überall ein reiner religiöser Sinn sich immer kräftiger entfaltet. Lesen wir nicht beinahe täglich von mehr oder minder wohlthätigen Stiftungen, ja haben wir nicht hier ganz in der Nähe es noch vor Kurzem erlebt, wie ein schlichter ehemaliger Klosterbruder fast seine ganze Habe, über 33000 Gulden, die er mühselig einem, nächst achtzigjährigen Leben abgekarget hatte, zur Gründung einer Kirche in seinem heimathlichen Dorfe, zur Stiftung einer Vikarie bei einer andern, und zur Unterstützung der Armuth mit freudigem Herzen hingegeben, und seinem kleinen Küsterdienst noch mit demselben Eifer vorsteht, womit er ihn vor vier und dreissig Jahren angetreten hat?"

Necrolog.

(Fortsetzung.)

Der zweite, dessen Verlust Berlin im October d. J. betroffen, ist Dr. Conrad Levezow, Königl. Professor und Direktor des Antiquariums im K. Museum. Verschiedene Aufsätze in den Zeitungen Berlins haben seiner ausgedehnten Wirksamkeit im Fache der Alterthumskunde und seinen anderweitigen Verdiensten ein ehrenvolles Denkmal gesetzt; sei es uns vergönnt, den in der Spenerschen Zeitung enthaltenen Aufsatz, welcher dem Interessen unseres Blattes vorzüglich entspricht, auch letzterem einzuverleiben.

„Bei dem Abscheiden eines so verdienten älteren Mannes tritt unwillkührlich die Gesammtheit seines jahrelangen Wirkens denen, die mit ihm lebten, vor die Seele, und auch das jüngere Geschlecht vergegenwärtigt sich billig, was es ihm verdanke. Wirft man von dem Standpunkte wissenschaftlicher Höhe, welchen Berlin durch die Vereinigung grosser Gelehrten aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands, durch den Reichthum und Glanz seiner wissenschaftlichen und Kunstschätze gegenwärtig einnimmt, einen Blick auf jene Zeit, wo Levezow, von eifriger Liebe zur Alterthumswissenschaft erfüllt, durch Schriften und amtliche Thätigkeit für die Vereinigung und Bekanntmachung der damals vereinzelten und minder beachteten Schätze zu wirken begann, so wird man ihm als Mitarbeiter an dem Werke, dessen Früchte wir nun geniessen, und als einem der Männer, welche den alten einheimischen Stamm vaterländischer Gelehrten bildeten, seine Achtung und Dankbarkeit nicht versagen können. Ein vorwaltend patriotisches Interesse, welches zunächst für seine väterliche Heimath, Pommern, sich durch ein geschichtliches Werk über diese Provinz schon in seinen früheren Jahren kund gab, lässt sich auch in seinen archäologischen Bestrebungen nicht verkennen, indem er einerseits den einheimischen, nordöstlichen Alterthümern, ehe noch deren Studium allgemeiner ward, seine besondere Aufmerksamkeit widmete, andererseits, bei seinen Arbeiten über die Reste des classischen Alterthums meistens die Schätze der k. preuss. Sammlungen im Auge hatte. Auf viele dieser kostbaren Gegenstände hat er durch seine Schriften die allgemeinere Aufmerksamkeit zuerst gelenkt; und selbst wer mit einzelnen seiner Auslegungen nicht einverstanden ist, wird es ihm danken, Kunstwerke, wie die Familie des Lykomedes und andere zur Sprache gebracht und, zum Theil mit eigenem Kostenaufwande, durch Kupfer veranschaulicht zu haben. Levezow umfasste, mit einer nicht gewöhnlichen Vollständigkeit, alle die speciellen Fächer der Alterthumswissenschaft. Auf dem Felde der Mythologie, der Gemmenkunde, der Numismatik, der Angeiologie oder Vasenkunde, zeichnete er sich durch besondere Schriften aus. Die archäologische Hermeneutik suchte er zur Form einer Disciplin zu erheben, und widmete diesem Gegenstande noch eine seiner letzten akademischen Abhandlungen. Auch die strenge Philologie war ihm nicht fremd, wie er denn auch eine der Ciceronischen Reden, pro Archia poeta, herausgegeben hat. Wenn er neueren Richtungen in seiner Wissenschaft fern blieb, namentlich symbolischen Kunstdeutungen abhold war, so ging diess aus dem, nicht genug anzuerkennenden Streben hervor, auf einem so schlüpfrigen Felde, wie das der Archäologie ist, festen Fusses zu bleiben. Diese

Ruhe und Nüchternheit der Betrachtung ist, bei allem rednerischen Schmucke der Darstellung, seinen literarischen Arbeiten eigen. Auch in der Verwaltung seines Amtes, als Direktor des k. Antiquarii, bei der gewissenhaften Aufstellung und Beschreibung der seiner Obhut anvertrauten Kunstschätze, bewährte es sich, wie sehr jede ungeduldige Voreiligkeit seiner Natur fremd war. Noch in den letzten Jahren beschäftigte ihn die sorgsame Ausarbeitung des Verzeichnisses der öffentlichen Vasen-Sammlung, dieses ausgezeichneten Kunstschatzes, der während der Verwaltung von Levezow, und nicht ohne wirksamen Einfluss seiner eifrigen Fürsorge, durch königl. Gnade zu einer ausserordentlichen Bedeutung angewachsen ist. Eines der weniger gekannten Verdienste Levezow's ist das um die hiesige Bühne, für welche er vorzüglich durch die declamatorische Ausbildung der Schauspieler, zu einer überhaupt für die Bildung des deutschen Theaters höchst wichtigen Zeit, sehr glücklich wirkte. Levezow besass selbst einen durch äussern Anstand ausgezeichneten Vortrag. Sein edler, biederer Charakter prägte sich auf seinen Zügen und in der Würde seiner Haltung aus. Er war ein ungemein liebenswürdiger Gesellschafter, und wie er mit älteren Freunden in behaglicher Geselligkeit lebte, so fühlte sich auch ein Kreis jüngerer Männer an ihn gefesselt. Fremde Künstler und Gelehrte fanden bei ihm stets gastliche Aufnahme und zugleich die trefflichste Anleitung zur Kenntniss der öffentlichen und Privatsammlungen Berlins, mit denen er so vollkommen vertraut war. Diese Kenntniss, bei welcher viel an mündlicher Ueberlieferung gelegen ist, suchte er auch auf jüngere Freunde fortzupflanzen." —

Levezow wurde zu Stettin am 3. September 1770 geboren; er studirte zu Halle, wurde 1797 ordentl. Lehrer, 1803 Professor am K. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin, 1804 Professor der Mythologie und Alterthümer an der K. Akademie der Künste, 1821 adjungirter Mitaufseher des K. Antiken-Kabinets und der Kunstkammer; 1824 legte er seine Gymnasial-Stellung nieder, um seine ungetheilte Thätigkeit den Königl. Kunstsammlungen widmen zu können, denen er bei Errichtung des neuen Museums als Director des K. Antiquariums vorgesetzt wurde. Die Gnade des Königs ehrte ihn durch Verleihung des rothen Adler-Ordens dritter Klasse und die K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin wählte ihn zum Mitgliede, wodurch er zur Ausarbeitung einer Anzahl schätzbarer Abhandlungen veranlasst wurde. Ausserdem war er Mitglied mehrerer gelehrter Societäten und Akademieen: von Göttingen, München, Paris, Rom, Utrecht, Kopenhagen; Ehrenmitglied der K. Akademie der Künste zu Berlin u. s. w. — Nächst dem eigenen Interesse war es vornehmlich die Freundschaft mit den Professoren Genz und Gilly (dem Architekten), die ihn in das Gebiet der alten bildenden Kunst tiefer einführte; dem Andenken des letzteren hat er im J. 1801 eine eigene Denkschrift gewidmet. Die wichtigsten seiner selbstständigen Schriften über die Kunst des Alterthums sind: Ueber den Raub des Palladiums auf geschnittenen Steinen des Alterthums; gr. 4. mit 2 Kupfern; 1801. — Ueber die Familie des Lykomedes, in der K. Preuss. Antiken-Sammlung, gr. Fol. mit 10 Kupfern; 1804. — *De Jovis adorantis signo ex aere antiquo hactenus in Regia Berolinensi, nunc autem Lutetiae Parisiorum conspicuo*, gr. 4. mit 1 Kupfer; 1808. — Ueber die Frage: Ob die Mediceische Venus ein Bild der Knidischen des Praxiteles sei, gr. 4. mit 1 Kupfer; 1808. — Ueber den Antinous, dargestellt in Kunstdenkmälern des Alterthums, gr. 4. mit 12 Kupfern; 1809. — *De Disciplinae Archaeologicae Studiis et Praeceptis*; 1819; und: *De Numis aliquot Graecis antiq. in magno Ducatu Posnaniensi nuper repertis. c. tab. aen.* 1826. — Jupiter Imperator in einer antiken Bronze des K. Museums der Alterthümer zu Berlin. 1828. — Ueber die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten, mit 5 Kupfern. 1833. — Verzeichniss der antiken Denkmäler im k. Antiquarium zu Berlin. Abth. I. Gallerie der Vasen; 376 Seiten in 8. mit 24. Kupfern. 1834. — Ausserdem sind mehrere seiner Abhandlungen in gelehrten Zeitschriften erschienen, z. B.: Ueber die verschiedenen Gruppendarstellungen der alten Bildhauer; im neuen deutschen Merkur. — Geschichte der K. Akademie der Künste; in Fr. Kochs Eurynome. — Ueber Amor und Ganymedes die Knöchelspieler, zur Erläuterung eines alten Kunstwerks im Lustschloss Charlottenburg, mit 1 Kupfer; in Böttiger's Amalthea, Bd. I. — Ueber die K. Preuss. Sammlungen der Denkmäler alter Kunst; Böttiger's Amalthea, Bd. II. und III. u. s. w.

Ein Brustkrampf endete unerwartet, nach einem kurzen Krankenlager, das Leben dieses würdigen Gelehrten am 13. October. Er hinterlässt eine trauernde Wittwe und eine Tochter, mit denen er im glücklichsten Familienverhältniss lebte.

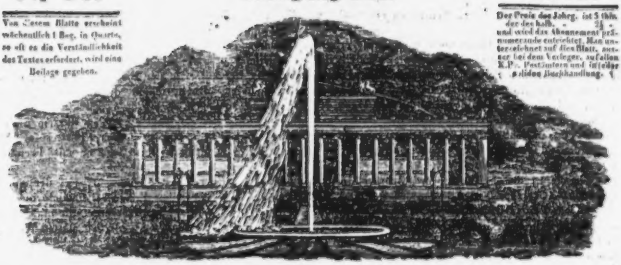
(Beschluss folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 46. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. [illegible] und wird das Abonnement prä. numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter Nr. bei dem Verleger, auf allen K.P.-Postämtern und in jeder guten Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von den älteren Malern Neapel's.

Wie Antonio Solario ein Meister in der Malerkunst wurde.

(Fortsetzung.)

Nach einigen Tagen war ein grosses Fest bei Hofe, zu welchem auch, auf Veranstaltung der Prinzessin Johanna, der Maler Colantonio eingeladen ward. Sie wusste ihn mehrere Male geschickt ins Gespräch zu ziehen und dabei verschiedentlich die Rede so unvermerkt auf ihren Schützling, den Zingaro, zu bringen und dessen Lob auf eine so feine Weise einzustreuen, dass schwerlich irgend ein Unbefangener eine Absicht in diesen Worten vermuthet hätte. Nur der Maler, der ebenso schlau als in seiner Kunst erfahren war, argwöhnte, dass die Prinzessin vielleicht nicht ohne Grund immer gerade auf dies Gespräch zurückkehrte. Denn er hatte allerdings von dem aufkeimenden Liebesverhältniss zwischen Antonio und seiner Tochter eine Ahnung bekommen, und wenngleich der Stolz in seiner edlen Seele keinen Raum fand, so wird man doch gestehen müssen, dass ihm dies eben nicht angenehm sein konnte. Doch glaubte er, dass eine noch so jugendliche Neigung, wenn man ihr die weitere Nahrung entzöge, leicht wieder verschwinden würde, und er war nur bedacht, eine weitere Annäherung der beiden jungen Leute zu verhüten. Da er wusste, in welcher Gunst Antonio bei der Prinzessin stand, so liessen ihm ihre, gegen ihn ausgesprochenen Lobeserhebungen des jungen Mannes schliessen, dass sie von seiner Liebe unterrichtet sein und ihm zu helfen wünschen möchte. Er war also äusserst behutsam in den Antworten, welche er der Prinzessin gab, so dass diese weder herausbringen konnte, wie der Maler gegen Antonio überhaupt gesonnen sei, noch viel weniger im Stande

war, irgend einen weiteren Schritt zu des letzteren Gunsten zu thun.

So konnte sie diesem auch noch keine erfreuliche Botschaft senden. Wer die Ungeduld der Liebe in ähnlichen Fällen erfahren hat, der wird es wissen, was Antonio in dieser Zeit auszustehen hatte, und wie sein Herz, bauend auf das Wort der Prinzessin, sich bald von den kühnsten Hoffnungen emporgetragen fühlte, bald aber, wenn er kalt die Lage der Dinge überlegte, sich der alten Verzweiflung Preis gegeben sah.

Gerade in diesen Tagen ward Antonio in das Haus des Malers beschieden, um wieder Einiges für ihn zu arbeiten. Dieser hatte zwar angeordnet, dass fortan die Arbeiten der Art durch andre Hände verrichtet werden sollten, doch hatte sein Diener an jenem Tage durchaus keinen andern brauchbaren Eisenarbeiter auftreiben können. Colantonio sorgte somit nur, dass Marianna einen schon seit längerer Zeit beschlossenen Besuch bei einer Verwandten in Ilesina abstattete.

So geschah es, dass Antonio, nachdem er seine Arbeiten besorgt und unter Anderm auch die Kamingitter im Speisesaale, die los geworden waren, wieder verfestigt hatte, träumerisch vor einem grossen Bilde, welches im Saale hing, stehen blieb. In dem Augenblicke trat der Maler aus einer Nebenthür in den Saal. Er wollte sich, als er den Jüngling bemerkte, schnell wieder entfernen; aber dessen schöne Gestalt, die nachlässig edle Stellung, sein dunkelglühendes Auge, besonders aber der wundersame Reflex, welchen das auf den Boden einfallende Sonnenlicht über den Jüngling ausgegossen hatte, zogen ihn so an, dass er ihn eine Weile still betrachtete, und sich endlich nicht enthalten konnte, einige freundliche Worte zu ihm zu sprechen. Er näherte sich ihm, klopfte ihn auf die Schulter und sagte: Antonio, Ihr betrachtet mein Gemälde ja so gedankenvoll, als wäret Ihr selbst ein Meister meiner Kunst und berufen, darüber zu urtheilen.

Ach! rief Antonio tiefseufzend aus und ohne zu bedenken, vor wem er stand, — wäre ich ein Meister Eurer Kunst, so wäre es mir ja erlaubt, um die Hand Eurer Marianna anzuhalten!

Das unbedachte Wort war gesprochen. Antonio erwachte wie aus einem Traume und stand zitternd vor dem Maler, dem er nicht ins Auge zu sehen wagte. Aber auch dieser fühlte, dass die Antwort, die er dem Jünglinge zu geben hatte, für ihn selbst nicht ohne Erheblichkeit war. Er durfte jenem keine Hoffnung geben und musste doch seine Worte so einrichten, dass sie nicht den Zorn von Antonio's erklärter Beschützerin, der Prinzessin Johanna, erregen konnten. Doch schien diesmal die Antwort sehr nahe zu liegen.

Ja Antonio, erwiederte er nach kurzem Besinnen, wäret Ihr ein Meister meiner Kunst, so würde ich Euch die Hand meiner Tochter mit Freuden geben.

Ist das Euer Ernst Colantonio? rief der Jüngling aus, und ein hoher Entschluss flammte in ihm empor, — ist das Euer Ernst? werdet Ihr mich zum Schwiegersohn annehmen, wenn ich als ein tüchtiger Maler vor Euch trete?

Gewiss! wiederholte Colantonio, indem er verwundert dem Jünglinge nachblickte, der in freudiger Hast die Treppe hinab und zum Hause hinaus eilte.

Glänzenden Auges trat Antonio zur Prinzessin ein. Was ist mit Euch geschehen, Antonio? rief diese ihm entgegen, noch nie sah ich Euch so feierlich wie heute! noch nie erschienet Ihr mir so gross!

Prinzessin, sprach Antonio, verzeihet, wenn ich Euch an ein Wort zu mahnen wage, das Ihr mir jüngst gegeben habt.

O über den ungeduldigen Liebhaber! erwiderte sie. Eile mit Weile, mein Freund, das ist die erste Regel in Angelegenheiten, wie die Eure, wenn Ihr nicht Alles verderben wollt.

Alles, Prinzessin, sagte Antonio, Alles ist gewonnen, wenn Ihr mir jetzt nicht Eure Hülfe entzieht. Colantonio hat mir die Hand seiner Tochter unter Einer Bedingung zugesagt; aber ehe ich mich an die Lösung derselben wage, wünsche ich, dass er mir den Vertrag feierlich vor dem gesammten Hofe bestätige. Denn, täusche ich mich gleich nicht über die Schwierigkeit meines Vorhabens, so muss ich wenigstens wissen, dass nach glücklichem Erfolge ein bestimmter Lohn meiner harrt.

Die Prinzessin erstaunte, als sie, auf weiteres Befragen, die Bedingung des Malers, auf die Antonio eingegangen war, vernahm. Leichter, meinte sie, habe Hüon von Bourdeaux auf Kaiser Carls Befehl nach Bagdad reisen und dem Sultan die Backzähne ausbrechen können, als es ihm gelingen werde, sich

eine, ihm bisher gänzlich fremde Kunst anzeigen zu machen und bis zur Meisterschaft darin zu gelangen; leichter sei es, mit Riesen und Drachen zu kämpfen, als die Hand, die bisher nur Hammer und Zange zu führen wusste, an die zarten Bewegungen des Zeichenstiftes und des Pinsels zu gewöhnen, als die Gegenstände der Natur so auswendig zu lernen, dass man sie auf der Tafel wiederum darzustellen vermöchte. Doch beschwichtigten Antonio's männliche Entschlossenheit, seine begeisterte Ueberzeugung, dass es ihm für solchen Preis gelingen müsse, einigermassen ihre sehr erheblichen Zweifel; sowie auch die Aussicht, durch den bevorstehenden öffentlichen Contract, wie ein solcher noch nie bei Hofe vorgekommen war, mannigfache Unterhaltung zu gewinnen, von ihr keineswegs überschen ward. Sie versprach Antonio, seinem Verlangen Genüge zu leisten und zugleich, um der Sache noch grössere Wichtigkeit zu geben, die Königin-Mutter mit in ihr Interesse zu ziehen.

Wieder ward Colantonio nach Hofe entboten. Bei seinem Eintreten in das königliche Schloss empfing ihn ein Marschall, der ihn ehrerbietig zu einem der Festsäle geleitete. Hier waren Ritter und Damen bereits versammelt und sassen zu beiden Seiten des Saales in mehreren Reihen hintereinander. Der königliche Thron war noch unbesetzt. Colantonio ward auf einen Platz vor dem Throne, in der Mitte des Saales, hingewiesen und seine Verwunderung, die schon durch all diese seltsame Feierlichkeit erregt worden war, steigerte sich noch mehr, als er sich gegenüber, an gleich ausgezeichneter Stelle, den Blechschmied Antonio Solario erblickte, dessen Gesicht bei seiner Ankunft von dunklem Purpur übergossen wurde und der seinen Blick verlegen auf den Boden heftete.

Dann wurden Trompeten geblasen und es erschienen die Königin-Mutter Margarita und ihre Tochter Johanna. Margarita bestieg den Thron, Johanna nahm zu ihren Füssen Platz. Ein Herold gebot Stille und Johanna nahm das Wort.

Es wird Euch, so sprach sie, Ihr Damen und Herrn, die Ihr hier versammelt seid, es wird Euch nicht unbekannt sein, dass vor Zeiten auf den Schlössern der Provence Liebeshöfe gehalten wurden, denen eine vollkommene Gerichtsbarkeit über alle schwierigen und streitigen Angelegenheiten der Liebe zustand. Es wird Euch mannigfache Kunde zugekommen sein, wie, vermöge einer solchen gesetzlichen Sicherung, die edle Kunst der Liebe sorgfältiger studirt, in wohlanständigeren, feineren Formen ausgeübt und mit glücklicherem Erfolge gepflegt wurde. Leider sind diese trefflichen Einrichtungen fast ganz von der Erde verschwunden und wir können uns über dieselben fast nur noch aus den Pergamenten der Dichter und Schreiber jener Zeit unterrichten. Leider hat die Liebe gänzlich aufgehört, eine Kunst zu sein: ein unlöblicher, willkührlicher Naturalismus ist an ihre Stelle getreten. Wohin ein solcher Zustand führen muss, sieht Jedermann ein. Schon wird ein Blick, ein Händedruck, ein Wort Nichts geachtet und ebenso willkührlich verschenkt, als grundlos vorenthalten; schon denkt sich weder Weib noch Mann Etwas bei dem Schwur der Treue und bricht ihn mit den Gedanken, noch ehe der Mund ihn völlig ausgesprochen. Wahrlich wir sind auf dem besten Wege, wiederum zu Barbaren, zu Sarazenen und Mamelucken zu werden. Da Wir nun diesen beklagenswerthen Zustand bereits seit längerer Zeit beobachtet und Uns entschlossen haben, soviel Unsere Kräfte vermögen, gegen ihn zu wirken, so ist Uns nichts Besseres erschienen, als wenn Wir wiederum die Gerichtsbarkeit der Liebeshöfe, nach dem Muster der Provenzalen, ins Leben treten lassen, und haben Wir nur auf die erste Gelegenheit, die sich Uns hiezu darbieten würde, gewartet. Denn wir sind nicht der Meinung, dass man dem Volke, gegen seinen Willen, neue Institutionen aufdringen müsse. Heute nun ist eine solche Gelegenheit erschienen, und Wir ersuchen Euch, edle Damen und Herrn, geziemend, Euch als den ersten Liebeshof, der zu Neapel in diesem Jahrhunderte gehalten wird, anerkennen zu wollen. Freilich ist die Sache, welche Euch vorgetragen werden soll, keine sonderlich complicirte, und sind dabei keine weiteren kritischen Gutachten nöthig; — es steht nicht die Deputation einer grossen Bürgerschaft vor Euch, wie es einst die von Arles that, um sich über die Härte jener schönen Paolina zu beklagen, die sich Tag für Tag eingeschlossen hielt, also dass die gesammte Jugend der Stadt, sich abmühend in vergeblicher Sehnsucht, auf klägliche Weise vom Fleisch gefallen war; — es wird Eurer Gelehrsamkeit nicht die subtile Frage vorgelegt, ob Ein langer Kuss besser

thue als verschiedene kleine; — gleichwohl handelt es sich hier um das Glück etlicher Menschen und ist Eure Gegenwart, sofern Ihr die Zeugen dieser Verhandlung sein sollt, durchaus nothwendig. Uebrigens werdet Ihr es wissen, dass der Vorsitz in den Liebeshöfen von jeher durch Frauen geführet ward, und es hat sich Unsere erlauchte Mutter selbst herabgelassen, den Vorsitz der ersten Versammlung in unserer Stadt zu führen.

Die Prinzessin verneigte sich und schwieg. Die Königin-Mutter begann hierauf folgender Massen.

Edle Anwesende! Wir haben zu dem, was Unsere Tochter so eben zu Euch gesprochen, nichts Weiteres hinzuzusetzen, als dass Wir Euch um Eure Aufmerksamkeit ersuchen. Die beiden Männer, welche Ihr vor unserem Throne sitzen sehet, sind Euch vielleicht bekannt. Der jüngere ist Antonio Solario, zwar nur ein Blechschmied und von niederer Herkunft, aber von sonderlichem Adel in Sitten und Gesinnung und hiedurch sowohl, wie durch seine rühmlichen Talente, Uns besonders werth. Der ältere ist der berühmte Meister Colantonio del Fiore, dessen Name zur Bezeichnung seines hohen Werthes genügt. Antonio Solario nun hat Uns wissen lassen, dass Colantonio del Fiore ihm die Hand seiner Tochter Marianna versprochen habe, wenn er, der Blechschmied, als Meister in der Malerkunst vor ihn treten würde; er wünscht, dass dieses Versprechen öffentlich wiederholet und somit unauflöslich gemacht werde. Sprecht, Meister Colantonio, verhält es sich, wie Wir gesagt?

Colantonio gab, wie er nicht anders konnte, eine bejahende Antwort.

Da nun aber, fuhr die Königin-Mutter fort, Antonio Solario von allen den Dingen, welche zur vollkommenen Ausübung der Malerkunst gehören, zur Stunde noch gar nichts versteht, und da man in anderen Fällen die Zeit, welche jemand vom ersten Beginn bis zur meisterlichen Vollendung in dieser Kunst gebraucht, insgemein wohl bis auf zwanzig Jahre anschlagen kann; so glauben wir von Euch, Meister Colantonio, mit gutem Rechte fordern zu dürfen, dass Ihr dem Antonio Solario eine Frist von zehn Jahren gestattet, die er anwenden möge, um bei den Meistern anderer Gegenden die Kunst zu erlernen, und dass Ihr innerhalb dieses Zeitraumes die Hand Eurer Tochter keinem Andren gebet. Wir werden zwar, wenn Antonio die Heimath verlässt, einen treuen Diener verlieren und nicht mehr seine heiteren Gesänge vernehmen; doch wollen Wir Unserem eigenen Vergnügen gern entsagen, wenn wir dadurch sein Glück befördern und vielleicht einen zweiten Stern im Gebiete der Malerkunst für Unsere Stadt gewinnen können. Was erwidert Ihr, Meister Colantonio, auf Unsere Forderung?

Dem Maler, der die ganze Sache immer noch als einen Scherz betrachtet hatte, kam diese Wendung keineswegs erwünscht. Er sah es ein, wie die listigen Frauen, ihm hiedurch die freie Verfügung über die Hand seiner Tochter, die tausend Aussüchte, die sein dem Antonio gegebenes Versprechen zuliess, zu entreissen im Begriff standen. Zugleich aber fühlte er, wie billig auf der anderen Seite diese Forderung im Interesse des Antonio war; und sein Ehrgefühl erlaubte es nicht, dass er durch eine abschlägige Antwort die Zweideutigkeit seines ersten Versprechens öffentlich zur Schau stellte. Er entschloss sich nach einigem Bedenken, — dem Sprichworte gemäss, — B zu sagen, da er einmal A gesagt hatte, und gelobte der von der Königin-Mutter aufgestellten Forderung Folge leisten zu wollen.

So ist denn, nahm die Prinzessin Johanna hierauf von Neuem das Wort, so ist denn, edler Meister, durch Eure lobenswürdige Willfährigkeit diese Angelegenheit in der That schneller zu einem fröhlichen Schlusse gediehen, als ich, ich will es Euch gestehen, erwarten zu dürfen glaubte. Nur eine Bitte habe ich noch, deren Erfüllung zwar ganz Eurem Belieben anheimgestellt wird, wenngleich die freundliche Weise, mit der Ihr unseren Wünschen entgegengekommen seid, auch für diese einen glücklichen Erfolg zu versprechen scheint.

Colantonio verneigte sich schweigend. Die Prinzessin fuhr fort.

Ihr könnt es Euch denken, dass unser zukünftiger Meister auf seine Zukunft sehr begierig ist und dass ihn jede Stunde, die er noch, ohne die Hand zu üben, in unsern Mauern verweilt, schier wie der Verlust eines Jahres bedünken will. Er wünscht bereits morgen abzureisen und hat mich versichert, dass die Ordnung seines Reisegepäckes ihn nicht sonderlich aufhalten würde. Vergönnet ihm, Meister, dass er von Eurer Tochter Abschied nehme! — die zwei sollen sich ja nun in langen Jahren nicht wiedersehen.

Auch hiegegen hatte Colantonio nichts; er konnte ja nicht so grausam sein, seinem eigenen Kinde den Abschied von dem halb anerkannten Bräutigam zu verweigern. Er erzeichte somit die Fürstinnen, dass sie ihn und den Antonio beurlauben möchten. Dies geschah, und Antonio, welcher nicht ohne Schmerz von seinen erlauchten Gönnerinnen ging, wurde von ihnen dem Schutze aller Heiligen in seinem schwierigen Vorhaben empfohlen.

Mannigfache Unterhaltung gab dieser sonderbare Contract der versammelten Gesellschaft, nachdem die beiden betheiligten Personen den Saal verlassen hatten. Die einen bezweifelten, dass Antonio je seinen Zweck erreichen würde und bespöttelten seine Anmaasslichkeit, die andern lobten seinen Muth und das Vertrauen, welches er in seine Kräfte gesetzt hatte; ein dritter tadelte den Colantonio, dass er sich so leicht habe fangen lassen; ein vierter fragte nach seiner Tochter; ein fünfter, der sie auch noch nicht gesehen, strömte über von ihrem Lobe u. s. w. Alle waren begierig, welch ein Ende die Sache nehmen würde, und fühlten sich einstweilen durch den seltsamen Vorgang zu besonderer Fröhlichkeit aufgeregt, so dass, als wieder durch den Herold Stille geboten und die Gesellschaft zur Tagesordnung angehalten war, noch mannigfach heitere Scherze in Bezug auf den neu eingerichteten Liebeshof vorkamen. Der eine verklagte die Härte, ein zweiter die Eifersucht seiner Geliebten, ein dritter befand sich in dem unglücklichen Verhältniss, zu zweien Damen gleich sehr hingezogen zu sein, und dergleichen mehr. Doch ist es nicht unsere Absicht, von diesen Dingen, die den Antonio nichts angehen, zu erzählen.

Antonio ward von dem Maler zu Marianna geführt. Ihren freudigen Schreck, als sie ihn erblickte und von dem Vorgange vernahm, ihr Zagen, als sie die schwere Bedingung hörte, ihre Hoffnung bei dem begeisterten Muthe des Geliebten, den Schmerz bei dem Abschiede von demjenigen, an dem ihre Seele hing, stärker, inniger als sie es sich bis zu diesem Augenblicke selbst gestanden hatte, — alles dies wird sich die Phantasie des Lesers ungleich besser ausmalen können, als es unsere schwache Feder im Stande ist.

Marianna, rief Antonio aus, indem er sich von ihr losriss, kannst du harren auf mich, lange, lange, unendlich schwere Jahre hindurch? kannst du mir vertrauen, wenn du mich nicht siehst und nichts von mir hörst? — denn der Zingaro ist nicht würdig, ferner mit dir zu sprechen und dir zu schreiben! kannst du glauben, dass ich mein Ziel erreichen muss und dass ich die treu bleibe bis in den Tod?

Ich glaube dir, seufzte Marianna und sank weinend in die Arme ihres Vaters.

(Fortsetzung folgt.)

Necrolog.

(Beschluss).

Johann Friedrich Carl Constantin Schröter starb, nach langjährigen Brustleiden, am 15ten October d. J. zu Berlin und war nicht nur einer der beliebtesten Genremaler unserer Zeit, sondern auch einer der ersten, welcher die Gattung der Malerei, in welcher besonders die Miers glänzten, wieder in's Leben gerufen, ja wieder zu Ehren gebracht hat! Constantin Schröter, der Sohn des Churf. Sächs. Regiments-Rossarztes gl. N., wurde am 21sten März 1795 zu Skeudits geboren und als 11jähriger Knabe in eine Apotheke in die Lehre gebracht, die er indess, wegen wiederholter Verdrieslichkeiten mit seiner Frau Principalin, nach einiger Zeit verliess und nun zu seinem Onkel, nach Stuttgard, kam: um, gleichfalls gegen seine Neigung, Tischler zu werden.

Der Zeichnen-Unterricht, den er hier erhielt, weckte in ihm die Lust etwas Interessanteres als Tische und Stühle zu schaffen und mit Glück zeichnete er auch andere Gegenstände als Mobilien. 1812 musste Schröter indess in seine Heimath zurückkehren, um den Fahnen des Vaterlandes zu folgen, doch fühlte er zu deutlich, dass er nicht zum Helden geboren war, und nahm daher 1814 seinen Abschied.

In dem Vorsatze, sich ernstlich der Kunst zu widmen, wurde Schröter durch den Maler Schmalfuss sehr bestärkt und veranlasst, die Zeichnen-Academie in Leipzig zu besuchen; da ihm aber die Mittel fehlten, dort zu wohnen, so wanderte er wöchentlich viermal zu Fusse nach Leipzig.

Die erste frohe Hoffnung erblühte ihm im Jahre 1818, wo er mit Unterstützung des General-Landöconomie-Obereinnehmers Keyl, dessen Sohn auf die Academie nach Dresden begleitete und dort in das Atelier des Herrn Professor Pochmann aufgenommen

wurde. Pochmann wollte Schröter durchaus zum Historienmaler bilden und gab ihm vorzugsweise Unterricht in der Composition; Schröter erhielt auch nach und nach zwei Prämien, zeigte aber hier nur Talent für das Portraitfach und ging daher im Jahr 1819 wieder nach Leipzig, malte hier Portraits und mehrere derselben in kleinerem Maafsstabe. Nachdem er Zusammenstellungen von drei, vier Portraits auf einem Bilde mit Glück vollendet hatte, malte er eine Familienscene als Genrebild, wofür er von dem Buchhändler Knobloch, angefordert, 100 Thaler erhielt, worauf er von dem Director Schnorr dringend veranlasst wurde, das Portraitmalen ganz aufzugeben und allein beim Genrefach zu bleiben.

Schröter's erstes grössere, ächt humoristische Genrebild: „die Muthwilligen“ wurde auf der Ausstellung von 1824 zu Dresden von dem Publico förmlich belagert, und ohne zu lachen konnte Niemand das Gesicht des dicken schnarchenden Pachters ansehen, der von einer netten Bauerdirne mit einer Gerstenähre unter der Nase gekitzelt, im Schlafe ein höchst possierliches Gesicht schnitt. Gleichwohl liess ein gelehrter Kunstkritiker, in einem Referat über die Dresdner Ausstellung, seinen Unmuth über das Publikum aus, weil es an einem so untergeordneten Gegenstande mehr Gefallen fand, als an den grossen historischen Bildern und Landschaften, welche der Zeit die Zierden der Ausstellung sein sollten!

Die „Muthwilligen“ und das „vis à vis“ brachte Schröter 1826 mit nach Berlin, wo er sich nun niederliess; beide Gemälde machten ihn hier, trotz einer sehr strengen Beurtheilung, doch beim Publico vortheilhaft bekannt, wie die 1828 in Berlin ausgestellten Gemälde der „Musiklehrer“ der „Appetit“ der „Sermon“ der „Beobachter“ als sehr nette, humoristische und sauber gemalte Bildchen, durch die delikate und sehr detaillirte Ausführung der Köpfe und das schöne reine Colorit derselben, Schröters Ruf wirklich begründeten und demselben viele Bestellungen verschafften. Aehnlicher Art, doch weniger humoristisch, sind die 1830 ausgestellten Gemälde: der „Grossmutter Geburtstag“, der „Topfflachter“ das „Mittagsbrod“ die „Küche“; 1832 erschien indess Schröters vorzüglichstes Bild: die „Auction des Nachlasses eines Malers“, durch Reichthum der Composition, pikante Einzelnscenen und Charakteristik derselben ebenso ausgezeichnet, wie durch höchst delikate Farbe und ungemein saubere Ausführung, welches um den Preis von 76 Fr.d'or in den Besitz des Herrn Senator Jenisch in Hamburg überging. Schröters Brustübel machte im Sommer 1833 eine Reise nach Salzbrunn nöthig, wo unser, stets fleissiger Künstler ebenfalls jede Gelegenheit ergriff: interessante Scenen nach dem Leben aufzufassen. Die figurenreichsten derselben: der „Possenreisser zu Warmbrunn am 11. Juli 1833“ führte er 1834 aus, lieferte für die Ausstellung der Königl. Akademie der Künste die „goldene Hochzeit“, die „alte Frau, Kaffeetrinkend“; eine „Wirthshausscene“; und eine „ruhende Wander-Juden-Familie“, welche die öffentliche Stimme besonders hoch stellte.

Die vorzüglicheren Gemälde von Schröter besitzen: Herr Geh. Ob. Tribunalsrath Freiherr von Gaertner, Herr Consul Wagner, Herr Kaufmann Heilborn zu Berlin, Herr Senator Jenisch in Hamburg, Herr Frh. Spiegel zum Desenberg zu Halberstadt; mehrere von diesen Gemälden sind durch Lithographieen allgemeiner bekannt u. Lieblinge des Publikums geworden.

Die letztvollendeten Arbeiten Schröter's befinden sich noch im Besitze seiner Schwester zu Berlin, nemlich: „Ein Greis lesend, die Tochter klöppelnd, und hinter derselben ein Kind mit der Puppe“ und eine „Dorfschule, in welcher eine Mutter den etwas widerstrebenden Sohn gewaltsam einführt.“ Diese Gemälde, wie eine grosse Zahl von Zeichnungen und Studien, werden zum Verkauf kommen.

Auch als Mensch war Schröter hoch zu achten und ein treuer Versorger seiner noch lebenden Mutter und Schwester, die seinen Verlust doppelt betrauern. —— Dr. A. Lucanus.

Am 15. October d. J. starb zu Suhl, im Thüringer Walde, der K. Sächsische Hofgraveur Johann Veit Döll, einer der vorzüglichsten Steinschneider unserer Zeit, in einem Alter von 86 Jahren. Döll war zu Suhl im J. 1749 geboren und erlernte die Büchsenmacherei. Auf einer Reise nach Wien erwarb er sich einige Kenntnisse im Gravieren; im J. 1768 begann er in Stahl, 1785 in Stein zu schneiden. Letzteres erlernte er, indem er sich nach Werken seines Oheims, des Kabinetsteinschneiders Klett in Dresden, übte. Als seine bedeutendsten Arbeiten in diesem Fache werden vornehmlich eine Darstellung des römischen Pantheons in dunklem Amethyst,

ein Antinous in Chalcedon, eine Hebe, die den Adler Jupiters füttert, in Corneol u. a. m. gerühmt. Ein Aufsatz in Meusel's neuen Miscellaneen (III, S. 322, — auszüglich in Füssly's Künstlerlexicon) giebt nähere Nachricht über diese Werke. Die bei Neueren fast ungekannte Trefflichkeit seiner Arbeiten veranlasste es, dass er verschiedene Rufe ins Ausland erhielt, nach Dresden, Petersburg, London, u. a. w.; aber er konnte sich nie entschliessen, das freundliche Thal seiner Heimath und das Organistenamt, welches er in der Kirche seiner Vaterstadt neben seiner Kunst verwaltete, zu verlassen. Am 3. April 1805 ward er zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste zu Berlin ernannt; am 15. October 1824 ward sein funfzigjähriges Dienstjubelfest von seinen Schülern und Verehrern gefeiert. Unter den zahlreichen Schülern, die er gebildet, sind Götze (der im Mai 1832 erblindete) und R. Stadelmann die bekanntesten. Er war voller Anspruchlosigkeit und Herzensgüte; mit väterlichem Sinne hat er manch einem Jünglinge, der Lust und Liebe zur Kunst zeigte, dem aber die Mittel zu deren Erlernung fehlten, die Erfüllung seines Wunsches möglich gemacht. Er war nicht reich geworden; vor eigener Sorge schützte ihn im höheren Alter jedoch eine Unterstützung, welche er durch die Gnade Sr. Maj. des Königs von Preussen, seit seinem achtzigsten Jahre erhielt. Er war unausgesetzt thätig und arbeitete streng fleissig bis einige Wochen vor seinem Ende, wo ihn die ersten Anfälle des heftigen Fiebers überfielen, das ihn hinwegraffte. Die frühe Sonne wie der späte Abend trafen ihn bei seiner Arbeit und heiter dazu singend. Die Arbeiten seiner letzten Jahre können zwar die Spuren der zitternden Hand und des nach und nach schwachgewordenen Auges nicht verläugnen, aber auch sie tragen alle das Gepräge des noch rührigen Geistes und der Liebe, mit der sie gemacht wurden.

Seine warme Begeisterung für die Kunst und sein liebenswürdiges Gemüth lernt man am Besten aus einem von ihm geschriebenen Aufsatze in Meusels Museum (XIII, No. 2.: „Einige Gedanken über die Kunst des Steinschneidens") kennen.

„Man kann (so sagt er, im Gegensatz gegen die Stellung der Steinschneidekunst im classischen Alterthum) dem Künstler, der sich auf seinem Wege darauf empor zu bringen sucht, kein grosses Glück versprechen, wenn er nicht reich genug ist, für sein eigen Vergnügen zu arbeiten; und er muss sich, wenn er erkennen lernt, dass sich sein Fleiss nicht belohnt, mit der Antwort trösten, die jener künstliche Springer an einem fürstlichen Hofe einem verdienten Manne gab: Warum hat sich nicks bessers gelernt?"

Spanische Kritik.

Madrid den 11. October. In der K. Academie von San Fernando ist gegenwärtig die Kunstausstellung dem Publikum geöffnet. Unter den Gemälden finden sich auch von der Königin Regentin zwei Copien, die eine nach Correggio, die andre nach Sassoferrato, gemalt, wie es in der Kritik eines hiesigen Blattes heisst: „mit der Sorgfalt und Anmuth, die der Hand eigen sind, welche die Amnestie ertheilt, welche die repräsentative Verfassung entwickelt und die junge Königin beschützt."

Nachricht.

Am 7. November feierte der Verein der jüngeren Künstler zu Berlin, in zahlreicher Versammlung von Mitgliedern und Gästen, sein zehntes Stiftungsfest. Die Theilnehmer fanden ihre Plätze an den festlichen Tischen durch eine zierliche, von Herrn Eichens erfundene und gestochene Karte bezeichnet. Der Sekretair des Vereins, Herr *Dr.* Schöll, eröffnete das Mahl mit einer Rede, in welcher er von dem Treiben des Vereins in dem letztvergangenem Jahre Rechenschaft gab und namentlich der Verluste, welche derselbe in dieser Zeit erlitten hat (des Lithographen Herrmann und des Kupferstechers Dürbeck), sowie auch der hinzugekommenen Mitglieder erwähnte. Der Altmeister des Vereins, Herr Direktor *Dr.* Schadow, brachte den ersten Toast, Sr. Maj. dem Könige, aus. Eine angenehme Unterbrechung gewährte eine Kunst-Ausstellung von „wahrhaft kuriösen unschätzbaren Schildereien," welche der berühmte Reisende Schalmufsky, „Hof- und Leibtüncher des grossen Moguli," auf seiner äusserst gefahrvollen Reise zu Wasser und zu Lande, „wie auch im Indischen Meere," gesammelt haben wollte und dem Vereine zum Besten gab. Es waren neun grosse Transparent-Gemälde, welche eine ganze Wand des grossen Saales ausfüllten, und eben so meisterhaft wie mit ergötzlichster Laune ausgeführt waren. Es fehlte darin nicht an

kecken Anspielungen mancherlei Art, wie z. B. gleich das erste Bild (angeblich von einem nicht minder berühmten Reise-Collegen des Ausstellers gemalt) „eine Warnungstafel für alle Diejenigen, welche eine Sehnsucht nach den hesperischen Gefilden in sich verspüren," darstellte. Vorzüglichen Beifall fand „eine Darstellung des grossen Kurden-Manövers," welches der „raisonnirende Catalogus" mit kühnster Phantasie geschildert hatte, dessen Ausführung jedoch (an Lichtenberg's Soldaten, der mit einem Hunde durch's Thor geht, erinnernd) die Schilderung noch übertraf. Die Transparente waren von den Malern, Herren Arnold, Holbein, Menzel, Meyerheim und Rosendahl gefertigt. Nachher ward ein neues Künstler-Lied von dem Maler Hrn. August Kopisch gesungen, welches wir, da es sich durch Inhalt, wie durch Singbarkeit allgemein empfahl, und noch wohl anderweitig zu benutzen sein dürfte, hiemit folgen lassen.

* * *

Mel.: „Edite, bibite, collegiales."

Lasst uns nun ernsthaft seyn:
Heut' ist das Stiftungsfest!
Schenket einander ein,
Das ist das Best'!
Schenkt mir ein! Voll muss's seyn! Voll will ich Alles!
Post pauca saecula pocula nulla!

Denkt, dass das zehnte Fest
Nie mehr beleiert wird;
Weil dann das eilfte Fest
Gefeiert wird!
Schenkt mir ein! Voll muss's seyn! Voll will ich Alles!
Post pauca saecula pocula nulla!

Kunst ist ein Mägdelein,
Das den Verlichten neckt,
Und sich gar schlau und fein
Oftmals versteckt!
Doch wir verfolgen sie collegiales!
Post pauca saecula pocula nulla!

Baumeister, seht nur zu:
Dass sich der Grund nicht bewegt;
Sonst hat das Haus nicht Ruh,
Bis es sich legt!
Doch dann baut, casst und trinkt collegiales,
Post pauca saecula pocula nulla!

Sculptor, Dein Bild — es steckt
Längst schon im Marmelstein:
Hau' nur, was d'rum ist, weg! —
Fertig wird's seyn!
Baut und haut, casst und trinkt collegiales! —
Post pauca saecula pocula nulla!

Farben giebt's überall,
Für das geschlagene Geld;
Damit man malen kann
Die ganze Welt!
Baut, haut, malt, casst und trinkt collegiales!
Post pauca saecula pocula nulla!

Kunst ist ein Mägdelein,
Das den Verlichten neckt,
Und sich gar schlau und fein
Oftmals versteckt:
Doch wir verfolgen sie collegiales!
Post pauca saecula pocula nulla!

KUNST-ANZEIGEN.

In meinem Verlage sind erschienen und an alle Buchhandlungen versandt, in Berlin an George Gropius:

Andrea del Sarto.
Von
Alfred Reumont.
Mit einem Grundriss des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz.
Gr. 12 Geh. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Beiträge
zur neuern Kunstgeschichte
von
Ernst Förster.
Mit vier Kupfertafeln. Gr. 8. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.
Wichtig für die Geschichte der bildenden Kunst in Italien im 13. und 14. Jahrhunderte.

Leipzig, im Novbr. 1835.

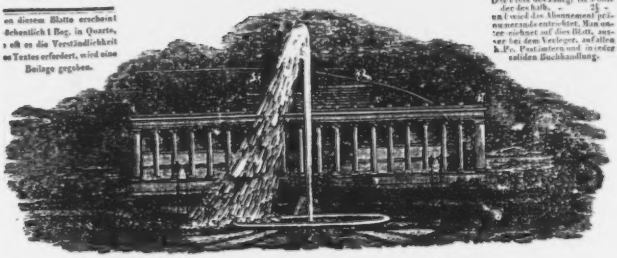
F. A. Brockhaus

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 47. Jahrgang III. 1835.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement prä-numerando entrichtet. Man on-ire richtet auf dies Blatt, auswär-tige dem Verleger, zu fallen h. Pr. Postämtern und in hie-siger soliden Buchhandlung.

An diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wenn es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von

den älteren Malern Neapel's.

Wie Antonio Solario ein Meister in der Malerkunst wurde.

(Fortsetzung.)

Neun und ein halbes Jahr waren nach diesem Vorfall verflossen. Marianna hatte die lange Zeit eingezogen hingelebt, in festem Glauben an das Wort ihres Geliebten; manche Freier hatten sich vergeblich um ihre Hand beworben. All ihre Sorge war auf die Heiterkeit des Vaters gewandt, bei dem sich nach und nach das Alter mit seinen bösen Tagen zu melden begann. Bei Hofe waren bedeutende Veränderungen vorgegangen. Die Prinzessin Johanna hatte sich aufs Neue, mit dem Herrn Jacopo della Marca, vermählt; bald darauf war ihre Mutter und nach dieser ihr Bruder, König Ladislaus, gestorben. Und da der letztere, obgleich er dreimal verheirathet war, keine Kinder hinterlassen hatte, so war ihm Johanna als nächste Erbin auf den erledigten Königsthron gefolgt. Nur wenig Leute noch gedachten an den heiteren Zingaro, über dessen kühnes Unternehmen keine Nachricht eingelaufen war.

Da geschah es, dass der Königin einst durch einen ihrer Hofkavaliere, Ser Gianni Caracciolo, gemeldet ward, ein fremder Maler, der sich Pietro Buonaspeme nenne, wünsche ihr seine Aufwartung zu machen. Die Königin willfahrte gern diesem Verlangen, denn schon verschiedentlich hatten Reisende, die aus dem oberen Italien kamen, Kunde von den Werken dieses neuaufgehenden Gestirnes am Himmel der Kunst mitgebracht.

Pietro trat ein. Erlauchte Königin, sagte er, indem er sich mit Würde und Anstand verneigte, der Ruf Eurer Liebe zu den Künsten und des edlen

Geschmackes, mit welchem Ihr jederzeit das Schönste für Euren Besitz auszuwählen wisset, hat alle Länder Italiens bis an dessen fernste Gränzen durchdrungen, so dass ich nicht länger weilen zu dürfen glaubte, um diese Hand und was sie hervorzubringen vermag, Eurem Dienste anzutragen; wenngleich ich auf der anderen Seite fürchten muss, dass meine Leistungen vielleicht nicht das Urtheil einer so hohen Richterin aushalten werden.

Nichts Angenehmeres, erwiderte die Königin, konnte uns begegnen, als Eure Ankunft, Meister Pietro, an Unserem Hofe. Schon lange haben Wir gewünscht, Unsere Zimmer mit Euren Schildereien geschmückt zu sehen, und Ihr bringet uns nun nicht blos ein oder ein andres Bild, sondern den Meister selbst, dessen Phantasie deren in unzählbarer Menge enthält.

Doch Königin, setzte Pietro hinzu, möchte ich nicht wünschen, dass Ihr Euch den Werth meiner Leistungen vorstellet, wie ihn Euch vielleicht ein gelegentliches Gerücht geschildert hat. Das Gerücht lässt die Sachen selten, wie sie sind, und erhebt Mittelmässiges oft in einen Rang, der ihm nicht gebühret. Euer kunstgeübtes Auge, o Königin, wird selbst gewiss am Besten entscheiden, ob meine Leistungen Eurer gnädigen Gesinnungen werth sind.

Wohlan, sagte die Königin, so lasset Uns ein Gemälde von Eurer Hand sehen, auf dass Wir prüfen und urtheilen können.

Pietro ging in das Vorzimmer und brachte ein kleines Gemälde, welches er vor der Königin aufstellte. Es war eine Tafel mit dem Bilde der allerheiligsten Jungfrau, welche den göttlichen Sohn an ihrer Brust trug und von zween Engeln gekrönt ward. Holdselige Anmuth und süsseste Demuth waren in dem Gesichte der jungfräulichen Mutter ausgedrückt, Kindlichkeit und Ernst in dem Jesusknaben auf wundersbare Weise gemischt und die beiden Kinderengel ein Bild der lieblichsten Unschuld; eine reizvolle Landschaft zog sich in der Ferne hin; das Ganze war in blühenden, lebendigen Farben gemalt, also dass der Rahmen nicht eine Holztafel zu umschliessen schien, sondern wie ein Fenster anzuschauen war, durch welches man in eine andre Welt hinausblickte. Die Königin wusste des Entzückens und des Lobes kein Ende: ein Bild von solchem Liebreize, von solcher Naturwahrheit war in Neapel noch nicht gesehen worden. Pietro sagte, dass er sich glücklich schätzen würde, wenn sie es nicht verschmähte, das Bild von seiner Hand anzunehmen; sie verhiess ihm dafür den reichsten Lohn.

Da nahm Ser Caracciolo, der bisher müssig dabei gestanden hatte, lächelnd das Wort. Wenn Ihr o Königin, so sprach er, den Meister nach seinem Wunsche belohnen wollt, so möchte sich gar bald eine Gelegenheit dazu finden. Denn wisset, der Künstler, den Italien unter dem Namen eines Pietro Buonaspeme so hoch schätzet, ist Euch nicht so gar fremd, als Ihr glaubtet. Nicht immerdar hat er diesen Namen geführt; es gab eine Zeit, wo man ihn nur den heiteren Zingaro hiess.

Antonio! rief die Königin aus, Ihr seid Antonio Solario? Ihr der verschollene, vergessene, todtgeglaubte Antonio? O Gebenedeite des Himmels, habe Dank, dass er wieder da ist! — Aber wo hatte ich auch meine Augen, dass ich Euch, mein werther Meister, nicht im ersten Augenblick wieder erkannte? es sind ja ganz die alten Züge, wie Ihr vordem hier sasset und sanget, nur ein wenig voller und männlicher und bestimmter und krälliger! O wie wird sich die arme Marianna freuen und ihr Vater, der alte Colantonio! Marianna — wisst Ihr's schon? — Marianna ist noch immer gar schön und hold, nur blass ist sie geworden in der Zeit, und es ist Noth, dass Ihr, Antonio, ihr die rothen Wangen bald wiedergebt. Und Colantonio, ach, der ist alt geworden und geht gebückt am Stabe und seine Hand zittert, dass er nur wenig noch zu malen vermag. Nun, Ihr sollt uns jetzt um so bessere Bilder anfertigen. Aber ich kann's noch immer nicht glauben, dass uns unserem Zingaro ein so meisterlicher Künstler hat werden können. Sprecht, Ihr Antonio, Ihr selbst habt dies wunderbare Meisterwerk geschaffen?

Wenn meine Königin, sagte Antonio, die Gnade haben wollte, mir zu sitzen, auf dass ich ihr Portrait versuchen könnte, —

Das ist ein trefflicher Gedanke, erwiderte die Königin. Schnell, Meister Antonio, nehmt Papier und Zeichenstift und beginnt es auf der Stelle! Und damit meine Züge nicht schläfrig und langweilig werden, so müsst Ihr mir was erzählen, und zwar: wie Ihr es angefangen habt, ein solcher Meister zu werden.

Antonio schickte sich in das Begehren der Königin und begann die Zeichnung. Dabei erzählte er, indem er sich dankbar des Reisegeschenkes erin-

nerte, welches ihm die Königin mit auf den Weg gegeben, wie er zuerst von Neapel nach Rom gegangen sei und dort Gelegenheit gehabt habe, ein Madonnenbild von dem berühmten Meister Lippo di Dalmasio von Bologna zu sehen. Die Anmuth und Zartheit dieses Bildes hätten ihn so sehr angezogen, dass er alsobald, ohne weiteren Aufenthalt zu Rom, nach Bologna gegangen sei und den Meister Lippo gebeten habe, ihn unter die Zahl seiner Schüler aufzunehmen. Lippo habe zwar, als er vernommen, dass Antonio noch gar nichts von der Kunst verstehe, ihm sein Unternehmen aufs Entschiedenste widerrathen, indem es durchaus nothwendig sei, dass bereits in zartester Jugend, wo Geist und Hand noch hinlängliche Geschmeidigkeit besässen, der Grund zu einer so schwierigen Kunst gelegt werde. Doch habe sein eifriges Bitten den Meister endlich bewogen, ihn einige Versuche machen zu lassen, die denn in der That zu des ersteren Zufriedenheit ausgefallen seien. Nun habe er sich aus allen Kräften bemüht, das lang Versäumte nachzuholen, diejenige gewöhnliche Fertigkeit, welche seine Mitschüler besassen, ohne selbst recht zu wissen, wie sie dazu gekommen, in kürzester Zeit auch sich zu eigen zu machen. Es war, sagte Antonio nachdenklich, es war wohl eine schwere, ernsthafte Zeit; gar oftmals geschahe es, dass ich trotz der angestrengtesten Aufmerksamkeit, trotz der peinlichsten Sorgfalt, immer und immer denselben Fehler beging, dass ich ihn sahe, ohne im Stande zu sein, ihn zu verbessern. Es gab, — ich will es Euch gestehen, Königin — es gab Momente, in denen ich der Verzweiflung nahe war, und nur der Gedanke an den Lohn, der meiner harrte, konnte mir die nöthige Ausdauer geben. Mit eisernem Fleisse sass ich ob den Anfangsgründen der Kunst, und ich habe in dem ersten Jahre, da ich mich in Lippo's Schule befand, mehr Nächte wachend und bei der Arbeit zugebracht, als im Bette. — Doch, fuhr er fort, sei es ihm endlich gelungen, Herr über seine Hand zu werden, und nun habe er um so schnellere Fortschritte machen können. Bald habe er Werke seines Meisters copiren dürfen, dann sei er von diesem als Gehülfe zu seinen Arbeiten zugezogen worden, endlich auch habe man von ihm selbst Bilder verlangt, in denen er nur gestrebt habe, der Schönheit und Anmuth seines Meisters nahezukommen. Sieben Jahre sei er so in der Schule des Lippo und in Bologna gewesen. Darnach habe er sich, auf des Meisters eigenen Rath, auf Reisen begeben, um auch noch die Kunstweise andrer Meister studiren und daraus noch weiteren Vortheil für sich ziehen zu können. So habe er die Vivarini in Venedig, den Galasso in Ferrara, den Lorenzo di Bicci in Florenz, den Pisanello und Gentile da Fabriano in Rom kennen gelernt und unter Anderm den beiden letzteren an ihren grossen Arbeiten in der Basilika des Lateran's hülfreiche Hand geleistet. Der fremde Name, den er bereits bei seiner Ankunft in Bologna angenommen, habe es möglich gemacht, dass man in Neapel den Studiengang des Zingaro nicht habe verfolgen können, da er nur als ein Meister wiedererscheinen wollte.

Mit diesen und ähnlichen Reden unterhielt er die Königin, die ihm mit Verwunderung zuhörte. Dann überreichte er ihr das Blatt, auf welchem ihr Porträt leicht entworfen war, aber in solcher Aehnlichkeit, in so edler Anordnung und mit soviel Leben, dass sie aufs Neue von Antonio's Geschicklichkeit höchlichst überrascht wurde. Sie dankte ihm und meinte: es sei nun wohl an der Zeit, dass seine Angelegenheit zu einem fröhlichen Schlusse gebracht würde.

Sie sandte zum Colantonio del Fiore und liess ihn eiligst nach Hofe entbieten. Den Antonio liess sie, als jener gemeldet ward, hinter eine Thüre ihres Gemaches treten und gebot ihm, nicht eher hervorzukommen, als bis sie ihn rufen würde. Colantonio, der hierauf eintrat und den sie um sein Urtheil über das Madonnenbild und die Portraitzeichnung fragte, war nicht minder erstaunt über deren Vortrefflichkeit, und wusste ihren künstlerischen Werth so gründlich auseinander zu setzen, dass die Königin viele Schönheiten, die sie vorhin übersehen, erst jetzt kennen lernte und dem Urheber derselben immer mehr gewogen ward.

Colantonio, sagte sie zu ihm, der fremde Meister, welcher Uns diese Kunstwerke überreicht hat, verlangt dafür eine Belohnung, die Wir nicht zu geben im Stande sind und über die nur Ihr zu verfügen habt, — die Hand Eurer Tochter. Bedenket, dass der Zingaro seit neun und einem halben Jahre verschollen ist und dass kein Mensch seitdem von ihm gehört hat. Wenn er nicht gestorben ist, so hat er gewiss den Wahnsinn seines allzukühnen Unternehmens eingesehen, und wird in irgend einem unbekannten Winkel der Erde sein Leben beschlies-

sen. Bedenket, alter Meister, dass die schönsten Jahre Eurer Tochter ungenützt verfliessen und dass Ihr der Stütze entbehret, deren Ihr nun doch bald bedürfen möchtet.

Glücklich, erwiderte Colantonio, sehr glücklich würde ich mich schätzen, einen Meister, wie diesen, zum Schwiegersohne zu haben; aber ich kann ihm nichts vor dem Schlusse dieses Jahres versprechen. Noch bin ich an jenen Zingaro durch mein Wort gefesselt.

Wenn Ihr aber, fuhr die Königin fort, den fremden Meister mit Eurer Tochter verbinden könnet, ohne Euer dem Zingaro gegebenes Wort zu brechen?

Colantonio sah die Königin fragend an.

Ich muss Euch nur, setzte diese hinzu, das Räthsel lösen. Seht hier, sagte sie, indem sie die Thüre öffnete, hinter der Antonio stand, seht hier den fremden Meister, der, wenn Ihr ihn näher betrachtet, vermuthlich niemand anders ist, als Antonio Solario, der Zingaro genannt.

Colantonio sah ihn prüfend an; dann traten Thränen in seine Augen und verhinderten ihn, den Fremdling noch länger zu betrachten. O, so sei mir willkommen, mein Antonio, sagte er, indem er ihn an seine Brust zog, sei mir willkommen, mein theurer Meister und Schwiegersohn! Nun fürchte ich mich nicht mehr, in die Grube hinabzusteigen, denn mein Haus ist bestellet und ich habe einen Nachfolger gewonnen, der das Heiligthum der Schönheit verkündigen und vertheidigen wird, der es lauter verkündigen und gewaltiger vertheidigen wird, als diese schwachen Hände es vermochten!

Antonio war so gerührt, dass er nichts zu erwidern vermochte. Die Königin wandte sich an's Fenster und fuhr mit dem Schnupftuch über die Augen. Aber, alter Herr, wandte sie sich plötzlich zu Colantonio, neun und ein halbes Jahr hat die Braut auf den Bräutigam und der Bräutigam auf die Braut geharret: macht schnell, dass der Sache ein Ende werde! Auf, sendet zu Eurer Tochter, dass sie sich festlich schmücke und in Eile zu uns komme!

Dies geschah. Marianna's Herz schlug bei der Botschaft in freudigster Erwartung, denn sie hatte am vorigen Abende unter ihrem Fenster eine Laute gehört und den Gesang einer männlichen Stimme, deren Klang sie die langen Jahre hindurch nicht vergessen konnte; es war eins der Lieder, welche Antonio ihr vor Zeiten, in jener glücklichen Woche, die sie in der Villa am Posilipp zugebracht, vorgesungen hatte. Sie eilte, dem väterlichen Gebote nachzukommen.

Im Schloss ward sie in den Fest-Saal geführt, wo jener erste Liebeshof gehalten worden war und in dem sich wieder eine zahlreiche Gesellschaft von Rittern und Damen befand. Die Königin empfing sie huldvoll und führte sie zu Antonio, der neben ihrem Vater stand; ihr brauchte es nicht erst gesagt zu werden, wer der Fremde sei. Selig sank sie in des Bräutigams Arme, und es war den beiden Glücklichen, als seien die langen, traurigen Jahre der Trennung ein flüchtiger Morgentraum gewesen.

Ich verlobe, sagte Colantonio, indem er die Hände der Liebenden verband, meine Tochter nicht der Geburt, sondern der Tugend dieses Mannes, — nicht dem Zingaro, sondern dem Maler Antonio.

Wir aber, fügte die Königin hinzu, wollen immerdar den Maler mit dem Namen des Zingaro benannt wissen, auf dass dieser Name ein stetes Zeugniss seines Muthes und seiner Tugenden bleibe.

Es geschah, wie die Königin gesagt, und noch heutiges Tages werden die Werke des Malers Zingaro in höchsten Ehren gehalten.

Ende der Novelle.

Wieweit die in dieser Novelle enthaltenen historischen Angaben mit den Gemälden des Zingaro übereinstimmen, dies zu entscheiden, möge künftigen Kritikern vorbehalten bleiben. Ich bemerke nur, dass mir die Schule, welche der Künstler beim Lippo di Dalmasio durchgemacht haben soll, etwas problematisch vorkömmt, oder dass wenigstens ein bedeutender Theil seiner Werke der Richtung einer solchen Schule nicht entspricht und möglicher Weise als von andrer Hand gearbeitet, zu betrachten sein dürfte. Eine kleine neuerdings erschienene Schrift von Moschini (*Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore viniziano. Venezia* 1829. 24 *pp. in* 8.) beweist, dass Zingaro von Geburt ein Venezianer sei, sofern er sich auf einem Gemälde im Besitz des Abbate L. Celotti selbst als *Antonius de Solario venetus* unterzeichnet habe. Hiedurch wird seine Bildungsgeschichte nur um so dunkler; auch enthält die angeführte Schrift keinen einzigen Punkt zur weiteren Aufklärung der Sache.

Die schönsten Staffeleigemälde, welche ich vom Zingaro gesehen habe, befinden sich in der Gemälde-Gallerie des Museums, wohin sie aus verschiedenen Kirchen gebracht sind. Sie haben eine eigene Süssigkeit und Zartheit, und von ihnen gilt zuerst auf entschiedene Weise, was oben bereits als ein Hauptzug dieser ganzen Periode angegeben wurde, dass ihr Charakter nemlich etwa die Mitte hält zwischen dem der umbrischen Schule Italiens und derjenigen, die sich im oberen (südwestlichen) Deutschland gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts ausbildete*). Doch findet man hier nicht jenes Schwärmerische der Umbrier, das besonders bei Perugino und seinen Schülern so stark hervortritt.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die altdeutschen Gemälde, aus dem ehemaligen Augustiner Nonnen Kloster St. Walburg zu Soest.

Vom Premier Lieutenant Becker in Münster.

Die Stiftungsurkunde dieses Klosters scheint bei den, in Folge der Reformation entstandenen, langjährigen Unruhen abhanden gekommen zu sein. Nach dem, im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts angelegten Copiarium, welches manche geschichtliche Notizen enthält, die auf damals noch vorhandene Urkunden begründet zu sein scheinen, soll der Bau des Klosters, auf einer, an der Ostseite der Stadt Soest, vor dem Walburgthor gelegenen Stelle, welche noch heute der Klosterhof genannt wird, um das Jahr 1152 begonnen haben. Die Kirche wurde von dem Erzbischof von Cöln, Rainald von Dassel, in Beisein einer Menge hoher Prälaten und Edlen, im Jahre 1166, zu Ehren der h. Walburg, eingeweihet.

Diese Annahme wird bestätigt, durch eine, noch im Laufe des vorigen Jahrhunderts, im Soester Stadtarchive befindlich gewesene Urkunde aus dem angeführten Jahre, wodurch der gedachte Erzbischof der Kirche, wahrscheinlich bei der Einweihung derselben, mehrere Güter in der Umgegend von Soest schenkt. Das Kloster wurde bald nach seiner Entstehung, vom Pabste und mehreren Erzbischöfen von Cöln, mit Schutz- und Indulgenzbriefen versehen. Eine Anzahl Reliquien und Heiligthümer, so wie der, mit der Verehrung eines silbernen Maricobildes verbundene Ablass veranlassten häufige Wallfahrten und Schenkungen an Gütern, im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts. Die von dem Grafen von Arensberg ausgeübten Vogtei-Rechte scheinen dem Kloster bald lästig geworden zu sein; indem, nach einer noch vorhandenen Urkunde, Gottfried Graf von Arnsberg dem Erzbischofe Engelbert, Grafen von Berg, bereits im Jahre 1221, die Schirmvogtei abtritt. Dieser erklärt das durch weltlichen Schutz sehr gedrückte Kloster für frei und den cölnischen Erzbischof zum einzigen Schutzherrn auf ewige Zeiten. Eine Menge noch vorhandener Schenkungs- und Kaufbriefe bekunden die ausserordentliche Zunahme des Wohlstandes bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts. Auch scheint das Kloster bis dahin von Feuer und feindlichen Ueberfällen verschont geblieben zu sein. Beim Ausbruche der Soester Fehde, im Jahre 1447, wurde dasselbe jedoch, durch den Herzog Adolf von Cleve, welcher die Stadt Soest vertheidigte, als Aussenwerk befestigt und besetzt. Der Erzbischof Theodorich von Mörs liess es aufs Heftigste beschiessen und durch das von ihm angeworbene Böhmenheer erstürmen, wobei der Herzog kaum der Gefangenschaft entging. Nach manchen fruchtlos abgelaufenen Stürmen auf die Stadt selbst, verliessen die erzbischöflichen Schaaren das Kloster. Dasselbe wurde von den Einwohnern von Soest völlig zerstört, nachdem alle bewegliche Geräthe und vieles Baumaterial in die Stadt geschafft war. Nach dem im Jahre 1449 erfolgten Waffenstillstand wurde sofort mit dem Neubau des Klosters und zwar innerhalb der Stadt, unweit des Walburgthors, der Anfang gemacht. Die Vollendung des Klosterbaues verzögerte sich, wegen mancherlei Hindernisse bei Erwerbung der erforderlichen Grundstücke, Geldmangel etc. bis zum Jahre 1470. Der Haupttheil der Kirche konnte erst 1485 und der Chor erst 1506 vollendet werden. Im Jahre 1531 begann die Reformation in das Kloster Eingang zu finden. Die Nonnen theilten sich in

*) Welche merkwürdigen Resultate würden sich für die Verhältnisse, besonders der italienischen Schulen ergeben, wenn sich, in Folge kritischer Untersuchungen, die bisherige Zeitbestimmung im Allgemeinen als richtig erwiese! Vor der Hand ist die Sache noch zu unsicher, als dass ich näher hierauf einzugehen wagen dürfte.

zwei Partheien und führten, Hager als ein Jahrhundert, einen hartnäckigen Kampf für die alte oder neue Lehre. Die Klosternacht verfiel gänzlich, und die Ordnung konnte erst im Jahre 1672, durch einen Religionsvergleich, zwischen Kur-Brandenburg und Kur-Pfalz hergestellt werden, wodurch das Kloster in ein freiweltliches, adliches Damenstift, für die drei Confessionen, mit 18 Präbenden umgeformt wurde. Die Secularisation erfolgte im Jahre 1805, nachdem das Kloster 639 Jahre bestanden hatte.

Bei dem vor einigen Jahren erfolgten Abbruch der Kirche, welche übrigens in architectonischer Hinsicht wenig beachtungswerth erschien, wurden die noch vorhandenen, höchst merkwürdigen Gemälde in die Wiesenkirche gebracht und, beinahe unbeachtet, dem Verderben anheim gegeben. Im Laufe d. J. sind dieselben, auf Anregung einiger Kunstfreunde, von Seiten des Königl. Ministeriums des Cultus und des Unterrichts, dem in Münster zu errichtenden Provinzial-Museum überwiesen worden, um mit andern bereits acquirirten Producten der altwestphälischen Malerschule aufgestellt zu werden*).

Es befinden sich darunter folgende fünf Bilder, welche, ihrem Alter nach, aus dem 1447 zerstörten Kloster gerettet und in die innerhalb der Stadt Soest erbaute Kirche gebracht sein müssen:

Ein Antependium oder Vorsatztafel eines Altartisches, nach byzantinischer Art in Tempera gemalt. Als Hauptdarstellung, in der Mitte, Christus; rechts, Johannes und Nicolaus; links, Maria und Walburgis. Die Hauptfigur ist auf einem Regenbogen sitzend abgebildet. Die rechte Hand ist zum Segnen erhoben; in der linken ein offenes Buch, mit der Inschrift: *Ego sum panis eternus qui de celo descendi.* Das Haupt ist mit einem Nimbus umgeben, worin sich, zur Auszeichnung von den nebenstehenden Figuren, ein Kreuz befindet. Neben dem Nimbus die apokalyptischen Alpha und Omega. In den Ecken der den Heiland umgebenden Einfassung erblickt man die Symbole der Evangelisten. Diese Darstellung des Erlösers ist ganz in jener uralten Weise, nach dem von der Kirche sanctionirten Canon. Die vier Heiligen stehen in rundbogigen Nischen, symmetrisch angeordnet. Die Form der Körper ist mager und flach. Die Köpfe sind edel, obgleich ein bestimmter Ausdruck mangelt. Die Gewänder, in Art der ältern Plastik einfach gebrochen, zeigen Härte in den Umrissen, Mangel an Tiefe des Schattens, wenig Farbenglanz und höchst unvollkommene Anwendung der Perspective. Sämmtliche Figuren sind, in Art der byzantinischen Mosaiken, auf Goldgrund gemalt, mithin ohne Hintergrund, Beiwerk und Umgebung; überhaupt dem Typus der russischen Heiligenbilder ähnlich, wie er von den neugriechischen Künstlern übernommen wurde. Die grösstentheils noch erhaltene Verzierung des Rahmens, in bunten Farben aufgetragen, ist offenbar der Antike nachgeahmt und erinnert an die Simsverzierungen der Kirchen sogenannt byzantinischen Baustyls. Die Holzart der Tafel, auf welche das Bild gemalt ist, konnte bisher nicht mit Bestimmtheit ermittelt werden. Nach der Technik der Malerei und der Form der Buchstaben zu schliessen, kann dasselbe nicht nach dem 12. Jahrhundert entstanden sein und gehört, allem Anscheine nach, wenigstens in die Stiftungsperiode des Klosters. Es dürfte demnach für die älteste Geschichte deutscher Malerei kaum ein wichtigeres Denkmal aufzufinden sein. Höhe 3 Fuss; Breite 7 Fuss.

Das zweite Gemälde, etwa 6 Fuss hoch und 16 — 18 Fuss breit, besteht in drei Abtheilungen und ist auf Goldgrund gemalt. In der Mitte, der Tod der Maria, in Beisein der Apostel und der Portraitfigur des Donators, in geistlicher Tracht. Rechts die Anbetung der Könige; links die Verkündigung. Auf dem, offenbar gleichzeitigen, mit dem Gemälde untrennbar verbundenen, Rahmen befindet sich die Inschrift: *Joannes Blankenberch pp huj.° ecclise, orate pro eo*, wodurch der Donator namhaft gemacht wird. Nach vorliegenden Urkunden, erscheint dieser Probst bei mehreren Verhandlungen und zwar in den Jahren von 1422 bis 1443. Nach einer Urkunde vom Jahre 1419, war Alef Scharmann und nach einer andern vom Jahre 1450, Johann Lopenbörger Probst des Walburgiklosters; folglich muss das Gemälde in diesem Zwischenraum entstanden sein. Die Ausführung desselben ist zwar unbeholfen und weit von jener vollendeteren Technik entfernt, wie sie von gleichzeitigen cölnischen und niederländischen Malern geübt

*) Wie wir vernehmen, wird dies Provinzial-Museum sich einer reichlichen Ausstattung zu erfreuen haben, indem dasselbe, durch Vorsorge des genannten K. Ministeriums, sowohl bereits im Besitz einer Reihe von Gypsabgüssen der ausgezeichnetsten Antiken ist, als ihm auch eine Anzahl italienischer Bilder, aus den zurückgestellten Schätzen der ehemaligen Solly'schen Sammlung, versprochen ist. d. R.

wurde; indessen sind hier bereits alle Spuren der starren byzantinischen Malweise verschwunden und die Figuren erscheinen, bei sonst mangelhafter Zeichnung, frei bewegt. Es scheint dieses Gemälde bereits in früher Zeit, vielleicht bei Zerstörung des Klosters, beschädigt geworden zu sein, wie eine alte Uebermalung grösserer Stellen zeigt. Unter andern hat, nach einer theilweise erloschenen Inschrift vom Jahre 1612, ein gewisser Coster seine ungeschickte Hand, zum Verderben des Bildes, angelegt. Der Name des Malers findet sich nicht vor. Ob das Bild vielleicht von dem Soestischen Maler Ebervin, welchem das Patrocliustift daselbst, einer Urkunde vom J. 1431 zufolge, ein Haus übergiebt, gemalt sei, ist nicht mit Gewissheit zu ermitteln.

Von bedeutenderem Kunstwerthe ist das dritte Bild, ebenfalls auf Goldgrund, die Krönung der Maria nach der alten Weise darstellend, wie sie mit gefalteten Händen, neben Christus auf einem Throne sitzend, mit der Krone geschmückt worden. Es ist dies die älteste Weise, die Assumtion der Jungfrau darzustellen. Erst später trat die Vorstellung der Himmelfahrt in der lateinischen Kirche, und die des Todes der Maria in der griechischen Kirche an deren Stelle. Zu beiden Seiten in besonderen Abtheilungen stehen die Patrone des Klosters, der h. Augustin und die h. Walburg. Unten am Throne, in kleinerem Maafsstabe, eine betende Augustiner Nonne und zwei musicirende Engel. Die Composition dieses Bildes ist, trotz einiger Unvollkommenheiten in den Verhältnissen, grossartig und erhaben. Die Anmuth des Ausdruckes in den Köpfen und der einfache Styl der Gewänder verrathen einen ausgezeichneten Maler des 13ten Jahrhunderts, obgleich das Gemälde schwerlich von dem Meister des berühmten Veronikabildes, früher in der Boisserée'schen Sammlung, jetzt in der Königlichen Gallerie zu München, herrühren möchte, wie der Director Cornelius bei einer im Jahre 1818 Statt gefundenen Besichtigung desselben vermuthete. Höhe 4½', Breite 6'.

Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die im Walburgkloster vorzüglich verehrten h. h. Dorothea und Otilia darstellend, zeichnen sich durch ausserordentliche Grazie aus und gehören sicher einem der besten deutschen Maler aus der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts an. Der eben erwähnte Director Cornelius bezeichnete diese Bilder, als in der Art des grossen italienischen Meisters Fiesole gemalt.

Ein Seitenflügel eines sehr grossen Altarbildes, dessen Mittelstück und anderer Flügel verloren gegangen zu sein scheint. Auf der Hauptseite in der Mitte: Christus als Gärtner und Magdalena. Der Hintergrund, hier nicht mehr mit Goldgrund abgeschlossen, bietet eine reiche Landschaft dar. An den Seiten: Johannes der Täufer und Quirinus. Der letztere trägt einen Schild mit dem Wappen der Familie von Stael, welche das Gemälde wahrscheinlich gestiftet hat. Auf der Kehrseite, in zwei Abtheilungen, befinden sich die Hinrichtung der 10,000 Martyrer und der Tod des h. Erasmus, beide, bei aller technischen Vollendung, höchst widerliche Darstellungen. Hier ist der Hintergrund wieder mit Gold abgeschlossen: ein Beweis, wie ungern sich die alten Künstler von der einmal angenommenen Malweise zu trennen vermochten. Nach den Spuren einer verstümmelten Inschrift zu schliessen, ist dieses Bild im Jahre 1490, zu derselben Zeit, als die neue Walburgkirche bereits zum Gottesdienste gebraucht wurde, gemalt. Dasselbe ist hinsichtlich der Ausführung und des Colorits so bedeutend, dass es zu den ausgezeichnetsten Producten der Nach-Eyk'schen Schulen gerechnet werden kann.

Ueberhaupt verdienen sämmtliche Bilder, sowohl wegen ihres artistischen Werthes als auch wegen der Zeit ihrer Entstehung, eine vorzügliche Beachtung und dürften dieselben wichtige Belege zur deutschen Kunstgeschichte liefern.

Der technische Journalzirkel des Kunst- und Gewerbevereins z. Königsberg in Pr.

(Eingesandt.)

S. die Beilage zu den Unterhaltungsblättern für Gewerbe und nützliche Erfindungen. No. 1.

Bereits am Anfange des vorigen Jahres vereinigten sich mehrere hiesige Fabrikanten und Gewerbetreibende dahin, durch kleine jährliche Beiträge einen Fond zu bilden, aus dem die bekanntesten technischen Journale und andere Schriften, das Gewerbewesen betreffend, auf gemeinschaftliche Kosten angeschafft, den Theilnehmern nach und nach mitgetheilt, und zu einer kleinen technischen Bibliothek

angesammelt werden konnten. Der Hochachtbare Vorstand des hiesigen Kunst- und Gewerbe-Vereins kam diesem Unternehmen bereitwillig dadurch zu Hülfe, dass er nicht allein einen Boten zum fortwährenden Zusenden der Journale an die Theilnehmer unentgeltlich stellte, sondern auch versprach, sobald die Bibliothek einige Bedeutsamkeit gewinnen würde, ein besonderes Zimmer zum Aufstellen derselben in seinem Aufstellungs-Local einzuräumen und dasselbe in bestimmten Wochentagen zum Nachlesen zu öffnen. Dagegen trat der Journalzirkel dem Verein alle angeschafften Schriften, sobald sie bei allen Theilnehmern circulirt hatten, als Eigenthum ab. Im Jahre 1834 nahmen an diesem Zirkel bereits 25 Personen Theil, und in diesem Jahre vermehrte sich ihre Anzahl bis auf 42, so dass bis jetzt die Anschaffung von mehr als 60 Bänden möglich wurde. Es war der allgemeine Wunsch der Theilnehmer, nicht allein auf diese Weise sich durch Lesen fortzubilden, sondern auch durch gegenseitigen Austausch ihrer Erfahrungen ihre Kenntnisse des Gewerbewesens zu vermehren, und hiedurch fanden sich die Stadträthe Degen und Eichholz, die schon bisher die Anschaffung und Vertheilung der Schriften besorgt hatten, veranlasst, am 31. October c. in dem v. Bork'schen Palais auf dem Rossgarten ein gemeinschaftliches Abendessen zu veranstalten. An demselben nahmen nicht allein alle bisherigen Theilnehmer des Journalzirkels, die nicht durch besondere Ursachen verhindert wurden, sondern auch noch mehrere Personen, die dem Zirkel für das nächste Jahr beizutreten wünschten, Theil; und das Interesse für dasselbe wurde noch dadurch erhöht, dass auch sowohl die Herren Gewerks-Assessoren des Hochlöblichen Magistrats, als auch Hr. Polizeirath Jonas und die Hochachtbaren Vorstände des Kunst- und Gewerbe-Vereins die an sie ergangene Einladungen gütigst angenommen hatten. Frohe Unterhaltungen über den Gewerbebetrieb der Stadt und über neue Erfindungen würzten das einfache Mahl, und als nach Beendigung desselben Hr. Bürgermeister Schartow in herzlichen Worten den Wunsch aussprach, dass Künste und Gewerbe in unserer Stadt immer blühen und gedeihen mögen, fand derselbe wohl im Herzen jedes Anwesenden den lautesten Wiederklang. Ist dieser Zirkel, dessen Absicht es überhaupt nur ist, als ein Nebenzweig des hiesigen Kunst- und Gewerbe-Vereins zu bestehen, gegenwärtig noch klein, und kann sich derselbe andren Vereinen der Art noch nicht an die Seite stellen, so liefert er dennoch den Beweis, dass es auch hier nicht an Gewerbetreibenden fehlt, die selbst das möglichste Fortschreiten des Gewerbewesens wünschen und eifrig bemüht sind, selbst bei den reissenden Fortschritten, die das Zeitalter in dieser Hinsicht macht, stets mitzuschreiten. Es wird daher auch von dieser Vereinigung sich baldig ein grösserer Nutzen hoffen lassen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Verein zu Halberstadt.

Am 7. November wurde eine General-Versammlung der Mitglieder und die Verloosung der für 1835 erworbenen Kunstwerke gehalten. Die Zahl der gezeichneten Actien war 264, worunter Neun in diesem Jahre neu hinzugetretene Mitglieder, unter denen wir mit grossem Vergnügen auch den Namen Seiner Excellenz des Herrn Geheimen Staats-Ministers Freiherrn Stein zum Altenstein lesen.

Bei der Verloosung selbst fielen:

Kirche Himmelgeist am Rhein, Oelgemälde von Auerwald; auf No. 67 an Hrn. Criminalrichter von Kaisenberg.

Wirthshaus zu Linz, Oelgemälde von Auerwald; auf No. 46 an Hrn. Regierungs-Rath Gronau.

Fünf radirte Blätter auf No. 196 an Hrn. Gerichtssecretair Giesecke.

Vier dergleichen auf No. 204 an Frau Ritterschaftsräthin von Hertefeld.

Nordöstliche Ansicht des Domes zu Halberstadt, Oelgemälde von Hasenpflug auf No. 149 an Hrn. Domherrn Freiherrn Spiegel z. Diesenberg.

Lithographie nach Hildebrandt's Gemälde: Betende Chorknaben; auf No. 231 an Hrn. Ober-Lehrer Dr. Th. Schmid.

Für das Jahr 1835 erhalten die Mitglieder des Vereins für jede Actie einen Abdruck des nun bald vollendeten Stahlstiches von E. Rauch nach Hasenpflug's mit verlosten Gemälde: Nordöstliche Ansicht des Domes zu Halberstadt, doch werden die Abdrücke erst im Januar 1836 vertheilt werden können.

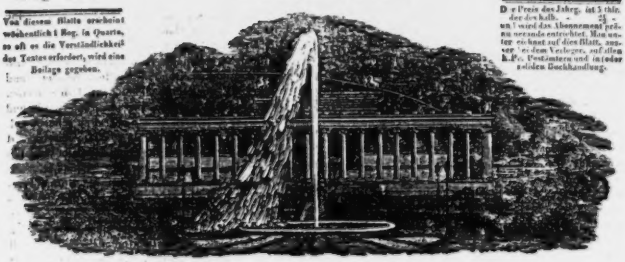
Dr. F. Lucanus.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 48. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ - wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unter richtet auf dies Blatt, unser Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Von

den älteren Malern Neapel's.

(Fortsetzung.)

Das ausgezeichnetste unter den Gemälden des Zingaro in der Gallerie des borbonischen Museums ist dasjenige, welches sich früher im Kapitel von S. Maria la Nuova befand (Erste Abtheilung der Gallerie, No. 4). Es ist eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten. Sie steht auf einem Felsen, zu dessen Seiten rings kleine Löcher sind, daraus (nach beliebter neapolitanischer Sitte) Flammen des Fegefeuers und kleine Seelchen hervorkommen. Zwei Engel, im Style des Perugino, halten eine Krone über ihrem Haupte. Ihr Untergewand ist Goid. Beide Brüste sind entblösst, indem sie aus runden Löchern des Goldgewandes hervortreten; das Kind, das sie auf dem rechten Arme trägt, spielt mit der einen, die andre drückt sie in reizend tizianischer Bewegung mit der linken Hand. Die Carnation ist schön und licht gehalten. Ihr Gesicht und ganzer Charakter ist reizend jungfräulich und überhaupt eine eigenthümliche Milde über das Gemälde ausgegossen.

Ein andres Bild, aus der Kirche S. Pietro ad Aram (II, No 254), stellt die h. Jungfrau auf dem Throne, auf der einen Seite den h. Sebastian und Petrus, auf der andern den h. Paulus, Asprenus und die h. Candula dar; in einigen Nebenfiguren soll der Künstler sein und seiner geliebten Gattin Portrait angebracht haben. Dies Bild hat nicht die Süssigkeit des vorigen, es ist ernster und strenger, aber ebenso tüchtig und würdig gehalten. Es erinnerte mich in etwas an die Werke des Marco Palmezzano von Forli.

Eine Ausgiessung des heil. Geistes (I, No. 9) ist nicht so bedeutend, wie die beiden genannten, dient jedoch auch, um den Charakter des Meisters, in den angegebenen allgemeineren Zügen, leichter bestimmen zu können.

Andres von der Hand des Zingaro findet man noch in den Kirchen vorhanden. So sah ich im Dome in der Kapelle der Familie Galluccio (neben der Kapelle des Tesoro), ein kleines Bild, eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde vorstellend, welches mir ganz der Art dieses Künstlers zu entsprechen schien. Es stand auf dem Altar, vor einem grossen, flau modernen Pfingstbilde des Cavaliere Malinconico.

Ein sehr berühmtes Bild vom Zingaro befindet sich in S. Lorenzo maggiore, in einer kleinen Kapelle, der des h. Antonius gegenüber. Es stellt den heiligen Franciscus dar, welcher in der Mitte steht, Schaaren von Mönchen (einige mit Heiligenscheinen) knieend auf seinen Seiten. Er reicht nach jeder Seite ein Buch mit den Regeln des Ordens. Zwei Engel zu seinen Häupten halten Täfelchen, worauf die Hauptpunkte des durch ihn begründeten Instituts verzeichnet sind. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt; im Ganzen steif, gleichwohl von grossartiger Anordnung, mit bedeutenden Linien in der Gewandung und mit trefflichen, charaktervollen und schönen Köpfen.

Eine Kreuzabnahme, die sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle del Crocefisso, befindet, wird ebenfalls für eine Arbeit des Zingaro ausgegeben, obgleich schon Dominici (ohne indess die Aechtheit zu bezweifeln) anmerkt, dass sie viel Aehnliches mit den Werken des Albrecht Dürer habe. Wenn ein italienischer Kunstkenner von Werken des letzteren spricht, so ist bekanntlich in der Regel (und im besten Fall) nur oberdeutsche Schule anzunehmen, und so verhält es sich auch hier. Das Bild trägt zu entschieden die Kennzeichen dieser Schule (aber nicht des Dürer selbst) an sich, als dass es von der Hand des Zingaro herrühren könnte. Hr. Hofrath Hirt hält dasselbe für eine Arbeit des Johann van Eyck *), doch kann ich diesem Urtheil nicht wohl beistimmen. — Am Eingange der genannten Kapelle sieht man das Bildniss des Dominikaners B. Guido Maramaldo, vom Zingaro streng al fresco gemalt, und den ihm zugeschriebenen grossen Fresken in S. Severino entsprechend; das andre Bildniss hinter diesem ist von andrer Hand, welche die Manier des Künstlers nachzuahmen gesucht hat.

In dem Kirchlein der Incoronata sieht man, ausser den erwähnten Arbeiten Giotto's, rechter Hand im Mittelschiff noch eine Madonna mit dem Kinde, die ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben wird, und der Rest einer grösseren Wandmalerei zu sein scheint. Es ist eine zierlich weiche Composition, das Gesicht der Madonna von sentimentalem Ausdrucke und das Ganze reich mit Goldverzierungen geschmückt.

Sehr bedeutend sind die eben erwähnten Freskomalereien, welche zwei Seiten des Klosterhofes von S. Severino schmücken. Auch diese führen den Namen des Zingaro. Jedenfalls aber möchte ich den Meister derselben, — falls er auch wirklich mit dem Verfertiger der oben genannten Staffeleibilder Eine Person ist und etwanige Verschiedenheiten den Gehülfen, die er zu einem so bedeutenden Werke haben musste, zuzuschreiben sein möchten, — nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts zuertheilen.

Es sind zwanzig Gemälde, die in geringer Höhe über dem Fussboden beginnen und oben durch den Halbkreis des Gewölbes geschlossen werden. Es sind meist einfache historische Darstellungen, etwa in florentinischer Weise, aber durchaus ohne die dort gewöhnliche Ueberladung mit Nebenfiguren; ich möchte sie, in Bezug auf die Anordnung, mit den Fresken des Andrea del Sarto im Vorhofe der SS. Annunziata zu Florenz vergleichen. In den meisten Fällen ist nur Eine Haupthandlung dargestellt; nur einige Male sieht man kleinere Nebenhandlungen in der Ferne. Die Zeichnung der Gestalten ist einfach in der Weise der späteren Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ziemlich dem jungen Raphael verwandt. Die Köpfe sind zum Theil äusserst zart, fein modellirt und in schöner Farbe; andre sind roher und kälter, welche ohne Zweifel als von Schülern gearbeitet anzunehmen sind; alle aber sind äusserst naturwahr und aus dem Leben gegriffen, wenngleich mehr oder minder edel. Die Gründe der Bilder sind entweder mit Architekturen geschmückt, die in reichem modernem Styl (auch dieser Umstand deutet auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) und in trefflicher Perspective gezeichnet sind, — letzteres besonders bei inneren Durchblicken; oder es sind höchst ausgezeichnete landschaftliche Darstellungen,

*) Museum. 1833. No. 21. S. 165.

die zwar noch mit dem phantastischen altniederländischen Landschaftsstyl verwandt sind, aber so mässig gehalten, dass sie selbst an die caracciesche Landschaftschule erinnern, letzteres besonders auch in der Farbe. Namentlich sind die leichten, schlanken Bäume, durch die man in die Ferne hinausblickt, die ruhigen klaren Seen, u. a. meisterlich gerathen. Mir ist in der ganzen italienischen Kunst wenig Aehnliches in den Gründen historischer Fresken vorgekommen, am wenigsten in einer so frühen Zeit, wie diese; ich begreife nicht, in welcher Schule der Künstler sich zu einer solchen Vollendung im landschaftlichen Fache gebildet haben könnte, denn auf die niederländische Schule der Eyck's zu rathen, passt hier nicht, da die Gestalten dieser Bilder nichts mit jener Schule gemein haben. — Leider sind die Bilder im höchsten Grade beschädigt. Das Kloster scheint als Kaserne gedient zu haben, da die Gestalten häufig auf die muthwilligste Weise zerkratzt sind; dann ist eine schmähliche Restauration darüber gekommen, welche wenigstens die Gewandung der Figuren im Vorgrunde fast ganz zu Grunde gerichtet hat, so dass man nur noch die Hauptmotive des Falt'enwurfes herausfinden kann. Doch sind hievon die Köpfe dieser Figuren, sowie die Gründe meist verschont geblieben. Aeusserst wünschenswerth scheint es, dass diese so höchst merkwürdigen Gemälde bald, eh es gänzlich zu spät ist, genau gezeichnet und dem kunstliebenden Publikum bekannter gemacht werden.

Die Fresken stellen Scenen aus dem Leben des h. Benedict dar, ziemlich dieselben Momente, wie man sie auch an andren Orten in Gemälden dieses Inhalts wiederholt findet. Ich erwähne einige der Bedeutendsten.

Auf dem ersten Bilde ist dargestellt, wie die Eltern des h. Benedict in der Stadt Nursia ankommen, ein Zug mit Pferden und Maulthieren; zwei Jünglinge schreiten dem Zuge mit leichten Schritten voran. Dies Bild ist, das einzige des ganzen Cyclus, in grüner Erde gemalt und verdankt diesem Umstande, der es weniger in die Augen fallen machte, dass es von Bosheit und Dummheit ziemlich verschont geblieben ist; namentlich kann man hier die Zeichnung der Gewänder noch vollständig verfolgen. Die beiden Jünglinge sind besonders schön und gleichen auffallend den Gestalten, die man in Raphaels Handzeichnungen aus der Zeit, wo er für die Libreria des Sienneser Domes arbeitete, sieht. Das monochrome Grün, obgleich dessen Anwendung in früherer Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheint, musste dem Meister jedoch nicht weiter genügt haben; schon mit dem zweiten Bilde beginnt die Ausführung in naturgemässen Farben.

Die ausgezeichnetste Landschaft findet man auf dem vierten Bilde, wo der h. Benedict das Mönchsgewand nimmt. Hier sieht man einen trefflichen Abendhimmel und leichte schöne Bäume, in denen nichts an jene conventionelle Darstellung des Baumschlags erinnert, die man später, bei den ersten eigentlichen Landschaftern, so häufig bemerkt.

Im achten Bilde*) ist dargestellt, wie der h. Benedict, in Gegenwart seiner Klosterbrüder, einen Giftkelch durch sein Wort zerbricht. Hier zeigt sich unter den Mönchen eine Menge sehr vorzüglicher Köpfe, die ich in Bezug auf die feine Technik etwa mit den ausgezeichnetsten Bellini's vergleichen möchte, und in denen auch der dem Momente angemessene Ausdruck glücklich erreicht ist.

Das neunte Bild enthält die Geschichte der heiligen Jünglinge Placidus und Maurus, welche vom h. Benedict in seinen Orden aufgenommen werden. Dies Bild ist sehr figurenreich und zeigt in den Köpfen mehrfach Härteres und zugleich mehr charakteristische Individualität als die früheren. Merkwürdig ist dies Bild besonders dadurch, dass in demselben, unter den Zuschauern der Handlung, des Künstlers eigenes Portrait enthalten ist. Er steht, dem Beschauer zugewandt, in seinen Mantel gehüllt und einen Pinsel in der Hand; Gestalt und Gesicht sind die eines derben kräftigen Mannes von etwa 35 Jahren. Er trägt langes braunes Haar und ein schwarzes Barett. Hinter ihm schaut ein jüngerer Mann hervor, den man für seinen Gehülfen bei der Ausführung der Fresken hält; dieser hat auch etwas Derbes, aber mehr Phantastisches im Gesichte als der Meister; er trägt dickes schwarzes Haar und ein rothes Barett.

Das vierzehnte Bild stellt ein klösterliches Mahl dar und zeichnet sich wiederum durch die trefflichsten Köpfe, wie auch durch die sehr wohlgelungene Anordnung des Mahles aus.

*) In der Beschreibung, welche Dominici in seinem schon erwähnten Werke von diesen Bildern giebt, ist vor No. 6 ein Bild ausgelassen, so dass seine Bezeichnungen der Nummern nicht richtig sind.

Im sechzehnten Bilde sieht man ein Wunder, das bei dem Bau des Klosters von Montecassino vorgefallen ist. Man sieht Mönche, die sich bemühen, einen grossen Stein mit Hebeln fortzubewegen; auf dem Stein den Teufel in Gestalt eines katzenartigen Affen, der durch sein Gewicht ihre Arbeit vergeblich macht, und daneben den Heiligen, der ihn seiner Wege gehen heisst. Vortrefflich sind hier die angestrengten Bewegungen der mühsam arbeitenden Mönche ausgedrückt.

Das siebzehnte Bild besteht nur aus einer, durch den oberen Halbkreis begränzten Lünette, indem sich darunter ehemals eine Thür befand. Dies Bild enthält eine reizende Landschaft und zwei Männer im Vorgrunde, die in schöner Naivetät neben einander sitzen und sprechen.

Ausgezeichnet ist endlich auch noch das achtzehnte Bild, wo ein junger Mönch, durch den Einsturz einer Mauer beim Bau des Klosters erschlagen, vor den Heiligen gebracht und durch ihn wieder lebendig gemacht wird. Sehr schön sind hier vornehmlich die Nebenfiguren, welche dem Wunder zuschauen; so wie die wohlerhaltene Gruppe im Mittelgrunde, wo der blutende Jüngling dem Heiligen entgegen getragen wird. —

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die neueren Maler in Holland.

Die „Miscellen aus der neuesten ausländischen Literatur“ enthalten im zehnten Heft des laufenden Jahrganges einen Aufsatz aus dem Französischen des Alphonse Royer über den Zustand der Künste in Holland, welcher mit gründlichem Verständniss, mit Wärme und ruhiger Würdigung geschrieben ist. Die grössere Hälfte desselben giebt sehr wünschenswerthe Notizen über die kostbaren Schätze, welche in den Museen von Amsterdam und im Haag vereinigt sind; mit lebendigster Anschauung und Unbefangenheit sind vornehmlich die Meisterwerke Rembrandt's geschildert. Im Folgenden geht der Verf. auf die gegenwärtige Kunst Holland's über: wir theilen seinen Bericht über den gegenwärtigen Zustand der Malerei in diesem Lande ausziglich mit.

* * *

Kočkoček, Schelfout und Schotel nehmen in der Achtung ihrer Landsleute gegenwärtig den ersten Rang ein. Die beiden ersten widmen sich vorzüglich der Landschaftsmalerei, und der letztere der Malerei von Seestücken. In der Gemäldesammlung des Obristen von Céva, Adjutanten des Prinzen von Oranien, im Haag, befindet sich eins der neuesten Bilder von Kočkoček, welches der eigenen Aussage aller Künstler gemäss das vortrefflichste von allen ist, die ihr College je gefertigt hat. Das Sujet ist ein Wald gegen Mitte des Juni. Der Vorgrund zeigt hohe, buschige Bäume mit Lichtstreifen im dichten Laubwerk. Die Sonne drängt sich durch die Zweige und zeigt hier und da moosreichen vergoldeten Grund. Die Jahreszeit, welche der Künstler gewählt, war stets die Klippe der Landschaftsmaler. Zu dieser Zeit des Jahres ist ja Alles grün, selbst die Reflexe und Schatten, welche mehr oder minder den allgemeinen Farbenton der Natur theilen. Diesem Fehler seines Sujets konnte auch unser Maler nicht entgehen. Deshalb ist der erste Anblick seines Bildes ungünstig; allein nach und nach machen sich die Augen mit dieser vorherrschenden Farbe vertraut und entdecken die besonderen Schönheiten des Werks. Des Künstlers Baumstämme sind warm colorirt, das Laubwerk geschickt gruppirt, die Fernen zeigen dunstigen Schimmer, ohne zu grosse Vorliebe für das Detail. Man erkennt den kühnen sichern Maler, der die unbesiegbarsten Schwierigkeiten tapfer ergreift. Kočkoček erfreut sich der beiden Haupteigenschaften des Landschaftsmalers, die sich selten in einem einzigen Manne vereinigt finden, im hohen Grade, Präcision der Zeichnung und Kühnheit der Farben. Ich war nicht so glücklich, Kočkoček in Holland zu sehen. Als ich dort war, machte er gerade eine Künstlerreise am Rhein. Er ist, wie man mir sagte, kurz angebunden, ja sogar etwas wild, mehr Jäger der Wälder, als der Salons. Seine Erziehung hat sich ganz auf seine Kunst concentrirt. Er redet nur die Sprache seines Landes.

Schelfout zeichnet sich vor Allem in Winterlandschaften aus, eine Art Landschaftsmalerei, die unter den Holländern stets viele Enthusiasten gefunden hat. Deshalb vernachlässigt er jetzt auch jede andere Composition, um die Liebhaber der Eis- und Schneeeffekte zufrieden zu stellen. Seine beiden letzten Gemälde gehören dieser Nationalkategorie an; das eine findet man in der Gallerie des Obristen von Céva, das andere ist noch im Atelier des Malers. Schelfouts Manier hat durchaus nichts gemeinsam mit der von Kočkoček. Was dieser dem Gan-

zen giebt, weilt jener dem Detail. Jedes Beiwerk seiner Landschaft zeugt von gleicher Vollendung; man kann den Vordergrund, wie die Ferne, durchs Vergrösserungsglas betrachten; man sieht das Gras wachsen am Rande des Rahmens. Jedes gebrochene Stück Eis gleicht einem geschliffenen Diamanten, auf den der Sonne Strahlen fallen. Es ist bekannt, dass Gerard Dow drei Tage an einem Besenstiel malte; ich möchte wetten, dass ein solches zerbrochenes Stück Eis, wie man es auf Schelfouts Vordergrund sieht, nicht weniger Zeit gekostet hat; es ist Mieris Schule, angewandt auf Wälder und Kanäle. Solche Erzeugnisse lieben die Holländer, und darum ist Schelfout ihr Maler par excellence. Das Mikroskop in der Hand, die Füsse am Kohlenheerde wärmend, bewundern sie stundenlang und unbeweglich die unendliche Welt seiner Grashalme, glücklich, wenn sie zufällig eine Heuschrecke oder Fliege darin entdecken, die sie anfangs nicht bemerkt haben. Ich mache hier mehr der Malweise als Schelfouts Talente den Prozess. Auf dem beklagenswerthen Wege, auf welchem sich dieser geschickte Künstler befindet, ist es gut, wenn auch eine befreundete Stimme unter dem vielen verrätherischen Lobe zu seinem Ohre dringt. Er denke über sich nach; er betrachte einmal ein Gemälde von Hobeema oder von seinem Landsmann Ruysdaël, und nachdem er sich Raths erholt bei diesen Meistern aller Meister, möge er ohne Unterlass dahin streben, sich von dieser trostlosen Vollkommenheit zu heilen! Muss sich denn die Natur stets so in Toilette, gekämmt, geschabt, rein gewaschen zeigen? Im engen Rahmen eines kleinen Familienbildes, da verzeiht man einem Mieris und Dow diese liebenswürdige Kinderei; allein in der freien Natur, unter der Sonne Strahlen, bei einem meilenweiten Horizonte, lässt sie sich da auch noch ertragen? Wollten eure Augen hundert Schritte weit so die kleinen Zufälligkeiten eines Blattes, eines zerbrochenen Zweiges, einen Kieselstein auf dem Wege, den Stern eines Stück Eises erkennen, müssten sie da nicht mit den vortrefflichsten Brillen der Welt bewaffnet sein? Und auch dann würden sie sie oft nicht erkennen, diese Feinsicht müsste denn von einer Krankheit der Augennerven herrühren. In solchem Falle ist es nicht eine Landschaft, die einem geboten wird, sondern eine Menge kleiner, niedlicher, angenehmer Miniaturbilderchen, die sich weit besser in ebenso vielen Medaillons ausnehmen würden. Seht dagegen den grossen Ruysdaël! wie er auf die Leinwand die grossen Effekte des Ganzen zaubert und die Physiognomie jeder Hauptgruppe! Wir umfassen Alles mit einem Blick und nirgends stösst das Auge auf ein Hinderniss des Haupteffekts; und dennoch ist auch das Detail bei ihm mit Meisterhand versorgt! Schelfouts Studien sind meiner Meinung nach weit vorzüglicher als seine Gemälde. Nie wird er ein kräftiger kühner Maler werden, obwohl er, wenn er will, unter den anmuthigsten, feinsten Landschaftsmalern den ersten Rang einnehmen kann.

Obgleich die allgemeine Meinung in Holland Schelfout über Schotel setzt, so ziehe ich doch den freien Styl des letzteren vor. Schotel componirt grossartig, oder begnügt sich vielmehr, die Natur nachzuahmen. Um sein Musterbild besser studiren zu können, bewohnt er in seiner Vaterstadt Dortrecht ein kleines Haus, dessen Fenster nach der Maas zu liegen. Dieser Fluss ist, wie bekannt, nicht weit von seiner Mündung eine Art Meer. Vor seiner Staffelei sitzend, sieht Schotel täglich Schiffe vorüberseegeln, und er kann nicht aus dem Hause gehen, ohne auf eine ganze Armee von Matrosen zu stossen. Schotels Wohnung ist eine wahre Fregatte. Als ich ihn besuchte, fiel mir diess sogleich auf. Man hörte ganz deutlich draussen die Stimmen der Matrosen und die Commandoworte der Schiffsherren, die unter den Fenstern die Anker warfen oder lichteten. Schotel arbeitete mitten unter diesem Lärmen fort, die Pfeife im Munde, eine wollene Mütze auf dem Kopfe. Er brauchte nur einen Blick zum Fenster hinauszuwerfen, um seinen Flotten die Physiognomie zu geben, welche die Natur ihnen in diesem Augenblicke lieh. Schotel kennt das Meer vollkommen und vermummt es nicht mit den unnöthigen Zutaten, mit welchen es viele Maler von Seestücken so gern bereichern. Ihm scheint es genug, ihm eigenthümliche Eigenschaften zu besitzen. Besonders stehen die Bewegungen seiner Schiffe in Harmonie mit dem Wasser, auf welchem sie ruhen. Vielleicht könnte man seine Farben kräftiger und wärmer wünschen, obgleich er die besondere Natur seines Landes während sieben Monaten des Jahres zur Entschuldigung hat. In der That bieten die Meere des Nordens während dieses ganzen Zeitraumes nur grosse graue oder schmutzig weisse Flächen, hier und da hellere Streifen zeigend, wenn der Wind

sie kräuselt. Selbst der Himmel nimmt diese nebligeFarbe an, und die bleiche, kranke Sonne scheint am Horizonte zu sterben. Davon muss man sich erst überzeugen, wenn man über seine Farben abzutheilen will.

Das historische Genre scheint für die Maler der neuesten holländischen Schule wenig Reiz zu haben. Unter denen, die sich hiemit beschäftigen, kann ich nur Eeckout vortheilhaft erwähnen. Eeckout setzt Rembrandt's Schule fort. Die Werke dieses berühmten Meisters hat er seinem besonderen Studium unterworfen. Auch sieht man im Haag in seinem Atelier vortreffliche Copien der Hauptgemälde von Rubens. Er hat die Pariser Künstler gesehen und kennen gelernt, und ist in sein Vaterland zurückgekehrt, ohne von der Bahn abgewichen zu sein, die er einmal mit seinen Studien betreten. Eeckout ist guter Colorist, und verfügt talentvoll über die Wirkungen von Schatten und Licht. Sein Hauptfehler besteht in dem geringen Ausdruck, den er seinen Physiognomien giebt. Er fürchtet sich zu sehr vor den stark aufgetragenen Farbentönen, die sein Meister gerade so wunderbar zu benutzen verstand. Es gehört mehr Hingebung und mehr Kühnheit dazu, um auf Rembrandts Wege fortzuschreiten. Eeckouts neustes Gemälde hat die Ermordung Wilhelms I im Prinzenhofe zum Gegenstand. Der zu Tode getroffene Prinz sinkt an der Palasttreppe in die Arme seiner Offiziere. Ein helles Licht erleuchtet im Vordergrunde diese Scene, während die Mitte im Schatten bleibt, und die mit Hellebardieren besetzten oberen Stufen von oben geheimnissvollen, milden Lichtschimmer empfangen. Diese Disposition erinnert an Rembrandts berühmte Nachtwache. Der allgemeine Effekt ist ausgezeichnet; nur hätte Eeckout weise gehandelt, seine antihistorischen Trachten, mit denen er die Figuren auf seinem Bilde behängt hat, nicht aus einer alten Theater-Kleiderkammer zu entlehnen.

Pienemann, der Sohn, malt Schlachtstücke, Uniformen und Pferde; Horace Vernet scheint ihm zum Muster zu dienen. Moerenhut behandelt dasselbe Genre mit viel Geist und Delicatesse. Er malt auch heitere Landschaften, belebt von Heerden und Bewohnern aus Friesland und Zeeland in ihren malerischen Trachten. Seine Bilder sind hübsch in der Farbe, aber nicht genug modellirt. Geernaert ist ein Belgischer Künstler, der in Gent wohnt, dessen Gemälde aber fast alle von Holland aus bestellt, und dort gekauft werden. Geernaert malt, wie Braekeler in Antwerpen, im Styl der alten flamändischen und holländischen Meister; besonders ahmt er Brouwer's und Steen's Manier nach. Mehrere seiner Compositionen sind allerliebst.

Berliner Ateliers.

Die Loreley des Hrn. Prof. Begas.

Kennst Du das Mährchen von der Loreley? Es ist eine alte geheimnissreiche Sage, die dem Wandrer auf dem Rheine berichtet wird, wenn er an den gefährlichen Strudeln des Lurlei-Felsens vorüberfährt. Wohl Mancher sah auf dem Felsen die schöne Zauberin sitzen; aber nur Wenigen Lieb es vergönnt, wieder zu erzählen, wie ihnen geschehen war. Es giebt ein Lied von H. Heine, darin der Dichter ihre Erscheinung beschreibt:

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.

Sie kämmt's mit goldnem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley gethan.

Begas hat die Loreley gemalt, fast ebenso wie sie das Lied schildert. Es ist ein grosses Gemälde. Man sieht das Rheinthal mit seinen phantastisch gezackten Uferfelsen und Burgruinen hinab; der Himmel ist mit zerrissenen gewitterlichen Wolken bedeckt; Regenschauer hängen in den fernen Bergen.

Im Vorgrund springt ein Stück des Uferfelsens, hell von der Abendsonne beleuchtet, empor. Die Zauberin sitzt auf dem Felsen, ein verlockendes, wunderbares Weib. Sie ist mit reichem Schmuck, aber nachlässig bekleidet; der Oberleib fast ganz entblösst. Ein zierliches Band, mit Steinen und Perlen besetzt, hält das leichte Untergewand über der linken Brust fest; der Gürtel des Obergewandes wird durch einen blutroth leuchtenden Stein zusammengehalten. Ueber ihren Knieen liegt ein Mantel von prächtigem, weiss und roth gewirktem Stoffe, die Muster im strengen Style des Mittelalters, Schlangen, Drachen, Nixen, u. dergl. darein verschlungen. Die Füsse sind nackt. Das blonde Haar wallt frei über den Rücken hinab und wird leicht vom Winde gehoben; das Haupt ist mit einem zierlich phantastischen Köpfchen bedeckt. Sie hat eben ihren Putz beendet; der goldne Kamm und Spiegel, das Salbgefäss, aus rothem Rubinglase gegossen, liegen und stehn zu ihren Füssen. Da kam den Rhein herab ein Nachen mit zween Männern gefahren; eilig ergriff sie die Laute und sang dazu ihr verderbliches Lied, welches den Nachen in die Strudel her lockte, die ihn hastig verschlingen. Sie neigt ihr Haupt über den Abhang, und blickt auf ihre Beute hinab, indem sie nur noch leise den Accord ihrer Laute nachklingen lässt.

Es ist ein verlockendes, wunderbares Weib. Wie zart, wie rein und weich sind diese Formen, welch ein süsser, rosiger Schmelz ist darüber hingebreitet! In dieser Schönheit allein beruhte ihre Zauberkunst, um deren willen sie einst der Bischof zu Gerichte ziehen liess; die Zauberkunst, von der sie selber, in Brentano's Godwy, singt:

Meine Augen sind zwei Flammen,
Mein Arm ein Zauberstab. . . . .

Die Augen zanft und wilde,
Die Wangen roth und weiss,
Die Worte still und milde,
Das ist mein Zauberkreis.

Ich selbst muss drin verderben,
Das Herz that mir so weh,
Vor Schmerzen möcht' ich sterben,
Wenn ich mein Bildniss seh.

Ihr Gesicht, welches man im Profil sieht, vereinigt mit dem süssesten Liebreiz sehr eigenthümliche Züge; es ist äusserst zart gebildet und doch trägt es im Ganzen mehr den Ausdruck von Macht und Gewalt, als hingebender Liebe. Die Stirn zeigt keine griechische Heiterkeit, sie ist hoch und über den Augen eigenthümlich vorgewölbt; hier wohnen die schlimmen Träume und die Gedanken, die ihr keine Ruhe lassen und sie an den Verrath des Geliebten zu immer neuer Rache gemahnen. Die Nase ist fürstlich erhaben, das Kinn mädchenhaft zart und zurücktretend, der Mund zeigt den Ausdruck einer gleichgültigen Befriedigung. Nur in der hastig emporgeschwungenen Augenbraune liegt etwas wie Lust und Freude an der Rache. Aber das grosse dunkle Auge selbst widerspricht dieser Lust; die trüben Schatten, die darüber liegen, geben ihm den Ausdruck einer nie endenden Trauer. Das Auge spricht es aus, was die Loreley in einem andren Liede, in Eichendorff's Ahnung und Gegenwart, singt:

Gross ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! du weisst nicht, wer ich bin.

Der Nachen, der unten auf dem Strome vorüber getrieben ist, stürzt jählings in den Strudel hinab. Die beiden Männer, die drin sitzen, blicken unverwandt, ohne der Gefahr inne zu werden, zu dem zauberhaften Bilde empor. Der alte Schiffer am Steuer stemmt unwillkührlich, bei der veränderten Bewegung, seinen linken Arm auf den Rand des Nachens, trotzig heftet er seinen Blick auf das Weib; es scheint, als ob er zürne, dass sie ihm, der die Fahrt so oft stromauf und abwärts ohne Hinderniss vollbracht, an verrufener Stelle zu erscheinen wage; aber er kann den Blick nicht von ihr abwenden. Der ritterliche Jüngling, den er vielleicht zu Fest und Freude führen sollte, steht aufrecht, den Arm nach der zauberischen Erscheinung emporgestreckt, ganz in Sehnsucht hingegeben. Noch ein Moment, und die Wellen des Rheines werden ruhig über dem versunkenen Nachen dahinrauschen. Dann wird die Jungfrau sich von ihrem Felsensitze erheben, sich vor der Kühle des Abends in den wundersamen Mantel einhüllen und in ihrem einsamen Wasserschlosse verschwinden.

Es ist eine der interessantesten und dankbarsten Aufgaben, welche sich Begas in dieser Darstellung gewählt hat, zugleich aber vielleicht eine der schwierigsten, die man auffinden kann. Um so grösseren

Ruhm bringt es dem Künstler, da er alle Schwierigkeiten glücklich überwunden und das Bild im Ganzen, wie in seinen Theilen, mit gediegenster Meisterschaft vollendet hat. Schön das Aeussere der Composition, — die Hauptfigur auf dem Felsen, die Nebenfiguren auf der Tiefe des Stromes, — bot mannigfache Schwierigkeit dar; aber sie ist durch eine eigenthümlich perspektivische Anordnung, durch die Wirkungen des Lichtes, der Luft und durch die Linien der Landschaft trefflich zu einem Ganzen verbunden worden. Ungleich schwieriger noch war es, dem inneren Leben, der geheimen, verborgenen Leidenschaft jenes märchenhaften Weibes, in der äusseren Form einen bestimmten Ausdruck zu geben, sie nicht zu einer kalten Sirene des classischen Alterthums zu machen und doch allem Formenreiz der letzteren zu genügen. Die Hauptpunkte, wie dieser Ausdruck dargestellt ist, habe ich im Obigen mit Worten anzudeuten gesucht; den nachlässigen Adel der Stellung und Bewegung, die schönen Linien der Gewänder, die meisterhafte Vollendung in den Stoffen, vor allem aber die zarte, warme und reine Farbe im Nackten, in welchen Dingen kein geringster Vorzug des Bildes besteht, alles dies ist freilich mit Worten nicht zu beschreiben. Es ist unstreitig eins der schönsten Gemälde, welche Begas bisher geschaffen, eine der bedeutendsten Erscheinungen der heutigen Malerei. Es ist im Auftrage des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staate gemalt und wird für denselben Verein von Mandel in Kupfer gestochen werden.

Begas ist gegenwärtig mit der Ausführung einer grossen Composition: Kaiser Heinrich IV im Burghofe von Canossa, beschäftigt. Einige sehr vorzügliche Portraits von seiner Hand sind so eben vollendet. Eine reiche Anzahl sehr geistreicher Compositionen, deren Entwurf ebenfalls meist aus der jüngsten Zeit herrührt, lässt für die Zukunft nicht minder Vorzügliches erwarten.

F. K.

Nachrichten.

Am 17. Novbr. starb zu Dresden der k. sächs. Hofrath K. A. Böttiger, Oberaufseher über die k. Museen der antiken Marmorwerke und der Mengs'schen Gypsabgüsse, Mitglied des k. franz. Instituts u. a. w. Er war an einem Katarrhalfieber erkrankt und eine Lungenlähmung endete sanft das 76jährige Leben dieses würdigen und berühmten Gelehrten.

Hr. Dr. Lucanus zu Halberstadt ist mit der Herausgabe eines grösseren Kupferwerkes über den schönen, noch wenig gekannten Halberstädter Dom, eins der interessantesten gothischen Monumente in Deutschland, beschäftigt. Dasselbe wird im Formate der Moller'schen Denkmäler deutscher Baukunst erscheinen und sich durch saubersie Ausstattung auszeichnen. Es wird ausgeführte perspectivische Ansichten des Aeusseren und Innern, Grundrisse, Aufrisse, Durchschnitte*), sowie die wichtigsten der im Dome vorhandenen Monumente enthalten. Der Probedruck einer Ansicht dieses Gebäudes, von Nord-Ost gesehen, nach einem Gemälde Hasenpflug's von Ernst Rauch in Stahl gestochen, welcher uns so eben vorliegt, verspricht ein Werk, das dem Vaterlande zur Ehre gereichen wird. Ein ausführlicher historischer und beschreibender Text, von Hrn. Dr. Lucanus verfasst, wird den Kupfertafeln beigefügt werden.

Hr. Hasenpflug zu Halberstadt hat eine äussere Ansicht des Domes von Köln (7½ Fuss hoch) gemalt und wird ebenfalls eine innere Ansicht desselben Gebäudes ausführen.

Einladung zur Subscription.

Kunst-Blüthen.

Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke der alten und neuen Zeit am Rheine. Mit besonderem Hinblick auf die Academie zu Düsseldorf.

Preis jeder Lieferung von 3 Blatt: 6 Thlr.

Die ersten 3 Lieferungen dieses wahrhaft künstlerischen Prachtwerkes liegen zur Ansicht bei mir aus, und indem ich zur Ansicht derselben höflichst einlade, bemerke ich nur, dass unter den ersten Blättern sich besonders auszeichnen:

Der Klosterhof von Lessing.
Die betrübten Lohgerber von A. Schrödter.
Die Lautenspielerin von Schmidt.
Die Kegelbahn von Pistorius.
Rinaldo und Armide von Sohn u. a. m.

Prospecte werden gratis verabfolgt.

George Gropius.

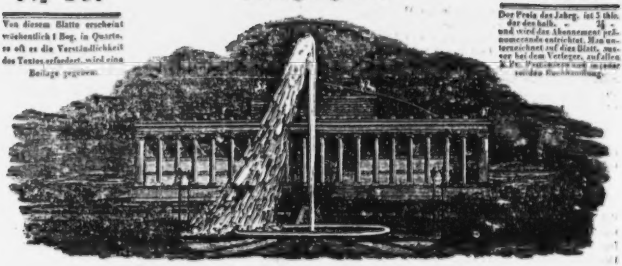
*) Wir hoffen, dass dies Werk auch die Profilirungen der architektonischen Glieder, die für die genauere Kenntniss der Architektur so höchst wichtig und bisher in der gothischen Baukunst noch so sehr übersehen sind, mittheilen wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 49. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto; oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird den Abonnement vorausbezahlt. Man unterzeichnet auf dem Blatt, auswärts bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

In der

Akademie der schönen Künste zu Bologna*),

von

Frau Freiherrn Gaudy.

Der Fremde.

— Und hier die Jungfrau, deren klare Stirn
Aus braunem Haar, wie Mond aus Wolken taucht,
Die still und selig nach dem Jesusknaben
Auf ihrem Schooße herniederblickt — wer malte
Die Mutter Gottes, wer die sieben Helfer
Bologna's, die der himmlischen Erscheinung
Verzückten Blicken lauschen?

Custode.

Guido Reni.

Fremder.

Ein recht erfreulich Bild. Doch jenes dort,
Das blutgetränkte Feld — die Garben Leichen;
Den Fuß auf einen der Erschlagnen stemmend
Wirft ein gebräunter Jüngling sich zurück,
Um mit verwundrlich gekrümmtem Arm
Aus morschem Knochen Wasser einzuschlürfen.
Den Simson schuf?

Custode.

Derselbe Guido Reni
In seiner kräftigen Manier.

Fremder.

Ja wohl.
Derselbe Mund bläst sich die Suppe kalt,
Und wärmt dann hauchend die verklommnen Glieder.
Nur brav gewechselt. Bald den Winterpelz
Hervorgelangt, und bald die Sommerjacke,
Wie's just sich schickt — nur immer mit Manier.

*) Aus dem Manuscripte: Italienischen Bilderbuch.

Verdammt! Da sitzt der Maler in der Werkstatt,
Und vor ihm das entkleidete Modell:
Den Oberleib, das Haupt noch mehr zurück —
Die Ferse hoch — die Last des Körpers ruhe
Nur auf der Zeh', so dass des Schenkels Muskel
Straff aus der Weiche schwelle — weiter rechts
Den Arm — so giebt es treffliche Verkürzung,
Und akadem'sches Muster wird das Bild.

Custode.

Hier hängt der hochberühmte Kindermord
Des grossen Künstlers.

Fremder.

Mir gar wohl bekannt,
Seit durch den Pinsel, durch den Griffel wackrer
Kunstjünglinge es längst vertausendfacht.
Das Weib, das hier das Wickelpüppchen rettet,
Das Auge starr, den Mund zum Schrei geöffnet,
An edleschöne Masken grieck'scher Kunst
Mahnt es. Dort flieht die Mutter mit dem Säugling —
Der wilde Kriegsknecht reisst sie bei der Flechte
Des Haars zurück. Dort jene wehrt den Stoss
Von ihren Kindlein, die sie bang umdrängen;
Und jene kniet, verzweiflungsstarren Blicks,
Die Hände ringend, bei den Zwillingsknäbchen —
Ein Lenz gebar, ein Sturmwind knickte sie.

Custode.

Es ist ein Werk, das seinen Meister lobt.

Fremder.

Das Werk belob' ich gern, doch nicht den Meister.
Kunst ist ein kräft'ger, silberheller Born,
Der, wenn in finstern Felsschacht gleich verschlossen,
Den Stein zersprengt, und an das Tageslicht
Aufsprudelt, über stör'ge Zacken stürzt,
Und, schnell besänftigt, dann mit leiser Welle
Sich in der Wiesen weichem Bette wiegt.
Abirrend bald zur Rechten, bald zur Linken,
Verfolgt er still sein Ziel, und nimmt in sich
Der sich'nden Wolken, ungetrübter Bläue,
Der Halme, Blüthen, Bäume Spiegelbild,
Der Heerden, die am Ufer weiden, auf.
So strebt er, seines Strebens unbewusst,
Und spiegelt treu und wahr, veredelt spiegelnd,
Bis ihn der Zeiten mächt'ger Strom verschlingt.
Doch Afterkunst, der früh gezähmte Quell,
Er wandelt streng in schulgerechter Schranke,
Drängt sich durch Marmorwände des Kanals,
Glimt Statuen und glattgeschorne Hecken
Des Ufers nach, stürzt wie der Gärtner heischt,
Hinab auf wahlplacirte Felsenblöckchen,
Ergiesst sich plätschernd in den Karpfenteich,
Sprüht aus dem Muschelhorne des Tritons,
Zischt bald als Palmbaum, bald als Sonnenblume,
Wird laut belächelt vom Sonntags-Publikum,
Bis er in schilfumwehtem Sumpf ertrickt.
Nicht jene reine, frische Felsenquelle,
Die fliesst wie ihr zu Füssen angeboren,
Zeigt Guido mir — der strömt, wie's ihn gelehrt,
In schnörkelhafter, schlaff gebrochner Windung.
Blickt auch einmal der Himmel aus der Flut,
Schnell taucht er unter in der Tasso-Hecke.

Custode.

Ihr seid schwer zu befried'gen.

Fremder.

Ja und Nein.

Custode.

Die heilige Cäcilia Raphaels,
Entspricht sie eurer wässrigen Parabel?

Fremder.

Wo find' ich — Ha! Ein heiligsehöner Kopf!
Sie lauscht verklärt dem Sang der Cherubim,
Die sich auf lichtumstrahlten Wolken wiegen.
Die Orgelflöten gleiten aus der Hand,
Die weich entstrickt von überirdischer
Entzückung niedersinkt. So steht sie gross
Und hier und engelrein, der Himmelsahnung
Geweihtes Bild. — Sankt Petrus, auf das Schwert
Gestützt, und Sankt Johannes und der Bischof
Und Sankta Barbara — — Fünffach zu schön
Ist dieses Bild, um wahrhaft schön zu sein.

Custode.

Ihr sprecht in Räthseln.

Fremder.

Löset die Gestalten
Aus der Gruppirung, theilt fünfmal das Bild,
So beug' ich mich fünfmal vor Idealen.

Custode (für sich).

Das habt ihr so bequemer. —
(laut).
Ah Signor,
Die Heil'gen sollten 'mal auf eine Tafel,
So wollt' es der Fundator. Wenn er gar
Noch Sant' Antonio mit dem Schwein bestellt,
So find' im Bild' wohl auch das Thier sein Plätzchen.
Das geht einmal nicht anders.

Fremder.

Ist ein Bild
Der Sarg, dess' Höhe, dessen Breit' und Länge

Sich nach dem todten Körper schicken muss?
Ein Raphael ist ein allmächt'ger König: .
Der Unterthan zollt huld'gend ihm Tribut.
Doch soll er nicht deshalb zu hoffen wagen,
Dass ihm zu Gunsten das Gesetz gebeugt.

Custode (für sich).

Dreihundert Jahr zu später Salomo!

(laut)

Ihr kennt vielleicht des Bildes Sage nicht —
Nicht Jeder zuckelt' am Gemälde scharf
Wie ihr — lasst die Legende mich berichten:
Zu Zeiten Raphaels lebt' in Bologna
Ein wackrer Mann, Francesco Francia.
Der Abnherr war es unsrer grossen Schule,
Und manche Tafel, manche Klosterwand
Sind jetzt noch Zeugen seines Künstlereifers.
Bologna's Weichbild — als ein Fürst der Kunst.
Herrscht' er in ihm — hatt' er noch nie verlassen,
Nie höheres Gebild als nur das eigne
Erschaut — da traf es sich —

Fremder.

Spart euch die Müh'
Des alten Meister Giorgio Vasari
Längst abgestandnes Mährchen aufzutischen.

Custode.

Vasari — Mährchen?

Fremder.

Ja, die alte Fabel,
Wie Raphael dies Bild Francesco's sandte,
Ihn bat zu bessern, wo's bedürftig sei,
Es aufzurichten an geweihter Stätte.
Und wie des Malers Herz, als er die Kluft,
Die ihn von Raphael getrennt, ermessen,
Im Schmerz des eignen Nichts gebrochen sei.
Ja wohl, Achill erfordert einen Hektor.
Der Grabeserde Francia's bedurfte
Der Lorbeer Raphaels, um zu gedeihn.
Die Sag' ist gut erdacht. Doch tröstet euch,
Francesco sah dies würdige Gemälde,
Belobte, wo zu loben, stellt' es auf
Und strahlte noch manch schönes langes Jahr
Ein segenvoller Stern auf seine Schule.

Custode.

Allein Vasari —

Fremder.

Weilt die Purparrose
Wenn ihr die Aloe zur Seite blüht?
Es singt der Distelfink sein harmlos Lied,
Und preist in heller Freudigkeit den Schöpfer,
Der ihm den Sanges liebe Gabe lieh,
Wenn gleich die Nachtigall im Haine flötet.
Ein Künstlerherz, in das des Himmels Licht
Sich je gesenkt, so holde Engelströme
Erweckend, wie auf jener Tafel blüh'n,
Wo Seraphim dem Christuskindlein huld'gen,
Auf jener, wo vor der Madonna Thron
Der Cherub in der Laute Saiten greift —
Bricht nimmer in anmännlichem Verzagen.
Des Gottes voll, dass' Hauch die Flamme fachte,
Die seinen Scheitel heiligend umspielt,
Drängt es den Künstler, der gefeiten Stirn,
Die gleiches Feuerzeichen krönt, zu huld'gen,
Entzückt, dass seine herrlich liebe Kunst
In vieler Herzen Wurzel schlage, treibe,
Und eine Welt mit Blüthendüften schwängre.

Custode.

Das klingt ganz gut. Allein was wahr, ist wahr.
Die alten Meister hatten ihre Schrullen
Just wie die neuen.

Fremder.

Alter Francia,
Ich wandelte in deines Tempels Hallen,
Wo deiner stillen Grösse Wiederschein
Um jede Wand, um jeden Pfeiler spiegelt,
In der Cäcilia heiligen Kapelle:
Die Braut, dem glüh'nden Jüngling zugeführt,
Die nicht von ird'scher Lieb' entzündet stammt
Zur Erde schaut — die Weihe des Verlobten, —
Der Engel segnend ros'umkränzte Stirnen, —
Holdsel'ge Jungfrau'n, fromm ehrwürd'ge Greise —
Der Imperator unter rauhen Söldnern —
Ein Lilienfeld mit Märtyrblut bethaut.
Und du, aus dessen schöpferischem Geist
Ein solcher Zaubergarten hold erblüht,
Du sterben, weil ein duftendes Gewächs
Der fremde Pfleger schmeichelnd grossgezogen?
Nein, nein. — Wohl standst du lange sinnig, stumm
In Schau'n versunken vor der Wunderblüthe,
Und riefst dann froh: Ein Maler bin auch ich! —
Doch dort die Magdalena — nennt den Meister!

Custode.

Kein Meister war's, ein Schüler Raphaels,
Der sie gemalt. Timoteo della Vite
Ward er genannt.

Fremder.

Ein wunderherrlich Bild!
Und hier im Versaal?

Custode.

Auf des Lehrlings Stelle.
Dem Meister nur gebührt der innre Raum.

Fremder.

Gleichwie in Waldesnacht die Maienblume
Den süssen Duft schneeweinen Kelche verhaucht,
So trittst auch du mir, wunderhalde Heil'ge,
Umwallt von goldner Locken üpp'ger Fluth,
Die niederrieselt auf die Silberknöchel,
Dich schmiig in den Purpurmantel hüllend,
Entgegen aus der wilden Felsenkluft.
So wie ein halbverklungnes Kinderlied
An sel'ge Unschuldszeit wehmüthig mahnend,
Mit seinen halben Tönen Thränen lockt —
So spricht dies liebe, wonnige Gesicht,
So spricht dies klare, rührendfromme Auge
Zum Herzen, und so schwebt es ewig mit
Mildtröstend ein Begleiter, durch das Leben.

Timoteo della Vita! heil'ger Jünger,
Johannes deines Herrn! Dir wird das Heil,
Dass solche Jungfrau dir sich offenbarte,
Dass du der heiligen Erscheinung Bild
Verkörpern und — ein flücht'ger Morgentraum
Auf diesem Stern — dem Rufe folgen durftest,
Eh noch des ersten Bildes Glanz verwischt.
Als Schüler kaum genannt in deiner Heimath,
Dein Nam' im Ausland leerer, hohler Klang — —
Sagt, Herr Custode, wisst ihr keine Sage
Vom Maler der an diesem Bilde starb?

Custode.

Nein, keine Sylbe.

Fremder (leise).

Sancta Magdalena
Ora pro nobis! (ab).

Custode.

Das soll nun was heissen:
Von Meisterwerken despektirlich reden,
Um den Messias in 'nem Winkelbilde
Zu finden. Und Vasari sei ein Fabler —
Und Blum' und Wasserfall — — Gut, dass er ging.

Von
den älteren Malern Neapel's.

(Beschluss).

Die bedeutendsten Schüler des Zingaro sind die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli. Von ihnen sieht man ein sehr schönes Bild in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des h. Sebastian, eine h. Jungfrau mit dem Kinde, von Heiligen umben. Das Bild erinnert noch mehr, als wir es bei den Staffeleibildern des Meisters fanden, an die Art des Perugino; aber es ist lichter gehalten und härter und wiederum mit Anklängen an die oberdeutsche Schule. — Andre Bilder ebendaselbst, in der Kapelle des h. Dominicus, welche ein älteres Bildniss dieses Heiligen umgeben und ebenfalls für eine Arbeit der beiden Brüder gelten, erscheinen mir beträchtlich moderner.

Sehr trefflich sind zwei Bilder in S. Maria la Nuova, in der Kapelle des h. Franciscus, die dem Pietro zugeschrieben werden. Sie stellen die h. Agatha und die h. Lucia dar und stehen zu den Seiten eines Franciscusbildes, welches ungleich roher ist. Beide sind sehr grossartig in der Gewandung gehalten, die eine mit anmuthigst zierlicher Handbewegung.

Von eben demselben ist im Museum (I. No. 91) eine h. Jungfrau auf dem Throne mit Engeln, ein schönes mildes Bild, in welchem ich mehr niederländische als oberdeutsche Anklänge zu finden glaubte. — Eine Kreuzigung (I. No. 55) ebenfalls vom Pietro, ist ein kleines Bild, schön und lebendig gemalt. Dies erinnerte mich in Etwas an die älteren Venetianer, — eine Richtung, die wir in der neapolitanischen Schule am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts noch hervortreten sehen werden. — Eine dem Ippolito (der beträchtlich früher starb als der Bruder) zugeschriebene Kreuzigung (I. No. 11) ist altertümlich strenger und schlichter gehalten.

Zwei tüchtige Bilder in der Sacristei von S. Angelo a Nilo, die dem Tommaso de Stefani, einem Zeitgenossen des Cimabue, ohne Urtheil zugeschrieben werden, schienen mir der Art und Weise der Donzelli wohl entsprechend.

Für einen andren Schüler des Zingaro gilt Simone Papa il vecchio, obgleich seine Arbeiten eine andre Richtung zeigen, und zwar eine ganz entschiedene Abhängigkeit von niederländischer Art und Weise. Jedenfalls dürften seine Werke mit dem obenerwähnten h. Hieronymus, den man dem Colantonio del Fiore zuschreibt, in Verbindung zu bringen sein, obgleich sie nicht so bedeutend sind und eine gewisse schwächliche Gemüthlichkeit aufweisen. Von ihm sah ich nur einige Bilder in der Gemäldegallerie des Museums: Eine mit dem h. Hieronymus, dem

Erzengel Michael und den beiden Johannes (I, No. 47); — ein andres, welches die h. Jungfrau mit dem Kinde und in der Ferne die Kreuzigung vorstellt (I, No. 74), dies, wie Colantonio's Hieronymus, in der mehr langfaltigen Gewandung etwas von der Eyck'schen Weise abweichend; — und ein grosses Bild (II, No 225), welches in der Mitte den Erzengel Michael, zwei Heilige und die Donatoren auf seinen Seiten darstellt. Das Bild ist im Ganzen tüchtig, ernst und naiv, wenngleich nicht grossartig durchgeführt. Die Gesammtanordnung, die Landschaft, vornehmlich der Erzengel sind ganz in niederländischer Art durchgeführt, (letzterer dem h. Michael des Danziger Bildes ähnlich); die andren Figuren haben wiederum etwas mehr Alt-venetianisches.

Von Nicola di Vito, ebenfalls einem Schüler des Zingaro, sieht man im Museum (I, No. 31) einen trefflichen, aber sehr strenge gemalten Erzengel Michael. — Dieser Nicola ist der Pulcinell der Neapolitaner Künstlergeschichte, ähnlich wie der alte Buffalmaco bei den Florentinern. Man erzählt von ihm allerlei Eulenspiegeleien: wie er z. B. mit einem gemalten gespenstischen Kopfe, den er auf eine Stange gesteckt und diese mit Kleidern behängt hatte, die Nachbarn zu erschrecken wusste; — wie er seine Magd, die seine Speisekammer zu bestehlen pflegte, dadurch curirte, dass er ihr dabei ein Gespenst mit feurigen Augen (es war seine Katze) erscheinen liess; — wie er einen alten verliebten Narren dadurch von seiner Liebe heilte, dass er, im Einverständniss mit der gequälten Dame, sich bei ihr unter's Sopha steckte und nun im richtigen Moment, kunstreich als Teufel bemalt, hervorbrach, um den Alten zu holen, u. s. w. —

Silvestro de' Buoni, der Sohn eines minder bedeutenden Malers Buono de' Buoni, und, wie man annimmt, Schüler des Zingaro und der Donzelli, nimmt eine der bedeutendsten Stellen unter den neapolitanischen Malern am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts ein. Doch ist auch bei ihm die Chronologie nicht richtig, und sein Tod muss nothwendig bedeutend später als in das J. 1484 fallen. Dies beweist besonders sein schönstes Gemälde, welches sich in der alten Basilika S. Restituta, vor der Nische des Altares, befindet. Es stellt die h. Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heil. Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Gemälde hat einerseits eine so auffallende Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, dass es von Kunstreisenden in der That als ein Werk des Perugino angenommen ist; andrerseits aber nähert es sich nicht minder der lebenvollen, heiteren Weise der älteren Venetianer. Die Gestalten sind schön und würdig, aber ohne perugineske Manier; ihr Ausdruck anmuthig, lieb und innig, aber durchaus ohne Befangenheit; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze *). — Eine Himmelfahrt Christi von demselben Künstler, die sich in der Kirche Monte Oliveto, in der Kapelle der Familie Moschini, befindet, ebenfalls ein treffliches Bild, schliesst sich entschiedener der Weise des Perugino und des Pinturicchio an. — Im Museum befindet sich ebenfalls ein Gemälde des Silvestro (I, No. 20), welches den Tod der Maria vorstellt; um sie sind die Apostel versammelt, in der Höhe sieht man Christus, der die Seele der Maria auf dem Arme trägt, und Engel zu seinen Seiten. Auch dies Bild ist schön und mild; doch hat es nicht die Zartheit des Altarbildes in S. Restituta, auch glaubte ich hier in den Köpfen einen Zug zu finden, der mehr dem Charakter der lombardischen wie der umbrischen Schule verwandt schien.

Schüler dieses Silvestro, wenigstens in seinen frühesten Jahren, soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein; nachdem er den Meister frühzeitig verloren hätte, soll er nach seinen und einigen Bildern des Perugino sich weiter gebildet haben. Von ihm sah ich in S. Severino, neben der einen Seitenthür, ein schönes Bild, mehrere Engel vorstellend, deren Köpfe etwas anmuthig Perugineskes hatten. Im Uebrigen zeigte das Bild schon die Einflüsse der modernen Zeit, welcher der Künstler angehört. —

Ehe ich zu dem bedeutendsten Künstler des sechzehnten Jahrhunderts übergehe, will ich noch eines grossen räthselhaften Gemäldes erwähnen, welches sich im Chore der Schlosskirche von Castell nuovo befindet. Es stellt die Anbetung der Könige dar und wird dem Zingaro, aber ganz ohne Grund, zugeschrieben; es ist beinah hundert Jahr später, und hat in der Gesammtanordnung eher etwas Eyck'sches (wie es mir der Custode in der That auch als einen Giovanni da Bruges zeigte), aber die Madonna ist wiederum fast in der Art des Leonardo, der Jo-

*) Der *Guido di Napoli* von Luigi d'Affiitto (1634) schreibt das Bild fälschlich dem Buono zu, wie leider noch manche ähnliche Verwechselungen in diesem sonst schätzenswerthen Werke vorkommen.

seph entschieden in der Art des Raphael gehalten. Die beiden Könige zur Rechten der Madonna sind tüchtige Portraits, der junge König zur Linken eine sehr anmuthige und edle Gestalt. Im Ganzen ist das Bild schön gemalt, und nur das Kind steif und schlecht in der Zeichnung.

Merkwürdig ist auch ein wirklich niederländisches Bild, ebenfalls eine Anbetung der Könige, welches sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des h. Joseph befindet, und fälschlich dem Albrecht Dürer zugeschrieben wird. —

Die neue Richtung der Kunst, welche mit dem sechszehnten Jahrhundert begann und dem ersten Viertel desselben einen ewigen Ruhm gewährt hat, erhielt Neapel von Rom aus, zunächst durch den Andrea Sabbatini, der gewöhnlich, nach seinem Geburtsorte, Andrea di Salerno genannt wird. Dieser war eine kurze Zeit in Raphaels Schule, als letzterer die erste der vätikanischen Stanzen malte, und er hat wesentlich den Styl beibehalten, welchen Raphael in dieser schönen Periode seiner künstlerischen Laufbahn befolgte, wenngleich leider in späterer Zeit das ausgeartete, manierirte Wesen der Florentiner und Römer auch ihn nicht ganz unberührt liess. Seine erste Bildung erhielt Andrea in Neapel, und die Gemälde seiner früheren Periode zeigen noch die auffallendste Aehnlichkeit mit der älteren Schule, vornehmlich mit der Richtung des Silvestro de' Buoni. Dahin gehören u. a. einige kleine Bilder in der Gemäldegallerie des Museums, insbesondere eine Darstellung der Gichtbrüchigen (I. No. 93), und eine Taufe Christi (I. No. 97), in welchen beiden die Farbe wiederum beträchtlich an die älteren Venetianer erinnert; die Zeichnung des Nackten ist in ihnen, wenngleich dürr, so doch schon untadelhaft. — Anziehender ist ein h. Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel theilt (I, No. 10), ein einfach schönes, naives Bild, aber dies fast ganz einem Bellini ähnlich. — Eine Abnahme vom Kreuz (I, No. 13), die mit glücklichem Affekt dargestellt ist, zeigt schon eine Hinneigung zu Raphaels Styl. — Ungleich mehr ist letzteres in zwei höchst ausgezeichneten kleinen Bildern (I, No. 102 und 104) der Fall, welche Scenen aus dem Leben des h. Placidus enthalten. Diese sind ungemein grossartig in der Zeichnung, nicht minder schön gefärbt, wie die vorigen, und voll des innigsten Gefühles. Ich möchte sie mit Werken des Sodoma vergleichen, wenn dieser treffliche Künstler nicht noch in der Zeichnung dagegen zurückstände.

In die Zeit von Andrea's schönster Entwickelung gehört ein grosses Gemälde derselben Gallerie (I, No. 119). Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und dröber, in einer Lünette, die allegorische Gestalt der Religion, auf einem Throne sitzend. Dies Bild ist höchst ausgezeichnet und frei behandelt, im Einzelnen ganz mit der Innigkeit und Anmuth Raphaels; in der Gewandung erinnert es selbst, ohne jedoch im Mindesten manierirt zu sein, an Michelangelo's grossartige Linien. Die beiden zurückstehenden Könige haben noch etwas vom Charakter der umbrischen Schule. Die Figur der Religion ist höchst anmuthsvoll und würdig; doch ist sie etwas strenger gemalt als das Uebrige und vielleicht von andrer Hand. Ueber das Ganze herrscht die zarteste Farbe.

Sehr anmuthvoll und schön gemalt, wenngleich minder grossartig, ist ein andres grösseres Bild (I, No. 110), welches einige der Thaten des h. Nicolaus darstellt. Das Bild hat treffliche Köpfe und reizend ist die ganze Gestalt eines im Vorgrunde knieenden Mädchens. — Schön, bewegt und würdig ist endlich auch eine Kreuzabnahme (I, No. 130).

Sehr Vieles von ihm findet man ferner in den Kirchen Neapels. So z. B. in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des h. Joseph, eine sehr anmuthige Madonna, die ihrem Kinde die Brust zu reichen im Begriff ist. — Gleichfalls ein tüchtiges Bild, und im Einzelnen sehr schön, doch schon ohne die Innigkeit der früheren ist ein h. Laurentius, im Schiff derselben Kirche. — Mehr tritt, wie bereits bemerkt, in noch späteren Bildern jenes manierirte Wesen der Künstler nach Raphael ein, doch immer so, dass sie im Einzelnen stets noch Bedeutendes behalten und sich meist durch schöne Köpfe auszeichnen. Dahin gehören z. B. eine Kreuzabnahme in S. Severino, eine Himmelfahrt Mariä im Museum (I, No. 136), U. a. m. — Dass seine Schüler, wie sich aus zahlreichen Beispielen ergiebt, vornehmlich die letzte Richtung befolgten, liegt in der Natur der Sache.

Noch bemerke ich, dass ich in S. Lorenzo maggiore, in der Kapelle, welche jenes wunderthätige, dem Maestro Simone oder dem Colantonio zugeschriebene Christusbild enthält, a fresco gemalte Darstellungen aus der Passion Christi gesehen habe, welche im Einzelnen Bedeutsames, fast wiederum

nach der Art des Sodoma enthalten, so dass ich auch diese dem Andrea zuschreiben möchte.

Es scheint, dass fast gar keine Werke des Andrea sein Vaterland verlassen haben. Nur so kann man es begreifen, wie dieser höchst ausgezeichnete Schüler Raphael's so wenig bekannt geworden ist, während er doch mit den übrigen Schülern wenigstens auf gleiche Stufe gestellt zu werden verdient. Denn, in der That, ich wüsste nicht, was der unsaubere und renommistische Giulio Romano (ich nenne unter seinen Werken nur sehr wenig wahrhaft Schönes); — was Garofalo, der sich nur selten aus seiner typischen Gleichförmigkeit emporzureissen vermag, — was Bagnacavallo, der nicht eben höher steht, als Garofalo, — was der kümmerliche Penni, der mittelmässige Perin del Vaga, und wie sie sonst heissen mögen, gerade vor diesem Künstler voraus haben sollten, der zwar kein Genie des allerersten Ranges ist, der aber in glücklichen Momenten Werke zu schaffen vermochte, die allezeit einen erbaulichen und erfreulichen Eindruck machen müssen. —

Bekannter, als die bisher erwähnten Meister, sind die der späteren Kunstepoche, besonders wo es sich um den Streit der Naturalisten und Eklektiker handelt. Ich beschliesse somit diese Betrachtungen, indem ich es mir für ein andres Mal vorbehalte, auf letztere, sowie auf die öfter berührte reiche Gemälde-Gallerie des borbonischen Museums zurückzukommen.

F. Kugler.

Ueber ein, mit Miniaturen geschmücktes Missale, in der Paulinischen Bibliothek zu Münster.

(Vom Premier Lieutenant Becker in Münster.)

Der Herausgeber des Museums hat bereits im vorigen Jahrgange eine Anzahl der bedeutendsten, mit Miniaturen geschmückten Manuscripte beschrieben und dadurch neuerdings auf Proben alter Kunst aufmerksam gemacht, welche für die Geschichte der Kunst vom entschiedensten Interesse sind, indem sie, von Carolingischer Zeit an bis in die Mitte des 16 Jahrhunderts, eine Reihenfolge von Werken darbieten, an denen der Kunstforscher die verschiedenen Epochen alter Malerei zu verfolgen und zu ergänzen in Stand gesetzt wird.

Es mag demnach nicht überflüssig erscheinen, wenn hier eines, früher in der Dombibliothek, nunmehr im Besitze der Paulinischen Bibliothek zu Münster, befindlichen Manuscriptes erwähnt wird, dessen Gemälde der altcölnischen Schule angehören und wegen ihrer meisterhaften Behandlung eine besondere Berücksichtigung verdienen.

Die einzige Stelle, wo dieses Manuscriptes gedacht wird, befindet sich in Heinekens Nachrichten v. Künstlern und Kunstsachen, Th. II S. 36, Leips. 1769. 8o.

„Auch findet man (in der Bibliothek des Domcapitels) ein wunderschön geschriebenes Missale mit sehr fein gemalten Miniaturstücken, welches vor den Bischof Otto Graf von Hoya verfertiget worden."

Wenn hier der Schönheit der Malereien nur im Allgemeinen erwähnt wird, so mögen nachstehende Notizen zur Ergänzung dienen.

Dieses Missale von klein folio Format ist in rothen Sammt gebunden und mit silbernen Ecken und Clausuren versiert. In der Mitte des Deckels ist ein rundes Wappenschild angebracht. Dieser Einband ist nicht mehr der ursprüngliche und gehört, dem Style der Verzierungen nach, in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Werk selbst besteht aus 255 sehr weissen Pergamentblättern, worunter 158 mit fortlaufenden Seitenzahlen versehen sind. Die nicht gezeichneten Blätter, welche auch übrigens allen Schmuck von Gemälden entbehren, sind offenbar erst nach Vollendung des Werkes an verschiedenen Stellen eingeschaltet worden. Ausser einem bleitgrossen Gemälde sind alle übrigen in die Anfangsbuchstaben eingeschlossen und haben 2½" Höhe und 2" Breite. Die mit Gemälden geschmückten Blätter sind an den drei freistehenden Seiten mit einfachen Randverzierungen von dünnem Laubwerk versehen, worin jedesmal vier oder fünf Engel, in Halbfiguren auf Wolken schwebend, angebracht sind. Es findet sich keine Spur von zierlichen Verschlingungen, abentheuerlichen Thiergestalten, wie sie sonst die Phantasie der alten Künstler ersonnen. Die Anfangsbuchstaben selbst sind abwechselnd entweder azurblau oder pfirsichblüthroth, mit weiss gehöht. Die in die Buchstaben eingeschlossenen Gemälde haben hinter den Figuren Goldgrund, welcher nicht, wie häufig vorkommt, mit eingeritzten Verzierungen versehen ist. Die Figuren, schlank und äusserst zierlich, zeigen einen tüchtigen Meister. Hände und Füsse

sind weniger verzeichnet, als es sonst bei Kunstproducten des 15. Jahrhunderts gewöhnlich ist. Die Gewänder sind nicht eckig gebrochen und haben breite, freigeworfene Falten. Der Ausdruck in den Köpfen ist meistens edel; besonders sind mehrere Apostelköpfe von trefflichem Charakter. Die Frauenköpfe, von apfelrunder Form, wie sie die cölnische Schule überhaupt gebildet, sind durchgängig äusserst lieblich. Die Stellungen sind grösstentheils ungezwungen; nur einige Frauengestalten erscheinen dünn zusammengeschnürt, in verdrehter und gezwungener Stellung. Die Engel haben durchgehends sehr bunte Schwalbenflügel. Häufig sind die Fussböden quarrirt. Die Hintergründe, sehr tief blau gefärbt, und die Wolken, welche meistens wie gefrorene Wellen aussehen, sind stark mit Gold gehöht. Die Bäume haben beinahe die Form des Buchsbaums. Die Farben sind ziemlich dick aufgetragen und alle sehr frisch und wohlerhalten: besonders zeichnet sich hierbei ein hellen kräftiges Grün aus, welches überhaupt in den Bildern der cölnischen Schule häufig erscheint.

Nach diesen allgemeinen Kennzeichen, welche sich beinahe in jedem einzelnen Bilde dieses Manuscripts wiederholt finden und durchaus der cölnischen Schule zur Zeit des Meister Wilhelm und seiner unmittelbaren Nachfolger eigen sind, sollen *hier die einzelnen Blätter, der Reihe nach, aufgeführt* werden.

Ein Calender, welcher sonst in Manuscripten dieser Art nie zu fehlen pflegt, ist nicht vorhanden; dagegen ein Index aus zwei Blättern bestehend, worauf sofort der Text mit den Gemälden beginnt.

1. A. Ein Greis mit einem ultramarinblauen Mantel bekleidet, kniet vor einem Altar. Ein hinter ihm stehender Diener setzt ihm eine Krone aufs Haupt. Der erstere hat einen Spruchzettel, mit der Inschrift: *Domine ante te etc.* Oben erscheint Gott Vater.

2. D. Christi Einzug in Jerusalem. Vier Figuren. Treffliches Bild.

3. S. Ein Priester, welcher Messe liest. Der Fussboden der Kirche ist dunkelgrün und gelb quarrirt.

(Beschluss folgt).

Nachträgliches.

Willig unterschreiben wir die Huldigung, welche der Dichter des im Obigen mitgetheilten Gespräches dem wundersamen Jugendbilde des Timoteo della Vite in der Akademie der schönen Künste zu Bologna, gebracht hat. Seltsam aber bedünkt uns, was ein andrer Dichter, Leopold Schefer, in dem jüngst erschienenen 2ten Theile seines Laienbreviers, unter dem Datum des 23. Novembers, von demselben Künstler sagt:

Timoteo della Vite da Urbino,
Du maltest die Madonna di San Sisto;
Aus grösster menschlicher Bescheidenheit
Verbargst du deinen Namen zu dem Werk:
Wie schwach die Mutter Gottes dir gelungen!
Der Feind nun spricht: Er traute sich nichts zu,
Und wollte, dass ein Werk von seiner Hand
Des engelgleichen Meisters Namen führe!
Du, Guter, wirst den edlen Streit entscheiden,
Der da aus wahrem, menschlichem Gefühl
Das Gute unter Gottes Namen übst,
Und Göttlichen doch thust in stiller Gnüge!

Das Gedicht wäre sehr schön, wenn das Factum wahr wäre. Aber dass ein Künstler, der 54 Jahr alt wurde und ausser einigen anziehenden Jugendbildern*) nur durch unbedeutende Arbeiten bekannt ist, so en-passant eins der allerhöchsten Meisterwerke christlicher Kunst gemalt haben sollte, dies scheint eine etwas naive Behauptung. Hirt, der die Untermalung des Bildes dem Francesco Penni zuschreibt (demselben Schwächling, der die Apostel der Himmelfahrt Mariä von Monte Luci gemalt hat!) erkennt doch wenigstens in der Uebermalung und Vollendung des Werkes die eigne Hand des Meisters.

Nachricht.

Am 25. November starb zu Hamburg der rühmlichst bekannte Maler Erwin Speckter.

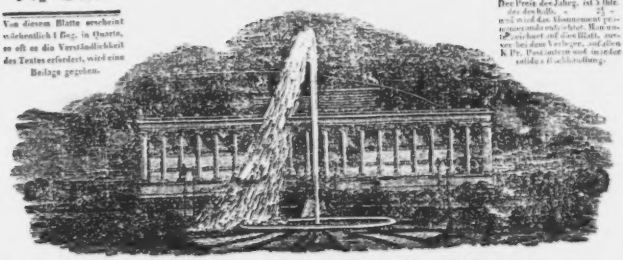
*) Ein zweites, ungleich weniger bedeutendes Jugendwerk von Timoteo befindet sich in der Brera zu Mailand.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 50. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. den des halb. = 2½ = mit wird das Abonnement gegen [illegible] entrichtet. Man abonnirt [illegible] auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in der ganzen deutschen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Piazza Barberini in Rom*).

Von

Franz Freiherrn Gaudy.

Auf der Piazza Barberini thronet auf Delphinen-Nacken
Ein Triton, der in die Schnecke bläst mit windgeschwellten Backen;
Hauchend treibet er die Welle himmelan im Bogenstrahle,
Der zerstäubt, demantenschimmernd niederplätschert in die Schale.

Auf geraubten Tempeltrümmern steht dort ein Palast gegründet,
Frech zermalmte Götterbilder sind der Kalk, der ihn verbindet,
Und der Wandrer ruft voll Ingrimms vor den Hallen des Bernini:
Wo Barbaren Mitleid fühlten, wütheten die Barberini**).

*) Aus dem Manuscripte: Italiänisches Bilderbuch.

**) *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini,* hiess es, als der Palast auf antiken Fundamenten erstand und die schönsten Statuen zu Kalk verbrannt wurden.

Auf dem Platz steht halbzertrümmert ein mit Moos umflochtner Schuppen,
Doch die rohgefügten Sparren kreuzen über Göttergruppen*);
Vor des Musengottes Wagen schwebt der Genius im Fluge,
Und die Helden des Gesanges folgen ernst im Feierzuge**).

Aus Carrara's Marmorblöcken taucht des Armes süsse Fülle,
Webend um verschämte Glieder der Gewänder weiche Hülle.
Auf den Meissel dröhnt der Hammer, Splitter fliegen, Ecken fallen,
Und vom Druck des Steins entlastet scheint der Busen frei zu wallen.

Nordland's Sohn ist's, der den Hammer stark wie Thor den Miöllner schwinget,
Dessen klares, blaues Auge durch des Marmors Adern dringet,
Der den Gott aus Felsenrippen an das Licht gebeut zu steigen,
Dessen Namen Steine jauchzen, wollten Menschenzungen schweigen.

*) Thorwaldsen's Atelier ist auf der Piazza Barberini.
**) Der Parnass, ein Basrelief des Künstlers.

Die Verklärung Christi
von
Raphael.

Der folgende Aufsatz gehört zu einer Reihe von Vorträgen, welche zu Stettin, in einer geschlossenen Gesellschaft, von Hrn. Prof. Grassmann gehalten wurden. Diese Vorträge beziehen sich auf eine Sammlung ausgesuchter Kupferstiche, in deren Besitz jene Gesellschaft ist und die etwa ums Jahr 1818 durch Anregung des Hrn. Grassmann und unter Mitwirkung des damals in Dresden befindlichen Malers Hrn. Remy entstand. Ihrer Absicht nach sollte sie nur Bilder aus der christlichen Religionsgeschichte enthalten, und zwar die besten neueren Kupferstiche von Bildern ersten Ranges, also hauptsächlich Raphael'sche. Die Stanzen von Volpato, die meisten grösseren Blätter von Raphael Morghen, die Dresdner Madonna von Müller, einige grosse Blätter von Desnoyers und Massard bildeten den Kern, an welchen sich hin und wieder andre gute Blätter von Longhi, Toschi und Anderen anschlossen. Die Blätter wurden sämmtlich gefasst und zum Schmuck des Gesellschaftslokales verwandt. — Die Gesellschaft war gewohnt, den Sylvesterabend mit musikalischen Exhibitionen zuzubringen, womit sodann jene Vorträge über die genannten Meisterwerke bildender Kunst verbunden wurden; der Hauptgedanke dabei war, zu zeigen, dass der eigentliche Boden der Kunst eine tiefe, von aller Verkümmerung und Kopfhängerei freie, wahre und heitere religiöse Anschauung sei, dass ein Kunstwerk nur durch sie recht verstanden werden könne, — und eine solche Gesinnung selbst zu fördern.

Da die Vorlesungen einem grösseren Publikum seither unbekannt geblieben sind, so wird man es dem Zwecke unseres Blattes nicht unangemessen finden, wenn wir eine Probe derselben öffentlich mittheilen.

Die Verklärung Christi.

Vorgelesen bei Aufstellung des Stichs von Raphael Morghen.

Die Begebenheit, auf welche sich dieses letzte und berühmteste Gemälde Raphaels bezieht, erzählen die drei Evangelisten Matthäus, Marcus und Lucas mit ziemlicher Ausführlichkeit *). Jesus nahm zu sich drei seiner Jünger, Petrus, Jacobus und Johannes, und ging mit ihnen auf den Berg Thabor, um zu beten. Und als er betete ward sein Angesicht verklärt, und sein Kleid ward weiss, und glänzete. Und siehe zween Männer redeten mit ihm, welche waren Moses und Elias. Die erschienen in Klarheit, und redeten von dem Ausgang, welchen er sollte erfüllen zu Jerusalem. Petrus aber und die mit ihm waren, waren voll Schlafs. Da sie aber aufwachten, sahen sie seine Klarheit, und die zween Männer bei ihm. — Es begab sich aber den Tag hernach, da sie von dem Berge kamen, kam ihnen entgegen viel Volks. Und siehe ein Mann unter dem Volke rief und sprach: Meister, ich bitte dich, besiehe doch mei-

*) Matth. 17, 1 — 20. Marc. 9, 2 — 21. Luc. 9, 28 — 42.

nen Sohn, denn er ist mein einiger Sohn. Siehe ein böser Geist ergreifet ihn, so schreiet er alsbald, und reisset ihn, dass er schäumet, und mit Noth weichet er von ihm. Und ich habe deine Jünger gebeten, dass sie ihn austrieben, und sie konnten nicht. So erzählt Lucas, und nach ihm scheint sich der Maler vorzüglich gerichtet zu haben. Während Christus auf dem Berge Thabor vor dreien seiner Jünger verklärt wird, wird der besessene Knabe zu den Jüngern gebracht; diese können ihm aber nicht helfen, weil ihr Meister abwesend ist.

Was zuerst den obern Theil des Gemäldes betrifft, so hat der Maler hier den Moment gewählt, wo die Jünger vom Schlafe erwachen, und ihren Herrn und Meister in voller Klarheit von Moses und Elias umgeben sehen. Christus erscheint schwebend, und mit einer Glorie umgeben. Seine Hände sind mit dem Ausdrucke des innigsten Dankes und der unbedingtesten Hingebung in den göttlichen Willen in die Höhe gehoben, und sein Antlitz bestätigt diese Empfindung, deutet aber zugleich durch einen schwermüthigen Zug auf den Inhalt des Gespräches von dem Ausgang, welchen er sollte erfüllen zu Jerusalem, hin *). „Ich habe dich verkläret, o Vater, auf Erden, und vollendet das Werk das du mir gegeben hast, das ich thun sollte. Und nun verkläre mich, du Vater, bei dir selbst mit der Klarheit, die ich bei dir hatte, ehe die Welt war; doch ich soll zuvor den Kelch leeren, den du mir bestimmt hast; Vater, dein Wille geschehe!“ Dies möchten etwa die Worte, die Gedanken und Empfindungen sein, welche sich in seiner Seele bewegen, und in seiner Gestalt ausdrücken.

Es ist wohl eine sehr schwere, ja vielleicht unmögliche Aufgabe, die Gestalt des Heilandes so zu malen, dass sie allen gerechten Anforderungen genügte. Damit dieses der Fall sei, müsste der Charakter des Göttlichen entschieden und klar durch die menschliche Gestalt hindurchblicken; man müsste bei seinem Anblicke die Nähe des Gottes fühlen, und etwas Niedriges und Gemeines in seiner Nähe auch nur ☠ denken, müsste unmöglich sein. — Hoheit und Demuth, Kraft und Milde, Seegen und Strafe, Tiefe und Klarheit müssten sich überall auf das innigste durchdringen; die wahrste innigste Liebe unter Hohn und Verfolgung, die Freudigkeit und Hingebung in dem bittersten Schmerze müssten uns aus ihm entgegenblicken, und aufs unzweideutigste auf seinem Antlitze glänzen. — Aber eben die Unmöglichkeit der Lösung der Aufgabe scheint die Ursache zu sein, dass die meisten Künstler sich an einen gewissen Typus, an eine aus uralter Zeit herrührende Gestalt des Heilandes gehalten haben, und wie sie auch beim Wachsen der Kunst diese Gestalt idealisirten, doch die Aehnlichkeit mit jenem Typus nicht verletzten, damit die Ehrwürdigkeit der Ueberlieferung den Mangel der Kraft gewissermassen ersetze *). „Es scheint gewiss zu sein, dass dieser Typus schon 150 Jahr nach Christo in der Kirche angenommen war, und er gleicht, nach dem Urtheile der Sachverständigen, vollkommen dem Bilde, über welchem der Papst noch alljährlich in Rom die Weihe ausspricht, so wie alle alten Christusbilder der neugriechischen Schule dieselben Züge tragen. Ja selbst das dunkle furchtbare Haupt in dem Schweisstuche der heiligen Veronica, in welches, nach einer alten Legende, Christus seine Gestalt selbst abgedruckt haben soll, zeigt bei aller seiner wundersamen Verzogenheit doch dieselben Hauptzüge.“

„Die Traditionen von der eigentlichen Gestalt des Heilandes sind vielfältig, und auf mannigfache Weise bis auf unsere Tage gekommen. Die merkwürdigsten derselben hat Johann Reiske, Rector zu Wolfenbüttel, im Jahre 1683 gesammelt, und ihnen unter dem Titel *de imaginibus Jesu Christi* ein gelehrtes und ausführliches Werk gewidmet. Einige dieser Beschreibungen scheinen, nach dem Urtheile der Sachkenner, mit so ächt physiognomischem Sinn, und mit so individuellen Zügen aufgefasst, sie stammen aus so grauer, den Tagen Christi naher Vorzeit; sie tragen so ganz den Stempel einfacher Wahrheitsliebe, dass es beinahe unmöglich wird, ihnen in der Hauptsache allen Glauben zu versagen, wenn gleich bei einigen die Quelle, aus welcher sie herrühren sollen, offenbar erdichtet ist. Hierzu gehört unter andern ein Brief, den ein Consul Lentulus, der 25 Jahr nach Christi Geburt lebte, und ihn persönlich gekannt haben könnte, geschrieben haben soll, und den ich hier aufnehmen will, wenn gleich er mehreren meiner Zuhörer und Zuhörerinnen schon

*) Joh. 17, 4 – 5.

*) Joh. Schopenhauer über Johann van Eyck und seine Nachfolger. Frankfurt a. M. 1822.

bekannt sein wird, da er in unsern Tagen zur Empfehlung mancher angeblich aufgefundenen alten Abbildungen gemissbraucht ist. Er lautet so:

„Es hat sich bei uns hervorgethan und lebt noch ein Mensch von vielen Tugenden, den man Jesus nennt, welcher von vielen Leuten ein Prophet der Wahrheit, von seinen Jüngern aber Gottes Sohn genannt wird. Dieser erwecket die Todten und heilet die Kranken. Er ist ansehnlich, lang vom Wuchs, und von solchem Ansehn, dass ihn jedermann liebet und fürchtet. — Er hat braune Haare, wie die Farbe einer reifen Haselnuss, oben glatt und dunkel, nach unten zu etwas kraus, und heller um die Schultern; auf dem Haupte getheilt, nach Art der Nazaräer; eine freie Stirn und heiteres Angesicht, ohne Runzeln und Flecken, mit einer mässigen Röthe geziert. Nase und Mund sind ohne Tadel; sein voller Bart, dem Haupthaare ähnlich, ist nicht lang, und in der Mitte gespalten. Er ist aufrichtigen und beständigen Gesichts, von grossen klaren Augen, entsetzlich wenn er straft, liebreich und sanftmüthig wenn er ermahnt, fröhlich, doch mit einem anständigen Ernst; man hat ihn niemals lachen sehen, wohl aber zum öfteren weinen; er spricht wenig, aber alles mit Nachdruck. Seine Gestalt ist vortrefflich vor allen Menschenkindern."

Wie man nun auch über die Entstehung jener ältesten Bilder, und über die erwähnten Traditionen, die Gestalt des Heilandes betreffend, denken mag, so ist doch soviel gewiss, dass sie auf die Art, wie die Figur Christi von den Malern der neuern und neuesten Zeit aufgefasst und dargestellt ist, den entschiedensten Einfluss gehabt haben. Johann van Eyck und Hemling haben eben sowohl als Raphael, den nämlichen Urtypus vor Augen gehabt, nur dass ihn jeder auf eine eigenthümliche Weise behandelt hat. Der Kopf Christi auf dem Originale unseres Bildes enthält höchst wahrscheinlich die letzten Pinselstriche, welche Raphael gemacht hat, und ist mit soviel Zartheit, Ausführlichkeit und Geist gearbeitet, wie nur weniges von ihm, der einen grossen Theil der Ausführung immer seinen Schülern überlassen musste, vorhanden ist. — Die Blume der neuern Künstlerwelt welkte nicht, sondern sie wurde abgeschnitten in ihrer schönsten und kräftigsten Entfaltung.

Zu beiden Seiten Christi schweben Moses und Elias, jener mit den Gesetztafeln, dieser mit der Leier, beide etwas niedriger und in kleinerer Figur, als Jesus, an dessen Auge sie hängen, und auf den sie mit Bewunderung und Verehrung hinblicken, beide von den Banden der Erde gelöst und von dem Lichte umflossen, welches von Christus ausgeht. — Man gebe sich nun einmal die Aufgabe: den Gedanken bildlich darzustellen, welchen die heilige Schrift so ausdrückt: „Christus ist des Gesetzes Ende" oder Christus ist der Mittelpunkt und die Erfüllung des Gesetzes und der Propheten! Wir wollen noch hinzusetzen: er ist dieses nicht dadurch, dass er neue Vorschriften und Beweggründe giebt, sondern dadurch, dass er die Seele des Menschen ganz und gar zu sich nimmt, in sich versenkt, alles Irdische, nach dem Ausdrucke der heiligen Schrift, in seinen Tod begräbt, und den von der Erscheinung losgerissenen, heitern, versöhnten Geist zur Gottheit führt, und ein neues Leben in ihm entzündet durch die Gewalt der Idee, in welcher sich die kleinen Verhältnisse des mühselig berechnenden Verstandes leicht und frei, wie in einem höhern Lichte bewegen. — Die Auflösung dieser Aufgabe, jene geistigen Anschauungen, welche sich schon so schwer und unvollkommen in Worte fassen lassen, mit ein wenig Farbe auf die Leinwand niederzulegen, scheint unendlich schwierig. Dennoch wie schön, und wieviel besser, als es mit Worten geschehen konnte, ist die Aufgabe hier gelöst, wie klar und verständlich, mit wie geringen Hülfsmitteln, wie treu den einfachen Worten der heiligen Schrift. Christus ist die Mitte und die Erfüllung des Gesetzes und der Propheten. Der Hauptgesetzgeber, der Hauptprophet umgeben ihn hier. Gelöst von den Banden des Irdischen, befreit von der Gewalt der Schwere, die den Menschen an die Erde fesselt, und ihm nur den Aufblick in die klaren, ewig heitern Räume des Himmels gestattet, schweben sie hier in freier Beweglichkeit, als ob die That nur der verkörperte Gedanke, der Leib nicht mehr eine hemmende Schranke, sondern nur eine leichte Hülle, nur der Ausdruck des freiwirkenden Geistes wäre. — Die schwebende Stellung, in welcher die beiden Patriarchen hier erscheinen, hat dem Maler Gelegenheit gegeben ihre Abhänglichkeit an Christus noch auf eine andre Art als durch den Blick des Auges auszudrücken. Durch die schräge Lage, in welcher sie hier erscheinen, deuten sie ganz und gar auf ihn, als ihren wahren und einigen Mittelpunkt, hin, und erscheinen wiederum als Strahlen, welche von ihm, als der wahrhaften Lebenssonne ausgehen; ihr

ganzer Leib ist gleichsam nur ein Zeiger, der auf ihn hinweis't; er ist es, gegen den sie gerichtet sind, in welchem sie auch für sich nur Sinn und Bedeutung finden können. Die Gewalt, mit der sie gegen ihn hingezogen werden, wie das Eisen gegen den Magnet, ist hier aber nicht eine physische irdische Kraft, sondern eine freie geistige Gewalt. Von der physischen Gewalt, welche alles zusammenhält, sind sie ja gelös't, die Schwere hat keinen Theil mehr an ihnen; das Irdische ist verschwunden, damit das Geistige um so freier walte. Und darauf deuten denn auch die keineswegs gezwungenen, sondern leichten, freien nur von dem Gedanken bewegten Gestalten der beiden Patriarchen hin.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber ein, mit Miniaturen geschmücktes Missale, in der Paulinischen Bibliothek zu Münster.

(Beschluss).

4. Grosses, die ganze Blattseite einnehmendes Gemälde, die Kreuzigung Christi mit den Schächern darstellend. Die Behandlung des Nackten ist allerdings sehr fehlerhaft; indessen haben die Gekreuzigten nicht die widerliche Magerkeit und Verzerrtheit anderer Bilder dieser Zeit. Nur der Schächer links ist in krampfhafter Bewegung. Links unter dem Kreuze, in schönen Gruppen, Johannes, Maria und die andern Frauen. Rechts die Kriegsknechte, wovon einer mit dem Spruchzettel: *Vere filius Dei iste erat* und ein anderer: *Si filius Dei es, descende!* Der ganze Hintergrund ist blau, roth und golden quarrirt. Die Einfassung ist roth und blau mit goldenen Rosetten in den Ecken. Der Rand besteht aus Hyacinthen und blühendem Ginster. Unterhalb zwei fliegende Engel mit dem Schweisstuche, worauf ein überaus schöner Christuskopf.

5. T. Messelesender Priester mit zwei Leviten und einem Diener. Das Kreuz auf der Rückseite des Messgewandes hat die ältere Form, mit den aufwärts gerichteten Kreuzesarmen. Grund dunkelgrün und hellgrün.

6. N. Die Auffindung des Kreuzes Christi, durch die Kaiserin Helena. Die Aechtheit desselben, durch die Auferweckung eines Knaben bekundet. Die Frauen haben affectirte Stellungen, sonst ist das Gemälde sehr gut ausgeführt.

7. N. Der Kaiser Constantin trägt das aufgefundene Kreuz Christi. Vor ihm vier Mönche in weissen Kutten mit schwarzen Gugeln und Fahnen in den Händen. Ein Papst beschliesst den Zug. Im Ganzen zehn Figuren.

8. P. Geburt Christi. Die Wolken tief blau mit Gold gehöht. Statt der Engel in der Einfassung vier bärtige Greise mit Spruchzetteln: *Puer natus est etc. Et adoravit etc.*

9. E. Anbetung der Könige. Sechs Figuren.

10. S. Darstellung Christi im Tempel. Fünf Figuren.

11. R. Auferstehung Christi. Sehr geistreich.

12. U. Himmelfahrt Christi.

13. S. Pfingstfest.

14. D. Geburt Johannis des Täufers. Naive Darstellung.

15. N. Petrus und Paulus. Vortreffliche Figuren.

16. I. Enthauptung Johannis des Täufers.

17. B. Der Engel Michael erlegt den Teufel.

18. G. Petrus, Johannes und Catharina. Ausgezeichnet.

19. C. Einem, vor einem Altare knieenden Manne wird das Abendmahl gereicht. Sechs Figuren.

20. T. Kirchweihe. Ein Bischof im Ornate, von drei Dienern begleitet, besprengt das Innere einer Kirche mit Weihwasser.

21. G. Himmelfahrt der Maria.

22. G. Geburt der Maria.

23. S. Der Bischof Martinus heilt einen, vor ihm knieenden Besessenen, aus dessen Mund ein Teufel fliegt.

24. R. Eine Anzahl Menschen im Fegfeuer. Oben Gott Vater.

25. S. Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmonde stehend.

26. R. Ein Leichenzug von sieben Figuren, von zwei Mönchen angeführt.

27. S. In der Thüre einer Kirche ein Bischof und auf den Stufen des Eingangs ein Mann mit einem Kästchen.

28. R. Ein Sterbender wird zum Tode vorbereitet.

29. D. Einweihung eines Altars. Ein Bischof

zündet auf einem Altar, an fünf verschiedenen Stellen, Feuer an.

30. N. Ein Apostel sitzend. Vortrefflich.
31. L. Hinrichtung eines Mannes.
32. S. Aehnliche Darstellung.
33. S. Zwei Mönche bereiten einen, auf einem Bette liegenden Heiligen zum Tode. Oben ein feuerrother Engel.
34. G. Eine Heilige mit Schwert und Palmzweig. Die Stellung höchst affectirt.
35. G. Fünf weibliche Heilige, worunter die h. Agnes und h. Catharina kenntlich.
36. S. Die Dreifaltigkeit. Der Vater sitzend und der Sohn stehend; zwischen beiden der h. Geist.
37. N. Christus sitzend, mit gebundenen Händen. Im Vorgrunde mehrere Männer mit dem Kreuze beschäftigt.
38. S. Maria kniet vor dem neugebornen Christus. Zur Seite Joseph. Im Hintergrunde Ochs und Esel.
39. R. Vermählung der Maria. Drei Figuren.
40. S. Maria vor dem, auf einem Throne sitzenden Christus kniend. Drei Engel, deren einer Maria eine Krone aufsetzt.
41. S. Christus sitzend, mit zwei nackten Kindern auf dem Schooße.
42. B. Die Dreifaltigkeit. Gott Vater sitzend und ein Crucifix in den Händen haltend.
43. S. Petrus auf einem Sessel sitzend. Neben ihm vier Männer.
44. R. Verkündigung Mariä.
45. E. Die Apostel Philippus und Jacobus stehend.
46. G. Besuch der Elisabeth. Ausgezeichnetes Gemälde.
47. N. Ein Engel befreit den Apostel Petrus aus dem Gefängnisse.
48. C. Marter des h. Laurenz.
49. L. Verklärung Christi. Das trefflichste von Allen.
50. G. Magdalena stehend.
51. M. Der Apostel Jacobus stehend.
52. G. Elisabeth.
53. M. Der Apostel Andreas sitzend. Vorzüglich.
54. E. Die Steinigung des Stephanus.
55. M. Agnes.
56. C. Christus auf der Weltkugel sitzend.
57. C. Singende Engel. Dieses Blatt ist von weit roherer Ausführung und scheint von einem andern Meister zu sein.

Vergebens sucht man in dem Werke selbst nach der Epoche der Entstehung, dem Namen des Künstlers oder jenem des Schreibers. Nirgends findet sich hierüber die geringste Spur; indessen läßt sich nicht allein aus den Gemälden, sondern auch aus der Schriftform mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß das Werk um den Anfang des 15ten Jahrhunderts entstanden sein müsse. Der Einband, welcher, wie bereits erwähnt, aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrührt, trägt in zwei silbernen Schilden, das Wappen der Grafen von Hoya und jene der Hochstifter Münster und Osnabrück. Diese vereinigten Wappen können sich nur auf den, von Heineken angeführten Münsterischen Bischof und Administrator von Osnabrück, Otto von Hoya, 1394 — 1424, beziehen; indem der, von 1566 bis 1574 regierende Bischof, Johann von Hoya, zugleich Administrator von Paderborn gewesen und das Wappen dieses Bisthums hier nicht, wohl aber auf seinen Siegeln, Grabstein etc. vorkommt. Nicht unwahrscheinlich ist es indessen, daß dieser letztere die einst einem Mitgliede seiner Familie angehörig gewesene Handschrift, mit einem neuen Einband schmükken ließ.

Ornamentik.

Ornamenten - Zeichnungs - Schule in 100 Blättern, für Künstler, Manufacturisten und Gewerbsleute. Gezeichnet und herausgegeben von Bildhauer Conrad Weitbrecht, Modelleur für die Königl. Würtemberg. Eisengiesserei und Professor im Ornamentenfache bei der Königl. Gewerbschule in Stuttgart. 5 Hefte in Fol. Stuttg. bei d. Verf.

Im Fache der Ornamentik spricht sich der allgemeine künstlerische Geschmack einer Zeit aus. Die strengeren oder weicheren Formen des Ornamentes, der Schwung und Fall seiner Linien, die besondere Weise, wie die Gegenstände der Natur nachgeahmt,

wie äusserlich heterogene Theile zu einem Ganzen verknüpft werden, alles dies und was sonst hieher gehört, modificirt sich nach dem mehr oder minder reinen Gefühle für die Form, nach dem edleren oder gemeineren Bedürfnisse des Auges. Nur in einer wahrhaft gebildeten Zeit sieht man in den Formen des Ornamentes Maass und Verhältniss durchgeführt, entwickelt sich in ihnen eine eigenthümliche Kraft und Elasticität, durchdringt sie ein innerer Organismus, dessen Gesetz auch das freiste Spiel der Phantasie vor Willkür bewahrt.

Es ist ein glückliches Zeichen unserer Zeit, dass das Studium des Ornamentes wieder mit Ernst und mit Bewusstsein von der Bedeutsamkeit des Gegenstandes ins Leben tritt, dass man die Muster vergangener grosser Kunstperioden aufsucht, die in ihnen waltenden Principien in das eigne Gefühl aufzunehmen sich bemüht und unter solcher Leitung zu selbständigen Productionen fortschreitet. Unser Sinn verlangt aufs Neue nach einer schöngestalteten Umgebung und die Caprice einer blossen Mode beginnt im Werthe zu sinken.

Unter den zur Oeffentlichkeit gekommenen Bestrebungen für künstlerische Ausbildung des Ornamentes verdient das vorliegende Werk eine ehrenvolle Erwähnung. Dasselbe ist vornehmlich aus den Studien der classischen Kunst, welche der Verf. in Florenz, Rom, Neapel anzuführen wiederholte Gelegenheit hatte, entstanden und enthält, neben eigenen Compositionen des Verf., eine Auswahl der trefflichsten, zum Fache der Ornamentik gehörigen Gegenstände des griechischen und römischen Alterthums. Es ist dem Unterrichte, den der Verf. in der Gewerbschule zu Stuttgart ertheilt, zu Grunde gelegt und hat sich daselbst bereits durch einen glücklichen Erfolg bewährt, auf den es auch an andren Orten Anspruch machen dürfte.

Der nächste Zweck des Werkes geht auf Uebung im Zeichnen des Ornamentes und demgemäss ist die äussere Einrichtung angeordnet. Die Ausführung ist in lithographischer Kreide, die sämmtlichen Gegenstände in der für Vorlegeblätter nöthigen Grösse gezeichnet. Das erste Heft beginnt, wie es bei einem solchen Zwecke erforderlich war, mit einzelnen, geraden und krummen Linien, aus denen sodann, im Verlauf desselben und der beiden folgenden Hefte, zur Zusammensetzung einfacher und reicherer Ornamentformen bis zu den kunstvollsten Gestaltungen fortgeschritten wird. Bei dem grössten Theil der zusammengesetzten Gegenstände ist mit einfachen leichten Linien das Skelett des Ornamentes vorgezeichnet, um den Schüler zu unterweisen, wie die Grundlinien und Hauptformen bestimmt, das Charakteristische und die Bewegung bezeichnet werden müssen. Die beiden letzten Hefte enthalten Gegenstände in detaillirter Ausführung; das vierte beginnt mit der Unterweisung im Schattiren, und zwar nach einer besonderen Methode, über deren Zweckmässigkeit sich das Vorwort näher ausspricht.

Neben diesem technischen Theile des Unterrichts geben die vorliegenden Blätter jedoch zugleich, wie bereits bemerkt, Musterbilder zur Ausbildung des höheren künstlerischen Sinnes. Sie enthalten Beispiele für die Verzierung der architektonischen Glieder, für den reicheren Schmuck der Säulenkapitäle, Friese und andrer Gegenstände der Architektur, für Postamente, Vasen, Schalen, Dreifüsse, Lampen, Geräthe aller Art. Von vorzüglicher Schönheit sind die im fünften Hefte mitgetheilten Bronzegeräthe aus Pompeji und Herkulanum, die fast sämmtlich vom Verf. nach den Originalen gezeichnet und ebenso wie das Uebrige in genügender Grösse ausgeführt sind; in diesen Werken zeigt sich der reinste Schönheitssinn der griechischen Kunst. Auch sind in demselben Hefte die drei Seiten eines fragmentirten marmornen Postamentes mit höchst reizvollen Blättersculpturen, welche das schönste Beispiel einer leichteren Stylisirung geben, abgebildet. Dies vierliche Werk war dem Referenten neu; der Verf. sagt leider nicht, wo das Original sich befindet. Die eigenen Compositionen des Verf. enthalten Gegenstände des Pflanzenreichs (und zwar der heimathlichen Natur), und geben eine Anleitung, wie die freien Formen der Natur für ihre Anwendung im Ornament zu stylisiren sind. In letzterem Bezuge ist dem Ornamentisten ein weites Feld eröffnet, welches noch mannigfach neue Resultate liefern kann. Unter den Compositionen des Verf. befinden sich sehr gelungene Beispiele.

Die lithographische Ausführung der einzelnen Blätter ist tüchtig, die Ausstattung des Ganzen einfach und anständig.

F. K.

Ueber die Sicherung d. künstlerischen Eigenthums.

Die Allg. Preuss. Staats-Zeitung vom 4. Decbr. d. J. theilt einen Auszug aus No. 12 des diesj. Din.

Stände-Blattes mit, in welchem die Verhandlungen über den von der Dän. Regierung den Ständen vorgelegten Gesetz-Entwurf, betreffend das Verbot des Nachmachens von Malereien, Sculptur-Arbeiten u. s. w., enthalten sind. Das Museum hat sich schon früher einmal (1834, n. 35) über diesen Gegenstand ausgesprochen; es wird im Interesse unserer Leser sein, wenn wir jenen Auszug hier einrücken. —

„Bei Ausführung der Motive zu diesem Gesetz-Entwurfe machte der Königl. Commissarius bemerklich, dass der Künstler nicht weniger als der Schriftsteller Anspruch auf Schutz gegen die Nachahmung seiner Werke durch solche habe, welche, ohne seine Genehmigung und ohne Anwendung eigener Geistes-Thätigkeit dieselbe bewerkstelligen. Da aber doch der Natur der Sache nach, die Nachahmung von Kunstwerken der Malerei und Sculptur durch Steindruck, Kupferstich und Gypsabdruck nicht dem blossen Nachdruck einer Schrift in allen Beziehungen gleich gesetzt werden könne, so habe man sich auch genöthigt gesehen, bei dem Entwurf des neuen Gesetzes von andern Principien auszugehen, als worauf die Gesetze gegen den Nachdruck basirt sind. Man wolle dem Künstler für eine bestimmte Zeit Schutz gegen Nachbildung seiner Kunstwerke zusichern, denn dass er für beständig das ausschliessliche Recht geniessen solle, Kunstwerke der Art zu produciren, wie er sie Anfangs erfunden und ausgeführt habe, lasse sich nicht aus der Natur des Eigenthums-Rechtes deduciren, und ein Gesetz, welches eine solche Bestimmung enthielte, würde auch an und für sich nicht zweckmässig sein. Denn nur die Billigkeit und die Absicht, die Kunstproduction zu befördern, könne den Gesetzgeber dazu bewegen, auch den ästhetischen Künstlern einen gewissen Schutz gegen die Nachbildung ihrer Werke zu verleihen, gleich dem Schutze, der durch die verschiedenen Patente den Erfindern in den mechanischen und industriellen Kunstfächern gegen Diejenigen bewilligt wird, welche, wenn sie sogleich ähnliche Arbeiten ausführen wollten, den Erfinder um die Früchte seiner Erfindung bringen würden. Aber dieser Schutz müsse gleichfalls nur ein temporärer sein, und das um so mehr, da die Ausführung besserer und vollkommnerer Arbeiten somit leicht verhindert werden könnte. Nachdem der K. Commissarius dieses noch weiter ausgeführt hatte, legte er den besprochenen Gesetz-Entwurf vor, welcher folgende Hauptpunkte enthält:

1. Während zweier Jahre nach der Verfertigung eines Kunstwerkes im Fache der Malerei oder Sculptur darf dasselbe, ohne des Künstlers Genehmigung, nicht durch rein mechanische Mittel, als Kupferstich, Lithographie, Abguss, nachgeahmt werden.

2. Will der Künstler selbst eine solche Nachahmung durch mechanische Mittel innerhalb des obenerwähnten Zeitraums veranstalten, so erhält er für diese Nachbildung ein ausschliessliches Eigenthums-Recht auf fünf Jahre.

3. Beide Zeiträume können auf Ansuchen bei der Dänischen Kanzlei und nach eingeholtem Gutachten der Akademie der schönen Künste verdoppelt werden.

4. Kann der, welcher nach Ablauf des unter No. 1 bestimmten Zeitraums zuerst es unternimmt, ein Kunstwerk der Malerei oder Sculptur nachzubilden, auf eingeholtes Gutachten der Akademie ein ausschliessliches Privilegium für diese Nachbildung von der Dänischen Kanzlei erhalten, das aber auf nicht länger als zehn Jahre ertheilt werden darf.

5. Wer gegen die Bestimmungen des Gesetzes fehlt, ist zur Entschädigung der Privilegiaten, soweit er selbst (der Schuldige) durch sein Vergehen gewonnen hat, verpflichtet. Ausserdem muss er auch noch eine Geldstrafe erlegen, welche zum Mindesten die Hälfte, höchstens das Doppelte der von ihm zu zahlenden Entschädigungs-Summe beträgt. Die Geldbusse wird im Zweifel 20 bis 100 Rthlr. betragen. Die noch vorräthigen, widergesetzlich verfertigten Exemplare der Nachbildung werden confiscirt. Bedient sich ein Künstler zur Bezeichnung seiner Arbeiten eines Stempels, so wird die Nachahmung dieses Stempels noch mit einer besonderen Busse von 50 bis 200 Rthlr. belegt."

Nachricht.

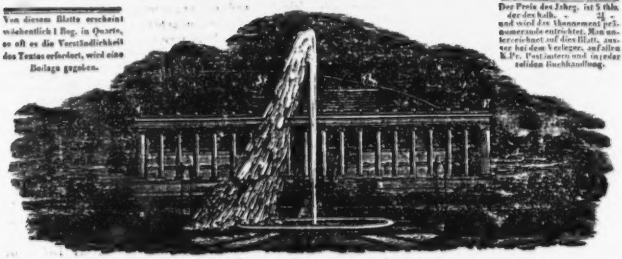
Berlin. Des Königs Majestät haben die Lehrer J. M. Mauch und F. Wolff zu Professoren bei dem Königl. Gewerbe-Institut zu ernennen und deren Patente Allerhöchst zu vollziehen geruhet.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 51. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Verklärung Christi

von

Raphael.

(Fortsetzung.)

Es giebt wohl schwerlich irgend ein schicklicheres Symbol für die bildliche Darstellung, um eine ungehemmte und überwiegende geistige Thätigkeit, um ein höheres geistig religiöses Leben von der negativen Seite anzudeuten, als die leichte schwebende Stellung der Figuren, sowie von der positiven, durch die Umgebung mit einer Glorie von Licht. — Das, wodurch wir äusserlich am engsten mit der Erde verwachsen sind, die physische Schranke, welche wir bei jeder Ermattung fühlen, und in deren Ueberwindung fast alle unsere körperliche Arbeit besteht, ist ja eben die Schwere, diese Kraft, welche nach einem dunkeln Mittelpunkte im Innersten der Erde hinweis't, eine Kraft, gegen welche wir unaufhörlich anzukämpfen gezwungen sind, ohne sie zu überwinden, und mit uns alles Irdische. Die Wurzel wird in dem dunkeln Schooße der Erde festgehalten, während die edlern Theile gegen den Himmel streben, und sich in das heitre Reich der Farben freudig losringen. — Eine freischwebende menschliche Gestalt dagegen ist getrennt von der Erde, die Schwere hat keinen Theil mehr an ihr; sie folgt mit höherer Freiheit den Regungen des Geistes, sie lebt physisch in einer höhern Welt, so wie der, von der Ideen des Christenthumes ganz durchdrungene, in ihr gleichsam aufgelöste Mensch dem Irdischen abgestorben, geistig in einem höhern Leben wandelt, in dem Leben des Lichts und der Liebe. „So sind wir denn je mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, auf dass, so wie Christus ist auferwecket von den

Todten, durch die Herrlichkeit des Vaters, also sollen auch wir in einem neuen Leben wandeln."

So wie das Losgerissensein von dem Irdischen durch die schwebende Stellung, so wird das Leben in der Idee des Christenthums, oder das Leben im Glauben durch das Licht angedeutet; jenes weist auf den Tod des alten Menschen; dieses auf das neue Leben in der Wiedergeburt hin. — Es liegt in der That diesem Gebrauche in der Malerei eine tiefe Naturanschauung zum Grunde, und er ist keineswegs ein willkührlicher, denn unter allen Symbolen der Natur, womit wir uns umgeben finden, scheint das Licht, als das Symbol der Idee, d. h. der höchsten geistigen Thätigkeit, eins der verständlichsten, wie dieses schon die Sprache beweist, in welcher man sich über geistige Dinge gar nicht ausdrücken kann, ohne sich dieses Bildes zu bedienen. Das Licht ist die Idee der Natur, d. h. es hat gegen die Natur dasselbe Verhältniss, wie die Idee gegen den Geist. Die Beziehungen beider sind in der That unendlich, und liessen sich nach Tausend Richtungen verfolgen. Darum ist es eine höchst sinnvolle Bezeichnung, wenn die Maler, wie das schon seit den ältesten Zeiten üblich gewesen, das Haupt derer, in welchen der Glaube auf ausgezeichnete Weise thätig war, mit einer Glorie von Licht umgaben, oder sie in den Momenten der höchsten geistigen Thätigkeit, des lebendigsten Glaubens, der innigsten Liebe, ganz mit Licht umgeben, und sie in Licht gleichsam auflösen.

Es sei mir erlaubt, diesen Gedanken hier noch etwas weiter, bis in die mystischen Regionen des Geistes zu verfolgen.

In dem Leben jedes Menschen, dessen Sinn nicht ganz und gar auf das Irdische gerichtet ist, giebt es Augenblicke einer höhern Weihe, die sich selbst auch im Physischen ankündigen, sie mögen sich auf tausendfältige Weise, nach der Verschiedenheit der Umstände und nach der verschiedenen Individualität, darstellen. — Ein Aufschluss über den Gang unserer Schicksale ganz gegen unsere Erwartung, aber zu unserer gänzlichen Befriedigung, ein kräftiges Gebet, worin wir die Nähe Gottes fühlen, eine rechte Erweckung bei einer religiösen Feier, eine ernste, erhebende Musik vermag wohl eine solche Stimmung des Geistes hervorzubringen, in welcher unser ganzes Wesen sich in Anbetung und in heilige Melodien auflösen will. Ja auch der Leib wird uns dann leichter, und die organischen Functionen scheinen freier von Statten zu gehen.

In diesen Momenten entsteht dann in uns wohl die Sehnsucht, dass das Sterbliche möge verschlungen werden von dem Leben; ja es erwacht wohl die Ahnung einer Möglichkeit, dass der Leib vom Geiste aufgelöst werden könne, ohne den physischen Tod, obgleich wir sehr wohl wissen, dass wir demselben unvermeidlich unterworfen sind. Hiervon scheint Paulus in einer Stelle seines 2ten Briefes an die Gemeine zu Corinth zu sprechen*).

Eine Anschauung dieser Art veranlasste ohne Zweifel die Künstler, das Haupt heiliger Menschen mit Licht zu umgeben, als wenn ihr ganzes Dasein eine fortwährend selige Auflösung des Sterblichen in das Leben, des Leiblichen in den Geist, des Endlichen in das Unendliche wäre. Ja der Tod selbst wird von ihnen als das höchste geistige, ja selige Leben dargestellt, wenn in jenem Bilde die sterbende Magdalena ganz mit Licht umflossen ist. — Und in der That, wenn wir uns das ganz vollkommene religiöse Leben, die höchste völlig befriedigte Anschauung Gottes, die reinste Liebe vorstellen, muss sie nicht, wenn sie ihren höchsten Grad erreicht hat, gleichsam physisch über die Grenze des Körpers hinaustreten, und das irdische Dasein unmittelbar an das göttliche anknüpfend, strahlend, belebend auf die Umgebung wirken? — Muss sie nicht ihre Klarheit und ihre Wärme allen mittheilen, was ihrer empfänglich ist, die schlummernden Keime des Lebens wecken, und zu fröhlicher Entfaltung hervorrufen? — Und muss dadurch nicht das Bewusstsein der irdischen Abhängigkeit gänzlich schwinden, ja die rohen und physischen Bedürfnisse selbst aufhören, wenn das ganze Wesen in heitern Jubel über die erkannte Liebe aufgelöst, ihr ganz hingegeben ist?

In diesem Sinne ist denn auch hier auf unserm Bilde Christus ganz von Licht umgeben; eine Darstellung, welche um so mehr unsern Beifall verdienen muss, da sie ganz den Worten der heiligen Schrift gemäss ist. Der Maler dachte sich ihn ohne Zweifel in der seligsten Gemeinschaft mit Gott, ganz im Anschauen Gottes versunken, und eben darum ganz mit Wohlwollen und Liebe erfüllt. Denn so wie das Licht zur Wärme, so verhält sich das religiöse Leben zur Liebe. — Wenn in dem Chri-

*) 2. Corinth. 5, 1 — 4.

stenthume die grösste geistige Entwickelung mit der höchsten geistigen Freiheit verbunden, und diese durch die innigste Liebe bedingt ist, so kann es dafür kein schicklicheres Symbol geben, als das hier gewählte, ja man möchte in diesem Sinne sagen, der vollendete Christ sei lauter Licht und Wärme. Ein solcher war aber nur Christus selbst. — Dass eine solche Vorstellung aber nicht blos künstlerisch, sondern auch vollkommen biblisch sei, möchte sich durch Tausend Stellen belegen lassen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen, was uns die obere Gruppe zu sagen scheint, so ist es etwa Folgendes: Christus, der Mittelpunkt des Gesetzes und der Propheten, er, in dem jenes seine rechte Bedeutung gefunden hat, und auf den diese hindeuten, hat sich von allem Irdischen losgerissen und ist ganz Geist und Leben.

Man könnte hiegegen vielleicht einwenden, dass Raphael Betrachtungen dieser Art bei Entwerfung seines Gemäldes schwerlich angestellt, sondern was ihm sein bewundernswürdig sicherer Genius eingegeben, das habe er ohne viel zu philosophiren der Leinwand anvertraut. Man kann dieses auch unbedenklich zugeben, ohne etwas dabei zu verlieren. Das ist ja eben das Wesen eines ächten Kunstwerkes, dass es eine Welt von Beziehungen in sich schliesst, dass es organisch in die Welt des höheren Lebens eingreift, und dass dieses hier der Fall sei, hat der hohe Meister seiner Kunst ohne Zweifel in ganz anderm Masse gefühlt, als wir es hier zu entwickeln vermögen, und was bei ihm nur Ein Gedanke, Ein Gefühl, kurz was bei ihm in der höchsten Einheit verbunden war, das müssen wir mühselig auseinanderziehn, um es ihm nachzudenken und nachzufühlen.

Ich kann diese Gruppe nicht verlassen, ohne noch auf den tiefen Sinn hinzudeuten, der in manchen so recht einfachen Erzählungen der heiligen Schriften ruht. Raphael hat sich hier ganz einfach an die Erzählung gehalten, so wie er sie dort vorfand, und es möchte ihm schwer geworden sein, einen solchen Sinn hineinzulegen, wenn er nicht schon darin lag.

Die mittlere Gruppe stellt die Jünger Petrus, Jacobus und Johannes auf dem Berge Thabor dar. „Jacobus scheint zuerst erwacht zu sein: Erstaunt und bestürzt über das Ausserordentliche der übernatürlichen Erscheinung, wirft er sich mit dem Antlitz zur Erde und betet an. — Johannes, der Jünger Jesu, auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes ist eben erwacht. Erschrocken über die unerwartete Klarheit, und geblendet von dem Glanze der Erscheinung, hält er die Hand vor die Augen, und fällt mit dem obern Theile des Körpers, der schon aufgerichtet gewesen ist, wieder zurück. Petrus hingegen ist in dem Uebergange vom Schlafe zum Wachen gebildet: er hat die Augen noch nicht geöffnet, sondern reibt sich mit der einen Hand die geschlossenen Augenlieder, während er sich mit der andern ein wenig aufrichtet. Diese drei Figuren sind sehr wahr in ihrem Ausdrucke, nichts ist an denselben übertrieben, aber man vermisst auch durchaus nichts an ihnen. Die Gruppe ist lebendig, die Stellung der Figuren ist schön, und bei aller Abwechselung erkennt das Auge doch sogleich die Einheit. — Zur Seite des Berges stehen zwei junge Mönche, die ihr frommes Erstaunen zu erkennen geben. Sie sind blosse Zuschauer, der Handlung fremd, und scheinen als Bildnisse derer, die das Gemälde etwa bestellt haben, hier ihren Platz aus Gefälligkeit des Malers gefunden zu haben *). — Man möchte die frommen Jünglinge hier aber doch nicht vermissen.

Während sich oben das tiefe Geheimniss des Christenthums in überschwenglicher Fülle darstellt, herrscht unten das tiefste menschliche Elend, denn ach! der göttliche Meister ist nicht zugegen, um es zu heilen. — Diese untere Scene giebt der obern erst die rechte Bedeutung, indem sie die Beziehung derselben gegen die Welt enthält. — Dort oben herrscht ungetrübte himmlische Klarheit und seelige Liebe — aber hier ist eine Welt voll Jammer, hier ist ein Walten finsterer dämonischer Mächte, welche den Sinn zerrütten und Scenen des Entsetzens und Grauens hervorbringen. Und der göttliche Mittler ist nicht für sich da, er will die Welt nicht in ihrem Elende lassen, er verlässt sie noch nicht, sondern will sich für sie zum Opfer geben und sie in sein himmlisches Leben hinaufziehn. — Darum sei getrost, armer Knabe, dem der tiefe Seelenschmerz durch alle Glieder zuckt, — sei unverzagt, armer Vater, über die Leiden deines einzigen Sohnes; seid muthig, ihr weinenden Freunde um ihn her, denn die Hülfe ist nahe. Ihr wisst es schon, ihr theilneh-

*) v. Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leips. 1798.

menden Jünger, von wannen sie kömmt, und ihr zeigt mit Recht auf ihn hin; aber ihr habt ihn jetzt nicht bei euch, und noch hat sein Geist nicht tief genug Wurzel in euch gefasst, um seine leibliche Gegenwart entbehren zu können.

Ich muss hier noch einmal auf jenes Symbolische in der Natur zurückkommen, wodurch sie ein Spiegel des Geistes wird, denn da die Malerei nur von dem, was sichtbar ist, Gebrauch machen kann, um geistige Zustände auszudrücken, so kann sie dessen niemals entbehren. Wir haben vorher die lichte Seite derselben gesehen, jetzt müssen wir uns zur Schattenseite wenden. Es ist unverkennbar, dass in der Natur zugleich auch etwas Unheimliches herrscht, was uns mit einer ganz eigenthümlichen unerklärbaren Gewalt ergreift, und uns auch wohl in der Wissenschaft, weniger in der Kunst entgegentritt; jenes unheimliche Gefühl, meine ich, welches in uns entsteht, wenn wir das Walten roher Kräfte z. B. in der Electricität, in den gewaltigen Säuren, oder den tödtlichen Giften, welche dem Leben feind sind, wahrnehmen; jenes gemischte Gefühl von Grauen und Lust, welches uns überfällt, wenn wir einsam in einen dunkeln Buchenhain treten oder uns in der wilden Gebirgsschlucht finden, wo schroffe überhangende Felsen dem quellenden warmen Leben kalt und starr gegenüber treten, oder wenn wir am Rande eines tiefen dunkel beschatteten Thales hinwandern. Dieses Grauen wird gesteigert, wenn wir selbst das Lebendige dem Tode geweiht und den Tod drohend erblicken. So wirkt schon der Wasserfall in der schauerlichen Bergschlucht und die schwärzliche Woge im tiefen unzugänglichen Gebirgskessel; und wenn sonst der laubumkränzte See oder der klare, durch blühende Auen strömende Fluss uns wie ein seelenvolles verklärtes Auge heiter anblickt, so gleicht der Blick jenes Kessels mehr dem schroffen schneidenden Blicke eines Raubthiers, dessen sinnverwirrende Kraft in jener nicht ganz zu verwerfenden Sage anerkannt wird, dass Vögel und andre kleine Thiere, von dem Blick der Klapperschlange getroffen, ihr in den Rachen stürzen. — Jenes Grauen erreicht seinen höchsten Grad, wenn wir das besonnenste Leben, wie es nur im Menschen sich offenbart, jenen finsteren dämonischen Mächten scheinbar dahingegeben sehen, wie beim Anblick eines im Wahnsinn wüthenden, wie ihn unser Bild uns darstellt.

(Beschluss folgt).

Kunstliteratur.

Rafael als Mensch und Künstler. Dargestellt von Dr. G. K. Nagler, Verf. des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons. Mit Rafael's (lithogr.) Bildniss, nach dem Original-Gemälde in der k. Pinakothek zu München. München, 1836.

Bei der Menge von selbstständigen Schriften und gelegentlich beigebrachten Notizen über Raphael ist es für den Freund der Kunstgeschichte ein grosses Bedürfniss geworden, alles Wichtige in Bezug auf diesen Gegenstand in einem Buche zusammengetragen zu sehen; die beträchtlichen Kosten einer förmlichen Bibliothek, die mühsame Arbeit mannigfacher Excerpte würden durch ein solches Werk beseitigt, ein unbefangenes Urtheil erleichtert und einem künftigen Geschichtschreiber Raphaels die Bahn bereitet werden. Das vorliegende Werk, welches eine solche Compilation geben will, lässt wünschen, dass möglichst bald noch eine zweite Arbeit der Art unternommen werden möge.

Nicht, als ob die vorliegende geradezu unbrauchbar wäre. Wo die Arbeit leicht war, über die Stanzen, die Tapeten, über die grösseren Staffeleibilder der späteren Zeit, ist ganz Gutes zusammengetragen; man findet über diese Dinge eine genügende Auskunft und wird sich der hier mitgetheilten Auszüge immer mit Vortheil bedienen können. Anders verhält es sich, wo die Arbeit schwerer war und die Redaction des Buches einiges Urtheil verlangte.

Vor allen Dingen war es nöthig, dass der Verf. bei einer jeden einzelnen Angabe genau die Quelle anführte, aus welcher dieselbe geflossen; die grössere oder geringere Autorität einer solchen Quelle würde dem Leser schon an sich einen gewissen Massstab des Urtheils gegeben haben. Dies ist jedoch im Ganzen sehr wenig geschehen und der Compilator läuft nun Gefahr, manche missliche Dinge in eigner Person vertheidigen zu müssen, wie z. B. das alberne Urtheil über die Geschichten der Psyche in der Farnesina (S. 257): „Auch die Auffassung des Ganzen „ist dem wahren Geiste des Mythus, welcher doch „das bessere Prinzip des milesischen Märchens sein „sollte, fern geblieben. Der Künstler hat in allzu-

„treuer Anschliessung an seinen lateinischen Text „nichts weiter als die zauberhafte Lebens- und Lie„besgeschichte der Prinzessin Psyche dargestellt, „und dieses alles so ziemlich in der niedrigsten „Sphäre des roheren Sinnengenusses gehalten (???). „Wir erkennen in diesen Bildern den Geschmack und „die Bildung der Zeit unsers Künstlers, von welcher „er sich hier leiten liess; zu einer andern, bessern, „hätte er anders gedacht und empfunden (!!!).“ Zu dieser Kategorie gehört auch die sentimentale Stelle über die Fornarina (S. 301), die mit dem Charakter ihres Portraits im Palaste Barberini etwas in Widerspruch ist. Ebenso wird (S. 74) ohne Quelle die für uns Berliner höchlichst überraschende Nachricht mitgetheilt, dass die K. Gallerie zu Potsdam zwei treffliche heilige Familien Raphaels besitze. U. s. w.

Das zweite Haupterforderniss einer compilatorischen Arbeit ist strenge, consequente Anordnung, Uebersichtlichkeit des Inhalts, zweckmässige Einrichtung zum Nachschlagen. Dies fehlt, vornehmlich wo es sich um die kleineren Staffeleibilder handelt, fast ganz, und man kann sich nur mit Mühe und Noth durch das Gewirre der Notizen hindurcharbeiten. Bestimmte Rubricirung, Bezeichnung des Titels (oder Inhalts) der Bilder durch grösseren Druck, eigentliches Inhaltsverzeichniss sind gar nicht vorhanden. Die Angaben über manch ein Bild muss man sich an zwei, drei Orten zusammensuchen. Bei den Bildern, deren Aechtheit oder Zeitbestimmung zweifelhaft ist, folgt der Verf. gar keinem bestimmten Princip; bald ist er Rumohr contra Hirt, bald Hirt contra Rumohr. Das Bildniss des Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom findet man unter den Werken aus Raphaels frühster Periode, den kleinen Erzengel Michael (der offenbar mit dem St. Georg, welchen Raphael in Urbino malte, gleichzeitig ist) unter den Werken der spätesten Periode angeführt. U. dergl. m.

Alles dies ist vornehmlich durch die grösste Leichtfertigkeit und Eile, mit der das Buch zusammengetragen ist, bewirkt. Dies zeigt sich auch in dem Umstande, dass der Verf. manche sehr bekannte Schriften und Abhandlungen gar nicht oder nur sehr obenhin beachtet hat. Die Streitschriften zwischen Waagen und Hirt sind ihm ganz fremd geblieben, ebenso die neueren Kataloge des Berliner Museums, welche in Bezug auf Raphaels Jugendbilder manche Veränderungen und Berichtigungen enthalten. Den trefflichen Aufsatz von W. Gerhard über die Johanna von Arragonien (im Tübinger Kunstblatt, 1833, v. 15, 16), welcher für diese Dame und ihre Portraits so höchst wichtig ist, hat er gar nicht gelesen, auch nicht einmal die Anmerkung v. Quandt's in Lanzi's Geschichte der ital. Malerei, dass nemlich das in der Gall. Doria befindliche Portrait der Johanna (wie jeder Unbefangene beistimmen wird) **kein** Original von Leonardo da Vinci sei. Dass die Beschreibung, welche der Verf. (S. 130) von dem Portrait der Fornarina im Besitze des Herzogs von Marlborough mittheilt, Wort für Wort mit Longhena's Beschreibung des Veroneser Portraits (bei den Erben Laffranchini's) übereinstimme, ist ihm ebenfalls entgangen. U. s. w. Am Allernaivsten aber macht es sich, wenn der Verf. (S. 39) Hrn. v. Rumohr belehrt, dass Raphael für die Libreria des Sieneser Domes nicht blos Zeichnungen sondern auch grosse Cartons angefertigt habe und dass einer der letzteren: „34 Centimetri hoch und 39 breit,“ sich noch bei Ludovico Baldeschi zu Perugia befinde. Der Verf. hätte wohl über die französischen Lügenmasse Erkundigungen einholen können.

Demjenigen, der die Geschichte Raphaels genauer studirt und sich nicht scheut, das vorliegende Buch mit Feder und Tinte vorzunehmen, wird dasselbe immer manche Arbeit ersparen; dem blossen Liebhaber und Anfänger ist es jedoch sehr wenig zu empfehlen. F. K.

Zur Geschichte der Kunst unsrer Zeit.

Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-arts, ou Recueil des principaux Tableaux, Statues et Bas-reliefs exposés au Louvre, depuis 1808 *jusqu'à ce jour, par les Artistes vivans, et autres productions nouvelles et inédites de l'École française, avec des Notices descriptives, critiques et histo[illegible]ues. Par C. P. Landon. — Salon de* 1834. (*Pour servir de suite et de complément aux salons Landon.*). *Paris* 1834.

Wenn wir über das vorliegende Werk einige Worte zu sagen im Begriff sind, so geschieht dies,

weil wir wünschen, dass die treffliche Einrichtung derselben auch bei uns zur Nachfolge anreizen möge. Es bildet eine Chronik der neueren französischen Kunst, sofern sich dieselbe in den jährlichen Pariser Ausstellungen des Louvre dargethan hat. Es enthält Beschreibungen der ausgestellten Kunstwerke, kritische und historische Notizen über dieselben und eine Auswahl von Umrissen nach den vorzüglichsten Arbeiten. Es gewährt, schon beim flüchtigen Durchblättern, eine Uebersicht über die Richtung der neueren Kunst Frankreichs, die um so interessanter wird, als man sie gegenwärtig schon durch eine Reihe von beinahe dreissig Jahren verfolgen kann.

Der vorliegende Band begreift die Ausstellung des Jahres 1834 und besteht aus 14 Bogen Text und 36 Umrissen in 8. Die Umrisse sind in der leichten geistreichen Manier der Franzosen gearbeitet und enthalten eine Anzahl von Werken, deren Ruf zum Theil auch über den Rhein gedrungen ist. Die neue historische Schule Frankreichs repräsentirt sich zuerst in Delaroche's Jeanne Gray, die schon in mannigfachen Nachbildungen bei uns verbreitet ist; sodann in Scheffer's Grafen Eberhard von Würtemberg, der über der Leiche seines Sohnes weint, in Ziegler's etwas verunglücktem Ritter St. Georg, in Ronjon's beiden Dominikanern (Jacques Clement und der Prior, welcher jenen zum Morde des letzten der Valois antreibt), in Jollivet's Tod Philipp's II von Spanien, in Debacq's Tod des Bildhauers Jean Goujon, in Brüloff's grandioser Composition des letzten Tages von Pompeji u. s. w. Die biblische Malerei hat dagegen nichts aufzuweisen, als Signol's Noah, der seinen Sohn verflucht, ein Stück voll gewaltigen Effektes, und Vauchelet's Himmelfahrt der Maria. Für das Genre (darin jene neuere historische Schule oftmals ausläuft, so dass von Historie nur der Titel im Catalog übrig bleibt) sind besonders H. Vernet's Araber, die einem Märchenerzähler zuhören (auch bei uns durch Jazet's Stich eingebürgert), und Decamp's türkische Wachtstube zu erwähnen; unter den plastischen Werken vornehmlich Rude's Merkur, eine Bronzestatue, Cortot's griechischer Kämpfer, welcher sterbend die Nachricht des Sieges von Marathon nach Athen bringt, in Marmor, und Desfeuls Darstellung der Ruhe, eine schöne weibliche Statue, ebenfalls in Marmor.

Allerdings können Umrisse von der Art, wie sie in diesem Werke vorliegen, nur das Allgemeine der Composition wiedergeben; die besondere Durchbildung des Ausdrucks, Alles was in das Bereich der Farbe und des Helldunkels gehört, muss der eigenen Phantasie des Beschauers überlassen bleiben. Gleichwohl ist auch schon das Wenige, was die blossen Umrisse fixiren, von grosser Wichtigkeit; sie bezeichnen eben unmittelbar die Hauptzüge der Richtung, welche die Kunst genommen hat. Wir fühlen von diesen Umrissen eben doch, obgleich wir in ihnen nichts von der geistreich nachlässigen Technik der Franzosen wahrnehmen, dass uns eine eigenthümliche, unserer Darstellungsweise fremde, Richtung entgegentritt. Man hat leider die landschaftlichen Darstellungen von diesen Nachbildungen gänzlich ausgeschlossen, doch wie uns dünkt, nicht mit vollkommenem Rechte: die allgemeinen Züge der Landschaft sind ebenfalls für den blossen Umriss zu erfassen und die besondere Stimmung, welche in ihnen von der Wirkung des Lichtes abhängt, ist etwa nur ein Genuss mehr von dem, was auch bei andren Gemälden durch den blossen Umriss nicht wiedergegeben werden kann. Die Richtung des Poussin wird sich schon in solcher Weise zur Genüge von der des Ruysdael unterscheiden lassen.

Ein ähnliches Unternehmen, freilich nur für einen ungleich geringeren Kreis berechnet, ist in Deutschland durch die „Hannöver'schen Kunstblätter" eingeleitet worden. Die Abbildungen, welche in dem ersten Jahrgange dieses Ausstellungsberichtes mitgetheilt worden, sind zugleich insofern auszuzeichnen, als sie im Ganzen nicht sowohl ins Detail durchgeführte Umrisse, was überall nur für eine geringere Reihe von Gegenständen passlich ist, als vielmehr leichte Skizzen mit Angaben der Hauptschattenpartieen, geistreich mit der Feder auf Stein gezeichnet, liefern.

Was jedoch in diesen Blättern für das Gesammte der deutschen Kunst nur von geringerer Wichtigkeit ist, würde ohne Zweifel auf eine beträchtlich ausgedehntere Theilnahme des Publikums zu rechnen haben, wenn es sich an grössere Kunstausstellungen anschlösse. Wir meinen hiemit vornehmlich die grossen Ausstellungen, welche alle zwei Jahre durch die Kunstakademie von Berlin veranstaltet werden, indem diese fortwährend fast alles Wichtigste der neueren Kunstbestrebungen von Norddeutschland in sich vereinigen. Eine fortlaufende Chronik dieser für die Kunst unserer Zeit so höchst charakteristi-

schen Ausstellungen ist bis jetzt eigentlich nur in den Katalogen derselben zu finden. — Wir theilen im Nachfolgenden einen Plan mit, welcher uns von einem Kunstfreunde mitgetheilt ist und näher in die Ausführung eines solchen Unternehmens eingeht; wir sind überzeugt, dass derselbe des allgemeinen Beifalls von Seiten des Publikums nicht entbehren wird.

Andeutungen wegen Herausgabe eines: Taschenbuches zur Erinnerung an Berlin's Kunst-Ausstellungen.

1. Es erscheine alle 2 Jahre, also immer in dem der Ausstellung folgenden Jahre. Vom Beginn der Ausstellung bis zur Mitte des nächstfolgenden Jahres wird noch eben hinreichende Zeit zur Vorbereitung sein; andererseits aber die Lüke, die dieses Jahr lässt, durch Erscheinung des Taschenbuchs angenehm ausgefüllt werden. — Sollte es möglich sein, schon bald nach dem Schlusse der Ausstellung das Taschenbuch zu liefern, so würde es dann zu einer gar lieben Weihnachtsgabe sich eignen.

2. Das Taschenbuch liefere als Hauptzweck — und woran sich vornehmlich das lebhafteste Interesse des Publikums knüpfen wird — die grösstmöglichste Zahl von Umrissen solcher Bilder, welche die Zierde der Ausstellung waren; vornehmlich natürlich aus dem Kreise der historischen und Genrebilder, weil Landschaften ihrer Natur nach zum Umriss sich weniger eignen.

Es kann wohl sein, dass, um solche Umrisse zu erlangen, bei einzelnen Bildern Schwierigkeiten sich erheben können, um die Zustimmung der Meister oder Besitzer zu gewinnen. Am wenigsten aber lassen sich diese Schwierigkeiten da erwarten, wo die Bilder in hiesigen Privatbesitz (der Prinzen, bekannter Kunstfreunde, durch Verloosung des hiesigen Kunst-Vereins u. s. w.) gelangt sind, — oder auch, wenn sie als noch unverkauft in die Ateliers der Künstler oder in die Kunsthandlungen zurückwandern. Vielmehr muss es in letzterem Falle den Künstern lieb sein, ohne eigne Bemühung ihre Compositionen Auswärtigen zur Anschauung zu bringen. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass auf solche Weise eine ganz genügende Anzahl von Umrissen zur Füllung des Taschenbuches herbeizuschaffen sein werde.

3. Neben diesen Umrissen gebe sodann das Taschenbuch jedesmal wenigstens Ein Portrait in Kupferstich oder Lithographie aus der Zahl derjenigen Meister, die sich durch Hingabe ihrer Werke zur Berliner Ausstellung die Hochachtung und die Liebe des Publikums erworben haben.

Soviel über die künstlerische Ausstattung.

4. Den Text des Buches, wie sich solches dann von selbst versteht, bilde die nähere Beschreibung der Umrisse — ferner derjenigen werthvollen Bilder, von denen die Umrisse nicht zu beschaffen gewesen, umfassende Berichte über die Landschaften, Sculpturen (wiewohl auch von den bedeutendsten der Letzteren, namentlich auch der Reliefs, die Umrisse nicht fehlen möchten)! U. s. w.

5. Eine interessante Zugabe möchte noch sein: Nachrichten über die Lebens-Verhältnisse und die Bildungsgeschichte einzelner Künstler, desgl. über den Verbleib bekannt gewordener Bilder, und endlich von in der Arbeit befindlichen Werken.

6. Ob eine Nachweisung der erschienenen Kritiken in hiesigen und auswärtigen Blättern, sei es bei den einzelnen Bildern, oder auch nur im Allgemeinen, an ihrem Platze sein werde, mag wenigstens als Frage aufgestellt werden.

Der Verfasser dieser Andeutungen wünscht recht sehnlichst, dass dieselben von einem dazu Berufenen mit Liebe und Eifer verwirklicht werden. Es hält sich überzeugt, damit den Wunsch einer grossen Zahl von Kunstfreunden ausgesprochen zu haben; er kann daher auch nicht bezweifeln, dass das besprochene Büchlein sich neben anderen Unternehmungen, denen es auf keine Weise in den Weg tritt, seine Bahn brechen werde.

Berlin, im Jahre 1833.

Stahlstich.

Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique. Avec 26 gravures d'après Stanfield et Turner. Paris. (Zu haben bei George Gropius in Berlin.)

Das vorliegende Werk ist eine französische Beschreibung der Rheinreise, mit englischen Stahl-

stichen geschmückt. Diese Stiche gehören wiederum zu den reinsten Erzeugnissen der englischen Kunst; es ist nicht bloss die grösste, zarteste technische Vollendung in ihnen zu ersehen sondern auch jene eigenthümlich geistreiche Auffassung, welche die englischen Landschaften auszeichnet. Ohne im Allgemeinen auf einen gesuchten und übertriebenen Effekt auszugehen, ist hier ein Glanz der Lüfte, eine Klarheit des Farbentons, ein duftiger Hauch erreicht, welcher mit Claude Lorrain um den Vorrang zu streiten scheint, und doch das Ganze überall in einer Kraft und Energie gehalten, in einer Lebendigkeit des Details ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig lässt. Es ist merkwürdig, wie die englischen landschaftlichen Stiche so höchst meisterhaft sind, während in ihren Darstellungen menschlicher Figuren fast durchgehend die unerfreulichste Flauheit und Charakterlosigkeit herrscht. Auf Portraitwahrheit muss man freilich, wie dies insgemein bei ihren Landschaften der Fall ist, keinen Anspruch machen; die besonderen Situationen, welche der Künstler darstellt, haben nur das Motiv gegeben, das sodann mit grösstmöglicher poetischer Freiheit bearbeitet worden ist. Bei Heidelberg sieht man, statt auf die freie Rheinebene, in einen Gebirgskessel hinein, in dem der Neckar wie ein See schwimmt; der Strassburger Münster ist ganz und gar ein englischer Dom geworden und die eine fehlende Thurmspitze ist Alles, was von Aehnlichkeit übrig geblieben ist. Aber das thut nichts, die Bilder sind doch schön; und sind sie nicht als Erinnerungsblätter zu gebrauchen, so benimmt das ihrem eigentlich künstlerischen Werthe nichts.

Lithographie.

Von Sohn's Hylas ist eine kleine Lithographie von Oldermann, im Verlag von Schröder in Berlin, erschienen, ein Blatt, welches sich durch Sauberkeit und zarte Behandlung des beliebten Gegenstandes vortheilhaft auszeichnet.

Nachrichten.

Das philologische und archäologische Publikum wird darauf aufmerksam gemacht, dass im Laufe des nächsten Jahres eine Sammlung der vermischten antiquarischen Aufsätze des verewigten Hofr. Böttiger erscheinen wird. Von den beiden gesonderten Abtheilungen, aus denen sie besteht, enthält die eine unter dem Titel: Opuscula, alle lateinisch geschriebenen Programme des grössen Archäologen in einem Bande, die zweite, ungefähr auf 4 Bände in gr. 8vo. berechnet, eine Auswahl seiner bedeutendsten, theils einzeln erschienenen, theils in verschiedenen Zeitschriften eingedruckten „kleinen Schriften“ archäologischen Inhalts. Die Besorgung des Ganzen hat der vieljährige Freund des Verf. Hr. Dr. Sillig übernommen, der mit den Grundsätzen Böttiger's über diese Sammlung vertraut und von ihm bereits früher als Herausgeber derselben öffentlich genannt, sich diesem Geschäft mit Eifer und Liebe unterziehen wird.

Die Zeitung der Ober- und Niederrheins vom 25. Novbr. drückt ihre tiefe Entrüstung darüber aus, dass man den neuen Blitzableiter des Münsters zu Strassburg gerade in das Grab Erwin's von Steinbach geleitet habe, so dass die Arbeiter beim Graben des Loches auf die Gebeine des grossen Baumeisters stiessen und sie unter den Koth warfen, der weggeführt wurde. Noch zur Stunde seien die Gebeine nicht wieder bestattet, wohl aber hätten Alterthumsliebhaber Knochen des Mannes weggeholt, dem Europa eins seiner schönsten Bauwerke verdankt. Diese Schmach (ruft die genannte Zeitung aus) vollendet den Vandalismus der Münster-Commission, die erst vor kurzem den ehrwürdigen Dom, zu seiner Verschönerung, ganz neu und durchgängig weiss anstreichen liess. Das erwähnte Blatt fordert „glänzende Genugthuung für die entweihten Gebeine Erwin's.“

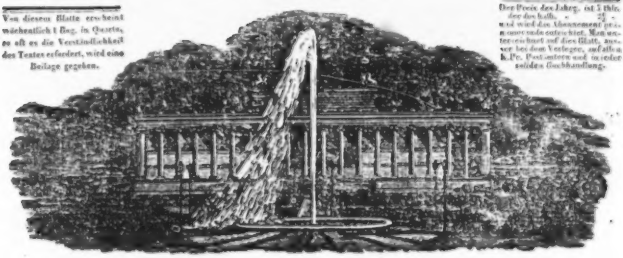
Es giebt in Frankreich gegenwärtig 82 Museen, 160 Schulen der schönen Künste, 2231 Künstler, welche ausgezeichnete Kunstwerke geliefert oder doch zur Ausstellung von dergleichen zugelassen worden sind, darunter 1086 Maler, 130 Bildhauer u. Sculpturarbeiter, 113 Graveurs, 263 Architekten und 300 Zeichner. In Paris allein giebt es 35 Kunstschulen, 20 Museen, 773 Maler, 106 Bildhauer, 102 Graveurs, 195 Architekten und 209 Zeichner, im Ganzen 1385 Künstler. Die fünf an Künstlern und Museen reichsten Departements sind nach dem Seine-Departement das des Nordens, der Gironde, der Rhone, Niederseine, der Seine und Oise.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr 9

№ 52. Jahrgang III. 1835.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 1½ — und wird das Abonnement prän. oder unter Garantie entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Verklärung Christi

von

Raphael.

(Beschluss).

Aber jenes Unheimliche der Natur soll im Christenthume verschwinden; das ängstliche Sehnen und Harren der Creatur nach der Offenbarung der Kinder Gottes soll seine Befriedigung finden, und findet sie durch den Glauben und durch die Liebe. Wie es seinen Ursprung hat in einer Schuld, in einem Abfalle von Gott, so soll es sein Ende finden in einer Versöhnung. Ja wären wir uns in jedem Augenblicke der Liebe Gottes nur lebendig bewusst, hätte der Glaube unser ganzes Wesen wahrhaft durchdrungen, wäre die Liebe stets das vorherrschende Gefühl in uns, wie es nur bei Christen sein kann, aber auch sein soll, kurz hätten wir die Versöhnung uns im vollsten Maasse angeeignet, dann muss auch die Natur freundlich und versöhnt dastehen; wie sie unsere Schuld theilte, so muss sie unsre Liebe theilen, jenes Grauen muss von ihr abfallen, und einer heitern Aussicht Raum geben, so wie die uns widrig dünkende Puppe abfällt, und den Schmetterling in seiner farbigen Pracht in sein heiteres fröhliches leichtes Blumenleben entlässt.

Doch siehe, das Werk ist hier noch nicht vollbracht; die göttliche Liebe hat sich noch nicht in ihrer ganzen überschwänglichen Fülle offenbart; das Grauen der Natur ist noch nicht überwunden. Siehe, es trat den göttlichen Erlöser selbst an, damit er jedes Menschliche erduldete; es hat ihn an, als er den Kampf in Gethsemane kämpfte, als der eigene Jünger ihn mit dem Kusse, dem Zeichen der Liebe, verrieth. Doch als er auf Golgatha gelitten hatte, da

verliess dieses Grauen die versöhnte Welt. Der Vorhang des Tempels zerriss, die Erde erbebte, die Sonne verfinsterte sich. Es waren die letzten Fieberschauer eines plötzlich Genesenden; und wir singen mit Recht Halleluja, es hat überwunden der Löwe vom Stamme Juda. Der Tod ist verschlungen in den Sieg; der Sieg aber ist das Leben; der Tod ist verschlungen in das Leben, er ist die Mutter des wahren göttlichen Lebens. — Doch hier ist das Werk noch nicht vollbracht. Finsterer Wahnsinn durchzuckt die Glieder des armen Knaben. Entsetzen hat die Angehörigen ergriffen, und die Jünger können nur hindeuten auf die Hülfe, nicht sie selbst gewähren.

Die ganze untere höchst bewegte Scene ist im hohen Maasse geeignet unsre ganze Theilnahme zu erregen. Die mannichfaltigsten Gemüthsbewegungen herrschen in den Gestalten und bilden von dem kalten Stumpfsinne an durch alle Grade der Theilnahme, des Erstaunens, des Entsetzens und des Schmerzes eine Stufenleiter bis zur furchtbaren Verzweifelung. Nirgend herrscht in zwei Köpfen derselbe Ausdruck, dennoch trägt jeder das unverkennbare Gepräge der Wahrheit und ist fern von aller Uebertreibung. — Man sieht es dem besessenen Knaben an, dass sein Schmerz nicht leiblicher Art ist, sondern von einem zerrütteten Geiste ausgeht, und bei aller Wahrheit des Ausdruckes in den verdrehten Augen, dem geöffneten Munde, den ausgespreizten Armen mit den krampfhaft ausgebreiteten Fingern, hat dennoch Raphael das eigentlich Widrige und Ekelhafte sehr wohl zu vermeiden gewusst, und so, durch sein richtiges Gefühl geleitet, die Grenze beobachtet, welche Lessing in seinem Laocoon den bildenden Künsten setzt. — Die ganze Gestalt des Knaben, so gewagt und schwierig ihre Einführung auf einem Gemälde dieser Art ist, wird von Kennern für ein Meisterstück tiefer Kenntniss des Muskelbaues und genialer Ausführung gehalten. — Der Vater des Unglücklichen fasst ihn mit beiden Händen um die Brust. Furcht und zagende Verzweiflung ruht auf seinem Gesichte, in den tiefen Furchen seiner Stirn, in dem rollenden Auge, in dem wankenden Knie und der ganzen zitternden Stellung. Auf der bebenden Lippe zucken die ergreifenden Worte der heiligen Schrift: „er ist mein Sohn, er ist mein einziger Sohn.“ — Der schöne Kopf der Mutter, welche hinter dem Knaben hervortritt, ist voll rührender Angst. Das Blut scheint ihr in den Adern zu stocken, während die Augen sich, bittend und Hülfe suchend, zu den Apostein wenden, und die Hand den Gegenstand ihrer Bitte bezeichnet. — Schwestern, Anverwandte, Freunde, alles um ihn her nimmt den lebhaftesten Antheil. Bei einigen scheint das Entsetzen über den Anblick zu überwiegen, andre unterstützen durch Mienen und Stellung das ängstliche Flehen um Besserung, noch andre suchen die Jünger bloss auf die Krankheit aufmerksam zu machen, oder wollen sie über die Ursache verständigen, andre endlich begnügen sich bloss zu bitten. Ueberall herrscht in der vollkommenen Wahrheit des Ausdrucks die grösste Mannigfaltigkeit. — Die kniende Jungfrau mit dem schönen Profil schliesst diese Gruppe, und verbindet sie zunächst mit der der Apostel.

Ein ganz andrer Charakter herrscht in dieser. — Nirgends Entsetzen oder Verzweifelung, aber überall die herzlichste Theilnahme. — Und wie sollte es anders sein? — Wissen sie es doch schon, dass jeder irdische Schmerz nur der Schmerz eines Kindes ist, dem man sein Spielzeug nahm, um es zu wichtigern Dingen zu führen, wissen sie es doch schon, dass die Leiden dieser Zeit der Herrlichkeit nicht werth sind, die an uns soll offenbaret werden, und daher die ruhige Haltung bei der innigsten Theilnahme. — Der heilige Andreas, im Vordergrunde sitzend, hat bis jetzt in einem noch aufgeschlagenen vor ihm liegenden Buche gelesen; durch das Geschrei gestört, schlägt er die Augen auf, und erstaunt bei dem Anblicke des Leidens. Ein neben ihm stehender Jünger zeigt auf den Berg, und bedeutet die Hülfesuchenden, dass sie dort allein zu finden sei. Eben dahin deutet auch ein hinter Andreas sitzender Jünger, der mit einem andern über den Vorgang zu sprechen scheint; sie sind nicht mehr erschrocken, sondern schon ruhiger und zuversichtlicher, da sie sich schon auf die sichere Hülfe besonnen haben. — Der Apostel im Jünglingsalter mit dem grossen offenen Auge, glatten Antlitz und schön gelockten Haar ist eine der schönsten Figuren des Bildes. Stellung und Antlitz deuten auf ein weiches theilnehmendes, aber mit eigenen Leiden noch unbekanntes Herz. Er beugt sich ängstlich vor; seine ganze menschenfreundliche Seele schwimmt auf seinem Gesichte, möchte hervor, aus ihm selbst heraustreten, um zu helfen. Ja mit den zur Brust gekehrten Händen möchte er sein Inneres öffnen, und einen Theil der Marter in sich aufnehmen, um die Pein des Kranken

zu lindern. — In dem unmittelbar neben ihm befindlichen Jünger soll auf dem Originalgemälde das physisch sympathetische Mitempfinden wahr und ausdrucksvoll dargestellt sein. — Hinter diesem Jünger, hart am Berge, erblickt man zwei andere, von denen der eine dem andern, der eben hinzugetreten zu sein scheint, den Gegenstand des Auftritts erklärt. Das kalte theilnahmlose Hinstarren, der sprechende Ausdruck von stumpfem Egoismus, lassen keinen Zweifel, dass dieses jener Verworfene ist, der seinen Herrn und Meister verrieth.

Um nun noch einmal auf das Ganze einen Blick zu werfen, so ist von Kennern vielfältig ausgesprochen, dass dieses Gemälde unter allen auf die christliche Religionsgeschichte sich beziehenden Werken Raphaels doch immer den Preis verdiene, weil es gewissermaassen die Summe seiner religiösen Gefühle enthält, und den Zuschauer in den Mittelpunkt der christlichen Religion versetzt. In welchem Sinne dieses von ihm gesagt werden könne, kann nach dem Obigen nicht mehr zweifelhaft sein. — Jede Gestalt, sagt Heinse von diesem Bilde, ist äusserst rein, und bestimmt individuell, und Physiognomie und Schönheit in grossen Formen. Mit einem Worte, es ist, was es sein soll, eine wahre Verherrlichung und Verklärung. Die Doppelscene, so vereinigt, füllt den Moment so mächtig, als die Malerei nur leisten kann, und was leere Critiker tadeln, entzückte grade den Meister bei der Erfindung, und macht den Triumph der Kunst für den Menschen von Gefühl aus.

Was die Geschichte dieses Gemäldes, welches von vielen für das erste in der Welt gehalten wird, betrifft, so bemerken wir hier nur Folgendes. Es war für den Cardinal Julius von Medicis, nachmaligen Papst Clemens VII bestimmt, der es bestellt hatte, um es in seine erzbischöfliche Kirche zu Narbonne bringen zu lassen. Durch den plötzlichen Tod Raphaels verschwand auf einmal die Hoffnung, je wieder in Rom ein so treffliches Werk zu bekommen, und diess bewog den Cardinal, es daselbst zu lassen, und der Kirche S. Pietro in Montorio ein Geschenk damit zu machen.

Gegenwärtig befindet es sich in der Gemäldesammlung des Vatikans, nachdem es früher in Paris gewesen, und von da wieder nach Italien zurückgekehrt ist. — Es giebt mehre berühmte Copieen davon; unter andern ist es für die Peterskirche in vergrössertem Maassstabe in Mosaik gesetzt. — Unter den vielen Kupferstichen, die von demselben gefertigt sind, giebt es besonders zwei ausgezeichnete, von denen der eine von Antonio Morghen, dem Bruder Raphael Morghen's gearbeitet, und unter dem Namen beider Brüder herausgegeben ist. Späterhin hat aber Raphael Morghen das Bild mit seinem Grabstichel allein bearbeitet. Dieser Stich, von dem das hier befindliche Bild ein Abdruck ist, gilt bei weitem für den vorzüglichsten. Die Vergleichung der untern Scene mit der oberen zeigt, was die Kupferstecherkunst zu leisten vermag, und wie weit sie der Malerei nachzustreben im Stande ist.

Das Gemälde war noch nicht gänzlich vollendet, als Raphael in einem Alter von 37 Jahren plötzlich starb. Neben seiner ausgestellten Leiche stellte man es auf, damit ein jeder die Grösse des erlittenen Verlustes darnach ermessen könne. — Ihm aber ward, die Verklärung des Erlösers selbst zur Verklärung und die Nachwelt hat ihm die künstlerische Heiligsprechung — zwar ohne Urtheil und Recht, aber darum so gültiger — zu Theil werden lassen, indem sie ihn den göttlichen genannt hat, eine Benennung, welche man dem Genius wohl noch am ersten zuzugestehen geneigt sein möchte, der aus unergründlicher Tiefe bewusstlos, aber sicher, gegen das Göttliche hinstrebt, und so das angeborne, nicht erworbene, Talent, das Geschenk der Gottheit, zu ihrer Verherrlichung anwendet.

Kunstliteratur.

Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Begleitet mit Betrachtungen über die Entwickelung des Spitzbogenstyls, das neugothische Constructionssystem in Deutschland und Frankreich, und den Einfluss der lombardischen und byzantinischen Kunst auf diese Länder. Von J. Wetter. Mit einem Grundrisse des Domes. Mainz, bei C. G. Kunze. 1835. (170 S. in 12.)

Die Geschichte unsrer vaterländischen Kunst-Alterthümer würde bereits um ein Bedeutendes ge-

fördert sein, wenn es nicht noch in grossem Masse an erschöpfenden und mit Kritik abgefassten Monographieen fehlte. Erst wenn das Einzelne nach allen Richtungen durchforscht ist, wenn die sicheren Thatsachen für dasselbe zusammengestellt, die Eigenthümlichkeiten des Vorhandenen mit besonnener Charakteristik verzeichnet sind, wird es möglich sein, zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen und den Gang der Entwickelung im Grossen und Ganzen, frei von einseitigen Trugschlüssen, zu verfolgen. Wir müssen somit eine jede Arbeit, welche einen Stein zu diesem grossen Baue herzuträgt, mit Freuden willkommen heissen und eifrigst zur weiteren Nachfolge auffordern.

Das in der Ueberschrift genannte Werk darf in diesem Bezuge als Muster aufgestellt werden. Dasselbe macht uns ausführlich mit einem Gebäude und dessen Monumenten bekannt, welches eine der wichtigsten Stellen in der Geschichte der deutschen Kunst einnimmt, welches die Thätigkeit und die Sinnesweise einer langen Reihe von Jahrhunderten dem Auge des Beschauers darlegt und den verwüstenden Stürmen, die mannigfach über dasselbe hereingebrochen, in ruhiger Majestät Trotz geboten hat. Der Verfasser spricht mit Wärme und mit grosser Liebe zu seinem Gegenstande, ohne dass ihm diese jedoch, wie es nur zu häufig bei Lokalschriftstellern der Fall ist, die Aussicht in die Ferne und Weite, zur Feststellung seines Standpunktes, verwehrt hätte.

Die Schrift zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste behandelt die Geschichte des Domes. Mit übersichtlicher Genauigkeit sind hier sämmtliche Begebenheiten mitgetheilt, welche von der ersten Erbauung desselben, die im J. 978 begann, bis auf die in unsren Tagen vollendete Restauration fördernd oder gefährdend auf das Gebäude eingewirkt haben. Was Hochherzigkeit und religiöser Eifer begonnen, sehen wir hier, trotz der vernichtenden Wuth der Elemente und der rohen Barbarei meuterischer Horden, immer aufs Neue mit demselben Eifer aufgenommen, immer aufs Neue zur erfreulichsten Vollendung durchgeführt. Der Verf. weist, indem er sich mit wohlbegründeter Kritik auf die Beschaffenheit der einzelnen Theile des verschiedenartig zusammengesetzten Gebäudes stützt, die Spuren eines jeden Neubaues, einer jeden einzelnen Restauration nach. Auf das Einzelne dieser interessanten Angaben können wir hier nicht weiter eingehen und bemerken nur, dass für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Architektur die allmälig steigende (zum Spitzbogen geneigte) Ueberhöhung der Gurtbögen, welche bei den zwischen 1190 und 1230 aufgeführten Gewölben und bei übrigens noch vollkommener Anwendung des sog. byzantinischen Styles Statt findet, vornehmlich beachtenswerthe Resultate liefert *).

Die zweite Abtheilung enthält die Beschreibung des Gebäudes, die dritte die Beschreibung der in demselben vorhandenen Denkmäler und Kunstschätze. Auch letztere geben, soviel Einzelnes auch verstümmelt oder gänzlich vernichtet worden ist, noch immer eine bedeutende Reihe von Belegen für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Wichtiger jedoch dürfte noch das allgemein geschichtliche Interesse sein, welches diese Denkmäler dem Beschauer gewähren. Sehr schön sagt der Verf. in diesem Bezuge: „Der hohe Rang und die historische Wichtigkeit der Männer, welchen die meisten Denkmäler gewidmet sind, erheben den Dom zu einer Art von Pantheon der deutschen Geschichte. Man kann die mächtigen Hallen des Domes nicht durchwandern, ohne der Gegenwart entrückt und im Geiste in die thatenreiche Vorwelt versetzt zu werden; man kann die von allen Seiten hervortretenden Steinbilder so vieler Fürsten nicht schauen, ohne an die wichtigsten Ereignisse, die bedeutendsten Momente der deutschen Geschichte erinnert zu werden, und ohne die hehren Gestalten vieler weiser, zum Theile grosser Regenten aus der Nacht der Jahrhunderte aufsteigen zu sehen, welche in die Schicksale Deutschlands mächtig eingriffen, oft in stürmischer Zeit das Steuerruder des Reiches mit fester und gewandter Hand führten, oft seine Wohlfahrt durch weisen Rath, heilsame Verbesserung und durchgreifende Umgestaltung förderten.“ U. s. w.

In mehreren sehr ausführlichen Anmerkungen verbreitet sich der Verf. über die bedeutendsten Ent-

*) Ich bedaure, dass der Verf., der den ganzen östlichen Chor als einen Rest des ersten Baues vom Ende des 10. Jahrhunderts erklärt, nicht auf die grosse Verschiedenheit des Materiales, woraus dieser Chor (in vier verschiedenen Absätzen) gebaut ist, Rücksicht genommen und dieselbe mit den historischen Daten in Uebereinstimmung zu bringen gesucht hat. Eine nähere Angabe dieser Umstände habe ich bereits kürzlich, bei anderer Gelegenheit, mitgetheilt: s. No. 45 d. J., S. 357. Anm. F. K.

wickelungsmomente der Baukunst im Mittelalter. Sehr gediegen ist die Anmerkung, welche von dem Verhältniss der gothischen und der sog. byzantinischen Bauweise handelt. Der Verf. legt die totale Verschiedenheit, welche zwischen diesen beiden Systemen vorhanden ist, dar, und spricht es — soviel uns bekannt ist — zum ersten Male mit Entschiedenheit öffentlich aus, dass zwischen beiden in Deutschland kein Uebergang Statt findet, dass jener byzantinische Baustyl bei uns bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein (wie eben der Mainzer Dom ein Hauptzeugniss giebt) angewandt und dann plötzlich mit dem schon eigenthümlich ausgebildeten gothischen Style vertauscht wurde, dessen Ursprung und erste Entwickelung jenseit des Rheines, in Frankreich, zu suchen ist. Es fehlt nicht an einer Reihe gültiger Belege für diese Angaben. Wir hoffen, dass eine solche wissenschaftlich begründete Ansicht sich gegenwärtig immer mehr Bahn brechen, und die unhaltbaren Ideen dilettantischer Kunstfreunde, welche ihren Patriotismus mit der Wissenschaft verwechselt hatten, immer mehr in den Hintergrund treten werden. Eine vollkommene Lösung der freilich sehr schwierigen Fragen über diese Punkte haben wir vornehmlich von einem Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte, Hrn. Mertens, zu erwarten, dessen in diesen Blättern (No. 15 — 26 d. J.) mitgetheilte „historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters“ sich bereits der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, und der gegenwärtig in Frankreich selbst mit einem genaueren Studium des Ursprunges und Anfanges der gothischen Architektur beschäftigt ist.

Der zweiten kunstgeschichtlichen Anmerkung des Verfs. über die Entwickelung des sog. byzantinischen Baustyles können wir leider nicht dasselbe Lob ertheilen. Zwar ist es gewiss richtig, wenn er den Einfluss, den die eigentliche Kunst von Byzanz auf Deutschland ausgeübt haben soll, verwirft oder wenigstens auf sehr vereinzelte Beispiele zurückführt, und wenn er im Gegentheil die hauptsächlichste Anregung als von Italien ausgegangen annimmt. Dass in diesem Bezuge aber die Zeit des longobardischen Königreiches vornehmlich wichtig sei, ja dass sonach, wie der Verf. will, jener gesammte Baustyl, statt der üblichen unrichtigen Benennung eines byzantinischen, als lombardischer Styl benannt werden müsse, ist nicht nur nicht zu erweisen, sondern hat auch die Zeugnisse der Geschichte gegen sich. Der Verf. scheint hier noch durch die verjährten Irrthümer eines d'Agincourt u. a. m. befangen zu sein; statt weiterer Auseinandersetzungen, die hier zu weit führen würden, verweisen wir auf die Schrift des Italieners Cordero: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*, welche sich über die heutzutage Gegenstände zur Genüge und mit gründlichster Kritik verbreitet und den deutschen Gelehrten noch immer wenig bekannt zu sein scheint. Wir haben schon verschiedene Male Gelegenheit gehabt, auf dieselbe näher aufmerksam zu machen. — Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in Deutschland, die sich vornehmlich, in grösseren und geringeren Entfernungen, um die Ost- und Nordseite des Harzes gruppiren, deuten allerdings, sofern sie sich mehr oder minder dem Basilikenbau annähern, mit ziemlicher Gewissheit auf den Einfluss des italienischen Systemes zurück; jene Dome hingegen, welche die Construktion des Mainzer Domes wiederholen, lassen uns eine Bauweise erkennen, deren eigenthümliche Entwickelung und Durchbildung, soweit bis jetzt eine genügende Uebersicht möglich ist, vornehmlich Deutschland angehört.

Immerhin aber ist dem ernsten Streben des Verf., das auch in der Durchführung der letztgenannten Ansicht viel Bemerkenswerthes zu Tage gefördert hat, die lebhafteste Anerkennung nicht zu versagen. Es ist zu hoffen, dass derselbe auch noch ferner mit ähnlichen gehaltvollen Beiträgen hervortreten und seine Verdienste um die Geschichte der vaterländischen Kunst auch noch auf andre Monumente, daran gerade die Umgegend von Mainz so vorzüglich reich ist, ausdehnen werde. F. K.

Berliner Ateliers.

Hr. Prof. Wach hat ein grosses Portraitbild vollendet, welches die beiden Söhne S. K. H. des Prinzen Wilhelm (Bruders Sr. Majestät), fast ganze Figuren in Lebensgrösse, darstellt. Wenn die Portraits dieses Künstlers sich durch feine Auffassung der Natur und geistreiche Behandlung auszeichnen, so erwecken sie unser besonderes Interesse doch stets aufs Neue durch die äusserst geschmackvolle

Anordnung, die sich vornehmlich in der meisterhaften Ausfüllung des gegebenen Raumes zeigt. Wir stossen hier nirgend auf eine Leere, nirgend auf ein ängstliches Zusammendrücken, wir bemerken nirgend, (wie es bei Andren so häufig der Fall ist), dass eine menschliche Gestalt willkührlich durch den Rahmen abgeschnitten und da, wie durch ein zufälliges Ereigniss, hineingepasst sei. Die vollkommene Ruhe, welche solchergestalt in Wach's Portraitbildern herrscht, giebt ihnen ihr eigentlich künstlerisches Interesse und sie ist es vornehmlich, die etwas Höheres, als blosse Nachahmung der Natur, erkennen lässt. Besonders anziehend ist in dieser Beziehung das genannte Portrait, da hier, durch die Anordnung zweier Gestalten in rundem Raume, sich noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellten, die jedoch eben so glücklich, wie die Schwierigkeiten der nothwendigen Farbenharmonie, bei wenig günstigem modernem Militaircostüme, aufs Glücklichste überwunden sind. — Hr. Wach bereitet, ausser diesen und andren Arbeiten, die Ausführung eines historischen Gemäldes, einer Judith, welche mit ihrer Magd das Zelt des Holofernes verlässt, vor, ein Bild, welches eine interessante Lösung dieses in physiognomischer Hinsicht so anziehenden und so höchst schwierigen Gegenstandes verspricht. Unter den Entwürfen des Künstlers zog uns besonders eine figurenreiche Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes an. Hier hat der Künstler das Grässliche dieses Gegenstandes, der fast in allen Compositionen früherer Meister beklemmend auf unser Gefühl wirkt, durch den lieblichsten Contrast zu mässigen gewusst; denn im Vordrunde sehen wir Maria mit ihrem Kinde, welche an Engelshänden durch das Gewirre und die Gefahren des Todes geleitet wird; sie nähert sich dem Ufer des Flusses, auf welchem eine Barke, von Engeln geführt, in Bereitschaft liegt, die sie in ein glücklicheres Land hinübertragen soll. Wir versprechen uns von der Ausführung dieser Composition den edelsten Genuss.

Von Hrn. Krigar, Schüler des Hrn. Prof. Wach, sahen wir in des letzteren Atelier ein anmuthvolles Gemälde, das kürzlich vollendet worden, aufgestellt: Aschenbrödelchen, die auf dem Boden der Küche, vor dem Heerde, sitzt und zwei Täubchen zu ihren Seiten hat, welche ihr die Erbsen auslesen helfen. Es ist in dieser Composition etwas überaus Kindliches und Gemüthvolles, was ganz dem Charakter des artigen Mährchens entspricht; dabei sehen wir es dem holden Kinde und seinem schalkhaften Löcheln gar wohl an, dass sie es weiss, dass ein Königssohn ihr Liebster ist, und dass, wenn sie ihre Magdkleider von sich gethan, sie in reizender Schönheit den ganzen Festball überstrahlen wird. Wir wünschen dem Maler Glück zu der Wahl dieses anziehenden Stoffes und stellen seinem Bilde das günstigste Horoscop: es wird auf der nächsten Ausstellung gewiss ein allgemeiner Liebling des Publikums und in lithographischer Nachbildung vielfach verbreitet werden.

Hr. Bünisch hat, neben andren Bildern, eine grosse Landschaft in dem eigenthümlichen Format von 5 Fuss Höhe, 3 Fuss 4 Zoll Breite vollendet. Es ist eine Felseuschlucht im Charakter der norwegischen Hochlande. Im Hintergrunde des Thales wogen die Morgennebel und reissen in der Mitte von einander, so dass sich in der Höhe des Bildes der Blick auf eine mächtige Felsenwand öffnet. Letztere zeigt wiederum in der Mitte eine bedeutende Senkung, eine Art Kessel, darin wir noch hin und wieder Spuren des winterlichen Schnees bemerken; zierliche Bächlein kommen daraus hervor und stürzen sich wie Silberfäden, nach unten zu verstäubend, den senkrechten Abhang hinab. Vorn, wo die Seitenwände der Schlucht ziemlich nahe zusammentreten, strudelt ein grüner Bach über und zwischen den Klippen hin. Die linke Wand, mit einzelnen Kräutern und Moosen bewachsen, ist von den schräg einfallenden Sonnenstrahlen beschienen, welche die grauen Gneisflächen hier und da hell aufleuchten machen. Die rechte Seite des Vordrundes liegt im Schatten; zunächst vorn, wo das Terrain durch eine gemauerte Brüstung geschützt wird, sieht man einige Gebirgsbewohner im ruhigen Gespräche. Von da zieht sich der Weg aufwärts zwischen grossen Steinblöcken hin und wendet sich bei einer mächtigen Esche, die in ihrem leuchtenden Grün einen schönen Mittelpunkt des Bildes abgiebt, zu einer leichten aus Holzblöcken sorglich construirten Brücke und zu einem Häuslein auf dem jenseitigen Ufer, das zwischen Felsen, Bach und Nebeln heimlich da liegt und dessen Schornstein lustig in die Nebel hineindampft. Das Bild athmet alle Frische und herbstliche Behaglichkeit eines schönen Gebirgsmorgens.

Nachricht.

Nachfolgender Plan ist über den Unterricht in den zeichnenden Künsten, der zu Braunschweig, im Collegio Carolino, ertheilt werden soll, veröffentlicht worden:

„Zufolge der bevorstehenden Umgestaltung und Erweiterung des Collegii Carolini soll dem Unterrichte in den zeichnenden Künsten eine so gemeinnützige Wirksamkeit gegeben werden, dass nicht bloss für die allgemeinen Bedürfnisse der Schüler des Instituts, sondern auch für alle Diejenigen gesorgt werden wird, welche der zeichnenden Künste zur höhern Ausbildung ihres bürgerlichen Gewerbes nicht entbehren können. Um diesen Zweck zu erreichen, wird daher der Unterricht einer Methode folgen müssen, welche, ohne dem Fortschreiten zu den vollendeten höhern Stufen der Kunst hinderlich zu sein, diese dennoch beständig in ihrer unmittelbaren Anwendung auf das praktische Leben vor Augen hat. Die Kunst soll hier nicht bloss um der Kunst willen erlernt werden, sondern, wie es wenige Zweige bürgerlicher Betriebsamkeit giebt, die sie nicht zu erweitern, zu erhöhen und zu veredeln fähig wäre, so soll sie hauptsächlich auch nur von dem Standpunkte aus geübt werden, von welchem sie belebend und befruchtend auf Industrie und Gewerbe zurückwirkt.“

„Der Unterricht wird daher grösstentheils nur nach der Natur und nach plastischen Modellen, oder, wie man es zu bezeichnen pflegt, nach dem Runden, ertheilt werden, und nur in seltenern Fällen werden eigentliche Vorlegeblätter zu Mustern dienen. Nur auf jene Weise wird mit der technischen Uebung der Hand und der Schärfung des Auges, die Ausbildung des Kunstgeschmacks sich glücklich vereinigen lassen, nur auf diesem Wege wird möglichst schnell eine künstlerische Auffassung und die Fähigkeit, das Aufgefasste richtig wieder zu geben, ausgebildet, und solchergestalt die Leichtigkeit erworben werden können, die Mannigfaltigkeit der Natur in Farben und Formen auf künstlerische Gegenstände zu übertragen. Die Schüler, in einem geräumigen, schicklich beleuchteten Locale vereinigt, werden in dort aufgestellten, ausgezeichneten Werken der Plastik, in Figuren, Reliefs und Ornamenten die Muster finden, ihren Geschmack zu läutern und ihre Geschicklichkeit im Nachbilden zu üben. Die herrlichen Werke grosser Meister der Malerei, welche das Herzogl. Museum in ausgezeichneter Auswahl besitzt, werden mit Leichtigkeit die Gelegenheit darbieten, den Kreis der erworbenen Fähigkeiten zu erweitern, sie selbst und manche vorhandene Kupferwerke und Antiken werden bald unmittelbar als Vorbilder dienen können, bald die mannigfaltigste Gelegenheit zur Erläuterung, Vergleichung und Verständigung geben und so den Weg erleichtern helfen, um zum eignen Schaffen und Erfinden zu führen.“

„Die gleichzeitigen Kunstübungen der mehr und minder Fortgeschrittenen werden ebenfalls dazu dienen, den Unterricht fasslich und anschaulich zu machen und die Rückwirkung von dem Anblicke der Ausübung des fremden Talents auf die Erweiterung des eignen, wird ihre heilsamen Folgen hier sicher nicht versagen, wo der Zweck des Unterrichts recht eigentlich dazu auffordert, jede einzelne Leistung zum Gegenstande allgemeiner Belehrung zu machen.“

„Die bereit stehende Benutzung der anderswo nicht in gleicher Menge und Auswahl vorhandenen Vorbilder wird hoffentlich auch den weiter fortgeschrittenen Künstler veranlassen, seine Studien auf der Anstalt fortzusetzen, sein Urtheil, seine Fähigkeiten, sein Beispiel werden derselben wie von selbst zu Nutze kommen; der Schüler, schon selbst in das praktische Leben übergegangen, wird nichts desto weniger seine Verbindung mit der Anstalt fortsetzen, weil das nie endende Bedürfniss der Vorbilder, der Belehrung und des Rathes ihn dorthin zurückführen wird, und so wird sich dort allmählig ein Mittelpunkt bilden, in welchem künstlerische Talente sich vereinigen und in mannigfaltiger Beziehung auf das Leben zurückwirken.“

„Um den Unterricht auf eine den bezeichneten Zwecken gemässe Weise ertheilen zu können, wird ein dafür eigends bestimmtes und eingerichtetes Local täglich geöffnet, und der Lehrer, um im Zeichnen und Malen Anweisung zu geben, dabei gegenwärtig sein. Die Schüler werden ohne Unterschied des Grades ihrer Fähigkeiten sich dort zu ihren Uebungen vereinigen und wie es ihre Bestimmung und Wahl erfordert, diese Uebungen entweder in ununterbrochener Reihefolge der Stunden fortsetzen oder auf gewisse zu verabredende Zeitabschnitte beschränken. Bei dem Unterrichte wird die Stufenfolge vom Einfachen zum Zusammengesetztern beobachtet werden; vom Zeichnen einzelner Theile des mensch-

lichen Körpers nach Gypsabgüssen wird zu den grösern Theilen, von diesen zu ganzen Figuren fortgeschritten, bis die Schüler befähigt sind, ihre Studien nach der Natur selbst zu machen. Es wird dabei nicht übersehen werden, dass dem speciellen Bedürfnisse Einzelner, nach etwa schon ergriffenen oder noch zu ergreifenden Fächern noch besonders entsprochen werden müsse, weshalb z. B. der Gold-, Bronce-, Thon-Arbeiter, der Decorationsmaler etc. nach zunächst in ihr Fach einschlagenden Vorbildern geübt werden sollen, immer mit Rücksicht darauf, aus dem Nachbilden zuletzt die eigene freie Selbstthätigkeit hervorzurufen. Für den Landschafts- und Historienmaler wird das Copiren der besten Werke weitere Anleitung geben, und auch damit werden Studien nach der Natur verbunden sein."

„Aus dem Vorstehenden ergiebt sich, dass derjenige Grad technischer Fertigkeit, welcher durch das Zeichnen nach Vorlegeblättern erlangt wird, bei dem Unterrichte auf dem Collegio Carolino eigentlich vorausgesetzt werden soll, indem es die Aufgabe der Vorschulen ist, die Schüler bis zu diesem Grade vorzubereiten. Da jedoch ein hierauf berechneter Lehrplan bis jetzt nicht vollständig in Anwendung gebracht worden, so ist zu erwarten, dass anfangs die voranszusetzenden Fähigkeiten nicht immer in gewünschtem Grade vorhanden sein werden, ohne dass es darum thunlich wäre, die Theilnahme an dem Unterrichte des Collegii Carolini zu versagen, weshalb für jetzt die Einrichtung getroffen werden wird, auch solchen Schülern die Anleitung in der Weise zu geben, wie sie der Grad ihrer Fertigkeit erforderlich macht." —

Wie wir vernehmen, ist der bekannte Landschaftsmaler H. Brandes zum Lehrer und Director dieser Abtheilung, gleichzeitig auch zum Gallerie-Inspector ernannt worden. Das Lokal der Gallerie soll nun ebenfalls zweckmässig eingerichtet und die Aufstellung der Gemälde nach bestimmtem Plane besorgt werden. Brandes selbst ist ein geborener Braunschweiger und hat zuerst in der Stobwasser'schen Fabrik als Maler gearbeitet; sodann hat er in München tüchtige akademische Studien, besonders unter Cornelius Anleitung, gemacht, ist jedoch vorzugsweise Landschaftsmaler geblieben. Etwa um das J. 1830 kehrte er nach Braunschweig zurück und erhielt hierauf, vornehmlich durch Bestellungen des Herzogs Spiegel, Gelegenheit auf 1½ Jahre nach Italien zu gehen. Nach seiner Rückkunft nach Braunschweig hat er, ausser seinen Arbeiten im Landschaftfache, auch einige Portraitgruppen in Oel und einige historische Compositionen al fresco ausgeführt. Jedenfalls ist in der Person eines so vielseitig gebildeten Künstlers eine glückliche Wahl für die genannten Stellen getroffen.

Anzeige

eines National-Prachtwerkes, unter dem Titel:

Oesterreich's Ehrenspiegel.

Herausgegeben von Blasius Höfel, Ritter von Bohr und Aloys Reitze.

Die Herausgeber beabsichtigen mit diesem Werke, den Vaterlandsfreunden eine gewählte Gallerie von wohlgetroffenen Portraiten berühmter Personen des östreichischen Kaiserstaates, mit ihren, aus den zuverlässigsten Quellen geschöpften Biographien begleitet, als einen Spiegel der Ehre des theuren Vaterlandes zu übergeben.

Das Werk wird in monatlichen Lieferungen von vier Portraiten und den dazu gehörigen Biographien, in einem, dem Gegenstande würdigen Umschlage geheftet, in gr. 8. auf Velin-Papier, mit dem Beginn des Jahres 1836 erscheinen.

Die Portraite werden sämmtlich durch eine Maschine auf Stahlplatten gearbeitet, worauf die Herausgeber von Sr. Majestät ein ausschliessendes k. k. Privilegium erhielten; zu welchem Zwecke auch alle Bildnisse unter der Leitung des k. k. Hofkammer-Medailleur, Herrn Daniel Böhm, modellirt werden.

Die Biographien besorgt der rühmlich bekannte Schriftsteller, Archivar Franz Tschischka.

Sowohl Druck als Papier wird an prachtvoller Ausstattung nichts zu wünschen übrig lassen.

Sämmtliche k. k. Postämter (Poststationen) nehmen, von nun an, auf dieses Werk eine halbjährige Pränumeration zu 8 fl. C. M. an. Mit ersten Jänner 1836 wird das erste Heft, und sofort alle Monate ein neues, durch diese Gelegenheit den Pränumeranten portofrei zugesandt werden. Uebrigens kommt noch zu bemerken, dass dieses Werk nur ausschliessend durch die k. k. Post zu beziehen, und dass als Hauptverlag desselben die k. k. Hofpost-Zeitungs-Hauptexpedition in Wien anzusehen sei.

Wiener Neustadt am 23. September 1835.

Die Herausgeber.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr 9

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,
Professor an der Königl. Akademie der Künste und Privatdocenten an der Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin.

Vierter Jahrgang.

BERLIN,
im Verlage von George Gropius.
1836.

Inhalt.

No. 1; 4. Januar.

Ueber den Beruf und die Bildung des Künstlers, von F. Kugler. — Berliner Ateliers: Drake. — Stahlstich: Die klassischen Stellen der Schweiz etc.

Beilage: Lithographie nach der Statuette Schiller's von Drake.

No. 2; 11. Januar.

Kunst-Ausstellung im Akademie-Gebäude. — Kunstliteratur: Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster. [F. Kugler.] — Kunst und Kunsttechnik in ihren neuesten Erscheinungen. Von W. Albrecht. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 3; 18. Januar.

Kunstliteratur: Beiträge zur neuern Kunstgesch. von Ernst Förster. [Forta.]. — Kunst und Kunsttechnik: Denkmal des Feldmarschalls Schwerin. Von W. Albrecht. — Necrolog: Friedrich Rehberg. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Erwiderung. Von F. Kugler.

No. 4; 25. Januar.

Kunstliteratur: Beiträge zur neuern Kunstgesch. von Ernst Förster. [Beschluss.] — Kupferstich: Titians Tochter, nach Titian gest. von J. Caspar. [F. K.] — Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin. Vorles. 1. Von W. Albrecht. — Hackert und Friedrich in Beziehung zu Rügen. Von Schildener. — Berichtigung. Von v. Quast. — Nachrichten.

No. 5; 1 Februar.

Kunstliteratur: Polyclet oder von den Massen des Menschen etc. und National-Physionomieen etc., von Gottfried Schadow [F. K.]. — Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen etc., hrgb. von Ludwig Förster. — Hakkert und Friedrich etc. [Beschluss.] — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorles. 2. — Lithographie: Grablegung nach Perugino. lith. von N. Hoff.

No. 6; 8. Februar.

Einige Bemerkungen über die Kolosse auf Monte Cavallo zu Rom. — Für Historienmaler. — Kunst und Kunst-Technik: Das Stiftungsfest des Gewerb-Vereins zu Berlin, von W. Albrecht. — Nachricht. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Beilage: Stiftungsfest des Gewerbe-Vereins [Tischkarte.]

No. 7; 15. Februar.

Beförderung. — Maler und Weine, von Franz Freiherrn Gaudy. — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorles. 3 u. 4. — Engl. Radirungen. — Kunst-Anzeige.

No. 8; 22. Februar.

Eröffnete Preis-Bewerbung in der Geschichts-Malerei. — Albrecht Dürer, seine Vorgänger und Nachfolger. Von F. Kugler. — Architektur: Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen, von L. M. Mauch. [F. Kugler.] — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorles. 5. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 9; 29. Februar.

Ueber die Erweiterung des Locals der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. — Albrecht Dürer, seine Vorgänger u. Nachf. [Forta.]. — Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, hrgb. von Dr. L. Puttrich [F. Kugler.] — Kunst u. Kunst-Technik: von W. Albrecht. — Nachtrag.

No. 10; 7. März.

Albrecht Dürer, seine Verg. u. Nachf. (Forts.). — Denkmale der Bauk. d. Mittelalters in Sachsen, begb. von Dr. L. Puttrich. (Beschluss.) — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorles. 6. — Notiz, von F. Kugler. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 11; 14. März.

Ueber die Kunstvereine. Von F. Kugler. — Albrecht Dürer, s. Verg. u. Nachf. (Forts.). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Anzeige.

Beilage: die erste Nummer der allg. Bauzeitung, begb. von L. Förster und 2 Blatt Kupferstiche mit Grundrissen und einem Aufriss der neuen Bauschule zu Berlin.

No. 12; 21. März.

Verzeichniss der Vorlesungen etc. bei der K. Akadem. Künste zu Berlin etc. — Ueber die Kunstvereine (Beschluss.) — Albrecht Dürer, s. Verg. und Nachfolger (Forts.). — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorl. 7 u. 8. — Nachrichten.

No. 13; 28. März.

Beförderungen. — Albrecht Dürer, s. Verg. und Nachf. (Forts.) — Das letzte Gemälde von Leopold Robert. — Kunst und Kunst-Technik: Bronzeguss der Messer-Statue von Drake [F. K.]; Vorlegeblätter für Möbeltischler von A. Stüler und L. H. Strack, und Ornamentenbuch (W. Albrecht). — Nachricht. — Anzeige.

Beilage: Kupferstich, T. 1. aus den Vorlegeblättern für Möbeltischler.

No. 14; 4. April.

Beförderung. — Albrecht Dürer, s. Vorgänger u. Nachf. (Forts.) — Die archäol. Vorles. des Hrn. Prof. Dr. Gerhard. Vorles. 9 u. 10. — Kunst und Kunst-Technik. (W. A.) — Anzeige.

No. 15; 11. April.

Schinkel's Gemälde für die Vorhalle des Museums zu Berlin. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Kunst-Anzeigen.

No. 16; 18. April.

Beförderungen. — Albrecht Dürer, s. Verg. und Nachf. (Forts.) — Bemerkungen des Architekten S. Cannissie über die Vorrede des Werkes: *Architecture moderne de la Sicile, par M. M. Hittorf et Zanth.* — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 17; 25. April.

Albrecht Dürer, s. Verg. u. Nachf. (Forts.) — Necrolog: Karl Fried. Wichmann (von W. Albrecht.) — Die archäol. Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard, Vorles. 11 u. 12. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 18; 2. Mai.

Jeremias, Oelgemälde von E. Bendemann. [F. K.] — Lückenbüsser. — Albrecht Dürer, s. Verg. und Nachf. (Beschluss.)

No. 19; 9 Mai.

Eröffnete Concurrenz. — Kunstliteratur: die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik etc., von R. Wiegmann. — Besuch in Paris im J. 1836. Aus dem Französischen des Grafen A. v. Raczynski. Bericht 1. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachricht. — Berichtigung. — Kunst-Anzeige.

No. 20; 16. Mai.

Beförderung. — Ueber die akademischen Kunstausstellungen von Berlin [F. K.] — Kunstliteratur: Die Malerei der Alten etc. von R. Wiegmann (Forts.) — Kunst und Kunst-Technik: Abbildungen geschnittener Steine und Medaillen, ausgef. durch F. G. Wagner d. j. [F. Kugler.]

No. 21; 23. Mai.

Kunstliteratur: Die Malerei der Alten etc. von R. Wiegmann. [Forts.] — Besuch in Paris im J. 1836. Bericht 2. — Für die Freunde der Architektur-Geschichte. — Berliner Ateliers: Danaiden-Statue von Rauch [F. K.] — Ueber die Kunst-Ausstellungen in Paris. — Nachricht.

No. 22; 30. Mai.

Kunstliteratur: Die Malerei der Alten etc., von R. Wiegmann [Beschluss.] — Besuch in Paris im J. 1836. Bericht 2. [Forts.] — Für die Freunde der Architektur-Geschichte [Beschluss.] — Nachricht.

No. 23; 6. Juni.

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt. Von F. Lucanus. — Kunstliteratur: Neuerworbene antike Denkmäler des K. Museums zu Berlin. Beschrieben von Dr. E. Gerhard. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 24; 13. Juni.

Besuch in Paris im J. 1836. Bericht 3. — Die siebente Kunstausst. zu Halberstadt (Forts.). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Kurze Anzeigen.

No. 25; 20 Juni.

Oeffentliche Sitzung der K. Akademie der Künste zu Berlin. — Besuch in Paris im J. 1836. Bericht 3. [Forts.] — Allgemeine Bemerkungen.

No. 26; 27. Juni.

Notiz über eine im Bereiche des alten Roms aufgefundene angebl. Büste des Schauspieldichters Terenz. Vom General v. Minutoli. — Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt. [Forts.] — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Kurze Anzeige.

Beilage zu der Notiz etc. des Gen. v. Minutoli. [Bildnisse des Terenz.]

No. 27; 4. Juli.

Kunstliteratur: Andrea del Sarto, von Alfred Reumont. [F. Kugler.] — Die siebente Kunstausst. zu Halberstadt. [Forts.] — Lithographicen: Kunstblüthen, Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke alter und neuer Zeit am Rhein. Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, Leipzig bei Wunder. Lief. 2. Der Triumph Christi nach Titian. — Mittheilungen aus Paris. [Graf A. v. Raczynski.] — Kunst-Anzeige.

No. 28; 11. Juli.

Die Chalkographie, oder der Kupfer- und Stahlstich in seinen neuesten Erscheinungen und Verhältnissen zur Kunst, verf. von einem Kupferstecher. — Bei Gelegenheit eines Blattes von Baptista Franco. Von Schildener. — Kunstnachrichten: Auction des Kirchenschatzes des chem. Gesammt-Cantons Basel. Lager der Hrn. Muhr u. Arnoldt zu Berlin [Carton von A. Dürer.]

No. 29; 18 Juli.

Die Chalkographie etc. [Beschluss.] — Ueber das neuerworbene Gemälde des Andrea del Sarto im K. Museum zu Berlin. Von F. Kugler.

No. 30; 25. Juli.

Ueber die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer zu Berlin. Von F. Kugler. — Zur Kunstliteratur: Mein Römerzug, Federzeichnungen von F. Freiherr Gaudy. [F. K.] — Nachricht.

No. 31; 1. August.

Beförderung. — Die Kunst der Etrusker. Aus dem Italienischen des Giuseppe Micali, übers. von F. Kugler. — Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt (Beschluss von No. 27.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Aufforderung zur Concurrenz für Mailand. — Kunst-Anzeige.

No. 32; 8. August.

Die Kunst der Etrusker. [Forts.] — Beispiele der italienischen Kunst im 14ten Jahrhundert. — Die Mutter bei der Aussetzung Moses, nach dem Gemälde von Ph. Veit. — Ueber den Kupferstecher Georg Friedr. Schmidt.

No. 33; 15. August.

Die Kunst der Etrusker. [Forts.] — Beispiele der ital. Kunst im 14ten Jahrhundert. [Beschluss.] — Ueber den Kupferstecher Georg Friedr. Schmidt. [Forts.] — Angelegenheit deutscher Kunstvereine. — Nachricht.

No. 34; 22. August.

Die Kunst der Etrusker. [Forts.] — Architektur, Sammlung architektonischer Entwürfe, von Schinkel. Heft 23 — 34. [F. Kugler.] — Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen. — Ueber den Kupferstecher Georg Friedr. Schmidt. [Forts.]

Beilage: Stahlstich der St. Johannis-Kirche in Alt-Moabit, zu dem Aufs. über Schinkel's Entwürfe.

No. 35; 29. August.

Die Kunst der Etrusker. [Forts.] — Architektur: Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel. [Beschl.]

No. 36; 5. September

Die Kunst der Etrusker. [Beschluss.]. — Der Stahlstich, in Beziehung auf den Aufsatz über denselben Gegenstand in No. 28 und 29 des Museums d. J. Von einem Stahlstecher. — Ueber die Bilderhandschrift der Eneidt in der K. Bibliothek zu Berlin. Von F. Kugler. — Kunst-Anzeige.

No. 37; 12. September.

Uebersicht der landschaftlichen Gemälde im K. Museum zu Berlin. Von F. Kugler. — Die Bilderhandschrift der Eneidt. [Forts.]

No. 38; 19. September.

Verzeichniss der Vorlesungen etc., bei der K. Akademie der Künste zu Berlin etc. — Die Bilderhandschrift der Eneidt. [Beschluss.] — Uebersicht der landschaftlichen Gemälde im K. Museum zu Berlin. [Forts.]

No. 39; 26. September.

Bericht über die Berliner Kunstausstellung. [Red. von A. Schöll, mit Beiträgen von F. Kugler u. F. v. Quast.] — Uebersicht der landschaftlichen Gemälde im K. Museum zu Berlin. [Forts.] — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 40; 3. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Uebersicht der landschaftlichen Gemälde im K. Museum zu Berlin. [Beschluss.] — Kunstnachrichten.

No. 41; 10. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Nachrichten über das Städel'sche Kunst-Institut zu Frankfurt a. M. — Kunstnachrichten.

No. 42; 17. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes über seine Sammlung. Von Schildener. — Einladung an die Künstler zu Ausstellungen.

No. 43; 24. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes etc. [Forts.] — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Beilage: Zweite General-Versammlung der Kunst-Vereins-Vorstände.

No. 44; 31. October.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes etc. [Forts.] — Kunstnachricht. — Kunstanzeige.

No. 45; 7. November.

Zuerkennung des von der Michael Beer'schen Stiftung ausgesetzten Preises. — Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes etc. [Forts.]

No. 46; 14. November.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes etc. [Forts.] — Verein der jüngeren Künstler zu Berlin. — Kunst-Anzeige.

No. 47; 21. November.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes etc. [Beschluss.] — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 48; 28. November.

Beförderung. — Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von Hermann Saftleven, von Schildener. [Vergl. No. 50, S. 400: Berichtigung.]

No. 49; 5. December.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 50; 12. December.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. [Forts.] — Zwei Urkunden über ältere Kunst-Werke [A. Der sogenannte Petrusschrein im Dom zu Soest, gef. durch den Goldschmied Rigefrid; B. Die Gemälde des Bartholomäus de Bruyn aus Cöln, auf dem Hochaltar der Kirche zu Xanten]. Vom Pr. Lieut. Becker in Münster. — Stahlstich: Amen dico vobis etc., nach Leon da Vinci gest. von Fr. Wagner. — Berichtigung.

No. 51; 19. December.

Bericht über die Berliner Kunstausstellung. [Beschluss.] — Kupferstich: Heilige Familie nach Raphael, gest. von S. Amsler. [S.] — Nachrichten.

No. 52; 26. December.

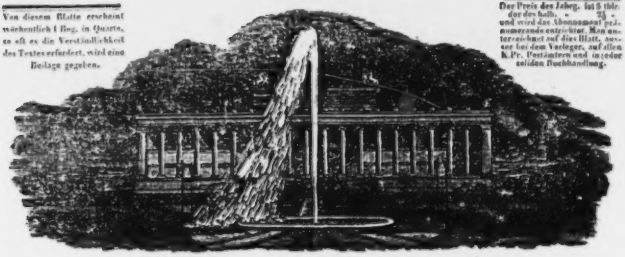
Beförderung. — Deutsche Ansichten: Gallerie von Weser-Ansichten, aufgen. und lith. von G. Osterwald — Das malerische und romantische Deutschland, in zehn Sektionen mit 260 Stahlstichen. Sekt. 1, Heft 1; — Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland etc. von L. Lange und E. Rauch. Heft 6 — 13; — Die klassischen Stellen der Schweiz von A. Müller etc. Heft 9 — 15. [F. Kugler.] — Zur Kunstliteratur: Zur Geschichte der deutschen Literatur, von C. Rosenkranz. — Nachträgliches zu dem Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung [F.K.] — Lithographie: Ansicht einer Kapelle am Rhein, nach D. Quaglio lith. v. W. Santer; — Uckermärker Landleute, nach A. Schrödter lith. von Fischer u. Tempeltei. — Anzeige.

SCHILLER

№ 1. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber den Beruf und die Bildung des Künstlers.

Es ist eine hergebrachte Ansicht, dass der Beruf zum Künstler so gar gefahrvoll sei und dass ein Jüngling, welcher dereinst Ansprüche auf das Leben machen wolle, besser thue, wenn er bei Zeiten eine sichrere Bahn einschlage. Es ist eine Ansicht, die, wie es scheint, durch zahlreiche Beispiele von verdorbenen, eine kümmerliche Existenz fristenden Künstlern unterstützt wird. Wie manch einer hat es, bei gutem Talent, bei angestrengtem Fleisse und vielseitiger Ausbildung, nie über die Mittelmässigkeit hinausbringen, nie die Gunst des Publikums erlangen können! Wie manch einer hat in kräftiger Jugendzeit, unter dem Einfluss günstiger Umgebungen, im Wettkampfe mit gleichstrebenden Genossen, Treffliches und Bedeutendes geleistet, und fühlte dann, vielleicht in andre, weniger ersprießliche Verhältnisse geworfen, plötzlich seine Kräfte ermatten, die schöpferische Quelle seines Geistes versiegen! Wie mancher, der beim Beginn seiner Laufbahn von unsterblichen Werken und immer grünen Lorbeern träumte, sah sich im späteren Alter genöthigt, als Portraitmaler von Flecken zu Flecken zu reisen oder die ungelenke Hand roher Schulbuben zu reinlichen Strichen anzuleiten! Gebt uns eine Garantie, so heisst es, bevor wir unsren Söhnen erlauben, auf den Kitzel eines nicht auszumessenden Talentes das Glück des Lebens zu gründen. Verbürgt es uns, ob sie Genie haben!

Es ist in der That eine schlimme Sache mit dem Genie. Wer hat es gelernt, aus der Schädelbildung eines Menschen herauszufühlen, ob die Gunst der Götter ihm die Flügel verleihen wird, die ihn über

das gemeine Leben des Tages emportragen sollen? ob diese Gunst früh oder spät, für einen Moment oder für die ganze Dauer des Lebens eintreten wird? — Raphael, der glücklichste unter den Meistern der neueren Zeit, leistete von seiner zartesten Jugend an, gleichsam spielend, Bewunderungswürdiges, und sein ganzes künstlerisches Leben war Ein grosser Triumph. Leonardo da Vinci ward nur durch den Weg strenger, unendlicher Studien zur höchsten Meisterschaft geführt. Claude Lorrain war lange Zeit ein halb blödsinniger Küchenjunge, bis erst spät plötzlich der Geist über ihn kam. Ridolfo Ghirlandajo hat zwei Jugendbilder gemalt, die zu den schönsten Werken der neueren Kunst gehören, und hernach ist sein Name aus der Geschichte verschollen. — Das Genie entwickelt sich in tausendfach verschiedener Weise; es giebt keinen andern Geniemesser als das Werk, darin es sich nach seiner Entwickelung bethätigt hat und dessen Genialität oft sogar erst in später Zeit Anerkennung findet.

Wohl, so höre ich sagen, wenn das Genie eine solche göttliche Kraft ist, so wollen wir warten, bis sie sich ihren Weg ins Leben bahnt. Lass unsre Söhne immerhin Akten schreiben, lass sie im Comtoir sitzen und Zahlen zusammenaddiren; ist der innere Drang nicht mehr zu bändigen, so wird er ohne unser Zuthun Akten und Rechnungsbücher von sich schleudern. Dann wollen wir ihm gern huldigen und keine Hindernisse mehr in den Weg legen. Und war die Freude nur kurz und war es nur ein leuchtendes Phänomen, das wieder in die Nacht verschwand, wohl, so haben unsre Söhne doch ein solides Geschäft erlernt, das sie wiederum aufnehmen und vor einem verfehlten Lebensberufe schützen kann.

Das klingt an sich ganz löblich; aber das Genie bedarf der Schule. So selten unter den Menschen ein Genie gefunden wird, so selten unter den Genie's diejenige Kraft, die ganz von sich selber Herr wird über die niederen und höheren technischen Mittel, welche zur Ausübung der Kunst nöthig sind. Da ringt und müht sich das arme Genie, um die Gedanken, von denen es bewegt wird, auszusprechen; aber die Gestalten, die es hervorruft, wollen nicht lebendig werden; statt durch eine heitere Darstellung der Natur den Sinn des Beschauers anzuregen, stossen seine Bilder durch eine trübe, unerquickliche Manier von sich zurück. Ich kenne ein grosses Gemälde, welches den Hiob darstellt und seine Freunde, die neben ihm sitzen und seinen endlosen Jammer theilen, eine wunderbar grossartige Composition, eine unergründliche Poesie des Schmerzes, — aber die Ausführung des Gemäldes ist fast wie das Stammeln eines Kindes. Der Künstler, der sich zu spät seinem Berufe zuwandte, hat es nicht vermocht, das Studium der Schule aus eignen Kräften zu erringen; sein Bild ist in seinem Atelier geblieben und er ist jetzt alt und arm. Konnte er der inneren Stimme gebieten und fortfahren, Akten zu schreiben?

Wahrlich, die Kunst wäre der gefahrvollste Beruf, wenn in der That nur derjenige, der Genie hat, sich ihr hingeben dürfte. Aber es giebt noch eine zweite Ansicht der Sache. Auch das blosse Talent, wenn es seine Sphäre erkannt hat, ist zu einer ehrenvollen Existenz berufen.

Die Kunst, deren Geschäft es ist, das Leben zu verklären und zu veredeln, verfolgt ihre Bestimmung in zwiefacher, unterschiedener Weise. Sie bringt auf der einen Seite selbständige, für sich gültige Werke hervor, welche in abgeschlossener Vollendung ein eigenthümliches, nur seinen eigenen Gesetzen folgendes Dasein haben und den Beschauer aus der Gegenwart in einen erhöhteren Zustand des Lebens hinüberführen. Dies sind die Werke des Genie's. Sie hat aber auch, auf der anderen Seite, die Bestimmung, das wirkliche Leben zu durchdringen, die Umgebungen des Menschen zu verschönern, seinen Bedürfnissen eine edle Form zu geben, seinen Sinn zu Maass, Verhältniss, Ordnung und Gesetz zu gewöhnen. Dies ist die Sphäre, in welcher das Talent sich zu bewegen hat, in welcher nicht eigentliche Productionskraft, wohl aber ebenfalls eine vollkommene künstlerische Ausbildung nöthig ist. Beide Richtungen, in ihren Aeusserungen so verschieden, stehen in nothwendigem gegenseitigem Verhältniss. Nur dann erst, wenn der allgemeine Sinn für Kunst erweckt und gebildet worden, wenn ein fruchtbarer Boden zubereitet ist, werden die Werke des Genie's sich in reiner Schönheit darüber erheben können; nur unter dem Einflusse des Genie's kann das Talent zu lebendigeren, mannigfaltigeren Gestaltungen fortschreiten.

Ich meine also, dass es nicht darauf ankömmt, ob derjenige, der sich zum Künstler bilden will, Genie, sondern nur: ob er Talent habe; und das ist schon in früher Jugend ohne sonderliche Mühe zu

erkennen. Ob er vom Himmel mit eigner und nachhaltiger Schöpfungskraft werde begnadiget werden, das steht dahin: aber er wird sich, bei Fleiss und treuem Studium, immer zu einem tüchtigen Menschen ausbilden. Freilich können alle möglichen äusseren und inneren Umstände hemmend und fördernd einwirken, und es kann gar leicht geschehen, dass das Talent sich nicht über die Mittelmässigkeit hinausentwickelt. Das theilt es jedoch eben nur mit jedem andren Lebensberufe: wer Jura studirt, weiss es auch nicht, ob er Kanzler oder Kanzlist werden wird.

Hier sehe ich eine Reihe von Künstlern vor mir, die mit ungeduldigem Kopfschütteln bis hieher gefolgt sind. Welche Forderung! rufen sie aus; wir, die wir in freiem Muthe die höchsten Bedingungen des Daseins zu erfüllen strebten, die wir Jahre lang die seligste Ungezwungenheit des italienischen Lebens gekostet haben, die wir es wissen, dass der Künstler ein ganz andrer Mensch ist als ihr armen Staubgeborenen, — wir sollten wieder umdenken, sollten uns einspannen lassen in euer bürgerliches Geleise, sollten unsre Thätigkeit zum schnöden Handwerk erniedrigen, unsren Namen untergehen lassen in dem Strome trostloser Alltäglichkeit? und das lediglich, weil die Welt uns nicht versteht, weil sie unser hohes Streben vielleicht nicht zu würdigen vermag?

Gemach, meine Herren, gerade an euch muss ich meine Rede richten! Ihr seid es, von denen — nicht die Kunst, welche heilig und unverletzbar bleibt — wohl aber der unbefangene Sinn für die Kunst verdorben wird. Ihr seid es, die einer ohnmächtigen Chimäre den Namen der Göttin gegeben haben, die mit inhaltlosem Gaukelspiel die Augen der Menge verblenden möchten. Die Begeisterung, welche die Kraft des Genie's ausmacht, ist nur ein Gnadengeschenk des Himmels, das mit Demuth empfangen werden muss und so wenig in eitlem Rausche, wie durch nüchterne Berechnung zu erringen ist. Schnurrbart, langes Haar und Barett, oder was ihr sonst an genialem Apparat um und an euch tragt, machen noch kein Genie. — Ihr schaltet den Wirkungskreis des Talentes, wie ich ihn vorhin anzudeuten suchte, ein schnödes Handwerk. Freilich habt ihr in eurem Sinne Recht; denn alsdann würdet ihr unsre Kunstausstellungen nicht mehr mit gehaltlosen Werken überschwemmen, würdet ihr nicht mehr in goldenen Rahmen prunken, euer Name nicht mehr den Zeitungsschreibern bequemen Stoff zur Füllung ihrer Spalten geben. Freilich ist es die schwerste Forderung, welche ich an das Talent mache: dass es dem Ruhme entsage, der lediglich dem Genie gebührt. Das wahre Verdienst des Talentes ist ein stilles; wenn es das Leben nach allen seinen Richtungen durchdringt, wenn unsre Umgebungen (wie sie des Menschen würdig sind) in schönen Formen gebildet erscheinen, so werden wir uns unbewusst wohl und befriedigt fühlen und kaum daran denken, nach dem Urheber dieses oder jenes Schmuckes zu fragen, und wir würden es auch kaum erfahren können, da es häufig nöthig sein dürfte, dass unter solchen Verhältnissen die Arbeiten Hand in Hand gehen. — Lasset uns, zur näheren Verständigung über jenen Wirkungskreis des Talentes, einen Blick auf die einzelnen Zweige der Kunst werfen!

Die Architektur erscheint zunächst recht als die eigentliche Kunst des Talentes. Nicht, als ob sie ohne das Genie fertig werden könnte: im Gegentheil möchte man (falls es zulässig wäre, das Genie nach Classen zu rubriciren) sagen, dass gerade das architektonische Genie das bedeutendste von allen sei, da die Formen, in denen es schafft, rein aus dem eignen Geiste des Menschen geflossen und nicht Nachahmung vorhandener Naturformen sind. Aber es gehört eben vornehmlich zum Wesen der Architektur, dass ihre Formen, bei deren künstlerischer Ausbildung nur das Genie thätig war, nachmals typisch werden, dass sie einen gemeingültigen Charakter annehmen, der allgemeine Ausdruck des Formensinnes einer Zeit werden und so, in ausgedehntester Verbreitung, allen Gegenständen der Architektur ihr besonderes Gepräge geben. Diese Verbreitung nun, diese Durchführung eines vorhandenen Systemes bei den mannigfaltigsten äusseren Bedingungen, der nöthige Aufwand von Geist und Scharfsinn, um materielle Schwierigkeiten zu überwinden, scheinbare Hindernisse in Vortheile umzugestalten, um sich dem äusseren Bedürfnisse mit Selbstverläugnung accomodiren und eine verständige Auswahl unter den vorhandenen Kunstformen treffen zu können, — alles dies (ganz abgesehen von der gemeinen Technik des Bauens) ist das Geschäft des architektonischen Talentes. Und weil eben unendlich mehr für das rohe Bedürfniss als für die Kunst selbst gebaut wird, so gilt auch die Architektur mehr nur als ein edles Handwerk, macht man hier insgemein am Wenigsten

Ansprüche auf Genie. Und doch, hört die Architektur darum auf, eine Kunst zu sein? ist sie darum nicht von der edelsten Wirkung auf den menschlichen Geist? ist ein schöngestaltetes Gebäude nicht eben wie der Körper des Menschen, der rein nach dem Bedürfnisse materieller Functionen gebildet scheint und gleichwohl, gerade in dieser seiner Form, das Gepräge des Geistes trägt?

Sculptur und Malerei haben es zunächst nicht mit dem rohsten Bedürfniss zu thun; der Mensch kann ohne Schmuck an Bildwerken leben, nicht ohne Obdach. Aber wenn der Sinn des Menschen erwacht, so genügt ihm eine schmuckleere Umgebung nicht mehr, und wie das Wohngebäude selbst sich künstlerisch gestalten muss, so verlangt er auch nach weiterer Ausziernng seiner Räume. Es liegt in der Natur des Menschen, dass er es nöthig fühlt, seinen Umgebungen das Siegel seines Geistes aufgeprägt zu sehen; erst dadurch wird die Wohnung zur Heimath. Der Begriff decorativer Sculptur und Malerei, deren Ausübung wiederum die eigentliche Sphäre des Talentes bildet, liegt im Allgemeinen sehr nahe; bei ihrer Anwendung auf das Leben der Gegenwart sind jedoch mannigfach besondere Verhältnisse zu berücksichtigen.

Es ist oft und vollkommen richtig ausgesprochen, dass unsre Zeit für die Ausführung selbständiger Sculpturen nicht sonderlich günstig sei. Oeffentliche Monumente werden im Ganzen nicht in grosser Anzahl errichtet, und um es zu wagen, freie Productionen der Phantasie mit den grossen Kosten, welche diese Kunst erfordert, zu unternehmen, muss man wenigstens den Ruf eines Thorwaldsen haben. Der Bildhauer, der somit sein Leben nicht bloss mit dem Anfertigen von Portraitbüsten zubringen will (und auch diese werden nicht in zu grosser Anzahl verlangt), sieht sich bereits durch äussere Umstände genöthigt, mehr in das Fach des Handwerkes einzutreten und dem selbständigeren Produciren Valet zu sagen. Berlin zählt einige vortreffliche Künstler, welche sich, zum Theil sogar mit ausschliesslicher Consequenz, diesem Berufe hingegeben haben; die Schinckel'schen Bauten geben hievon die reichhaltigsten Zeugnisse, und ihre Decorationen würden, ohne ein solches bewusstes Eingehen in die Ideen des Architekten, durchaus minder vollendet sein. Doch, meine ich, könnte auch in diesem Bezuge noch ungleich mehr geschehen. Was an den Prachtbauten im Grossen und Ganzen verkömmt, würde gewiss auch bei Privatanlagen mannigfach einzelne Nachfolge im Kleinen finden, wenn die Bildhauer sich noch mehr entschliessen könnten, Werkstätten nach Art der Handwerker zu eröffnen und in solcher Weise das Einzelne wohlfeiler zu liefern, als es ohne dies möglich ist.

Bei der Malerei herrscht das umgekehrte Verhältniss. Das Publikum zeigt wieder ein sehr eifriges Begehren nach dem Besitze von Gemälden, und Leinwand und Farbe sind wohlfeil, so dass der Maler, der eine Composition aus eigner Anregung unternimmt, wenig mehr als nur seine Zeit dabei aufs Spiel setzt. Dazu kömmt der für das blosse Talent so höchst günstige Umstand, dass es, in der Nähe des Genie's, leicht von dessen Richtung influenzirt wird, und auf solche Weise Arbeiten zu Stande bringen kann, welche in einer gewissen Verwandtschaft zu den Werken des Genie's stehen und dessen anziehende Eigenthümlichkeiten, wenngleich ohne die eigentliche innere Tiefe, wiederholen; ja, dass das Talent, unter solchen Umständen, auch wohl zu einzelnen wirklich genialen Aeusserungen befähigt wird. Dies ist insgemein da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie z. B. heutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publikum, unbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren Erscheinung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein Bild ersten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glücklich, wenn er eins vom zweiten Range besitzt. Ich bin entfernt davon, das Publikum und die Künstler, die so verfahren, zu tadeln; gleichwohl muss ich bemerken, dass das blosse Talent auch in dieser Weise eine gefährliche Bahn wandelt. Wenn es durch veränderte Umstände aus dem schützenden Bereiche des Genie's verwiesen worden ist, so muss nothwendig der Mangel eigner Schöpfungskraft hervortreten. Wir haben Beispiele erlebt: — Nomina sunt odiosa!

Den eigentlich sicheren und eigenthümlichen Weg, welcher für das Talent auch in dieser Kunst eröffnet ist, finde ich wiederum in der decorativen Malerei. Am Besten glaube ich hier verstanden zu werden, wenn ich an die pompejanischen Wandmalereien erinnere. Nicht als ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern wollte, als ob ich nicht die besondere Hauseinrichtung, sowie die gesammte Le-

bens- und Sinnesweise der Alten, damit jene Malereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte; ich meine nur im Allgemeinen die äusserst durchgebildete Weise, wie hier von einer mehr oder minder reichen Ornamentik durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden fortgeschritten wird, wie in letzteren fast durchgehend ein gewisser decorativer Typus herrschend bleibt und wie sie fast sämmtlich auf gewisse Originalcompositionen zurückzudeuten scheinen, welche mit grösserer oder geringerer Freiheit benutzt, mit grösserer oder geringerer Leichtigkeit nachgebildet sind. Ich kann hier nur die allgemeinste Andeutung geben, da die decorative Malerei, deren Bestimmung es vornehmlich sein würde, recht in das Privatleben einzudringen, bei uns nur erst geringe Anfänge gemacht, mithin ihre besondere Richtung noch wenig bestimmt hat, und das Meiste noch dem Handwerker überlassen bleibt. Aber ich bin überzeugt, dass sich auch diese Seite der Kunst schnell und mit dem entschiedenen Beifalle des Publikums entwickeln würde, wenn sich bedeutende Talente, statt ihre Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren genügender Durchführung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr einer solchen, für sie gewiss ehrenvolleren Wirksamkeit zuwenden wollten. Ich weiss, dass die Wenigen unter den Malern Berlin's, welche einen solchen Beruf nicht verschmäht haben, mit Arbeiten bereits in so hohem Grade überladen sind, dass sie manchen Auftrag von der Hand weisen müssen. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass die decorative Malerei ein eigenthümliches Studium erfordert, aber eben nur ein Studium: — sie ist zu erlernen. Und gerade dieses Studium dürfte auch für das Genie (das seine günstigste Ausbildung immer Hand in Hand mit dem Talente empfangen wird) höchst ersprieslich sein. Dies Studium bringt eine Aneignung dessen zu Wege, was man insgemein Styl nennt, und dessen Vorhandensein erst die Werke des Genie's als die eines gebildeten Genie's bezeichnet.

So sollte also wirklich, wiederholen hierauf die Gegner meiner Ansicht, die Kunst zum Handwerke herabgezogen, das Streben nach höchster Vollendung durch die Schranken des jedesmaligen Bedürfnisses gebrochen werden? — Ich antworte hierauf mit Ja und Nein. Die Kunstübung des Talentes soll nur jene angemaasste höhere Bahn verlassen; sie soll sich, da sie in sich keine Selbständigkeit hat, nach jenen äusserlich gegebenen Erfordernissen bequemen, soll der ihr eigenthümlichen Bestimmung, wie ich eine solche anzudeuten versucht habe, folgen. Aber sie soll auch hier auf höchste technische Vollkommenheit hinstreben. Sie schicke sich in die Vorbilder, welche das Genie erfunden hat und setze ihren Stolz in schöne, vollendete Ausführung, welche ohnedies schon ihr einziger Ruhm ist! Und wird an euch eine Forderung gemacht, die mit eurem Streben nach Vollendung unvereinbar, im Sinne des Bestellers jedoch vielleicht ganz gültig sein mag; wohlan, so schickt eure Gesellen, denen ihr den Entwurf des Ganzen gebt und die ihn, so gut es geht, ausführen mögen! Der wahre Künstler, auch der kein Genie ist, wird immer von dem gemeinen Handwerker unterschieden bleiben. Und wenn ihr euch entschliessen könnt, in diesem Berufe, der gewiss so ehrenvoll ist wie irgend ein andrer, zu arbeiten, so wird alle Klage über ein verfehltes Künstlerleben, alle Furcht, seine Angehörigen einer gefahrvollen Bahn preiszugeben, aufhören.

Einzig und allein eine Kunstübung dieser Art war es, welche die Kunst des classischen Alterthumes bei soviel politischen Stürmen, bei so furchtbarer moralischer Verderbniss unausgesetzt in ihrer Blüthe erhielt. Seht das geringfügigste unter den pompejanischen Wandbildern, seht die kleinste der Terracotten, seht die Geräthe so mannigfacher Art an: woher denn anders dieser durchgreifende Schönheitssinn, dieser höchst gebildete Geschmack, als weil das Talent sich dem Genie unterworfen hatte, weil nicht ein Jeder auf seine eigne Hand ein Original sein wollte, sondern technische Vollendung das erste Gesetz war, und ein grosses gemeinsames Zusammenwirken Statt fand? Und was der menschliche Geist einmal erreicht hat, dazu sollten ihm fortan die Kräfte versagt sein? Und hat unsre Zeit nicht ebenfalls einzelne Leistungen von höchstem Werthe hervorgebracht? Ihr Künstler seid das Bewusstsein des Volkes von der Kunst: euer Amt ist es, den Sinn des Volkes würdig zu leiten!

Lässt man diesen Unterschied zwischen der Kunstübung des Genie's und der des Talentes gelten, so lösen sich noch manche Widersprüche von selbst. Vieles ist in neuerer Zeit vornehmlich über den Nutzen oder Schaden der öffentlichen Bil-

dungsanstalten für Künstler gesprochen worden. Wollen diese Anstalten des Ausserordentlichen wegen gestiftet sein, wollen sie Genie's erziehen, wollen sie die frei schöpferische Kraft des Genie's an Regel und Satzung binden, wohl gar auch (wie dergleichen jüngst in München eingeleitet wurde) eine Jury über die Werke desselben abgeben, so scheint dies in der That etwas mehr als bedenklich; Schiller's Gedicht vom Pegasus im Joche ist bekannt. Haben sie dagegen die Absicht, die unendlich schwierige Ausbildung, welche schon das blosse Talent erfordert, nach allen Seiten hin zu fördern, dasselbe in vollkommenen Besitz aller technischen Mittel zu setzen, ihm die Elemente zu seiner geistigen Bildung darzureichen und auf solche Weise mittelbar den Kunstsinn des Volkes zu leiten, so ist dies eine höchst würdige und ehrenvolle Bestimmung. Dann wird auch das Genie für die technische Ausbildung, deren es immer bedarf, die glücklichste Gelegenheit finden, der unnatürliche Widerspruch zwischen Genie und Schule — im Allgemeinen wenigstens — verschwinden. Es ist schön und eines Staates, der auch die geistigen Interessen des Volkes schützt, würdig, wenn das allgemeine Bedürfniss für die Kunst in einem öffentlichen Institut Pflege und Repräsentation findet; für das Ausserordentliche gilt aber keine Vorausbestimmung.

Eben hieher gehört auch das Kapitel von der Pflicht, den Künstlern eine öffentliche Reiseunterstützung zu gewähren. Man betrachtet eine Reise (und zwar vornehmlich nach Italien) gewöhnlich als das letzte Stadium der künstlerischen Entwickelung, und gewiss mit Recht. Aber auch in dieser Beziehung thäte man wohl, wenn man den Unterschied von Talent und Genie bestimmt aussprächе. Eine Kunstakademie, die eben nur das Talent bilden kann, verfährt vollkommen richtig, wenn sie eine solche Gunst vornehmlich für die tüchtigsten unter ihren Zöglingen in Anspruch nimmt; für das Genie, das nicht alle Tage und nicht alle Jahre zu haben ist, dürften andre Grundsätze aufzustellen sein. Doch ist hiebei noch ein besonderer Umstand zu berücksichtigen: man giebt eine solche Reiseunterstützung für einen langen Zeitraum, insgemein auf vier Jahre. Wozu dieser lange Aufenthalt im fremden Lande, wenn der Künstler in der Heimath (wie es doch bei unsren Bildungsanstalten zumeist der Fall ist) alles Einzelne, was zur Ausbildung des Talentes erforderlich ist, vorfindet? Ich vermuthe, es liegt hier noch etwas von der Ansicht des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zu Grunde, dass man nemlich ein Genie machen könne; dass (wie das bekannte Sonett von Agostino Caracci besagt) „wer noch den Antiken gezeichnet, wer Raphaels Styl, Tizian's Farbe, Coreggio's Helldunkel, Michelangelo's Grossartigkeit, Primaticcio's Erfindung, ein wenig von der Grazie des Parmigianino“ u. s. w. durch mühselige Arbeit sich angeeignet habe, nun wirklich befähigt sei, in die Reihe der grossen Meister einzutreten. Man scheut sich heutiges Tages, diesen Eklekticismus zu unterschreiben. Ich halte es für ein Glück, wenn ein Künstler Gelegenheit erhält, eine Reise nach Italien zu machen; vor Allem um von der Luft, von dem eigenthümlichen Schönheitssinn dieses Landes angehaucht zu werden, sodann um die Hauptwerke der grossen Meister der Vergangenheit zu sehen, um, wenn ich mich so ausdrücken darf, die bereits erlangte Ausbildung unter solchen Umständen abzuschleifen und abzurunden. Dazu giebt indess, bei gehöriger Vorbereitung, ein Jahr schon sehr überflüssige Zeit. Merkwürdig ist auch die Abneigung einzelner unter den jüngeren Genie's unsrer Zeit vor einem längeren Aufenthalt in Italien, ja manche von ihnen haben diese Wiege der Schönheit nie gesehen und doch staunt alle Welt vor ihren Werken. Sie haben zu Hause eben mehr zu thun. Ich befand mich in Venedig in Gesellschaft eines der ausgezeichnetsten und ernstesten unsrer jüngeren Meister (man verstatte mir, den Namen zu verschweigen), welcher mit der Ausführung eines grossen Gemäldes beauftragt worden war und, ehe er ans Werk schritt, noch die Farbengebung der Venetianer zu studiren für nöthig hielt. Sein ganzes Geschäft bestand darin, Tizians Grablegung im Palast Manfrini und das Festmahl von Paolo Veronese in der Akademie wieder und wieder zu betrachten. Er hatte sich vorgesetzt, vierzehn Tage in Venedig zu bleiben, aber er war bereits in acht Tagen fertig und reiste sogleich wieder zurück. Dies ist die Weise, in welcher das Genie studirt. — Natürlich habe ich hier nur über allgemeine Verhältnisse gesprochen, von denen es sehr gültige Ausnahmen giebt. Wenn z. B. diese oder jene Technik sich im Auslande einer besondern Blüthe erfreut (wie der Stahlstich in England), so wird es gewiss höchst ersprieslich sein, wenn Künstler zur Erlernung derselben auf

längere Zeit unterstützt werden. Aehnliche Fälle giebt es auch in andren Beziehungen. F. Th.

Berliner Ateliers.

(Hiezu eine Lithographie.)

Wenn in den öffentlichen Standbildern, welche dem Gedächtniss grosser Männer gesetzt werden, neben Portraitähnlichkeit noch andre Ansprüche zu befriedigen sind; wenn es sich hier zunächst um die Erfüllung monumentaler Zwecke handelt, also um schöne Form, um grossartige Masse, um ideale Anordnung; wenn das Ausserwesentliche in der körperlichen Erscheinung jener Männer, — das vielfach unschöne Modecostüm, darin sie sich zu bewegen genöthigt waren, — zu vermeiden, umzugestalten oder mit einer edlen Gewandung zu umhüllen ist; so treten diese Anforderungen um ein Bedeutendes bei jenen kleineren Portraitstatuen zurück, welche wir zur Ausschmückung unsrer Zimmer aufstellen und welche in neuester Zeit mannigfach beliebt geworden sind. Hier, in der gemüthlichen Enge des häuslichen Lebens, ist zunächst die Charakteristik, die Auffassung der Persönlichkeit mit all ihren kleinen Besonderheiten, die sich bis auf den Schnitt der Kleidung, bis auf den Zug und die Biegung der einzelnen Falte erstreckt, an ihrem Orte; das Schönheitsgefühl wird hier nur mehr für die Gesammt-Auffassung, soweit es für Werke der Kunst überhaupt unerlässlich ist, in Anspruch genommen.

Rauch war einer der ersten, welche für Arbeiten dieser Art ein Beispiel gaben. Seine kleine Statue Goethe's, die den Dichter in einfacher Hauskleidung, die Hände auf dem Rücken (wie es bekanntlich Goethe's Gewohnheit war), darstellt und mit zierlichem, auf die kleineren Dimensionen berechnetem Fussgestelle geschmückt ist, hat den ungetheiltesten Beifall und Verbreitung in den weitesten Kreisen gefunden. Es sind, vornehmlich, wie es scheint, durch Anregung dieser kleinen Arbeit, mannigfach ähnliche Werke entstanden, nicht bloss am hiesigen Orte, sondern auch ausserhalb, wie der Referent z. B. in München mehrere kleine Portraitstatuen dort lebender Künstler gesehen hat.

Ein vorzügliches Talent für Darstellungen dieser Art zeigt sich besonders in den bisher bezüglichen Arbeiten Drake's. Mehrere derselben sind von den letzten öffentlichen Ausstellungen Berlin's bereits bekannt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen worden. Hufeland, Rauch, Schinkel, W. v. Humboldt sind von ihm in vollster Lebenswahrheit und in ansprechendster Auffassung des Momentes, der erste im Lehnsessel und auf reichem Piedestale sitzend, die anderen einfach stehend, dargestellt. Das Costüm des gewöhnlichen Lebens ist hier mit feinem Geschmack behandelt und vornehmlich der verachtete Schlafrock durch geringe Modification zur Herstellung schöner, edler Linien und Massen benutzt worden.

Gegenwärtig hat Drake wiederum einige sehr gelungene kleine Portraitstatuen vollendet. Die erste derselben stellt Alexander von Humboldt dar und bildet ein erfreuliches Seitenstück zu der Figur seines verewigten Bruders. Der gefeierte Gelehrte steht einfach, im Leibrock und offenen Oberrock, dem Beschauer gegenüber. Er hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, und blättert darin, indem er lebhaft zu sprechen scheint. Das Werk ist mit vorzüglicher Liebe gearbeitet, und wie sich die sorglichste Ausführung bis in das geringste Detail erstreckt, so ist vornehmlich der Kopf voll Leben und durchgeführter Portraitwahrheit. Die Feinheit und Vollendung in Allem, was zur Charakteristik der Person gehört, macht diese Figur zu einem vollkommenen kleinen Meisterwerke.

Die zweite ist ein kleines Standbild Schiller's. Da hier nicht nach dem Leben zu arbeiten war, so tritt hier natürlich jene Charakteristik in den Nebendingen in Etwas zurück und es zeigt sich statt deren mehr die selbstschöpferische Thätigkeit des Künstlers. Wir sehen hier den Dichter vor uns, den Moment, da er gerade als solcher, nicht in anderweitiger Aeusserung des Lebens, erscheint. Wir sehen: er ist sinnend, tiefer Gedanken voll, das Zimmer mit starken Schritten auf und niedergegangen; plötzlich hat er das Wort für den Gedanken gefunden, er hält ein im Schritte und erhebt die Rechte mit dem Stifte, um es auf das Papier, das er in der Linken trägt, niederzuschreiben. Er ist im offenen langen Rocke dargestellt, der in grossen einfachen Linien niederfällt und darunter ein einfaches Unterkleid sichtbar wird. Der Kopf ist nach der Todtenmaske modellirt; er ist vorgeneigt, noch arbeitet der Gedanke in dieser majestätischen Stirn: das Haar

wallt frei zurück. — Wir glauben, dass es den Lesern dieses Blattes interessant sein wird, wenn wir in der beiliegenden Lithographie eine deutlichere Darstellung dieser trefflichen Arbeit geben, als es in der blossen Beschreibung möglich ist. Es ist in diesen Tagen viel über die Statue Schiller's verhandelt worden; so mag denn auch ein Beispiel künstlerischer Realisation für die mannigfach aufgeworfenen Fragen und Ansichten nicht ohne Belang sein, und dies um somehr, als wir glauben, dass eine Ausführung ins Grosse bei dem in Rede stehenden Werke in der That nur geringe Modificationen nöthig machen würde.

Unter mehreren andren Arbeiten Drake's nennen wir noch eine dritte kleine Statue, welche den Kaiser von Russland darstellt und sich nicht minder durch geistreiche Auffassung und edle würdevolle Haltung auszeichnet. Der Kaiser ist im militärischen Kostüme, die Hand auf das Schwert gestützt, den Kriegermantel auf der Schulter, dargestellt*). — Hr. Drake hat für diese sämmtlichen kleinen Statuen eine zierliche Console gearbeitet, die aus einem weiblichen Kopfe besteht, auf dessen Bekrönung die Deckplatte ruht. Da es lange an geschmackvollen Gypsconsolen gefehlt hat und jene kleinen Statuen, wie alle plastischen Werke, eine gemessene Höhe und Beleuchtung fordern, so wird auch diese Arbeit sich mannigfachen Beifalls zu erfreuen haben.

Stahlstich.

Die klassischen Stellen der Schweiz und deren Hauptorte in Original-Ansichten dargestellt, gezeichnet von Gustav Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London und den besten englischen Künstlern. Mit Erläuterungen von Heinr. Zschokke. Carlsruhe und Leipzig, Kunst-Verlag, W. Creuzbauer etc.

Es ist ein schönes Unternehmen, die Hauptpunkte eines Landes, welches der Edelstein in der Kette der europäischen Länder ist, in einer reichen Bilderfolge dem Auge des Beschauers vorüberzuführen. Wem es nur einmal vergönnt war, die Pracht dieser Gebirge, diese strahlenden Eismeere, die flatternden Wasserfälle, das erquickliche Grün der Matten, den weiten Spiegel der Seen, den reichen Wechsel heiterer und anmuthiger Ortschaften zu sehen, dem wird sich die Erinnerung hieran unauslöschlich eingeprägt haben; und wer daheim, im ebenen Lande, bleiben musste, der wird sich gern mit der Phantasie in das Land versetzen, wo die erhabensten Denkmäler der Natur und die grössten Erinnerungen der Geschichte bei einander stehen, wo der Genuss, den der Reisende sucht, eben so befriedigt wird, wie das mannigfachste wissenschaftliche Bestreben. — Das in der Ueberschrift genannte Werk verspricht das zu leisten, was billiger Weise von einem Unternehmen der Art gefordert werden kann. Es erscheint in Heften (in S. und in 4.), jedes mit 3 Ansichten und einem Bogen Text; 24 Hefte sollen das Ganze vollenden. Die 3 bisher erschienenen Hefte geben eine im Ganzen erfreuliche Probe, und auch an ihnen bewährt sich der englische Stahlstich. Doch finden wir neben manchem sehr Bedeutsamen auch manches — in malerischer Beziehung — Uninteressante mitgetheilt, wie z. B. die Ansicht von Liestal sich durch nichts sonderlich Charakteristisches auszeichnet. Für die Trefflichkeit des Textes bürgt der gefeierte Name des Verfassers.

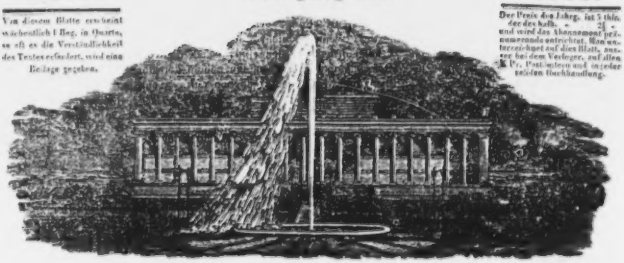
*) Wir bemerken beiläufig, dass der Preis für den einzelnen Gypsabguss der verschiedenen kleinen Statuen 5 Rthlr. beträgt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 2. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vortrefflichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement jedesmal pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, als allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunst-Ausstellung im Akademie-Gebäude.

Die Königliche Akademie der Künste wird in diesem Jahre wiederum eine Kunst-Ausstellung veranstalten, und ladet auswärtige und einheimische Künstler hierdurch ergebenst ein, dieselbe durch Einsendung ihrer Kunstwerke zu bereichern. Da die Eröffnung der Ausstellung bereits in der ersten Woche des Septembers erfolgen soll, so müssen die für dieselbe bestimmten Kunstwerke spätestens bis zum 25. August im Akademie-Gebäude abgeliefert werden, die schriftlichen Anzeigen derselben aber schon vor dem 14. August eintreffen, um in das zu druckende Verzeichniss aufgenommen zu werden. Für dieses wird, ausser der Angabe des vollständigen Namens und des Wohnortes der Künstler, nebst einer kurzen Beschreibung der einzusendenden Kunstwerke (welche zur Verhütung von Verwechselungen auch bei Landschaften nicht fehlen darf), auch noch die Bemerkung erbeten, ob ein Kunstwerk käuflich ist oder nicht, und in letzterem Falle der Name des Besitzers. Anonyme Arbeiten, so wie aus der Ferne kommende Malereien unter Glas, werden nicht zur Ausstellung angenommen. Die Dauer der Ausstellung ist auf zwei Monate festgesetzt. Die Akademie wird von ihrer Seite alle Vorkehrungen treffen, um die Benutzung der Ausstellung zu unbefugter Publizirung der Kunstwerke unmöglich zu machen. Wenn Fabrikanten und Handwerker, welche nicht akademische Künstler sind, vorzüglich schöne oder von ihnen neuerfundene Gegenstände durch diese Ausstellung

zur Kenntniss des Publikums bringen wollen, so haben sie solche zuvor der mit diesem Geschäft von der Akademie beauftragten Commission zur Beurtheilung vorzulegen, ob dieselben für eine Kunst-Ausstellung geeignet sind. Auswärtige Künstler, wenn sie nicht Mitglieder der Akademie, oder Professoren an einer Kunst-Schule, oder besonders aufgefordert worden sind, haben die Kosten des Transportes ihrer Arbeiten selbst zu tragen, und zur Ablieferung und Wiederempfangnahme derselben ihrerseits einem Committenten in Berlin Auftrag zu geben, was überdies immer geschehen muss, wenn der Verkauf der Werke beabsichtigt wird.

Berlin, den 1. Januar 1836.

Königliche Akademie der Künste.
Dr. G. Schadow, Direktor.

Kunstliteratur.

Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster. (222 S. in 8.) Mit vier Kupfertafeln. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835.

Die „Italienischen Forschungen“ des Herrn von Rumohr sind dasjenige Werk, welches zuerst mit Entschiedenheit und Consequenz das Studium der Kunstgeschichte auf die archivalischen und anderweitigen Documente zurückgeführt hat, um in diesen die nothwendigen Anhaltspunkte für die Combinationen des höheren Kunstgefühles festzustellen. Dies Verdienst wird seinem Werke, wie manche Gegner dasselbe auch neben zahlreichen Verehrern gefunden hat, nicht zu bestreiten sein. Doch dürfte er sich selbst, dass noch Viele sich auf seinem Wege zu versuchen haben, ehe es möglich sein wird, eine vollständige, umständlich genaue Kunstgeschichte neuerer Völker zu entwerfen. Sein Werk hat indess bisher noch keine bedeutende Nachfolge gehabt, ein Umstand, dessen Grund, wie es scheint, der geringen Unterstützung zuzuschreiben ist, welche diesem an sich freilich schwierigen, in allgemeiner, culturgeschichtlicher Beziehung jedoch so höchst wichtigen Theile der Wissenschaft insgemein vergönnt wird.

Das in der Ueberschrift genannte Werk ist das erste, welches mit Absicht und mit Glück dieselbe Bahn verfolgt. Der Verf., unter den Münchner Malern ehrenvoll bekannt, war von dem Kronprinzen von Bayern beauftragt worden, Abbildungen nach den Werken älterer toskanischer Künstler zu fertigen, um solcher Gestalt eine würdige Sammlung für eine Geschichte der christlichen Kunst zu gewinnen; die kunsthistorischen Forschungen, zu welchen diese Arbeiten Veranlassung gaben, sind im vorliegenden Buche zusammengestellt. Sie bestehen in einer Reihe von Abhandlungen, von denen einzelne bereits in den letzten Jahrgängen des Tübinger Kunstblattes mitgetheilt waren. Nächst den Verdiensten strenger kritischer Forschung zeichnen sie sich durch ein feines künstlerisches Gefühl aus, welches sowohl alle Elemente der Technik, die Auffassung und Durchbildung des Einzelnen, als auch das Ganze eines Kunstwerkes und die Entfaltung des darin ausgesprochenen Gedankens berücksichtigt, — durch eine edle, wahrhaft classische Darstellungsgabe, nicht minder jedoch durch einen freien philosophischen Standpunkt, welcher in den Ereignissen der Geschichte die Entwikkelung des menschlichen Geistes erkennt und welcher bisher in der Wissenschaft der Kunstgeschichte noch wenig gefunden worden ist. Der Kreis, in dem der Verf. sich bewegt, ist zwar nur sehr eng gezogen; er begreift nur toskanische Künstler des 13. und 14. Jahrhunderts; jedoch ist dies gerade eine der interessantesten Regionen in der Geschichte der neueren Kunst, über welche zum vollständigen Abschluss zu kommen sehr wünschenswerth ist. Betrachten wir nunmehr die Abhandlungen im Einzelnen.

1. Ueber das Leben und die Werke des alten toskanischen Bildhauers Nichola Pisano. — Eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Geschichte, welche unser Geist bisher nicht zu fassen im Stande war, wird in dieser Abhandlung

unserm Verständnisse näher gerückt. Nicola Pisano war bisher nur als ein Wunder, als etwas, das ganz ausserhalb der Gesetze menschlicher Entwickelung liegt, zu betrachten; in einer Zeit, welche das frühste Kindesalter der Kunst bezeichnet, sollte er sich urplötzlich, ohne alle Vorstudien, bis nahe an den Gipfel grösstmöglicher Vollendung emporgeschwungen haben; was der Genius nirgend, nicht unter den günstigsten Umständen, vermochte, sollte hier möglich geworden sein. Der Verf. ist der erste, welcher in diese verworrenen Ansichten Licht hineinbringt und auch in dem Ausserordentlichen den Gang naturgemässer Entwickelung nachweist. Er legt es mit überwiegenden Gründen dar, dass die Area di S. Domenico zu Bologna (d. h. der ältere Theil dieses Werkes), welche seit Vasari als das Jugendwerk des Nicola bekannt ist, nicht in so früher Zeit (in den ersten Jahren nach 1225) beschafft sein könne, dass sie überhaupt nicht von ihm herrühre, sondern höchst wahrscheinlich von einem lombardischen Schüler dieses Meisters, ähnlich wie die Kanzel in S. Giovanni fuori civitas zu Pistoja (um 1270), gearbeitet worden sei. Es ist dieselbe Weise der Nachahmung besonderer Eigenthümlichkeiten des Nicola bei mannigfach inneren gemeinsamen Verschiedenheiten von der Gefühlsweise des Meisters, dieselbe Vollendung in dem Materiellen der Technik, was vornehmlich zu diesem Schlusse berechtigt. Im Gegensatz gegen die gewöhnliche Ansicht über die Area geht der Verf. auf einige nächste Vorgänger Nicola's zurück (wobei einige Berichtigungen Rumohr'scher Angaben mitgetheilt werden), und weist hier ein gewisses Verhältniss nach, in welchem diese zu einem zweiten, urkundlich bestätigten Werke des Nicola stehen. Dies ist das Relief einer Kreuzabnahme in einer Lünette an der Vorderseite des Domes zu Lucca vom J. 1233, welches in seinen wesentlichen Theilen mit einem der Reliefs einer älteren Kanzel, die sich früher in S. Piero Scheraggio zu Florenz, gegenwärtig in der Kirche S. Leonardo vor dem S. Miniatothore befindet, übereinstimmen. Es ist augenscheinlich die Nachahmung derselben Composition, aber Alles, was hier nur roh und ungeschickt angedeutet war, ist dort mit lebendigstem Gefühle und in schöner künstlerischer Anordnung durchgeführt. Zugleich erscheint auch jene Kreuzabnahme noch als das Werk eines jugendlichen Künstlers und in der Technik noch mannigfach unbeholfen. Sorgfältige Umrisse beider Werke überzeugen den Leser von der Richtigkeit der Angaben.

Dann geht der Verf. zu den beiden bekannten Meisterwerken des Nicola, den beiden grossen Kanzeln von Pisa und Siena über, welche dem vorgerückten Mannesalter des Künstlers und der vollständigen Entwickelung seiner eigenthümlichen, der antiken Kunst angewandten Richtung angehören. Der Verf. handelt von diesen Werken sehr umständlich und mit besonderer Liebe. „Ich habe (so sagt er) nie vor das bezeichnete Kunstwerk (die Kanzel der Taufkirche von Pisa) treten können, ohne von einem wunderbaren Schauer ergriffen zu werden. Einsam auf lichter Höhe über einer weiten dunklen Ebene steht ein grosser Geist und schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte herrliche Welt, die Keiner kennt und Keiner mag, und deren Sprache Keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahnsie verdammt. Da bildet er — denn der Funke ist zu Flammen der Sehnsucht aufgeschlagen — ein neuer und andrer Dädalus, mit unermüdetem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem kühnen begeisterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien, und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, aus denen er die Schmerzensgestalten seiner Jugend, die leidenden Tröster seiner Mit- und Vorwelt verweist, und stehen siegprangend in den fremden Tempeln, in denen nur ein Heiliger geachtet bleibt, vor dem sich aller Kniee beugen, Christus. Das sind die kühnen Neuerungen eines Mannes, dessen Namen wir von Allen mit Ehrfurcht nennen hören, wenn auch Wenige seine Bedeutung kennen. Einsam stand er auf seiner lichten Höhe, einsam ist er geblieben, bis nach Verlauf von fast drei Jahrhunderten der verwandte grosse Genius Michel-Angelo's den gleichen Flug gethan. Nichola wollte die neugeborne christliche Kunst mit aller Glorie des Himmels, mit allem Glanz der Erde umgeben und beachtete nicht, dass auch sie, wie das heilige Kind, dessen Tochter sie ist, in Dürftigkeit geboren, mit den goldenen Gaben der Könige sich nicht schmücken durfte, dass sie in Knechtsgestalt auftreten und erst aus dem Stande

der Erniedrigung zu der Sonnenhöhe der Verklärung getragen werden konnte."

Doch auch in diesen Werken weist der Verf. den Fortschritt künstlerischer Entwickelung nach. Für das älteste unter den Reliefs der Pisaner Kanzel (welche bekanntlich im J. 1260 vollendet wurde) erklärt er die Darstellung der Kreuzigung, welche in den Eigenthümlichkeiten der Physiognomieen, sowie in theilweiser Unbeholfenheit noch der Lucchese Lünette verwandt ist. Hierauf folge die Kreuzigung; in den übrigen stimme Reihenfolge und Zeitfolge überein. In dem ersten von diesen, der Geburt Christi, tritt der Einfluss antiker Kunst bereits in voller Entschiedenheit hervor. Die Werke der Sienese Kanzel (im J. 1266 begonnen) zeigen ein weniger einseitiges Vorherrschen des antiken Geistes und erscheinen als die vollendetsten Arbeiten, welche Nicola mit Beihülfe seiner Schüler ausgeführt. Wir können nicht näher auf die geistreiche Entwickelung dieser Dinge eingehen und verweisen den Leser an das Buch selbst.

Noch einigen Notizen über andre, bisher noch unbekannte Arbeiten Nicola's schliesst der Verf. diese Abhandlung mit folgenden Worten: „Fassen wir noch einmal kürzlich die Verdienste und Eigenthümlichkeiten unsers Meisters in Bezug auf Sculptur zusammen, . . . so sehen wir, dass er die beiden verschiedenartigen Bestrebungen seiner Zeit in sich vereinigt und geklärt, und somit altchristliche Anschauungen mit Hülfe vollendeter Formen, wie er sie in der heidnischen Kunstwelt vorgefunden, ausgebildet; dass er ein gründliches Naturstudium, und eine unfehlbare Methode desselben (das Thonmodell) wieder eingeführt, die Technik der Marmorbehandlung auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht, sowie für schöne Formen im Allgemeinen den Sinn wieder angeregt, für die Gewandung aber einen eignen Styl gebildet hat. Sein Einfluss musste sehr bedeutend sein; allein wie sein eigenthümlichstes geistiges Wollen, das Einführen heidnischer Typen in die christliche Kunst, womit er um Jahrhunderte der geschichtlichen Entwickelung vorgegriffen, von seiner Zeit nicht verstanden, von ihm selbst nicht bis ans Ende festgehalten werden konnte: so musste es mit Allem, was als Schönheit, Grösse, Maass und Adel daraus hervorgegangen, mit seinem Tode auf lange aus der Kunst verschwinden. Was er aber für Jahrhunderte sicher wiedergewonnen, war: dass er die Sculptur aus der Hörigkeit, in welcher die Architektur sie hielt, in die Rechte einer freien, selbständigen Kunst wieder eingesetzt; und dies hohe Verdienst erhält den Lorbeerkranz, den ihm die Geschichte als dem Wiederhersteller der Kunst im Mittelalter geflochten, in immergrünem unvergänglichem Glanze"[*]).

2. Ueber den Altarschmuck von S. Jacopo in Pistoja. — Ein interessantes Werk der italienischen Goldschmiedekunst, daran im Verlaufe des 14. Jahrhunderts eine namhafte Reihe von Künstlern gearbeitet, und welches für die Geschichte der Bildnerei in Italien sehr wichtig ist, wird in diesem Aufsatze ausführlich, und in besonderem Bezug auf die Geschichte seiner Entstehung beschrieben. Die dokumentlichen Belege sind aus den bei uns noch sehr wenig bekannten *Notizie inedite* des Professor Ciampi geschöpft[**]).

3. Nachrichten von einigen älteren Malern und Malereien in Pisa und Lucca. — Dieser Aufsatz berührt einige Erscheinungen der älteren italienischen Kunst, die zwar an sich wenig bedeutend sind, die jedoch wegen ihres Zusammenhanges mit dem Ganzen und ihrer Beziehung darauf, sowie, weil bei den vorbereitenden Studien auch das Uninteressante abgemacht sein will, für den strengeren Kunstforscher von Wichtigkeit bleiben. Der

---

*) Ich vermuthe, dass die merkwürdigen Elfenbeinschnitzwerke, welche die Deckel zweier in der Münchner Hofbibliothek befindlichen Bamberger Handschriften (B. no. 3 u 7.) schmücken, und sich wesentlich von dem byzantinischen Styl anderer Werke der Art unterscheiden, auf irgend eine Art in Zusammenhang mit der Wirksamkeit des Nicola Pisano zu bringen sein dürften. Ehe ich den letzteren Werke aus eigner Anschauung kennen lernte, war mir die treffliche Arbeit an jenen Gegenständen (über die ich im Jahrg. II des Museums, No. 21, berichtet habe) unerklärlich. Nachträglich bemerke ich, dass ich bei der Abfassung jenes Berichtes übersehen habe, dass auch der untere Deckel der Handschrift B. n. 3. mit einem trefflichen Schnitzwerk, einer Verkündigung Mariä, und einer Geburt Christi versehen ist.

F. Kugler.

**) *Notizie inedite della sagrestia pistojese, del bell' arredi del campo santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV. raccolte ed illustrate dal Professore Ciampi. Firenze*, 1810. 4.

Verf. handelt hier von den Werken des Giunta und ähnlicher untergeordneter Künstler. — Dies würde zur Relation genügen, dürfte nicht bei einer Stelle des angeführten Aufsatzes ein gewisses Bedenken gegen das Urtheil des Verfassers zu äussern sein. Er sagt nemlich von den alten Wandmalereien der Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, im Gegensatz gegen v. Rumohr und Morrona (welche deren Fertigung etwa in das J. 1200 setzen), dass sie den Charakter derjenigen Zeit trügen, in welcher eine fertige Pinselführung schon allgemeines Eigenthum geworden sein müsse und in welcher die Mangelhaftigkeit der Ausführung schon als Fühllosigkeit gegen ein bereits erworbenes Gut erscheine; er setzt dieselben, zufolge der letzten der unter diesen Malereien vorhandenen päbstlichen Bildnisse, nach der Mitte des 14. Jahrh. Ich bedaure, bei dem Besuch dieser Kirche, deren Architektur ungleich interessanter ist als jene Malereien, eben auf diese päbstlichen Bildnisse kein genaueres Augenmerk gerichtet zu haben; von den übrigen Malereien kann ich es jedoch mit vollkommener Ueberzeugung aussprechen, indem ich mir des besonderen Eindrucks derselben aufs Deutlichste bewusst bin, dass sie entschieden noch dem byzantinischen Style angehören, wie derselbe sich in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts zeigt. Es wäre im höchsten Grade auffallend, wenn derselbe sich so tief in das 14. Jahrhundert hinein bei Werken dieser Art erhalten haben sollte; auch können die Bildnisse der letzten Päbste füglich mit Absicht im Style der älteren gehalten sein, so dass der aus ihrem Dasein und ihrer Beschaffenheit zu entnehmende Beweis für das Alter des Ganzen nicht unanfastbar sein möchte. Doch stimme ich dem Verf. vollkommen bei, dass diese Werke an sich keine sonderliche Betrachtung verdienen, und ich fürchte somit vielleicht schon zu viel über einen gleichgültigen Gegenstand gesprochen zu haben.

4. Cimabue. — Ein Bericht über das grosse Mosaik in der Hauptkuppel des Domes von Pisa, welches akteumässig grossen Theils als ein Werk des Cimabue bestätigt wird. (Ein kürzerer Bericht des Verf. war hierüber bereits im Museum, 1833, No. 20, mitgetheilt.) Wenn dies Werk wenig bedeutend und fast noch ganz in byzantinischer Manier gearbeitet ist, so erklärt dies der Verf. sehr annehmbar dadurch, dass der Künstler an der heiligsten Stelle der Kirche noch nicht von dem alterthümlich geheiligten Style habe abgehen dürfen, und dass das Werk überhaupt in die letzten Lebensjahre des Meisters fällt. Sehr dankenswerth ist ferner die Notiz über eine grosse, bisher unbeachtet gebliebene Altartafel, einen kolossalen Petrus in trono darstellend, welche sich in dem dunklen Gange zwischen der Kirche und Sacristei von S. Simone zu Florenz befindet und welche der Verf. für eine der vorzüglichsten Arbeiten Cimabue's hält. Sehr zu bedauern jedoch ist es, dass es dem Verf. nicht vergönnt war, die dem Cimabue zugeschriebenen Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi genauer zu untersuchen. Denn die Worte, mit denen Hr. von Rumohr über diese Arbeiten hinweggeht: — „Wer in Malereyen, welche aus befangener Nachahmung hochalterthümlicher Typen und Manieren hervorgegangen sind, in denen folglich höchstens ein ganz allgemeiner, örtlicher und zeitlicher Charakter vorhanden ist, schon die Eigenthümlichkeit bestimmter Meister erkennen will, verschwendet seine Anstrengungen, verliert sich in eine fruchtlose und nachtheilige Selbsttäuschung*)" — zeigen leider, wie dieser so kritische Forscher keinen Anstand genommen, auch über Dinge, die er nicht eigentlich untersucht, nach willkührlicher Combination ein Urtheil abzugeben. Abgesehen davon, dass für die Aechtheit dieser Malereien wenigstens dieselben Gründe aufzustellen sein dürften, welche Hr. v. Rumohr (I. I. S. 30) für Cimabue's florentinische Staffeleibilder anführt, so sieht der unbefangene Beschauer auf den ersten Blick in diesen Arbeiten einen Meister, der sich in der Weise des byzantinischen Styles bereits mit Freiheit bewegt, der durchaus fern ist von der Hässlichkeit der eigentlich neugriechischen Kunst, der seinen Gestalten häufig einen eigenthümlichen Zug von Grossheit, Würde und feierlicher Leidenschaftlichkeit zu geben und in gewissen Beiwerken sich auf eine, nicht gerade unglückliche Weise der Antike anzunähern weiss, so dass man allerdings nicht umhin kann, in ihm einen Zeitgenossen und Mitstrebenden des Nicola Pisano zu erkennen.

(Fortsetzung folgt).

*) Italienische Forschungen, II, S. 37.

Kunst und Kunsttechnik in ihren neuesten Erscheinungen*).

Es gehört mit zu den Vorurtheilen in der Kunstwelt, dass der Künstler, bei dem Entschluss einen Theil seiner Thätigkeit der Technik zuzuwenden, sich der Gefahr aussetze, seinen künstlerischen Standpunkt zu verlieren. Die Erfahrung lehrt das Gegentheil, und es bedarf nur eines fleissigen Besuchs unserer hiesigen grösseren technischen Werkstätten, um sich zu überführen, dass gerade die Künstler, die es nicht verschmähten, dem Gewerbe mit ihren Talenten förderlich entgegen zu kommen, grösstentheils an der Spitze des hiesigen Kunstlebens stehen und keinen nachtheiligen Einfluss auf das Schaffen wirklicher Kunstwerke dadurch erfahren haben.

Es wäre sogar eine ganz interessante Aufgabe, die Vortheile zusammen zu stellen, welche, durch näheres Eingehen in die verschiedenen Zweige der Technik, für den Künstler sich gestalten und die besonders zur Erweiterung der Sphäre seiner Aufgaben beitragen. Wir nennen hier nur die bessere Kenntniss der Materialien, aus denen sich Kunstwerke bilden lassen, deren specifische Beschaffenheiten oft so eigenthümlich sind, dass sie der Kunst neue, bisher noch unbetretene Bahnen eröffnen, sei es für den Umfang der Werke, oder für die Mannigfaltigkeit ihrer Formen. Der plastische Künstler, der nur in Stein seine Werke ausführte und zum ersten Male Bildwerke von Metall erblickte, würde sich gestehen müssen, dass er den Umfang seiner künstlerischen Sphäre sehr verkannt habe, und würde, bei einer näheren Bekanntschaft mit der Bildungsfähigkeit der einarinen Metalle bald die Erfahrung machen, dass die eigenthümliche oft ganz wunderbare Beschaffenheit dieser Kunst-Materialien, welche sich nur auf dem Wege der Technik erkennen lässt, seiner Erfindsamkeit neue Richtungen eröffnet habe.

Ein Besuch des Waaren-Magazins der hiesigen Königl. Eisengiesserei gab uns Gelegenheit die vorstehenden Bemerkungen von Neuem bewahrheitet zu finden, und es bedarf nur der Nennung des Namens Schinkel, dessen unmittelbarer Einfluss auf diese und fast alle technische Kunstwerkstätten Berlins von so entschieden vortheilhafter Wirkung gewesen ist, um jede Besorgniss, als werde der künstlerische Aufflug durch Beschäftigungen mit der Technik gehemmt, durchaus verschwinden zu lassen.

Die Königl. Eisengiesserei überreicht an jedem ersten Januar Sr. Majestät dem Könige ein Gusswerk, welches dazu bestimmt ist, die Fortschritte zu repräsentiren, die in artistischer und technischer Hinsicht von dem Institute, in dem Zeitraum eines Jahres, gemacht worden sind. Das diesjährige Werk besteht in einem Tafelaufsatz, einem Gegenstande, der sonst nur in Bronze oder edlen Metallen ausgeführt wurde, und dessen Wahl schon einen Beweis giebt, dass man in der technischen Behandlung des Gusseisens neue Erfahrungen zur Ausführung einer solchen Aufgabe, gemacht hat. Das Erfreulichste dabei ist das Einverständniss, mit welchem hier Künstler und Techniker zur Erschaffung und Gelungenheit eines sehr complicirten Werkes beigetragen haben, so dass es selbst dem Sachverständigen, bei der näheren Betrachtung der einzelnen Theile desselben, schwer fällt, die Grenze beider Richtungen, die das Ganze so gut zu Stande gebracht haben, genau zu verfolgen.

Die Form des Tafelaufsatzes weicht von der gewöhnlich üblichen wenig ab. Er besteht aus drei Plateaux, von denen sich das mittelste durch seine Höhe und die etwas reichere Ausstattung der Figurengruppe auf demselben, von den anderen beiden unterscheidet. Der Styl, in welchem das Ganze entworfen und ausgeführt ist, nähert sich dem jener früheren Kunstzeit, der in mehreren berühmten Gold- und Silberarbeiten in unseren Kunstkabinetten durch die Namen des Italieners Cellini oder des deutschen Künstlers Dinglinger repräsentirt wird, und spricht sich besonders durch den grossen Reichthum einzelner verschiedenartiger Gegenstände aus, die auf eine sinnreiche, Unterhaltung gewährende Art combinirt sind.

Eine kurze Beschreibung der drei Plateaux wird das Vorgesagte deutlicher machen.

Auf einem aus Blumen und Früchten dicht gewundenen Kranze, der in Wachsmalerei zwischen zwei geschliffenen Glastafeln ausgeführt ist, erhebt

*) Unter diesem Titel sollen forlan dem Museum in einer fortlaufenden Reihe, kurze Berichte über die erwähnungswerthesten neuen Erscheinungen im Gebiete der Kunst und Kunsttechnik mitgetheilt werden, ohne umfassendere kritische Beleuchtungen und Erläuterungen, über die ausgezeichnetsten Werke dieser Art, wie es bisher geschehen, dadurch auszuschliessen.

sich auf einem Postament eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, welche die Gaben der Erde, die zur Ausstattung eines glänzenden Festmahles unentbehrlich sind, als Attribute führen. Ein Palmbaum, dessen Blätterkrone sich über dieser Gruppe erhebt, trägt eine Schale, in welcher ein Strauss künstlicher Blumen von allen Farben und Gattungen emporblüht, und zu dem Genien an dem Stamm der Palme emporzuklimmen, sich bemühen. Die Umfassung des ganzen Plateau's bildet eine Arabeske, von dicht in einander geschlungenen Acanthus-artigen Blättern, zwischen und über denen Genien, Masken, Vögel und ähnliche, in dem decorativen Style übliche Gegenstände, zu finden sind. Durch die Oeffnungen der Arabeske, auf beiden Seiten, zeigt sich eine Goldplatte, welche auf eine sehr kunstreiche Weise in die Verzierung eingelassen ist, und auf welcher die in broncegrüner Farbe gehaltenen Blätter und Masken, durch den Farbenunterschied eine sehr gute Wirkung machen.

Die beiden Seiten-Plateaux unterscheiden sich von dem mittleren, sowohl durch die Wachsmalerei der unteren Fläche, als durch die mittlere Gruppe, welche hier aus einer von Adlern getragenen Blätterkrone besteht.

Das Ganze ist in Zeichnung, Modellirung, Guss und vorzüglich durch die äusserst saubere Ciselirung als das gelungenste Werk anzusehen, welches bis jetzt von der Königl. Eisengiesserei im Fache der Verzierungs-Gussarbeiten geliefert worden. Die Zeichnung dieses Plateau's ist von dem Architekten Hrn. Strack, die Formerei-Arbeiten von dem academ. Künstler Hrn. Gröttner, die Glasmalereien von Hrn. Müller und die Ueberarbeitung, Ciselirung und Zusammensetzung des Ganzen, von dem academ. Künstler Hrn. Vollgold ausgeführt worden.

Ueber ein anderes neues Eisenguss-Werk im grösseren und ernsteren Style soll das nächste Blatt einen kurzen Bericht enthalten. W. Albrecht.

Von Rauch's zu München errichtetem Monument des Königes Maximilian Joseph von Baiern ist eine lithographirte Federzeichnung von Straehuber erschienen, welche von der grossartigen Anordnung und Gesammtwirkung dieses colossalen Denkmales eine interessante Darstellung giebt.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Erster Generalbericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins für Pommern zu Stettin bis zum 23. Juli 1835. — Ueber die merkwürdigen Resultate, welche das erste Auftreten dieses, im Herbste 1834 gestifteten Vereins begleiteten, gibt der vorliegende, so eben erschienene Bericht nähere Kunde. Der Verein war unmittelbar nach seiner Stiftung mit in die Verbindung deutscher Kunstvereine, welche im October 1834 zu Stande gekommen ist und zunächst eine zweckmässige Aufeinanderfolge der Ausstellungen beschlossen hat, beigetreten. „Diese wohlthätige Vereinigung (so heisst es im genannten Berichte) ist bereits im laufenden Jahre ausgeführt worden. Ihr haben wir es wesentlich mit zu verdanken gehabt, dass uns beim ersten Beginn unserer Wirksamkeit schon der Genuss so vieler schätzbaren Kunstwerke zu Theil geworden ist. Besonders haben wir mit so innigem als hochschätzendem Danke die thätige Theilnahme des würdigen Vorstandes des Königsberger Vereins an der Beförderung der Zwecke des unseren anzuerkennen, der hierbei mit der bereitwilligsten Fürsorge noch viel weiter gegangen ist, als die Vereinigung vom 19. October v. J. ihn dazu veranlassen konnte." — Diese und andere günstige Verhältnisse machten es dem Vorstande möglich, im Frühjahr 1835 eine erste Ausstellung von besonderem Werthe zu veranstalten, wozu dem Vereine zugleich durch huldreiche Liberalität Allerhöchster Personen eine bedeutende Anzahl vorzüglicher Werke anvertraut war. Seitens S. M. des Königs: Christi Abschied von den drei Marieen, von A. Henning; Amor bei jungen Mädchen, von A. von Klocker; Diana im Bade, von C. Sohn. Seitens S. K. H. des Kronprinzen: der Kiosk der maurischen Fürstinnen in der Alhambra zu Granada, und der Balcon des Dogenpalastes zu Venedig, von W. Gail; Ruth und Naemi, von L. Hübner; Monte Soratte, Villa d'Este (in zwei Ansichten von verschiedenen Standpunkten), von J. W. Schirmer in Berlin; Lenore, von Lessing. Seitens S. K. H. des Prinzen Karl: ein junger Grieche, von A. Remy. Seitens S. K. H. des Prinzen Heinrich: die Toilette der Venus, von A. v. Klocker. Ausserdem hatte Hr. Stadtrath G. Reimer zu Berlin dem Vereine zu gleichem Zweck 30 Oelgemälde alter Meister, aus seiner

reichen Gemäldesammlung mitgetheilt. Im Ganzen waren 384 Kunstleistungen ausgestellt, darunter 328 Oelgemälde neuerer Künstler. 66 Arbeiten rührten von Künstlern her, die aus Pommern gebürtig oder jetzt in dieser Provinz ansässig sind. — Die Gesammt-Einnahme der Ausstellung betrug 1170 Thlr. 10 Sgr., wovon, nach Abzug sämmtlicher Kosten für die Einrichtung des Vereines und die Ausstellung, noch 200 Thlr. an die Hauptkasse des Vereins abgeliefert wurden. Die Beiträge der Mitglieder des Vereines (es waren 1015 Loose ausgegeben) konnten demnach ausschliesslich zur Erwerbung der zu verloosenden Kunstwerke, — und zwar, der Gesammtsumme nach, 1977 Rthlr. 20 Sgr., — verwandt werden. Ueber diese Erwerbungen und über die Verloosung selbst hat das Museum bereits ausführlicher berichtet. (1835, No. 33.) Ausserdem wurden im Laufe der Ausstellung von mehreren, bis auf einen einzigen, sämmtlich in Stettin ansässigen und grösstentheils dem Kaufmannstande angehörigen Kunstfreunden 26 Oelgemälde erworben und deren 2 bestellt, zusammen für 2557 Thlr. 20 Sgr., so dass im Ganzen auf dieser Ausstellung 4535 Thlr. 10 Sgr. für den Ankauf von Kunstwerken verwandt worden sind. Folgendes ist das Verzeichniss der von Privaten erkauften und beziehungsweise bestellten Gemälde:

1) Bamberger in München, der Hintersee bei Berchtesgaden; angekauft von Hrn. Consul Endell. 12 Fr.d'or. — 2) Baumann in Berlin, das Ziegenmädchen nach Kolbe; Hr. Kaufmann August Hellwig. 6 Fr.d'or. — 3) Buchholtz in Berlin, Fruchtstück; Hr. Kaufmann Schön. 3 Fr.d'or. — 4) Eybel in Berlin, Faust's Spaziergang; Hr. Kaufmann Ferd. Koch; 60 Fr.d'or. — 5) Gros-Claude in Locle bei Neufchatel, der Weinrecher; Hr. Kaufmann Carl Meister sen. 9 Fr.d'or. — 6) Grothe in Berlin, die ruhenden Pilger; Hr. Generalconsul Maurer. 20 Fr.d'or. — 7) Derselbe, eine Bauernfamilie; Hr. Consul Schillow. 18 Fr.d'or. — 9) Hecke in Düsseldorf, die Burg Elz; Hr. Bankdirector Petersen; 18 Fr.d'or. — 9) Prof. Kolbe in Berlin, das Milchmädchen; Hr. Kaufmann Carl Meister sen. 6 Fr.d'or. — 10) Derselbe, der Hirt und die Schnitterin; die Brehmersche Tischgesellschaft. 8 Fr.d'or. — 11) Kühne in Dresden, der Mönchsberg bei Salzburg; Hr. Stadtrath und Kaufmann Gribel. 120 Rthlr. — 12) Lueger in München, Gebirgslandschaft; Hr. Kaufmann A. Moritz. 12 Fr.d'or. — 13) Lütke in Berlin, Landschaft; Hr. Regierungsassessor Mocquet. 5 Fr.d'or. — 14) Emma Mathieu in Berlin, der Holzpantoffelmacher. 19 Fr.d'or. — 15) Derselbe, die Bauernstube; Beide Gemälde erworben von Hrn. Kaufmann Simon. 10 Fr.d'or. — 16) Morgenstern in Frankfurt a. M., Gebirgslandschaft; Hr. Generalconsul Maurer. 30 Fr.d'or. — 17) L. Most in Stettin, die sächsische Schenke; Hr. Kaufmann Julius Meister jun. 130 Rthlr. — 18) Derselbe, der Schankwirth; Hr. Carl Meister sen. 4 Fr.d'or. — 19) Derselbe, ein Weintrecher; bestellt vom Hrn. Kaufmann A. Moritz. 5 Fr.d'or. — 20) Reinick in Düsseldorf, Rahel führt den Jacob dem Laban entgegen; Frau Rentier Stolle. 400 Rthlr. — 21) Prof. A. Remy in Berlin, Charakterbild eines Kindes; Hr. Brauereibesitzer H. Schoeffer. 12 Fr.d'or. — 22) Derselbe, eine Denkmünze dieses Bildes; bestellt vom Hrn. Justizcommissarius Krause. 12 Fr.d'or. — 23) Resch in Dresden, Thekla; Hr. Archivar Freiherr von Medem. 100 Rthlr. — 24) Von Rentzell in Berlin, Pferde an der Tränke; Hr. Kaufmann Decker jun. 12 Fr.d'or. — 25) Seger in Berlin, die drei Jahreszeiten; Hr. Archivar Freiherr von Medem. 6 Fr.d'or. — 26) Constantin Schröter in Berlin, die Gutsstube; Hr. Consul Schillow. 15 Fr.d'or. — 27) H. Stürmer in Berlin, ein Bauerhof; Hr. Kaufmann Degner. 6 Fr.d'or. — 28) Wagenbauer in München, gestorben 1820, Viehstück; Hr. Kreisdeputirter von Krosse auf Tentzerow bei Demmin. 20 Fr.d'or.

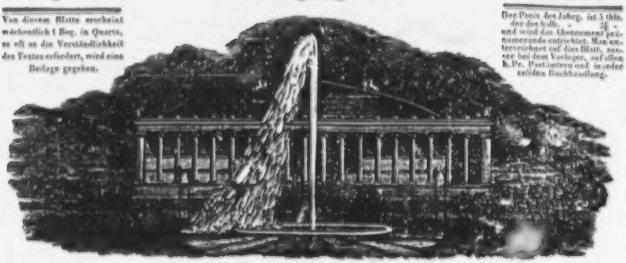
Dresden. Am 22. December v. J. fand die gewöhnliche alljährliche Verloosung der vom sächsischen Kunstverein angekauften Kunstgegenstände Statt. Die zur Verloosung bestimmten Gegenstände bestanden in 37 Gemälden und Zeichnungen, 10 Kupferstichen, 12 Lithographieen und 12 silbernen Medaillen, zusammen in 71 Loosen. Die Zahl der Actien, welche im vorigen Jahre mit 1506 abgeschlossen hatte, war in diesem Jahre in fortlaufender Nummer bis 1712 gestiegen, von denen jedoch nur 1726 mitloosten. Am meisten interessirten die beiden ausgezeichneten Gemälde: römische Pilgrime von Lindau, in Rom, und Hans Sachs von v. Oer, in Düsseldorf. Die Summe, welche zum Ankauf dieser Kunstgegenstände verwendet worden, überstieg die Höhe von 5000 Thalern.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 3. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. des des halb. — 24 — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster.

(Fortsetzung.)

5. Ueber die älteren Wandgemälde im Campo santo zu Pisa. — Die in diesem Aufsatze mitgetheilten sehr wichtigen Resultate sind den Freunden der Kunstgeschichte bereits aus einem früheren Abdruck desselben im Tübinger Kunstblatte (1833, No. 68, 69) bekannt. Wir machen somit nur in der Kürze darauf aufmerksam, dass hier sowohl die Zeitbestimmungen über die Werke im Allgemeinen, als auch die Angaben über die Meister mannigfach berichtigt sind. Als älteste Werke nennt der Verf., und gewiss mit vollkommenstem Rechte, die dem Buffalmaco zugeschriebenen Geschichten der Passion und die Gemälde, welche die Namen der beiden Orcagna und des Pietro Laurenzetti (P. Laurati) führen; über die einzelnen Meister war hier keine urkundliche Bestimmung möglich, die Zeit der Ausführung muss um die Mitte des 14. Jahrhunderts fallen. Auf diese folgen die dem Simone di Martino (S. Memmi) zugeschriebenen Gemälde, welche jedoch entschieden von den beglaubigten Werken dieses Meisters abweichen und einem ungleich untergeordneteren Künstler angehören. Hierauf die schönen Darstellungen aus der Geschichte des Hiob, welche bisher dem Giotto zugeschrieben wurden, als deren Verfertiger der Verf. jedoch mit höchster Wahrscheinlichkeit einen gewissen Franciscus de Volterra (1370 — 73) ermittelt hat. Dann die Arbeiten des Antonio Veneziano (um 1380). Endlich, gegen den Schluss des Jahrhunderts, die Werke des Spinello und gleichzeitig die Darstellungen aus der Genesis,

welche bisher den Namen des Buffalmaco führten, dokumentlich jedoch von dem Pietro di Puccio aus Orvieto herrühren, — bedeutsame und vollkommen eigenthümliche Arbeiten, vornehmlich wichtig durch den Umstand, dass sie unter den älteren toskanischen Wandmalereien die ersten wirklichen Fresken sind. Ueber diese, sowie über die Werke des Spinello hat sich der Verf. näher ausgelassen; über letztere auch u. a. im Gegensatze gegen die Ansicht des Hrn. v. Rumohr, indem er dem Spinello keine so bedeutende Stelle in der Entwickelung der italienischen Kunst einräumt als es in den „italienischen Forschungen“ geschehen ist. Die Malereien des Spinello im öffentlichen Palaste zu Siena werden bei dieser Gelegenheit ebenfalls ausführlicher geschildert, auch die in S. Miniato bei Florenz besprochen. Den Schluss macht eine Angabe über die reichen Arbeiten des Benozzo Gozzoli, die nicht, wie es seit Vasari geglaubt wird, in 2 Jahren, sondern, wie es bereits durch Ciampi erwiesen worden, in dem längeren Zeitraume von 1469 bis 1485 ausgeführt worden sind, so dass auch hier wiederum ein unbegreifliches Wunder aus der Kunstgeschichte verschwindet.

6. Giotto di Bondone und Symon di Martino. — Dieser Aufsatz ist einer der wichtigsten des ganzen Buches und steht dem ersten über den Nicola Pisano an Tiefe der Auffassung und Besonnenheit der Durchführung vollkommen gleich. Zum ersten Male wird hier eine wahrhaft würdige Ansicht über Giotto aufgestellt, zum ersten Male für eine grossartige Erscheinung der Geschichte ein erhöhter Standpunkt gewonnen, von dem aus man frei über die Schutzmäuerchen und die Dunenbecken mannigfacher Vorurtheile hinausblicken kann. Allerdings zwar entwickelt der Verf., dass, äusserlich betrachtet, die Kunst unter Giotto gewisse Rückschritte gemacht, dass er keineswegs, wie dies seit Vasari, in erhöhtem Maasse jedoch von etlichen Jahrzehnten behauptet worden, als erster Vollender der Kunstformen zu betrachten sei; ebenso aber tritt er auch gegen die entgegengesetzte Meinung der neueren Zeit auf, welche den Giotto geflissentlich zu einem nüchternen Handwerker herabwürdigt und welche mit einer leidenschaftlichen Bitterkeit verfochten wurde, die bei einem so besonnenen Kritiker, wie Hrn. v. Rumohr, höchlichst befremden muss. Wir lassen die eigenthümliche Ansicht des Verf. über Giotto mit seinen eigenen Worten folgen:

„Aus der Geschichte der christlichen Bildnerei wissen wir, dass Nichola von Pisa die Kunst, die er gleichsam aus Nichts hervorgerufen, zu einer Höhe der Vollendung gebracht, von der es nur noch ein Schritt bis zum Michel Angelo zu sein scheint. Sein Ruf ging seiner Zeit durch ganz Italien, und alle Werkstätten mussten seinen Einfluss spüren; von nah und fern strömten ihm die Talente zu, und das Glück wollte, dass er im eigenen Sohn den Erben seiner Kunst und seines Ruhmes sehen konnte. Aber weder dieser, noch ein Anderer betritt des Meisters Weg, und auf die edlen vollen Gestalten auf die Heiligen mit Götterantlitzen folgen magere menschliche Geschöpfe, ohne Schönheit und Würde, an die Stelle einfacher Darstellung treten Ueberladungen mit Figuren aller Art. Und wie alles dies im Bereich der Bildnerei geschah, so ging auch die Malerei ganz denselben Weg, und wie himmlisch Duccio seine Engel, wie göttlich Cimabue den Christusknaben schuf, Giotto brach mit ungleich unschöneren Gestalten die neue Bahn.“

„In dieser Uebereinstimmung der Erscheinung liegt, wenn ich recht sehe, eine Hinweisung auf etwas Nothwendiges, in der christlichen Kunst durch das Christenthum selbst Begründetes, worauf ich früher (bei Nichola Pisano) hinzudeuten versucht. Hier ist nicht der Ort, Wesen und Wirkung des Christenthums in seinem Umfang, in seinen Beziehungen zur Kunst darzustellen: nur darauf möcht' ich aufmerksam machen, dass, wo es zuerst in ursprünglicher Kraft und Reinheit auftritt, es gegen formelle Schönheit gleichgültig, ja ihr feindselig erscheint, dass es Tempel zertrümmert, die nach ewigen Maassen gebaut waren, Statuen zerschlägt, deren kleinste Trümmer die Nachwelt bewundernd verehrt, die herrlichsten Bilder stürmt und sich erst mit dem aus solchem Tode auferstandenen Geiste versöhnt. Das Christenthum, indem es alle Anlagen des Menschen zur Entwickelung bringen will, bricht, wo diese zu früh hervortreten, ab, mit weiser Oeconomie, wie ein Gärtner, der die gesundesten Zweige in der Tiefe abschneidet, um ihre Kraft dem Wipfel zuzuwenden, dass dieser in aller Kraft der Blüthen prange und reiche Früchte trage.“

„Sehen wir nun bei der vorgiottoschen Kunst zu, so finden wir sie im Besitz der edelsten Kräfte und fast vollendeter Fertigkeiten, scheinbar am Eingang der beglücktesten Periode; fragen wir aber nach

dem Raum, in welchem sie sich bewegte, so finden wir einen eng umschriebenen Kreis, und darin eine Anzahl heiliger Gestalten und einen Cyklus biblischer Geschichten, der die einem Christen vorzugsweis wissenswerthen Dinge enthielt. Unleugbar findet der Künstler auch in diesem Gebiet bedeutungsvolle Aufgaben: **Würde und Lebendigkeit der Darstellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung, vollendete Ausführung**, und man kann sagen, dass Cimabue und Duccio, so weit es ihrer Zeit möglich war, der Anforderung entsprechen. Aber damit ist der Begriff christlicher Kunst nicht erfüllt, sie musste einen weiteren Umfang, einen reicheren Inhalt gewinnen, ehe sie sich tiefer in die genannte künstlerische Thätigkeit versenken konnte. — Durchs Wort überlieferte **Handlungen** (Erzählungen) stellte man dar; versuchte man es auch den **Gedanken** bildlich zu erfassen, sichtbar vor's Auge zu stellen, so war damit ein neuer Tag angebrochen, die Kunst wie neu geboren, und in Wahrheit das christliche *verbum caro factum est* wiederholt. Wie das Gebiet des Darzustellenden sich damit fast unendlich erweiterte, mussten auch die Mittel der Darstellung sich vermehren, man musste aufmerksamer dem Leben und seinem Treiben und Bewegen zusehen, da es ja die Sprache war, deren man sich statt des Wortes zu bedienen gedachte. Zu solchem Thun gehörte ein **berufener Geist**, und ich glaube, dass wir **Giotto** als diesen, und **Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst und die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffes** als seine Neuerung und als sein wesentliches Verdienst bezeichnen können. Damit stimmt nicht nur alles, was dem Giotto selbst zugeschrieben wird, sondern wir sehen vorzüglich an den Folgen, welche Bewegung vorgegangen sein musste.“ . . .

„**Die Gefahren** dieses neuen Besitzthums sind nicht zu verkennen, die eigentliche bildnerische Thätigkeit musste darunter leiden, und wirklich gingen viele edle Anlagen im Bebauen desselben zu Grunde, aber dennoch musste es gewonnen sein, wenn spätere Genien in der Fülle ihrer künstlerischen Kräfte nicht vom eignen Reichthum erstickt werden, oder sich in blossen Versuchen hätten aufreiben sollen.“ . . . . . „So gross ist die Macht des Gedankens, dass er uns nicht nur leicht von einem Gegenstand zum andern fortreisst, sondern dass er auch die Ausbildung des Einzelnen als ihm tief untergeordnet, ja als fast unnöthig erscheinen lässt, **wenigstens in einer Zeit, wo er zuerst in neuer Weise auftritt.** Wirklich werden die Mittel der Kunst auf diesem Punkte nur Schriftzeichen, bei denen Deutlichkeit genügt, und an die man erst später die Anforderungen an Orthographie und Calligraphie macht.“ —

Zum Belege dieser Ansicht führt der Verf. eine Reihe von Beispielen auf, unter denen besonders die Ausschmückung des Glockenthurmes von Florenz, als eins der unbestreitbarsten Werke Giotto's, genauer detaillirt wird. Der Verf. stellt anschaulich dar, wie die 34 Reliefs und 16 Statuen, mit denen Giotto die drei unteren Abtheilungen dieses Thurmes verzierte, unter sich in einem nahen, tiefsinnigen Zusammenhange stehen und wie das Ganze die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung“ umfasst. Unter andren Beispielen werden auch die Gemälde in der Incoronata zu Neapel genannt, welche die Sakramente darstellen und von deren Bedeutsamkeit und grossartigem Inhalt ich kürzlich in diesen Blättern (No. 43 u. 44 des vorigen Jahrg.) genaueren Bericht erstattet habe. Auch die allegorischen Gemälde Giotto's in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi wären hier zu erwähnen gewesen, unter denen wenigstens die Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armuth ein eben so tief gedachtes wie innig gefühltes Gedicht enthält. Ebenso hat der Verf. nicht versäumt, auch Beispiele unter den Werken nachfolgender Künstler anzuführen, die leicht ins sehr Bedeutende Vermehrung und selbst in denjenigen Werken nachzuweisen sind, die anscheinend einer andern Richtung angehören, wie in Spinello's angefochtenen Malereien im öffentlichen Palaste zu Siena. Denn indem diese die Schicksale des Kampfes Kaiser Friedrichs I mit dem Papste Alexander III darstellen, war es natürlich nicht die Absicht, diesen Personen (für die die Sienueser gewiss nicht ein so besonderes Interesse haben konnten) ein Denkmal zu setzen; sondern es ist ihr Inhalt offenbar nur ein symbolischer, nur eine Veranschaulichung der Lehre von der Oberhoheit der päpstlichen Macht über der des Kaisers. —

Ehe ich an diese Ansicht des Verf. noch einige weitere Bemerkungen anschliesse, ist es nöthig, den zweiten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes, welcher von dem Sienueser **Simone di Martino** handelt, vorerst näher zu berücksichtigen. In diesem

findet der Verf. die Ergänzung der Giotto'schen Bestrebungen, sofern bei letzteren Alles, was in das Gebiet der eigentlich schönen Darstellung gehört, sich auf einer beträchtlich untergeordneten Stufe befunden hatte. Er geht zu diesem Behufe die einzelnen urkundlichen Werke des Simone durch: die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, die zwar, wie bekannt, nicht vom Simone allein herrührt, daran der Verf. jedoch sehr deutlich dessen Antheil nachweist; die grosse Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, welche zwar insgemein nur als Restauration eines älteren Werkes (des Mino di Turrito) gilt, was der Verf. aber insofern widerlegt, als das Gemälde ganz und gar als von der Hand des Simone neugemalt anzunehmen ist; sodann, und als das wichtigste Werk dieses Meisters, eilen aus einer Reihe von Tafeln bestehenden Altarschmuck, dessen Mittelbild den Namen des Simone trägt. Die Theile dieses Bildes sind zerstreut, jedoch wohl erhalten und unberührt von späterem Pinsel, vorhanden; der Verf., der das Glück hatte, dieselben zu entdecken, beschreibt sie auf's Ausführlichste, sagt jedoch leider (offenbar aber mit Absicht) nichts von den Orten ihres dermaligen Aufenthalts, ja nicht einmal, ob sie sich in Siena, oder wo sonst, befinden. Als Haupt-Resultate über den Simone hebe ich die folgenden Stellen hervor:

„Was die Weise der Anschauung betrifft, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, so ist sie bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern, namentlich in den Giotto beglaubigten Werken finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte Heiligkeit spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen, für die zuverlässig ältere und zwar griechische Vorbilder aufzufinden wären. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideell gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel." u. s. w. . . . „Der Ausdruck ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigen Schleiern umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird.". . . . „Es wird mir schwer, dem Hrn. von Rumohr beizupflichten, wenn er (It. F. II, 92) von Symon sagt, „wer habe, wie Giotto unter den Florentinern, so unter den Sienesern der neuen Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitiger Auffassung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen." — „Gerade umgekehrt scheint mir die Welt seiner Ahnungen, erfüllt mit den Gebilden heiliger Ueberlieferung, ihn von der ihn umgebenden abgehalten zu haben; und gerade daher erkläre ich mir seinen hohen religiösen Ernst, seinen vorwaltenden Geschmack und Schönheitssinn und die Freiheit und Tiefe des Ausdrucks, da nichts so sehr in der Kunst verwirrt, als die nicht vollkommen dienstbar gemachte Natur, welches Letztre nach dem damaligen Stand der Entwickelung nicht möglich war." . . . „Als Hauptmerkmal der Richtung des Giotto tritt der Gedanke hervor, während mir Symon durch und durch Empfindung zu sein scheint." —

Die Geschichten des h. Ranieri im Campo Santo zu Pisa und die Malereien der spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz, welche durchaus nicht mit der Auffassungsweise des Simone übereinstimmen, werden ihm vom Verf. abgesprochen, dagegen noch einige Werke, namentlich ein Altärchen in der Academie von Siena, angeführt, in denen sich die Eigenthümlichkeiten seiner beglaubigten Werke aufs Entschiedenste wiederholen und die somit letzteren zuzuzählen sind.

(Beschluss folgt).

Kunst- und Kunst-Technik

in ihren neuesten Erscheinungen.

Denkmal des Feldmarschalls Schwerin.

Die Grabstätte des Helden **Schwerin**, der im Jahre 1757 in der siegreichen Schlacht von Prag den Tod für's Vaterland fand und auf einem der dortigen Kirchhöfe beigesetzt wurde, war bis jetzt ohne bezeichnendes Denkmal.

Es gehört zu den erfreulichen Zeichen der Zeit, dass auch frühere Verdienste da wieder in Anregung gebracht werden, wo die Zeitgenossen mit sichtbaren

Anerkennungen derselben zurückblieben oder der Drang der Verhältnisse solche Huldigungen verpönte, und in dieser Beziehung sind die Denkmäler, die dem Reformator Luther, und anderen grossen Männern gesetzt wurden, auch in Beziehung auf die, welche ihre Errichtung veranlassten und auf die Zeit, die solche Anerkennungen als Bedürfniss forderte, denkwürdig und ehrenvoll.

Das Denkmal, welches dem Feldmarschall Schwerin von seinem heldenmüthigen und dankbaren Könige auf dem Wilhelmsplatz in Berlin errichtet wurde, gehört freilich nur in historischer Hinsicht zu den ausgezeichneten vaterländischen Monumenten, sein künstlerischer Werth steht tief unter dem Unbedeutendsten, was die neuere Kunst bei ähnlichen Aufgaben leistete. Aus diesem Grunde wäre ein statuarisches Werk, welches den alten Helden in der militairischen Tracht seiner Zeit und in der inneren Eigenthümlichkeit seines Wesens aufgefasst und den jetzigen Preussen vor Augen gestellt hätte, wünschenswerth gewesen; doch ungern würde man es auf fremden Grund und Boden aufgestellt gesehen haben.

Wenn daher die Aufgabe, welche der Königl. Eisengiesserei zu Berlin gemacht wurde, ein Grabdenkmal für die Ruhestätte Schwerin's zu liefern, nur in den gewöhnlich üblichen Formen solcher Monumente ausgeführt wurde, und allein der äussere Umfang desselben sich auf eine imponirende Weise hervorthat, so scheinen die Forderungen, welche hier an Kunst und Aufwand zu machen waren, in die genügenden Grenzen eingeschlossen zu sein. Das Ganze macht einen würdigen Eindruck, bezeichnet unverkennbar das Grab eines siegreichen Kriegers und die edle Einfachheit, mit der es ausgeführt, steht mit dem Wesen des Mannes, dessen Ruhestätte es ehren soll, im Einklang.

Es würde indessen dem patriotischen Gefühle wohlgethan haben, dem jetzt befreundeten Nachbarvolke der Böhmen auch ein Bild des alten frommen, geistreichen und tapfern Führers der preussischen Schaaren in ihrem ersten grossen Freiheitskampfe, mit jenem Denkmale zu überliefern, und so würde es wünschenswerth gewesen sein, dass die Hauptseite des Monuments wenigstens eine Basrelief-Büste Schwerin's enthielte, um so mehr als die äusseren Züge des alten Helden eben so schön als bezeichnend sind.

In Bezug auf das technische Institut selbst, aus dem das Werk hervorgegangen, ist es insofern von Interesse, als es ohne Zuthun irgend eines Künstlers, der nicht zum Personal der Königl. Eisengiesserei gehört, erfunden und ausgeführt wurde, und einen Beweis von den Fortschritten giebt, welche hier seit einigen Jahren in den vielseitigsten Beziehungen gemacht worden sind.

Eine Beschreibung des Denkmals selbst, lässt sich in wenigen Worten geben.

Es besteht aus einem vierseitigen Postamente, welches auf mehreren vorspringenden Stufen ruht und mit einer einfach verzierten Platte bedeckt ist. Die Vorderseite enthält in ihrer Hauptfläche ein Basrelief, auf dem der Degen und die Fahne mit welcher der Held, in dem Augenblicke seines Todes, seine Krieger zum Siege führte, dargestellt sind. Unter denselben breitet ein colossaler Adler seine Fittige aus und oberhalb nennt eine Inschrift den Namen des Helden und den Tag seines Todes. Die Seitenflächen des Denkmals sind mit Lorbeerzweigen und die Rückseite ebenfalls mit der Fahne und dem Schwerdte geziert. Die Höhe des Ganzen wird ungefähr 15 Fuss betragen, der mittlere Durchmesser 4 bis 5 Fuss.

Unter den vielen Grabdenkmalen, mit welchen die Königl. Eisengiesserei sich jetzt beschäftigen wird, befindet sich eins, welches dem Andenken Gustav Adolph's, Königs von Schweden bestimmt ist und künftig die Stelle bezeichnen soll, wo er in der Schlacht bei Lützen den Heldentod fand. Ein spitzer Granitstein, von ungefähr 5 Fuss Höhe, der Schwedenstein genannt, war bis jetzt das einzige Kennzeichen dieses historisch merkwürdigen Orts. Das neue Denkmal, dessen Beschreibung in diesen Blättern wir uns vorbehalten, wird in Grösse und Ausstattung seiner Bestimmung würdig ausgeführt werden.

Wir glauben, dass es hier der Ort ist, über die Form solcher Grabdenkmale, deren Materialien eine dauernde Erhaltung derselben versprechen, einige Bemerkungen dem Vorstehenden hinzuzufügen. Wenn man den Modellsaal der Königl. Eisengiesserei durchgeht, der sich übrigens durch musterhafte und geschmackvolle Anordnung des darin Aufgestellten empfiehlt, so bemerkt man, dass namentlich in Bezug auf die Grabesdenkmale ein grosses Schwanken in der Wahl der Formen und Verzierungen stattfindet.

Am häufigsten findet man einfache Kreutze, gegen deren symbolisch-religiöse Bedeutung zur Bezeichnung eines Grabhügels, sich nichts Wesentliches einwenden lässt und deren Anfertigung und Aufstellung nur geringe Kosten verursacht. Aehnlich verhält es sich mit den einfachen Tafeln, welche zu demselben Zweck an den Umfassungsmauern der Kirchhöfe angebracht worden. Sie sind eigentlich nur zur Aufnahme von Inschriften bestimmt und durch die Flächen, die sie für diesen Zweck darbieten, auch vollkommen dazu geeignet. Beide Formen kommen aber auch mit mehr oder minder reichen Verzierungen vor, und zwar die Kreuze gewöhnlich mit gothischen, die Tafeln dagegen antiken Ornamenten. Ob das Kreuz, seiner ernsten Bedeutung nach, sich zu einer Ausschmückung durch Verzierungen und namentlich durch mittelalterliche eigne, bezweifeln wir, ebenso wenig scheinen uns die Tafeln durch rahmenartige Umfassungen, die ihnen ein Bilder- oder Spiegelartiges Ansehen geben, zu gewinnen. Die Postament-artigen Grabdenkmale sind dagegen fast alle von einer feststehenden, antiken Altären ähnlichen, Form und so gefällig auch dieselbe grösstentheils ist, so entbehren sie jedoch jeder, ihre Bestimmung aussprechenden, Bedeutung. Ein Postament ist am Ende nichts anderes als der Träger irgend eines plastischen Werks und ohne dasselbe etwas unvollständiges und zweckloses; dabei gestattet seine Construction wenig Formenveränderung und seine Aufstellung ist kostbar. Auch hierin scheinen daher die Alten das Passendste gewählt und die Vase, die sich fast in jedem Material ausführen lässt, in den mannigfaltigsten schönen Formen denkbar ist und mit Sinnbildern und Inschriften ausgestattet werden kann, für das edelste und zweckmässigste Grabdenkmal gehalten zu haben.

Die Versuche, die man mit dem Guss von Vasen auf den hiesigen grösseren Giessereien gemacht hat, sind so gelungen ausgefallen, dass hier ein neues umfangreiches Feld sich öffnet, welches den Künstler und Techniker gleichmässig beschäftigen kann. Ein verkleinertes Exemplar der bekannten Warwick-Vase, welche in dem Waaren-Magazin der Königl. Eisengiesserei zu finden ist, beweiset hinlänglich, dass jede, auch die schwierigste Aufgabe zu lösen ist, und für den, der solche Vasen in den alten hetruskischen Formen und Farben vorziehen sollte, wird unser nächster Bericht auf eine hiesige technische Fabrikanstalt hinweisen, wo Versuche dieser Art ebenfalls mit bestem Erfolg ausgeführt worden sind.

W. Albrecht.

Necrolog.

Im Herbste vorigen Jahres starb zu München, in einem Alter von 80 Jahren, der Maler Friedrich Rehberg, einer der verdientesten Künstler, welche um den Schluss des vorigen Jahrhunderts wirksam waren und den Aufschwung der neueren Kunst einleiteten. Rehberg war im J. 1755 zu Hannover geboren. Er studirte in Leipzig unter Oeser und ging von da nach Italien. Nach einigem Aufenthalte in diesem Lande kehrte er nach Hannover zurück, wo er sich durch mehrere beifällig aufgenommene Portraits einen Namen machte. Im J. 1784 wurde er nach Dessau als Maler und Zeichenmeister für das dortige Erziehungsinstitut berufen. 1786 ward er Ehrenmitglied der k. Kunstacademie von Berlin und ging im folgenden Jahre, als k. preuss. Pensionär, zum zweiten Male nach Rom, um daselbst das Studium der jüngeren preussischen Künstler zu leiten und sie mit Rath und That zu unterstützen. Noch im Jahr 1787 sandte er an die Academie von Berlin vier grosse Zeichnungen nach der Antike, beinahe in der Grösse der Originale ausgeführt: die Gruppe des Laokoon, den borghesischen Fechter, die mediceische Venus und einen kolossalen Kopf des Apollo. Diese Zeichnungen sind noch in der Academie aufgestellt. Ebenso befindet sich von ihm in der Gemälde-Sammlung dieses Instituts ein, im J. 1793 eingesandtes Gemälde: Hylas, welcher von einer Nymphe in den Fluss gezogen wird, und eine Copie des Polyphem und der Galathea nach Annibale Caracci, 1789 eingesandt. Zu den bedeutendsten Gemälden, die Rehberg ausserdem in Rom fertigte, gehört sein bettelnder Belisar (auf der Berliner Ausstellung vom J. 1791 gesehen, gestochen von P. Bettelini), sein Gemälde des Bacchus, Amor und Bathyll, welche Trauben keltern — nach Anakreon (mehrfach wiederholt, ein Exemplar im Besitz Sr. M. des Königs von Preussen), sein Gemälde des Julius Sabinus im Exil (1798 zu Berlin ausgestellt, ebenfalls im Besitz Sr. M. des Königs), ein grosses Gemälde der Niobe mit ihren Kindern (für den Palast des ehem. Vicekönigs von Italien bestimmt, 1811 zu Berlin ausge-

stellt) u. a. m. Ausserdem hat er verschiedene Radirungen herausgegeben, unter denen besonders ein Heft ländlicher Italienischer Figuren in 4. vom J. 1793 bemerkenswerth ist. Ausgezeichnet sind auch seine Zeichnungen zu den 12 Blättern mimischer Stellungen der Lady Hamilton, welche von Piroli in Frankreich und von Schenk, 1805, in Deutschland herausgegeben wurden. Um 1824 lebte er in München, in welchem Jahre dort seine: „Lithographischen Versuche nach Raphael und einigen seiner Vorgänger, nebst den Bildnissen dieser Künstler," so wie sein interessantes Werk: „Raphael Sanzio aus Urbino," mit verschiedenen erläuternden Lithographieen in Fol., erschienen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die Kunstvereine zu Halberstadt, Halle, Magdeburg und Braunschweig veranstalten in diesem Jahre gemeinschaftlich Kunstausstellungen von Werken lebender Künstler und werden bedeutende Summen zum Ankaufe zu ihren Verloosungen verwenden *).

Alle namhaften Künstler des In- und Auslandes werden daher um gefälliges Einsenden vorzugsweise von Gemälden, Kupferstichen, Zeichnungen ersucht und gebeten, das für unsere vier Ausstellungen zu Bestimmende, spätestens bis zum 12. April nach Halberstadt. Nachsendungen aber bis zum 15. Mai nach Halle, bis zum 15. Juni nach Magdeburg oder bis zum 15. Juli nach Braunschweig abliefern zu lassen.

*) „Sie werden sich mit uns freuen (so schreibt man uns aus Halberstadt), dass die nähere Verbindung der Kunstvereine, welche bei der Versammlung der Vorstands-Mitglieder am 19. Octbr. zu Berlin projektirt wurde, wenigstens diesseit der Elbe in bester Art realisirt ist. Wir haben uns über die Kostenvertheilung sehr gut vereinigt und auch die Zeit so gut eingetheilt, dass in den Monaten Mai, Juni, Juli, August nicht nur jeder Ort je volle 4 Wochen Ausstellung, sondern je eine Woche zum Verpacken, Versenden und Aufstellen Zeit hat. Halle empfängt nemlich Mitte Mai schon die erste Hälfte der Gemälde und kann schon d. 20. Mai eröffnen, während wir d. 26. Mai schliessen und den Rest bis 1. Juni nachliefern. Ebenso geht Mitte Juni die erste Hälfte, Ende Juni die zweite nach Magdeburg u. s. w. Wenn nun jede Stadt mit dem ersten Empfangstransporte das vereinigt, was für jede noch besonders da ist und eintrifft, so ist überall ein guter Anfang da und wird Alles einen guten Fortgang finden." — Wir glaubten diese interessante Mittheilung, die von dem besonnenen Streben der Vorstände unserer Kunstvereine Zeugniss giebt, den Lesern nicht vorenthalten zu dürfen. d. R.

Für die zeitgemäss eingehenden Kunstsachen übernehmen die Vereine die Kosten der Her- und der Rückfracht. Postsendungen werden nur aus preussischen Orten und nur bis 5 Pfund schwer unfrankirt angenommen, doch müssen Briefe, wie Addressen unter Kreuzcouvert, unter einer der untenstehenden Addressen und nothwendig mit der Bezeichnung: Angelegenheiten des Kunstvereins zu N. zur Post gegeben werden. Bei Sendungen von sehr grossen Gemälden, Sculpturen, wie von sehr entfernten Orten, wird eine vorherige Anfrage erbeten.

Zur Bequemlichkeit der Künstler wird in Berlin Hr. Castellan Riets im Königl. Academie-Gebäude, in Dresden Hr. Weinberger, in München Hr. Farbenbereiter Frisch, das für die vier Ausstellungen Bestimmte bis zum 12. März annehmen und für bestmöglichste Verpackung und Versendung auf Kosten des Vereins sorgen.

Es wird uns sehr angenehm sein, wenn die Künstler, welche Gemälde u. s. w. zur Februar-Ausstellung nach Hannover senden, diese auch auf unsere Ausstellung geben und den Vorstand des dortigen Vereins zum Weitersenden ermächtigen.

Eine genaue Beschreibung des Gegenstandes mit Angabe der Grösse, des Werthes oder des Verkaufspreises erbitten wir 8 Tage vor Absendung der Kunstwerke, gleichfalls unter der bereits bezeichneten Form und Rubrik.

Halberstadt, den 1. Januar 1836.
Der Vorstand des Kunstvereins.
Dr. F. Lucanus.

Halle, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
Professor Dr. Friedländer.

Magdeburg, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
Dr Berger.

Braunschweig, den 1. Januar 1836.
Für den Kunstverein,
C. de Marées.

Erwiedrung.

Im Leipziger Repertorium der gesammten deutschen Literatur für das Jahr 1835, No. XXII, p. 467 ff. befindet sich eine ziemlich absprechende Recension meiner Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen." Man verzeihe es dem Verfasser, wenn er zur Widerlegung unbegründe-

ter Beschuldigungen, die seine Bestrebungen — wenigstens für einen Theil des Publikums — verdächtigen könnten, gezwungen wird.

Die Recension besteht in einer dürftigen, die Hauptpunkte wenig berührenden Inhaltsangabe meiner Schrift und in dem Hervorheben einer Reihe angeblicher Mängel und Irrthümer. Folgendes sind die einzelnen Rügen.

Nachdem ich über die geringen und zweifelhaften Notizen gesprochen, welche uns in den Schriften der Alten über farbige Architektur überliefert sind, tadelt mich der Recensent, dass ich mich der Stellen im Pausanias nicht erinnert, in welchen verschiedener, mit Gemälden geschmückter Tempel erwähnt werde. — Da ich nur von Architektur und Sculptur sprechen wollte, so hatte ich natürlich nicht nöthig, mich daran zu erinnern.

Aber der Rec. fährt fort: „Was sollten die meisten dieser Gemälde anders sein als die gemalten architekt. Verzierungen, oder die Uebermalung der Sculpturen in den Metopen, Friesen und Giebelfeldern." — Wenn dies zu beweisen wäre, so dürfte meine Arbeit allerdings der grössten Leichtfertigkeit anzuklagen sein.

Wirklich führt der Rec. eine Art Beispiel an: „Pausanias berichtet, Mikon habe am Friese des Theseus-Tempels den Streit der Lapithen und Centauren gemalt." — Leider erwähnt aber Pausanias bei Gelegenheit dieser Malereien (I, 17) des Frieses mit keinem Worte; und der Rec. hätte sich um so mehr seine weitläufige Belehrung über diesen Punkt sparen können, hätte er es gewusst, dass Dodwell's willkührliche Erklärung der angeführten Stelle (der er folgt) längst ausführlich widerlegt ist. Auch würde er, bei minder flüchtigem Durchlesen meiner Schrift, gefunden haben, dass (S. 60) dieser Dodwell'sche Irrthum und die Zeugnisse gegen ihn (bei Stebelis) von mir keineswegs übergangen sind.

Ferner tadelt mich der Rec., dass ich die Säulen und übrigen Ornamente vom Schatzhause des Atreus für gleichalt mit dem Gebäude halte, und wirft mir vor, dass ich der Restauration Donaldson's Glauben beimesse. — Ich habe indess gar nicht von dieser Restauration, sondern nur von den vorhandenen Resten gesprochen.

Sein eigenes Urtheil über diese Gegenstände ist: „Die Säulen sonderbar in Form und Zierde, können unmöglich einem so alten Gebäude angehört haben, als die Schatzkammer ist, sowie auch die anderen Zierden dem Alter des Werkes widersprechen; sie alle scheinen sich unstreitig von einem in späteren Zeiten hier errichteten Gebäude her und die ganze Restauration ist aus der Phantasie des Zeichners hervorgegangen." — Der Rec. hütet sich aber zu widerlegen, dass jene sonderbaren Formen auffallend den Ornamenten unbezweifelter altgriechischer Werke entsprechen, und führt nichts zum Beweise ihrer Verwandschaft mit späteren, d. i. mittelalterlichen Kunstbildungen (die eben nicht zu beweisen ist) an. Mir schien es, zur Begründung meiner Ansicht, hinreichend, K. O. Müller's Dorier zu citiren, wo diese Sache längst zum genügendsten Abschluss gebracht ist.

Hierauf geht der Rec. zu meiner Ansicht über, dass ich eine Reihe griechischer Monumente in etwas spätere Zeit setze, „als man selber anzunehmen Grund gehabt hat." — „Solche kritische Freiheiten (fährt er fort) bringen aber nur Verwirrung in das Geschichtliche der Kunst, zumal da die Angaben sich nur auf Muthmassungen beziehen." — Diese Worte bezeichnen den Standpunkt des Recensenten: man fürchtet die Freiheit der Kritik, welche den über langgehegten Vorurtheilen errichteten Thron einer bequemen Autorität umzustürzen droht! Uebrigens ist der Grund, dem man bisher bei den in Rede stehenden Punkten gefolgt, eben nichts als unbegründete Muthmassung; und was mir als Muthmassung vorgeworfen wird, ist wenigstens Schlussfolgerung.

Weiter heisst es: „Hierauf folgt eine Untersuchung über die Formen der Baukunst und die Bedeutung, die ihnen beiwohnt, wo aber nicht sowohl die Bildung der Formen erwähnt wird, als das was sie bewirken." — Für diese Worte muss ich dem Recensenten dankbar sein, da ich sie als Lob und nicht als Tadel zu nehmen wage.

„Diese Untersuchung (fährt der Rec. fort) hält der Verf. für nöthig, weil erst nach einem genaueren Verständnisse der Formen die farbige Zuthat gewürdigt werden könne. Wir sollten aber meinen, dass zwar durch die Form der Theile und Glieder und durch ihr Profil die Zierde bestimmt wird, die ihnen die zweckmässigste ist; dass aber die Form selbst auf die Farbe dieser Zierden ohne allen Einfluss sein kann, da sie vom Geschmack des Malers abhängt und daher auch an einer und derselben Form nicht immer einerlei war." — Abgesehen von der schiefen Auffassung meiner Ansicht, die in diesen Worten enthalten ist, frage ich hier nur, ob jemals ein Architekt — sofern er ein Künstler ist — einem Decorationsmaler verstatten würde, seine Architekturformen nach Willkühr so oder anders zu bemalen?

In Bezug auf meine Andeutungen über das System der Polychromie in der griechischen Architektur erklärt der Rec. endlich, dass es noch nicht an der Zeit sei, ein solches aufzustellen und die Grenzen desselben zu bezeichnen, was der Titel meines Buches verspreche. — Hierauf kann ich nichts erwidern und muss es abwarten, wie ein motivirtes Urtheil ausfallen werde.

Von meinen Untersuchungen über Sculptur wird nur sehr beiläufig gesprochen.

Ich bekenne es sehr gern, dass ich meine Arbeit nur für einen Versuch halte und dass derselbe noch mannigfach weiterer Ausführung bedürftig ist. Gewiss aber wäre es zugleich für den Recensenten ersprieslicher gewesen, hätte sich derselbe auf eine redliche Prüfung auch dessen, was nur Versuch ist, eingelassen, statt durch übelberechtigtes Absprechen die Mangelhaftigkeit seines eigenen Wissens zur Schau zu stellen.

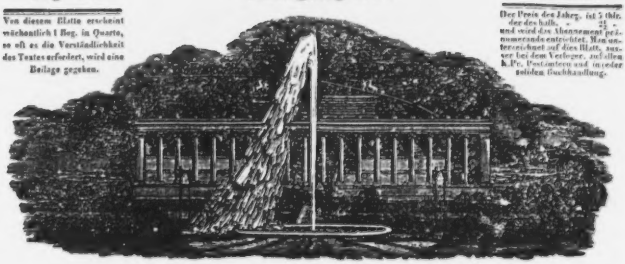
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 4. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Kunstliteratur.

Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster.

(Beschluss).

Was der Verf. hiemit Grossartiges und Neues über die Richtungen des Giotto und des Simone vorgelegt, möchte ich indess noch in einer weiteren Weise gefasst sehen. Ich glaube, dass beide Richtungen, so verschiedenartig sie auf den ersten Blick erscheinen, doch Aeusserungen ein und desselben Princips sind, und will versuchen, mich hierüber näher zu erklären.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen des dreizehnten Jahrhunderts war es vornehmlich (wie wir bereits oben, in den Andeutungen des Verf., sahen) der gebotene Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers (das Wort: Gedanke reicht nicht aus) war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich, z. B. in jener erwähnten leidenschaftvollen Darstellungsweise des Cimabue durchschimmern sehen, so erscheint dies im Wesentlichen doch mehr durch eine äusserliche Spannung — durch das schwere Geschäft der Belebung todt überlieferter Formen — bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke, als ob eine solche Schilderung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwer-

kes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, tiefere Vereinigung herbeizuführen.

Hier muss ich, wie der Verf., auf das Christenthum zurückkommen, darin eben diese Scheidung und Vereinigung aufs Innigste begründet ist. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt, so sagt es, sei losgerissen von dem göttlichen Geiste, aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen (in den Wandmalereien der Katakomben und in den Reliefs der Sarkophage) macht sich ein solcher Gegensatz aufs Entschiedenste bemerkbar: überall lässt hier die dargestellte Form noch einen tieferen Inhalt ahnen, überall wird das Gemüth des Beschauers zu eigner, mitschaffender Thätigkeit angeregt. Aber es erscheint dieses Princip hier noch als in dem ersten Stadium seiner Entwickelung begriffen; der Zusammenhang zwischen der Darstellung und der zu Grunde liegenden Bedeutung ist grossentheils noch ein äusserlicher, und nur durch Hülfe des Schlüssels, welchen die Stellen der heiligen Schrift darbieten, verständlich *). In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden. So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, und welchem Cimabue und Duccio scheinbar bereits so nahe gestanden hatten, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen.

So war es zunächst nöthig, dass eine subjective Auffassungsweise in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man auf eine Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Und so zeigt sich denn auch diese neu beginnende Richtung so entschieden vorherrschend, in einzelnen Beziehungen so ausschliesslich, dass sie manches von den bisher erworbenen Gütern unberücksichtigt liess und scheinbare Rückschritte veranlasste, wie dies vom Verf. näher auseinandergesetzt ist.

Diese subjektive Auffassungsweise nun, in welcher das sogenannte romantische Princip der Zeit sich zur höchsten Entfaltung hervorbildete und welche mit allen andren Aeusserungen des geistigen Lebens in entschiedenem Einklange stand, umfasst vornehmlich die Kunst des vierzehnten Jahrh. Sie schliesst sich aber nicht allein an den selbständig hervorbrechenden Gedanken an, sondern sie scheidet sich von vorn herein in zwei Hauptrichtungen, welche die beiden Gegensätze bezeichnen, die überall in der subjectiven Auffassungsweise vorkommen müssen. In der einen ist der Geist (Gedanke), in der andern das Gemüth (Empfindung) vorherrschend thätig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben *); jene ist gewissermassen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch, — diese ist durchweg lyrisch, und giebt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. In den zu der ersten Richtung gehörigen Werken musste somit eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen und, wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar werden; nicht so jedoch in der zweiten Richtung. Denn das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht bestimmter äusserlicher Typen; es hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens und ihrer mannigfachen Besonderheit zu thun; der Ausdruck des Gemüthes,

*) S. das Nähere hierüber in meinem Aufsatze: „Von den ältesten Kunstbildungen der Christen.“ Museum, 1834, No. 13.

*) Vergl. A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Literatur, I. S. 25.

der allerdings zwar bis an die Oberfläche der Form durchdringt, ist von dieser nicht abhängig. Als Resultat dieses allgemeinen Gesetzes sehen wir demnach in der zweiten Richtung Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden Periode (des dreizehnten Jahrh.), die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch wiederum nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Wie dieses nun nach den besonderen Bedürfnissen der Zeit modificirt, mit der schwärmerischen Sentimentalität des allgemeinen romantischen Princips in Einklang gebracht wurde, dies durchzuführen ist hier nicht der Ort.

Giotto ist der erste Repräsentant jener ersten Richtung, Simone der der zweiten; und es ist gewiss mehr als ein Spiel des Zufalls, dass Giotto's Ruhm durch die Verse des grössten didaktisch-epischen Dichters der Zeit, des Dante, verherrlicht wurde, während dem Simone in den Sonetten des Lyrikers Petrarca ein Ehren-Gedächtniss gesetzt ist. Beide Richtungen, obgleich sie in vollkommener Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen und obgleich hie und da ein gegenseitiger Einfluss nicht zu verkennen ist, lassen sich gleichwohl mit Bestimmtheit durch die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts verfolgen. Ueber die Nachfolger des Giotto ist bereits im Obigen gesprochen, die des Simone sind vornehmlich unter den Sienesern zu finden. Unter letzteren ist besonders Taddeo di Bartolo wichtig, den der Verf. zwar, wie sich aus mehreren Andeutungen ergiebt, nicht seinem Werthe gemäss anzuerkennen scheint, dessen Malereien in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena und vornehmlich seine (ebenfalls beglaubigten) Staffeleibilder in Perugia*) jedoch eines hohen Ruhmes würdig sind. Die schönste Entfaltung dieser Richtung des Simone aber zeigt sich, nach meiner Ansicht, in dem Florentiner Fiesole, dessen Technik schon an sich in merkwürdiger Verwandtschaft zu der der Sieneser steht, und auf den namentlich fast Alles passt, was der Verf. zur Charakteristik des Simone sagt. Fiesole gehört zwar bereits dem funfzehnten Jahrhundert an, aber er steht (mit Ausnahme etwa des Don Lorenzo) durchaus in keinem Bezuge zu seinen florentinischen Zeitgenossen; die Ansicht des Hrn. v. Rumohr, welcher sein Hauptverdienst in die Begründung der Physiognomik setzt, dürfte nur mit grosser Einschränkung zulässig sein. Die übrigen Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, vom Masaccio ab, bezeichnen eine ganz neue Richtung der Kunst, in welcher das subjektive Element wiederum entschieden untergeordnet erscheint und nun die noch fehlende grosse Arbeit, das Leben in seiner körperlichen Erscheinung zu ergründen, mit nicht geringerer Einseitigkeit begonnen und in Ghirlandajo's Fresken zur eigenthümlichsten Entfaltung durchgebildet wird, — eine Richtung, die, wenn schon von andren Stützpunkten aus, sich ebenso bei den Paduanern und bei den Venetianern (hier zwar erst von den Bellini's ab) wiederholt.

Man verzeihe diese weitläufige Abschweifung! die vorhandene Gelegenheit schien jedoch von selbst zur Besprechung dieser interessanten Entwickelungsverhältnisse und zur weiteren Anregung aufzufordern.

7. Ambrogio Lorenzetti. — In diesem Aufsatze werden die Malereien des genannten Künstlers in der *Sala delle balestre* des öffentlichen Palastes zu Siena in ihrem Zusammenhange beschrieben. Im Gegensatz gegen Hrn. v. Rumohr, der in ihnen nur eine „Darstellung des städtischen und ländlichen Lebens" erkannte, weist der Verf. nach, dass ihr Inhalt „das gute und schlechte Regiment und die Folge von beiden" ist. Diese Malereien geben ein interessantes Beispiel, wie bei Werken, welche im Wesentlichen die eben genannte Richtung des Giotto befolgen, doch im Einzelnen die tiefere gemüthvolle Auffassungsweise des Simone di Martino beibehalten ist.

8. Niccolo Petri. — In dem Referat über diese wichtige und ausführliche Abhandlung kann ich mich wiederum kurz fassen, da auch sie schon längere Zeit, aus ihrem Abdrucke im Tübinger Kunstblatt (in den Jahrgängen 1833 und 1834) den Freunden der Kunstgeschichte bekannt sein wird. Sie enthält die gediegene Würdigung eines Meisters, der sich durch Tiefe und lebendiges Schönheitsgefühl bedeutend über seine Zeitgenossen erhebt und in der

*) Die genannten Staffeleibilder sind Hrn. v. Rumohr, der schon dem Taddeo di Bartolo eine höchst ehrenvolle Stelle anweist, fremd geblieben. Ich werde künftig Gelegenheit finden, näher von ihnen zu sprechen. F. k.

trüben Dämmerperiode am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts als ein Stern erster Grösse hervorleuchtet. Seine Hauptwerke im Kapitelssaale von S. Francesco zu Pisa, sowie seine andren Arbeiten im Franciskanerkloster zu Prato und die in der Sakristei von S. Croce zu Florenz (welche letzteren zwar nicht urkundlich bestätigt sind, aber die entschiedenste Verwandtschaft mit den vorgenannten zeigen) werden ausführlichst charakterisirt.

9. Ueber das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts. — Auch dieser Aufsatz ist grösstentheils bereits früher abgedruckt worden. Hier werden, mit Rücksicht auf den Tractat des Cennino di Drea Cennini über die Malerei, und auf die alten Malereien selbst, interessante Aufschlüsse über die Technik der alten Meister gegeben, die um so erschöpfender sind, als der Verf. selbst sich als geübten Freskomaler bewährt hat. —

Die vier in Kupfer gestochenen Umrissblätter geben einige interessante Belege zu den besprochenen Abhandlungen: sie sind mit einer Feinheit des Gefühles gezeichnet, welche das liebevolle Eingehen des Verf. auf die Werke der alten Meister darlegt, und dessenglichen bisher leider noch sehr Weniges in den Kupfern kunsthistorischer Werke (namentlich für die in Rede stehende Zeit) gefunden ist. Sie enthalten: 1, die schon erwähnten Umrisse nach der Kreuzigung des Nicola Pisano und seines älteren Vorbildes; 2, einen Kopf aus Duccio's Altarbilde im Dome von Siena und den Christuskopf von Cimabue's Gemälde in S. Maria Novella zu Florenz; 3, das Brustbild einer Heiligen von dem besprochenen Altarwerke des Simone di Martino; 4, die Köpfe Christi und der Maria aus Giotto's Altarbilde in S. Croce zu Florenz.

Ich schliesse somit den Bericht über eine der erfreulichsten Erscheinungen der Kunstliteratur. Möge ein günstiges Geschick es dem Verfasser verstatten, was er hier in einzelnen Abhandlungen begonnen, in's Grosse und Ganze durchzuführen und die Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben, die noch nicht geschrieben ist; denn alles bisher Vorhandene ist nur Vorarbeit. Dass er hiezu den Beruf in sich trägt, hat das besprochene Werk aufs Vollständigste dargethan.

F. Kugler.

Kupferstich.

Titians Tochter. Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III. ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. Caspar. Nach dem Original-Gemälde Titians im Königlichen Museum zu Berlin. — Gezeichnet von Ed. Eichens. Gestochen von Joseph Caspar 1835.

In einer Zeit, wo der Steindruck sich in immer weiterem Maasse verbreitet, fordert ein so bedeutendes Werk im Fache des Kupferstiches, wie das vorliegende, welches zugleich aus freier, eigner Anregung des Kupferstechers hervorgegangen ist, zur vollkommensten Werthschätzung auf. Es ist ein Blatt von grösseren Dimensionen, der Stich zu 12½ Zoll Höhe und 9½ Zoll Breite, und stellt eins der vorzüglichsten Meisterwerke des hiesigen Museums dar. Ein blühendes Weib, in edelsten kräftigsten Formen, in einer lebendigen, aber grossartig gemessenen Stellung, prächtiges Gewand und reicher Schmuck, eine schimmernde Schüssel mit Blumen und Früchten, die sie auf den Händen trägt, — dies sind Motive, aus denen unter Tizian's Meisterhand ein höchst entsprechendes Ganze hervorgehen und für die Nachbildung den dankbarsten Stoff liefern musste. Wenn wir freilich den wundersamen Schmelz der Farben und die zarte, ich möchte sagen: pulsirende Beweglichkeit des Pinsels berücksichtigen, die im Gesichte und der Hand des Originalbildes den eigenthümlichsten Reiz hervorbringen, so dünkt uns ein solches Werk in der That die allerschwierigste Wahl für den Kupferstecher. Um so grösser jedoch ist somit sein Verdienst, da allerdings das vorliegende Blatt sich den vorzüglichsten Leistungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, auf ehrenvolle Weise anreiht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich und dasselbe in einer Energie und lebendigen Wirksamkeit durchgeführt, welche sich der Farbenpracht des Originales auf glücklichste Weise annähert. So findet sich auch im Einzelnen ein zartes Eingehen auf die Nüancen und feineren Bildungen der Form, und bei sorglichster Modellirung, die bei einem Stiche nach Tizian ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat, sind zugleich Wärme und Licht der Farbe in ange-

messener Weise beobachtet. Die Taillen sind frei und in grossartigen Linien angelegt, die Uebergänge kunstgemäss vermittelt.

Indem wir dem Künstler für die Vollendung einer so gediegenen Arbeit im Namen des kunstbefreundeten Publikums gebührenden Dank sagen, können wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass auch noch andre Werke der so reichen Gallerie unsres Museums auf ähnlich bedeutsame Weise veröffentlicht werden möchten. Wir sind überzeugt, dass hiedurch vornehmlich das Renommée unsres Museums in weiteren Kreisen verbreitet werden würde, als es bisher der Fall ist. Gemälde, wie das eine wundersame Jugendbild Raphael's (Madonna mit dem Kinde zwischen dem h. Franciscus und Hieronymus), wie Melzi's liebreizende Pomona, wie das treffliche Altarbild von Innocenzo da Imola, wie Guido Reni's grandioses Altargemälde, wie jene hochwürdige Pietà von Mantegna, und viele andre — der Coreggio's gar nicht zu gedenken, — würden gewiss den dankbarsten Stoff für Arbeiten dieser Art liefern. Möge die Unternehmung des Hrn. Caspar recht bald eine würdige Nachfolge finden! F. K.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

So wenig der Einfluss zu verkennen ist, den die Gründung, Einrichtung und Zugänglichkeit des K. Museums auf eine allgemeinere Verbreitung der Kunstliebe unter allen Ständen der hiesigen Einwohner ausgeübt hat, so kann man doch nicht läugnen, dass noch manches geschehen könnte, die dort zusammengestellten zahlreichen Kunstschätze zu einem wirklichen National-Eigenthum zu machen: ein Ziel, welches erst dann erreicht werden kann, wenn der Einzelne ebenso vertraut mit denselben wird, wie mit den Gegenständen, die er in dem Kreise seines Eigenthums als werthvoll kennen und lieben gelernt hat.

Als einen Schritt dazu, für den die vorgesetzte Behörde der Königl. Museen den aufrichtigsten Dank verdient, müssen die Belehrungen angesehen werden, welche die, im vorigen und diesen Jahre angeordneten, archäologischen Vorlesungen über einen Theil dieser Kunstschätze verbreitet haben und welche, durch weitere Mittheilung derer, denen sie zugänglich waren, noch an Umfang fortdauernd gewinnen werden.

Wir sind nicht der Meinung, dass eine bloss historisch-artistische Erläuterung über diese Werke der alten Kunst, als genügend dabei anzusehen ist, indem ausgeführtere Kataloge, als die jetzt vorhandenen, ebenfalls diesen Dienst leisten könnten; sondern dass nur eine kritische Beleuchtung derselben zu dem gewünschten Zwecke führen kann, indem dadurch die Art Kunstwerke zu betrachten und zu verstehen, dem Nichtgelehrten zugänglicher wird, so manches Werthvolle aus dem Schatzkästlein des Wissens der Unterrichteten zu Tage kommt und Gemeingut wird, und statt blossen Gedächtnisskrams das Urtheil thätig wird und Kräfte gewinnt, die auch anderswo ihre guten Dienste leisten können.

Hr. Prof. Gerhard hat im vergangenen Jahre Beides geschickt zu vereinigen gewusst, und wird in dem Widerspruch, den manche seiner Behauptungen gefunden, nur die beabsichtigte Wirkung gesehen haben, ein lebendiges, auf eigenem Urtheile beruhendes Interesse für die Werke der Kunst in Anregung zu bringen.

Die diesjährigen archäologischen Vorlesungen schliessen sich um so mehr an die vorjährigen an, als am Schlusse derselben das Versprechen gegeben wurde, über einzelne ausgezeichnete Werke eine specielle Erläuterung nachfolgen zu lassen. Dies Versprechen ist dahin modificirt worden, dass bei den fortgehenden Erwerbungen des Museums, die auch im vergangenen Jahre, namentlich dem Antiquarium, sehr werthvolle Bereicherungen zugebracht haben, solche Werke der alten Kunst, welche ihre Auffindung den neuesten Forschungen und Entdeckungen zu danken haben, vorzugsweise der Betrachtung und Beurtheilung unterworfen werden sollen.

Nach einer allgemeinen Einleitung über die antiken Vasen von gebranntem Thon, ihre Fundorte, Gattungen und Stufen ihres Kunstwerths, ging der Redner sogleich zur Betrachtung eines etruskischen Gefässes über, welches in dem Hörsaale auf einem Stativ aufgestellt war, und letzteres namentlich aus dem Grunde, weil es zu der Klasse der Amphoren, der fusslosen, sich in eine Spitze endigender Vasen gehörte. Die ausserordentlich gute Erhaltung, der schöne überall gleiche Firniss, die zierliche Form, vor allem aber die mit grosser Sauberkeit ausgeführte Figurengruppe, welche den grössten Theil der

Fläche des Gefässes bedeckt, machten dasselbe unbedenklich zu einem höchst interessanten Gegenstande archäologischer Forschungen, welche auch die Aufmerksamkeit der Zuhörer in hohem Grade in Anspruch zu nehmen schien.

Die dreifache Bestimmung dieses Gefässes, dessen Form auf einen Flüssigkeitbehälter, dessen Vasenbild auf ein Hochzeitgeschenk und dessen Fundort auf eine Grabes-Ausschmückung hindeuten, wurde in der letzten Bestimmung als vereinigt angenommen, da man bekanntlich den Verstorbenen solche Gegenstände, die ihnen im Leben lieb gewesen waren, oder an wichtige Momente erinnerten, in ihre Ruhestätte mitzugeben pflegte, und den inneren Raum derselben damit ausschmückte. Vor dieser letzten Anwendung scheint dies Gefäss eine hochzeitliche Gabe gewesen zu sein, wenigstens deutet sowohl der mythologische Theil des Vasenbildes als der, welcher eine individuelle Beziehung gehabt haben mag, auf eine solche Veranlassung hin.

Die Vorderseite des Bildes stellt den Boreas, den Gott des Nordwindes, an Schultern und Füssen geflügelt, dar, wie er so eben die Tochter des Erechtheus, die Orithyia aus der Mitte ihrer Gefährtinnen entführt; eine zu hochzeitlichen Bildern in der griechischen Kunstzeit sehr häufig gebrauchte Allegorie. Die ganze Gruppe ist von kunstreicher Composition, der Kopf des Boreas höchst charakteristisch und mit grosser Sauberkeit und Bestimmtheit ausgeführt, die Gewandungen graziös, ohne die Strenge des älteren griechischen Kunststyls zu überschreiten. Auf der Rückseite der Vase sieht man zwei liebende Paare, welche die Arme gegen einander ausstrecken, und von denen die beiden Jünglinge mit dem Scepter, dem Attribute der Verlobten, versehen sind.

Die Vase selbst ist in der Gegend der alten hetrurischen Stadt Volci, in den daselbst entdeckten Gräbern, im vorigen Jahre aufgefunden worden. Die Figuren sind roth auf schwarzem Grunde. Eine gut gezeichnete Verzierung bedeckt den Hals des Gefässes; die beiden Henkel neben demselben sind schlank und aufrecht stehend, und das ganze Kunstwerk in jeder Hinsicht eine Zierde des unserem Antiquarium angehörenden Denkmäler-Vorraths.

W. Albrecht.

Hackert und Friedrich
in Beziehung zu Rügen.

Die Insel Rügen ist wegen ihrer malerischen Ansichten, sonderlich der Uferpartieen, in neueren Zeiten weit und breit bekannt geworden. Vor ein paar Menschenaltern war dies noch nicht der Fall. Etwa um das 60ger Decennium des vorigen Jahrh. mag zur Verbreitung dieses Rufes ein Grund gelegt sein durch Philipp Hackert's mancherlei Darstellungen von Ansichten der Insel. Schon aus Göthe's biographischer Skizze von Phil. Hackert, S. 11 bis 13, ist bekannt, dass dieser während der Jahre 1762 bis 64 im Hause des die Kunst liebenden und fördernden Hrn. v. Olthoff, insonderheit auf dessen Landgute Boldewitz, auf Rügen lebte. Hier hat er mehrere rügische Ansichten in Federzeichnung, Radirung, Oel und Gouache verfertigt, die sich denn zum Theil auch weiter verbreitet haben, namentlich die sechs kleinen, zum Zeitvertreibe und mit geringen Hülfsmitteln radirten Blätter, welche sich unter seinen Werken befinden. In allen diesen Darstellungen rügischer Gegenden waltet der Geist der Zeit, in welcher Hackert lebte, namentlich auch in Hinsicht auf Naturanschauung selber. Es war die Zeit, als sonderlich im Bürgerstande das Bewusstsein individueller Freiheit sich zu regen und das gesellige Leben zu veredeln anfing. Das Menschenschicksal offenbarte sich im Persönlichen, um von einer andern Persönlichkeit mitempfindend getheilt zu werden. So war auch die Naturanschauung. Das Pflanzen-, Busch- und Baumwerk der Landschaft wird in Beziehung zu andern nahen Einzelheiten der Art gedacht, das Laub, der Baumschlag quillt lieblich, dolden- oder strauss-artig hervor, das Licht, warm, mild, gleichmässig vertheilt, meidet die Wirkung auffallender Contraste etc. — wie denn dies Gesellig-Bezügliche der einzelnen Naturerzeugnisse zu einander in Salomo Gessner's bekannten Blättern aufs unverkennbarste in die Augen fällt. Indess ist zwischen solcher idyllischheitern Naturansicht und dem ossianischen Landschaftscharakter Rügens an sich wenig Beziehung; es wäre denn eben durch eine Art von Gegensatz des Menschlich-Anmuthigen zu einem kalten, ungeselligen Naturcharakter. Dieser Charakter Rügens aber in seiner poetischen Eigenthümlichkeit ward ein Jahrzehend später etwa, aufs Lebhafteste erfasst und hervorgehoben in einem Kreise von Jünglingen, die

damals auf der nahen Universität Greifswald studirten, an deren Spitze der als Dichter berühmt gewordene L. Th. Kosegarten stand. Ihn kann man, von seinen Jünglingsjahren bis zum spätern Mannesalter, wo er eben Pfarrer auf der Halbinsel Wittow war, den Sänger Rügens nennen: denn durch seine Lieder ward der Sinn für die romantischen Naturschönheiten der Insel eine Art von Nationalgefühl, das sich über die Küsten Pommerns hinaus verbreitete. In solchem Gefühle, während jenes 70ger Jahrzehends des erwachenden poetischen Sinnes für die Naturschönheiten der nahen Insel, ward zu Greifswald der Landschaftmaler, Caspar Friedrich, geboren, und wuchs auf, geleitet und genährt durch seinen trefflichen Lehrer, den Zeichnenmeister bei der Universität, Joh. Gottfr. Quistorp, den treusten Jugendfreund Kosegartens; — — und wie man diesen den Sänger, so — und mit noch grösserm Rechte — darf man Friedrich den Maler Rügens nennen: denn er ist es, der die eigenthümliche Natur der Insel — jenen kalten Elementargeist, welcher der blauen Meeresfluth entstiegen, um die weissen Kreideufer webt, die düstern Hünengräber umschwebt und über die warmen fruchtreichen Fluren waltet — vollkommen erfasst und in seinen Bildern wiedergegeben hat; insonderheit in den grössern Sepialandschaften, die um so werthvoller sind, als er späterhin (er lebt ekanntlich noch als Professor an der Kunstacademie n Dresden) wenig mehr in Sepia gearbeitet und ielleicht noch seltener eine Ansicht von Rügen zum egenstande einer landschaftlichen Dichtung gemacht at. Uebrigens hat auch Friedrich, gleich Hackert, leine Versuche im Radiren rügischer Ansichten gemacht; indess sind sie noch mehr als die Blätter ackerts, blosse Versuche geblieben, ohne seinen amen, nur in wenig Händen; — und es ist als ein enes — ich möchte fast sagen, nordisch-trübes - Verhängniss anzusehen, dass die beiden vaterländischen Künstler, welche im Stande waren, die eigenthümliche Natur Rügens poetisch aufzufassen und iederzugeben, nur zum Zeitvertreib oder versuchseise mit der Radirnadel sich beschäftigt haben.

Dergleichen kleine radirte Blätter aber, die den genthümlichen Localsinn einer Gegend ausdrücken, ie wir sie zum Theil von Weirotter, Mechau und nachen andern haben, sind unschätzbar, wenn sie it Gemüth, mit Wärme und Innigkeit ausgeführt nd — Eigenschaften, die freilich unsre Vorfahren der letztverflossenen Menschenalter im höhern Grade als wir, besassen. Ich habe mir zuweilen wohl die Frage aufgeworfen, was doch die Ursache sein möge, dass bei dem ungemeinen Fortschreiten der bildenden Kunst in unsrer Zeit und bei der immer weiter verbreiteten Hinneigung des Publikums dazu, wir der radirten landschaftlichen Blätter überhaupt, wie man sie aus der unlängst verflossenen Zeit, von Dietrich bis zu Ludwig Richter hin, in so mannigfacher Art besitzt, nunmehr fast gänzlich entbehren? — Diese Frage führte zu einer allgemeinern, der nemlich: welche Bedeutung wohl überall der, sonderlich in gewissen Provinzen Deutschlands fast leidenschaftlich gewordene Richtung des Publikums zur bildenden Kunst eigentlich zum Grunde liegen möge? — — Solche Frage, an sich fast müssig und unerspriesslich, kann freilich durch die Art der Behandlung Interesse gewinnen; indess will ich, meines Theils, hier nur versuchen, gelegentlich einigen Stoff zur Beantwortung derselben mitzutheilen.

Zuvörderst leuchtet ein, dass in einem Volke, das eine so grosse Begebenheit, wie den letzten Befreiungskrieg, erlebt hat, die Richtung auf das Allgemeine, Grossartige, Bedeutsame, auch in der Kunst, sich wenden, und öffentliche Denkmäler, insonderheit plastische, entstehen werden. Gleichermassen scheint natürlich, dass ein solches Volk, das nunmehr sich selbst wieder vertrauen gelernt hat, seine nächsten Zustände lieb gewinnen, und diese seine Liebe in sogenannten Genrebildern zu erkennen geben werde, woran es denn bei uns gegenwärtig nicht fehlt. Indess ist das Kunststreben unsrer Zeit nicht in der nationalen Plastik und dem sogenannten Genre stehen geblieben; es hat sich in Religion, Geschichte, Natur, namentlich auch Landschaft in deren ganzem Umfange verbreitet — und hiezu dürfte doch jene Nationalbegebenheit der Befreiung von Feindes Joch nicht wohl als die alleinige Ursache angesehen werden können.

(Beschluss folgt.)

Berichtigung.

In No. 48 des vorg. Jahrg. dieser Zeitschrift finden wir auszugsweise Hrn. Alphonse Royer's geistreiche Beurtheilung der drei vorzüglichsten neuern Maler Hollands. Wenn die Charakterisirung von

Koekoek und Schotel als sehr gelungen erscheint, so dürften Schelfhout's Leistungen dagegen nur sehr einseitig anerkannt sein. Fast möchte es dem Unterzeichneten scheinen, als habe Herr Royer einer gerade jetzt in Frankreich sehr grassirenden Manier für Antithesen zu Gefallen, diesen tüchtigen Künstler als das wahre Gegenbild des vorhergeschilderten Koekoek darstellen wollen, wozu allerdings die Verschiedenheit der beiden Bilder beitrug, welche derselbe von ihnen zu sehen Gelegenheit hatte, indem zwei Landschaften, die eine Mitte Juni, die andre Mitte Januar, natürlicherweise ihre Meister sehr verschieden erscheinen lassen.

Vielleicht würde unser Künstler von denselben Kritiker weniger als Repräsentant einer höchst pedantischen Ausführungsweise genannt sein, wenn es ihm, wie dem Unterzeichneten im Herbste 1834 im Haag vergönnt gewesen wäre, jene schöne Landschaft zu sehen, welche so eben im Atelier des liebenswürdigen Künstlers vollendet wurde, um alsbald ein Hauptschmuck der damals eröffneten Amsterdamer Ausstellung zu werden. Ein reiches üppiges Thal, in welchem grüne Auen mit den schönsten Baumgruppen und Architekturen wechselten, wurde von einem entfernteren Bergzuge angenehm begrenzt. Nicht eine ängstliche Ausführlichkeit, sondern gerade die schöne Vertheilung der Massen in Form und Licht zeichnete diese Landschaft aus, und was den Ton des Ganzen anbetrifft, so bedurfte es nicht der Sonnenschirme der Damen, welche, auf der vordern Anhöhe des Bildes stehend und sitzend, wohlgefällig des schönen Anblickes sich erfreuten, um zu erkennen, dass Schelfhout auch anderen Jahreszeiten als wie dem Winter ihren eigenthümlichen Reiz abzugewinnen weiss. —

Was jedoch die Winterlandschaften anbetrifft, welche vor ihm wohl kaum ein älterer Meister so vorzüglich zu behandeln wusste, so möchte hier die genaue Darstellung des Details um so nothwendiger sein, als der Winter eben keine Massen darbietet, indem die Bäume längs der holländischen Kanäle ihres sonst so grünen Laubes enthlösst, durch wenige geistreiche Pinselstriche sich nicht so leicht abfertigen lassen. Wie bedeutend gerade hierin Schelfhout dasteht, zeigt sich vorzüglich in den schönen Gemälden, welche uns auf einer der letzten Ausstellungen Berlins, durch die Gnade I. K. H. der Frau Prinzessin Albrecht, zu sehen vergönnt waren. v. Quast.

Nachrichten.

Wien. Ein historisches Bild von dem jüngeren Rahl macht hier grosses Aufsehn. Es stellt eine Scene aus dem Nibelungenliede dar, und zwar den Moment, da Chriemhild vor dem Leichnam ihres Gemahles Siegfried kniecend, die Ritter zur Rache auffordert.

Paris. Der Baron Benj. Delessert, ein geb. Waadtländer, hat 3 Preise zu 500 bis 2000 Frs. für Kupferstiche, Lithographieen oder Zeichnungen in einer Reihenfolge, welche die Folgen des Lasters und der Tugend, der guten und üblen Aufführung darstellen, ausgesetzt. Es werden 10 bis 12 Blätter verlangt. Die Einsendung muss bis zum 1. Juni an den Baron Delessert mit versiegeltem Namen geschehen. Die gekrönten wie die ungekrönten Arbeiten bleiben Eigenthum der Künstler.

Rom. In der Umgegend von Todi ist vor einigen Monaten ein interessantes Kunstwerk des Alterthums ausgegraben und gegenwärtig zur Besichtigung der päpstlichen Commission für Alterthümer nach Rom gebracht. Es ist eine lebensgrosse Statue von Erz, einen geharnischten Krieger vorstellend, durch vorzügliche Arbeit und eine sehr glückliche Erhaltung ausgezeichnet. Nur das Hinterhaupt der Figur fehlt, welches durch einen Helm von einem verschiedenen Material bedeckt gewesen zu sein scheint. Man hofft, dass dieses für die Kunstgeschichte so wichtige, als für die Beschauung erfreuliche Werk dem Besitz der vatikanischen Sammlungen nicht entgehen werde.

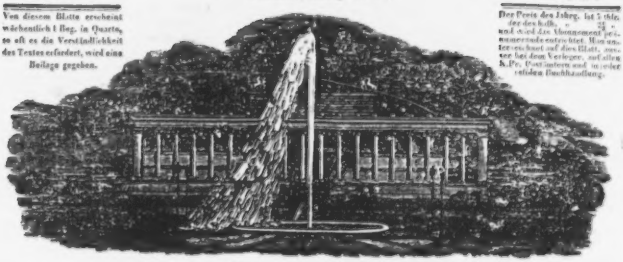
Druckfehler. In der vorigen Nummer, S. 23, Z. 7 von unten ist statt Erwiedrung: Erwiderung zu lesen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 5. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — Bestellungen und auch der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter der bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, mit Angabe der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinländischen Zollstocke, und

National-Physionomieen oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äussere Gestaltung des menschlichen Kopfes, als Fortsetzung des Polyclet; von **Gottfried Schadow**, Bildhauer, Director der Königl. Academie der Künste zu Berlin, Ritter des rothen Adler-Ordens zweiter Klasse mit Eichenlaub, Mitglied der Academieen zu Stockholm, Copenhagen, Rom, München und Wien, Doctor der Philosophie, etc. etc. — Berlin, 1834 u. 1835. — Zwei Theile, mit deutschem und französischem Text, 100 und 112 S. in 4; jeder mit 29 Umrisstafeln in gross Folio. —

Wer einen Blick auf die Geschichte der Kunst in ihren Entwickelungsstadien geworfen, dem wird es bekannt sein, wie bei lebendigem Sinne für Schönheit und Charakteristik doch eine Reihe von Jahrhunderten nöthig war, bis es den Künstlern gelang, die Formen des menschlichen Körpers in derjenigen Vollendung und Naturwahrheit darzustellen, welche wir in den Meisterwerken der blühendsten Perioden bewundern. Dem Blicke des aufmerksamen Beobachters werden sogar die Beispiele einzelner grossen Geister nicht entgangen sein, welche dem allgemeinen Entwickelungspunkte ihrer Zeit vorgegriffen und bereits Vollendeteres geliefert hatten, als ihre Zeitgenossen sich anzueignen im Stande waren; da denn die allmählig fortschreitende Natur einen Theil ihrer Leistungen unberücksichtigt liess und nur das zunächst Nöthige zur allgemeineren Verarbeitung weiter förderte. Nur durch die Thätig-

keit vieler Generationen wurde es möglich, diejenige Fülle sicherer Kenntnisse zusammenzutragen, welche zur fehlerfreien Kunstdarstellung nöthig ist, und welche den glücklichen Geschlechtern, die auf den Höhenpunkten der Geschichte standen, als ein beneidenswerthes Erbtheil zufiel.

Allerdings erkannte man in solchen Zeiten höchster Entwickelung den grossen Werth dieses Erbtheiles, und man suchte dessen Besitz durch die Verfassung und Verbreitung fester Regeln und Grundsätze zu sichern und allgemein zu machen. Die Blüthezeit der classischen, die der modernen Kunst sahen mannigfache Lehrgebäude dieser Art entstehen. Doch ist dasjenige, was hievon auf unsre Zeit gekommen, im Wesentlichen nicht genügend, im besten Falle nur als Fragment zu betrachten, und der Ausübung der Kunst hierin noch keine sichere Bahn vorgezeichnet.

Wir, und unsre Nachfolger mit uns, haben es demnach als eine besondere Gunst des Schicksals zu betrachten, dass dasselbe uns einen Mann gab und erhielt, welcher ebenso sehr durch künstlerisches Vermögen, wie durch seltne Forschungsgabe ausgezeichnet ist, und welchem die Musse vergönnt ward, diejenigen Principien, denen er bei der Ausübung der Kunst gefolgt war, in ihren mannigfachen Aeusserungen und Beziehungen durchzuarbeiten und uns am Abende seines Lebens als ein fördersames System zu überliefern, — als ein System, welches sich nicht auf willkührliche Phantasieen, sondern lediglich auf die übereinstimmenden Erscheinungen der Natur gründet und in einer Vollständigkeit und Gemeingültigkeit durchgeführt ist, wie keins der früheren. Es wird dies System fortan die sicherste Grundlage für die technische Ausbildung der Künstler ausmachen, wird mannigfaches Schwanken und Umhertappen verhindern, mannigfach schwierige Studien abkürzen und demnach Vortheile gewähren, wie sie die Kunstübung lange nicht gekannt hat.

Das Lehrgebäude des Verfassers bezieht sich indess nicht auf alle Elemente der bildenden Kunst, sondern nur auf dasjenige, welches wiederum die Grundlage der übrigen bildet: auf die Form des menschlichen Körpers in ihrer Bildung und Bewegung; die Lehren vom Schatten, von der Farbe u. dergl., welche vorzugsweise nur der Malerei angehören, sind hievon ausgeschlossen. Sein Unterricht besteht ferner nicht sowohl im Worte, das für die Ausübung der Kunst natürlich nicht hinreichend ist, sondern im Wesentlichen in unmittelbarer bildlicher Darstellung, welche allein die Absicht bestimmt deutlich machen kann; so dass die Umrisstafeln des obigen Werkes das eigentlich Wichtige sind und der Text im Ganzen nur die Erläuterung bildet.

Bereits vor einigen Jahren erschien die „Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und von den Verkürzen“[*], welche gewissermaassen als der erste nothwendige Theil im Systeme des Verfassers zu betrachten ist. Der Titel benennt die wichtigen Gegenstände, welche darin mit vollkommenster Anschaulichkeit vorgelegt werden. Ueber die Verhältnisse ist indess nur das Allgemeinste beigebracht, und die dahin gehörigen Tafeln sind nachmals dem in der Ueberschrift genannten Polyclet, zur weiteren Ausführung einverleibt worden.

Der Titel des letzteren ist gewählt, um auf den Canon des Polyclet hinzudeuten, welcher ebenfalls die Lehre von den Verhältnissen enthielt und das Verdienst hatte, eine höhere Entwickelung der griechischen Kunstschulen einzuleiten. Eine, der Einleitung der vorliegenden Schrift angefügte Abhandlung des Hrn. Hofrath Hirt legt es dar, dass Polyclet in der That eine solche Schrift verfasst hatte und dass der Name derselben auf die Statue (den Doryphoros) überging, welche von ihm zum Belag des Canons gearbeitet worden war. Der Inhalt des vom Verf. herausgegebenen Polyclet besteht einfach im Folgenden: Tabellen zur Proportion des menschlichen Körpers in orthographischem Aufriss, nach den verschiedenen Altern von der Geburt an in allmähligem Fortschritt bis zur vollkommensten Entwickelung des Körpers, und nach den Geschlechtern geordnet; mit Angabe der verschiedenen relativen Verhältnisse, sowie der einzelnen Maassbestimmungen (nach dem rheinländischen Masse gegeben), welche in den verschiedenen Entwickelungsgraden bei der Mehrzahl wohlgebildeter Gestalten Statt finden; mit vergleichendem Ueberblick der drei Ansichten des Körpers von vorn, von der Seite und von hinten, verdeutlicht vornehmlich durch einen Einschluss (Case), welcher den Fussboden und den Scheitel berührt und die Rippen einschliesst; mit Darstellung der Ponderationen (des Gleichgewichtes der Glie-

[*]) „In dreissig Tafeln zum Gebrauch bei der Königl. Academie der Künste. Berlin. 1830.“

der bei angemessener Bewegung), ebenfalls nach den verschiedenen Altern und Geschlechtern durchgeführt. — Tabellen zur Proportion des Kopfes, nach denselben Beziehungen geordnet, wobei durchweg die Maasse des Schädels von denen des Gesichtes gesondert in Betracht gezogen sind; die Stirn ist, wegen Unbestimmtheit der Haargrenze, nicht mit in die Maassverhältnisse des Gesichtes aufgenommen, und als unbewegliche Linie diejenige, welche den oberen Rand der Augenhöhlen durchstreicht, aufgestellt worden. Beigefügt sind Hauptbestimmungen über die Verhältnisse der Hand und des Fusses, ebenfalls nach den verschiedenen Altern und Geschlechtern. — Tabellen für einige Werke classischer und moderner Plastik und für einige Naturen von besonderer Eigenthümlichkeit, deren Vorzüge und Mängel näher entwickelt werden; die plastischen Werke sind aus ihrer besonderen bewegten Stellung ebenfalls in den orthographischen Aufriss umgezeichnet worden. — Der Text, welcher die näheren Erläuterungen zu diesen 29 Tabellen enthält, giebt in der angeführten Einleitung eine Uebersicht derjenigen Arbeiten, welche bisher über die Proportionen des menschlichen Körpers erschienen waren.

Wir konnten nur diese allgemeine Andeutung über den wichtigen Inhalt des Polyclet geben, da ein näheres Eingehen auf das Einzelne und auf die Behandlungsweise desselben ohne Abbildungen unverständlich und ermüdend sein würde. Nur aus dem Studium des Werkes, aus der Anwendung seiner Lehren, kann man zur wahren Würdigung desselben gelangen.

Ueber die Veranlassung zu dem Werke von den National-Physiognomieen, welches die Fortsetzung des Polyclet bildet, spricht sich der Verf. am Schlusse des letzteren so aus: „Das viele Messen von Köpfen gab ein Einsehen von der Unvollkommenheit derjenigen Werke, welche Beobachtungen und Zeichnungen davon enthielten: und ist wohl des Peter Camper Abhandlung von der National-Physiognomie die eigentliche Veranlassung, seit einer Reihe von Jahren, dahin gehörige Beiträge zu sammeln, mit dem Vorsatze: eine Uebersicht von der Gestaltung des edelsten Theiles unseres Körpers, wie sich solcher auf der Oberfläche des Erdballs zeigt, zu geben."

Dies Werk enthält im Ganzen weniger ein eigentliches System, als eine Fülle höchst interessanter Beobachtungen. Natürlich standen dem Verf. hiebei nicht die Mittel zu Gebote, wie bei der Abfassung des vorigen; er konnte von den Physiognomieen fremder und ferner Nationen nicht immer eine genügende Anzahl eigner, auf genaue Messung begründeter Zeichnungen vorlegen und war häufig auf die nicht immer sicheren Zeichnungen der Reisebeschreiber angewiesen. Gleichwohl ist auch hier mit sicherem, durch langjährige Erfahrung gewonnenem Takte eine vorzügliche Uebersicht zusammengestellt, die für den Künstler sowohl, wie für den Physiologen von grösster Wichtigkeit sein wird. Insbesondere ist es die Formation des Schädels und der Knochenbildung überhaupt, auf welche der Verf. die Hauptunterschiede bei Charakterisirung der verschiedenen Racen begründet; die Schätze des naturhistorischen Museums von Berlin boten hiefür willkommene Beiträge. Nach den Physiognomieen der Negerrace (mit Berücksichtigung mannigfach verschiedener wilder Völkerstämme), nach denen der mongolischen und der caucasischen Race sind zunächst die Haupteintheilungen der vorliegenden Tabellen gemacht. Die caucasische Race zerfällt wi derum in eine bedeutende Anzahl von Unterabtheilungen, die, wie es in der Natur der Sache liegt, mit besonderer Ausführlichkeit behandelt sind. Der Verf. beginnt diese mit den Tabellen über die Hindu's, die Juden, Perser, Türken, Aegypter, Araber, und geht dann zu den Europäern über, unter denen zuerst Blätter über die Spanier, die Franzosen und Italiener vorgeführt werden. Dann folgen die Griechen, bei welcher Gelegenheit das Ideal der caucasischen Race, nach den Bildwerken der Griechen, in besondere Erwägung gezogen wird. Hierauf die germanischen Völkerstämme: Deutsche, Engländer und Dänen, und endlich die slavischen: Polen und Russen. Eine Reihe von Tafeln, welche, in gemischter Folge, Portraits von Europäern verschiedener Nation zum vergleichenden Ueberblick vorführen, macht den Beschluss. Der Text führt den Beschauer näher in die Eigenthümlichkeit sämmtlicher einzelner Darstellungen ein. So enthält dies Werk die interessantesten Hindeutungen über die Aeusserung der verschiedenen intellektuellen Anlagen der Völker in der Bildung ihrer Gestalt, die, wie sie im Allgemeinen dem Studium des Naturforschers sichere Anhaltspunkte geben, so bes onders auch dem bilden-

den Künstler in das so schwierige und so reichhaltige Feld der Physiognomik mit gleicher Sicherheit einführen.

Mit folgenden Worten nimmt der Verf. Abschied vom Leser:

„Was in den bildenden Künsten zu lehren, davon ist schon anfänglich Erwähnung geschehen; und hat dieser zweite Theil „über National-Physiognomieen" beigetragen, die Mannigfaltigkeit der Natur zu zeigen und wie wenig davon in den grossen Schlacht-, Decken- und Wand-Gemälden, mit Ausnahme von denen des Raphael und Albrecht Dürer, vorhanden ist. Für solche Künstler, die mit Leichtigkeit grosse Compositionen mit vielen Figuren entwerfen, wird es sonderbar scheinen, dass jede ihrer Figuren in Gesichtszügen und Gestalt anders sein solle."

„Um die Verschiedenheit der Gestaltung des menschlichen Kopfes für den Zeichner und den Beobachter fasslich darzustellen, sind die entkleideten Theile (Schädel) in Umrissen beigebracht. Von der ganzen Gestalt des Menschen haben wir in einem früheren Werke „von den Knochen und Muskeln" die Lehre gegeben; diese ist auch so fasslich, dass die guten Maler und Bildhauer solche inne haben."

„Aber es ist die Haut, welche gebildet und gemalt werden soll, und diesen magischen Ueberzug nach Regeln darzustellen, hat noch Niemand gelehrt. Die grössten Zergliederer sogen sie ab und glaubten damit Alles gethan zu haben; es scheint indessen, als belebe ein eigener Motus dieselbe, indem ihre Bewegungen mit den darunter liegenden Muskeln und Membranen nicht parallel gehen, sondern öfter, und insbesondere bei den Geschlechtstheilen, transversal, wie z. B. das Krüseln der Nase, die Stirnfalten, die Halsrunzeln etc. Die Grübchen im Gesicht, am Ellenbogengelenk, den Füssen und Händen bei den Kindern und Frauen, begründen sich nicht auf die darunter liegenden Muskeln oder die Gelenkköpfe und Knochenflächen."

„Hier wäre also die Grenze der Kunstschule; die Gabe, das Erlernte auf eine gute Art und Weise vorzutragen, muss von höherer als menschlicher Hand kommen. Es soll jedoch der Kunstjünger alles zu seinem Fache Erlernbare lernen, denn es ist nicht wahr, dass genügende Kunstwerke ohne Schulen hervorgegangen seien*). Das Christenthum, indem es das Nackende entbehrlich machte, verhüllte mit den Gewändern die Unwissenheit der Künstler, und es hat Jahrhunderte gewährt, bevor eine wohlgestaltete Hand oder ein Fuss in ihren Werken zu sehen war; auch ist der Begriff der Schönheit in den Köpfen mit den eigentlichen Schulen wieder erstanden. Gemüthsbewegung und Ausdruck derselben war selten nöthig; denn wenn eine Anzahl Figuren in stiller Andacht um die Mutter Gottes steht, so reicht eine Gliederpuppe hin, das Ganze darzustellen, was allerdings zuweilen mit grosser Geschicklichkeit geschah, bei welcher Gelegenheit aber alle unbekleidete Theile gar schwach ausfielen."

„Viele Beobachtungen liessen sich hier noch anreihen, aber hohes Alter, schwache Augen und die unsichere Hand zwingen den Autor zu schliessen, und belebt ihn die Hoffnung, dass dieses Werk anderen, jüngeren, geschickten Zeichnern und Beobachtern Veranlassung geben möge, diese Materie klarer, zierlicher und zuverlässiger fortzusetzen." —

Die Zeichnungen der 58 Tabellen, welche der Polyclet und die National-Physiognomieen enthalten, sind vollkommene Originalzeichnungen des Verfassers, da sie mit der Feder auf Papier entworfen und auf Zink umgedruckt sind. Sie sind somit zwar nicht so sauber und glatt wie englische Stahlstiche, aber es ist ihnen dafür auch nichts von der grossartigen, freien und kräftigen Weise entnommen, welche den Zeichnungen des verehrten Meisters eigen ist. Von der unsicheren Hand, darüber er klagt, finden sich nicht eben sonderliche Spuren. F. K.

*) Wir haben uns die Freiheit genommen, die obigen beherzigungswerthen Worte durch grösseren Druck auszuzeichnen. d. R.

Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen, für Architekten, Ingenieurs, Decorateurs, Bauprofessionisten, Oekonomen, Bauunternehmer und Alle, die an den Fortschritten und Leistungen der neuesten Zeit in der Baukunst und den dahin einschlagenden Fächern Antheil nehmen. Herausgegeben und redigirt v. Ludwig Förster in Wien.

Unter diesem Titel erscheint vom Anfange dieses Jahres eine neue Zeitschrift, welche ein man-

nigfaches Interesse erwecken dürfte. Wöchentlich wird von derselben wenigstens ein Bogen Text und zwei Blätter Zeichnungen erscheinen. Ueber den Plan spricht sich die vorliegende erste Nummer in folgender Weise aus:

„Die allgemeine Bauzeitung wird sich mit Allem beschäftigen, was auf Baukunst auch im entferntesten Sinne Bezug hat, und nach folgendem Plane verfahren:

„Den Hauptgegenstand sollen ausmachen: bildliche und beschreibende Darstellungen merkwürdiger, erst im Laufe der neuesten Zeit vollendeter Bauwerke, vorzüglich von Deutschland, Italien, Frankreich, England, Russland, Griechenland und solchen Gegenden, woher die nöthigen Mittheilungen möglich werden; und diese Darstellungen werden sich auf den Zweck, Errichtung und Styl der Gebäude, und besonders auf Werke der schönen Baukunst, wie Monumente, Staats- und öffentliche Gebäude, Stadt- und Landhäuser, Gartengebäude, Decorationen, Hausgeräthe und Alles, was mit gutem Geschmacke ausgeführt ist, und hieher gehört, ausdehnen.

„Eine andere Abtheilung werden Mittheilungen wichtiger Erfahrungen an schon früher ausgeführten Werken des Civil-, Brücken-, Wasser- und Strassenbaues rücksichtlich ihrer Anlagen, Constructionen, Materialien und Leistungen bilden, wo dann auch vergleichende Zusammenstellungen verschiedener Constructionsweisen zu gleichen Zwecken, mit Andeutung lokaler und klimatischer Verhältnisse, gegeben werden.

„Beschreibungen interessanter Werkstätten zur Erzeugung von Bauverzierungen und Materialien, als: Ziegeleien, Töpfereien, Eisengiessereien u. s. w., dann Beschreibungen von Fabrik- und Oeconomie-Gebäuden, soweit sie von dem Baumeister gekannt sein müssen, sowie Erörterungen über das Wissenswerthe bei Aufstellung von Maschinen, werden besondere Abschnitte bilden.

„Weitere Abtheilungen formiren sich durch Mittheilungen über neue Maschinen selbst, die als Hilfsmittel bei Bauführungen gebraucht werden; durch Novitäten, die in das Baufach einschlagen, und wohin auch neue Baugesetze der Staaten und Städte gehören; durch archäologische Beleuchtungen von aufgefundener Alterthümer; durch kurze und interessante Abhandlungen über einzelne Zweige der Architektur, Gartenkunst und Landesverschönerung, sowie über Gewerbswesen und Oeconomie, soweit diese mit dem Bauwesen in Verbindung stehen.

„Die Bauzeitung wird ferner Anzeigen von neu erschienenen Büchern und Bildwerken, die auf Architektur und dahin einschlagende Fächer Bezug haben, sowie gedrängte Auszüge aus denselben und kritische Bemerkungen darüber liefern.

„Um endlich auch den Zweck der Unterhaltung nicht zu verfehlen, wird manches Geschichtliche über Baukunst und Bauwerke, sowie über Architekten, Momente aus ihrem Leben und Ereignisse während der Ausführung von Gebäuden aufgenommen werden. Auch perspektivische, ausgeführte Bilder von Bauwerken, die ihres malerischen Effektes wegen gekannt sein müssen, sollen die Bauzeitung ausschmücken.

„Uebrigens wird es bei dieser Zeitschrift Grundsatz sein, die Texte so populär als möglich zu halten, um so auch dem Werkmanne verständlich zu werden. Berechnungen und complicirte Beschreibungen, die höhere mathematische und andere Studien voraussetzen, werden hier nicht gefunden werden; wohl aber einfache, das Wesentliche treffende Beschreibungen, und klare, sorgfältig detaillirte Zeichnungen.

„Rezensionen über solche Bauwerke, welche diese Zeitschrift vor Augen stellt, werden durchaus nicht vorkommen, da es dem Manne vom Fache überlassen bleibt, sein Urtheil selbständig aufzustellen, während auch der minder Bewanderte, durch die Zeit, die er den Abhandlungen dieser Bauzeitung mit Vorliebe widmet, den nöthigen Takt zur Fällung eines Urtheiles sich selbst erringen kann.

„Urtheile über geschmacklose Werke oder herrschende Misbräuche in diesem Fache, sollen nur mit der grössten Vorsicht ausgesprochen werden."

Die beiliegenden Zeichnungen sollen nach festem Massse in Grundriss, Aufriss und Durchschnitten, die Details nach den einzelnen Erfordernissen dargestellt werden. Ausserdem sollen Lithographieen oder Holzschnitte, wo es die nähere Verständigung nothwendig macht, in den Text gedruckt, die Decorationen in Farben-Druck oder colorirt gegeben werden.

Die erste Nummer enthält, nächst der Darlegung des Planes und Aufforderung zu Mittheilungen: den Anfang eines Aufsatzes von E. Flaminius über den Bau des Hauses für die allgemeine Bauschule in Berlin; einen zweiten über einen, zu Hamburg erfunde-

nen Rettungshaken bei Feuersgefahr, der auch zu andren Zwecken zu benutzen ist, nebst eingedruckten lithographischen Abbildungen; und den Anfang eines Aufsatzes über Wiens neueste Verschönerungen. Die beigelegten Zeichnungen enthalten Risse der Berliner Bauschule.

Hackert und Friedrich
in Beziehung zu Rügen.

(Beschluss).

Ohne Zweifel sind von jeher Religion und Vaterland die Hauptquellen für die Künste gewesen; indess giebt es auch andre Kräfte, Gegenstände, Anlagen etc., die nicht ohne Einfluss und Mitwirkung bei Entstehung und Entwickelung der Künste sind: wie sich denn dies ja fast täglich in der Wechselwirkung von Begebenheiten mancher Art mit gewissen geheimen Regungen des Menschensinnes — Erscheinungen, die man im gemeinen Leben mit Ausdrücken wie Zeitgeist, Mode etc. zu bezeichnen pflegt — zur Genüge offenbart. Forscht man nun nach einer Hauptregung unsres Zeitalters, welche in solcher Wirksamkeit die übrigen etwa bedingen möchte, so fällt in die Augen, dass ein, fast leidenschaftliches Ringen nach Erkenntniss und Wissen, um durch sie das Leben zu läutern und zu bessern, alle höhern Seelen- und Gemüthskräfte beherrscht. — Und wenn in der Religion die Kirche, im Rechte der Staat diesem vordringenden Streben nach Erkennen, Urtheilen und Wissen die nöthigen Schranken setzt, so möchte eben in dem freieren Reiche der Kunst es sich desto unverholener offenbaren! — — Allein wie wäre doch eine solche unmittelbare Erscheinung vom Geiste des Wissens in der Sphäre der Kunst bemerkbar? —

Ich will versuchen, durch Vergleichung mich deutlich zu machen. Beschaut man ein wohlgerathenes Kunstwerk einer verflossenen Zeitperiode, so fühlt man sich befriedigt, erwärmt, erquickt; sieht man ein gutes Werk der Gegenwart, so drängt es den Betrachtenden nicht selten zum Urtheil! — Abgerechnet hier die natürliche Aufregung, welche jedes bedeutsame Erzeugniss in der Mitwelt hervorzubringen pflegt, wogegen man die Werke der Vergangenheit mit Ruhe zu überschauen vermag, so dürfte bei Zusammenstellung eines ältern Kunstwerks mit so manchem unsrer Tage doch fühlbar werden, dass beiderlei Werke ursprünglich nicht ganz auf demselben Boden gewachsen sind.

Wie das ältere durch mehr Unmittelbarkeit und Unbefangenheit der künstlerischen Production sein Dasein empfangen hat, fortlebt und wirkt, so das jüngere durch eine Theilnahme des Bewusstseins, die es zwar als Gedankenwerk hebt und trägt, aber als Kunstwerk innerlich abkältet, und statt den Sinn des Beschauers unmittelbar zu füllen und zu befriedigen, zu Betrachtung und Urtheil auffordert. Hiebei liesse sich nun die Frage aufwerfen, ob denn wohl das unruhige Drängen zu solchen Werken im Allgemeinen echte, wahre Kunstliebe zu nennen sei? — Ich zweifle. Auch wüsste ich wahrlich nicht, wie in gewissen Provinzen Deutschlands, namentlich solchen, wo die Wissenschaft schon seit längerer Zeit insonderheit gepflegt worden, auf einmal die Liebe zur Kunst in ihrer ganzen Ausdehnung sich entwickeln könnte, ohne dass eben der wissenschaftliche Sinn vermittelnd dabei wirksam wäre? — — Ja! Wie in Religion und Kirche, wie in Recht und Staat Alles zur Erkenntniss und Wissenschaft hindrängt, desgleichen vielfach in der Kunst — nicht sowohl zu unmittelbarer Liebe und Lust — als zur Erkenntniss und Wissenschaft des Schönen. Künstler und Publikum, redendes wie schreibendes, arbeiten einander in die Hände, um in dem geistigen Genusse der Erkenntniss des Schönen durch unmittelbare Anschauung von Kunstwerken einander immer mehr zu befriedigen und dem Ziele immer näher zu führen. Ach dass es doch gelingen möchte, wie in Kirche und Staat, so in der Kunst, das wahrhaft Befriedigende zu finden, und nicht bloss in der Erschöpfung der Kräfte den aufgeregten Streben endliche Ruhe werde! — Es ist in diesen Blättern einmal der Gedanke geäussert worden (Jahrgang 1834, No. 1), unsre neuere Kunst würde gleichsam in der Luft schweben, wenn sie nicht im Kirchenbaue eine Begründung suche. Allerdings könnte sie hier eine dauernde Lebensquelle finden; allein wie möchte dergleichen mit Erfolg unternommen werden, wenn nicht der religiöse Gemeinsinn schon eine so entschiedene Richtung genommen hätte, dass er eine Veränderung im Kirchenbaustyle verlangte? — Und doch würde ich nicht einräumen, dass die neuere Kunst darum ohne Boden sei; sie hat ihn vielmehr gemeinsam mit allen bedeutenden Zeitrichtungen in dem Streben nach Erkenntniss und Wissenschaft! —

Bei diesem Allem liegt mir nun sehr daran, nicht missverstanden zu werden in der geäusserten Ansicht von dem gegenwärtigen Kunststreben. Es ist nicht von etwas willkührlich abzuänderndem Mangelhaften die Rede; sondern von einer zeitgeschichtlichen Erscheinung, die schon als solche Anerkennung und Achtung verlangt, ohne der vielen einzelnen Leistungen zu gedenken, deren Ruf ja überall verbreitet ist. Wie möchte doch auch jemand in einem entlegenen Winkel Deutschlands, ohne den Anblick von Originalwerken, blos mit Lithographieen, Kupfer- und Stahlstichen, meistens nur im Umrisse, nach neuern Kunstwerken versehen, zu der thörigten Vermessenheit kommen, das Kunststreben unsrer Zeit würdigen zu wollen. Vielmehr wird hier lediglich der Versuch gemacht, durch Vergleichung des Eindrucks älterer Werke mit einigen neuern Erzeugnissen den besondern Kunstcharakter unsrer Zeit andeutend zu bezeichnen — und in diesem Sinne mag denn etwa verstattet sein, die gegenwärtige Kunst im Gegensatze der frühern, eine bewusste zu nennen. — Dabei trägt freilich der Verf. Bedenken, unter diesem Ausdrucke auch diejenigen trefflichen Werke unsrer Zeit zu begreifen, in denen die feindlichen Kräfte, welche das gesellige Leben überall zerreissen, sich zu versöhnen neigen, zwischen Bewusstem und Geheimem, Erkenntniss und Glauben, Staat und Kirche der kommenden Zeit schon gegenwärtig Einigung, Vertrauen, Frieden verkünden. Gehört doch die Weissagung zum Heiligthum der Künste! — Und in dieser Prophetie dürfte vielleicht manches Werk unsrer neuern bildenden Kunst auch den übrigen Künsten vorangeschritten sein. Wer möchte nicht zu solchem Werke sich drängen, nicht zu ihm wallfahrten! —

Schliesslich nun hätte der Verf. dieser Zeilen noch etwas in Erinnerung zu bringen, das unsre reichere Zeit immer mehr entbehrt, die unlängst verflossene aber in lieblicher Mannigfaltigkeit besass, etwas, das zurückführt zu dem, womit dieser Aufsatz begann — ich meine die kleinen radirten Landschaften, zu denen eben auch Hackert's wenige Blätter der Art mit Ansichten der Insel Rügen (Friedrich's Radirungen sind zu sehr blosse Versuche) gehören. Solche radirte Blätter athmen zum Theil eine Innigkeit und Wärme, die, wie es scheint, manchem grössern Erzeugnisse unsrer Tage wohl zu gönnen sein möchte. Freilich eignet sich die Radirnadel ganz besonders zum unmittelbaren Gefühlsausdruck, sonderlich in landschaftlichen Blättern von mässigem Umfange, wo ein individueller Natursinn durch eine verwandte Seelenstimmung wiederzugeben ist; indess würde ja nur um so mehr zu bedauern sein, wenn diese schöne Kunst immer weniger zur Anwendung kommen sollte. Meint man etwa, sie durch Steindruck und Stahlstich zu ersetzen, so würde dies freilich ein Missgriff sein, denn diese können wohl treue, klare, feine, selbst geistvolle, Nachbildungen mit gewandter Technik liefern, nehmen aber den ursprünglichen Ausdruck einer tiefern Seelenstimmung, wie die Radirung ihn giebt, nicht auf.

Schildener.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Zweite Vorlesung: Die Boreas- und die Theseus-Vase.

Die Betrachtung der schönen etruskischen Vase, welche sich unter den hiesigen Archäologen bereits den bezeichnenden Namen der „Boreas-Vase" erworben hat, füllte wiederum den grössten Theil der, zu der zweiten Vorlesung bestimmten Zeit. Die Ausführlichkeit, welche der Erläuterung über dieses merkwürdige Monument der alten griechischen Kunst gewidmet war, musste den Zuhörern um so willkommener sein, als überhaupt dadurch eine Probe gegeben wurde, wie der Alterthumsforscher seinen Gegenstand in's Auge fasst, wie er ihn mit dem Schatze vielseitigen anderen Wissens zu beleuchten pflegt, und welche Folgerungen er, zur Erforschung der Bedeutung desselben, zu machen sich berechtigt glaubt. Dieser Einblick in das archäologische Verfahren bei Anwendung auf Gegenstände der alten Kunst, war daher ganz dazu geeignet, die Achtung für eine, so vielfache Kenntnisse voraussetzende, Wissenschaft, deren wichtigste Fortschritte der neuesten Zeit angehören, bei allen Anwesenden noch fester zu begründen, und jeden Einzelnen aufzufordern, soviel es sein Beruf erlaubt, zu ihrer Beförderung beizutragen.

Bei der fortgehenden Betrachtung der gedachten Vase, deren hochzeitliche Bedeutung aus ihrem Bilde, und deren sepulcrale Bestimmung aus ihrem Fundorte deutlich hervorgeht, wurde noch bemerkt, dass ausser diesen Beziehungen noch individuelle, auf die Person, der sie gewidmet war, hindeutende, vorhan-

den sein könnten, und besonders das Vasenbild in einer allegorischen Verwandtschaft mit den Lebensbegebnissen oder dem Tode des Besitzers derselben gestanden haben könnte. Die Hypothesen, die in dieser Beziehung aufgestellt wurden, waren ebenso sinnreich als die Erläuterungen wichtig, wie weit man bei Werken dieser Art, die ganz der früheren attischen Kunst angehörten, mit der Erklärung und Beziehung der mythischen Darstellungen gehen dürfe, und wie entfernt sie grösstentheils von dem seien, wodurch eine spätere Kunstbildung sie zum Theil ausgeschmückt, zum Theil entstellt habe. Wie man ferner mit der einfachsten Erklärung und Beziehung dieser Darstellungen am richtigsten in den Geist der damaligen griechischen Kunst eindringe, und auf welche Abwege man durch die complicirten, aus einer, für die Kunst schon ausgearteten, Zeit entlehnten, Auslegungen leicht geführt werden könne.

Die zweite Vase, welche der Versammlung, sowohl im Original als in einer Abbildung, vorgezeigt wurde, gehörte der ehemaligen Dorow'schen Sammlung, also einer schon früheren Erwerbung des Museums an.

Ihre Form war die eines Wassergefässes und zwar eines solchen, dessen sich die griechischen Jungfrauen bei der hochzeitlichen Feier zur Bereitung des Brautbades bedienten. Dies sowohl als das Vasenbild auf der Vorderseite derselben deuten daher ebenfalls auf eine hochzeitliche Bestimmung dieses Gefässes hin. Die Gestalt desselben ist gedrückt-eiförmig, mit engem Hals und kleinem Fuss. Drei Henkel, zum Schöpfen und Ausgiessen bestimmt, befinden sich auf dem obern Theil des Vasenkörpers. Die darauf encaustisch gezeichnete Gruppe umfasst nur ungefähr die Hälfte des Gefässes, und stellt den Dionysos dar, wie er die Ariadne umarmt, während Athene den Theseus von seiner früheren Geliebten abwehrt. Die ganze Gruppe ist einfach, verständlich und ganz in dem grossartigen Style alt-attischer Kunst. Dionysos ist nicht als blühender Jüngling, sondern in der früher üblichen Darstellungsform, als bärtiger, kräftiger Mann, in langem weiten Gewande, abgebildet und an dem Epheukranze kenntlich. Theseus dagegen ganz in der leichten Tracht griechischer Jünglinge, wie sie zu den gymnastischen Uebungen oder zur Jagd sich einfanden. Merkwürdig ist bei diesem Bilde die Dazwischenkunft der Minerva, die bei anderen Darstellungen dieser Mythe fehlt.

Das Vorkommen des Theseus auf diesem Vasenbilde, gab dem Vortrager Veranlassung, über die in den Stammtafeln der Attischen Herrscher vorkommenden Namen und ihre bildliche Bedeutung sich auszulassen; wie die ersten derselben der Nacht, der Dämmerung, der noch unangebauten Erde angehörten, auch ihre bildlichen Darstellungen auf diesen Zustand hindeuteten, und erst später der Dienst der nächtlichen Gottheiten verlassen und Phöbus und Athene als Schützer des attischen Staats verehrt wurden. Mit Theseus höre die Reihe der mythischen Herrscher Athen's auf, und das geschichtliche Staatsleben trete an die Stelle desselben. Die Frage, welche Beziehungen hierauf, auf der oben erwähnten Theseus-Vase vorhanden sein möchten, wurde der nächsten Vorlesung vorbehalten. W. Albrecht.

Lithographie.

Von Perugino's berühmter Grablegung Christi vom J. 1495, die sich in der Gemälde-Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz befindet, (es ist dasselbe Werk, welches bis vor einigen Jahren in der dortigen Akademie und früher in der Kirche S. Chiara aufbewahrt wurde,) ist eine Lithographie von Nicolaus Hoff, nach einer eigenen Zeichnung des letzteren, gedruckt in der lith. Anstalt von C. P. Stern zu Frankfurt a. M., erschienen. Es ist ein Blatt von bedeutenden Dimensionen und sehr detaillirter Ausführung. Die Auffassung im Allgemeinen, die Haltung des Ganzen ist sehr zu loben; einige der Köpfe lassen, wie es scheint, noch etwas zu wünschen übrig, doch ist bei Weitem die Mehrzahl derselben, vornehmlich der knieenden Figuren, mit unverkennbarer Liebe und mit zartem Gefühle wiedergegeben. Die reizende weibliche Gestalt, welche zu den Füssen des Leichnames kniet, ist in jeder Beziehung trefflich zu nennen. Die Erscheinung dieses Blattes wird den Freunden der älteren Kunst in hohem Grade erwünscht sein, da sowohl überhaupt von Perugino noch Weniges herausgegeben ist, als insbesondere das vorliegende Werk eines der schönsten und reichsten Gemälde dieses grossen Künstlers darstellt.

Druckfehler. In der vorigen Nummer, S. 25, Z. 4 von unten ist Scheidung statt Schilderung zu lesen.

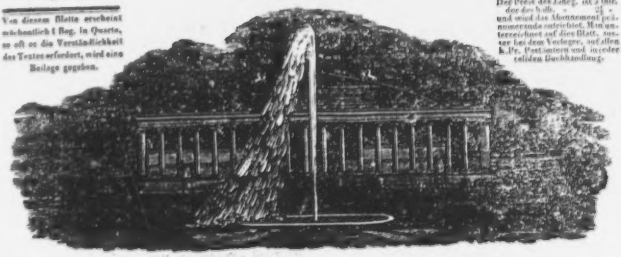
Gedruckt bei J. G. Brüschcke, breite Strasse Nr. 9

Stiftungs-Fest des
Gewerbe-Vereins
den 24ten Januar 1836.

№ 6. **Jahrgang IV.** **1836.**

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vereinfachheit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. dor. oder 5 fl. 24 x. und wird das Abonnement jederzeit angenommen. Alle unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Einige Bemerkungen über die Kolosse auf Monte Cavallo zu Rom*).

Unter den Wundern der alten Kunst, welche Rom aufbewahrt, gehören die Kolosse auf Monte Cavallo zu den merkwürdigsten. Ein glückliches Geschick hat sie nicht nur erhalten, sondern sie gehören auch zu den wenigen Werken, welche nie umgestürzt oder verschüttet waren, und stehen noch auf demselben Hügel, welchem sie den Namen gegeben haben, nicht weit entfernt von dem Orte, wo sie schon im Alterthum aufgestellt standen.

In früherer Zeit glaubte man in diesen Statuen Bilder Alexanders des Grossen zu sehen, den Bucephalus bändigend. Eine Benennung, welche um so sonderbarer war, da man, den Inschriften zufolge, die Statuen für Werke des Phidias und Praxiteles hielt, und den Kunstkennern und Erklärern der Anachronismus nicht auffiel. Es leidet keinen Zweifel, dass es Bilder der Dioscuren sind, und schon in einem Kupferwerke vom Jahre 1638 werden sie Castor und Pollux genannt. Die Inschriften, welche sie als Werke des Phidias und Praxiteles bezeichnen, waren schon an den Piedestalen eingegraben, auf welchen diese Statuen früher aufgestellt, und welche aus neubearbeiteten Trümmern älterer Bauwerke zusammengesetzt waren.

Es giebt verschiedene Sagen darüber, auf welche Art diese Colosse entstanden, oder nach Rom gekommen seien. Die eine derselben besagt, dass Ti-

*) Wir verdanken diese schätzenswerthen Bemerkungen einem der ersten Künstler Berlin's, welcher, bei Gelegenheit einer seiner bedeutendsten Arbeiten, auf ein besonderes Studium der gesammten antiken Statuen geführt worden war. d. R.

ridates, König von Armenien, diese Bildsäulen mit den Pferden nach Rom gebracht, und solche als Werke des Phidias und Praxiteles dem Nero zum Geschenk gemacht habe. Jedoch Sextus Rufus, welcher diese Geschichte erzählt, soll nicht von marmornen, sondern von ehernen Pferden gesprochen haben. Angenommen nun die Wahrhaftigkeit der Erzählung des Rufus, so können diese Gruppen nicht diejenigen gewesen sein, von denen er geschrieben hat.

Eine andre Sage erzählt, Constantin der Grosse habe diese Gruppen von Alexandria nach Rom schaffen, und vor seinen Bädern aufstellen lassen. Auch diese Angabe ist vielfach geglaubt worden, scheint aber damit zusammenzuhängen, dass man die Statuen für Bilder Alexanders des Grossen hielt, als des Erbauers jener berühmten Handelsstadt Aegyptens.

Einer Sage des Mittelalters zufolge, soll man in diesen Gruppen die Bilder zweier griechischer Philosophen sehen, welche die Namen Phidias und Praxiteles führten, und denen in Rom diese Statuen errichtet wurden.

Neuere Kunstkenner wollen, jenen früheren, antiken Inschriften zum Trotz, in diesen Bildsäulen zu Rom gemachte Werke erkennen, und manche geschichtliche Belege scheinen dies zu bestätigen.

Die Dioscuren gehörten zu den Schutzgöttern Roms, und Dionys von Halicarnassos erzählt (Buch VI) folgende Veranlassung ihrer besondern Verehrung. In der Schlacht am regillischen See gegen die Latiner, wurden diese vom Aulus Posthumus geschlagen, und ihr Lager erobert. Zween Jünglinge, von mehr als gewöhnlicher Grösse und Schönheit, waren in der Schlacht dem Dictator erschienen, und hatten, an der Spitze der Reiterei in den Feind eindringend, den Sieg entschieden, waren dann aber nicht weiter gesehen. An demselben Abend erschienen zwei mit Staub und Schweiss bedeckte Jünglinge zu Pferde auf dem Forum zu Rom, als ob sie eben aus einem Treffen kämen. Auch fand man, als sie abgestiegen, um sich in dem dort befindlichen Quell, nicht fern vom Vesta Tempel, zu waschen, dass sie grösser und schöner als gewöhnliche Menschen waren. Als das um sie versammelte Volk nach Neuigkeiten vom Heere fragte, ob woher sie zu kommen schienen, erzählten sie den Hergang der Schlacht und dass der Sieg erfochten sei; nachdem sie sich dann vom Forum entfernt hatten, waren sie nirgends mehr aufzufinden. Als nun am folgenden Tage der Senat die Schreiben des Dictators erhielt, welcher den Erfolg der Schlacht ebenso erzählte, wie jene es gethan hatten und der Gegenwart der beiden Jünglinge, welche mit der Reiterei in das Gefecht gegangen waren, erwähnte, zweifelte Niemand mehr, dass es Castor und Pollux selbst gewesen seien, welche sowohl in der Schlacht mitgefochten, als auch die Nachricht des Sieges nach Rom gebracht hatten. Man gelobte ihnen einen Tempel, welcher an der Stelle auf dem Forum erbaut wurde, wo sie erschienen waren, und feierte ihnen zu Ehren ein Fest, am Jahrestage der Schlacht am See Regillus. So wurden die Dioscuren Schutzgötter der Stadt und ihre Bilder erscheinen häufig auf römischen Silbermünzen.

Der Tempel, welchen Aulus Posthumus im Jahr der Stadt 258 gelobte, ward zwölf Jahre später erbaut und scheint in einer Feuersbrunst im Jahr der Stadt 740 zerstört, oder sehr beschädigt worden zu sein, weil Tiberius denselben neu erbaute und im Jahr 759 einweihete. Späterhin erweiterte Caligula bei seinen Bauten den kaiserlichen Palast nach dem Forum zu dermassen, dass der Tempel, welchen Tiberius erbaut hatte, damit verbunden wurde, und nun die Vorhalle und den Eingang des Palastes bildete. So kam es, dass die vor dem Tempel aufgestellten Statuen des Castor und Pollux gleichsam als die Thürhüter des Palastes anzusehen waren. So erzählt Dio Cassius B. 59, Cap. 28, und Sueton im Leben des Caligula, Cap. 28.

Aus diesen Notizen ziehen Kunstkenner den Schluss: dass Tiberius, als er den Tempel baute, die Colosse von griechischen Künstlern zu Rom machen liess und solche vor dem Tempel aufstellte. Dies ist unter andern die Meinung des Maler Wagner, welcher dieselbe in einem Aufsatze, abgedruckt im Tübinger Kunstblatte vom Jahre 1824, zu beweisen suchte. Auch kommt die Erzählung des Flaminius Vacca dieser Meinung zu Hülfe.

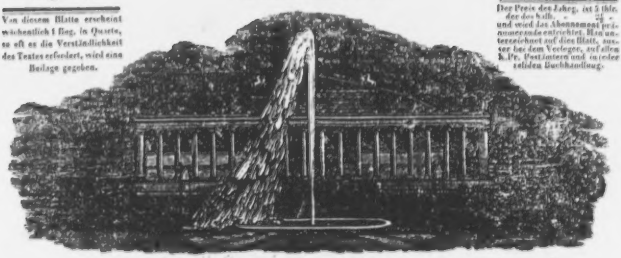
Letzterer erzählt nemlich in seinen antiquarischen Notizen, welche im Jahre 1594 im Druck erschienen sind, wie folgt:

„Viele sind der Meinung, dass die Giganten von „Monte Cavallo vor dem Eingange des goldenen „Hauses des Nero gestanden haben, und von Con„stantin auf jenen Postamente aufgestellt wurden, „von welchen Sixtus V. sie wegnehmen liess. Auf

№ 6. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter der dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Einige Bemerkungen über die Kolosse auf Monte Cavallo zu Rom*).

Unter den Wundern der alten Kunst, welche Rom aufbewahrt, gehören die Kolosse auf Monte Cavallo zu den merkwürdigsten. Ein glückliches Geschick hat sie nicht nur erhalten, sondern sie gehören auch zu den wenigen Werken, welche nie umgestürzt oder verschüttet waren, und stehen noch auf demselben Hügel, welchem sie den Namen gegeben haben, nicht weit entfernt von dem Orte, wo sie schon im Alterthum aufgestellt standen.

In früherer Zeit glaubte man in diesen Statuen Bilder Alexanders des Grossen zu sehen, den Bucephalus bändigend. Eine Benennung, welche um so sonderbarer war, da man, den Inschriften zufolge, die Statuen für Werke des Phidias und Praxiteles hielt, und den Kunstkennern und Erklärern der Anachronismus nicht auffiel. Es leidet keinen Zweifel, dass es Bilder der Dioscuren sind, und schon in einem Kupferwerke vom Jahre 1638 werden sie Castor und Pollux genannt. Die Inschriften, welche sie als Werke des Phidias und Praxiteles bezeichnen, waren schon an den Piedestalen eingegraben, auf welchen diese Statuen früher aufgestellt, und welche aus neubearbeiteten Trümmern älterer Bauwerke zusammengesetzt waren.

Es giebt verschiedene Sagen darüber, auf welche Art diese Colosse entstanden, oder nach Rom gekommen seien. Die eine derselben besagt, dass Ti-

*) Wir verdanken diese schätzenswerthen Bemerkungen einem der ersten Künstler Berlin's, welcher, bei Gelegenheit einer seiner bedeutendsten Arbeiten, auf ein besonderes Studium der genannten antiken Statuen geführt worden war. d. R.

Style gegolten hat, beweist sich jetzt als unzureichend, denn wir sehen Kunstwerke, zum Beispiel Reliefs, an welchen nachgeahmte Figuren des ältesten Styls mit denen späterer Perioden gemischt sind, die einzelnen Nachahmungen ungerechnet.

Der Fortschritt, welcher zur Vervollkommnung der Sculptur durch Phidias und seine Zeitgenossen gemacht war, konnte nicht wieder zurückgethan werden. Die Nachahmung der Natur, besonders bei heroischen Gegenständen, blieb auf demselben Wege, und wenn auch kein erhabener, neu erfindender Genius wieder erschien, so musste doch die äussere Aehnlichkeit in Auffassung der Formen, der Behandlung, überhaupt alles Materielle der Kunst dasselbe bleiben. Ein vielgerühmter Alterthumskenner unserer Tage hat behauptet, dass die am höchsten geachteten Bildwerke der Giebelfelder des Parthenon aus der Zeit des Hadrian herrühren. Ist die Möglichkeit eines solchen Ausspruches nicht schon hinlänglicher Beweis des eben Gesagten?

Die Inschriften und die oben erwähnten historischen Notizen bei Seite lassend und nach dem Anblick der Werke selbst urtheilend, so ist jede der Statuen aus einem Blocke Marmor gefertigt, in grösseren Cristallen, von jener Art wie er auf einigen Inseln, namentlich auf Thasos gebrochen wird, der bei der Bearbeitung einen so heftigen widrigen Schwefelgeruch von sich giebt, dass dadurch die Bearbeitung desselben äusserst beschwerlich wird. Dies abgerechnet, ist er der Bearbeitung bequem, und wie fast alle griechische Marmorarten vorzüglich zum Gebrauch des Bohrers geeignet, welches Instrument, auch in den Haaren und den Gewändern der Statuen, bei der Bearbeitung, viel angewandt ist.

Auch die Art des Marmors könnte für einen Grund gelten, dass die Colosse nicht zu Athen gemacht worden, weil der penthelische Marmor, welcher ebenfalls in Stücken von sehr grossen Massen gebrochen wurde, Athen nahe lag und im Alterthum ein so beliebtes Material war, dass vielleicht der grössere Theil aller uns übrig gebliebenen Bildwerke in dieser Marmorart gemacht ist. Von grösseren Werken will ich nur der Mutter Niobe in der Gallerie zu Florenz erwähnen.

Die Statuen der Colosse auf Monte Cavallo sind mit dem Meissel fertig gearbeitet und nicht übergeschliffen, wie man deutlich an allen denen Theilen sieht, welche nicht vom Regen getroffen sind; und da die Statuen niemals verschüttet waren, so ist man überzeugt, dass die noch sichtbaren Meisselschläge die des Verfertigers der Statue sind und nicht durch eine Art des Ueberarbeitens entstanden, wie dies wohl bei Ablösung des angesetzten Tartars bei Statuen geschieht, welche lange verschüttet lagen. Es scheint zum Beispiel zweifelhaft, ob die Meisselspuren an der Gruppe des Laocoon nicht von einer solchen Ueberarbeitung herrühren; an vielen andern Werken, welche uns aus dem Alterthum erhalten sind, kann man es deutlich nachweisen, bei einzelnen, zum Beispiel dem Trunk eines Jupiter zu Paris, ist es uns historisch aufbehalten, und bei andern Trümmern, von welchen der Tartar nicht völlig abgelöst ist, erkennt man auf den freien Theilen die alte Politur.

Nach der Art der Behandlung des Marmors und der Zeichnung der Formen sollte man glauben, dass beide Statuen aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen seien, mit der Absicht des Meisters, verschiedene Individualitäten in dem kräftigeren, stärkeren Pollux und dem zarteren Castor auszudrücken. Unstreitig soll jene Gestalt, welche in der Inschrift den Namen des Phidias trägt, den Pollux darstellen; die Formen sind voller und mächtiger, als an der andern Statue, die Bewegung scheint rascher und gewaltiger. Sehr merkwürdig sind die Verhältnisse der Theile dieser Statue, die Figur erscheint schlank und leicht, und dennoch sind die Verhältnisse der Glieder die stärksten und schwersten, welche man in der Antike antrifft, namentlich die Breite des Oberarms und die Stärke der Knöchel an den Füssen.

An der andern Statue, welche dem Praxiteles zugeschrieben wird, sind die Einzelnheiten der Muskeln und Sehnen etwas mehr angedeutet, mehr flach und weich, im Gegensatz der vollen Formen der ersteren Statue, die Bewegung der ganzen Figur weniger rasch, als gewaltsam.

Vergleicht man die Köpfe, so scheint dieser Zweite einen Ausdruck der Schwäche zu haben. Gegen das Leben und die Kraft des Ersteren hat dieser etwas Maskenartiges durch die etwas heruntergezogenen Mundwinkel und das leise Einziehen der Unterlippe, wie an tragischen Masken dies wohl zu sein pflegt.

Noch ist zweier Panzer zu gedenken, welche, neben die Figuren gestellt, denselben als Stütze dienen. Diese sind mit den Statuen aus einem Block

Marmor gemacht und da dieselben schon auf den alten Kupferstichen vorkommen, welche die Gruppen darstellen, ehe dieselben von ihrem früheren Platze versetzt wurden und zwar genau in eben der Art, wie wir diese Panzer jetzt sehen, so ist dies ein Beweis, dass, bei der Versetzung der Statuen und Ergänzung der fehlenden Theile, keine Veränderung oder Umarbeitung damit vorgenommen ist.

Wenn man das Vorgesagte zusammenfasst, die ähnliche Behandlung des Marmors der beiden Statuen, und dass die beiden Panzer nicht von griechischer, sondern von römischer Form sind, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass die Colosse zu Rom gemacht sein müssen, um so mehr, da auch der Marmor nicht penthelischer ist, als welcher für athenensische Werke der nähere gewesen wäre. Wenn man überdies an die vortrefflichen Werke der Bildhauerei denkt, welche unzweifelhaft der Zeit des Tiberius angehören, ich meine die sehr schön ausgeführten Bildniss-Statuen desselben; wenn wir wissen, dass vor dem Tempel, welchen Tiberius neu erbauen liess, die Statuen der Dioscuren aufgestellt waren, so erscheint es wahrscheinlich, dass diese Colosse, über welche wir sprechen, eben jene waren, welche dort standen, und dass solche auf Befehl des Tiberius zu Rom gemacht wurden. Die Statuen standen dort an dem Orte, wo jene Jünglinge nach der Schlacht am See Regillus, in der Tracht römischer Krieger, sollten erschienen sein, und die römischen Panzer wären dann nicht ohne Bedeutung.

Ob diese Statuen Nachahmungen älterer griechischer Werke sind, ist schwer zu bestimmen. Es hätte einige Wahrscheinlichkeit, wenn man annehmen wollte, dass diese Colosse Nachahmungen von Bronze-Werken wären, wo alsdann die Harnische Zusätze sein könnten, welche der Bildhauer in Rom nöthig geglaubt hätte, um den marmornen Statuen einen festeren Stand und sichernde Stütze zu geben.

Die Pferde, und besonders die Köpfe, welche sich an beiden erhalten haben, obgleich besser im Charakter als die anderer römischer Monumente, sind doch jenem schönen Pferdekopfe, welcher uns unter den Sculpturen des Parthenons erhalten ist, nicht zu vergleichen.

Die alten Kupferstiche zeigen den Zustand der Monumente auf ihrer alten Base, vor der Versetzung unter Papst Sixtus V. Der Kupferstich, welcher die Rückseite der Gruppen enthält, ist mit der Jahrzahl 1550 bezeichnet. Ein anderer mit der vorderen Ansicht hat die Jahrzahl 1584. Jedoch ist dies nur ein Nachstich des älteren Blattes, ohne die Figuren umzuzeichnen, wodurch die Aufstellung umgekehrt erscheinet.

Ausser den, nach den angezeigten Kupferstichen bei der neuen Aufstellung ergänzten Theilen, sind noch, an der Rückseite der Schultern, an beiden Figuren Stücke eingesetzt. Auf den Köpfen findet man noch die Löcher im Marmor, in welchen die bronzenen Sterne befestigt waren.

Der dem Phidias zugeschriebene Coloss ist ganz abgeformt; ein Gyps-Abguss davon ist in der Academie zu München aufgestellt. Von dem anderen Colosse ist nur der Kopf abgeformt. Abgüsse beider Köpfe sind im Schlosse zu Rudolstadt aufgestellt. Einen Abguss von dem nach Phidias benannten besitzt Professor Rauch hier in Berlin.

Für Historienmaler.

Die Künstler, welche aus den Werken der romantischen Poesie Stoff und Anregung zu bildlicher Darstellung entnommen haben, waren bisher im Wesentlichen noch auf eine geringe Anzahl von Dichtungen beschränkt. Vornehmlich werden in dieser Beziehung die epischen Gedichte der Italiener mannigfach benutzt, sodann das Nibelungenlied, welches durch verschiedene Uebersetzungen und Bearbeitungen (besonders durch die treffliche Uebersetzung von Simrock) einem grösseren Kreise von Lesern zugänglich ist. Die grosse Fülle der übrigen Gedichte des deutschen Mittelalters, in denen so verschiedenartige, zur Darstellung wohlgeeignete Situationen vorhanden sind, ist unserer Künstlerwelt noch so gut wie unbekannt, und fast nur die von Fouqué und F. Schlegel nach alten Vorbildern gedichteten Romanzen der Roncevals-Schlacht haben zu Gemälden Anlass gegeben. Selbst der reiche Schatz unserer so allgemein zugänglichen Volkssagen ist noch eine fast unbenutzte Fundgrube: welche Stoffe aber hierin verborgen liegen, hat uns jüngst Begas Loreley dargethan.

Wir erlauben uns, die Künstler auf die so eben erschienene Uebersetzung eines der allervorzüglichsten Gedichte der deutschen Vorzeit aufmerksam zu machen: „Parcival, Rittergedicht von Wolfram von Eschenbach. Aus dem Mittelhochdeut-

schen zum ersten Male übersetzt von San Marte. Magdeburg, Verlag der Creutz'schen Buchhandlung. 1836."— In diesem Gedichte, welches mit dem Nibelungenliede um den Preis ringt, entfaltet sich der grösste Reichthum interessanter Situationen, welche durch die liebenswürdige Naivetät des Dichters, durch warmes, lebendiges Gefühl, durch scharfe, sichere Charakteristik und anschauliche Darstellung der äusseren gesellschaftlichen Verhältnisse, den bildenden Künstler, wie wenig andere Werke der Zeit, zum Wettkampfe einladen dürften. In Anerkennung der Bedeutsamkeit dieses Gedichtes ist dessen Inhalt auch bereits zu den bildlichen Dekorationen des neuen Königsbaues in München benutzt und eins der Zimmer daselbst mit einer Reihe hierauf bezüglicher Darstellungen von K. Herrmann ausgemalt worden. Aber auch zu einzelnen Gemälden, deren Verständniss nicht die Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte der Dichtung voraussetzen darf, ist hier vielfacher Anlass vorhanden, da die Situationen überall prägnant und entschieden genug sind, um sie zu selbstständigen Werken benutzen zu können.

Zum Belege dessen heben wir die folgende Stelle des Gedichtes aus. Nur zum Verständniss des Textes, nicht der Situation, bemerken wir vorher, dass Parcival, ein junger Ritter, der sich jüngst erst die Sporen verdient hat, auf seinen abentheuernden Zügen in eine von Feinden bedrängte Stadt kömmt, wo Hungersnoth herrscht, dass er der Herrin der Stadt (der schutzlosen Tochter des verstorbenen Königs, die nachmals sein Weib wird) seine Hülfe zugesagt hat und in ihrem Schlosse aufgenommen ist.

Drauf in ein Zimmer reich verziert
Ward er zur Ruhestatt geführt;
Hier war nicht Armuth. Die Kerzen, ich wähne,
Waren bessres als Fichtenspäne;
Das Bett war königlich bereitet,
Ein Teppich lag davor gebreitet.
Er entliess die begleitenden Ritter bescheiden,
Und liess sich von den Pagen entkleiden,
Worauf er bald und fest entschlief —
Bis ihn der wahre Jammer rief,
Und lichter Augen Herzensregen
Erweckte den erkornen Degen.
Denn mit des Morgens erstem Grau
Trat zu ihm hin des Landes Frau,
Doch nicht von solcher Minne getrieben,
Die das Mädchen nur als Weib mag lieben,
Nein durch des harten Streites Noth,
Und lieber Helfer herben Tod,
Die sie zu solchem Seufzen zwangen,
Dass Thränen sich dem Aug' entrangen,
Und suchend Hülf' und Freundes Rath,
Mit keuschem reinem Sinne trat
Zu ihm die königliche Magd,
Von der Euch mehr hier wird gesagt.
Auffordernd doch zum Minnestreit —
Ein Hemd weiss seiden — war ihr Kleid,
Und was reist mehr zum Kampf den Mann,
Tritt eine Jungfrau so ihn an?
Ein sammtner Mantel wand jedoch
Um ihren schlanken Leib sich noch.
So schlich sie still, das Herz voll Klagen,
Vorbei den Frau'n und Kämmerern,
Die noch in tiefem Schlummer lagen,
Zu dem Gemache einsam fern,
Wo Parcival der Ruhe pflag.
Von Kerzenschein licht wie der Tag
War es in seiner Schlummerstatt.
Zu seinem Bette geht ihr Pfad;
Sie kniet auf den Teppich hin,
Und über ihn geneigt mit Bangen
Netzt' ihre Thrän' ihm Stirn und Wangen.
Als, so erweckt, die Königin
Der junge Parcival ersah —
Ach lieb und leid ihm dran geschah!
Auf richtete der süsse Mann
Verwundert schnell sich und begann:
„Gebietrin, treibt Ihr mit mir Spott?
So knieen dürft Ihr nur vor Gott.
Geruht Euch her zu mir zu setzen,
Oder leget hin Euch, wo ich lag,
Und lasset mich an andern Plätzen
Mein Lager suchen, wie ich mag." U. s. w. —

Diese Situation, die hier nur als ein Beispiel des reichen Vorrathes gegeben ist, entspricht den mancherlei romantischen Darstellungen, welche die neuste Kunst hervorgebracht hat. In wenigen aber dürfte Anmuth, Hoheit und Rührung in gleichem Grade vereinigt, in wenigen ein so holdes und zartes Verhältniss vorgezeichnet, und bei der Darstellung schöner Kleidungsstoffe und Geräthe (welche die romantische Kunst, wie einst die der Venetianer, liebt) zugleich Gelegenheit zur reizvollen Entfaltung edler Körperformen gegeben sein. Uns scheint jene ein-

fache Schilderung in der That Anlass zu dem anmuthvollsten Gemälde zu bieten. F. K.

Kunst- und Kunst-Technik

in ihren neuesten Erscheinungen.

Das Stiftungsfest des Gewerb-Vereins zu Berlin.

(Hiezu eine Lithographie.)

Schon viele Jahre entbehrt Berlin einer gewerblichen Ausstellung. Das Wenige was die hiesigen grossen Kunstausstellungen der Art enthalten, beschränkt sich nur auf vereinzelte Gegenstände der Kunsttechnik und wird von den dort vorhandenen Werken der Malerei und Plastik so in den Hintergrund gestellt, dass der Zweck, der mit solchem öffentlichen Ausstellen verbunden ist, eigentlich verloren geht. Der Künstler und Kunstfreund wird Werke dieser Art und an solchem Orte nur mit dem Auge und Interesse betrachten, mit welchem der Gelehrte sich zuweilen in einer Buchdruckerei, Papierfabrik und Schriftgiesserei umsieht, um die Technik kennen zu lernen, welche ihm die materiellen Mittel zu seinem Treiben liefert.

Einen ganz andern Werth gewinnen die Werke der Industrie, wenn sie, isolirt von wirklichen Kunstwerken und nach ihren verschiedenen Zweigen geordnet, zur öffentlichen Beschauung und Beurtheilung gebracht werden. Hier erscheinen sie als Theile eines grossen Ganzen, dessen summarischer Werth sich übersehen und mit den Stufen, welche das Ausland hierin erreicht hat, vergleichen lässt. Da das Gewerbe lebenskräftiger und vielseitiger in das gesellschaftliche Leben eingreift als die Kunst, so gewinnen Ausstellungen dieser Art einen festlich-nationalen Charakter, der auf das Bewusstsein und die Meinung eines Volkes vom bedeutendsten Einfluss ist, eine der schönsten und vielverbreitetsten Richtungen menschlicher Thätigkeit, den Gewerbfleiss in seinen mannigfaltigen Ergebnissen darstellt, und die sichersten Bürgschaften für das Bestehen innerer Ruhe und Sicherheit und fortschreitenden Wohlstandes gewährt.

Das diesjährige Stiftungsfest des Gewerbvereins, welches, wie in den früheren Jahren am 24. Januar, dem Geburtstage Friedrich des Grossen, gefeiert wurde, bot in seiner diesmaligen festlichen Verzierung des Versammlungsorts einen Anblick dar, der den Wunsch, durch eine Zusammenstellung ausgezeichneter Werke des Gewerbes und der Kunsttechnik die Fortschritte unserer vaterländischen Industrie zu überblicken, wenn auch nur zum Theil, doch als ersten Versuch genügend, realisirte. Es war ein äusserst glücklicher Gedanke, die ausgezeichnetsten hiesigen Techniker aufzufordern, zu der diesmaligen Ausschmückung des Saales neue und vorzügliche Werke aus ihren Waarenmagazinen zu liefern und sie in eine wohlgeordnete, ein gefälliges Tableau bildende Gruppe zusammenzustellen. Wie Vieles und Werthvolles hier schnell zusammenkam, wird der folgende kurze Bericht darüber darthun.

Die Hauptwand des grossen Jagorschen Saales, in welchem das Fest gefeiert wurde, war mit einer Draperie von seidenen und baumwollenen Stoffen aus den Fabriken der Herren Gabain, Nauen etc. bekleidet, die mit Festons von goldenen Lorbeerzweigen, mit Masken und Armaturstücken, aus den Werkstätten der Herren W. und C. Gropius geschmückt war, und einer Pyramide von Vasen, Candelabern, Adlern, goldenen und silbernen Gefässen zum Hintergrund diente. Das Hauptstück in dieser Gruppe war eine drei Fuss hohe Vase von gebranntem Thon aus der Fabrik des Herrn Feilner, welche sowohl in Form als Verzierungen den hetruskischen Vasen nachgebildet und durch ihre Gelungenheit ganz geeignet war, das Gewerbe der Kunsttöpferei auf eine würdige Weise zu repräsentiren. Ihr zur Seite standen zwei, mehr im modernen Styl geformte, offene Blumenvasen und mehrere reichverzierte Candelabres, ebenfalls aus gebranntem Thon in derselben Werkstätte gefertigt. Ueber denselben befand sich eine Nachbildung der bekannten Warwick-Vase in verkleinertem Maassstabe, von Herrn Hossauer aus Silber getrieben, und mehrere Credenz-Teller mit eingelassenen Münzen und Medaillen, so wie Schwenkkessel und Humpen, ebenfalls aus edlen Metallen auf das kunstreichste gearbeitet und aus der Werkstätte des eben genannten Künstlers hervorgegangen. Die Fortschritte der Bronzefabrikation zeigten sich in zwei metallenen im Feuer vergoldeten Candelabres, aus der Fabrik der Herren Werner und Neffen, und die der Lackierkunst in zwei höchst zierlichen Vasen, welche Herr Stobwasser aus seinem Magazin geliefert hatte. Den unteren Raum des ganzen

Tableau's füllten die merkwürdigen Granit-, Porphyr- und Marmorarbeiten des Herrn Cantian, welche durch die Schwierigkeit und Gelungenheit ihrer Ausführung die grösste Anerkennung verdienen. Ganz vorzüglich wurde eine grosse Vase von blutrothem Granit mit freistehenden Henkeln bewundert, welche, wegen der Seltenheit ihres Materials, der schönen Form und der feinsten Bearbeitung ihrer Oberfläche, ein Meisterwerk der Kunsttechnik genannt zu werden verdient.

Das ganze Tableau so mannigfaltiger und gelungener Arbeiten, gewährte einen eben so glänzenden als gefälligen Anblick, welcher durch eine wohlgewählte Beleuchtung noch erhöht wurde, indem vor demselben zwei Lüstre's, aus der Lampenfabrik der Herren Gebr. Müller brannten, deren Flammen mit Spiritusgas genährt wurden. Die Anordnung des Ganzen hatte Herr Hiltl übernommen und mit Geschmack ausgeführt. Die Büsten Friedrich des Grossen, des Begründers der Preussischen Gewerbsamkeit, so wie die unseres jetzt regierenden Königs und des Kronprinzen, als Beschützer der vaterländischen Industrie, welche unter einem Baldachin über der ganzen, so eben beschriebenen Gruppe gewerblicher Artikel aufgestellt waren, gaben sowohl dieser festlichen Ausschmückung, als überhaupt dem ganzen Feste die edelste nationale Bedeutung. Die ehrenvolle Stellung, welche der Gewerbstand in unserm Staate einnimmt, der Schutz, dessen er durch weise und zeitgemässe Gesetze geniesst, und die Fortschritte, die er besonders in der neuesten Zeit gemacht hat, alles dies sprach sich durch die ganze Anordnung des Festes, vorzüglich aber durch die begeisterte Stimmung aus, mit welcher die üblichen Toaste auf das Wohl des Königs, seines Hauses und auf das weitere Gedeihen des Vereins aufgenommen wurden. Auch die schönen Künste hatten dazu beigetragen, die festliche Stimmung der zahlreichen Versammlung zu erhöhen. Durch Gedichte und Gesänge, ernsten und heitern Inhalts, wurden die auszubringenden Gesundheiten eingeleitet, und selbst der Humor liess sich sein Recht nehmen, den, nur einmal jährlich wiederkehrenden, festlichen Tag in gutem Gedächtniss zu behalten, indem eine Karte, die jeder der Anwesenden zur Bezeichnung seines Platzes auf dem Couvert fand, eine Zeichnung enthielt, auf welche der jetzige Standpunkt der Gewerbsamkeit von seiner komischen Seite aufgefasst war, und den sinnreichen Zeichner derselben, Hrn. Maler Menzel, nicht verkennen liess.

Da der Verleger dieser Blätter einen Abdruck dieser Karte hier beigegeben hat, so wollen wir dem Scharfsinn unserer Leser nicht vorgreifen, diese vieldeutige Zeichnung vollständig zu erläutern und nur bemerken, dass kein Strich auf derselben ohne Bedeutung ist, und man, bei einer genauen Prüfung aller Einzelnheiten so wie des Ganzen, die sinnreiche Erfindungsgabe und gute Laune des Verfertigers anerkennen wird. W. Albrecht.

Nachricht.

Dresden. Die durch den Tod des Hofraths Böttiger erledigte Stelle eines Ober-Inspectors bei dem Museum der Mengsischen Gyps-Abgüsse und dem Antiken-Kabinet ist dem Hofrath Hase, bisherigem Inspector des Münz- und Antiken-Kabinets, übertragen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Vereins und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1835 — 36 wird im Laufe des July d. J. an einem künftig näher zu bestimmenden Tage Statt haben und die damit verbundene Ausstellung am 1. July eröffnet werden. Die Künstler welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke wo möglich bis zum 20. Juni hierher unter der Adresse des Hrn. Inspector Wintergerst im Academie-Gebäude einzusenden und gleichzeitig uns zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, unter Kreuz-Couvert und mit der Rubrik: „Angelegenheiten des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen", erbeten. Für Berlin giebt Hr. George Gropius nähere Auskunft.

Düsseldorf im Januar 1836.

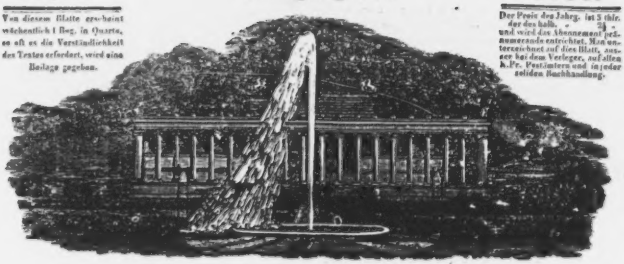
Der Verwaltungsrath des Vereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 7. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — Sgr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Die Königliche Akademie der Künste hat den Bildhauer **Friedrich Holbein** hierselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 30. Januar 1836.

Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
(gez.) Dr. G. Schadow, Director.

Maler und Weine*)

von

Franz Freiherrn Gaudy.

Die Glocken, welche den Einbruch der Nacht eingeläutet hatten, summten leise aus, und die Wagenreihe, die sich bisher einer Riesenschlange gleich den Corso auf und niedergeringelt hatte, zersplitterte nach allen Richtungen.

*) Aus dem Manuscript: Mein Rittersaal.

Eine der unsern des Palazzo Doria belegenen Fiaschetterieen, welche sich, trotz der besonders preiswerthen Reinheit ihrer Weine und der noch seltneren Reinlichkeit des Gastzimmers, nur eines höchst mässigen Zuspruchs (vielleicht eben dieser beiden, in Rom mit Geringschätzung behandelten Tugenden halber) erfreute, war an diesem Tage, wenn man einen Scaldasedia, ein Mittelglied zwischen Hausfreund und Hausbettler, ausnahm, völlig verödet. Die Padrona der Weinstube machte mit prüfendem

Blick die Runde in dem schmählich verlassenen Gemach, fächelte einigen Staub von den Tischen, rückte die Rohrsessel zurecht, verscheuchte die Hauskatze von einem, dem Stammgast nach legitimen Begriffen zugehörenden Throne, belebte das Licht der vor der Madonna brennenden Lampe durch frischen Oelaufguss, und unterwarf die aufgestellten Gläser einem neuen Reinigungsbade in dem aus der Wand sprudelnden Quell.

Eure deutschen Gäste scheinen heute auszubleiben, Signora Benedetta! murmelte der bettelnde Hausfreund oder befreundete Hausbettler.

Wenn ihr doch, statt euch um fremder Leute Hüben zu grämen, lieber schweigen wolltet, erwiderte missmüthig die Padrona. Ich sage euch, Geronimo, auf meine Deutschen lasse ich nichts kommen, und ein Jeder von ihnen ist mir lieber als vierzig italienische Stuhlheitzer. Bleiben sie heute aus — und wer mag's wissen, in welche Region sie sich verirrten — so holen sie morgen das Versäumte redlich nach. Geht, geht, die Heilige hat mein Gebet erhört, und mir die Fremden zugeführt. Ein Deutscher ist schon ein treues Thier.

Der bald darauf erfolgte Eintritt vier junger Männer rechtfertigte das Zutrauen der Wirthin, welche einen triumphirenden Blick dem Zweifler zuwarf, und die Ankömmlinge mit der freundlichsten *„felicissima notte!"* begrüsste. Schnell reihten die Fremden sich um den durch regelmässigen Besuch erworbenen Tisch, gaben mittelst des vielsagenden, Stammgäste charakterisirenden Augenwinks der Hausfrau das längsterwartete Zeichen — und nach wenigen Minuten waren die Bottiglien von ihren Pfropfen befreit, hatte Werg das über dem Wein schwimmende Oel eingesogen, standen die Orvieto-Flaschen in Begleitung der scharfgerösteten Zwiebacke auf der Tafel.

Das Gespräch der jungen, durch gemeinsames Vaterland und Ausübung der Kunst verbrüderten Männer wandte sich bald auf die Kunstschätze der Gallerie Sciarra, welche sie an diesem Tage vereint besucht hatten, zurück. Ein Jeder suchte die Werke des seiner Individualität besonders zusagenden Meisters hervorzuheben, war erfreut die Richtung des eigenen Strebens in einem ältern Künstler wiederzufinden und erhob den liebgewonnenen Wahlverwandten, mit Zurücksetzung der Günstlinge seiner Gefährten — wie denn bei dergleichen Abwägungen der richterliche Ausspruch fast jederzeit allein durch die Subjectivität des Aburtheilenden bestimmt wird.

Wilhelm, der Landschafter, strömte über von beredten Lobeserhebungen der vier Claude Lorrain's, welche die Sammlung in sich schliesst, und ermüdete nicht, jene kleine achteckige, auf Silberplatte gemalte Landschaft, auf welcher sich die duftigen Nebelwölkchen leise um die dem Meer zusinkende Sonne schmiegen, wo die fernen Segel über die schimmernde Fluth fliegen, und im Vordergrund der Reiter mit seiner Dame, von dem führenden Knaben geleitet, die Bucht umschreiten, als das Höchste, was in Durchsichtigkeit und feiner Betonung der Luft, Idealisirung der Natur, in Virtuosität von Hervorhebung des Lichts durch Schattenpartieen geleistet werden könne, zu preisen. Heinrich, welcher sich dem Genre gewidmet hatte, rühmte den Schreihals, mit der Pfeife und dem Kelchglas in den Händen, von Teniers, mit sammt seiner homolog-liederlichen Gesellschaft, und gedachte lobend des treuherzigen Humors in der wilden Schweinsjagd, von Garofalo, in welcher Circe die mittelalterlichen Jäger der Hetze eines Keulers, vielleicht eines kürzlich erst metamorphosirten Kumpans, abwendig macht, und einen der Junker zur Hälfte bereits in einen flügelspreizenden Adler umgewandelt hat, während er noch auf ritterlichem Fussgestell einherstolzirt.

Ich muss bekennen, fiel der Historienmaler Franz ein, dass ich den Bildern und Bildchen der ersten drei Gemächer keine rechte Aufmerksamkeit schenken mochte und mich beeilte, in das Allerheiligste des vierten zu dringen. In der ganzen Welt umschliesst wohl nirgends, selbst die Tribune zu Florenz nicht ausgenommen, ein so enger Raum erhabnere Meisterwerke. Ist nicht schon der Violinspieler Raphaels das unvergleichlichste, kostbarste Kleinod? Welcher Kopf! Welch süsträumerisches, gleichsam unter der Asche glimmendes Feuer glüht nicht in den dunklen Augen! Klangstrahlen zucken in des Lauschenden Ohr und verschwimmen — noch harrt er des Augenblicks, wo sich die irdischen Nebel zerstreuen, wo er die dunkel nur geträumten Harmonieen in ihrer leuchtenden Herrlichkeit ungetrübt erschauen werde, und dann wird das edelblasse Antlitz vom Abglanz des himmlischen Lichts erglühn und er wird den gesenkten Bogen ergreifen, um in melodischen Stürmen die ihm gewordene Offenbarung zu verkündigen, um den Lorbeer, den er nur schüch-

tern jetzt in der Hand hält, sich in die schwarzen Locken verflechten zu dürfen.

Du nanntest entgegnete Wilhelm, das Bild ein kostbares Kleinod. Dies Prädikat verdient es unter jeder Betrachtung — sind doch sogar seine Spiegelbilder kostbare, seit sich der Preis für die Erlaubniss es zu kopiren zehn Louisd'or — angeblich zu Gunsten des Custode — zahlen lässt. Dessen ungeachtet bekenne ich, dass ich so recht eigentlich nicht weiss, was ich aus dem Violinspieler machen soll. Er hat mir zu viel Porträtähnlichkeit für ein Ideal, zu viel Ideales für ein Portrait. Ist's ein verklärter Kammermusikus, ist's ein vermenschlichter Apollo? Ich frage. Es ist eine Unart, sich bei jedem Kunstwerke etwas streng Bestimmtes denken zu wollen — aber ich bin einmal mit ihr behaftet.

Franz schüttelte missbilligend den Kopf und verdammte dieses Seziren der Kunstschöpfungen, statt sich dem vollen schönen Eindruck hinzugeben, als einseitig.

Uebrigens, fuhr Wilhelm fort, bedünkt mich dein Enthusiasmus für diesen Raphael, so lange er in der Nähe von Leonardo da Vinci's Bilde hängt, etwas deplacirt. Mir wenigstens erging es in dem vierten Saale wie dir in den übrigen — ich hatte nur für das unübertreffliche Gemälde Sinn und Herz.

Allen Respect! rief Heinrich, diesem Bilde gebührt der Apfel. Es ist das erste unter allen, welche Italien vorzuweisen hat.

Indessen, hob Wilhelm an —

Was? Indessen? fiel Franz hitzig ein. Indessen? Auch an einem Leonardo da Vinci hast du, unseliger Momus, zu mäckeln? Darf denn ein Künstlermund jenem Bilde gegenüber solch ein tempelschänderisches „indessen" aussprechen, ja nur zu denken, wagen?

Ohne Leidenschaft mein Guter! antwortete Wilhelm und fuhr gelassen fort: Indessen will mir die Giebelinschrift des Heiligthums, der Name meine ich, unter welchem es bekannt ist, nicht recht scheinen. Eitelkeit und Bescheidenheit! Dachte wohl Leonardo an Verkörperung einer frostigen Allegorie, als er jenes reizende Frauenpaar schuf? Kaum glaublich. Der reiche Schmuck der jüngeren und die matronenhafte Kleidung der älteren der beiden Gestalten motivirt nach meinem Gefühl jene Bezeichnung, von welcher ich glaube, dass unwissende Nachkommen sie dem Bilde aufzwängen, bei weitem noch nicht hinlänglich.

Und durch welche entsprechende, fragte Franz, gedenkt denn deine Weisheit, die allgemein angenommene zu verdrängen?

Erlaubt mir, erwiederte der Befragte, euch vorher das Bild mit wenigen Worten zu vergegenwärtigen. Ein Weib, weiches, obschon *un peu sur le retour*, noch immer Ansprüche auf Schönheit machen darf, von einem gelbbraunen, in den weichsten Falten niederrieselnden Schleier umwallt, erbeut die rechte Hand und den bedeutungsvollen Zeigefinger, während die Linke auf dem Arm der Jüngern ruht, gleich als wolle sie diese mit sanfter Gewalt entführen. Die Schöne, deren blonde Locken in Strähnen um das Haupt geflochten und mit Perlen und Blumen geschmückt sind, während die Haare frei über Nacken und Schulter hangen, blickt mit dem süssesten, verführerischsten Lächeln gerade vor sich hin. Sie verliert aber keine Sylbe von dem, was die Aeltere, die mit lauernden Blicken auf den Erfolg ihrer Rede harrt, zuraunt, und lässt jetzt in Gedanken alle die zauberischen Lockungen, die ihr zugeflüstert wurden, noch einmal still sinnend vorüber gleiten. In der Linken hält sie ein weisses Sternblümchen; der rechte Arm scheint zum Abwehren der zudringlichen Matrone erhoben worden zu sein, sinkt aber erschlaffend, matter und matter hernieder.— Hab' ich die beiden halben Figuren wahr geschildert?

Ja, ja, riefen Beide, doch nur weiter! Was folgerst du aus alle dem?

Dass die Aeltere, schloss Wilhelm, eine von jenen zartorganisirten Seelen ist, in deren weichen Herzen die Klagen der Verliebten jederzeit Anklang finden, die keinen heiligern Beruf kennen als den, um sich her Glück und Wonne zu verbreiten, alle Hindernisse, welche das Herz vom Herzen trennen, zu beseitigen — mit einem Worte (ich bedaure dass ein so edles Wirken einen so hässlichen Namen führe) dass sie nicht mehr und nicht minder, als eine Gelegenheitsmacherin sei.

Die mie! seufzte Franz erstarrend, und Heinrich brach in ein lautes schallendes Gelächter aus.

Ohne sich dadurch irren zu lassen, setzte Wilhelm hinzu: Die Aeltere hat der Schönen die Sternblume in Begleitung der glühendsten Liebesschwüre überbracht. Soll sie ohne das kleinste armseligste Wort des Trostes zu dem Verzweifelnden zurückkehren? Er wird vor Gram sterben — sie weiss es gewiss — so jung, so schön, so reich, so ganz Liebe —

— das halbüberredete sanfteste Lächeln der Schönen — jenes ächt Leonardeske Lächeln, das schönste Vermächtniss des Meisters, welches er Bernardino Luini hinterliess, welches die ganze Schule verklärt, ja sogar in schwachem Nachschimmer über die Alpen drang, um über Amberger's Bildern zu zittern — es sagt: ich sollte wohl eigentlich nicht — aber — — Nun? Hab' ich Recht? Stimmt ab, für oder wider meine Exegese!

Nein, nein! schrie Franz heftig, und Heinrich wandte sich an Bernhard, den einzigen, welcher bisher noch mit keinem Worte an dem Gespräche Theil genommen, und stier vor sich hinblickend, den Wein mit kurzen raschen Zügen eingeschluckt hatte.

Was giebts, was soll ich? fragte der aus seinen Träumereien Auffahrende.

Hoffentlich wider den blasphemirenden Materialisten Wilhelm stimmen, entgegnete Franz, und Heinrich: „Es fehlt an diesem steinernen Gast, der uns den ganzen Abend nichts gesagt.“

Bernhard setzte noch einmal das Glas an den Mund, bewegte die Lippen wie kostend und schmeckend, blickte mit jener nachdenklichen Kennermiene durch die Augenbrauen und rief endlich, die an ihn gerichtete Frage unbeantwortet lassend: Helft mir, ich bitte euch. An diesem Orvieto scheitert meine Combinationsgabe. Welchen Maler trinke ich. Sagt?

Die Freunde blickten ihn verwundert an. — Nun ja doch, setzte Bernhard ungeduldig hinzu, ich verlange von euch den Namen des hier verschluckten Malers zu wissen. Mein Gott, bin ich denn noch nicht deutlich genug? Welcher Meister, frage ich, malt im Geschmacke des Orvieto? He?

Die Genossen lächelten und schienen irgend einer Humoreske, wie sie deren an ihrem Freunde gewohnt waren, entgegen zu sehen.

Nein, nein, betheuerte Bernhard, ich rede im vollkommensten Ernst. Den ganzen Abend sitze ich da und koste, schlürfe, züngle, kaue den Wein nach allen Regeln — aber den entsprechenden Maler kann ich nicht ausfindig machen. Und doch existirt Einer, der ihn reproducirt, und einen gleich entschieden eigenthümlichen Geschmack hat: bei der ersten Lippenberührung einige champagnereske Leichtfertigkeit, im zweiten Augenblick lieblich hold, und wenn man ihm auf den Grund geht, doch ganz verdammt seriös. Wer weiss ihn mir zu nennen?

Die jungen Männer tranken schnell auf einmal, als wollten sie die einzelnen Eigenschaften des bisher nur gedankenlos genossenen Weins erproben, und sich überzeugen, ob er wirklich so vielseitig und bedeutend sei, wie Bernhard ihn schilderte.

Endlich nahm Heinrich das Wort und fragte an: Dürfte wohl Guido Reni der künstlerische Orvieto genannt werden?

Ach warum nicht gar, brummte Bernhard, geh mir mit deinem Reni, er trägt auch nicht einen Tropfen Orvieto in sich. Denke nur an seine kleisterfarbige Seele, welche im Palazzo de' Conservatori in all' ihrer magern Glückseligkeit gen Himmel fährt; denke an die unglücklich nüchterne Madonna mit dem heil. Thomas und Hieronymus in der Gallerie des Vatikans, an all' jene faden Frauengesichter, die er zur Deckung seiner Spielschulden auf die Leinewand hingefegt hat! — wo wäre da eine Spur von der Liebenswürdigkeit, von der Naivetät meines Weins zu entdecken?

Der Orvieto, meinte Wilhelm, ist zwar ein ganz probates Getränk, wie Figura zeigt, bleibt aber doch immer nur unter den Weinen ein Stern zweiter Grösse, und demnach müssten wir auch den mit ihm correspondirenden Maler unter der Diis minorum gentium suchen. Wie wäre es etwa mit Carlo M[illegible]?

Ist, versetzte Bernhard, trotz seiner Verehrung der Madonna, welche ihm der Grabschrift zufolge die Ehrengruft in Maria degli Angioli verschaffte, doch nur ein *nostrale bianco*, ein ganz ordinairer römischer Landwein. Etwas Besseres!

Nun, da nimm Giorgione! votirte Franz.

Denkt nicht daran, kopfschüttelte Bernhard. Giorgione, ein Venetianer, könnte orvietesk gemalt haben! Welche Idee! Willst du einen wahlverwandten Wein für Barbarelli, so könnte ich dir den Vino de' Braganzi nennen, feurig, ganz verzweifelt hitzig, fett, aber dennoch nicht ohne Feinheit und eine gewisse aristokratische elegante Tournüre, kurz, einer der brillantesten Frühstücksweine, die es giebt, und der sein Lustlager zwischen Vicenza und Padua aufgeschlagen hat. Ein süperber Patron.

Nun, du unzufriedener Mensch, rief Wilhelm, mundet dir vielleicht Mazzolino? Auch nicht recht. Oder Sassoferrato?

Ha! das wäre etwas! Sassoferrato — ja, der könnte mein Mann sein. Wenn ich mir seine schönen Bilder in San Pietro fuori le Mura zu Perugia,

besonders die bewundernswürdigen heiligen Frauen über der Sakristei in der Erinnerung zurückrufe und nun gar die famose Madonna del Rosario hier in Rom in Santa Sabina, wo die Jungfrau dem knieenden Dominicus und der wunderholde Bambino der heil. Katharina von Siena Rosenkränze überreichen — und die in der Luft schwebenden Engel — es ist richtig. Hier hätte ich alles beisammen, Naivetät, liebliche einschmeichelnde Milde, die gefälligste Anmuth, ein klein wenig graues Colorit und dann eine Tiefe, eine Bedeutsamkeit, welche nach längerem Studium — ihr versteht mich: orvietesk entgegentritt. *Benone!* Es bleibt dabei: kein anderer ist der Orvieto. Heda, Signora Benedetta, rasch noch eine Bottiglia Sassoferrato! — Seht, Freunde, es ist mir schon lange im Kopf herumgegangen, weshalb ein Maler just diese oder jene Farbe trage, wie er zu seiner Manier, wie wir es nennen, gekommen sei. Da kommen die Leute und wollen mir erklären: er trage den Stempel eines entfernteren oder näheren Jahrhunderts, dieser oder jener Schule. — Da bin ich nun kein Haar klüger, und frage wieder: Aber weshalb malte denn die ganze Schule so und nicht anders? Woher denn jener rothe Faden, welcher sich durch alle ihre Glieder hinspinnt? Ich für mein Theil behaupte: jener rothe Faden sei nichts anders als der Rebensaft, welcher auf den vaterländischen Bergen der Künstler reifte, das tägliche Getränk jener wackeren Männer, welches durch alle ihre Werke leuchtet, duftet, und ihnen die individuelle Physiognomie, die lokale Blume verleiht. Es ist augenscheinlich, dass Jeder, der jahraus, jahrein seine Geschmacksnerven mit einem miserablen Krätzer mortifizirt, zuletzt die bittersaure Physiognomie, welche er beim Hinunterwürgen des weinerlichen Weins schneidet, beibehalten wird. Sehn wir doch oft genug, dass die hübschesten liebenswürdigsten Frauen von widerwärtigen Männerfratzen angesteckt werden und auf die Länge die fatale Ehemannsphysiognomie bis zum Entsetzen annehmen. Influirt nun aber das tägliche Getränk schon so bedeutend auf den äussern Menschen, um wie vielmehr muss es erst auf den geistigen wirken. Ein weintrinkendes Volk ragt gewiss durch Klarheit, Regsamkeit, Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit über ein fuselsaufendes; demnach müssen auch die verschiedenen Abarten des Weins, je nach ihrer mehr oder minder hervorstechenden Qualität, den Charakter des Volks bestimmen — und wo können wir diese Nüancirungen fester in's Auge fassen, als in den ewigen Denkmalen, welche der Künstler der Nachwelt hinterlässt?

Deine Geschichte der Kunst, wandte Franz spöttisch ein, würde demnach in einem Weinküfer den würdigsten Herold finden, und eine Uebersicht der verschiedenen Schulen könnte am besten durch eine oinographische Karte versinnlicht werden.

Sicuro, Geliebter, du sprichst meine allereigentlichste Meinung aus. Ich setze nämlich voraus, dass sich ein Künstler nach frommer Väter Weise zu einer Schule oder mindestens zu einem Lande bekenne, nicht durch ein rastloses Vagiren von Ort zu Ort den Wein und Kunstgeschmack verdorben habe und in liederlicher Unklarheit, wie *par exemple* die gallischen Sieurs Bourdon et Comp. durch den Kunsttempel wie durch ein Palais royal schleukere. Lasst uns zuerst die ehrenwerthen Florentiner in's Auge fassen. Ich frage euch, erkennt ihr nicht in dem ernsthaften, herben, aber nichts desto weniger fantastischen Chianti-Wein den Ghirlandajo, den Orgagna wieder? Oder umgekehrt, denn dies ist *bonnet blanc et blanc bonnet*, im Orgagna und Ghirlandajo den Chianti? Repräsentirt nicht Benozzo Gozzoli den liebenswerthen, grasiösen und doch so feurigen Alcatico?

Und Leonardo da Vinci? fragte Franz.

Trank und glänzte den Monte-Pulciano ab. So wie nach Redi's Verse: *Monte pulcian d'ogni cino è il rè* — so umfunkelt auch die Königskrone den hohen Maler für ewige Zeiten.

Das lasse ich gelten, erwiederte der Historienmaler. Ich bitte mir nun aber die, flüssigen Michel-Angelo und Raphael aus.

Lieber Junge, dass Raphael Lacrymä-Christi, und zwar ächten, aus dem päpstlichen Keller — nicht solch nichtswürdigen Trank, wie ihn der spitzbübische Eremit auf dem Vesuv schenkt — getrunken und gemalt habe, so lange er an der Transfiguration arbeitete, scheint mir evident. Buonarotti aber ist ein Zugvogel; bald in Rom, bald in Bologna, bald in Florenz — der Henker mag ihm da in seinen Kellern nachfolgen. Als er den Plafond der Sixtina malte, trank er Monte-Circello, jenen glühenden, zauberischen Circe-Saft. Das steht eben so fest, als dass Caravaggio nach seiner Flucht aus Rom sich lediglich an Syracuser gehalten habe; dass Spagnoletto

den Marsala und der Ritter Pomeranzio den elenden Mark-Ankonitaner jedem andern Wein vorzog.

Aber die Venetianer? wandte Heinrich ein.

Hielten sich, erläuterte Bernhard, an ausländische Producte, an Spanische Trauben, vor allem aber an Zyperwein, der im Titian und Palma betäubend genug fortwirkt.

Nach dieser Theorie, lachte Wilhelm, ist es kein Wunder, wenn die jetzigen Düsseldorfer so vorzügliches leisten; sie sitzen an der Quelle, und sie spiegelt sich in den Künstlern gar prächtig ab. Doch nun zu den älteren deutschen Meistern.

Ja, das ist ein schlimmes Ding, seufzte Bernhard. Lucas Kranach musste sich wohl mit altem Meissner begnügen. Ein Wohlgemuth, ein Balthasar Grün nippten vielleicht Neckarweine —

Und Albrecht Dürer?

Trank nicht viel bessern; und wenn ihm sein edler Gönner Pirkheimer nicht dann und wann ein Fläschchen Steinwein hätte zukommen lassen, so würden wohl schwerlich die Evangelisten, wie sie auf der Burg zu Nürnberg und in München zu sehen sind, oder gar ein Bürgermeister Holzschuer entstanden sein.

Dein Register hat ein Loch, rief Heinrich. Maler, treffliche Künstler erstanden in Ländern, in welchen nie die Rebe gedieh. Oder willst du den Niederländern, weil sie der parallelen Weine entbehren, ihren Ruhm streitig machen?

Nicht im mindesten, versetzte der auf jeden Einwurf Gefasste. Sie kannten keine Nationalweine, aber wofür existirte denn die zahlreiche Familie der gebrannten Wasser? Ist nicht Rembrand ein überaus kräftiger Wachholder-Branntwein bis auf das grünliche Colorit? Und Teniers ein ebenso exquisiter doppelter Korn, als ihn nur jemals seine schmauchenden Bauern aus ihren Steinkrügen soffen?

Dann muss ich wenigstens bitten, erwiederte der Gentemaler mit einiger Empfindlichkeit, einem Gerhard Dow, Wilhelm Mieris, einem Terburg oder Metzü wenigstens die Rolle der feinen Dessert-Liqueure, welche nur in zierlichen geschliffenen Spitzgläschen aufgetragen werden wollen, zuzutheilen.

Zugestanden! sagte Bernhard. Und ebenso wie Hogarth der vortrefflichste Punsch ist, welcher seit Menschengedenken aus Rack, Zucker und Zitronen gebraut wurde, so kann ich den deutschen Malern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, einem Kupetzky, Willmann, Pauditz, dem Hrn. Baron Peter von Strudel und wie sie nun alle heissen mögen, kein anderes Getränk, als Königslutterisches, Docksteiner Bier, Scheps oder Mumme zur Seite stellen.

In somma! schrie Wilhelm, wir Norddeutschen haben nach deiner verruchten Parallelisirung nur die Wahl, ob wir als schaale Biere, als schnöde Schnäpse oder als höchlichst vermaledeiter Grünberger der Unsterblichkeit zuwandern wollen.

An Grünberger Malern, klagte Bernhard, haben wir so wenig Mangel als an Weinen; und wenn ich eines Sieges des Christenthums gedenke, welchen wir auf der letzten Berliner Kunstausstellung anstarrten, so riecht man den Grün —

Lasst uns denn eilen, rief Heinrich, die weiteren Vergleichungen unterbrechend, unser hyperboräisches schläfriges Blut durch den Aufguss der feurigen Weine des Südens in schnelleren Umschwung zu bringen, da dies doch nach der Bernhardesken Lehre die einzige Tendenz eines nach Italien reisenden Künstlers sein muss! Und so rufe ich euch denn mit des Dichters Worten zu: „Ihr aber, Freunde, trinkt! Vertrümmt mir nicht den lieben Gottesgen." Sassoferrato soll leben! — Hoch! riefen die Maler, und die Gläser, welche jener dem Meister gewidmete Wein füllte, erklangen harmonisch im Kreise. —

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Dritte Vorlesung.

Ueber die Theseus-Vase wurde nachträglich noch bemerkt, dass der Mythos, der dem Bilde derselben zum Grunde liegt, auch aus den verschiedenen Formen des Polytheismus, der in Attica und Creta eingeführt war, Erklärungen zulasse. Während in Creta den unterirdischen Göttern gedient wurde, beginnt mit Theseus in Athen der Dienst der Götter des Lichts, und so erscheint Minerva auf diesem Vasenbilde als Schützerin des Theseus und Athens, die, indem sie die Ariadne von ihm trennt und sie dem Dionysos übergiebt, ihn dadurch dem Dienste der höheren Götter und der höheren Bestimmung des attischen Staates weihe.

Eine ebenfalls sehr wohlerhaltene dreihenklige Vase, mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde, bei denen die Fleischtheile der Figuren weiss sind, das ganze Gefäss also einer früheren Zeit angehört, wurde hierauf, nebst einer Abbildung desselben, vorgezeigt. Das Vasenbild umfasst ebenfalls einen hochzeitlichen Gegenstand, der sich in ähnlicher Darstellung auf mehreren antiken Gefässen findet. Man sieht auf einer Quadriga einen Jüngling, neben sich ein verschleiertes Mädchen, in langsamem Schritte daherfahren, begleitet von den Göttern, welche Brautpaare beschützten, von Apoll, Artemis, Latona und Dionysos. Jünglinge und Mädchen pflegten diesen Göttern an dem Tage ihrer Verbindung ihre Locken zu weihen, und so haben die griechischen Künstler bei Darstellung der Brautzüge die Götter ihnen beigesellt, die sie in ihren neuen Beruf einführen. Der Raum der Vase zwischen Körper und Hals, die Schulter, ist mit athletischen Kämpfen geschmückt, welche sich auf die Thaten des Jünglings, der hier als Bräutigam dargestellt ist, beziehen können.

Ein, dem eben beschriebenen sehr ähnliches Vasenbild findet sich auf einer Schaale von sehr zierlicher Form, welche durch den Ankauf der Durowschen Sammlung ein Eigenthum des Königl. Antiquariums geworden ist, und zu den werthvollsten Monumenten desselben gehört. Sowohl die innere als äussere Seite dieses Gefässes ist mit Figurengruppen, (roth auf schwarzem Grunde,) versehen, und stellt ebenfalls einen bräutlichen Aufzug dar. Das äussere Vasenbild ist das reichere und ausgeführtere. Merkur, mit dem Caduceus versehen, mit leichtem Reisehut, der auf dem Rücken hängt, führt den Zug an. Ihm folgt die Quadriga, auf welcher der bekränzte Bräutigam steht. Apoll und Artemis, letztere mit der Lyra des brüderlichen Gottes, begleiten den Wagen, und Latona, eine Fackel und einen Kranz tragend, folgt dem Zuge. Die Thüre des Hauses von welchem der Zug ausgegangen, ist angedeutet. Die archäologische Betrachtung dieses, in dem edelsten Kunststile componirten und ausgeführten Vasenbildes führt darauf hin, dass hier von einem Brautzuge die Rede sei, der sich aus dem Hause des Bräutigams in das der Braut begiebt. Die Götter begleiten denselben und mit dem Kranz, den Latona trägt, soll die Braut geschmückt werden. Im Innern des Schaale sieht man Herkules vor dem Götterbilde des Zeus.

Auf mehreren Vasen in der Königl. Sammlung findet man ähnliche hochzeitliche Gegenstände dargestellt. Die vorzüglichsten darunter sind die mit den Nummern 801, 866, 851 (die Menelaos-Vase), 1013 und 1030 bezeichneten.

Vierte Vorlesung: Die Panathenäischen Preisgefässe.

Unter den neuesten Erwerbungen der Königl. Vasensammlung befindet sich auch eines jener merkwürdigen Gefässe, welches seiner Form und seinen malerischen Verzierungen nach in die Klasse der Preisvasen gehört, wie sie bei den panathenäischen Festen, mit Oel gefüllt, an die Sieger vertheilt wurden.

Ob das in Rede stehende wirklich zu dieser Bestimmung verwendet worden, oder nur eine Nachbildung ähnlicher attischer Gefässe ist, möchte, da es in den Gräbern des ehemaligen Hetruriens gefunden worden ist, schwer zu entscheiden sein. Das wenige, was wir geschichtlich von jenen altgriechischen Colonieen wissen, deutet zwar auf ähnliche Volkssitten, wie sie in Griechenland waren, hin, ist jedoch zur Beantwortung solcher Fragen nicht hinreichend.

Das Königl. Museum besitzt unter seinen früheren Erwerbungen noch ein, dem erwähnten sehr verwandtes Gefäss, welches um so merkwürdiger ist, da es an einem ganz anderen Orte, nämlich in Nola gefunden worden ist, also auf einen technischen Zusammenhang der Fabrikation jener Gefässe, so wie der Gebräuche und Volkssitten in zwei so getrennten griechischen Colonieen hindeutet.

Das Bild der Minerva, welches fast auf keiner dieser Preisvasen fehlt, unterscheidet sie von anderen verwandten Gattungen. Gewöhnlich ist die Minerva in der, am frühesten üblichen Form ihrer Darstellung hier abgebildet, wahrscheinlich nach einer Statue, welche vor der Einäscherung des Parthenon's im Perserkriege, dort befindlich war, und nach deren Grundzügen Phidias späterhin seine berühmten Minervenstatuen bildete. Dass man die ältere und dadurch ehrwürdigere Darstellungsart der Göttin bei diesen Siegespreisen wählte, hing mit der religiösen Bedeutung und der Heiligkeit jener Feste zusammen.

Minerva erscheint daher auf diesen Vasenbildern gewöhnlich in einem einfachen Gewande mit einem Speer und einem grossen Schilde bewaffnet. Dies letztere enthielt gewöhnlich auf seiner Mitte eine Verzierung, am häufigsten eine Schlange, auf die Schlangengestalt des Erechtheus sich beziehend; doch kommen auch mannigfaltige andere Schildzeichen vor, die am wahrscheinlichsten lokale Beziehungen haben und auf das Heimathland des Siegers, dem der Preis zu Theil ward, hindeuteten.

Der Vorleser bemerkte hierbei, wie die merkwürdigen archäologischen Entdeckungen, welche wir dem Studium der Vasenbilder verdanken, auch über die Kampfspiele bei den Panathenäischen Festen Licht verbreitet und durch vielfältige bildliche Darstellungen uns von ihren verschiedenen Arten Kenntniss verschafft haben. Selten fehlt auf diesen Bildern die Säule, welche das Ziel der Rennbahn bezeichnet und fast immer mit einem Hahn, dem Symbol der Kampflust, verziert ist. Die sitzenden Figuren neben den Kämpfern sind die Kampfrichter, Athlotheten, und die bei dem Ringen und dem Faustkampf vorkommenden stehenden Männer mit langen oben gespaltenen Stäben, Aufseher eines geringeren Ranges, welche diese Uebungen leiteten und sie in den Grenzen der dabei üblichen Kampfgesetze hielten. Die gymnastischen Spiele bestanden in Wettläufen und zwar zu Fuss, zu Ross und zu Wagen, ferner in Würfen mit der Wurfscheibe, im Ringen und in Faustkämpfen. Letzteres beides wird auf den Vasenbildern oft vereint dargestellt, indem Faustkämpfer vorkommen, die an ihren, mit Riemen umwickelten Händen kenntlich sind, aus deren Stellungen jedoch die Uebung des Ringens unverkennbar hervorgeht. Bei dem Pentathlon wurden sogar fünf verschiedene Kampfarten gleichzeitig ausgeübt, so wie bei dem Pancratium, dem Allkampf, ganze Gruppen von Kämpfern auftraten. In der vorhomerischen Zeit wurden diese Kämpfe, mit Ausnahme des Ringens und Faustkampfs, grösstentheils nur von einem Einzelnen ausgeführt. Erst späterhin in einer Zeit, die eine Entartung der Gymnastik erkennen lässt, ging durch jene Verbindungen verschiedener Kampfarten und das gleichzeitige Auftreten vieler Wettkämpfer die edle Einfachheit verloren, welche bei ihrer Stiftung beabsichtigt war.

Durch Vorzeigung mehrerer in Stichdruck ausgeführter Abbildungen von panathenäischen Preisvasen wurde das über die griechischen Festspiele Vorgetragene deutlich gemacht, die nähere Betrachtung und Erläuterung der dahin gehörigen Vasen selbst aber bis zur nächsten Vorlesung verschoben.

W. Albrecht.

Englische Radirungen.

Die Engländer sind unerschöpflich in der komischen Kunst, sie wissen Alles in den Bereich ihrer Caricaturen hineinzuziehen. Ein neues Beispiel der Art liegt uns so eben vor: *The comic almanack for* 1836, ein komischer Almanach, mit 12 Monatskupfern von George Cruikshank geschmückt. Es sind die ergötzlichsten Zerrbilder englischer Sitte und Gewohnheit, mit derselben genialen Uebertreibung, denselben albern dämonischen Physiognomieen, die uns den anderweitigen zahlreichen Werken dieses Künstlers bekannt sind und die immer wieder unser Interesse erregen. Cruikshank's Radirnadel ist wie der Stab in der Hand des Zauberers; wo sie nur das Kupfer berührt, tauchen stets auf's Neue die seltsamsten Gestalten in verwunderlichster Leibhaftigkeit hervor. Er steht in genialer Phantasie dem Jacques Callot würdig zur Seite.

KUNST-ANZEIGE.

Unterzeichneter offerirt hiermit den Freunden altdeutscher Kunst ein sehr schönes Exemplar der Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram, lithogr. von J. N. Strixner. Stuttgard. Nögelfolio. Alle 38 Lieferungen ganz complett mit den drei Blättern: die sieben Freuden der Maria, allen dazu gehörigen Zwischenlagen und Cartons von farbigem Papier, nebst Titel und Dedication. Subscripts.-Preis 332 Thlr. 15 Sgr., für 132 Thlr. netto.

NB. Die Abdrücke wurden von der Verlagshandlung für den vorigen Besitzer ausgewählt, und sind sehr schön. Das Ganze ist zwischen zwei starken Holzdecken zum Verpacken leicht geeignet.

Aufträge erbitte postfrei.

Halberstadt im Januar 1836.

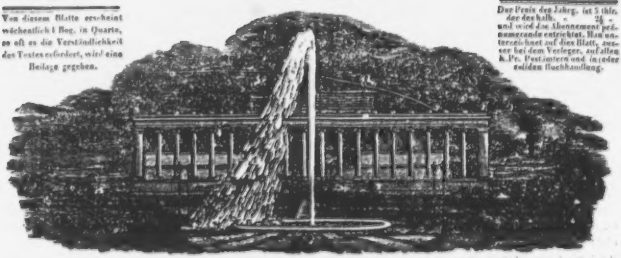
Friedrich August Helm,
Buchhändler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. 9

№ 8. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, zufolge d. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Eröffnete Preis-Bewerbung in der Geschichts-Malerei.

Die Königliche Akademie der Künste wird am 21. März d. J. eine Preis-Bewerbung im Fache der Geschichts-Malerei eröffnen, deren Prämie für Inländer in einem Reise-Stipendium von jährlich 300 Thalern auf drei nach einander folgende Jahre, wofern der Prämiirte den ihm von der Akademie zu gebenden Vorschriften fortwährend nachkommt, bestehen soll. Die Akademie ladet alle befähigten jungen Künstler, insbesondere ihre Eleven, so wie die Eleven der Kunst-Akademie zu Düsseldorf, zur Theilnahme an dieser Bewerbung hierdurch ein. Um zugelassen zu werden, muss man entweder die Medaille im Akt-Saal der Akademie gewonnen und die bei derselben vorgeschriebenen Studien gemacht haben, oder ein Zeugniss der Fähigkeit von dem Direktor der Kunst-Akademie zu Düsseldorf oder von einem anderen ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste beibringen. Die Meldungen müssen bis zum 19. März d. J. bei dem unterzeichneten Direktor eingegangen sein. Die vorläufigen Uebungen beginnen den 21. März; die Haupt-Aufgabe wird den 11. April ertheilt. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Berlin, den 9. Februar 1836.

Königliche Akademie der Künste.
(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

Eine Skizze von F. Kugler*).

„O wie wird mich nach der Sonne frieren!“ — Mit diesen Worten schliesst Albrecht Dürer den letzten jener übermüthig launigen Briefe, die er aus Venedig an seinen Freund Willibald Pirkheimer geschrieben. In Italien war ihm die Sonne des Lebens aufgegangen; hier zuerst hatte er diejenige Leichtigkeit und Ungebundenheit empfunden, welche zur höheren Vollendung in der Kunst nöthig zu sein scheint; und nun musste er zurück in die Schranken eines engbürgerlichen Daseins, darüber sich zu erheben er nicht wagen durfte. Aber ich möchte in diesen Worten noch einen tieferen Inhalt lesen. Ich möchte sie zugleich auf das räthselhafte Geheimniss deuten, welches der Künstler, fast die ganze Zeit seines Lebens und Strebens hindurch, unbewusst in seinem Gemüthe trug und in seinen Werken uns hinterlassen hat. Ich finde in ihnen den Zwiespalt ausgesprochen, den dieser so treue, so redliche Mann kaum zur Versöhnung zu bringen vermochte: die Sonnenwärme der Empfindung für das Schöne, — den winterlichen Frost grübelnder Gedanken und phantastischer Träume. Erst spät, nachdem die eigentliche Blüthezeit seines künstlerischen Wirkens vorüber, ward er des Zwiespaltes inne. Philipp Melanchthon berichtet uns, wie ihm da die wahre Schönheit der Natur aufgegangen, wie er erkannt habe, dass allein die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen*). Das letzte grosse Werk, welches den Schlussstein seines Lebens bildet (die vier Apostel), zeigt es uns deutlich an, auch wenn es nicht mannigfach in seinen früheren Arbeiten hindurchleuchtete, zu welcher Vollendung erhabener Schönheit er berufen war.

Und jene Worte geben uns nicht blos den Standpunkt, von dem aus wir Dürers Kunst zu würdigen haben: sie sind auf die gesammte deutsche Kunst jener Zeit anzuwenden. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollendet schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. In Deutschland blieb es ein vergebliches Ringen; andre Interessen nahmen hier die Geister in Anspruch, und wo sich in ihren Kunstwerken eine selbstständige, berechtigte Eigenthümlichkeit entfaltete, da war es ein andres Element als jenes höchste der Schönheit.

Gleichwohl war den Deutschen die Anlage zur

*) Wenn ich den obigen Aufsatz nur als Skizze zu bezeichnen wage, so geschieht dies, weil niemand mehr als ich von der Schwierigkeit, dem genannten Gegenstande in einer Darstellung desselben sein Recht anzuthun, überzeugt sein kann. Das Studium der nationell deutschen Kunst ist bis jetzt noch über die Gebühr vernachlässigt und beschränkt sich meist nur auf Namensnotizen und einzelne chronologische Untersuchungen. Ich habe eine gewisse ästhetische Würdigung derselben aus dem, freilich nur zu geringen Vorrath eigner Anschauungen, die überdies meist auf die Resultate der bisherigen Kritik fussen mussten, zu geben versucht und muss um nachsichtige Aufnahme meiner Mittheilungen bitten. Ich wünsche nichts mehr, als dass dieselben zur weiteren, ausführlicheren Behandlung des, für uns Deutsche so wichtigen Gegenstandes anreizen mögen.

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem disere, se juvenem floridos et maxime varios picturas amasse neque admiratorem eorum operum, quae jam laudantur esse, contemplantem hanc veritatem in sua aliqua pictura. Postea ex arcano corpisse intueri Naturam, et illius naturae faciem interni conatum esse, eamque simplicitatem tuae intelligisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum eorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc. (Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep. 47. p. 43. E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini 1642 fol.)* — Füssly (Allg. Künstlerlexicon, B. S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue“; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

Entwickelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt. Dies lehrt uns aufs Deutlichste ein Blick auf die Kunstversuche der früheren Zeit, wo ein gewisser idealer Typus vorherrschend war, und ausserdem sich nur das mehr oder minder erfolgreiche Streben zeigt, diesen Typus mit den Bedingnissen der natürlichen Erscheinung zu vermählen. Schon im dreizehnten Jahrhundert kündigte sich dieser Typus in entschiedener Weise an; die Bilder vornehmlich, mit denen die Handschriften deutscher Gedichte aus jener Zeit geschmückt sind, zeichnen sich bereits durch eine ganz eigenthümliche Anmuth und Zartheit aus, die, bei aller Unbehülflichkeit im Ausdrucke, besonderer Situationen, aufs Bestimmteste von der düsteren Strenge der byzantinischen Kunst unterschieden ist. Jener Typus ist dem Style verwandt, der sich in der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts ausbildete, aber er geht diesem um ein Bedeutendes (mehr als ein halbes Jahrhundert*)) voran. Eigentliche Ausbildung empfing derselbe in Deutschland jedoch ebenfalls erst im vierzehnten Jahrhundert; Werke dieser Richtung sind nicht selten, doch ist für die Geschichte ihrer Entwickelung bisher noch erst Weniges gethan.— Beispiels halber führe ich einige interessante Bilder dieser Art an, die sich in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums (Abth. III.) vorfinden: No. 172, Kopf des h. Petrus (Bruchstück eines grösseren Bildes); No. 177, zwei Engel, die eine Monstranz halten; No. 178, Maria mit dem Kinde, das sich der h. Catharina verlobt. Diese Gemälde, sämmtlich von derselben Hand gefertigt, enthalten zwar nur Brustbilder, so dass wenig von der Körperform und der Behandlung der Gewänder sichtbar wird; sehr ansiehend sind jedoch schon die in genügender Grösse ausgeführten Köpfe, die eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit zeigen. Es ist in ihnen, besonders in dem Engelkopf zur Rechten (nach der Stellung im Gemälde selbst) auf No. 177, etwas rührend Klares und Unbefangenes, jener Hauch der jugendlichen Unschuld, der nicht lange auf dem Angesichte des Menschen weilt und der freilich zur Schwäche wird, wo sich später kein tieferer Charakter an seiner Stelle herausgebildet hat. Eben dieser tiefere Gehalt wird somit in dem Petrus-kopfe auf No. 172 noch vermisst. Die Bilder sind übrigens ungemein schlicht gemalt und die dunklen Umrisse der Formen noch vorherrschend.

Eine bedeutende Anzahl hieher benüglicher, zum Theil sehr interessanter Bilder sah ich in Nürnberg, vornehmlich in den beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz. Besonders merkwürdig schien mir, im Chore der ersten, ein Gemälde, welches die h. Anna mit der Maria und dem Christkinde auf dem Schoosse und mit andren Heiligen darstellt; noch mehr eine Madonna mit dem Kinde, die neben der Sacristeithüre in St. Lorenz hängt. Ungemein anmuthig ist auf letzterem Bilde der Kopf der Maria. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Burg, besitzt verschiedene Bilder der Art, doch meist von mehr untergeordnetem Werthe; in einigen von diesen zeigt sich bereits der Uebergang zu der späteren Weise der Nürnberger Kunst. Es ist sehr auffallend, dass man in Nürnberg, wo doch anscheinend so Manches zur Erforschung der alten Kunst geschieht, diese wichtigen Documente bisher noch nicht einer genaueren Untersuchung unterzogen hat.

Bekannter, zumeist jedoch nicht sonderlich bedeutend, sind die Malereien, welche in Böhmen, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, unter Carl IV. ausgeführt wurden. In ihnen bemerkt man im Ganzen, wenn auch den Typus der Zeit, so doch wenig eigentliches Gefühl für Schönheit. Was von den alten Malereien der Wenzel-Kapelle im Prager Dom nicht übermalt ist, zeigt viel Schwerfälligkeit und Rohheit*); ebenso die aus dem Schlosse Carlstein in

*) Die Münchner Handschrift des Tristan mit Bildern dieser Art ist bereits aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

*) Die Wenzelkapelle ist ganz mit Gemälden ausgeschmückt, die in 4 Reihen übereinander umherlaufen. Aber nur die der untersten Reihe, zwischen denen jene kostbaren Steine auf rothe Weise in die Mauer eingefügt und mit Goldornamenten verbunden sind, gehören der in Rede stehenden Periode an. Die oberen sind sämmtlich aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, etwa im Styl der Cranach'schen Compositionen, und sehr beschädigt. Hienach ist die Angabe Hirt's in seinem „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag," S. 179, zu berichtigen. — Das Gemälde des Thomas von Mutina, welches aus Schloss Carlstein in die K. K. Gallerie zu Wien versetzt worde, unterscheidet sich von den Werken jener deutschen Meister durch ungleich grössere Zartheit, etwa nach Art des Vitale von Bologna.

die K. K. Gallerie zu Wien versetzten Gemälde deutscher Meister. Die Werke in Carlstein selbst sind mir unbekannt, lassen nach diesen ausgewählten Beispielen jedoch eine ähnliche Beschaffenheit voraussetzen. Nur eins der Gemälde, welche dem Theodorich von Prag, einem der unter Carl IV. arbeitenden Künstler, zugeschrieben werden, ein Altarbild in der ständischen Gallerie zu Prag (XV. No. 33), zeichnet sich durch eine eigenthümliche, an Anmuth grenzende Weichheit und Zartheit in den jugendlichen Gesichtern aus*). Bedeutender als alle diese Werke sind zwei Bilder derselben Schule, die in der Theinkirche zu Prag hängen: ein Ecce homo und eine Madonna mit dem Kinde, von denen besonders das letztere sehr anmuthig, zart, und voll liebenswürdigen, weichen Gefühles ist.

Zu einer hohen Blüthe entwickelte sich die deutsche Kunst in der alten Schule von Cölln, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Hier vornehmlich zeigt sich ein so reiner und — in Rücksicht auf die allgemeine Kunstentwickelung der Zeit — ein so wohl ausgebildeter Schönheitssinn, wie er in den nachfolgenden Perioden bei uns nicht wieder wahrgenommen wird. Eine eigenthümliche Süssigkeit und Huld-seligkeit, die kindlichste Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegossen. Sie prangen in d m wärmsten Schmelze leuchtender Farben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nirgend anders vor Einführung der Oelmalerei. Wer kennt nicht jene liebliche h. Veronika, jene Tafeln mit den würdevollen Heiligen der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie? nicht jenes wundersame Dombild von Cölln? In eine nähere Charakteristik dieser und der übrigen hieher gehörigen Bilder brauche ich nicht einzugehen, da über sie bereits mannigfach gesprochen und namentlich ein sehr gediegenes ausführliches Verzeichniss derselben in Passavant's „Kunstreise durch England und Belgien" (S. 403 ff.) enthalten ist. — Eine weitere und noch vollendetere Ausbildung dieser Richtung zeigt sich, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in der alt-westphälischen Schule*).

(Fortsetzung folgt).

*) Es ist ein Gemälde in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor der Kaiser Carl IV. mit seinem Sohne Wenzel kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Ozzko von Wlasim und vier böhmische Heilige neben ihm. Das Bild befand sich früher zu Raudnitz. — Interessant ist in derselben Gallerie noch ein andres Bild, XV. No. 77, ein Altargemälde mit Flügeln, in dessen Mitte der Tod der Maria dargestellt ist. Nach Analogieen zu schliessen, möchte ich dies Werk der weiteren Entwickelung der Prager Schule im 15. Jahrhundert zuschreiben. Auch über die Kunst in Böhmen, wo freilich die Hussitenkriege den Bildwerken arg mitgespielt haben, wissen wir, ausser jener Glanzperiode unter Carl IV., so viel wie Nichts.

*) Passavant a. a. O. S. 399 ff.

Architektur.

Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen. Von J. M. Mauch. Zweites Heft. Mit 8 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1836. Verlag von Ferdinand Riegel.

Vorliegendes Werk bildet das zweite Supplementheft zu dem bekannten Werke von Normand. In demselben Geiste, wie der Herausgeber das erste Supplementheft (darüber bereits früher im Museum berichtet worden) zusammengestellt hat, ist auch die Anordnung des vorliegenden durchgeführt. Wenn bei Normand im Ganzen die Muster der römischen und spätitalienischen Architektur mehr als die der griechischen berücksichtigt worden sind, so lässt es Hr. Mauch sich im Gegentheil angelegen sein, die reinen und originalen Formen der letzteren, welche für die Bildung und Schärfung des künstlerischen Sinnes ungleich grössere Vortheile darbieten, vorzuführen und zugleich die einfachen und gesetzlichen Principien ihrer technischen Construction — soweit uns hierüber genauere Kenntnisse zugekommen sind — zu entwickeln. Es ist erfreulich, dass diese Hefte (denen sich noch zu Erwartendes anschliessen soll) somit nach und nach eine Uebersicht über das vorzüglich Wissenswerthe der classischen Architektur-Formen in zweckmässiger Kürze darlegen werden. Wir betrachten die einzelnen Gegenstände des zweiten Heftes.

Das Titelblatt desselben enthält einen freien Versuch des Herausgebers, die Farbenanwendung bei den Werken der griechischen Architektur in ihrem Zusammenhange darzustellen. Es ist eine Halle mit drei weiblichen Karyatiden, dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung, eine Composition, die der Herausgeber bei Gelegenheit eines Künstlerfestes, wo die verschiedenen Künste durch lebende Bilder vorgeführt wurden, entworfen hat. Das Ganze zeigt sich hier nicht ohne eigenthümlichen Reiz; eine zierlich durchbrochene, vergoldete Akroterie bildet die Bekrönung, und ein gelblicher Farbenton, welcher den Hauptmassen der Architektur gegeben ist, vermittelt auf einfache Weise die verschiedenfarbigen Gliederungen. Die Steinzeichnung (von Asmus) und ebenso der, durch 8 Platten beschaffte Druck ist sehr sauber ausgeführt.

Tafel 16 und 17. **Dorische Ordnung vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus.** — Sämmtliche Details dieses interessanten Gebäudes sind hier im engsten Raume vorgeführt. Dasselbe ist vornehmlich wichtig in Bezug auf die Construction des Gebälkes und der Dachdeckung, welche die „unedirten Alterthümer von Attika“ (daraus der Herausgeber die Zeichnungen entnommen) in grösster Ausführlichkeit mittheilen. Der Herausg. weist den eigenthümlich zweckgemässen Zusammenhang dieser Construction und seinen Einfluss auf die Formation des inneren Gebälkes mit Anschaulichkeit nach. Interessant ist das Resultat, welches sich hieraus für die Gestaltung der Ante des Posticum's bei diesem Tempel ergiebt. Nachdem er nemlich den Umstand besprochen, dass der Architrav aus zweien hochkantig neben einander gelegten Steinbalken (einem äusseren und inneren) bestehe, fährt er so fort: „Am Posticum stehen die Anten und Säulen des Opisthodomus nicht im Alignement mit den Säulen der langen Seiten, daher der Architrav darüber auch nicht (wie dies beim Pronaos der Fall ist) in Zusammenhang mit dem des Peristyls gebracht werden konnte, weil er keine Säule zum nöthigen Auflager daselbst gefunden hat. Hier musste also der Architrav sich um die Ecke der Cella wenden und sollte daran weiter fortlaufen, da aber jedoch über einer Mauer kein Architrav erforderlich ist, so sieht man daselbst nur noch die Stirnfläche des äusseren Architravbalkens ein wenig vorspringend. Der innere Balken ist um des besseren Verbandes willen schon in dem Mauermittel abgeschnitten. In dieser Anordnung liegt der Grund, warum die Ante an der äusseren Seite nur halb so breit gemacht wurde, als an der inneren, wo der ganze Architrav auf ihr ruht. Sobald aber der Architrav über die Ante hinläuft, muss sie auf beiden Seiten seiner Breite entsprechen.“ — Als Beispiel eines ähnlichen Verhältnisses führt der Herausg. noch die Ante des Tempels von Bassae an. Doch glaube ich, dass die Abhängigkeit der Antenbreite vom Architrav nicht als gemeingültige Regel für die griechische Baukunst aufzustellen sein dürfte: beim Parthenon und dem Theseus-Tempel von Athen ist die Ante an der entsprechenden Stelle (Stuart's Kupfern zufolge) noch beträchtlich schmaler, wie sie auch anderweitig vorkommt, wo keine Säulenstellungen auf den Langseiten vorhanden sind. In solchen Fällen ist sie nichts als der Abschluss der langen Cellenmauer für das Auge, ohne weiteren constructiven Grund. Ueberdies ist das Kupfer im englischen Originalwerk, welches den Aufriss der Ante des Posticum's und des darüber befindlichen Gebälkes an dem Tempel von Rhamnus darstellt, unklar: es fehlt der Abschluss des Frieses, und der Architrav steht ohne Verbindung mit dem Untergurtbalken da, — so dass es in der That in Frage zu ziehen sein dürfte, wieviel Sicheres über diese Punkte die englischen Architekten unter den Trümmerhaufen des Tempels aufgefunden haben. Gleichfalls ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der genannte Tempel mannigfach einzelne Motive enthält, die von den perikleischen Bauten zu Athen abweichen, und allerdings schon eine geringere Naivetät, ein Streben nach äusserlicher Consequenz zeigt, wie solches den Zeiten, welche der blühendsten Entwickelung der Kunst nachfolgen, eigen zu sein pflegt. Ins Einzelne dieser Motive einzugehen würde hier zu weit führen.

Schliesslich muss leider ein Versehen des Herausg. gerügt werden, welches wenigstens die Anfänger leicht verwirren kann. Er bezeichnet nemlich den zunächst hinter der Vorderfront des Tempels befindlichen Raum ausschliesslich mit dem Worte Porticus, den entsprechenden Raum hinter der Hinterfront als Posticum (im Gegensatz gegen den Opisthodom, die hintere Celle dieses Tempels) und die Säulenhallen der Langseiten ausschliesslich als Peristyle. Dies ist jedoch unrichtig, da bekanntlich Porticus nur soviel ist als Halle im Allgemeinen, besonders Säulenhalle jeder Art, — Peristyl soviel

als die gesammte **Säulenumgebung** einer Raumes, — Posticum wiederum nur **Hintertheil** im Allgemeinen bedeutet, Opisthodom also mit in dessen Begriff eingeschlossen ist.

T. 18. **Muster dorischer Ordnung**, nach gleichem Säulendurchmesser zusammengestellt: vom kleinen Tempel zu Pästum, von den Propyläen zu Eleusis, vom T. der Diana Propyläa zu Eleusis, vom T. des Jupiter zu Nemea, vom Monumente des Thrasyllus zu Athen. Diese Zusammenstellung hat den Zweck, die inneren Verhältnisse schwerer und leichter Ordnungen anschaulich zu machen, die — nach der Ansicht des Herausg. — in Folgendem bestehen: „Wir bemerken, dass die einzelnen Theile der Architektur, die Gesims- und Säulenhöhen, namentlich auch alle Gliederungen, eine mit dem verschiedenen Grössenmasse in der Ausführung in Relation stehende Verfeinerung verbinden: besonders auffallend ist dies bei den Capitälen, diese sind an dem kleinen Dianen-Tempel weit schwerer, als bei den grösseren Propyläen, am feinsten aber an dem noch grösseren Jupiter-Tempel, an welchem der Kranzleisten mit den Dielenköpfen beinahe schwach erscheint, und doch in der Wirklichkeit hinlänglich stark ist. Je grösser also der Maasstab ist, desto schlanker sind die Säulen, desto leichter die Hauptgesimse und desto feiner alle Gliederungen, im Verhältniss zum unteren Durchmesser der Säule. Wir können hier nicht genug auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen" etc. — Referent kann diese Ansicht nicht theilen: denn dieselbe ist keineswegs durch die wichtigsten Monumente begründet, da z. B. die Säule des Parthenon etwa dieselbe Höhe hat, wie die des genannten Jupiter-Tempels, und doch nicht die übertrieben leichten Verhältnisse des letzteren mit sich führt; sie ist auch nicht durch Vitruv bestätigt, da dieser bei grösseren Dimensionen der Säule gerade umgekehrt ein vermehrtes Höhenverhältniss des Architravs (somit des gesammten Gebälkes und auch des Capitäles) fordert (l. III, c. 3.); sie beruht endlich im Wesentlichen auch nicht auf ästhetischen Principien. Das Ornament dürfte allerdings nach den verschiedenen Grössenverhältnissen zu modificiren sein: die Formation der einzelnen Architekturtheile geht aber wesentlich nur aus ihrem gegenseitigen Verhältnisse hervor, darauf die relative Grösse des Ganzen keinen Einfluss ausüben kann. Nur dann, wenn man kein andres Gesetz für die Bildung der Formen gelten lassen will, als das materielle des Stoffes, ist jene Ansicht als die richtige aufzustellen.

Bei Gelegenheit der Ordnung der Propyläen von Eleusis wird wiederum eine bemerkenswerthe Notiz über die nach aussen gekehrte Ante dieses Gebäudes mitgetheilt, die aber ebenfalls nicht als allgemeines Gesetz gelten dürfte.

T. 19. **Muster ionischer Ordnung**: von dem kleinen Tempel am Ilissus, von dem viersäuligen Portieus am Erechtheum, vom T. der Minerva Polias zu Priene. Diese Zusammenstellung hat denselben Zweck wie die des vorigen Blattes; auch hier ist vornehmlich auf die Anten-Construction Rücksicht genommen.

T. 20. **Ionische Thüre vom viersäuligen Portieus am Erechtheon.** — Dies eigenthümliche Prachtwerk der griechischen Architektur, welches bei uns im Ganzen noch wenig bekannt ist, wird hier nach Donaldson's *Collection of the most approved Examples of Doorways, from ancient Buildings*, mitgetheilt. Eine Skizze des Ganzen, Zeichnungen und Durchschnitte der prachtvollen Details in genügender Grösse (deren einige auch auf dem folgenden Blatt enthalten sind), und genaue Berechnungen der einzelnen Maassverhältnisse unterrichten auf's Zweckmässigste über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Thüre. „Die Verhältnisse der Theile an unserer Thüre unter sich (sagt der Herausg.) sind, ausser dem Vorhandensein der Consolen, nicht wesentlich verschieden von den Regeln Vitruv's für die dorische Thürart. Allein das Grössenverhältniss zu unserem Beispiele ist abweichend von des Autors Angaben, nach welchen die Höhe der ganzen Thür der Säulenhöhe gleich sein soll, und das Thürlicht fünf Sechstel davon. Doch diese Verschiedenheiten in Anordnung und Verhältniss, verleihen gerade unserer Thür eine schöne Harmonie mit der Säulenstellung der Portike, welche beim Pantheon zu Rom und noch mehr beim Vesta-Tempel zu Tivoli nicht in so hohem Grade gefunden wird, weil dort die Thüren, mit Vitruv's Vorschrift übereinstimmend, zu colossal erscheinen, im Vergleich mit der Säulenstellung der Portike, welche dadurch klein und eng erscheint." Sehr richtig bemerkt der Herausg. ferner, dass, trotz der hohen Anmuth in den verschiedenen Details der Thüre des Erechtheums, doch bedeutende Missverhältnisse in Betreff ihrer gegenseitigen Grössenverhältnisse obwalten, und dass die gesammte Thür somit der späteren Vollendungszeit des Baues zuzuschreiben sein

dürfte. Nur den einen unter den Gründen, die der Herausg. hiefür anführt, dass nemlich die Sima (der sogenannte Rinnleisten) hier ohne constructive Motivirung vorhanden sei, kann Referent nicht gelten lassen. Die Sima wird in der griechischen Architektur wesentlich nur als Bekrönung des Ganzen angewandt; jener materielle Zweck der Ableitung des Regenwassers ist erst von späteren Technikern hineingelegt, wie sich z. B. deutlich aus der Sima des Parthenons ergiebt, an deren unteren Ecken die Löwenköpfe (die man später zu den Ausgüssen des Wassers machte) bekanntlich noch nicht durchbohrt sind; sie ist demnach auch als Thürbekrönung ganz passend, auch wenn da kein Wasser abzuleiten ist, und ihr Vorhandensein an solcher Stelle ist an sich kein Beweis späterer Ausartung.

T. 21. Einzelnheiten vom Erechtheion. — Ausser den bereits erwähnten Einzelnheiten der Prachtthür, enthält dies Blatt zunächst eine detaillirte Zeichnung der verschiedenen, reich ornamentirten Antencapitäle, welche der Herausgeber nach den Gypsabgüssen der Originale selbst genommen und die sich durch eine ungleich reinere Auffassung der griechischen Formen, als diese bei Stuart und Normand gegeben sind, auszeichnet. Sodann ist auf demselben Blatte noch die von dem Herausg. erfundene Construction der Schneckenlinie des Capitäls mitgetheilt, welche ungleich anwendbarer ist als die von d'Aviler, bei Normand, T. 21. Sie ist bereits in den von der k. prüss. technischen Deputation für Gewerbe herausgegebenen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker" enthalten, und ihre Zweckmässigkeit allgemein anerkannt.

T. 22. Bekrönung von dem choragischen Monumente des Lysikrates in Athen. — Dies sehr saubere und ausführlich gestochene Blatt giebt zum ersten Male eine genügende Darstellung der genannten Bekrönung, welche das schönste unter den bekannten Ornamentwerken griechischer Architektur ist. Die Zeichnung hat der Herausg. nach den Gypsabgüssen genommen, welche sich in der reichen Gyps-Sammlung des Königl. Gewerbe-Institutes zu Berlin befinden und welche aus den Formen herstammen, die der kunstliebende Graf Choiseul-Gouffier, etwa um 1785 von dem Monumente zu Athen selbst hatte nehmen lassen; sie sind vornehmlich dadurch interessant, dass sie die Einzelheiten der Sculpturtheile noch nicht so beschädigt zeigen, als diese leider, durch die Zerstörungen der neueren Zeit, an dem Originale in seinem gegenwärtigen Zustande der Fall ist. Gleichwohl sind auch sie bereits an den sämmtlichen Extremitäten so bedeutend verstümmelt, dass die Restauration des Ganzen, welche der Herausg. im Vergleich mit den übrigen Abgüssen des Monumentes unternommen, immer bedeutende Schwierigkeiten bot. Um so grösser jedoch ist das Verdienst des Herausg., als seine Zeichnung in der That die Schärfe, Reinheit und Eleganz dieser so höchst merkwürdigen Arbeit in trefflicher Vollendung vorführt, während in dem Stuart'schen Kupferstich Alles, was dieselbe als ein Erzeugniss griechischen Geistes charakterisirt, ausgelöscht ist. —

Wenn im vorstehenden Bericht einzelne Ansichten des Herausgebers bestritten wurden, so ist gleichwohl das Ganze seines Unternehmens, das überdiess mit grösster Eleganz ausgestattet ist, mit gebührender Werthschätzung anzuerkennen und ein baldiges Erscheinen der versprochenen Fortsetzung zu wünschen.

F. Kugler.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Fünfte Vorlesung: Die bacchischen, pythischen und panathenäischen Preisvasen.

Die grosse Verwandtschaft einer in Athen gefundenen Minerven-Preisvase, welche jetzt Eigenthum des Königl. Museums ist, mit denen, welche sowohl aus Nola als aus den Gräbern bei Volci hervorgegangen sind, giebt zu mancherlei, für den Werth des ganzen, jetzt vorhandenen Vasenschatzes vortheilhaften Betrachtungen Veranlassung. Es geht aus der Vergleichung beider hervor, wie sehr wir Ursache haben, in den sämmtlichen, den griechischen Colonieen Italiens angehörigen, bemalten Thongefässen griechische und namentlich attische Kunst zu bewundern, und wie treu diese Colonieen an der Kunst, den Gebräuchen und Sagen des Mutterlandes hielten, ohne dadurch eine eigene weitere Entwickelung dieser drei Richtungen aufzugeben. Ob übrigens solche Feste und öffentliche Spiele in diesen griechischen Ansiedelungen, wie in Athen und anderen griechischen Städten, stattgefunden, lässt sich, wenigstens aus dem

Vorhandensein solcher Preisgefässe und trotz der Inschrift an den, mit dem Kampfhahn gezierten, darauf vorkommenden Säulen, nicht mit Sicherheit beweisen. Es ist ebenso wahrscheinlich, dass sie blosse Nachbildungen griechischer Thongefässe sind, vielleicht solcher, die von Bewohnern dieser Colonieen bei den panathenäischen oder anderen Festen gewonnen und in die Heimath mitgebracht wurden. Bei vielen dieser Thongefässe, welche einer späteren Zeit angehören, zeigt sich besonders in den Nebenfiguren und dem Beiwerke eine grössere Ausbildung der Kunst als in den wirklich attischen, und der Vasenvorrath unseres Museums liefert auch für diese Behauptung entscheidende Beispiele.

Einen durchaus anderen Kreis von Darstellungen liefern die bacchischen Preisvasen. Sie sind an den bacchischen Figuren, den Silenen, Satyrn und dem Bocke, kenntlich und umfassen solche Gruppen, welche vorzüglich auf die Schauspiele, die bei den bacchischen Festen aufgeführt wurden, oder auf Mythen, die dem Bacchus angehören, Bezug haben. Ein sehr schönes Vasenbild wurde in einer Zeichnung vorgezeigt, auf welchem Dionysos auf einem Viergespann steht und seine Mutter Semele zu sich aufnimmt, um sie dem Olymp und dadurch der Unsterblichkeit zuzuführen. Die Schulter der schöngeformten Vase stellt Wagenrenner dar, woraus hervorgeht, dass sie zu einem Preise bei Siegen dieser Art bestimmt gewesen ist, oder die Abbildung eines solchen Gefässes sein mag.

Aus den uns überlieferten schriftlichen Denkmalen geht auch hervor, dass bei den pythischen, dem Apollo geheiligten, Festen Vasen, oder vielmehr Schalen als Preise an die Sieger gegeben wurden, welche mit, diesen Festen verwandten, Darstellungen geziert waren, und in Nachbildungen ebenfalls auf den, in den alten Gräbern Italiens vorgefundenen Vasen vorkommen. Die Zeichnung eines hierher gehörigen Vasenbildes, welches den Herkules im Kampf mit dem erymanthischen Eber darstellt, wurde hierbei vorgezeigt.

Die letzte Abtheilung der Preisvasen, welche hier erwähnt werden, waren die panäthrischen, welche sich von den athletischen dadurch unterscheiden mögen: dass erstere als Preise für die in den Gymnasien zur Athletik gebildeten Jünglinge gegeben, letztere aber den schon ausgebildeten Wettkämpfern bei den öffentlichen Spielen ertheilt wurden. Sehr häufig kommen hierbei Figuren vor, die in den Mantel verhüllt sind, und frühere Erklärer glaubten dadurch in diesen Vasen Geschenke zu erkennen, welche man den Jünglingen gab, wenn sie in das Mannesalter traten, also mit der Tracht des Mannes, dem Mantel, bekleidet werden. Da man jedoch in später aufgefundenen Vasen auch Knaben dargestellt fand, welche auf diese Art bekleidet sind, so ist es wahrscheinlich geworden, dass unter diesen Mantelfiguren Knaben und Jünglinge zu verstehen sind, welche aus dem Bade, das ebenfalls in den Kreis der gymnastischen Uebungen gehörte, zurückkommen, wie denn auch Salben-Büchsen und Reinigungsgeräthe häufig unter dem Beiwerk bei diesen Figuren angebracht sind. Eine Schaale von der vierlichsten Form, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde und von einer unübertroffenen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung wurde hierbei vorgezeigt. Sie gehört unbedenklich zu der Klasse der panäthrischen Vasen, indem man alle Hauptarten der körperlichen Uebungen auf derselben angebracht findet, welche auf den Gymnasien gelehrt wurden. Den Schluss des Vortrages bildete eine kurze Uebersicht aller der Gefässe, welche unter dem Vasenvorrath des Königlichen Museums mit ähnlichen Darstellungen versehen sind.

W. Albrecht.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Der Kunstverein in Potsdam wird Anfangs April dieses Jahres abermals eine Kunst-Ausstellung eröffnen und ladet die geehrten Künstler ein, geeignete Gemälde hierzu entweder direct an den Verein (Wilhelmsplatz No. 19.) oder durch den Kunsthändler Hrn. Kuhr z. Berlin, der die Verpackung und Versendung derselben auf Kosten des Vereins übernommen hat, spätestens bis zum 20. März, gefälligst einzusenden. Vorläufig sind zum Ankauf von Kunstwerken 1000 Thlr. bestimmt und werden die erstandenen Gemälde mit den bereits schon erworbenen nach der Ausstellung verloost werden. Actien des Vereins, à 2 Thlr., erhält man in Berlin bei Hrn. Kunsthändler Kuhr.

Potsdam, den 10. Februar 1836.

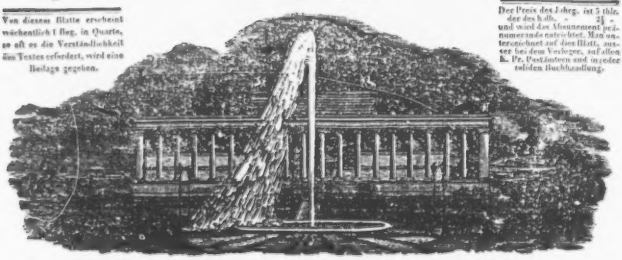
Der Vorstand des Kunstvereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 9. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. Jahrg. 2½ thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unterr bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Ueber die Erweiterung des Locals der Königl. Academie der Künste zu Berlin.

Durch die königliche Huld, welche allen Bildungsanstalten des Preussischen Staates Pflege und Schutz angedeihen lässt, war auch die K. Academie der Künste zu Berlin in neuerer Zeit zu einer Bedeutsamkeit erwachsen, die bereits die glücklichsten Einwirkungen auf eine allgemeinere Verbreitung der Kunst und des Interesse für dieselbe zur Folge hatte, die indess zugleich eine Ausdehnung der engeren Grenzen, wie sie diesem Institut für die vergangene Zeit bestimmt waren, wünschenswerth machte. Die Sammlungen vornehmlich, welche die Academie besitzt, und insbesondere die überaus reiche Sammlung der Gypsabgüsse nach den berühmtesten Antiken, waren noch in zu engem Raume zusammengestellt als dass der vorzügliche Werth derselben anerkannt und irgend eine zweckmässige Benutzung, insbesondere von Seiten des Publikums, eingeleitet werden konnte. Die grossen Kunst-Ausstellungen der Academie, obschon es in der That bereits möglich gemacht wurde, eine bedeutende Reihe von Sälen für dieselben einzuräumen, hatten gleichwohl von Jahr zu Jahr so beträchtlich an Umfang zugenommen, dass durch das nothwendig engere Zusammenstellen der Gegenstände mannigfache Unbequemlichkeit für die Beschauer entstehen, dass Manches an ungünstiger Stelle aufgehängt, auch wohl Manches ganz zurückgewiesen werden musste. Zugleich auch hatten stets, zur Beschaffung des für diese Ausstellungen nöthigen Raumes, einige der, im bisherigen Zustande schon beschränkten und unangemessenen, Unterrichtslokale benutzt werden müssen, so dass durch diesen Umstand, während der Dauer der Ausstellungen, mannigfache Störungen hervorgerufen waren.

Durch die sehr bedeutende, gegenwärtig bereits vollendete Erweiterung des Lokals der Academie sind fortan diese sämmtlichen, sowie die anderweitigen Missstände der Art in erfreulichster Weise gehoben. Nächst den gnädigen Bestimmungen Sr. Majestät des Königs verdankt man die Ausführung dieser neuen Einrichtungen vornehmlich dem würdigen, auf das allgemeine Beste gerichteten Sinne, mit welchem sich diejenigen Behörden, die von verschiedenen Seiten Ansprüche auf die Benutzung der in Rede stehenden Räume machen durften, zur Durchführung der gegenseitigen Interessen vereinigt haben. Das Stadtviertel nemlich, in welchem das Gebäude der Academie liegt und über dessen Grenzen natürlich nicht hinausgegangen werden konnte, dient, ausser jenen bisherigen Lokalen der Academie, eines Theils zu militärischen Zwecken, andern Theils zu denen des Königl. Ober-Marstall-Amts. Letzteres bedurfte eben so sehr einer Erweiterung, wie die Academie selbst, und das einzige hiezu taugliche Lokal war nur in demjenigen Theil der Universitätsstrasse gegeben, wo beide Anstalten aneinandergrenzten. Durch die rühmliche Willfährigkeit des Königl. Oberstallmeisters, Hrn. v. Knobelsdorff, ist nunmehr der hier ausgeführte Neubau dergestalt eingerichtet worden, dass das Parterre desselben zu den Wagenräumen des Ober-Marstall-Amts benutzt wird, sämmtliche Räume der beiden Obergeschosse hingegen der Academie zu Theil geworden sind. Die Ausführung dieses, solid und trefflich gearbeiteten Neubaues wurde durch den Hofbau-Inspektor bei dem K. Ober-Marstall-Amt, Hrn. Braun geleitet; die Anordnung der Façade befolgt genau den Styl des älteren Academie-Gebäudes, so dass sich diese Façade, die unter den Linden beginnt, nunmehr die ganze Länge der Universitätsstrasse hinzieht und allerdings zu einer würdigeren Erscheinung dieser Gegend der Stadt beiträgt *).

Für die Academie ist hiedurch somit die wünschenswerthe Ausbreitung möglich gemacht. Das Local für die grossen Kunstausstellungen ist um ein sehr Bedeutendes erweitert, und die grossen, lichtvollen Räume werden fortan die zweckmässigste Aufstellung der Kunstgegenstände gestatten und wesentlich zum bequemeren Genuss derselben von Seiten des Publikums beitragen *). Der academische Unterricht wird auch neben diesen Ausstellungen ungestört seinen Gang fortgehen können, und die einzelnen Classen zugleich so gelegt werden, dass sie den für die verschiedenen Unterrichtsgegenstände nöthigen Apparat unmittelbar zur Hand haben. Die Bibliothek, die Kupferstichsammlung, die nicht unbedeutende Gemälde-Sammlung der Academie werden vortheilhaft und in einer, die Benutzung und Beschauung derselben fördernden Weise aufzustellen sein. Einer der wichtigsten Vortheile aber wird, wie wir hoffen dürfen, durch die nunmehr mögliche Ausbreitung der Sammlung der Gypsabgüsse, für welche das Erdgeschoss jetzt zureichende und schöne Räume darbietet, entstehen. Der Reichthum dieser Sammlung entspricht bereits fast allen Ansprüchen, welche an ein Museum der Art gemacht werden können; was die Antiken-Sammlungen von Rom, Florenz, Paris, London, Dresden, München u. s. w. Vorzüglichstes besitzen, findet man hier vereinigt; was das unübertroffene Alterthum Grosses und Herrliches hervorgebracht hat, ist hier in Nachbildern, die den Originalen lediglich nur im Stoffe nachstehen, versammelt. In der That, es dürfte schwerlich eine Sammlung von Originalen vorhanden sein, welche dem ästhetischen Werth einer solchen Sammlung von Copien die Waage halten könnte.

Wir dürfen mit Zuversicht darauf rechnen, dass auch die äussere Anordnung und Ausstattung dieser so höchst werthvollen Sammlung, welche nunmehr noch ins Werk zu richten ist, sich derselben Huld zu erfreuen haben werde, die z. B. aus den Sammlungen des Königl. Museums eine so schöne Zierde unsrer Stadt geschaffen hat; dass auch hier, wie es bereits an andren Orten, z. B. in Dresden (im Mu-

*) Es ist zu hoffen, dass nunmehr auch der Façade des älteren Academie-Gebäudes das äussere Ansehen der Baufälligkeit genommen und dieselbe in gleichem Ton mit den neuen Theilen durchgeführt werden wird; und dies um so mehr, als jener ältere Theil gerade der belebtesten Gegend der Stadt, den Linden, zugewandt ist.

d. R.

*) Wir bemerken beiläufig, dass der bequemere Besuch der Ausstellungen auch durch eine am Ende der bezüglichen Räume (gegen das Ende der Universitätsstrasse) vorhandene Ausgangsthür befördert werden dürfte, indem hiedurch das häufig unangenehme Gedränge beim Eingange gehoben sein wird, — ähnlich wie eine solche Einrichtung beim K. Museum Statt findet.

d. R.

seum der Mengsischen Gypsabgüsse) der Fall ist, Einrichtungen getroffen werden, um dem Publikum an gewissen Tagen den freien Eintritt zu diesen ersten Meisterwerken der Kunst vergünstigen zu können*); dass somit die allgemeine Bildung des Geschmackes in einer Weise befördert werde, wie es — wir sprechen dies mit vollkommenster Ueberzeugung aus — durch keine andre Sammlung möglich sein kann. — So wird sich Berlin fortan einer Anstalt zu rühmen haben, die in gleicher Ausdehnung an wenig andern Orten zu finden sein dürfte, und die eben nur der Stellung entspricht, welche der Preussische Staat als Repräsentant der höheren geistigen Entwickelung der Zeit einnimmt.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Die niederländische Kunst, welche durch die van Eyck's begründet ward, verliess diese idealere Richtung. Hier ward es vorherrschendes Gesetz, die Gestalten des Lebens in vollster Treue und Wahrheit nachzubilden. Aber es zeigt sich dasselbe von den Hauptmeistern dieser Schule auf eine so wunderbar innige, tief gemüthvolle Weise durchgeführt, dass wir eine Heiligung und Verklärung des irdischen Lebens in all seiner Beschränkung und Mangelhaftigkeit wahrzunehmen glauben, und dass Aehnliches fast in der gesammten italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts (der vorzugsweise ebenfalls die Richtung auf das Studium der Form eigen war) nicht gefunden wird.

Ueber den unmittelbaren Einfluss, den die Eyck'sche Schule auf Deutschland ausgeübt haben dürfte, ist wenig bekannt. Bei dem Cölner Meister der Lyversberg'schen Passion und seinen Nachfolgern ist ein solcher Einfluss mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen*). — Sodann wird von dem Friedrich Herlin von Nördlingen (1467) im Bürgerbuch dieser Stadt ausdrücklich berichtet, dass er mit „niederländischer Arbeit" umzugehen wisse**). Die von diesem Meister in Nördlingen vorhandenen Gemälde sind mir unbekannt: sie sollen, nach dem Urtheile verschiedener Kenner, auf's Deutlichste die Eyck'sche Schule erkennen lassen. Mit besonderem Antheil aber habe ich das grosse Altarbild im Chore des Domes von Meissen, die Anbetung der Könige darstellend, betrachtet, welches nach Hirt's Ansicht***), im Vergleich mit den Nördlinger Gemälden, dem Herlin zuzuschreiben ist. In der That zeigt dasselbe die auffallendste Verwandtschaft mit den Werken der van Eyck's, in der Gesammtauffassung sowohl, als vornehmlich im Nackten. Doch ist zu bemerken, dass letzteres nicht ganz so fein behandelt ist; dass es den Stoffen der Kleidung ebenfalls an jener feineren Charakterisirung fehlt, welche wenigstens die Werke des Johann van Eyck auszeichnet; und dass der Faltenwurf dagegen grossartiger, mehr nach Art des Hubert, oder vielmehr der altcölnischen Schule gezeichnet ist****). — Die Bilder der Moritzkapelle zu Nürnberg, welche den Namen des Fried-

*) Billigen Wünschen für diese äussere Ausstattung des Museums der hiesigen Gypsabgüsse dürfte schon genügt werden, wenn nur die Räume einfach eingerichtet und mit einem angemessenen Tone versehen würden; wobei indess nicht zu übersehen ist, dass auf der anderen Seite eine zweckmässige Aufstellung der Vorrichtungen für Gegenstände so mannigfach verschiedener Art keine geringe Aufgabe sein würde.

d. R.

*) Passavant a. a. O. S. 416 ff.

**) Tüb. Kunstblatt. 1820, No. 47.

***) Kunstbemerkungen etc. S. 21 ff.

****) Mit höchster Entrüstung musste auch der Schreiber dieser Zeilen im Frühjahr 1835 die heillose Restauration wahrnehmen, mit welcher mehrere der bedeutendsten Stellen dieses hohen Meisterwerkes im J. 1814 besudelt worden sind. Hirt's Worte über diese Schmach scheinen spurlos verhallt zu sein. „Vor zehn Jahren (so schrieb er im J. 1819) sah ich den Kopf der Maria noch in der besten Erhaltung und von einer Schönheit, die alle andern weit überstrahlte. An der Stelle dessen sieht man jetzt ein wahres Zerrbild. Der Himmel weiss, wie der Unglückliche es machte, ein so göttliches Gesicht so gänzlich zu Grunde zu richten. Vielleicht wäre es noch an der Zeit, dem Uebel einigermassen abzuhelfen, vielleicht dadurch, dass man die ganze Ueberschmierung wieder abnähme, und eine geschickte Hand, wo es nöthig, wieder nachhülfe. Die Ehre der Dumheren (? — ich glaube: die Ehre des Vaterlandes) ist im Spiel, dass es bald geschehe!"

rich Herlin führen (No. 95 und 96, Gruppen aus der Verwandtschaft der Maria) entsprechen freilich der niederländischen Richtung sehr wenig; sie sind hart, scharf und unschön.

Ob ein ähnlicher Einfluss niederländischer Weise auf die Kunst des Martin Schön oder Schongauer von Colmar, wie man vermuthet, wirklich Statt gehabt, wage ich nicht mit Bestimmtheit auszusprechen, da mir seine, im Elsass vorhandenen Werke zur Zeit noch unbekannt sind *). Ich kann nur über diejenigen Werke Schongauer's sprechen, welche ihm in den Gallerieen von Nürnberg, Schleissheim und Wien zugeschrieben werden. In diesen zeigt sich ein tüchtiger ernster Meister, welcher das Leben in ähnlicher Richtung zwar, wie die Niederländer, auffasst, in der Technik jedoch mannigfach von ihnen verschieden ist; seine Farbe im Allgemeinen ist nicht von kräftigem Tone, sein Faltenwurf würdig gezeichnet, aber nicht mit Nachahmung des besonderen Stoffes ausgeführt, seine Carnation weich, im Einzelnen selbst weichlich. Eigenthümlich aber ist ihm der Ausdruck einer ernsten Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines gereinigten, mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht; es ist darin keine befangene Devotion, keine phantastische Schwärmerei ausgesprochen, sondern das Gleichmaass einer edlen Seele. Daher zeigt sich denn in seinen Gestalten nicht selten eine ruhige Würde, in den Köpfen derselben der Anklang einer vollendeten, gereiften Schönheit, wie ich ihn fast nirgend unter den älteren deutschen Künstlern wahrgenommen habe. In der Moritzkapelle von Nürnberg sind von ihm 6 Gemälde mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria und ausserdem eine h. Barbara: Bilder, in denen vornehmlich das Gemüthliche eines schlichten Familienlebens auf anziehende Weise dargestellt ist. — Unter den Gemälden der Gallerie von Schleissheim *) nenne ich besonders ein aus zwei Tafeln bestehendes Werk, (No. 91 und 93). Auf der linken Tafel sieht man die hh. Rochus und Sebastian und über ihnen Christus und den h. Geist von Engeln umgeben; — ein Bild, das, im Ganzen minder bedeutend, doch im Sebastian eine tüchtige und würdige Gestalt, und einzelne schöne Köpfe zeigt. Auf der rechten Tafel ist Maria dargestellt, kniend und zu Christo gewandt; zu ihren Seiten, ebenfalls kniend, Geistliche und Weltliche, über welche der Mantel der Maria von zweien Engeln ausgebreitet wird; auf dem oberen Theil des Bildes Gott Vater mit

Ob ein ähnlicher Einfluss niederländischer Weise auf die Kunst des Martin Schön oder Schongauer von Colmar, wie man vermuthet, wirklich Statt gehabt, wage ich nicht mit Bestimmtheit auszusprechen, da mir seine, im Elsass vorhandenen Werke zur Zeit noch unbekannt sind *). Ich kann nur über

*) Was die Schule des Elsasses im Allgemeinen anbetrifft, so erlaube ich mir, hierüber folgende Stelle aus einem Briefe meines Freundes C. Grüneisen mitzutheilen:

„Von dem, was man in München und Schleissheim dem M. Schön zuschreibt, darf auf die Eigenthümlichkeit der Elsasser Malweise nicht geschlossen werden; denn dort sind es meist nur kleine und wenig fertige Bildchen, die man vorweist. Diejenigen Gemälde in Colmar, die nicht von späterer Hand übermalt und verpfuscht sind, haben eine sehr einfache, aber im Effect höchst vollendete Technik. Wie die Erfindung dem kirchlichen Bildertypus sich anschliesst, so ist um desto mehr auf eine sorgfältige Darstellung hingearbeitet. Diese Darstellung hält sich, was die Körper und Gewande betrifft, in einer harten und gebrochenen Form, bei den Gesichtern aber in weichen und anmuthsvollen Linien, und sind die letzteren keineswegs mager. Es ist ein Anfang der weichen Naturwahrheit, wie sie später bei Holbein, Baldung Grien und Manuel hervortritt. Das Colorit ist hell, selbst in den Schatten, die Farben, zumal bei jugendlichen Köpfen, zart in einander vertrieben. Der Ausdruck ist unendlich mild, ernstfromm, und würde ideal sein, wenn er nicht von der schlichten Bürgerlichkeit und ehrlichen Zünftigkeit seiner Abkunft zeugte. Beinahe überall sind die Bilder auf Goldgrund; fast nirgend ein Monogramm; eine der seltenen sind die Buchstaben N. M. auf dem Gefässe einer Maria Magdalena, die ich indess kaum wage, dem Berner Nicolaus Manuel zuzuschreiben. Die schönsten Bilder dieser Gattung sind: Die Mutter Gottes im Rosenhag, ein grosses Blatt im Colmarer Münster, von überaus pünktlicher Ausführung bis auf Blumen und Blätter und Vögel; die Engel aber, welche die Maria krönen sind schöner als diese selbst, die vor einem Rosenhag den Jesusknaben im Schooosse hält; sie trägt einen dunkelrothen Mantel über einem hellrothen Kleide, — auf Goldgrund. Sodann zwei Altarseitenblätter, auf den äusseren und inneren Seiten bemalt, die Madonna bei der Verkündigung und mehrere Heilige darstellend. Diese letzteren sind auf der Colmarer Bibliothek.

*) Ich führe hier und im weiteren Verlauf dieser Abhandlung die Bilder der Schleissheimer und der Münchner Gallerie nach den Ortsbezeichnungen, welche sie die letzten Jahrzehnte hindurch einnahmen, an. Die gegenwärtigen, neu begonnenen Anordnungen der Münchner Pinakothek sind noch nicht öffentlich gemacht.

einem Schwert und drei Wurfspiessen in den Händen, Engel mit Geschossen um ihn her, deren Pfeile aber über dem Mantel der Maria zerbrechen. Sehr trefflich ist auf dieser Tafel besonders die untere Gruppe; hier sieht man die ausgezeichnetsten Portraits, welche sehr schön, weich und mit feinem Verständniss gemalt sind; auch der Kopf der Maria ist höchst anmuthig. — In der K. K. Gallerie zu Wien ist eine treffliche Kreuzigung Christi von M. Schongauer vornehmlich bemerkenswerth *).

Das Portrait dieses Meisters, von seinem Schüler Hans Largkmaier im J. 1483 gemalt, welches sich in der Gallerie von Schleissheim (No. 175) befindet, zeigt ein schlicht bürgerliches Gesicht mit ernstem, mildem Ausdrucke. Die Malerei ist trefflich und warm, nur noch mit etwas strengen Umrissen. —

Sehen wir demnach in der ersten Entwickelungsperiode der deutschen Kunst ein vorherrschendes und im Einzelnen durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach idealschöner Auffassung; treten uns später die Formen und Gestalten des gemeinen Lebens in grösserer oder geringerer Naturwahrheit entgegen, deren Darstellung wiederum durch den Ausdruck einer „schönen Seele“ (man verzeihe dies Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe erhoben wird; so ist es allerdings befremdlich, dass bei der weiteren Ausbildung der Kunst in Deutschland diese Elemente nicht zu ihrer Vollendung hindurchgeführt und vereinigt wurden. Es musste ein andres Element störend hineingetreten sein.

Dies ist dasjenige, was man gewöhnlich mit dem Ausdrucke des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker, und ich möchte es am Liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitere Himmel des Südens, die klare, durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt; da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angeregt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien und Griechenland nicht kennen und welche auf einer von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen bildet, wo sie in eigner Willkühr zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterwerfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen und Abentheuerlichen verleugnet sich schon in jener früheren Periode der deutschen Kunst, wo eine Richtung auf ideale Schönheit vorherrscht, nicht ganz, wenngleich er freilich nur in einzelnen untergeordneten Beziehungen sichtbar wird. So besitzt, um nur Ein Beispiel anzuführen, das Berliner Museum u. a. ein Gemälde, welches dem Meister Wilhelm, einem der bedeutendsten Künstler der altcölnischen Schule, aus Analogie mit einer Reihe anderweitig vorhandener, höchst wahrscheinlich von ihm herrührender Bilder, zugeschrieben wird (Abth. III, No. 179). Es ist eine Tafel mit fünf und dreissig kleinen Darstellungen aus der Geschichte des Erlösers. Auch hier ist, wie in seinen übrigen Gemälden, sehr Treffliches vorhanden und namentlich jene weissgekleidete Gestalt der Maria, welche den Christusleichnam auf ihrem Schooss

*) Auch in den Kupferstichen dieses Meisters erkennt man dieselbe ernste Anmuth, die als der Hauptcharakterzug seiner Gemälde angegeben wurde. Doch tritt in jenen das phantastische Element, davon im Folgenden gesprochen werden soll, im Einzelnen bereits bedeutend hervor, wie z. B. in dem h. Antonius, der von verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt wird, in der grossen Kreuztragung, wo die Peiniger in seltsamen Gestalten auftreten, u. s. w. In einigen Kupferstichen, z. B. einer Anbetung der Könige, scheint sich in der That der oben angedeutete Einfluss der Eyck'schen Schule bemerklich zu machen.

hält, von ausgezeichneter Würde; in den Nebenfiguren jedoch, besonders in den seltsam gepanzerten Kriegern, zeigt sich das deutlichste Streben, jenem Hange zum Sonderbaren gleichzeitig Luft zu schaffen.

Aber wenn die frühere Kunst in Deutschland bereits eine im Wesentlichen so günstige Wendung genommen hatte, warum trat gerade in den Momenten ihrer weiteren Entwickelung jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch zunächst scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjektiven Ansichten auf. Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge zeigen, wie dergleichen in der That weder im politischen Leben, noch in dem der Wissenschaft ausblieben, und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Production des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdiess nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten mährchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und umspielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungvolles auch von einzelnen grossen Geistern jener Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen.

(Fortsetzung folgt.)

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Mit einer Einleitung von Dr. C. L. Stieglitz, Domprobst, sämmtlich Mitglieder des Vorstandes der deutschen Gesellschaft für Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer zu Leipzig, und mehrerer auswärtigen gelehrten Gesellschaften. Leipzig: gedruckt bei F. A. Brockhaus, auf Kosten des Herausgebers.

Mit freudigster Anerkennung machen wir unsre Leser auf den Beginn eines Unternehmens aufmerksam, welches, indem es eine grosse Menge schätzbarer Monumente der deutschen Vorzeit in würdiger Weise bekannt macht, zur besonderen Ehre des gemeinsamen Vaterlandes gereichen wird. Dasselbe soll die Denkmale eines Landstriches umfassen, der bisher in antiquarischer Beziehung noch wenig beachtet und gewürdigt worden ist (das Schwechten'sche Werk über den Dom von Meissen ist bis jetzt das einzige der Art), der gleichwohl jedoch eine Fülle interessanter Gegenstände darbietet und sich mit diesen den schon mehr durchforschten Gegenden Deutschlands (vornehmlich den Rheingegenden) vortheilhaft anreiht. Nach der vorliegenden ersten Lieferung zu urtheilen, wird die äussere Form dieses Werkes den bekannten trefflichen *Cathédrales françaises* von Chapuy entsprechen und somit in derjenigen Tüchtigkeit und Eleganz erscheinen, welche von einem Nationalwerke zu erwarten ist. Zugleich bürgt die Art und Weise, wie das ganze Unternehmen eingeleitet ist, für eine, dem ernsten Zwecke entsprechende Durchführung, indem es nicht als eine buchhändlerische Speculation, sondern als das selbständige Unternehmen eines Privatmannes, welcher nicht genöthigt ist, hierin das Interesse des Erwerbes dem der Wissenschaft und des Patriotismus voranzustellen, und welcher sich der vielseitigsten liberalsten Unterstützung zur Durchführung seines würdigen Vorhabens erfreut, in's Leben tritt.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste umfasst das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss. Es ist Sr. K. H. dem Prinz Mitregenten Friedrich August von Sachsen gewidmet und führt auf der Subscribentenliste eine bedeutende Anzahl fürstlicher und Privat-Personen, sowie der Bibliotheken des In- und Auslandes auf. Die Gegenstände, welche zur Darstellung und Herausgabe in dieser ersten Abtheilung bestimmt sind, betreffen: die Schlosskirche zu Wechselburg (dem ehemaligen Kloster Zschillen), die goldne Pforte der Domkirche zu Freyberg, die Klosterkirche zu Paulinzelle, die zu Thalbürgel, die zu Altenzelle, die Nicolaikirche zu Eisenach, die Kirchen zu Rochsburg, Geithayn, heil. Kreuz bei Meissen, Stadt Ilm, Saalfeld, Altenburg, Grimma, Rochlitz, Pirna, Zwickau, Chemnitz. Die letztgenannten Kirchen werden nur einzelne Abbildungen einnehmen, die anderen ausführlicher behandelt werden, wie z. B. die interessante Kirche zu Wechselburg auf 13 Blättern, mit mehreren Bogen Text in klein Fol., dargestellt ist und zwei Lieferungen ausfüllt. Der Subscriptionspreis einer jeden dieser beiden ersten Lieferungen des gesammten Unternehmens beträgt auf Velin-Papier 3 Thlr., auf chinesischem Papier 4½ Thlr. Die folgenden Hefte werden im Ganzen wohlfeiler geliefert werden, jedoch hat der Herausgeber hierüber im Einzelnen sowohl was die Zahl der Abbildungen, als was den Preis betrifft, keine Voraussbestimmung treffen können.

Die zweite Abtheilung wird die Denkmale der mittelalterlichen Baukunst in der Königl. Preussischen Provinz Sachsen enthalten. Die Veranlassung, auch die Monumente dieses Landestheiles in den Gesammtplan des Unternehmens mitaufzunehmen, kam dem Herausgeber von Seiten der Königl. Preussischen Regierung zu Merseburg, nachdem Dieselbe von der beabsichtigten Herausgabe Sächsischer Baudenkmale Kenntniss genommen hatte. Folgendes ist die Anzeige, welche Dieselbe in ihrem Amtsblatte vom 9. Decbr. v. J. hierüber erlassen hat:

Unter Mitwirkung mehrerer ausgezeichneter Mitglieder des Vorstandes der deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig werden auf unsere Veranlassung und unter unserem Beistande die Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Preussischen Provinz Sachsen, von dem Dr. L. Puttrich zu Leipzig bearbeitet und auf Subscription herausgegeben

Se. Majestät der König haben diesem verdienstlichen Werke Allerhöchst Ihre Unterstützung zuzusichern geruht. Se. Königl. Hoheit der Kronprinz, der erhabene Beschützer der Künste und Alterthumskunde, haben die Zueignung desselben huldvoll angenommen und die Prinzen des Königlichen Hauses, sowie die Hohen Staatsbehörden des Landes, die öffentlichen Bibliotheken, viele hohe Personen und Behörden des benachbarten Königreiches etc. Sachsen u. s. w. haben ihr lebhaftes Interesse an demselben durch Theilnahme und eine zahlreiche Subscription schon bethätigt.

Indem wir diess zur allgemeinen Kenntniss bringen, fügen wir hinzu, dass die ausführlicheren gedruckten Anzeigen und Beschreibungen dieses Werkes mit den Subscriptions-Listen und Probe-Abbildungen heute den sämmtlichen Herren Landräthen und den Magistraten der grösseren Städte unseres Departements zur Eröffnung der allgemeinen Subscription zugesandt worden sind und laden wir zu einer recht zahlreichen Theilnahme an diesem Denkmale der Zeit das gesammte resp. Publikum hierdurch ein.

Wir haben davon sorgsame Kenntniss genommen, dass diese Unternehmung mit möglichster Sparsamkeit ausgeführt, gleichwohl das Werk selbst in der bildlichen Darstellung, wie in der Ausarbeitung und dem Abdrucke der Geschichte der Baukunst des Mittelalters in Sachsen würdevoll ausgestattet werden wird und können wir daher, wie hiernit geschieht, dasselbe in jeder Beziehung empfehlen.

Gleichzeitig fordern wir die resp. Behörden sowohl, als die übrigen Besitzer von Urkunden, handschriftlichen Nachrichten, alten Abbildungen von Bauwerken etc. auf, dieselben dem Dr. Puttrich mitzutheilen, oder demselben Nachricht davon zu geben, sowie ihn bei diesem mühsamen Unternehmen nach allen Kräften zu unterstützen.

Merseburg, den 9. December 1835.

Königlich Preussische Regierung.

Die Gegenstände, welche in dieser Abtheilung dargestellt werden sollen, betreffen, nach ungefährer Uebersicht: die Klosterkirche zu Memleben, die Schlosskirche zu Querfurt, die Domkirche zu Merseburg, die Neumarkts-Kirche und Details aus dem alten Petri-Kloster ebendas., die Domkirche zu Naumburg, die Ulrichskirche zu Sangerhausen, die Stadtkirche und die Doppelkapelle im Schloss zu Freiburg, die Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle, die Klosterkirche auf dem Petersberge bei Er-

furt, den Kreuzgang zu Erfurt, die Doppelkapelle der ehemaligen Burg zu Landsberg, die Klosterkirche zu Conradsburg, die Klosterkirche zu Dobrilugk, die Kirche des Klosters Güldenstern zu Mühlberg. Alle diese Gebäude gehören noch der früheren Bauweise des Mittelalters an, und werden jedes auf verschiedenen Blättern gegeben werden. Ausserdem sollen von der bedeutenden Reihe der Kirchen zu Cottbus, Eisleben, Erfurt, Görlitz, Halle, Heiligenstadt, Herzberg, Jüterbock, Kemberg, Langensalza, Löbejün, Löben, Lübben, Luckau, Mansfeld, Mühlhausen, Nordhausen, Schafstädt, Sorau, Sprembera, Sulil, Torgau, Treben, Treffurt, Weissenfels, Weissensee, Wettin, Wittenberg, Worbis, Zeitz u. a. m. noch die geeignetsten ausgewählt werden. Das Ganze soll 12 Lieferungen umfassen und in 4 bis 5 Jahren vollendet sein. Jede Lieferung wird 4 lithographirte Blätter enthalten, und zwar mindestens 2 völlig ausgeführte, sammt 2 bis 4 Blatt Text. Die Bauwerke im Regierungs-Bezirk Magdeburg sind von der Aufnahme in dies Werk ausgeschlossen, da bereits andere Herausgeber begonnen haben, dieselben bekannt zu machen. Ueber Schul-Pforte, ausser seiner artistischen Bedeutsamkeit noch von besonderem Interesse für viele Personen, die dort ihre Studien begonnen haben, werden einige, von jenen unabhängige Hefte (doch von derselben Einrichtung) bekannt gemacht werden. Der Preis jeder Lieferung dieser Abtheilung ist für die Subscribenten auf alle Lieferungen zu 1½ Thlr. auf Velin-Papier, und 2½ Thlr. auf chinesischem Papier bestimmt *). Auch diese Abtheilung erfreut sich bereits, wie die vorstehende Anzeige bezeugt, einer sehr zahlreichen Subscription und würdiger Theilnahme. (Beschluss folgt.)

*) Man subscribirt für beide Abtheilungen des Werkes bei dem Herausgeber zu Leipzig.

Kunst- und Kunst-Technik

in ihren neuesten Erscheinungen.

Ein kleines Genre-Bild Adolph Schrödter's befindet sich seit einiger Zeit in Berlin, welches vorzüglich durch seine Idee und Auffassung, weniger durch seine Ausführung, ein lebendiges Zeugniss giebt, dass der gute Humor des originellen Künstlers noch im besten Fluge sei. Das Bild stellt einen Krieg im Kleinen dar, der sich, wie gewöhnlich, mehr um das Interesse von einem Paar Schützlingen, als um das eigene dreht, aber um so heftiger ist, da er nur auf sehr kleinem Terrain und in Gegenwart der beschützten Lieblinge, geführt wird. Ein Schuster und ein Schneider haben nehmlich das Unglück in dem Winkel einer engen Gasse Fenster-Nachbarn zu sein; beide lieben den Gesang und halten sich deshalb eine kleine Hauskapelle, die bei dem Schuster in einem (ihm durch Farbe und Keckheit verwandten) Staar, und bei dem Schneider in einem kleinen bescheidenen Zeisig besteht. Beide Sänger gehören verschiedenen Gesangssystemen an, der Staar, als Repräsentant des modernen colorirten Kunstvortrages und der Zeisig, als einfacher Natursänger. Die Besitzer dieser beiden gefangenen Künstler sind so eben auf den unglücklichen Gedanken gekommen, beide gleichzeitig vor ihre Fenster zu hängen, und die Sänger danken ihnen, für diesen Schein von Freiheit, mit einem, ihre Kräfte vollständig in Anspruch nehmenden Duett, welches indessen ihre Besitzer tief verletzt, indem sie fürchten, dass der Gesang des Einen den des Anderen verderben könne. Hierüber hat sich nun zwischen den beiden Nachbarn ein heftiger Streit entzündet, beide verlangen, dass der Vogel des Anderen das Feld räumen solle. Der Schuster hat sich seinen Hammer zu Hülfe, der Schneider seine Frau zur Alliirten genommen, beide Vögel stimmen, ihrer Gewohnheit nach, aus Leibeskräften ein, besonders scheint es der Staar an Injurien gegen den Schneider nicht fehlen zu lassen, die indessen von der Frau des Letzteren wahrscheinlich mit grosser Geläufigkeit erwiedert werden. Das ganze Bildchen (kaum so gross wie ein Quartblatt) ist so voll Lärm und Leben, wie das Finale einer modernen Oper, und im Besitz eines hiesigen Kunstfreundes, des Rentier Hagen, Neue Königsstrasse No. 40 a.

W. Albrecht.

Nachtrag

zu dem in No. 3 d. J. enthaltenen Necrologe.

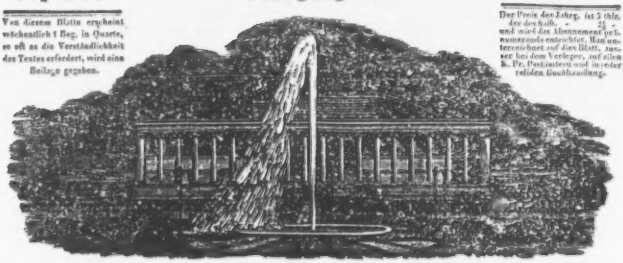
Der Maler Prof. Friedrich Rehberg starb zu München am 20. August 1835 an Altersschwäche. Seit acht Jahren kränkelnd, hatte er in den letzten fünf Jahren das Bett kaum mehr verlassen, wovon in den beiden letzten seine Geisteskräfte sehr schwach geworden. Das Stadtgericht zu München regulirt den Nachlass, dessen Haupt-Activum grosse Gemälde (u. a. seine, in No. 3 erwähnte Niobe, Bathyll, Aeneas u. Dido u. a. m.) u. Zeichnungen sind, die gegenwärtig auf dem Rathhause von München zum Verkauf aushängen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr 9

№ 10. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarte, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der deutsche. - Sgr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Der Protestantismus trat im Anfange des 16. Jahrhunderts offenkundig in's Leben, aber er fand ein langjährig vorbereitetes Feld, ohne welches er nicht so schnell zu einer so unüberwindlichen Macht hätte anwachsen können. Ebenso treten uns bereits in der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts jene phantastischen Richtungen der deutschen Kunst entgegen.

Einer der interessantesten Meister, dessen Blüthe um den Schluss dieses Jahrhunderts fällt, ist der ältere Hans Holbein von Augsburg. Seine Bilder sind zwar im Ganzen noch ziemlich handwerksmässig gemacht und zeigen scharfe, eckige Formen; doch ringt sich ein lebendiger, kräftiger Geist hindurch und erreicht zuweilen den Ausdruck einer eigenthümlichen Würde, in einzelnen, vornehmlich weiblichen Köpfen zugleich eine erfreuliche Anmuth und überraschende Zartheit und Vollendung der Technik. Jenes phantastische Element offenbart sich bei ihm in einer gewaltsamen und übertriebenen Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher — in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen — auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkührlichen, dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unsrer neueren romantischen Poesie (namentlich den Novellen Fou-

qué's) als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt unter ihnen ein blasser Mann mit scharfer italienischer Physiognomie, im grünen Jagdkleide, fast wie der Samiel unserer Mährchen-Oper, wieder. — Bilder dieser Art sind nicht selten. Die Gemäldesammlung auf der Burg von Nürnberg und die der dortigen Moritzkapelle, die öffentliche Gallerie von Augsburg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main besitzen deren eine bedeutende Anzahl; die reichste Folge sah ich in der Gallerie von Schleissheim: 20 Gemälde (zwischen No. 210 und 248), von denen 17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kloster Kaisersheim herstammen und urkundlicher Nachricht zufolge im J. 1502 gestiftet worden sind. — Wo jene Gestalten der Widersacher nicht anzubringen waren, da tritt die oben erwähnte Richtung auf Anmuth und Zartheit in grösserer Freiheit hervor. So namentlich in zwei trefflichen, grau in grau gemalten Tafeln der ständischen Gallerie zu Prag, welche mit dem Namen „Hanns Holbein" bezeichnet sind (XV, No. 34, 35). Es sind Flügelbilder, aussen und innen mit heiligen Gestalten und Begebenheiten der Legende bemalt und mit sehr vorzüglichen Köpfen *). So in dem kleinen Bildchen der Madonna auf gothischem Throne vom J. 1499, das ihm in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 136) zugeschrieben wird und leider sehr beschädigt ist. So vornehmlich in den beiden Bildern der Münchner Gallerie (No. 162 und 164), mit den Gestalten der h. Elisabeth und der h. Barbara, deren Köpfe in einer ungemein liebenswürdigen Naivetät und Weichheit ausgeführt sind.

Die bairischen Künstler jener Zeit sind ungleich weniger interessant. Von Gabriel Mächselkircher von München, der zwischen den Jahren 1460 u. 1480 blühte, sah ich in der Gallerie von Schleissheim zwei Gemälde von sehr bedeutenden Dimensionen (No. 209 und 215). Sie stellen die Kreuztragung und Kreuzigung Christi dar, und tragen das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchten Phantasterei; sie sind in einem unangenehmen graugelblichen Tone gemalt. — Von Ulrich Füterer von Landshut (um 1480) befindet sich ebendaselbst ein grosses Bild einer Kreuzigung (No. 224), sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt, grau in grau und nur das Nackte in natürlicher Farbe; ein beträchtlich schwaches Werk. — Beispiele eines späteren Malers von Landshut, des Martin Ostendorfer, der bereits in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört, finden sich in der Moritzkapelle von Nürnberg (No. 78 und 79). Es sind ein Paar Marterdarstellungen, kalt, hart und mit schlächtermässiger Uebertreibung gemalt. — Die Werke des Hans von Olmdorf, bairischen Hofmalers um 1491, welche in der Schleissheimer Gallerie bewahrt werden, sind mir unbekannt, da das Zimmmer, darin sie sich nebst neu erworbenen Schätzen befanden, für längere Jahre verschlossen war. Doch sah ich auf der Burg von Nürnberg ein beachtenswerthes Gemälde von seiner Hand. Es ist ein Familienstück, fast in Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen, am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf gemalt, aber nicht ohne glückliche Auffassung natürlicher Motive.

Bei den Nürnberger Künstlern, deren Blüthe in den Schluss des 15. Jahrhunderts fällt, zeigt sich jenes phantastische Wesen in Etwas ermässigt. Es scheint im Ganzen mehr ein derbes treues Anschliessen an die umgebende Natur der Grundzug ihrer Kunst zu sein, obgleich im Einzelnen auch hier mannigfach Seltsames zum Vorschein kömmt, und in andren Partieen ihrer Bilder eine Hinneigung zu jener edleren Schönheit, wie sie die Werke des Martin Schongauer zeigen, ersichtlich wird. — Vornehmlich gilt das Gesagte vom Michael Wohlgemuth (1434 — 1519). Die vortrefflichste Arbeit dieses Meisters ist unstreitig diejenige, welche sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien befindet, ein grosses Altarwerk vom J. 1511. Auf dem Mittelbilde stellt es den h. Hieronymus auf dem Throne, und die Donatoren, Mann und Frau, zu dessen Seiten dar; es ist mit doppelten Flügelbildern versehen, auf denen die Gestalten andrer Heiligen gemalt sind. Das scharfe, geschnittene Wesen, welches in den früheren Arbeiten Wohlgemuth's unangenehm auffällt, ist hier beträchtlich gemildert, das Colorit ist warm und kräftig. In diesem Gemälde erkennt man denjenigen Meister, welchem Albrecht Dürer seine Ausbildung verdankt; ja, Wohlgemuth übertrifft seinen grossen Schüler hier im Ausdrucke milder Naivetät, besonders in den Köpfen einiger weiblichen Hei-

*) Vergl. Hirt, in den Kunstbemerkungen etc., S. 188, dessen Angabe, dass dies Bild Studien des Meisters in Flandern nachweise, ich jedoch nicht ohne Weiteres unterschreiben möchte.

ligen; von vorzüglichstem Werthe jedoch sind die beiden Köpfe der Donatoren. — In der Gallerie Lichtenstein zu Wien sind ein Paar Bilder von Wohlgemuth, Christus, im Tempel lehrend, und eine Beschneidung, in welchen wiederum eine mehr phantastische Auffassung sichtbar wird; doch deutet das erste derselben im Einzelnen zugleich auf den schöneren Ernst des M. Schongauer hin.

Bei weitem die Mehrzahl von Wohlgemuth's Werken zeigt einen ziemlich handwerksmässigen Meister, der vornehmlich in den Darstellungen bewegter Handlung in Härte und Unnatur verfällt und dessen Bilder nur dann, wenn sie ruhigere Momente enthalten, Andeutungen jenes Gefühles für Anmuth der Form und Zartheit des Ausdruckes wiederholen. Interessant ist in diesem Bezuge eine Vergleichung der von ihm in der Schleissheimer Gallerie befindlichen Bilder, welche, von gleichen Dimensionen und auf beiden Seiten bemalt, Scenen aus dem Leben Christi in geschlossener Folge darstellen. Während hier z. B. eine Kreuzabnahme (die Vorderseite auf No. 60) durchaus unter der Würde des Gegenstandes bleibt, so ist im Gegentheil eine Verkündigung Mariä (die Rückseite auf No. 59) ansprechend und nicht ohne eigenthümliche Schönheit in den Hauptlinien. — Dasselbe gilt im Wesentlichen von den Malereien Wohlgemuth's auf der Burg und in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ebenso auch von der Reihenfolge derjenigen Gemälde, welche von ihm in einer Kirche zu Chemnitz (wenn ich mich in der Angabe des Namens nicht irre) vorhanden sind, und die im Herbste 1832 zu Dresden, nach einer dort unternommenen Restauration derselben, öffentlich ausgestellt waren.

Andre Nürnberger Meister jener Zeit erreichen nicht die bedeutenderen Leistungen Wohlgemuth's, stehen jedoch mit seinen Arbeiten von mittlerem Werthe ungefähr auf gleicher Stufe. So z. B. ein Gemälde von Martin Zagel, welches ich in der K. K. Gallerie zu Wien sah, ein Crucifix und Heilige zu dessen Seiten darstellend, das in schlichter, ehrbarer Weise gehalten ist. So ein Gemälde ähnlichen Inhalts von Jacob Walch im Berliner Museum (II, No. 49), das in der Auffassung nicht ohne Würde, in der Ausführung jedoch schwach ist. Auch ein Portrait des Kaisers Maximilian von der Hand des ebengenannten Künstlers, welches ich in der Münchner Gallerie sah (No. 67), ist nüchtern und ohne sonderliche Bedeutung. Von Glockenton ist mir kein Original-Gemälde bekannt. In der Schleissheimer Gallerie wird eine Kreuztragung als „im Geschmacke des Glockenton“ (No. 52) bezeichnet, welche in den Gestalten der Peiniger wiederum abentheuerliche Fratzen, in den übrigen Figuren jedoch Anklänge von Würde und Schönheit, in einer fernen Aehnlichkeit mit M. Schongauer, zeigt.

Mannigfach noch, und zum Theil entschiedener als bei den letztgenannten Künstlern, lässt sich jene phantastische Richtung in der deutschen Kunst dieser Zeit wahrnehmen. So vornehmlich in der Schule von Cöln, wo so wenig die ältere, idealere Weise als der spätere niederländische Einfluss diesem Streben Einhalt zu thun vermochten. Ja, im Verlaufe des 16. Jahrhunderts gestaltete sich jene Richtung hier zu einer so höchst barocken Manier, wie wir sie fast an keinem anderen Orte wahrnehmen, ohne dabei jedoch geradezu in's Geistlose und Pöbelhafte zu verfallen. Als Beispiel nenne ich hier ein Bild des Berliner Museums (III, No. 152), eine Himmelfahrt Christi darstellend, auf welchem die scurrilsten Gesellen in verwunderlichsten Carneval-Costümen prunken. — Ebenso fand dieselbe Richtung auch in der westphälischen Schule Eingang, und vornehmlich sind es die Werke des Jarenus von Soest, in denen, neben mannigfach anmuthigen und liebenswürdigen Motiven, die an die ältere Schule dieser Gegend erinnern, wiederum allerlei hastige, dürre und scharfgezeichnete Figuren sichtbar werden. Auch in dieser Beziehung enthält das Berliner Museum treffliche Beispiele. —

Kehren wir nunmehr, nach diesem Ueberblick über die vorangegangenen Bestrebungen, auf Albrecht Dürer zurück. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinübergreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor Allem aber ein treuer ernster Sinn,

verbunden mit dem strengsten Studium, — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am Liebsten als „Gedichte" bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keineswegs der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen; wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Heildunkels (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Heildunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens, sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne höchst interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner Anschauung bekannt sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wichtigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

(Fortsetzung folgt.)

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.

(Beschluss).

Die Baudenkmale und Sculpturen, welche das gesammte Werk umfassen soll, sind unter Beihülfe mehrerer vorzüglich geschickter Künstler und unter der Leitung des Herausgebers vermessen und gezeichnet worden; die Ausführung ist den besten Lithographen von Paris, München, Berlin, Dresden u. s. w. übertragen. So wird dieses Werk, mit den über jene Gegenstände zusammengetragenen geschichtlichen und artistischen Nachrichten die vollkommen genügende Grundlage zu einer durch Abbildungen erläuterten Geschichte der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bilden und demnach von wichtigstem Interesse für die Culturgeschichte unsres Vaterlandes werden.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des ersten vorliegenden Heftes, welches mit dem nächst-

folgenden die Kirche des ehemaligen Klosters Zachillen (Wechselburg) darstellt, so berechtigt uns diese Probe zu den günstigsten Erwartungen über die Ausführung des ganzen Unternehmens. Die Ausstattung des Aeusseren ist eben so würdig und geschmackvoll, wie der Inhalt desselben in mannigfacher Weise belehrend. Den beiliegenden Text bildet eine, vom Dr. Stieglitz verfasste „geschichtliche Einleitung“ über die Verhältnisse des Klosters, welche aus dokumentlichen Nachrichten geschöpft ist und das Jahr 1174 als die Zeit der Erbauung des gegenwärtigen Gebäudes angiebt. Hieran schliesst sich der Anfang einer „Beschreibung des Kirchen-Gebäudes,“ vom Herausgeber mit Umsicht und Sachkenntniss abgefasst. Sieben Blätter mit bildlichen Darstellungen führen den Beschauer zur näheren Bekanntschaft des interessanten Monumentes. Sie bestehen aus einer sauber radirten Titelvignette, welche eine Ansicht des Aeusseren in seinem gegenwärtigen Zustande giebt; aus dem Grundriss und einer Anzahl von Profil-Durchschnitten verschiedener Details; aus einer Perspektive des Inneren und einer Reihe einzelner Theile des Gebäudes. Die letztgenannten Tafeln sind ausgeführte Lithographieen, trefflich aufgefasst und zum Theil von vorzüglicher Wirkung.

Das Gebäude hat nach seiner Erbauung wenig Veränderungen erlitten; im Inneren ist namentlich als solche nur das später hineingesetzte Gewölbe zu betrachten. Der Grundriss weicht im Wesentlichen nicht von den kleineren Kirchen des byzantinischen Styles ab, doch ist die Anlage der beiden Thürme auf der Westseite, die wenigstens nicht häufig gefunden wird, beachtenswerth; leider ist der obere Freibau dieser Thürme nachmals zerstört und durch ein unpassendes Dach ersetzt worden. Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch viereckige Pfeiler (mit Halbkreisbögen überwölbt) getrennt, welche sich durch eigenthümliche Eckverzierungen auszeichnen: und zwar, abwechselnd, durch kleine Säulchen, welche in die Ecken der Pfeiler eingelassen sind, oder durch Auskehlungen mit einer eigenthümlichen Stabverzierung von geschwungenem Profil, welche oben und unten unmittelbar in die Ecke übergeht. Diese zarte Gliederung dient zu einer anmuthigen Belebung der starren und kunstlosen Pfeilerform. Eigenthümlich ist auch die unter den Thürmen befindliche, von den nächststehenden Pfeilern des Schiffes und einer reichornamentirten Säule gebildete Halle mit darüber angeordneter Empore. Auf der Nordseite des Gebäudes befindet sich das Hauptportal mit reich geschmücktem Vorbau: Pfeiler, um welche sich zierliche, verschiedenartig ornamentirte Säulchen umhergruppiren, mit geschmackvoll ausgekehlten Bögen und eigenthümlichen symbolischen Sculpturen über den beiden Thüren, die vom Herausgeber sinnreich ausgedeutet werden.

Wenn schon das Gebäude selbst in seiner vorherrschenden Integrität ein bedeutendes Interesse des Beschauers erweckt, so ist dies noch in ungleich höherem Grade der Fall in Bezug auf die Kanzel, das Weihwasserbecken und den Altarschmuck, welche sich ganz in ihrer ursprünglichen Anlage, aus der Zeit des Baues selbst, erhalten haben. Dies sind höchst wichtige Beispiele für die Kunstübung des früheren Mittelalters in unseren Gegenden; sie gewähren uns eine erfreuliche Anschauung von denjenigen Gegenständen, über die wir bisher nur nach den nicht zureichenden Ornamentzeichnungen in Handschriften aus jener Zeit urtheilen konnten, und sind um so bedeutsamer, als sie bereits eine ungewöhnliche Entwickelung des künstlerischen Vermögens verrathen.

Das Weihwasserbecken gleicht in seiner Hauptform einer kursen Säule byzantinischen Styles. Die Kanzel, ganz von Stein erbaut, dürfte zunächst den Ambonen der alten italienischen Basiliken parallel zu stellen sein; doch ist der Styl, in dem sie ausgeführt, ganz der Bauweise der in Rede stehenden Kirche entsprechend: das starkausladende Gesims des Unterbaues wird vorn von zwei verschiedengebildeten Säulen getragen, die Treppe führt von hinten zu der Brüstung empor. Die Aussenflächen sind reich mit Reliefsculpturen geschmückt, und von diesen gilt es vornehmlich, was so eben über die Trefflichkeit der Ausführung bemerkt wurde. In der That zeigen sie, bei noch entschiedenem Vorherrschen des byzantinischen Styles, eine Grazie der Bewegung, eine Freiheit und Reinheit der Linienführung, die im höchsten Grade frappiren muss. Zur Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung stellt Hr. Stieglitz, in der genannten geschichtlichen Einleitung, die Vermuthung auf, dass diese Sculpturen von italienischen Künstlern oder von Deutschen, die sich in Italien gebildet, herrühren dürften. Ich kann diese Ansicht nicht wohl unterschreiben. Die bildende Kunst in Italien war zu jener Zeit (und es scheint kein Grund vorhanden, das Alter dieser Sculpturen zu bezwei-

feln), wie sich namentlich aus den „italienischen Forschungen“ des Hrn. v. Rumohr und aus E. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte“ zur vollsten Evidenz ergiebt, keineswegs noch zu dem Grade ausgebildet, dass sie einen solchen Einfluss hätte ausüben oder so vorzügliche Werke hätte hervorbringen können; im Gegentheil jedoch finden sich Sculpturen in Deutschland selbst (z. B. in der Frauenkirche zu Halberstadt, — an den Seitenwänden, welche den Westchor des Bamberger Domes von den Kreuzflügeln trennen), die allerdings den Beginn einer früheren Entwickelung der Kunst gerade in Deutschland darthun, und mit denen die Sculpturen dieser Kanzel, nach den mitgetheilten Abbildungen zu urtheilen, in einem näheren Verhältniss zu stehen scheinen. Zwar dürfte, was die vorliegenden Abbildungen betrifft, eine gewisse feinere, mehr naturgemässe Führung der Linien, welche z. B. unter dem Gewande die Muskeln des Körpers in einer Weise andeutet, wie es selbst noch in den Werken des Nicola Pisano vermisst wird, und vornehmlich der moderne Ausdruck der Köpfe auf Rechnung des Zeichners zu schreiben sein; doch wird ein, für die Kunst des byzantinischen Styles geübtes Auge sich über diese Freiheiten hinwegsetzen können und immer noch genug des Bewunderungswürdigen vor sich sehen. Ausser den auf der Gesammtansicht der Kanzel enthaltenen Sculpturen enthält das erste Heft, in grösserem Maafsstabe ausgeführt, die Gestalten des Abel und Cain, und den Erlöser, von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben; die andren Sculpturen wird das folgende Heft mittheilen.

Der Altarschmuck, ebenfalls von Stein erbaut, besteht aus mehreren, sich übereinander erhebenden Bögen, fast nach Art einer Triumphpforte, wiederum reich mit Sculpturen versehen. Zu oberst erheben sich die überlebensgrossen Gestalten des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes, aus Holz geschnitzt. Die Details dieses nicht minder merkwürdigen Gegenstandes sollen ebenfalls im zweiten Hefte vorgeführt werden.

F. Kugler.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Sechste Vorlesung: die Epithetos-Vase und Schaale.

Die Königl. Vasensammlung besitzt unter ihren früheren Erwerbungen zwei betrauschene Gefässe, eine Schaale und eine zweihenkliche Vase, welche beide mit dem Namen Epithetos, des Töpfers und Malers der sie verfertigte, versehen sind. Beide gehören hinsichtlich ihrer Masse, ihres Firnisses und ihrer übrigen technischen Ausführung zu den vorzüglicheren Arbeiten der antiken Töpferei. Die Zeichnung auf der Schaale ist jedoch, in Vergleich mit dem Bilde auf der Vase, von einer bei weitem grösseren Correctheit und Zierlichkeit, so dass der Zweifel: ob beide aus der Hand ein und desselben Künstlers hervorgegangen sind, sehr nahe liegt, der noch dadurch unterstützt wird, dass diese Vasen nicht an demselben Orte, obgleich beide in Etrurien, gefunden wurden. Mehrere andere Vasen, die jedoch ebenfalls diesen Namen führen und viele antiquarische und technische Kennzeichen deuten indessen darauf hin, dass sie aus ein und derselben Fabrik hervorgingen, wozu noch die Erfahrung kommt, dass Preisgefässe, zu welcher Klasse die Schaale unbedenklich zu rechnen ist, immer mit vorzüglicherem Kunstfleisse ausgeführt sind, als Gefässe anderer Art. Die genannte Schaale ist dieselbe, deren wir in unserem Bericht über die fünfte Vorlesung gedachten. Sie enthält auf ihrer Aussenseite die Darstellung athletischer Uebungen, welche in den Kreis des Pentathlon gehörten, jedoch nur einige derselben, woraus man schliessen könnte, dass es gerade die hier dargestellten Uebungen waren, in welchen der Sieger, dem diese Schaale als Preis zu Theil ward, sich vorzüglich ausgezeichnet hatte. Das Innere der Schaale enthält einen Silen mit einem Weinschlauche, eine Andeutung, dass dies Gefäss, bei einer Festlichkeit bacchischer Art, als Preis vertheilt wurde.

Die bacchischen Gefässe, deren sich eine grosse Anzahl fast in jeder Vasensammlung findet, würden in der Erklärung ihrer Bilder grosse Zweifel aufkommen lassen, wenn man bei dem Begriff des Bacchus selbst, wie er in den älteren Mythologieen vorkommt, stehen geblieben wäre. Spätere archäologische For-

schungen haben jedoch dargethan, dass diesem Gotte allerdings der Name des Weingottes zukommt, jedoch nur in der eingeschränkten Bedeutung, als in welcher der Wein ein Symbol des begeisterten, freudig aufgeregten Lebens ist. In dieser engeren Bedeutung kommt er, vorzüglich in den Marmorbasreliefs der späteren griechischen sowie der römischen Kunstzeit vor, und sein Gefolge von Silenen, (jugendlichen unbärtigen Bacchusdienern), und bärtigen Satyrn, sowie des bocksfüssigen Pan, schliesst sich an diese engere Bedeutung bacchischer Feste an.

Die vielen bacchischen Vasenbilder auf gebrannten Thongefässen, die uns einen Einblick in die frühere griechische Kunst und Mythologie gegeben haben, zeigen uns jedoch nur zu deutlich, dass man in dem Bacchus die Gottheit verehrte, welche das Leben, mit dem Zubehör seiner Güter und Freuden, gab und es später wieder nahm, er also gleichzeitig der Lebens- und Todesgott war, und daher eben so wohl auf Darstellungen freudiger Feste, als bei Aufzügen, die dem Todtendienste geweiht waren, zu finden ist. In dieser Beziehung schliessen sich die übrigen Gottheiten seinem Dienste an, und man erblickt in seinem Gefolge nicht allein die Attribute der anderen Gottheiten, sondern häufig sie selbst, indem sie ebenfalls das Leben der Sterblichen beschützten oder um ihren Tod trauernd sich zeigten.

Es finden sich indessen nur wenig Vasenbilder, oder überhaupt antike bildliche Darstellungen, die entschieden auf eine sepulcrale Bedeutung und Bestimmung hinweisen. Um so wichtiger ist der Besitz einer hetruskischen Vase, welche sich in der hiesigen Königl. Sammlung findet, auf der ein Todtenzug dargestellt ist, wie er nach den provinziellen Gebräuchen dort üblich war. Ehe jedoch derselbe in nähere Betrachtung gezogen wurde, liess der Redner eine kurze Beschreibung der Gräber selbst vorangehen, von denen eine Zeichnung sich ausgestellt fand, und wobei auch auf die beiden Modelle, welche sich im Königl. Antiquarium finden, hingewiesen wurde. Es waren einfache, kastenförmigaufgemauerte Behälter, auf deren Fussboden sich das Skelett des dort Begrabenen vorfand, um welches herum Vasen und andere Thongebilde (Idole) gestellt waren. Oben war dasselbe mit einer gewölbten Decke verschlossen. Unter den Thongebilden finden sich häufig weibliche sitzende Figuren, deren Attribute dahin deuten, dass eine Gäa, eine figürliche Darstellung der Erde, damit gemeint sei, der man, in dem Todten, das ihr Gebührende wieder zurückgebe.

W. Albrecht.

Notiz.

In der Kirche S. Francesco zu Pesaro sah ich im Frühlinge des vorigen Jahres eins der vorzüglichsten Gemälde von Giovanni Bellini, mit dem Namen des Meisters bezeichnet und von sehr bedeutenden Dimensionen. Es stellt die Krönung der Maria in lebensgrossen Figuren dar. Christus und Maria sitzen unter einer Architektur, durch die man auf die Landschaft hinaussieht; zur Rechten stehen die hh. Petrus und Paulus; zur Linken Hieronymus und Franciscus; über ihnen der heil. Geist, und Engelsköpfe zu den Seiten. Das Bild hat noch die alte Einrahmung, welche eine schöne Pilasterarchitektur darstellt. Auf jedem Pilaster sind vier Heilige übereinander gemalt; auf der Predella sieben historische Compositionen (Scenen aus Legenden). Das Bild ist von ungemein grossartiger Composition und mit trefflichen Köpfen, vornehmlich schön der der Maria. Es scheint sehr wohl erhalten, gehört in die Zeit von Giovanni's eigenthümlichster Entwickelung, und ist vielleicht wenig Jahre jünger als das bekannte Bild der Sacristei der Kirche de' Frari zu Venedig vom J. 1488. Ein Gemälde dieses Meisters von ähnlich reicher Zusammensetzung ist in Venedig, meines Wissens, nicht vorhanden.

Der Kunsthändler Pio Primavera von Pesaro, welcher mich zu dem Bilde führte, sagte mir, dass die Kirche dasselbe zu verkaufen wünsche.

F. Kugler.

Nachrichten.

Der Jahresbericht über den Bestand und das Wirken des Münchener Kunstvereines für das J. 1835 ist so eben erschienen. Der Verein zählt nach demselben gegen 1650 Mitglieder; zur Ausstellung im verflossenen Jahre kamen 508 Kunstgegenstände; zur Verloosung, welche am 16. Februar d. J.

stattfand, waren 77 Oelgemälde (darunter 2 Blumen- und Fruchtstücke, 7 Thierbilder, 4 Architektur-, 27 Genre-Gemälde, 30 Landschaften und 7 historische Gemälde), 2 Porzellan-Gemälde, 4 plastische Gegenstände, mehrere Kupferstiche, Radirungen und Lithographieen bestimmt. Der Kupferstich, der als Jahresgeschenk unter die Mitglieder vertheilt wird, ist nach einem Gemälde von W. Kaulbach, eine Scene aus Goethe's Egmont darstellend, von März gestochen. Für das nächste Jahr wird E. Neureuther eine Stahlplatte radiren: das Dornröslein, nach Grimm's Volksmährchen.

Im vergangenen Monat fand zu Wien die öffentliche Ausstellung der von verschiedenen Künstlern verfertigten Gemälde als Lösung der von der Academie gestellten Preisaufgabe: „Darstellung des Momentes, wie Abraham die Hagar und ihren Sohn Ismael verstösst," im Locale der academ. Kunsthandlung Statt. Hrn. Danhauser wurde von S. M. dem Kaiser der Preis zuerkannt, womit eine jährliche Pension zur ferneren Ausbildung in Rom mit 800 G. auf 3 Jahre verbunden ist.

Von der K. K. Academie der Künste zu Wien ist der von dem verstorbenen K. K. Feldkriegs-Registrator, Joseph Reichel, abwechselnd für die Geschichtsmaler, Bildhauer und Medaillen-Graveure gestiftete jährliche Preis für das J. 1836 der Abtheilung der Geschichtsmaler zugewiesen, und für den vom J. 1835 zurückgebliebenen Preis für die Abtheilung der Medaillen-Graveure ein neuer Concurs eröffnet worden. Das Preisstück der Geschichtsmaler soll in einem, mit Oelfarben ausgeführten historischen Original-Gemälde von nicht weniger als drei Fuss Höhe und Breite, und das Preisstück der Medaillen-Graveure in einer aus Stahl geschnittenen Schaumünze (Medaille) oder Stanze mindestens in der gewöhnlichen mittleren Medaillengrösse bestehen. Die Wahl der Gegenstände wird den Künstlern einer jeden der beiden Abtheilungen überlassen. Ein jeder der zwei Preise besteht in 400 Fl. Wien. Währ., das Preisstück bleibt dem Künstler. Die Einsendung der Concursstücke muss spätestens bis zum 15. December 1836 geschehen.

Der Kunstverein zu Frankfurt a. M. wird am 1. Mai d. J. eine zweite grosse Kunstausstellung eröffnen, deren Dauer auf 4 Wochen angesetzt ist.

Die im J. 1819 gestiftete Friedens-Gesellschaft in Potsdam, deren Zweck es ist, unbemittelte junge Leute, die sich dem Studium oder der Kunst widmen wollen, zu unterstützen, die aber ihre Wirksamkeit auf Berlin und den Potsdamer Regierungs-Bezirk beschränkt, hat während ihres nunmehr 16jährigen Bestehens 91 junge Leute, unter diesen 2, die sich der Malerkunst widmeten, überhaupt mit einer Summe von 5772 Thlrn. 22 Sgr. 3 Pf. unterstützt. Ihr Kapital-Vermögen betrug nach der in der letzten Haupt-Versammlung vorgelegten Berechnung 2700 Thlr.

Der Kunstverein in Danzig zählt gegenwärtig 176 Mitglieder mit 400 Thlr. jährl. Beitrag.

Der Gewerbeverein in Danzig beabsichtigt, in diesem Jahre eine Ausstellung von Gewerbserzeugnissen, welche in Danzig oder dessen Nachbarstädten gefertigt sind, zu veranlassen.

Das letzte berühmte Gemälde Leopold Robert's, die „venetianischen Fischer," ist in das Museum von Paris gekommen.

Hr. Ober-Procurator Schnaase hat die Secretariats-Geschäfte des Kunst-Vereins niedergelegt und sind dieselben einstweilen von dem Historienmaler Hrn. Julius Hübner übernommen worden.

Düsseldorf, den 18. Februar 1836.

Der Verwaltungsrath des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen.

KUNST-ANZEIGE.

Im Verlage von George Gropius in Berlin ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Ornamentenbuch zum practischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. III. Lieferung ..... 2 Thlr.

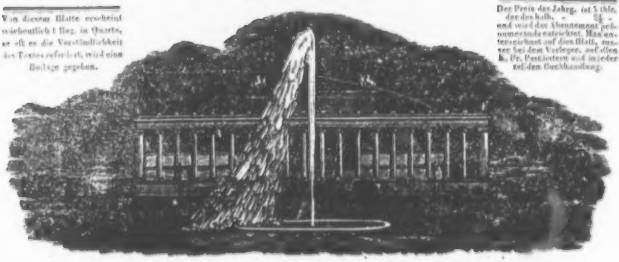
Vorlegeblätter für Möbeltischler von A. Stüler und J. H. Strack, Architekten in Berlin. III. Heft. 1½ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 11. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es ist es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, man wende sich an den Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in der ganzen deutschen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

die Kunstvereine.

Wir leben in einer Zeit, in welcher ein gemeinsames Interesse für die Kunst wiederum mit höchster Lebendigkeit, mit einer Ausdehnung hervortritt, welche an die glücklichsten Perioden vergangener Kunstübung erinnert und die entschiedenste Anerkennung verlangt. Die vorzüglichsten Träger und Organe für dieses gemeinsame Interesse sind die Kunstvereine, deren Bildung ganz der neusten Zeit angehört. Sei es vergönnt, einen Gesammt-Ueberblick über die Richtungen dieser, im Einzelnen freilich schon oft besprochenen Institute vorzulegen und auf das, was in ihren Einrichtungen noch wünschenswerth scheinen dürfte, näher aufmerksam zu machen.

Als, vor ungefähr zehn Jahren, die ersten Vereine dieser Art in's Leben traten, so konnte man gewissermassen nur versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich die Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unternehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. Vor Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, die das Zeugniss höherer Befähigung hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen genöthigt waren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben. Die solchergestalt gewonnenen Werke mussten untergebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass diejenigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möglich gemacht war, sie sich durchs Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener erste Beginn weckte die ausgebreitetste Nach-

folge; ein lebhaften Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der Decke einer trügen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, erhub sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüterte Privatleute traten mit ihnen in den Wettkampf, und wie gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstschöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen Zauberschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das allseitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es nicht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man liess allenfalls, gewissermassen ehrenhalber, einen solchen Paragraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle Absicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebtesten Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus, die Vereine wurden von der Menge als Lotteriegesellschaften für Kunstwerke betrachtet.

Gewiss ist ein solcher Zweck an sich nicht gemein und verwerflich; gewiss gehören Werke der Kunst zu den edelsten Besitzthümern, tragen die in ihnen angelegten Kapitalien hohe und stets sich vermehrende Zinsen. Und da es nur Wenigen vergönnt ist, die Summe, welche ein originales Kunstwerk kostet, mit Bequemlichkeit zu entbehren, da auch wohl erst Wenige gelernt haben, dass man für den Genuss, welchen ein Kunstwerk gewährt, andren Genüssen entsagen könne; so ist in der That schon der Eröffnung der Möglichkeit, durch das Loos mit dem Besitze eines schönen Werkes für geringen Beitrag beglückt zu werden, die Anerkennung nicht zu versagen. Oder noch besser: da eben diese neuerwachte Kunstliebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie solche wohl am Besten durch den täglichen Umgang mit Kunstwerken erlangt wird), so ist es dankenswerth, wenn eine, je nach den vorhandenen Mitteln erworbene Anzahl solcher Werke, für deren höhere Gediegenheit eine Auswahl befähigter Männer bürgt, durch Bestimmung des Looses in den Privatbesitz vertheilt wird. Ueberdies wird in den meisten Vereinen darauf Rücksicht genommen, dass Nachbildungen der vorzüglichsten unter den erworbenen Werken in Kupferstich oder Lithographie an sämmtliche Mitglieder ausgegeben werden, so dass Niemand leer ausgeht, und Treffliches, Förderndes und Anregendes in möglichster Ausdehnung in das Leben eindringt.

Hand in Hand jedoch mit diesen Bestrebungen entwickelte sich noch eine zweite Thätigkeit der Kunstvereine, welche ungleich grossartigere Erfolge gezeigt hat; dies ist die Einrichtung der Kunstausstellungen. Nur wenige Orte hatten bisher das Glück gehabt, die künstlerischen Resultate der Gegenwart in periodisch wiederholten Ausstellungen verfolgen zu können; nur wenigen auswärtigen Freunden der Kunst war es vergönnt gewesen, Theil an diesen festlichen Ereignissen zu nehmen. Bei weitem die grösste Masse des Volkes ahnte es nicht, welch ein neues, kräftiges Leben im Bereiche der Kunst sich zu entwickeln begann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft trügerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, sowie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen auf Ausstellungen auch für die kleineren Orte, auch für die Mittelpunkte der einzelnen Provinzen eingerichtet und ihnen dieselbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht der grössesten Residenzen erschienen war. Was die einzelnen Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in den Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der Mitglieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten nächsten Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch unverkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen ein, indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Besitzer von Gemälden — Privatpersonen sowohl, wie andre verschwisterte Vereine — liessen es nicht an der liberalsten Theilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit deren Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch dem Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte Punkt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung verdient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdanken die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überraschenden Ausbreitung. So sind diese Ereignisse die wahrhaften Triumphzüge geworden, mit welchen die neuerstandene Kunst in die Herzen des Volkes einzieht. Die Bedenklichkeiten, welche hiegegen erhoben worden sind, haben nur einen geringen Anklang gefunden. Schon ist die grösste Anzahl der deutschen Kunstvereine in einen engeren Verband zusammengetreten; es ist eine bestimmtere Aufeinanderfolge der einzelnen Ausstellungen eingeleitet worden, und das gegenseitige Interesse wird auch in Zukunft die Mittheilung der bedeutenderen Meisterwerke nicht unterbrechen lassen.

Gleichwohl erkannte man, dass die Kunstausstellungen, bei ihrer kurzen Dauer, bei dem bunten Gewirre ihrer Anordnung, im Ganzen immer nur mehr anregend, mehr spannend wirken können, und dass häufig gerade diejenigen Werke, welche die grösste Theilnahme des Publikums erregten, weder in Beziehung auf den Inhalt noch in Rücksicht auf ihre grösseren Dimensionen für den Privatbesitz wohlgeeignet seien. Einige Vereine sprachen es somit in ihren Statuten bestimmt aus, dass diejenigen unter den erworbenen Kunstwerken, welche nicht für den Privatbesitz passend seien und deren grossartigere Bedeutsamkeit nicht dem blinden Spiele des Zufalls überlassen werden dürfe, an öffentlicher Stätte untergebracht werden, dass sie in solcher Weise immerdar dem öffentlichen Genusse, der gemeinsamen Erbauung freistehen sollten. Der rheinisch-westphälische Kunstverein, der sich überhaupt durch ein liberales Bestreben auszeichnet, hat sich so u. a. das Verdienst erworben, dass Bendemann's gefangene Juden in dem öffentlichen Museum von Cöln eine würdige Stellung gefunden haben, während Lessing's trauerndes Königspaar an einen auswärtigen Kaiserhof übergegangen ist, wo es allerdings zwar der ehrenvollsten Aufnahme gewärtig sein durfte, wo es aber dem Anschauen des deutschen Publikums — und es war, seinem Charakter nach, doch ein so deutsches Bild! — auf immerdar entzogen ist.

Andre Vereine, namentlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen kleineren Bezirk entstanden, haben sich, aus ähnlichen Gründen, neben der obgenannten Wirksamkeit zugleich für die Bildung einer öffentlichen Kunstsammlung entschieden. Gewiss ist auch dies ein edler und lobenswürdiger Zweck. Hiedurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, in höherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, sondern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst gewährt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse hinzugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen hervorgehen, theilhaftig zu werden. Natürlich wird und muss die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, dürfte es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei stehen bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall rein und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu erkennen, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, wie gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten Kostenaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an die grossen Muster der Vergangenheit. Man suche nach und nach Copien, vornehmlich aber die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, welche in passender Aufstellung einen Fond der edelsten, bedeutsamsten Entwickelung der höheren Kräfte des Menschen darlegen werden. Man lasse es sich sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vorzüglichsten Antiken, die ja eben durchaus vollkommene Nachbildungen der Originale und verhältnissmässig höchst wohlfeil sind, in entsprechenden Räumen aufzustellen; in ihnen beruht, für den einigermaassen erweckten Sinn, eine höchst vollkommene Belehrung über das, was schön ist, der klarste und verständlichste Maasstab für das Urtheil *). Man bestrebe sich, was von künstlerischen Erzeugnissen des heimischen Alterthums seine Bestimmung verloren hat, vielleicht unbeachtet und vergessen seinem Verderben entgegen geht, zu sammeln, wiederherzustellen und somit darzuthun, dass auch der heimische Boden (wie es wohl ohne Ausnahme der Fall ist) schon in früheren Zeiten eine eigenthümliche und nicht zu verschmähende Kunstblüthe hervorgetrieben hat. Man suche in ein befreundetes Verhältniss mit den Vereinen für vaterländische Geschichte, deren in allen Provinzen Deutschlands bestehen, zu treten, und, wenn es irgend möglich ist, die Sammlungen der Alterthümer, welche diese Vereine angelegt haben, mit den Kunstsammlungen zu verbinden, damit solchergestalt gegenseitig Ergänzendes beieinander sei und eine gehörige Breite der Sammlung dem Beschauer Abwechselung und mannigfach verschiedenartiges Interesse gewähre. Gewiss wird es unter solchen Umständen auch nicht fehlen, dass noch viel Wünschenswerthes an den somit gewonnenen Stamm anschiesse; dass

*) Ich darf nicht befürchten, dass man mich missverstehe; das Leben der Gegenwart ist ein andres wie das des Alterthums und somit auch sein Bestreben in der Kunst. Aber die Kunstblüthe jener Zeit ist noch nicht wieder erreicht.

liberale Kunstsammler ihre Besitzthümer, oder einen Theil derselben, lieber an öffentlichem Orte als in den eignen, oft wenig passenden Wohnzimmern aufgestellt sehen, wie solches z. B. in Prag, durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde," bereits die glänzendsten Erfolge gezeigt hat; dass namentlich die Regierungen freundlich fördernd in's Mittel treten und von dem Ueberfluss der in den grösseren Residenzen aufgehäuften Kunstschätze das Entbehrliche mittheilen, Filial-Gallerieen in den Provinzen neben den Central-Gallerieen jener Residenzen errichten helfen, wie eine Einrichtung der Art z. B. im Königreich Bayern begonnen ist, wo Städte, wie Augsburg und Nürnberg, sich bereits schöner Kunstsammlungen neben den grossen Museen von München erfreuen. Denkt man sich nun eine in solcher Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den Fächern geordnet, durch einen Catalog erläutert, welcher das Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geisteseichtung Angehörige auch für die Nichtkenner fasslich macht, die Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den Mittagsstunden des Sonntages) für den Besuch des grösseren Publikums eröffnet, so wird man in der That einer nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des Volkes gewiss sein können. — Nur beiläufig möge hier noch erinnert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren Bildungsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen würden.

(Beschluss folgt).

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Albrecht Dürer war im J. 1471 zu Nürnberg geboren. Er lernte das Handwerk der Malerei bei Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490 — 1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbeiten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung des Hrn. Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Aechtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eine der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig findet, wiederum jene übertrieben phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdies glaubte ich in den Physiognomieen der edleren Köpfe einen gewissen Typus zu erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste*). Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Dass Verfälschungen leicht vorkommen, beweist u. a. eine Madonna mit dem Kinde in derselben Sammlung, die ebenfalls das Dürer'sche Zeichen besitzt, aber das entschiedenste Gepräge eines andern Meisters trägt. Wir müssen somit dies zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen.

Sodann befindet sich in der florentinischen Gallerie der Uffizien der Portraitkopf eines alten Mannes, der Dürer's Vater vorstellen und neben seinem Zeichen mit der Jahrzahl 1490 versehen sein soll**). Es ist ein trefflicher Kopf, lebenswahr und voll Charakter, jedoch so hoch aufgehängt, dass ich weder die besondern Eigenthümlichkeiten der Technik, noch die Jahrzahl mit Deutlichkeit erkennen konnte. Ich muss auch hier die Aechtheit, vornehmlich die der Jahrzahl, dahingestellt sein lassen.

Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's ist sein eignes Portrait vom J. 1498, welches sich in der florentinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den Uffizien) befindet. Die Anordnung des Bildes ist bekannt. Man sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster stehend, die Hände auf einer Brüstung zusammenge-

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, II, 1, S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mechel erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein sauberer Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

**) Heller, a. a. O. S. 10.

legt. Er erscheint in eigenthümlicher Festkleidung: in zierlich gefaltetem, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in sorgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier, bei ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Breites und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in späterer Zeit kaum wieder vorkömmt), die Schatten der Carnation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruk des Gesichtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses naives Wohlgefallen an der eignen Erscheinung (das sich auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirkheimer schrieb, ziemlich unverhohlen ausspricht). Ich konnte die Bemerkung eines sarkastischen Freundes: dass der junge Meister sich hier im Besitz der neuen Handschuhe, die er dem Beschauer präsentirt, augenscheinlich glücklich zu fühlen scheine, nicht geradezu von der Hand weisen*).

In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigstens bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit in den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst; in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwänglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei andren Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Wage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen und Stolzen der Erde zu Boden, und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden.

Vom Jahre 1500 sind mir verschiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Portrait in der Münchner Gallerie, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen diesem und dem oben besprochenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier nur zwei Jahre älter ist; ein Unterschied, der auf eine merkwürdige Krisis, welche in der Entwikelung seines Inneren vorgegangen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde erscheint er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier ist er plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll und kräftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durchgebildeten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das Zeugniss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch die eigenthümliche Technik, welche so dem besonderen Gepräge in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier bereits vollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lauren in den Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden Bilde sogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei ist jedoch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas streng, und wenngleich bedeutende Restaurationen sichtbar werden. Die Haare,

*) Wenn bei Heller (a. a. O. S. 162) berichtet wird, dass dies Werk dem Raphaelischen Gemälde (Raphaels eignem Portrait in derselben Sammlung) „nicht im mindesten" nachstehe, so ist das eine etwas übertriebene Behauptung. — Dies Portrait Dürer's ist übrigens höchst wahrscheinlich dasselbe, welches sich in der Gallerie des Königs Karl I. von England, dem es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passavant, Kunstreise etc. S. 353). Ebendasselbst befand sich, als Gegenstück, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes Brett gemalt." Sollte dies vielleicht das oben besprochene, ebenfalls in den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angedeuteten Grunde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch die Jahrzahl gefährdet haben kann.

die in schönem Reichthum auf beide Schultern niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch steif in der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei des Gesichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wiederholung dieses Bildes auf der Burg zu Nürnberg eine neuere Copie ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte bekannt, wie das Original von dort abhanden gekommen.

Ein zweites Gemälde aus demselben Jahre ist das Portrait eines jungen Mannes in der Schleissheimer Gallerie (No. 180), von einfachem, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es ist dasselbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johannes bezeichnet wird und aus dem Praun'schen Cabinette zu Nürnberg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst (No. 170), ist weniger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den Leichnam Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird. Es ist wohlgeordnet, aber von sehr gewöhnlichem, bürgerlichem Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt. Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde.

Vom J. 1503 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant. Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau.

Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eigenem, mährchenhaftem Reize. — Ebenso gehört auch der Kupferstich vom J. 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzüglichsten Arbeiten.

Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi darstellen und sich in der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie enthalten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme, welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatte die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1521 heissen.

(Fortsetzung folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Ausstellung der zur Verloosung angekauften Kunstwerke des Vereins der Kunst-Freunde in Berlin.

Man kann diese Ausstellung als einen Vorläufer der grossen academischen ansehen, indem durch dieselbe ein Theil der Kunstwerke zur öffentlichen Beschauung kommt, welche im Verlauf der beiden letzten Jahre aus den Ateliers der Künstler hervorgingen. Die Mehrzahl der hier aufgestellten Werke sind, wie billig, Arbeiten hiesiger Künstler, indem unter den 27 vorhandenen Gemälden, nur 7 von hier nicht domicilirenden Malern ausgeführt sind. Mit Einschluss der grossen ausgeführten Zeichnung von Stilke, treten 23 verschiedene Künstler mit Werken in dieser Ausstellung auf. Sechs derselben haben zwei Bilder geliefert, die übrigen nur eins.

Der Historienmalerei angehörend, findet man folgende acht Werke:

Die Lurley-Nymphe von Begas, — der sterbende Pilger von Holbein, — Raphael, eine Studie zur Madonna della Sedia zeichnend, von Hopfgarten, — Sacontala von v. Klocker, — Amor von demselben, — Salvator Rosa unter den Räubern von Schorn, — der opfernde Tobias von Bouttewerck, und die gedachte Zeichnung von Stilke, die Verfolgung der Christen in Jerusalem darstellend.

Von Genrebildern sind folgende sechs vorhanden:

Zwei Mädchen auf einem Berge sitzend, von Begas, — Aschenbrödel von Krigar, — Bauernscherze von Most, — Neapolitanische Fischer von Blechen, — Angelude Kinder von Schütze, — Wasserfahrt von Grothe. —

An Landschaften, Marinen und Architekturstücken enthält die Ausstellung zwölf Arbeiten:

Ein grosses Seestück von Krause, — Ansicht von Berlin von Gaertner, — Taormina von Ahlborn, — Kloster Chorin von demselben, — Winterlandschaft von Achenbach, — Tivoli von Agricola, — Park von Terni von Blechen, — Mühle von Pose, — Klosterdurchsicht von Rühu, — Zwei Landschaften von Voelker. —

An Viehstücken finden sich:

Weidende Kühe von Simmler, — Rothwild von Zick.

Ein Nebenzimmer des Ausstellungslokals enthält endlich eine nicht unbedeutende Anzahl von Handzeichnungen, grösstentheils Umrisse nach früher auf den Ausstellungen vorhandenen ausgezeichneten Kunstwerken, und ihrer Behandlung nach, wahrscheinlich für den Stich bestimmt.

Vergleicht man den ganzen Ankauf, den der Verein diesmal vor der Verloosung ausstellt, mit dem vorjährigen, so scheint die Bestimmung dieser Kunstwerke, in den Privatbesitz übergehen zu jeder Hinsicht besser in's Auge gefasst zu sein, als früher. Das Format und der Gegenstand der angekauften Werke sind von der Art, dass weniger Veranlassung da sein wird, sie nach dem Gewinnen sogleich wieder dem Kunsthandel zu übergeben und so den Zweck des ganzen Institute zu vereiteln, der Kunstliebe eine allgemeinere Verbreitung zu verschaffen.

Nicht ohne Besorgniss sieht man zwar der künftigen Bestimmung solcher ausgezeichneten Werke, wie die beiden Bilder von Begas, entgegen, welche durch die Verloosung vielleicht bald auf immer den Kunstfreunden unzugänglich sein werden; da indessen die Hoffnung, ein Nationalmuseum hier begründet zu sehen, verschwunden zu sein scheint, so ist die Bestimmung derselben, in den Besitz eines Vereinsmitgliedes zu kommen, doch noch tröstlicher, als sie durch den Handel vielleicht jenseit der Grenzen des Vaterlandes für immer verschwinden zu sehen.

Was den Kunstwerth der ausgestellten Bilder betrifft, so werden die bedeutenderen derselben höchst wahrscheinlich auf der grossen Kunstausstellung nochmals vorkommen und dort, bei einer grösseren Concurrenz, vorzüglich mit Werken auswärtiger Künstler, richtiger zu würdigen sein. Ueber einige derselben aber, die vielleicht bald aus unserm Gesichtskreis entschwinden möchten, behalten wir uns einen umfassenderen Bericht in den folgenden Blättern dieser Zeitschrift vor.

W. Albrecht.

Dem unlängst erschienenen „Bericht der Direction des Frankfurter (a. M.) Kunstvereins über die General-Versammlung am 6. December 1853“ entnehmen wir die folgenden Notizen. Die Zahl der Mitglieder beträgt nach demselben 933, mit 1066 Actien, mithin seit dem vorigen Jahre einen Zuwachs von 252 Mitgliedern mit 272 Actien. Die Einnahme für den Zweck der Verloosung und die Kosten betrug in diesem Jahre 5784 fl. 54 kr., mithin 1954 fl. über die des vorigen Jahres. — Das Capital für öffentliche Werke, — „in deren Gründung, wenn auch weiter hinaus, dem Verein sein höchstes Ziel gestellt ist,“ — seit vorigem Jahre um 860 fl. 13 kr. vermehrt, beläuft sich gegenwärtig auf 3866 fl. 57 kr. Es ist den Mitgliedern des Vereins der Vorschlag gemacht, 10 Prozent von der Einnahme, zum Besten dieses Fonds für öffentliche Werke, abzuziehen. Zu der, am 6. December stattgehabten Verloosung kamen 24 Hauptgewinne, 43 Nebengewinne und verschiedene eingetauschte Kupferstiche und Lithographieen. Die Hauptgewinne bestanden, ausser einem in Karneol geschnittenen und als Ring gefassten Portrait Wieland's, von Dickorée zu Frankfurt a. M., in folgenden Gemälden: Kreuzfahrer in der Wüste, von H. Stielke in Düsseldorf. — Jakob trauernd beim Anblick der Kleider Joseph's, von H. Kretzschmer daselbst. — Grosse niederl. Landschaft bei schlechtem Wetter, von J. W. Schirmer, daselbst. — Wildschützen im Hochgebirge, von C. v. Enhuber in München. — Waldige Landschaft, von H. Ruscheweyh in Frankfurt a. M. — Baierischer Pferdemarkt, von A. Scheiver aus Osnabrück. — Ein Mädchen mit einem Wasserkrug, von W. Nerenz in Düsseldorf. — Waldige Landschaft, von M. Rösen, daselbst. — Viehmarkt neben der Porta di S. Paolo zu Rom, von H. Bürkel in München. — Das Thor von Capellen am Rhein, von D. Quaglio daselbst. — Tyroler in ihrer Hütte, von A. Tieschbein daselbst. — Landschaft, von F. J. Ehemant von Frankfurt a. M. — Desgl. mit einem Kapellchen, von J. P. Dielmann daselbst. — Italienische Hütten, von W. Gail in München. — Maurische

Ruinen bei Malaga, von demselben. — Winterlandschaft, von K. A. Haanen aus Amsterdam. — Ponte Nomentana mit Ochsentreibern, von A. Klein in Nürnberg. — Wasserfall bei Baden-Baden, von A. Hadl in Frankfurt a. M. — Hütten an einem Berge, von Heerdt, daselbst. — Ein Genius führt ein Kind über einen Steg, von Zwecker, daselbst. — Landschaft nach Ruysdael auf Porcellan, von Umsthätter, daselbst. — Landschaft mit der Brücke bei Hausen, von C. Morgenstern. — Marine, sandiges Ufer, von A. Achenbach. — Als Jahresgeschenk ist an die Mitglieder ein Blatt nach einer Zeichnung des verst. F. Pforr von Frankfurt, die Scene einer Legende, von Ruscheweyh gestochen, vertheilt worden, mit welchem Blatte die Pforr'schen Hefte beendet sind.

Die vierte Ausstellung des Kunstvereines von Hannover wurde am 24. Februar eröffnet; sie gehört zu den reichsten, vornehmlich wiederum an Bildern aus München, dann auch aus Düsseldorf. Das Fach der Landschaft und des Genre ist, wie es in der Natur der Sache liegt, am Mannigfaltigsten besetzt.

Anzeige.

(Hiezu eine lithographirte Beilage).

Meinen zahlreichen Abonnenten auf die allgemeine Bauzeitung zeige ich hiermit ergebenst an, dass der Herausg. derselben mir gestattet hat, einen von ihm erhaltenen Prospect in diesen Blättern unverzüglich zur Kenntniss der Interessenten bringen zu dürfen und ich mache mir die Folgenden von der erhaltenen Erlaubniss Gebrauch.

„Im ersten Quartal wird nach der Brücke von Bogenhausen, das neue Landhaus in Isebel, die in der neuen Residenz in München ausgeführten Oefen, die neu aufgefundenen Materien zu den Tempeln von Athen (contradictorisch mit den Ansichten Sempers), die Darstellung des Systems eines katholischen Altars, die Kirche der barmherzigen Schwestern in Wien, das Augusteum in Leipzig, das Wittelsbacher Monument in Baiern und einige Grundrisse von dem neuen Königsbau in München — in Zeichnungen — und mehrere interessante Abhandlungen z. B. über die Bereitung der Cemente, der Blitzableiter u. s. w. gegeben werden. Im zweiten Quartal werden hauptsächlich der Königsbau in München (wovon im Ganzen 27 Blätter in ganzen Bogen erscheinen, von denen jedoch 22 Blätter die Decorationen der Säle und Prunkgemächer einnehmen und nach und nach geliefert werden, so dass vielleicht alle 3 bis 4 Wochen ein Blatt gegeben wird), der Leuchtthurm von Triest, die Brücke bei Cres,ana in Istrien, die Buchhändler-Börse in Leipzig und der Triumphbogen der Etoile zu Paris in Zeichnungen und Beschreibungen mit mehreren kleinen Abhandlungen, die mit Zeichnungen begleitet werden, durch die allgemeine Bauzeitung publicirt werden.

An Stoff fehlt es durchaus nicht, und dadurch dass ich selbst vielfältig reise, dass ich Kupferstecher und Lithographen mit der Druckerei unter einem Dach vereinigt und unter steter Aufsicht habe, dass ich mich jederzeit in meinem Geschäft ausdehnen kann, so weit ich es nöthig finde, ist auch eine Stockung nicht denkbar. Uebrigens unterstützen mich die Professoren Sprenger und Rösner, wenn es nöthig ist, in der Redaction und diese würden auch, im Falle ich sterben sollte, das Unternehmen fortführen."

Hr. L. Förster ist so gütig gewesen, mir für die heutige Nummer des Museums eine genügende Anzahl von Abdrücken der Beilage zur ersten Nummer der allg. Bauzeitung abziehen zu lassen*), und indem ich nun auf den Artikel über dieses Unternehmen in No. 5 d. J. dieser Blätter hinweise, bemerke ich: wie in meiner Handlung fortwährend Pränumeration auf dies gediegene zeitgemässe Journal angenommen wird.

Berlin, den 14. März 1836.

George Gropius.

*) Die Beilage stellt den Aufriss der Façade der neuen Bauschule von Berlin dar. Da diese Gebäude in Kurzem gänzlich vollendet sein wird, so versparen wir uns einen nähern Bericht über dasselbe bis dahin, und werden indessen unsere Leser bitten, das beiliegende Blatt wieder zur Hand zu nehmen.

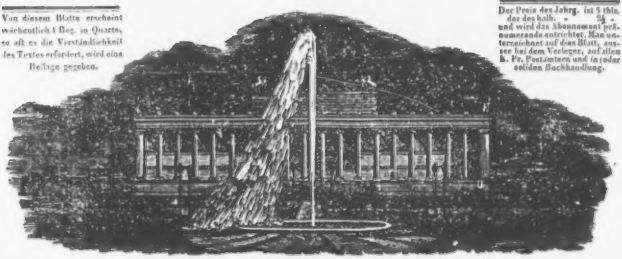
d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 12. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf das Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste in dem Sommer-Halbjahre vom. 1. April 1836 bis ultimo September d. J.

A. Fächer der bildenden Künste.

1. Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats; 2. Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Prof. Niedlich; 3. Zeichnen und Malen im Königlichen Museum, Prof. Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Prof. Begas; 5. Lehre von den äussern Formen des menschlichen Körpers, Prof. Dr. Froriep; 6. Landschaftszeichnen, Prof. Blechen; 7. Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Prof. Bürde; 8. Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Prof. Berger; 9. die Vorbereitungs- und Prüfungsklasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Prof. Dähling; 10. Kupferstechen, Prof. Buchhorn; 11. Holz- und Formstechen, Prof. Gubitz; 12. Schrift- und Kartenstechen, der akad. Lehrer Kolbe; 13. Metall-Ciseliren, der akad. Lehrer Conté; 14. Geschichte der Kunst bei den Alten, Prof. Dr. Kugler; 15. Vorträge über die Gemälde im Königlichen Museum, Derselbe.

B. Baufächer.

16. Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Prof. Rabe; 17. die Projectionen, die Lehre von den Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Prof. Hummel; 18. Perspective und Optik, Derselbe; 19. Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gyps-Abgüssen, Prof. Niedlich.

C. Musik.

20. Lehre der Harmonie, Musik-Director Bach; 21. Choral- und Figural-Styl, Derselbe; 22. Doppelter Contrapunkt und Fuge, Derselbe; 23. Freie Vocal Composition, die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach; 24. Freie Instrumental-Composition, der Capellmeister Schneider, und die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnenschule wird gelehrt:

25. Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe und Herbig, und des akademischen Lehrers, Maler Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerkschule wird gelehrt:

26. Freies Handzeichnen, von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 27. Modelliren nach Gyps-Modellen, von Prof. L. Wichmann; 28. Geometrisches und architectonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt mit dem 1. April seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von No. 1 bis 24 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude bei dem Director Dr. Schadow zu melden jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für No. 25 zur selben Zeit bei dem Professor Hampe, ebendaselbst; für No. 26 bis 28 bei Demselben, ebendaselbst Sonntags Morgens von 7 bis 9 Uhr.

Berlin, den 29. Februar 1836.

(gez.) Dr. Schadow, Director.

Ueber

die Kunstvereine.

(Beschluss).

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besonderer Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, nemlich der, dass man im Allgemeinen (nicht bloss in der so eben angedeuteten Beziehung) für die Erhaltung der vaterländischen Kunstalterthümer Sorge tragen wolle, und es ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art unternommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so sehr es für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneter Zweck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als alles bisher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, dass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesammtindividuum, — nicht bloss den allgemeinen Werth ästhetischer Bildung, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Privatinteressen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Herrichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnisstätten, in welchen die Momente grosser, gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewon-

nen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter, unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimath. Ein Volk ohne Monumente hat keine Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande entspriessen. — Aber der Sinn des Menschen kann umdüstert werden, dass er diese Schrift nicht mehr zu lesen vermag. Die Interessen und Leidenschaften des Tages können seine Gedanken auf eine fremde Bahn hinlenken, dass er die Bedeutung dieser Buchstaben vergisst, dass er kalt und empfindungslos an ihnen vorübergeht und gleichgültig der Zerstörung zusieht, welche die rohe Gewalt der Elemente, die rohere eines gewinnsüchtigen Frevels über die Monumente hereinführt. Darum ist es so schön und gross, wenn man mit Absicht und Entschlossenheit an's Werk schreitet, um einer solchen Zerstörung, wo sie eingerissen, wiederum Einhalt zu thun, um jene Schrift, wo sie erloschen ist, wiederum lesbar zu machen, um das Volk durch entschiedene That wiederum zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen sei. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine äussere Gewalt gebrochen werden kann.

Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhandener Monumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade hierin mit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man sich mit grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtige, welche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie jenes, an sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in eine verwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie aufs Neue die geschichtliche Bedeutung der Monumente verkannte, neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war; die von dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vorhanden war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen Schulregeln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur Missordnung zu nennen sind, — reinigte und ausputzte, wo die Farbe der Geschichte (die natürlich etwas Anderes ist als Schmutz und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers ausübte.

Es ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die Kunstvereine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung vorhandener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die angedeuteten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass dies Geschäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt werden, der anderweitigen — möglicher Weise auch noch höheren — Thätigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde, lassen es wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt einer näheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Einzelnen ist für denselben zwar ebenfalls schon von den Regierungen Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restauration ganzer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte es für die Sache noch ungleich ersprieslicher sein, wenn man dabei mehr systematisch und nach einem geordneten Plane zu Werke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befähigter Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser Angelegenheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das gesammte Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich somit vorerst über die Menge, den Werth und Zustand des Vorhandenen zu vergewissern, — welche sodann in der Ausführung des Restaurations-Geschäftes Schritt vor Schritt von dem dringendsten Bedürfniss zu dem blos Wünschenswerthen überginge, — welche dasjenige, was im Laufe der Zeit seine Bestimmung verloren hat und gänzlicher Vernichtung anheim gegeben ist, nach Möglichkeit sammelte oder sonst dessen Erinnerung den späteren Geschlechtern sicherte, — welche endlich eine fortwährende Inspection über diese Gegenstände ausübte; so dürfte man gewiss auf die allererfreulichsten Erfolge rechnen können. Auch dürfte in der That den Regierungen aus einem solchen Institute ein kräftiger Wall gegen die befangene Umwälzungslust unserer Tage erwachsen; den Beweis des Gegentheiles wenigstens hat die Geschichte geführt. Die französische Revolution, die einen ganz neuen Zustand der Dinge hervorrufen wollte und es wohl erkannte, wo Treue, Anhänglichkeit und Vaterlandsliebe ihren Sitz haben, begann damit, dass sie die theuersten Gedächtnissstätten und

Heiligthümer des Volkes in frechem Muthe zernichtete und schändete.

Doch kehren wir wieder zu der Wirksamkeit der Kunstvereine zurück. Ich deutete eben auf ein noch höheres Ziel derselben, als es die Sorge für Erhaltung vorhandener Monumente ist, hin: ich meine die Errichtung neuer Monumente für die Gegenwart. Denn die Gegenwart hat doch das höchste Recht, sie verlangt doch die höchsten Aeusserungen des Lebens. Was nützt eine Reihe grosser Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht auf's Neue bestellen? Ja, und wo ein Volk ohne Heimath ist, da kann es sich dieselbe erwerben, und seine Heimath wird da sein, wo es dem Boden das eigenthümliche Gepräge seines Geistes aufgedrückt hat. In der Errichtung öffentlicher Monumente empfängt das Volk erst das eigentliche Bewusstsein seiner edelsten Kräfte, erkennt es die Kunst erst in ihrer höchsten Würde und durchgreifenden Bedeutsamkeit, wird dem Künstler erst die Gelegenheit zur vollkommensten Entwickelung gegeben. Dies scheint mir der schönste, der eigentliche Lebenszweck der Kunstvereine zu sein, sofern diese das künstlerische Organ des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdehnung, ihre jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezweifeln, dass sie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zweckes müsste ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn sie andre Nebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz wegen, nicht ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht blos passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht blos momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst (und somit natürlich auch die Künstler) zur höchsten Entwickelung fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keineswegs aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, und dass umgekehrt auch das grösste Genie ohne bedeutsame äussere Anregung verkümmern musste.

Aber welche einzelne Aufgaben sollen nun durch die Kunstvereine, als Organe des Volkes, den Künstlern gestellt werden? — Diese Frage bin ich nicht im Stande zu beantworten, da die Aufgaben überall eben aus den besonderen Verhältnissen hervorgehen müssten. Doch glaube ich auch hier bereits einen Fingerzeig vor mir zu sehen. Die Vereine, die sich früher in allgemeinen, von mannigfach verschiedenartigen Interessen ausgefüllten Kreisen bewegt hatten, bilden sich gegenwärtig für immer bestimmter geschlossene Bezirke, sie gewinnen immer mehr einen lokalen, zum Theil fast städtischen Charakter. Für eine einzelne Stadt jedoch und denjenigen Bezirk, welcher in ihr seinen Mittelpunkt findet, dürften die gemeinsamen Interessen sich leicht auf einzelne Wünsche reduciren. Wie nahe liegt es z. B. geschichtliche Bezüge zu wählen, in denen man die Thaten hochherziger Männer als ein leuchtendes Exempel hinstellen und den Ruhm der Heimath für Mitlebende und Nachkommen verkündigen könnte! Wie schön ist es, öffentliche Plätze mit Standbildern, öffentliche Hallen mit Malereien ausgeschmückt zu sehen! Und es ist wahrlich, wenn auch wünschenswerth, so doch nicht nothwendig, dass man z. B. für Standbilder stets das kostbarste Material wähle: das Monument Kaiser Otto's I. auf dem Marktplatze zu Magdeburg ist nur von Sandstein und hat doch eine lange Reihe von Jahrhunderten überdauert und selbst durch die furchtbarsten Kriegsstürme nur einzelne Verletzungen erlitten. In Bezug auf historische Malereien hat man freilich eine Klippe zu vermeiden, was aber von selbst geschehen wird, wenn man die eigentliche Bedeutung der Kunst erst recht erkannt hat: dass man nemlich nicht sowohl das äussere Fest- und Schaugepränge der Geschichte, als vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ethischen Momente derselben zur Darstellung auswähle. Nicht auf ein allgemeines Schlacht- oder Siegesgemälde kömmt es an, sondern etwa auf die Grossthat eines Arnold von Winkelried. Es ist sehr anlockend, hier ins Detail einzugehen und die Schönheit und Würde einzelner Stoffe näher zu entwikkeln; doch dürfte es anmasslich erscheinen, wollte ich hier dem Begehren und Bedürfniss der einzelnen Vereine vorgreifen. Der Umstand nur dürfte noch zu berücksichtigen sein, dass bei solchen Unternehmungen die bedeutendern Künstler genöthigt sein würden, sich für kürzere oder längere Zeit an diesem oder jenem Orte niederzulassen, und somit schon durch ihre unmittelbare Gegenwart erfreulichst auf die allgemeine Kunstbildung der einzelnen Orte zu

wirken, während sich gegenwärtig nur einige wenige Punkte eines solchen Vorrechtes erfreuen.

* * *

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

In das Jahr 1506 fällt Dürer's Aufenthalt zu Venedig, davon uns seine Briefe mannigfach interessante Kunde geben. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde mit der Marter des h. Bartholomäus, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit dessen leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille machte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber wisse er nicht mit Farben umzugehen.“ Das Gemälde ward später von Kaiser Rudolph II. angekauft und befand sich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in dessen Gallerie zu Prag. Gegenwärtig ist es verschollen.

Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er in demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Gemälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Palast Barberini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift zu Folge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Beispiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist dies jedoch in Bezug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Es sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch karikirt, und von schmutziger Farbe.

Ein Bild vom J. 1507 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön, lebenswahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Portraitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen muss. — Dies Gemälde lässt uns auf die Vollendung eines anderen schliessen, welches Dürer in demselben Jahre malte und welches nachmals aus dem Besitz des Rathes von Nürnberg in die Gallerie des Kaiser Rudolph II. überging. Es stellte Adam und Eva im Paradiese dar; ein altes Epigramm sagt von diesen Figuren:

Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden, —
Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt! *)

Das Bild ist ebenfalls verschollen. Das in der Provinzial-Gallerie von Mainz befindliche Gemälde desselben Inhalts ist eine spätere und übermalte Copie **).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Meisters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Werke in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom J. 1508 in der Wiener Gallerie des Belvedere zu erwähnen, welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Gallerie des Kaiser Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der schntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus.* Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich schienen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B. in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. — In der Schleissheimer Gallerie sah ich eine Wiederholung dieses Bildes (No. 179), ohne Zweifel eine alte Copie.

*) *Angelus hoc cernens miratus dixit: ab horto*
Non ita formosos vos ego depuleram.

**) Heller, a. a. O. S. 180.

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmelfahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen-Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses unter.

In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige, mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch dies Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastosen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziemlich nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug *).

Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit im J. 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare kniend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst.

Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendigen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blätter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelblatt stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 24, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vergl. Heller, a. a. O., S. 253) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Gallerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuztragung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion, geschrieben ist.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Siebente Vorlesung: Die Vase mit dem Todtenzug. Die Schaale mit der Werkstatt eines Erzgiessers.

Die Kunstdenkmäler, welche aus den Werkstätten der griechischen Colonieen in Italien hervorgegangen sind und sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, zeigen uns, dass neben der Mythologie des Mutterlandes eine provinzielle Ausbildung statt gefunden hat, die sich vorzüglich in dem düsteren Bereiche der Dämonologie geltend machte. Unter den Gestaltungen, welche in dieser Hinsicht die Kunst erschuf, macht sich vor Allem ein Todtendämon, ein dem Menschenleben feindlicher Genius, geltend, der an den grotesken Zügen seines Gesichts und an dem Hammer, den er führt, kenntlich ist. Auch auf den

römischen Kunstgebilden kommt derselbe häufig vor, dem Todten voranschreitend, der entweder zu Pferde sitzt oder auf einem Wagen gefahren wird und mit dem Schleier oder Leichentuche umhüllt ist. Ein Tubabläser, eine priesterliche Frau mit einem Kästchen und ein Diener, der ein Bündel, die irdischen Dinge des Todten enthaltend, nachträgt, befinden sich gewöhnlich in dem Gefolge. Die merkwürdige alt-hetruskische Vase, welche in der Königl. Vasensammlung mit dem Namen der Todtenvase bezeichnet ist, enthält alle vorstehend erwähnte Figuren und giebt somit ein anschauliches Bild des Todtendienstes bei jenen alten Völkern.

Das Attribut des Hammers, welches, wie bereits erwähnt, den Todtengenius kenntlich macht, hat zur irrthümlichen Deutung der bildlichen Verzierung einer der schönsten Schaalen, welche der hiesigen Sammlung angehören, Veranlassung gegeben. Man sieht auf derselben einen kräftigen Mann, der den Hammer führt, und mit demselben den Körper eines Jünglings, dessen Kopf, getrennt von dem Rumpfe, zur Seite liegt, zu bedrohen scheint. Wenn man indessen das Ganze genau in's Auge fasst, so zeigt es sich bald, dass die liegende Figur eine Statue ist und zwar die des Adoranten, von welchem eine Replik in Bronze eine der Zierden der Königl. Antiken-Sammlung ist. Wir befinden uns auf diesem Vasenbilde in der Werkstätte eines Erzgiessers. Auf der einen Seite sieht man die gröberen Arbeiten welche zur Verfertigung einer Statue erforderlich sind. Zwei Arbeiter welche Mützen tragen, sind an dem Ofen, in welchem das Erz geschmolzen wird, beschäftigt. Sie schüren die Gluth mit dem Feuerhaken an, einem Werkzeuge, das sich in mehreren Exemplaren unter den Bronzen der Königl. Sammlung befindet. Oben auf dem Ofen befindet sich der bei diesen Arbeiten ebenfalls unentbehrliche Wasserkessel. Verschiedene Täfelchen mit schwarzen Figuren und Modelle einzelner Körpertheile hangen an den Wänden, auch fehlt es dort nicht an Werkzeugen, als Sägen, Hämmern, Schabeisen, sowie an Kränzen zum Lohn für gelungene Arbeiten. Eine Statue, so eben aus der Form kommend, und an welche der Kopf, der einzeln gegossen ist, angefügt werden soll, liegt auf einer Unterlage vor einem Arbeiter, der mit einem Hammer die Angüsse und Nähte wegzuhauen beschäftigt ist. Es ist, wie schon erwähnt, das unter dem Namen des anbetenden Knaben bekannte plastische Gebilde, welches einen um Schutz flehenden oder Dank darbringenden jugendlichen Athleten darstellt, und sich unter den plastischen Werken des Alterthums häufig wiederholt findet. Bis auf die Stellung der Füsse ist die Darstellung dieses Adoranten dem in der Königl. Antikensammlung befindlichen sehr ähnlich und das Vorkommen desselben auf dieser Schaale ein Beweis, dass auch in jenen griechischen Colonieen diese Bildform beliebt war. Auf der anderen Seite der Schaale erblickt man eine colossale Kämpferstatue mit Helm, Schild und Speer, wahrscheinlich einen Mars, an welchem zwei Arbeiter beschäftigt sind, die Oberfläche desselben mit dem Schabeisen zu ciseliren. Zwei zuschauende Männer mit Stäben stehen auf beiden Seiten und scheinen den Gang der Arbeit zu leiten.

Das Innenbild der Vase stellt eine Gruppe dar, deren mythische Bedeutung mit der technischen Arbeit des Erzgiessens in Verbindung steht. Man sieht den Hephästos, wie er der ihm gegenüberstehenden Thetis Speer und Schild für den Achill übergiebt. Noch andere Waffenstücke befinden sich zur Seite der Gruppe. Der Name Diogenes der sich als Inschrift auf der Schaale findet, bezieht sich auf den Empfänger, wahrscheinlich einen Künstler, der sie als Preis für ein gelungenes Werk empfing.

Einige kleinere Schaalen und Kannen, welche nach diesem ebenso lehrreichen als seltenen Gefässe vorgezeigt wurden, boten in ihren Inschriften oder Verzierungen manches Merkwürdige dar.

Die erste, eine Schaale, enthielt den Namen des Künstlers, Nikosthenes, der häufig auf Gefässen dieser Art vorkommt. Die schwarzen Figuren auf rothem Grunde, welche auf demselben angebracht sind, bestehen aus Athleten- und Thiergruppen.

Auf der zweiten Schaale befand sich die selten vorkommende Darstellung eines Pfluges von sehr einfacher Form.

Die dritte Schaale war ohne Verzierung, aber von vorzüglicher Töpferarbeit und enthielt, wahrscheinlich in Bezug auf diesen letzteren Vorzug, den Namen des Künstlers.

Die vierte war dadurch merkwürdig, dass sie bereits im Alterthume restaurirt war, und zwar auf eine ziemlich ungeschickte Art mit Bronze, woraus hervorgeht, einmal: welchen Werth man schon damals auf diese Vasen legte, und zweitens: dass die Kunst des Kittens zu jener Zeit noch unbekannt sein musste.

Das fünfte Gefäss, eine kleine kannenförmige Vase, enthielt auf der Schulter zwei grosse Thieraugen, eine Verzierung die häufig vorkommt. Die hier befindlichen gehören dem Delphin an, häufiger kommen Pantheraugen vor. Beides deutet auf eine bacchische Bestimmung des Gefässes hin.

Das sechste Gefäss, eine Schaale, enthielt als Inschrift einen Trinkspruch „freue dich und trinke daraus," der sich häufig auf ähnlichen Gefässen findet.

Hiermit schloss der Vorleser die erste Abtheilung seiner diesmaligen Vorträge, welche sich vorzüglich auf Erläuterung solcher antiken Vasenbilder bezogen hatten, die mit speciellen Lebensverhältnissen in Verbindung stehen.

Achte Vorlesung:
Die Zwölfzahl der olympischen Götter.

Der Gegenstand derselben war das Vorkommen der olympischen Götter auf den Vasenbildern und ihre Zwölfzahl in Beziehung auf das, was die schriftlichen Denkmale des Alterthums darüber enthalten. Die Abweichungen, die sich häufig bei diesem Vergleiche finden, beruhen auf den verschiedenen Darstellungsformen einer und derselben Gottheit. Wie man z. B. die gesammte Elementar- und Naturkraft durch den Zeus, als Beherrscher der Erde, personificirte, so wurde in ihm auch der Beherrscher des Meeres, als Poseidon und der der Unterwelt, als Pluto, verehrt. Aehnlich ist es mit dem Bacchus und Apoll, der Proserpina und der Venus, deren Darstellung und Begriff sehr häufig in eine gemeinschaftliche Personificirung verfliesst, oft auch durch bestimmte und völlig getrennte Darstellungsformen auseinander gehalten ist.

Der Kampf der olympischen Götter mit den Giganten, der sich in vielfachen Darstellungen in den Werken der alten Kunst findet, auch auf den Vasenbildern häufig vorkommt, giebt am anschaulichsten Gelegenheit, sich von der Unsicherheit und den Abweichungen der in den schriftlichen Denkmalen angeführten Zwölfzahl zu überzeugen. So findet sich auf einem Gefäss der hiesigen Sammlung, Zeus und neben demselben Bacchus, den Bogen spannend, auch Hercules, denn ohne den Beistand der Sterblichen konnten die Götter den Sieg über die Giganten nicht erringen; dann Minerva, neben ihr Hephästos mit der Zange, Poseidon mit dem Dreizack und Hermes mit dem Reisehut, also, mit Ausschluss von Bacchus und Hercules, nur fünf Gottheiten.

Auf einer ähnlichen, in einer französischen Sammlung befindlichen, Schaale sieht man noch Artemis dieser Fünfzahl hinzugefügt und statt des Mercur den Apollo. Auch sind die Giganten nicht mit Schlangenfüssen, sondern menschlich gebildet, dargestellt.

Die vollständige Erläuterung eines anderen grösseren und ausgeführteren Vasenbildes, welches sich auf einem Gefäss, bekannt unter dem Namen der Schaale des Sosias, befindet und ebenfalls eine Götterversammlung darstellt, wurde für den nächsten Vortrag vorbehalten.

Die Anzeige der weiteren Fortsetzung dieser Vorlesungen und eines zu beginnenden Cursus über „Kunst-Mythologie" (Dienstags und Freitags von 12 bis 1) beschloss den Vortrag.

W. Albrecht.

Nachrichten.

Berlin. Von dem Prachtwerk, welches der Graf A. Raczynski „die neuere deutsche Kunst" in deutscher und französischer Sprache herauszugeben unternommen hat und welches mit zahlreichen Kupferstichen und Holzschnitten, von den ersten Meistern dieser Fächer ausgeführt, geschmückt sein wird, befindet sich der erste Band, die Düsseldorfer Schule betreffend, bereits unter der Presse.

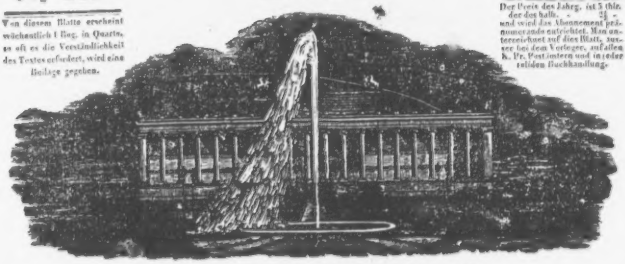
Die in Danzig im J. 1816 gestiftete Friedens-Gesellschaft hat in den 19 Jahren ihres Bestehens 65 Stipendiaten aus Westpreussen (auf welches sie sich statutenmässig beschränkt) mit theils grösseren, theils geringeren Gaben — im Ganzen mit einer Gesammtsumme von nahe an 30,000 Thalern unterstützt. Von den Unterstützten widmeten sich 8 der Malerkunst.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 13. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. - 1½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Königliche Akademie der Künste wählte in ihren Plenar-Versammlungen am 30. Januar und am 27. Februar d. J., für welche der neue Sitzungs-Saal in der bis an die Dorotheenstrasse reichenden Erweiterung des Lokals dieser Akademie zum ersten Male benutzt wurde, folgende Herren zu ihren auswärtigen ordentlichen Mitgliedern: den Bildhauer Ernst Friedrich August Rietschel, Königl. Sächsischen Professor in Dresden; den Perspektiv- und Landschafts-Maler Johann Carl Schultz, Professor und Direktor der Kunstschule zu Danzig; den Medailleur Carl Friedrich Voigt aus Berlin, Königl. Bayerischen Hof-Medailleur in München; den Kupferstecher Heinrich Carl Müller aus Strassburg, in Paris; den Kupferstecher François Forster aus Locle im Fürstenthum Neufchatel, in Paris; den Direktor des Conservatoriums zu Neapel, Zingarelli, früher Kapellmeister der Peterskirche zu Rom; den Kapellmeister der Peterskirche und der Sixtinischen Kapelle, Baini, zu Rom; den Direktor des K. K. Conservatoriums Francesco Basily, zu Mailand; den Direktor des Conservatoriums zu Paris, Maria Luigi Carlo Zenobio Cherubini, und den Kurfürstl. Hessischen Kapellmeister und Musikdirektor Ludwig Spohr, in Kassel. Zum Ehren-Mitgliede der Akademie wurde gewählt: der Graf Athanas von Raczynsky hierselbst, vormals Königl. Gesandter und bevollmächtigter Minister zu Kopenhagen.

Berlin, den 18. März 1836.

Königliche Akademie der Künste.
(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Grosse Passion. (Forts.) Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrängtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürzt; zur Rechten der Scherge in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues, der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, kniend, das Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Raphaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abentheuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten die trefflichste Zeichnung. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, weshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie ersprieslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne, feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: trefflich einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vorgrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge: ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders letzteres, Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und in ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit, die in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast überflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die Blätter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an einige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig erinnert werden. — Die goldene Pforte: Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf eine freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim, ein milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weiblichkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und andre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn herbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die Geburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naivetät. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, die einen interessanten Vergleich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben Gegenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Beschneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die häufig so unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern der Abgeschmacktheit annähert, ist hier zur gemüthvollsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte geworden. So figuren-

reich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig; ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen. — Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen die obengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figuren in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtverwachsenen, früchtereichen Waldes, durch welchen die heilige Familie hinzieht, erhöht auf eigenthümliche Weise den Liebreiz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der h. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in die Ruinen eines alterthümlichen Palastes hineingebaut. Maria mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende Engel zu ihren Seiten; Joseph mit Zimmerwerk beschäftigt, und eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürer's sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt worden; in verschiedenen Gallerieen finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

Ebenfalls mit der Zahl 1511 sind noch einige andere Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

Zwischen den Jahren 1507 und 1513 ist ferner die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das J. 1512. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

In diese, schon so reiche Zeit (1511) fällt wiederum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manche andre von seinen Werken, später nach Prag ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesem breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlechtern, alle knieend. Zu unterst sieht man eine schöne Landschaft und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vornehm im prächtigen Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu seinen Füssen hält, mit den Worten: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu* 1511. Auch in diesem Gemälde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster Feinheit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf ist meist grossartig, die Gestalten der Dreieinigkeit sind würdig und nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem Bilde fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe der andren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu nennen. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine phantastische und bis an die Caricatur gränzende Auffassung des gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er sie nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmagorisches Farbenspiel und dergl. anders?) zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzunehmen, dass er selbst auf diejenigen Bilder, auf denen er sein eignes Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Gallerie des Belvedere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind haltend. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den gewöhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Ge-

sicht ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber gemalt, leider mit grauliehen Schattentönen im Nackten.

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen Gemälden eingeschaltet werden, über deren Zeit keine sichere Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, der mittleren Periode des Künstlers angehören dürften.

Maria mit dem Kinde, in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild hing zwar für genauere Betrachtung an sehr ungünstiger Stelle, doch liess sich ein schönes, mädchenhaftes Gesicht der Mutter Gottes erkennen.

Maria, Anna und das schlafende Kind, in der Schleissheimer Gallerie (No. 136) hing ebenfalls ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

Mater dolorosa, ebendaselbst (No. 185). Stehend, mit gefalteten Händen; schön, einfach und würdig.

Ecce homo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 102). Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel.

Altarblatt mit Flügeln in der Schleissheimer Gallerie, von der Baumgärtner'schen Familie in die Catharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des 17. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild (No. 172) stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten kniend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Donatoren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der auf No. 153 ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schon in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel," daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. — Der auf dem andren Flügelbilde, No. 152, ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht.

Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 64). Ursprünglich von der Holzschuherischen Familie in die Kirche St. Sebald zu Nürnberg gestiftet, kam von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Gallerie (?). Eine figurenreiche Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümliche leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wiederholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi, ist sie jedoch bedeutend trockener.

Die Brustbilder Kaiser Carl's des Grossen und des Kaiser Sigismund, auf der Burg zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt.

Herkules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebendaselbst. Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur. Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt.

Portrait eines Gelehrten in der Schleissheimer Gallerie (No. 184). Mit Leimfarben gemalt, tüchtig.

(Fortsetzung folgt.)

Das

letzte Gemaelde von Leopold Robert.

Der Artikel des Museums (No. 10, 7. März 1836) über L. Robert's venetianische Fischer hat den Grafen A. Raczynski veranlasst, der Redaction seine Original-Correspondenz mit Leopold Robert und nach dessen Tode mit seinem Bruder Aurèle, vorzulegen.

Es kommen darin die im Folgenden angeführten Stellen vor, welche über die Frage: ob die Wiederholung der Schnitter, von welcher in dieser Correspondenz die Rede ist, als L. Robert's letztes Werk

an betrachten sei, — hinlängliche Erläuterung bieten dürften *).

Leopold Robert an den Grafen Raczynski.

Venedig den 20. August 1834.

. . . . . *Je suis bien heureux, Monsieur le Comte, que le désir que Vous m'exprimer de faire quelques changements à ma première composition s'accorde parfaitement avec mon intention: car même ayant eu la possibilité de faire cette réplique d'après l'original, il ne m'auroit pas été possible de la faire tout à fait semblable: ainsi, je ne crains nullement, que les personnes qui voyent par leurs yeux et jugent par leur sentiment ayent l'idée en voyant mon tableau, qu'un autre que moi ait pu y travailler; quant à celles qui ne raisonnent pas de cette manière, mais qui sont persuadées par de faits, on peut leur dire, que mon tableau original est au chateau de Neuilly, où peu de personnes peuvent le voir, et où il seroit de toute impossibilité d'en faire une copie: et que la réplique libre que je vous enverrai, est faite ici à Venise: ce qui ne suppose pas, qu'un autre que moi puisse y mettre la main. . . . .*

Aurèle Robert an den Grafen Raczynski.

Venedig den 29. März 1835.

. . . . . *La lettre que Vous avez adressée à mon frère est arrivée trop tard pourqu'il puisse la lire et y répondre: une mort prématurée l'a ravi à sa famille, à ses amis et aux arts: quoique plongé dans la plus grande affliction par la perte inattendue d'un frère chéri qui étoit mon maître et mon ami et avec lequel je vivois depuis douze ans, je viens le plutôt qu'il m'est possible Vous donner Monsieur le Comte des nouvelles du dernier ouvrage auquel il a travaillé et qui Vous étoit destiné: . . . . .*

Graf Raczynski an Aurèle Robert.

Berlin den 3. April 1835.

. . . . . *Je Vous prie de me faire avoir le tableau dans l'état dans lequel il se trouve et de ne pas y toucher. Si je vois que je ne puis le laisser tel qu'il est, je Vous enverrai plus tard quand je l'aurai possédé pendant quelque temps et je Vous prierai d'y mettre la dernière main, mais je Vous supplie: donnez moi le temps de me décider. L'idée de ne pas le posséder pèr de toute retouche étrangère me blesse: peut-être ma susceptibilité sous ce rapport sera moindre plus tard, et si je consens jamais à ce qu'il y soit touché, soyez sûr qu'il n'y a que Vous, en qui je pourrois avoir tant de confiance. . . . . .*

Aurèle Robert an den Grafen Raczynski.

Neuchâtel den 2. Juny 1835.

. . . . . *Sans doute que dans l'intérêt de la gloire et de la réputation de notre chere frère, nous devrions désirer de voir cet ouvrage placé à Berlin de manière à être vu et apprécié, mais l'idée que c'est cet ouvrage auquel il a travaillé jusqu'au dernier moment, au pied duquel je l'ai trouvé mort!.. ...a pour nous quelque chose de pl attachant, qu'elle peut ce me semble servir d'excuse. . . . . .*

Aurèle Robert an den Grafen Raczynski.

Ohne Datum.

. . . . . *Après Vous avoir écrit ma dernière lettre, j'espérois que Vous auriez égard au desir que je Vous manifestois de la part de mes sœurs et de plusieurs de mes compatriotes, amis de mon frère et amateurs des arts: j'osois me flatter que par un désintéressement sans doute bien rare, Vous Vous désisteriez de Vos prétentions sur le dernier ouvrage de mon frère, en faveur de sa famille et de sa patrie; nous Vous aurions été bien reconnaissans de cette générosité . . . . . .*

. . . . . *Cependant je Vous observerai, Monsieur le Comte, que son tableau original des Moissonneurs a été payé le double de celui représentant le retour de la fête de la Madone de l'Arc, et ses pêcheurs le double de ses moissonneurs, quoique les trois tableaux aient la même dimension et le même nombre de figures; d'après ce calcul progressif qui est exact, nous pourons hardiment fixer la valeur de son dernier ouvrage à quinze mille francs de France et ce n'est qu'à ce prix là que nous nous en désaisirions en votre faveur, étant assuré que plus d'un amateur' desireroit le posséder, même à un plus haut prix.*

Graf Raczynski an Aurèle Robert.

München den 2. October 1835.

J'accepte, Monsieur, Votre proposition et je suis prêt à Vous payer les 15. m. fr.

*) Der obenerwähnte Artikel lautete:
„Das letzte berühmte Gemälde Leopold Robert's, die venetianischen Fischer, ist in das Museum von Paris gekommen."
Vergl. über das Verhältniss beider in Rede stehenden Bilder noch: Museum 1835, No. 16, S. 126, f.

Das Gemälde der Wiederholung der Schnitter in den pontinischen Sümpfen befindet sich demnach, wie aus dem Vorgehenden zu ersehen, im Besitz des Grafen A. Raczynski zu Berlin, und wir müssen uns glücklich schätzen, dass dies bewunderungswürdige Werk fortan in unseren Mauern enthalten ist. Dasselbe ist nicht als eine Copie jenes früheren, durch den meisterhaften Stich von Mercuri bekannten Gemäldes zu betrachten: Robert hat es in Italien gearbeitet, während das Original sich bereits in Frankreich befand und mannigfache Veränderungen bezeugen, dass er mit freier, ungebundener Thätigkeit an das Werk gegangen war. Ist auch die Composition im Wesentlichen dieselbe, so finden sich doch mannigfach einzelne Verschiedenheiten, nicht nur in der Färbung der Gewänder, sondern auch im Charakter und in den Stellungen der Figuren, wie namentlich der eine der Tänzer bedeutend, und in der That zum Vortheil der Composition, verändert ist. Zwar wird in den angeführten Briefstellen bemerkt, dass L. Robert vor der Vollendung des Gemäldes gestorben ist; doch fehlt nur an einigen wenigen Stellen desselben die letzte Hand und glücklicher Weise nichts, was die Gesammt-Wirkung des Bildes beeinträchtigen könnte. Alles, was von der hohen Vollendung in der ersten Ausführung dieses Gegenstandes (im Besitze des Königs der Franzosen), von der reinen Idealität dieser Gestalten, die sich mit der liebenswürdigsten Menschlichkeit aufs Innigste verschwistert, von der Sphäre einer seligen, ungetrübten Heiterkeit, darin dieses Geschlecht der Menschen erhoben ist, gesagt wurde, findet auch auf dies Bild seine Anwendung. Wir hoffen, dasselbe als eine der Hauptzierden der nächsten grossen Kunstausstellung Berlin's wiederzusehen.

Kunst- und Kunst-Technik
in ihren neuesten Erscheinungen.

Berlin. Der Bronzeguss der Statue Justus Möser's, welche Hr. Drake für Osnabrück gearbeitet, ist vollendet und das Standbild gegenwärtig für die Besichtigung des hiesigen Publikums ausgestellt. Hr. Drake hat ein treffliches Lokal für seine Ausstellung gewählt: nemlich den Hof des Lagerhauses (wo bekanntlich die Ateliers verschiedener Künstler sich befinden), der als Durchgang zwischen der Klosterund neuen Friedrichstrasse dient. Vor der Wand eines der Gebäude dieses Hofes, auf einem Piedestal von genügender Höhe, steht das kolossale Werk frei da, ohne dass die engeren Räumlichkeiten eines Saales, wie es sonst wohl bei ähnlichen Ausstellungen der Fall ist, den Blick des Beschauers beengen, ohne dass ein einseitig einfallendes Licht nur eine einzelne Ansicht des Werkes ausschliesslich hervorhebt. Einem jeden, der des Weges geht, ist der Zutritt geöffnet, und von früh bis spät sieht man eine zahlreiche Menge das Bild umstehen und sich ihre Bemerkungen darüber mittheilen. Es macht einen erfreulichen Eindruck, wenn man sieht, wie hier eine Leistung der Kunst frei und unbefangen in das Leben des Volkes hinaustritt, und es ist zu hoffen, dass diese Idee einer öffentlichsten Ausstellung mannigfache Nachfolge haben wird.

Ueber die Trefflichkeit dieses Werkes, über die edle Einfalt, die ruhige Würde und Sicherheit, in welcher der gefeierte Volksfreund dem Beschauer gegenübersteht, ist in diesen Blättern schon mannigfach, bei Gelegenheit der Modelle, die Rede gewesen. Um nicht zu wiederholen, verweisen wir den Leser vornehmlich auf den Artikel des Hrn. Dr. Fallati in No. 19 des vorigen Jahrganges. Wir haben hier nur über die Wirkung, zu berichten, welche das Standbild in seiner letzten Vollendung und in dem Material der Bronze macht. Auch in dieser Beziehung müssen wir aufs Neue unsre Bewunderung aussprechen, insbesondere über die Meisterhaftigkeit, die uns hier in der Darstellung der Stoffe entgegentritt. Die Gestalt des Gefeierten ist bekanntlich im Kostüm seiner Zeit dargestellt und von dem weiten Doktormantel umgeben. Die einfache Bewegung der Arme, die den Mantel in verschiedener Weise auffassen, bringt die grossartigsten und eigenthümlichsten Motive des Faltenwurfes zu Wege, der sich in edlen, würdevollen Linien und Massen gestaltet und vornehmlich die Schönheit des Gesammteindruckes begründet, — wie denn überhaupt die Art und Weise des Faltenwurfes das Zeugniss von dem individuellen Character einer bekleideten Figur giebt. Aber bei aller Einfachheit und Idealität dieser Gewandung ist hier zugleich die Besonderheit des seidenen Stoffes in einer Naturwahrheit dargestellt, die aufs Höchste überrascht; es ist eine Leichtigkeit, ein leises Spielen in den kleinen Brüchen und Ecken der Gewandung, dass man in der That den einzelnen Moment

der Bewegung festgehalten glaubt; es ist die Eigenschaft des Metalls, der Goldglanz in den Lichtern, die mannigfachen Reflexe in den Schatten, in einer Weise benutzt und berechnet, wie wir selten Aehnliches gesehen haben. So vereinigt sich hier die innere Intention und die äussere Darstellung zur vollkommensten Genüge, dringt die Belebung und Beseelung bis zur äussersten Oberfläche hindurch und vereinigt sich Alles, um auf das Gemüth des Beschauers Einen grossartigen und befriedigenden Eindruck auszuüben*). — Wir müssen stolz darauf sein, dass Berlin auch hier aufs Neue seinen Vorrang im Gebiete der deutschen Plastik behauptet, und können der Stadt, welche dies Meisterwerk künftig besitzen wird, nur unsere Glückwünsche darbringen.

F. K.

*) Der Guss ist von Hrn. C. H. Fischer ausgeführt und so rein und scharf ausgefallen, dass der Meissel des Ciseleurs fast nur für die Reinigung der Oberfläche zu sorgen hatte.

Vorlegeblätter für Möbeltischler. — Ornamenten-Buch.

(Hiezu eine Beilage).

Von dem Werke „Vorlegeblätter für Möbeltischler," von A. Stüler und J. H. Strack, (Verlag von G. Gropius) ist das dritte Heft erschienen, welches folgende vier Gegenstände:

Ein Arbeitstischchen,
Einen runden Stuhl,
Einen Arbeitsstuhl und
Einen Stehspiegel,

nebst allen Details in wirklicher Grösse enthält.

Der Styl, welcher der Erfindung und Ausführung aller dieser Möbelformen zum Grunde liegt, ist bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelnheiten, doch einem durchgehenden Hauptmotiv angehörig, welches sich an die besseren Richtungen unserer jetzigen Baukunst anschliesst, ohne sich von der Zierlichkeit und Zweckmässigkeit antiker Bildwerke zu entfernen.

Unter allen Handwerkern, welche der Baukunst dienen, haben Möbeltischler, Drechsler und Bildschnitzer mehr als andere die Neigung gehabt, ihren eigenen Weg zu gehen, und sich von dem Style der Bauwerke, zu deren Ausstattung sie beitragen sollten, zu entfernen gesucht. Welche Karikaturen und Wunderlichkeiten dadurch zu Stande gekommen sind, werden sich die erinnern, die in der ehemaligen Zunftzeit sogenannte Meisterstücke gesehen haben, welche die Tischler, um eine eigene Werkstätte zu begründen, liefern mussten.

Dass in der früheren deutschen Kunstzeit ein besseres Einverständniss der Bauhandwerker mit den Architekten Statt gefunden, beweisen die meisterhaften Holzarbeiten, welche sich in alten gothischen Kirchen, Kurien und Klostern finden, und welche sich an die Grundformen der Gebäude, denen sie angehören, auf das innigste anschliessen. Unserer Meinung nach, ist durch die Einführung des italienischen Baustyl's, den die Jesuiten bei der Ausführung ihrer grossen kirchlichen Bauten in Anwendung brachten, und der sich auf keine Weise an den gothischen anschliessen konnte, diese Geschmacksverirrung entstanden. Das Ergebniss derselben war, dass von beiden Richtungen nur das Ausgeartete übrig blieb, und sich in verschiedenen Modificationen bis auf unsere Zeiten verpflanzte.

Jedes Bestreben, unserer Architektur und allen ihren Nebenzweigen eine volksthümliche Selbstständigkeit wieder zu verschaffen, ist daher beachtungswerth, und die Bemühungen mehrerer unserer hiesigen Architekten, auch den Bauhandwerkern mit Anleitungen für diesen Zweck entgegen zu kommen, von nicht zu verkennendem Werthe. In dieser Beziehung wird das in Rede stehende Werk „Vorlegeblätter für Möbeltischler", seine guten Dienste thun, um so mehr, als von dem Handwerker hier nur ganz einfach nachgebildet zu werden braucht, indem alle Details in natürlicher Grösse gezeichnet sind. Bis zu jener Zeit, wo ein geläuterter Kunstgeschmack allgemein verbreitet sein wird, und wo man die Möbel und Geräthschaften, die zur inneren Ausstattung eines Hauses erforderlich sind, nicht mehr als zufällige Bestandtheile desselben ansehen wird, werden Werke, wie das obengenannte, genügend sein und ihr Werth auch dann noch anerkannt werden, wenn der Handwerker einst solcher Anleitungen nicht mehr bedarf.

Der Verleger hat der heutigen Nummer des Museums einen Abdruck von dem ersten Blatt des in Rede stehenden Heftes beigelegt, aus welchem der Leser nach eignem Ermessen über den Werth des Werkes urtheilen möge.

Das „Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. (Verlag von G. Gropius)“ hat eine ähnliche Bestimmung, wie das vorstehende Werk, umfasst jedoch einen grösseren Bereich der Verzierungskunst, indem es nicht allein für die innere, sondern auch für die äussere decorative Ausstattung der Gebäude Anleitung giebt. Der Vorzug dieses Werkes vor ähnlichen und anderen ist der: dass der Techniker hier alles in Farben ausgeführt findet und also seinen Geschmack nicht allein an der Zeichnung der hier vorhandenen Vorbilder, sondern auch an ihrer malerischen Ausführung bilden kann.

Es gehört zu den ziemlich allgemein verbreiteten falschen Ansichten, dass sich die Kunst dem Handwerke nur da nähern solle, wo von Gegenständen des Luxus die Rede ist. Auch das geringfügigste Werk der Technik sollte durch Form und Farbe das Auge nicht beleidigen, um so mehr als mit dem Schöneren auch gewöhnlich das Zweckmässigere verbunden ist, und fast immer ein gleicher Aufwand von Zeit und Kosten erfordert wird, demselben Gegenstand ein schönes oder ungefälliges Aeussere zu geben. Mit den Farben ist vielleicht noch mehr gesündigt worden als mit den Formen, und es gehört bei Ersteren allerdings ein feinerer Sinn dazu, in ihrer Wahl und Zusammenstellung das Rechte zu treffen. Die Anleitungen, die das vorstehende Werk dem architektonischen Decorateur giebt, sind so getroffen, dass fast alle Zweige der Technik hier eine Ausbeute finden, und unzählige Combinationen denkbar sind, wo ihre Anwendung noch am rechten Orte sein wird *).

Beide Werke gehen daher Hand in Hand dem Zwecke entgegen, die Kunst so weit in den Bereich der Technik wieder einzubürgern, als sie für den Handwerker, wo er allein steht, ausführbar ist, und man kann dies Bestreben als einen Tribut der Dankbarkeit ansehen, den die deutsche Kunst dem Handwerke zollt, da sie ihm selbst ihre erste Begründung und lange Zeit ihre einzige Pflege verdankt.

W. Albrecht.

Nachricht.

Am 3. März starb in Rom der Bildhauer Math. Kessels aus Maestricht, Professor der Akademie von S. Luca und Mitglied des k. niederländischen Instituts, 51 Jahr alt.

Anzeige.

Der heutigen Nummer dieser Blätter ist eine Anzeige über die Herausgabe Trier'scher Alterthümer beigelegt, worauf in der Buch- und Kunsthandlung von George Gropius Bestellung angenommen wird.

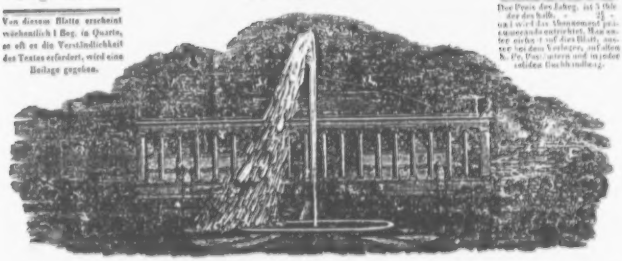
*) Die beiden ersten Hefte dieses trefflichen Unternehmens waren nach Mustern des Herrn Böttticher gearbeitet; in dem jüngst erschienenen dritten, dessen 6 Blätter, ebenso wie die früheren, sämmtlich in buntem Farbendruck ausgeführt sind, treten uns die Leistungen verschiedener anderer Künstler entgegen. Die drei ersten Blätter dieses Heftes bestehen in den Dekorationen einer Zimmerwand, von schönen, ernsten und eigenthümlich weichen Formen und trefflicher Farbenzusammenstellung, in der leichten Decoration einer Zimmerdecke und in einem Musterbeispiel, wie der farbige Anstrich an der äussern Façade eines gewöhnlichen Wohngebäudes ausgeführt ist. Letztere Dekoration bezieht sich vornehmlich auf eine Verzierung und somit auf ein bedeutsames Hervorheben der Hauptgurtungen und Simswerke, so dass das Ganze einen klaren und würdigen Eindruck macht und — in Verbindung mit ähnlichen von Hrn. Hofbaurath Stüler ausgeführten Dekorationen einiger Berliner Häuser — hinreichen wird, um dieser bereits beliebten Weise der Verschönerung des städtischen Verkehrs die richtige Bahn vorzuzeichnen, und zugleich jener hässlichen und unharmonischen Buntheit, die leider auch schon an einigen Berliner Wohnhäusern zum Vorschein gekommen ist, als Gegengewicht zu dienen. Die drei anderen Blätter dieses Heftes sind von Herrn Asmus entworfen: eine zweite Zimmerdekoration, und zwei Blätter mit mehreren Mustern fortlaufender Ornamentstreifen, unter denen besonders das fünfte Blatt des Heftes sich durch eine Auswahl geschmackvoller Muster vortheilhaft auszeichnet. d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 14. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ Thlr. und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man setze sich mit auf das Blatt, entweder bei dem Verleger, oder den K. Ob. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Des Königs Majestät haben den Historien-Maler und Lehrer bei der Akademie der Künste, Langerich, zum Professor Allergnädigst zu ernennen und das darüber sprechende Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruhet.

Berlin, den 29. März 1836.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Interessanter als der grösste Theil der obenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unserer geschichtlichen Uebersicht führt.

Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Production erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wie sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet. Da steigen zwei Dämonen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag: die

Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist wahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sickingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von Andren wird er insgemein, als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

Im J. 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vorzügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das massloses Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen.

Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der gleichzeitige Kupferstich, welcher den heiligen Hieronymus in seiner Studirstube darstellt. Hier sehen wir auch eine menschliche Gestalt, welche in tiefen Gedanken versunken ist, und ein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist das Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber ist darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche alle Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft fern hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit in seiner liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt.

Von 1514 ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen verschiedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche im Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen Gesammtauffassung enthalten.

Mit der Jahrzahl 1515 ist Dürer's grösstes Holzschnittwerk bezeichnet: die Ehren-Pforte des Kaiser Maximilian, ein seltsam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle historischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Ornamentes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung ist bei demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger, als auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in gewisse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen ungemein beschränkt worden ist; gleichwohl fehlt es dem Ganzen nicht an einem zweckmässigen Verhältnise. Die Architektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, dieselben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise zusammengesetzt; vorzuhalich gilt dies von den Haupt-Säulenpaaren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener Consequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern im Wesentlichen nur isolirte Mauerpfeilen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühle gezeichnet. Die grossen Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, vom Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente im Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch

kommen auch deren im Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht ansiehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

Im J. 1513 fertigte Dürer ausserdem die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet. In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannigfacher Art. Hier kömmt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausschmückung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten haben mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkömmt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) an den Grossherzog von Toskana geschenkt. Beide sind mit Leinfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem, energischem Charakter. — Aus demselben Jahre ist das Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth in der Schleissheimer Gallerie No. 177), ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht.

Vom J. 1517 ist die phantastische, aus vier Holzschnitten bestehende Composition der Säule, auf der ein Satyr sitzt. — Für das J. 1518 möge zunächst der höchst reizvolle Holzschnitt angeführt werden, welcher die Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln umgeben, darstellt.

Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom J. 1518, in der Schleissheimer Gallerie (No. 171), ist ohne Geist und nichts als eine nüchterne Aktfigur. — In dasselbe Jahr fällt jenes merkwürdige Gemälde der gräfl. Fries'schen Gallerie, welches den Tod der Maria darstellt und in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaiser Maximilian, in den umgebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen enthält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt *). Ich kann über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

Im J. 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaiser Maximilian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien und hat nichts sonderlich Ausgezeichnetes.

In die Jahre 1520 und 1521 fällt Dürer's niederländische Reise; sie zeigt ihn als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters war, dass sie vornehmlich ihn über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben und zu denjenigen Aeusserungen veranlasst hat, die, nach Melanchthon's Bericht, im Eingange des vorliegenden Aufsatzes mitgetheilt sind.

Die Gallerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merkwürdiges Gemälde Dürer's vom J. 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und ist ohne Zweifel auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen Umgebungen, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im Pelzmantel, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umgenommen hat, auf ihrem Schoosse. Auf dem grünen Tische vor ihr liegt eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Maria ist etwas eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind jedoch nicht sonderlich schön. Man könnte vermuthen, dass das Bild noch vor Beginn der Reise gemalt sei und vielleicht Schoreel, der bekanntlich eine Zeit lang unter Dürer arbeitete, Theil an demselben habe. Dies passt jedoch nicht, da Schoreel's

*) Vergl. Heller, a. a. O. S. 261.

Aufenthalt in Nürnberg beträchtlich höher gefallen sein muss, indem er schon 1520 von seiner Reise nach dem gelobten Lande zurückkehrte. Man wird also genöthigt, was gerade interessant ist, bei Dürer selbst ein absichtliches und nicht unglückliches Eingehen auf fremde Kunstmanier anzunehmen.

Im J. 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, welche den Triumphwagen des Kaiser Maximilian bilden. Es ist eine ziemlich nüchterne Allegorie; die reichen Ornamente des Wagens sind bereits ungemein barock und selbst unschön. Dagegen zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Gestalten, trotz der etwas schweren Verhältnisse und des hässlich geknitterten Faltenwurfes (der indess auch wohl zum Theil dem Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), ausserordentlich schöne Motive, welche von Raphael's naiver Grazie erfunden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte, für Dürer's veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit, nicht ausser Acht zu lassen sein.

Vom Jahre 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brustbildern der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie. Sie bildeten Seitenflügel eines Altarwerkes, von dessen Mittelbilde Stücke in Cölln vorhanden sind. Sie sind in schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdrucke, welchen jedoch im Wesentlichen nicht von Dürer's früheren Werken ab. — Aus demselben Jahre ist das Gemälde einer h. Dreifaltigkeit, im Privatbesitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behandlung und die treffliche Ausführung gerühmt wird *).

Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung zu Aachen führt Heller **) eine Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der etwas undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Raphael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde." Wenn das Bild, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in spätrer Zeit eine andre Bahn einzuschlagen strebte.

In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwürdigen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeitgenossen, des Cardinal Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam, welche sich durch geistvolle Auffassung des Lebens ebenso sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, sodass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der trefflichsten Kunstwerke, welche ohne dies vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom J. 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe vorhanden. Das eine derselben befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben leider einen stark graulichen Ton. — Das andre Bild befindet sich im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie, des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend; das Gesicht, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig. Auch dies Bild ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasirender Manier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es zeigt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Handhabung der Farben. Es ist jedenfalls das schönste unter allen Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen, wie er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und mit unwiderstehlichster Kraft darzustellen wusste.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden (1526), bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammengehörigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, in der Münchner Gallerie

*) Heller, a. a. O. S. 140.

**) A. a. O. S. 134.

(No. 814 und 868). Dürer's grossartigstes Werk, das letzte von Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie es mit Gewissheit erwiesen ist*), von Dürer selbst dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste, fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt; im siebzehnten Jahrhundert wurde es jedoch dem Churfürsten Maximilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem katholischen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt und den (übrigens vortrefflichen) Kopieen, welche für den Verlust der Originale entschädigen sollten, angefügt. So befinden sich letztere gegenwärtig noch auf der Burg von Nürnberg. — Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche damal den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen und den Lehren der falschen Propheten nicht zu glauben, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinaufreicht**), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkührlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe. — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben dar. Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vordergrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen, so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher zackiger Bruch der Falten, kein willkührlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem schaefen Bezeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, gediegener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite*).

*) Heller, a. a. O. S. 205.

**) Neudörfer, in den Notizen über Dürer.

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur des Paulus, welches bereits mit dem J. 1523 bezeichnet ist. Schon dies, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von demselben Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig schön gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländi-

Im J. 1528 starb Albrecht Dürer. Wir ist kein Werk von vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem oben besprochenen ausgeführt hätte. Sein im Holzschnitt verbundenes Portrait vom J. 1527 zeigt ihn streng und ernst, wie sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen mussten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle, der ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen aufbehaltenen Scherzen ergiebt, so viel werth gewesen war. Mit derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meisterbilde die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange Zeit vorbei*). —

(Fortsetzung folgt).

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Neunte Vorlesung:

Die Sosias-Schaale. Dionysos. Heracles.

Das Vasenbild auf dem merkwürdigen antiken Gefässe, welches unter dem Namen der Schaale des Sosias in der Königl. Vasensammlung aufbewahrt wird, zeigt uns eine Versammlung der olympischen Götter, bei welcher die Zwölfzahl derselben zu finden ist. Als thronende Gottheiten erblickt man zuerst Zeus und Here, ersterer mit einem Scepter, auf welchem ein Vogel sitzt, eine Anspielung auf seine Vermählung mit Here, welche hier mit einer Schaale abgebildet ist, die von Hebe kredenzt wird. Neben diesem als Stammgötter verehrten Paare befindet sich Poseidon und Demeter, die Beherrscher des feuchten Elements und der Erde, neben ihnen die Götter der Unterwelt Dionysos und Proserpina. Durch eine Verabsäumung der Schaale fehlte das vierte Götterpaar. Die spätere Auffindung einiger Fragmente derselben zeigte wenigstens so viel, dass Ares und Aphrodite das vierte Götterpaar gewesen sein müssen. Die Verbindung beider als symbolische Bedeutungen von Streit und Liebe, gehörte zu den beliebteren Darstellungen in der alten Kunst und findet sich auch auf antiken Denkmälern anderer Art häufig angewendet. Als Repräsentanten von Erde und Wasser, erblickt man auf der anderen Seite Vesta und Amphitrite, vor ihnen die Horen und ihnen folgend die Gottheiten des Lichts: Hermes, an dem Heroldsstabe kenntlich, Artemis mit einem Reh und dem seltner ihr angetheilten Attribute der Lyra, Athene mit einem Scepter oder Speer und Heracles mit der Löwenhaut. Das Fehlen des Phoebus in dieser Götterversammlung wurde dadurch erklärt, dass Hermes als gleichbedeutend mit ihm hier eintritt, so wie überhaupt über die Begriffs-Verwandtschaft mehrerer Gottheiten, namentlich des Zeus, Poseidon, Pluto und selbst Dionysos und anderer, vieles zur Erläuterung bisher zweifelhafter Darstellungen Dienende, hier mitgetheilt wurde.

Eine andere Schaale, älterer Fabrikation, mit schwarzen Figuren auf gelbweissem Grunde, enthält ebenfalls eine Götterversammlung, in welcher Heracles eingeführt wird. Es finden sich demnach hier nur diejenigen Götter, welche mit dem Heroenthum des letzteren verwandt sind, und zwar folgende sieben: Zeus, Here, Athene, Hermes, Phoebus, Artemis und Poseidon.

Der folgende Theil der diesmaligen Vorlesung betraf die Bedeutung des Dionysos als Unterweltgott, unterirdischer Zeus, Repräsentant der Erdkraft, Verleiher und Zerstörer des Lebens. Ferner das Zusammentreffen seines Cultus mit dem des Phoebus in Süd-Thrakien zu Delphi am Fusse des Parnass. Ein antikes Gefäss der Königl. Sammlung No. 882 deutet darauf hin, indem bei der darauf dargestellten Vermählung des Bacchus mit der Proserpina, ein Silen und eine Muse gegenwärtig sind. Häufig kommt derselbe auch in Verbindung mit Minerva vor. So führt auf dem Vasenbilde des antiken Gefässes No. 676 Minerva, in deren Gefolge sich Merkur und Mars befinden, den Herkules bei seiner Auf-

---

sehen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen.

*) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in den angeführten Gallerieen Dürer's Namen trägt, in der obigen Uebersicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertafeln zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Gallerie v. B. (No. 907) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein fleissiges modernes Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit. — Was in italienischen Gallerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsentation gegen sich.

nahme in den Olymp, dem Bacchus war. Auf alten Kunstdenkmalen der älteren griechischen Kunstzeit erscheint Bacchus bärtig und im Mannesalter. Auf den apulischen Vasen No. 1000 und 1089, welche von späterer Fabrikation sind, ist derselbe Gott und der grösste Theil seines Gefolges jugendlich und ohne Bart abgebildet.

Die Darstellung der Mythen, den Heracles betreffend, welche sich auf antiken Thongefässen befinden, machte den Schluss des heutigen Vortrags. Unter den sogenannten zwölf Arbeiten dieses, den Inbegriff der Heilenkraft darstellenden Halbgotts, sind es vorzüglich sechs, die sich in bildlichen Darstellungen auf den Monumenten der alten Kunst vorfinden. So ist der Kampf des Heroen mit dem nemeischen Löwen auf sechs antiken Thongefässen der Königl. Vasensammlung (unter No. 618, 640, 651, 707, 992 und 993) zu finden; die Besiegung des erymanthischen Ebers, den er lebendig dem Eurytheus brachte, auf fünf Vasenbildern (unter No. 613, 617, 638, 653 und 654) dargestellt; der Kampf mit den Amazonen, ein für die bildliche Darstellung sehr günstiger Gegenstand, auf drei Gefässen (unter No. 631, 655 und 688) vorhanden; die Einfangung des Kretensischen Stiers auf den beiden Vasen No. 630 und 936 ausgeführt; sein Besiegen mit dem dreigestaltigen Geryon auf den beiden Thongefässen No. 1022 und 1590 abgebildet, und auch auf einer Vase No. 657, das Heraufholen des Cerberus aus der Unterwelt bildlich vorgestellt. Mehrere Zeichnungen nach Vasenbildern, das Ueberbringen des erymanthischen Ebers an den Eurystheus darstellend, wurden am Schlusse der Vorlesung vorgezeigt, und in Bezug auf die eigenthümliche Auffassung dieses Gegenstandes näher erläutert.

Zehnte Vorlesung:

Die Geryon-Vase, und andere Thongefässe mit Darstellungen der Mythen des Herkules.

Die Thaten des Herkules, welche sich vorzugsweise zur bildlichen Darstellung durch die Kunst eignen, sind auf so vielen antiken Denkmalen zu finden, dass es erklärlich wird, wenn auf den Vasenbildern der alten Thongefässe Darstellungen dieser Art häufig vorkommen. Unter den hierher gehörigen Vasen der hiesigen Königl. Sammlung zeichnet sich ein kleines alterthümliches Gefäss aus, dessen Hauptfläche, (auf gelblichem Grunde mit schwarzen Figuren) eine Darstellung des Kampfes enthält, in welchem Herkules den dreileibigen Geryon besiegt. Der Heros ist, abweichend von der gewöhnlichen Darstellungsart, mit einem Unterkleide angethan und einem Schwerte bewaffnet. Die Löwenhaut ist schützend über seinen Kopf gezogen. Schon hat er den einen Körper des Gegners, der sterbend herabsinkt, tödtlich getroffen, den verderen verwundet und bei dem Hauptheere angriffen, während der mittlere noch rüstig fortkämpfend ihm gegenübersteht. Die ganze Darstellung deutet daher, auf eine eben so anschauliche als sinnreiche Weise, die Mitte des gefährlichen Kampfes an. Als Nebenfiguren finden sich noch eine Gegende männliche, mit dem Beischat bedeckt, und ein Hund, ohne Zweifel wohl der Riese Eryt ion mit seinem Hunde Orthros, als Wärter der Rinder des Geryon. Die Dreigestalt des Letzteren, der Name des Riesen Erytion, von der Insel Erytheia: Morgenröthe, und der des Hundes Orthros: Morgendämmerung, legen die allegorische Bedeutung dieses Kampfes zu nahe, um zu verkennen, dass Herkules hier als Sonnengott und Besieger der, dem Lichte hinderud entgegentretenden Elementarkräfte gedacht ist. Ueberhaupt scheinen die verschiedenen Stierbesiegungen, es wohl durch Herkules als den Theseus, mit in denselben Kreis allegorischer Bilder zu gehören, eben so die Besiegung der Rosse des Diomedes, welche den Herkules als Ueberwinder der Neptunischen Elemente charakterisirt. Auch die Gewinnung der Aepfel der Hesperiden, deren er drei erhielt, bezeichnen ihn als solar'schen Gott und seine Herrschaft über die Jahreszeiten. Eben so das Einfangen des Hirsches der Diana und der Kampf mit den Amazonen, den streitbarsten Jungfrauen, die in ihrem Wesen der Diana verwandt waren.

Von dem Kampf des Hercules mit dem Flussgott Acheloüs um den Besitz der Dejanira, besitzt die Königl. Sammlung zwei Darstellungen auf Vasenbildern, in welchen Achelous mit einem Stierkopf abgebildet ist, eine Bildung, die das Brüllen der Wogen andeuten soll. Acheloüs wurde besiegt, verlor bei dem Kampfe ein Horn, erhielt jedoch dafür das Horn der Amalthea, durch dessen Besitz sich Ueberfluss an seinen Ufern verbreitete.

Ein anderes Vasenbild auf dem Gefäss No. 607 stellt den Kampf des Herkules mit einem Meergott,

der halb menschlich, halb als Fisch abgebildet ist, dar, und welcher den Nereus bezeichnen soll; sowie die beiden Gefässe No. 609 und 1583 Darstellungen des Dreifussraubes aus dem Delphischen Tempel und seinen Kampf darüber mit dem Apoll, mit dem er sich später versöhnte, enthalten. Auf diese Versöhnung beziehen sich solche Darstellungen, wo Herkules, auf der Lyra spielend, zwischen Minerva und Merkur abgebildet ist, oder wo er als Stifter athletischer Spiele bezeichnet wird. Auf das letztere hindeutend, darf das Mittelbild einer Schaale angeführt werden, auf welchem Herkules dem Zeus einen Oelbaum reicht, aus dessen Zweigen die Siegerkränze bei den Spielen geflochten wurden.

Das wichtigste Kunst-Denkmal, welches jedoch die Königl. Sammlung in Bezug auf den Herkules besitzt, ist das Prachtgefäss No 1016, welches seine Vermählung mit Hebe darstellt. Die jugendliche Göttin wird auf einem Ruhebette sitzend, verschleiert, von den Grazien mit einem Myrthenkranze geschmückt. Der geflügelte Eros schwebt über der Braut. Herkules ist jugendlich dargestellt, und an dem Attribut der Keule kenntlich. Durch eine Verstümmlung der Schaale sind die Nebenfiguren, welche aus den hochzeitlichen und ehebeschützenden Göttern bestehen, nur unvollkommen erhalten. Von zweien derselben sind nur noch die Füsse kenntlich, die Spur eines Scepters machen es wahrscheinlich, dass Zeus und Here hier vorgestellt waren. Neben denselben erblickt man Venus und Amor; weiter unten Dionysos auf einem Wagen, auch Diana und Apollo, in deren Gefolge sich allegorische Figuren, das Wohlbehagen und die Ordnung darstellend, auch Bacchanten und opfernde Dienerinnen befinden.

W. Albrecht.

Kunst- und Kunst-Technik

in ihren neuesten Erscheinungen.

Unter den vielen gelungenen Genre-Bildern, welche die letzte hiesige Kunstausstellung schmückten, wird das von Adolph Schroedter in Düsseldorf gemalte, welches einen Knaben darstellt, der mit einem grossen Hunde in dem Winkel einer Wendeltreppe vertraulich schläft, noch in guter Erinnerung sein. Durch eine von Wildt gearbeitete (im Verlage von E. H. Schröder erschienene) Lithographie, steht es jetzt in seiner ganzen Lebendigkeit wieder vor uns, wenn man anders einen solchen Ausdruck für ein Bild gebrauchen darf, in welchem ein Schlafduett die Hauptrolle spielt. Der hohe Stand der Sonne, welcher durch das fast senkrecht einfallende Licht bemerklich ist, hat gleichzeitig den Knaben in rückwärts gebogener und den Hund in zusammengedrückter Stellung, in süsse Träume gewiegt. Beide theilen das kärgliche Lager so brüderlich, dass eine sehr innige Vertraulichkeit zwischen ihnen vorauszusetzen ist, und das von der Treppe herabkommende Mädchen wird beide Schläfer wohl mehr als einmal wecken müssen, um sie wieder auf die Beine zu bringen.

Da bei A. Schroedter's Bildern die humoristische Erfindung ein Hauptverdienst ist, und alles was hierher gehört, auf der lithographirten Nachbildung nicht fehlt, so zweifeln wir nicht, dieselbe recht bald in die Sammlungen der Freunde neuer deutscher Kunst aufgenommen zu sehen, wo sie neben so manchem düstern und unbedeutenden Gegenstand, den die Steindruckpresse in letzterer Zeit lieferte, wenigstens eine allgemein erfreuliche Erscheinung sein wird.

W. A.

Anzeige.

Kunst-Auction in Wien.

Den 25. April d. J. findet der Verkauf der zweiten Abtheilung der Portraitsammlung des Ritter von Frank in Wien statt. Diese Abtheilung enthält die von den Meistern H — O gestochenen Blätter und ist der Catalog von den Herren Artaria & Co. in Wien, welche den Verkauf leiten und die Aufträge besorgen, durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Leipzig, den 19. März 1836.

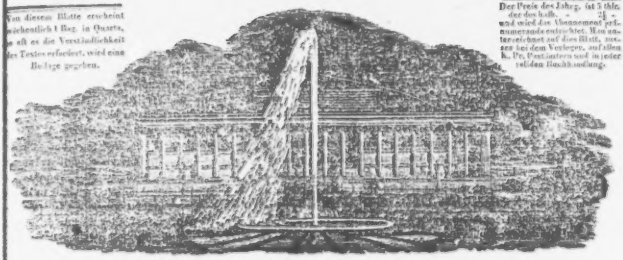
Rudolph Weigel.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 15. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Schinkel's Gemälde
für
die Vorhalle des Museums zu Berlin.

Bereits früher, beim Beginn dieser Zeitschrift (1833, No. 1 u. 2), haben wir eine Beschreibung derjenigen Gemälde geliefert, welche Schinkel zum Schmuck der äusseren Vorhalle des hiesigen, von ihm erbauten Museums entworfen hat. Bevor wir nunmehr einige Notizen über die neueren, diesem Cyklus sich anschliessenden Gemälde des grossen Meisters folgen lassen, möge es uns vergönnt sein, hier einen trefflichen Aufsatz über die genannten Compositionen einzurücken, welcher in den „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, vom Fürsten von Pückler-Muskau“ enthalten, bei der Kostbarkeit dieses Prachtwerkes aber, wie wir voraussetzen dürfen, wohl nur wenigen unsrer Leser bekannt geworden ist. Der in Rede stehende Aufsatz, soll, wie man in Berlin allgemein versichert, aus der Feder der geistreichen Herausgeberin von „Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde“ herrühren; wir hoffen, dass durch denselben die wunderbaren Compositionen jenes ersten Cyklus unsern Lesern in die Erinnerung zurückgerufen und dass sie namentlich dem, was am Schluss jenes Aufsatzes über den Einfluss bemerkt wird, den die Ausführung dieser Werke auf das gesammte Kunstleben unsrer Zeit und unsres Staates ausüben dürfte, ihren Beifall nicht versagen werden.

* * *

„„Liebe und beharrlicher Ernst leiteten immer zu dem schönen Ziel, die Menschheit zu entwickeln. — Wer sich der Unsterblichkeit versichern will, der beharre nur in seinem enthusiastischen Streben, und er wird keine Lücke zwischen dem Irdischen

und Ewigen empfinden.“ — „Diese Worte gehören zu den letzten, welche ein Grösster seiner durch ihn grossen Zeit uns hinterliess.“

„Goethe's guter Stern fügte, dass er einen Beschützer seiner hohen Anlagen schon bei seinen ersten jugendlichen Bestrebungen fand, der zur ungestörten Blüthe seines allseitig eingreifenden Genie's wesentlich beitrug, dass er ein Volk fand, welches, durch seine Einwirkung geläutert, sich ohne Falsch ihm zubildete, — ein Baum, dessen Blüthenäste, weit über die Grenze seines Landes hinausragend, ihre Nahrung aus dem Boden saugten, der seine Wurzeln deckte. — Goethe bezog die immer erneute, reichlich zufliessende Nahrung einer heitern Energie aus der unveränderten Gesinnung eines Fürsten, dessen reiner Enthusiasmus ihn seinem Lande als heiliges Eigenthum erworben und sich ihm als unentbehrlichen Freund verbunden hatte. Sein Volk nahm ihn auf ohne Kritik, es genoss ihn mit kindlicher Lust. Wir können uns der Ueberzeugung freuen, dass er, bis zum letzten Hauch, den reinen Wiederhall unverfälschter Liebe empfand, und dass die Lücke zwischen dem Irdischen und Ewigen für ihn hierdurch ausgeglichen ist. Es sei uns dies ein Beweis, dass jedes Erzeugniss, was der Moment geistiger Entwickelung uns zuführen will, wenn es sein Gedeihen in vollem Masse haben soll, seine Nahrung aus dem Boden der Liebe und Anerkenntniss ziehen müsse, und dass eine ebenso glückliche Anlage dazu gehört, sie in ihrer reinen Einwirkung aufzunehmen, als sie unbetheiligt hervorzubringen. — Was wir noch nicht ganz verstehen, dem könnte Kritik sich nur als Neid beweisen; die Erscheinung, welcher wir uns noch nicht gewachsen fühlen, die sei unserm Geiste ein wesentlichstes, ein wichtiges Räthsel, so wie Goethe in seinen hohen feurigen Anlagen seinem Fürsten und Volk ein heiliges Räthsel war, das Liebe und Enthusiasmus so beglückend aufzulösen verstand. — So wie es die Bedingung von Goethe's Zeit war, durch Poesie dem Leben einen höheren Schwung, eine höhere Bedeutung zu geben, so scheint den jetzigen Zeitmoment die bildende Kunst herauszufordern, alles, was sich für idealische Ausbildung erschwingen lässt, für sie zu verwenden; so muss es daher auch das Streben der jetzigen Zeit sein, das, was als ächte Kunst diesen Geist realisirt, in sich aufzunehmen, und das Neue der Idee nicht zu läugnen, sondern mit zu empfinden, mit zu entwickeln.“

„Auch in unsrer Mitte sucht sich das Genie eine Bahn und schreitet mit sichtbaren Kennzeichen seiner Reichhaltigkeit, seines Uebergewichts und seiner Ursprünglichkeit ähnlichen Strebungen zuvor. Wenn der Dichter einer Zeit, die sich ihm willig hingab, in allen Herzen Begeisterung erweckte, so lebt in unsrer, dem Genie nicht allzu beugsamen Zeit ein Künstler, der in allen Klassen des Bildungsfähigen, von Stufe zu Stufe, eine ununterbrochene Wirkung hat, dem es ein rastloser Eifer, der Tage und Nächte verbindet, möglich gemacht hat, eine nicht gekannte unendliche Kette von Eingebungen an bekannte Begriffe und Erfahrungen anzuknüpfen, das Eigenthümliche selbst dem Gewöhnlichen einzuflössen, und so zur Kunst zu erheben, was früher Handwerk war. Sein höchstes Verdienst bestand darin, dass ihm nichts zu klein und zu gering scheint, um die Möglichkeit des Schönen auf das blos Nothwendige anzuwenden. — Ausser diesem weit ausgebreiteten Verdienst, dessen reiner lebenskräftiger Gang gleichmässig und sicher auf unsere Zeit einwirkt, gehört er auch noch zu den ausgezeichneten, durch reines Empfängniss der Fantasie beglückten Menschen. In dieser Beziehung ist ihm das Beste unsrer Zeit in ihren umfassendsten Bestrebungen gelungen. Seine Skizzen der für die Säulenhalle des Museums bestimmten Wandgemälde, werden von jedem Kunstverständigen anerkannt werden, und Wenige werden sie sehen, ohne von der Rührung, die dem blos Schönen sich erzeugt, tief durchdrungen zu sein. — Zuvörderst gehen sie aus so einfacher Conception hervor, wie jede klassische Dichtung; die Art der Darstellung ist so kindlich und naiv wie ihr Inhalt, und der Geist, der ein solches Bild im Zusammenhange erfinden konnte, kann nur durch Güte bewegt sein.“

„Im Schoosse des Wolkenhimmels ist das Menschenleben, sein Glück und seine Bildung vorbereitet; alle Geschicke, die die Entwickelung menschlicher Kräfte bedingen, sind gleichsam als ahnungsvolle Träume, unter dem Mantel der Nacht, im Traumlande angelangt. Jugendliebe, Mutterssorge, Krieg und Friede, geistige Speculation, Sehnsucht in die Ferne, wachende Ahnung, bilden eine Kette reizender idealischer Gruppen und drängen sich als üppiges Fruchtgehäng im Spiegelbild der Wirklichkeit uns entgegen; dem Morgen sich zuwendend, ergiesst sich die poetisch prophetische Magie irdischer Geschicke in segenreichem Thau, in Frühlingsnass, über die unten auftauchende

Erde; die junge Dämmerung strömt ihr entgegen, der Andacht kindliche Lust schwingt sich mit dem Morgengesang der Lerchen in das Hallelujah der Geister, die das Göttliche von Angesicht zu Angesicht schauen, die Sonne breitet die Strahlen ihres allbegeisternden Lichtes aus, und wandelt die Ahnung der Nacht zur Wirklichkeit, zur Klarheit des Tages um. — Konnte Schöneres erdacht werden, um ein Museum, einen Tempel, der alle ächten Künste zu einer Priesterschaft verbinden soll, zu verzieren? — Ihm entspricht das zweite Bild als imponirendste genievollste Erfindung, wenn wir das Zeugniss eines Auffassens voll geistiger Liebe so bezeichnen dürfen, welches aus reinem unbefangenem Sinn hervorgeht, von dem schönsten Gelingen begünstigt, von keinem Vorurtheil unterdrückt, von keiner Manier geleitet ist und an keine Spur ähnlicher Darstellung sich anlehnt. — Der Tag ist vom Himmel auf Erden angelangt; der früheste Morgenduft weckt den strebenden Frühlingsgeist; die Schäfereywelt lagert um ihre Sibylle, der prophetische Weisheit den jungen Busen hebt. Sie ahnet die reifende Sommerzeit, sie ahnet den von Begeisterung durchglühten Mittag des Lebens; Musik ist auch hier das erste Element, in welchem die Seele Befähigung zu aller Bildung schöpft. Psyche prüft die Ordnung der Saiten, die sie der im Busen verschlossenen Sehnsucht anschlägt, ihr zähmt sich wilde Aufregung, ihr begegnet die bildende Kunst. Hirtenkinder drängen sich heran und sehen mit demselben glücklichen Genuss, mit derselben neugierigen Ueberraschung, den ersten Umrissen einer menschlichen Bildung entgegen, wie wir jetzt, unter erhabenem Schutz der Künste, gedeihender Vollendung entgegensehen. — Der Sommer reift die Erndte, wie in den Wolkengebilden der Nacht verheissen war; er reift das jugendliche Streben, er belohnt die Sorge, den Eifer für allgemeines Wohl, er erhebt die Anlage zur Form. — Die Bildung höht sich und geht sicherer; wilde Kräfte wandeln sich in muthvolle Befähigung, in Selbstbeherrschung; was früher roher Uebermuth war, ist jetzt gezügelte Tapferkeit; die Kunst versucht nicht mehr ahnungsweise, sie lernt und schöpft, ihrer selbst, ihrer zauberischen Einwirkung gewiss, nur aus sich selbst. — Inmitten des Lebens des Tages und der Jahreszeit thront die Poesie, sie ergiesst ihre Quelle in verschiedene Leitungen nach allen Seiten hin; ihr reiner Spiegel, der jede Erscheinung veredelt auffasst, überströmt die Grotte der Schicksalsgöttinnen, die in überirdischer Ruhe unbewegten Gemüthes, umwandelt und umschmeichelt von den Schutzgeistern der Menschen, die gewaltigen wie die friedlichen Geschicke mit dem Lebensfaden aus der Spindel ziehen. — Kann eine schönere Apotheose der Künste gedacht werden? — Alles quillt in's praktische Leben, alles Wirken und Wollen wird zum fröhlichen Gelingen; die Sonnenmilde hat die Früchte gereift und der Menschengeist ist im Begriff, durch Kunst und Wissenschaft zur magischen Erleuchtung der Philosophie überzugehen, und die Früchte seines Wirkens im Selbstverständniss, im Selbstbewusstsein zu erlangen. Der Herbst liegt in voller Reife dem ruheverheissenden Abend im Schooss; die erprobten Krieger kehren heim, sie treten hinter den Wipfeln der, die Fernen und Weiten der Geschichte umgrenzenden heimathlichen Berge hervor, von der Kränze windenden Victoria umschwebt. Kann das Glückliche unseres Zeitmomentes, kann die Bildungsstufe unseres königlichen Landes schöner und edler bezeichnet werden? — und ist nicht zu wünschen, dass das gütige Auge, in dessen mildem Blick so manche Früchte schon gereift sind, sich auch ihm zuwende, noch ehe der Winter kommt, der den begabten Erfinder von unserer Seite rufen dürfte, wie hier in der Geschichte des Bildes, wo der Greis am Rande des Lebens nach Allem, was irdisches Streben erreichen konnte, nur nach den Sternen sich sehnt, und dem Psyche zuruft, inmitten der eigenen Wohnung, des inneren Tempels, den Gott zu suchen, nach dem ihn verlangt. — Hier endigt das zweite Bild; die Nacht von winterlichen Wolken getragen, bricht jetzt ein, mit dem kalten Winter des Lebens und der Jahreszeit. Die Musen, tanzend bis zum letzten Schritt der irdischen Laufbahn, begleiten den nach dem ungewissen Jenseits hinüberschiffenden Jüngling, und reichen ihm wehmüthig die Hand, während Luna, aus den Wolken hervorbrechend, die Ahnung reiner Klarheit schon in der Seele bedingt, und so zugleich die Verbindung der Gestirne zwischen beiden einander symbolisirenden Bildern bewirkt. — Der Eingang zur Composition, hier als eigenes kleines Bild gegeben, ist zu betrachten als glückliche Constellation, die zur Erzeugung eines so begabten Genies sich fügen musste: harmonisches Behagen aller unter den Himmelszeichen gedachten Naturkräfte darstellend, um einen einzigen Geist in ununterbro-

chener höherer Sphäre zu erhalten. — Der Ausgang ist die Verklärung dieses der Zeitlichkeit entleidenden Geistes; die Verbündeten seiner Zeit, die Genossen seines Lebens, ihm das Opfer ihrer Lebensfreuden nachfeiernd, in tiefer Trauer, in Trost, Versöhnung und kindlicher Unschuld den Denkstein umgebend, der Ernst der Erinnerung über der Thränenurne ruhend, zieht der Verklärte leichten Schwunges durch die unendlichen Kreise und verschwebt und verschwimmt ungehemmt im Anschaun ewiger Liebe."

„Es ist nicht nöthig, darzuthun, dass im Bereich unserer Kenntniss von Kunstwerken einer solchen Composition nichts an die Seite zu stellen ist. Die schöne allumschliessende Abrundung, einfach und gross, unbeengt wie ein majestätischer Strom vor unsern Augen sich ergiessend, die nur aus sittlicher Unschuld und Tiefe hervorgehen und nur durch unbefangenes Vertrauen gelingen konnte, beurkundet es hinlänglich. — Allein das ist wohl nöthig, was glühender Eifer für einen hohen Zweck erwirbt, auch geltend zu machen, und die Früchte des Fleisses, des Nachdenkens, welche durch die Begünstigung dieses Werkes eine herrliche Reife erlangen könnten, nicht zu verlieren. — Jedem, der in des Künstlers Bereich kam, hat die Fülle seiner taktvollen Imagination ausgeholfen, gedient, neue Bildungsstufen angedeutet; diese Vortheile, und nicht allein diese, würden durch die Entfaltung jenes Werkes sich über Alle verbreiten; es bietet sich dar als Werkzeug, als Mittel und Zweck zugleich, um eine höhere Ausbildung für die Kunst zu erzielen, für welche, so viel Anerkenntniss und Unterstützung sie auch gefunden, sich bis jetzt doch noch nichts Wesentliches ergeben hat. Es ist noch keineswegs dargethan, dass die Anlage individueller Eigenschaften durch Studium der grossen Meister früherer Zeit entwickelt und ins Gleichgewicht gebracht werde; die jungen Künstler eilen nach Italien, als ob in Deutschland keine Stufe höherer Ausbildung zu erreichen wäre; ihre Baarschaft, ihr Enthusiasmus und ihre Geduld werden durch Zerstreuungen sehr geschwächt oder gar aufgezehrt; sie finden in der Fremde keinen Lehrer, kein neueres Kunstwerk, welches nicht durch den Werth früherer vorhandener Meisterwerke übertroffen würde; sie kehren nach schöner und dennoch meist verlorner Zeit zurück, haben die eigenthümlichen Anlagen durch das unverstandene Fremde, mit unreifem Urtheil aufgenommen, eingebüsst, und werden durch die Noth des Erwerbes gezwungen, studienwürdige Gegenstände aufzugeben. Möchte man daher eine solche Reise in unreifen Jahren nicht eher für einen Verderb, als für einen Erwerb, erklären, da sie nur in späterer Zeit wichtig und nützlich werden kann? — Die Gabe der Erfindung scheint diesen jungen Leuten das Wesentlichste, sie wollen sie erzwingen und werden dadurch auf Abwege geleitet, die die Kunst gänzlich umgehen und nie zu ihrem wahren Lichte führen; auf der einen Seite verfehlen sie ihr Ziel, welches vielleicht blos im Erwerb technischer Vortheile, in Erfahrungen, in vielfacher Anwendung derselben bestand, auf der andern Seite schwärzen sie Erzeugnisse unlöschtiger Imagination ins Gebiet der Kunst ein, die endlich jedes Gemüth über das, was ihr den rechten Werth verleiht, irre führen müssen. Erfindung in unverfälschtem Charakter, die ihren Eingebungen mit Ausdauer und aus Liebe nachgeht, ist freilich das Höchste, allein sie ist die Gabe des Genies, deren immer nur einzelne Begünstigte theilhaftig geworden, und die nicht so leicht auf anderm Wege zu erwerben sein möchte. Im Gegentheil beweist die unversiegbare Reichhaltigkeit der Erfindungsgabe, wo sie einmal hervorbricht, dass viele Gesellen zu einem Meister gehören, und dass dort eine Quelle für Viele sei, die ihre heilsamen Kräfte am besten bewährt, indem sie die unmündigen, von der Kunstreligion abschweifenden, nach nothdürftigen Erfindungen umherirrenden Schüler zusammenhält und ihnen nichts zu bilden gestattet, ihren Begriffen keinen andern Massstab giebt, als was einen würdigen, die Seele von dem Gemeinen ablösenden Eindruck macht. — Nie kann das Genie der Erfindung sich zu seiner vollen Freiheit ausbilden, nie kann sein bestes, sich und den Kunstcharakter regenerirendes Werk zu Tage gefördert werden, wenn nicht Bescheidenheit, Selbstverläugnung, unermüdliche Geduld, unablässiger Fleiss sich darbieten, tausend Hände durch einen Geist zu beschäftigen. — Eine Kunstschule bildet sich durch das Genie der Erfindung, durch die Fähigkeit, sie dem sittlichen Standpunkte anzupassen, ihn zu höherer Freiheit auszubilden, ohne ihn zu verletzen; durch den glücklichen, unschuldigen Sinn, im Naiven das Göttliche an den Tag zu legen, von Missgriffen, Verwöhnungen und Verderbnissen des Geschmacks und des Geistes zu reinigen und mit diesen Beschränkungen ge-

gen das Böse, mit diesen Vortheilen für das Gute der Zeit, alle Schüler zusammenzuhalten, damit sie unter der Zucht des Schönen, unter der Befreiung von Vorurtheilen, die immer eine Folge mangelhafter oder sündlicher Begriffe sind, mündig werden, und so, was den Geist der Vollendung höher zu tragen vermag, ohne Eingriff des Gemeinen sich entwickeln. — Diese Vortheile und noch viele andre wären leicht zu erwerben, wenn auch unserem Künstler ein guter Stern es fügte, dass seine besten Werke in's öffentliche Leben übertragen werden könnten. Ihre reichhaltige Erfindung, ihr reiner Styl, ihre technischen Erfordernisse würden Unversuchtes und neue Erkenntniss anspinnen, vielseitige Berührung und Aufregung würde daraus hervorgehen, und Mancher, der sich früher Meister wähnte, würde sich hier wieder als Schüler empfinden. Endlich ist es, wie jedes ächte Kunstwerk, geeignet, um seiner selbst willen ausgeführt zu werden; mit ihm würde sich der Keim einer Kunstschule in Berlin entfalten, der sich keine andre so leicht nachbilden wird. Die Unterstützung für junge Künstler, die sonst wie Spreu im Winde verfliegt, reicht zur Hälfte hin, ihre Tüchtigkeit zu wecken, zu bilden, sie von falschen Wegen abzuhalten; der Erwerb des Sommers würde ihnen die Winterzeit zum Studium freihalten. Zum rein Aesthetischen nun angelernt, würden sie zum wenigsten nicht mehr in Ossian, Homer und den Nibelungen nach Helden und Geistergestalten umhersuchen, während sie nicht wagen: schöne einfache Natur als Höchstes in der Kunst darzustellen; sie würden sich gern der gesunden genievollen Erfindung des Einen hingeben, durch welche sie ohne Zeitverlust, in ununterbrochener Reihefolge, alle Bedürfnisse der Kunst mit den einfachsten Mitteln befriedigen lernten; unserem Künstler aber würde der einzige ihm wesentliche Lohn zu Theil: das Höchste, was sein rastloser Eifer unter schweren Bedingungen zu erstreben vermochte, für sich und seine Zeitgenossen nicht zu verlieren."

„Die Vortheile für die Kunst selbst sind hier nur im Fluge berührt; möchte man die doch auch nur im Fluge berühren, welche dem Kunstgenuss zugewendet werden würden, wenn dies schöne heitere Werk zu allen Zeiten, in jeder Beleuchtung dem Vorübergehenden sich darböte, welchen neuen, einzigen Reiz es unsrer Stadt verleihen würde, welchen hohen Rang es ihr als Kunststadt geben, wie erfreulich, wie lockend es ihren Gästen sein müsste. Wohl dürfte sich leicht der Enthusiasmus dafür dann weiter verbreiten, und der Erwerb grosser Vortheile, die einen geringen Aufwand in's Unendliche vergütigten, könnte sich im einfachsten Problem glücklich lösen, und die verheissenden Worte Goethe's, dass Liebe und beharrlicher Ernst im Guten immer ihr Ziel erreichen, würden dann auch an uns nicht zu Schanden werden."

* * *

Wenden wir uns nunmehr zu den neueren Gemälden. Der erste, im Vorigen besprochene Cyklus ist zum Schmuck jener äusseren Säulenhalle des Museums bestimmt, welche sich die ganze Vorderfront dieses Pracht-Gebäudes hinzieht; ein zweiter Cyklus von Gemälden soll, nach der Absicht des Künstlers, zur Verzierung der oberen Halle, welche sich, in der Mitte des Gebäudes, über dem Treppenraume öffnet, dienen. — Der erste Cyklus bildet ein in sich geschlossenes Ganze; sein Hauptinhalt besteht in einer Darstellung der Entwickelung der geistigen Cultur, sofern Kunst und Poesie es sind, welche den Geist bilden und adeln: auf der einen Seite eine tiefsinnige Allegorie, die allgemeinen Begriffe einer solchen Cultur, zum Theil unter einzelnen, Jedermann verständlichen Bildern hellenischer Mythe vorgeführt, eine körperliche Darstellung derjenigen Kräfte, welche die Welt und den Geist des Menschen beleben, leiten, reinigen und erheben: auf der andern die Gestaltung und Ausbildung dieser Entwickelung im Leben selbst, die Anwendung des allgemeinen Begriffes auf menschliches Verhältniss, die Einführung von Kunst und Poesie in die Gesellschaft, und die Weise, wie die Entwickelung der menschlichen Gesellschaft durch dieselben gefördert und vollendet wird. Aber es ist noch eine ideale Welt, in die uns dieser erste Cyklus einführt; es ist noch ein goldnes Zeitalter, welches freilich eine harmonische Entwickelung aller geistigen Anlagen gestaltet, unter dessen holder Decke aber noch eine Reihe der edelsten Kräfte des Menschen schlummern, und zwar gerade diejenigen, die ihn erst zu seiner wahren Selbständigkeit und Freiheit, die seine Unschuld zur Tugend erheben sollen. Das goldne Zeitalter, davon die Dichter des Alterthums singen, verschwand, damit ein minder vollkommener Zustand des Daseins das Gemüth aus seinem Schlummer erwecke, damit die Kraft im Kampfe sich stähle, da-

mit das unbewusste Gefühl der Liebe sich zum Gesetze der Pflicht umwandle und der Mensch erkennen lerne, dass es ein Gutes und ein Böses gebe. Dieses eherne Zeitalter (wenn es erlaubt ist, uns solcher Bezeichnungen zu bedienen), diese Entwickelung des moralischen Elementes im Leben, stellt der zweite Cyklus dar, von welchem zwei Entwürfe ebenfalls bereits vollendet sind. Es sind diejenigen, welche zur Dekoration der hintern Wand jener oberen Halle, zu beiden Seiten des Haupteinganges, dienen sollen. Beide Entwürfe sind, ebenso wie die früheren, in Gouache gemalt und von derselben meisterhaften Vollendung.

Der eine von diesen stellt den Menschen im Kampfe mit den Schrecknissen der Natur, der andre im Kampfe mit barbarisch meuchlerischen Horden dar. Auf dem ersten erblickt man eine Ueberschwemmung; wilde Wasser haben sich über die Fluren des Landmannes ergossen, seine Hütte in ihrem Schwall begraben. Verzweifelt sieht sich eine Schaar dem drohenden Verhängniss preisgegeben, Andre kämpfen mit Anstrengung aller Kräfte gegen die dämonischen Gewalten an, noch Andre sehen sich durch edelmüthige Aufopferung glücklich an's Ufer gebracht, wo die Freude der Rettung, der Dank gegen die gnädige Gottheit dem Auge des Beschauers begegnet. — Das zweite Bild zeigt, in seiner Mitte, das Innere einer friedlichen Hütte; wilde Reiter, angespitzte Baumstämme statt der Lanzen schwingend, von dem Scheine brennender Wohnungen beleuchtet, brechen ungestüm herein. Entsetzt flüchtet die Familie, Greise, Weiber und Kinder, während sich kühne Jünglinge, mit Lanzen und Schilden bewaffnet, der Uebermacht entgegenwerfen; ihr Kampf würde fruchtlos sein, aber schon eilen auf der andern Seite, zwischen den Gärten, wo das milde Licht des Tages einen schönen Contrast gegen das rothe Feuer jenseit bildet, Schaaren kampfgerüsteter Krieger herbei, welche den Grimm der Unholde vernichten werden. — Beide Bilder enthalten die bedeutsamste Auswahl unter denjenigen Momenten, welche den Menschen zu gegenseitigem Schutz, zu Treue und aufopfernder Liebe verbinden und welche — im übersichtlichen Raume, wie ihn die künstlerische Darstellung erfordert, — den Verband zu Volk und Staat vordeuten.

Die Bilder für die Seitenwände der genannten Halle sollen, nach der Absicht des Künstlers, die Ueberlieferung der durch das Leben und im gesellschaftlichen Verbande gewonnenen Resultate an die nachfolgenden Geschlechter — in der Wissenschaft auf der einen Seite, in der Kunst (Architektur) auf der andern — enthalten. Wir dürfen versichert sein, dass Schinkel's Genie auch diesen Aufgaben die somuthvollsten Motive der Darstellung abgewinnen wird, sowie die eben angeführten, bereits vollendeten Gemälde jenen früheren Entwürfen in der grossartigen Composition des Ganzen, in der liebevollsten Belebung und Individualisirung des Einzelnen, in der reizvollen Entfaltung edelster Körperformen, auf keine Weise nachstehen.

Es ist überflüssig, diesen künstlerischen Vorzug dieser Werke, der nur eins und dasselbe mit dem tiefsinnigen Inhalt derselben ist, hier aufs Neue zu entwickeln; auch würde das blosse Wort wenig zu einem solchen Unternehmen hinreichen. Wohl aber mag es bemerkt werden, was gewiss nicht das geringste Zeugniss von der hohen Trefflichkeit dieser Entwürfe ist, dass, obschon sie niemals öffentlich ausgestellt waren, ihr Ruhm gleichwohl allenthalben hingedrungen ist, wo eine nähere Kunde von der deutschen Kunst unserer Zeit lebt. Der Schreiber dieser Zeilen hatte auf verschiedenen Reisen mehrfach, und selbst an denjenigen Orten, wo man sonst eifersüchtig die alleinige Gültigkeit einheimischer Kunstübungen behauptete und den Werken einer fremden Richtung jede Anerkennung versagte, die für einen Preussen erfreuliche Genugthuung, dass man gleichwohl Schinkel's Entwürfen für die Vorhalle des hiesigen Museums eine unbedingte Bewunderung zollte und sich nicht bemühte, sie durch Vergleich mit andren Arbeiten herunterzusetzen. Und in der That bietet uns auch die gesammte Kunst alter und neuer Zeit nichts, was wir dem Gegenstande oder der Auffassung nach mit ihnen vergleichen könnten; sie sind unvergleichlich, wie es ein jedes Werk ist, welches den Stempel des vollendeten Genies trägt. Sie sind der Stolz einer Zeit und eines Staates, welche zu einem solchen Höhenpunkte der Bildung gelangten, dass dieselben aus ihrer Mitte hervorgehen konnten.

Es hat sich das Gerücht verbreitet, dass die Ausführung dieser Entwürfe an dem Orte ihrer Bestimmung unterbleiben werde, und es ist manch eine Klage über dies Gerücht, welches man zu voreilig für begründet annahm, laut geworden. Sollen diese Gemälde, so spricht man, auch für die Zukunft nur den Wenigen zugänglich sein,

welche dem Künstler oder dem künftigen Besitzer derselben persönlich bekannt sind? Sollen sie nicht an derjenigen Stätte, wo ihre innere Bedeutung von selbst klar wird, dem Anschauen eines Jeden offen stehen und so einem Jeden Genuss, Erhebung und Freude bereiten? Soll jenes Prachtgebäude eines Schmuckes entbehren, demzufolge die ganze äussere Anordnung desselben eingerichtet ward? Soll unsrer Stadt, unsrem gesammten Staate der Ruhm vorenthalten bleiben, das grossartigste Werk der Kunst, welches diese Zeit hervorgebracht, nun auch wirklich in das öffentliche Leben eingeführt zu haben? Soll die Kunde von diesen Werken dereinst nur in den verschollenen Notizen der Zeitungsblätter erhalten sein, nur als eine ungenügende Tradition, wie es mit jenen hochgerühmten Cartons des Leonardo da Vinci und Michelangelo der Fall ist, im Munde der Geschichte fortleben? — Wir sind nicht ermächtigt, diesem Gerüchte zu widersprechen; ebenso wenig jedoch ist, wie wir meinen, ein Grund vorhanden, um dasselbe als verbürgt anzunehmen. Im Gegentheil, wenn wir um uns blicken und gewahr werden, wie viel Schönes und Grosses die neuere Zeit in unsrer Stadt hervorgebracht hat, wie die würdigsten Zierden Berlins unter der segenreichen Regierung, welche den gesammten preussischen Staat zu seinem schönsten Flore emporführt, entstanden sind, so dürfen wir uns gewiss der freudigen Hoffnung hingeben, dass auch die Ausführung dieser Werke derselben Huld und Munificenz theilhaftig werden wird, welche uns aller Orten entgegentritt. Nur eine Bemerkung möge uns vergönnt sein, ohne dass wir jedoch irgend wagen, diejenige Weisheit, welche die verschiedenartigen Interessen und Bedürfnisse des Staates gegeneinander abwägt und Licht und Gedeihen über alle Kreise des Lebens verbreitet, beurtheilen zu wollen, — dieselbe Bemerkung, welche der Fürst von Pückler-Muskau in der Bevorwortung des oben mitgetheilten Aufsatzes macht: „der Wunsch, das Schinkel's grossartige Werke ausgeführt werden möchten, so lange ihr Schöpfer „selbst noch diese Ausführung leiten kann; — „denn wie schnell, wie plötzlich verlodert nicht des „Lebens Flamme, bei dem Rüstigsten selbst, oft Allen unerwartet!“ Schinkel's Compositionen werden uns zwar erhalten bleiben, auch wenn er selbst vielleicht zu früh aus unsrer Mitte gerufen werden sollte, und somit die Ausführung derselben auch noch für die Folgezeit möglich machen; aber welch eine schwierige Arbeit ist die Uebersetzung und Durchführung dieser Entwürfe in die erforderlichen grossen Dimensionen, und wie höchst nothwendig ist hiezu die eigne Gegenwart und das leitende Auge und Hand des Meisters, aus denen eignem Geiste diese Darstellungen geflossen sind! — Es ist ein betrübender Unterschied zwischen denjenigen Malereien des Vatikans, die von Raphael selbst und unter seiner unmittelbaren Leitung, und zwischen denen, die von seinen Schülern nach seinen hinterlassenen Entwürfen ausgeführt wurden. Und Raphael hatte eine Schule, die zu seinen Ideen, zu seiner Technik herangebildet war: Schinkel war es noch nicht vergönnt, eine Malerschule zur Ausführung seiner Gemälde — und wir wissen nicht, ob er in der Architektur grösser ist oder in dieser Kunst*), — um sich zu versammeln.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Bei der am 28. März d. J. stattgehabten Verloosung der vom Vereine der Kunstfreunde im Preussischen Staate erworbenen Kunstgegenstände fielen die Gewinne folgendeo Mitgliedern zu: Sr. Majestät dem Könige auf No. 1. (46): ein Klosterhof, Oelgemälde von Höhn. — Sr. Königl. Hoheit dem Prinzen Wilhelm, Sohn Sr. Maj., auf No. 126 a. (6): Aschenbrödel, Oelgemälde v. Krigar. — Sr. Königl. Hoh. dem Prinzen Heinrich auf No. 13. (33): der sterbende Pilger, Oelgemälde von Holbein. — Sr. Hoheit dem Herzog Carl von Mecklenburg-Strelitz auf No. 10. (1): Neapolitanische Fischer, Oelskizze vom Prof. Blechen. — Herrn Consistorial-Rath Graffunder in Erfurt auf No. 763: Verfolgung der Christen in Jerusalem, Original-Zeichnung von Stilke in Düsseldorf. — Mad. S. Lewy auf No 1088: Der opfernde Tobias, Oelgemälde von Bouterweck in Paris. — Hrn. Post-Secretair Hoppe auf No. 1784: Das Dorf Lehrbach im Harz, Oelgemälde von Otto Völcker. — Herrn Hofrath Minckert auf No. 959: Angelnde Kinder, Oelgemälde von Schütze. — Hrn. Gesandschafts-Secretär Teichmann auf No. 794: Raphael, die Madonna della Sedia componirend, Oelgemälde von Hopfgarten. — Herrn Rathmann Oppermann in

*) Genau genommen ist diese Frage unpassend. Architektur und bildende Kunst sind in Schinkel's Genie auf innigste verschwistert und sie gewähren in dieser ihrer Verbindung eigentlich erst das höchste und vollkommenste Interesse.

Magdeburg auf No. 964: eine Mühle im Harz, Oelgemälde v. Seefisch. — Frau Kammerherrin v. Schuckmann auf Battingsthal auf No. 745: ein Seestück, Oelgemälde von Krause. — Herr Referendarius Schneider in Magdeburg auf Nr. 2171: eine Landschaft: von Otto Völcker. — Hrn. Ober-Regierungsrath Bethe in Stargard auf Nr. 343: Kloster Chorin, Oelgemälde von Ahlborn. — Hrn. Lieutenant v. Woringen in Saaren auf No. 933: Partie aus dem Park zu Terni, Oelgemälde vom Professor Blechen. — Hrn. Lieutenant Eugen v. Hartwig auf Nr. 1798: Wasserfahrt, Oelgemälde von Grothe. — Hrn. Gutsbesitzer Siegmund auf Adendorf bei Gerbstadt auf Nr. 1486: Theil eines Panorama von Berlin, Oelgemälde von Gärtner. — Frau Regierungs-Präsidentin v. Meding in Merseburg auf Nr. 953: Ansicht von Tivoli, Oelgemälde von Agricola. — Hrn. Regierungs- und Bau-Rath Obuch in Bromberg auf Nr. 1973: Salvator Rosa unter Räubern, Oelgemälde von Schorn. — Hrn. Major v. Hartwig in Erfurt auf Nr. 1946: Sacontala, Oelgemälde vom Prof. v. Klöber. — Hrn. Hofprediger Sack auf Nr. 467: eine Bacchantin auf einem Panther, Gyps-Modell von Reinhardt. — Hrn. Rittmeister v. Gansauge auf Nr. 1965: Amor, Oelgemälde vom Prof. v. Klöber. — Hrn. Erb-Marschall und Chef-Präsidenten, Grafen von Dohna-Wundlacken Excellenz, in Königsberg auf Nr. 449: eine Mühle im Thal, Oelgemälde von Pose in Düsseldorf. — Hrn. Direktor v. Ledebur auf Nr. 1878: ein betender Jäger, Oelgemälde von Schorn. — Hrn. Kupferwaaren-Fabrikant Albrecht auf Nr. 284: eine Winter-Landschaft, Oelgemälde von Achenbach in Düsseldorf. — Frau Generalin v. Rauch auf Nr. 668: zwei Mädchen auf einem Berge, Oelgemälde vom Prof. Begas. — Hrn. Dr. Rosenstiel auf Nr. 80: Taormina, Oelgemälde von Ahlborn. — Hrn. Kaufmann v. Loer auf Nr. 2222: Rothwild, Oelgemälde von Zick. — Hrn. Bildhauer Kümmel in Hannover auf Nr. 1288: die Lurley-Sage, Oelgemälde vom Prof. Begas. — Frau Hauptmann Dreyvettel auf Nr. 2179: ein Thierstück, Oelgemälde von Simmler in Düsseldorf. — Fräulein Henriette v. Heidebreck auf Nr. 1317: eine Böhmische Schenke, Oelgemälde von Most in Stettin. — Hrn. Kaufmann Adolph Meyer in Mexico auf Nr. 2012: Original-Zeichnung von Eichens, Behufs des ausgeführten Kupfersticks, nach dem Gemälde von Steinbrück: Maria mit dem Kinde.

24 Zeichnungen, welche zum Stiche der Umrisse benutzt worden., auf Nr. 1. (42 und 76) 13. (36) 164 345. 426. 554. 661. 671. 744. 800. 941. 996. 1119-1125. 1669. 1819. 1883. 1897. 1976. 1980. 1986. 2080. 2114.

75 Kupferstiche von Caspar, die Tochter Titians darstellend, auf Nr. 1. (26. 36. 49. 65.) 2 a. (3) 2 b. (3) 5. (5) 7. 9. (1) 10. (6) 11. (2) 13. (9. 23.) 42. 113. 114. 126 a. 165. 356. 433. 532. 578. 587. 594. 627. 629. 638. 735. 765. 774. 845. 883. 884. 893. 931. 939. 993. 1047. 1149. 1169. 1206. 1231. 1251. 1321. 1359. 1377. 1395. 1436. 1444. 1449. 1536. 1547. 1572. 1588. 1651. 1663. 1719. 1723. 1745. 1770. 1779. 1802. 1812. 1826. 1886. 1904. 1934. 1937. 1966. 1977. 1999. 2011. 2046. 2058. 2175.

KUNST-ANZEIGEN.

Bei G. Reichardt in Eisleben ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin bei G. Gropius in der Königl. Bauschule zu haben:

Universalzeichnenbuch, bestehend in 60 Musterblättern als Vorlagen zum Zeichnen. In stufenweiser Folge. Ein Hülfsbuch für jeden Zeichnenlehrer, und für alle die, welche ohne Lehrer zeichnen lernen wollen. Von Otto Warmholz, Zeichnenlehrer am Königl. Gymnasio in Eisleben. Gr. Mediumqueerfolio. geb..... 3 Thlr.

Inhalt: die Anfänge des Zeichnens. Die Form- und Grösseulehre. Geräthschaften. Die Perspektive. Blumen- und Fruchtzeichnen. Figurenzeichnen. Thierzeichnen. Landschaftszeichnen.

Kunst-Auction in Wien.

Den 25. April d. J. findet der Verkauf der zweiten Abtheilung der Portraitsammlung des Ritter von Franck in Wien statt. Diese Abtheilung enthält die von den Meistern H — O gestochenen Blätter und ist der Catalog von den Herren Artaria & Co. in Wien, welche den Verkauf leiten und die Aufträge besorgen, durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

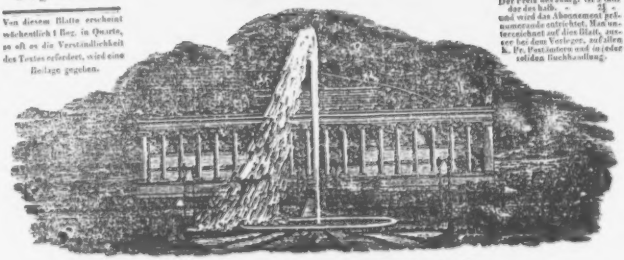
Leipzig, den 19. März 1836. R. Weigel.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 16. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Des Königs Majestät haben den Prof. Dr. Toelken hierselbst zum Direktor des Antiquariums des Museums Allergnädigst zu ernennen und das desfalsige Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruhet.

Der Dr. Pinder ist als Assistent bei dem Antiquarium und der Dr. Panofka als Assistent bei der Sculpturen-Gallerie des Museums angestellt worden.

Berlin, den 13. April 1836.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung von No. 15.)

Dürer's Schüler und Nachfolger fassten im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannigfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig erscheint.

Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt ganz. Unter seinen zahlreichen, zu Nürnberg vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in der Moritzkapelle zu bemerken (No. 57 und 71), zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders das letztere eigenthümlich grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. v. Kulmbach nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus 3 Tafeln; in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die h. Katharina und die h. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knieenden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockner als andre dieses Künstlers. Verschiedene Bilder von ihm, von schöner leuchtender Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die Schleissheimer Gallerie. Auch das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt ein treffliches Altarbild von H. v. Kulmbach; und namentlich finden sich im Kloster Heilsbronn, zwischen Ansbach und Nürnberg, höchst anziehende Gemälde mit heiligen Gestalten von seiner Hand. In der Gallerie des Berliner Museums wird ihm ein ausgezeichnetes Portraitbild zugeschrieben (II, No. 65), welches Jacob Fugger den Jüngeren, einen der bedeutendsten Männer aus dieser deutschen Mediceer-Familie, darstellt; ein ältliches feines und kluges Gesicht, mit offner Stirn und scharfen Augen, um den Mund das Spiel eines leisen Humors. Das Bild ist sehr weich und fein gemalt; im Schatten jedoch etwas grau.

Heinrich Aldegrever ist im Ganzen weniger bedeutend. Doch besitzt die Berliner Gallerie von ihm ein sehr bemerkenswerthes Bild (III, No. 154), eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantastischen Teufelsgestalten über den Verdammten. Die Schaaren der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt, doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind würdige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren zum Beispiel in der K. K. Gallerie zu Wien vorhanden sind, haben häufig etwas unangenehm Manierirtes; oder sie sind, wie z. B. ein Paar kleine Scenen aus der Geschichte des barmherzigen Samariters in der Schleissheimer Gallerie (No. 86, 88), wie illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung, aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. In der Münchner Gallerie werden ihm ein Paar treffliche Portraits zugeschrieben (No. 2 und 5), welche leicht und warm gemalt sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingsportrait von ihm sah ich auch in der Lichtenstein'schen Gallerie zu Wien.

Bilder von Hans Scheuffelin sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tüchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus. Seine trockene Färbung ist bekannt. Unter seinen in Nürnberg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine h. Brigitta in der Moritzkapelle (No. 42) bemerkenswerth, ein Bild, das sehr artig, selbst grossartig und sauber gemalt ist. Sodann eine Verspottung Christi auf der Burg, vom J. 1547, ein lebensvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figurenreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mitschüler Altdorfer. Die Gemälde, welche Scheuffelin in seiner Vaterstadt Nördlingen ausgeführt hat, sind mir unbekannt; in ihnen soll sich eine freiere Eigenthümlichkeit entwickeln *). — In Nördlingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der Dürer'schen Manieren, Sebastian Deig, auf, wie sich aus den Bildern dieses Künstlers in der Moritzkapelle zu Nürnberg und in der Schleissheimer Gallerie ergiebt.

Bartholomäus Beham ist wenig ansprechend; seine Bilder zeigen eine wilde, manierirt phantastische Nachahmung des Dürer'schen Styles. Doch ist er zuweilen, namentlich in den Köpfen einzelner Figuren, nicht ohne Leben, wie z. B. in einem Bilde der Schleissheimer Gallerie vom J. 1530 (No. 139), welches die Auferweckung einer todten Frau durch das heilige Kreuz darstellt.

*) Vergl. Tübinger Kunstblatt, 1830, No. 17.

Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht Altdorfer. Er hat das phantastische Element der Zeit mit der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu einer Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnlicher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er weiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich mährchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des Beschauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen aus, dass man sich gern diesem magischen Kreise hingiebt und auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter diesen holden Träumen ausruht. Altdorfers Hauptwerk befindet sich unter den Bildern der Schleissheimer Gallerie (No. 139). Ich kann es mir nicht versagen, die Beschreibung desselben mit den Worten zu wiederholen, wie sie Fiorillo*) nach Friedrich Schlegel's Bericht (wenn ich nicht sehr irre) mittheilt, da diese die wichtigsten Punkte des reichen Ganzen in anschaulichster Weise entfalten. — „Es stellt den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar, aber freilich nicht in der antiken Manier und Nachahmerei, sondern, so wie in den Gedichten des Mittelalters, als das höchste Abenteuer alten Ritterthums. Das Kostüm ist durchaus deutsch und ritterlich; Mann und Ross in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannigfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Niedergelegt ist Blut und Ekel, oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine kleine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen; unzählig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche. Es ist das Weltmeer, mit einer historischen Unrichtigkeit, wenn man will; die aber doch eine sehr bedeutende und wahre Allegorie enthält. Das Weltmeer also, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne (beide durch Wolkenhüllen hindurchleuchtend); ein eben so deutliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in den kleinen Figuren so wunderbar, dass ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte. Die Gründlichkeit der Arbeit in diesem Gemälde, wiewohl dasselbe nicht wenig gelitten zu haben scheint, ist so, wie sie nur auf Bildern aus dem hohen Style der altdeutschen Schule gefunden wird. Und welche Mannigfaltigkeit, welcher Ausdruck nicht bloss im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab, und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden; man sieht nichts von ihnen als ihre Helme, die in der Sonne wiederscheinen; und doch ist alles selbst in dieser Ferne so deutlich. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut. Man trete so weit von dem Bilde, dass alles andre nicht mehr zu erkennen ist, so tritt diese Gruppe noch ganz deutlich hervor und ergreift das Gemüth mit der innigsten Rührung." — In Bezug auf das Landschaftliche dieses Bildes bemerke ich

*) Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. II, S. 407 f.

noch, daſs dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrea) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die von der aufgehenden Sonne beleuchtet wird. Letztere ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde.

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk musste mannigfach zur Nachfolge anreizen. So befindet sich in der Münchner Gallerie ein Gemälde von Martin Fesele (um 1530), welches die Belagerung Roms unter Porsenna darstellt (No. 25.) Dies ist eine Composition von demselben Reichthum, die Gestalten eben so fein und geschmackvoll, wie auf Altdorfers Bilde; doch hat es nicht die Poesie des letzteren. Ein zweites Gemälde desselben Künstlers, in der Schleissheimer Gallerie (No. 143), Cäsar's Eroberung der Stadt Alexia in Frankreich, ist ungleich weniger bedeutend. — Ebenso ist auch das Bild eines andern Künstlers der Zeit, Georg Brew, den Sieg des Scipio über Hannibal zu Zama darstellend, in der Münchner Gallerie (No. 9), nur eine mittelmässige Nachahmung Altdorfer's; die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart.

Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites Gemälde Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie (No. 39). Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Madonna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur mit edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem Ausdrucke des Gesichtes. Das Kind sitzt segnend auf ihrem Schooosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den Rosenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig musicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert. Das Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön bebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Grabeshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Christus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend und bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt, und über der die Glutsonne steht.

Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, befindet sich ebendaselbst (No. 157) ein drittes Gemälde desselben Künstlers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und den mannigfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeutend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es sich, wie die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herangekrochen kommen. — Die übrigen Bilder Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie, historische Compositionen, sind weniger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen Gründen vortrefflich.

Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gutes Bild von der Hand unsres Künstlers (N. 90). Es stellt mehrere Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des h. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlgeordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sinnes für Auffassung der Natur. Höchst phantastisch ist das Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften Wolkenkreisen umgeben. — Auf der Burg zu Nürnberg ist von ihm eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vorhanden.

Auch die Wiener Gallerieen, besonders die K. K. Gallerie des Belvedere, besitzen treffliche Bilder von Altdorfer. In der Lichtenstein'schen Gallerie ist von ihm eine schöne Madonna mit dem Kinde und Engeln vom J. 1511 vorhanden. — In der Gallerie des Berliner Museums werden ihm zwei kleine Bilder zugeschrieben: Der h. Franciscus und Hieronymus (II, No. 112), und der h. Hieronymus studirend (II, No. 118). Dies sind jedoch herzlich schwache Arbeiten, welche nur in den phantastischen Lichtern der landschaftlichen Umgebungen eine geringfügige Andeutung von der grossartig poetischen Weise des Künstlers enthalten.

(Fortsetzung folgt).

Bemerkungen des Architekten P. Cannissié über die Vorrede des Werkes: *Architecture moderne de la Sicile, par M. M. Hittorff et Zanth.*

Es sind neuerdings einige französische Druckblätter erschienen, welche die Entstehung eines Theils des genannten Werkes von Hittorff und Zanth näher beleuchten. Da dieses Werk auch für das deutsche Publikum ein grosses Interesse hat und jene Druckblätter bei uns wenig verbreitet sein dürften, so theilen wir unseren Lesern das Wichtigste in Bezug auf diese Angelegenheit mit, indem wir die erste, unter der obigen Ueberschrift erschienene Anzeige in wörtlicher Uebersetzung folgen lassen.

„Verleizt in dem, was einem Künstler das Theuerste ist, sehe ich mich wider meinen Willen genöthigt, das Publikum von dem Benehmen des Hrn. Hittorff gegen mich zu unterhalten."

„In der Zeit meines Aufenthalts zu Rom, im J. 1825, hatte ich Gelegenheit an die Herren Lecointe und Hittorff zu schreiben. Ich hatte unter ihrer Leitung meine Studien in der Architektur begonnen und dieselben während mehrerer Jahre unter Hrn. Chatillon vollendet. Ich war entschlossen, eine Reise nach Sicilien zu machen, und da ich wusste, dass Hr. Hittorff, in Verbindung mit Hrn. Zanth, es unternommen hatte, ein Werk unter dem Titel: *Architecture moderne de la Sicile* herauszugeben, so erbot ich mich, einige Nachweisungen, welche dieser Arbeit nützlich sein könnten, zu sammeln."

„Er liess mir durch Hrn. Zanth antworten, indem er sich entschuldigte, dass er es nicht selbst thue, da er durch seine zahlreichen Beschäftigungen und besonders durch die Arbeiten zur Krönung, die in Kurzem zu Rheims Statt finden sollte, daran verhindert sei. Ich halte es für das Beste, wenn ich hier einen Auszug aus diesem Briefe vorlege."

„‚Das Anerbieten, welches Sie Hrn. Hittorff machen: in Sicilien Nachweisungen und Studien zu sammeln, welche wir, da unsre Zeit beschränkt war, unserer Sammlung nicht einverleiben konnten, ist zu schätzbar und freundlich, als dass wir es nicht annehmen sollten. Was die antiken Monumente betrifft, so haben wir auf diese sämmtlich die grösste Sorgfalt verwandt, und die genauesten Untersuchungen, mit den nöthigen Aufgrabungen begleitet, haben uns in den Stand gesetzt, Alles, was in dieser Beziehung Licht verbreiten kann, zu sammeln. Für die modernen Monumente fehlte es uns an Zeit, und wir nehmen Ihre Mitwirkung für mehrere dieser Gegenstände in Anspruch, die bekannt zu werden verdienen und die ein sehr nützliches Complement für unsre Sammlung der modernen Architektur in Sicilien, die gegenwärtig aus 72 bis 75 Blättern besteht, bilden könnten. Hr. Hittorff empfiehlt Ihnen demnach: Zu Palermo: den Thurm (Beffroi), welcher das Stadtthor neben dem Palazzo Reale bildet, etc. — Das maurische Palais Ziza, ausserhalb der Stadt, welches geschlossen war, als wir uns dort befanden, und es verdient, gezeichnet zu werden etc. — Das Hospital der Incurabeln, welches wir nicht gefunden haben, etc. — Ein Palais, beinah in der Mitte des Toledo, rechter Hand, wenn man vom Thore kömmt, etc. — Wichtiger jedoch, als die genannten Gebäude, würde eine Arbeit über die Kirche von Monreale, 4 Meilen von Palermo, sein, etc. — Zu Messina bezeichnen wir Ihnen das Hospital, sofern es nicht durch die furchtbare Ueberschwemmung des vorigen Winters zerstört ist.'"

„Hr. Zanth schliesst seinen Brief mit diesen Worten: „‚Endlich trägt mir Hr. Hittorff auf, Ihnen zu sagen, dass er die Studien, welche Sie uns über die genannten Gebäude mittheilen können, mit Vergnügen demjenigen Theile des Werkes über Sicilien, welchen wir herauszugeben beabsichtigen, und welcher vor dem über die antiken Monumente erscheinen soll, unter Ihrem Namen beifügen wird.'"

„Mit diesem Briefe und diesen Instructionen versehen, reiste ich von Neapel ab, in Gesellschaft zweier befreundeter Künstler, des Hrn. Fontaine, des gegenwärtigen Inspektors der Bauten der Krone, und des Hrn. Thinc, Architekten der Stadt Bordeaux. Auf unsrer Reise vernassen wir die interessantesten unter sämmtlichen antiken und modernen Monumenten, indem ich für mein Theil bemüht war, das Werk der Hrn. Hittorff und Zanth zu vervollständigen."

„Meine beiden Freunde, die nicht dasselbe Interesse wie ich an einem längeren Aufenthalte hatten, fanden sich zu Palermo genöthigt, nach Neapel zurückzukehren; ich beschloss, mich von ihnen zu

trennen und das Opfer eines ganzen Monates zu bringen, um die Vervollständigung der Sammlung, welche mir anempfohlen war, zu Stande zu bringen.

„Zu Monreale verweilte ich längere Zeit und nahm die Kirche S. Maria Nuova, dies merkwürdige Monument byzantinisch-maurischer Architektur, mit vieler Sorgfalt auf. Die Benediktiner, welche den Dienst bei dieser Basilika versehen und von denen ich mit vieler Herzlichkeit aufgenommen wurde, haben die Sitte, die Namen der Künstler, welche sie besuchen, aufzuzeichnen. Sie wussten nichts von den Hrn. Hittorff und Zanth und noch weniger von irgend einer Arbeit, die diese Künstler unternommen hätten: obgleich Hr. Hittorff stets bedacht gewesen war, sich bekannt zu machen und seinen Namen und seinen Titel eines Architekten des Königes von Frankreich in allen Orten, die er besuchte, auch in den minder bedeutenden, zurückzulassen."

„Endlich, nachdem ich nach Paris zurückgekehrt war und noch keine bestimmte Beschäftigung hatte, reducirte ich die von mir überbrachten Materialien für das Format, welches für seine Platten bestimmt worden war. Ich theilte Hrn. Hittorff ebenfalls meine gesammte Arbeit über das antike Sicilien mit, die, wennschon unvollständig, ihm gleichwohl genützt hat. Ich forderte hierüber keine Erwähnung."

„Das Werk erschien; die Platten waren, dem gemeinen Gebrauch zuwider, ohne Namen der Verfertiger, nur der des Stechers war darauf befindlich. Auf meine Reclamation wurde mir gesagt, dass der Text die Arbeit eines Jeden bezeichnen würde.

Die erste Lieferung erschien im J. 1827; die Herausgabe wurde fünf Jahre hindurch fortgesetzt: die letzte Lieferung endlich, welche mit dem Text begleitet ist und drei Jahre hindurch vergeblich erwartet wurde, ist jüngst erschienen. Während dieser Zeit stellte ich im Salon von 1831 ein Blatt mit Details, einen Grundriss und eine perspektivische Ansicht der Kirche von Monreale aus, indem ich in dem Katalog erklärte, dass dies einen Theil der Sammlung ausmache, die dem Werke der Hrn. Hittorff und Zanth eingereicht sei."

„Folgendes findet man gegenwärtig in seiner Vorrede. Nachdem er nämlich angezeigt hat, dass er von Rom auf seine Kosten Hrn. Stier (einen jungen sehr talentvollen Architekten, der eben so wenig wie ich Ursache hat, mit dem Benehmen des Hrn. Hittorff zufrieden zu sein*)) mitgenommen habe, um seiner Arbeit alle erforderliche Genauigkeit zu geben, sagt er:

„„Hr. Cannissié, ebenfalls unser Zögling, den „wir beauftragt hatten, in Sicilien unsere Arbeit „über die Kirche von Monreale zu vervollstän„digen, hat sich dieser Sorge mit Eifer unterzogen. „Nach seiner Rückkehr nach Paris hat dieser Künst„ler unter unserer Leitung die Materialien, welche er „gesammelt, ins Reine gebracht.""

„Folgendes nun ist das Verzeichniss der in das Werk des Hrn. Hittorff aufgenommenen Monumente, von denen ich die Zeichnungen geliefert habe: Zu Palermo: der Plan des Palais Gerace, pl. 53; — der Plan des Palais Cuto, pl. 58; — der Thurm (Belfroi), genannt Porta-Nuova, Plan und perspektivische Ansicht, pl. 60; — das Hospital, genannt Albergo de' poveri, pl. 61 und 62; — die Kirche von Monreale, Plan, zwei Durchschnitte, Perspektive, und verschiedene Details, pl. 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71; — der Plan und ein Aufriss des maurischen Palais der Ziza, pl. 64. — Zu Messina: die Chorstühle der Kathedrale, pl. 8; — das Vestibül eines Klosters, Plan u. Durchschnitt, pl. 12; — das Hospital, pl. 12. — Zu Catania: der Plan und eine perspektivische Ansicht der Treppe des Benedictiner-Klosters, pl. 40; sodann ein Theil des allgemeinen Planes, pl. 36."

„Dieser Arbeit fügte ich hinzu: eine Kanzel, gezeichnet von Hrn. Thiac, pl. 7; eine Fontaine des erzbischöflichen Palastes, pl. 16, von demselben; zwei Weihbecken, in der Kathedrale von Messina, gezeichnet von Hrn. Fontaine, pl. 7."

„Nach Vorstehendem sind die Künstler und das Publikum im Stande zu beurtheilen, ob meine Reclamation nothwendig und begründet war, und welches das Benehmen des Hrn. Hittorff in dieser Angelegenheit gewesen ist."

Hierauf hat Hr. Hittorff einen Brief an Hrn. Cannissié drucken lassen, der verschiedene Beschuldigungen gegen letzteren enthält, aus dem jedoch keine Widerlegung der im Obigen mitgetheilten Thatsachen hervorgeht. Eine Antwort des Hrn. Cannissié vom 20. Februar 1836 erweist diese Beschuldigungen als gänzlich unstatthaft. Da beide letztere

*) Gegenwärtig Professor an der Königl. Allg. Bauschule zu Berlin.

Druckblätter nichts Wesentliches in Bezug auf das Verhältniss des Werkes über die moderne sicilianische Architektur enthalten und statt dessen in Privat-Angelegenheiten übergehen, so scheint es uns überflüssig, dieselben ebenfalls dem deutschen Publikum mitzutheilen.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Statut des Kunstvereins zu Danzig.

§. 1. Der Zweck des mit Genehmigung Sr. Excellens des Königlichen Ober-Präsidenten der Provinz Preussen Herrn v. Schön zu Danzig gegründeten Kunst-Vereins ist, den Kunstsinn in unsrer Stadt und Provinz zu beleben, der Stadt allmählig eine Sammlung ausgezeichneter Bilder als unveräusserliches Eigenthum zu erwerben, und Kunstfreunden den Ankauf von Kunstwerken zu erleichtern.

§. 2. Zu diesem Zwecke soll alle zwei Jahre eine grössere, und wenn die Mittel des Vereins es erlauben, im jedesmal dazwischen liegenden Jahre eine kleinere Kunstausstellung, jede von 4 bis 6 Wochen Dauer, stattfinden.

§. 3. Die Gegenstände dieser Ausstellung werden sich vorläufig auf Original-Gemälde, Cartons und ausgeführte Zeichnungen lebender Künstler beschränken; die Zulassung plastischer Kunstwerke behält sich der Verein, falls seine Mittel dazu ausreichen, für die Zukunft vor.

§. 4. Die Kosten der Verpackung und des Transports von Sachen, welche von Künstlern oder Besitzern von Kunstwerken erbeten werden, trägt der Verein; für nicht erbetene ist er zur Kostentragung nicht verpflichtet. Auch für Beschädigungen, die hier am Orte etwa geschehen sollten, haftet die Vereinskasse; daher protokollirt eine Commission rechtskräftig den Zustand der Kunstwerke bei der Aus- und Einpackung.

§. 5. Die Kunstsachen werden für die ganze Dauer ihres Hierseins gegen Feuersgefahr versichert, zu welchem Behufe von den Künstlern sowohl als den Besitzern der Kunstwerke eine Preis- oder Werthangabe erbeten wird.

§. 6. Die Einsendung der Kunstwerke erwartet man zu dem jedesmal angesetzten Termine, eine kurze Beschreibung aber behufs der Anfertigung des Verzeichnisses einige Wochen früher. Nach dem Termine eingehende Werke kann der Verein in die Aufstellung aufzunehmen sich nicht verpflichten.

§. 7. Die Geldmittel des Vereins sind nach Abzug der Kosten zum Ankauf von Bildern bestimmt, welche der Vorstand in Uebereinstimmung mit dem Comité (§. 12.) auswählt. Den Mitgliedern des Vereins werden dieselben in einem noch zu erwerbenden Lokale jederzeit zur Beschauung bereit stehen. Sollten die Kräfte des Vereins es gestatten, so wird der Vorstand sich bemühen, von den vorzüglichsten der angekauften Bilder Lithographien zur unentgeltlichen Vertheilung an die Mitglieder anfertigen zu lassen.

§. 8. Um einen möglichst grossen Absatz der eingesandten Kunstwerke herbeizuführen, wird der Vorstand während der Ausstellung auch eine Unterzeichnung zur Verloosung anderer von ihm auszuwählender Kunstgegenstände eröffnen.

§. 9. Der Verein wird Mitglied derjenigen Kunst-Vereine Deutschlands, die den Vortheil einer Verloosung von Kunstgegenständen gewähren.

§. 10. Mitglied des Vereins wird jeder, der einen jährlichen Beitrag von zwei Thalern zahlt. Die Zahlung geschieht praenumerando in den ersten zwei Monaten jedes Jahres, und jedes Mitglied verpflichtet sich wenigstens auf zwei Jahre.

§. 11. Für den einfachen Beitrag hat ein jedes Mitglied für seine Person unentgeldlichen Zutritt zu den Ausstellungen, für den vervielfachten für eben so viele Glieder seiner Familie.

§. 12. Der Vorstand, welcher für die ersten zwei Jahre aus den Unterzeichneten, als den Gründern des Vereines besteht, wählt sich ein ihm zur Seite stehendes Comité von 16 Mitgliedern, mit dessen Zuziehung er die Ausstellungen ordnet, Gemälde ankauft und die §. 8. erwähnte Verloosung bewirkt.

§. 13. Die Geschäfte besorgt der Vorstand unentgeldlich; der Schatzmeister empfängt und verwahrt allein die eingehenden Gelder, und quittirt rechtsgültig über deren Empfang.

§. 14. Die Wahl des Vorstandes geschieht künftig alle zwei Jahre nach Stimmenmehrheit in der General-Versammlung, welche jedesmal nach beendigter grösserer Ausstellung zu halten ist. In derselben legt auch der Schatzmeister Rechnung ab, der Sekretair aber berichtet über die Wirksamkeit des Vereins in dem jedesmal verflossenen Zeitraum. Zur Abänderung des Statuts, die nur von der General-Versammlung vorgenommen werden kann, sind wenigstens zwei Drittel der Stimmen der in Danzig wohnhaften Mitglieder erforderlich.

§. 13. Der Verein, welchem auch von Sr. Excellenz dem Geheimen Staatsminister und General-Postmeister Herrn von Nagler Portofreiheit für die Correspondenz, soweit sie die allgemeinen Zwecke des Vereins betrifft, gnädigst bewilligt worden ist, führt das Stadtsiegel mit der Umschrift: Kunst-Verein zu Danzig.

Danzig, den 27. November 1835.

Der Vorstand des Kunst-Vereines zu Danzig. — Das Comité.

(Folgen die Namen).

Nachrichten.

Wien. Am 26. März hielt die k. k. Akademie der bildenden Künste, unter Vorsitz ihres Curators, des Fürsten v. Metternich, eine Generalversammlung, um eine Mitgliederwahl nach Vorschrift der Statuten vorzunehmen, und die Vertheilung der Preise an diese Kunst-Candidaten, welche sich in der Preis-Bewerbung des Jahres 1835 ausgezeichnet, zu vollziehen. Die Bekanntmachung der neugewählten Mitglieder begann damit, dass der Curator stehend der gleichfalls aufgestandenen Versammlung eröffnete, dass der k. k. Akademie der vereinten bildenden Künste von I. Maj. der Kaiserin-Königin die Auszeichnung gewährt worden sei, den Titel als schützendes Mitglied dieses k. k. Instituts der schönen Künste anzunehmen. Als neue Ehrenmitglieder wurden ferner genannt: II. k. k. HH. die Frauen Erzherzoginnen Sophie, Maria Dorothea, Maria Elisabetha, und Maria Theresia. Hierauf vollzog der beständige Secretair die Bekanntmachung der sämmtlichen neuen Ehren- und Kunstmitglieder, darunter die Herren: Graf v. Brühl, Schinkel, Rauch, P. W. Beuth, Loos, Ed. Gerhard und Panofka, in Berlin. — Die Nichtpreussen unter den Ehrenmitgliedern des Auslandes sind die Herren: v. Cornelius, Gärtner, P. und H. Hess, v. Klenze, Schnorr v. Carolsfeld, Schwanthaler, Wagner, Ad. Malzen aus Bayern; Rietschel, Vogel v. Vogelstein aus Sachsen; Soane, Chantrey u. W. Wyon in London; Hor. Vernet, Raoul Rochette, Lenormant in Paris; Ingres, Overbeck, Angelo Uggeri und Fabris in Rom; Bianchi in Neapel; Matas, A. A. de Montalvo, Niccolini, L. v. Rosellini in Florenz; Leybold und Steinkopf in Stuttgart; Muller in Darmstadt; D. v. Tatitscheff, kais. russ. Botschafter in Wien und Graf v. Tolstoy, zweiter Präsident der russ. Akademie der schönen Künste in St. Petersburg.

Paris. Die am 1. März d. J. eröffnete Kunstausstellung veranlasst verschiedene Zeitschriften zu Klagen über die Leichtfertigkeit, womit in neuerer Zeit die Kunst behandelt werde. Man findet einen Hauptgrund für diese Erscheinung in der neuerdings eingeführten jährlichen Aufeinanderfolge der Ausstellungen. Man beschwert sich über die Ueberfülle an kleinen, Anekdoten-artigen Bildchen und den Mangel an grossartigen Werken. Unter letzteren erkennt man den Preis dem Bilde der venetianischen Fischer von L. Robert und der Bonaparte'schen Schlacht vor den Pyramiden von Gros zu. Ausserdem bilden eine grosse Anzahl von Schlachtgemälden, u. a. 3 von Horace Vernet, die Glanzseite der Ausstellung. Dann werden besonders ein h. Sebastian von Delacroix und der Triumph Petrark's von L. Boulanger gerühmt. Bei Vergleichung der in diesem und den beiden vorhergehenden Jahren ausgestellten Kunstwerke stellt sich, hinsichtlich der Anzahl derselben, folgendes Ergebniss heraus:

	Ausgestellt wurden im J. 1834:	— 1835:	— 1836: —
Gemälde	1,956	2,175	1,856
Sculpturen	180	155	136
Architekt. Arbeiten	17	32	26
Kupfer- und Stahlstiche	81	96	64
Steindrücke	71	78	43
Zusammen	2,314	2,536	2,122.

Also weniger im Jahre 1836 als 1835:

Gemälde	319
Sculpturen	19
Architekt. Arbeiten	6
Kupfer- und Stahlstiche	35
Steindrücke	35
Zusammen	414.

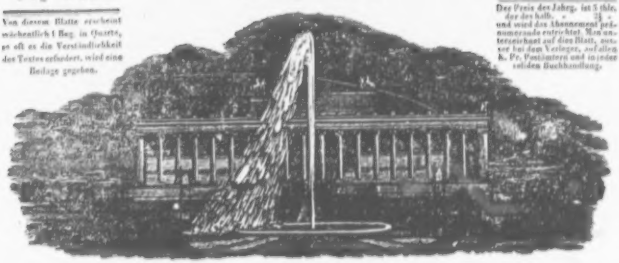
Anzahl der beitragenden Künstler, im J. 1834: 10,32; — im J. 1835: 1,227; — im J. 1836: 1,070. — Also weniger im J. 1836 als 1835: 157. — Abgewiesen wurden in diesem Jahre 1000 bis 1200 Stücke.

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 17. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ " und wird den Abonnement prä-numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter der bei dem Verleger, sowie allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Raphael. So ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen früheren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuthvoller Ermässigung der nürnbergischen Manier gemalt ist. — Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der Augsburger Gallerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener gehalten. — Ein h. Hieronymus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No 76), zeigt einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten Kopf.

Zur Richtung der italienischen Kunst gehören ein Paar Bilder der Münchner Gallerie, welche den Namen des G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes (No. 21.), halbe Figur, nackt, — weich modellirt, aber hart in der Färbung. Sodann: Venus und Amor (No. 43), ein Bild von scharfer Zeichnung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portraitmaler ein. Die Burg zu Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild der Art. Im Berliner Museum befinden sich deren drei, die auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet noch die deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte (I, No. 205) mehr nach italienischer Art gemalt ist.

Mathias Gruenewald gilt als ein vorzüglicher Nachahmer Dürer's. Eine heilige Familie von seiner Hand, unter den Werken der Schleissheimer Gallerie, ist eine anmuthige Composition und rechtfertigt vollkommen diese Angabe. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm ein treffliches einfaches Portraitbild des Kaisers Maximilian und seiner Familie. — Von Gruenewald's Schüler, Hans Grimmer, befinden sich zwei vorzügliche Portraits in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 136, 140), welche jedoch bereits gänzlich von der altdeutschen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen berühmten holländischen Portraitmaler tragen.

Hans Burgkmair war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm nah befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich vorherrschend der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. — Die zahlreichen, ihm zugeschriebenen Bilder auf der Burg von Nürnberg erinnerten mich bedeutend an die Weise des Michael Wohlgemuth. Unter den, im Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmair's in der Moritzkapelle war mir eins vom J. 1510 interessant (No. 132): Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund des Gemäldes. — Unter den Bildern desselben Künstlers in der Schleissheimer Gallerie ist vornehmlich ebenfalls Eins von hohem Werthe (No. 140). Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb kniend, halb emporschauend zur Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in der Schleissheimer Gallerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmair's Hand vorhanden. Unter diesen führe ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiller von Kaisersberg, vom J. 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm herrührenden Portraits des Herzogs Wilhelm von Bayern und seiner Gemahlin in der Münchner Gallerie (No. 171, 174) streng und scharf, aber in einfacher Sauberkeit gemalt. — Die öffentliche Gallerie von Augsburg und die dortige St. Annenkirche besitzen gleichfalls bedeutende Gemälde von Burgkmair; im Ostchore der genannten Kirche befindet sich u. a. von ihm eine Höllenfahrt Christi mit allerlei abentheuerlichen Teufeleien.

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Gallerie zu Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten Adel und die Milde der Schongauer'schen Bilder, erkennen lassen.

Werfen wir noch einen Blick auf die Werke der übrigen Zeitgenossen Dürer's unter den deutschen Künstlern, so finden wir noch mannigfach andre Erzeugnisse derselben phantastischen Richtung, die bei Dürer so bedeutsam hervortrat. So zunächst bei Lucas Cranach dem älteren. Cranach hat Vieles mit Dürer's Richtung, namentlich mit seiner Technik gemein; aber an die Stelle des tiefsinnigen Ernstes tritt bei ihm eine mehr kindliche Heiterkeit und weichere Anmuth. Es ist nicht meine Absicht, auf diejenigen Werke dieses Künstlers einzugehen, in welchen gerade die letztgenannten Eigenschaften als ausschliessliche Vorzüge hervortreten: nur vorübergehend deute ich auf die schöne Darstellung des göttlichen Kinderfreundes, voll der liebenswürdigsten Unschuld und Anmuth, in der Wenzelkirche zu Naumburg; auf ein reizvolles Kabinetbildchen der Anna und Maria mit dem Kinde, in der Sammlung des Herrn Campe zu Nürnberg; auf eine ebenfalls sehr liebliche heilige Familie mit zahlreichen Engelchen in einer heiteren Landschaft, in der Gallerie Sciarra zu Rom (bezeichnet mit einem verschlungenen L. C. und der Jahrzahl 1504) u. s. w. Ich will nur einige Werke Cranach's näher berühren, in welchen eben jener phantastischen Richtung ein freierer Spielraum gestattet ist. Zunächst zeigt sich diese, wie wir bereits bei andren Künstlern mannigfache Beispiele gefunden haben, in denjenigen Darstellungen heiliger Geschichten, wo Leidenschaft, Hass und verkehrter Sinn in den Gestalten der Widersacher auszudrücken waren, wie z. B. in den mehrfach vor-

kommenden Darstellungen der angeklagten Ehebrecherin (in der Moritzkapelle von Nürnberg, No. 7.; in der Schleissheimer Gallerie, No. 180; u. s. o.); oder wie in den Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi, die in der Gemäldegallerie des Königl. Schlosses zu Berlin vorhanden sind, und unter denen besonders eine Kreuztragung und eine Geisselung Christi vom J. 1537 vorzüglichen Werth haben.

Aber auch bei Cranach gewinnt dies Element eine eigenthümlich selbständige Ausbildung, und schmückt sich dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der Märchenwelt zu bieten vermag. Unter den Werken dieser Art erweckte vornehmlich Eins mein besonderes Interesse, welches ich vor zehn Jahren unter den Gemälden des „gothischen Hauses" zu Wörlitz sah, und welches im dortigen Katalog nicht ganz passend als „der Ritter am Scheidewege" benannt war. Man sieht auf dem Bilde einen stahlgepanzerten Ritter, der sinnend auf einem Steine sitzt, und vor ihm drei nackte Jungfrauen, welche farbige Schleier um die Hüften tragen, das Haupt mit Hut, Netz und Ketten geschmückt; die eine berührt mit ihrem Fusse des Ritters Knie. Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht ein Greis in goldglänzendem Harnisch, — den Helm mit Schnäbeln und Flügeln verziert, die Füsse von den Knieen an entblösst, — der mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Ich weiss nicht, ob ich richtig gerathen habe: mir drängte sich damals unwillkührlich der Gedanke auf, dass die Felsen im Hintergrunde des Bildes den Venusberg vorstellen sollten, dass die Jungfrauen gesandt seien, den Ritter, der vielleicht der arme Tannenhäuser ist, zu verlocken, und dass der Alte irgend ein Verwandter jenes zauberhaften Spielmanns, oder er selber sei, dessen Flötentönen niemand, der ihn vernommen, widerstehen kann und der so einen jeden fortreisst zu dem Venusberge, dessen Lust bis zum jüngsten Tage dauert, da die ewige Qual angehen soll.

Ein andres reiches Märchenbild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran. Zur Seite ist eine schöne reiche Aussicht.

(Beschluss folgt.)

Necrolog.

Karl Friedrich Wichmann,

Königl. Professor der Bildhauerkunst und Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Vor wenigen Tagen war die Werkstatt eines hiesigen Künstlers festlich geschmückt. Grüne Zweige, Kränze und Gewinde umgaben die ordnungsmässig an den Wänden aufgestellten Kunstwerke. Alles schien ein Fest zu verkünden; aber in der Mitte der Werkstatt stand ein Sarg, die Verehrer und Freunde des Meisters, der dahin geschieden war, umstanden ihn trauernd mit dem Ausdruck tiefer Betrübniss, und bald bewegte sich der Zug zu der Ruhestätte, um die sterblichen Reste der Erde und einem noch unenthüllten künftigen Seyn zu übergeben. Trauerreden und Gesänge feierten das Andenken des geliebten Todten, dessen freundliche Erscheinung nun für immer zu missen, jeden in ernstem Nachdenken mit tiefer Betrübniss erfüllte.

Der Verewigte war Karl Wichmann, als Mensch und Künstler gleich geschätzt und geliebt; ein Blick auf sein Leben und sein Wirken als Künstler wird seinen Freunden willkommen seyn.

In Potsdam im Jahre 1775 geboren, Sohn eines Bildhauers, der vorzüglich mit decorativ-architektonischen Arbeiten beschäftigt war, verliess er schon als Knabe wenig die Werkstatt seines Vaters, weil die Arbeiten, die dort gefertigt wurden, ihn anzogen, so dass er bald Hand ans Werk legen und in das Geschäft seines Vaters mit Geschick und Fleiss eingreifen konnte.

Bald waren ihm jedoch die Arbeiten die hier vorkamen ungenügend; er unternahm es daher, eine Figurengruppe, ohne Anleitung eines Lehrers, zu modelliren, und wählte dazu „den Herkules mit dem Nemeischen Löwen kämpfend," weil diese Aufgabe zugleich eine Menschen- und Thiergestalt umfasste. Diese Arbeit, die er in den Früh- und Abendstunden vollendete, gerieth so gut, dass sein Vater sich verpflichtet fühlte, ihn einem Lehrer zu übergeben, zu welchem zuerst der Bildhauer Boye, später der Bild-

hauer Unger gewählt wurde. Hier lernte er bald die Technik seiner Kunst, so dass er nach kurzer Zeit in die Werkstätte G. Schadow's übergehen konnte, der seine weitere künstlerische Ausbildung nun übernahm.

Das erste selbständige Werk, welches er hier ausführte, war eine grosse Statue von Sandstein, die allen Bewohnern Berlins bekannt und an einem der besuchtesten Orte aufgestellt ist, nämlich „der Mars, in der Nische der inneren rechten Seite des Brandenburger Thores," ein Werk, welches zwar den späteren Arbeiten des Künstlers nicht zur Seite gestellt werden darf, aber dennoch, besonders in Vergleich mit anderen zu architectonischen Ausstattungen verwendeten plastischen Werken, das Talent des damals noch jugendlichen Künstlers erkennen lässt.

In dieser Zeit war es auch, wo sich ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihm und zwei noch lebenden ausgezeichneten Künstlern, den jetzigen Professoren Rauch und Kretschmar entwickelte, welches auf ihre weitere künstlerische Ausbildung günstig einwirkte, indem sie sich gemeinschaftlich die Mittel verschafften, nach lebenden und anderen Modellen zu zeichnen und sich so zu weiterem Fortstreben aufzumuntern.

An allen grösseren Arbeiten Schadow's, die in jene Zeit fallen, nahm Wichmann thätigen Antheil, namentlich ist die Ausführung der Statue des Fürsten Leopold von Dessau in Marmor, (jetzt auf dem Wilhelmsplatz befindlich), grösstentheils sein Werk.

Im Jahre 1819 reiselte er nach Italien und zwar in Begleitung Rudolph Schadow's, der von einem Besuch bei den Seinen, durchin zurückkehrte. Was seinen Aufenthalt in Rom besonders angenehm machte, war, dass er seinen jüngeren Bruder, den jetzigen Professor Ludwig Wichmann, dort fand, und mit ihm gemeinschaftlich die Werke der alten und neueren Kunst studiren, die wichtigsten Städte Italiens besuchen und durch eigene Arbeiten seine weitere Ausbildung befördern konnte.

Bald nach seiner Zurückkunft im Jahre 1821, begründete er, gemeinschaftlich mit seinem Bruder, eine eigene Werkstatt, (in der neuen Wilhelmsstrasse No. 9.) aus welcher eine nicht unbedeutende Anzahl plastischer Werke hervorgegangen ist, von welchen mehrere zu den ausgezeichnetsten Werken der neueren Kunst gerechnet werden müssen, auch sich allgemeiner Anerkennung ihres Werthe erfreuten. Die beiden bedeutendsten darunter sind, die grossen Portraitstatuen des jetzt regierenden Kaisers von Russland und seiner Gemahlin, von welchen die letztere zwei Mal in Marmor von ihm ausgeführt wurde, die erstere jedoch nur in einem Gypsabguss, nach dem Modell, vorhanden ist. Eine grosse Reihe höchst ähnlicher und charakteristisch aufgefasster Büsten ausgezeichneter Staatsmänner und Gelehrten bewährten eben so sehr sein Talent als seinen Fleiss.

Schon im Jahre 1826 (am 23. November) wurde ihm die Ehre zu Theil, zum Mitgliede und im Jahre 1827 (den 21. December) zum Professor der hiesigen Akademie der Künste ernannt zu werden. Seine Reise nach Petersburg im Mai 1831 hatte zum Zweck, die von ihm verfertigte Marmorstatue der Kaiserin daselbst aufzustellen, wozu ihm die kaiserliche Erlaubniss ertheilt worden war. Er benutzte ausserdem seinen Aufenthalt noch dazu, die Büsten sämmtlicher Mitglieder der Kaiserlichen Familie zu modelliren, und noch andere Arbeiten zu übernehmen, bis die Cholera, welche in diesem Jahre dort ausbrach, ihn veranlasste, in sein Vaterland zurückzukehren. Einen Beweis der sich dort erworbenen Achtung erhielt er durch die Ernennung zum Mitgliede der dortigen Akademie der Künste so wie durch den ihm im Jahre 1832 von dem Kaiser ertheilten St. Annen-Orden dritter Klasse.

Die sämmtlichen Werke Wichmann's, so wie sie uns von den Kunstausstellungen und durch den öfteren Besuch seines Atelier's erinnerlich sind, zeichnen sich vorzüglich durch ansprechende graciöse Auffassung und durch eine, bis auf die höchste Stufe getriebene Ausführung, (vorzüglich seiner weiblichen Köpfe), aus. In allen erblickt man die gemüthliche Anziehung, welche der dargestellte Gegenstand auf ihn ausübte und welche seinen Arbeiten etwas Beseeltes giebt, wodurch sie sich häufig den Werken der Malerei annähern.

Erwägt man, dass ein grosser Theil der besten Zeit seines Künstlerlebens jene Kriegsjahre sind, in welcher die Kunst ohne Pflege war, und dass seine spätere Zeit ihm Künstler zur Seite stellte, die mit den vorkommenden grossartigeren Bildwerken beschäftigt wurden, so wird man finden, dass Wichmann auch unter weniger günstigen Verhältnissen Bedeutendes und Würdiges zu leisten vermochte.

Sein heiterer, ruhiger und verständiger Charakter führte ihn so leicht über manches hinweg, was für andere peinlich, ja unerträglich, gewesen sein würde, und so stellt sein ganzes Leben ein heiteres Bild dar, das selbst während der wenigtägigen Krankheit, die seinen Tod herbeiführte, nicht ohne Lichtblicke ist. Eine Büste des Kronprinzen (jetzigen Königs) von Schweden, welche er in dem Jahre 1813 zu machen beauftragt war, zu welchem Zwecke er sich, unmittelbar nach der Schlacht von Leipzig, über das noch dampfende Schlachtfeld in das Hauptquartier dieses Fürsten begeben hatte, war durch eine Verknüpfung ungünstiger Umstände erst spät in dessen Hände gekommen, und der Künstler bis jetzt ohne Anerkenntniss für sein Werk geblieben. Wenige Tage vor seinem Tode empfing er jedoch von dem hiesigen schwedischen Gesandten einen kostbaren Brillant-Ring so wie die Nachricht, dass der König ihn mit einem Orden begnadigt habe. Diese unverhoffte Belohnung für ein Werk seiner früheren Zeit, so wie die allgemeine Theilnahme die sich bei seiner Erkrankung zeigte, mögen die letzten angenehmen Empfindungen gewesen sein, mit denen er diese Welt verliess.

Ein äusserst ähnliches Portrait von der Meisterhand Franz Krüger's, und seine Todtenmaske, beides Eigenthum seines Bruders, werden dazu dienen die Züge des Verstorbenen seinen Freunden in der lebendigsten Erinnerung zu erhalten.

Seinem Begräbnisse schlossen sich viele hochgestellte Staatsbeamte, fast alle hiesigen Künstler, die Mitglieder der Akademie und der Freimaurerlage an. Eine Trauerrede, welche der Ober-Konsistorialrath Hr. Dr. Marheineke im Trauerhause hielt, und eine zweite, welche am Grabe von dem Konsistorialrath und Superintendenten Marot gesprochen wurde, stellten seine Verdienste als Künstler und Mensch den Leidtragenden nochmals in den beredtesten Worten vor Augen.

Unter Trauergesängen, welche von den Künstlern Bader, Mantius, Zschiesche, Neithardt, Krause und andern vorgetragen wurden, senkte man seinen Sarg in das Grab. So wurde ihm alles das zu Theil, was man an ehrender Theilnahme einem ausgezeichneten Manne gewähren kann.

Der schönste Nachhall seines vergangenen Lebens ist jedoch die tiefe Betrübniss, welche die Nachricht seines Todes*) über seine zahlreichen Gönner und Freunde verbreitete, in deren Herzen sein Andenken nie verlöschen wird.

W. Albrecht.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

Eilfte Vorlesung. Die Hesperiden- und Archemoros-Vase, die Perseus-Vase und Schaale.

Die in den früheren Vorträgen erläuterten Vasenbilder, welche die Thaten des Herkules darstellen, gaben Veranlassung, eines grossen Thongefässes, welches einer auswärtigen Sammlung angehört, zu gedenken, und die Vasenbilder desselben in einer colorirten Zeichnung den Anwesenden vorzulegen. Das Gefäss selbst gehört zu den grössten und merkwürdigsten Prachtvasen aller Sammlungen. Seine technische Ausführung ist aus einer späteren Zeit und sein Fundort Lucanien. Es ist zweihenklig und enthält, ausser den beiden sogleich zu beschreibenden Vasenbildern, mehrere Inschriften. Das Hauptbild des Gefässes stellt die Gewinnung der Aepfel der Hesperiden durch den Herkules dar. In der Mitte desselben erblickt man den Hesperiden-Aepfelbaum, umschlungen und bewacht von dem Drachen Ladon, der hier als Schlange dargestellt ist. In weiterem Kreise um denselben befinden sich die Hesperiden-Nymphen, hier sieben an der Zahl, theils sitzend, theils stehend, mit verschiedenen Attributen, als Handspiegel, Schmuckkästchen etc. versehen. Die oberste Figur des Bildes ist Atlas, das Himmelsgewölbe tragend, vor ihm Herkules im Gespräch mit ihm. Als Nebenfiguren ist oben rechts Helios befindlich auf einem Zweigespann und mit einem Nimbus um den Kopf, der auch bei anderen Göttern vorkommt, links eine andere Jünglingsfigur zu Pferde. —

Das auf der anderen Seite der Vase befindliche Bild stellt den Tod des Archemoros dar, und die Beziehung desselben auf Gründung der Nemeischen Spiele macht es wahrscheinlich, dass die Vase zu der Klasse der Preisgefässe gehörte, was auch mit dem Gegenstand des anderen Bildes in Verbindung steht. Als, der Sage nach, die nach Theben

*) In der Nacht vom 8. zum 9. April d. J. 11½ Uhr.

ziehenden Helden in Argolis landeten, fanden sie die Hypsipyle am Ufer, welche als Sclavin des nemeischen Königs Lykurgos, den Opheltes, den Sohn desselben, wartete. Sie setzte ihn, um den Durstigen beim Trinken behilflich zu sein, ins Gras, fand ihn jedoch beim Wiederaufnehmen von einer Schlange getödtet. Um diesen Tod zu sühnen, feierten die Helden Leichenspiele, aus denen weiterhin die nemeischen Spiele entstanden. Das Vasenbild stellt das Begräbniss des Opheltes, von den griechischen Helden Archemoros (Anfang der Trauer) genannt, dar. Rechts erblickt man das Portal des Königshauses des Lykurgos; vor demselben Eurydice, die Mutter des Opheltes, der Hypsipyle gegenüber. Ihnen zur Seite Amphiaraos, einer der Helden, die Mutter tröstend. Der untere Theil des Bildes stellt den Anfang der Leichenspiele, durch Bestattung des Archemoros, dar. Um die Leiche sind Dienerinnen beschäftigt, von denen eine verschleiert ist, eine zweite einen Schrein trägt und denen zwei Männer mit Weingefässen, zu den Opferspenden bestimmt, folgen. Vasen, Krüge, Trinkbecher und Schalen mit Vasenbildern werden auf zwei Tragbahren dem Zuge nachgetragen. Als Nebenfiguren sieht man rechts den Zeus, den Beschützer von Argolis mit der Nemea, dem personificirten Lande; links den Dionysos, den thebanischen Gott, leyerspielend. Neben der Hypsipyle zwei Jünglinge, den Euneos und Thoas, ihre Söhne, die sie späterhin aus der Sclaverei befreiten; den Zug schliessen die griechischen Helden.

Die Thaten des Perseus, des Grossvaters des Herkules, schliessen sich an die vorerwähnten Sagen an, und finden sich in zwei bildlichen Darstellungen auf Thongefässen, welche der königlichen Sammlung angehören. Auf dem Bilde einer Vase erblickt man den Perseus mit dem Helm, der Sichel, Tasche und den Flügelschuhen, vor der Minerva stehend, der er, als Sieger, das Haupt der Medusa überreicht. Das Bild der Schaale stellt dagegen den Perseus als Kämpfer dar. Er hat der Medusa das Haupt abgeschlagen, aus deren Halse, das Flügelross, der Pegasus, emporsteigt. Die beiden anderen Gorgonen ergreifen die Flucht. Hermes steht demHelden zur Seite.

Mit der Beschreibung eines in Neapel befindlichen, in Anzi gefundenen Lukanischen Thongefässes, auf welchem der Mythos der Jo dargestellt ist, wurde die Vorlesung, die vorletzte in dem diesjährigen Cyklus, geschlossen.

Letzte Vorlesung. Die Jo-Vase. Homerische Darstellungen auf Vasenbildern.

Die verschiedenen Erklärungen, welche über das Vasenbild eines, den hiesigen Königlichen Sammlungen jetzt angehörigen Thongefässes, von mehreren ausgezeichneten Archäologen gegeben sind, wodurch die Schwierigkeiten und Erfordernisse bei dergleichen gelehrten Arbeiten ziemlich anschaulich wurden, füllte den grössten Theil dieser letzten Vorlesung.

Das Bild selbst stellt eine sitzende weibliche Figur dar, welche ein Schmuckkästchen in der Hand hält, und Hörner am Kopfe hat. Ihr zur Seite das Bild einer Göttin, die in ihrer Darstellung mit der Artemis übereinkommt. Vor ihr, ein bekränzter, bärtiger Mann mit einem Scepter, in verbindlicher Stellung. Hinter ihr ein Jüngling mit einer Keule bewaffnet und ein Schreibtäfelchen in der Hand haltend. Als Nebenfiguren befinden sich noch: eine weibliche mit einem Scepter und eine zweite mit einem Vogel. Ueber der Gruppe ein geflügelter Knabe mit einem Reifen und Stabe, unbedenklich ein Amor und ein jugendlicher Pan mit Hörnern und einem Felle. Zwischen den Hauptfiguren befindet sich ein Dreifuss, ein Wassergefäss und ein Reh, und unter den Henkeln der Vase geschmückte Frauenköpfe, welche auf eine bacchische Bestimmung des ganzen Gefässes hindeuten.

Die gehörnte Jungfrau im Mittelpunkt des ganzen Bildes hat die Erklärung desselben vorzüglich schwierig gemacht. Hirt hält sie für Ariadne und den Jüngling mit der Keule, für einen Herkules oder Theseus. Böttiger glaubte dagegen eine Hera hier dargestellt zu finden, indem er die Hörner nicht für Kuh- sondern für Ziegenhörner hält, und sieht in dem vor ihr stehenden, bärtigen Mann einen Zeus. Müller dagegen erklärt das Bild dahin, dass die gehörnte Figur Iphianassa, die Tochter des Proetus, Königs von Argos und der vor ihr Stehende der Seher Melampus sei. Italienische Archäologen haben in den beiden Hauptfiguren Iphigenia und Thoas und in dem Jüngling mit dem Schrifttäfelchen Pylades erkannt; die ausreichendste Erklärung bleibt jedoch die, für welche sich der Vorleser auch erklärte, dass hier eine Jo im Tempel der Artemis dargestellt sei.

Hiernächst wurde auch auf andere mythische Darstellungen, welche sich auf Vasenbildern der

Königl. Sammlung finden, aufmerksam gemacht, und die den Meleager, Hellerophon, Oedipus, Phryxus und andere Heroen betreffen, — hierzächst zu einigen solcher Darstellungen übergegangen, deren Gegenstand aus den homerischen Gesängen entlehnt ist. Folgende darunter wurden als die ausgezeichnetsten herausgehoben: No. 851 Menelaus die Helena führend. No. 901, 1011, 1018 und 1020, das Urtheil des Paris darstellend. Auf einem derselben ist Paris nicht als Hirt, sondern im königlichen Schmuck mit dem Scepter, unter einem Portal hervorspielend, abgebildet. Auf einem anderen führt ihm Merkur die drei Göttinnen zu, Venus reich bekleidet, Minerva einfacher, den Helm in der Hand haltend, und Juno als Königin des Universums durch einen Löwen bezeichnet. Auf der anderen Seite des Gefässes Helena, sich zur Vermählung mit Paris schmückend, als Innenbild „Abschied des Neoptolemos von Lykomedes.“

Ferner No. 1008 eine Schaale mit einem Bilde „die Bewerbung des Peleaus um die Thetis“ darstellend, und ein neu erworbenes zweihenkliges Gefäss, auf welchem Thetis dem Achill einen Speer reichet. No. 1030 „Patroklus vom Achilles geopfert“ No. 1008 „Tod des Patroklus“ No. 998 „Raub des Palladiums“; No. 1005 Schaale, mit einem Bilde „die Rückkehr Agamemnon's“ darstellend, dabei Klytämnestra mit einer Axt bewaffnet und endlich No. 1007 „Mord des Aegisth durch Orest im Beisein der Klytämnestra und Elektra.“

Der Vortrager eröffnete den Anwesenden die angenehme Aussicht: auch im nächsten Winter die Freunde der Alterthumskunde zu ähnlichen Vorträgen zu versammeln, bei welchen ein mehr vollständiger archäologischer Apparat dazu beitragen würde, die zu gebenden Erläuterungen über die merkwürdigsten Denkmale hiesiger und auswärtiger antiquarischer Sammlungen noch anschaulicher und deutlicher zu machen.

Wenn wir die in diesen Blättern enthaltenen kurzen Mittheilungen über den zweiten Cyklus dieser eben so interessanten als archäologischen Vorträge mit aufrichtigstem Danke, der sowohl dem gelehrten Vortrager, als der Königl. General-Intendantur der Museen gebührt, beschliessen, so glauben wir nicht allein, einer persönlichen Verpflichtung, sondern auch den Wünschen der in diesen Vorlesungen Versammelten dadurch zu genügen. W. Albrecht.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Wirksamkeit des Rheinisch-Westphälischen Kunst-Vereins.

Aus den jüngst erschienenen neuesten Verhandlungen dieses Vereins (Sechste General-Versammlung, gehalten zu Düsseldorf am 6. August 1835) theilen wir die folgenden, für das allgemeinere Interesse wichtigen Bemerkungen mit.

„Seit unserer vorjährigen Zusammenkunft ist die Zahl der Mitglieder wieder bedeutend gestiegen, und ist dieses der beste Beweis, dass der Zweck unseres Vereins immer grössere Anerkennung findet. Auch vermehrt sich die Zahl ähnlicher Vereine in den meisten Gegenden Deutschlands noch fortwährend, und wir sehen daraus mit Freude, wie der Sinn für die Kunst immer mehr geweckt und eine Epoche für dieselbe herbeigeführt, die einst in der Geschichte der Kunst mit zu den glänzendsten gezählt werden wird.

Der hohe Aufschwung, den unsere hiesige Akademie genommen hat, trägt nicht wenig dazu bei, dass unser Verein auf der Stufe steht, die ihm die Kunstwelt angewiesen hat. Auch ausserhalb Rheinland und Westphalen, ja in den grössten Städten Deutschlands äussert sich der Wunsch, unsere Bilder zu sehen. Sie wurden nach Berlin, Königsberg, Halberstadt, Magdeburg, Braunschweig, Hannover, Mainz, Frankfurt und Darmstadt geschickt. Diese Städte wünschen, solche Sendungen wiederholt zu erhalten, und selbst von Wien aus ist uns ein gleicher Wunsch geäussert worden.

Jede solcher Reisen bringt den hiesigen Künstlern neue Bestellungen, dem Vereine neue Mitglieder und wirkt daher mehrfach für das Aufblühen der Kunst, ohne dass dem Vereine dadurch Kosten erwachsen, die, wie sich von selbst versteht, die Städte oder Vereine tragen, denen die Gemälde zugeschickt werden. Besonders ehrende Anerkennung findet die Bestimmung unseres Statuts, dass ein Theil des Einkommens zu öffentlichen Zwecken verwandt wird. Indem der Verein des Provinzen Rheinland und Westphalen ganz besonders seine Wirksamkeit widmet, nimmt er doch keinen Anstand, auch ausserhalb derselben zur Gründung öffentlicher

Werke beizutragen, sobald nur die Actien-Zahl an den Orten, die unsere Hülfe in Anspruch nehmen, so gross ist, dass den hiesigen Provinzen keine Kräfte entzogen werden.

Was die einzelnen Unternehmungen für öffentliche Zwecke betrifft, so ist das für die Kirche zu Arnsberg bestimmte Bild, die Auferstehung Christi von Deger, nun vollendet und wird nach der diesjährigen Ausstellung an den Ort seiner Bestimmung abgehen.

Das für die Kirche zu Dülmen bestimmte Altarbild ist von Herrn Direktor Schadow begonnen; indessen hat diese Arbeit von grossem Umfange noch nicht beendet werden können.

Das Fresco Gemälde für die hiesige St. Andreas-Kirche, welches Herr Mücke zu fertigen übernommen, ist in Arbeit; die Skizze ist ausgestellt. Der Gedanke, diese Kirche mit Gemälden zu schmücken, fand bei den Bewohnern Düsseldorfs so grossen Anklang, und es erfolgten zu diesem Zwecke so bedeutende Beiträge, dass wir einschliesslich des verhältnissmässigen Zuschusses aus dem Vereinsfonds in den Stand gesetzt wurden, für diese Kirche noch zwei Altarbilder in Oel malen zu lassen, deren Ausführung die Herren Hübner und Deger übernommen haben. Alle diese zu öffentlichen Zwecken bestimmten Werke sind also Männern übertragen, deren Meisterhände uns ausgezeichnete Leistungen verbürgen.

Ueber das Bild, welches von Herrn Overbeck in Rom für den Cölner Dom gemalt werden soll, dessen früher vielfältig in unseren Versammlungen gedacht, dessen Ausführung aber bei vielen früher übernommenen Arbeiten des berühmten Künstlers noch weiter hinaus geschoben ist, wird jetzt auf's Neue unterhandelt, um die Stelle, die demselben dort angewiesen werden soll, um Gegenstand und Grösse zu bestimmen, und die zur Sicherung der Kosten nöthigen Maassregeln zu treffen, so dass wir die nähern Nachrichten hierüber in der nächsten Versammlung mitzutheilen im Stande sein werden.

Für die gegenwärtige Verloosung sind zur Vertheilung unter die Mitglieder Bestellungen auf einen Kupferstich und eine Lithographie gemacht und dieselben ebenfalls mehr oder weniger vorgeschritten. Es ist dieses eine Lithographie nach Köhlers Auffindung Moses, welche der Litograph Jentzen zu Berlin anfertigt, sowie ein Kupferstich nach Blanc's Kirchgeherin von dem hiesigen Kupferstecher Hoffmann." —

Die Actienrolle läuft bis zur Nummer 1989; doch kamen nur 1973 Actien mit 9865 Thalern zur Einnahme.

Die am 6. August verloosten Kunstwerke bestanden aus einem, welches bei der vorjährigen Verloosung zurückgefallen, aus einem, welches dem Vereine zurückgeschenkt war, aus 44, welche aus dem Actienfonds für den Preis von 6476 Thaler 20 Sgr., und aus 9, welche aus dem Extraordinario für 651 Thaler 10 Sgr. angekauft waren. Ueber die einzelnen Kunstwerke und das Resultat der Verloosung s. Museum, 1835, No. 36.

Nachrichten.

Am 1. April d. J. starb zu Berlin der Landschaftmaler Ludwig Leopold Schlösser (früher in Düsseldorf anwesend.)

Die Zeitungen theilen folgende Nachricht aus der Schweiz mit:

„Eine Anzahl alter merkwürdiger goldner und silberner Kirchengeräthschaften, welche zur Zeit der Reformation in den Kirchen zu Basel gesammelt wurde und bis zur Theilung des Staatsvermögens des vormal. Gesammt-Cantons Basel (1834) auf dem Rathhause der Stadt aufbewahrt war, wird Montag den 23. Mai d. J. in Liestal in öffentlicher Versteigerung einzeln veräussert. Die Sammlung enthält 45 Nummern, darunter: Ein Altarblatt, aus Dukatenblech getriebener Arbeit, auf Eichenholz befestigt, in 4 grossen Feldern die Bilder des Heilandes, der drei Erzengel und das der heil. Benedicta, oben das Brustbildchen des Kaisers Heinrich und der Kunigunde, seiner Gemahlin, enthaltend. Das Kunstwerk rührt aus dem 11. Jahrhundert her. Eine silberne Monstranz, in gothischer Thurmform, mit Kaiser Heinrichs Bild geziert. Eine Monstranz von zierlicher Arbeit in Silber (darin, als Reliquie, ein Finger Johannes des Täufers eingeschlossen war). Ferner eine silberne vergoldete Krone, eine stark vergoldete silberne Halskette, und ein massiv goldener Fingerring mit rothem Stein. Alter Sage nach, soll die Leiche der Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, die drei letzten Gegenstände auf ihrem Paradebette getragen haben. (Damals war im Baseler Münster auch eine kaiserliche Gruft.)"

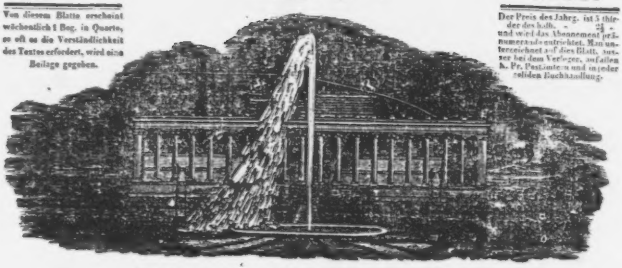
So wird hier abermals eine Reihe künstlerischer Dokumente, welche für die frühere Culturgeschichte des deutschen Volkes von besonderer Wichtigkeit sein dürften, auf den Markt gestellt; und es ist, nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. 9.

№ 18. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter bei den Verleger, in allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Jeremias

auf den Trümmern von Jerusalem.

Oelgemälde von E. Bendemann.

Betrachtet man unsre jüngste belletristische Literatur, die Urtheile, welche über dieselbe und ihren möglichen Einfluss auf den Geist des Volkes in kritischen und politischen Zeitschriften laut geworden sind, die mächtigen Anstrengungen, welche man aller Orten zur Unterdrückung dieses vorausgesetzten Einflusses erhoben hat, so möchte man glauben, dass wir in einer Zeit der Verwirrung und Auflösung leben, und dass uns für die nächste Zukunft keine sonderlich freudige Hoffnung bleibe. Alles, was Unbefangenheit, Gesundheit und nachhaltige Kraft in der geistigen Production anbetrifft, scheint verloren, und jenseit dieses künstlichen Raketenfeuers unsrer modernen Literatur wähnt das Auge nur auf leere, ausgebrannte Hülsen zu stossen. Doch ist es in der That nur eine sehr einseitige Voraussetzung, wenn man nach wenigen Bogen bedruckten Papieres den Geist der gesammten deutschen Jugend zu beurtheilen, aus ein Paar Romanen und Journal-Aufsätzen einen Schluss auf das gesammte vorhandene Productions-Vermögen zu machen sich für berechtigt hält. Man hat dabei vergessen, dass zum Abschluss dieser Rechnung nicht bloss die Poesie, sondern auch die Kunst in Frage zu stellen ist, und dass sehr häufig die eine mit der andern das Scepter tauscht. Und so lässt uns in der That schon eine äussere Ansicht der Dinge erkennen, dass gegenwärtig die Masse der Production auf Seiten der Kunst zu suchen ist, dass hieher sich das ausgedehnteste Interesse des Publikums gelenkt hat. Noch ganz anders aber stellt sich das Verhält-

niss, wenn wir den inneren Geist und das Vermögen der Darstellung in den jüngsten Werken unsrer Kunst ins Auge fassen. Hier finden wir alles dasjenige, was wir in der Literatur vermissen; hier sehen wir die Aufgaben — seien sie ernst und tiefsinnig, oder heiter und spielend — mit reinem, unschuldigem Sinne aufgenommen, mit Liebe und Wahrheit durchgebildet, mit Kraft und Ausdauer zum ergreifendsten Leben vollendet. Hier treten uns die zahlreichsten Zeugnisse einer unverdorbenen Gegenwart, die Vorzeichen einer glücklichen und würdigen Zukunft entgegen, und wenn wir der Repräsentation eines „jungen Deutschlands“ bedürfen, so wird dasselbe wahrlich besser durch diese junge Kunstmacht vertreten, als durch einige, im höheren Sinne doch nur zufällige Auswüchse unsrer Literatur.

Diese Ansicht, die dem Referenten auch wohl schon früher durch den Sinn gegangen, wurde ihm aufs Lebhafteste wieder durch das neuste Gemälde Bendemann's, welches einige Wochen hindurch, im Lokale der hiesigen Kunst-Akademie, dem Besuch des Berliner Publikums freigestellt war, angeregt. Es stellt den Untergang eines einst herrlichen und blühenden Volkes dar, das tiefste Elend, den bittersten Schmerz, allen Jammer und alle Verzweiflung, welche je die Brust des Menschen durchzogen; es ist Alles darin enthalten, was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgefühle hinreissen kann, — und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestaltet. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsren Blicken entfaltet, wird nirgend gräßlich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unsrer Nächte zu vergiften, sie giebt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde.

Es sind ein Paar seltsame Bemerkungen über dies Bild (zum Theil auch in geschätzten Zeitschriften) laut geworden, die wir vor einer näheren Betrachtung desselben beseitigen zu müssen glauben. Einige Leute wundern sich, dass der Maler hier keine Juden, einer besonderen Nationalität gemäss, sondern überhaupt nur schöne und edle Menschen dargestellt habe. Ich weiss nicht recht, was ich aus dieser Ansicht machen soll. Was für Juden verlangt ihr? etwa jene knechtischen, gemeinen Physiognomieen, wie sie die Mehrzahl dieses unglücklichen Volkes durch die barbarische, jahrtausendlange Unterdrükkung, mit der eure Väter dasselbe behandelt, angenommen hat? Oder wollt ihr irgend eine jener heutigen orientalischen Racen dargestellt sehen, wie uns z. B. Horace Vernet jüngst in seiner Rebecca am Brunnen, statt einer Scene des frommen Patriarchenlebens, ein modernes aegyptisches Genrebild vorgeführt hat? Alles dies möchte wenig für das auserwählte Volk Gottes, dem er, den Büchern der Schrift zufolge, seine höchsten Gnaden zugewendet hatte, und welches in einer idealeren Bildung den Stempel dieses göttlichen Verkehres tragen muss, passend sein. Die künstlerische Anschauung hat hier von jeher das Richtige getroffen: es gehört nur ein geringer Grad von Gefühl dazu, um das uralte und immer erneute Ideal des Christuskopfes, um Raphael's und Leonardo's Madonnen für wahrer und angemessener zu halten, als ein Gesicht mit krummer Nase, vorstehenden Augen und hängender Unterlippe. Denn wenn es auch wirklich einem Künstler gelänge, die einstige Nationalphysiognomie des jüdischen Volkes aus seiner heutigen Erscheinung herauszufühlen, so beruht dennoch eben darin die Bedeutsamkeit der biblischen Geschichten, dass sie uns persönlich berühren, dass wir in ihnen unsre eigne erste Bildung erhalten haben, in ihnen gross gezogen sind und dass sie für unser Gefühl gewissermassen einen Theil unsrer eignen Geschichte ausmachen. Wir können, unsrer durch die Wissenschaft gewonnenen Emancipation zum Trotz, diese Wechselbezüge der biblischen Erzählungen und Aussprüche auf unser Leben nicht von uns weisen; wir fühlen uns genöthigt, in ihnen ein Spiegelbild unsrer eigenen Gemüthszustände, somit auch der durch letztere bedingten äusseren Gestaltung, wiederzugeben. Freilich sind wir jener kindlichen Zeit des Mittelalters entwachsen, da die Gegenwart mit all ihren äusseren Zufälligkeiten, mit ihrem gesammten Kostüm, ihren einzelnen Sitten und Gebräuchen, in diese Vergangenheit übertragen wurde; wir verlangen die letztere in einer gewissen idealeren Weise, mit einem gewissen Schimmer jener orientalischen Heimath zu sehen, — aber eben auch nicht mehr als dies; die bekannten und verwandten Züge wollen wir nicht missen, wenn nicht jenes nähere Verhältniss aufgelöst und uns statt eines Vorganges, der uns in unsrer Eigenthümlichkeit erfasst,

ein zufälliges Factum, wie die Geschichte deren zu hunderten und tausenden darbietet, vorgeführt werden soll.

Eine zweite Bemerkung scheint mir noch sonderbarer. Man sagt, dies letzte Bild Bendemanns sei eben nichts als eine etwas erweiterte Wiederholung seines ersten Meisterwerkes, der gefangenen Juden: der junge Künstler zeige sich demnach als in einer sehr einseitigen Richtung begriffen, er könne nur Gestalten, die im tiefen Schmerz gebückt dasitzen, malen. Hierauf ist fürs erste zu entgegnen, dass es ein wenig voreilig sein möchte, aus zwei einzelnen Bildern auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu schliessen, und dass Hr. Bendemann zu bedeutend aufgetreten ist, um genöthigt zu sein, das Publikum durch eine Musterkarte des Mannigfaltigen zu bestechen. Uebrigens hat er auch bereits durch sein grosses Gemälde der beiden Mädchen am Brunnen, welches zwischen die beiden in Rede stehenden fällt, so wie durch verschiedene öffentlich ausgestellte Skizzen nachgewiesen, dass sein Pinsel keineswegs allein sich an den Gegenständen der Trauer und Vernichtung erfreut. Wäre letzteres aber auch wirklich der Fall, so dürfte auch dies in der That nicht als ein Vorwurf gelten können. Habt ihr euch denn so schnell an den gefangenen Juden satt gesehen, dass ihr nicht noch ein und ein andres Bild von ähnlicher tragischer Grösse bewundern, nicht aufs Neue durch so mächtige Gefühle bewegt werden könntet? Ist unsre Zeit nicht reich genug an künstlerischen Darstellungen aus den verschiedensten Sphären, dass ihr auch noch von Seiten des einzelnen Künstlers einen steten Wechsel verlangt? — Es ist doch durch die Geschichte der Kunst zur Genüge erwiesen, wie eine gewisse Reihe von Künstlern mehr durch ein vorwaltendes subjektives Gefühl in der Wahl und Behandlung ihrer Darstellungen geleitet wurde, während andre mehr in objektiver Weise den Gegenstand und die Erscheinungen des Lebens aufgefasst haben; keinem Beschauer ist es aber bisher eingefallen, dieser oder jener Richtung eine Einseitigkeit vorzuwerfen. Wer nur eine von Michelangelo's mächtigen Gestalten, eine von Andrea del Sarto's Madonnen, einen von Teniers Bauern gesehen hat, kennt die ganze Art und Weise dieser Meister; immer aber sieht man gern auch noch ein zweites und drittes Bild derselben. Wo wir also den Meistern der Vorzeit, deren Ruhm fest steht, keinen Vorwurf zu machen haben, da wollen wir auch den Mitlebenden, selbst wenn jene ausgesprochene Ansicht begründet wäre, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Doch es ist nöthig, dass wir diese Vorbemerkungen fallen lassen und uns zu dem ausgestellten Werke selbst wenden. Es ist ein grosses, längliches Gemälde, die Figuren über Lebensgrösse. Der Vordergrund ist, wenn wir die Lokalität recht verstanden haben, die Anhöhe des Berges Moriah, auf dem die Trümmer des gestürzten Tempels liegen. Zur Rechten, jenseit des Thales, sieht man die zerstörten, verbrannten, rauchenden Ruinen der Stadt, die sich malerisch über einander emporheben; zur Linken in weiterer Ferne, neben einzelnen noch stehenden Theilen der Vorbauten des Tempels hin, erblickt man die Burg Davids auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Auf dem Vorgrunde, vielleicht dem Vorhofe des Tempels, haben sich Einige des unglücklichen Volkes, die dem Schwerte des Feindes und der Hungersnoth entronnen sind, versammelt. In der Mitte, auf den Trümmern des heiligen Gebäudes sitzt der Prophet, dessen Bussprediglen und Warnungen sein Volk verachtete, der dasselbe aber in seinem endlich angebrochenen Elend nicht zu verlassen vermochte; in schmerzlichen Gedanken stützt er sein Haupt in die Hand. Zur Rechten neben ihm sitzt ein junger Krieger, dem das Blut aus tiefer Brustwunde herabfliesst, im Momente des Verscheidens; ein Knabe, vielleicht der jüngere Bruder, der vor ihm kniet, richtet ihm bange das Haupt empor. Weiter zur Rechten, etwas tiefer im Bilde, tragen ein Mädchen und ein Knabe den Leichnam eines Greises, ihres Vaters, mit ängstlicher Vorsicht von der Anhöhe hinab. Diese Seite stellt die Sorge und das Leid der Jüngeren um die Aelteren dar, die linke Seite enthält das Gegentheil. Hier sitzt zunächst neben dem Propheten eine bejahrte Frau, das Haupt verhüllt, und neben ihr ein junges Mädchen, das sich in ähnlicher Geberde an sie anlehnt, beide im tiefsten Schmerze um ein Kind, das, ausgestreckt, bleich und todt zu ihren Füssen liegt. Dann, der äussersten Gruppe zur Rechten entsprechend, sieht man ein junges Weib, welches in Hast und Verzweiflung, den schlafenden, nahrungbedürftigen Knaben in den Armen, zu den Uebrigen emporeilt. Vortrefflich ist demnach die räumliche Oekonomie des Ganzen eingerichtet. Als bedeutsamer Mittelpunkt,

hoch sitzend, in grossartiger Entfaltung einer mächtigen Gestalt, der Prophet; zu seinen beiden Seiten zwei nahe zusammengerückte Gruppen, die mit der mittleren Gestalt ein geschlossenes, harmonisches Ganze bilden; dann die beiden äusseren Gruppen, welche den Zusammenhang und die Beziehung desselben zu dem allgemeinen Unheil, welches die Stadt betroffen, nach beiden Seiten fortführen. In verschiedener Weise sind hier die innigsten Bande der Familie, welche den Menschen an den Menschen knüpfen, dargestellt, aber alle entweder schon zerrissen durch das furchtbare Verhängniss oder dem Momente ihrer Auflösung nahe. Eine jede Gruppe ist nur mit ihrem eignen Grame beschäftigt, aber instinctartig fühlen sie sich wiederum zu einander geführt, ohne Bewusstsein ihrer Handlung drängen sie sich um die eine Gestalt zusammen, die allein nicht das eigne Leid, sondern das noch viel gewaltigere des Volkes und Vaterlandes fühlt, die es vermag, über das allgemeine Unglück nachzusinnen, es in Worte zu fassen, und durch das Wort der Klage zu den Werken des Gebetes sich hindurchzuringen. So bildet sich auch, ebenso wie die einzelnen Gruppen räumlich zu einem Ganzen geordnet sind, im inneren Gedanken des Bildes, trotz der Isolirung im Thun der Einzelnen, ein grossartiges Ganze, welches von den verschiedenen Seiten her nach dem Einen Mittelpunkte zusammengezogen wird.

Wenden wir uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der einzelnen Gestalten. Der Prophet, imponirend zwar durch Gestalt und Bewegung, erscheint in den einfachsten Gewändern, ohne alle diejenigen Abzeichen, welche etwa einen Mächtigen oder Vornehmen in ihm erkennen liessen: die Herrschaft der Grossen ist gestürzt, der Trost und die Hoffnung des Volkes kann nur aus dem Volke selbst gewonnen werden. Ein Mantel von dunkelbraunrother Farbe ist um seine Kniee geschlagen und deutet in dem grandiosen Zuge der Falten, die von dem rechten, auf einen Marmorblock gestützten Beine zu dem ausgestreckten linken niederfliessen, auf den Adel und die Majestät seiner Bewegungen. Die gesenkte rechte Hand hält eine Schriftrolle; die linke stützt, wie bereits bemerkt, das Haupt. Die Scheitel ist kahl und nur von wenigen grauen Locken umspielt; ein grauer Bart, in der Mitte gespalten, fliesst auf die Brust herab. Das Gesicht ist etwas geneigt; auf der Stirn wühlen alle Gedanken des Jammers, alle Schmerzen des bittersten Mitgefühles; man sieht, es ist nicht ein einzelner Klageton, der, wie bei den übrigen, sein Gemüth durchklingt; hier jagt eine Empfindung die andre, aufgeregt strömt das Blut durch seine Adern, man fühlt es, wie die Pulse der Schläfe an seinen Fingern, die er gegen die Stirn presst, klopfen. Noch ein Moment, und er wird sich erheben aus diesem gewaltsamen Ringen und wird jenen Klagegesang anstimmen, der durch lange Jahrtausende her bis zu unsren Ohren erklungen ist:

„Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Wittwe. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen.“ — —

„Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbannt; er hat die Mauern ihrer Paläste in des Feindes Hände gegeben. — Der Herr hat gedacht, zu verderben die Mauern der Tochter Zion; er hat die Richtschnur darüber gezogen und seine Hand nicht abgewendet, bis er sie vertilget; die Zwinger stehen kläglich und die Mauer liegt jämmerlich.“ —

„Wie ist das Gold so gar verdunkelt und das feine Gold so häßlich worden, und liegen die Steine des Heiligthums vornen auf allen Gassen verstreuet!“ —

„Die Aeltesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde.“ —

„Ich habe schier meine Augen ausgeweinet, dass mir davon wehe thut; meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteten; da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brod und Wein? da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödtlich Verwundeten, und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgaben.“ —

„Den Erwürgten durch's Schwert geschah besser, wie denen, so da Hungers starben.“ —

„Die Krone unseres Haupts ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündiget haben!“ — —

Diese und ähnliche Stellen der Klagelieder mögen dem Künstler bei der Composition des Bildes vorgeschwebt haben. — Was nun ferner, die dem Jeremias benachbarten Gruppen anbetrifft, so erregt zunächst jene zur Linken, die Mutter mit dem jüngeren Mädchen, welche den Tod des Kindes beweinen, unser besonderes Interesse. Wie in dem Kopfe und in der ganzen Gestalt des Propheten der Schmerz am lautesten spricht, so ist er in der Mutter ganz stumm geworden, ganz in das Innere zu-

rückgedrängt. In sich zusammengebückt, das Haupt im Schooße verbergend, sitzt sie da; aber diese Stellung ist um so ergreifender, als wir auch so noch die edelste, wenn schon etwas bejahrte Gestalt, die würdigsten, feierlichst gemessenen Linien der Gewandung vor uns sehen. In rührendem Contrast liegt die Tochter neben ihr; sie schlingt ihren Arm durch den der Mutter und bedeckt mit der andern Hand das Gesicht; sie möchte gern dem Schweigen der Mutter gleich thun und wie diese zur Sammlung des Schmerzes kommen. Die wenigen Körpertheile, die sich in dieser Stellung enthüllen, erblühen noch im holdesten Reize der Jugend. — Der sterbende Krieger, auf der andern Seite, ist nackt, nur mit einem Schurze bekleidet; er zeigt edle, jugendlich athletische Formen, aber sie sinken gebrochen zusammen; die fahle Farbe des Todes mischt sich unter das kräftige bräunliche Incarnat seiner Glieder. Vor ihm liegt das Schwert, mit dem er gestritten, noch von dem Blut der Feinde geröthet. Auch der Knabe, der ihm das Haupt emporrichtet, ist halbnackt und reizend schön in Form und Farbe; Bangigkeit und Entsetzen malen sich auf seinen Zügen.

Aeusserst zart und innig ist die Gruppe zur äussersten Rechten; besonders die Jungfrau, die den Leichnam des Vaters zu den Häupten, ihre Hände über dessen Brust gekreuzt, trägt; es ist bereits in einer andern Kritik des Bildes sehr richtig bemerkt worden, dass sie die kindliche Pflicht noch mit derselben schönen jungfräulichen Schüchternheit übe, wie wenn sie den Körper eines Schlafenden trage; und doch fehlt es auch ihrem Antlita keineswegs an dem vorwaltenden Zuge des inneren Leidens; der kräftige Knabe, der die Füsse des Gestorbenen trägt, blickt vorsichtig bang nach den Schritten der höher stehenden, schwerer tragenden Schwester zurück. — Alles andre Interesse aber schweigt, wenn wir uns endlich der Gruppe zur äussersten Linken zuwenden. Entsetzt, in dumpfer bewusstloser Angst, flüchtet jenes junge Weib, das den reizenden, vor Mattigkeit eingeschlafenen Knaben im Arme trägt, zu den Uebrigen empor. Sie hat Furchtbares gelitten; die Blässe eines namenlosen Grauens ist über diese schönen Glieder, über Gesicht, Schultern und Hände, ausgegossen. Ihr Auge hat keine Thränen mehr, halb gebrochen starrt es, wie das Auge eines Wahnsinnigen, vor sich hin, sie sieht nicht, welchen Weg ihre Füsse sie führen. Das bitterste Leiden liegt um diesen lechzend geöffneten Mund; es ist jener unergründliche Zug des Schmerzes, wo die Winkel des Mundes sich nicht senken, sondern die Erinnerung an das holde Lächeln beibehalten, das in glücklicheren Tagen alle Leidenschaft der Liebe zu erwecken wusste. Es spielt wie ein geheimer Zauber um diese wunderbaren Züge; sie gemahnten mich an das Antlitz der Rondanini'schen Meduse, in dem auch Lust, Schmerz und Grauen des Wahnsinns, wenn freilich in ganz andrer Weise, gemischt sind. Ach! dies Weib wird sinken, ehe noch das schöne Kind, das sie an sich presst, verschmachtet ist; hülflos wird dann der Knabe das Loos des kleinen Gespielen theilen, zu dem sich sein Arm bereits, wie vorahnend, niedersenkt.

Der Himmel, der sich über dieser Scene des Unterganges wölbt, ist blau und wolkenlos, — derselbe Himmel, der lange Jahrtausende über der Erde steht und Winter und Frühling, Zerstörung und neu aufkeimendes Leben unter sich hinwandeln sah. Diese reine, ewige Klarheit bildet den ergreifendsten und erhebendsten Contrast zu dem Gegenstande des Bildes, besser, als es durch dunkle Wolkenzüge und hastige Effekte von Glut und Flammen zu erreichen gewesen wäre. Ein helles Tageslicht ist über alle Gestalten ausgegossen und dient vornehmlich dazu, die grossartige Ruhe des Ganzen zu erhöhen. Freilich war dies keine der leichtesten Aufgaben für den Künstler, aber mit grösster Meisterschaft ist gerade diese Gesammt-Wirkung erreicht. Ueberhaupt sind hier alle wohlfeileren Mittel contrastirender Farben und Töne verschmäht, und mit jener tizianischen Sicherheit des Pinsels lichte Körper auf ähnlich lichtem Grunde modellirt. Die Pinselführung ist leicht, breit und frei; die Carnation, wenigstens in einzelnen und zwar den bedeutendsten Theilen, höchst vollkommen.

Die Trümmer des Tempels sind mit einer, meist sehr glücklichen Divination in jenem syrisch-aegyptischen Style gehalten, den wir in den Formen des salomonischen Tempels voraussetzen müssen. Den nächsten Vorgrund bildet ein aufgerissener Mosaikfussboden, unter dessen Schutt man einige Stücke der Holzdecke oder der Thüren bemerkt, deren einstige Vergoldung matt aufblinkt. Auch diese Gegenstände sind höchst meisterlich behandelt, jedoch keineswegs in jener geureartigen Weise, die das Auge des Beschauers von dem Hauptgegenstande ablenken könnte.

Von den landschaftlichen Theilen im Hintergrunde wurde bemerkt, dass sie näher zu stehen schienen, als nach ihren Dimensionen zu schliessen sein dürfte. Doch ist auf diese Bemerkung wohl zu entgegnen, dass der Maler hierin den eigenthümlichen Effekten der reineren südlichen Luft, welche allerdings die Entfernungen für unser zu nordische Nebel gewöhntes Auge scheinbar verringern, gefolgt sein möge; jedenfalls ist indess auch die Behandlung dieser Gegenstände an sich so vorzüglich, wie wir es in den Leistungen der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, und ebenfalls dem Hauptgegenstande glücklich untergeordnet.

Das Gemälde ist im Auftrage Sr. K. H. des Kronprinzen von Preussen gemalt worden. Wir hoffen, dass eine gediegene Nachbildung im Kupferstich oder Steindruck bald auch entfernteren Kreisen die Bekanntschaft mit dieser grossartigen Composition, den Genuss und die Erbauung an derselben verstatten, und denen, die das Bild bereits gesehen, eine wünschenswerthe Erinnerung geben werde.

F. K.

Lükenbüsser.

Man hört sehr häufig den Ausspruch, dass die Architektur im Verhältniss zu den andern bildenden Künsten eine untergeordnete Stelle einnehme, insofern letztere als freie Aeusserungen des Geistes zu betrachten seien, jene hingegen durch äusseres Bedürfniss bestimmt und beschränkt werde. Mir scheint es, dass man hiebei die Mittel der Darstellung, deren sich die verschiedenen Künste bedienen, nicht umfassend genug berücksichtigt habe. Denn allerdings nimmt die Architektur, auch in den höchsten und würdigsten Werken, die Motive zu der besonderen Gestaltung derselben stets aus einer von aussen gegebenen Veranlassung; aber ebenso auch verfährt der Bildner, indem er z. B. die menschliche Gestalt zum Gegenstande seines Kunstwerkes macht. Nur combinirt er hier nicht selbstständig, sondern er folgt der Natur, welche bereits in unendlich wunderbarer Weise ein System höchst complicirter materieller Functionen zur schönsten Form ausgestaltet hat: aber er ist ebenso durch die Erfüllung all dieser, zur Belebung des Körpers nothwendigen Bedingungen gebunden, wie der Architekt in seinem Kreise. Ein Gebäude, welches nur materiellen Zwecken gemäss, ohne Rücksicht auf Schönheit, erbaut ist, steht nicht einem kunstreichen Gemälde, sondern etwa den für naturhistorische und dergl. Zwecke ausgeführten Abbildungen gleich; ein Gebäude hingegen, dessen besondere Formen (wie z. B. die des griechischen Tempels) das äussere Bedürfniss zu Schönheit und Ideal erheben, ist eben wie ein jedes andre Kunstwerk. Denn in der Verbindung des Materiellen mit dem Geistigen, in der Erhebung des irdisch Nothwendigen zum freien Ausdrucke der Idee besteht ja eben das Wesen der Kunst.

Albrecht Dürer,

seine Vorgänger und Nachfolger.

(Fortsetzung.)

Sehr anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemäldegallerie des Berliner Museums (II, No. 45), welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums. — Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen, waren, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik nothwendig war. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin. Es ist eine nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner und sauberer Ausführung. Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft.

Endlich möge hier noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's, in der Gallerie des Berliner Museums (II, No. 56), den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, werden eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam ins Wasser hineingethan. Auf der andren Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte

Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Zartfühlende Gemüther werden vielleicht an dem ausgelassenen Scherze des Bildes Anstoss nehmen; man kann indess versichern, dass es ein gesunder Spass ist und dass man nach all dem katholischen Trübsinn der alten Zeit und ehe man zu der prüden Sentimentalität späterer Tage kömmt, wohl gern einmal fröhlich lachen mag. Uebrigens hat der alte Meister das Bild gerade das Jahr vorher gemalt (1546), ehe er mit seinem Herrn, nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg, in das fünfjährige Gefängniss ging, um dessen Sorgen durch treues Gespräch und heitere Bilder zu verscheuchen. —

Auch in den Werken Lucas Cranach des jüngeren, der seinen Vater und Albrecht Dürer mit Glück nachzuahmen und dabei doch eine eigenthümliche Richtung zu behaupten wusste, finden sich mannigfach interessante Belege für das weitere Fortleben jenes phantastischen Elementes. So z. B. in einem Bilde der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 112), den Sündenfall darstellend, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen. Aehnlich auch, nur durch viele Allegorieen erweitert, ist ein zweites Bild desselben Inhalts, ebenfalls in der Moritzkapelle (No. 116). —

Ein andrer Zeitgenoss Albrecht Dürer's, Hans Baldung Grün, der im Elsass und im Breisgau malte, ist ungleich weniger anziehend. Seine historischen Gemälde haben etwas von der nürnbergischen Auffassungsweise, aber sie sind von kalter, trockener Farbe und die Richtung aufs Phantastische äussert sich bei ihm nur in einer, oft unangenehm übertriebenen Charakteristik. In Portraitbildern ist er ziemlich schwach. Das Berliner Museum, die Moritzkapelle zu Nürnberg und die Schleissheimer Gallerie geben hiefür mannigfache Belege.

Eine besondere Schule hatte sich zu jener Zeit in Ulm gebildet. Hier tritt jenes phantastische Element minder charakteristisch hervor, und eine eigenthümlich edle Milde, in verwandter Richtung wie bei Schongauer, bildet den Grundzug ihrer Kunst. — Einer der interessantesten Meister dieser Schule ist Zeitblom. Seine Werke zeigen ein bewusstes und in Einzelheiten durch glücklichen Erfolg gekröntes Bestreben nach einer würdigen und bedeutsamen Erfassung des Gegenstandes, verbunden mit einem aufrichtigen Anschliessen an die umgebende Natur. In der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet sich von ihm eine h. Ursula (No. 65), eine schlichte Figur von schöner statuarischer Würde; das Gesicht mit dem Ausdrucke entschiedener Frömmigkeit, nicht ohne Adel und leidlich weich gemalt. Dieselben Eigenthümlichkeiten finden sich auch in den trefflichen Bildern Zeitbloms, in der Sammlung des Herrn Obertribunal-Prokurators Abel zu Stuttgart.

Minder anziehend erscheint Cramer von Ulm, von dem ein Paar Bilder mit Heiligen ebenfalls in der Nürnberger Moritzkapelle (No. 41, 43) vorhanden sind. Diese sind ungleich roher und handwerksmässiger, doch mit dem Ausdruck einer schlichten Strenge, und hier wiederum etwas eigen Phantastisches in den Köpfen.

Der bedeutendste Künstler dieser Schule ist Martin Schaffner, dessen Blüthe in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt. Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Schleissheimer Gallerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä (No. 100), die Darstellung im Tempel, mit dem J. 1524 bezeichnet (No. 101), die Ausgiessung des heil. Geistes (No. 106), der Tod der Maria (No. 107). Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Mann, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Form begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes!), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt. Eine andre Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, in derselben Gallerie, zeigt eine eigenthümliche, an das Genre sich annähernde Auffassungsweise. — Ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom J. 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die h. Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Ver-

wandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. In den Formen bemerkte ich hier etwas Rundes, Italienisirendes; die Köpfe sind weich und von etwas breitem Ausdrucke. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten.

Endlich ist es noch nöthig, auf die Kunstthätigkeit des jüngeren Hans Holbein einen Blick zu werfen. Die zahlreichen Portraitbilder dieses Meisters sind in einer so edlen Ruhe und Gemessenheit gehalten, sie sind mit einer so innigen, so vollendeten Anschliessung an das Leben gemalt; sein Hauptwerk vornehmlich, die Familie des Basel'schen Bürgermeisters Mayer, in deren Mitte die Königin des Himmels steht (in der Gallerie von Dresden), athmet einen so beseligenden Frieden des Gemüthes, dass man bei ihm am Wenigsten eine bedeutende Einwirkung jener phantastischen Richtung erwarten würde. Und doch ist gerade er einer von denen, welche dieselbe in ihrer tiefsten Bedeutung erfasst und mit der ergreifendsten Poesie durchgebildet haben. Ich deute hier auf die Holzschnitte seines berühmten Todtentanzes. Denn auch in diesen Werken ist das Räthselhafte, das Träumerische, das Abentheuerliche, worin die Phantasie in einseitigem Vorherrschen so leicht verlockt, überwunden und der Darstellung eines höheren Zweckes untergeordnet. Freilich besteht dieser Zweck nicht in einer Erhebung und Verklärung des Irdischen, nicht in der Herausstellung allgemeingültiger Gesetze (der Gesetze der Schönheit), welche den wechselnden Formen des Lebens zu Grunde liegen; er fasst im Gegentheil nur das Aeussere, das Mangelhafte, Verkehrte des Irdischen auf und stellt dasselbe in seiner Werthlosigkeit und Nichtigkeit dar. Freilich ist es hier nicht ein holder Jüngling mit umgewandter Fackel, der dem Sterblichen naht, sondern ein phantastisches Gerippe, ein üppischer Kobold, der überall in Lust und Freude hineingreift, überall die Blüthe des Lebens an ihrer Wurzel abschneidet. Aber wiederum nur die tiefste Auffassung des Lebens vermochte den verwegenen Humor, die vernichtende Ironie zu erzeugen, welche in diesen Compositionen heraustritt; nur die freiste Anschauung irdischer Verhältnisse gab dieser abentheuerlichen Knochengestalt jenen schneidenden Hohn, mit dem sie die Geberden der Stolzen und Mächtigen nachäfft, jene dämonische Gewalt, mit der sie die in ihren Lüsten Versunkenen überfällt, jene skurrile Gemüthlichkeit, mit der sie sich des Armen und Nothleidenden annimmt. Mannigfach bereits vor Holbein, das ganze 15. Jahrhundert hindurch und noch früher, sind in der deutschen Kunst Darstellungen des Todtentanzes, eben in Folge der allgemeinen phantastischen Richtung, beliebt gewesen; aber was hier nur als der Ausdruck eines dunklen und fast unbewussten Gefühles erscheint, ist von ihm mit tiefster Durchdringung der Aufgabe und mit höchster künstlerischer Kraft ausgeführt worden. Ins Einzelne seiner Compositionen einzugehen ist überflüssig, da sie, bei den häufigen alten Ausgaben und den neueren Nachbildungen, Jedermann bekannt sind.

Unabhängig von Holbeins Compositionen, aber mit eben so tiefer Durchdringung des Gegenstandes aufgefasst, sind die Darstellungen des Todtentanzes von seinem Zeitgenossen Manuel von Bern. — Bei Holbeins eigentlichen Nachfolgern tritt das phantastische Element, wie es scheint, nicht weiter hervor. Ihr Hauptverdienst besteht in Portraitbildern, in denen sie gleichfalls Vorzügliches geleistet haben. Die historischen Compositionen von Christoph Amberger, deren in der Moritzkapelle von Nürnberg, in der Münchner Gallerie, in der St. Annenkirche von Augsburg u. s. w., vorhanden sind, lassen als vorherrschendes Element eine weiche, im Einzelnen etwas schwache Gemüthlichkeit erkennen.

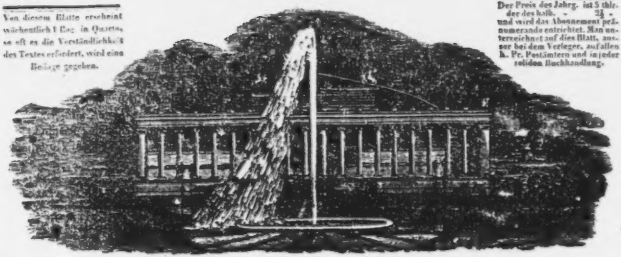
Im weiteren Verlauf der deutschen Kunstübung macht sich jene phantastische Richtung zwar ebenfalls noch hie und da bemerklich, aber sie verschwindet bald vor dem stärker und stärker eindringenden Einfluss des italienischen Styles. Im siebzehnten Jahrhundert tauchen neue und höchst eigenthümliche Blüthen dieser Richtung in der holländischen Kunst auf, bei Rembrandt und seiner Schule sowohl, als vornehmlich bei den Landschaftern, an deren Spitze der tief poetische Ruysdael steht. Das folgende Jahrhundert ist fast allerwärts in der Kunst ein langes Interregnum. In der neu aufblühenden deutschen Kunst unserer Zeit machen sich wiederum mannigfach phantastische Elemente, welche auf den alten Grundlagen unsrer Naturanschauung zu beruhen scheinen, bemerkbar, zugleich aber auch ein allgemeines Streben nach Reinigung und Vollendung der Form; so dass wir — auch in Rücksicht auf dies Verhältniss — in der That wiederum einer allgemeinen nationalen Kunst, und zwar einer vollendeten Entwickelung derselben entgegensehen dürfen, oder vielmehr bereits in dem Entwickelungsgange begriffen sind. F. Kugler

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 19. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 3½ — und wird den Abonnement prämumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Eröffnete Konkurrenz.

um den von der Michael Beerschen Stiftung ausgesetzten Preis.

Der zu München am 22. Maerz 1833 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer aus Berlin hat durch testamentarische Verfügung ein bedeutendes Kapital zu einer von Sr. Majestät dem König Allergnädigst genehmigten Stiftung ausgesetzt, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlich stattfindenden Preis-Bewerbung zu Theil wird, mit deren Veranstaltung die Königliche Akademie der Künste nach dem Wunsch des Stifters Allerhöchsten Ortes beauftragt worden ist.

Demgemäss macht dieselbe hierdurch bekannt, dass die diesjährige Konkurrenz um den Michael Beerschen Preis für Werke der Geschichtsmalerei bestimmt ist, allein unabhängig bleibt von der für dasselbe Fach bereits anderweitig begonnenen Bewerbung. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes überlässt die Akademie für diesen Fall dem eignen Ermessen der Konkurrenten; doch müssen die Bilder ganze Figuren enthalten, akademische Studien aus denselben ersichtlich sein, eine Höhe von 3 Fuss, eine Breite von circa 2½ bis 2¾ Fuss haben und in Oel ausgeführt sein. Der Termin der Ablieferung der Gemälde an die Akademie ist der 29. September d. J., und muss jedes mit folgenden Attesten versehen sein:

1) dass der namentlich zu bezeichnende Konkurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zögling einer Deutschen Kunst-Akademie ist;
2) dass das eingesandte Gemälde von ihm selbst erfunden und ohne fremde Beihülfe von ihm ausgeführt worden ist.

Die so beglaubigten Bilder werden in die diesjährige Kunst-Ausstellung der Akademie aufgenommen, jedoch ohne Nennung ihrer Urheber. Die Zuerkennung des Preises erfolgt vor Ende Oktobers d. J., und besteht dieselbe in einem Reise-Stipendium von 500 Thalern auf Ein Jahr, welches jedoch unter Umständen verlängert oder auch dem Stipendiaten nach Verlauf eines halben Jahres entzogen werden kann.

Die Transport-Kosten für die mit den vorgeschriebenen Attesten versehenen Gemälde übernimmt das Kuratorium der Michael Beerschen Stiftung; die nicht zulassungsfähigen Arbeiten werden auf Kosten der Einsender zurückgeschickt.

Berlin, den 26. April 1836.

Königliche Akademie der Künste.
(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Kunstliteratur.

Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Decorationsmalerei, von R. Wiegmann, Architekt. Nebst einer Vorrede vom Hofrathe K. O. Müller in Göttingen. Hannover 1836. Im Verlage der Hahn'schen Hofbuchhandlung. S. 247 in 12.

Ueber die Technik der Malerei bei den Alten waren bisher noch sehr verworrene Ansichten geltend. Bei der Mangelhaftigkeit genauer Nachrichten und bei dem Umstande, dass die erhaltenen Gemälde (die Wandmalereien der vom Vesuv verschütteten Städte) nur einer einzelnen Classe angehörten, war hier den verschiedenartigsten Hypothesen ein freier Spielraum geöffnet, und um so mehr, als es den Archäologen insgemein an genügenden chemischen Kenntnissen fehlte, und chemische Untersuchungen der erhaltenen Werke fast gar nicht unternommen wurden. Auf der einen Seite fand man in den Nachrichten der Alten einer eigenthümlichen, der enkaustischen, Malweise (bei welcher Wachs das Bindemittel ausmacht) erwähnt, in der vornehmlich die längere Dauer gerühmt wurde und deren Procedur im Uebrigen unbekannt, somit jedoch besonders geeignet war, das Interesse der Forscher zu erwecken; auf der andern Seite konnte man über die Ausführung der pompejanischen u. a. Wandmalereien zu keinem rechten Resultate gelangen, erstaunte indess ebenso über die merkwürdige zweitausend-jährige Dauer derselben; und so hielt man sich, in Erwägung dieser zufällig übereinstimmenden Umstände, zu dem Schlusse berechtigt, dass man eben in letzteren, Beispiele dieser verloren gegangenen enkaustischen Malerei vor sich sehe. Zahllose Experimente wurden, auf dem Grunde dieses doch sehr unlogischen Schlusses, zur Wiederherstellung der enkaustischen Malweise angestellt, aber die Resultate blieben beträchtlich hinter den genannten antiken Wandmalereien zurück. Weiter in diese Geheimnisse einzudringen, war man nicht im Stande.

Es ist dem Verfasser der vorliegenden Schrift gelungen, ein neues Licht über den in Rede stehenden Gegenstand zu verbreiten und die Akten, welche denselben behandeln, zu demjenigen Abschlusse zu bringen, der, nach Maassgabe der vorhandenen Quellen und Hülfsmittel, überhaupt möglich sein dürfte. Gründliche archäologische Studien, unter der Leitung des ersten Archäologen von Deutschland, des Hrn. K. O. Müller, begonnen, technische, vornehmlich chemische Kenntnisse, ein längerer Aufenthalt in Italien, welcher Gelegenheit zur sorgfältigsten Untersuchung der erhaltenen antiken Malereien und zu eignen Versuchen bot, setzten ihn in den Stand, genauer in diese Verhältnisse einzudringen, als es bisher geschehen war, und die gewonnenen Resultate in der erwähnten Schrift als ein zureichendes System dem Publikum zu weiterer Benutzung vorzulegen. Dieselbe wird somit nicht blos für das Studium der Archäologie, indem sie manches Dunkle in den Berichten der Alten aufklärt, sondern auch vornehmlich für die aus-

übende Kunst unsrer Zeit von grosser Wichtigkeit sein, da die gegenwärtig wieder aufgenommene schöne Dekorationsweise des Alterthums wesentlich nur bei Anwendung desselben technischen Verfahrens zur genügenden Ausbildung kommen kann. Wir theilen das Wichtigste aus dieser Schrift auszüglich mit.

Die Eigenschaften der antiken Wandmalereien (von Pompeji und Herkulanum) und der Mauerbekleidung, auf der sie ausgeführt sind, als den wichtigsten und sichersten Punkt der Untersuchung, schildert der Verf. in folgender Weise:

„In der Regel sind die Wände in drei horizontale Abtheilungen getheilt. Die unterste begreift den Sockel und ist meistens die dunkelste, häufig schwarz. Die mittlere ist die grösste, — etwa $\frac{4}{5}$ der ganzen Höhe, — und zeigt fast immer lebhafte Farben, als Gelb, Roth, Blau, Grün. Die obere, welche jedoch zuweilen mit der vorigen zusammenfällt, ist in der Farbe die hellste, oft rein weiss. Diese Abtheilungen sind nun durch farbige oder weisse Linien, dazwischen und daneben laufende ein- oder mehrfarbige Ornamente und Friese getrennt, durch andre senkrechte Linien, Zwischenstreifen und Ornamente in Felder getheilt, und bei reicheren Dekorationen durch perspectivische Architekturen und zierliches Tabernakelwerk durchbrochen. Innerhalb der mittleren Felder sieht man häufig entweder freischwebende Figuren, oder, — und das in der Regel, — durch Linien eingerahmte Bilder auf schwarzem Grunde, welche sich meist durch eine geistreichere Behandlung von den anderen Ornamenten, die mehr eine handwerksmässige Fertigkeit zeigen, auszeichnen, so dass man auf den ersten Blick beiderlei Gegenstände in ganz verschiedenen Arten der Malerei ausgeführt halten möchte, aber unbezweifelt für Arbeiten verschiedener Hände erkennt. Die Bilder sind meistens so verständig und klar angeordnet, die Figuren so schön und lebendig, mit so reizenden und fliessenden Contouren gezeichnet, und das Ganze so einfach und leicht gemalt, dass, wenn man auch nur Nachbildungen von Werken ausgezeichneter Meister darin sehen will, man dieselben doch höchst tüchtigen Malern zuschreiben muss*). Hier ist der Umstand wohl zu berücksichtigen, dass wir in solchen Wandbildern keine selbstständige für sich abgeschlossene Kunstwerke sehen sollen, sondern nur Bestandtheile der organischen Gesammtdecoration eines Raumes. Als solche sind sie vortrefflich, und ihre Ausführung vollkommen angemessen zu heissen. Alle Theile sind so harmonisch verbunden, dass jeder einzelne nur eben soviel sich geltend macht, als er soll, nie aber alle Aufmerksamkeit auf sich allein zieht. Wir lernen den Grundsatz daraus, dass ein decorirtes Zimmer keine Gemäldegallerie sein soll, in welcher jene reizende Einheit bei reicher Mannichfaltigkeit, welche uns in den antiken Gemächern erfreut, durchaus unmöglich sein würde."

„Ein charakteristischer Vorzug vor den modernen Decorationen liegt darin, dass die Grundfarben der Felder mehr oder weniger glänzend, und von so ebener Oberfläche sind, als wäre die ganze Wand geschliffener Marmor. Dabei leuchten die Farben, als schimmere der helle Grund durch, und gewinnen dadurch ein fast stoffloses Ansehen. Die Linien, Verzierungen und Bilder auf jenen glänzenden Gründen sind dagegen matt und glanzlos, so dass man sie immer gleich gut sehen kann, in welcher Stellung zum Lichte man auch sei, während die Flächen der Felder bei gewissen Stellungen das Licht reflectiren. Darauf beruht ein ausserordentlich schöner und eleganter Effect; denn es kömmt dadurch bei jeder Ortsveränderung des Beschauers eine täuschende Bewegung in die Decoration, und bald scheinen die Malereien auf lebhaft gefärbtem dunkeln Grunde zu stehn, — bald frei in dem reflektirten Lichtglanze der glatten Wandoberfläche zu schweben. Indessen

*) An einer andern Stelle sagt der Verf.: „Wir werden uns nicht sehr irren, wenn wir einen ähnlichen Unterschied zwischen den Werken eines Parrhasius oder Apelles und den Dekorationen in der kleinen Landstadt Pompeji annehmen, wie wir ihn heutzutage zwischen den Werken unserer berühmten Maler und unseren gewöhnlichen Stubenmalereien finden." — Eine solche Vergleichung dürfte indess der antiken Malerei eine zu ausserordentliche Stelle einräumen. Denn wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass im Alterthum Kupferstich und Lithographie, welche gegenwärtig den Hauptschmuck unsrer Zimmer beschaffen, unbekannt waren, und dass somit die Summe derjenigen künstlerischen Kräfte, welche bei uns auf diese Gegenstände verwendet sind, bei den Alten für die Stubenmalerei benutzt werden und wenigstens einen Theil der höheren Vervollkommnung derselben bewirken konnte. d. R.

darf man ja nicht meinen, diese schimmernde Glätte sei wie lackirt oder gefirnisst. Sie ist vielmehr in gewissem Grade wirklich polirt, und also natürlich viel zarter und anmuthiger. Dagegen sind die darauf befindlichen Ornamente und Bilder mit fettem und markigem Pinsel und reichlicher Farbe gemalt, und haben oft die Frische und das Saftige der Oelmalerei."

(Fortsetzung folgt).

Besuch in Paris im J. 1836.

Aus dem Französischen des Grafen A. v. Raczynski zu Berlin.*)

Erster Bericht. — 2. April.

Der Salon.

Der erste Eindruck, als ich in den Salon eintrat, hat nicht der Vorstellung entsprochen, die ich mir davon gemacht hatte; ungeheure Gemälde zogen meine Aufmerksamkeit auf sich, aber sie waren nicht im Stande, meinen Geist und meine Gefühle zu fesseln. Allerdings zwar findet man Energie in einigen, schöne Composition in andern, mehr oder weniger Glanz des Colorits, mehr oder weniger Wahrheit, eine grosse Leichtigkeit und viel Geist in Allen, aber es scheint mir, dass geringere Grössenmaasse dem Genre-Charakter, den man ziemlich in der Mehrzahl dieser Werke entdeckt, mehr angemessen sein, dass sie, in kleinere Rahmen eingeschlossen, mehr den Geschmack befriedigen würden. Ich glaubte, Reminiscenzen an all jene Kupferstiche und Lithographieen zu erblicken, welche die letzten zwanzig Jahre in einer so grossen Anzahl erstehen sahen und in denen militärische Scenen, grosse politische und revolutionäre Ereignisse u. dergl. dargestellt sind; die Kupferstichläden aller Länder, der Palais-Royal und die Boulevards von Paris haben uns mit dieser Richtung der Kunst bekannt gemacht. Die Erzeugnisse dieser Art haben ihr gutes Verdienst; sie entstehen aus den Lieblingsneigungen des Tages und nehmen dieselben in Anspruch, doch giebt es Eigenschaften, die nach meiner Ansicht der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen jener Künstler sein müssten, die sich der historischen Malerei widmen: das Ideal, das Erhabene, die Poesie: vor allem der Styl*) in seiner ganzen Grösse und in seiner ganzen Reinheit; diese Eigenschaften scheinen mir nicht in der Mehrzahl derjenigen Werke des Salons vorzuherrschen, die durch ihre Grösse oder durch die Gegenstände, welche sie darstellen, darauf Anspruch machen, der Historienmalerei zugezählt zu werden.

Ueberlegung und Kritik haben dies Urtheil nicht hervorgerufen, es ist nur erst die Rechenschaft der unmittelbaren und allgemeinen Eindrücke, die ich aufgenommen habe: später wollen wir versuchen, das Verdienst aller dieser grossen Werke näher kennen zu lernen. Hier beschränke ich mich, derjenigen zu erwähnen, welche mir beim ersten Ueberblick durch ihre Proportionen und durch die Bedeutsamkeit der Gegenstände, welche sie darstellen, aufgefallen sind. Dies sind: der König Louis Philippe, die Fahnen an die Nationalgarde vertheilend den 29. August 1830, eine ungeheure Composition von Larivière. Drei Schlachten, — Jena, Friedland und Wagram, — von Horace Vernet. Buonaparte, als General der ägyptischen Armee, seine Truppen vor der Schlacht an den Pyramiden d. 21. Juli 1798 anredend, von Gros. Die Schlacht von Lawfeldt, von Couder, sehr glänzend an Farbe und von vorzüglich schönem Effekte; und mehrere religiöse Gemälde,

*) Der obige und die folgenden Berichte über den Zustand der gegenwärtigen Kunst in Frankreich, deren Mittheilung in diesen Blättern der Herr Verfasser gütigst erlaubt hat, werden dem ersten Bande seines grossen Werkes über die neuere deutsche Kunst einverleibt werden. Sie werden um so mehr das Interesse des deutschen Lesers erregen, als sie von einem der eifrigsten Freunde unserer heutigen Kunst herrühren und den Vergleich des Einheimischen mit dem Fremden unmittelbar an die Hand geben. d. R.

*) Man verzeihe mir den Gebrauch des Wortes Styl in der Bedeutung, die ich hier damit verbinde. Es ist, glaube ich, dieselbe Bedeutung, in welcher viele Maler dies Wort, wenngleich unwillkührlich und, so zu sagen, ohne sich davon Rechenschaft zu geben, gebrauchen.

Majestät und Grösse, von Einfalt begleitet, durch ein reines Gefühl bestimmt, in den Gränzen des Maasses und des guten Geschmackes gehalten: dies sind, so viel ich weiss, die Eigenschaften, welche man in der Kunstsprache insgemein durch das Wort Styl auszudrücken pflegt; in diesem Sinne z. B. sagt man: ein Gemälde hat Styl oder es hat keinen Styl. d. V.

die mit den eben genannten Werken der Gegenstand einer genaueren Untersuchung sein sollen.

Ermüdet vom vielen Sehen, das mir doch noch kein besonderes und näheres Interesse gegeben hatte, suchte ich irgend etwas, das meine Aufmerksamkeit lebhaft beschäftigen konnte: ich zauderte nicht, vor die Fischer von Léopold Robert zu treten. Ich habe das Bild sorgfältig untersucht und ich habe es oft wiedergesehen, jedes Mal hat es auf mich denselben günstigen Eindruck hervorgebracht, den ich beim ersten Anblick und freiwillig empfunden hatte: ich glaube, weil es das schönste Werk der Ausstellung ist, das gewissenhafteste, das mindest abhängige von der Mode, im erhabensten Style, voll des tiefsten Geistes, Gefühles und Ueberlegung. Wer kennt nicht seine Schnitter? . . . Kurz, jenes ist der Pendant der Schnitter. Ich hörte Vergleiche anstellen, das Verdienst eines jeden dieser Bilder abwägen, das eine dem andern vorziehen; was mich betrifft, ich fühle dies Bedürfniss nicht; ich liebe die Schnitter und ich liebe die Fischer; ich weiss nicht, welches von diesen beiden Bildern mich mehr den vorzeitigen u. schrecklichen Tod dieses grossen Künstlers betrauern lässt. Die Scene ist zu Venedig und stellt die Abfahrt zum Fischzuge vor; dieser Gegenstand gehört also wirklich zum Genre, aber Léopold Robert veredelte alle seine Aufgaben, sein Genius strebte zum Idealen, zum Erhabenen, und die Scenen des gewöhnlichen Lebens, die Vorgänge aus den niederen Klassen der Gesellschaft gewinnen unter seiner Hand oft einen Ausdruck von Grösse, den viele Apotheosen-Maler niemals erreichen werden: seine Genrebilder haben stets einen historischen Charakter, — vielleicht um uns zu trösten, dass so viele historische Gemälde nichts als Genrebilder, und oft eines sehr niedern Ranges, sind.

Ein von dem eben besprochenen sehr verschiedenes Werk, viel mehr in Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack, aber nichts desto weniger von sehr bedeutendem innerlichen Werthe ist der Alchymist von Eugéne Isabey. Ein alter Mann mit seltsamer Miene sitzt in seinem dunklen und staubigen Gemache; er ist umgeben von Destillirkolben, Phiolen, Büchern, dem zu seinen Beschäftigungen nöthigen Apparat; er ist alt, hässlich, unsauber. Diese Person und dieser Gegenstand sind in der Manier des Rembrandt aufgefasst und behandelt. Ich meine nicht, dass Isabey mit Absicht und Vorbedacht auf Nachahmung ausgegangen sei; aber es findet in der That eine Verwandtschaft zwischen diesen beiden Malern statt. Freilich, wenn man dies Wort in seinem bestmöglichen Sinne nimmt, so findet man viel Blendwerk in dem Bilde. Es ist darin eine ausserordentliche Kühnheit der Pinselführung, aber ich würde mich sehr täuschen, wenn der Maler nicht sorgfältigst über eine jede dieser glücklichen Zufälligkeiten, dieser kecken Eingebungen, daraus das Werk zusammengesetzt scheint, nachgedacht haben sollte. Es scheint, als ob allein die Phantasie seine Hand geführt habe, aber das ist es nicht: dies Werk ist aus der Ueberlegung hervorgegangen, — kurz: es ist ein Kind jener romantischen Schule Frankreichs, es ist vielleicht eine Reminiscenz an Rembrandt, — es ist ein Erzeugniss der Mode. Bei alle dem jedoch wird dieses Werk ein besseres Geschick, als viele ähnliche Arbeiten haben: es wird stets schön bleiben.

Zur Seite bemerkte ich einen Krieger, dessen dunkler und bedeutungsvoller Blick eine historische Person aus einer, dem Jahrhundert des Skepticismus und der Doctrin vorangegangenen Zeit ankündigte: dies ist der San Pietro von Goyet, zwei Drittel des Körpers, Lebensgrösse. Das Kolorit dieses Bildes dürfte unrein genannt werden; der allgemeine Farbenton kann schwarz und monoton erscheinen, indess ist dies Werk, auch in Rücksicht auf die Farbe, von einer angenehmen Wirkung, und was die Figur anbetrifft, so ist sie düster, kräftig gedacht, sie ergreift den Sinn und das Gemüth. Sie scheint mir sehr schön. Doch muss man bedauern, dass die Hände nicht sicher genug gezeichnet und nicht sorgfältig genug modellirt sind: auch scheint mir das Bild in der That zu schwarz, und wenn es noch ein wenig mehr nachdunkeln sollte, so würde man nichts mehr sehen können.

Hiob und seine Freunde von Gallait (Figuren in Lebensgrösse) — ist eine geistreiche Production, den Geschmack des Tages zwar nicht verläugnend, doch ohne Uebertreibung irgend einer Art und nur sich vielleicht ein wenig zu sehr vom Ideal entfernend: ich meine, vom schönen Ideal, aber ohne unedel und karikirt zu werden; Hiob und seine Freunde haben ein wenig zu sehr das Ansehen von Arabern der Wüste. Die Anordnung dieses Bildes ist geistreich und glücklich. Die Farbe ist vielleicht zu eintönig, zu conventionell: Weiss und Schwarz mit einigen schwachen Nüancen von Roth und Gelb. Das Gemälde hatte beim ersten Anblick bereits einen leb-

haften Eindruck auf mich gemacht: auch nachdem ich es aufmerksamer untersucht habe, finde ich, dass es unter die besseren Werke des diesjährigen Salons gehört. Die Behandlung des Kolorits und die Auffassungsweise der Gestalten rufen uns die Werke Spagnoletto's zurück; indess ist der Uebergang aus den Schatten nicht so scharf wie bei letzterem: die Lichter sind minder hell, die Schatten minder stark. Der Künstler ist noch sehr jung . . . In diesem Alter, und schon so nahe der grössten Kühnheit, der grössten Gewandtheit!

Unter den Landschaften haben mich der Pont-au-change zu Lyon von Watelet und vornehmlich eine italienische Gegend von Coignet zumeist angezogen. Ich kenne keinen Maler, der es besser verstände wie Watelet, die Natur mit so vieler Wahrheit in ihrer Gesammtwirkung, oder wenigstens einen gewissen Lichteffekt aufzufassen, der sich in mehreren seiner letzten Werke wiederholt, und wo er die geheimnissvollsten Wirkungen des Tageslichts zusammengefasst zu haben scheint. Das Wasser in diesem Bilde ist von erstaunlicher Wahrheit; minder glücklich ist der Himmel, dem man mehr Luft wünschen möchte; auch die Behandlung der Gebäude scheint mir nicht frei von Manier.

Das Bild von Coignet trägt ungleich mehr als das andre das Siegel jener landschaftlichen Darstellungsweise, welche dem darstellenden Künstler eben eigenthümlich ist, welche aus ihm selbst hervorgeht, an seinen eignen Gemüthszuständen Theil nimmt, — die Deutschen, würden sagen: der subjektiven Weise. Im Allgemeinen liebe ich in den Landschaften minder diese als die entgegengesetzte Tendenz, gleichwohl ist mir das in Rede stehende Bild als das bedeutendste unter allen Landschaften des Salons erschienen. Denn allerdings muss ich zugeben, dass Ansichten und Principien dieser Art nicht zum Extrem getrieben werden dürfen; geschieht dies, so werden sie eher schädlich als nützlich, die Individualitäten verwirren stets die Systeme. — In diesem Bilde ist Styl und es hat eine glänzende Farbe, ohne Manier.

Unter den Architekturgemälden schien mir die Ansicht von Honfleur, von Danvin, eins der schönsten dieser Ausstellung.

Ich habe die Absicht, den Salon wieder zu besuchen und mehr Ordnung in meine Arbeit zu bringen. Den zweiten Bericht werde ich der Historienmalerei und den religiösen Gegenständen widmen. Unter den historischen Gemälden sollen die Arbeiten derjenigen Maler begriffen werden, welche annoch der Richtung der David'schen Schule folgen: derer, welche wirklich Geschichte darstellen; derer, welche den Memoiren des Tages folgen, welche mit einer solchen Leichtigkeit die grossen Schlachten, die Ereignisse des Ruhmes der Nation oder der Aufregungen des Volkes improvisiren; derer endlich, deren Werke im Wesentlichen dem Genre angehören und nur insofern zur Historienmalerei zu rechnen sind, als die grossen Verhältnisse der dargestellten Figuren das Bestreben des Künstlers zeigen, in dieser Klasse mitgezählt zu werden. Die religiösen Gegenstände sind nicht zu classifiziren, denn eine jede Nummer zeigt einen andern Charakter, — und zwar deshalb, weil ihre allein wahre Quelle, der Glaube, verarmt zu sein scheint, und selbst ihr Richtscheit, das Dogma, beeinträchtigt ist.

In dem dritten Bericht werde ich Rechenschaft von allen übrigen Kategorieen geben. Sodann werde ich mich mit den modernen Bildern beschäftigen, welche ich in den Ateliers der Künstler (bei Paul Delaroche, Ary und Henri Scheffer, Roqueplan, Delacroix, Watelet, Deveria, Gallait), in den Sammlungen und öffentlichen Gebäuden (im Louvre, dem Palais Royal, dem Luxembourg, zu Neuilly, St. Sulpice u. s. w.) gesehen habe. Dann sollen die Aquarellen an die Reihe kommen, die jetzt in allen Ländern eine so bedeutende Rolle spielen und deren Erfolg, glänzend und ephemer wie die Mode, sich ausbreitet, in Uebertreibung verfällt und vielleicht verschwinden wird, wie diese.

Den Schluss dieses Besuches in Paris werden allgemeine Bemerkungen über den Zustand der Malerei in Frankreich machen. (Zweiter Bericht folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die sechste Kunst- und Gewerbe-Ausstellung von Königsberg in Pr. hat in einer „Reihe fliegender Blätter," vom 24. Februar bis 8. April d.J., herausgegeben von Dr. E. A. Hagen, eine ausführliche Beurtheilung gefunden. Die Ausstellung war im Wesentlichen bedeutend und wir begegnen in den Berichten einer Anzahl vortrefflicher Bilder, die

uns meist von den letzten Berliner Ausstellungen bekannt sind; es genüge die Namen Sohn, Steinbrück, Maes, v. Kloeber, Most, Bürckel, E. Meyerheim, Elsholtz, Schirmer (in Berlin), Elsasser, Rottmann, Krause u. s. w., denen sich noch die Franzosen Gudin und Isabey anreihen, zu nennen. Die Kritiken rühren aus verschiedenen Federn her; ein grosser Theil derselben ist von dem Herausgeber in seiner beschaulichen Weise abgefasst und mit mancherlei dankenswerthen Berichten über die Lebensumstände und Bildungsverhältnisse einzelner Künstler*), sowie mit anderen historischen Notizen versehen. Einige Aufsätze, ausgezeichnet durch liebenswürdige Einfachheit und Klarheit, sind von C. Rosenkranz geschrieben. Die eines dritten Verfassers, mit der Chiffre. 2. unterzeichnet, theilen diesen Vorzug nicht und treffen ziemlich weit vom Ziel. Andre rühren von Andren her. Auch Verse und sogar französische Kritik fehlen nicht. — Jedenfalls ist diese Theilnahme mannigfacher Stimmen für das eine gemeinsame Interesse höchst erfreulich, und kann nur dazu dienen, den Sinn für die Kunst immer mehr zu schärfen und zu verbreiten.

Ueber die vierte Kunstausstellung in Hannover (eröffnet am 24. Februar d. J.) sind uns folgende statistische Notizen mitgetheilt worden.

Ausgestellt waren 621 Nrn. von 325 verschiedenen Künstlern, davon waren verkäuflich 532 Nrn. und von diesen sind 116 Nrn. verkauft zu dem Belaufe von 14,000 Rthlr. Courant. — Die Ausstellung zeichnete sich aus durch eine überwiegende Zahl sehr vorzüglicher Werke und durch eine grosse Mannigfaltigkeit der Meister und Schulen. Die grössten Anstrengungen waren von München aus gemacht und so ist auch die Zahl der verkauften Kunstwerke überwiegend der dortigen Schule angehörig. — Der Liberalität des Rheinisch-Westphälischen Vereins, seine Erwerbungen den Ausstellungen zukommen zu lassen, verdanken wir die Hauptzierden der Ausstellung. In Folge der Aufforderung der Committé des Kunstvereins zur Einsendung von Skizzen, um ein grösseres historisches Gemälde zu bestellen, waren 9 Skizzen eingelaufen, 6 religiösen Gegenstandes, 3 aus der vaterländischen Geschichte; das Schiedsgericht hat diejenige des Prof. Carl Oesterley in Göttingen gewählt: Christus, welcher den Aposteln das Kind als Vorbild zeigt, Nr. 279 des Cataloges. Diese ist bestellt, um auf unsrer nächsten Ausstellung als grösseres Bild den ersten Erfolg dieses Versuchs zu zeigen. — Wir haben es sehr beklagen müssen, dass mehrere der ausgezeichnetsten Düsseldorfer Maler es abgelehnt haben, Skizzen einzusenden, weil eine Concurrenz dabei stattfinde, die wir leider nicht vermeiden können, da wir hier am Ort die Künstler für solche Gemälde nicht besitzen. —

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt ist am 21. April d. J. eröffnet worden und erfreut sich, durch die Thätigkeit des Vorstandes des Halberstädter Kunstvereines, einer vorzüglichen Bedeutsamkeit. Der vorliegende Katalog enthält, incl. des ersten Nachtrages, 493 Nummern. Die ausgestellten Werke repräsentiren in wünschenswerthester Weise die verschiedenen Malerschulen Deutschlands (natürlich mit Ausschluss der Schulen der Freskomalerei), und vornehmlich dürfen die sehr zahlreich vorhandenen Bilder aus München und Düsseldorf Gelegenheit zu interessanten Vergleichen darbieten. Mit grosser Liberalität sind dem Vereine von fern und nah Werke eines vorzüglichen Ranges mitgetheilt worden; namentlich bewährt auch hier der rheinisch-westphälische Kunstverein wiederum seinen auf das allgemeine Beste der Kunst gerichteten Sinn. Unter den sechs, von diesem Vereine mitgetheilten Werken wird insbesondere eine von dem Holländer Koekoeck gemalte Winterlandschaft als ein Wunder von Naturwahrheit gerühmt. Unter den neueren Gemälden, welche auswärtigen Privatpersonen angehören, zeichnet sich vornehmlich ein Bild von W. Schadow, „Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus“ (im Besitze des Herrn A. Bendemann), aus. Eine vorzügliche Zierde der Ausstellung bilden jedoch die, im Auftrage des Hrn. Domherrn von Spiegel zu Halberstadt gemalten Bilder: — das Urtheil des Paris von Sohn; ein Eichenwald im Spätherbst von Lessing; der Dom von Cöln, im Zustande seiner Vollendung, von Hasenpflug; und als die Krone von allen: die Kinder Eduards von England, von Hildebrand, — so wie andre, im Besitz dieses Kunstfreundes befindliche

*) Doch möchte es wohl nicht unangemessen sein, in einzelnen Fällen vor der (heutiges Tages so beliebten) Veröffentlichung dieser oder jener Partikularitäten zu warnen. Die Briefzeilen z. B. welche S. 60 über A. Schrödter mitgetheilt werden, dünken uns für den Druck wenig passend, und um so weniger, als es sich hier um einen der ersten Meister unsrer Zeit handelt.

Meisterwerke, namentlich: eine Landschaft, Partie am Chiemsee, von M. Haushofer in München. Ausser dieser und noch einer andern Landschaft desselben Künstlers und zwei ähnlich grossartigen Gebirgslandschaften von H. Heinlein in München, ist, als eins der ausgezeichnetsten Werke dieses Faches, vornehmlich noch ein Bild von Scheuren in Düsseldorf (sumpfige Landschaft mit Eichen, — im Besitz des Dr. Lucanus) zu erwähnen. Unter den Genrebildern wird, nächst den „Schmollen-Trinkern" von Greven in Düsseldorf, ein bedeutendes Gewicht auf die die Münchner Schule gelegt, und besonders drei Scenen türkischen Volkslebens, von Petzl, rühmlichst hervorgehoben. — Wir hoffen, in Kurzem nähere Berichte über diese Ausstellung mittheilen zu können.

Nachricht.

Das Beiblatt zur Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom 27. März d. J. unterrichtet uns von den Studien des Grafen von Laborde zu Kassel (des bekannten orientalischen Reisenden) über ältere mittelalterliche Kunst, vornehmlich in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, und verheisst uns wichtige neue Forschungen und Entdeckungen in diesen Fächern, deren Mittheilung nahe bevorstehen soll. Vornehmlich wichtig dürften diese Studien sein, sofern Hr. v. Laborde sich selbst als einen sehr geübten und im Kopiren älterer Platten sehr geschickten Holzschneider erweist; das genannte Beiblatt enthält mehrere vorzügliche Proben dieser seiner Kunst, unter denen insbesondere die Facsimile's einiger sehr alten, mit Bunze und Hammer gefertigten Platten höchst gelungen scheinen. Der Berichterstatter bemerkt, dass neue so hundert Platten der Art von der Hand des H.n. v. Laborde, zur Erläuterung seiner „Geschichte der Steckkunst im Ernabenen und des Holzschnittes seit 1480" vollendet seien; eine Kunstreise nach Preussen, Sachsen, Bayern, nach den Ufern des Rhein-, Westphalen und Holland, welche Hr. v. L. anzutreten im Begriff stehe, soll dazu dienen, diesem Unternehme die möglichste Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

Berichtigung.

In dem Necrolog des Professors der Bildhauerkunst, Karl Friedrich Wichmann (Museum, No. 17 d. J.) ist die Statue des Mars, welche in der einen Nische zur Seite des Brandenburger Thores von Berlin, nach der Stadt zu, steht, als das „erste selbstständige Werk" bezeichnet, welches der verstorbene Künstler in Schadow's Atelier ausgeführt habe. Es muss indess, um Missverständnissen vorzubeugen, nachträglich bemerkt werden, dass K. F. Wichmann dies Werk nicht selbständig, sondern nach einem zwar kleineren, aber sehr ausgeführten Modelle seines damaligen Meisters, G. Schadow, gearbeitet hat. —

Bei dieser Gelegenheit möge es vergönnt sein, auf die Trefflichkeit dieser Statue mit einigen Worten aufmerksam zu machen. Zwar besteht ihr Material nur aus Sandstein, auch ist sie nur in derjenigen leichteren Weise ausgeführt, wie es bei mehr decorativen Sculpturen in der Regel zu geschehen pflegt; in ihren Intentionen jedoch zeigt sie eine jugendliche Kraft, eine Freiheit, Kühnheit, Elasticität, zugleich aber auch eine Harmonie und einen Adel der Bewegung, wie wir in der That wenig solcher Eigenschaften bei Sculpturen dieses Ranges nachzuweisen wüssten. Leider scheint man den hohen Werth dieses Werkes vergessen zu haben. Die Nische, darin dasselbe steht, ist oberhalb mit einem Brette (einer Holzverkauf-Anzeige) verschlagen, zugleich dient sie zur Aufbewahrung schmutziger Leitern der Laternenzünder, welche der Nische und dem Standbilde selbst Gefahr drohen, und überdiess ist letzteres aufs Aergste durch aufgehäuften Unrath von Vögeln besudelt. — Es bedarf gewiss nur dieser Anzeige, um den ausgesprochenen Uebelständen abzuhelfen und Schlimmerem vorzubeugen. d. R.

KUNST-ANZEIGE.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu beziehen, in Berlin durch George Gropius in der Königl. Bauschule:

Rudolph Weigels Kunstcatalog. 3te Abtheilung. gr. 8. ..... 6 gGr.

Hans Holbein d. Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, von C. Fr. v. Rumohr. Mit Holzschnitten. 8. ..... 18 gGr.

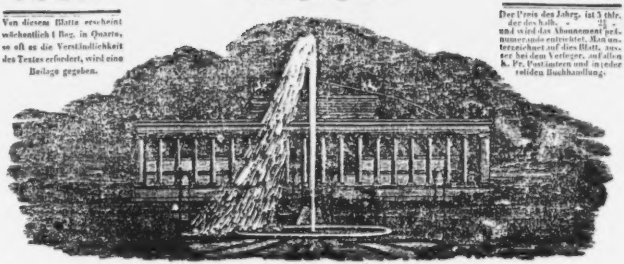
Die Architectur des Mittelalters in Regensburg. Herausgegeben von J. Popp und Th. Bülau. 4s Heft. Mit 5 Kupf. Lief. Roy. fol. 3 Thlr. 12 gGr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 20. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Königliche Akademie der Künste hat den Lithographen Herrmann Delius hierselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 30. April 1836.

Königl. Akademie der Künste
(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Ueber

die akademischen Kunstausstellungen von Berlin.

Der zwanzigste Mai des laufenden Jahres ist ein wichtiger Gedächtnisstag für die Schicksale der neueren Kunst. An ihm sind 50 Jahre verflossen, seit eine Einrichtung in Berlin (und soviel wir wissen in Deutschland) zum ersten Mal ins Leben trat, die, unscheinbar in ihrem Beginnen und die frühere Zeit ihres Bestehens hindurch, in späterer Zeit so glänzende Erfolge gezeigt hat: die Einrichtung der öffentlichen, durch die Kunstakademie veranstalteten Kunstausstellungen von Berlin. Das Jahr 1786, da diese erste Kunstausstellung zu Stande kam, ist überhaupt eins der wichtigsten in der Geschichte der hiesigen Kunst-Akademie. Im J. 1694 unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich III. (des nachmaligen Königes Friedrich I.) gestiftet und mit bedeutenden Mitteln zu erfolgreicher Thätigkeit ausgestattet,

war dies Institut unter seinen Nachfolgern aufs Aeusserste beschränkt worden und seinem Erlöschen nahe; in dem genannten Jahre, dem letzten Lebens- und Regierungsjahre Friedrich's II., wurde ihm, durch die thätige Fürsorge des damaligen Staatsministers, Freiherrn von Heinitz, ein neuer Boden und Nahrungsquell gewonnen. Als eins der ersten neuen Lebenszeichen des Instituts ist eben jene, am 20. Mai eröffnete Ausstellung, zu betrachten, welche Einrichtung fortan wiederholt werden und solcher Gestalt ein öffentliches Zeugniss von der fortgesetzten Wirksamkeit des Instituts ablegen sollte*).

Zur Einleitung der ersten Ausstellung spricht sich das Vorwort des Verzeichnisses mit folgenden Worten aus:

„Die Königl. Preuss. Academie der bildenden Künste zu Berlin hat seit ihrer Stiftung keine öffentlichen Beweise ihres Fleisses dargestellt, ob sie gleich im Stillen fortgearbeitet und manche grosse Künstler, auch andre geschickte Schüler erzogen hat, welche die Zeichenkunst bei ihren verschiedenen Handthierungen mit Nutzen angewandt haben. Nunmehr ist sie so glücklich gewesen, dass der Grosse König Friedrich, in den Tagen seines ruhigen Alters, ein gnädiges Auge auf sie geworfen, ihr manche Vortheile zugewandt, ihre alten Privilegien wieder erneuert und ihr an einem Minister einen Protector gegeben, der, sie zu ihrem alten Glanze zu bringen, es sich zur Pflicht macht."

„Zu diesem Ende ist auch eine öffentliche Ausstellung der Kunstwerke ihrer Mitglieder beliebt worden, sowie sie bei anderen Kunstacademien eingeführt ist. Die hiesige bescheidet sich, dass sie bei ihrer Wiederauflebung noch nicht mit so vielen Meisterstücken hervortreten kann, als wenn ihr Flor einige Jahre gedauert hätte — auch haben die hiesigen Künstler eine solche öffentliche Prüfung ihrer Arbeiten sobald noch nicht vermuthet und also, sich gehörig dazu vorzubereiten, nicht Zeit genug gehabt."

„Man hat also die Kunstwerke einiger verstorbenen Mitglieder der Academie, sonderlich derer, sich um das Wohl der Academie verdient gemachten Directoren und Rectoren Werner, Terwesten, van Roye, Pesne und le Sueur, so wie auch einige Arbeiten einer Therbusch, eines Vaillant, Falbe, Glume, Reclam und Dubuisson, welche ehedem berühmte Mitglieder der Academie waren, mit aufstellen lassen, wodurch gewissermassen eine Geschichte der Kunst zu Berlin den Kennern vor Augen gelegt wird, welche patriotisch gesinnten Einwohnern nicht gleichgültig sein kann, — und wodurch zugleich die Verdienste jener verstorbenen Künstler, auch noch nach ihrem Tode, zur Aufmunterung der jetzt lebenden, verewiget werden. Auch hat man von Kunstliebhabern und einigen Zöglingen der Academie, die sich durch ihren Fleiss auszeichnen, verschiedenes ausgestellt, und da die Academie in der Folge darauf Bedacht nehmen wird, diese und andere Künstler, sogar durch Preise, aufzumuntern, so kann man sich wohl mit der Hoffnung schmeicheln, dass die Berlin'sche Academie den besten auswärtigen gleich kommen wird; und hierzu wird selbst der gerechte Tadel so wie der eben so gerechte Beifall wahrer Kunstverständigen gewiss viel beitragen." U. s. w.

Diese erste Ausstellung zählte 335 Nummern und füllte drei Zimmer, welche, nach der jetzigen Lokalität, ungefähr den Raum des ersten grossen Saales, linker Hand neben dem Eingangszimmer, einnahmen. Im ersten Zimmer befanden sich die Werke von Dilettanten und von Schülern der Akademie; an der Spitze der Dilettanten steht im Verzeichniss Se. Königl. Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen (Se. Majestät der jetzt regierende König) mit einer Bleistiftzeichnung nach Bouchardon; unter den übrigen bemerkt man u. a. den Namen A. von Humboldt. Das zweite Zimmer enthielt Werke verstorbener Meister, (deren in dem angeführten Vorwort gedacht ist) und derjenigen lebenden Künstler, die nicht zur Akademie gehörten. Das dritte Zimmer die Werke von Mitgliedern der Akademie: 21 Gemälde von B. Rode, damaligem Direktor; mehrere Gemälde und eine grosse Anzahl Radirungen von D. Chodowiecki; Arbeiten von I. W. Meil, Frisch, den Bildhauern Tassaert und W. C. Meyer, Kupfer-tiche von D. Berger, Landschaften von I. Ph. Hackert, u. s. w.

*) Wir bemerken beiläufig, dass der 20. Mai auch der Geburtstag des gegenwärtigen Direktors der Akademie, des Bildhauers *Dr.* G. Schadow (geb. im J. 1764), ist.

Folgendes ist die Uebersicht der, seither erfolgten, akademischen Ausstellungen und ihres grösseren oder geringeren Reichthums:

	Jahrzahl.	Eröffnungstag.	Nummern des Verz.
1.	— 1786	20. Mai	335.
2.	— 1787	21. „	396.
3.	— 1788	25. Septbr.	396.
4.	— 1789	25. „	267.
5.	— 1791	22. Mai	148.
6.	— 1793	27. „	348.
7.	— 1794	26. Septbr.	356.
8.	— 1795	26. „	289.
9.	— 1797	26. „	409.
10.	— 1798	25. „	428.
11.	— 1800	15. „	435.
12.	— 1802	15. „	477.
13.	— 1804	1. October	601.
14.	— 1806	22. Septbr.	590.
15.	— 1808	29. Mai	396.
16.	— 1810	23. Septbr.	422.
17.	— 1812	20. „	629.
18.	— 1814	9. October	397.
19.	— 1816	22. Septbr.	432.
20.	— 1818	27 „	518.
21.	— 1820	24. „	543.
22.	— 1822	22. „	757.
23.	— 1824	26. „	784.
24.	— 1826	24. „	1065.
25.	— 1828	21. „	1107.
26.	— 1830	19. „	1333.
27.	— 1832	16. „	1343.
28.	— 1834	14. „	1305.

In Bezug auf die drei letzten, schon bedeutend zahlreichen Ausstellungen muss noch hinzugefügt werden, dass vom J. 1830 ab die Probe-Arbeiten der hiesigen und der Provinzial- Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schulen u. s. w., welche in den früheren Jahren mitgezählt hatten, von den grösseren Kunstausstellungen ausgeschlossen und aus ihnen kleine Ausstellungen, zur Zeit des Frühjahrs, eingerichtet wurden. —

Die Verzeichnisse der verschiedenen Jahrgänge enthalten mannigfach interessante Notizen und geben zu mancherlei Bemerkungen Stoff, unter denen wir gegenwärtig einige der wichtigsten hervorheben wollen.

Im Vorwort des Jahrgang. 1789 werden zuerst ausgesetzte Belohnungen für Künstler angeführt, und zwar: für die Maler 5 Prämien von 50 bis 500 Thalern; für die Zeichner 2 Prämien, jede zu 100 Thalern; für die Bildhauer desgleichen; für die Kupferstecher 4 doppelte Prämien von 50 bis 200 Thalern; für die Formschneider eine Prämie von 50 Thalern.

Das Verzeichniss von 1791 beginnt mit einer Reihe von 17 Zeichnungen und Modellen zu einem Monumente Friedrichs des Zweiten, die auf Befehl des Königes Friedrich Wilhelm II. zur Concurrenz eingesandt waren. — Darstellungen desselben Inhalts und zu demselben Zwecke finden sich auch im Verzeichniss von 1797.

Das Verzeichniss von 1791 enthält ferner im Anhange eine ausführliche „Beschreibung der Kunstwerke, welche von Mitgliedern der Akademie und andern Künstlern in den königlichen Schlössern und in öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch an öffentlichen Plätzen, seit dem J. 1789 verfertigt wurden: Werke von Rode, Frisch, Schadow, Karstens, Cuningham u. s. w.

Die folgenden Jahrgänge bis 1802 geben ähnliche Nachrichten, die für die Geschichte der neueren Kunst von grosser Wichtigkeit sind.

Das Verzeichniss von 1795 führt eine Reihe von Kunstwerken an, die durch eine „Preisaufgabe der K. Akademie auf die beste allegorische Darstellung des Friedens“ veranlasst wurden.

Das Verz. von 1800 beginnt mit einer „Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen (grösstentheils auf Befehl Sr. Maj. des Königs angefertigt),“ denen sich Darstellungen vaterländischer Gegenden und vaterländisch-historische Sculpturen anschliessen. — Ebenso beginnt der folgende Jahrgang.

Das letztgenannte Verz. von 1802 enthält einen ausführlichen Necrolog des, um die Akademie höchst verdienten Ministers von Heinitz.

Die Ausstellung von 1806 wurde durch die Besetzung Berlin's durch die Franzosen unterbrochen. Ein Theil der hier ausgestellten Kunstwerke kehrte auf der folgenden Ausstellung von 1808 wieder. Das Verzeichniss der letzteren ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst.

In der Einleitung zu den Verzeichnissen von 1814 und 1818 ist eine ausführliche Geschichte der Akademie bis zum letzteren Jahre mitgetheilt. Vom J. 1820 ab ist in den Verzeichnissen regelmässig eine Chronik der Akademie, und zugleich der bedeutendsten Kunstunternehmungen in Berlin, enthalten.

Das Verzeichniss von 1826 giebt Nachricht von den erneuerten Preisbewerbungen unter den Schülern der Akademie, welche dem Sieger ein Reise-Stipen-

dium auf mehrere Jahre gewähren und deren erste im J. 1825 Statt fand.

Die Namen der Künstler, von denen Werke ausgestellt wurden, sind in den Verzeichnissen bis zum J. 1828 incl. in einer bestimmten Rangordnung aufgeführt. Das Verz. v. 1826 z. B. zerfällt noch in folgende Abtheilungen: — Mitglieder des Senats der Königl. Akademie der Künste (Direktor, Rektoren und Professoren); — Mitglieder und übrige Lehrer der Akademie und der Provinzial-Kunstschulen; — Schüler, welche noch ausser dem akademischen Unterrichte den besonderen Unterricht einzelner Mitglieder der Akademie geniessen; — Einheimische und auswärtige Künstler; — Dilettanten; — Bildhauer u. Bildner (nach ähnlicher Rangordnung, hinter den einzelnen Meistern ihre Schüler); — Schüler der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler in den Zeichnen- und Modellir-Klassen der Königl. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler aus den Provinzial-Kunstschulen; — Architekten; — Mechanische Modelle; — Plan- Karten- und Maschinen-Zeichnungen und Stiche derselben in Kupfer u. s. w. — Fabrik- Manufaktur- und mechanische Arbeiten.

Seit dem J. 1830 hört die Rangordnung auf; die Namen der Künstler werden unter folgenden Rubriken alphabetisch aufgeführt: — 1) Gemälde und Zeichnungen; — 2) Bildwerke; — 3) Architektur; — 4) Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographieen; — 5) Kunst-Industrie. F. K.

Kunstliteratur.

Die Malerei der Alten, von R. Wiegmann.

(Fortsetzung.)

„Von Nachdunkeln und Verbleichen der Farben findet sich keine Spur. Sie müssten sich offenbar durch die gestörte Harmonie verrathen. Der Grund, mit welchem die Wände zur Aufnahme der Malerei überzogen sind, ist ein so hart gewordener Stuck, dass Stösse und Berührungen anderer harter Körper nicht leicht Eindrücke darauf machen. Ja, man findet sogar einige Wandbekleidungen, deren Oberfläche so fest und hart ist, wie das beste Töpfergeschirr. Von solchem Grunde lösen sich die Tünchen und Malereien, mit wenigen Ausnahmen, nicht im Geringsten ab, auch bei der Behandlung mit fetten und ätherischen Oelen, Seife, Alkohol und Wasser. Sie besitzen also die nicht zu übersehende Eigenschaft, dass sie leicht und ohne Nachtheil von Staub und anderem Schmutze gereinigt werden können. Ihre Haltbarkeit hat sich fast durch zwei Jahrtausende bewährt."

„Wie weit stehen unsere modernen Dekorationen den antiken nach! Die gewöhnlichen Ueberzüge der Mauern, welche der Malerei zum Grunde dienen, sind weich und zerbrechlich, so dass selbst die leichtesten Stösse der Möbeln die Oberfläche beschädigen. Wenn aber solchen zufälligen Berührungen der Mauerüberzug nicht zu widerstehen vermag, so ist es fast gleichgültig, ob man eine mehr oder minder dauerhafte Malerei darauf anwendet. Daher kommt es auch wohl, dass man in den neueren Zeiten sich so wenig um eine dauerhafte Malerei bekümmert hat. Was brächte es für Nutzen, wenn die Malerei länger auszuhalten vermöchte, als der Körper, der sie trägt, da wir doch nicht verhindern könnten, dass sie mit ihm zerfiele! Vortheilhafter würde es sein, wenn das Verhältniss umgekehrt wäre, und der Grund die Malerei überdauerte; dann könnte doch diese erneuert werden."

„So üble Einflüsse indessen diese Vergänglichkeit des Grundes und der Farbe auch auf den Werth und die kunstvolle Ausbildung unserer Dekorationsmalerei haben muss, so besteht darin gleichwohl nicht ihr einziger Mangel. Auch an Schönheit und Eleganz bleibt sie weit hinter der der Alten zurück."

„Da in den neuesten Zeiten dieser Dekorationsstyl wieder aufgegriffen ist, im Allgemeinen aber nicht des Beifalls sich erfreut, der den antiken Vorbildern mit Recht gezollt wird, so müssen wir die Ursache davon in der dabei in Anspruch genommenen Art der Malerei suchen. Gegenwärtig bedient man sich gewöhnlich dazu der Temperamalerei. Diese besitzt jedoch offenbar nicht die Mittel, den Zauber, welcher jene alten Dekorationen auszeichnet, nur im Entferntesten wiederzugeben. Dasselbe gilt auch von der Frescomalerei, wie sie jetzt allgemein ausgeübt wird. Beide Arten geben nur sehr stumpfe und sehr körperliche Farben und eine unscheinbare und rauhe Oberfläche, weit entfernt von den Eigenschaften derjenigen alter Wände. Wollte man auch einen Wachsfirniss oder dergleichen darüber setzen, so würde dennoch wenig daran gebessert werden, theils weil dadurch zu viel Licht verloren ginge, theils auch, weil ein solcher Firniss auf einer rauhen und unebenen Oberfläche diese Mängel nur desto auffallender machen würde, und ausserdem durchaus nicht mit

einer wirklichen Politur, die unbedingt eine saubere und glatte Fläche voraussetzt, zu vergleichen ist. Bei Tempera- und Leimfarben ohne Firnissüberzug ist aber noch der Mangel zu erwähnen, dass sie sich sehr schwierig reinigen lassen und der Nässe durchaus nicht widerstehen."

„Bedient man sich aber nicht der Fresco- oder Temperamalerei, sondern der Oel-, Wachs- oder Lackfarben, so erlangt man freilich einigermassen glänzende, wiewohl nie feine und zarte Gründe. Die Malerei ist auch fest und erträgt das Abwaschen; aber dafür treten andere, diese geringen Vortheile weit überwiegende Unvollkommenheiten hervor; die Malerei wird dunkel, schwer und trübe. Diese Beobachtung kann man in jedem Zimmer machen, in welchem Oelbilder auf Papiertapeten oder Temperaanstrich hängen. Mit der Zeit dunkeln die Farben noch mehr nach, so dass manche ursprünglich helle Töne, bei Gebrauch gewisser Farben, zuletzt schwarz werden. Licht aber ist die erste Bedingung der Dekorationsmalerei. Ohne Licht keine Heiterkeit. Und diese Eigenschaft haben die Fresco- und Temperafarben in so hohem Grade, dass die damit ausgeführten Malereien in manchen dunklen Kapellen italienischer Kirchen ein eigenthümliches Licht in sich selbst zu haben scheinen, so dass man sie noch ziemlich deutlich erkennen kann, während in Oelbildern an solchen Orten gewiss nichts mehr zu unterscheiden wäre."

„Ein andrer Grund, die fetten Farben von der Dekorationsmalerei auszuschliessen, liegt in der ihnen möglichen Kraft und Tiefe. Diese Tiefe der Farben trägt nicht wenig bei zur Störung der Einheit einer Decoration, weil sie die Wände zu durchbrechen scheint, und durch die täuschende Wahrheit des Schattens und des Helldunkels, deren sie fähig ist, das eigentlichste Wesen der Decorationsmalerei, — Verzierung und Ausschmückung gegebener Wandflächen, — vernichtet. Daher verdienen die nicht fetten Farben, denen solche Tiefen unmöglich sind, und die deshalb schon von selbst ruhigere und sanftere Eindrücke hervorbringen, vor den fetten unbedingt den Vorzug."

„Demnach ist weder unsre Fresco- und Temperamalerei, noch die Oel-, Wachs- und Lackmalerei im Stande, ihren Productionen die gerühmten Eigenschaften zu verleihen. Bedenkt man nun, dass der grösste Werth der antiken Decorationen in jenen Eigenschaften besteht, und dass der antike (pompejanische) Decorationsstyl eben auf die dabei angewendete Malerei (— wie der Verf. später nachweist —) gegründet ist, so müssen wir uns wundern, dass man in unsren Tagen jenen Styl mit Mitteln nachzuahmen wagt, mit welchen sich nur das Aeussere, nicht aber der Hauptzweck — die Schönheit — erreichen lässt. Daraus lässt es sich erklären, dass solche missverstandene Nachbildungen im Ganzen, namentlich bei Gebildeten, so wenig Beifall finden. Wer aber nach diesen Copien die antiken Muster, oder gar ihr Ideal, beurtheilt, wird nothwendig ungerecht schliessen. Glücklicher Weise ist ein so grosser Unterschied zwischen ihnen, dass wir hoffen dürfen, das antike Dekorationsprincip zu retten; aber auch nur und ausschliesslich für dieselbe Technik, aus welcher es hervorgegangen ist. Einer andern Technik muss wieder eine andere Decorationsweise vorzugsweise entsprechen; denn der Charakter aller Gestaltungen der Kunst soll mit Consequenz aus der Technik hervorgehen*), und beide müssen sich in naturgemässen Wechselwirkungen weiter ausbilden und frei entwickeln."

„Bisher ist behauptet worden, dass die Malerei, welcher die Wanddecorationen der Alten zuzuschreiben seien, nicht mehr ausgeübt würde. Ich füge jetzt hinzu, dass sie eine Art Frescomalerei war,

*) Dies „soll" möchte ich nicht unbedingt unterschreiben. Wenigstens kann man mit demselben Rechte sagen, dass umgekehrt die Technik erst aus dem besonderen Charakter dieser oder jener Kunstgattung hervorgehe, dass erst eine bestimmte Richtung des künstlerischen Gefühles vorhanden sein müsse, um sich dann die entsprechende Technik zu bilden. Hiefür giebt die Kunstgeschichte auffallende Beispiele; die altölnische Malerschule z. B., welche eine besondere Richtung auf Weichheit der Formen und edle Süssigkeit des Ausdruckes hatte, wusste der trockenen und starren Temperamalerei eine Saftigkeit und Flüssigkeit abzugewinnen, die in diesem Betracht jeder Oelmalerei die Wage hält. Ebenso dürfte die minder vollkommene Decorationsmalerei unserer Zeit nicht blos aus der unzureichenden Technik zu erklären sein, sondern gewiss auch aus dem geringeren Bedürfniss; da (wie in der vorigen Anmerkung angedeutet ist) der Kupferstich und die Lithographie den verbreitetsten Schmuck unserer Zimmer abgeben und die Wände grösstentheils bedecken. Doch soll dieser Umstand uns keineswegs hindern, mit dem Verf. die Wiedereinführung des antiken Decorationsprincipes von ganzem Herzen zu wünschen. F. K.

die sich jedoch in mehr als einer Hinsicht von der jetzt gebräuchlichen unterscheidet" . . . . . „Untersuchen wir die Bestandtheile und mechanische Beschaffenheit jener Wandkrusten, und vergleichen mit den zu machenden Beobachtungen, dasjenige, was schriftliche Ueberlieferungen aus dem Alterthum über diesen Gegenstand enthalten."

„Zuerst wird der Anwurf, welcher die Mauer bekleidet und der Malerei zum Grunde dient, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Fällt es auch nicht sogleich in die Augen, wie innig er mit der Malerei darauf selbst verwandt ist, so muss er uns doch seiner Härte, Dauerhaftigkeit und Glätte wegen interessiren. Wir finden, dass dieser meistens über zwei Zoll dicke Stuck aus mehren, gewöhnlich fünf Lagen besteht, von denen die unterste und stärkste mit grobem Sande, zerstossener Lava, Puzzolane und Ziegelgruss, die zweite und dritte mit denselben Substanzen, jedoch in zerkleinertem Zustande, — die beiden letzten aber und dünnsten mit Marmor- oder Kalkspathgruss gemischt sind. Das Bindemittel dieser Ingredienzien weiset sich ohne Ausnahme als Kalk aus. Demnach ist dieser Stuck nichts anderes, als Kalkmörtel, nur mit verschiedenem Zuschlage. Da die unteren groben Lagen unseren wohlbereiteten Kalkmörtel in keiner Hinsicht bedeutend übertreffen, so ist der Zusatz von Tuf, Lava, Puzzolane, — wenigstens im Trockenen, — als gleichgültig zu betrachten, um so mehr, da das Mehl gut gebrannter Ziegel jene Substanzen hinlänglich ersetzt."

„Die letzten und feineren weissen Ueberzüge dagegen zeigen sich so fest und dicht, und besonders an der Oberfläche so hart, gleich und glatt, dass ihre Bereitungsart uns räthselhaft erscheint. Ausserdem ist zu bemerken, dass alle diese verschiedenen Lagen so innig aneinander hängen, dass es schwer fällt sie zu trennen."

„Vitruv (VII, c. 3) bestätigt nicht allein die obigen Wahrnehmungen, sondern giebt uns auch die vollständige Anweisung zu der Bereitung der Wandbekleidungen *(opus tectorium)*. Er lehrt, dass die letzten Ueberzüge von Marmorstuck tüchtig verarbeitet, nach dem Auftragen mit Stecken wohl geschlagen und dann geglättet werden müssen. Dadurch erlangen sie die auffallende Dichtigkeit und Härte. Er fordert auch, dass jeder untere Ueberzug nicht ganz trocken sein dürfe, ehe der folgende darauf gesetzt würde. Daher rührt die innige Verbindung aller. Warum so viele Lagen, und die unteren so dick sein müssen, werden wir später erfahren. Vitruv begnügt sich mit einer philosophischen Demonstration, welche dem damaligen Stande der Physik gemäss, also für uns unnütz ist."

(Fortsetzung folgt).

Kunst- und Kunst-Technik
in ihren neuesten Erscheinungen.

Abbildungen geschnittener Steine und Medaillen, ausgeführt durch F. G. Wagner d. jüngern, Academischen Künstler, Mechanicus und Opticus in Berlin, Kronenstrasse No. 51, mittelst der, von ihm erfundenen Relief-Copirmaschine. 1836.

Vorliegendes Heft ist käuflich in der Kunsthandlung von S. Schropp und Comp. zu Berlin erschienen; es besteht, nächst dem zierlichen Titel, aus 8 Folioblättern, welche auch einzeln ausgegeben werden. Die auf den einzelnen Blättern dargestellten Gegenstände sind: 1) Eine grosse Medaille mit dem Portrait Sr. Maj. des Königs auf der Vorder- und dem preussischen Wappen auf der Rückseite. 2) Eine noch grössere Medaille mit dem Portrait des Kaisers Nikolaus von Russland. 3) Eine kleine zierliche Medaille mit dem Portrait Sr. Königl. Hoh. des Kronprinzen. 4) Die von Fischer geprägte Medaille auf Schleiermacher mit dessen Portrait auf der Vorder- und einer trefflichen allegorischen Composition auf der Rückseite. 5) Die von Brandt gearbeitete schöne Medaille auf S. E. den General Postmeister p. p. von Nagler, ebenfalls Vorder- und Rückseite. 6) Eine Medaille mit dem Portrait v. Knebel's. 7) Sieben geschnittene Steine mit verschiedenen Darstellungen. 8) Acht Medaillen aus der Zeit des späteren Mittelalters mit fürstlichen Portraits.

Wir erkennen in diesen Arbeiten, die Hr. Wagner zur Empfehlung seiner Relief-Copirmaschine herausgegeben hat, eine ähnliche Behandlung, wie in den mit der Collas'schen Maschine gefertigten Blättern des bekannten *Trésor de Numismatique et de Glyptique:* gleich starke, ursprünglich parallele Linien, die bei

einer jeden Erhebung des Reliefs in geringerem oder stärkerem Grade auseinandertreten, bei einer jeden Senkung sich wieder zusammenziehen, — d. h: deren jede einzelne ein wirkliches Profil des Reliefs enthält, — wodurch denn ein vollständiges Facsimile des Reliefs, eine vollkommen genaue Nachbildung desselben mit durchgeführtester und richtigster Modellirung entsteht. Nächst dieser allgemeinen Eigenschaft, wie eine solche überhaupt bei den durch eine richtige Maschine der Art bewerkstelligten Abbildungen erfordert wird, zeichnen sich die vorliegenden Blätter durch die grösste Reinheit, Klarheit und Ebenmässigkeit der Strichlagen aus, welche sowohl bei grösseren Darstellungen, wo die Striche ein höheres Relief befolgen, weiter von einander stehen, und stärker geätzt sind (namentlich bei No. 1), als auch bei den kleineren Abbildungen von zarterer und weicherer Ausführung, wahrzunehmen sind; am interessantesten jedoch bei No. 2, wo ein grösseres Bild von nicht starkem Relief mit feinen engliegenden Strichen ausgeführt und doch die vollkommenste Gleichförmigkeit erreicht ist. Wenn wir endlich noch hinzufügen, dass die Linien einer jeden Platte gleich stark geätzt sind, dass nirgend zur Hervorhebung von Licht und Schatten, eine verschiedene Kraft des Scheidewassers, nirgend eine Nachhülfe des Grabstichels ersichtlich wird, so muss uns schon der blosse Anblick dieser Probeblätter als Zeugniss einer höchst wohlgelungenen Maschine gelten.

So ist es in der That, und wir haben den Werth derselben um so höher anzuschlagen, als sie ganz als eigne Erfindung des Hrn. Wagner zu betrachten ist. Die Einrichtung der Collas'schen Maschine ist bisher bekanntlich sehr geheim gehalten worden und nur die damit gefertigten Abbildungen liessen auf das Princip, welches ihr zu Grunde liegen muss, schliessen: dass nemlich diejenige Linie, welche sich über dem nachzubildenden Relief in vertikaler Fläche bewegt, durch eine besondere Einrichtung gleichzeitig in der horizontalen Fläche, auf der zu ätzenden Platte, wiederholt wird. Versuche, die vor der Wagner'schen Maschine zur Ausführung ähnlicher Nachbildungen gemacht wurden, hatten wenig günstige Erfolge gehabt. Hr. Wagner, — im Bereiche der Kunsttechnik schon durch einen sehr vervollkommneten Linirapparat bekannt, der auf der letzten Berliner Kunst-Ausstellung das Interesse der Kunstfreunde, vornehmlich das der Königl. Akademie der Künste, erweckte, — hat die Construction seiner Maschine ohne alle äussere Anweisung erdacht und ihr zugleich die wünschenswertheste Vollendung gegeben. Sie ist einfach und elegant gebaut und bewegt sich in einer solchen Leichtigkeit, dass der Stift, welcher über dem eingespannten Relief hinläuft, dasselbe unter keinen Umständen gefährdet (selbst nicht, wenn dasselbe aus Gyps bestehet, wie das im obenerwähnten Heft befindliche Blatt No. 2, welches über einem Gypsrelief gearbeitet ist, hievon ein vorzügliches Zeugniss giebt.) Für beliebig zu bestimmende geringere oder grössere Zwischenräume der Linien ist durch eine besondere Einrichtung gesorgt. Der über dem Relief hinlaufende und der radirende Stift operiren ferner in entgegengesetzter Bewegung, so dass das Bild auf der Platte umgekehrt, beim Abdruck hingegen in der richtigen Lage erscheint. Eine sehr zweckmässige Einrichtung ist die, dass bei sehr mattem Relief des Gegenstandes, (wie so vielfach bei Münzen,) durch besondere Stellung der Platte gegen letzteren, eine grössere Schattenwirkung hervorgebracht, und dass umgekehrt bei starkem Relief die grössere Schattenwirkung verringert werden kann, ohne dass dabei das richtige Verhältniss der Modellirung gefährdet wird; beides ist in vielen Fällen zur grösseren Deutlichkeit und zur grössern Klarheit der Abbildung höchst wünschenswerth. Die Maschine kopirt Reliefs vom kleinsten Umfange bis zu solchen, die 8 Zoll im Durchmesser haben; auch für grössere Arbeiten ist sie ohne sonderliche Schwierigkeit einzurichten.

Die Arbeit mit der Maschine erfordert nur eine geringe Uebung; beim Einspannen der Gegenstände kömmt es, ausser der obenerwähnten Berücksichtigung des höheren oder schwächeren Reliefs, vornehmlich nur darauf an, von welcher Seite man das Licht annehmen will. Da die Lichtseite durch das Auseinandertreten der Linien entsteht, so fällt hier natürlich die Detailbildung nicht so deutlich aus, wie auf der Schattenseite, wo die Linien enger zusammenlaufen; es werden also die Theile des Gegenstandes, deren genauste Deutlichkeit vorzüglich wünschenswerth ist (wie bei Gesichtern das Profil) stets in den Schatten zu legen sein; u. s. w. Die Radirung einer Medaille von mittlerer Grösse ist in wenig Stunden zu vollenden (auch das Aetzen, da es vollkommen gleichförmig geschieht, ist eine einfache Operation), während ein gleich eleganter Kupferstich

desselben Gegenstandes aus freier Hand nicht in eben soviel Wochen auszuführen ist; die Kosten werden demnach sehr beträchtlich verringert.

Die Vortheile, welche diese Maschine gewährt, sind also im höchsten Grade bedeutend. Medaillen, Münzen, geschnittene Steine u. dgl. sind mit leichtester Mühe, mit den geringsten Kosten, in grösster Treue und Eleganz zu vervielfältigen, und werden ebenso sehr dem allgemeinen Gefallen an diesen Werken als vornehmlich dem wissenschaftlichen Studium sich in ungleich ausgedehnterer Weise, wie früher, darbieten. Die Publikation wichtiger Sammlungen dieser Art wird ohne alle namhafte Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein; und vornehmlich dürfen wir hoffen, die ausserordentlichen Schätze des Berliner Museums in solcher Weise bald verallgemeinert zu sehen, da die erste von Hrn. Wagner gefertigte Copirmaschine bereits auf Befehl Sr. M. des Königs angekauft und dem Museum zur Benutzung überwiesen worden ist. Dem jungen Meister aber, welcher die sinnreiche Construction derselben erdacht und ausgeführt hat, ist von Seiten der Kunst und der Wissenschaft gebührender Dank zu zollen.

Zwar mag hier bemerkt werden, dass die verschiedenen Erfindungen neuerer Zeit: den Kunstbetrieb durch Maschinen-Arbeit zu vereinfachen, von manchen Seiten scheel angesehen werden. Man meint, dass hierdurch die freie Kunstbildung werde beeinträchtigt, der lebendige Schöpfungstrieb werde gehemmt werden. In der That könnte es bedenklich scheinen, wenn nicht auch gleichzeitig ein wirkliches Kunstleben in glänzender Kraft angebrochen wäre. So aber können wir mit Gewissheit darauf rechnen, dass gerade diese rein technischen Mittel, abgesehen von ihrem unmittelbaren, mehr materiellen Nutzen, auch mittelbar dem Verständniss der höheren Richtungen der Kunst förderlich sein, sie in ihrer wahren Bedeutsamkeit herausstellen müssen. Sie insbesondere dienen dazu, das Handwerk von der Kunst unterscheiden zu helfen; sie lehren uns, wie viel reine Maschinenarbeit, die bisher durch freie Arbeit von Menschenhänden geliefert wurde, irriger Weise mit dem Namen „Kunst“ bezeichnet worden ist; sie zeigen, wie nicht die technische Vollkommenheit (deren freilich der Künstler eben so gut bedarf wie die Maschine), sondern wie allein der lebendige selbstschöpferische Geist, der keiner Maschine einwohnt, das Kennzeichen des künstlerischen Genie's ist. Kunst und Handwerk werden sich gerade unter diesen Umständen immer schärfer von einander unterscheiden lassen, — werden aber zugleich eine um so bedeutendere Gegenwirkung auf einander ausüben. Das Handwerk wird die materiellen Bedürfnisse der Kunst in immer vollkommnerer und leichter zu benutzender Weise bearbeiten, die Kunst wird dieselben zu den vollkommensten Mustern ausprägen. (Doch wünsche ich nicht missverstanden zu werden: zwischen dem Handwerk und der Kunst steht noch eine Mittelstufe, deren wohl diese, nicht immer jenes bedarf: ich möchte sie als das wissenschaftliche Studium, — das Studium der organischen Natur, der etwanigen historischen Beziehungen und dergl., — bezeichnen, was hier nicht in Betracht kommen kann).

Schliesslich führt uns die Erfindung der Relief-Copirmaschine und ihre Vollkommenheit wiederum noch auf den Wunsch, dass bald durch allgemeine und umfassende Bestimmungen die gesetzliche Sicherung des künstlerischen Eigenthums festgestellt werden möge. Wir haben hier aufs Neue den augenscheinlichsten Beweis, wie ein Werk, welches allein durch das wirkliche künstlerische Vermögen hervorgebracht ist, lediglich durch Maschinenarbeit aufs Vollkommenste wiederholt und vervielfältigt wird. Und leicht dürfte die nächste Zukunft noch durch die Erfindung andrer Maschinen bestätigen, wie viel rein technische Arbeit bei derartigem Copiren von Kunstwerken ins Mittel tritt. Ist doch bereits in England eine Maschine erfunden, vermittelst welcher runde plastische Werke in kleinerem Maassstabe vollkommen treu copirt werden. Als ich vor längerer Zeit in diesen Blättern, in einem Aufsatze „über die Sicherung des künstlerischen Eigenthums“ (Jahrg II., No. 35) die Nachbildungen und Vervielfältigungen der verschiedensten Art in einen solchen Gesichtskreis eingeschlossen wünschte und unter anderm selbst die Nachbildung plastischer Werke, — sofern an solche ein bestimmtes Eigenthumsrecht geknüpft sei, — durch eine der zeichnenden, als hieher gehörig namentlich anführte, so musste diese Aeusserung mannigfachen Widerspruch erdulden. Die Wagner'sche Maschine bezeugt es, dass ich nicht zu weit gegangen bin.

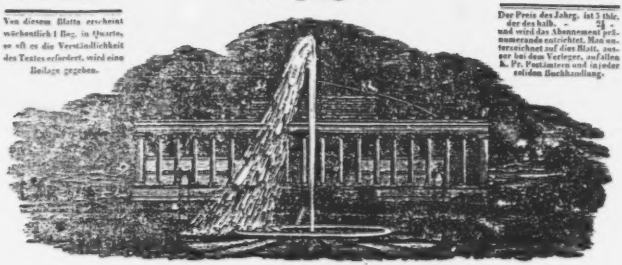
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 21. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — Sgr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Die Malerei der Alten, von R. Wiegmann.

(Fortsetzung.)

„Ferner bemerken wir an antiken Wänden, dass, wenn ihre Oberfläche gross ist oder reich verziert, deren letzter Stucküberzug nicht in einem Male über die ganze Wand ausgebreitet worden ist; sondern nach Maassgabe der Eintheilung der Felder, und ausserdem in den Winkeln des Zimmers, derselbe sich angesetzt zeigt, und dass ausserdem noch die Bilder, welche sich innerhalb der Felder zu befinden pflegen, ebenfalls von einer Ansatzfuge umgeben sind. Daraus ist doch zu schliessen, dass eine gewisse Frische und Feuchtigkeit des letzten Ueberzuges zum Färben, Glätten und Malen erforderlich war, da sonst mit grösserer Leichtigkeit und Gleichheit die ganze Wand auf einmal hätte überzogen werden können." (Der Verf. führt als Beleg eine Reihe specieller Nachweisungen dieser Ansatzfugen an pompejanischen Wänden auf.)

„Durchgehends hat man von oben angefangen den Stuck anzutragen, und denselben dann, wo ein horizontaler Ansatz kommen sollte, von Oben nach Unten schräge abgeschnitten, so dass der darunter folgende Theil mit einem sogenannten verlornen Ansatz sich an den oberen anschloss. So sind auch die Ansätze der Bilder beschaffen. Aber die Richtung dieser Ansatzschnitte zeigt, dass der Stuck zu den Bildern zuerst angetragen und bemalt worden ist, da sich derselbe nach allen Seiten auswärts unter dem Stuck der Umgebung verliert."

„Damit ist auch die Meinung widerlegt, dass alle Bilder, die durch eine solche Fuge begränzt sind, aus einer früheren Zerstörung der Stadt gerettet und nachher von Neuem in die Wände eingesetzt sein

möchten. Bei einigen mag das der Fall sein, im Durchschnitt aber nicht."

„Noch einen Beweis für die Nothwendigkeit einer gewissen Frische und Feuchtigkeit des Stucks, wenn er für die Operation des Tünchens und Malens nicht tauglich sein sollte, gewähren die mit einem Griffel eingedrückten Umrisse, Eintheilungen und Hülfslinien, die nicht immer durch Malerei wieder verdeckt wurden. Es leidet keinen Zweifel, dass diese Zeichnung gemacht werden musste, während die Masse der Bekleidung noch weich und empfänglich für leichte Eindrücke war. In einen bereits völlig erhärteten Stuck hätte sie sich wohl *einreissen*, nicht aber *eindrücken* lassen." (Auch für die eingedrückte Zeichnung führt der Verf. eine Reihe Belege an.)

„Bei solcher Uebereinstimmung des Gebrauchs, die Zeichnung in den noch weichen Stuck zu drükken, muss man schliessen, dass es nothwendig war. Denn ohne Vergleich bequemer und weniger auffallend wäre das Aufzeichnen mit Kreide oder dergl. auf den bereits trockenen Grund gewesen. Vitruv giebt uns abermals Aufschluss. Er sagt (l. l.), dass die Farben, wenn sie gehörig auf den feuchten Stuck (*udo tectorio*) aufgetragen würden, sie ebendeshalb fest hielten und nicht abliessen. Darum dürfe der Bewurf nicht ganz trocken sein, oder es sei denn Absicht, auf das Trockene (*in arido*) zu malen." —

„Bei genauen Untersuchungen fand sich nicht die geringste Spur eines fetten oder gallertartigen oder andern vegetabilischen oder animalischen Bindemittels oder sonstigen Bestandtheils."

„In Herculanum ist der gelbe Ocher zuweilen in verschiedenen Graden von Gelb und Roth, und zwar an der Wand, und wahrscheinlich durch die glühende Lava gebrannt worden, ohne dass die Oberfläche an Schönheit, oder die Masse an Festigkeit verloren hat. Wäre aber Wachs oder Leim oder irgend ein andres Bindemittel aus dem Thier- oder Pflanzenreiche den Farben zugesetzt gewesen, so müsste es zerstört und der Zusammenhang aufgelöst sein."

„Auf jeder Farbe, gleichviel ob sie als Tünche auf ein Feld aufgetragen, oder bei der Malerei der Ornamente und Figuren gebraucht war, brachte ein Tropfen diluirter Schwefelsäure Effervescenz hervor, welche von einem, sehr oft unsichtbaren, *Antheil kohlensauren Kalks*. — selbst auf der Oberfläche des tiefsten Schwarz, — herrührte. Ein solcher durchsichtiger Antheil von kohlensaurem Kalk zeigte sich auch auf vielen Fragmenten aus Römischen Ruinen in Adern auf der übrigens glatten Fläche, als der Anfang der Tropfsteinbildung. Dieses ist ohne Zweifel die kohlensaure Kalkverbindung, welche sich auf dem Kalkwasser als Kalkrahm absetzt, und bei Gemäuer und Gestein, mit denen kalkhaltiges Wasser in Berührung kommt, den Tropfstein bildet. Sie ist krystallinischer Textur und sehr durchsichtig, und kann nicht auf trockenem Wege entstehen, sondern erfordert in ihrer Bildung Wasser. Es kann ein Brei von Kalkhydrat sich nicht in dieses krystallinische Carbonat verwandeln, weil es zu bald trocknet. Nur die höchst feine Haut auf der Oberfläche wird den Process eingehen und als ein glänzender Firniss erscheinen." . . .

„Daraus können wir uns erklären, warum der ganze Mauerbewurf so stark, und jede Lage, und folglich am Ende die ganze Summe derselben noch feucht sein muss. In einem dünnen Ueberzuge wäre zu wenig Wasser enthalten, als dass sich die gehörige Menge der krystallinischen Kalkhaut bilden könnte, — nicht so sehr zur Bindung der Farben, denn dazu reicht weniger hin, — sondern vielmehr zu deren Ueberzuge als glänzender, glasartiger Firniss"...

„Unmittelbar auf den Stuck oder dessen geglättete Tünche scheint nur höchst selten mit Farben ohne Zusatz von Kalk gemalt zu sein. Wollte man indessen reine Farben anwenden, so legte man zuvor einen Grund von reichlicher Kalkfarbe, ebnete diesen zuweilen auf irgend eine Art, und trug dann, so lange er noch feucht war, die reine Farbe darauf. In diesem Falle war die Unterlage gleichsam als ein frischer Anwurf zu betrachten, der die aufgetragene Farbe noch willig und stark anzuziehen vermochte." (Spezielle Belege.) U. s. w.

Aus alle dem nun erweist sich die Behauptung des Verf., dass die alte Decorationsmalerei eine Art Frescomalerei sei, als vollkommen begründet. Die Ansatzfugen, die eingedrückte Zeichnung, vor Allem aber das Vorhandensein von Kalk in jeder Farbe ohne Ausnahme, sind die entschiedensten Beweise. „Wie sollte aber (führt der Verf. fort) der Antheil Kalk zu allen Farben kommen, wenn nicht auf die oben angedeutete Art als Auflösung in dem Wasser, welches von der feuchten Masse des Stucks aus die Far-

ben durchdringt, und dieselben während der Krystallisation als Tropfsteingebilde bindet?“ —

Die sichtbare Pinselführung an den antiken Malereien ist kein Beweis dagegen: „Denn Temperafarben, so dick aufgetragen, dass die Pinselführung auffallend sichtbar ist, würden beim Trocknen unfehlbar abspringen. In dem dünneren Farbenauftrage, der in der Temperamalerei nothwendig ist, besteht ein ziemlich sicheres Unterscheidungszeichen der mittelalterlichen Temperabilder von den Oelbildern. Dass das starke Impastiren aber in der Frescomalerei möglich, und sogar schön ist, davon habe ich mich durch eigene Versuche, und die genauere Betrachtung der Malereien von Giovanni da Udine in den Vaticanischen Logen überzeugt. In den neueren Zeiten scheint man absichtlich in der Frescomalerei den reichlichen Farbenauftrag zu vermeiden. Aus welchen Beweggründen? — sehe ich nicht ein. Das saftige Colorit, welches die älteren Fresken vor den neueren auszeichnet, ist offenbar die Wirkung der stark impastirten Lichtpartieen. Ausserdem ist jede Farbe, wenn sie viel Kalk enthält, haltbarer bei starkem Auftrage als bei dünnem.“

Auch das Abblättern einzelner Farbenlagen, welches man häufig an den Pompejanischen Wänden bemerkt, spricht für die Anwendung der Frescomalerei, da der Frescogrund leider zu schnell unter dem Arbeiten die Eigenschaft verliert, die Farben gehörig anzuziehen und zu binden, während die Temperafarben unter sich, vermittelst des Bindemittels, weit inniger zusammenhängen. — Schliesslich bemerkt der Verf. jedoch, dass auf den alten Wänden ausnahmsweise auch einzelne Temperabilder vorkommen, und dass sich auf den Fresken ebenso einzelne Farben finden, die nicht auf dem nassen Bewurf zu gebrauchen waren.

Auf diese sicheren Resultate gestützt, geht der Verf. nunmehr auf das Alter der Stuckmalerei und auf das Verhältniss derselben zu den übrigen Malweisen des Alterthums über. Was die vorhandenen Berichte hierüber anbetrifft, so ist zunächst eine Stelle des Plinius von grosser Wichtigkeit, welcher ausdrücklich zwei Haupt-Arten der Malerei unterscheidet: eine mit dem Pinsel und die andre mit Wachs, welche letztere (bei der somit der Pinsel nicht angewendet wurde) etwa erst zur Zeit des Perikles in Gebrauch gekommen war, so dass man sich früher der Pinselmaleri- (d. h. der Tempera- oder Freskomalerei) bedient haben musste. Die Wachsmalerei (die enkaustische) aber war, wie der Verf. ebenfalls aus Plinius nachweist, nicht auf Wänden ausführbar, die Freskomalerei, wie es in der Natur der Sache liegt, nicht auf beweglichen Tafeln (vornehmlich auch desshalb, weil sie nicht die fleissige Ausführung der Staffeleibilder gestattet). Ausserdem ist a priori vorauszusetzen, dass von den Alten die Temperamalerei, auf Wänden oder Tafeln, nur an wohlgeschützten Orten ausgeführt werden durfte, dass sie zu dauerhaften Wandmalereien sich nur der Frescomalerei, — zu dauerhaften Malereien und Anstrichen an Dingen, welche die Frescomalerei nicht zuliessen, sich nur der als dauerhaft gerühmten enkaustischen Wachsmalerei bedienen konnten.

(Beschluss folgt.)

Besuch in Paris im Jahre 1836.

Zweiter Bericht.

Fortsetzung des Salons.

Historische Gemälde.

Unter den historischen Gemälden der Kunstausstellung vom Jahre 1836 ist dasjenige, welches „die Ausrottung des Ordens der Tempelherren“ (No. 1309) darstellt, eins der besseren, eine der geistreichsten Compositionen. Es stellt die Todesstrafe des Grossmeisters des Ordens, Jacob von Molay, so wie die Guy's, Grosspriors der Normandie, dar. Der Maler des Bildes ist Hr. Marquis. Durch eine Eigenschaft, welche bei den übrigen, in diesem Salon aufgestellten, historischen Bildern wenig zu finden ist, durch seine Mässigung, zeichnet sich dies, in einem etwas dunklen Farbentone gehaltene, Gemälde vortheilhaft aus. — So glaube ich zum Beispiel in dem Gemälde des Hrn. Jacquand (No. 1015*) gefunden zu haben, dass neben entschiedenen Schönheiten in demselben, die Stellung und der Ausdruck der Figuren nicht ohne Uebertreibung ist. Aus dem Ganzen dieses Gemäldes lässt sich jedoch auf ein bedeutenderes Talent des Malers schliessen. Das Bild selbst stellt den Moment dar, wo der Graf von Comminges den erstarrten Leichnam Adelaiden's in die Gruft hinabsenken sieht. Er wirft

*) Mit diesen Zahlen waren die Gemälde bei der Ausstellung bezeichnet.

sich über den Sarg, und scheint, vom Schmerz vernichtet, über dem todten Körper seiner Geliebten zu liegen. Auch dies Bild ist wie das vorige von einem sehr dunklen Farbenton, und zwar in diesem die braune, in jenem die graue Farbe vorherrschend.

Das Bild, welches „Gilbert wenige Tage vor seinem Tode im Hôtel-Dieu“ darstellt, und von Hrn. Frutier gemalt ist, (No. 782), kann nur wegen des Namens, den ihm der Verfertiger gegeben, zu den historischen Gemälden gerechnet werden; es ist aber mit eben so guter Ausführung als tiefer Empfindung gemalt, obgleich es nichts weiter als einen schwer Erkrankten darstellt, der auf einem ärmlichen Bette liegt. Die Figur hat höchstens den dritten Theil der natürlichen Grösse.

Der Sieg Franz I. bei Marignan über die Schweizer im Jahre 1515, von Hrn. Fragonard (No. 756). Man sieht auf diesem Bilde, dessen Format zu den grössten gehört, den König Franz I. den Herzog von Guise, Anna v. Montmorency und Bayard. An Farbe und Leben fehlt es diesem Kunstwerke nicht, eine Eigenschaft die man bei vielen Gemälden der Ausstellung, welche zu dieser Gattung gehören, wiederfindet.

Zu derselben Gattung gehört das Bild des Hrn. Couder, welches „die Schlacht von Lawfeld im Jahre 1747,“ darstellt. Der Moment, den der Künstler gewählt hat, ist der, wo der englische General Ligonier vor Ludwig XV. geführt wird. Nach meinem Urtheile ist dies das vorzüglichste unter den vorhandenen Schlachtgemälden.

Hr. Horace Vernet hat in seinen Darstellungen der Schlachten von Fontenay im J. 1745, von Jena 1806, von Friedland 1807 und von Wagram 1809 wieder neue Proben der noch unübertroffenen Leichtigkeit seines Pinsels abgelegt. Nirgend finden sich indessen Spuren von Uebereilung in der Ausführung, nur Erhabenheit des Styls vermisse ich in diesen Bildern, und ich wiederhole hier, was ich schon früher gesagt habe, dass sie, in einem kleinen Massstabe ausgeführt, vielleicht eine ansprechendere Wirkung machen würden.

Hierher gehörig ist auch das ungemein grosse Bild des Hrn. Larivière: „die Ankunft des Herzogs von Orleans im Stadthause“ darstellend, (No. 1126). In einem geringeren Massstabe ausgeführt, wäre dies Bild ein sehr verdienstliches zu nennen, während es so, wie es dasteht, nur einen Beweis von der Gewandtheit des talentvollen Malers abgiebt. Meiner Meinung nach hat „der Einzug Heinrichs IV.“ von Gérard fast allen neueren Malern, die einen ähnlichen Gegenstand behandelten, zum Vorbilde gedient, wenigstens viel mehr als die Werke, welche Gros, Girodet und David der Art geliefert haben.

Der Name Gros erinnert mich daran, dass sich auf der Ausstellung ein Bild von ihm befindet, welches Bonaparte als Ober-General der Armee in Aegypten darstellt, wie er, vor der Schlacht bei den Pyramiden im Jahre 1798, seine Soldaten anredet. (No. 899.) Diesem Gemälde fehlt keins von den Verdiensten, welche die Franzosen an diesem Maler bewundern, dessen Verlust sie so eben betrauern. Ich enthalte mich jedes Urtheils über dieses Kunstwerk, da ich niemals in die Bewunderung einstimmen konnte, mit welcher das Pariser Publikum seine Werke betrachtet.

Das Bild des Herrn Giraud, welches Marcel, Vorsteher der Kaufleute, darstellt, wie er den Dauphin Carl von der Normandie im Jahre 1358 vor der Wuth der insurgirten Pariser rettet,“ ist mehr idealisirt als die bisher besprochenen Gemälde, aber es wäre zu wünschen, dass dies auf eine edlere Weise geschehen wäre. In dieser Hinsicht sind selbst die Hauptfiguren nicht tadelfrei und der unedle Charakter der übrigen überschreitet vielleicht noch diesen Vorwurf. Die Zeichnung scheint mir sicher und das Kolorit harmonisch und gefällig.

Unter No. 8 hat Hr. Alaux eine Person zu Pferde vorgestellt, welche den Namen Karl's von Cossé führt, des zweiten dieses Namens, Herzog's von Brissac und Marschalls von Frankreich. Er sieht aus, als wenn er aus einem der grossen Bilder, welche diesen Saal füllen, herausgeritten wäre. Ein Portrait oder ein historisches Gemälde kann ich unmöglich in diesem Werke finden, welches nur in die Klasse der Studien zu setzen, übrigens mit Geschick gemalt ist.

„Der Herzog von Orleans unterzeichnet die ihn zum General-Lieutenant des Königreichs ernennende Proclamation am 31sten Juli 1830 (No. 418)“ von Hrn. Court. Dies ist der Gegenstand eines an Portraits reichen Bildes, in welchem die dargestellten Personen um eine grosse Tafel gereiht sind. Ohne dieselben sämmtlich von Angesicht zu kennen, glaube ich gern, dass

sie ähnlich sein müssen. Man sieht es, dass diese Figuren nicht idealisirt sind. Die Begebenheit selbst und die dabei interessirten Personen sind noch in jedermanns Gedächtniss. Man sieht auch, dass sie in ihren damaligen Kostümen dargestellt sind. Im Allgemeinen, — und diess ist vollkommen unabhängig von dem Talent und von der Absicht des Malers, hat das Bild mehr etwas Trauriges, als Festliches; dies liegt grösstentheils in den Kostümen und in der Anordnung, davon der Künstler, ohne die historische Wahrheit zu verletzen, sich nicht trennen durfte.

Von allen Gemälden, welche in diese Kategorie gehören, macht keins eine so unglückliche Wirkung als ein Bild desselben Meisters, welches die Fahnen-Austheilung am 29. August 1830 darstellt. Wie war es indessen auch möglich, einen malerischen Effect da hervorzubringen, wo man nichts sieht als blaue Uniformen mit rothen Aufschlägen und weissen Pantalons. Sowohl in diesem Gemälde (No. 419) als in dem anderen findet man jene, bei französischen Künstlern so häufig vorkommenden Eigenschaften: Verstand, Geist, Leichtigkeit und Talent. Auch hier bedaure ich, dass diese Bilder in einem so grossen Massstabe ausgeführt sind. Wir leben in einer Zeit, wo die Begebenheiten sich drängen. Fährt man fort, sie in solchen Formäten darzustellen, so wird es bald an Platz mangeln, sie aufzustellen.

Hr. Lefebvre. (No. 1186): „Eine Scene aus dem jüngsten Tage.“ Das Bild ist übergross. Man sieht darauf eine grosse Menge nackter Figuren in gewaltsamen Stellungen. Der gesammte untere Raum ist mit solchen angefüllt. Der Ton des ganzen Bildes ist grau. Im Hintergrunde sieht man die blutrothe Sonne, oberwärts sind Engel. Dieselbe Art von Begeisterung, mit welcher Girodet seine Sündfluth malte, scheint auch bei diesem Bilde gewaltet zu haben. Ich kann für diese Richtung keine Theilnahme empfinden.

(Fortsetzung folgt.)

Für die Freunde der Architektur-Geschichte.

In No. 15. des vorigen Jahrganges, bei Gelegenheit eines Aufsatzes des Architekten, Hrn. Mertens aus Berlin („Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters“), machte ich bekannt, dass derselbe die Absicht habe, ein grösseres Werk, unter dem Titel: „Grundzüge eines historisch-chronologischen Systems der Baukunst im Mittelalter,“ in Kurzem dem Drucke zu übergeben. Die Vollendung dieser Arbeit ist indess durch mannigfach fortgesetzte Studien noch immer verzögert worden; Hr. Mertens selbst hat mir kürzlich aus Paris, wohin er sich zum Abschluss dieser Studien begeben, geschrieben und die näheren Gründe dieser Verzögerung auseinandergesetzt, sowie auch andre wichtige Mittheilungen über seine jüngste Reise durch Deutschland und Frankreich gemacht. Mehrere Freunde, welche mit dem, was uns die langjährigen Bemühungen des Hrn. Mertens um die Architekturgeschichte des Mittelalters verheissen, vertraut sind, haben eine Veröffentlichung dieses Briefes gewünscht, und da derselbe sowohl an sich für das Studium dieser Wissenschaft mannigfach interessant ist, als er auch zugleich eine Rechtfertigung meiner oberwähnten Bekanntmachung vor dem geneigten Leser enthält, so nehme ich keinen Anstand, diesem Begehren zu will fahren. Die folgenden Stellen des Briefes dürften sich für den Abdruck eignen. F. Kugler.

* * *

„Sie werden sich erinnern, wie ich oftmals geäussert habe, dass der unverhältnissmässig schwierigste Theil meiner Arbeit die Chronologie ist. Diese Schwierigkeit beruht auf der höchst widerwärtigen Beschaffenheit des Materials jenes Theils der Forschung. In den andern rein ästhetisch historischen Theilen ist das Material so, dass seine Erforschung, die von keiner Praevention ausgeht, unmittelbar zu positiven Thatsachen und Wahrheiten führt, und zwar vom Allgemeinen ins Besondere. — Anders und umgekehrt in der Chronologie. Hier ist zunächst die unabweisliche Praevention, die historischen Daten auf die vorhandenen Gebäude zu beziehen. Die einzelnen Daten geben also auch einzelne Affirmationen, die um so trüglicher sind, als ihre oberflächliche Zusammenfassung wirklich zu einem eben so oberflächlich annehmbaren Resultate führt. Bei genauerem Studium nun zeigen sich diese Affirmationen als gänzlich unwahr. Hierdurch ist aber nur eine Negation erwiesen, und noch keineswegs die Wahrheit selbst. Damit nun die Forschung zu dieser sicher vorrücken kann, muss

sie in jedem Augenblicke ihre Position übersehen können, sie muss also ihre einzelnen Negationen als Occupationspunkte bestimmt bezeichnen, was nur dadurch geschehen kann, dass sie der unbezeichenbaren Negation eine hypothetische Affirmation substituirt, die nur so lange stehen bleibt, bis sie im Fortgang der Forschung ihrerseits wieder negirt und ihre Negation durch eine neue Affirmation substituirt wird. Das geht nun so fort, bis man zu einer Position hypothetischer Affirmationen kommt, welchen die chicanirende Kritik keine Negation mehr nachweisen kann. — Auch hiermit ist die wirkliche Wahrheit noch nicht gefunden; wir wissen jetzt nur, dass sie diesseits der letzten Negation liegen muss, und wenn ich ein Bauwerk vom Jahre 1000 bis 1300 durchgetrieben habe, so bleibt immer noch die Frage, wo es zwischen 1300 und 1836 zu stehen kommt. Um dies zu bestimmen muss ich von der letzten Negation aus so weit vorrücken: bis ich auf die nächste rückwärts verweisende Negation treffe. Diese 2 Negationen begränzen nun den Spielraum der Wahrheit, und was nun innerhalb desselben nicht mit einem historischen Datum versehen ist, (bei weitem die Mehrzahl der Monumente) kann nur nach plausibeln Wahrscheinlichkeitsgründen eine bestimmte Stellung innerhalb jenes Raumes einnehmen."

„Diese Bemerkungen über das Verfahren im wichtigsten Theile meiner Forschungen werden Ihnen, glaube ich, leicht erklären, warum ich die Abfassung eines Werks über die Geschichte der Baukunst des Mittelalters wiederholentlich versprochen und aufgeschoben habe. — Nach jeder weit durchgreifenden und umgestaltenden Negation glaubte ich nämlich nur noch einige Schritte zu haben zur wirklichen Affirmation, und ich arbeitete dann immer darauf hin. zu dieser auch noch zu gelangen, da man überhaupt, besonders aber in dieser ziemlich geringschätzig behandelten Angelegenheit, wenig Dank zu gewärtigen hat durch die blosse Demonstration dessen, was nicht ist. Auf diese Weise nun hatte ich, rückwärts sehend, immer Recht, die Resultate aber ansehend, immer Unrecht, und so ist fortwährend der Charakter meines Standpunktes der Forschung gewesen bis zu dem Zeitpunkte hin, wo Sie nach Italien abreisten."

„Jetzt aber fing dieser Charakter allmählig an bedeutend sich zu ändern. In Frankreich war das 12. Jahrhundert schon völlig ausgeräumt worden und im 13. Jahrhundert rangirten sich die Massen keilförmig zu Ausdehnung, zunehmend gegen das 14. Jahrh. hin. In Deutschland mussten auch die hartnäckigsten Nachzügler froh sein, am Ende des 13. Jahrhunderts noch ein Plätzchen zu behalten, während alles Uebrige das 14. Jahrhundert anschwellte. England und Italien konnten demnach ebenfalls ihrer letzten avancirenden Bewegung entgegensehen. — Indem ich nun so mit der bei weitem grössten Anzahl aller der Monumente, die jemals ein Gegenstand meiner chronologischen Kritik gewesen waren, das 14. Jahrhundert anfüllte, so stiess ich auf die comparte Masse der datirten Gebäude des 15. Jahrhunderts, die ich bisher, weil sie mir keinen Anlass zur Kritik gaben, und überhaupt als missfällige Ausartungen des Gothischen, fast ganz unbeachtet gelassen hatte — bis zu dem Grade, dass ich oft die gelegentliche Vermehrung ihrer statistischen Kunde unterliess. Ich suchte das Versäumte wo möglich nachzuholen und hatte auch grosse Ursache dazu. Denn diese Gebäude erwiesen nicht nur die äussersten Vorposten jener Monumente der ersten Art als ihre unmittelbaren Vorläufer, sondern sie stellten nun auch, vermöge der dichten Aufeinanderfolge ihrer datirten Beispiele, wie ein undurchbrechbarer Damm, allem weitern Vordringen jener Monumente sich entgegen, und gaben somit eine zuverlässliche Gegenprobe für die Richtigkeit des bisher Gefundenen. — Die Anwendung dieser Gegenprobe hat sich am practicabelsten bei Deutschland gezeigt, da hier die Bauthätigkeit in sehr stätigem Gange sich erhielt. Nicht so in Frankreich, wo für die Zeit des fast hundertjährigen Englisch-Französischen Krieges eine sehr bemerkbare Lücke sich zeigt. Jedoch kann, mit gehöriger Umsicht, auch diese negative Periode als Mittel einer rückwärts verweisenden Negation gebraucht werden. — Nachdem ich für diese beiden Länder die Chronologie definitiv arrangirt hatte, war es die höchste Zeit für mich, meine langvorbereitete Fussreise nach Paris anzutreten." —

„Am Ende dieser Reise sah ich, dass sie mir zu nichts mehr, aber auch zu nichts weniger diente, als um die evidentesten Beweise für das zu sammeln, was ich schon wusste, und was mir nunmehr leichter wird, auch Andern zu zeigen, denn hierauf kommt es doch am Ende hauptsächlich an. Wichtig Neues habe ich nicht gelernt, und noch viel weniger solches, das mich zu folgenreichen Modificationen meiner Ansicht veranlasst hätte. Das ist auch sehr ge-

nutzbringend für mich, denn wäre es anders gekommen, was verbürgte mir denn noch, dass nicht eine weiter vervollständigte Kenntniss der Thatsachen zu immer mehr umgestalteten Ansichten führte, welche mein ganzes System erschüttern und wohl gar die Möglichkeit einer Ergründung der Baugeschichte des Mittelalters verdächtigen konnte."

„Das ist nun nicht der Fall. Die Einsicht der Baugeschichte des Mittelalters ist nicht so was absonderlich Schwieriges, sobald nur das Material mit hinreichender Vollständigkeit gesammelt und zur Kunde gebracht wird. Aber freilich, wenn das nicht geschehen ist, wenn ein einziger hülfloser Mensch genöthigt ist, das Material aller Orten her Stück vor Stück zusammenzuholen, wie es der Zufall in die Hand giebt, so kann die architectonische Einsicht nur langsame Fortschritte machen, und sechs Jahre ist dann nicht zu viel Zeit, um ein Haus zu bauen, darin die kunstantiquarische Societät sicher wohnen dürfte. Durch diesen letzten bildlichen Ausdruck möchte ich andeuten, was mir im letzten Jahre zur völligen Gewissheit gediehen ist, dass nämlich die Architecturgeschichte des Mittelalters nicht bloss ein sehr wichtiger Theil der allgemeinen Architecturgeschichte ist, sondern der sicherste Ausgangspunkt dieser letztern, und das wahre Fundament aller historischen Monumental-Studien."

„In den drei ersten Monaten meines hiesigen Aufenthalts habe ich mein Studium in der Art fortgesetzt wie in Berlin, indem ich auf den Bibliotheken die Materialien sammelte, welche in Berlin nicht vorhanden waren. Seit dem Monat März habe ich mich als Eleve in das Atelier des Architecten Labrouste aufnehmen lassen, wo ich bis zum Monat Mai zu verbleiben gedenke, um die höchst schätzbaren Original-Zeichnungen zu studieren, die er während eines 6jährigen überaus thätigen Aufenthalts in Italien gesammelt hat. Seitdem bin ich in den Abendstunden mit der Ausarbeitung meines Werkes beschäftigt. Diese Ausarbeitung, welche mir noch durch eine kleine Reisetour im nördlichen Frankreich unterbrochen werden wird, kann im Spätsommer dieses Jahres beendet sein. — Obgleich ich in diesem Werke die Architekturgeschichte des Mittelalters als ein vollständiges Ganze abhandeln werde, so werden doch vornehmlich nur die Geschichte der französischen und der deutschen Baukunst als völlig durchgebildet erscheinen. Weniger schon die Englische und noch weniger die vielgestaltige Italienische, denn allerdings will es mir nicht gelingen, in dieser letztern mit dem gesammelten Material alle Punkte in eine gleichmässige harmonische Klarheit zu bringen, was, wie ich glaube, erst nach einer Studienreise in Italien möglich sein wird. Da ich aber sicher erkenne, dass diese Particularitäten, wie sie sich auch erweisen mögen, immer nur ein Spezial-Interesse für die Italienische Kunstgeschichte haben, und nicht im Stande sein können, die wichtigeren Resultate über die Baukunst des Nordens zu modifiziren*), so wäre es Unrecht, um ihretwillen die Bekanntmachung der letzteren noch länger aufzuschieben und so zu rechtfertigen den bisher unbegründeten Tadel, dass ich in thörigter Sucht nach absoluter Vollständigkeit niemals ein Ende oder einen Ruhepunkt meiner Arbeiten finden kann." . .

(Beschluss folgt.)

Berliner Ateliers.

Hr. Professor Rauch hat das lebensgrosse Modell einer Danaiden-Statue vollendet, die er für den Kaiser von Russland in Marmor ausführen wird. Es ist eine nackte weibliche Gestalt, den rechten Fuss, über den ein Gewand geworfen ist, auf einen Stein gestützt, mit den Händen den Krug haltend, welchen sie auszugiessen scheint. Der Oberleib ist nach vorn geneigt, das Gesicht hat den Ausdruck eines leise brütenden Schmerzes. Diese Stellung, der einfachen Handlung angemessen, hat dem Künstler Gelegenheit zur reizvollsten Entfaltung zarter Körperformen gegeben; auf jedem Standpunkte bietet sich dem Beschauer ein eigenthümliches und doch in sich vollkommen harmonisches Bild. Die ganze Gestalt trägt den Charakter einer ausgebilde-

*) Hiemit stimme ich, nach eigenem Studium der italienischen Bauwerke an Ort und Stelle, aus vollster Ueberzeugung überein. Fast durchweg bemerkt man in der Baukunst des italienischen Mittelalters etwas Zufälliges, Willkührliches, ja ich möchte sagen: ein unarchitectonisches Element; sofern hier von vorn herein die grössere Zahl der Bauwerke mehr nur als Mittel und Grund zur Ausführung bildlicher Kunstwerke aufgeführt und das architektonische Detail an ihnen mehr nur als Dekoration hinzugefügt scheint. F. K.

ten Jugend; es ist — wie es die Darstellung der Danaide, dem Mythus gemäss, erfordert — die Grenze zwischen Jungfrau und Weib, die schönste Fülle und zugleich die edelste Reinheit, Zucht und jugendliche Kraft in den Formen der Glieder. — Wie indess gewöhnlich bei den freistehenden Statuen, wenn gleich sie für verschiedene Gesichtspunkte gearbeitet sind, der Beschauer sich doch auf diesen oder jenen Standpunkt gefesselt fühlt, so schien es dem Referenten auch hier der Fall. Unvergleichlich schön ist die Partie des Rückens, dessen zarte Wölbung (bei der vorgeneigten Stellung) immer wieder den Blick auf sich zurückzieht; und auch für die Gesammtanordnung der Gestalt dürfte die Ansicht halb von hinten, ohne der Trefflichkeit des Uebrigen zu nahe zu treten, diejenige sein, welche die vollkommenste Befriedigung gewährt. Doch mag dies ein individuelles Gefühl sein, und Andre werden vielleicht wieder durch einen andern Standpunkt mehr angezogen werden.

Wir freuen uns, dass hier dem Künstler, dessen zahlreichste Leistungen in historischen Monumenten bestehen, die seltene Gelegenheit zur Lösung einer vollkommen freien, idealen Aufgabe geboten ist, die das anziehendste Zeugniss seiner Meisterschaft geben und die, in dem weicheren, lebenvolleren Stoffe des Marmors ausgeführt, natürlich noch in hohem Grade an Schönheit gewinnen wird. —

Statuen, wie die in Rede stehende, haben den Poeten alter und neuer Zeit mannigfach Stoff zu längeren oder kürzeren Versen dargeboten. Auch auf Rauch's Danaide dürften allerlei Epigramme zu dichten sein, etwa der Art:

Traurig blickest du her, der endlos währenden Arbeit
Suchest du bang ein Ziel: — nimmer doch gehe zur Rast,
Setze den Fuss nicht ab vom Stein und erhebe den Krug nicht!
Denn gleich lieblich wie jetzt wärest du nimmer zu schaun.

Ewig dauert die Strafe, doch dass du ewig sie tragest,
Gaben die Götter dir auch ewige Jugend und Kraft;
Bis sich füllet das Fass, das argdurchlöcherte, wirst du, —
Denn dich rührte der Gott, — blühen in ewigem Reiz.

Tod einst brachtest du dem, der, deinem Reiz zu gebieten,
Allzukühn sich vermass. Aber die stygische Flut
Reinigte dich von der Schuld: Wir jetzo stehen und fühlen,
Wie du beseligend uns füllest mit Leben die Brust.

Und dergleichen mehr.

F. K.

Ueber die Kunst-Ausstellungen in Paris.

In der K. Bibliothek zu Paris findet sich im Kupferstich-Cabinet eine Sammlung der Cataloge von allen öffentlichen Kunstausstellungen, die seit 1699 aufeinander gefolgt sind. In diesem Jahre wurde auf Mansard's, des Oberintendanten der Königl. Bauwerke, Antrag von Ludwig XIV. gestattet, dem Wunsch der Künstler gemäss den alten Gebrauch (*ancienne coutume*) solcher Ausstellungen zu erneuern.

Gleich im ersten Jahre (1699) bot der Catalog 210 Nummern. Die zweite Ausstellung fand 1704 statt; es war die letzte bis auf Ludwig XV. Nun folgten während dessen Regierung von 1737 bis 1774 deren 24, anfangs (von 1737 bis 1748) in jedem Jahre, dann bis zu Ludwig XV. Tod alle zwei Jahre, aufeinander.

Ebenso alternirten die 9 Ausstellungen unter Ludwig XVI von 1775 bis 1791 incl. Zur Zeit der Republik fanden deren Statt in den Jahren 1793, 95 96, 97, 98, 99, 1800, 1801 und 3; — unter dem Kaiser in den Jahren 1806, 8, 10, 12 und 14, — unter Ludwig XVIII in den Jahren 1817, 19, 22 und 24, — unter Carl X. nur eine einzige im Jahre 1827; — seit der Juli-Revolution aber in den Jahren 1831, 33, 34, 35, 36.

Diesemnach findet jetzt die 59ste Ausstellung seit 1699 Statt, und während dieser Zeit wurden für die Ausstellungen ungefähr 40,650 Werke producirt.

Nachricht.

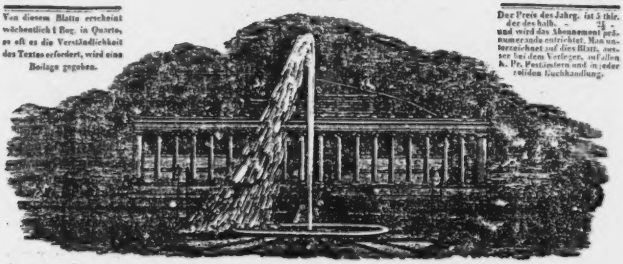
Das Modell, des in Fulda zu errichtenden, colossalen Standbildes des heiligen Bonifacius, von dem Bildhauer Prof. Henschel zu Cassel, ist seit einigen Wochen vollendet. Das dichte Haar fällt in langen Locken auf Schultern und Nacken herunter, das Priestergewand umhüllt die Gestalt, ernst und mächtig ist der Ausdruck seiner Züge. Er ist in fortschreitender Haltung dargestellt, die Schrift im Arm, das Kreuz hoch emporhebend, in sprechender Bezeichnung seines Apostelamtes. Man hofft, dass noch im Laufe des Jahres der Guss werde vollendet werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr 9.

№ 22. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Die Malerei der Alten, von R. Wiegmann.

(Beschluss.)

Mit Hülfe dieser Unterscheidungen beleuchtet der Verf. verschiedene Aeusserungen der Alten über Malereien ihrer Zeit, wobei er freilich mit den Ansichten von Böttiger und Raoul Rochette in Widerspruch geräth, die bekanntlich nur sehr wenig eigentliche Wandmalerei bei den Griechen statuiren wollen, sondern die Aeusserungen über solche im Wesentlichen auf, in die Wände eingesetzte Tafelbilder beziehen. Von den Wandmalereien des Panänus im Minerventempel zu Elis und an den Schranken im Zeustempel zu Olympia nimmt der Verf. aus zureichenden Gründen, und hier in Uebereinstimmung mit Raoul Rochette an, dass dieselben wirkliche Fresken gewesen seien; doch fügt er, im Gegensatz gegen letzteren, der darin nur eine Ausnahme sieht, hinzu: „dass, wenn Panänus nicht Frescomaler von Fach war, er diese sehr schwierige und lange Uebung erfordernde Technik für diese Ausnahmen nicht in dem Maasse sich würde können zu eigen gemacht haben, dass er andre routinirte Frescanten übertraf. Und solche geübte Frescanten müssen da gewesen sein, wenn, wie wir oben anzunehmen uns bewogen fanden, für irgend ein Genre der Decoration die Malerei auf frischem Kalkstuck bei den Alten in Gebrauch war.“ — Ebenso weist der Verf. die Anwendung der Freskomalerei in den Gräbern nach; auch macht er es wahrscheinlich, dass die Bilder aus der Familie der Butaden im Erechtheum zu Athen (deren Pausanias erwähnt) wahre Wandgemälde gewesen seien, und nicht Tafeln: „In der That scheint mir in den Worten γραφαὶ ἐπὶ τῶν τοίχων

(Gemälde an den Wänden, — Paus. I. 26, 5) keine nothwendige Beziehung auf Tafeln zu liegen, denn dass solche, falls sie gemeint wären, an den Wänden aufgestellt oder darin eingelassen worden, bedurfte keiner Andeutung, da dort ihr schicklichster und natürlichster Platz war." — Ebenso bezeugt ferner die lange und vollkommene Erhaltung der Wandmalereien in den dachlosen Tempeln von Ardea und Lanuvium, bei denen aus anderen Gründen nicht an Tafeln zu denken ist, dass es Fresken waren. U. a. w. Auch was die Wandmalereien des Polygnot zu Delphi und in der Poekile zu Athen anbetrifft, so finden sich Umstände, die bestimmt für Anwendung der Frescomalerei sprechen. U. a. m. Der Verf. schliesst mit der Ueberzeugung, dass somit überhaupt in den Tempeln und Hallen der alten Griechen die Frescomalerei anzunehmen sei, als die einzige, welche auf der Mauer neben den übrigen unvergänglichen Materialien, als Metall, Marmor u. s. w. denkbar ist.

Die Temperamalerei fand somit ihr eigenthümliches Feld in der Decoration der hölzernen Balkendecken, in der Scenenmalerei, vornehmlich aber bei den Tafelbildern, wo sie aller Wahrscheinlichkeit nach die bei weitem gewöhnlichere war. Plinius sagt von den berühmtesten Malern, dass sie mit dem Pinsel malten: Pinselmalerei auf Tafeln konnte aber nur Temperamalerei sein. Auch dies führt der Verf. mit besonderer Bezugnahme auf die einzelnen Stellen des Plinius durch.

Die Enkaustik wurde, wie der Verf. nachweist, vornehmlich zur Bemalung solcher Gegenstände angewandt, die den Regen und das Reinigen mit Wasser ertragen sollten und deren Natur (Marmor, Thon, Holz u. dergl.) doch nicht die Frescomalerei zuliess. Da ihre Farbe jedoch den Vorzug eines eigenthümlichen Schmelzes, Transparenz und Tiefe der Schatten besass, so musste sie natürlich auch auf die Tafelmalerei übergehen und hier eine eigenthümliche Entwickelung der Kunst gestatten, wie namentlich auch im weiteren Verlaufe aus ihr sogenannte Effektstücke hervorgehen konnten. Indess war sie gleichwohl nicht im Stande, die Temperamalerei von den Tafelbildern zu verdrängen, da ihre Technik, wie aus allen, uns überlieferten Andeutungen über dieselbe hervorgeht, höchst beschwerlich war, da sie ferner keineswegs so unverwüstlich war, als man vermuthen sollte (der Verf. parallelisirt sie in diesem Bezuge mit der Oelmalerei), und da schon der Temperamalerei durch einen Schutzfirniss genügende Dauer gegeben wurde.

Der Verf. beschliesst diesen reichhaltigen Abschnitt mit folgenden Worten:

„Da es in der Natur der Sache lag, dass die enkaustischen und Temperagemälde mit mehr Sorgfalt ausgeführt werden konnten, als die nur skizzenhafte und flüchtige Behandlung gestattenden Wandmalereien al fresco; und jene in der Regel von geringeren Dimensionen, als diese, sein mochten, und also in grösserer Zahl und in kürzerer Zeit erscheinen konnten, und ausserdem als selbstständige und von der Unterordnung unter das Architektonische, welche bei den wirklichen Wandgemälden den Künstler vielfach beschränkte, unabhängige Kunstwerke, ein grösseres Publikum finden mussten, so war es natürlich, dass die Tafelgemälde ihren Urhebern einen allgemeineren Ruhm, — besonders bei der grösseren Volksmasse, die sich immer leicht durch eine technische Vollendung bestechen lässt, verschafften, als denjenigen Meistern, die sich den symbolisch-historischen Darstellungen im hohen Style widmeten. (Nach der Aeussrung bei Plinius XXXV, 37.) Zugleich liegt aber darin auch ein indirecter Beweis dafür, dass auf den Wänden vorzugsweise die Frescomalerei Anwendung fand. Denn wäre darauf auch die Temperamalerei heimisch gewesen, so wäre nicht einzusehen, warum die Tafelmaler nicht auch eben so ausgeführte und vollendete Meisterwerke auf die Wände der Tempel gemalt hätten, als auf ihre Tafeln. Dieses wäre um so unbegreiflicher, als wir wissen, dass die Griechen gerade bei ihren Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden das Höchste aufboten, was der Kunst und dem Nationalreichthum zu Gebote stand. — Bedenken wir aber, dass der Dauerhaftigkeit wegen dabei nur die Frescomalerei in Anwendung kommen konnte, deren Mittel wohl der höchsten Tendenz der Malerei im grossen Styl, nicht aber der fleissigen und gefälligen Ausführung, wie man sie bei Tafelbildern gewohnt war, günstig wären, so verschwindet alles Räthselhafte aus jenem Umstande. Hiebei muss uns auffallen, dass das Verhältniss der Wand- und Tafelbilder ein ganz ähnliches war, wie bei uns zwischen den Wand- und Staffeleibildern stattfindet. Nicht weniger übereinstimmend sind die Zwecke jener und dieser. Wie die Alten besonders Werth auf den Privatbesitz aus-

gezeichneter Tafeln legten, oder sie in Pinakotheken sammelten, so wie unsere Staffeleibilder. Wie die Alten ihre Heiligthümer und öffentlichen Gebäude mit durch die Architektur bedingten und mit derselben verschmolzenen Fresken schmückten, so wir noch heut zu Tage. Und dieses Verhältniss ist in der That auch zu natürlich, als dass dasselbe hätte je ganz verläugnet werden können. Es wird gültig bleiben und stattfinden, so lange echte Kunst geübt wird; denn es ist ein nothwendiges.“ —

Im Folgenden wendet sich der Verf. zu den vorhandenen Zeugnissen über farbige Ausschmückung der antiken Sculptur- und Architekturwerke, die, wie es in der Natur der Sache liegt, bei Marmorwerken durch Enkaustik, bei dem Stuckäberzuge poröser Steinarten durch Malerei auf den noch nassen Stuck — also durch Freskomalerei, ausgeführt sein musste. Doch verwahrt sich der Verf. gegen die neuerlich aufgekommene Meinung, dass die gelbe und selbst hochrothe Farbe der griechischen und italienischen Monumente von einem wirklichen Anstriche herrühre. Er weist namentlich nach, dass dieselbe nicht blos an Werken des Alterthums, sondern in ihrem Beginn schon an modernen Bauten sichtbar werde; dass sie an Bauwerken, wo ein solcher Anstrich gar nicht denkbar ist, wie an den Aquäducten der römischen Campagna vorkomme; ja dass eben diese Farbe bei den pästanischen Monumenten an jetzt offenliegenden Flächen der Quader, die, als die Gebäude noch unversehrt waren, im Innern der Mauer lagen, und ebenso an den, gegenwärtig vom Bekleidungsstuck entblössten Stellen der Säulen wahrzunehmen sei*). Ueber diese so vielfach besprochene Erscheinung, deren Erklärung für die Beurtheilung der antiken Kunst so höchst wichtig ist, spricht der Verf. sich mit folgenden Worten aus:

„Die hochgelbe Farbe dieser und anderer Bauwerke hat höchst wahrscheinlich ihren Grund in Eisenoxydhydrat, auch dann, wenn der Baustein (wie der parische und pentelische Marmor) keine Spur davon enthält. Eisen ist ein so allgemein verbreiteter Stoff, dass es wenige Körper in der Natur giebt, die ganz frei davon sind, — selbst in dem Thier- und Pflanzenreich. Wie leicht können nun solche fein vertheilte eisenhaltige Substanzen mit dem Staube durch die Winde an jene Monumente getrieben worden sein, und unter Mitwirkung der Feuchtigkeit sich an die Oberfläche derselben festgesetzt haben, so dass nach zwei Jahrtausenden eine wirkliche Farbenkruste das unausbleibliche Resultat davon werden musste.“ —

Dagegen bringt der Verf. Beweise vor, dass einzelne Theile der antiken Architektur (namentlich die Friese) zuweilen mit wirklichen Gemälden geschmückt waren, die dann, wie zu vermuthen steht, vornehmlich aus Frescomalereien bestanden haben müssen. Besonders führt der Verf. diese Annahme auf überzeugende Weise vom Friese des Erechtheums durch, welcher aus grauem eleusinischen Steine bestand und mit Marmorstuck überzogen war; auch widerlegt er die bisherige Annahme, dass Sculpturen an demselben befestigt gewesen seien. Ebenso ist es mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass an denjenigen Tempeln, die nur eine theilweise Ausschmückung mit Sculpturen hatten, (wie z. B. da, wo nur der Fries der Vorderseite mit Reliefs versehen war) die entsprechenden Theile durch Gemälde verziert gewesen seien. —

Der Verf. geht nunmehr auf das technische Verfahren in der Malerei der Alten über. Zuerst spricht er über die Enkaustik, sofern solche zu wirklichen Gemälden benutzt wurde. Von dieser Malweise wissen wir freilich weiter nichts, als dass Wachs in ihr das Bindungsmittel der Farben ausmachte, dass dieselben nicht mit dem Pinsel aufgetragen wurden und dass (wie der Verf. aus anderweitiger Zusammenstellung schliesst) das Wachs nicht vor dem Auftrage am Feuer erlassen wurde. Nach einer Revision der bisher aufgestellten Hypothesen schliesst er sich der Hirt'schen, als der wahrscheinlichsten, an: dass man nemlich auf einer mit zwei

*) Dieselbe Bemerkung habe ich an den Marmorsäulen römischer Monumente gemacht. Man findet z. B. eine solche scharfrothe Färbung an dem Ruin des Tempels des Jupiter Tonans (vornehmlich an der dem Kapitol gegenüberstehenden Säule, am oberen Theil der Kannelirungen, welche dem Carcer Mamertinus zugewandt sind,) und am unteren Theile der Säulen der Graecostasis. Letztere hat man namentlich als Beleg für ehemaligen Anstrich angeführt; aber gerade hier zeigt sich die rothe Farbe ebenso auch in einigen Löchern und Rissen der mittleren Säule, die für zufällige spätere Beschädigung der Säule gelten müssen und, ihrer unregelmässigen Stellung wegen, nicht etwa als Klammerlöcher von Gittern oder dergl. anzunehmen sind.
F. Kugler.

erschiedenfarbigen Wachslagen überzogenen Tafel eine Zeichnung vermittelst eines Griffels ausgeführt habe, und dass auf diese gefärbtes Wachs mit dem Cestrum aufgetragen, mit dem im Feuer erwärmten Stäbchen verarbeitet und zuletzt über der Wärmpfanne eingeschmolzen worden sei. Uebrigens ist der Verf. der Meinung, dass diese Malweise (welche den Vorzug grösserer Illusion und eines malerischen Effektes in Licht und Schatten vor der Temperamalerei voraus hatte) gleichwohl unserer Oelmalerei bedeutend nachgestanden habe, und dass sie im Mittelalter in der That durch letztere, wenn dieselbe auch anfangs nur für das Handwerk benutzt ward, verdrängt worden sei.

Von der Enkaustik gesondert betrachtet der Verf. die Kausis, welches Wort im Allgemeinen nur von dem Ueberzuge mit Wachs, also von einem Firniss, gebraucht wird. Doch weist er nach, dass dieselbe wesentlich nur bei Anstrichen, und zwar nur bei solchen, die al fresco ausgeführt waren, angewandt wurde.

Hierauf folgt eine sehr ausführliche Anleitung zur Stuckmalerei, die sich auf die mitgetheilten Untersuchungen des Verf., auf Vitruv's Anweisung, vornehmlich aber auf die durch eigene Ausübung dieser Technik erworbenen Erfahrungen gründet. Indem der Verf. hier die mannigfachen Handgriffe und Vortheile mittheilt, die hiebei von Wichtigkeit sind, ist das Kapital für die ausübenden Künstler, welche das antike Decorationsprincip in seiner wirklichen Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen gewillt sind, von vorzüglichster Wichtigkeit. Wir hoffen, dass die Versuche des Verf. eine namhafte Nachfolge, und somit einen erfreulichen Einfluss auf die Kunst unserer Zeit haben werden.

Den Beschluss der so mannigfach interessanten Schrift macht eine Abhandlung über die Farben der Alten, in ihrer besonderen Berücksichtigung auf die Ausübung der Frescomalerei.

Besuch in Paris im Jahre 1836.

Zweiter Bericht.

Fortsetzung des Salons.

Historische Gemälde. (Forts.)

Folgende Werke verdienen ferner noch erwähnt zu werden:

Ein Bild des Hrn. Lessore (No. 1243) „Hagar in der Wüste“ darstellend;

„Franz von Lothringen, Herzog von Guise, nach der Schlacht von Dreux,“ von Johannot (No. 1038).

„Bonaparte“ (ganze Figur) von Rouillard.

„Die Schlacht von Hohenlinden,“ von Hrn. Schopin (No. 1673) ein Bild, welches dem von Gros „die Schlacht bei den Pyramiden,“ zur Seite gestellt werden darf.

„Der Triumph des Petrarca,“ von Hrn. Boulanger, ein langes Bild, nach Art der Friese componirt.

„Der Maler Santerre, den Philipp, Herzog von Orleans, Regent von Frankreich, besucht,“ ein Gemälde von einem nicht gewöhnlichen Ausdruck.

„Die Schlacht von Denain“ im Jahre 1712, von Hrn. Monvoisin (1363), ein sehr belebtes Bild.

„Der Herzog von Penthièvre vor den Särgen der Fürsten aus seiner Familie, in der Stiftskirche zu Dreux, von Hrn. Gosse. (No. 866.)

„Eine unglückliche Familie, deren Sachen von den Gerichtsdienern abgepfändet werden,“ von Hrn. Wauters; eine Composition, die durchaus der Genre-Malerei angehört, und sich nur durch ihr grosses Format an die historischen Gemälde anschliesst.

„Die Marter des heil. Saturnin,“ von Hrn. Bezard (No. 157), ein Bild von weitläufiger Composition, an die Grundsätze der David'schen Schule sich anschliessend.

„Eine Scene aus der Belagerung von Calvi,“ von Hrn. Debois. Der sterbende junge Mann und die Frau, die ihn unterstützt, sind mit tiefem Gefühl und, wie es mir scheint, correkt gezeichnet. (No. 467.)

„Der heil. Karl Borromaeus während der Pest in Mailand“ von Hrn. Ansiaux (No. 31.)

„Der Tod des Achilles“ von Hrn. Berthon, mythologisches Gemälde, im David-, Guerin- und Giorodetschen Style; nackte Figuren, heroische Stellungen, gleichzeitig an die französische Tragödie und die Antike erinnernd. (No. 138.)

„Flora“ von Hrn. Riessener. (No. 1565.)

„Claude Larcher und der Präsident Brisson, welche gefangen genommen und zum

Tode geführt werden," (im Jahre 1591,) von Hrn. Rudder. Die Figuren dieses Bildes haben ungefähr ein Drittheil der natürlichen Grösse. Die ganze Composition scheint mir in mehr als einer Hinsicht viel Lobenswerthes zu enthalten. (No. 1640.)

„Die wahnsinnige Johanna, welche das Wiedererwachen ihres Gatten erwartet" von Hrn. Steuben (No. 1697.) Die öffentliche Meinung hat diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Malern von Paris zuerkannt. Talent und Geschick lässt sich auch diesem Bilde nicht absprechen. Ein glänzendes Kolorit bei einer wohl durchdachten Anordnung, neben einem, wie mir es scheint durchaus übertriebenen Ausdruck in der Figur der Johanna. Augen auf diese Art geöffnet überbieten selbst den Wahnsinn. Hier ist mehr als Krampf oder Erstarrung, ein unwahrer Ausdruck, der die Grenze des Schönen überschreitet.

„Der verliebte Löwe," von Hrn. Roqueplan (No. 1613), entspricht freilich nicht den Erwartungen, welche ich durch die zahlreichen Aquarelle und kleineren Oelbilder an diesen Künstler zu machen mich berechtigt glaubte; indess, obgleich mir das obige Bild missfiel, halte ich ihn dennoch für einen der originellsten, regsamsten und geistreichsten Maler der jetzigen Kunstperiode.

Hiermit beschliesse ich das Verzeichniss der historischen Gemälde. Dass ich dabei keinem bestimmten Classifications-System gefolgt bin, wird man nicht übersehen haben, wodurch häufig ein sehr werthvolles Bild zwischen weniger bedeutenden, und so umgekehrt, seinen Platz gefunden hat.

Religiöse Gemälde.

„Auferstehung des Gerechten, Auferstehung des Bösen," von Hrn. Signol, (No. 1686) In diesem Werke sieht man die Absicht des Malers sich den älteren Italienern, oder vielleicht auch einigen neueren deutschen Künstlern, die denselben Weg betreten haben, anzunähern; doch scheint mir dieses Streben nicht mit gutem Erfolge gekrönt zu sein. Ein Versuch, die Kunst zu ihrer Kindheit zurückzuführen, den ich nicht stets und unter allen Umständen misbilligen mag, ist in diesem Bilde unverkennbar, leider kündigt er sich hier unter wenig glücklichen Auspicien an.

„Abnahme Christi vom Kreuz," von Hrn. Brémond (No. 234.) Der Künstler hat diesen Gegenstand in ganz ähnlicher Art, wie es Mantegna gethan haben würde, aufgefasst. Es liegt, meiner Meinung nach, eine Affektation darin: die Manier dieses Meisters, oder gar des „göttlichen Morales," nachzuahmen. Der Grund dieses Bildes hat eine Goldfarbe, welche nach dem Rande hin in einen braunen Ton übergeht, eine neue Idee, die aber nicht eine glückliche zu nennen ist.

Nicht weit von diesem Bilde erblickt man eine Himmelfahrt der heil. Jungfrau, von Hrn. Ansiaux (No. 30.) Der Künstler hat hier versucht, gerade das Gegentheil von dem, was der Vorgenannte beabsichtigte, zu erreichen, nicht unwahrscheinlich hat er das Liebreizende und Duftige Murillo's nachzuahmen gesucht. Wie weit es ihm damit geglückt ist, wage ich nicht zu entscheiden.

„Die heil. Jungfrau am Grabe," von Hrn. van den Berghe (No. 1768.) In der Art der Beleuchtung scheint ihm Schalken vorgeschwebt zu haben; die Figuren sind im kolossalen Maassstabe. Der Mond beleuchtet einen Theil des Bildes. Ein gewisser grossartiger Charakter ist der Composition nicht abzusprechen. Sie macht jedoch eine wenig angenehme Gesammtwirkung.

„St. Petrus reuig zu den Füssen Christi, der an die Säule angebunden ist," von Hrn. Thévenin, (No. 1724.) Die Figur Christi könnte von einem grossartigeren Charakter sein. Sie ist unbekleidet. Stellung und der Ausdruck seines Gesichts sind von einer schwächlichen Weichheit, die mit der Idee des Gottmenschen unvereinbar ist.

„Christus, der einen Besessenen heilt," von Hrn. Boissard (No. 196). Der Erlöser ist hier in einem befremdenden, harten Charakter dargestellt. Der Besessene macht einen peinlichen Eindruck. Das Ganze des Gemäldes ist jedoch nicht ohne Wirkung, und der etwas braune, aber harmonisch durchgeführte Farbenton hat für den Anblick etwas wohlthuendes.

„Der Schutz-Engel," von Hrn. Raverat (No. 1537) erinnert an Carlo Dolce. Dies Bild wird sich Freunde erwerben. Es ist sehr fleissig ausgeführt und nicht ohne eigenthümlichen Reiz. Die Farben sind sanft und verflossen, wie in einem Regenbogen.

„Abnahme Christi vom Kreuz“ von Hrn. Decamps (No. 473) ist, meiner Meinung nach, das verdienstlichste unter den religiösen Bildern. Composition, Manier und Farbe nähert sich den Caracci's und Guido. Es wird als Kirchenbild vollkommen seine Bestimmung erfüllen.

Der Schutz-Engel“ von demselben (No. 474), verdient ebenfalls einer lobenden Erwähnung. Die, über das Kind geneigte, Frau scheint nach einer, in Rom gemachten Studie gemalt zu sein. Ohne dass sie idealisirt ist, kann man sie schön nennen. Auch das Kind ist mit Geschick und Anmuth behandelt. Die Farbe des Bildes ist von der angenehmsten Wirkung, am wenigsten gefällt mir der Engel. Das Heilige findet überhaupt unter den Künstlern unseres vernünftelnden Zeitalters wenig glückliche Darsteller.

Ich habe jetzt noch schliesslich eines Bildes zu erwähnen, welches einen sehr bekannten Namen, den des Hrn. Delacroix trägt. Es stellt die Marter des heil. Sebastian dar. Der Heilige ist nach seinen überstandenen Qualen von den Henkern verlassen, die ihn an den Baum gebunden hatten, fromme Frauen beschäftigen sich damit, ihm die letzten Liebesdienste zu erweisen. Eine derselben zieht die Pfeile aus den Wunden, mit denen sein Körper durchbohrt ist. Obgleich ich nicht immer mit den Gefühlsrichtungen habe übereinstimmen können, welchen dieser Künstler bei seinen Werken gefolgt ist, so hat doch dies Bild meinem Geschmacke und meinen Empfindungen vollkommen entsprochen. Die Stellung des Heiligen ist freilich nicht ganz glücklich zu nennen, doch sind auch in dieser Figur grosse Schönheiten zu finden. Die Verkürzung des rechten Fusses ist, wie es mir scheint, von der meisterhaftesten Zeichnung; minder dürfte die Modellirung des anderen Fusses gelungen sein. Der herrschende Farbenton in diesem Bilde ist zwar nicht brillant zu nennen, aber er ist harmonisch. Im Allgemeinen ist etwas dem Andrea del Sarto Verwandtes in diesem Bilde.

Unmöglich habe ich von allen historischen und geistlichen Gemälden dieser Ausstellung hier sprechen können; wenn ich dabei etwas zu besorgen habe, so kann es nur mein Urtheil über die von mir erwähnten, nicht wegen der mit Stillschweigen übergangenen Bilder treffen. Ich habe mich bemüht, mir Rechenschaft von dem Eindrucke zu geben, welchen die Bilder, als ich sie sah, auf mich machten. Nur auf diesem Eindruck beruhen die über dieselben hier mitgetheilten Bemerkungen. Meine Besuche der Säle waren nur von kurzer Dauer, nur schnell konnte ich an den ausgestellten Werken vorübergehen, ich werde daher mehr Nachsicht, als die Bilder selbst bedürfen, über die ich zu urtheilen gewagt habe.

(Dritter Bericht folgt.)

Für
die Freunde der Architektur-Geschichte.

(Beschluss)

Ueber die minder bekannten Orte, welche Hr. Mertens auf seiner Reise nach Paris besucht hat, theilt er mir die folgenden statistischen Notizen mit:

„Die Provinzen Sachsen und Thüringen übergehe ich als bekannt. — Vesra: Ord. Praemonstr. Basilika mit viereck. Pfeilern. — Bildhausen: Ord. Cist. ähnlich, die Kirche fast ganz abgetragen. — Ebrach: sehr bedeutend, ist Ihnen wahrscheinlich bekannt. — Feuchtwangen: Romanische Westfronte. — Ellwangen: schöne Romanische Kirche. Gmünd; Joh. Kirche, ebenso. — Lorch: kl. Romanische Kirche. — Hohenstaufen: höchst ordinaire Kirche. — Esslingen, Stuttgard: einiges Romanische. — Alpirsbach: die grossartigste Basilika in Deutschland. Im Portal der Vorhalle die ursprünglichen Thüren von Holz, mit Leder bezogen u. mit Eisenbeschlägen, die im Romanischen Geschmack verziert sind, und 2 erzenen Bärenköpfen. Ich kenne kein zweites Beispiel der Art. — Gengenbach: ähnliche Basilika, doch im Innern modernisirt. — Hofmaler Keller theilte mir alte Zeichnungen von der Hirschauer Kirche mit, die ähnlich der Alpirsbacher ist. — Schwornach: schöne Basilika. — Herrenalb: kleiner quadratischer Vorhof im Romanischen Styl. — Frankenthal: schöne Ueberreste der Romanischen Stiftskirche. — Marienstadt: Ord. Praemonstr. Bei Stachenburg grosse gothische Kirche, deren Chor in der Hauptsache dem französischen Kathedralstyl nachgebildet ist, d. h. mit Umgang, Kapellen, Strebebogen etc; eins der bemerkenswerthesten und doch wegen seiner einsamen Lage unbekanntesten Gebäude. Als ein Freund im Frühjahr 1835 eine Reise nach dem Rhein machen musste, so gab ich ihm ganz express den Auf-

trag, nach Marienstadt zu gehen, einige Stunden landeinwärts vom Rhein, um nachzusehen, ob dort eine Kirche noch existire, die ich selbst nur nach den Praemonstratenser Annalen dort vermuthen konnte und deren Kenntniss im Interesse der Chronologie sehr nützlich sein musste. Das hat sich auch so ausgewiesen, und ich betrachte mich fast als Entdecker dieser Kirche; denn Herr de Lassaulx hatte sie nur vor langer Zeit einmal flüchtig gesehen und konnte mir wenig Auskunft darüber geben. — Remagen. Diese kleine Kirche wird eine grosse Rolle in der Chronologie spielen, und ich betrachte sie als einen wahren Schatz, denn hier habe ich bis jetzt das einzige so sehr ersehnte Beispiel angetroffen der jenigen Bauweise, die vor der Romanischen Prachtbaukunst üblich war. Es ist unmöglich, mit Worten eine Vorstellung von der charakterlosen Rohigkeit des Schiffes zu geben. Diese Charakterlosigkeit ist so gross, dass der erste Eindruck dieses Baues keineswegs die Ideen von seinem Alter aufkommen lässt. Denn in diesem Falle würde der Bau etwas Alterthümliches an sich haben, d. h. also einen gewissen Charakter. Man erkennt aber aus andern Umständen sehr sicher, dass das Schiff wirklich der zuerst gebaute Theil der Kirche sein müsse, denn östlich ist ein Chor im Romanischen Uebergangsstyl, westlich sind an der Façade ebenfalls spät Romanische Theile. Am Schiffe endlich sind seitwärts und an den Mittelwänden gothische Zusätze bemerkbar, die später auch wieder gelitten haben, wie denn einige Jesuitische Architektur-Schnitzel die bunte Jacke ganz voll machen. — Brauweiler, zu dessen Entdeckung ich auf gut Glück ausging, hat mich sehr belohnt. Schöne Romanische Kirche im Niederrheinischen Styl. Die Ornamente sind nächst denen der Kapelle zu Freiburg in Thüringen die schönsten, die ich kenne. Für Sie ist aber hier etwas zu sehen, was Sie in Deutschland, wie ich glaube, noch nicht werden gesehen haben. Nämlich ein ganz schöner Romanischer Kapitelsaal von 6 Kreuzgewölbfeldern, die mit ganz wohl erhaltenen und, wie ich glaube, für die Kunstgeschichte das höchste Interesse darbietenden Fresko-Malereien versehen sind. Leider verhinderte mich die einbrechende Dunkelheit an ihrer längeren Betrachtung. Die Figuren sind ziemlich schlank, doch edel und geschmeidig. Die Gesichter mild, wie in der Kölnischen Malerschule. Die Gewandung einfach, nobel, alterthümlich. Ich bezweifle nicht, dass wir hier ein kostbares Denkmal der ältesten Kölner Malerschule haben, ausgeführt von einem Meister, der in seiner Kunsteinen eben so hohen Rang einnahm, als die Steinmetzen des Kirchenbaues in der ihrigen. — Knechtsteden: schöne Romanische Kirche, die mit den zugehörigen Klostergebäuden in gänzlicher Abgeschiedenheit liegt. Von ihrer Existenz erfuhr ich erst etwas in Brauweiler. — Wasserberg: einfach Romanische Kirche. — Heinsberg: Krypta Romanisch. — Klosterrath: Interessante Romanische Kirche. — Tirlemont: Westfronte Romanisch. — S. Jacob zu Loewen: Westfronte Romanisch. — S. Jacob zu Brüssel: Romanisch. — Nivelles: Kolossale Romanische Kirche, von welcher Schnaase auf eine sonderbare Weise kurz, flüchtig und ungenau spricht. — Soignies: auch sehr grosse Romanische Kirche. — Tournay: die pompöseste Romanische Domkirche. Fast alle übrigen zahlreichen Kirchen in Tournay Romanischer Uebergangsstyl. — Douay, Arras, Cambray haben nichts Alterthümliches mehr. — St. Quentin: bedeutende goth. Kathedrale. — Ham: Uebergangsstyl. — Marie Guisard: ebenso. — Noyon: Allgothische Bauart des Doms. Die ob. Kirche abgetragen. — Compiegne: Gothisches. — Nanteuil: Ruine der alten Romanischen Klosterkirche. Stadtkirche im Uebergangsstyl. — Meaux: grosse gothische Kathedrale. — In Paris ist S. Martin mit einem Chor in einer Art Uebergangsstyl."

„Das Wort: Uebergangsstyl bitte ich nur als statistischen Namen gelten zu lassen, ohne ihm irgend eine historische Andeutung beizumessen, die ich gänzlich desavoniren müsste."

„Zwischen dem alterthümlichst Romanischen und dem verdorbensten Gothischen liegt eine unendliche Menge von Bauarten. Mehre dieser Bauarten finden sich bekanntlich sehr oft an demselben Gebäude, und in einem solchen Falle ist, vor aller genaueren Untersuchung die Präsumtion allerdings zulässig: dass ein solches Gebäude in verschiedenen Zeiten erbaut sei. Nur sollte man die technische Untersuchung des Gebäudes nicht so gänzlich bei Seite setzen, wie bisher geschehen, da sie im Stande ist, in vorliegendem Falle die Präsumtion als irrig zu erweisen. — Die Resultate meiner technischen Untersuchungen der Gebäude lassen sich in 3 Klassen bringen: 1) wo die technische Untersuchung wirklich 2 Bau-

zeiten erweist. 2) wo sie nicht im Stande ist, dies zu erweisen. 3) wo sie eine einzige Bauzeit erweist. — Die 2te Klasse ist bei weitem die zahlreichste, die erste hat die wenigsten Beispiele, die dritte hat deren genug, um die Irrthümer der bisherigen Ansichten auf das klarste darzulegen. — Ein gutes Beispiel der dritten Klasse gewährt unter anderen der Dom zu Brandenburg, den ich Ihnen bezeichne, weil er Ihnen so nahe liegt, und weil ich hier zum erstenmale bemerkte, wie leicht das historische Vorurtheil über Thatsachen verblenden kann, die einer unbefangen technischen Untersuchung nicht entgehen können. Nach einer solchen sah ich nämlich die völlige Unmöglichkeit der Annahme, dass die Krypta und die rundbogige Arkade des Mittelschiffs früher sein sollten als die oberen gothischen Theile des Doms. Dies muss vorzüglich nach einer sorgfältigen Besichtigung der Aussenseite der Kryptenfenster einleuchten. Ich hoffe auch bestimmt, dass nach dieser Hinweisung diese Sache denjenigen klar wird, die bisher nach irrigen Voraussetzungen eine technische Untersuchung derselben für überflüssig halten konnten; sonst müsste ich an der Möglichkeit einer Darstellung der Baugeschichte des Mittelalters gänzlich verzweifeln. — Das merkwürdigste Beispiel dieser dritten Klasse zeigt der Dom zu Brüssel, der im Wesentlichen nur eine Bauzeit hat, in dem aber drei Bauarten sich vermischen: Romanischer Uebergangsstyl, wie an der S. Chapelle zu Brüssel, rohes alterthümlich aussehendes Gothisch, und verdorbenes spät aussehendes Gothisch. Die bemerkenswerthesten andren Beispiele sind: Magdeburg, Schiff des Doms; Walkenried; Erfurt, Kreuzgang; Strassburg, Sanct Thomas; Tournay; Sanct Quentin; Ham; Marie-Guiscard; Venette, Geaux. Diese Bauwerke sind so, dass ihre einzelnen Partieen, abgesondert betrachtet, der bisherigen Ansicht für Beispiele ganz verschiedener Jahrhunderte gelten würden. — Sanftere Vermischungen solcher Art zeigen fast alle alterthümlichen Gebäude des Mittelalters, so dass man diejenigen als Ausnahme betrachten kann, welche eine gleichmässige Durchführung ihrer einzelnen Theile aufweisen."

Hr. Mertens beschliesst den Brief mit folgenden Mittheilungen:

„Neuere Archäologische Werke: „l'ancien Bourbonnais p. A. Allier." fol., ähnlich in der splendiden Art wie die „voyages romantiques dans l'ancienne france;" bis jetzt sind 15 Livr. erschienen, sehr interessant. — Von den genannten „Voyages romantiques" ist bis jetzt die 3te Lieferung der Picardie erschienen. — „Taylor, Voyages en Espagne" bis jetzt 18 Lief. gr. Fol. nicht viel Neues an Monumenten. — „Laborde, monumens de la france" bis liv. 45 erschienen.— M. Grille de Beuzelin vient distribuer un magnifique vol. in 4to tiré à 162 exemplaires; „essai hist. et architectonique sur l'Eglise de S. Jacques des Ecossais a Ratisbonne." — So eben erscheint: „lettres d'un antiquaire à un Artiste sur la peinture murale historique des Anciens par Lettronne."

„Die interessante Vorlesung Letronne's über Egyptische Geschichte habe ich öfter besucht. — Der Architekt Lassus zeigte mir seine Zeichnungen über die S. Chapelle, woran er 18 Monate gearbeitet. Auf der diesjährigen Ausstellung hat er die Zeichnungen über die Abtei S. Martin gegeben. — Restaurationen der Gebäude des Mittelalters werden vielfach unternommen und gut ausgeführt. — Am 23. Julius 1834 hat sich zu Caen eine Gesellschaft constituirt zur Erhaltung und Bekanntmachung der Monumente Frankreich's. Von ihrer Thätigkeit ist mir noch nichts bekannt. — Die moderne französische Malerei sehe ich mit Achtung an. Nicht so die Architektur, wo auch das mittelmässig Löbliche nur selten ist."

Nachricht.

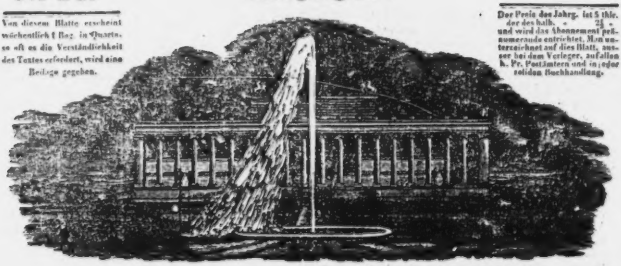
Kürzlich ist in London die erste Lieferung eines neuen Werkes über das maurische Königschloss der Alhambra in Spanien erschienen, unter dem Titel: *Plans, elevations and sections of the Alhambra with the details of this beautiful specimen of Moorish architecture.* Die Zeichnungen der Ansichten und Details sind im J. 1834 an Ort und Stelle von den Architekten Jul. Goury, einem Franzosen (der die Herausgabe des Werkes nicht mehr erlebt hat,) und Owen Jones aufgenommen. Das ganze Werk wird aus 10 Heften, jedes zu 5 Platten, — theils in Kupfer gestochene architektonische Details der Gebäude, theils lithographirte und colorirte Details der Verzierungen u. s. w. enthaltend, — bestehen. Alle zwei Monate soll ein Heft erscheinen. Preis eines jeden Heftes: 1 L. 5 Sh. in gewöhnlichem Colombier-Format, und 2 L. 2 Sh. in grand-aigle Format, die Verzierungsblätter mit Gold aufgehöht.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 23. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unmittelbar bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt.

Von F. Lucanus.

Mit dem steigenden Interesse für die Kunst hat sich auch die Zahl der Künstler bedeutend vermehrt. Altona, Frankfurt, Danzig und Potsdam haben gleichfalls im Maimonate Ausstellungen und die Mehrzahl ihrer Sachen aus Berlin, Dresden, Düsseldorf und München erhalten. Dessenungeachtet zählt unser Verzeichniss 530, mithin 200 Nummern mehr als 1832 und 1834. Der Sorge um Bilder sind wir anscheinend für die Zukunft überhoben, aber die Sorge um grössere Räume und um Mittel, die mit der Zahl der Bilder so auffallend wachsenden Kosten auch ferner zu decken, wird uns beschäftigen. Durch die Verbindung der Vereine zu Halle, Magdeburg und Braunschweig mit dem unseren ist schon sehr viel gewonnen, für die Zukunft wird indess noch mehr auf das Ersparen gedacht werden müssen.

Durch die grosse Zahl der Fremden, welche unsere Ausstellung besucht haben, ist es auch schon ziemlich bekannt geworden, wie gross die Bedeutung der ausgestellten Kunstwerke ist. Hildebrandt's „Kinder Eduards von England," Sohn's „Urtheil des Paris," Hasenpflug's „Dom zu Cöln," und Koeckoeck's „Winterbild" werden auch auf der grossen Herbstausstellung zu Berlin als Meisterwerke ersten Ranges, ja als die ersten in ihrer Art anerkannt werden.

Auffallend gering ist die Zahl der Portraits, doch höchst ausgezeichnet die von Stieler, Fr. Krüger und Schöner. Stieler's „Kind, welches Blumen in einen Bach wirft" ist ein romantisches Portrait, die Stellung zwar etwas prätensiös, aber malerisch, Carnation und Gewandung meisterhaft. Schöner's Por-

trait des Bischof Dräseke ist vorzüglich gut aufgefasst und vergegenwärtigt diesen berühmten Canzelredner in seiner Eigenthümlichkeit so treu, dass es wohl lithographirt oder gestochen zu werden verdiente.

Vor Hildebrandt's „Kinder Eduard's von England," bleibt alles wie festgebannt stehen. Vollendeteres in Darstellung und Malerei ist in neuerer Zeit schwerlich gesehen. Die Scene ist, wie sie Tyrrel in Shakespeares Richard III. 4. Aufzug, 3 Scene, erzählt:

So so, sprach Dighton, lag das zarte Paar;
So so, sprach Forrest, sich einander gärtend
Mit den unschuldgen Alabasterarmen:
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihren Kissen;
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn. U. s. w.

Vorn auf dem Bette, dessen Länge man fast übersiehet, liegen die holden Knaben, der grössere braun, der jüngere blond, die Gesichter gegeneinander gewendet, sie halten sich mit ihren zarten Armen umschlungen — nur der rechte des älteren hängt herab — und schlummern sorglos und süss. Eine lieblichere Erscheinung als die so höchst malerische Gruppe dieser schönen Knaben kann man nicht sehen — ja bei längerem Beschauen gewinnen sie Leben, man glaubt die Gesichter sich röthen, die Lippen leise zucken, die Brust sich leise heben zu sehen! Eine gleich grosse Wahrheit und Vollendung erstreckt sich über alle Kleinigkeiten; das rothgraue gestickte Hemd und die violetten Tricots des grösseren, das gelblich gemusterte Wamms des jüngeren, sind täuschend; die Decke und das rothsammtne Gebetbuch möchte man aufheben, Rosenkranz und Kreuz schweben frei. Ein rother Sammetmantel mit Zobel, Barett, und andre Kleider liegen auf dem Fusse des Bettes. Alles hebt sich in brillanter Farbe von dem dunklen Hintergrunde und ist doch ausserordentlich wahr und harmonisch. — Hier herrscht tiefe Ruhe. Doch hinter dem Bette stehen zwei bärtige Männer, — der entferntere hält den Vorhang desselben zur Seite, sein Blick zeigt Mitleid. Der Näherstehende hat das schlechte Wächterbett gefasst, hält aber noch inne — auch ihn frappirt die holde Knaben-Gruppe, er muss sich erst sammeln und zugleich die sicherste Weise zur Ausführung der That ersehen. Nicht ohne Herzpochen und Wehmuth kann man dem Gedanken Raum geben, dass solche Kinder: „das völligst süsse Werk, so die Natur seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet," auf solche Weise sterben mussten. Auch der strengste Kritiker wird grosse Mühe haben, an dem Bilde irgend etwas mit Grund zu rügen — es ist durch und durch vollendet und wird Hildebrandt einen unsterblichen Ruhm sichern.

Sohn hat durch das Bild „der Raub des Hylas" einen so grossen Ruf erworben, dass die Erwartung auf sein neuestes Werk, „das Urtheil des Paris," welches zugleich sein grösstes u. figurenreichstes ist, sehr gespannt war; dessen ungeachtet wurde die Erwartung übertroffen. Das Bild ist mehr breit als hoch. Paris hat bereits entschieden. Er sitzt links vom Beschauer und reicht der Venus den goldenen Apfel, welche diesen mit jugendlicher Schüchternheit ergreift. Paris, von der Schönheit der Venus geblendet, scheint bittend zu fragen: wirst du das Zeichen des Vorzugs meiner Huldigung gern von mir nehmen? — Der verschämte liebevolle Blick der Göttin sichert ihm Gewährung. Minerva sitzt hinter beiden, den Rücken dem Beschauer zuwendend, das feine antike Köpfchen ist halb nach Paris gewandt, das kluge Auge drückt beleidigtes Ehrgefühl und Unwillen aus. Rechts unter einem Lorbeerbaum und Myrten sitzt die hehre Juno, ihr Blick zeigt Stolz, gekränkten Hochmuth und Geringschätzung. — Der wundervoll blondgelockte Amor schmiegt sich kosend an die schaumgeborne Göttin, der seelenvolle Blick bezeugt die freudige Theilnahme an ihrem Triumphe. Die Wahl der Momente ist gewiss gut, die Composition und Gruppirung indess gesucht. Paris und Venus scheinen absichtlich so weit auseinander gestellt, damit Pallas zwischen beiden Platz finden und frei gesehen werden könnte. Paris und Venus haben deswegen die Arme ausgestreckt er, um zu geben, sie, um den Apfel zu nehmen. Die Stellung der einzelnen Figuren ist sehr schön, graciös und malerisch. Der Kopf des Paris ist im Profil und von antiker Schönheit, der ausgestreckte Arm aber zu schwach, das Colorit unterscheidet sich nicht kräftig genug von den zartern Fleischtönen der Göttinnen. Im brillantesten Lichte stehen Venus und Amor, ein ungemein reizendes Kind, Venus prangt in vollkommenster Jugendfrische und ist mit bezauberndem Liebreiz übergossen, die Carnation der zartschwellenden Formen, das Weiche der halbdurchsichtigen Haut ist wunder-

bar schön. Juno ist ganz antik behandelt, die grösseste und edelste Figur auf dem Bilde, eine wahrhafte Herrscherin und Götterkönigin. Fast nur der Kopf ist im hellen Lichte, der übrige Körper im bezaubernden Helldunkel gehalten. Die Figuren heben sich rein und plastisch von dem hellen Hintergrunde, von der blauen Luft ab und dunkle Schatten sind durchaus vermieden. Auch das Landschaftliche, besonders die Marmorfelsen neben Paris, sind von ausserordentlicher Wahrheit und meisterhaft gemalt, nur der Ton der Felspartie hinter Juno etwas zu blau.

Das Ver- und Enthüllen, namentlich der weiblichen Figuren, ist bei einer solchen Darstellung von sehr grosser Wichtigkeit. — Die Göttinnen sind alle von den Hüften ab mit Gewändern verhüllt. — Venus dürfte nur den rechten Schenkel etwas zurückstellen, sie würde dann, besonders da Amor sich so nahe an sie anschmiegt, auch ohne Gewand, völlig decent dastehen u. die Form der Schenkel würde nicht mehr so schmal erscheinen, als unter der Verhüllung.

In der Composition des Hylas ist mehr Einheit, in der des eben beschriebenen Bildes mehr Reichthum; dieses von grösserer Vollendung und Ausführung. Im Darstellen des Nackten, sowohl im Lichte als im Helldunkel, ist Sohn gewiss der erste Meister unserer Zeit.

Vom Director W. Schadow haben wir ein grossartiges herrliches Meisterbild „Christus und seine Jünger auf dem Wege nach Emaus," welches allgemein die verdiente Anerkennung findet. Zwei Studienköpfe, von Schadow gemalt, welche wir nur wenige Tage sahen, gehören zu den idealsten und vollendetsten Werken Schadow's. — Ittenbach's „Christus und die ersten Jünger," sind drei fast lebensgrosse halbe Figuren, von ächt morgenländischem Charakter und kräftigem Ausdrucke. — Götting's „Christus und Petrus auf dem Meere," für den hiesigen Dom bestimmt, ist schon durch die Ausstellungen in Berlin, Königsberg und Breslau, 1834, bekannt. Desselben Malers „todter Christus. im Arme der Maria," spricht wenig an. — Zimmermann's „Christus, Maria und Martha," hat weder in der Gruppirung noch in der Handlung den gehörigen Zusammenhang; die weiblichen Figuren sind gut, die des Christus ohne alle Bedeutung. — Ehrhard in Düsseldorf: „Jephthas Tochter, zum Opfertode bereit und geschmückt, kehrt mit ihren Gespielinnen aus den Bergen zurück." Ein durch glückliche Behandlung des Stoffes, durch Wahrheit im Ausdruck und Gefälligkeit der Gruppirung gleich ansprechendes Bild. — Volkart's „Scene aus der Fridhiofs-Sage," ist eine romantische Scene, die an die des Sargines und der Sofia erinnert, ein erotischer Lesenunterricht — recht gefällig ausgeführt. — Wittich's „Edelknabe" ein bekanntes idealisirtes Portrait und Costumbild, ein hübscher blondgelockter Jüngling im rothsammtnen Rocke mit einer zierlich mit Perlmutter ausgelegten Jagdlinte, von sehr schöner klarer Farbe, wie es von einem so talentvollen Schüler Hübners wohl zu erwarten ist.

„Lorelei" von Begas, nach der bekannten Rheinischen Volkssage. Lorelei sitzt, die Mandoline spielend, auf einem hohen Felsen, den Blick auf zwei Schiffer gerichtet, welche, durch ihren Sirenengesang angelockt, mit ihrem Kahne eben vom Strudel erfasst werden. Die Lorelei trägt eine Kopfbedeckung mit steifem Stirnbande, die Schultern und die rechte Brust entblösst, das Gewand ist mit einer Goldborde auf der linken Schulter festgeknüpft. Ein roth und weiss gemusterter schwerer seidener Stoff fällt vom Schooose herab. Neben ihr liegen Spiegel, Kamm und Büchse. Die Gestalt der Lorelei ist edel und schön, aber colossal im Verhältniss zu den Schiffern. Die Carnation der Lorelei ist wahr und sehr schön, die Stoffe mit grosser Meisterschaft ausgeführt und das Bild ein Liebling des Publicums.

Aus der Schule des Prof. Wach haben wir nur ein Bild von M. Behrend „der Prophet Elias mit dem Engel in der Wüste," mehr gross als von vorzüglichem Eindrucke.

Hensel hat, in Ermangelung ausgeführter Gemälde, mehrere Zeichnungen, Entwürfe zu Gemälden, eingesandt. Eine „Mutter mit drei Kindern" — „eine heilige Familie" — „Simson und Delila" — „Christus in der Wüste" und — „italienische Volksscenen." Diese letzten sind geistreich und lebendig, und besonders die Gruppen am Brunnen ein vorzüglich malerischer Gegenstand. Simson, ein wahrer Atleth, Delila, ein wohlgebautes reizendes Mädchen, sitzen sehr malerisch u. kosend neben einander; Delila spielt mit dem Barte des Simson. Sehr grossen Werth lege ich auf den „Christus in der Wüste, über das Erlösungswerk nachdenkend". Die Idee ist neu und grossartig — die Gestalt voll Ernst und Hoheit, das Gesicht spricht tiefes Sinnen aus, das Gewand scheint feucht vom Morgenthau wie das lange Haar, welches

Christus mit der rechten Hand zurückscheitelt. Der vorliegende Entwurf verspricht so viel, dass ich an der glücklichen Lösung dieses so höchst schwierigen Gegenstandes, der eine grosse Lüke in den Darstellungen aus dem Leben Christi ausfüllt, nicht zweifle.

Keiner von Hensel's Schülern scheint eine so reiche Phantasie, ein so lebendiges Talent für Composition zu haben wie ihr Meister. Indess ist auch bei den genre-artigen und romantischen Darstellungen derselben ein Streben nach grossartigem Charakter nicht zu verkennen. Ratti's „Novis" ist ein interessantes Bild. Das bleiche, magere Gesicht, die tiefliegenden, misstrauisch lauernden Augen geben dem Menschen etwas, hier passend, Unheimliches. Der junge Mann scheint von den Freuden des Lebens übersättigt, aus Mangel an Lebenslust den Priesterstand zu wählen.

Löwenstein malte den „Kaiser Heinrich mit Frau und Kind über die Alpen flüchtend." Unter der zurückgeschlagenen Kutte des Kaisers sieht der Waffenrock hervor, er schreitet voran, gestützt auf sein Schwerdt. Seine Gemahlin, eine schwächliche und durch Anstrengung sehr erschöpfte Dame, trägt ihren Knaben. Die Gruppe selbst ist malerisch aber gestellt, auffallend, dass das schwache Weib, und nicht der kräftige Vater den Knaben trägt. Das Mangelhafte des Landschaftlichen und die kalte Farbe des Bildes ist nicht geeignet, den Eindruck zu heben. Löwenstein's „wandernder Musensohn," ist zwar sehr flüchtig, aber mit vieler Naivetät gemalt.

„Knappe und Junglherr" von Karring ist ein Genrebild von lebensgrossen Figuren. Der Kleine zieht ein Schwerdt aus der Scheide, welche der Knappe hält und freut sich seiner Kraft. Dieser Gegenstand, freundlich und ansprechend, würde in kleinerem Maassstabe sauberer und fleissig ausgeführt ein noch ansichenderes Bild geben. Auch hier vermisst man das magisch wirkende Helldunkel.

Hübner's grosses Talent für neutestamentarische Darstellungen zeigt sich auch in dem Entwurfe „Christus, seinen Jüngern und den heiligen Frauen das Gleichniss mit den Lilien erklärend." Die Composition ist reich; grossartig und edel sind die Köpfe der Männer, Christus überstrahlt alle an Hoheit, und lieblich fromm erscheinen die heiligen Frauen, welchen Johannes die Lilien bricht.

Die „Nacht" und der „Tag, mit ihren Beziehungen zum Leben," zwei allegorische Darstellungen von Julius Schoppe. Im runden Mittelfelde des ersten Bildes eine weibliche Figur und drei Kinder, schwebend. Der Hintergrund nächtlich bestirnter Himmel. In den Ecken, oben, links ein Mädchen und ein Jüngling, sich umarmend, rechts eine Mutter mit Kindern, — unten, rechts, Soldatenwacht, links ein Weltweiser mit seinen Büchern und Instrumenten. Die Allegorie des zweiten Bildes, der „Tag" ist poetischer und die Gruppirung malerischer und gelungener. Im runden Mittelfelde schweben voran ein Knabe mit einer Fackel, dann eine weibliche Figur und Kinder, welche Blumen über die Fluren ausstreuen. Oben, links, Fischfang und Jagd, rechts, Ackerbau und Viehzucht; unten rechts, die Repräsentantin der Künste, links, der Kaufmann.

Die „Chorknaben bei der Vesper" von Th. Hildebrandt, bilden eine reizende Gruppe, Priester und Altar sind ausser dem Bilde, und nur ein Stück des Teppichs bemerkbar. Kaum zwei der Knaben, in den weissen Chorhemdchen und den rothen Unterkleidern, achten andächtig auf ihren Dienst, der dritte müht sich augenscheinlich seiner Pflicht nachzukommen. Kindliche Heiterkeit und Lebhaftigkeit haben die Aufmerksamkeit des vierten abgeleitet. So viel und so charakteristische Abwechselung im Ausdrucke erheben dieses kleine, ungemein sauber ausgeführte Bildchen zu einem ächten Kabinetstücke.

Münchens talentvollste Historienmaler sind mit Fresco-Malen beschäftigt, den jüngeren scheint es an einem tüchtigen Vorbilde zu geistiger Anregung für bedeutungsvolle Staffeleibilder zu fehlen, denn die hier vorliegenden Darstellungen geschichtlicher und romantischer Momente stehen auffallend hinter den von München eingesendeten Landschaften und Genrebildern zurück.

Bei Hanson's „la gloria" singenden Engeln ist das Streben nach Idealität und kindlich frommer Darstellung nicht zu verkennen, aber dem Bilde mehr Wahrheit und gesunde Farbe zu wünschen. Giessmann's „Moses, welcher die Tochter des Jethro am Brunnen vertheidigt," ist eine outrirte Nachahmung von Poussin, in der Farbe mager. Von Schroedter's „Judith" von übertriebener Farbengluth, die Judith unweiblich. Lümmermeyer's „Jacob und die Engel," gegen 4 Fuss gross, ist etwa wie eine Farbenskizze behandelt und ohne Ausdruck. Kürtzinger's „Verkauf Josephs" im Einzelnen besser und plastischer gemalt, aber aus der Gruppe von 13

Figuren der Joseph nicht herausfinden. Das „Reh“ von Nilson erinnert an Taschenbuchkupfer; das Bild ist gewiss ohne Modelle gezeichnet und gemalt, und der Schimmel des Reuters anscheinend aus einem Frescobilde von Cornelius copirt.

Leitzen's „Schutzengel“ ist ein gut gemalter Act. Echter's Bild die „Rettung Graf Eberhard des Greiners,“ ein Huckepackschleppen, kann nicht malerisch sein, doch der Ausdruck und die Farbe lobenswerth. Förster's „König von Thule,“ — Jacobs „Christus, den Versucher von sich weisend,“ — Wyttenbach's „Krone des Elends“ werden den Künstlern wenig Ruhm bringen. — Bouterweck's „sich zum Baden entkleidendes Mädchen“ steht auch nicht im Verhältniss zu dessen früheren Arbeiten.

(Fortsetzung folgt).

Kunstliteratur.

Neuerworbene antike Denkmäler des Königl. Museums zu Berlin. Beschrieben von Dr. Eduard Gerhard. Erstes Heft, zugleich als Nachtrag zum Verzeichniss der Vasensammlung. Berlin, 1836. S. 56 in 8., und 2 Kupfertafeln.

Der Werth, welchen die Königl. Vasensammlung zu Berlin sowohl für das Studium der griechischen Kunst und Archäologie an sich, als auch für die Kunde von der „Verbreitung und Verzweigung griechischer Kultur unter den benachbarten, mehr oder minder geistesverwandten Völkern hat, ist zu anerkannt, als dass derselbe hier noch mit besonderen Angaben belegt zu werden brauchte. Der vor zwei Jahren erschienene Levezow'sche Catalog, welcher 1579 Nummern umfasst und, wo es nöthig war, ausführlich beschreibt und erläutert, giebt hievon ein vollgültiges Zeugniss. Seit der Abfassung dieses Cataloges ist die Vasensammlung indess wiederum durch eine Reihe vorzüglich werthvoller Denkmäler vermehrt worden, und auch diese haben, nach dem Tode des früheren Verfassers, in dem vorliegenden Nachtrage eine eben so gehaltvolle, auf dem Boden gelehrter Kritik sich stützende, wie befriedigende Erklärung gefunden. Wie in den übrigen Werken des Hrn. Prof. Gerhard, so begegnen wir auch hier demselben feinen Sinn in der Auffassung des mannigfach beweglichen antiken Lebens, der das Grosse und Durchgreifende eben so gut in seiner Bedeutsamkeit herauszustellen, wie auch aus dem anscheinend Unwichtigen und Zufälligen erfreuliche Vortheile für die Wissenschaft zu gewinnen weiss.

„Nicht wenige antike Denkmäler (sagt der Verf. im Eingange der Vorrede) deren Erwerbung für das Königliche Museum in Rom, Neapel und Etrurien zu vermitteln ich früher Gelegenheit hatte, haben in den verschiedenen Abtheilungen und Verzeichnissen desselben ihre Stelle bereits gefunden, ohne dass zu einer besondern Beschreibung hinlänglicher Anlass vorhanden war. Eine ausführlichere Nachricht schienen jedoch die im vorliegenden Verzeichniss enthaltenen Denkmäler zu erheischen; theils weil Herkunft und ursprünglicher Zustand derselben fast ohne Ausnahme, mir bekannt waren, theils weil ihre Erwerbung vielleicht die letzte ist, welche dem königlichen Museum aus Etruriens Grübern vor dem nahen Abschluss ihrer ergiebigsten Fundgrube zu verhoffen steht.“

Das Verzeichniss umfasst 50 Gefässe und läuft demnach bis zur No. 1629 fort. Die Gefässe gehören verschiedenen Klassen an und sind als solche eingetheilt in: a) Aegyptisirende Vasenbilder; b) Vasenbilder mit schwarzen Figuren; c) Vasenbilder des vollendetsten Styls (röthliche Figuren); d) etruskische Vasenbilder. Ueber verschiedene derselben hat unsre Zeitschrift schon kürzlich, in den Berichten über die diesjährigen öffentlichen Vorlesungen des Hrn. Prof. Gerhard, mehr oder minder ausführliche Notizen enthalten. Von ausgezeichnetstem Kunstwerthe sind mehrere der unter c. verzeichneten Vasen; wir erinnern an die Darstellungen des Boreas, welcher die Orithyia entführt, auf Nr. 1602, an die höchst merkwürdige Darstellung einer Erzgiesserei auf Nr. 1608 u. s. w. Ja, das eine dieser Gefässe, den Hermes in Gesellschaft des Silenos darstellend, No. 1601, erklärt der Verf. geradehin für das schönste und ansehnlichste, welches die gesammte Königl. Samalung bis jetzt besitzt.

Ausser diesen rein künstlerischen Vorzügen sind sodann noch viele durch mannigfach verschiedenes archäologisches Interesse wichtig. So tragen einige den Namen des Malers, zwei (No. 1606 und 1607) den des schon aus andren volcentischen Vasen rühm-

lich bekannten Epiktetos; das letzte dieser beiden, eine Schale, aber ist doppelt merkwürdig, indem die auf der Aussenseite befindliche Darstellung (ihrer Besonderheit gemäss) in alterthümlich strengem, die der inneren Seite in freierem Style gehalten ist; so dass hierdurch bewiesen wird: „erstlich wie auf einem und demselben Kunstwerk, ferner wie von einem und demselben Künstler zu verschiedenen Zwekken ein verschiedener Styl der Zeichnung in dem blühendsten Zeitraume griechischer Kunst angewandt werden konnte.“ — Ein andres Gefäss (No. 1605,) an sich unbedeutend, ist interessant durch die auf den Boden eingekratzte Angabe des Geldwerthes mit in Athen üblichen Zahlzeichen, — 2 Drachmen 4½ Oboln (15 Groschen 1½ Pfennig Conventionsmünze.) In Betracht der Geringfügigkeit dieses Gefässes und im Vergleich mit dem Werth andrer Gegenstände zu Athen folgert hieraus der Verf., dass diese Gefässe im Alterthum einen höhern Werth hatten, als man vorauszusetzen geneigt sein möchte. Ist dies eine Zeugniss genügend, so müssen wir freilich über den Reichthum derjenigen Orte erstaunen, welche eine unübersehliche Zahl der kostbarsten Gefässe dieser Art in ihren Gräbern aufzuspeichern im Stande waren. — Wichtig ist ferner eine Reihe nolanischer Schalen mit oskischen Inschriften; eine Reihe eigenthümlich etruskischer Arbeiten, als solche durch die Gegenstände, die Technik, eins auch durch etruskische Inschrift, erwiesen; und unter diesen eins, aus Tarquinii stammend (No. 1629,) aus schwarzer Thonerde mit eingeritzter Zeichnung, — ein Verfahren, welches bisher nur auf den bekannten etruskischen Spiegeln und Cisten gefunden worden ist.

Wir können in dieser kurzen Anzeige nicht die mannigfachen Belehrungen erschöpfen, welche aus dem vorliegenden Verzeichnisse zu schöpfen sind. Wir schliessen mit der interessanten Bemerkung des Verf. über jene bei Darstellungen des alterthümlichen Styles so häufig vorkommenden Inschriften, die in deutlichen Buchstaben doch durchaus keine vorhandenen Worte zu enthalten scheinen, in ihrer Zusammenstellung überhaupt nicht lesbar sind: „Eine uralte Geheimsprache (sagt der Verf.) in jenen durchaus griechischen Schriftzügen und auf jenen durchaus griechischen Kunstwerken zu erkennen, ist freilich nicht mehr an der Zeit; wohl aber kann zugestanden werden, dass eine Schrift von verständlicher Form und unverständlicher Deutung den Zweck eines feierlichen Ansehens unterstützte, wie es für diese Thongefässe auch durch fortwährende Beibehaltung alterthümlicher Kunstformen in einem so ausgebreiteten Umfange beabsichtigt wurde.“ U. s. w.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die letzten Jahresberichte des Schlesischen Kunstvereins und der Kunst-Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur geben Rechenschaft über die ersten Erfolge jener am 19. October 1834 ins Werk getretenen Verbindung deutscher Kunstvereine (s. Museum, 1834, No. 43, Beilage) für Schlesien. Wir entnehmen das Wichtigste aus diesen, durch den Hrn. Dr. Ebers, Secretair beider Institute, vorgelegten Berichten.

„Uebersicht der Arbeiten und Veränderungen der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur im J. 1835. (Breslau 1836). S. 11: Die Section für Kunst und Alterthum.“

„Die Arbeiten der Kunstsection haben sich in diesem Jahre wieder fast ausschliesslich auf die Kunstausstellung bezogen. Wenn diese Geschäfte in den letzten Jahren schon an Ausbreitung zugenommen hatten, so waren in diesem Jahre dieselben um so bedeutender, als die Kunstausstellungen in den preussischen Staaten, nach einem Abkommen: Berlin, den 19ten Oktober 1834, sämmtlich mit einander in Beziehung getreten und die Kunst-Vereine unter einander in nähere Verbindung gekommen waren.“

„Hierbei ist zu bemerken, dass unsere Kunst-Abtheilung nur theilweise mit diesem Abkommen, und zwar nur wegen der Kunstausstellung, in Berührung kam, dass sich aber aus den mehrfachen Beziehungen der hiesigen drei Kunstvereine: des schlesischen Kunstvereines, unserer Kunstabtheilung und des Breslauer Künstlervereins, zu den andern Kunstvereinen die Arbeiten vielfach complicirten mussten. Unsere beiden zuletzt genannten Vereine verwalten, hinsichtlich der Ausstellungen, fast ganz nach den Grundsätzen der Kunstausstellung der Königl. Akademie zu Berlin; der schlesische Kunstverein dagegen nach denen des Kunstvereines für den preussischen Staat, während alle anderen Provinzial-Kunstvereine beide Geschäftsarten in sich vereiniget haben.

Die Grundlagen jenes Vertrages waren in Bezug auf die Ausstellung folgende:"

Die Vereine treten unter sich in eine nähere Verbindung und bilden unter sich zwei Haupt-Abtheilungen nach der Ortslage, nämlich:

A. die von der Elbe östlich gelegenen Städte bis Königsberg;
B. die von der Elbe westlich gelegenen bis Münster. U. s. w."

„In Bezug auf die Kosten wurde angenommen, dass jede dieser Haupt-Abtheilungen deshalb und unter sich ein besonderes Abkommen treffen sollten, u. der erste Entwurf zu einem solchen lautete dahin:"

„„Die Fracht- und Verpackungskosten für die Zusendung nach Königsberg werden von dem Königsberger Vereine getragen, eben so von denjenigen Gemälden, welche von Königsberg aus an die Eigenthümer direct zurückgesendet werden. Dagegen treffen den Stettiner Verein die Transport- und Verpackungskosten der von Königsberg nach Stettin eingesendeten Kunstsachen, wogegen dieselben Kosten für diejenigen Gemälde etc., die von Königsberg nach Stettin eingesendet sind und nach der Stettiner Ausstellung an die Eigenthümer zurückgehen müssen, von den Königsberger und Stettiner Vereinen je zur Hälfte getragen werden. Hierauf trägt der Breslauer Verein die Kosten der Verpackung und des Transportes von Stettin nach Breslau; diejenigen Kosten aber, welche die von Königsberg eingesandten und von dem Breslauer Vereine nach der Ausstellung daselbst an die Eigenthümer zurückzusendenden Gemälde veranlassen, tragen die Vereine von Breslau, Stettin und Königsberg zu gleichen Theilen.""

„Es wurde endlich angenommen, dass alle Erwerbungen der Vereine erst zu Ende jeden Jahres zur Verloosung kommen sollten, damit dieselben zuerst bei den Vereins-Ausstellungen gesehen werden könnten."

„Die erste Ausstellung eines jeden Jahres begönne dann — z. B. in unserer östlichen Abtheilung — im Januar und Februar zu Königsberg, die zweite im März und April in Stettin, und die dritte Ende Mai oder Anfang Juni in Breslau u. s. f."

„In diesem Jahre begann nun der Versuch, wie sich nach diesem Abkommen würde handeln lassen."

„Offenbar war der Nutzen, dass, bei genauer Befolgung desselben, es niemals an ausgezeichneten Kunstsachen auf jeder Ausstellung fehlen könne, und ausserdem sich Kunstverhältnisse und Künstler durch ein enges Band in unserm Staate mit einander würden verbinden können, um so mehr, wenn alle Vereine in stetem Geschäftswechsel und in steter Mittheilung alles dessen, was Kunst, Kunstleben und Künstler beträfe, blieben; es ist augenfällig, dass der innere Gewinn durch diese Verbindung bedeutend wäre."

„Praktisch hat sich der erste Versuch nicht so gut bewährt; Königsberg hatte den einfachsten Geschäftsgang und konnte leicht alle oben genannten Bedingungen erfüllen; — der Verein machte seine Sendung nach Stettin, und gab uns eine vollständige Uebersicht aller dorthin abgegangenen Kunstsachen; die Berechnung unterlag auch keiner Schwierigkeit. In Stettin begann die Ausstellung erst im April, und trotz der grössten Pünktlichkeit im Geschäfte selbst, Seitens des Vereins und seiner aufopfernden Anstrengung, war es dennoch unmöglich, dass die Sendungen hierorts zu rechter Zeit eintrafen; anstatt den 25. oder 26. Mai nämlich trafen sie allererst den 2. Juni ein, wodurch wir einen namhaften Verlust erlitten, da uns die Einnahme in den ersten Wollmarkt-Tagen und in der Zeit des Pferderennens verloren ging. Dieser Fehler ist indessen für die Zukunft vollständig zu beseitigen. Schlimmer stand es aber darum: dass in Königsberg und in Stettin von Privatpersonen, wie von den Vereinen, eine bedeutende Anzahl der vorzüglichsten Kunstsachen weggekauft wurden, und also alle diese nicht bei uns zur Ausstellung gelangten."

„Der Verein zu Königsberg sendete uns allerdings einige seiner vorzüglichsten Gemälde; der Verein zu Stettin, ein noch junges erst aufblühendes Institut, konnte aber diesesmal im Interesse seiner Actionaire nicht so weit gehen, und ihnen die Verloosung bis zum Herbste vorenthalten; — es waren sonach die uns von Stettin zugesendeten Kunstgegenstände, abgesehen von einigen einzelnen und von denen, die dem Königsberger Vereine gehörten, nicht von allgemeinem oder gleichbedeutendem Werthe, ja es konnte nicht fehlen, dass uns eine grosse Anzahl sehr mittelmässiger Sachen zugehen mussten."

„Ebenso musste die Vertheilung der Kosten für diejenigen Kunstsachen, die uns von Königsberg zugehend und von uns an die Eigenthümer zurückgingen, grossen Schwierigkeiten unterliegen, da diese Sachen doch nicht allein gepackt, sondern mit zu-

dern Kunstsachen gemischt, abgesendet werden mussten; diese Ungleichheit ist bis zu diesem Augenblicke noch nicht beseitiget und erfordert noch eine ganz besondere Berechnung und Ausgleichung."

„Voraussehend, dass eine so durchgreifende Veränderung bei den Kunstausstellungen nicht ohne grosse Schwierigkeiten sein würde, hatten die Vereine hierselbst es nicht unterlassen, überall und an vielen Orten anderweitige Verbindungen anzuknüpfen, um durch Aufstellung ganz vorzüglicher Kunstsachen den Freunden der Kunst zu genügen und wahrhaft Schönes und Vorzügliches unserm Publikum vor Augen zu stellen; und das ist auch vollkommen gelungen. Unterstützt durch die Gnade Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen und vieler angesehener Kunstfreunde und Künstler in Berlin, Dresden, München (wobei wir die Thätigkeit des Kastellans der Königl. Kunst-Akademie zu Berlin, Herrn Rieta, rühmen müssen), vermochten wir eine Kunstausstellung zu geben, die an Reichhaltigkeit einerseits und vornehmlich, so wie an Gediegenheit, alle vorhergehenden übertraf. Es ist aber auch nicht zu übersehen, dass der Kostenaufwand höchst bedeutend gewesen ist, und dass die Mühwaltung, welche das so vergrösserte und verwickelte Geschäft herbeigeführt, alle früheren weit überstiegen hat."...

„In Bezug auf die Theilnahme des Publikums an unserm Unternehmen, so hat letzteres an dem schlesischen Kunstvereine den stärksten Hebel gefunden; von Privatpersonen ist weniger, und im Vergleich mit den Ankäufen an andern Orten, und selbst bei früheren Ausstellungen, nicht etwas Bedeutendes geschehen; dagegen wurde die Ausstellung im Allgemeinen sehr fleissig besucht, und da von dieser Art der Theilnahme das Fortbestehen der Ausstellungen vielfach abhängt, so haben wir durch das kleine Eintrittsgeld nicht allein unsere diesmal so grossen Kosten (und selbst abgesehen von den noch nicht ganz regulirten Berechnungen mit den Vereinen zu Königsberg und Stettin) gedeckt, sondern auch nach den bisher bestehenden Procentsätzen die Lokalmiethe berichtiget und noch eine kleine Summe übrig behalten."

„Wir bemerken, dass die Summe der von der Ausstellung erkauften Sachen (den Friedrichsd'or zu 5 Rthlr. 20 Sgr. gerechnet) in Courant 2930 Rthlr. betrug; — im Jahre 1833 betrug diese Summe, ebenfalls auf Courant reducirt: 2930 Rthlr. 12 Sgr.

Die Einnahme durch die Eintritts-			
gelder belief sich auf	1676 Rthlr.	21 Sgr	6 Pf.
Der Ertrag der Ausstellung für			
die Armen am 8. Juli	30 „	15 „	— „
also im Ganzen	1707 Rthlr.	6 Sgr.	6 Pf."

Ein zweiter Punkt, der bei jenen Verhandlungen am 19. Oktober 1834 zur Sprache gekommen war, betraf „die von den Vereinen zu verkaufenden Kunst-Gegenstände und deren Verwendung." Hierüber bemerkt der

„Jahres-Bericht des Schlesischen Kunstvereins für die Etatszeit 1834 und 1835:"

„In unserem Statut I. § 5 ist hierüber das Nähere festgestellt, und unser Verein hat bei seiner Stiftung bereits den Grundsatz aufgestellt: ausgezeichnete Kunstsachen öffentlichen Zwecken zu widmen. Uebrigens haben sich die Meinungen für die öffentliche Verwendung der Kunstsachen immer noch nicht vereinigen können, und selbst der Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staate, hat in seiner Verhandlung vom 23. März dieses Jahres den Grundsatz der Verloosung festgehalten, der für ihn bei seiner allgemeinen Richtung für den ganzen Staat, unbedingt (?) zweckmässig erscheint. Unsererseits werden wir bei der öffentlichen Verwendung erkaufter Kunstsachen immer mit grosser Umsicht zu Werke gehen müssen, einmal: weil unsere Geldkräfte für diese Zwecke nicht ausreichend sind, und dann: weil sich für einen Kunst-Verein in Schlesien überhaupt, und für seine Richtung auf das öffentliche Leben, noch keine so allgemeine Theilnahme an den Tag gelegt hat, wie das z. B. in Königsberg der Fall ist. Wir haben daher vorgezogen, um recht vielen unserer Mitglieder die Aussicht auf einen Besitz zu verschaffen, und so die Liebe und die Theilnahme an und für Kunstsachen zu befördern, eine grössere Anzahl überall sehr werthvoller, doch an Umfang und Bedeutung kleinerer Gegenstände zu erkaufen, wie dafür der Beweis Ihnen vor Augen steht." —

Wir beschliessen diese Mittheilungen mit den Worten eines Briefes des Hrn. Dr. Ebers:

„Diesem Berichte füge ich hinzu, dass nun alle unsere Angelegenheiten mit den andern Vereinen glücklich beendigt sind, und dass ich hoffe, dass auf der Versammlung dieses Herbstes die Verbindung aller Vereine sich auch einer zusammenschliessen lassen werde. Es könnte dies immer nur erlangen lassen, wenn wir jeden Privat-Vortheil bei Seite setzend, nur das Interesse der Kunst und der Künstler vor Augen behalten: hierin begründet sich dann auch der wahre Vortheil der Mitglieder der Vereine und die wahre Oeconomie. Nur eins fange ich an zu besorgen: dass der Vereine zu viele entstehen, und dadurch mehreren die Kraft geraubt und die Mittelmässigkeit begünstigt werden wird. Meiner Ansicht nach wäre es hinreichend, wenn jede Provinz einen Verein hätte, dieser aber seine Wirksamkeit über die ganze Landes-Abtheilung tüchtig bethätigte." — *)

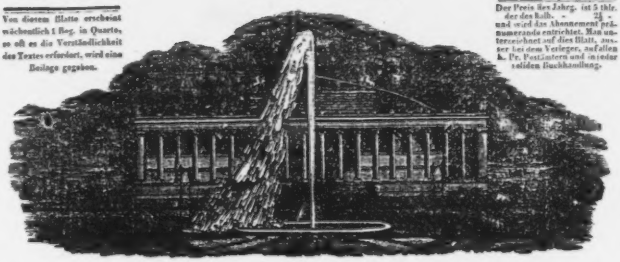
*) Könnten indess nicht, falls in einer Provinz ein vermehrtes Kunstbedürfniss mehrere Vereine hervorgerufen, letztere wiederum unter sich zusammentreten und, als die einzelnen Glieder eines Ganzen, dennoch die Lokal-Interessen mit einer grössern Gesammtthätigkeit verbinden? d. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr 9.

№ 24. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des Halb. - 2½ - und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Besuch in Paris im Jahre 1836.

Dritter Bericht.

(Fortsetzung.)

Historische und religiöse Gemälde ausserhalb des Salons.

Ich habe nicht die Absicht, einzig von den Gemälden zu sprechen, welche in diesem oder dem vorigen Jahre gemacht worden sind. Mein Zweck ist, den gegenwärtigen Zustand der Malerei darzustellen, und es kömmt wenig darauf an, ob ich diese Uebersicht in so enge Grenzen einschliesse.

Ich habe das Atelier des Hrn. Paul Delaroche besucht, der in diesem Jahre keine Gemälde im Salon ausgestellt hatte. Die öffentliche Meinung giebt diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den grossen Namen der Malerei; das Urtheil ist vollkommen gerecht und begründet.

Der erste Gegenstand, welcher meinen Blick auf sich zog, als ich in das Atelier eintrat, war sein grosses Gemälde: Lord Strafford, niederkniend vor dem Gefängnisse, in welchem der Bischof Laud eingeschlossen ist, und ihn um seinen letzten Segen bittend. Der Künstler malt dasselbe im Auftrage des Hrn. von Demidoff. Alles findet man in diesem Werke vereinigt, treffliche Anordnung und Zeichnung, Ausdruck, Harmonie des Tons, Studium, Wahrheit, überdachten und glücklichen Lichteffekt; das Bild ist bewundernswürdig in seiner Gesammt-Wirkung wie in seinen Details. Wenn Grösse des Styls darin fehlt, so ist es doch auf keine Weise gewöhnlich; besser vielleicht drücke ich mein Gefühl aus, wenn ich sage, dass ich es wahr und edel finde, aber nicht idealisirt, nicht erhaben, nicht

poetisch in Hinsicht der Conception. Gleichwohl glaube ich nicht, dass der Styl in seiner ganzen Grösse nicht im Vermögen des Künstlers liege; den Beweis davon habe ich in seiner Ruhe der Pilger gesehen, einer kleinen Skizze, die zu Rom entworfen und fast unter meinen Augen in Naturgrösse mit dem Crayon wiederholt wurde. Der Gegenstand scheint dem Genre anzugehören. Es ist eine römische Frau, im Vorgrunde sitzend; auf ihren Knieen ruht der Kopf eines Kindes, welches an der Erde liegt. Ein wenig ferner sitzen drei Männer, gegen eine Architektur gelehnt. Der Gegenstand, man sieht es, ist genre-artig; aber der Geist des Künstlers war von grossen und mächtigen Gedanken bewegt worden. Ich weiss nicht, ob ich recht habe, aber ich entdecke in dieser kleinen Skizze mehr Styl als in vielen jener unermesslichen Gemälde der letzten dreissig Jahre, in denen heroische oder himmlische Gegenstände, Gemetzel oder Festakte dargestellt sind. Hr. P. Delaroche ist gegenwärtig auch mit einer heiligen Cäcilia für den Grafen von Pourtalès beschäftigt. Ich zweifle, dass die Atmosphäre von Paris einem solchen Gegenstande, auf diese Weise aufgefasst, günstig ist. In dem, was ich von diesem Bilde gesehen habe, (das freilich noch lange nicht vollendet ist,) erkennt man ein edles Streben, einen reinen Gedanken, viel Sorgfalt und Studium; indess möchte ich mich nicht an den Erfolg der Arbeit glauben, ehe ich sie nicht beendet gesehen habe. Man wird mir sagen, dass im Salon eine grosse Anzahl religiöser Gemälde vorhanden ist, dass man mehr Mühe hat, durch die Menge hindurchzudringen, wenn man eine Predigt hören, als wenn man im Schauspielhause ein neues Stück sehen will, und dass diese Symptome einen günstigen Beweis für die religiöse Stimmung des Volkes geben: ich habe das gesehen, aber ich schreibe einen sehr grossen Theil der Mode und vorübergehender Lieblingsneigung zu und bleibe bei meinem Zweifel. Weltliche Gährungen werden in der Kunst niemals Glauben und Liebe ersetzen. Ich spreche nicht hier von den Gefühlen der Künstler, sondern von denen, welche im Publikum lebendig sind; ich denke aber, dass es schwer ist, dass sich die Künstler in moralischer Hinsicht von der Masse trennen: sie sind immer mehr oder weniger deren Führer und deren Richter. Warten wir es ab, bis das religiöse Bedürfniss und nicht die vorübergehende Mode oder die Sache der Parteien allgemein oder wenigstens vorherrschend geworden ist! der Erfolg der religiösen Darstellungen in der Malerei hängt von diesem bedeutsamen Wechsel ab. In allen Fällen indess dürfte diese Arbeit dem schönen Talente des Hrn. Delaroche keinen Schaden bringen. Gegenstände der Art, auf diese Weise erfasst, werden stets auf die Gefühle und die Einbildungskraft der Künstler wohlthätig wirken: sie sind reinigend und beruhigend ihrer Natur nach. Diesen Ansichten gemäss bin ich der Meinung, dass eine solche Tendenz den Zöglingen der Akademieen als nützlich zu empfehlen sei. Als beibehaltene Richtung, als Zweck, — kenne ich nur Overbeck, dem sie stets gleiche Erfolge und einen eben so grossen wie verdienten Ruhm verschafft hat.

Der Wunsch, das Talent des Hrn. Delaroche noch besser kennen zu lernen, veranlasste mich zu einem Besuch in der reichen Wohnung des Hrn. v. Demidoff, wo, inmitten eines prachtvollen Ameublements, die Blicke unwiderstehlich durch das berühmte Gemälde der Jeanne Gray gefesselt werden. Dies Bild ist von erhabnerem Style als der Lord Strafford und in Bezug auf Gefühl, Zeichnung, Farbe, enthält es wahre Schätze. Ich kenne wenig Gemälde, welche Epoche, welches Land ich auch überblicken mag, die mehr zu meinen innersten Gefühlen gedrungen wären: ich schätze es als eins der schönsten Erzeugnisse der modernen Kunst.

Im Luxembourg ist ein grosses Gemälde dieses Künstlers vorhanden, dem ich nicht dasselbe Lob zuertheilen kann. Ich will darüber nicht abertheilen: ich will nur von meinen Eindrücken Rechenschaft geben. Ich spreche von dem Tod der Elisabeth von England. Ich kann diese Mannigfaltige Gestalt der Königin nicht vergessen, diese leichenfarbige Physiognomie, begraben in den Kissen, und die einen um so peinlicheren Eindruck hervorbringt, als sie rings von den brillanten und hellen Farben der Kleider ihrer Frauen umgeben ist. Ich liebe diese bizarren Anordnungen nicht; die Erinnerung an dies Bild belästigt mich: ich finde darin fast gar keine Verwandtschaft mit den Werken dieses Künstlers, die ich vorhin genannt habe. Aber dies einzige Gemälde ist nicht im Stande, die Bewunderung zu verringern, die mir seine übrigen Arbeiten einflössen.

Delaroche hat sich durch viele bemerkenswerthe Productionen berühmt gemacht; man nennt von ihm

Joas, durch Elisabeth gerettet, als das erste Werk, welches das Publikum auf sein Talent aufmerksam machte. Jeanne d'Arc, der Tod des Annibal Caracci und S. Vincenz von Paula trugen viel zu seinem wachsenden Ruhme bei. Sein Richelieu und Cinq-Mars erreichte im Salon von 1833 den glänzendsten Erfolg. Beim Grafen Pourtalès habe ich zwei Bilder gesehen, von denen ich entzückt war. Sie sind von reicher Composition, die Figuren in kleinen Verhältnissen. Man erwähnt von ihm auch: die Bartholomäus-Nacht und die Kinder Eduard's.

Nur ungern trenne ich mich von P. Delaroche. Ich wünsche, ich hätte Alles gesehen und könnte von Allem Rechenschaft geben. Ich muss indess noch hinzufügen, dass ich keinen Maler in Paris kenne, der mehr entfernt ist von aller Affectation, von aller Manier, als er in seiner Jeanne Gray und im Lord Strafford. Wenn man nur das erste dieser Bilder gesehen hat, so wird man überzeugt sein, dass dieser Künstler sich allezeit vor der Nachlässigkeit bewahren und niemals den Einflüsterungen des Hochmuths nachgeben wird. —

Die Ateliers der beiden Brüder Scheffer lassen einen wesentlich verschiedenen Charakter erkennen. Diese Künstler sind aus Holland gebürtig und von deutscher Abkunft; ihr Ruf erstreckt sich weiter als das Land, welches sie bewohnen. Sie halten sich bedeutend fern von den Mustern Italiens, noch ferner von denen des David. Der ältere, Hr. Ary Scheffer, hat in seinem Graf Eberhard der Greiner, von Würtemberg, weinend über der Leiche seines Sohnes, in seiner Lenore, in seinem Faust*) vielleicht eine Verwandtschaft mit Rembrandt gezeigt. Sein Bruder Henri nähert sich in seiner Composition der Schlacht von Montcassel der Manier des Lebrun oder der modernen Maler, welche ähnliche Gegenstände behandelt haben. Es ist der Moment, in welchem Ludwig von Flandern, aus seinen Staaten vertrieben, die Hülfe Philipp's von Valois empfängt. Es ist eine der zahlreichen Darstellungen, welche im Auftrage des Königes ausgeführt und für die historische Gallerie von Versailles bestimmt sind. In zwei kleineren Bildern, die ich nur erst angefangen gesehen habe und die viel mehr seinen künstlerischen Anlagen und der Richtung seines Geistes zu entsprechen scheinen, finde ich ihn mit Wilkie verwandt; dies sind: die Predigt nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes, und der Abschied Herrmanns von Dorothea, nach Goethe. Auch ist von ihm zu erwähnen: Charlotte Corday, im Moment, oder nachdem sie den Marat ermordet hat, beschützt von den Mitgliedern des Ausschusses gegen die Brutalität derer, welche sie gefangen nehmen wollen; und eine Ueberschwemmungs-Scene, Landleute aus der Umgegend von Rom, welche sich aus den Fluten retten. Diese beiden Bilder, die sich im Luxembourg befinden, haben mich lebhaft interessirt; sie sind von grossen Dimensionen.

Von allen vollendeten Bildern, die ich von Hrn. Ary Scheffer gesehen habe, ist das bedeutendste die Darstellung der Sultaninnen, die, als sie ihre Männer umgebracht sehen, den Entschluss fassen, sich von der Spitze des Felsens hinabzustürzen. Dies Bild macht eine der Hauptzierden des Luxembourg aus. Ich habe kleine Bilder von Hrn. Petzl, einem bayrischen Maler, gesehen, deren Gegenstände wie in dieser grossen Composition aufgefasst und die Figuren ebenso gruppirt sind; auch ist eine gewisse Verwandtschaft im Colorit dieser beiden Künstler, indess finde ich so viel Empfindung, so tiefes Gefühl und ein solches Feuer in dem Werke des Hrn. Scheffer, dass ich keinen Vergleich anzustellen wage. Zwar ist dies Gemälde nicht in ernstem und strengem Style, es nähert sich sogar in gewisser Beziehung dem Genre; dessen ungeachtet bedauert man nicht, dass es in so grossen Verhältnissen ausgeführt ist. So wahr ist es, dass die grossartigen Talente sich von den Regeln frei machen oder vielmehr stets neue vorschreiben.

Zu Neuilli habe ich ein andres kleines Bild von Hrn. Ary Scheffer gesehen, in dem ich ebenfalls eine sehr grosse Verwandtschaft mit den Werken des Hrn. Petzl finde, und nicht allein durch den Gegenstand bin ich auf diese Verwandschaft aufmerksam gemacht. Ich meine die griechischen Frauen, welche die Madonna anflehen, eine reizende Arbeit, bemerkenswerth durch die Empfindung und den Geschmack, der darin herrscht.

Die beiden Brüder Scheffer sind auf keine Weise als Genre-Maler zu bezeichnen. Die Sphäre, in der

*) Zwei Halbfiguren in Naturgrösse. In dem Bilde des Eberhard ist die Figur des Grafen ebenfalls zur Hälfte gesehen.

sie sich bewegen, ist so erhaben, die Bewegungen des Gemüthes, welche sie darstellen, haben eine solche Wahrheit und Tiefe, der Eindruck, den ihre Werke in der Seele des Beschauers zurück lassen, bleibt so lebendig, dass ich in der Kunst keine Kategorie, keine noch so hohe Stufe kenne, dahin ich sie nicht stellen möchte. Allerdings zwar unterscheiden sich ihre Arbeiten bedeutend von dem classischen Style der Historienmalerei und man bemerkt darin viel von jener Gewandtheit, jenen wundersamen Effekten, die schon viele der Talente Frankreichs haben scheitern machen; aber diese Künstler scheinen mir zugleich begabt mit einer Tiefe des Gefühles, einer Originalität und einer Kraft des Verstandes, die sie stets vor Eitelkeit, Trivialität, Nachlässigkeit und liederlicher Behandlung bewahren werden.

Bei Ary habe ich auch ein religiöses Bild gesehen: Christus, der auf die Erde gekommen ist, um die niedergedrückten Herzen zu trösten und die Ketten der Gefangenen zu zerbrechen. Der Künstler war kaum zur Hälfte des Werkes vorgeschritten; ich glaubte in dieser Arbeit ein sehr tiefes religiöses Gefühl wahrzunehmen. Zwei andre Compositionen, von sehr grossen Dimensionen, doch kaum erst angefangen: die Kreuzpredigt des Papstes Urban in Gegenwart Peters des Einsiedlers und die Unterwerfung Wittekinds unter Karl den Grossen, müssen, wie es scheint, Werke von hoher Bedeutung werden, besonders das erste. Ich bedaure, dass sie in so grossen Dimensionen ausgeführt werden. Die Malerei, wenn sie sich nicht mit der Architektur verbindet, sollte nicht gewisse Grenzen überschreiten. —

Hr. Ingres. Das Streben dieses strengen Lehrers in der Kunst ist edel und grossartig. Er ist der Heros, der an der Spitze seiner Schule, wenn ich mich so ausdrücken darf, ankämpft gegen das Eindringen der Barbaren, d. h. des gemeinen Gefühles, der schlaffen Malerei, des Uebermuthes und aller Kinder des Stolzes. Die Resultate aber, zu denen er gelangt, sind sie allemal gleich glücklich? Ich möchte hierauf keine entscheidende Antwort geben. Ich kenne wenig von seinen Werken. Das, welches den Triumph des Homer oder der Poesie darstellt, an einem der Plafonds des Louvre, hat meinen Geschmack nicht gänzlich befriedigt. Indess ist es grossartig und rein in Bezug auf Gefühl, Tendenz, Styl. Seine Odaliske, beim Grafen von Pourtalès, bezeugt es deutlich, dass sie das Werk eines Styl-Vertheidigers ist. Bei ihrem Anblick führte mich meine Phantasie, ich weiss nicht warum, vor den Limbus des Bronzino oder vor einige der Fresken Vasari's. Diese unwillkührliche Erinnerung ist vielleicht charakteristischer, als es eine Reflexion, von Seiten des Verstandes, sein würde. Ich enthalte mich aller Schlussfolgerungen, obgleich man, eben in dieser Reminiscenz, deren sehr günstige für den Maler finden mag. Hr. Ingres steht zu hoch für ein bequem aus der Luft gegriffenes Urtheil und ich habe nicht genug von den Arbeiten dieses berühmten Künstlers gesehen. —

Hr. Schnetz. Vor zwölf Jahren hatte ich Gelegenheit, das Talent des Hrn. Schnetz höchlich zu bewundern. Ich bin jetzt so glücklich gewesen, ein beträchtlich späteres Werk kennen zu lernen, in dem er, nach meinem Gefühl, ebenfalls den Beweis eines grossen Talentes abgelegt hat: es ist eine Römerin, welche die Jungfrau für ihr Kind anruft. Die Darstellung ist nicht neu, sie ist nicht bemerkenswerth in Bezug auf Erhabenheit des Styles; wohl aber die Gewandtheit in der Malerei, voll Wahrheit, Leben, frappant und pittoresk. Vornehmlich finde ich in diesem Bilde den Vater und das Kind interessant, die in täuschender Wahrheit und lebendiger Naivetät gemalt sind. Wir haben wenig Hoffnung, dass ähnliche Werke sobald aus den Ateliers von München, Düsseldorf und Berlin hervorgehen werden, doch betrübe ich mich deshalb nicht; denn die Gefahr der Ausartung und des Verfalls ist dieser gewandten und leichten Malerei näher, als jener Richtung, welche in diesen drei Städten befolgt wird.

Plafonds des Louvre.

Ungern verweile ich mich bei diesen Productionen der neueren Kunst; nur sehr wenige sind mir von schöner Wirkung erschienen. Da ist besonders ein Werk von Gros, dessen Anblick, in Wahrheit, Qual bereitet. Aber mit Stillschweigen kann ich den Eindruck nicht übergehen, den diese Plafonds auf mich gemacht haben: sie sind mir wie Leuchtthürme vorgekommen, welche die Klippen bezeichnen; es möchte betrübt sein, wenn die Künstler und das Publikum diese Feuer als den Eingang des Hafens betrachteten, wo den Schiffer Sicherheit und liebevoller Empfang erwarten. Es ist

überflüssig, mich lange Zeit bei allen Gegenständen und bei allen Verfertigern dieser grossen Malereien aufzuhalten; es genügt, wenn ich sage, dass einige derselben besser sind als andre, und dass das Gemälde des Hrn. Horace Vernet: Papst Julius, die Pläne des Bramante in Gegenwart des Michel Angelo und Raphael annehmend, ein schönes Werk ist.

(Fortsetzung folgt.)

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt.

(Fortsetzung.)

Ehe ich den einzelnen hier angestellten Landschaften meine Aufmerksamkeit widme, ist es nöthig die eigenthümliche Richtung von zwei sehr bedeutenden Schulen, der Münchner und der Düsseldorfer zu verfolgen.

In Düsseldorf ist ernstes Naturstudium vorwaltend, Vor- und Mittelgrund stets die Hauptsache ihrer landschaftlichen Partieen und der Charakter derselben romantisch, ernst, oft melancholisch. Abgeschlossene Wald- und Felsenpartieen, mit Burgen, Jagdschlössern, Kapellen und Mühlen kommen am meisten vor.

Die Münchner beschäftigt vorzugsweise die grossartige Alpennatur Tyrols. Vor Allen ist ihnen der Sinn für schöne Linien und Formen eigen. Ausgedehnte Landstriche mit abwechselndem Wald, Anger, Thal, Seen oder Gebirgswasser und die reizendsten Fernen mit den glänzendsten Gletschern enthält oft ein einziges Bild. Der Vorgrund, ja oft auch der Mittelgrund muss als Folie für den hohen Reiz der Fernen dienen, und eine grossartige Heiterkeit pflegt über ihre Landschaften verbreitet zu sein. Einzelne Bäume kommen selten, und gewöhnlich mangelhaft behandelt, vor. Auf Fohr's Bilde z. B. überblickt man einen grossen Theil des Thales, durch welches, zwischen Almen, die Salzach hinströmt, am Horizonte das Tannengebirge, und wirklich mangelhaft ist nur der Vorgrund dieses sonst herrlichen Bildes. Heinlein's „Wasserfall aus dem Oberinnthale" ist in den Linien und Massen eine der grossartigsten Landschaften, die man sehen kann, aber die Farbe unwahr und die Bäume ohne alles Studium gemalt. Heinlein's „grosse Gebirgslandschaft," augenscheinlich Composition, ist eine Anhäufung von an sich an ähnlichen und nicht gehörig gesonderten Massen, welche das grosse Bild kleinlich machen. Haushofer's „Partie am Chiemsee" zeichnet sich durch vortheilhafte Anordnung, gute Farbe und einen hohen Reiz der Ferne vor den übrigen Münchner Landschaften aus; sein „Kloster Baumbach an der Alp" ist vorzüglich schön in den Linien; der Reiz der Luft und der Ferne wird durch den kräftigen Vorgrund mit einzelnen hohen, recht gut gemalten Fichten sehr gehoben. Crola hat viel Wahrheit in seinen Bildern und Sinn für Farbe, er malt auch Bäume, namentlich Eichen, sehr gut. Dorner, Elsdorff, Ott, Heilmeyer, auch Bockhorni, Mosbrugger, Prünner, Seeger, Schleich und Steingrübel verdienen lobend erwähnt zu werden. C. Hess und Habenschaden malen kleinere Gebirgspartieen, Almen mit Viehstaffage, sehr wacker.

Den feinsten Geist bei der Beobachtung der Natur, den meisten Takt und das sicherste Gefühl bei dem Ausführen landschaftlicher Darstellungen hat, in München, unstreitig, Rottmann. Seine „Ansicht von Corinth," im ächt poetischen Gewande, hat eine grossartige Ruhe. Ahlborn in Berlin ist Rottmann geistig verwandt; Rottmann hat mehr Poesie in seinen Bildern, doch mehr Genialität als Technik — daher pflegt man auch seine kleineren Bilder am höchsten zu schätzen. Ahlborn befleissigt sich auch in seinen grösseren Bildern einer grossartigen Einfachheit so wie der Naturwahrheit, und hat den Charakter des Südens, gleichfalls, mit vielem Glücke aufgefasst. Sein „Cefalu" an der Küste von Sicilien, neben einem stumpfen Bergkegel gelegen, hat im Bilde einen eigenthümlichen Reiz. Bewunderungswürdig ist die Meeresferne, sehr schön Vor- und Mittelgrund und eine südlich heisse Luft scheint in der Landschaft zu wehen, die kleine Pinie (?) neben dem mächtigen Ahorn aber überflüssig.

Die allgemeine Richtung der Düsseldorfer geht von Lessing und Schirmer aus, und dieser namentlich hat die jüngeren Künstler zu den ernsten Naturstudien hingeleitet. Beiden verdanken wir es, dass die Felsen und Steine, die fetten, fruchtbaren Wiesen, die mächtigen Eichen und Buchen jetzt so wahr und so schön gemalt werden. Auf Lessing's Bildern hält Naturwahrheit, Poesie und Eigenthümlichkeit gleichen Schritt. Sein „Klosterkirchhof im Schnee" ist eine ernste gefühlvolle Dichtung. — Ein röthlich gefärbter Eichen-

wald von ausserordentlicher Wahrheit und dem höchsten Farbenreize bildet den Hintergrund auf Lessing's „Spätherbstlandschaft." Fast zu dunkel und zu bedeutend erscheint der mit bewunderungswürdiger Sorgfalt bis ins kleinste Detail ausgeführte Haidehügel mit einzelnen Tannen, im Vorgrunde, und das kleine Stück Wiese, zwischen diesem und dem Walde, nicht ausreichend, um einen vollkommenen harmonischen Uebergang vom Vor- zum Hintergrunde zu bilden. Auf dem Wege im Vorgrunde zwei herrlich gemalte Reiter, ohne Zweifel Freibeuter, welche mit Sack und Pack keck einhertraben. — Schirmer's „grosse Waldlandschaften" sind mit ausserordentlicher Meisterschaft ausgeführt, sagen indess weniger zu als die kleineren Bilder, welche vor 2 Jahren hier waren.

Pose's „Landschaft in Charakter des Taunus" ist ein ganz vorzügliches Bild; Weg und Eichenpartie wahr und meisterhaft, doch wird die Gesammtwirkung des Bildes durch die etwas unruhige Luft beeinträchtigt. — Achenbach's „schwedische Herbstlandschaft," ist ein überaus treues Bild der dürftigen Vegetation des nebligen Nordens. — Funk's „Burgruine" und „heranziehender Sturm" zeigen, bei aller Vortrefflichkeit, ein Haschen nach starken Effekten, welches bei Funk früher nicht bemerkt wurde.

Kiessling nähert sich seinem Vorbilde Schirmer immer mehr, und Dahl's Jagdschloss gehört gleichfalls zu den gelungensten und ansprechendsten Landschaften unserer Ausstellung. Jacobi's Saalufer mit Fichten ist sehr malerisch und gefällig behandelt. John, Schulten, Lasinsky und Bäcking schreiten augenscheinlich fort; Lasinsky weiss seine Landschaften noch durch sehr gut gemalte, charakteristische Staffage zu beleben; doch auch Koch's, Breslauer's, Becker's, Döring's, Hengstbach's muss ich lobend gedenken. — Eine Waldgegend bei Olevano, von Lucas in Darmstadt, zeichnet sich durch den guten Ton und die schön gemalten Bäume, aus. — Von Blechen, Bönisch und Höhn in Berlin, waren nur kleinere Bilder aus zweiter Hand eingesendet, welche momentane Natureffekte skizzenartig versinnlichen. Gätke und Henning haben Wetelet zu imitiren versucht, und Henning viel Talent dabei gezeigt.

Krause und Schulz in Berlin, haben durch ihre „Seestücke," schon viel Ruf erlangt und diesen auch hier bewährt. Auch Agricola hat auf dem „Castell von Portici" den Wellenschlag nicht minder wahr und lebendig dargestellt und die dunkelgrüne klare Farbe des Wassers meisterhaft erreicht. Die Felsen des Castells aber sind zu weich und abgespülten Thonlagen ähnlich. Grolich's in Dresden, „Seestücke" haben gleichfalls viel Verdienstliches. Achenbach's, des bereits erwähnten Düsseldorfers, „Seesturm an der holländischen Küste" hat Farbe, Kraft und bewunderungswürdige Beweglichkeit der Wellen, welche brandend an den Küsten hoch aufsprützen. Der stark bewölkte Himmel verkündet fortdauernden Regen und die Staffage erhöhet die Bedeutung dieses Meisterbildes, des bedeutendsten in seiner Art auf unserer Ausstellung.

Bald in Dresden liess uns leer ausgehen. Sparmann, Kaiser, Kühne und v. Leypolden malen gute, hübsche Bilder, können indess mit den vorzüglichen Künstlern in Berlin, Düsseldorff und München nicht in die Schranken treten. Carus und Friedrich, zwei ächte und gemüthliche Landschaftspoeten, gaben uns sehr interessante Gemälde. Carus führt uns an Islands Küste, an welcher Robben und Wallfische zwischen dem Treibeise herumspielen und zeigt die Wirkungen des Mondlichtes in Italien und in Deutschland. Hier sind die Wolken mehr kalt — mehr grau; — im Süden mehr warm — röthlich. Friedrich's „einsame Waldpartie mit Tannen" gehört zu den ansprechendsten seiner neuesten Producte.

Der „Brienzersee" von Duday in Genf, ist zwar nicht frei von Manier, aber doch von sehr schönem Tone des Wassers und der Luft.

Die Niederländer und Holländer beschränken sich ähnlich wie die Düsseldorfer darauf, kleinere, abgeschlossene Landschaftsparticen zu malen. Die Genialsten haben vorzugsweise Sinn für die Beachtung der feinsten Töne der Natur; auch bei bewunderungswürdig fleissiger Ausführung bleibt bei ihnen Geist und Sinn vorwaltend.

Kockoeck's „Winterbild" vereinigt wirklich alle diese Vorzüge in sich und ist dabei von der überraschendsten Naturwahrheit. Wir sehen einen Wald, durch welchen ein Weg stundenweit fortzuführen scheint, rechts unter mächtigen Eichen einen überfrornen Sumpf, und Leute, welche Holz fällen. Es scheint Thauwetter eingetreten und ein Schneegestöber eben vorüber zu sein. Der Schnee ballt sich und ist schon theilweise von den Bäumen abgefallen und das Riedgras wieder durchgebrochen. Alle diese Gegenstände sind bewunderungswürdig täuschend, das Eis spiegelblank. Die Schatten des Schnees sind zwar bläulich, aber so wenig auffallend als in der Natur; jeder Baum, jeder Zweig ist eine Stufe in

der Farbenperspective, man sieht nicht einzelne Bäume in gesonderten Abstufungen, sondern ein grosses gewaltiges Ganze — Einen grossen weiten Eichenwald vor sich! — Ja solch ein Bild erregt die allgemeinste Bewunderung und ist ein classisches Vorbild für jüngere Künstler!

Caspar Scheuren aus Aachen, der sich unter den jüngern Düsseldorfer Landschaftern stets durch eine eigenthümliche Genialität auszeichnete, verfolgt mehr und mehr einen ähnlichen Weg als die Niederländer und Holländer. Seine „Sumpflandschaft mit Eichen" gehört unstreitig zu den ausgeführtesten und gelungensten Scheuren's. Die mächtig alten Eichen im Vorgrunde sind saftig und markig, das Laubwerk so locker, dass der Wind darin zu spielen scheint und prächtig auch die Stämme der Eichen. Mit gleicher Meisterschaft ist der Hügel mit der Warte, der mit Gesträuch bewachsene Sumpf, das ausgespülte Terrain behandelt. Höchst brillant und doch harmonisch ist die Lichtwirkung des ungemein schönen hellbewölkten Himmels und des Sonnenblicks auf der Wiese. Die Farbe der Bäume könnte man wohl zu kräftig nennen, doch ist eine schöne Farbenabstufung auch in dem Laubwerke.

(Fortsetzung folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die sechste Kunst- und Gewerbe-Ausstellung zu Königsberg in Pr.

Dieselbe begann den 20. Februar und endigte den 5. April c. Wenngleich diese Ausstellung nur eine Neben-Ausstellung sein sollte, da der Verein seine grossen Ausstellungen nur alle zwei Jahre hält und die nächste hievon im Januar k. J. anberaumt werden soll, so war dieselbe doch unter die vorzüglichsten, welche am hiesigen Orte statt fanden, zu zählen; denn durch die grosse Huld Sr. Majestät des Königs, Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen, Ihro Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin, Sr. Durchlaucht des Fürst-Bischof von Hohenzollern, waren dem Vereine zu diesem Zwecke die ersten Kunstwerke der Maler: Sohn, Steinbrück, Gail, Schirmer, Worobieff, v. Kloeber, Vogel von Vogelstein anvertraut. Auch Gemälde anderer berühmten Maler fehlten nicht und würden von Kunstfreunden und Gallerie-Besitzern bereitwillig hergegeben, worunter die Namen: Albrecht Adam, I. W. Brücke, Heinrich Bürkel, C. Begas, L. Blanc, A. I. Elsasser, L. Elsholz, A. Evers, C. Herrmann, W. Krause, Maes, L. Most, E. Pistorius, C. Rottmann, Wilh. Schadow, I. C. Scheuren, C. Schorn, A. Schroedter, C. Fr. Schultz, F. Simmler, Joh. Carl Schultz, G. W. Voelcker, Carl Wilh. Wach, für den grossen Werth derselben sprechen. Diesen Bildern reiheten sich noch mehrere aus der neuesten französischen Schule an, welche dem Kunsthändler Herrn Sachse in Berlin angehören. Auch fehlte es nicht an einer Anzahl älterer Oelgemälde, die Herr Stadtrath Reimer aus seiner Gallerie gewogentlichst hergab und ebenfalls eine grosse Zierde der Ausstellung waren, welche überhaupt 231 verschiedene Gegenstände dem Beschauer darbot, worunter 33 Nummern dem Kunst- und Gewerbefleisse angehörten.

Es war daher nicht auffallend, wenn diese Ausstellung sich eines grossen Beifalls und einer regsamen Theilnahme zu erfreuen hatte und dem Vereine hierdurch sich 100 neue Mitglieder anschlossen.

Der Kunst- und Gewerbe-Verein in Königsberg in Pr. hat das rühmlichst bekannte Gemälde: die betende Römerin mit einem Kinde in der Kirche, von Maes in Rom 1833, für das dasige Stadt-Museum für 1000 Rthlr. Pr. Courant angekauft. Es steht demnach nächstens eine Lithographie dieses ausgezeichneten Bildes zu erwarten.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Kunstvereins und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1842 wird im Laufe des Juli d. J., an einem noch näher zu bestimmenden Tage Statt haben, und die damit verbundene Ausstellung am 1. Juli eröffnet werden. Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke wo möglich bis zum 20. Juni d. J. hieher unter der Adresse des Herrn Inspectors Wintergerst, im Akademiegebäude, einzusenden und gleichzeitig uns zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, unter

Kreuzcouvert und mit der Rubrik „Angelegenheiten des Kunstvereines für die Rheinlande und Westphalen," erbeten.

Düsseldorf, den 19. Mai 1836.

Der Verwaltungsrath des Kunstvereines.

Kurze Anzeigen.

Die „Blätter für literarische Unterhaltung" (Leipzig, bei Brockhaus) enthielten vor Kurzem einen Aufsatz: „Mittheilungen eines Kunstfreundes von einer Reise nach München im Herbst 1835," welcher uns gegenwärtig in einem besonderen Abdrucke (35 S in 8.) vorliegt. Er ist mit lebendigem Gefühl für die Kunst und mit warmer Begeisterung geschrieben, und giebt im engen Raume eine anschauliche Uebersicht der durch König Ludwig von Bayern hervorgerufenen Kunstschöpfungen.

Die Schlachtsäule bei Rudau 1370, renovirt den 3. August 1835. Mit einer lithogr. Abbildung der Säule und ihrer Umgebung. Königsberg 1836. — Schon unmittelbar nach der Erneuerung dieses interessanten geschichtlichen Monumentes war in unserer Zeitschrift (1835, No. 34.) eine Beschreibung desselben, seines Ursprunges und der Renovations-Feierlichkeit mitgetheilt worden. Die vorliegende, von Hrn. Stadtrath Degen in Königsberg herausgegebene kleine Schrift (21 S. in 4.) deren Reinertrag zur Erhaltung des Denkmales bestimmt ist, enthält dieselben Angaben in genauerer und ausführlicherer Weise. Sie dient zur Erklärung einer grossen wohlgearbeiteten Lithographie (gez. u. lith. von Fr. Bils), welche eine landschaftliche Ansicht des Platzes mit dem Denkmale giebt. Die Schlachtsäule, deren früheren beschädigten Zustand eine Vignette auf dem Titel der Schrift zeigt, ist zwar einfach, aber von trefflicher Form und Zusammensetzung, und auch das auf dem Gipfel, an die Stelle der verloren gegangenen Bekrönung, hinzugefügte Kreuz mit dem Wappen des deutschen Ordens stimmt wohl zu dem Uebrigen. Die alten Theile sind aus festem schwedischem Kalkstein — der Verf. meint: in Schweden — gearbeitet worden. Es frägt sich, ob für letztere Meinung ein anderer Grund als das Material vorhanden ist. Man findet dasselbe indess nicht selten bei den älteren Bauwerken der Ostseeländer, (wenigstens in Pommern*)) für gewisse architektonische Details angewandt, so dass es wirklich, ehe der Sandstein zu ähnlichem Bedarf vom Süden aus eingeführt wurde, im Lande selbst verarbeitet zu sein scheint. Dies näher zu untersuchen, wäre eine nicht ganz uninteressante Aufgabe für die Cultur-Geschichte der Ostseeländer. — Unter jener lithographischen Ansicht des Denkmales ist noch, im Umriss, die Abbildung eines merkwürdigen Amulets mitgetheilt, welches man, seinem Fundort und den darauf befindlichen Hauptbuchstaben B. H. zufolge, dem Henning Schindekopf (Bruder Henning), dem deutschen Ordensmarschall, dessen siegreichem Tod die Säule gesetzt ist, zuschreibt. Der Verf. bemerkt, dass es jedoch an allen näheren Beweisgründen fehle. Zu diesem Mangel kömmt auch noch die ominöse Schreibart des H, die eben so gut diesen Buchstaben, wie ein M, bezeichnen kann, und die, zum grossen Verdruss der Kunst-Geschichtschreiber, in einem ähnlichen Fall noch immer zwischen den Lesarten Hemling und Memling schwanken lässt.

Der Herausgeber dieser kleinen Schrift erwirbt sich durch dieselbe den aufrichtigen Dank der „Freunde vaterländischer Alterthümer," denen das Heft gewidmet ist.

Kunst-Auction in Wien.

Den 20. Juni d. J.

findet die Versteigerung der dritten (letzten) Abtheilung der berühmten Portrait-Sammlung des Ritters von Franck in Wien statt.

Diese Abtheilung enthält die von den Meistern P — Z. gestochenen Blätter, nebst einem Appendix und ist der Catalog von den Herren Artaria et Comp. daselbst, welche den Verkauf leiten und die Aufträge besorgen, durch alle Buch- und Kunsthandlungen (Leipzig, Rud. Weigel) zu beziehen.

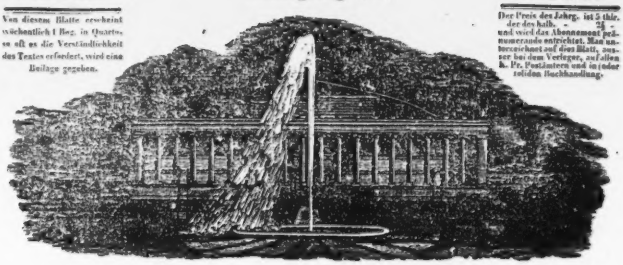
*) Einige nähere Angaben hierüber in den Baltischen Studien, Jahrg. II., 1833, S. 107: „Ueber die älteren Kirchen Stettins. Von F. Kugler."

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse No. 9.

№ 25. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Oeffentliche Sitzung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

In der öffentlichen Sitzung am 10. Juni 1836 fand die Prämiirung der Schüler der Akademie zu Berlin und der mit ihr verbundenen preussischen Kunstschulen, mit den von dem akademischen Senat ihnen zuerkannten Prämien und Anerkenntnissen, statt.

Die Zahl der Schüler sämmtlicher Klassen der Akademie betrug in dem mit Ostern abgelaufenen Jahres-Cursus 498, wobei mehrere abgegangene Schüler nicht mitgerechnet sind. Die akademische Zeichenschule zählte während desselben Zeitraums in 3 Klassen 227 Schüler. — Unter den Schülern der akademischen Klassen für bildende Kunst wurden, wegen gelungener Leistungen im Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, woran 70 Schüler (11 Bildhauer und 59 Maler und Zeichner) Theil genommen, 3 Ermunterungs-Prämien erster Klasse, 6 Prämien zweiter Klasse, 7 Prämien dritter Klasse, vertheilt. Unter den Schülern der akadem. Schule für musikalische Composition wurden 8 Prämien vertheilt.

Bei der hiesigen Kunst- und Gewerk-Schule, welche in dem mit Ostern abgelaufenen Jahres-Cursus in 12 Abtheilungen, unter der Leitung von 7 Lehrern, 817 Schüler zählte, erhielten 5 Schüler die grosse silberne Medaille, 16 Schüler die kleine silberne Medaille. 12 von denjenigen Schülern, welche die grosse und die kleine Medaille bereits erhalten haben und dennoch mit rühmlichem Fleiss die Uebungen im Zeichnen und Modelliren fortsetzten, wurden zu fernerer Ermunterung ausserordentliche Anerkenntnisse bestimmt, deren Gewährung sich bereits als über Erwarten erfolgreich ausgewiesen hat. Es

wurden Werke dazu ausgewählt, die für die weitere Fortbildung der kunstreicheren Gewerke, ja für den künftigen täglichen Bedarf der damit bedachten von vorzüglicher Brauchbarkeit sind. Durch diese nachträgliche Zuerkennung nützlicher Werke für fortgesetzten Fleiss wird überdies dem früher bemerkten Uebelstande vorgebeugt, dass die Gewerksschüler, sobald sie beide Medaillen bei der Akademie erhalten haben, ihre Kunst-Uebungen einstellen, während getade die Fortsetzung derselben neben den roheren Beschäftigungen der täglichen Arbeit erst dem Gewerk einen höheren Schwung giebt, es zu Fortschritten antreibt und erfindsam macht. — Ein Schüler wurde wegen seines fortgesetzten Fleisses und seiner Fortschritte mit öffentlichem Lobe genannt.

Bei der Kunst-, Bau- und Handwerksschule in Breslau, welche im vorigen Jahre in 5 Abtheilungen, unter der Leitung von 4 Lehrern, 528 Schüler zählte, erhielten 4 Schüler die grosse silberne Medaille, 9 Schüler die kleine silberne Medaille, einer ein ausserordentliches Anerkenntniss. Auch wurde der Lehrer der Klasse für Landbau- und Plan-Zeichnen, Bau-Inspektor Kerger, wegen des Fleisses, welchen er auf die Leitung der ihm anvertrauten Klassen verwendet hatte, namhaft gemacht.

Bei der Kunstschule zu Königsberg in Preussen, welche in 2 Haupt-Abtheilungen 292 Schüler zählte, erhielt ein Schüler die grosse silberne Medaille, 6 Schüler die kleine silberne Medaille, einer ein ausserordentliches Anerkenntniss, einer wurde mit öffentlichem Lobe genannt.

Bei der Kunst- und Handwerks-Schule zu Danzig, welche im vorigen Jahre 149 Schüler zählte, erhielten 2 Schüler die grosse silberne Medaille (der eine von diesen ein etablirter Meister und Bürger), 2 Schüler die kleine silberne Medaille, 3 Schüler ein ausserordentliches Anerkenntniss.

Bei der Kunst- und Bau-Schule zu Magdeburg, welche im vorigen Jahre 168 Schüler zählte, erhielt ein Schüler die grosse silberne Medaille, 9 Schüler die kleine silberne Medaille, einer wurde mit öffentlichem Lobe genannt.

Bei der Kunstschule zu Erfurt, welche im vorigen Jahre neu eingerichtet wurde, hielt es die Akademie für angemessen, in ihren Anerkennungen nicht zu karg zu sein, um der erstehenden Anstalt bei so lobenswerthem Wieder-Anfang eine Ermunterung zu gewähren; auch wurden die ertheilten Prämien zugleich als wohl verdient bezeichnet. Unter 45 Schülern erhielten 10 die kleine silberne Medaille, einer wurde mit öffentlichem Lobe genannt.

Sämmliche Provinzial-Kunst-Schulen, insoweit dieselben unter die Aufsicht der Akademie gestellt sind, zählten im vorigen Jahre 1182 Schüler; nimmt man die der hiesigen Kunst- und Gewerk-Schule hinzu, so macht die Gesammtzahl 1999, was mit den Schülern der Akademie und der akademischen Zeichnen-Schule 2724 ergiebt, eine grössere Zahl, als in irgend einem früheren Jahre sich nachweisen liess. —

In dem Jahresbericht, welcher dieser Ertheilung der Prämien voranging, wurde von den jüngsten Schicksalen der Akademie Rechenschaft ertheilt; es wurden diejenigen Mitglieder genannt, welche die Akademie durch den Tod verloren, diejenigen, welche sie durch neue Wahl gewonnen hat. Es wurde von der nöthig gewordenen räumlichen Ausdehnung des Lokales der Akademie und des bereits vollendeten Neubaues gesprochen, von der Bereicherung ihrer Sammlungen u. s. w. Namentlich stellte der Berichterstatter, der Sekretair der Akademie (Prof. Tölken), den hohen Werth der Sammlung der Gypsabgüsse, welche die Akademie besitzt, heraus; er bemerkte, dass dies eine Sammlung vom höchsten ästhetischen Werthe und jedenfalls eine der bedeutendsten in ihrer Art sei, fügte aber mit Bedauern hinzu, dass die ungünstige Auf- und Uebereinanderstellung derselben bisher nicht nur den öffentlichen Besuch von Seiten des Publikums nicht gestatte, sondern auch sogar die früher stattgehabten wissenschaftlichen Erläuterungen dieser Kunstschätze zur Zeit ganz unmöglich mache; dass somit zwar der schon vielfach ausgesprochene Wunsch, diese Sammlung öffentlich zugänglich zu machen, sehr gerecht, auf keine Weise aber der Akademie, welche selbst nichts dringender wünsche, zur Last zu legen sei *).

*) Auch wir haben schon Gelegenheit gehabt, von der Trefflichkeit dieser Sammlung zu sprechen. Jedenfalls gehört sie zu den ersten der Art in Europa, ja es ist uns nicht bekannt, dass sie von irgend einer übertroffen werde. Die bekannte Dresdner Sammlung hält nicht den Vergleich mit ihr aus, in Paris beginnt man erst für eine ausgedehntere Sammlung zu sorgen, in London besitzt man wenig von ausgezeichneten Gypsabgüssen, die Sammlung der Florentiner Akademie ist verhältnissmässig auch nur gering, — und dies sind doch die namhaftesten Sammlungen der

Die verschiedenen Vorträge der Sitzung wechselten mit Musikstücken ab, welche von Eleven der Akademie componirt waren, und sämmtlich das Gepräge von Tüchtigkeit und Schule trugen; namentlich schien uns der Schlusssatz, ein Theil einer Symphonie von einem jüngst verstorbenen Eleven, Albert

Art. Wie hoch aber eine jede, nur einigermassen vollständige Sammlung von Gypsabgüssen in ästhetischer Beziehung steht, ist von selbst einleuchtend. Eine Sammlung antiker Sculpturen, und sei sie so reich wie die des Vatikans, — eine Gemäldegallerie u. dergl. kann nach dem gewöhnlichen Zustande der Dinge neben vielem minder Bedeutenden immer nur eine beschränkte Zahl von Werken ersten Ranges besitzen; eine Gypssammlung aber kann alles Vorzüglichste, vom Original durch nichts Anderes als lediglich nur durch den Stoff unterschieden, in sich vereinigen. Welch eine Fülle von Belehrung und Bildung des Sinnes für das Schöne ist demnach aus einer solchen Sammlung zu schöpfen! und wie leicht ist es, ihr durch zweckmässige Aufstellung eine noch schönere Folie, oft eine schönere als die Originale selbst haben, zu verschaffen! Die Originalgruppe der Niobiden z. B. in der Florentiner Gallerie der Uffizien ist weder im Einzelnen, noch im Ganzen recht zu geniessen: sie stehen zerstreut in einem grossen Saale umher, vor wirren Schlachtgemälden von Rubens, die allen bedeutenderen Eindruck der Statuen aufheben. Geben wir den Gypsabgüssen die nöthige Giebel-Anordnung, vor einer einfach dunkler gefärbten Wand, so werden wir hier erst die hohe Bedeutsamkeit dieser Compositionen wahrhaft in Sinn und Gemüth aufnehmen. Oder umgekehrt: um den belvederischen Apollo in seiner Schönheit zu verstehen, ist es unumgänglich nöthig, nach Rom zu reisen und das Original zu betrachten: geben wir unserm Abgusse dieselbe angemessene isolirte Beleuchtung, stellen wir ihn ebenso in eine Nische, die dem Beschauer seinen bestimmten Standpunkt gegenüber anweist, so werden wir schon in der Heimath desselben Genusses theilhaftig werden.

Mögen die Hindernisse, welche der zweckgemässen Aufstellung unserer herrlichen Sammlung und ihrer Veröffentlichung noch im Wege stehen, doch bald beseitiget werden! Es handelt sich, soviel wir wissen, nur um einige Räume, welche sich zwischen den Lokalen der Akademie befinden und eines Theils selbst für die Ausbreitung der Sammlung nöthig sind, andern Theils — und dies ist der wichtigste Punkt — die Verbindung zwischen den vorhandenen Sälen unterbrechen und somit eine Aufstellung in zusammenhängender Folge ganz unmöglich machen. Ausserdem dürfte freilich noch eine Restauration des Unterbaues der älteren Theile des Akademie-Gebäudes nöthig sein. Die etwanigen Veränderungen im Innern der genannten Räume, die zur Aufstellung selbst nöthigen Dinge können immer keine sehr grossen Kosten herbeiführen.

d. R.

Greisen, durch tragischen Schwung und Glut der Empfindung ausgezeichnet. Wie diese musikalische Ausstellung wesentlich zur Erheiterung der Sitzung beitrug, so war es auch mit der Ausstellung von Arbeiten der bildenden Kunst der Fall, welche nach dem Ende der Vorträge eröffnet wurde. Hier waren die Arbeiten von den Eleven der Akademie und deren Zeichnen-Schule, von Schülern einzelner Mitglieder und die von den genannten Kunst- und Gewerkschulen eingesandten, ausgestellt. Im Allgemeinen zeigte sich in diesen Arbeiten ein rüstiges Fortschreiten und ein erfreulicher Sinn für die Auffassung und Darstellung edler und reiner Formen, auch bei den von Handwerkern gelieferten Gegenständen. Unter den Schulen einzelner Mitglieder der Akademie war die des Landschaftsmalers Hrn. W. Schirmer in Berlin eine neue und, in Rücksicht auf ihre trefflichen Leistungen, sehr willkommene Erscheinung.

Besuch in Paris im Jahre 1836.

Dritter Bericht.

(Fortsetzung.)

Gallerie des Luxembourg.

In diesem Palais findet man alles das beisammen, was den Zustand der Malerei in Frankreich am besten charakterisirt. Ich will nicht von all den Verirrungen sprechen, in die der Geist der Revolution, geimpft auf den der alten Republiken, die französischen Maler am Ende des achtzehnten Jahrhunderts hineingezogen hat. Ich will nur diejenigen unter den modernen Werken anführen, welche, nach meiner Ansicht, die grössten Schönheiten enthalten und am Weitesten von Uebertreibung und Affektation entfernt sind.

Mit welchem Vergnügen habe ich die Psyche von Hrn. Gérard wiedergesehen! Der Styl und die Composition in diesem Bilde scheint vielleicht mehr der Sculptur zuzukommen, doch ist es überflüssig, auf einen Eindruck der Art zu viel Gewicht zu le-

gen. Das Werk ist edel, schön und rührend zu gleicher Zeit.

Der Fusskuss des h. Petrus und die Confirmation durch einen griechischen Bischof, von Mad. Haudebourt-Lescot, scheinen mir Lobes würdig. Diese Werke datiren aus dem Jahre 1812.

Die Pest zu Rom, von Hrn. Lerivière, gemalt im J. 1831, habe ich schön gefunden.

Mit wahrem Vergnügen habe ich mich lange vor dem Sixtus V. des Hrn. Montvoisin, einem Gemälde der Ausstellung von 1831, verweilt. Der Gegenstand ist Sixtus V., der, nachdem er lange Zeit hindurch Altersschwäche geheuchelt hatte, und da er nun seiner Erhebung gewiss ist, eine Stellung annimmt, die seinen natürlichen Neigungen angemessen ist, und alle Grösse und Kraft seiner Natur entwickelt. Auch in seinem Gemälde, Johanna, die Wahnsinnige (la Loca), Königin von Kastilien, welche den Verstand in dem Momente verlor, da ihr Gemahl, der Erzherzog von Oestreich, starb — habe ich viel Ausdruck gefunden. Das erste dieser Bilder ist von der Ausstellung von 1831, das andre von 1834.

Ich schätze ferner als eine der schöneren Productionen unserer Zeit den Raphael im Vatikan von Hrn. H. Vernet. Es ist der Moment wo Michelangelo, der Raphael mit seinen Schülern begegnet, diesem eine sarkastische Bemerkung sagt und dafür eine sehr bittre Antwort empfängt. Dies Bild scheint es zu beweisen, dass allezeit Nebenbuhlerschaft und Hass zwischen den Künstlern vorhanden gewesen ist, und dass diese Uneinigkeiten der höchsten Blüthe der Kunst nicht feindlich in den Weg getreten sind. Indess liebe ich mehr das Beispiel, welches Düsseldorf in dieser Beziehung giebt: freilich ist das eine sehr kleine Stadt in Vergleich mit Paris. Man verzeihe mir diese flüchtige Bemerkung, dazu der Gegenstand des Bildes mich veranlasst; überdiess weiss ich nicht, ob die Anspielung auf die Pariser Künstler wohlangebracht ist, und es ist möglich, dass die heftigen Angriffe, denen man zuweilen in den literarischen Kritiken begegnet, nicht von ihnen herrühren, dass sie vielleicht gar nichts damit zu thun haben.

Das Bild, davon ich sprach, hat nach meiner Ansicht grosse Schönheiten. Ich liebe besonders das Weib mit dem Kinde auf dem Arm, welches vor Raphael sitzt und von ihm gemalt wird. Nicht minder schön finde ich den Mann im Vorgrunde, der die Modelle und die Pinsel trägt. Noch viele andre Figuren sind ausgezeichnet schön in Bezug auf Ausdruck, Zeichnung und Farbe. Man bemerkt mit Verwunderung, dass Raphael auf der Treppe malt und keinen bequemeren Ort dazu gesucht hat; man verwundert sich auch, dass er eine Stellung angenommen hat, in der er das Modell nicht ansehen kann, ohne den Kopf umzuwenden; aber allen diesen Vorwürfen zum Trotz gewährt der Anblick des Bildes ein grosses Vergnügen. Die Gestalt, die ich am Wenigsten liebe, ist Raphael.

Der Tod der Adelaide von Comminge, von Hrn. Jacquand, ist ein Bild voll Empfindung. Es war im J. 1831 ausgestellt. Er hat denselben Gegenstand noch in einem andern Gemälde behandelt, davon ich bereits früher gesprochen habe.

Die graciösen mythologischen Gegenstände in der Art der Diana und Endymion, von Hrn. Langlois (Salon von 1822), und der Pandora, durch Merkur zur Erde herabgetragen, von Hrn. Alaux (Salon von 1824) finden gegenwärtig wenig Nachahmer und Liebhaber, und die kleine Anzahl ähnlicher Gegenstände, die der Salon dieses Jahres enthält, tragen einen von diesen verschiedenen Charakter.

Hr. Eugène Deveria, der mit seinem Bruder bereits so viele werthvolle Werke hervorgebracht hat und dessen Aquarelle so sehr gesucht werden, hat sich durch seine Geburt Heinrichs IV. einen Platz unter den Historienmalern erworben. Die Begeisterung, welche die Hand des Künstlers geführt hat, ist dieselbe, die sich in seinen Aquarellen wiederfindet; dieselbe Lebhaftigkeit und Eleganz, verbunden mit dem Geschmack des Tages und den Launen der Mode, die alle dem Zeitalter Ludwig's XIV., Ludwig's XV., oder den früheren Epochen zugewandt sind.

Marcus Sextus von Pierre Guerin wird für mein Gefühl immer eins der schönsten Werke bleiben, welche die Principien der David'schen Schule hervorzubringen im Stande waren. Indess scheint mir diese Richtung fast gänzlich verlassen, und ich kann mich darüber nicht betrüben.

Ich hatte mir vorgesetzt, diejenigen Werke mit Stillschweigen zu übergehen, welche sich durch ein Uebermaass von Kraft oder Kühnheit, von Gedanken oder Ausführung auszuzeichnen scheinen. Um indess meine Meinung über diesen Punkt deutlich zu ma-

chen, will ich hier zweier Werke erwähnen, die mir in zwei verschiedenen Richtungen diesem Tadel zu unterliegen scheinen; dies sind die Gewissensbisse Orest's und eine Scene aus dem Blutbad von Scio. Jenes scheint aus dem Epos des Alterthums und der französischen Tragödie hervorgegangen zu sein; es war in dem Salon von 1814 ausgestellt: dies ist romantisch und befand sich auf der Ausstellung von 1824. Alle beide sind sehr ausgezeichnet in ihrer Art; aber sie sind nicht im Stande mit der Classe des Schrecklichen alle diejenigen auszusöhnen, die nicht von Natur dahin neigen.

Ein andres Gemälde, welches eben so eine Scene der Verzweiflung darstellt, wo jedoch die Gewalt und die Poesie der Darstellung einen Charakter hat, der meine Gefühle und meinen Geschmack weniger zurückstösst, ist die Niedermetzelung der Juden, ein Gegenstand aus der Geschichte dieses Volkes, von Hrn. Heim. Wir wollen in der Betrachtung dieser Blutscenen nicht weiter gehen, obgleich deren noch sehr berühmte vorhanden sind. Auch ist es Zeit, dass wir den Luxembourg verlassen, denn wir haben bereits Werke, welche einer unsrem Vorhaben fern liegenden Epoche angehören, zu viele Aufmerksamkeit zugewandt.

Freskomalerei.

Die Freskomalerei scheint in Frankreich nicht in besonderer Gunst zu stehen, obgleich der Erfolg, den Hr. Guillemot in diesem Genre erreicht hat, allen denen zur Ermuthigung dienen dürfte, welche sich durch die, für diese Gattung der Malerei nothwendigen Eigenschaften auszeichnen. Eigenschaften, unter denen feste und correcte Zeichnung und das Talent, schnell und mit Leichtigkeit zu malen, nicht die unbedeutendsten sind. Diese Eigenschaften sind in Frankreich allgemein vorhanden. Freilich verlangt die Freskomalerei noch andre Eigenschaften, die in allen Ländern seltner sind, als die eben genannten, nemlich: poetische Begeisterung, Composition, Styl. Doch auch in dieser Rücksicht dürfte ein Volk, welches so hoch in der Civilisation steht, und die Grösse schon in so vielen Gestalten kennen gelernt hat, nicht hinter den andern Ländern zurückbleiben. Ich kann es mir kaum erklären, weshalb die Freskomalerei niemals in Frankreich bedeutendere Erfolge aufgewiesen hat.

Die Gemälde des Hrn. Guillemot, von denen ich sprechen wollte, befinden sich in St. Sulpice und stellen Begebenheiten aus dem Leben des h. Vincenz von Paula dar. Der Gegenstand des einen ist: St. Vincenz von Paula, Ludwig XIII. in seinen letzten Momenten beistehend, und der des andern: derselbe Heilige, die barmherzigen Schwestern zu Gunsten der Findelkinder anredend. Diese Fresken sind mir in jeder Beziehung des Lobes würdig erschienen.

Hr. Abel de Pujol und Vinchon haben andre Fresken in derselben Kirche ausgeführt.

Zwischenbemerkung des Redacteurs.

Die Grenzen unsres Blattes sind eng gezogen, und die mitzutheilenden Artikel drängen sich gerade gegenwärtig in einer Weise, dass wir unter diesen eine Auswahl treffen müssen. Die Berichte über den gegenwärtigen Zustand der Malerei in Frankreich, welche der Hr. Verfasser die Güte gehabt hat, uns zur freien Benutzung zuzustellen, haben eine Ausdehnung gewonnen, dass wir fürchten müssen, durch deren vollständige Mittheilung andre Gegenstände, welche dem Interesse des geneigten Lesers näher stehen, zu beeinträchtigen. Wir ziehen es demnach vor, den vierten und fünften Bericht, welche über das Genre, die Landschaft, die Marine- und Architekturmalerei u. dergl. sowie über die gegenwärtig so bedeutsam hervortretende Klasse der Aquarellmaler handeln, zu überschlagen und unmittelbar den sechsten Bericht folgen zu lassen. Ein Auszug aus den genannten Berichten dürfte ebenfalls überflüssig sein, da der Hr. Verf. selbst bereits im ersten und sechsten Berichte seine allgemeinen Ansichten ausgesprochen hat und eine blosse Aufzählung von Namen fremder Künstler kein weiteres Interesse gewähren kann. Doch können wir es uns nicht versagen, ehe wir zu dem letzten Berichte übergehen, noch die Charakteristik, welche der Verf. von dem Maler C. Roqueplan entworfen hat, vorher einzurücken.

Hr. Camille Roqueplan malt Alles, und ich würde Mühe haben, zu sagen, in welcher Gattung er, wenn ich die Historienmalerei ausnehme, die besten Erfolge zeigt. Seine Aquarellen sprudeln von Geist und Originalität, seine Landschaften haben, was den Zauber der Farbe anbetrifft, eine Schönheit, die der besten Beispiele der alten venetianischen Schule würdig ist, seine Marine, die ich im Luxembourg sah, schien mir die schönste von allen, die ich zu Paris gesehen habe. In seinen Genrebildern

endlich wird er von keinem Nebenbuhler übertroffen. Ich habe sein Atelier besucht und mit dem grössten Vergnügen den Ort gesehen, aus dem diese merkwürdigen Productionen hervorgehen. Alles trägt in diesem Atelier das Gepräge des lebhaften und originellen Geistes, der dies interessante Talent auszeichnet. Nichts bezeichnet besser, bis zu welchem Grade die Richtung seines Geistes mit dem Zeitgeschmack übereinstimmt, als der Beifall, dessen sich seine Werke erfreuen: kaum ist ein Werk vollendet, so findet es alsbald auch seinen Abnehmer, und ich habe bei ihm selbst nur ein Gemälde gefunden, welches er so eben für den Prinzen von Oranien vollendet hatte, und ein andres, an welchem er, ebenfalls im Auftrage, beschäftigt war. Ich bedaure, dass ich von den Bildern Roqueplan's, die ich auf der Ausstellung gesehen habe, nicht Rechenschaft geben kann, ich habe von ihnen nur einen oberflächlichen Eindruck bewahrt. Sein J. J. Rousseau, Kirschen pflükkend und dieselben den Damen Graffenried und Galley zuwerfend, ist das einzige Gemälde, wovon ich die Erinnerung besser bewahrt habe. Es erinnert mich etwas zu sehr an das Genre von Wateau. Im Allgemeinen ist die Verehrung, welche man dieser Epoche der Malerei und dem Geschmack dieser Zeit darbringt, eine Sucht, die man hier sehr weit treibt und nichts beweist besser, dass der Fortschritt nicht immer vorwärts geht, als diese Rückkehr zu Formen, welche sich so weit von der Natur und von den besseren Werken der Epoche Leo's X. und der des Themistocles entfernen, — der einzig classischen Epochen für die Malerei und die Sculptur. Natürlich bezieht sich diese Bemerkung nur auf die Historienmalerei und die edle Sculptur, denn das Genre erkennt kein andres Gesetz an, als die Launen des Tages.

Allgemeine Bemerkungen.

Paris ist für Frankreich der allgemeine Mittelpunkt der Literatur und der Künste: sie folgen dort, Hand in Hand, den Launen der Mode und den Bewegungen der öffentlichen Meinung.

Deutschland hat keinen Centralpunkt wie Frankreich. Jede bedeutende Stadt hat ihre eigenthümliche wissenschaftliche und moralische Bewegung, und obgleich in literarischer Beziehung ein und derselbe National-Charakter sich in allen zeigt, so kann man doch von keiner dieser bedeutenden Städte sagen, dass sie den anderen Gesetze vorschreibe; in keiner hat die Mode Einfluss auf die Künste, und diese sind unabhängig von der Literatur. München, Düsseldorf, Berlin zeigen sich uns in diesem Charakter; man erkennt ihn auch zu Wien und Frankfurt.

In Frankreich haben die Künste stets eine grosse Thätigkeit entwickelt; das Werk von Diderot giebt das Zeugniss.

In Deutschland sind die Künste eine neue Erscheinung.

In Frankreich ist seit 40 Jahren die Malerei in Contribution gesetzt worden, um der öffentlichen Meinung oder der Macht Weihrauch zu streuen, um die Tugenden der Republik, den Ruhm unter Napoleon, die Restauration oder die Juli-Revolution zu verherrlichen; die Künste folgen hier den Wogen des politischen Lebens.

In Deutschland sind die Künste unabhängig von den Meinungen, sie gehen unbekümmert, ohne sich mit denselben zu befassen, ihres Weges hin, und während man sieht, wie eine bedeutende Anzahl junger Literaten in heftigem und kühnem Laufe den Pfaden des jungen Frankreichs nacheilt, so halten sich die Künstler, jenachdem sie den Schulen von München, von Düsseldorf oder Berlin angehören, an der Bibel, der antiken Poesie, der Geschichte des Mittelalters, studiren sie mit Sorgfalt die Natur und die Meister der classischen Epochen der Kunst. Man kann vornehmlich von den Künstlern Düsseldorf's sagen, „dass sie sich der Wirklichkeit bedienen, um zum Ideal zu kommen.“

Der Franzose erfasst schnell, reproducirt mit Leichtigkeit, berührt die Gegenstände nur obenhin; die Atmosphäre, die ihn umgiebt, entscheidet über seine Gefühle.

Der Deutsche holt weit aus und macht sich viel Mühe. Man könnte sagen, dass selbst seine Träume und seine Begeisterung den Charakter der Festigkeit und Dauer haben.

Doch lassen wir diese Vergleichungen und beschränken wir unsre Uebersicht auf Paris!

Man kann es nicht leugnen, dass die Literatur und die Kunst der Ausdruck des moralischen Zustandes der Gesellschaft überhaupt sind, und dass so auch in Frankreich mannigfache Beziehungen zwischen ihnen statt finden. Diejenige Poesie, welche heutiges Tages am meisten mit der Richtung des Geistes in Uebereinstimmung zu stehen scheint, ist

die romantische Poesie; der Reim ist in den Productionen, welche das Supremat in der Poesie besitzen, nicht immer strenge behandelt, denn der Reim ist eine Unbequemlichkeit, eine Regel, eine Symmetrie, eine Harmonie. Der Stolz unterwirft sich nicht so vielem Zwange, und wenn er sich von jedem Zügel befreit hat, so nennt er sich Würde.

Frankreich ist mit Memoiren überschwemmt. Die Memoiren sind Geschichte, aber es ist verdünnte Geschichte; zuweilen auch sind die Memoiren nichts weiter als Gewäsch.

Die Tragödie ist durch das Melodram vom Throne gestossen; das Erhabene hat dem Schrecklichen Platz gemacht.

Die Geister, die geneigt sind, über die Religion zu sprechen, müssen sich am politischen Fanatismus erwärmen und diese Schriftsteller erhalten weder Gnade noch Gunst vor dem Publikum, wenn sie nicht mit der Freiheit in den Bund treten.

Dies sind die Symptome, die ich in der französischen Literatur wahrzunehmen glaube; aber all diese Symptome, aber selbst die Verwirrung in den Principien hindert nicht den Fortschritt der Wissenschaften, der Feinheit, der positiven Spekulationen, des Luxus, der Industrie; das Jahrhundert schreitet vor, — aber nicht gegen das Erhabene, gegen das Ideal.

Die Künste in Frankreich, ich habe es schon gesagt, sind in Harmonie mit der Literatur und mit dem Zustande der Gesellschaft. Versuchen wir es, diese Verwandtschaft bei den Künsten aufzudecken.

Die französischen Künstler sind mit einer grossen Feinheit der Auffassungskraft begabt; es giebt viele, deren Zeichnung sicher, richtig und leicht ist. Es giebt manche, die vielleicht zu sehr auf den Effekt hinarbeiten, aber man muss gestehen, dass sie denselben zu erreichen wissen. Man sieht, sie gehören zu einem Volke, welches mit einer schnellen und scharfen Intelligenz, mit einer grossen Geschicklichkeit zur Arbeit begabt, der grössten Kraftäusserungen fähig ist; aber das Ideal, das Erhabene sind unabhängig von diesen Gaben der Natur. Es ist das Ideal und das Erhabene, dem ich selten in den Productionen der neueren französischen Malerei begegne; aber ist dies ein Fehler? Ich weiss es nicht, denn ich finde, dass die Franzosen in mehr als einer Richtung zu Resultaten kommen, die sie ohne das schwerlich erreichen würden. Gemälde, wie die Jeanne Gray und Lord Strafford von Hrn. Delaroche, wie jenes des Hrn. Vernet, welches man an einem der Plafonds des Louvre sieht, Gemälde, wie die Suliotinnen, wie der Schiffbruch der Medusa und so viel andre Werke, alle so gewandt in der Behandlung der Farben, von so frappanter Wahrheit, so voll von Leben, so malerisch, so leicht und oft so furchtbar im Effekt, werden gewiss nicht aus den Ateliers von Düsseldorf, München und Berlin hervorgehen. Unter den grossen Gemälden finden sich manche, welche dem Charakter des Melodrams haben, manche, welche dem Romantism in seiner ganzen Eigenthümlichkeit angehören, aber dies ist kein Fehler: sie sind zugleich nicht ohne lebendiges Gefühl, Geist, Energie, malerische Wirkung; sie besitzen ihre besonderen Eigenschaften, welche die Alten in dieser Ausbildung nicht kannten und die sich die Deutschen entweder nicht zueigen machen wollen oder es vielleicht nicht können.

Diese Klasse von Gemälden scheint mir am meisten mit dem Geschmack und mit den Ideen der Zeit übereinzustimmen und in ihnen entdecke ich am meisten Geist und Originalität. Ich weiss nicht, ob man schon versteht, von welchen Gemälden ich spreche. Ich will deren noch einige namentlich anführen, als: den Hiob von Hrn. Gallait, den S. Pietro von Hrn. Goyet, Sara von Hrn. Jollivet im Luxembourg, den Grafen von Comminge von Hrn. Jacquand, die Werke der Hrn. Scheffer, viele von denen der Hrn. Delacroix und Decamps, die Genrebilder der Hrn. Roqueplan und Isabey.

In den historischen Gemälden der modernen französischen Malerei bemerke ich eine grosse Verwandschaft mit dem Genre; ich bemerke oft Absichtlichkeit und Eigensinn des Geschmackes, aber wenigstens streben die Maler nicht mehr, und ich danke dafür dem Himmel, die Heroen des Alterthums, die französische Tragödie und das Ballett darzustellen.

Oft fehlt die Einbildungskraft, fehlt die Poesie: aber diese Eigenschaften sind ersetzt durch Geschmeidigkeit, Kühnheit, glänzende Wirkung, durch die grösste Feinheit der Auffassung der Natur, und in vielen Werken entdecke ich eine glückliche Einfalt und Wahrheit.

In der Mehrzahl der modernen historischen Productionen fehlt es am Styl. und wenn ich ihn bei denen finde, welche noch den Spuren der Schule des David, des Gros und Girodet folgen, so genügt dieser Styl unserm Geschmack ebenso wenig als die

Vorbilder selbst, welche uns von jenen berühmten Männern hinterlassen sind, deren Name in der Geschichte leben wird, weil sie einer grossen Revolution in den Künsten angehören.

Nur in der romantischen Richtung nähern sich die französischen Künstler am meisten dem Ideal. Nicht allein entdecke ich oft in den Werken dieser Art keine Affektation, keine Uebertreibung, keinen schlechten Geschmack, sondern im Gegentheil eine tiefe Empfindung, eine überraschende Wahrheit, und ich fühle mich befriedigt, obgleich meine Gefühle dabei verschieden von denen sind, welche die Grösse und die Reinheit des Styles, die epische oder lyrische Poesie hervorbringen.

Ich liebe am Wenigsten, und dies ist vielleicht die Einwirkung der Mode, die Werke, welche mir der David'schen Schule anzugehören scheinen: die Zahl derselben ist in diesem Jahre sehr gering gewesen. Eben so wenig habe ich der Mehrzahl der religiösen Gemälde dieser Ausstellung einen Werth abgewinnen können.

Ueberblicken wir noch einmal flüchtig unsre Bemerkungen, so finden wir:

Dass die romantische Poesie diejenige ist, welche am Meisten mit dem Zeitgeschmack übereinstimmt, diejenige, welche folgerecht am Meisten das Gepräge der Begeisterung trägt und welche die lebendigste Theilnahme hervorruft. Unter den guten Werken oder unter denen, welche gefallen, sind es die romantischen Gemälde, in denen man am Meisten Geist und Erhabenheit bemerkt, und ich kenne keine Maler in andern Ländern, die in dieser Art gleich Treffliches erreichen konnten. Die Gegenstände, welche dem Melodram angehören, sind in derselben Klasse mitzuzählen, aber im Verhältniss, wie der letztere Charakter in ihnen vorherrscht, verlieren sie an Werth, sowie zu den Zeiten des David die französische Tragödie die Klippe für diejenigen war, welche das Epos der Alten behandelten.

Die Darstellungen der Zeitgeschichte, so gross auch ihre Dimensionen sein mögen, haben oft den Charakter von Genrebildern und wenn ich sie mit Productionen der Literatur gleichstellen soll, so sind es die Memoiren, in denen ich Verwandschaft mit ihnen finde.

Die religiösen Gemälde zeigen die grösste Mannigfaltigkeit in ihren Tendenzen und erreichen vielleicht die geringsten Erfolge: sie geben zu traurigen und sehr schmerzlichen Gedanken Anlass.

Die Maler des „Rococo"*), diejenigen, welche sich und das Publikum in das verflossene Jahrhundert, zu Puder, Schminkpflästerchen und Reifröcken, zurückversetzen; welche die Natur an dem alten Porzellan von Sèvres oder Meissen, an den Meubles Ludwig's XIV. und im Garten von Versailles studiren, diese Maler sind zahlreich und am Meisten in der Mode. Ihre Werke gefallen nicht allein deshalb, weil die Mode ihre Trefflichkeit proclamirt hat, sondern weil, je nach dem Wechsel des Geschmackes, dessen Bedürfnisse und die Natur seiner Werke in Uebereinstimmung stehen. Ich fürchte, dass die Berühmtheit dieser Künstler nur von kurzer Dauer sei. In diesem geistreichen, koketten, lebenvollen, eleganten Genre werden die Franzosen von keinen Künstlern der Welt übertroffen werden.

Ich wünsche nicht, dass meine Ansichten allein vor das Publikum treten. Ich finde in der *Revue des deux mondes*, unter dem Artikel *Salon*, eine Bemerkung des Hrn. Alfred de Musset, welche mir in mehr als einer Beziehung charakteristisch und der Aufmerksamkeit würdig scheint:

„Der Salon bietet, auf den ersten Anblick, ein so buntes Bild dar und ist aus so mannigfaltigen Elementen zusammengesetzt, dass es schwer ist, mit einem Bericht über den Totaleindruck zu beginnen. Wovon wird man zuerst ergriffen? keine Verwandschaft, kein gemeinsamer Gedanke, keine Schulen, keine Familien, kein Band unter den Künstlern, weder in der Wahl ihrer Gegenstände noch in der Darstellung. Jeder Künstler zeigt sich alleinstehend und nicht allein jeder Maler, sondern oft auch jedes einzelne Bild desselben Malers. Die Bilder die dem Publikum ausgestellt sind, haben zumeist weder Vater noch Geschwister . . . . Der erste Eindruck, wenn man in den Salon eintritt, ist demnach unangenehm und wenig günstig. Wir wollen indess später sehen, ob dieser Eindruck sich mässigt und ob es nicht möglich sein sollte, aus den Mängeln des Ganzen einige allgemeine Schlussfolgen zu ziehen. Beschränken wir uns gegenwärtig darauf, zu sagen, dass die Kunst, so wie sie bei uns eben beschaffen sein mag, sich gleichwohl auf keine Weise in besserer Richtung befindet! Wer wenig gesehen hat, ist eigensinnig; das Alterthum und die Entfernung lassen das hochachten, was man nicht kennt. Aus der Langeweile des täglichen Umganges spricht man schlecht von den Seinigen; aber wenn man die Grenze überschreitet, so begreift man, was Frankreich gilt. Es ist gewiss, dass gegenwärtig keine Nation ihr vorangeht. In der Kunst, wie in andern Dingen gehöret ihr die Zukunft an."

In der That, ich glaube, dass die französischen Künstler die Grenze überschreiten können. Diese Probe muss gemacht werden, und ich wünsche sie im Interesse beider Länder. Viele Deutsche kommen Frankreich zu besuchen, und manche wissen Vortheil zu ziehen aus den Beispielen dieses Landes, welches stets allen übrigen in den Vorzügen und in den Gefahren der Civilisation vorangeht*). —

*) Die Deutschen sagen: Haarbeutel oder Zopf.

*) An diese allgemeinen Bemerkungen reihen sich noch einzelne Notizen über neuere Unternehmungen und Arbeiten im Gebiete der französischen Kunst an, aus denen wir später ebenfalls noch Einiges folgen lassen werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Fig. 1.

Fig. 4.

Fig. 2.

Fig. 3.

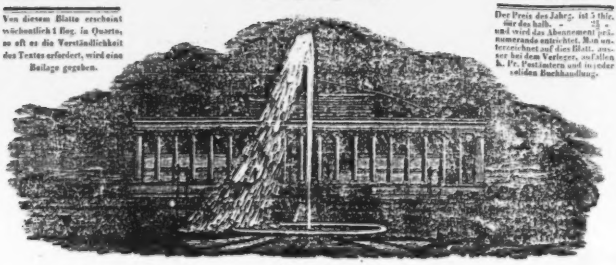
Fig. 6.

Fig. 5.

№ 26. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. für den halb. — 2½ r. und wird das Abonnement pränumerando entgegen. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei den Verleger, auch allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notiz

über eine im Bereiche des alten Roms aufgefundene angebliche Büste des Schauspieldichters Terenz.

Vom General von Minutoli.

(Hierzu ein lithographirtes Umrissblatt.)

Vor einigen Jahren fand man in den Weinbergen des Herrn Frediani zu Rom, welche jenseits der drei Madonnen zwischen der via latina und der gegenwärtig nach Albano führenden Strasse liegen, nächst mehreren Inschriften, noch ein Brustbild von Marmor, von einer eben so neuen als überraschenden Darstellungsart, das man daher zur nähern Kenntniss des Publikums bringen zu müssen glaubte.

Der bekannte Abate Amati unterzog sich diesem Geschäft und versuchte es, die Identität dieses Bildes mit den vom Dichter Terenz auf uns gekommenen Beschreibungen und Darstellungen in Einklang zu bringen, und einige ihm dagegen aufgestellte Einwürfe, so gut als möglich, zu entkräften*).

Es sollen einige der gehaltvollsten Stellen aus seiner Abhandlung ausgehoben werden und solche mit einigen Zusätzen vermehrt hier folgen.

Unser fragliches Brustbild stellt in einem preiswürdigen Marmorwerke einen bereits im Lebensalter sehr vorgeschrittenen Mann von schwächlichem Körperbau und kränkelndem Ansehen dar. Er ist nackt mit etwas gesenktem Haupte und im Begriff zu reden dargestellt, welchen Akt Mund und Lippen deutlich genug aussusprechen scheinen. Kopf- und Bart-Haar sind kurz geschoren, was nach dem Dafürhal-

*) Siehe: Giornale Arcadico delle Scienze etc. Roma 1826 Tom. 32.

ten des Herrn Amati Trauer andeuten soll. Ich halte indessen diese Bemerkung für überflüssig, indem bekanntlich die Römer zur Zeit des Scipio Africanus sich den Bart nur selten lang wachsen liessen und das Kopfhaar überdies meist kurz geschoren trugen.

Auf der rechten Seite der nackten Brust und zwar zwischen dieser und der rechten Schulter erblickt man in einem ziemlich flachen Relief eine Maske als Larve angebracht. Diese eben so neue als merkwürdige Erscheinung scheint anzudeuten, dass dieses Kunstwerk das Portrait eines Schauspielers oder Schauspieldichters und besonders des Terenz darstellen soll. Herr Alexander Visconti zu Rom hält dieses Brustbild gleichfalls für das Portrait des Meisters der lateinischen Bühne.

Herr Abate Amati gründet seine Meinung besonders auf die Autorität des grossen verstorbenen Archäologen Ennius Visconti, der uns in seiner Iconographie, bei welcher er den Suetonius*) und andere Klassiker zum Grunde legte, die Gestalt und die Gesichtsbildung jenes Dichters sehr treu schilderte.

Herr Abt Amati ist nun ferner bemüht, den ihm gemachten Einwürfen so gut als möglich zu begegnen. Der erste Einwurf besagt nämlich, dass jene fragliche auf der Schulter der Büste angebrachte Maske, wegen des sich auf der Stirn erhebenden Stirnhaars, tragischer, nicht komischer Art sei; worauf Herr Amati erwiedert, dass man nur den griechischen Text des Pollux mit Aufmerksamkeit zu lesen brauche, um sich zu überzeugen, dass, nach diesem kritischen Schriftsteller, einige komische Masken, und besonders die der alten Heerführer oder Primarii, gerade durch ein sich erhebendes Stirnhaar sich auszeichneten. Beim Aufsetzen der Maske verbreitete sich alsdann höchst wahrscheinlich dieser Haarschopf über den geschorenen Kopf des Schauspielers, welcher Umstand sich bereits aus dem berühmten Codex des Vatikans ergiebt.**)

*) Suetonius schildert ihn folgendermassen: „Fuisse dicitur mediocri statura, gracili corpore, colore fusco".

**) Nach Ennius Visconti ist das Bildniss des Terenz in Miniatur, das man in einer Handschrift des Vatikans findet, aus den Hebdomaden des Varro entnommen worden; allein er ist der Meinung, dass noch eine ältere Handschrift von diesem Klassiker im Vatikan vorhanden sei, die ehedem dem Kardinal Bembo angehört hat und mit jener nicht verwechselt werden dürfe. Er sah solche angeblich in den Königl. Samm-

Der zweite Einwurf besagt, dass die Lieblingsvilla, so wie die Gärten des Terenz, nach der auf uns gekommenen Lebensbeschreibung dieses Dichters durch Suetonius und Aelius Donatus, an der Appia ad Martis gelegen hätten und folglich nicht ganz mit dem Fundorte seiner angeblichen Büste im Einklange ständen. Dieser Punkt ad Martis ist bekannt, denn er liegt nur in geringer Entfernung von der gegenwärtigen Porta Capena, sonst Aureliana genannt, wogegen die Weinberge des Herrn Frediani, in welchen jenes Brustbild aufgefunden ward, jenseits der Porta latina liegen. Man kann zwar von ihnen aus den erhöheten Stand der Appia ad Martis erblicken; allein sie ist dennoch beinah eine italienische Meile davon entfernt.

Herr Abt Amati weiss hierauf weiter nichts mit Bestimmtheit zu erwiedern, als dass er uns erzählt, wie die Bildnisse der ausgezeichnetsten Gelehrten und Künstler durch ihre Verehrer bis ins Unendliche vermehrt und selbst bis an die entferntesten Orte gebracht worden wären. Er fügt hinzu, wie es ihm besonders am Herzen läge, dass es den Gelehrten gefallen möchte, das Landhaus des Terenz, welches in der Nähe der Gärten seiner grossen Mäcene, der Scipionen*), gelegen haben soll, zu ermitteln. Allein dies dürfte schwer zu erweisen sein, indem andere Klassiker den Terenz arm und ohne allen Grundbesitz sterben lassen.

Herr Abt Amati sucht seiner hier aufgestellten Meinung durch folgende aus dem Fabretti**) entlehnte

lungen zu Paris, fand aber das Bildniss des Terenz ganz übermalt.

Nach Meyer's Dafürhalten gehört die vatikanische Handschrift des Terentius mit Malereien, welche auf die Komödie der Alten Bezug haben und wahrscheinlich nach älteren Handschriften copirt sind, in das sechste Jahrhundert. Dagegen gedenkt Peiresc, in einem seiner ungedruckten Briefe in der Bibliothek des Cardinals Albani, einer andern alten Handschrift des Terentius aus den Zeiten des Kaisers Constantius, Constantins des Grossen Sohn, deren gemalte Figuren von eben dem Stil wie jene gewesen sein sollen.

*) Diese Gärten sollen angeblich um das Grabmal jener berühmten Familie, das man noch heutiges Tages sieht, gelegen haben.

**) Siehe Fabretti Inscr. ant. etc. S. 703.

Inschrift: in muro vineae alle tre madonne, noch mehr Gewicht zu verleihen. Sie lautet folgendermassen:

Ex testamento Q.
Eruci. Montani. legatam
C. Quintio. Bathyllo colum
bari. itum. ambit. debetur.

Da bekanntlich Bathyll und Pylades zwei sehr ausgezeichnete Schauspieler zur Zeit des Kaiser Augustus waren und eine zahlreiche Schule zurückliessen, so darf es nicht befremden, wenn mehrere ihrer Nachfolger sich ihren Namen beilegten. Desgleichen ist es bekannt, dass ähnliche Schulen und Vereine ihre Grabmäler an eigen hierzu bestimmten Orten hatten, zum Beispiel die Equites singulares der Kaiser unfern der heiligen Helena, woraus nun der Abt Amati folgert, es sei wahrscheinlich, dass sich ebenfalls das gemeinsame Grab der so ausgebreiteten Schauspielerkaste gerade in dieser Fortsetzung der via latina befunden habe.

In derselben Grabesgrotte, in welcher man jene angebliche Büste des Terenz fand, traf man auch einige Inschriften an, die aber keine nähere Aufschlüsse hierüber ertheilen. Ich werde jedoch die beiden beachtenswerthesten darunter hier folgen lassen.

Die erste lautet folgendermassen:*)

ΤΩΝΧΑΡΙΤΩΝΜΕΙΕΜΟΝΤΕΣΟΡΑΣ
ΚΑΕΙΝΟΝΧΑΡΙΤΩΝΑΜΟΙΡΑΝΑΝΑ
ΠΑΙΞΑΝΤΑΤΣΟΝΠΕΝΠΗΤΙΚΤΕ
ΔΕΞΑΡΔΟΝΙΗΜΕΡΙΡΤΤΟΣΕΝΔΑ
ΡΑΤΑΡΣΙΙΙΣΤΙΝΕΧΟΝΤΑ ΒΟΤΑΗΣ
ΧΡΗΜΑΤΟΣΑΤΣΟΝΙΟΤΑΛΑΡΕΣΑΘΡΗ
ΣΑΣΦΙΤΣΕΤΟΣΔΕΚΑΤΡΙΣΑΤΚΑΝΤΑΣ
ΠΡΟΣΠΕΝΤΕΦΘΙΜΕΝΟΣ ΤΗΝΔΕΠΙΚΕΙΜΑΙΚΟΝΙ

*) Auch ab bei Welcker, Syll. Epigr. ed. alt. p. 84. Hr. Dr. Jul. Ludw. Ideler, der die Güte gehabt hat, diese Inschrift zu revidiren, bemerkt, dass der Steinmetz in der vierten Zeile die Buchstaben ΠΕ in περίῤῥυτος, so wie in der siebenten die Buchstaben ΒΑ in λυκάβαντος weggelassen und in derselben Zeile ΤΩ im Worte φωτός, so wie in der letzten Zeile das N in ΤΗΔΕΠΙ zu viel gesetzt hat, wenn anders die Inschrift von Hrn. Amati richtig kopirt ist.

d. h.

Τῶν χαρίτων με γέμοντ' ἰσορᾷς κλεινὸν Χαρίτωνα
μοῦραν ἀναπλήσαντ' Αὐσονίᾳ ἐνὶ γῇ.
Τίκτε δὲ Σαῤῥονίη με περίῤῥυτος ἐν δ' ἄρα Τάρσῳ
πίστιν ἔχοντα βουλῆς χρήματος Αὐσονίου.
Ἀλλ' ἄρ' ἰσαῤῥήσας φωτὸς δίκα τρὶς λυκάβαντας
πρὸς πέντε φθίμενος τῇδ' ἐπικεῖμαι κόνι.

Auffallender, als die Auslassung und Hinzufügung einiger Buchstaben, welche wohl dem Steinmetzen zugeschrieben werden können, sagt Herr Ideler, ist die Kürze der Diphthongen in βουλῆς (v. 4) und in ἐπικεῖμαι (v. 6.), welche auf eine sehr späte Zeit hindeutet. Auch die Sprache giebt ein späteres Zeitalter zu erkennen. Ob die griechische und lateinische Inschrift sich auf Eine Person beziehen, dürfte zu bezweifeln sein: doch kann hierüber nur die genaue Angabe des Platzes entscheiden, die eine jede von ihnen in der Grabesgrotte eingenommen hat. —

In lateinischer Uebersetzung lautet die Inschrift so:

„Me gratiis plenum vides illustrem Charitonem,
„Qui fatum meum implevi in Ausonia terra.
„Sardinia me genuit undis circumfluo, qui postea Tarsi
„Fidem commissam habui senatus redituum italicorum.
„Ita ego, quum vidissem lucis ter decem annos,
„Ac insuper quinque alios, morbo abruptus hunc pulverem injectum habeo.“

D. M.

M. vi. pie. Augg. Lib. Charitoni
Ulpia. Charitine. Fratri. Dulcis.
Simo. anni. vixit. Annis. XXXV. Dieb.
XVIII. et. P. Aelius. Augg. Lib. Africanus.
Cognato. Benemerenti. Fecerunt
Et sibi. et suis. Lib. Posterisq.
horum. H. M. D. M. A.

Merkwürdig ist die Erscheinung, dass man auf beiden Denksteinen zwei, wie es scheint, auf eine und dieselbe Person sich beziehende Trauertitel in zwei verschiedenen Mundarten angebracht findet.

Herr Abt Amati glaubt aus dem Namen P. Aelius Africanus folgern zu dürfen, dass der Beigesetzte ein Abkömmling oder Kunstverwandter des Schauspieldichters Terenz gewesen sei, der aus diesem Grunde dessen Brustbild ‚in seine Todtenkammer habe aufnehmen lassen; denn bekanntlich war dieser Dichter nach Justinus*) im Jahre 192 vor unserer Zeitrechnung in Afrika, vielleicht selbst zu Karthago geboren. Ich überlasse jedoch die nähere Erörterung dieses Gegenstandes den Archäologen und Philologen, und werde dagegen meiner Seits einige Denkmale beibringen, welche die Wahrscheinlichkeit, dass unser fragliches Brustbild den Schauspieldichter Terenz darstellen soll, ungemein steigern.

Ich erwähne zuvörderst die in der Iconologie des berühmten Antiquars Visconti angeführten beiden Portraits dieses Schauspieldichters, nämlich das auf einer Medaille von der Art der Contorniaten, aus dem vierten oder fünften Jahrhundert, angebrachte Bildniss des Terenz, welches sich in der gothaischen Münz-Sammlung befindet, und durch Morel**) und Liebe***) bekannt gemacht worden ist, und das einer doppelten Hermenbüste, die sich im Vatikan befindet, und in welcher Visconti unsern Dichter erkennen will. Diese beiden Abbildungen habe ich aus dessen Iconographie romaine entlehnt und auf der anliegenden Tafel unter Fig. 3 und 4 beigebracht, ihnen aber unter Fig. 5, die vergrösserte Abbildung eines geschnittenen Steines mit dem Bildniss und dem Namen des Terenz, die ich in der auserlesenen Sammlung des Herrn Cades zu Rom fand, beigesellt. Fig. 1. und 2. stellt unsere fragliche Büste in einer treuen Abbildung, und Fig. 6. die merkwürdige Maske in ihrer wahren Grösse vor.

Sollte dessenungeachtet eine kleine Verschiedenheit in der Gesichtsbildung unserer sämmtlichen beigebrachten Brustbilder obwalten, so liesse sich dies leicht aus den verschiedenen Zeitperioden erklären, in welchen jene Kunstwerke hervorgebracht worden sind, besonders wenn von einem ähnlichen Bilde, wie man dies leicht bei einem so ausgezeichneten Schauspieldichter voraussetzen darf, viele Repliquen angefertigt worden; es sei denn, dass man unser Brustbild, wegen der auf solchem angebrachten Maske, für das eines Schauspielers erkennen wollte. Allein auch in diesem Falle bleibt es mit diesem ihm beigesellten Attribut immer ein merkwürdiges Kunstprodukt.

*) Nach diesem Schriftsteller war P. Terentius Afer ein Freigelassener des römischen Senators Terentius Lucanus und ein Liebling des Laelius und des jüngeren Scipio, und starb zu Stymphalos in Arkadien im Jahre 155 vor unserer Zeitrechnung. (nach Visconti) Er war ein Nachahmer des Menander und des Apollodorus. Von seinen angeblich geschriebenen 108 Schauspielen (die in einem Schiffbruche verloren gegangen sein sollen), sind nur 6 auf uns gekommen, die aber in jeder Hinsicht vortrefflich sind, indem sie sich sowohl durch die weise Verknüpfung des Plans und durch die Wahrheit und Feinheit des Dialogs, als von Seiten der Charaktere auszeichnen. Terenz fand an Aelius Donatus, einem Grammatiker des vierten Jahrhunderts, und an Eugraphius, im zehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, zwei schätbare Ausleger seiner Schriften.

**) Siehe dessen Specimen universae rei nummariae. P. III.

***) Siehe dessen: Gotha nummaria. S. 430. Diese Münze befand sich ehedem in der Sammlung eines Grafen von Schwarzburg.

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt.

(Fortsetzung.)

Die malerischen Darstellungen der Architectur, auf unserer Ausstellung, sind von besonderer Wichtigkeit. Quaglio, der erste, welcher durch seine höchst ansiehenden Architecturbilder in neuerer Zeit das Interesse für diese Gattung der Malerei belebte, hat die Eigenthümlichkeit, auch da, wo die Natur

*) Ueber den Werth dieser Sammlung spricht sich unter andern Herr Professor Gerhard in seiner kleinen Schrift betitelt: Thatsachen des archäologischen Instituts zu Rom, Berlin 1832, folgendermassen aus:

„Die von dem römischen Künstler Cades auf Anlass „und unter Aufsicht des Instituts veranstalteten Abdrü„cke neu entdeckter antiker Gemmenbilder zeichnen „sich vor allen ähnlichen Sammlungen durch strenge „Ausscheidung nicht blos der verdächtigen, son„dern auch derjenigen Denkmäler aus, welche bei „sonstigem Werth jeder neuen Belehrung ermangeln.“

noch wenig Einfluss gezeigt hat, auf seinen Bildern nachzuhelfen, um die alten Bauwerke möglichst alterthümlich darzustellen. Lebendigkeit und reiche Phantasie verleiten ihn oft, von den Formen und Farben der Natur abzuweichen und verschiedene Theile für dasselbe Bild aus verschiedenen Standpunkten aufzunehmen. Malerische Auffassung und Wirkung der Gegenstände gilt ihm als Hauptsache, und was seinen Darstellungen an Richtigkeit in der Zeichnung und an Treue abgeht, ist durch Geist und Poesie reichlich ersetzt. Hasenpflug's Richtung ist dieser offenbar entgegengesetzt. Treue der Darstellung bis auf die kleinsten Gliederungen ist ihm das Wichtigste, und in der Regel ergänzt er da, wo Zeit und Witterung die architectonischen Formen völlig unkenntlich gemacht haben, um seine Cathedralen so vor das Auge zu führen, wie sie höchstens 100 Jahr nach ihrer Vollendung dagestanden haben mögen. Diese seine Richtung ist hin und wieder mit Unrecht und vielleicht auch nur deswegen gerügt, weil man zu viel Vorliebe für Quaglio's poetische Darstellungsweise hatte und deswegen nicht einmal untersuchte, ob Quaglio's Bilder das treu vergegenwärtigten, was sie wirklich darstellen sollten. Hasenpflug hat demohnerachtet seinen Weg ruhig, mit Fleiss und Studium verfolgt und uns ein Architecturbild dargestellt, wie wir noch kein ähnliches besitzen, nämlich: eine Ansicht des Domes zu Cöln, wie dieser vollendet im funfzehnten Jahrhundert dagestanden haben sollte.

Bekanntlich ist der südwestliche Thurm nur bis zur Höhe der Kirchenmauern aufgebauet, von dem Portale und dem nordwestlichen Thurme wenig mehr als die Fundamente vorhanden — das Kirchenschiff und die südlichen Abseiten nur bis dahin errichtet, wo die Gewölbe anfangen sollten, die Fundamente des südlichen Kreuzesarmes sogar durch das Strassenpflaster verdeckt. Der noch vorhandene Originalbau-Aufriss der Westseite des südlichen Thurmes mit der Hälfte des Zwischenbaues ist mithin das wichtigste Material für die Ergänzung der bildlichen Darstellung. Jahrelang hat sich Hasenpflug mit dem Projecte beschäftigt, den Cölner Dom, wo möglich, in drei grossen Bildern so darzustellen, wie er vollendet sein sollte. Eine äussere Ansicht, ein Bild von 7 Fuss Grösse, ziert, wie schon bemerkt, unsere Ausstellung; sie ist südwestlich, so, dass die Façade der Thürme wenig verschoben als Hauptsache dastehet, von der Südseite die Strebepfeiler bis zum Kreuzesarme und von diesem noch die Construction der Façade deutlich bemerkt wird. Eine Hauptansicht des Innern von gleicher Grösse, gleichfalls südwestlich, ist bereits auf die Leinwand aufgezeichnet, — und eine dritte Ansicht in einem mehr breiten als hohen Bilde, auf welchem der Chor die Vorder-Ansicht bildet, wünscht H. auch noch zu malen, wenn irgend ein hoher Kunstgönner ihm den Auftrag dazu ertheilen sollte. *)

Das grösseste und edelste deutsche Bauwerk des Mittelalters, der Riesengedanke des grösten aller deutschen Baumeister steht wenigstens nun bildlich vor uns! Rechts von der Cathedrale die Mauern eines alten Klosterhofes, wie sie noch vor wenig Jahren bei St. Kunibert waren; — links im Vorgrunde ein dem funfzehnten Jahrhundert angehörender Brunnen, Mittel- und Hintergrund bildet ein Theil der Stadt Cöln mit der St. Kunibert's Kirche. Der Himmel ist hell bewölkt, die Spitzen der himmelansteigenden Thürme sind im Wolkenschatten, der untere Theil der Thürme hat Sonnenlicht und durch das Spiel der Lichter, Halblichter und Reflexe wird die Deutlichkeit der einzelnen Gliederungen der Architectur ungemein erhöhet. Der Lokalton ist wahr und sehr schön, Spuren von Einfluss der Witterung sind überall angegeben; völlig verwittert oder zerbröckelt konnte im 15. Jahrhundert noch kein wesentlicher Theil sein. Die reiche Staffage ist dem Charakter des Gebäudes vollkommen angemessen und gleichfalls weit besser als auf früheren Bildern Hasenpflug's. Die Ausführung der Einzelnheiten ist bewunderungswürdig fleissig und deutlich, und dennoch macht das gewaltige Gebäude einen vollkommen harmonischen, imposanten Eindruck.

Auch in architectonischer Hinsicht hat Hasenpflug, meines Erachtens, Untadeliges geleistet. Fenster und Façade des Kreuzgiebels sind denen des Zwischenbaues, die Construction der Eckstrebepfeiler der der freistehenden Strebepfeiler nachgebildet. Alle übrigen Ergänzungen sind dem Charakter des Originalbauaufrisses vollkommen treu und es ist kein

*) Der liberale Kunstbeförderer Domherr von Spiegel zum Desenberg hat Hasenpflug in den Stand gesetzt, die Studien der äussern und innern Ansicht in Cöln an Ort und Stelle machen zu können und ihm ausserdem für die äussere Ansicht 1000 Thaler bezahlt.

Zweifel: gerade so und nicht anders hätte der Bau mit allen seinen Einzelnheiten dastehen müssen!*)

Joh. Bayer in München, durch seine von Schnell gestochenen Zeichnungen des Münsters zu Strasburg rühmlichst bekannt, malt jetzt vorzugsweise kleinere Partieen aus weiss übertünchten Kirchen und Kreuzgängen und weiss denselben durch poetische Auffassung und grosse Delikatesse der Ausführung einen eigenthümlichen Reiz zu geben. Eine „Durchsicht aus einer Seitenhalle durch das Schiff des Domes zu Chur" ist zwar für Kalktünche viel zu gelb und zu warm in der Farbe, jedoch macht die im Schatten liegende Vorhalle durch das Spiel des secundären Lichtes und der Reflexe eine ungemein magische Wirkung. Im sonnenbeleuchteten Kircheuschiffe sind die Schatten nicht kräftig genug abgesetzt und die Vorsprünge der Architectur deswegen zu undeutlich. *Metzger in München und Herrmann in Leipzig* behandeln ihre Architecturbilder zu dekorationsmässig. Janisch scheint ein junger und talentvoller Künstler zu sein. Das „Innere einer byzantinischen Kirche" von ihm, ist gut gezeichnet, der Malerei fehlt die Farbenperspective und die Luftwirkung. Die byzantinische Architectur eignet sich, ihrer Einfachheit wegen, überhaupt besser für kleinere Bilder. Wyttenbachs „Theil eines Klosterkreuzganges" (eine Thür, ein Fenster) erscheint in der bedeutenden Grösse des Bildes völlig unbedeutend, und dessen „Ruinen einer Klosterkirche im Schnee" kann gar keinen Anspruch auf Kunstwerth machen. Auch Berrata Auffassung ist zu materiell, seine „Kreuzgänge" sind etwa Dilettantenversuche. Pozzi in Mannheim hat für das „Innere der Liebfrauenkirche zu Worms" u. die „Ruinen des Schlosses zu Heidelberg" zwar das richtige Maass für die Darstellung gewählt, indess die kleinen Bilder nicht sauber, vielmehr zu roh behandelt.

Sondheim's „Inneres einer Kirche in Tyrol" ist augenscheinlich Composition. In dem Hauptheile der Kirche, dem Schiffe und in dessen Abseiten, sind keine Fenster und daher nächtliches Dunkel, die Durchsicht nach dem hohen Chore lässt dieses im hellen Lichte erscheinen.

Simon Quaglio, der jüngere Bruder des berühmten Domenico, malt innere Ansichten von Kapellen und Kreuzgängen meisterhafter in Aquarell als in Oel. Eines dieser Art, ein Kreuzgang, in welchem das durch die bunten Glasscheiben der grossen Fenster einfallende Sonnenlicht sehr malerische Scheine und Effecte erzeugt, ist ein reizendes Bildchen. —

Die Zahl der romantischen Darstellungen, Idyllen und Genrebilder hat sich bis zum Schlusse der Ausstellung noch bedeutend vermehrt. An Genialität der Auffassung steht A. Schrödter's edler Ritter von la Mancha, welchem beim Studiren des Amadis von Gallien noch das letzte Restchen Verstand aus *dem Gehirne schwindet, ohne Feyer ahnen.* Diese geniale Satyre auf das abentheuerliche Ritterwesen ist durch die Berliner Ausstellung von 1834 und durch öffentliche Blätter rühmlichst bekannt; die von Gille gearbeitete ausgezeichnet schöne Lithographie*) giebt auch denen, welche das herliche Bild selbst nicht gesehen, eine recht ergötzliche Anschauung desselben. Die Genrebilder von Hasenclever, Heine, Michaelson, Rustige in Düsseldorf sind zwar zum Theil mit erstaunlichem Fleisse ausgeführt, doch ist mehr mühsame Technik als Geist in denselben. In Hasenclever's „Politikern" namentlich, fehlt das Leben, was in einer so streitsüchtigen Gesellschaft gewöhnlich ist, die Lampenbeleuchtung ist gut, die technische Ausführung vorzüglich. Ein Streben nach Vielseitigkeit bezeugt der „Dudelsackpfeifer" in Sonnenbeleuchtung, und den meisten Humor hat das kleine Bild, ein „Nieser," der als charakteristisches Vorbild, in den Wiederholungen auf Schnupftabacksdosen, gewiss viel Glück machen wird. Heine's „Landstreicher" (?) ein Mann, welcher vor einer Gesellschaft von Bauern Kartenkunststücke macht, ein Bild mit erstaunlichem Fleisse ausgeführt, ist zwar gut gruppirt, aber auch ohne Leben, und die Zuschauer verrathen weder Spannung noch Ueberraschung u. der Künstler selbst zu wenig Aufmerksamkeit auf seine Umgebung. Bei Michaelson's „Geldverlegenheit" ist der Ausdruck des Bauerburschen, dessen Geld nicht zureicht um die

*) Es liegt noch nicht ausser der Möglichkeit, den Bau des Cölner Domes zu vollenden. Unser allergnädigster König that schon sehr viel, ein Verein zum Wiederaufbau sollte sich nur bilden. An Beiträgen aus ganz Europa würde es nicht fehlen und mit 4 — 5000 Thalern jährlich, könnte in 20 Jahren der südliche Thurm vollendet werden. — das ganze Riesenwerk in 60 bis 80 Jahren — und unsere Zeit stiftete sich auf diese Weise das beste Denkmal.

*) Bei Reimer in Berlin, dem Besitzer des Originalgemäldes, erschienen.

Zeche zu bezahlen, recht gut ausgedrückt, die Farbe des Bildes besser als auf dessen andern Bilde: der „Unterricht.“ —

Körner's Bildchen, „eine Mutter mit einem Kinde, welche eine Glucke mit Küchlein füttern.“ verräth viel Sinn für Gemüthlichkeit und gute Farbe.

Ebers aus Breslau, welcher sich in Düsseldorf schon durch ein hübsches Bild „Fischerinnen beim Sturme die Rückkunft ihrer Männer erwartend“ rühmlich bekannt gemacht, hat uns ein recht fleissig ausgeführtes Bild geschickt: ein „Ritter kommt mit seiner entführten Geliebten vor seiner Burg an.“

Viel Leben und Humor haben Greven's „Schmollestrinker.“ Fesselt ein solcher Gegenstand auch nicht für die Dauer, so erfreuet, ja erregt er manches Gemüth und findet darum ein grosses Publicum.

Eine grosse Zahl der Genremaler in Berlin lieferte Militairscenen. Der Professor Fr. Krüger, von welchem wir ein überraschend wahres und meisterhaft gemaltes Reuterbildniss zu Pferde haben, hat diese Gattung in Aufnahme gebracht und sie scheint jetzt förmlich Mode geworden. W. Meyerheim's, Rabe's und Elzholz's Militairscenen verdienen alle Aufmerksamkeit, sie sind mit Glück aufgefasst, von gutem wahrem Ton und angemessener Ausführung. Rechlin hat gleichfalls Talent für dieses Fach, malt aber zu flüchtig; ihm, wie Hosemann, fehlt die bei kleinen Bildern unerlässliche Delikatesse der Farbenhandlung. Randel hat noch wenig in Oel gemalt, seine „Pferde auf der Weide“ sind sehr gut aufgefasst und gezeichnet, wahr in der Farbe.

Carl und Julius Schulz „Jagdscenen“ sind sehr gesucht und durch Lithographieen vielfach bekannt. Ihre Gemälde sind wahr und voll Humors, aber, wie auch die hier ausgestellten „Jagdscenen im Winter,“ meistentheils zu flüchtig behandelt.

Pistorius „sterbender Esel“ kam etwas später zur Ausstellung und man war daher sehr gespannt auf dieses Seitenstück zu dem sehr bekannten „kranken Esel.“ Dieselben Personen bilden auch hier die Gruppe, in welcher der Esel und der Schmidt die Hauptrollen spielen. Die Personen alle sind um mehrere Jahre älter. — Der Esel ist, obgleich Zwei Jahre krank, dennoch grösser geworden und scheint trotz des bedenklichen Achselzuckens des Schmidts noch nicht an das Testament zu denken. Der launige Nachbar ist hier als Viehhändler charakterisirt. Gelungen ist der Ausdruck der einzelnen Figuren, die Ausführung fleissig und schön, doch die Farbe etwas unruhig und das Bild mehr eine wiederholte Darstellung des kranken Esels als ein Seitenstück zu diesem, welches das grosse Publikum nun auf unserer nächsten Ausstellung 1838 sehnlich erwartet.

Ein recht gemüthlicher Gegenstand ist Fielgraf's Farbenskizze: „Aus dem Fenster eines Winzerhauses reicht ein Mädchen einem Kinde, welches die Mutter auf dem Arme trägt, eine Traube“ — und würde als sauber ausgeführtes Bild gewiss gefallen,

Schätze ist tüchtig fortgeschritten und gehört jetzt zu den besten Genremalern in Berlin. Das Bild: „Mädchen, welche sich vor einer Katze fürchten,“ mag im Ausdruck etwas übertrieben erscheinen, ist aber in der Farbe und in der Ausführung im richtigen Maasse für diese Gattung. Auch der Sophie Hartz muss ich rühmlich gedenken. Die „Almosenspenderin“ erinnert zwar in der Behandlung der seidenen Stoffe an Terburg und Netscher, ist aber in jeder Hinsicht weit vorzüglicher als die früheren Arbeiten dieser talentvollen Künstlerin. R. de Baux arbeitet jetzt im Genrefach mit weit mehr Glück als in den Pferdescenen; seine „Obsthändlerin“ gehört zu den ersten Genrebildern, die wir aus Berlin erhalten haben. Prof. Kolbe scheint das Studium der Natur mehr und mehr bei Seite zu setzen, seine sonst gefälligen Idyllen sind fast nur Wiederholungen früherer Arbeiten. Grothe, Eybel, Karst sind die bedeutendsten seiner Schüler, welche ähnliche Gegenstände malen. Grothe malt viel und fleissig, doch ist in seinen Bildern zu wenig Leben, zu wenig Handlung. Die „Grossmutter aus der Stadt,“ ein grosses reiches Genrebild, verdient dennoch eine lobenswerthe Erwähnung. E. Mathieu's Bilder sind krank in der Farbe und deswegen unerfreulicher als frühere Arbeiten derselben.

Carl Schröder in Braunschweig, dessen „Heirathsantrag“ in Hannover so sehr gefiel, hat uns drei Bilder, eine „Holzhauerfamilie,“ — einen „Gewürzkrämer der mit einem Dienstmädchen charmirt“ und einen „Knaben mit Spielsachen“ geschickt, welche auch kein Fortschreiten bezeugen und denen besonders der Luftton auffallend mangelt.

Des Stettiner Most „pommerscher Schäfer,“ ist gewiss nach der Natur gemalt, man sieht's dem alten Burschen an, dass er sich der Ehre freuet. Unter den Genrebildern französischer Künstler, welche uns die Herren L. Sachse et Co. von Berlin zugesendet, sind die von Jacquand und Biard die vorzüglichsten.

Biard's „Odaliske" mag nach morgenländischem Geschmacke reizend und schön sein, nach dem deutschen ist sie es nicht. In dem ganzen Bilde liegt viel Orientalisches. Die Plattform des Hauses mit der Brustwehr, auf welcher ein Sclave mit der Mandoline sitzt, ist auch trefflich gemalt, fern im magischem Luftreize eine Stadt mit Minarets. Jacquand's „Kinder welche mit Seifenblasen spielen," sind eine schöne pyramidalische und recht malerische Gruppe, die Kleinen, ächte Franzosen, in deren niedlichen Köpfchen sich das mehr oder mindere Geschick bei dem Spiele treffend ausspricht, bilden, bei grosser Verschiedenheit des Einzelnen, doch ein tüchtiges Ganze. Die Farbe ist wahr und gut, die Ausführung der Stoffe ausgezeichnet, die der Hände dagegen auffallend nachlässig.

J. Petzl, der uns früher mit Scenen des Tyroler Volkslebens erfreuete, ächte Charakterbilder aus Griechenland sandte, gab uns jetzt „Türken im Kaffeehause" — „Türken bei dem Spiele" und „gemeines Volk unter einem Zelte gelagert." Petzl's Gebrauch, seine Gemälde durch starke Farbengegensätze zu heben, ist hier, bei dem reichen Costüm der Türken und den mit Blumen, Früchten und bunten Teppichen geschmückten Zimmern, ganz am Platze und die Ausführung dem Reichthum der Gegenstände völlig entsprechend. Von den bairischen Künstlern haben Bürkell, Klein, Marr, das italienische Volksleben am glücklichsten behandelt. An Genialität überragt Bürkell die jüngeren Genremaler Münchens Alle und es ist zu beklagen, dass Bürkell jetzt vorzugsweise Landschaften malt, welche zu seinen lebendigen und humoristischen Genrebildern in keinem Verhältnisse stehen. Italienische Volksscenen im grösseren Maassstabe gaben Ascher in Hamburg und die Gräfin Julie von Egloffstein. Das Bild dieser geistreichen Künstlerin ist malerisch schön, voller Charakter und Leben, die beiden Hirten an der Hütte reizend und die Ausführung des Ganzen lobenswerth.

(Fortsetzung folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

In der General-Conferenz am 5. Juni veranstaltete der Kunst-Verein in Potsdam die Verloosung der erworbenen Kunstgegenstände und fielen dieselben folgenden Mitgliedern zu: 1) Sr. K. H. dem Kronprinzen: die Näscherin von Schütz. 2) Hrn. Rittmeister von Arnim in Rathenow: eine Landschaft von Benecke. 3) Sr. Exc. dem Hrn. Oberpräsidenten v. Bassewitz: eine Landschaft von Biermann. 4) Hrn. Kaufmann Weillandox: eine Landschaft von Blechen. 5) Hrn. Kaufmann Bertram: ein Krieger von Cretius. 6) und 7) Hrn. Conditor Miethe: eine Landschaft von Freyhoff und eine Wirthshausscene von Grothe. 8) Hrn. Stadtrath Jacobs: Ansicht des Opernplatzes von Gaertner. 9) Hrn. Schlächtermeister Rabe: ein Landmädchen von Grothe. 10) Hrn. Kaufmann Hildebrandt eine Landschaft von Heuning. 11) Hrn. Buch- und Kunsthändler Schröder in Berlin: ein betender Mönch von Hübne. 12) Hrn. Justizrath von Cicielski: eine Landschaft von Kemnitz. 13) Hrn. Geh. Ob. Rechnungsrath Benecke: Schlittschuhläufer von Meyerheim. 14) Hrn. Prem. Lieut. von Thauvenay: ein Genre Bild von Meyerheim. 15) Hrn. Ober-Castellan Reichenbach: Husaren auf dem Transport von Rabe. 16) Hrn. Kaufmann Weinkauff: eine Landschaft von Schirmer. 17) Hrn. Lehrer Stehmann: eine Landschaft von Schönbeck. 18) Hrn. Gastwirth Steindel: ein Genrebild von Schrödter. 19) Hrn. Banquier Heilborn in Berlin: ein Genre-Bild von Schütz. 20) Hrn. Maler E. Rabe jun. in Berlin: ein Genrebild von Sonderland. 21) Frau von Chambau: eine Landschaft von Wegener. Die Kupferstiche fielen auf folgende Nummern: 104, 303, 469, 353, 222, 505, 498, 567. Die Lithographieen auf 552, 495, 162, 36, 192, 336, 437, 381.

Potsdam, den 6. Juni 1836.

Der Vorstand des Kunst-Vereins.

Kurze Anzeige.

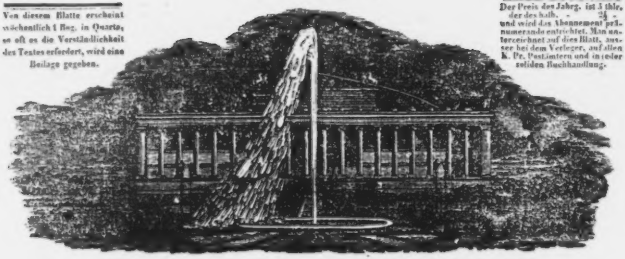
Von dem Werke: **Die klassischen Stellen der Schweiz und deren Hauptorte, in Original-Ansichten dargestellt (Carlsruhe und Leipzig, Kunstverlag von W. Creuzbauer)** liegen uns die 5 neuesten Hefte (No. 4 — 8) vor. Auch in diesen ist eine Reihe trefflicher Stahlstiche, welche die romantische Natur des Landes und Prospekte der Ortschaften darstellen, enthalten. Der Fortschritt des Unternehmens ist nur geeignet, das Interesse des Publikums für dasselbe zu erhöhen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 27. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr, der des halb. - 2½ - und wird den Abonnenten pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter der dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriss des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835. (231 und XXVIII S. in gr. 12.)

Andrea del Sarto wird unter den italienischen Künstlern, welche die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts verherrlichten, mit Ruhm genannt; gehört er doch nicht zu den Meistern des ersten Ranges. Er hatte ein schönes, wohl ausgebildetes Talent, welches eine bedeutende Anzahl anmuthsvoller Schöpfungen hervorbrachte; aber es fehlte ihm an derjenigen Kraft des Charakters, die von dem Künstler auf sein Werk übergehen muss, wenn letzteres einen bedeutsamen und wahrhaft nachhaltigen Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbringen soll. Er hat wenigstens nur in seltenen Fällen Werke geschaffen, welche sich der höchsten Potenz menschlicher Würde und Hoheit annähern.

Andrea war mannigfach abhängig von äusseren Verhältnissen, die zu überwinden er weder Lust noch Beruf in sich fühlte. Er brachte sein Leben in der Sphäre gemeiner Bürgerlichkeit zu, deren behagliche Vergnügungen ihm über Alles gingen, und war nicht im Stande, die Sonnenhöhe des Lebens, dahin ihn ein günstiges Schicksal erheben gewollt, zu ertragen. Er war weder durch grosse Tugenden noch durch grosse Leidenschaften bewegt. Die blinde Liebe für seine Frau, die mehr als eine Schuld auf ihn gewälzt, war nicht Leidenschaft, sondern Schwachheit: er war ein Kind, das am Gängelbande geleitet sein

wollte. Um so interessanter jedoch ist es, den Kampf seines edleren, künstlerischen Dranges mit der Misere des Alltagslebens zu beobachten.

Das vorliegende Werk entfaltet vor uns in anschaulicher Weise das Bild dieses merkwürdigen Charakters, die Verhältnisse in denen er zu seiner Zeit stand und den bedeutenden Kreis seiner Wirksamkeit. Es ist mit warmer Liebe für den Gegenstand geschrieben, stellt jedoch die weniger erfreulichen Partieen desselben, ohne sie ängstlich zu bemänteln, nur in dem Lichte freundlich theilnehmender Schonung dar. Es verbreitet sich mit anspruchloser Gemessenheit über einen der interessantesten Abschnitte der neueren Geschichte und rechtfertigt in vollem Maasse die günstigen Erwartungen, welche die früheren Aufsätze des Verfassers im Tubinger Kunstblatte den Freunden der Kunstgeschichte erregt haben.

Brauchbare Vorarbeiten fand der Verfasser vornehmlich in Vasari's Biographie des Andrea, der als ein ergebener Schüler dieses Künstlers voraussetzlich aufs Genauste von dessen Lebensumständen und Wirken unterrichtet sein konnte: doch waren auch hier, so wie in den übrigen Biographieen Vasari's, mannigfache Irrthümer und Versehen zu berichtigen. Sodann in Biadi's *Notizie inedite d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici* (Florenz 1830), welche jedoch in Bezug auf Kritik und Kenntniss der Geschichte jener Zeit ebenfalls Manches zu wünschen lassen. Eigene historische Studien und genauere Sichtung der bei Vasari zerstreuten Notizen auf der einen Seite, auf der andern eine genügende Bekanntschaft mit den Werken Andrea's, dazu ein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz erfreuliche Gelegenheit bot, machten es dem Verf. möglich, Bedeutenderes zu leisten, als seine Vorgänger, und den Gegenstand im Wesentlichen genügend zu erschöpfen.

So führt uns denn das vorliegende Werk vornehmlich in die engeren Verhältnisse eines mehr bürgerlichen Kunstbetriebes ein, was um so interessanter ist, als bisher in Monographieen der Art insgemein nur die Wirkungskreise solcher Künstler behandelt sind, welche sich mehr an das öffentliche Leben des Volkes und an den Glanz fürstlicher Throne angeschlossen haben. Wir sehen einen jungen unbemittelten Künstler vor uns, der zuerst im engen Atelier und in Gemeinschaft mit dem Freunde (Francia Bigio) beginnt, der anfangs für geringfügigen Lohn, mehr um sich einen Namen als Geld zu verdienen, malt, der sodann bald unter den Mitbürgern Achtung und Ansehen erwirbt, aber auch in späterer Zeit immer noch diesen und jenen Auftrag annimmt, der, nach unsren Begriffen, mehr ins Bereich des Handwerkes gehört. Wir sehen ihn nicht blos an jener hölzernen Dekoration, womit beim Einzuge des Pabstes in Florenz (1515) die Domfaçade geschmückt wurde, die Reliefs malen; sondern auch die Triumphwagen des Johannisfestes, ja sogar das Brautbett des reichen Pierfrancesco Borgherini mit den Erfindungen seines Pinsels anstreichen. Fröhliche Gesellschaften mit ihren lustigen Formalitäten, wie sie die Künstler liebten, werden uns vorgeführt, und dann wiederum die Enge des klösterlichen Asyls, dahin sich Andrea, aus Scheu vor dem wohlverdienten Zorne des Königs von Frankreich und vor der Verachtung der Mitbürger, zurückgezogen. Gleichzeitig sehen wir die Ereignisse des öffentlichen Lebens vor uns, welche jener Zeit mannigfach auch den einzelnen Bürger ergriffen, das letzte traurige Ringen der alten, einst so glorreichen Freiheit des florentinischen Staates, den Fall und die furchtbare Seuche, welche dieser über die Stadt führte und darin der Künstler elend, verlassen von dem Weibe, dem er Ruhe und Lebensglück geopfert hatte, unterging.

Den grösseren Theil des Buches jedoch nimmt die Schilderung von Andrea's künstlerischem Charakter und seiner einzelnen Werke ein, daran sich zugleich sehr dankenswerthe Bemerkungen über eine Reihe minder bedeutender Meister, die mit dem Andrea in Verbindung standen, eines Francia Bigio, Pontormo, Puligo u. s. w. anschliessen. Wir heben zunächst ein Paar Stellen aus, welche ein Beispiel von der Darstellungsweise des Verf. geben mögen:

S. 38. „Wir finden in den Jugendwerken des Andrea, bei denen die Zeit ihrer Aufeinanderfolge als Massstab ihres fortschreitenden Werthes dienen kann, ein sich ausbildendes Talent, als dessen Hauptmerkmale ungekünstelte Natürlichkeit, treues Streben nach Charakteristik, vernünftige Anordnung und Gruppirung, harmonische Färbung und anmuthige Darstellung, verbunden mit richtiger Zeichnung, sich ausweisen. In seinen ersten Leistungen zeigt er sich noch etwas befangen. Die Figuren sind ein wenig hager, die Gewänder eckig, die Composition dürftig. In keinem dieser Werke muss man indess einen grossartigen, überströmenden Geist, einen bedeutenden Reichthum an Ideen, eine auffallende Eigenthümlich-

keit der Bildung, ein sehr warmes und lebhaftes Colorit erwarten. Dies sind Eigenschaften, welche unserm Künstler nicht, so wie jene, zu Theil geworden sind. Seine Werke sind, wie sein Charakter, freundlich und ansprechend, auf ihrer Stufe vortrefflich, ohne Ansprüche auf Das machen zu wollen, was sie nicht besitzen und was nicht in ihrer Natur liegt. Andrea hat den Umfang seiner künstlerischen Fähigkeiten sehr wohl erkannt, sich nie an Gegenstände gewagt, welche die kühne und erhabene Phantasie eines Buonaruti oder die Begeisterung des Urbinaten erfordern, sondern mit ausdauerndem Fleisse in einem beschränkteren, aber darum doch gewiss höchst lobenswerthen Kreise sein Talent zu der Höhe ausgebildet, deren es fähig war, und auf diese Weise Werke geliefert, welche für die Bewunderung aller Zeiten geschaffen sind. Er hätte sich vielleicht einen ausgedehnteren Kreis eröffnen können, wenn die natürliche Schüchternheit seines Charakters es ihm erlaubt hätte, wäre aber dadurch wahrscheinlich aus demjenigen herausgetreten, in welchem er sich so rühmlich, so angenehm und liebenswürdig gezeigt hat. Sein Styl hat zwar nachher an Grösse, seine Composition an Mannigfaltigkeit und Wechsel zugenommen — letztere aber hat niemals einen sehr grossen Reichthum an Ideen gezeigt, während seine Natürlichkeit, deren reinste Eigenthümlichkeit wir in seinen Jugendbildern finden, dadurch vielleicht etwas verwischt worden ist. Sein Colorit hat später sehr gewonnen, so dass er auch in diesem Bezuge unter den florentinischen Künstlern seiner Zeit einen bedeutenden Rang einnimmt, namentlich was eine vollkommene Kenntniss der Harmonie der Farben betrifft, ohne dass es indessen doch, mit höchst wenigen Ausnahmen, entweder sehr lebhaft oder warm geworden wäre, weshalb es durch die Werke sowohl mehrerer unter den früheren Florentinern, als auch durch Fra Bartolommeo, Bugiardini, Albertinelli, Ridolfo Ghirlandajo u. A. sehr in Schatten gestellt wird." U. s. w. —

S. 74. „Da die Zahl der Madonnenbilder und heiligen Familien unseres Künstlers, welche zum Theil von Vasari erwähnt, theils übergangen werden, und in den verschiedenen Galerien Europas unter del Sarto's Namen bekannt sind, ziemlich bedeutend ist: so wird es nöthig, diejenigen, welche seiner mittleren Epoche anzugehören scheinen, unter einem Gesichtspunkte zusammen zu fassen .... Sehen wir nun vorerst auf den allgemeinen Charakter der heiligen Familien Andrea's, so müssen wir in seinen Marien nicht den glühenden Affect, die idealische Frömmigkeit, die verklärende Zartheit und Anmuth suchen, welche wir in Raffael's Madonna del Granduca, della Seggiola und di Casa Tempi, oder in Correggio's rührender, das ihr entgegen lächelnde Kind anbetenden, jungfräulichen Mutter verkörpert sehen. Es ist vielleicht Niemandem als diesen beiden Malern — hier soll nur auf die Cinquecentisten gedeutet werden, den etwas Anderes ausdrückenden und bewirkenden Typus der beiden früheren Jahrhunderte übergehend — vollkommen gelungen, das Geistige in der Idee der Maria, wie es in der Brust der Christen und den frommen Liedern des Mittelalters lebt, in seiner ganzen überirdischen Reinheit aufzufassen und wiederzugeben. Giulio Romano ist schon materiell; Parmegianino hat die Grenze der Natürlichkeit überschritten und streift hart an Affektation; Buonaroti malte antike Heroinen; bei Fra Bartolommeo herrscht der Charakter des Sanften und der Reiz des Mütterlichen fast durchgängig über den göttlicher Begeisterung vor. In del Sarto's Madonnen spricht sich eine frische, blühende, oft kräftige Natur aus; aber sie tragen nicht die Aureole des Geistigen, des Unaussprechbaren, des Himmlisch-Sehnsüchtigen, mit der wir uns Marien's Haupt so gern umgeben denken, und ohne welche sie ihres schönsten Reizes verlustig geht. Seine Marienköpfe sind bisweilen sogar etwas hart und strenge und erinnern an sehr an das Modell, dessen er sich dabei bedient hat, ohne die Wirkung zu erregen, als wären sie aus höherer geistiger Anschauung hervorgegangen. Da sie nun mehr oder weniger den Gesichtszügen seiner Gattin nachgebildet sind (indem Vasari ausdrücklich bemerkt, dass er nie weibliche Gesichter malte, die er nicht von ihr entlehnte, und dass, wenn er auch bisweilen andere zum Modell nahm, es dennoch geschah, dass alle seine Frauenköpfe ihr glichen, weil er sie so oft gezeichnet und, was noch mehr, beständig in Sinn und Gedanken hatte): so haben die meisten Darstellungen unverkennbare Familienähnlichkeit. Zum Ideal hat Andrea sich dabei nie erhoben. In seinen späteren Werken verliess er in etwas diese Linie, welche man beinahe einen Typus nennen möchte; das Portrait verschwindet mehr, wie z. B. in der Madonna del Sacco und der letzten für Ottavian (de' Medici) gemalten (jetzt im Pal. Pitti), und seine Marienköpfe

werden zum Theil sanfter, freundlicher und anmuthiger, können aber dann eine gewisse nüchterne Oberflächlichkeit bisweilen nicht verleugnen."

„Die Kinder sind bei Andrea, sowol was die Köpfe als die Leiber betrifft, meist von ausgezeichneter Schönheit und Wahrheit, und Wenige mögen sich darin mit ihm zu messen im Stande sein. Ueberhaupt ein vollendeter anatomischer Zeichner, hat er namentlich in diesen fast durchgehends seine grosse Kunst und Kenntniss an den Tag gelegt. Doch darf die Bemerkung nicht übergangen werden, dass er sich einige Male, was Stellung sowohl als Ausdruck betrifft, etwas von jener Grazie entfernt hat, die man bei ihm im Allgemeinen findet. Es mag ihn dazu ein bei seinen Zeitgenossen nicht ungewöhnlicher, durch die Einwirkung der Michel-Angelo'schen Schule leider bis zur carikirten Manier gesteigerter Hang verleitet haben, über die Grenzen des Natürlichen hinauszugehen. Eine seiner für die sitzenden Jesuskinder üblichen Stellungen, für die er sogar eine Art Vorliebe gefasst zu haben scheint, ist jene, das eine Bein so straff auszustrecken, dass es beinahe unnatürlich wird, und die Muskeln einen Starrkrampf zu haben scheinen. Dies finden wir in der Madonna del Sacco, in einer andern im Palast Pitti, in einer kleinen Madonna der Galerie Nocchi und anderen. Das Kind in seinem berühmtesten Werke, der Madonna di San Francesco (in der Tribune der Uffizien), kann sich nur durch eine Art Wunder in seiner gewagten Stellung erhalten." —

Indem der Verf. ähnlich, wie in diesen allgemeinen Bemerkungen, auch in die Charakteristik der einzelnen Werke Andrea's eingeht und unparteiisch das Treffliche von dem minder Bedeutenden sondert, erhalten wir eine erfreuliche Uebersicht seiner künstlerischen Leistungen, welche zwar insofern nicht bis zur gänzlichen Beendigung durchzuführen war, als Werke unter dem Namen dieses Künstlers über alle bedeutenderen Gallerieen verstreut sind und eine umfassende Kritik über deren Werth und Aechtheit kaum unter den günstigsten Umständen möglich sein dürfte; welche jedoch bei Weitem das Wichtigste in sich fasst und um so mehr genügt, als der Wirkungskreis des Andrea eben in engere Gränzen eingeschlossen war und seine Eigenthümlichkeit sich fast überall, je nach den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung, wiederholt. Zu bedauern jedoch ist es, dass der Verf. nicht eine sondernde Kapitel-Eintheilung angeordnet hat, welche diese Uebersicht noch um Vieles erleichtert, dem Leser einige wünschenswerthe Ruhepunkte gegeben und vornehmlich ein bequemeres Nachschlagen begünstigt haben würde. Ein sehr sorgfältig gearbeitetes chronologisches Verzeichniss der Werke Andrea's, welches zugleich die Kupferstecher, die die einzelnen Gemälde gestochen, und die Orte ihres jetzigen Aufenthalts anführt, beschliesst das Buch.

Wir hoffen, dass der Verf. sein Verdienst um die Geschichte der Kunst nicht bei dieser einzelnen Monographie bewenden lassen, sondern auch noch andre ähnliche Arbeiten, gestützt auf die Studien, dazu ihn sein längerer Aufenthalt in Italien veranlasst hat, folgen lassen wird*).

F. Kugler.

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt.

(Fortsetzung.)

Durch saubere Farbe und emsige Ausführung zeichnen sich Kaltenmoser's kleine Kabinettbilder auf das Angenehmste aus. In der „Liebeserklärung" ist der Ausdruck schwach, in der „Wahrsagerin" etwas übertrieben. Auch Heinel's Idyllen gefallen sehr. Was denselben an geistiger Tiefe abgeht, sucht der Künstler durch Fleiss der Ausführung zu ersetzen. Vielleicht bedenken beide Künstler nicht, dass durch eine zu mühsame Ausführung das Geistige verliert! Lorenz Quaglio zeigt uns das Tyroler Almenleben von der heitersten und gefälligsten Seite, wenngleich seinen Figuren oft mehr Leben zu wünschen bleibt. Recht fleissig ausgeführt ist die Gruppe im Zimmer des Schlosses Hohenschwangau, eine Dame mit zwei Kindern im mittelalterlichen Costüme. Tischbein's „Mädchen von Schliesen", das einen etwas plumpen Kahn lenkt und von einem Jäger angerufen wird, ist von mässigem Verdienst. Mende hat denselben Zillerthaler Buben vor seinem Mues und mit der Schalmei gemalt; seine Darstellungsweise ist eigenthümlich, pikant, doch nicht gefällig. Von Embde's in Cassel „Mädchen am Brunnen, des Foreilig verabschiedeten Geliebten gedenkend" ist ansprechend und hübsch genug, um bald einen neuen Liebhaber zu finden. Embden hält sich stets in einem beschränkten, dem Portraitverwandten Kreise, aber er leistet hierin wirklich

*) Ueber das neuerworbene grosse Gemälde des A. del Sarto im K. Museum zu Berlin berichten wir nächstens.

Ausgezeichnetes. Freudenberger's „Wirthshausscene“ ist ein tüchtig Bild. Ein derber, kräftiger Menschenschlag mit etwas grossen Nasen ist hier in malerischen Gruppen versammelt; in den Figuren viel Ausdruck und Charakter in dem Bilde, aber mehr dunkel als helldunkel. Seyleitter's „Fidler“ ist nicht aufmerksam ausgeführt, der Geige u. a. fehlen die Saiten. Müller's „Hunde und Affentanz“ eine reiche Gruppe, die nicht recht aufeinandergehet; das Bild hat Humor, aber keinen Raum. Mories aus Copenhagen in München, ein „Jäger und sein Mädchen,“ durch Wahrheit im Ausdruck und richtige Zeichnung verdienstlich, aber nicht gut, vielmehr scharf, in der Farbe. Krenl, eine „Braut liest den Brief des entfernten Geliebten“ ist schon durch die Stellung von der Kindergruppe so gesondert, dass zwei getrennte Handlungen in demselben Bilde sind. Die Carnation ist wie geschminkt, die Ausführung fleissig und lobenswerth. Munk's „Schuhmacherwerkstatt“ ist, einer scherzhaften Andeutung wegen, ein Bild für das grosse Publikum; einzelne Figuren sind auffallend unrichtig gezeichnet und das Bild ohne Luftperspective. Simonsen's „Scene vor einem bairischen Posthause im Gebirge“ ist mit Geist und Humor so recht aus dem Leben gegriffen. Die Schnellpost ist zum Abfahren bereit, der Postillon bläst, die Mehrzahl der Passagiere ist eingestiegen, ein dicker Herr, anscheinend Engländer, stürzt noch eine Stanze Bier hinunter, eine Aufwärterin hält ihm die Serviette, ein Kellner den Tabus, eine artige junge Dame treibt zum Einsteigen — sie mag nicht die Erste sein und sich dem Drucke des feisten Mannes aussetzen, Alles voller Leben und Laune! schade, dass nicht Reiz der Farbe und zauberisches Helldunkel die Illusion desselben erhöhet. Ist Simonsen ein noch junger Künstler, so darf man sich viel von ihm versprechen. Ein 9 bis 10 Zoll grosses Miniaturbild von Thogut Heinrich in München ist ein wahres Bijou. Die vier Kinder welche Kartenhäuser bauen, sind lieblich und zart, voller Munterkeit und Naivetät, auch schön und höchst delikat gemalt.

Holm's „Bären“ sind als etwas Ausgezeichnetes in ihrer Art zu nennen, sie überraschen durch grosse Wahrheit und fleissige Ausführung. Altmann's „Gemsen von einem Geier angegriffen“ verdienen ein ähnliches Lob. Haberschaden und C. Hess in München, wie Simmler in Düsseldorf haben unter den Hausthiermalern den Vorrang behauptet.

Die vorzüglichsten und bestgeordneten Fruchtstücke hatten wir von E. Schulz in Berlin, und von Schartmann in Düsseldorf. Schulz hat sich in Naturwahrheit der Darstellung wie in der Farbe noch wesentlich verbessert. Schartmann's Pflaumen laden zum Essen, die Weintrauben sind genau, wie man diese im September in Rheingau findet.

Ein Strauss von wunderschönen Cammellien, gemalt von Sparmann in Dresden, wurde allgemein bewundert, wie die bis zur Täuschung ausgeführten Blumen von Nachtmann in München.

Auch die Sculptur war würdig repräsentirt und mit besonderem Vergnügen erwähne ich der „Jungfer Lorenta“ vom Professor Rauch, im meisterhaft gelungenen Bronzeguss, mehrerer Reliefs vom Professor Tieck und einer Magdalene in carrarischem Marmor vom Professor Pozzi in Mannheim.

Ueber die Resultate der Ausstellung berichte ich nächstens. —

(Fortsetzung folgt.)

Lithographieen.

Kunstblüthen. Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke der alten und neuen Zeit am Rheine. Mit besonderem Hinblick auf die Akademie zu Düsseldorf. Zeichnung, Druck und Verlag von Gebrüder Kehr und Niessen, lithographisches Institut und Kunsthandlung in Cöln.

Die Lithographieen, welche seit kurzer Zeit aus dem genannten Institut hervorgegangen sind, haben sich schnell beim Publikum beliebt gemacht; sie sind der Mehrzahl nach eben so trefflich aufgefasst, wie sauber und in guter Harmonie ausgeführt, der Druck kräftig und, ohne irgend kalt zu sein, doch nicht von übertriebenem Glanze, die Gegenstände selbst so allgemein ansprechend, dass wenig zur weiteren Empfehlung zu sagen sein dürfte. Das bedeutendste unter den Unternehmungen des Instituts sind die genannten Kunstblüthen, über deren Zweck und Ausdehnung bereits ein früher mitgetheilter Prospekt uns berichtet hat. Sie enthalten ausgezeichnete Werke der Malerei, die sich in der Gegend des Niederrheins befinden, vornehmlich solche, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind. Folgende Blät-

ter unter den bisher erschienenen liegen uns so eben vor:

Der Klosterhof im Schnee, gem. von C. F. Lessing, lith. von A. Borum. Jenes trübe melancholische Bild mit der dürren schneebeladenen Tanne und dem eingefrorenen Brunnen, mit den eingeschneiten niederkauernden Wächterstatuen und dem düsteren Kreuzgange, in dessen Dunkel sich leise der Leichenzug der Nonnen hinbewegt. Der Gesammteindruck des Bildes, die locker angefrorenen Schneemassen, die Kälte im Gestein, ist trefflich wiedergegeben; nur dürfte das eigenthümliche Reflexlicht, welches im Original, so viel uns erinnerlich, von so bedeutender Wirkung war, nicht genügend beobachtet worden sein. Jedenfalls ist die Erscheinung dieses Blattes sehr erfreulich, da es bisher an einer guten Nachbildung dieses Gemäldes fehlte.

Die Kinder im Kahn (die Warnung vor der Wassernixe), gem. von Th. Hildebrandt, lith. von B. Weiss. Auch von diesem Bildchen, welches so ungemein beliebt ist, waren bisher nur mittelmässige Lithographieen verbreitet; die vorliegende ist vorzüglich gelungen und von reizendster Wirkung.

Die Kegelbahn, gem. von Pistorius, lith. von I. G. Schreiner. Ein Meisterwerk in Bezug auf feine Auffassung und Durchführung der verschiedenen Charaktere. Der sorgfältigste Kupferstich könnte diese mannigfaltigen Physjognomieen und den sprechenden Ausdruck derselben nicht genauer und mit grösserer Lebendigkeit wiedergeben. Auch die Haltung des Ganzen ist vortrefflich.

Rinald und Armide, gem. von C. Sohn, lith. von B. Weiss. Ebenfalls höchst sauber und wohlgelungen in Betracht der technischen Ausführung. Dass Sohn's grosses Talent hier noch nicht entwickelt war, dass das Ganze ziemlich absichtlich erscheint und die Schönheit nur in einzelnen Partieen gefunden wird, ist nicht Schuld des Lithographen.

Die Lautenspielerin, gem. von A. Schmidt, lithog. von I. G. Schreiner, dürfte füglich in einer durch Originalität und l bendiges Gefühl ausgezeichneten Folge von Kunstwerken fehlen können.

Landschaft, gem. von Hobbema, lith. von A. Borum. Ein schlichtes, durch seine einfache Wahrheit ansprechendes Bild, leider etwas zu monoton wiedergegeben.

Die Mutter des P. Rembrand, gem. von N. Maas, und **der betende Franziskanermönch**, gem. von A. van Staveren, beide lith. von B. Weiss geben treffliche Beispiele jenes vielbeliebten feineren Genrefachs der alten Holländer und entsprechen der sauberen Ausführung und den zierlichen Lichteffekten, die in diesen Darstellungen insgemein vorherrschen, mit gutem Erfolge.

Mater dolorosa, gem. von C. Dolce, lith. von I. P. Kehr, nähert sich der zarten, glatten und verblasenen Manier des Italieners ebenfalls in sehr wohlgelungener Weise und wird den Freunden desselben eine willkommene Erscheinung sein.

Sämmtliche Blätter sind mit der Bezeichnung des gegenwärtigen Besitzers der Gemälde versehen.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden, Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

Ueber das Allgemeine dieses grossartig angelegten Prachtwerkes haben wir uns schon früher (1835. No. 43) ausgesprochen. Gegenwärtig liegt uns die **zweite Lieferung** vor, in der sich ebenfalls die Trefflichkeit des Pariser Steindrucks zeigt. Sie besteht aus folgenden Blättern:

La Ste. Vierge d'après Holbein. (Fisbiger del., A. Mauris lith.) Harmonie des Tons und geistreiche Durchführung der Portraitköpfe zeichnen dies Blatt vortheilhaft aus, wenngleich eine gewisse Trockenheit in der Auffassung nicht geläugnet werden kann. Der erklärende Text giebt zu diesem wie zu den folgenden Blättern mannigfach interessante Notizen; wir bedauern, dass die sentimental-moderne Erklärung des Bildes, welches ohne allen Grund in dem Kinde auf den Armen der Himmelskönigin ein verstorbenes Glied der Familie erkennt und den nackten Knaben im Vorgrunde, den der ältere Bruder umfasst, für das Christuskind ausgiebt, in den Text als passlich aufgenommen und ihr nicht die einfach zu Tage liegenden Gründe, — dass dergleichen gar nicht dem Geiste jener Zeit gemäss ist und dass wenigstens etwas so ganz Ungewöhnliches durch die bestimmteste Symbolik bezeichnet worden wäre, — entgegengesetzt sind.

L'Atélier d'Adrien van Ostade. (Kallmeyer del. Léon Noël lith.) Ein Blatt von vortrefflicher Wirkung. Die Lichtspiele, die das seltsam aufgeputzte Gemach erfüllen und in mannigfachen Reflexen die Schattenpartieen erhellen, sind hier ebenso glücklich wieder-

gegeben, wie die bunte Unordnung des Malergeräthes sich trefflich zu einem Ganzen einigt.

La Chasse, an souglier d'après P. P. Rubens. (Hauch del., lith. par Deroy, les figures par Julien, les figures par Léon . . .) Die grossartig schöne landschaftliche Composition und das wilde Treiben der Jagd des Rubens'schen Meisterbildes sind hier mit Glück nachgebildet; eine freie, geistreiche Technik stimmt wohl zu dem kühnen Vortrage des Meisters.

La fuite en Egypte, d'après Claude Gelée dit le Lorrain. (Deroy lith.) Auch dies Blatt giebt die Eigenthümlichkeit des Originales, jenen wunderbaren Adel, jene Heiterkeit und Zartheit, welche Claude Lorrain zu dem schönsten Meister im Fache der Landschaftmalerei erheben, in erfreulichster Weise wieder. Die Gesammtwirkung des Blattes ist eben so trefflich, wie die Durchführung im Einzelnen liebevoll und doch zugleich frei und fern von aller kleinlichen Aengstlichkeit.

Wir wünschen, dass das Unternehmen einen rüstigen Fortgang haben möge.

Der Triumph Christi. Titian inven. Nach Andreas Andrianus Holzschnitt lith. Robert Theer, 1836. Wien.

Dies merkwürdige, aus acht Blättern bestehende Werk ist hier in einem genauen Facsimile wiederholt und den Freunden der Kunstgeschichte, bei der Seltenheit des Originales, eine willkommene Erscheinung.

Mittheilungen aus Paris*).

Der König Louis Philipp hat den grossartigen Entschluss gefasst, das Schloss von Versailles, dies mächtige historische Monument, aus seinen Ruinen zu retten; er will ihm den Charakter der Grösse erhalten, welche den Epochen, die es darstellt, eigenthümlich ist; er will Alles wiederherstellen, Alles bewahren, Alles vervollständigen. Viele Andre in seiner Stelle würden Alles, in der Idee, es besser zu machen, umgestürzt haben und wir würden gegenwärtig Steinhaufen auf die Entscheidung der Kammern harren sehen.

In der ersten Etage sind das Ameublement und die ganze architektonische Anordnung so wiederhergestellt, wie sie zur Zeit Ludwigs XIV. waren. Diese Restauration ist unter Napoleon begonnen und unter den Bourbonen der älteren Linie fortgesetzt worden; es ist das Werk von wenigstens 25 Jahren. Nichts ist in dem Plane des grossen Königs verändert worden; die Vergoldungen, die Malereien sind sorgfältig ergänzt worden; wenn dieser König zum Leben zurückkehrte, so würde er seine Gemächer in dem Zustande wiederfinden, in dem er sie verlassen hat. Die Gemälde von Le Brun und Van der Meulen, die sich beim Tode Ludwigs XVI. in der Gobelins-Fabrik befanden, sind an ihre Stelle zurückversetzt; es befindet sich daselbst nur ein einziges neueres Gemälde: **Ludwig XIV., welcher Philipp V. den Gesandten Spaniens vorstellt**, von Gérard. Ludwig XVIII. hat dasselbe in Gobelin wiederholen lassen; diese Wiederholung befindet sich in den Tuilerieen.

Das Erdgeschoss von Versailles ist in ein historisches Museum umgewandelt. Die Gemälde, welche Louis Philipp hinzugefügt hat und die zum Theil in seinem Auftrage angefertigt sind, machen nur einen kleinen Theil der Sammlung aus, die er in mehrere Säle vertheilt hat. Er hat hier eine grosse Anzahl von Gemälden vereinigt, die seit 1789 durch die verschiedenen Regierungen zu demselben Zweck hervorgerufen worden sind. Die Werke von David, Gérard, Gros, Girodet und Guerin sind hier unter die traurig buntscheckigen Gemälde gemischt, die in der Eile auf Napoleons Befehl ausgeführt wurden und die in ihrem rohen und trocknen Farbenton mit denen des Van der Meulen contrastiren, welche letzteren sich durch ein anmuthiges Colorit auszeichnen. Der König Louis Philipp hat diese Sammlung vervollständigt, aber alle Gemälde entsprechen nicht der Grösse des Gedankens welcher den Plan gegeben hat.

Indess wird diese ausgedehnte Sammlung in mehr als einer Art Nutzen und Interesse gewähren: sie wird einst vielleicht Versailles gegen die Zerstörer beschützen; sie wird ein auffallendes Beispiel des menschlichen Wechsels und der politischen Umwälzungen gewähren und deren Gefahren zeigen. In jedem Fall wird es ein schöner und guter Unterricht in der Geschichte sein.

Neben diesen historischen und kriegerischen Malereien, die nach den Jahren geordnet und mit Ara-

*) Zu den Berichten des Grafen A. von Raczynski über Paris gehörig. (Vergl. No. 25, S. 200, Anm.)

besken in Bezug auf dieselben Waffenthaten umgeben sind, befindet sich daselbst noch eine sehr bedeutende Sammlung von Portraits der Marschälle und Gross-Admirale Frankreichs in chronologischer Folge, eine Sammlung von den Portraits der Herrscher und königlichen Prinzen, eine unendliche Galleria von Orten oder Landschaften, ausgeführt von Bagetti, welche das Local der Kriegsbegebenheiten seit 1789 darstellen. Die Korridore des Schlosses sind mit einer Unzahl von Sculpturen, aus dem Museum der *petits Augustins*, angefüllt: knieende Könige und Königinnen, Krieger, Staatsmänner und Gelehrte. Eine Reiterstatue Ludwigs XIV., neuerdings in Bronze gegossen, schmückt den Hof von Versailles. Die Ausgaben Louis Philipp's für die Vollendung von Versailles belaufen sich auf 8 bis 9 Millionen Franken. Noch im J. 1830 rathschlagte man, ob man das Schoss zerstören und die Materialien verkaufen, oder ob man die Invaliden, das Hôtel-Dieu, Manufakturen u. dergl. dahin bringen sollte.

Von den schlechten Veränderungen, die seit Ludwig XV. in der Eintheilung der Zimmer gemacht waren, hat man nichts weiter beibehalten, als was sich auf die Gemächer der unglücklichen Marie Antoinette bezieht. Die Festigkeit der neuen Unterbauten in gehauenen Steinen contrastirt mit der unverständigen Leichtigkeit der alten Architektur. Man bedarf mehr als sieben Stunden, um in der Eile die neue Einrichtung des Schlosses zu sehen; die Restauration der Kapelle ist besonders von grosser Pracht

Eine Gallerie von 380 Fuss Breite, mit einem Dach von gegossenem Eisen versehen, ist dem alten Bau hinzugefügt worden.

Der Graf A. de Bastard ist mit einem Werke beschäftigt, welches als eine Zierde für Frankreich und für die Kunst aller Länder betrachtet werden kann. Er erlaubte mir, einige bereits vollendete Lieferungen, sowie eine grosse Anzahl alter Miniaturen und Manuscripte zu sehen, welche zur Anfertigung der Platten benutzt worden sind. Dies Werk wird die Geschichte der Malerei seit den entferntesten Epochen der christlichen Zeitrechnung umfassen. Jedes vollständige Exemplar dieses prächtigen Werkes wird sich, wenn ich nicht irre, auf 12.000 Franken belaufen und etwa 100 Platten enthalten, von einer Vollendung, wie man bis jetzt vielleicht noch kein Beispiel in Bezug auf Genauigkeit, Sorgfalt und Feinheit der Ausführung gesehen hat. Die Miniaturen in Handschriften, welche bis zu den Zeiten des Gregor von Tours und des h. Martin zurückgehen, haben die ersten Muster zu den Copien, welche in dem Werk enthalten sind, geliefert: man würde sich vielleicht richtiger ausdrücken, wenn man sagte, dass dies die Miniaturen selbst sind, vervielfältigt und neu hervorgebracht.

Die Unterstützung, welche die französische Regierung Hrn. de Bastard bewilligt, lässt hoffen, dass dies weitläuftige Unternehmen beendet werden wird; der Eifer des Urhebers giebt im Uebrigen alle nur wünschenswerthe Bürgschaft. Es bedarf in der That zweier so mächtigen Triebfedern, um ein so kostbares und so schwieriges Unternehmen ins Werk zu richten.

In der Voraussetzung, dass die Publikation der einzelnen Lieferungen in einem Zeitraum von 10 Jahren erfolgt sein wird, ist anzunehmen, dass die jährliche Ausgabe von Seiten der Subscribenten die Summe von 1000 Franken nicht beträchlich überschreiten wird.

Die Gemäldesammlung des Grafen L. Pourtalès zu Paris ist vorzüglich reich an italienischen Gemälden, deren Originalität so augenfällig ist, dass man bei ihrem Anblick gewissermassen gezwungen wird, die Namen der Meister, welche dieselben verfertigt haben, zu nennen. Mit Ausnahme von Italien, wo so viel schöne und reiche Privatsammlungen vorhanden sind, habe ich deren nirgend anders eine ähnliche gesehen, die mit eben so viel Geschmack, Takt, Kritik und Treue angelegt ist.

Kunst-Anzeige.

In der lithographischen Kunstanstalt von Franz Hanfstängl in Dresden ist erschienen und von diesem so wie von Herrn Rudolph Weigel in Leipzig durch alle solide Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin durch George Gropius, Königl. Bauschule 12. zu beziehen:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie zu Dresden nach den Originalen auf Stein gezeichnet von Franz Hanfstängl. 1. und 2. Heft, wovon jedes, zu dem vor der Hand noch bestehenden Subscriptionspreis:

auf weissem Papier Rthlr. 5
„ chinesischem „ „ 6

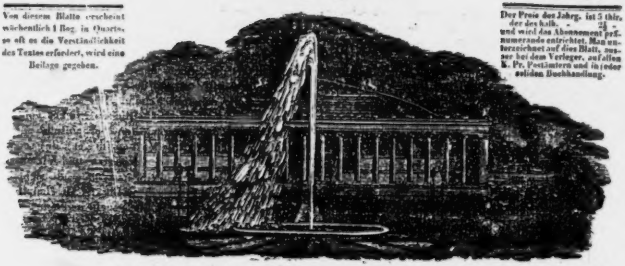
kostet. Das ganze Werk wird in 40 Lieferungen à 3 Blatt erscheinen, wovon die 3te nächstens und die darauf folgenden dann in 2 bis 3 monatlichen Zwischenräumen ausgegeben werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke. Breite Strasse Nr 9.

№ 28. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Chalkographie

oder der Kupfer- und Stahlstich in seinen neuesten Erscheinungen und Verhältnissen zur Kunst, verfasst von einem Kupferstecher.

In unserer für Kunst wieder so rege gewordenen Zeit, in welcher fast immer irgendwo in Deutschland irgend ein Kunstverein die neuesten Werke der Kunst, vorzugsweise Gemälde, aufgestellt hat, und wo Kunstkritiken häufig die Spalten der Kunstblätter ausfüllen, ist es gewiss nicht ohne Interesse für den denkenden Kunstfreund, auch einen vergleichenden Blick auf die neuesten Werke der Chalkographie zu werfen, welche zwar nirgends in einer eigenen Ausstellung vereint sind, aber durch die Natur ihrer Vervielfältigung sich leicht zu einer Zusammenstellung bringen lassen.

Eine Kunst, welche wie die Chalkographie durch ihre Vervielfältigung einen so weit ausgebreiteten Wirkungskreis hat, ist, (obgleich ihr der höhere Theil der Kunst, die Erfindung, fehlt) gewiss einer so aufmerksamen Beobachtung würdig, als irgend eine andere. Dem aufmerksamen Kunstkenner kann die Rückwirkung der vervielfältigenden Künste auf die erfindenden Künste gewiss nicht entgehen. Wir werden durch jene nicht allein von dem Stande der Kunst unserer eigenen Nation unterrichtet, sondern die vervielfältigenden Künste zeigen uns auch die entfernten Werke der alten Kunst, wie jene anderer Nationen. Wir dürfen daher füglich auch die neuesten Werke ausländischer Kupferstecher, so weit es uns möglich ist, dieselben zu überblicken, neben denjenigen unserer vaterländischen Kupferstecher aufführen, um dadurch einen Ueberblick über das gesammte Kunsttreiben zu bekommen.

Das erste Drittheil unsers angefangenen Jahrhunderts hat uns durch den Tod viele ausgezeichnete Kupferstecher geraubt. Dahin gehören: Volpato 1803, Wille 1808, Schmutzer 1808, Bartolozzi 1813, Porporati 1816, Friedr. Müller 1816, Ulmer 1820, Bervic 1822, Sharp 1824, Bettelini 1828, Longhi 1830, Morghen 1833, Golfr. Müller 1833, Gandolfi 1833, Lipp 1833, Garavaglia 1834, und gewiss noch viele andere.

Doch eine weit grössere Zahl aus den Schulen dieser Meister erfreuen uns mit ihrer regen Thätigkeit in der Kunst.

Eine Eintheilung nach Schulen der jetzt lebenden Kupferstecher zu machen, möchte wohl nicht ganz leicht sein, doch lassen sich einige Hauptrichtungen wohl unterscheiden.

Erstens die rein italienische Schule, welche von Volpato ausging.

Zweitens die französische Schule von Wille.

Drittens die altdeutsche Schule, welche sich in Rom zur Zeit des Wiederaufblühens der deutschen Kunst bildete.

Viertens die englische Schule mit dem Stahlstich.

Ausser diesen vier Hauptrichtungen, welche sich jedoch durch die Ausbildung junger Kupferstecher an fremden Akademien vielfach vermischt haben, stehen nur wenige Kupferstecher als unabhängige Meister in ihrer Kunst.

Der ersten Richtung angehörig sind eigentlich jetzt nur noch die Schüler von Morghen, unter denen Perfetti in Florenz der ausgezeichnetste ist. Folo und Fontana in Rom haben viele grosse Blätter gestochen, doch nur sehr mittelmässige, und das eigentliche Abzeichen ihrer Arbeiten bleibt eine stereotype Verkörperung der Behandlungsart des Stiches von Morghen.

Die französische Schule von Wille hat eine sehr weit ausgebreitete Verzweigung über ganz Europa gehabt. Unter seinen Enkelschülern waren schon Friedr. Müller, Longhi, Toschi, und die meisten Kupferstecher Frankreichs. Ihre Richtung bezeichnet eine Vorliebe für breite und glänzende Technik, welche leider nur allzuoft in den Werken der französischen Kupferstecher und der Schüler von Longhi und Toschi, so wie in den letzteren eigenen Werken zum Extreme ausgeartet ist.

Die dritte Schule der Altdeutschen scheint sich jetzt schon ganz verlieren zu wollen, indem die meisten Anhänger dieser Richtung, welche sich durch schroffe und enge Behandlung, nach den Vorbildern der Kupferstecher des 15. Jahrhunderts charakterisirten, in ihren letzten Werken zu einer anderen Behandlungsart des Stiches übergegangen sind.

Durch Bartolozzi und dessen Schüler Sharp bildete sich die englische Schule. Die Manier des architectonischen und landschaftlichen Stiches von Piranesi in England, zum feinsten Mechanismus ausgebildet, zeigte in den Arbeiten von Le Keux ihre schönste Blüthe. Seitdem haben Veduten und Vignetten, in unübersehlichen Stahlstichen wuchernd, sich des Geschmackes von Europa bemächtigt. Ihr Hauptcharakter ist eine manierirte Effektsucht und eine höchst bestechliche Vervollkommnung der Technik.

Sehen wir nunmehr auf die einzelnen Werke von Auszeichnung der jetzt lebenden Kupferstecher, so sind jene der italienischen Schule kaum bemerkenswerth, und verdient nur von Folo und Fontana angeführt zu werden, dass sie das Eigenthum anderer Kupferstecher, durch Nachstiche der gefeiertsten Blätter derselben, geschmälert haben. Die kleine Sibylle nach Guido Reni von Perfetti ist unter den neuesten Elättern nicht ohne Lieblichkeit.

Aus der französisch-italienischen Schule, welche durch Longhi und Toschi in Italien verbreitet wurde, leiden wohl die Stiche von Anderloni öfters an einer gewissen Härte der Behandlung, welche aber nicht in harten Conturen, sondern in der Schwere und Derbheit der Striche (Taillen) besteht. Es zeigt sich dieser Fehler um so mehr, je geistiger und feiner der Maler ist, von dessen Werken der Stich eine Wiedergabe sein soll. So ist Anderloni's letzter Stich der Sacra Familia von Raphael aus der Galerie des Marchese Stafford in London bei weitem weniger geeignet, die zarten Feinheiten des höchsten Meisters wiederzugeben, als selbst sein vorhergehender Stich Eliodoro, welcher den Stich von Volpato nach demselben Freskobilde von Raphael noch nicht ganz aus dem Felde geschlagen hat.

Lo Spasimo di Sicilia, nach Raphael von Toschi gestochen, hat auch nicht den Erwartungen ganz entsprochen, welche man von diesem Capitalblatte der Stechkunst gehegt hatte. Den Fehler, welchen wir in Anderloni schon gerügt haben, finden wir hier in viel grösserem Maasse: die feine geistige Zeichnung Raphaels ist in dem kräftigen Mechanismus der Taillen untergegangen, und allzu oft ist die Einheit des

Dargestellten durch die grosse Verschiedenartigkeit der Behandlung im Stiche unterbrochen. Die Gewänder sind plump und schwer, oft wie von Metall oder Stein und durchaus unbeweglich. Selbst in den Köpfen ist nicht selten Form und Ausdruck den Taillen aufgeopfert. Viele Portraits von Toschi hingegen sind von der grössten Schönheit und einer bei weitem geistigeren Behandlung als seine historischen Blätter.

Aus der französischen Schule stehen zwei bedeutende Blätter von **Forster** wohl obenan. Das erste ist der Besuch der Gräber in St. Denis von François I. und Charles V., nach Gros gestochen. Wenn wir dieses Blatt gegen ein früheres von Forster, der Dido nach Guerin, halten, so glauben wir einen Fortschritt in der Technik zu erkennen, welcher keineswegs zum Vortheile der letzten Arbeiten Forsters gereicht, indem selbst die manierirte französische Malerei von Gros noch ausrirter in dem Stiche erscheint. Forsters letztes Blatt einer heiligen Familie nach Leonardo da Vinci ist sehr harmonisch und, durch eine vollendete Lichtwirkung, von wahrhaft plastischer Rundung. Jedoch scheint uns auch hier der Schönheit des Grabstichels allzuviel gehuldigt zu sein. Wenn es mit Recht für einen der ersten Zwecke der Kupferstecherkunst gehalten werden muss, nicht allein einen genauen Begriff von dem dargestellten Vorbilde zu geben, sondern auch den eigenthümlichen Charakter des Malers und seiner Behandlungsweise möglichst treu beizubehalten, so dürfen wir von dem harten Vorwurf, der Untreue, welcher die französische Schule im Allgemeinen trifft, auch hier bei Forster keine Ausnahme machen. Gleich wie **Richomme**, in seinem Stiche der Galathea, jenes Freskogemälde von Raphael in die vollendete Ausführung eines Oelgemäldes übersetzt hat, um den Stich als Zimmerdekoration effektvoller zu machen, so scheint Forster beabsichtigt zu haben, seinen Stich nach Leonardo den Liebhabern alter Meister, aber auch zugleich den Freunden schöner Gesichter ebenso angenehm machen zu wollen, indem er alle jene charakteristischen Härten und Eigenthümlichkeiten in den Physiognomieen Leonardo's in seinem Stiche in süsse Lieblichkeit umgewandelt hat. Viel würdiger scheint uns daher das Streben von **Desnoyers**, welcher in seinen vielen und schönen Stichen alter Meister das Charakteristische derselben mit steter Gewissenhaftigkeit wiedergegeben hat. Dieser sehr schätzenswerthe Künstler ist gegenwärtig mit einem Stiche der Transfiguration von sehr bedeutender Grösse beschäftigt, zu welchem er eine Copie in Oel nach dem Originalgemälde in Rom selbst vollendet hat.

Die Stiche von **Langier** nach Leonardo und Raphael zeugen ebenfalls von einer ungemeinen Instrumentenfertigkeit. In seinem Stiche des Grabes von Napoleon nach Gérard geht diese Fertigkeit zur unglaublichen Bravour über, welche in dem Stiche von **Vallot**, nach Gros, Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau, den höchsten Grad der Möglichkeit und des Knalleffektes erreicht hat.

Gewiss ist die Einwirkung der Lithographie auf diese letzten Produkte der Kupferstechkunst, welche mehr dem Geschmacke des Tages huldigen, als sie auf wahren Kunstwerth Anspruch machen können, nicht zu verkennen. Die schroffsten Gegensätze von Schwarz und Weiss bis zum ekelhaftesten Knalleffekt und eine ausserordentliche Leichtfertigkeit der Behandlung sind ihre steten und charakteristischen Kennzeichen.

Um so erfreulicher war die Erscheinung eines kleinen lieblichen Kupferstichs von **Mercuri** in Paris nach dem berühmten Bilde der Schnitter in den pontinischen Sümpfen von Robert. Ohne allen Anspruch gemacht, spricht es so ungemein an, dass nicht leicht irgend ein neuer Stich solche Epoche gemacht hat. —

Wie der bessere Geschmack in vielen Blättern der französischen Schule durch übertriebene Instrumentalfertigkeit und Untreue unbefriedigt gelassen wird, so missfallen uns in der deutschen Schule viele Blätter, durch sklavisch-ängstliche Treue und eine langweilige Monotonie der Behandlung. Am meisten leidet an diesem Fehler die Krönung der Madonna nach Raphael, von **Stölzel** in Dresden gestochen.

Die Grablegung, nach Raphael von **Amsler** in München gestochen, ist dagegen ein viel höheres Kunstwerk, denn obgleich noch die Härten der altdeutschen Schule etwas herausstehen und die Behandlung hier und da etwas steif ist, so spricht doch aus allen Köpfen ein echt raphaelischer Geist, und die Zeichnung ist rein und ausdrucksvoll. Einem zweiten Blatte von Amsler, nach der heiligen Familie von Raphael in München, stehen wirnächstens entgegen.

Barth in Hildburghausen hat seiner früheren Behandlungsart in den beiden Köpfen des Christus und der Maria nach Holbein immer mehr ent-

sagt; aber mit staunender Erwartung sehen wir einem Blatte von Barth entgegen, welches er als Pendant zu Fr. Müllers Johannes nach Domenichino, nach seiner eigenen Erfindung auf Stahl sticht. Die Zeichnung soll sehr lieblich sein, aber der Sprung von Barths früherer Stechweise zu den breiten und weiten Taillen, welche Müller, der aus der Schule von Wille abstammte, mit so vieler Geschicklichkeit als Geschmack anwendete, scheint mir doch gar zu gross, um aus wirklicher Ueberzeugung für den Kunstwerth einer solchen Darstellungsart hervorgegangen zu sein.

Schäffer in Frankfurt, welcher aus den Stichen nach den Cartonen von Cornelius bekannt ist, und darin nicht selten die schon bedeutenden Härten in der Ausführung jener grossartigen Compositionen noch übertrieben hat, hat ebenfalls seine Stechweise geändert, indem er jetzt mit dem Stiche eines Gemäldes von Steinbrück in Düsseldorf beschäftigt ist, und darin die vollendetste Weichheit der Malerei jener Schule und vollendete Harmonie sich zur Aufgabe gestellt hat. —

Durch ihre Ausbildung an fremden Akademieen können die Kupferstecher Steinla, Caspar, Felsing, Eichens, Löderitz und Mandel nicht eigentlich der deutschen Schule zugerechnet werden.

Von Steinla in Dresden, welcher längere Zeit unter Longhi's und Morghen's Leitung in Italien gearbeitet hat, haben wir seit kurzem zwei Blätter erscheinen sehen, wovon das erste die Madonna in St. Lucca nach Fra Bartolommeo gewiss viele Schönheiten enthält; namentlich ausgezeichnet schön ist der am Fusse des Thrones der Madonna sitzende Engel, dessen Gesicht voll lieblichen Ausdruckes ist. Weniger gelungen sind die Köpfe der übrigen Figuren, welche, ob sie gleich strenge die eigenthümlichen Formen Bartolommeo's beibehalten, doch allzusehr einer gewissen Lieblichkeit entbehren, um im Stiche gefallen zu können.

Mit ausserordentlicher Liebe scheint Steinla das zweite Blatt behandelt zu haben, welches in seiner Art eine eigene Erscheinung ist. Es ist der Stich nach einer Original-Handzeichnung Raphael's von dem Kindermorde, im Besitze des Herrn von Huybens in Dresden. Nach einem so grossen Vorgänger wie Marco Antonio war es ein gewagtes Unternehmen für den neueren Kupferstecher. Dennoch hat sich Steinla in seinem Stiche seines Unternehmens vollkommen würdig gezeigt. Mit vieler Treue hat er darin die raphaelische Zeichnung wiedergegeben, und die Behandlung seines Stiches zeugt von eben so viel Geschmack in seiner Kunst als Treue und Kenntniss der Zeichnung der alten Meister. Wo etwa einige Härten und Undurchsichtigkeiten der Tinten vorkommen, dürfen wir sie einer scrupulösen Treue zuschreiben. Formen und Ausdruck sind vollkommen schön und gut. Es spricht dieses Blatt sehr für das Talent von Steinla, welcher darin nicht einer herkömmlichen Behandlungsart folgte oder der Autorität eines alten Meisters huldigte, sondern, durch die wahre Kenntniss seiner Kunst geleitet, eine der Zeichnung völlig entsprechende Behandlung des Stiches angewendet hat.

Von Caspar in Berlin, welcher ebenfalls längere Zeit Schüler von Longhi und Anderloni in Mailand war, erschienen seitdem zwei Blätter, das erste, die Madonna di casa Colonna von Raphael in Berlin, verräth einen recht guten Willen, in seiner Kunst den italienischen Meistern sich zu nähern, doch zeugt es noch sehr von der ungeübten Kraft für solche ausgeführten Stiche. Aber das zweite Blatt, die Tochter Titians, nach einer Zeichnung von Eichens, ist mit vollendeter Meisterschaft gemacht und giebt ganz die Wärme, den Liebreiz und das Colorit jenes Meisterwerkes wieder. Die Behandlung des Fleisches hat Aehnlichkeit mit der von Morghen, und Caspar hätte sich kein besseres Vorbild für die Carnation von Titian wählen können. Die Haare, der Schmuck, die Früchte und selbst die, so unbestimmt gemalten Formen der Gewänder sind überaus glücklich gestochen. Kaum findet eine strenge Kritik einige kleine Formen an Nase und Mund, an welchen eine etwas andere Zeichnung zu wünschen übrig bliebe; dennoch macht die schöne Tochter Titians einen sehr lieblichen Eindruck.

Von Eichens in Berlin besitzen wir seit kurzem zwei gut gestochene Bildnisse, das von seinem Lehrer, dem Kupferstecher Toschi in Parma, und das vom Baron Theodor von Schön. Letzteres übertrifft das erste noch in vielen Theilen und bezeugt einen Kupferstecher, der seiner Kunst vollkommen mächtig ist und dieselbe zur Darstellung seines Originales nicht missbraucht.

Ein drittes Blatt von Eichens ist nach dem Gemälde von Steinbrück in Düsseldorf gestochen. Mehr eine Matter mit dem Kinde, welche am schönen Morgen aus der Thüre ihres Hauses tritt, als eine Ma-

donna, hat Eichens dieses Bild mit seinen ausgeführten Beiwerken mit vielem Fleisse in der Ausführung wiedergegeben, und wenn die Unbedeutendheit der Physiognomieen nicht auf die Rechnung des Kupferstechers allein kommt, so scheint uns die Ausführung und die Wirkung des Stiches einem Bilde aus der Düsseldorfer Malerschule vollkommen angemessen zu sein.

Dieser Stich ist für den Berliner Kunstverein gemacht, und es scheint damit eine neue Epoche für die Kupferstecherkunst aufblühen zu wollen. Was bei unseren Nachbaren, den Franzosen, schon lange üblich, dass nemlich die Werke der modernen Malerkunst durch den Kupferstich sogleich erscheinen und von der ganzen französischen Kunstwelt gekauft und geliebt werden, war bisher bei uns noch nicht der Fall, und gute Kupferstiche wurden nur nach alten Meistern gemacht, denn nur solche wurden gekauft. Aller modernen Erscheinung der Kunst bemächtigte sich die Lithographie, welche in der Kunst ebenso, wie die Journalistik in dem Reiche der Wissenschaft und den Begebenheiten des Tages, das Neuste schneller aber weniger genügend und gediegen dem Publikum übergiebt. Es ist daher eins von den schönen Resultaten der Kunstvereine, wenn durch sie der Kupferstechkunst wieder das Feld ihrer Thätigkeit angewiesen wird. Die Vervielfältigung neuer Kunstprodukte durch wirklich gediegene Stiche, welche in jeder Beziehung dem Werthe des Originalwerkes entsprechen, muss zur Belebung und Verbreitung eines reinen Geschmackes eben so viel beitragen, als die Publikation von oberflächlichen, skizzenhaften und unvollendeten Wiedergaben der Originale den Geschmack an das Oberflächliche, Effektsüchtige und Momentane gewöhnen muss. Statt der Kunst, durch die gediegene Vervielfältigung ihrer schönsten Werke, einen bedeutenden Vortheil zu bereiten, würde die Nichtachtung und Vernachlässigung würdiger Wiedergaben sich durch die Verbildung des Geschmackes an der Kunst selbst rächen.

Lüderitz in Berlin, ein Schüler von Richomme in Paris, ist noch immer mit seinem Stiche nach dem trauernden Königspaare von Lessing für den Berliner Kunstverein beschäftigt. Sein letztes Blatt nach dem Erzengel Michael von Raphael zeugt von grosser Geschicklichkeit in der Führung des Grabstichels, und gewiss wird er in seinem nächsten Blatte den Geist des Gemäldes von Lessing zu erfassen und damit zu verbinden wissen.

Der Krieger mit seinem Kinde nach Hildebrand, von Mandel in Berlin gestochen, beweist eine Vorliebe für die Schönheit der Technik, welche für das bessere künstlerische Talent des Kupferstechers fürchten lassen dürfte, zumal da die Zeichnung der Gesichter und Hände von allem am meisten zu wünschen übrig lässt.

Felsing in Darmstadt, ein Schüler Longhi's, hat in seinem letzten Stiche nach dem Violinspieler von Raphael nicht alle die zarten Nuancen der feinen Individualität dieses Meisterwerkes von Raphael erreicht. Besser gelungen ist ihm die Wiedergabe der breiteren Malerei von Andrea del Sarto in dem Blatte der Madonna del Trono.

Neuerlich ist sein letztes Blatt nach den Mädchen am Brunnen von Bendemann für den Düsseldorfer Kunstverein erschienen, welches über die Ausbildung seiner Kunst in der letzten Zeit entscheidet. Gegenwärtig beschäftigt er sich mit einem Stiche nach einer heiligen Familie von Overbeck in bedeutender Grösse, welches eine interessante Erscheinung in der neuen Kunst bieten dürfte. —

Aus der vierten Schule, der Engländer, ist uns lange kein grosser historischer Stich bekannt geworden. Die Cartone von Raphael sind von Hoolewey mit ausserordentlicher Bravour des Grabstichels gestochen, aber ausser dem Zusatze des englischen Effektes schon durch dieses Verkennen des Charakters von Raphael dem besseren Kunstgefühle zuwider.

Eine viel grössere Anerkennung verdienen die seelenvollen Genrebilder von Wilkie in den Stichen von Raimbach, welche mit einer sehr malerischen Behandlung und mit vielem Geiste die schönen Eigenthümlichkeiten des englischen Meisters wiedergeben.

(Beschluss folgt.)

Bei Gelegenheit eines Blattes von Baptista Franco.

Wenn man den sechziger Jahren nahe und durch krankhafte Leibesbeschaffenheit von persönlichen Beziehungen zu andern Menschen fast ausgeschlossen ist, wird es Wohlthat, im Besitz einer kleinen Kunstsammlung zu sein, deren Betrachtung manche Stunde der Musse auf eine befriedigende Art ausfüllt. Trifft sich dann wohl, dass ein und der andre Freund an

solcher Betrachtung Theil nimmmt und eigenthümliche Ansichten vorbringt, so entsteht manches Gelegentliche, dessen Mittheilung in einem grösseren Kreise vielleicht nicht immer unschicklich sein mag. In diesem Sinne wage ich, dem Museum folgende Kleinigkeit darzubringen.

Aus frühern Zeiten glaube ich mich manches alten radirten oder gestochenen Kunstblattes mit der Geburt Christi zu erinnern, wo einer der vom Felde herbeikommenden Hirten ein Lamm oder Schaaf tragend über die Schultern gelegt hat, in derselben Art, wie Christus selber, schon in den frühesten Abbildungen, an Sarkophagen, in den Katakomben etc., als der gute Hirte, welcher das verlorene zur Heerde zurückbringt, dargestellt wird. Auch in meiner kleinen Sammlung befindet sich ein gutes, für diesen Gegenstand ungewöhnlich reiches und mannigfach belebtes Blatt der Art von Baptista Franco, breit 19. hoch 15. Z. 8 L., (Bartsch Vol. XVI. pag. 121. No. 8.) wo das Lamm von dem letzten der herbeikommenden Hirten getragen wird. — Solche Darstellungen pflegen indess gar verschieden aufgefasst zu werden. So sehen die Meisten hier das mitgebrachte Lamm ganz einfach als ein Merkmal an, dass es eben Hirten sind, welche herbeikommen, oder — um den Vorgang mehr zu motiviren — nehmen sie etwa an, dass das Lamm von den Hirten für das neugeborene Kind zum Geschenke, gleichsam zum Opfer bestimmt sei. Andre — die in den Erzählungen der Bibel nicht finden, dass es eben ausschliesslich eine Schaafheerde gewesen, welche die Hirten draussen gehütet hätten und die sich zugleich mancher verschiedenartigen Darstellungen von der Verkündigung auf dem Felde erinnern, wie z. B. des Blattes von Rembrandt bei Bartsch pag. 46. No. 44., worauf meist Rinder zu sehen sind — neigen sich dahin, das hier bei der Bewillkommnung und Anbetung des neugeborenen Heilandes hergebrachte Lamm rein poetisch aufzufassen, indem sie es als das bekannte Symbol des schuldlosen Lebens und Leidens des Erlösers ansehen, so dass hierdurch eben bei der Geburt Christi schon die Bedeutung seines Daseins und Wirkens auf Erden zugleich bezeichnet werde — ähnlich, obwohl weit weniger klar und in die Augen fallend, als auf einem alten sinnvollen Gemälde von dem Besuche der heiligen drei Könige, wo in dem Gefässe voll glänzender Geschenke, welches einer von ihnen dem Christuskinde darbietet und wonach dieses die Händchen ausstreckt, zugleich drei Nägel, Symbole vom Kreuzestode des Erlösers, sichtbar sind. — Noch andre endlich erkennen in dem Hirten mit dem Lamme, über die Schultern gelegt, geradezu eine Deutung auf Christum als guten Hirten, indem er eben überall, in ältern wie in spätern Darstellungen, auf diese Art abgebildet werde. Sie meinen, ausser dem nahe liegenden Zusammenhange zwischen den wirklichen Hirten des Feldes, denen die frohe Botschaft zuerst verkündet worden, und dem göttlichen Hirten, der die Erdenvölker weiden wird und auf welchen eben die Botschaft sich beziehet — wäre hier bei der Geburt Christi zugleich der Kern seiner Lehre bezeichnet, indem er eben gekommen sei, sich liebend der Sünder zu erbarmen und sie auf den Weg der Wahrheit und Tugend zurückzubringen.

Indess bin ich nicht geneigt, einer dieser Ansichten mich anzuschliessen; aber wohl alten. Ich will mich hierüber erklären. Ein Kunstwerk hat überall den unmittelbaren Zweck, auf die Empfindung zu wirken, Theilnahme und Hingebung hervorzubringen, zu erfreuen, zu erquicken, zu erheben etc.; nicht aber geradezu verstanden zu werden. Will man indess ein Kunstwerk eben verstehen, so muss man es zuvörderst in dem Kreise des künstlerischen Bewusstseins seines Urhebers aufzufassen suchen. Dieser Kreis ist seiner Natur nach begränzt, indem die Seele des Künstlers mit Hervorbringung von Gestalten beschäftigt ist, in denen sie lebt das aber, was diesen Gestalten die eigentliche Bedeutung, den unergründlichen Sinn giebt, der den Beschauer anzieht und festhält, gehört jener Himmelsgabe an, die den Urheber eben zum Künstler macht, und von deren innerer Natur und Wirken er selbst am wenigsten weiss. Solches Unbewusstsein von der Art der eigenen bildnerischen Schöpfungskraft wird aber kaum von etwas so innig durchdrungen, genährt und gestärkt, als von einem andern geheimen Vermögen — dem der Volksreligion, insonderheit wo diese auf historischem Grunde ruht. Es zieht sich aus der ursprünglichen Quelle der Offenbarung durch religiöse Tradition ein Faden von Geschlecht zu Geschlecht, der poetisch belebt, Erscheinungen hervorbringt, deren Sinn in seiner ganzen Ausdehnung und Bedeutung niemals völlig verstanden werden kann, so wenig als die Offenbarung selber. Diese ursprüngliche Offen-

barung, die sie fortbildende religiöse Tradition, dann die poetische Auffassung des lebenden Künstlers durchdringen einander so innig und erzeugen solchen Reichthum, Tiefsinn und unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen und Zusammenstellungen in Stoff und Erfindung, dass nicht mehr unterschieden werden kann, was der einen oder der andern Quelle angehört. Dieses eigenthümliche Leben, diesen Reichthum, diesen Tiefsinn in der Seele des Künstlers spricht dann wiederum das Kunstwerk selber, fruchtbar erzeugend, auf den empfänglichen Beschauer aus. Er wird ergriffen, belebt, erfüllt, selbstthätig erregt — und erzeugt, unbewusst, das Kunstwerk von neuem. Der Act der Beschauung wird auch wieder ein Gedicht — und dies ist die geheime Kraft jedes echten Kunstwerks, dass es in der Seele des Beschauers, des Hörers, des Lesers, die Thatsache seiner Entstehung erneuert und ihn selbst zum Dichter macht. — Dieser Act nun muss überall vorhergehen; man muss mit dem Kunstwerke die innern Bedingungen seines Daseins durchlebt haben, bevor von einem Verstehen desselben die Rede sein kann. Solches Leben in einem fremden Dasein kann aber freilich nicht mit der Sicherheit des eignen Lebensmechanismus geführt werden, sondern verlangt eine gewisse Zartheit und Zucht, die wenige so schön zu erkennen gegeben haben, als es von Göthe in seinen Kunsturtheilen geschehen ist.

Betrachten wir nun das vorliegende Kunstblatt noch einmal und wenden das eben Bemerkte darauf an, so zeigt sich neben dem äussern Reichthume an Figuren, Gruppen, mannigfaltigen Motiven etc., auch jene innere Fülle unbewussten, religiös-poetischen Vermögens, das im Mittelpunkte der heiligen Geschichte und im Wiederklange eines umfangreichen frommen Gemüthes den einzelnen Gestalten ausgedehntere Bedeutung und Beziehung verleiht, damit das Allgemeine eines überschwänglichen Glaubens überall durchscheine und befriedige. Wer mag nun die Grenze angeben, wie weit jenes unbewusste religiös-poetische Schöpfungsvermögen des Künstlers sich in seinen Andeutungen und Beziehungen auf sinnverwandte Thatsachen und Vorgänge der heiligen Geschichte ausgedehnt habe? — Genug, dass die Darstellung nicht blos befriedigt, sondern aus solcher Glaubens-, Lebens- und Dichtungsfülle hervorgegangen ist, dass sie die Seele des Beschauers zu gleicher Thätigkeit aufregt! — Und was das insonderheit in Frage gekommene Lamm betrifft, das in dieser Scene der Bewillkommnung und Anbetung des neugebornen Christkindes von dem jungen Hirten herbeigetragen wird, so ist nicht etwa einer jener obigen Ansichten und Auslegungen ein ausschliesslicher Vorzug zu geben und nach solchem Massstabe dem Bilde eine höhere oder geringere Bedeutung einzuräumen, sondern darin ist der Werth desselben zu setzen, dass es, jederzeit befriedigend, so verschiedene Auffassungen und Deutungen eben zulässt, möglich macht, ja erzeugt. Der innere poetisch-fruchtbare Gehalt des Bildes ist es also, was seinen Hauptwerth ausmacht — und wer es verstehen will, muss in und mit ihm von innen her leben, gleichsam bis an die Grenzen einzelner bestimmter Deutungen, ja immerhin auch darüber hinaus, wenn man sich nur bewusst bleibt, dass jede Auffassung einer bestimmt abgeschlossenen Ansicht nichts weiter sei, als ein Erzeugniss des poetisch-fruchtbaren Lebens der Darstellung selber und ein Commentar ihres inneren Reichthums. Reiner, gehaltvoller wird indess die Betrachtung und Wirkung eines solchen Kunstwerkes immer bleiben in solchen Augenblicken, wo man, ohne Deutung und Commentar, im ursprünglichen Sinne des Künstlers seine Schöpfung mit ihm still durchlebt.

Schildener.

Kunstnachrichten.

Berlin.

Nach der unlängst erfolgten Trennung der Landschaft Liestal und der Stadt Basel in der Schweiz ist der zum Staatsvermögen des vormaligen Gesammt-Cantons Basel gehörige Kirchenschatz, welcher zur Zeit der Reformation gesammelt und später auf dem Rathhause der letztgenannten Stadt aufbewahrt wurde, zur Theilung gekommen. Die dabei der Landschaft zugefallenen goldnen und silbernen Kirchengeräthschaften, zum Theil durch historisches Interesse, zum Theil durch Alterthum oder Kunstwerth ausgezeichnet, sind am 23. Mai d. J. zu Liestal öffentlich versteigert worden. Als wir, am 25. April d. J. [No. 17., S. 136], diese Versteigerung nach den Berichten der öffentlichen Zeitungen ankündigten, glaubten wir von derselben, auf mannigfache Erfahrungen der Art gestützt, kein sonderlich erfreuliches Resultat erwarten zu dürfen. „Es ist (so bemerkten wir), nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden." — Wir freuen uns, dass unsre Prophezeihung nicht wahr gewor-

den ist; eine bedeutende Anzahl Kaufluſtiger, selbst aus den entferntesten Städten Deutschlands, war in Liestal zusammengekommen und die Gegenstände sind sämmtlich bereits über dem Metallwerthe bezahlt worden, so dass die Gefahr des Einschmelzens nicht mehr zu befürchten steht. Eine namhafte Anzahl derselben befindet sich gegenwärtig in Berlin; sie wurden im Auftrage Allerhöchster und Höchster Personen durch Hrn. Arnoldt, Hofagenten Sr. K. H. des Prinzen Carl von Preussen, Associé des hiesigen Handlungshauses Muhr und Arnoldt, angekauft und standen bei den Herren Muhr und Arnoldt (Königsstrasse No. 14) mehrere Tage der Besichtigung des gebildeten Publikums frei. Wir benennen die wichtigsten dieser Geräthschaften, die zum Theil durch eine besondere Schönheit der Arbeit ausgezeichnet sind: — 1) Ein prächtig grosses, mit goldnen und silbernen Platten, mit Filigran-Arbeit und vielen Edelsteinen (darunter einige mit antiken Gravirungen) besetztes Kreuz; auf der einen Seite, in getriebener Arbeit, das Bild des gekreuzigten Heilandes und die Symbole der Evangelisten, auf den andern, unter Glas, Reliquien von Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Eine Arbeit sog. byzantinischen Styles um die Zeit des Jahres 1200 verfertigt. Dazu ein mit Silberblech überzogener Tragstab, für den Gebrauch des Kreuzes bei Processionen. — 2) Ein Kreuz von weissem Kristall mit messingenen, vergoldeten Beschlägen, den auf letzteren gravirten Ornamenten zufolge aus der Zeit des J. 1300. — 3) Ein Kruzifix von sehr eigenthümlicher Gestalt und Ausführung; ein Untersatz, dessen Rand mit kleinen gravirten, mit Emaille überzogenen Figuren geschmückt ist; darüber ein kleiner, tabernakelartiger Aufsatz in den Formen der gothischen Architektur, und aus diesem drei Zweige emporwachsend, deren mittlerer sich zu dem Kruzifix mit lilienförmigem Schluss der Kreuz-Arme gestaltet, während die Seitenzweige zwei klagende Engelfiguren mit bunt emaillirten Flügeln tragen. Durch die Ausführung dieses Werkes fällt um die Zeit des J. 1300, wie sich vornehmlich aus der Bildung der Figuren und ihrer Gewandung schliessen lässt. — 4) Eine hohe silberne Monstranz, ganz in der Weise der feinen gothischen Tabernakel-Architektur des funfzehnten Jahrhunderts, aber in seltner Reinheit und Gesetzmässigkeit der Formen gearbeitet; mit mehreren zierlichen Statuen, wie denen des Kaiser Theodosius, Heinrich II., des h. Christoph und einigen andern von kleinstem Verhältniss in der Spitze; das Ganze ein Werk von merkwürdiger Anmuth und einer Lasterheit des architektonischen Styles, die überhaupt, vornehmlich aber bei Geräthen der Art, in denen das Ornament gewöhnlich die überwiegende Masse bildet, nicht häufig gefunden wird. — 5) Eine scheibenförmige Monstranz von Silber, mit vergoldetem Laubwerk in schönen, reich gothischen Formen geschmückt, ein Geschenk des Pabstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel vom J. 1455. Auf der Vorderseite der runden Scheibe das Agnus Dei in getriebener Arbeit, darunter das Wappen des Pabstes; auf der Rückseite das knieende Bildniss des Pabstes, sorgfältig gravirt, die nackten Körpertheile silbern, Gewand und Haare vergoldet, eine Figur von sehr beachtenswerthem Kunstverdienste; daneben eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Verhältnisse des Geschenkgebers zu der Stadt ausspricht. — 6) Ein beinahe lebensgrosses Haupt der heiligen Ursula aus vergoldetem Silberblech (das Weisse der Augen silbern, der Stern von dunkler Emaille), auf einem kupfernen vergoldeten, mit durchbrochenen gothischen Verzierungen versehenen Fusse stehend, welches Reliquien der genannten Heiligen enthielt; im Style des vierzehnten Jahrhunderts. — 7) Ein bischöflicher Gerichtsscepter, mit Silberblech überzogen; am Griffe, auf einer runden Platte von vergoldetem Silberblech, die Anbetung des auf den Armen der Maria gehaltenen Christkindes in getriebener Arbeit. — 8) Eine silberne vergoldete Krone, anscheinend ohne sonderlichen Werth, merkwürdig jedoch durch den Umstand, dass die Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaiser Rudolph von Habsburg, dieselbe auf ihrem Paradebette getragen hat. — 9) Zwei kleine bischöfliche Kronze von vergoldetem Silber mit gravirten Zeichnungen. Ferner einige alterthümliche Schmucksachen, Trinkgefässe, Waffen u. dergl. m.

Andre Gegenstände der Liestaler Versteigerung sind nach andren Orten gegangen, einiges Wenige ist von Privatpersonen in Basel gekauft worden. Unter letzteren das berühmte aus Doktenblech getriebene, Altarblatt mit den kleinen Brustbildern des Kaiser Heinrich II. und der Kunigunde, welches aus dem elften Jahrhunderte herrühren soll.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um auf das vorzügliche Lager von alterthümlichen Gegenständen, welches sich in der Wohnung der Hrn. Muhr u. Arnoldt zu Berlin vorfindet, mit wenigen Worten aufmerksam zu machen. Ausser der angedeuteten Sammlung von Waffen, Rüstungen, Trinkgefässen, Geräthen mannigfachster Art sind hier namentlich einige Malerwerke von grosser Bedeutung anzuführen. Unter diesen zeichnen sich vier Tafeln aus der spätern Zeit der alten niederländischen Schule (d. h. aus der Zeit des Schoreel) durch Würde und Anmuth der auf ihnen enthaltenen heiligen Gestalten, sowie durch die energische Färbung vortheilhaft aus. Am Interessantesten jedoch ist ein Carton von Albrecht Dürer, 5 Fuss 8 Z. hoch und über 4 Fuss breit, ein in seiner Art einziges Werk. Es stellt den gekreuzigten Heiland dar, vier Engel, welche das Blut seiner Wunden in Kelchen auffangen, u. Maria und Johannes, zu den Seiten des Kreuzes stehend. Leider hat das Werk gelitten, — in einer Weise, die freilich nicht selten bei grösseren Handzeichnungen Dürer's zu bedauern ist. Der Grund muss sehr beschädigt worden sein, so dass die Figuren von einer späteren Hand auf denselben herausgeschnitten und auf ein andres grundirtes Papier aufgeklebt sind; doch sind die Contoure, bis auf einzelne geringe Ausnahmen, dabei nicht sonderlich gelährdet worden. Mehr zu beklagen ist, dass auch einzelne Theile der Zeichnung selbst beträchtlich gelitten haben, so dass eine Erneuerung derselben in späterer Zeit nöthig geworden war, wie dies z. B. bei der ganzen unteren Hälfte der Maria der Fall ist. Gleichwohl wollen alle diese einzelnen, durch die Zeit herbeigeführten Mängel in Betracht dessen, was wirklich und rein erhalten ist, nicht so gar sonderlich viel bedeuten. Hier erkennt man überall, deutlich und unverfälscht, die eigne freie Hand des Meisters, die Eigenthümlichkeit seiner Linienführung, besonders in den Schraffirungen, die besondere Weise seiner Formenbildung, sowie den Adel und die Grossartigkeit in der Conception des Ganzen. Die Gestalt des Johannes gehört, vornehmlich was die grossartig geordnete Gewandung betrifft, zu den vorzüglichsten Figuren von Dürer's Hand. Eine Handzeichnung dieses Meisters von ähnlich bedeutender Dimension ist dem Referenten nicht bekannt; das in Rede stehende Werk, dessen Originalität allgemein anerkannt ist, würde jedem Kabinette zur besondern Zierde gereichen.

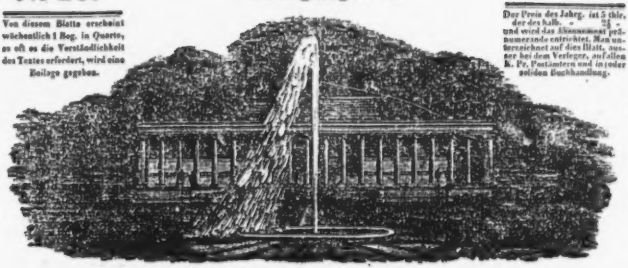
F. K.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 29. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Chalkographie

oder der Kupfer- und Stahlstich in seinen neuesten Erscheinungen und Verhältnissen zur Kunst.

(Beschluss)

Wenn es schon schwer hält, die vorzüglichsten Leistungen der neusten Kupferstecherkunst einigermassen zu überblicken, so ist es bei der ungeheuren Zahl von kleineren Kupfer- und Stahlstichen rein unmöglich, *au fait* zu bleiben. Diese sind wie der Sand am Meere. Sie enthalten oft ungemeine Schönheiten, selbst in Composition und Gegenstand; viel häufiger reducirt sich jedoch ihr Werth auf eine ausserordentliche Technik, welche durch ihre Feinheit (d. h. der Striche und Töne) das Auge des Beschauers besticht, der dann leicht den Mangel an eigentlichem Kunstgehalte übersieht. Selbst in den besten ist die übertriebene Vorliebe für den Effekt bemerkbar, welcher sich auf Unkosten der besseren Eigenschaften der Kunst in den Geschmack des Publikums eingenistet hat, und diesen befangen hält. Glücklicherweise gehören diese Erscheinungen meistens mehr in das Bereich des Buchhandels als der eigentlichen Kunstwelt, wenn diese nicht allenfalls in den Albums der Damen gesucht wird.

Das Material des Stahles, statt des Kupfers zum Stiche, bietet zur Ausbildung dieser Richtung der Chalkographie die erste Ursache; indem seine grössere Dichtigkeit nicht allein zulässt, dass der Stahl-Stecher eine grössere Feinheit der Linien zu zarteren Abstufungen der Töne anwenden kann, als es dem Kupferstecher möglich ist, dessen Material in dieser Feinheit der Behandlung im Drucke nicht aushalten würde; sondern dass auch die ungemein grosse Zahl von Abdrücken, welche eine Stahlplatte im Verhältniss zu der einer Kupferplatte aushält, den Handel

ausserordentlich begünstiget, welcher seine Hauptkraft in der Menge der verkauften Exemplare findet. Schmeicheln sich doch manche spekulative Unternehmer von Stahlstichen so gerne mit dem Bilde, dass der Stahlstich das demokratische Prinzip, der Kupferstich hingegen das aristokratische Prinzip in der Kunst ausmache. Insofern also die Bildung des Volkes oder der Mehrzahl dadurch beabsichtiget werden soll, bietet der Stahlstich in den vervielfältigenden Künsten wesentlichen Vortheil über Kupferstich und Lithographie. — Betrachtet man die Eigenschaften der verschiedenen Vervielfältigungs-Künste, so gewährt die Lithographie nur den Vortheil grösserer Schnelligkeit der Darstellung, aber sie benutzt zugleich das allerunzuverlässigste Material, und bleibt in der Zahl der Drucke am weitesten zurück. So lange sich daher die Lithographie in dem Felde bewegt, welches ihren Eigenschaften entspricht, nemlich einer schnelleren aber weniger vollendeten Ausführung, und ihre Zwecke nicht mit jenen des Stiches verwechselt, wird sie in ihrer Art das beste liefern. So lange der Stahlstich die grösstmöglichste Verbreitung durch den Handel bezweckt, wird er ebenso seine Bestimmung am besten erfüllen. Er wird, seiner Natur nach, dem Geiste der Nation entsprechen, von der er ausgegangen ist. Er muss ferner die Effektsucht so lange hegen und ihr schmeicheln, bis diese, ihrer selbst überdrüssig, sich zu etwas besserem hinwendet. Bis dahin, wo sich der jetzt so sehr ausgebreitete Vertrieb von Stahlstichen, unter weniger günstigen Verhältnissen des Handels, oder durch die Uebersättigung des Publikums wieder stopft, scheinen diese momentanen Kunsterzeugungen alles übrige aus dem Felde schlagen zu wollen. Doch dem wahren Künstler darf dabei nicht Angst werden, der verderbte Geschmack dieser Effekthascherei scheint seinen Culminationspunkt schon erreicht zu haben. Solche Epochen hat die Kunst schon öfter gehabt, und wir dürfen uns nur an die sogenannte englische oder punktirte Manier erinnern, welche von Bartoloszi ausging und einige Zeit Europa mit ihren Produkten überschwemmte. Das, was damals als ungemein schön anerkannt wurde, mag der vernünftige Freund eines guten Geschmakkes jetzt eben so wenig, wie der Anhänger der herrschenden Mode, ansehen.

Aber die Frage: ob der Stahl nicht zu den besseren Zwecken der Kunst zu verwenden und somit die grössere Verbreitung und die Möglichkeit der Anschaffung besserer Kunstwerke für eine grosse Zahl wenig bemittelter Kunstfreunde, mit den Vorzügen zu vereinigen sei, welche bisher das Kupfer behauptet hat, liegt hier ziemlich nahe, und ist namentlich für jeden Kupferstecher von der grössten Wichtigkeit.

Das Einzige, was dieser Verbindung der beiden Zwecke: — künstlerische Vollendung und durchgreifende Verbreitung, — entgegensteht, ist die Schwierigkeit der Behandlung.

Betrachten wir in der Geschichte der Kupferstecherkunst die Werke aller ausgezeichneten Meister, so finden wir keinen, in welchem sich die Blüthe der Kupferstecher-Kunst schöner darstellte als in Gerhard Edelink. Doch ich führe in der Beurtheilung seiner Werke hier lieber einen Mann ein, dessen Autorität Vertrauen einflössen darf. Es ist Longhi, welcher in seinem Traktate über die Chalkographie von Edelink folgendermassen spricht: „Dies ist der „Kupferstecher, dessen Werke nicht allein nach meinem Urtheile, sondern nach dem Ausspruche der „Verständigsten, den ersten Platz unter den Werken „der Kupferstecherkunst einnehmen . . . . . Er besass in hohem Grade die Fertigkeit der Zeichnung, „nicht nur von der einen Seite des Conturs, in welchem über jeden Andern Raimondi sich auszeichnet, „sondern auch von jener des vollendeten Helldunkels, „der Luftperspektive, der Lokaltöne, der Weichheit, „Leichtigkeit und Harmonie; er besass alle jene Theile „der Kunst, welche die genauste Darstellung des Wahren und Schönen ohne Hülfe des Colorits bilden „können, welches auch Raimondi nicht besass. Was „den Stich anbelangt, so übertreffen ihn wohl viele „Kupferstecher in diesem oder jenem Theile, aber nicht „nur, dass Keiner ihn besiegte, sogar Keiner erreichte „ihn in dem wichtigsten Theile unserer Kunst, nemlich in der wohlberechneten Bewegung der Strichlagen (tratteggio,) welches so viel sagen will, als in „der grössten Kenntniss der Form und der Rundung „der Körper. Diese, für jeden Andern so schwierige Bewegung der Strichlagen erscheint in ihm „so natürlich und augenblicklich, dass selbst bei dem „schwierigsten Zusammentreffen von Zufälligkeiten er „sich nie verwirrt oder abbricht; und gleich wie ein „Thermometer, welches bei jeder kleinen Aenderung „der Atmosphäre ein Zeichen giebt, biegt sich bei „jeder kleinen Vertiefung oder Erhöhung seine Strichlage weder zu sehr noch zu wenig, indem sie sich „wunderbar verengt oder erweitert. Auf diese Art

„scheint sein Grabstichel an der Oberfläche jedes „Gegenstandes, den er darstellt, leicht hinzustreifen, „wie der Daumen des erfahrenen Bildhauers sich meisterhaft auf der weichen Thonerde hin und her bewegt, um seinem Modelle Geist und Anmuth zu geben. Nie ist er kecker als nöthig ist, nie bizarr; „aber beständig und nach Erforderniss gemässigt, lässt „er die Striche jetzt in leichte Punkte ausgehen, jetzt „plötzlich abbrechen; bald lässt er sie einfach und „an Verstärkung zunehmen, bald verbindet er sie mit „einer zweiten und dritten Strichlage, aber immer „mit jenem so schwierigen Scheine der Leichtigkeit, „und mit jenem Gleichgewichte der Kunstbildung „(artificio), welche in Kunst-Werken jeder Art das „wahrhaft Schöne der Darstellung bilden."

„Daher sind die Kupferstiche dieses hohen Künstlers immer kräftig in der Schattirung, ohne schwarz „zu sein; von concentrirtem Lichte, ohne glasartig; von „reinen Strichlagen, ohne glänzend; bestimmt und „fest zur richtigen Zeit, ohne ausgeartet; weich und „zart, ohne baumwollen; abwechselnd in Ton und „Behandlung, ohne unharmonisch zu sein."

Nachdem Longhi die Schönheiten mehrerer Stiche von Edelink zergliedert, führt er folgendermassen fort: „Aber das Werk, welches mir am besten gefällt, und „an welchem er selbst mit Recht seinen Gefallen „hatte, ist das Bildniss des Malers Philipp Champaigne. „Ehe werde ich sterben, als aufhören oft und mit „immer neuer Verwunderung es zu betrachten. In „ihm erkennt man, wie sehr er gleich grosser Zeichner und Stecher war: denn in diesem Kopfe ist alles nur Kenntniss und Wahrheit der Natur: Wer „ihn in natürlicher Grösse kopiren wollte, würde „nichts hinzuzufügen haben an Abwechselung der „Flächen und Formen oder den kleinen Zufälligkeiten der Naturbildung; du findest darin den Knochenbau, die Haut mit ihrer zarten Fettigkeit; die „Augen sind belebt und sehend, die Lippen feucht, „das Kinn mit einem, seit einigen Tagen nicht rasirten Barte bedeckt; schön und wahr wachsen die „Haare aus der Haut über der Stirne und schlängeln sich an den Schläfen in schönen wogenden „Massen; und indem sie sich hier und da spielend „loslassen und vereinzeln, verlieren sie sich wieder „in der Masse oder dem Hintergrunde."

Wie materiell und plump stehen gegen diese Stiche von Edelink nicht die meisten und selbst die besten unserer modernen Stiche, worin Effekt und übertriebener Farbenton die breitesten Striche nöthig macht, welche durch ihre auffallende Schwere in dem grössten Contraste zu dem leichten, beweglichen und weichen Gegenstande stehen, welchen sie darstellen sollen. Wenn seit Edelink vielfache Abwechselung in der Behandlung des Kupferstichs aufgetaucht ist, und abwechselnd bald Aquatinta, bald Punktiermanier, bald Schwarzkunst schön gefunden wurden; wenn dann eine Behandlung durch Strichlagen von einfachen Parallelstrichen in bald vertikaler, bald horizontaler oder gar spiraler Richtung als Mode erschienen ist; wenn jetzt ein malerisches Gekritzel mit der Nadel und dann wieder eine übermässige Breite und Stärke einzelner Strichlagen das Mittel der chalkographischen Darstellung ausmachte; wenn die Kupferstiche bald leicht und einfach und dann wieder bis auf die grösste Dunkelheit und Kraft gestochen worden sind; wenn neben diesen vielfachen Abstufungen der Stichsweise die Kupferstechkunst dennoch stets wieder von allen Verirrungen der Mode und des verdorbenen Geschmackes zu der vernünftigen Darstellung durch Grabstichel und Nadel zurückgekehrt ist; und wenn selbst in den Zeiten der grössten Geschmacksverderbtheit vernünftige Kunstfreunde das Uebergewicht des Werthes nicht verkennen konnten, welches Stiche dieser Art vor allen momentanen Ausschweifungen hatten: so ist der Grund dieses Vorzugs einzig in der Natur des Kupferstiches zu suchen.

Die charakteristische geistige Schönheit des Kupferstiches, als einer selbstständigen Kunst, besteht darin, dass er mit eigenthümlichen Mitteln des Stiches (Striche und Punkte) ein monochromatisches Bild darstelle, welches dem polychromatischen Vorbilde möglichst treu entspreche. In der übereinstimmenden Anwendung der Instrumente und des Materials des Stiches zur Erreichung dieser Schönheit der Darstellung besteht die technische Vollkommenheit der Stechkunst oder ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, durch welche sie sich von den übrigen zeichnenden Künsten als eine eigene selbstständige Kunst hinstellt. Jedoch erst in dem Werthe des Dargestellten liegt (wie in jedem Kunstwerke) das wahre Verdienst eines chalkographischen Werkes.

Wenn nun die Werke Edelink's die Blüthe der Kupferstecherkunst eben so bezeichnen, wie Raphael's Werke die Blüthe der Malerei, oder die Werke von Phidias jene der Sculptur; wenn die Malerei nach allen möglichen Ausschweifungen immer wieder

zu jener edlen Einfachheit raphaelischer Kunst zurückkehren musste, welche in jeder Kunst ein Kennzeichen der Blüthe ist, und über welche Eigenschaften hinaus keine höhere Vollendung mehr denkbar ist; wenn die Sculptur an den Grenzen, welche sie unter Phidias erreicht, wieder umkehren musste, um nach langen Verirrungen endlich wieder einmal an jenes Ziel zu gelangen; wenn es endlich allen Künsten eben so geht: wie sollte die so beschränkte Kupferstecherkunst eine zweite vollendete Blüthe treiben, die über Edelink hinaus ragte, da sie doch nur einzelne Theile, auf Unkosten der anderen, vorzugsweise hervorhebt? Müsste sie nicht auch vielmehr zu den edlen Schönheiten zurückkehren, welche sie zur Zeit ihrer Blüthe entwickelte? —

Wäre daher der Stahl geeignet, diese künftige zweite Blüthe der Stechkunst zu begünstigen, so wäre er das echte Vehikel dieser Kunst, und seine Benutzung ein Schritt zur Vervollkommnung, und er wäre zugleich das Mittel allgem... ...bildung für die Kunst.

Untersuchen wir nun dieses Material, und sein Verhältniss zu dem Künstler, der es benutzen soll. Doch fangen wir bei dem Künstler selbst an!

Welche eigene Zusammenstellung eines Charakters von Talent und Ausdauer, von künstlerischem Sinne und mechanischem Geschicke, von reger Thatkraft und ausdauerndem Phlegma ist nicht für den Menschen nöthig, der sich mit Auszeichnung dem kupferstiche widmen will. Fünf Jahre, sagt Longhi, sind kaum hinreichend die blosse Schwierigkeit zu überwinden, welche das Kupfer dem Grabstichel entgegensetzt, bis endlich der unermüdete Schüler sein Instrument nach freier Willkühr zu lenken vermag, wie es sein Gefühl für Zeichnung fordert.

Doch er kann es erreichen; seinem regen Sinne wird es möglich, über das halsstarrige Material zu siegen, das der geübte Kupferstecher wie Wachs mit seinen Instrumenten durchschneidet. Und nun bildet er mit Vergnügen die Formen, welche unter seinen Händen Geist und Leben empfangen. Die Arbeit wird ihm zur Lust, an welcher sich sein Talent nach erhält und zu andern Arbeiten ausbildet.

Wie ganz anders steht es um den Stahlstecher, der sich mit Erfolg grösseren Werken unterziehen wollte? — Kaum berührt er mit dem Instrumente von gleichem Metalle die Oberfläche der Platte, auf welche er stechen soll, so ist die feine Spitze schon abgebrochen; hundertmal lässt er es sich nicht verdriessen, dieselbe wieder anzuschleifen, und um das Uebel weniger empfindlich zu machen, schleift er sie jetzt immer stumpfer und klumpiger. Kaum glaubt er den Stichel in der Richtung fortzubewegen, welche die Zeichnung verlangt, so weicht unwillkührlich das Instrument von dem Wege ab, oder es gleitet stumpf über die Oberfläche hin. Unter Verwünschungen schleift der gequälte Stahlstecher abermals hundertmal das Instrument, das er jetzt verzagter nur braucht, und auf andere Mittel denkt, dem harten Material die Furchen seines Willens einzudrücken.

Der Widerstand reist im Menschen die Kraft; geistiger Widerstand zeugt geistige Kraft, materieller Widerstand aber die mechanische und industriöse Kraft. Leider muss hier schon der Stahlstecher an künstlerischem Sinne aufgeben, was er an technischem Sinne gewinnt.

War die Hand nicht im Stande, den Grabstichel nach freier Willkühr zu lenken, und konnten die Striche, wie Worte im Flusse der Rede, leichtfliessend dem Gedanken nicht nachkommen, so greift er jetzt an der Nadel und dem Aetzwasser. Dürfte er diese nun frei regieren oder hätte er nur einen kleinen Raum mit Strichen zu überziehen, so wären sie ihm völlig genügend; aber die Grösse seiner Gegenstände erfordert eine gewisse Regelmässigkeit der Behandlung, damit die Tinten rein und die Zeichnung ausgebildet erscheine. Was für den Grabstichel anpassend, ist es für die Nadel nicht mehr. Die durch das Aetzwasser vertieften Striche entbehren jener fliessenden Glätte und Parallelität. Mit einer ausserordentlichen Ueberlegung muss er in dem Plane seiner Arbeit zu Werke gehen, die mit den schneidenden Instrumenten nur schwach angelegten Striche durch das Aetzwasser vertiefen und die vertieften durch den Grabstichel wieder glätten. Ueberall trifft er auf neue Schwierigkeiten, welche seinem geschwächten Talente entgegen treten, die künstlerische Kraft muss endlich unterliegen, das Material verlangt immer mehr die Hülfe des Aetzwassers und statt der einfachen, zarten und fliessenden Behandlung, im Sinne Edelinks, werden schroffe Gegensätze, Effektliebe, und eine glatte glänzende Technik, ohne Gefühl für Zeichnung, die weiten Massen leblos überziehen.

Die Länge der materiellen Arbeit, welche bei dem Kupferstecher schon kaum vergönnt, dass sich der Stecher auch eine eigentlich künstlerische

Bildung erhalte, nimmt dem Stahlstecher endlich so alle Zeit und Kraft, dass man nicht begreifen kann, wie er nicht zuletzt ganz zur Maschine werden soll. Der Industrie und dem Handel wird er dann freilich noch dienen, vielleicht auch der Bildung der Mehrzahl des Volkes; aber wie es um den Dienst der Kunst, wie es endlich mit der Höhe des künstlerischen Werthes seiner eigenen Werke aussieht, das wage ich für die Zukunft noch nicht zu bestimmen.

Aber, — höre ich mir vorwerfen, — es existiren ja schon recht gute und grosse Stiche auf Stahl, z. B. der Evangelist Johannes nach Domenichino. — Ja, und es werden in kurzem noch andere und grössere erscheinen, z. B. das Abendmahl nach Leonardo da Vinci, und die Sixtinische Madonna von Raphael, u. Andere, und zwar schön gestochen, und um einen billigen Preis; aber würden sie je existiren können, wenn Müller und Morghen ihre Kunst und ihr Talent nicht auf Kupfer ausgebildet hätten, und in ihrer höchsten Blüthe mit reger Schwungkraft nicht jene hohen Kunstwerke des Kupferstichs gemacht hätten, von welchen diese jetzt getreue Nachstiche sind, welche Stahlstecher mechanisch Strich vor Strich nachgraben, wo jenen Meistern erst die vollendete Kenntniss ihrer Kunst die Mittel an die Hand gegeben, den Geist ihrer Originale zu erfassen, und mit eigenthümlicher Schönheit in ihrer Kunst wiederzugeben? Diess ist wohl ein Unterschied, wie Erfindung und Nachahmung. — Doch wir haben selbst Originalstiche auf Stahl und von bedeutender Grösse, und werden wahrscheinlich in kurzer Zeit noch mehr bekommen müssen, denn wozu ist der menschliche Geist nicht alles fähig! Aber ob wahrer Kunstwerth darin erreicht ist; ob die Ausbildung des Künstlers trotz aller Schwierigkeiten des Materials, dennoch dieselbe Höhe erreichen kann, und mit den Künstlern auch die Kunst einst wieder das Höchste erreichen wird, daran wage ich zu zweifeln, — indem mir selbst die Kraft mangelt, den bisher bebauten Boden des Kupfers mit dem, für mich noch nicht urbaren Felde des Stahles zu vertauschen.

Möchte mich die Kunst ferner tragen und stützen, deren Dienste ich mich bisher gewidmet habe, und möchte mir der Handel und die Industrie den Wunsch verzeihen, ferner bleiben zu wollen, was ich bisher mit Vergnügen und nicht ganz ohne Ruhm war:

ein Kupferstecher.

Ueber das neuerworbene Gemälde des Andrea del Sarto

im Königlichen Museum zu Berlin.

Die bedeutenden Fonds, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs den K. Museen von Berlin zur fortgesetzten Vermehrung und Bereicherung überwiesen worden sind, lassen uns mit der Zeit eine genügende Vervollständigung dieser, in historischer Rücksicht bereits so interessanten und belehrenden Sammlungen erwarten. Eine namhafte Anzahl meist sehr bedeutsamer Werke ist in den wenigen Jahren, die seit der Eröffnung des Museums verflossen sind, erworben und vornehmlich die Gemälde-Gallerie, welche an Meisterwerken ersten Ranges ursprünglich Manches zu wünschen übrig liess, mit einer Reihe vorzüglich werthvoller Stücke bereichert worden. Unter den, in der neuesten Zeit angekauften, Gemälden ist als das bedeutendste ein grosses Altargemälde von Andrea del Sarto zu erwähnen, welches eine der Lücken dieser Sammlung in erfreulichster Weise ausfüllt. Zwar besass die Gemälde-Gallerie bereits früher einige, in ihrer Art ebenfalls treffliche Tafeln dieses Meisters ein Paar grau in grau gemalte Skizzen (unter denen besonders die eine, die Darstellung einer heiteren Gesellschaft, mit Spiel und Tanz beschäftigt, sich durch die reizvollste Anmuth auszeichnet) und ein sehr tüchtiges, alla prima gemaltes Portrait, die Gemahlin des Künstlers, Lucrezia del Fede, darstellend; doch konnten diese natürlich, ihrer Beschaffenheit nach, nicht genügen, um die Stelle zu bezeichnen, welche Andrea im Gange der italienischen Kunstentwickelung einnimmt. Freilich ist hier zu bemerken, dass zur Bezeichnung dieser Stelle die Gallerieen überhaupt und fast ohne Ausnahme nur Belege für Andrea's spätere Ausbildung enthalten können; dass Staffeleibilder seiner früheren Zeit höchst selten sind; dass man aber, um das Talent und die Bedeutsamkeit dieses Künstlers genügend zu würdigen, nothwendig auf seine früheren Arbeiten Rücksicht nehmen muss. Zeigt sich nemlich in seinen späteren Werken eine eigenthümlich ausgebildete, freie und meisterhafte Technik, vornehmlich in der Behandlung der Farbe, so vermisst man dagegen bei diesen nicht selten den Ausdruck der Seele, überhaupt eines lebendigen, dem Beschauer sich mittheilenden Gefühles, — dessen Da-

sein gerade einen wesentlichen und höchst schätzbaren Vorzug seiner Jugendwerke, wie jener edlen und anspruchlosen Fresken im Vorhofe von SS. Annunziata zu Florenz, jenes holden, tief gemüthvollen Bildes der Verkündigung im Palaste Pitti (Stanza di Giove, No. 124. — ursprünglich für die Klosterkirche S. Gallo bei Florenz gemalt und nachmals in S. Jacopo tra' Fossi aufbewahrt), bildet.

Das neuerworbene Gemälde des K. Museums zu Berlin, welches eine, von Heiligen umgebene Madonna darstellt, ist mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet; es ist demnach zwei Jahre vor dem Tode Andrea's, in seinem vierzigsten Lebensjahre, gemalt und gehört der spätesten Zeit des Meisters an; doch ist es seinen vorzüglicheren Leistungen dieser Periode zuzuzählen. Schon Vasari, in der Lebensbeschreibung des Andrea, giebt über das Bild eine kurze Notiz, indem er sagt: „Nach diesem Gemälde (einem Altarblatte für das Kloster Vallombrosa) trug ihm Giuliano Scala auf, um es nach Serrezzana (Sarzana) zu schicken, in einer Tafel eine Madonna zu malen, sitzend, mit dem Kinde an der Brust, und zwei Halbfiguren von den Knieen aufwärts: S. Celsus und S. Julia, (sodann:) S. Onuphrius, S. Catharina, S. Benedictus, S. Antonius von Padua, S. Petrus und S. Marcus; welche Tafel den übrigen Werken Andrea's gleich geschätzt wurde." Später gedenkt Lanzi desselben in seiner Geschichte der italienischen Malerei mit folgenden Worten: „Andrea verfertigte eine grosse Anzahl von Bildern, so dass er auch ausserhalb seines Vaterlandes sehr bekannt ist. Das beste Stück, welches die Auswärtigen besitzen, ist vielleicht jene Tafel, welche aus der Dominikanerkirche v. Sarzana in einen Palast von Genua (den der Familie Mori) überging; zu Sarzana findet man eine sehr vorzügliche Kopie desselben. Es ist im Geschmacke des Fra Bartolommeo componirt; und ausser den Heiligen, welche auf den Stufen zu den Seiten der Madonna angeordnet sind, vier stehend und zwei kniend, befinden sich im Vordergrund des Bildes noch zwei sehr grosse Figuren, die wie auf einem tiefer liegenden Grunde dargestellt sind, indem man sie nur bis zu den Knieen*) sieht. Ich weiss, dass eine solche Anordnung von den Kritikern getadelt wird; gleichwohl begünstigt sie hier, eine solche Anzahl von Figuren auf verschiedene Weise zu gruppiren und einen grösseren Abstand zwischen den näheren und den ferneren hervorzubringen, so dass der Schauplatz sich auszudehnen scheint und jede Figur genügenden Spielraum gewinnt." — Zur Zeit der französischen Revolution kam das Bild in den Besitz eines englischen Gemälde-Sammlers Champernown, nachmals in die Hände des bekannten Kunstfreundes und Gemäldehändlers Delahante zu Paris. Nachdem es sodann die Gallerieen Lapérière und Lafitte zu Paris geschmückt hatte und letztere vor einigen Jahren verstreut worden war, hat es an seiner gegenwärtigen Stelle einen Ruhepunkt, hoffentlich für lange Zeit, gefunden.

Das Gemälde ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und lässt überall die freie, leichte und geistreiche Führung des Pinsels erkennen. Dies ist ein um so grösserer Vorzug, als eben in dieser Technik des Pinsels der Hauptwerth des Bildes besteht. Es ist, bei jenen eigenthümlichen silbergrauen Tönen der Carnation, die man stets auf Andrea's Bildern bemerkt, zugleich eine ausserordentliche Kraft und Energie des Kolorites darin, eine schöne Harmonie des Ganzen bei mannigfach wechselnden, glühend gefärbten Gewändern, vor Allem aber, — und was diesem Bilde vielleicht einen Vorzug vor allen übrigen grösseren Werken Andrea's giebt, — ein klares, durchsichtiges Helldunkel, ein zartes, ätherisches Spiel der die Gestalten umfliessenden Luft, dass das Werk in dieser Hinsicht einer der schönsten Eigenthümlichkeiten Correggio's theilhaftig wird. Die Gesammtwirkung desselben auf den Sinn des Beschauers ist demnach sehr bedeutend; sie wird durch die würdige Anordnung in den bedeutendsten Theilen der Composition noch mehr gehoben. Vornehmlich sind die beiden Gruppen von je drei Heiligen zu den Seiten der Madonna in Rücksicht auf ihre grossartig ruhige Gesammtanordnung, auf die Leichtigkeit, mit welcher diese Figuren im engen Raum bequem neben einander stehen, rühmlich zu erwähnen; diese Anordnung bildet das schönste Mittelglied zwischen jener alterthümlich feierlichen, aber steifen Aufstellung der Figuren und der späteren Weise, welche die Ruhe des Ganzen und die Symmetrie aufzuheben beginnt. So zeichnen sich auch die einzelnen dieser Gestalten, bei mannigfach verschiedener Haltung und Geberde, in einer schönen, der statuarischen Gemessenheit verwandten Weise, namentlich die beiden Mittelfiguren dieser Gruppen, Benedict und Antonius, beide in feierlichen weissen

*) Diese Angabe ist bei Lanzi und Vasari unrichtig: man sieht die beiden Figuren nur als Brustbilder.

Mönchsgewändern, und Catharina, welche zur Rechten kniet. So ist ebenfalls die Gewandung an ihnen in schöner Stylisirung behandelt, während man sonst bei Andrea's späteren Werken nicht selten (auch hier in der Halbfigur des h. Celsus) eine flachere, mehr willkührliche Manier in diesem Theile der künstlerischen Technik bemerkt. Doch treten bereits in der Composition des Ganzen einige minder ansprechende Motive entgegen. Zunächst in Bezug auf die Madonna. Zwischen den beiden genannten Gruppen, vor einer nischenförmigen Architektur, schwebt sie, sitzend, von einem Wölkchen und zwei kleinen Cherubimköpfen getragen, in der Luft. Diese Anordnung erweckt in dem Beschauer ein doppelt unbehagliches Gefühl; man begreift nicht, wie diese volle kräftige Gestalt, die in fester Stellung sitzt und nichts von dem Charakter eines schwebenden Wesens hat, sich auf diesem dünnen Wölkchen halten könne, und man findet zugleich den Raum zwischen den beiden Heiligengruppen zu beengt, als dass eine schwebende Gestalt sich darin ohne Unbequemlichkeit bewegen könnte. Eine solche Befangenheit in der Anordnung desjenigen Theiles heiliger Compositionen, der der Intention nach gerade die grossartigste Wirkung machen sollte, findet sich übrigens auch noch anderweitig bei Andrea del Sarto (auch bei Fra Bartolommeo, — und darauf scheint sich zum Theil Lanzi's oben mitgetheilte Vergleichung zu beziehen), wie namentlich in seiner Madonna di San Francesco, in der Tribune zu Florenz, wo die Madonna auf einem kleinen Altärchen steht und, zumal bei der lebhaften Bewegung des Kindes, sehr für die Sicherheit ihrer Stellung fürchten lässt. Bei unserem Bilde ist diese Anordnung um so befremdlicher, als sie mit den ruhigen Seitengruppen so bedeutend contrastirt. Dann möchte ich auch die Hinzufügung der colossalen Halbfiguren im Vorgrunde, vor den Stufen, darauf die übrigen Heiligen stehen, nicht gerade rühmen. Sie sind äusserlich hinzugekommen, schliessen sich dem übrigen Theile der Composition nicht wesentlich an, erwecken das unbehagliche Gefühl eines mangelhaften Abschlusses und zeigen die Absichtlichkeit, jenen von Lanzi erwähnten Effekt hervorbringen zu wollen.

Soviel über die Composition und das Aeussere des Bildes. Betrachten wir nun, wie es sich mit dem mehr Innerlichen desselben, mit dem Charakter und dem Ausdruck der dargestellten Figuren (sofern sich diese beiden Eigenschaften bei ruhigen, ohne besondere Handlung zusammengestellten Figuren scheiden lassen) verhält. In Bezug auf charakteristische Darstellung finden wir in diesem Bilde einige vorzügliche und gewiss auch nicht zu häufig vorkommende Schönheiten, vornehmlich in den, zur Linken des Beschauers befindlichen drei Heiligen. Petrus, im Hintergrunde, zeigt einen Kopf voll strengen feurigen Ernstes, Benedict höchste, feierliche Würde und Milde; Onuphrius, der im Vorgrunde kniet, ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er ist, seinem phantastischen Einsiedlerleben gemäss, nackt dargestellt, mit einem Blätterkranze umgürtet; die strengen ascetischen Formen des Körpers, der zur Madonna emporgewandte Kopf, die wirr herniederhängenden grauen Locken, alles dies bildet eine sehr anziehende Persönlichkeit, die um so ergreifender wirkt, als hier Alles mit höchster Meisterschaft gemalt ist. Anders verhält es sich bei den anderen Figuren. Antonius, auf der rechten Seite, steht zwar in lebenvoller Geberde da, aber sein Gesicht ist ohne den Ausdruck des innerlichen Affektes, den zu erwarten man gerade bei der Darstellung dieses Heiligen berechtigt sein dürfte. Catharina, welche dem Onuphrius entsprechend im Vorgrunde kniet und deren Stellung eine demüthige Hingebung anzudeuten scheint, ist im Ausdrucke ziemlich gleichgültig und nüchtern. Die Madonna ebenso, wennschon ihr Gesicht in edlen Zügen gezeichnet ist. Das Christkind, das in lebhafter Bewegung die Mutter umfasst, ist sogar von einer unangenehmen Nüchternheit des Ausdruckes und überdiess von kalter trockner Färbung. Die Halbfigur des h. Celsus, die sich überhaupt in der ganzen Zeichnung nicht angenehm macht, lässt den Beschauer kalt; die der h. Julia dagegen spricht durch eine lebendige Naivetät des Ausdruckes an, obgleich gerade hier das Charakteristische in den Zügen ihres Gesichts (in deren Motiven man Andrea's stetes Vorbild, seine Gemahlin Lucrezia, wiedererkennt) eines gewissen höheren Adels entbehrt.

Ich sehe mich hier, um nicht missverstanden zu werden, zu einer Bemerkung über jene Anforderung an den Ausdruck in diesen Gestalten veranlasst. Es wäre unbillig, überall in den Köpfen heiliger Figuren besondere religiöse Empfindungen, ein vorzugsweise geheiligtes Gemüthsleben dargestellt zu verlangen: bei dem Mangel eines solchen trägt minder der Künstler die Schuld, als seine Zeit, welche ihn mit Aufträgen, die seiner Eigenthümlichkeit vielleicht nicht

ganz angemessen waren, beschäftigte. Zu jener Zeit wurden eben vorzugsweise Gemälde für kirchliche Zwecke verlangt und es steht a priori schon nicht zu erwarten, dass alle Maler solcher Kirchenbilder vorzugsweise eine kirchlich religiöse Richtung gehabt haben sollten. Im Gegentheil ist diese Richtung die ganze Zeit der katholischen Malerei hindurch sogar selten, und Maler wie Fiesole und Perugino, bei denen sich dieselbe mit Entschiedenheit zeigt, stehen ziemlich vereinzelt da; ja, in ihren Werken tritt diese Richtung wiederum einseitig hervor, und jener Ausdruck eines männlichen, im Kampf mit dem Leben errungenen religiösen Bewusstseins findet noch seltner im Bilde sein entsprechendes Gepräge, wie auch nur wenige unter den Werken, die aus Raphael's Atelier hervorgegangen sind, ein solches tragen. Um billig zu urtheilen, müssen wir demnach im Allgemeinen nicht sowohl nach dem kirchlich erbaulichen Eindruck dieser Altargemälde, nicht nach dem orthodoxen Sinne des Malers, nach dem Ausdrucke der Heiligung in seinen heiligen Gestalten fragen, sondern nur danach, ob überhaupt ein seelenhaftes Element, ob Geist und Gemüth in ihnen lebt, ob die Fähigkeit zur Begeisterung aus ihnen spricht, ob sie uns als würdige Repräsentanten der Menschheit gegenüber stehen. In solchem Belange hat der grössere Theil z. B. von Masaccio's, von Tizians, von Rubens kirchlichen Werken u. a. m. einen sehr hohen Werth, und wir werden uns vor ihnen stets, wenn auch nicht in speziell kirchlicher, so doch in allgemein menschlicher Weise erbaut finden. Ja ich möchte noch weiter gehen. Wir finden zuweilen kirchliche Werke, in denen das Heilige nicht bloss unberücksichtigt gelassen, sondern sogar das entschieden Unheilige statt dessen untergeschoben ist. Aber auch hier müssen wir die Eigenthümlichkeit des Künstlers berücksichtigen. Es giebt Künstler, welche einen entschiedenen Hang zur Darstellung des Gemeinen und Häuslichen haben, darin sie aber alle Elemente der Leidenschaft, der Kraft, selbst einer eigenthümlichen, aus einer besonderen Stimmung des Gemüthes hervorgegangenen Grossartigkeit zu entwickeln und somit auf den Beschauer einen zwar nicht erbaulichen, aber häufig sehr mächtigen und ergreifenden Eindruck hervorzubringen wissen. Solchen Werken gegenüber wird der vorurtheilslose Beschauer sich nicht durch den unpassenden Titel zu einem einseitigen Urtheil verleiten lassen. Wenn uns Caravaggio das feierliche Leichenbegängniss eines Banditen-Hauptmanns unter dem Namen einer Grablegung Christi (ich meine das Bild in der Gallerie des Vatikans), wenn uns Rembrand liederlichen Bauerngesindel in einer verfallenen räuchrigen Hütte unter dem Namen einer heiligen Familie vorführt, so sind das freilich arge Missgriffe in der Benennung dieser Bilder; gleichwohl müssen wir auch hier die Fülle des Lebens, den Geist der Darstellung, die künstlerische Poesie, — den eigenthümlichen Ausdruck bewundern. Und eben dies, für eine wahrhaft ergreifende künstlerische Darstellung nothwendige Element des Ausdruckes, des geistigen Lebens ist es, was ich häufig in den Bildern aus Andrea del Sarto's späterer Zeit, zum Theil auch, wie bemerkt, in dem besprochenen Werke, vermisse. Jedenfalls aber, und besonders in Rücksicht auf die oben angeführten Vorzüge dieses Gemäldes, ist dasselbe als eine der erfreulichsten Bereicherungen der Gemäldegallerie zu bezeichnen.

Von dieser, wie von den anderweitigen Erwerbungen für die Gallerie giebt ein Aufsatz des Direktors derselben, Hrn. Dr. Waagen, in der Allg. Preuss. Staatszeitung d. J. (vom ersten, 3ten und 7ten Juli) sehr ausführliche Nachricht. In diesem Aufsatze sind u. a. die schätzenswerthesten Bemerkungen über die Schule des Johann van Eyck (bei Gelegenheit der neuerworbenen Bilder aus dieser Schule) enthalten; ich kann, in Bezug auf diese belehrenden Bemerkungen, sowie auf die Beschreibung der übrigen neuerworbenen Gemälde, nichts besseres thun, als den geneigten Leser auf den Aufsatz selbst zu verweisen. Vorstehendes über das Gemälde des Andrea del Sarto wurde nur geschrieben, um eine, von dem Urtheil des Hrn. Dr. Waagen hie und da abweichende Ansicht auszuführen. —

Neue Erwerbungen in andren Sectionen des K. Museums sind zum Theil bereits in den Nachträgen der Kataloge (wie denen der Vasen und der geschnittenen Steine) verzeichnet und beschrieben. Ich füge hinzu, dass auch die Sammlung der Bronzen neuerlichst, aus der Versteigerung der Dürand'schen Sammlung in Paris, ein Paar sehr erfreuliche Acquisitionen gemacht hat: einen Dreifuss mit darauf ruhender Schale, von einfacher, aber sehr schöner und seltner Form, mit einigen merkwürdigen Figuren geschmückt, und eine Schale mit einigen eigenthümlichen Darstellungen in Relief, — sowie aus derselben Versteigerung auch ein bemaltes Thongefäss mit der seltenen (archaistischen) Darstellung eines Polyphem erworben ist.

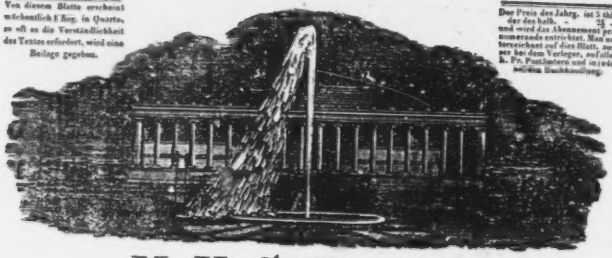
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 30. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr, der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder guten Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Ueber die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer zu Berlin.

Während die Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin, die daselbst befindlichen Sammlungen der antiken u. modernen Sculpturen, der Majoliken und Glasmalereien, der antiken Vasen und Gemmen bereits durch ausführliche Kataloge erläutert, einer zweckmässigen Benutzung von Seiten des Publikums freigestellt und ihrem hohen, zum Theil unvergleichlichen Werthe gemäss gewürdigt und anerkannt sind, steht Aehnliches bei anderen, nicht minder werthvollen und belehrenden Sammlungen dieses vielseitig angelegten Institutes noch zu erwarten. Auch hier wird, was bei jenen bereits vollendet ist, an der Aufstellung und Anordnung, an Katalogisirung und historisch-kritischer Forschung unausgesetzt gearbeitet, um auch diese Theile nicht blos für eine oberflächliche Besichtigung anzulegen, sondern dem gesammten gebildeten Publikum bei einer solchen zugleich den nöthigen Massstab des Urtheiles an die Hand zu geben. Die antiken Bronzen, Gläser und Terracotten, die Münzen und Medaillen, die Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, die merkwürdigen Schnitzwerke in Holz, Elfenbein, Speckstein, welche sich in der Kunstkammer befinden, sowie die eben daselbst vorhandenen modernen Werke in Glas, edlen Metallen u. s. w. sammt den Arbeiten asiatischer, australischer und amerikanischer Völker, die ägyptischen und die germanisch-slawischen Alterthümer, alle diese und andre Gegenstände, bei denen zum Theil der Besuch des Publikums noch gar nicht gestattet werden kann sind in einem Reichthum und einer Vollständigkeit vorhanden, deren sich gewiss wenig andre Orte rüh-

men dürfen, und die, in Verbindung mit den oben genannten, in der Weise, wie eins durch das andre ergänzt wird, eins in verwandschaftliche Beziehungen zu dem andern tritt, einen höchst grossartigen Ueberblick über den gesammten Kunstbetrieb, so weit die Geschichte uns Denkmale der Art aus den verschiedensten Culturstufen hinterlassen hat, gewähren. — Wir haben die Absicht, im Folgenden nur einige Notizen über die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer, — eine der wichtigsten in ihrer Art — mitzutheilen, deren Aufstellung beendet ist und deren Eröffnung für das Publikum in Kurzem, sobald der öffentliche Katalog gedruckt sein wird, bevorsteht.

Die Gegenstände dieser Sammlung füllen einen Saal des Garten-Pavillons von Monbijou (woselbst sich auch die ägyptischen Alterthümer befinden.) Sie sind wenig in die Augen fallend; bei flüchtigem Durchgehen dürfte der Laie wohl den Saal verlassen, ohne eine Ahnung von der Bedeutsamkeit dessen, was er gesehen, mit nach Hause zu nehmen. Eine Reihe von Thongefässen, welche nicht, wie jene des classischen Alterthums, durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnet sind, allerlei unscheinbares Geräth, für das Bedürfniss des Lebens oder für den Schmuck der Kleidung gearbeitet, — was ist denn da, so möchte man fragen, Wichtiges und Grosses zu erkennen, worin denn liegt ihre Wirkung auf den Sinn und auf das Gemüth des Beschauers verborgen? — Zunächst freilich und im Allgemeinen weniger in ihrer künstlerischen Form und Vollendung, als vornehmlich in ihrem Vorhandensein überhaupt; in der Weise wie sie uns als geschichtliche Zeugnisse einer untergegangenen Welt entgegentreten; wie sie uns in stummer und doch deutlich vernehmbarer Sprache von dem Leben der Völker erzählen, deren die geschriebene Geschichte nur in einzelnen fragmentarischen Aeusserungen gedenkt; wie sie sichere Schlüsse in Bezug auf den Culturzustand, auf die Blüthe und Macht der einheimischen Nationen, auf ihre ausgebreiteten Verbindungen mit fernen Völkerschaften gewähren, die, jemehr wir in unsren Combinationen vorschreiten, jemehr wir uns aus den einzelnen festen Punkten ein Bild des Ganzen zusammenstellen, in der That unser höchstes Erstaunen erwecken. Wie die fossilen Ueberreste antediluvianischer Thierarten den Naturforscher in die Urzeit der Welt, in die frühesten Tage der Schöpfung zurückführen, so treten uns hier aus dem Boden, über den wir täglich hinwandeln, die Denkmale mannigfacher Thätigkeit eines jugendlichen Menschengeschlechtes entgegen, die dem Historiker das Dunkel der Urgeschichte erleuchten helfen, und dem Nachfolger jener verschollenen Geschlechter, der dieselben Fluren bewohnt, welche die Spuren ihres Lebens und ihres Todes bewahren, zu gar mannigfachen Gedanken Anlass geben. Aller Orten, meist nur wenige Fuss unter der Oberfläche der Erde, stossen wir auf die Grabstätten unsrer Vorfahren, welche die Lieblingsgegenstände ihres Lebens mit sich genommen hatten und uns dieselben nun, gleich einem Gruss aus fernen Jahrtausenden her, darbieten. Und sollte sich unsrer nicht bei solchem Grusse ein seltsam feierliches Gefühl bemächtigen? Wird es uns nicht, wenn diese vergessene Welt unter unsren Füssen ans Licht tritt, zu Muthe, wie der Kaiserstadt Rom, deren Bewohner (nach den Worten des Kirchenvaters) erbebeten, als die unzählbaren Schaaren der Christen aus den Katakomben hervorgingen und ein zweites Rom, welches unter den Füssen des ersten verborgen gewesen war, sichtbar wurde?

Doch nicht allein in den allgemeinen geschichtlichen und vaterländischen Beziehungen, auch in Rücksicht auf den Entwickelungsgang der Kunst an sich sind die Gegenstände dieser Sammlung von bedeutendem Interesse. Sie gewähren uns, mit grösserer oder geringerer Vollständigkeit, einen Ueberblick über eine der ersten künstlerischen Entwickelungsstufen, die in sich jedoch ziemlich geschlossen und vollendet erscheint, und deren Aehnliches bei den Völkern des classischen Alterthums nur in geringsten Masse erhalten ist. Die Technik, d. h. die Art und Weise der Bearbeitung der vorhandenen Stoffe, und der Formensinn, der sich in diesen Gegenständen ankündigt, beschäftigen den Beobachter in gleicher Weise. In den Thongefässen der mannigfaltigsten Form, die für alle Bedürfnisse des Lebens gearbeitet und — vielleicht weil der ehemalige Besitzer auf das Einzelne einen besonderen Werth legte — mit der Asche des Verstorbenen in die Erde versenkt sind, zeigt sich beides in gleich bedeutender eigenthümlicher Vollendung. Die äusserste, gewiss höchst seltne Geschicklichkeit der Hand erkennt man in allen Gefässen, die in Gegenden, wo kein römischer Einfluss Statt fand, gearbeitet worden sind, indem diese sämmtlich ohne Beihülfe der Drehscheibe (wie sich nach genauer Untersuchung ergiebt) verfertigt und gar häufig in überraschender Eleganz ausgeführt sind. Jene schönen Ge-

fässe, namentlich von glänzender schwarzer Erde, deren Mehrzahl in den Gegenden der Altmark ausgegraben ist, stehen auf keine Weise den geschmackvol'sten der altetruskischen Vasen von Chiusi u. a. O. nach, und zeigen eine Feinheit und einen zarten Schwung des Profiles, der das beste Zeugniss eines regen künstlerischen Sinnes giebt. In den Ornamenten freilich, die einfach aus verschiedenartig punktirten und eingepressten Linien und Streifen bestehen, erkennt man hier noch die vollkommen kindliche Stufe der Kunst. — Aehnlich auch verhält es sich mit den mannigfachen Bronzearbeiten, die, wie sich aus sicheren Schlüssen ergiebt, ebenfalls im Lande gearbeitet sein müssen und nicht minder eine grosse Sicherheit in der Behandlung des Erzes erkennen lassen. Ein ganz eigenthümlicher Formensinn, der zwar wiederum die einfachsten Motive der Gestaltung wählt, dieselben aber mit künstlerischem Gefühle anwendet und in grossem Reichthume combinirt, spricht sich hier in den Verzierungen dieser Gegenstände aus, in den mannigfachen Spiralen, welche die Arm- und Finger-Ringe zu einem in die Augen fallenden Schmucke erheben, in den bunten, verschiedenartigen Bildungen, in welchen die Fibeln, die die Gewande zusammenhielten, die Nadeln und andre Gegenstände des Schmuckes für Menschen und Pferde erscheinen. U. dgl. m.

Wir erwähnten oben, dass die hiesige Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer eine der wichtigsten in ihrer Art sei: — vielleicht wird sie von keiner andern übertroffen. Schon die Anzahl der vorhandenen Gegenstände beweist den Werth derselben: es sind im Ganzen beträchtlich über 3000 Nummern, — nahe an 2000 Thongefässe und über 1300 Arbeiten in Metall, Stein u. s. w. So bietet auch eine jede Classe, in welche der Gesammtvorrath zerfällt, eine zahlreiche Folge von Gegenständen, und im Einzelnen findet sich wiederum höchst Werthvolles, in technischer so wie in materieller Beziehung. Die Aufstellung der Sammlung, welche man dem gegenwärtigen Direktor derselben, Hrn. von Ledebur, verdankt, ist in zweckmässigster, übersichtlichster Weise angeordnet, so dass überall das Gleichartige zusammensteht und die Uebergänge von dem einen zum andern von selbst in die Augen fallen. Früher zwar galt, bei Sammlungen der Art, die Meinung, dass dieselben nicht nach den Gegenständen, sondern nach den Fundorten zu ordnen seien, indem man voraussetzte, dass sich in solcher Weise charakteristische Verschiedenheiten je nach den einzelnen Landschaften und Völkersitzen ergeben müssten. Doch hat sich diese Voraussetzung bei den ausgedehnteren Forschungen der Gegenwart nicht bestätigt; im Gegentheil findet sich Gleichartiges in den entferntesten Gegenden und mannigfach Verschiedenes in der engsten Nachbarschaft, oft in derselben Grabstätte*). Durch die Anordnung nach den Gegenständen erwächst zugleich der grosse Vortheil, dass man auch diejenigen Dinge, deren Fundort unbekannt und nicht mehr zu ermitteln ist (deren eine jede, seit längerer Zeit bestehende Sammlung der Art, durch die verschiedensten Umstände, stets eine bedeutende Anzahl enthält), an passlicher und für die Uebersicht des Ganzen erspriesslicher Stelle unterbringen kann.

So ordnet sich denn die hiesige Sammlung in folgender Weise. Zuerst die grosse Masse der Thongefässe, nach ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammengestellt, beginnend mit den interessanten Gefässen von schwarzer Erde (unter denen ein Paar durch Grösse und Trefflichkeit der Arbeit einzig in ihrer Art sind), dann die übrigen ächt nationalen, an welche sich endlich diejenigen anschliessen, welche, meist den Rheinprovinzen angehörig, den Einfluss römischer Technik zeigen. Mehrere sehr interessante Gefässe aus Bronze. Die Arbeiten in Gold und Silber, welche aus der Fremde eingeführt sind und entschiedene Bestätigung für den ausgebreiteten Handel der Ostseeländer mit dem Orient gewähren: massive gewundene Silberdrähte (als Aequivalent für die ausgeführten Dinge, vornehmlich Bernstein); dicke massive Goldringe von bedeutendster Dimension; andre Ringe; mannigfaches Schmuckgeräth (darunter namentlich ein goldnes, mit Emaillirung versehenes Gehänge, dessen Hauptschmuck eine kunstreich gearbeitete Sphäre bildet, zu bemerken ist) u. dergl. m., — Gegenstände, die, in Rücksicht auf die gleichzeitig in den Grabstätten gefundenen, zahlreichen Gold- und Silbermünzen, von einem ausserordentlichen Reichthum der Urbewohner unsrer Heimath Kunde geben.

*) Wir verweisen, zur Bestätigung des oben Gesagten namentlich auf den „Generalbericht über Aufgrabungen in der Umgegend von Salzwedel vom Professor Danneil zu Salzwedel." (S. Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen etc.) herausg. von *Dr.* K. E. Förstemann, Bd. II, 1836, S. 544 — 584), welcher die Resultate des gegenwärtigen Standes dieser Wissenschaft enthält.

Bronzegeräthe der mannigfachsten Art, zum Theil mit der feinsten Patina bedeckt: Ringe für den Kopf, Hals, Arm, Finger, das Ohr; Fibeln und Heftein; Nadeln; andre Verzierungen, vielleicht für das Geschirr der Pferde, u. s. w. Bronzene Waffen, unter denen namentlich eine reiche Folge jener meisselartigen Instrumente hervorzuheben ist. Alle Gegenstände der Bronze auch in dem minder edlen Materiale des Eisens wiederholt, zum grössten Theile zwar stark, oft bis zur Unkenntlichkeit, oxydirt; in einzelnen Fällen jedoch, wo der Gegenstand durch Asche oder durch Moor vor dem Verrosten geschützt war, sehr wohl erhalten. Instrumente aus Stein, oft durch kunstreiche Bearbeitung spröder Stoffe sehr merkwürdig, deren bedeutendste Anzahl aus steinernen Keilen, durchbohrten und undurchbohrten, besteht. U. s. w.

Endlich noch ein merkwürdiges in Kupfer getriebenes Relief, eine kolossale menschliche Halbfigur ohne Arme, das Gesicht mit einem flammenden Strahlenkranze umgeben, darstellend. Dasselbe stammt aus dem Kloster Colbaz in Hinterpommern, galt, seit es im J. 1745 nach Berlin gebracht wurde, für ein heidnisches (wendisches) Sonnenbild und hat erst neuere Alterthumsforscher zu Zweifeln über sein angebliches Alter veranlasst. Doch ist von Hrn. v. Ledebur bereits vor einigen Jahren die Wahrscheinlichkeit der früheren Annahme mit guten Gründen unterstützt worden *), und auch ich muss gestehen, dass ich keinen Grund zur entschiedenen Verwerfung derselben vorfinde. Zwar fehlt es uns an genauerer Kenntniss der eigentlich bildenden Kunst des wendischen Heidenthums (die aber, in Rücksicht auf die von gleichzeitigen Schriftstellern häufig angeführten Götzenbilder, in besonderer Weise sich manifestirt haben muss), doch zeigen sich an jenem Werke trotz seiner Rohheit einzelne stylistische Besonderheiten, die unseren Vorstellungen von einer wendischen Kunstweise — im Vergleich mit den Leistungen andrer, auf ähnlicher Culturstufe stehender Völker — wohl zu entsprechen scheinen. Dahin ist vornehmlich die eigenthümliche, scharf bestimmte Zeichnung der Brüste und der eigenthümliche Uebergang des Unterleibes in den umgebenden Rand der Bronzeplatte zu rechnen. Dass das Werk nicht, wie allerdings zu erwarten sein müsste, von starkem Roste bedeckt ist, kann leicht von einem späteren Abputz desselben herrühren, und dass es, wie man gewollt hat, zur Zierde eines Sonnenzeigers gearbeitet worden sei, erscheint wenigstens eben so problematisch, als jene ältere Annahme.

Hr. von Ledebur gestattete dem Referenten, das von ihm verfasste schriftliche Verzeichniss der Sammlung, das zunächst für den Gebrauch des Institutes bestimmt ist, einzusehen. Dasselbe enthält genaue Abbildungen sämmtlicher Gegenstände, ausführliche Beschreibungen derselben, Angaben über die Umstände ihrer Auffindung, und allgemeine Notizen, welche auf anderweitig vorkommende ähnliche Gegenstände, vornehmlich auf vorhandene Abbildungen und auf die Literatur derselben, verweisen, — so dass hiedurch diese Sammlung nicht nur mit den übrigen der Art, sondern auch mit der gesammten Wissenschaft des einheimischen Alterthums in den nächsten Rapport tritt. Für den Druck und den Handgebrauch bei Besichtigung der Sammlung würde jedoch dies, zwei starke Folianten füllende Verzeichniss zu bedeutend sein, eine blosse Aufzählung der Gegenstände nach ihrer laufenden Nummer aber auch wenig fruchten können, und um so weniger, als alle einzelnen Gegenstände bereits mit der Angabe ihres Fundortes, soweit solcher bekannt ist, versehen sind. Hr. von Ledebur hat deshalb das für den Druck bestimmte Verzeichniss mehr in resummirender Art eingerichtet, indem er hier jenes, für die Aufstellung minder passliche Verfahren einer Eintheilung nach Ländern und Fundorten zu Grunde legt, dabei näher in die lokalgeschichtlichen Verhältnisse und in die Umstände der Auffindung eingeht, auf die Provinzial-Sammlungen und den vorhandenen literarischen Apparat verweist u. solcher Gestalt mit der Angabe über das Einzelne zugleich Gesammt-Ueberblicke von der grössten Wichtigkeit darbietet. Einzelne, diesem Verzeichniss beizufügende Register, nach den Fundorten in alphabetarischer Folge, nach dem Charakter der Gegenstände, nach der laufenden Nummer, die sie in der Sammlung führen, werden dabei zugleich allen besonderen Interessen entgegen kommen.

Durch eine so gediegene wissenschaftliche Behandlung wird diese Sammlung, die schon in Bezug auf ihr Material eine so vorzügliche Stellung ein-

*) „Das Colbazer Sonnenbild." im „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates," hrsgeb. von L. v. Ledebur. Bd. XIV, 1834, S. 368. — Vergl. auch den Aufsatz „Wie ist der Name Colbaz zu erklären?" von A. Kretzschmer, ebendas., 364.

nimmt, in den Mittelpunkt aller ähnlichen Bestrebungen erhoben, wird dieselbe als der sicherste Stützpunkt für weitere Forschungen hingestellt und lässt sie die erfreulichsten Resultate in Bezug auf die Kunde des einheimischen Alterthums erwarten.

F. Kugler.

Zur

Kunstliteratur.

Mein Römerzug. Federzeichnungen von Franz Freiherrn Gaudy. Drei Theile in 8. Berlin, Enslin'sche Buchhandlung. 1836.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes ist den Lesern des Museums bereits bekannt. Seine „Kopien des Laien“ (im vorigen Jahrgange, No 9 — 14, abgedruckt), Uebersetzungen von Bildern neuerer Künstler in Wort und Reim, haben sich schnell Freunde gewonnen. Sein Gespräch „in der Akademie der schönen Künste zu Bologna,“ das Gedicht „die Piazza Barberini in Rom“ (beide ebendaselbst, No. 49 und 50), die Humoreske „Maler und Weise“ (im gegenwärtigen Jahrgange, No. 7) sind den Bildern des Römerzuges einverleibt worden und mögen dazu dienen, dem Leser die Richtung, die Art und Weise des Verf. in die Erinnerung zurückzurufen. Der Römerzug enthält, wie es der Titel sagt, Zeichnungen aus Italien; er ist das Skizzenbuch, welches, während andre Leute mit dem Crayon zu zeichnen pflegen, hier einmal mit Dinte und Feder abgefasst ist.

Freilich ist es eine eigne Sache mit dem Zeichnen der letztgenannten Art, — indem, im Grunde genommen, auch keine bedenklichere, als mit dem eigentlichen Zeichnen von Seiten des Malers. Kömmt es bei letzterem wesentlich auf geistreiche, lebendige, d. h. künstlerische Auffassung des Vorhandenen an und reicht dabei die Schulfertigkeit der Hand nicht aus, so ist es dieselbe Sache beim Schriftsteller: auch hier frägt es sich eben nur, ob die Schilderung von poetischem Geiste erfüllt ist. Ist sie das, dann wird das Bild, das der Autor mit unsichtbaren Pinselstrichen hingezeichnet hat, lebendig vor die Augen des Lesers treten. Gerade hierin glauben wir einen wesentlichen Vorzug in Gaudy's Römerzuge zu erkennen; gerade diese Leichtigkeit, Sicherheit und Naivetät der Darstellung ist es, welche beim Lesen des Buches so sehr anzieht und Sinn und Gedanken des Lesers mit unwiderstehlicher Gewalt in das schöne Land entführt. In anmuthigem Wechsel ziehen Bilder, die bald von Robert's, Riedel's, Weller's Händen, bald von denen Catel's, Schirmer's, Elzholz's gemalt scheinen, am inneren Auge des Betrachtenden vorüber; und wer vielleicht von den Satyrsprüngen und Raketenblitzen einer übermüthig umhertanzenden Laune, dergleichen in dem Buche auch auf keine Weise fehlen, minder befriedigt wird, der wird sich immer gern an diesen freundlichen, heiteren Stellen, welche das Leben in reiner Objektivität schildern, ergötzen. Die Bilder sind theils in Prosa, theils in Versen geschrieben; im ersten Falle loser an einander gereiht, bunter wechselnd, mit Bemerkungen mannigfacher Art untermischt, im zweiten Falle mehr künstlerisch zu einem Ganzen gerundet. Die Weise der letzteren kennen die Leser aus den „Kopien des Laien.“ Wir geben ein Beispiel der ersten Art, indem wir ohne langes Besinnen in den reichen Vorrath hineingreifen und einige Scenen, welche auf der Strasse nach Tivoli besprochen werden und die zugleich in näherem Verhältniss zu der Tendenz dieser Blätter stehen, mittheilen: —

„Schwerfällig wälzen Büffel einen der ungeheuern, roh behauenen Marmorblöcke der Werkstatt des Künstlers zu. Verwirklicht zieht hier Nerly's frisches lebenskräftiges Bild vorüber, auf welchem der Zug der finstern, tückischen Stiere die Centnerlasten aus den Marmorbrüchen Carrara's dem Atelier Thorwaldsen's zuführt, erliegend unter dem Gewicht der ungeheuern Masse, welcher der Namenszug des Künstlers aufgeprägt ist, jenes Namens, den sie den fernsten Jahrhunderten zurufen wird, nachdem sie Leben aus des Meisters Wunderhand empfing. — Und so wie im Gemälde liegt der Lenker hoch auf dem gigantischen Stein, und schwingt die Lanze mit langem Eisenstachel über die Hörner der halbwilden Zugthiere, und der Knabe schreitet ihnen voran, die in dem Nasenring verschlungenen Zügel führend, und die Büffel stürzen von der Last erschöpft auf die Kniee, und ringen sich, den Boden mit den Gelenken durchwühlend, mit ungeheurer Kraftanstrengung vorwärts.“

„Nerly's Bild wurde eine Zierde der Gemälde-Sammlung Thorwaldsen's, der nur von den Meistern der Mitwelt geschaffen. Seine Werke in dieser Pairskammer zu sehen ist der höchste Stolz für jeden Künstler, denn er weiss dass nicht nur die Aufnahme ihm den künstlerischen Adel sichert, sondern auch dass der Herold seiner Schöpfungen ein Thorwaldsen ist. Der Meister selber ist es, welcher den Beschauer unter seinen Lieblingen herum zu führen nicht ermüdet,

welcher auf den Waffen wetzenden Griechen, das Werk des unglücklichen Robert aufmerksam macht, welcher die Schönheiten des Küchlerschen Gemäldes, den Tod des Correggio, hervorhebt, welcher auf die treffliche Maskengruppe von Krafft deutet, auf Catels Neapolitanische Fischerhütte, auf Riedels Fischerfamilie am Meeresstrande; er ist es welcher die erhabenen Skizzen von Kersten zergliedert, welcher das Meisterbild von Horace Vernet, das schönste Portrait innerhalb der Mauern Roms ins rechte Licht stellt, jenes Bild, in welchem der erste der Maler an dem ersten der Bildhauer das edle Vergeltungsrecht übte, und diesen auffasste wie er die Büste des Malers modellirt. Da steht der edle Däne an das Poussinbrett gelehnt, den Griffel in der Zauberhand, und blickt frei aus lichtblauem Nordlands-Auge um sich, sinnend, träumend, Götter und Helden schaffend — die erhabene hohe Stirn des Löwenkopfes vom königlichen, lockigen Silberhaare umwallt — gross und liebenswürdig wie das Urbild. Die Meister Cornelius und Overbeck, Reinhard und Koch, Camuccini und Pinelli, und wie viele sonst noch, vernehmen die Schätze dieser Sammlung, aber das Auge gleitet nur flüchtig über sie hinweg, um sich die Züge des verehrten Besitzers einzuprägen, und wem dieses gelang, der wird überreich entschädigt den Sonntagsmorgen, an welchem dem Fremden der Besuch bei Thorwaldsen gestattet ist, zu den schönsten Erinnerungen der Reise zählen." —

„Rechts von der Strasse liegen, von einem der alten Wartthürme überragt die alten Steinbrüche Cervaro, aus welchen die Travertinblöcke des Coliseo und der Peterskirche gerissen wurden. Aber nicht diese grossen Erinnerungen allein sind es, welche den Künstler bei dem Klange „Cervaro" begeistern — ein lebensreiches, wildfröhliches Bild wird bei diesem Namen vor seiner Seele auftauchen, und ihn an die glücklichsten Stunden seiner zu Rom im Doppelrausch der Jugend und des Künstlerwirkens vertrauerten Jahre mahnen."

„Alljährlich ziehen um Ostern die Künstler von allen Nationen, von jedem Alter aus der Porta di San Lorenzo den Steinbrüchen zu. Endlose Reihen der mit Lebensmitteln und Weinlonnen beladnen Wagen eilen dem Zuge voran; die Karavane der Kunstgenossen strömt zu Fuss, zu Esel, zu Ross hinter ihnen her. Alle die Masken, welche der keckste Humor, der Uebermuth des Carnevals gebar, entstehen für diesen Tag aus ihrem Sommerschlaf. Der Chinesische Kaiser zieht unter dem mit Glöckchen behangenen Baldachin, von seinen Grosswürdenträgern umringt, vom Schmettern der Trompeten verkündigt, in die Steinbrüche hinab. Weinselige Türken umlagern die Tonnen, künstlerische Banditen umdrängen die Flammen, an welchen in Riesenkesseln die Kost dampft. Rohe von Binsen durchstrickte Steinblöcke dienen statt der Tafeln. Schwärmer ziehen in die Luft. Gewehre knallen, Gläser und Mandolinen klingen zum Gebell der Hunde, Gesang übertönt das Gewirr der vielfachen Zungen, und die Heerden der requirirten Esel und zuschauenden Engländer theilen die Lust und jubeln nach Herzenskräften."

„Jahrelang hatten die Steinwände Cervaro's an diesem Tage den Tummel der Frohen ertönen sehen — da besetzten die Franzosen Ancona, und das Buon-Governo schöpfte Verdacht, wie die Gallier leicht die Maskerade zu ihrem Vortheil nutzen, und unter dem Wirrwarr als verkappte Künstler in Rom einziehen könnten, um den heiligen Stuhl gleichfalls provisorisch zu occupiren. Diese höchst scharfsinnige Konjectur, welche bedeutend an Wahrscheinlichkeit gewann, so lange man annehmen beliebte, dass eine Französische Armee statt auf der schönen breiten Strasse vorzurücken, die unganbaren Defileen der Sabiner Gebirge überflattern werde, veranlasste das Verbot des Cervaro-Festes — Grund genug dem wähligen Künstlervölkchen es mit verdoppeltem Glanz und Geräusch zu begehen. Als aber den Schmausenden, Zechenden, Jubelnden die Nachricht zu Ohren kam, wie sich die bewaffnete Macht des Pabstes rüste, um bei Umzingelung der Steinbrüche Lorbeeren und Arrestanten zu sammeln — da stäubte der bunte Haufe flüchtig auseinander. Der Turban ward wiederum vom Rundhute verdrängt, der Kaftan vom Fracke; die Höhlen des Cervaro verödeten; Mandarin und Bandit, Ritter und Mönch, General und Schiaver schlichen sich einzeln durch die entferntesten Thore nach Rom, und die anrückenden Karabiniers fanden nur Flaschenscherben und einen Nachzügler — einen jungen Russen. Im Triumph ward dieser in die Stadt geführt, und büste nur bête noire gestempelt (Berliner würden sagen: zum Karnickel, welches die Initiative ergriffen), mit achttägiger Haft die Verhöhnung hoher Regierungsdekrete. Ein Album, zu welchem jeder Theilnehmer des Festes, und unter ihnen auch Horace Vernet, ein Blatt lieferte, ward dem Befreiten als Schmerzensbusse von den Römer Künstlern gewidmet, und versöhnte das unschuldige Opfer mit den Steinbrüchen von Cervaro." —

„Der Wind, welcher auf der öden Fläche nur die Ranken der Brombeeren und der in voller Blüthe stehenden Jelängerjelieberstauden schaukelt, trägt in weite Ferne hinaus die faulen schwefelichten Dünste, welche den Seen der Solfatara entquellen und die Spuren erloschener Vulkane verkünden. Zermalmte Versteinerungen und die Kalkkruste, welche der Sprudel des Lago de' Tartari ansetzt, bahnen die Strasse. In dem Canal della Solfatara fliesst die dunkle, meergrüne, brodelnde Fluth, stürzt unterhalb der Brücken über ein niedriges Wehr, und rollt seinen dichten trüben Schaum dem Teverone zu."

„An dem Ufer des schlängelnden Flusses, welcher den Weg zweimal durchschneidet, lag eine armselige Osterie. Römische Jäger, mit breiträndrigen Strohhüten, lose um den freien Hals geschlungenen Tüchern, und der leichten Jacke bekleidet, lehnten sich in zu-

muthigen Stellungen auf ihre langen spanischen Röhre, luden die Flinten und empfingen die Flaschen mit der kolossalen trichterförmigen Oeffnung aus den Händen der fremdlichen Wirthstochter. Ein Bettler sog an einem Becher Weins, der ihm von den Trinkenden dargereicht worden, mit krampfhafter Gier; beide Hände hielten das Glas umspannt, die Augen flimmerten und die Glieder bebten vor Wollust beim seltnen Genuss: man hätte meinen wollen den rothen Wein durch die hohlen Wangen fliessen zu sehn, bis er zurückgebeugt den letzten Tropfen des beseligenden Trankes ausgeschlürft hatte. Ein Barfüsser, auf der Schulter den reichlich durch fromme Beisteuern gefüllten Sack, reichte die blecherne Almosenbüchse, deren Vorderseite das Bild des Schutzpatrons zeigte, einem kleinen Mädchen zum Kusse, während die Mutter mit dem Wickelkinde auf dem Arme den Bajocco durch die Spalte schlüpfen liess; durch die offne Thür glitt der Blick in das verräucherte Gemach, auf die um den Flaschentisch gereihten Landleute und das flackernde Feuer des Herdes. Als Hintergrund des lebendigen Genrebildes erhoben sich die waldigen Sabiner Berge, an deren Lehne schwarze Gewitterwolken dem auf einzelnen schroffen Felsen liegenden Monticelli zuzogen, während die tiefe Schlucht, aus welcher der Teverone hervorbricht, schon wieder im hellsten Sonnenglanze glühte, und die rosigen Strahlen das finstre Gewölk im seltensten Farbenspiel umsäumten." — —

Die so eben mitgetheilte Stelle enthielt bereits einen kurzen Bericht über Werke der Kunst, und mahnt uns, auch das zu berühren, was eigentlich vor das Forum dieser Blätter gehört. Es ist mannigfach in dem Römerauge die Rede von den Werken der Kunst, — wie denn überhaupt in Italien ihrem übermächtigen Einflusse wohl nirgend auszuweichen sein dürfte. (Musste doch selbst Nicolai der mediceischen Venus einige Worte gönnen, und von ihr wenigstens bemerken, dass sie 4 Fuss 8 Zoll messe.) Ich muss hier gestehen, — und es wird mir vielleicht von manchen meiner kunstkritischen Collegen übel gedeutet werden, — dass ich, bei allem Hass gegen den eigentlichen Dilettantismus, doch eine grosse Vorliebe hege für die Urtheile und Ansichten über Kunst, welche Männer von Geist und Sinn, die eben **nicht** in irgend einem näheren Verhältniss zur Kunst stehen, zuweilen, vielleicht nur beiläufig, vorlegen. Hier tritt uns gar häufig ein freier, vorurtheilsloser Blick, der nicht von der Schale gehemmt wird, sondern bis in den wirklichen Inhalt hineindringt, entgegen, der das eigentliche Lebenselement, den Punkt, von dem aus das Blut in die Adern der Darstellung hineinströmt, mit Unbefangenheit erfasst und mit leichter Bezeichnung anschaulich macht, während unser Auge von dem unaufhörlichen Anschaun, unser Gedanke von dem rastlosen Construiren und Combiniren nur zu leicht ermüdet. Ich gestehe es, dass mir nicht selten eine solche hingeworfene Bemerkung wenigstens **angedeutet** hat, wo der Schacht, den ich aufzusuchen bemüht war, anzuschlagen und wo das Erz hinaufzufördern sei. Freilich ist bei dem Befolgen solcher zufälligen Andeutungen Vorsicht nöthig; man hat den Standpunkt dessen, den man beherzt, mit Genauigkeit zu erforschen, man hat vornehmlich darauf zu achten, ob die Rede aus einer vorurtheilslosen Brust ertönt, oder ob sie bereits durch anderweitig vernommene Schulregeln influenzirt ist. Die Literatur unsrer nächsten Vergangenheit bietet uns hier ein auffallendes Beispiel: der grosse Dichter unsrer Tage war der erste, der, in den Zeiten seiner jugendlichen Freiheit, die Herrlichkeit der gothischen Baukunst verkündete; und er war es, der, nachdem er bei den Aesthetikern seiner Zeit in die Lehre gegangen war, die Barbarei der mittelalterlichen Architektur fast am Härtesten schmähte und einen Palladio zu seinem Schutzpatron zu erwählen vermochte.

Auch der Verf. des Römerauges spricht mannigfach sein Gefühl und seine Ansichten über die Werke der italienischen Kunst aus und manche seiner Worte und Urtheile sind höchst treffend und geben in Wenigem eine entschiedene Charakteristik. Dies ist zunächst in einigen besonderen, der Kunst gewidmeten Abschnitten der Fall, wozu vornehmlich die oben, Eingangs dieses Aufsatzes angeführten, sodann einige andre, wie „Sant' Onofrio" zu Rom (I. S. 232), „die Sixtinische Kapelle" (II, 27), „Aphorismen über die Gemälde-Gallerie des Vatikans" (II. 111.) u. a. m. gehören. Sodann finden sich mannigfach einzelne Aeusserungen, über die Architektur des classischen Alterthums und über die Malerei der christlichen Zeit, verstreut, welche ebenfalls geeignet sein dürften, das nähere Interesse der Kunstfreunde zu erwekken. Statt auf alles Einzelne der Art aufmerksam zu machen, begnüge ich mich, hier ein Beispiel dieser gelegentlichen Bemerkungen mitzutheilen. Der Verf. spricht über die Kirche S. Francesco zu **Ferrara** u. wird hier von **Garofalo's** Bildern zu einer näheren Betrachtung angezogen:

„Garofalo, der von Raphael stigmatisirte, welcher sich zu seinem Meister wie wohl ein Ernst Wagner zu Göthe verhält, war es schon würdig, dass ich ihm

meine ungetheilte Aufmerksamkeit schenkte. Der al fresko gemalte Verrath des Heilandes in der Kapelle Guidoni, und die beiden trefflichen Fundatoren über dem Altar, welche an Masaccio erinnern; die schöne Madonna mit dem Kinde in der Kapelle Riminaldi, wo der Stifter des Bildes sich etwas breit vor den schlafenden Joseph stellt, und der liebliche von einer Mondscheingloria umgebene Engel im Hintergrunde die Geburt des Messias verkündet, eben so wie eine andre Madonna auf dem Throne, zu deren Füssen der Jesusknabe steht, und tiefer auf den Stufen Johannes der Täufer und ein Kardinal — sie zeugen insgesammt von ungewöhnlicher Kunstfertigkeit, noch mehr aber von einem anspruchslosen und harmlosen Gemüth, welches seine ganze Seligkeit in Ausübung der Kunst fand, und sich hier überglücklich fühlte, in diesem vaterländischen Heiligthume seine Lieblingskinder unzertrennlich vereint zu wissen. Eine stille innige Freudigkeit welche den Maler bei seiner Wirksamkeit beseelte, weht durch alle Bilder, und wenn Garofalo auch nicht auf den Rang eines grossen Künstlers Anspruch zu machen berechtigt ist, so erscheint er doch jederzeit als ein liebenswürdiger." — U. dgl. m.

Doch habe ich oben bereits Vorsicht bei der Auffassung von solchen gelegentlichen Mittheilungen angerathen, und dieselbe wird noch nöthiger bei einem andern Grunde als dem oben angeführten. Wenn ein einseitiges Urtheil überhaupt so höchst selten bei Kunstbetrachtungen zu vermeiden ist, so ist dies in besonderem Maasse der Fall, wo es an einer Uebersicht des ganzen Gebietes fehlt und wo man aus einzelnen Erscheinungen auf einen grösseren Cyklus zu schliessen sich für berechtigt hält Einen Vorwurf der Art müssen wir denn auch gegen den Verf. des Römerzuges aussprechen, bei dem ebenfalls manches Einseitige hervortritt, am schroffsten in seinen Bemerkungen über die venetianische Schule (III, 146 ff.) Dem wegwerfenden Urtheil über diese so höchst wundersame Schule, in deren Werken sich eine so ergreifende eigenthümliche Poesie entfaltet, kann Referent auf keine Weise beistimmen, obgleich heutiges Tages auch hie und da in der Kunstkritik ein ähnliches Urtheil sich geltend zu machen beliebt. Zu erklären, auch so jedoch nicht zu entschuldigen, — ist dasselbe im vorliegenden Falle nur, wenn man bemerkt, dass der Verfasser fast nur Namen aus der späteren Zeit dieser Schule anführt und dass er sich im Wesentlichen nur auf Malereien des Dogenpalastes bezieht, dessen frühere Werke bekanntlich durch jenen Brand in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts vernichtet wurden.

Doch möge diese Anschuldigung nicht zu schwer auf dem heiteren Buche lasten. Gewiss wird es dem Leser desselben, wie dem Referenten, ergehen, dass er sich, je weiter und weiter er darin vordringt, immer mehr von dem lebendigen und frischen Sinne, von der freudigen Poesie der Darstellung angezogen fühlt.

F. K.

Nachricht.

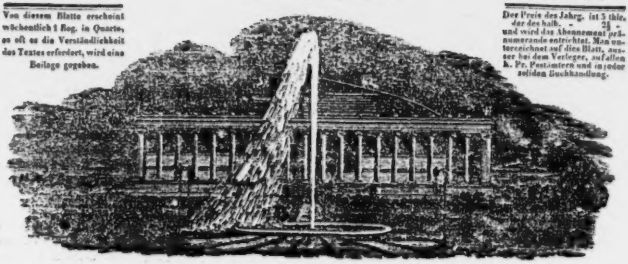
Rom. Der Bildhauer Kümmel aus Hannover hat das lebensgrosse Modell eines Ballschlägers gearbeitet, welches in Bezug auf Naturwahrheit, auf die Anmuth der Stellung und Bewegung allgemein bewundert wird. Der hannöversche Geschäftsführer, Herr Leg. Rath Kestner, hat dem jungen Künstler die Mittel zur Ausführung des Werkes in Marmor, an die Hand gegeben. Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, jenes in Italien so beliebte Spiel des Ballschlagens, welches zur schönsten Entwickelung jugendlicher Körperformen Anlass giebt, zum Motiv einer plastischen Darstellung zu wählen: es ist dasselbe, was den mannigfachen Athleten-Bildungen des griechischen Alterthums ihren eigenthümlichen Reiz verleiht, und hier, durch den Bezug auf ein noch lebendes Spiel, um so mehr interessiren wird. Wir wissen nicht, ob man schon früher das Ballschlagen zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gewählt hat. Das Berliner Museum besitzt ein treffliches Gemälde eines Ballschlägers, der sich zum Spiele gürten lässt, von Bernardino Pordenone; aber hier ist es nicht der Act des Spieles selbst, sondern nur das Portrait und das eigenthümliche Costüm, welches den Gegenstand des Bildes ausmacht.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 31. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. August

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Des Königs Majestät haben dem hiesigen Landschaftsmaler Lory das Prädikat eines Professors beizulegen und das für denselben ausgefertigte Patent Allerhöchstselbst zu vollziehen geruht.

Berlin, den 22. Juli 1836.

Die Kunst der Etrusker.

Aus dem Italienischen des Giuseppe Micali*).

Die Kunst hat ihre eigene Sprache, und die Geschichte ihrer Entwickelung kann eigentlich nur in ihren Werken selbst nachgewiesen werden. Es ist hier nicht unsre Absicht, eine vollständige Geschichte der zeichnenden Künste bei den Etruskern vorzulegen; wir werden im Gegentheil nur diejenigen Punkte berühren, welche die Ursachen ihrer ersten Erschei-

*) Obiges ist die Uebersetzung des 25. Capitels in Micali's *Storl deglio antichi popoli italiani, Firenze* 1832. Der Uebersetzer hat die Anführungen der einzelnen Kupfer, welche Micali's Werk begleiten, weggelassen und statt dessen, wo es nöthig war, eine kurze Charakteristik der bezüglichen Kunstwerke in Parenthese beigefügt, so wie auch einige wenige Notizen in den Anmerkungen von ihm herrühren. Micali's Theorie weicht im Einzelnen (in der ausgedehnten Symbolik, in der Annahme eines überwiegenden aegyptischen Einflusses auf die ältere etruskische Kunst u. s. w.) von den Ansichten der Mehrzahl deutscher Archäologen ab; doch schien uns die treffliche Uebersicht, welche seine Arbeit gewährt, eine weitere Verbreitung derselben wünschenswerth zu machen.

nung, die Art ihres Fortschrittes, die Mittel und Wege, durch die sie mit Beihülfe neuer und schönerer Werke zur Ausbildung gelangten, in ein helleres Licht setzen können. Auf solche Weise werden wir zugleich über die ethische Entwickelung, die der italischen Nation aus dieser edlen Anlage des menschlichen Geistes erwuchs, wichtige Aufschlüsse erhalten.

Die alten etruskischen Meister folgten einfach der väterlichen Sitte und dem durch dieselben gegebenen Antriebe; ihr Streben war weniger auf eine schöne Nachahmung der Natur gerichtet, als auf eine, das Gemüth ergreifende Sprache in bedeutungsreichen, symbolischen Bildern, die der heimischen Religion entnommen waren und die sie fast überall in einem althergebrachten Style vortrugen. Indem somit die Kunst anfangs ausschliesslich auf den Ausdruck eines bestimmten Ideenkreises beschränkt war, stand sie natürlich unter der Botmässigkeit des hierarchischen Elementes; es war ihr Hauptzweck, den Geist auf ernste Gedanken zu leiten, durch bildliche Darstellung der priesterlichen Lehre eindringlichst für die Erhaltung der festgestetten religiösen und bürgerlichen Institutionen zu wirken. Vielleicht auch waren die ältesten zeichnenden Künste, wie die Thonarbeit und die Sculptur, anfangs Eigenthum gewisser Familien von priesterlichem Geschlecht, und sie allein zu. Fortpflanzung derselben in Theorie und Praxis berufen, so wie es z. B. bei dem uralten Geschlechte der Dädaliden der Fall war; denn nur unter solchen Verhältnissen ist jener conventionelle Styl der älteren Kunst, der sich so lange erhielt und den wir insgemein als den hieratischen bezeichnen, genügend zu erklären. So führten Religion und Politik auch alle übrigen Künste und Wissenschaften auf dasselbe Ziel hinaus.

Nicht ohne geheiligte Functionen erbauten die Etrusker die gewaltigen Mauern ihrer bedeutendsten Städte mit ungeheuren rechtwinkligen Steinblöcken, die in horizontalen Lagen und ohne Mörtel zusammengefügt wurden; und sie entwickelten hierin, wie man aus den erhaltenen Resten (von Volterra, Fiesole, Cortona, Roselle, Populonia) sieht, eine solche Kenntniss und Geschicklichkeit, dass ihnen der Ruhm der Erfindung zugesprochen wurde*). Diese starke und feste Bauart findet man in allen grossen Gebäuden welche ohne allen Zweifel, in Etrurien sowohl als in Rom, unter der Regierung der Könige ausgeführt wurden. Unter diesen genügt es, die Cloaca maxima, welche sich durch so viele Jahrhunderte in ihrer ursprünglichen Festigkeit erhalten hat**), das Bollwerk der Tiber und die grossen Substructionen des Kapitols anzuführen. Wölbungen, aus drei Reihen von Steinen bestehend, bemerkt man sowohl in der Cloaca maxima, als in verschiedenen bedeutenderen Gebäuden des mittleren Etruriens, die als Gräber dienten; das grösste unter den letzteren, mit etruskischer Inschrift, findet sich bei Perugia***), andre bei Chiusi. An dem schönen Thore von Volterra, Porta dell' Arco genannt, welches an seiner Façade mit drei colossalen Köpfen geschmückt ist, sind Bögen im vollkommenen Halbkreise, aus trefflich gehauenen Keilsteinen construirt, vorhanden, und soviel dasselbe noch von dem alten etruskischen Bau bewahrt, zeigt es augenscheinlich, dass die Baumeister in der öffentlichen Architektur die verschiedenen Bedingungen der Festigkeit, Einfalt und Grösse — der Haupt-Schönheiten — sehr schicklich zu vereinigen wussten.

Von den Tempeln der eigenthümlich toskanischen Ordnung, der derbsten und einfachsten von allen, ist keine Spur auf uns gekommen. Nach dem, was Vitruv****) über die Eintheilung und die Hauptverhältnisse dieser Tempel sagt, waren sie nicht gross, von quadratischer Form, mit drei Cellen, einer grösseren in der Mitte und zweien auf den Seiten; in dem Raume vor den Cellen standen die Säulen, nach besonderem Maasse vertheilt, und über dem Gebälk und den weit vorspringenden Gesimsen erhoben sich die hohen Giebel, welche gewöhnlich mit Bildwerken von Thon oder vergoldeter Bronze geschmückt waren*****), — bewunderungswürdig, wie Plinius berich-

*) Dionys. I. 26. — Tzetzes, ad Lycophr. 717. Τύρσις τὸ τεῖχος, ὅτι Τυρσηνοὶ πρῶτον ἤρεισον τὴν τειχοποιΐαν.

*) Von ähnlicher etruskischer Construction ist der Rest einer andern grossen Kloake, am Fusse des Hügels, auf welchem das alte Tarquinia liegt. — (Zur Beseitigung der gegen das Alter der Cloaca maxima erhobenen Zweifel vergl. Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, I., S. 151.)

**) Museum Etr. T. III., tav. 5.

***) IV., 7. — Klenze, Versuch der Wiederherstellung des Toscanischen Tempels. (U. a. m.)

****) *Ornantque signis fictilibus, aut aereis inauratis earumque fastigia Tuscanico more. Vitr. III. 2.*

tet, sowohl durch die Technik, wie durch den Kunstwerth*). Solcher Art war der Tempel des Jupiter Capitolinus zu Rom, der von etruskischen Künstlern**), nicht blos im Allgemeinen nach toskanischer Weise, sondern auch für den eigenthümlichen Cultus Etruriens erbaut war, wie letzteres klar aus den dreifachen, unter einem Dache vereinigten Sanctuarien, des Jupiter, der Juno und Minerva, hervorgeht. Ebenso war der Tempel der Diana zu Aricia beschaffen, obgleich kunstreicher angeordnet, indem zur Rechten und Linken des vorderen Portikus noch andre Säulen angefügt waren***). Auch fügt Vitruv hinzu, dass andre Tempel, die nach toskanischem Verhältniss angeordnet waren, zugleich auch an den Einrichtungen andrer Gattungen Theil hatten. Jedoch beobachtete man bei allen, als Hauptregel, auf gleiche Weise die Lage des Ortes, die anderweitigen natürlichen Verhältnisse und die hergebrachte Sitte. Eine gewisse Idee von solchen Gebäuden und ihren Verhältnissen kann man aus der Form einiger Tempelchen von gebranntem Thon entnehmen, an denen man den oberen, aus Holz gebildeten Theil, mit seinen entsprechenden Gebälkstücken deutlich dargestellt sieht, so dass die Dachtraufe nach beiden Langseiten hin abfällt, — eine gewöhnliche Form sehr vieler etruskischer Graburnen, die unzweifelhaft als Abbildungen kleiner Tempel, Kapellen oder anderer heiliger Gebäude zu betrachten sind, indem sie hierin eine deutliche Anspielung auf die geheiligte Ruhestätte der Seelen enthalten. Uebrigens war die toskanische Ordnung, welche roher, derber und einfacher erscheint als alle übrigen — durch eine mehr verständige als künstlerische Ansicht der Dinge — in allen ihren Theilen dem ernsten und religiösen Charakter des Volkes angemessen.

Bevor jedoch die Nachahmung der griechischen Manieren in die Kunst eingeführt war, kann es keinem Zweifel unterworfen sein, dass die öffentliche Architektur der Etrusker dem aegyptischen Geschmack nahe gestanden habe. Die architektonischen Façaden so vieler Grabmäler von Tarquinia und von Volci, die noch zahlreicheren der Gräber von Castel d'Asso und Norchia in der Gegend von Viterbo†); und vornehmlich die Thüreinfassungen der genannten Gräber geben eine gewisse Idee von jener ursprünglichen aegyptisch-toskanischen Weise. Freilich sind viele dieser erwähnten Monumente, nach unsrer Ansicht, nicht von sonderlich hohem Alter, doch sieht man deutlich, dass die Erbauer in ihrer religiösen Ehrfurcht vor dem Begräbniss, eine durch den Gebrauch geheiligte Weise befolgten, die zu verändern vielleicht nicht erlaubt war. Ein Säulenkapitäl von eigenthümlicher Form, welches zu Tusculum gefunden wurde, bietet ebenso ein anderes Beispiel besonderer Nachahmung des aegyptischen Geschmackes dar; und wie es bei den Aegyptern Gebrauch war, so pflegten auch die Etrusker bisweilen ihre architektonischen Monumente zu bemalen, indem sie sie mit einem feinen Stuck überzogen.

In einem andern Kapitäle, welches unlängst zu Tarquinia gefunden wurde, und welches mit etruskischen Buchstaben bezeichnet ist, haben wir ein Beispiel der modernisirten toskanischen Ordnung, nachdem der architektonische Styl sich verfeinert hatte und dem (römisch-) dorischen ähnlich geworden war††).

Ueber die innere Ausschmückung der Tempel wissen wir nichts, als nur, dass Alles ebenso in den genannten toskanischen Formen gehalten war: so jene kupfernen Thüren, welche Camillus bei der Eroberung Veji's entführte, und die, um die Unterjochung zu bezeichnen, von dem Haupttempel der Juno Regina genommen sein mussten†††)

(Fortsetzung folgt).

---

*) *Fastigia quidem templorum etiam in Urbe crebra, et Municipiis, mira caelatura, et arte operum formidate sanctiora auro.* XXXV. 12.

**) *Intentus perficiendo templo, fabris undique ex Etruria adcitis.* Liv. I., 56.

***) Vitruv. IV., 7.

†) Orioli: *Dei sepolcreti edifizi dell' Etruria media.* — (Ueber die obigen höchst merkwürdigen Monumente s. vornehmlich auch den Aufsatz von Orioli in den *Annali dell instituto di corrisp. archeol. tom. V., pag.* 18. *sqq.* und andre von Knapp und Lenoir im vierten Bande. d. U.)

††) Sehr wichtige Fragmente alt-etruskisch-dorischer Ordnung sind auf der Cucumella von Volci gefunden: s. *Monumenti ined. dell' Inst. tav. XLI.* 2. Vergleiche hiezu die beiden etruskisch-dorischen Grabfaçaden zu Norchia. — d. U.

†††) Plin. XXXIX., 3. — Plutarch. Camill.

Die siebente Kunstausstellung zu Halberstadt.

(Beschluss von No. 27.)

Nachträgliche Bemerkungen.

Beachtet man die Zahl der Gemälde der verschiedenen Gattungen, die Preise derselben zu einander, so scheint verhältnissmässig die Liebhaberei für Landschaften vorzuwaltend: denn die Zahl dieser Gattung ist überwiegend, die Preise derselben sind die höchsten. Die Zahl der Historien- und andern grossen Figuren-Gemälde ist die geringste, die Preise derselben scheinen die mässigsten. Unser Publikum hat sich indess für die Gemälde dieser Gattung am lebhaftesten interessirt und man darf mit dem Geschmacke der Halberstädter zufrieden sein, wenn auch nicht sehr viel gekauft wird. Ist es dem Einsichtsvollen wohl zu verdenken, dass er auf Mittelmässiges verzichtet und, wenn seine Mittel für das Werthvollste nicht ausreichen, lieber gar nicht kauft? Bei weitem die Mehrzahl der Hauptbilder sind dennoch hier, und im Besitz des Domherrn Freiherrn v. Spiegel, geblieben. Für Hildebrand's „Kinder Eduards von England" dessen „Chorknaben." für Sohn's „Urtheil des Paris" — Hasenpflug's „Dom zu Cöln" — und die übrigen Gemälde von Lessing, Hasenclever, Petzl und eine „Jungfrau Lorentz" im Bronzeguss von Rauch, hat dieser liberale Kunstbeförderer zusammen 4500 Thaler bezahlt; ein Bild wie — Hildebrand's „Kinder Eduard's" zu besitzen, bleibt dennoch ein seltener Glücksaufall.

Scheuren's „Sumpflandschaft mit Eichen" — Hasenclever's „Nieser" — v. Leypold's „Winterbild" — Rottmann's „Corinth" — Hechel's „Tyroler mit seinem Liebchen" — ein „Kinderkopf" von Schäfer — die „Sternwarte zu Berlin" von Klose — „eine kleine Landschaft" von Seeger — „Frachtpferde" von Klein — „ein Relief" von Tieck — sind ausserdem um den Preis von 600 Thalern in den Privatbesitz übergegangen und der Verein hat für die im August stattfindende Verloosung, eine grosse Landschaft „Kloster Baumbach" von Hasenhoffer, — „Landschaft mit Militairstaffage" von Lasinsky — „Abmarschirende Husaren" von Meyerheim — das „Jagdhaus auf dem Hundsrück" von Steuerwald — „einen Alten" von H. Schäfer — ein „Relief" von Tieck — und mehrere Kupferstiche und Lithographieen um den Preis von 650 Thaler angekauft.

Aus missverstandener Bescheidenheit versäumen viele Künstler, ihre Gemälde mit ihren Namen oder mit Monogrammen zu bezeichnen, und den Inhalt der Darstellung darauf zu bemerken. Wenn nun in Einer Kiste mehrere Gemälde desselben Künstlers abgesendet und diese etwa, wie es hieher geschehen, angezeigt sind:

1. Landschaft, dem Verein gehörig.
2. Landschaft aus der Eifel.
3. Partie aus dem Hundsrück, u. s. w.

so muss der Nachtheil, der durch Verwechslung entstehen kann, nothwendig dem Künstler zur Last fallen. Heisst es in einer andern Anmeldung: 1) schwedische Herbstlandschaft, 2) Partie aus dem Taunus, 3) Partie an der Saale, so wird den Ausstellungsunternehmern zugemuthet, gerade diese Partieen in der Natur zu kennen, um sie ohne weitere Bezeichnung wieder zu erkennen! Unser Oberharz ist dem Charakter der Gebirge in Norwegen und Schweden sehr ähnlich und so mag es mit vielen Partieen der Eifel und des Taunus auch sein, wenn auch die Vegetation des Harzes im Allgemeinen kräftiger und die Farbe der Gebirge intensiver ist. Auch unter der allgemeinen Bezeichnung „Genrebild" kommen wohl 30 — 40 Bilder vor. Das Publicum sucht in den Katalogen die Andeutung des Sinnes jeder Darstellung; aber dafür reicht die schlichte Bezeichnung „Landschaft-Genrebild" nicht aus, und das Publicum lässt manches Bild dann unbeachtet, wenn es nicht weiss, was es daraus machen soll. In Halle kann jetzt die Zahlung für ein erkauftes Gemälde noch nicht geleistet werden, weil der Wohnort des Künstlers, wegen unzureichender Anzeige, noch nicht ermittelt ist.

Im Namen aller Ausstellungsunternehmer bitte ich daher die Herrn Künstler recht sehr und freundlichst, bei den Anmeldungen für die Ausstellungen den Gegenstand und die Grösse der Gemälde genau anzugeben, diese Bemerkungen gleichfalls hinten auf die Gemälde, wenn auch nur mit Blei, zu schreiben und die Gemälde selbst mit ihren Namen deutlich zu bezeichnen, weil nur dadurch allen Verwechselungen sicher vorgebeugt wird.

Lucanus.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Der Kunstverein zu Danzig zählt jetzt über 400 Mitglieder. Se. Königl. Hoheit, der Kronprinz, hat das Protektorat gnädigst übernommen, bei der Durchreise am 13. Juni d. J. die Ausstellung besucht und sich recht beifällig geäussert.

Diese Ausstellung fand in dem schönen, hellen, geräumigen Saale des grünen Thor's Statt, welcher, (von der Stadtgemeine unentgeltlich hergegeben), nach Art des Berliner Museums durch spanische Wände für diesen Zweck eingerichtet war.

Das Statut hat, nach dem Vorschlage des hohen Protektors, eine Abänderung erlitten, indem die Hälfte der Ueberschüsse zu Käufen für das zu bildende Stadt-Museum, die zweite zur Verloosung von Kunstsachen für die Mitglieder angewandt wird, eine Maassregel, welche noch mehr Auswärtige zum Beitritt veranlassen dürfte. Der Ankauf für das Stadt-Museum soll nur alle zwei Jahre, gleich nach der grossen Berliner Ausstellung, bewirkt werden; unterdessen sind schon jetzt mehre Seestücke und Landschaften von Karl Schütz in Berlin, Genrebilder von Simmler und Richter in Düsseldorf, Schorn, Riesling, Julius Schulz, Zimmermann in Berlin, Schelver und Rottmann in München, Völker in Thorn, theils von den Mitgliedern, theils von dem Vereine angeschafft worden.

Unsre Königsfamilie hatte treffliche Gemälde dargeliehen, worunter: Hylas, das Dianenbad, Bacchus mit den Pantbern, Steinbrück's Madonna, die Alhambra, der Dogenpalast, Tivoli, ganz geeignet sind, selbst dem Laien einen Strahl des heiligen Feuers in die Seele zu werfen. Mehrere Kunstfreunde in Berlin und Stettin, vornämlich aber das Königsberger Stadt-Museum und viele andre Gönner haben zu dem, alle Erwartung übertreffenden Glanze dieser ersten Ausstellung beigetragen, welche viel Herrliches aus alter, jedoch noch weit mehr aus neuer Schule brachte.

Freilich lässt sich der Kunstsinn in einer Stadt, wo er lange geschlummert, nicht so schnell und so lebendig wecken, als an Orten, wo das Schöne seit längerer Zeit ununterbrochen gepflegt worden. Im Mittelalter stand Danzig sehr kunstliebend da und noch im achtzehnten Jahrhundert gab es treffliche Privatsammlungen von Gemälden, vorzüglich aus der niederländischen Schule. Vor 30 oder 40 Jahren, da hier der höchste Wohlstand herrschte, war jedoch von Kunst noch weniger die Rede, als von Wissenschaft, obgleich das akademische Gymnasium damals auch nur sechs Schüler zählte. Die Bildung der Königlichen Kunstschule erschien zu jener Zeit als erster Schritt zum Besserwerden. Ihr Direktor, Professor Adam Breysig, war ein ausgezeichneter Decorations-Maler und ertheilte sehr gründlichen Unterricht im linearischen Zeichnen, die Gründlichkeit ging aber so weit, dass ein ganzes Menschenleben erforderlich gewesen wäre, um die Vorschule durchzumachen und nur diejenigen Zöglinge konnten gedeihen, die bei Zeiten ihre Studien anderswohin verlegten. Während des Krieges wurde das Meiste von dem, was frühere Jahrhunderte für Danzig geschaffen, zerstört oder weggeschleppt. Das berühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, aus van Eyck's Schule, ward von Denon nach Paris entführt, die Frommsche Gallerie nach Frankreich (später auch die Rottenburgsche nach England) verkauft, die Mühlsche im Speicherbrande ein Raub der Flammen, mehrere Kirchen und der Artushof zu Lazarethen und ähnlichen Zwecken gemissbraucht und dabei mit Bildern und Schnitzwerk barbarisch umgegangen. Nachdem die Franzosen fortgezogen, waren einige Jahr zur Abhülfe der dringendsten Noth und zur Erholung nothwendig. Die im Jahre 1816 gebildete Friedens-Gesellschaft, ein Verein zur Unterstützung des ausserordentlichen Talents, erzeugte Wetteifer in Kunstund Wissenschaft und wenn gleich bei der Auswahl der Pfleglinge Fehlgriffe unterliefen, so hat die Gesellschaft dennoch viel Gutes gewirkt. Die trefflichen Arbeiten unsers Professors Johann Karl Schultz, des einzigen in Danzig lebenden Meisters, haben, so wie seine Leitung der Kunstschule und das durch ihn veranlasste Zusammentreten des Kunstvereins, ein neues, lange Zeit unbekanntes, Leben herbeigeführt, welches natürlich erst bei den höheren Klassen Wurzel schlagen muss, ehe es auf die grössere Anzahl der Gewerbetreibenden übergehn und diese zu dem Glauben führen kann, dass öftere Anschauung des Schönen erforderlich ist, um den Sinn dafür zu schaffen, und dass das Aufstreben aus der wirklichen in die Kunstwelt keineswegs einen Widerwillen gegen die eigentlichen Berufs- und Erwerbsarbeiten erwecken kann, vielmehr der durch das idealisirte Leben erhobene Mensch mit grösserer Heiterkeit an sein zugewiesenes Tagewerk geht und gerade in dem Reiche der Träume die sicherste Waffe gegen Schicksalsschläge finden wird, wenn er bedenkt, dass das Irdische und Wirkliche vorübergeht, aber die Kunst ewig bleibt.

Aufforderung zur Concurrenz.

L'Imperiale Regia Accademia delle belle arti in Milano

invita gli Artisti italiani e stranieri a decorare delle loro produzioni i concorsi che si terranno nel venturo anno 1837 sui seguenti soggetti:

Architettura.

Soggetto. Un grandioso edificio da erigersi in una vasta città ad uso di pescheria e di vendita delle frutta e degli erbaggi. Si avrà il dovuto riguardo onde questi commestibili sieno guarentiti e dalla pioggia e dagli ardori del sole, e sia non meno provveduto all'acqua occorrente con vasche e fontane, nè vi manchino gli opportuni comodi per invigilare sui venditori. I disegni saranno in gran foglio e comprenderanno la pianta e le elevazioni si interne che esterne.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di sessanta zecchini.

Pittura.

Soggetto. Adamo ed Eva che piangono sul corpo dell' estinto Abele. Veggasi la Genesi. Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di centoventi zecchini.

Scultura.

Soggetto. Alessandro che doma il bucefalo. Il gruppo sarà isolato in terra cotta od in incagliola, dell' altezza di tre piedi parigini compreso lo zoccolo.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di quaranta zecchini.

Incisione.

Soggetto. L'intaglio in rame di un'opera di buon autore, non mai per l'addietro lodevolmente inciso. La superficie del lavoro sarà per lo meno di sessanta pollici parigini quadrati, o più grande ad arbitrio. L'autore sarà tenuto mandarne sei prove, tutte avanti lettera, unite ad un attestato legale con cui certifichi che la di lui opera non è stata pubblicata anteriormente al concorso, nè altrove contemporaneamente presentata per lo stesso oggetto. Venendo premiato, avrà diritto

Die K. K. Akademie der schönen Künste in Mailand

lädt die italienischen so wie die fremden Künstler ein, an der Concurrenz des kommenden Jahres 1837 Theil zu nehmen und Arbeiten über die folgenden Aufgaben einzusenden:

Architektur.

Aufgabe. Es soll in einer bedeutenden Stadt ein grosses Gebäude zum Behuf des Fischmarktes und für den Verkauf der Früchte und Gemüse aufgeführt werden. Man hat darauf Rücksicht zu nehmen, dass diese Esswaaren vor dem Regen und vor der Sonnenhitze geschützt seien, dass Wasser in Kufen und Springbrunnen vorhanden sei und dass es nicht an den erforderlichen Bequemlichkeiten zur Beaufsichtigung der Verkäufer fehle. Die Zeichnungen müssen in gross Folio sein und aus dem Plan, den äusseren und inneren Aufrissen bestehen.

Preis: Eine goldene Medaille, 60 Zecchinen an Werth.

Malerei.

Aufgabe. Adam und Eva, weinend über dem Leichnam Abels. (S. das Buch der Genesis.) Das Bild muss auf Leinwand gemalt, 5 Pariser Fuss hoch und 6 Fuss breit sein.

Preis: Eine goldene Medaille, 120 Zecchinen an Werth.

Sculptur.

Aufgabe. Alexander, welcher den Bucephalus zähmt. Die Gruppe muss freistehend, in gebrannter Erde oder in Gyps ausgeführt und, mit Inbegriff des Sockels, drei Pariser Fuss hoch sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 40 Zecchinen an Werth.

Kupferstich.

Aufgabe. Der Kupferstich von dem Werke eines guten Meisters, davon bis jetzt noch kein genügender Stich vorhanden ist. Die Arbeit muss zum wenigsten 60 Pariser Quadrat-Zoll, oder nach Belieben mehr, an Oberfläche enthalten. Es werden von dem Verfertiger 6 Abdrücke, alle vor der Schrift verlangt, sowie ein gültiges Zeugniss, dass diese seine Arbeit nicht vor der Concurrenz publicirt, noch anderswo gleichzeitig zu demselben Zwecke vorgelegt ist. Wenn er den Preis erhält, so hat er das Recht, diese ei-

d'inscrivere sotto il proprio lavoro tale onorevole distinzione.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno di Figura.

Soggetto. Si rappresenterà il momento in cui Castruccio degl' Interminelli, liberato dalle carceri di Lucca, vien da Uguccione consegnato al popolo colle mani ancora legate, e simultaneamente acclamato Signore di quella città. Veggasi la vita di Castruccio nel Machiavello, e in Giorgio Donati, o nella Storia del Villani che ci ha lasciato la descrizione di questo medesimo fatto. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini per un piede ed otto pollici.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno d'ornamenti.

Soggetto. Un ricchissimo candelabro pel cero pasquale e serrette da ornato basamento. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di venti zecchini.

Discipline generali.

Le opere di concorso dovranno essere presentate entro tutto il mese di giugno. Quelle che non verranno consegnate precisamente entro l'indicato termine per un commesso dell' autore al Segretario o all' Economo Custode dell' Accademia, non saranno ricevute in concorso, nè potranno ammettersi giustificazioni sul ritardo. La Segreteria dell' Accademia non si carica di ritirare le opere, quantunque a lei dirette, nè dall' Ufficio di Posta, nè dalle Dogane.

Ciascheduna opera sarà contrassegnata da un' epigrafe ed accompagnata da una lettera sigillata, con inscrittovi nome, cognome, patria e domicilio dell' autore, e colla stessa epigrafe esteriormente ripetuta. Oltre questa lettera, dovrà l'opera accompagnarsi con una descrizione che spieghi la mente dell' autore, acciò, confrontata coll' esecuzione, se ne giudichi la corrispondenza.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici: le lettere sigillate saranno gelosamente custodite dal Segretario, nè verranno aperte se non quando le opere cui si riferiscono ottengano l'onore del premio; in caso diverso si restituiranno intatte ai commessi, unitamente alle opere.

renvolle Auszeichnung seiner Arbeit in einer Unterschrift beizufügen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Figuren-Zeichnung.

Aufgabe. Es ist der Moment darzustellen, in welchem Castruccio degl' Interminelli, befreit aus dem Gefängnisse von Lucca, noch mit gebundenen Händen von Uguccione dem Volke übergeben und zugleich zum Herrn jener Stadt ausgerufen wird (S. das Leben des Castruccio bei Machiavello, bei Giorgio Donati oder in der Geschichte des Villani, der uns die Beschreibung derselben Begebenheit hinterlassen hat.) Die Grösse der Zeichnung muss 2½ Pariser Fuss zu 1 F. 8 Zoll betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Ornamenten-Zeichnung.

Aufgabe. Ein sehr reicher Kandelaber für die Osterkerze, auf einem geschmückten Basamente stehend. Die Grösse der Zeichnung muss 2½ Pariser Fuss betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 20 Zecchinen an Werth.

Allgemeine Bestimmungen.

Die für die Concurrenz bestimmten Arbeiten müssen während des Monats Junius eingereicht werden. Diejenigen, welche nicht genau in dem angegebenen Zeitraume dem Sekretair oder dem Custos der Akademie durch einen Commissionär den Verfertigers eingehändigt werden, können nicht zum Concurse zugelassen, noch können Entschuldigungen wegen Verspätung angenommen werden. Das Sekretariat der Akademie beliebt sich damit nicht, die, wenn schon an dasselbe addressirten, Arbeiten von der Post oder von den Mauthämtern abholen zu lassen.

Eine jede Arbeit muss mit einer Aufschrift bezeichnet und von einem versiegelten Briefe begleitet sein, welcher den Namen, Zunamen, Vaterland und Wohnort des Verfertigers enthält, und im Aeusseren mit derselben Aufschrift versehen ist. Ausser diesem Briefe muss mit der Arbeit noch eine Beschreibung eingesandt werden, welche die Absicht des Verfertigers auseinandersetzt, damit beurtheilt werden könne, inwiefern die Ausführung mit derselben übereinstimmt.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt; die versiegelten Briefe werden von dem Sekretair sorgfältig bewahrt und nur dann eröffnet, wenn die Arbeiten, zu denen sie gehören, die Ehre des Preises erhalten; im entgegengesetzten Falle werden sie, zugleich mit den Arbei-

alle opere, subito dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte accompagnatorie si rilasceranno e si esigeranno distinte ricevute. Non risponderandosi dagli autori entro un anno le opere non premiate, l'Accademia non risponde della loro conservazione.

Tutte le opere de concorrenti, presente il commesso che ne sarà latore, verranno esaminate da una Commissione speciale destinata a verificarne la buona o cattiva condizione, anche con atto pubblico, quando ciò fosse richiesto dal loro totale deperimento e della conseguente esclusione del concorso.

Il giudizio che su di esse pronunzierassi viene affidato a Commissioni straordinarie, e si eseguisce colle più rigide cautele per mezzo di voti ragionati e sottoscritti.

Prima e dopo il giudizio si fa una pubblica esposizione di tutte le opere presentate al concorso. Ammettonsi a questo opere di belle arti d'ogni genere, onde per tal mezzo aumentare agli artisti di nazionali che esteri le occasioni di far conoscere i loro talenti. Le opere premiate, che diventano di proprietà dell'Accademia, distingueranno fra le altre per una corona d'allora e per un' iscrizione che indicherà il nome e la patria dell' autore.

Milano, li 23 giugno 1836.

Londonio, Presidente.

Pel Professore Segretario dell' I. R. Accademia,
I. Fumagalli, f. f.

ten, sobald die der Preisertheilung folgende öffentliche Ausstellung geschlossen ist, den Commissionärs unberührt zurückgegeben.

Beim Empfang und bei der Absendung der Arbeiten und beigefügten Papiere werden genaue Empfangscheine erlassen und gefordert. Wenn die Verfertiger der Arbeiten, denen der Preis nicht zu Theil geworden, dieselben innerhalb eines Jahres nicht abholen lassen, so ist die Akademie nicht weiter für deren Erhaltung verpflichtet.

Sämmtliche Arbeiten der Concurrenten werden in Gegenwart des Commissionärs, welcher dieselben überbringt, von einer eigens damit beauftragten Commission untersucht werden, um den guten oder schlechten Zustand derselben zu constatiren; dies wird öffentlich Statt finden, im Fall dieselben so gänzlich gelitten haben sollten, dass sie dadurch von der Concurrenz ausgeschlossen werden müssten.

Das über die Arbeiten abzugebende Urtheil soll ausserordentlichen Commissionen anvertraut und mit den strengsten Vorsichtsmassregeln, durch begründete und unterschriebene Votun, vollzogen werden.

Vor und nach der Preisertheilung wird eine öffentliche Ausstellung sämmtlicher zur Concurrenz eingesandten Arbeiten veranstaltet. Es werden hiebei zugleich Kunstwerke aller Art zugelassen werden, um auf solche Art Gelegenheit zu geben, dass einheimische, wie fremde Künstler ihre Talente dem Publikum zeigen können. Die Arbeiten, welche den Preis erhalten haben und Eigenthum der Akademie werden, sollen vor den anderen durch einen Lorbeerkranz und durch eine Inschrift mit dem Namen und Vaterlande des Verfertigers ausgezeichnet werden.

Mailand, 23. Juni 1836.

Londonio, Präsident.

Als Sekretair der Akademie,
J. Fumagalli, f. f.

Kunst-Anzeige.

Wohlfeilste Ausgabe.

Um den vielfach ausgesprochenen Wünschen zu entsprechen, haben wir von:

William Hogarths sämmtlichen Kunstwerken

74 Blatt in gross Folio

eine Ausgabe veranstaltet, welche wir complet in einem Bande, ganz schön ausgestattet, zu dem beispiellos billigen Preise von nur 6 Thalern verkaufen, um dies classische Werk auch Unbemittelteren zugänglich zu machen; für die frühere Ausgabe in 12 Lieferungen hingegen wird der Preis von 18 Rthlr. beibehalten.

Leipzig, im Juli 1836.

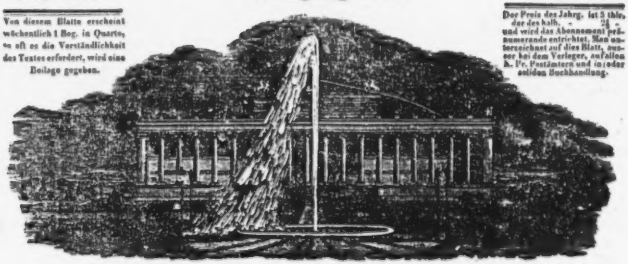
E. Pönicke et Sohn.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 32. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — ¾ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. August

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Die bürgerliche Architektur der Etrusker war eben so sehr auf den Nutzen als auf die Bequemlichkeit des Privatlebens berechnet. Die Häuser der Vornehmen waren meist geräumig und die Räume sorgfältig vertheilt, indem ausser den Gemächern der Männer und Frauen auch die Kinder und die Sklaven ihre gesonderte und bestimmte Wohnung hatten und alle auf gleiche Weise bequem eingerichtet waren*). Vitruv spricht von Höfen, die nach toskanischer Manier angeordnet waren**); und nach übereinstimmender Nachricht der Schriftsteller dürfte die Einführung des Atriums, des vorzüglichsten Theiles der grösseren Häuser, ebenfalls den Etruskern, oder vielmehr den Architekten von Adria, wie es der Name besagt, zuzuschreiben sein*). Die Häuser der Etrusker hatten eine einzige Thür, von jener Form mit zweien Flügeln, welche man auf den Monumenten dargestellt sieht; und nach aller Wahrscheinlichkeit öffneten sie sich von innen, wie es bei den italischen Häusern im Allgemeinen und vornehmlich bei den römischen, Gebrauch war.

Dass der Pyramidenbau des königlichen Grabmales des Porsenna, welches bei Clusium lag, in den etruskischen Fabeln allen Gesetzen der Kunst und der Statik zum Hohn übertrieben wurde, erhellt aus der

*) Diodor, V. 40.

**) VI, 3. — Varro L. L. IV. 33. *Tuscanicum dictum (implurium) a Tuscis, posteaquam illorum eorum aedium simulare coeperunt.*

*) *Atrium appellatum ab Atriatibus Tusci.* Varro L. L. IV, 33. —Diodor. V, 40. — Fest. v. Atrium.

Beschreibung des Monumentes selbst, welche uns Plinius nach dem Berichte des Varro überliefert hat*). Doch wollen wir deshalb dies merkwürdige Monument nicht ganz und gar für eine Fabel halten. Die tuskischen Erzähler erweiterten ohne Zweifel, um Wunderdinge berichten zu können, sowohl die Verhältnisse als die Haupttheile des Monumentes in einer so phantastischen Weise, dass bisher eine grosse Anzahl scharfsinniger Gelehrter**) umsonst sich bemüht hat, nach dieser Erzählung eine genügende Restauration des Gebäudes möglich zu machen. Varro's Beschreibung ist sicherlich ein Produkt ausschweifender Phantasie, welches jedoch von dem ersten Beschreiber eben so gewiss nicht ohne Rücksicht auf die entsprechenden Formen andrer Monumente seines Landes und seiner Zeit erdacht wurde. Nicht weniger übertrieben, obgleich ursprünglich auf wirklichen Anschauungen begründet, ist auch die Beschreibung des berühmten Grabmales des Osymandyas in Aegypten***). Beide waren vielleicht mit einigen besonderen Eigenthümlichkeiten symbolischer Art erbaut. Uebrigens zeigt sich in der erwähnten Beschreibung des Grabmales des Porsenna sehr deutlich die Nachahmung aegyptischer Manieren, welche letzteren, merkwürdiger Weise, noch mehr in den alten Kunstarbeiten, die man in der Gegend von Clusium selbst gefunden hat (irdene Gefässe mit Reliefiguren, besonders Kanopen), wieder erkannt werden. Das grosse Grabmonument von Vulci (die „Cucumella": ein kreisrunder Untersatz von 200 F. Durchm. mit thurmartigen Gebäuden, zum Theil von conischer Form) zeigt uns ebenfalls, wie die Etrusker dem Ausserordentlichen in dieser Art von Gebäuden, in denen der menschliche Stolz sich noch nicht von dem Gebote der Religion losgesagt hatte, nachhingen. So kann man in der That annehmen, dass jenes ganze berühmte Labyrinth des Porsenna ein höchst eigenthümliches und, wenn man will, auch abentheuerliches Gebäude war, welches von einem prachtliebenden Fürsten angeordnet wurde, um ein Zeugniss seiner Macht zu hinterlassen, oder, wie Varro sagt, um den Stolz auswärtiger Herrscher noch zu überbieten*). —

In der Kindheit der Kunst arbeitet ein jeder auf eine einfache Nachahmung der sichtbaren Gegenstände hin. Dies Gesetz des menschlichen Geistes leitet überall die Hand auf gleiche Weise, doch so, dass sie zugleich von dem Schicksal des Menschen abhängig ist. Die politischen Einrichtungen, die Fortschritte des bürgerlichen Lebens, die besondere Lage, das Clima selbst, beschleunigen bei einigen Völkern die Entwickelung, verzögern sie bei anderen, welche in weniger günstige Umstände versetzt wurden. Nicht wenige Arbeiten der toskanischen Kunst zeigen in der That eine solche Rohheit und kindliche Einfalt, dass sie uns zu dem wirklichen Ursprunge der nachahmenden Kunst zurückzuführen scheinen. Statuetten von geradlinigen Umrissen, ohne Bewegung, mit geschlossenen und verbundenen Beinen, gedrückte Augen, ein schiefer Mund, ein vorstehendes Kinn, übermässig verlängerte Extremitäten, enge und an den Körper anschliessende Gewandung, — alle diese Eigenschaften zeigen deutlich jene früheste Manier der etruskischen Sculptur, bevor sie dahin strebte, durch eine sorgfältigere Nachahmung der Natur ihre Formen zu veredeln. Während dieser ersten Periode der Kunst begnügten sich die Künstler mit blosser Darstellung der Hauptlinien des menschlichen Körpers, ohne ihren Figuren den Ausdruck der Kraft oder der Bewegung zu geben. Dies war aber, wenn wir es wohl betrachten, keineswegs eine Aussetzung, sondern vielmehr eine eigenthümliche Weise der kindlichen Kunst, welche eines langen Zeitraumes bedurfte, ehe sie erwachsen war und ehe sie, wie es zu geschehen pflegt, vom Einfachen zum Manierirten übergehen konnte. Augenscheinliche Spuren aegyptischer Technik und Symbolik geben überall den bestimmtesten Beweis, dass das Aegyptische einen grossen Einfluss auf diese erste Manier der Etrusker ausübte, die, wie man aus vielen Nachahmungen sieht, schon damals alle bildlichen Darstellungen aus dem Zeitalter der Pharaonen kannten.

Um eine blosse Norm der Classification zu geben, nicht eigentlich eine bestimmte und abgeschlossene Epoche zu bezeichnen, so können diesem ersten aegyptisch-toskanischen Style im Allgemeinen diejenigen

*) Plin. XXXVI, 13.

**) Graves, de Brosses, Cortinovis; und, andrer zu geschweigen, der neuste von allen, Quatremere de Quincy: *Restitut. du tombeau de Porsenna, etc.*

***) Diodor. I. 47.

*) Plin. l. l: *Quem fecit . . . simul ut externorum regum vanitas quoque ab Italis superetur.*

Arbeiten angesprochen werden, welche ein grösseres Alter der Kunstäusserung oder vielmehr eine zur Gewohnheit gediehene Nachahmung alterthümlicher Darstellungsweise erkennen lassen. Unter diesen gebührt der erste Platz einer bedeutenden Anzahl wirklich einheimischer Werke, wie gewissen Sculpturen in Stein (namentlich an Grabpfeilern), denjenigen Bronzen (z. B. den peruginischen zu München u. a. m.), welche auf das entfernteste Alterthum Anspruch machen dürfen, und so auch jenen Gefässen (aus chiusinischen und anderen Gräbern), auf welchen kleine Figuren und alle möglichen Symbole der verschiedensten Gestalt mit Formen aufgeprägt sind. Jene seltsamen Ungeheuer, die man tausendmal wiederholt findet, jene Menge von Thieren, jene wilden Kämpfe mannigfaltiger Bestien, sind alles symbolische Darstellungen ein und desselben Systemes priesterlicher Lehre, gehören ohne Zweifel demselben Kreise moralischer Ideen an: und wenn gleich die Monumente, welche hier in Betracht zu ziehen sind, nicht alle aus einer Zeit herstammen noch gleichen Kunstwerth besitzen, so ist es nichts destoweniger gewiss, dass sie doch in gleicher Weise dieselben bildlichen Darstellungen wiederholen, welche die Plastik, die Sculptur, der Erzguss im frühsten Alter der Kunst hervorgebracht haben. Alles athmet in diesen Arbeiten Nationalität und eigenthümliche Sitte: die Figuren sind in's Profil gestellt und haben jene Härte und Trokkenheit der Formen, welche überall bei noch unvollkommener Nachahmung der Natur entsteht. Die Gesichter sind zu gross; die Haare bald in Locken gedreht, bald lang und auf die Schultern niederfallend; die Gewänder haben keine Falten oder, bei weiblicher Kleidung, kleine und geradlinige; es ist keine Gruppen-Anordnung, keine Verschiedenheit der Mienen zu bemerken: und nichts desto weniger gefallen diese so rohen Arbeiten durch eine bewunderungswürdige Einfalt und Natürlichkeit des Ausdruckes. Die volscischen Basreliefs (die bekannten, zu Velletri gefundenen Werke, jetzt im Museum von Neapel), in Terracotta und mit verschiedenen Farben — nach der Sitte der antiken Plastik — bemalt, sind vornehmlich als sichere Beispiele dieser alterthümlichen Manier der italischen Kunst, ehe sie zu einem mehr methodischen Style vorschritt, anzuführen. Uebrigens bildete sich die etruskische Schule in diesen Beziehungen nicht verschieden von der griechischen aus, wo sich sowohl in der Composition als in der Strenge der Figuren anfangs derselbe conventionelle Styl, noch ohne Anmuth und Leichtigkeit, wiederfindet.

Der Betrachtung würdiger ist jene Epoche der etruskischen Kunst, in der ein neuer Styl begann und ausgebildet ward, den man speciell als den toskanischen bezeichnete*). In diesem vollkommen methodischen Style findet man immer noch eine gewisse Spur des aegyptischen Typus, d. h. eine harte, trokkene und gestreckte Manier, so wie Quinctilian dieselbe wahrnahm**), und wie sie noch gegenwärtig in gewissen Kunstwerken (vornehmlich verschiedenen Statuetten in Bronze) erscheint. Ebenso passend und wahr berichtet Strabo, der in Etrurien wie in Aegypten gereist war, dass die toskanischen Sculpturen den aegyptischen und altgriechischen ähnlich seien***). Wenn wir grosse Statuen, wie jene bekannten von Aegina, hätten, so würden wir beide alterthümlichen Style passlicher mit einander vergleichen können; doch glauben wir uns nicht zu weit von der Wahrheit zu entfernen, wenn wir voraussetzen, dass das strenge, trockene und sorgfältige, zugleich aber auch grossartige Verfahren der äginetischen Schule dem der etruskischen nahe verwandt gewesen sei. In beiden findet man jene Vorzüge und Mängel, welche die griechische Sculptur charakterisiren, ehe Phidias seinen Werken als künstlerisches Gesetz jenes Element der Schönheit gegeben hatte, welches er in bewunderungswürdiger Weise aus den Vorschriften Homer's zu entnehmen wusste.

Insgemein, wenn die Künstler mit einem solchen rein methodischen Systeme eine energische Handlung, Kraft und Bedeutsamkeit der Form ausdrücken wollten, gaben sie den Gestalten eine aussergewöhnliche, strenge und gewaltsame Bewegung, gleich als ob die Kunst die Normen der Schönheit aus der blossen Anatomie entwickeln könnte. Uebertriebne heftige Geberden, robuste Formen, scharf bezeichnete und mit unnatürlicher Gewalt hervorgetriebene Muskeln, sind die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten dieses wissenschaftlichen etruskischen Styles, der dem Sinn und dem allgemeinen Gefühle der Nation sehr ange-

*) *Tuscanicus*: daher man, wo es sich um Kunstwerke handelte, mit Unterscheidung *signa et opera tuscanica* erwähnte.

**) *Duriora, et Tuscanicis proxima Callon, atque Hegesias fecere.* XII. 10.

***) Strabo XVII. p. 554.

messen war. Denn die Macht der alten Institutionen brachte es mit sich, dass Alles in der öffentlichen Sitte die Strenge, den Ernst und die Würde von selbst zu bewahren strebte: die Schönheit und die Grazie, die aus jenem Ideale entstehen, welches sich in edlen und ausgewählten Formen bethätigt, fanden hier nicht, wie in Griechenland, Verehrung und Altardienst. Zugleich ist es im höchsten Grade bemerkenswerth, dass keins von den originalen Werken toskanischer Kunst, die wir bisher kennen, obscöne Gegenstände darstellt. Im Gegentheil bezieht sich Alles auf unsren Monumenten, wo nicht eine deutliche Anspielung auf griechische Fabeln hervortritt, auf Gegenstände der Götterverehrung und heilige Gebräuche des Hauses. Die Physiognomieen haben nationale, wir möchten fast sagen: lokale und provinziale Formen, von jenem allgemeinen Typus, der sich unverändert erhalten hat und der noch in unseren Tagen lebendig ist. (Wichtig sind in dieser Beziehung besonders die obenerwähnten Kanopen, die man in chiusinischen Gräbern gefunden hat; sie enthalten die Asche der Verstorbenen und die Köpfe tragen deutlich individuelle, portraitartige Züge.)

(Fortsetzung folgt.)

Beispiele der italienischen Kunst im vierzehnten Jahrhundert.

In Bezug auf das, was wir zu Anfange dieses Jahrganges (in No. 3. und 4.) aus E. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte“ und auf Anregung dieses Werkes über die durch Giotto eröffnete Richtung in der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts mitgetheilt haben, mögen die folgenden Beschreibungen einiger der bedeutsamsten Werke dieser Richtung, in denen sich eine grossartige Entfaltung der im Gedanken concipirten Kunst zeigt, hier eine passliche Stelle finden.

Zu den interessantesten Werken der Art gehören die Malereien, welche die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken. Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier des damals noch neuen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im J. 1322 wurde die Kapelle gegründet und, sobald sie vollendet, mit den Gemälden geschmückt, deren Gesammtinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war.

Die Altarwand, dem Fenster gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreisrunde überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nämlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuztragung, welche sich um die Häuser von Jerusalem den Berg emporwindet; oben die Kreuzigung, wo auf der einen Seite die Gruppe der klagenden Frauen schön und grossartig dargestellt ist, auf der andern Seite durch Reiter auf das Volk eingehauen wird, welches hastig entflieht; darunter, zur Rechten der Nische, die Höllenfahrt Christi. Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarkophage sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marieen in feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi.

Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari's Bericht, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt, enthält eine allegorische Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heil. Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und namentlich für die Einrichtung des Frohnleichnamsfestes thätig gewesen ist. Er sitzt unter einem gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt

sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Männer, Propheten und Evangelisten, sitzen; zu seinen Füssen drei andre Männer mit Büchern, die in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven sitzen: es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Zirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge grossartigen, majestätischen Ruhe gegeben. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des h. Thomas ausgesprochen ist.

Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in beschaulicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite des Bildes, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Style, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen der Pabst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herrn neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Nothhaften besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde von Schaafen dargestellt, die vor den Füssen des Pabstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (*Domini Canes* — d. h. Hunde des Herrn) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Gemälde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff mit den Jüngern Christi auf stürmendem Meere und Christus, der auf den Fluten wandelt und Petrus emporzieht, — dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte. Bekanntlich stellt diese öfters wiederkehrende Darstellung unter dem Bilde jenes Schiffes die christliche Kirche und Christus als ihren Leitstern dar, und so steht dieselbe hier wiederum in nächster Beziehung zu dem Wandbilde.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zugeschrieben hat, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand

*) Auch berichtet die Legende, die Mutter des h. Dominicus habe vor seiner Geburt geträumt, dass sie einen solchen schwarz und weiss gefleckten Hund zur Welt bringen würde.

mit dem h. Thomas von Aquino berühren sollen, und der Sienese Simone di Martino, als Verfertiger des Uebrigen. Doch ist das Unpassende dieser Annahme neuerdings zur Evidenz nachgewiesen worden. Vollständige Abbildungen dieser Malereien sind noch nicht herausgegeben. Einzelne Gruppen derselben findet man in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern Bl. 15 — 17, 19, 20, 22 — 25. Vergl. im Uebrigen: Mecatti, *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella, p.* 9 *seqq.* und dieselben im Auszuge bei Richa, *Notizie istor. delle chiese fiorentine t. III. p.* 83 *seqq.* — Ferner: Vasari, im Leben des Taddeo und Simone; v. Rumohr, Italienische Forschungen, II, S. 81, 97; E. Förster, Beiträge, S. 174.

Dasjenige Werk jedoch, in welchem sich die Richtung der Zeit zur grossartigsten Poesie steigerte, in welchem eine tiefsinnige Anschauung des Lebens hervortritt, die nur mit Dante's göttlicher Komödie zu vergleichen ist, und welches, wenn es mit der Technik des sechszehnten Jahrhunderts gemalt wäre, zu den ersten Kunstwerken aller Zeit gerechnet werden würde, ist das dem Andrea Orcagna zugeschriebene grosse Freskogemälde im Campo Santo von Pisa, welches den Triumph des Todes darstellt. Die Composition besteht, der Kürze nach, in Folgendem.

Auf der rechten Seite des Bildes sieht man eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen; sie haben Falken und Hunde bei sich und scheinen von der Jagd heimgekehrt zu sein. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fakeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Krallen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger, u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborner Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürm. Sie kämpfen mit einander um die Seelen; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theile der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen:

„Dieweil das Glück uns niemals Gaben bot,
O Tod, o Arzenei von aller Noth,
Komm nun und gieb uns hier das letzte Brod!"

Diese Worte sind über ihnen geschrieben; aber der Tod hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von einer andern, wo man eine Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarkophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes neben einander stehen, und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht ein Eremit — der Tradition zufolge, der heilige Macarius, welcher den Freuden der Welt und den Anfechtungen der Sinne Trotz geboten wie keiner — ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt, und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige andre Eremiten, welche, im Gegensatz gegen diejenigen, die der irdischen Lust anhängen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh und Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal

hinab, wo die Leichen der Mächtigen modern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde dargestellten vornehmen Personen verschiedene Porträits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien, namentlich des Castruccio Castracani, Herrn von Lucca, des Uguccione della Fagginola, Herrn von Pisa, und des Kaiser Ludwig des Baiern.

Eine Abbildung des Gemäldes befindet sich in C. Lasinio's *Pitture a fresco del campo santo di Pisa.* Vergl. ausserdem: Rosini, *descrizione delle pitture c. s. di Pisa.* Vasari im Leben des Orcagna, u. a. m.

(Beschluss folgt.)

DIE MUTTER
bei der Aussetzung Moses.

Gemälde von P. Veit*).

Moses! mein süsses Kind!
Sohn meiner Lieb! mein einzig Licht
In diesem trüben kummerschweren Leben!
Noch einmal will ich dich umfassen,
Einmal noch — weh — zum letzten Mal
Dein Engelsangesicht, die Sternenaugen schaun.
Ruh einmal noch an diesem Herzen,
An welchem Leben du empfingst,
An dieser Brust, aus der du Nahrung sogst.
Mein Lieb', mein Glück,
Und heut' mein bitt'res Leid!
Verlassen soll dich deine Mutter,
Verstossen dich — O! weh mir, weh! —
Soll diese Hand, die dich noch liebend hält,
Die sorgend gegen jedes Leid dich schirmte,
Muss sie hinaus dich stossen nun!
Den Wellen soll der Mutter eigne Hand,
Dem grausen Tode selbst dich übergeben!
Mein Sohn, du meines Lebens Trost,
Noch überstrahlt dich hell der Sonne Licht,
Ihr Glanz, er leuchtet aus den Augen dir . . . .
Ihr Engel Gottes, wollet ihm sie schliessen,
Dass ich's vermag mich von ihm loszureissen,
Mich täuschend als verliess ich ihn im sanften Schlummer —
— — — Gott! unsrer Väter Gott!
Was that ich Dir, dass mir solch Leid ward auferlegt!
Welch schwere Schuld verlangt so harte Busse? — — —
Israel! Stammvater deines Volkes,
Warum verliessest du die freien Triften,
Die Hütten, die im Frieden du beherrschtest,
Wo Segen göttlicher Verheissung,
Wo treu bewachte Einfalt dich umgab:
Um hier uns herzuführen
In eitler trügerischer Hoffnung
Zur Sündenpracht der Städte,
Im Sklaven-Frohne fremder Völker,
Der finst'ren Götzen Diener? — — — —
Gott Abrahams, Isaak's, Jakob's Gott,
In deren Namen uns dein Segen wird,
Gott! unsrer Väter Gott, erbarme dich! —
Wie der Sternen Heere, sollt' dein Volk sich mehren,
Wie Sand am Meer, war dein verheissend Wort.
Sieh her, zertreten wird's vom neiderfüllten Dränger,
Die Lämmer deiner Heerde
Ein Raub sind sie des blutbegier'gen Tigers;
Ach, nicht vermehrt,
Verzehret wird dein Erbe.
Erhöre Israel, Gott unser Gott,
Ein einz'ger Gott uns öfter?
Hör auf das Wehgeschrei
Der angstbedrängten Mutter,
Dass deine Feinde sich erheben nicht,
Verhöhnend sprechen:
„Ist dies der Schutz des Herrn,
„Den einzig dieses Volk verehrt,
„Dem sie so fest vertrauen?" — — —
Verstumme meine Zunge,
Lass dich vom tiefen Weh des Herzens
Zu frevln Worten nicht verleiten!
Gott unsrer Väter,
Dennoch bist du mit uns
Und deine Barmherzigkeit
Währet in Ewigkeit.
Tief beugt vor deiner Majestät
Im Staub sich deine niedre Magd!
Herr! wie geschieht mir jetzt so wundervoll!
Es dringt ein Himmelsstrahl Trost bringend
Mir an das Herz, die Seele hoch erhebend.
Er kömmt von dir, erneuend mein Vertrau'n!
Du o Herr der Welt!
Du führtest Joseph unsern Ahn

*) Obiges Gedicht ist, als fliegendes Blatt gedruckt, in unsere Hände gekommen. Wir glauben, dass die Mittheilung desselben unsern Lesern angenehm sein dürfte. D. R.

(Gesegnet sey sein Namen)'
Aus tiefer, grabesgleicher Grube,
Zogst aus der Brüder feindgesinnten Händen ihn
Hierher ihn leitend, dass erfüllend deinen Willen
Er Rettung sey den Söhnen seines Vaters,
Die zu verderben ihn gemeint.
Geheimnissvoll sind deine heil'gen Wege,
Herr unser Gott!
Dein starker Arm, er ist ja nicht verkürzt,
Noch deiner Allmacht Alles unterworfen!
Ja ich vertrau' auf Dich,
So wie den Ahnherrn du errettet,
So wird auf deinen Wink
Mein Kind, dem grausen Wellenschlund
Erbarmungsvoll, wenn du es willst, entzogen,
Wo ich verzweifelt, nahe wohl schon die Rettung
Von deiner Hand gesendet:
Dass er, mein Sohn, auf's Neue mir geschenkt,
Ein Hirt, ein zweiter Retter
Den Kindern Jakob's, deinem Volke werde,
Dem Sklavenjoch es zu entziehn.
In weiter, tiefer Ferne öffnet sich
Ein Scherblick voll Staunen mir:
Einst wird ein Retter unsers Stammes,
Der Jungfrau Sohn
Im Tode, blutend, zum Leben es erlösen
Für Aller Zeiten, ew'ge Zeiten!
Fortan wird keine Tochter Israels
Des Herrschers Grimm-Gebot gehorchend
Den Sohn dem Tode opfern müssen;
Nicht in der Welle Grab,
In deinen Arm, o Herr,
Leg' ich vertrauensvoll den Sohn:
Der du das Wehgeschrei
Der Tochter Jakobs nicht verschmähst,
Gelobt seyst du zu allen ew'gen Zeiten
Jehovah unser Gott.

Verschiedenes über den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt, geb. zu Berlin 1712, gest. daselbst 1775.

Aus dem Briefwechsel zwischen Goethe u. Zelter*).

Zelter an Goethe, Bd. IV, S. 236.

... Diese und noch andre Sachen habe schon seit 1775, dem Todesjahre meines Grossoheims Schmidt, in Besitz, den ich in Deinem Winckelmann nicht finde und kaum die Ursache begreife, wie ein so fruchtbarer Kupferstecher von Dir übergangen worden.

Wüsste ich was Du von ihm hast, so könnte ich manches aus meinen Dubletten noch liefern. Seine radirten Blätter nach Rembrandt wurden hier allgemein geschätzt, und wenn ich die besten neueren Kupferstecher gegen seinen Mignard halte, so hat keiner den Charakter der Stoffe so derb und wahr getroffen; man möchte Farbe erkennen.

Ich besitze sein sehr ähnliches Bild, herrlich gemalt von Pesne. Ein humoristischer Mann, gross und derb. Das Bild ist historisch und scheint von ihm selber angegeben zu sein, 4 Fuss breit und 3½ hoch. Der Mann sitzt fast lebensgross an seinem Arbeitstische, auf welchem Radirnadel, Grabstichel, Lupe, Reissfeder und dergleichen liegen, und liest seiner gegenübersitzenden Frau schalkhaft aus einem Buche vor, das die kaum leserliche Aufschrift hat: *la chose impossible*. Auf des Mannes Stuhllehne hält sich ein lustiger Kater angeklammert, ergrimmt und aufmerksam. Die Frau, welche gar nicht schön war, ist lächelnd und höchst reizend dargestellt und das Ganze mit grossem Pinsel gemalt. Hände und Arme unvergleichlich. Ich habe lange gesonnen, was der Spass bedeuten könne, und habe endlich in Lafontaine's *Gedichten Aufschluss gefunden* . . . .

Bd. VI. S. 244.

Mit nächster Post erfolgt eine kleine Sammlung von 38 Schmidt'schen Blättern in verschiedenen Manieren. Sie lagen schon längst für Dich da. Die Wahrheit zu sagen, schämte ich mich sie abgehen zu lassen, weil es zum Theil fehlerhafte Abdrücke sind, die ich selbst, nach des Oheims Tode, als 17jähriger Jüngling gewischt und durchgezogen habe. Das Abdrucken der Platten war von den unerfahrenen Erben einem schmutzigen Bildhauer übergeben, dessen Aufseher und Gehülfe ich sein sollte. Einige Blätter sind doppelt, zum Vertauschen. Du wirst wissen, was damit anzufangen. Schmidt hätte uns den Hals umgedreht, wenn er gelebt hätte. Er war der Bruder meiner Grossmutter, mütterlicher Seite, und die ihn gekannt haben, wollten finden, dass ich ihm ähnele.

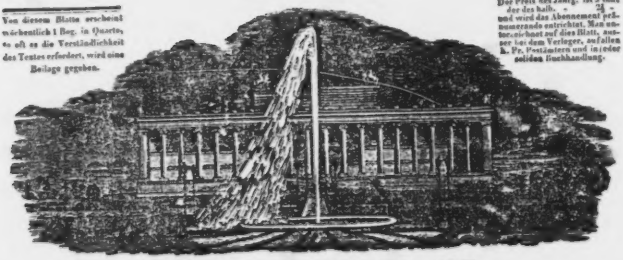
*) Wir haben aus diesem reichen Buche bereits früher Manches, das in näherer Beziehung zur bildenden Kunst stand, mitgetheilt; so mögen auch die obigen gelegentlichen Bemerkungen hier eine gute Stätte finden und dazu dienen, das Bild eines der merkwürdigsten Männer im Bereiche der Kupferstecherkunst zu vervollständigen. D. R.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 33. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ r. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt nicht auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. August

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Die Bildhauerkunst war gewiss, wie Plinius richtig bemerkt, seit uralter Zeit eine in Italien einheimische Kunst*). Ihren Anfang und Fortschritt erkennt man in einigen bedeutenden, von einheimischen Meistern ausgeführten Arbeiten, von jenem Style, den wir den toskanischen nennen, oder vielmehr, der sich demselben annähert. Dieser Styl, der allmählig die alte Kunst verfeinerte und noch so manches vom aegyptischen enthielt, muss sich lange Zeit hindurch in der etruskischen Schule erhalten haben. Die ältesten Statuen, welche man zu Rom, in den Tagen des Naturhistorikers, bewahrte, waren Werke etruskischer Künstler oder aus dieser Schule. Solcher Art war, andrer zu geschweigen, das Bild des Jupiter Capitolinus, in Thon modellirt von einem gewissen Turianus von Fregellae*); ebenso auch das Bild des Sancus oder Hercules**), und die Quadrigen, welche auf dem Giebel des Jupiter-Tempels standen***), wo sich die Statue des Summanus befand****). Auch die Menge der Ehrenstatuen, welche zu Rom nach öffentlichem Decret in den ersten Jahrhunderten gesetzt wurden†), müssen Werke etruskischer Künstler gewesen sein, und ohne Zweifel waren dort die Ausschmük-

*) *Fuisse autem statuarium artem familiarem Italiae* etc. Plin. XXXIV. 7.

*) Varro ap. Plin. XXXV, 12.

**) Hercules fictilis. Plin. l. c. Martial. XIV. ep. 178.

***) Varro l. c.

****) Cicer. de Divinat. I. 11.

†) Plin. XXXIV. XXXV. Liv. passim.

kungen aller Tempel, wie Varro berichtet, sämmtlich toskanisch*), bevor die griechische Kunst eingeführt ward, um mit ihrer Meisterschaft die heiligen Gebäude der Stadt zu verschönern.

In dieser Periode bediente man sich, als Hauptmateriales für die Bildhauerei, vorzüglich des Thons**). Die Vejenter wurden als geschickte Modelleurs gerühmt***); und die sehr zahlreichen Arbeiten alterthümlichen Styles in Terracotta, welche in etruskischem Boden gefunden worden sind, bestätigen es augenscheinlichst, wie sehr diese Kunst hier überall ausgebildet wurde. Die Zweifel, welche der Verfasser schon früher†) über eine Erzählung des Plinius erhoben hat, welcher den Unterricht in der Plastik dem Eucheir und Eugrammos (Handfertig und Schönzeichner), die mit Demarat hieher von Corinth gekommen, zuschreibt, haben Bestätigung und Begründung bei dem grossen Verfasser der römischen Geschichte††) gefunden: dies sind keine historischen Personen, sondern nur eine Allegorie von bestimmter, auf Tarquinia bezüglicher Tradition. Wir werden später noch einmal hierauf zurück kommen, wenn wir von den bemalten Vasen aus Tarquinia und dem nahe gelegenen Vulci zu sprechen haben.

Aus der Plastik, der Mutter der Bildhauerei, entstand das Giessen der Bronze, in welcher Kunst sich die etruskischen Bildhauer auf eine solche Weise auszeichneten, dass man ihnen, mit Vergrösserung des Verdienstes, den Ruhm der Erfindung zutheilte†††). Die Kupferbergwerke des Landes, vornehmlich die von Montieri im Volterranischen, die kürzlich wieder aufgefunden sind, verschafften ihnen das Material in grossem Ueberfluss; so dass man wohl begreift, wie das Talent der Künstler, statt den Alabaster, den Peperin, Tuf oder andere weiche Steine des Landes, die zur Bildhauerkunst wenig tauglich sind††††), zu erwählen, sich um so lebhafter der Arbeit des Metallgusses zuwandte, daraus eine Unzahl von Geräthen und der edelsten Kunsterzeugnisse auf unsre Zeit gekommen ist.

Als das erste unter allen nennen wir die Wölfin in der Gallerie des Kapitols*), ein Werk, welches durch den bewunderungswürdigen Ausdruck, durch die Wahrheit der Proportionen und die meisterliche Technik einzig in seiner Art ist. In diesem seltnen Monumente sehen wir mit eignen Augen, welches der Styl der toskanischen Kunst um die Mitte des fünften Jahrhunderts war. In demselben Style mussten auch die Statue des Jupiter auf einer Quadriga und jene bronzenen Thüren und silbernen Gefässe im Capitol gearbeitet sein, welche alle, sowie die erwähnte Wölfin, durch die Curul-Aedile Cnejus und Quintus Ogulnius in den Jahren 457 und 458 beschafft worden waren**). Und gewiss waren keine andere als nur die etruskischen Künstler, zu jener Zeit geschickt genug, um den grossartigen Plan des Camillus zur Ausführung zu bringen, der, um das Gedächtniss seines Triumphes über die Samniten zu verewigen, aus dem bronzenen Waffengeräth, welches er ihnen genommen, nicht bloss den Coloss des Jupiter, den er auf das Capitol stiftete, sondern auch aus dem blossen Abfall dieser Arbeit sein eignes Bildniss, zu den Füssen der Gottheit, giessen liess†). Unter solchen Verhältnissen ist es vollkommen wahr, dass die alten Römer, zufrieden, wenn sie die benachbarten Nationen tributpflichtig gemacht, und weiter um keinen Ruhm besorgt, den Ueberwundenen allein die Ausübung der besseren Künste überliessen, — gewisser-

*) *Tuscanica omnia in aedibus fuisse*, Varro ap. Plin. l. c.

**) *Praeterea elaboratam hanc artem Italiae, et maxime Etruriae.* Varro ap. Plin. l. c.

***) Festus, v. Ratumena.

†) *D'Italie av. il dominio dei rom.* T. II. p. 161, ed. 1810.

††) Niebuhr, T. I.

†††) *Has (statuas) primum Tusci in Italia invenisse referunt.* Cassiod. Var. VII. 15.

††††) Die Marmorbrüche von Luna (Carrara) waren nicht vor den Zeiten Augusts eröffnet worden. Plin. XXXVI. 4.

*) Χάλκεα ποιήματα πελαΐδς ἐργασιας. Dionys. I. 79.

**) Liv. X, 23. — Die Wölfin hatte ihr Heiligthum neben dem Lupercal, wo sie Dionys (l. c.) noch sahe. Aus dem einen ihrer Hinterschenkel ist ein Stück der Bronze herausgebrochen: daher (sagt der Verf. im dritten Theile seines Werkes) viele der Meinung sind, es sei dies dieselbe Wölfin, welche in den Tagen des Julius Caesar vom Blitz getroffen wurde. Doch war letztere eine ganz andere Statue; sie stand auf dem Kapitol, wo, Cicero's Berichte zufolge, der Blitz die Wölfin nicht blos berührte, sondern auch zerschmolz und zugleich das Bild de Romulus zerstörte. Cicer. Catilin. III. 8. de Div. I, 13; II. 20. cf. Dion. XXXVII.

†) Plin. XXXIV. 7.

massen zum Trost und zur Erleichterung der Knechtschaft, wie Cicero mit ächt römischem Stolze sagt*). Gleichwohl fanden die Künstler, indem sie diese grossen Werke, die ihnen von den mächtigen Siegern aufgetragen wurden, zur Ausführung brachten, glückliche und wohlgeeignete Mittel, um die Kunst zu verbessern und zu veredeln.

Ein Beispiel des trefflichsten, obgleich ebenfalls noch systematischen Styles, gemischt aus alten und neueren Motiven, bietet die Chimära der Gallerie von Florenz dar: eine Statue, um Lanzi's Worte zu gebrauchen, in welcher die Reinheit der Zeichnung, die Symmetrie, der Ausdruck der Wuth, den Wunden entsprechend, die ihr Rücken und der Kopf der schon sterbenden Ziege zeigt, gleichen Werth haben. Nach dem alten Style sind an diesem Bildwerk nur noch die Haare gebildet, vielleicht mit Nachbildung eines alterthümlichen Originales, wie man es auch bei andern Darstellungen der Chimära wiederholt findet.

Ueberhaupt wandten die Etrusker ein grosses Studium auf die bildliche Darstellung aller Art Thiere und auf die Gruppirung derselben zu Kämpfen mit wilden, aber lebendigen thierischen Geberden. Und welche tüchtige Kenntniss und Erfahrung die Künstler in der Anatomie besassen, erhellt vornehmlich aus diesen Thierfiguren, bei denen man insgemein die richtigste Angabe der Muskeln und der Bewegung der Glieder findet: wie denn hiefür die Haruspicien und das häufige Zerlegen der Opferthiere ein sehr wichtiges Hülfsmittel bieten mussten. Ausserdem gab die etruskische Symbolik häufig Gelegenheit, gewisse Arten monstroser Thiere darzustellen, als geflügelte Sphinxe, Greifen, Hippokampen, menschliche Figuren mit Fischschwänzen und viele andere phantastische Gestalten: alles Bilder von mystischer Bedeutung, welche die Nation von ihren ersten Lehrern empfangen hatte und welche sie stets, plastisch oder gemalt, auf allen Arten von Monumenten und auf Schmuckgeräthen, unter den mehr oder minder verschönerten Formen, welche ihnen die Hand des Verfertigers verlieh, wiederholte.

Schon seit der Mitte des vierten Jahrhunderts der Stadt Rom blühte die Kunst in Etrurien, indem die erfahrenen Meister vorzüglich geübt waren, zierliche Schmuckgeräthe in Bronze und in kostbaren Metallen, zum Dienste des Cultus und zum häuslichen Gebrauch, in geschmackvoller Weise zu bilden und mit Figuren zu verzieren: Arbeiten, welche die Kaufleute über das Meer ausführten und als eine erwünschte Waare über viele Gegenden verbreiteten. In einer Stelle des Athenienscrs Pherecrates*), eines Dichters der alten Komödie, der zur Zeit des Pericles lebte**), wird, um die Arbeit eines Kandelabers zu empfehlen, gesagt, dass es ein tyrrhenischer sei: dies war also auch eine Zeit des guten Geschmackes bei den Etruskern, da in Athen, dem Mittelpunkte der Intelligenz und der künstlerischen Bildung von Attika, die toskanischen Werke im Preise standen und sie im Theater, vor dem versammelten Volke, als schön gerühmt wurden. In derselben Periode finden wir bei Critias***) eine Erwähnung toskanischer, aus Gold gearbeiteter Schalen, als eines kostbaren Geräthes in den Häusern der Edeln; und wenn wir uns endlich erinnern, dass Phidias, dieser grosse Meister, welcher an der Spitze der griechischen Schule steht, seine berühmte Minervenstatue mit tyrrhenischen Sandalen schmückte†), so müssen wir allerdings annehmen, dass die Kunst und die Kunstwerke Italiens in Griechenland nicht so gar unbekannt und ungeachtet waren, als man insgemein behaupten möchte. Vielmehr gaben die Griechen selbst den Toskanern den ehrenvollen Beinamen der „kunstliebenden.“††) Die mancherlei geschmackvollen Kandelaber und andren Geräthschaften der Art (die uns besonders in den Gräbern von Volci aufbehalten waren) und die gewiss noch nicht zu den vorzüglichsten gehören, bestätigen es zur Genüge, mit welchem Rechte das Alterthum in

*) *Ut haberent haec obiectamenta et solatia servitutis.* Cicer. 6. Verr. 60.

*) Ap. Athen. XV, 18.

**) Protagoras spricht von einer Komödie des Pherecrates (Ἄγριοι), welche im 4. Jahr der 80. Olympiade, im J. 333 der Stadt Rom, aufgeführt wurde. Plat. Protagor. 327, D.

***) In Eleg. ap. Athen. I, 22. Critias, Sohn des Callicrus, war das Haupt der dreissig Tyrannen, in der 94. Olympiade, im J. d. Stadt 350.

†) Pollux. VII, 92. Phidias arbeitete die Minerva in der 87. Olympiade, im J. d. St. 322. Aristoph. Schol. ad Εἰρήνην.

††) Ποικίλαι γὰρ ἦσαν αἱ παρὰ τοῖς Τυῤῥηνοῖς ἐργασίαι, φιλοτέχνων ὄντων τῶν Τυῤῥηνῶν. Athen. XV. 18.

den Etruskern eine besondere Erfahrung in der Kunst anerkannte *).

Vielleicht gefiel diese unendliche Mannigfaltigkeit der Formen in den Vasen, den Schmucksachen und aller Art Geräthen von edler Zeichnung; es gefielen diese zierlichen Reliefs von Thieren, Figürchen und Arabesken; es zog die grosse Sauberkeit in allen den Theilen an, wo der Mechanismus der Kunst besser zur Vollendung kommen kann; noch erfreuten nicht weniger gewisse Arbeiten der polychromen, aus verschiedenen Stoffen gebildeten Sculptur (unter denen vornehmlich Fragmente eines höchst interessanten Werkes der Toreutik, die im Perugin'schen gefunden wurden, erwähnt werden müssen; es sind in Silberblech getriebene Reliefs, sämmtliche Schmucktheile mit Goldplättchen aufgenietet. Sie befinden sich gegenwärtig im brittischen Museum.) In dieser Art der Sculptur scheint, wie man nicht ohne Grund vermuthen darf, der königliche Thron gebildet gewesen zu sein, den Arimnus, einer der Könige oder Lucumonen Etruriens, dem olympischen Jupiter gewidmet hatte **). Auch Plinius vielleicht übertrieb nicht, als er sagte, dass die toskanischen Arbeiten schon lange Zeit über die Welt verbreitet seien ***). Ganz Italien, nicht bloss Rom war mit Bildwerken überschwemmt, die von der Hand tuskischer Künstler herrührten †). In Etrurien war gewiss keine Stadt vorhanden, die nicht preiswürdige Werke besessen hätte, wie z. B. allein Bolsena in seinen Mauern zwei tausend Statuen einschloss ††). Denn, wo Alles im Namen des öffentlichen Wohles geschah, da fand das Genie stets das weiteste Feld, um sich, zur Ehre der Religion, des Vaterlandes und mächtiger Bürger, in Hervorbringung der edelsten Früchte des menschlichen Geistes zu bethätigen.

Schon früh hatte sich der griechische Geist zur Meisterschaft in den bildenden Künsten emporgeschwungen. Wir sind benachrichtiget, dass unsre Etrusker schon seit dem ersten Jahrhundert Roms mit den Cumanern und andren Griechen, oder mit denen von Samos und Rhodos, welche in Opicia *), d. h. in dem glücklichen Campanien wohnten, verkehrten und vornehmlich von ihnen den Samen griechischer Art und Sitte empfingen. Denn unleugbar musste zwischen zwei benachbarten Völkerschaften ein häufiger Verkehr, ein gegenseitiger Austausch der Bedürfnisse, Künste und Ideen statt finden. Unter solchen Verhältnissen musste sich mit der Zeit, in ausgedehnterem Maasse als anderswo im mittleren Etrurien, die Bekanntschaft mit den hellenischen Mythen und den Geschichten von Theben und Ilion verbreiten, die in der That die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten. Cuma, die erste unter den Chalcidischen Städten Campaniens, war bereits im J. 250 d. St. Rom, mit Tempeln und profanen Gebäuden und einer Menge von Statuen geschmückt **). Doch waren auch die griechischen Künste damals auf dem väterlichen Boden noch wenig ausgebildet, und wenn sie in den asiatischen und so auch in den italischen Kolonieen besser blühten, so haben wir doch in den ältesten Münzen von Sybaris, Posidonia, Croton und Caulonia ein Beispiel des trocknen und harten Styles, der dort im zweiten Jahrhundert gemein war, und der dem aeginetischen und altetruskischen sehr ähnlich ist: denn es befolgte ein Jeder, wenn wir es recht betrachten, in diesen ersten Uebungen der Kunst für sich denselben Weg.

Die etruskischen Schiffer besuchten noch andre Theile von Gross-Griechenland und Sicilien. Ihre Corsaren griffen schon im J. 260 den sicilianischen Pharus an ***); und aus andren geschichtlichen Notizen wissen wir, dass die Etrusker bis in die Mitte des fünften Jahrhunderts fortfuhren, in diesen südlichen Meeren zu schiffen. Noch ausgedehnter war ihre Schifffahrt und ihr Handel in den östlichen Theilen des Meeres und nach Jonien. Torquinia hatte direkte Handel-verbindungen mit Corinth: und gerade aus diesem Umstande rührt die erwähnte Tradition her, welche corinthischen und sicyonischen Künstlern, Bildnern in Thon und Malern, nebst dem Demarat in diesen Orten unsrer Maremmen Wohnsitze gab.

*) Τέχνας ἔχουσι πλείστας. Hercul. de Polit. p. 213.

**) Θρόνος ἐστὶν Ἀρίμνου τοῦ βασιλεύσαντος ἐν Τυρρηνοῖς, ὃν κρῶσος βαρβάρων ἀναθήμασι τὸν ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὰ ἐδωρήσατο. Pausan. V, 12.

***) *Signa Tuscanica per terras dispersa, quos in Etruria factitata non est dubium.* Plin. XXXIV, 7.

†) *Ingenia Tuscorum fingendis simulacris Urbem inundaverunt.* Tertul. Apolog. 25.

††) Plin. XXXIV, 7. ex Metrodoro Scepsio: *Propter duo millia statuarum Volsinios expugnatos.*

*) Strabo XIV. p. 450. Steph. v. Παρθενόπη. v. Πουτίλοι.

**) Dionys. VII, 3.

***) Strabo VI, p. 177.

Eine seltne Gattung von Vasen, in sehr alterthümlichem Style bemalt, hat sich in den Gräbern von Tarquinia und Vulci vorgefunden; gewiss wird, wer dieselben gesehen hat, in diesen so sorgfältig ausgeführten Malereien ein ganz eigenthümliches Verfahren erkennen, Gewandungen, Physiognomieen, Symbole, andre Besonderheiten, welche eine fremde Schule und einen sehr sorgfältigen archaistischen Styl erkennen lassen. Aber diese Kunstarbeiten kamen früher von ausserhalb: sicher indess gefielen sie, und es scheint unzweifelhaft, dass ein gleichförmiger Styl auch in Etrurien angewandt wurde, da nicht wenige alt-etruskische Bronzen und Sculpturen dieser Manier der Zeichnung sehr nahe kommen.

Mit solchen Werken begannen die etruskischen Künstler in gewisser Weise sich als Nebenbuhler der Griechen zu zeigen: da ihnen eine nationale historische Geschichte fehlte, so unternahmen sie es, sich in den Gegenständen der griechischen Fabel zu üben; und als zuerst durch die Gesetze des Phidias und Zeuxis die Kunst zu grösserer Vollendung gediehen war, so wurden die Hauptwerke der hellenischen Schule auch für die Etrusker Norm des Studiums und Beispiele zur Nachahmung, verscheuchte die Schönheit derselben aus der Bilderei die Reste der aegyptischen Manier und die dürftige Nachahmung der einheimischen Natur.

Dies ist die neue und die längste Periode der etruskischen Kunst, eine Periode der Entwickelung, in welcher die Künstler von der früheren Manier abgingen und Arbeiten für den leichteren Absatz, nach den Maximen und dem Style der griechischen Kunst ausgeführt, zu beschaffen strebten. Der öffentliche Reichthum, der bereits zum Gipfelpunkte gediehen war, hatte den Etruskern nicht bloss selbst das Begehren nach dem Besitz schöner Gegenstände gegeben und sie zu tüchtigen Werkmeistern, sondern zugleich noch mehr zu Handelsleuten gemacht, die, wie es überall der Fall ist, wo man Käufer sucht, die Mode selbst förderten, indem sie so arbeiteten, wie es ihre Zeit verlangte. Desshalb hatte nicht sobald die griechische Art und Weise in Etrurien Wurzel gefasst, als auch dort Alles griechischen Sinn athmete; vornehmlich seit Rom, die etruskischen Meister verschmähend, den griechischen Künsten einen fortwährenden Wohnsitz bereitete, was besonders nach der Eroberung von Syracus statt fand*), zu jener Zeit, als sich über ganz Italien mit der neuen Literatur alle Art des Hellenismus verbreitete. Und in der That gedieh das Begonnene so vollständig, dass die etruskischen Künstler in den verschiedensten, dieser späteren Epoche angehörigen Werken sich so weit von ihren Vorfahren entfernten, dass sie als ein ganz anderes Geschlecht erscheinen.

Mannigfaltigkeit der Zeichnung, symmetrische Gruppirung, natürliche Bewegungen, schöne Proportionen, treffliche Gewandungen und endlich ein gewisses Streben nach dem Idealen, das wenigstens in einzelnen Werken sichtbar wird, — dies sind die unterscheidenden Kennzeichen dieser neuen Schule, die mehr mit dem griechischen Style wetteifert. Eine Schule, die besonders zwischen dem fünften und siebenten Jahrhundert Roms blühte, und die, nach dem natürlichen Verlauf, sich in ihrem Verfall noch die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hindurch erhielt.

Die vollendetsten Werke dieses Styles sind uns wiederum in Bronzewerken erhalten. Die Statue des Arringators (Aulus Metellus, in der Gallerie von Florenz, um das Jahr 1573 in der Nähe des Thrasymenischen Sees gefunden, über 6 Fuss hoch), welche der griechischen Eleganz so nahe kömmt, der Knabe des Vaticans (in der Nähe von Tarquinia gefunden, sitzend, — ziemlich hart in der Arbeit) und jener reizende Knabe, der eine Gans im Arme trägt (stehend, von liebenswürdig naivem Ausdrucke, im Museum von Leyden), geben eine genügende Idee von der Einführung des Schönheitssinnes in die Kunst und von deren Fortschritten. In diesem edlen Style musste auch der toskanische Kolosz des Apollo, der in der Bibliothek des Tempels des Augustus aufgestellt war, gearbeitet sein *).

(Fortsetzung folgt.)

*) *Ceterum inde primum initium mirandi Graecarum artium opera.* Liv. XXV, 40. Plutarch. Marcell.

*) *Videmus certe tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollice, dubium aere nobiliorem ac pulcritudine.* Plin. XXXIV, 7.

Beispiele der italienischen Kunst im vierzehnten Jahrhundert.

(Beschluss)

Der Dichter Zacharias Werner hat den Gegenstand dieses Bildes poetisch aufgefasst und dasselbe

in eine Legende umgewandelt, die wir, da sie an sich eben so anziehend wie für das Gemälde von besonderem Interesse ist, hiemit folgen lassen.

In Castruccio Castracani's Laube
Sassen Herrn und Damen lobesan,
Bass geschwelget hatten sie beim Schmause
In des wälschen Herzogs Marmorhause;
Sang und Klang im Garten nun begann.

Und die schöne Königin Mechtildis
Weckte bald der Zither güldnen Klang.
Und den Hof und Dienst, der Frauen Minnen
Pries die Zier der hohen Königinnen;
Herrn und Damen lauschten dem Gesang.

Doch Castruccio, der Tyrann von Lucca,
Seinen edlen Falken auf der Hand,
Sass er düster da im stolzen Muthe,
Weil zu baden er im Heldenblute,
Nicht der Minne buhlend Spiel verstand.

Und er sprach: Bedünkt's der edlen Herrin
Und den Damen und Euch Fürsten all',
So, verlassend der Orangenhaine
Niedre Wölbung, ziehn wir im Vereine
Hoher Jagdlust nach dem Hörnerschall! —

Wohl gesprochen! rief der Baierkaiser;
Und es schwang die königliche Magd,
Strahlend im scharlachnen Sammtlare
Auf den Zelter sich, und die Fanfare
Klang, der freud'ge Tross flog hin zur Jagd.

Drauf, als sie erlegt der wilden Bären
Und der edlen Hirsche grosse Zahl,
Und der Maienwald von Lust ertönte,
Die der bunte Fürstentross verschönte,
Hob der Luccher froh den mächt'gen Stahl.

Was ist kühner wohl als Fürstensprangen?
Jauchzt im frohen Muthe der Tyrann,
Ew'gen Lebens, will es mir bedunken,
Sind wir heute übervoll und trunken,
Keinem Gotte weicht ein Fürstenmann! —

Gott Amuren, sprach mit holdem Lächeln
Frau Mechtildis, seid Ihr unterthan. —
Und der Baierfürst und der Pisanen
Markgraf schrie'n: Wir folgen seinen Fahnen,
Rosse tummelnd durch den Waldesplan! —

Aber plötzlich, wie vom Blitz getroffen,
Auf zur Flucht des Pisers Ross sich bäumt.
Brauner träumst du? — also spornt mit Hohne
Ihn der Piser Graf, Herr Uguccione,
Doch bald dünkt's ihn, dass er selber träumt.

Denn er sieht, sie sehn es mit Entsetzen
Alle, es verstummt das Lustgebraus,
Frau Mechtildis, ihre schönen Frauen
Und die Herrn und Ritter, alle schauen,
Starrend, sie des Todes ganzen Graus.

In drei blut'gen Särgen, zwischen Schlangen,
Wes'ten drei erwürgte Kön'ge. — Traun,
Sie zu sehn, von Fäulniss schon gebunden,
Noch mit eitler Kronenlast umwunden,
Fast zum Lachen, graunvoll war's zu schaun!

Mit geduns'nem, aufgelaufnem Wanste
(Wie Verwesungs-Gifthauch auf ihn schwillt)
Liegt der eine König hingestrecket;
Aus dem Purpur, der ihn schlecht bedecket,
Ueberall schon flüss'ger Moder quillt.

Einst hatt' er den Taumelkelch geleeret,
Feist gesogen sich in Völkerblut.
Noch im Tode streckt er aus die Zunge,
Gierig, doch die Schlange bäumt zum Sprunge
Sich, zu zücht'gen seinen Uebermuth.

Neben ihm mit greisem Bart und Glatze
Auch von der Verwesung Fluch gedrückt,
Liegt ein alter, kron'umwundner Sünder,
Mit gefurchter Stirne, als verstünd' er,
Dass zum Hohn ihn nur die Krone schmückt.

Einst hat er dem Volk, ein schlauer Lügner,
Wahn für Glauben treulos umgetauscht;
Pfiffig hält er noch ans Kreuz die Hände,
Dass der Heuchler nicht noch todt es schände,
Schon die Schlange zischend auf ihn rauscht.

Beide gleissen noch entehrte Würde,
Nicht der dritte mehr, der, schon entfleischt
Von des Todes nimmersatter Hippe,
Daliegt, nackt, ein grinsendes Gerippe,
Jene täuschen noch, der hat getäuscht!

Dieses Königs-Scheusal hat durch Seuchen
Schnöder Lust ein Heldenvolk verweicht,
Altar, Pflug und Schwert für Buhlerkünste
Tauschend, scheucht's die Schlange selbst durch Dünste,
Die von ihm zu bessern Aesern kreucht. —

Und mit vorgestrecktem Bug und Schnauze,
Aufgesperrten Nüstern, starrem Blick,
Schnoppernd zieht sich des Pisanern Brauner
Von dem Pranger der gekrönten Gauner
Mit den Hinterfüssen scheu zurück.

Und sein Herr, der Markgraf hält die Nase,
Ekelnd vor dem Pestgeruch, sich zu;
Ueber's scheue Streitross vorgebücket
Blinzt der Welfenherrscher, so geducket,
Als ob Satan schon ihn packen thut.

Ritter, Zofen, Rosse, Falken, Hunde,
Keiner weiss mehr, wie es ihm geschicht,
Und der Erde Herren, sie erbleichen
Angedonnert, können nicht entweichen
Vor des Herrn der Herren Strafgericht.

Castracani sucht sich zu ermannen,
Doch auf seiner Lippe stirbt das Wort;
Nur der Zier der holden Königinnen,
Frau Mechtildis, milde Zähren rinnen,
Sinnend blickt sie nach dem Jammerort.

Keiner athmet; eine Grabesstille
Lastet auf dem jüngst so lauten Wald.
Aber plötzlich wird sie unterbrochen
Durch ein Wort, vom Berg herabgesprochen,
Das von Klipp' zu Klippe wiederhallt.

„Ihr, gewogen und zu leicht befunden,
Lebt!" — so dröhnt's den Berg herab in's Thal.
Auf sie schau'n, da steht in Wunderhelle
Sanct Macar vor seiner Klosterzelle,
Um ihn kniend seiner Jünger Zahl. —

Das Gesicht verschwand. Die Fürsten zogen
Leise heim. Doch über ihrer Bahn
Eulenflügel rauschend kam's geflogen,
Eisbehaart, mit Krallen, Sens' und Bogen
Schwang der ew'ge Tod die Siegesfahn'.

Was mit Jenen weiter sich begeben,
Davon that die Sage nicht Bericht.
Königin Mechtildis nahm den Schleier,
Und bei jeder Allerseelenfeier
Sang sie: Sieger! weckt den Sieger nicht! —

Verschiedenes über den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt.

(Fortsetzung.)

Aus dem Briefwechsel zwischen Goethe u. Zelter. Goethe an Zelter, Bd. VI. S. 258.

. . . In Deiner Sendung finde ich gute Abdrücke von Portraits des redlichen Mittelstandes, aus einer Zeit da wohlhabende Familien, neben dem Nekrolog der Leichenpredigt, auch noch ihre Seligen, in wohlgetroffenem Bilde, über der Erde zu erhalten gedachten. Dann sind es mittlere Abdrücke bis zum geringsten, wo man freilich die Platten bedauert, die so behandelt worden . . . .

Ebendaselbst S. 286. ff.

Siehe: *La Calcografia da Guiseppe Longhi. Milano* 1830. *Vol. I. p.* 135.

„Der Künstler, dessen Talent wir zu schätzen unternehmen, ist einer der grössten, dessen sich die Kupferstecherkunst zu rühmen hat; er wusste die genauste Reinlichkeit und zugleich die Festigkeit des Grabstichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche sowohl kühn als abwechselnd und manchmal mit Willen unzusammenhängend war, immer aber vom höchsten Geschmack und Wissen."

„Von dem regelmässigen Schnitt, worin er dem ernstesten Chalkographen nacheiferte, ging er, nach Belieben, zur freien Behandlung über, indem er sich jenes spielenden Punctirens der geistreichsten Radirkünstler bediente und das Urtheil ungewiss liess: ob er sich in einer oder der andern Art vorzüglicher bewiesen habe. Doch es ist kein Wunder, dass er sich in diesen einander so entgegengesetzten Arten des Stiches vollkommen gleich erwiesen habe, weil ihm die gefühlteste Kenntniss der Zeichnung und des Helldunkels, die feinste Beurtheilung und ein unbegränzter Geist beständig zum Führer dienten."

„In der ersten Art zog er vor Portraite zu behandeln, ob er gleich auch einige geschichtliche Gegenstände gestochen hat und alles was er gestochen vorzüglich ist. Aber jenes Portrait von Latour, welches dieser Maler von sich selbst gefertigt hatte, ist bewunderungswürdig durch die Vorzüge, welche in allen übrigen sich finden; mehr aber durch die Seele und die freie Heiterkeit, die in diesem Gesicht so glücklich ausgedruckt sind. Sehr schön ist auch das Bildniss des Mounsey und ausserordentlich die der Grafen Rasumowsky und Esterhazy. Auch die Kaiserin von Russland Elisabeth, gemalt von Tocque, wo besonders die Beiwerke mit erstaunender Meisterschaft behandelt sind."

„Nicht weniger schätzenswerth ist das Portrait von Mignard, nach Rignau; welches ich doch nicht, wie andre wollen, für sein Hauptstück halte."

„In der zweiten Art behandelt er eben so gut Portraite als historische Vorstellungen, worunter einige von eigner Erfindung sind, die ihm zum grossen Lobe gereichen.“

„Er ahmte, doch nicht knechtisch, die weiche malerische Unordnung Rembrand's und Castiglione's nach, und wusste sich sehr oft mit der kalten Nadel der geistreichen und bezaubernden Leichtigkeit des Stefano della Bella anzunähern. Bei ihm ist alles Wissen, alles Feuer und, was viel mehr bedeuten will, alles der Wahrheit Stempel.“

„Man kann von diesem wundersamen Manne sagen: dass zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seien. Wie er auch irgend die Kunstart eines Andern nachahmt, tritt er immer von seinem ausserordentlichen Geiste begleitet als Original wieder hervor.“

„Hätte er die Geschichte im grossen Sinne wie das Portrait behandelt und hätte ihn die Ueberfülle seines Geistes nicht manchmal irre geleitet; so konnte er die oberste Stelle in unserer Kunst erreichen. Ist ihm dies nicht gelungen, so bleibt er doch, wie gesagt, einer der trefflichsten Meister und der erfahrenste Stecher.“

„Wer seine schönen Kupferstiche zu Rathe zieht, wird von vielen Seiten in seiner Profession gewinnen.“

Goethe an Zelter, Bd. VI. S. 317.

. . . Deshalb wird Dich denn gewiss erfreuen zu vernehmen: dass die Kaiserin Elisabeth auf Leinwand glücklich aufgezogen sei. Von Rissen, sonstigen Beschädigungen, von sehr verschnittenem Rande und dergleichen war ohnehin nicht die Rede, und nun da das Ganze glatt und liebenswürdig dasteht, finden sich glücklicherweise die Moderflecken nur in dem Rahmen sichtbar, im Bilde aber nur ganz lind, hie und da ganz leise. Die Klarheit und Unbegreiflichkeit des Stiches, der sich nach den gränzenlosen materiellen Gegenständen zu schmiegen, und nach den Eigenschaften der unzählbaren Oberflächen zu bewegen und zu richten weiss, leuchtet im vollsten Glanze, wie sich von einem Probedruck, bei Lebzeiten des Künstlers selbst gefertigt, nur erwarten lässt.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Das Bedürfniss gegenseitiger Mittheilung der gesammelten Erfahrungen, das Verabreden bestimmter Zeiträume, und einer geregelten Reihefolge für die einzelnen Kunstausstellungen war der Zweck der Zusammenkunft der Kunstvereins-Vorstands- Mitglieder zu Berlin, am 19. October 1834.

Vieles wesentlich Nützliche ist durch die d. Z. gepflogenen Berathungen und Verabredungen für die einzelnen Vereine wie für die Veranstaltung der Kunstausstellungen gewonnen, und durch die persönliche Bekanntschaft der Vorstands-Mitglieder sind die Vereine untereinander mehr und mehr in nähere Verbindung getreten. Jemehr nun sich der Kunstsinn verbreitet, jemehr die Zahl der Vereine und die der Künstler zunimmt, je grössere Ansprüche an die Kunstausstellungen gemacht werden, um so nothwendiger werden ähnliche Zusammenkünfte und es ist von Vielen bereits gewünscht, in diesem Jahre wieder, zur Zeit der grossen Herbstausstellung, in Berlin zusammen zu treffen. In den ersten Tagen des Monats October werden alle wichtigen Kunstwerke in Berlin beisammen, und diese Zeit also die geeignetste sein.

Wer wahres, warmes Interesse für das Fortschreiten der Kunst in unserer Zeit, vorausgesetzt auch Zeit und Mittel hat, der fühlt auch das Bedürfniss alle zwei Jahre nach Berlin zu kommen; mithin kann jeder deutsche Kunst-Verein leicht einen Repräsentanten haben und sobald mit Einigen wenigstens besondere Rücksprache genommen ist, soll Tag und Stunde der Zusammenkunft bekannt gemacht werden. Die hierauf Bezug habenden Mittheilungen erbitten Unterzeichnete portofrei.

Berlin am 10. August 1836. Halberstadt am 1. August.

G. Gropius. Dr. F. Lucanus.

Nachricht.

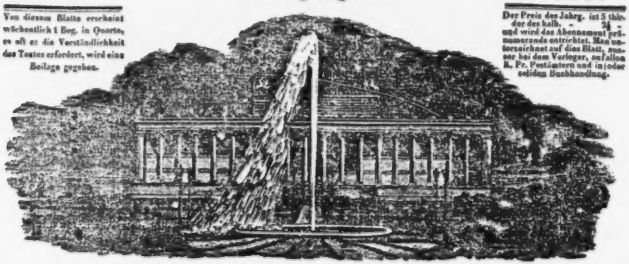
Am 23. Juli starb zu Berlin, am Nervenschlage, Herr Wilhelm Albrecht, in welchem das Museum den Verlust eines schätzbaren Mitarbeiters zu beklagen hat. Als Berichterstatter für verschiedene Zeitschriften thätig, hatte er sich auch den Lesern unseres Blattes durch die Theilnahme und das Wohlwollen, die überall seinem Urtheil zu Grunde lagen, durch den sicheren praktischen Sinn, mit welchem er die Leistungen im Gebiete der Kunst und Kunsttechnik aufzufassen wusste, durch die leichte gefällige Darstellungsgabe, die ihm eigen war, empfohlen. Seinen Freunden wird er im werthen Angedenken bleiben.

Gedruckt bei J. G. Brunecke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 34. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. August

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Ebenso müssen die feiner gearbeiteten Gemmen in Scarabäenform, ein bei den Aegyptern wie bei den Etruskern allgemein gebräuchliches Symbol*), in Bezug auf die Zeichnung und die sorgfältige Ausführung unter die übrigen Arbeiten derselben Epoche gerechnet werden, wenn es nicht vielleicht wirkliche Beispiele jener toskanischen Figürchen sind, die zu Rom, wie es der Dichter von Venusia berichtet, im goldnen Zeitalter in so hohem Preise standen*). Allen Freunden der alten Kunst sind jene beiden schönen Gemmen bekannt, welche den Tydeus, in gekrümmter Stellung und im Begriff, sich einen Wurfspiess aus dem Beine zu ziehen, darstellen, beide von vorzüglicher Arbeit. Nicht weniger ausgezeichnet, sowohl durch die unübertreffliche Wahrheit des Ausdruckes als durch die Feinheit des Schnittes, sind einige andre Scarabäen zu schätzen (namentlich: Hercules, der den Cycnus niederstösst, der kummervoll nachsinnende Hercules, der das Fass des Pholus öffnende Hercules, u. a. m.), besonders in Vulci und Chiusi gefunden**), in welchen die bewundernswürdige Sorgfalt der Künstler in dieser vertieften Sculptur, wo dieselben Prin-

*) Die Figur dieses Insektes, eines der bekanntesten aegyptischen Embleme, war gewiss ein Hauptstück der etruskischen Superstition: ein jeder wollte dasselbe, im Leben wie im Tode, bei sich tragen. Daher finden sich deren so viele von geringem Werthe, von runder und unförmlicher Gestalt, was den Unerfahrenen als einer der ersten Schritte der Kunst gilt.

*) *Tyrrhena sigilla.* Horat. II, ep. 2. v. 180.

**) Vom Verf. zuerst edirt.

cipien einer gereinigten Zeichnung im Kleinen ebenso, wie anderwärts im Grossen gefordert werden, ersichtlich ist. Die tuskische Endigung, welche die griechischen Namen der Heroen stets auf diesen Gemmen führen*), macht es klar, dass diese Worte in der That im Munde des Volkes lebten; doch erscheinen in den Monumenten, welche Darstellungen aus der griechischen Mythologie tragen, die übertragenen Fabeln nicht immer übereinstimmend mit den griechischen Gedichten: es existirten vielmehr in Etrurien eigenthümliche und von den homerischen Geschichten verschiedene Traditionen, wie z. B. jene, welche den Ulysses zu einem schläfrigen und mürrischen Menschen machte**).

Dieser späteren Epoche gehören, nach unsrer Ansicht auch die Malereien der Gräber von Tarquinia und Chiusi an. Ohne Zweifel war die Malerei in Italien sehr alt: dies bezeugen die Gemälde von Ardea und Caere, welche man, nach Plinius Bericht, sogar für älter als die Stadt Rom hielt***). Preiswürdiger in der Färbung als in der Zeichnung, waren sie vielleicht der Richtung des Giotto oder Simon von Siena entsprechend. Doch nur um von vorhandenen und sicheren Dingen zu sprechen, so haben wir in den Malereien, welche die Wände der erwähnten Hypogeen bedeckten, nicht verächtliche Beispiele der etruskischen Kunst. Diese Malereien, obgleich insgesammt, was die Composition und die Zeichnung anbetrifft, von untergeordnetem Werthe, lassen es gleichwohl vollständig erkennen, dass die Meister mit guter Praktik im Auftrage der Farben und mit malerischer Freiheit zu Werke schritten. Hier sieht man Todtenmale, ein- oder vierspännige Wagen, gymnastische Spiele, Kämpfe von Gladiatoren, gute und böse Genien, tanzende und musicirende Figuren, monströse Thiere und andre symbolische Darstellungen, ähnlich wie man dergleichen auf den Reliefs findet, — alles Dinge, die in Bezug auf die Mysterien und die etruskische Lehre vom Leben und Zustande der Seelen nach dem Tode stehen. Der allgemeine Styl dieser Malereien ist vielmehr einfach als manierirt, in der Mitte zwischen alterthümlicher und moderner Weise; die Thiere und besonders die Pferde sind darin leichter und besser dargestellt als die menschlichen Figuren; die Gesichter sind überall im Profil genommen; in der Farbengebung, welche meist durch die Laune des Malers bestimmt wurde, strebte man mehr auf einen gewissen harmonischen Effekt als auf Wahrheit und Schönheit, im Ganzen endlich finden sich Motive und Bewegungen, welche auf bessere Muster hindeuten. Uebrigens wollen sich diese tarquinischen Malereien keineswegs als Beispiele eines vollkommenen Styles geltend machen: sie wurden in Eile zum Schmuck der Gräber ausgeführt und zwar, wie es scheint, von untergeordneten Künstlern aus der Provinz. Zu dieser Ueberzeugung gelangt man wenigstens, wenn man dieselben an Ort und Stelle untersucht und ohne Partheilichkeit und Leidenschaft beurtheilt.

Unter allen Monumenten des etruskischen Alterthums sind die Sculpturen in einheimischem Stein die zahlreichsten und mannigfaltigsten. Mit Ausnahme weniger Fragmente alterthümlichen Styles gehört jedoch der grösste Theil dieser Sculpturen der Zeit an, in welcher der neue Styl in Italien vorzuherrschen begann. Vornehmlich ist es die Schule von Volterra, die, durch den Reichthum an einheimischem Alabaster unterstützt, die grösste Anzahl solcher Sculpturen an, zum Theil sehr trefflich gearbeiteten Sarkophagen, in griechischem oder römischem Geschmack, hervorgebracht hat. Es ist eine Darstellungsweise, die sich in Monumenten mit etruskischen und lateinischen Inschriften, welche dem siebenten oder achten Jahrhundert Roms angehören, wiederholt findet, und die gewiss auch noch später, zu den Zeiten der Antonine, ausgeübt wurde, — von da ab roher, wie man an den unförmlichen Sculpturen sieht, und so bis zum gänzlichen Verfall der Kunst. Zu Volterra, zu Chiusi, zu Perugia und an andren Orten wurden diese Sarkophagen ohne übergrosses Studium in den Werkstätten der Bildhauer für den Verkauf angefertigt; die Köpfe liess man unausgearbeitet und gab ihnen erst später den nöthigen Portraitcharakter. Leichenbegängnisse kamen oft vor, und ein jeder wählte sich dann oder er bestellte je nach seinem Geschmack diese oder jene bildliche Darstellung.

So zeigen diese Sarkophage eine, vollkommen provinziale, Kunst der Nachahmung, die, wenn sie freilich nicht zur Erkenntniss des besseren Styles hinreicht, doch viel dazu beiträgt, die nationalen Sitten zu erläutern und zu bestätigen. Denn, obschon fast

*) Tote (Tydeus), Pele, Achele, Theae, Hercle u. s. w., die gewöhnliche Bezeichnung der Masculina.

**) Plutarch. de audiendis poetis. T. II. p. 27. Naun, d. h. unbeschwiefend, nannten sie den Helden. Isacius in Tzetz. ad Lycophr. 1244.

***) Plin. XXXV. 3.

in allen Sculpturen, von denen wir sprechen, griechische Mythen dargestellt sind, so kommen darin nichts desto weniger viele Dinge vor, welche ein wahres Bild des alten Glaubens und der einheimischen Gebräuche enthalten. In solcher Art findet man hier unzählige Mal die guten und bösen Genien, obgleich in andren (d. h. gräcisirten) Formen, als sie zuerst diese Religion des Dualismus empfangen hatte, dargestellt. So geschah es auch durch Laune des Künstlers sowie durch allgemeine künstlerische Sitte, dass man den Abbildungen hellenischer Mythe alle Art einheimischer Gegenstände, wie man sie eben vor Augen hatte, einmischte, als heiliges Schmuckgeräth, Waffen, Kleidungen, Gebäude. Als das interessanteste Beispiel dieser Art genügt es, jenes Basrelief eines volterranischen Sarkophages, welches den Tod des Capaneus darstellt, anzuführen, wo der Künstler statt des thebanischen Thores das alte Thor von Volterra, wie es noch heutiges Tages dasteht, gemeisselt hat.

Nicht weniger zahlreich und ebenfalls nicht sonderlich alt, sind gewisse Arbeiten in Metall, welche man Graffitten nennt. Es ist dies eine vertiefte, mit dem Grabstichel ausgeführte Linienzeichnung, in der die Figuren nur mit Umrissen, ohne Lichter und Schatten, etwa wie auf den Vasengemälden, bezeichnet sind. Gewöhnlich findet man diese Art des Stiches als Schmuck der heiligen Pateren (der sog. mythischen Spiegel), der Kisten und andrer Geräthe des Kultus angewandt: Arbeiten, welche nirgend über das sechste Jahrhundert Roms hinaufreichen; doch sind sie um so wichtiger als sie die etruskisch beigeschriebenen Namen vieler National-Gottheiten, die durch entsprechende Symbole bereits den olympischen Göttern identificirt waren, enthalten. Die merkwürdige Gleichförmigkeit und vollkommenste Uebereinstimmung der Arbeit auf den etruskischen Pateren lässt es auf keine Weise bezweifeln, dass sie dem Alter nach sehr nahe zusammengehören. Als Schmuckgeräth, welches sich auf die Leichenfeierlichkeiten bezieht, sind für sie jene religiösen und heroischen Mythen sehr passend; in dem grössten Theile wird stets irgend ein Symbol des Bacchus bemerklich; und selbst die bei den Orgien gebräuchlichen Kisten, in denen man häufig die Pateren aufbewahrt findet, sind der sicherste Beweis, dass diese Geräthe sich auf heilige Gebräuche oder bestimmter, auf die Mysterien und den Cultus des Bacchus beziehen. Daher glauben wir nicht falsch zu urtheilen, wenn wir diese Arbeiten in diejenige Epoche setzen, in welcher sich in Etrurien, wie in ganz Italien der grosse Fanatismus für den Bacchusdienst am weitesten ausgebreitet hatte: eine Periode, welche mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, oder wenig früher, begann.

Von ungleich grösserer Wichtigkeit für die Geschichte der Religion, der Sitten und der Kunst sind die irdenen Gefässe, mit Reliefiguren und Gemälden, welche in den verschiedensten Formen und in einer schier unendlichen Menge aus den Gräbern von ganz Italien zu Tage gefördert werden. Indem wir von denjenigen, welche täglich im etruskischen Boden gefunden werden, ausführlicher zu sprechen haben, wollen wir mit Betrachtung der alterthümlichsten beginnen, sodann die weniger alten und endlich die durch ihre Kunstzierden bemerkenswerthesten folgen lassen.

Zur ersten Klasse gehören die zahlreichen Gefässe von schwarzer Erde in ihrer natürlichen Farbe, die nicht gebrannt, aber auf eine Weise getrocknet sind, dass sie genügende Festigkeit für den Gebrauch hatten und auf ihrer Oberfläche einen gewissen bleiartigen Schimmer empfingen. Die merkwürdigsten sind insgemein, entweder an ihrem Körper, oder an den Handhaben und dem Fusse, mit Reliefs von sehr geringer Erhebung, die durch Formen aufgeprägt wurden, versehen, deren symbolische Darstellung sich lediglich auf die Religion, und besonders auf die Lehre vom Erebus bezieht: Opfer, den Gottheiten, welche das Richteramt in der Unterwelt ausüben, dargebracht; geflügelte Genien, einst die Wächter des Lebens, die bei diesen Gerichten eintreten; Einweihungs-Processionen; Symbole der Einweihung und Heiligung; Spiele und heilige Cäremonien; endlich alle andren Dinge, die unzweifelhaft Anspielungen auf die Mysterien und das zukünftige Leben enthalten. Der grosse Gott der Seelen — andervärts Bacchus, Tinia nach der etruskischen Mythologie — ist hier oftmals als der unterirdische Geist, Manta, in furchtbarer, gorgonenartiger Bildung dargestellt, mit Hauerzähnen, ausgestreckter Zunge und schrecklichem Antlitz: ein monströses Bild, welches eine der vorzüglichsten Stellen auf den Grabmonumenten Etruriens einnimmt und den Schänder der Gräber abwehren sollte. Sehr viele andre Figuren von Thieren, abentheuerlichen Ungeheuern oder Wesen von doppelter Natur, die man auf den Vasen dieser Art dargestellt sieht, sind ebenfalls Emblème und Symbole desselben Cultus des

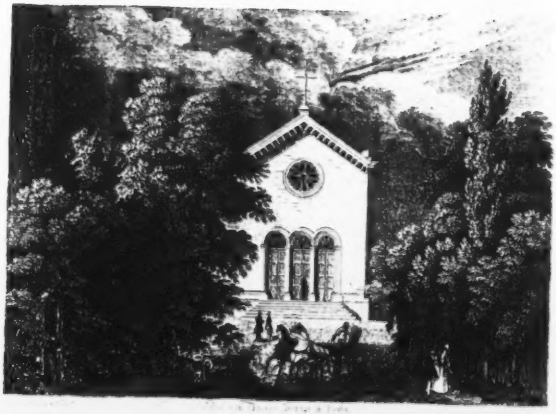
unterirdischen Bacchus und des geheimnissvollen Dualismus, der überall unter seltsamen Formen auftritt. Daher müssen wir es als gewiss annehmen, dass all dieses antike Geschirr in schwarzer, ungebrannter Erde, welches dem häuslichen Bedarf so wenig angemessen ist, lediglich als allgemeines Geräth für die Gebräuche des Grabes diente, besonders für die Libationen und die Leichenmahle, fromme Einrichtungen, welche auf die Vergnügungen, die den seligen Seelen nach ihrer Scheidung vom Körper, im andren Leben vorbehalten waren, hindeuten.

Uebrigens findet man keineswegs, wie einige glauben, Gefässe dieser Art allein in der Umgegend von Chiusi, sondern in grosser Anzahl auch zu Vulci, Tarquinia und Caere, auf gleiche Weise mit denselben Symbolen und den Zeichen der Einweihung in die Mysterien des Bacchus geschmückt*). In der That erkennt man in diesen aufgepressten Figürchen, dem gewöhnlichen Ornament der Vasen, die erste religiöse Einfachheit der dionysischen Feste oder Processionen. Die Diener des Gottes, oder die Eingeweihten, bringen hier, dem ursprünglichen Ritus gemäss, den Krater, heilige Zweige, Opferthiere, Binden, festliche Kränze und andre allegorische Gegenstände dar: niemals den Phallus, der zu jener Zeit noch nicht öffentlich in die Festlichkeit der Bacchanalien, wie sie in Etrurien gefeiert wurden, eingeführt war. Und nicht allein dies ist ein deutliches Anzeichen des hohen Alters, sondern dasselbe wird auch durch den Styl dieser kleinen Bilderchen selbst, deren Künstler noch keinen Hellenismus zeigen, bestätigt, oder vielmehr durch die grösste Verwandtschaft mit aegyptischer Manier, und die, um es kurz zu sagen, fast in jeder Besonderheit die ersten Schritte der Kunst verräth. Von gleicher Art sind ferner jene Aschengefässe in Form von Kanopen mit menschlichen Köpfen beiderlei Geschlechts, die sich in denselben antiken Gräbern vorfinden, und an denen die Arme und Hände bald nach Art des Gebetes emporgehoben, bald über der Brust zusammengefügt sind: so dass man schliesslich, sowohl durch die Form der Vasen selbst als durch das gesammte Bildwerk, nicht bloss beurtheilen kann, wie die Kunst in ihrem ersten Entstehen, sondern auch wie die religiösen Einrichtungen der Etrusker beschaffen waren und von welchen gebildeten Völkern sie dieselben empfangen hatten.

Nicht weniger alt und nicht weniger entfernt von dem System der eigentlich hellenischen Mythen sind die bemalten Vasen von gebranntem Thon und von röthlicher Farbe zu achten, welche fast einzig Darstellungen gewisser Arten von vierfüssigen Thieren und Vögeln, mit den monströsen Bildungen geflügelter Sphinxe und andrer symbolischer Figuren von doppelter Natur abwechselnd, enthalten. In Bezug auf Symbole solcher Art werden diese Vasen gewöhnlich, obgleich sehr uneigentlich, als aegyptische benannt. Man findet sie in vielen alten Gräbern, der grösste Theil stammt aus denen von Vulci, Tarquinia und von Chiusi: doch kommen nicht blos in Etrurien, sondern auch in Campanien, und gerade in denjenigen Gräbern, die den Anschein des grössten Alters haben, häufig ähnliche Vasen vor. Sie haben insgemein die Form der Balsamarien, zuweilen von ausserordentlicher Grösse, und man hat keinen Grund zu bezweifeln, dass auch sie einzig für den Gräberdienst bestimmt gewesen sind. Es sind hier dieselben symbolischen Gestaltungen von orientalischem und aegyptischem Ursprung abgebildet, welche man auf dem oberwähnten Geschirr von schwarzer Erde und auf den ältesten etruskischen Bronzen sieht. Man erblickt hier den Bacchus, bald als Osiris in den unterirdischen Gott verwandelt, bald als den guten Genius, den Feind und Bezähmer der Uebel des ihm entgegengesetzten Princips, fast gänzlich in derselben Bildung wie auf den orientalischen Cylinden Ised erscheint: geflügelt, in babylonischem Kostüm und mit jeder Hand den Hals eines Strausses, des Vogels des Ahriman, zusammenpressend.

Diese bemerkenswerthe und augenscheinliche Verwandtschaft geheimer Lehren, zeigt es [illegible] deutlich, woher die Quelle solchen Unterrichts entsprang, die sich von da über Etrurien verbreitete, welches seit den ältesten Zeiten mit den östlichen Gegenden Handel trieb. Und dies erklärt auch, weshalb der älteste Bacchus des Orients in den etruskischen Monumenten sich in so grosser Mannigfaltigkeit der Formen und verschiedenartiger Bildungen dargestellt findet: weil, nach jener Theosophie, dieser grösste „tausendgestaltige“ Gott vornehmlich die vielfachen Ver-

*) Eine unzählbare Menge dieser gewöhnlichen Vasen, und von besonderer Form, die bei den neuesten Nachforschungen von la Badia und Canino entdeckt worden waren, sah ich an der Stelle zusammengekauft und von den Besitzern nicht beachtet. In den Gräbern, wo man diese Vasen mit geprägter Arbeit findet, sind selten gemalte Vasen vorhanden.



wandlungen andeutete, welchen das Princip des Universums, indem es durch alle Substanzen der Welt hindurchging, unterliegen musste. Allerdings zwar finden sich gleiche Symbole und Embleme auch auf griechischen Vasen und andren Werken dargestellt; aber von wo kamen zu den Hellenen die mysteriösen Gegenstände der Art, wenn nicht aus derselben einzigen Quelle? So beherrschte und leitete anfangs, durch die Kraft übereinstimmender Lehren, ein und derselbe Kreis moralischer Ideen zu gleicher Zeit eben so die Sitte, wie die Kunst der civilisirten Völker.

Wohl aber war es höchst natürlich, und nicht bloss in dem Fortschritt einer verbesserten Civilisation, sondern überhaupt in der Richtung des menschlichen Geistes begründet, dass man von den symbolischen Bildern monströser, unnatürlicher oder anscheinend hässlicher Gestöpfe, mit denen sich zuerst eine rohe Phantasie beschäftigt hatte, nach und nach zu den bildlichen Darstellungen einer neuen poetischen Mythologie überging, die ihrer Natur nach in die zeichnenden Künste allmählig den ersehnten Genius des Schönen einführte. In dieser Weise begannen auch die Malereien der Thongefässe, wie alle andren Werke der Kunst, damit, dass sie religiöse u. historische Scenen der schon verbreiteten hellenischen Mythologie darstellten. Aber, sowie überhaupt der Gebrauch der Vasen, der Hauptzierde der Gräber, seinen Ursprung aus dem Cultus und den Mysterien des unterirdischen Bacchus — auch Zagreus genannt, weil er die Seelen zu sich hinzieht — genommen hatte, so blieb ihr Hauptzweck immer der, dem heiligen Ritus der Todten als unumgänglich nothwendiger Schmuck zu dienen. Durch Aristophanes ist es hinlänglich bekannt, dass die Athenienser selbst gewisse Vasenformen*) allein für die Leichenfeierlichkeiten bemalen liessen. Bei alle dem jedoch ist die Meinung einiger Gelehrten, dass alle diese Vasen und alle darauf vorkommenden Malereien immer, in allegorischer Weise, Bezug auf die Mysterien hätten, nicht wohl durchzuführen: es ist im Gegentheil ganz gewiss, dass eine gute Anzahl dieses Töpfergeräthes, sowohl wegen seiner besonderen Form, als wegen der Art der Zeichnung, überhaupt zu häuslichem und bürgerlichem Gebrauch bestimmt war**). Und wenn auch diese sich, wie alle übrigen, innerhalb der Gräber vorfinden, so waren sie dahin eben nur als Geschenke der Verwandten und Freunde, oder als Geräthe, die für den Verstorbenen im Leben einen besonderen Werth hatten, aufgestellt. (Forts. folgt.)

*) Ἀλάβαστος, Salbengefäss, Balsamarium.

**) Ueber die Form und den griechischen Namen der gewöhnlichen Vasen der Art s. das Werk des gelehrten Hrn. Panofka: *Recherches sur les véritables noms des vases grecs etc. Paris* 1829.

Architektur.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Heft XXII — XXIV. Berlin 1834 u. 1835. Bei Duncker u. Humblot.

(Hiezu ein Stahlstich.)

Wenn ein Bankünstler es unternimmt, Architekturen aus eigner Anregung zu entwerfen, so werden dieselben als der Ausdruck seines eigenthümlichen geistigen Strebens erscheinen; Sinn und Phantasie werden sich darin in freier Thätigkeit entfalten, ein vollkommener, ungestörter Organismus wird das Ganze und die einzelnen Theile des Werkes durchdringen können. Anders ist es in der Regel, wenn der Architekt auf eine von aussen gegebene Anregung arbeitet. In solchem Falle treten ihm insgemein eine Menge verschiedenartiger Bestimmungen entgegen, denen er die Idee unterwerfen muss; äusseres Bedürfniss und das innere Gefühl für die Nothwendigkeit einer vollendeten Bildung und Verbindung der Formen, — Bedürfniss des vorübergehenden Momentes und das Gesetz unwandelbarer Schönheit treten dann häufig in einen schlimmen Conflict, und die geschickte Vermittelung dieser streitigen Verhältnisse hat ihre bedeutenden Schwierigkeiten. Wohl aber auch giebt es Fälle, in denen gerade erst jene äussere Anregung den Sinn und Geist des Architekten auf eine höhere Stufe hebt, in denen die Ausführung einer würdigen Aufgabe seine Kräfte in stärkerem Maasse spannt und die Thätigkeit seiner Phantasie, ohne sie zu beschränken, in edelster Richtung leitet.

Jedenfalls gewinnt die Kunst der Architektur erst dann, wenn sie zur wirklichen Ausführung kömmt und mit den Verhältnissen des Lebens in Verbindung tritt, jenen geschichtlichen Charakter, der sie so bedeutend von den übrigen Künsten unterscheidet, oder ihr wenigstens in ungleich höherem Grade als

diesen, eigen ist. Sie ist nicht das selbstständige Produkt des einzelnen Künstlers; vielmehr stehen hier die allgemeinen Verhältnisse der Wohlfahrt, Sitte, der Sinnesrichtung und geistigen Würde in Zeit und Volk, in nächster Wechselwirkung mit dem künstlerischen Vermögen des Architekten. Die Werke der Baukunst sind der Spiegel des inneren Lebens der Geschichte.

In solchem Betracht ist die in der Ueberschrift genannte Sammlung architektonischer Entwürfe von höchstem Interesse. Sie enthält den grössten Theil der Arbeiten eines Mannes, welcher zur ausgedehntesten Wirksamkeit im Fache der Architektur berufen ist und mit den mannigfachsten Verhältnissen des öffentlichen und bürgerlichen Lebens in Verkehr steht. Sie breitet eine bedeutende Fülle eigenthümlich geistreicher Erzeugnisse vor uns aus, die überall durch die Erfordernisse der Zeit hervorgerufen wurden, und die auch da noch unser besonderes Interesse erwekken, wo sie nichts weiter zeigen als diejenigen Modificationen, welche einem unerspriesslichen Stoffe durch künstlerische Behandlung zuertheilt werden konnten. Sie geben dem denkenden Beschauer mancherlei Aufschlüsse über die Interessen der Gegenwart.

Wir haben im Folgenden über den Inhalt der drei neuesten Hefte zu berichten.

Heft XXII.

Entwürfe zu der St. Nicolai-Kirche in Potsdam. (Vier Blätter). — Der mächtig emporstrebende Kuppelbau, welcher uns auf diesen Blättern vorgelegt ist, lässt uns, seiner besonderen Eigenthümlichkeit nach, vermuthen, dass der Künstler mit dem Entwurfe desselben noch andren Rücksichten, als denen eines erhabenen Gebäudes für den Cultus, habe genügen wollen. Der thurmartige Charakter des Ganzen und die bedeutenden Dimensionen, darin dasselbe gehalten ist, deuten es an, dass das Gebäude zugleich als der Mittelpunkt, als der bedeutsame Kern des gesammten städtischen Lebens aus dem Schoosse der Stadt emporsteigen und ihren Ruhm weithin in die Umgegend verkünden sollte. Und allerdings würde durch die Ausführung dieses Gebäudes die anmuthvolle Gegend von Potsdam erst ihre höchste Zierde erhalten, würden hiedurch erst die verschiedenen schönen Punkte derselben zu einem grossen, bedeutungreichen Ganzen sich zusammenfügen.

Die Anlage des Gebäudes ist sehr einfach: ein cubischer Unterbau, darüber ein hoher Kreis von 28 freistehenden korinthischen Säulen mit zierlich gekrönetem Gebälk, und über diesem eine Kuppel von aufstrebender elliptischer Form, welche mit einer leichten Pilasterstellung geschmückt ist, und in einer scharfen Spitze schliesst. Der Grundriss des Unterbaues ist nach aussen zu quadratisch, mit einem korinthischen Porticus auf der Vorderseite und einer halbkreisrunden Nische für den Altar; im Inneren bildet er, bei Benutzung der Ecken für Treppen und dergl., ein Kreuz mit Scheukeln von geringer Tiefe, welche mit mächtigen Tonnengewölben, den Trägern der Kuppel, überspannt sind. Der innere Raum erhebt sich frei bis in die Spitze der Kuppel, welche der Höhe der äusseren Schutzkuppel, dem Gesammtverhältniss nach, nicht bedeutend untergeordnet ist. Die erwähnten Tonnengewölbe (die ganz aus Backsteinen construirt sind) haben eine Spannung von 60 Fuss; unter ihnen befinden sich, auf beiden Seiten des Unterbaues, grosse Fenster in der Form eines Halbkreises, deren Durchmesser 50 Fuss beträgt, und deren Stabwerk aus einer reich dekorirten Pilasterstellung (in gegossenem Eisen ausgeführt) besteht. Mit der Bildung dieser Fenster kann sich Referent nicht wohl befreunden: es dünkt ihn, als ob diese Form eines abgeschlossenen Halbkreises, wie sie immerhin aus der technischen Construction hervorgegangen sein mag, in ihrer Einseitigkeit keine künstlerische Gültigkeit habe: es scheint ihm im Prinzip der Bogen- und Gewölbform zu liegen, dass dieselbe sich auf einen darunter befindlichen Raum beziehen müsse, der hier — d. h. im Aeusseren — weder wirklich vorhanden, noch durch irgend eine Dekoration angedeutet ist. Dazu kömmt noch, dass das Kämpfergesims dieser Fensterbogen rings um das Gebäude umhergeführt ist und nun den gesammten Unterbau in zwei fast gleiche Hälften trennt, was ebenfalls keine günstige Wirkung für das Auge hervorbringt. An dem vortretenden Portikus der Vorderseite bildet dies Gesims das Gebälk der Säulen und ist demnach im Ganzen in den hiefür nothwendigen Formen gehalten. Im Inneren ist ein ähnliches Gesims umhergeführt, aber hier ist es unstreitig als Scheidung der Wände von den Gewölben und Lünetten, ungleich passender angewandt.

Leider wird derjenige Theil dieses Gebäudes, welcher demselben erst seine wahre Bedeutung giebt, auf

den sich alles Andre bezieht und dessen Entwurf gerade die schönsten und vollendetsten Formen zeigt — der gesammte Oberbau — vor der Hand nicht ausgeführt. „Der Gang des Baues (so heisst es im Vorwort) erlitt durch die zu verschiedenen Zeiten geforderten Veränderungen, Ausdehnungen und Verminderungen der dafür bereits im J. 1829 entworfenen Pläne mancherlei Schicksal. Im Juli des Jahres 1830 begann der Bau nach dem vorliegenden Plane, jedoch war zur Sprache gekommen: die Kuppel fortzulassen und die untere Masse der Kirche durch zwei kleinere Thürme zu krönen. Eine Darlegung von mancherlei wichtigen Gründen beseitigte die Ausführung der Thürmchen, konnte aber die geeignetere Art, das Gebäude zu schliessen, mittelst der hier im Entwurfe vorliegenden Kuppel vor der Hand nicht zur Ausführung befördern. Es ward jedoch Allerhöchsten Orts genehmigt, dass die grosse Hauptmasse der Kirche durch ein grosses Fronton gekrönt wurde, welches mit einem Basrelief, die Auferstehung Christi darstellend, gefüllt und mit Acroterien verziert ward." — Ebenso wurde der innere Raum mit einer flachen Ueberwölbung geschlossen.

Die Details der Ornamente, Sculpturen und architektonischen Gliederungen dieser Kirche sollen in einem späteren Hefte, nach der gänzlichen Vollendung des Baues, mitgetheilt werden.

(Beschluss folgt.)

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Generalversammlung am 6. August 1836.

Bei der heutigen Verloosung wurden folgende Gewinne gezogen:

1. Studienkopf von Direktor Schadow auf Nr. 1795, die Actienrolle an Herrn Gutsbesitzer Steemann zu Besslich bei Vallendar. 2. Studienkopf von Fay auf Nr. 1769, an Herrn Banquier Wolff zu Berlin. 3. Goldschmieds-Werkstätte von Schmitz auf Nr. 1877, an Herrn Grafen Ludwig zu Erbach-Schönberg zu Schönberg bei Heppenheim. 4. Landschaft von Pose auf Nr. 903, an die Oberhofmeisterin Frau Gräfin von Rheden zu Berlin. 5. Landschaft im Ardenner-Charakter von Koch auf Nr. 1151, an Herrn Bürgermeister Westermann zu Emmerich. 6. Der Knabe auf dem Berge von Müller, grösseres Bild, auf Nr. 1863, an Herrn Dr. med. Ehemant zu Frankfurt a. M. 7. Winterlandschaft von Koekkoek auf Nr. 718, an Herrn Platzmajor und Hauptmann von Coelsz zu Potsdam. 8. Der Traubenmascher von Stobbe auf Nr. 492, an Herrn Forstreferendar Ludwig Freiherr von der Borch. 9. Landschaft von Dahl auf Nr. 617, an den Kapitain der Artillerie und Offizier vom Platz Herrn Lausch zu Deutz. 10. Blumenstück von Schartmann auf Nr. 733, an den Assistenten des Königl. Montirungs-Depots Herrn Stavenhagen hierselbst. 11. Landschaft, Seesturm von Achenbach auf Nr. 320, an Herrn Uhrmacher Meyer hierselbst. 12. Landschaft von Jordan auf Nr. 1016, an den Kupferdrucker Felsing zu Darmstadt. 13. Christus bei Maria und Martha von Zimmermann auf Nr. 509, an den Kaufmann Herrn H. Caspar zu Berlin. 14. Die Nonne von Hoyoll auf Nr. 460 an Se. Königl. Hoheit den Prinzen Friedrich von Preussen hierselbst. 15. Die Tochter Jephta's, von Eberhard auf Nr. 1187, an Herrn Notar Meinerts zu Cöln. 16. Uebergabe des Schwerts von Grashoff auf Nr. 1400, an Herrn Freiherrn von Schirding zu Siegen. 17. Kleine Landschaft von Mönning auf Nr. 708, an Herrn Kammer-Präsident Schramm hierselbst. 18. Landschaft, Waldpartie, Holzweg von Schulten auf Nr. 1803 an Herrn H. C. Cuno zu Viersen. 19. Genovefa von Steinbrück (grösseres Bild) auf Nr. 932, an den Kaufmann Herrn P. C. Peill zu Elberfeld. 20. Scene im Atelier von Hasenclever, Heine, Engel, Grashoff, Greven und Willms auf Nr. 177, an den Herrn Professor Klöst zu Neustettin. 21. Goldschmieds-Töchterlein von Blanc, Skizze, auf Nr. 274, an den Kaufmann Herrn H. I. Dumont-Reynier zu Cöln. 22. Das Entennest von Engel auf Nr. 1519, an den Kunstverein zu Frankfurt. 23. Landschaft von Schlosser auf Nr. 345, an den Kaufmann und Badener Consul Herrn Peill zu Köln. 24. Madonna von Deger auf Nr. 1761, an den Rentner Herrn Carl Brüggelmann auf Rothkloster bei Brüssel. 25. Grosse Landschaft von Schirmer auf Nr. 1308, an den Rendant der Gymnasial-Kasse Herrn Franken zu Emmerich. 26. Die Jungfrau von Schall auf Nr. 737, an die Frau von Dewitz geb. von Schöning zu Berlin. 27. Ausgeführte Farbenskizze zu einem Fresko-Bilde von Mücke auf Nr. 487, an Herrn Buchhalter Bewer hierselbst. 28. Jagdschloss von Dahl auf Nr. 737, an Herr Berckmann zu Duisburg. 29. Landschaft von Roe-

gen auf Nr. 481, an Herrn Gastwirth Anton Bekker hierselbst. 30. Landschaft von Breslauer auf 668, an den Ritter-Gutsbesitzer Herrn von Buggenhagen zu Bürenkamp bei Dinslaken. 31. Landschaft von Ehemant auf Nr. 600, an Herrn Canonikus Kegeljan hierselbst. 32. Gemälde aus der Frithiofs-Sage von Volckart auf Nr. 567, an Herrn Regierungs-Bau-Conducteur Kühnell zu Berlin. 33. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, Copie von Heydecker nach Bendemann, auf Nr. 87, an Herrn Kaufmann I. Schuchard zu Barmen. 34. Ein Studienkopf von Direktor Schadow auf Nr. 830, an den Fabrikant Herrn Peter Böddinghaus zu Elberfeld. 35. Der Knabe auf dem Berge, Skizze von Müller auf Nr. 1461, an den Stadtsekretair Herrn Stadler zu Neuss. 36 Landschaft von Kiesling auf Nr. 1344, an den Kaufmann Herrn A. I. Brauburger zu Köln. 37. Bauernhaus von Heine auf Nr. 585, an den Maler Herrn A. Hoeninghaus hierselbst. 38. Vogelnest von Lehnen auf Nr. 2207, an Herrn Major Engels zu Soest. 39. Landschaft von Haecke, die Mühle, auf Nr. 2449, an Herrn Kaffetier Fausten hierselbst. 40. Landschaft von v. Normann auf Nr. 1288, an Herrn Hofmaler Gebauer zu Berlin. 41. Landschaft von Lasinsky (Dorfkirchweihe) auf Nr. 104, an Seine Königliche Hoheit den Kronprinzen von Preussen zu Berlin. 42. Landschaft von Dielmann auf Nr. 2400, an Herrn Postmeister Brune zu Werl. 43. Kinder und Hund von v. Hopfgarten auf Nr. 91, an Herrn Bürgermeister Wilkhaus zu Barmen. 44. Der schlummernde Knabe von Martersteig auf Nr. 1434, an Herrn Domprobst Auer zu Trier. 45. Landschaft von Heunert auf Nr 1057, an den General-Lieutnant Herrn von Pfuel, Excellenz, zu Cöln.

Ausserdem wurden noch 100 Exemplare des Kupferstichs von Kaspar zu Berlin, nach einem Gemälde von Titian verlooset und fielen folgenden Aktien-Nummern zu:

1215, 2312, 566, 1198, 1410, 1905, 1958, 1736, 531, 1800, 1183, 1887, 2400, 1818, 1135, 2246, 704, 2454, 685, 2094, 926, 1209, 2156, 209, 1547, 580, 1060, 469, 1503, 829, 1566, 1879, 738, 981, 969, 336, 2457, 2256, 1659, 792, 2194, 1037, 1848, 665, 822, 605, 391, 1864, 222, 2031, 2333, 1638, 1941, 1971, 1573, 2187, 1021, 1900, 50, 748, 888, 2283, 1911, 361, 1899, 1931, 542, 265, 2171, 1747, 508, 1116, 918, 1682, 191, 2301, 504, 1300, 1894, 378, 2080, 1096, 1730, 946, 127, 1925, 2108, 2113, 2423, 628, 945, 2168, 1034, 985, 1202, 632, 1391, 263, 1030, 1901.

Der Verwaltungsrath des Kunstvereins.

Verschiedenes über den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt,

Aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

(Fortsetzung).

Goethe an Zelter, Bd. VI. S. 303.

„Ein Künstler welcher sich des Griffels Ruhm erworben
Der einen Ridinger, und Schmidt, und Preisler ziert."
Hagedorns Gedichte I. B. p. 234.

Hier also auch ein poetisches Zeugniss in Deinen Stammbaum, welches um so nöthiger ist, als die Welt doch von jeher die Anmassung der Poeten begünstigt hat, als seien sie die einzigen wahren Gewalthaber und Ausspender des Ruhms.

Der übersendete Abdruck von Schmidt's Russischer Kaiserin ist von viel Bedeutung. Ich lasse sie auf Leinwand aufziehen, wodurch sie möglichst hergestellt wird, und ich freue mich darauf, sie alsdann mit Meyern recht genau zu betrachten. Doch zeigte mir dies Werk beim ersten Anblicke recht deutlich, warum ich diesem trefflichen Manne niemals etwas habe abgewinnen können. Er war zu der unseligen Zeit geboren, wo alle Umgebungen der Menschen, Kleider und Mobilien sich ins Abgeschmackte verloren hatten; die widerwärtigsten Anhäufungen von Prachtschnörkeln waren mir, der ich gerade bei der Rückkehr der Einfalt mich zu bilden anfing, höchst zuwider, und ich glaube mich noch zu erinnern, dass ich gerade diese Kaiserin mit Abscheu von mir wies.

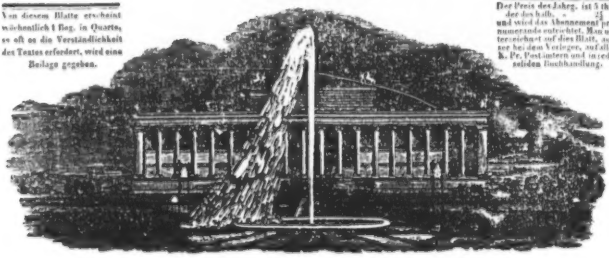
Sieht man in jene Epoche zurück, so findet sich, dass er fast mit keinem eigentlich würdigen Künstler zu gleicher Zeit lebte, und sich also mit dem Falschen associiren musste. Sein Ergreifen von Rembrandts Verdiensten zeigt seinen grossen tüchtigen Sinn . . . .

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 35. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. August

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Die Kunst der Etrusker.

(Fortsetzung.)

Die Vasen, welche eigentlich für die Leichenbegängnisse gearbeitet waren, und welche entweder zum Leichenmale gedient hatten oder um auf den Leichnam Flüssigkeiten, Salben und Räucherwerk, als Vorzeichen oder Bestätigungen der Seligkeit im andren Leben, auszugiessen, sind sehr leicht durch die Eigenthümlichkeit und die Bedeutung des dargestellten Inhaltes zu erkennen. Alles bezieht sich hier auf religiöse und heroische Mythen. Mit letzteren begrüssten die Geschenkgeber, wie mit einer edlen Allegorie auf ruhmwürdige Thaten, den verstorbenen Freund oder Gatten, leisteten sie ihm einen Akt der Huldigung und Ehrerbietung, verkündeten sie ihm eine willkommene Aufnahme in den Sitzen des ewigen Lebens unter den Heroen: mit den anderen Mythen, rein göttlichen Inhalts, wo oft die Schutzgötter der Familie oder des Ortes neben einander stehen, erflehte man der Seele Frieden und Ruhe in den Gefilden der Seligen.

So enthält auch die Menge der Vasen, auf denen man gymnastische und equestrische Spiele, oder vielmehr wirkliche Preise für die Athleten dargestellt sieht, ähnliche Anspielungen auf die antike Sitte der Leichenspiele, sowohl in Bezug auf Kraft und Muth des Geistes, wie derselbe sich im Leben geäussert hatte, als auch auf die Mysterien: ja man findet die religiösen und heroischen Gegenstände nicht selten auf einer einzigen Vase vereinigt. Gleichwohl wollen wir der gewissen Thatsache nicht widersprechen, dass eine Anzahl dieser bemalten Gefässe nicht auch, wie es Sitte war, als Belohnung athletischer Wettkämpfe gegeben sein konnte: dies bestätigt auch der

Umstand, dass man in den Gräbern von Vulci selbst Bleigewichte, Disken und andere Instrumente der Gymnastik gefunden hat.

Indessen bezieht sich der grösste Theil der Malereien und Embleme der Vasen immer auf den Bacchus und seine Mysterien. Bald in seiner göttlichen, bald in symbolischer Gestalt ist dieser mächtige Gott und seine unsterbliche Gefährtin nach den Vorschriften der Mythe und in allen Formen der Allegorie dargestellt. Als Kind in den Windeln, in der Anmuth und Schönheit des Jünglings, im vorgerückten Alter als bärtiger Greis, stets zeigt er sich um geschmückt mit dem Glanze der Gottheit und umgeben von der Menge seiner muthwilligen und lüsternen Gesellschafter. Sehr häufig erscheint er in symbolischer Weise als der segenreiche Vorsteher der Zeugung oder als die furchtbare Gottheit des Todes. In der letzteren Bedeutung ist, nach unserer Ansicht, auch nur jenes, auf den Vasenbildern so häufige Symbol der Augen von grausenhafter und übergrosser Gestalt zu nehmen, eine sichere und hinreichende Hieroglyphe für den entsetzlichen Verschlinger der Seelen*). Oft auch sieht man, nach der ältesten Mythologie, Bacchus mit dem Apollo zusammengestellt: nicht sowohl in Bezug auf die beiderseitigen prophetischen Eigenschaften, auf die übereinstimmende Verehrung und den gemeinsamen Gottesdienst, den beide auf dem Parnass empfingen**), als vielmehr, weil die Mysterien der lebenerzeugenden Sonne sich in denen des Bacchus wiederholten***). Ebenso sind hier häufig die Hydrophorieen und andere unzweifelhafte Scenen heiliger Einweihung und Reinigung dargestellt, dionysische Maskenzüge, Opfer des dem Gotte geweihten Thieres,

*) Diese Augen wurden an den verschiedensten Stellen als Zierrath angebracht, jedoch so, dass sich deren stets zwei, wie im menschlichen Gesicht, gegenüberstehen. Auf einer merkwürdigen Vase, im Besitz des Kardinal Fesch, ist dies Ornament auf eigenthümliche Weise noch zu weiterer phantastischer Ausbildung benutzt worden: die Augen stellen hier nemlich zugleich die Flügel zweier grosser, einander gegenüberstehender Vögel dar, die menschliche Köpfe, einen männlichen und einen weiblichen — als Bacchus und Libera, — tragen.

**) Pausan. X. 19. conf. Vandale. de Oracul. p. 170; 571.

***) Plutarch. de inscript. Ed. T. II. p. 388, 389. Macrob. Sat. I. 18. Arnob. III. p. 119. *Cum Liberum, Apollinem, Solem, unum esse contenditis numen.*

Untersuchung der Opferthiere: so dass schliesslich dieser erhabene Cultus des Bacchus nicht bloss das vornehmste und heiligste Thema, sondern auch dasjenige abgiebt, welches sich tausendfach auf den gemalten Vasen, die man seit langer Zeit in unserem Boden findet, wiederholt. Es wird gesagt, dass von diesem ursprünglichen, in den Mysterien verehrten Bacchus zu den Menschen in Aegypten, in Griechenland, auf der ganzen Erde, der Ackerbau, die Künste, alle Wohlthaten der ersten Civilisation gebracht worden seien.

Die merkwürdigen Entdeckungen von zahllosen Vasen dieser Art, welche in den letzten Jahren auf dem Gebiet des etruskischen Vulci geschehen sind, haben die schon früher aufgeworfene wichtige Streitfrage, ob dieselben für einheimisches Produkt oder für griechische Werke zu halten sind, aufs Neue angeregt. Der von den streitenden Parteien aufgewandte Scharfsinn entspricht der Wichtigkeit des Zweckes. Aber selbst die Liebe zum Vaterlande, die, wenn gemässigt, eine so edle Leidenschaft ist, muss der Wahrheit weichen. Nach den sorgfältigen Untersuchungen, welche ich über etliche Tausend solcher Vasen angestellt habe, darf es mir erlaubt sein, meine eigne Meinung ohne Parteilichkeit vorzutragen. Um den Wünschen des begierigen Forschers zu genügen, reicht häufig ein Tag, eine einzige Stunde hin, indem sie aus den Gräbern eine bedeutende Anzahl von Gefässen ans Licht bringt, welche dort lange Jahrhunderte hindurch verborgen lagen. So enthält denn die Menge der neuerdings aufgefundenen Vasen, besonders der aus der Necropolis von Vulci, wo man die am besten erhaltenen und die schönsten in Bezug auf die Malerei findet, augenscheinliche Kennzeichen, dass nicht alle derselben Zeit angehören: vielmehr erkennt man darin die grösste Verschiedenheit der Arbeit, sowohl des Töpfers als des Malers, und zwar der Art, dass man aufs Deutlichste die Zeiten, die Schulen und das verschiedene Kunstverdienst von einander sondern kann.

Dass in der Zahl der hier aufgefundenen Thongefässe viele wirklich griechisch sind, ist auf keine Weise zu bezweifeln: dass ein grosser Theil derselben etruskisch, einheimischen Fabrikat ist, ist eben so vollkommen gewiss, denn die Künstler führten die Thonarbeit hier, wie anderswo, mit denselben Methoden und nach einem feststehenden Ideenkreise aus. Eine so bedeutende Anzahl von Vasen, denen man

alle Tage, in etruskischen Gräbern des gesammten Etruriens begegnet, welche Titel und Namen der vornehmsten Familien des Landes führen*), können gewiss nicht einzig von ausserhalb gekommen sein. Nachdem aber der Pomp der Leichenbegängnisse, je nach der Würde, dem Reichthum und der Zahl der Angehörigen des Verstorbenen, gewachsen war; nachdem der Luxus der Libationen, der Geschenke und der Leichenmahle sich in dem Masse erweitert hatte, dass in Einem Grabe sich häufig bis an zwanzig und mehr verschiedene Vasen vorfinden; so musste bei den Wohlhabenden das sehr natürliche Begehren nach den schönsten auswärtigen Gefässen der Fabriken von Corinth und Sicilien, oder auch nach denen der nolanischen und attischen Industrie, welche alle übrigen an Schönheit übertrafen, entstehen. Aus diesem Grunde findet man in der That Vasen aus diesen fremden Schulen mit vielen andren unzweifelhaft einheimischen und aus lokalen Manufakturen herstammenden gemischt. Vergleichung und vielfache Erfahrung sind nöthig, um über diese Verschiedenheiten der Form ein Urtheil zu haben.

Die ersten in Bezug auf das Alter und auf besonderen Kunstwerth der Zeichnung sind ohne Zweifel gewisse Vasen von alterthümlichem, strengem und trockenem Style, wo die Figuren aufrecht, eine neben der andern, mit gleichförmiger Symmetrie zusammengestellt sind, obgleich sie jedoch zuweilen der Lebhaftigkeit und bewegter Handlung nicht entbehren. Sehr eigenthümlich sind besonders die quarrirten Muster der nach orientalischer Art reich geschmückten Kleidungen, so wie der Umstand, dass die Schildwappen wie im höchsten Relief hervorspringend gezeichnet sind, was vielleicht Arbeiten der Toreutik andeuten soll**). Jedenfalls lassen es die Vasen dieses archaistischen Styles in ihrer mechanischen und malerischen Technik mit Gewissheit erkennen, dass sie einer Schule angehören, die bedeutend älter ist, als diejenigen Monumente, welche nach den Grundsätzen, die nach Phidias und Zeuxis die gesammte griechische Kunst umfassten, gearbeitet sind. So ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser selbe Styl, der den älteren griechischen Malern so eigenthümlich ist, ursprünglich aus dem asiatischen Griechenland, wo zuerst die Künste blühten, herstammt und von da in die Schule von Corinth, von Corinth nach Etrurien übergegangen ist.

Der Verkehr zwischen dem werkthätigen und handeltreibenden Corinth, welches Homer das reiche nennt, mit den Küsten Klein-Asiens war zwei oder drei Jahrhunderte nach dem trojanischen Kriege sehr bedeutend*). Von hier, wo die Jonier, die glücklichen Erben der alt-asiatischen Civilisation, Schulen für alle Künste und Wissenschaften eröffnet hatten, kamen zu den europäischen Griechen nicht bloss die ersten Philosophen und Künstler, sondern ebenso auch die prächtigsten Schmuckgeräthe für den Bedarf der adligen Familien**), so dass es auch keineswegs unglaublich ist, dass, wie ein scharfsinniger Kritiker meint, jene Lade des Cypselus nicht von einem corinthischen Künstler, sondern in Asien gearbeitet worden sei***). Auf der andern Seite jedoch ist es ge-

*) Näher charakterisirt der Verf. die Vasen dieser Gattung in der Beschreibung der zugehörigen Kupfer (T. III, p. 134), wie folgt:

Das Auge an den männlichen Figuren ist durchweg kreisrund gezeichnet, mit zweien Einschnitten an den Seiten, welche die Augenwinkel andeuten; an den weiblichen Figuren ist das Auge von geschlitzter Form und übermässig in die Länge gezogen, — was auf die conventionelle Methode einer auch älteren Schule hindeutet, die dem Styl dieser Vasenmalereien als Norm diente. Keine einzige der ältesten etruskischen Sculpturen oder Bronzen zeigt so gestaltete Augen. Ein gewisses asiatisches Wesen erscheint ausserdem in der Form, dem Reichthum und dem Schmuck der Gewänder: der Mantel pflegt nach lydischer oder vielmehr orientalischer Manier (v. Dionys. III, 61) quarrirt zu sein: der Kopfputz, die besonderen Verzierungen, die Weise selbst, in welcher die Waffen mit fein ausgearbeiteten Zierrathen, auf Werke der Toreutik hindeutend, geschmückt sind, — alles dies lässt einen eigenthümlichen Styl erkennen; der sich durchweg von dem speziell hellenischen der früheren Zeit unterscheidet. Vornehmlich bemerkenswerth ist in den Vasenmalereien dieser Art die höchst saubere und accurate Arbeit in sämmtlichen Details: nichts, auch nicht die kleinsten Dinge sind darin vergessen. Ein unzweifelhaftes Kennzeichen der alterthümlichen Manier sind endlich die leicht und sorgfältig eingeritzten Umrisse.

*) Von den beiden Häfen Corinths diente der von Cenchreae fürden Handel mit Asien, der von Lechaeum für den Handel mit Italien. Strabo VIII, p. 92.

**) Solcher Art waren z. B. die Triclinien, welche Myron, der Tyrann von Sicyon, in Olympia um die 33. Olympiade geweiht hatte. Pausan. VI, 19.

***) Meiners, Geschichte der Wissenschaften etc. T. I. p. 269 u. 5.

wiss, dass Corinth und Sicyon, wenn sie die Kunst der Thonarbeit und Malerei auch nicht, wie es fabelhafter Weise überliefert wird*), erfanden, sie diese beiden Künste doch bedeutend vervollkommneten und lange Zeit hindurch in Blüthe erhielten.

Sodann waren bereits im ersten Jahrhundert Roms die gegenseitigen Verhältnisse und der Handel zwischen Etrurien und Corinth sehr lebhaft, wie es eben jene Geschichte des Demarat erweist, der, selbst ein Kaufmann, seine zahlreichen Freunde zu Tarquinia zu besuchen gekommen war**). Korinth war aus dem milden Regiment der Bacchiaden unter das der Cypseliden gekommen und war noch voll von Reichthum und Glanz; mit Eifer wachte es über der Ausübung der schönen Künste, vornehmlich der Plastik und Malerei***), auch die, für den Bedarf der Leichenbegängnisse gemalten Vasen, welche einst in grosser Menge in seinen alten Gräbern gefunden wurden, und welche Strabo mit dem besonderen Ausdruck der „Necrocorinthiae" benennt†), gehörten nicht minder zu den gewöhnlichen Produkten der Stadt und brachten den Verfertigern mannigfachen Vortheil*). Sehr viele von diesen Vasen wurden somit durch die Kaufleute nach den Häfen Etruriens gebracht, vornehmlich nach dem von Tarquinia und zu andren Schiffsstationen der reichen Maremmen des Landes; so dass sich aus diesem Umstande in späteren Jahrhunderten nicht ohne Unwahrscheinlichkeit die verbreitete Erzählung von der Ankunft corinthischer und sicyonischer Thonbilder und Maler, die durch Demarat herübergeführt seien, ausbilden konnte**). Denn im Uebrigen ist es thöricht, einen andren geschichtlichen Grund darin zu suchen und zu glauben, dass durch die Wirksamkeit des Demarat Tarquinia seine Civilisation und Künste empfangen habe. Dieser Bacchiade, obschon reich und von edlem Stamme, hatte doch keinen Theil an der Regierung in Tarquinia, war somit ohne Macht und Einfluss; und ebenso wenig konnte sein Sohn Lucius Tarquinius, der von einer tarquinischen Mutter geboren war, selbst irgend einen Antheil an den Ehren der Verwaltung der Republik erlangen: so höchst vorsichtig hielt die etruskische Aristokratie, kraft ihrer Institution, den Weg für den Fremden verschlossen***).

(Fortsetzung folgt.)

*) Plin. XXXV, 3.

**) Ἔχων δὲ φίλους πολλοὺς καὶ ἀγαθοὺς Τυρρηνῶν, διὰ τὰς συνεχεῖς ἐκπομπὰς, μάλιστα δὲν Ταρκυνίοις. Dionys. III. 46.

***) Μάλιστα γὰρ καὶ ἐνταῦθα, καὶ ἐν Σικυῶνι ἡμέρᾳ γεωργικὴ καὶ αὐστηρὰ, καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη δημιουργία. Strabo VIII, p. 263.

†) Οἱ τὰ ἐρείπια u. s. w. „Die neuen Bewohner von Korinth (die Kolonie des Augustus), welche diese Ruinen aufwühlten und die Gräber eröffneten, fanden darin viele Vasen von gebrannter Erde und von Bronzen, die mit Reliefs geschmückt waren (τορευμάτων.) Wegen der bewunderten Schönheit dieser Werke liessen sie kein Grab unangerührt, so dass sie eine grosse Masse dieser Vasen zusammenbrachten, die sie auf's Theuerste verkauften und solchergestalt Rom mit Necrocorinthien anfüllten: denn dies war der Name, welchen man jenen aus den Gräbern entnommenen Werken gab, vornehmlich denen von gebrannter Erde. Anfangs waren sie sehr beliebt und den corinthischen Bronzen im Preise gleich gestellt; nachmals hörte man mit den Nachsuchungen auf, nicht sowohl, weil ihrer weniger wurden, als weil der grösste Theil der später gefundenen Thongefässe den früheren nicht am Werthe gleich kam." Strabo, VIII, p. 263.

*) Ein Beispiel solcher corinthischen Thongefässe sieht man in der bekannten, von Dodwell herausgegebenen Vase: *Classical tour trough Greece.* T. II. p. 196.

**) Merkwürdig ist es, dass der Name des Eucheir auf einer seltnen Schale, im Besitz des Prinzen von Canino, erscheint. Dieselbe ist von sehr feinem Thon, ohne äussere Malerei und von gewöhnlicher Form; innerhalb, in Mitten eines Kreises, sieht man die Chimära in archaistischem Style gemalt, in der gewöhnlichen Gestalt, der Mischung aus Löwe, Ziege und Schlange, dargestellt. Aussen liest man auf der einen Seite EVXEPOS: EПOIESEN, auf der andernHOPAOTIMOHVHIVS (sic). Ich möchte nicht behaupten, dass dies derselbe, von Plinius erwähnte Eucheir sei; doch ist es schon interessant, auf einer Vase, und zwar gerade auf einer zu Vulci gefundenen Vase, denselben Namen anzutreffen.

***) Dionys. III, 47.

Architektur.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel.

(Beschluss)

Entwürfe zu den vier neu erbauten Kirchen vor dem Rosenthaler-Thor, in Moabit, auf dem Wedding und auf dem Gesundbrunnen bei Berlin. (Zwei Blätter.) — Ueber die Veranlassung zu diesen Entwürfen spricht sich das Vorwort folgender Massen aus: „Im 14., 15. und 16. Heft dieser Entwürfe sind bereits vier grössere Projecte für Kirchen mitgetheilt worden, von denen zwei für die Plätze auf dem Wedding und vor dem Rosenthaler-Thore gewählt wurden. Für letztere waren die Fundamente schon gelegt, als plötzlich andere Entscheidungen erfolgten und statt zweier zu bauenden grösseren Kirchen vier kleinere nach den hier gegebenen Plänen ausgeführt werden mussten, deren Kostenbetrag sich aber nicht höher belaufen durfte, als der für die beiden früher bestimmten. Es mussten diese Bauwerke hiernach in grösster Eile neu entworfen, das Eine den bereits liegenden Fundamenten, ungeachtet seiner Verkleinerung, nach Möglichkeit angepasst, und, um den obengedachten Bedingungen entsprechen zu können, in der Art der Ausführung, besonders aber der Ausschmückung auf's äusserste eingeschränkt werden. Der Allerhöchst beliebte beinahe gleichartige Grundplan aller vier Kirchen hatte noch die Schwierigkeit, die gewünschte Variation in der äusseren Form herbeizuführen." — Es sind sämmtlich Gebäude von oblongem Grundriss, ohne Gewölbe über dem Hauptraum, ohne Thürme, mit einer halbkreisrunden Nische für den Altar, mit einer Vorhalle hinter dem Eingange und einer oder mehreren Emporen.

Gleichwohl verläugnet sich auch unter diesen schwierigen Verhältnissen das Genie des Künstlers nicht. Es ist vornehmlich der Eine von diesen Entwürfen, der für die Kirche von Moabit, welcher sich, zwar in grösster Einfachheit und Anspruchslosigkeit, aber in entschiedener kirchlicher Würde vor die Augen des Beschauers stellt. Zunächst im Aeussern: die Frontseite mit flachem Giebel ohne horizontales Gesims, mit einem kreisrunden Rosen-Fenster unter demselben, welches insbesondere dazu dient, einen bedeutsamen Eindruck hervorzubringen, und mit drei im Halbkreis überwölbten, durch die Gliederung verbundenen Thüren*). So auch die Langseite, die eine grossartige und harmonische Anordnung im Halbkreis überwölbter Fenster zeigt. Die bedeutendere Wirkung des Innern rührt vornehmlich aus dem Umstande her, dass das Gebäude ohne Balkenlage, somit ohne flache Decke construirt ist. Man sieht von unten in den verzierten Dachverband hinein, dessen schräge Flächen mit Täfelung versehen sind und durch freie verzierte Bogenconstructionen (ähnlich, wie bei einzelnen Gebäuden des späteren Mittelalters in England) unterstützt werden. Durch diese Einrichtung fühlt sich das Auge des Beschauers emporgehoben, wird die Erweckung desjenigen Gefühles, das wir in den kirchlichen Gebäuden suchen, würdig vorbereitet. Zugleich leiten diese leichten Bogenformen vortheilhaft zu der Halbkugel der Altarnische über, deren Fenster, zur bedeutsameren Bezeichnung des heiligsten Raumes, mit Glasmalereien ausgeschmückt sind. Eine, im 24. Hefte enthaltene perspektivische Ansicht des Inneren giebt ein deutlicheres Bild von der schönen Gesammtwirkung dieser Anordnung.

Eine verwandte, doch minder bedeutsam durchgeführte Anordnung zeigt die auf dem Wedding errichtete Kirche, bei der auch die gemein übliche flache Decke beibehalten ist. — Weniger spricht sich in den Formen der beiden andern Gebäude die religiöse Bestimmung aus. Die Kirche vor dem Rosenthaler Thore zeigt zwar im Innern, bei den doppelten Emporen, deren Stützen bis an das Täfelwerk der Decke reichen, mannigfach interessante Details und eine reiche geschmückte Altarnische (wie sich ebenfalls aus einer perspektivischen Ansicht derselben, im 24. Hefte, ergiebt); doch reichen diese, sowie auch der Portikus vor der Front mit seinen attischen Pfeilern — eine Form, die in Verbindung mit einer vollständigen Architektur nur geringere Geltung haben dürfte — zur Erzielung eines höheren Eindruckes nicht hin. Indess ist bei den obwaltenden ungünstigen Umstän-

*) Der Verleger hat der vorigen Nummer des Museums einen Stahlstich beigelegt, welcher eine malerische Ansicht der Frontseite der oben besprochenen Kirche enthält und dem Leser die eigenthümliche Anordnung derselben veranschaulicht. Das Blatt gehört zu dem 18. Hefte des bei dem Verleger erscheinenden Werkes „Berlin und seine Umgebungen im 19. Jahrhundert."

den hierüber mit dem Architekten nicht wohl zu rechten.

Heft XXIII.

Entwürfe zu dem Schloss Kurnik im Grossherzogthum Posen, dem Grafen Dzialinski gehörig. (Vier Blätter.) — Ein Schlösschen, das im 17. Jahrhundert in dem friedlich nüchternen Style jener Zeit, mit vorspringenden Giebeln und hohen Mansarddächern, aufgeführt worden war, sollte nach dem Willen des gegenwärtigen Besitzers in eine gothische Burg umgewandelt werden. Diese Umwandlung, die phantasiereichen neuen Dekorationen bei zweckmässiger Beibehaltung der alten Hauptanlage, liefern uns die vorliegenden Blätter. Die vortretenden Erker mit ihren verschnörkelten Giebeln, die nüchternen Strebepfeiler auf den Ecken wuchsen als starke Mauerthürme und Bastionen empor. Statt der schweren Dächer, welche dem Auge des Beschauers verschwanden und nach innen gesenkt wurden, erhob sich ein neues Geschoss, gekrönt mit kampfdrohenden Zinnen und mit mannigfachen kleinen Thürmchen. Ein stolzer Rittersaal öffnete seine reichen, mit prachtvollem Stabwerk geschmückten Fenster über den Portalen. Eine mächtige Brücke wölbte sich über den Schlossgraben, der das Gebäude von allen Seiten umgiebt. Unter den Händen des umsichtigen Künstlers entstand in der That ein romantisches Bild ehemaliger, lang entschwundener Herrlichkeit.

Mannigfaches Interesse bieten diese Entwürfe für das Studium des Architekten. Ausser den eigenthümlich geistreich aufgefassten Formen der gothischen Architektur, ist es vornehmlich die geschickte Anordnung der Dächer, die, um ihre hässliche Gestalt zu verbergen und grösseren Raum zu gewinnen, so angelegt sind, dass sie das Wasser nach zwei kleinen, im Inneren des Gebäudes befindlichen Regenhöfen ableiten. Diese Höfe wurden in unmittelbare Verbindung mit einem unterirdischen gewölbten Kanale gesetzt, der das Wasser in den Schlossgraben abführt, und zugleich sorgfältige Einrichtungen für die Trockenhaltung der anstossenden Gemächer getroffen.

Leider brachen, als der Umbau des Schlosses beginnen sollte, die polnischen Unruhen des Jahres 1830

Entwurf zu dem Palais des Grafen Redern in Berlin. — Eine ähnliche Aufgabe wie die vorige, mit gleichem, lebendigem Geiste aufgefasst und ohne Hinderniss zur Ausführung gebracht. Ein Berliner Wohngebäude von dürftiger und verhältnisslosser Architektur war in einen alt-florentinischen Palast umzuwandeln: so wurde auch hier zunächst das Dach dem Auge des Beschauers entzogen und nach dem Hofe zu gesenkt; so erhob sich statt dessen ebenfalls ein neues Obergeschoss mit majestätischem Gesimse, dessen zinnenartige Brüstung von gewaltigen Consolen getragen wird. Der nüchterne Putz der Aussenflächen verwandelte sich in riesenmässige Quadern; verschiedene im Rundbogen überwölbte Fenster, durch beide Obergeschosse reichend, vereinigten die kleinen Fensterreihen zu grossartiger Wirkung: Ornamente von kräftiger Form, an den Brüstungen und in dem prachtvollen Stabwerk der grossen Fensterbögen, gaben dem Ganzen das Gepräge eigenthümlichen Adels. — Von den inneren Theilen giebt das Blatt ein Paar perspektivische Ansichten, unter denen besonders ein Salon mit nischenförmiger Endigung, mit Statuen und zierlichen Wandmalereien geschmückt, von anmuthigster Wirkung ist. Wir bedauern, dass nicht auch die schönen Details des Aeusseren mitgetheilt sind.

Die Formen der florentinischen Palast-Architektur beruhen auf der älteren Geschichte des Landes; sie rufen uns die Parteikämpfe zurück, welche im Schosse der italienischen Städte von den verschiedenen Familien geführt wurden; sie stellen die wohlbefestigten Burgen vor, in denen die Familienhäupter gleich kleinen Königen residirten und ihren gesammten Anhang um sich versammelten. Sie gemahnen uns an alle die blutigen Novellen und Tragödien, deren Zeugen sie sind oder über deren Gräbern sie emporgetürmt wurden. Es dürfte in Frage zu stellen sein, ob eine Form von so ernster geschichtlicher Bedeutung den gesellschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart gemäss ist; ob sie nur eine Dekoration, oder ob sie in dieser auch ihren Inhalt vorstellen soll.

Entwurf zu dem neuen Wachthause in Dresden. — Ein aus verschiedenen Theilen würdig zusammengesetztes Ganze: der mittlere Theil höher als das Uebrige, nach vorn zu als ein prachtvol-

ziemlich einschränkend: vorhandene Fundamente mussten benutzt, eine Menge verschiedener Räume mussten im Innern hergestellt und zweckmässig beleuchtet werden. Letzterer Umstand war besonders für die Fenstereinrichtung wenig günstig; statt somit gegen die Bildung derselben Einwürfe zu erheben, müssen wir vielmehr bewundern, wie es der Architekt möglich gemacht hat, durch zweckmässige Umfassungen der Fenster dennoch eine Gesammtwirkung und ein schönes Verhältniss zu dem mittleren Haupttheil hervorzubringen. Das Gebäude ist übrigens in schönster Vollendung ausgeführt und leider nur die ungünstige, versteckte Lage desselben zu beklagen. Doch musste Referent in Dresden auch die Frage hören, ob — nach unseren Begriffen von dem Charakter der antiken Säulenordnungen — die weichen ionischen Formen für ein Gebäude von kriegerischem Zweck wohl angeordnet seien?

Heft XXIV.

Entwürfe zu dem Gärtnerhause in Charlottenhof bei Potsdam. (Vier Blätter.) — Auch in diesen Entwürfen ist es nicht allein der Geist des Architekten, welcher uns entgegentritt; auch hier ist es der Wille und Auftrag des Besitzers, welcher demselben die eigenthümliche Richtung vorgezeichnet. Aber wenn uns bei Betrachtung der vorigen Hefte mancherlei Hemmendes und Ungehöriges bemerklich wurde, so sehen wir in dieser reizvollen Anlage das anziehendste Einverständniss zwischen dem Plane und der künstlerischen Ausführung, zwischen der Bedeutung des Ganzen und den Formen, darin sich dieselbe ankündigen sollte. Es ist die edelste geistige Bildung, welche sich in diesen anspruchlosen Compositionen ausspricht, es ist der heiterste Frieden des Gemüthes, das schönste Gleichmaass der Seele, davon diese Anlage Zeugniss giebt.

Wir können die Beschreibung derselben nicht besser vorlegen, als durch einen Auszug des Vorwortes, darin ein Paar ausführende Bemerkungen eingeschaltet werden mögen. — „Im 15. Hefte dieser Entwürfe ward der Theil der Anlagen auf der Kronprinzlichen Besitzung Charlottenhof bei Potsdam gegeben, welcher das für die prinzlichen Apartements umgeänderte alte Wohnhaus mit seinen Umgebungen betraf. Eine zweite Hauptanlage auf dieser Besitzung ist das Gärtnerhaus, welches keine Umgestaltung eines älteren vorhandenen Baues, sondern eine ganz neue Anlage ist. In einem malerischen Styl sollten sich in derselben mancherlei Gedanken idyllischer Art, aus der reichen, stets ergiebigen Phantasie des erhabenen Besitzers, aneinanderreihen und eine mannigfaltige Gruppe architectonischer Gegenstände bilden, die sich angenehm mit der umgebenden Natur verschmelzen konnte. Die eigentliche Wohnung des Gärtners, die architectonische Hauptmasse in dieser Gruppe, stellt sich in dem Styl italienischer Landgebäude dar. Ueber der einen Hälfte dieser Masse erhebt sich ein zweites Geschoss, in welchem mehrere angenehme Logierzimmer angelegt sind. Daneben steigt ein mässig hoher Thurm noch höher aus der Masse hervor, in welchem sich ein zierliches Badecabinet befindet; mittelst einer kleinen steinernen Treppe, die von aussen fast schwebend angelegt ist, steigt man zu demselben hinauf. An der vorderen und hinteren Seite führen Weinlauben, von steinernen Pfeilern getragen, in die Gärtnerwohnung."

„An der hinteren Fronte dehnen sich diese Lauben weiter aus und verbinden einen zierlichen Salon mit jener Hauptmasse; in diesem Salon, der ein eigenes tempelartiges Gebäude bildet, ist ein Billard zum Vergnügen der Herrschaft aufgestellt. Durch einen Prostyl von attischen Pilastern tritt man aus dem Salon auf einen hart an einem kleinen See gelegenen freien Platz, der musivisch ausgeziert und mit niedrigen Brüstungsmauern umgeben ist, auf welchen Blumenvasen aufgestellt sind. Am Ende dieses Platzes findet sich eine Treppe, welche hinab zum Wasser führt, das hier in Form eines Kanals aus dem See unter einer langen bogenförmigen Laube parallel mit den oben erwähnten Weinlauben an der Hinterfronte der Gärtnerwohnung fortgeführt ist, und so einen geräumigen Gartenplatz mit der bisher beschriebenen Anlage begrenzt, in dessen Mitte ein Bassin mit einem hoch springenden Wasserstrahl zur Anmuth des Ortes beiträgt. Die vierte Seite dieses Gartens bildet eine offene Bogenhalle, welche im Winter, mit Fenstern versetzt und geheizt, für die Aufbewahrung der Pflanzen, besonders der Orangenbäume genutzt wird."

„Neben dem oben gedachten Thurme führt ein offener Bogen in diesen inneren Gartenplatz. Vor diesem Bogen, zur Seite der Gärtnerwohnung, befindet man sich unter einem weitgestreckten Laubendache, welches von kleinen Säulchen, von einer Bacchushenne und von den angrenzenden Pilastern der

Weinlauben am Hause getragen wird. Grosse Treppen führen unter dieser weiten Laube in die Höhe zur Terrasse über dem Bogen und der Bogenhalle, wo man angenehme Uebersichten der Anlage geniesst. Ferner ist in einem der Winkel unter der weiten Laube ein Stibadium nach antiker Art angeordnet, zu welchem einige Stufen führen, und wo man sich an einer von Bänken umgebenen Tischplatte befindet, die auf einem korinthischen Capitäl ruht und in ihrer Mitte eine Vertiefung hat, aus der ein glockenartig sanft sprudelndes Wasser emporquillt. Die Wände um diesen Tisch sind mit Basreliefs, mit Epheurank und darüber aufgestellten mannigfarbenen antiken Bildwerken geschmückt; auch erheben sich darüber die Säulchen, welche die Laube von dieser Seite unterstützen. An den hinaufführenden kleinen Stufen nimmt ein antiker Sarkophag das Wasser auf, welches aus dem Maule eines Fisches, der sich auf einem Consol an dem Stamm der Bacchusherme streckt, hervorströmt und die anmuthige Frische des Platzes erhöht. Hinter der mit Säulen gekrönten Wand liegt noch ein besonderes kleines Gebäude von einigen Zimmern und ein mit dem üppigsten Rankgewächs laubenartig bedeckter Hof für den Viehstand der kleinen Meierei."

Hinter der erwähnten Bogenhalle, mit dem Zugange von letzterer aus, war ein kleines Atrium mit dorischen Säulen projectirt; in der Mitte desselben ein kleines Bassin, im Hintergrunde eine Nische mit der Statue der Venus von Capua. Diese Nische und die Wand des Hintergrundes zeigt sich auf dem Entwurfe in den anmuthigsten Formen und Verhältnissen und mit zierlicher Dekoration bemalt. Doch fährt das Vorwort hierüber so fort: „Die ganze freundliche Anlage dieser kleinen Villa gestattet, nach dem Gefühl, Vergrösserungen und neue Zusätze im selben Geiste der verschiedenen Baulichkeiten, und so wurde dies Atrium später etwas ausgedehnter entworfen und mit noch andren Erweiterungen bereits im J. 1834 im Grundbau ausgeführt, bis jetzt aber noch nicht über der Erde vollendet."

„Mit einer kleinen Brücke von der Terrasse über der Bogenhalle ist auf jener Seite des durch das grüne Berceau fliessenden Kanales eine Wohnung verbunden. Sie ist in leichtem Holzbau construirt und für den Maschinenmeister der Dampfmaschine, welche die Springbrunnen treibt, entworfen worden. Ausgeführt und von dieser Anlage bis jetzt nur die Laubengänge."

„Eine andre Hauptanlage schliesst sich aber auf der andern Seite der Gärtnerwohnung an den Giebel des kleinen Salons (welcher das Billard enthält). Dies ist ein Plätzchen nahe am See, welches mit Blumen verziert ist; eine halbrunde Ruhebank ist nach dem Wasser hin heraustretend angefügt, und die Mitte dieses Gartenplätzchens bildet ein Bassin mit dem bronzenen Bildwerk eines auf einem Delphin reitenden Knaben; des Delphins Nüstern und Rachen sprützen das Wasser in das Bassin. Zu jeder Seite des Plätzchens stehen zierliche dorische Tabernakel, unter denen die bronzenen Büsten Sr. Majestät des Königs und der hochseligen Königin auf Marmorpostamenten aufgestellt sind." — Die Formation dieser Tabernakel ist von eigenthümlicher Schönheit: dorische Säulen mit einem blätter-geschmückten Halse und ionischen Basen (eine Composition, die in ihrer besonderen Anordnung vollkommene Berechtigung hat). Fries und Giebelfronte mit reichen plastischen Arabesken versehen, und eine zierlich gearbeitete Bekrönung in Rinnleisten und Akroterien. —

„Um diese kleine Villa ist ein italienischer Bauergarten mit reichbestellten Fruchtbeeten gezogen, wo Artischocken, Cardi und andre grosse Pflanzen unter den an den Bäumen emporgerankten Weinreben üppig schiessen. So bildet diese Anlage ein malerisch gruppirtes Ganze, welches mannigfaltige angenehme Ansichten, heimliche Ruheplätzchen, behagliche Zimmer und offene Räume für den Genuss des Landlebens darbietet, und seiner Natur nach immer fortgesetzter Ausdehnung und Bereicherung fähig ist, so dass dem Besitzer daran ein unausgesetztes Vergnügen der Production vorbehalten bleibt."

Die Entwürfe enthalten, ausser dem Grundriss und einigen Aufrissen einzelner Theile, vier geschmackvoll skizzirte perspektivische Ansichten der Anlage, welche ebensoviel verschieden gruppirte, höchst reizvolle landschaftliche Darstellungen bilden.

Ueber die beiden letzten Blätter des 24. Heftes, innere Ansichten der Kirchen von Moabit und vor dem Rosenthaler Thore bei Berlin, ist bereits oben gesprochen.

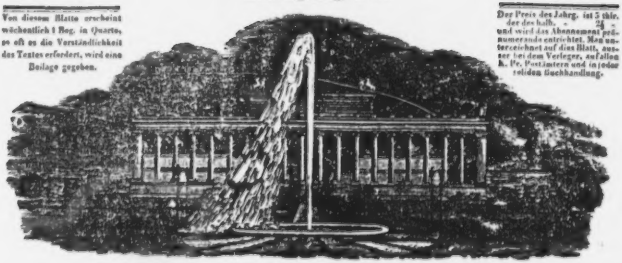
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 36. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — Jährl. wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Kunst der Etrusker.

(Beschluss.)

Demnach also, wenn ich mich nicht gänzlich irre, ist die älteste Kunstarbeit einer bedeutenden Anzahl volcentischer Vasen eben aus jener Schule von Korinth oder Sicyon herzuleiten*). Auch ist es eine, der Betrachtung werthe Eigenthümlichkeit, dass die ältesten und vornehmsten Gottheiten von Sicyon: Apollo, Diana, Herkules und Minerva**), gerade diejenigen Götter sind, welche man am Häufigsten auf den zu Vulci gefundenen Thongefässen dargestellt sieht. Diese corinthischen Gefässe nun, ein willkommener und gewöhnlicher Handelsartikel — vornehmlich in Bezug auf ihren häufigsten Gebrauch als Schmuck der Gräber, wurden nicht bloss nach Etrurien, sondern nach allen andern Orten ausgeführt: dies ist der Grund weshalb eine solche Menge corinthischer Krüge und andrer Vasen, auf dieselbe archaistische Weise bemalt und mit denselben Künstlernamen versehen, sowohl in den Gräbern von Vulci, als in denen von Sicilien und mehreren Orten Grossgriechenlands gefunden werden**). Vielleicht an dreissig Namen der Töpfer

*) Obgleich der Dialekt der Aufschriften gewöhnlich ionisch ist, so fehlen doch auch nicht Worte von dorischer Form: das Digamma findet sich verschiedene Male, und so auch dorische Namen, wie Ταρροτος, der specielle Name einer Sirene; ebenso sind auch die Heroen des dorischen Stammes nicht übergangen, wie z. B. Glenos, der Sohn des Herkules, auf einer Vase des Prinzen von Canino.

*) Plin. XXXVI, 4.

**) Dahin gehört z. B. die sicilische Vase mit dem Namen des Thales (Lanzi, de' vasi ant. p. 147. tav. III.; eine

(ἐποίησεν) und Maler (ἔγραψεν) liest man bis jetzt auf den Vasen der edelsten Art, die aus der Necropolis von Vulci hervorgegangen sind*); es sind, wie es scheint grösstentheils bedeutende Künstler ein und derselben Schule, so vollkommen übereinstimmend ist ihre Arbeit in der malerischen Ausführung und im Mechanismus der Drehscheibe; andre, wie die Maler der Vasen, welche rothe Figuren auf schwarzem Grunde enthalten, scheinen nicht bloss Künstler einer späteren Zeit, sondern auch einer mehr ausgebildeten Schule. Somit kann man es als gewiss annehmen, dass diejenigen unter den volcentischen Vasen, die man zum grossen Theil als wirklich griechische und von ausserhalb eingeführte bezeichnen muss, verschiedenen Epochen und vielleicht auch den Arbeiten von Attika und andren Schulen angehören.

Vom ersten bis zum dritten Jahrhundert Roms waren der Pomp und der Luxus der Leichenbegängnisse in Etrurien sehr ausgedehnt worden, sogar in Latium selbst, weshalb die Gesetze der zwölf Tafeln diesem Missbrauch Einhalt zu thun suchten; dies war die Epoche des grössten Ueberflusses in Etrurien und in den tyrrhenischen Vergnügungen. Das Geld aber zieht von allen Orten die wünschenswerthen und seltenen Dinge zu sich. Die Bürger von Vulci waren reich, der Staat mächtig; durch Cosa, ihre Kolonialstadt, trieben sie Handel übers Meer; und gewiss darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Wohlhabenden, wie ich oben bemerkte, für ihren Bedarf nach den ausländischen Gefässen dieser Art begierig waren, so dass es sich die Handelsleute angelegen sein lassen mussten, dergleichen von ausserhalb für guten Gewinnst einzuführen. So verbreiteten sich denn dieselben Gefässe auch über andre reiche Städte Etruriens: Tarquinii, Caere, Chiusi**), Volterra besassen deren, und es war zu jener Zeit vielleicht kein Grab vornehmer Geschlechter vorhanden, wo nicht, der Ehre der Religion und dem Stolze der Familie gemäss, ähnliche Vasen aufgestellt waren.

Die Ansammlung von tausend, zweitausend, zehntausend Vasen macht erstaunen, aber was sind sie im Verhältniss zu den Bedürfnissen einer ganzen Bevölkerung, welche ihrer Sitte lange Jahrhunderte hindurch treu geblieben war? Ueberdies, wenn wir noch einmal auf ihre durchgreifende Bestimmung für den Gräberdienst, die schon durch die Thatsache und andre Zeugnisse bestätigt ist, zurückblicken, so finden wir auch, dass diese Thongefässe zum grössten Theil auf ihren Aussenseiten den frischesten Firniss zeigen, während auf der inneren Fläche keiner einzigen der Firniss sichtbar wird, was darauf hindeutet, dass nicht Oel, Wein oder irgend eine andre, für das gemeine Leben erforderliche Flüssigkeit hineingethan wurde.

Vulci endlich, aus dessen Necropolis täglich Monumente so hohen Werthes hervorgehen, war ein höchst volkreicher Staat von kräftiger Verfassung, wie dies schon hinlänglich aus der merkwürdigen Thatsache hervorgeht, dass er allein, mit Volsinium vereint, Muth, Mittel und Waffen hatte, den siegreichen Römern noch nach der Niederlage am Vadimonischen See Widerstand zu leisten. Auch er wurde zwar im J. 473, wie es die triumphalischen Fasten erweisen, überwunden; aber wenn er auch damals seine politische Unabhängigkeit verlor, so behielt er doch in seinem Municipal-Verhältniss die frühere Ausdehnung und Wohlhabenheit, fuhr er fort sich nach eigner Verwaltung — nur dem neuen Verhältnisse gemäss modificirt — zu regieren, gewährte er den Bürgern eine Musse und Sorglosigkeit, welche in jeder Weise den Luxus des Privatlebens beförderte.

Vielfach aber auch wurde diese Töpferkunst seit alter Zeit, nicht bloss in Etrurien und Campanien, sondern im ganzen Italien ausgeübt*). Dass die gebräuchlichen Thongefässe auch hier in grosser Vollkommenheit ausgeführt worden seien, sieht man deutlich aus der fast unglaublichen Verschiedenheit der Formen, der Feinheit der Profile und Verhältnisse. Die etruskischen Künstler bildeten und bemalten mit

andre mit dem Namen des Nicosthenes, zu Agrigent gefunden (Mus. Blacas. tav. II.), und auch jene mit dem Namen des Archides, die aus den Aufgrabungen in Campanien herstammt (Mus. Blacas. tav. XVI.); alles Künstler, die zugleich auf volcentischen Vasen von übereinstimmender Kunst und Technik gefunden werden.

*) V. Museum Etrusque de L. Bonaparte. p. 5 — 10. Hier müssen auch noch andre Namen, als Xenocles, Archicles, Sosias u. s. w. hinzugefügt werden.

**) Auf einem Fragment einer dort gefundenen Vase las ich den Namen des Hieron, welcher sich mehrfach auch auf Vasen von Vulci wiederholt findet. V. Museum Etrusque, N. 21. 48. 64.

*) Plin. XXV., 12. — Martial (XII. ep. 102. 114. XIII. 110) hebt die campanischen und surrentinischen Schalen; letztere werden noch specieller von Macedonius, einem griechischen Autor der Anthologie, gerühmt. Brunck. Analect. T. III. 33. p. 120.

gleicher Meisterschaft diese Vasen, zu denen vornehmlich diejenigen zu rechnen sind, welche entschieden den Charakter des etruskischen Styles, sowie derselbe sich in den Bronzen und andren alterthümlichen Arbeiten zeigt, aufweisen: ein Styl von dem ich im Vorhergehenden gesprochen habe. Sehr viele unter den volcentischen Vasen erkennt man an dieser ganz bestimmt etruskischen Darstellungsweise. Vornehmlich muss man in dieser Beziehung auf das so eigenthümliche Symbol jener grossen Augen, davon ich bereits gesprochen habe*), welches sich tausendfach, aber allein auf den in Reihe stehenden Vasen wiederholt, Rücksicht nehmen; und wenn letztere auch nicht insgesammt von etruskischem Pinsel herrühren, so sind sie gleichwohl den Ideen und den verbreiteten nationalen Anschauungen gemäss ausgeführt. Unzweifelhaft von der Hand eines etruskischen Künstlers ist eine Schaale, auf welcher ein Leichenzug, eine durchaus einheimische Scene, dargestellt ist (in der Sammlung des Prinzen von Canino); auf gleiche Weise sind jene zahlreichen Vasen, auf denen man unter den verschiedensten Formen die Lehre von den guten und bösen Genien, sowie die übrigen Dinge, welche sich speciell auf den Glauben des Volkes beziehen, dargestellt findet, etruskische Arbeit.

Diese Kunst erhielt sich in Etrurien, in ununterbrochener Folge der Künstler, bis zum sechsten Jahrhundert blühend: sichere Beweise liefern hiefür jene Vasen, in denen jene unsinnigen Ausschweifungen der dionysischen Feste und nächtlichen Orgien nach der Natur dargestellt sind, Malereien, die nicht über die Einführung des neuen, zügellosen Bacchuscultus zurückgehen können. Und wenn einige dieser Darstellungen mit griechischen Buchstaben und fremden Worten versehen sind, so sind dies nur dithyrambische Anrufungen des Liber Pater, welche die Bacchanten in ihren Orgien mit Geschrei vorbrachten, ohne in dieser Zeit noch den verborgenen Sinn derselben zu verstehen. Nach der Aufhebung dieser schändlichen Gebräuche musste allmählig auch der Gebrauch, Vasen mit Anspielungen auf Bacchus und seine Mysterien in den Gräbern beizusetzen, aufhören; und dies um so mehr, als auch die Sitte, die Leichname zu verbrennen, jetzt immer allgemeiner wurde. Aus letzterem Grunde setzte man von dieser Zeit ab die Asche der Verstorbenen in kleinen Urnen von Stein bei, welche wiederum mit Bildwerken geschmückt wurden; und obgleich der Styl dieser Werke nichts mit den der gemalten Vasen zu thun hat, so erscheinen doch auch hier, durch fortdauernde Tradition des Volkes, die guten und bösen Genien, Wesen von doppelter Natur, seltsame Monstra und andre symbolische Figuren, welche stets noch einen Nachschimmer der alten religiösen Anschauungen enthalten.

So war demnach der Gebrauch der gemalten Thongefässe, von denen ich spreche, vom ersten bis zum dritten Jahrhundert Roms eben so ausgedehnt wie geschätzt: verbesserte sich die Kunst bedeutend im Verlauf des vierten Jahrhunderts: erhielt er sich in Etrurien durch das fünfte und sechste Jahrhundert dieser Zeitrechnung: verfiel er mit dem verbotenen Cultus der Bacchanalien und hörte nachmals vielleicht gänzlich auf; so dass wirklich die Vasen dieser Art, welche zu den Zeiten Caesars und Augusts zufällig in den Gräbern von Capua **) und von Corinth in grosser Anzahl **) gefunden wurden, uralt erschienen, wie es uns heute mit denen von Vulci vorkömmt. Endlich, als mit dem Untergange der römischen Republik fremder und vorzüglich aegyptischer Aberglaube in ganz Italien eingeführt wurde, zeigte sich die gewöhnliche Erscheinung, dass vergessene Gebräuche wiederum neu angeregt wurden: so dass, wer im Begräbniss dem aegyptischen Ritus folgte, auf Vasen, Bilderchen und Utensilien dieser geheimnissvollen Art bedacht war; und dahin gehört denn diese Menge von Gefässchen und Bronzen von aegyptischer Manier, die man so oft in den Gräbern findet, die aber so grob

*) Dasselbe Symbol der grossen Augen habe ich ausserdem mehrfach auf ähnlichen, zu Chiusi gefundenen Vasen gesehen. Doch ist mir keine Kunde zugekommen, dass dieses Emblem häufig auch ausserhalb des etruskischen Bodens vorkomme. Nur zwei oder drei Schaalen mit Augen der Art sieht man in dem reichen Borbonischen Museum zu Neapel, die, wie man sagt, von Nola stammen. Doch hat man der Angabe über die Herkunft solcher Vasen, wie dergleichen von handeltreibenden Antiquaren vorgegeben wird, nicht allzusehr zu trauen: eine Menge Vasen, die alle Tage mit dem Titel griechischer oder nolanischer Arbeiten beehrt werden, haben niemals diese glücklichen Gegenden gesehen.

**) Sueton. Caes. 81.

***) Strabo. VIII. p. 203.

und roh gearbeitet sind, dass ein Jeder beim ersten Blick die misslungene Nachahmung erkennen muss.

Der Stahlstich.

In Beziehung auf den Aufsatz über denselben Gegenstand in No. 28 und 29 des Museums d. J. Von einem Stahlstecher.

Wenn anerkannt ist, dass die Chalkographie, als ein selbstständiger Zweig der zeichnenden Künste, eines eignen Blattes der Kunstgeschichte überhaupt würdig sei, ist es auch Pflicht, dass eine neue Erscheinung, die derselben, wenn auch nur von materieller Seite aus, eine bedeutende Umgestaltung theilweise schon gegeben hat, und noch immer mehr geben wird, von den Zeitgenossen wahr und partheilos aufgezeichnet, — und ist ihr von einer Seite bereits der Stab gebrochen, auch des andern Theils Stimme gehört werde.

Diese neue, den letzten Jahrzehnten angehörende Erscheinung, der Stahlstich, beginnt erst von da an von künstlerischer Seite wichtig und daher einer nähern Beachtung würdig zu werden, als er sein erstes Feld, auf dem er nur mit weniger Ausnahme der Mode huldigte, verliess, und, nachdem er so in täglichen Mühen seine Kräfte geübt und erkannt hatte, in neuem edlern Sinne nach Besserem aufstrebte. Ihm allein die Entstehung der tausend Köpferchen, die mehr die Mode gebar, und die mit ihr sterben werden, anzuschreiben, ist unbillig, wenn er sie auch fördern half; denn zu allen Zeiten kamen und gingen Sticharten, Manieren und Moden, wie überall, so auch in der Kunst. Aber zugegeben muss werden, dass den besseren und besten jener Vignetten eine malerische Schönheit eigen ist, die vor dem Stahlstich nicht gekannt wurde, und die auf Kupfer, wenn auch möglich, doch schon bei den ersten 50 Abdrükken verloren wäre. Dass aber nur dieser Vorzug, der so leicht in leere Effekthascherei übergeht, dass nur die Möglichkeit einer fast grenzenlosen Vervielfältigung, das Ziel der Bestimmung dieser neuen Kunst sei, dass auch sie, wenn eine andere Mode oder ein besserer Geschmack von diesen feinen und gefeiltentheils nur durch sinnliche Reize das Auge bestechenden Bildchen zurückkehrt, auf immer zurücksinken und, kaum aufgeblüht, wieder vergehen werde, dies zu behaupten, hiesse mit einseitig befangenem Urtheil dem Ergebnisse der Zeit vorgreifen. Konnte ein solches Urtheil dennoch gefällt werden, so kann es nur von dem herrühren, der selbst bekennt, dass ihm der Stahlstich ein noch nicht urbares Feld ist, dass ihm die Kraft mangelt, es zu bebauen. Natürlich ist dann auch, dass er das Bild des Stahlstechers mit den traurigen Farben ausmalt, in denen der Kupferstecher überhaupt Allen erscheint, denen es ein Räthsel ist, wie ein Mensch bei einer mechanischen Vorübung, zu der, nur um das Instrument führen zu lernen, selbst Longhi fünf Jahre Zeit kaum hinreichend hält, noch so viel Gefühl und Geist bewahren kann, um auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen zu können.

Wie aber der Kupferstecher das Andern unmöglich scheinende erreicht, wie das halsstarrige Material seinem Willen gehorchen lernt, so siegt auch der Stahlstecher über das noch halsstarrigere. Dies ist durch die That bewiesen. Die freiste Radirung wie der glänzendste Stich, die Weiche und Klarheit des Fleisches wie die Zartheit und Freiheit der Haare, die Kraft der tiefsten Schatten wie die lichtesten Gewänder, der rauheste Vorgrund wie die entferntesten Lufttöne — alles steht seinem Willen zu Gebot, und lässt sich durch hundert Blätter beurkunden. Mit sicherer Hand beginnt er zart und eben so frei wie wohl berechnet mit der Radirnadel die erste Anlage, durch nichts gehemmt fliesst die Zeichnung aus dem Geist auf die Oberfläche der Platte. Das Aetzwasser vertieft Linien und Punkte so scharf, schwach oder stark, als der Künstler will, und reiner und schöner, als es je auf Kupfer möglich ist. Der Grabstichel, den der Stahlstecher gleich dem Kupferstecher zu führen, und dem er die feinste Spitze zu geben versteht, gehorcht ihm, seinen Tailles Glätte und Tiefe zu geben und leichtere Partieen anzulegen und zu vollenden; eben so dient die Schneidnadel zur Hervorbringung der zarten Töne; wiederholtes Aetzen verstärkt diejenigen, denen die erste Frische und Freiheit der Radirnadel bleiben soll, und giebt ihnen Wärme und Tiefe, so wie auch schon gestochene Striche durch Nachätzen an Kraft und Farbe gewinnen; endlich verschmilzt und besänftigt der Polirstahl, mit Kunst und Gefühl geführt, alle rauhen Uebergänge, und giebt der ganzen Haltung jenen Zauber, den die letzten Lasuren in der Malerei hervorbringen. Bei allen diesen Behandlungsarten bleibt die Platte von ihrem Beginn bis zu ihrer Vollendung unabgenützt, die Linien be-

halten ihre Schärfe, und die feinsten zartesten Töne, die wie ein Hauch auf der Platte liegen, bleiben während der Arbeit wie später im Drucke, unversehrt, was ein überwiegender Vortheil des Stahls ist.

So wird es klar sein, dass auch der Stahlstecher Meister seines Stoffes ist, dass nichts ihn hindert, frei in jeder Stichart jeden Gegenstand wiederzugeben. Aber von dem todten Stoffe eine Förderung der Wiederkehr jener Blüthezeit Edelinks zu erwarten, jener Kunsthöhe, die sich nur auf das glücklichste Zusammentreffen von Genie, Schule, Zeit und Volk gründet, wäre eben so nichtssagend, als der neuen Erfindung ohne allen Grund die Möglichkeit abzusprechen, dass durch ihre Mittel je etwas hervorgebracht werden könne, was des Namens eines Kunstwerks würdig sei.

Ist uns so das Bild des Stahlstechers in erfreulicherem Sinne erschienen, so war freilich nicht die Rede von dem Kupferstecher, der mit dem Grabstichel, mit dem er ein gewohntes Material durchzieht, zum erstenmal auf dem fremden Felde Versuche wagt; der hier ungeübten Hand gleitet das abgebrochene Instrument über die härtere Fläche hin, und entsinkt ihr vielleicht schon bei dem zweiten und dritten Versuche auf immer. Wie bei der ersten Führung des Stichels auf Kupfer, erfordert es auch hier Uebung, Erfahrung und Zeit. Wie dieses gleichsam Wiedervon-vorn-anfangen aber nicht erfreulich ist, ist wohl eben so leicht zu erklären, als man ungern den alten bequemen Wohnsitz verlassen würde, um sich im neuen unbebauten anzusiedeln.

Dass aber auch der Stahlstich wenig mehr Zeit als der Kupferstich, ja im landschaftlichen Fache nur dieselbe erfordert, ist auch längst bewiesen. Früher mag wohl ein sehr natürlicher Grund dazu gedient haben, die Zeit und Mühe des Stahlstechens zu übertreiben; nachdem aber jetzt auch der Werth beider Stecharten gleich geachtet wird, ist auch dieses Vorgeben verschwunden. Dafür ist der schlagendste Beweis, dass, wird dem Stahlstecher bei der Uebertragung einer Arbeit die Wahl freigestellt, er immer Stahl dem Kupfer vorziehen wird. Darum bleibt wohl auch ihm noch ein Stündchen Zeit übrig, an seine weitere künstlerische Bildung zu denken, damit auch ihn die Kunst trage und stütze, dass seine Werke nicht blos leere Handelsartikel werden, und er zum Fabrikanten herabsinke. — Es wurde gleich Anfangs bemerkt, dass die neue Art zu stechen erst dann einer Aufzeichnung in der Kunstgeschichte würdig sei, wenn sie Alltägliches verlassend, nach Höherem strebe. Dieser Zeitpunkt ist gekommen. Schon sind mehrere bedeutende Künstler des In- und Auslandes von den kleineren Gegenständen zu grösseren übergegangen und haben Original-Stahlstiche geliefert. Der Hauptimpuls aber, grosse, ja die grössten Stahlstiche zu unternehmen, geht in Deutschland von einer Anstalt aus, deren Thätigkeit an's Unglaubliche grenzt. Sie beauftragt eine bedeutende Anzahl meist jüngerer Künstler, die ersten Meisterwerke des Grabstichels in Stahl wiederzugeben. Die jungen Männer, bisher fast alle genöthigt, der Mode zu fröhnen, ergreifen freudig die Gelegenheit, ihre ersten Versuche im Grösseren gleich mit dem Besten, was die Kunst in ihren schönsten Zeiten erfunden, zu beginnen. Bis jetzt in dem wahrhaft traurigen Zwange, unbedeutende Zeichnungen, Lithographien u. s. w. für Almanache u. dergl. zu copiren, sehen sie jetzt die ersten Werke Müller's, Longhi's, Morghen's, Woollett's, u. s. w. vor sich, und folgen gerne diesen ersten Führern in ihrem Fache. Zwar sind es nur Copieen, die hier entstehen; müssen aber gerade alle nur maschinenmässig Strich für Strich und Punkt für Punkt nachgeahmt sein? Könnten solche geist- und reizlos ausgebrüteten Produkte doch gut und schön genannt werden, wie sie ihr Gegner selbst nennt? Und in der Stichart selbst den Grund zu suchen, dass eben jetzt von Vielen nur copirt wird, ist wohl weit gefehlt; die Ursache liegt in der Speculation des Unternehmens, denn wo sind so leicht Originale zu finden, die so allgemein ansprechen, als Müller's Johannes und Madonna, Morghen's Abendmahl, Desnoyer's erste Blätter, u. s. w.? Den Künstlern aber Vorwürfe machen wollen, dass sie nur copiren, wäre wieder ein Fehlgriff; copiren sie nur Werke, die die ersten Meister auf der Höhe ihrer Kunst schufen; thun sie es nur mit Geist und Ernst, dann haben sie die beste Schule durchgemacht, sie werden bald Bedürfniss fühlen, selbst Original zu werden, und ein besserer allgemeiner Sinn wird sie unterstützen. Denn dadurch, dass das Beste, bis jetzt nur im Besitze weniger Glücklichen, Gemeingut wird, lernen Alle sich bilden, und das Bleibende wird die Mode verdrängen.

So gelangt eine Anzahl Jünger der Kunst durch den Stahlstich dahin, wohin sie ohne denselben vielleicht nie gelangt wären, und von wo sie noch von anderer Seite die dem Stiche feindliche Lithographie

vielleicht gänzlich verdrängt hätte. Handelt es sich auch hier nicht von jenen Meistern, die im Besitze eines grossen Namens oder einer gesicherten Stellung, ruhig dem Zeitengange zusehen können, oder sich im ruhigen Besitze ungern gestört sehen, handelt es sich nur um eine Zahl aufstrebender, mit den Eindrücken der Aussenwelt noch ringender Künstler, so kann doch mit Recht gefordert werden, dass auch ihr Streben eines partheilosen Urtheils gewürdigt werde, das aber freilich nur von dem ausgehen kann, der als freier Beobachter ausser dem Kreise der Rennbahn steht, und nicht von dem, der bei dem Siege selbst betheiligt ist.

Die

Bilderhandschrift der Eneidt

in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des früheren Mittelalters

von

F. Kugler

Zur Einleitung.

Es war um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, als in Deutschland sich eine Blüthe des Lebens zu entwickeln begann, wie sie vorher nicht geahnt und wie sie, in gleicher Harmonie, bei uns nicht wieder gesehen ward.

Die Jahrhunderte-langen Kämpfe zwischen Kaiser und Pabst, wenn auch noch nicht beendet, hatten bereits zu dem Resultate geführt, dass keine von beiden Mächten zum absoluten Despotismus berufen war. Der Friede, den Friedrich Barbarossa und sein grosser Gegner Alexander III. im J. 1177 zu Venedig geschlossen hatten, war der feierliche Ausspruch dieses Resultates. Das grosse Frühlingsfest, welches der Kaiser im J. 1184 zu Mainz feierte und von dessen Herrlichkeit uns noch in alten Gedichten die Kunde erhalten ist*), bezeichnet den Beginn des neuen Frühlings, der über Deutschland heraufgezogen kam und der in der Freiheit des Einzelnen — vor weltlichem Drucke durch den Pabst, vor geistlichem durch den Kaiser geschützt — wurzelte. Schon sangen die ersten Lerchen, den vollstimmigen Chor der Minnesinger einleitend; schon erstanden epische Gedichte, denen bald ein Nibelungenlied, ein Parcival, ein Tristan folgen sollten; schon bereitete sich eine Baukunst vor, die man nachmals verächtlicher Weise „gothisch“ benannt hat und deren wunderbare Majestät wir jetzt mit all unseren Schulregeln noch nicht ausgemessen und begriffen haben.

Die Malerei ist, wie alle übrigen bildenden Künste, ein Kind der Baukunst: aber sie kann sich erst selbständig entwickeln, wenn diese in vollendeter Gestalt erschienen ist. Denn indem sie das Auge in ihre Fernen und Tiefen hineinzieht, so zerbricht sie gewissermaassen die architektonische Umgränzung des Raumes und hebt deren Wirkung wiederum auf. Ihre Blüthe musste somit in eine spätere Zeit fallen, als die der Baukunst. Doch giebt es eine eigenthümliche Gattung der Malerei, welche sich den architektonischen Gesetzen anschmiegt, ihre Gestalten feierlich symmetrisch ordnet, und den ferneren Raum hinter den Gestalten durch einen Teppich oder Goldgrund abschliesst. Diese Gattung der Malerei entwickelt sich mit der Baukunst Hand in Hand, und auch sie hat im Mittelalter treffliche, in Deutschland leider noch so wenig beachtete Werke hervorgebracht. Die altcölnische Malerschule ist nur einer ihrer letzten Zweige.

So zeigt sich denn auch in der Malerei gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts ein eigenthümlicher Lebensdrang. Durch die Byzantiner war, während der wilden Kämpfe des früheren Mittelalters, die Ausübung dieser Kunst, waren die ältest christlichen Typen erhalten und nachmals dem germanischen Occident eingeimpft worden. Aber es war nur eine leere, todte Schaale. Wie ein müssiges Ornament, wie ein willkührlich zu deutendes Symbol erscheinen uns diese Gebilde; wir können fast nur durch gelehrte Conjecturen und Combinationen auf die grossartigen Absichten der ursprünglichen Erfinder schliessen. Der Sinn für Formenschönheit war dabei fast gänzlich verloren.

Erst in der Zeit, von der ich spreche, beleben sich diese Gebilde aufs Neue. Gesellige Zustände und Handlungen, Affekte und Leidenschaften bestrebt man sich wiederum auszudrücken und es gelingt häufig, in Betracht der sehr geringen Kunstmittel, auf eine wohl verständliche Weise. Diese Kunstmittel freilich, und nicht etwa unsre heutige Bildung, müssen wir im Auge behalten, wenn wir die Bestrebungen jener alten Künstler genügend würdigen wollen. Der wesentlichste Einfluss auf diese erste Erneuerung der

*) z. B. Eneidt bei Müller, v. 13021 sqq.

Malerei ist der erwachenden nationalen Poesie zuzuschreiben. Während in den Kirchen byzantinischen Styles, bis zur vollständigen Einführung des gothischen, die byzantinische Malweise beibehalten ward, während dieselbe überhaupt an den kirchlichen, traditionell überlieferten Darstellungen länger haften musste, so finden wir eine ungleich grössere Freiheit bereits in den Bildern, welche die ältesten Handschriften deutscher Gedichte begleiten.

Ich führe euch in die einsame Zelle eines oberbairischen Benediktiner-Klosters. Ein reicher Mann hat bei dem Kloster, wie dergleichen oft geschah, eine Abschrift der Eneidt (Aeneide) des Heinrich von Veldek bestellt; er wünscht dieselbe, zur eignen Ergötzung und Erbauung, reich mit Darstellungen und Verbildlichungen des Inhalts ausgeschmückt zu sehen. Ein wohlgeübter Bruder Schreiber ist vom Prior mit der Abschrift beauftragt, der Bruder Maler versucht sein Glück an den Bildern. Letzterer ist in der alten Schule gebildet. Vielleicht hat er Einiges von den prachtvollen Bilderhandschriften gesehen, die Kaiser Heinrich II., hochheiligen Andenkens, dem Domstifte von Bamberg verehrt*), und die, wie es scheint, von griechischen Künstlern ausgeführt sind. Dies sind freilich, der saubersten Pinselführung zum Trotz, keine sonderlichen Vorbilder für aufstrebende Talente; die grauenvollen Ungeheuer, welche darin den Namen menschlicher Gestalten führen, können nur dazu dienen, den wenigen guten Geschmack, welchen man allenfalls hinzubrachte, zu verderben. So mag es eben hier geschehen sein. Unser Maler zeigt von Hause aus überhaupt wenig Talent für die Form, und einzelnes direkt Krüppelhafte erinnert bedeutend an jene Bamberger Musterbilder. Aber um so interessanter ist es, wie der Maler sich mit diesen mangelhaften Mitteln zu behelfen weiss, um doch seine Gedanken und Gefühle klar und verständlich auszudrücken, klarer und verständlicher, als es in den meisten, zum Theil besser gezeichneten Werken seiner mitstrebenden Zeitgenossen gefunden wird.

Zunächst finden wir, wenn wir in sein buntes Buch hineinschauen, dass er von seinem einsamen Fensterlein aus sich die reiche Fülle der Erscheinungen gar sorglich beschaut und seinem Gedächtnisse eingeprägt hat. Wir finden Burgen und Schiffe dargestellt, Bäume und Thiere, Zelte und Häuser, Geräthe aller Art und Leute allen Standes und Geschlechtes in mannigfachen Beschäftigungen. Aufs Genauste sind, mit wenigen Strichen, alle Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Trachten der Männer und Weiber unterschieden, mit besonderer Vorliebe die Rüstungen der Krieger. Wir sehen, wie alle einzelnen Stücke der Wappnung angelegt werden und wie sie befestigt sind, wir sehen zierlichst geschlitzte Wappenröcke, den mannigfachsten Wappenschmuck der Schilde, bunt phantastische Helmzierden aller Art. Dann finden wir fröhliche Mahlzeiten, Gesandschaften, Kämpfen u. s. w. Aber der Maler hat nicht bloss fern von den Leuten in seiner Zelle gemalt; er weiss mit ihnen zu fühlen Freude und Schmerz und den Beschauer, — dafern dieser sich überhaupt in seine unvollkommene Technik hineinfühlt, — in Wahrheit zur Rührung zu bewegen. Freilich konnte er den Gesichtern nur den allgemeinsten Typus der Lust oder Trauer mittheilen; aber er hat dafür eine höchst eigenthümliche und beachtenswerthe Mimik in den Bewegungen der Hände entwickelt, die in ihrer kindlichen Naivetät ihre Wirkung nicht minder erreicht. Ehe ich jedoch von diesem wichtigsten Punkte Näheres sage, ist manches Andre nachzuholen.

*) Jetzt in der Münchener Bibliothek befindlich.

Allgemeines über die Handschrift.

Das grosse Gedicht des Heinrich von Veldek ist bekanntlich eine freie Umarbeitung von Virgil's Aeneide, oder vielmehr nach einer schon vorhandenen wälschen Umarbeitung gedichtet, so dass die antiken Helden sämmtlich als turnierfähige deutsche Ritter auftreten. Es ist ein Rittergedicht, in seinem Hauptgange nicht besser und nicht schlechter, wie es viele giebt, nur durchweg frisch und edel gehalten. Sehr schön aber und voll der tiefsten sinnigsten Poesie sind diejenigen Stellen, wo das lyrische Element des Dichters bestimmter hervortreten kann, so die Entwickelung der Liebe der Dido zum Aeneas, besonders aber das Liebesverhältniss zwischen Aeneas und Lavinia; hier erhebt sich auch der Vers auf eigenthümliche Weise und gewinnt nicht selten einen fast strophischen Charakter. Das Gedicht ist in der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts verfasst worden.

Die in Rede stehende Bilderhandschrift der Eneidt, welche sich in der Berliner Bibliothek befindet*), ist eine Abschrift des Originals und kurze Zeit nach dessen

*) Ms. germ. Fol. 282.

Beendigung geschrieben. Diplomatische Gründe, das durchgehend angewandte lange f am Ende der Worte u. a., weisen mehr auf das Ende des zwölften als den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hin*). Sie stammt aus Baiern**) und bestätigt dies sowohl durch gewisse eigenthümliche Umschreibungen des halbniederdeutschen Originals in oberdeutsche Formen***), als vornehmlich durch den besonderen Styl der Bilder, welcher andern, authentisch bairischen Handschriftsbildern durchaus verwandt ist†).

Es ist eine Pergamenthandschrift in Fol. von 74 Blättern, davon 77 Seiten mit Text, 71 Seiten mit Bildern. Der Text ist auf den ersten beiden Seiten in 2 Columnen ohne Absatz der Verse (mit Ausnahme einiger Verse im Anfang), auf den übrigen in 3 Columnen und mit Absatz der Verse geschrieben. Jede Columne enthält in der Regel 47 Zeilen. Die Schrift ist kleine gothische Minuskel; von Seite 3 fängt die erste Zeile eines jeden Reimpaares mit einem herausgerückten Uncial-Buchstaben an. Die Absätze werden durch grössere rothe Anfangsbuchstaben bezeichnet.

Der Bilder sind auf jeder Seite zwei, nur ausnahmsweise füllt ein Bild die ganze Seite. Die Gegenstände sind mit Umrissen von schwarzer und rother Farbe gezeichnet, und insgemein nicht weiter ausgemalt; auch kommt goldener Schmuck, wiewohl selten, vor. Den Hintergrund dagegen bildet, gleich einem Teppich, ein farbiges Viereck, von einem breiten andersgefärbten Rahmen umgeben; das Ganze wird abermals von einem schmaleren, zumeist karmesinrothen Rahmen eingefasst. Die Farben des Grundes und der Rahmen bestehen aus Karmesinroth, Blau und Grün von nicht bedeutender Tiefe und aus einem lichten Saftgelb.

Text und Bilder sind im Ganzen ziemlich wohl erhalten, nur am Rande abgegriffen und hier zuweilen beschädigt. Die schwarze Farbe ist grossentheils verschossen und in ein dunkles Braun übergegangen; die andren Farben, namentlich das lichte Zinnoberroth in den Umrissen, zeigen sich häufig in vollkommener Frische. Das Gold ist ebenfalls in ein gewisses Braun übergegangen. Die Zeichnungen werden gegen das Ende etwas roher; auch fehlt hier der Schmuck des Goldes.

Bei den dargestellten Personen steht in der Regel der Name; häufig sind ihnen ihre Reden auf langen Bändern mitgegeben, die ihnen vom Gesichte ausgehen oder von ihnen in der Hand getragen werden. Diese Reden sind gleichfalls in Versen, doch fast niemals aus dem Texte entlehnt, sondern benutzen nur zuweilen einzelne Ausdrücke desselben.

(Beschluss folgt.)

*) Herausgegeben ist das Gedicht nach der ungleich späteren Gothaer Handschrift in Myllers Sammlung altdeutscher Gedichte, Bd. I.

**) Eine vorn eingeheftete Notiz sagt: „Diesen Codex fand ich auf meinen kaufmännischen Reisen im südlichen Deutschland im J. 1819 bei einem Manne, der ihn mit einem Wust alter Papiere und Bücher aus den in Baiern aufgehobenen Klöstern gekauft hatte. Mit mehrern andern Sachen an Werth brachte ich auch diese Handschrift an mich.“ U. s. w. Hessen-Cassel 1822. Carl Carvacchi.

***) Näheres darüber besonders in den Notizen zum Heinrich von Veldek, die im dritten Theil der bald vollendeten Ausgabe der Minnesinger durch von der Hagen befindlich sind, und die mir der verehrte Herausgeber einzusehen freundlichst gestattete.

†) So z. B. den Bildern in der Handschrift von Werinhers Marienliede, welche Hr. von Nagler zu Berlin besitzt. Vergl. meine Dissertation *De Werinhero* etc.

Kunst-Anzeige.

Mitte September dieses Jahres erscheint ein Kunstblatt,

Die Kreuzigung,

welches unstreitig das umfassendste Interesse auf sich ziehen wird.

Ein in diesem Jahre hier aufgefundenes werthvolles Original aus der Gallerie der ehemaligen Herzöge von Sachsen-Weissenfels wird durch die bestmöglichste Lithographie vervielfältigt.

Die Zeichnung ist 24 Zoll hoch und 15 Zoll breit.

Der Preis ist auf 3 Thaler Pr. Cour. festgestellt, jedoch werden 120 Exemplare auf chinesischem Papier vor der Schrift abgezogen, die das Stück à 1 Frd'or zu belassen sind. Bernh. Hase.

Obiger Anzeige des Herrn Bernh. Hase füge ich noch bei, dass ich den Debit der „Kreuzigung“ übernommen habe. Bestellungen darauf, die bestens ausgeführt werden sollen, nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin George Gropius an.

Sangerhausen, im August 1836.

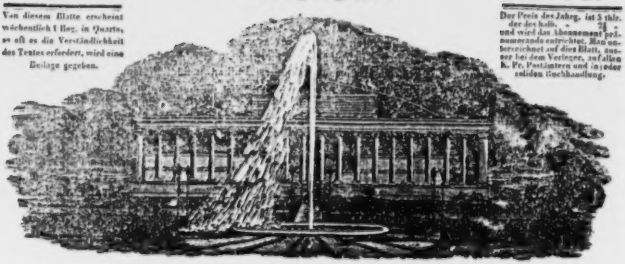
F. E. Dittmar.
Buch-, Kunst und Musikalien-Handlung.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, breite Strasse Nr. 9.

№ 37. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Uebersicht der landschaftlichen Gemaelde im K. Museum zu Berlin.

Die Landschaft, welche in den historischen Gemälden der alt-niederländischen Schule als ein so bedeutendes Element hervorgetreten war, hatte sich in den letzten Verzweigungen dieser Schule, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (bei Patenier und Herri de Bles), bereits in einer gewissen Selbstständigkeit geltend gemacht. Doch waren diese Bestrebungen, bei dem Untergange der Schule, nicht weiter fortgesetzt worden. Die italienisirenden Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts, deren Richtung vornehmlich einem allgemeinen Ideale menschlicher Körperformen zugewandt war, verliessen den heimathlichen Boden der unbefangen gemüthvollen Naturanschauung. Darstellung des Naturlebens ward ihnen fremd, und es finden sich nur ganz vereinzelte Bestrebungen der Art. Die Gallerie besitzt ein hieher gehöriges Bildchen von Cornelis Matsys, einem Niederländer, mit dem J. 1543 bezeichnet, (II, No. 257) eine Landschaft von ungemein mildem, spätherbstlichem Charakter. Seltsam contrastirt hier gegen den Ernst der landschaftlichen Auffassung die schwachgemalte burleske Staffage: ein Bauer mit einem Karren, darauf er mehrere Weiber bis zu dem im Vorgrunde beginnenden Dorfe gefahren hat; hier entschlüpfen sie ihm ohne Bezahlung, während die vorderste seine Aufmerksamkeit durch Umarmung und Küsse bestrickt. Es ist eine Darstellung, wie in so manchen Liedern der Minnesinger, die mit tiefsinnigen Naturklängen beginnen und mit den barocksten Bamboccianden schliessen: der Künstler hat die Natur noch mit unbewusstem Gefühle aufgefasst.

In voller Selbstständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint die Landschaft zuerst am Schlusse des sechzehnten und in der ersten Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar bei den eigentlichen Niederländern, wo gleichzeitig eine neue, kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufen wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche, überquellende Derbheit in der Landschaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere zugleich noch den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit; sie hat sich, bis auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche Schule bilden müssen, und indem sie die umgebende Natur zu ihrer Leiterin erwählte, so verliert sie sich gewissermassen noch in die Fülle der einzelnen Erscheinungen. Es ist etwas von der überströmenden Kraft eines ersten Frühlings-Schöpfungstages in den Bildern dieser Richtung, und das Paradies einer ihrer liebsten Gegenstände. Gleichwohl ist eine gewisse Befangenheit und Unfreiheit in der Technik, vornehmlich in der Behandlung des Baumschlages, noch nicht überwunden.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieser niederländischen Landschaftsschule gehört **Johann Breughel**, der zum Unterschiede von seinem Bruder und Vater gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt wird. Von ihm sind verschiedene Gemälde in der Gallerie vorhanden. No. 219 (II) stellt das Paradies dar: einen von Thieren aller Art belebten Wald, in dessen Ferne man Adam und Eva erblickt, ein üppiges, reiches und zierliches Bild. Nur sind die Farben in reichstem Glanze aufgetragen, während es dem Vorgrunde an der nöthigen Kraft fehlt, um dieselben zurückzuhalten; ein gewisser tapetenartiger Charakter ist die Folge dieser Ueberfülle. Aehnlich reich, gleichwohl von grösserer Gesammtwirkung ist die Darstellung eines anderen Waldes (II, No. 179), voll von Blumen und Früchten und ungemein schön, frei und saftig gemalt. Leider wird die grossartigere Wirkung dieses Bildes durch ein Bacchanal, welches von **Rottenhammer** in nüchtern manierirter Weise hinein gemalt ist, sehr gestört. Klarer noch und harmonischer, obgleich von nicht minder kräftiger Vegetation, sind einige andre Waldlandschaften mit verschiedener Staffage (II, No. 168, 292 und 272), letztere besonders leicht gemalt und mit schönen Durchsichten. Schlichter, mehr im heimathlich niederländischen Charakter, ist die Darstellung eines Kanales (II, No. 169) mit Gebäuden und mannigfachem Volkstreiben, und mit nordischer Nebelluft. Eigenthümlich ist endlich ein etwas grösseres Bild (II, No. 194), verschiedene weitgesprengte Höhlen, darin die Schmiedewerkstätten des Vulkan befindlich sind. Hier war es dem Künstler vornehmlich darum zu thun, seinen Fleiss und seine Kunstfertigkeit in der Darstellung von aller Art Panzerstücken und andrem Metallgeräth zu zeigen, welches in lustiger Verwirrung rings den Boden bedeckt. Vulkan selbst schmiedet so eben den Schild des Aeneas, Venus und Amor stehen neben ihm. Diese Figuren sind von **H. van Baalen**, aber auch nicht sonderlich zum Vortheil des Bildes, gemalt.

Peter Gysens, ein Schüler des obengenannten Breughel, hat nicht dessen Kraft und Fülle, aber eine ungemeine Anmuth und Grazie in seinen landschaftlichen Compositionen. Von ihm sind zwei Bilder vorhanden. Das eine (II, No. 197) zeigt den klaren Spiegel eines Sees, der von leichten Baumpartieen umgeben wird; auf der einen Seite ein stattliches Schloss und vornehme Herrn, die einen Hirsch durchs Wasser verfolgen. Das Bild hat einen eigenen bläulichen Ton, der jedoch der Zierlichkeit desselben angemessen scheint. Das andre (II, No. 256) ist ein niederländisches Dorf, ein niedlich kleines Bildchen.

Die Landschaft eines anderen Schülers, des **Jacob Fouquiers**, (II, No. 250) ist minder im Detail als in der Gesammtwirkung bedeutend. Man sieht hier friedliche Klostergebäude, die an einem stillen Wasser gelegen sind und vorn, auf einer Anhöhe, eine Baumgruppe, durch deren Stämme das Licht der glühenden Abendsonne hervorbricht; eine Hirschjagd tobt den Hügel herab.

Ein dem Johann Breughel verwandter und gleichzeitiger Künstler war **Roland Savery**. Von ihm ist wiederum eine grosse Darstellung des Paradieses (II, No. 214) vorhanden; ein reiches, schön componirtes Bild. Im Mittelgrunde stehen Adam und Eva unter einer grossartigen Baumgruppe, zu deren Seiten man in blaue Fernen hinaussieht. Vorn wimmelt es von Thieren aller Art, eine lustige Menagerie, für das Studium der Naturgeschichte von bedeutendem Werthe. Aber dem Bilde fehlt es an harmonischer Gesammtwirkung, der Vorgrund namentlich ist schwach gegen die glänzenden Farben der Ferne. — Ungleich bedeutender ist ein andres Bild desselben Künstlers (II, No. 220). Es ist ein wilder Eichenwald. Ver-

dorrte, vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten Wurzeln weit hinstrecken, bilden den Vorgrund. Eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittagsmahl. Ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich umschlossenen Sees, an dessen Ufer man ein einsames Hirschlein erblickt. Seitwärts öffnet sich eine Aussicht in ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimnissvollen Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Natur und ihrem selbstständigen Schaffen und Zerstören gegenüber empfindet.

Aehnliche Behandlung, wie in Savery's Werken, erblickt man in einer, an sich jedoch wenig bedeutenden Waldlandschaft von W. V. Bundelen (II, No. 224.)

Ein andrer bedeutender Künstler der Zeit war David Vinckebooms. Auch von ihm besitzt die Gallerie verschiedene Gemälde. Zwei von diesen stellen dunkle Waldlandschaften dar (II, No. 230 und 231), durch welche man den jungen Tobias mit dem geleitenden Engel ziehen sieht; sie sind kräftig gemalt, jedoch nicht in rechter Harmonie. Eine andre Landschaft (II. No. 173) zeigt ein hohes Waldgebirge und Aussicht auf das Meer, dunkle Wolken bedecken den Himmel; auch dies Bild ist etwas unruhig, jedoch tüchtig und sauber gemalt. — Eigenthümlicher ist Vinckebooms in Darstellungen des Dorflebens, wo er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen weiss. So in dem Bilde eines niederländischen Dorfes (II, No. 196), in welchem eben Kirmess gefeiert wird; sehr charaktervoll ist hier vornehmlich der landschaftliche Theil des Bildes, wo die alten Häuser, die Bäume, der graue Himmel ganz in die Heimath des Künstlers einführen; die reiche Staffage, welche den Platz des Vorgrundes einnimmt, ist lebendig und komisch philiströs.

Endlich ist den genannten noch Peter Lastmann beizufügen, von dem zwei Bilder vorhanden sind. Das eine (II, No. 175) stellt einen Wald dar, in bräunlich herbstlichem Tone, und mit der edelgezeichneten Staffage einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Das andre (II, No. 190) ist eine Gebirgsgegend mit verschiedenen Ruinen, im Vorgrund eine Mohrentaufe. —

Sehr abweichend von der Richtung aller bis jetzt erwähnten Landschaftsmaler steht ein andrer Niederländer der Zeit, Judocus de Momper. Er hat etwas originell Phantastisches in seiner Darstellungsweise, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge dieser abenteuerlichen Richtung. Von ihm besitzt die Gallerie ein Bild solcher Art (II, No. 228), eine Felsenlandschaft von blassgelber Thonfarbe mit der Aussicht in eine weite kalte Ferne. Ein Hohlweg führt in die Ebene hinaus; ein frostiger Cavalier kömmt emporgeritten, neben ihm ein Diener zu Fuss; vorn, neben einer verfallenden Bergkapelle, steht ein zerlumpter Eremit, der zugleich, wie es scheint, betet und bettelt. — Grossartiger ist ein andres Bild desselben Künstlers (II, No. 216), ein Eichenwald, kühn, mächtig und geistreich componirt, im herbstlichen Tone; trefflich macht sich hier der Durchblick in die Ebene.

Aehnlich ist ein grosses Waldbild von Cornelis Molenaer, einem Holländer, (II, No. 252), tüchtig gemalt und in ernstem Charakter, bereits an die Auffassungsweise des Nicolas Poussin und seiner späteren Nachfolger erinnernd. Sehr schön sind hier die Baumgruppen und die beiden Durchsichten in die Landschaft angeordnet. Als Staffage dient, in verschiedenen Scenen, die Geschichte des barmherzigen Samariters; trefflich ist unter diesen besonders die Gruppe der Räuber, welche über die Kleider des Beraubten in Streit gerathen.

Noch gehört zu den Niederländern dieser Zeit Peter Snayers, von dem eine öde Sandlandschaft (II, No. 223) mit braunen herbstlichen Bäumen und mit der Aussicht nach fernen blauen Bergen vorhanden ist, ein leicht und frei gemaltes Bild.

Eine Ansicht von Antwerpen (II, No. 253) von einem ungenannten Künstler, giebt ein lustiges Bild der Brabanter Pracht in dieser Zeit. Die Stadt nimmt den Hintergrund des Gemäldes ein; davor zieht sich die gefrorene Schelde hin, auf der sich ein buntes Gewimmel von Schlittschuhläufern und Spaziergängern durch einander bewegt; festliche Maskenzüge, die besondere Schlittschuhtänze aufführen, machen sich unter diesen besonders bemerklich.

Als einer der bedeutendsten Meister unter den Landschaftsmalern der eben besprochenen Richtung ist endlich noch P. P. Rubens zu erwähnen, dessen geistreiche Leistungen in diesem Fache nur zu häufig über seine zahlreicheren historischen Bilder vergessen

werden. Die Gallerie besitzt von ihm eine sonnige Landschaft mit schlanken saftigen Bäumen (II, No. 281) und mit der Staffage des Christuskindes, welches mit dem kleinen Johannes spielt.

Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in den Niederlanden bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten, und die, durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise sich nicht minder eigenthümlich ausbildeten.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon Giorgione und Tizian hatten Beispiele selbstständiger landschaftlicher Compositionen gegeben, doch waren dieselben ohne sonderliche Nachfolge geblieben. Erst Annibale Caracci, der Reformator der italienischen Kunst am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, trat auch in dieser Beziehung wieder bedeutender auf. Von ihm besitzt die Gallerie u. a. eine grossartige Landschaft (I, No. 390), in der ein eigenthümliches, historisches Element sich bemerkbar macht. Eine stolze hochgebaute Burg mit verschiedenen offenen Hallen erhebt sich in der Mitte des Bildes; eine Brücke führt von derselben in mächtigen Bogen seitwärts über einen breiten Fluss. Herbstliche Bäume in saftig braunem Tone stehen im Vorgrunde und diese, sowie die braune Farbe der Architekturen bilden einen lebhaften, jedoch nicht unharmonischen Contrast gegen die blaue Ferne und den Himmel. Mannigfache Staffage belebt das Bild; vorn, unter einem hohen Baume, sitzen ein ritterlicher Herr und eine junge Dame, die sich am Lautenspiel ergötzen. Die Poesie des Bildes besteht hier nicht sowohl im Gefühle für das Leben der Natur, sondern in der Weise wie der Mensch ihr den Stempel seiner Herrschaft aufgeprägt hat; daher die menschliche Wohnung den Mittelpunkt des gesammten Bildes ausmacht. — Zwei andre Landschaften desselben Künstlers (I, No. 408 und 414) sind nur als Studien für Hintergründe historischer Compositionen zu betrachten; sie sind in einer monotonen gelblich grünen Farbe und ohne selbstständiges Gefühl und Bedeutung. — Bedeutsamere, wiederum mehr historische Formen und einen still herbstlichen Charakter enthält eine Landschaft von G. F. Grimaldi (I, No. 385), einem Nachfolger des Caracci.

Verwandtes Bestreben zeigt ein Niederländer, der gleichzeitig mit Annibale Caracci in Rom lebte und dort gestorben ist, Paul Bril. Er steht der überströmenden Fülle und Lebenslust seiner niederländischen Zeitgenossen mit einer edleren Mässigung und einem eigenthümlich elegischen Gefühle gegenüber. Seine Bilder athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu sein, eine feierliche Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetragenes Gefühl; und die Ruinen verfallener römischer Herrlichkeit, welche er in ihnen darzustellen liebt, stimmen zu einer ernsten Wehmuth. Die Gallerie besitzt von ihm verschiedene Gemälde. Zwei von diesen sind in ihren Motiven römischen Ruinen (und zwar von Campo vaccino) nachgebildet; das eine, grössere derselben (II, No. 225) hat, wie es scheint, durch Nachdunkelung einzelner Theile die Haltung verloren; das andre (II, No. 262) ist zierlich klein. — Ein drittes Bild (II, No. 221) stellt einen breiten Strom mit seinen stillen Ufern dar; ein treffliches, einfach und schlicht gemaltes Bild. — Ein andres (II, No. 400) ist eine hohe, majestätische Felswand, von waldigem Gebüsch umkränzt und mit der Aussicht in eine lichte Ferne; eine Gemsjagd braust an den Felsen vorüber. — Noch ist dem Paul Bril ein seltsames grosses Bild zugeschrieben, welches den Bau des Babylonischen Thurmes vorstellt (II, No. 212). In der Mitte des Bildes erhebt sich der ungeheure Bau in Gestalt einer Pyramide, deren Kern aus unzähligen kreuz und quer gebauten Arkaden besteht, bis in die Wolken. Seitwärts, aus fernen Gebirgen her, fliesst ein Strom vorüber, auf dem die Baumaterialien herbeigeschafft werden. Eine Welt von Leben bewegt sich auf der Pyramide und um dieselbe. Aber die Construction des Baues ist ziemlich verfehlt, indem derselbe seiner Verjüngung zum Trotz, oben ungleich breiter erscheint, als unten; auch haben die Farben des Bildes etwas unangenehm Buntes.

Der Richtung des Paul Bril verwandt erscheint ein Bild von Hans Tilen (II, No. 217), eine Landschaft, die durch einen Fluss in zwei verschiedene Theile gesondert wird, zur Rechten ein Schloss und schöne herbstliche Baumpartieen, zur Linken einfach ruhige Bergzüge. Störend ist die preciöse Staffage der Diana und ihrer Nymphen, die vom Schloss herab kommen.

Studien römischer Umgebung, doch mehr in äusserlich dekorativem Sinne, zeigt ein Bild von Cornelis Poelenburg, der sich ebenfalls im Anfange

des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom aufhielt (II, No. 423). Es enthält eine Scene eines Schäferspieles und als Hintergrund eine waldige Anhöhe mit dem Grabmal der Horatier und Curiatier. — Die Bilder seines Schülers Johann van der Lys (II, No. 463 u. 467) sind in ähnlicher Art, aber ungleich mehr manierirt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Bilderhandschrift der Eneidt

in der königl. Bibliothek zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Antiquarisches.

Das Costüm der dargestellten Personen ist, dem Charakter des Gedichtes gemäss, stets das der Zeit; die Bilder sind schon in diesem Bezuge sehr wichtig und geben mannigfache Ergänzungen zu den bekannten Darstellungen im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg*). Es möge hier die Angabe des Wichtigsten folgen.

Die männliche Bekleidung besteht im Wesentlichen aus der spätrömischen Aermeltunika, gepaart mit nordischer Beinkleidung. Ein Hemde oder ein andres Unterkleid wurde unter dieser Tunika getragen. So sieht, auf S. 60, Aeneas, auf dem Bette sitzend, letztere über erstes. Die Bekleidung der Füsse besteht aus enganschliessenden Hosen, die zumeist schwarz gemalt sind und keine besondere Bezeichnung der Schuhe enthalten. Nicht selten jedoch sind sie weiss gelassen, und es kommen dabei schwarze Schuhe vor; einmal sind die Hosen roth gemalt, ein andres Mal trägt Einer eine rothe und eine schwarze Hose. Bei Leuten der arbeitenden Classe zeigt sich eine Umwickelung der Knöchel; oder sie haben Hosen, die bis zu den Knöcheln reichen, und nackte Füsse; oder gar keine Beinkleidung.

Die eigentliche Tunika ist von verschiedener Länge, bis an die Kniee oder bis gegen die Knöchel reichend, wie es scheint, je nach der geringeren oder grösseren Würde der Personen. Sie hat enge Aermel und schliesst eng um den Hals, hier zuweilen mit einer breiten Einfassung oder mit einem kurzen Einschnitt versehen. Um die Hüften ist sie mit einem schmalen Bande gegürtet, und dieser Gürtel mit einer Schnalle oder einem Knopfe zusammen gehalten.

Der König Latinus trägt über dieser Tunika ein reiches und schweres Obergewand, ohne Aermel und Gurt, am Halse und am unteren Rande mit einer gestickten und steingeschmückten Einfassung versehen, an den Aermellöchern mit Pelz besetzt.

Der Mantel, welcher nicht eben häufig vorkömmt, wird in der Regel auf beiden Schultern getragen und scheint ein wenig kürzer als die Tunika. Er hat zuweilen, wie die Frauenmäntel, einen Pelzbesatz am Halse und ein Pelz-ähnliches Futter. Häufiger kömmt an der Stelle des Mantels ein langes und schmales Stück Zeug vor, welches Shawl-artig um den Hals geschlungen wird.

Die Männer haben meist keine Kopf-Bedeckung. Das Haar wird schlicht gescheitelt getragen, ohne die Locken über der Stirn, die mehr im folgenden Jahrhundert aufkommen (sich jedoch im *Hortus deliciarum* bereits finden); nur über dem Nacken ist das Haar kurz lockig gezeichnet. Die Könige haben eine breite ringförmige Krone, mit schilderartigem Schmuck. Bei denen, die im Freien sich aufhalten, Maurern, Jägern u. s. w., kommen runde Hüte mit schmalen oder breiten Krempen vor, die zuweilen mit Bändern unter dem Kinn festgebunden werden. Auch eine Art Hauben findet sich hier, die jedoch insbesondere unter den Helmen getragen wurden. Den Fährmann im Schiff und den Thurmwart sieht man in spitzer Kapuze, welche bei letzterem an der Tunika befestigt ist.

Die Rüstung der Krieger besteht aus dem Ring- oder Kettenharnisch, dessen überall auch noch in den Gedichten des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt wird. Derselbe zerfällt in zwei Stücke: in die Kettenhosen, die — es kommen mehrere Darstellungen der Art vor — förmlich wie andre Hosen angezogen werden; — bei den Reitern zeigt sich der obere Theil der Kettenhose, vom Knie an, häufig mit einem dicken, wie es scheint, wattirten Ueberzuge versehen, vermuthlich, um das Sattelzeug nicht zu zerreiben. Das zweite Stück ist das Kettenhemde, Halsberg genannt*), wel-

*) Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien, im Elsass, im zwölften Jahrhundert; und ihr Werk: *Hortus deliciarum*. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften, Literatur, Kunst, Kleidung, Waffen und Sitten des Mittelalters. Von Christian Moritz Engelhardt. Mit zwölf Kupfertafeln in Folio. Stuttgart und Tübingen, 1818.

*) Dass das gesammte Kettenhemde, nicht blos dessen oberer Theil, den Namen Halsberg führte, beweisen

ches mit Aermeln und mit einer Kappe zur Bedeckung des Kopfes versehen ist. Letztere lässt das Gesicht ganz oder nur dessen oberen Theil unbedeckt; sie kann zurückgeschlagen werden (und hängt dann um den Nacken), ebenso wie die Ketten-Bedeckung der Hände*). Unter der Kettenkappe trägt man, um den Kopf zu schonen, eine Haube von Zeug, die buntstreifig und zierlich besäumt erscheint und unter dem Kinn zusammengebunden wird. Ueber der Kettenkappe trägt man den Helm**), der eine eigenthümliche cylindrische, oben abgerundete Gestalt hat, (verschieden von den im *Hortus deliciarum* vorkommenden kegelförmigen Helmen); er hat Löcher für die Augen, (es kommen Darstellungen vor, wo durch ein solches Loch ein Pfeil geschossen wird) und ein eigenes, mit kleineren Löchern versehenes Stück zum Athmen vor dem Munde. Mit seidnen Schnüren wird, dem Texte zufolge, der Helm festgebunden. Oben sind die Helme mit dem mannigfachsten, phantastisch emporsteigenden Schmucke versehen: mit verschiedenen Thieren, Löwen, Vögeln, Adlerköpfen, Flügeln, Krallen, Hirschgeweihen, mit Blumen, edlen Steinen, mit menschlichen Händen und Füssen, mit bunten Fähnlein u. s. w. Einer trägt eine Art Windmühle, die sich vermuthlich beim Ansprengen drehte. Die Amazonen-Jungfrau Kamilla trägt auf dem Helme einen verschlossenen Kasten, der ohne Zweifel symbolische Beziehung auf die Trägerin hat, u. s. w. Zuweilen fehlt der eigentliche Helm über der Kettenhaube und es ist statt dessen nur ein sogenannter „Eisenhut“ von der gewöhnlichen Form der Hüte, oder, bei Königen, die Krone aufgesetzt.

Ueber dem Kettenhemd wird stets ein Wappenrock getragen, ähnlich wie ein solcher auch in andren bairischen Handschriftbildern vorkömmt, während er in denen, welche den oberrheinischen Gegenden angehören (z. B. im *Hortus deliciarum* und in den Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat), fehlt. Der Wappenrock, der bis an das Knie reicht, ist ohne Aermel, vorn und hinten geschlitzt, so dass er beim Reiten zu beiden Seiten niederfällt, oft auch unten vielgeschlitzt und mit Troddeln verziert, zuweilen mit einer Wappenstickerei auf der Brust.

Die Schilde sind bauchig und von der Gestalt eines abgerundeten Dreieckes; sie sind so gross, dass sie ungefähr Leib und Brust bedecken. Doch mag zuweilen eine grössere Dimension vorauszusetzen sein, da der Maler z. B. die Kamilla, nachdem sie im Kampfe gefallen, auf ihrem Schilde in die Burg tragen lässt. Innen haben die Schilde, am oberen Theile, einen grossen Riemen, daran sie um den Hals hängen und so namentlich während des Marsches u. a. getragen werden; an demselben Riemen werden die Schilde auch in der Wohnung aufgehängt; am unteren Theil haben sie einen oder zwei kleinere Riemen, die mit der linken Hand gefasst werden, um den Schild beim Kampfe zu regieren. Näheres über die Beschaffenheit der Schilde findet sich im Text, z. B. in der Beschreibung des Schildes, den Vulkan für den Aeneas gearbeitet, v. 5723:

Er war gefasset innen
Mit Borten und mit Fellen,
Und war all das Gestelle
Mit goldenen Nägeln drau geschlagen ...
Viel wohl das Brett geschnitten war
Und gefüglich bezogen
Wohl behütet und wohl gelogen,
Das meisterte Vulkan.
Das Schildgerüst war Cordoan,

---

mehrere Stellen des Textes, z. B.: v. 7521:

Er stach dem Pallas das Schwert
Unter dem Halsberg in den Leib.

Auf dem hierzu gehörigen Bilde hebt Turnus, der ins Knie gestürzt ist, den Wappenrock des Pallas auf und sticht ihm das Schwert von unten in den Leib. Ebenso:

v. 7350: Er schoss dem Herzogs Turnus
Durch den Halsberg in die Seite.
v. 11821: Durch den Halsberg er ihm stiess.
In das Herz durch den Leib. U. s. m.

Die Gothaer Handschrift liest an einigen Stellen (bei Myller v. 5631 sqq.) sogar Halsband statt Halsberg.

*) Von dem Kettenhemde, welches Vulkan dem Aeneas schmiedet, wird gerühmt (v. 5643): „dass es ein Mann mit leichter Mühe tragen und sich darin rühren mochte, wie in einem leinenen Gewande.“ Ebendaselbst (v. 5657) wird von den „eisernen“ Hosen gerühmt, dass sie „fest und von kleinen Ringen“ gewesen seien.

**) Dass stets unter dem Helm eine Kettenkappe getragen ward, ergiebt sich aus mehreren Textstellen, z. B.

v. 7507: Den Helm er ihm durchhelug
Und der Hauben Ringe.

(*der huben ringe*, nach der Berliner Handschrift. Die Gothaer hat: *der ofen ringe*).

v. 12235: Den Helmes er ihm abschlug
Beinahe einer Hand lang ...
Er zerschlug ihm auch der Ringe
Bei dem Haupte ein Theil.

Das war der Frauen Venus Rath,
Ein Borte war darauf genäht
Der Anmuth und Pracht wegen,
Und ein Sammt darunter,
Ich weiss nicht ob grün oder roth,
Es war gethan aus Noth:
Wer den Schild führte,
Dass ihn nicht berührte
Der Borte, noch das Leder,
Und dass ihn deren keines
An den Hals riebe,
Und ihm die Haut ganz bliebe.

Auf der Aussenseite des Schildes, die in der Regel mit kostbaren Steinen geschmückt war, zeigen hier die Bilder den mannigfachsten Wappenschmuck. Man sieht horizontale, schräge, sich kreuzende Balken; schachförmige Felder, gleich dem Wappen der Grafen von der Mark; rautenförmige Streifen, wie solche die Grafen Manderscheit haben, u. s. w. Man sieht Blumen, z. B. die Rosen der Grafen von der Lippe; Wappenthiere, Adler, Löwen und Leoparden; zusammengesetzte Wappen aller Art, z. B. den doppelten Löwen der Grafen Rechberg; den halben Adler und darunter drei Rosen, das Wappen der Grafen Wertheim. U. s. m.

Die Lanzen sind lange schlichte Stäbe mit breiter eiserner Spitze, zuweilen mit Fähnlein geschmückt, die mannigfach, auch wohl mit dem Schildwappen, versiert sind. Die Schwerter werden an einem breiten Gurte um den Leib getragen; sie sind insgemein gross und breit. Bei der Darstellung eines Kampfes führt einer der Ritter die Lanze und hat zugleich das Schwert an einem Bande um das rechte Handgelenk hängen.

Die Bogenschützen sind, gleich den Jägern, ungepanzert und nur der Kopf mit einem Hute bedeckt. Der Bogen hat etwa halbe Manneshöhe; der Pfeil ist mit Widerhaken versehen; der Köcher hängt, wie die Schwertscheide, an einem besonderen Gurte um den Leib; seine Gestalt ist der ähnlich, welche im *Hortus deliciarum* vorkömmt. Das Horn, darauf Jäger und Thurmwächter blasen, hat die einfache Gestalt des Büffelhornes und ist mit einigen Streifen geschmückt.

Die Frauen tragen ein engärmliges Unterkleid und darüber ein Oberkleid mit weiten langen Aermeln, die fast bis auf den Boden niederhängen. Das Oberkleid ist häufig ungegürtet und so lang, dass es meist die Füsse bedeckt. Das Haar hängt bei den Jungfrauen frei herab und ist in der Regel mit einem Bande geschmückt; die Frauen tragen insgemein einen Schleier, der die Haare ganz oder auch zum Theil verhüllt. Kamilla und ihre Amazonen tragen Binden um das Haupt, auch im Gefecht um die Helme. Der Frauenmantel gleicht dem der Männer, dem mit einem Pelzbesatz, unten mit einer prachtvollen Borte von Stickerei oder Steinen; zuweilen ist er an dem Haarband oder, bei der Dido, an der Krone befestigt, statt frei auf den Schultern aufzuliegen. Verschiedene Stellen des Textes nennen die kostbaren Stoffe, aus denen diese Kleider und ihr mannigfacher Schmuck bestehen.

Der Sattel der Pferde hat die bekannte Form mit hoher Vorder- und Rücklehne, um beim Lanzenrennen fest sitzen zu können; darunter eine Schabracke. Er ist mit einem Gurte um den Leib des Pferdes und um die Brust befestigt. Alles Zeug an Sattel und Zäumen ist bei dem Aufzuge der Kamilla und ihrer Jungfrauen mit reichem Schmuck und Glöcklein versehen. Auf den Bildern, wo die Jagd der Dido dargestellt ist, reitet diese seitwärts, ebenfalls mit hoher Rücklehne des Sattels, mit prächtiger lang niederhängender, bunt geschlitzter Schabracke und einem kleinen Fusstritte statt der Steigbügel. Hinter ihr, auf dem Rücken des Pferdes, steht ein Hündchen, das sie am Bande hält.

Die Burgen sind stets mit Zinnen gekrönt und mit Thürmen versehen; über die Zinne schaut der Wächter mit dem Horne. Die Thore sind meist geradlinig, auch mit schrägem, sparrenförmig stehendem Sturze, seltner mit rundbogiger Wölbung gezeichnet. Auf den Thüren sind die Hespen, Riegel, Schlösser und Ringe*) genau angegeben. Die Fenster in den Mauern sind meist mit kleinen Rundbögen überwölbt; zuweilen in jener blumig ausgeschnittenen Form, welche an niederrheinischen Gebäuden vom Schlusse des 12. Jahrhunderts häufig vorkömmt**). Ein Bild stellt die Arbeit der Maurer, das Hinzutragen der Steine und des Kalkes, das Aufsetzen und Richten der Steine und den Meister mit der Kalkkelle, der einen faulen Gesellen in den Haaren zaust, dar. Thürme werden

*) Der Ring dient zum Klopfen, wie es im Texte heisst, v. 2447:

Eine Weile klopfte sie davor
Und rührte den Ring.

**) Beispiele besonders in dem Boisserée'schen Werk über die Bauwerke am Niederrhein vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert.

durch den Mauerbrecher gestürzt, einen langen, mit Eisen beschlagenen und mit Ringen versehenen Balken (der jedoch nicht in Seilen hängt, sondern — wohl aus Unkenntniss von Seiten des Malers — von mehreren Kriegern mit den Händen gegen die Mauer getragen wird). An die gebrochenen Mauern wird Feuer angelegt durch Fackeln, die entweder zusammengebundenen Kerzen oder hohen Töpfen gleichen, aus welchen die Flamme hervorschlägt.

Bei Andeutung des Inneren von Wohnungen sind insgemein die Rundgewölbe der Decke gezeichnet, mit kleinen Thürmchen zwischen den einzelnen Bögen, oder mit Angabe des Schieferdaches. Säulen, mit einfach wulstigem Kapitäle, kommen, wiewohl selten, vor. Bei dem Hause der Sibylle bestehen die Säulenkapitäle aus phantastischen Thierköpfen. Die Schäfte scheinen hier mit gewundenen Reifen verziert. Reichere, aber nicht sonderlich verständliche, Architektur byzantinischen Styles zeigen die Grabgewölbe des Pallas und der Kamilla, bei deren Beschreibung sich das Gedicht besonders in der Aufzählung des kostbaren Materials wohlgefällt. Ueber dem Grabmal der Kamilla hängt die ewig brennende Lampe in dem Schnabel eines wohlstylisirten Vogels, ein einfaches bauchiges Gefäss, aus dem die Flamme emporschlägt.

Zum Sitzen dienen in der Regel längere Bänke oder Sessel, auf denen Polsterkissen liegen; letztere sind, wie es scheint, einfach viereckige Kasten, aber nicht selten mit reichem architektonischem Schmucke versehen. Auch kommen Polsterstühle mit reichgedrechselten Füssen und Rücklehne vor. Vor Sessel und Stühlen ist stets ein Teppichstück ausgebreitet; auch an Fussbänken fehlt es nicht. Häufig jedoch, zumal im Freien, sitzt man nicht auf Sesseln, sondern auf dem Boden mit kreuzweis untergeschlagenen Beinen.

Das Schreibepult hat die gewöhnliche Form einer schrägen Tafel, die auf einem schweren gedrechselten Fusse ruht, und darin das Tintenfass in Gestalt eines Hornes steckt.

Der Speisetisch, mit einem Teppich bedeckt, der vorn in reichen Falten niederhängt, zeigt mancherlei Gefässe, in denen Speisen — Braten, Fische, vielleicht auch Gemüse — befindlich sind; ebenso Gefässe zum Trinken und verschieden geformtes Backwerk. Die Speisen werden von den Dienern kniend auf den Tisch gesetzt; von andren werden hocherhoben Pokal-artige Gefässe herbeigetragen. Der Führer dieser letzteren, der Mundschenk, trägt in der Hand einen Stecken. Man sieht auf dem Tische einige grosse Messer, wohl zum Zerschneiden der Speisen, keine Gabeln. Es wird mit den Fingern in die Schüssel gelangt und so die Speise zum Munde geführt.

Die Betten zeigen ein schweres Gestelle, etwa nach Art byzantinischer Säulen gedrechselt; drüber einen Bogen, an welchem eine Gardine befestigt ist. Die Matratze, auf welcher die Schlafenden ruhen, ist nach dem Kopfende zu beträchtlich erhöht; sie liegt über einer Decke, welche vorn in reichen Falten niederfällt. Unter dem Haupte des Schlafenden ist ein kleines Kissen befindlich. Ein reichgemustertes Stück Zeug dient zum Zudecken; die Schlafenden tragen stets ein Unterkleid.

Die Zelte erscheinen von kegelartiger Haupt Form; sie laufen nach oben, in einem grossen Knopfe, spitz zusammen.

Die Schiffe sind entweder von der Form einfacher Kähne, mit spitzen oder schneckenartig gewundenen Ecken, statt deren auch Thierköpfe vorkommen; oder sie haben eine Kajüte mit Fenstern, die auf mannigfache Weise im Style der byzantinischen Architektur geschmückt sind. Eine mit Riegel und Schloss versehene Thür, zu der man von aussen auf Leitern emporsteigt, öffnet das Schiff. Der Führmann, stets durch Bart und Kapuze ausgezeichnet, leitet das Schiff mit dem Steuer, einem Ruder von beträchtlicher Breite, welches seitwärts neben dem Schnabel durch den Rand des Schiffes gesteckt ist. Der Mast ist stark und nicht hoch, oben mit einer Kugel oder einem Wimpel geschmückt und in der Regel mit einem breiten Segel versehen.

Die Todtenbahren haben dieselbe Gestalt, wie noch heutiges Tages, nur mit der Andeutung schweren byzantinischen Schmuckes. Sie sind mit prachtvollen Teppichen bedeckt. Beim Begräbniss, wenn die Bahre von Pferden oder Maulthieren getragen wird, sind die Tragbäume der Bahre an die Sättel der Thiere festgebunden. Die Leidtragenden folgen, beim Begräbniss der Kamilla, mit Kerzen in den Händen.

Es fehlt endlich nicht an der Darstellung allerlei anderer Geräthe und Bedürfnisse des Lebens, an Arbeitszeug für Schmiede, Zimmerleute, Maurer und Feldarbeiter, an Fässern und Mantelsäcken, an Leuchtern, Schachbrettern u. s. w.

Auch der Galgen ist nicht vergessen. Es ist eine Querstange, die über zwei gabelförmigen Pfosten liegt.

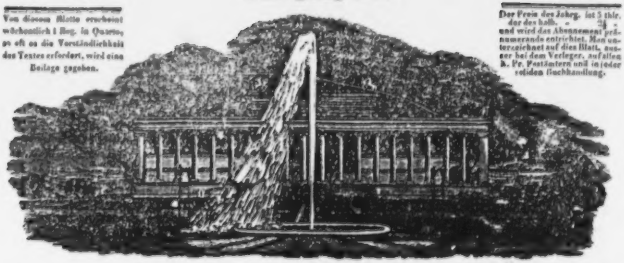
(Beschluss folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 38. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der

Vorlesungen und practischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste in dem Winterhalbjahre vom 1sten October 1836 bis ultimo März 1837.

A. Fächer der bildenden Künste. 1. Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats. 2. Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Niedlich; 3. Zeichnen und Malen nach Gemälden im Königlichen Museum, Professor Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Professor Begas; 5. Osteologie und Myologie des menschlichen Körpers, Professor Dr. Fruriep; 6. Landschafts-Zeichnen, Professor Blechen; 7. Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Professor Bürde; 8. Die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebungen im Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Dähling; 9. Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Professor Berger; 10. Kupferstechen, Professor Buchhorn; 11. Holz- und Formstechen, Professor Gubitz; 12. Schrift- und Kartenstechen, der Kupferstecher und akademische Künstler Kolbe; 13. Aesthetik, Professor Dr. Toelken; 14. Vorträge über Raphael's und Albrecht Dürer's Leben und

Werke, Professor Dr. Kugler; 15. Griechische und Römische Mythologie in Beziehung auf die Kunstwerke des Alterthums, Dr. Schoell; 16. Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Conè.

B. Baufächer. 17. Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Professor Rabe; 18. Die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Professor Hummel; 19. Perspective und Optik, Derselbe; 20. Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gyps-Abgüssen, Professor Niedlich.

C. Musik. 21. Lehre der Harmonie, Musik-Director Bach; 22. Choral- und Figural-Styl, Derselbe; 23. Doppelter Contrapunkt und Fuge, Derselbe; 24. Freie Vocal-Composition, die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach; 25. Freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnenschule wird gelehrt: 26. Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe, Herbig und Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt: 27. Freies Handzeichnen, von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 28. Modelliren nach Gyps-Modellen, Professor L. Wichmann; 29. Geometrisches und architectonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt den 1sten October d. J. seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von Nr. 1 bis 25 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude bei dem Director Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für Nr. 26. zur selben Zeit bei dem Professor Hampe ebendaselbst; für Nr. 27 bis 29 bei Demselben, Sonntags von 10 bis 12 Uhr ebendaselbst.

Berlin, den 30. August 1836.

Königliche Akademie der Künste.
gez. Dr. G. Schadow, Director.

Die Bilderhandschrift der Eneidt
in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

(Beschluss.)

Künstlerisches.

Gehen wir nunmehr zu dem eigentlich Künstlerischen dieser Darstellungen über.

Im Allgemeinen hat sich der Künstler, was die Composition anbetrifft, wesentlich nur an die Hauptpunkte des Textes gehalten und eben das Nöthige, soweit es zum Verständniss der Bilder für sich erforderlich war, herausgenommen. Oft auch hat er nicht angestanden, Manches anders darzustellen, als es der Text ausdrücklich besagt, wenn sich ihm vielleicht die Situation gerade auf seine Weise deutlich ergab. So heisst es z. B. im Texte, dass Aeneas, als er an der Karthagischen Küste Boten ausgesandt hatte, auf einen Berg gestiegen und ihnen von da entgegen gegangen war; in dem dazu gehörigen Bilde aber treffen ihn die rückkehrenden Boten, wie er sinnend beim Schachspiele sitzt. Bei der Darstellung ferner, wo sich Dido mit dem Horne des Aeneas und dem Bettgewande verbrennt, hat der Künstler, auf sinnreiche Weise, einen Ring hinzugemalt, von dem das Gedicht nichts sagt. So wird ferner im Gedichte ein Thurm, den Aeneas vor seiner Burg gebaut, vom Turnus durch Feuer zerstört, während ihn der Maler durch einen Mauerbrecher stürzen lässt. U. a. m.

Es ist bereits gesagt, dass die Figuren nur in Umrissen gezeichnet sind, somit jede eigentliche Schattirung wegfalle. Doch zeigt sich in der Gewandung oft ein Zusammenziehen naheliegender Linien, besonders wo tiefere Partieen angedeutet werden sollen, wodurch eine entfernte Art von Schattirung entsteht. Ebenso findet sich häufig eine gewisse Angabe des Schattens um die Augen, besonders bei Darstellungen des Schmerzes oder bei mehr phantastischen Gestalten. Die Wangen werden durch einen schwachrothen Fleck bezeichnet. Die Zeichnung ist übrigens sehr scharf und bestimmt.

Kenntniss der Körperform, besonders der Ver-

hältnisse in den nackten Theilen, der Gesetze der Bewegung u. s. w. mangelt fast ganz. Das Gesicht hat stets dieselbe stereotype Form, meist zu drei Vierteln von vorn gesehen, mit etwas gebogener Nase, kleinem Munde und vorgerücktem Untergesicht. Die Augen sind weit offen und etwas geschlitzt; der Augenstern, nur durch einen dicken Punkt bezeichnet, hängt gewöhnlich an dem oberen Augenliede. Im Profil sieht man die Gesichter selten; sie zeigen dann stets einen langaufgesperrten Mund. Die Gewandung befolgt eben auch nur die allgemeinsten Gesetze der Körperform; sie ist stets streng schematisch, in eigenthümlichen Linien, gezeichnet. Bei hastiger Bewegung schwingt sich wohl einmal eine oder eine andere Falte aus der gewöhnlichen Lage hervor, aber stets schwer und auf unbeholfene Weise.

Die Thiere werden stets auf eine arabeskenartige Weise stylisirt, was — mit Ausnahme der Pferde — ganz glückliche Erfolge zu Wege bringt. Ebenso die Bäume und Pflanzen. Die gesammte Kunst des eigentlich byzantinischen Styles ist, möchte ich sagen, noch in der Arabeske befangen.

Dass die Menschen in keinem Verhältniss der Grösse zu den Architekturen stehen, ist in jener Zeit zu allgemein, als dass es noch besonders erwähnt werden dürfte. Ebenso der Mangel, oder richtiger: die gänzliche Abwesenheit der Perspektive. Bei der Seitenansicht des Tisches sieht man zugleich dessen gesammte Oberfläche; das Schachbrett, darauf die Leute spielen, ist senkrecht auf den Teppich gestellt, damit man sämmtliche Felder übersehen könne.

Gestalten, die mehr dem Gebiete der Phantasie angehören, sind jedoch schon nicht übel charakterisirt. So die Gestalt der Sibylle mit ihrem wüsten Lockenhaar, ihren Stirnfalten und düstren Augen; ähnlich der Geist des Anchises, ähnlich auch der höllische Fährmann Charon mit langer Nase, grossem Maule und Krallenfingern.

Der Ausdruck des Schmerzes ist durch das Zusammenziehen der Augenbraunen glücklich erreicht und um so mehr, als sonst den Gesichtern meist dieselbe stereotype Ruhe einwohnt.

Der eigentliche Punkt indess, welcher diesen Darstellungen für die Geschichte der Kunst ein grösseres Interesse verleiht, ist jene schon erwähnte Mimik der Hände, besonders an den Stellen, wo leidenschaftliche Seelenzustände auszudrücken waren. Hat sich diese Mimik nicht zu einer solchen, ich möchte sagen: grammatisch durchgebildeten Sprache entwickelt, wie in den bekannten Bildern zum Sachsenspiegel, oder auch wie in den Bewegungen des heutigen Neapolitaners, so ist sie deshalb eben freier und naiver geblieben.

Sehr häufig ist die Bewegung, dass die Rechte mit emporgerichtetem Zeigefinger aufgehoben wird. Oft bezeichnet diese Bewegung nur den Gegenstand, von dem eben gesprochen wird, z. B. gleich im Anfange, wo Aeneas von Troja fortschifft und auf die Stadt zurückdeutet; ebenso, wo er vor Karthago ankömmt. Oft auch liegt darin noch der Ausdruck plötzlicher Aufmerksamkeit, z. B. wo Aeneas mit seinem Geführten vor der Burg Laurente hält und Lavinia den Pfeil zu ihm hinausschiessen lässt; während jene Bewegung hier das Erstaunen des Aeneas auszudrücken scheint, legt ihm der Geführte seine Hand vertraulich auf die Schulter, wie um seine Meinung zu sagen. Endlich bezeichnet dieselbe Bewegung jedoch auch Vermahnung oder Drohung, z. B. wo die Gemahlin des Latinus mit ihrer Tochter Lavinia spricht:

Sag mir drat eher let,
Wåz ift dir geſchehen de vbel het.

oder im folgenden Bilde, wo sie dieselbe zürnend verlässt, weil sie ihre Liebe zum Aeneas erfahren. Ebenso in dem Bilde, wo Ascanius den zahmen Hirsch der Silviane geschossen hat, und deren Bruder zürnend in die Burg geht, um die Uebelthat zu rächen.

Ruhiges Sprechen und Darlegen eines Verhältnisses wird zuweilen durch die flach ausgestreckte Hand begleitet.

Häufig kömmt ferner ein unthätiges Halten oder Kreuzen der Hände vor dem Leibe, oder ein ähnliches Anfassen des Gürtels oder der Gewänder vor. Dies bezeichnet überall die Nicht-Theilnahme am Gespräch, das Empfangen der Befehle oder der Botschaften u. s. w. Gewöhnlich ist diese Bewegung mit vorgeneigtem Haupte begleitet. Aehnlich wie im Sachsenspiegel, wo diese Bewegung freilich bestimmter, aber auch minder künstlerisch, dahin ausgeprägt ist, dass die bezügliche Person stets den rechten Arm mit dem linken fest hält.

Aus diesen Elementen entwickeln sich schon grössere Darstellungen von Gesprächen, in denen die verschiedene Theilnahme der Einzelnen bestimmt ausgedrückt ist. Z. B. in dem Bilde, welches den Befehl der Götter an Aeneas, die Dido zu verlassen, dar-

stellt. In einer Ecke des Bildes sieht man hier Wolken, aus denen eine Göttergestalt (in der gewöhnlichen Tunika) hervortaucht und die Hand erhebt, mit dem Spruchbande:

vor hinne . deſ mac dehein rat weſen.
ob de mit den dinen welleſt geneſen.

Vor dem Gotte steht Aeneas, indem er mit beiden Händen seinen Shawl fasst und das Haupt vorneigt. Neben ihm zwei Männer, von denen der erste beide Hände mit aufgerichtetem Zeigefinger emporhebt, die Wichtigkeit dieses Befehles bezeichnend, während sich der zweite bereits zur Erfüllung des Befehles umwendet.

Die Hand am Barte scheint eine Bitte zu bedeuten. So in dem schon genannten Bilde, wo Aeneas vor Karthago ankömmt und der Thorwart, der das Thor geöffnet, ihn in die Stadt einzuladen scheint.

Der Schwur wird durch die bekannte Erhebung zweier Finger ausgedrückt. Eigenthümlich macht sich diese Bewegung, wo Lavinia, einsam in ihrer Liebesnoth, dann die Worte spricht:

Inomine waz iſt mir geſchehen.
in so chorzen ſtenden.
daz ih eneaſ han geſehen.
in empfinde ih wol der wnden.

In diesem Bilde sitzt Lavinia auf einem Stuhle. Im folgenden kauert sie in ihrem Schmerze auf dem Boden und der Stuhl steht neben ihr.

Häufig wird das Haupt in die Hand gestützt. Hiemit ist stets ein trauriges Nachsinnen trefflich ausgedrückt; so in den mannigfachen Liebesnöthen die das Gedicht enthält, oder in der Klage um geliebte Todte.

Ein andermal wird Lavinia in ihrer Liebesnoth mit ausgebreiteten Armen, die Ellenbogen an die Seiten gelegt, dargestellt. Diese Bewegung erinnert auffallend an die altchristliche Stellung während des Gebetes, und deutet hier gewissermassen ein Anflehen der Minne zur Sänftigung der Leiden an, wie auch das daneben befindliche Spruchband besagt:

Ih bin von minne worden wiz.
nah einem munne der ſin nine weiz.
end mez verwandeln min leben.
mirn welle minne beſſer frode geben.

Die mehr leidenschaftliche Klage wird durch ein krampfhaftes Ringen der Hände mit vorgestreckten Armen ausgedrückt. In dieser Bewegung sehen wir Dido schlaflos auf ihrem Lager:

Owi . welich rat wirt mir.
daz ih mit minnen ſo bekembert bin.

Ebenso die Lavinia:

Gnade frowe minne.
owi war ſint min ſinne.
chomen dich [illegible] het e .
daz mir ne iſt ſo vaſanfte we.

Ebenso klagt Dido gegen Aeneas:

in maz mih halde riwen .
ih mrz engelten miner triwen . .

während er tröstend, wie es scheint, seine Rechte auf ihre Schulter legt und mit der Linken ihre Hände niederzudrücken bemüht ist, gewissermassen, um seine Schuldlosigkeit anzudeuten.

Mit derselben Bewegung klagt Aeneas um seinen Freund Pallas, der in dem herrlichsten Aufblühen ritterlicher Jugend gefallen ist. Ebenso die Aeltern um den edlen Sohn, nachdem ihnen Aeneas die Leiche heimgesandt; beide, im Begriff in Ohnmacht zu fallen, werden von Dienern gehalten.

In dem Bilde, wo Aeneas ins Schiff steigt, um die Dido zu verlassen, stürzt diese ihm aus dem Thore der Stadt, mit freiem verwildertem Haare, nach und zerreisst das Obergewand über ihrer Brust, während sie spricht:

Owi iamer end ach
daz ih dich vngetriwen man ie gifach.

Wo geküsst wird, fassen dagegen die beiden betheiligten Personen einander auf gar lieblich naive Weise bei den Köpfen, und da man in solcher Situation nicht viel zu sprechen pflegt, so waren dabei auch keine Spruchbänder nöthig.

Uebersicht der landschaftlichen Gemälde im K. Museum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Nicolas Poussin, dessen Blüthezeit gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt und dessen Thätigkeit ebenfalls wesentlich Rom angehört, ist eins der Häupter dieser historischen Landschaftschule. Gewöhnlich bilden auch bei ihm prächtige Architekturen, und zwar im Sinne der Antike, den Mittelpunkt seiner landschaftlichen Bilder; Scenen der alten Mythologie oder Geschichte dienen dabei gewissermassen als erklärender Commentar. Seine Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe gehalten ist. Die von ihm in der Gallerie vorhandene Landschaft (I. Nr. 416) ermangelt zwar des architektonischen Beiwerkes, aber um so gröſseren Raum nimmt die, als Staffage dienende Geschichte der Jo ein. Es sind Felsgrotten und grossartig würdige Baumpartieen, die fernen Berge dunkel, die Farben überhaupt ernst und strenge.

Verwandte Auffassung zeigen die Bilder einiger späteren Holländer und Niederländer, welche dem Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören: Zwei Bilder von Johann Glauber (genannt Polydor), von denen das eine (I, Nr. 422) eine grossartige Berglandschaft, das andre (I, Nr 428) den stillen Glanz eines Landsees darstellt. — Ein frisches Waldbild (I, Nr. 424) mit der Aussicht in eine bergige Ferne von I. F. van Bloemen (gen. Orizonte). — Eine baumreiche Gebirgsgegend von P. Rysbraeck (I, Nr. 421), in den bedeutenden Formen der Schule, doch ohne Haltung in der Farbe. — Endlich ein kleines Bildchen von Jacob van Huchtenburg (I, Nr. 436), eine italienische Gegend in kräftigen, etwas dunklen Farben, aber unruhig durch die ziehenden Streiflichter. — Bedeutender in den Formen die Landschaft eines Römers Crescenzio di Onofrio (I, Nr. 438).

Poussin's Richtung gegenüber steht sein, um einige Jahre jüngerer Zeitgenosse, der Lothringer Claude Gelée, gen. Claude Lorrain. Auch er hat in seinen Landschaften zwar ein ähnliches historisches Element, eine ähnliche grossartige Gesammt-Anordnung; aber ein neues Element tritt bei ihm hinzu und erhebt ihn auf eine neue Stufe. Es sind die magischen Wirkungen des Lichtes und der Luft, die Claude Lorrain zuerst wiedergegeben gewusst hat; jener zarte Duft und Schimmer, welcher Ferne von Ferne sondert; jener Ausdruck der Sehnsucht, welcher hier seine Verkörperung findet. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde; er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur mit eingeschlossen sind. Von ihm besitzt die Gallerie ein Gemälde (I, 437), welches einen Niederblick von bewaldeten Hügeln auf die Fläche des Meeres darstellt. Es ist ein ungemein zartgefühltes Bild, besonders in den leichten Waldpartieen des Mittelgrundes; diesseit derselben erheben saftige Bäume ihr Haupt, jenseit liegt die duftig verschwimmende Ferne. Leider entstellt das Bild die gänzlich ungehörige Staffage [illegible] sehr figurenreichen, aber nüchternen Bacchanals, die von andrer Hand, nach einer Composition des Giulio Romano, hineingemalt ist. Das Bacchanal soll den Text zu dem Gemälde bilden, aber es bedurfte dessen nicht.

Die idealisirende Darstellungsweise des eben genannten Meisters erweckte mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Vornehmlich unter den Holländern, welche von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab, nach dem Verfall der älteren niederländischen Landschaftschule, dieses Fach mit gleicher Vorliebe und gleichem Glück, wie das des Genre, cultivirten. Die holländische Landschaftschule theilt sich vornehmlich in zwei Richtungen: in die eben erwähnte idealisirende und in eine andre, welche der heimischen Natur zugewandt bleibt, und die weiter unten betrachtet werden soll.

Dem Claude Lorrain zunächst steht sein Schüler Herrman Swanevelt. Von diesem ist ein ausgezeichnetes Gemälde (I, No. 420) vorhanden: eine sehr schöne und edelgezeichnete Waldpartie, in welche man tief hineinblickt; das Sonnenlicht webt und spielt in den Bäumen. Seitwärts öffnet sich die Aussicht in eine zarte duftige Ferne. Leider wirkt auch hier die Staffage, die einige mythische Personen darstellt, nur störend.

Ein grosses Bild von Johann Both (II, No. 356) enthält eine reich poetische Composition: ein weites Thal mit mannigfachen Zeugnissen menschlicher Thätigkeit, von hohen Gebirgen umschlossen, die sich fern im blauen Dufte verlieren. Vorn ist ein festlicher

Jagdzug, der vom Bruder des Johann, dem Andreas Both lebendig und in schöner Harmonie mit dem Bilde gemalt ist.

Ein andrer zu dieser Richtung gehöriger Künstler ist Adam Pynacker. Auch er liebt grossartige Formen der Berge und Bäume, sowie den Glanz und Duft der Farben; aber er wendet alles dies schon mit einer gewissen Affektation an. Er arbeitet auf einen bedeutenden Effekt hin, aber da ihm die Unmittelbarkeit des reinen Gefühles fehlt, so erscheinen seine Bilder bereits halb als Dekoration. Von ihm besitzt die Gallerie zwei grosse Gemälde (II, No. 368 und 378), Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Seen und fernen Bergen, bei denen das eben Gesagte seine Anwendung findet.

Eine kleine romantische Landschaft von Bartholomäus Breenberg (II, No. 431) dürfte ebenfalls hieher zu rechnen sein.

Noch mehr gilt das bei Pynacker Gerügte von den Bildern einiger späteren Holländer, die, zierlich in Composition und Ausführung, doch schon eine gewisse Koketterie in der Färbung verrathen: Zwei kleine Bilder von Albrecht Meyering (I, No. 445 und 446) und eins von Isaac Moucheron (II, No. 421). Ein andres Bild des letzteren Künstlers (II, No. 419) enthält einen tüchtig gemalten Stadtprospekt in abendlich ruhiger Beleuchtung.

Noch sind den Genannten einige holländische Künstler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Dahin gehört besonders Herrmann Sachtleven, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte. Von ihm sind zwei Landschaften (II, No. 427 und 432) im Charakter der Rhein-Ufer (zwischen Bingen und Bonn) vorhanden: romantische Compositionen, in eigenthümlichem Dufte gehalten, aber ohne rechte Kraft und schon nicht frei von Manier. Ein andres, etwas grösseres Bild desselben Künstlers (II, No. 434) ist minder bedeutend; es gehört übrigens halb dem historischen Fache an, indem der Vorgrund desselben ein tragisches Schäferidyll, jedoch mit sehr wenig geistreichem Ausdrucke in den Köpfen der betheiligten Personen, darstellt.

Dem Sachtleven verwandt ist ein späterer Künstler, Johann Griffier. Auch von ihm besitzt die Gallerie zwei Gemälde im Charakter der Rheinufer (II, No. 485 und 486), reich poetische, zierlich ausgeführte Compositionen; das erste mit einer Aussicht in die Ebene; das andre noch romantischer: ein hoher isolirter Berg in der Mitte, auf dem ein Oertchen liegt, welches noch die Spuren ehemaliger kriegerischer Befestigung zeigt. Man findet selten von Griffier so anmuthvolle Bilder als die eben genannten.

Von Johann Hackert, einem Holländer aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, ist ein Gemälde im Charakter des südlichen Deutschlands vorhanden (II, No. 391), eine stille heimathliche Gegend, von der warmen Abendsonne beleuchtet. Zwischen zwei Bergzügen blickt man in die Ebne hinaus; der jenseitige Bergzug liegt in herbstlich blauem Dufte. In der Mitte ist ein klarer See, von bräunlichen Pappeln umkränzt; leichte Bäume erheben sich im Vorgrunde.

Endlich mögen hier noch zwei Bilder erwähnt werden. Eins von I. A. Thiele, einem Deutschen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (II, No. 490), eine Ansicht des Plauenschen Grundes in der sächsischen Schweiz, tüchtig gemalt, jedoch so, dass auch hier noch die italienische Schule durchblickt. — Aehnlich in einem Bilde des Franzosen Joseph Vernet (I, No. 473), eine reich und etwas vornehm componirte Gegend im italienischen Style vorstellend.

Diese idealisirende, sogenannt poetische Landschaft hat einen besonderen Nebenzweig in den idyllischen Darstellungen getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Auch in diesen Darstellungen ist jener kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften vorherrschend, welcher gewissermassen dazu dient, dem Ganzen schon eine höhere Stimmung zu geben; auch hier findet sich ein bestimmtes Bestreben, ruhige Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Einer der ersten, welche in dieser Gattung auftraten, war Johann Baptist Weenix, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Von ihm ist ein

Gemälde vorhanden (II, No. 332), Erminia bei den Hirten. Die kriegerische Jungfrau hat hier ein ziemlich nichtssagendes Gesicht und den prüden Anstand einer Theaterheldin; die Hirtenfamilie enthält lebendige Portraits, denen man jedoch die Absicht des Portraitirens sehr deutlich ansieht; vortrefflich aber und sauber ist das ruhende Vieh dargestellt. Die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

Ein Schüler des Genannten war Nicolaus Berghem, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Richtung. Die Gemälde, welche die Gallerie von ihm besitzt, stellen sehr verschiedenartige Scenen dar, meist jedoch nicht ohne ein gewisses affektirtes Streben. — Ein sehr grosses Bild (II, No 408) zeigt eine ruhende Hirtin, zwei Knaben, Schaafe und Ziegen neben ihr, und vor ihr stehend eine Dame, ideal costümirt in seidenen Kleidern. Das Bild ist tüchtig gemalt, aber da man nicht weiss, was die lebensgrossen Figuren mit einander wollen, so wendet man sich ohne Interesse weiter. — Ein andres Bild (II, No. 393) stellt eine Schmiede dar, die bescheiden in eine Felsschlucht hineingebaut ist; eine vornehme Jagdgesellschaft, Herr und Dame zu Pferde, hält vor derselben; der Herr lässt sein Pferd beschlagen. Weiter zurück sieht man Hirten und Heerden. Auch hier ist alles Einzelne tüchtig und lebendig gemalt; gleichwohl tritt eine gewisse Absichtlichkeit hervor, die den Beschauer wiederum unangenehm berührt: die Vornehmen und die ideale Genügsamkeit der Geringen sind in einen etwas preciösen Gegensatz gestellt. — Ansiehender, weil es anspruchloser ist und eben nur das Leben wiedergeben will, wirkt die Darstellung eines italienischen Wirthshauses (II, No. 360) mit mannigfacher Staffage. — Ein viertes Bild (II, No. 354) stellt orientalische Reisende in einer wilden Felsgegend dar; lichter Abendglanz erfüllt die Luft. Aber der Effekt des Bildes ist im Uebrigen ohne Noth unruhig und die zumeist hervortretende Figur wiederum nicht ohne manierirten Ausdruck. — Eine Winterlandschaft endlich (II, No. 374) ist reich und in den Formen der Heimath componirt, aber es fehlt hier der heimische Sinn; die Farbe ist hart und trokken. Trefflich und lebenvoll jedoch ist auch hier die Staffage, die aus Fuhrleuten, Jägern, u. a. besteht. —

Philipp Wouverman, ein andrer Holländer, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte, ist berühmt in der zierlichen Darstellung der Pferde. Seine Gemälde haben überhaupt etwas Feines und Vornehmes, wie er namentlich auch am Häufigsten vornehme Gesellschaften, zumeist Jagdzüge, auf seinen Bildern anbringt. Ein Bild der Art (II, No. 376) zeigt eine heimkehrende Jagdgesellschaft, welche im Begriff ist, ihre ermüdeten Pferde zu tränken; eine Dame sitzt zierlich hoch zu Pferde, einen grossen Sonnenschirm in der Hand; eine leichte, heitere Luft umfängt das Ganze. — Ein andres Bild (II, No. 375) hat eine minder geschlossene Handlung; es stellt eine alte Stadtmauer am Ufer eines Sees dar, und Volk verschiedener Art, aber keck und lebendig gemalt, davor versammelt. Ein Offizier auf einem Schimmel giebt nur einen äusserlichen Mittelpunkt des Bildes. — Ein drittes, sorglich gemaltes Bild (II, No. 377) gehört dem Bauerntreiben an. — Ein Schlachtenbild desselben Meisters (II, No. 379) ist mehr als ein grosses Tableau zu betrachten und gehört nicht eigentlich der in Rede stehenden Richtung an.

Zwei Waldlandschaften, durch die Staffage von Parforcejagden belebt, die eine (II, No. 378) von Joh. van Huchtenburg, die andre (II, No. 473) von dem Deutschen A. Querfurt, schliessen sich den genannten Bildern von Wouverman zunächst an. Beide sind fein und vornehm lebendig gemalt. — Ein Bildchen von Johann Lingelbach (II, No. 358) giebt die Ansicht einer italienischen Ortschaft mit tüchtig und sauber gemalter Staffage.

Die folgenden Gemälde andrer Zeitgenossen gehören ausschliesslich dem Fache der Thier- und Hirtenmalerei an. Drei Gemälde von Johann Heinrich Roos (II, No. 363, 402 und 450) mit sauber und tüchtig gemaltem Vieh. Das zweite, grössere, von diesen zeichnet sich besonders als eine mehr idyllische Darstellung aus. — Ein Gemälde von Karl du Jardin (II, No. 396) mit mehreren Thieren, unter denen besonders eine schöne und kräftige Kuh. — Ein zierliches, etwas vornehm gemaltes Bildchen von Johann Miel (II, 461). — Ein ähnliches von Johann Asselyn, dem Schüler des vorigen (II, No. 465). — Ein feines Bildchen von Begyn (II, No. 361), in der Art des Berghem. — Endlich drei Bilder von einem Schüler Berghem's, Johann van der Meer dem jüngeren, (II, 403, 407 und 426) von denen das letztgenannte minder bedeutend, componirt und bunt ist, die andren dagegen durch den eigenthümlichen Ausdruck von Ruhe und Frieden einen wohlthätigen Eindruck hervorbringen. In diesen zeigt die Landschaft

bereits ein unbefangenes Studium vaterländischer Natur und nächste Verwandschaft mit den Künstlern der folgenden Richtung.

Die Bilder von andren landschaftlichen Thiermalern sind minder bedeutend.

Eine schönere Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei, ebenfalls um die Mitte und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, so oft unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer allgemeineren Stufe und wurde bald äusserlich conventionell: bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidnerem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet einen Blick in das geheimnissvolle Weben und Schaffen der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht ist verschwunden; statt dessen tritt uns hier klare, männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes — der Menschengeist in geheimnissvoll bewusster Wechselwirkung mit dem Geiste der Natur — entgegen.

Zu den früheren Meistern dieser Richtung gehört **Johann van Goyen**, von dem die Gallerie ein kleines, melancholisch monotones Bild (II, Nr. 290) besitzt, ein öder Sandhügel, an dem ein trübseliger Weg zu einem Dörfchen hinleitet.

Ebenso **Johann Lievens**. Auf einem Bilde dieses Meisters (II, Nr. 347) sieht man eine Baumpartie an einem klaren See, und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt; eine stille klare Abendruhe.

Ein Bild von **Anton Waterloo** (II, Nr. 362) zeigt einen bewaldeten Hügel und einen Weg, der am Fusse desselben vorbeiführt. Das Bild ist schlicht und herbstlich still gemalt; aber es ruft dem Beschauer seine glücklichen Wandertage und einsamen Wanderträume in die Erinnerung zurück.

Jacob Ruisdael ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung ausmachen. Auch er stellt, — wie der grösste Meister jener anderen, idealisirenden Richtung, Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er hat es nicht nöthig, die Natur, wie jener, erst zu verklären; er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so, in sonntäglicher Feier, der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne in der Natur, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt.

Von Ruisdael sind zwei gleich treffliche Landschaften in der Gallerie vorhanden. Die eine derselben (II, Nr. 355) stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe, an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gesträpp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine sehr einsame Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner jener Hütte leben, und wir sind mit ihnen geneigt, an alle Winter-Märchen zu glauben und den allgemeinen Geist der Natur in einzelne Geister und Kobolde umzuwandeln. — Das andere Bild (II, Nr. 357) ist offner und freier; es stellt einen schlichten, mit Eichen bewachsenen Berghang vor, zu dem man, neben hohen Bäumen des Vorgrundes vorbei, hinüberblickt. Stille Wolkenschatten ziehen auch hier über die Gegend; ein Sonnenlicht streift die Wiese, die sich vor dem Berghange ausbreitet. Heimathlicher Friede und Ruhe spricht uns aus dem Bilde entgegen. — Ein grosses Seebild von Jacob Ruisdael wird weiter unten betrachtet werden.

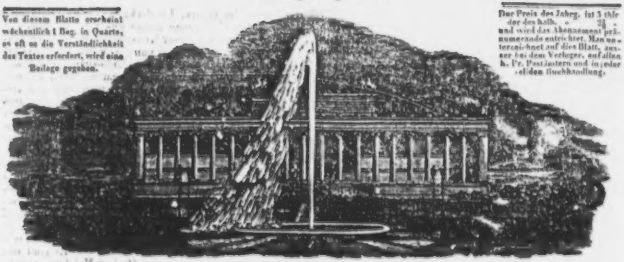
(Fortsetzung folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 39. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. oder den halb. [illegible] und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf dieses Blatt, außer bei den Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 19. September 1836.)

Unsere Festzeit ist wieder angebrochen. Aeltere Geschlechter hatten ihre rauschenden Jahresfeste, wo Aller Sinne in Uebungen und Genüssen sich fröhlich austobten; wieder andere suchten pilgernd in sinnvollen Gebräuchen, untermischt mit heitern Erholungen, sich Aug' und Herz zu klären und über die engen Gränzen der Alltäglichkeit zu erheben: wir, haben die Kunstausstellung, wo wir unsere Sinne lüften und reinigen, erfrischen und erweitern. Diese ist die Festzeit, in der wir den Reichthum der geschaffenen Welt ohne Harm und Mühe als unser Eigenthum in Besitz nehmen. Diejenigen aus unserer Generation, welche die Kunst, zu sehen gelernt haben, Gestalt und Licht, Spiel und Geist der Erscheinung zu begreifen, geben diesen ihren Vorzug unmittelbar in fertigen Werken an uns ab; und wir sehen in Gebilden, in hundert und hundert Rahmen Gesichte der Wirklichkeit und des Traumes, Gesichte tieferfüllter oder lächelnder Augen, das Fremde, als wär' es längst bekannt, und das Bekannte mit schärferen Sinnen. Hier sind's Ideale alter Poesie oder des Glaubens, die uns nahe treten, dort vergangene Geschichten oder Scenen ferner Länder, Gebäude und Schmuck alter Tage, Momente der immer jungen Natur, Züge der bunten menschlichen Sitte — nichts fehlt, um uns das Reich der Erscheinung von allen Seiten zu öffnen und heiterem Verständniss anzubieten.

Wie unentbehrlich uns diese Bereicherung und Verfeinerung unserer Anschauung werde, beweist zur Genüge die stete Zunahme dieser Augenfesten an Umfang und Wirkung. Denn alles wächst, der Raum, die Menge der Werke, Zahl und Interesse der Theilnehmer. Fünfzehn ansehnliche Räume, ohne die Corridors, hat diessmal die durch königliche Huld vergrösserte Akademie für die Ausstellung erschlossen. Und sind auch die Wände noch nicht alle bedeckt:

so werden sie bald mehr und mehr des Bilderschmuckes erhalten; da der Catalog lehrt, dass die letzte reiche Ausstellung von der diesmaligen überboten werde und die Anzahl der eingelieferten Werke in allen Hauptclassen sich vermehrt, nur in ein paar untergeordneten verhältnissmässig vermindert hat. Dem entsprechend war auch gleich am ersten Tage die Zahl der Besucher höher als vor zwei Jahren. Und wir vertrauen, dass diese steigenden Quantitäten auch für die Qualitäten der Wirkung eine ähnliche Steigerung voraussetzen lassen.

Der Saal der Plastik verspricht in die 20 runde Compositionen von verschiedenem Massstab, 15 Reliefdarstellungen, und ausser einer bedeutenden Anzahl von Büsten, Medaillons, schöne Werke in Bronze, Guld und Silber. Und doch ist gerade im Gebiete der Plastik die Ausstellung weniger im Stande einen genügenden Begriff vom Umfang der Leistungen zu geben. Es weist daher der dem Catalog vorausgeschickte Bericht auf die Colossal-Figuren und Gruppen hin, die, vom Prof. Ludwig Wichmann gearbeitet, die Nicolai-Kirche in Potsdam schmücken, und erinnert an Rauch's grosses Maximilian-Monument, welchem nun die Colossalstatue Dürer's für Nürnberg folgt, sowie Rauch's Schüler, Drake vor wenigen Tagen Möser's Denkbildniss in Osnabrück aufgerichtet hat.

Im Gebiete der Malerei belaufen sich die Landschaften bei weitem am höchsten; es sind über 320 angezeigt, wozu noch 40 Architekturbilder und innere Ansichten kommen. Selbst das Genre in seiner ganzen Ausdehnung genommen, ist nicht so reich bedacht, und beläuft sich um ein Sechstheil minder. Die Genrebilder der charakteristischen und humoristischen Art kommen auf 150, die romantischen oder idealisirenden gegen 50, nach Gedichten sind 25, 5 allein nach Uhland'schen entworfen. 30 Militairstücke und 18 Jägerstücke. 13 Pferde- und 20 Viehstücke. Ausser mehreren Jagdstücken sind der Stillleben, Frucht- und Blumenbilder in die 30. Von einer grossen Zahl Bildnisse zieren bereits mehrere ausgezeichnet lebendige und anmuthige den Salon.

Von Historienbildern — der Catalog zeigt über 70 an — muss Hildebrand's Meisterstück und Sohn's angenehmes Gemälde einstweilen für eine Reihe Düsseldorfer einstehen, die theils, weil am Rhein Revue ist, noch dort zur Musterung stehen, theils erst die letzte Hand erfahren. Auch einige der hier beschafenen haben wir noch zu erwarten. Sollte aber unter diesen das grosse Bild von Begas: Heinrich der Vierte in Canossa, nicht auf die Ausstellung kommen, so werden wir diese Lücke um so mehr fühlen, jemehr das schöne Werk gleichsam unter unsern Augen entstanden, uns anzugehören schien. Entgeht uns so das nächste: so dürfen wir nicht klagen, wenn von auswärts manches Wünschenswerthe fehlt. Auch auf der diesmaligen Ausstellung entbehren wir der Einsendung von Münchner Meistern. Zwar, dass ich recht sage, im Genre, Landschaft, Viehstück, Architektur ist es eine ganze Reihe uns zum Theil schon wohlbekannter Münchner Künstler, von welchen Beiträge zu sehen sind; aber von jenen bedeutenden derselben Hauptstadt angehörigen Historien-Malern, mit deren Geist und Weise vertraut zu werden, für uns von hohem Interesse wäre, müssen wir sie mit Bedauern vermissen. Es war Hoffnung vorhanden, dass wir mit einigen Cartons von Schnorr erfreut werden sollten. Sie hat sich leider nicht erfüllt. Gewissermassen, als ein Ersatz, von anderer Seite her, dürfen einige Compositionen des verdienstvollen Overbeck betrachtet werden, deren Mittheilung wir kunstfördernden Besitzern verdanken. Dann eine der schönsten und die ernsteste Zierde der Ausstellung, mitgetheilt durch den Grafen Raczynski, sind „die heimkehrenden Schnitter," das letzte Werk von Leopold Robert, so grossartig schön und von dem Andenken an den noch nicht verwundenen Verlust des Künstlers, wie von einem Heiligenschein, umgeben. — Es sind uns übrigens auch Historien von Pariser Meistern, von L. Roqueplan, Ary Scheffer, und romantische Scenen von Boulanger, Decaisne, J. Dupré verheissen; eine kühne Schlacht von H. Debon ist bereits zu sehen.

Ueberhaupt ist das, was bis jetzt den diesjährigen Salon vor den vormaligen am sichtlichsten auszeichnet, die ansehnliche Anzahl interessanter französischer Gemälde. Einige virtuose landschaftliche Schöpfungen und Marinen von daher, erregen schon jetzt das Staunen und die lebhafteste Aufmerksamkeit unserer Künstler und Kunstfreunde; und im Ganzen sind es 26 Pariser Maler, von welchen das Verzeichniss Beiträge aufführt. Diess haben wir fast allein dem hiesigen Kunsthändler, Herrn Sachse, zu verdanken. Denn es war seine Vermittelung, durch welche zuerst französische Bilder in zunehmender Anzahl hierhergekommen, hinwieder auch deutsche nach Paris gegangen sind, und somit ein Verkehr eröffnet worden ist, in dessen Folge theils jene bewundernswerthen Leistungen unsere Ausstellung zieren, theils Anregungen an unsere Künstler kamen, deren Einflüsse die Ausstellung ebenfalls in mehr oder mindergelungenen Versuchen oder Annäherungen bereits erkennen lässt. Auf die Länge kann solche Kenntniss, Vergleichung, Wetteifer nur vortheilhaft wirken. Und so hat sich Hr. Sachse ein entschiedenes Verdienst erworben.

Rasche und weite Verbreitung gehört jetzt zur Bewegung der Kunst. Davon zeugen auch die Zeichnungen, Kupferstiche und Lithographieen, von welchen sich eine schöne Auswahl den malerischen Genüssen des Salons gesellt. Hier finden wir nicht wenig Werke, welche auf der vorigen Ausstellung besondere Theilnahme erregten, mit Genauigkeit und Feinheit auf Blätter, in welchen sie sich vervielfältigen, übertragen, theils schon solche zu gleichem Zweck nachgebildet, welche die gegenwärtige Aus-

stellung noch im Original enthält, wie Hildebrand's Söhne Eduard's in sehr schönem Stich von Lüderitz, Begas Lorley, trefflich für den Stich gezeichnet von Mandel, Wittich's Edelfräulein von dem talentvollen jüngeren Eichens in Paris lithographirt. Aber dass mit der Verbreitung auch die Vertiefung Schritt halten könne, versichern Leistungen, wie die, über welche ich schon die begeisterte Stimme des Freundes höre, der mich ablöst. S.

Hildebrandt: Tod der Söhne Eduard IV, Königs von England.

(Vergl. Shakspear's Richard III, Act IV, Sc. 3.)

Richard III, der Usurpator des englischen Thrones, hat aus dem Wege geräumt, was ihm den Besitz der Krone streitig machen konnte; nur seine beiden jungen Neffen, die Söhne des verstorbenen Königes Eduard IV, — Eduard Prinz von Wales, Erbe des Thrones, und Richard, Herzog von York, — haben noch ein näheres Anrecht auf die Herrschaft. Durch Hinterlist des Tyrannen sind beide im Thurm gefangen: Sir James Tyrrel ist beauftragt die Knaben zu tödten — Die That ist geschehen. Tyrrel kömmt und schildert im Selbstgespräch den entsetzlichen Vorgang mit folgenden Worten:

Geschehn ist die tyrannisch blut'ge That,
Der ärgste Greuel jämmerlichen Mords,
Den jemals noch das Land verscheidet hat.
Dighton und Forrest, die ich angestellt
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei, —
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde, —
Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeschichte.
O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar;
So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen:
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei steckt der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
Das völligst süsse Werk, so die Natur
Seit Anbegina der Schöpfung je gebildet, —
Drauf gingen beide voll Gewissensbisse. . . .

Diese Schilderung ist es, welche dem Künstler Stoff zu seinem Bilde gegeben hat. Man blickt in ein Gemach des Thurmes, im Vorgrunde das Bett, auf welchem die beiden Prinzen ruhen. Es ist die Mittagsstunde; ein mildes warmes Licht fällt von vorn über das Lager. Die Knaben haben ihre fürstlichen Oberkleider, den Hermelinmantel, das gekrönte Barret u. s. w. von sich gethan und an den Fuss des Bettes zusammengelegt. In ihren Beinkleidern von seidenem Tricot, der ältere in einem weiten, gestickten Oberhemde, der jüngere mit einem leichten Jäckchen ohne Aermel, liegen sie auf der reich gesteppten wollenen Decke. Ein Gebetbuch in rothem Sammt und silbernen Beschlägen, ein Rosenkranz liegt neben ihnen. An der Rücklehne des Bettes, halb von dem seidenen Vorhange verdeckt und überschattet, sieht man ein Einhorn als Halter des englischen Wappens ausgeschnitzt. Der ältere der beiden Brüder, Prinz Eduard, brünett, ist in ruhiger, schlichter Lage eingeschlafen; Richard, der jüngere, ein reizendes blondes Lockenhaupt, hält den Bruder umfasst und zeigt auch noch im Schlaf eine mehr bewegte, mehr zum Scherz geneigte Natur — beide dem Charakter gemäss, wie sie der Dichter in den früheren Scenen des Trauerspieles geschildert hat. Hinter dem Lager erscheinen die Mörder. Der eine von ihnen neigt sich leise blutgierigen Auges, über die beiden Opfer; er trägt ein schmutziges Lederkoller über einem groben Friesrocke; er hält ein gestreiftes Bettkissen, dem Bette des Wächters entnommen, in beiden Händen und ist bereit, die Knaben zu erstikken. Hinter ihm, im Schatten des Bettvorhanges, den er zur Seite schiebt, steht der andre, mehr zaudernd und schon mit Gedanken über die unheilvolle That beschäftigt.

Die Composition des Bildes ist höchst einfach und klar verständlich, die Perspective, die hier in der Zeichnung und im Luftton nicht ohne Schwierigkeit war, sehr meisterhaft; ein ruhiges, ebenmässiges Licht gewährt zunächst den Eindruck eines vollendeten, in sich geschlossenen Ganzen. Was bei der ersten genaueren Betrachtung des Bildes das Auge des Beschauers in wohlgefälliger Weise berührt, das ist die ausserordentliche Naturwahrheit in allen einzelnen, auch den geringfügigsten Theilen der Darstellung, eine Naturwahrheit, die, wie es scheint, hier den Gipfel ihrer Vollendung erreicht hat. Alle Stoffe, das Eichenholz des Bettgestelles, die Federkissen, die gesteppte Decke, die gewebte Arbeit in den seidenen Tricots, die Stickerei in Gold und Seide, der Sammt und das Pelzwerk an Mantel und Barrett, die gemeine Bekleidung des Mörders, — Alles tritt in vollster Darstellung seiner Eigenthümlichkeit vor unsere Augen. Ebenso ist Alles, was zum äusseren Arrangement in Kleidung und Geräth gehört, auf die verständigste Weise angeordnet und auch das geringfügigste Bedürfniss nicht oberflächlich behandelt, so dass wir hier einen besonderen geschichtlichen Moment mit vollster Entschiedenheit vorgeführt sehen. All diese Beiwerke sind nöthig, wo es sich um lebendige Darstellung handelt, doch sind sie nicht die Hauptsache; und dass der Künstler sie nur als Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes benutzt hat, sehen wir aus der leichten, sicheren, geistreich andeutenden Technik, mit welcher sie ausgeführt sind. Mit ebenso grosser Meisterschaft ist das Nackte behandelt; auch hier ist es nicht dieser oder jener Farbenstoff, welchen wir vor uns sehen, sondern leben-

dige, beseelte, athmende Körper. Kurz: Leben, Dasein, Möglichkeit und Sicherheit des Daseins, — die erste und nothwendigste Bedingung eines jeden Kunstwerkes, — ist hier in vollstem Masse erreicht.

Aber gehen wir weiter und sehen zu, in welcher Weise die Handlung des Bildes ins Leben tritt. Die allgemeinen Züge derselben sind oben bereits gedeutet. In holdseligem Frieden ruhen die beiden Knaben nebeneinander; nie ist der Schlummer der Unschuld schöner und ergreifender gemalt worden. Wir glauben ihr leises Athmen zu hören, ihre Brust in ruhigen Zügen sich heben und senken zu sehen. Röthe der Gesundheit, durch die Wärme des engen Gemaches, der Kissen, der nahen Berührung erhöht, steigt in ihre Wangen empor. Wundersam rührend ist es, zu sehen, wie sie vor dem Einschlafen sich umarmt und geküsst hatten (sie waren einander in ihrer einsamen Gefangenschaft ja die einzigen Freunde und Tröster!) und wie nun ihre Arme und Lippen leise von einander zurückgesunken sind; die schwierigste Aufgabe für bildliche Darstellung, und doch wie naturwahr, wie schön, wie vollkommen die eine Gestalt trotz der nahen Berührung der andern entwickelt! Hier sehen wir in Wahrheit die Worte des Dichters verkörpert: „Das völligst süsse Werk, os die Natur seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet."

Und nun der Mörder. Dies ist ein Kopf, in welchem wir die geniale Meisterschaft des Künstlers im höchsten Grade bewundern müssen. Hier finden wir nicht jene wohlfeile Charakter-Maske eines Böswichtes vor uns, dessen Züge etwa schon eine Prädestination zu verruchtem Werke in sich tragen: es ist eben nur ein gewöhnliches, gemeines Gesicht, ohne sonderliche Bedeutung in seiner Form, schlicht herabhängendes flachsgelbes Haar, kurzer röthlich blonder Bart. Es ist eine feile, gedankenlose Natur, für Geld zu jedem Unternehmen bereit. Aber mit furchtbarster Gewalt spricht sich die Bedeutung des Momentes darin aus. Gierig, als wollte es aus seiner Höhle heraustreten, heftet sich das Auge auf den beiden unschuldigen Opfern; krampfhaft zuckt es in den Falten der Stirn; wuthschwellend ist die Unterlippe unter dem struppigen Schnurrbarte vorgedrängt. Eine aufsteigende Blässe lässt es wohl ahnen, dass auch hier noch eine Regung der Menschlichkeit zu bekämpfen ist; aber wir sehen nichts desto weniger die vollste Sicherheit des Entschlusses ausgesprochen; noch ein Moment, und wüthig, wie die Hände das schwere Bettkissen zusammenpressen, so dass das Blut aus den Nägeln der Finger zurücktritt, wird er über die wehrlosen Knaben herstürzen. Sein Genosse, der mehr im Hintergrund steht, hat etwas mehr Bedeutung in den Zügen seines Gesichtes, wie auch seine ganze Erscheinung nicht ohne eine gewisse Würde ist; er blickt ruhiger mit einem Ausdruge von Mitleid und Gewissen, auf den Schlummer der beiden Knaben herab. So hat der Künstler in diesen beiden Gestalten bereits die Gefühle vor und nach der That, die Mordgier und die mitleidsvolle Reue, wie sie der Dichter schildert, in dem einem Momente der Handlung angedeutet, das Interesse des Beschauers in grösserem Masse zu gewinnen.

Wenn wir den Maler der Treue wegen loben müssen, mit welcher er hier den Andeutungen des Dichters gefolgt ist, so kann ein solches Lob freilich in vielen anderen Fällen zweideutig erscheinen. Nur zu häufig geschieht es, dass bei Darstellungen, welche die besonderen Scenen dieser oder jener Dichtung vorführen, eine Bekanntschaft mit dem ganzen Inhalte des Gedichtes vorausgesetzt wird, und dass dann der Beschauer, bei dem diese Voraussetzung nicht zutrifft, ohne Interresse vorübergeht. Und auch für den, welcher die Dichtung kennt, kann ein solches Kunstwerk nicht die erwünschte Wirkung hervorbringen, eben weil es nicht seine Bedeutung, sein Verständniss, unabhängig von allem Titel und Commentar, in sich trägt. Alles dies findet jedoch auf das Hildebrandt'sche Bild keine Anwendung: trotz seiner genauen Uebereinstimmung mit dem Gedichte, — die freilich die nähere Charakteristik des Einzelnen begünstigte, — sehen wir es in sich geschlossen, in sich verständlich, in sich sein Interresse und seine ergreifende Wirkung tragend. Zwei holde Knaben, deren hoher Stand durch Schmuck und Beiwerk bezeichnet wird, zärtlich nebeneinander in süssem Frieden ruhend, und über ihnen das entsetzliche Verhängniss, welches die schönste Blüthe zu vernichten im Begriff ist; das Lieblichste, das Reinste, und Anmuthvollste, was die Welt hervorzubringen im Stande ist, und die furchtbare grausenerregende Macht, welche dem Bösen in dieser Welt zu Theil geworden ist: Alles vereint, was Mitleid, innigste Theilnahme, und tiefste Trauer in uns hervorbringen kann, und doch das Ganze so schön, so edel, so rein gehalten, dass die beklemmende Angst, mit welcher wir dem Vorgange zuschauen, sich in eine stille Rührung verwandeln muss.

Die Nachwelt, welche einen freieren Ueberblick als die in den Interessen des Einzelnen befangene Gegenwart hat, wird erst im Stande sein, die Stelle zu bezeichnen, die dem Verfertiger eines so vollendeten Meisterwerkes in der Geschichte der Kunst gebührt; wir aber wollen uns freuen, dass wir zu einer Zeit leben, welche gegen die Glanz-Perioden vergangener Jahrhunderte nicht mehr im Schatten steht. —

Die Portraitbilder von Hildebrandt, welche sich auf der diesjährigen Ausstellung befinden, mögen einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben. Hier erwähnen wir noch eines anmuthvollen Gemäldes von kleinen Dimensionen, welches eigentlich dem Genrefache angehört: **Chorknaben bei der Vesper**, Nr. 357. Vier Chorknaben, zur Seite eines ausserhalb des Bildes vorausgesetzten Altares knieend und betend, im Hintergrunde ein Theil der Kirche mit

andächtigem Volk. Die Darstellung frommer kindlicher Unschuld bei der Ausübung heiliger Sitte giebt diesem Bildchen einen eigenthümlichen Reiz, der durch die geistreiche Charakteristik in den vier Köpfchen noch erhöht wird. Der erste Knabe ist mit Ernst und Tüchtigkeit beim Gebete, der zweite hat das seelenvolle Auge schwärmerisch erhoben, der dritte blickt etwas zerstreut zum Beschauer heraus, der vierte ist wie in träumerischen Gedanken hingegossen. Die Ausführung ist geistreich, und das Ganze, mit Einschluss des wohlerfundenen gothischen Rahmens, dürfte einen beneidenswerthen Schmuck im Wohnzimmer des Besitzers bilden.

Carl Sohn: Das Urtheil des Paris. Nr. 925.

Sohn ist anerkannt als Meister im Bereiche der Carnation. Seine Darstellung des Nackten zeichnet sich durch einen Schmelz, durch Wärme, Licht und Leben der Farbe aus, wie sie die Vorzeit nur bei den grossen Künstlern der Schulen von Venedig und Parma kennen gelernt hat. Jene Weichheit und Milde des Tones, welche der Italiener mit dem Worte Morbidezza bezeichnet (dem Deutschen fehlt das entsprechende Wort), besitzt er in vollem Masse, und er weiss dieselbe zugleich in einer so eigenthümlich zarten, lauteren Weise zu entwickeln, dass durchaus von keiner Nachahmung dieses oder jenes Meisters der Vergangenheit die Rede sein kann. Es ist der schwierigste Theil der malerischen Technik, die Darstellung der äussersten Oberfläche des menschlichen Körpers, — jenes selbständigen Lebens, jener zarten Elasticität und Porosität der Haut, — worin Sohn von keinem Zeitgenossen übertroffen wird. Natürlich steht die Wahl der Gegenstände bei seinen bedeutendsten Werken im Einklange mit diesen technischen Vorzügen; und da die letzterwähnten Eigenschaften in erhöhtem Masse bei den zarteren Geschlechtern, bei den Knaben und Frauen, vorherrschen, während bei dem strengeren männlichen Körper zugleich die Angabe und Bezeichnung der tieferliegenden Theile, der Muskeln, Sehnen u. s. w. erforderlich wird, so ist es eben die Darstellung jener, die uns vorzugsweise in Sohn's Compositionen entgegentritt. Im Allgemeinen aber giebt die Mythe des klassischen Alterthums vorzüglich Gelegenheit zur bildlichen Darstellung nackter Körperformen, und so gehören auch Sohn's Gemälde in der Regel diesem Mythenkreise an.

Wenn wir in dem eben Gesagten die charakteristische Eigenthümlichkeit und die Vorzüge der Sohn'schen Gemälde andeutungsweise zu bezeichnen versuchten, so müssen wir indess mit Bedauern hinzufügen, dass in ihnen, mehr oder minder, diese Eigenthümlichkeit einseitig und bis zur Vernachlässigung anderweitiger Erfordernisse vorherrscht. Abgesehen davon, dass in seinen Gestalten die Entwickelung und der Zusammenhang der Form im Einzelnen nicht immer genügend beobachtet ist, — einzelne Missstände der Art wären zu entschuldigen, und es bedarf solcher Entschuldigung oft bei den grössten Meistern, wie in dieser Beziehung der Hinblick auf Coreggio nahe liegt; — so finden wir bei ihm auch in der Auffassung oder in der Composition des Ganzen manch einen Mangel, der es leider erkennen lässt, dass der Gegenstand nicht immer mit dem Ernste, mit der Kraft und Tiefe durchdrungen ist, welche die Herstellung eines vollendeten Meisterwerkes erfordert. Schon die früheren Gemälde Sohn's, welche unsere Ausstellungen schmückten, liessen bei den entschiedensten Vorzügen manchen Wunsch unbefriedigt; das in der Ueberschrift genannte, das bedeutendste der Dimension nach, welches wir von ihm kennen, übertrifft dieselben in den angedeuteten Vorzügen und Mängeln.

Das Urtheil des Paris. Der schöne Hirtenjüngling sitzt auf der linken Seite des Bildes, Körper und Gesicht im Profil gesehen. Er reicht den verhängnissvollen goldenen Apfel an Venus, welche, als die wichtigste Figur des Ganzen, in der Mitte steht; mit der einen Hand empfängt sie den Apfel, mit der andern hält sie das Gewand, welches um ihre Hüften geschlungen ist. Amor schmiegt sich lächelnd, in kindlicher Bewegung, an sie. Zwischen Paris und Venus, ein wenig tiefer im Bilde, sitzt Minerva, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und das Gesicht zürnend nach der glücklichen Siegerin umwendet; sie ist im Begriff sich zu bekleiden. Zur Rechten der Venus, halb dem Beschauer zugewandt, sitzt Juno, indem sie den Busen mit der Hand bedeckt und ebenfalls zürnend auf den Vorgang zurückblickt. Die Gestalten befinden sich auf der Höhe des Ida, von der man, zwischen Lorbeer- und Myrthen-Gebüsch hindurch, auf die Ufer des Meeres niedersieht. — Es ist eine schwierige Aufgabe, das zertheilte Interesse der genannten Personen, wenn man nicht einzelne von ihnen wesentlich unterordnen will, zu einer malerischen Gruppe, zu einer Total-Wirkung, zu vereinen, und wir müssen gestehen, dass bei der Lösung dieser Aufgabe nicht alle Ansprüche befriedigt sind. Schon die kurze Beschreibung lässt das Zerstreute der Composition erkennen, was leider durch einen Nebenumstand noch mehr hervorgehoben wird. Indem nemlich an den Figuren selbst jener schwierige Punkt der malerischen Technik, jene Darstellung des Lufttones, welcher Glied von Glied und Gestalt von Gestalt sondert, aufs Trefflichste beobachtet ist, so fehlt derselbe in hohem Grade an dem Laubwerk, welches zwischen den einzelnen Gestalten sichtbar wird; statt einen vermittelnden Hintergrund zu bilden, statt das Auge sanft von der einen Gestalt auf die andre hinüberzuleiten, springt dieses dem Auge des Beschauers mit Lebhaftigkeit entgegen und bringt somit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor. Und wie wir uns von dem äusseren Arrangement des Bildes nicht befriedigt fühlen, so können wir auch die innere Auffassung nicht unbedingt billigen. Es sind die beiden Gestalten der Juno und der Minerva, die für

uns etwas Befremdliches haben. Juno ist am Wenigsten empfunden; sie sitzt nicht fest, nicht sicher genug, sie gleitet, und der nothwendige organische Zusammenhang ihrer Glieder dürfte nicht in allen Theilen vorhanden sein; wir sehen in ihrer Erscheinung zwar eine erhabene Gestalt, wie solche der Götterkönigin zukömmt, beabsichtigt, aber das Unmittelbare des Eindruckes fehlt; im Ausdruck ihres Gesichtes ist etwas Maskenartiges, auch die Bewegung ihrer Arme ist mehr im Charakter einer mediceischen Venus, welche schüchtern den Fluten entsteigt, als dass sie der bewussten Majestät einer Juno entspräche. Die Gestalt der Minerva gleichfalls nicht entschieden ein Bild ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; wir hätten sie irgend in andrer Stellung zum Beschauer, oder in dieser mehr bekleidet, gewünscht: sie ist hier wenigstens nicht im Geiste des griechischen Alterthums gedacht, welches keine Pallas Kallipygos kennt.

Doch genug dieser tadelnden Bemerkungen, wo uns ausserdem eine solche Fülle der schönsten Vorzüge entgegentritt. Was wir oben über Sohn's zarte Behandlung der Nackten geäussert, findet in diesem Bilde seine vollste Bestätigung; ja es dünkt uns, wenn wir seine früheren Werke in der Erinnerung durchgehen, als ob in keinem derselben diese höchst vollendete Weichheit, diese Klarheit und Frische sichtbar geworden sei. Der Rücken der Minerva, der gesammte Oberkörper der Venus, das schmachtend halbgeöffnete Auge, mit dem sie auf den jugendlichen Richter niederblickt, das stille Lächeln des Mundes ziehen in hohem Grade an. Amor ist ebenfalls eine gar liebliche Gestalt, und nur das Tuch, welches er mit ziemlich überflüssiger oder vielmehr unschicklicher Decenz um die Hüften gewunden hat, möchte stören[d] sein. Des höchsten Preises würdig aber ist Paris, vornehmlich der wunderschöne Kopf, welcher beschattet, im reizvollsten Helldunkel, offnen Auges zu der Göttin der Liebe emporschaut. Hier ist Fülle des Lebens und Daseins, ist die holdseligste Naivetät mit der edelsten und reinsten Idealität verbunden, — ist ein Beispiel der höchsten Leistungen gegeben, deren die Kunst fähig ist.

Dass aber ein Künstler, der einen solchen Kopf zu bilden vermochte, von selbst zur strengeren Kritik dessen, was mangelhaft erschien, auffordern musste, dies, glauben wir, wird keinen Anstoss erregen. Und dass ein solcher Künstler in der That zu den höchsten und untadelhaften Leistungen berufen ist, dass es in seiner Macht steht, einen der Gipfelpunkte seiner Kunst zu erreichen, dies wagen wir mit Ueberzeugung auszusprechen. —

Die Ausstellung zählt wenig Gemälde, welche den Kreisen der classischen Mythe angehören; die Richtung der Malerei unsrer Zeit — wenigstens die der Malerei in Norddeutschland — hat sich in andern Regionen eingebürgert. Doch findet sich ein solches, welches durch ähnlich bedeutende Dimension und durch die Stellung, die man ihm in der Nähe des Sohn'schen Bildes gegeben, unwillkührlich zur Vergleichung mit diesem auffordert. Es ist das Bild von

Adolph Henning,

Achill und Thetis, (Nr. 308), die Scene nach dem ersten Buch der Ilias. Achill sitzt, zürnend und weinend über die von Agamemnon erlittene Schmach, am Ufer des Meeres; er stützt das Haupt in die linke Hand und greift mit der rechten wild in die Falten des rothen Mantels. Vor ihm steht Thetis, seine Mutter, welche die Klagen des Sohnes vernommen hat und tröstend und Rache verheissend über die Fluten zu ihm geeilt ist. Sie legt sanft ihre rechte Hand auf seine linke und blickt ihn bekümmert an, indem sie eben, wie es scheint, jene holden Worte: „Kind, was weinst du? u. s. w." beginnen will. Ihr zur Rechten, etwas weiter zurück, erblickt man ihren von Delphinen gezogenen Muschelwagen, auf dem eine junge Nymphe erwartend sitzt. Auf der linken Seite des Gemäldes, fern am Saume des Gestades, schreiten die beiden Herolde mit der Briseis, die sie auf Befehl des Agamemnon dem Achilles entführt haben und die nach dem Geliebten zurückblickt. — Was die eigenthümlichen Vorzüge des Sohn'schen Gemäldes ausmacht, jener weiche Reiz, jenes zarte Leben der Farbe, ist in diesem Bilde nicht vorhanden, und somit die erste Wirkung desselben auf das Auge des Beschauers weniger ansprechend, — um so weniger, als wir gegenwärtig durch die überwiegende Mehrzahl der Leistungen norddeutscher Malerei gerade an eine vorzügliche Behandlung der Farben (und was in deren Bereich gehört) gewöhnt sind. Ein trockner, im Einzelnen sogar schwerer Ton vertritt hier die Stelle jener warmen, elastischen Geschmeidigkeit in den nackten Körperformen, eine nicht ganz harmonische Zusammenstellung der Farben stösst das Auge ab; auch der Luft fehlt es an der wünschenswerthen freien Durchsichtigkeit und Tiefe. Doch ist die Begleiterin der Thetis, welche auf dem Muschelwagen sitzt, vornehmlich ihr Kopf, trefflich gemalt, und lässt es erkennen, dass Henning auch wohl dieses Theiles der künstlerischen Technik mächtig sein kann; ebenso sind die Wellen des Meeres leicht und in klarer Bewegung dargestellt. Was wir dagegen bei Sohn zum Theil vermissten, das bildet einen eigenthümlichen Vorzug des Henning'schen Gemäldes. Die Zeichnung ist grossartig und correct, die Modellirung sicher und wohlgelungen, vornehmlich aber die Composition des Ganzen zu loben. Die beiden Gestalten der Thetis und des Achilles stehen zu einander in einem schönen, edlen Wechselverhältniss der Linien, sie füllen den Raum auf eine befriedigende Weise und gewähren somit eine bedeutsame Totalwirkung; ebenso ist der Charakter beider, den plastischen Gestaltungen des Alterthums gemäss, ernst und würdig gehalten. Das Bild hat im Ganzen einen mehr dekorativen Charakter (im guten Sinne des Wortes), etwa nach Art der

Freskomalerei; unter entsprechenden architektonischen Umgebungen würde es gewiss von grösserer Wirkung sein, als in dem bunten Wechsel einer Ausstellungs-Gallerie, wo freilich der Reiz in der malerischen Behandlung zunächst den Beschauer anziehen muss. (Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der landschaftlichen Gemaelde im K. Museum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Ein etwas älterer Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael. Seine Bilder sind in ähnlicher Art, ohne jedoch die Tiefe und den Ernst jenes grossen Meisters zu erreichen. Von ihm ist ein grosses Gemälde vorhanden (II, No. 389), ein holländisches Dorf mit hohen Bäumen, an einem hellspiegelnden Kanale, welches jedoch, wenigstens in den Bäumen, matt gefärbt erscheint. Anziehender ist ein andres Bildchen desselben Künstlers von kleinsten Dimensionen (II, No. 364), ebenfalls einen breiten Kanal vorstellend, in dessen stiller Fläche sich die hohen Uferweiden spiegeln.

Von Hobbema, einem ausgezeichneten Schüler des Jacob Ruisdael besitzt die Gallerie einen Eichwald (II, No. 359), in welchen die Sonne mit scharfen kecken Streiflichtern hineinscheint, ein energisch und tüchtig gemaltes Bild. — Von einem anderen Schüler, dem J. H. de Vries sind drei Bilder (II, No. 365, 370 und 392), vorhanden, welche die Weise des Meisters, jedoch schon nicht ohne Absicht, wiederholen. Als das bedeutendste bezeichnen wir das zweite (No. 370), einen alten Wartthurm, der gegenwärtig seine kriegerische Bestimmung aufgegeben hat und zur ländlichen Behausung dient, ein Bild von ernstem und stillem Charakter.

Eigenthümlicher steht den Genannten Aldert van Everdingen gegenüber. Er liebt grossartigere Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge mit Tannen bewachsen, in ernster herbstlicher Färbung, — wie er denn seine Studien wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Die Gallerie hat von ihm drei Gemälde; ein kleineres, einfacheres (II, No. 366), und zwei grössere ernst romantische Bilder, (II, No. 371 und 372) von welchen besonders das eben Gesagte gilt.

Sodann sind noch die Bilder einiger etwas späterer Künstler, deren Blüthe mehr gegen den Schluss des Jahrhunderts fällt, hier zu erwähnen. Vor allen ein Bildchen von G. Schalcken, einem Künstler, der sonst mehr ein besonderes Fach des Genre bearbeitet hat, (II, No. 336). Es ist eine stille holländische Gegend mit breiten, weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. — Sodann eine eigenthümliche Landschaft von Cornelis Huysman (II, No. 360), ein Durchblick zwischen braunen lehmigen Hügeln in eine glänzend blaue Ferne, ein Bild von kühn herbstlichem Charakter. — Ein andres von Solimaker, einem Schüler Berghems, (II No. 475), schöne kräftige Baumpartieen, über Felsen wachsend. — Ein grosses Bild von Johann Looten (II, No. 395), eine gebirgige Gegend, mit grossartigen Eichengruppen.

Auch das Bild eines Niederländers der Zeit, Peter Bout (II, No. 468), eine leichtgemalte, saftig klare Baumlandschaft, gehört hieher. — Aehnlich eine andre Landschaft niederländischer Schule (II, No. 418.)

Endlich führen wir hier noch ein andres Gemälde eines unbekannten Meisters an (II, No. 484), eine nächtliche Regenlandschaft mit zerrissenen Mondlichtern; vorn eine Bogenbrücke, auf der Reisende einsam über ein rauschendes Wasser ziehen; eine tragisch gewaltige Composition, kühn, massig und hastig gemalt.

Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaftschule der Holländer ist ihre Marinemalerei zu betrachten. Die See ist gewissermassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft. Auch von Gemälden dieser Gattung besitzt die Gallerie eine nicht unbedeutende Reihe, sowohl solche, die mehr ein schlichtes Portrait wohlbekannter Zustände enthalten, als auch andre, aus denen der lebendige Geist spricht, der über dem Wasser schwebt.

Zu den Bildern aus der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts gehört die Darstellung eines Seestrandes von Adam Willarts, (II, No. 230); die See ist leicht bewegt, Schiffe liegen unfern vor Anker; das Ufer ist von liederlichem Bauernvolke belebt.

Ebenso ein Bild von Johann van de Capelle (II, No. 391), ungleich bedeutender jedoch als das

vorige. Es ist eine Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. Das Bild macht einen eigenthümlichen Eindruck; es ist wie der Traum eines ewigen Friedens, als gäbe es keinen Sturm und keine Blitze.

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts mehren sich die Darstellungen dieser Art. Eine der bedeutenderen der Gallerie ist ein grosses Gemälde von Andreas Smit (II, No. 352); hier ist die See von mannigfachen Schiffen belebt, Regenwolken ziehen am Himmel empor und der lustige Wassertanz beginnt; ungefüg heben und senken sich die mächtigen Wellen.

Zwei andre Seegemälder von Simon de Vlieger (II, No. 380) und Bonaventura van Antem (II, No. 386) sind ebenfalls zu erwähnen.

Einer der bedeutendsten Seemaler dieser Zeit ist Ludolf Backhuisen. Von ihm sind drei Gemälde vorhanden. Das eine, grössere (II, No. 382) stellt, am Eingange eines Hafens, einen schweren Seesturm dar; ein grosses Schiff, sich bäumend zwischen den mächtigen Wellen, ist eben in den Hafen hineingeschleudert worden, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Menschen retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten. Wie Berge stürzen sich die Wellen an das Ufer. Doch fehlt — ich weiss nicht aus welchem Grunde — der Massstab für das Kolossale; wir empfinden das Furchtbare der Darstellung nicht so, wie es der Künstler beabsichtigt hat. — Das zweite Bild (II, 356 a) stellt ebenfalls eine stürmende See am Eingange eines Hafens dar. Hier concentrirt sich das Ganze mehr, und der Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ist mächtiger und unmittelbarer. Das Wasser ist vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturm wild gepeitscht. Die Wolken, vom Winde geballt, jagen vorüber. Ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben. Nur der Hintergrund des Bildes, besonders der Wachtthurm auf der andern Seite des Hafens, ist minder befriedigend und trocken gemalt. — Das dritte Bild von Backhuisen (II, 387) ist sehr zierlich und klar; eine leicht bewegte See, auf der grössere und kleinere Schiffe hintanzen; ein feines, etwas vornehm gehaltenes Kabinetstück.

(Beschluss folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Das Bedürfniss gegenseitiger Mittheilung der gesammelten Erfahrungen, das Verabreden bestimmter Zeiträume und einer geregelten Reihefolge für die einzelnen Ausstellungen, war der Zweck der Zusammenkunft von Kunstvereins-Vorstandsmitglieder am 19. October 1834 zu Berlin.

Durch die der Zeit gepflogenen Berathungen und Verabredungen ist Vieles wesentlich Nützliche für die einzelnen Vereine gewonnen und durch die persönliche Bekanntschaft der Vorstandsmitglieder sind auch die Vereine untereinander in nähere Verbindung getreten, sind sich bei Veranstaltung der Ausstellungen gegenseitig behülflich gewesen und haben diese auch in den Provinzialstädten zu grosser Bedeutung gebracht, wodurch der Sinn für Kunst in neuster Zeit wunderbar belebt ist.

Die Zahl der Kunstvereine, wie die der Künstler, hat auffallend zugenommen und die Kunst ist jetzt nicht mehr auf die Protection der Fürsten und der Kirche beschränkt, sie stützt sich ebensowohl auf die Theilnahme und Unterstützung des ganzen Volkes, ja sie ist volksthümlich geworden!

Mit dem zunehmenden Kunstsinne werden stets höhere Ansprüche an die Ausstellungen gemacht, es muss aber nicht nur für diese noch mehr geschehen, sondern auch für die Oeffentlichkeit!

Die Kunstvereine, als Organe des Volkes, werden durch ihre Vorstandsmitglieder repräsentirt und Berathungen von einer möglichst grossen Zahl derselben sind wiederkehrendes Bedürfniss. Da sich Berlin, besonders während der grossen Herbst-Ausstellung der Königl. Akademie der Künste, welche ja doch viele Kunstfreunde von nah und fern herbeizieht, vorzugsweise für Zusammenkünfte der Art eignet, so werden alle Kunstvereine, besonders die deutschen, zur Theilnahme ergebenst eingeladen.

Die Haupt-Versammlung wird, den Wünschen Mehrerer zufolge, am 16. October d. J. in Berlin statt finden, und gebeten, dass die Repräsentanten der Kunst-Vereine sich spätestens am 15. October, Vormittags bei dem Mitunterzeichneten Georg Gropius in Berlin melden, um da das Nähere zu erfahren.

Halberstadt, im September 1835. Berlin.

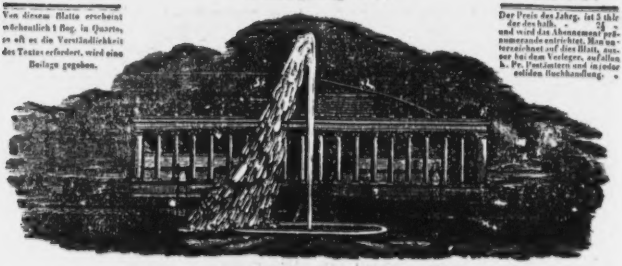
Dr. **F. Lucanus.** **G. Gropius.**

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 40. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. 2½ " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 18. September 1836.)

Adolph Henning.
(Beschluss.)

Unter den übrigen Gemälden Henning's ist zunächst sein David (Nr. 309) zu erwähnen, indem sich derselbe der Auffassung nach dem eben besprochenen zunächst anschliesst. Es ist eine fast nackte jugendliche Gestalt, sitzend, die eine Hand auf der Schleuder, mit der andern in begeisterter Bewegung nach der Harfe greifend. Auch hier eine ähnliche, doch schon mehr gemässigte, Strenge und Trockenheit der Farbenbehandlung, auch hier aber ebenso eine treffliche Zeichnung und geistreiche Anordnung der Gestalt.

Andre Bilder von Henning gehören in andre Fächer der Malerei. Zu den bedeutendsten derselben sind unter den bisher ausgestellten vornehmlich zwei Charakter-Figuren, Kniestücke in Lebensgrösse, zu zählen: Nr. 310, Ein Ordens-Geistlicher mit seinem Chorknaben zur Messe gehend (in der Marcuskirche zu Venedig) und Nr. 311, Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt (in der Roger-Capelle zu Palermo). Bei diesen Bildern kam es vorzugsweise auf eine geistreiche Naturnachahmung und lebendigere Behandlung der Farbe an, und wir finden hier diesen Erfordernissen ungleich besser genügt als an dem grossen Gemälde des Achilles, wozu vielleicht der Umstand, dass bei Darstellungen der Art eben genau nach passenden Modellen zu malen ist, günstig mitgewirkt haben mag. Vornehmlich dünkt uns das erstgenannte Gemälde — der würdige Greisenkopf, die auf dem verdeckten Kelch ausgestreckt ruhende Hand, die zierliche Stickerei des Messgewandes, sowie der jugendlich heitere Kopf des Chorknaben wohlgelungen, und das Ganze giebt in dem ruhigen Ernste der Gestalten das ansprechende Bild frommer Sitte. — Das Bild

eines italienischen Mädchens, welches sich das Haar macht, No. 312, ist ebenfalls, durch geschmackvolle Anordnung im Raum, sowie durch wohlgelungene Ausführung und Naturwahrheit in den Stoffen beachtenswerth. — Sehr trefflich sind ein Paar kleine genreartige Bilder, zu denen ebenfalls Studien italienischer Costüme und Sitte benutzt scheinen: Nr. 314, Dominikaner in einer Unterkirche, — der eine betend vor dem Altare, eine grossartig feierliche Gestalt, zwei andere im Hintergrunde, in dem Ganzen eine schöne Schattenwirkung, — und Nr. 315, Spanische Bettelmönche vom Orden der Sancta Trinitas, ebenfalls lebensvolle Gestalten, die von einem öden Bergeshange herabschreiten. — Kleinere Skizzen übergehen wir, indem wir unter diesen jedoch der Composition Hero und Leander, Nr. 321, sowie einer Nächtlichen Versammlung in einer römischen Kirche, eines Bildchens von zierlichem Lichteffekt, erwähnen. — Unter mehreren Aquarellen zeichnen wir vornehmlich ein in edlem Style componirtes Titelblatt zum Gesangbuche (Nr. 325) aus: die Dreieinigkeit und darunter die drei Erzengel, stehend und lobsingend; — eine kleine Verkündigung Mariä (in demselben Raumen) erinnert ziemlich an die Compositionsweise des Pinturicchio.

Overbeck.

Overbeck's künstlerische Richtung gehört, wie bekannt, derjenigen Entwickelungs-Periode der neueren Zeit an, durch welche, in den Jahren der Unterdrückung und der Befreiungskriege, die versunkenen Schätze des Mittelalters wieder heraufgefördert und der fromme Sinn und die schlichte Treue der alten vergessenen Meister als Vorbild hingestellt waren. Overbeck ist der einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet, und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharret hat. Das Streben und Schaffen der jüngsten Nachkommenschaft, die Resultate des letzten Jahrzehends sind seinem Sinne fremd geblieben. Wo neue Elemente sich zur Gestaltung hindurchringen, da giebt es mancherlei Kampf, treten Gegensätze mannichfacher Art sich schroff und feindlich gegenüber: Overbeck's Genius hat auf einer fernen friedseligen Insel seine Heimath gefunden, und sendet uns von dort seine Grüsse herüber, die wie ein altes schönes Mährchen unsren Sinn berühren. Aber auch nur wie ein Mährchen. Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfelpunkt geführt werden, — und Overbeck hat es versäumt, an solcher Wirksamkeit Theil zu nehmen und den Kranz zu erringen, der für ihn bereitet war. Er steht dem alten Meister Fra Giovanni da Fiesole nahe, — nicht als ob er das kindlich Mangelhafte in dessen Formen nachahmte, vielmehr schwebt ein Hauch der vollkommneren Schönheit Raphaels über seinen Gestalten, — aber es ist ebenso der tiefe Frieden, die stille Lauterkeit des Gemüthes, die aus seinen Bildern sprechen, ebenso der Mangel an Energie, wo es sich um entschiedene Belebung, um die Darstellung bedeutsamer Charaktere und leidenschaftvoller Momente handelt.

Die diesjährige Ausstellung hat uns von Overbeck bis jetzt zwei Cartons gebracht. Der eine, No. 656, stellt die Verstossung der Hagar dar und zerfällt, durch die Andeutung einer einfachen Architektur, in zwei Hälften: zur rechten das Innere des Hauses, darinnen Sarah mit ihrem Knaben auf dem Boden sitzt, eine Gestalt, die an die grossartige Ruhe in den sitzenden Figuren der Nachfolger Giotto's erinnert; zur linken Hagar, welche mit Ismael weinend die Schwelle des Hauses verlässt, — hier in den Linien jene naive Anmuth, welche den Weibern auf Raphaels Bildern eigen ist; zwischen beiden Abraham, dem es jedoch an der Würde des Patriarchen in Etwas zu fehlen scheint. — Der andre Carton, No. 657, enthält das Urtheil des Salomon, eine schöne milde Composition, das Ganze der Handlung einfach verständlich entwickelt, und vornehmlich wiederum in der Zeichnung der Weiber eine zarte anspruchlose Schönheit, welche auf das Auge des Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt. Wir dürfen diese beiden Cartons Overbecks trefflichsten Leistungen zuzählen und wir können dieselben gewiss um so eher als ein Beispiel seiner Richtung und Massstab seines Talentes nehmen, als überhaupt — soweit Referent wenigstens mit Overbecks Leistungen bekannt geworden ist — seine grössere Kraft in dem stylistischen Elemente der Zeichnung beruht. Das Gemälde Overbecks, welches der Katalog unter No. 1427 anführt, ist bis jetzt noch nicht ausgestellt. —

Wie Overbecks Werke als ein fremdartiges Element einsam in der bunten Fülle unserer Ausstellung dastehen, so sind auch noch einige Arbeiten anzuführen, in denen das Studium älterer Zeit vorzuherrschen scheint, in denen ein solches Bestreben aber nicht zu den würdigen Resultaten, wie bei jenem Meister, geführt hat. Hierher rechnen wir zuerst das Bild von C. Ch. Vogel (in Dresden): die Taufe Christi, No. 990. Das Ganze ist aus dem Studium hervorgegangen und ist auch wohl viel Fleiss und Studium daran ersichtlich; aber die kunstgemässe Anordnung, die fiesolanischen Gewänder der Engel und dergleichen ersetzen nicht den Mangel eines innerlichen, von der Bedeutung des Momentes erfüllten Gefühles. Der Kopf des Erlösers namentlich, obgleich darin Etwas von jenem altüberlieferten Typus der Kirche nachgeahmt scheint, ist dieser Nachahmung zum Trotz ohne Würde, ohne allen höheren Adel. — Sodann sind vornehmlich die beiden Bilder von Joh. Riepenhausen hieher zu zählen, welche Scenen

aus Raphaels Geschichte enthalten: No. 743 Raphaels Tod und No. 745, die Erscheinung. In beiden viel Sorgfalt, viel Ueberlegung, kunstreich studirter Faltenwurf u. a. w. und doch kein aus der Tiefe des Gemüthes hervorbrechender Zug, welcher den Beschauer zum Mitgefühl in Schmerz oder Begeisterung hinzureissen vermöchte. Das erste Bild stellt Raphaels Leiche auf dem Paradebette dar und umher eine Menge Künstler und Freunde des Verstorbenen, die sich bemühen, ihren Schmerz zu äussern, und unter denen der Riesengeist Michelangelo eine ziemlich dürftige Figur spielt. Das zweite ist Raphael, der wie im Traume vor der Staffelei sitzt, und vor oder vielmehr hinter ihm, in Wolken und Glorie, die sixtinische Madonna als Vision: ich bezweifle aber, dass jemand, dem eine solche Erscheinung ward, dabei in so zierlicher Stellung gesessen habe. — Ausserdem ist von Riepenhausen noch ein Genrebild vorhanden: Nr. 744, Ankommende Fremde zu einem Madonnenfeste bei Albano, ein Bild, das einzelne gute und naive Züge enthält, wie z. B. der Herr Abbate auf seinem Maulthier, der Trommelschläger vor der Kirche, — darin im Uebrigen jedoch wiederum der Humor studirt erscheint und somit seine Wirkung verfehlt.

Leopold Robert: Heimkehrende Schnitter. No. 1434.

Dies Gemälde ist eine freie Wiederholung des berühmten Bildes von Robert, welches sich zu Neuilly, im Besitze des Königs der Franzosen, befindet. Der Künstler fertigte dieselbe im Auftrage des Grafen Raczynski, dessen so eben geordnete Galerie alter und neuer Meisterwerke eine Zierde Berlins bildet. Das Gemälde ist nicht gänzlich vollendet; Robert war noch in der letzten Ausführung begriffen, als er freiwillig — die Gründe der That sind im Dunkeln geblieben — den Faden seines Lebens zerriss. Man fand seinen Leichnam vor dem Bilde, dem einzigen Zeugen der furchtbaren That.

Robert's Gemälde haben stets Scenen des italienischen Volkslebens zu ihrem Gegenstande; er war der erste, welcher für Darstellungen der Art ein lebhaftes Interesse zu erwecken wusste. Viele Maler sind ihm auf dieser Bahn gefolgt, aber keiner hat es zu ähnlich bedeutenden Resultaten gebracht; viele gaben, wie er, Abbildungen des italienischen Lebens und italienischer Sitte, aber keiner theilte mit ihm die Grösse und Milde des Geistes, den Adel und die Würde der Auffassung. Robert malte den gemeinen Italiener, in den unbedeutenden Zuständen, wie sie das Leben des Tages mit sich bringt; aber er erkannte die bedeutende Anlage des Volkes, er liess in den Zügen später, gesunkener Enkel die einstige Herrlichkeit und Macht ihrer Väter nachklingen. Robert stellte überhaupt in diesen Genrescenen etwas Anderes dar, als was man mit dem Begriff des Genre bisher zu bezeichnen pflegte: er fasste den Menschen in Mitten seines alltäglichen Verkehres, in Mitten seines bedürfnissvollen Treibens auf, aber er gab ihm das Siegel der Schönheit, welche ein Zeugniss von dem göttlichen Ursprunge des Menschen geblieben ist. Darum stehen uns seine Gestalten wie reinere Wesen gegenüber, darum spiegelt sich in ihnen das Entzücken und die Last des Daseins, wird die Arbeit ihnen zum Fest, giebt der Schmerz ihnen den Ausdruck einer höheren Weihe.

Robert's Schnitter gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen und werden, nach den Berichten französischer Zeitungen und kundiger Reisenden nur noch von seinem „Abschiede der Fischer“ (welches Bild er nach der ersten Ausführung der Schnitter malte und welches sich zu Paris im Privatbesitz befindet) übertroffen. Die Composition ist durch Kupferstiche und Lithographien allgemein bekannt. Ein mit Büffeln bespannter Wagen, auf dem sich die Familie eines wohlhabenden Ackerbauers befindet, hält auf der Fläche der Campagna still; der Führer der Büffel lehnt vorn an der Deichsel des Wagens. Zur Linken kommen Mädchen mit Garben und einige junge Schnitter herbei, zur Rechten ein Paar Tänzer mit Sackpfeife und Krummsäbel. Das Ganze schwimmt in dem röthlichen Lichte der untergehenden Sonne. Die Wiederholung des Bildes, welche wir auf der Ausstellung vor uns sehen, befolgt im Wesentlichen dieselbe Anordnung, doch sind im Einzelnen einige namhafte Veränderungen zu bemerken, wie z. B. der eine der Tänzer, welcher den Säbel gefasst hält, auf der ersten Darstellung das Haupt niederbeugt, hier dasselbe in leichterem Schwunge und, wie es scheint, mehr zum Vortheil der Harmonie in den Bewegungen des Ganzen, zurückwirft. Als eine bedeutendere Verschiedenheit dürfte es anzuführen sein, dass hier ein gemeinsamer Farbenton über das ganze Gemälde gebreitet ist, während in jenem stärkere Gegensätze in der Färbung vorherrschen.

Das Bild gewährt den Eindruck kindlich frommer, patriarchalischer Verhältnisse; es ist das uralte heilige Band und Gesetz der Familie, das wir in demselben vorgeführt sehen. Der Erndtewagen, in der Mitte des Bildes und von vorn gesehen, ist der Thron, welcher die edelsten Häupter der Familie über die Anderen emporhebt. Hier ruht ermüdet, auf der einen Seite, ein stiller ernster Greis; seine Anordnungen sind Befehle für die jüngeren. Hinter ihm steht sein Sohn, ein kräftiger Mann, bereit, diesen Befehlen nachzukommen. Auf der andern Seite lehnt dessen Weib, die Herrin des Hauses, und hält den Säugling im Arm; in dem reinen Ebenmass ihrer Glieder, in der Fülle und Kraft ihrer Gesundheit ist sie den göttlichen Gestalten des griechischen Alterthums vergleichbar. Zu den Füssen dieser drei sieht man die beiden Büffel, welche, mit schweren Ketten angeschirrt, den Wagen ziehen; das furchtbar Gewaltige in deren Körpern, das Dämonische ihres Blickes, was der Maler so meisterhaft dargestellt hat, erscheint als die

Natur, in ihrer rohen Gewalt, die hier dem Willen des Menschen zu fröhnen gezwungen ist. Ein Mann in braunem Mantel, den Hut ins Gesicht gedrückt, sitzt auf dem einen Büffel, in einer Hand den Stab mit dem Stachel, dem Instrument, welchem allein diese Bestien gehorchen. Eine der schönsten Gestalten ist der junge Knecht, welcher vorn zwischen den Büffeln lehnt; dunkelglühenden Blickes schaut er träumerisch vor sich hin; er gemahnt an jene Geschichten des alten Testamentes, wo die Jünglinge durch jahrelange Dienste in Haus und Feld um die Töchter des Herren werben mussten. So bildet sich durch den Wagen und die ihm zugehörigen Leute, ungezwungen und ungesucht, ein bedeutsamer Mittelpunkt des Ganzen. Die Tänzer, welche sich ihm auf der einen Seite anschliessen, und in behender Vergnüglichkeit für das Vergnügen der Herrschaft sorgen, geben Anlass, dass der Wagen in seinem Gange anhält, und dass ebenso auf der andern Seite die zur Familie gehörige Dienerschaft, Mädchen und Jünglinge, herbei geeilt sind, das Schauspiel des Tanzes mit zu geniessen. In bedeutsamer, gesetzmässiger Gruppirung, verständlich für Sinn und Auge des Beschauers, ordnet sich das Gemälde, und wie in der Führung der Linien, im Ganzen und im Einzelnen, überall das lauterste Ebenmaass herrscht, so steht auch die Farbe durchweg in schönster Harmonie, und das rosige Licht des leise aufflammernden Abends, in welches die Gestalten emportauchen, scheint sie auf eine wunderbare Weise zu verklären.—

Aurel Robert, Leopold's jüngerer Bruder und Schüler, ist uns ebenfalls schon seit mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; wir sahen von ihm besonders venetianische Architekturen mit Gruppen des dortigen Volkes, und solcher Art ist auch sein diesmaliges Gemälde, das bedeutendste der Art, welches er bisher geliefert: **die Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig. No. 1433.** Was zunächst den architektonischen Theil des Bildes betrifft, so war derselbe in seiner bunten Mannigfaltigkeit eine schwierige Aufgabe, doch ist diese hier mit grossem Glück gelöset. Wir sehen die ganze Eigenthümlichkeit jener Capelle vor uns: die seltsamen Säulen, die byzantinischen Mosaiken auf glänzendem goldenem Grunde, die alten Reliefs über dem Altar, zur Rechten das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo und den uralten, aus Alexandria herstammenden Bischofstuhl, in der Mitte das grosse Taufbecken mit den Bronzen aus Sansovino's Schule und mit der Johannis-Statue von Francesco Segalla, — und doch steht Alles, durch wohlberechnete Wirkung in Licht und Luft, in trefflichster Harmonie. Bedeutend aber wird der Reiz des Gemäldes durch die reiche Staffage, welche die feierliche Handlung einer Taufe und zuschauendes Volk darstellt, gehoben. Hier ist nicht blos der äussere Zuschnitt und das Arrangement des venetianischen Kostüms mit Treue und Sorglichkeit wiedergegeben, sondern diese Leute sind durchaus in voller Existenz und Eigenthümlichkeit gegenwärtig und ordnen sich, der Localität gemäss, in schönen, wohlverstandenen Gruppen. Aurel Robert hat in seinen Gestalten nicht die Hoheit und Idealität seines Bruders, aber er zeichnet sich durch energische Darstellung und kräftige charaktervolle Auffassung sehr vortheilhaft unter den Malern, welche italienische Volksscenen vorführen, aus. K.

Landschaft.

Dem Resultate, dass die Ausstellung für das Feld der Landschaft, Marine, Ansichten ergeben wird, darf das Urtheil nicht vorgreifen. Bis jetzt machen, wie jedermann sieht, auch in diesem Fache die französischen Muster die interessanteste Parthie. Sehr verschieden im Besondern, haben sie ohne Frage etwas unter sich und mit den Historien ihrer Landsleute gemein, deren Proben ebenfalls gar sehr unsere Beachtung verdienen. So verschieden die warmklare Naturscene eines **Coignet** von der sattop Feuchte eines **Isabey** erscheint und die formenden Töne **Poitevin's** von den melodischen eines **Gudin**, so verschieden sich zum Theil die einzelnen Malereien desselben Meisters voneinander zeigen: **eine** Eigenschaft haben alle, die sie auch mit der grossen Tafel von **Roqueplan** und der kecken Romanze von **Boulanger** theilen—: die des Zweckvollen und in irgend einer Art Ueberzeugenden. Man sieht alsbald, was beabsichtigt ist, und dieser Absicht ist gewöhnlich ein verständiger Nachdruck, oft eine frappante Energie gegeben. So fühlen wir uns zum mindesten bestimmt angesprochen, oder auch hingenommen und ganz gefangen. Das Ueberzeugende nun ist Sache der Rhetorik, welches die Kunst ist, auf die menschliche Natur zweckvoll zu wirken. Die Rhetorik ist noch nicht Poesie, das Ueberzeugende ist nicht immer das Schöne; aber es ist eine von seinen Lebensbedingungen; denn, was die Seele rein soll befriedigen können, muss zuerst sie erfassen, sich ihr einbilden, und was in das Herz meiner Anschauung reichen kann, wird, je lebhafter es trifft, um so reicher darin emporgehen. Jede Kunst hat ihren nothwendigen rhetorischen Theil.

Dass nun in diesem Theile, bei der Malerei, mit dieser Praxis einer zweckmässigen Ueberzeugung die Engländer in neuerer Zeit vorangingen, während damals noch in Deutschland mehr Kunstsehnen als Kunst, in Frankreich mehr Stylsinn oder auch Ziersinn als harmonische Fülle war, das kann uns nicht wundern. Den Engländern, als der praktischen Nation von Europa kam es recht eigentlich zu, auch im Kunstwerk auf den zweckvollen Vortrag loszugehen. Die Engländer, in deren Schulen die Deklamation immer eine Hauptdisciplin ausmacht, und bei welchen das Parlament, von oben im Staat durch alle geistige Thätigkeiten noch stillschweigend mit hindurchgeht, schätzten von Rechtswegen auch an der Palette vor allen die Kraft der Ueberzeugung. In unserer Periode waren sie wohl die ersten, die wieder Niederländer

und Venezianer sorgfältig studirten, und in der Landschaft auf die athmosphärischen Effekte wieder vorzugsweise achteten. Dass aber die Franzosen in ihre Kunstbestrebung diese Technik, diese Tendenz, durch entschiedene Totalwirkung zu überzeugen, rasch aufnahmen und mit vielseitigem Geschick die Rhetorik der Malerei entwickelten, ist ebenso folgerichtig. Denn von jeher war die Kunst dieser Nation rhetorisch.

Rhetorisch war die Poesie nicht nur ihrer Classiker, sondern ist noch heute ihre sogenannte Romantik. Nur, wenn die Classiker die Rhetorik des Charakters, der vornehmen Einbildung und des Anstandes übten, so üben die Romantiker die Rhetorik der Leidenschaft, der sinnlichen Wahrheit und der Unanständigkeit. Aehnlich ihre bildende Kunst. Auch in der vergangenen Periode sahen sich ihre Künstler stets auf die eigenen Finger. Nur war es mehr die Rhetorik des Gedankens oder des Affektes, und die Zweckmässigkeit der Zeichnung, das Erhabene der Charaktere, oder Graziöse der Haltung, was sie beschäftigte, als die malerische Anstalt und der Zauber des Lichtes. Die Umwendung dann nach der letzteren Seite mag unter Einflüssen von jenseit des Canals entstanden sein, hängt aber innig zusammen mit der Ablösung der gesammten französischen Anschauung auch in der Poesie und Sitte, von abstrakten Idealen, von typischen Charakteren und Autoritätsformen. Die französische Romantik hat allerdings das mit der deutschen gemein, dass auch sie begonnen hat mit der Wegwerfung pedantischer Regeln und gemachter Begriffe, und mit dem Vertrauen, in Geschichte, Natur, Leben liege das Wahre und Schöne. Aber die deutsche Romantik wandte sich mit einem Vorherrschen geistvoller Empfindung zur verklärten Geschichte, heiligen Gestalten und Adelsbildern des Mittelalters, zur unschuldigen Natur, ihrer ewig blühenden Symbolik, und zum Leben des Gemüthes, seinem Lieben und Glauben. Die französische wandte sich mit einem Vorherrschen sinnvoller Begierde zur buntfarbigen Geschichte, ihren wilden Kämpfen und gedrängten Productionen, zur wirklichen Natur, ihrem steten Zerstören im Bilden, zum gemeinen Leben, nur in seinen grellen Extremen bei Mohren und Türken, Matrosen und Roués, ausschweifenden Weibern und dergleichen. Die deutschen Romantiker bauten sich einen Himmel über dem Sehnen und Leiden der Erde; die französischen bauen sich über den Thaten und Genüssen der Erde eine Hölle. Auch im Einfluss auf die Kunst zeigte sich die Consequenz. Der Einfluss der deutschen Romantik auf unsere Kunst wirkte eine fromme Verehrung der alten kirchlichen Maler und mittelalterlichen Fantasieen, selbst der steifen Falten und spitzen Schuhe, dann eine Historie, die sich aus der Gefühls-Innigkeit heraus zu stylisiren suchte, und eine Landschaft von lyrischer Stimmung oder idyllischer Vorstellung. Die französischen Romantiker unter den Malern erschreckten Anfangs das Publikum mit gräßlichen Scenen oder frappirten es mit barocken Costümen oder reisten mit einer Wahrheit, die das Schönheits-Gefühl unterhalb dem Herzen sucht. Allein das ist nur die eine Seite.

Von den romantischen Dichtern in Frankreich gilt im Durchschnitt, dass sie grosse Rhetoriker sind. Sie verstehen es vortrefflich, lebendig und einleuchtend zu sein, Situationen und Bedingungen mit nachdrücklicher Schärfe hinzusetzen, Contraste zu machen, und für die pathologische Wirkung, die sie einmal beabsichtigen, jede Linie, jeden Schatten, jeden Reflex, am dienlichen Platz anzubringen. Und sie verdanken dies grossentheils dem Umstand, dass von ihnen keiner auf die Begeisterung sich verlässt, sondern scharf zusieht, wie und wodurch andere dies und das erreicht, jenes versäumt haben, was Empfindungen, Einsichten zu heben, zu dämpfen geeignet sei; und dass sie darnach selbst disponiren, manövriren, aufschmücken und opfern. Dergleichen sind im Geleite der romantischen Teudenz in Frankreich Gemälde aufgetreten, welche historische Situationen oder prägnante Momente des Lebens voll Kraft vergegenwärtigen, in jenen Costüme, Zeit- und National-Charaktere der Personen und Handlung gewandt und in hervorstechender Einheit präsentiren, in diesen das Psychologische und Reelle in seiner scharfgeprägten oder sympathetischen Stärke vortragen. Einen solchen Gesammteindruck erhielt man, wenn man auch nur gelegentlich — um sehr verschiedene Meister zu nennen — ein Bild oder Blatt nach H. Vernet oder Delacroix, A. Scheffer oder Deveria oder dem geistreichen de la Roche zu sehen bekam.

Ist aber einmal die Anschauung so in's Reelle geleitet, nicht mehr auf eine eingebildet musterhafte Welt und Convention, sondern auf Bedingungen und Reiz des Wirklichen selbst, in welcher Art es sei, gerichtet: immer wird dann jene Gewandtheit, das Gegebene in seinen Stärken zu reproduciren und zweckvoll zu disponiren, jene Rhetorik der Anschauung, am ehesten Vollkommnes in der Landschaft leisten. Man erinnere sich, dass gleich die Entstehungszeit der Landschaft im 16ten Jahrhundert in eben die Epoche der Malerei fiel, wo die Historie vom Ideal zum Naturalismus überging. Schon damals trennten sich die Richtungen der Historie in strenge Studienmässigkeit einerseits, andererseits derbe Wahrheit oder effectsüchtige Composition. Der gemeinschaftliche Grund war, dass der poetische Glauben verloren und durch Rhetorik zu ersetzen war, die der eine bei der Antike, der andere beim vollen Muskel, der dritte im schwarzen Schatten oder weissen Schmelz, der vierte im theatralischen Ensemble suchte. Die Caracci hielten noch auf Antike und Akademie, ähnlich wie die Schule des verdienstvollen David; Caravaggio's Anhänger pochten ihnen gegenüber auf Natur und Leben, ähnlich, wie die Franzosen, welche der David'schen Schule den Namen der ennuyanten aufbrachten. Schon in der Zeit der Caracci wurde, weil das Begeisternde fehlte, das In-

teressante gesucht, theils in den Gegenständen, nach damaliger Zeitsitte, in der Mythologie, ähnlich wie es die Gegner der Ennyanten in übersceischen Situationen und Costümen suchten: theils in der Technik, in Contraposten und Verkürzungen; ähnlich, wie die Letzteren sich mitunter in's ungenissbarste Helldunkel verstiegen. Auch damals leisteten Domenichino, Guido, Albani sehr Achtbares neben Cortona und Schlimmerem; aber während die Sonnenhöhe der Historie in dieser Zeit nicht mehr zu erschwingen war, ging die Landschaft nach Anfängen in der Schule Caracci, durch ihren verwandten Gegner Poussin, dann durch Dughet und Gelée als etwas Neues und Vortreffliches hervor. Hier fand der Sinn für natürlichen Effekt sein reines Feld. Ich ziehe daraus keine Schlüsse auf die jetzigen Historien-Maler in Frankreich, ich belege nur, dass Zeiten, wo die Kunst, gelöst von Ideal-Objekten und Ideal-Formen, sich auf die Kraft der Naturwahrheit oder des natürlichen Reizes angewiesen sieht, der Landschaft vorzugsweise günstig sind. Und sehr natürlich! Die malerische Rhetorik, welche die Mittel kennt und geschickt handhabt, um sich des Menschen-Sinnes zu bemächtigen, kann in der Historie weniger als in der Landschaft ausreichen. Die Historie erfordert eine innere Qualität der Gegenstände und Bedeutung der Composition, die mit dem gewandtesten Blick für die Gesetze der Erscheinung und ihre Macht, durch das Gefühl den Verstand zu bestimmen, noch nicht gegeben sind. Weit mehr ist in der Landschaft der zweckvolle Vortrag schon das Kunstwerk selbst. Der Stoff der Historie nach jener Qualität und Bedeutung ist nicht schlechthin anschaulich, soll erst durch eine Kunst veranschaulicht werden, in der Ideen wirksam sind. Der Stoff aber der Landschaft in allen ihren Zweigen ist schon von Anfang, als gegebener, wie als bezweckter, ganz Anschauung. Wer eine der Wirklichkeit gemässe Naturanschauung nur so reproducirt, dass er den interessantesten Moment zu ergreifen, das nothwendig Wirksame und zufällig Steigernde geschickt nachzustimmen, das Ganze energisch auszusprechen weiss, hat schon eine gute Landschaft gemacht. Urtheil und Beziehung, die bei der Historie in Forderungen über das Unmittelbare hinausgehen, erstrecken sich hier nur auf Bau, Formen, Licht; und es ist mit dem Sinne auch der Geist befriedigt, sobald eine gebildete Totalwirkung ihn überzeugt.

Nun, gar so leicht mag das eben auch nicht sein! Ausser dem talentvollen Auge, das die Erscheinungs-Grade der Natur in Einheit zu fassen versteht, gehört eine Sicherheit dazu, das Gefasste auf die Leinwand zu bringen. Diese will immer gelernt sein. Dabei eben kommt die rhetorische Uebung zu Ehren, die sich mit Verstand und Wahl die Mittel, die bei Andern sich wirksam erwiesen, anzueignen vermag. Und daran haben es unsere tapfern Nachbarn nicht fehlen lassen. Theils neben der akademischen Richtung, theils ihr entgegen hat schon die vorige Künstler Generation in Frankreich verschiedene Studienwege eingeschlagen. Ein Theil nahm die Florentiner zu Mustern, Andere wandten sich der beschaulichen Ausführlichkeit eines Gerard Dou, Andere den Tiefen Rembrandt's mit Aufmerksamkeit zu. Und den Romantikern sagte man zwar Anfangs nach, dass die Modelle, durch sie mit Brotlosigkeit bedroht, sich empören, aber manche Leistungen der neuen Schule zeigten bald, dass keineswegs alle ihre Bekenner oder Seitenverwandte in Freiheit und Wildheit das Heil suchen; sondern dass nur die malerischen Prinzipien hier andere geworden sich mit Rücksicht auf ältere Muster im breiten und vertiefen Vortrage bilden. Die Nachahmung ward verarbeitet; es entwickelten sich eigene Gewöhnungen und neue Fertigkeiten. Jetzt blüht dort eine vielseitige Praxis.

Was uns die Ausstellung erkennen lässt, kann der Zahl nach in keinem Verhältnisse zu den Kunsterndten in Paris stehen, dient aber doch mit zum Beleg für die unter Rücksichten auf Aeltere geschulte Technik. Denn sollte man irren, wenn man in der „französischen Landschaft" des Ritter Gué (272) Anklänge an die Weise der Landschaft findet, wie sie im 17. Jahrhundert durch Holländer in Italien sich ausgebildet hat: so ist in Isabeys luftreichem Helldunkel eine gewisse Verwandschaft mit den gewandtesten holländischen Marinen nicht zu verkennen; und der breite, energische Vortrag von Roqueplan erinnert an venetianische Schule. Nichts desto weniger ist die Handhabung dieser Künstler originell; und was wir gleichsehr an den geöffneten Naturaccenen von Coignet, Gudin, Le Poittevin immer zuerst bewundern müssen, ist, dass die ganz verschiedenen Mittel da und dort zu so lebendiger Wirkung und naturgleicher Gegenwart entwickelt sind.

Dramatisch ergreifend tritt die Energie lebendiger Disposition und überzeugender Ausführung hervor auf der grossen Tafel, der heroischen Marine von

Eugen le Poittevin, Untergang des französischen Linienschiffes: Le Veugeur, im Mai 1794, im Kampf gegen drei englische Linienschiffe.

Dieser grossartige und furchtbare Moment aus einer der denkwürdigsten Seeschlachten für Frankreich wurde gleich damals von Staatswegen den Künstlern zur Verewigung empfohlen. Die Aufforderung scheint aber so bald keinen Erfolg gehabt zu haben. Dass jedoch diese geniale Schilderung von Poittevin's Hand die erste und einzige der gefeierten Scene sei, lässt sich kaum annehmen. Zu auffallend würde dann sein, dass dies Gemälde nach der Pariser Ausstellung, ohne das Eigenthum eines dortigen Kunstfreundes oder Patrioten zu werden, auf die unsrige kommen konnte. Wie dem sei: desto besser für uns, die wir diesem Umstande einen so reellen Genuss verdanken, und doppelt schön, wenn das Werk, im Besitze, wie wir vermuthen, unseres durch eigene reelle Leistungen so ausgezeichneten Professor Krüger, in den Mauern Berlins bleibt. Denn wohl for-

dert es an einer wiederholten Betrachtung auf, und der kraftvolle Künstler mag nun Rivale gehabt haben oder nicht: so gestehen wir, nach Erwägung der Natur der Aufgabe und des hier Geleisteten, eine bessere Lösung nicht imaginiren zu können.

Das Dargestellte ist nur eine Episode aus dem mehrtägigen Seekampf einer franzöz. Flotte von 26 Linienschiffen mit einer ebenso starken englischen; ist aber der berühmteste Vorfall derselben. Die franz. Flotte war im Frühjahr 1794 von Brest in See gegangen; in einer Zeit, wo Frankreich, mit der halben Welt und sich selbst im Kriege, noch durch furchtbare Hungersnoth litt. Man erwartete einen Convoi mit Lebensmitteln aus Amerika, unter Vanstabel's Geleit. Dass dieser Transport ungefährdet durch die Engländer in den Hafen von Brest gelange, sollte die Flotte garantiren, geleitet vom Admiral Villaret-Joyeuse, aber unter dem Oberbefehl eines brutalen Convent-Commissärs, Jean Bon Saint André. Den Instructionen und der Sache gemäss, war Villaret entschlossen, vor Ankunft des Convoi jedes Anbinden mit dem Feinde zu vermeiden, einstweilen beschäftigt zahlreiche Prisen nach dem Hafen von Brest zu senden. Als man aber am 28. Mai der englischen Flotte, die Admiral Howe commandirte, ansichtig ward, nahm St. André, hingenommen von dem sichtbaren Enthusiasmus der Mannschaft, die Hintansetzung der Instruction auf seine Verantwortung und gebot dem französischen Admiral, zu schlagen. Erst gegen Abend nahm jedoch der Gegner das Treffen an, welches, noch unentschieden, von der Nacht getrennt wurde. Die englischen Schiffe hatten sehr wenig — von den französischen nur eines bedeutend gelitten. Am Morgen erneuerte sich der Kampf mit Lebhaftigkeit. Hier geschah es, dass der Vengeur, ein vom Capit. Renaudin befehligter Dreidecker, der bereits im Takelwerk beschädigt war, durch ein überraschendes Manöver des brittischen Admiralschiffes aus seiner Linie geworfen wurde. Doch ward in diesem Gedränge auch ein Theil der englischen Flotte hart mitgenommen. Hierauf nach zweitägigem Nebel, erfolgte am 1. Juni die Hauptschlacht, wo viertausend Kanonen mörderisch wider einander donnerten, wo die Vortheile ihrer gewandteren Gegner von den Franzosen durch Wunder der Tapferkeit aufgewogen wurden, wo ihr Admiralschiff durch die Heldenkühnheit des jungen Bouvet das engl. im Moment der Enterung zum raschen Rückzug nöthigte, und ihre Flotte, trotz den erlittenen Zerstörungen, noch wesentliche Vortheile über den gleichfalls übelzugerichteten Feind hätte erringen mögen, wenn nicht St. André eben so unzeitig, wie zum Angriff, den Befehl zum Rückzug gegeben hätte. So waren die grössten Opfer erfolglos. Die Zufuhr indessen aus Amerika kam doch, nicht lange nach der Schlacht, glücklich an! Vanstabel, dem die Spuren der Schlacht entgegenschwammen, hatte Anfangs gezögert, nahm jedoch bald ab, dass der Kampf für beide Theile sehr blutig gewesen, wagte daraufhin die Verfolgung seines Wegs und erreichte unbemerkt sein Ziel. (Forts. folgt.)

Uebersicht der landschaftlichen Gemaelde im K. Museum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Das trefflichste Bild dieser Gattung ist das von Jacob Ruisdael (II, Nr. 353). Hier erblicken wir die See keck und leidenschaftlich bewegt; die Wellen gehen kurz, aber heftig und spritzen weissen Schaum in die Luft; leichte Segel fliegen darüber hin. Am Himmel ziehen schwere Regenwolken empor, und zwischendurch fallen spielende Sonnenlichter auf die Flut. Hier hat das Wasser vollkommenste Klarheit und Durchsichtigkeit —

„die Wellen wandern und schäumen."

Unter den Seebildern, die der späteren Zeit des Jahrhunderts angehören, nennen wir eins von Peter van Beek (II, Nr. 390) mit zwei stattlich vornehmen Kriegsschiffen; und zwei andere tüchtig und naturwahr gemalte Stücke von Michael Madderstag (II, Nr. 510 und 514.)

Die im Vorigen genannten Bilder enthielten zumeist Darstellungen der offnen See. Ihnen sind noch andre hinzuzufügen, die mehr das Leben am Gestade des Meeres, vornehmlich den Gegensatz menschlicher Werke und Wohnungen gegen dasselbe, darstellen. Die einzelnen Bilder solcher Beziehung, welche die Gallerie besitzt, sind ziemlich verschiedener Art; zumeist jedoch gehören sie der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an.

Wir erwähnen zuerst eines kleinen, zierlich vornehmen Bildes von Jacob van der Uift (II, 397), eine Heerschau darstellend, die auf dem Strande zu Scheveningen gehalten wird, charakteristisch für Land und Zeit. Ein andres Gemälde desselben Künstlers (II, No 415) enthält einen einfach gemalten römischen Stadtprospekt. — Sodann ein Bild von Johann Asselyn (II, Nr. 373) mit dem mächtigen Quaderbau eines südlichen Seehafens. — Ein anderer Seehafen von Thomas Wyck (II, Nr. 399) mit reichen italienischen Architekturen und lustiger Staffage, bunt gemalt, aber hart. — Noch ein andres reiches Hafenbild von dem Spanier Henrique de las Marinas (II, Nr. 499).

Insbesondere gehört hieher der Italiener Canaletto, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühte. Von ihm besitzt die Gallerie vier schöne Prospecte Venedig's (I, Nr. 492, 493, 496 und 497), die dem Beschauer ein lebendiges Bild von der Pracht und Würde dieser einstigen Königin der

Meere geben. Die mannigfaltigen Architekturen, deren Charakter selbst noch in späterer Zeit die Verbindung des Staates mit dem phantasiereichen Osten nicht verläugnen kann, ihr eigenthümliches Verhältniss zu den Wasserstrassen, die sich zwischen ihnen hinziehen, der Verkehr auf letzteren durch Gondeln und Kähne, alles dies ist naturwahr und mit kräftigem Pinsel dargestellt.

Von eigentlichen Architekturmalereien ist nicht viel Bedeutendes vorhanden. Das ausgezeichnetste Bild dieser Gattung ist die innere Ansicht eines Gefängnisses von H. van Steenwyk d. j. (II, No. 222) ein schwerer gewölbter Bau. Im Vordergrunde sieht man Gefangene, die auf einem eisernen Rost gefesselt sind; auf einem Vorsprunge naht der Scherge mit entblösstem Schwert. Er leuchtet mit einer Fackel vorwärts, deren Licht die nächsten Umgebungen der düstren Wohnung aus dem Dunkel hervortreten lässt. Es ist ein ruhig und kühn gemaltes Bild.

Minder bedeutend sind die inneren Ansichten zweier Kirchen im italienischen Baustyl, die eine von Blick (II, No. 240), die andre von I. B. van Bassen (II, No. 187). Interessanter dagegen ist ein andres Bild des letzteren (II, No. 263), welches uns in die altväterische Pracht eines vornehmen holländischen Zimmers hineinschauen lässt; zierlich steife Bewohner beleben dasselbe. — Ein Bild von D. van Deelen (II, No. 293) zeigt ein Schlossportal in prächtig italienischem Styl. — Endlich erwähnen wir noch des Inneren einer Kirche von Emmanuel de Witte (II, No. 383), ebenfalls von italienischer aber sehr überladener Architektur, gross, aber nicht feierlich. Doch ist das Talent anzuerkennen, welches hier der Künstler, in den mannigfachen Zwischenbauten und einzelnen Durchsichten, für die verschiedenen Wirkungen des Lichts zu entwickeln gewusst hat.

Kunstnachrichten.

München. Ein königl. Reskript, die Bauten auf dem Lande, besonders Neubauten betreffend, lautet, wie folgt: „Man hat unlieb die Bemerkung gemacht, dass auf dem Lande und vorzüglich in der Gebirgsgegend die durch Brand oder Alter zerstörten Gebäude bei ihrer Wiederaufbauung auf eine ihrem ländlichen, eigenthümlichen Charakter nicht entsprechende Art ganz fremdartig behandelt oder durch eingebildete Verschönerung verdorben werden, indem man von den üblichen, weit vorspringenden Dächern, von den zierlichen bemalten Gallerien, von den geschnitzten Vorköpfen der Dachsparren, der Träger und Säulen, von den künstlich abgebundenen Balkenverbindungen etc. gänzlich Umgang nimmt und das Charakteristische und Malerische jener alten Landgebäude durch moderne Gebäude und unpassende, geschmacklose Formen zu verdrängen sucht. Um diesem Unwesen abzuhelfen, werden die sämmtlichen Bauinspectoren und Polizeibehörden strengstens angewiesen, hinsichtlich der oben empfohlenen oder gerügten Zustände ein wachsames Auge zu haben, ihre Aufsicht auch auf Reparaturen auszudehnen und zu verhüten, dass die Neubauten einen für manche Gegend nicht passenden Charakter annehmen." — —

London. Der Kaiser von Russland hat hier die prachtvolle Gemälde-Sammlung des Hrn. Crosvelt (Coesvelt?) für 14000 Pfund ankaufen lassen, welche über Hamburg und Lübeck nach St. Petersburg geschickt werden soll.

Brüssel. Die gegenwärtige Kunstausstellung hieselbst enthält 595 Nummern, darunter 22 historische Bilder, 142 Genrebilder, 172 Landschaften und Thierstücke, 19 Seebilder, 24 religiöse Bilder, 22 Blumenstücke, 10 Marmorbüsten, 2 Marmor- und 2 Broncestatuen, 11 Gipsstatuen u. s. w.

Montefalco. (Briefl.) Montefalco, so klein dieser Ort ist, hat mancherlei Interessantes an Gemälden aufzuweisen; leider sind durch die privilegirten Restaurateurs die besseren Sachen verdorben. Hauptsächlich führten mich die Werke des Benozzo Gozzoli hieher, die indess neuerdings bereits hinlänglich besprochen sind. Ausserdem ist auch Einiges von Pietro Perugino und dessen Schule vorhanden, sowie auch von einem guten Künstler aus Montefalco selbst: Francesco Melanzi, einem Mitschüler Raphaels. In der Umgebung auf den zerstreuten Villen, sieht man allenthalben Sachen aus der guten Zeit der Kunst. Eine schöne Maestà oder eine Art Altar, auf dem eine Madonna mit dem Kinde dargestellt ist und der vom Spagna gemalt sein könnte, ist eben unlängst restaurirt und verdorben worden; — Sie können denken, in zwei Tagen war die ganze Geschichte fertig, damit der Restaurator baldmöglichst zu seinem Lohne komme, und dieser ist auch von Rom aus dazu privilegirt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 41. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. des halb. — und wird das Abonnement prä numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.

MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 13. September 1836.)

Landschaft.

(Fortsetzung.)

In dieser See-Helden-Tragödie macht der Untergang des Vengeur eine gesonderte Scene. Für den Fehler, dass sie am 29. Mai von der Linie abgekommen, verschwor sich die Mannschaft, ihre Ehre rein zu waschen und zu rächen. Angegriffen von dem englischen Schiffe „Braunschweig“ und bald durch die Hinzukunft zweier andern eingeschlossen, unterhielt der Vengeur lange Zeit einen Kampf gegen so überlegene Kräfte, den nur die äusserste Tapferkeit gleich machen konnte. Von den Kartätschen der Engländer war schon die Hälfte der Mannschaft niedergerissen, ohne dass der Widerstand der Uebrigen nachliess. Der Secondcapitain Lebyr blutete, schwer im Bein verwundet, so heftig, dass seine Kameraden in ihn drangen, hinabzusteigen, sich verbinden zu lassen. „Ich habe geschworen — erwiderte er — auf meinem Posten zu sterben; ich werde ihn nicht verlassen.“ Den Augenblick darauf wirft ihn eine Kettenkugel hin; Courage mes amis! ruft er sterbend, venges nous! Neu entflammt durch dieses Beispiel, bedienen die Seinen das Feuer mit so rapidem Eifer, dass der „Braunschweig“ zurückweichen muss. Aber die beiden andern Linienschiffe drängen; und doch, ganz entmastet, durchlöchert von Kanonenschüssen, so dass der untere Schiffsraum schon voll Wasser ist, will sich der Vengeur nicht ergeben. In dem Augenblick, wo bereits das Schiff das Sinken droht, die letzten Kanonen vom Wasser erreicht werden, feuert noch die Mannschaft ihre Lage ab, die Seeleute eilen das Verdeck hinan, um die Flagge zu befestigen, damit sie nicht mehr über Wasser komme, und nicht in die Hand der Engländer falle, und so, die Hände zum Himmel erhoben, die Hüte in die Luft schwingend, wie im Triumph, sin-

kenale, unter wiederholten Rufen: Vive la republique! Vive la liberté et la France! in die Tiefe.

Nur der Capitain Rénaudin, sein Bruder und sonst einigen andern Offizieren etliche vierzig Mann, die sich in Schaluppen geworfen, entgingen, aufgenommen von den Engländern, dem freiwilligen Untergang. Die Ausdauer der Uebrigen, ihre eifrige Bewahrung der Nationalflagge, und ihre jauchzende Todesfreudigkeit ist mehrstimmig von englischen Zeugen bestätigt.

Als in der Nationalversammlung Barrère de Vieuzac, Mitglied des Comité de salut public, jenen Seekampf ganz im Interesse seines ehenden Collegen Jean Bon Saint André darstellte, that er zugleich den Vorschlag, dass das Modell des Vengeur im Pantheon erhöht und der Heroismus seiner Mannschaft den Malern, Dichtern und Plastikern zu verherrlichen aufgegeben werde.

Was die Dichter betrifft, so hat Lebrun jenen begeisterten Opfern eine feurige Ode gewidmet, und von Chénier rühmt man die Apostrophe:

Lève-toi, sors des mers profondes,
Cadavre fumant du Vengeur,
Toi, qui vis le Français vainqueur
Des Anglois, des feux et des ondes?
D'où partent ces cris déchirans?
Quelles sont ces voix magnanimes?
Ce sont les braves expirans,
Qui chantent du fond des abimes:
Gloir au peuple François!

(Erhebe dich, dem Meer entstiegen,
O Vengeurs Leib in Gluth und Dampf!
Der du Franzosen sahst im Kampf
Engländer, Feuer, Fluth besiegen!
Woher die herabrauschschneidenden,
Die Stimmen stark, voll Heldenmuth?
Die Tapfern sind's, die Scheidenden,
Die singen von des Meergrunds Boden:
Ruhm Deinem Volk, o Frankreich!)

Was die Maler betrifft — wir sehen's hier vor uns, was Geist und Hand in dieser Kunst leisten konnte! Wir selbst sind mitten in den Zorn der Elemente versetzt. Zu uns herab reichen die hohen Wogenkämme, die oben um den Leib des mächtigen Wraks hellschäumend schlagen und von ihm steil hernieder gegen uns die zwei überfüllten Böte schütteln, in die noch Einzelne aus dem Wasser gerettet werden. Drüben umspielen die Wellen den liegenden grossen, ganz entwurzelt hinausgeworfenen Hauptmast, an dem auch noch ringende Schwimmer sich emporklammern. Hier zur Seite vor den Böten, wo der hervorwallende Pulverdampf die Fluth überschleiert, mühen sich ein Paar Andere, der Capitain selbst wie es scheint, in den verdunkelten Wellen. Ueber dem gesenkten Kiel des Vengeur und hinter ihm empor wölben sich die Rauchwolken umher, aus welchen hoch herab die Wimpel und Segel des einen englischen Schiffes gespensterhaft hereinschauen; während auf der andern Seite weiter im Grunde das zweite ganz sichtbar ist. Mittendurch fällt der leuchtende Tag auf den vorngehobenen Schiffsleib, wo das Zeichen am Vordertheil, das Schnitzbild der Rächerin, noch aufrecht, den Dolch zückt. Das Licht, hell um das Gebälk greifend, zeigt die beglänzte Wand von Kugeln durchlöchert und in den Schiessscharten die geschwärzten Kanonen-Mündungen. Oben aber, wo die Braven noch in Waffen stehen, ragt kein Segel mehr, keine Stange, nur der Stumpf des Fockmastes steht gesplittert, dass man den Krach noch, mit dem er brach, zu hören meint; und tief am Bord liegt ein zerknülltes Segel. Es ist der äusserste Moment. Noch dampft unten am sinkenden Kiel hervor, und drüben über dem Steuerbord, der frische Rauch von der letzten Lage; schon haben eilige Matrosen den Bogspriet erklommen, an dem sie mit eifriger Hast die Flagge festbinden, die niemandes Beute werden soll; schon senkt sich schwer der hintere Schiffstheil, wo im Rauch bewegte Soldaten auswärts dringen; und oben stehn sie wie frühlich zusammengedrängt, die Arme, soviel nicht Wunden lahmen, erhoben, die Hüte auf Bajonnetten schwingend, die Gesichter begeistert: so niederfahrend verspenden sie den letzten Lichtblick zwischen Dampf und Fluth, den letzten Hauch über dem Wasser zum hellen, schwärmenden Jubel, zum Getümmel des Enthusiasmus, in dem sie untergehen.

Die Palette, aus der diese Scene in's Leben gegangen ist, war von einem Meeresgeist angehaucht, der weiteifern kann mit den gerühmten Marine-Schilderungen eines andern Eugen in Paris, des Dichters le Sue, dessen Poesie in den Gefahren und Erhabenheiten desselben Elements den Grund für ihre Gewalt der Beschreibung und Schärfe der Stimmungen gefunden hat. Hier in dem Gemälde verbindet sich hohe Bestimmtheit der Erscheinung mit einem grossen Ton, mächtige Bewegung mit einem edeln Gleichgewicht. Dieses wilde Gewog, das mit dem treibenden Mast, mit Segelstangen, zerstreuten Menschen, Tonnen spielt, die Schaluppen braunend von einander reisst, um den Schiffsrumpf schäumt und aufsaugt, ist durch grosse Züge vereinfacht. Das Pulvergewölk, das bräunend und grauend sich breitet und von der Abseite weislich auffährt, ist von einem dreinschauenden Tage beherrscht, der seine tiefe Klarheit um den Stamm des entwurzelten Mastes, und um die vordere Schiffswand legt. Das Gestaltengewirre in den schwankenden Schaluppen ist geordnet und begeistet durch die charakteryollsten Motive des Arbeitens, Trauerns, Ringens, Niederstarrens, das Gedränge oben durch geistreich individualisirtes, feuriges Leben. Im wirksamsten Contrast herrscht oben in der beschleunigten Thatkraft der Matrosen, die hingeklammert auf den Bogspriet so geschäftig die

farbige Flagge anschnüren, in den gefüllten und geschwungenen Gewehren, den sich aufrichtenden, aufjauchzenden Soldatenfiguren die Bewegung des freien Muthes, unten in den gerüttelten Fahrzeugen, wie in den weiterzerstreuten Schwimmern, die Bewegung der Nothwendigkeit vor. Die Gereiteten erscheinen als die Bedrängten, die Untergehenden als die Befreiten. Ein zerbrechender Verstand des Schicksals waltet allseitig durch die Massen des Bildes, giebt der ganzen Heftigkeit des Momentes eine geniale Ruhe und und uns den sichern Blick erfüllter Betrachtung.

Noch mehr vielleicht, als dieses in einen ruhigen Totalton gesetzte historische Seegemälde, ist zur Erinnerung an romantische Marine-Poesieen eines der Bilder von Gudin geeignet, von Gudin, diesem Maliker der Meerestöne, der Wellenlauf, Lichter, Luft und Gründe in so rein- und reichstimmiger Symphonie zu melodiren versteht. Wie schön ist, von ihm gespiegelt, selbst der Sturm! und wie geht da, wo er die friedsameren Athemzüge der See spielen lässt, ein Wohllaut durch seine Wasserlinien, den ihm die Nymphen des Meeres selbst scheinen eingeflüstert zu haben. Die ihm eigene tiefempfundene Bewegung der Fluth, die Reize der Lichtlagen in ihrem diminuendo und crescendo vereinigt in hohem Grade auch das Bild, welches ich hier meine, der Catalog nennt es ein Fahrzeug in Noth (c. 4' br.) — einvermählt diesen Naturreizen ist ein ergreifender Reiz für das menschliche Gefühl. Zwischen aufgegangenem Mond und tiefer Sonne, in der Mitte zweier magischer und wunderbar ineinanderfliessender Wasser- und Luft-Sphären, einer mondbeschimmerten und einer, die, durchschienen vom feurigen Wiederschein der Sonne, sich mit ihren verglimmenden Röthen in's Dunkellicht der andern in einer mystischen Harmonie verliert, wird das Boot gewiegt, das, nach dem Sturme, so süssrauschende und in ihrer Traumbewegung noch immer grossartige Wellen ruhig fortführen. Welch ein zauberischer Genuss für einen harmlosen Beschauer wär' es, so gewiegt in der mildesten Heimlichkeit des Mondenschimmers den tiefvallenden Tönen des geheimnissreichen Elementes zu lauschen, hinzublicken nach der verwallenden Welle, die sich anmuthigaufbäumend zum durchsichtigen Hügel wölbt, wie sie spielend ihre Schwellung und schnellwechselnden Farben wieder in die dunklere, tiefere Wasserfälle mischt, und weiter hinauszuschauen in die glühenden Wundergesichte, die das Feuer der untergehenden Sonne auf dem unendlichbewegten Spiegel emporzaubert! Welch ein Genuss wär' es! Aber welche Zeugen hat hier dieses ungebende Feenreich! dieses schöne Ungeheuer, die See, die ihre Spiele spielt und ihre Reize entwickelt wenig bekümmert um das Bedürfniss der Geschöpfe, die, in ihren magischen Kreis verloren, das alte Zaubergespräch der Wasser nicht stören, welches die in ihm vergehenden Eintagskinder nicht spürt. Welche unglückliche Zeugen! Verschlagene, Ausgehangerte! Der Eine, dem ein rothes Tuch um die brennenden Glieder hängt, starrt aufgerichtet hinaus in den täuschenden Abendphosphor, heftet die aufgerissenen Augen in's Leere und streckt die zitternden Arme durch die linde Luft nach den Küsten, Palästen, Paradiesen, die ihm Sonnenspiel und innere Gluth vorlügt. Der Andere, Jüngere, mehr in der Mitte des Fahrzeuges stehend, entblösst, wie eine Leiche anzusehen, hält, die erschöpften Glieder spreitend, eine Stange, woran ein Lappen, die Nothflagge angebunden ist. Wie lange mag sie schon vergeblich in seinen Händen schwanken! Ein Dritter, wie es scheint schon Verkommener, liegt im Boden des Bootes, den Kopf nach unten ausgestreckt. Quer an ihm sitzen zwei andere: einer den Hals reckend mit qualvollgeöffnetem Munde; der Andere ein Neger, hat den Schenkel des Entseelten mit beiden Händen gefasst, und die blutigen Spuren daran zeigen, dass bereits der Durst die Verzweifelten Menschenblut schlürfen, der Hunger Menschenfleisch nagen gelehrt hat. Denn die im äussersten Schmachten zur sinnverlassenen Wuth entzündete Natur wandelt in hastiger Schwäche den Menschen zum blossen Thier, ob' er zum blossen Element verwest. Das ist gräulich. Und in dieser himmlischleuchtenden Dämmerung, in diesem glanzvollen Widerschein, auf dem lieblichen Grunde blinkender, schwankender, ineinanderfurlschmeichelnder Wellen dieser Jammer, diess trockene Aechzen grimmiger Pein! das ist gräulich; und ich höre schon die Stimmen: Ja, so sind die Franzosen: das Entsetzlichste suchen sie aus, nur um zu exaltiren, durch grausamen Reiz hinzureissen, durch Ueberspannung zu betäuben!" — Zuerst möcht' ich doch fragen, ob hier wirklich Uebertreibung sei? Ob diese phantastische Lichtgluth über dem Fluthenrande, die sich so fliessend mit einer fürwahr an's Uebergreifliche gränzenden Harmonie hinüberverliert in die durchsichtige Mondnacht — ob sie nicht in einer fühlbaren Uebereinstimmung sei mit der Uebergreiflichkeit des Schicksals, dessen Opfer in ihr träumen? Ob, wer auch nie Aehnliches in der Natur sah und sich dieses Zusammenfallen von Mondstand und Sonnenroth in eine Fläche nicht erklären kann, darum einen gewissen Glauben unterdrücken könne, so müsse in den Fiberstunden vereinsamter Meeresopfer Umgebung und Anschauung zusammendämmern und gesteigerte Qual von der fremdartigsten Süssigkeit, von übermächtiger Zauberei umflimmert sein? Und das Anstössigste, diese äusserste Elend, das eingehüllt in diese linde Harmonie so geisterstill vorüberzieht, ist es nicht wahr? nicht schon hundert- und hundertmal wirklich gewesen? Vielleicht mulhet nur der Maler uns grosse Seelen zu, indem er die volle Möglichkeit dessen uns schauen lässt, wovon die volle Wirklichkeit Unzähligen vom Schicksal zugemuthet wird — Wer sie ertragen kann, für den muss die klare, empfindliche Vorstellung der Wahrheit, sei es der bitterste, von Werth sein; mindestens von grösserem,

als eine behagende Unwahrheit. — Mit ähnlichen Bemerkungen hat Le Sue seine Salamandre begleitet, in der auch eine ungemeinklare, alle Töne dieses Unglücks durchführende Schilderung des Noth- und Hungerleidens Verschlagener enthalten ist. Bei ihm kommen noch specielle, scharf motivirte moralische Gräuel zu den physischen hinzu; ebenso möglich, aber die, weil ihre gedrängte Schärfe die Absichtlichkeit des Dichters verräth, die Wahrheit des Gemäldes zerstören. Dieser Vorwurf trifft Gudin nicht. Die Vergleichung aber seines Bildes, welches so gewandt Süsses und Entsetzliches verschmilzt, mit zahlreichen, nicht allein äusserlich gleichartigen, sondern innig verwandten Dichtungen der Romantiker in Paris, und nicht blos in Paris, kann den Maler vor dem Tadel schützen, sich einer eigenen Ueberreizung hingegeben zu haben. Ich sehe in seinem Gemälde einen Spiegel der ganzen neueren Poesie, deren Reigen Lord Byron eröffnet hat, unter dessen gedichteten Scenen ebenfalls die treffendsten Gegenbilder dieses gemalten schon enthalten sind. Es ist ein Charakterzug unserer Zeitphantasie, den kein Einzelner gemacht hat, und den die Nachwelt aus solchen Werken verstehen wird, dass in ihr das Anmuthige, Wunderbare, Süsse nur mit beissenden Beisatz, marinirt mit bittern Gefühlen, erscheint. Am meisten freilich bei den Romantikern unserer Nachbaren, wo Hugo Unschuld und Weisheit, damit sie leuchten, auf die Tortur bringt, Janin von wüthenden Schlangen erwürgen und ehrliche Männer, damit sie rühren, von Kannibalen fressen lässt. Und welcher Liebling der Lesenden überhaupt möchte nicht, so dort, so jenseit des Canals, Criminal-Verbrechen oder Schwindsucht in Tugend und ideale Träume? Fehlt es etwa bei uns an Gleichgestimmten dieses Hanges oder am Gefolge des in seiner Art verwandten Heine? Niemals hat die bildende Kunst einer so allgemeinen Stimmung widerstanden. Bei uns ist sie jetzt noch eine Linie von der französischen entfernt, aber womit war es doch, dass sie herantrat? Nicht mit trauerndem Königssohn, verzweifelndem Mädchen, trauernden Räuber, trauerndem Rathsherrn, trauernden Juden, trauerndem Propheten, verschmachtenden Pilgern? Diese, sammt Klostern, Ritterhöhlen und Kirchhöfen, stehen ganz analog zu unserer, obwohl in der Poesie verklungenen, Romantik.

Eine traurig wahre Staffage hat auch das andere, an Umfang grössere Bild von Gudin, welches uns neben einem Rand des Strandes bis auf das Meer bei Neapel, den Mol und Leuchtthurm und dahinter den Vesuv mit seiner breiten Rauchwolke blicken lässt. Hier aber sind die Galeerensclaven, die im Vordergrunde sich müd hinstrecken oder im Kummer sitzen, verdrieslich essen, heftig sich balgen oder einsam im Hemde Kleinwild fangen, so viel Charakter und Ausdruck in die Gruppen vertheilt ist, doch von der Lichtstärke und scenischen Macht des Ganzen so überwunden, dass das menschlich-Niedere und Harte ihres Zustandes nur wie ein landschaftlicher Ton in der Naturgegenwart sich verliert. Sie sing hier, gleich den tiefer am Strand einer Barke Zuweilenden, gleich dem Gedränge über diesen auf dem hohen Hafendamm, gleich den einzelnen Figuren in Fenstern, Balkonen zweier besonder Gebäude am Vordergrund — alle kaum mehr als Gegenstände für Licht und Schatten, Noten im Accord eines warmen Tages.

Dieser Tag in Gudin's Blick auf Neapels Golf, ist von höchster Kraft. Die Sonne auf den ruhig sich fortrollenden Wellen kommt zu uns in einem Wasserflimmerstreif heran, der wahrhaft blendet. Noch fern der Schatten, der von der abpfauenden Rauchwolke des Vesuv an seiner Hälfte streicht, ist klar durchwärmt; in der Tiefe die Schiffe schwebend deutlich im lauen Aether; die Masten und Segel bei dem Leuchtthurm greifen durch lichte Luft; und wie ist am Vordergrund die sugesonnte Wand des hohen Gebäudes unter dem offenen Blau eine helle Lichtfläche, leicht belebt durch die Schatten einzelner Vorsprünge, und stark abgesetzt von dem noch vom anstossenden Gemäuer, wo in tiefer Beschattung unter niederem Bogen der dunkle Canal hervorkommt. Wie bestimmt ist jeder Fleck, und doch so frei und breit die Wirkung der Massen. Von dünnem Gewölke, das wir über uns vor dem Sonnenschein schweben sehen, fallen leichte Dämpfungen vorn auf einzelne Theile und Gruppen des Strandes. In die Mitte des Golfs aber und hindurch unter Wolkchen und Rauch in den Grund ist volle Klarheit ergossen, und auf so hellem Grunde der hellere Schimmer von einer bewunderungswürdigen Reinheit. Jedem muss an diesem Gemälde die Oekonomie der Palette und leichte Pinselführung auffallen, und sichtbar ist es nur diese einfache Behandlung der Massen, welcher das Bild seine lichtvolle Wärme verdankt.

Gudin ist originell. Seine Töne, die sich zu keiner Vergleichung hergeben, muss man sehen, um sie zu kennen. Die See, Meerluft, Wasserlichter kennt er aus Erfahrung als Seemann, und als Malergenie aus ursprünglicher Empfindung. Die reizende Harmonie, worin er die Erscheinungsmomente verbindet, fühlt man freilich als etwas ganz Eigenes, Ungewohntes, allein das kommt nur daher, weil es überall keine andere Einheit natürlicher Anschauung ausser im beseelten Auge des Menschen giebt, nothwendig daher die Harmonie stets das Eigenste jedes Malers ist. Es gilt dasselbe von dem Rhythmus seiner Wellen; da dieser ja eigentlich wieder nichts anderes ist, als der modulirende Lichtwechsel. Und der ist bei ihm so nachdrücklich und zart, dass das gewiegte Auge unter dem Spiel der Oberfläche noch den Bewegungszusammenhang der tieferen Wasser, wie sie unter den Wellen hinlaufen, mitzuempfinden glaubt. Und wie mannichfaltig ist er in diesem Spiel! Man vergleiche das erhabenbreite Gewoge, auf dem jenes unglückliche Boot so schauerlich vorüberschwebt, mit den sanftbiegebäumten Flathen in dem kleineren

Bilde No. 268. Der Catalog nennt es „Brandung bei untergehender Sonne;“ es ist aber wahrscheinlich bei diesem Bilde nur die Nummer verwechselt und gehört ihm wohl der Titel den die Nummer 267, die ich noch nicht finden konnte, führt, —: An die Küste geschleuderte Fahrzeuge. Denn die Sonne steht noch hoch, die durch Sturmwolken einen so blendenden Schimmer in die wallende Einwölbung anschwellender Wellen legt, und sichtbar ringen die beiden Schiffe, das eine vorn umflutet, das andere tiefer im Bild von einem gewaltigen Schwall übergossen und stark in die Seite gelegt, ringen mit der unbändigen Fluth sich vergeblich ab, von der Küste und ihren Brandungen loszukommen. Die verdunkelte Luft, der lichte, frische Schaum, die stossende Wuth der gepeitschten Wasser, der Kampftanz der Schiffe — mit welcher Kraft ist das gegeben, und welche furchtbare Grazie schwingt sich durch die überall entgegentretende lebhafte Bewegung, durch die Perlenschnüre des Wassers! Das ist ein männlicher Blick in's wilde Seeleben.

Nun aber wollt' ich, dass meine Feder eine Mandoline und meine Dinte ein fliessender Gesang wäre, wenn ich von dem Gemälde schreiben soll, welches derselbe tonreiche Pinsel so leicht hingezaubert hat, dass das schwere Wort nicht nachkommt! No. 271. „Sonnenuntergang“ heisst es, und ist ein Strand im Mondschein: 2 Fuss 8 Zoll breit; das lässt sich wohl sagen; aber die Seligkeit, die in diesem Rahmen dämmert, nicht. Da steht ein Nachen am Strand, und sein Anker liegt platt am Boden, und die flachen Wellen kommen mit verlornen Ringen unter dem Kahn herum in ihren Schlaf auf den ebenen Ufersand heran so stillanschmiegend, so heimlich. Länga dem gerundeten Ufer, an das sie röhren, schleicht ein röthlich grauer Tonstreifen von unbeschreiblicher Sanftheit.

Der hohe Mond, dünnumschleiert, erleuchtet drüben die Küstenhöhen, die im hellen Nachtduft träumen, und von der lichten Schlucht zwischen ihnen und einer Klippe, die thurmartig ragt, fliesst sein Silbergiess über das bläuliche Wasser hervor. An der Klippe, die vor jenem stillen Lichtreich steht, haben Schiffe ihre ruhige Bucht; und noch weiter hinaus, da und dort, schimmert ein Segel fern und ferner. Hochüber geht der Himmel in tiefe Bläue. Eine hingehauchte süsse Ruhe füllt die Scene, und die zwei Fischerbarsche, von welchen der eine auf dem Rand des Nachens vorn hockt, hinter ihm der andere, von innen hervorgelehnt, das Kinn in die Hand des aufgestemmten Armes legt, blicken mit tiefem Behagen in die erleuchtete Nacht. Drinn im Nachen sitzt noch eine Frau beim Licht einer Laterne, vielleicht mit einem Kinde beschäftigt. —

In diesem Bilde ist die feine Rhetorik Poesie. Der so sorgsam wahrgenommene, so zart gehaltene Effekt beschleicht die Seele. Und es rührt auch hier die Durchdringlichkeit der Wirkung von der Vereinfachung der Mittel her. Denn nimmt man das Blau des hohen Himmels aus, welches vielleicht nicht gegenug gebrochen und zu der vorherrschenden leichten Stimmung nicht ganz harmonisch ist: so gereicht die Mässigung der Töne und die Reinheit, in der sie vertrieben sind, zum Erstaunen. Je gelinder die Mondscheibe angedeutet ist, um so wirksamer bleibt das vertheilte Licht; und ausser den wenigen, am rechten Fleck angebrachten Höhungen, ist kein Pinselstrich zu erkennen; es ist nur ein Fluss von Ton in Ton und lässt sich nicht sagen, wo eine Farbe anfange oder aufhöre. Darin unterscheidet sich Gudin von nicht wenigen seiner Mitbewerber, die, umgekehrt, eine besondere Fertigkeit im crassen Nebeneinanderseizen der Pigmente haben, welches gleichwohl, auch wohlberechnet, einen harmonischen Accord gibt. Innerlich aber ist der schöne malerische Geist, den Gudin darlegt, ganz modern. An seinem „Fahrzeug in Noth“ wird ein künftiger Kenner auf den ersten Blick die Epoche lesen, der es angehört, und die Tonhöhen, die Glanslichen seiner Marinen sind in demselben Sinne charakteristisch. Im Licht und im Schwung der Wellen-Bewegung kann le Poittevin nicht mit ihm wetteifern; aber die bedeutende Haltung und wohlgeordnete Verdichtung, die das grosse historische Seestück des Letzteren so bewunderungswürdig macht, erkennt man auch auf seinen kleineren Tafeln wieder. Die Strandscene (551), die wir von ihm haben, ist in der Zusammenstellung und Raumbildung musterhaft. Der Strandfuhrmann oder Packer mit dem Gaul hinter sich und dem Karren hinter diesem, der angehalten hat bei einer Fischerfrau, die mit dem Rücken gegen einen ausser Dienst gekommenen Mast sitzt und Steinbutten vor sich liegen hat; von der andern Seite das kleine Mädchen, das auch schon sein Fuhrwerkchen zieht (das Papierchen vorn in's kindliche Wegengestell gespiest, bedeutet wohl gar ein Segel); wie rund beisammen ist diese Gruppe! wie gut bestimmt sind die Figuren, man mag nun das vogelartige Aufblicken der Sitzenden oder die stämmige Ruhe und versichernde Armbewegung des alten Kärrners, oder den derben Gaul ansehen, der in der Verkürzung deste leibhafter dasteht, oder den naiven Rücken des kleinen aufwachsenden Persönchens. Jedes gehört zum Andern und Alles ist natürlich und im Charakter, ohne eine übertriebene Linie. Ebenso ist das Hols des Mastes der da liegt, mit grosser Tüchtigkeit, aber ohne die geringste Ostentation ausgeführt. Die feuchte Luft, um die wohlgeschlossene Gruppe und der Grund sind für die letztere bearbeitet; grade hinter den oberen Linien der Gruppe ist die Luft etwas gelichtet; der Boden des Strandes, wie er sich an's Wasser hin fortzieht, verhält sich in einer angenehmen Leichtigkeit zur Hauptmasse. Weder durch hohe Ausführung, noch glänzenden Reis oder eingelegtes Interesse macht sich das Bild geltend, sondern durch den guten Styl, der eine beschränkte, aber ächt bildliche Wirkung mit Sicher-

heit und grossem Schein der Unbefangenheit behauptet.

Mehr ein Romantiker im engeren Sinne ist der Chevalier Isabey. Man findet bei ihm mitunter, was unsere Künstler „Todesverachtung“ nennen wenn das Befremdliche oder die Aufopferung von Details, weil entfernt gemieden oder beschönigt zu werden, sich recht gerne sehen lässt. So corrigiren die romantischen Dichter ihre Aufsätze höchst sorgfältig, um den Styl nachlässig zu machen, und besinnen sich sehr auf die unbesonnene Sprache der Inspiration. Isabey lässt sich gelegentlich ein Stück schwarzen Himmel nicht dauern, wenn es ihm einen schlagenden Vordergrund abseitzt, und löst Conturen in ein Gewühl von Tönen, um dem Ganzen seine Wärme oder was immer für beabsichtigte Stimmung zu sichern. Dabei aber zeigen wohl auch Beiwerke Gegenstände des Vordergrunds, dass er aufs Tüchtigste und Schärfste auszumalen versteht, wo es ihm darauf ankommt. — Auf der Ausstellung sind von ihm bis jetzt nur zwei Stücke zu sehen, zwei noch zu erwarten; wir sahen aber schon früherhin sehr interessante Proben seiner geistreichen Manier bei Hr. Sachse. — Das kleinere Bild Schmuggler ihre Waaren bergend erinnert uns an grössere Pendants, die wenigstens mit ihm den romantischen Gegenstand und Handlung gemein hatten; denn behaglich ist alles, was mit Schmugglern zusammenhängt, romantisch. Es ist aber diess Bild in seinem Maßstab und Erfordernis fein und tüchtig behandelt. Das Schiff, das Boot daran, die thätig Ausladenden und Empfangenden, Geräth, Tone, Segel, ist alles vortrefflich aus einem conventionellen Grau und Schwarz heraus in frische Luft und breites Licht geschmuggelt, welches mit tiefer Helle auf dem grossen bräunlichen Segel glänzt, das sich gegen sein Nachbarsegel prächtig abhebt. Stangen, Spitzen stehen vor dunklem Himmel mit starker Klarheit ab. Das Holzwerk ist höchst natürlich. — 456: Das Dampfschiff „London“ im Begriff seine Ueberfahrt zu machen, nimmt verspätete Passagiere auf. (c. 2′ hr.) Hier sind ganz andere Töne, und die Ruhe des vorigen Bildes ist hier nicht beabsichtigt. — Man muss wohl glauben, dass die See ein Proteus sei, wenn man die verschiedensten Färbungen sieht, mit welchen die Marinemaler den Wellen nachlaufen. Blaugrün, orange, dunkelblau, rosenfarb, dunkelgrün, violett — alles kommt vor, gewiss immer mit Grund; hier erscheinen mir die Wellen stärkblau und sogar etwas fettig, so dass ich sie für das Klebemeer des Herrn von Schelmufsky halten könnte, wäre der Schaum, der um die Räder des Dampfbootes und den Kiel aufzischt, nicht so frisch und licht; und das tüchtig rauchende Schiff obwohl es angehalten wird, nicht sichtbar noch im Schuss. Himmel und Atmosphäre sind lebhaft und zusagend getönt; aber ihr Dunkel eben, mit leichtem Roth gestreift, stimmt nicht zur hellen Bläue der Wellen.

Wir haben der Dampfboote noch mehr; eines führt im Ausfluss der Loire bei St. Nazaire, von F. Perrot. Die Farbe der Fluth hier ist uns gewohnter; dem Hafen in den Grund hinein fehlt es nicht an einer gewissen Luftigkeit; aber der Accord von Himmel und Wasser auf dem verdienstlichen Bilde dürfte etwa leichter und minder veranstaltet, die Bewegung bestimmter sein. — Auf grössere Lebhaftigkeit geht Moxin los (623. über 2′ br.) Ein preussisches Schiff an der Küste von St. Malo strandend. Es sind hier viel mässig breite Töne in Aufregung gebracht und auch wieder beruhigt. Die Wogen arbeiten, der Himmel ist stürmisch verhangen, das Schiff im Drang, das Fahrzeug mit rothen Leuten thätig, St. Malo halb verschattet, halb in hellem Licht. Das Ganze ist vielleicht nicht sehr naturwahr; aber zweckmässig geordnet und zusammen gemalt. — Von Dubois hat uns das kleine Seestück (168), welches eine kräftige Frische und im Hervorleuchten der Luft am Horizont eine anmuthige Helle hat, besser gefallen als das grössere Gemälde, das Einfahrt zum Hafen von Calais genannt ist. Wir finden auf dem Letzteren wohl die Farben, die anderen französischen Marinen eine klangvolle Harmonie geben; aber wir finden sie hier nicht gleichsehr zu Tönen ausgebildet und zum Leben der Wahrheit gebracht.

Eine Marine von unserem Krause, die ich in der Nachbarschaft des letzteren Bildes sah, Bollwerk in der Nähe von Havre (508) stach vortheilhaft gegen dasselbe ab, indem seine Wirkung gesammelter, das Wasser bewegter und die Luft an der Seite des Vorwerks heller erschien. Die grössere und höhere Tafel von Krause, Brandung an der spanischen Küste im Königreich Valencia (504) zeigt sein Talent von einer neuen Seite. Während seine Seestücke sonst zum öftern eine kühlfeuchte Luft oder tiefbewölkten Himmel annahmen und in dieser Weise wirksam waren, steht hier der colossale Krystall einer schroffen Klippe in weicher, tiefwarmer, glänzender Beleuchtung eines milden Abendhimmels, dessen Gewölk geröthet und durchschienen ist. Die anbrandenden Wogen reichen in helles Licht, die steilhängende Klippe ist von der warmen Sonne noch unter dem Schatten bespielt. u. Zinnen und Bäume, die aus dem Grunde hinter dem Rücken der Klippe herüberblicken, schimmern durch lauen Duft annuthig in's Auge. — Verwandt in der schönen Beleuchtung und südlichen Farbenstimmung ist das Gemälde von Ed. Agricola (9) Die Sirenen-Klippe, i Galli genannt, bei Capri nach einem Meeressturm (c. 4′ 8″ br.) Noch ist der Himmel der weiten Scene bewölkt und die See in Unruhe, aber um so leuchtender fällt der heisse Sonnenschein in Lichtlagen und Reflexen zwischen durch auf Wellen und Riffe. Er greift so blinkend um die bräunlichen Zacken der Sirenenklippe herum, dass sie verklärt und beinahe durchsichtig erscheinen; Wellenrücken und die Schimmer des aufsprühenden

Schaumes spielen: im Glanz, und die harmonische Klarheit beschäftigt so angenehm das Auge, dass die Empfindung für das Schiff, das unten an der Klippe hängt oder die Gestrandeten, die an ihr hinauf aus der schäumenden Brandung gerettet werden, keine Furcht, keinen schmerzlichen Antheil erleidet. Sie mögen in der reizenden Scene sich vom Schrecken erholen. Schön und licht liegt ihnen Capri, gegenüber mit seinen Kalkwänden und Hochflächen halb unter Sonne halb im Wolkenschatten. Ferner am gerötheten Horizont der unruhigen See ist Ischia sichtbar. Von geringerer Lebhaftigkeit und Kraft ist desselben Künstlers Ansicht von Amalfi, aus der Grotte bei dem Kapuzinerkloster(7), verräth jedoch wohl in der feinen Zeichnung und einnehmenden Farbe dieselbe Hand. Amalfi, diesen hängenden Garten, diese himmlische Stadt, oder wieso ll man das reizend emporgebaute Panorama nennen, sahen wir auch vor zwei Jahren von Ablborn von einer andern Seite, aber ebenfalls sehr glücklich aufgefasst. Hier bildet der weite Bogen der Grotte einen günstigen Rahmen für die Perspektive des terrassirten hohen Uferabhanges und den lichtbestreiften Spiegel der See. Das Kloster hat man über sich, in der Anschauung aber von dieser Grotte aus fühlt man das Obliegenheit, dass in einer solchen Gegend der Naturdienst nie ganz ausgehen kann, und noch immer das Angesicht, das die Erde hier beut, die jungen Mienen alter classischer Phantasie trägt.. — Weil es demselben Himmelsstrich entnommen ist, mag hier das Gemälde von I. Th. Goldstein erwähnt werden (241) Ansicht des Aetna von der Südwest-Seite. Fluss und Blumen, die belebte Brücke im Morgenlicht, die Thäler hintereinander, über welchen der beschneite Feuerberg sich erhebt, könnten mehr malerische Fülle entwickeln; wenn sie weniger mit süssen Glokkentönen vorgetragen wären. Es hat aber auch diese Behandlung ihre Freunde. Solche Manichfaltigkeit des Dargebotenen gehört unstreitig mit zum Unterhaltenden einer Ausstellung. Zahlreiche Souvenirs südl. Prospecte und Küsten hat der hiesige Maler W. Brücke ausgestellt (136 — 74). Sein freundlicher Pinsel ergeht sich in der Heiterkeit der Erinnerung an dortige Naturscenen und in der arglosen Unbefangenheit auch des Lebens und Treibens des Menschen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten

über das Städel'sche Kunst-Institut (zu Frankfurt am Main) durch die Administration desselben veröffentlicht im August 1836.

Nach dem Wunsche des Stifters dieses Institutes, Johann Friedrich Staedel's (gest. d. 2. December 1816) sind im laufenden Jahre zum ersten Mal diese Nachrichten (8 S. in gr. 4) erschienen, welche von dem Fortgange und den Wirkungen desselben Kunde geben. Verschiedene Umstände, unter denen besonders ein Prozess mit den Städel'schen Intestat-Erben hemmend einwirkte, waren Ursach, dass bisher noch keine Nachrichten der Art mitgetheilt werden konnten. Erst seit wenigen Jahren, nach Beendigung des genannten Prozesses, hat das Institut seine volle Thätigkeit zu entwickeln begonnen. Wir geben im Folgenden einen Auszug aus diesen mannigfach interessanten Nachrichten.

Die Administration des Instituts wird durch eine Gesellschaft von fünf Männern gebildet. „Die Aufgabe dieser Administration musste dahin gerichtet sein, nächst der sorgfältigsten Verwaltung der Stiftungsfonds, tüchtige Männer vom Fache zur Lehranstalt, und zur Unterstützung im Allgemeinen sowohl, als insbesondere in Fällen, wo es auf technische Kenntnisse ankommt, zu berufen, sich selbst aber vorzubehalten, die Anstalt von jeder einseitigen Richtung in dem Kunststreben und der Kunstliebe zu bewahren, und jeden ächten Zweig der Kunst, von welcher Art er sein möge, anzuerkennen, damit die Anstalt in ihrer allmähligen Ausbildung die verschiedenartigsten Talente anrege, und vorzüglich dem gebildeteren, ausgezeichneteren Geschmack durch ausgezeichnete Leistungen Befriedigung gewähre."

Die Kunstschule des Instituts steht seit dem J. 1830 unter der Leitung des Malers Philipp Veit, nachdem Fr. Overbeck in Rom den Antrag zur Uebernahme derselben abgelehnt hatte. Hr. Veit ist zugleich Direktor der Gemälde-Gallerie. Die Kunstschule zerfällt in die Lehrfächer der Malerei, Sculptur und Architektur, in welchen der Elementar-Unterricht vom höheren Unterricht gesondert ertheilt wird. Am Elementar-Unterricht nehmen Handwerker gemeinschaftlich mit jungen Künstlern Theil, und es ist somit zu hoffen, dass eine solche Einrichtung in der Zuknuft die erfreulichsten Erfolge für eine durchgreifende Bildung des Geschmackes zeigen wird. „Der patriotische Stifter unserer Anstalt scheint vorausgesehen zu haben, von welcher Bedeutung für das Wohl seiner Vaterstadt die Entwickelung technischer Fertigkeiten und künstlerischen Geschmacks unter denjenigen Handwerkern werden würde, deren Gewerbe in einiger Beziehung zu den Künsten steht. Zum Theil also wohl deshalb, und zum Theil auch weil der Künstler seine Laufbahn früh beginnen muss, ohne dass

man dagegen schon aus einer in der Jugend zur Kunst hinneigenden, oft nur oberflächlichen Richtung mit Sicherheit auf wirkliches Künstler-Genie schliessen könnte, so dass eine frühzeitige definitive Bestimmung zur Kunst oft noch mehr als eine völlige Abweisung zu bedauern sein würde, — aus diesen Gründen scheint Städel, obwohl er ein eigentliches Kunstinstitut hauptsächlich begründen wollte, die Errichtung einer Lehranstalt verordnet zu haben, welche in ihren ersten Stufen einen für Künstler und Handwerker gleichmässigen Unterricht zu gewähren hätte. Erst nach durchgegangenem Elementarunterricht, wenn sich nach der Lehrer Zeugniss entschiedenes Künstlertalent zeigt, soll daher in unserer Lehranstalt der eigentliche Kunstunterricht beginnen, der sich mit Arbeiten unter den Augen des Meisters und neben ihm zu schliessen hat." — Ausser einigen anderweitigen Vergünstigungen wird dann noch erwähnt, dass einige als besonders talentvoll ausgezeichnete Kunstjünger zur Fortsetzung ihrer Studien im Auslande Unterstützungen erhalten haben oder noch erhalten.

Zum Locale des Instituts wurde ein bedeutendes Gebäude angekauft, welches, nach vorgenommenen Einrichtungen und Anbauten, genügenden Platz zur Entfaltung der verschiedenen Zwecke des Instituts gestattete.

Die vom Stifter hinterlassene Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen bildet eine öffentliche Gallerie, welche im Verlauf der Zeit (zum Theil schon vor dem Beginn des erwähnten Prozesses) durch sehr werthvolle Erwerbungen, namentlich auch durch eine Sammlung von Gypsabgüssen der vorzüglichsten Antiken, erweitert worden ist. „Durch Uebereinkunft mit dem Vorstand des löblichen Museums wurden die im J. 1807 von dem Fürsten Primas und Gross-Herzog von Frankfurt aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern dieser Anstalt verehrten, und ausschliesslich aus der altdeutschen Schule herrührenden Bilder schon im J. 1824 in unseren Sälen aufgestellt, und noch jetzt bilden sie, so lange es der Raum gestattet, einen Theil der Gallerie des Instituts." — Ebenso hat die Administration Sorge getragen, ihre Sammlung auch durch Werke der gefeiertsten Meister unserer Zeit zu bereichern. An der Ausführung bedeutender Aufträge wird eifrig gearbeitet; auch ist Hr. Direktor Veit schon seit längerer Zeit mit Ausführung grosser historischer Bilder al fresco in einem besonderen Saale beschäftigt. — Die Kupferstichsammlung und Kunstbibliothek steht an bestimmten Tagen der Benutzung des Publikums frei. Aeltere, weniger allgemein verbreitete Kupferstiche, so wie Handzeichnungen werden in Rahmen unter Glas in den Zimmern der Gallerie aufgestellt, und damit in der Regel alle 14 Tage gewechselt. Um den Kunstfreunden Gelegenheit zu geben, davon noch mehrere kennen zu lernen, ward die Einrichtung getroffen, den Abend eines Wochentages im Winter Kupferstiche im Zirkel zu zeigen, und gebundene Kupferwerke der Bibliothek vorzulegen. Da es nicht möglich ist, an der auf diese Weise veranstalteten Kunstbeschauung ein grosses Publikum Theil nehmen zu lassen, so konnte keine öffentliche Bekanntmachung darüber ergehen, sondern man beschränkte sich, die bekannten Kunstliebhaber und Künstler davon zu benachrichtigen, und sie zu bitten, diejenigen Personen, welche daran Interesse finden, zu jenen Besuchen einzuführen.

Ausserdem wurden von der Administration besondere Locale zur Ausführung von Kunstwerken oder zum Copiren der besseren Bilder der Gallerie (letzteres an den nicht öffentlichen Tagen auf der Gallerie selbst) eingeräumt. Es ward für öffentliche Ausstellung bedeutender Kunstwerke in den Sälen des Instituts Sorge getragen, dem Frankfurter Kunstverein ein eigner Saal im Nebengebäude zu freier Benutzung überlassen und endlich wurden 50 Actien dieses Vereins unterzeichnet.

Kunstnachrichten.

Am 12. September wurde zu Osnabrück das kolossale Standbild Justus Möser's feierlich enthüllt; die lebhaftesten Gefühle der Begeisterung für den Gefeierten und für den Künstler, Hrn. Friedrich Drake aus Berlin, nach dessen Modell das Standbild gegossen war, thaten sich hiebei in mannigfacher Weise kund.

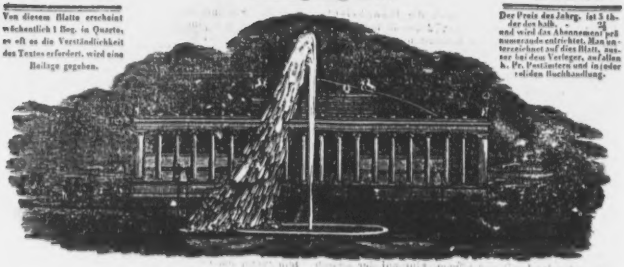
Am 24. September starb zu München der Inspektor der Königl. Erzgiesserei, Hr. Stiglmair.

Gedruckt bei J. G. Bräuschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 42. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. des halb. — 24 und wird das Abonnement pränumerando entgegen. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, sowie in allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 15. September 1836.)

Landschaft.
(Fortsetzung.)

Ich bitte wegen dieser Abschweifung um Verzeihung und kehre zu unsern französischen Gästen zurück. Nachdem wir sie auf und an dem Meere kennen gelernt, ist es Zeit, mit ihnen auch das Land zu betreten. Der erste, den wir hier treffen, muss, der Chronologie nach, der verdienstreiche Berlin sein. Die Ansicht von Cortona (Nr. 68 c. 4' hr.) die er uns giebt, repräsentirt eine ganze Classe französischer Landschaft, deren gerühmter Vertreter einst Berlin war. Wir sehen hier die Vorzüge, und auch Mängel der akademischen Landschaft, die freilich nicht mehr modern ist. Die Composition ist schön. Der Fluss, der in's Bild hineingeht, schlingt sich durch ein malerisches Thal. Auf der einen Seite das breitere Ufer, diesen Wiesenwalle zum Hügel und seiner Krone von Gebäuden ansteigt; auf der andern der Waldabhang und nah über dem Wasser der berechnete Weg zwischen den vorderen Bäumen; im Fernen über den grünen Höhen höheres, lichteres Gebirg; blauer Himmel, sanfte Wolken, mässige Spiegelung im blauen Wasser. Ein wesentlicher, wohlgegliederter landschaftlicher Körper. Wahr ist, dass Gebüsch und Kräuter und die Bäume, des Vordergrundes nur conventionell behandelt sind; hohe Naturwahrheit ist nicht da; aber ein natürlicher Gepuse nichts destoweniger; die Gründung und Auslandung des Raumes ist wohlthätig; und auch durch die Färbung geht eine gleichartige Empfindung idyllischer Ruhe. Wenn diese Landschaft kein Spiegel der jetzigen Phantasie, keine Labe für ihre Spannungen sein kann, wenn sie aus der Mode ist; so möcht ich doch behaupten, dass sie jederzeit dem Unbefangenen angenehm sein, und, wegen des guten Verhältnisses ihrer Ansprüche mit der Leistung, nie missfällig werden kann. — Verwandt

der akademischen erscheint auch die französische Landschaft von Gué, (Nr. 272. 2 — 3' br.). Es ist ihr gegenüber die richtige Bemerkung gemacht, dass sie nichts von der glänzenden, nach einem bestimmten Effect hinstrebenden Manier zeige, die man den französischen Künstlern noch immer ohne Ausnahme zuschreibe. Allerdings gehört Gué, wenn ihn auch diese Landschaft nicht von jeder Seite kennen lehrt, nicht zu den Romantikern, sondern zur älteren Schule. Auch erhalten sich in Paris sehr manichfache Richtungen nebeneinander. Das Moderne aber ist dort Romantik und ein geistreicher Naturalismus, und diess die Sphäre der frischen, dieser Zeit eigenen Bewegung. Auf eine bestimmte Wirkung ist indessen auch diese Landschaft von Gué angelegt, und, wie mich dünkt, fein empfunden. Der dichte Baumgang auf der einen Seite des Vordergrundes, diese den Weg überbauenden Buchen, zu ihrer linken begränzt von einem Erdwall, über den die Dächer eines Dorfes hervorschauen, bilden einen ungezwungenen und wirksamen Contrast mit der offenen Flur auf der andern Seite, die nah ein Bach queer durchzieht, an dessen Ufer ein Reiter sein Pferd einwärts lenkt, und die sich in tieferen Niederungen fortsetzt. Eben so schön wirken, hinter den Schatten der hohen Baumgruppe vorn, die Streiflichter, die in ihrem Inneren auf den Boden des Weges hereinfallen. Und von reizender Leichtigkeit sind die durchleuchteten und überdufteten Wipfel, die sich im Mittelgrund an die äussere Seite des Gehölzes anschliessen. Obgleich der Baumschlag mehr stylisirt als naturtreu ist: haben doch Massen und Stimmung, Terrain und Vegetation einen naturgemässen und zugleich poetischen Charakter. Es ist gebildete Handhabung und eigener Sinn in dieser Landschaft.

Ein Uebergänger von der akademischen Landschaft zur modernen ist Coignet, was, wär es nicht sonst bekannt, das grosse Gemälde, das uns hier erfreut, die italienische Gegend (Nr. 128. c. 5'br.) bezeugen kann. Es vereinigt die gefälligen Gegensätze der räumlichen Composition und Farbenabstufung geordneter Gründe mit jener körperlichen Nähe des Vorgrundes und einleuchtenden Gegenwart des Anblickes, die der jetzige Geschmack verlangt. Die kräftige Piniengruppe vorn zu unserer Rechten, umgriffen von einem Bach, indem sie jenseits in verwandelter Stimmung sich fortsetzt, lässt uns rechts hinaus, auf das Meer, links über den Bach und seine Ufermatten auf einen Hügel, an dem ein Kloster lehnt, und an ihm vorbei in eine Gebirgsschlucht blicken, deren Eingang ein Aquäduct überspannt. Darüber im Fernen erheben sich Schneeberge. — An diesem reichen und entwickelten Bau der Scene, der belebenden Vertheilung der Vegetation und zweckmässigen Staffage des Vorder- und Mittelgrundes erkennen wir die rühmenswerthen Züge der classischen Landschaft. An der Stärke des Lichtes und tüchtigen Unterscheidung der Formen und Töne giebt sich das Studium des Wirklichen und die lebendige Auffassung des jüngeren Geschlechtes zu erkennen. Man kann sagen: blickt man auf die vielen Momente des Ganzen, zumal solche, die man, wie Schneegebirg und Meer, nicht oft zusammen denkt; dass das Ganze doch merklich componirt sei. Man muss aber zugleich sagen, dass die Fülle durch eine treffliche Breite des Vortrags vereinfacht und durch lichtvolle Ausführung ganz zugänglich gemacht sei. Verbunden ist damit eine wohlthätige Freiheit vom Kleinlichen, wie vom Ueberwürzten; was uns beides der jetzige Naturalismus nicht selten zumuthet. Aber stellen sich nicht im Vordergrunde Stämme und Erde, Gestein und Wurzeln greifbar, nicht Wasser und Wipfel nahegehend, nicht das sonnige Grün des Mittelgrundes in warmer Tiefe und alle Farben-Intervalle ebenso lebhaft, als edel dar? Ich liess mir sagen, so nah am Wasser würden Pinien nicht gefunden; auch müssten sie, um so alt und gebräunt, wie diese hier vorn, sein zu dürfen, von höherem Wuchse sein. Allein wenn ich sie ansehe, vergess' ich doch, dass sie gemalt sind. — Sie sind einmal da, und so, wie sie da sind, mit Tönen und Grösse in gutem Verhältniss zu dem Ganzen; dem sie angehören. In gleichem Sinne macht sich das ganze Bild durch seine hohe und natürliche Klarheit für die Empfindung geltend.

Wenn wir uns nun von diesem Coignet zu Watelet wenden: so ist das fast ein Uebergang wie von einem Calderon'schen Stück zu einem Charakter-Masken-Lustspiel, einer commedia dell'arte. Dort eine reiche Composition, durch einen gewissen vornehmen, gleichartigen Styl vereinfacht; hier eine beschränktere Zusammensetzung, bereichert aber durch eine höchst mimische Darstellung. Dort scenische Würde, jedoch genähert durch wirksame Affecte; hier bunte Kleidung, worin aber die natürlichsten Blicke und Gegenblicke einander ansehn. Dort angenommene Motive: hier eine handfeste Situation. Dort Empfindsamkeit: hier Vitalität. Und auch das hat Watelet's Malerei mit der Masken-Komödie gemein, dass sie feststehender Hauptmittel sich bedient, und in verschiedenen Werken dieselben Gegensätze, mit demselben Witz aneinandergerückt, in gleichen Farben wiederholt. Wie man in jener Komödie schmerzloses Unglück und überraschendes Glück sicher zu erwarten hat: so in seinen Bildern starke Bewölkung und Rauch oder Schaum bei hellem Licht, trauliche Scene, muntern Reflexen; und den lustigen Gefahren Harlekins entspricht ganz die ergötzliche Drangsal seiner Regen-Schauer. Wie diese Lustspiel oder die verwandte Pantomime uns stets dieselben Charaktere vorführt, den tölpischen, dummklugen Diener, den neckischen, unüberwindlichen Liebling, den grämlichen, reichen, betrogenen Alten: so stehend sind in dieser Landschaft die alt-bastanten Häuser und pastösen Ziegeldächer mit Rauchfängen, das Rauchwasser an Mühlenrädern schäumend, oder rieselnd und plätscherd von Wind und Wetter über Strassensteine ge-

fegt, das alte Holz, Planken, Blöcke, Balken, am oder im Wasser, nebst den ähnlichen Bäumen, umnebelten Fichten oder diesen Buchen, deren zerpflückte welke Blätter Wind und Regen zerführt. Kanalstrassen oder Wassermühlen sind Watelet's Bühnen; ein Theil des Wohn-Costüms und der natürlichen Decoration kommt in beiden gleichartig vor; aber Watelet ist ganz zu Hause in dieser witzig zusammenstaffirten Welt, macht das Auge des Beschauers ganz darin einheimisch. Er sättigt den Blick mit greifbarer Wirklichkeit und erfrischt ihn mit lebhafter Würze.

Ein Mühlbach ist es auch diesmal und eine Kanalstrasse im Regen, was die Ausstellung ihm verdankt. Jener hat viel Familienähnlichkeit mit Aquarellen, die wir von demselben Künstler sahen, auch mit dem grösseren Bilde, welches dem vorigen Salon eine damals ganz neue, mit Recht allgemeinbewunderte Zierde war. Das Regenstück stimmt in der ganzen Instrumentirung und allen Haupttönen mit einem bei Hr. Sachse im vorigen Jahre gesehenen. Allein die statarischen Momente sind doch mit derselben Lebendigkeit variirt, mit demselben Sinne für Wahres und Treffendes durch eigenwirkliche Nüancen von Frischem glaublich gemacht. — Der Mühlbach auf jenem kleineren Bilde, (1001 — g. 9″ br.) Gegend in der Normandie, treibt die Räder zweier Mühlen, der oberen in der Mitte des Bildes, der unteren an der entgegengesetzten Seite am Vordergrund. Oberhalb geht eine Schleusse in die Queere; dahinter stehen noch ein Paar Gebäude unter'm Abhang. Von beiden Seiten ragen grüne Anhöhen herein; hier mit Fichten im Morgenquasm; drüben am Vordergrund dunkles Laubholz; auf dem Hügel in der Mitte des Grundes ein Dorf; blauer Himmel über den feuchten Händen. — Auch hier sind es die Mauerwände und Holztöne in ihrem Farbenconcert mit Wasser und Licht, die Dächer gegen dunkles Grün und neblichten Grund abgesetzt, die Schornsteine im Spiel mit Luft und Sonnendämpfung — es ist dieser natürliche Humor, der luftförmige, der tropfbarflüssige und incrustirende, der das Bild ausmacht. — Härten, von welchen es nicht ganz frei ist, sind mit viel Verstand dem Gefühl wieder abgerungen durch ein frischrothes Tuch an gewesener Wand, ein Streiflicht auf trübem Kreit, einen Sonnenschein, der in den Zwinger zwischen der Hinterwand der oberen Mühle und dem Nebengebäude sich hinein verliert. Zehn Schornsteine kann man zählen; in den vordern Räumen zwei ruhige, drei bläulich- und weisslich rauchende und einen, der bräunlich schmaucht; von vier ferneren, auf dem Dach im Grunde, lassen auch zwei ihre Morgenäulchen steigen. Gediehtes Zimmerwerk an den Häusern, Bögel- und Winkel-Verschläge, Stein und Holz, überwässert und angefeuchtet, darf nicht fehlen. So stellt sich in Dämpfen, Feuchtigkeits-Niederschlägen, Anrustungen, Oxydationen ein chemisches System des Daseins vor Augen. Menschenwerk und Natur reichen im stillschweigensten Einverständniss ineinander. Das Wasser war schon für diese Räder bestimmt; diese Bestimmung war es, die der Menschen Häuser so nah heranzog; und diese Gebäude, in welchen der Mensch die Statik und Hydraulik der Natur sich vertragspflichtig gemacht hat, zeugen hinwieder mit Hauchen und Flecken, mit Schimmern, Ueberzügen und Verfärbungen von der ungeheissenen Thätigkeit, welche die Natur an dieser kleinen Schöpfung, die der Mensch in sie hineingeschaffen hat, gleichsehr übt und mit gleicher Nothwendigkeit fortübt. Das ist diese Innigkeit der Natur, mit welcher sie dem Menschen seine statischen Werke hält und anzagt, seine mechanischen treibt und abnutzt. Darum sieht ein Gemäuer mit seiner Angrünung vom freundnachbarlichspielenden Wasser, Zimmerwerk mit der zweiten Rinde, wie sie Qualm und Witterung dem längstgeschälten Baume gaben, ein Ziegeldach von der Sonne vieler Tage, vom Wetter vieler Nächte bunt umgemalt, so interessant aus. Denn das Auge fühlt, dass all diese so zufällig erscheinenden Töne und scheinbar so zufällig zusammengekommenen körperlichen Farben nur von den nothwendigsten und einfachsten Gesetzen diese Verbindung und diess Spiel der Unterschiede in stiller Zeit und stetiger Erfahrung erhalten konnten.

Watelet ist recht der Maler des Einflusses, den die Elemente mitten in die Menschenwirthschaft hinein behaupten. Darum muss immer ein Fluss durch seine Bilder gehen, ein sichtbarer Arm der freien Natur; daran aber müssen Häuser und Dämme sein, Naturstoffe, die der Menschenbedarf gemodelt hat; und ob nun Räder an diesen Gebäuden sausen, oder von Geländer und Stangen gefärbte Tücher herabhängen: diese, wie jene, und die Wasserfahrzeuge, wie die Holzwagen sind allemal vertrauliche Bescheinigungen des alten und immerwährenden Verkehrs zwischen der freien anzünftigen Natur und den Absichten des ökonomisirenden Menschen. Diese obligate Natur aber, ausser dem stetigen Geschäftsgang, in welchem sie den Menschen seinen Tag helle macht, seine Mühlen treibt, seine Wolle wäscht, seine Materialien, wie es Watelet so augenfällig darstellt, liefert und antiquirt — ausser dieser regelmässigen Theilnahme am Werktag des Menschen, hat diese obligate Natur auch noch ihre Sprünge, Einfälle, elementarische Launen. Diese fallen vollends angebeten in's menschliche Getreibe hinein, und machen, nach uralitem und nie verjährendem Recht, einen Scandal mitten in die Civilisation hinein, der keine Vernunft anerkennt und keine Polizei fürchtet. Und das stellen die Regenbilder von Watelet dar. So Nr. 1000: ein französisches Städtchen bei einem Gewitterregen (über 2′ br.). — Sieht man auf dem Fluss, der aus der Tiefe des Bildes hervorkommt, die stationirenden Frachtkähne und dicht an seiner Linken die Häuser-Reihe, unter der noch vorn ein Mühlgraben in den Fluss mündet: so hat man an jenen Fahrzeugen, den Brückchen, Stangen, Tüchern, der ganzen Bauart der Wasser-Gasse sogleich den Eindruck eines

gewerbthätigen Städtchen. Die Feuerleuchtung einer Schmiede in dem Haus vorn über dem Wasser bestärkt diesen Eindruck. Hoben dann zu unserer Linken die breite gepflasterte Fahrstrasse am Fluss hinauf erinnert, dass auch hier Menschenverkehr und Handel der natürlichen Anziehung des Wassers gefolgt sind. Allein diese von unten so menschenfreundliche Natur und das Wasser, das im Kanal so vertraulich daherfliesst, zeigt sich von oben ziemlich unfreundlich und schüttet sich mit ungenirtem Eigenwillen auf die einträchtige Scene als Regensturm aus, der über die Alltagsphysiognomie der Gasse eine ausserordentliche Erfrischung und auf die Wanderstrasse eine muthwillige Störung der Reisebequemlichkeit ergiesst. Die Kutsche da einwärts auf der Strasse zieht mit ihrem verschleierten Rücken in einer ansehnlichen Beströmung dahin; vorn in gleicher Richtung der Wandersmann mit dem Ranzen, unter seinem rothen, chinesischausgeschnittenen Paraplnie sich am Stock fortruderad, schreitet zwar mit einem gewissen Stoicismus aus; könnten wir ihn aber von vorne sehen, so würde sein Gesicht schwerlich viel Wohlbehagen verrathen. Für zwei Andere hat sich zum Glück hier unter den Buchen, die am Wasser stehen, ein Zeltdach aufstecken lassen oder vorgefunden, um darunter den ärgsten Schauer zu verpassen. Der Herr, der unter diesem provisorischen Schutzdach sich im Mantel zusammennimmt, mag wohl ein Musterkarten-Reiter sein. Sein Schimmel mit Sattel und Mantelsack fand im Zelt nicht mehr Raum und stationirt nebendraussen geduldig im Regen. Der Geleiter des Herrn, der mit ihm untergetreten und im Kamisol und Mütze schlechter verwahrt ist, sucht sich die kühle Masse des passiven Stillstehens im monotonen Geräusche etwas kurzweiliger zu machen, indem er mit einem Hund, der auch von der Gesellschaft ist, ein Gespräch anknüpft, und ihn ein wenig mit der Gerte kitzelt, vielleicht auch abhält, sich in der Nähe zu schütteln, was namentlich auffallen müsste. Unterdessen giesst es fleissig herab, wäscht die Kühne im Fluss, deren Tünche eine merkliche Auffrischung annimmt, überträuft den Wipfel der grünen Buche, verschwendet die welken Blätter der nebenstehenden, plätschert übers Pflaster und schwellt die Pfützen an. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Lachen für den, der sich nicht eben die Füsse drin nässt, vom angenehmsten Farbentone sind, dass die dunkelrothen Dächer, der grüne Fluss, die in sich leuchtende Schmiede unter dieser, zugleich höhenden und dämpfenden, flüssigen Ueberschleierung interessante Nüancen gewinnen. Zudem ist der Regen über dem Wasser im Hintergrunde, wo noch schattenartige Fahrzeuge, Gebäude sich andeuten, heiter durchsonnt, und so endigt die Perspective des neptunischen Bildes in einer tiefen, lichtvollen Nässe. Je leibhaftiger die Örtlichkeit sich darstellt, Wohnseite und Landstrasse geschildert sind: um so geistreicher giebt sich die Einwirkung der natürlichen Taufe zu fühlen. Und es muss ergötzen, zu sehen, wie all' die Rieselbäche, Sprüttstropfen, Tümpel und Sturzwasser, die in der Wirklichkeit eine fatale Schnupfen-Atmosphäre machen, mit Liebe vom aufmerksamsten Auge aufgefasst, wie sie von einer und derselben muntern Palette naturtreu hervorgebracht, wie sie ohne Gefahr blos der vergnüglichen Erkenntniss dargeboten sind.

S.

(Fortsetzung der Landschaft folgt.)

Historienmalerei.

Die Kunst schreitet voran! Es ist nicht mehr wie vor zehn Jahren, wo man ehrerbietig vor den durchdachten Werken weniger Meister stand, welche in dieser oder jener Richtung sich auszeichneten, und bemüht waren eine Schule zu bilden, welche in ihren Gliedern tüchtig wäre die errungenen Vorzüge weiter auszubilden und zu erweitern; wir sehen nicht mehr die der öffentlichen Kritik mit Zagen oder Hoffen übergebenen Erstlinge junger Künstler, deren höchster Ruhm es war, die Schule ihrer Lehrer würdig zu vertreten; wir brauchen nicht mehr mit ihnen zu zagen, ob dieses Bild, das mit vieler Freude entworfen und mit viel Noth und Mühe vollendet ward, auch die billige Anerkennung finden werde, welche Talent und Fleiss zu erwarten berechtigt sind. Seitdem ist die Kunst sehr vorangeschritten: es giebt nur noch Meister und Dilettanten, und nur noch Dilettanten schmeichelt es, als Schüler dieses oder jenes Meisters im Catalogo zu figuriren. Von ihnen kann aber billig hier nicht die Rede sein. Wir haben es also nur mit Meistern zu thun. Nur Meisterwerke sehen wir auf der Ausstellung, und ihr Werth gegen einander richtet sich nach dem Tagescourse und dem Agio, welches dieser oder jener Banquier dafür offerirt.

Wenn wir von Meisterwerken reden, so darf natürlich von Technik nicht mehr die Rede sein; diese ist jetzt so vollständig in unserer Gewalt, dass wir den bisherigen Zwang endlich bei Seite setzen, und anfangen dürfen Fehler zu malen; und was die Idee betrifft, so ist sie unsere geringste Sorge — nur gut vorgetragen und es wirkt.

Also Wirkung! Siehe da das Ziel, welches wir in diesen bedeutungsvollen zehn Jahren fast erlangt haben. Und werden wir es bald erlangen, und dann endlich am Ziele sein? Vor zwei, vor vier Jahren glaubten wir uns demselben gleichfalls nahe, und heute scheinen uns die Werke jener Zeit noch sehr fern von dem hohen Standpunkte zu sein den wir jetzt erlangt haben.

Doch war sie schön, jene Zeit der unbefangenen Kunst, wo der Künstler noch vorzugsweise für sich selbst malte, wo er nicht fragen durfte: gefällt dies, gefällt jenes, wird dieses meinen Ruhm begründen, werd ich endlich hiermit imponiren! Jene schöne Zeit, wo noch die eigene Lust den Jüngling trieb, den Gestalten, welche gaukelnd seine Phantasie umschweb-

ten, Form und Farbe zu verleiben, wo er sich aus dem eigenen Jammer und Elend hinaus glücklich fühlte mit Heroen und Patriarchen zu verkehren, mit ihnen zu leben, zu lieben und zu sterben. Freilich werden seine Bilder jetzt viel besser bezahlt, und er kann sehr anständig leben, und braucht sich auch gar kein besseres Leben zu wünschen. Und wenn er nur für andre solche glückseelige Menschen wie er ist die auch ihr sehr gutes Auskommen haben, immer Bilder aus ihrer glückseeligen Umgebung malt die ihnen gefallen müssen, so hat er auch noch hinreichend Masse das Misère solcher Leute zu malen die nicht so glückseelig leben wie er und sein kaufender Kunstfreund. Und wenn er es nun gar so weit bringt dieses Misere recht schrecklich und rührend zu malen, so können sie sich doch beide alle Tage recht innig darüber freuen, dass man dergleichen Elend nur im Bilde mit durch zu machen braucht.

Jedoch wir selbst lassen uns von der Richtung unserer Zeit bewegen ihr voran zu eilen, und das als schon völlig erlangt darzustellen, was sie so eben im Begriffe ist zu erlangen. Dass sie es bald dahin bringen könne, wer kann daran zweifeln? Aber noch ist sie nicht am letzten Ziele, noch giebt es Künstler, wenn auch wenige, die beseitigt oder umgewandelt werden müssen, wenn die Naturseele triumphiren soll; noch giebt es eine Schule, welche, wenn auch nur in einigen Gliedern sich entgegenstellt, und wir dürfen uns freuen, dass auch die diesjährige Ausstellung unter ihren fast zweitausend Kunstwerken nicht gänzlich der Historienmalerei entbehrt.

Bendemann.

Jeremias auf den Trümmern Jerusalems dürfte nur wenigen bisher noch unbekannt sein, seit wir durch die Gnade Sr. K. H. des Kronprinzen, die Freude hatten, dieses Kunstwerk mit der Ruhe und Abgeschlossenheit zu sehen, welche uns erst ganz die Intention des Künstlers erschliesst, und uns einführt in den einfachen aber grossartig dargestellten Gedanken, der dem Bilde zum Grunde liegt. In wenigen Figuren sehen wir hier den ganzen Jammer eines Volkes, das Gott sich zum Erbtheile erwählt hatte, dass es allen Völkern der Erde voranstehe, das nach seinen alten Verheissungen herrschen sollte so weit der Erdkreis reicht. Unter dem milden Scepter seines Königes sollte ein ewiger Friede alle nahen und fernen Geschlechter, wieder zurückführen zu der Erkenntniss des einigen wahren Gottes; und Jerusalem, der Ort den sich der Herr zum Heiligthum auf Erden erwählt hatte, dass sein Name daselbst herrlicher erscheine denn anderwärts, sollte erhöhet werden über alle andre Städte und der Berg Zion herrlicher denn alle andere Berge!

Doch das Jerusalem, welches wir hier sehn ist sehr ferne von jenen lieblichen Bildern der Erwartung. In seinen fleischlichen Erwartungen war Israel übermüthig geworden, und nach Gottes hohem Rathschlusse sollte erst vieler Jammer den Nacken dieses halsstarrigen Volkes beugen. Da sehen wir die Stadt wüste und rauchend in ihrer Zerstörung, wie der Prophet es oftmals verkünden musste, und niemand wollte es ihm glauben. Alles was kräftiges Volk in der Stadt war, ist gestorben oder weggeführt zu fremde Knechtschaft. Nur wenigen ist vergönnt zu bleiben und zu sagen: „Dies war Jerusalem die Stadt des lebendigen Gottes," und auch von ihnen werden nur wenige den künftigen Geschlechtern von der Herrlichkeit des Tempels erzählen können. Denn ihre Kinder sind gestorben oder werden bald in den Armen ihrer Mütter verschmachten, und welche übrig bleiben haben nicht Vater noch Mutter noch Geschwister. Doch wohl ihnen so sie wissen, dass kein ferneres Leid die Gelichten treffen wird, während die Andern der harten Knechtschaft Ketten tragen müssen, und von einem Tage zum andern, neuen Jammers warten, das über das ganze Volk und die Einzelnen kommen möchte.

Dies grosse bittre Elend sehen wir hier in seiner vollen Grösse vor uns. Kein Glied ist mehr gesund unter diesem elenden Volke. Ein Jeder glaubt, der höchste denkbare Schmerz habe sich endlich an ihm erfüllt. Keine bange Ahnung künftiger Leiden ängstet die Einzelnen mehr: es ist endlich erfüllt, was ihnen lange zuvor verkündet ward, und sie in ihrem Wohlleben nimmer glauben wollten. Das Maass des Elends ist voll, es ist endlich hereingebrochen mit seiner ganzen gewaltigen Macht, und ein Jeder fühlt die harten Schläge, welche ihm das innerste Herz zerschneiden.

Nur eine Gestalt unter ihnen bebt nicht; das eingebrochene Unglück konnte die Kraft dieser Glieder nicht brechen noch den inwohnenden Geist zu Boden drücken. Und doch litt der Prophet unendlich mehr denn alle die Anderen. Seit vielen Jahren schon sah er das einbrechende Unglück im Ganzen und Einzelnen voraus. Der Jammer um die Sünde seines Volkes frass ihm das Herz; er musste die Strafe verkünden um wo möglich das Elend durch die Busse der Sünder noch abzuwenden — aber wer hörte seiner Predigt! Verspottet ward er und gestraft für sein wie man sagte, unpatriotisches Erfrechen. Jetzt ist nun wirklich der traurige Tag eingebrochen, und so viel auch die andern leiden, er leidet mehr. Ein Jeder trägt und fühlt sein eignes und der Seinen Elend, er aber das Seine und der Andern, der ganzen Stadt und seines ganzen Volkes zugleich. Aber bald wird er sich erheben von den Trümmern, die jetzt seine einzige Stütze scheinen, schon kaufte er den Acker zu Anathoth zum Zeichen, dass die Weissagungen des Herrn noch nicht alle erfüllt sind. Er darf im Lande der Verheissung bleiben während die Einen gewaltsam in die Knechtschaft nach Babel geführt werden, und die Andern das Land der alten Knechtschaft, Aegypten, freiwillig wieder aufsuchen. Er sieht den Tempel des Herrn, der zermalmt zu seinen

Füssen liegt sich neu aus dem Staube erheben, dass seine Herrlichkeit grösser werde denn die des ersten war, weil das Volk der Banden ledig mit Freuden die Mauern wieder bauen wird die jetzt so wüste liegen. Diese Sonne, welche so wehmüthig freundlich wie in den guten alten Tagen niederschaut, wird nicht immer Jammer erblicken, denn bald soll die Zeit der Verheissungen erfüllt werden und Jerusalem wird den von Angesicht schauen, auf dessen Tag sich die Patriarchen und Propheten freuten, der alle Heiden lehren wird und bekehren zu dem Gotte Israels, der in einem höheren Sinne wie der Prophet, den ganzen Jammer seines Volkes auf sich nehmen wird. Und Israel? — wird wieder der Stimme Gottes nicht hören, und muss dann abermal verbannet und zerstreuet werden, bis es sein Elend erkennet und den, der es auch dann noch nicht gänzlich verstossen hat, sondern zurück führen will zu seinem heiligen Berge.

Die Feder wagt es nur in schwachen Umrissen zu zeichnen, was der Künstler in den ergreifendsten Bildern uns vor die Augen stellt. Wollten wir auch jede Gestalt, jeden Schmerz beschreiben, der in dieselbe gelegt ist, wir würden den Leser nur ermüden. Vergeblich ist es durch Worte wiedergeben zu wollen, wie der vereinzelte Schmerz so vieler, um ein ähnliches gleiches Leiden, eine einzige grosse Wehmuth in dem Beschauer erzeugt. Schon andere vor uns haben es hervorgehoben, mit welcher Mässigung der Künstler vieles nur andeutete, andres dagegen in seiner vollsten Kraft darstellte, wie das Technische auch in Nebensachen mit höchster Sorgfalt vollendet ist, ohne doch Ansprüche zu machen, dass man es darauf vorzugsweise absehe. Der Beschauer erfreut sich des grossen genialen Gedankens, der den Künstler wahrhaft zwingend ergriffen hatte, u. dessen Herr zu werden er sich bemühte, indem er bei der Ausführung durch Liebe und Ehrfurcht zugleich geleitet ward.

Dass ein so vorzügliches Werk in unsern Tagen entstehen konnte, dass ein solches Streben so hohe Anerkennung fand, durch die es uns vergönnt ist, auch künftig dieser Leistungen uns dauernd erfreuen zu können, lässt die Hoffnung nicht gänzlich daran geben, die wahre Kunst sei, kaum erschienen, noch nicht im Abscheiden.

Begas.

Kaiser Heinrichs IV. Busse zu Canossa vom Professor Begas gehört gleichfalls zu den Kunstschöpfungen, welche nicht irgend einer Laune des Zeitgeistes ihr Entstehen verdanken. Hier sehen wir keine Schmeichelei der Sinne, nicht diesen oder jenen seitwärts angebrachten Witz, der das Publikum erfreut. Hier ist nichts zum Rühren, der Künstler wählte keinen vorzugsweise ergreifenden Moment, und bevorzugte keine der dargestellten Figuren der Art, dass wir für sie ein überwiegendes Interesse empfinden sollten; und dennoch werden wir gefesselt von dem Grossartigen der Darstellung, wir werden mächtig aufgefordert, die wichtigen Persönlichkeiten in ihren guten und schlimmen Beziehungen zu würdigen.

Der wichtigste Moment in der Geschichte der römischen Hierarchie tritt uns hier in seiner ganzen Grösse entgegen. Im grauen Büsserkleide sieht man den schwachen Sohn und Nachfolger des kräftigen dritten Heinrich. Seinen Leichtsinn, seine Keckheit, seinen Unbestand und Starrsinn hat er endlich unter die harte Hand des „geistlichen Vaters“ gebeugt. Aber da die Hierarchie nur ein weltliches Reich erstrebte, nur die äussere Demüthigung, nicht die innere Herzensbusse verlangte, so erkennen wir in Mienen und Wesen des Kaisers alsbald, dass auch er mit diesem äusseren Akte die Sache für abgemacht hält. Schon denkt er der Rache die er alsbald zu nehmen gedenkt, und freut sich wie er den Pabst bald hin und her treiben werde. Wenn er selbst auch keine ruhige Stätte im Norden oder Süden der Alpen habe, so solle auch jener nicht wissen, wo er ruhig leben oder endlich gar sterben könne.

Ganz andre Gedanken lesen wir in den feierlichen Zügen Hildebrandts. Ruhig steht er auf hohem Balkone zur Seite seiner getreuen Mathilde, umgeben von geistlichen und weltlichen Kämpfern. Ihm ist es allerdings nicht um Befriedigung seiner persönlichen Leidenschaft oder kleinlichen Rache zu thun. Er ist befriedigt, dass der erste und festeste Grundstein seines neuen Gebäudes gelegt ist. Die weltliche Macht erkennt die Oberhoheit der geistlichen an. Er weiss es, dass nicht seine noch des Kaisers Persönlichkeit allein dieses Werk vollführt haben, und hofft, dass auch keine künftigen Persönlichkeiten der Päbste oder Kaiser das Erlangte wiederum abzuändern im Stande sein werden. Allerdings nicht; aber er möge von seiner Höhe hinabblicken. Nicht die verbissene Wuth des Kaisers, welcher bald statt des härenen Rockes einen eisernen umthun wird; nicht dieser grimme Krieger, welcher ausfordernd die Rechte gegen ihn erhebt, werden seinen Thron untergraben; sondern das unschuldige demüthige Volk, welches um Gnade fleht, die kleinen Kinder, welche mit ihren offenen klaren Augen mehr erkennen und weiter sehen, wie alle Hohepriester; der arme Sohn des Bergmanns wird einst ebenso siegreich dem feingebildeten üppigen Mediceer auf dem sogenannten geistlichen Stuhle Roms entgegentreten, wie hier der Sohn des Hirten dem mächtigen Römischen Kaiser.

Diese Verschiedenheit der Charaktere, diese sich widerstrebenden Interessen der geistlichen Macht sind uns hier sehr glücklich in ihren höchsten Repräsentanten vorgeführt. Die ungebändigte Wildheit des Kaisers im Gegensatze der ruhigen aber sicher treffenden Ueberlegung des Pabstes; der hochrechende Grimm der Krieger und Männer des Volks gegenüber den sich unterwerfenden und für den Kaiser flehenden Weiber und endlich die Kinder, welche unschuldig die Gegenwart schauen, und das Ende des ganzen Kampfes ahnen lassen.

Es ist schon zu allgemein anerkannt, mit welcher Meisterschaft Begas seine Gemälde vollendet, und andre mit ausgestellte Compositionen u. Portraits, welche wir zum Theil schon früher bewunderten, bezeugen es gleichfalls, als dass wir es noch besonders hervorzuheben brauchen, wie in diesem Bilde alle Vorzüge der Technik unseres Künstlers vereinigt sind. Fern von jedem gesuchten Effekt tritt uns überall die einfache schöne Natur in ihrer ergreifenden Wahrheit entgegen. Das Fleisch in allen Nüancen, Kleidungen jeden Stoffes zeugen von der höchsten Vollendung; und die Architektur ist in der Zeichnung und Anordnung so originell und doch so passend, und in der Darstellung so charakteristisch, wie wir es selten sehen. Dank dem Künstler, dass er dieses Gemälde noch der Ausstellung übergab, nachdem wir kaum noch hoffen durften, diese Lücke daselbst ausgefüllt zu sehen.

Teichs.

Gefangene Griechen, von Mameluckten bewacht, von Teichs in Düsseldorf. — Nicht jedes Talent ist berufen in Kunst oder Wissenschaft selbstständige Bahnen zu brechen, aber wir dürfen unsre Anerkennung nicht verweigern, wenn wir den jüngeren Künstler mit Eifer der Richtung folgen sehen, welche von anderen bereits höchst glücklich bestimmt ward. Dass eine Vergleichung nahe liegt, dass sie manches Gute uns übersehen lässt, was uns ohne sie sehr gefallen hätte, ist natürlich; wir wollen deshalb den jungen Künstler nur loben, dass er sich ein solches Vorbild wählte wie es Bendemanns gefangene Juden in Babylon waren. Ein solches Nachstreben bringt uns mehr gute Bilder wie unzeilige Originalität ohne Beruf.

Wir sehen fünf gefangene Griechen, unter ihnen zwei Frauen und ein Knabe, ausruhend hingesunken an einen altdorischen Tempelruin; Mameluckten halten die Wache. Der Hintergrund zeigt die schöngeformten, jetzt so ganz verwüsteten Gestade des Landes, welches einst dem liebenswürdigsten Volke die Heimath war, und welchem auch diese Gefangenen sehnsüchtig den letzten Scheideblick zu werfen, ehe sie der harte Sieger auf den Sclavenmarkt von Cairo oder Stambul schleppt.

Der Gegenstand ist also dem des Bendemannschen Bildes verwandt. Hier und dort Gefangene beiderlei Geschlechts, hier und dort Sehnsucht nach dem verlornen Vaterlande und der verlornen Freiheit; auch hier ist die Composition und Malerei anzuerkennen. Wäre beides aber auch gleich meisterhaft wie in dem Bendemannschen Bilde, so glauben wir, würde dennoch eines fehlen, um mit demselben verglichen werden zu können: es fehlt das höhere geistige Interesse. Hier sehen wir das äussere körperliche Elend; sind diese Banden einst vielleicht gefallen, findet dieser Grieche auch im fremden Lande einst Gelegenheit wieder empor zu kommen, erlangen diese Weiber etwa die Gunst ihres künftigen Gebieters, wer weiss es ob sie nicht Vaterland und Religion wohl bald vergessen werden. Jene aber an den Wassern zu Babel dachten Tag und Nacht nur an Zion; für sie war keine Freude mehr, fern von den Mauern Jerusalems. — (Forts. folgt.)

Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

Die verehrl. Redaction des Museums hat die Gefälligkeit gehabt, einen gelegentlichen Aufsatz von mir über Baptista Franco in No. 28, Seite 221 ff. des Museums abdrucken zu lassen. Es geschieht in demselben, dort bezeichneten Sinne, wenn ich mir erlaube, wiederum einiges der Art zu beliebiger Verfügung mitautheilen.

Schildener.

II.

So lange Raphael durch seine Werke auf Menschen gewirkt hat, muss es eine Klasse von Charakteren gegeben haben, die durch ihn nicht befriedigt sind.

Dies ist das Thema, was mich heute zu einer Mittheilung veranlasst.

Es giebt Individuen, die Raphaels Erzeugnisse von innen heraus, in rein religiösem Sinne aufnehmen, und denen sie eben auch als Blüthen dieses Sinnes in menschlich liebevoller Enthüllung erscheinen. Dagegen giebt es andre, die Raphaels Bilder von aussen hinein als sinnliche Erscheinungen erfassen und auf diese Weise gleichfalls befriedigt, ja entzückt werden, indem sie so ein Bild als eine Verklärung sinnlicher Natur gleichsam vergöttern. Zwischen diesen beiden Extremen von Charakteren und Auffassungsarten liegen gar manche Nüancen, so dass es z. B. Individuen religiöser, dabei aber schwacher und leichtfertiger Art geben kann, die durch Raphael, wie zur religiösen Auffassung des Sinnlichen, so — und mehr noch — zur sinnlichen Auffassung des Religiösen hingezogen werden; wogegen es auf der andern Seite höchst körperlich aber einfach und kräftig organisirte Personen giebt, die eben durch Raphaels Erzeugnisse auf der Stelle zu klarer, kindlicher, recht frommer Empfindung bewegt werden. Beide dieser entgegengesetzten Arten der Auffassung haben meist das Gemeinsame, dass sie im ursprünglichen Elemente der künstlerischen Empfindung, nemlich dem Unmittelbar-Religiösen sich bewegen. Dagegen giebt es Charaktere, welche mit einer vollen Sinnlichkeit begabt, die dämonische Gewalt dieser Sinnennatur in ihrer ganzen Stärke empfinden, denen aber zugleich die Aufgabe geworden ist, durch geistige Freiheit, durch sittliche Kraft, durch die Macht der Gesinnung und des Charakters sich kämpfend darüber zu erheben. Ihr Ringen ist ein unendliches, sie können nirgend ein Maass und eine Grenze, die nicht aus dieser sittlichen Erhebung ihrer Natur selbst entsprungen wäre, anerkennen, auch die des Schönen nicht. Wahrheit, Charakterkraft, Freiheit sind ihnen mehr als

Schönheit, ja, sie können letztere als ein allgemeines Element, worin sich die edle Menschenseele ausschliessend bewegt, nicht gelten lassen, indem sie von der Ueberzeugung, als einer christlich wahren durchdrungen sind, dass die Macht sittlicher Selbstüberwindung sich durch Schönheit nicht überall bedingen lasse. Kalt und fremd wenden sie sich ab von Bildern Raphaelischer Art, theils aus stiller Achtung für das Wesen der Schönheit an sich, theils aus Scheu, der Stimme der Bewunderung persönlich entgegen zu treten; ja ich bin einmal in einer Gallerie einem höchst achtungswürdigen Manne — einem im rechten Sinne des Worts — begegnet, der sich aus dem Kreise der Bewunderer eines Raphaelischen Bildes an einen entfernteren Theil der Gallerie zurückgezogen hatte, mit einem solchen Ausdrucke freier und edler Persönlichkeit um sich schauend, dass mir selbst im Augenblick nachher das Raphaelische Bild weniger bedeutsam erscheinen wollte.

Solche Charaktere aber hat es ohne Zweifel zu jeder, namentlich auch zu Raphaels Zeit selber gegeben; ja ich müsste mich täuschen, wenn nicht schon in früheren Bildern, z. B. Masaccio's, die Grundzüge solcher Charaktere mannigfach zur Erscheinung kämen — und von Michel Angelo's, sonderlich aber von Leonardo da Vinci's Darstellungen möchte geradezu zu behaupten sein, dass sie sich grösstentheils eben in dem Elemente freier Charakterkraft, ja persönlicher Selbstüberwindung bewegen. Solche einzle Ansicht sittlich-freier Menschennatur mag aber in der grossen Weit des damaligen Italiens, unter Päbsten wie Leo X., im Allgemeinen weniger Anklang gefunden haben; wogegen Raphaels hergewinnende, zwischen Seelen- und Sinnenglück schwebende Erzeugnisse leicht den gefährlichen Reiz ausüben mochten, aus ihrer schönen Individualität zu der Bedeutung allgemeiner Kunsttypen gesteigert zu werden — und diesen Zauber haben sie denn seither immer noch ausgeübt, sonderlich auf Jünger und Verehrer der Kunst selber. Während diese die Erzeugnisse Raphaels in ihrer schönen Harmonie und Klarheit als Beispiele und Belege für allgemeine Kunstwahrheiten brauchten, wurden sie ihnen unter den Händen zu solchen Wahrheiten, zu Prinzipien selber; — wie sich denn dies noch in dem neuen, sehr achtungswerthen Werke von Quatremère de Quincy über Raphael offenbart. Solche Ansicht von der Universalität Raphaels ist es nun eben, von welcher sich jene, im Bedürfniss und Bewusstsein persönlicher Freiheit lebenden und wurzelnden Charaktere entschieden abwenden, indem sie die feste Ueberzeugung haben, dass die christliche Religion in ihrer sittlichen Forderung eine Aufgabe machte, die zu ernster und mächtiger Art sei, als dass sie in den Grenzen Raphaelischer Schönheit und Genügsamkeit zur vollen und rechten Erscheinung kommen könne.

Einladung

an die Kuenstler zu Ausstellungen.

Die verbundenen Kunstvereine in Königsberg, in Danzig und in Stettin werden im Jahre 1837 Ausstellungen veranstalten. Die in Königsberg wird im Januar, die in Danzig im Anfange des März und die in Stettin im Anfange des Mai eröffnet. Die geehrten Künstler, vornehmlich Maler, werden ergebenst eingeladen, Werke einzusenden, in der Art, dass diese spätestens in den letzten Tagen des Decembr in Königsberg eintreffen, in den letzten Tagen des Februar in Danzig, in so fern sie nur für Danzig und Stettin, in den letzten Tagen des April in Stettin, in so fern sie nur für diese Stadt bestimmt sind. Die nicht verkauften Kunstgegenstände werden in der Mitte Juni's, von Stettin aus, an die Eigenthümer zurückbefördert werden. Willkommen sind Gemälde aller Art. Bei plastischen Werken, deren Gewicht das grösserer Gemälde übersteigt, wird eine Anfrage an jeden der Vereine vorher erbeten. Die Frachtkosten tragen die Vereine, die auch für etwa sich ereignende Beschädigungen haften. Die Annahme, Verpackung und Beförderung der Kunstwerke wird besorgt in Berlin von Herrn Castellan Rietz, in München von Herrn Frisch, in Düsseldorf von Herrn Galerie-Inspector Wintergerst, in Dresden von Herrn Steuer-Cantellist Weinberger.

Bei der immer mehr sich verbreitenden Liebe zur Kunst, bei den sich vergrössernden Mitteln der Vereine steht es zu erwarten, dass die geehrten Künstler, die die uns gefälligst anvertrauten Werke verkauft zu sehen wünschen, sich in ihren Erwartungen nicht getäuscht finden werden. Die Vorstände werden das Beste der Künstler zur Bethätigung ihrer Dankbarkeit wahrzunehmen, ein ihrem Vortheil widerstrebendes Interesse möglichst fern zu halten stets bemüht sein. An allen drei Orten werden Kunstwerke zur Verloosung gekauft, in Danzig und Königsberg ausserdem noch grössere, nicht zum Privatbesitz sich eignende, Gemälde als bleibendes Eigenthum der Stadt. Der Verein in Königsberg hat zum Ankauf eines grossen historischen Gemäldes für das Stadtmuseum, die Summe von acht hundert Thalern bestimmt.

Im September 1836.

Die Vorstände

des Kunst- und Gewerbe-Vereins in Königsberg. des Kunstvereins in Danzig.

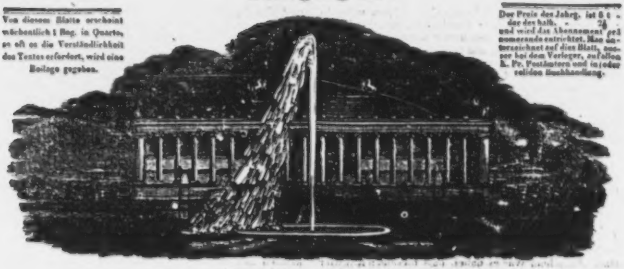
des Kunstvereins für Pommern in Stettin.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 43. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 6 t. der des halb. . . 3 — und wird das Abonnement prä numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dieß Blatt, sowohl bei dem Verleger, als allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 15. September 1836.)

Teichs.

(Beschluss.)

Die Gruppe unseres Bildes ist wohlgeordnet, vielleicht etwas zuviel geordnet; die Färbung, wie wir es bei Gemälden der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, durchaus harmonisch, nur dürfte man die kräftigen Tinten zu sehr vermissen. Entschieden glücklich ist aber die Zeichnung der weiblichen Figuren, vorzüglich des zur äussersten Linken stehenden Mädchens im röthlich enganschliessenden Kleide, dessen wenige langgezogene Falten die schöngezeichnete Gestalt vortheilhaft hervorheben. Wir wünschen dem Künstler Glück zu diesem ersten grösseren Gemälde; so wie dasselbe ein anderes ausgestelltes Bild desselben, „die Macht der Musik" benannt, bei weitem übertrifft, so möge er auch fernerhin glücklich voranschreiten.

Hübner.

Ein grösseres Altargemälde dieses Künstlers, Christus an der Säule, ist bis jetzt, so wie die Mehrzahl der übrigen Düsseldorfer Bilder, leider noch nicht aufgestellt. Dagegen sahen wir ein kleineres Bild von Hübner, „Kinder und Schutzengel" welches jedes Auge nothwendig fesseln muss, das sich dem Zarten und Lieblichen nicht gänzlich mit Absicht entfremdet hat. Ein kleines armes Mädchen hat sich mit dem kleineren Bruder im tiefen Walde verirrt, und beide sind endlich in tiefen Schlaf versunken. Wie wenig sie auch im Stande ist sich und ihr Brüderchen zu schützen, hat sie ihn doch sorgfältig bewahrend an ihren Schooss gezogen, und beide schlummern so sanft und still, als wenn sie in ihrer Mutter Obhut sanft eingeschlafen wären. Doch sehen wir über ihnen zwei himmlische Wächter stehen, die mehr noch für sie zu sorgen scheinen, denn selbst die Mutter kann. So wahrhaft reine Gestalten

sahen wir im Leben wohl noch nie, und gern wünschten auch wir, an ihrer Hand sicher durchs Leben zu gehen. Schon oft sahen wir diesen anziehenden Gegenstand dargestellt, und häufig gelungen, doch nie so zart, so innig fromm behandelt. Unstreitig waren es die Worte Christi: „Ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel," welche unsern Künstler bei Entwerfung dieses Bildchens leiteten, und wir mögen es uns gar wohl vorstellen, dass die Wesen, welche täglich Gottes Angesicht schauen, wenn ihnen menschliche Gestalt verliehen ist, also gestaltet sein müssen.

Schadow.

Es ist hinreichend anerkannt welchen bedeutenden Einfluss der Direktor der Düsseldorfer Akademie auf die Gestaltung der Kunst in unserem Vaterlande gewonnen hat. Vielleicht giebt es kein zweites Beispiel in der Kunstgeschichte, dass aus einer und derselben Schule so viele tüchtige Künstler in den verschiedensten Gattungen der Malerei gebildet worden sind. Auffallend war es dabei, dass dieselben Künstler an deren Darstellungen wir uns gewöhnt, welche wir lieb gewonnen hatten, in deren Werken wir sogar Eigenthümlichkeit nicht verkennen konnten; dass, sobald sie freiwillig oder unfreiwillig dem Zauberkreise jener Schule entrückt wurden, alsbald die Veränderung mehr oder weniger ungünstig in ihren neuen Leistungen sich aussprach. Auch die diesjährige Ausstellung giebt hievon leider mehrere höchst traurige Beispiele.

Bei diesem bedeutenden wohlthätigen Einflusse des Meisters ist es eine eigene Erscheinung, dass seine eigenen Werke selten den Leistungen der Schüler gleich kommen — eine Erscheinung, welche in der Kunstgeschichte nicht als die einzige dasteht. Das Bild, welches Schadow dieses Jahr auf die Ausstellung gegeben hat, hat jedoch manche Vorzüge, welche selbst den Einfluss seiner Schüler auf ihn namentlich was die Färbung anbetrifft, nicht verkennen lassen.

Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus, halbe Figuren in Lebensgrösse. Der Heiland ist eine edle ruhige Gestalt, voll Liebe und Eifer für das Seelenheil der Seinen, für welche er ja das Leben geopfert hatte. Noch scheint der Schmerz des Duldens diesem klaren Antlitze nicht ganz entnommen zu sein, oder ist es die Wehmuth, dass selbst die Besseren des Volkes nicht gänzlich die irdischen Hoffnungen daran geben können und den hohen Rathschluss Gottes erkennen: „dass Christus leiden müsse ehe er zur Herrlichkeit eingehe." Es scheint uns, als müsse hier in des Herrn Antlitz schon ein Theil dieser Herrlichkeit strahlen, es müsse mehr Freudigkeit in diesen Zügen liegen, dass endlich dasjenige vollbracht sei, was Er Gottes Sohn von Anbeginn freiwillig erwählt hatte; es müsse mehr sichere Ueberzeugung zu sehen sein, dass diese Jünger durch seine Worte belehrt, ja schon dem glauben, was Mose und alle Propheten von der Nothwendigkeit seiner Leiden gesagt hatten. In den Jüngern selbst, scheint es, habe der Künstler die verschiedene Wirkung seiner Reden zeigen wollen. Der eine zur Rechten des Herrn, an Jahren und Bildung dem Johannes vergleichbar, scheint in sich zu gehen. Die Worte dringen an sein Herz, er erkennt wie auch er einen solchen Erlöser bedürfe, und doch vermissen wir es, dass der Künstler in dieses stille Antlitz gar nichts von der freudigen Ahnung sehen liess, dieser erwartete Heiland gehe ihm ja grade jetzt zur Seite. Um so erfreulicher ist der andere ältere Begleiter. Die süssen Worte des Herrn dringen mit Macht an seine Seele; es wird ihm alles so klar, so deutlich, dass es ihm fast wie Schuppen von den Augen fällt; aber noch sind ihm seine Augen gehalten, dass er den, der zu ihm redet, noch nicht als den erkennen kann, den er so gern zu sehen begehrt; aber das Herz brennt ihm schon im Leibe, und wir können uns so recht des Augenblickes erfreuen, wo er ihn wirklich erkennen und zu seinen Füssen niedersinken wird. Unstreitig gehört dieser Kopf zum Schönsten was wir auf der Ausstellung sehen.

Ittenbach

in Düsseldorf. Christus und die ersten Jünger, zu welchen er spricht: Was suchet ihr? Die Anordnung und Behandlung dieses Bildes ist dem Schadowschen sehr nahe verwandt. Auch hier sehen wir in halben Figuren den Herrn mit zweien Jüngern ebenfalls einem älteren und einem jüngeren, auch hier wollte der Künstler zeigen, wie die Erscheinung Christi verschiedenartig auf diejenigen einwirkte, welche er sich zu Jüngern erwählte. Wenngleich wir die Darstellung Christi in dem Bilde Schadows keineswegs dem entsprechend finden konnten, was wir uns als das Ideal erreichend denken, so dürfte dieselbe jedoch durchdachter und empfundener sein, wie die Auffassung Ittenbachs; wenngleich auch hier ein ernstes würdiges Streben nicht zu verkennen ist. Wir geben sehr gern zu, wie schwierig die Erreichung dieses Zieles ist, wie die Lösung dieser Aufgabe in gewissem Sinne wohl schwerlich in jeder Hinsicht gelingen möchte, doch halten wir eine glückliche Annäherung nicht für unmöglich, und das Streben des Künstlers derselben sich zu befleissigen durchaus anzuerkennen. Was die anderen Figuren unseres Bildes betrifft, so legte Ittenbach in die Züge des älteren Jüngers, nach der Erzählung des Evangelisten, der Apostel Andreas, den Ausdruck der zweifelnden Ueberlegung. Für einen Thomas, wie er die Nachricht der Auferstehung des Herrn zum erstenmale hört, würden wir dieses passend finden, für den Bruder des Petrus aber, welcher eilig zu leisterem kam und ihm freudig zurief: Wir haben den Messias gefunden! scheint uns dieser so wenig gläubige Ausdruck wohl nicht passend zu sein. Um so schöner aber ist der jüngere Geführte. In diesem offenen klaren Johannes Antlitz, können wir wahrhaft die innere Freude

lesen, dass der Heiland erschienen ist, und dass endlich die Hoffnung der Gläubigen in Erfüllung geht. Unstreitig ist dieser Kopf das Gelungenste dieses im Ganzen ansprechenden Bildes.

Holbein.

Schon auf der kleineren Frühjahrsausstellung des hiesigen Kunstvereins sahen wir den sterbenden Pilger von Holbein, Schüler des Professor Begas. Neben den schönen Bildern seines Lehrers, welche dort ebenfalls mit aufgestellt waren, nahm dieses Bild damals das Interesse der zahlreichen Beschauer vorzugsweise in Anspruch. Was dieses Bild vor vielen anderen der neueren Zeit auszeichnet, ist eine innere Tüchtigkeit und Gediegenheit. Es ist hier kein Haschen nach Effect, keine gesuchte Bravour. Dagegen fühlen wir es ihm an, dass der Künstler von seinem Gegenstande wahrhaft durchdrungen war, dass er mit dem sterbenden Greise die Wehmuth empfindet, das Ziel der Wallfarth, demselben so nahe, nicht mehr erreichen zu können, und zugleich die innere Freude, statt des irdischen alsbald das himmlische Jerusalem zu schauen. Mit ihm fühlen wir den tiefen Schmerz des Sohnes, der mit dem Vater zugleich, den sein tapferes Schwert glücklich durch die Heiden Schaaren hindurch geführt hat, fröhlich in die Thore der heiligen Stadt einzuziehen hoffte, um gemeinschaftlich mit ihm am Grabe des Heilandes zu beten. Dieser tiefe innige Schmerz auf dem kräftigen Antlitze des abgehärteten Kriegers hat etwas wahrhaft Ergreifendes. Doch wünschten wir, der Künstler hätte den jüngeren Bruder, welcher seitwärts betet und dessen Antlitz abgewendet ist, in die Gruppe hineingezogen. Noch gerundeter und doch manichfaltiger würde die Composition geworden sein. Die nicht angenehme Linie, welche der linke Fuss des Kriegers jetzt macht, wäre dann glücklich vermieden, und der Künstler hätte Gelegenheit gehabt, den Ausdruck des Schmerzes auch in den zarteren Zügen des Jünglings zu zeigen.

Die Ausführung dieses schönen Bildes gehört durchaus zu dem Gediegneren der Ausstellung. Die gesunde kräftige Behandlung der Farben, welche uns in Begas Bildern so sehr anspricht, ist auch in dem Bilde seines Schülers nicht zu verkennen, und doch freut es uns auch nicht wenige Eigenthümlichkeiten des jüngeren Künstlers zu entdecken. Wenn der Glanz der Farbe, besonders die Durchsichtigkeit der Fleischtinten von letzterem nicht erreicht wird, so finden wir bei ihm dafür, besonders im Fleische und auch im Gewande des Greises einen kräftigen Auftrag der Farbe, der dem dargestellten Gegenstande durchaus angemessen ist. Als vorzüglich gelungen in Zeichnung und Malerei nennen wir Hände und Füsse dieses Alten.

Steinbrück.

Die Werke dieses Künstlers nahmen auf den letzten Ausstellungen die Theilnahme des Publikums sehr in Anspruch. Er besitzt ein feines Gefühl in der Wahl des Gegenstandes, indem er es seiner Eigenthümlichkeit angemessener findet nicht grosse Compositionen, vielmehr nur eine einzelne oder doch nur wenige Figuren darzustellen, welche er aber mit grosser Liebenswürdigkeit in Linien und Färbung auszustatten weiss. Wir können eine solche Selbstbeschränkung nur loben, und sie dürfte vielen andern Malern zu empfehlen sein, deren Bilder oft von einer lästigen Grösse und Ausdehnung sind.

Was die Bilder Steinbrücks aber, selbst bei dem Mangel tiefer innerer Empfindung, zu Lieblingen des Publikums macht, glauben wir darin zu finden, dass bei aller schönen Zeichnung, bei den sonstigen vielen Vorzügen, welche selbst den strengeren Kunstfreund befriedigen müssen, eine gewisse Coquetterie der Darstellung wenn auch nicht gerade überall beabsichtigt sein sollte, doch unwillkürlich die Hand des Künstlers leitete. Allerdings liegt diese Klippe sehr nahe, wenn derselbe, wie wir vor Augen sehen, nur immer Damen darstellt; aber grade dass er nur Damen darstellt, und zwar fast immer in Momenten, welche sehr geeignet sind ihre Reize in ein günstiges Licht zu stellen, lässt eine gewisse Absichtlichkeit nicht verkennen. Fast immer, scheint uns, soll die jedesmalige Stellung der Figuren sehr zufällig sein; so war es bei jenem ersten schönen Bilde, welches Steinbrück vor jetzt zehn Jahren noch in der Wachschen Schule malte, der Engel mit den blonden Locken, welcher die Himmelspforte öffnet, so jene schönere Madonna, welche so eben zufällig die Thür öffnet, und biedurch ihre schöne Gestalt sehr günstig erscheinen lässt. So sehen wir es wieder bei dem diesjährigen Hauptbilde: Thisbe an der zersprungenen Wand. So reizend diese Erscheinung ist, so glauben wir kaum, dass es in der Absicht des Künstlers lag jene Ovidische Thisbe uns vorzuführen, welche für den Geliebten selbst den Tod nicht scheute; wir glauben in ihren Zügen zu lesen, wie ihre eigenen Reize sie mehr wie die des Geliebten interessiren; nicht die Nähe desselben ist es welche sie erfüllt, sie lauscht nur an der Wand den Worten: Welch schönes Mädchen wohnt hier neben uns! Selbst dieses scheinbar vernachlässigte Costüm scheint uns gewählt zu sein, weil man behauptet, dass die Damen das Negligée viel besser kleide, wie der grösste Puts.

Dass die zum Theil sehr gewählte zum Theil wieder vernachlässigte Kleidung einen durchaus sinnlichen Reiz hervorzubringen geeignet ist, scheint nicht wenig beigetragen zu haben, dass Thisbe ganz vorzugsweise gefällt. Aus demselben Grunde scheint aber grade das andre Hauptbild Steinbrücks: Genovefa auf der Flucht im Walde, weniger das Publikum anspechen zu wollen. Auch hier ist ein wohlverstandenes Arrangement nicht zu verkennen. Die Zeichnung, die Malerei ist in jeder Hinsicht vollendet zu nennen, der Ausdruck der Genovefa durchaus edel und der Situation angemessen, und doch

fehlt ein gewisses Etwas, was uns verhindert an ihrem Schmerze Theil zu nehmen. — Nichts desto weniger ist so wohl an diesem wie an dem vorhergenannten Bilde die Kunst des Malers durchaus anzuerkennen. Die Zeichnung ist fast in jeder Hinsicht vollendet, und wir erkennen hierin mit Freude die ehemalige Wachsche Schule. Der schöne Fuss der Genovefa und der Oberkörper der Thisbe ist vorzüglich gelungen, während der rechte Fuss der letzteren nicht ganz richtig sein dürfte. Auch die Umgebung beider Figuren ist schön, und fast möchten wir die Waldpartbie noch schöner wie die Genovefa selbst nennen.

Was wir in Steinbrücks Darstellungen Liebenswürdiges erkannten, können wir in einem kleineren Bildchen desselben durchaus vereint sehen. Rothkäppchen spricht mit dem Hunde. Hier ist durchaus nichts, was uns in der vollen Freude des Bildes stören könnte. Rothkäppchen ist so naiv und munter, so verständig und doch kindlich, wie sie uns im Volksmährchen erscheint. Sie spricht so klug mit dem Hunde (oder Wolf?) als wenn es gar nichts Ungewöhnliches wäre, und ist so arglos im grossen Walde, dass man nicht ahnen kann, ihr würde etwas Böses wiederfahren. Wir können nicht umhin dieses kleine Bild unter den drei bisher ausgestellten als Steinbrücks gelungenstes zu nennen.

Meister.

Von diesem Künstler, welcher uns durch seine Schlachtstücke schon vortheilhaft bekannt ist, sehen wir ein nachträglich eingesandtes, nicht im Catalogo verzeichnetes Gemälde. Es ist nicht bloss die Grösse desselben, welches in dieser Hinsicht alle übrigen der Ausstellung übertreffen mögte — es ist zugleich die wirklich grossartige Auffassung seines Gegenstandes, und die dem entsprechende Malerei, welche diesen tüchtigen Künstler in seiner Art vor allen anderen vortheilhaft auszeichnet. Wir sehen diesmal von ihm ein Bild, welches seine eigenthümlichen Vorzüge vortheilhaft ins Licht zu setzen ganz geeignet ist, eine Löwenjagd. Vier Beduinen der Wüste auf muthigen arabischen Rossen umringen den König der Thiere, und dringen auf ihn mit allen möglichen schneidenden und stechenden Mordwaffen ein. Doch dieser, nicht im mindesten durch die Ueberzahl und Geschicklichkeit seiner Feinde eingeschüchtert, wehrt sich ihnen gegenüber mit nicht unwirksamen Erfolge. Schon liegt ein Ross und Reiter durch den Hieb seiner ausgekrallten Tatze zu Boden gestreckt; schon erhebt er sich mit gewaltigem Sträuben der Mähnen zum Sprunge wider den gefährlichsten Feind, der ihn mit hocherhobener Streitaxt so eben zu zerschmettern droht, während seine Genossen ihn zur Seite und von hinten bald eben so sicher zu treffen hoffen. Schon der Muth ein so gewaltiges Bild in fast mehr wie Lebensgrösse zu malen, verdient die gerechte Anerkennung, und dem entsprechend ist auch fast durchgehend die Ausführung, nur ist die ungünstige Aufstellung dieses Gemäldes in dem etwas dunkeln Vorsaale nicht geeignet diese Vorzüge hinreichend zu würdigen. Was uns jedoch in der Composition auffiel ist eine vielleicht zu gleichmässige Anordnung der Figuren, als sei der Löwe zur Unterhaltung der Zuschauer des Circus von einer reitenden Quadrille gleichmässig umringt. Auch würde es vielleicht vortheilhafter gewesen sein, den ganzen Körper des Löwen zu zeigen, der jetzt gegen die Reiter nur sehr zurücksteht, und doch, im Vergleich zu den Pferden, fast zu gross erscheint. Am vorzüglichsten erschien uns jene drohende, fast gänzlich entblösste Gestalt, des sich hoch im Steigbügel erhebenden, die Streitaxt schwingenden Beduinen, so wie das edle Ross zur Rechten des Beschauers, welches vorwärtsspringend, kampfmuthig und scheu zugleich den wilden Blick gegen den gewaltigen Feind richtet. Ueberall in diesem Bilde erkennen wir den tüchtigen Schüler Horace Vernets.

v. Q.

Landschaft.

(Fortsetzung.)

Eine ähnliche Wirkung wie von Watelet's Regen hatte ich mir von Jules André's Landschaft, die beiden Pfützen (18 c. 2' hr.) versprochen. Warum nicht? dacht ich. Nichts malerischer in der Welt, als eine Pfütze mitunter! Die Sonne des Himmels lässt das Meer im Nebel und besieht sich, wenn's ihr einfällt, in einem solchen Spiegelstückchen heimathlosen Wassers. Pfützen sind die Prototypen der Farbenmischung, und wie das korinthische Mädchen an einem Wandschatten das Zeichnen, Kallimachus an einem Korb mit Akanthus jenes Capitäl, Newton an einem fallenden Apfel die Gravitation: so hat gewiss der erste Farbenmischer sein Prinzip an einer Pfütze entdeckt. Sie ist, wie Jean Paul sagte, etwas Adams-Erde mit etwas Himmelsthau vermählt. Das kannt' ich aber unter den ziemlich grauen Eichen des Herrn André nicht so recht empfinden. Das Terrain zwar seines Bildes ist von ländlicher Wahrheit; wie jeder fühlen kann, dessen Wagen jemals in einer ähnlichen Dorf-Situation auf- und abgewiegt, am Schwerpunkt irre ward: und so wäre die Zeichnung wohl zu einer Voriekschen Idylle angelegt. Aber sie ist nicht darnach ausgemalt. Denn der Humor fordert immer, dass das verschiedenste Kleine scharfgesehen und naturvoll ausgebildet sei, damit das gewöhnteste Unbedeutende ungewöhnlich auffalle.

Jules André wird von Manchen zu den etwas manierirten Nachahmern von Louis Cabat gerechnet; und in diese Klasse stellt man auch Jules Dupré, von welchem letzteren wir wenigstens eine nicht kleine Aquarelle haben Nr. 374 Scene aus Walter Scotts Ivanhoe. Es ist die Abendscene aus dem Anfange des Romans, wo im Walde der feudale Schweinshirt nebst seinem neuen Bekannten die reisenden Ritter des Weges herkommen sehen. Indes-

sen erblicken wir die letzteren keineswegs in einer Walter Scott'schen Specifikations Deutlichkeit, sondern sie kommen uns, noch ziemlich unkenntlich, aus dem innern Grunde des Waldes entgegengeritten. Der Weg, den sie herab müssen, ist in sofern romantisch, als er im Vordergrund mit einer sehr ungeniirten Steilheit plötzlich abfällt. Hier unten fehlt es nicht an Schweinen, zwischen welchen der Hüter in's Horn stösst. Der andere Jüngling ist am Abhang aufwärts gerichtet. Er hört das Pferdegetrappel. Der Wald hat grosse, dunkle Bäume, deren Gewipfel in einer ähnlichen Breite behandelt ist, wie die Schweinsheerde. Der Himmel giesst über und zwischen die düstern Laubwände einen Abendgoldstrom, dem niemand nachsagen kann, dass es ihm an Brillanz fehle. Der Effekt ist entschieden, freilich sehr aquarellmässig, aber er wendet sich auch, frei von allem Gequälten, nur an den Liebhaber.

In anderer Art wieder giebt von den verschiedenen Tendenzen der Pariser Zeugniss die Landschaft in Oel von Paul Huet (Nr. 397 c. 2' br.). — Beleuchtete Gebirgsscenen dieses Malers und, was er noch öfter darstellt, angenehme Partheien einer mässigen, nördlichen Natur, haben in Paris ihre Freunde. Die Richtung auf die letzteren mag bei ihm zusammenhängen mit dem Studium Niederländischer Meister, wie wenigstens das hier ausgestellte Bild zu verrathen scheint, welches ebenfalls aus dem Kreise einer an Bau und Schwung nicht reichen, aber in gedämpftem Licht und einsamer Besonderheit ruhigen Natur hergenommen ist. Es ist eine niedere Hütte unter Bäumen eines ausstossenden Strandgehölzes auf einem Hügel des Marschlandes. Der Boden hier vorn buschig, uneben und von trübem Wasser durchschnitten, flacht sich nach innen zum nahen Seestrande ab. Der Himmel hoch über dem niederen Horizont der Meeresfläche öffnet unter einer einfachen Wolkenmasse eine ruhige Lichttiefe. Ein malerischer Charakter ist dem Bilde nicht abzusprechen; indess giebt ein gewisser Mangel an leichter Oekonomie und theilweise trübe Dichtigkeit des Mittels mehr den Eindruck einer nach Gewöhnung gearbeiteten, als einer frei empfundenen Anschauung.

Auffallende Wahrheit aber des Gewöhnlichen, Behagen und stimmende Witterung, wie man sie im Freien hinreichend an den mässigen Decorationen heimischer Natur geniesst, macht Roqueplan's Weg nach Dieppe (764. c. 2' br.) zu einer höchst erfreulichen Landschaft. Als wäre man getragen, unlustet, aus dem Wagen vor sich hinschauend mitten auf der Reise, so sicher ansprechend und in sich versetzend ist die Perspektive dieser Strasse, die am bäumebepflanzten Abhange rechts und über einer links anliegenden Wiese sich hin, nach dem Dorf im Grunde, eben und in ruhiger Biegung streckt. Zwischen Hecken und in der Mitte getheilt durch einen schmalen Grasbesatz mündet dieser Fahrweg breit im Vordergrund. Links ein Stangenzaun, dann grünes Rain-Gehege an der Seite der tieferen Wiese. Rechts abwärts ein Stückchen Weg und Gatter, wo's in den Park hinaufgeht, an dessen Bäume am Abhange eine beschnittene Buschhecke sich schmiegt. Der Himmel über dem Wiesengrund, fernem niederen Gehölz und den leichten Hügeln über dem Dörfchen, lichtgestreift und mit Wölkchen gefleckt, lässt die Phantasie an der traulichen Erde säumen. Es ist herbstliche Zeit, heiteres Wetter. In der Laubfülle der Rüstern oder was es für Bäume sind, deren Wipfel nach Landesart beschnitten, sich in gefällige Dolden wölben, ist schon die Bräunung und allmählige Verfärbung der Jahreszeit sichtbar. Solche Töne mischen sich auch in den Busch der Umzäunung. Der Wasen aber am Hang, zwischen und über den Stämmen, das Rain-Gehege, und jenseit die breite, gebuckelte Fläche der Wiesenmatte ist frischgrün. Und diese Farben wirken um so lebhafter, je wärmer das Licht ist, das, von der Seite hereingelegt, durch die Bäume quillt, reizend auf jenem Rasen ruht, die Umhegung mit Goldtönen überschleicht, Beleuchtung und die Schlagschatten der Bäume quear über den Weg wirft und mit beiden noch über Rain und Hag hinabreicht in die Wiesenflur hinein, die von Rindern beweidet wird. Da sind nun Sonne und Schatten, Flächen und Formen, hier vorn der beschattete Wegstreifen, wo das Mütterchen auf dem Eselein reitet, tiefer an den Bäumen eine ähnliche Cavalcade, dann die Flanke des Dorfes und die Leutchen dahinein zwischen den Schimmern am Raine, so in einen lebendigen Blick gefasst! Es ist nicht der Blick eines Schwärmers; auch nicht ein Tropfen falscher Süsse in die gesunde Kraft der Erscheinung und ihren ruhigen Wechsel gemischt. Es ist nicht der Blick eines Studienmachenden Auges; denn nirgend erinnert ein überflüssiges Ausdrechseln an buchstabirende Unfreiheit. Es ist auch kein burschikoser Blick; denn bei aller freien Breite der Behandlung, erfüllt sich ein lauterer Wahrheitsinn, auf jedem Fleck eine empfundene natürliche Bestimmtheit, im Ganzen eine unerschöpfliche figuröse Wirkung. Es ist der Blick Eines, der die Natur versteht und einheimisch geniesst; der Blick eines ächten Malers, der gerade so viel und gerade so wenig fasst und abspiegelt, als in einem reellen Moment in ein frisches und unüberspanntes Auge zusammentritt. Darum wird, geht man einige Schritte zurück, und selbst aus beträchtlichem Abstande, die poetische Täuschung so gross. Die benachbarten Bilder sind alsbald Tafeln; hier glaubt man die Natur geöffnet; und doch wird man zugleich inne, dass Aug' und Brust so unzerstreut, so klareigen nicht leicht in der Wirklichkeit einen natürlichen Anblick gewann. Diese unvorgreifliche Idealität bleibt jeder aufrichtig hingenommen Landschaft, wenn sie nur ihre Treue nicht blos an der Natürlichkeit der Steine und Bäume, sondern auch in dem, was am Menschen selbst seiner Auffassung natürlich ist, unbefangen bewährt. Und mich hat dieses kleine Gemälde nebst einem früher

bei Hrn. Sachse gesehenen, verwandter Art, und von demselben Meister, durch seine vergnügende Einfachheit überzeugt, dass die französische Romantik wenigstens in der Malerei eine Seite hat, von der sie mitten in ihrer aufmerksamen Verständigkeit viel naiver erscheint, als die malende deutsche Romantik.

In solcher heitersinniger Klarheit, welche die Natur nicht malt, wie sie dem Zeichner, der sie Stück für Stück betrachtet, erscheint, sondern so, wie ihr Bild an der Seele sich absetzt, kann mit dem genialen Roqueplan der Engländer Pritchett verglichen werden. Sein kleines Bild auf der Ausstellung 685 eine Kanal-Ansicht in Venedig, ist zwar so markig und hell nicht, wie jener „Weg nach Dieppe," es erscheint skizzenhafter, duftiger, lässt aber doch die geistreiche und leichte Anmuth wiederfinden, welche auch die Aquarellen von Pritchett so sehr ziert. Auch in letzteren spiegelt sich meist Venedig von reizenden Seiten, und man erkennt in ihnen, wie hier in dem feinen Oelbildchen, jenes harmonische Licht dieser Wasserstrassen, welches Paläste, Fahrzeuge, Menschen mit einer durchgehends linden Frische überhaucht. Dann ist Pritchett auch in der Belebung untergeordneter Theile höchst gewandt.

Wirklich gehört das Einwirken auf Ausbildung des Sinnes für Harmonie und malerische Feinheiten zu den Vortheilen, welche die Liebhaberei für Aquarellen in unsern Tagen gebracht hat. Zwar ist in ihrem Gefolge, wie in dem jeder Mode, auch viel Oberflächliches und Willkührliches hervorgerufen worden; aber auf der andern Seite musste die mehr epigrammatische als ausgeführte, überhaupt mehr in directe Weise, die in der Natur der Aquarelle liegt, den Blick offener für Gesammtwirkung halten, und die Absicht mehr auf Anmuth des Ganzen und Witz im Einzelnen leiten. Die Aquarelle hat so auf das Leben und die Frische des Oelbildes zurückgewirkt. Dann wieder umgekehrt hat auch sie mit den Eigenheiten des Oelbildes, seinen Tiefen und seiner körperlichen Kraft zu wetteifern angefangen. Wasser- und Gouache-Farben werden mitunter hoch forcirt, bisweilen aber sieht man Bewundernswerthes von Ausführung und Wahrheit in dieser gesteigerten Technik. Von der letzteren Art der Aquarellen enthält unsere Ausstellung noch keine Proben; wohl aber von der ersteren, die mit freier Uebertragung der Natur nur auf einen angenehmen Accord oder Lauf von Tönen und auf leichte Reize im Detail ausgeht. In dieser Manier sind die sechs Blätter von Jackson, gleichfalls einem Londoner Künstler; Handzeichnungen nach der Natur in colorirten Wasserfarben von einem geübten Sinne und sicherspielender Hand hingemalt. Es sind nur träumerische Blicke in die Natur, deren Farben aber sich zu einer angenehmen Blüthe des Augenblicks verbinden. Besonders liegt die Ansicht von Constantinopel (411) in ihrer blühenden Duftheit unter einem warmen einnehmenden Schleier. Und die Marktschiffe auf der Maas in Holland (412) bilden eine ansprechende Masse von Tönen auf leichtem Grunde von Luft und Wasser. — Eine gleiche Anzahl Reiseskizzen von dem hiesigen Hofbauinspector Hesse (1392 — 97.) sind in derselben Weise entworfen und zum Theil von einer ebenso anmuthigen Oekonomie und leichten Frische.

Den Ruhm einer durch gute Lufttöne und malerische Harmonie vertieften Wirkung, der mit der Erinnerung an ältere Schulen in den Niederlanden verknüpft ist, lassen auch die Künstler, die jetzt in diesen Gegenden thätig sind, nicht aussterben. Schon frühere Ausstellungen lieferten uns die Beweise. Und wir sehen auch diesmal einige verdienstliche Landschaften bereits bekannter Meister. Van de Sande Backhuysen in Amsterdam, ein Name, der an sich schon einen guten Klang hat, dessen die Arbeiten sich würdig zeigen, ist im Salon nur mit einer nicht grossen Winterlandschaft (19) repräsentirt; allerdings aber ist diese in den Tönen des gefrornen Flusses, in der Winterluft über der Dorfseite, den Schneefarben, kaltem Stein am Thurme, von feiner Wahrheit und geistreichem Sinn. — G. I. Schotel in Medemblick giebt uns eine Seeküste bei Boulogne (810 c. 2' br.). Ein Ruderboot schwebt in den Wogen, die reihenweis anschwellen, Schiff in der Brandung an Riffen, die hellweissen Schaum aussprützt. Dunkles Gewölk zieht sich in ähnlichem Wellenzuge, wie unten die See, hinunter. — In der Nähe macht die Farbe der Fluth mehr den Eindruck eines kochenden Wassers als frischbewegter See; tritt man weiter zurück, so kühlt sich der Eindruck vortheilhaft ab, die Linien des Bildes zeugen von einer fertigen Gewöhnung, die unsere Luft von Kenntniss und geübtem Pinsel. — Van Hove in Amsterdam: Ansicht des Marktplatzes in Harlem (485 c. 2' br.) Die Kirche im Mittelgrund; an ihr einwärts blickt man den Platz entlang, vorn an der Seite Häuser mit jenen treppenartigen Giebeln, die so viel charakteristischer aussehen als unsere dermaligen Dächer. Die angenehme Stimmung, in welcher ruhige Theile und zusagende Localtöne verbunden sind, ist das Hauptverdienst dieses Gemäldes. Besonders erscheint die Färbung des Frontons der Kirche und des hohen fensterreichen Gebäudes an der Seite gelungen. —

Wir können auch bemerken, dass anderer Orten der Einfluss alter Niederländischer Muster noch sich fortpflanzt. Zwei kleine Seestücke und zwei kleine, auch mehr in einem landschaftlichen Geiste entworfene Genrebilder von Wickenberg aus Schweden (1011 — 1014) könnte man nach der Zartheit des Vortrags, dem tiefen Helldunkel, nach der bestimmten Art, wie leichte Massen sich faltbar und wie zufällig aus dem Schatten lösen, für Werke eines alten Holländers, Wouvermann oder dergleichen halten. — Und eine grosse Landschaft von ei-

nnm Mitglieds der Akademie zu Stockholm, Chr. Esdorff erinnert in der Auffassung und mancher Eigenheit an Evardingen. Es ist eine Gegend aus dem südlichen Norwegen (196 c. St. br.). An eine schroffe Felswand schliesst sich, nach vorn abhängend, grüne Lehne, oben bewachsen mit Laub- und Nadelholz; auf ihr in der Schutz-Seite vom Fels liegen ein paar Blockhütten; nahe darunter hängt ein Stückchen Gerstenfeld, das mit niedern gelben Halmen aus dem Hügel-Grasboden sich scheidet; darüber weiden Ziegen. Unten geht ein Weg, um den Fels herumgebogen am Wasser, welches ruhig abfallend von der entgegengesetzten Seite aus dem Grund gegen den Fels hin und von ihm hervor sich zu uns herauswendet, wo es breit über einen Steinrücken neben Blöcken und Gesträuch herunterfliesst. Den Weg am Bach herüber und vorn um den Fels herum bewandeln Kühe. Flotzholz im Wasser; vorn eine kleine Nebenbrücke; in der Tiefe, wo der Bach heraus kommt, niederer Tannenwald. — Der Charakter einer Gegend, wo das Menschliche und Wohnliche noch der Natur angeschmiegt und eingefügt, aber schon von ihr beherrscht und der Gränze nah erscheint, wo sie in einsamer Freiheit sich nur mit sich selbst bespricht — dieser bedeutende Charakter ist hier durch wohlgeordnete Auffassung, durch leichte, aber durchhin deutliche und übereinstimmende Abwandlung der Töne, durch angemessenen Wechsel in den besondern Gliedern in eine ansprechlose und idyllische Ruhe verbunden. Für die Wirkung, zumal auf einer Ausstellung, wo das Auge, von vielen Seiten stark gereizt, lebhafte Adressen verlangt, am eingenommen zu werden, wäre wohl dem Vordergrund dieses Bildes mehr Kraft und nachdrückliche Herausbildung gegen die innern Massen zu wünschen. Gibt man sich aber unter den gleichmüthigen Totalton, so zeigt der graue Fels eine kenntnissreiche Behandlung, Form und Bekleidung des Abhanges und seiner Krönung feines Gefühl, die stille Gegenwart des Ganzen einen malerischen Zusammenhang, den man gern in sich aufnehmen und mit Nachhalt geniessen kann. —

Da der Salon sich immer mehr mit interessanten Landschaften unserer einheimischen Maler füllt, müssen wir, wenn es auch billig und lohnend war, zuerst den auswärtigen Gästen unsere Aufmerksamkeit zu widmen, uns schon auf den Rückzug zu den Unsrigen Bedacht nehmen. Zunächst wollen wir bei einem Künstler einsprechen, der nur halb für einen Ausländer gelten kann, da er ja als Neufchateller vielmehr zu den Unsrigen gehört. Zudem ist A. Calame unserer Ausstellung schon befreundet.

(Fortsetzung folgt.)

Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

III.

Gelegentliches über neuere Plastik im südlichen und nördlichen Europa.

Dass in der Kunstgeschichte des neuern Europa von Malern, Malerschulen, deren verschiedenem Charakter u. s. w. mehr als von der Plastik die Rede ist, liegt, bei der geringern Verbreitung und Wirksamkeit der letztern, in der Natur der Sache; indess sind mir, bei Betrachtung der Umrisse nach den Werken Canova's (Stuttgart bei Rieger et C. 1835 8.) und denen von Thorwaldsen (Stuttgart bei den Gebr. Frankh 1829 Fol.) gewisse Merkmale der Verschiedenheit zwischen dem Charakter südlich- und demjenigen nördlich-europäischer Sculptur in's Auge gefallen, worüber ich einiges mitzutheilen versuchen will, auf die Gefahr hin, dass ich Kennern Bekanntes vorbringe, oder sonst durch Blossstellung von Schwächen ihr Missfallen erregе. Auf andre, insonderheit spätere Arbeiten Thorwaldson's, namentlich auf seinen Alexanderzug, wie er neulich von Amsler gestochen erschienen ist, dehne ich jedoch diese Bemerkungen nicht aus.

Blicken wir zuvörderst auf die Natur des europäischen Norden, namentlich Schwedens (die übrigen Theile sind mir weniger bekannt) so zeigen sich in Erde und Fels Massen auf Massen gehäuft, meist ohne malerische Formen, mit immer einfacherer Vegetation — Fichten auf den Höhen, Erlen in den Gründen — und dem gemäss die Menschenart in Leben und Geschichte: naturgross, einfach, und in diesem Sinne heroisch-plastisch, aber ohne gleichartige Poesie. Ihre frühere volksthümlichere Geschichte zeigt dies noch deutlicher als die spätere. Welche Reihe von Grossthaten; — und doch in ihren Sagen nicht vielmehr als ein ungestalter Mythus und rohe Schlachten! — Aber auch die spätern, uns näher liegenden und bekannten Zeiten der Könige aus dem Wasa-Stamme: Gustav I., Gustav II. Adolph, Karl X. Gustav, Karl XII., mit ihren Kriegern — welche Männer! — Und doch nicht mehr als Ein episches Gedicht — Karl Gustav's Zug über die Belten vom Grafen Gyllenborg — das nach seinem Werthe in Schweden kaum selbst anerkannt, vielweniger volksthümlich ist. Ich weiss nicht, wie ich diese Naturanlage zum Heroischen ohne gleichartige poetische Richtung anders besehen soll, als durch echt germanischen Bauernсharakter; — nicht etwa in irgend einer herabsetzenden Meinung, vielmehr in dem Sinne ursprünglicher Volksnatur, bevor Adel und Gefolgschaften, Lehne und Vasallen, Städte und Bürgerthum den freien Gaubewohnern Bilder romantisch-poetischer Lebensrichtungen vor's Auge gebracht hatten. Wie der Norden überall manche Institutionen der europäischen Entwickelung entbehrt, so auch jene

genannten, wenn nicht gänzlich, doch in dem Grade tief eingreifender, das alle Volksleben durchdringender Umwandlungen. Wie nun solchergestalt sich überall viel Ursprüngliches im Norden erhalten hat, so auch die germanische Volksnatur freier, selbst schaffender, bauender Grundbesitzer; — und dieser Charakter ist es eben, der sich noch gegenwärtig in der äussern Gestaltung der Bewohner des scandinavischen Norden ankündigt. Das Massenfeste in Knochen- und Muskelbau, die Fülle und Macht der Formen herrscht vor, das Nervenleben durchdringt den Organismus weniger von innen her, als dass es ihn äusserlich belebt und — sonderlich in den höhern Ständen — mit Geist und Glanz schmückt. Diesen Charakter tragen denn im Allgemeinen auch die plastischen, namentlich Sculpturarbeiten der nordischen Künstler, Sergell, Thorwaldson, Byström. Betrachten wir dagegen den Süden: wie Körper und Geist in inniger Durchdringung aus der Hand der Natur hervorgehn, wie bald der Körper den Geist, bald dieser jenen zu ergänzen scheint in wechselseitig liebender Unentbehrlichkeit, wie beide eins sind in warmer Lebenslust — und wie dieser Sinn sich dem Heidenthume, so als dem Christenthume, mehr oder weniger, immerdar vermählt hat bis in die neuesten Kunstschöpfungen aus Canova's Hand — so muss freilich manches Verschiedene der Plastik nach Geist und Form, im Süden und im Norden zur Erscheinung gekommen sein. Wir wollen bei Thorwaldson und Canova stehen bleiben. Dieser: von innen her seelenvoll, empfindungsreich, zart, im Maasse des Schönen still glücklich und hierin der Antike sich nähernd; aber oft ärmlich, unfrisch, aus der Vergangenheit sich bildend, unbewusst nachahmend. Dagegen Thorwaldson (namentlich in seinen früheren Erzeugnissen) selten innig, gemüthswarm; aber mächtig, massenhaft, frisch und genial erfindend in lebendigem, heroisch-plastischem Sinne germanischer Volksnatur. — Man vergleiche z. B. das Blatt Achilles und Briseis unter den abgewandten Umrissen nach Thorwaldsons Werken Heft 1. Bl. 2. mit derselben Darstellung in Canova's Werken 3ter Lieferung.

Mir ist dieser Charakter nordisch-germanischer Plastik zuerst aufgefallen in Sergells halberhobenen Bildnissen (en medaillon) die er in seinem Vaterlande Schweden so zahlreich hinterlassen hat. Hier sind die massenhaft nationellen Formen mit gleichem Kunstcharacter wiedergegeben und machen eine grossartige volksthümliche Wirkung.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Verein in Hannover.

Am 24ten Februar 1837 wird die fünfte, von dem Kunstvereine für das Königreich Hannover veranstaltete, Ausstellung von Werken lebender Meister eröffnet werden, und ergehet an alle Deutsche Künstler die Bitte, dieselbe durch Einsendung ihrer Werke zu begünstigen.

Für Kunstwerke, welche mit der Fracht an den Conservateur des Vereins, Hof-Kunsthändler Schrader allhier, von den Künstlern selbst eingesandt werden und spätestens bis zum 1ten Februar hier eintreffen, übernimmt der Verein die Kosten des Transports hin und zurück, jedoch muss die Committée bei Sculpturen und bei allen Kunstwerken, welche ausserhalb Deutschland abgesandt werden sollen, sich zuvor eine Anfrage deshalb erbitten — Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken haben die Kosten der Einsendung selbst zu tragen.

Um möglichst zeitige Anmeldung der einzusendenden Kunstwerke, ihrer Preise wenn sie verkäuflich sind und ihrer ferneren Bestimmung ersucht der Unterzeichnete, welcher stets bereit ist, jede gewünschte nähere Auskunft zu ertheilen.

Künstler, welche geneigt sind, zu dem jährlich von der Committée zu bestellenden grösseren Gemälde Skizzen zur Auswahl durch das Schiedsgericht einzusenden, wollen diese ebenfalls zeitig genug für die Ausstellung übermachen. Die Wahl des Gegenstandes, entweder religiösen Inhalts oder aus der hannoverschen Landes-Geschichte, bleibt den Künstlern überlassen, die Skizzen müssen in Oelfarbe und von der Grösse wenigstens eines Viertels des beabsichtigten Gemäldes sein.

Hannover im October 1836.

Die Committée des Kunstvereins
für das Königreich Hannover

B. Hausmann
Secretair des Vereins.

Zehn Pfund Sterling Belohnung.

Gestohlen wurden in London tausend Abdrücke eines Kupferstiches, darstellend Cleopatra nach Guido in Oelfarben gedruckt. Wer über erwähnten Diebstahl genaue Nachricht der Expedition dieses Blattes oder Herrn Baxter in London, Nr. 3, Charterhouse-Square geben kann und dadurch den Dieb derselben zur Entdeckung bringt, erhält eine Belohnung von zehn Pfund Sterling.

Kunstnachricht.

Stuttgart. Das berühmte historische Gemälde „Hiob" von E. v. Wächter, eins der merkwürdigsten Erzeugnisse der, nach Carstens Vorgange neu erwachten deutschen Kunst, ist von der hiesigen Kunstschule für die vaterländische Gemäldesammlung um 236 Louisd'or angekauft worden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Beilage zum Museum.

Jahrgang IV. No. 43.

Zweite Versammlung der Kunst-Vereins-Vorstände.

Nach den Bestimmungen des Protokolls der Versammlung mehrerer Kunst-Vereins-Vorstände am 19. October 1834, §. 7 wurde auch in diesem Jahre eine Vereinigung der bevollmächtigten Vertreter deutscher Kunst-Vereine veranlasst. Die Unterzeichneten haben es sich angelegen sein lassen, die hierunter abgedruckte Einladung allen ihnen bekannten deutschen Kunst-Vereinen zuzufertigen und haben die Freude gehabt, dass die Nützlichkeit solcher Vereinigungen eine allgemeine Anerkennung gefunden hat. Mehrere Vereine, welche im Jahre 1834 der Versammlung nicht beiwohnten, als: der churhessische Kunst-Verein zu Cassel, der sächsische Kunst-Verein zu Dresden, der Kunst-Verein in Danzig und der Kunst-Verein in Potsdam haben in diesem Jahre ihre Repräsentanten geschickt, und es steht zu hoffen, dass wir im Jahre 1838 auch die andern Kunst-Vereine Deutschlands auf dieser Versammlung vertreten sehen werden, damit durch gemeinsames Wirken der Einzelnen das schöne Ziel immer näher und näher gerückt werde und sich unser Wahlspruch „concordia res parvae crescunt“ mehr und mehr bewähre.

Berlin, den 20. October 1836.

Dr. Lucanus. G. Gropius.

„Das Bedürfniss gegenseitiger Mittheilung der gesammelten Erfahrungen, das Verabreden bestimmter Zeiträume und einer geregelten Reihefolge für die einzelnen Ausstellungen, war der Zweck der Zusammenkunft von Kunstvereins-Vorstandsmitglieder am 19. Oktober 1834 zu Berlin.

Durch die der Zeit gepflogenen Berathungen ist Vieles wesentlich Nützliche für die einzelnen Vereine gewonnen und durch die persönliche Bekanntschaft der Vorstandsmitglieder sind auch die Vereine untereinander in nähere Verbindung getreten, sind sich bei Veranstaltung der Ausstellungen gegenseitig behülflich gewesen und haben diese auch in den Provinzialstädten zu grosser Bedeutung gebracht, wodurch der Sinn für Kunst in neuester Zeit wunderbar belebt ist.

Die Zahl der Kunstvereine, wie die der Künstler, hat auffallend zugenommen und die Kunst ist jetzt nicht mehr auf die Protection der Fürsten und der Kirche beschränkt, sie stützt sich ebensowohl auf die Theilnahme und Unterstützung des ganzen Volkes, ja sie ist volksthümlich geworden!

Mit dem zunehmenden Kunstsinne werden stets höhere Ansprüche an die Ausstellungen gemacht, es muss aber nicht nur für diese noch mehr geschehen, sondern auch für die Oeffentlichkeit!

Die Kunstvereine werden durch ihre Vorstandsmitglieder repräsentirt und Berathungen von einer möglichst grossen Zahl derselben sind wiederkehrendes Bedürfniss. Da sich Berlin, besonders während der grossen Herbstausstellung der Königl. Akademie der Künste, welche ja doch viele Kunstfreunde von nah und fern herbeizieht, vorzugsweise für Zusammenkünfte der Art eignet, so werden alle Kunstvereine, besonders die deutschen, zur Theilnahme ergebenst eingeladen.

Die Haupt-Versammlung wird, den Wünschen Mehrerer zufolge, am 16. October d. J. in Berlin statt finden, und gebeten, dass die Repräsentanten der Kunstvereine sich spätestens am 15. Oktober, Vormittags bei dem Mitunterzeichneten George Gropius in Berlin melden, um da das Nähere zu erfahren.

Halberstadt, im September 1836. Berlin.

Dr. F. Lucanus. G. Gropius.“

Protokoll.

Berlin, am 16. October 1836.

Als Vertreter von Kunst-Vereinen hatten sich in der heute anberaumten Versammlung und Berathung eingefunden: für Königsberg der Professor Dr. A. Hagen; für Danzig der Dir. Professor Schultz; für Stettin der Justizrath Remy, der Kaufmann Scheeffer und der Genremaler Most; für Breslau der Maler Ebers und der Doctor A. Kohlert; für Dresden der Professor Semper; für Potsdam der Doctor Puhlmann; für Magdeburg der Rendant Ribbeck; für Halle der Justiz-Kommissar Wilke; für Halberstadt und Braunschweig der Doctor Lucanus, für den Kurhessischen Verein der Doctor F. Kohler; für Münster der Architect Salzenberg;

für den Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen der Buch- und Kunsthändler George Gropius.

Letztgenannter erfreute die Anwesenden zunächst durch die Mittheilung, dass der K. K. Hofrath Herr von Habermann, Vorstand des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste zu Wien, sich für die Wichtigkeit einer möglichst innigen Verbindung der deutschen Kunst-Vereine gegen ihn ausgesprochen und zugleich versichert habe, dass er auf geeignete Weise den dortigen Verein zu veranlassen bemüht sein wolle, mit den obengenannten Verbindungen einzugehen, und erklärte dann, dass der Rheinisch-westphälische Verein an den Bestrebungen der bereits erwähnten Vereine, für die Förderung der Kunst und die Verbreitung des Kunstsinnes stets den regsten Antheil nehmen und in dieselben auch ferner auf alle Weise nach Massgabe seiner Mittel thätig eingreifen werde.

Nach vorhergegangener reiflicher Berathung wurde nun beschlossen:

1) Jeder Verein wird als sicherstes Mittel der Kunst eben so wahrhaft förderlich zu sein, als den steigenden Ansprüchen an die Ausstellungen zu genügen, alle zwei Jahr ein bedeutendes grösseres Gemälde durch Bestellung oder durch Ankauf von der Staffelei erwerben. Die Vereine theilen sich diese Gemälde zu ihren Ausstellungen gegenseitig mit und geben denselben erst dann eine feste (wo möglich öffentliche) Bestimmung, wenn sie sowohl den östlichen wie den westlichen Ausstellungs-Cyclus durchwandert haben.

2) Für den Erwerb eines solchen Werkes soll keine zu geringe Summe bestimmt werden und wenn zwei oder mehrere Vereine gemeinschaftlich nur Ein Bild zu erwerben beabsichtigen, darf der Beitrag jedes Vereins nicht unter 500 Thaler sein.

3) Der Ausstellungs-Cyclus wird 1837 in Königsberg (Januar) beginnen, dann Danzig, Stettin und Breslau folgen, zugleich wird alles geschehen, um auch die etwas später fallenden Ausstellungen in Dresden, Weimar und Cassel zu unterstützen.

Im Jahre 1838 wird die erste Ausstellung in Magdeburg sein und dann in ununterbrochener Reihe Halle, Halberstadt, Braunschweig, Cassel und Münster folgen.

4) Da indess auch einzelne Kunstwerke zu ausserordentlichen Ausstellungen Gelegenheit geben, so verpflichtet sich jeder der verbundenen Vereine, wenn er zu anderer als der obengenannten Zeit bedeutende Gemälde etc. zu empfangen hofft, und sich darum zu bemühen beabsichtigt, dieses seinem Vereins-Cyclus anzuzeigen und sich zugleich für denselben mit zu verwenden.

5) Um den Geschäftsgang für solche und ähnliche Fälle zu erleichtern, sind für die Jahre 1837 und 1838 Haupt-Geschäftsführer ernannt, und zwar für den westlich von der Elbe gelegenen Cyclus Herr Rendant Ribbeck, für den östlichen Herr Justizrath Remy. Diese Herren werden alle Generalia besorgen, auch die bereits erwähnten Anzeigen empfangen und dieselben ihren einzelnen Vereinen mittheilen.

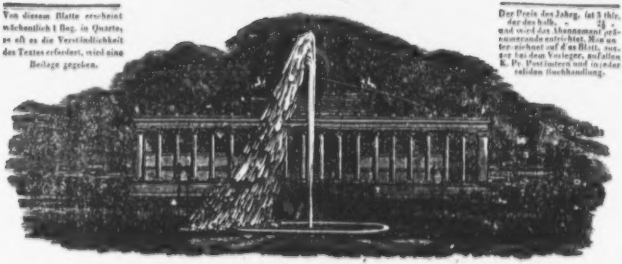
vorgelesen und unterschrieben

Ehers. George Gropius. Hagen. Kahlert. Köhler. Lucanus. Most. Puhlmann. Remy. Ribbeck. Salzenberg. Scheeffer. Schultz. Semper. Wilke.

№ 44. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 24 — und wird den Abonnenten pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf das Blatt, unterzeichnet bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in der soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 31. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 15. September 1836.)

Landschaft.
(Fortsetzung.)

Unter den drei Landschaften von Calame, ist die Savoyardenwohnung (117 c. 2′ br.), vor Anhöhen, die sich über ihr wölben und bei den Schlagschatten einer wilden, umgebenden Baumgruppe, leichter ausgeführt, und specifischer schon der Eindruck, den die Strömung des Flusses Doubs im Canton Neufchatel (118 c. 3′ hoch) gewährt. Zwischen hohen, steilemporstehenden, mit Nadelholz bewachsenen, oben umschellten Felsen windet sich das dunkle Wasser in seiner beschatteten Tiefe heraus, und der helle Sonnenton auf der Seite des vorderen Felsen giebt einen anmuthigen Klang in das ruhige Bild

Besonders rühmenswerth aber ist das grössere Gemälde Eingang in den Wald bei Avanche (119. 3 — 4′ br.). Bei der feinen Ausführung, bei einer trotz hellem Lichte und sehr genauer Abstufung der Verhältnisse, doch mässigen Färbung hat der erste Anblick etwas dem Kupferstich Verwandtes. Dem verweilenden Auge öffnen sich viele Vorsätze eines schön angelegten und mit stets wacher Empfindung ausgeführten Ganzen. Ansteigend am Vordergrund bei einigen rund-gewipfelten Eichen einer grünen Waldseite, die im Nebengrund schön ausgebildet und sauber unter Schatten gelöst ist, zieht sich der Weg schräg in's Bild hinein durch heitere Lichteinfälle in leichtabgesetzten Senkungen hinunter nach dem Thal, das ferne Hügel duftig vortretend schliessen. Vorn zur Rechten des Weges glänzt ein blauer Sumpf; über seinem Rande sitzen Pferdejungen; hinter ihnen am Sumpfe grasen die Pferde. Ein kühler Morgenhimmel liegt über dem stillen Waldweg, das Wetter ist freundlich, erleuchtete Stellen im Boden des Weges und saftige Flächen der Gründe sind in hellichem Glanze gehöht. Das Gelaube der vorderen

bäume wird durch eine sehr zeichnende und schmale Behandlung etwas erkältet, so dass es keinen lebendigen Eindruck kräftiger Vegetation entwickelt; doch ist schon im Ganzen mehr schmucke Reinheit und zarte Deutlichkeit als Wärme beabsichtigt, und in dieser Richtung ein befriedigendes Gefühl der Gliederung, eine ungestörte und beseelte Stimmung mit Geist und Besonnenheit erreicht.

Und nun — wollt' ich mich schon zu Einheimischen wenden; aber ich sehe, wir thaten wohl, noch ein wenig an der Gränze zu weilen; denn Watelet's zwei neue Blätter in Wasserfarben können doch unmöglich mit Stillschweigen übergangen werden. Jetzt darf ich nicht mehr sagen, dass der Salon Proben solcher Aquarellen, die mit dem Oelbild wetteifern, nicht enthalte: diese beiden sind von einer Tiefe, die man sich nicht angenehmer wünschen könnte. Hier diese Ansicht von Lyon, die Bogenbrücke quer durch, die Häuserflanke am Wasser hervor, und die von jenseit der Brücke hereinschimmernden Gebäude — wie heiter! wie gegenwärtig! Und vor allem das Dach der Schiffs-Hütte, die unten am Flusse vor dem Brückenbogen steht, ist es nicht wieder ein ächt-Watelet'sches Dach? Sind es nicht die lustigsten Töne die darauf zusammenlachen? Mit theurem Gelde kann man einen Palast nicht so schmuck verkleiden, wie hier blosse Vernachlässigung und Alter das Haupt der armen Hütte herausgepaart haben. Man nehme mir's nicht übel, wenn ich mich mehr an einem solchen Dach erbaue, auf dem die Natur einen Tusch von Farben zu freiem Vergnügen bläst, als an Historien, wo immer wieder gesunkene Häupter unglücklicher Christen oder gedankenschwerer Mädchen zur Schwermuth einladen. Ludwig Tieck sagt einmal, die ernsthaften Gesichter seien nur aufgekommen, weil sie viel bequemer seien als die munteren. Ich unterscheide sie, und sehe mir die Waldschlucht an, wo Watelet wieder einen muntern Bach herausbrausen treibt zwischen einem Haus vorn an der Seite mit Holzgeländer, und einer Mühle drüben am kühlen Waldabhang, diesmal einer Sägemühle, an deren Wand sich über Steinblöcken die frischen Bretter anlehnen. Von der Wand dieser Mühle geht die Brücke, auf graue Balken gestützt, nach der Abseite des vorderen Hauses herüber, und ein köstlich tiefgrünes Tannendunkel hinter ihr macht den Grund zwischen den Anbauten des Baches und den warmen Athemzügen der Schornsteine traulich und poetisch. Voll Behagen steht das Menschenwerk an- und eingesiedelt im Schoos ewigjunger Waldnatur, umkränzt und gesalbt; und die heitere, ganz frische Klarheit des Wassers erquickt das Auge mit einem Frühstück, wie es nur im Gebirge zu finden ist. — Uebrigens, ehe wir von den Aquarellen scheiden, muss billig jener von Matthieu aus Paris noch anerkennende Erwähnung geschehen. Sie rückt uns eine Strasse u. den Dom von Cöln nahe. Die alterthümlich schöne Architektur und ihre Töne im Licht und Schatten sind vortrefflich gegeben.

Bei unsern einheimischen und bekannten Landschaftern sind die Grund Charaktere im Ganzen dieselben geblieben; doch nicht ohne sich mit neuen Modifikationen hie und da zu bereichern. Von einer „Berliner Schule," wie man wohl manchmal sagt, kann nicht eigentlich gesprochen werden, weder in der Malerei überhaupt, noch grade in der Landschaft; sondern unsere Künstler, die wohl zum Theil ihre Schüler haben, verfolgen verschiedene Zwecke in verschiedener Weise, ohne sich in einer Region der Phantasie zu versammeln oder eine gemeinsame Palette zu haben. Weit mehr gilt das Letztere von den Düsseldorfern, wo die wirkliche Gemeinschaft der Thätigkeit eine viel engere Verwandtschaft der Arbeiten zur natürlichen Folge hat. So sehen wir auch in ihren bis jetzt ausgestellten Landschaften grossentheils bekannte Grundzüge und ähnliche Töne unter verschiedenen Namen vorkommen; und die Unterschiede dabei sind mehr Unterschiede des Grades, im Gelingen, als der Manier und Intention. Wer sich von ihnen jedoch sichtbar durch eigene Anschauung und selbstgefundene Töne unterscheidet, das ist Adolf Lasinsky. Bei Schauern fanden wir schon früherhin mehr Eigenthümliches und Beweglichkeit. Achenbach, von der einen Seite unter Lessing's Einfluss stehend, zeigt doch die Freiheit eines persönlichen Talents und origineller Wege. Dass aber reihen sich, unter bedingter Fortwirkung jenes Einflusses, um den kenntnissreichen W. Schirmer und den idyllischen Pose her eine Anzahl Nachstrebender, deren Phantasie im denselben Kreise mit gleichartigen Mitteln sich mit mehr oder weniger Glück versucht. — Soll man von etwas Gemeinschaftlichem der Berliner Landschafter reden: so könnte dies allenfalls, im Gegensatz mit den Düsseldorfern, bei welchen das Ernsthafte und eine in's Düstre gehende Stimmung das Häufigste ist, in der hier umgekehrten Richtung liegen, die viel öfter auf das Freundliche oder durch Gegensätze Ansprechende und Reizende geht. Damit hängt dann auch zusammen, was sich dort nicht, hier aber bei Manchen zeigt: eine Empfänglichkeit für die Vorzüge ausländischer Künstler in der letzteren Hinsicht. Jedes von beidem, das Festbleiben in einem gewohnteren Bezirk, und die Theilnahme am Neuen, hat seine Vortheile und seine Gefahren. Die Lebensfrage ist beidemal dieselbe; ob die Individualität sich durchsetze; ob sie nicht einschlummere in Gewöhnung, oder in der Aneignung sich selbst verliere. Immer also haben wir ohne Vorurtheil die Einzelnen an ihren Früchten zu erkennen.

Die Reihe unserer Landschafter hätten wir am liebsten mit Prof. Blechen begonnen. So manche Feinheiten des malerischen Blicks und Massnahmen der Wirkung, auf welche die Aufmerksamkeit im Allgemeinen durch die Pariser Werke hingeleitet werden kann, lernten wir in verwandter Weise früher schon bei ihm in seiner Eigenthümlichkeit und erfahrenen Beobachtung kennen. Leider war längere Un-

püslichkeit schuld, dass wir den Künstler, dessen Palmenhaus vor zwei Jahren zu den Perlen der Ausstellung gehörte, diesesmal noch vermissen. Wir dürfen uns jedoch auf einen Beitrag von ihm noch Hoffnung machen.

Treten wir denn in den ersten Saal, wo uns gleich W. Ahlborn's Sicilische Morgenlandschaft (No. 1.ᵉ 4′ br.) in die Augen fällt. Sie kann das Obengesagte, von der hier sich findenden Richtung auf das Freundliche und Heitere, bestätigen. Wir sehen uns auf einer Terrasse vor freier, weit sich ausdehnender Gegend. Vorn zu unsrer Linken wölben Eichenäste eine Laube über die Steintreppe, wo mit dem Krug auf dem Kopfe, ein Mädchen dem Eingange der Mauern sich nähert, die dahinein mit alterthümlichen flachen Zinnen den Hügel krönen. Am Abhange des Hügels gehen nach rechts Bogen-Staffeln, Sitze eines antiken Theaters hinunter. Daran vorbei setzt von der Höhe her ein gliederreicher Aquäduct sich fort. Daneben kommt durchs Grün unser Weg herauf; vorn, wo ihn das Morgenlicht bescheint, reitet ein Landmann behaglich auf seinem Esel uns entgegen; nebenan ein paar Weiber mit Krügen; durchsonntes Laub. Auf dem Grunde vor uns hinter Fluren und bei Küstenhöhen, die zu ihr hin sich abflachen, liegt die Halbinsel und Stadt Syrakus, hingestellt vor den weiten Buchten der See. Die Sonne hat sich eben über das Meer erhoben und sendet in der Mitte der Aussicht linde Strahlen durch leichte Schleier und nachgiebigen Duft nach allen Seiten. Schon erhellt, liegt der weite Grund, gleich und stilltagend, unter ihr. Kräftiger schon und leuchtender erglänzen am Vordergrunde ihre herüberspielenden Strahlen. — Der Bau d'ieser Scene ist einladend und schön; die Aussicht gewinnt noch ein besonderes Interesse dadurch, dass sie die Situation einer altberühmten, durch Erinnerung und Natur poetischen Seestadt (einst so bevölkert, wie London, und die Königin von mehr als Sicilien) uns vor Augen legt. Auch die Ruinen am Vordergrund und von ihm hinab sind wirkliche Denkmäler dieser alten Herrlichkeit; nur der nächstvorliegende Theil ist zweckmässig zur Ansicht componirt. Der Ueberblick ist klar, die Ordnung besonnen; die freie Luft über den Grund hinein wohlthätig. Ein glühender Lichteffekt ist nicht beabsichtigt; aber das Colorit ist leicht und gefällig, die auf den Vorgrund vertheilte Höhung erheiternd. — Auch an die nördliche Küste derselben Insel führt uns Ahlborn und lässt, an der Meeres-Küste gegenüber den Blikken, Cefalu anschauen, „das Häuptlein" (Kefaloidion), wie es einst die Griechen von Himera nannten, die hier eine Burg hatten, bis Karthager sie daraus vertrieben. Wirklich einem Haupt oder einer hohen Krone vergleichbar ist der bläuliche Fels, der auf dieser Sicilianischen Landschaft (No. 1.ᵖ 9. 4′ br.) am Meere liegt; unter ihm auf einem Hügel Cefalu. Hier vorn erhebt sich an der Seite des beblümten Wegs eine hohe Platane; nebenbei Staffage und Ziegen. — Der ansprechende Eindruck des Bildes beruht vorzüglich auf dem klaren Aether der Ferne. — Ebenfalls in's Königreich beider Sicilien gehört ein drittes, ein kleines Bild. Die obere Fläche einer Anhöhe mit Ruhesitzen macht den Vordergrund. Dahinter jenseits hervor ziehen die Berge bei Neapel mit dem oben rauchenden Krater länge der Meeresebene sich hin. Es sind die bekannten Linien dieser Küstenhöhen, deren graziöse Absenkung dem Auge so sanft thut. — Verwandter aber den Gefühlen unseres Stammes ist die Natur, in der Ahlborn seine Capelle an der Gern im Salzburg'schen (No. 15.ᵉ 3′ br.) aufgefasst hat. Denn ich glaube, dass doch jedem Deutschen die dicht übereinandersteigenden, gewölbten Waldberge unter unseren Alpen vertrauter das Auge grüssen, als jene südlichen reisend zum Meer hinabsinkenden Hochflächen, und dass ihm die saftige Frische unserer Gebirgsthäler lebhafter die Brust rühren muss, als der Sonnenschimmer, der sich dort auf reiche Scenen legt. — Es sind solche grüne überwaldete Hügel, in deren lieblichengem Thal uns dieses Bild den Wendel-Pfad finden lässt zu dem Kirchlein hinauf, das da seine weissen Mauern und grauen Zinnen über dem Rücken der Matte zwischen Wipfeln dicht unter strebenden Wald-Wänden erhebt. Das sind die rechten Plätze für Kapellen. Und ihr guten Schluchten, ihr habt nur einen Fehler! dass ihr nicht einige Meilen näher bei Berlin liegt! Der Maler aber ist daran nicht schuld; er hat im Gegentheil, so viel an ihm war, euch frisch hierher gebracht. Es hat nicht lang geregnet, und davon spricht das muntere Grün hinüber und herüber, indess oben ein Rest von feuchtem Nebel über die Waldwipfel hinaussieht. Dem schaut ruhig ein Hochwächter zu, der mit seiner schneegestreiften Krone die behaubten Gipfel überragt. — Ein ansprachloses Bild, recht glücklich aufgefasst und in guter Stimmung anmuthig vollendet!

In einer andern Art anziehend und ergötzlich sind unseres hiesigen Schirmer's Tafeln, von welchen eine namhafte Anzahl kleinerer in mehreren Sälen da und dort zwischen den benachbarten Gemälden hervorlächeln; denn sie wissen sich unter vielen und grossen, wie herzhafte kleine Mädchen in einem Gedränge, durch Einfälle, einen muntern Zuruf, ein kekkes Wort bemerklich zu machen. Ein Weissbuchen-Stamm, mit grünem Moos verbrämt, der sich über einen Graben oder Bach schräg hinüberlegt zu einigen drübenstehenden Bäumen von seiner Familie — ein Gehölz, vor die Sonne gestellt, die aber innen an seinen Stämmen herunterstreift und durch Sträucher leuchtet — die erhellte Halle eines dunklen Gebäudes; oder rothe Ziegelmauern leuchtend gegen grünen Grund; oder die Ansicht eines Stadtgemäuers über Bäumen, Wasser, Brücken — der Spiegel eines Teichs — die klargrünen, schäumenden Wellen eines Waldbachs — solche bald rive, bald halbverstohlene Blicke und lebhafte Mienen landschaftlicher Natur greift Schirmer auf und stellt sie schmuck heraus. Da wir diese in's

Einzelne nicht durchgehen können, so möge hier nur grade auf eines ihrer kleinsten im Corridor hingewiesen werden, weil es der beifälligen Aufmerksamkeit, die es verdient, leichter entgehen könnte: Tasso's Haus in Sorrent (806), ein Bildchen, von sehr guter Harmonie. Das hohe und festgebaute, wie verschanzte Haus vorn am Wasser, in matten Steintönen fein spielend, das plane Wasser zu seinen Füssen, blau erglänzend und übergehend in grüne Töne, wie es sich sichtbar entfernt und unter der Luft in den Grund zurückweicht, vereinigen sich zu einem malerischen, angenehmen Anblick. Und ähnlich sprechen jene Bilder von anderer Stimmung, ein ländliches Schloss, oder die mancherlei Waldstücke, mit gewählten Gegensätzen das Auge an. Am meisten freilich sticht, wie schon durch Grösse, so auch durch den hohen Grad von Lebhaftigkeit und überraschender Gegenwart das Gemälde hervor, welches einen mit Wasser angelaufenen Stadtgraben und Zwinger unterhalb dem Dom zu Meissen (803 c. 5′ h.) darstellt. — Die Ansicht bis empor zum Dom baut sich steil vor den Augen auf, die Zwingerwände rechts und links und der Wasserspiegel dazwischen kommen mit farbenreicher Stärke dem Beschauer nahe, und ein leuchtender Effekt trifft das Auge. Das Grabenwasser, unter hohem Bogen hereinkommend, an welchen sich, zu unserer Linken ein Winkel-Gebäude, zur Rechten über der Mauer eine Gartenseite mit dachbedeckter Kürbislaube anschliessen, ist, nach einem Regenschauer doppeltglänzend, von warm hereinfallender Sonne beschienen. Oben verschwebt das leichte Gewölk; um die Kronen der Bäume über der Laube schmiegt sich das niederstrahlende Licht und durchquillt auch die Umschlingung der Mauer. Besonders hell aber fällt der Schein auf die gelbe Wand des Gebäudes im Winkel mit dem Erker an der Seite vor uns. Und an der anstossenden Seite herwärts mit ihrem kleinen Bretter-Beschlag von altem grauen Holze, aufgestützt auf die Vorstaffel des Hauses, wirft sich der Schatten dieses Vorbau's mit Kraft an die Fortsetzung der Wand. Das Wasser wirkt mit hohem Glanze von dem Thorbogen hervor, an dem ein Fahrzeug, mit Leuten unter seinem Segel, steht. Auf dem blanken Spiegel mischen sich der Abglanz von heller Mauer und Grün und lichtem Himmel in glatte Schimmer. Die angefeuchteten und buntfarbigen Steine am Rand des Wassers blitzen und blinken mit; Localität und Bauart sieht ganz körperlich; und ein eigenthümlich in sich verbundenes Dasein von stadtbürgerlichem Charakter ist mit Festtagslaune zu einem fröhlichen Lärm und Klang der Erscheinung erhoben. Dieselbe Vigilanz, die in manchem der kleineren Bilder leichter spielt, concentrirt sich hier zu ihrem vollen Schwunge und eine durchgesetzte Hauptwirkung wird mit heiterer Energie des anschauenden Sinnes Herr. —

Während unser Schirmer so hell auf der Ausstellung leuchtet, kreisen zugleich um ihn, wie um den Saturn seine sieben Trabanten, eben so viele Schüler. Unter diesen zeichnet sich besonders Ferdinand Bellermann aus Erfurt aus. Seine Waldpartie bei Buckow (36. c. 3 br.), die mächtige Baumgruppe mit ein Paar Hirschkühen darunter im Gebüsche, dabei der beschattete Sumpf, auch von der andern Seite und nach innen zu von dicht antretendem Gehölz umgeben; diese stille Wildniss in ihrer Blätterfülle und ihrem traulichen Dunkel, vereinigt wesentliche Vorzüge der Ausführung mit einer poetischen Empfindung. Die Aussicht vom Steigerwalde bei Erfurt zeugt gleichfalls von seinem Talente. — Ein sattgrünes Waldstück von C. Schreiber aus Fürth (834) Mühle im Harz ist von angenehmer Frische und Klarheit des Baches. — J. Henning zeigt viel Anlage in der Auffassung von Conversation und Naturspielen; nur muss man bei dieser Gabe bedauern, dass die nöthige Sorgfalt der Durchbildung zu rasch hintangesetzt ist und den schroff hingestellten Momenten der Hauptwirkung nicht genug bewährende Ausführung zu Hilfe kommt. Grauert hat sich zu seinen Ansichten ein malerisches Kloster des Harzes, Gemeinert eine gut ausgesuchte, hübsche Parthie unserer Stadt, eine bescheidnere derselben Helfft gewählt; und mit einer schon gewandteren Hand schliesst sich diesem Kreise ein dilettirender Freund der Landschaft v. Cronheim an, dessen Frankfurt bei der Oderbrücke von einem heitern, in der That charmanten Effekt ist.

Es hat sein Unterhaltendes und Belehrendes auch, nicht blos bei Vollendetem zu verweilen, sondern, indem die Aufmerksamkeit an verschiedene Versuche sich anschliesst, von Vorstufen aus sich der Natur oder einzelnen Seiten derselben zu nähern. Manches Bild, welches uns nicht völlig zu täuschen vermag, leitet doch die Empfindung auf ein Auge zurück, welches die Natur mit selbstangeborener Empfänglichkeit verstehen lernt. Und hierdurch machen bisweilen Arbeiten, die noch etwas grün, noch nicht ganz zeitig sind, den angenehmen Eindruck eines thätigen Geistes. Von dieser Seite empfehlen sich einige kleine Landschaften (519 fl.) von Carl Krüger, denselben jungen Künstler, dessen landschaftliche Feder-Zeichnungen mit Thierstaffage eine originelle treffliche Manier, und dessen Blätter zum Reinecke Fuchs in der Charakteristik ländlicher Situationen ganz eigene Reize blicken liessen. Seine Landschaften nun in Oel weilen auch meist bei coupirtem Terrain, Fluren in Wald- und Dorfnähe, leicht belebt mit einem grasenden Thieren, unter heiterem Blau oder einem Lämmerwölkchen-Himmel. Im Baumschlag und manchem Einzelnen fehlt noch die Festigkeit und Genauigkeit erstarkter Uebung; aber in der Art, wie die Vorstellung aus dem Ganzen hereingenommen und wie der Charakter der Anschauung in einer leichten Behandlung bewahrt ist, dort ein Stück Wiesenboden sich natürlich formt und absetzt, da eine Hecke sich in's Licht verläuft, hier ein Gehölz an's Wasser tritt, darin bewegt sich schon einheimische Auffassung und Dis-

position mit einer einnehmenden Unbefangenheit, von der man nicht zweifeln mag, dass sie selbständig ihre Mittel sich weiter bilden und glücklich ausbilden werde. — Solche Fortschritte aber der Ausbildung verfolgen zu können, ist einer der besten unter den sehr wenigen Vortheilen, die der theilnehmende Freund der lebenden Kunst vor dem Verehrer älterer längst geschlossener Kunst voraus hat. Es ist ein dem Mitlebenden zugeeigneter Genuss, wenn Der, dessen Schüler-Versuche man noch wohl im Gedächtniss hat, sich nun mit einer schöngelungenen und durchgeführten Arbeit uns vor Augen stellt. Wir befinden uns in einem solchen angenehmen Falle bei der grossen Landschaft von dem jungen Otto Voelcker, Waldgegend bei Dessau (988. c. 6′ br.), deren kein Meister sich zu schämen hätte. Anordnung und Leben, die Solidität der Darstellung und das malerische Princip, alles ist hier so zu loben, dass man dem Künstler, dessen Muth und Fleiss sich so gut belohnt hat, nur Glück wünschen kann. Das stehende Wasser im Vordergrund, mit Schilf und Binsen begürtet, der Uferboden, mannigfaltig bekleidet und die saftige Waldtrift, wo Rinder weiden, daneben ein Satfeld in der grünen Umgebung, näher hier an der Seite gegen Waide und Sumpfboden hervortretend die kräftige Parthie eines Eichwaldes, erscheint alles in frischer Wahrheit und consequenter Ausgestaltung. Wie dann in tieferem Zurücktritt die fortgesetzte Waldung hinter der erweiterten Flur sich ausbildet und darüber der warme abendliche Himmel in milder Klarheit auf den zurückweichenden Wipfeln ruht und geröthete Wolken in seiner Höhe schweben, schliesst sich mit einer entwickelten Anmuth an die kräftige Vorderseite an. Und was der Befriedigung an den wohlbemessenen Theilen und ihrer mannigfaltigen Bestimmtheit nachhaltigen Werth gibt, ist die lauter Ruhe, mit welcher die Wirkung aus der Natur des Ganzen hervorgeht. Mit Freuden sieht man Vorzüge, die sich auf vorhergehenden Arbeiten des jungen Landschafters im Fortschritt zeigten, hier gesteigert und in einer schönen Haltung vereinigt. Gewiss hat es auch zu seiner Ermunterung und Ausbildung beigetragen, dass ihm ein Austausch der Ansichten mit neben ihm Arbeitenden auf dem Atelier eröffnet war, wo hier seit anderthalb Jahren durch eine liberale Unterstützung des Kgl. Ministeriums die Vereinigung mehrerer wackeren Künstler möglich wurde. — Solche Früchte zeigen, dass diese Liberalität der Regierung wohl angewendet ist. — Auf demselben Atelier ist W. Krause thätig, von welchem oben schon zwei ausgestellte Gemälde besprochen wurden, noch nicht aber der inzwischen hinzugekommene holländische Strand (505. c. 4′ br.), welcher durch Stimmung und Staffage ein vorzügliches Interesse hat. Es gewährt einen behagenden Anblick, wie hier in dem seichten Spiegel der Ebbe, vorn und tiefer hinein, feiernde Schiffe und unter ihnen halbmüssige Menschen in heiterer Luft und offenem Raume vertheilt sind. Seithin, am Gestade aufwärts, blickt man hinein in die gelichtete Strasse einer Stadt, wo eine Kirche mit ihrem Thurm sich freundlich über Nachbar-Dächer erhebt, und weiter am Strand, wo der Uferboden neben dem Aufgang in jene Strasse fortgeht und hinter Bäumen in's Bild hineinzieht, reihen sich die Dächer einer dorfartigen Vorstadt an. Auf dem Hauptgrunde, dem Wasserplan steht ein Schiff, vom Boden auf sichtbar, um welches einige kleine Gruppen sich bilden, die man nicht ohne Wohlgefallen betrachten kann. Oben am Bord streckt Einer den Kopf heraus und unten ein dicht daran-Stehender den seinen empor, so dass man ihre geschäftseifrige Verständigung und Missverständigung zu hören glaubt. Weiter herwärts macht in wohlgemessener Stellung ein gestandener Mann, mit der einen Hand am Leibe, die andere mit dem Zeigefinger docirend erhoben, den Hofmeister gegenüber einem kleinen Mädchen, das sich an eine Frau schmiegt. Dieser scheint er gegen das unwillige Kind mit seinen wohlweisen Ermahnungen zu Hülfe zu kommen. Mehr innen, neben der andern Seite des Schiffes, steht ein Bursche bei seinem Schimmel und, mit dem Rücken gegen uns vor ihm ein stämmiger Matrose mit Blues und Wasserstiefeln, der den bemützten Kopf in den Nacken wirft, während er mit ausgestrecktem Arm in's Weite deutet. Diese Motive von wahrhafter Naivetät beleben mit einer zusagenden Heiterkeit die harmlose Scene, auf der man noch weiter hinein Figuren und Fahrzeuge sieht; wie auch hier vorn aufgeladenes Geräth und Güte. Das Ganze ist angenehm lüftig und von einer Wärme, die man bald fühlen würde, wäre nicht zufällig auf der Ausstellung diess Bild gerade zwischen die südlichen von Elsasser gekommen, die in Licht und Gluth zu einer ungemeinen Kraft gesteigert sind. — Neben Krause, in jenem Atelier, entwickelt seit einiger Zeit ein junger Künstler sein vielversprechendes Talent, Heinrich Gätke aus Pritzwalk. In Landschaften und Seestücken zeigt er ein mit eigener Lebhaftigkeit auffassendes Auge, ein bedeutendes Geschick, das Ganze zu stimmen, und eine gewandte Führung des Pinsels in der Behandlung einzelner Parthieen. Einen Beleg erblicken wir in dem grossen Seestück (229. c. 4′ br.) Die drei Schiffe im Mittelgrunde, wo sie im Strandwasser stillstehen, ruhen in einer angenehmen Tiefe, auf der ihre Segel, mit gelblichen und röthlichen Tönen gestreift, sich mit sanfter Helle heben. Vor den Schiffen am flachen Strande erblicken wir einige Figuren, mit Abladen beschäftigt. Im Vorgrunde gehen ziemlich lebhaft bewegt die Wellen, von einem Bogen des Strandes umfasst, dessen abgeflachtes Geröll in bunten Tönen von schönem Uebergang das Auge anzieht. Weiter hinein steigt leicht und leise eine Düne an, mit dürftigem Grün verbrämt. Hier liegen ein paar Kähne im Sande. Hinter den Schiffen im ferneren Hintergrunde geht ein Vorwerk in die See hinein. Dort gehen finstere Wolken in Regenstreifen nieder.

Die Luft vertieft sich in starkes Dunkel, woraus bald eine helle Schichte mit einem gewissen Schwung sich scheidet. Das Ganze wirkt durch geistreiche, in sich ermässigte Harmonie. Die Bewegung der Wellen vorn, deren Kamm sich überneigt, erscheint zwar etwas hoch gegen die Ruhe des Wassers, auf dessen Seichte die Schiffe stehen, ist aber von einem mitnehmenden Zuge für das Auge. Die Luft ist vielleicht weniger von wahrer Empfindung geformt, als durch eine witzige Wendung in Effekt gesetzt, die jedoch der Farben-Haltung des Anblicks wirklich dient. Die Behandlung der Dünen ist etwas zu leicht und matt; allein eine unverkennbare Anlage zu einer kecken Vertreibung des Materials, mit talentvollem Sinn für schildernde Töne und angenehme Verhältnisse derselben, gibt diesem Bilde einen günstigen malerischen Charakter und lässt, bei fortgesetzten Studien, von der Originalität des jungen Künstlers sehr schöne Erfolge erwarten.

Das kleinere Bild, **Blick von der kleinen Mole zu Swinemünde**, ist vielleicht in der Bewegung der Wellen noch gelungener und consequenter. Bei abendlicher Beleuchtung unter bewölktem Himmel blickt man über die wallenden Fluthen, die nur vorn im Winkel von einem kurzen Ansatz des Strandes begränzt sind. Tiefer im Gewoge führt ein Schiff. Die Totalstimmung, hier nicht so ruhig, wie auf dem grossen Gemälde, ist lebhafter, da die starkbewölkte Luft von Abendtönen gefärbt ist, welchen der Schein auf Strand und Wellen entspricht. Dem Gewölk könnte man etwas eine feinere Ausbildung wünschen; sehr schön ist aber der schmale Gluthstreif, der am Horizont längs dem Wellenrand seine tiefe Linie zieht, und die Widerscheine auf dem Wasser vor ihm. — Wir haben übrigens von dem hoffnungsvollen Maler noch mehrere neue Proben zu erwarten. — Ich schalte hier, weil G. Zick in derselben Kunstwerkstätte malt, dessen kleines **Waldstück** ein. Weissbuchen bilden eine gefällige Partlie; unter ihren Aesten wird ein Rothwild sichtbar. Dieses muss provisorisch einstehen, bis der **erlegte Hirsch** ankommt, der erst lithographirt wird, bevor er auf der Ausstellung seine Exequien feiert. — Wie wir hier den Thiermaler mit Geschick in die Landschaft eingehen sehen, so lehrt uns auch die Ausstellung einen im edeln und feinen Genre so ausgezeichneten Künstler zugleich als Landschafter in einer kleinen liebenswürdigen Probe kennen. Ich meine die Partie **bei der Rosstrappe im Harz** (611) von dem vortrefflichen **Eduard Meyerheim**. Der Vorsatz eines schöngewipfelten Gehölzes, mit anmuthiger Staffage nebenbei, tritt vor den Einblick in ein enges Thal, in welches von vorn her ein ruhiger Gebirgsbach sich hineinverliert, indem von beiden Seiten über ihm felsen-hohe, reichbuschte Hügel zusammentreten. Man kann sagen, dass das Bildchen zu fein ausgemalt, zu viel gezeichnet im innern Grunde sei, um in gehöriger Breite naturgleich zu wirken; gleichwohl kann man seiner — Liebenswürdigkeit, muss ich es nennen, nicht widerstehen. Man hat hier auf jedem Fleckchen dieselbe zarte Sorgfalt, die auch den Genrebildern dieses Malers, weit entfernt, sie ermüdend zu machen, vielmehr darum einen um so reicheren und tieferen Reiz der Vollendung gibt, weil die Kenntniss des Natürlichen und das Treffende der Zeichnung von einem nicht mühsamen, sondern wahrhaft liebevollen Fleiss ausgebildet und von einem durchs Ganze verbreiteten reinen Gefühle beseelt und sittlich veredelt ist. Wenn irgend etwas auf unser Ausstellung verdient, als **Deutsch** im besten Sinne des Wortes ausgezeichnet und in seiner Art den in ihrer Art rühmenswerthen Leistungen der Franzosen gegenübergestellt zu werden, so sind es **Meyerheim's** Genrebilder, dieser „blinde Bettler," von Menschen, deren Arbeit gesegnet war, am Feierabend wohlthätig bedacht und vom unschuldigen Kinde bedient — ein ächt rührendes, reines Bild — und dann diess auf's Gemüthlichste belebte, mit lauterem Humor, trefflichem Charakter, mit so feinem Schönheitsgefühl und so lieblicher malerischer Durchbildung geschilderte „Scheibenschiessen." Diess sind Bilder, von welchen jeder Pariser Meister sagen würde: „Das ist anders, als ich's mache, anders als irgend einer bei uns malt; aber es ist sehr schön." — Ihrem Werthe kommt die kleine Landschaft nicht gleich; aber sie verleugnet nicht, dass dasselbe klare Auge sie aufgefasst, dieselbe gebildete Hand sie vollendet hat; und man kann die zartbestimmte Entwickelung von Gebüsch und Kronen der Hauptpartlie nicht ohne Genuss betrachten.

Weil ich von kenntnissreicher und treuer Ausführung rede, so liegt mir, um zu grösseren Landschaften zurückzukehren, nichts näher als das bedeutende Gemälde von **Eduard Biermann** (74. 4 — 5′ br.:) **Tasso's Eiche**. Sie erhebt sich vorn, auf ihrem Hügel des Klostergartens, über den Stufen, an welchen wir ein par Mönche erblicken. Den von da abgesenkten Vordergrund schliesst an der andern Bildseite der Bogen eines Ruheplatzes. Weitervorn auf jener Seite, vor drüberstehenden Cypressen, eine Madonnenstatue, hoch an abhängiger, von Schlingpflanzen bewachsener Gartenwand; unter ein Quell, der über ein Bassin hin und mächtige Bodenblätter träuft. Den Grund hinter dieser Gartenterrasse füllen unter sanftleuchtendem Abendhimmel die Kuppeln und Prachtgebäude Roms. Zwischen den Eichstämmen durch, im überlaubten Einschluss, blickt man auf St. Peter, reizend mit röthlichem Duft überlegt. Jenseit hinein steht die Engelsburg in klarem Schimmer und so, mit dichtgereihten Palästen und Kirchen, setzt sich dann die Stadt an ihrem Fluss hin fort in den fernen blauen Grund. Nah über den untern Rand des Hügels ragt ganz sichtbar Kirche und Glockenthurm von St. Onofrio. Der Boden des Vordergrundes ist von der warmen Abendsonne lebhaft gehöht, wogegen das dunkle Grün der Cypressen, das erweichte der Bodengewächse und die

durchleuchteten Blätter der Eiche sich in mannigfaltigem und ruhigem Spiel des Lichtes absetzen. Blickt man nun auf die Gediegenheit der Zeichnung oder auf die kräftige Vollendung des Einzelnen oder auf die hohe Wärme des Ganzen, immer hat man mit gleicher Freude die vorzügliche Ausbildung und Sicherheit des Malers zu rühmen, der in dieser interessanten Ansicht der prächtigen Weltstadt ein würdiges Seitenstück zu jener von Florenz liefert, mit welcher er vor zwei Jahren uns erfreute.

Es ist auch von unserm Schirmer ein neues Bild angekommen (im obern Corridor), welches, von einer seligbeglänzten Laube aus, unter der mit Gesang und Ruhe der schönste Abend gefeiert wird, über den verklärtem Golf hin nach dem jenseitigen Neapel blicken lässt. Es genügt, mit einem Wort auf diess Bild von lieblicher zartpoetischer Stimmung hinzuweisen. Es spricht selbst für sich.

(Fortsetzung folgt.)

Fernere Bemerkungen eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

IV.

Bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes.

Ich bin gegenwärtig im Besitze eines ehemaligen Kirchenbildes, das zu der Zeit, als im letzten Kriege die hiesigen Kirchen von den Franzosen zu Magazinen gebraucht wurden, daraus entfernt worden ist. Dasselbe ist schon im Jahre 1826 in der hiesigen Acad. Zeitschrift Bd. 2. Heft I. S. 38. ff. von mir beschrieben, und daraus möge hier nur bemerkt werden „dass es 3 Fuss 6 Zoll hoch, 2 Fuss 8½ Zoll breit, und a tempera gemalt ist, auf Gypsgrund, der auf Leinwand aufgetragen, welche über eine Holztafel gezogen ist. Es stellt auf der Hauptseite (denn es hat ehemals zu einem Bilderschranke gehört und ist auf zwei Seiten bemalt), Christum vor, wie er die Wechsler, Händler etc. aus dem Tempel treibt. Es ist in der Darstellung gemeiner Menschenbegebenheiten vollkommen wahr und charakteristisch, auch gut genug gezeichnet, wie z. B. ein altes mageres Weib, das dem zürnenden Heiland sich keiffend entgegenstellt, oder ein Kerl, der eine Gans im Sacke fortträgt; alles in möglichst vollem Lichte, versteht sich, und die wenigen Schatten bleigrau, nach Art jener Zeit etc.

Bei Betrachtung dieses alten Kirchengemäldes ist mir oftmals eine Menge von Bildern der Art, die ich seit meiner Kindheit, sonderlich in norddeutschen Kirchen gesehen habe (späterhin sind sie mehr und mehr daraus verschwunden) wieder in lebhafte Erinnerung gekommen — und ich habe mir wohl die Frage aufgeworfen über den innern Sinn und die Bedeutung eines Zeitalters, wo solche Darstellungen des Religiösen in den Formen niedriger Menschennatur mit Ernst haben aufgefasst, mit sichtbarer Liebhaberei ausgeführt und in den Kirchen zur öffentlichen Schau haben hingestellt werden können? — — Zwar ist bekannt, dass seit dem 14. und 15. Jahrhundert der hochpoëtische, individuelle Sinn der Vorzeit sich immer mehr und mehr verlor, nach dem Aufblühen der Städte aber sich in den niedern Ständen, namentlich der Handwerker, ein poetischer Sinn entwickelte, der die grobsinnliche Natur einer körperlich thätigen, arbeitsamen Gemeinde nicht verläugnete. Es bedarf keines andern Beispiels als des von Hans Sachs, um auf der Stelle klar zu sein. Indess bleibt immer noch ein Unterschied zwischen der Richtung zu niederer, grob sinnlicher Auffassungsart in einer Volksgemeinde und der herrschenden Neigung, auch die Religion unter diesen Formen in den Gotteshäusern zur öffentlichen Schau zu stellen. Die christliche Religion selber, obgleich zuerst in den niedern Ständen sich offenbarend, giebt dazu keine hinreichende Veranlassung, der architectonische Character der Kirchengebäude ladet noch weniger dazu ein, eine mächtige einflussreiche Geistlichkeit mit ihrer Disciplin und Kirchenzucht wachte ohnedies über Entweihung und Erniedrigung des Cultus; — wie sollten doch Künstler, Bürger, Mitglieder einer Kirchengemeinde geradezu gewagt haben, dergleichen zur öffentlichen Schau zu bringen und dabei auf allgemeine Anerkennung zu rechnen! — — Es muss vielmehr in der Art und Richtung des öffentlichen Religionscultus jener Zeit selber etwas gelegen haben, das solche niedre grobsinnliche Erscheinung religiöser Vorgänge als zeitgemäss und volksthümlich gut hiess, in Schutz nahm, deren bildliche Darstellung in Gemälden, Schnitz- und anderen Kunstwerken beförderte und die Aufstellung derselben in den Kirchen vermittelte. Dies waren, so viel ich sehe, jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer etc. Begebenheiten in den sogenannten, Mysterien, Moralitäten, Processionen, so

wie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnachtspielen. Flögel, unter andern, in der Geschichte der komischen Literatur Bd. 4. S. 292. ff. sagt: „Die ältesten Schauspieler, und noch die zu Hans Sachsens Zeiten bestanden daselbst (in Nürnberg) in Töpfern, Dachdeckern, Bürstenbindern, die meistens Meistersänger waren.“ — Auf diese Weise gewöhnte man sich an die öffentliche Erscheinung biblischer und andrer religiöser Begebenheiten in den niedern Formen des täglichen Lebens, Künstler, die eben auch zu den Handwerkern gehörten, nahmen hier Stoff zu bildlichen Darstellungen, der Volkssinn billigte sie — und die ausserkirchliche Nachahmung religiöser Begebenheiten in niedern Formen drang, durch das Leben vermittelt, in Gemälden, Schnitz- und andern Kunstwerken, in die Kirchen selber ein. Auch nimmt man oftmals an diesen Erzeugnissen, aus ihrer ursprünglichen Quelle her, augenfällig etwas Theatralisches in der Darstellung, so roh es eben sein mag, wahr. Sie zeigen nicht blos den Gegenstand, die Handlung, sie wollen ihn auch sehen lassen, wollen erscheinen, freilich oft auf eine derbe, plumpe, ja widerwärtige und hässliche Weise. — — Ueberhaupt aber dürften bei Betrachtung und Würdigung von Kunstwerken aus dieser Zeit Deutschlands — es seien Gemälde, Sculpturen, Holzschnitte — jene theatralischen Darstellungen in den geistlichen Schauspielen, von den niedern Volks- und Handwerksklassen in den damaligen Städten aufgeführt, mehr als es geschehen pflegt, in Erwägung zu ziehen sein.

V.

Beim Anblick von Claude Lorrain's Bildnisse, vor dem 1sten Tom. des Liber veritatis.

„Nun wahrlich, der sieht nicht aus wie ein Künstler, sondern wie ein betrunkener Bauer“ sagte N. — Dies eben ist sein Künstlercharakter, erwiederte S., er ist naturtrunken! — Erinnern Sie Sich seiner Gemälde, sind sie nicht ein glückseeliger schöner Rausch? — Und selbst die landschaftlichen Entwürfe in diesem vor uns liegenden Werke — ist doch fast jeder ein Erzeugniss solchen Momentes naturtrunkener Begeisterung! — In des Künstlers Seele ist kein Pünktchen, das nicht davon erfüllt und durchdrungen wäre, so dass er, ganz unbefangen, selbst die Geschichte als Natur auffasst und Gegenstände aus den verschiedensten Zeitaltern in Ein landschaftliches Bild verbindend, mit universeller Naturwahrheit behandelt. Bekanntlich ist es meistens italienischer Landschaftscharakter, worin er dichtet. Erscheint dann in einem solchen Bilde, auf diesem, durch gewaltsame Naturereignisse erschütterten, eine untergegangene Welt in sich bergenden, nunmehr in schöner Fülle wieder aufgeblühten Boden, ein altrömischer Tempel, eine christliche Kirche, eine Scene aus der Götterwelt, eine mittelalterliche Burg, eine Darstellung aus der Bibel oder dem Leben der Gegenwart etc. in irgend einer Beziehung landschaftlich verbunden, so wird solch ein Bild unter seinen dichtenden Händen zu einem welthistorischen. Ja, welthistorisch — im poetischen Natursinne — das ist Claude vor allen mir bekannten Landschaftern.

Kunstnachricht.

Zu Worms hat sich vor Kurzem, bei Gelegenheit einer Versteigerung, ein Band Handzeichnungen vorgefunden, welcher von der alten freien Reichsstadt Worms, ihrem Umfange und ihrer Befestigung in der letzten Zeit ihrer Blüthe, um das Jahr 1600, die ausführlichsten Einzelheiten und von untergegangenen Gebäuden genaue Prospekte zeigt. Diese Blätter sind für das städtische Archiv zu Worms erworben, und die wichtigsten derselben werden durch den Maler Schön in lithographirter Nachbildung herausgegeben werden.

Kunst-Anzeige.

In der Anstalt für Kunst und Literatur von R. Weigel in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin durch George Gropius, Königlich allg. Bauschule Nr. 12. zu beziehen:

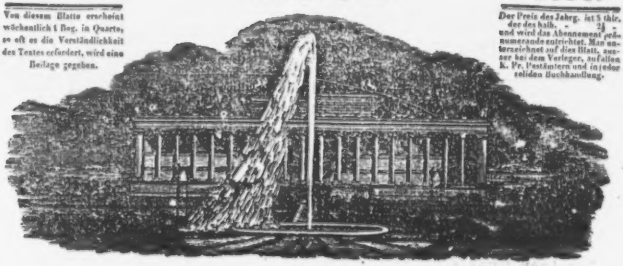
Portrait des Herrn Geheimen Hofrath Jacobs in Gotha (in seinem Arbeitszimmer beschäftigt) nach dem Original-Gemälde des Herrn Hofmaler E. Jacobs lithographirt von J. A. Freymann in München. Mit Handschrift fac-simile. Chines. Papier gr. Fol. 1½ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 45. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 3 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, in allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Zuerkennung

des von der Michael-Beerschen Stiftung ausgesetzten Preises.

In der am 26. April d. J. von der unterzeichneten Akademie durch die öffentlichen Blätter (S. Nr. 19. d. M.) erlassenen und später wiederholten Bekanntmachung in Betreff des von der Michael-Beerschen Stiftung für unbemittelte Maler und Bildhauer jüdischer Religion ausgesetzten Preises, wurde die diesjährige Konkurrenz um denselben für Werke der Geschichts-Malerei bestimmt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes blieb den Bewerbern freigestellt; doch sollten die Bilder in Oel ausgeführt ganze Figuren enthalten, eine Höhe von 3 Fuss, eine Breite von etwa 2½ Fuss haben und akademische Studien aus denselben ersichtlich sein. Als Einsendungs-Termin wurde der 29. September festgesetzt, die Zuerkennung des Preises durch die Akademie sollte vor Ende Oktober d. J. stattfinden, die Gemälde aber in die diesjährige Kunstausstellung aufgenommen werden. Zwei jenen Forderungen entsprechende Gemälde gingen zur gesetzten Zeit bei der Akademie für diese Bewerbung ein, die Bilder Nr. 1547. und 1551 des Ausstellungs-Catalogs. Das erste, Joseph darstellend, welcher dem Ober-Schenken und Becker Pharao's ihre Träume

deutet, zeichnet sich aus durch eine gefällige malerische Haltung des ganzen Bildes; das zweite (Nr. 1551.), Rahel und Jacob, welcher die bunten Stäbe schneidet (1. B. Mos. 30. V. 37.), empfiehlt sich durch eine geistreiche, naiv heitere, idyllisch-poetische Auffassung, welche dem patriarchalischen Inhalte sehr schön entspricht. Mit überwiegender Majorität wurde daher dem letzteren von der Akademie der Preis zuerkannt. Der eröffnete Namenzettel, versehen mit den in der Bekanntmachung vom 26. April vorgeschriebenen Zeugnissen, ergab als Sieger: Julius Moser, aus Gumbinnen in Litthauen, (Schüler der Akademie und des Prof. Wilhelm Hensel) welchem somit die ausgesetzte Prämie von 500 Thalern auf ein Jahr zu einer Studien-Reise nach Italien zufällt. Beide Konkurrenzbilder bleiben, mit den angegebenen Nummern bezeichnet, neben einander fortwährend öffentlich ausgestellt, wie dies bereits der Fall ist.

Berlin, den 29. October 1836.

Königl. Akademie der Künste.
Dr. G. Schadow, Direktor.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 15. September 1836.)

Landschaft.

(Fortsetzung.)

Auf andere, hier entstandene Landschaften werden wir zurückkommen; für jetzt wollen wir auch an den Düsseldorfern uns erfreuen. Ohnehin möchte mein Leser, nach dem neuen, mächtigen Eindruck, der so tief empfundenen, so schön ausgeführten „Hussiten-Predigt" noch am ehesten geneigt sein, sich mit Lessing's Landschaften zu beschäftigen. Ich fühle mich bewegt, fühle Gehalt und Geist mir nahe, so wie ich nur seinen Namen ausspreche; und wem gienge es nicht so? — Es giebt Erscheinungen, die wegen ihrer Conformität mit unsern zeitlichen Zuständen uns ansprechen, ohne von der Bürgschaft begleitet zu sein, dass eine anders gestellte Nachwelt sie ebenso schätzen werde; es giebt andere, seltnere, die Das in uns rühren, von dem ein inneres Zeugniss sagt, dass es nie in der Menschheit aussterben könne. Eine solche ist die göttliche Wehmuth, die in Lessing's Gemälden mit der Charakterkraft historischer Schilderungen innig vermählt und in die Natur seiner Landschaften tief verwachsen ist. Vor ihm gab es keine solche Landschaft. Friedrich's Hauptwerke können in Vergleichung kommen, insofern schon in ihnen die Natur zu einer Harfe menschlicher Empfindung gestimmt war. Aber wesentlich verschieden von dieser sich accordartig ablösenden Empfindung gemahnt diejenige, die in Lessings Naturbildern gleich einer innern Schwere die Betrachtung bindet und als eine Gemüthsverfassung sich zu fühlen gibt, die zugleich ein Charakter, eine ganze hineinversenkte Persönlichkeit ist. Das gleichsam in sich redende Schweigen seiner Felsen, der gedankenvolle Wechsel geschlossener Gebilde leiten den eingehenden Sinn an die Wurzel eines Geistes, der sich diese Form um keines Vorbildes, keines Zeiteinflusses, keiner Absicht willen gegeben hat, sondern der sie selbst ist. Von dieser Nothwendigkeit sind dann auch die Menschengestalten in Lessing's Landschaften gebunden. Wenn sie auch nicht die Erde selbst sind, wie die Berge, nicht festgewurzelt, wie die Pflanzen, so waltet doch durch ihre Bewegung das Band desselben geheimen Mittelpunktes, der jene zusammenhält. Diess ungefähr fühlt man, wenn man den heimkehrenden Kreuzritter, gebeugt, mit dem ernsten Gesicht Eines, der viel erfahren hat, der tiefen Ruhe Eines, der viel ertragen mag, auf seinem schweren Rosse über den Bügelrücken herkommen sieht. Hinter ihm senkt die Wölbung eines gerundeten, mit niedrer Haide bewachsenen Berges unter die Weg-Höhe sich hinab. Der Grund in der Seite öffnet einen Spiegel des Meeres. Drüben hinter dem Bergrücken zieht dunkle Luft Regenstriche, klärt sich aber hervor und bildet am Rande des Berges nach der Seite des Meeres hin eine heitere Himmelslichte. Der Hügel, auf dessen Pfad der mächtige alte Rittersmann reitet, ist in Lage und Bekleidung mit dem Verstande und Naturgefühl ausgeführt, wie man sie von Lessing gewohnt ist. Der Anblick des greisen Streiters, des tragenden Thieres, der stillmächtigen Natur stimmt die Seele zu beschaulichem Ernst. Man kann zweifeln, ob der binnenländische Charakter der Gegend bei solcher Meeresnähe sich äusserlich rechtfertigen lasse; und ob die Ausdehnung, welche die Flächen des gleichwohl nahen Berges nach der Art, wie sie ausgeführt sind, für den Gedanken haben, mit der Grösse, in der Ross und Mann erscheint, in richtigem Verhältnisse sei; man kann dies bezweifeln; aber die ruhige Würde und stumme Geduld, die aus dem Ganzen spricht, wird doch durch ihre heimliche Charakterstärke das Gefühl beherrschen. — Ohne Staffage ist die Felsenlandschaft. Mehr hoch als breit, durch einen vorn aufsteigenden Zinken, dessen Wand begrünt, die Schlucht am Fuss mit Blöcken

verlegt ist, und durch den von der andern Seite hineintretenden Felsberg gewährt sie den Eindruck einer hohen, einsamen Gebirgskluft. Aus unsichtbar dahinter liegendem Thal steigt feuchter Nebel über Rükken und Gestrüpp dieser Wände empor. Darüber öffnet der Himmel eine helle Tiefe. Der Gegensatz von wilder Scene und sanfter Ausführung, dunklem Ton und glänzendem Moosgrün, die Andeutung des verbauten Grundes durch den Hauch seines Athems sind wieder für die Phantasie des Malers und ihren Charakter bezeichnend. — Tiefer wirkt und stärker ergreift die Landschaft mit dem Erschlagenen, der vorn am obern Hang eines grünen Berges niedergestreckt liegt den Kopf voran, das Gesicht im Grün verborgen, die ganze Gestalt im blauen Ueberhemd wie hingewählt; seine Büchse neben ihm im Gras. Am Fuss des schroff gesenkten Berges wird der Fluss sichtbar, dessen Fortgang durch's Thal hinein die nah herübertretenden Waldhügel verdecken. Hier oben, einige Schritte einwärts von dem Gebliebenen, wo ein Pfad um die Höhe eines kurzen Bogen schlingt, steht ein Baum, dessen Krone der Wind von drüben kommend so lebhaft der Lehne des Berges zuweht, dass das Auge sein Rauschen hört. Dieser Wind hat noch mehr zu verwehen und zu fachen. Denn höher anwärts, und näher hier an der Seite, brennt's in dem dachlosen Gemäuer und zertrümmerten Sparrwerk eines Hauses, und über diesem stellt sich der brennende und rauchende Schlot einer zweiten Haus-Ruine dar, die in einiger Entfernung auf einem höheren Absatz des Berges liegt, hinter ihr die Gluth einer dritten; und seitlin auf einer noch ferneren Höhe setzt ein Feuerstreif die Spur der Verwüstung fort. Hier ist geplündert, verheert, gemordet worden. Und abwärts von diesen Trümmermauern, in deren Innerem die Flamme, sich überlassen, fortzehrt; um den Verlassenen her, der in der Vertheidigung erlegen ist, grünt und schläft die Natur in ihrem Reichthum fort; über ihm der Wind und unter ihm der Fluss rauscht fort; Berg und erfrischte Waldung prangen ruhig; und über den Grund hinein, die Rücken dicht aneinander und hintereinander sich forschlingender Thälerwände unter einem abgeregneten Abendhimmel bauen ein herrliches Land. — Trotz der geringen Verhältnisse des Bildes, bei feiner, fällender Ausführung, ist eine wehmuthvolle Grösse und, in der sinnvollverschränkten Gegend des Grundes, eine Schwermuth durchhingebreitet, die, ehe der Gedanke ihr nachkommt, mehr und mehr von unserm Wesen in ihre stille Tiefe hinabzieht. — Einfacher, aber wieder unendlich rührend ist die kleine Landschaft, der See auf einem Plateau, der Eifel, wie es scheint. Abgeflachte gelbliche Felsen, begrünt mit leichten Moosiagen, ziehen einen niedern, glatten Bord um das stille, einsame Wasser. Nichts erhebt sich über die ruhige Fläche, als der klare, warme Himmel. Schräg herein ziehen die hellen Lichter des Abends an der Umrandung des Teiches nieder; und in zartem Uebergang schleicht das blaugraue Wasser unter ihre Streifschatten. Einige Fischerhüter stehen vorn am Teichrand in der lichtbeglänzten Oede. Das ist Alles, und tritt mit leichten Linien, mit schlichter Reinheit vor das Auge; aber in der stillen Beschränkung der Gegend, in dieser begnügten Armuth von Stein und Wasser — welche Melancholie fliesst in die angerührte Seele! Ist es die vereinsamte Natur und ihre verlassene Seele, was die unsrige mit der Trauer, sie nicht wecken, nicht beleben zu können, rührt; oder ist es die tiefe, ungestörte Ruhe, die durch die Erinnerung, wie weit wir von solchem ursprünglichen Frieden, solcher stillen Begnügsamkeit abgekommen seien, ihre Anmuth in unserer Empfindung mit Schwermuth mischt? Wir werden es nie ganz auseinanderbringen. Denn dass uns die Natur nicht überall lebt, dass sie eine Seite des Todes für uns hat, davon liegt der Grund schon in unserer Vereinzelung, die uns hindert, sie mit dem Auge Gottes zu sehen; und wieder, könnten wir mit göttlichem Auge sie sehen, dann würde sie uns nicht mehr Natur sein. Durch jede tiefbesonnene Anschauung des rein Natürlichen geht daher ein stiller Anklang an die uralte Mythe, dass die Natur entstanden sei durch eine Ablösung von Gott, ein Versinken losgetrennter Geister; die abgefallenen Geister aber, die wir in ihr schauen, sind wir selbst. So scheint es bald, als spräche sie uns um Seele an, bald als riefe sie uns zur ersten Seele zurück. Und indem beides sich durchdringt, durchschauen wir mit der äusseren Natur unsere eigene; und lösen in eine höhere Gegenwart uns auf. Diess ist es, beiläufig gesagt, was der tiefsinnige Solger „Ironie“ genannt hat. Vor so geistvollen Anschauungen wie Lessing's, kann es jeder an sich selbst erfahren. Nur die Aesthetiker, die noch immer gegen Solger declamiren, haben keine Zeit, solche Erfahrungen zu machen. — Was die malerische Behandlung betrifft: so ist sich Lessing ganz gleich geblieben. Wir finden ihn, wie wir ihn kannten und lieben. — Achenbach, der sich seit Jahren schon auch die Liebe der Kunstfreunde erworben, zeigt seine schönen Gaben in erweiternder Bewegung. Besonders seine Seestücke lassen seine Anschauung und Kenntniss in neuer Steigerung erblicken, und jene nördlichen Charakterlandschaften, in welchen er uns bekannt ist, erscheinen immer grossartiger. Die Genauigkeit im Bau des Terrains, die vortreffliche Zeichnung niederer Vegetation in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem feinen Formenreichthum erinnert an Lessing; die Bilder im Ganzen tragen die Eigenheit einer selbstgebildeten Anschauungsweise; so dass man gleich sieht: diess Gemälde kann nur von Achenbach sein. Sehr geistvoll und durch eine zarte Zeichnung das Gefühl sicher bestimmend sind seine scandinavischen Heidelandschaften. Die eine (347. c. 3′ hr.), Schwedische Küste bei Gothenburg legt unter einer Gruppe zackiger aber

glatt und breit abgeflachter Felsen den Moorgrund uns nahe, der mit gelblichem Gras und Moos und dürftigem Gestrüpp ausgepolstert ist. Nur hie und da heben sich auf ihm liegende Stämme, glatte Steine, mit Flechten bezogen. Ein Hirsch fliegt über diese Haide, deren Bekleidung einige freundliche Lichter höhen. Tiefer einwärts an der glatten Felswand streicht ein langsamer, kalter Nebel hin, daneben im Grund gewahrt man einen Anstoss der See, die, leicht gekräuselt, mit grünlichem Schimmer unter die nebliche Küste sich hinlegt. Die Luft darüber überzieht ihr inneres Licht mit duftigen Dünsten. — Obwohl in den Absätzen etwas flach, macht doch das Bild durch die geistreiche Stimmung und charaktervolle Zeichnung einen bedeutenden, ernstanmuthigen Eindruck. — Höchst poetisch ist die traurige Gebirgsfläche, die der Meister kurz und schlicht eine Landschaft genannt hat (6. 2 — 3′ br.) Ein paar, an Aesten arme Fichten stehen an einem stagnirenden Wasser, in welchem vergilbte, dichtgedrängte Buschen von Schilf nach einer Seite gelegt sind. Blöcke ruhen am Ufer im Moorboden, entwurzelte Stämme liegen bei kümmerlichen Gewächsen. Nach der Seite, im Bilde links zurück, steigt die Haide etwas an. Der fas'rig überwachsene Boden, der sich hier erblicken lässt, diese kalthauchte verwitternde und vermodernde Vegetation so treu dargelegt, so heimlich anheimlich, macht einen wunderbaren Eindruck. Nicht minder auf der entgegengesetzten Seite im Grunde das kärglich dünne, graue Gesträuch, in welchem zäher Nebel hängt und schwebt; und die kaltangelaufene Luft über dem ganzen Bruch und Sumpf, versetzt uns in eine hohe, von winterlichen Hauchen beherrschte Einöde. Der Glanz auf dem Wasser zwischen dem beschattenden Duft ist nur wie ein stiller Blick aus der Greisenmiene dieser düster vergrauten Natur. — Verwandte Empfindungen sind es zum Theil, die in Achenbach's Seestücken anklingen. So das grosse Seestück (Nr. 1. g. 4′ br.) gibt auch, in seiner Art, das düstre Gefühl einer mächtigen Oede. Ueber niederem Meereshorizont breiten sich die zerrissenen Wolken eines Himmels, der, wie es scheint, vor Kurzem heftig gestürmt hat, auch in der Tiefe noch unruhig ist, wo auf den ferneu Wasserraufi ein Blitz niederzückt. Weiter vorn öffnet das hohe Gewölk eine runde lichte Lücke. Unten hängt ein Wrack in schwanken Wellen; vorn scheinen die Wellen, mehr schwer als tief, in Strandnähe hin und her zu murren an getrennten breiten Felsstücken, die sich zum Theil in der Verflachung des Wassers bespiegeln. — Vielleicht sollte das Bild mehr Luft und die Bewegung einen noch mehr fühlbaren Zusammenhang haben; aber es ist viel Geist und auch Meeresbeobachtung in dem Gemälde. — Verdienstlich, wenn auch nicht so grossartig, ist das kleinere Seestück mit Vorwerk und Leuchtthurm an der Seite. Der Zug und Schwung der Wellen ist eigenthümlich empfunden, macht jedoch im Ganzen einen etwas zerstreuenden Eindruck. Auch ist der Strand nicht mehr schön gebaut, und der Himmel dürfte theilweise leichter sein. Von schönster Wirkung aber erscheint die unter den Wolken vertiefte, hinter einem Schiffe herumgreifende Lichtung der Luft. — Ganz anders aufgefasst, und ein Beweise von der Beweglichkeit, die Achenbach's Talent auszeichnet, ist die Seegegend bei Scheveningen (5 e. 3′ br.) mit Staffage. Hier herrscht ein heiterer Ton über dem Strandsaume vorn, mit Figuren, und in der oben sich bläuenden Luft, wo durchsichtige, reine Wolken schweben. Auch in der Staffage, ihrer frischen Färbung und ihren Motiven wird eine humoristische Munterkeit angenehm empfunden. Ein Schiff wird nah am Vordergrund aus dem seichten Strandwasser nicht ohne grosse Anstrengung abgestossen. Von oben arbeiten sie mit Stangen, und unten an den Bauch des Schiffes stemmen Andere die gekrümmten Rücken und schieben aus Leibeskräften hinter sich. Weiter drin ist ein Fahrzeug schon in Bewegung. Das offene Bild hat ein sehr helles und warmes Licht, worin auch die vorn am Gestade beschäftigten Figuren und das Wasserspiel, welches sehr fein und lebendig gefühlt ist, an Klang und Reiz gewinnen. —

Vielleicht das gelungenste dieser interessanten Seestücke ist der Sturm, wo wir auf die Meeresbrandung unter verdunkelten Himmel hinsehen. Vorn hat sich eine Schaluppe, die ein Boot am Tau hat, noch in der Fluth vor Anker gelegt. Dahinter schlagen die Wogen an die sandige Küste. Wie sie unruhig auf den Strand auflaufen und ihre bewegten Rücken dem Blicke bieten, ist meisterlich getroffen. — Nicht in solcher Charakterstärke, aber durch eine eigene, gefälligleichte Behandlung und einen feinen Farbensinn macht sich L. Ad. Lasinsky unter den Düsseldorfern auf eine vortheilhafte Weise bemerklich. Sehr ähnlich untereinander in der Stimmung sind zwei seiner Landschaften auf der Ausstellung. Die eine rückt eine Burg, die im Schatten beglänzt und von einem vertieften, geröthelten Himmel umfangen ist, dem Auge näher; auf der andern, der Morgen. (534. 1′ 4″ br.) steht eine ähnliche Burg tiefer im Bild am hervorreichenden Wasser und ist mit ihrer noch dämmernden grünen Umgebung von den Schimmern bestreift, die aus tiefer sanfter Bläue emporglimmen. Die leichte Farbenharmonie, die angenehmen Töne sind das vorzüglichste an diesen Bildern; obschon man wird zugeben müssen, dass die Zusammenstimmung mehr eine aquarellmässig angelegte, als naturtreue sei. — In einer wirklicheren Beleuchtung und Tageshelle schön genommen und mit ansprechender Gewandtheit ausgeführt ist die grössere Landschaft in niederländischem Charakter. Ein par aus Lehm gebaute buntbedachte Häuser, mit etwas Busch und Baum daran, einem beglänzten Stück Weg dahinter, stehen auf niederem Hügel an einem

Flusse oder Canal, dessen herumgreifender Arm unter ihnen im Vordergrund eine sumpfartige Wasserseichte bildet, und an ihrer Seite weit in's Bild hineingestreckt, von Fahrzeugen besegelt und von fernerer, niederer Küste berührt wird. Auch vorn am Sande unter den Hütten und an der Seite sieht man Kähne, Figuren, Stangen und Wimpel. Ein zartblauer Himmel hebt sich drüber mit luftigen, weissen Wolken. Solche Bilder, die viel freien Raum mit durchsichtigem Element des Himmels und Wassers haben, sprechen immer leichter als verdichtete und vollgebaute Landschaften zum Geiste. Denn Körper begränzen, Aussichten weiten das Auge; und inmitten eines so geöffneten Kreises mag es am liebsten in einer festern Masse seinen Ruhepunkt finden und sich wohl auch an einem solchen Stückchen Dorf verweilen, wie es ihm hier mit bräunlichen Wänden und bunten Dächern freundlich entgegentritt. — Noch sind zwei kleine Bildchen von Lessinsky sehr reizend. Ein See dehnt sich mit seiner Spiegelfläche an das steinigte Ufer hervor; der Bogen, den er von innen im Bilde macht, wird von gelblichen, stumpfen und sich absenkenden Felsen umschlossen, über welchen ein schattender Wolkenhimmel lagert. Die hellbeglänzten Wände spiegeln sich rein in dem lichten Wasser zu ihren Füssen; und das Ganze ist von der anmuthigsten Ruhe. — S.

Fortsetzung der Historienmalerei.
Düsseldorfer Schule.

Es ist ein übles Ding, über eine Kunst-Ausstellung zu referiren, die fortwährend im Werden begriffen ist. Man möchte die Betrachtung des Einzelnen so gern nach allgemeinen Gesichtspunkten ordnen; aber der Mangel bald dieses, bald jenes angekündigten Werkes erschwert die Aufstellung der letzteren, und man läuft Gefahr, von dem Einzelnen ausgehend leicht einseitig zu urtheilen. Erst jetzt, da uns nur noch ein Paar Wochen zur Bilderschau übrig sind, sehen wir den grösseren Theil des Wichtigsten zusammen; aber es wird jetzt wiederum schwer halten, den grossen Reichthum der Gegenstände, der alle früheren Ausstellungen Berlins in so grossem Maasse übertrifft, der Kürze nach zusammenzufassen.

Von den Gemälden der Düsseldorfer Schule fehlt, wie es scheint, nicht viel Bedeutendes mehr. Namentlich haben die grösseren Künstler dieser Schule jetzt ihre langerwarteten Hauptwerke eingesandt. Lessing, Mücke, Hübner u. a. m. werden durch Gemälde repräsentirt, welche die Aufmerksamkeit und das Nachdenken des Beschauers in hohem Grade erwecken; auch Schadow's grosses Altargemälde (No. 782) ist aufgestellt, und es ist billig, mit dem Meisterwerke des Meisters die folgenden Betrachtungen zu beginnen. Das Bild ist, wie der Katalog besagt, für die Pfarrkirche in Dülmen, als eine Stiftung des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, bestimmt, somit wieder eins jener hochachtbaren Zeugnisse, in welchen dieser Verein allen übrigen deutschen Kunstvereinen mit dem Zwecke voranleuchtet: der Kunst unserer Zeit eine monumentale Bedeutung zu geben, diejenige Bedeutung, durch welche die Kunst vor drei Jahrhunderten zu dem Gipfelpunkte höchster Blüthe emporgeführt ward und ohne welche sie, trotz aller Talente und Gönnerschaften, nie eine ähnliche Blüthe erreichen wird. — Doch ich habe von Schadow's Bilde zu sprechen und nicht von deutschen Kunstvereinen; — indess muss ich mich auch hiebei auf das eben Gesagte beziehen. Das Bild entspricht seinem Zwecke: es hat einen monumentalen Charakter, hierin besteht seine Grösse vor vielen andren, im Detail vielleicht bedeutenderen Leistungen. Das Bild ist für eine bestimmte Stätte, für den Ort heiligster, innerlichster Erbauung gefertigt, und es ist nicht blos im Allgemeinen der Würde eines christlichen Hochaltares angemessen, sondern es hat in sich diejenige Erhabenheit, welche dem feierlichsten Orte der Kirche allein erst seine eigentliche Würde zu verleihen im Stande ist. Es hat, bei dem Bestreben nach innerlicher Durchdringung und Belebung, doch zugleich in der Composition des Ganzen, in der Stellung und Geberde der einzelnen Personen, dasjenige symbolische Element, die leidenschaftslose Hoheit, die erhabene Milde, welche den Sinn, Gedanken und Gemüth des Beschauers zu reinigen und zu beruhigen vermögen. Das Bild ist von grossen Dimensionen. In der Mitte der Stamm des Kreuzes, an dessen Fusse Maria sitzt, indem sie den Leichnam des Erlösers in ihrem Schoosse hält. Zu ihren Seiten stehen zwei jugendliche Engel, mit feierlichen reichgeschmückten Chorgewanden angethan, der eine die Lanze und die Nägel, der andere Ruthe und Dornenkrone haltend. Diese beiden Engelgestalten sind es vornehmlich, welche dem Bilde seine eigenthümliche Grossartigkeit verleihen. Ruhig, wie die Diener oder wie die Wächter des heiligen Amtes, stehen sie da; die einfach edlen Linien, in denen ihre festliche Kleidung niederfliesst, geben ihnen das Gepräge einer tiefen Stille der Seele; in wehmüthige Gedanken träumerisch verloren, aber ohne irdische Bangigkeit und Verzagen, blicken ihre holden Gesichter über den Beschauer hinaus. Das heilige Amt, dem sie zur Seite stehen, ist das Versöhnungsopfer, welches nunmehr vollbracht ist. Maria, die irdische Mutter des Geopferten, ist eine würdige, bedeutende Gestalt, nicht in dem Liebreize der Jugend, aber auch in den Zügen eines mehr vorgerückten Alters noch an die Gebeuedeite unter den Weibern erinnernd, — nicht gebrochen unter der Last des unendlichen Schmerzes, vielmehr denselben zu tragen und zu begreifen fähig, aber ohne zugleich die Bitterkeit desselben irgend zu verleugnen. Sie scheint hier auf jene hoch-alterthümliche Symbolik zu deuten, welche in ihr, bei der Darstellung dieses Momentes, das heilige Wesen der Kirche repräsentirt findet. — Das Gemälde hat, wie es die Vorzeit bei Altarbildern nicht ohne guten Grund forderte, ein

Untersatzbild (Predella): zwei Kinderengel, eine Pergamentrolle entfaltend, auf welcher ein biblischer Spruch zur Bezeichnung des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in schöner gothischer Schrift geschrieben ist.

Zweierlei jedoch dürfte an diesem so bedeutsamen Werke zu rügen sein. Zuerst in der Composition die Leere des oberen Raumes, die durch den breiten, schweren Stamm des Kreuzes und durch die nicht ganz glücklich gebildete gothische Füllung des Rahmens nicht eben aufgehoben wird. Sodann ein gewisser Mangel an Kraft in der äusseren Ausführung der Gestalten; sie treten dem äussern Sinne nicht mit derjenigen überzeugenden und unausweichlichen Gewalt entgegen, in welcher einmal das Werk der Kunst, die den geistigen Inhalt in sinnlicher Form ausspricht, wirken muss. Namentlich fehlt diese wünschenswerthe Kraft der Darstellung dem Leichnam des Erlösers, bei dem natürlich wie bei jeder Darstellung nackter Körper, das sinnliche Element zunächst vorwiegt. Doch macht der symbolische Charakter, in welchem das Ganze gehalten ist, diese Mängel minder bemerklich, während sie bei dem andren historischen Gemälde Schadow's, No. 781, (welches in diesen Blättern bereits von andrer Hand beschrieben ist), vom Publikum ungleich mehr empfunden wurden. Denn in diesem, — Christi Gang mit den Jüngern nach Emaus darstellend, — ist das symbolische Element dem der besonderen Handlung untergeordnet, zieht die geringere Dimension des Ganzen die Augen des Beschauers näher an sich und geht man demnach von wesentlich verschiedenen Ansprüchen und Voraussetzungen aus. — Ausserdem sind von Schadow noch zwei Studienköpfe zu jenen beiden Engeln des grossen Altarblattes vorhanden (1567, 68), in denen sich bei ähnlich sanfter und zarter Ausführung jedoch zugleich das heiterste und anmuthvollste Leben ausspricht; es sind zwei Köpfe von äusserst liebenswürdigem Charakter, mit dem Ausdruck schöner kindlicher Unschuld, und hiermit die Andeutung desselben reichen Costümes, welches jene Engel tragen, wohl übereinstimmend.

Ein zweites, sehr vorzügliches Gemälde religiösen Inhalts, welches uns die Düsseldorfer Schule geliefert hat, ist die „Bestattung der heiligen Katharina durch Engel von H. Mücke.“ (624) Es ist ein äusserst rührender Zug der Legende, welchem zufolge der Leichnam der Heiligen, nach den mannigfachen Martern, denen ihr irdisches Dasein erlegen ist, von Engelhänden der traurigen Stätte ihrer Leiden entführt und nach einem fernen Berge, dahin der Grimm der Widersacher nicht zu folgen vermag, zur Bestattung hinüber getragen wird. Verschiedene unter den älteren Meistern haben bereits das tief Poetische dieser Legende zur Darstellung benutzt, und namentlich dürfte unter diesen ein Freskobild von Bernardino Luini (in der Brera zu Mailand) anzuführen sein. Luini stellt die Gruppe der Engel dar, wie sie bereits über der Spitze des Berges schweben und den Leichnam in einen Sarkophag niederzulassen im Begriff sind. Der Moment, welchen Mücke vorführt, ist etwas verschieden und, wie es uns dünkt, noch glücklicher gewählt. Es ist ein stiller ruhiger Zug von vier anmuthvollen Engeln, deren vorderster das Schwert, das Zeugniss des Martyrthumes, trägt und auf deren Armen der Leichnam der Heiligen ruht. Tief unter ihnen breiten sich die Hügel der Erde und das weite blaue Meer in grossartiger, feierlicher Ruhe. Es liegt in dieser Composition etwas wunderbar Heiliges und Verklärtes; der Körper der Katharina ist todt, ihr zurückgesunkenes Antlitz bleich und schmerzerfüllt, und doch so voll Frieden, voll von jener tiefen Ruhe, welche das Ende des Gerechten begleitet. In den Gestalten der Engel, welche wiederum mit einer Art von Chorgewanden angethan und somit ebenfalls als Diener einer heiligen Handlung bezeichnet sind, in der Haltung ihrer Körper, in den einfachen, aber grossartig bewegten Linien ihrer Gewandung drückt sich der Moment des Vorüberschwebens auf eine vortreffliche Weise aus. Die Malerei ist ungemein einfach, ohne das, was man Effekt nennt, aber man möchte bei der Ruhe, die in der ganzen Composition liegt, hier auch kaum eine andre Behandlung wünschen. Das Ganze hat wieder, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen symbolischen Charakter; es verkörpert, unter den Formen einer besonderen Begebenheit, Gedanken und Gefühle, welche eine allgemeinere Beziehung haben, und von denen jeder Einzelne sich persönlich berührt findet; nicht eine Apotheose geliebter Todten, wohl aber den Frieden und die Ruhe, darin sie nach den Bekümmernissen der Erde eingehen und die wir Hinterbliebenen in unbewusstem Gefühle nur zu ahnen vermögen, stellt es uns in ergreifender Weise dar. Es gehört der katholischen Myrthe an, aber es ist allen Zeiten und Glaubensmeinungen gerecht; und wie es dem rührenden Bilde der Ilias, wo Schlaf und Tod den Leichnam des Sarpedon aus dem Gewühle des Kampfes in seine Heimath führen (in Flaxman's Umrissen zum Homer meisterhaft dargestellt) ziemlich nahe entspricht, so ist es nicht minder auch als Eigenthum der neueren Zeit in Anspruch zu nehmen.

Von J. B. Hübner, dessen reizendes Bildchen mit den beiden Schutzengeln in diesen Blättern bereits besprochen worden ist, sehen wir gegenwärtig auch ein grösseres, für die St. Andreaskirche in Düsseldorf bestimmtes Altargemälde ausgestellt: Christus an den Stamm der Säule gebunden (No. 387.) Auch dies Bild tritt uns im Wesentlichen als ein symbolisches entgegen. Es war nicht die Absicht, eine besondere Scene aus Christi Leben historisch zu entwickeln, sondern die Bedeutung, welche dieser Moment für die versammelte Gemeinde hat, herauszustellen. Es ist der Erlöser, in seiner Schmach und Erniedrigung, die er, um die Sünden des menschlichen Geschlechtes zu büssen, trägt. Seiner Herrlichkeit und Würde entäussert, halbnackt, dem Misse-

thäter gleich gefesselt, wendet er sein Antlitz zu dem Beschauer hinaus, um dessentwillen er der Pein verfallen ist. Er steht allein, in demuthsvoller Duldung, herberer Leiden gewärtig. Der Gedanke des Bildes hat eine eigenthümliche Grossartigkeit und die räumliche Gesammtanordnung ist diesem Gedanken wohl angemessen; aber die Ausführung steht mit demselben in einzelnen Theilen in Widerspruch und schwächt die Einwirkung des Bildes auf das Gefühl des Beschauers. Zwar hat der Kopf jene würdigen Formen, welche dem uralten Ideal des Christuskopfes angehören, auch scheint die Zeichnung der Figur frei von anatomischen Fehlern; aber die Haltung ist kümmerlich, ist der göttlichen Kraft dessen, welcher die Sünden der Welt trägt, nicht angemessen. Gerade in diesem Momente der tiefsten Erniedrigung müsste die Hoheit des Erlösers durchleuchten, müsste die Gewalt dessen, der den Tod besiegt, dem Beschauer gegenübertreten, — aber diese schwächlich eingesunkene Brust, diese dem Modell entnommenen Formen des Körpers, dieser schlaff herabgesunkene, weiberartige Mantel sagen nichts hiervon, und auch den Zügen des Gesichtes fehlt es am Ausdrucke der Kraft. Dazu kömmt noch ein dumpfes Colorit, das über das Ganze ausgegossen ist und das Traurige des Eindruckes nur erhöht. — Wir bemerken leider noch in vielen Bildern der Düsseldorfer Schule, welche die diesjährige Ausstellung uns vorführt, einen ähnlichen Mangel an Kraft und innerlich überzeugender Darstellung.

Weniger zunächst bei dem grösseren Bilde von J. P. Götting (No. 239), „Marias Abschied von der Leiche Christi", halbe Figuren. Maria hält den Leichnam in ihren Armen, indem sie ihn mit tiefster Wehmuth zum letzten Male betrachtet. Maria, die gramvolle Mutter, ist mit schönstem, innerlichstem Gefühle dargestellt, und ihr Kopf, ihre Geberde, Arm, Hand, auch die Gewandung vortrefflich durchgeführt; der Leichnam jedoch, besonders dessen Kopf, ist wiederum wenig genügend. Zu bedauern ist auch, dass die Composition dieses Bildes nicht gut im Raume angeordnet ist, dass die Figuren wie das Fragment eines grösseren Gemäldes erscheinen. — Die Skizze einer Grablegung von Götting (No. 240) ist dagegen trefflich gruppirt; aber hier fehlt alles Leben der äusseren Handlung, und das Ganze erscheint demnach ohne Wirkung.

Von E. Deger, dessen anmuthvolle Gemälde allen Beschauern unserer Ausstellungen in werthester Erinnerung sind, ist diesmal ein Bild eingesandt, welches den früheren in dem Liebreize der Auffassung und Innigkeit der Empfindung auf keine Weise nachsteht: „Maria betet das Jesuskindlein an" (No. 152.) Das Kind, auf weichem Moose gebettet, liegt in holdem Schlummer da; es ist ein Kopf von wundersamer Reinheit und kindlichem Adel, so, wie wir die Bedeutsamkeit des künftigen Erlösers gern in den Formen noch unentwickelter Jugend angedeutet sehen mögen; die Haltung des Körpers ist einfach, ungezwungen und von grosser Schönheit. Maria ruht anbetend vor ihm auf den Knieen, und betrachtet vornübergebeugt das heilige Kind mit tiefem Sinnen; die Demuth der Jungfrau, die Seligkeit des hohen Berufes und ein sehr ernstes Nachdenken über die Geschicke der Zukunft sprechen sich in den holden Zügen ihres Gesichtes auf eine rührende Weise aus. Ihre Gestalt ist in würdigen ruhigen Linien gezeichnet. Die Ausführung ist äusserst liebevoll, auch in den Nebendingen, ohne diese jedoch mehr, als es die Bedingnisse eines historischen Bildes erlauben, hervorzuheben; namentlich die Landschaft, in welche man hinausblickt, ist vortrefflich im historischen Charakter gehalten. Aber die Ausführung ist allzuzart; bei aller Tiefe der Empfindung fehlt diesen Gestalten wiederum jene körperliche Kraft, ohne welche wir nicht an ihre Existenz zu glauben vermögen. Die Kunst hat einmal ihr sinnliches Element; ist diesem nicht Genüge gethan, so bleibt sie die Hälfte ihrer Wirkung ein. Möge Deger, dessen treffliches Talent zu den bedeutendsten Leistungen berufen ist, die gefährliche Bahn erkennen, welche er eingeschlagen hat!

Ein Bild, welches wiederum wohl geeignet ist, das Interesse des Beschauers zu erwecken, ist „der Tod Mose" von Mengelberg (No. 308). Der grosse Befreier des jüdischen Volkes ist an das Ziel seiner mühevollen Wanderung gelangt; von der Zinne des Berges blickt er auf das gelobte Land hinab, welches im Schimmer der Abendsonne sich in die Ferne hinbreitet. Er ist in die Kniee gesunken, er breitet die Arme in Sehnsucht und hoher Freude aus und sinkt sterbend zurück; Engel stehen zu seinen Seiten, die seine hinbrechende Gestalt empfangen. Die Intentionen des Ganzen sind trefflich gefühlt, die Gesammtwirkung, besonders in der Farbe, hier nicht ohne Kraft; nur die Gruppirung dürfte, wie es scheint, bedeutender geordnet sein. Ueber die Ausführung näher zu urtheilen, verhinderte die nicht sonderlich günstige Stelle, die dem Bilde angewiesen ist.

Von A. G. Lasinsky d. j. ist ein Gemälde von kleineren Dimensionen vorhanden, welches viel zu versprechen scheint: „Petri Befreiung aus dem Kerker" (No. 337). Die Wächter des Kerkers, umher in verschiedenen Stellungen eingeschlafen, und Petrus an der Hand des Engels, von welchem das Licht ausgeht, zwischen ihnen hindurchgeführt. Das Bild zeigt im Einzelnen eine treffliche, sichere Ausführung, vornehmlich in einigen Figuren der Krieger. Die Lichtwirkung ist wohl gelungen, und der still fortschreitende Gang des Engels (besonders in der ebenfalls ausgestellten Farbenskizze des Bildes) sehr wahr und gut gedacht. Schade, dass im Ausdrucke dieses Engels wieder dieselbe Schwächlichkeit wahrgenommen wird, welche man heutiges Tages für höhere Beseelung auszugeben beliebt. — Ausserdem befinden sich von Lasinsky noch ein Paar kleine, wohlgezeichnete Apostelfiguren auf der Ausstellung. — (Forts. folgt.)

Fernere Bemerkungen
eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

VI. Herman Saanevelt in seinen geätzten landschaftlichen Blättern.

Er war bekanntlich ein Niederländer, ging nach Rom und ward Claude's Schüler, starb auch daselbst. Seine Gemälde, überall nicht zahlreich, sind ausser Rom selten. Auch an geätzten Blättern, die überall italienische Natur, sei es in bestimmten Vuen oder freiere Compositionen, darstellen, giebt es nach Bartsch eben nur 114, von denen gute Abdrücke gleichfalls selten sind.

Diesem trefflichen Meister nun habe ich vor allem abzubitten, dass ich so spät zu einigem Verständnisse seiner Blätter gelangt bin; wie denn eben diesem Pietätsgefühle die nachfolgenden Zeilen eigentlich ihr Dasein verdanken. Die Ursache so späten Verständnisses dürfte zuvörderst darin liegen, dass viele dieser Blätter weniger auf schöne Erscheinung gearbeitet sind, als so manche andere, selbst grosse Meister, die aus der Seele ihres Schöpfers wie aus einem Spiegel hervorzublicken scheinen; — alsdann aber dürfte doch auch (trotz der unbedingten Lobpreisungen von Schriftstellern, wie Huber und Rost, Bartsch, Fuesslein etc.) in Saanevelts Art der Darstellung, sonderlich in den grösseren Blättern wirklich manches Harte, Unharmonische, Starre sich zeigen, was den Sinn nicht überall sogleich gewinnt und das Auge fesselt, namentlich möchte ich dies von den, in jenen Werken zum Theil recht hervorgehobenen Darstellungen freierer, poetischer Art, wie z. B. der Folge von sechs Blättern mit der Geschichte von Venus und Adonis, behaupten. Lässt sich denn im Allgemeinen verkennen, dass die Strichlagen, sonderlich in Andeutung der Fernen, zum Theil roh, das Buschwerk der Mittelgründe nicht selten pinzig-rauh und unklar, das Laub der grösseren Bäume kuglich monötou, die belaubten Stämme korkartig, die verdorrten, umgestürzten (welche er sehr liebt) zuweilen manierirt sind — und dass das Ganze durch eine gewaltsame Lichtvertheilung, welche die Vorgründe zu sehr verdunkelt und gegen die Fernen in Kontrast setzt, in diesen grösseren Landschaften oft unharmonisch und starr in die Augen fällt? — Denn allerdings sind die kleineren Blätter fast frei von diesen Ausstellungen und im Allgemeinen mit der zartesten Nadel in schöner Harmonie ausgeführt. Auch ist nicht aus der Acht zu lassen, dass bei den Radirungen Saanevelts sehr viel auf die Abdrücke ankommt, indem die kräftigsten wegen der schwarzen Schatten nicht immer die am meisten harmonischen sind, bei schwachen Drücken aber die Fernen fast ganz verschwinden. Eine Auswahl schöner, möglichst gleichartiger Blätter besitze ich freilich nicht; indess sind sie doch von der Art, dass ich versuchen mag, eine etwanige Ansicht von diesem Meister darzulegen.

Göthe, der überhaupt dem Künstler geneigt ist, sagt — ich meine in seinen Gesprächen mit Eckermann: „in Saanevelt ist die Kunst zur Neigung und die Neigung zur Kunst geworden.“ Diese Worte berührten eine Saite in mir, die sogleich erklang. Es ist in diesen Blättern Persönlichkeit, die sich der Kunst innigst vermählt hat, mit welcher man bekannt, vertraut sein muss — was dem jemand, der mit solcher Individualität nicht eben waldverwandt ist, nicht sogleich gelingen mag. In oberwähnten Künstler-Lexicis wird von Saanevelt erzählt, „man habe ihn in der Umgegend Roms oft einsam gefunden, weshalb er den Namen des Einsiedlers bekommen.“ Nun zeigt sich freilich schon an seinen römischen Vuen, dass er die Stadt mit ihrer Umgebung mannigfach betrachtet haben müsse; allein wegen dergleichen einsamen Wandelns, Betrachtens und Zeichnens zum Behuf städtisch-landschaftlicher Ansichten wird niemand den Namen eines Einsiedlers überkommen, wenn nicht in seiner Persönlichkeit etwas liegt, das solcher Bezeichnung entspricht und ihr eine innere Bedeutung giebt. Ich stelle mir unsern Künstler als eine jener Naturen vor, die mit mehr Liebe zur Kunst als Talent geboren sind, in denen wenigstens die inneren Thätigkeiten, Gefühl, Phantasie etc. in keinem leichten unmittelbaren Zusammenhange mit dem Vermögen der Darstellung, der technischen Anlage etc. stehen, die daher der Sammlung der tiefern Seelenkräfte, des stillen Nachsinnens, des einsamen Studiums bedürfen, um sich in ihrem Innern genug zu thun und das Vermögen der Darstellung, wenn nicht zu erzeugen, doch zu beleben, zu läutern und geschickt zu machen zum Aufnehmen jener tiefern Conceptionen, die aus Liebe und persönlicher Neigung entsprungen sind. So sehen wir ihn denn in diesen seinen Blättern tiefsinnig, bedeutend, grossartig, und dabei durchaus wahr und naturgemäss; zugleich aber, wie mir scheint, zuweilen unbeholfen, schwer, hart, starr, sich selber nicht ganz befriedigend, mit ungenügender Technik früher abschliessend, als die Idee des Bildes verlangt — und darum nicht immer erfreulich, bevor man näher mit ihm bekannt geworden. — Es ist interessant, seinen Meister Claude in dessen bekanntem Libro veritatis mit ihm zu vergleichen. Claude, von vorn herein poetisch in der Conception, durchaus frei sich bewegend, mit der Form der Landschaft gleichzeitig die Beleuchtung erzeugend, ja zuweilen, wie es scheint, die Landschaft aus dem Lichte schaffend und im Lichte dichtend; dagegen Saanevelt, echt niederländisch, die Landschaftsform in ihrer Wirklichkeit zuerst erfasst, im Local-Gegebenen dichtet und beleuchtet, bis zur Hervorbringung jenes allgemeinen Natursinnes, der die Landschaft zu einem poetischen Erzeugnisse macht; — ja es giebt Blätter, in denen die Landschaft von der Seele des Künstlers so tiefsinnig und mächtig durchdrungen ist, dass der Naturgeist selber in seiner Majestät aus dem Blatte hervorzutreten scheint — wohin z. B. die Suiten bei Bartsch No. 97. bis 100., No. 107. bis 110.; und von einzelnen Blättern No. 79, 80 und 81 zu rechnen sind.

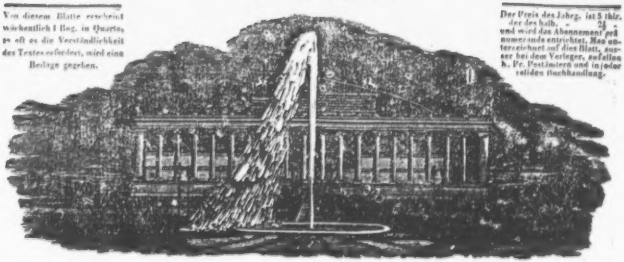
Berichtigungen: In No. 35, S. 344, Col. 1, Z. 28 v. unten ist das Wort „sieht“ zu streichen; ebenso in No. 42, S. 535, Col. 2, Z. 15 v. u. das Wort „meistt.“ — Ebendas. Z. 17 v. u. lies „sieht“ st. recht; und S. 536, Col. 1, Z. 12 v. o. lies „achten“ statt rechten.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 46. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 15. September 1836.)

Fortsetzung der Historienmalerei, Düsseldorfer Schule.

Von Ehrhardt sehen wir zwei Bilder, die wir auch als Zeugnisse eines guten Talentes ansehen dürfen. Das grössere (No. 178) stellt „die Tochter Jephthas" dar, welche, dem Opfertode geweiht, ins Gebirge gegangen ist, um mit ihren Gespielinnen ihren frühen Tod zu beweinen. Es sind gefällige, hübsch gruppirte Gestalten auf dem Bilde und in schönem Colorit; aber wir vermissen hier wieder die kräftige Durchdringung der Aufgabe. Dies unschuldige und unerfahrene Kind klagt wahrlich nicht darum, dass sie sterben soll, ohne dem Vaterlande ihren Zoll dargebracht, ohne eine blühende, der Väter würdige Nachkommenschaft hinterlassen zu haben; und ihre Jungfrauen wissen eben so wenig von dem, was die Geschichte der Bibel erzählt. Ansehender ist Ehrhardts kleineres Gemälde: „Christus, Maria und Martha" (No. 179). Es ist vorzüglich gruppirt, und wie wir in der Gestalt, besonders im Kopfe des Herrn schon eine Ahnung höherer Kraft gewahren, so ist auch in der Gestalt der Maria ihr eigenthümlicher Charakter, wenigstens in den allgemeinen Zügen, wohl angedeutet. — Denselben Gegenstand behandelt ein grösseres Gemälde von A. Zimmermann (1037), doch mit geringerem Glück. Ein Gruppenverhältniss zwischen den Figuren fehlt, Christus ist unbedeutend, Maria ein artiges Modepüppchen und nur Martha eine frische kräftige Brünette, bei der das Auge des Beschauers mit Wohlgefallen verweilt. Die kräftige Färbung dieser Figur bildet einen erfreulichen Contrast zu dem schwächlichen Colorit, welches man leider bei so manchen Gemälden der Düsseldorfer Schule bemerkt. — Ein grosses Gemälde von Clasen (127) „die ersten Christen", die in einer Höhle mit Lesen der heil. Schrift und erbaulichen Gesprächen versam-

melt sind, ist im Ganzen ohne innerliches Leben; doch sind darin ein Paar Köpfe von zartem, gemüthlichem Ausdrucke (den alten Meistern der umbrischen Schule ähnlich) zu bemerken. — „Jakob und Rahel" von C. Duncker (170) ist ein Bild von guter, anmuthiger Composition, leider jedoch ohne belebende Ausführung. Die andren Compositionen dieses Künstlers sind minder anziehend.

Diesen Gemälden biblischen Inhalts schliesst sich zunächst das kleinere Bild von E. Bendemann (No. 58) an, dessen grosse Darstellung des Jeremias bereits in diesen Blättern besprochen ist. Es stellt „eine Erndte" dar, und zwar in den Verhältnissen jenes patriarchalischen Lebens, welches uns in den ersten Büchern der heil. Schrift in so gemüthvoller Weise berührt. Es ist ein Bild von geringer Höhe und verhältnissmässig beträchtlicher Breiten-Ausdehnung, in der Art eines Frieses, und die Composition ebenfalls mehr im Charakter eines Frieses gehalten. In der Mitte ein Baum, unter dessen Schattendach der Herr des Feldes steht, indem er in ruhiger Würde, mit dankergebener Geberde über den gereiften Segen hinausblickt; um ihn her Frauen, Mädchen und Knaben, zum Theil in kindlichem Spiele, zum Theil mit Austheilung der Speisen für die Feldarbeiter beschäftigt. Zur Rechten hin ein hochwallendes sonniges Kornfeld, vor und in welchem man verschiedene Arbeiter sieht, die das Korn schneiden, Sicheln wetzen oder Garben binden; zur Linken ebenfalls noch ein Theil des Feldes, eine Quelle, dann ein grüner Hang, auf dem Hirten mit ihren Heerden ruhen. Fernere Bergzüge und Aussicht in die Weite beschliessen den Hintergrund des Bildes, über welchem ein heitrer wolkenloser Himmel ruht. Was uns an dem Bilde zunächst anzieht, ist dieselbe Eigenschaft, die allen glücklichen Leistungen des jungen Meisters ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht; es ist jene sittliche Grazie, jene anmuthvolle Reinheit und Naivetät, welche uns kaum anders begegnen, als in den schönen Leistungen der Kunst, die dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Auch in der Landschaft, die einen bedeutenden Theil der Composition einnimmt, tritt uns ein ähnliches Element sittlicher Reinheit und Lauterkeit entgegen. Das Bild concentrirt sich nicht in einer durchgeführten Handlung, es hat kein durchgeführtes gegentheiliges Verhältniss der Personen, keine sonderlich wirksame Gruppirung, und würde somit wenigstens nicht für die Ausführung in grösserem Massstabe geeignet sein. Bei den kleineren Dimensionen, bei dem, wie gesagt friesartigen Charakter des Ganzen verschwinden jedoch diese strengeren Anforderungen und das Auge des Beschauers wird von dem harmonischen Wohllaut dieser Gestalten in erfreulichster Weise berührt. Die gediegene männliche Ausführung, mit welcher Bendemann's Bilder ins Leben treten, ist zu bekannt, als dass darüber noch sonderlich zu sprechen wäre.

Dem Geist, der Behandlungsweise nach, ist dem genannten Bendemann'schen Bilde ein Gemälde von A. Rethel verwandt, No. 735: „Bonifacius lässt aus der gefällten Wodans-Eiche eine christliche Kapelle bauen." In der Mitte steht Bonifacius, im bischöflichen Gewande, indem er mit der Spitze seines Stabes den Grundriss der Kapelle in den Sand zeichnet; vor ihm einige neugierig anschauende Deutsche, auf der andern Seite die Begleiter des Bischofes, die zum grösseren Theile mit Zimmerarbeit beschäftigt sind. In der Ferne sieht man versammeltes Volk und die Aufrichtung der ersten Pfähle zum Bau der Kapelle. Dem Bilde liegt zwar eine gemeinsame Handlung, eine besondere Begebenheit zum Grunde, doch ist dieselbe wiederum nicht in dem Masse concentrirt, dass sich das Interesse auf einen bestimmten Mittelpunkt hinleitete; ja, an der Stelle, wo eine lebendige Action dargestellt ist, bei der Zurichtung des Baumstammes durch die Gefährten des Heidenbekehrers, sind die Leute nicht eben bequem gruppirt und man ist nicht sicher, dass sie sich bei energischer Bewegung nicht mannigfach verletzen würden. Dagegen ist Alles, was das Einzelleben der dargestellten Figuren anbetrifft, Naivetät und Würde in Stellung und Geberde, charakteryolle Behandlung der Köpfe, reine, gemüthvolle Stimmung, vortrefflich und wenigstens ein sehr schätzenswerthes Talent bekundend. Das Ganze nähert sich dem Genre, aber die kleine Dimension des Bildes steht hiemit in gutem Verhältniss; die malerische Wirkung ist harmonisch, die Ausführung solid und tüchtig.

Eine der grossartigsten Leistungen unsrer diesjährigen Ausstellung ist Lessing's „Hussitenpredigt" (No. 551). Es ist das zweite historische Oel-Gemälde von bedeutenden Dimensionen, mit welchem dieser Künstler hervortritt. Wir sehen auf demselben eine Schaar böhmischen Volkes dargestellt, welches, aus dumpfer Sklaverei erwachend, von fanatischem Eifer für Freiheit des Glaubens und Freiheit des Handelns erfüllt ist. Die rauchenden Ruinen im Hintergrunde, die wir für ein herrschaftliches Schloss oder vielleicht richtiger für ein mächtiges Kloster halten dürfen, die Mordwaffen in den Händen der Versammelten, der furchtbare Grimm und Trotz ihrer Blicke lehrt uns die Weise, in welcher sie den Freiheitskampf führen. Einer von ihnen steht hervorragend über den Uebrigen auf einem Vorsprung des Felsbodens da; über ihn ist der Geist der Predigt gekommen, und flammende, sündende Worte sind es, die er zu seiner Umgebung spricht. Er trägt ein weisses slavisches Wollgewand, unter dem das Panzerhemde und zur Seite das Schwert sichtbar werden; durch den geschlitzten Aermel streckt er den nervigen rechten Arm hervor und erhebt mit der Hand einen reichgeschmückten Abendmahlskelch, der vielleicht den stolzen Schätzen des Klosters entnommen ist; es ist der Kelch der Befreiung von den Vorrechten des Priesterstandes, dessen allem Volk der Erde gemein-

same Gnaden er in begeisterter Rede verkündet. Der dunkelglühende Blick, den er auf den Beschauer heftet, lässt den überschwellenden Strom seiner Worte verstehen; wir vernehmen die Klänge der Freiheit, vermischt mit wilden apokalyptischen Bildern, wir hören es, dass der Tag des Gerichtes gekommen ist und dass der Herr seine Engel ausgesandt hat, die sieben Schalen seines Zornes auf die Erde auszugiessen, die Stolzen und Mächtigen zu Boden zu treten; wir fühlen uns von der dämonischen Macht seiner Begeisterung ergriffen und die Schauer des Wahnsinnes über uns hinstreifen. Derselbe Eindruck zeigt sich in den Schaaren, die zu beiden Seiten des Predigers stehen, mannigfach nach den verschiedenen Individualitäten abgestuft. Hier ist es ein edler Jüngling, der sich in freudiger Inbrunst dem Worten des Propheten hingiebt, dort ein Greis, dem jetzt endlich die lange Ahnung seines dumpfen Lebens emporstrahlt und der sich mit ausgestreckten Armen dem neuen Lichte zuwendet; hier kniet einer, der die Worte des Predigers nachdenkend in sein Inneres verarbeitet und sich zur kühnsten Todesverachtung stählt; dort lehnt ein Bauer, den zackigen Morgenstern über dem Arme, an dem Stamm einer Eiche in furchtbarer, Gewitter drauender Ruhe, bereit, das Amt des Rachegesandten ohne Säumen zu vollziehen; hier ist ein Weib, hoch und stolz wie die früheren Töchter des Landes, die das böhmische Amazonenreich gründeten, und neben ihr ein Knabe, hold, unschuldig und fromm, und doch bereits in seinen Zügen eine Ahnung desselben ingrimmigen Trotzes, von dem die Männer ergriffen sind, — es ist nicht möglich, in kurzer Beschreibung diese Menge verschiedenartiger Charaktere und Individualitäten, in denen allen derselbe Eifer flammt und glüht, und welche sämmtlich das unverkennbarste Gepräge der böhmischen National-Physiognomie tragen, zu bezeichnen. Und dabei ist Alles, wie wir es nur von Lessing erwarten dürfen, in vollkommenster Existenz gegenwärtig, Alles, — Ausdruck, Geberde, Zusammenordnung, — in vollkommenster Freiheit entwickelt, mit der meisterhaftesten Technik dargestellt. — Lessing gehört ganz der neueren Zeit an und seine gewaltige Kunst ist nur nach ihrem eignen Maasse zu messen. Suchen wir verwandte Geister, so dürfen wir ihn nur neben Männer, wie etwa Lord Byron oder Beethoven, stellen. Er schaltet frei in seinem Gebiete und frei über die Empfindungen des Beschauers; widerstandlos stehen wir seinen Gemälden gegenüber, er zieht uns hinein in die elegische Trauer, die seine Landschaften erfüllt, er reisst uns in den gährenden Strom seiner Leidenschaft, er vernichtet uns in unsrer Selbständigkeit, — und wir müssen seine Herrschaft anerkennen.

Ein erfreuliches Bild historischen Inhalts ist das Gemälde von H. Pfäddemann, No. 673: „Columbus erblickt die neue Welt.“ Es ist ein figurenreiches Gemälde von verhältnissmässig nicht bedeutenden Dimensionen. Wir sehen das Verdeck des Schiffes vor uns, in der Mitte, an den Hauptmast gelehnt und etwas erhöht, Columbus, um ihn her die Schiffsmannschaft in mannigfach aufgeregter Bewegung. Einige der Rädelsführer, welche die lange Dauer der ungewissen Fahrt zur Rebellion gegen den grossen Mann getrieben hat, sind ihm in bitterer Selbstanklage zu Füssen gestürzt, andre umarmen sich im höchsten Jubel, andre suchen erhöhte Stellen und weisen freudig in die Ferne hinaus. Columbus steht still unter ihnen, die endliche Erfüllung seiner Hoffnungen, seines Lebenszweckes regt ihn nicht leidenschaftlich auf, im stummen Dankgebete wendet er den Blick nach oben. Dieser schöne Gedanke des Künstlers ist um so rührender, als das Gebet aus einer strengen, scharfgezeichneten Physiognomie hervorbricht, welche das Gepräge eines eben so tiefen Denkers wie thatkräftigen Mannes trägt und über welche die Zeit schon ihre Furchen gegraben hat. Und wie in dieser Gestalt, so spricht sich in allen übrigen die reinste Wahrheit der Empfindung, die entschiedenste Individualisirung aus, welche es leicht vergessen lassen, dass die Gruppirung minder zerstreut, die Hauptfigur durch bedeutsamere Lichtwirkung mehr hervorgehoben und das Detail des spanischen Costüms mit grösserer Freiheit behandelt sein könnte. Dies sind Umstände, die der Künstler bei folgenden Leistungen mit leichter Mühe wird überwinden können; jene innerliche Kräftigkeit lässt das Bedeutendste von ihm erwarten, und ist um so mehr anzuerkennen, als dieselbe heutiges Tages (wie schon mehrfach angedeutet) nicht allzu häufig gefunden wird.

Dies ist wiederum der Fall bei einem sonst wohl gearbeiteten Bilde von H. Stilke „Johanna d'Arc“ (No. 947). Die kriegerische Jungfrau, halbe Figur, steht in voller Rüstung betend vor dem Altar einer Kirche. Der Untersatz des spitzbogigen Rahmens besteht aus drei kleinen, auf Goldgrund getuschten Bildern, welche die Weihe der Jungfrau zum Kampf, eine Scene des Krieges, in welcher sie als Siegerin über die Feinde erscheint, und ihr Ende auf dem Scheiterhaufen darstellen. Letztere sind vortrefflich componirt und von schöner, edler Zeichnung; dem Hauptbilde jedoch fehlt es, bei sehr sorglicher Ausführung, an energischer Durchdringung der Aufgabe: dies Antlitz gehört nicht jener Heldin an, unter deren Schwerte die Tapfersten des feindlichen Heeres erlagen. — Ein zweites grösseres Bild von Stilke (No. 948) stellt „Ludolph, Herzog von Schwaben, welcher nach dem Aufruhr gegen seinen Vater, Otto den Grossen, im Büssergewande um Vergebung fleht“, dar. Es ist ein waldiges Terrain, auf welchem der Kaiser mit seinem Jagdgefolge herabgeschritten kömmt; ihm entgegen hat sich der Sohn auf die Kniee geworfen und wird vom Vater mit Milde aufgenommen. Die Ausführung des Bildes ist ebenfalls sorglich und wohl zu rühmen; aber es fehlt diejenige Unmittelbarkeit der Auffassung, welche das Interesse des Beschauers in bedeutenderem Maasse fesselt. — Ausserdem sind

von Stilke noch zwei Bilder kleinerer Dimension vorhanden, unter denen vornehmlich das eine: „Syrische Christen verlassen, von den Türken gedrängt, das gelobte Land“ (949), rühmlichst zu erwähnen ist. Es ist ein Meeresstrand, in der Ferne eine brennende Stadt, im Vordergrunde, der rettenden Kähne harrend, welche ein Jüngling herbeiwinkt, eine trefflich componirte Gruppe, unter der besonders die Hauptfigur, das schöne stolze Weib mit dem Säugling an der Brust, sehr anziehend ist. Diese Composition dürfte, bei der Ausführung in grossen Dimensionen, ein ausgezeichnetes Werk erwarten lassen.

Eine bedeutende Anzahl von Bildern der Düsseldorfer Schule bewegt sich, wie früher, in dem sogenannten romantischen Genre, grösseren Theils den Stoff der Darstellung aus Gedichten entlehnend. „Frithiof und Ingeborg“ von W. Volkhart (992) ist ein ansprechendes Bild; es sind zwei edle Kinder, in freundlichem Beisammensein, und in schlichter Wahrheit ausgeführt. — Kretzschmer's „Aschenbrödel“ (513) erfreut ebenfalls durch die Tüchtigkeit der Ausführung sowohl in der zierlich nachdenklichen Hauptfigur, als in den mannigfachen Nebendingen, welche dem Küchenregiment der Kleinen angehören; sehr artig ist es, wie den Täubchen, welche die Erbsen auslesen, sich durch's geöffnete Fenster herein allerhand buntbefiederte Gäste zugesellen. Der „Burghof“ desselben Künstlers führt uns eine freundliche Scene vor, welche mit guter Charakteristik durchgeführt ist: ein hübsches Mädchen, auf der Thürtreppe sitzend und mit weiblicher Arbeit beschäftigt; ein rüstiger Edelknappe, der ihr zur Laute schöne Dinge vorsagt, und dabei ein alter Diener, der die Waffen des Herrn putzt und insgeheim seine launigen Glossen über das zärtliche Paar macht. Schade, dass es dem kräftig gemalten Bilde an einer mehr durchgreifenden Haltung fehlt. — Die Bilder von Grashoff, eine Scene aus dem Cid (245) und eine andre nach einem Stolberg'schen Gedichte (246) enthehren noch desjenigen lebendigen Reizes, welcher den Beschauer verweilen macht. — Die „Nonne“ von Ruyoll (386), die aus dem Kreuzgange des Klosters auf eine blühende Landschaft hinausblickt, zeigt eine edle Gestalt, der die Phantasie des Beschauers gern eine zartbewegte Stimmung der Seele zuertheilt. — Die „Scene aus Faust: Gretchen mit Lieschen am Brunnen“ von J. Jacob (411) behandelt, in einiger Auffassung des Gegenstandes, ein erfreuliches Talent und scheint Tüchtiges für die Zukunft zu versprechen. — Ebenso „der Goldschmied und seine Lehrlinge“ von H. Schmitz (830), halbe Figuren, am Tisch mit kunstreicher Arbeit beschäftigt, durch lebensvolle Köpfe angenehm. — „Des Goldschmieds Töchterlein“ von L. Blanc (75), nach Uhland's Gedicht, zause Figur, den Ring an den Finger steckend, ein Bild von nicht unbedeutender Dimension, zeigt ein ähnliches, anmuthig naives Gesicht, wie Blanc's Kirchgängerin, die den Besuchern unsrer Ausstellungen im freundlichem Angedenken ist; nur ist zu bedauern, dass sich die Figur nicht klar aus dem Bilde loslöst.

H. Wittich's „Edelfräulein mit einem Falken“ (1023), halbe Figur, fast Lebensgrösse, zeigt dagegen eine sehr bedauernswerthe Richtung. Verschwimmende Sentimentalität, Mangel eines gesunden innerlichen Lebens, matte Gebrechlichkeit der ganzen Erscheinung, alles dies wird nicht durch zierliches Costüm und glatte Ausführung gerechtfertigt. Und doch ist in der Behandlung des Bildes Etwas, was auf das Vorhandensein eines recht guten Talentes schliessen lässt. — Der „Edelknabe mit einem Falken“ von F. Weiss (1008) macht weniger Ansprüche und ist somit eher zu übergehen. — Ein recht frisches, gesundes Bild ist „der Knabe vom Berge, nach Uhland“ von Müller (634). Hoch auf der Bergesspitze, auf die Schlösser im Thale niederschauend, steht ein fröhlicher Hirtenknabe und schwingt seinen Hut jubelnd in die Lüfte. Schon nach der unbilligen Menge von trüben oder sehnsüchtigen Stimmungen, die heutiges Tages consumirt werden, erquickt es, in die Heiterkeit eines solchen Bildes zu schauen, und eine gewisse Bendemann'sche Naivetät der Auffassung, die auf dasselbe übergegangen zu sein scheint, dient keineswegs dazu, die Anmuth des Ganzen zu verringern. — „Der Schütz und sein Mädchen“ von Körner (1528) spricht ebenfalls durch Heiterkeit und Gesundheit des Gefühles an und lässt glückliche Erfolge für die Zukunft erwarten. — Schliesslich ist noch ein zierlich ausgeführtes Kabinetbild von W. Nerens, „Scene aus Kleist's Käthchen von Heilbronn“ (648), anzuführen. Es ist die Schlussscene des Stückes, die Vermählung des Grafen von Strahl mit Käthchen durch den Kaiser, während die stolze Nebenbuhlerin zürnend das Schloss verlässt. Die reiche Kleiderpracht der adligen Gestalten, welche den Schlusshof erfüllen, die ritterlichen Köpfe, denen es nicht an verschiedenem Ausdruck der Theilnahme an dem Vorgange mangelt, die geschmackvolle Sauberkeit der technischen Behandlung sichern dem Bilde ein eigenthümliches Interesse und erinnern an manche Leistungen der älteren holländischen Meister.

Ueber Steinbrück's Gemälde haben diese Blätter schon früher berichtet. Hier ist noch hinzuzufügen, dass gegenwärtig noch eine anmuthige Skizze von der Hand dieses Künstlers ausgestellt ist: „die Elfen nach L. Tieck's Märchen“ (1442). Ein kleiner Kahn, in welchem ein freundliches Mädchen in verwunderter Betrachtung steht, von einem Gewimmel kleiner nackter Elfchen umgeben, die den Kahn unter den breiten Blättern der Wasserpflanzen hindurch ziehen, im Wasser scherzen und auf den Blättern sich schaukeln; das Ganze von allerliebst märchenhaftem Charakter und aufs Heiterste durchgeführt.

Wenden wir uns nunmehr zu den Leistungen der Historienmalerei welche Berlin angehören. Von Wach führt das Verzeichniss ein historisches Gemälde an, doch sahen wir dasselbe noch nicht ausgestellt. Von seinen Schülern sind verschiedene hieher gehörige Bilder vorhanden, die im Allgemeinen

das Dasein trefflicher Talente bekunden. Sehr anmuthig ist das Bild von H. Krigar „Aschenbrödel“ (516). Derselbe Gegenstand, welchen das oben angeführte Bild von Kretschmer behandelt; das freundliche bescheidene Kind, am Heerde sitzend, und die Täubchen neben ihr, welche die Erbsen auslesen. Krigar's Bild ist, trotz anmuthig vollendeter Einzelnheiten, befangener in der malerischen Technik als jenes, aber das traulich Märchenhafte, das kindlich Geheimnissvolle, was zu dem Gemüthe so fremd und doch so wohlbekannt spricht, sehen wir in diesem Bilde auf die vorzüglichste Weise erfasst. Es gehört eine tiefe, innere Poesie dazu, um den Hauch des erzählten Märchens so sicher im Bilde zu fixiren, wie es hier geschehen ist. Ein zweites Bild von Krigar „ein schiessender Knabe, neben ihm ein älterer Mann“ (517) ist freier in den technischen Verhältnissen, aber es ist darin nicht die Poesie des ersteren; beide Gestalten stehen in keiner innereu Beziehung zu einander, und wir sehen in dem Bilde nur einen mehr gleichgültigen Vorgang, der uns nicht ein näheres Interesse einflösst. — „Die betende Waise am Grabe ihrer Eltern“ von H. L. Seefisch (908) ist ein Gemälde, das wir mit grosser Freude willkommen heissen. Gerade hier lag die Klippe der modernen, verhimmelnden Sentimentalität, an der, wie wir gesehen haben, so viele junge Künstler Schiffbruch gelitten haben, nahe; gleichwohl sehen wir in dem Schmerz dieses jungen Mädchens ein reines gesundes Gefühl hervorbrechen, es ist die Aeusserung einer edlen unverdorbenen Natur, die uns, wenn der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn fortschreitet, die glücklichsten Erfolge für die Zukunft verheisst. Nicht in gleich erfreulicher Weise hat A. W. Esperstedt in seiner „Beichte“ (193) diese Klippe umschifft. Die junge Dame, welche hier im Beichtstuhl kniet, ist in der That zu «hn und zu wenig von der Bedeutung des heiligen Momentes erfüllt; in dem greisen Antlitz des neuen Geistlichen erkennt man jedoch eine schöne Würde und eine sorglich individualisirende Ausführung. — C. Schorn zeichnet sich unter den Wach'schen Schülern durch ein sehr eigenthümliches Talent aus. Seine entschiedene Anlage zu charaktervoller Auffassung findet in einem kleinen Bilde der diesjährigen Ausstellung wiederum eine anziehende Bestätigung. Es ist „Maria Stuart und Rizzio“ (1589), die Darstellung des gefährlichen Liebesverhältnisses zwischen beiden, und im Hintergrunde der Gemahl, welcher verderbenspriihenden Blickes den Vorhang der Thür emporhebt. Wenn zu dem Elemente geistreicher Andeutung sich noch ein lebenvolles, venetianisches Colorit gesellte, so würde Schorn in Darstellungen dieser Art, in denen er sich mit besonderem Glücke bewegt, das Trefflichste zu leisten im Stande sein. Sein „Arion“ (1457) und „Pygmalion (1579) sind weniger bedeutend und gehören einer, seiner Eigenthümlichkeit fremden Sphäre an. — Die Bilder von C. Cretius: „Auswandernde Griechen“ (135) und „der Wettkampf mit der Syrinx“ (136, Concurrenzbild) haben als Studienbilder ihren Werth; auf dem ersteren finden sich einige ansprechende Stellungen, besonders in dem Manne, welcher die Mitte der Gruppe bildet und in dem zur Seite ruhenden Knaben, doch ist das Ganzenoch ohne tiefere Durchdringung. — „Die wahrsagende Meerniixe“ von H. Th. Schultz (898) ist ein Bild, welches mannigfach Verdienstliches in der technischen Behandlung zeigt, wenn auch die innerliche Poesie des Gegenstandes noch nicht zum Ausdrucke gekommen ist.

Wir reihen hier die Arbeiten einiger Künstler an, welche, in der Wach'schen Schule gebildet, gegenwärtig in selbständiger Thätigkeit dastehen. Zu diesen gehört zunächst ein sehr treffliches kleineres Bild von Daege. Es ist eine Frau und ein Knabe, die ermattet von tagelanger Wanderung am Fusse eines Heiligenbäuschens niedergesunken sind; ein pilgernder Mönch, der des Weges gezogen kam, reicht ihnen Hülfe und Erquickung. Das Bild athmet ein edles und gemässigtes Gefühl, die Gestalten sind klar und anschaulich durchgebildet, der greise Mönch steht in freundlicher Würde vor den Verlassenen, und der klare Abendhimmel, der das Ganze umfängt, die stille, verdunkelnde Ferne, erwecken in dem Beschauer eine ernste ruhige Stimmung. — Von A. Hopfgarten sind zwei Bilder grösserer Dimension vorhanden. Das eine (360) stellt „Raphael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend“ dar, nach der bekannten Legende, derzufolge das genannte Raphaelische Rundbild von ihm auf dem Boden eines Fasses, unmittelbar nach einer lebenden Gruppe, entworfen wurde. Es ist eine Gasse Roms, im Vorgrunde, wie es scheint, das Haus eines Winzers; auf einer Erhöhung der Treppe sitzt die junge Mutter mit dem Kinde und andere Glieder der Familie umher; auf der Gasse der Künstler in festlicher Holkleidung, an dem Fasse zeichnend, zu seiner Seite ein reiches Gefolge seiner Schüler, ältere und jüngere Männer, wie sie ihn bei öffentlichem Ausgange in-gemein zu begleiten pflegten. Das zweite Gemälde (370) „die Schmückung einer Braut“ enthält eine Gruppe zierlicher Frauen und Mädchen, im Costüme des florentinischen Mittelalters. Beide Bilder sind Scenen eines reichen, heiteren Lebens, beide, und besonders das zweite, durch geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung anziehend. Nur möchte man in beiden eine noch kräftigere, vollere Sinnlichkeit wünschen. — Von C. Fiel graf sieht man zwei Scenen aus dem Leben der h. Elisabeth dargestellt, unter denen besonders das grössere Gemälde (198) „die Vertreibung der Elisabeth, Landgrüfin von Thüringen, durch Heinrich Raspe“ (ihren Gemahl), durch eine geistreiche dramatische Entwickelung des Vorganges anziehend wirkt; namentlich die Gestalt des tyrannischen Grafen, welcher die Gemahlin mit ihren Kindern aus dem Schlosse weist, ebenso seine Begleiter sind voll lebendigen Ausdruckes, während man bei

den übrigen auch hier zum Theil die volle Kraft der Existenz und eine tiefere Beseelung vermisst.

Das grosse historische Gemälde von Begas, „Kaiser Heinrich IV. im Burghofe zu Canossa," ist bereits besprochen worden; hier mag beiläufig noch in Erinnerung gebracht werden, wie das Hauptverdienst dieses Meisterwerkes in der stylistischen Gesammt-Auffassung bestehen dürfte, welche das zufällig scheinende historische Factum in seiner innerlichen Nothwendigkeit herausstellt. Diese, der Tragödie vergleichbare Behandlung geschichtlicher Gegenstände eröffnet, wie es scheint, der Kunst eine neue Bahn, und sie wird, sofern ein grossartiger Sinn und ein gemeinsames Bedürfniss von Seiten des Volkes der Kunst entgegenkommen, zu den bedeutendsten Erfolgen zu führen im Stande sein. Von Begas' überaus reizvollem und tiefsinnigem Märchenbilde der „Loreley", so wie von seinen „zwei Mädchen auf dem Berge", dem liebenswürdigsten Genrebilde, welches wir seit lange gesehen haben, ist schon früher, bei Gelegenheit kleinerer Ausstellungen, mannigfach die Rede gewesen, so dass es hier genügen möge, diese Gemälde als eine der schönsten Zierden unserer grossen Ausstellung begrüsst zu haben. Seiner Portraits wird später gedacht werden. — Begas' Schule ist nicht zahlreich, doch in ihren wenigen Leistungen erfreulich. Das meisterhafte Gemälde von E. Holbein „der sterbende Pilger" ist ebenfalls schon besprochen. — Die Bilder von E. Georgi: „der Prophet Elias übergiebt der Wittwe von Sarepta ihr vom Tode auferwecktes Kind" (232), und von J. Kleine: „ein maurisches Mädchen schickt eine Taube mit Botschaft an ihren gefangenen Geliebten" (361), zeigen eine vortreffliche Schule; die Gestalten sind lebendig da, wohl gezeichnet und in jenem vollen warmen Colorite gemalt, welches von dem Meister ausgeht.

Hensel hat ein grosses Rundbild der „Mirjam" (336) geliefert. Kniefiguren in Lebensgrösse. Es ist der Triumphgesang, welchen Mirjam nach dem Durchzuge durchs rothe Meer anstimmt. Sie schlägt eine Handpauke und eröffnet in lebhafter Bewegung den Zug, eine andre Jungfrau mit der Harfe, eine dritte mit der Flöte folgt ihr; zwischendurch verschiedene Knabenköpfe, weiter zurück die Scharen des Volkes, auf einer Anhöhe Moses und Aaron, und in der Ferne das Meer. Das Bild hat seine sehr anzuerkennenden Vorzüge, z. B. bestimmte Farben und Licht, deren die heutige Malerei nur zu häufig entbehrt; doch scheint es nicht aus einem unbefangenen Gefühle hervorgegangen und verfehlt somit die Wirkung, die es beabsichtigt. Eine kleine Farbenskizze, den sterbenden Moses darstellend, zeigt dasselbe Bestreben nach äusserlichem Effekt; der daneben ausgestellte Studienkopf des Moses giebt einen Beleg für das bedeutende Talent, mit welchem man es hier zu thun hat. — Hensel's Schule hat unter ihren zahlreichen Leistungen einige ansprechende Gemälde geliefert. Vornehmlich ist unter diesen das Brustbild eines „Novizen" von E. Ratti (712) als ein sehr gelungenes Werk zu bezeichnen; es liegt in diesem jugendlich melancholischen Kopfe ein sehr tiefes, innerliches Gefühl, und wir freuen uns, hier wiederum, wo die wohlbekannte Klippe verschmachtender Sentimentalität so nahe lag, einer gesunden, lebenvollen Darstellung zu begegnen. Das grosse Gemälde des „verlornen Sohnes" von Ratti (713) ist ein treffliches Studienbild, bei äusserem Vorzügen ebenfalls nicht ohne inneren Gehalt. — Das Bild von J. Moser „Rahel und Jacob, bunte Stäbe schneidend" (1551) zeichnet sich ebenfalls durch eine freie, heitere Naivetät und gelungene Behandlung aus; man hört mit Freude, dass diesem angenehmen Bilde der Preis der Michael-Beer'schen Stiftung zu Theil geworden ist. — Ein zweites Preisbild, welches aus der Hensel'schen Schule hervorgegangen, ist das Gemälde von A. Th. Kasselowsky (448), den Wettkampf mit der Syrinx, nach einer Aufgabe der K. Akademie der Künste darstellend. Geschmackvolle räumliche Anordnung und freie, sichere Zeichnung geben diesem Bilde eigenthümliche und sehr anzuerkennende Vorzüge, wenngleich dem vorgeschriebenen Gegenstande, der der Naivetät des classischen Alterthums angehört, eine minder sentimentale Behandlung günstiger gewesen sein dürfte. — Das Gemälde von H. Löwenstein: „Joseph deutet dem Oberschenk und Bäcker Pharaos ihre Träume" (1547) ist ein erfreuliches Studienbild und von reiner, geschmackvoller Zeichnung; während die Gestalten seines grossen Gemäldes: „Kaiser Heinrich IV., welcher mit seiner Familie über die Alpen pilgert" etc. sich noch nicht zu eigenthümlichem Leben und Existenz entwickelt haben. — Sehr ansiehend endlich ist das Bildchen von C. Burggraf (115) „Kinder im Korn" mit Blumen spielend, in dem sich eine zarte, heitere Gemüthlichkeit ausspricht und eine tüchtige Ausführung das Auge des Beschauers angenehm berührt.

Unter den übrigen Künstlern Berlin's ist vornehmlich der berühmte Portraitmaler E. Magnus zu erwähnen, der uns diesmal eine grössere Composition vorführt: „die Heimkehr eines Piraten" (576). Der Seewanderer ist von seinen Streifzügen heimgekehrt, er hat das Schiff verlassen und wird von den Seinigen begrüsst; sein Weib hat ihm den fröhlichen Säugling überreicht, und ihm die Last der Flinte und einer Kiste, in der man reiche Schätze vermuthen darf, abgenommen; das Töchterchen und ein jüngerer ungestümer Knabe drängen sich jubelnd um den Vater. Man blickt auf das Meer und die Küsten hinaus; die Abendsonne beleuchtet die wohl zusammengestellte Gruppe mit glänzenden Streiflichtern. Magnus' grosse Kunst im Colorit und in der vollen entschiedenen Belebung der Gestalten zeigt sich auch in diesem Bilde von der vortheilhaftesten Seite; Alles lebt, athmet und ist von der Lust des Daseins erfüllt, die wundersam im ersten Augenblick etwas befremdliche Beleuchtung steht damit gleichwohl in gutem Einklange. Scheint das Bild nicht frei von einzelnen Mängeln in der Zeich-

nung, so werden dieselben doch wiederum durch besondre Schönheiten aufgehoben und namentlich ist das Weib eine herrliche, kräftige, stolze Gestalt. Nur mit dem Titel des Bildes kann man sich nicht einverstanden erklären. Warum soll dieser gute freundliche Mann, dessen Physiognomie man nichts von räuberisch keckem Gewerbe ansieht, gerade ein Pirat sein? der Waffen, die er in seinem Gurt trägt, möchte ein friedlicher Schiffsmann ebenso gut auf seinen einnamen Seezügen bedürftig sein. — Ueber Magnus' Portraitbilder werden diese Blätter später berichten.

Von J. Schoppe sind ein Paar treffliche allegorische Darstellungen kleinerer Dimensionen vorhanden: „die Nacht (834) und der Tag (835) in ihr n Beziehungen zum Leben". In der geschmackvollen und geistreichen Anordnung dieser Bilder zeigt sich eine eben so glückliche, wie beachtenswerthe Behandlung der dekorirenden Kunst, die den Andeutungen, welche uns Schinkels umfassender Geist gegeben hat, mit erfreulichstem Erfolge nachgeht. Es ist zu bedauern, dass der günstige Eindruck dieser Bilder durch andre Gemälde von Schoppe, „Badende Mädchen" (836) und „der Templer und Rebecka, nach Walter Scotts Ivanhoe" (837), die sehr auf einen äußerlichen Effekt ausgehen, beeinträchtigt wird.

A. Eybel und F. Bouterweck, beide in Berlin gebildet, verfolgen ihre weiteren Studien in der Schule der neueren französischen Kunst und haben die Proben ihrer auswärts erlangten Erfolge eingesandt. Die „Aehrenleserin" von Eybel (195) ist ein recht tüchtiges gesundes Gemälde; die Gestalt dieses armen Weibes, welches aufrecht, den Säugling in Arm, dasteht, und der Knabe zu ihrer Seite zeichnen sich voll und lebendig gegen den röthlichen Abendhimmel ab und sind in schöner, warmer Färbung ausgeführt. — Auch Bouterweck's Gemälde eines „Mädchens, welches ihr Haar aufflechtet" (99) ist durch ein reines warmes Colorit ausgezeichnet, und sein kleineres Bild einer „arabischen Schildwache" (98) voll ernsten, energischen Lebens. In seinen historischen Compositionen: „Tobias opfert die Leber des Fisches" (100) und „Romeo's Abschied von Julien" (97) — obgleich letzteres wiederum gutes Vorzüge im Colorit hat — vermissen wir leider die Anzeichen des grossartigen Talentes, welches in den früheren Compositionen dieses Künstlers ausgesprochen war.

(Fortsetzung folgt.) K.

Fernere Bemerkungen
eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

VII.

Eine Zusammenstellung von Titian und Rubens als Landschafter müsste interessant sein.

Kaum kann in der Kunstbetrachtung etwas mannigfach belehrender sein, als die Entwickelung der Eigenthümlichkeit eines bedeutenden Landschafters und die Vergleichung mehrer derselben mit einander. Auch ist dies in neuester Zeit zum Theil auf ungemein befriedigende Art geschehen. Eine Würdigung und Zusammenstellung von Titians und Rubens Landschaftscharakter ist mir indess noch nicht vorgekommen; und doch müsste sie interessant genug sein. Freilich wird dazu die Kenntniss von Originalarbeiten beider Künstler verlangt. In den wenigen Stichen nach ihren Bildern, welche ich besitze, glaube ich folgen. des Allgemeinste wahrzunehmen. Titian bewegt sich innerhalb der italienischen Natur, erweitert sie aber bis in den Zusammenhang mit der allgemeinen Naturkraft und lässt diese ausblicken und durchscheinen; Rubens dagegen beginnt in seiner Conception mit der allgemeinen Naturkraft und schreitet zur Gestaltung des Einzelnen vor, ohne eben den Charakter von et. was Klimatischem zu bewahren. Man vergleiche unter andern die beiden grossen Blätter — die Flut mit Jupiter bei Philemon, und den Sturm mit dem Leuchtthurme, gest. von Bolswert — wovon die Originalgemälde, wie ich meine, zu Wien sich befinden. — Poetisch in Behandlung der Landschaft sind ohne Zweifel beide Meister zu nennen. Titian beginnt mit dem Local-Schönen und geht in's Ideale über. Rubens beginnt mit dem Real-Idealen und lässt sich zum Wirklichen hinab. Die Ausführung ist bei beiden national etc. — Doch überlasse ich Kennern, ob diese Andeutung einer Charakteristik treffend sein mag; erschöpfend ist sie gewiss nicht.

Verein der Jüngeren Künstler zu Berlin.

Am 7. d. feierte der hiesige Verein der jüngeren Künstler sein IItes Stiftungsfest. Eilf ist, nach einem alten Sprichwort, die Narrenzahl. Dessen erinnerten sich die jüngeren Künstler; und da überhaupt im letzten Lustrum diejenigen ihrer Feste, die in das Jahr der Kunst-Ausstellung fielen, den belebenden Einfluss derselben nicht verläugneten, der bei der diesjährigen, so grossen und interessanten, noch gesteigert sein musste: so fühlte sich dieser Künstler-Verein doppelt und dreifach zu einer lustigen Feier seines Festes ermuntert. Seine Mitglieder wirkten zu einer schwankenden Komödie zusammen, die den Gesängen, Scherzen und Becherklängen einer fröhlichen Abendgesellschaft vorherging. Der Inhalt des Lustspiels war ein bisher unbekannter, wenn auch

hie und da geahnter Mythus, welcher den Ursprung und das Ende der Kunst-Kritik in einigen Strichen veranschaulichte. Den letzteren war zum Theil durch ein beliebtes Bild von Pistorius vorgearbeitet. Die Entwickelung eines verborgenen Inhalts dieses Bildes, welches man am Eingange der Komödie erblickte, gab Gelegenheit, in einer fortschreitenden Handlung mit musikalischen und orchestischen Intermezzi's eine Reihe Figuren aus neueren und neuesten Gemälden ins Spiel zu bringen. Sämmtliche Auftretende, über zwanzig Personen, waren solchen Bildern entnommen. Das Ganze beschloss, wie billig, eine Hochzeit. Da aber der Weg zu dieser über einige Klippen führte, die spitziger aussehen konnten, als sie waren: so wurde der Aufführung eine Anrede an die Zuschauer vorhergeschickt, die wir theilnehmenden Lesern hier mittheilen.

Prologus

(zur „Komödie von der boshaften Frau.")

Wär' nicht ein jedes Fest ein Freiheitsbrief,
Der hundert Privilegien in sich fasst:
So stünd' es jetzt um unsern Muth sehr schief!
Und zittern müsste — wie ein Espenast —
Ich, der ich bitten soll, mich neigend tief,
Dass Ihr mit Grossmuth unsre Schuldenlast,
Die wir gleich contrahiren werden, heist,
Indem Ihr Nachsicht uns in Vorschuss gebt!

Geht Narrenfreiheit! Heiftet einem Schwanke!
Fürwahr, bei Schwänken drohet viel Gefahr —
Was ist ein Schwank? Ein lustiger Gedanke,
Gehaltlos, werthlos, nutzlos ganz und gar,
Sein eigner Unsinn fasst ihn in die Flanke,
So blitzt er ab, eh' er befestigt war,
Raketen gleich, und stürzt in schnödem Falle:
Heift nicht dem Blitz durch Lachen Ihr zum Knalle!

Durch Lachen nur — diess möget wohl bedenken:
Sonst drohte leicht uns doppelt Missgeschick!
Wollt, werthe Herr'n, die Gunst uns ja nicht schenken:
Zu glauben, unser Schwank hab' ernsten Blick,
Und wolle dahin, dorthin Blitze lenken,
Die nicht gleich fliegen auf ihn selbst zurück —:
Raketen — werden ungeeicht verpufft,
Sie bombardieren niemand, als die Luft.

Und, edle Herr'n — Ihr seid so wohl erfahren —
Seh't manches Feuerwerk: Ihr wisst es gut:
Der Feuerwerker kann es nicht bewahren —
So wenig er's mit bösem Willen thut —
Dass — ein Raketenstock, herabgefahren,
Den oder Jenen trifft auf seinen Hut —
Doch wer da sagt, dass er ihm wehthun wollte,
Der denkt nicht billig, wie er denken sollte!

Ganz ohne Gleichniss — um den Schluss zu machen —:
Ich dachte, Was im Ernst Euch ernst gemacht:
Darüber solltet heut' im Scherz Ihr lachen.
Nun, liebe Herr'n, wenn's möglich ist, so lacht!
Es wird nicht schwer sein. Fehlt's an Witz den Sachen:
Sei's unser schlechtes Spiel, was Ihr belacht.
Rührt Euch auch diess nicht: nun, so — pfeift; nur seid
Hernach uns freundlich wieder, und — verzeiht!

Der Verein der j. K. kann sich nicht beklagen, eine Fehlbitte gethan zu haben; die Güte und entgegenkommende Stimmung seiner Gäste trug wesentlich dazu bei, den Abend in der muntersten Heiterkeit zu beschliessen.

Kunst-Anzeige.

Von der Anstalt für Kunst und Literatur, B. Weigel, in Leipzig ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen, in Berlin durch George Gropius, Königl. Bauschule 12 zu beziehen:

Le Peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au Peintre graveur de M. Bartsch. Par A. P. F. Robert-Dumesnil. T. II. Ame Pl. Paris 836. 8. 2⅓ Rthlr.

Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente, compresi gli artisti viventi etc. descritte dal Dott. Guil. Ferrario. Milano 836, 8. 2⅓ Rthlr.

Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Hol. bein d. J. in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, von C. Fr. von Rumohr. Lübeck und Leipzig 8. 1⅙ Rthlr.

Christuskopf mit dem Schweisstuche, nach A. Dürer's Holzschnitt im Helldunkel meisterhaft copirt vom Hrn. Grafen Léon de Laborde gr. Fol. 1⅓ Rthlr.

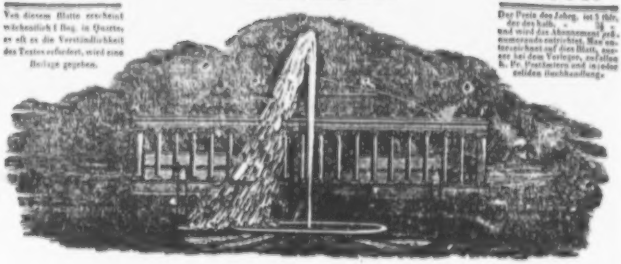
Berichtigung. No. 61, S. 241, Col. 2, Z. 14 v. o. lies: Ritterorden statt Verein.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 47. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es ist es die Vertheilhaftigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Rthr. des des halb. — ¾ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, wo er bei dem Verleger, enthalten K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 18. September 1836.)

Landschaft.

Die grössere Gebirgslandschaft von Lasinsky ist ein Beweis mehr für den poetischen Geist des Malers. Während wir von hohem Standpunkt auf die von Eichen begränzte Bergtrift, wo über Felsen Ziegen wandeln, hinblicken, bietet uns hinter ihr und über sie emporsteigend eine Gruppe schöner Bergpyramiden ihre Seitenpartie; der höchste mit einer Ruine bekrönt. Neben diesen Gipfeln hinab dehnt sich der Blick über einen Wasserplan unter sanft leuchtendem Himmel. Es ist geistreich, über die nah verbundenen, grau-artigen Massen den Beschauer gleichwohl zum reinen Ueberblick zu erheben; und den so gestellten erfasst mit reinen Linien, in schönem Gegensatz das anmuthende Gefühl der Höhen-Natur. — Endlich, wie liebenswürdig ist desselben Künstlers kleine Abendlandschaft! Ein Bacher, breiter Bach geht über eingestreute Steine zwischen leicht bebuschten Ufern dahin, die sich von beiden Seiten schlüpfig hereinschieben, ins Bild hinein; und wo er sich in den Horizont verliert, ruht unter dräuhergezogenem Gewölk im blauen, herüberdämmernden Abendhimmel ein leuchtender Gluthstreif auf der Tiefe, dessen blühendes Feuer sich in dem entgegenleitenden Wasser verjüngt. Dieses lichte Ende, in das man so lais' und allmählig hineingeführt wird, erwärmt mit einer lebhaften Innigkeit die beruhigte Empfindung und erreicht jene Wirkung, die uns in den letzten Gluthblicken eines scheidenden Tages die geheime Nähe alles dessen ahnen lässt, was in der Tiefe der Seele, als Erinnerung oder Hoffnung, einer schönen Vergangenheit oder ersehnten Zukunft angehört. — Die nähere Bekanntschaft mit diesem gebildeten Landschafter, von dem wir in der letztvergangenen Ausstellung nur ein Werk gesehen hatten, ist den erfreulichsten Partheien des Salons beizuzählen. — Noch ein Wort von Lee-

sing! Man kommt so gern auf ihn zurück; und als ich mich anschickte von ihm zu sprechen, war jenes Bild noch nicht zu sehen, welches unter dem lichtbestrittenen Rasen eines Hügels mit Felsenzinne, wenigstens ein gleichartiger Nachbar halb sichtbar ist, auf der Matte unten im Vordergrund Bewaffnete um einem Feuer zeigt und von da jenseits hinein das Wasser eines Flusses; darüber am niedern Rand der Gegend die Feuerzeile des Abends unter Wolkenmassen, die nach der Seite hin sich oben lösen. Was den Eindruck des Gemäldes vorzüglich leitet, das reine Nebeneinander von Abglanz und Schatten auf dem Sammt der gerundeten Hügelseite, legt sich in das natürliche Dasein als ein selbst wieder natürlicher Blick der Beschauung hinein; und durch die Zartheit dieses hereingeschmeichelten Lichtes wird die ganze schöne Einsamkeit einem bestimmten Moment zugeeignet: so in sich vergeistigt. Die momentane Beleuchtung, weil sie in ihrem Zusammenhang eben so gesetzmässig ist als in dem seinigen, davon verschiedenen der Körper der Gegend, und weil sie für diesen das Zufällige und demnach seine ganze Auffassung Bedingende ist: so bildet sie, indem sie gerade nur an der Oberfläche ebendieses von ihr verschiedenen Körpers erscheint, den Anflug einer natürlichen Seele auf der Gestalt der Landschaft, vergleichbar dem Erscheinen der menschlichen Seele an der Oberfläche des leiblichen Angesichts. — Mit diesem malerischen Verständniss der Landschaftlichen scheint mir nichts nähere Verwandtschaft zu haben als die Dichtart der Romanze, welche ganz ähnlich zu dem Stoffe selbst, den sie erzählt, durch das Licht allein, das sie ihm gibt, eine gestimmte Seele erscheinen lässt; und in dieser, wie mancher andern Beziehung möcht' ich Lessing den Uhland unserer Maler nennen. — Wie alle Lyrik, bewusst oder unbewusst, nach der Romanze, die ihre Mitte ist, hinstrebt so alle Landschaft nach solcher Beseelung der Natur. Es bildet demnach, neben den Unterschieden des Charakters, auch noch die Nähe oder Entfernung von solcher, dem Entwurf und Ausbau hinzugefügter innerer Beschauung eine Abstufung verschiedener Grade der landschaftlichen Production. Und die grosse Anzahl von Landschaften auf unserer Ausstellung liesse sich auf eine sprossenreiche Stufenleiter dieser Art vertheilen. Aber diese Leiter würde viel zu lang für den Raum dieser Blätter und die Musse ihrer Leser ausfallen. Diess macht es unmöglich, über manches Treffliche oder Löbliche ausführlich zu sein, sobald es nicht wesentlich neue Seiten bietet. Die Bilder des Düsseldorfer Schirmer würden eine nähere Betrachtung nicht unbelohnt lassen. Die meisten derselben sind erneuerte Belege für die vortrefflichen Studien dieses Künstlers, welche wir seit Jahren hochachten lernten. Terrain und Baumwuchs, niedere Gewächse und Wipfel-Blätter gehen in specieller Wahrheit aus seiner Hand hervor, und der deutsche Berg und Wald von oben bis unten ist sein vertrauter Freund. Da indess dieser Werth seiner Darstellungen schon in weiterem Kreise bekannt ist, begnüg ich mich auf seine Abendlandschaft hinzudeuten, die auch noch durch Staffage besonders charakterisirt ist. Wohlthätig ist hier die Ruhe des Waldthales, das unter einer Anhöhe des Vordergrundes fort sich in's Bild hineinbaut. Auf diesem Grund blickt von einer Steinbrüstung der Anhöhe ein hinausgelehnter Knabe. Vor uns, innerhalb dieser Terrasse, erblicken wir nebst zwei andern Kindern eine Edeldirn sitzend und spinnend. Auf einem Tisch zur Seite steht ihr bescheidener Abendtrunk. So theilen wir mit Blick und Erinnerung die schöne Feierstunde glücklicher, in friedlicher Umhegung lebender Menschen, von deren harmlosem Reichthum wir Zöglinge des Stadtlebens so ferne sind. — Von C. N. Schauera ist die grössere Landschaft, Klosterruine (794 c. 3' br.) nur zu reich, und im Ton zu gedrängt; der Vordergrund aber kann durch mannigfaltige Schönheiten erfreuen. Noch mehr finden wir in der kleineren „sumpfige Landschaft mit Eichen" (801), der besonnten Wiese hinter den saftigen Bäumen und dem erheiterten Gebäude an der Seite des Grundes den geistreichen Meister und seine kräftige Leichtigkeit wieder. — W. Pose's grosses Gemälde, „Burg Eltz" (669 c. 5' br.) stellt das ansehnliche Schloss auf seinem umgrünten Hügel, von Wasser umgeben, und umschlossen von reichbewaldeten Bergen, in einer schön empfundenen Beleuchtung dar. Licht und Schatten auf dem Gebäude und auf den beröherblickenden Waldhöhen sind anmuthig vertheilt; die Ausbildung der mannigfaltigen Wipfel-Lagen, der Vegetation überhaupt von schmiegsamer Genauigkeit. Nur die Wolken sind zu schwer. Diess ist auch bei seiner andern Landschaft, „im Charakter der Moselgegend" der Fall, wo Weg, durch Wald hinab in ein malerisches Flusthal mit Stadt und jenseitigen Hügeln führt. In Auffassung und Zeichnung ist dieses Bild sehr schön. Werthvoll auch „die Landschaft im Charakter des Taunus". Pose's Richtung folgt C. F. Dahl, dessen Talent sich in verschiedenen Bildern vortheilhaft ausspricht. Eine Landschaft von Leop. Schlesser's ein stiller See, von dunkelm Wald umfasst, von lichtem Himmel überblickt, erneuert den Schmerz um diesen frühgeschiedenen Künstler. — H. Funk in seinen tüchtigen Darstellungen von Ruinen, F. Heunert in freundlichen Waldpartieen, von Normann mit Gebirgsansichten sprechen, wie früher, auch diessmal an. — H. Koch erscheint in schönem Fortschritt. Sein Wald nähert sich Pose's Weise. Seine Morgenlandschaft (478 c. 4' br.) mit schön beleuchtetem, angenehm staffirtem waldigem Vordergrunde und reicher Aussicht auf eine Stadt, Fluss, Berge und Morgenwolken empfiehlt sich durch einen rühmlichen Sinn für belebende Stimmung, dem schon gebildete Kraft zu Gebote steht. — Das letztere scheint bei Scheins minder der Fall, dessen Tendenz gleichwohl zu rühmen ist. — Ein bewegliches Talent zeigt R. Jacobi; unter seinen mannigfaltigen Bildern möchte die Schneelandschaft vielleicht

den Vorzug erhalten. Freilich kann auch der Schnee noch wärmer sein, wie Koekkoek's unvergleichliche Winterlandschaft beweist. — Heiter und leicht sind W. John's Flussbilder; mitunter doch wohl zu leicht. Sonst machen sich in der befreundeten Weise der Düsseldorfer mehr oder minder vortheilhaft bemerklich A. Schulten, J. Ehemant, F. Becker, Ad. Bäcking, E. Grieben, C. Breslauer, F. Kiesting, R. Happel, Hacke, Heagsbach, Hilgers, G. Prever, M. Röser, A. Schmieder, W. Steinerwald, J. Winkelirer, A. Dürieg, F. Dielmann. Wohl möchte mehr als einer der Genannten oder ein und anderes Werk besondere Aufmerksamkeit verdient haben; da ein Blick, dem nichts entginge, bei dem Reichthum des Salons unmöglich ist.

Ich darf nicht länger schweigen von G. A. Bönisch, der mit seinem „aufsteigenden Gewitter“ unter die Paire der Ausstellung tritt. Wenn dies bedeutende Gemälde Erstaunen erregt, so ist es nicht darum, weil das Talent des Künstlers erst von gestern wäre, sondern weil es bei der Wahl eines grossartigen und mächtigen Vorwurfs in einer verhältnissmässigen Steigerung und Stärke erscheint. Man ist dieser Wirkung von ihm nicht gewohnt, weil es andere Bezirke waren, wo man ihn sonst fand. Aber seine norwegischen Landschaften waren schon ebenso verschieden von den zartgehaltenen thüringischen oder märkischen Gegenden oder andern stillen Einsichten in deutsche Ländlichkeit, die er so beschaulich ausbildete — schon eben so verschieden, als nun die tiefe Gewitterstimmung über dem weiten Kornfeld von Nebelhütern norwegischen Gebirgs. Das macht, Bönisch spielt mehr als ein Instrument. In dieser Beziehung, um daran die Mehrseitigkeit seiner Gaben und Bildung zu sehen, sind auch seine kleineren Tafeln im Salon interessant. Einigen zwar schadet die dunkle Haltung, wie „dem Haus bei Halle“; welches aber, für sich und in seinem Licht gesehen, eine consequente Stimmung entwickelt. So auch „der Strand bei Helgoland“, wo neben ein par Ankern, deren Balken aus dem Sande ragen, ein Nachen ruht, auf dessen Rand ein Knabe sitzt. Mit gewendetem Gesicht schaut er über die See hin, die, am Gestade weisslich leuchtend, im Hauptgrunde die tiefe Bläue des Himmels wiedergibt und weiter hinein unter den Schimmer der Abendröthe geht. Dieses Bild zeigt dem concentrirten Blick eine ansprechende ruhige Kraft. Ganz anders wieder, ganz leise durchgespielt ist das „Morgenbildchen“: ein Weg bei Bäumen über dem Rand eines Teiches hinein und an ein par Häusern vorbei, im Hintergrunde und herumgreifend grüne Begränzung. Die ganze Ansicht ist morgenkühl, von linder Feuchtigkeit überhaucht. — Vorzüglich dann unter diesen kleineren Bildern verdient durch Charakter und Geist „die Landschaft in der Natur des Vorderharzes“ (9½ C. U. hr.) Motiv der Teufelsmauer, unsere Beachtung. Einige Felsenzähne, gebräunte Sandsteinpfeiler, ragen vom Vorgrund an einwärts hintereinander auf der Bergheide, deren Bodengewächs wiederglänzt vom Abendschein. Unterhalb tritt bewaldete Schlucht und ferneres Hügelland und durchhin der rothe Strich des niederen Horizonts in's Auge. Ueber dem Felspfeiler, während sich Dämmerung in die Thäler senkt, öffnet sich ein gelichteter Himmel. — In der That zeichnet diesen Gebirgsblick eine sinnvolle Auffassung der Art aus, die das, was sie zeigt, so zeigt, dass sie noch mehr empfinden und verstehen lässt. Die bewipfelte Tiefe unter diesen Steintrümmern, auf deren vordersten ein Raubvogel oben sitzt, vollendet sich im verdeckten Grunde sicher für das Gefühl; die angehende Verdunklung der Gegend und das lichte Schweben der Abendstunde in dieser einsamen Höhe greift mit bestimmter Wärme an's Gemüth. Und so ist diese kleine Landschaft von ächtpoetischer Kraft. — Eine ungleich grössere Aufgabe löst die „Landschaft im Charakter der norwegischen Hochlande“ (8 S. 7 hoch 3½ br.). Sie stellt uns unter eine hohe, steile, glatte Kreidewand, die glänzend beleuchtet ist, und vor deren umnebeltem Fuss gegen uns her eine Schlucht sich öffnet, durch die, unter einer Holzbrücke hervor, das dunkelgrüne Wasser des Gebirgsbaches zu uns herabfliesst. Von unserer Rechten, am Bach hinauf, windet sich, von Steinen begränzt, ein Weg anwärts. Auf der Höhe dieses Weges, wo er sich um einen dunklen Seitenhügel biegt, steht eine hochwipflige, lichtgrüne Eiche über dem Bach, deren Krone hohen Morgenlicht reizend übergiesst. Auch das Felsgeschiebe, das auf der andern Seite den Bach begränzt, ist kräftig erhellt, während auf dem weiter ansteigenden Ansatze, zu dem die Brücke vom Weg hinter der gegenüberstehenden Eiche herüberführt, eine Blockhütte und hinter derselben feuchte, dunkle Fichten unter dämpfendem Nebel liegen. Von diesem Grunde hebt sich der Qualm in zähen Wolken vor der mächtigen Hochwand aufwärts. Oben aber über den Rand derselben tritt warmer Morgenschein herüber; und die Wasserstrahlen, in welchen geschmolzener Schnee aus den Einschnitten dieses Hochrandes an der senkrechten Wand herunterzieht, bilden lichtweisse Perlenschnüre an dem hellschimmernden Gestein hinab. — Durch eine lebhafte und harmonische Farbenhaltung zieht die grosse Tafel das Auge an, und indem es verweilt, wird es durch Versetzung in eine überragende Natur und durch schöne Besonderheiten derselben, wie die in Form und Licht so wohlgelungene Eiche, die Nebelluft, in der die Hütte sich absetzt und der Rauchfaden ihres Schlotes hinsteht, die satten Töne der bethauten Fichten, vergnügt und befriedigt. — Nun aber das andere, noch grössere Gemälde aufsteigendes Gewitter (9½ br. 6½ h.), in deutscher Natur und fruchtbarer Flachgegend — welche Objectivität, welche Tiefe der Stimmung und Energie der Anschauung in furchtbarschöner Ruhe. Die wirksamsten Gegensätze vereinigen sich zu stiller Wahrheit, das rein Natürliche zu geistiger Kraft. Reifer Segen der Aerndte debut vor den Blicken sich hin, drohend schwebt

darüber schweres Wettergewölk. Auf dem Waizenfelde, das dicht und weit in den ebenen Grund hinein sich breitet, liegt vorn das leuchtende Gold der Sonne. Ihr niedergeschlagener, gedrängter Schein zieht auch um den Boden des flachen Hügels, an den das Getraidefeld herangeht, schimmernd über den Grasboden vorn sich hin und glänzt nebenauf an der Seite des Vorgrundes in den Blättern des Birnbaums, den ein geflochtener Weidensaun umfängt. Hinter diesem, wo aus vertieftem Seitengrunde Pappelbäume, Thurm und Dächer des Dorfs sich heben, spielt schon der aufgewirbelte Staub vor tiefverdunkelter Luft um die Dächer und unruhig bewegten Wipfel. Aber ruhig ragt auf dem Grashügel vor uns ein gewaltiges Eichen-Paar und streckt seine belaubten Aeste unter eigenem Schatten und übergreifender Verfinsterung an die erleuchtete Luftfläche hervor. Um diesen Eichenhügel biegt sich von unten ein Weg leicht anwärts, der bald in's nahe, tiefere Dorf sich senkt. Auf ihm, uns den Rücken bietend, schreitet ein Bauer, die Sense auf der Schulter, unter den Eichen vorüber dem schützenden Obdach entgegen. Unten, wo der Weg ansetzt, an der Seite eines Stangenzauns, der das Feld hier vorn beschränkt, steht die Strohhütte des Feldhüters; aber was jetzt von oben droht, dagegen gibt es keine Hut. Still liegen hier unter dem Hügelpfad die grünen Halme, Bodenblätter und von Luftlinien bestreift ein graues Sumpfwasser neben den Abschimmern des Himmels. Jenseit den Eichstämmen erhellt den Hügelrasen ein köstliches Streiflicht und um die gerötheten Büsche da einwärts ist die Luft noch im Wolkenschatten eigen erleuchtet. Dort gewahrt man einen Bauerherrn, der mit der Hand vor dem Auge hinausschaut und winkt: aus einiger Entfernung kommen ihm, über dem Rand der dichten Aehren sichtbar, die heimkehrenden Knechte und Mägde, weiter ein wohlbespannter Getraidewagen entgegen. Wunderbar freundlich fällt das Licht auf diesen, wie auch noch weiter den Grund hinab über der reichen hochgelben Saat blaue Hügel heiter unter niederen Wolken liegen; während in der Höhe des Grundes das drohende Gewölk im Steigen sich drängt, die Luft im Rücken der Bäume nächtig schattet und über den Kronen dieser starken, an der Lichtscheide stehenden Eichen, schwarze Wolken, und von durchdringendem Licht gebräunte, sich wölben und kräuseln und einen Hagelschlag fürchten lassen. Diesen verhängnissvoll harrenden Moment füllt die Pracht und Macht und Grösse der Natur. Wohin unser Auge geht, es ist immer die schweigende Naturstärke, von der es sich umfangen sieht. Ihre fruchtbare Segens-Kraft prangt im weiten Umfang und der geschlossenen Fülle der goldenen Saat; der gewaltige Trieb ihres Wachsthums in der stämmigen Kule dieser bejahrten Eichbäume, die manchen Sturm schon mögen überdauert haben; ihre hohe Gewalt wirkt über der ganzen Gegend in der Mischung von leuchtendem Tag und schwerer Finsternisse; und die menschliche Empfindung rührt rings an die heilige Gränze, wo ihr Vermögen endigt, um vor dem gegenwärtigen Geheimniss höherer Machtwaltung zu verstummen.

Plastik.

Ehe die Lichter der Ausstellung erlöschen und der Festsaal gekehrt wird: die Aerndte der Sculptur zu überblicken — was könnte besser dazu einladen, was geeigneter sein, unsere Theilnahme diesem Gebiete zuzuwenden, als der frische Eindruck der herrlichen Colossalstatue Alb. Dürer's, deren Thon-Modell, von Rauch's Meisterhand vollendet, in diesen Tagen im Lagerhause ausgestellt war, um dann in der Abform nach Nürnberg zu gehen. Dort wird sie in Bronze gegossen und vor der Veste aufgestellt werden. Mit dem Gegenstande der Denkstatue, von dem die Erinnerung an den Kunstgeist unserer Vorfahren unzertrennlich ist, und mit ihrer Bestimmung, die für den Kunstsinn der Gegenwart zeugt, vereinigt sich die Gestaltung und Ausführung, die für gegenwärtige Kunst-Höhe beweisst, um das Werk zu einem Monument im schönsten Sinne zu machen. Möge ihm ein glücklicher Guss volle Wirklichkeit geben und die Dauer sichern: so werden künftige Geschlechter bei seinem Anblick zwei deutsche Meister, den Maler und den Bildner, verehren. — Die Statue wird sich in der Heimathsstadt an vortheilhafter Stelle auf einem hohen Postament erheben, welches, vierseit'g, mit abgestumpften Ecken, und decorirt mit den Bildnissfiguren der Schüler und Genossen Dürer's, von Heidloff, dem rühmlich bekannten Architekten und Restaurator Nürnberg's, entworfen ist. Rauch's Werk, das Standbild selbst, ist mit der Plinthe 10' hoch. Antlitz, Gestalt und Tracht sind authentisch; da jenes Bildniss Dürer's, welches er selbst gemalt und, mit der Tafel in der Hand, auf seinem (jetzt in der kaiserlichen Gallerie zu Wien befindlichen) Gemälde der Dreieinigkeit angebracht hat, zu Grunde gelegt, und zudem noch ein anderes ebenso schönes Bild vorzüglich benutzt wurde. Das Gemälde der Dreieinigkeit ist noch aus Dürer's kräftigen Jahren des erfüllten Mannesalters; also eben der Epoche, in der das Denkbildniss zu fassen war, welches billig den Meister in seiner Reife und Würde darstellt. Auch der Mantel, dieses innen mit Pelz verbrämte Feierkleid, wie solche Dürer mehr als einmal zum Ehrengeschenk erhielt, ist sein Gewand auf jenem Gemälde; nur mit dem Unterschied, dass er dort die langen, weiten Aermel, die an der Statue, wie diess gewöhnlich war, zu beiden Seiten herabhängen, angezogen und um den Arm eingeschoben hat. Hier die erstere Weise des Tragens zu wählen und die Aermel die schliessenden Seitenmassen am Mantel herab bilden zu lassen, war natürlich nicht nur plastisch vortheilhafter, sondern auch dem Sinne nach; sofern der rechte Arm, indem er, nur im anliegenden Aermel des Unterkleides, durch die Mantelöffnung hervorgestreckt und frei zur Bewegung erscheint, so

dem Gedanken an Thätigkeit entspricht, der zum Wesen der Gestalt gehört. In dieser vorgestreckten, aber niederwärtsgesenkten rechten Hand hält der Meister Pinsel, Reissfeder und, was ihm unter diesen hervorsprosste, das Laub des Lorbeers. Der linke Arm, in den Mantel gewickelt, nimmt, über dem Schenkel aufliegend, das Gewand hier anziehend auf, und die Hand tritt in zwangloser Lage heraus. Dieses Aufnehmen des Mantels, und dass zugleich das linke Bein, sichtbar abwärts vom Knie (in Tricot und im geschnürten Schuh), mässig vorgesetzt ist, bestimmt das einfache und ausgiebige Motiv, welches das Gewand, von vorne gesehen, bietet, und welches der Erscheinung einen sichern Ausdruck von Schlichtheit ebensowohl, als von Würde giebt. Um Hals und Brust, welche der Mantel freilässt, erscheint dessen Verbrämung und der feingewirkte Damast des Unterkleides, dem auch der Aermel des rechten Armes angehört. Das Haupt in ruhiger Haltung, dessen Locken zu beiden Seiten auf die Schultern gehen, ist unbedeckt, die Stirne frei, das Auge aufmerksam, die Züge kräftig, die Miene mild, klar und durch sanften Ernst einnehmend. Von welcher Seite man die Gestalt betrachte: sie hat immer gleichsehr Leben und Bedeutung; und das Gewand, auf welchem weiter keine Zier ist als der Besatz an den langen Aermeln, der aus einigen Reihen schmaler Bänder besteht, entwickelt auch für die Standpunkte an den Seiten beidemal ausnehmend schöne Massen, grossartige und natürliche Linien. An den Stoffen wird die Consistenz und wieder auch die Feinheit, an den lebendigen Formen die Wärme vom Auge deutlich empfunden. Die ganze Figur aber, fest ohne lastende Schwere, geschlossen, ohne Zwang, und, bei wahrhaftem Adel, fasslich und vertraulich, erweckt das innigste Gefühl, ich weiss nicht, ob mehr durch die Treue des Charakters, worin sie dem längstgeschiedenen Ehrenmann entspricht, oder durch die reine Vollendung, worin sie ungesucht sich als ein Werk des Geistes, der Kunst und der Liebe zu erkennen giebt. — Dass ich sage, was ich mit Bestimmtheit empfinde: es ist in diesem Werke eine Durchführung, die freilich den Meister verräth; aber zugleich eine Begeisterung, die rein dem individuellen Gedanken, ohne sich in gewohnten Mitteln zu gefallen, mit einer Unschuld nachgeht, wie man sie gerade bei ausgebildeten Meistern seltener als bei angehenden Künstlern findet; und diese Jugendkraft der Schöpfung bei so bewährtem Meister muss am tiefsten erfreuen.

Im Salon nun, die Danaide (1122, gz. Fig. in Lebensgr.) zur Ausführung in Marmor für S. M. den Kaiser Nicolaus bestimmt, lässt uns den Meister auf ganz anderem Gebiete wieder erkennen. Es muss bemerkt werden, dass das Gypsmodell, seiner Natur nach, die Wirkung unmöglich erreichen kann, die das Thonmodell in seiner Wärme übte und der Marmor in seiner durchsichtigeren Reinheit üben wird. Doch verbirgt sich auch so nicht, dass wir hier keine allgemeine Nachahmung der Antike, sondern eine von individuellem Leben beseelte Jungfrauen-Gestalt vor uns haben. Den rechten Fuss auf einen Stein aufsetzend, vorwärts geneigt, mit beiden Händen die oben und unten gefasste Urne senkend, entblösst, indem das Gewand, nur am rechten Arm befestigt, niedergeglitten und zwischen der Urne und dem Schoos herabgefallen ist, stellt sich die Wassernymphe im sprechendsten Motive dar. Das Haupt, dessen leichte, quellende Locken ein schmaler Reif bindet, neigt sich mit hingegebener Aufmerksamkeit bei dem Dienste, den die Möven ihr beschieden. Ein Anflug aber am niedergeheftenen Auge und ein Zug um die geschlossene Lippe deutet die Wehmuth der Danaide an, die immer und immer schöpfend und giessend nie das Fass füllen kann, das, bodenlos, ihr endlose Wiederholung gebeut. Mischung von Ausdauern und Nachhängen, Thätigkeit und Leiden in der Bildung und dem Motiv der Gestalt, umgiebt die Jungfrau mit einer fühlbaren Wärme und leisen Schwermuth, welche die Betrachtung in stillem Athem erhält. In dieser Beziehung hat das Werk, seinem Namen gemäss, antiken Charakter. — Eben so deutlich fragen, und zum Herzen sprechend, ihrer Aufgabe gemäss, die beiden Knaben (1120 und 21, gz. Fig.) das Gepräge des christlichen Geistes, dem sie, bestimmt, in Marmor eine Kirche zu schmücken, zugeeignet sind. Der Eine, der im leichten Hemdchen, seine Schale auf beiden Händen emporhält, und indem er sein Köpfchen mit dem schlichten Haar nach der Seite wendet, mit bittenden Augen aufblickt: — wer könnte diesem lieben kleinen Bettler und seinem kindlich frommen Gesicht, das so vertrauensvoll nach oben gerichtet ist, eine Gabe abschlagen? — Der Andere, der in gegürtetem weitem, aber kurzem Gewand, das geöffnete grosse Buch auf die rechte Hand gelegt, die Linke mit sorgfältiger Zartheit und mit natürlicher Grazie an die Blätter hält, dazu den heiterklaren Kopf mit fliessenden, gebundenen Locken darauf niedersenkt, nimmt durch naives Leben in seinen blühenden Knaben-Gliedern, durch die Anmuth der leisen Bewegung und das unschuldvolle Antlitz, das den sinnigen Ausdruck mit dem glücklichsten Lächeln verschmilzt, unwiderstehlich ein. „Werdet wie die Kinder!“ spricht das beredte heitere Schweigen der ganzen lieblichen Gestalt.

Auf die von Rauch ausgestellten Büsten machte die Sorgfalt der Vollendung, die sie charakterisirt und ihrem Anblick Einheit und Bestimmtheit giebt, von selbst aufmerksam (1117). Wie sind zumal die beiden weiblichen Büsten (1118 und 19), die eine von lieblichbelebter Form und Seele, die andere niederblickende, mit dem Kranz um's Haar, mit dieser Schönheit in Lage und Schnitt des Auges und Mundes, von einem feinen Reiz und Geist der Erscheinung, der das Auge bezaubert. —

Von Allem aber, womit unser würdiger Meister den Salon ziert, dürften leicht noch mehr, als selbst die vollendeten Werke, die drei Skizzen in kl. bron-

sirten Gypsmodellen unser Interesse in Anspruch nehmen: Entwürfe zu einem Denkmale in Erz, Friedrich II. in Berlin zu errichten. Sie vergegenwärtigen auf's Neue einen Gedanken, der von Seiner Majestät unserem Könige Selbst ausgegangen, seit längerer Zeit den Anhängern des Vaterlandes vor Augen stand, und welchem jetzt, da die vorstehenden Entwürfe auf Allerhöchsten Befehl zur Ausstellung gebracht sind, die Hoffnung sich gesellt, es möchte die Verwirklichung dieser für das Allgemeine bedeutenden Idee nicht mehr ferne sein. Sie ist, kann man sagen, ein fester Punkt im Innern unserer vaterländischen Kunst, der, in nothwendiger Folge dem allgemeinen Boden einer uns allen gemeinsamen Erinnerung und Vorstellung eingepflanzt, schon das Gemüth mehr als eines Künstlers mit präformirenden Gedanken bewegen musste. In verschiedener Zeit wiederholte Entwürfe sind Zeugnisse von dem steten Fortleben dieses Interesses in der Geschichte unserer Bildung und Kunst. Das Maass dieser Blätter gestattet nicht mehr als eine nur erinnernde Zurückdeutung auf die Skizzen von Meil, Bardou u. a. Auch unser verdienstvoller Direktor Schadow hat bewiesen, dass mit dem Berufe, die Kunst dem Sinne unserer Zeit und der Bildung unseres Landes zuzueignen, der Umgang mit dieser Idee eines Denkmals Friedrichs des Zweiten innig verbunden ist. Schinkel's mehrfache Entwürfe werden als Documente seines umfassenden Geistes, in welchem Erfindung und gebildeter Styl in gleicher Höhe stehen, stets ihren Werth behalten und fortpflanzen. Die drei Modelle nun von Rauch, auf die sich hier unser Blick zu beschränken hat, können wohl schon genug die Mehrseitigkeit der grossen Aufgabe bestätigen.

Bereits bekannt sind wir mit dem einen Modell (1634) einer colossalen Denksäule, die, in den Verhältnissen jener römischen des Trajan, von Schinkel entworfen. von Rauch mit Reliefs, die das thatenreiche Leben des Königs entrollen, umgürtet, mit einer Victoria gekrönt und vorn vor der Basis durch gemeinsames Podest mit der Equester-Statue des Königlichen Helden verbunden ist. — Es knüpft sich an solche, weithin sichtbare, in der Hauptstadt des Reichs emporragende Columnen, gemäss ihrer Wirkung und ihrem Ursprunge, die Vorstellung von Eroberungs-Triumphen und National-Siegen. Sie sind der stolz sich erhebende, verewigte Siegesgedanke, der den Ruhm des Heroen verkündigt, einen Ruhm, wie er mit Friedrich's des Grossen Andenken vermählt ist, wenn auch der Held selbst nach seinen Siegen ohne Triumphanstalt still in seine Hauptstadt zurückgekehrt ist. Zudem bietet der Schaft der hohen Triumphsäule Raum zu vielen Bildern des anderweitigen folgereichen königlichen Waltens und Wirkens in den verschiedensten Bezirken des öffentlichen Wohls und der Bildung. Für diese Reliefs aber tritt die Schwierigkeit ein, die gleich bei den römischen Mustern dieser Denkmälerart empfunden wird. Der Zweck der Reliefs, bestimmte Darstellungen zu geben, und derjenige der ganzen Säule, durch ragende Höhe zu imponiren, stehen in einem gewissen Widerspruch. An der Trajans-Säule sind die oberen Relief-Streifen, damit die Verjüngung sie nicht unkenntlich mache, breiter als die unteren. Hierdurch aber verliert die Säule wesentlich an ihrem Eindruck von Höhe. Behält hinwieder das Band bis obenhin die gleiche Breite, so entziehen sich die oberen Bilder dem Auge. Ohnehin ist an einer Säule hinan die Entwickelung von Gruppen eigen beschränkt und ihre Auffassung dem Betrachtenden nicht leicht. In der neueren Angabe, dass sich an der Trajanssäule Spuren von Bemalung gefunden, glaubte man eine Erklärung zu gewinnen, wie die Deutlichkeit der Reliefbilder hier gerettet worden sei. Ob diess hinreichend gewesen, kann man insofern wenigstens bezweifeln, als immer die Verfolgung einer sich häufig wendenden, stets mehr entfernenden, in sich aber immer näher zusammengehenden Bilder-Reihe, auch wenn jeder einzelne Theil derselben noch sichtbar genug ist, bei solcher Höhe über dem Horizont des Beschauers ihn leicht irre werden lässt und ermüdet. So dürfte denn doch für den Anblick der Meisten das Relief-Band seine bestimmte Bedeutung und den Nachdruck seines besonderen Inhalts zum grossen Theil einbüssen und seiner Wirkung nach zu einer bloss allgemeinen Decoration herabgesetzt werden. Auch wenn eine besondere Vorrichtung die nähere Betrachtung des Einzelnen möglich macht, wird dasselbe doch nur getrennt aufgefasst. So gewiss daher eine Denksäule das imposanteste Siegeszeichen ist: so schwer ist mit derselben eine nahegehende Bestimmtheit und entwickelnde Ausführung des Denkmals zu vereinigen. Uebrigens erscheint die Reiter-Statue, die, gemäss ihrer Verbindung mit der Triumphsäule, römisches Costüm, das sagum und den Lorbeerkranz hat, für sich genommen, in einem sehr vortheilhaften lebendigen Moment. Das Pferd, auf die Hinterbeine gestellt, den linken Vorderfuss vorgesetzt, den rechten frei bewegt, gewährt das Gefühl des Ansatzes zu einem muthvollen Schwung. Die Gestalt des Herrschers, mit gebietend ausgestrecktem Arm macht den Eindruck von Sicherheit und klarem festen Willen.

Die beiden andern Entwürfe (1635 u. 36) Equester-Statuen auf einem ausgebildeten Piedestal haben den allgemeinen Umriss und die Grundform des Postaments mit einander gemein, unterscheiden sich aber dadurch, dass die eine, in der Statue sowohl als den Reliefs des Würfels einen mehr idealen, die andere mehr den historischen Charakter hat, angleich der Schmuck des Würfels bei ihr in stärkererhobenem Relief heraustritt

Betrachten wir zuerst diejenige, deren Auffassung und Zierde mehr idealer Natur ist. Auf zwei grossen Stufen und einer Doppel-Platte erhebt sich die vierseitige Basis, länglich rechteckig. Sie ist in eine

Hauptbase und einen kleineren Aufsatz architektonisch abgetheilt, beide mit halberhobenen Gruppen, unten in Lebensgrösse, oben in kleinerem Maassstabe verziert. Darüber entwickelt sich der Plinthus der Statue, die, auf schreitendem Rosse, im Herculin Mantel, mit freiem Haupte, die rechte Hand ausgestreckt, in thätigem Walten und Anordnen erscheint. An der vordern Tafel des Piedestals oben erblickt man den Genius Caesaris, ihm gegenüber Minerva, unter beiden den Adler des Königreichs. Auf derselben Vorderseite an der unteren grössern Abtheilung der Basis treten drei Victorien mit Trophäen hervor. Zu unserer Rechten die Langseite stellt die der inneren Verwaltung gewidmeten Herrschertugenden und die unter ihrem Schirm blühenden Zweige der Thätigkeit dar. Zuerst theilt hier Ceres Aehren aus, die von sehnsüchtig ausgestreckten Händen und von dankbar Knieenden entgegengenommen werden. Daneben thronen Minerva, als Weisheit, und en face gesehen, in bedeutender Gestalt die Gerechtigkeit, die mit einem neuen, aber wirksam sprechenden Motiv das entscheidende Schwert wagrecht über dem eigenen Haupte hält. Neben ihr, dem Löwen zu Füssen, steht die Stärke, um die Dreiheit leitender, vollziehender und sichernder Königsmacht zu vollenden. Nun schliesst sich hinter der Stärke etwas erhöht sitzend und nach der andern Seite gewendet, das Glück, die Fortuna publica an, kenntlich durch das Steuer auf ihrer Schulter. Die Gruppe, die vor ihr den Schluss dieser Seite macht, erinnert, entsprechend dem Anfang, der im Segen des Landbau's das Fundament des Staatslebens vorgegenwärtigte, ihrerseits an Vermittelung und Austausch der Lebensgüter, indem Waaren ausgelegt werden unter den Augen Merkur's. In der oberen Abtheilung Reiterübungen, Unterricht. Diese Darstellungen des Segens innerer Verwaltung setzen sich in den Reliefs der schmaleren Rückseite des Würfels fort, deren Gegenstand die Blüthe der schönen Künste ist. Unten der Bildhauer, Architekt und Maler, jener an einer Statue meisselnd, der Architekt einen Plan auf den Boden zeichnend, der Maler steht thätig an seiner Tafel. Oben Musik, Poesie; in dieser Gruppe der Flötenspieler, der — sinnvoll — an den Thron sich anlehnt. —

(Fortsetzung folgt.)

Fernere Bemerkungen
eines Kunstfreundes über seine Sammlung.

VIII.

Hausthiere im Freyen, in bedeutsamer characteristisch-dramatischer Zusammenstellung.

Es giebt bekanntlich gar mancherlei Arten der Auffassung und Darstellung von Thieren, wilden und zahmen, sowohl in freier Natur ohne Beziehung zum Menschen, als im Zusammenhange mit diesem, dessen Thun und Treiben auf der Erde — Arten, die ich nicht alle aufrechnen darf, da sie hinlänglich bekannt sind. Unter ihnen will ich hier eine hervorheben, nemlich: die Darstellung von Hausthieren im Freien, welche der Natur überlassen sind, um zu wachsen, zu gedeihen etc., oder die ihr gleichsam wiedergegeben sind, um ein zeitiges Bedürfniss zu befriedigen, sich zu sättigen, auszuruhn, sich zu erfrischen etc.

In dieser Art besitze ich ein Heft von 20 radirten Blättern verschiedenen Formats von Joh. Heinr. Menken, 1. Sammlung 1801, — in welchen zwar die Haltung im Ganzen schwach, die Zeichnung mitunter unrichtig, die Behandlung des Felles der Thiere, der Luft und anderes zum Theil verfehlt oder missrathen ist etc; worin jedoch die Auffassung des Thiercharacters, sonderlich in dramatischer Zusammenstellung derselben, so frei, frisch, genial und dabei völlig naturgemäss ist, dass diese Blätter, wie mir scheint, von eigenthümlichem Werthe sind. Unter andern eine landschaftliche Scene mit jugendlichem Vieh verschiedener Art im Vorgrunde: einem feurigen Füllen von etwa zwei Jahren, einem kecken Stier gleichen Alters, mehreren muntern Lämmern — in aller derben Zuversichtlichkeit der Thierjugend; — hinterwärts einige ruhende Kühe etc.

Ich habe wenig von diesem Meister gehört oder gesehen; sonst würde ich ihn vielleicht nicht besonders hervorheben.

IX.

Verlangen nach einer kritischen Zusammenstellung und Würdigung der sogenannten kleinen deutschen Meister.

Nachdem Hr. v. Rumohr neulich die Holbeinischen Holzschnitte auf eine so geistvolle Art behandelt, und Hr. Prof. Kugler in diesen Blättern durch eine treffendere Charakteristik Dürers als bisher, jene Zeit wieder lebendiger vor's Auge gebracht hat, ist der alte Wunsch in mir rege geworden, die sogenannten kleinen deutschen Meister, sonderlich eben in ihren Holzschnitt- und Kupferstich-Blättern, genauer als bisher gewürdigt zu sehen. Es sind so ungemein geistvolle, technisch ausgezeichnete, für die Kunstgeschichte merkwürdige Blätter darunter, dass die genauere Kenntniss und Würdigung ihrer Meister unentbehrlich scheint. Freilich könnte dergleichen nur in der Umgebung einer reichen öffentlichen Samm-

lung unternommen werden; denn selbst von den bedeutendern unter diesen Meistern: Altdorffer, Aldegrever, den Beham, Daniel Hopfer — wo anders fände sich doch wohl der vollständige Vorrath ihrer Blätter? — Freilich fehlt dann noch das Hauptererfordernis: ein gründlicher, mit diesen Gegenständen lange beschäftigt gewesener Kenner und gewandter Schriftsteller! — Und selbst für einen solchen dürfte das Unternehmen nicht ohne Schwierigkeit sein; doch würde eben er den Muth haben, sie zu überwinden.

X.

Erneuerung einer Auswahl alter Bücherbilder durch Steindruck.

An den eben ausgesprochenen Wunsch möchte ich gelegentlich noch einen verwandten reihen. — Es giebt bekanntlich in alten Chroniken, Bibel-Ausgaben, Uebersetzungen von Klassikern etc. eine Menge Holzschnitte und späterhin auch Kupferstiche, unter denen sich hin und wieder einzelne durch Anordnung, Charakteristik und andere Eigenschaften so auszeichnen, dass es wünschenswerth scheint, eine Auswahl der vorzüglichsten durch Lithographie zu erneuern. Zwar ist der Anfang einer ähnlichen Unternehmung schon im Jahre 1809 zu Breslau im Verlage von J. F. Korn d. A. unter dem Titel: Artistische Blumenlese etc. gemacht worden; indess ist davon eben nichts mehr als des ersten Bandes erste Abtheilung erschienen; dabei ist es Kupferstich, so dass der Preis, vielleicht auch der damals noch weniger verbreitete Geschmack an solchen alten Blättern die Fortsetzung verhindert haben dürfte; indess mag auch die gegenwärtige Zeit, die ja so reich an eigenen Schöpfungen ist, solchem Unternehmen kaum günstig sein.

Schildener.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunstausstellung in Hamburg.

In Auftrag des Kunst-Vereins hat unterzeichnete Direction die Ehre anzuzeigen, dass im Frühjahr 1837 hieselbst die 6te Kunstausstellung statt finden wird, und hierdurch die auswärtigen Künstler einzuladen, geneigtest mit ihren Werken zu derselben beizutragen.

Die Frachtkosten des Her- und Rücktransports von Original-Gemälden und Zeichnungen übernimmt der Verein; Postsendungen werden jedoch nur frankirt angenommen.

Der Ertrag der angekauften Kunstwerke wird dem Einsender ohne Abzug ausbezahlt.

Die Einlieferung ist gefälligst bis medio Maer 1837 an die Adresse der Commeter'schen Kunsthandlung hieselbst zu veranstalten.

Hamburg im October 1836.

A. Abendroth Dr. N. Hudtwalker.
A. de Chateauneuf. M. J. Jenisch Senator.
O. C. Gädechens. K. Sieveking Dr. Syndicus
F. G. Stammann.

Anzeige.

Mittelst Vereinigung d. d. Berlin den 17. October d. J. sind die vier Kunstvereine zu Königsberg in Pr. Danzig, Stettin und Breslau in gemeinschaftliche Wirksamkeit, hinsichts der von ihnen für das Jahr 1837 bezweckten Kunstausstellungen, getreten. Nach dem zu dem Ende gefassten Beschlusse werden diese Ausstellungen am 6. Januar zu Koenigsberg, am 26. Februar zu Danzig, am 23. April zu Stettin und am 1. Juni zu Breslau eröffnet werden. Die Herrn Künstler, namentlich diejenigen, an welche die Einladung zur Einsendung von Kunstwerken zu diesen Ausstellungen bereits ergangen ist oder noch ergehen möchte, werden hiermit so angelegentlich als ergebenst ersucht mit Rücksicht auf die oben angegebenen Eröffnungstage, die ihrerseits einzusendenden Werke, rechtzeitig, zur Beförderung an die beziehungsweisen Kunstvereine je nach dem Zeitpunkt der Ablieferung, dem Herrn Kastellan Rieta in Berlin zukommen zu lassen. Die an alle vier Vereine, also auch an den zu Koenigsberg in Preussen, zu befördernden Kunstleistungen wird der Herr Kastellan Rieta bereits beim Schluss der diesjährigen Kunstausstellung in Berlin ausgehändigt erhalten müssen.

Stettin den 13. November 1836.

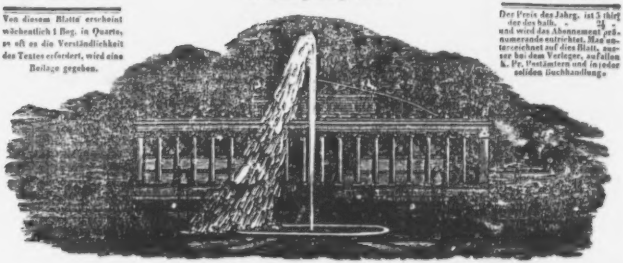
Der General-Bevollmächtigte in den gemeinsamen Angelegenheiten der Kunstvereine zu Königsberg in Pr., Danzig, Stettin und Breslau.
Justizrath Remy.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 48. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. " 2½ " und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Königl. Akademie der Künste hat den Wappenstecher Friedrich Keiser hierselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin den 29. October 1836.

Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
(ges.) Dr. G. Schadow, Director.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 18. September 1836.)

Plastik.
(Fortsetzung.)

Rauch: Entwürfe zu einem Denkmale Friedrich II.
(Beschluss.)

Die Reliefs der Langseite rechts unter der Statue beziehen sich auf die Regierung der äusseren Angelegenheiten. Eine Waffenschmiede deutet auf die Rüstung zum Kriege; daneben in der Gruppe von bereits Kämpfenden ist die Siegesgöttin auf Seiten der Minderzahl in schwungvoller Bewegung und führt einen nachdrücklichen Stoss auf den feindlichen Reiter. Die obere Abtheilung, wo in der Mitte ein Schiff angelegt wird, — links thätiges Gewerk an einem gewölbten Bogen, rechts eine Säulenhalle, an der noch gebaut wird, — fügt die friedlichen Beziehungen nach aussen und das innere Wachsthum hinzu. So schliesst sich diese Folge von Sinnbildern früchtereicher Re-

gententhätigkeit nach dem Kampf mit dem Siege, den an der Vorderseite die Victorien verewigen. — Diese Compositionen sind reich an ausdrucksvollen und anmuthigen Motiven. — Sollen wir ihrer sinnigen Symbolik den Vorzug geben oder dem lebendigen Charakter des andern Entwurfs? Auch dieser (1636) verdient unsere aufmerksame Betrachtung. Das Bildniss des Königs, ebenfalls auf schreitendem Rosse, ist hier im Zeitkostüm, den Hut auf dem Haupte, im Königsmantel, die Rechte nicht ausgestreckt, sondern an der Seite ruhend, das Angesicht mit einem bemerkenden Blick etwas nach der Seite gewendet. Die Basis ist in der Vorderseite oben ebenso wie die des nebenstehenden Entwurfs verziert, unten aber ist die Gruppe verändert, und an den Ecken treten hier, wie an des Rückseite, zwei berittene Feldherren hervor, Ross und Mann zum grössern Theil rund herausgebildet. Die Langseiten sind mit Gruppen stehender Feldherren in hohem Relief, hinter welchen in der Mitte, im tiefern Grunde der Reliefs, auch wieder reitende sichtbar werden, ausgefüllt. Durch diese Versammlung von Willensträgern des Heldenkönigs, die den Unterthan beleben, auf dem der Herrscher sich erhebt, geht ebenfalls, wie durch die allegorischen Reliefs des Pendants, ein fortschreitender Zusammenhang hindurch, eine Gedankenfolge, die aber hier noch dramatischer als dort und engeren Sinnes, auf Kriegsentwickelung bezüglich ist; während die kleineren Reliefs der oberen Abtheilung die Momente der Landesregierung und Staatsthätige aussprechen. Der Reiterfeldherr, dessen Pferd (wenn man vor dem Würfel steht an der rechten Seite) im Ansatz zur Wendung hervorgreift, ist im Begriff, seinen Säbel aus der Scheide zu ziehen, und die von ihm weiter an der längeren Seite beisammen stehenden Feldherren, fünf tüchtige Gestalten, bewegen sich um den entrollten Plan, den einer, der seinen Fuss auf einen Stein gesetzt hat, vorweist. Darüber erscheint ein hinter ihnen Herreitender. Der Berittene dann, der diese Gruppe schliesst, indem sein Ross, vorschreitend, an der Rückseite des Würfels hinaustritt, hält schon das entblösste Schwerdt bereit. Auf dieser Rückseite schliessen sich vier stehende Heerführer an einander; über die rechte Schulter des dritten gelegt, flattert über ihren Häuptern die entwickelte Kriegsfahne; und auch das obere Relief dieser Seite, wo die Victorie das Zweigespann eines Helden in den feindlichen Haufen hineinlenkt, versetzt die Phantasie in die Mitte des Krieges. Weiter nun die andere Langseite, von welcher hier der Reiterfeldherr neben den um die Fahne Versammelten sich hervorhebt, bezeichnet den Ausgang des Krieges. Der Reiter zieht sein Pferd zur Wendung nach einwärts an. Die Reihe sofort gruppirter Feldherren, wieder fünf Hauptfiguren, hinter welchen noch andre den Raum füllen, bezieht sich auf das Friedens-Manifest, das einer in der Mitte entfaltet hält. Darüber im Grund zwei neben einander Fortreitende. Schliesslich, zurückgewandt zu den Nächststehenden hinter ihm, die ihn bedeuten, hält der nach der Vorderseite Herausreitende das Ross einlenkend an. Neben ihm, stehend, an der Vorderseite selbst, steckt ein beruhigter Kriegsführer den Degen in die Scheide; ihm zur Linken hält Victoria Kranz und Palme; die Friedensgöttin neben ihr flicht in die Palme den Oelzweig; und an ihrer Seite faltet ein Bürgersmann, dankbar für Sieg und Frieden, die Hände zum Gebet. So vollendet sich der Cyklus, in welchem diese kräftigen Gruppen die Stadien des Krieges darstellen. Oben erblickt man, vorn, an der Inschrift-Tafel und dem Adler auch hier den Genius und Minerva. An der Seite entlang folgt auf die Sicherheit des Reiches (Securitas), die an die Säule sich lehnt, thronend Justitia mit Schwerdt und Wage und Minerva; dann segnet Ceres, über einem mit Rindern bespannten Pfluge den Landbau; daneben wird geschmiedet. Die entsprechenden oberen Reliefs der anderen Langseite drücken die Förderung der Wissenschaft und Künste aus. Beschäftigte bei einem Globus und vor einem Tubus; Andere bei Emblemen der Mechanik; dann wird gemeisselt, gebildet, eine Halle geschmückt. Die Sinnbilder positiver Ordnung und bleibender Gründungen stehen so über der Bewegung des Krieges. Unter den Gestalten des letzteren aber sollen Inschriften die Tage und Namen der Siege Friedrichs II. nennen.

Nicht eben leicht ist die Wahl, welchem dieser Entwürfe man die Ausführung wünschen soll. Jeder hat seine Vortheile vor den andern. Das imposanteste Monument ist die Denksäule, der man aber zur Krönung die Statue des Königs selbst wünschen möchte. In einer reitenden Statue erhält dagegen das Bildniss selbst grössere Bedeutung, erfüllt persönlicher die Betrachtung, die der hinzutretende Schmuck organischwirkend entwickeln kann. In dieser Form nun des Denkmals hat zunächst das eine, mehr ideal genommene mit den allegorischen Reliefs das für sich, dass es im Ganzen einfacher, in der Verzierung leichter und die Symbolik der letzteren eine herkömmlich und allgemein geltende ist. Da diese überdiess grossentheils auf antiken Typen und Formen beruht, kommt schon die Anlage einer stylvollen Ausführung und schönen Gestaltung sehr entgegen. Anerkanntermassen sind diese Typen vorzugsweise plastisch rein und edel; die Zeitlosigkeit sodann dieser Vorstellungen, worin sie ohne specielle Natürlichkeit durchaus nur auf poetischem Boden stehen, hält sie, von zufälligen und vorübergehenden Bedingungen frei, in einem geschlossenen, auch für künftige Auffassung gleichwerthigen, insofern ächt monumentalen Charakter. Alles Gründe, die gar sehr für diese Form der Composition sprechen. Dennoch scheint es nicht zufällig, dass die bildende Kunst unseres Zeitalters mehr und mehr in ganz Europa an die Stelle conventioneller, antikisirender Anschauungen nun Motive, Formen, Gedanken, die aus unserer modernen Bildung stammend, uns eigenthümlicher angehören, zu setzen trachtet. Nicht zufällig: weil die Cultur

überhaupt sich von allem blos poetisch Idealem ab- und allem historisch Bedeutsamen und Wahren zuwendet. In dieser Rücksicht erklärt es sich leicht, dass die meisten Stimmen für den anderen Entwurf sind, welcher sich näher an Vorstellungen der Wirklichkeit und Formen der Zeit, an die das Denkmal erinnert, anknüpfend, von einer mehr unmittelbaren Charakteristik ist. Was zuvörderst die Hauptsache, das Bildniss des unsterblichen Königs selbst betrifft: so gestehen wir, nichts aufbringen zu können gegen die oft ausgesprochene Behauptung: es müsse dasselbe lebenstreu und, wie Schadow's Standbild, bis in's Kostüm historisch genau sein. Es giebt Fälle, wo der Künstler der Mitwelt oder Nachwelt eine Vorstellung geben kann; es giebt andere, wo sie eine geprägte und gestempelte hat, die er ihr nicht nehmen kann. Zu den letzteren gehört, wenn irgend eine Vorstellung, die Friedrichs II. in dem Bilde, wie sein Volk, wie die Welt ihn kennt. Es ist diess in Aller Phantasie nur ein Bild, in der militairischen Kleidung, mit Hut und Stock, wie er sie trug. Wohl lässt sich in einem geschlossenen, poetisch ausgebildeten Raume ein Bildniss des königlichen Helden in idealem Kostüm denken: wo Abschliessung und Umgebung das Ungewohntere vorbereiten und erklären: aber im Freien, somit im offenen Tage der Wirklichkeit, in der Mitte der Hauptstadt, somit auf dem Boden seiner Wirklichkeit, als Denkbildniss im eigentlichen Sinne, somit die Erinnerung, wie sie gegeben ist, in Anspruch nehmend und sich der allgemeinen Vorstellung, die schon existirt, zureignend — unter dieser Bestimmung würde, scheint es, jede Abweichung von dieser eingewurzelten Vorstellung von dem grössten Theil der Mit- und Nachwelt zunächst nur als Unähnlichkeit empfunden werden. Wofern diess richtig ist: müssen wir uns denjenigen zugesellen, welche jenes Bildniss in der ruhigen Haltung vorziehen; den Hut auf dem Haupte, weit entfernt, ihn anstössig zu finden, für nothwendig halten, ja sogar den Mantel wegwünschen, damit das bekannte Kleid sich nicht verberge, und noch so weit gehen, ausser dem Stock in der Hand, auch in der Gestalt des Pferdes ganz jenes sehen zu wollen, auf welchem nun einmal der König, sobald er reitend gedacht wird, in der Vorstellung eines jeden erscheint. Dann ist es Sein Bild, Seinem Gedächtniss errichtet. — Wer nun aber sich einmal so bei dem Bildnisse selbst für das Charakteristische entschieden hat: wird consequenterweise auch für die dekorative Ausbildung des Postaments den griechischen Typen die historischen Gestalten vorziehen. Den Motiven nach sind durch auch die Letzteren um nichts minder symbolisch. Denn indem diese Feldherren wie zu einem Festzuge unter dem Erhöhten versammelt, die einfachen Hauptmomente des Kriegsverlaufs allgemein darstellen und ihr Reigen von den Gestalten des Sieges und Friedens und des dankenden Volksmannes geschlossen wird, bedeutet auch hier die einzelne Gestalt mehr als nur sich selbst, die Gruppe mehr als den speziellen Moment ihrer unmittelbaren Erscheinung, und der ganze Cyklus stellt den muthvollen Kampf und glücklichen Ausgang, den die Geschichte rühmt, einfach, für die Empfindung, und zugleich mit einer spezifischeren Lebendigkeit und mehr drastischen Kraft dar, als allegorische Figuren sie haben. Jedes Monument ist eine Erklärung, dass das Vorgestellte für alle Zeiten gelten solle. Diess auszusprechen sind allerdings allegorische Figuren vorzüglich geeignet, sofern sie selbst ohne Zeitlichkeit der Erscheinung bloss eine innere allgemeine Wahrheit haben. Aber jedes Monument, da es eine einstige Wirklichkeit im Gedächtniss erhalten will, bezweckt nicht minder, zu sagen, dass Das, was für alle Zeit gelten soll, zu einer bestimmten Zeit auf bestimmte Weise gelebt habe. Und das können allegorische Figuren gar nicht ausdrücken. Beim Anblick der Minerva weiss jeder, dass sie die Weisheit bedeutet; aber für die besondere Form der Weisheit eines Staatsmannes oder aber Gelehrten, die besondere Thätigkeit derselben auf besonderem Boden, in diesem oder jenem Jahrhundert hat diese Gestalt keinen unterscheidenden Zug. Nun können zwar Attribute und Zusammenstellung die Allgemeinheit dieser Figur in etwas specificiren, aber nur für den Verstand, nicht für die Empfindung. Denn in die Anschauung tritt das Charakteristische der Zeit und Wirklichkeit, welcher diese Weisheit angehörte, dadurch nicht herein, dass man sie neben personificirte königl. Eigenschaften stellt und das Zeichen eines bestimmten Reiches in ihre Nähe bringt. Es passen daher solche allegorische Figuren vortrefflich an der Fronte eines Denkmals, wo zunächst die ganz allgemeine und vollendete Bedeutung des Monuments anzukündigen und direct auszusprechen ist; dagegen für den entwickelnden Schmuck, für die erklärende Lapidarschrift der Erinnerung wird es immer als ein wesentlicher Vorzug gelten müssen, wenn es der Abfassung hier gelingt, aus der Abstraction der blossen Allegorie herauszutreten und das Gepräge der geschichtlichen Epoche, den anschaulichen Charakter der Existenz, die gemeint sind, in die Darstellung hereinzunehmen. Freilich bezeichnen die Inschriften das Specielle; aber es ist die Aufgabe der Kunst, jeden wesentlichen Theil ihres Gegenstandes zugleich sinnlich wirksam zu machen. Freilich geht von der Portrait-Aehnlichkeit der Statue selbst eine individuelle Bedeutung auf den symbolischen Schmuck herab; aber muss nicht nothwendig die wechselseitige Ergänzung der Erinnerung und ihre Vorstellungskraft sich bedeutend steigern, wenn nicht allein die verherrlichte Persönlichkeit, sondern auch die Vorstufen zu ihrer Anschauung und gleichsam die Punkte ihrer Peripherie eine entsprechende Charaktertreue der Erscheinung und individuelle Wahrheit haben? Ja, wird das nicht dann vom Gegenstande selbst gefordert, wenn dieser und die Epoche, die er machte,

so ganz charaktervoll war, dass man damals die Eigenthümlichkeit und Erscheinung der Preussischen Macht und Thätigkeit von jeder andern gleichzeitigen auf den ersten Blick und in jedem Sinne bestimmt unterschied, und dass darum auch das Bild derselben dem Gedächtniss der Geschichte mit festen Charakterzügen und den bestimmtesten Umrissen eingeprägt ist? — Wo nun, wie an dem vorstehenden Entwurfe, durch symbolische Motivirung und durch einen für Sinnbilder von rein allgemeiner Bedeutung gewonnenen Raum, verhütet wird, dass die Betrachtung nicht an den individuellen Punkten hafte; sondern nur, von ihnen lebendiger bedingt, zu erweitertem Sinne emporsteige: da kann wohl der Einschluss von schildernder Zeichnung und dramatischer Wirklichkeit als ein rein erübrigter Vortheil sich empfehlen. — Solche Gründe scheinen mir für die Erfindung, welche die Stufen des projektirten Monuments mit zeitgemässen Feldherren-Gestalten umgibt, nach ihrem Sinne und ihrer Bedeutung für die auffassende Phantasie zu entscheiden. Eine andere Seite der Frage, in anderer Weise zu erwägen, ist die architektonische und plastische Form der so herausgebildeten Basis. Der starke Hervortritt und die theilweise Befreiung des Reliefs in's ganz Runde, indem sie allgemein als etwas Neues, Interessirendes, Lebensvolleres anziehen und gefallen, erregt bei Bedenklicheren die Besorgniss, es könnte die Wirkung im Grossen unruhig werden. Hingenommen von dem unmittelbar Ansprechenden der tüchtigen Motive und nachdrücklichen Gruppen bescheid' ich mich gern, dass, um über das Ganze zu urtheilen, sehr viele Erfahrung nöthig sei, die ich denn doch zumeist bei dem Künstler selbst, von dem der Entwurf herrührt, voraussetzen möchte. Auch glaube ich nicht, dass die vorstehende Skizze als ein durchhin unabänderlich bestimmtes Modell anzusehen sei. Das freie Vortreten der Feldherren zu Pferde an den Ecken, da es doch fühlbar innerhalb der Seitenlinien des pyramidalischen Umrisses vom oberen Simms bis herab zur Grundlinie gehalten ist, kann ich nur als vortheilhaft empfinden. Nach oben lässt sich vielleicht noch ein wechselseitiger verbindendes Entgegenkommen der Gränzlinien des inneren Reliefs mit den architektonischen darüber und dem Uebergange des oberen Piedestals denken. Wofern die Harmonie des Ganzen etwas der Art fordert, werden sich gewiss unter der ausführenden Hand mit der Forderung auch die Mittel der Erfüllung einstellen. Schwieriger wohl ist die Durchführung dieses Entwurfes als die des andern; aber gerade darum wäre sie dem Meister zu wünschen, den wir bis heute mit stets wacher Anforderung an sich selbst fortschreiten sahen; so dass die Vergleichung seines jüngsten Werkes mit dem eigenen Modell beweisen kann, wie es seine Art sei, im Eingehen in das Werk sich selbst zu übertreffen. Es hat allen Anschein, dass mit der fortschreitenden Richtung unserer bildenden Kunst auf charakteristisches Leben, auf eine mehr historische, und heimathliche, originäre Naivetät auch der dekorative Theil derselben sich reicher und schöpferischer organisiren werde. Jene Richtung wird bezeugt durch frühere und durch neuere Denkmale der Plastik, stehend auf hiesigem Boden oder auf ihm entstanden, so wie der Fortschritt im Dekorativen auch an solchen unserer Architektur erscheint. Wohl müsste es in hohem Grade erfreulich sein, auf eben diesem Boden in den friedlichen Tagen der gesegneten Regierung unseres Königs, wie solche auch das Angesicht der Stadt der Nachwelt verkündigen wird, ein Monument von so bedeutender Bestimmung, im Werthe dieser steigenden Ausbildung in's lebendig Entwickelnde und organisch Ergreifende, entstehen und durch die Hand des edeln Meisters vollendet zu sehen, der so thätig mit so nachhaltigen Leistungen in diese Bildung eingreift, die, wo sie Wurzel fasst, den Vaterboden schöner und theurer macht.

Von Tieck haben wir uns einer Christus-Statue (1151.) in Gyps, unter Lebensgr. zu erfreuen; ein in sich harmonisches Werk, welches durch die Klarheit der Gestalt und Allgemeinheit ihres Sinnes zur Aufstellung in einer Kirche sich ganz eignet. Das Haupt mit den fliessenden Haaren und leichtgelocktem Barte, das Angesicht mit den traditionellen Zügen in jugendlicher Männlichkeit und Milde, die umhüllte Gestalt ruhigstehend, mit etwas vorgesetztem rechtem Beine, beide Oberarme anliegend, auf der wagrecht dargelegten Linken die Weltkugel, die Rechte mit segnenden Fingern erhoben, stellt sich der Erlöser im einfachsten Moment und der festen Mitte seiner Bedeutung dar. Das Obergewand, indem es um die rechte Schulter herab unter dem rechten Ellbogen durch hinübergezogen über den l. Ellbogen, und dann wieder über denselben hereingeschlagen ist, bildet hier eine hinabfallende Seitenmasse, während es unter der Brust zwischen den Armen gürtelähnlich anliegt und an der rechten Seite straffer angezogen, in seinen Falten von unten nach oben durch das Knie und den Knöchel des vorgesetzten rechten Fusses bedingt ist. Auch auf der Rückseite liegt auf der fliessenden Umhüllung eine einfach motivirte freierhängende Masse. Durch diese gemässigte Mannigfaltigkeit der Gewandung, welche der Stellung entspricht und die verhüllten Glieder unter einer fasslichen Einheit verbindet, erhält das Ganze einen wohlthätigen Ausdruck symbolischer Geschlossenheit und ruhiger Würde. — Unter mehreren Büsten von Tieck ist zunächst das Portrait des Bildhauers David doppelt interessant, da von diesem Pariser Meister der Salon die eigenthümlich behandelte Colossal-Büste Rauch's und in Bronze-Medaillons die Bildnisse Tieck's, Chamisso's, Braun's, sämmtlich hier gearbeitet, enthält. Besonders bedeutend aber ist eine andere von Tieck gearbeitete Büste. Interesse des Namens, Geist der Erscheinung selbst und eine feine Wahrheit der plastischen Ausführung sind in diesem Werke,

dem Bildnisse Ludwig Tieck's vereinigt. Friedrich Tieck stiftet damit dem Bruder, der Künstler dem Dichter, in seiner Kunst ein dauerndes, und das unmittelbarste Denkmal auf ähnliche Weise, wie der Dichter durch einige schöne Stellen in seinen Werken den Namen und Künstlerwerth des Bruders auf die Tafeln der Poesie mit seinem feinen und sichern Griffel gezeichnet hat. Ludwig Tieck's Züge zu treffen, muss sehr schwer sein, denn man ist gewohnt, diese Züge in geistreicher Bewegung und der sprechenden Abwechslung zu sehen, die einen stets belebten, anmuthigen Redeton begleitet. Es ist in unmittelbarer Verbindung mit dem Reiz und Witz der Gedanken, dem leichten und doch nachdrücklichen Spiel ihres Ausdrucks in der Sprache und in einer Stimme, die vom schönsten Metall eines männlichen Accents zu den geschmeidigsten und fliessendsten Tönen zugleich mit dem Sinn der Rede übergeht — es ist in dieser lebendigen Verbindung, dass die bedeutenden und feinen Züge der geistreichen Persönlichkeit dem Gegenübergestellten erscheinen und seinen Sinnen in solcher beseelten Einheit sich einprägen. Nothwendig sieht hier die bildende Kunst gegen die reichen Momente der Natur im Nachtheil. Ich konnte mich daher nicht wundern, dass es mir auf jenem Portraitfiguren-Gemählde von Prof. Vogel, welches den Dichter und den Bildhauer David, wie er dessen Colossal-Büste modellirt, im Beisein Anderer vorstellt, weder in der copirten Büste, noch in dem Sitzenden gelingen wollte, Ludwig Tieck zu erkennen. Auch unter den vervielfältigten Zeichnungen, wie man deren mehrere von Tieck's Angesicht hat, gereichen die wenigsten zu lebhafter Erinnerung. Die Büste aber, in der die Liebe und die gebildete Hand des Bruders dem Leben nachfolgte, sichert nun dem Charakter der Erscheinung und den wesentlichen Zügen des Antlitzes ein natürliches Bestehen in plastischer, von den kenntlichen Spuren des persönlichen Geistes durchdrungener Form. Nothwendig muss der Moment der Auffassung ein vorzugsweise ernster und aushaltender sein; aber das ist diese Stirn, auf der die Klarheit unverwelklicher Jugendgedanken immer schwebt, das sind die Züge um Auge und Wangen, die mit so schnell bewegter Miene einen scharfergriffenen oder witzig gewendeten Einfall beleben können, diess die feinen Lippen, die bald die einnehmendste Freundlichkeit, oder munterste Laune umspielt, bald die kräftigste und gewandteste Rede so ausdrucksvoll bewegen kann. Wenn man den Glanz und stets bezeichnenden Blick des Auges vermissen muss, so wird der Mangel dieses speciellen Ausstrahls der Seele durch die Besonnenheit und feine Selbstbestimmung ergänzt, die sich über das Ganze des Angesichts fühlbar ergiesst. — So werden die nach uns Lebenden den Wunsch, den unsterblichen Dichtungen erregen werden, mit dem Eindrucke derselben ein bestimmtes Bild des Urhebers zu verknüpfen, nicht unerfüllt legen. — Nachdem wir eine edle Büste Schiller's von Dannecker, nachdem wir Goethe's königliches Haupt von Rauch besitzen, verdanken wir nun auch ein würdiges Bildniss des gleich originellen, unserer Literatur gleich unentbehrlichen Tieck dem Bildner, der vor allen dazu berufen war. —

Reihen wir gleich die Eleven des Lagerhauses den Meistern an, so haben wir unter acht Schülern von Rauch, die auf der Ausstellung vorkommen, zunächst von unserem rühmlich bekannten Friedr. Drake eine Reihe von Bildnissen zur Augenweide. Seine Büste des Prof. Neander (1065) überrascht durch warme Lebendigkeit und giebt unübertrefflich die Individualität wieder. Eine andere Bildnissbüste (1066), ein Gesicht von feinen Zügen und den reinen Formen in der Mitte der Knaben- und Jünglingsjahre, ist in zartem und klarem Ausdruck modellirt. Mit Rührung sieht man dasselbe Bild in ganzer Gestalt, diess schlanke, zu früh vom Tode gebrochene Reis, in der kleinen Bildnissfigur (1068) mit blossem Kopf, umgelegten Kragen, im kurzen Jagdrocke, die Flinte übergehängt. — Diese kleinen Portraitfiguren, in welchen sich Drake so glücklich zeigt, haben, seit uns die ersten derselben erfreuten, sich namhaft vermehrt. Zum Theil finden wir auch die früheren, ausgeführt von andern Künstlern im Salon. So von H. Hopfgarten, nächst der kleinen Göthe-Statue von Rauch, die Gestalten Schinkel's, Wilhelm von Humboldt's, Alexander von Humboldt's in Bronce gearbeitet nach Drake's Modellen, so auch dessen Statuette, seinen Meister Rauch vorstellend, ciselirt von Chr. Fischer. Andere hat Drake in Gyps ausgestellt. Unter diesen ist, wie dort in Bronce, hier im ausgeführten Gypsmodell, die Bildnissfigur Alexanders von Humboldt (1067) im offenen Ueberrock, ein Buch in der Hand aufgeschlagen und gleichsam darüber sprechend. Es macht diese wahrhaft beredte Gestalt völlig den geforderten Eindruck von Geistesfrische und ausgebildetem thätigem Scharfblick. Kraft und Gewandtheit in lebenstreuer Erscheinung sind zu einem freundlichen und bedeutenden Moment vereinigt. — Die Statuette S. M. des Kaisers Nicolaus, in militairischer Kleidung, den Mantel übergeworfen, die Linke am aufgestützten Degen; übrigens (wie alle diese Figuren) unbedeckten Hauptes und frei ausblickend, hat einen entsprechenden Ausdruck von Sicherheit, Stärke und Muth. — Schiller in solcher Bildnissfigur (1069) im Hausgewande, mit Schuh und Strümpfen, sinnend, in einem Momente der Eingebung, ist mit einem Anflug seines Geistes erfunden. Indess gesteh' ich, dass mir ein früher Entwurf, wo die Figur lange Pantalons hatte und das ganze Motiv mehr momentan, aber auch nachdrücklicher war, sich vortheilhafter auszusprechen schien. — Sehr anziehend und interessirend sind zwei verschieden aufgefasste Statuetten. Sie stellen Beethoven dar (1070. 71.) Der Tonkünstler steht, seinen Gedanken

nachgehend, ein wenig vorgeneigt, mit aufwärtsgewendetem Blick und Gesicht, im kurzen Rocke, der den Hals frei lässt; der herabgelassene Mantel hängt um den Rücken, ein Ende desselben um den linken, nach der Seite gestreckten Arm. Den freien rechten erhebt der Begeisterte; seine linke Hand scheint Akkorde zu greifen, seine Rechte die nachströmenden Gedanken zu berühren; in der Miene mischt sich ein verzücktes Lauschen mit dem Ausdrucke des stillarbeitenden Geistes. Man fühlt, dass diese, im stehenden Schritt von einem innigen Drange unwillkührlich bewegte Gestalt, von geheimnissreich quellenden Tönen umwogt sei. — Der andere Entwurf zeigt den grossen Componisten im Nachgefühl, wie man aus dem Anblick schliessen mag, eines vollendeten Werkes. Ein verbrämter Rock bekleidet ihn, auf der angeschlossenen Linken, wo über die Schulter hervor der hereingenommene Mantel herunterfällt, hält er die Partitur; die Rechte ist daraufgelegt. Aufrecht, und etwas zurückgelehnt, wendet er das Haupt mit dem Ausdrucke eines erfüllten Sinnens wie im Genuss einer vollen Symphonie. — Beidemal ist Beethoven wohlgetroffen; beide Momente sind schön und geistreich. In der Bewegung des ersteren, möcht' ich sagen, ist mehr vom fortschreitenden und successiven Wesen der Melodie; in der Haltung des letztern mehr von der coincidirenden Tiefe der Harmonie. Ich fand viele, welche der Geschlossenheit und dem einfacheren Erscheinungs-Nachdruck dieser letzteren Auffassung lebhaft den Preis ertheilten; und muss ihr wohl eine mehr sichtbar plastische Rundung und wirksame Sammlung zuerkennen. Jedoch, wenn es sich nicht um Ausführung im Grossen handelt, wo die erstere Auffassung wenigstens mehr Schwierigkeiten darbieten könnte (und durch gewählte Mittel möchten sie doch zu besiegen sein); so fühl' ich mich mit Andern sehr angezogen von dieser im fühlbaren Schaffen begriffenen Gestalt, deren musikalische Inspiration in der Anschauung eine, gerade Beethovens eigenthümlichen Phantasieen analoge, Empfindung gewährt. —

Carl Möller, der gleichfalls im Lagerhause arbeitet, hat eine Gruppe (in verkleinertem Maassstab) Amor den Löwen bändigend in Marmor ausgeführt. Das Thier, unter der Macht des jungen Gottes gebeugt, ist mit dem Kopf zur Erde geglitten. Amor, der sich, des Sieges gewiss, nachlässig darauf lehnt und stützt, sieht, lächelnd mit zurückgebogenem Arm einen Pfeil aus dem Köcher, der den Sieg vollenden wird. Der Löwe ist etwas jung und macht nicht den Eindruck grosser Stärke, welche den Contrast witziger machen würde. Aber sein immer noch wilder Aufblick mit lebhaftem, wiewohl vergeblichem Widerstreben ist gefällig und das Ganze zierlich ausgeführt. — Von H. Berges bedaure ich die Büste nicht finden zu können. Von einem jüngeren Schüler Rauch's, G. H. Bläser, ist auf kleinem Postamente ein Portrait zu Pferde, I. M. die Kaiserin von Russland, in Bronce, ausgestellt. Die hohe Frau legt die rechte Hand mit der Gerte auf den schlangebogenen Hals des Pferdes, welches sich im kurzen Galopp graziös bewegt. Das anmuthige Motiv und die schöne Ausführung in Gewandung und Formen macht dem jungen Künstler alle Ehre. — Bei der kl. Portraitstatue eines jungen Malers von Dems. kann Ref. zwar die Aehnlichkeit nicht beurtheilen, findet aber eine einnehmende Naivetät und Aufrichtigkeit der Form und Bildung. Desselben Skizze, Gruppe zu Pferde, auf welchem ein Mohr ein zurücksinkendes Mädchen umfasst hält und gegen eine sich heraubäumende Schlange vertheidigt, hat Leben und Affekt, und würde, in demselben oder wenig vergrösserten Maassstabe ausgeführt, durch Entwickelung der Formen und durch die Spannung der Situation die Phantasie sehr wohl interessiren. Denn gerade in kleinem Maass bewegen und beschäftigen pathetische Momente die darüberweilende Betrachtung bestimmter und angenehmer als im Grossen, wo sie viel öfter beunruhigend und erdrückend werden. — Sein Relief, die Gestalt eines väterlichen Seelsorgers, der eines Kindes sich annimmt, dem er die Hand auf den Kopf legt, ist mit Empfindung entworfen.

Albert Wolff in derselben Schule, stellt im Gypsmodell, in halber Lebens-grösse, eine Figur der Unschuld dar. Das Mädchen mit geflochtenen Haaren, anliegendem Mieder über gefaltetem schmalen Vorstoss, trägt auf dem linken Arm ein Lamm, dessen Formen und Art wahr und gut gegeben sind. Den Kopf neigend, berührt das Mädchen mit der rechten Hand, das Kinn des Thierchens, ihrem Blick seinen Kopf entgegenrichtend. An einem geschmückten Riemen hängt von der Hüfte nach der rechten Seite eine Gürteltasche herab. Dadurch streift sich hier das Gewand etwas in die Höhe, und an der linken Seite wird es vorn durch den Anschluss des Armes, auf dem das Lamm ruht, straffer angezogen, so dass es sich über dem Fusse, der im Schnürstiefelchen steht, verkürzt. Das Ganze entspricht der Absicht durch anspruchslosen, sinnigen Ausdruck in löblicher Durchführung, so dass man mit Wohlgefallen dabei verweilen kann. — C. F. Möller, auch ein Schüler von Rauch, giebt in ähnlichem Maassstab eine Gruppe in Gyps, der Schutzengel. Ein Kind schmiegt sich mit Händen und Kopf an die Seite des Engels, der es mit der Rechten an sich hält, indess er das umlockte Haupt wendet und die Linke ausstreckt, um Feindliches abzuhalten. Der Sinn spricht sich in dieser Anordnung klar und entschieden aus; obwohl das Schöne im Glauben an Schutzengel gerade darin liegen möchte, dass die arglosen Kinder vor Gefahren, die sie gar nicht bemerken, von Wesen, die sie nicht sehen, noch suchen, behütet werden. Indess hat die Zeichnung hier Einheit, und das lange Gewand des Engels einen gefälligen Fluss. Von Dems. sahen wir ein Medaillon mit dem Bildnisse Ihrer K. H. der Kronprinzessin von

Preussen, nach Rauch's Modell ausprechend eingerahmt, in Marmor ausgeführt. Dasselbe auch in guter Arbeit von Alb. Wiekmann. — Von W. Kalck sind zwei verkleinerte Marmorbüsten und ein Portrait in Gyps, Bildnisse hoher Personen, und drei Arbeiten ähnlicher Aufgabe von Carlo Baratta beifällig zu erwähnen. — H. Wittig, ein Schüler von Tieck, hat ein betendes Mädchen, Gypsmodell in Relief, gebildet, mit wallenden Haaren, gefalteten Händen; von den Hüften ab, um welche das Gewand zusammengeschlungen ist, bekleidet. Wir müssen annehmen, es sei das Morgengebet im Schlafgemach gleich nach dem Aufstehen. Denn, unserer Kirchgängerinnen zu geschweigen, pflegten bei Griechen und Römern die Heidenkinder beim Gebet sich reich zu verhüllen. Was liegt aber am Namen? Nennen wir diese blühende, auch der Gewandung nach dazu geeignete Gestalt eine Venus, die vom Vater Zeus etwas zu erbitten hat, so können Formen und Motiv uns wohlgefallen. — Von einem Enkel-Schüler Rauch's, wenn ich so sagen darf, einem Schüler des Prof. Rietschel in Dresden, F. G. Metz sieht man ein Fischerknäblein (Gypsfigur) von reizender Naivetät. Der kleine trägt Fischlein in seinem Hemdchen; eines ist ihm im Gehen herausgefallen; nach diesem blickt sein liebliches Köpfchen über die Schulter zurück, von welcher bei der Bewegung das Hemd auf den Arm herabgerutscht ist. Der Anstand, was nun zu machen sei, auf dem kindlich unbefangenen Gesicht, dessen Augen und Wimpern im bedächtlichem Niederblick so anmuthig aussehen — die Application, mit welcher der kleine Träger sein improvisirtes Schürzchen vorn zusammenhält — die reine Naturlichkeit der Wendung nach rückwärts nach dem Deserteur am Boden, während die kleinen Füsschen noch zu gehen scheinen — macht einen heitern, ergötzenden, liebenswürdigen Eindruck. —

(Beschluss folgt.)

Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von Hermann Suenevelt, Bartsch Vol. II. pag. 313. 314. und 108. 110.

Von einzelnen solchen Blättern eines älteren Meisters, die wenigen zur Hand sind, öffentlich zu reden, dürfte eben so gewagt als unbelohnend sein; erst will ich dabei versuchen eine allgemeinere Idee mitzutheilen.

Schon anderswo habe ich bemerklich gemacht, dass, indem wir im ästhetischen Sinne von Landschaft reden, diese Anschauung, ihrem innersten Wesen nach, von zwei einander durchdringenden Thätigkeiten bedingt sei, nämlich der ursprünglich nationalen Richtung zum Naturdienst, wie er in unsern germanischen Vorfahren wohnte und der Läuterung desselben durch das Christenthum, welches die Natur als eine, von dem Geiste eines liebevollen, sittlich beglückenden, auch sie, die Natur, durch Menschenhand veredelnden Gottes durchleuchtet, aufzusuchen veranlasste. Wie die Thätigkeiten in ihrer Wirksamkeit unendlich und unerschöpflich, so unzählich und mannigfaltig sind die Arten von Auffassung landschaftlicher Natur, nach der Verschiedenheit menschlicher Individuen — von dem Puncte eines reinen Naturdienstes an bis hinunter zu demjenigen, wo die Landschaft lediglich als der Ausdruck von Regungen eines individuellen Menschensinnes erscheint. Beispiele zu geben von der Auffassung der Landschaft im Sinne eines reinen Naturdienstes, mittelst Hinweisung auf bekannte und verbreitete Kunstblätter, möchte überall, wenigstens für mich nicht ohne Schwierigkeit sein, indess will ich nur, um einigermassen verständlich zu werden, an grosse Gebirgsformen, die weit über allen Massstab von Menschenkräften hinreichen, so wie diejenigen Naturbilder über die gemässigte Erdzone hinaus, wo des Menschen Einfluss auf die Form der Landschaft aufhört — wie sie in Reiseschreibungen zuweilen vorkommen — erinnern. Was aber jenes andre Extrem von Naturdarstellung, nämlich den Ausdruck eines individuellen Menschensinnes in der Landschaft betrifft, so möchten die bekannten Blätter von Salomon Gesner und aus dessen Lebensperiode, etwa zu einem Beispiele dienen, wie in einer idyllischen Naturauffassung der humane Societäts-Character jenes Zeitalters zur Erscheinung kommt: die Baumgruppen freuen sich ihrer geselligen Nachbarschaft, wo nicht einmal ein kräftiger Ast eines stärkeren Stammes kühner sich hervordrängt, die Sträuche, die Pflanzen umschlingen einander, oder es strebt mitunter eine mächtigere die nächststehenden zu bewältigen, die Gräser nicken einander freundlich zu, oder es wendet sich eins plötzlich scharf und feindlich ab etc.— Auch ist kein Zweifel, dass es leidenschaftliche Bilder giebt, in denen der individuelle Sinn, nicht eben eines ganzen Zeitalters, sondern eines blos einzelnen Menschenwesens, in mehr oder weniger Beziehung auf seine Zeit, zum Ausdrucke landschaftlicher Natur gebraucht ist, obschon ich eben Kupferblätter der Art, die allgemein verbreitet wären, nicht anzugeben wüsste.

Bei so ausgedehntem unerschöpflichen Umfange von Möglichkeiten mannigfacher landschaftlicher Dar-

stellungen möchte kaum Bedeutenderes und Erhabeneres gedacht werden können, als die Auffassung einer Landschaft im Sinne jenes alten ursprünglichen Naturdienstes, der durch den, vom Himmel niederwallenden Geist des Christengottes angehaucht, erwärmt, durchschauert wird. Es wäre ein historisches Naturbild im religiös-poetischen Sinne! — Und dies eben ist es, was nach meinem Gefühle, dem wackern Suenevelt in jenen beiden bezeichneten Blättern vorzugsweise gelungen ist. Ich will sie kürzlich beschreiben; zuerst No. 110 (12 Zoll breit, 8 Zoll hoch.)

Links im Vorgrunde eine Felsgrotte mit einem hölzernen Vordache, worunter St. Paulus, der erste Eremit, und der ihn besuchende St. Antonius (nach Bartsch) an einem steinernen Tische in eindringlichem Gespräche sitzen. Das Felsstück, worin sich die Grotte befindet, zieht sich nach rechts hinunter, etwa $\frac{1}{3}$ der Breite des Landschaftsbildes einnehmend. Auf der Höhe des Felsen, nach links, wildgewachsene Bäume, die bis zu höchst in das Bild hinaufreichen. Diese ganze Partie liegt im starken Schatten, da das Licht von hinten hineinbricht. Rechts, der Felsgrotte gegenüber, doch in den Mittelgrund zurücktretend, eine mässige Berghöhe mit einzelnen Bäumen, im hellen Lichte. Zwischen dieser Höhe und der Felspartie strömt ein Bach, von hinten her kommend, nach rechts herab: — oben gewährt die Oeffnung eine Aussicht über ein schattiges Thal auf eine bergige beleuchtete Ferne — und hier schwebt aus lichter Höhe ein Rabe herab mit einem Brode zur Speise für die Einsiedler. — Nun zur Deutung des Sinnes der Landschaft. Wir beginnen mit der Staffage, die oft eine leichte Zugabe, hier wesentlich zum innern Verständnisse des Bildes ist — den beiden Einsiedlern. Ging die Phantasie des Künstlers dahin, eine Landschaft im Sinne jenes alten Naturdienstes, angehaucht von dem milden Geiste des Christenthums, zur Anschauung zu bringen, so konnte sich ihm in dem Umfange der Menschengeschichte kein Zeitalter darbieten, das zur sinnvollen Ausschmückung der Landschaft geeigneter gewesen wäre, als das der Heiligen, Märtyrer, Einsiedler, wo eben durch die Lehren und Leiden dieser Männer das Christenthum sich als Weltreligion zu verbreiten anfing. Die landschaftliche Natur, im Rücken dieser beiden, ernst und angelegentlich sich besprechenden Heiligen, halb im Schatten, halb beleuchtet, scheint in feierlichem Schweigen des göttlichen Geistes zu warten, der sie schon mit dem wachsenden Lichte aus der Ferne her zu durchschauen beginnt — und der speisebringende Vogel aus der lichten Höhe erscheint wie ein Himmelsbote über der weiten, stillen, wartenden Natur.

Das eine Blatt No. 108, nach Bartsch, von derselben Grösse, mit einer Staffage gleichfalls aus der Legende des h. Antonius, stellt einen Wald auf einem hügligen Boden dar. Der schmale Vorgrund zeigt in der Mitte des Blattes ein freies Plätzchen und noch rechts einen von hinten her einlaufenden, seitwärts abfliessenden Bach. Uebrigens nimmt der Wald die ganze Breite des Blattes ein und dringt mit seinen Wipfeln bis gegen den oberen Rand desselben hinauf, wo das Licht einbricht und einige hervorragende Stellen der Bäume, so wie des hügligen Vorgrunds streifend, hell beleuchtet. In der Mitte des Blattes, nach rechts, hat man einen Durchblick auf einen entfernteren Theil des Waldes im Gelblichte; daneben aber, links hin, zeigt sich die lichtloseste Parthie des Waldes, fast im nächtlichen Dunkel; — und eben vor ihr, auf dem freien Plätzchen des Vordergrundes, geht die Sonne aus dem Leben des h. Antonius vor, wo der alte Menschenverführer in der Gestalt eines antiken Waldgottes diesem Früchte darbietet, welche Antonius, sich wegwendend, mit ernster Gebärde ablehnt. Giebt es in der Natur einen Ort der Verführung zum Genuss und zur Sünde, so ist es solche Waldeseinsamkeit, wo zwischen den alten dichten düstern Stämmen der Urgeist des Bösen waltet, des Himmels Klarheit nur in Streiflichtern eindringt und dem bangen Gemüthe Erleuchtung, Stärkung, Hoffnung der Erlösung giebt.

Es gehören noch zwei Blätter zu dieser Folge von vieren — nemlich der h. Hieronimus, büssend in einer wilden offenen Felsgegend, und die h. Magdalene in einer schönen milderen Landschaft — die in einem ähnlichen Geiste erzeugt sind (Bartsch nennt diese Folge les Pénitens); indess scheinen freilich jene beiden, oben beschriebenen hinsichtlich religiöser Naturauffassung besonders bedeutsam.

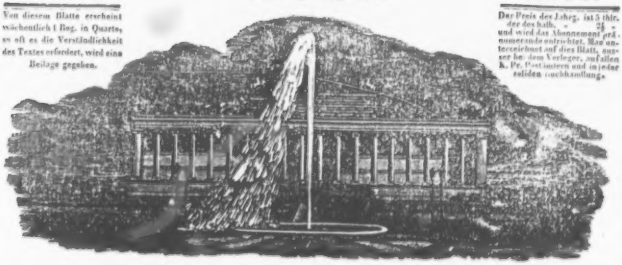
Schildner.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 49. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 3 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht
über die
Berliner Kunst-Ausstellung.
(Eröffnet am 15. September 1836.)

Plastik.
(Beschluss.)

Von Carl Wichmann eine Marmorbüste, an welcher die anmuthvollen Züge der Grossfürstin Helene kenntlich sind, erinnert schmerzlich an den inzwischen erfolgten überraschenden Tod des Künstlers, der noch so kräftig und rüstig, eine längere Wirksamkeit zu verheissen schien. In einer Reihe Büsten von Ludwig Wichmann ist besonders die liegende, dem Leben entschlummernde (1161) von einer reinen Sanftmuth schöner Züge. Ein anderes Bildniss, nach dem Leben, (1162) stellt sich auch in anmuthender Klarheit dar. Und unter den übrigen dieht sich besonders das des Prof. Krüger in lebendigem Ausdruck und treffender Aehnlichkeit zu erkennen. L. Wichmann ist auch von einigen lieblichstrebenden Schülern umgeben. Herm. Schievelbein zeigt an einem Medaillon, dessen Vorderseite das Portrait Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin von Liegnitz, die Rückseite eine Gruppe der drei bildenden Künste ziert, eine schon geschickte Hand. Die Büste, in welcher Ders. das Bildniss seines jungen Kunstgenossen gibt, ist recht kräftig aufgefasst und zusagend geformt.

Jul. Gebhard, auch ein Schüler Wichmann's, hat 3 Reliefs, (Gyps-Skizze) in einem Bogen-Rahmen zu einer fortschreitenden Composition nach Uhland's Gedicht: des Sängers Fluch, vereinigt. Die Aufgabe scheint nur gar zu schwierig. Obwohl es zu loben ist, dass der junge Künstler auf entschiedene und ausgiebige Motive losgeht: so müsste doch die Entwickelung und verbindende Durchbildung sehr glücklich und sorgfältig sein, wenn die Wirkung nicht in's blos Theatralische fallen soll. Wir sehen von Ders. auch eine Büste mit guter Art nach der Natur modellirt. — Emil Todt aus derselben Schule hat in einer 30″ hohen Figur ein aus dem Bade

aufgeschrecktes Mädchen entworfen. Die Nymphe, stark ausschreitend, streckt die Rechte auf den Stumpf eines Baumes, mit der Linken hält sie, zurückblickend, das Gewand vor der Brust fest, das zurückgestreckte linke Bein ist vom Knie ab entblößt. Die Gestalt ist in lebhaftem Affekt, und sogar ein bischen niobidisch. Uebrigens scheinen schon die Alten selbst solche in grösseren Gruppen vorkommende Motive mit Modificationen beliebt zu haben. — Die männliche Büste von demselben jungen Künstler nach der Todtenmaske modellirt, ist röhmlich gearbeitet und hat auch in den Augen einen recht wahren Ausdruck.

Es ist Schade, dass der „Paris“ von August Wredow (einst Rauch's Schüler) auf dem Wege von Rom hieher noch nicht eingetroffen ist. Doch sehen wir von ihm eine andere Statue, die er hier gearbeitet hat, jugende Nymphe (5′ 1″ h. in Gyps). Das junge Mädchen von feinen Formen und leichten Gliedern, die Haare von der Stirn zurückgestrichen, am Wirbel gebunden, den Köcher auf dem Rücken, den leichten dorischen Chiton nur an der rechten Schulter zugesteckt, an der linken Seite offen, die Brust entblössend, und darunter mit schmalen Bändchen gebunden; so leicht geschürzt zum Lauf, und die Füsse unbeschuht, eilt sie, Bogen und Pfeil in der Linken, begleitet von einem kleinen, flinken Hunde, ihrem Fange nach. Sie hat ihn schon erblickt; mit dem ausgestreckten rechten Arm deutet sie, niederblickend, dem im Laufen aufschauenden Hunde die Richtung an und ruht mit der Neigung vorwärts auf dem rechten Fusse; der nachgeschwungene linke schwebt frei in der Luft. Antlitz, Gestalt und Motiv ist von einer anspruchslosen Einfachheit. Es soll nichts weiter sein, als eine jugendliche flüchtige Jägerin in der momentanen Richtung und Stellung des natürlich bewegten Laufes. Auch in den Formen ist weder auf Ueppigkeit, noch zärtlichen Reiz losgearbeitet. Aber es sind wohlgebildete Verhältnisse einer richtigen Gliederung auf übereinstimmende Weise durchgeführt; und die Behandlung, bei aller Bescheidenheit der Intention, verfeugnet nicht die Studien dieses sorgfältigen, soliden, vielleicht nur zu schüchternen Künstlers. Die Modellirung ist übrigens in der Form gehalten, um für den Bronceguss geeignet zu sein, der dem wohlgemessenen Werke zu wünschen wäre. Denk' ich mir die Statue in einem Park bei grüner Wandung oder in einem Jagdschlosse umgeben von leichter architektonischer Dekoration aufgestellt: so müsste ihr Heranellen ohne Pathos, ihre ohne Prätension entwickelte Erscheinung durch das Gefühl jugendlicher, sich selbst überlassener Thätigkeit einen erheiternden Eindruck hervorbringen.

Eduard Meyer erwirbt durch schätzbare Bildnisse und durch eine Figur in Marmor Beifall, die zwar nicht ganz fertig gearbeitet, doch schon so weit gediehen ist, dass man die Sorgfalt der Ausführung hinreichend und mit Wohlgefallen bemerkt. Dieser Knabe, mit einem Vogelneste, bei dem er auf dem Boden sitzt, stützt sich auf die rechte Hand, die linke ruht, hinübergestreckt, über dem Nest und dessen kleinem Insassen, der Kopf ist abgewendet nach links, und das rechte Bein unter das darüberliegende linke geschlagen. In solcher angenehm nachlässigen Haltung bei sanft gebogenem Rücken und nachgiebig sich schiebender Brust beut er seine jugendlichen Formen dem Beschauer in einer behagenden Entfaltung dar. Schon die antiken Künstler liebten es, die reinen Reize junger Körper in solcher schmiegsam ruhigen Lage zu entwickeln, und wo sie gut abgewogen ward und eingehendes Verständniss die Theile schön bildet, wie dieser Arbeit Meyers nachgerühmt werden kann, da bleibt eine anziehende und einnehmende Wirkung nicht aus. — Verwandter Art ist die Conception eines Werkes von Carl Reinhardt, ein Mädchen sitzend und mit Würfeln spielend (in Naturgrösse, in Gyps, zur Ausführung in Marmor bestimmt). Die Lage der Beine ist ähnlich, doch das untergeschlagene rechte weniger nach der Seite gelegt, mehr angezogen; und darüber beugt sich der kindlich blühende Körper des etwa zwölfjährigen Mädchens vornüber, indem das Antlitz niedergerichtet ist auf die Würfel, die vor der rechten Hand liegen. Die linke, nach der Seite hingelassen, ruht am Fusse. Das zurückgestreifte Haar ist am Wirbel gebunden; der Nacken und die angenehme Fügung der schmalen Schultern zu den fliessenden Linien den Rücken und die Oberarme hinab, die rundlichen Formen des Leibes, die zarte Gedrungenheit des Schenkels, der ganze Zusammenhang des knospenden organischen Lebens zeigt ein gesundes Wesen, von individuellem Bildung, naiv gefasst, mit Kenntniss und Empfindung modellirt. — Auch die zwei kl. Figuren in Gyps von demselben „der fröhliche Trinker“ in seiner mühligen Gebehrdung, und „der Slawake“ in dem edeln Wuchs, wie er bei diesem einfachen Volke insgemein bemerkt und in armer Tracht, die aber schöner ist als die unsere, um so bedeutender empfunden wird, sind lebendig und gefällig.

Der lebensgrosse Amor, „der Sieger der Stärke“ von Emil Wolff in Rom — der sich leicht auf die Keule des Herkules stützt, und Rücken und Hinterhaupt mit dessen Löwenfell, die Tatzen vorn zusammengeschlungen, in Weise dieses Helden bekleidet hat, dabei mit heiterem Ausdruck das umlockte Gesicht wendet, erscheint in zarten schlanken Knabenformen, deren Modellirung wahr und die Ausführung in schönem cararischen Marmor sauber und empfehlend ist.

Von Theodor Kalide, der auch an einer, nach Schinkel's geschmackvoller Zeichnung gearbeiteten Vase (1191) die Bordüre, in der ein Gefecht sich schön verschlingt, modellirt hat, sahen wir vor zwei Jahren das Modell einer lebensgrossen Gruppe, der

Knabe mit dem Schwan, für eine Fontaine berechnet. Er hat es nun ausgeführt und geformt und in Bronze gegossen von Friedrich Kalide, zur Schau gestellt. Die lebendige Stellung des zurückgebeugt aufblickenden, seine Hand über dem lieblichfrischen Kopf schwingenden Knaben neben der ausgiebigen Gestalt des apollinischen Vogels, der von ihm umfasst, sich emporrichtet, macht eine vortreffliche Wirkung. Es ist keine Frage, dass dieses mit Geist erfundene und tüchtig ausgearbeitete Bildwerk der Fontaine eines Parks zu einem vorzüglichen, einem sehenswerthen Schmuck gereichen müsste.

Mehrere und verschiedenartige Beiträge zur Ausstellung von dem hiesigen Bildhauer Kiss erweisen den gewandten Modelleur. Seine Gypsgruppe in kl. Massstabe, zum Bronzeguss bestimmt, Viktoria im Wagen auf einer Kugel, auf der die zwei davon jagenden Pferde mit den Hinterfüssen stehen, während sie vornhinaus in die Luft fahren, hat in der Wirkung etwas Keckes und Lustiges. — Die nackte Diana auf dem Rücken eines laufenden Hirsches (kl. Gr. für Bronzeguss) möchte etwa eine ähnliche komische Wirkung machen. In Schwaben — preussische Hirsche hat Ref. nicht rennen sehen — laufen die Hirsche anders, und graziöser. Sie werfen den Kopf stark zurück, und man sieht sie in stetsgeschnellten Schwunge. Indess wiegt sich Diana nicht ohne artige Leichtigkeit auf dem Rücken des Thieres. Sehr schön sind desselben Künstlers dekorative Reliefs, Tritonen mit Nymphen nach antiken Motiven. Auch die Reihe Engel, durch Attribute und Stellung verschieden charakterisirt, nehmen sich zweckmässig und gemüthlich aus. Sie bilden zusammen einen ansprechenden, sinnigen Chor. Man bemerkt eine ähnliche Gewandtheit in Motiven an den Reliefs, die ders. Künstler für den Metallguss zum Schmuck einer Kanzel gearbeitet hat: die Bergpredigt, Christus am Oelberge, die Auferstehung. Ihre Wirkung im Ganzen wird sich erst in der architektonischen Verbindung gehörig beurtheilen lassen. Anmuthig gefasst sind auch hier die beiden Engel an den Endseiten. — Nächst ihnen kann ein Engel, auf einer Blume stehend, in zierendem Reliefstyl, nach Schinkel's Angabe, von Th. Petschke modellirt, erwähnt werden. — Von W. Achtermann leben wir es, dass er seinen Sinn auf christliche Bildwerke wendet. Er hat eine Madonna (kl. Massfib.) in Marmor und, verkleinert, in Gyps, und einen Christus am Kreuz (lbsgr. Gyps) in kirchlicher Auffassung gearbeitet; auch das von Fr. Malchow, Kalide's Schüler in Bronce gefertigte Crucifix (1½ h.) ist nach seinem Modell. — Von einer sittsamen Nettigkeit in Erfindung und Ausdruck ist die kleine runde Gruppe in Gyps, eine Mutter mit ihrem Kinde von Elise Hüssener. — Noch wären, reichte Raum und Zeit, wegen Bildnissarbeiten manche Plastiker zu nennen, unter welchen C. F. H. Scheibler ausser zwei Büsten (in G.) auch den Kopf eines lachenden Faun's in Marmor ausgeführt und heiter charakterisirt hat. —

Werke einer mühsamen Technik und eines vieljährigen treuen Fleisses sind die in Elfenbein geschnitzten von Lebrecht Wilh. Schulz in Meiningen; Gefässe von namhaftem Umfang mit gefällig verziertem Fuss, herumgehenden Reliefs, von sorgfältigster Vollendung, und runden Gruppen zur Deckelkrönung, mit gleicher Auswahl und Sauberkeit geschnitzt. Ein solches Gefäss mit Jagdstücken und einer schönen Gruppe von Hirschen zur Krönung. Die andern sind kirchliche Gefässe. Eine Hostienduose mit der Flucht nach Aegypten, ein Altarkelch mit Abendmal und Oelberg, ein anderer mit Christi Gefangennehmung und Ueberantwortung an Pilatus, ein dritter mit der Kreuzschleifung, und eine Kanne mit der Kreuzigung und Auferstehung; die Compositionen meist nach Dürer, die Ordnung und Gründung mit Kunst berechnet, die Zeichnung sehr verstanden, die Ausarbeitung äusserst geschickt, fleissig und rein. Auch in Holz hatten wir artige runde Arbeiten von J. Alberty, und eine Arabeske von E. Stellin. Werke zum Metallguss, vorzüglich modellirt von H. F. Brandt, (besonders dessen Bildniss des Bildhauers David, Relief in Bronze) ferner von F. A. Fischer, L. Held, Riese, Kleemeyer, Stilarsky, G. Müller. Als Medailleur und Stempelschneider zeichnet Brandt auch diessmal in den vorgelegten Denkmünzen vortheilhaft sich aus. Manche löbliche Arbeit in demselben Fache befand sich unter den von dem königl. Münzrath Loos mitgetheilten Medaillen, grösstentheils von L. Held, zum Theil auch von Fr. Königt und dürfen in demselben Gebiete die Leistungen von L. Jachtmann, C. Pfeuffer und C. Fischer nicht übergangen werden. Gemmen fanden sich nur ein par von C. Fischer und Moritz Keiser. Wappen von F. Keiser, A. E. Otto. Zahlreicher erscheinen und von erfreulicher Technik die ciselirten Arbeiten, rund und in Relief von Christoph Fischer, H. Hopfgarten, Hackenschmidt, Lequine und Conè. Malchow, Vollgold; auch getriebene, aus der Fabrik von Hossauer, und von Schald aus der Fabrik von Haller und Rathenau. Diese, und die Beiträge aus der königl. Eisengiesserei, aus der von M. Geiss, der Bronze-Fabrik von C. G. Werner, G. Müller, H. Lindenheim beweisen für eine zunehmende Blüthe der Torentik. An den Schalen, Vasen, Pokalen, Tafel-Aufsätzen von Gold, Silber, Bronze ist ein Fortschritt der dekorativen Plastik unverkennbar. Man begreift ihn um so eher, wenn man sieht, dass bei acht verschiedenen plastischen und tektonischen Werken Zeichnungen von Schinkel zu Grunde liegen. Mehr als man glaubt, wirkt es auf Sinn und Bildung zurück, wenn Schmuck und Ziergeräth schöne Formen und Styl gewinnt. Es ist diess der kleine Krieg der Kunst, in welchem

sie Augen und Sitten sich erobert, Talente reist, die Empfänglichkeit verfeinert und erweitert. Schinkel's Reichthum an Erfindung, die auch in das Spielende Sinn zu legen und Leichtes durch Schönheit zu adeln weiss, übt in dieser Weise einen erwünschten Einfluss, der noch in die Zukunft still fortwuchern wird. Wir sehen ihm auf diesem verdienstlichen Wege seinen Schüler Heine, Strack nachfolgen. Auch dass die Antike, so angeknüpft an den feineren Bedarf der Gegenwart sich verjüngt, bemerkt man mit Vergnügen z. B. an der zierlichreichen Marmorschale von Gust. Sanguinetti nach einer Herkulanischen auf das sauberste im feinsten carar. Marmor gearbeitet und mit einem Piedestal aus blaugesprenkeltem Marmor von Saravezza verbunden. So geben mehrere Gefässe oben angeführter Giesser und Ciseleurs antike Vorbilder wieder, und sind hier die Vasen-Copien von F. Thora zu rühmen; endlich zum Schluss die dekorativen Arbeiten in Stein von C. Cantian und Ad. Wimmel. Man muss gestehen, die Aemsigkeit der Sculptur ist bedeutend, wenn wir auch, was die Verbreitung der Kunst in's Leben und Haus betrifft, noch unendlich hinter den Alten zurückstehen.

S.

Architektur.

Die Architektur pflegt auf unseren Ausstellungen in der Regel nur wenig Repräsentanten zu finden. Wir müssen dies bedauern, da uns hierdurch der Ueberblick über die Leistungen in einem der wichtigsten Fächer der Kunst untersagt wird. Freilich können Grund- und Aufrisse auf das Interesse des grösseren Publikums nicht sonderlich Anspruch machen und auch die perspektivischen Ansichten verlieren sich leicht unter der grossen Masse mehr in die Augen fallender Gegenstände. Doch dürfte es nicht gerade nöthig sein, Alles eben für die Augen des grösseren Publikums berechnen zu wollen; auch kleineren Kreise von Beschauern haben ihre Ansprüche und oft sind diese der Anerkennung und dem Ruhme des Künstlers mehr beförderlich, als das vage Urtheil der Menge. Möchten es doch die Architekten sich in Zukunft mehr angelegen sein lassen, die Projekte welche sie für diesen oder jenen Zweck gearbeitet, als wesentliche Erfordernisse einer umfassenden Kunst-Ausstellung einzusenden!

Doch ist unter dem Wenigen, über welches wir auch diesmal nur zu berichten haben, Einiges von grosser Trefflichkeit vorhanden. Dahin gehören zuerst die von Stüler und Strack gemeinschaftlich gearbeiteten Entwürfe eines „Gesellschaftslokales zu Pawlowsk bei St. Petersburg, Preisaufgabe der Committée der Eisenbahn zwischen St. Petersburg und Pawlowsk." Die Leser erinnern sich vielleicht einer öffentlichen, von der genannten Committée ausgegangenen Anzeige, welche die in Rede stehenden Entwürfe nach vorangegangener Concurreus als die gediegensten anerkannte, die Ausführung derselben jedoch zu kostbar befunden und demnach einem inländischen Architekten die Arbeit übertragen hat. Es sind Entwürfe für zwei verschiedene Lokale, das eine für die höheren, das andre für die niederen Classen der Gesellschaft. Das erste ist in dem anmuthvollen Villen-Style gehalten, bietet einen mannigfachen Wechsel der Ansichten und schliesst sich demnach der landschaftlichen Umgebung als deren schönster Schmuck vortheilhaft an. Ein grosser Saal in der Mitte des Gebäudes, der mit seinen bedeutsamen Giebelfronten dem Ganzen Ruhe und Haltung giebt; an ihn sich anschliessend eine Folge anderer Räume, die mit einem prachtvollen Gewächshause schliesst; einige Theile der Anlage thurmartig emporgeführt, um als Belvedere die Aussicht zu beherrschen; Pfeiler- und Laubgänge zur Verbindung, und zur Seite, isolirt, ein zierlicher Pavillon zum Aufenthalt des kaiserlichen Hofes. Das zweite Lokal, von geringerer Ausdehnung, ist in Blockholz construirt und entwickelt eine geistreiche Mannichfaltigkeit der Formen, zu welchen eine solche Constructionsweise Veranlassung giebt. Die künstlerische Anordnung beider Lokale zeugt durchweg von jenem feinen Takt und gebildeten Geschmacke von jener klaren einfachen Schönheit, welche auch die früheren Werke der genannten Architekten charakterisiren. —

Von Strack sind ausserdem noch zwei andre architektonische Entwürfe vorhanden. Der eine (1057) zu einer protestantischen Kirche: eine Kuppel in der Mitte, nicht tiefe Nebenhallen zu den Seiten, vier Thürme, die in leichten Spitzen emporsteigen, auf den Ecken; das Ganze auf die Ausführung in gebranntem Stein berechnet und in consequenter Durchbildung des Rundbogens für alle überwölbten Oeffnungen; die Fronte vornehmlich imposant durch eine hohe, von weitem Rundbogen überspannte Vorhalle, deren Grund zur Ausführung bedeutsamer Freskomalerei über den Portalen benutzt ist. Der zweite (1058) ist der Entwurf eines Wohngebäudes in Berlin (französische Str. No. 32), welches sich durch eine eigenthümliche Pilasterarchitektur, durch verschiedenen plastischen Schmuck — besonders in dem rothen Grunde des flachen Giebelfeldes, und durch zierliche Anwendung farbiger Zierrathen in den Details vortheilhaft auszeichnet. — Sehr anziehend ist ferner, von Gustav Stier, der „Entwurf zur Dekoration der Kapelle in der Domkirche zu Posen, welche dem Andenken der beiden ersten Könige von Polen, Boleslav und Miesislav, geweiht werden soll." (1102.) Farbiger Aufriss des Innern: eine Rotunde von flacher Kuppel überspannt, rundbogige Nischen umher, in deren einer die Standbilder der beiden Fürsten stehen, sehr geschmackvolle Durchbildung des Details und reicher Farbenschmuck, — der in der Art mu-

sivischer Dekoration gehalten ist; — das Ganze ernst, feierlich und in anmuthvoller Würde. Von G. Stier ist ausserdem noch die Zeichnung eines reichen Rahmens ausgestellt, welcher zur gemeinsamen Umfassung verschiedener Gemälde bestimmt ist; auch hier die grösste Fülle höchst geschmackvoller Details, die uns den Wunsch, endlich einmal wieder schöne Gemälderahmen verbreitet zu sehen. — Im Gegensatz dessen, was die Ausstellung hierin der Mehrzahl nach bietet — nur zu lebhaft erneut haben. — Noch andre architektonische Entwürfe sind die von W. F. Holz (1650 — 55) zu einem Rathhause, welche eine tüchtige, schulgerechte Durchbildung eines anspreehenden Princips (Ueberwölbungen der Oeffnungen im Stichbogen) zeigen, — und die von Gärtner: „Entwurf eines fürstlichen Landhauses" (1198, 99), im Villen-Styl, doch nicht ohne eine gewisse nüchterne Consequenz, und „Idee zu einem Allgemeinen Nationaldenkmal berühmter Deutschen" (1201), im Systeme des Spitzbogens, aber wenig ansprechend.

Diesen Entwürfen ist noch das Oelgemälde von Leo von Klenze (169) „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den innern Kerameikos in Athen," zuzuzählen; ein grosses Gebäude, durch die Massen, besonders die Pavillons auf den Ecken und in der Mitte imponirend; dorische Säulengänge, welche die weitvorspringenden Flügel des Gebäudes verbinden und zwei grosse Höfe einschliessen; farbiger Schmuck, der die einzelnen Theile belebt, in der Zusammenstellung jedoch nicht recht harmonisch, nur Roth und Blau, z. B. blaue Triglyphen neben rothen (nicht ornamentirten) Metopen. — Sodann ein Kupferstich, welcher eine Ansicht des von Ottmer erbauten herzoglichen Schlosses in Braunschweig giebt, ein Gebäude, welches ebenfalls durch die Masse imponirt, aber ebenfalls, wie es scheint, nicht mit sonderlich feinem Formengefühle ausgeführt; die seltsamen Säulen z. B., welche zu den Seiten des mittlern Porticus isolirt, aber mit vorgekröpftem Gebälke vorspringen, sind wohl originell, jedoch nicht eben künstlerisch motivirt.

An diese architektonischen Pläne reihen sich die dem Fache des Ornamentes angehörigen Gegenstände an. Wir können unter den zahlreichen Gegenständen dieser Art nur die bedeutendsten, die sich durch einen reinen, vollendeten Kunstgeschmack auszeichnen, namhaft machen. Vor allen gehören hieher die Arbeiten der Königl. Eisengiesserei zu Berlin, namentlich jener grosse, aus drei Platten bestehende Tafelaufsatz (1178) und ein Fruchtständer (1179), welche nach Zeichnungen des Architekten Strack von F. A. Fischer modellirt und ebenso sehr durch die überaus reizvollen Verzierungen wie durch die feine, präcise Ausführung beachtenswerth sind. Sie geben die erfreulichsten Zeugnisse dieser, in Berlin zur höchsten Spitze der Vollendung gediehenen Kunsttechnik. — Sodann, unter den Werken der Königl. Porzellanfabrik, ein Tisch mit prachtvoll bronzenem Fusse, dessen Platte eine reiche Porzellanmalerei, Thorwaldsens Nacht von einem wohlcomponirten Arabeskenrande umgeben, enthält. — Endlich die schönen Arbeiten der Gold- und Silberfabrik von G. Hossauer (1191 — 93), zwei grosse silberne Vasen und eine goldene Taufschüssel, sämmtlich mit geschmackvollen getriebenen Arbeiten nach Schinkel'scher Zeichnung versehen; — sowie die der Bronzefabrik von C. G. Werner und Neffen (194 — 97), welche ebenfalls Schinkel'sche Vorbilder in schönster Vollkommenheit wiedergeben. U. s. w.

K.

Landschaft.

(Beschluss.)

Nach dem Schluss der Ausstellung wie mit zugemachten Augen noch von den Bildern sprechen müssen, ist schlimm; doch da die Kritik ohnehin als Tochter der Gerechtigkeit verbundene Augen hat, und es immer ihre Art ist, hinter den Productionen drein zu kommen, hoff' ich Entschuldigung — Entschuldigung dafür, dass der Raum dieser Blätter nicht die simultane Grösse des Salons der Akademie haben kann, und dass wir der Setzer in No 17 das Facit über die Landschaft von Bönisch nebst dem Weiterfolgenden über diese Kunstgattung abgeschnitten hat. Seitdem haben wir über jene Landschaft noch manches Urtheil Einsichtiger gehört und uns in der Ansicht bestärkt, dass sie von origineller Kraft und Wahrheit, tief empfunden, und aus dem besten Princip gemalt sei. — Auch ein Schüler von Bönisch, Theod Krüger, war auf der Ausstellung zu finden. Seinen Darstellungen heimischer Oertlichkeiten fehlt zwar noch die angebildete Freiheit im Detail; aber es ist an denselben die Achtung vor der Naturwahrheit, und Haltung des Ganzen, im Gegensatz mit der Sucht nach wohlfeilem Effekt, zu rühmen. — Nachträglich muss ferner das zuletzt erschienene und grössle der Seestücke von Krause erwähnt werden: „Einfahrt zum Hafen von Havre." Lebendigkeit und schöne Breite des Gewoges, Schiff und Dampfboot, frisch nach verschiedenen Richtungen bewegt, ein anmuthig kräftiges Halblicht an dem Bollwerk zur Seite, über dem vor dunkler Luft die Figuren der Wache sich zeigen, dann das Boot vorn, mit Charakter staffirt, vor allem das in der Mitte des Bildes hervorwirkend concentrirte Licht — geben dieser Marine vorzüglichen Werth und tüchtigen Ausdruck. — Unter den später bemerkten ein sehr angenehmes Bild war auch die „Aussicht auf den Golf von Neapel" von Aug. Kopisch, dem trefflichen Dichter. Die Stadt in der Seite des Hintergrundes; von ihr weiter die Höhenkette in schöner, reiner Abendbeleuchtung sich hinstreckend; im Hauptgrunde das klare blaue Meer; der Vordergrund mit grünen Hügeln sich her-

umlegend; an seiner Senkung ein Säulen-Gebäude von weissem Marmor, das Gebüsch davor von hellem Wiederschein durchwirbelt; alles gut zusammengestimmt, von poetischem Reiz, besonders die Ferne von lieblichem Accent.

Catel's Bilder aus derselben südlichen Welt hätten früher genannt werden müssen: wäre nicht sein ausgezeichneter Vortrag längst bekannt. Diesen fand man in sehr einnehmender, harmonischer Wirkung wieder auf dem grössten der von ihm ausgestellten Gemälde, „die Gräberstrasse bei Pozzuoli", zumal im tiefen Duft des Grundes und der warm durchsonnten Staubwolke des inneren Weges. — Ganz geeignet ferner, die Phantasie zu gewinnen und zu beschäftigen, ist seine „Serenate auf Capri." — Der Mandolinenspieler in der schönen Heimlichkeit der Mondnacht lehnt sich vor uns an die äussere Wand einer Rampe, und nur durch diese von ihm getrennt, steht auf der unteren Stufe seine lauschende Freundin, mit der Hand vor dem Licht, das ihr entzückte Angesicht beleuchtet. — Zur weitern Versetzung in jenen Himmelstrich, wo das Auge so viel zu schwärmen findet, konnten auch die spätergelieferten Ansichten von Ed. Agricola, günstig entwickelt in Zeichnung und Colorit, mit Wohlgefallen veranlassen. — Die grosse Tafel von Fr. B. Müller (aus Cassel in Rom) „Ansicht der Felsen bei Terracina" lässt bei guter Auffassung, in Detailirung und Licht noch Manches zu wünschen übrig. Trefflich ist die Staffage. — Dagegen ist es niemandem entgangen, welche bedeutende Höhe materieller Ausbildung die Gemälde von Aug. Eisenser (aus Berlin, in Rom) ganz eigen auszeichnet. Der vortheilhafte Eindruck, den seine energischen Leistungen im letztmaligen Salon hervorbrachten, konnte durch die 8 zum Theil grossen, durchhin interessanten Bilder, womit er den diesmaligen schmückte, nur erhöht werden. Seine originelle Poesie kommt ganz zu Tage in der „Gegend in den Thälern von Gossensass" in Tyrol (c. 4' br.). Man glaubt sich in jener inneren Erleuchtung, wie der tiefe Traum sie malt, beim Hinblick auf das gründurchsehimmerte Wasser, welches der Gebirgsbach im Hauptgrunde zu einem fliessenden Teich ausbreitet, der vor dem Gehölz einer Schlucht die von ferneren Schneebergen überragt ist, sich über steinigen und begrünten Boden, über Stämme, an der Waldhütte und einem Weg vorüber, bei Felsblöcken, mit Ziegen darauf, hervor am äussersten Vordergrund abfallend niedergiesst. Der Lichtschein um einen niedern Baum im Mittelgrund und über's Wasser heran, dann in der Senkung des Vorgrundes, wo das Mädchen mit einem geöffneten Brief, am Wasserfalle sitzt, leuchtet mit einer Helligkeit, die in's Geisterhafte geht. Eine Ansicht ist es nicht sowohl, als eine Vision, was den Beschauer fesselt, was ihm, wenn zum Theil willkührlich und fast abenteuerlich, doch als unbetretenes Erzeugniss einer ursprünglichen und starken Phantasie erscheinen muss. — Ein zweites Bild von ähnlicher Grösse, welches von den Höhen des Pausilipp aus, von den Pinien des Vordergrunds und dem Wege, auf dem Kinder tanzen, hinab auf das Meer und auf Ischia, Procida, Cap Miseno, Pozzuoli und Nisida blicken lässt, vereinigt mit einer objektiveren Ruhe eine hohe Wärme. Der Horizont im Fernen scheint nicht ganz gleich zu liegen; doch bleibt man nothwendig von der schönen Kraft und dem Glanz der Erscheinung hingenommen. Dieser Vorzug eines ungemein warmen Lichtes giebt dem dritten der grossen Bilder einen grossen Werth. In der Aussicht von der hochgelegenen Klosterhalle des Vordergrundes zeigt sich unten und, terrassenartig mit herrlichen Gebäuden aufsteigend, von der Seite heran Girgenti. Auf der Treppe zum Kloster herauf wird eine zur Einkleidung geschmückte Nonne von ihren Freundinnen geleitet; die Voranleuchtenden der Procession sind schon in der gewölbten, offenen Halle selbst, der Ministrant mit dem Kreuze tritt eben in die Kirchenthür. Oben durch die Rosen in den Bogen der Halle, die Treppe herauf über die Figuren, vorn über den wandelnden Mönch, über Knieende an den Seiten, greift überall ein herrlichleuchtender Tag durch die Säulen, mild und mächtig verbreitet, und wo er hinstrahlt, glühend warm. Die staffirenden Figuren sind an sich mit Geist aufgefasst und gearbeitet; die plastische Kraft dann der Beleuchtung, die sich an ihnen bewährt, die Uebereinstimmung, mit welcher der Sonnenhimmel durchwirkt, vollenden die Gegenwart eines Werkes, welches dem Künstler stets zum Ruhm gereichen wird. — Verwandte Vorzüge lassen auch die kleineren Gemälde bemerken; darunter dürfen wir mindestens die beiden Intérieurs durchaus nicht übergehen. Die berühmte Roger-Capelle in Palermo, in ihrer reichen Verzierung und Mosaik-Bekleidung, mit der schönen Wirkung des hereinfallenden Lichtes, wie es der Künstler um den Altar und an der Wand dahinter, ihrem Gold-Grunde und ihren grossen Musiv-Figuren gesammelt hat, ist in Farbenreiz u. Helldunkel ein ausgezeichnetes Bild. Noch mehr wird man ergriffen durch die meisterliche Weise, wie die nächtliche Procession im St. Peter (in der heiligen Woche) dargestellt ist. Innen in einer dunkeln Seitenhalle Nacht, und die volle Mondscheibe aus Gewölk mit klarem Silber durch das hohe Fenster hereinschauend; vor dieser Einsicht in's Dunkel an der Seite die beschimmerten Marmor-Säulen und erhellen Sculpturen des Riesen-Dame; auf einem mit Wachskerzen beleuchteten, festlichgeschmückten Seitenbalkon eine Reliquien-Ausstellung; auf dem Boden der Kirche die dichte Masse kleiner, kniender und bewegter Menschen, nach dem Hauptaltar sich hinergiessend, welcher unter seiner hohen, auf Säulen emporgewundenen Ueberkrönung, im Prachtschmuck von Decken und Goldzierde, von den Lichtern zahlreicher Kerzen wunderbar in weissen

Marmorschimmern und gelblich und geröthet glänzt. Die Verhältnisse der Massen, Wechsel und Einheit der Erleuchtung bestimmen geistvoll den Eindruck einer Anschauung, die einzig in ihrer Art ist. — Gemeinsam wird in allen Arbeiten des talentvollen Elsasser etwas empfunden, das um so mehr anklingt, je seltener es bei uns werden will —: die Freude am Malen selbst, am Hervorschaffen in die Erscheinung, am blühenden Ergus der Phantasie. So Viele halten sich, eines solchen vordringenden Interesses entbehrend, an poetische Beziehung des Gedankens oder an das Studium des Natürlichen. Beides gehört zur Kunst; aber damit das Recht vorhanden sei, Gedanke und Kenntniss in eine bestimmte Kunst zu pflanzen, wird vor Allem erfordert, dass der Ausführende für die Erscheinungs-Stärken und Feinheiten, welche die Privilegien grade dieser Kunst sind, Liebe und vertrauenden Eifer habe. Dann fühlt man am Werk den persönlichen Beruf und treuen Muth; und dies wollten wir besonders an Elsasser rühmen. — Die Avancen der Franzosen haben, wie öfter angedeutet, auch diese vortheilhafte Seite, dass ihrer viele vor allen Dingen malen und, so oder so, etwas Farbenschönes, Lichtsattes herausmalen wollen. Man kann es daher mit Vergnügen bemerken, wenn unser gewandter C. F. Schultz an einer Landschaft, in der man gleichwohl ihn selbst erkennt, bei der lebhaften Behandlung gewisser Details Empfänglichkeit für solche Einflüsse zeigt. — H. L. Seelisch (Schüler v. Wach) verräth in einer Ufer-Partie und Brücke von frischen Farben ein munteres Streben und eine nicht erfolglose Aufmerksamkeit auf Watelet u. a. — Hermann Kramer hat in zahlreichen, theils mehr landschaftlich theils genreartig behandelten Bildern wohl bewiesen, dass er Vortheile der Lichthaltung sich in Paris anzueignen gewusst und eine nicht geringe Praxis im Auftrage besitze. Einzelne seiner Gemälde haben eine löbliche, in manchem Bezug geistreiche Kraft. Allein der Charakter der meisten ist zu skizzenartig. Um nachhaltig zu wirken, müsste die Zeichnung durchdachter, die Ausführung reiner sein. Ich respectire sie als Uebungen. — C. With. Pohlke, einst Hensel's, jetzt in Paris Watelet's Schüler, setzt sich nicht so über die Ausarbeitung hinweg, lässt auch in drei grösseren Ansichten dortiger Gegend Fortschritte gewahr werden, muss aber doch noch manches abgewöhnen (z. B. die unwahre Behandlung der Baumstämme, ein hartes Grün des Rasens) wenn die anderen besseren Eigenschaften seiner Ausübung zu freiem Leben kommen sollen. — Es sei erlaubt, hier noch an ein französisches Bild zu erinnern, das bei unserer frühern Betrachtung der Compatrioten noch nicht zu sehen war: Provost „der Pontneuf zu Paris bei Abendbeleuchtung! Mich dünkt, der Uferstreif vorn mit den Leuten am Feuer, das leise Dunkel der Mondnacht über dem Wasser, die dämmernden Gebäude darin, auf Schiffe gestellt, Baumwipfel, deren Grün das Auge noch erräth, die Brücke und die Reiterstatue Heinrich des IV., die sich im Duft erhebt, die Guirlande von Lichtpünktchen — machen, umfangen von durchsichtigem Blau, ein gutes, anmuthiges Bild. — Auch eine Ansicht von Paris, aber eine ausgeführte von dem älteren (unter Ludwig XIV) hat Fr. Ferd. Beckmann gegeben. Diese, so wie eine Parthie hiesiger Stadt von Demmler ist geschickt aufgefasst, und löblich gemalt; noch frischer und ansprechender wirken seine Skizzen nach der Natur. — Ed. Gärtner's Panorama von Berlin, eine sehr genaue Arbeit, hat, da das helle Kirchendach den Vordergrund machen muss, mehr ein perspectivisches als malerisches Interesse. In letzterer Hinsicht empfehlen sich seine zwei Prospecte von der Inowitz-Brücke aus" und die kleine recht gefällige Ansicht der Herkules-Brücke, nebst anderen kleineren Bildern, weit vortheilhafter. — Von panoramischem Interesse war auch ein Bild von Enslen jun., sauber in Wasserdeckfarben ausgeführt. — Prospekte verschiedener Art, theils aus unserer Nähe, theils jener der Donau, Moldau, Oder, trägt H. Hintze in heitern Farben vor, von dem wir auch einen Schüler, Graf Czapski, kennen lernten. — Von gefälliger Haltung ist Tautmann's „Ansicht von Breslau." Anderes dieser Classe von Ed. Lütke („Stettin"), Freyhoff („Potsdam"), Gregorovius („Danzig").

(Beschluss folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Aus den kürzlich erschienenen „Verhandlungen des Kunst-Vereins in Potsdam am 5. Juni 1836" lassen wir auszugsweise die nachstehenden Mittheilungen folgen: —

„Mit Beruhigung sehen wir auf das bisherige Bestehen des Kunstvereins zurück. Nicht ohne vielfache Besorgnisse trat derselbe ins Leben, da die Nähe Berlins, die Stellung und Ausbreitung des dortigen Vereins, so wie die vielen andern sich bildenden Kunstgesellschaften ein Emporkommen des unsrigen sehr zu beschränken schienen. Die wohlthuende Theilnahme der hochverehrten Einwohner rechtfertigte indess die Bildung desselben, und die bisherigen Erfolge haben dem Vertrauen entsprochen. Der Verein hat sich seit seiner Entstehung zwar allmälig, doch bedeutend und selbst in entfernten Städten ausgebreitet; er hat an Kräften zur Erreichung

seiner Zwecke mehr und mehr gewonnen und die Ueberzeugung erhalten, das vorgesteckte Ziel zum Theil erreicht zu haben. Dies ist ihm nur möglich gewesen durch die aufrichtige Theilnahme seiner Mitglieder, welche sich bei jeder Gelegenheit bekundete, und welche uns mit Zuversicht die Bitte aussprechen lässt, dass dieselben dem Vereine die Gewogenheit, wie bisher, erhalten und zur Realisirung seiner Zwecke mit gleicher Bereitwilligkeit mitwirken mögen.

Ein Verein von solcher Ausbreitung, wie der unsrige, hat leider in jedem Jahre das Ausscheiden von Mitgliedern zu beklagen, welches besonders durch die öftere Versetzung von Beamten veranlasst wird. Beim Beginn des Jahres zählten wir 417 Mitglieder mit 509 Actien; hiervon schieden 35 Mitglieder mit 43 Actien aus, so dass nur 382 Mitglieder und 466 Actien verblieben, und heute muss Nr. 259 wegen bis jetzt nicht erfolgter Zahlung zurückgestellt werden. Dagegen traten 133 Mitglieder mit 147 Actien hinzu; der Verein hat demnach 97 Mitglieder und 103 Actien mehr, als im vergangenen Jahre. 1834 schlossen wir mit 332 Mitgliedern, 434 Actien und einer Einnahme v. 777 Thlrn.; 1835 waren 417 Mitglieder, 509 Actien und 1018 Thlr. Einkommen; in diesem Jahre sind 514 Mitglieder mit 612 Actien, und die Einnahme beträgt 1224 Thlr.

Dem Beschlusse gemäss, haben wir die Mitgliedschaft der Kunstvereine unsers Vaterlandes erworben, welche nicht vorzugsweise locale Zwecke, wie z. B. die Bildung von Provinzial-Museen, zu erreichen streben. Es gewährt uns besonderes Vergnügen, anzeigen zu können, dass die Vereinigung der verschiedenen Kunstverbindungen immer inniger, die gegenseitige Theilnahme immer grösser, und dadurch die Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes mehr und mehr befördert wird. Die meisten Vereine sind auch dem unsrigen als Mitglieder beigetreten.

Statutenmässig wurde in diesem Jahre wiederum eine Kunst-Ausstellung eröffnet, wobei sich die bedeutende Zahl der Kunstwerke, welche Potsdam besitzt, deutlich herausstellte. Seit dem Jahre 1832 haben wir nur drei Ausstellungen veranstaltet, und diese grösstentheils durch Kunstgegenstände, welche sich im Besitze der hiesigen Einwohner befinden, zusammengestellt, so dass in diesem kurzen Zeitraum über 1200 Kunstwerke veröffentlicht sind.

Durch die Allerhöchste Gnade Sr. Maj. des Königs haben wir die diesjährige Ausstellung durch vorzügliche Gemälde, welche Höchstderselbe uns aus dem hiesigen Schlosse erlaubte, schmücken können. Die Huld und Gewogenheit Sr. K. H. des Kronprinzen hat uns in den Stand gesetzt, den Mitgliedern den Genuss zu verschaffen, das Meisterwerk der neueren Zeit, den Jeremias von Bendemann, hier in trefflicher Beleuchtung zu beschauen....

Unseren Bemühungen ist es gelungen, theils von den ausgestellten Gegenständen, theils auf anderen Wegen, mehrere gelungene Gemälde anzukaufen, welche heute verloost werden sollen. Es sind deren 21 für 1048 Thlr. ausgewählt worden, welche sich der gütigen Beurtheilung erfreuten. Ausserdem sind 6 Kupferstiche für 30½ Thlr. und 7 Lithographien für 26½ Thaler angekauft worden. Von dem Vereine zu Berlin haben wir einen Kupferstich: die Madonna nach Steinbrück, und aus Düsseldorf ebenfalls einen Kupferstich: die beiden Mädchen nach Bendemann, (welche einen Zuschuss von 2 Thalern nöthig machten,) und eine Lithographie: die Cherubinen nach Hildebrandt, erhalten, welche die heutigen Gewinne vermehren sollen, deren im Ganzen 37 sind. Die sechs Umrisse, welche wir vom Berliner Kunstvereine erhielten, werden zweien anderen Gewinnen beigefügt werden.

Im Jahre 1834 waren für 411 Thlr. 10 Gewinne, worunter 7 Oelgemälde; 1835 waren 31 Gewinne inclusive 17 Oelgemälde, wofür 874 Thlr. verausgabt wurden; in diesem Jahre sind 37 Gewinne, worunter 21 Oelgemälde, im Gesammtbetrage von 1113 Thlr.

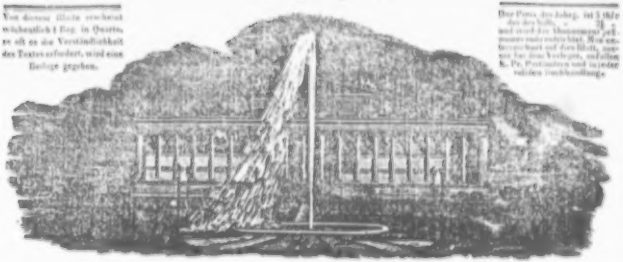
Auf den diesjährigen Ausstellungen, welche die verbundenen Kunstvereine zu Halberstadt, Halle, Magdeburg und Braunschweig veranstaltet haben, sind Kunstgegenstände zu einem Betrage von 18000 Thalern, theils von den Vereinen zur Verloosung, theils von Privaten angekauft worden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 50. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird ein Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. [illegible] und wird der Abonnement[illegible] pränumerando entrichtet. Man ca[illegible] darauf sich beim Verleger, sowie bei allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht

über die

Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 18. September 1836.)

Landschaft.

(Beschluss.)

Unter den Architektur-Bildern heben wir vor Allem ein paar kleine Stücke von der geistreichen Technik von Beyer's (in München) hervor. Noch ist mir an keinem grossen Bilde das Spiel des Lichtes auf räumigen Mauerflächen, in Winkeln und Einsichten, noch auch die Hereinnahme überragter Figuren, bestimmter in's Gefühl getreten als bei den kleinen dieses Künstlers, wie auch diesmal bei seiner „Einsicht in den Dom zu Chur“ und „dem Klosterhof mit München“, wo am Boden die grossen röthlichblauen Kalkköpfe mit dem Grunde gröblicher Winkle, voll Wahrheit zwanglos hingemalt, ergötzlich contrastiren. — Carl Hasenpflugs Architektur-Gemälde, zumal das grosse des Domes zu Cöln haben einen belehrenden Zweck und nehmen durch genaue Verfolgung der Glieder und Formen, das angesichts überdiess durch übertragte Reconstruction die Theilnahme in Anspruch. Im Gegentheil entwickelt, wie bekannt, Domenico Quaglio zu den seinen eine sehr geschickte materische Behandlung in der Gesammthaltung und Staffage; doch so, dass der Gedanke nahe liegt, es müsste ihm leicht sein, sie noch um ein Namhaftes besser zu machen. —

Das Verdienst der inneren Ansichten und Architekturstücke von J. C. Schultz (Danzig) würde, wenn sein Vortrag etwas weicher und luftreicher wäre, noch mehr empfunden werden. Es kann in diesem Fach noch Ed. Spranger mit Ansichten, dem Kloster Chorin entnommen, A. Conrad, dessen „Quirinskirche in Neuss“ einen erheblichen Fortschritt

gegen frühere Arbeiten des jungen Künstlers zeigt, und als ein gewandter Maler von Prospekten, Interieurs, landschaftlicher Architektur Fr. Wilh. Klose genannt werden. — „Der Mönch“ von Rühn darf der Umgebung wegen, in die er gesetzt ist, hier angereiht werden. Die Behandlung dieses und eines andern Bildes von dems., obgleich wir sie früher gesehenen mehr Gefallen finden, zeigt eine gute Breite, ein Echtheil der Schule. Mit Vergnügen sahen wir von seinem Meister Riechen jene Park-Partie auf der Ausstellung, wo der Schatten-Platz eines von hohen, dichten Bäumen umgebenen Bassins ein par Mädchen zum Baden einlädt, die nur von der hochbereinfallenden Sonne beleuchtet werden.

Noch sind wir einigen auswärtigen Landschaftern unsere Anerkennung schuldig. Wir hatten von Münchner Künstlern Gemälde von Sedelmeyer, J. Steingriebel, Philipp Heinel, dessen „Schneefirner an der Zugspitze bei Partenkirchen“ ein Bild von charaktervoller Zeichnung und einfachschöner Farbenwirkung ist. Von Rottmann durften wir uns einer kleinen Probe, einer skizzenartigen „Landschaft aus der Umgegend von Koriuth“ erfreuen: feinster Hügelduft, mit Lagen von niedrem Grün, vor der Meeresfläche im Grunde. Die reine Natürlichkeit des Ganzen und die leicht hingelegten Züge eines feinen Verständnisses erregen den vortheilhaftesten Begriff von diesem Meister. — Zu den abengenannten Niederländern haben wir ein geistreiches, lustiges Seestück von van den Blyke (Dortrecht) „Blick auf einen holländ. Hafen“ nachzutragen. — B. C. Koekkoek's grosse Winterlandschaft hat sich jedem eingeprägt. Die reinen Uebergänge eines klaren Himmels, der weiche Hellschimmer des Schnees, Eisglätte, und über starrenden Bäumen warme Tiefen können nicht schöner, nicht harmonischer gemalt werden. Auch sein kleines Bild „holländische Landschaft, durch die ein Wahlbach rieselt“ macht in der anmuthigen Oekonomie des Pinsels, dem Lichte, wie es ins Innere und über den Grund hinein sich verliert, denselben Meister kenntlich.

Im Viehstück waren uns Friedr. Simmler (in Rüdesheim), auch Chr. Graban (in Düsseldorf) durch frühere Proben empfohlen. Des letzteren „Schafe am Wasser“; „Heerde mit heimkehrendem Hirten“ sind wohlgerundete Gruppen, auch in der Beleuchtung von schöner Kraft. Was den kräftigen Ausdruck im Bau der Rinder betrifft, erscheint ihm Simmler wohl noch überlegen. Bei diesem hat ebenfalls das Landschaftliche, wenn auch nicht immer gleich gelungen, schöne Vorzüge. Was aus gutem Viehstücken recht tief ansprechen kann, ist diese Ruhe, dieses Glück, in einem so einfachen Verhältnisse zur Natur zu stehen, welches im nächsten Umgang und steter Wiederholung sich befriedigt. Und gerne mag wieder gegeben, dass Küche und Keller so poetisch nicht sind, als Waide und Hack. Solchen behaglichen Charakter finden wir meist bei Simmler recht glücklich. Seine „Mittagsruhe auf der Waide“, wo die gemächliche Lage des Hirtenknaben aus dem Gefühl des wohlen Habens bringt, seine „Abendlandschaft bei Cöln mit Schafen“, wo die Töne der Beleuchtung auf dem Vliess der harmlosen Thiere so vertraulich ruhen, bieten ein wahres Vergnügen und erhalten es durch tüchtigen Ausdruck. — In diesem Fach sehen wir auch den Münchner Künstler J. Wagner Reines seine früheren Leistungen, wenigstens die uns bekannt gewordenen, übertreffen. Grössere und kleinere Gemälde von ihm zeigen diesmal das ländliche Leben jener Wiederkäuer, die unser aller Existenz so wesentlich vermitteln, nicht im Freien, sondern in der Pflege, die ihnen menschliches Interesse angedeihen lässt, unter Dach, vor ihrer Raufe stehend, auf der Streu liegend. Durch eine ungezwungene Zusammenstellung, welche an der gleichartigen Reihe die Mannigfaltigkeit in Farbe, Wuchs, Alter in's Licht treten lässt, durch eine anspruchslos dargelegte Kenntniss der Formen und die einstimmige Behandlung in Localität und Beiwerk wird ein naiver Eindruck erreicht, der gute Studien und gesunde Auffassung voraussetzt. Wenn Aufführungen dieser Classe Lage nicht so speziell auf uns wirken können, wie Darstellungen menschlicher Handlung oder entwickelte Landschaften: so haben sie dafür den Vortheil, dass sie, aufgenommen in häusliche Räume, eine dauerhafte Beschaulichkeit, die sich mit den verschiedensten Stimmungen verträgt und das Vertrauliche gewohnter Umgebung erhält, mehr, als sinnschwere oder reizende Bilder behaupten können.

Unter den Pferdestücken war von Alb. Adam, ausser einer Stute mit ihrem Füllen im Stalle, interessant der arabische Schimmel von zwei schmukken Griechen dem Künstler in seinem Atelier vorgeführt, in Gegenwart seiner drei Söhne. Diese haben mit am Bilde gemalt, Franz den Vater, Benno ein paar hübsche Hunde. Die Thiere, entsprechend gezeichnet, macht auch eine angenehme Farbenwirkung. — Mehrere kleine Bilder von unserem Professor Franz Krüger sind in Licht und Körper, Bewegung und Gesammtton auf eine höchst lebendige Weise gegeben. Die „zwei Pferde“ mit dem Stallknecht in seiner rothen Livree machen einen eleganten Anblick, noch mehr die frischfarbentretende Erscheinung des „Cavaliers zu Pferde“; der „Abritt zur Jagd“ in dem Uebergang von Ruhe zur Bewegung und leichten Folge höherer Gestalten giebt einen gratiösen Anklang von vornehmem Wesen. Vortrefflich stehen einem die „beiden Gentlemen auf ihrem Spazierritt“ entgegen, und bei gleich charaktervoller Bewegung ergötzt „das unruhige Pferd“ durch tohumunistische Wahrheit. Der ältere Herr und erfahrene Reiter, der die Manöver seines knochenstarken Engländers, des unruhigen

Schimmels, kunstgerecht zu pariren weiss, bedarf doch einer anerkannten Kraftanwendung in den führenden Fäusten und verliert, zwar keineswegs den Sitz, aber doch den Hut, der bereits traulos sich entfernend in der Luft schwebt. Der junge Begleiter zu seiner Rechten auf einem tüchtig ausgegriffenen Traber blickt interessirt auf die Correction, wie sie abläuft. Das köstlich Momentane des Bildes, die Praxis des Reiters, das Gefühl von Kraft, Rhythmus und Gegenrhythmus, welchen dem Auge aus den motivirten Pferdebeinen entgegenkommt; nicht minder die feine Farbenwahl, der breite und treffende Nachdruck des Auftrags, Luft, Staub und Stimmung, hält alles zusammen, um die Charakteristik des kleinen accidentes mit Geist zu vollenden. Diese tüchtige Technik, die der Zeichnung Körper und der Färbung Mark zutheilt, wird auch in ihrem Einflusse bei den Schülern des Prof. Krüger, Edmund Rabe, Friedr. Handel, und, obwohl in minderem Grade C. Thomann, sichtbar. Rabe's Handhabung, durchaus lobenswerth, giebt auch den Pferden in seinen Compositionen, deren wir beim Militairstück gedenken werden, ein plastisches Licht. Handel's Pferdestücke, die mit Geschick behandelt sind, beurkunden Talent zur Charakteristik und löblichen Verbindung. Seine „Pferdeschwemme", dann der „Pferdemarkt", wo der gemüthsruhige Käufer mit praktischer Abweisung von dem Juden sich wegwendet, der die Jugend seines Kleppers an den Zähnen zu documentiren bemüht ist, dann „die Rennbahn", wo der Renner, nach Vollendung des Laufs, heiss und mit Schweiss bedeckt, verschiedene Umstehende interessirt, stellen sich bezeichnend und mit witzigem Ausdruck dar. Thomanns „Pferd vor dem Stalle" nach der Natur, ist noch etwas schüchtern, nicht frisch genug zusammengearbeitet, aber schon mit guter Beobachtung und einer sich applicirenden Hand. Noch gehören W. Ammon's Pferdestücke in bekannter Ausführung u. von Prof. Bürde genau gezeichnete „Pferde auf der Weide", nebst andern Thierstücken von demselben, hieher. — Die „Bulldogge" in farbigen Stiften von Handel, ganz entsprechend hingesetzt, und von gutem physiognomischen Charakter, mussten vergnügen. „Zwei Hunde auf der Fährte" (schwarz.) von C. Holm (München) sind in frischem Ausdrucke gemalt. Auch eine „Gruppe spielender Hunde" von Aug. Häppe, ein artiges Bild, enthält gute Beobachtungen; recht lebendige und natürliche Momente Wendel's Fuchs von Jagdhunden verfolgt; Ed. Grawert's „junge Füchse im Bau" ergötzliche Züge. — Desgleichen mehrere Jägerstücke von demselben, ein „Waidmann auf Entenjagd" von Holm; ein anderer „Entenjäger" von C. Wiegand (Düsseldorf), gute Figur; und angenehme kleine Jagdscenen von Julius Schulz. Sehr gut konnte man sich mit einer ganzen Reihe biblischer Momente aus dem Jägerleben, von C. Fr. Schulz unterhalten. Der „Abgang des Jägers zur Jagd", welcher an der Thür zurückblickt, indess das Töchterlein den Hund, der nicht mit soll, auf dem Stuhle hält; die traulichen „Rückkehr", „das Nachgraben", dann „die Sonntagsjäger" eingeschlafen; ein anderer auf der Schweinejagd, der bei Erscheinung des Ebers sein Heil im Klettern sucht, es angewandt auch diess ihm ist; Andere, deren Hund gegen zahme Gänse dilettirt — lauter gefällige Bilder. In demselben Kreise zeichnete sich „der erlegte Hirsch" von G. Zick aus, dessen naturtreue Darstellung mit einstimmiger Umgebung und malerischem Grunde gänzlig vereinigt ist. — Hier können sich die stillbenden Jagd-, Frucht-, Blumen- und Frühstücke anschliessen. Neben einem Jagd- und einem Frühstück von dem rühmlich bekannten Jac. Lehnen (Düsseldorf) sieht ich besonders sein „Vogelnest" hervor, dessen zartverwickelte Substanz und die drin verwahrten Eier allerliebst gemalt sind. — Wie unübertrefflich fein und auf rein die Fruchtstücke, wie delikat die Frühstücke von Joh. Wilh. Preyer (Düsseldorf) seien, hat auch diessmal sich wieder bestätigt. — Die Blumenstücke von Prof. Voelcker bleiben in gleichem Werthe. Noch muss Carl Seiffert, E. Leist mit Stillleben, Nachtmann (München) mit einem Blumenstück, Ad. Senff mit einem Feldblumen-Kork, ferner von hier Emil Schartmann und Edmund Schultz, gewandt in Bl. und Fruchtstücken, J. Mugen, F. W. Voelcker und zum Beweise, dass es dieser Pathie nicht an Freunden fehlt, W. Happe, C. Petitjean, Ernst Sager, P. Schmaltz, Schwab, die Damen: Friede. Meinert, Louise Müller, Amalie Wilmanns angeführt werden.

„Schlachten" sind uns diessmal (kleine Schermützel von de Haux ausgenommen) nur zwei geliefert worden, von welchen die eine erst beginnt, die andere eben endet — jene, die denkwürdige Schlacht bei Mühlberg im J. 1546 von Prof. Kahle, durch die historischen Portraits Carls des V., Ferdinands von Ungarn, Mauritzens von Sachsen, und des Herzogs von Alba interessant. — Diese, aus näherer Erinnerung, „Schluss-Scene der Schlacht bei Paris, 1814", ein grosser, figurenreiches Bild von L. Elsholz. Da dieses sehr fleissig ausgeführte Gemälde an mehreren Stellen stark eingegangen war, konnten die Farbentöne noch nicht die Wirkung machen, die sie wieder bekommen werden. Die Composition aber sprach sich hinreichend aus. Es ist der Moment, wo die Preuss. Jäger bereits den Montmartre erstürmt, das dort aufgestellte Geschütz genommen und rasch gegen die Stadt gewendet haben. In dieser Direction erblicken wir es hier auf der Höhe, welche die darunter sichtbare Stadt beherrscht, neben bei den Kanonen die Sieger, und, aus näher, hinter ihnen Verwundete und Gefangene, welchen sie abgenommen sind. Von der linken Bildseite reiten die Ma-

jestäten von Preussen und Russland mit Suite heran; aus der Mitte den Hügel herauf, bereits salutirend die Detachirten der Stadt mit der Capitulation. Dieser Vorgang ist in überschauliche Massen natürlich geordnet; die Umgebung naturtreu und Erscheinung der Truppen genau genommen; die Bewegung so, wie sie dem Moment ankommt, in's Einzelne bestimmt und von tüchtiger Zeichnung. Dabei bemerkt man ausdrucksvolle Motive. So der verwundete Franzose, ein alter gedienter Soldat, der in der Seite des Vordergrundes sitzt und sich, indem er hört, was und wie es gekommen, unmuthsvoll wendet. Dann der Geschosnabel, in einer Gruppe ganz vorn, der wohl heut zum erstenmal Pulver gerochen hat, und jetzt, unberührt vom Ausgang des Kampfes und der allgemeinen Katastrophe, mit dem dummdreisten Interesse eines Residenzjungen den Hals reckt und die neugierigen Blicke auf die nahenden Herrschaften richtet. Wie gut bezeichnen schon diese beiden Figuren die entgegengesetzten Züge im Charakter des damaligen Paris. Und ihre Erscheinung ist sehr wohl verstanden, von einer wahren Persönlichkeit, die sich zu fühlen giebt und von selbst entwickelt. Wegen solcher Angemessenheit der Vorstellung überhaupt wird das solide Werk immer seinen Werth behalten. — Mehrere kleine **Militair-Genres**, ebenfalls von **Elsholz**, konnten durch das Harmlose der Situation, Schilderung und Humor der Attitüden, erheitern. — Andere Militairstücke waren durch neuere Kriegsübungen hervorgerufen. So das umfassende Stück von **C. Rechlin** „Einweihung der Alexandersäule in Petersburg", wo der Ueberblick über die lange Perspektive anrückender Massen und die Dekoration durch colossale Gebäude einen entsprechenden Eindruck macht. Verwandter Art seine „Parade bei Kalisch"a In mehreren anderen Genrebildern desselben Maler. findet man artige Gedanken, gutgefasste Bewegungen und Gruppen. mit Praxis vorgetragen. — **G. Schwarz** hat ein lebendiges Auge und eine gefällige Darstellung. Diess beweist seine „Parade am Kreuzberg" vor den französischen Prinzen K.K. H.H.; sein „Russischer Zapfenstreich zu Kalisch" mit glücklichgewählem Standpunkt und sein „Einmarsch der Pr. Garden in's Lager bei Kalisch", wo besonders das Hervorsprengen der Suite in der Schwenkung den Hügel herab, recht lebhaft und den Sinn überraschend gelungen ist. — Andere militairische Momente, mit Kenntniss von **E. Rieck**. — Vorzügliche Bilder dieser Parthie sind die Compositionen von **Edmund Rabe**. Die „Husaren auf dem Marsche", wie hier der Wagen eben über den Sattel des Weges geht und gleich abwärts in's Bild hineinrollen wird. Figuren und Gegend — ist alles so zwanglos und bestimmt in den Blick gelegt, dass man sich in den Zug und die ländliche Situation unmittelbar versetzt fühlt und mit Vergnügen dabei weilt. Das grössere Gemälde, „ein Transport Rekruten vor dem Thor eines Städtchens, von Uhlanen geführt, in Gegenwart Emeritirter". Höchst anschaulich giebt sich hier der gedrängte, obzwar noch nicht in Marschordnung, harrende Trupp und die offnere Gruppe daneben, höchst wahr und mannichfaltig die plastische Charakteristik der verschiedenen Burschen, die da noch frühstücken, Pfeifen stopfen, sitzen und stehen in Stellungen und Haltungen, welche die Linien verschiedener Gewerbe und Lebensweisen und noch keine Spur jener Normal-Gehabung offenbaren, die an ihren Führern erscheint.

(Beschluss folgt.)

Zwei Urkunden über ältere Kunstwerke.

Vom Premier-Lieutenant Becker in Münster.

Für die Geschichte der deutschen Kunst erscheint die Mittheilung der hier folgenden Urkunden nicht unerheblich, indem sie die Bedingungen enthalten, unter welchen die älteren Künstler ihre Werke unternahmen, so wie die Versprechungen, welche gegenseitig geleistet wurden, um jeden Theil sicher zu stellen und die Vollendung des Werks, ohne Aufenthalt, herbei zu führen. Die als Zahlung bedungenen Summen gewähren überdies, in Hinsicht auf die jetzige Zeit, um so mehr einen charakteristischen Maasstab, als die in Rede stehenden Kunstwerke noch existiren.

A. Der sogenannte Patrocluskasten, im Dom zu Soest, gefertigt durch den Goldschmied Rigefrid.

Durch eine Urkunde*) vom Jahre 1311, am Himmelfahrtstage, beschloss das Capitel des Patroclusstiftes zu Soest, dass, nachdem der Kasten (cap-a), welcher die Gebeine des h. Patroclus enthielt, Altershalben zerbrochen und zum Umhertragen nicht mehr tauglich sei**), ein neuer Kasten gefertigt und mit Gold, Silber, Edelsteinen verziert werden solle. Zugleich machte sich das Capitel verbindlich, diejenigen fünf Mark, welche jedes Mitglied, gewohnter Weise, zum Kirchenschmuck zu erlegen gehalten ist, zu dem neuen Kunstwerk zu verwenden. Zwei Jahre

*) Diese, so wie die nächst folgende Urkunde, befindet sich im Königlichen Archiv zu Münster.

**) Der hier erwähnte ältere Kasten war im Jahre 954 mit den Gebeinen des h. Patroclus, der Kirche zu Soest, vom Erzbischof Bruno I. von Cöln, Sohn König Heinrich's I., geschenkt worden.

nach diesem Beschluss ward folgender Vertrag abgeschlossen:

„Nos Everhardus et Theodericus dicti de Lacu praesentibus litteris publice protestamur, quod venerabiles viri Decanus et Capitulum Ecclesiae Sosatiensis, super capsa beati Patroclí facienda, de nostro consilio cum Rigefrido aurifabro, consanguineo nostro, in hunc modum concordarunt, primo videlicet ipsi domini eidem Rigefrido argentum purum et examinatum assignabunt ad opus ipsius capsae consumandum, et ipse immediate argento habito operari in ipsa capsa incipiet, et ab eis pro qualibet Marca puri argenti in ymagines vel in alias formas necessarias ad ipsam capsam fabricandas, accipiet quindecim solidos in Sosato usuales pro mercede et nihilominus omnia fabricata auro ipsorum Dominorum loco et tempore deaurabit, quandocunque vero una, duae, tres, quatuor vel quinque marcae argenti puri ad opus capsae praedictae in formas albas fuerint transmutatae, domini praefati Rigefrido praedicto unam Marcam Sosati legalem de qualibet Marca dabunt pro mercede. Tres vero Solidi de qualibet marca residui manebunt apud Dominos praedictos, quousque fabricata fuerint integraliter deaurata, bona computatione reservandi et horum trium Solidorum summam, in quantum se extendit, pro qualibet marca extunc eidem Rigefrido persolvent expedite, altra vero hujusmodi precium idem Rigefridus nihil amplius requirere poterit aut debebit ad ipsis dominis, nisi ipsi proprio motu aliquam sibi curialitatem duxerint faciendum. In quorum omnium testimonium et observantiam pro ipso Rigefrido nostra Sigilla duximus praesentibus apponenda. Datum anno domini M° CCC° XIII° in die beatae Margaretae virginis."

Uebersetzung.

Wir Eberhard und Theoderich, genannt vom Laach, bezeugen öffentlich durch diesen Brief, dass die ehrwürdigen Männer und Herrn, der Decknat und das Capitel zu Soest, wegen Fertigung eines Kastens für den seeligen Patroclus, auf unsern Rath, mit Rigefrid unserm Blutsverwandten, in folgender Weise übereingekommen sind. Gedachte Herrn überweisen nemlich dem Rigefrid das zur Fertigung des Kastens erforderliche reine und geprüfte Silber, nach dessen Empfang derselbe das Werk sofort anfangen wird. Für die Verarbeitung jeglicher Mark fein Silbers, es diene zu den erforderlichen Bildwerken oder zu andern nöthigen Formen des Kastens, erhält derselbe 15 Sosatische Schillinge als Lohn, einschliesslich der zu seiner Zeit vorzunehmenden Vergoldung des Werks, mittelst ihm ebenfalls von den Herren zu verabfolgenden Goldes. Sobald nun eine, zwei, drei, vier oder fünf Mark fein Silbers zu den Gebilden des erwähnten Kastens verarbeitet sind, werden vorgedachte Herren dem Rigefrid, für jede verbrauchte Mark Silbers, eine Mark Soestisch*) als Lohn gehen; indessen sollen 3 Schillinge von jeglicher Mark so lange in Verwahrung der Herren zurückbleiben, bis das Werk gänzlich vergoldet sein wird, worauf dieser, von 3 Schillingen auf jede Mark gebildete Abzug nach seinem Belauf, mit Vorbehalt gebüriger Berechnung, dem Rigefrid sofort ausgezahlt werden soll. Der letztere soll weiter nichts zu fordern haben, noch die Herrn ihm schuldig sein, ausser dem, was diese ihm als ein freiwilliges Geschenk zuerkennen möchten. Zur Urkund dieses und zur Richtschnur für den Rigefrid, haben wir unsere Siegel beigefügt. Gegeben im Jahre des Herrn 1313, am Tage der h. Jungfrau Margareta. —

Der nach diesem Vertrage von Rigefrid gefertigte Kasten, obgleich vielfach beschädigt, ist noch im Dom zu Soest vorhanden. Derselbe ist von Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen, etwa 6 Fuss lang und halb so hoch. Die Grundform ist ein längliches Viereck, mit, an den langen Seiten, stark hervortretenden Risalits. Das Ganze ist in Form einer altdeutschen Kirche und mit einem Dache versehen. Jede Langseite hat sechs Nischen im Spitzbogenstyl. In diesen stehen, kräftig getrieben, die silbernen Bilder der zwölf Apostel. In den Giebelseiten, sowie in den zwei Risalits der Langseiten, sind grössere Nischen angebracht, worin man die Statuen Christi, Mariens, Patroclus und eines Bischofs, wahrscheinlich des Erzbischofes Bruno I. von Cöln, sieht. Kleinere Figuren, zum Theil zerstört, schmücken die Giebelwände.

Dieses überaus zierliche Kunstwerk, in reinem altdeutschen Style, verdiente sorgfältig wiederhergestellt und bewahrt zu werden.

B. Die Gemälde des Bartholomäus de Bruyn aus Cöln, auf dem Hochaltar der Kirche zu Xanten.

Ueber diesen trefflichen Künstler, welcher sich den grossen Malern des 16. Jahrhunderts würdig anreihet, haben sich beinahe keine Nachrichten erhal-

*) Eine Mark Soestisch scheint hienach 12 Schillinge betragen zu haben.

ten. Die ältern Künstler-Biographen erwähnen seiner gar nicht und neuen Forschern scheint es nicht gelungen zu sein, diese Lücke in der deutschen Kunstgeschichte zu ergänzen. Wenn derselbe im Stuttgarter Kunstblatt vom Jahre 1824, No. 44, bei Beurtheilung der Strixnerschen Lithographieen, nach Gemälden aus der Boisserée'schen Sammlung, und in Naglers Künstlerlexicon, Th. II. S. 180, ein Schüler Hemskerks, (geb. 1498, gest. 1574), genannt wird, so stimmt diese Angabe nicht wohl mit seinem Alter überein; indem de Bruyn, wie aus folgendem hervorgehet, wahrscheinlich nicht später als Hemskerk geboren sein kann.

Gleich seinen Zeitgenossen, dem Mabuse, Bernhard van Orley u. a. verliess er die, von den ältern deutschen und niederländischen Malern befolgte strengere Richtung der Kunst und suchte sich nach italienischen Meistern zu bilden, wobei er jedoch die Geschmacklosigkeit und das manierirte Wesen eines Hemskerk glücklich vermied. Als Bildnissmaler hat er durch seine naturtreuen Darstellungen höchst Ausgezeichnetes geleistet.

Das älteste mir bekannt gewordene Gemälde de Bruyns, stellt das Bildniss einer Frau in mittleren Jahren dar. Auf der Rückseite ist ein sogenanntes Memento Mori, wonach sich vermuthen lässt, dass dasselbe ehedem das Gegenstück eines zweiten, wahrscheinlich männlichen Bildnisses, von gleicher Grösse ausgemacht und zum Verschliessen eingerichtet gewesen sei. Dasselbe trägt die Jahreszahl 1524. Die Technik dieses trefflichen Bildnisses zeigt einen bereits ausgebildeten Künstler, welcher mit grosser Sicherheit auftritt. Da bereits im Jahre 1529 das reiche Capitel von St. Victor in Xanten demselben die Fertigung bedeutender Gemälde für den Hochaltar gerade in einer Zeit überträgt, als in Deutschland und in den nahe gelegenen Niederlanden so viele ausgezeichnete Maler blüheten, so muss de Bruyn wohl damals schon in einem grossen Ruf gestanden haben, wofür überdiess auch der nicht unbedeutende Preis von 300 Goldgulden spricht, welcher bei Ablieferung der Gemälde im Jahre 1536, zufolge einer eigenhändigen Quittung des Malers, mit der Unterschrift: Bartholomeus de Bruyn, sogar um 100 Goldgulden erhöhet wurde.

Der dieserhalb abgeschlossene Vertrag befindet sich im Kirchen-Archiv zu Xanten und lautet, wie folgt:

„To weten dat die werdighe Here von dat Capittel der Kerken tot Xanten met dem ersamen Meister Bartholomeus Bruyn Meelre Burger tot Cölne, „guetlick averkomen und verdragen syn in maneren „hier nae beschreven. Item soll genennt Meister „Bartholomäus die Back mit tween floegelen to „beiden syden mette tabernakellen ind voeth nae „einem Exemplar den Herre vand Capittel ind oen „gegeven binnen ind büeten bemaelen, stoffieren ind „vergulden als sich billicks sülk werkeyth ind gebuert, ind darete allen moegelick arbeidt ind vlyth „kieren ind doen, dat sülks künstlich in waill gemaeckt mag warüen, waer by godt allmechtig to vermuten ind die Patroue geert ind de Kerk des dank „saegen hebben ind syn werk ungeschant blieven moegen, als die Herre vand Capittel oen genzlick tovertrouwen ind heimgeven, ind inde alreneisten dem „altair soll Hy maeken thoe rechter Hand inde groyffsten Park, ecce Homo ind inde daer by wesende „toreyunge der Passien uns lieven Heren, ind inde „linkhen syden inde groitzten Park die Vereysenisse „ind inde kleinen wes dair by koimpt ind gehoet. „Vort inde mydelsten floegellen ther rechte syden „die legenda sent Victoers ind synre gesellschaip ind „ter linkhre die legenda sent Heleuen ind wes darby „behoit ind voert baeven upde taeffellen wyth op „schwart ther rechtere Hand sent Victor unse lieve „Vrouwe mitzen ind sent Gereon, ind ther andern „syden Sylvester, Helena mydsen Constantinus, mit „allet myt oen wapen, tegkenen als sich eyscht ind „behoert, oik mede ist bekaldt ind befürwert, dat „Meister Bartholomeus ein sünderlick upsehen heben „sall dat die Back metten floegellen ind voeth van „Meister Wilhem aingenommen van gueden droegen „Hold waill gemaickt ind van yeeren gehengen op „der Herren vande Cappittels koist waill verwairt „warde wair durch die Herren vande Capittel des tot „gheine schaede bliven moege, ind als dilselve werk „bereit gemaickt ist soll Hy mitsamp meister Wilhem den seyveller dat vorste: werk teamen inde „schippleveren, op oen kost anxt ind arbeidt, ind „sullen byde mette schip alsdan to Sancten vaeren op der Herren vande cappittels kost in de taeffeln „aldair aladan in eyn anderen setten upheven ind „ordiniren helpen, voer welken vorsch: Arbeyt ind „kost die vorsch: Heren Meister Bartholomäus sente „victoers mysse neystkommend vyftich golde Gülden, „ind Paeschen neist volgen wederumb vyftich golde

„Gülden tot gueder Rekenschap geven, ind als Hy „dat werk gelevert heft sullen die Herren oen da„rto noch vierhondert guede golde gulden eyns ge„ven, maick die summa tsamen vyfhondert golde „gulden den golde gulden met ene Joachims daelre „dry dicke Pennige ind ein alb off acht ind twintich „Rader Albe to moegen betaelen, ind dartoe sullen „die Hern oen vur oen ind syne Huysfrowen tot „eirre frintschappen ind guns schenken thien Ellen „guetz Doecks illick tot einen tabberdt van gueden „Laicken, up dat Hy oick to vlietiger ind guete Ar„beit dair anne kieren sall sonde arglist Uirkondt der „waircheit ist deser Cedulen twee alleens haldende „durch A. B. C. D. E. F. gesneden der die Herrn „vonde Capittel ein, ind Meister Bartholomeus die „ander heben. geschiet ind verdinght to Xanten up „dienstach nae dem sonnendach jubilate anno MDXXIX.

Die, diesem Vertrage zufolge, ausgeführten Gemälde, befinden sich noch wohlerhalten auf dem Hauptaltare der Kirche in Xanten und bestehen aus vier, auf beiden Seiten mit Gemälden versehenen Flügeln, von 7′ 9″ Höhe und 5′ 4″ Breite, ohne eigentliches Mittelbild. Beim Verschliessen des Altars werden an jeder Seite desselben zwei Flügel übereinander gelegt. Die alsdann sichtbaren zwei Gemälde stellen, rechts, den Kaiser Constantin mit seiner Mutter Helena und den Pabst Sylvester, links, Gereon, Maria und Victor, in Lebensgrösse dar. Werden die äussern Flügel geöffnet, so erblickt man vier Hauptdarstellungen. Die beiden rechts befindlichen Gemälde enthalten mehrere Momente aus dem Leben der Kaiserin Helena, deren Bekehrung und Abschied vom Pabst Sylvester, die Auffindung des Kreuzes Christi, die Erbauung einer Kirche u. a. Die Tafeln links stellen das Martertum der thebäischen Legion, unter dem Kaiser Maximian, welcher im J. 286 n. C. den h. Victor nebst 360 Gefährten, die sich zum Christenthum bekannten, bei Xanten hinrichten liess. Im Hintergrunde ist die jetzige Kirche zu Xanten mit einem Theile der Stadt sichtbar. Nach Oeffnung der innern Flügel, wodurch die zuletzt erwähnten Gemälde gänzlich bedeckt werden, erblickt man auf den Rückseiten der innern Flügel mehrere Scenen aus dem Leiden Christi. Rechts die Auferstehung, und links einen Ecce homo als Hauptdarstellungen. Die Stelle, welche gewöhnlich ein Mittelbild, von doppelter Breite der Flügel, einnimmt, wird hier zur Aufstellung von Reliquien benutzt. In der Mitte dieses Raumes befinden sich drei 1½ Fuss hohe Gemälde: eine Maria mit dem Kinde, in der Art des Mabuse, und zwei Bischöfe, aus der altcölnischen Schule.

Ausser diesem Hauptwerke de Bruyns, befinden sich mehrere seiner ausgezeichneten Gemälde in der ehemals Boisserée'schen Sammlung, worunter die Darstellung der Heilung eines Besessenen durch den h. Ewald, eine Kreuzesabnahme mit den h. h. Gereon und Stephan als Seitenstücken, die h. h. Johannes der Evangelist und Catharina und das Bildniss eines cölnischen Gelehrten, die bemerkenswerthesten sind. Acht bis zehn kleinere Gemälde, meistens Bildnisse sieht man in der Wallraffschen Sammlung in Cöln. Ein grosses reich componirtes Bild befindet sich in der Lyversbergschen Sammlung, ebenfalls in Cöln. Dasselbe stellt eine Allegorie auf die drei Stände der Menschen dar. Der Lehrstand, mit der Inschrift: Supplex ora, ist durch die h. Ambrosius, Petrus, Paulus, Hieronymus u. a.; der Wehrstand, mit der Inschrift: Tu protege, durch Carl d. G., die h. h. Mauritius, Georg u. a. und der Nährstand, mit der Inschrift: Tuque labora, durch zwei im Felde arbeitende Bauern repräsentirt. In dem Catalog dieser Sammlung wird der Meister des Bildes, als in Xanten geboren, irrthümlich angegeben. Eine Anzahl Bildnisse ist in verschiedenen Sammlungen in den Rheingegenden verstreut.

Der grössere Theil der hier erwähnten Werke, mit den Jahreszahlen ihrer Entstehung bezeichnet, ist nach 1530 gemalt. Einsender besitzt, ausser zwei kleinen Bildnissen, einen cölnischen Bürgermeister und dessen Gemahlin darstellend, eines der letzten Gemälde de Bruyns. Es ist ein Doppelbild, zum Verschliessen eingerichtet, und stellt auf der einen Tafel den in Gladbach bei Cöln geborenen Peter Ulner, Abt des Klosters Bergen bei Magdeburg dar, welcher daselbst die Reformation einführte und die Klosterschule stiftete. Derselbe ist in betender Stellung nach der rechten Tafel gewendet, worauf ein kreuztragender Christus, in Halbfigur, dargestellt ist. Auf dem Fussgestell einer Säule, hinter dem Abte, befindet sich die Inschrift: Anno Dni 1560. Aetatis 37. und weiter unten: BARTHOLOMEO BRVN FECIT. Ausser diesem ist kein mit des Meisters Namen bezeichnetes Gemälde bekannt. Die italienische Endung des Vornamens deutet vielleicht auf einen frühern Aufenthalt in Italien, welches Land

de Bruyn, gleich vielen seiner Zeit und Kunstgenossen, besucht hat.

Das Geburts- und Sterbejahr de Bruyns ist eben so wenig, wie sein Geburtsort, bekannt. Da derselbe, nach den auf seinen Gemälden befindlichen Jahreszahlen, von 1524 bis 1560 als Künstler thätig gewesen ist, so scheint er um 1500 geboren zu sein und hat mithin ein ziemlich hohes Alter erreicht. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass die Familie de Bruyns aus den Niederlanden stammte und sich in Cöln niederliess. Unter mehreren daselbst wohnhaften Künstlern gleichen Namens*), oder deren Namen in das hochdeutsche Brun und Braun übergegangen sind, finden sich bei näherer Forschung vielleicht Brüder oder Söhne unseres Meisters.

Stahlstich.

Amen dico vobis etc. — Leon. da Vinci pinxit. Fr. Wagner sculpsit.

Der Streit über die Zweckmässigkeit des Stahlstiches und über seine Anwendbarkeit zur Ausführung von Kunstwerken höheren Ranges, — der u. a. auch in diesen Blättern bereits von Seiten Sachkundiger verhandelt worden ist, — dürfte, um zu einer genügenden Lösung zu gelangen, den thätigen Versuchen der ausübenden Künstler überlassen bleiben. Unsere Zeit, die an technischen Verdiensten so mannigfacher Art reich ist, wird hoffentlich auch hier in Kurzem die Proben vorlegen, aus denen es ersichtlich sein muss, ob der Stahl eine grossartig freie, vollendete Formenbildung von Seiten des Stechers zulässt, oder ob er nur, wie bisher, zu eleganten Almanach-Bildern und etwa zur Hervorbringung landschaftlicher Effekte brauchbar sei. Bedeutende Unternehmungen im Bereiche des Stahlstiches sind uns für die nächste Zukunft verheissen: das oben angeführte Blatt ist als ein Vorläufer derselben zu betrachten. Es enthält die Gestalt des Heilandes aus Leonardo da Vinci's Abendmahl, nach Morghen's Stich ausgeführt und zeichnet sich in der That durch eine lebendige Führung der Linien vortheilhaft aus. Die Taillen bewegen und schwingen sich mit Leichtigkeit nach dem Gesetz der darzustellenden Formen, so dass wir hier ein Beispiel jener höheren Richtung der bildlichen Darstellung im Stiche, die den malerischen Effekt des Ganzen mit geistreicher Modellirung verbindet, vor uns sehen. Freilich ist es nur Copie, nur Nachbildung einer schon vorgearbeiteten Anordnung; aber wenn der Stahlstecher überhaupt einer solchen mit Freiheit zu folgen vermochte, so scheint die Voraussetzung, dass wenigstens das Material des Stoffes ihm bei selbständigen Arbeiten kein Hinderniss sein werde, nicht unbegründet zu sein. Somit gewährt dies Blatt demjenigen, der sich für die technischen Fortschritte der Kunst interessirt, ebensowohl eine lehrreiche Betrachtung, wie es im Allgemeinen als ein trefflicher Zimmerschmuck zu empfehlen ist.

*) Abraham de Bruyn, Maler und Kupferstecher, geb. zu Antwerpen um 1538, starb zu Cöln in hohem Alter. Georg Brun, welcher mit Hogenberg die Platten zu dem in Cöln, in den Jahren 1572 — 1618 erschienenen Theatrum urbium stach. Franz Brun, welcher die kleine Passion nach Dürer und viele andere Blätter copirte, und Augustin Braun, Maler, welcher gegen Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte. Alle waren in Cöln wohnhaft.

Berichtigung.

In dem Aufsatze des Hrn. Prof. Schildener in No. 48 des Museums hat sich, ohne Schuld des Redacteurs, eine Reihe von, zum Theil sinnstörenden Druckfehlern eingeschlichen, von denen man die schlimmsten den geneigten Leser zu verbessern bittet:

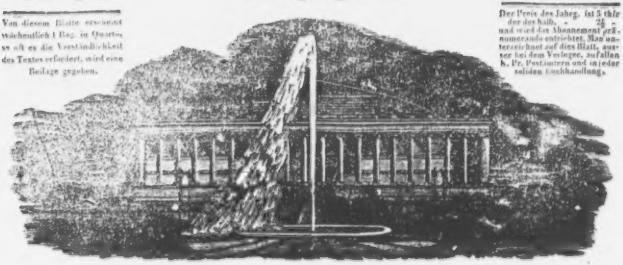
S. 383, Sp. 1. Z. 13 v. u. liess: Suanevelt st. Suenevelt.
— — - 12 v. u. „ No. statt und.
— — - 8 v. u. „ indess will ich dabei versuchen, einige allgemeinere Ideen
— Sp. 2. - 6 v. o. „ fassen statt suchen — und diese statt die.
— — - 21 v. o. hinter: wie, fehlt an.
— — - 10 v. u. liess: landschaftliche st. leidenschaftliche.
S. 384, Sp. 1. Z. 9 v. o. „ Suanevelt st. Suenevelt.
— — - 23 v. o. „ hereinbricht st. hineinbricht.
— Sp. 2. - 5 v. o. „ durchschauern statt durchschauen.
— — - 8 v. o. „ andre statt eine.
— — - 13 v. o. „ nach statt noch.
— — - 21 v. o. „ Halblichte statt Gelblichte.
— — - 25 v. o. „ Scene statt Sonne.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 51. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der der halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht

über die

Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 18. September 1836.)

Genre.

(Beschluss.)

Der sichere Verstand des Ganzen und das prägnante Leben der einzelnen Figuren und Mienen empfehlen das Bild auf's beste. Auch die Technik des Pinsels ist nachdrücklich und angenehm. Sie bewährt sich auch, wie hier an den Figuren, nicht minder an einem landschaftlichen Bild von Rabe: „die zerstörte Kirche." Das Gemäuer in Luft und Licht ist von trefflicher Breite. Eine ganz lustige Novellen-Episode ist endlich das Bildchen desselben begabten jungen Künstlers: „ein Bettelmönch". Glühend von der Hitze des Rittes richtet sich der embonpointirte Kuttenmann auf seinem angehaltenen Esel in die Höhe, um in den Zweigen eines aus dem Garten überreichenden Fruchtbaumes die hochgehängte Erfrischung zu erlangen. Zwei Kinderköpfe über die Gartenmauer hervorgestreckt, sehen mit Antheil zu. Der Witz tritt, ohne Uebertreibung, heiter entgegen.

Indem wir so auf das Genre zurückgekommen sind, in welches erst einige Streifzüge von der Historie aus gemacht wurden, haben wir noch mancherlei nachzuholen. Was das edlere Genre betrifft, so ist gegen Ende der Ausstellung noch ein schönes Gemälde, dahin gehörig von Adolph Schrödter angekommen; ihr ich nicht, dasselbe, welches der Catalog „Abendsonne" nennt. In einem Schlosszimmer mit bemaltem Bogenfenster und Aussicht lehnt, sich, dem Lichte zugekehrt, ein würdiger Greis mit weissem Bart und unbedecktem Scheitel, sitzend in den Sessel zurück, während seine gefalteten Hände in den Schoos herabgelassen sind und schönes Abend-

licht das noch ungebeugte Haupt und die Züge eines Angesichtes beleuchtet, auf dem noch die belebenden Spuren einer ernstbewegten Rede sichtbar sind. Es ist ein Moment frommer Erhebung, mit welcher der Greis dem scheidenden Tage nachblickt. An seine Seite, gegen uns, schmiegt sitzend ein Kind, ein Mädchen sich an; der Glanz seines Kleides ist von dem hereinleuchtenden Abend gehöht. Auf der andern Seite des Alten steht, über ihm en face gesehen, bei dem Fenster mit dem Rücken angelehnt, ein junger Mensch im Halbschatten, dessen Aufmerksamkeit auch, mit leichter Neigung des Hauptes, von der Bewegung des Greises gefesselt ist. Die Empfindung des Ganzen ist vorzüglich durch die Beleuchtung bedingt, die in ihrer schönen Wärme und blühenden Tiefe den Eindruck der einfachen, in Gewandung romantischen Gruppe zu einem lyrischen Wohlklange hebt. — Wir sahen sonst Schrödter's Phantasie mehr von der humoristischen Seite. Allein eine innere Essenz von Empfindsamkeit ist immer im Humor enthalten, und so ist hier die Schrödter'sche auch einmal für sich herausgetreten und erscheint als anmuthige Blume in milder Lauterkeit. Scherze jenes komischen Humors hatten wir schon früher im Salon und sonst vor Augen. So die Köpfe der nahen Wandnachbarn, Schneider und Schuster, streitend durch die Fenster einander entgegengestreckt wegen der Dissonanzen scheint es, welche die Vögel der Beiden vor ihren Fenstern sich wechselseitig verursachen. Dann die „Uckermärkischen Bauern," ein Gänsehirt im Gespräch mit einem des Weges vorbeigehenden Paare. Die Gruppe, etwas leichtfertig gemalt, enthält doch einige ächt Schrödter'sche Linien. — In dieser humoristischen Malerei, die dabei doch das prosaisch-Moderne zu vermeiden weiss, haben wir auch Rudolph Jordan zu rühmen. Die kleinen Bildchen von ihm wiegen sich zwischen idyllischer Poesie und komischem Witz, bald diesem, bald jener mehr zugeneigt. So kann man „die vergessenen Stiefel" nicht sehen, ohne herzlich zu lachen. In der Entfernung, am Stapel im Grunde, steht der Vater, der schon zu lange hat warten müssen, herüberdrohend. Da vorne, wie ein ziehendes Pferd, die grossen Stiefel hinter sich schleifend, drängt sich der kleine Junge vorwärts, obwohl das Ziel, auf welches einmal losgesteuert werden muss, für ihn nicht eben lachend ist. Der Kampf in Augen und Lippen des Knaben ist rührend und lächerlich zugleich. Unbeachtet von ihm, wendet im Mitgehen die kleine Schwester, mit einem Schritt vorwärts, ihr Gesicht unter das seine, neugierig, ihm seine Verfassung und Erwartung abzulauschen. — Ebenso niedlich und von behaglicher Ruhe ist das Bildchen, wo die zwei jungen Leute nebeneinander vom Geländer niederblicken. Schon von einer ernsteren, aber ansprechenden Sentimentalität der „Abend auf Helgoland," wo auf der Terrasse der alte Fischer mit seiner Tochter, hinausblickend, sitzt. Nun haben wir aber dasselbe Talent auch in der Darstellung des Ernsten, Herzergreifenden kennen gelernt. Die Lootsen sind ein Bild, wie deren überall nicht oft erfunden werden, kernhaft, gefühlt, einfach durch sich redend. Von den Sandhügeln der Küste vorn sehen wir nach dem Grunde hin auf das Meer hinein da und dort Lootsen durch ihre Fernröhre spähen, ob sie über dem Wasser etwas gewahren mögen, was der schwere Sturm übrig gelassen, dessen wilde Unruhe in den verwühlten Dünen des Strandes verzeichnet ist. Andere nähern sich von der Seite neugierig und eilig der Gruppe vorn. Hier stehen Zurückgekehrte, Zeugen entvergangener Schreckuisse vor einer sitzenden Frau und Theilnehmenden, die dicht hinter ihr stehen. Von den berichtenden Zeugen führt nur der Eine die Rede; der Andere, ein junger schlanker Bursch, steht mit niedergekehrtem Gesicht, die Hände vorn am Leibe herab zusammengeschlossen, in bitterer Betrachtung eines Unglücks, wovon er herkommt und welches ihn wahrscheinlich noch persönlicher berührt, als seinen erzählenden Gefährten. Dieser, wie er gespreizt da steht mit seinen muskulösen nackten Beinen, gerolltem Beinkleid, die kleine Matrosenkappe auf, die den Nacken schützt, das kräftige, gleichsam arbeitende Gesicht voll Ausdruck des Kampfes und der Noth, die er schildert, zurückdeutend mit der Hand über die Schulter, mit ausgestrecktem Daumen hinter sich nach der Scene des Vorgangs, der grauen, trostlosen See — er versetzt uns so in zwei Momente zugleich, einen spannungsreichen vergangenen, und jetzt den der unglücklichen Erfüllung. Die ihm entgegengerichtete sitzende Frau, der die Erzählung zunächst gilt, ein ärmlich gekleidetes Lootsenweib, eine Kattunjacke an, um den Kopf ein Tuch gebunden, blickt zu ihm stillanhörend auf mit einer Verbreitung von Kummer und Fassung zugleich über das leidende Gesicht, die sich nicht beschreiben lässt. Ihre Hand hält die zurückgelegte ihres, mit dem Rücken gegen sie, vor sie hingestellten Knaben, der, mit der Weste eines Erwachsenen bekleidet, das blonde Haar aus der Stirn gestrichen, sein junges Gesicht mit ungewöhnlichem Ernst emporgerichtet zum Erzähler, rührend aufrecht steht, wie Dienst thuend, indem er fühlt, jetzt müsse er lernen auszuhalten und stark zu werden. Etwas hinter der Mutter, auf der Seite zu uns, schliesst sich, die Hand auf der Mutter Schulter legend, und mit Bewegung vorgeneigt — die Kniee wollen ihr sinken — ein älteres, doch ebenfalls noch unerwachsenes Mädchen an. Gleich hinter der Frau stehen noch Bejahrte und Jüngere, mitanhörend, mitleidend, ehrliche Gesichter, ausdauernde Gestalten von der schlichten Erscheinung jener Strandbewohner. Diese Gruppe, so natürlich verbunden und in allen Stellungen, jeder Physiognomie so charakterwahr, von tiefem Leben der Empfindung, beredt auch im Ton und Licht der Erscheinung, macht dem Gefühl und Geist des Malers Ehre und verdient ihm

den Dank jedes empfänglichen Beschauers. — Die Composition Desselben unter den Zeichnungen, die den lebhaften Aufbruch von Lootsen, aus und vor der Strandhütte, zu schleuniger Hülfe in gefahrvollem Moment, zum Abstossen sich tummelnd, höchst lebendig entwickelt, verspricht gleichfalls ein drastisches, tüchtiges Bild. — Hiernächst mag eine einzelne Figur von P. Kiderich (Düsseldorf) Kaiser Carl V. erwähnt werden. Im Kloster, in jenen letzten Tagen, die von ihm recht eigentlich der Todesbetrachtung gewidmet wurden, sitzt der Kaiser, bleich, hager, mit gesenktem Haupt und Bart, im schwarzen Gewande, nachdenkend in seinem mit dem Doppeladler bestickten Lehnstuhl. Um ihn her die Uhren, die niemals gleichen Takt halten wollten. Ein ernster Ausdruck, auch in der Farbe, ist mit Sorgfalt durchgeführt. — In anderer Sphäre und von minder bedeutender Ausführung, ist wegen wahrer Empfindung und ungesuchten Ausdrucks lobenswerth, die „betende Bauernfamilie" von J. Becker (Düsseldorf). Sie knieen im Walde um ein Heiligenbild, Vater und Kinder mit der jungen Frau, und für sie, betend, deren Augen verbunden sind. Sie sind wirklich andächtig und gläubig, und die Mienen der Kleinen von anmuthiger Natürlichkeit. — Sonst zeichnet unter den Düsseldorfern im Charakter Genre, sich Heinrich Rustige aus. Seine „zwei Schweizermädchen" die vor einem Gewitter sich unter das Heiligenbild einer verfallenen Capelle flüchten, an deren Wand man das Frescobild einer Pietà erkennt, verrathen poetische Empfindung, und die Ausführung, wenn noch nicht durchhin gewandt, erscheint doch fleissig, rein und dem Auge angenehm. Sein grösseres Bild „Einquartierungsscene", sehr sauber und klar gemalt, verständig gruppirt, ist in den Charakterfiguren der ungarischen Soldaten, und den hübschen Tirolerinnen, vorzüglich gelungen. Sein kl. Bild „der frierende Knabe", der in höchst gefrorener Umgebung, mit Allem, was sich zusammenfinden mochte, bedeckt und umwickelt, trippelnd, mit rothem Gesicht, die Fensteraufschrift eines Conditor-Ladens „Gefrorenes" abliest, ist ein guter Witz. — Von Peter Hasenclever sind die kleinen „Jungen am Feuer", im freiwilligen Versuch, zu rauchen, ein ähnlich komischer Scherz. Das „Atelier" von dems. mit den Portraitfiguren mehrerer Düsseldorfer, von Verschiedenen gemalt, recht humoristisch zu einer Maler Studentenscene verbunden, war sehr vergnügend. Auch „die Tanzschule" mit ihrem Lampenhelldunkel hat ihr Einnehmendes. Das einzelne Gesicht „des Niesers", dessen Explosion erst unterwegs ist, macht lachen. J. Bapt. Sonderland's „Fischmarkt", wo der Verkäufer, schäckernd, mit der einen Hand aus dem Kasten hinter sich den grossen Fisch emporzieht, mit der andern die Magd, die vor seiner Bank steht, am Kinn fasst; ein Junge unterdess vorsichtig Aepfel stiehlt, ist sehr gut und lustig ausgeführt. Desgl. die so mannigfaltig, in selbst mit einem ausreissenden Russelthier belebte „Rheinische Fähre". — Die „Dorfkirchweihe" von A. G. Lasinsky d. J., von landschaftlicher Schönheit, ansprechend staffirt. — Aehnliches von Dielmann. Das „Smollis" von A. Greven geschieht mit allem erforderlichen Affekt. Meyer Michaelson physiognomisirte glücklich „die Geldverlegenheit" eines Bürschen im Blauhemd, mit der Hand in der Tasche, Angesichts des vorrechnenden Bierwirthes, dessen nur zu richtiger Calcul über das leider schon Getrunkene mit der Baarschaft nicht im Verhältniss bleiben will. „Der kleine Traubenmascher" von Stobbe (Ibgr.), der in's Fenster gestiegen, begierig hinausgreift nach der süssen Frucht, ist lebendig. — Von Hopfgartens „Hund und sein Lehrmeister" ein artiges Bild. Holthausen's „Wechsler" nicht ohne Charakter gedacht. — Zur Erheiterung der Ausstellung durch Gemälde in diesem Fache hat besonders wieder Ed. Pistorius beigetragen. „Der stehende Esel" schloss sich, interessirend und komisch rührend, an den früheren „kranken Esel" an. — Die Vorweisung einer fast incurabeln Sohle im „Schuhflicker", dessen Blick darauf, der Lehrjunge dabei, verfehlen ihre Wirkung nicht. — Dann in ernster Haltung „die Fischerfamilie, ihren Sohn erwartend" hat Vorzüge der Raumeintheilung, Bewegung und Farbe. — In Pistorius Geleit sähen wir auch einen Schüler, Wilh. Bülow. — Mehrere Stücke von dem verstorb. Const. Schroeter gaben noch Belege seines, wenn auch mitunter zu sehr in Carricatur überstreifenden, doch unleugbaren Talentes. — Der Auffassung nach sind zum Theil die Munk'schen Scherze verwandt — „Bauern in der Wirthsstube" von G. A. Schmidt, bezeugen, zwar etwas zu monoton in der Farbenhaltung, durch Formen und einzelne namhafte Schönheiten gute Studien älterer Genremaler. Reihen wir hier J. Kirchhoff's „Zigeuner-Lager" an, ein Nachtstück, nicht ohne Feinheiten, welches man für das Bild eines alten Niederländers halten könnte. — J. W. Schütze (v. Kleber's Schüler) besitzt eine geübte Technik, die sich mit der Weise geschickter Conversations- und Stoffmaler vergleichen lässt. Solche Vorzüge sind an seinen „Nebenbuhlern" mit einem scherzhaften Gedanken verbunden. Ihr ich nicht, so war auch ein „Ritter mit Liebchen", im span. Costüme, der sich durch schöne Malerei auszahm, von ihm. „Die kleine Bilderfreundin", „die Näscherin" u. a. sind von einer anmuthigen Naivetät. Sonst ist von den Hiesigen in Scherzhaftem und Leichtem Ratti oft glücklich; Theodor Hosemann sehr ergötzlich. Hier müssen noch besonders von Is. Kleine die „kleinen Vogelsteller", die, im Winter, von Scheune oder Stall aus an ihrer Zugfalle passen, bemerkt werden. Ein anderer Schüler von Begas, Bornemann, gab be-

achtenswerthe Versuche im Genre. — Einige Stücke von Wilh. Alex. Meyerheim, dem j. Bruder des trefflichen Eduard Meyerheim, z. B. der im Sand furchende „Berliner Spazierwagen“ sind launig gefasst und mit geschickter Hand vergnüglich ausgeführt. — Spasshaft Th. Junge's „Kartenspieler in der Schenke.“ Vergl. Ferd. Hübner, L. Hermann. Kleinigkeiten von F. Protzen, als Bilder noch schwach, hatten doch einen Anflug guten Humors. — Die Schüler des Prof. Kolbe halten sich beim Genre mehr in der Nähe des Idealen. Unter ihnen zeichnete sich C. Rindler mit einer anmuthigen Fischerin beim Netze sitzend, einem Fischerburschen dauben, in gefälliger Umgebung aus. Ein par freundliche Scenen von Ad. Karst. Das Idyllische aufsuchend C. Grothe. Dem idyllischen Genre sind auch die Gemälde von Sophie Harz zuzutheilen; worunter z. B. der „Besuch eines alten Landmannes bei seinem Arzt“ in mehr als einem Betracht wohlgefallen konnte. Verwandt die Versuche von Julie Hässener. — Ideale Idyllen werden selten. Es gehörten dahin „die beiden Jungfrauen“ nach Uhland, von L. Knebel, von guter Farbenwirkung, aber doch nicht genug zu Leben und Seele gebracht. Denselben Gegenstand gab L. Blanc, aber in einer Form, die denn doch eine unberechtigte Reminiscenz ist. Wie viel anspruchsloser, beseelter und bildlicher wusste dasselbe Gedicht Begas zu versinnlichen!

Die gemüthlichen Genrebilder von L. Most (Stettin) werden immer erfreuen. Sein „Ostermorgen“, wenn auch so gelungen nicht, als früher „der Pfingstmorgen“ spricht doch an. Wie sittig ist in seiner „ungarischen Schenke“ das Compliment des jungen Menschen, der der Zigeunerin das Weinglas auf der Hand präsentirt — wie niedlich in der „ländlichen Wohnung“ das Kind, welches der schimmernden Seifenblase nachlangt — und wie ist im Ganzen und Einzelnen „die Ermahnung des poumerschen Bauern an die Tochter vor der Confirmation“ sinnig, charaktertreu und sittlich behagend! — Es kann neben dem letzteren wegen Verwandschaft in Gegenstand und Darstellung Ferd. Hauptner's (Cöslin) „Vatersegen vor der Trauung“ ländl. Bild nach dem Leben, mit ausdrucksvollen Figuren, rühmend erwähnt werden — An der „slavischen Försterfamilie“ von Emil Ebers (Breslau) finden wir einen treffenden nationalen Ausdruck, und schöne Linien in der bewegten Gruppe zu loben. — „Die Reisigleser“ Kinder im Wald bei einem Feuer, (Ibgr.) von Ferd. Bender (Königsberg) erregen zunächst die Verwunderung, ob man denn in J. Wolff's Schule so tappenartig hilflos malen dürfe; aber in der Zeichnung und dem Leben der Köpfe spricht sich ein originelles Talent unverkennbar aus. Aug. von der Embde zeigte das schöne einfache Leben, welches vor zwei Jahren an seinem Milchmädchen“ bewundert wurde, in ähnlich schlichtem Reiz wieder an seinem „Mädchen an der Quelle“. Die „zwei Kinder“, im Hemdchen auf einer Brandstätte spielend, nehmen durch wahre Naivetät die Empfindung ein. — Ein liebenswürdiges und rührendes Bild ist von Th. Weller die junge Bauersfrau, die auf dem Stuhl am Bett ihres kranken Knaben gegen Morgen eingeschlafen ist. Auch das Köpfchen des leidenden Kleinen ist mit Zartheit gemalt. — Von J. Bapt. Maes hatten wir grössere und kleinere Scenen des italiänischen Lebens. Eines erinnerte unmittelbar durch Gleichheit des Motivs, indessen auch die andern in Auswahl und Farbenbehandlung an jenes Gemälde welches den vorigen Salon so sehr zierte. Aber man fand diessmal den Reiz äussertlicher; die Tonhöhen ohne gehörige Breite. —

Lindau's „römische Pilger und Pilgerinnen“ durch einen Bach gehend, lassen zwar in der malerischen Vollendung noch etwas zu wünschen übrig, die Gruppen aber und Gestalten empfehlen sich durch wahre Schönheiten. J. Adam Klein's „römische Bauern“, alla Mora spielend, sind ausdrucksvoll gezeichnet. Jos. Petzl's „griechische Hochzeit“, ein umfassendes figurenreiches Gemälde, entwickelt nah verbundene Gruppen unter und vor einem Zelt am Seestrande, enthält mehrere Gestalten und Gesichter von ausnehmender Grazie und Schönheit, giebt dem Ganzen durch Wechsel von Halbschatten und Licht und die malerische Buntheit gewählter Farben und schmükkender Gewänder einen lieblichen Reiz und übt in der Eigenthümlichkeit der Erscheinung einen romantischen Eindruck. — Charaktervoll ist auch sein kleines Bild „Türken unter einem Zelte“. Es giebt den stillen Stolz und die brutale Ruhe dieser schmucken Barbaren trefflich wieder. Minder behaglich erschien ein ziemlich grosses, mit Figuren fast überladenes Gemälde „die Schauspielertruppe“, in welcher ein Forstmeister seine entführte Tochter findet. Bei vieler dargelegten Gewandtheit und Reizen, ist doch das Ganze eine zu auffallend hogarthisirende Ideal-Satire. Halb und ganz caricirte Schauspieler in den contrastirenden Verhältnissen der wirklichen Persönlichkeit und Bedürftigkeit, und in einem Gemisch der disparatesten Gestalten zu zeigen, ist ein Witz, weniger komisch in der Empfindung als lächerlich für den Verstand, und auch diesen durch Wiederholung einer Annahme ermüdend. Sodann fordert Figuren-Reichthum, wenn er nicht zerstreuen soll, einen lebensvollen oder gemüthlichen Fonds gemeinsamer Stimmung. Hierin eben ist „das Scheibenschiessen westphälischer Bauern“ von Ed. Meyerheim so musterhaft. Wie zahlreich sind, für den Umfang des kleineren Bildes, die Figuren, wie mancherlei die Stellungen und Gesten auch hier; aber wie leicht geht, man von einer Gruppe zur andern und fühlt sich immer in derselben freudenreichen Welt! Nichts

reizender und naiver, als in Wuchs und Putz. Mienen und Bewegungen die drei jungen Bäurinnen, von welchen die glücklichste am Arm des Schützenkönigs daher geführt wird. Dieser, indem ihm gratulirt, entgegengejubelt, die Scheibe vorgehalten wird, und seine volle Figur sich unwillkürlich streckt, sein kräftiges, gutmüthiges Mannsgesicht unter dem geschmückten Hut einen fröhlichen Stolz nicht bergen kann und recht von innen heraus lacht, während er, behaglich sich spreizend, die gute Büchse an den Boden stemmt, und am Knopfloch die Medaille prangt — er könnte nicht wahrhafter und erfreulicher da stehen! Zur Seite dann, im Rücken dieser Gruppe, am Zechtische der leer ausgegangene Prätendent, den eine Bäurin neckt — sieht man es nicht schon seinen Armen und Beinen, geschweige dem Gesicht mit der Miene erzwungener Verachtung, beim ersten Blicke an, wie er sich Mühe giebt, den über das Schicksal Erhabenen zu spielen? Auf der andern Seite, am Rain sitzend, der Trinker, blos Person für die Kanne in seinem Schoos; die Emporgesprungenen, Jauchzenden, herzlich mitfeiernd; jenerseits am ansteigenden grünen Boden das Schützenhaus, im Mittelgrund der Maler selbst mit dem Freunde, Zuschauer des frohen Getümmels; die ländliche Natur, die das Ganze verbindet — da ist kein Theil, welcher nicht sein besonders empfundenes Leben, nicht seine verstandene Zeichnung, nicht seine einstimmige und mitklingende Beziehung zur heitern, gemüthlichen Scene hätte. So voll Einheit der Empfindung bei genauer und anmuthiger Ausführung ist auch Dess. anderes Genrebild mit grösseren Figuren in einer einfachern Gruppe: „der blinde Bettler". Schon die Stadt, so viel vom Strassentheil und Platz unter der Steintreppe den Hauptgrundes sichtbar wird, bringt in der treu charakterisirten älterdeutschen Bauart das Gefühl bürgerlichen Lebens und Besitzes nahe. Über der Treppe der Bürger mit Lederschürz und Kappe, blühendem Gesicht, schwarzem Bart, ein schöner Mann, lehnt mit ineinandergeschlagenen Armen den Rücken an die Erkerwand und sieht so ernst, so bescheiden ruhig an diesem Vorplatz seines Hauses, dass man gleich sieht, hier sei die friedliche Stätte seiner täglichen Erholung, und mit ihm den Segen der Feierstunde fühlt. An der Seite vor ihm auf der Bank am Haus sitzt die wohlgekleidete Frau, mit der Kanne in der Hand, aus der sie eben den Becher gefüllt hat, den das Töchterchen dem blinden Bettler entgegenträgt. Er wird von einem Knaben die Stufen heraufgeführt. Der Bettler selbst ist ein schöner alter Mann mit wallendem Silberhaar, der Knabe eine freundliche Erscheinung, besonders aber das kleine Mädchen mit dem nächsten Schritt, in dem es sich nähert, mit dem liebenswürdigen Gesicht voll Freude, dass sie die Gabe bringen darf, voll Aufmerksamkeit, ja nichts aus dem vollen Becher, den sie mit beiden Händen trägt, zu verschütten, gewinnt das ganze Herz. Diese kindlichklage Auge unter der reinen Stirn, dem gescheitelten glänzend blonden Haar, diess sittige Benehmen, worin die gute Zucht ehrsamer Eltern verschmolzen mit lieblicher Natur erscheint, an diesen Leuten allen der reine Ausdruck eines geordneten, anständigen Wesens — diess ist einmal ein romantisches Bild, welches uns nicht blos das sentimentale Element unserer Vorzeit, sondern den frommen, guten Geist unserer Vorfahren in die Seele legt.

Werfen wir nun wenigstens einen Blick noch auf die Genrebilder, die wir von französischen Meistern hatten. Was die kleineren betrifft, so kann man der „jungen Reconvalescentin" von Beaume, wenn man auch die Zeichnung strenger und proportionirter wünschte, einen milden Reiz, eine harmonische und angenehm bildliche Wirkung nicht absprechen. Noch mehr ist gegen die Zeichnung einzuwenden bei Decaisne's „Simon de l'Enclos" im Begriff den berüchtigten Treubrief zu schreiben. Lachärre sitzt gegen sie gewandt an dem Ruhebette, in welchem sie sich aufrichtet. Conturen und Extremitäten sind ungünstig behandelt; aber die Farbenwirkung, im Hauptgrund munter, ist besonders im Nebengrunde, im Schattenraum des Teppichs und der Blumen, von schöner Tiefe und Harmonie. „Der Jockey" von Dedreux, auf seinem grossen Braun dahinfliegend und stäubend, von zwei eilfertigsten Hunden begleitet, ist mindestens nachdrücklich aufgesetzt und von lebhafter Bewegung. — Jacquand's „Kinder im Atelier eines Künstlers". Der eine Knabe hat sich behangen mit altfranzösischem Staatskleid und voller parure, worin seine kleine Figur untergeht. So steht er dem andern, malenden, Modell. Der Vortrag ist elegant. — Lepaulle „Kinder spielen mit einer Dogge". Der grosse schwarze Hund in seiner Geduld, kräftig und rein gemalt, über seinen Rücken vorschauend der blonde Lockenkopf des schmucken Kindes, treten mit angenehmem Glanz lebendig entgegen; der Grund, worin die Hinteransicht eines Pferdes, ist vortrefflich behandelt. — Franquelin „ein Weib aus der Gegend von Rom sucht sich von einem eingetretenen Dorn zu befreien". Sie sitzt, ein orangefarbes Tuch über den Kopf, im rothen Kamisol, den bloßen rechten Fuss über das linke Knie gelegt, beschäftigt, den Dorn herauszuziehen. Es ist dabei nicht — wie man aus dem Titel schliessen könnte — auf Entwickelung anmuthiger Formen und Reize abgesehen; sondern auf die ungezwungene Naturlichkeit des Motivs und Lebenswahrheit des Ausdrucks. Und diese Auffassung ist sehr tüchtig in Form und Farbe vollendet. Roehn „der Triumphzug des Bauernmädchens". Sie kommt am Hause auf einem Esel an, eine Mistgabel ist ihre Oriflamme. Aufrecht, mit unbefangenen schwarzen Augen unter dem Strohhut, zieht sie daher. Kleine Jungen mit papiernen Galla-Hüten versuchen, nebenher zu lärmen. Frei von Uebertriebenem oder Ge

suchten in der Zeichnung, klar und hübsch ausgemalt, macht die scherzhafte Scene eine recht wohlgefällige Wirkung. Adolphe Midy „eine Mutter ihr schlafendes Kind bewachend". Diess ist ein ausgezeichnetes Bild nach Anlage und malerischer Behandlung. Das Bett, worin das Kind schlummert, steht, kastenartig umrahmt, beklebt und überpackt mit allerlei Sachen, von der Seite des Vordergrundes nach einwärts. Unter einigem Gerümpel an seinem Fuss findet in einem Gefäss eine Katze, über den Rand desselben gestreckt, auch etwas für sich. Ein Streiflicht an ihrem schwarz und weissen Fell wirkt einzig. Man sieht die Stube unter ihrer Balkendecke bis zur Thür; in der Mitte geht die Wand eines Vorschlags vor, barock und heimlich mit altem Geräth staffirt. Nebenbei sitzt spinnend die Frau, ruhig und breit. Die Einsicht, tief und helldunkel, die Localcharakteristik so sonderlich und verständlich, die Materialien eigen wahr, und bescheiden unter die individuelle Einheit ruhevoller Stimmung begriffen, nehmen die Phantasie auf's vortheilhafteste ein. Der Vortrag ist meisterlich. — Von unübertrefflicher Naivetät sind „die beiden Schwestern" von L. Roqueplan; ländliche Mädchen in freier Landschaft am Rain eines hochgelegenen Weges. Die ältere sitzt und befestigt ein Kränzchen auf dem schwarzen Scheitelhaar der feinen Kleinen, die sich vor ihrem Schoos niedergelassen hat. Nebenbei ein derber schwarzer Hund hat seine Kinnlade auf einen niedern Gränzstein gelegt, und so sieht das grundehrliche Thier voll behagender Ruhe zu. Ein schwärzlicher Ton hat dem Bilde manchen Blick entzogen; doch musste man bei nur einiger Aufmerksamkeit empfinden, wie mühelos und vollkommen Stoff, Gefühl, das ganze Ensemble, der Natur gleich komme; wie treu hingesetzt diese braunen Landeskinder wirklich nichts anderes thun, als ihr bischen Toilette machen. Und über das Köpfchen der Kleinen, die zum Feststecken der Blumen still hält und die lebendigen Augen sachte nach der Seite blicken lässt, über das kindliche Hälschen, die Reinheit der Figur, das Zusammengefühlte der kleinen Gruppe kann nichts gehen. — Die colossale „Scene aus der Bartholomäusnacht" von Roqueplan wollte hier nicht ansprechen. Ohne der pathetischen Conception und der Specialität des Momentes das Wort zu reden, muss ich das plastische Licht, in welchem Gestalt und Glieder des Mannes lebendig werden und auf dem Gewand der Dame den lichten Schimmer stofflichglänzender Farbe bewundern. — Clem. Boulanger „Poussin, wie er sich anwerben lässt" (auch colossal). Die Hauptfigur müsste in der That bedeutender erscheinen; der verhungerte und verzeichnete Hund ist unangenehm; die beiden Werber aber haben eine gewisse Rabelais'sche Poesie, die ich ergötzlich finde, und die Derbheit der Ausführung stimmt zu dem Komödienhaften der Vorstellung. — „Die Schlacht bei Monlery", ein ziemlich grosses Gemälde von Henry Dehon, ist noch mehr auf die Ferne berechnet. Gedrängte Haufen untersetzter Kämpen, Einzelne, die sich ohne Spass mit einander herumbeissen, schwarze Ritter mit schweren Rossen einander entgegenschwankend — diese im zertretenen Kornfeld und grünem Vordergrund am Sumpf, bewegten Gruppen und Gestalten haben etwas Coulissenreissersisches, und die Malerei ist sehr keck. Von seinem Standpunkt jedoch hat das Ganze eine praktische Haltung und sichern Effekt. — Den Pariserin reih' ich noch den Genfer Louis Grosclaude an. Sein „Veteran, eine Gesundheit ausbringend" ist mit Humor veranschaulicht. „Der verzückte Sänger", ohne besondere Feinheit oder Tiefe der Ausführung, lebendig und lustig. Von den hiesigen, jetzt in Paris studirenden Künstlern ist Eybel mit seiner schönen „Aehrenleserin" oben angeführt. Die beifälligste Erwähnung verdient aber auch Franz Wagner. Sein chinesisch geschmücktes Kind, auf dem Mosaikboden eines Vorzimmers mit einem Kakatu spielend, ist mit originellem Witz gedacht und vortrefflich gemalt. —

Im Portrait, obgleich der cultivirtesten und zahlreichsten Classe, ist doch das vortreffliche immer zu zählen. Wegen lebensvollen Ausdrucks und Geistes verdient vorzüglich ein Brustbild, von Louis Krevel (Cöln) aufs Tüchtigste gemalt, hervorgehoben zu werden. In breitem kräftigen Vortrage zeichneten auch die Bildnisse von Ed. Magnus sich aus. In der Gruppe eines Sohnes (unvollendet), herzinnigen Mädchens und kleinen Knabens erschien besonders der letztere von frischestem Leben. Der „Greis und sein Enkel", obgleich ideal, kann wegen Wärme der Erscheinung hier mit angeführt werden. Von der schönsten Haltung aber, fein modellirt und geistreich im Charakter ist das Brustbild „des Maronniten". — Mehrere Damenbildnisse von Begas (1 Brustbild, die andern ganz) sind Werke eines ausgebildeten, in Geschmack und Empfindung feinen Coloristen. Diese Feinheit und anmuthige Darstellung zeigt sich nicht nur im Hauch der Persönlichkeit an der Erscheinung, und in der Behandlung der Stoffe, sondern noch bis in die Kleinigkeiten des Beiwerks und der Ausfüllung des Grundes, worin man immer ein sinniges Auge und vielseitige Gewandtheit erblickt. Die kleinen Bildchen Dess., der malende Knabe, und das blühende Kind, das auf dem Rücken liegend, mit dem Bettvorhange spielt, sind allerliebst. — Aus Dess. Schule: das bibliche Portrait von Kleine; 2 treffliche Bildnisse Zeichnungen von Frl. Henriette Grade. — Wach hat wieder an mehreren im grossen und kleineren Maassstabe durchgeführten Portraits bewiesen, wie er das dargebotene Günstige zu entwickeln, in anderen Fällen malerische Schwierigkeiten zu überwinden, und mannigfache Aufgaben mit Liebe durchzubilden wisse. — Heinr. Krigar aus Wach's

Schule (jetzt in Paris), kann mit Vergnügen erwähnt werden. Stobwasser, aus dess., hat das „Brustbild einer j. Dame in griech. Costüme“ mit Fleiss und Geschmack gemalt. Die Studien eines andern Schülers, G. F. Bolte verdienen Lob. — Prof Krüger's treffende, ungemein lebendige Bildniss-Zeichnungen — wer kennt sie nicht? — Man muss sagen, dass Randel diesem seinem Meister mit Glück nachfolgt. Von C. F. Schulz ist ein Familienbildniss, mit Empfindung componirt, zu rühmen. — Prof. Kolbe hat als Jagdstück ein Bildniss (gze. Fig. kl.) sehr ansprechend gegeben. — Eine ganze Gruppe von Portraits ist in Ad. Schroedter's „Jagdparthie“ glücklich vereinigt. — Ein Brustbild, von Hildebrandt, dessen Meisterschaft im Portrait ohnehin bekannt ist, fand allgemeinen Beifall. Von Düsseldorfern verdient in diesem Fach auch Fürstenberg (weibl. Kniestück von Werth), Blanc, Pelz, Erwähnung. Ad. Senff (Rom), Ad. Rinck (aus Paris) liessen gut ausgedrückte Bildnisse sehen. Unter den Hiesigen rühm' ich noch Adolf Schmidt mit verschiedenen überzeugenden und solid ausgeführten Portraits; Schoppe mit einer graziösen Miniature; Henning, von welchem man, ausser einem grossen, kräftiggemalten Bildniss einer Dame, unter anderen ein kleines Bild „mehrere Portraits unter einer Nummer“ nicht ohne lebhaftes Ergötzen sehen konnte. — Aus Hensel's Schule: Burggraf, ein anmuthiges weibl. Kniestück; Kaselowsky, eine Braut, mit Empfindung und Sorgfalt gegeben; Löwenstein gute Köpfe. Aus Herbig's Schule: Herm. Hanstein, ein gefälliges Damenbildniss. Manchen bekannten praktischen Portraitmaler übergeh' ich, weil mir in der Menge des Gesammtvorraths von vielem Einzelnen keine bestimmten Eindrücke geblieben.

Mit Kupferstich, Lithographie, Holzschnitt ist es um so erlaubter, summarisch zu verfahren, als solche Blätter von selbst in weiterem Kreise bekannt werden. Unter den Stichen verdienet „die Anbetung der Könige nach Raphael“, von Ed. Eichens, nicht den sichern Zeichner und gewandten Führer des Grabstichels. „Die Söhne Eduards nach Hildebrandt“ von Gust. Lüderitz sind bei zarter Oekonomie von treffendem Ausdruck. Ed. Mandel's „Krieger mit dem Kinde“ ist auf's überlegteste ausgearbeitet. „Tizians Tochter“ von J. Caspar; „eine Kreuztragung nach Raphael“ von Lehmann; ein interessantes Facsimile einer Zeichnung von Hans Holbein, gestochen von L. S. Otto; A. Hoffmann „Kirchgängerin (Blaue). „Schlittenfahrt“ (Lessing) Radirungen vom Prof. Berger sind schöne Blätter. Unter den Lithographieen verdienen als eigene Compositionen Ad. Menzel's vier Blätter in Kreidemanier (Denkwürdigkeiten der brandenb. preuss. Geschichte) wegen ihrer historischen Auffassung, guten Zusammenstellung und nachdrücklichen Lebens hervorgehoben zu werden. — Ein ausgezeichnet schönes und tonvolles Blatt ist Fr. Jentzen's „Findung Mose nach Köhler“; anderer trefflichen Lithographieen von Dems. und von Anderen zu geschweigen. —

Ich schliesse damit, dass ich jeden Künstler, dem ich gebührende Ehre zu erweisen versäumt, um Verzeihung, den Himmel aber um gute Temperatur für die Kunstübung im nächstanbrechenden Jahre bitte.

S.

Kupferstich.

Heilige Familie nach Raphael, gestochen von Samuel Amsler. Druck von Felsing. Verlag der literar. artist. Anstalt in München. 1836.

Diese heilige Familie der Münchner Sammlung vereinigt mit einem schönen Zusammenschluss der Gruppe und mit jener liebenswürdigen Entwickelung des Lebens und der Gesinnung in den Formen und den Neigungen der Gestalten, wie Raphael sie von Natur verstand und durch Rücksicht auf gleichzeitige Leistungen der Florentiner in sich ausbildete, noch die jugendliche Einfachheit des Ausdrucks und das ernstliche Festhalten der Auffassung im Umriss, die ihm von dem glücklichen Umstande kamen, dass er, obschon begünstigt, doch nur allmählig, und immer wieder aus sich, seine Uebung zu vollenden hatte. Diese anziehende Einfachheit der Empfindung beseelt hier die Gestalt und das Angesicht der Maria mit einer lieblichen Reinheit und Sanftmuth, und gibt dem Ausdrucke des Jesusknaben, wie er aus dem Schooosse der am Boden sitzenden, auf ihn niederstehenden Mutter hervortritt und zu den kleinen Johannes sich wendet, eine naive Zärtlichkeit. Johannes, im Profil ihm zugewendet und das Band mit der Inschrift: Ilic est agnus dei, freudig von ihm empfangend, von Elisabeth, die kniend gegen Maria emporblickt, an der Seite gehalten, ist, so wie das Gesicht der letzteren, in jener schlichten, etwas zu scharf gränzenden Bestimmtheit des Umrisses gehalten. Joseph in der Mitte in ruhevoller Stellung, mit beiden Händen an den Stab gestützt, neigt den Kopf mit einem warmen Ausdruck sinnenden Ernstes nach der Seite. An den Gewändern ist die Art, wie die Fülle der Glieder in ihnen ausgedrückt ist, die Formen verbunden sind, voll anmuthigem Gefühl des Lebens und sittiger Erscheinung. Das Licht, welches von der Seite in die Gruppe herein und auf den Rasen hervorgeht, vollendet die ruhige Bildlichkeit der Vorstellung. Der Grund,

wo an der Seite das beschattete Wasser des Jordan hereinreicht, und weiter über Hügeln mit Stadt und Zinnen und daneben einwärts ziehendem Thale der helle Horizont und offene Himmel ruht, stimmt mit zu friedlicher Beschauung. — Was den Stich betrifft, so zeigt er, verglichen mit frühern Arbeiten von Amsler, dass der Künstler von der ältern Weise der Schraffirung, die er in jenen festhielt, hier mit Nachgiebigkeit gegen die Anforderungen, welche wir jetzt an den Kupferstich zu machen gewohnt sind, zu einer dem Gemälde näheren Behandlung übergegangen sei. Die Verschiedenheit der Stoffe ist schmiegsam wiedergegeben und die Abstufung der Töne wird zum Gefühl gebracht, ohne eine ruhige und wohlthätige Gesammthaltung zu beeinträchtigen. Wenn gleichwohl eine Weichheit der Conturen, welche französische Platten nicht selten im Widerspruch mit den Originalen sich nehmen, hier verschmäht ist, so fragt es sich, ob in dieser Hinsicht nicht mehr die Treue zu loben, als eine eigenthümliche Gefälligkeit zu wünschen sei. Der Fleiss und die Achtsamkeit des Künstlers und die klar ansprechende Wirkung des Blattes verdienen Beifall und gewähren die Freude, nun auch dieses Werk des unsterblichen Malers auf entsprechende Weise vervielfältigt und der Befriedigung des Kunstfreundes zugeeignet zu sehen. Zunächst ist dasselbe von der Anstalt, die es unternommen hat, dem königlichsten der Kunstfreunde, Ludwig von Baiern, zugeeignet worden.

S. 1

Nachrichten.

Raphaels Bild der Madonna aus dem Hause Alba (durch Desnoyers Stich allgemein bekannt) ist neuerdings aus der Sammlung des Hrn. W. G. Coesvelt zu London für einen Preis von 35,000 Thlr. in den Besitz des Kaisers von Russland übergegangen und bereits in St. Petersburg eingetroffen. „Es ist nicht zu sagen (berichtet Passavant in seiner Kunstreise durch England und Belgien), welche Tiefe und Anmuth in diesem Bilde vereinigt sind, es ist ein wahres Gedicht, in dem drei liebenswürdige Charaktere (Maria, Christus und Johannes) aufs bestimmteste gezeichnet sind. Dieses Bild ist ganz von Raphaels eigener Hand ausgeführt und aus seiner schönsten Zeit, wie mir scheint, während der ersten Jahre seines Aufenthalts in Rom entstanden. Es hat ausser der Tiefe des Ausdrucks und der Schönheit der Composition und Zeichnung auch jenes Klare und doch Kräftige in dem Helldunkel, was dem Raphael so vorzüglich eigen ist; die Carnation ist frisch, als sähe man das Blut unter der Haut circuliren;“ u. s. w. Die Zeitungen melden seltsame Dinge von der Geschichte dieses Bildes. Es habe sich früher im kleinen Palaste der Herzoge von Alba zu Madrid befunden. Die letzte Herzogin von Alba sei 1801 durch Gift gestorben, welches ihr ihr Arzt beigebracht, um solcher Gestalt schnell in den Besitz des ihm testamentarisch vermachten Bildes zu gelangen. Der Arzt sei verhaftet worden, habe sich aber vom gewissen Tode gerettet, indem er dem Richter mit eben demselben Bilde ein Geschenk gemacht. Von diesem Richter habe der K. Dänische Gesandte in London, Graf Burke, bei seiner Anwesenheit in Madrid das Bild gekauft und so nach London gebracht. Bei dessen Versetzung nach Paris war es an seinen bisherigen Besitzer um den Preis von 4000 Pfund Sterling übergegangen. Vor längerer Zeit wurde das Bild der Königl. Sammlung zu Berlin zum Ankauf angetragen, der aber auf Erklärung des Hrn. Hofrath Hirt, dass das Bild nicht von Raphael sein könne, unterblieben ist. — Mit demselben Gemälde sind noch 6 treffliche ältere Meisterwerke aus der Coesvelt'schen Sammlung nach St. Petersburg gekommen: Eine Madonna von Giulio Romano, der Compositionsweise Raphaels verwandt; eine Halbfigur Christi, angeblich von Leonardo da Vinci (nach Passavant's Meinung von B. Luini), ein Bild von Annibali Caracci, die drei Marien am Grabe darstellend, und drei Gemälde von Dominichino. Hr. Labenskij, Aufseher der zweiten Abtheilung der Eremitage zu St. Petersburg, war zum Ankauf der genannten Gemälde nach London gesandt worden und hat denselben mit kaiserlicher Genehmigung zu Stande gebracht.

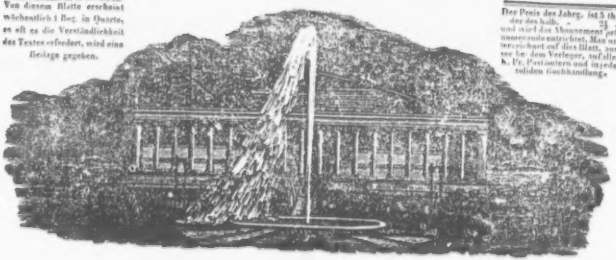
Am 13. November d. J. starb zu München, an der Cholera, der Direktor des Königl. Kupferstich-Kabinets Franz Brulliot. Geboren den 16. Febr. 1780, bekleidete er seit dem Jahre 1822 seine amtliche Stellung, nachdem er schon seit 1808 als Gehülfe in demselben Fach gearbeitet hatte. Sein Monogrammenlexicon (erste Ausg. 1817, zweite Ausg. 1832) sichert ihm einen ehrenvollen Platz im Andenken der Kunstfreunde.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 52. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es soll es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. 2½ und auf das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, in allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Königl. Akademie der Künste hat den Glasschleifer und Steinschneider Albert Eberstein hierselbst zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 10. December 1836.

Direktorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
(ges.) Dr. G. Schadow.

Deutsche Ansichten.

1. Gallerie von Weser-Ansichten. Erste Reihe, von Münden bis Minden. Aufgenommen, lithographirt etc. von George Osterwald. (Fol.) Mit einem geschichtlichen Wegweiser durch das Weserthal, bearbeitet von Dr. F. C. Th. Piderit. Rinteln, 1835, Verlag von Albrecht Osterwald.

Die letzten Jahre haben in der deutschen Kunst eine Reihe von Erscheinungen hervorgebracht, die wir mit freudigem Antheil als die Zeugnisse eines mehr und mehr rege gewordenen nationalen Sinnes betrachten dürfen. Dies sind die Ansichten und Aufnahmen vaterländischer Gegenden, Ortschaften, Gebäulichkeiten, die sich neuerdings in bedeutendem Masse vermehrt haben und die sich, in künstlerischer Vollendung, häufig über den Rang der blossen Vedute u. dergl. erheben. Die Engländer sind uns in diesen Beziehungen vorangegangen; die zahlreichen Darstellungen ähnlicher Art, welche die verschiedenen interessanten Punkte ihres Vaterlandes

vergegenwärtigen, lassen es erkennen, wie ausgebreitet und lebendig bei ihnen eine solche Theilnahme sein muss. Namentlich auch in, theils mehr architektonischen, theils mehr malerischen Aufnahmen der prachtvollen Gebäude ihres Mittelalters haben sie frühe, ehe die andern Nationen ein ähnliches Beispiel gegeben, das Vorzüglichste geleistet. Bei uns hat man besonders mit letzteren, mit der Aufnahme mittelalterlicher Architekturen, unter denen im Einzelnen trefflich ausgeführte malerische Blätter vorhanden sind, begonnen; Werke eines eigentlich landschaftlichen Inhalts sind seltener und fast nur die vielbereisten Ufer des Rheines erfreuen sich seit längerer Zeit mehr oder minder gelungener Darstellungen. Einige andre Werke liegen uns so eben vor, über die wir der Kürze nach referiren wollen.

Höchst interessant ist das obengenannte Werk. Es führt uns an die Ufer des Stromes, welcher als eine der wichtigsten Lebens-Adern die Fluren des nördlichen Deutschlands durchzieht. Reich an grossartigen geschichtlichen Erinnerungen mannigfacher Art, fruchtbar und durch frühe Sitze und Ausgangspunkte der Cultur unseres Vaterlandes berühmt, malerisch von Hügeln und Bergen umgeben, die sich bald näher an das Bett des Flusses herandrängen, bald anmuthvolle Ebenen zu seinen Seiten sich ausdehnen lassen, geben die Weser-Ufer dem Künstler vielfach interessanten und gern gesehenen Stoff zu bildlicher Darstellung. Doch erfordern sie grösseren Theils eine eigenthümliche Auffassung. Die Bilder, welche sie liefern, schränken sich selten, wie etwa die romantischen Ufer des Rheines, in ganz enge Grenzen ein; sie machen mehr oder minder einen weiteren Ueberblick nöthig, und geben erst in solcher Weise Gelegenheit zu einer abschliessenden Gruppirung. Hiebei ist es natürlich viel schwerer, den günstigsten Standpunkt, der jedesmal die charakteristischen Punkte der Aussicht in sich fasst, aufzusuchen und das Gefundene zu einer Total-Wirkung zusammenzufassen, letzteres wenigstens, wenn (wie in den obigen Blättern) keine Anwendung der Farbe zur weitern Ausführung gestattet ist und wenn die einfache Zeichnung zugleich alles Einzelne in seiner besonderen Eigenthümlichkeit — ohne dasselbe vielleicht durch kunstreich hervorgesuchte Lichteffekte zu beeinträchtigen — herausstellen soll.

Diesen nothwendigen Anforderungen kommt die Arbeit des Hrn. G. Osterwald auf eine sehr befriedigende Weise entgegen. Seine reichen Blätter führen überall ein Ganzes von trefflicher, kunstverständiger Anordnung vor. Dabei jedoch herrscht durchaus eine freie Naivetät der Auffassung, die uns unmittelbar in die Darstellung einführt; nirgend der Anschein absichtlich componirter Vorgründe, die anderweitig so oft angewandt werden, um die Ferne zurückzutreiben oder eine dürftige Führung der Linien zu verdecken. Mit einem eigenthümlich plastischen Sinne ist die Bildung des Terrains erfasst und anschaulichst dargestellt; die Schwingung der Flüsse, die Hebung oder Senkung des Erdbodens, das Vorspringen einzelner Hügel oder Bergzüge, dann die von menschlicher Hand hineingetragenen Veränderungen, Abgränzungen, Wohnstätten, Ruinen, alles dies steht, auch in tieferer Entfernung, dem Blicke des Beschauers deutlich gegenüber und das Auge schreitet gleichsam fühlend von einem Gegenstande zum andern vor. Die Zeichnung selbst ist einfach, und hält sich streng in ihren Grenzen, ohne an das Gebiet der Malerei anzustreifen; wir möchten sie in dieser Beziehung etwa mit der kräftigen Weise, in welcher die landschaftlichen Gründe Dürers'cher Holzschnitte oder Kupferstiche gehalten sind, vergleichen. Dabei ist aber nichts Alterthümliches; die Behandlung der Kreide zeigt vielmehr eine freie, geistreiche Technik, etwa in der Art, wie die Franzosen ihre landschaftlichen Lithographieen anzulegen pflegen.

Die uns vorliegenden Blätter der Weser-Ansichten begreifen deren erstes und zweites Heft. Sie bestehen im Einzelnen aus folgenden: — **Ansicht von Münden.** Dem Vereinigungspunkt der beiden Flüsse Werra und Fulda gegenüber blickt man von der Anhöhe über der Chaussée in das breite, von mässigen Bergzügen umschlossene Thal hinab. In malerischen Windungen strömen die Flüsse von beiden Seiten dem Vorgrunde zu; zwischen ihnen, auf der Landspitze, die alterthümliche Stadt, unter dem Schirm eines grossen Kirchen-Gebäudes ruhend. Die allgemeinen Verhältnisse des geselligen Lebens, wie sie sich unter den lokalen Bedingnissen geordnet, stellen sich mit Klarheit dar: zur Linken, über der Werra, die gewölbte Brücke, die bedeutsame Verbindung mit den westlichen Ländern bezeichnend; nahe dabei, mit Erkern und Giebelzinnen sich stolz erhebend, das ehemalige herzogliche Schloss; weiterhin der räumliche Landungsplatz der Weserschiffe; tiefer im Bilde die kleine Brücke, welche über den Arm der

Fulda führt; der Fussteig von da über die Fulda-Insel bis zu der Fähre, welche vorn über den Ausfluss der Fulda an das jenseitige Ufer trägt, wo freundliche Häuser am Saume des Waldes zu ländlichem Vergnügen einladen, u. s. w. Das Ganze augenscheinlich als ein Mittel- und Verbindungspunkt mannigfach ausgebreiteten Verkehrs. — Carlshafen. Das Thal eng, von felsigen, bewaldeten Bergen eingeschlossen; von einer Anhöhe über dem kleinen Flüsschen der Diemel blickt man hinab; zur Linken zieht ein enger Weg sich nieder, der zu der Diemel-Brücke, an der Mündung in die Weser, und zu den neuen, fabrik-artigen Gebäuden des offenen Städtchens führt; ein Bild menschlicher Thätigkeit und betriebsamen Fleisses in Mitten einer ernsteren Natur, die aber durch den Spiegel des Hauptstromes Leben und Bewegung erhält. — Polle. Neue Verbreiterung des Thales, durch welches sich zur Rechten der Strom in grossartiger Ruhe hin bewegt. Die Ufer von mehr wechselnden Gestalten; in der Mitte, auf einem leicht vorspringenden Hügel die malerischen, von hohen Bäumen umschatteten Ruinen des Schlosses, welches seiner Lage nach einst zur Herrschaft über die Umgegend wohl geeignet war. Seitwärts zur Linken, in friedlicher Ruhe, der Sitz der früheren Dienstleute, das Oertchen Polle. Das Ganze ungemein malerisch und ansprechend. — Die Schaumburg. Ein höchst anmuthvolles Bild. Von mässigen Hügeln blickt man in ein weitgebreitetes Thal hinaus; aus den Bergen, welche den Horizont umgränzen, kömmt in mehreren hell aufleuchtenden Windungen der Strom hervor und zieht dann in langgedehntem Bogen zwischen den fruchtbaren Feldern hindurch. Zu beiden Seiten desselben mannigfache Ackertheilungen, hier und dort Dörfer und Städtchen verstreut. Im Mittelgrunde erhebt sich ein heiterer umwaldeter Hügel, auf dem Gipfel die Schaumburg, mit Thürmen und Herrenhaus emporragend, welche rings umher die Aussicht beherrscht. Hügel und Burg bilden einen trefflichen Mittelpunkt des schönen Ganzen, und die Ferne schliesst sich dem in klarer Fülle harmonisch an. — Hameln. Ernste ruhige Bergzüge, vor denen der Strom in stiller Klarheit vorüberfliesst. In den Wellen spiegelt sich die Stadt mit ihren schlanken Thürmen und den zierlichen Brücken, welche sich, von beiden Seiten, der kleinen Insel in Mitten des Flusses zuschwingen. — Rinteln. Einfachste Gegend, ohne Anspruch auf malerische Natur. Die Berge sind weiter zurückgetreten. Das breite Bette des Stromes füllt den Vorgrund; er ist von überdachten Weserschiffen belebt, die theils ruhig hinabtreiben, theils stromauf durch Pferde gezogen werden. Jenseit die Stadt, deren hoher Kirchthurm, sowie einzelne Baumgruppen allein dem Auge Abwechselung gewähren. Und doch ist das Ganze wieder in so unmittelbarer Wahrheit gehalten, dass auch hier die schlichten Verhältnisse menschlichen Verkehrs dem Gefühle des Beschauers lebendig vergegenwärtigt werden. — Varenholz. Wiederum ein gedehntes Thal, dessen Ferne von dem zarten Silberfaden des Stromes durchzogen wird. Die Bergzüge jedoch nicht ohne charakteristische Formen. Im Mittelgrunde das Dorf, welches sich seitwärts zu dem stattlichen Schlosse emporbaut, das mit seinen bunten Giebeln und Spitzen der Niederung zu gebieten scheint. — Porta Westphalica. Durch das mächtige Felsenthor, dessen Wände die Seiten des Bildes einfassen, strömt die Weser in breiten Windungen in die weite Ebene hinaus, wo die Berge und die Anmuth des Berglebens aufhören. In der Ferne lagert sich mit Thürmen und Thürmchen die feste Stadt Minden. Mannigfache Alleen, mit zierlichen Pappeln bepflanzt, laufen durch die Ebene hin. Vorn lehnt sich ein Dörfchen in friedlicher Ruhe gegen den schroffen Felsenhang. Auf einer Anhöhe, unter leichten Bäumen, sitzt ein Schäferknabe und blickt in die Weite hinaus.

Soviel zur flüchtigsten Charakteristik der einzelnen Blätter. In Gemeinschaft mit ihnen erscheint der in der Ueberschrift genannte Wegweiser durch das Weserthal (unter dem besonderen Titel „Geschichtliche Wanderungen durch das Weserthal von Dr. F. C. Th. Piderit"), welcher in einer würdigen historischen Ansicht und in eben so schlichter wie ansprechender Darstellung, Rechenschaft über die geschichtlichen Verhältnisse des Weserthales giebt. Wie dies kleine Werk an sich auf das lebendige Interesse des Deutschen Anspruch macht, so dient es wesentlich dazu, den Werth jener meisterhaften Blätter noch zu erhöhen.

2. **Das malerische und romantische Deutschland in zehn Sektionen mit 260 Stahlstichen. — Erste Sektion: Die sächsische Schweiz von A. Tromlitz mit 30 Stahlstichen. Erste Lieferung. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. (Gr. 8.)**

Das im Vorigen besprochene Unternehmen hatte es mit einem kleinen Striche des Vaterlandes, mit einem Theil der Ufer eines einzigen Flusses zu thun. Hier tritt uns ein Unternehmen von grösster Ausdehnung, welches das gesammte Deutschland umfassen wird, entgegen. Nach den einzelnen, durch besondere Naturschönheit ausgezeichneten Gegenden zerfällt dasselbe in verschiedene Sektionen, die auf dem Titel der vorliegenden Lieferung bezeichnet werden als: die sächsische Schweiz, das Riesengebirge, Franken, der Harz, die Donau, die Ost- und Nordsee, Steyermark und Tyrol, Schwaben, Thüringen, der Rhein. Die bildlichen Darstellungen reihen sich dem Faden erzählender Schilderungen an, welche den Leser und Beschauer wie eine Wanderschaft in Gedanken von Ort zu Ort führen, alte Reise-Erinnerungen beleben, Ungekanntes vergegenwärtigen sollen; die Namen der Schriftsteller, welche sich dieser Arbeit unterzogen haben, gehören zumeist — wie Gustav Schwab, Carl Simrock, Ernst Raupach, Eduard Duller u. a., zu den beliebtesten Dichtern der gegenwärtigen Zeit und lassen Vorzügliches erwarten. Die Ansichten der sächsischen Schweiz sind zum Theil von Prof. L. Richter und Otto Wagner für dieses Unternehmen nach der Natur aufgenommen, zum Theil nach den von Richter früher herausgegebenen Skizzen für den Stich umgezeichnet. Die Ansichten von Schwaben sind von L. Mayer, die des Rheines von Frommel, die des Harzes von Richter und die thüringischen Ansichten von O. Wagner entworfen.

Das vorliegende erste Heft enthält drei, von englischen Künstlern sauber in Stahl gestochene Blätter: eine Gesammt-Ansicht von Dresden, vortrefflich aufgefasst; eine Ansicht der katholischen Kirche in Dresden, die lebhaft in das bewegte Treiben einer grossen Stadt einführt, ein Blatt von kräftiger Wirkung, doch ohne gesuchten Effekt; und eine Ansicht von Lohmen in der sächsischen Schweiz, eine Scene romantischer, durch Fels und Burg, Wasser und reichbelaubte Bäume eigenthümlich anziehender Natur. Die Ausstattung des Ganzen ist äusserst geschmackvoll und lässt uns einer gediegenen Ausführung des grossartig angelegten Unternehmens entgegen sehen, dem es an lebendiger Theilnahme von Seiten des Publikums gewiss nicht fehlen wird.

3. **Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit.** Herausgegeben von **Ludwig Lange**, Architekt und Zeichner, und **Ernst Rauch**, Kupferstecher, mit einer artist. topogr. Beschreibung von Dr. **Georg Lange**, Heft 6 — 13. Darmstadt 1835 — 36. (Stahlstich, Gross 4.)

Ueber den grossen Werth dieses schätzbaren Unternehmens haben wir bereits früher (Jahrg. 1835, No. 3 u. 4 des Museums), nach Erscheinen der ersten fünf Hefte gesprochen. Die acht neueren Hefte, welche uns gegenwärtig vorliegen, dienen im Wesentlichen dazu, unser günstiges Urtheil zu bestätigen und das Interesse des Publikums lebendig zu erhalten. Einzelne Blätter namentlich, die wir im Folgenden näher bezeichnen werden, sind vollkommen als kleine Meisterwerke zu betrachten; bei einigen andren jedoch können wir nicht umhin, einen gewissen Mangel an Haltung zu rügen: es scheint, dass bei diesen eine nicht genügende Sicherheit im Aetzen jene scharfen und durch die Natur nicht wohl begründeten Gegensätze von Licht und Schatten, die dem Auge des Beschauers missfällig werden, hervorgebracht hat. Der Inhalt der vorliegenden Hefte begreift die folgenden Städte: — Heft 6. **Bamberg.** Allgemeine Ansicht der Stadt und verschiedene Haupttheile ihres Inneren. Vorzüglich gelungen die Ansicht des Marktplatzes und der Kirche zu St. Martin: das Leben der Strasse, das Ensemble der Häuser und die Façade der Kirche in wunderlichem Jesuitenstyl geben ein Ganzes von ansprechender Wirkung. Ein späteres Heft wird ebenfalls Ansichten von Bamberg enthalten. — Heft 7. **Passau.** Verschiedene, sehr wohl gelungene Ansichten dieser äusserst malerisch gelegenen Stadt mit ihren verschiedenen, umher gruppirten Theilen und mit den breiten Spiegeln der Flüsse, zwischen denen und zu deren Seiten dieselben liegen. Besonders gelungen die Total-Ansicht der Stadt, die dem Auge des Beschauers das anmuthvollste, durch Landschaft und Architektur hervorgebrachte Profil vorführt und durch sehr zarte, saubere Ausführung anspricht. — Heft 8 und 9. **München.** Die Hauptansicht, von der Ostseite der Isar aufgenommen, entwickelt das Bild der Stadt in anschaulicher Breite. Von schöner, heiterer Klarheit, durch die dunklen Wolkenmassen hier nicht beeinträchtigt, ist die Ansicht der Glyptothek, der

sich weiter zurück die Pinakothek anreiht. Die Ansicht der Frauenkirche, auf einem ganzen Blatte gegeben, ist, wie es in dem Gegenstande der Darstellung lag, weniger interessant. Sehr wohlgelungen, und wiederum ein Bild reichen städtischen Verkehres entwickelnd, ist die Ansicht des Schrannenplatzes. Interessant ist das Isar-Thor in seinen alterthümlich wiederhergestellten Formen und mit dem grossen Freskobilde von Neher. Zwei spätere Hefte werden diese Ansichten vervollständigen; als Vorläufer derselben erscheint bereits im 10ten Hefte, ein ganzes Blatt füllend, ein Bild der neuen Pfarrkirche in der Vorstadt Au, deren zierlich gothische Façade mit dem schlank emporsteigenden, durchbrochenen Thurme von heiterer Wirkung ist. Dies Blatt, von C. A. Müller gestochen, zeichnet sich durch ebenso zarte detaillirte Ausführung, wie durch treffliche, ruhige Haltung sehr vortheilhaft aus. — Ausserdem enthält das 10teHeft Ansichten von Augsburg, denen spätere Mittheilungen zugefügt werden sollen. — Heft 11. Regensburg. Unter den mannigfach charakteristischen Blättern dieser Stadt heben wir besonders die Ansicht des alterthümlichen, geschmackvoll gothischen Rathhauses hervor, welches vornehmlich geeignet ist, ein Bild der ehrenhaften Bürgerlichkeit des Mittelalters vorzuführen. Auch die Schottenkirche mit ihrem wundersamen Portale erfreut sich einer trefflichen, meisterhaften Darstellung. Der prachtvolle Dom von Regensburg u. a. ist einem späteren Hefte vorbehalten. — Heft 12. Landshut. Sehr anziehende Abbildungen. Auf dem ersten Blatte ist vornehmlich die Total-Ansicht der Stadt zu bemerken, die von einem sehr wohl gewählten Standpunkte aus, die eigenthümliche Lage derselben am Flusse und des zierlichen Schlosses auf der Höhe trefflich entwickelt. Noch bedeutender ist das zweite Blatt, welches den schlank emporschiessenden Thurm der Martinskirche und zu seinen Füssen die alten Giebelhäuser mit ihren schweren Bogenhallen, in wohlgelungener, harmonischer Durchführung, darstellt. — Heft 13. Worms. Gesammt-Ansicht der Stadt mit der Liebfrauenkirche vor derselben; malerische Ansicht der alterthümlichen Paulskirche. Auf dem zweiten Blatte, wiederum dasselbe ganz füllend, der Dom mit einem Theile des Marktplatzes, dies jedoch, wie es scheint, nicht recht günstig aufgefasst und auch nicht in genügender Haltung.

Die fünf nächsten Hefte werden die erste Folge dieses Werkes beschliessen; eine spätere Folge wird die Oesterreichischen Städte umfassen. Der Text der eben besprochenen Lieferungen theilt mit den früheren das Verdienst kurzgefasster geschichtlicher Darstellung, anschaulicher Beschreibung und geistreicher artistischer Bemerkungen. Nur die Verse zu Anfang jeder einzelnen Städtebeschreibung, die sich nicht eben durch bedeutendes poetisches Verdienst auszeichnen, hätten wir lieber vermisst, und hoffen, dieselben bei der neuen Folge nicht weiter fortgesetzt zu sehen. Dem Unternehmen selbst aber wünschen wir auch ferner einen eben so rüstigen Fortgang, wie es bisher, zur Befriedigung der Freunde des Vaterlandes, gezeigt hat.

4. **Die klassischen Stellen der Schweiz etc.** ges. von **Adolph Müller**, auf Stahl gest. von **Henry Winkles** in London u. a. Heft 9 — 15. (Gross 8). Carlsruhe und Leipzig, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Auch über die früheren Lieferungen dieses Unternehmens, welches sich, der National-Verwandschaft gemäss, den Darstellungen deutscher Gegenden und Orte anschliessen lässt, haben wir schon mehrfach Gelegenheit gehabt, ein günstiges Urtheil abzulegen. Die vorliegenden Hefte beschliessen die erste Abtheilung desselben, welche die Cantons Graubünden, Uri, Schwytz, Unterwalden, Zug, Luzern, Glarus, St. Gallen, Appenzell, Thurgau, Schaffhausen und Basel in sich fasst. Auch hier sind die Abbildungen durchweg mit derselben Tüchtigkeit durchgeführt, und im Einzelnen sehr Ansprechendes, in Rücksicht auf den Gegenstand, auf Auffassung und Behandlung, vorhanden. So im neunten Heft das grossartig wundersame Bild des Gisernisch, zu dessen Füssen Glarus liegt; im 10. Heft die schöne Ansicht von Luzern; im 11. die Ansicht des Rheinfalles, schön, bedeutend, und nicht, wie so häufig, von übertriebenem gesuchtem Effekt; im 12. das höchst reizvolle Bild der Insel Schwanau, die sich aus der spiegelklaren Flut zwischen den steilen Bergzacken erhebt; im 13. die schlichte und in klarer Ruhe aufgefasste Ansicht von Schaffhausen; im 14. die Tell's-Platte am Vierwaldstätter See; im 15. das trefflich entwickelte Bild des Münsters in Basel, u. a. m. Der gediegene Text von Zschokke erhöht die Trefflichkeit dieses Werkes in sehr bedeutendem Masse.

F. K.

Zur Kunstliteratur.

In dem Werke von Carl Rosenkranz: „zur Geschichte der deutschen Literatur“ (Königsberg, 1836), welches eine Reihe von Abhandlungen über verschiedene Gegenstände der älteren und neueren Literatur der Deutschen enthält, findet sich am Schlusse (S. 245 — 287) ein Aufsatz, „die Bilderliteratur des deutschen Volkes“ betreffend, der sehr geeignet sein dürfte, die besondere Aufmerksamkeit eines Theiles unserer Leser in Anspruch zu nehmen. Wie die Volkslieder und Volksbücher in den letzten Jahrzehnten einer ausgedehnten Aufmerksamkeit gewürdigt worden sind, so erscheinen auch die im Volke verbreiteten Bilder nicht ohne Wichtigkeit für die genauere Kenntniss seiner besonderen Interessen, seiner Anschauungsweise, seiner Auffassung des Lebens in Ernst und Scherz. Und dies um so mehr, als gegenwärtig (wie auch der Verf. bemerkt) die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der niederen, wie der höheren Stände sich immer mehr und mehr verwischen, und ebenso jene selbsterfundenen Darstellungen den wohlfeilen, durch den Steindruck beschafften Nachbildungen einer mehr entwickelten, aber das ursprünglich nationale Gepräge nicht in gleichem Maasse festhaltenden Kunst weichen müssen. Der Verf. ist, soviel wir wissen, der erste, welcher diesen Gegenstand mit Ausführlichkeit und zugleich in einer anschaulichen und übersichtlichen Weise behandelt; vielleicht giebt seine Arbeit Anlass, noch weiter in diesem eigenthümlich interessanten Gebiete sich umzuthun und das Bedeutsame desselben durch Sammlung und Beschreibung vom Untergange retten zu helfen. „Die Bilder (sagt er), von denen ich rede, werden besonders von den Lumpensammlern verbreitet. In einem Quersack tragen sie dieselben und lassen die neuesten, buntesten als Anlockungsmittel heraushängen. Ueber den Rücken haben sie den Lumpensack geschlagen. Von Zeit zu Zeit ertönt der durchdringende Schrei ihrer kleinen Pickelpfeife. Er gilt den Köchinnen, den alten Kinderwärterinnen, den Mägden überhaupt, welche sich gegen aufgesparte Lumpen Volkslieder und Bilder kaufen, die gewöhnlich mit Versen begleitet sind. Die Mägde pflegen da, wo gesponnen wird, die Bilder um den Spinnrocken herumzuschlagen, theils als Zierde, theils um die mitgegebene Poesie sich während des Spinnens einzuüben. Ich habe ganze Stösse von „neuesten Liedern“, die schon ganz zerblättert und von einem antiken Rost überzogen waren, so aufgebunden gesehen. In Stuben werden diese Bilder gewöhnlich an der Thür angeklebt und namentlich pflegen die Windmüller ihr brettern Lustschloss reich damit zu schmücken. Sie sind so einsam und wollen sich die Welt doch in etwas vergegenwärtigen. Geht der Luxus weit, so werden die Bilder auch wohl in schmale Holzrahmen eingefasst und unter dem Spiegel oder über dem Bett aufgehängt. Doch habe ich dies niemals bei Bauern, nur bei Bürgern bemerkt, welche schon ein genügliches Auskommen hatten, als kleine Gastwirthe, Zollaufseher, Magistratsschreiber, Fleischer, Brauer u. s. w. Hier findet man auch Schattenrisse der Familienglieder, zuweilen sogar Wachsporträits, Kupferstiche des Landesherrn, des beliebtesten Geistlichen und dergl. In den letzten Decennien, seit den Freiheitskriegen, sind in diesem Kreise, der zwischen Volksleben im engeren Sinn und der höheren Bildung ein Mittelglied ausmacht, Caricaturen auf den Rücksug der Franzosen aus Russland, Spottbilder auf Napoleon, wie er z. B. auf Elba ein Heer von Ratten exercirt, Bilder zu den Schillerschen Schauspielen, von Sands Mordthat und Hinrichtung, Caricaturen auf die Erfindung der Draisinen, auf die Juden u. s. sehr verbreitet gewesen. Aber alle diese Bilder waren illuminirte Kupferstiche und kosteten im Durchschnitt 5 Silbergroschen, wogegen die Bilder, die ich hier im Auge habe, immer ganze Bogen sind und den Preis von einem halben Silbergroschen haben, ein für ihre Popularität bedeutungsvoller Umstand.“

Der Verf. giebt eine Uebersicht der auf den Volksbildern enthaltenen Darstellungen nach den Hauptkreisen des sittlichen, des politischen und religiösen Lebens. Namentlich der erste dieser Kreise zeigt eine grosse Mannigfaltigkeit der Auffassungs- und Behandlungsweise: Angelegenheiten der Liebe und andrer geselliger Verhältnisse, die verschiedenen Stände, wie sie im Dorf- und im Stadtleben hervortreten, die Jahreszeiten u. dgl. m. werden hier vorgeführt; unter den politischen nehmen die Bildnisse der Fürsten und die Feierlichkeiten des Hofes eine Hauptstelle ein; religiöse Darstellungen gehören, bis auf die neuere Zeit, in grösserem Maasse vornehmlich dem Katholicismus an. Im Allgemeinen unterscheiden sich diese Bilder, je nachdem ein oder das begleitende Gedicht die Hauptsache ausmachen;

uns interessiren hier besonders die ersten. Mit Ausschluss derjenigen, welche eben nur ein Abbild charakteristischer Figuren sein sollen, tritt das künstlerische Moment bei ihnen vornehmlich in einer mehr witzigen als aus der Tiefe des Gefühles erzeugten Weise hervor. Dies haben sie mit allen Darstellungen einer kindlichen Kunst gemein; denn das Gefühl bedarf zum Ausdruck in der Form eben einer vollendeten Form und zugleich ist es auf einer solchen Kulturstufe subjektiv lebendig genug, so dass es schon durch die Hieroglyphe des Gegenstandes ohne weitere Mittel angeregt wird. Jene witzige, d. h. im Gedanken spielende Weise äussert sich ebenso in Bildern ernsteren Inhalts, z. B. in den Bildern der Geräthe der Passion Christi und deren poetischer Deutung u. s. dgl. — wie vornehmlich in humoristischen, komischen oder satyrischen Bezügen. Dahin gehören manche grössere Compositionen, z. B. der Baum der Liebe (auf dem die Freier wachsen), der Weibermarkt, die Mühle der Alten (in der sie jung geschliffen werden); Caricaturen auf diejenigen Stände, die insgemein der Verspottung der andern dienen u. s. w. — Im Allgemeinen aber zeigt sich in diesen Volksbildern eine ziemlich ausgebreitete Theilnahme an den verschiedensten Begebenheiten und Verhältnissen des Lebens und dabei eine eigenthümliche, zumeist recht gesunde Verständigung über die bunt verschlungenen Interessen desselben.

Nachträgliches zu dem Bericht über die Berliner Kunstausstellung.

Als einen entschiedenen Verlust, den unsre diesjährige Kunst-Ausstellung erlitten hat, müssen wir es bezeichnen, dass das Bild von Christian Köhler aus Düsseldorf: „Lobgesang der Prophetin Mirjam nach dem Durchzug der Juden durch das rothe Meer“ (No. 482) erst nach dem Schlusse derselben angelangt ist und — da es alsbald Ordre zur Fortsetzung seiner Reise, zunächst nach der Dresdner Ausstellung, sodann nach denen des östlichen Cyklus der norddeutschen Kunstvereine, erhielt — nicht der öffentlichen Beschauung von Seiten eines grösseren Publikums freigestellt werden konnte. Nur wenigen Kunstfreunden war die erfreuliche Nachricht zugekommen, dass das Bild auf ein Paar Tage in einem der untern Säle des Akademie-Gebäudes aufgestellt werden sei und Besuch annehme. Ein Verlust unserer Ausstellung war es nicht blos deshalb, weil das Bild ein treffliches und höchst anziehendes Werk ist, sondern weil es zugleich eine eigenthümliche Richtung und Stimmung, die diesmal, namentlich von Seiten der Düsseldorfer, nur in geringerem Maasse aufgefasst war, repräsentirt. Es ist hie und da bemerkt worden, dass die norddeutschen Künstler, und eben besonders die Düsseldorfer (bei den Süddeutschen ist dies anders), sich darin wohl gefielen, Momente einer elegischen Stimmung, wo das Gefühl in die geheimeren Tiefen der Seele zurücktritt, — sei es in mehr grossartigen, heroischen Scenen, oder sei es in denen einer zarteren Sentimentalität, mit besonderer Vorliebe darzustellen: man hätte es gern gesehen, wenn neben einer solchen, für sich selbst zwar vollkommen berechtigten Darstellungsweise, auch zugleich Aeusserungen eines mehr lebendigen, mehr die Oberfläche des Körpers berührenden, eine freiere Entwickelung der Form begünstigenden Gefühles in grösserem Maasse hervorgetreten wären. In solchem Belange nun ist das Köhler'sche Bild von besonderer Wichtigkeit. Hell hervorbrechende, begeisterte Freude, anmuthvolle Gestalten im lebhaftesten Affekt, ein festlicher Rhythmus in den Bewegungen geben diesem Gemälde sehr eigenthümliche Vorzüge. Es ist von länglich viereckigem Format, mit einer halbrunden Erhöhung des Rahmens in der Mitte des Bildes, über der Hauptfigur. Dem Beschauer gerade entgegen, aus der Tiefe des Meergestades empor, tritt die begeisterte Prophetin, die Handpauke schlagend, das freudig verklärte Antlitz nach oben gewandt, wo die Strahlen des Lichtes über sie hereinbrechen; zu ihren Seiten zwei andre Jungfrauen, die eine Becken schlagend, die andre die Harfe spielend, beide den Blick auf die Prophetin gewandt, als ob sie deren Gesange mit Eifer folgten, und durch denselben ergriffen, in Takt und Harmonie einstimmten. Zunächst hinter diesen noch einige andre Frauen, die nach dem Meere zurückschauen (unter ihnen, im Schatten, eine ältere Frau von höchst grossartiger Schönheit); dann den Ufersand hinab andre Scharen des Volkes, und in der Tiefe Moses und Aaron, auf deren Befehl die schäumenden Wogen über die letzten der Aegypter zusammenstürzen. Vergleichen wir das Bild mit dem früheren von Köhler, der Findung Mosis, welches bereits vor zwei Jahren allgemeine Freude erweckte,

so finden wir hier den jungen Künstler wesentlich vorgeschritten, besonders was eine reichere und vollere Behandlung der Farbe anbetrifft; nur in Rücksicht auf eine vollkommen freie und gesetzmässige Entwickelung der Zeichnung dürften in einem oder dem anderen Punkte noch einige Wünsche übrig bleiben. Aber dies sind Mängel, denen ein strenges Studium leicht abhelfen kann: dagegen jenes Gefühl für edelste Anmuth, jene Unmittelbarkeit in der Darstellung lebhafter und doch feierlich gemessener Bewegung, jener Ausdruck einer eben so zart jungfräulichen wie grossartig prophetischen Begeisterung dem Bilde in der That Vorzüge gewähren, die ihm nur von wenigen streitig gemacht werden dürften, und um so mehr, als Alles das Gepräge der freisten Ursprünglichkeit und individuellsten Auffassung trägt. Vielleicht fügt es sich später, dass das Bild noch einmal auf längere Zeit zu uns zurückkehrt und dann diejenige Anerkennung findet, auf die es so sehr Anspruch zu machen berechtigt ist. F. K.

Lithographie.

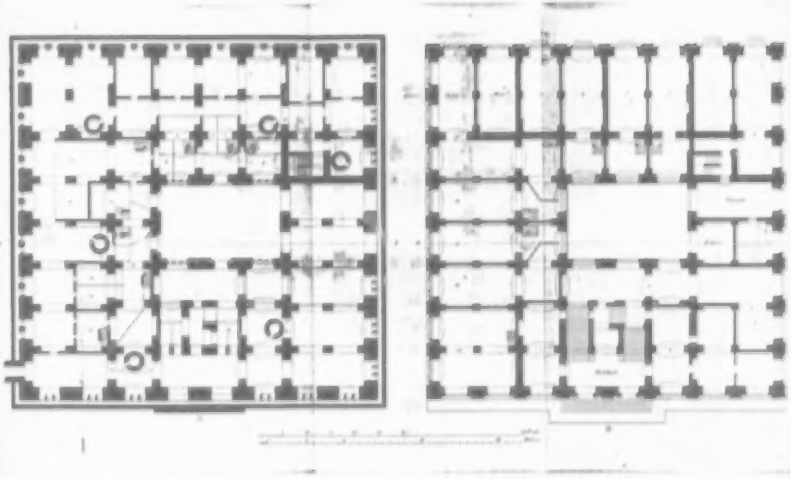
Der Schlesische Kunstverein hat für das J. 1835 an seine Mitglieder ein Blatt nach Dom. Quaglio: „Ansicht einer Kapelle am Rhein", lith. von W. Sauter und gedruckt in dessen lithographischem Institut zu Breslau, ausgegeben. Wenn eines Theils die Auswahl des Gegenstandes — das alterthümlich Romantische einer rheinischen Stadt, die sich zu den Seiten der kleinen Kapelle malerisch emporbaut, und daneben die Aussicht auf den ruhigen Fluss, für die Mittheilung an ein grösseres Publikum als wohl passend erscheint, so haben wir andern Theils auch der trefflichen Ausführung des Blattes ein rühmliches Anerkenntniss nicht zu versagen. Die Zeichnung folgt durchweg mit Gefühl und Verständniss dem Charakter der darzustellenden Gegenstände, die Behandlung ist sauber und weich, die Gesammtwirkung vollkommen harmonisch und der Druck in einer ebenmässigen Klarheit und Wärme durchgeführt. Das Ganze giebt wiederum ein erfreuliches Zeugniss, wie Geschmack und sichere Technik sich allmählig immer weiter verbreiten und nicht mehr einzig an das drückende Monopol grösserer Residenzen gebunden sind.

Uckermärker Landleute. Gem. von Ad. Schrödter, lith. von Fischer und Tempeltei. Berlin bei C. G. Lüderitz. — Vorliegendes Blatt ist die treffliche Nachbildung eines der Bilder von Schrödter, die wir auf der letzten Berliner Kunstausstellung sahen. Zwei Bauern, der eine sonntäglich geputzt mit Frau und Söhnlein, der andre im Begriff mit seiner Tochter auf den Acker hinauszugehen, begegnen einander an der Ecke des Dorfs. Sie gerathen in einen lebhaften politischen Disput. Der erstere, kurz und stämmig, sich seiner bäuerlichen Würde bewusst, scheint eine Art Demagoge; er hält es offenbar mit den Cristino's und sucht den andern zu überzeugen; der aber, gross und hager, bleibt fest und sicher in seinem Glauben an die Carlisten; das Haupt trotzig vorgereckt, sonst aber in gänzlich ruhiger Haltung, scheint er nur mit der rechten Hand eine Bewegung zu machen, als ob er alle Argumente des demagogischen Freundes ausstreichen wolle. Es ist eine höchst ergötzliche Figur. Die Frau des ersteren blickt bewundernd auf ihren Mann, die Kinder scheinen sich auch in feindlichen Gedanken gegenüber zu stehen, die Enten im Grase lauschen emporgedrehten Hauptes dem wichtigen Vorgange. Die lithographische Ausführung des Blattes ist vortrefflich, von guter Haltung, und giebt die Komik des Ganzen mit feinem Sinne wieder.

Anzeige.

Die während der frühern Kunstausstellungen in Hannover daselbst herausgekommenen Kunstblätter werden für 1837 nicht erscheinen, da die Redaction derselben durch äussere Umstände verhindert wird, das nach vielen Seiten Anerkennung und Theilnahme gefundene Unternehmen fortzusetzen. Dagegen hat die Redaction der dortigen „Posaune" die Absicht, mit dieser Zeitschrift für die Dauer der nächsten Ausstellung ein Kunstblatt von wöchentlich 2, im Ganzen aber von 8 — 9 Nummern herauszugeben, das jenen Blättern an Interesse nicht nachstehen wird, indem es ausser Beurtheilung der ausgestellten Kunstwerke auch biographische Notizen von Künstlern und Nachrichten über einzelne Werke derselben, so wie Schilderungen verschiedener Art, Correspondenzen u. s. w. enthalten soll.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. F. Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste und Privatdocenten an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

Königl. Bibliothek Berlin

Fünfter Jahrgang.

Berlin,
im Verlage von George Gropius.
1837.

INHALT.

No. 1; — 2. Januar.

Die Künstlerfamilie zum Ring, in Münster. [Von Becker.] — Kunstlitteratur: Denkmale der Bauk. d. Mittelalters in d. K. Preuss. Provinz Sachsen, von Dr. L. Puttrich. Lief. 1. u. 2. [F. Kugler]. — Ueber die Anfertigung und Nutzanwendung der farbigen Gläser bei den Alten, von H. C. v. Minutoli. [F. K.]. — Nachricht. Beilage: Monogramme, zu dem Aufs. üb. d. Künstlerf. zum Ring.

No. 2; — 9. Januar.

Notizen über den Maler Gentile da Fabriano. [Aus dem Ital. des Cav. Ricci mit Anm. von F. Kugler]. — Zur Kunstlit: Ueber den Unterricht im Zeichnen, nach dem Dänischen des Pr. Hetsch, v. Chateauneuf. — Stahlstich. — Nachricht.

No. 3; — 16. Januar.

Notizen üb. d. Maler Gentile da Fabriano (Forts.) — Zur Kunstlit: Kurzer Abriss einer Geschichte der etc. Domkirche etc. zu Brandenburg, von Dr. A. Schroeder. [F. Kugler]. — Ueber den Unterricht im Zeichnen. (Beschluss.) — Verzeichniss der auf der Kunst-Ausstellung von Berlin, 1836, verkauften Gegenstände.

No. 4. — 23. Januar.

Notizen üb. d. Maler Gentile da Fabriano. (Forts.) — Necrolog. Der Kupferstecher J. Fr. Bolt. [C. Fr. B.]. — Nachrichten. — Anzeige.

No. 5; — 30. Januar.

Eröffnete Konkurrenz bei der K. Akademie der Künste zu Berlin. Konkurrenz um den von der Michael Beerschen Stiftung ausgesetzten Preis; Berlin. — Notizen über den Maler Gentile da Fabriano. (Beschluss.) — Ein Besuch in Wittenberg. Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer u. Cranach. [von F. Kugler] — Bekanntmachung. — Nachrichten.

* * *

No. 6; — 6. Februar.

Ein Besuch in Wittenberg. (Beschluss). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 7; — 13. Februar.

Gérard's Urtheil über die neuere deutsche Kunst. [v. Quast]. — Kunstlit.: Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale zu Trier, hrsgb. von C. W. Schmidt. Lief. 1. [" u. F. Kugler]. — Aufforderung zur Conkurrenz für Architekten (Hamburger Börsenhaus.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. (Forts). — Kunstausstellung in Hamburg.

Beilage: Grund-Riss der Liebfrauenkirche in Trier.

No. 8; — 20. Februar.

Uebersicht der Geschichte der Malerei in Spanien [Von F. Kugler]. — Kunstlit.: Denkmale der Baukunst d. Mittelalters in Sachsen, von Dr. L. Puttrich. Abth. I, Lief. 2. [F. Kugler]. — Der Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses in Preussen; 24. Jan. 1837. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. (Beschluss.)

No. 9; — 27. Februar.

Uebersicht der Gesch. d. Mal. in Spanien. (Forts). — Kunstlit: Denkmale der Bauk. d. Mittelalters in Sachsen. von Dr. L. Puttrich. (Beschluss). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachricht. — Anzeige.

No 10; — 6. März.

Uebersicht der Gesch. d. Mal. in Spanien. (Forts.). — Ueber geschichtliche Compositionen. [F. K.]. — Ueber die Concurrenz für den Börsenbau zu Hamburg. — Sculptur-Werke von Wredow und von Schöntaub. — Nachricht. — Anzeige.

No. 11; — 13. März.

Verzeichniss der Vorlesungen u. prakt. Uebungen bei der K. Akademie d. Künste zu Berlin im Sommerhalbjahre 1837. — Uebersicht der Gesch. d. Mal. in Spanien. (Beschluss). — Ueber geschichtliche Compositionen. (Forts.: Denkwürdigkeiten aus der Brandenb. Preuss. Geschichte von A. Menzel). — Kunstverein für die Rheinl. und Westphalen.

No. 12; — 20. März.

Architektur: Sammlung architektonischer Werke von Schinkel. Heft 20; Neue Folge, Heft 1. [F. Kugler]. — Ueber geschichtliche Compositionen. (Beschluss). — Ueber die Restauration des Domes von Köln. — Anzeige.

No. 13; — 27. März.

Kunstlit: Die Miniaturen und Manuscripte der K. Hofbibliothek in Aschaffenburg, von I. Merkel. [F. Kugler]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. — Subscriptions-Anzeige; Lieder von R. Reinick mit 30 Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler. — Anzeigen.

No. 14; — 3. April.

Kunstlit.: Der Dom zu Halberstadt, etc. von Dr. F. G. H. Lucanus. [F. Kugler]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.). — Nachrichten. — Anzeige.

No. 15; — 10. April.

Bemerkungen über den neuen Gypsabguss der antiken Gruppe des Ajax und Patroclus. — Kunstlit: Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. [F. Kugler.]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.) — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachricht.

No. 16; — 17. April.

Beschreibung einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes. I. Die Kirche von Kloster-Gröningen. [F. Kugler]. — Notizen über die Gemälde-Gallerie des K. Schlosses zu Berlin. [F. Kugler]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.).

No. 17; — 24. April.

Beschreibung einiger alten Kirchen etc. II. Die Stiftskirche zu Frose. [F. Kugler.] — Notizen über die Gemälde-Gall. des K. Schlosses zu Berlin. (Forts.). — Bilder und Worte. — Anzeige. — Nachrichten.

No. 18; — 1. Mai.

Beschreibung einiger alten Kirchen etc. III. Die Kirche von Kloster Huysenburg. [F. Kugler]. — Notizen über die Gemälde-Gall. des K. Schlosses zu Berlin. (Forts.). — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.). — Nachträgliches über den Dom zu Halberstadt. [F. Kugler]. — Nachrichten.

No. 19; — 8. Mai.

Beschreibung einiger alten Kirchen etc. IV. Die Klosterkirche zu Drübeck. [F. Kugler]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.). — Nachrichten. (Berliner Sammlungen etc.). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Anzeigen.

No. 20; — 15. Mai.

Notizen über die Gemälde-Gall. d. K. Schlosses zu Berlin. (Beschluss). — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Forts.) — Kunst-Ausstellung zu Danzig. — Kupferstich: Evangelist Johannes und Apostel Petrus. Ev. Marcus und Ap. Paulus, gem. v. A. Dürer, gest. von A. Reindel. [F. K.]. — Gemälde-Preise. — Nachrichten (v. Klöber etc.). — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

No. 21; — 22. Mai.

Kunst-Ausstellung zu Danzig. (Beschluss). — Nachrichten. — Aufforderung zur Concurrenz; *Institute of British Architects.*

No. 22; — 29. Mai.

Beschreibung einiger alten Kirchen etc. V. Die Kirche von Kloster Conradsburg. [F. Kugler]. — Spanien: Erinnerungen aus Spanien von W. Gail. [F. Kugler]. — Berlinisches Bilderbuch hrgb. von Fr. Freiherrn Gaudy. — Nachrichten. — Anzeige.

Beilage: Don Quixote, aus dem Berlin. Bilderbuch.

No. 23; — 5. Juni.

Spanien: Erinnerungen aus Sp. von W. Gail (Beschluss). *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra par Girault de Prangey.* [F. Kugler]. — Ausstellungs-Literatur: Hannoversche Kunstblätter für 1837; Kreuz- und Quergedanken eines Dresdner Ignoranten, von H. Paris.

— Eröffnete Concurrenz bei dem Hauptprojecte eines neuen Bürgerhospitals zu Köln. — Nachrichten.

No. 24; — 12. Juni.

Spanien: *Collection de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid.* [F. Kugler]. — Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris. (Beschluss von No. 20). — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 25; — 19. Juni.

Beschreibung einiger alten Kirchen etc. VI. Die St. Wipertikirche bei Quedlinburg. [F. Kugler]. — Stahlstich: Das Bäckermädchen, gem. von C. Kreul, gest v. Ph. Walter. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 26; — 26. Juni.

Ueber deutsche Denkmäler. [F. Kugler]. — Kunstliteratur; *Collection litografica de cuadros del Rey de Espanna el Senor Don Fernando VII. C.* 38 — 50. [F. Kugler]. — Ornamentik: Arabische u. Alt-Italienische Bauverzierungen, von F. M. Hessemer; Ornamenten-Buch, Berlin, bei G. Gropius, Lief. IV; Ornamentenbuch von C. Böttticher. Berlin, bei Schenk u. Gerstäcker. Neue Folge, Heft 2. [F. K.]. — Kupferstich: Die Anbetung der Könige, gem. v. Raphael, gest. v. E. Eichens. [F. K.]. — Nachrichten. — Anzeigen.

No. 27; — 3. Juli.

Kunstlit: *Collection litografica de cuadros* etc. (Beschluss). — Mittelalterl. Architektur. *Le moyen âge pittoresque.* Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst, von B. Gruber. — Ueber eine Sammlung oberdeutscher Gemälde. [F. K.]. — Nachrichten.

No. 28; — 10. Juli.

Kunstlit.; Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der K. P. Provinz Sachsen, v. Dr. L. Puttrich. Lief. 3 u. 4. [F. Kugler]. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 29; — 17. Juli.

Ueber die Wand am Jupiterthrone zu Olympia. [Von F. Rösc]. — Die Verklärung Christi, Oelgemälde von C. Begas. [F. Kugler]. — Nachrichten.

No. 30; — 24. Juli.

Ueber die Wand am Jupiterthrone zu Olympia. (Beschluss). Sculptur: 1) Thorwaldsens Werke, Heft 1. [F. Kugler]. Nachrichten. — Angelegenheiten des Kunstvereins für die Rheinl. u. Westph. — Anzeigen.

No. 31; — 31. Juli.

Sculptur (Beschluss). 2) Gutenbergs Denkmal von Thorwaldsen. — Nachrichten. (Gemälde-Gall. des K. Museums zu Berlin, etc.). — Gutenberg-Fest zu Mainz.

No. 32; — 7. August.

Versuch einer statistischen Uebersicht der Kunst-Ausstellung zu Breslau, 1837. [Dr. Ebers]. — Nachrichten. — Anzeige.

No. 33; — 14. August.

Kunstlit: *Souvenirs de vieux Paris, par Turpin de Crissé.* [F. K.] — Ueber die diesj. Kunstausstellung zu Hamburg. Notizen über den Hamb. Kunstverein und die durch denselben veranstalteten Kunst-Ausstellungen etc. — Ueber das Studium classischer Kunst auf den Gymnasien. — Nachrichten. — Kunstverein für die Rheinl. u. Westph.

No. 34; — 21. August.

Die Lyversberg'sche Gemälde-Sammlung. — Aufforderung zur Concurrenz: K. K. Akademie der schönen Künste in Mailand. — Nachrichten.

No. 35; — 28. August.

Notizen über den Hamburger Kunstverein und die durch denselben veranstalteten Kunstausstellungen etc. (Beschluss.) — Necrolog: L. G. Stiedlich. [Von C. Fr. Hampe.] — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 36; — 4. September.

Neuere Gemälde, Berlin: Biard, Menzel, Meyerheim. [F. K.] — Lithographie: *Lewis's Illustrations of Constantinople.* — Nachrichten. — Kunstverein für die Rheinl. u. Westph.

No. 37; — 11. September.

Kunstlit: Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers etc. im sechszehnten Jahrhundert. von Dr. C. Grüneisen. [F. Kugler.] — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 38; — 18. September.

Verzeichniss der Vorlesungen und prakt. Uebungen bei der K. Akademie der Künste zu Berlin im Winterhalbjahre 1837 — 38. — Niclaus Manuel, von Dr. Grüneisen. (Beschluss.) — Ornamentik: Classische Verzierungen als Vorlegeblätter, von L. M. Mauch. [F. K.] — Nachrichten.

No. 39; — 25. September.

Bekanntmachung. — Kunstlit: Denkmale einer sehr

ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens, von I. C. C. Dahl. [F. Kugler.] — Ueber ein selber unbekanntes, dem Joh. v. Eyck zugeschriebenes Altarwerk. — Nachrichten.

No. 40; — 2. October.

Die Hunnenschlacht, grosser Carton von W. Kaulbach. Berlin. [F. Kugler]. — Ueber einige Gemälde des neuen spanischen Museums zu Paris. — Nachträgliches zur Geschichte der Concurrenz für den Hamburger Börsenbau. — Stahlstich: Das malerische und romantische Deutschland. Section 2. — Nachrichten. — Kunst-Anzeigen.

No. 41; — 9. October.

Ein Besuch in der K. Kunstkammer zu Berlin. [Von F. Kugler]. — Die Thermen des Julian zu Paris. — Stahlstich: Malerische Wanderungen am Rhein. — Nachrichten.

No. 42; — 16. October.

Ein Besuch in der K. Kunstkammer zu Berlin. (Forts.). — Uebersicht neuerer Kunstleistungen zu Paris. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten. (Gallerie Manfrini zu Venedig, von F. Kugler).

No. 43; — 23. October.

Ein Besuch in der K. Kunstkammer zu Berlin (Forts.). — Kunstlit: Die Düsseldorfer Maler-Schule, von A. Fahne; Die Düsseldorfer Malerschule, von J. J. Scotti [F. K.]. — Lithographie: Das Scheibenschiessen, gem. von F. Meyerheim, lith. von H. Eichens. — Nachrichten.

No. 44; — 30. October.

Bekanntmachung. — Ein Besuch in der K. Kunstkammer zu Berlin. (Forts.) — Die Gemälde der Gallerie von Dresden in lithographischen Nachbildungen. [F. K.] — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 45; — 6. November.

Ueber Kunst-Ausstellungen im Allgemeinen. — Gallerlewerk: *La Reale Galleria di Torino, da R. d'Azeglio.* [F. Kugler.] — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 46; — 13. November.

Die Lyversberg'sche Gemälde-Sammlung zu Köln. [X.] — Ueber Kunstausstellungen im Allgemeinen. — Schlesischer Kunstverein. — Nachrichten. — Anzeige.

No. 47; — 20. November.

Neuere plastische Werke: Berlin. Rauch's Modell der polnischen Könige; Amazone von Kiss. [F. K.] — Ueber Kunstausstellungen im Allgemeinen. (Beschluss.)— Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten. (Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin.)

No. 48; — 27. November.

Ueber die sixtinische Madonna. [Von Michelet.] — Nachträgliches über das angeblich Eyck'sche Altarwerk zu Beaune. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 49; — 4. December.

Bekanntmachung. — Ueber die sixtinische Madonna. (Beschluss.) — Bilderstürmerei zu Strassburg. — Kunstlit.: Ueber die Mängel der Privat-Wohnungen in Städten, von I. Gärtner. — Lithographie. — Nachrichten. — Kunst-Anzeige.

No. 50; — 11. December.

Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Halberstadt von 1835 bis 1837, erstattet in der General-Versammlung, gehalten am 1. Oktober 1837. [Dr. Fr. Lucanus.]

No. 51; — 18. December.

Kunstlit: Kunstwerke und Künstler in England und Paris, von Dr. G. F. Waagen, Thl. 1. [F. Kugler]. — Angelegenheiten deutscher Kunstvereine. — Nachrichten.

No. 52; — 25. December.

(Zwei Bogen.)

Kunst-Ausstellung im Akademie-Gebäude, Berlin. — Kunstlit: Kunstwerke und Künstler in England und Paris, (von Dr. G. F. Waagen (Beschluss); — Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Giorgio Vasari, aus dem Ital. begb. von Ludwig Schorn. Bd. II. [F. Kugler]. — Nachrichten. (Berlin, Düsseldorf etc.)— Stahlstich.— Berichtigung [C. Begas]. — Kunst-Anzeige. — Zum Schluss des Blattes.

1

3

2

4

Я. HB. RB.

5

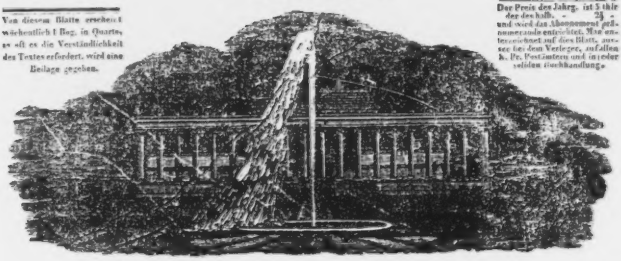
6

Beilage zu - Nr. des Museums 183

№ 1. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto; es soll es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, als allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Künstlerfamilie zum Ring, in Münster.

Vom Premier Lieutenant Becker in Münster.

(Hiezu eine Beilage)

Was mir über zwei, von der Kunstgeschichte nicht erwähnte Maler, Namens zum Ring aus Münster, früher bekannt geworden, habe ich im Toelkenschen Kunstblatte vom Jahre 1829. November-Hefte, mitgetheilt. Durch fortgesetzte Forschungen ist es mir gelungen, noch mehrere Künstler dieser Familie aufzufinden. Dasjenige, was a. a. O. bereits mitgetheilt ist, wird hier berichtigt oder durch Hinweisung angezeigt.

1. Ludger zum Ring der ältere, geb. 1496. gest. 1547.

Ob sein Vater in Münster ansässig oder auch Künstler gewesen, läst sich wohl schwerlich mehr ermitteln, indem das städtische Archiv im Jahre 1534, durch die Wiedertäufer gänzlich vernichtet wurde. Die spärlichen Notizen, welche ich aufgefunden, gründen sich hauptsächlich auf handschriftliche Daten und Ueberreste alter Papiere der Münsterischen Malergilde, welche mit den Glasern und Sattlern eine Zunft oder Gilde bildete.

Von den Werken des älteren Ring hat sich nur ein Gemälde erhalten. Durch den Bildersturm der Wiedertäufer sind wohl alle Gemälde, welche er bis zum Jahre 1534 vollendet hatte, gleich anderen älteren Kunstwerken, zu Grunde gegangen. Diese Vernichtung scheint so durchgreifend gewesen zu sein, dass auch nicht ein einziges, vor dieser Epoche entstandenes Gemälde, in Münster, vom Untergange gerettet worden ist. Nach der Vertreibung der Wiedertäufer war die Stadt durch die 16monatliche Belagerung so erschöpft und nur auf Herstellung des

Nothwendigsten hingewiesen, als dass die Kunst bald hätte erblühen können. Erst im Jahre 1538 konnte Ring ein grösseres Gemälde vollenden. Dasselbe*) war über der Grabstätte des Domscholasters Rutger von Dobbe, gest. 1531, im Dom zu Münster aufgestellt und ist vor einiger Zeit endlich, durch die Vorsorge höherer Staatsbehörde, von der, vom Dom-Capitel, veranlassten Uebertünchung befreit geworden. Leider hat das Gemälde durch diese Unbilde und durch späteres unvorsichtiges Abwaschen sehr gelitten. Dasselbe hat etwa 6' Höhe und 4' Breite. Oben erblickt man Gott Vater in reichen Gewändern, von den himmlischen Heerscharen umgeben. In der rechten Hand trägt er drei Pfeile, mit den Inschriften: Pestilencie, Oerloch und Duertydt. Zwei Spruchzettel haben die Inschriften: De Sünder hefft uns dren myndaen. In dren plagen he vergaen. Zu seinen Füssen schwebt der h. Geist. Weiter unten, auf landschaftlichem Grunde, kniet Rutger von Dobbe, in geistlicher Tracht, mit gefalteten Händen. Zu seiner Rechten, Maria, ebenfalls kniend, mit der Hand auf ihre blosse Brust deutend und einem Spruchzettel: Kynt sü an dyner moder borste: Troeste den Sünder hemelvorste. Links ist der Heiland, auf einer liegenden Säule kniend, ebenfalls mit einem Spruchzettel: O Vaer dorch mynen doeth und pyn: Wyl doch dem Sünder gnädich syn. Im Hintergrunde erblickt man eine reiche Landschaft. Auf der Säule befindet sich das Monogramm (Beilage, No. 1.)

Dieses Gemälde, in einem ernsten Styl behandelt, deutet auf keine mir bekannte ältere Schule. Mit der altwestphälischen Schule des 15. Jahrhunderts ist es durchaus nicht verwandt. Die Köpfe, obgleich sorgfältig ausgeführt, haben wenig Anmuth. Der Faltenwurf ist gross und schön. Die Farben sind brillant und die Beiwerke mit vieler Sorgfalt ausgeführt. Vorzüglich fleissig ist der Mantel des Christus, eine Art von Priestergewand, mit reicher Stickerei versehen und, gleich allen andern Gewändern, mit Gold aufgehöhet. Die Landschaft ist in der Art des Dürer.

Dieses Gemälde ist nunmehr im Besitze des Westphälischen Kunstvereins zu Münster.

In der Ueberwasserkirche daselbst, befindet sich ein Gemälde als Grabmal, mit den Bildnissen Ludgers und seiner ganzen Familie, von seinem Sohne Hermann gemalt und mit einer Inschrift*) versehen.

Eines sonst unbekannten Schülers von Ludger, Namens Werner von Scheiffort, gedenken Kerssenbroik in seiner „Historia anabaptistarum monasteriensium“ und M. Röchel in einer handschriftlichen, bis zum Jahre 1606 geführten Münsterischen Chronik, beinahe wörtlich übereinstimmend, in folgender Art:

„Es war auch allhier zu Münster ein Künstlich „Mahler Ludger zu Ringe genandt. (Derselbige hatte „einen Sohn Hermann zu Ringe genandt, so den Vat„ter übertreffete nicht allein in Mahlen, sondern auch „in andern Künsten mehr, dann er war sehr erfah„ren in Abmessung aller Dinge undt allerhanden Ge„bauwen zu verordiniren, war ein Mann hohen Ver„standes, so noch lange nach der Eroberung der „Stadt gelebet, dann er ist alt und wohlbetaget ge„storben Anno Christi 1599.) Auff dass er sich mitt „dieser unreiner Lehre nicht beschmittede, zoich er „mit aus Stadt aus; er hatte aber einen Diener (Wer„ner von Scheiffort) der wollte sich von ihm nicht „rathen lassen und mit ihm ausziehn, sondern bliebe „in der Stadt und liess sich wiedertaufen. Als er „aber eine Zeitlang darinn gewesen, wurde er ihrer „Lehren und Lebens müde und fiel wieder aus der „Stadt und wurde von den Butesten gefangen und „den 23ten Decembr 1534 peinlich verhört.“

2. Ludger zum Ring der jüngere, Sohn des vorgenannten, geb. um 1518, lebte noch 1579 in Braunschweig.

Dieser Ludger ist in dem Toelkenschen Kunstblatte vom J. 1829, S. 309 und 310, wegen des gleichen Vornamens, irrthümlich als der Vater Hermanns angegeben und zwei kleine Bildnisse, welche, nach näherer Untersuchung, die Jahreszahl 1564 tragen, so wie das Monogramm (Beilage, No. 2.) sind ebenfalls dem ältern Ludger zugeschrieben, obgleich dieselben dem jüngern dieses Namens angehören.

Der letztere ist wahrscheinlich gegen 1518 geboren, da er, nach seinem Bildnisse, welches sich auf dem Grabmale seines Vaters, in der Ueberwasserkirche befindet, nur um wenige Jahre älter, als sein 1521 geborner Bruder Hermann, erscheint.

Im Königlichen Museum zu Berlin, befindet sich von ihm, unter No. 176, II. Abtheilung, das Bildniss

*) Berliner Kunstblatt. 1829, S. 310.

*) Berliner Kunstblatt, 1829, S. 309.

eines Mannes, und unter Nr. 190 ein Küchenstück, worauf der Künstler sein eignes Bildniss in einem etwa 2" grossen Rund, mit der Inschrift: Ludgerus Ringius Monasteriensis pictor. Anno 1562, angebracht hat.

Ein kleines Bildniss eines Mannes, mit der Aufschrift: Aetatis 24, 1572, ist im Privatbesitz in Münster. Nach einem, den 21. Januar 1579 datirten Schreiben aus Braunschweig, an die Münsterische Malergilde, wodurch er einen ihm entlaufenen Schüler Namens Dieterich Moll aus Münster reclamirt, war Ring in Braunschweig ansässig. In einer dortigen Privatsammlung befinden sich von ihm zwei treffliche Bildnisse in reicher Tracht und mit seinem angegebenen Monogramm versehen.

3. Hermann zum Ring, Bruder des vorgenannten, geb. 1521, gest. 1599.

Der bedeutendste Künstler dieser Familie war Hermann. Sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus, ist restaurirt worden und befindet sich seit mehreren Jahren im Dom zu Münster. Es mag angemessen scheinen, dieses ausgezeichneten Gemäldes hier näher zu erwähnen.

Auf einem, eine weite Aussicht gewährenden Begräbnissplatze, dessen Eingang nach Art der ältern christlichen Kirchhöfe, durch ein, über eine Vertiefung im Vorgrunde gelegtes eisernes Gitter, geschützt wird, steht rechts Christus, in dunkelviolettem Gewande, von seinen Jüngern umgeben. Seine Züge drücken Ernst und Ruhe aus. Die Rechte gebietend erhoben, wendet er sich nach dem im Mittelgrunde befindlichen bereits geöffneten Grabe. Lazarus, dessen Hände mit den Grabtüchern umwunden sind, erhebt sich auf Christi Gebot, von einem kräftigen Alten, eine Petrusgestalt, unterstützt. Blässe deckt das erstaunte Antlitz. Der dem Leibe entrückte Geist scheint eben wiedergekehrt, ohne jedoch zu vollem Bewusstsein gelangt zu sein. Einige Schritte vom Grabe befinden sich Martha und Maria, die Schwestern des Lazarus, beide jugendlich schöne, anmuthige Gestalten, in nonnenartigem Kopfputze und in weitfaltigem schwarzen Gewändern. Die individuellen Gesichtszüge deuten bestimmt auf Portraits, vielleicht von Verwandten des Donators des Bildes. Die eine, von der Handlung freudig ergriffen, ist betend niedergesunken; die andere, milde Frömmigkeit in den Zügen, steht liebinnig in sich gekehrt. Links vom Grabe, klammern sich zwei äusserst liebliche Kindergestalten an einen kräftigen Mann mit turbanartiger Kopfbedeckung, in einen Mantel von gedämpft rother Farbe gehüllt. Vor ihm, nahe am Vorgrunde, kniet, in einem weissen Priestergewande, der Donatar des Bildes. Das trefflich gemalte Profil desselben, ist zwar von gutmüthigem, doch beschränktem Ausdrucke. Er sieht die Handlung bedeutungslos an. Die Jünger im Gefolge Christi, worunter mehrere herrliche Gestalten und einzelne Gruppen von Zuschauern, sind auf mannigfache Weise von der Scene ergriffen. Im Hintergrunde bewegen sich einzelne Wanderer. Zwei Männer eilen über eine Brücke, nach dem Vorgrunde heran.

Auf beiden Seiten des Eingangs im Vorgrunde, treten rundbogige, im antiken Style gehaltene, offene Hallen vor. Jede derselben wird von vier cannelirten Säulen aus buntgeflecktem Marmor, mit reichen Arabesken, getragen. Die Perspective sowohl, als die Ausführung der einzelnen architectonischen Glieder ist durchaus richtig verstanden. Als vorzüglich gelungen, ragen an jedem Bogen zwei, im Geiste der Antike, grau in grau gemalte Köpfe vor. Unter der Halle rechts; steht ein Heiliger, wahrscheinlich Wilhelm, in einem braunen Pilgergewand, das Haupt mit einem Helme bedeckt. In der Rechten trägt er einen Rosenkranz und in der Linken einen Pilgerstab. Neben ihm steht eine Heilige, mit zartem, reizendem Gesicht, in einem schwarzen Nonnengewand, einen Bischofsstab, ohne weitere Attribute haltend. Unter der Halle links, steht der h. Hubertus in bischöflichem Ornate, betend. Der Ausdruck seines Gesichts ist frommer Ernst. Neben ihm liegt der ihn bezeichnende Hirsch, mit einem Crucifix zwischen den Geweihen. Etwas weiter zurück, sieht man die heil. Agnes, eine liebliche Gestalt. Zu ihren Füssen steht das Lamm. Diese beiden Figuren sind im Helldunkel gehalten. — Der Hintergrund des Bildes, auf dem ein grosser Baum, an dem sich Schlingpflanzen emporranken, hervortritt, gewährt die Aussicht in eine weite, helle Landschaft, von einer niedrigen Bergkette abgeschlossen.

Die technische Ausführung dieses Gemäldes kann in jeder Hinsicht vollendet genannt werden. Das Colorit ist kräftig und klar. In der Architectur zeigt sich eine Kenntniss der Perspective und eine Genauigkeit der Ausführung, welche an Dürer erinnert. Die Beiwerke sind mit dem Fleisse der spätern Niederländer behandelt. So erscheint das den Begräbnissplatz schützende Gitter in täuschender Wahrheit.

Eben so wenig lässt die Darstellung des Hirsches und Lammes, zu den Füssen der Heiligen und die eines im Vorgrunde liegenden Bolognesercheindchens, etwas zu wünschen übrig. Ueberhaupt möchte dieses Gemälde denen, welche dem Schorcel zugeschrieben werden, zunächst vergleichbar sein.

Ausser den bereits erwähnten*) Werken dieses Malers, besitzt der Hr. Professor Sprickmann in Münster, den Flügel eines verloren gegangenen Mittelbildes. Auf der innern Seite sind die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, auf der Rückseite die Evangelisten Lucas und Johannes und zwei Mönche als Donatare dargestellt. Sämmtliche Figuren sind von grossartiger Zeichnung, jedoch von mattem Colorit. Ausser dem bekannten Monogramm Rings und der Jahreszahl 1560, befindet sich noch ein unbekanntes Monogramm auf diesem Bilde (Beilage, No. 3), welches sich vielleicht auf einen Schüler bezieht.

Das Bildniss der Mutter Rings, in reicher Kleidung, befindet sich im Wallraffschen Museum zu Cöln und das seines Sohnes, ebenfalls Hermann genannt, eines Münsterischen Goldschmiedes, ist im Besitze des Einsenders.

Das Zifferblatt der künstlichen Uhr im Dom zu Münster, welche durch die Wiedertäufer sehr beschädigt wurde, ist ebenfalls von Ring, im J. 1544, gemalt. Die daran angebrachten zwölf Runde, die Arbeiten in den verschiedenen Monaten des Jahres darstellend, sind leider sehr verwaschen.

In der Münsterschen Hofgerichts Ordnung, gedruckt im J. 1571, durch Dieterich Tzwivel in Münster, befinden sich zwei Holzschnitte, das Wappen des Bischofs Johann v. Hoja als Titelvignette und eine allegorische Figur am Schlusse des Werks, welche beide mit dem Monogramm Rings versehen sind. Es möchte hiernach anzunehmen sein, dass derselbe auch in Holz geschnitten habe.

Der bekannte Alchymist Leonhard Thurneisser, welcher sich im J. 1569 in Münster aufhielt, liess durch Ring eine Anzahl Zeichnungen fertigen, um seine daselbst herausgegebenen alchymistischen Werke**) zu erläutern. Diese Blätter sind grösstentheils mit dem Monogramme Rings versehen und nach den darauf häufig angebrachten Buchstaben (Beilage No. 4.) von Remigius Hogenberg in Cöln gestochen.

Ein treffliches von Ring gemaltes Bildniss, jetzt im Besitze Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen, stellt wahrscheinlich den erwähnten Alchymisten, als einen etwa 40jährigen, in Sammt und Seide reich gekleideten Mann dar. Derselbe trägt mehrere goldene Ketten, woran Elennklauen und sonstige Amulete. Im Hintergrunde sind Aranei- und Urinflaschen aufgestellt.

Ein unbekannter Münsterischer Maler, welcher im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte und seine, in einem etwas manierirten Style gearbeiteten Gemälde mit dem Monogramme (Beilage, No. 5.) bezeichnete, scheint ebenfalls ein Schüler Rings gewesen zu sein. Im Dom befinden sich 6 Sibyllen und in der Lamberti-Kirche ein jüngstes Gericht, von ihm.

4. Heribert zum Ring, Bruder des vorstehenden, geb. um 1524, lebte noch 1590.

Dieser Maler scheint hauptsächlich ein Gehülfe seines Bruders Hermann gewesen zu sein, da sich bis jetzt kein beglaubigtes Bild desselben gefunden hat und in mehreren Arbeiten Hermanns eine fremde und schwächere Hand sichtbar zu sein scheint. In der alten Gilderolle der münsterschen Maler wird desselben im J. 1590, unter dem Namen: Heirbert to Ringhe, erwähnt und in einem Merkbuche des Dechants am Martinistifte, Eberwin von Droste, sagt dieser, dass Hermann mit seinem Bruder Heriberl, mehrere Gemälde mit biblischen Sprüchen und Sentenzen begleitet, für die Martinikirche gefertigt habe*).

*) Berliner Kunstblatt 1829, S. 311.

**) Archidoxa, darin der recht war Motus und Gang der Planeten etc. Münster, bei Johann Ossenbrug 1569. 4. Mit Kupf.

Quinta Essentia, das ist die höchste Subtilität etc. der Medecina und Alchemia. Ebend. 1570. 4. Mit Kupf.

*) *Tobulae — per discretos viros Magistros Hermannum et Heribertum* von Ringen, *fratres germanos, pictores optimos, cives mon.(asteriensis) depictae, ac successive ab Anno Dni* 1575 *affabre descriptae. — Ad summum altare in choro sti Martini Anno* 1576. *sumptibus capituli exstructum et per M. Hermannum* von Ringen *depictum, hae positae sunt sententiae etc. — Ad novum organum — hae leguntur sententiae etc. per magistrum Hermannum* von Ringen *A.* 1581 *descriptae.* Endlich von beiden uff beide fluegell solle St. Hieronimus und St. Augustinus an einer u. S. Gregorius u. S. Ambrosius an anderen seiden gesetzt stehen. — *Duae tabulae, quarum altera insignioribus sententiis sacrosanctae scripturae latinis, altera Germanicis infra scriptis per M. Heribertum* von Ringen, *civem mon. affabre depictae etc.*

Es sind diese Gemälde jedoch längst untergegangen.

5. Nicolaus zum Ring, Sohn des Malers Hermann, geb. 1564, lebte noch 1613.

In der Ludgerikirche zu Münster, befinden sich drei grössere Gemälde: Moses mit den Gesetzestafeln, die Auferweckung des Lazarus und die Grablegung Christi, welche durch ihre Malweise auf eine genaue Verwandschaft mit den späteren Werken Hermanns zum Ring hindeuten, jedoch hinsichtlich der Zeichnung und des Ausdrucks, im Style der Manieristen gearbeitet sind. Das beinahe gänzlich übermalte Bild, die Grablegung im Beisein der vier Evangelisten darstellend, trägt das Monogramm (Beilage, No. 6).

Ein, vom J. 1612 datirtes, fliegendes Blatt enthält die von Seiten eines Vicarius, Christoph Misingh, aufgestellte Berechnung über die Kosten der Errichtung eines Altars, zu Ehren der vier Evangelisten. Das von Nicolaus zum Ring, zu diesem Zwecke für 36 Rthlr. gefertigte Gemälde, ist wahrscheinlich das hier angeführte.*)

Die späteste Notiz über diesen Maler, ist eine, von seinem Schüler Hans Kracht aus Lübeck, bei dem Münsterischen Magistrat, am 10. Juni 1613, gegen ihn eingereichte Beschwerde, worin noch eines andern Schülers, Namens Voss, erwähnt wird.

*) *Anno 1612, die lunae feria secunda rogationum, scilicet 28. Maji, sobri pictori nostro Nicolao van Ringhe triginta sex daleres imperiales rationa tabulae depictae et ipsius filio Joanni f imperialem p. bibalibus.*

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Erste und zweite Lieferung. Leipzig 1836. Fol.

Die günstigen Erwartungen, welche die beiden ersten Lieferungen der Baudenkmale des Königreiches Sachsen (das Kloster Wechselburg enthaltend) für die weiteren Leistungen des Herausgebers hervorgerufen haben, finden zunächst in den vorliegenden Blättern, die den zweiten Theil seines grossen Unternehmens über die Geschichte der Baukunst in den gesammten sächsischen Landen einleiten, eine sehr erfreuliche Bestätigung. Auch hier bietet sich dem Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte ein reichhaltiges Material dar, welches sowohl mannigfache Belehrungen, Gelegenheit zu mannigfachen Forschungen und Combinationen darbietet, als es auch den äusseren Sinn an sich in anmuthiger Weise berührt und dem Beschauer eine erheiternde, sinnige Unterhaltung gewährt. Die ausgebreitete Theilnahme, welche dem Verfasser von den verschiedensten Seiten entgegengekommen ist, hat es ihm möglich gemacht, die neue Folge nicht nur mit derselben Eleganz, wie die frühere, auszustatten, sondern auch, in Bezug auf Text wie auf Abbildungen, mehr und Ausgeführteres zu liefern, als er zur Zeit der Ankündigung noch zu versprechen im Stande war.

Die beiden vorliegenden Lieferungen begreifen die wichtigsten der in der Stadt Merseburg vorhandenen Denkmäler in sich. Der Text, 26 Seiten in Fol., giebt zuerst eine „allgemeine Einleitung," welche einen Ueberblick über die zahlreichen, im Sächsischen vorhandenen Bau-Denkmale, mit Angabe ihres Alters (wo solches als sicher angenommen wird) und der über dieselben vorhandenen Literatur, — sammt einigen, der kunsthistorischen Betrachtung zu Grunde liegenden Bemerkungen enthält. Sodann einen „kurzen Abriss der Geschichte des Stiftes und der Kirchen und Klöster zu Merseburg," welcher mit sorgfältigster Benutzung der geschichtlichen Quellen (gedruckter und ungedruckter, namentlich der Urkunden des Domkapitels zu M.) gearbeitet ist und für die historische Sicherstellung der vorhandenen Monumente eine wünschenswerthe Grundlage bietet. Hierauf eine, mit gewandter Sachkenntniss abgefasste „Beschreibung der Baudenkmale der Stadt Merseburg, von denen hier Abbildungen gegeben werden." Die Abbildungen bestehen aus 10 Tafeln, welche ausser einem Blatt mit Grundrissen, einem zweiten mit leicht in Stahl geätzten Sculpturen und der zierlich radirten Titelvignette, aus sehr sorgfältigen, ausgeführten Lithographieen (in Berlin, Dresden und Paris gefertigt) bestehen. Die Mehrzahl der letzteren enthält interessante malerische Ansichten, welche dem Beschauer die in Rede stehenden Gegenstände unmittelbar und deutlich vorführen.

Das wichtigste der dargestellten Monumente, und dem die grössere Anzahl der Abbildungen angehört, ist die **Domkirche** von Merseburg. Sie vereinigt verschiedene Baustyle in sich, welche der Verf., in Rücksicht auf die vorhandenen urkundlichen Zeugnisse und ihren eigenthümlichen Charakter folgender Gestalt (und Referent glaubt diesen Annahmen im Allgemeinen vollkommen beitreten zu dürfen) bestimmt: die Crypta, die östlichen runden Thürme und der untere Theil der westlichen Thürme dem 11. Jahrhundert, zum Theil vermuthlich der ersten Erbauungszeit (unter Kaiser Heinrich II.) angehörig; der Chor nebst dem Kreuzbau und die westliche Vorhalle — schwerer Spitzbogen mit byzantinischem Detail — aus dem Ende des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts (letztere Bestimmung dürfte minder gewagt erscheinen), das Schiff nebst seinen Abseiten aus dem 15. Jahrhundert. — Interessant ist unter den ältesten Theilen vornehmlich die Crypta, deren eigenthümlich gestaltete Pfeiler mit ihren seltsam geschweiften Kapitälen und andren Gliederungen ein wichtiges Beispiel für die Formation der älteren deutschen Architektur enthalten dürften. Sie wechseln in zwei verschiedenen Bildungen u. sind theils in perspektivischer Ansicht, theils in horizontalem Durchschnitt (letzterer jedoch für die complicirtere Bildungsform [T. 9, x] vielleicht nicht ganz in genügender Grösse) dargestellt. Für das Studium möchte es noch ersprieslicher gewesen sein, wenn auch die Profile der einzelnen Gliederungen derselben — auch vielleicht die der Wandpfeiler der Crypta etc. — in geometrischem Aufriss mitgetheilt wären*). — Aus der Zeit der zweiten Bau-Periode sind insbesondere die Querwände, welche den Sitz der Chorherren von den Kreuzflügeln sonderten, von Wichtigkeit. Die leichten Relief-Arkaden, mit welchen dieselben versehen sind, enthalten mannigfach zierlichen Schmuck an den Kapitälen der Säulchen, die in guten Abbildungen vorgeführt werden; merkwürdig ist es, dass hier die Bögen unmittelbar über den Kapitälen, ohne Vermittelung eines Abakus, aufsetzen.

Unter den plastischen Monumenten ist besonders die bronzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (st. 1080), welche in schwach erhabenem Relief das Bild des Königs darstellt, von grosser Wichtigkeit. Der Verf. bezieht sich für die Begründung der gleichzeitigen Anfertigung derselben auf die treffliche Abhandlung von P. A. Döthier („über das Grabmal d. K. Rudolph von Schwaben zu Merseburg", in den Neuen Mittheilungen des thür. sächs. Vereins 1834, auch besonders abgedr.), von dem auch die Abbildung desselben im vorliegenden Werke gefertigt ist. — Sodann die Abbildung eines trefflichen Grabsteines, der das Bild eines Ritters enthält und, nach der Ansicht des Referenten, in die spätere Zeit des 13. oder den Anfang des 14. Jahrhunderts (da sie den germanischen Styl bereits in vollkommener Entwickelung und Freiheit zeigt) gehört. — Ferner eine seltsame alterthümliche Säule, die der Sage zufolge, früher dazu gedient hat, die ewige Lampe zu tragen. — Endlich, neben andren Gegenständen, besonders zu bemerken: der alte Taufstein, der vor mehreren Jahren, auf Veranlassung des Verf., aus der Neumarktskirche in die Vorhalle des Doms versetzt wurde und bereits durch mehrere Untersuchungen früherer Kunstforscher bekannt ist. Er ist, zwischen einer umherlaufenden Relief-Arkade, mit den Bildern der Propheten geschmückt, denen die Apostel auf den Schultern sitzen, — eine zwar nicht unverständliche, aber um so naivere Symbolik. Die Abbildungen desselben von zwei Seiten geben den byzantinisch starren Styl der Arbeit in gelungener Weise wieder. Der Verf. bestimmt das Alter desselben als dem 11. oder dem Anfange des 12. Jahrhunderts angehörig.

*) Es sei mir vergönnt, bei dieser Gelegenheit noch einmal (wie es in diesen Blättern schon öfters geschehen ist) darauf aufmerksam zu machen, wie vornehmlich die genaue und in genügender Grösse ausgeführte Darstellung der architektonischen Profile für das Studium der Architektur und für die historische Bestimmung der Monumente aus dunkleren Epochen von Wichtigkeit ist. Die Grundrissformen kehren, mehr oder minder, in bestimmten Modificationen wieder, auch die Ornamente geben zumeist keinen vollkommen sicheren Anhaltspunkt. Die eigentlichen Glieder der Architektur aber, welche die Sprache des architektonischen Gefühles sind, verläugnen sie (und dies ist seit dem entferntesten Alterthum überall der Fall gewesen) den Geist der Zeit, in welcher sie gebildet wurden. Erst wenn uns die nöthige Anzahl solcher Profilirungen von den verschiedensten Monumenten vorliegt, werden wir im Stande sein, ein chronologisches System der mittelalterlichen Architektur (welches wir noch keineswegs besitzen) mit Sicherheit zu entwerfen. F. K.

Interessant ist sodann die Neumarktskirche, deren ursprüngliche Anlage (sie hat in neuerer Zeit manche Veränderungen erlitten) der Verf., in Rücksicht auf die entsprechenden Eigenthümlichkeiten des Styles, für den, vom Chronisten um die Zeit des J. 1200 angeführten Neubau der Kirche hält. Die Details zeigen jene zierliche Entwickelung des byzantinischen Styles, welche wir dieser Zeit zuzuschreiben pflegen. Der Anlage nach ist es eine einfache Basilika, Säulen mit Pfeilern wechselnd, mit einem Queerschiff vor dem tiefer zurücktretenden Altarraume. Die Säulen im Innern tragen einfache Würfelkapitäle. Interessant sind besonders die beiden Portale, von denen das Grössere, reich mit Säulen und Bogenverzierung geschmückt, auf einer trefflichen malerischen Ansicht mitgetheilt ist; die Kapitäle u.a. zeigen hier das zierlichste, geschmackvollste Blätterwerk. Das kleinere Portal hat nur zwei Säulen, die aber noch reicher als die des andern, auch an Schaft und Basen, geschmückt sind. Auffallend sind hier, in den Gliederungen, die mehrfach vorkommenden antikisirenden Eierstäbe, und in den Ornamenten die griechische Palmetten-Verzierung, die vornehmlich an der einen Säulenbasse in klassischer Reinheit ausgeführt ist. Deck- und Fussglieder dieser Säulen sind im Profil mitgetheilt; wir hätten indess auch gern die Umfassungsglieder des Portals, so wie auch die Profile des anderen (dort namentlich die einfacheren Deckglieder der Säulen) in ähnlicher Darstellung gesehen. Die Details beider scheinen denen der überaus reizvollen (unvollendeten) Kirche zu Conradsburg, bei Ermsleben am Harze, ziemlich genau zu entsprechen. Wenn sich das vom Verf. angenommene Alter der Neumarktskirche zur unwiderleglichen Evidenz erweisen lässt, so würde sie für weitere Bestimmungen der Art einen sehr erfreulichen Anhaltspunkt geben. Ref. stimmt zwar, seinem subjektiven Gefühle nach, der Ansicht des Verf. bei; doch wäre es wünschenswerth, wenn man es sicher darthun könnte, dass der gegenwärtig vorhandene ältere Bau nicht erst nach der veränderten Besitznahme im 13ten Jahrhundert, — durch die Canonici, denen die Kirche im J. 1240 übergeben wurde, — ausgeführt ist.

Die Sixtkirche, eine unausgebaute Ruine spätgothischen Styles, ist auf der Titelvignette in einer sehr ansprechenden malerischen Ansicht gegeben. —

Das grosse Interesse, mit welchem Ref. die Belehrungen des vorliegenden Werkes sich anzueignen bemüht war, möge es entschuldigen, wenn er an einzelnen Punkten den Wunsch nach einer noch genaueren Auskunft nicht unterdrückt hat. Das Ganze steht jedenfalls in einer solchen Bedeutsamkeit da, dass dem Verfasser die entschiedene Theilnahme, sowohl von Seiten der Wissenschaft, als auch die einer mehr unbefangenen, gemüthlichen Betrachtung, auf keine Weise wird fehlen können.

F. Kugler.

Ueber die Anfertigung und die Nutzanwendung der farbigen Gläser bei den Alten, Von Heinrich C. v. Minutoli, Königlich Preuss. General-Lieutenant, der Akademie der Wissenschaften und der Künste zu Berlin und mehrerer in- und ausländischen gelehrten Gesellschaften Mitglied. Mit vier farbigen Lithographieen. Berlin, 1836. Fol.

Es scheint, dass die Richtung der neueren archäologischen Studien, welche vornehmlich die Zweige der hellenischen Kunst und die älteren Kolonieen derselben auf italischem Boden zum Gegenstande der Untersuchung nahmen, der Grund gewesen ist, dass ein, für die Kenntniss der antiken Kunst-Technik so wichtiger Gegenstand, wie der obige — dessen Ausbildung vornehmlich der Zeit der römischen Kunst-Interessen angehört — bisher im Allgemeinen minder beachtet geblieben ist. Freilich erfordert die hohe Originalität, in welcher die griechischen Kunstleistungen überall unsren Augen entgegen treten, jedenfalls die vorzüglichste Theilnahme von Seiten des Archäologen; auch ist, wie bekannt, die Ansicht von der Bedeutsamkeit der antiken Kunst durch die neuere Kenntnissnahme der griechischen Plastik, der griechischen Vasengemälde, u. dgl. m. wesentlich gefördert, geläutert und tiefer erfasst worden. Aber das gesammte Alterthum ist für die Wissenschaft von einer solchen Bedeutung, dass wir auch das anscheinend minder Hervortretende, auch das, was einer späteren Entwickelungsepoche angehört, nicht übergehen dürfen, indem auch hier überall die Nachwirkung jener höheren Leistungen, sei es im Geiste der

Auffassung oder sei es in den technischen Betügen, sichtbar wird

Wir müssen es dem Verf. der obengenannten Schrift somit Dank wissen, dass er, noch ohne bedeutende Vorarbeiten, es übernommen hat, eine Uebersicht von dem mannigfachen Gebrauch, den die Alten. und besonders die Römer, von farbigen Gläsern machten — von den zahlreich vorhandenen mehr oder minder wichtigen Ueberresten dieser Kunstgattung, sowie von der besonderen Behandlungsweise undchemischen Zusammensetzung derselben, zu geben. Schon früher hatte er, in Gemeinschaft mit dem verst. Klaproth eine kleine Schrift „über antike Glasmosaik" (die jedoch wenig ins Publikum gekommen) herausgegeben; dann in den Nachträgen zu seiner „Reise zum Tempel des Jupiter Ammon" denselben Gegenstand behandelt. Hier erscheint derselbe in ungleich grösserer Ausdehnung und durch neue Forschungen aufs Mannigfachste vermehrt, als ein Werk vor den Augen des Archäologen, welches das reichste Material zu weiterer Benutzung darbietet. Es finden sich die verschiedenen Zeugnisse alter Schriftsteller über den in Rede stehenden Zweig der Kunst zusammengestellt; ebenso die Beschreibung einer grossen Anzahl vorhandener Monumente, welche die höchst mannigfache Anwendung, in der sich Kunst und Luxus dieser zierlichen Technik bedienten, augenscheinlichst darlegen. Zum näheren Verständniss ist auf den vier sauber ausgeführten polychromen Lithographieen eine bedeutende Reihe von Gegenständen der Art abgebildet: Pasten, Fragmente von Platten, Gefässe, Mosaiken, Verbindung von Glasflüssen mit andrem Material (u. a. mit Goldblättchen), Amulete mannigfacher Art, u. s. w., so dass auch derjenige, dem die Besichtigung von Sammlungen der Art nicht freisteht, einen anschaulichen Begriff von diesen Gegenständen erhält. Sie sind, bis auf einige Ausnahmen, sämmtlich den eignen Sammlungen des gelehrten Verfassers entnommen und enthalten im Einzelnen Beispiele einer höchst geschmackvollen Ausführung. Der Verf. weist nach, wie die Fabrikation und der Gebrauch der farbigen Gläser bis tief in das früheste Alterthum zurückreicht, und dass dergleichen in den verschiedensten Gegenden der alten Welt, an den Ufern der Ostsee, wie im Inneren Afrika's, gefunden werden, dass aber bei weitem das Wichtigste dem klassischen Boden (vornehmlich Roms) angehört, so dass man insbesondere hier die vorzüglichsten Werkstätten dieser Technik zu suchen hat, und dass somit wahrscheinlich von hier aus das, was nicht aus höherem Alter herrührt, grossen Theils durch Handelsverbindungen in die ferneren Gegenden der Erde geführt ist.

Denjenigen, die sich näher für die Technik dieses Zweiges der antiken Kunst interessiren, werden die vom Verf. im Anhang mitgetheilten „Bemerkungen des Grafen G. Razoumowsky über die Patina antiker Gläser", sowie die „Analysen antiker Glasflüsse durch Klaproth, John und Mercanton" von besonderem Werthe sein. F. K.

Nachricht.

Die Kunstausstellung, welche im Herbste v. J. zu St. Petersburg Statt gefunden hat, scheint zuerst bedeutsame Lebenszeichen einer selbständigen Entwickelung der Kunst in Russland gegeben zu haben. Nicht nur bestand die bei weitem grössere Mehrzahl der Künstler aus Eingebornen, auch die vorzüglichsten Gegenstände waren grossen Theils der russischen Geschichte, der Sitte und Natur des Landes entnommen. Das russische „Kunstblatt," welches detaillirte Angaben über die ausgestellten Kunstwerke enthält, giebt über dieselben schliesslich folgende statistische Uebersicht.

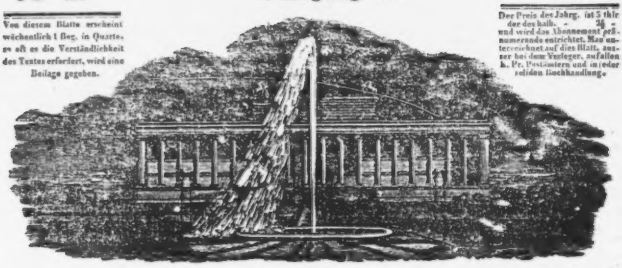
Ausgestellt, im Ganzen: 580 Gegenstände. Darunter in Oel, ausser 20 Studien verschiedener Art: 32 historische Gemälde (mit Einschluss der Skizzen), 106 Portraits, 29 Genre-Bilder, 44 Landschaften, 13 Seebilder, 11 Architektur-Stücke, 6 Thier-, Frucht- und Blumen-Gemälde, 13 Militair-Scenen. Ferner: 33 Kopien in Oel, 70 Aquarellen, 10 Miniaturen, 47 Kupferstiche und 1 lithographische Arbeit. An Sculpturen 41 Werke, nemlich: 3 Gruppen, 16 Statuen, 12 Büsten und 10 Reliefs. 68 Architektur-Pläne und andre zur Achitektonik gehörige Gegenstände; 15 Medaillen und endlich 19 Arbeiten verschiedener Art. Von 204 Künstlern sind Werke eingesandt worden, darunter 91 russische und 27 ausländische Maler, 16 russische und 2 ausländische Bildhauer, 49 Architekten, 10 russische und 3 ausländische Kupferstecher, 1 Lithograph (Ausländer) und 5 Medailleurs.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 2. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto; es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — Sgr und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notizen über den Maler Gentile da Fabriano.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Cav. Ricci di Macerata*, 1829.)

Vorwort des Uebersetzers.

Unter den Künstlern, welche der grossen Blüthe der italienischen Malerei im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts vorgearbeitet haben, sind neuerdings vornehmlich nur diejenigen, welche den toskanischen und umbrischen Schulen angehören, in eine nähere Betrachtung gezogen worden. Doch ist mit diesen der Entwickelungsgang der italienischen Kunst keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Im nördlichen, östlichen und südlichen Italien treten für die frühere Zeit der Kunst ebenfalls manche bedeutsame Erscheinungen hervor, die theils in einer mehr isolirten Stellung Treffliches geleistet, theils in Wechselwirkung mit jenen mehr beleuchteten Schulen in weiterem Umfange gewirkt haben. So ist Gentile von Fabriano als einer der eigenthümlichsten und einflussreichsten Meister, die um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts thätig waren, zu betrachten: einflussreich, durch die verschiedenen Orte seiner Wirksamkeit; eigenthümlich, durch eine Tiefe innerlicher Grazie, Heiterkeit, Adels, durch eine zart und weich ausgebildete malerische Technik, wie sie zu jener Zeit noch bei Keinem gefunden wird. Gentile lässt sich unter seinen Zeitgenossen vornehmlich dem Fra Giovanni da Fiesole vergleichen; er steht diesem Meister an Anmuth nicht nach, aber statt der transcendentalen Richtung desselben hält er, naiver, an der Körperlichkeit der darzustellenden Gegenstände fest, — und, es darf es ausgesprochen werden, er

befriedigt so den Sinn des Beschauers zuweilen mehr, als sein grosser Nebenbuhler.

Wohl hätte dieser liebenswürdige Meister vor Vielen verdient, die lebenvolle Kritik deutscher Kunstforscher rege zu machen. Da man von ihm jedoch bisher bei uns kaum anders als höchst beiläufig gesprochen hat, so dürfte es nicht überflüssig scheinen, die folgende Schrift, die in Deutschland gewiss nur wenig bekannt ist, durch eine Uebersetzung weiter zugänglich zu machen. Bringt sie den fraglichen Gegenstand freilich weder in historischer, noch in ästhetischer Beziehung zu demjenigen Abschluss, welchen man wünschen möchte, so giebt sie doch schon eine anschauliche Gesammt-Uebersicht, enthält sie im Einzelnen mannigfach Interessantes und dürfte immerhin wenigstens geeignet sein, eine nähere Aufmerksamkeit für die, leider so vereinzelten Ueberbleibsel von der Hand des Gentile zu erwecken. Die deutschen Leser werden es dabei vielleicht der italienischen Kritik, ihrem gegenwärtigen Standpunkte gemäss, zu Gute halten, wenn dieselbe sich zuweilen in nicht sonderlich scharfen Gemeinplätzen ergeht oder wenn sie auf halb sichere Thatsachen hie und da zu viel Gewicht zu legen geneigt ist (z. B. auf Gentile's Einfluss auf Masaccio, am Schluss der Notizen, u. dgl.). — Der Uebersetzer giebt sein Original im Wesentlichen sorgfältig genau wieder. Nur die Anmerkungen, welche dort einen Schluss-Anhang bildeten, sind hier an die bezüglichen Stellen unter den Text gerückt, Einzelnes von ihnen auch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, in den Text selbst aufgenommen, Andres, was minder zur Sache gehörig schien, ausgelassen worden. Hie und da war der Uebersetzer im Stande, aus eigner Anschauung der Gegenstände noch einige, vielleicht ebenfalls nicht unbrauchbare Bemerkungen hinzuzufügen. F. Kugler.

Gentile da Fabriano.

Die Notizen, welche die Geschichtschreiber bisher über das Leben und die Malereien des Gentile da Fabriano gesammelt haben, sind eines Theils nicht in solchem Umfange mitgetheilt, dass sie dem Begehren derjenigen zu genügen vermögen, die ihn als den ersten Meister, welcher die italienische Malerei der Pflege der Grazien zugeführt hat, verehren; anderen Theils sind sie hier und dort, in vielen Schriften und bei verschiedenen Autoren verstreut, so dass sie nicht selten eine der andern zu widersprechen. Aus diesem Grunde habe ich geglaubt, dass die Erinnerung an einige Gemälde dieses grössten Malers, den unser Picenum hervorgebracht hat, und die Beschreibung derjenigen, die von anderen noch nicht angeführt sind; — dass die Zusammenstellung alles dessen, was man über ihn bei vielen Autoren verstreut findet, zu einer Gesammt-Uebersicht, — die Vereinigung einiger von einander abweichender Ansichten und der Versuch, dieselben kritisch zu beleuchten, — die Bestimmung der chronologischen Aufeinanderfolge seiner berühmtesten Arbeiten, — dass alles dies eine nicht überflüssige Vorarbeit liefern möchte, falls ein kundiger Forscher eine vollständige Arbeit über Gentile und seine Kunst, sowie über seine Schule, zu unternehmen gewillt sein möchte. Ich maasse mir mit dieser Schrift, der ich nur die Ueberschrift als „Notizen“ (*Elogio*) geben konnte, auf keine Weise den Ruhm eines Biographen des Meisters von Fabriano an; ich wünsche nur als Mitarbeiter dessen, der sich das Verdienst eines solchen erwerben wird, zu gelten.

Francesco di Gentile wurde zu Fabriano, einer Stadt der Mark Ankona, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Orazio di Ludovico, der in den physischen und mathematischen Wissenschaften eine bedeutende Erfahrung besass und in diesen nützlichen Disciplinen den glücklichen Geist seines Sohnes von seinen frühesten Jahren an zu üben im Stande war. Natürlich musste dieser aus solchen Unterweisungen, die gewiss für alle diejenigen, welche es in der Malerei zur Vollendung zu bringen gedenken, so höchst nöthig sind, einen wesentlichen Nutzen ziehen. Und wenn Orazio von dem Vortheil dieser Studien für die künstlerische Bildung des Jünglings überzeugt war, so müssen wir ihm auch das Verdienst derjenigen, so weisen und löblichen Vorsorge zuerkennen, dass er ihn vor Allen dem Piero della Francesca zuführte, dem ersten, welcher den Nutzen der Geometrie für diejenigen, die den Beruf des Künstlers erwählt hatten, einleuchtend machte, — dem ersten gleichfalls, der, nach dem Beispiel des Plinius, auf die Vorschriften des Macedoniers Pamphilus, des Lehrmeisters des Apelles, wieder einzugehen bemüht war*).

*) Piero della Francesca schrieb einen Tractat über die Malerei und die Linear-Perspektive. Dies

Nur kurze Zeit verweilte Gentile im Vaterlande, und es ist zweifelhaft, wer sein erster Meister in der Kunst gewesen ist. Wenn man jedoch bedenkt, dass Fabriano in jener Zeit nicht von tüchtigen Malern entblösst war, so stimmt man gern der Meinung eines gewissen Schriftstellers bei, welcher dem Allegretto Nuzii den Ruhm einer solchen Lehrer-Stellung giebt*). Letzterer war einem gewissen Tio Francesco gefolgt, welcher die Freskomalereien im Oratorium des h. Antonius Abbas in seiner Vaterstadt trefflichst gemalt hatte; und man kann sagen, dass er seinen Meister um ein Bedeutendes übertroffen hatte, wie sich dies aus der Vergleichung der Werke, die wir von ihnen sowohl in Fabriano wie in Macerata besitzen, ergiebt. Ungewiss jedoch, ob ich diesem vorausgesetzten Verhältniss des Allegretto zum Gentile Glauben schenken dürfe, habe ich mich häufig bemüht zu untersuchen, ob der Styl des ersteren mit dem, welcher in den früheren Werken des Gentile zu erscheinen pflegt, verglichen werden könne. Es ist in der That eine schwierige Sache, mit Sicherheit über die Malereien des vierzehnten Jahrhunderts zu urtheilen; die Unterschiede, die zwischen den Werken des einen und des andern Künstlers hervortreten, sind nur allzu gering. Doch glaubte ich, was mein Gefühl anbetrifft, durch das Gemälde des Allegretto, welches wir in der Sakristei des Domes von Macerata besitzen, der Sache näher geführt zu werden; der Kopf des h. Antonius ist auf diesem Bilde mit einer solchen Feinheit ausgeführt, dass dieser Künstler bereits hinlänglich eine vorzügliche Ausbildung des Colorits erkennen lässt; die Abstufung der Tinten, die Wahrheit des Ausdruckes ist so bedeutend, dass gerade er vor allen anderen geeignet sein durfte, seinen feineren Geschmack auf Gentile zu vererben**). Vasari will ihn zum Schüler des Beato

---

geht aus einem Werke des Frate Luca di Borgo S. Sepolcro, eines Mathematikers des 15. Jahrhunderts, hervor, welches folgende Dedikation hat:

Ad illustrissimum Principem Guid. Ubaldum Urbini Ducem Montis Feltri Durantis Comitem — Graecis latinisq. litteris Amantissimum: et Arithmeticae disciplinae cultorem ferventissimum — Fratris Lucae de Burgo Sancti Sepulchri — Ordinis Minor — Sacrae Theologiae Magistri — In artes arithmeticae, et Geometriae etc.

In dem Widmungsschreiben drückt sich der Verf. folgender Gestalt aus: „Die Perspektive, wenn man „sie wohl betrachtet, würde ohne Zweifel nichts gel„ten, wenn sie nicht auf der Geometrie begründet „wäre. Dies beweist vollständig der Fürst der Male„rei unsrer Zeit, Meister Pietro di Franceschi, unser „Landsmann, der stete vertraute Diener Eures Durch„lauchtigsten Hauses, in einem kurzgefassten Tractat, „den er über die Malerei und die Linear-Perspektive „(*de lineal forza in prospectiva*) verfasst hat und „der sich gegenwärtig in Eurer vortrefflichen Biblio„thek, neben der zahllosen Menge andrer Werke aus „sämmtlichen Fächern der Wissenschaft, befindet.“ etc.

*) In einem alten Manuscript eines anonymen Autors von Fabriano, welches ich selbst eingesehen, wird es mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass Allegretto di Nuzio von Fabriano der Meister des Gentile gewesen sei.

**) Das angeführte Bild stellt die h. Jungfrau auf dem Throne dar, das Kind auf ihren Armen, und viele Heilige umher; auf der einen Seite neben ihr S. Antonius Abbas, auf der andern S. Julianus. Unter dem Bilde liest man folgende Inschrift: *Istam tabulam fecit fieri Frater Johannes Clericus praeceptor Tolentini. A. D. MCCCLXVIII. — Allegrettus de Fabriano pinxit MCCCLXVIII.* —

[Vermuthlich von demselben Meister rührt ein kleines Gemälde in der Gallerie des Berliner Museums her (III, No. 43), welches die Unterschrift *Gentilis de Fabriano me pinxit* (sic!) führt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, die hh. Bartholomäus und Katharina zu ihren Seiten. Die weichen Formen und der Farbenton des Nackten scheinen auch hier auf eine Verwandschaft mit Gentile hinzudeuten; die Gewandung ist durch Ueberladung von Goldschmuck noch wesentlich beeinträchtigt.

Hiebei möge zugleich eines anderen Bildes derselben Gallerie (I, No. 114) gedacht werden, welches sechs kleine gesonderte Darstellungen aus dem Leben der h. Jungfrau enthält und im Katalog als eine Arbeit des Gentile da Fabriano verzeichnet ist. Der Farbenton im Nackten erinnert hier allerdings zwar an die Werke fabrianesischer Meister und der Styl der Zeichnung dürfte im Allgemeinen einen Zeitgenossen Gentile's erkennen lassen. Gewagt indess scheint es, wenn man das Bild diesem Meister selbst, ohne anderweitige Gewähr, zuschreibt, indem es auf keine Weise der offenen Grazie und der holdseligen Heiterkeit, welche die bekannten Werke Gentile's charakterisiren, gleichzustellen ist. Auch als ein Jugendwerk desselben dürfte es nicht füglich zu betrachten sein, indem man in einem solchen, dem all-

Angelico da Fiesole, vom Orden der Predigermönche, machen, und dieser Ansicht tritt auch Baldinucci bei. Es ist kein Zweifel, dass der Styl des B. Angelico (wie Piacenza bemerkt) eine gewisse Verwandschaft mit dem des Gentile hat. Wenn man jedoch untersucht, zu welcher Zeit Gentile in dessen Schule gekommen sein könne, so findet man, dass Fiesole (zufolge einer alten Chronik der Predigermönche von S. Marco zu Florenz) im J. 1407, bei noch sehr jugendlichem Alter in den Orden aufgenommen ward; so dass es schwerlich zugegeben werden dürfte, dass dieser Geistliche bei solcher Jugend, so bald nach Uebernahme der Gelübde, dem Amte eines Lehrmeisters in der Malerei sich unterzogen haben sollte. Ich kehre somit gern zu der Meinung zurück, dass Gentile die ersten Unterweisungen in der Kunst vom Allegretto di Nuzio erhielt und von jenen Miniaturmalern, die sich vermuthlich ebenso in Fabriano befanden, wie in dem benachbarten Gubbio, wo zu jener Zeit viele bedeutende Meister dieser Kunst blühten; in dieser letzteren Meinung bestätigt mich namentlich auch die Autorität des Abb. Lanzi*). — Nachdem Gentile so in seiner Vaterstadt die ersten Handgriffe der Pinselführung gelernt hatte und durch diese zur weiteren Ausbildung befähigt war, so meine ich, dass er sich von da nach Florenz begeben habe, und dort in ein näheres Verhältniss zum Fiesole, der jetzt in dieser Stadt bereits mit höchstem Ruhme genannt ward, getreten sei.

Eine der ersten Arbeiten, durch welche der Ruhm des Gentile sich bei allen Verehrern der Kunst zu verbreiten begann, war, wie es scheint, jenes Freskobild der h. Jungfrau, welches er im Dome von Orvieto, an der Seitenwand hinter der fünften Kapelle, unter einem grossen Fenster malte. Ich weiss nicht, aus welchen Beweisgründen Lanzi die Ansicht hergenommen, dass dies Gemälde im J. 1417 vollendet worden sei, — eine Epoche, die nicht mit den Angaben des P. Guglielmo della Valle, des sorgfältigen Geschichtschreibers jenes Gebäudes, stimmt. Im Gegentheil glaubt dieser, aus gutem Grunde, dass diese Malerei im J. 1423 ausgeführt sei, und bezeichnet gerade diese Epoche als merkwürdig, sowohl durch die Vollendung des Gusses der Statue Johannis des Täufers, welche Donatello gearbeitet hatte, als durch die genannte Malerei von der Hand unseres Gentile. Und wirklich muss man glauben, dass das Werk des letzteren in jener Zeit einer seltenen Auszeichnung werth gehalten wurde und demnach die Bewunderung der vorzüglichsten Kenner erweckte, da desselben in den öffentlichen Registern der Kathedrale auf eine höchst ehrenvolle Weise erwähnt wird*). Auch ist, nach meiner Ansicht, kein Widerspruch zwischen der in diesen Büchern genannten Epoche und der von della Valle angenommenen, da es sehr wohl vereinbar ist, wenn die Malerei des Gentile bereits im J. 1423 vollendet und jene ehrenvolle Erwähnung erst zwei Jahre später, 1425, ausgesprochen wurde.

Dass unser Künstler von Orvieto wieder nach Florenz zurückgekehrt sei, kann man aus den Arbeiten, die er in dieser Stadt um dieselbe Zeit ausgeführt hat, entnehmen. Es scheint mir wahrscheinlich, dass Gentile erst, nachdem er jenes Werk in Orvieto ausgeführt hatte, die Hand an das Gemälde der Anbetung der Könige für die Kirche Sta. Trinità [gegenwärtig in der Akademie von Florenz befindlich] gelegt hat. Denn da das erste von ungleich einfacherer Composition ist, so muss man annehmen, dass er die Ausführung des zweiten nicht eher, als nachdem er sich in der Kunst um ein Bedeutendes vorgerückt fühlte, unternommen haben werde. Wie es sich indess auch mit dieser chronologischen Untersuchung verhalten möge, soviel kann man mit voller Ueberzeugung behaupten, dass er im letztgenannten Gemälde so bedeutende Vorzüge, in Bezug auf die Composition und auf das Colorit, entwickelte, dass es hinreichend war, seinen Ruhm unter den ersten Meistern seiner Zeit sicher zu stellen.

Gentile hatte die Absicht, auf diesem Bilde die Darstellung der Geburt Christi und die Anbetung der

---

gemeinen Entwickelungsgange der Zeit gemäss, eine ungleich strengere und bestimmtere Nachwirkung des Styles der älteren Meister, als in diesem Bilde sichtbar wird, zu erwarten berechtigt ist. — A. d. Uebs.]

*) Lanzi spricht jedoch seine Ansicht, dass Gentile durch Miniaturmaler gebildet sei, nur als eine blosse Muthmassung aus. [Geschichte der Malerei in Italien, übs. v. Wagner, I., S. 328.]

*) „IX. Decem. MCCCCXXV. Cum per egregium Magistrum Magistrorum Gentilem da Fabriano pictorem, picta fuerit imago, et picta Majestas B. „M. V. tam subtiliter, et decore pulchritudinis" etc. Vergl. Della Valle: Storia del Duomo d'Orvieto. Roma 1791. p. 123.

Könige zu vereinigen: eine schwierige Aufgabe, sowohl, wenn man die grosse Anzahl der Figuren, als die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Köpfe und der Costüme, die dabei zu vereinigen waren, betrachtet. Mit aller Stärke der Einbildungskraft darauf gewandt, gelang es ihm, die Charaktere der Hauptfiguren in ihrem bedeutsamsten und somit wahrsten Momente zu erfassen. Welche Bescheidenheit ist in dieser Jungfrau! welche freundliche Anmuth in dem göttlichen Kinde! welch ein begeistertes Staunen in dem heiligen Greise Joseph! welche Hingebung und Frömmigkeit in den Königen und in denen, die ihre Begleitung ausmachen! welche Naivetät in den Hirten! überhaupt, welche schöne Individualität in einer jeden Figur, die Gentile in diesem Gemälde dargestellt hat! Die Gewandung eines Jeden ist sehr wohl verstanden; die Verschiedenheit der Farben, die eben so schlicht, wie reich und glänzend gehalten sind, bildet zueinander den trefflichsten Contrast. Vasari giebt an, dass Gentile in einem der Könige sein eignes Bildniss dargestellt habe; und hiemit dürfte er, wie es scheint, haben andeuten wollen, dass dieses Werk das erste, seines Pinsels vollkommen würdige sei, und dass er sich von demselben vollkommen befriedigt fühle: — dies um so mehr, da es nicht überliefert ist, dass er noch in einem andern Gemälde sein Bildniss anzubringen geneigt gewesen sei. Ueberdiess hat der Künstler dieser Tafel seinen Namen und das Jahr und den Monat der Verfertigung beigefügt*). (Forts. folgt.)

*) [Die Unterschrift lautet: *Opus Gentilis de Fabriano. MCCCCXXIII. Mensis Maii.* Das Werk ist gross und frei, durchaus schön, edel und anmuthig gehalten. Es ist eine reiche Composition und ein grosser Reichthum goldner Verzierungen dabei angewandt. Zwar bemerkt man im Einzelnen noch Erinnerungen an den Styl der Giottisten (in den Linien der Falten, im Schnitte der Augen), dabei aber entwickelt sich bereits eine anmuthigst freie Individualität. Oben über den Bögen, welche das Bild einrahmen, sind kleinere Darstellungen: Gott-Vater, die Verkündigung, Moses, David und vier Propheten, letztere gross und herrlich, ich möchte sagen: im Geiste Michel-Angelo's gemalt. Die Predella des Bildes bestand aus drei Abtheilungen, von denen jedoch die letztere nicht mehr vorhanden ist; die beiden ersten stellen die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten dar; sie sind von eben so zierlicher wie freier Ausführung. — A. d. Ueb.]

Zur Kunstliteratur.

Ueber den Unterricht im Zeichnen. Nach dem Dänischen des Herrn Professor G. F. Hetsch (hsgb. von Chateauneuf). Hamburg, 1836.

Vorliegende kleine Schrift behandelt einen Gegenstand, dessen Wichtigkeit und Bedeutsamkeit noch immer nicht in genügendem Maasse anerkannt ist: die Verbreitung einer leichten, gründlichen und sicheren Methode in den Zeichnen-Schulen. Das Auge von früh auf an ein deutliches und der Gesetze der Erscheinung bewusstes Sehen, die Hand an Correctheit und Bestimmtheit zu gewöhnen, ist die Absicht in dem Plane des Verfassers — eine anscheinend so durchaus nothwendige Grundbedingung, von der jedoch noch keineswegs überall ausgegangen wird. Selbst in den eigentlich künstlerischen Bildungsanstalten fällt der erste Elementar-Unterricht häufig noch sehr ungenügend aus und manch ein vorzüglicher Künstler hat nachmals nur mit grosser, zuweilen wohl auch fruchtloser Anstrengung die Mängel einer anfänglichen sicheren Gewöhnung zu überwinden; viel mehr Unzweckmässiges aber findet sich in anderen Zeichnen-Anstalten, — in denen, die vorzugsweise auf die technische Bildung der Handwerker ausgehen, ganz besonders aber in den Schulen (namentlich den gelehrten) und im Privat-Unterricht, wo das Zeichnen nur als ein einzelner, mehr untergeordneter Theil allgemeiner Bildung betrachtet wird. Und doch ist ein guter Elementar-Unterricht auch in den letztgenannten Beziehungen von einer Wichtigkeit, die das sorgfältigste Interesse dafür hervorrufen sollte. Bei dem bildenden Künstler, dem Handwerker, deren erfolgreiche Thätigkeit auf dem Gebrauche einer sicheren Hand beruht, liegt es zu Tage, — und allenfalls möchte man bei ihnen zugeben können, dass Talent und fortgesetzte Uebung, wenn auch im besten Falle nicht ohne grossen Zeitverlust, die Fehler einer minder zweckmässigen Anleitung wieder gut machen können. Bei demjenigen aber, dessen äusserlicher Beruf nicht in näherem Zusammenhange mit der Kunst steht und dessen nachmalige Geschäfte keine weitere Uebung im Zeichnen erlauben, müssen alle die Vortheile, die ihm die letztere gewähren könnte, durch fehlerhaften Unterricht in der Jugend verloren gehen; und doch sind diese Vortheile so viel grösser, als man insgemein anschlägt. Freilich

weniger in Bezug auf die äusseren Bequemlichkeiten des Lebens — obgleich auch da Fälle genug vorkommen, in denen Kenntniss und technische Erfahrung in den Grundbedingungen der Kunst mannigfach ersprieslich ist: — viel mehr in Bezug auf die geistige Ausbildung. Nicht dass der Laie dilettantisch sein Bildchen oder Portraitchen zeichnen könne, sondern darauf, dass er sehen lerne, dass sein Auge sich bilde, dass es fähig werde, die Gesetze der Erscheinung aufzufassen, das Vollendete, Durchgebildete und Edle von dem Gemeinen zu unterscheiden, das Wesen der Schönheit mit bewusster Empfindung in sich aufzunehmen, kömmt es vor allen Dingen an. Denn das Gefühl für die Schönheit ist zwar im Menschen vorhanden, aber es muss geweckt und gebildet werden, wenn es nicht unentwickelt bleiben oder gar im Drange der Leidenschaft oder im Sumpfe alltäglicher Bedürfnisse untergehen soll, ebenso wie das Gefühl für das Gute und Rechte durch den Unterricht in Religion und Moral gepflegt werden muss. Wir sollen nicht allein gut und recht handeln, damit wir nicht in's Zuchthaus gesteckt werden, sondern auch, damit wir des Adels unserer Seele bewusst bleiben: — wir sollen nicht allein einen Begriff von der Kunst haben, damit wir nicht etwa beim Ankauf eines schlechten Gemäldes betrogen werden, sondern damit wir es mit Sinn und Gefühl verstehen lernen, dass die Erscheinung der Schönheit auf den höheren Geist, der sich in der körperlichen Form ausspricht, zurückdeutet.

Zweckmässige Bildung des Auges durch zweckmässige Bildung der Hand ist somit in der That einer der wichtigsten Punkte des allgemeinen, wie des speziell künstlerischen Unterrichts. Eine gründliche und in ihren Nachwirkungen erfolgreiche Methode ist ein, auf keine Weise zu übergehendes Bedürfniss. Wir müssen es demnach dem Verf. der obengenannten Schrift (und so auch dem Herausgeber der deutschen Uebersetzung) Dank wissen, wenn er seine Erfahrungen und Rathschläge durch dieselbe der Benutzung von Seiten eines grösseren Publikums freistellt. Er legt vornehmlich den Gang des Elementar-Unterrichtes bei der Königl. dänischen Kunst-Akademie als Norm und Muster dar und spricht die Hoffnung aus, dass durch denselben, wie es im Einzelnen auch bereits geschehen ist, sowohl im Allgemeinen die erwünschten Vortheile für Kunst und Handwerk, als auch insbesondere gründliche Lehrer für die übrigen Schulen des Landes und für den Privat-Unterricht gewonnen werden dürften. Zugleich giebt er die einzelnen Modificationen an, die etwa bei letzterem, im Verhältniss zu dem akademischen Unterricht, dessen Gang jedoch im Wesentlichen beizubehalten sei, Statt haben können. Wir glauben im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir die Stelle der Schrift, welche über den Zeichnen-Unterricht der K. dänischen Akademie handelt, hier ausführlich folgen lassen.

* * *

„Um den Unterricht bei der Akademie mit der möglichsten Gründlichkeit geben zu können, ist in selbiger eine Elementar-Schule eingerichtet, die für alle Anfänger gemeinschaftlich ist. In dieser Schule wird die Hand dadurch zuerst geübt, solche Grundformen zu zeichnen, die einfach genug sind, selbst von den rohesten Anfängern, aufgefasst zu werden, und die so bedeutend sind, dass sie deutlich, selbst in dem grössten Reichthum an Form, wiedergefunden werden. Der Schüler, der in dieser Schule in einem Alter von zehn bis zwölf Jahren angenommen wird, fängt damit an, aus freier Hand gerade und krumme Linien zu zeichnen, sie zu theilen und wiederum zusammenzusetzen, und daraus verschiedene rechtlinige, krumme und gemischtlinige Plan-Figuren, vorstellend Hauptmassen von simplen, dem Kinde bekannten, Gegenständen, zu entwerfen. Diese ersten Uebungen werden nach Tabellen vorgenommen, und die Figuren werden nur im Umriss gezeichnet, aber so bestimmt, dass der Schüler schon vom Anfang an an Reinheit in der Darstellung der Formen gewöhnt wird.

Nachdem der Schüler eine gehörige Sicherheit in der Hand und im Auge, und einigermassen Fertigkeit im Nachahmen dieser simplen Umrisse erhalten hat, wird ihm der Weg gezeigt, durch Hülfe des Lineals und Zirkels geometrische Figuren zu construiren, z. B. Triangel, Quadrate, Vielecke, Kreise etc., um dadurch strenge richtig die simpelsten planimetrischen Aufgaben lösen zu lernen, welche er schon früher aus freier Hand und nach Augenmass behandelt hat, aber die er hier in ihrer vollkommenen Genauigkeit kennen lernt, einer Genauigkeit und Bestimmtheit in den Formen, welche er späterhin zu jeder Zeit sich zu bestreben hat, in seinem Zeichnen zu erreichen. Hiedurch erlernt er zugleich auf eine

anschauliche Art die ersten geometrischen Wahrheiten erkennen, die die Grundlage alles Zeichnens sind.

Die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Grund-Formen und deren Classification muss dann erregt werden, und dieses wird durch den Uebergang, auf dem Papier die einfachsten geometrischen Körper zu construiren, erreicht. Diese Körper werden ihm zugleich in Holz-Modellen vorgestellt, wonach er später zum Zeichnen gelangt. Der Schüler wird dadurch mit dem, was man unter würfelförmigen, prismatischen, walzförmigen, pyramidalischen, kegel- und kugelförmigen Formen etc. versteht, bekannt werden, und erhält Anleitung, zu erkennen, dass diese und ähnliche Grund-Formen in allen Natur- und Kunst-Produkten unter unendlich verschiedenen Nüancen vorkommen.

Diese Constructionen werden theils durch Tabellen vorgenommen, welche die Anfangsgründe der geometrischen Zeichen-Lehre enthalten, theils nach den Körpern selber. Schon durch diesen ersten Schritt wird er gewöhnt, Aufmerksamkeit und Nachdenken bei Zeichen-Uebungen anzuwenden.

Sobald er die vorgelegten Tabellen durchgegangen ist und verstanden hat, geht er über, ohne Hülfe der Instrumente und blos nach dem Augenmasse, zur Abbildung der oben angeführten Holz-Modelle von geometrischen Formen, so wie er sie von einem festgesetzten Gesichtspunkte aus sieht, erst einzeln, später in Zusammenstellungen, und er wird nun zu derselben Genauigkeit im Auffassen und Darstellen der Körper perspectivischer Bilder aus freier Hand angehalten, die er früher anwandte, um strenge ihre geometrische Form durch Hülfe des Zirkels und Lineals abzubilden.

Als Uebergang zu dieser Uebung und um ihm den ersten Begriff von Verkürzungen und den grössten anscheinlichen Veränderungen unter veränderten Stellungen*) beizubringen, werden Papp-Flächen von verschiedenen regulären Formen, welche vorher in einer senkrechten, und mit den Augen parallelen, Stellung benutzt werden, angewandt, so lange er noch geübt wird, Plan-Figuren zu zeichnen, aber welche ihm auf dieser Stufe zum Abzeichnen in einer horizontalen oder andern beliebigen Stellung vorgestellt werden.

*) z. B. dass ein Kreis das Ansehen eines Ovals bekommen kann.

Wenn sein Auge bei dieser Uebung nach wirklich geometrischen Körpern hinreichend geschärft worden, um richtig zu sehen oder zu beobachten, und auf dem Papier die Richtung und das wechselseitige Verhältniss der Linien wiederzugeben, oder, mit andern Worten, wenn ein Schüler im Stande ist, einen richtigen Umriss von dem aufgegebenen Gegenstande zu zeichnen: so stellt er ihn in eine bestimmte Beleuchtung, und giebt demnach die Hauptmassen von Licht und Schatten in seiner Zeichnung an. Hiedurch wird er gewöhnt, auf Ursache und Wirkung Acht zu geben, sowohl mit Rücksicht auf dieser Körper mehr oder weniger stark erhellten Theile, als auf der Schlagschatten Form und die Wirkung der Reflexionen auf die im Schatten liegenden Theile.

Wenn der Schüler hierin einen gewissen Grad von Fertigkeit erreicht hat, wird ihm Anleitung gegeben, ähnliche einfache Gegenstände nach perspectivischen Regeln zu zeichnen. Hiedurch lernt er, wie das Bild von diesen Gegenständen, welches er nun schon mit einiger Leichtigkeit nach wirklichen Körpern zeichnen kann, construirt werden soll, wenn es gedacht werden kann, von einem bestimmten Gesichtspunkte aus gesehen zu werden, und wenn er den Gegenstand selber nicht vor Augen hätte.

Dass er schon gleich vom ersten Anfang an mit der richtigsten Vorstellungs-Manier, und den Hülfsmitteln, welche er in mehr complicirten Verhältnissen später anwenden muss, vertraut wird, falls er es bis zu einem höheren Grade der Zeichenkunst bringen will, ist nicht der einzige Vortheil, welchen er hieraus zieht; ist er mit Künstlertalent ausgestattet, so erhält er zugleich hiedurch Uebung, auf eine sichere und reinere Art Gegenstände zu behandeln, und die Formen in mehr abwechselnden Stellungen hervortreten zu lassen.

Endlich giebt es in dieser selbigen Schule Gelegenheit, gute Vorzeichnungen von verschiedenen Fächern, so wie Elemente von Pflanzen und andern Natur-Gegenständen, Ornament- und Figur-Zeichnungen u. s. w., sowohl in Contour als wie mit Schatten, zu copiren. Dadurch gewinnt er einen reinen und schönen Vortrag und wird mit der besten Manier bekannt sein Zeichen-Material zu gebrauchen. Diese Vorzeichnungen wird er nun mit einem viel mehr geschärften Auge, und weniger sclavisch, als wenn man ihn blos Bilder hätte nachzeichnen lassen,

ohne ihn auf den Gegenstand selber aufmerksam gemacht zu haben, copiren können.

Wenn er nun solche Proben von seinen Fortschritten abgelegt, dass er als reif dazu angesehen werden kann, den allgemeinen Elementar-Unterricht (der, wie oben bemerkt, gemeinschaftlich für alle Schüler ist,) zu verlassen, so geht er zu dem specielleren Fache der Zeichenkunst über, welches für seine Bestimmung das meist passende sein wird.

Die simpleren Grund-Formen entwickeln sich nun für ihn nach der Hand in der reichsten Abwechslung; sowohl die geometrische, als die perspectivische Linearzeichnung bringt die verschiedensten Combinationen hervor, die feineren Formen erhalten die feinsten und meist charakterisirenden Nüancen, Licht und Schatten treten für ihn in den stärksten Gegensätzen, in den meist zusammenschmelzenden Uebergängen, auf; aber da diese Mannigfaltigkeit, die sich vor seinem Blick entwickelt, sich immer auf die Elemente zurückführen lässt, welche er sich schon zugeeignet hat, so wird er, indem er sich an dieselbe hält, mit Sicherheit vorwärts schreiten können, ohne weder verwirrt und überwältigt zu werden, noch sich in ein blindes Copiren zu verlieren, welches eine jede selbstständige Auffassung tödtet und die Zeichenkunst in ein todtes Nachschreiben verwandelt.

Bei der Akademie theilt sich der speciellere Zeichen-Unterricht in drei Hauptabtheilungen. Die erste nimmt besonders Rücksicht auf den Maler und Bildhauer, und um diese dreht sich deshalb der ganze Unterricht von dem menschlichen Körper, der eine so grosse Mannigfaltigkeit von Formen darbietet, dass er schon hinreichend ist, des Künstlers ganzes Streben zu erfüllen.

In der niedrigsten Classe dieser Abtheilung wird damit angefangen, zuerst Umrisse und später schattirte Zeichnungen nach kleineren und leichteren, einzelnen Theilen des menschlichen Körpers, wie z. B. Hände, Füsse etc., welche in Gyps abgegossen sind, auszuführen, und um Uebung in der Behandlungsart zu erhalten, werden gute schattirte Vorzeichnungen von Köpfen, Händen, Füssen etc. nach den Arbeiten der grössten Meister copirt. In der nachfolgenden Classe werden für den Schüler grössere und mehr zusammengesetzte Theile des menschlichen Körpers in Gyps-Abgüssen aufgestellt, welche hier mit genau durchgeführter Angabe von Licht und Schatten gezeichnet werden. Der Vortrag, wozu ausgeführte Zeichnungen von ganzen Figuren hier zu Vorbildern dienen, muss nun eine grössere Freiheit gewinnen. Zugleich werden hier Umrisse ohne Schatten von einzelnen ganzen Figuren nach Gyps-Abgüssen gezeichnet.

Indem man nun zur dritten Classe übergeht, wo schattirte Zeichnungen oder Modelle in Thon nach Abgüssen von antiken Statuen und Gruppen ausgeführt werden, wird der Schüler auf einen Punkt hingestellt, wo schon eine selbstständige Auffassung und Vorstellung erfordert wird, und wo er anfangen soll, das anzuwenden, was er bis dahin strenge und stückweise erlernt hat, um ein freieres Ganzes zu bilden.

(Beschluss folgt.)

Stahlstich.

Die Carlsruher Prachtbibel fährt fort, den bildlichen Darstellungen, welche ihre verschiedenen Lieferungen schmücken, Beispiele der mannigfachsten Auffassung religiöser Gegenstände zu geben. Die neu erschienenen Lief. 9 — 13 liegen uns so eben vor; auch sie enthalten im Einzelnen gelungene und ansprechende Blätter: Mehreres von jenen wundersamphantastischen Landschaften des Engländers Martin (unter diesen die Weltschöpfung durch sehr zarten Stich ausgezeichnet); die heilige Nacht nach Coreggio; den Kopf Christi nach Holbein, gest. von Weber — einen würdigen Schmuck heiliger Bücher; und die Erweckung des Lazarus nach Overbeck, eine Composition, die ganz das milde, anmuthvolle Gepräge, den ernsten feierlichen Styl dieses Meisters trägt, welcher wie vielleicht keiner der neueren Künstler zur Darstellung religiöser Gegenstände berufen ist. Noch eine Lieferung fehlt zum Beschlusse des Ganzen; sie wird u. a. ein allegorisches Titelblatt nach Overbeck enthalten.

Nachricht.

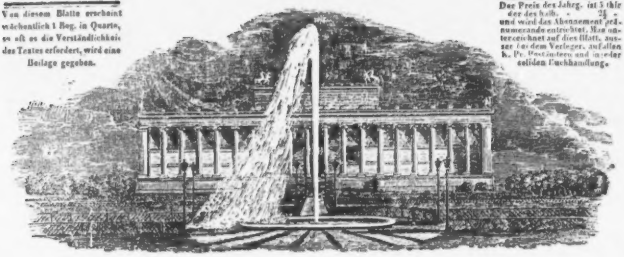
Im December v. J. starb zu London der Maler Richard Westall, (geb. gegen 1770). Er war einer der letzten Repräsentanten der engl. Historienmalerei des vorigen Jahrhunderts, wie sich dieselbe durch Reynolds Vorgang und durch die Bemühungen des Aldermans John Boydell (des Gründers des Shakespeare-Gallery) selbstständig ausgebildet hatte. Westall ist in seinen früheren Compositionen durch einen eigenthümlich zarten, gefällig sentimentalen Charakter, durch grosse Reize im Helldunkel und in der Farbenvertheilung ausgezeichnet, und dürfte als einer der einflussreichsten Begründer dieser, noch immer bei den Engländern so beliebten Kunstrichtung zu betrachten sein.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 3. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, nimmt es aus dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der ersten Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notizen über den Maler Gentile da Fabriano.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Cav. Ricci di Macerata*, 1829.)

(Fortsetzung.)

Im J. 1424 finde ich ferner, dass dem Gentile die Anfertigung eines Gemäldes für die Kirche S. Nicolò übertragen wurde, in welchem er die heilige Jungfrau in der Mitte von vier Heiligen darstellte, und sie mit einer solchen Schönheit schmückte, dass man sagte, die Natur habe den lebenden Frauen nie ein ähnliches Geschenk verliehen. Auf der Predella derselben Tafel stellte er verschiedene Geschichten des h. Nicolaus dar. Vasari berichtet uns, dass, soviel er Kunde von diesem Künstler erhalten habe, kein Gemälde dem genannten an Werth vorangehe, welches Gentile im Auftrag der Familie der Quartesi für jene Kirche (die in der Nähe des Thores von S. Miniato liegt) gemalt hatte. Derselben Meinung tritt auch Francesco Bocco*) bei, der mit so grosser Genauigkeit Alles, was Florenz von schönsten Werken in jedem Zweige der Kunst besitzt, aufzählt; auch er bezeichnet diese Arbeit als eine derjenigen, welche von der Trefflichkeit und fortschreitenden Vervollkommnung der älteren Meister Zeugniss geben.

Aus solchen Anfängen entstanden nachmals jene Meister, die in den beiden folgenden Jahrhunderten

*) *Le bellezze della Citta di Firenze. Fiorenza* 1591. Vergl. auch Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno etc., Torino* 1768 *etc. Tom. I. p.* 565, *no.* 2. Das in Rede stehende Bild hatte die Unterschrift: *Opus Gentilis de Fabriano* 1425 *mens. Maf.*

vermögend waren, den Gestalten eine leichtere und freiere Bewegung, im Gegensatz gegen den strengen, statuarischen Styl, der den früheren Perioden der Kunst eigen war, zu geben, — ebenso wie sie an die Stelle jener zaghaften Pinselführung, die von der Weise der Miniaturmalerei nicht unterschieden war, eine freiere Behandlung der Farben einführten, die, in Verbindung mit der vollendeten Zeichnung, der Malerei erst jene Harmonie, Schönheit und Lebendigkeit gegeben hat, die den Beschauer anziehen. Dem Gentile aber gebührt der Ruhm, einer der ersten Wiederhersteller der Kunst zu sein. Oder noch richtiger ist Gentile (wie bereits der Graf Pompeo di Montevecchio*) wohl bemerkt) geradezu als der erste zu betrachten, der den Gemälden jene Trockenheit, welche den Nachfolgern Giotto's eigen war, zu entnehmen wusste; und indem er so die Kunst aus dem Zustande der Kindheit emporführte, indem er der Zeichnung einen grossartigeren Charakter gab, indem er die Anatomie und die Kunst der Modellirung ebenfalls nicht vernachlässigte, öffnete er zugleich in diesem Jahrhunderte zuerst den Weg, welcher zu einem freieren und mehr naturgemässen Colorit hinführte. Durch ihn gewann die Carnation eine Lebhaftigkeit, eine saftige Durchsichtigkeit, welche stets, im Vergleich mit so vielen anderen Quattrocentisten, die auf ihn folgten, vorherrschend blieb. Mit Sorgfalt und möglichster Naturtreue ging er auf die Beobachtung der Lokalfarben aus; und so gab er zuerst eine klare Darlegung, wie die Natur uns lehrt, die Umrisse der Gegenstände nicht mit scharfen und schneidenden Linien zu bezeichnen, sondern dieselben durch wohl verstandene Widerscheine und Uebergänge in die benachbarten Tinten, in Gemässheit der Luft, die sie einhüllt und färbt, verschwinden zu machen.

Etwa nach Beendigung des gerühmten Gemäldes von S. Nicolò begab sich Gentile nach Siena, wo er im J. 1425 ein schönes Fresco-Gemälde der heil. Jungfrau ausführte, die in ihrem Schooose das Kind, im Begriff dasselbe mit einem zarten Schleier zu bedecken, hielt, auf ihren Seiten die Heiligen Johannes Baptista, Petrus, Paulus und Christophorus. Er fertigte dies Werk im Auftrage derer, die an der Spitze des Notariats und der Curie standen, und die mit demselben die Façade ihres Palastes (die Superporte desselben) zu schmücken beabsichtigten. Dies Gemälde wurde so werth geschätzt, dass man den Architekten Baldassare Guerino von Borgo S. Sepulcro ein Vordach über dasselbe anbringen liess, damit es so fortwährend vor den Einflüssen der Witterung geschützt bliebe. Doch war diese Vorsorge nicht hinreichend genug, um bis auf unsre Zeit ein Gemälde zu erhalten, von dem u. a. Bartholomäus Facius*) mit den grössten Lobeserhebungen spricht. — In diese Epoche sind ferner die Arbeiten zu setzen, die ihm für die Kirche S. Giovanni aufgetragen wurden und von denen Vasari spricht. Und indem wir weiter die Spuren verfolgen, die uns den Gang seiner Künstler-Reise mit einiger Sicherheit erkennen lassen, so scheint es, dass er, nachdem er noch andre Arbeiten in Toscana ausgeführt hatte, — unter denen namentlich eine grosse Tafel in der Kunst-Akademie zu Pisa rühmlich erwähnt wird, — dies schöne Land verlassen und sich nach Perugia begeben habe.

In dieser Stadt, welche in kurzer Frist die Meisterwerke ihres Pietro Vanucci erblicken sollte, fertigte Gentile ein Gemälde für die Kirche S. Domenico, welches lange Zeit hindurch (in Rücksicht auf die Aehnlichkeit des Styles) für ein Werk des B. Angelico di Fiesole gehalten wurde. Aber die richtigen und wohl begründeten Nachrichten, welche uns Mariotti in seinen gelehrten malerischen Briefen darüber gegeben hat, haben es dem Pinsel des Fabrianesen aufs Neue zuerkannt**). — Sodann können

*) *Lettera pittorica sopra un interessante quadro di Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dove s'introduce discorso sul vario stile di sommi coloritori della scuola Italiana. Spoleti* 1826.

*) *De viris illustribus, p.* 44.

**) Mariotti: *Lettere pittoriche Perugine ol Sig. Baldassare Orsini, Perugia* 1788. — Vasari und Borghini bezeichnen die obgenannte Tafel in S. Domenico zu Perugia als ein Werk des Gentile. Mariotti sagt, dass dieselbe früher in der Sakristei des Klosters, nachmals im Kapitelsaale aufgestellt war. Ich habe diesen Ort am 20 Mai 1828 besucht und nur einige Tafeln des Giannicola daselbst vorgefunden — [In der Kirche S. Domenico, in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffes vom Chore aus, sah der Uebersetzer im Sommer 1835 eine Anbetung der Könige vom J. 1460, welche der Behandlungsweise des Gentile ziemlich nahe steht, und vielleicht das in Rede stehende Gemälde sein dürfte. Sie wird gegenwärtig (vergl.

wir annehmen, dass Gentile sich nach dem nahebelegenen Città di Castello begeben und dort jene zahlreichen Arbeiten, von denen Vasari spricht, ausgeführt habe. Nach dem, was mir Hr. Prof. Gio. Bat. Vermiglioli über Città di Castello berichtet, ist dort nichts mehr von Gentile's Arbeiten zu finden: „Ich habe (schreibt er) die sorgfältigsten Nachforschungen mehrfach wiederholt, aber ohne Erfolg. „Von ihm ist kein Gemälde vorhanden: man hält „nur dafür, dass die vier oder fünf Tafeln mit Geschichten des h. Franciscus, die ich früher im Professorium der Conventualen gesehen hatte, von ihm „gemalt gewesen seien; aber sie wurden mit dem „Gebäude, darin sie sich befanden, in dem Erdbeben „von 1789 vernichtet." —

Ebenso glaube ich, dass in diese Zeit die Arbeiten gesetzt werden dürften, welche er in Gubbio lieferte, einer Stadt, die damals, wie bereits oben bemerkt ist, viele und sehr werth geachtete Künstler besass, so dass das Talent Gentile's um so bedeutender hervorleuchten musste, je grössere Nebenbuhler ihm dort gegenüberstanden. Die Künste waren nach dem Verfall, der für lange Zeit alle geistige Bildung in Italien unterdrückt hatte, wieder erwacht, und Gubbio sah den ersten Schimmer dieser glücklicheren Zeit in jenem Oderigi, den Dante selbst bezeichnet als

„Agobbio's Stolz, die Zierde jener Kunst,
„Die in Paris man heisst Illuminiren."*)

Und wie man sich überall in einem cultivirten Lande nicht mit dem einmal Hervorgebrachten begnügt, so waren auch auf diesen vorzüglichen Künstler andre gefolgt, die ihm im Verdienste nicht nachstanden; und Gentile hatte bereits mit den Nelli und Nucci, die sich in jenen Tagen eines ehrenvollen Rufes erfreuten, zu wetteifern. Als ich Gubbio besuchte, um die Kunstwerke kennen zu lernen welche diese Stadt, theils in den Zeiten ihrer Freiheit, theils unter der Herrschaft der prachtliebenden Feltreschen hervorgebracht hat, wandte ich alle meine Sorgfalt an, um zu entdecken, was vielleicht noch von der Hand unsres Künstlers übrig geblieben sein möchte; aber meine Bemühungen waren vergeblich, nicht blos in Gubbio, sondern auch in einigen anderen Städten Italiens, wo die Geschichte oder die Tradition uns von Arbeiten Gentile's Kunde hinterlassen hat, wo aber von seinen bewunderungswürdigen Werken keine Spur mehr anzutreffen ist**). Nur zu oft ist Italien auf allen Punkten jenen traurigen Wechselfällen unterworfen gewesen, die es seiner schönsten und edelsten Schätze beraubt und nichts als nur das Andenken jener grossen Männer hinterlassen haben, deren Geist und Talent den Ruhm des Landes unsterblich machten.

Ein ähnliches Schicksal betraf auch eine der Arbeiten, die vorzugsweise zur Verherrlichung Gentile's gereichte und die er in seiner Vaterstadt ausgeführt hat. Die Liebe zur Heimath, oder vielleicht eine besondere Einladung der Mönche von Valle Romita, hatte ihn, als er in der Nähe arbeitete, dorthin zurückgeführt. Er malte das Bild für die Kirche der genannten Mönche ausserhalb der Stadt, wo es unter dem Namen des „Quadro della Romita" bekannt war; vor nicht vielen Jahren aber wurde es seiner ursprünglichen Stelle entrissen und in ein fernes Land entführt, ohne dass man sogar heutiges Tages den Besitzer desselben namhaft zu machen wüsste**). Bei diesem traurigen Ereigniss

*) *L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte,*
Ch' alluminare è chiamata in Parigi.

*) *Sulle antiche pitture di Gubbio. Lettera del Marchese Amico Ricci al Sig. Conte Leonardo Trissino di Vicenza. Giornale Arcadico. Novembre* 1827. *p.* 350.

**) [Der Verf. äussert in der Anmerkung, das Bild sei zur Zeit des italienischen Königreiches nach Mailand gekommen. — Ohne Zweifel ist es demnach dasselbe Gemälde Gentile's, welches, unter den Werken der ehemaligen Central-Gallerie von Mailand, in Kupfer gestochen ist: s. *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. Milano* 1812 — 33.; *Scuola Romana, No. VII.* Das Bild stellt die Krönung Mariä dar. Maria und Christus sitzen neben einander in einer Flammenglorie; Christus setzt ihr die Krone auf's

R. Gombini: Guido di Perugia. 1826. *p.* 53) dem Benedetto Bonfigli zugemessen und stimmt in der That auch mit den übrigen Werken, die man diesem Künstler zuschreibt, überein, obgleich sie ihnen an Liebenswürdigkeit und Anmuth voransteht. Jedenfalls lassen die Gemälde, die man mit dem Namen des Benedetto belegt, einen entschiedenen Nachahmer Gentile's erkennen, so dass eine Verwechselung der Werke beider im einzelnen Falle leicht denkbar ist. Vergl. übrigens mein „Handbuch der Geschichte der Malerei" etc. Bd. I, §. 56, ° — °° — A. d. Uebs.]

hielt man es noch für ein Glück, dass die fünf kleinen Gemälde, welche die genannte Tafel umgaben, gerettet werden konnten; doch habe ich erfahren, dass eins von diesen durch einen Orientalen erstanden wurde, der es ebenfalls aus unserm Vaterlande hinweggeführt hat. Wie lange wird bei uns, die wir freilich arm an allen edlern Dingen, aber die reichsten an Gegenständen der Kunst sind, diese Barbarei des Handels währen, welcher gegen das elende Geld des Fremden die edelsten, unschätzbarsten Dinge, die, einmal verloren, auf immer verloren sind, auszutauschen wagt? — Die vier andern kleinen Bilder, welche der vorgenannten Altartafel angehörten, sind indess vor diesen Beraubungen geschützt geblieben. Sie wurden von Hrn. Carlo Rosei zu Fabriano erworben, der, wie in vielen Fächern des Wissens erfahren, so auch als ein vorzüglicher Kenner von den Gegenständen der Kunst, mit treuer Sorgfalt bemüht war, diese Werke, die sich im Besitz eines seiner Mitbürger erhalten hatten, vor neuen Gefahren in Obhut zu nehmen. Diese kleinen Bilder sind ungefähr 2½ Palmen hoch und 1½ Palmen breit. In dem ersten sieht man den Kopf des h. Franciscus gemalt, im zweiten den des h. Hieronymus, im dritten den des h. Petrus Martyr, im vierten sieht man einen sitzenden lesenden Mönch dargestellt. Jede dieser Figuren hat ein bewunderungswürdiges Leben und ist mit einer solchen Zartheit beendet, dass sie es wohl erkennen lassen, welche Schönheiten in dem Hauptbilde hervortreten mussten, wenn so Vorzügliches bereits in den Resten seiner Einfassung sichtbar wird. Auch ist es schon bemerkt, dass Biondo, in seiner Beschreibung der schönsten Kunstgegenstände, die sich in Italien zu seiner Zeit befanden, uns versichert, dass dieses Bild so ausserordentliche Vorzüge besässe, dass es für eines der allerschönsten, die überhaupt vor seiner Zeit gesehen worden waren, gelten musste: so dass man keinen Anstand nehmen darf, dem Gentile den ersten Rang unter seinen Zeitgenossen zuzutheilen. Auch Trapezuntius, welcher diese Meinung des Biondo bestätigt, fügt in einem Briefe an Johannes Aurispa, den Secretair Eugenius IV., (den Ascevolini eingesehen zu haben versichert) hinzu, dass die Malerei erst in diesem Jahrhundert unter den Händen des Gentile Leben empfing. Und soviel aus einem alten Manuscript, welches bei den Chorherrn des Stiftes von S. Nicolò zu Fabriano bewahrt wird, hervorgeht, wissen wir, dass selbst Raphael Sanzio durch den Ruhm des „Quadro della Romita" bewogen wurde, sich in eigner Person dahin zu begeben und mit eignen Augen den Werth desselben kennen zu lernen*).

Da wir unseren Künstler in seine Vaterstadt haben zurückkehren sehen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dort, ausser dem genannten Werke, welches alle übrigen an Berühmtheit übertraf, sich auch mit der Ausführung noch andrer Arbeiten beschäftigt haben werde. Auch sind in Fabriano noch einige Gemälde vorhanden, welche nach alter einheimischer Tradition stets für Werke des Gentile gegolten haben. Unter diesen verdienen besonders die beiden bemerkt zu werden, welche Hr. Romualdo Buffera besitzt und von denen das eine die Krönung der h. Jungfrau, das andre den h. Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt, darstellt**).

(Fortsetzung folgt.)

Haupt. Sie neigt sich, mit auf der Brust gekreuzten Händen, in überaus süsser, holdseliger Geberde. Zwischen beiden erblickt man die Taube des h. Geistes. Ueber ihnen Gott-Vater, in halber Figur, der sie, wie es scheint, segnet, in einem Kreise von Cherubim. Unten ist der gestirnte Himmel und eine Art gewölbten Bogens (wohl der Regenbogen), darauf acht kleine Engel, meist knieend, mit verschiedenen musikalischen Instrumenten. Das Bild ist 1,57 Mètres hoch und 80 Centimètres breit. Das Ganze scheint wohl dem zarten, schönen Charakter Gentile's zu entsprechen; namentlich sind die Madonna, und auch die weichen Formen des Kopfes im Gott-Vater, ganz in seiner Art. A. d. Uebs.]

*) Vergl. Lanzi Geschichte der Malerei in Italien (Deutsche Ausg. I, S. 328) und: *Biblioteca Picena, T. V. Osimo* 1796, *p.* 15.

**) Auch zu Matelica befand sich vor Kurzem (wie mich Hr. Rosaldi von Sanseverino versichert) ein Gemälde des Gentile, welches entweder in jener Stadt gemalt oder von einem dortigen Einwohner erstanden wurde; es war auf demselben nicht nur der Name des Künstlers in einer Chiffre ausgedrückt, sondern auch der des Bestellers. Neuerdings ist es in die Hände eines auswärtigen Besitzers übergegangen.

Zur Kunstliteratur.

Kurzer Abriss einer Geschichte der hohen bischöflichen Stifts- und Domkirche und des damit verbundenen Dom-Capitels zu Burg Brandenburg, nebst Beschreibung der in Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des Königl. Hauses am 1. October 1836 gefeierten Wiedereinweihung der Kirche etc. von Dr. Aug Schröder, Ober Dom-Prediger und ersten Prof. a. d. Ritter-Akademie zu Burg Brandenburg, etc. Brandenburg 1836.

Die Domkirche von Brandenburg, eins der interessantesten Gebäude der Mark, war im letzten Jahrhunderte sehr in Verfall gerathen und mannigfacher Restaurationen bedürftig geworden; durch die gnädige Bestimmung Sr. Majestät des Königs steht sie gegenwärtig wiederum in ihrer alterthümlichen Würde, sicher und fest, gereinigt von mancherlei unpassendem Zubehör, für den Dienst der Gemeinde da. Die Restauration, die namentlich an der Façade, zur Hervorbringung eines mehr harmonischen Eindruckes, bedeutende Veränderungen nöthig machte, ist nach Schinkel'schen Plänen ausgeführt worden. Die Eigenthümlichkeiten des alten Baues und mehrere der in der Kirche vorhandenen Bildwerke nehmen das Interesse des Kunstforschers in hohem Grade in Anspruch. Die vorliegende Schrift, welche hierüber eine nähere Rechenschaft giebt, gehört in die Reihe jener Monographieen, die künftigen Forschern zur leichteren Begründung einer allgemeinen Kunstgeschichte des Vaterlandes von mannigfachem Nutzen sein werden. Sie besteht im Wesentlichen, — bis auf die angehängten, bei der Wiedereinweihung der Kirche gehaltenen Predigten, — aus der Ueberarbeitung eines Programmes („über das Alter und die Restauration der bischöflichen Stifts- und Domkirche zu Burg Brandenburg" etc.), welches bei Gelegenheit der erwähnten kirchlichen Feier ausgegeben und in Kurzem vergriffen wurde: wir müssen es dem Verf. Dank wissen, dass er die geschichtlichen Notizen über die Domkirche und das mit ihr verbundene Kapitel hier noch einmal und in strengerer Uebersicht der Benutzung von Seiten eines grösseren Publikums darbietet. An den, im Programme enthaltenen kunstgeschichtlichen Bemerkungen hatte Referent Gelegenheit gehabt, auf den Wunsch des Verfassers Einzelnes beizutragen zu können; er fühlt sich dem Verf. verpflichtet, dass er dieselben werth genug hielt, auch der vorliegenden Schrift, neben andren, wichtigen Notizen eingereiht zu werden.

Die erste Gründung einer Kathedrale zu Burg Brandenburg fällt in das J. 949; eine Wiederherstellung derselben, nach langer Unterbrechung des christlichen Gottesdienstes, geschieht um das J. 1166 Erwähnung. Die Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt zeigt an den rundbogigen Arkaden des Mittelschiffes, an den Wänden und Säulen der hohen Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores den byzantinischen Styl in derjenigen Formenbildung, welche in den Bauwerken, die dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehören, gefunden wird, so dass, nach der Meinung des Referenten, wohl schwerlich irgend ein sichtbarer Theil des Gebäudes dem ursprünglichen Bau, auch wohl nicht dem Neubau von 1166, angehört. Dieser Ansicht entgegen steht die neuerdings ausgesprochene Meinung des Hrn. Alexander von Minutoli („Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den brandenburgischen Marken", Lief. I., S. 16), der von Theilen des Domes aus den Jahren 949 und 1170 spricht; die folgenden Lieferungen des genannten Werkes lassen die Angabe der näheren Gründe, welche den, in Angelegenheiten der nordischen Kunst sehr erfahrenen Verfasser desselben zu dieser Ansicht bestimmt haben, erwarten. Die Gründe des Ref. sind in obiger Schrift enthalten. — Die übrigen Theile des Domes zeigen den späteren gothischen Styl; doch sind, im Gegensatz gegen die Bauweise des nordöstlichen Deutschlands, die niedrigeren Seitenschiffe der ursprünglichen Anlage beibehalten.

Unter den Bildwerken der Kirche hat die geistreich gearbeitete Relief-Darstellung, welche sich am Haupt-Portal, über den Kopfgesimsen der Thürgewände hinzieht, bereits mannigfach die Aufmerksamkeit der Freunde des Alterthums auf sich gezogen. Sie enthält, wie es scheint, eine Satyre auf den katholischen Clerus, unter der Gestalt eines Fuchses (oder Wolfes), der in mancherlei bedenklichen Situationen dargestellt ist, z. B. wie er den Gänsen predigt und eine davon ergreift. Der Verf. theilt die Sagen über den Ursprung dieses Werkes mit. Die letztere Sage nennt einen Namen des Urhebers und die Jahrzahl der Anfertigung (1648); gegen diese soll es streiten, dass der Stein, daraus das Werk gebildet,

tief in das gothische Portal eingemauert und somit wohl mit dessen Erbauung gleichzeitig ist. Aus dem Styl der Arbeit möchte, da sie nur Thierfiguren enthält, das Alter nicht eben mit Leichtigkeit zu erkennen sein; doch glaubte Ref. in einzelnen Beiwerken, namentlich einigen mechanischen Geräthschaften, gewisse Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die mehr dem 16ten als einem früheren Jahrhunderte (wenn nicht gar der angegebenen späteren Zeit) angehören dürften. Dafür spricht auch die Abwesenheit alles Arabeskenhaften, welches den mittelalterlichen Darstellungen ähnlicher Art eigen zu sein pflegt.

Dann ist vornehmlich das grosse Werk, welches den Altar des hohen Chores schmückt und mit der Jahrzahl 1518 versehen ist, von besonderer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Es ist ein Schrein mit lebensgrossen, holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, die aussen und innen mit heiligen Gestalten bemalt sind. Letztere namentlich erwecken das Interesse des Kunstforschers; der Verf. führt die verschiedenen Schriften an, welche dieselben bereits in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit, behandelt haben. Heller, im Leben Lucas Cranach's, nennt dieselben unter den Werken dieses Meisters; eine Meinung, die nicht haltbar sein dürfte, wenn gleich in technischen Bezügen (namentlich in der Behandlung der Stoffe) manche Anklänge an diesen Künstler zu finden sind, die indess nur mehr auf einen in grösserer Ausdehnung verbreiteten (wir wollen sagen: „sächsischen") Styl der Malerei zu deuten scheinen. Im Wesentlichen tritt hier ein Meister von eigenthümlich grossartiger Ausbildung hervor, der aber, nach unsren bisherigen Kenntnissen, noch ziemlich vereinzelt dazustehen scheint. Der Verf. hat die Güte gehabt, die Charakteristik, welche Ref. von diesem Werke entworfen, neben andren Bemerkungen über dasselbe, ebenfalls aufzunehmen.

Verschiedene andre Gemälde und Bildwerke, die sich in der Domkirche befinden, sind vornehmlich in dem abgeschlossenen linken Kreuzflügel zusammengestellt und so eine zweckmässige Aufbewahrung derselben gesichert. Die grosse Anzahl der Grabsteine (deren vollständiges Verzeichniss das oben angeführte Programm enthält) sind an den Wänden der Kirche aufgestellt und somit ebenfalls für ihre Erhaltung gesorgt. Endlich macht der Verf. auch auf die übrigen, mehr oder minder wichtigen Gegenstände der Kunst-Technik, namentlich auf den grossen Schatz der kostbaren Messgewänder u. a. dergl., welche in der Sakristei bewahrt werden, näher aufmerksam.

F. Kugler

Ueber den Unterricht im Zeichnen. Nach dem Dänischen des Herrn Professor G. F. Hetsch (hsgb. von Chateauneuf). Hamburg, 1836

(Beschluss.)

„Die andere Haupt-Abtheilung umfasst Alles, was zur Ausbildung des Architecten gehört, in so weit diese durch Uebung im Zeichnen befördert werden kann. Aber da die Zeichenkunst nicht allein für ihn als Mittel wichtig ist, um seine Projekte zierlich auszuführen, sondern ihm zugleich ganz unentbehrlich ist, um sich richtig und vollständig über die technische Construction seines Materials ausdrücken zu können, so dass er die Wirkung der Massen anschaulich machen kann, und sowohl genau die Organisation des Ganzen, als eines jeden einzelnen Theiles, Zusammenhang und Uebereinstimmung im Plan, Durchschnitt und Ausführung etc. angeben kann, so wird hier mit dem Zweige der Zeichenlehre angefangen, wodurch er diese so wichtigen Vorkenntnisse für alle architectonische Zeichnung erhält. In der ersten Classe wird daher die geometrische Zeichenlehre fortgesetzt, womit in der Elementar-Schule angefangen war, und davon geht man über zu deren Anwendung, theils auf die Stereotomie, oder die Lehre von der Theilung, Zusammenfügung, Entwickelung u. s. w der geometrischen Körper, theils auf die allgemeine Schattenlehre, theils auf die zur Baukunst hingehörenden Constructions-Zeichnungen, so wie Steinschnitt, Mauer- und Zimmer-Verbindungen etc., und endlich wird in einer abgesonderten Abtheilung auch die perspectivische Zeichenlehre in ihrem vollen Umfange geübt. Alles nach den dazu abgefassten Uebung-blättern.

In der zweiten Classe soll das bis jetzt Erlernte auf architectonische Formen und Verhältnisse angewandt werden. Uebung im Zeichnen nach guten Abbildungen von classischen Werken wird eben so, wie in den andren Schulen benutzt, sowohl um dem Vortrag die gehörige Richtigkeit und Sicherheit zu geben, als um das Auge zur Klarheit und zum Geschmack in den Formen zu gewöhnen. Zugleich wird in einer besonderen Abtheilung dieser Classe eine Anweisung in der Zusammensetzung dieser Formen und Verhältnisse, sowohl in horizontalen, als verti

calen Combinationen, gegeben, um davon einfache architectonische Compositionen nach Aufgabe zu bilden. Der Schüler, der diese Classe verlässt, um in einer höheren eigne Compositionen auszuführen, steht hier ungefähr auf derselben Stufe, als die Schüler der Freihand-Schulen, wenn sie zur Gyps- oder Modell-Schule übergehen, in so weit er jetzt selbstständiger arbeiten soll.

In der dritten Abtheilung werden zukünftige Künstler und Handwerker, welche sich Fertigkeit im Zeichnen nach Gegenständen aus dem Thier- und Pflanzenreich erwerben wollen, mehr in der Hinsicht geübt, diese Form zu Verzierungen anzuwenden, als wegen der Gegenstände selber. Sie machen deshalb, welchen Stoff sie auch behandeln, gleichsam ein vereinbarten Glied zwischen Maler und Bildhauer auf der einen, und Baumeister auf der andern Seite aus; doch schliessen sie sich am nächsten an den Letzteren an.

Mit Rücksicht auf die Methode werden dieselben Grundsätze befolgt, wie in der ersten Abtheilung; die Wahl der Vorbilder ist dahingegen verschieden. In der niedrigsten Classe werden Umrisse nach leichten Ornamenten und Pflanzentheilen, in Gyps abgegossen, gezeichnet, und der Vortrag wird dadurch ausgebildet, gute Vorzeichnungen aus dem Verzierungsfache zu copiren.

In der folgenden Classe wird nach schwierigern Gyps-Ornamenten, nach Gegenständen aus dem Thier- und Pflanzenreich und nach schöngeformten Gefässen sowohl, wie nach andern dergleichen Kunst-Productionen, welche passend scheinen möchten, gezeichnet. Hier wird zugleich bei Zeichnungen nach diesen wirklichen Gegenständen eine genaue Durchführung von Licht und Schatten erfordert, und der Schüler wird geübt, nach folgwürdigen Exempeln von Formen und Ornament-Anwendung von Gegenständen zu zeichnen, die verschiedenen Professionen angehören, und wozu Geschmack erfordert wird. In einer abgesonderten Abtheilung dieser Classe wird ihm Anleitung gegeben, nach ähnlichen Gegenständen zu modelliren.

Wenn der Schüler mit Nutzen die bisher besprochenen niedern Schulen durchgemacht, und sich das erworben hat, was darin gelernt werden kann, so erfordert es seine weitere Ausbildung, besonders wenn er von der Natur eine glückliche Anlage bekommen hat, dass ihm fernerhin eine sichere, aber freiere Anweisung zur selbstständigen Entwickelung gegeben wird, und dann wird die Gelegenheit in den höheren Schulen der Akademie dargeboten, deren Wirksamkeit, wie oben angeführt, ausser dem Bezirk dieses Blattes liegt und deshalb hier nicht weiter berührt wird." —

VERZEICHNISS
der
auf der Kunst-Ausstellung von Berlin 1836, verkauften Gegenstände.

No.

Von Sr. Majestät dem König ist gekauft:

90. Boenisch: Aufziehendes Gewitter.
120. Castelli: Ansicht der Ruinen der Kaiserpaläste.
271. Gudin: Mondschein.
307. Helfft: Ansicht der Parochialkirche in Berlin.
329. J. Henning: Ein Theil des Klosters zu Lehnin.
338. Herbig: Eine Spinnerin.
361. Hintze: Ansicht vom Krähenberge über Caputh bei Potsdam.
362. Ders. Ansicht vom Krähenberge über Baumgartenbrück.
612. Meyerheim d. J.: Berliner Spazierwagen.
621. Most: Ermahnung eines pommerschen Bauers an seine Tochter.
623. Mozin: Ein preussisches Schiff an der Küste St. Malo strandend.
632. B. Müller: Ansicht der Felsen bei Terracina.
660. Petzold: Das Mausoleum Canovas in der Kirche dei Frari.
742. Rieck: Militair-Genrebild.
767. Bertha Rosenberg: Ansicht des Schlosses Tetschen in Böhmen.
888. Schultz in Danzig: Ansicht des Innern des Arthushofes.
1034. Zielcke: Ansicht der Leipzigerstrasse.
694. Rabe: Rekruten.
677. Pohlke: Aussicht von Bellevue auf die Seine.
1100. Lequine u. Coué: Vestalin aus Herkulanum, Bronze.
1132. Schiefelbein: Medaillon mit dem Bildnisse des Herzogs von Liegnitz.
1167. Wimmel: Ein Granit-Piedestal.
1169. Ders. Eine Schaale von inländischem Granit.
1173. E. Wolff: Amor, der Sieger der Stärke.
1612. Bläser: Ihro Maj. d. Kaiserin v. Russland zu Pferde. Bronze.
1620. Cantian: Vase aus Granit.
1621. Ders. Eine Tischplatte aus vaterländ. Granit.
Kleine: Kinder bei einer Vogelfalle, Winterstück.

Von Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen:

411. Jackson: Ansicht von Constantinopel.

Von S. K. H. dem Prinzen Wilhelm (Sohn Sr. M.)

Koekoek: Winterlandschaft.
98. Bouterweck: Arabische Schildwache.
507. Krause: Einfahrt zum Hafen v. Havre de Grace.

Von I. K. H. d. Frau Prinzessin Albrecht:

36. R. de Baux: Franz. Grenadiere auf Vorposten 1812.
63. Berendt: die Hochzeit zu Cana.
672. Pistorius: Eine Fischerfamilie erwartet den Sohn.
959. Teichs: die Macht der Musik.

Vom Berliner Kunstverein:

9. Agricola: Die Sirenen-Klippe bei Capri.
42. de Baux: Kinder beim Angeln.
51. Beckmann: Ein Theil des alten Festungsgrabens zu Berlin.
74. Biermann: Tasso's Eiche.
184. Elsasser: Landschaft, Gegend in den Thälern von Gossensass in Tyrol.
223. Gätke: Grosses Seestück.
218. Gärtner: Ansicht der Herkules-Brücke.
308. A. Henning: Achill und Thetis.
344. Derselbe. Dominikaner in einer Unterkirche.
495. Kramer: Flucht vor dem Gewitter.
682. Preyer: Fruchtstück.
719. Rechlin: Lootsenfamilie am Strande.
485. Prof. Kolbe: Carl d. Gr. beim Köhler.
803. W. Schirmer sen. Dom zu Meissen.
903. Schumann: Köchin, mit Zubereitung eines Kartoffelsalats beschäftigt.
948. Stielke: Ludolph von Schwaben fleht im Büsserkleide seinen Vater Otto den Gr. um Vergebung.
988. Otto Völcker: Waldgegend bei Dessau.
1002. Wegener: Märkische Fischerhütte.
1084. Elise Hüssener: Mutter mit ihrem Kinde, Gypsfigur.
1347. Achenbach: Schwed. Küste bei Gothenburg.
1351. Ahlborn: Gebirgsgegend.
1406. Jordan: Helgolander.

Vom Potsdamer Kunstverein:

140. v. Cronheim: Frankfurt bei der Oderbrücke.
494. Kramer: Fischerherberge in der Normandie.
722. Rechlin: Preuss. Garde-Cavallerie vor einem Wirthshause.
746. Rindler: Genrebild.

Von Privat-Personen ist gekauft:

60. Berendt: Aus dem Jugendleben Martin Luthers — Hr. Consul Wagner.
119. Calame: Landschaft. Ders.
136. Cretius: Wettkampf auf der Syrinx. Ders.
179. Erhardt: Christus, Maria und Martha. Ders.
195. Eybel: Die Aehrenleserin. Ders.
286. Soph. Hartz: Ein Landmann besucht seinen Arzt. — Ders.
294. Hasenpflug: Das Innere der Liebfrauenkirche in Halberstadt. — Ders.
296. Ders. Umgang im hohen Chor zu Magdeburg. — Ders.
315. A. Henning: Spanische Bettelmönche v. Orden St. Trinitas. — Ders.
351. Heubel: Hiob mit seinen Freunden. Ders.
412. Karing: Knappe und Junker. — Ders.
775. Rustige: Zwei Schweizermädchen flüchten vor einem Gewitter — Ders.
827. Schmidt: Bauern in einer Wirthsstube. Ders.
926. Sonderland: Fischmarkt. — Ders.
1021. Wilms: Stilleben. — Ders.
v. Oer: Die heilige Elisabeth. — Ders.

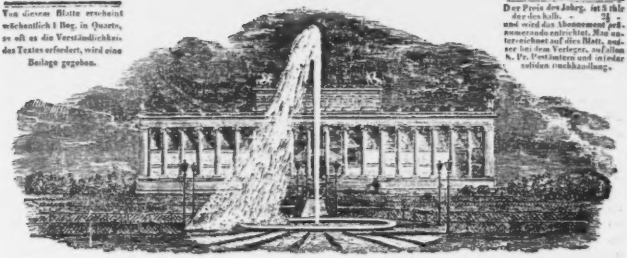
25. Baumann: Mädchen mit Waschen beschäftigt. —, Gen. Steinwehr.
59. Bender: Reisigleser. — Ders.
180. Elsasser: Rogers Capelle. — Graf Davidof.
185. Ders. Klosterhof des Klosters Maria di Gesù — v. Ritzenberg.
186. Ders. Kirche St. Peter in Rom. — Gr. Davidof.
Daege: Genre-Bild. — Lüderitz.
227. Gaetke: Blick von der kleinen Mole in Swinemünde. — Frau Prof. Buttmann.
252. Grawert: Junge Füchse im Bau. Geh. Rth. v. Voss.
291. Hasenclever: Der Sackpfeifer — Kunsthdlr. Kreba.
330. Louise Henry: Dieh. Porphyrita. v. Kabrun.
416 u. 17. Jacobi: Zwei Landschaften — Kreba.
John: Landschaft. — Regts. Arzt Puhlmann.
432. Kiderich: Carl V. letzte Tage. — Kabrun.
Lasinsky: Landschaft Abend — Hagen.
562. Löwenstein: Heinrich V. pilgert mit seiner Familie. — Gen. v. Stutterheim.
550. LePoittevin: Unterg. d. Vengeur Prof. Krüger.
610. Munk: Maassnehmen. — Peikel.
660. Petzl: Türk. unt. einem Zelte — v. Davidof.
671. Pistorius: Angler. — Ob. Reg. Rth. Kühne.
752. Rödler: Landschaft. — Geh. Rth. v. Voss.
764. Roqueplan: Weg nach Dieppe. — Plettner.
953. K. Stürmer: Ansicht des Munsters zu Ulm. — Geh. Rth. v. Voss.
Prof. Kolbe. Reiter u. Melkerin. — Hof-Mrs. v. Waldenburg.
1389. Greven: Ritter u. sein Liebchen — Kreba.
1420. Krüger: Spazierritt zweier Gentlemen. — George Gropius.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 4. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notizen über den Maler Gentile da Fabriano.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Cav. Ricci di Macerata*, 1829.)

(Fortsetzung.)

Gentile verliess nicht eher seine Heimath, als nachdem er noch ein Gemälde in der Tribune der Kathedrale von S. Severino ausgeführt hatte; ein Werk, welches das Schicksal vieler andrer theilte, indem es gegenwärtig gänzlich untergegangen ist. Da sich von demselben jedoch ein authentischer Bericht erhalten hat und derselbe bisher noch ungedruckt geblieben ist, so will ich nicht unterlassen, dasjenige aus demselben hier mitzutheilen, was mir vorzugsweise geeignet scheint, wenigstens die Geschichte der Werke des fabrianesischen Meisters zu vervollständigen.

Man sah nemlich in der genannten Tribune (wie mich Hr. Giuseppe Ranaldi von S. Severino, auf sichere Zeugnisse gestützt, versichert), welche bis auf die Säulen herab ausgemalt war, die Geschichte und die harte Busse des h. Victorinus, des Bruders des h. Bischofes Severinus dargestellt, u. a. wie der h. Eremit in erbarmungswürdiger Weise an einem Baume hängt; sodann war daselbst die wunderbare Versetzung der Gebeine des genannten Bischofes gemalt, namentlich das Wunder der Theilung der Wasser des Flusses, wie es bei den Bollandisten erzählt wird; hierauf folgten andre Darstellungen aus dem Leben desselben Heiligen, und an diese schloss sich, in der Mitte der Tribune, das Bild des auferstandenen Heilandes an und das des h. Apostels Thomas, welcher mit dem Finger die Seitenwunde des Erlösers berührt

Diese Figur des Apostels war so angeordnet, dass sie mit dem Finger den Ort in der Mauer bezeichnete, wo die Gebeine des h. Severinus verborgen waren. Und als im Jahre 1576, dem Jahre, in welchem dies ganze wunderwürdige Freskobild bei Gelegenheit eines Neubaues zu Grunde ging, die Gebeine des Heiligen an der genannten Stelle gefunden wurden, ergab es sich, dass dem Gentile dies sorgfältig verschwiegene Geheimniss bekannt sein musste.*)

Dass Gentile sich aus der Heimath nach Venedig begeben habe, scheint aus dem hervorzugehen, was uns die venetianischen Historiker von ihm berichten. Zwar nehmen einige an, dass diese Reise, die mit Sicherheit durch die Geschichte der Kunstwerke jenes Staates feststeht, für die zweite zu halten sei, welche Gentile dahin unternommen habe; doch ist diese Meinung vielleicht nur aufgestellt, um den Unterricht, den er dem Jacopo Bellini bereits vor dem J. 1421 ertheilte, hiemit in Einklang zu bringen. Mir scheint es im Gegentheil mit der gewöhnlichen Sitte mehr überein zu stimmen, dass der Schüler zu jener Zeit sich dahin begeben habe, wo der Meister malte, d. h. vermuthlich nach Florenz, als dass letzterer zum Jacopo, nach Venedig, gekommen sei. Jedenfalls ist über jene frühere Reise, die bereits in der Blüthe seiner Jugend stattgefunden haben müsste, kein Zeugniss in der venetianischen Schule vorhanden; und wollte man sie gelten lassen, so würde man eine solche Verwirrung in die chronologischen Entwickelungsverhältnisse des Gentile bringen, dass man alle sichere Spur aufgeben müsste. Für die Reise aber, von der wir sprechen, bleiben uns im Gegentheil bei den Schriftstellern über die Denkmale Venedigs unzweifelhafte Zeugnisse und die einzigen, auf die sich ein Biograph mit Sicherheit verlassen kann.

Unter diesen nimmt Ridolfi**) eine Haupt-Stelle ein. Er erzählt uns, wie Gentile in dieser Stadt den Auftrag erhielt, zwei grosse Altartafeln zu malen, die eine für die Kirche S. Giuliano, die andere für S. Felice, auf welcher letzteren er die beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius darstellte. Dass er sodann einige andre Gemälde für öffentliche und Privat-Gebäude gefertigt habe, ergiebt sich aus den Nachrichten, die uns über die Kunstwerke, welche diese glänzende Herrscherstadt in sich einschloss, geblieben sind. Ich kann nicht genug sagen, mit welcher Sorgfalt ich, in Folge solcher Notizen, nachgeforscht habe, ob dort vielleicht Einzelnes von den Werken des Gentile erhalten sei; auch begünstigte mich ein gutes Glück, so dass ich ein andres bedeutendes Gemälde von ihm, sorgfältig aufbewahrt, im Besitz des Hrn. Craglietto, eines eifrigen Sammlers guter Bilder, vorfand. Auf dieser Tafel, die 1 Mètre 7.97 Centimètres lang und 1 Mètre 145 Centimètres breit ist***), hat unser Künstler zum zweiten Mal den Besuch der Könige bei der Krippe des Heilandes dargestellt. Man sieht in dieser Arbeit zunächst, wie erfahren Gentile in der Perspective war, indem er die Landschaft, Berge und Gebäude, durch die der Weg zum Vordergrunde herabführt, mit einer solchen Meisterschaft in der Abstufung der Tinten behandelt hat, dass hiemit nur wenig andre ähnliche Darstellungen verglichen werden dürfen. Aus der Landschaft zieht in grosser Anzahl das Gefolge der Könige herab, kleine Figuren, die mit einer solchen Feinheit ausgeführt sind, dass man eine jede

*) Die Zeugnisse, welche mir Hr. Rinaldi zur Begründung des Obigen mitgetheilt hat, bestehen zunächst in folgender handschriftlicher Notiz:

Storia Settempedana del Cav. Valerio Cavallotti, Manoscritto, Capitolo dell' invenzione del Corpo di Sanseverino:

„*Il 15. Maggio 1576 ..... corrispondeva il luogo „verso la figura dipinta nella detta parete di S. „Tomaso Apostolo che toccava col dito il lato si„nistro di N. S. G. C. avuto opinione il popolo per „una certa tradizione, che il corpo del Santo si „conservasse nella sua chiesa .... Lavorò molti per„sonaggi, che fosse riposto sopra una delle colonne „che sostenevano la tribuna dell' altare maggiore „a dare materia di credere, trovandosi sulla pa„rete sostenuta dalle dette colonne dipinto la vita „di S. Severino e la sua traslazione, con l'istoria „e pulitezza di S. Vittorino: Opera di Gentile „da Fabriano pittore eccellente di quell' età ..*

Sodann in den beiden gedruckten Werken:

Severano: Memorie Sacre delle Sette chiese di Roma. Parte I. Roma per Muscardi, 1630. — Marangoni: Acta S. Victorini Epis. Amit. et Martiris. Romae, 1740.

**) *Le Maraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.*

***) [Diese Angabe scheint nicht sonderlich deutlich. Es ist ein Bild mittlerer Grösse, breiter als hoch. — A. d. U.]

einzelne von ihnen als ein vollendetes Miniaturbild bezeichnen könnte. In der Ferne sieht man die Stadt Bethlehem. Die Luft ist mit Engeln angefüllt, von denen ein jeder eine Fahne mit der symbolischen Figur des h. Geistes trägt; nur zwei von ihnen, über der Krippe, halten das Band mit dem Gloria. Der ganze untere Theil des Bildes wird von den Königen und ihrem zahlreichen Gefolge eingenommen. In der Mitte sieht man die h. Jungfrau mit dem Kinde, welches, sich abwendend von dem Busen der Mutter, eine Geberde macht, als wolle es die Geschenke, welche ihm von den Königen dargeboten werden, in Empfang nehmen. Die Kleidung ist eine Mischung von Orientalischem und Alt-Italienischem. In einem der Männer hat man allen Grund, das Portrait Gentile's zu erkennen; er ist ganz nach der Sitte seiner Zeit gekleidet und der einzige, der einen Hut auf dem Haupte trägt, während bei allen übrigen der Kopf mit einem Turban bedeckt ist. Dies Bildniss hat dieselben Züge, wie jenes, welches man bei Vasari (namentlich in der bolognesischen Ausgabe der Dozza) dargestellt sieht; auch ist es, soviel ich bemerkt habe, jenem früheren sehr ähnlich, welches Gentile auf dem oben besprochenen Bilde von Sta. Trinità gemalt hatte. Man findet auf diesem zweiten Gemälde der Anbetung der Könige das Gold in ausserordentlichem Reichthum angewandt: Kleider, Turbane, Schmuck der Pferde und Maulthiere, die Sporen der Ritter, alles ist mit Gold belegt; und doch wird durch dieses glänzenden Schmuck die Harmonie der übrigen Farben auf keine Weise beeinträchtigt. Einer aus dem Gefolge hält in der Hand eine Fahne, auf der gewisse orientalische Chiffren geschrieben sind. Das Bild ist auf einer einzigen Holztafel gemalt und vortrefflich erhalten. Für ein Originalwerk des Gentile wurde es stets in der altvenetianischen Familie gehalten, die es vor Hrn. Craglietto besass; als ein solches bezeichnet es Quadri in seinen „Otto giorni a Venezia“[*], und ebenso die erfahrensten Kunstkenner Venedig's. Auch hat einer von letzteren die Muthmassung aufgestellt, dass in der männlichen Figur, welche zur Linken der Jungfrau mit einem Scepter in der Hand steht, das Bildniss des Kaisers Albrecht II., und in den Jünglingen, die ihn umgeben, die Bildnisse seiner Neffen dargestellt seien [*].

Nachdem nun unser Künstler mit so glücklichem Erfolge versucht hatte, die öffentlichen und die Privat-Gebäude Venedig's auszuschmücken, konnte dem wachsamen Auge der Väter der Stadt ein Mann nicht entgehen, der sich durch seine Kunst bereits um den Staat so wohlverdient gemacht hatte. Als man nemlich den Saal des grossen Rathes [im Dogenpalast] ausmalen lassen wollte, wurde unter den vielen andern, die zu dieser Arbeit auserwählt waren, auch dem Gentile ein Theil derselben zugetheilt und somit dem eignen Verlangen unsres Künstlers, der sich nach einem Wettkampf mit jenen vorzüglichen Meistern sehnte, Genüge geleistet.

Der Saal, in welchem Gentile arbeiten sollte, war im Jahre 1309 gebaut worden, und hatte in dieser Epoche keinen anderen Schmuck als einen einfachen Anstrich, bis im J. 1365 dem Guariento von Padua aufgetragen wurde, an der Stirnwand dessel-

*) [*Ed.* 1830, *Giornata seconda, p.* 120: *Casa Craglietto, al ponte della Co' di Dio.*]

*) Der Besitzer dieses Bildes ist, wie er den Uebersetzer persönlich versichert hat, vielmehr geneigt, in der Gestalt dieses vierten Fürsten, welcher auf dem Bilde merkwürdiger Weise den heiligen drei Königen zugesellt ist, ein Bildniss des Zeno, Gesandten des venetianischen Staates im Orient, dessen Rückkehr von dort mit Gentile's Blüthe gleichzeitig falle, zu erkennen; wenigstens habe sich das Bild früher stets im Besitz der Familie Zeno zu Venedig befunden. Ausser den verschiedenen orientalischen Inschriften, die auf den Bannern des Gemäldes enthalten sind, ist auf dem Aermel des knieenden Königs, scheinbar als Ornament, der Buchstabe G, und eine Krone darüber, mehrmals wiederholt, was möglicher Weise auf den Namen des Künstlers zu deuten sein möchte. Jedenfalls ist das Bild als eins der schönsten Werke von Gentile's Hand zu betrachten; als ein solches erkannte ich es augenblicklich, ehe ich wusste, was ich in der Sammlung des Hrn. Craglietto zu erwarten haben dürfe. Es ist das Zeugniss einer reichen, höchst liebenswürdigen Phantasie. Die Madonna, in ihrer zart-stylisirten Gesolanischen Gewandung, ist überaus anmuthig; die jugendlichen Ritter, besonders die zu den Seiten des vierten Fürsten, sind von reizender Schönheit. Der Goldschmuck ist zuweilen erhöht, en-relief, aufgesetzt. Dies thut jedoch der Harmonie des Ganzen ebenfalls keinen Abbruch, da natürlich, bei Anwendung des Goldes, auf andre Weise keine Modellirung hervorgebracht werden kann; nur muss man Bilder der Art stets im richtigen Lichte betrachten. — A. d. Uebs.]

ben das Paradies zu malen, auch einige andre Gemälde in demselben auszuführen, unter denen als das vorzüglichste die Darstellung der blutigen Schlacht von Spoleto betrachtet wurde. Um das J. 1400 ordnete der Doge Steno an, dass das Gewölbe des Saales mit dem trefflichsten Ultramarin und goldnen Sternen ausgemalt werde. Und so blieb es, bis etwa funfzig Jahre später der Doge Nicolò Marcello dem Luigi Vivarino auftrug, an einer Wand des Saales die hohe Milde der Republik, durch die Zurückgabe des Prinzen Otto an seinen Vater, Kaiser Friedrich I. darzustellen. Neben diesem ward Vittore Pisanello von Verona beauftragt, den Otto darzustellen, wie er vom Dogen, auf die Bürgschaft des Pabstes Alexander III., die Erlaubniss erhält, mit seinem Vater wegen des Friedens zu unterhandeln; in dieser Scene waren diejenigen Männer, welche sich im Dienste der Republik ausgezeichnet hatten, abgebildet und unter ihnen namentlich, wie Sansovino berichtet, der schöne und tapfere junge Andrea Vendramin. Gentile endlich erhielt den Auftrag, an den Seiten des Saales die blutige Seeschlacht, die auf der Höhe von Pirano zwischen der Flotte der Republik und der des Kaisers Friedrich Barbarossa vorgefallen war, darzustellen. Diese Arbeit führte er so glücklich aus, dass er vorzugsweise vom Senat ausgezeichnet, mit der Toga der Patricier bekleidet und ihm ein lebenslängliches Gehalt, von einem Ducaten des Tages, bewilligt wurde. — Ein so preiswürdiges Werk, wie dies war, hätte es gewiss verdient, auf lange Zeit der Bewunderung der Menschen ausgestellt zu bleiben. Leider jedoch geschah es anders. Kaum funfzig Jahre nach seiner Vollendung, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, galt es schon für verloren, da die Feuchtigkeit des Ortes die Farbe fast gänzlich aufgezehrt hatte; und wir wissen, dass im Jahre 1574, als jener Saal abbrannte, nur noch geringfügige Spuren des Gemäldes übrig waren *).

Nachdem die Arbeit des Saales beendigt war, verweilte Gentile noch einige Zeit zu Venedig, und beschäftigte sich namentlich mit der Anfertigung von Bildnissen. Unter diesen führt der Anonymus des Morelli **) zwei von vorzüglichem Werth, mit folgenden Worten an:

„Das Bildniss eines starken Mannes, nach der „Natur gemalt, eine Mütze auf dem Kopf, in schwar„zem Mantel, in der Hand eine Schnur mit sieben „schwarzen Paternostern, von denen das unterste das „grösste und mit vergoldetem Stuck aufgesetzt ist, „war von der Hand des Gentile von Fabriano und „kam in den Besitz des Messer Antonio Pasqualino „von Fabriano, zusammen mit dem nachgenannten Ge„mälde. Dies ist das Bildniss eines Jünglinges in „der Kleidung eines Geistlichen, mit kurz über den „Ohren abgeschnittenen Haaren, die Büste bis zum „Gürtel, bekleidet mit einem geschlossenen Gewande, „welches wenig Falten und eine graniche Farbe hat, „ein Tuch nach Art einer Stola um den Hals ge„schlagen, mit Aermeln, die an den Achseln sehr „weit und an den Händen sehr eng sind, ebenfalls „von der Hand des Gentile. — Beide Bildnisse ha„ben einen schwarzen Grund und sind im Profil, so „dass sie sich einer den andern ansehen; doch sind „sie auf zwei gesonderten Tafeln gemalt. Man hält „sie für Vater und Sohn, da sie in der Carnation „einander ähnlich sind. Nach meinem Urtheil jedoch „hat diese Uebereinstimmung der Farbe vielmehr „in der eigenthümlichen Manier des Meisters, welcher „überall die Carnation in ähnlicher Weise, mit einer „Hinneigung zu bleicher Farbe, behandelt hat, ihren „Grund. Uebrigens sind die genannten Bildnisse sehr „lebendig, ausserordentlich vollendet, und haben eine „Tiefe, als ob sie in Oel gemalt wären; es sind durch„aus lobenswürdige Arbeiten."

Facius gedenkt noch eines andern ausserordentlichen Bildes, welches Gentile in Venedig gemalt hatte. Es stellte einen Sturm dar, der Bäume und alle andern Dinge in seinen ungestümen Wirbel hineinriss und mit einer solchen Wahrheit behandelt war, dass es jeden, der es erblickte, mit Schreck und Entsetzen erfüllte.

Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass auch die andern, der venetianischen Herrschaft unterworfenen Städte die Thätigkeit unseres Künstlers in Anspruch genommen haben werden. Nirgend an-

*) Vergl. *Francesco Sansovino: Venezia, Città Nobilissima e singolare descritta in XIII. Libri. Venezia* 1581, *p.* 224.

**) *D. Jacopo Morelli: Notizia d'opere di disegno della prima metà del Secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo. Bassano* 1800, *p.* 52.

ders war zu jener Zeit ein so lebendiges Interesse für die Gegenstände der bildenden Kunst verbreitet, als wie in diesen Orten, und sie vor allen besassen einen Reichthum, der den Verschönerungen des Lebens wesentlich günstig war. Geschichtliche Ueberlieferung haben wir aber nur von Brescia, in welcher Stadt Gentile, nach dem Bericht des Bartholomäus Facius, eine Kapelle ausmalte, die dem Pandolfo Malatesta angehörig war. Heutiges Tages ist jedoch sowohl von der Malerei als von einer Kapelle der Art alle Spur und Erinnerung verschwunden, da in Brescia fast sämmtliche Kirchen nach dem sechzehnten Jahrhundert neu gebaut sind.

(Beschluss folgt.)

Necrolog.

Der Kupferstecher J. Fr. Bolt.

Johann Friedrich Bolt wurde den 22. März 1769 zu Berlin geboren. Sein Vater, ein Tischler, sorgte frühzeitig für seine Schulbildung, schickte ihn auch im Februar 1779 in die Zeichnenschule der Akad., wo jedoch nur die ersten Elemente gelehrt wurden; höhere Studien wurden unzureichend und das Zeichnen nach dem lebenden Modell, seit 1778, nur auf Kosten der Theilnehmer privatim betrieben, da es der Anstalt an nöthigen Fonds fehlte; und obgleich Le Sueur (damals Director der Akademie) jährlich einen Zuschuss aus eigenen Mitteln leistete, wollte es ihm dennoch nicht gelingen, sie über ihren damaligen niedrigen Standpunkt zu erheben, wozu er 1750 von Friedrich II. berufen war.

Bei so misslichen Aspecten musste es den Kunstjüngern grosse Anstrengung kosten, sich zu einer nur erträglichen Höhe emporzuschwingen, obwohl die Lehrer bei geringen Kräften und noch geringerer Besoldung getreu ihre Pflichten erfüllten, und Le Sueur, der ein guter Zeichner war, das Ganze mit Umsicht leitete.

Ausser dem Unterricht in den drei Klassen der Zeichnenschule, wo nur nach Vorbildern gezeichnet wurde, hielt der Prof. Wagner noch Vorträge über Geometrie, Civil-Baukunst und Perspective, womit der Cyklus der Studien in der Akademie beendet war. Bei so unzureichendem Unterricht begann Bolt seine künstlerische Laufbahn, die wenig zu versprechen schien, aber doch günstiger endete als zu erwarten stand. Le Sueur veranstaltete nämlich 1782 (ein halbes Jahr vor seinem Ableben*)), dass nach Gypsabgüssen konnte gezeichnet werden, und leitete den Unterricht selbst. Waren gleich die ihm gehörenden Abgüsse, welche er dazu hergab, grösstentheils schon stumpf und mit Farbe angestrichen, und die Figuren nur Kopien nach Antiken in kleinem Massstabe, so war doch dadurch schon ein guter Schritt vorwärts gethan. Bernhard Rode, sein Nachfolger im Directorat, setzte diesen Unterricht fort; verband damit 1784 noch einen Cursus der Anatomie und Proportion des menschlichen Körpers, übernahm den Vortrag dieser höheren Fächer und überliess das Honorar dafür der Akademie zu den nothwendigen Ausgaben.

Alle diese nützlichen Erweiterungen des Unterrichts traten gerade da in das Leben, als Bolt reif genug war, Theil daran nehmen zu können. Mit Ernst die betretene Bahn verfolgend, brachte er es bald dahin, dass ihn sein Vater 1785 zu Daniel Berger in die Lehre bringen konnte, wo er das Kupferstechen mit neuer Liebe und mit Eifer betrieb, die Handhabung der Radirnadel und des Grabstichels leicht erlernte und seinem Mitschüler Samuel Ringck mit starken Schritten voran eilte, da er ein besserer Zeichner als jener war. Im zweiten Lehrjahre waren Bolt und sein Mitschüler schon so herangereift, dass Berger, mit Aufträgen überhäuft, ihnen Arbeiten anvertrauen durfte, an denen sie nicht allein ihre Kräfte üben, sondern auch Tüchtiges lernen, und zugleich verdienen konnten. Es wurden nämlich um die Zeit James Cook's Reisen von Forster aus dem Englischen ins Deutsche übertragen, wozu die für die Original-Ausgabe gearbeiteten Kupfer copirt werden mussten, was Berger seinen Schülern übertrug. Der elegante und geschmackvolle Vortrag in den Originalen, der in allen Werken der Britten vorherrschend ist und Kenner und Laien besticht, eignete sich trefflich, dem Geschmack der Schüler eine vortheilhafte Richtung zu geben, und es ist nicht zu verkennen, dass diese auf Bolt's spätere Arbeiten einen wohlthätigen Einfluss gehabt haben.

Als im Jahre 1788 in der Ausstellung der Akad. am Geburtsfeste ihres erhabenen Protectors, Prämien an die ausgezeichnetsten Eleven ertheilt wurden, erhielt

*) Le Sueur geb. 1714 d. 28. October zu Paris, starb d. 19. Januar 1783.

auch Bolt die grosse silberne Huldigungs-Medaille, für eine, nach N. Poussin gefertigte Zeichnung, davon das Original, die Erziehung Jupiters, sich in der Königl. Bilder-Gallerie zu Berlin befand*). Er stach dieselbe in Linien-Manier, in einer Grösse von circa 18 Zoll Breite, und da 1790 seine Lehrjahre beendiget waren, so war auch dies eine der letzten Arbeiten, welche er noch unter Berger's Leitung machte. Ein Abdruck dieser Platte, der sich in der Ausstellung von 1791 befand, lässt sehr bedauern, dass er die Linien-Manier nicht ferner geübt hat; wenn er auch erklärte, dazu kein Talent zu besitzen, so geben doch die von ihm in Linien-Manier gestochenen Bildnisse des Staatsministers von Hertzberg, des Componisten Haydn, seines Vaters, so wie die Schlacht bei Rosbach, Philine u. a. m. Beweise genug dafür.

Aber er gehörte einer Zeit an, wo die punktirte Manier, durch die im J. 1787 vom Kunsthändler Poggi nach Berlin gebrachten englischen, in dieser und der Schabe-Manier gearbeiteten Blätter, ein Lieblings-Gegenstand des Publikums und Mode-Artikel wurden. Besonders erfreuten sich die bunt gedruckten, oder die, bei denen nur die Wangen und Lippen geröthet, das Uebrige braun gedruckt war, eines rauschenden Beifalls. Alle Prunk-Zimmer wurden damit dekorirt, und Bilder und Kupfer in Linien-Manier, und von gehaltvollerem Werthe, mussten ihnen den Platz überlassen. Gelehrte, Staatsmänner und Helden wurden nicht mehr gestochen: punktirt mussten sie sein, und in keinem Werke durften sie anders erscheinen, wenn sie sich des Beifalls erfreuen sollten. Alles dies bestimmte Berger, auf Veranlassung des damaligen Curators der Akademie, Staatsministers Freiherrn v. Heinitz, sich auch in dieser Manier zu versuchen, und so erschien im J. 1788 sein Servius Tullius nach Angelica Kauffmann und im folgenden, Romeo und Julie nach West, beide nach den Original-Gemälden im Schlosse zu Friedrichsfelde bei Berlin. Dass auch Bolt, der gelehrige Kunstjünger, diese Bahn betrat und mit Eifer und Glück verfolgte, war ganz der Zeit gemäss, und es ist nicht abzuleugnen, dass er es in der punktirten Manier bis zu einer Virtuosität gebracht hat, die ihm nicht allein fortwährende Aufträge sicherte, sondern auch reichlichen Erwerb verschaffte. Daher er sich auch beinahe ausschliesslich nur dieser Manier hingab und Platten in Linien-Manier zum Theil nach eigener Erfindung stach, die selten Octavgrösse überstiegen. Seine geistreichen Radirungen sind oft als Ergüsse eines glücklichen Einfalls, auf den leeren Räumen um Bildnisse oder Titelblätter, an welchen er gerade arbeitete, entstanden, die nach Vollendung der Platte wieder ausgeschliffen wurden, um, nicht dahin gehörig, den Unterschriften den Platz zu überlassen. Ausserdem hat er viele schätzbare Radirungen, auf eigends dazu bestimmten Platten in seinen Mussestunden und nach eigener Wahl gemacht, die alle den festen Zeichner und Meister bekunden. Auch die Aquatinta- und Schabe-Manier waren ihm nicht fremd, wie einige von ihm gearbeitete Platten bezeugen, und noch um 1833 hat er sein sehr ähnliches Bildniss gezeichnet und lithographirt, da er schon keine Aufträge mehr übernahm.

In seinen zahlreichen Arbeiten ist Festigkeit und Correktheit, mit geschmackvollem und fleissigem Vortrage verbunden, der nie in Charakterlosigkeit ausartet. Die verschiedenen Stoffe sind, nach Ergebniss, durch mannigfaltige Zusammenstellung der Punkte, glücklich ausgedrückt, was oft glauben macht, als wären die Platten mit verschiedenen Farben gedruckt; merkbarer in rothen oder braunen als in schwarzen Abdrücken, wo das Colorit weniger stark hervortritt. Grosse und umfangreiche Blätter hat er nur wenige gemacht, da er mehr auf das Portrait beschränkt war, worin er aber auch stets als Meister excellirte; doch zeigen diese, dass es ihm nicht an Kraft gebrach, dergleichen mit Glück durchführen zu können. Dazu gehören: Abschied der Königin von Frankreich Marie Antoinette von ihrer Familie im Tempel, nach einem Bilde von Ramberg in Hannover; die Zusammenkunft Alexanders I. mit der Königlichen Familie in Memel, nach Heinrich Dähling (1806); und die tugendhafte Nonne, nach einem Bilde von Paul Bardou (1808), sämmtlich gross Fol. Das Letztere ist jedoch nicht unter seinem Namen in's Publikum gekommen. Bardou, nachdem die Platte fertig war, wünschte noch einige Veränderungen daran, die Bolt nicht machen wollte, da sie ihm unnöthig schienen. Der Maler liess deshalb die Veränderungen von Friedr. Wilh. Meyer, einem ehemaligen Schüler Bolt's, machen und die Abdrücke erschienen dann mit dessen Namen, weil man Bolt den seinigen darunter verweigerte.

*) Jetzt im K. Museum. 1. Abth. 6. Klasse. No. 462.

Er war ein guter und fester Zeichner, der das was er erfasste mit Geist wiedergab; davon zeugen seine vielen Skizzenbücher, die nur seinen Freunden bekannt und anderen selten zugänglich waren, wenn nicht eine besondere Veranlassung dazu Gelegenheit gab; er suchte auch selbst den Schein zu vermeiden, als wolle er damit prunken. Sie waren Ergebnisse seiner Erholungsstunden, und in freundschaftlichem Umgang mit dem Bildhauer Gottfr. Schadow, nachherigem Director der Akademie, dessen grosser Verehrer er war, zu mehreren Volumen herangewachsen, die nur erst nach seinem Ableben, den 10. Sept. 1836, und durch gefällige Mittheilung seiner Schwester, der Frau verwittweten Bildhauer Boy, bekannter und mit Beifall gesehen wurden. Auch mit dem gelehrten Sprachforscher und Radirer Carl Wilhelm Kolbe war er sehr befreundet, und als derselbe seinen beständigen Aufenthalt in Dessau nahm, unterhielt er mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel bis an dessen Tode. Empfänglich für Freundschaft, war er seinen Freunden Freund, im eigentlichen Sinne des Worts, und er hatte deren viele, die sich seines Umganges erfreuten, und nach seinem Ableben hievon noch bethätigende Beweise erhielten. Freigebig bedachte er die, so ihm früher nahe standen, und denen ein hülfloses Alter beschieden, so wie die, welche einer trüben Zukunft entgegen sehen; wie sich denn überhaupt sein Hang zur Wohlthätigkeit erst nach seinem Tode, und auch da nur zum Theil, offenbarte.

Nach seinem letzten Willen erhielt das Kupferstich-Kabinet im Königlich. Museum die vollständige Sammlung seiner Werke, in zwei Folio-Bänden: Zeugen seiner Ausdauer und seines Fleisses und ein schätzbarer Beitrag zu den Werken vaterländischer Künstler.

C. Fr. H.

Nachrichten.

Portrait-Statuetten.

Berlin.

Im Atelier des Hrn. Prof. Rauch, in welchem der Gypsabguss der nunmehr vollendeten colossalen Dürer-Statue aufgestellt und seiner Absendung nach Nürnberg (zum Bronzeguss) nahe bereit ist, sahen wir kürzlich den talentvollen Schüler des Meisters, Hrn. Bläser, beschäftigt, eine kleine Copie dieses Werkes, welches durch Gegenstand, wie durch Ausführung gleich anziehend ist, anzufertigen; so dass den Verehrern des deutschen Malerfürsten die angenehme Hoffnung bleibt, in solcher Weise dereinst einen eben so erfreulichen als würdigen Schmuck ihren Wohnungen empfangen zu dürfen.

Hr. Drake (gegenwärtig auf einer Reise in Italien begriffen) hat vor seiner Abreise eine treffliche kleine Portraitstatue, das Bildniss des Hrn. Professor Wach, hinterlassen. Der Künstler ist in schlichter Stellung, im einfachen Ueberrock, die Palette in der Linken und den Pinsel in der Rechten, das Haupt sinnend vorwärts geneigt, dargestellt und bei jener einfachen Gesammt-Auffassung, welche die Gesetze der Plastik erfordern, von einer individuellen Lebenswahrheit, welche höchst anziehend wirkt. Diese Figur schliesst sich im Grössenmaass und in der Behandlung jenen andern Statuetten Drake's an, welche bereits so mannigfachen Beifall gefunden haben: denen von Schinkel, Rauch, Alexander und Wilhelm von Humboldt, und den auf der letzten Berliner Ausstellung gesehenen Figuren Schiller's und Beethoven's,— letztere in zwiefach verschiedener Weise, einmal mehr in nachdenkender Ruhe, das andre mal in mehr begeisterter Bewegung dargestellt.

Mit Vergnügen entsinnt sich Referent hiebei jener zahlreichen Reihefolge kleiner Portraitstatuetten der berühmtesten Maler, welche von Hrn. Schwanthaler zu München als Modelle der für die Pinakothek bestimmten Statuen gefertigt sind. Auch diese meisterhaften Arbeiten dürften, bei einer weitern Verbreitung, gewiss für den Privatbesitz von Seiten der Kunstfreunde eifrig gesucht werden.

Als ein interessantes Ereigniss ist es zu berichten, dass die bisherige „kleine Wallstrasse" zu Berlin neuerlich (laut eines Rescriptes vom 14. December v. J.) den Namen Schadows-Strasse erhalten hat. So wird hier dem Veteranen der Kunst Berlins, dem Bildhauer Dr. G. Schadow (Direktor der Akademie), welcher diese Strasse seit längeren Jahren bewohnt, ein freundliches Denkmal gestiftet, welches seinen Namen auch im Munde des Volkes bis auf die ferne Zukunft erhalten wird. Das Haus des Hrn. Dr. Schadow dient jener Strasse durch die würdige Bauart sowohl, wie durch den bildnerischen Schmuck, mit dem es versehen ist, zur vorzüglichsten Zierde.

Letzterer besteht in zwei Basreliefs, von denen ein jedes aus einer Reihenfolge von vier Gruppen zusammengesetzt ist; das eine stellt die Entwickelung der classischen Baukunst, das andre die vornehmsten Beschützer der bildenden Künste dar.

In Breslau steht die Gemälde-Sammlung des verst. Justiz-Commissions-Rathes Klettke zum Verkauf. Das Verzeichniss derselben führt 118 Arbeiten verschiedener Schulen auf. Als die vorzüglichsten Werke werden uns (durch freundschaftliche Mittheilung) eine Verlobung der h. Katharina von Coreggio, eine Madonna mit dem Kinde von Maratti, Christus, der die Kinder segnet, von Lucas Cranach, Soldaten, die im Brett spielen, von Fr. Vecelli (dem Bruder Tizian's), zwei Bilder von Salvator Rosa, eine Reihenfolge von Niederländern u. a. m. namhaft gemacht.

Anzeige.

Carl Frommel's

pittoreske

Italien.

Nach dessen Original-Gemälden und Zeichnungen in Stahl gestochen in dem Atelier von

C. Frommel und H. Winkles.

Als Anhang

Scenen aus dem Volksleben, nach den Zeichnungen von Catel, Gail, Götzloff, Mosbrugger, Pinelli, Weiler etc.

Text für Ober-Italien von W. v. Lüdemann, und für Unter-Italien von C. Witte.

25—30 Lieferungen, jede mit 4 Stahlstichen und 1 Bogen Text.

Subscriptionspreis

à Lieferung 10 gGr., 12½ Sgr., 45 Xr.

Leipzig, Ch. E. Kollmann.

Italien, das Land des klassischen Alterthums, das Land der Sehnsucht für alle Reisende, von Herrn C. Frommel zu verschiedenen Zeiten, zuletzt im J. 1834 besucht, um seine malerischen Gegenden aufzunehmen, wird hiermit in den schönsten Stahlstichen und zu einem so geringen Preise dem kunstsinnigen Publikum angeboten, so dass nicht zu bezweifeln, das Werk werde bei demselben die beste Aufnahme finden. Es sind durchaus Original-Zeichnungen, aus dem reichen Portefeuille des Hrn. Frommel ausgewählt, nach welchen die landschaftlichen Stahlstiche von den besten englischen und deutschen Künstlern ausgeführt werden. Um aber dem Werke noch mehr Abwechselung zu geben, wird jedes Heft ausser 2 landschaftlichen Gegenständen auch 2 Abbildungen von Scenen aus dem Volksleben, nach Zeichnungen der Hrn. Catel, Gail, Goetzloff, Mosbrugger, Weiler und Copien des genialen Pinelli enthalten. Der Druck der Stahlstiche ist dem Kunstverlag in Carlsruhe anvertraut, dessen Leistungen durch die Stahlstiche zur Pfennig-Encyclopädie, der Carlsruher Pracht-Bibel, der klassischen Stellen der Schweiz, Napoleon etc. hinlänglich bekannt und geschätzt sind. Zu Bearbeitung der Erläuterungen sind die Hrn. W. v. Lüdemann und C. Witte gewonnen, deren langer Aufenthalt in Italien, wie ihre anderweitigen Leistungen ähnlicher Art, sie dazu vorzüglich befähigen, und so glaube ich wird sich alles vereinigen, dem Werke eine sehr grosse Anzahl von Freunden zu gewinnen. Jedes gelieferte Blatt soll so gut ausgeführt werden, dass es, auch vom Texte getrennt, eine Zierde für die Mappe des Sammlers ausmachen wird.

Der Umfang des Werks ist auf 25—30 Lieferungen berechnet, deren jede 2 landschaftliche und 2 Blätter mit Volks-Scenen nebst einem Bogen Text enthalten, und ganz Italien umfassen wird.

Monatlich erscheint eine auch wohl zwei Lieferungen, und es wird daher auch dem unbemittelten Kunstfreunde möglich sein, sich dieses Prachtwerk ohne grosse Opfer anschaffen zu können.

Subscriptions-Listen nebst Proben der Stahlstiche liegen in Berlin bei George Gropius, Königl. Allgemeine Bauschule No. 12., zur Ansicht und Unterzeichnung bereit! —

Leipzig, im November 1836.

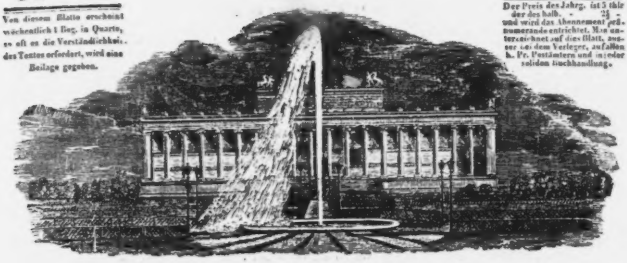
Ch. E. Kollmann.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 5. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auch in allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Eröffnete Konkurrenz

bei der Königlichen Akademie der Künste.

Die unterzeichnete Königl. Akademie wird am 3. April d. J. eine offene Preisbewerbung in der Bildhauerei veranstalten und ladet alle befähigte junge Künstler, insbesondere ihre Eleven, so wie die Eleven der Kunst-Akademie zu Düsseldorf zur Theilnahme an dieser Bewerbung hierdurch ein. Um zugelassen zu werden, muss man entweder die Medaille im Aktsaale der Akademie gewonnen haben, oder ein Zeugniss der Fähigkeit von dem Direktor der Kunst-Akademie zu Düsseldorf oder von einem anderen ordentlichen Mitgliede der Königlichen Akademie der Künste beibringen. Die Meldungen der Theilnehmer müssen bis zum 31. März d. J. bei dem unterzeichneten Direktor eingehen. Die vorläufigen Uebungen beginnen am 3. April, die Haupt-Aufgabe wird am 17. April ertheilt, und die Konkurrenz-Arbeiten müssen bis zum 15. Juli abgeliefert sein. Der Preis besteht für Inländer in einem Reise-Stipendium von jährlich 500 Thalern auf drei nacheinander folgende Jahre. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Berlin, den 18. Januar 1837.

Direktorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Konkurrenz

um den von der Michael Beerschen Stiftung ausgesetzten Preis.

Der zu München am 22. März 1833 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer aus Berlin hat durch testamentarische Verfügung ein bedeutendes Kapital zu einer von Sr. Majestät dem König Allergnädigst genehmigten Stiftung ausgesetzt, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlich stattfindenden Preis-Bewerbung zu Theil wird, mit deren Veranstaltung die Königl. Akademie der Künste nach dem Wunsche des Stifters Allerhöchsten Ortes beauftragt worden ist. Demgemäss macht die Akademie hierdurch bekannt, dass die diesjährige Konkurrenz um den Michael Beerschen Preis für Werke der Bildhauerei bestimmt ist, allein unabhängig bleibt von der für dasselbe Fach anderweitig von der Akademie eröffneten Bewerbung. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes überlässt hier die Akademie dem eigenen Ermessen der Konkurrenten, so wie eine Ausführung in Basrelief oder eine runde Figur; nur müssen Basreliefs, um zulässig zu sein, eine Höhe haben von c. 2½ Fuss zu einer Breite von c. 4 Fuss, und eine runde Figur muss wenigstens 3 Fuss hoch sein. Die Kosten der Abformung in Gyps, wofern diese nöthig ist, werden auf Verlangen erstattet. Der Termin für die Ablieferung der zu dieser Konkurrenz bestimmten Arbeiten an die Akademie ist der 12. Septbr. d. J., und muss jede derselben mit folgenden Attesten versehen sein: 1) dass der namentlich zu bezeichnende Konkurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zögling einer Deutschen Kunst-Akademie ist; 2) dass die eingesendete Arbeit von ihm selbst erfunden und ohne fremde Beihülfe von ihm ausgeführt worden ist. Die Zuerkennung des Preises erfolgt vor Ende Septbr. d. J. und besteht derselbe in einem Stipendium von 500 Thalern auf Ein Jahr zu einer Studienreise nach Italien.

Berlin, den 18. Januar 1837. Königliche Akademie der Künste.

(gez.) Dr. G. Schadow, Director.

Die Königl. Akademie der Künste hat den Glasmaler Friedrich Wilhelm Zeyger, Glasermeister in Berlin, zu ihrem akademischen Künstler ernannt, und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 21. Januar 1837. Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.

(gez.) Dr. G. Schadow.

Notizen über den Maler Gentile da Fabriano.

(Uebersetzung der Schrift *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Carl. Ricci di Macerata*, 1829.)

(Beschluss.)

Nachdem Gentile solcher Gestalt ruhmvoll in verschiedenen Städten Italiens gearbeitet hatte und nachdem er so mannigfache Ehrenbezeugungen, wie ihm namentlich von dem Senate Venedigs widerfahren waren, empfangen hatte, so konnte es nicht fehlen, dass sein Ruf auch bis an den Hof des Pabstes Martin V. erscholl, der gerade in dieser Zeit bemüht war, aus dem Verfall und Verderbniss, darin Rom durch Kirchenspaltungen und Kriege gestürzt war, die Gebäude und Monumente der Stadt wiederum emporzuführen. Er hatte so eben den Portieus von Sanct Peter, der seinem Ruin nahe war, neu bauen lassen und wandte jetzt seine Sorge auf die Restauration und Verschönerung der Kirche S. Giovanni Laterano. Das Gewölbe dieser Kirche drohte den Einsturz; unmittelbar nach der Wiederherstellung desselben beschloss er es durch vorzügliche Künstler ausmalen zu lassen. Und eine treffliche Auswahl traf der Pabst, als er zur Ausführung dieser Arbeit den Gentile da Fabriano und den Vittore Pisanello einlud, die beide durch die Werke, welche sie im Saale des grossen Rathes zu Venedig hinterlassen hatten, das Trefflichste erwarten liessen*). Beide Künstler gehorchten der Aufforderung Martin's V. und kamen nach Rom; doch mussten sie dort, ehe sie die Arbeiten im Lateran beginnen konnten,

*) Platina: *Vite de' Pontefici. — Martino V. p.* 361.

noch einige Zeit auf andre Weise hinbringen, indem man mit dem prächtigen Mosaik-Schmuck, welcher den Boden jener Basilika ausfüllen sollte, noch nicht ganz fertig geworden war. Ich bin geneigt anzunehmen, dass Gentile diese Zwischenzeit dazu benutzte, ein Freskobild in S. Maria Nuova, an dem Bogen über dem Grabmale des Kardinals Adimari, Erzbischofes von Pisa, seitwärts neben dem Monumente des Pabstes Gregorius IX., auszuführen, welches ihm von den Erben des Kardinals aufgetragen war und die h. Jungfrau mit dem Kinde zwischen den hh. Joseph und Benedict darstellte. Dass dieses Werk an Schönheit den übrigen unsres Künstlers nicht nachstand, davon giebt uns Vasari ein sehr bedeutsames Zeugniss, indem er erzählt, dass der grosse Michelangelo Buonarotti dasselbe oftmals betrachtet und dabei gesagt habe: In Gentile's Bildern sei die Hand dem Namen des Meisters gleich.

Kaum war das genannte Mosaik beendet und der lateranensische Tempel von dem Lärm der Werkleute frei, so begannen die beiden Meister der Malerei in einem zweiten Wettkampf einander den Kranz des Ruhmes streitig zu machen. Der Pabst liess freigebig, um die Malerei prächtiger und reizvoller zu machen, den kostbarsten Ultramarin zur Ausführung des Grundes für die darzustellenden Geschichten liefern. Gentile malte die Begebenheiten aus dem Leben Johannis des Täufers; Vittore einige Geschichten des alten Testaments, in denen er Gelegenheit hatte, seine besondere Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren und Vögeln zu entwickeln. Aber als Werke von ausserordentlicher Schönheit rühmte man insgemein die fünf Propheten, welche Gentile zwischen den Fenstern ausführte; sie waren grau in grau gemalt und mit solcher Meisterschaft modellirt, dass jeder, der sie nicht mit der Hand berühren konnte, sie für Marmorarbeiten halten musste. Ausserdem malte er an einer Wand derselben Kirche Martin V. mit zehn Kardinälen, welche Bildnisse so naturgetreu erschienen, dass jeder auf den ersten Blick die einzelnen Personen erkennen musste.

Mit solchen Werken schmückte Gentile die ewige Stadt, um die Zeit, als Rogerius Gallicus [Rogier van Brügge] sich zur Feier des Jubeljahres 1450 dahin begab, ein in den bildenden Künsten sehr wohl erfahrener Mann. Als dieser die Arbeiten Gentile's und namentlich die des Laterans gesehen hatte, verlangte ihn nach der Bekanntschaft des Meisters und er nannte ihn ohne Rückhalt den ersten der italienischen Maler.

Noch waren die Arbeiten im Lateran nicht gänzlich beendet, als unser Meister, schon achtzig Jahre alt, hinfällig und ermüdet von so mannigfacher Arbeit und Anstrengung, ein unvertilgbares Gedächtniss seines Geistes auf der Erde hinterlassend, in Rom seine irdische Laufbahn schloss. Dies darf ich mit Gewissheit behaupten, obwohl ich weiss, dass einige annehmen, Gentile sei in seiner Vaterstadt gestorben, wohin er sich, an der Gicht leidend, zurückbegeben habe*), und dass von andren Venedig als der Ort seiner Ruhe bezeichnet wird**). Aber Facius, der sein Zeitgenoss war, überwiegt für mich eine jede andre Autorität, und ich finde auch, dass sein Zeugniss von den glaubwürdigsten Chronisten Piceniums vorgezogen worden ist. Facius, indem er über seine letzten Arbeiten im Laterau berichtet, sagt ausdrücklich: *Quaedam etiam in eo opere adumbrata atque imperfecta morte praeventus reliquit.* Und ebenso wird in einem alten Manuscripte, welches ich eingesehen, hinzugefügt, dass seine sterblichen Ueberreste in der Kirche der Olivetaner-Mönche, S. Maria Nuova, begraben seien; und es wird versichert, dass man, ehe diese Kirche umgebaut wurde, auf einem weissen Steine die Inschrift las: MAGISTER. GENTILIS. PICTOR. DE. FABRIANO. CELEBER. etc.***).

Es scheint mir sehr glaublich, dass ein Mann von so bedeutenden Verdiensten in der Kunst der Malerei, auch eine ausgedehnte Kenntniss von den theoretischen Vorschriften derselben besessen und dass er solche, sei es für eignen Gebrauch oder für den seiner Schüler, in der Gestalt besondrer Abhandlungen habe aufschreiben lassen; und demnach stimme ich sehr gern der Meinung einiger piceni-

*) Dieser Meinung sind Vasari und Baldinucci. Vasari fügt noch hinzu, dass ihm die folgende (höchst triviale) Grabschrift gesetzt sei:

Hic pulchra novit varios miscere colores
Pinxit et in variis urbibus Italiae.

**) So der Graf of Montevecchio in dem oben (S 18) angeführten Briefe, p. 6. Ich weiss nicht, auf welche Zeugnisse diese Meinung sich stützt.

***) Auch in Fabriano gilt es als eine sichere Tradition, dass Gentile zu Rom in der Kirche S. Maria Nuova begraben sei.

schen Geschichtschreiber bei, welche angeben, dass Gentile drei Abhandlungen über die Malerei hinterlassen habe: die erste „über den Ursprung und die Fortschritte der Kunst"; die zweite „über die Farbenmischung"; die dritte „über die Zeichnung"*). Doch sind diese Schriften niemals ans Licht getreten und man hat sie für verloren zu achten. Mag man indess auch dem Gentile die Abfassung solcher Schriften absprechen: niemand wird je in Abrede stellen können, dass er stets nach jenen tiefen Principien der Kunst gearbeitet habe, die (wie der Graf von Montevecchio treffend bemerkt) nachmals, bei weiterer Entwickelung der Zeit und grösserer Meister, von dem unsterblichen Leonardo da Vinci mit so tiefer Weisheit abgefasst und in die Kunst eingeführt wurden.

Unter den Schülern des fabrianesischen Meisters, welche den von ihm begründeten neuen Styl der Kunst weiter ausbreiteten und vervollkommneten, war der erste, — derjenige, welcher dem Namen des Gentile die meiste Ehre bringt, Jacopo Bellini, ein berühmter Künstler der venetianischen Schule. Ausserdem, dass dieser, zum Zeugniss seiner Dankbarkeit gegen seinen unsterblichen Lehrer, dessen Profilbild auf eine Tafel gemalt hatte, welches nachmals zu den schönsten Zierden der Gallerie des berühmten Kardinals Bembo zu Padua gehörte**), so wollte er auch, dass der Name des Gentile in dem einen seiner Söhne erhalten bliebe, die nachmals bestimmt waren, einen Giorgione, einen Tizian u. a. in der Kunst der Malerei zu unterrichten.

Unter den andern Schülern Gentile's, die sich vorzugsweise durch ihre Arbeiten ausgezeichnet haben, wird auch Jacopo Nerito von Padua genannt. Moschini*) berichtet über diesen mit folgenden Worten: „Er begab sich in die Schule des berühmten Gentile da Fabriano, als dieser im öffentlichen „Palaste zu Venedig malte. Er fühlte eine so grosse „Zuneigung zu seinem Meister, dass er auf ein Ge„mälde für die Kirche S. Michele (zu Padua) fol„gende Inschrift setzte: *Jacopus de Neritus discipulus „Gentilis de Fabriano pinxit.* Dies Gemälde stellte „in kolossaler Figur den Schutzheiligen der Kirche „und den Lucifer zu dessen Füssen dar; über das „Schicksal desselben ist nichts bekannt." Lanzi, indem er von den Zöglingen Gentile's spricht, nennt ausser Jacopo Bellini und Nerito auch noch einen gewissen Bajocchio da Bassano; und Ascevolini (in seiner Geschichte von Fabriano) zählt zu diesen einen gewissen Antonio da Fabriano. Letzterer fertigte, wie Ascevolini sagt, eine Kirchenfahne, welche bei feierlichen Processionen sammt einer ähnlichen von der Hand seines Meisters umhergeführt ward.

Ueberflüssig jedoch ist es, noch weiter die Anzahl und die Namen von Gentile's Schülern aufzuführen, da Gentile mit gutem Recht als das Haupt der gesammten Schule der Cinquecentisten zu betrachten ist. Bocco, der gegen Ende dieses Jahrhunderts seine „*Bellezze della città di Firenze*" abfasste, sagt bei Gelegenheit seiner Tafel der Anbetung der Könige, dass sie als ein altes Werk in Verehrung gehalten werde und dass sie von dem ersten Künstler gefertigt sei, welcher die damals blühende schönere Manier der Kunst ins Leben gerufen habe. 'Zwar kann als Gründer derselben Schule, — die nachmals, ich will nicht sagen: nicht übertroffen, vielmehr nicht einmal wieder erreicht ist, — Masaccio betrachtet werden, nach dessen Werken sich Künstler wie Perugino und Raphael bildeten; aber ebenso ist es bekannt (?), wie Masaccio bei seinem Aufenthalt in Rom gerade dadurch gross wurde, dass er vorzugsweise studirte und nachzuahmen bemüht war die unsterblichen Werke des Gentile da Fabriano.

*) *Intorno all' origine ed ai progressi dell' arte; — della ragione di mescere i colori; — del modo di tirare le linee.*" Vergl. *la Biblioteca Picena*, den oben angeführten Brief des Grafen von Montevecchio, u. a. m.

**) Morelli: *Notizie d'opere di disegno* etc. Der Herausgeber fügt hier der Angabe des Anonymus hinzu: — „Ein grosser Theil der Gemälde und Antiquitäten, „welche Kardinal Bembo besass, wurden im J. 1600 „von seinem Sohne und Erben, Torquato, zu Rom „verkauft. Wohin jenes Bildniss gekommen, weiss „man nicht."

Ein Besuch in Wittenberg.

Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach, mitgetheilt von F. Kugler.

Von den Kunstschätzen, durch welche die Stadt Wittenberg einst verherrlicht war, hat sich nicht

*) *Memoria della origine e della vicenda della pittura di Padova. Padova* 1826, *p.* 19.

Vieles auf unsre Zeit erhalten; aber das Wenige, was dort noch vorhanden ist, hat eine um so grössere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst. Die Gemälde von Lucas Cranach und seinem Sohne, insbesondere aber die gegossenen Arbeiten der Vischer'schen Familie verdienen in der That eine grössere Beachtung, als ihnen bisher im Allgemeinen zu Theil geworden zu sein scheint. Uebersichtliche Bemerkungen über dieselben und Abbildungen findet man in dem Werke: „Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, mit historischen und artistischen Erläuterungen herausgegeben von Joh. Gottfr. Schadow, etc. Wittenberg 1825." Sei es mir vergönnt, diesen Bemerkungen noch einiges Andre, nach eigener Anschauung jener interessanten Werke, hinzuzufügen.

Höchst wichtig für die Entwickelungsgeschichte eines der grössten Künstler, welche Deutschland besessen hat, des Peter Vischer, ist das von seinem Vater Hermann Vischer gegossene Taufbecken in der Stadtkirche. Es ist im Ganzen etwa 4½ Fuss hoch, oben achteckig umfasst, von einer schweren, geschweift gothischen Architektur getragen; die Füsse der Architektur mannigfach mit Löwen und ähnlichem Gethier geschmückt. Eine Abbildung des Ganzen findet sich in dem genannten Werke, Taf. A. Die gravirte Inschrift des oberen Randes lautet genau, wie folgt: Do. man. zalt. | von. cristi. gepurt. | m. eccc. vnd. dar. nach. | im. lvii. jar. am. | sant. michaelis. tag. | do. ward. diss. werck. vol | bracht. von. meister. her. | man. Vischer. zu. nurnberg. (Das letztere Wort ist abgekürzt geschrieben, muss aber, wie es scheint, in dieser Weise gelesen werden.) — Den Hauptschmuck des Taufbeckens bilden die kleinen Figuren der Apostel, die theils an den Seiten der oberen Umfassung, theils weiter unten, an den vier Pfeilern, welche dieselbe unterstützen, angebracht sind. Die oberen Figuren, ursprünglich acht an der Zahl, von denen aber gegenwärtig zwei fehlen, stehen als Reliefs vor Teppich-artig ciselirten Feldern. Sie sind minder bedeutend als die unteren, haben sehr kurze, sogar plumpe Verhältnisse und sind auch nicht ohne Schwerfälligkeit in der Ausführung. Zu bemerken ist aber, dass schon bei ihnen, diesen Mängeln zum Trotz, die Gewandung durchweg eine bestimmte Absicht auf die Herausstellung grosser, bedeutsamer Linien zeigt. Sehr augenfällig wird dies bei dreien dieser Figuren, in denen die Gewandung sogar, wie es in der deutschen Kunst jener Zeit gewiss nur höchst selten gefunden wird, nach einer, der Antike sich annähernden Weise geordnet ist: so nemlich, dass der rechte Arm frei bleibt und der Mantel ganz in der Form einer Toga vorn über die linke Schulter geworfen und dann wieder unter dem Ellbogen gefasst ist, was natürlich, auch wenn Andres als missfällig zu bezeichnen ist, eine eigenthümlich würdige Gesammterscheinung hervorbringen muss. Ungleich anziehender jedoch sind, wie gesagt, die vier unteren Figuren (Petrus, Paulus, Andreas und Johannes), welche im Haut-Relief an den erwähnten Pfeilern anlehnen. Sie sind von guten Verhältnissen und von einer schönen statuarischen Einfalt in der Composition. Die Kleidung besteht bei ihnen aus einer einfachen Tunika (mit Aermeln), welche gegürtet ist, bis auf die Füsse hinabreicht ohne sich auf dem Boden sonderlich zu brechen, und in solcher Weise den einfachsten Faltenwurf bedingt. Darüber tragen sie einen Mantel, der auf beiden Schultern aufliegt und unter dem einen Arm aufgenommen wird, so dass auch hier ebenso einfache, wie schöne und wohlbewegte Linien entstehen. Die Brüche der Gewandung erinnern (wie auch bei den oberen Figuren) an die Manieren des funfzehnten Jahrhunderts, sind jedoch noch beträchtlich weicher gehalten, als es am Schlusse des Jahrhunderts allgemeine Sitte wird; die ganze Weise, in welcher die Linien der Gewandung geführt sind, deutet vielmehr auf den älteren, germanischen Styl des vierzehnten Jahrhunderts zurück. Die Köpfe zeigen, bei manchem Conventionellen im Haar, doch ein glückliches Bestreben nach Individualität, und wiederum sind in diesem Bezuge ebenfalls die der unteren Figuren hervorzuheben. Die Arbeit der Hände ist fast durchweg noch wenig geschickt. Als die vorzüglichsten Figuren sind namentlich Petrus mit Schlüssel und Buch und Johannes mit dem Kelch anzuführen; sie erscheinen als treffliche, würdige Vorläufer der Apostelfiguren von Peter Vischer am Sebaldus-Grabe zu Nürnberg.

Es ist mannigfach behauptet worden, dass dies ebengenannte Werk Peter Vischer's, das Sebaldus-Grab mit seinen zahlreichen Bronze-Sculpturen (bekanntlich vom J. 1506 — 1519 angefertigt), in der Art und Weise seiner Ausführung wesentlich auf italienische Studien hindeute, dass es von dem eckigen,

scharfgeschnittenen Style der damaligen deutschen Bildnerei, dem auch P. Vischer selbst in dem bedeutendsten Werke seiner früheren Zeit (dem Grabmonumente des Erzbischofes Ernst von Magdeburg vom J. 1497) gefolgt war, zu entschieden abweiche, als dass man eine selbständige Fortbildung des Künstlers ohne fremden Einfluss annehmen könne. Ich habe jedoch schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass der Styl der Sculpturen des Sebaldusgrabes auffallend an den älteren Styl der germanischen Kunst, wie er vornehmlich das vierzehnte Jahrhundert hindurch herrschend ist (und wie er z. B. recht augenfällig an den alten Statuen hervortritt, die an den Pfeilern der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlich sind) erinnert. Auch ist dieser Bemerkung hinzuzufügen, dass die Behandlung an den Sculpturen des Sebaldusgrabes, vornehmlich an den Aposteln, noch immer eine gewisse Trockenheit zeigt, welche ebenfalls viel mehr auf den älteren germanischen Styl als auf die etwa verwandten Motive moderu italienischer Kunst hindeutet: sodann, dass auch die Architektur des Sebaldusgrabes im Ganzen eigentlich weniger der eindringenden modernen Kunst als gewissen früheren Elementen des Gothischen verwandt ist, und dass die drei Tempel-Aufsätze, welche dasselbe krönen, die entschiedenste Nachbildung jener Baldachine sind, die sich über mehreren der vorzüglichsten Statuen des vierzehnten Jahrhunderts (z. B. über den wunderwürdig schönen Statuen im Dome von Naumburg) befinden*) — Wenn nun aus all diesen Umständen wenigstens mit gleichem Rechte geschlossen werden dürfte, dass P. Vischer sich hier, statt der fremden, italienischen Kunst, absichtlich den älteren Vorbildern der Heimath zugewandt habe, so erhält eine solche Ansicht durch die Betrachtung des Styles in der Arbeit seines Vaters noch ein ungleich stärkeres Gewicht. Hier finden wir, wie der ältere germanische Styl in einer bedeutenden Werkstatt, vielleicht durch fortgesetzte Ueberlieferung, beibehalten war und in seiner einfachen Linienführung bereits eigenthümlich lobenswerthe Erfolge hervorgebracht hatte. Wir sehen die Vorbilder, welche dem glücklichen Geiste des Sohnes schon von früh an eine würdige Richtung vorzuzeichnen und ihn vor den verderblichen, kleinlichen Manieren seiner Zeitgenossen zu schützen im Stande waren. Wir erkennen, dass Peter Vischer nicht durch eine blosse Willkühr zu seiner eigenthümlichen Behandlungsweise bestimmt ward. Und wenn jenes Monument in Magdeburg im einzelnen Falle allerdings den Versuch zeigt, sich auch des scharfen, mehr holzschnittartigen Styles seiner Zeitgenossen zu ermächtigen, so gilt dasselbe jedoch keineswegs für die gesammte frühere Richtung des Künstlers, denn andre, vorhergehende Werke (wie z. B. seine drei Grabplatten bambergischer Bischöfe, im Dome zu Bamberg) haben in der Hauptsache ebenfalls nichts mit dem eckigen Wesen der Zeit gemein.

Bei alledem jedoch soll es nicht behauptet werden, als ob P. Vischer sich in weiter vorgerücktem Alter etwa gegen die Vortheile anderweitiger Kunstverdienste absichtlich abgeschlossen habe. Wie er in dem Magdeburger Monument den Manieren der deutschen Bildhauerei, ohne davon befangen zu werden, zu folgen wusste, so nahm er — indess, wie es scheint, erst beträchtlich nach der Zeit des Sebaldusgrabes — gewiss auch die freieren Motive der italienischen Kunst in sich auf. Er konnte dies um so leichter und unbefangener, als seine eigenthümliche Richtung der letzteren auf keine Weise so fern stand, wie die kleinlichen Manieren anderer deutscher Künstler. Aber von spezieller Nachahmung ist auch hier keine Rede, wenigstens betrifft eine solche nur das Aeussere, Verzierung und architektonische Umfassung.

Ein sehr anziehendes Beispiel bietet uns hiefür das bronzene Monument des Churfürsten Friedrichs des Weisen, welches sich, von seiner Hand gearbeitet, in der Schlosskirche zu Wittenberg befindet. Das ganze, bedeutende Werk hat, mit dem Aufsatze, eine Höhe von etwa 12 Fuss. Es bildet eine Nische von geschmackvoller italienischer Architektur mit ciselirtem Teppichgrunde, in welcher, im starken Relief, die Gestalt des Kurfürsten, mit den Insignien seiner Würde angethan, steht. Gestalt, Kopf, Geberde des Kurfürsten sind ungemein lebensvoll und in freier Eigenthümlichkeit; das Kurfürsten-

*) Möchte es doch den Kunstfreunden Nürnberg's gefallen, ein gründliches, umfassendes Kupferwerk über das Sebaldusgrab, wenn auch nur im Umriss, zu unternehmen! Der Reichthum der Sculpturen, der architektonischen Details würde demselben einen mehr als hinlänglichen Stoff gewähren; die Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte aber würden ein solches Werk gewiss mit dem lebhaftesten Danke aufnehmen.

schwert, welches mit beiden Händen aufrecht gehalten wird, giebt den Armen eine schöne ruhige Lage; der weite Talar fliesst in einfachen, aber vollen und majestätischen Falten nieder, welche gleichwohl durch die Bewegung der Gestalt motivirt werden. Das Ganze ist von höchst grossartigem und feierlichem Eindruck. Die Nische wird durch zwei schlanke kanellirte Säulen, welche einen zierlich gegliederten Halbkreisbogen tragen, gebildet und von einer leichten, reich ornamentirten Pilasterarchitektur eingeschlossen; ein sehr geschmackvoller Arabeskenfries zieht sich über das Basament der Nische hin. Der Styl der Architektur ist dem der freien italienischen (namentlich der florentinischen) Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gleich, ehe noch nüchterne Schulregeln oder manieristische Ausartung dieselbe verkümmert hatten; sie steht im schönsten Einklange mit dem Charakter der Gestalt des Kurfürsten. Ueber der Nische befindet sich das Wappen, und darüber, als ein freier Aufsatz, zwei Engelknaben, die einen Kranz mit dem Wahlspruche des Dargestellten tragen. Diese Knaben sind jedoch nicht von gleichem Werth mit den übrigen Theilen des Werkes und gewiss nicht von der eignen Hand des Meisters. Zu den Seiten des erwähnten Basaments liest man die Inschrift: Opus M. (Magistri) Petri. Fischers. Norinbergensis. Anno. 1527.

Diesem Monument gegenüber befindet sich ein zweites, von ganz ähnlichem Verhältniss und Anordnung, welches die Gestalt Kurfürst Johanns des Beständigen enthält. Es ist augenscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, doch bezeichnen es die am Fuss der Statue befindlichen Buchstaben H. V. als ein Werk Hermann Vischers, des Sohnes von Peter V. In dem Kranz des Aufsatzes befindet sich die Jahrzahl 1534. Auch dies ist ein Werk von hoher Trefflichkeit, doch kömmt es dem vorigen an Werth nicht ganz gleich. Namentlich ist hier der Faltenwurf des Talares nicht in so schönen grossartigen Massen gehalten und zerfällt statt dessen in eine Reihe einzelner Partieen, welche nicht mehr die Hauptformen des Körpers mit Deutlichkeit erkennen lassen. Auch die Architektur weicht bereits in etwas von der Reinheit der vorigen ab, indem die Säulen an den Seiten der Nische hier mit ausgebauchtem Untertheil versehen sind. (Abbildung des ersten Monuments im Ganzen, und sehr sorgfältig ausgeführte Abbildungen der beiden fürstlichen Gestalten s. in dem Schadow'schen Werk, Taf. B. C. D.) (Beschluss folgt.)

Bekanntmachung.

Nach der mit mehreren deutschen Kunstvereinen unterm 16. October v. J. getroffenen Uebereinkunft, ist der sächsische Kunstverein gesonnen, wo möglich alle zwei Jahre ein ausgezeichnetes grösseres Gemälde zu acquiriren, um es dann in die geordnete Circulation bei den übrigen Kunstvereinen zu setzen. Da namentlich ein solches Werk wohl recht eigentlich dazu bestimmt sein soll, von den Fortschritten und Leistungen der vaterländischen Künstler jedes Vereins den übrigen Kunde zu geben, so fordert der unterzeichnete Comité hierdurch namentlich sächsische Künstler des Inlandes wie des Auslandes auf,

bis zum 1. August d. J.

Entwürfe zu einer grossen historischen Composition nach eigner Auswahl an denselben einzusenden, um alsdann darunter eine Wahl treffen zu können, und demjenigen Künstler, dessen Entwurf als der geeignetste anerkannt worden, die Ausführung desselben in Oelfarben, wobei jedoch die Figuren wenigstens dreiviertel Lebensgrösse haben müssen, zu übertragen.

Zusendung wie Rücksendung der Entwürfe geschehen auf Kosten des Sächsischen Kunstvereins.

Dresden am 13. Januar 1837.

Der Comité des sächsischen Kunstvereins.

Nachrichten.

Die allgemeine preuss. Staatszeitung vom 10. Januar enthält folgende Anzeige:

Am Schluss der in Dresden stattgefundenen Ausstellung von Düsseldorfer und Berliner Gemälden fühlen sich mehrere der hiesigen Künstler innig gedrungen, jenen Künstlern für die Freude und kräftige Anregung, welche ihre Leistungen den Kunstgenossen bereitet haben, den herzlichsten Dank und einen freundlichen Gruss aus der Ferne zuzurufen. Möge die Zeit, zur Ehre der Kunst und des lieben

gesammten Deutschen Vaterlandes, so glückliche Erfolge eines lebendigen Wirkens noch viele bringen und das schöne Band eines regen Strebens alle Mitstrebende in dem gesammten Deutschen Vaterlande dauernd und liebend vereinen!

Dresden am Neujahrstage 1837.

B—r. D—l. M—r. O—e.
P—l. R—l. R—r. V—l.

Schwerin, 18. Januar. Es sind hier zwei Verordnungen ergangen, welche der muthwilligen Beschädigung der alten Hühnengräber und anderer Denkmäler der Vorzeit ein Ziel setzen. Man soll sich aller Zerstörung derselben, selbst zu baulichen und wirthschaftlichen Zwecken, enthalten; und was bereits früher an Alterthümern gefunden worden ist oder noch gefunden werden sollte, soll, gegen Entschädigung, an die grossherzogl. Sammlung in Ludwigslust abgeliefert werden. Diese Bestimmungen gelten zwar zunächst nur für die grossherzogl. Domainen; die zweite Verordnung ladet aber auch alle Rittergutsbesitzer und Städte ein, dem Zwecke dieser Bestimmungen ebenfalls nachzukommen, weitere Zerstörungen zu verhüten und was bisher gesammelt worden ist, gegen Entschädigung, an das grossherzogl. Museum abzuliefern.

Frankreich.

Am 11. Januar d. J. starb zu Paris der Maler Baron Fr. Gérard, geboren im J. 1770 zu Rom, bekanntlich einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus David's Schule hervorgegangen sind und der letzte unter den namhaften Repräsentanten derselben. Das Leichenbegängniss fand am 13. statt. Alles, was es in Paris Ausgezeichnetes in den Wissenschaften und Künsten giebt, wohnte der Feierlichkeit bei. Die Herren Bosio (Bildhauer), Horace Vernet (Maler), Lebas (Architekt) und Richomme (Kupferstecher) trugen die Zipfel des Leichentuches. In der Kirche St. Germain des Prés wurde das Todtenamt gehalten. Am Grabe, auf dem Kirchhofe des Mont-Parnasse hielten die Herren Lebas, im Namen der Akademie der schönen Künste, und Dumont, Chef des Bureaus der schönen Künste im Ministerium des Innern, Standreden.

Die Copie von Michelangelo's jüngstem Gericht in der sixtinischen Kapelle, welche der Maler Sigalon im Auftrage der französischen Regierung angefertigt hat, ist nunmehr vollendet. Sie ist in der Grösse des Originals und für die Akademie der Künste zu Paris bestimmt, wo sie die zum Ausstellungssaal eingerichtete, ehemalige Kapelle *des petits Augustins* schmücken wird. Die Arbeit, mit welcher der Künstler drei Jahre (mit Einschluss der mannigfachen Unterbrechungen durch den Gottesdienst in der sixt. Kapelle) beschäftigt war, soll dem grossartigen Charakter des Originales sehr nahe kommen, und dem Verfertiger derselben ausser einer Summe von 60,000 Fr. (16,000 Thaler) eine jährliche Pension von 3000 Fr. zugesagt sein. Sigalon wird später Michelangelo's Propheten und Sibyllen, in eben derselben Kapelle kopiren.

Die Arbeiten zur Wiederherstellung der französischen Kathedralen gehen mit ungemeiner Leichtigkeit vorwärts. Die neue Kathedrale von St. Etienne in Bourges ist bedeutend vorgerückt, und der schöne Thurm von St. Cyr in Nevers wird ausgebessert. Die Arbeiten zur Wiederherstellung der merkwürdigen Kirche von Issoire (Auvergne) werden mit grossem Talent geleitet; der Chor und der Altarrauch sind beinahe fertig. Der gegossene Kirchthurm der Kathedrale in Rouen, den Hr. Alavoine angefangen hatte, erhebt sich mit jedem Tage mehr und tritt immer besser hervor. Die Arbeiten in Chartres lassen eine schnelle und glückliche Beendigung hoffen. Die Kuppel und der südl. Thurm der Kathedrale in Angers sollen neugebaut werden; die bereits genehmigten Pläne zu dem Neubau sind von Hrn. Lindl, Baumeister der Stadt Angers. Auch die Abtei von St. Denys nähert sich ihrer Vollendung; das Hauptschiff und die Seitengänge sind beinah fertig.

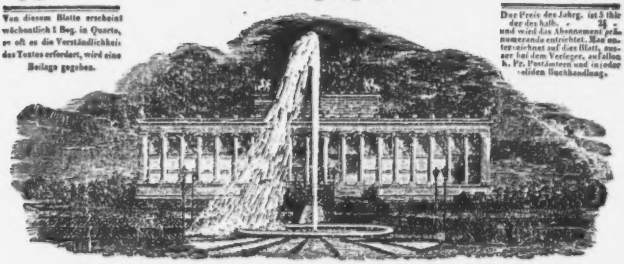
Vor einigen Jahren hatte man in Orange eine Anzahl, zum Theil zerstörter Mosaiken gefunden, nur eine derselben war verhältnissmässig wohlerhalten. Was hinsichtlich der Lage dieser zahlreichen Fussböden am meisten auffiel war der Umstand, dass sie alle dieselbe Eigenthümlichkeit hatten, welche man in einigen Städten des südlichen Frankreich beobachtet, dass man nemlich immer 3 Mosaiken fand, welche über einander lagen, mit einem geringen Raume dazwischen und mit Trümmern und Spuren von Brand über jeder derselben. Diese Aehnlichkeit zwischen den alten Fussböden der Städte Autun, Lyon, Vienne, Nimes u. s. w. beweist nur zu deutlich, wie gross die, durch die Eroberungen gleichzeitig angerichtete Verwüstung in Gallien gewesen sein muss.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 6. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. für den halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ein Besuch in Wittenberg.

Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach.

(Beschluss.)

Die beiden, eben besprochenen Werke befinden sich zu den Seiten des Altares der Schlosskirche. Hinter dem Altar derselben sieht man noch ein drittes, höchst vorzügliches Broncewerk. Dies ist eine Gedächtnisstafel, welche, wie sich aus der Unterschrift ergiebt, dem Andenken des Henning Goden, Probstes der Kirche, Professors der neugestifteten Wittenberger Universität und eines der vorzüglichsten Rechtsgelehrten seiner Zeit, gest. im J. 1521, gesetzt worden ist. Sie enthält die Reliefdarstellung einer Krönung der Maria, ganz nach der althergebrachten Anordnung: Gott-Vater und Christus auf Wolken thronend und die Krone über der h. Jungfrau haltend, welche zwischen ihnen, zum Beschauer gewandt, kniet. Ueber der Krone die Taube des h. Geistes. Seitwärts, in kleineren Gestalten, der Probst kniend und anbetend, und neben diesem Johannes der Evangelist, welcher ihn der h. Jungfrau vorführt. Umher, in den Wolken und in den oberen Ecken der Tafel, verschiedene Engelknaben und Köpfe von Engeln. Das alterthümlich Feierliche der Gesammt-Anordnung dieser Composition ist hier mit dem feinsten, geläutertsten Geschmacke aufgefasst, auf die gediegenste Weise zu Leben und Anmuth durchgebildet. Es ist eine Harmonie, eine Erhabenheit und zugleich Zartheit der Linien darin, die das Auge des Beschauers in wohlthuendster Weise berühren. Das Nackte (vornehmlich in der halbnackten Gestalt des Erlösers) ist von einer tadellosen Vollendung und durchaus in edler Fülle gehalten; die Gewandung

legt sich in ebenso grossen, wie klaren und weichen Linien um die Körper der dargestellten Personen und tritt besonders bei Gott-Vater und der h. Jungfrau als ein classisches Muster hervor. Es sind auch hier in der Gewandung die schönen Motive jenes älteren germanischen Styles; aber was fast ohne Ausnahme in den früheren Werken dieses Styles bis zum ersten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts mehr nur als Andeutung und Intention sichtbar wird, das vermählt sich hier auf eine überraschende Weise mit der höchsten technischen Vollendung und der lebensvollsten Durchführung bis ins Einzelne. Der Ausdruck der Köpfe ist vorzüglich, der des Gott-Vater von hoher Würde, der des Erlösers von milderem Gefühle; nur der, übrigens anmuthig gebildete Kopf der Maria scheint eine gewisse Starrheit im Ausdrucke zu haben. Die Engelknaben sind im Ganzen weniger befriedigend und nicht ohne ein gewisses Ungeschick in ihren spielenden Bewegungen. — Der Meister, welcher dies merkwürdige Relief verfertigte, ist zur Zeit unbekannt; eine Chiffre des Namens ist, bei dem gegenwärtigen Zustande des Werkes, nicht aufzufinden. Unzweifelhaft aber dürfte auch dies der Vischer'schen Schule zuzuschreiben sein, indem, wie bemerkt, gerade sie in der freien Durchbildung jenes edleren germanischen Styles vor Allen ausgezeichnet ist; so erinnert auch die schöne Gewandung des Evangelisten Johannes auf diesem Relief auffallend an die der Apostel des Sebaldusgrabes. Aber keines der übrigen bekannten Werke dieser Schule, — keines vielleicht der gesammten Kunst des deutschen Mittelalters dürfte dem in Rede stehenden, in Bezug auf Reinheit und Anmuth des Styles, an die Seite zu stellen sein. Und dieses Werk, welches fast in allen seinen Theilen die deutsche Kunst auf dem Gipfel der höchsten Vollendung zeigt, befindet sich in einem wenig zugänglichen Winkel dieser Kirche, hoch in die Wand eingemauert, so dass es nur mit Unbequemlichkeit gesehen werden kann, und ist (wie auch die beiden vorgenannten Monumente) mit einer Oelfarbe überstrichen, welche nicht nur den schönen Metallglanz verdeckt, sondern vielleicht auch die feinere Modellirung (so möglicher Weise eben im Kopfe der Maria) beeinträchtigt hat. Möge sich wenigstens eine Gelegenheit finden, dasselbe abzuformen und in Gypsabgüssen auch einer Anschauung im weiteren Kreise zugänglich zu machen! — Der Umriss, welchen das Schadow'sche Werk nach diesem Relief enthält (Taf. J.), giebt die Composition des Ganzen wieder, reicht aber nicht ganz hin, um demjenigen, der das Relief nicht gesehen hat, die hohe Schönheit desselben klar vor die Augen treten zu lassen.

Ausserdem befinden sich, ebenfalls hinter dem Altar und in die Wand eingemauert, noch zwei ältere Grabsteine aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, der eine den Herzog Rudolph I. mit seiner letzten Gemahlin Agnes, der andre die erste Gemahlin des Herzogs, Kunigunde, in flachem Relief darstellend. Das Schadow'sche Werk giebt von ihnen genügende Abbildungen und hebt den schönen, weichstylisirten Faltenwurf in der Gestalt der Agnes auf gebührende Weise hervor.

Vor den beiden, oben besprochenen Bronce-Monumenten Friedrich des Weisen und Johann des Beständigen sieht man noch die Marmorstatuen derselben beiden Fürsten, lebensgross, knieend und die Hände faltend, in Panzer und Wappenrock. Beide sind trefflich gearbeitet und in würdiger männlicher Haltung. Vorzüglich interessant waren sie mir wegen der theilweisen und im Ganzen wohlstylisirten Bemalung. Die Gesichter in natürlichen Farben, Bart und Haare schwarz, die Mützen golden, ebenso alle Schmucktheile der Rüstung, Ränder, Nägel und dergl. vergoldet; die Wappenröcke hellblau mit goldenem Rande (früher ebenfalls ganz golden); das Uebrige der weisse Stein. Das Ganze macht sich eigenthümlich und nicht übel, selbst die, in gewissen, der Plastik angemessenen Grenzen gehaltene Bemalung der Gesichter; nur das Stumpfe der Augen ist störend, und zeigt es, wie nöthig es ist, dass an dieser Stelle ein glänzender Stoff, der das Licht tiefer in sich aufnimmt, angewandt werden muss (wie es auch bei den Griechen überall der Fall war.)

Zum Beschluss dieser Uebersicht der plastischen Denkmäler Wittenberg's erwähne ich noch des Monumentes über dem Grabe des jüngeren Cranach (st. 1586), in der Stadtkirche befindlich. Es ist ein Hautrelief in Marmor, die Grablegung Christi darstellend und weicht bereits entschieden von der Weise der deutschen Kunst ab. Es ist im Style der Florentiner dieser Zeit (der Nachfolger Michelangelo's), gleichwohl noch in einer seltenen Tüchtigkeit und Würde ausgeführt. In dem Schadow'schen Werke findet sich keine Abbildung desselben. —

Unter den Gemälden von Lucas Cranach dem älteren erwähne ich zuerst seines Bildes vom J. 1516, welches sich auf dem Rathhause befindet und (wie auch die folgenden) in dem genannten Schadow'schen Werk durch Abbildung und ausführliche Beschreibung näher erläutert ist. Es stellt bekanntlich die zehn Gebote — in zwei Reihen von je fünf gesonderten Feldern — dar. Wenn es dem Bilde noch verschiedentlich an der leichteren naiven Grazie, die Cranachs spätere Arbeiten auszeichnet, fehlt, so ist es doch im Allgemeinen durch eine volle, energische Farbe und präcise Behandlung von erfreulicher Wirkung. Die Uebertreter der Gebote sind in diesen Darstellungen meist Kriegsleute und überall ist ihnen eine fabelhafte Teufelsgestalt beigesellt, vortrefflich macht sich letztere, wenn sie dem Bösen wie ein Alp auf den Schultern hockt. Ueber das Ganze hin zieht sich, im Halbkreise, ein Regenbogen, dessen Schenkel auf die, in den unteren Ecken des Gemäldes befindlichen landesherrlichen Wappen ruhen. Es ist ein schöner Gedanke, auf solche Weise die Gnade, welche vom Fürsten ausgeht, über die Sündigen und Uebelthäter hin leuchten zu lassen; doch könnte man meinen, der Gedanke sei nicht eben künstlerisch ausführbar. Indess muss man gestehen, dass Cranach ein so schwierig darzustellendes Motiv sehr glücklich zu behandeln wusste: nur wie ein leichter, zitternder Flor, in zart gebrochenen, durchsichtigen Farben, breitet sich der Bogen über die verschiedenen Darstellungen hin.

Bekannter als das ebengenannte und öfters besprochen ist das grosse Altarwerk aus Lucas Cranachs späterer Zeit, welches sich in der Stadtkirche zu Wittenberg befindet. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrund eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen; das Ganze nicht ohne eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. Die malerischen Schönheiten dieses Werkes muss man mehr im Einzelnen aufsuchen, wie namentlich die ebengenannten Gruppen der Zuhörer bei der Predigt mit dem liebenswürdigsten Gefühle dargestellt sind; sonst ist in der Ausführung, in der Formenauffassung wie auch in der Farbe, schon viel Handwerksmässiges. Interessant aber ist das Werk vornehmlich durch die Idee, die demselben zu Grunde liegt, indem es eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift in sich vereinigt. Es ist, neben den bekannten Apostelbildern Dürers in der Münchner Galerie*), — wenn freilich der Technik nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen, protestantischen Glaubensrichtung zu betrachten.

Ausserdem sind von dem älteren Cranach noch einige Gemälde in dem Ordinaten-Zimmer (in der kleinen alten Kapelle neben der Stadtkirche) vorhanden, die jedoch leider während der Zeit meines Besuches in Wittenberg unzugänglich waren. Auch das Schadow'sche Werk giebt über dieselben keine Nachricht.

Sodann sind mehrere Gemälde von dem wenig gekannten Sohne dieses Meisters, Lucas Cranach dem jüngeren, anzuführen. Sie befinden sich hinter dem Altar der Stadtkirche, in guter Beleuchtung aufgestellt, und sind in dem Schadow'schen Werk ebenfalls beschrieben und abgebildet. Sie sind von ungleichem Werth und auch von ungleicher Behandlungsart, so dass man in ihnen einen, wenn auch auf keine Weise talentlosen, so doch in seiner Richtung minder sicheren Meister erkennt. Das anziehendste unter diesen ist eine Gedächtnisstafel, welche der Professor G. Crackow zum Andenken seiner im

*) Vergl. Museum, 1836, No. 14. S. 109.

J. 1563 verstorbenen Gemahlin malen liess: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, und darunter die Familie des Donators, kniecnd. Dies Bild erinnert überall noch an die Schule des Vaters; es ist von schlichter Behandlung, aber trefflich durchgebildet, von vorzüglichem Ausdruck (besonders in den drei Gekreuzigten), und die Portraitfiguren voll eigenthümlichen Lebens; nur die Landschaft ist unbedeutend in der Ausführung. — Der Weinberg des Herrn, vom J. 1569, ist ein figurenreiches Bild von kleinerem Maassstabe. Es stellt auf der einen Seite die Würdenträger der katholischen Kirche dar, welche den Weinberg vernichten, auf der andern die Helden der Reformation (sämmtlich Portraits), welche für das Gedeihen des Weinberges Sorge tragen. Das Haupt-Interesse dieses Bildes beruht in dem Gedanken, und das Naiv-poetische der Composition überwiegt die künstlerischen Verdienste. Doch ist das Einzelne, wenn es auch an Gesammt-Eindruck fehlt, nicht übel gemacht. (Die Christusfigur im Vorgrunde, deren Ausführung nicht mit dem Uebrigen stimmt, ist von neuerer Hand übermalt.) — Die Anbetung der Hirten dürfte eins der späteren Gemälde des Künstlers sein; sie vereinigt mit der älteren, naiven Compositions-Weise bereits etwas Freies, modern-Pastoses in der Behandlung der Farbe, was den Richtungen der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein wurden, angehört. Doch liegt den Köpfen, besonders denen der knieenden Donatoren, noch immer die schlichte Auffassungsweise der älteren deutschen Malerei zu Grunde. Das Dachgebälk des Stalles, in dem die Handlung des Bildes vor sich geht, ist von einer reichen Anzahl lustiger kleiner Engelknaben erfüllt. Solche hat der jüngere Cranach öfters darzustellen beliebt, wie z. B. auf seinem trefflichen Bilde einer Pietà (Christus mit der Dornenkrone zwischen Maria und Johannes, Donatoren und Heilige auf den Flügeln), welches sich im Dome von Meissen, in der Begräbnisscapelle Herzog Georg des Bärtigen, befindet. — Das vierte der in Wittenberg befindlichen Gemälde des jüngeren Cranach stellt die Bekehrung Pauli vor; es ist das letzte Werk des Künstlers, — im Wesentlichen aber ziemlich schwach und seinen sonst anziehenden Arbeiten nicht wohl vergleichbar; nur die Portraits der Donatoren sind auch hier von erfreulicher Auffassung.

Ausser den genannten sieht man in Wittenberg noch mehrere Gemälde, welche der Hand des jüngeren Cranach zugeschrieben werden, so in der Schlosskirche die Portraits von Luther und Melanchthon, ganze Figuren, an den Wänden der Kirche über den Grabstätten der beiden Reformatoren aufgehängt. Andre Portraits derselben, ebenfalls wenigstens aus Cranach'scher Schule, sind in der Lutherstube (im Augusteum) und in den benachbarten Räumen vorhanden. Am letztgenannten Orte befindet sich auch eine sehr zahlreiche Sammlung von Portraits sächsischer Churfürsten und von den Lehrern der Wittenberger Universität, der Mehrzahl nach (besonders die letzteren) ganz tüchtig gemacht, durchweg von lebensvoller Auffassung und von grossem geschichtlichen Interesse. Leider jedoch sind sie in einem sehr vernachlässigten Zustande, der den Freund geschichtlicher Denkmale mit tiefem Bedauern erfüllen muss. — Ebendaselbst sieht man auch ein grosses Bild des gekreuzigten Heilandes, von der Hand des jüngeren Cranach (mit Monogramm und Jahrzahl versehen): der Körper weniger befriedigend ausgeführt, aber das Gesicht in dem schönen, milden Ausdrucke, der diesem Künstler so eigenthümlich ist.

Da die Arbeiten des jüngeren Cranach selten sind und der Name dieses Künstlers, eines derjenigen, die den Styl der älteren deutschen Kunst am längsten in einer manieristisch ausartenden Zeit bewahrt haben, selten seinem Werthe gemäss anerkannt wird, so dürfte hier noch ein andres wenig bekanntes Werk, an welchem derselbe bedeutenden Antheil hat, an passender Stelle anzuführen sein*). Es ist ein grosses, von verschiedenen Händen ausgeführtes Altarwerk, welches sich in der Stadtkirche von Kemberg (nahe bei Wittenberg) befindet; die nachfolgende Beschreibung desselben verdanke ich der gütigen Mittheilung des Herrn Professor Hampe zu Berlin.

*) Vorzügliche Werke des jüngeren Cranach sind ausserdem: eine Vermählung der h. Katharina im Dome von Merseburg und verschiedene Tafeln, zu zwei Altarwerken gehörig, im Westchore des Naumburger Domes. Ich habe dieselben bereits früher (Museum 1834, No. 19, S. 147, — No. 20. S. 154) beschrieben, und die Vermuthung aufgestellt, dass sie von dem jüngeren Cranach herrühren dürften, — eine Meinung, die ich jetzt, nach genauerer Kenntnissnahme von den sicheren Werken dieses Künstlers, mit Ueberzeugung wiederholen darf. F. K.

„In der Stadtkirche zu K. befindet sich ein Altar mit Flügelthüren, auf dessen äusseren Seiten Begebenheiten des alten Testaments, auf den inneren Begebenheiten des neuen Testaments dargestellt sind. Wenn die Flügelthüren zugemacht werden, so sieht man erstlich Adam und Eva unter einem grossen Apfelbaum: auf der rechten Seite des Bildes steht Adam, auf der linken Eva; sie hat einen Apfel in der Hand. Im Mittelgrund, neben Adam, schafft Gott den ersten Menschen aus einem Erdenkloss; auf der Seite der Eva, im Mittelgrunde, ist die Erschaffung des Weibes aus der Rippe des schlafenden Adam. Im Hintergrunde das Paradies, aus welchem sie durch einen Engel mit dem flammenden Schwerte verjagt werden. Das Bild hinter dem rechten Flügel des Altares stellt die Sündflut vor; hinter dem linken Flügel sieht man Loth mit seinen Töchtern. Diese beiden Bilder sind von Einer Hand und schlechter als die andern. Neben dem linken Flügel die Errichtung der ehernen Schlange: dieses ist von dem Meister, welcher Adam und Eva gemalt hat, und ungleich besser als die Sündfluth und Loth. — Werden die Flügelthüren geöffnet, so sieht man erstlich auf dem rechten Flügel die Taufe Christi, von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. Christus steht im Jordan und am Ufer desselben ist Johannes, mit einem Felle bekleidet, welcher aus einer Kanne das Wasser auf das Haupt Christi herabgiesst. Im Mittelgrunde mehrere Zeitgenossen der Reformation: Luther, Melanchthon, Barth. Bernhardi, David Wenzel und Lucas Cranach d. j., welcher eine weisse Tafel in der Hand hält; auf derselben steht sein Zeichen und: „Aet 34. 1563“. In der Höhe des Bildes Gott-Vater und der heil. Geist. Das Mittelbild ist die Kreuzigung. Christus am Kreuz in der Mitte des Bildes, zu seinen Seiten die beiden Schächer. Rechts im Vorgrunde die heiligen Frauen; die Mutter Christi ist einer Ohnmacht nahe und wird von einigen unterstützt; neben dieser Gruppe der Hauptmann zu Pferde; unten am Kreuz steht einer, den man für Joseph halten möchte. Auf der linken Seite des Bildes spielen die Krieger um das Gewand, einer zieht das Schwert; nahe bei dieser Gruppe Pilatus in einem langen rothen Talar und einer hermelinverbrämten Mütze und eben solchem Kragen. Mehrere Gruppen füllen den Mittel- und Hintergrund. Die Luft ist mit blutrothen Streifen gemalt. Das Bild hat kein Zeichen und steht der ebengenannten Tafel von Cranachs Hand sehr nach. Unzweifelhaft aber von Cranach d. j., wenn schon durch kein Zeichen beglaubigt, rührt das linke Flügelbild her, welches die Auferstehung Christi darstellt. Unten am Grabe sieht man die schlaftrunkenen Wächter; der eine kann bei weit aufgerissenen Augen sich noch nicht überzeugen ob er schlafe oder wache, der andere ist noch ganz vom Schlafe befangen, der dritte ist voller Furcht und wie geblendet. Unter dem Mittelbilde ist das Abendmahl, so breit wie das Mittelbild und halb so hoch als breit. Christus in der Mitte, rechts und links neben ihm die Jünger. Es ist der Augenblick gewählt, in dem Christus die Worte spricht: „einer unter euch wird mich verrathen“; die Jünger sind zum Theil bestürzt, zum Theil nachdenkend. Im Vorgrunde rechts ist Judas, links ein junger Mann, welcher ein Getränk eingiesst, und hinter seinem Stuhle liegt ein Hund, auf dessen Halsband die Buchstaben J. R. S. N. stehen.“ —

F. Kugler.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Die so eben erschienenen „Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, siebente General-Versammlung, gehalten zu Düsseldorf am 6. August 1836,“ erstatten über die fortgesetzte grossartige Thätigkeit und die zunehmende Blüthe desselben erfreulichen Bericht. Als die sprechendste Thatsache für Letzteres ist anzuführen, dass der Verein, welcher im vorhergegangenen Jahre bis auf die Zahl von 1957 Actien gestiegen war, seitdem noch einen Zuwachs von fast 500 Mitgliedern erhalten hat und jetzt, nachdem alle Lücken der Actien-Rolle ausgefüllt sind, 2464 Actien, mit einem Gesammtbeitrage von 12320 Thalern, zählt. — Wir theilen folgende, das allgemeine Interesse in Anspruch nehmende Stelle des Berichtes mit: —

„Bei der Darstellung der materiellen Interessen des Vereins dürfen wir die in dem reichen Zuwachse seiner Mitglieder dargebotene Vermehrung der Mittel zunächst dem vortrefflichen Blatte Felsings nach Bendemanns „Mädchen am Brunnen“ beimessen, da dieses Blatt mit Recht allgemeine Anerkennung findet und den Grundsatz der Verwaltung so glänzend rechtfertigt, den Vereins-Mitgliedern ähnliche

treffliche Werke zu übergeben. Die vorliegenden Probedrücke der Werke, welche etwa im Verlaufe der nächsten zwei Jahre in den Händen der Mitglieder sich befinden werden, mögen bekunden, in wiefern es dem Verwaltungsrathe gelungen ist, auf dem betretenen guten Wege fortzuschreiten. Es sind diese:

1. Für das Jahr 18½ „Findung Moses," grössere Lithographie nach Köhler von Jentzen, und der Kupferstich „die Kirchgängerin" nach Blanc von Hoffmann, welche binnen wenigen Monaten zur Ablieferung kommen.

2. Für das Jahr 18½ „Genovefa," nach Steinbrück, Kupferstich von Schäfer, und ein kleinerer Kupferstich von Hoffmann, nach einer Handzeichnung von Lessing.

3. Sodann ein grosses Blatt, Kupferstich von Keller nach Hübners „Roland," welches einen sehr ausgezeichneten Stich verspricht. Ueber die Vertheilung dieses Blattes, welches seiner Bedeutung und des dafür nothwendigen Kostenaufwandes wegen, gleichwie früher Felsings Kupferstich, für zwei folgende Jahre ausgegeben werden soll, kann erst später beschlossen werden.

Hiezu kommt für 18½ ein kleinerer Kupferstich von Steifensand nach Bendemanns „Hirt und Hirtin," dessen erster Abdruck hier vorliegt.

4. Als grösseres Unternehmen dieser Art ist die Bestellung eines Kupferstichs nach der „Madonna" von Deger bei dem Kupferstecher Caspar zu erwähnen, wovon zwar ein Probedruck nicht eingegangen, der jedoch schon angefangen ist*).

*) Seit dem Bestehen des Kunst-Vereins sind für die Mitglieder bereits ausgegeben worden:

1. für das Jahr 18½ Umrisse der zur Verloosung gekommenen Gemälde.
2. für das Jahr 18½ desgleichen Umrisse.
3. für das Jahr 18½ Kupferstich nach Bendemann: „die Hebräer im Exile," Lithographie nach Lessing: „Leonore."
4. für das Jahr 18½ Lithographie nach Kretschmar: „das Rothkäppchen;" Kupferstich nach Bendemann: „Mädchen am Brunn."
   Dieses Blatt ist zugleich für 18½ gegeben worden, da die Hälfte der Kosten auf die Fonds dieses Jahres übernommen sind. (Vergl. die Verhandlung vom 6. Aug. 1835. S. 5.)
5. für das Jahr 18½ ferner: Lithographie nach Hildebrands „Chorknaben."

Wir dürfen hoffen, bald alle Rückstände für frühere Jahrgänge zu beseitigen und durch die zeitige Vorausbestellung der Stiche in den Stand gesetzt zu werden, jedesmal gleich nach der Verloosung jedes Jahres auch die Vertheilung der für dasselbe Jahr bestimmten Blätter zu bewirken.

An diese Bestrebung, vortreffliche Kupferstiche nach guten Bildern den Vereins-Mitgliedern zu übergeben, welche um so grössern Werth erhalten, da sie nur in den Besitz der Mitglieder gelangen, schliesst sich unsere Sorge für die Anfertigung öffentlicher Kunstwerke. Obgleich im Ganzen nur eine geringe Anzahl äusserer Veranlassungen zu denselben dargeboten worden, so ist doch in diesem Jahre ein wesentlicher Fortschritt deutlich nachzuweisen. Das Freskobild von Mücke in der hiesigen Andreaskirche ist vollendet und rechtfertigt die gehegte Erwartung. Für die beiden Seitenaltäre der Nebenschiffe dieser Kirche sind zwei Altarbilder bei Hübner und Deger bestellt, welche, ein „Christus an der Säule, vor der Geisselung," und „eine Madonna mit dem Kinde", ersteres lebensgross, fast vollendet, das zweite im kleinern Massstabe als Studie hier aufgestellt sind. Ebenso ist ein Altarbild von Götting, „der heil. Martinus," vollendet, welches von der kleinen Gemeinde zu Dreis an der Mosel, vom Vereine begehrt und bewilligt worden ist.

Mit besonderer Freude aber dürfen wir das hier aufgestellte Werk des Direktors Schadow das Bedeutendste nennen, was in diesem Jahre der Oeffentlichkeit gewidmet wird, da es der Kirche zu Dülmen als feierlicher Schmuck des Hochaltares bestimmt ist. Wie dieses Werk durchaus in dem wahrhaft von der Heiligkeit des Gegenstandes durchdrungenen Sinne durchgeführt ist, kann es der Verein sich zum Verdienst anrechnen, auch hier die Veranlassung zur Entstehung eines so bedeutenden Kunstwerkes gegeben zu haben.

Ausserdem ist auch des bereits früher erwähnten Vorsatzes, der Stiftung eines Altarbildes in dem Dome zu Cöln, durch den berühmten Maler Friedrich Overbeck in Rom zu erwähnen, welcher zwar noch nicht zur Ausführung, an der früher übernommene Bestellungen den Künstler gehindert haben, gediehen, aber durch definitive Verabredungen dahin gefördert ist, dass wir in der Versammlung des künftigen Jahres über den Beginn der Arbeit Bericht geben können.

Hiebei dürfen wir den dringenden Wunsch an die Mitglieder des Kunst-Vereins aussprechen, soviel jedem Einzeln möglich, die Veranlassung zu öffentlichen Werken zur Kunde zu bringen, sei es in Kirchen, Rathhäusern, Museen oder andern, der öffentlichen Ausschmückung würdigen Orten. Jede Mittheilung dieser Art wird der Verwaltung willkommen sein und nach den Grundsätzen, welche dafür haben aufgestellt werden müssen, möglichste Berücksichtigung finden."

Aus dem so eben erschienenen: „Ersten Bericht über die Wirksamkeit des Magdeburgischen Kunstvereins, 1835 und 1836" theilen wir die folgenden Notizen auszüglich mit: —

Die Stadt Magdeburg erhielt durch die Königl. Provinzial-Kunstschule früher als viele andere Städte des Vaterlandes, die jetzt regelmässig wiederkehrender Kunstausstellungen sich erfreuen, Veranlassung zu einem solchen bildenden Genusse. Den ersten Versuch, neben den Arbeiten der hiesigen Kunstschüler auch Gemälde hiesiger und fremder Künstler öffentlich auszustellen, machte hier der nachher in Danzig wirksame Professor Breysig im März 1799. An seinem Nachfolger, dem Zeichenlehrer Fürste, hatten die Directoren der Kunstschule einen Mann, der mit unermüdlichem Eifer, ja mit Aufopferung, von Zeit zu Zeit, im Durchschnitte alle zwei bis drei Jahr Ausstellungen zu Stande zu bringen wusste und diese nahmen fast jedesmal an Zahl und Werth der Kunstwerke zu: so waren (ausser den Schülerarbeiten) i. J. 1822 149, 1823 158, 1825 114, 1828 219, 1830 198, 1833 über 300 Nummern ausgestellt. Bei den letzten dieser Ausstellungen liessen sich auch schon Kunstfreunde bereit finden, durch käufliche Loose Summen, die für den Anfang nicht unbedeutend waren, zusammenzubringen, für die man Bilder zur Verloosung ankaufte. Als nun aber bald nach der Ausstellung des Jahres 1833, und wohl mit in Folge der dabei gehabten Anstrengung, der verdiente Fürste erkrankte, und den 9. Septmbr. 1833 starb, überdies auch die Entstehung von Kunstvereinen in mehrern grössern Städten des Vaterlandes, und in unserer Nähe namentlich der Vereine zu Halberstadt und Halle, es rathsam zu machen schien, dass auch in unserer Stadt und Gegend die Freunde der darstellenden Kunst zu wirksamerer Förderung der Kunst und deren Anerkennung im Publicum sich vereinigten, veranlasste die Direction der Königl. Provinzial-Kunstschule, dass die mit unterzeichneten etc. Wiggert, Ribbeck, Berger, bald auch Mellin, in Verbindung mit dem Herrn Maler Sieg, gegen Ende des J. 1834 über die Gründung eines Magdeburgischen Kunstvereins zu berathen anfingen, nicht, als wenn sie sich durch Kennerschaft für dazu besonders berufen gehalten hätten, sondern weil sie, selbst mit Andern zu lernen begierig, der Meinung waren, diese Aufforderung nicht ablehnen zu dürfen, damit die Vereinigung einzelner schwachen Kräfte zu ansehnlichern Wirkungen nicht länger gänzlich unterbliebe, und sie Berufenern Veranlassung gäben, das angefangene Werk zur Ehre der Stadt und selbst um des praktischen Nutzens willen, den hiesige Industrie aus der Verbreitung des Kunstsinns ziehen wird, fortzuführen.

Die gedruckten Statuten und durch Briefwechsel erhetenen bisherigen Erfahrungen schon bestehender Kunstvereine, insbesondere derer zu Halberstadt, Halle, Stettin, Breslau, Königsberg, deren Bereitwilligkeit, auch unserer Stadt zu dienen, dankbar anerkannt werden muss, wurden erwogen, und reiflich mit den Verhältnissen Magdeburgs und der Umgegend verglichen, hierauf ein Entwurf des Statuts für einen Magdeburgischen Kunstverein Sr. Excell., dem Königl. Geh. Staats-Minister, Hrn. v. Klewitz, als mit der obersten Verwaltung unserer Provinz allerhöchst beauftragt, vorgelegt, und nachdem einige Paragraphen auf Verlangen noch näher bestimmt worden waren, unter dem 22. April 1835 genehmigt.

Nachdem nun (nach §. 8. des Statuts) die Mitglieder des Directoriums der Königl. Provinzial-Kunstschule mit dem übrigen einstweiligen Vorstande des entstehenden Vereins sich freundschaftlich zu fernerer Leitung der Angelegenheiten des Vereins verbunden, und mit höherer Genehmigung einen Ueberschuss von der Ausstellung i. J. 1833, der sich auf zweihundert Thaler belief, als Grundlage einer Vereinskasse und zur Verwendung für die ersten Einrichtungen und etwa ausserordentliche Fälle hergegeben, und nachdem Se. Königl. Hoheit Prinz Albrecht von Preussen, das Protectorat des Vereins unter dem 9. Juni anzunehmen, und dem Vereine mit zehn Actien beizutreten geruht hatten, wurde eine besondere Aufforderung zur Theilnahme am Verein, zugleich mit dem Abdruck des Statuts, verbreitet. (Abgedr. im Museum, 1835, No. 27, 28.)

Während nun in Folge dieser Aufforderung allmählig Meldungen zur Theilnahme eingingen, hatte der Verein das Glück, von Sr. Excellenz, dem Geh. Staats-Minister und General-Postmeister Herrn von Nagler bedingte Postfreiheit für seinen Briefwechsel innerhalb des Preussischen Staats, und von Sr. Excellenz, dem Geh. Staatsminister, Herrn Freiherrn von Altenstein Anerkennung und geneigte Zusage künftiger Förderung zu erhalten.

In der letzten Hälfte des Sommers wurden nun durch ausgeschickte Boten in Magdeburg selbst und durch gefällige Bemühung der Kreis-, Diöces- und Stadt Behörden, sowie durch dankenswerthe briefliche Verwendung einzelner Ehrenmänner, die dem Vereine wohl wollten, in der Umgegend und weiteren Entfernung Unterschriften gesammelt, etc.

Als die erste Conferenz des Ausschusses mit dem Directorium am 18. October 1835 gehalten ward, war bereits auf 350 Actien oder Loose gezeichnet. Der Gegenstand der Berathung war die im Jahre 1836 in Magdeburg zu eröffnende Kunstausstellung. Denn in einer General-Versammlung von Abgeordneten der wichtigsten vaterländischen Kunstvereine, die im October 1834 in Berlin gehalten ward, war festgestellt worden, dass zur Vermeidung des Zusammentreffens der Ausstellungen, wodurch mehrere Orte zu gleicher Zeit Nachtheil hätten, künftighin die Ausstellungen in den Städten rechts der Elbe in den ungeradzahligen, in denen links der Elbe in den geradzahligen Jahren sein sollten. Hiernach hatte sich Magdeburg zunächst mit Halberstadt, Halle und Braunschweig über die Zeit der Ausstellung, die Vertheilung der Kosten des Transports, die Mittheilung erworbener Kunstwerke u. s. w. zu verständigen, was das Directorium zu thun dem Ausschusse versprach. Zu gleicher Zeit konnte der Conferenz eine Skizze zu einem Gemälde vorgelegt werden, die unser gefeierter Landsmann, Herr Maler Ed. Steinbrück in Düsseldorf, für den Verein auszuführen versprochen hatte. Der Ausschuss nahm das Anerbieten unter den gestellten Bedingungen freudig an.

Die Unterhandlungen mit den genannten Nachbarvereinen, in denen wir die reiche Erfahrung und zuvorkommende Gefälligkeit des Herrn Dr. Lucanus in Halberstadt dankbar anerkennen mussten, führten zu einem förmlichen Vertrage zwischen den Kunstfreunden der erwähnten Oerter, freilich auch zu einigen Aufopferungen und Zugeständnissen von Seiten Magdeburgs in Betreff des Zeitpunkts und der Zeitdauer der nächsten Ausstellung, von denen sich aber vorhersehen liess, dass der hiesige Verein für sie reichlich entschädigt werden würde durch die Menge trefflicher Werke, durch eben deshalb zu erwartende lebendigere Theilnahme an der Ausstellung selbst, und durch Verminderung der Kosten.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Das Werk des Hrn. Merimée: *Notes d'un voyage dans le midi de la France* enthält sehr anziehende Details über die Alterthümer in den verschiedenen Städten des mittäglichen Frankreichs, z. B. in Nevers, wo es eine byzantinische Kathedrale aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts giebt, in Vezelay, in Autun, wo noch zwei römische Thore (das von Arroux und die Porte St. André) zu finden sind, über die berühmte Abtei von Clugny, über die Inseln von Lérins, wo der Mann mit der eisernen Maske starb, über Nimes, Montpellier, Carcassone u. s. w. Hr. M. macht die Bemerkung, dass je weiter man nach Süden komme, sich auch die gothischen Gebäude immer mehr verlieren, dass aber auch für die Erhaltung derer, welche noch vorhanden sind, wenig oder gar keine Sorge getragen wird. So ist das schöne Grabmal Innocenz's IV. bis 1835 in einem schlechten Gebäude eines armen Winzers versteckt gewesen. Eine grosse Menge Alabaster-Figuren, welche den Untersatz des Grabmales umgaben, hatte der Winzer eine nach der andern verkauft, und aus den Fussgestellen hatte er sich einen Schrank gemacht.

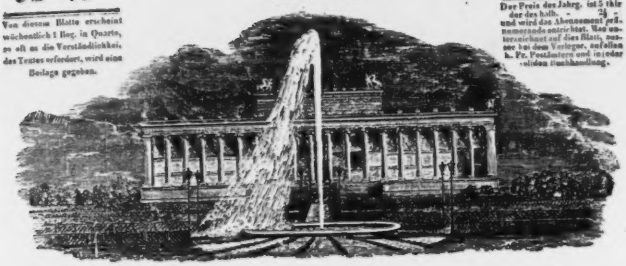
Unter den Haupt-Veränderungen, welche gegenwärtig in den päbstlichen Kunst-Sammlungen zu Rom vorgenommen werden, und zu denen auch die Aufstellung einer eignen neuen Gallerie (aus architektonischen Fragmenten und den alt-christlichen Monumenten bestehend) im Palaste des Laterans gehört, ist vornehmlich die Gründung einer Gallerie etruskischer Alterthümer von grosser Wichtigkeit für das Interesse der Alterthumsfreunde. Alles was in den verschiedenen Museen und Magazinen der Art vorhanden war, ist hier, sammt bedeutenden neuen Ankäufen, vereinigt worden. Diese Gallerie füllt denjenigen langen Saal des Vatikans, in welchem bisher die Gemälde-Gallerie aufgestellt war, und letztere hat diesen, für sie wenig passenden Raum mit den Sälen der Tapeten Raphaels vertauscht.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke. Breite Strasse Nr. 9.

№ 7. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo es in der Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. dar des halb. — und wird das Abonnement prä. numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in oder ausländ. Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Gérard's Urtheil
über die neuere deutsche Kunst.

Wie liebenswürdig der kürzlich verstorbene Maler Gérard in seinem Privatumgange war, ist neuerlich, bei Gelegenheit seines so plötzlich erfolgten Todes, vielfach von denen ausgesprochen worden, welche ihn näher zu kennen das Vergnügen hatten. Weit entfernt davon, dass er, wie so viele seiner Landsleute, nur dasjenige anerkannt hätte, was seiner eignen Nation angehörte, zeigte sich bei ihm vielmehr die grösste Anerkenntniss dessen, was von den Werken auswärtiger Künstler zu seiner Kenntniss gekommen war. Schinkel und Rauch hielt er gleicher Weise in höchsten Ehren. Die Bildsäule der Königin den Letzteren zählte er zu den bedeutendsten Kunstwerken unserer Zeit, und Schinkels Entwürfe, deren Heftfolgen er selber besass, versicherte er häufig zu eigner Lust und Belehrung durchzusehen.

In jeder Hinsicht überraschend und für mich Fremden rührend war sein Vergleich der französischen und deutschen Kunst. Als ich im Herbste 1834 das Vergnügen hatte, den verewigten Künstler zu sehen, sprach er sich ganz einfach und offen aus: *L'art est impossible chez nous; les Français c'est un peuple immoral, et où il n'y a pas de moralité, l'art est impossible. C'est à cons. c'est en Allemagne que l'art est allé! voilà un peuple vierge!* Zugleich äusserte er, dass, als er diesen Herbst in Aachen seiner Gesundheit wegen sich aufgehalten, er den Kupferstich eines neueren Bildes gesehen und gekauft habe, welches für ihn die grossartigste und gelungenste Composition der neuern Kunst sei, und dessen Original nicht gesehen zu haben er innigst bedaure.

Und somit eilte er in sein Arbeitscabinet hinauf und brachte den Kupferstich; es waren „Bendemanns Juden in Babylon." Meine Ueberraschung und Theilnahme war gross. Gérard's Augen, welche bei der Krankheit seiner letzten Lebensjahre so matt geworden waren, wurden allmählig beim Anblick des Kupferstichs lebhafter, und folgten den schönen Umrissen der grossartigen Gestalten; kaum wagte ich, um seinen Genuss nicht zu stören, es anzudeuten, wie wenig der Kupferstich dem Eindrucke entspreche, welchen das Original noch kurz zuvor, in seiner gegenwärtig so schlechten Aufstellung im Wallraffschen Museum zu Cöln, auf mich gemacht hatte. Das Schlusswort des grossen Mannes war: seit Raphaels Zeiten kenne er nicht solche Composition, und er wünsche von Herzen dem Lande Glück, das solchen Künstler besitze.

Berlin, im Januar 1837.

v. Quast.

Kunstliteratur.

(Hiezu eine Beilage)

Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Chr. Wilh. Schmidt. 1. Lieferung: die Liebfrauenkirche in Trier in 10 Lithographieen mit erläuterndem Text von dem Gymnasial-Director J. H. Wyttenbach, dem Domkapitular Dr. J. G. Müller und dem Herausgeber. Trier 1836. In Commission bei J. J. Linz. Preis 4 Rthlr.

(Eingesandt.)

Diese Kirche, begonnen 1227 und um 1243 vollendet, (also vor der Grundsteinlegung des Cölner Doms im Jahr 1248) im vollständigsten Uebergangsstyl, ja bis auf die Rundbogen an den Portalen und Thurmfenstern schon ganz dem Spitzbogenstyl angehörig und, vielleicht nicht zu ihrem Nachtheil, nur der reicheren Aussschmückung zu durchbrochenen, beblätterten und gekrönten Giebeln, verzierten Spitzthürmchen, Stabwerk und verschlungenen Fensterrosen entbehrend, ist nach einem höchst sinnreichen und originellen Plan erbaut, ja wahrscheinlich einzig in ihrer Art, und ihrem leider unbekannten Baumeister scheint die goldene Regel sehr wohl bekannt gewesen zu sein, wie an verschiedenen Gebäuden von gleichen Dimensionen, das Innere dessen am reichsten erscheint, welches dem Beschauer auf einen Blick die meisten Gegenstände darbietet, so wie das am grössten, welches die meisten Abtheilungen zeigt*). Das Mittelschiff bildet nemlich ein beinahe gleichschenklichtes Kreuz über 12 runden Säulen, 4 stärkern in der Mitte und 8 leichtern Nebensäulen, dessen östlichem Arm sich ein fünfseitig geschlossener Chor anschliesst *and ihn hierdurch gegen die 3* anderen dreiseitig geschlossenen um Einiges verlängert. Zwischen diesen Kreuzes-Armen befinden sich eine Art mit einem halben Achteck geschlossene Doppelkapellen, als niedrigere Abseiten, wodurch sich die Grundfläche als ein mit Halbpolygonen umkränztes Zwölfeck gestaltet, über dessen Mitte, d. h. den vier Hauptsäulen, ein Viereck gleich einer Kuppel sich erhebt, welches nach Innen mit einem viergetheilten Kreuzgewölbe geschlossen, über diesem ein niedriges hölzernes Satteldach mit steilen Walmen trägt, an dessen Stelle sich ehemals ein sehr hoher achtseitiger Spitzhelm befand, welcher durch einen Sturm im Jahr 1631 hart beschädigt, dann abgetragen und durch das gegenwärtige Dach ersetzt wurde. Der beiliegende Grundriss wird das Gesagte und die dem ganzen Plan wahrscheinlich zum Grunde liegende geometrische Construction verdeutlichen; ein übereckgelegtes achtfach getheiltes Quadrat, jede Seite von 100 Fuss des angewendeten Masses, auf welche die Halb-Achtecken der Abseiten aufgesetzt, und dessen Ecken abgestumpft sind, wodurch sich auch der ungleichseitige Schluss der Kreuzesarme erklärt**). — Die Ausführung des Ganzen ist vortrefflich, dabei so reich wie zierlich, zumal die Portale, alles bis auf die Felder der Kreuzgewölbe aussen wie im Innern aus Werkstücken von einem feinkörnigen, schön gefärb-

*) *A grandeur égale de deux intérieurs, celui qui offre le plus de divisions paraît le plus vaste; celui qui présente le plus d'objets à la fois, paraît le plus magnifique. Durand: Leçons d'architecture* Band II. S. 43.

**) Der beiliegende Grundriss soll nur das Allgemeine der Anlage und, in den punktirten Linien, die geometrische Construction darlegen; auf das Detail der Gliederungen konnte es hier nicht abgesehen sein.

d. H.

ten Sandsteine bestehend, wohl erhalten und nur durch wenige neuere Zusätze verunstaltet.

Das fragliche Werk giebt uns nun für einen sehr mässigen Preis zwei Grundrisse, einen Durchschnitt, die Ansicht des Aeussern, eine perspektivische des Innern, die 3 Portale und 1 Blatt Detailzeichnungen, alles in ziemlich grossem Massstabe (die Blätter haben die Grösse des Boisserée'schen Werkes über die Denkmale am Niederrhein) auf feinem Papier sehr sauber gezeichnet und lithographirt, mit einem gleichfalls lithographirten Titelblatte, 35 Quartseiten historischen und artistischen Text und einer werthvollen Zugabe in der angehängten Abhandlung des Herrn Domkapitulars Dr. Müller über den Sinn und die Bedeutung der in dieser Kirche vorkommenden Bildwerke in 18 fernereu Seiten.

Wenn nun auch dem Herausgeber in der Gelungenheit seines Werks der schönste Künstlerlohn gesichert bleibt, so wäre ihm doch zu wünschen, dass er ihn nicht durch die Aufopferung seiner Zeit und seines Vermögens bezahlen möge, indem die geringe Zahl der Subscribenten kaum ein Viertel seiner baaren Auslagen gedeckt haben kann. Wir haben uns daher um so mehr verpflichtet gehalten, das Publikum durch eine ausführlichere Anzeige auf dieses Werk aufmerksam zu machen, als es nicht nur ein Monument betrifft, von eben so grossem Kunst- als baugeschichtlichem Werth, dessen Conception vielleicht die einzige sein dürfte, welche sich jener des Cölner Domes an die Seite stellen kann, sondern auch zugleich als der Reihenführer fernerer Abbildungen anderer werthvoller Baudenkmale angekündigt wird, die der Herausgeber beabsichtigt und, durch die geringe seitherige Unterstützung keineswegs entmuthigt, schon mit der grossentheils vollendeten Aufnahme des hiesigen Doms begonnen hat. Dieser aber, schon an sich von bedeutendem Kunstwerth, ist dabei für den Alterthumsforscher von der grössten Wichtigkeit, indem sein Hauptbestandtheil unläugbar Römisches Werk, ein anderer, der westliche, aus der Mitte des eilften Jahrhunderts stammt, der östliche Chor nebst Crypta aus dem Ende des zwölften, endlich eine grosse Restauration aus dem Anfang des achtzehnten; dabei enthält er eine Menge Einzelheiten und gute Monumente aus allen Zwischenzeiten, so wie im Ganzen viele Eigenthümlichkeiten*).

*) Ueber den Dom von Trier schreibt der Herausgeber der Trier'schen Alterthümer an den Redacteur des Museums Folgendes:

„Gegenwärtig bin ich mit der Aufnahme des Domes beschäftigt. An diesem, für die Geschichte der Baukunst höchst wichtigen Gebäude habe ich sehr interessante Entdeckungen gemacht. Nach Documenten aus dem Mittelalter soll der Dom ursprünglich der Palast der Kaiserin Helena, Mutter Constantins des Grossen, gewesen sein, und diese Meinung hat sich bis auf die jetzige Zeit erhalten; aber ich fand bei meiner Aufnahme, dass das ursprüngliche Gebäude ein vollkommenes Quadrat gewesen, das 121′ 8″ im Lichten lang und breit war. Vier Pfeiler stehen in demselben, die noch vom Ursprung da sind; diese waren unter sich und mit den Seitenwänden durch Schwibbogen verbunden. Das ganze Gebäude war mit einer flachen Decke versehen, und die Umfassungsmauern hatten zwei Reihen grosser, halbkreisförmig gedeckter Fenster über einander, von denen an jeder Seite des Gebäudes vier in einer Reihe waren. Ferner habe ich die ganze Einrichtung des Baues aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, wenn auch die schöne und grossartige Façade gehört, herausgefunden, denn damals wurde der Dom um ¼ vergrössert. Der östliche Chor ward gegen Ende des 12. Jahrhunderts angebauet und ungefähr in derselben Zeit das Innere des Doms überwölbt. Durch diese Ueberwölbung erlitt der Dom im Innern grosse Veränderungen, weswegen das Herausfinden der Construction aus dem 11. Jahrhundert schwierig war. Der Domkreuzgang steht ganz in der Mitte zwischen dem byzantinischen und germanischen Style und ist unstreitig unmittelbar vor der Liebfrauenkirche entstanden. — Der Dom und die Kirche zu St. Mathias werden eine Lieferung zu 4 Thlr. Ladenpreis, wie die Liebfrauenkirche, ausmachen und in diesem Jahre erscheinen."

Wir können zuletzt nicht umhin, bei dieser Gelegenheit einen lange gehegten Wunsch auszusprechen, dessen Realisirung so leicht wäre und nicht nur die Herausgabe unserer vielfachen vaterländischen Baudenkmale in geziemender und würdiger Weise möglich machen, sondern den noch wichtigeren Vortheil gewähren würde, ihre bessere Würdigung und Erhaltung zu fördern. Betrachten wir nemlich das fortwährende Gedeihen unserer Kunstvereine, so kann die Bildung eines ähnlichen zu dem vorbemerkten Zweck *wohl nicht allzu schwierig erscheinen*, zumal eine geringe Anzahl Theilnehmer für den Anfang völlig hinreichte. Nur 500 solcher (der Düssel-

dorfer Kunstverein zählt beinahe viermal so viele) mit einem jährlichen Beitrag von 5 Rthlr. würde genügen, in jedem Jahr zwei Werke wie das vorliegende ins Leben zu rufen, indem in den Archiven der Behörden und den Mappen der Kunstfreunde eine Menge von Aufnahmen derartiger Monumente vorhanden, auf deren gefällige Mittheilung wohl zu zählen, somit also allerdings kostspielige eigends zu veranstaltende Aufnahmen grossentheils erspart werden könnten. Sollte es nun schwer sein, 500 Personen zu finden, welche jährlich 5 Rthlr. zu einem dem Vaterlande geziemenden Unternehmen spendeten, wenn sie dabei Werke dafür erhalten, welche im Buchhandel mindestens das Doppelte kosten? — Diese Frage kann wohl zuversichtlich verneint werden, und es scheint nur der Aufforderung kunstverständiger, Vertrauen verdienender Männer zu bedürfen, um einen Verein zu begründen, der solche Unternehmungen in gleicher Weise sichert und fördert, wie dies von den bestehenden Vereinen für andere Kunst-Gegenstände mit lohnendem Erfolge bereits geschehen ist.*)

Trier, den 3. Januar 1837. * * *

Der Unterzeichnete kann nicht umhin, dem vorstehend eingesandten Aufsatze über die erste Lieferung der Trier'schen Alterthümer noch einige Worte, zur näheren Würdigung dieses höchst trefflichen und alle Beachtung verdienenden Werkes, hinzuzufügen. Die merkwürdige Construction des Grundplanes der Liebfrauenkirche ist im Vorigen auf eine geistreiche Weise auseinandergesetzt worden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wie aus den angeführten Erläuterungen des Hrn. Domkapitular J. G. Müller (Verfassers der bekannten Abhandlung „über die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen" etc.) hervorgeht, jene Grundrissform nicht als ein Ergebniss willkührlicher Neuerung zu betrachten, sondern dass sie in bestimmter Rücksicht auf besondere liturgische Bedürfnisse erfunden ist. Die Kirche sei nemlich nicht bestimmt gewesen, der gottesdienstliche Versammlungsort einer Volksgemeinde zu sein, sondern der einer Priestergemeinde, die hier besondere Offizien zu Ehren der seligsten Jungfrau absingen sollte. Daher jene, dem Runden sich annähernde Form, ähnlich wie die der Taufkirchen, in der sich Alles auf den im Mittelpunkt des Ganzen, unter der hohen Kuppel aufgerichteten, Altar bezieht. Wir bedauern, dass der Verf. dieser Erläuterungen, bei der Durchführung dieser, zwar höchst annehmlich erscheinenden, Ansicht nicht auch angegeben hat, wie weit dieselbe auf speziellere oder allgemeinere historische Daten gestützt ist. — Die besondere Form jener kapellen-artigen Ausbauten zwischen den Armen des Kreuzes dürfte sodann als eine Nachahmung des französischen Kathedralenstyles zu fassen sein, in welchem zu jener Zeit ähnliche Ausbauten, zur Umkränzung des Chores, bereits allgemeine Sitte waren.

Wie im Allgemeinen durch diese eigenthümliche Grundrissform und die in derselben beruhende ästhetische Wirkung, so ist die Liebfrauenkirche ferner, in Gemässheit des architektonischen Styles, in welchem sie emporgeführt ist, von höchster Bedeutsamkeit für die Entwickelungsgeschichte der Architektur des Mittelalters. Sie steht als eins der wichtigsten Beispiele für den Beginn der germanischen (gothischen) Baukunst in Deutschland da und zeigt nur noch das letzte Moment des Kampfes, in welchem das byzantinische System sich gegen das siegreich eindringende germanische Princip zu retten suchte. Denn noch ist jenes in der That hier nicht völlig überwunden. Haben einerseits die Wölbungen und die hochgebreiteten Fenster überall zwar schon den leichten Schwung des Spitzbogens, stützen sie sich noch allen Ecken bereits gegen kräftig hervorspringende Strebepfeiler, so sind andrerseits die Portale noch vom Rundbogen überwölbt, ebenso die Umrahmungen der grossen Fenster an der Hauptfronte, so herrscht überall bei den Bogenträgern noch das Element der Säule oder des Säulenbundes (statt der germanischen Vermischung von Pfeiler und Säule) vor, und ist in den Gesimsen, wenigstens den horizontalen, noch manch ein schwe-

*) Indem der Redactour des Museums den obigen Wunsch des geehrten Einsenders: die Gründung eines Vereines zur Herausgabe vaterländischer Baudenkmale betreffend, mit vollkommenster Ueberzeugung von der Ausführbarkeit wie von dem grossen Nutzen eines solchen Vereines aufnimmt, bietet er dem hiebei interessirten Theile des kunstliebenden Publikums diese Zeitschrift zur weiteren Besprechung des Unternehmens bereitwilligst an. Er würde sich glücklich schätzen, wenn er zur Ausführung eines so patriotischen Planes, soweit es in seinen Kräften steht, wirksam sein könnte.

reres byzantinisches Motiv zu bemerken. Aber diesen einzelnen Motiven zum Trotz entwickelt sich gerade in den Gesimsen (welche in aller Architektur den Grad der inneren Durchbildung erkennen lassen) ein neues, bewegliches Leben: jene schärferen Einziehungen und Einkehlungen, welche der grösseren Elasticität des germanischen Systemes angemessen sind, leuchten überall hervor; die Gurtbildung in den Kreuzgewölben gewinnt durchweg jene, wenn ich sie so nennen darf, traubenförmige Gestalt, welche auf den Schwung der Gewölbkappen zurückzudeuten scheint; ja, es zeigt sich in diesen Profilirungen mannigfach eine gewisse Excentricität, eine gewisse überströmende Kraft, welche eben das Hervortreten neuer künstlerischer Momente augenscheinlichst ankündigt. So sind auch die Ornamente, an den Säulenkapitälen und in den Füllungen der Portale, bereits vollkommen frei von jenen eigenthümlich geschwifteten typischen Formen des byzantinischen Styles, vielmehr bilden sie überall, in mannigfachster Weise, die einzelnen Formen der Natur nach, aber auch sie sind nur ausnahmsweise erst in dem gewöhnlichen Charakter des germanischen Styles gehalten. In der Herausstellung dieser Besonderheiten besteht ein Hauptvorzug des vorliegenden Werkes vor vielen ähnlichen, und wir müssen es dem Herausgeber ganz besonders Dank wissen, dass er die sämmtlichen, nur einigermaassen wichtigen Profilirungen, die an der Liebfrauenkirche enthalten sind, in eben so sorgfältigen und in genügender Grösse ausgeführten Darstellungen, wie in zweckmässiger Anordnung derselben (z. B. bei den Gewölbgesimsen zugleich die der vertikalen Architekturtheile, über denen sie ausgehen) mitgetheilt hat. Möge eine solche Darstellungsweise in allen Werken ähnlicher Art Anerkennung und Nachfolge finden und uns so zu einer gründlicheren Kenntnissnahme des inneren Wesens der architektonischen Monumente die schon so lang ersehnte Gelegenheit geben!

Uebrigens war die Liebfrauenkirche (oder vielmehr der vorhandene Neubau, der ein älteres, verdorbenes Gebäude zu ersetzen dienen sollte), wie oben bereits angeführt ist, erst im J. 1227 gegründet worden, war aber noch im J. 1243, wie aus den in den Erläuterungen des Hrn. Direktor Wyttenbach angeführten Urkunde hervorgeht, im Bau begriffen. Und wenn wir demnach hier, im Westen des Rheines, in Folge sicherer historischer Daten, so spät noch und bei so geistreichem Bestreben, das neue Element der Kunst gründlich zu verarbeiten, ein Gebäude erstehen sehen, welches den germanischen Styl noch immer nicht in seiner Reinheit zeigt, vielmehr noch manch ein byzantinisches Element nicht abzuweisen vermögend ist, so werden wir hiedurch hoffentlich die Ueberzeugung gewinnen, dass in der Zeitbestimmung von Gebäuden, die in ferneren östlichen Gegenden, unter minder günstigen Cultur-Verhältnissen aufgeführt sind, etwas minder zuversichtlich, als es bisher geschehen, zu Werke zu schreiten sei.

Ausser diesen architektonischen Verhältnissen ist die Liebfrauenkirche von Trier endlich auch durch die Sculpturen, womit ihre Portale — ohne allen Zweifel gleichzeitig mit der Erbauung — geschmückt sind, für die Kunstgeschichte von grosser Wichtigkeit. Das Hauptportal namentlich besitzt einen grossen Reichthum von Sculpturen, theils freistehende Statuen von bedeutender Dimension, theils Haut-Reliefs; das Seitenportal hat ein anmuthvolles Relief, — das Chorportal endlich nur Schmuck von zierlichem Blattwerk. In den Zeichnungen des Herausgebers ist der Charakter dieser Sculpturen mit Geschmack, in genügender Deutlichkeit und mit vollkommener Treue wiedergegeben. Auch sie verrathen sämmtlich eine Hinneigung zu dem freieren germanischen Style der bildenden Kunst, so jedoch, dass auch bei ihnen noch mannigfache Nachklänge der älteren byzantinischen Darstellungsweise beibehalten sind. Letzteres hier indess nicht zum Nachtheil der in Rede stehenden Arbeiten. Sie gewinnen hiedurch eine Verbindung von Zartheit und Ernst, von Würde und Milde, von Hoheit und Anmuth, in welcher man die Elemente der edelsten Kunst-Richtung zu erkennen berechtigt ist. Namentlich jene Gestalten der Verkündigung Mariä (zu den Seiten des Fensters über dem Hauptportal) sind von einer Zartheit des Gefühles, von einer stillen Würde in Stellung, Bewegung und Gewandung, wie zu jener Zeit nicht eben viel Werke der Art gefunden werden. Ueberhaupt aber finden wir in diesen Arbeiten ein neues Beispiel von dem merkwürdigen Aufschwunge der bildenden Kunst, vornehmlich der Sculptur, welcher um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland statt fand, und welcher, neben mannigfach andren erhaltenen Werken, in den Sculpturen der Klosterkirche zu Wechselburg in Sachsen, in

denen von Freiberg im sächsischen Erzgebirge (erstere in den von Hrn. Dr. Puttrich herausgegebenen Denkmälern bereits abgebildet, die andere einer späteren Mittheilung vorbehalten), — in so mannigfachen Elfenbeinschnitzwerken, namentlich einigen merkwürdigen, aus Bamberg stammenden Bücherdeckeln, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindlich, — an den Reliquienkästchen, welche die Stiftskirche in Quedlinburg aufbewahrt, u. dgl. m. gefunden wird. Eigenthümlich ist den Statuen am Hauptportal der Liebfrauenkirche auch die Form der Baldachine, unter denen sie stehen: ein thurm-artiger Aufbau, hier zumeist noch in einfacher, etwas schwerer Weise gehalten, der aber gerade in diesen Motiven wiederum den Beginn einer neuen Sitte erkennen läßt, während er bei den, gewiss nicht bedeutend späteren Sculpturen an dem einen Ost-Portale des Bamberger Domes, vornehmlich aber bei den berühmten Statuen im Naumburger Dome bereits ungleich reichere und mannigfaltigere Formen entwickelt. — Sehr dankenswerth sind die ausführlichen Erläuterungen des Herrn Domkapitular Müller zu diesen Bildwerken, indem durch sie der Gedanke und Inhalt, welcher denselben zu Grunde liegt, mit scharfsinniger Consequenz dargelegt und sonach eine Anschauungsweise vermittelt wird, welche zur vollkommenen Würdigung der mittelalterlichen Kunst und ihrer tiefsinnigen Combinationen wesentlich nothwendig ist. Wir haben diese Erläuterungen um so mehr willkommen zu heissen, als durch sie ein, im Ganzen noch wenig untersuchtes Feld eröffnet ist, welches bei ähnlich fortgesetzten Bestrebungen gewiss noch zu mannigfach interessanten Entdeckungen führen wird.

Das ganze, nach allen Beziehungen hin so tüchtig angelegte Unternehmen wird ohne Zweifel den Beifall aller Freunde der vaterländischen Kunst gewinnen, und dem Herausgeber für seine aufopfernde Thätigkeit diejenige Anerkennung, welche er so rühmlich verdient hat, zu Theil werden lassen.

F. Kugler.

Aufforderung
zur Concurrenz für Architekten.

Die Zeitung der „wöchentlichen etc. Nachrichten von und für Hamburg“ vom 1. Febr. dieses Jahres enthält folgende amtliche Bekanntmachung:

Durch Rath- und Bürger-Schluss vom 27. October v. J. ist der Bau einer Börse auf dem Adolphsplatze und dem Platze, welchen gegenwärtig das Marien-Magdalenen-Kloster mit den dazu gehörenden Gebäuden einnimmt, beliebt worden.

Demnach fordert die unterzeichnete Behörde dieser Stadt, sowohl hiesige als auswärtige Architecten auf, hierzu Baupläne und Kostenanschläge unter nachstehenden Bedingungen einzureichen.

Das Gebäude muss von allen Seiten frei stehen und von angemessenen breiten Strassen umgeben sein. Der für das Börsengeschäft bestimmte Raum soll 25,000 Quadratfuss Flächen-Inhalt haben, und ist darauf Rücksicht zu nehmen, auf welche Weise, wenn eine Heizung desselben später beschlossen werden sollte, diese am zweckmässigsten auszuführen sein würde. Es müssen bei gedachtem Raume und in Verbindung mit demselben 20 Comptoire für Schiffs- und Waaren-Makler, jedes nicht unter 200 Quadratfuss Flächen-Inhalt, und einige Conferenz-Zimmer vorhanden sein.

Im oberen Stockwerke werden für die Bedürfnisse der Commerz-Deputation, ausser einem Bibliothek-Locale für ungefähr 25,000 Bände und einem Versammlungs-Saale von etwa 3000 Quadratfuss, noch sieben Zimmer, von zusammen circa 4500 Quadratfuss, gefordert; ausserdem sind noch 10 Comptoire, nach vorstehend angegebener Grösse, und, wenn der Raum solches ergiebt, einige Zimmer zu Versammlungen von Assecuradeuren anzulegen.

Es ist vom Adolphsplatze und dessen Umgebung ein Situationsplan lithographirt worden, und in der Buchhandlung von Perthes-Besser u. Mauke für eine Mark Courant zum Besten der hiesigen Armen-Anstalt zu haben, auf welchem die Preisbewerber die Lage des von ihnen projectirten Gebäudes, so wie die Regulirung des Platzes und der Zugänge desselben, anzugeben haben.

Die Baupläne sind nach hamburger Maass (ein Zoll gleich 127 französischen Linien), und zwar im 96sten Theil der wirklichen Grösse, zu zeichnen, und sollen in Grundplänen, Durchschnitten und Façaderissen bestehen; perspectivische Zeichnungen werden weder verlangt, noch bei der Concurrenz beachtet.

Die Kosten-Anschläge sind genau zu detailliren, damit die, den fremden Architecten vielleicht nicht hinlänglich bekannten hiesigen Preise der Baumate-

rialien und der Arbeiten leicht regulirt werden können; das Mauerwerk ist nach der Form der hier gebräuchlichen Ziegelsteine so zu berechnen, dass auf den Quadratfuss einer 1 Zoll starken Wand 11 Steine angenommen werden. Die Grundmauern sind 10 F. tief, von der oberen Kante des Erdbodens, anzunehmen und zu berechnen. Die Kosten des Heizungs-Apparats sind speciell anzugeben.

Die Baukosten des Gebäudes sollen, ohne etwa nöthige Pilotage, die Summe von 300,000 Mark Courant (120,000 Rthlr preuss. Courant) nicht übersteigen.

Die Arbeiten zur Preis-bewerbung müssen vor dem 1. Mai 1837 an den Secretair der Bau-Deputation, Herrn Doctor Henckell, Paulstrasse No. 49, portofrei und versiegelt, eingereicht sein, von welchem ein Empfangschein über eine jede Sendung der Art ausgestellt werden wird. Die eingesandten Papiere sind mit einem Motto zu versehen, so wie auch das versiegelte Couvert, in welchem sich der Name und die Adresse des Einsenders befinden muss.

Derjenige Entwurf der eingelieferten Baupläne, welcher, nach dem Urtheile der competenten Behörde, den Erfordernissen entsprechend, als der beste und zweckmässigste erkannt wird, soll mit 100 Stück Louisd'or, und der demnächst folgende mit 100 Stück holländischen Ducaten honorirt werden.

Diese beiden Pläne bleiben Eigenthum des Staats, und es ist der competenten Behörde vorbehalten, solche bei dem Baue entweder ganz, theilweise oder gar nicht zu benutzen. Die übrigen Einsendungen werden nach Einlieferung des Empfangscheins wieder zurückgegeben.

Sollte keine der eingelieferten Arbeiten des ersten oder zweiten Preises würdig erkannt werden, so behält sich die unterzeichnete Behörde vor, die Preisforderung zu erneuern oder gänzlich aufzugeben.

Hamburg, den 31. Januar 1837.

Die Bau-Deputation der freien und Hansestadt Hamburg.

Indem wir uns freuen, in dieser Ankündigung die seltne Gelegenheit zur Ausführung eines bedeutsamen Kunstwerkes vor uns zu sehen, welches wohl geeignet sein könnte, eine reiche Anzahl vortrefflicher Entwürfe hervorzubringen; so können wir gleichwohl nicht umhin, unser Bedauern auszusprechen, dass einige der Bedingungen so gestellt sind, dass sie einen jeden wahren Künstler, statt ihn zu dieser Arbeit anzulocken, vielmehr gerades Weges davon abschrecken müssen. Denn wenn sich die competente Behörde dahin äussert, dass sie die beiden Entwürfe, welche den Preis empfangen, nach ihrem Gutbefinden vielleicht „theilweise“ zur Ausführung bringen werde, so liegt hierin das klare Bekenntniss, dass man ein wahres Kunstwerk überhaupt nicht zu schätzen wisse, dessen Wesen eben darin besteht, dass es in sich vollendet, abgeschlossen und gerundet ist, dass es niemals aus verschiedenartigen Theilen *musivisch zusammengesetzt* werden kann, dass es kein Kleidungsstoff ist, den man nach der Elle so oder anders zuschneidet. Ein wahrer Künstler wird allerdings zwar bereit sein, diese oder jene Modificationen seines Entwurfes, wenn man ihn von deren Richtigkeit und Nothwendigkeit überzeugt, anzuordnen; niemals aber wird er gleichgültig zusehen können, wenn Andre das Werk, welches er als ein Ganzes hervorgebracht hat, nach Belieben zerstückeln.

Hiemit hängt denn auch noch eine andre, in diesem Programm vorkommende Aeusserung zusammen, die nicht minder auffallend ist; die nemlich: „dass man perspectivische Zeichnungen bei der Concurrenz nicht beachten werde.“ Vielleicht hat die competente Behörde gemeint, dass perspectivische Zeichnungen nur dazu gemacht werden, die Augen des Laien zu bestechen; es liegt indess doch ziemlich klar zu Tage, dass es gar mannigfache Verhältnisse bei einem architectonischen Entwurfe geben kann, deren Wirkung im ausgeführten Bau eben durch keine andre Darstellung als die des ausgeführten Baues selbst (d. h. durch eine perspectivische Zeichnung) vorgelegt werden kann. Denn der Architect, sofern er ein wahrer Künstler ist, erfindet sein Werk eben nicht für den Riss auf dem Papier, sondern für die wirkliche, in das Leben hereintretende Ausführung.

Wie es aber schliesslich zugegangen, dass von der Publication einer Aufforderung zu öffentlicher Concurrenz bis zu dem Termine der Einlieferung nur der kurze Zeitraum von einem Viertel Jahre gegeben wird, während der Beschluss dazu bereits über ein Viertel Jahr früher gefasst worden, dies sind wir ausser Staude zu erklären.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Magdeburgischer Kunstverein.

(Fortsetzung.)

Die Ausstellung in Magdeburg (1836) wurde eröffnet den 20. Juni; zum letzten Mal war, was von Bildern nicht früher hatte abgesandt werden müssen, am 20. Juli öffentlich zu sehen. Die Einrichtung, welche bei der — gegen frühere Ausstellungen sehr grossen — Menge der Bilder und der Kürze der Zeit, in der sie weiter gesandt werden mussten, — der dankenswerthen Erleichterung, die uns Halle gewährte, ungeachtet, — manche Schwierigkeit hatte, übernahm im Auftrage und zur grössten Befriedigung des Directoriums Herr Zeichenlehrer Peters, unter freiwilliger und unermüdlicher Beihülfe und Berathung des Herrn Maler Sieg, dessen Aufopferungen für den Verein das Directorium nicht genug anzuerkennen weiss. Dass die Zahl der im Laufe eines Monats hier ausgestellten Kunstwerke — ausser den Arbeiten der hiesigen Kunstschüler — auf sechs und ein halbes Hundert stieg, weist das Verzeichniss nach; wie treffliche Werke aber, neben manchen flüchtigern, flachern und unvollkommnern Arbeiten, (die nie gänzlich fern zu halten sein werden, und nicht unbedingt ausgeschlossen werden dürfen, da auch Förderung des sich entwickelnden Talents, nicht blosser Genuss, Zweck der Kunstvereine ist,) unserm Publicum zur Betrachtung geboten wurden, wird lange im Gedächtnisse Aller bleiben, die sich daran erfreueten. Magdeburg hatte freilich, da schon im Juli auch in Düsseldorf selbst die feststehende grosse Ausstellung eröffnet ward, auf einige Gemälde der dortigen Schule, die in Halberstadt und Halle ausgestellt gewesen waren, verzichten müssen, ward aber dafür von mehreren Oertern her durch Nachsendung später vollendeter Arbeiten, die jene Städte noch nicht erhalten konnten, entschädigt, und überdies war es dem Directorium gelungen, noch manche sehenswerthe Kunstleistungen durch die Gefälligkeit hiesiger und auswärtiger Privatbesitzer zu erhalten. Zu dem, was wir während der Ausstellungszeit der resp. Gnade und Liberalität auswärtiger kunstfördernder Besitzer zu danken hatten, gehörten vor andern mehrere Bilder, die Eigenthum Sr. Majestät des Königs, Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen, Ihrer Königl. Hoheiten der Prinzen Wilhelm und Heinrich v. Preussen, des Herrn Domherrn Freiherrn Spiegel zum Diesenberge, des Herrn Dr. Lucanus zu Halberstadt, und der Herren Consul Wagner und Kunsthändler Sachse in Berlin sind. Nicht minder als diesen Besitzern von Kunstwerken hat aber der Verein und das Publicum der hiesigen achtbaren Kaufmannschaft und ihren Herren Vorstehern so wie der verehrlichen Harmonie-Gesellschaft zu danken, die mit entgegenkommender Güte die Säle der Börse und einige Zimmer des Harmoniegebäudes einräumten und dadurch zur Minderung der Kosten der Ausstellung wesentlich beitrugen. Wahrhaft erfreuend und für manche Mühe lohnend war den Mitgliedern des Directoriums und Ausschusses die allgemeine Theilnahme des hiesigen Publicums und aus der Nähe und Ferne gekommener Fremden. Die ausgegebenen Familien- und Personen-Billets haben wesentlich zum häufigern Beschauen der Kunstwerke und dazu besonders beigetragen, dass die Ausstellung immer von neuem Gegenstand des Gespräches in den Familien, ja zum Interesse des Tages ward, und dieser Gewinn wiegt den hin und wieder bemerkten Missbrauch jener Billets auf.

Bis zu Ende der Ausstellung hatte sich übrigens die Zahl der Mitglieder des Vereins noch so gemehrt, dass sie am Tage der (nach Stat. §. 6.) am Schlusse der Ausstellung zu haltenden Generalversammlung auf 610 gestiegen war. Nur sehr wenige, die für 1835 gezahlt hatten, fehlten unter den Zahlern für 1836: Einige hatte der Tod, Andere Ortsveränderung dem Vereine entzogen. Unter den Theilnehmern, befinden sich etwa 160 Auswärtige, zum Theil auch auswärtige Kunstvereine, wie umgekehrt unser Verein bei mehreren auswärtigen Loose genommen hat (nach Stat. §. 5.).

(Beschluss folgt.)

Kunst-Ausstellung in Hamburg.

Im Auftrage des Kunst-Vereins hat die unterzeichnete Direction die Ehre anzuzeigen, dass Anfang April d. J. hieselbst die sechste Kunst-Ausstellung stattfinden wird, und hierdurch die auswärtigen Künstler einzuladen, geneigtest mit ihren Werken zu derselben beizutragen.

Die Frachtkosten der Her- und Rücktransporten von Original-Gemälden und Zeichnungen übernimmt der Verein, Postsendungen werden jedoch nur frankirt angenommen.

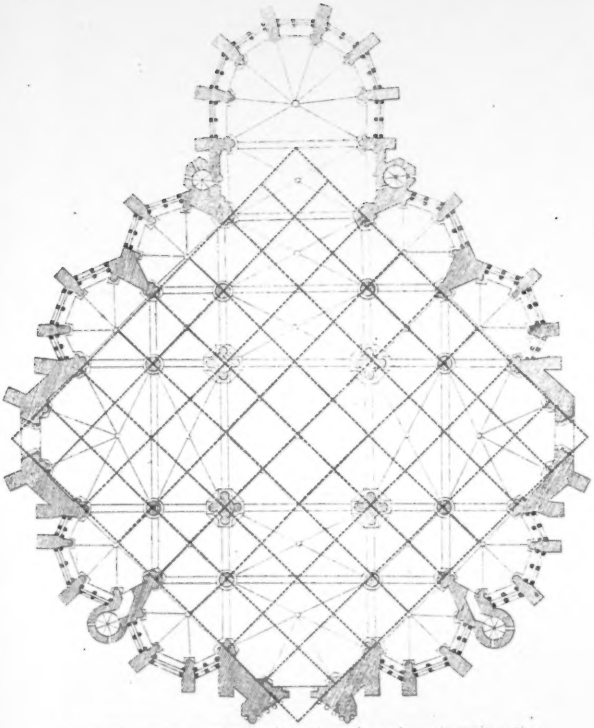
Die Einlieferung ist gefälligst bis Medio März an die Adresse der Commeter'schen Kunsthandlung hieselbst zu veranstalten.

Hamburg im Januar 1837.

A. Abendroth, Dr.	N. Hudtwalker.
A. de Chateauneuf.	M. J. Jenisch, Senator.
O. C. Gädechens.	K. Sieveking, Dr., Syndicus.

F. G. Stammann.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.



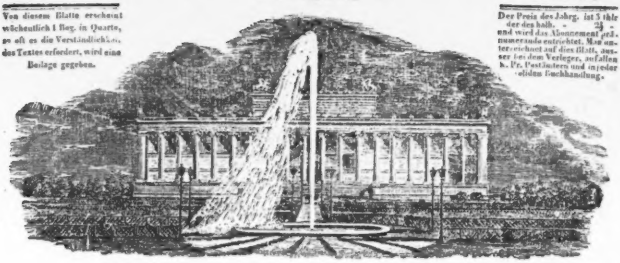
Grundriss der Liebfrauen Kirche zu Trier.

(Beilage zu N° 7 des Museums 1837)

№ 8. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Uebersicht der Geschichte der Malerei in Spanien*).

Die bedeutendsten literarischen Werke sind: Antonio Palomino y Velasco: *el Museo pictorico y escala optica.* Madrid, 1715 — 1724. (3 Bändede in fol.) — D. Juan Agust. Cean Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España.* Madrid, 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk.) — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV.: die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806.) — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig, 1828. — Mehrere sehr wichtige Aufsätze im Tübinger Kunstblatt, Jahrgang 1822 und 1823. — Lithographisches Prachtwerk: *Collection lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII.* Madrid 1826, ff. (noch nicht vollendet).

Schon seit dem zehnten Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen in Spanien gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges an-

*) Obengenannter Aufsatz gehört dem zweiten Bande des „Handbuches der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, von *Dr.* F. Kugler" an, dessen Herausgabe bevorsteht. Der erste Theil des Werkes — Berlin, bei Duncker und Humblot, 1837, — welcher die italienische Malerei umfasst (der zweite wird die Schulen der übrigen Länder besprechen) ist kürzlich erschienen. Die obige Mittheilung möge statt einer Charakteristik des Werkes dienen.

geführt werden. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges, welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des byzantinischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einführung des germanischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde, welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada erhalten und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein anderes enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Die Abbildungen dieser Gemälde*) lassen in der Zeichnung die Eigenthümlichkeiten des entwickelten germanischen Styles erkennen, wie sich derselbe in Deutschland etwa um den Beginn des funfzehnten Jahrhunderts zeigt.

Im weiteren Verlauf des funfzehnten Jahrhunderts treten neue Entwickelungsmomente in den Bildungsgang der spanischen Kunst ein, welche gegen das Ende dieses und mehr noch im folgenden Jahrhundert zu eigenthümlichen Resultaten geführt haben. Wir dürfen dieselben im Allgemeinen wiederum mit den gleichzeitigen Fortschritten der flandrischen und deutschen Kunst vergleichen: es scheint sogar, dass von den letzteren mannigfache Einwirkungen auf die Malerei in Spanien ausgegangen sind. So werden z. B. mehrere flandrische Künstler genannt, welche mit grossem Beifall in Spanien gearbeitet haben; die bedeutendsten derselben sind der Maestro Rogel (1445) und Juan Flamenco (1496 — 99), welche beide in der Karthause von Miraflores bei Burgos beschäftigt waren: den ersteren ist man geneigt für den Rogier van Brügge (Schüler des Joh. van Eyck), den zweiten für Hans Hemling zu halten. Doch werden die Leistungen der spanischen Schulen dieser und der nächsten Zeit weniger mit denen der flandrischen Schule als mit denen des Albrecht Dürer verglichen und den Werken des letzteren ein namhafter Einfluss auf die Richtung der spanischen Kunst zugeschrieben. Ob ein solcher wirklich in dem Grade, wie von den Spaniern angenommen wird, Statt gefunden habe, oder ob diese Annahme nicht vielmehr grossen Theils aus Achtlosigkeit gegen die älteren Leistungen der einheimischen Kunst hervorgegangen ist, muss hier dahin gestellt bleiben.

Jedenfalls zeigen sich bei der in Rede stehenden Epoche der spanischen Kunst gewisse Eigenthümlichkeiten, welche sie von den gleichzeitigen verwandten Leistungen der Niederländer und Deutschen unterscheiden und welche auch, mehr oder weniger, der glänzenden Epoche der spanischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert geblieben sind. Diese bestehen, nach den Worten eines Kenners**), in Folgendem: „Das Colorit ist nicht so scharfglänzend wie das alte deutsche, aber es herrscht in und um dasselbe etwas Sanftes, als sei ein Schleier über das Bild geworfen, daher man es vielleicht ein breites oder weites Colorit nennen könnte. Diese Eigenschaft, welche durch die meisten Werke, selbst der nachherigen Epochen geht, nannte man alsdann oft umgebende Luft (ambiente). Was die folgende Epoche anlangt, so sprach das warme, venetianische Colorit die Spanier mächtig an und hatte um so mehr Einfluss, als die breite Zeichnung dieser Schule auch mit der genannten spanischen Eigenheit überein kam. Setzt man nun noch einen breiten, der glühenden Einbildungskraft schnell folgenden Pinsel hinzu, so hat man ein Hauptmerkmal spanischer Gemälde. — Das Materielle des schönen spanischen Colorits unterscheidet sich von dem der Niederländer, wie die Farbe der Bewohner beider Länder. Die spanische weisse oder rothe Haut scheint auf olivenfarbener Unterlage zu liegen, sowie die der Niederländer auf zinnoberrothem Grunde. Nicht an spanisches Colorit gewöhnten Augen kömmt dieses daher bei allem Glanze oft bleich vor; und einige der vorzüglichsten Maler scheinen durch zu grosse Blässe zu fehlen. — Aber noch eins giebt es in fast allen spanischen Gemälden: nemlich die Gewänder. Selbst im funfzehnten Jahrhundert konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese so steif und auch so schön zusammen zu legen wie

*) Bei A. de Laborde: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, im zweiten Bande.

**) v. Schepeler: Beiträge etc. S. 107. ff.

andrer Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andre Stück, dem man ansah, dass der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im Sinn, so doch in der Hand hatte und ihm die Geduld riss, viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurf finden. Auch gehört hiezu noch die Bemerkung, dass in grössern Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur vernachlässigt ist. Das feurige spanische Blut, die heftige Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künstler, besonders von denen, die in Italien studirten, machten oft hievon Ausnahme. — Was die Wahl der Figuren anbetrifft, so folgten die Spanier ganz der freien Natur ihres Landes, folglich sind sie hierin edler als die Niederländer, jedoch nie so erhaben wie die Italiener, welche den Antiken folgend, nur das Schöne aufsuchten. In religiöser Darstellung fällt die Mannigfaltigkeit der naiven Ideen, die sie dabei anbrächten, auf; was sie aber bestimmt auszeichnet, ist die Kühnheit (sie nennen es bravura) im Malen, die dann auch freilich oft Fehler begeht."

Jener ältere, sogenannt deutsche Styl der spanischen Malerei erhielt sich, neben mannigfach bedeutenden Einwirkungen von Italien aus, das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch und der berühmteste der hieher gehörigen Meister blühte erst in dieser späteren Zeit. Dies ist Luis de Morales (nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und bis 1590 lebte. Ein strenger ernster Styl, der ungefähr der Auffassungsweise des Francia gleich zu stellen sein dürfte, harte, oft unregelmässige Zeichnung im Charakter des fünfzehnten Jahrhunderts, dabei jedoch die sorglichste Ausführung und sehr weich verschmolzene Farben bezeichnen die Haupt-Eigenthümlichkeiten seiner nicht häufigen Gemälde. Diese sind insgemein von geringeren Dimensionen und stellen heilige Gegenstände dar (daher der Beiname des Meisters). In der Gallerie des Marschall Soult zu Paris sieht man von ihm eine Gruppe heiliger Personen, halbe Figuren, und einen Eccehomo.

Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spaniern des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italienischen Kunst, wie wir dasselbe mannigfach bei den gleichzeitigen Deutschen und Niederländern kennen lernen. Auch hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einheimischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwiegende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise, dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden.

Schon im funfzehnten Jahrhundert fehlt es nicht an Beispielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon (1446 — 1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist.

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man für Schüler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wurden im J. 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Kathedrale von Valencia schmücken und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt. Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso sind in der Kathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obgenannten Meister in der Kathedrale von Valencia sehr entsprechend. — Ein dritter namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Raphael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañes, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca.

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, ebenso wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kenn lernen, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Raphael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern müssen, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht Alonso Berruguete von Toledo (1490 — 1562), ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Seine Vaterstadt ist vornehmlich reich an Werken seiner Hand.

Ein zweiter sehr vorzüglicher Meister ist Pedro Campana (1503 — 1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüssel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine Abnahme vom Kreuz in der Kathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiderte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen haben.“ — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Gemälde Campana's. Im Berliner Museum ine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1836.

Die beiden Abtheilungen des genannten Werkes, von denen die erste die Denkmale des Königreiches Sachsen, sowie der sächsischen Herzog- und Fürstenthümer, die zweite die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, schreiten nebeneinander vorwärts und nehmen gleichmässig das lebhafteste Interesse des Freundes vaterländischer Alterthümer in Anspruch. Wir haben kürzlich (No. 1. d. J.) über die ersten Lieferungen der zweiten Abtheilung berichtet und wenden uns gegenwärtig wieder zu der ersten Abtheilung zurück, deren erste zwei Lieferungen die Schlosskirche von Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen, umfassen. Auch hievon ist bereits früher (1836, No. 9 u. 10) die Rede gewesen; da uns dort indess nur die erste Lieferung allein vorlag, so waren wir noch nicht im Stande, die Leistungen über die Kirche von Wechselburg und die darin vorhandenen Denkmale nach ihrer vollen Bedeutsamkeit zu würdigen und mussten uns im Gegentheil auf mehr allgemeine Andeutungen einschränken.

Was zunächst die Ausstattung der vorliegenden zweiten Lieferung anbetrifft, so ist diese in derselben gediegenen und geschmackvollen Weise eingerichtet, welche aus den übrigen Leistungen des Herausgebers bereits allgemein bekannt ist. Zweckmässige Auswahl, übersichtliche Zusammenstellung und sorgfältige Treue in der Darstellung vereinigen sich hier mit lebenvoller künstlerischer Behandlung, um ein Ganzes von reichhaltigstem Interesse darzubieten; und wie im ersten Hefte vornehmlich die Ansicht des Altarraumes im Inneren der Kirche (ges. von Werner, lith. von Chapuy) ein höchst anziehendes Bild gewährte, so nicht minder im zweiten Hefte die

Ansicht des Aeusseren der Kirche, die hier nach ihren ursprünglichen Verhältnissen, ohne die späteren Anbauten und Einbussen, dargestellt ist (gez. von Werner, lith. von Tirpenne). Ueberall ist der Herausgeber bemüht, sowohl die vorzüglichsten Künstler zur Ausführung seiner Unternehmungen zu gewinnen (und der Name Tirpenne beweist es, wie glücklich diese Bemühungen sind), als auch einem Jeden dasjenige, was für seine Eigenthümlichkeit passt, zukommen zu lassen; so dass wir nicht befürchten dürfen, die malerischen Effekte der Darstellungen auf Kosten der Wahrheit bevorzugt zu sehen. — So führt auch der vom Herausgeber gearbeitete erläuternde Text (dessen vorzüglich schöner Druck, um es beiläufig zu erwähnen, eine nicht überflüssige Zierde des Werkes bildet) in der zweiten Lieferung fort, den Beschauer auf eine ebenso besonnene wie anspruchslose Weise in sämmtliche Eigenthümlichkeiten der in Rede stehenden Gegenstände einzuführen.

Die Kirche von Wechselburg bildet, wie wir bereits in unserm früheren Berichte angedeutet, eins der anziehendsten Denkmale aus der letzten Entwickelungs-Periode des sogenannten byzantinischen Baustyles. Sie hat die Grundform einer Basilika, mit einem Querschiff auf der Ostseite, aber ohne erhöhten Chor; die Bogenstellungen des Schiffes werden durch zierlich geformte Pfeiler, ohne dass diese, wie zumeist bei den älteren sächsischen Basiliken (östlich und nördlich vom Harz) mit Säulen wechseln, gebildet. Interessant ist zunächst die Westseite, an welcher im Innern der Kirche eine Vorhalle angeordnet ist, die vom Schiff durch vorspringende Wandpfeiler und eine reichornamentirte Säule, mit Halbkreisbögen überwölbt, gesondert wird. Darüber ist eine freie Empore, wiederum durch einen hohen Schwibbogen überwölbt, wie solche in der Durchschneidung des Kreuzes vorkommen. Diese Einrichtung, welche die innere Ansicht auf Blatt 9 in einem schönen Bilde zu erkennen giebt (und die sich im Gegensatz gegen die ursprünglich flache Decke des Kirchenschiffes unstreitig noch ungleich bedeutsamer machen musste, als bei dem später eingesetzten Gewölbe desselben) scheint als eine besondere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Basilikenbaues gelten zu dürfen, obgleich sie zumeist bei Gebäuden der Art nicht so wohl erhalten ist, wie in der Wechselburger Kirche; nicht selten jedoch findet sich bei den ältesten deutschen Basiliken die eben besprochene Empore noch durch eine reich gebildete Säulenstellung, nach der Seite des Kirchenschiffes zu, ausgefüllt *). Zu den Seiten dieser Halle und Empore erheben sich die Thürme der Kirche, deren Unterbau im Aeusseren reich mit Lisenen und rundbogigen Friesen geschmückt, deren Oberbau aber leider nicht mehr vorhanden ist.

Zu den reichsten Theilen der Kirche gehört das in der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindliche Portal mit der demselben auswärts vorgebauten Vorhalle. Hierüber haben wir bereits bei unserem früheren Berichte gesprochen. Nächst diesem ist besonders die Nische des Hochaltares, vornehmlich an ihrer äusseren Seite, durch besonderen Schmuck ausgezeichnet; die äussere und innere Ansicht derselben, die Grundrisse ihrer einzelnen Theile und namentlich die wohlausgeführten Detail-Zeichnungen auf Bl. 13 geben hierüber einen genügenden Aufschluss. Im Inneren läuft in der Altarnische, unterhalb der Fenster, eine zierliche Bogenstellung als Wandschmuck hin. Im Aeusseren ist sie durch ein Gesims in zwei Geschosse gesondert, von denen das untere durch vertikale Wandstreifen (Lisenen), das obere durch Halbsäulen in mehrere Felder eingetheilt und zwischen diesen mit jener rundbogigen Friesverzierung geschmückt ist. Am Untergeschoss finden sich nun an diesen kleinen Rundbögen, meist als die Träger derselben, allerhand wundersame Figuren, bald Menschen- bald Thierköpfe oder sonst fabelhafte Gestalten. Zwischen den Halbsäulen sind die Fenster, ebenfalls mit kleinen Säulen eingefasst, welche (wie so häufig Aehnliches in der früheren italienischen Kunst vorkömmt, auf Löwen ruhen, die ein menschliches Haupt zwischen den Vorderfüssen halten. Das Dach der Nische trägt auf seiner Spitze, wo es an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, ein grosses bärtiges menschliches Haupt; über diesem ist im Giebel ein kleines Fenster mit Rosettenförmiger Umfassung, in deren Ecken man ein Paar Delphine bemerkt, angebracht; endlich, auf der Spitze des Giebels, ein zweites Haupt, hier aber im Charakter eines Jünglings. Der Herausgeber theilt Erklärungen zu einigen dieser Darstellungen, soweit es die bisherige Kenntniss von der Symbolik des

*) Ueber diese und andre Einrichtungen der älteren deutschen Basiliken denken wir später Einiges aus eigner Anschauung vorzulegen. d. R.

Mittelalters verstattet, mit. Im Allgemeinen scheint es, als ob es gewagt sein möchte, jedem Einzelnen solcher Bildungen eine besondere Bedeutung zuzutheilen; Referent ist der Meinung, dass dergleichen (wie z. B. auch in den Miniatur-Verzierungen von Manuscripten aus der Zeit des byzantinischen Styles) in seiner besonderen Formation zumeist aus dem phantastischen Sinne der Zeit, der so häufig ins Arabeskenhafte hinüberspielt, hervorgegangen sein möge. Gleichwohl aber kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass der Gesammt-Existenz dieser wundersamen Darstellungen denn doch ein gewisser gemeinsamer Sinn zu Grunde liegen müsse, und so scheint in der That Boisserée's Hypothese (welche der Herausgeber nach brieflicher Mittheilung vorlegt): — „dass man dieselben aus dem Exorcismus bei der Weihung der Kirchen erklären müsse, indem durch diesen alle bösen und unreinen Dämonen aus dem Hause Gottes vertrieben und gleichsam versteinert an der Aussenseite des Chores oder Allerheiligsten festgebannt seien" — eine in allgemeiner Beziehung sehr beachtenswerthe Ansicht zu enthalten, vornehmlich für die Fälle, wo die wilden oder dämonischen Figuren der Art als Träger von Säulen oder Bögen, somit von der Last des kirchlichen Baues gefesselt, angewandt sind*). Wie aber hiemit die Erklärung jener beiden Köpfe, die auf den Spitzen des östlichen Theiles angebracht sind, zu verbinden ist, müssen wir dahingestellt sein lassen**). Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass einige Erklärer (besonders nach dem Vorgange des Hrn. von Hammer) in diesen phantastischen Darstellungen eine besondere Geheimschrift, in näherem oder fernerem Bezug auf gnostische Mysterien, vermuthet und nachzuweisen sich bemüht haben, — eine Auffassungsweise, die, freilich nur unter Voraussetzung der vorsichtigsten und unbefangensten Nachforschungen, vielleicht ebenfalls zu allgemeineren Resultaten führen könnte.

(Beschluss folgt.)

*) So wird auch mehrfach der Fälle erwähnt, dass man bei dem ersten Bau von christlichen Kirchen, die an der Stelle von heidnischen Tempeln gegründet wurden, die heidnischen Götzenbilder in den Fuss des neuen Gebäudes eingemauert habe.

**) Beide Köpfe tragen eine Art spitzer Mütze, ähnlich wie mit einer solchen im Mittelalter durchweg (und so auch auf dem Relief an der Kanzel der Wechselburger Kirche, welches das Wunder der ehernen Schlange darstellt) die jüdische Nation bezeichnet wird. Doch wissen wir nicht, ob dieser Umstand hinreiche, um zu einer hierauf bezüglichen Deutung der Köpfe Anlass zu geben.

Der Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses in Preussen.

Berlin.

Wie alljährig feierte dieser Verein am 24. Januar den Geburtstag Friedrich des Grossen durch ein grosses Festmahl im Jagorschen Saale. Die Ordner des Festes Herren Major Blesson, G. Gropius und A. Hilte hatten auch in diesem Jahre dafür gesorgt, dem Feste äusserlich einen Character zu geben, der der Tendenz des Vereines, dessen 16ter Stiftungstag zugleich begangen wurde, entspricht. Sie hatten die in Berlin anwesenden Mitglieder aufgefordert, ihnen die neuesten Erzeugnisse ihrer Industrie, Behufs der Ausschmückung des grossen Festlocales anzuvertrauen, und es waren der verschiedenartigsten Fabrikate so viele eingegangen, dass der Saal einem reichgeschmückten Bazar glich. An der Hauptwand des Saales prangte vor allem die Statue des grossen Königs, umgeben von Emblemen der Industrie und stehend in Mitten eines allegorischen Schiffes mit goldenen Masten und aufgespannten Segeln. An den Seitenwänden rechts und links standen unter, von schwebenden Adlern gehaltenen Baldachinen, die Büsten S. M. des Königs und des Kronprinzen K. H.

Unter den ausgestellten Waaren erwähnen wir nur folgende, geschmackvolle Silberarbeiten von Hossauer; Zinkgüsse aus der Fabrik von Geiss; Wachstuchdecken von Lehmann; Parfümerieen von Treu u. Nuglisch; Korbgeflechte von Wiedemann; Vasen und Probesteine aus dem Bau des Luisenthores von Feilner; neue Fayence von Eckardstein's Erben; lackirte Pappen und Lederwaaren von Neander; Bronze-Uhren von Schunigk; seidene Tapeten und Gold- und Silberstoffe von Baudoin u. Gabain; Bronzen aller Art von Werner u. Neffen; Riesenmasken u. Helme von W. Gropius; inländische Tabake und Cigarren von Ermeler; Spiritus-Gas-Lampen von Gebr. Möller; Teppiche von Becker; Neusilberwaaren von Henninger

u. Comp.; lackirte Waaren und Lampen von Stobwasser; Spiegel von Splittgerber u. Schickler; polirte Granitsäulen u. Porphyr-Vasen von Wimmel; Blumencandelaber und Paravents von Ferd. Gropius. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Modelle zweier Dampfmaschinen und eines Dampfwagens vom Mechanicus Gilbert.

Zum Beginn des Festes sprach Hr. Maj. Blesson einige Worte über die Thätigkeit des Vereins, wobei er nur der Hauptresultate gedachte, woraus sich ergab, dass der Verein, der gegenwärtig im Ganzen 960 Mitglieder zählt, im vergangenen Jahre sich also um 39 vermehrt hat. — Der erste Toast, dem Andenken Friedrich II., folgte einer ergreifenden Rede des Hrn. Blesson. Der allgemeine Enthusiasmus, der sich hiernach in der Versammlung aussprach, sowie der unendliche Jubel nach der ausgebrachten Gesundheit des geliebten Monarchen, unter dessen Schutz der Verein gestiftet ward und blühet, lässt sich nicht beschreiben. Der dritte Toast galt unserem hochverehrten Kronprinzen und dem ganzen Königl. Hause. Der letzte dem verdienten Vorstande des Vereins, dem wirkl. Geh. Ob. Reg. Rath Beuth. Festgesänge wechselten mit diesen Toasten, und auch an guten Spässen, die dem Feste eine besondere Heiterkeit verliehen, fehlte es nicht. Die Herren Räthling und Schneider trugen einige komische Gesänge vor, u. bei einer launigen Rede des Herrn G. Gropius, in der die übertriebenen Anpreisungen neuer Industrie gegeisselt wurden, erschienen in der Höhe des Saales ein colossaler Hut von Runkelrübenzucker und eine Pyramide von Runkelrüben, als symbolische Zeichen der gegenwärtigen vaterländischen Fabrikations-Versuche.

Die sinnige Tischkarte von A. Menzel, welche wir in einem Abdruck beifügen, enthielt die Bildnisse von B. Schwarz, Guttenberg, Columbus und James Watt, unter dem Schutze des Vulcans und der Ceres. Der untere Theil dieser Karte deutet auf die Fröhlichkeit des Festes und auch in ihm erscheint die bedeutungsvolle Runkelrübe als Wurzel des Ganzen. Möchte es den Ordnern gelingen von Jahr zu Jahr mehr und mehr dazu beizutragen, einmal wieder eine grosse Gewerbe-Ausstellung bei uns zu veranlassen, deren wir nun, zu unserm grossen Bedauern, seit so vielen Jahren entbehren.

* * *

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Magdeburgischer Kunstverein.

(Beschluss.)

Der erste Gegenstand der Verhandlungen in der erwähnten am 16. Juli gehaltenen Generalversammlung war die Verloosung der zu diesem Zwecke vom Verein erworbenen Gemälde und Lithographieen.

Ueber die Auswahl unter dem Verkäuflichen — denn manches Schöne war nicht feil, oder für unsere Mittel zu theuer — hatte Directorium und Aus-

schoss sich während der Ausstellung mit Beachtung der im Publicum laut gewordenen Ansichten und Wünsche mannigfach berathen. Für einige wenige Bilder entschied man einstimmig oder fast einstimmig, vor allen für das (nachher bei der Ausstellung in Berlin, seines geringen Umfangs ungeachtet, öffentlich hervorgehobene) Rothkäppchen von Steinbrück; bei den meisten Gegenständen musste Stimmenmehrheit die Auswahl entscheiden. Man nahm im Allgemeinen den Grundsatz an, etwa die Hälfte der verwendbaren Summe auf Arbeiten anerkannter Meister zu verwenden, um einige recht tüchtige aber doch zugleich zur Zimmerverzierung geeignete Bilder verloosen zu können, die andere Hälfte aber auf geringere Gemälde und Lithographieen nach berühmten Bildern, damit die Anzahl der Gewinne, die noch durch vier, uns bei dem Vereine in Halberstadt zugefallene Exemplare eines Stahlstichs und ein von der Ausstellung des J. 1833 im Verwahrsam der königl. Provinzial-Kunstschule befindlich gewesenes Bild vermehrt wurde, im Verhältnisse zur Zahl der Loose nicht zu klein wäre. Dass dies Auskunftsmittel und die Auswahl der Bilder nicht mit den Ansichten aller Mitglieder des Vereins übereinstimmen könnte, war vorauszusehen, da auch unter den Mitgliedern des Directoriums und des Ausschusses kein einziges mit der Wahl aller einzelnen Stücke einverstanden war; aber eben darin erkannten sie zu ihrer Freude das Interesse, das Alle an der Sache nahmen, und Jeder war sich bewusst, nach seiner besten Ueberzeugung gestimmt und Nebenrücksichten auf einzelne Künstler u. s. w. nur in sofern genommen zu haben, als es der Vortheil dieser und künftiger Ausstellungen unvermeidlich machte.

Die Gewinne selbst fielen, mit Ausschluss der Stahlstiche und Lithographieen, folgendermassen: Schloss Fernstein in Tyrol, v. Heinel, an Hrn. Oekonom. Commiss. Lamprecht in Gr. Ochersleben. — Pferdetränke v. Bürckel, an Hrn. L.u. St. G. Rath Fahrenholz in Sandau. — Landschaft v. Häselich, an Hrn. Justizrath Koch in Stendal. — Gegend an der Isar, v. Schleich, an Hr. Major Leo. — Seestück von C. Schulz, an Hrn. Professor Dr. Solbrig. — Ein Mädchen aus Vellatri v. Hopfgarten, an Hrn. Kaufmann Andreae. — Henne und Küchlein v. Körner, an Hrn. Justiz-Commissarius Horch. — Der Wintermorgen, v. Stuhlmann, an Hrn. Polizeirath Hellwig. — Pferdeschwemme v. Randel, an Hrn. Major Crüger. — Gebirgslandschaft, v. Düring, an Hrn. Kaufmann Böttlicher. — Schloss Falkenstein, v. Carl, an Hrn. St. u. L. G. Director Wenzel in Wolmirstedt. — Das Kloster im Walde, v. Schulten, an Hrn. Kaufm. Schumann. — Ansicht Magdeburgs vom Herrenkrug aus, von Hasenpflug, an Hrn. Bischof Dr. Dräseke. — Waldgebirge v. Dorner, an Hrn. Kaufm. Riley. — Rothkäppchen v. Steinbrück, an Sc. Durchl. den regierenden Herzog v. Anhalt-Dessau. — Die Almosenspenderin v. Sophie Hartz, an Herrn Pastor Schiele in Neuhaldensleben. — Die Wasserfahrt v. Grothe, an Hrn. Brauereibesitzer L. Boute. — Judenfamilie v. Maass, an Hrn. Regimentsarzt Dr. Elsholtz. — Der Taschenspieler v. W. Heine, an Hrn. Rathmann Brinck in Neuhaldensleben. — Ansicht Magdeburgs vom Marsch aus, v. Hasenpflug, an Herrn Kaufmann W. Deneke. — Der Tyroler Deckenhändler v. Schröder, an Hrn. L. u. St. G. Rath Fahrenholtz in Sandau. — Der gefangene Pole, v. Elsholtz, an Hrn. Maschinenbauer Zimmermann in Burg. — Der sterbende Esel, von Pistorius, an Hrn. Juwelier Liebermann. —

Im August d. J. hatte das Directorium noch die grosse Freude, mehrere ausgezeichnete Kunstwerke, indem sie zur Ausstellung nach Berlin gingen, im Locale der Harmonie-Gesellschaft, das auch hierzu wieder gütigst eingeräumt war, auf einige Zeit ausstellen zu können: die Krone dieser Kunstwerke waren „die Kinder Eduards" v. Hildebrandt, und „das Urtheil des Paris" v. Sohn. Ueber beide, deren köstlichen Genuss Magdeburg der besondern Geneigtheit des Herrn Besitzers, des Domherrn Freiherrn Spiegel zum Diesenberge, in Halberstadt, verdankte, hatte derselbe bestimmt, dass sie nicht zu den Kunstwerken gerechnet werden dürften, die er in den Cyklus der Ausstellungen der vier verbundenen Vereine zu geben die Güte hatte. So wurde es dem Directorium möglich, einen Theil der Einnahme dieser besondern Ausstellung zur Unterstützung einer hülfsbedürftigen Familie zu verwenden, gegen welche es den Verein verpflichtet glaubte. Zu den übrigen Gemälden dieser kleinern Ausstellung gehörte auch ein sehr ausgezeichnetes Bild von Becker in Düsseldorf, eine „betende Bauernfamilie," das unserm Vereine bei der diesjährigen Verloosung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zugefallen ist. U. s. w. —

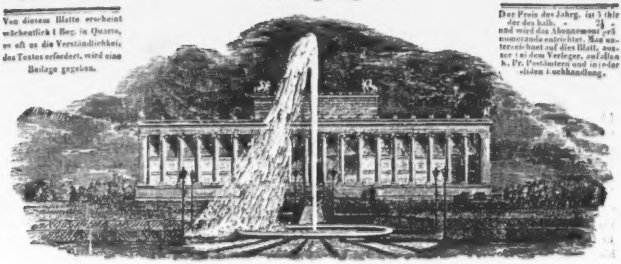
Die Gesammt-Einnahme der Jahre 1835 u. 1836 betrug c. 4297 Thaler; die Ausgabe c. 3653 Thaler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 9. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr der des halb. - 3½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser in dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Uebersicht der Geschichte der Malerei in Spanien.

(Fortsetzung.)

Bedeutender noch als die genannten war ein anderer Künstler von Sevilla: Luis de Vargas (1502 — 1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale. Unter den letzteren ist insbesondere sein „Quadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — In der Gallerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst ansiehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule

des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind nach den vorgenannten: Pedro de Villegas Marmolejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Gaspar Becerra, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. zu nennen. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Joanes (1523 — 1579, fälschlich Juan de Juanes genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des h. Stephan und ein Brustbild des Erlösers vorhanden. In den lithographischen Nachbildungen dieser Werke erkennt man eine dem Schoreel oder Bernhard van Orley verwandte Richtung, die im Einzelnen zwar noch viel von dem gemüthvollen Wesen der früheren Zeit hat, häufig jedoch auch eine beträchtlich manierirte Nachahmung florentinischer Art und Weise zeigt. Ein Bild des Heilandes in der Gallerie Esterhazy steht ebenfalls den genannten Niederländern zur Seite. Wie weit das Urtheil spanischer Schriftsteller, welche den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, begründet sei, muss hier dahingestellt bleiben. Vicente Joanes soll eine bedeutende Schule gestiftet haben.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei den Spaniern im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts eine Veränderung der Italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians, zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Valencia gebürtig, Hofmaler Philipps II., und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme 1526 — 1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll die[sem] Meister, als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten Gemälde, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahme der drei Engel bei Abraham. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Portrait Carl's V. im Museum von Madrid. —

Das siebzehnte Jahrhundert bezeichnet, wie in den Niederlanden, so auch in Spanien die grosse Nachblüthe der Kunst, die hier ebenfalls die bedeutendsten Erscheinungen hervorgebracht hat. Die festere Begründung der katholischen Kirche, die durch den eisernen Willen Philipps II. durchgeführt war, hatte auch hier, nach mannigfach vorangegangenen Glaubenswirren, wiederum der Kunst ein festes Fundament bereitet, und derselbe glühende, schwärmerische Eifer, dieselbe derbe Unmittelbarkeit, die in den religiösen Angelegenheiten hervortraten, bildeten auch die Grundsätze dieser neuen Richtung der Kunst. Die Studien in Italien, besonders die letzterwähnten in der Schule oder nach den Werken der Venetianer, hatten zu der Entwickelung der nationellen Eigenthümlichkeiten hingeleitet; von namhaftem Einfluss auf dieselben war im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch die Malerei von Brabant, vornehmlich Rubens, der sich persönlich in Spanien wirksam zeigte, und van Dyck; dessen Schule von mehreren Spaniern besucht ward. Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts (wie auch schon früher, — wenn gleich, wie es scheint, nicht mit ähnlicher Bestimmtheit) verschiedene Schulen, unter denen vornehmlich die Schule von Sevilla durch die bedeutende Mehrzahl vorzüglicher Meister ausgezeichnet ist.

Die Meister der Schule von Sevilla dieser Zeit zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, — die andre um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571 — 1654), noch jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig

und ungefähr dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Gallerie Esterhazy zu Wieh: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in S. Ysabel anzuführen. — Juan de las Roelas(1558 — 1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Kathedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissem Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung. Vieles Andre in andren Kirchen von Sevilla. — Francisco de Herrera el viejo (1576 — 1656), ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Bernardo zu Sevilla, worin eine gewaltige Kraft der Composition und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse Farben- und Licht- und Schattenpartieen hervorgebracht, sich zeigt. In der Gallerie Soult zu Paris ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der h. Basilius seine Vorschriften dictirt. Der Sohn dieses Malers: Francisco de Herrera el mozo scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung sind: Alonso Vasquez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1836.

(Beschluss.)

Wichtiger indess wie durch ihre Architektur und die mit derselben verbundenen Zierrathen ist die Kirche von Wechselburg dadurch, dass sie — gewiss ein höchst seltenes Beispiel! — noch die ursprüngliche Kanzel und den Schmuck des Hochaltares, beides, wie die Kirche selbst, im spät-byzantinischen Style und mit den merkwürdigsten, ihrer Errichtung gleichzeitigen Sandstein-Sculpturen versehen, besitzt*). Die Gesammt-Anordnung beider, sowie einzelne ihrer Sculpturen waren bereits im ersten Hefte mitgetheilt; im zweiten finden sich die übrigen von diesen Sculpturen dargestellt und, nach Zeichnungen von Geyser jun., von verschiedenen Münchner Künstlern lithographirt. Wir wollen hier, ohne aufs Neue über die interessante architektonische Gestaltung beider Haupt-Gegenstände einzugehen, nur eine flüchtige Uebersicht der an ihnen vorhandenen Sculpturen, welche meist aus Hautreliefs, zum Theil aus freien Statuen, bestehen, geben. An der Kanzel ist vornehmlich die Brüstung reich damit verziert. In der Mitte der Vorderseite die Gestalt des thronenden Erlösers, als Weltenrichters, in dem alterthümlich hergebrachten byzantinischen Typus, dessen Motive aber mit geistreicher Freiheit benutzt sind; um ihn her die vier Symbole der Evangelisten. Zu seinen Seiten, an den schmalen Eckfeldern, die Gestalten der Maria und des Täufers Johannes, der Fürbitter am Tage des Gerichtes, beide stehend und die Hände in flehender Geberde emporgehoben; der Faltenwurf der Gewandung bei beiden von vorzüglicher Schönheit und in grossen edlen Linien angeordnet. An der einen Seitenwand sieht man das Wunder der ehernen Schlange, an der andern das Opfer Abrahams dargestellt, letzteres der Composition nach ganz in der Weise wie an den ältest-christlichen Sarkophag-Sculpturen, zugleich aber, wenigstens in der Gestalt des Abraham, in einer eigenthümlich grossartigen Weise belebt. Beide Darstellungen deuten, nach jener altchristlichen Symbolik, welche sich das gesammte Mittelalter hindurch erhalten hat, auf den Opfertod des Erlösers und schliessen sich dem Mittelbilde somit, wie die Verheissung

*) In der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt befinden sich, im Anfange des Chores, zwei niedrige, im byzantinischen Geschmack verzierte Mauerbrüstungen, welche unstreitig ebenfalls als die alten Kanzeln (deren man ursprünglich zwei, für das Evangelium und für die Epistel, bedurfte) zu betrachten sind. Andre Beispiele sind dem Referenten in Deutschland nicht bekannt.

der Erfüllung an. Doch scheint dieser Cyklus noch eine grössere Ausdehnung gehabt zu haben; wenigstens finden sich an der Unterwand unter der Darstellung der ehernen Schlange noch die beiden Halbfiguren (das Untertheil derselben ist beschädigt) von Abel und Cain, beide von einer vorzüglichen Schönheit und geistreichen Charakteristik. Sie waren bereits in der ersten Lieferung in einem etwas grösseren Massstabe abgebildet (sind auch bei der Gelegenheit von uns schon näher besprochen worden).

Von ähnlicher Vorzüglichkeit, wennschon den eben genannten Halbfiguren nicht ganz am Werthe gleich, sind sodann die Sculpturen, welche den reichen Bau des Hochaltares schmücken. Diese bieten noch das eigenthümliche Interesse, dass die ursprüngliche Bemalung an ihnen erhalten ist, während an denen der Kanzel keine Spur von Farbe gefunden wird. Zuoberst die überlebensgrossen Statuen des gekreuzigten Erlösers, der Maria und des Evangelisten Johannes. Christus ist, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, mit einer Schürze bekleidet, die Füsse jedoch mit Einem Nagel an das Kreuz geheftet. Sein Körper, vorzüglich der Oberkörper, ist bereits trefflich ausgebildet, ebenso auch die Beine, doch diese im Verhältniss etwas zu fein. Die drei Arme des Kreuzes haben einen rosettenförmigen Ausgang, darauf drei Halbfiguren angebracht sind: zuoberst Gott Vater, niederwärts deutend, einen Vogel (die Taube des h. Geistes) auf dem Arm; zu den Seiten zwei liebliche geflügelte Engel, welche die Arme in klagender Geberde gegen Christus ausstrekken. Am Fusse des Kreuzes liegt eine männliche Gestalt mit langem Bart, in weitem weissem Gewande, welches mit der Kopfbedeckung Ein Stück ausmacht und in vorzüglich schönen Falten den Körper umfliesst; in einem Kelche scheint er das Blut des Erlösers aufzufangen. In Rücksicht auf die Bedeutung dieser Figur führt der Kelch zunächst auf die Vermuthung, dass sie den Joseph von Arimathia (— „als Repräsentanten des erleuchteten patriarchalischen Judenthumes" —) darstelle, der in dem gefeierten heil. Gral, der Legende zufolge, das Blut Christi gesammelt hat; auch spricht der Herausgeber diese Vermuthung als die wahrscheinlichere aus, aber die Lage der Figur dürfte dem vielleicht nicht ganz angemessen sein: das weite weisse Gewand lässt den Herausgeber auch auf die Person des Lazarus schliessen, aber hier scheint wiederum der Kelch nicht am Ort: — gewöhnlich wird in ähnlicher Stellung am Fusse des Kreuzes der irdische Ahnherr Christi, Jesse (Isai, der Vater Davids) dargestellt, doch möchte auch hier der Kelch befremden, wenn man ihn in solcher Beziehung nicht vielleicht einfach als das Symbol der Erlösung, welche durch Christi Opfertod auch den Frommen des alten Bundes zu Theil wurde, betrachten will. Jedenfalls dürfte auch diese Figur, wie die gesammte Darstellung, wiederum zur genaueren Erforschung der christlichen Symbolik Anlass geben. Von vorzüglicher Schönheit ist sodann die Gestalt der Maria, in Bezug auf Körperform und Verhältniss, auf Geberde und in anmuthvoller Würde ausgebildeten Faltenwurf der Gewandung; ähnlich, obgleich diesen Vorzügen nicht ganz gleich, die Figur des Johannes; beide stehen auf angstvoll niedergestürzten gekrönten Männern, von denen der eine jugendlich bartlos, der andre bärtig ist: der Herausgeber vermuthet in ihnen eine Darstellung des überwundenen Heidenthumes und des pharisäischen Judenthumes, eine Gegenüberstellung, die indess durch die Eigenthümlichkeiten der Figuren nicht weiter motivirt ist, wennschon im Allgemeinen die Besiegung eines bösen Principes darin ausgesprochen sein muss.

Höchst anziehend sind ferner die Figuren, welche in den Nischen an den Seiten Theilen des Altarbaues angebracht sind und die der Herausg. als Josua und David, Samuel und Salomo erklärt. Das königliche Ornat, Krone, Scepter und Saitenspiel, mit welchen Insignien die zweite Figur versehen ist, rechtfertigen bei dieser die Benennung vollkommen und deuten somit wenigstens auf die Sphäre des alten Testamentes, als welcher auch die übrigen Personen angehören müssen, obschon man geneigt sein dürfte, zwischen ihnen unter einander, und auch vielleicht zu den Figuren des Oberbaues, speziellere Bezüge zu suchen. Doch können wir die Annahme des Herausgebers nicht geradezu widerlegen. In sämmtlichen Figuren ist hier eine ausserordentliche Schönheit und Einfalt der Linienführung, welche den wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt; die Gestalt, welche der Herausgeber als Samuel benennt, trägt einen Mantel, dessen Faltenwurf an die reiflichst durchdachten Formen der antiken Toga erinnert, und doch ist in der Bewegung der Gestalt eine Milde, welche nur in den Werken christlicher Kunst gefunden wird; der jugendliche König

neben ihm (Salomo) trägt das Gepräge der holdesten Naivetät. Endlich befinden sich unterwärts, in den Ecken über den untersten Bögen, noch ein Paar Brustbilder, die wiederum, und vornehmlich das eine, den liebenswürdigsten Styl erkennen lassen. Der Herausgeber erklärt sie als Engel, und in der That dürften die Scepter-artigen Stäbe, die sie in den Händen tragen (analog der älteren Darstellungsweise, welche die Engel stets als Boten charakterisirt), obgleich den Figuren die Flügel fehlen, diese Erklärung rechtfertigen; doch ist es bei dieser Deutung auffallend, dass gleichwohl die am Kruciflx dargestellten Engel mit Flügeln versehen sind; ausserdem tragen die Figuren Heiligenscheine (die übrigens den Engeln häufig auch zukommen), und es dürfte die Frage sein, ob hier nicht vielleicht ein Paar heiliger Schutzpatrone des Altares dargestellt sein möchten, was freilich mit dem Gesammtcyklus der Altarfiguren nicht recht zu stimmen scheint.

Am Eingange zum Alter-Raum, an den Eckpfeilern, welche denselben vom Queerschiff sondern, stehen in geringer Höhe über dem Boden noch zwei Statuen, beide wiederum von vortrefflicher, grossartiger Arbeit. Die eine stellt einen Krieger, in beinahe antikem, römischem Kostüm, die andre, wie es scheint, einen Priester in weiter feierlicher Gewandung, mit einem Scepter in der Hand, aber ohne die besonderen Abzeichen christlichen Rituals, dar. Der Herausgeber vermuthet in jenem das Bildniss des Gründers der Kirche, in diesem das desjenigen Geistlichen, welcher die Einweihung vollzog. Dieser Ansicht kann Ref. nicht wohl beistimmen. Bei Portraitdarstellungen würde man gewiss, wie es aus allen sicheren Beispielen der Art hervorgeht, das Kostüm der Zeit beobachtet, gewiss nicht eine ideale Behandlung angewandt haben. Es dürfte sich vielmehr als wahrscheinlich herausstellen, dass auch diese Statuen zu dem Bilder-Cyklus des Altares in einer besondern Beziehung stehen, und ihrer Eigenthümlichkeit gemäss, sowie in Rücksicht auf die dort dargestellten Figuren des alten Testaments, möchte man hier am Besten auf die Personen des Josua und Aaron rathen können. Wichtig ist noch der Umstand, dass beide Statuen mit den Pfeilern, an welche sie sich anlehnen, aus Einem Stück gearbeitet, also gleichzeitig mit dem Bau der Kirche sind, was sodann auch einen ähnlichen Schluss für die übrigen, im Styl vollkommen verwandten Sculpturen erlaubt.

Endlich ist noch des Grabsteines zu erwähnen, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (st. 1190), der als solcher durch das Modell der Kirche in seinem rechten Arme bezeichnet wird, und seiner Gemahlin enthält. Beide Figuren tragen das Gepräge desselben Styles, wie die übrigen vorhandenen Sculpturen, auch ist die Gewandung an ihnen wohl verstanden; doch erscheint letztere (wenigstens in der Zeichnung) auf eine mehr wulstige Weise ausgeführt. —

Alle äusseren Umstände scheinen hier darauf hinzudeuten, dass die sämmtlichen so eben besprochenen Sculpturen, sowie auch das Gebäude selbst, einer und derselben Periode, und zwar der um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, angehören; auch tritt noch nirgend das Gepräge der neuen Kunstweise, welche sich im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, in Deutschland verbreitete, mit Entschiedenheit hervor. Kein namhaftes, der gothischen Architektur angehöriges Motiv in den ursprünglichen Theilen des Gebäudes, kein bestimmtes Motiv des verwandten bildnerischen Styles, den man (wie auch die gothische Architektur) als den germanischen zu bezeichnen begonnen hat, in den Sculpturen; oder wenn in diesen etwas von dessen weicherer Bildungsweise hervortritt, so zeigt es sich doch augenscheinlich, dass dies unmittelbar aus dem subjectiven Gefühle des Künstlers, nicht durch ein neues, abweichendes Gesetz, hervorgebracht ist. Wenigstens kann dergleichen nur als der Beginn eines noch unwillkührlichen Ueberganges zu den nach dieser Zeit hervortretenden neuen Richtungen in Leben und Kunst betrachtet werden. Vielmehr ist das Element, in welchem sich diese Sculpturen bewegen, vorherrschend noch das der byzantinischen Kunst, aber die Motive derselben sind durchweg (nur mit Ausnahme des noch in Etwas mehr alterthümlichen Christusbildes an der Kanzel) mit einer so lebendigen Freiheit benutzt, mit einem so lauteren Gefühle ausgebildet, dass in der That schon ein geübtes Auge dazu gehört, um immer noch den byzantinischen Charakter durchblikken zu sehen. In mehreren Partieen ist sodann auch (wie in der italienischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts) der byzantinische Typus mit grösstem Glück auf seine ursprüngliche Quelle, auf die Bildungsweise des classischen Alterthumes, zurückgeführt,

ja dies geht so weit, dass man im Einzelnen direkte Studien nach der Antike voraussetzen möchte, obgleich wohl nirgend das eigenthümliche Gepräge christlicher Auffassung vermisst wird. Vor Allen trifft diese Bemerkung jene beiden höchst schönen Halbfiguren des Abel und Cain; der Herausgeber bezeichnet den Kopf des ersteren, seiner Formenbildung nach, geradezu als einen „wahren Niobe-Kopf.“*)

Sind nun diese Umstände allerdings zwar im höchsten Grade überraschend, so findet sich doch nichts in ihnen, was die angenommene Zeit der Anfertigung verdächtigen könnte. (Höchstens dürfen wir dieselbe, wenn wir auf die äusseren, jedoch wahrscheinlichen Umstände keine Rücksicht nehmen, bis in die ersten Jahrzehnte des 13ten Jahrhunderts oder etwa bis gegen dessen Mitte hinabsetzen.) Schon mehrfach ist in neuster Zeit — und Referent hat in diesen Blättern das Seinige dazu beigetragen — auf eine namhafte Anzahl von Werken bildender Kunst in Deutschland aufmerksam gemacht worden, welche sämmtlich der Periode um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehören und in denen sich ebenso die Anzeichen eines ähnlich bedeutsamen Aufschwunges der Kunst, in derselben Richtung wie bei den Wechselburger Sculpturen, kund geben, wenn freilich die letzteren bis jetzt alles Andre noch weit überragen. Den Bildungsgang der Künstler, welche diese Sculpturen angefertigt, nachzuweisen, möchte indess bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte noch immer seine grossen Schwierigkeiten haben. Die direkten Erinnerungen an die Antike sind auf den Einfluss italienischer Kunst gedeutet worden; doch dürfte eine solche Ansicht sehr problematisch sein, da bisher, bei den sorglichsten Kunstforschungen, in Italien vor der Zeit des Nicola Pisano (und im spätesten Fall wären die Wechselburger Sculpturen mit dessen frühsten Jugendarbeiten gleichzeitig) noch nichts, was irgend eine namhafte Bedeutung hätte, ans Licht getreten ist*). Und was ein spezielles Studium der Antike anbetrifft, so befanden sich auch in jener frühen Zeit einzelne Werke derselben in Deutschland, welche immerhin wenigstens geeignet sein konnten, den Sinn strebsamer und hochbegabter Künstler auf eine würdige Bahn zu leiten; um nur Ein Beispiel anzuführen, so sieht man noch gegenwärtig an einem Reliquienkasten im Zitter der Stiftskirche zu Quedlinburg, dessen Anfertigung um das J. 1200 durch eine Inschrift feststeht, einen grossen, in Amethyst geschnittenen antiken Bacchus-Kopf von vorzüglicher Schönheit angebracht, der, gegenwärtig zwar etwas beschädigt, gewiss schon im Stande sein durfte, zu einer classischen Auffassung der Naturformen Anlass zu geben.

So treten denn die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes als ein sehr wichtiger und gewiss folgereicher Beitrag in die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte hinein. Auch in den Fortsetzungen haben wir ähnlich bedeutsame Mittheilungen zu erwarten. Bereits für das nächste Heft der ersten Abtheilung verspricht der Herausgeber Darstellungen der goldnen Pforte zu Freyberg und der an ihr vorhandenen Sculpturen, welche mit denen der Kirche zu Wechselburg eine auffallende Verwandschaft haben. Ref. hat bereits das Vergnügen gehabt, einige dieser Blätter zu sehen, die nicht minder anziehende Darstellungen enthalten und der Gesammt-Erscheinung des Heftes mit Begierde entgegen sehen lassen. — In den folgenden Heften der zweiten Abtheilung wird die Domkirche von Naumburg behandelt werden. Auch die hierauf bezüglichen Blätter hatte der Herausg. die Güte dem Referenten mitzutheilen, und wie die architektonischen Theile dieses interessanten Bauwerkes, so sind namentlich die dort befindlichen berühmten Sta-

*) Vielleicht dürfte sich eine Gelegenheit finden, die Köpfe des Abel und Cain in Gyps abformen zu lassen. Gewiss würde durch eine Verbreitung solcher Gypsabgüsse, für die es auf keine Weise an Abnehmern fehlen kann, den Freunden mittelalterlicher Kunst ein werther Dienst geleistet werden, indem natürlich im Abguss das Wesen des plastischen Kunstwerkes ungleich klarer erkannt werden muss, als in einer kleinen Zeichnung.

*) Auch die, noch nicht genügend gewürdigte Statue des Kaiser Friedrich II. (reg. von 1215 — 1250), welche sich zu Capua, in einer Nische neben dem römischen Thore, befindet, ist bestimmt nicht älter als die Wechselburger Arbeiten. Auch sie hat in der Gesammt-Anlage, in der ruhig steifen Stellung der Beine, in der Behandlung des Faltenwurfes, noch immer viel Byzantinisches, obgleich die Auffassung ebenfalls schon von einer schönen, lebendigen Freiheit, mit ähnlichem Eingehen auf das Vorbild der Antike, zeugt. Die Brustpartie ist namentlich sehr gut ausgeführt. Kopf und Hände sind leider nicht mehr vorhanden.

tuen aus der Periode des entwickelten germanischen Styles in diesen Zeichnungen mit einer Vollendung und Treue dargestellt, welche allen Ansprüchen Genüge leistet und somit auch hier die reichsten Beiträge zur Geschichte der vaterländischen Kunst verheisst. Ueberhaupt sind die Sammlungen des Herausgebers gegenwärtig zu einem solchen Reichthum angewachsen, dass wir der schönsten Vollendung seiner grossartigen Unternehmungen entgegensehen dürfen.

F. Kugler.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Aufforderung des rheinischen Kunstvereins.

Gestützt auf die Erfahrung, dass in kleinen Kunstvereinen, aus Mangel an Mitteln jeder Art, das Interesse der Kunst und Kunstbildung nicht nach dem Maasse gefördert werden kann, als es durch die Verbindung mehrerer Mittel geschieht, haben sich die Kunstvereine von *Carlsruhe, Darmstadt, Mainz, Mannheim* und *Strassburg* zu einem gemeinschaftlichen rheinischen Kunstvereine verbunden, um durch vereintes Bestreben ihre Wirksamkeit für Kunst und Kunstbildung zu erhöhen.

Die gemeinschaftliche Thätigkeit des rheinischen Kunstvereins bezweckt eine grössere Ausstellung neuer Kunstprodukte, als es bisher für jeden einzelnen Verein zu erreichen möglich war. Während der Zeit seiner Ausstellung wählt jeder einzelne Verein aus der Zahl der übersendeten Kunstwerke diejenigen aus, welche er für die Verloosung unter seine Mitglieder, oder als bleibendes Eigenthum für geeignet findet. Die von den Kunstvereinen angekauften Kunstwerke bleiben jedoch mit den übrigen bis zum Ende eines jährlichen Turnus verbunden, welcher in nachstehender Reihenfolge die fünf verbundenen Städte durchlaufen soll.

Die Kunstausstellung des rheinischen Kunstvereins beginnt im Jahr 1837 mit dem

Monat April in Darmstadt,
„ Mai „ Mannheim,
„ Juni „ Karlsruhe,
„ Juli „ Strassburg,
„ August „ Mainz.

Während dieser Zeit können Kunstwerke an jeden dieser Vereine geschickt werden, wo sich gerade die Ausstellung befindet, und gehen dann mit der ganzen Zahl der übrigen Kunstwerke, nach Verlauf der Ausstellungszeit, in die nächstfolgende Ausstellung über.

Der rheinische Kunstverein übernimmt die Transportkosten der Zu- und Rückfracht aller ihm zugehenden Kunstwerke, von denen das Bruttogewicht einen Centner nicht übersteigt, und der Ort der Zusendung nicht ausserhalb dem Bereiche liegt, welches von Paris, Lyon, Mailand, München, Prag, Berlin, Hamburg, Amsterdam und Brüssel umschlossen wird. Kunstwerke, welche von entfernter liegenden Orten eingesendet werden sollen, oder von denen das Bruttogewicht einen Centner übersteigt, können nur nach vorheriger Anfrage und geschehener Annahme des betreffenden Vereins in den Turnus aufgenommen werden.

Jeder Künstler kann zu jeder Zeit von dem betheiligten Vereine verlangen, dass sein Kunstwerk, welches bis dahin in den Turnus aufgenommen war, an einen Ort ausser der Verbindung geschickt werde. Der Verein besorgt in diesem Falle nur die Spedition, trägt aber nicht die Kosten der Versendung.

Kunstwerke, welche sich schon in den Händen von Kunsthändlern befinden, können nur nach vorheriger Anzeige und ausdrücklicher Annahme in den Turnus aufgenommen werden, worüber derjenige Verein zu entscheiden hat, an welchen die Sendung geschehen muss.

Die Verpackung muss von den Versendern nach folgender Vorschrift geschehen: Nie darf mehr als ein Werk, sei es Gemälde oder was sonst immer für ein Kunstwerk, in eine Kiste verpackt werden. Die Kisten der Gemälde sollen immer mit Papier ausgeklebt sein, und das Gemälde selbst mit proportionirten Schrauben in der Art befestigt sein, dass es mit der Kiste aufgestellt werden kann. Die Kiste darf daher nicht grösser sein, als es das Bild nöthig macht, und der Deckel muss mit Schrauben angeschraubt sein; mangelt eines dieser Erfordernisse, so wird es auf Kosten des Einsenders angeschafft. Die Gemälde werden nicht aus der Kiste genommen, und der Uebersender bleibt daher für die vorgeschriebene Verpackung verantwortlich.

Jeder Künstler ist verbunden seinem Kunstwerke eine genaue Bezeichnung des Gegenstandes, des Verfertigers, des festen Preises und der letzten Eodbe-

stimmung, im Falle es nicht gekauft werden sollte, schriftlich beizufügen.

Der rheinische Kunstverein veröffentlicht am Ende des Turnus eine Uebersicht seines gemeinschaftlichen Wirkens. Der Ankauf jedes einzelnen Kunstwerkes wird jedoch von dem betheiligten Vereine dem Künstler sogleich angezeigt und die Zahlung geleistet.

Indem der rheinische Kunstverein durch diese Verbindung gemeinschaftlicher Interessen das Vertrauen der Künstler zu verdienen glaubt, fordert er dieselben auf, durch ihre Theilnahme und schätzenswerthe Uebersendungen die wahren Zwecke der Kunst und Kunstbildung zu unterstützen.

Das Comité des rheinischen Kunstvereins.

Darmstadt, den 2. Februar 1837.

In Auftrag Prof. J. Felsing.

Nachricht.

Durch Zeitungs-Nachrichten erfahren wir aus Wien, dass durch eine eigens hiezu niedergesetzte Commission die Abtragung der Spitze des Stephans-Thurmes bis auf die Uhr herab definitiv entschieden sei. Unter den Thürmen gothischer Kathedralen in Deutschland ist dies einer der wenigen, unter den wenigen vielleicht der merkwürdigste, welcher bis heute den kühnen und majestätischen Schmuck seiner himmel-anstrebenden Spitze bewahrt. Wir haben dem Gerüchte von deren Abtragung bisher keinen Glauben beimessen mögen, können jetzt aber nicht umhin, die schwere Verantwortlichkeit dieses Beschlusses vor dem Urtheil unsrer Nachkommen in Erwägung zu ziehen. Es handelt sich hier nicht um die Zierde einer einzelnen Stadt, sondern um ein Werk, welches dem gesammten Vaterlande und seiner Geschichte angehört, welches der hohe Sinn der Vorfahren gegründet hat, um es sodann der Pietät der folgenden Geschlechter zur Aufbewahrung anzuvertrauen. Vor Zeiten wurden, wenn es sich um die Förderung und die Sicherstellung heiliger Gebäude handelte, Collecten im ganzen Vaterlande und über dessen Grenzen hinaus gesammelt und Erhebliches hiedurch gewonnen; — sollte denn gar kein Vertrauen mehr vorhanden sein, dass auch die Gegenwart in ähnlichem, in so hochwichtigem Falle Grosses zu leisten vermöge? Sollte denn jene Summe von 10.000 Gulden, als zu welcher allein das Gerüst für die Abtragung der Spitze veranschlagt ist, durch gar keine Mittel in soweit erhöht werden können, wie es an der, gewiss nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegenden Reparatur erforderlich ist? Oder sind wir derjenigen Stufe der Cultur bereits entwachsen, in welcher das Gemüth sich an den erhabensten Heiligthümern der Geschichte zur Ruhe und zum ernsten Widerstande gegen die Stürme der Zeit aufrichtet und sicherstellt? —

Anzeige.

Im Verlage von Dunker und Humblot zu Berlin ist so eben erschienen und in alle Buchhandlungen (in Berlin auch bei George Gropius) zu haben:

Handbuch
der
Geschichte der Malerei
von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.
Von **Dr. Franz Kugler.**
Erster Band: Geschichte der Malerei in Italien.
Gr. 8. Preis 2 Thaler.

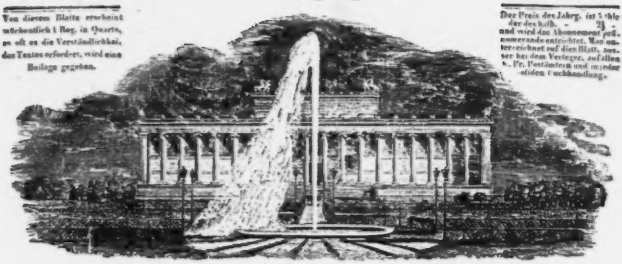
Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuche einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches mit dem allgemeiner werdenden Interesse für die in unserer Zeit so herrlich wieder aufblühende Malerkunst immer dringender gefühlt wird. Es fehlte nämlich an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Laien in die verschiedenen Hauptrichtungen der Kunst einführt und ihm in klaren und deutlichen Zügen die ganze historische Entwickelung derselben bis zur neuesten Zeit übersichtlich darstellt. Nach dieser Auffassung seiner Aufgabe hat der Verfasser den vorliegenden ersten Band, welcher die italienische Malerei umfasst, bearbeitet, und wird in dem zweiten, der bereits unter der Presse ist, die übrigen Schulen behandeln. Um die praktische Brauchbarkeit des Buches zu vermehren, hat sich der Herr Verf. die Mühe genommen, ein Ortsverzeichniss auszuarbeiten, welches die wichtigeren der von ihm erwähnten Gemälde nach den Punkten, wo sie gegenwärtig zu finden sind, zusammenstellt, und welches dem Schlusse der beiden Bände angehängt ist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 10. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 1 Thlr. der des halb. — 3 — und wird den Abonnenten pränumerando entrichtet. Wer unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in andern soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Uebersicht der Geschichte der Malerei in Spanien.

(Fortsetzung.)

Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598–1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; doch zeigt er bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen, jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des h. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen. Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andren Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und doch feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. Die Gallerie

des Marschall Soult zu Paris besitzt verschiedene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. — In der Münchner Gallerie befindet sich von ihm ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem Ausdruck stummen verhaltenen Schmerzes. Ein Eccehomo im Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiedener Wirkung. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer h. Jungfrau in der Gallerie Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatterndem Mantel: die Arme emporgebreitet, von einem Sternenkranze umgeben, im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss **Don Diego Velasquez de Silva** (1599 — 1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders in der Schule des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem J. 1622 — er ward Hofmaler Philipps IV. — die Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegenwärtig in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch sehr streng und beinahe hart; — das zweite ist das Bild des „Baceo tinto“, im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und etwa den schöneren Leistungen des Spagnoletto vergleichbar; das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit, doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Im Allgemeinen ist Velasquez den Naturalisten zuzuzählen, aber er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehe. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeutsam hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Composition, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. — Der grösste Ruhm des Velasquez aber besteht in seinen Portraitbildern, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit darzustellen und mit meisterhaftester Energie durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch ausserhalb Spaniens, bekannt: in der K. Gallerie von München, der Leuchtenberg'schen Gallerie ebendaselbst, der Gallerie Esterhazy und der K. K. Gallerie des Belvedere zu Wien, in der Gallerie von Dresden, im Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den Uffizien zu Florenz, in den englischen Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele, — die vorzüglichsten jedoch in Spanien und namentlich im Museum von Madrid. Hieher gehört auch ein im letztgenannten Museum befindliches grosses Werk: die Uebergabe von Breda (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichthum äusserst lebensvoller Portraitfiguren. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velasquez sehr Treffliches geleistet. Einige Ansichten der Gärten von Aranjuez, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Ruben's Landschaften.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist **Juan de Pareja**, el **Esclavo**, der Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst gebildet hatte. Von einem andern

Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in der Gallerie Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die h. Therese, — das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der h. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Maxo Martinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Portraitmaler berühmt.

Alonso Cano (1601 — 1667) gehört ebenfalls zu den berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, und seine Gemälde haben ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden wird. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist zart und dürfte etwa dem Guido Reni parallel zu stellen sein. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalistischen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Später bildete sich seine besondere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen Reichthum hieher bezüglicher Werke. In der Gallerie Soult zu Paris und in der Gallerie Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der Insel Patmos von grosser Bedeutung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speziell mit dem Namen der „Schule von Granada" bezeichnet wird; sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

Pedro de Moya (1610 — 1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden sich zu Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen beider Städte. In der Gallerie Esterhazy zu Wien ein tüchtiges Portrait. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der heil. Familie in der Gallerie Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

(Beschluss folgt.)

Ueber geschichtliche Compositionen.

Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat ihre bedeutenden Schwierigkeiten, vornehmlich wenn durch eine Reihefolge von Bildern die sämmtlichen Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird, und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie vielmehr eine äusserliche Repräsentation (einen mehr oder minder symbolischen Act) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen sind, zu vergegenwärtigen dienen. Ein Beispiel, in Bezug auf den weiter unten zu besprechenden Gegenstand, möge dies deutlich machen. Die Belehnung des Kurfürsten Friedrichs I. von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg bildet bekanntlich einen der wichtigsten Punkte in der brandenburgischen Geschichte, und allerdings eignet sie sich im Allgemeinen ganz wohl zu einer bildlichen Darstellung: ihre historische Bedeutung aber beruht auf keine Weise in ihr selbst, sondern in ihren Ursachen und ferneren Folgen, die natürlich ein Bild nicht vorführen kann; eine Darstellung dieser politischen Förmlichkeit wird somit weder von den Einwirkungen des Kurfürsten auf seine Zeit, noch von seiner Persönlichkeit oder von den Elementen, die ihm feindlich gegenüberstanden und die er besiegt hat, eine Anschauung hervorzurufen vermögen. Sucht man dagegen nach irgend einem bedeutsamen Momente etwa der Art und Weise, wie Kurfürst Friedrich I. dem zerrütteten Lande Frieden und Gesetz zurück-

brachte, die Rebellen bändigte und hiedurch den Grund zu einer neuen Zeit legte, so wird ein solcher die günstigste Gelegenheit geben, auch in bildlicher Darstellung von der geschichtlichen Bedeutung dieses grossen Mannes einen auf Sinn und Gemüth wirkenden Eindruck hervorzubringen. Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu bedeutsamen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden — oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich sehr häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. Freilich hat das, wie gesagt, seine Schwierigkeiten, und hierin scheint zunächst ein Hauptgrund zu liegen, dass man sich bisher vornehmlich an jene äusserlich repräsentirenden Acte der Geschichte gehalten hat.

Eine zweite, gewiss nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte „Styl“ zu bezeichnen pflegt. Natürlich kann der höhere Styl nur da zur Anwendung kommen, wo es sich eben um die Darstellung einer grossartigen, bedeutsamen Begebenheit handelt, und somit werden wir auch hier auf die eben ausgesprochene Ansicht zurückgeführt. Allerdings zwar gebieten jene, wenn ich sie so nennen darf: repräsentirenden Ereignisse (wie das angeführte Beispiel) schon von selbst eine Behandlung, welche in Bezug auf die ihnen beiwohnende Feierlichkeit zu einer gemessenen Anordnung führt; aber wie das Element des Styles sich vorzugsweise auf die inneren, ethischen Verhältnisse der dargestellten Personen zu einander gründet und bei Ereignissen, wie die in Rede stehenden, in der Regel nicht eben hervortreten kann, so wird diese Gemessenheit hier auch nur einen meist äusserlichen Eindruck auf den Beschauer hervorbringen müssen. — Sodann aber ist bei dem Elemente des historischen Styles noch ein Umstand zu betrachten, der in einzelnen Fällen vielleicht die allergrösste Schwierigkeit entstehen lassen dürfte, nemlich der: mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue genügend zu verbinden, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört. Das Kostüm des classischen Alterthums ist fast durchweg so künstlerisch gestaltet, dass hier nichts weiter zu erinnern bleibt. Auch das Kostüm des Mittelalters ist zumeist mehr oder minder der künstlerischen Behandlung günstig, fast überall wenigstens für malerische Effekte brauchbar; aber schon hier tritt manches Störende hervor. Sehen wir von einzelnen, vorübergehenden Moden des Mittelalters, welche die Formen des Körpers unschön verunstalteten, ab, so sind besonders einzelne durchgehend vorkommende Umstände in Erwägung zu ziehen, wie z. B. bei Schlachten die Verhüllung des Gesichtes durch die Helm-Visiere; ein figurenreiches Gemälde aber, in welchem kein einziges Gesicht zu sehen wäre, dürfte einen sehr komischen Eindruck machen. Noch schlimmer jedoch wird es bei den Kostümen der neueren Zeit, besonders des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche jeder grossartig künstlerischen Behandlung geradezu im Wege zu stehen scheinen, und bei denen dies Verhältniss, was Zopf, Manschetten, Frack u. dergl. anbetrifft, keiner weiteren Erwähnung bedarf. In allen Fällen der Art ist es, wenn statt Würde und Schönheit nicht das Element des Genre oder gar des Ungeschmacks die Oberhand behalten soll, durchaus nothwendig, dass die historische Treue, — so wichtig für den Künstler auch in diesem Betracht die strengsten Vorstudien sind, — nur bis auf einen gewissen Grad festgehalten werde, dass gewisse Modificationen eintreten, welche zum Theil nur andeutungsweise den Charakter der verschiedenen Zeiten erkennen lassen. Dies ist keine Beeinträchtigung der Kunst; denn sie hat nicht den Zweck, ein nüchternes Spiegelbild des Lebens zu sein, sondern dasselbe in einem höheren Lichte zu verklären; und so ist man auch in den früheren grossen Epochen der Kunst, wo es sich um die Darstellung grosser Ereignisse des Lebens handelte, verfahren. So war es vornehmlich zu den Zeiten der griechischen Kunst. Die bekannten Statuen der äginetischen Helden, welche noch einer minder vollendeten Periode der Kunst angehören, tragen noch

obschon eine ideale Behandlung überwiegend hervortritt, einige Andeutungen seltsamen Mode-Kostüms, wohin besonders jene Schiene gehört, die vom Helme, statt eines Visiers, über die Nase herabläuft; dagegen in der perikleischen Zeit nichts mehr der Art gefunden wird. Der panathenaische Festzug z. B. (der innere Fries am Parthenon), welcher fast ganz dem unmittelbaren Leben angehört, verbannt Alles, was irgend den Eindruck der Formen beeinträchtigen könnte, während wir doch mit Bestimmtheit annehmen dürfen, dass das Leben jener Zeit sich, zumal bei festlichem Pomp, nicht mit so gänzlicher Einfalt des Kostüms begnügt, sich nicht geradezu in einer so idealen Weise bewegt haben werde. Hieraus soll nun nicht gefolgert werden, dass auch das Mittelalter und die neuere Zeit sich eben in griechischer Nacktheit darstellen sollen, aber wohl, dass auch bei ihnen Modificationen, ohne den historischen Charakter zu beeinträchtigen, erlaubt sein dürfen. Auch haben unsre Maler sich nicht gescheut, dergleichen für das Mittelalter in Anwendung zu bringen. Keiner (oder höchstens der Franzose Debon auf seinem Schlachtbilde ergötzlichen Angedenkens, welches wir auf der letzten Berliner Ausstellung sahen) malt eine Ritterschlacht mit lauter gesenkten Visieren, obgleich dem scrupulösen Betrachter dabei die geringe Sorge gegen die umherliegenden Pfeile beängstigend sein möchte; keiner führt, wenn nicht etwa eines beabsichtigten komischen Effektes wegen, jene aus hundert Ellen Zeug zusammengebauschten Kleider vor, welche im sechzehnten Jahrhundert Mode wurden. Für die neuere Zeit haben diese Modificationen freilich ihre missliche Seite, theils weil der Beschauer den Begebenheiten noch zu nahe steht und somit mehr reale Wirklichkeit verlangt, theils weil das Kostüm selbst den Gesetzen der Schönheit ferner steht. Aber um so nothwendiger sind hier wenigstens gewisse Modificationen, wenn ein höheres Werk der Kunst hervorgebracht werden soll; und gewiss werden sich dieselben, — vorausgesetzt, dass sich bei uns eine wirkliche historische Malerei entwickele, — durch ein gegenseitiges Uebereinkommen von Seiten der Künstler bilden und somit auch hier den Beschauer erkennen lassen, dass das Kunstwerk etwas andres sei, als ein blosses Abbild der realen Wirklichkeit.

(Beschluss folgt.)

Ueber

die Concurrenz für den Boersenbau zu Hamburg.

Die von der Hamburger Bau-Deputation unter dem 31. Januar d. J. erlassene Aufforderung zur Concurrenz für einen dortigen Börsenbau hat, in Rücksicht auf die Weise ihrer Abfassung, ein allgemeines Aufsehen und einen wenig verhehlten Unwillen von Seiten der Künstler und Kunstfreunde hervorgerufen. Es sind ziemlich dieselben Puncte, welche auch wir bereits, bei Mittheilung der genannten Aufforderung (in Nr. 7 des Museums), als befremdlich hervorzuheben genöthigt waren, und unter diesen vornehmlich der Umstand, dass Freude ein Kunstwerk — das als solches nothwendig ein in sich geschlossenes Ganze ausmachen muss — nach ihrem Gutbefinden möglicher Weise zu zerstückeln gesonnen seien, was diesem allgemeinen Unwillen zu Grunde liegt. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir diese auffallende Erscheinung geradezu als ein Zeichen der Zeit hinnehmen: wenn wir sie als eine Aeusserung des höheren Kunstsinnes, der edleren Civilisation, welche das neunzehnte Jahrhundert sich zu erwerben bestrebt, betrachten. Sie beruht wesentlich auf jener Lebensfrage der Kunst, welche dem Künstler (wie überhaupt einem Jeden, der im Gebiete des Geistes erschaffend thätig ist) ein gültiges Recht über den geistigen Theil seines Erzeugnisses, ganz abgesehen von materiellem Besitz, zuerkannt wissen will; welche namentlich in Bezug auf Nachdruck und Nachformung bereits so mannigfach besprochen ist und darin einer baldigen glücklichen Lösung von Seiten der hohen Regierungen Deutschlands entgegensieht; und welche im vorliegenden Falle wiederum in einer neuen Richtung auftritt, die nur um so mehr die allgemeine Wichtigkeit dieser Frage, deren Verlängnung mit der freien Humanität unsrer Zeit unvereinbar ist, erkennen lässt.

Unter den Stimmen, welche öffentlich gegen die Abfassung der in Rede stehenden Aufforderung zur Concurrenz aufgetreten sind, ist vornehmlich die der Hamburger Architekten, durch die würdige und ernste Weise, in der sie sich hierüber ausgesprochen, höchst beachtenswerth. Ihre Erklärung findet sich in der Hamburger Zeitung vom 7. Febr. und lautet, wie folgt:

„Die Eigenthümlichkeit der architektonischen Kunst, nicht ohne Vermittelung des Handwerkes in das Leben treten zu können, mag die Meinung aufkommen lassen, die Werke der Architektur seien von dem Handwerke, das nur zur Ausführung der Idee des Architekten seine hülfreiche Hand leiht, zum Theil selbst hervorgebracht, weil der Handwerker, oft nachahmungsweise, die Ergebnisse der Kunst für sich zu benutzen versucht. Dieser Irrthum ist in seinen Folgen unschädlicher, wenn es sich um Erbauung einfacher Privathäuser handelt, wird aber verderblich, wenn grosse, öffentliche Gebäude aufgeführt werden sollen da diese Kunstwerke und Denkmäler des Geistes der Zeit sein müssen. Wenn nun zu einem solchen Gebäude Platz, Grösse und räumliche Eintheilung gegeben ist, so wird es Sache des Architekten, ein den Erfordernissen entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Ein solches wird sich nach der Individualität eines jeden Künstlers verschieden gestalten, kann aber immer nur als harmonisches, gleichsam organisches Ganze gedacht werden, das, nach einer Zerstückelung und willkührlichen Wiederzusammensetzung mit Fremdem vermischt, ertödtet, ein solches zu sein aufhören würde. Ferner kann es nur ein Nothbehelf genannt werden, wenn ein Architekt das von ihm entworfene Gebäude nicht selbst ausführt, da keiner in eines andern eigenthümlichen Geist, der sich unzweifelhaft auch in der Ausführung des Details ausspricht, vollkommen einzudringen im Stande ist. Wenn es daher in der Concurrenz-Aufforderung zum Börsenbau von den mit Preisen zu honorirenden Planen heisst: „es ist der competenten Behörde vorbehalten, solche bei dem Baue entweder ganz, theilweise, oder gar nicht zu benutzen", so ist, von dem ersten und letzten hier ganz abgesehen, die theilweise Benutzung dem ersten Erfordernisse eines jeden ächten Kunstwerkes, der Einheit, so entgegen, dass die unterschriebenen Architekten, der Würde der Kunst, ihren Mitbürgern und dem Auslande die Erklärung schuldig zu sein glauben: auf gedachte Aufforderung in der erwähnten Form nicht eingehen zu können, so sehr sie, unter angemessenen Umständen, derselben zu entsprechen sich zur Ehre geschätzt hätten."

Ed. Averdieck. Namens H. W. Burmester: I. H. Ludolff. A. de Chateauneuf. H. Forsenfeldt, Prof. A. Gascard. I. Heinr. Ludolff. C. A. Müller. H. W. Müller. I. Andr. Romberg. Ed. Stammann. F. Geo. Stammann. Friedr. Stammann.

Auch die Architekten von Berlin stimmen, soweit wir in Erfahrung gebracht haben, derselben Ansicht der Sache vollkommen bei, und es hat auch hier bereits nicht an öffentlicher Erklärung gegen die Abfassung der genannten Aufforderung gefehlt.

Es dürfte hier am Orte sein, auf zwei kleine Brochüren aufmerksam zu machen, welche die in Rede stehende Angelegenheit ziemlich nahe berühren. Die erste von diesen heisst: „Einige Andeutungen und Wünsche über das Hamburgische Staates Bauwesen von A. de Chateauneuf, Hamburg, im Mai 1836." Sie giebt eine interessante geschichtliche Uebersicht der öffentlichen Bauverhältnisse und der Bauverwaltung von Hamburg und ihres Verfalles, indem sie mit einigen sehr beherzigenswerthen Vorschlägen zur gründlichen Verbesserung der gegenwärtigen Einrichtungen schliesst. Ausser in ihren nächsten Beziehungen dürfte diese kleine Schrift auch überhaupt dem, bei Angelegenheiten der Art interessirten Theile des Publikums, sowie dem Studium der Spezial-Geschichte nicht unwichtig sein.

Die zweite der eben erwähnten Brochüren führt den Titel: „Die neuen Häuser der Parlamente und Ansichten der Engländer über Concurrenz bei Entwerfung von Bau-Plänen. Hamburg, 1837." Der Titel bezeichnet den Inhalt der Schrift, welche sich auf jene grossartige Concurrens neuster Zeit in England und auf die bei derselben laut gewordenen Stimmen über Einrichtungen der Art bezieht. Sie dient dazu, die Würde und Wichtigkeit eines solchen Unternehmens und den grossartigen Sinn unsrer brittischen Nachbarn in das hellste Licht zu stellen. Höchst interessant ist vornehmlich dasjenige, was aus dem Katalog der zur Concurrens für den Bau des Parlaments-Hauses eingesandten und nachmals öffentlich angestellten Pläne mitgetheilt wird. Wir können uns nicht versagen, aus diesen Mittheilungen diejenige Stelle, welche sich über die öffentlichen Unternehmungen ähnlicher Art zur Zeit der höchsten Kunstblüthe Griechenlands ausspricht, hier folgen zu lassen, indem diese zu merkwürdigen Vergleichungen Anlass giebt: —

„Es entsteht die Frage, wie und nach welchen Grundsätzen des Patronats oder der Concurrenz wurden die grossen Denkmäler in Athen vollführt? Welchem Richterstuhle wurden die Zeichnungen zur Errichtung der Propyläen, des Parthenons, des Erechtheion übergeben?“

„Die Antwort ist merkwürdig. Es scheint nicht, dass irgend eine Concurrenz der Baukünstler stattgefunden hat, sondern dass es auf die Wahl des Richters und Oberaufsehers ankam, der von dem atheniensischen Volke in seiner parlamentarischen Versammlung, deren Mitglieder die Baukünstler waren, ernannt wurde. Denjenigen, dessen Geschmack und Rechtschaffenheit auf diese Art allgemein anerkannt wurde, nannte man ἐπιστάτην τῶν ἔργων (Oberaufseher der Werke). Seine Pflicht war es, den Baukünstler, für dessen Tüchtigkeit er verantwortlich war, und mit dessen Rufe der seinige sich identificirte, zu wählen. Dem Baukünstler, indem er für das Volk arbeitete, gab man den Titel δημιουργὸς. Wie ehrenvoll diese Benennung gewesen, kann man aus der edlen Anwendung derselben durch Platon auf den Welt-Erschaffer schliessen, den er als den „grossen Architekten“ bezeichnet, der für das Volk des Weltalls baue.“

„Um Obiges durch geschichtliche Hinweisung auf besondere Fälle zu beleuchten, führen wir Folgendes an. Perikles wurde zum ἐπιστάτης von dem versammelten atheniensischen Volke erwählt, er ernannte Iktinos und Kallikrates zu seinen ἐργολάβοις, um den Bau des Parthenons zu leiten, und Phidias um die Bildhauer-Arbeiten auszuführen. Auf dieselbe Art trug Kimon für den Bau des Theseion Sorge, und Lykurgos, der Redner und Staatsmann, war Commissair, unter dessen Aufsicht die Werfte, das Arsenal, das Theater des Dionysos und das Panathenäische Stadion vollführt wurden. Aus diesen Thatsachen geht deutlich hervor, dass die Athener in der Wahl der Richter vorsichtiger waren, als in derjenigen der Baukünstler, deren Verdienste die Richter würdigen sollten.“ U. s. w.

SCULPTUR.

Berlin.

Unter den plastischen Werken, welche das Verzeichniss der vorjährigen Kunstausstellung von Berlin namhaft machte, war eins der bedeutendsten und anziehendsten zur Zeit der Ausstellung nicht eingetroffen und befindet sich erst seit kurzem in unseren Mauern, vorläufig in einem der Gypssäle der Königl. Akademie der Künste aufgestellt. Es ist eine Statue des Paris von August Wredow, in Gyps gearbeitet, 6 Fuss 6 Zoll hoch, und bereits im J. 1835 zu Rom vollendet. Die Composition dieser Statue bezieht sich auf die Verse der Ilias, Buch VI., Vers 321 und 322:

Ihn im Gemach jetzt fand er, die herrlichen Waffen durchforschend,
Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses.

Wir sehen den phrygischen Jüngling, wie er den hohen Bogen mit erhabener Linken vor sich hält, indem er ihn mit dem Tuch in der Rechten zu putzen und zu glätten im Begriff ist; der linke Fuss ist auf einen niedrigen Tritt gestützt; neben ihm liegt der Harnisch und der Helm, er selbst ist unbekleidet. Das Motiv der Bewegung ist mit geistreicher Ueberlegung so gewählt, dass die Figur nach den verschiedenen Standpunkten hin das anmuthigste Wechselspiel der Formen entwickelt; alles Einzelne ist in glücklicher Naivetät, mit Freiheit und Lebenswahrheit ausgeführt. Wie solcher Gestalt die Statue in ihren allgemeineren Beziehungen zunächst den äusseren Sinn in wohlgefälliger Weise berührt, so fesselt sie auch bei längerer Betrachtung durch ihre eigenthümlich charaktervolle Durchbildung. Form und Bewegung gehören nicht bloss den allgemeinen Gesetzen der Schönheit an, sie tragen zugleich das Gepräge einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeit: sie geben ein lebensvolles Bild jenes phrygischen Königssohns, der kräftig und keck zu gewagten Abenteuern auszuziehen und siegreich den Preis der Schönheit zu gewinnen wusste. Seine Glieder, in einer elastischen Spannung, zeigen die edelste Ausbildung, aber sie vermählen sich zugleich mit einer zarten Weichheit, einer Fülle der Formen, welche aufs Entschiedenste den Charakter des anmuthvollsten Helden erkennen lassen würde, auch wenn er hier seine gewöhnliche Bezeichnung, die phrygische Mütze, nicht trüge. Diese mit meisterhafter Sicherheit durchgeführte Verbindung von Kraft und Zartheit, von rüstiger Keckheit und weichem Verlangen, die klare Schönheit des Ganzen, geben der Statue höchst rühmliche Vorzüge und erwecken den lebhaften

Wunsch, ein so reiflich durchdachtes und so gediegen gearbeitetes Werk in dem edleren Stoffe des Marmors ausgeführt zu sehen. —

Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei interessante Statuen von der Hand eines Künstlers von München, F. Schönlaub, welche sich im Besitz eines Kunstfreundes zu Berlin befinden, zu sehen. Es sind zwei Engel, beide etwas über 4 Fuss hoch und in Gyps gearbeitet; ein jeder von ihnen hält einen hohen, kandelaberartigen Stab, als Träger einer Kerze, in den Händen, so dass sich hiedurch die kirchliche Bestimmung dieser Figuren ergiebt. Sie sind in lange, faltige und einfach gegürtete Gewande gekleidet, deren Säume aufs Reichste mit vergoldeten Ornamenten geschmückt sind, was ihnen ein schönes, eigenthümlich feierliches Gepräge gewährt. Der Styl beider Figuren bewegt sich in jener schlichten frommen Weise, welche besonders den Freunden von Eberhard's Arbeiten (denen die in Rede stehenden überhaupt verwandt erscheinen) so sehr werth ist. Die stille Anmuth und Reinheit der Formen, die einfache Klarheit des Faltenwurfes, der zarte gemüthvolle Ausdruck der Köpfe, vornehmlich die milde Demuth des einen Engels, welcher niederwärts blickt, üben auf den Beschauer einen tiefen, innerlich wohlthuenden und beruhigenden Eindruck aus. Gewiss würden diese Figuren einer jeden Kirche zur wahrhaften Zierde gereichen, und wir sind überzeugt, dass sie, wenn das hiesige grössere Publikum Gelegenheit hätte, sie näher kennen zu lernen, auch für die Kirchen unserer Gegenden mannigfach gesucht werden dürften.

Nachricht.

Für das Grossherzogthum Posen ist am 6. Dcbr. v. J. zu Posen ein Kunstverein gegründet worden. Der zweijährige Beitrag der Mitglieder ist in dem Statut auf 4 Thlr. bestimmt; alle 2 Jahre, Ende Juni oder Anfangs Juli, sollen Kunstausstellungen zu Posen Statt finden und an dieselben sich Verloosungen von Kunstgegenständen unter die Mitglieder anschliessen. In Bezug auf die Gewinner fügt das Statut unter §. 8 hinzu: „Diese werden auf die Dauer von höchstens einem Jahre nach der Verloosung verpflichtet sein, den Gewinn zur Versendung auf auswärtige Ausstellungen herzugeben, um dadurch auch andern Kunst-Vereinen förderlich zu sein und dem Kunstwerke so wie dessen Meister ein noch ausgebreiteteres Anerkenntniss zu verschaffen.“

Am 16. Febr. d. J. fand zu München die Verloosung der vom dortigen Kunstvereine angekauften Kunstgegenstände Statt, deren Gesammt-Werth etwa 10,000 Gulden betrug.

Anzeige.

Im Verlage von Duncker und Humblot zu Berlin ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin auch bei George Gropius) zu haben:

Handbuch
der
Geschichte der Malerei
von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.
Von *Dr.* **Franz Kugler.**
Erster Band: Geschichte der Malerei in Italien.
Gr. 8. Preis 2 Thaler.

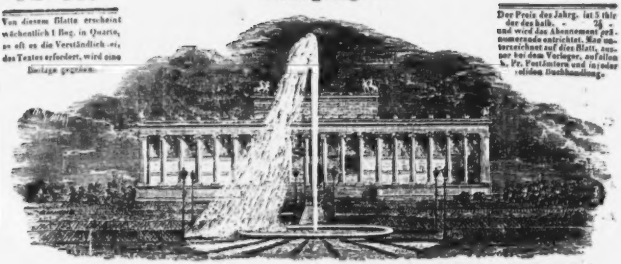
Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuche einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches mit dem allgemeiner werdenden Interesse für die in unserer Zeit so herrlich wieder aufblühende Malerkunst immer dringender gefühlt wird. Es fehlte nämlich an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Laien in die verschiedenen Hauptrichtungen der Kunst einführt und ihm in klaren und deutlichen Zügen die ganze historische Entwickelung derselben bis zur neuesten Zeit übersichtlich darstellt. Nach dieser Auffassung seiner Aufgabe hat der Verfasser den vorliegenden ersten Band, welcher die italienische Malerei umfasst, bearbeitet, und wird in dem zweiten, der bereits unter der Presse ist, die übrigen Schulen behandeln. Um die praktische Brauchbarkeit des Buches zu vermehren, hat sich der Herr Verf. die Mühe genommen, ein Ortsverzeichniss auszuarbeiten, welches die wichtigeren der von ihm erwähnten Gemälde nach den Punkten, wo sie gegenwärtig zu finden sind, zusammenstellt, und welches dem Schlusse der beiden Bände angehängt ist.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 11. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der löblichen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der

Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste in dem Sommerhalbjahre vom 1. April bis ultimo September d. J.

A. Fächer der bildenden Künste. 1. Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des Akademischen Senats; 2. Zeichnen nach Gypsabgüssen, Professor Niedlich; 3. Zeichnen und Malen im Königlichen Museum, Professor Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Professor Begas; 5. Lehre von den äussern Formen des menschlichen Körpers, Professor Dr. Froriep; 6. Landschaftszeichnen, Professor Blechen; 7. Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Professor Bürde; 8. Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Professor Berger; 9. Die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Daehling; 10. Kupferstechen, Professor Buchhorn; 11. Holz- und Formstechen, Professor Gubitz; 10. Schrift- und Kartenstechen, der akademische Lehrer Kolbe; 13. Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Coué; 14. Geschichte der neueren Malerei und Erklärung der Gemälde des

Königlichen Museums, Professor Dr. Kugler; 15. Kunst-Mythologie, der akademische Lehrer Dr. Schoell.

B. Baufächer. 16. Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Prof. Rabe; 17. die Projectionen, die Lehre von den Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Professor Hummel; 18. Perspective und Optik, Derselbe; 19. Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gypsabgüssen, Professor Niedlich.

C. Musik. 20. Lehre der Harmonie, Musik-Director Bach; 21. Choral- und Figuralstyl, Derselbe; 22. Doppelter Contrapunkt und Fuge, Derselbe; 23. Freie Vocal-Composition, die Musik-Direktoren Bach und Rungenhagen; 24. Freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musik-Direktoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnenschule wird gelehrt: 25. Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe, Herbig und Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt: 26. Freies Handzeichnen, von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 27. Modelliren nach Gypsmodellen, vom Professor Wichmann; 28. Geometrisches und architektonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt mit dem 1ten April seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von Nr. 1 bis 24 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude bei dem Direktor Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für Nr. 25 zur selben Zeit bei dem Professor Hampe, ebendaselbst; für Nr. 26 bis 28 bei Demselben, ebendaselbst, Sonntags Morgens von 8 bis 10 Uhr.

Berlin, den 27. Februar 1837.

(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Uebersicht der Geschichte der Malerei in Spanien.

(Beschluss.)

Bartolome Esteban Murillo (1618 — 1682) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise. Er war, wie schon oben erwähnt, ebenfalls Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort vornehmlich nach den Mustern des Velasquez, Ribera (Spagnoletto), und van Dyck zu bilden. Man unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei Style, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwickelung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, naturalistischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in den späteren tritt ein Streben nach grösserer Zartheit und Milde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfachen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen jedoch auch in eine schwächlichere Manier übergeht. — Von seinem früheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen deutschen Gallerieen. Namentlich hat die Gallerie Esterhazy deren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Scenen des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerinnen, zum Theil auch heilige Gegenstände, namentlich heilige Familien darstellen, aber auch in einer dem Genre verwandten Auffassung. In der Münchner Gallerie befinden sich verschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend, die Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spielen, u. dergl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch in andren, z. B. englischen Sammlungen vor. — Zu Murillo's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision des h. Antonius von Padua, an dem das Christuskind in einer Glorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von Sevilla; der Heilige kniend, Blick und

Hände mit inniger Sehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Eine ähnliche, höchst meisterhafte Darstellung desselben Gegenstandes, aus dem Alcaçar von Sevilla stammend, im Museum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes ist.) Sodann die acht Gemälde, welche Murillo für die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla malte und in denen Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt waren. Nur drei von diesen befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung; diess sind: Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figurenreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Christus; der h. Johannes de Dios, der von einem Engel unterstützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von höchst ergreifendem, lebenvollem Ausdrucke. Das Gegenstück des letztern befindet sich im Museum von Madrid; es stellt die heilige Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger dar und ist ebenso sehr die durch grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste getriebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, beträchtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himmlische Milde und Schönheit in dem Gesicht der königlichen Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt, das bedeutsamste Gegengewicht. Drei von den Gemälden des genannten Hospitales befinden sich in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vorzüge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abraham, und die Rückkehr des verlornen Sohnes in die Arme des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des innigsten, gemüthvollsten Ausdruckes. — Ausserdem sind das Museum von Madrid und die Soult'sche Sammlung zu Paris noch reich an den trefflichsten Gemälden aus Murillo's verschiedenen Styles; eine Madonna auf halbem Monde stehend, in der erstgenannten Gallerie, und vornehmlich eine Himmelfahrt der Maria in der zweiten sind Bilder von der grossartigsten Anmuth und Schönheit. — Einige sehr vorzügliche Bilder Murillo's befinden sich in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München: Eine Maria mit dem Kinde (vielfach durch Lithographieen bekannt) ist ein Bild des süssesten Liebreizes und holdseligster Naivetät. Der Knabe Jesus, als guter Hirt, mit drei Schaafen, ebendaselbst, ist eine tüchtig gemalte Composition, deren ähnliche von Murillo nicht selten gefunden werden. — In englischen Gallerieen findet man ebenfalls eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde, sehr ausgezeichnete in der Gallerie des Dulwich College bei London: eine Himmelfahrt Mariä von glänzender Farbenwirkung. — Jacob und Rahel, voreinander kniend und sich umarmend, ein Bild von eigenthümlicher Lieblichkeit. — ein Blumenmädchen von grosser Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind, durch rothe Vorhänge leis überschattet. — In der Gall. Pitti zu Florenz zwei liebenswürdige Madonnen mit dem Kinde. — U. a. m. — Portraits von Murillo sind im Ganzen selten; das Berliner Museum besitzt von ihm das überaus lebenvolle Bildniss eines Kardinals.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner Schule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Valdez, Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composition und grossen Effekt ausgezeichnet, aber nicht frei von Manier. Mehrere Werke im Provinzial Museum zu Sevilla; eine h. Jungfrau in der Gall. Soult zu Paris. — Josef Antolinez, dessen schönes natürliches Colorit, welches jedoch durch eine mangelhafte Zeichnung beeinträchtigt wird, vielen Ruhm erlangt hat. In der Gallerie Esterhazy zu Wien eine unbedeutende Flucht nach Aegypten. — Ignacio Iriarte, der vorzüglichste unter den spanischen Landschaftern. Seine, wie alle übrigen Landschaftsbilder der Spanier zeigen grosse Massen, warmes Colorit, kühne Behandlung und namentlich den Vorzug ausgezeichneter Luftperspective. —

Neben der Schule von Sevilla ist zunächst die Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spaniens, im siebzehnten Jahrhundert durch bedeutende Leistungen ausgezeichnet. Jenen älteren Meistern, dem Navarrete und de la Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit bereits die eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet hatten, reihen sich hier mehrere ähnliche Künstler von ähnlicher Eigenthümlichkeit an, unter denen besonders Luis Tristan (1586 — 1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter Colorist, der namentlich dem

Velasquez, als dieser nach Madrid kam, für einige Zeit zum Vorbilde diente.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flossen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, 1560 — 1608) anzuführen, der von Philipp II. nach Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der florentinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Gemälde von ihm in der Gallerie Esterhazy zu Wien, Maria mit dem Kinde und der h. Franciscus, anbetend, erinnert in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger. Auch bei seinem bedeutend jüngeren Bruder Vincente Carducho, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Portraitmaler. Mehrere Bilder der Art im Museum von Madrid. Unter Vincente's Schülern mag hier Felix Castello, von dem im Madrider Museum ebenfalls vorzügliche Portrait-Darstellungen vorkommen, angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam noch ein anderer Toscaner, Patricio Caxes, aus Arezzo gebürtig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn Eugenio Caxes und besonders Antonio de Lanchares (1586 — 1658) ausgezeichnet sind.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eigenen Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich bei den Schülern eines andern Meisters, des Pedro de las Cuevas, der den Ruhm eines guten Zeichners hat. Einer der vorzüglichsten unter diesen ist Antonio Pereda (1590 — 1669), dessen Colorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahrheit noch vorangestellt wird. Die Gall. Esterhazy zu Wien besitzt von ihm ein treffliches Gemälde des h. Antonius mit dem Jesuskinde, welches durch sehr schöne zarte Köpfe ausgezeichnet ist. Treffliche Portraits in der Münchner Gallerie; einige andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind nicht sonderlich ansiehend. Francisco Camilo, dessen sanftes Colorit gerühmt wird, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schüler des Cuevas bekannt. Von den letztgenannten finden sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid. Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careno de Miranda (1614 — 1685), welcher sein schönes Colorit nach Velasquez und van Dyck bildete. Von ihm sieht man in der Gall. Esterhazy ein Gemälde des h. Dominicus, welches schön und gross, in der Art des van Dyck gehalten ist. Ein vorzügliches Portraitbild im Berliner Museum. — Schüler des Careño, und gleich diesem an van Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von dem in der Gall. Esterhazy ein trefflicher Ecce homo vorhanden ist.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der jedoch durch seine Leichtigkeit und geringere Correktheit bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug. Sein vorzüglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante (1630 — 1670), wiederum durch eigenthümliche Anmuth des Colorits ausgezeichnet. In der Gallerie Esterhazy befindet sich von ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umben, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist. — Nächst diesem ist besonders Claudio Coello anzuführen, der 1693 starb und einer der letzten spanischen Meister war, welche der Geschmacksverwirrung, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der spanischen Kunst einzureissen begann, kräftigen Widerstand leisteten. Doch zeigen auch seine Gemälde mehr eine eklektische Nachahmung der frühern grossen Meister Spaniens, wie auch der Niederländer und Venetianer, als eine eigenthümlich selbständige Richtung. Das Museum von Madrid hat Bilder der Art von ihm; ebenso die Gall. Esterhazy zu Wien. In der Münchner Gallerie sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild von schlichter und grosser Wirkung: den h. Petrus von Alcantara darstellend, welcher mit einem Laienbruder auf dem Meere wandelt. —

Endlich ist noch der Schule von Valencia Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen ältern Meistern, (Aregio, Neapoli, Joanes) Francisco Ribalta steht (1551 — 1628). Dieser Künstler studirte in Italien besonders die Werke des Sebastiano del Piombo und seine eigenen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vorbildern analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeichnung, verbunden mit venetianischem Colorit. Solcher Art sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich

bedeutende Bilder, heiligen Inhalts, in der Gallerie Esterhazy, und zwei andere, welche Gegenstände der antiken Mythe behandeln, in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München. In demselben Charakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christusleichnams zwischen zwei Engeln, im Museum von Madrid. Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evangelisten Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend, erinnert mehr an die energische Weise des Spagnoletto. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler gebildet. Unter diesen ist besonders Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen, dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni zu vergleichen sind. Sodann Josef de Ribera, den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbildung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. — Als einen Schüler des Ribalta nennt man auch den Pedro Orrente (1550 — 1644), der sich später der Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo Bassano, zuwandte. Den Werken des letztern gleicht die Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B. eine Darstellung des Mahles von Emaus in der Gallerie Esterhazy. Mehrere derselben Art in der Kathedrale von Valencia; ein heil. Sebastian, ebendort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit. —

Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erlosch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der spätern Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier, Alles zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigern namhaft gemacht werden. Antonio Palomino y Velasco (1653 — 1726) hat zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen Malereien haben den allgemeinen Charakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadowat (1678 — 1755) hat sich selbst eine, ebenfalls schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechendes Gemälde von ihm in der Gall. Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenosse des vorigen, ein nicht unglücklicher Nachahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihm im Museum von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria?), welche Schaafe mit Rosen füttert (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe auf der Flucht in der Gall. Esterhazy von schwach gemüthvollem Ausdrucke.

Später wirkte Raphael Mengs, bei seinem längeren Aufenthalte in Spanien, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Correktheit ein. Sein Schüler Francisco Bayeu y Sabias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahrhunderts zugezählt. Doch war Mengs' Kunstrichtung, wenn sie auch in Bezug auf Schulbildung anzuerkennen ist, nicht wohl geeignet, einen lebenvollen Geist der Kunst hervorzurufen, der ein kräftigeres Entgegenkommen von Seiten der Nation verlangt.

Das neunzehnte Jahrhundert zeigt Spanien von Kämpfen zerrissen, in denen die alte und die neue Zeit mit zerstörendem Hass einander gegenüberstehen. Hier findet die Kunst keine Pflege und noch weniger den nährenden Boden eines sichern, klaren Bewusstseins, aus dem zu aller Zeit nur ihre Blüthe emporgesprosst ist. Was die Zukunft diesem so schönen und so unglücklichen Lande bringen wird, wissen wir nicht.

Ueber geschichtliche Compositionen.

(Fortsetzung.)

Zu diesen Betrachtungen veranlasst uns eine Reihenfolge lithographischer Blätter, die, von einem jungen Künstler herrührend, in nicht unbedeutenden Dimensionen (gross Fol.) ausgeführt und jüngst der Oeffentlichkeit übergeben sind:

„Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte, in 12 Blättern componirt und lithographirt von A. Menzel, „mit erläuterndem Text von Dr. Friedländer, her-

„ausgegeben von L. Sachse et Co., Kunst-Verlags-„Handlung in Berlin."

Das grosse Interesse des Gegenstandes, der würdige Zweck und das vorzügliche Talent, welches sich in der Erfindung und Ausführung dieser Compositionen ausspricht, fordern zu einer nähern Betrachtung und Werthschätzung dieser Blätter auf, indem wir keinen Anstand nehmen, den höchsten Massstab an sie anzulegen. — Das erste, nothwendigste Bedingniss eines jeden Kunstwerkes, — dasjenige, welches sich nie durch Lehre und Studium gewinnen, nur ausbilden lässt: ein durchgreifendes inneres Leben tritt uns überall in diesen Darstellungen entgegen; jede Gestalt, wenn auch im Einzelnen an ihr Mängel bemerklich sind, jedes Motiv der Bewegung ist vollkommen wahr, frei und innerlich empfunden; nirgend wird eine kalte, willkührliche Berechnung des Verstandes, nirgend ein Streben nach äusserlichem Effekt sichtbar. Diese frische Lebendigkeit steigert sich sodann, in nicht minder wirksamer Weise, zu einer mannigfach durchgebildeten Charakteristik; keine Figur ist müssig oder der blossen Schaustellung wegen vorhanden; einer jeden ist das Bild einer bestimmten Persönlichkeit aufgeprägt, die nach ihrer Weise an dem Vorgange, welchen die einzelne Darstellung enthält, mit Bewusstsein und eigenthümlichem Interesse Theil nimmt. (Nur hie und da wird eine gewisse Monotonie in der etwas schweren und breiten Form der Gesichter bemerkbar, welche gleichwohl zum Theil durch anziehende Gegensätze gemildert ist.) Endlich tritt überall ein höchst lobenswerthes historisches Studium dem Beschauer entgegen; die Charaktere der Gestalten sind im Wesentlichen trefflich den verschiedenen dargestellten Bildungsepochen gemäss aufgefasst, das ganze Element des Kostüms ist mit der grössten Treue behandelt und auch da, wo es an genaueren Vorbildern fehlte, in den frühsten Epochen, mit glücklichem Sinne geistreich erfunden: so dass aus allen diesen Umständen die in Rede stehenden Blätter in den Geist der verschiedenen Epochen und Verhältnisse, welche sie darstellen, einzuführen wohl geeignet sind.

Aber wir haben im Vorigen von einer höheren, wahrhaft künstlerischen Behandlung geschichtlicher Aufgaben, sofern sie die Geschichte in ihrer tiefern Bedeutung auffassen und dem Sinne anschaulich darstellen sollen, gesprochen; es frägt sich nun, wie dieser Behandlung in den vorliegenden Lithographieen genügt ist. Gewiss fehlt es dem Künstler nicht an jenem stylistischen Elemente, welches den Gegenstand in einer würdigen, bedeutsamen Weise zu erfassen fähig ist. Einzelne Gestalten erscheinen in einer schönen, grossartigen Bildung der Formen, in einer lauteren, gesetzmässig geordneten Gewandung, einzelne Compositionen in einer so trefflichen Weise gruppirt, in ihren Haupttheilen dem inneren Gedanken der Darstellung und seiner Entwickelung so gemäss angeordnet, dass sie an sich schon dem Sinne des Beschauers eine wohlthuende Befriedigung gewähren. Aber noch wird die Nothwendigkeit dieser höhern Auffassung nicht überall ersichtlich, wenn schon in der Folge der Blätter selbst ein Fortschritt zur grossartigeren Anordnung hervorzutreten scheint; noch erscheint dieselbe als ein fast zufälliges Ergebniss und im Gegentheil (wie es ja insgemein bei jungen Künstlern von bedeutendem Talent gefunden wird) das Element der Charakteristik noch überwiegend, so dass durch dessen Einfluss die höhere Ruhe des Ganzen häufig gebrochen wird; und ebenso ist noch zuviel Sorge auf die historische Genauigkeit des Kostüms, d. h. auch auf alle äusserlichen Zufälligkeiten desselben gewandt, so dass hiedurch, wie oben bemerkt, jene höhere, edlere Schönheit in manchen Fällen nothwendig beeinträchtigt werden muss. Endlich auch ist die Auswahl eines Theils dieser Darstellungen nicht diejenige, welche, unseren obigen Andeutungen zufolge, in die Tiefen der Geschichte hinabsteigt und die Elemente ihres geistigen Lebens zur Gestaltung bringt, — vielmehr sind es zum Theil wiederum nur jene mehr äusseren repräsentativen Acte, welche der Künstler uns vorführt; obgleich es auch nicht an einzelnen Darstellungen fehlt, welche die tiefere Bedeutung der Geschichte anschaulich entwickeln. Und gerade die letzteren haben sodann Gelegenheit zur trefflichsten künstlerischen Behandlung geboten. — Eine flüchtige Uebersicht der Blätter möge zur näheren Motivirung dieses Urtheils dienen.

Titelblatt (Federzeichnung). Arabeskenartig in einer gothischen Architektur angeordnet, die aus knorrigen Baumstäben und Aesten gebildet wird. Einzelne, darein verflochtene Figuren bezeichnen die Hauptmomente der brandenburgisch-preuss. Geschichte und vereinigen sich zu einem ruhigen und gleichmässigen Ganzen. Vorzüglich schön ist die weibliche

Gestalt im Giebelraume, welche die Geschichte personificirt; sie ist in hohem Alter dargestellt, sitzend und in ein grosses Buch schreibend, in weite Gewande gehüllt, deren Faltenwurf in meisterhafter Gemessenheit durchgeführt ist; die ganze Figur ebenso würdig wie voll höchst energischen Lebens. Nicht minder trefflich die allegorische weibliche Figur zur rechten Seite des Blattes, deren Bedeutung die untergeschriebene Jahrzahl 1815 angiebt; im Lederharnisch, mit aufgeschürztem Unterkleide, ein Bärenfell als Mantel, in der Rechten eine Keule, in der Linken einen Kreuzstab mit einem Eichenkranze haltend; eine ebenso kräftige wie anmuthvoll Amazonen-artige Jungfrau. Auch die andern Gestalten des Blattes haben mannigfache Vorzüge, — durchweg bezeugen sie den schönsten Sinn für classischen Styl.

1. Vicelin predigt den Wenden das Christenthum, um d. J. 1137. Sehr günstige Aufgabe, in der allgemeinen Anlage zweckmässig und glücklich aufgefasst. Auf der einen Seite, die geringere Hälfte des Blattes einnehmend, die Christenpriester, hinter denen ein Reehen christlicher Lanzen emporragt, auf der andern eine Schaar wendischen Volkes, über denen, im Opferdampfe, ein ungestaltetes Götzenbild herein blickt; vorn der wendische Fürst, ein Opferpriester und eine abentheuerliche Norne mit einem Runenstabe. Die Wenden, in der Weise, wie die Predigt verschiedenartig auf sie einwirkt, sie anzieht, staunen macht oder zu wildem Grimme bewegt, sind meist vorzüglich dargestellt, ihr Kostüm (nach den geringen Berichten, die wir über dasselbe besitzen) mit Geist und malerischem Sinne behandelt, — vielleicht nur ein wenig zu räuberhaft in Bezug auf die Elemente der Bewaffnung*). Die christlichen Priester dagegen sind minder ansprechend, theils durch die auffallend kurzen Verhältnisse der Figuren, theils durch eine nicht wohl zu vertheidigende Charakteristik, welche die tadelnswürdigen Aeusserungen pfäffischer Institutionen, Ignoranz, Gier u. dergl., in einer Weise durchblicken lässt, die gerade hier und für den Zweck des Ganzen unschicklich erscheint.

*) Die Wenden standen auf einer eigenthümlich ausgebildeten Stufe der Cultur und waren vornehmlich in der Fabrication der Waffen berühmt, so dass ihnen bereits König Heinrich I. die Einfuhr ihrer Waffen auf deutschen Märkten, um die heimische Industrie nicht beeinträchtigen zu lassen, verbieten musste.

2. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor (Brandenburg) 1157. Ein Theil der Festungswälle, die vorn mit Sturmleitern erstiegen werden und auf die zur Seite ein hölzerner Belagerungsthurm einen Strom geharnischter Ritter ausgiesst. Kühne, höchst lebenvolle Motive im Einzelnen, aber das Ganze zu wild durcheinander, als dass dem Auge ein ansprechendes Bild erscheinen könnte. Selbst die beiden Heerführer treten dem Besch auer nicht bedeutsam genug entgegen, obgleich der Grimm und das Entsetzen des wendischen Fürsten, des hohen Jaxa von Köpenick, vortrefflich dargestellt ist.

3. Friedrich Graf v. Hohenzollern wird Churfürst von Brandenburg d. 18. April 1417. Ueber das minder Günstige dieser Aufgabe ist bereits oben gesprochen. Die Anordnung ist im Uebrigen mit Ueberlegung und künstlerischem Sinne durchgeführt, und die scharf ausgeprägte Charakteristik der einzelnen Figuren, besonders der drei im nächsten Vorgrunde stehenden Churfürsten, benimmt der formellen Handlung das Trockene.

4. Kurfürst Joachim II. tritt zum Lutherthum über, d. 1. Novbr. 1539. Die Anordnung ebenfalls zweckmässig und mit Einsicht in das feierliche Ceremoniell einführend. Das Ganze in feierlicher Ruhe und der Ausdruck in den nächst betheiligten Personen wohlgelungen. Aber auch hier, obgleich die dargestellte Begebenheit den tiefsten geschichtlichen Interessen angehört, liegt in der Aufgabe wiederum ein grosser Theil äusserlicher Repräsentation (Ceremonielle), so dass die höhere Einwirkung der Darstellung auf den Beschauer wiederum beeinträchtigt bleibt.

5. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst, empfängt die Erbhuldigung der preussischen Landstände, zu Königsberg, d. 18ten Octbr. 1663. Ebenfalls nur die Darstellung einer politischen Förmlichkeit, mannigfach interessant jedoch durch die trefflich behandelten nationellen Kostüme und einige Köpfe voll Charakter und geistreichem Ausdruck. (Vorzüglich zu rühmen ist die ganze Gestalt des Bischofs von Ermeland.)

6. Schlacht bei Fehrbellin, d. 18. Juni 1675. Lobenswürdige Darstellung, etwa im Charakter der Rugendas'chen Schlachtbilder gehalten. Die Schweden werden vom Kampfplatze verdrängt, man sieht seitwärts ihre Flucht und letzte Gegen-

wehrt der Kurfürst, in der Mitte des Bildes, über Leichen hinsprengend, giebt den Befehl zur Verfolgung. Der Vorgang im Allgemeinen ist ziemlich anschaulich entwickelt, die einzelnen Scenen des Kampfes voller Leben. Doch scheint es, als ob der Moment des Sieges einer noch grossartigeren, unmittelbarer überzeugenden Darstellung fähig gewesen wäre. Das Ganze ist, wie insgemein die Schlachtbilder, mehr Genre-artig gehalten, während der historische Styl eine grössere Massenwirkung verlangt.

7. **Friedrich, erster König von Preussen, gesalbt zu Königsberg, d. 18. Januar 1701.** Wiederum ein politisch repräsentativer Actus, der überdies durch das Kostüm jener Zeit für höhere künstlerische Behandlung wenig begünstigt ist. Aber auch hier im Einzelnen der Figuren eigenthümlich individueller Charakter, die Gestalt und Geberde des Königs eben so wahr, wie bildlich bedeutsam; die Herrn und Damen vom Hofe, im ausgesuchtesten Prunk, auf der Tribüne im Hintergrunde trefflich emporgebaut.

8. **Die einwandernden Salzburger Protestanten, 1732.** Eine Composition, die zu den trefflichsten des ganzen Werkes und zu den schönsten geschichtlichen Darstellungen gehört, welche uns seit lange bekannt geworden sind. Man sieht die Strasse einer märkischen Stadt vor sich, seitwärts im Hintergrunde das alte Thor, durch welches der Zug der Einwandrer hereinkömmt. An ihrer Spitze schreiten die Pfarrer des Ortes, die sie in der neuen Heimath begrüsst haben; hinter diesen, in Reihen, die Salzburger, Männer und Greise, Frauen und Kinder, mit mannigfachem Gepack beladen; sie halten Gesangbücher in ihren Händen und singen. Ihre ganze Erscheinung, das nationell Bäuerliche ihrer Kleidung, der reine religiöse Ausdruck ihrer Gesichter, das Kräftige, Offene, Freie, selbst innig Heitere, was in diesen Gestalten liegt, vereint mit den Zeugnissen mühseliger Wanderschaft, bringt auf den Beschauer einen ebenso wohlthuenden wie rührenden Eindruck hervor. Der Zug macht die Mitte des Bildes aus; ihm schliessen sich, zu den Seiten des Vorgrundes, zwei Gruppen an, welche dem Ganzen eine würdige Ruhe geben. Zur Linken, auf dem Stein eines Eckhauses, sitzt ein älterer Wandrer, welcher sich durch seinen Sohn den wunden Fuss verbinden lässt, während die schöne Tochter von einer wohlthätigen Bürgersfrau ein Almosen empfängt; drüber ist ein Balkon, von dem ebenfalls Almosen herabgeworfen werden. Zur Rechten eine Gruppe zuschauender Bürger und Frauen. — Das Modekostüm der Zeit ist zum Theil trefflich behandelt. Leider scheint dies, so vorzüglich erfundene und so zart und geistreich lithographirte Blatt beim Aetzen der Platte etwas gelitten zu haben.

9. **Schlacht bei Mollwitz, 1741.** In der Hauptanlage ebenfalls trefflich componirt. In zwei grossen Massen stehen die Reihen der Oestreicher und der preussischen Grenadiere einander gegenüber, letztere im Begriff, mit gefälltem Bajonett auf die Oestreicher einzudringen. Diese Massen-Anordnung wirkt sehr günstig und selbst das, im Einzelnen nicht eben malerische Kostüm gewinnt hiedurch und durch den gemeinsamen grossartigen Zug der Bewegungen eine eigenthümliche Bedeutsamkeit. Dabei ist zugleich nichts Steifes, nichts was vorwiegend an das Exercitium erinnerte, vielmehr überall im Einzelnen wiederum dieselbe individuelle Kraft und Frische, welche wir schon bei den meisten der vorigen Blätter rühmend hervorheben mussten; trefflich ist die Episode mit dem östreichischen Ausreisser, der durch den Corporal in die Schlacht zurückgeprügelt wird. Zu wünschen bleibt bei diesem Bilde nur, dass der beginnende Sieg der Preussen schärfer angedeutet, — und dass die Figuren der Verwundeten im Vorgrunde etwas mehr in künstlerischer Weise angeordnet sein möchten. (Beschluss folgt.)

Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung der Mitglieder des Kunstvereins und die Verloosung der angekauften Kunstwerke für das Jahr 1846 wird im Laufe des Juli d. J. an einem noch näher zu bestimmenden Tage Statt haben und die damit verbundene Ausstellung am ersten Juli eröffnet werden. Die Künstler, welche geneigt sind, dabei zu concurriren, werden daher ersucht, ihre Werke wo möglich bis zum 20. Juni d. J. hieher unter der Adresse des Herrn Wintergerst im Akademie-Gebäude einzusenden und gleichzeitig uns zu benachrichtigen, ob und zu welchem Preise sie verkäuflich sind. Alle Mittheilungen werden, um die Portofreiheit zu geniessen, mit der Rubrik: Angelegenheiten des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, erbeten.

Düsseldorf, den 20. Februar 1837.

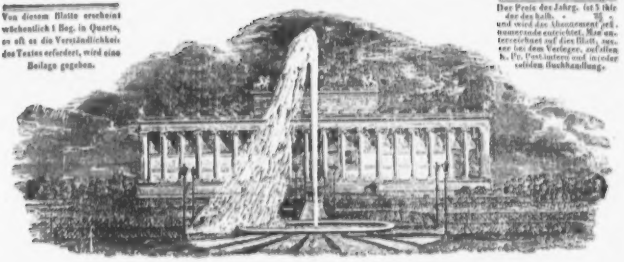
Der Verwaltungsrath des Kunstvereins.
v. Woring, Secretair.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 12. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Architektur.

Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel,

enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, bearbeitet und herausgegeben von Schinkel. Zwanzigstes Heft. Berlin, 1833. Bei Duncker u. Humblot. — Neueste Folge erstes Heft. (Des ganzen Werkes fünf und zwanzigstes Heft.) Berlin, 1836. Verlag von G. Gropius; — Paris, Veith et Hauser; — London, John Weale.

Das vorstehend genannte Heft 20 und die ersten Blätter der neuen Folge von Schinkels architektonischen Entwürfen behandeln das neue Gebäude der allgemeinen Bauschule zu Berlin, dessen Bau im J. 1832 begonnen und im vergangenen Jahre in den letzten Theilen seiner Dekoration beendet wurde. Die bedeutsame Stellung, welche dieses Gebäude unter den Prachtbauten Berlin's und welche es in Bezug auf die Entwickelung der gesammten modernen Architektur einnimmt, fordert zu einer ausführlich näheren Betrachtung desselben auf.

In eigenthümlich imponirender Gestalt, in einer kräftigen und warmen rothen Farbe (der ursprünglichen Ziegelfarbe, ohne Kalkbewurf und Anstrich), welche gegen das Blau des Himmels den schönsten Contrast zu Wege bringt, erhebt sich das Gebäude der Bauschule über dem Ufer des einen Spreearmes, an einer Stelle, welche früher durch unbedeutende, verworren durcheinander gebaute Häuser und Schuppen nur zur Verunzierung des schönsten Theiles von Berlin diente. Ein freundlicher Rasenplatz, mit Bäumen bepflanzt, gestattet den vortheilhaftesten Anblick

aus weiterer Entfernung. (S. die Ansicht des Gebäudes auf Bl. 121.) Gegenüber stehen die Häuser der Schlossfreiheit, über denen sich die majestätische Wand des Schlossportales erhebt. Daran schliesst sich die prachtvolle Schlossbrücke (freilich noch immer der Statuengruppen über den niedrigen Granitwürfeln entbehrend), und drüber hin, zur Rechten, die Säulenhalle des Museums, zur Linken das Arsenal, mit welchem Gebäude der grossartige Raum des Operaplatzes eröffnet wird. So umfasst man hier auf einen Blick eine Reihe der edelsten Zierden moderner Architektur. Aber auch auf der andern Seite der Bauschule, wo sich zunächst die Werder'sche Kirche anschliesst, sind durch diesen Neubau die wünschenswerthesten Verbesserungen und Verschönerungen der Stadt eingeleitet, und die grosse Zweckmässigkeit derselben lässt es hoffen, dass auch diese Umgestaltungen im Verlaufe der Zeit vollständig ins Leben treten werden. Der Situationsplan auf Bl. 122 giebt hierüber die nähere Auskunft.

Das Gebäude der allgemeinen Bauschule dient zu den vereinigten Zwecken dieses Instituts und der Ober-Baudeputation. Das erste Hauptgeschoss enthält die Auditoria und Zeichensäle der Bauschule, sowie die, beiden Anstalten gemeinschaftlich zugehörige Bibliothek und die Sammlungen von Zeichnungen, Karten und Modellen; das zweite Hauptgeschoss ist für die Sitzungen, Registraturen und die übrigen nöthigen Räume der Ober-Baudeputation bestimmt. Im Erdgeschoss liegt eine Reihe von Kaufläden, deren Vorhandensein in diesem belebtesten Theile der Stadt wünschenswerth war und durch deren Miethsertrag ein Theil des zum Bau erforderlichen Kapitales versinset und amortisirt wird. Die Kostbarkeit und Wichtigkeit der Gegenstände, welche in dem Gebäude aufbewahrt werden, machte eine möglichst feuerfeste Construction nöthig und so ist der grösste Theil der Zimmer und Säle in den genannten drei Geschossen mit Gewölben (in einem flachen Bogen) überdeckt worden. Diesen allgemeinen Bedingungen zufolge ist der allgemeine Plan und Entwurf des Gebäudes angeordnet; die besondere Ausführung ist zum Theil von dem, durchgehend und in allen Einzelheiten angewandten Materiale des gebrannten Steines abhängig.

Als auf einem Platze ringsum frei gelegen hat das Gebäude eine quadratische Grundform mit vier gleichen Façaden und einem inneren Hofe erhalten, welcher letztere den Abfall der Dächer in sich aufnimmt, so dass von diesen im Aeusseren nichts gesehen wird. Der Druck und das Widerlager der Gewölbe giebt sich im Aeusseren durch Strebepfeiler zu erkennen, welche auf den Ecken und rings zwischen den Fenstern hervortreten und bis zum Kranzgesimse emporlaufen. Die Gewölbeform der meisten inneren Räume hat ebenso sämmtlichen nach aussen gewandten Oeffnungen ihre Hauptform, d. h. eine Ueberwölbung in einer flachen Bogenlinie, gegeben; die Fenster der beiden Hauptgeschosse haben zwar eine feine viereckige Einrahmung erhalten, doch befolgt ihre Bekrönung wiederum jene flache Bogenlinie, welche hier zu einer eigenthümlich anmuthigen Ausbildung Anlass gegeben hat. Das Dachgeschoss (zur Aufbewahrung reponirter Acten und andrer ökonomischer Bestimmungen dienend) erhält sein Licht durch Reihen kleiner viereckiger Fenster, welche in einem untergeordneten Verhältniss zu den übrigen Theilen des Baues stehen. Durch die Einführung der Strebepfeiler herrscht im Ganzen des Gebäudes die vertikale Linie vor und die wenig ausladenden Zwischengesimse werden durch dieselben unterbrochen; nur die Gesimse am Untertheil des Gebäudes und das Kranzgesims sind durchlaufend und geben dem Ganzen einen bedeutsamen Schluss. Wie jedoch jene Zwischengesimse bereits wesentlich nothwendig sind, um das Lagerhafte des Baues zu bezeichnen und für den Total-Eindruck architektonische Ruhe zu gewinnen, so wird dies Moment noch weiter durch regelmässige Streifen von glasirten Steinen in einer hellvioletten Farbe ausgebildet, welche ausserdem zugleich dazu dienen, die rothe Farbe der Backsteine in der Masse zu brechen und zu mildern; mit denselben glasirten Steinen sind auch an den Strebepfeilern besondere Abtheilungen, je nach dem Wechsel der Geschosse, angedeutet. Die Hauptgeschosse haben an jeder Façade 8 Fenster von bedeutender Breite; die Hauptfaçade enthält in der Mitte des Untergeschosses zwei, über einer Frei-Treppe erhöhte Portale mit reicher Umfassung, deren eines für die Ober-Baudeputation, das andre für die Bauschule bestimmt ist. So bildet sich das Aeussere, seiner allgemeinen Anordnung nach, in einer grossartig imponirenden Form, die sich wesentlich von den Verhältnissen der Privat-Gebäude unterscheidet; zugleich aber ist an der architektoni-

schen Einrichtung Alles vermieden, was mehr den Eindruck eines der Pracht und Zierde, als dem öffentlichen Nutzen gewidmeten Gebäudes hervorbringen könnte, und auch der bildnerische Schmuck, mit dem das Aeussere der Bauschule gleichwohl, zur Charakteristik ihres besonderen Zweckes, reichlich ausgestattet ist, steht überall in einem untergeordneten Verhältniss zu den Formen der Architektur. (Vergl. die Grundrisse und den Durchschnitt auf Bl. 122 und den Aufriss auf Bl. 123.)

Bei der einfachen Gesammt-Anordnung sind dagegen sämmtliche Einzeltheile, nicht blos die ebengenannten Bildwerke, sondern ebenso auch die Details der architektonischen Theile, in grösster Zartheit und Eleganz durchgebildet, so dass sich in diesem Betracht das Aeussere des Gebäudes, dessen Bestimmung gemäss, als das edelste Muster der Baukunst darstellt. Die Strebepfeiler zwar sind ohne (vertikale) Gliederung gehalten, auch die Fenster und Ladenthüren des Erdgeschosses sind nur mit einfacher Profilirung eingefasst, dagegen die beiden Portale und die sämmtlichen Fenster der Hauptgeschosse, sowie auch die Hauptgesimse mit anmuthvollstem Schmucke versehen sind. Diese feinere Ausbildung der genannten Architekturtheile steht übrigens in unmittelbarer Beziehung zu dem angewandten Material des gebrannten Steines, indem sie durch Reichthum des Details ersetzt, was das genannte Material an stärkerer Ausladung nicht zulässig macht.

Die Portale sind einfach mit einem flachen Bogen überwölbt, aber mit einer breiten, vorspringenden Einrahmung umgeben, welche durch ein schmuckvolles Gesims gekrönt wird. Die Einrahmung zerfällt in eine Reihe von Feldern, deren jedes mit einer Relief-Darstellung versehen ist. Zuoberst, wo diese Felder, in Bezug auf den gewölbten Bogen, die Form von Keilsteinen annehmen, sieht man in ihnen Genien dargestellt, welche sich aus vollen Akanthusblumen erheben und Fackeln, Blumen und Aehren in den Händen tragen, gewissermaassen die Genien des architektonischen Ornamentes. Diese Figuren sind an beiden Portalen gleich, ebenso die untersten der grösseren Felder zu den Seiten derselben, in denen wiederum ein prachtvoll reiches Ornament emporwächst, — dagegen die übrigen Felder verschiedene Darstellungen enthalten. Die des einen Portales dürfen wir als Personificationen der Architektur, in ihrer Beziehung als schöne Kunst, betrachten: es sind zunächst die verschiedenen Ordnungen der classischen Baukunst, durch entsprechende menschliche Gestalten mit den nöthigen architektonischen Attributen dargestellt; dann Gestalten in Bezug auf die freieren Bildungen und Gesetze der Formen; sodann, in den oberen Feldern, Amphion und Zethus mit dem Saitenspiel in der Hand, auf dessen Töne die Steine sich zum harmonischen Bau zusammenfügen. Auf den Feldern des zweiten Portales sehen wir Personificationen der Architektur in ihren wissenschaftlichen und technischen Beziehungen: mannigfach bewegte Gestalten, die ebenfalls durch die verschiedenen Attribute ihre nähere Bezeichnung erhalten; zuoberst zwei junge Architekten, die von Genien gekrönt werden. Das Deckgesims beider Portale besteht aus mehreren Gliedern, unter denen der Fries, mit reich gebildetem Mäander und Rosetten geschmückt (beides in zartem Relief), vorherrscht, und welche von Stirnziegeln mit zierlichem Palmettenornament gekrönt werden. Die Hauptformen dieses Deckgesimses sind zugleich als Fussgesims für die Haupt-Geschosse um den ganzen Bau umhergeführt. Die inneren Seitenwände der Einrahmung beider Portale bestehen ebenfalls aus mehreren Feldern, welche mit mannigfach wechselnden Laub-Ornamenten ausgefüllt sind. — Die Thürflügel sind in Eisen gegossen und wiederum mit reichem Relief-Ornament versehen; auch sie zerfallen in einzelne Felder, in deren Mitte man Medaillons mit den Köpfen der berühmtesten Architekten alter und neuer Zeit bemerkt. (Vergl. Bl. 126 und Bl. 152 der neuen Folge.)

Die Fenster der beiden Hauptgeschosse sind, wie bemerkt, zunächst von einer feinen und zart profilirten viereckigen Einfassung, welche mit einem flachen Bogen gekrönt wird, umgeben; unterwärts haben sie eine reichgebildete Brüstung, welche auf den horizontalen Gesimsen ruht. Die Breite der Fenster-Oeffnung hat eine Anordnung von zwei schlanken gegliederten Pfeilern innerhalb derselben veranlasst, welche den weiten Raum theilen, ein harmonisches Verhältniss zwischen dessen Dimensionen und der Stärke der Einfassung herbeiführen und dem Ganzen Halt und Ruhe geben. Die Pfeiler gehen nach obenzu Hermen-artig in menschliche Köpfe aus, welche durch Vermittelung von Kapitälen die Einfassung tragen helfen. Die inneren Seitenflächen der Fenster sind, gleich denen der Portale, mit zierlichem

Laub-Ornament geschmückt, so dass hiedurch für die perspektivische (d. h. die wirkliche) Ansicht des Gebäudes ein vollerer bedeutsamerer Eindruck hervorgebracht wird, als es beim blossen Aufriss scheinen dürfte. (Vergl. die Perspektive auf Bl. 151 der neuen Folge.) Einen sehr eigenthümlichen Eindruck gewährt die bogenförmige Bekrönung der Fenster, welche, ohne ebenfalls beträchtlich vorzuspringen, aus den Hauptgliedern einer Welle und Hohlkehle zusammengesetzt ist; sie unterscheidet sich somit wesentlich von der Form jener bogenförmigen Giebel, die im Profil der Giebelgesimse ausladen und aus den Zeiten der verdorbenen classischen Kunst herrühren: hier ist es in der That eben nur eine leichte Bekrönung, welche jedoch durch die technische Construction des Baues motivirt wird. Der freiere, mehr ornamentistische Charakter, welcher ihr beiwohnt, wird durch den Schmuck einer Palmette auf der Höhe der Bogenlinien und zierlicher Voluten an deren Ausgängen noch wesentlich erhöht und die ganze Form dadurch charakteristischer hervorgehoben.

Die Bogenscheiben, welche sich zwischen diesen Bekrönungen und der Einrahmung der Fenster bilden, und die Fensterbrüstungen, welche überall — jener in den Fenstern angeordneten Pfeilerstellung gemäss — in drei Felder zerfallen, sind nun ebenso, wie die Einrahmungen der Portale, mit reichem bildnerischem Schmucke versehen. Bei dem zweiten Hauptgeschosse, dessen Fenster etwas niedriger sind als die des unteren, besteht dieser Schmuck zumeist nur aus mannigfach wechselndem Blätterornament; bei dem ersten Hauptgeschosse tritt dagegen die Plastik in grösserer oder geringerer Freiheit hervor und entwickelt die reichhaltigsten, den Zwecken des Gebäudes entsprechenden Beziehungen. Die Dekorationen eines jeden Fensters der einzelnen Façaden sind hier in verschiedener Weise gearbeitet, und nur die Gesammt-Reihe derselben kehrt an den verschiedenen Façaden wieder. — In den schmalen Bogenscheiben oberhalb der Fenster konnten jene Beziehungen, in Gemässheit des Raumes, natürlich ebenfalls nur in einer mehr ornamentistischen Weise angedeutet werden. Sie enthalten, in den Mittelräumen der Felder, diejenigen Instrumente, deren der Architekt zur Ausführung seiner Idee bedarf; zu den Seiten dieser Instrumente, denselben zugewandt, je zwei Thiere, welche, in einem eigenthümlichen Spiele der Phantasie, die Gestalt oder den Charakter des einzelnen Instrumentes lebendig nachbilden; von ihnen ausgehend füllen verschiedenartige Ranken-Gewinde den übrigen Raum. Das Ganze dieser Felder giebt die interessantesten Beispiele, wie das anscheinend Unkünstlerische (wie eben die Form jener Instrumente) durch poetischen Sinn in den Kreis belebter künstlerischer Darstellung hereinzuziehen ist. — Noch ungleich bedeutender sind endlich die Bildwerke, mit denen die einzelnen Felder der Fensterbrüstungen (24 der Zahl nach) ausgefüllt sind. Sie enthalten, in grossartig freien Zügen, eine Reihe von plastischen Darstellungen aus der Entwickelungsgeschichte der Baukunst, aus den Perioden der Zerstörung und Bilder ihrer neuen Belebung und werkthätigen Beschäftigung: Gruppen von Arbeitern, welche auf das Mannigfachste mit der Herbeischaffung und Bearbeitung der Baumaterialien beschäftigt sind; andre, die nach vollbrachter Arbeit ruhen; noch andre, die über zerbrochenen Trümmern entseelt niedergestürzt sind oder in tiefer, dumpfer Trauer dasitzen; den Genius, der mit dem Lichte der Fackeln neues Leben hervorruft, die Götterbilder des Phöbus Apollo und der Minerva u. s. w. Es ist der reichste Wechsel anmuthvollster Gruppen, welche die anscheinend nicht sonderlich günstigen Räume (von länglich viereckiger Form) in der schönsten künstlerischen Freiheit ausfüllen. Der Gedanke, die ideale Bildung des Einzelnen, die Gruppirung, das harmonische räumliche Verhältniss, alles dies ist hier (und eben so auch in den Bildwerken der Portale) so aus Einem Guss, wie es einzig aus der schöpferischen Hand eines Schinkel hervorgehen konnte. (Das Detail der Fenster-Architektur und ihrer Decoration s. auf Blatt 124 und 125).

Die Gesimse zwischen den Hauptgeschossen und dem Dachgeschoss haben in ihrer Anordnung einen mehr malerischen als architektonischen Charakter, so dass auch dies ihre Unterordnung unter das vertikale System der Strebepfeiler bestimmter bezeichnet: sie bestehen in der Hauptform nur aus drei Reihen übereck gelegter Steine, welche ein Spiel von Licht- und Schattenflächen geben, aber keinen Organismus selbständiger Gliederungen entfalten. Um so bedeutender — obgleich immer in Rücksicht auf das Material des gebrannten Steines — ist das Krönungsgesims des gesammten Baues gehalten. Es besteht aus einer Deckplatte mit drüber vorspringen-

der Hohlkehle, erstere von Kragsteinen mit karniesförmigem Profil getragen. Unter der Fläche, aus welcher diese Kragsteine hervortreten, läuft noch eine Kehle ohne Unterbrechung in der Länge des Gebäudes hin. An dies Glied stossen unterwärts die Strebepfeiler an und in den Vertiefungen, welche sich zwischen je zwei Strebepfeilern bilden, treten wiederum Kragsteine (diese von dem Profil einer Welle) zur Unterstützung der Masse hervor. An dem Obertheil der Strebepfeiler sind, zur Bekrönung derselben, diese letzteren Kragsteine in wenig ausladendem Relief gebildet. So entsteht durch die Doppelreihen der Kragsteine ein bedeutsamer, dem Auge entschieden fühlbarer Schluss, welcher dem Ganzen eine würdige Ruhe giebt. — Ueber dem Krönungsgesims, und zwar oberhalb eines jeden Strebepfeilers, erheben sich endlich niedrige Würfel, zwischen denen ein leichtes Gitter angebracht ist. (Vergl. Bl. 125.)

Es ist zu wiederholen, dass die gesammte Aussenfläche des Gebäudes nur das Material des gebrannten Steines, ohne irgend einen Abputz, zeigt. Die Steine, welche rings diese Bekleidung bilden, sind im höchsten Grade fein und genau gearbeitet, die Profilirung der Glieder ist in einer Reinheit gebildet, wie sie nur irgend in den kostbarsten Stoffen hergestellt werden kann. Ebenso besteht alles plastische Werk aus gebranntem Thon, und auch hier ist die meisterhafte Gediegenheit der Ausführung durchweg rühmlichst anzuerkennen. Die Farbe des gebrannten Steines ist an diesem Gebäude von einer vorzüglichen Wärme und Tiefe, die vornehmlich an den, von der Sonne beleuchteten Seiten des Gebäudes von ausserordentlich wirksamem Eindrucke ist. Dies ist nicht unbeachtet zu lassen, indem wohl erst bei dem Gebäude der Bauschule eine solche Schönheit der Farbe erreicht ist, während frühere Werke, die in demselben Material ausgeführt sind (wie z. B. die Werder'sche Kirche zu Berlin), noch etwas Blasseres und minder Kräftiges im Farbenton haben und eine grössere Tiefe desselben erst von den Einwirkungen der Zeit erwarten müssen.

So stellt sich uns dies merkwürdige Gebäude als ein durchaus eigenthümliches Ganze dar; es ist das freie Erzeugniss einer künstlerischen Phantasie, welche die mannigfachen materiellen Bedingnisse mit schöpferischer Kraft zu einem selbständigen Werke der Kunst umzugestalten wusste. Hier ist nichts von der äusserlichen Nachahmung conventioneller Formen, und doch trägt alles Einzelne das Gepräge der edelsten classischen Bildung. Alles ist ursprünglich, frei erfunden, ohne Anspruch auf die Rechte der Verjährung zu machen, und doch waltet durchweg Ein klares harmonisches Gesetz, welches ebenso in Uebereinstimmung steht mit den gegebenen Bedingnissen des Zweckes und Materials, mit den bedeutsamen Hauptformen, wie mit der zarten Ausbildung des Details und mit dem ebenso gedankenvollen wie anmuthreichen bildnerischen Schmucke. Dies Gebäude lehrt uns, wie wir das langjährige Studium der classischen Kunst lebendig und ohne Nachahmung auf die Zwecke der Gegenwart anzuwenden und unserer Sinnes- und Geistesrichtung anzueignen haben. Wir begrüssen dasselbe als eins der edelsten Merkzeichen auf dem Wege, welcher für die Kunst der Architektur, nachdem sie die Zeit ihrer Schule vollendet hat, zur Herstellung würdiger Resultate eröffnet ist. —

Das erste Heft der neuen Folge von Schinkel's architektonischen Entwürfen enthält ausser den beiden Blättern, welche dem Gebäude der Bauschule angehören, noch die Pläne und Risse von zwei andren Bauwerken, welche ebenfalls in den letzten Jahren in Berlin aufgeführt worden sind. Zunächst, auf Blatt 153 und 154, die Entwürfe für die neue Sternwarte. Ein Gebäude, welches bei schlichter Befolgung der nothwendigen Bedingungen und einfacher Ausführung doch wiederum nicht ohne Anmuth in der Gestaltung der Hauptformen durchgeführt ist. Grosse massive Massen, auf welchen die verschiedenen astronomischen Instrumente mit vollkommener Sicherheit aufgestellt werden können, füllen grösstentheils die unteren Räume der eigentlichen Sternwarte. Die mittlere Masse, durch zwei Geschosse erhöht, ist achteckig und mit einer drehbaren, in Eisen construirten Kuppel zur Aufstellung eines grossen Frauenhofer'schen Refractors bedeckt. Sie ist von einem gewölbten Korridor umgeben, dessen Decke eine freie Plattform um den Fuss der Kuppel bildet. Niedrigere Massen schliessen sich auf drei Seiten an, und über ihnen erheben sich gesonderte Zimmer für kleinere Instrumente. Auf der vierten Seite tritt die Wohnung des Directors als bedeutender Vorbau des Ganzen heraus. Der flache Giebel dieses Vorbaues ist mit einem Hautrelief von schöner Composition geschmückt: Helios, der mit

den Sonnenrossen der Meeresflut entsteigt, zwei Wassergottheiten zu seinen Seiten; diese Figuren, sowie die Acroterien des Giebels, sind in der Eisengiesserei von Geiss zu Berlin in Zink gegossen.

Die beiden letzten Blätter, 155 und 156, enthalten die Entwürfe für das neue Stadtthor am Charité-Gebäude. Das Thor besteht einfach aus einem Gitter, an dessen Seiten sich die Gebäude für die Wache und den Thorzoll anschliessen. Beide Gebäude sind wiederum aus gebrannten Steinen ohne Abputz errichtet und in einem der mittelalterlichen Kunst verwandten Style, ohne sich jedoch von der Bildungsweise des Alterthums entschieden zu entfernen, aufgeführt. Sie öffnen sich nach vorn durch hohe Hallen, welche durch eine Stellung von Pfeilern mit Halbkreisbögen gebildet werden. Die Deckgesimse der Pfeiler, die Archivolten und die Gesimse, welche die Bögen in rechtwinkligem Schluss einrahmen, sind durchweg in antiker Weise profilirt. Ueber dieser Einrahmung ruht das einfache Kranzgesims, welches von Consolen, die aus schlichten, übereinander vorkragenden Mauersteinen bestehen, getragen und mit einem Zinnen-artigen Schluss gekrönt wird. Die Dächer, welche nach einem kleinen inneren Hofe abfallen, sind im Aeussern nicht sichtbar. Die Fenster innerhalb der Vorhalle und an den Seiten der Gebäude sind viereckig, in der sogenannten normannischen Form; ihre ausgeschrägten Seitenflächen und das Fensterkreuz sind nach Art der mittelalterlichen Kunst mehrfach gegliedert, die Profile dieser Gliederungen jedoch ebenfalls wesentlich von classischer Form. In den oberen Theilen der Fenster finden sich Rosetten-förmige Füllungen; eben solche in den kleinen quadratischen Fenstern der Dachgeschosse. Das Ganze der beiden kleinen Gebäude macht einen kräftigen, tüchtigen Eindruck und giebt wiederum ein interessantes Beispiel für die Behandlung eigenthümlicher Formen mit jenem Sinne, welcher seine Bildung in dem Studium der classischen Kunst gefunden hat.

F. Kugler.

Ueber geschichtliche Compositionen.

(Beschluss.)

10. Schlacht bei Leuthen, 1757. Friedrich der Grosse, im Kreise seiner Generale, indem er ihnen die denkwürdige Anrede vor der schicksalsvollen Schlacht hält. Auch diese Composition ist gut geordnet und alle Figuren voll Charakter und Lebenstüchtigkeit. Doch dünkt uns hier die Wahl des Stoffes wiederum sehr wenig passend. Man sieht eben nur, dass ein Feldherr zu seinen Generalen spricht und dass diese ihm mit Ergebenheit zuhören; die ergreifenden Worte des Königs waren nicht darzustellen, und um so weniger, als die Sitte des achtzehnten Jahrhunderts bei den Zuhörenden einen lebhafteren Erguss der Begeisterung verbieten musste. Noch weniger ahnt man es, dass hier derjenige glorreiche Tag dargestellt werden sollte, welcher das Schicksal Preussens entschied.

11. Die Freiwilligen! 1813. Die Strassen einer norddeutschen Stadt, durch welche sich der Zug der ausmarschirenden Freiwilligen hinbewegt; schöne, begeisterte Männer und Jünglinge, denen man es ansieht, dass der Krieg ihnen kein Handwerk ist, sondern dass sie, friedliche Bürger, die Waffen zur Vertheidigung des Heiligsten ergriffen haben. Zu den Seiten ältere Männer, Knaben und Frauen, die den Fortziehenden in ernster Trauer nachblicken und Abschied nehmen. Die Composition würde jener der einwandernden Salzburger an Trefflichkeit nahe stehen, wäre nicht die Kleidung der Frauen mit zu grosser Aengstlichkeit in der sehr unschönen Mode jener Zeit gehalten und gerade dadurch der Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

12. Victoria! Der Abend der Völkerschlacht von Leipzig. Im Vorgrund des Bildes sitzen Verwundete, tief Ermüdete, tief Nachsinnende. Hinter ihnen, etwas erhöht, eine Gruppe von Landwehrmännern, die sich im ernsten Dankgebete nach oben wenden: der eine hält die wallende, durchlöcherte Fahne, welche die Spitze der Gesammt-Composition bildet; zwei umarmen sich in freudiger Begeisterung; andre Verwundete, Betende, Rastende zu ihren Seiten. Zur Linken, an dem Saume der versammelten Schaaren entlang, ein Blick über die Ebene des Schlachtfeldes, wo man mannigfach mit Verwundeten beschäftigt ist. Die Abendsonne wirft ein helles Streiflicht über das Bild. Die Composition ist von einer Tiefe des Gefühles, einer grossartigen Würde in der Gesammtanordnung, einer so edlen Durchbildung des Gedankens in Inhalt und Form, dass sie wirklich den höchsten Bedingnissen histori-

scher Kunst entspricht und nur in gewissen Einzelheiten, z. B. den Figuren des Vorgrundes, einige wenige Abänderungen wünschen läßt. Wir entsinnen uns kaum, unter den Darstellungen moderner Zeitgeschichte ein Werk von ähnlicher Bedeutsamkeit der Intentionen gesehen zu haben. —

So sehen wir denn in diesen Blättern, wie sie im Allgemeinen das Gepräge einer lebenvoll künstlerischen Schöpfungskraft tragen, in der That bereits einzelne sehr beachtenswerthe Beispiele jener Richtung auf die Gesetze des höheren Styles geschichtlicher Darstellung; wennfreilich das Bewusstsein von der Nothwendigkeit dieses Gesetzes in andren Fällen noch nicht bestimmt hervortritt, die Momente der Darstellung demselben nicht überall entsprechend ausgewählt sind und die künstlerische Productivität hier noch mehr ihr eignes Gesetz als das einer höheren Nothwendigkeit anerkannt zu haben scheint. Immer aber bilden diese Blätter eine höchst erfreuliche Erscheinung für die Gegenwart und bezeugen es, neben mannigfach andren Leistungen verwandter Art, wie das Bestreben der höheren Kunst gerade jetzt in den Erinnerungen der Geschichte ein bedeutsames Feld der Bearbeitung zu gewinnen im Begriff ist. Möge dies Bestreben zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt werden, und möge Hr. Menzel, der in den besprochenen Blättern ein vollgültiges Zeugniss seiner Befähigung abgelegt hat, sein schönes Ziel mit derjenigen Energie verfolgen, welche eben in diesen Zeugnissen bereits dem Beschauer auf eine so bedeutsame Weise entgegentritt.

F. K.

Ueber die „Restauration des Domes von Köln.

Die „Rheinischen Provinzial-Blätter", Heft Februar d. J. enthalten S. 139 ff. einen interessanten Aufsatz über die Restauration der kölnischen Kirchen (im Vereine bilderder Künstler in Köln vorgetragen von Hrn. D. E. Weyden, Schretair des Vereines), aus welchem wir hier einige Notizen über die gegenwärtige Restauration des Kölner Domes folgen lassen.

Nach allgemeinen Bemerkungen, und insbesondere nach Zurückweisung einiger, wenig begründeter Aussprüche des Hrn. Dr. Carus (in dessen Schrift: Paris und die Rheingegenden), welche das Maasslose des Planes, die Fehler des Styles (!) und die Wahl des Materials rügen, spricht der Verf. zunächst von den Mitteln, welche seit 12 Jahren, bis zu welcher Zeit der Dom sich in einem Zustande gänzlicher Baulosigkeit befunden hatte, für die Restauration angewandt worden sind, und unter denen besonders die grossartige Unterstützung von Seiten S. M. des Königes mit lebhaftestem Danke anzuerkennen ist. Diese Summen bestanden, vom J. 1824 bis Ende 1835 in Folgendem:

1) Aus Königl. Kasse	135,084	Thlr.	—	Sgr.	— Pf.
2) Aus dem Erlös von altem Baumaterial	2,119	„	15	„	— „
3) Aus der Kathedral-Steuer	51,591	„	9	„	11 „
4) Aus Kollekten in den Provinzen Rheinland und Westphalen	14,356	„	15	„	5 „
5) Aus Geschenken	89	„	25	„	2 „
	223,241	„	5	„	6 „

Ueber die Verwendung dieser Summe berichtet der Verf. folgendermaassen:

„Das Chorschiff erhielt, um der Alles zerstörenden Feuchtigkeit Einhalt zu thun, ein neues Bleidach, einen neuen Dachstuhl, wenn auch diese Holzconstruction zu verschwenderisch angelegt wurde, und vielleicht zwei Drittel des verwandten Holzes genügt hätten. Die untern Fenster des nördlichen Nebenschiffes des Langhauses, früher theilweise aus Tuffstein aufgeführt, gleichsam zur Aushülfe, um die prachtvollen Glasgemälde aufnehmen zu können, erhielten neue Gewände und die Strebepfeiler wurden auch von Grund aus neu aufgeführt, so dass wir jetzt diese herrlichen Kunstwerke der reichsten Periode der Glasmalerei wieder in ihrem ganzen Reichthume bewundern können. Wir sehen die östlichen Bogenstellungen des südl. Kreuzflügels erneut; die Strebebogen mit ihren Widerhaltern, Spitzsäulchen, Laubzinnen und Gallerieen an der ganzen Südseite und zwar an der reichsten des Chorschiffes, und an der Chorrundung grösstentheils ganz neu aufgeführt und ausgebessert. Die Nischen um die Chorrundung erhalten sogar wieder ihre Statuen, und mit der grössten Thätigkeit wird an der Ausbesserung der äusserst schadhaften, selbst von den ersten Erbauern in mancher Beziehung wie auf Steincon-

structionen und Material vernachlässigten Nordseite, da hier neben dem Hausteine auch häufig Tuffstein angewandt worden, fortgefahren, so dass wir in einigen Jahren das Chorschiff ganz vollendet sehen werden. Theilweise gereinigt, senden die schönen Fenster des Chors wieder ihren magischen Schein in die weiten Hallen, die nur in diesem heiligen Helldunkel ihre volle Wirkung auf Geist und Gemüth ausüben können."

Der Verf. theilt den Restaurationsbau in zwei Perioden, deren erstere, ehe die Leitung dem Köln. Bau-Inspector Hrn. Zwirner anvertraut wurde, gar Manches zu wünschen übrig lasse. Man vermisse durchgehends an den in dieser Periode gemachten Gliederungen, Laubknäufen und sonstigen Zierrathen den wahren Charakter des Styls, die frühere Schlankheit, Zierlichkeit und Leichtigkeit; ja man sei sogar soweit gegangen, dass man an den Strebewänden einige Nischen und Bogen ihrer ursprünglichen Laubzierrathen beraubt habe, um diese bei den neu zu machenden ebenfalls weglassen zu können. Bewunderungswerth aber seien, in technischer Beziehung, die einzelnen Constructionen der Strebewände und Strebebogen, ihre Festigkeit und Dauerhaftigkeit, — in festem, aber leider etwas zu dunkelm, gegen den warmen schönen Grundton des Gebäudes abstechendem Steine erbaut. Seitdem jedoch im J. 1833 Hr. Zwirner die Leitung des Baues übernommen, habe derselbe aber auch in Bezug auf die Steinmetzen-Arbeiten eine ganz andere Richtung erhalten. „Gewissenhaft hielt er sich an dem Vorhandenen, in keiner Weise von den ursprünglichen Formen und Verhältnissen abweichend; er wusste die Steinmetzen selbst immer mehr anzufeuern, ihnen Geschmack für die Arbeit abzugewinnen, so dass sie selbst immer rüstiger nach Vervollkommnung strebten; man darf jetzt kühn sagen: die alte Bauhütte lebt und webt wieder in unserm Dom."

Hierauf spricht der Verf. von der Beschaffung der ferneren Mittel, die — wie gegenwärtig alle Stimmen der Sachverständigen und der Freunde des Vaterlandes sich in Wunsch und Hoffnung vereinen — für die künftige gänzliche Vollendung dieses erhabensten Wunderwerkes der Baukunst noch zu beschaffen sein dürften. Er macht darauf aufmerksam, wie es namentlich den Diözesanen selbst zukomme, ein Mehreres für den Bau zu thun, indem sie sogar gesetzlich verpflichtet seien, für den Bau ihrer Metropolitan-Domkirche Sorge zu tragen. Rühmlichst werden in dieser Beziehung jedoch die Bemühungen der Regierung zu Düsseldorf anerkannt, welche mit kräftigstem Beispiele und Erfolge bereits den Regierungen der übrigen zur kölnischen Diözese gehörenden Bezirken vorangegangen ist.

Der Verf. schliesst den ersten Abschnitt seines Vortrages mit Bezugnahme auf die treffliche kleine Schrift des Hrn. Consistorialrath Bracht: „über den Dom zu Köln, Entstehen, Fortbau, Verfall, Erhaltung, Vollendung," welche in schönster Weise den Dombau als „eine Gottes-, eine National-, eine Vaterlands-Sache," und seine gänzliche Vollendung als gar nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegend darstellt. (Diese Schrift, auf Veranlassung der Düsseldorfer Regierung abgefasst, ist in 2000 Abdrücken an die Pfarrer und alle Personen, welche sich durch Mitwirkung bei der Angelegenheit des Dombaues auszeichnen, vertheilt, auch sind an den Tagen, an welchen kirchliche Collecten für den Dom gesammelt wurden, drei lithographirte Ansichten desselben überall an den Kirchthüren angeheftet worden.)

Anzeige.

Seit Anfang dieses Jahres erscheint in unserm Verlage ein

Wochenblatt für Kunst- und Musikalienhändler und Alle die an Kunst und Musik Antheil nehmen,

das ein möglichst vollständiges Verzeichniss aller in Kunst und Musik neu erschienenen wie erscheinenden Werke geben wird, so wie alle auf Kunst und Musik bezügliche Anzeigen aufnimmt, und dadurch ein durch interessante Aufsätze und sonstige Notizen für Kunstvereine, Galeriedirektoren und Direktoren von Kupferstichsammlungen, Maler, Kunstkenner, Kunstsammler und Kunsthändler, für Komponisten, Kapellmeister, Musiker und Dilettanten, für Bibliothekare und Theaterintendanzen, so wie für alle sich mit Kunst und Musik Beschäftigende Interesse haben wird. Es wird auch alte Kunst und Musik, so wie das Ausland berücksichtigen, wo es Leser gefunden.

Der Jahrgang von circa 50 Bogen oder Nummern in 4to auf Maschinenpapier kostet 6 £, 4 thlr. preuss. Courant oder 15⅓ Fr.

Jede gute Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung nimmt Bestellungen an, bei denen auch Probeblätter einzusehen sind.

Diejenigen, die es mit der Post zu erhalten wünschen, können es auf allen Postämtern bestellen, die es, nach Uebereinkunft mit dem hiesigen k. württemb. Oberpostamte, zu einem unbedeutend höheren Preise als der Ladenpreis ist, liefern werden.

Angemessene Aufsätze werden nach Verlangen honorirt.

Inserate kosten nur 1 sgr. oder 4 Xr. die Zeile.

Stuttgart, Januar 1837.

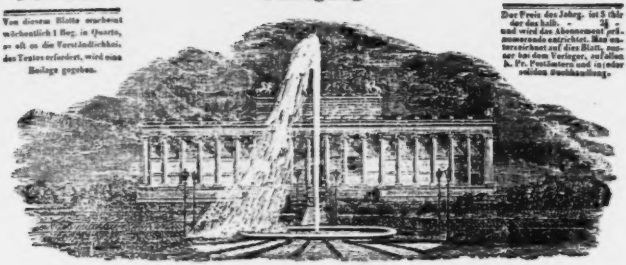
Fr. Brodhag'sche Bhdlg.

Gedruckt bei J. G. Brüscheke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 13. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es der Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. 2½ — und wird das Abonnement prännerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei den Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. März.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Die Miniaturen und Manuscripte der Königl. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg, beschrieben und erläutert von Joseph Merkel, Hofbibliothekar und Professor der Philologie am Lyceum in Aschaffenburg. Nebst vierzehn Blättern mit Umrissen. Aschaffenburg, 1836. Klein fol.

Wir empfangen in diesem Werke einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, welcher das Material für das Studium derselben in einer schätzenswerthen Weise vermehrt und namentlich zur Ausfüllung einiger besondren Lücken Gelegenheit giebt. Die beigefügten Abbildungen, welche von Hrn. J. von Hefner, Professor an der Gewerbschule zu Aschaffenburg, gezeichnet und gestochen sind und das Gepräge eines lebendigen Eingehens in den Geist der Originale tragen, dienen dazu, die Brauchbarkeit des Werkes in der angedeuteten Beziehung wesentlich zu erhöhen.

Die interessantesten Miniaturwerke der Aschaffenburger Bibliothek sind diejenigen, welche auf Befehl des Kardinals Albert von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, in den Jahren 1520 — 1530 angefertigt wurden. Da manches in diesen Werken mit den Lebensverhältnissen Alberts in einiger Beziehung steht, so schickt der Verf. eine kurzgefasste Biographie dieses merkwürdigen Mannes voraus, welche in scharfen Umrissen ein lebendiges Bild von seinem Charakter und seinem Streben entwirft. Albert ist für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft jener Zeit ein wichtiger Mittelpunkt; man möchte versucht sein, ihn — soweit es das Verhältniss eines einzelnen deutschen Prälaten zu dem ita-

lienisch (und zwar florentinisch) gebildeten Oberherrn der gesammten Kirche gestattet — mit seinem grossen Zeitgenossen Leo X. zu vergleichen. In Halle hatte er, um der Reformation Grenzen zu setzen, ein reiches Stift mit gelehrten Canonicis gegründet, die Stiftskirche (Moritzkirche) prächtig ausgestattet und mit Kunstwerken und Heiligthümern geschmückt. Die Beschreibung, welche der von Albert begünstigte Dichter Georgius Sabinus hievon und von des Kurfürsten Erfüllung seiner kirchlichen Functionen giebt, theilt der Verf. in einer deutschen Uebersetzung mit; wir können uns nicht enthalten, hier diejenigen Distichen, welche sich zunächst auf Gegenstände der Kunst beziehen, folgen zu lassen, indem die Anschaulichkeit der Darstellung ein eigenthümliches Interesse gewährt: „In Halle, gegen Westen, wo die Saale die Mauern der Stadt bespült,

Ragt, aus mächtigen Steinen gefügt, ein heiliger Tempel; Albert, der edele Fürst, baute das herrliche Werk.
Dir, Mauritius, ist es geweiht und jener Maria, Die des erstandenen Herrn Züge vor Andern geschaut!
Werke von Marmor schmücken des Baus hochragenden Eingang.
Unter dem wandelnden Fuss leuchtet das bunte Gestein.
Ringsum wallet herab von den Wänden der Teppiche Zierde,
Welche des belgischen Volks künstliche Nadel gestickt; Fäden von strahlendem Gold durchziehen das reiche Gewebe,
Die feinbildende Hand hell in die Fläche gewirkt.
Von Schwibbogen ausgespannt aus Marmor, schwebet die Orgel,
Und mit der Vögel Gesang eifert ihr lieblicher Ton.
Wie von dem Lenze geweckt aus frisch belaubtem Gezweige
Schmelzende Klage und Lust tönen in süssem Gewirr.
Bald auch rauschet sie auf mit dem Klang hellschmetternder Erze,
Bald nachahmend im Ton mächtiger Trommel Geroll, Trommelgetön, Werkzeug des in Wuth hinstürmenden Mavors,
Muth einflössend und Lust, feindlichen Kampf zu bestehn.
Mit den Gemälden, die hier voll Anmuth prangen, verglichen,
Schwindet der Göttin Gestalt, welche Apelles erschuf; Doch kein sinnbethörendes Werk ist hier zu erblicken,
Venus, der lockenden, sind heilige Orte versagt —
Wie von Qualen zerfleischt, starkmüthig die Gläubigen litten,
Zeigt dem ergriffnen Gemüth rührend das reine Gebild —
Wie uns der Jungfrau Sohn, dem Himmel und Erde gehorchen,
Heilig in Leben und That lehrte des Vaters Gebot,
Wie sein heiliges Blut hinströmt am Stamme des Kreuzes,
Welches von Sünde und Tod löset der Menschen Geschlecht,
Wie er am Ende der Welt einst naht als mächtiger Richter,
Wägend Verdienst und Schuld, göttlich bestrafet und lohnt. —
Dort, wo mitten im Tempel empor zur ätherischen Wölbung
Rastlos wechselnder Chor sendet den frommen Gesang,
Hemmet die eiserne Schranke den Schwarm andrängenden Volkes,
Und reichschimmernde Pracht glänzt dem erstaunten Blick;
Röthliche Flammen umglühn zahllos die erhobnen Altäre,
Wie von der Sterne Gewühl funkelnd der Himmel erglüht.
Was aus Minen zu Tag Pannonien fördert an Silber,
Was von Gold ihm gewährt nimmer versiegender Schacht,
Was in den Wellen der Tagus wälzt und der reiche Paktolus,
Scheinet, den einzigen Ort herrlich zu schmücken, vereint.
Dort steht Carl, der Beherrscher des Reiches, in würdigem Abbild, ...
Strahlend im lockigen Haar trugend des Reichs Diadem.
Wie er erscheint, wann Herrschergewalt ausübend im Rathe,
Er rechtskräftigen Spruch mächtigen Fürsten ertheilt;
Künstlich verziert umschlingt ihm den Nacken des phrygischen Widders
Goldenes Vliess, und die Hand fasset das blitzende Schwert.
Albert selbst steht hier in ähnlichgestaltetem Bildniss,
Der aus eigenem Schatz kaufte den kirchlichen Schmuck;
Edles Gestein umfasst weitleuchtend die doppelte Krone,
Während der Bischofstab kräftig die Rechte umschliesst,
Doch vor sämmtlichen ragt ein silbergetriebenes Bildwerk.
Panzergeschmeide bedeckt schützend die Rittergestalt;
Held Mauritius ist es, im Bild auch zeiget die Kraft sich,
Seine Gebeine bewahrt sorglich der innere Raum." — U. s. w.*)

*) Der Verf. theilt obigen Gedicht als Probe einer Anthologie aus lateinischen Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts mit, welche er, besonders in Beziehung

Wir gehen nunmehr zu dem eigentlichen Gegenstande, den das vorliegende Werk behandelt, über, zunächst zu den Albertinischen Handschriften, welche mit Miniaturgemälden versehen sind. Zwei von diesen, ein Missale und ein Gebetbuch, sind von dem berühmten Miniaturmaler Nicolaus Glockenton von Nürnberg ausgemalt. Neudörffer sagt von diesem: „Ich habe nicht gehört, dass ein fertiger „Illuminist, als dieser Mann, Nicolaus mein lieber „Freund, gewesen sei, der auch darzu fleissig war, „er illuminirte dem Bischoff von Mainz ein Messbuch, „dafür gab er ihme 500 fl., und hat auch sonsten „viel Fürsten arbeit. Starb A. 1560."

Von vorzüglicher Bedeutung ist das eben erwähnte Missale, auf dessen letzter Seite sich die folgende Inschrift befindet: Ich Nicklas Glokkendon zu Nurenberg hab disses Bhuch illuminiert und vollent im jar 1524. Die Malereien entsprechen im Allgemeinen dem Styl der Nürnberger Schule, wie sich derselbe unter Dürers Nachfolgern und Anhängern gestaltete: „Treuherzige Naivetät (sagt der Verf.), hausmachene Tüchtigkeit, frommes Gefühl sprechen hier rührend oder fröhlich und schalkhaft sich aus; oft nicht ohne zarte Empfänglichkeit und Sinn für die Natur und ihre Formationen in Thier- und Pflanzenwelt, in Luft und Wasser. In den Randzeichnungen begegnet uns eine Fülle von Blumen, bisweilen von ausgezeichneter Naturlichkeit und Färbung, umsurrt von feingegliederten glänzenden Käfern und bunten Schmetterlingen, die aus den süssen Kelchen emsig naschen — Pfauen in stolzer Farbenpracht, Libellen und Schnecken, knappernde Eichhörnchen, Windspiele und Hasen über die leichtgezogenen Arabeskenbahnen hinjagend; kampflustige Hahnen sich zornig messend; Hasen die mit behaglicher Schadenfreude den Jäger braten etc. — vor Allem zeigt sich Reinecke Fuchs, der Schelm, in mancherlei Geschäften etc. — Dann ziehen uns wieder Engel an, die in Blumenkelchen auslaufen, Kinder die auf Blüthen schaukeln; andre, welche tanzen oder in Blumen sitzen und musiciren etc.

Die ersten zwölf Seiten nimmt, wie gewöhnlich, der Kalender ein, mit ringsumlaufenden Randzeichnungen. Von den Monatsbildern sind auf T. III einige Scenen des Januar, März, Mai und November in Umrissen mitgetheilt, welche eine gemüthlich naive Auffassung des Lebens zeigen.

Unter den hierauf folgenden Bildern sind 33 von grösserem Format (11′ hoch und 8′ breit); theils sind dies eigene Compositionen des Künstlers, theils Nachahmungen nach Albrecht Dürer, so wie auch nach Lucas Cranach, Martin Schön u. a. Unter den Compositionen eigner Erfindung wird zunächst die Darstellung der Kirchweihe, in Bezug auf den charakteristischen Ausdruck der Köpfe und die Natürlichkeit des Faltenwurfes hervorgehoben. Sodann ein imposantes Bild der Dreieinigkeit — in der eigenthümlichen Darstellung dreier, auf reich verziertem Throne sitzender Weltkönige, deren jeder in der Linken eine Krystallkugel mit dem Kreuze hält und die Rechte segnend erhebt. Die Fronleichnamsprocession, trefflich componirt, in der Mitte Albert selbst, in vollem Ornate und die Monstranz tragend. Der h. Mauritius mit seinen Waffengefährten, eine ritterlich prächtige Darstellung, etwa im Styl des Theuerdank, auf T. I. abgebildet.

Unter den 116 kleineren Bildern, welche sich zumeist in den 3′ hohen und 3′ breiten Anfangsbuchstaben befinden, werden ebenfalls die bedeutendsten namhaft gemacht. Fünf derselben werden in Abbildungen mitgetheilt. Auf dem Titelblatte des vorliegenden Werkes sieht man den Kurfürsten mit gefalteten Händen betend, und Gott Vater, der aus Wolken auf ihn niederschaut; auf den Fingerspitzen des Kurfürsten erhebt sich, in eigenthümlicher Darstellung, die Seele desselben als 1″ hoher Homunculus, nackt und ebenfalls anbetend. Auf T. II. sind vier Buchstaben mit verschiedenen heiligen Darstellungen enthalten; ausserdem ein Beispiel der Randverzierungen, reich stylisirtes Ornament von Blättern und Blumen, dazwischen Katze und Hund, die sich kampffertig gegenüberstehen.

Ueber die Ausführung der Glockenton'schen Miniaturen bemerkt der Verf. Folgendes: „Im Allgemeinen lässt sich über diese kleinen Bilder sagen, dass, wo seine Vorbilder, Dürer, Cranach u. A., werthvoller waren, auch seine Nachbildungen sich mehr erheben. Doch bei aller Verschiedenheit der Originale und der daraus entlehnten Grundideen ist überall

auf vaterländische Geschichte, zu bearbeiten beabsichtigt. Gewiss wird er sich durch ein solches Unternehmen den lebhaften Dank der Freunde der Geschichte erwerben, indem die Quellen der Art, in welchen sich das Bild der Zeiten oft am Unmittelbarsten abspiegelt, bisher gewiss noch lange nicht genügend benutzt sind.

eine durchgehende Glockentonsche Manier und mehr practische Behandlungsweise sichtbar. Die Färbung ist in den meisten frisch und kräftig; die Auswahl und Nüancirung der Farben verständig. In der Zeichnung und Haltung der Figuren und Köpfe minder glücklich, wenn auch von der Natur nicht allzu weit sich entfernend, bewährt er sich dagegen in den angebrachten Landschaften als Meister. Der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden. In den Randeinfassungen ist überall gemüthlicher Fleiss, oft aber etwas unbeholfene überladene Pracht. Dagegen sieht man mit Vergnügen in einzelnem Beiwerke, besonders den Blumen, kühnen Schwung und überaus grosse Natürlichkeit.“*)

Das Gebetbuch, welches mit zehn Miniaturbildern von der Hand desselben Künstlers geschmückt ist, hat auf der ersten Seite die von Kurfürst Albert eigenhändig eingetragene Inschrift: *Anno Domini MDXXXI completum est presens opus. Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis Moguntinus manu propria scripsit.* Die Bilder, meist eigene Compositionen von N. Glockenton, werden grösstentheils als vorzüglich hervorgehoben; zwei derselben sind in den Abbildungen (T. VI und VII) beigefügt. Vorzüglich interessant ist von diesen die letztere, welche ein Begräbniss nach dem kirchlichen Ritual, mit charaktervoller Behandlung der einzelnen Personen, darstellt. Besonders interessant ist die zollbreite Randverzierung dieses Bildes; hier rennen drei Gerippe, von weissen Tüchern umflattert und lange Pfeile schwingend, hinter drei Reitern her, die mit auffallenden Angstgeberden durch dunkle Waldespfade zu entrinnen suchen.

*) Die Familie Glockenton hat ausser dem Nicolaus noch mehrere ausgezeichnete Miniaturmaler hervorgebracht; namentlich wird Albrecht, des Nicolaus Bruder, als ein solcher ebenfalls rühmlich erwähnt. Neudörffer sagt von ihm, er sei „im illuminiren fleissig und in Teutschen Versen zu machen schier ein halber Poet gewesen, mit solchen Versen ziert er die Historien und Gemälde.“ Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender von der Hand dieses Albrecht Glockenton, der mit kleinen Monatsbildchen und Monatsversen geschmückt ist; die Malereien sind in artiger Sauberkeit, obwohl ohne sonderlichen Geist, ausgeführt.

Ein andres, ebenfalls mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch trägt dieselbe Inschrift, wie das ebengenannte. Dies enthält, ausser ein Paar Blättern von N. Glockenton, mehrere Malereien von Hans Sebald Beham (mit dessen Monogramm versehen), welche zumeist der eigenen Erfindung des Künstlers angehören. Vorzüglichen Werth, in der Gesammt-Anordnung, wie im Ausdruck, hat zunächst die Darstellung der Beichte (auf T. IV abgebildet); ebenso wird das Bild der Busse rühmlich hervorgehoben. Das Gebet des Bischofes nach vollendetem Messopfer, in der Umgebung seines geistlichen und weltlichen Gefolges, ist in Bezug auf Charakteristik, Anordnung und Ausführung gleich lobenswerth (T. V.) Auch die Bilder der Messe und der Communion sind von vorzüglichem Werthe. „Wir müssen bemerken (fügt der Verf. hinzu) dass diese Miniaturen um so interessanter sind, als unseres Wissens von H. S. Beham keine Oelgemälde vorhanden sind (auch dem Referenten ist kein solches bekannt); dass diese Bilder in Geist und Behandlung von seinen Kupferstichen abweichen, ja sich wohl über dieselben erheben, lässt sich durch die ihm hier gesetzte Aufgabe und durch den höheren Schwung erklären, den sein Geist durch die Aufforderung, ja vielleicht durch die bestimmte Vorschrift des kunstliebenden Fürsten erhielt.“

Ein viertes, im Auftrage des Kurfürsten gefertigtes Miniaturwerk enthält Abbildungen des Domschatzes, welchen Albert zu Halle gesammelt und nach der Auflösung des Stiftes nach Mainz gebracht hatte. Die Blätter sind 13' hoch und 9' breit; die Abbildungen belaufen sich auf 344. Sieben derselben stellen kostbar verzierte Bücherdecken vor; 30 Monstranzen in der reichsten Fülle gothischer Architekturformen; 52 ganze Figuren, unter welchen besonders die Abbildungen der silbernen Apostel, ganz im Style A. Dürers angeführt, sich auszeichnen; 15 Brustbilder und Köpfe, nebst vielen Bildern von tragbaren Altären und seltsam gestalteten Reliquiarien. Die Abbildungen des Domschatzes in dem bekannten Werke „Vorzeichnus und Zeeigung des hochlobwirdigen Heiligthumbs der Stiffkirchen der heil. Sankt Moritz und Marien Magdalenen zu Halle. 1520“ (übrigens nur 202 der Zahl nach) sind, wie sich aus der Vergleichung ergiebt, nicht nach den Gegenständen selbst, sondern nach den Malereien des in Rede stehenden Miniaturwerkes gefertigt worden. Es ist

zu bedauern, dass der Verf. über letzteres nicht genauere und ausführlichere Nachrichten mitgetheilt hat. —

Hierauf folgen Notizen über 32 andere Manuscripte der Aschaffenburger Bibliothek, welche zum Theil ebenfalls reichlich mit Miniaturen geschmückt sind. Auch hier müssen wir es bedauern, dass der Verf. nur flüchtige Notizen mittheilt und nirgend in die Charakteristik des Styles und der Technik der vorhandenen Malereien näher eingeht. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Handschriften, welche nach Angabe des Verf. aus dem neunten Jahrhundert herrühren; ebenso dürften auch die zahlreichen Miniaturen der dritten Handschrift (die Evangelien, mit goldenen Buchstaben geschrieben), für die Entwickelungsgeschichte der Kunst von namhafter Wichtigkeit sein — Bei drei andren Handschriften werden diese Mängel der Beschreibung zum Theil durch die beigefügten Abbildungen gut gemacht.

Die älteste unter diesen ist ein kleines Psalterium, (No. 32. — T. X und XI), welches der Verf. als „wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert" herrührend, bezeichnet. Dies passt jedoch nicht, indem die Figuren und das architektonische Ornament, besonders in dem zweiten Bilde auf T. X., bereits vollkommen das Gepräge des germanischen Styles, welcher erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts auftritt, tragen. Interessant, obgleich nicht gerade sonderlich geistreich, sind die abentheuerlichen Figuren der Randverzierungen, von denen auf T. XI eine bedeutende Anzahl zusammengestellt ist.

Der weiteren Entwickelung des germanischen Styles im 13. Jahrhundert angehörig sind die Miniaturen eines zweiten Psalters (No. 5, T. – XII, XIII, XIV). Die Randverzierungen, auch die Ornamente des Grundes der Bilder, scheinen hier mehr auf französische als deutsche Arbeit hinzudeuten. Die Abbildungen lassen in den einzelnen Gestalten bereits, bei der mannigfachen Befangenheit im Style jener Zeit, den Hauch einer eigenthümlichen Grazie und Anmuth erkennen, der sich vornehmlich in dem Bilde der h. Margaretha auf dem Drachen (T. XIII) zu dem Ausdruck einer zarten Innigkeit und Hoheit gestaltet.

Endlich ein Pontificale aus dem vierzehnten Jahrhundert (No. 12. — T. VIII u. IX), in dessen Anfangsbuchstaben jedesmal eine Scene der kirchlichen Ceremonien dargestellt ist. In den Abbildungen auf T. VIII sieht man die gemüthlichen Darstellungen der Ehe und der Confirmation; auf T. IX mehrere Beispiele der Randverzierungen, reichgeschwungenes Blätterwerk, welches auf anmuthige Weise von menschlichen und thierischen Gestalten belebt ist.

F. Kugler.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

Die Berichte der Zeitungen verkünden uns von den glänzenden Erfolgen, welche die diesjährige Kunst-Ausstellung von Paris (eröffnet am 1. März) hervorbringt. Der Katalog führt 2130 Nummern auf. Unter diesen sind einige Gemälde von deutschen Künstlern, und wir dürfen stolz darauf sein, dass diese, ganz vornehmlich der Jeremias von E. Bendemann*), das lebhafteste Interesse der Franzosen erwecken. Nächst der hohen Bewilligung und Liberalität der Besitzer dieser Gemälde verdankt man ihre Erscheinung in Paris der thätigen Vermittelung des Kunsthändlers, Herrn Sachse zu Berlin, durch dessen Dazwischenkunft ebenso unsre letzte Berliner Ausstellung bereits jenen grossen Reichthum französischer Gemälde aufzuweisen hatte. Dies ist ein Verdienst, welches in der That in hohem Grade anerkannt werden muss: wir sind überzeugt, dass der somit eingeleitete Austausch künstlerischer Ideen und Behandlungsweisen für beide Nationen, die Deutschen wie die Franzosen, nur von den ersprieslichsten Folgen sein kann.

„Im Allgemeinen (sagt das *Journal des Débats*) ist die Gesammt-Erscheinung der diesjährigen Ausstellung, ebenso wie der Eindruck, den sie auf uns macht, ernster Art. Die phantastischen oder graziösen Gegenstände finden sich nicht im Ueberfluss, während im Gegentheil die historischen Scenen, in

*) Der Jeremias von Bendemann hat, als seltenste Auszeichnung vor vielen Meisterwerken französischer Kunst, einen Platz im Haupt-Salon erhalten. Auch ist dies Gemälde von Seiten des Comité's „als eine der grössten Zierden der diesjährigen Ausstellung" mit einem breiten goldenen Rahmen umgeben und der unscheinbare Interims-Rahmen, darin es übersandt war, hinweggethan worden.

denen man die verschiedenen Verhältnisse des wirklichen Lebens nachzubilden bemüht war, die Mehrzahl ausmachen. Und die drei Maler, deren Werke ohne Zweifel ganz besonders die Bewunderung und die Kritik hervorrufen werden, haben Gegenstände behandelt, deren Natur und deren Styl zum sorgfältigsten Studium nöthigen müssen, sei es um ihren Inhalt genügend aufzufassen, sei es um ihre Verdienste und Mängel abschätzen zu können.“ — Die in Rede stehenden Werke sind der Jeremias von Eduard Bendemann, die h. Cäcilie von Paul Delaroche und der Christus von Ary Scheffer.

Das genannte Blatt spricht sich zuerst ausführlich über das Werk unsres genialen Landsmannes aus. „In dem Jeremias erkennt man auf den ersten Blick ein streng symmetrisches Element, welches den Compositionen der ersten Meister aus den Zeiten der Wiedergeburt der Künste verwandt ist; zugleich aber wird man durch die bedeutsame künstlerische Freiheit überrascht, mit welcher der Maler den innerlichen Gedanken des Bildes, der vornehmlich in der Hauptfigur des Jeremias wohl ausgedrückt ist, zu entwickeln vermochte. Wir wissen nicht, ob die geringe Höhe des Bildes, im Verhältniss zu dessen Breiten-Ausdehnung, durch die lokale Bestimmung der Malerei vorgeschrieben war; aber sei es, dass der Künstler einen gegebenen Raum auszufüllen hatte, sei es dass er selber das Verhältniss der beiden Haupt-Dimensionen seines Bildes bestimmte, — er scheint uns einer gleich glücklichen Eingebung gefolgt zu sein, indem er den Gegstand in einen Raum von dieser Form einfügte, oder indem er die Dimensionen seines Rahmens auswählte, um diesen Gegenstand darin zu malen. Der Prophet Jeremias nimmt den Mittelpunkt der Composition ein. Auf Steinen sitzend, die ohne Ordnung umherliegen, stimmt die Art seiner Bewegung ebensowohl mit dem tiefen Schmerze, den er empfindet, wie mit der Unregelmässigkeit der Trümmer, auf welche er sich niedergelassen hat, überein. Zu seiner Rechten und zu seiner Linken sind Gruppen von Männern, Weibern und Kindern, alle niedergebeugt und die verschiedenen Stufen des Unglücks und der Verzweiflung ausdrückend. Hinter ihnen, in bedeutender Entfernung, bemerkt man die Reste des Brandes von Jerusalem. Alle diese Gestalten, wie sie in mannigfacher Weise durch die Gewalt des furchtbaren Geschickes umhergestreut sind, und auch die des alten Propheten, der zwar ebenfalls niedergebeugt ist, jedoch um ein Weniges die andern überragt, bilden eine schöne und grossartige Idee, welche den Dimensionen dieses Gemäldes (etwa 5 bis 6 Fuss Höhe zu 12 bis 15 F. Breite) eine eigene Bedeutsamkeit giebt. — Was das Verdienst der Ausführung anbetrifft, so ist dasselbe in der Figur des Jeremias vornehmlich beachtungswerth. Diese übertrifft, in dieser Rücksicht, alle übrigen Theile des Werkes, denen man eine gewisse Härte in den Bewegungen und Trockenheit des Pinsels vorwerfen kann. Aber die Haltung, der Wurf der Zeichnung und der Charakter des alten Propheten ist voller Wahrheit, Kraft und Grösse. Diese Figur scheint uns zu der sehr geringen Zahl derjenigen, in den letzten Decennien hervorgebrachten zu gehören, in denen man ebensowohl Grossartigkeit wie Natürlichkeit findet. Der Kopf insbesondere, und die Hand, welche ihn stützt, sind das Werk eines sehr gewandten Künstlers.“ U. s. w.

Hierauf geht der französische Berichterstatter zu dem genannten Bilde von Ary Scheffer über, und bemerkt, dass dieser Künstler, der in seinen früheren bekannten Werken bereits so Vorzügliches in der Darstellung gefühlvoller oder leidenschaftlicher Scenen geleistet habe, nun auch, und zwar ebenfalls mit glücklichem Erfolge, das Beispiel einer neuen Richtung auf höheren Styl, im Geiste der römischen Schule, vornehmlich Raphaels, vorführe. Das Bild stellt Christus dar, welcher die Leidenden und Unglücklichen zu sich versammelt; die Figuren sind ein wenig unter Lebensgrösse, die untere Hälfte der meisten in Wolken verhüllt; nach oben wird das Bild durch einen gedrückten Bogen begränzt. „Diese Composition, die wenig ausgedehnt und sehr einfach ist, hat in sich ein seltenes Verdienst, das nemlich, dass die Empfindungen ebenso wie die äusseren Formen der Figuren, mit Wahrheit, Zartheit und Adel wiedergegeben sind. Christus nimmt die Mitte des Bildes ein, und zu seinen Seiten alle Arten des Leidens und Unglückes unter den Gestalten der Magdalena, eines Sklaven, dem seine Ketten gelöset sind, einer Mutter, die ihr Kind verloren hat, einer bejahrten Frau, eines farbigen Mannes, welcher um Freiheit fleht, des Dichters Tasso, der in dieser Welt so Vieles zu leiden hatte, von Märtyrern und von Griechen unserer Zeit, welche alle kommen, Hülfe und Trost von dem Sohne Gottes zu erflehen.

Der Künstler hat freiwillig all jenen Mitteln entsagt, welche sich in der Lebhaftigkeit der Bewegungen und in der Ueberraschung eines bizarren Effektes darbieten; er hat sich an der Wahrheit, der Einfalt und Ruhe gehalten, wie sie der Gegenstand forderte. Mehrere Figuren haben in den Geberden oder den Physiognomieen etwas eigenthümlich Rührendes. Der Gefangene, dessen Arme durch die Ketten verletzt sind, die Frau und ihr Kind im Vorgrunde, die bejahrte Frau zur Linken, der Kopf des Tasso erwecken lebhaft die Aufmerksamkeit und das Interesse des Beschauers. Alle Erzeugnisse des Hrn. A. Scheffer, selbst die leichtesten, waren stets von Seele erfüllt; und auch in diesem letzten Werke, wo allerdings der vorgeschriebene Styl sein reiches und überströmendes Talent in etwas beengt zu haben scheint, strahlt diese schöne und herrliche Eigenschaft noch lebhaft hervor." (Forts. folgt.)

Subscriptions-Anzeige.

Lieder von R. Reinick

mit

30 Original-Radirungen

Düsseldorfer Künstler.

Unter dem Titel: „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde." erscheint obiges Werk am Ende dieses Jahres, jedoch so, dass es noch vor Weihnachten überall versandt und ausgegeben sein kann.

Dem Verfasser dieser Lieder, der selbst als Maler in Düsseldorf lebt und mit den bedeutendsten dortigen Künstlern befreundet ist, wurde von mehren Seiten die ehrenvolle Aufforderung zu Theil, seine Gedichte dem Publicum im Druck zu übergeben; zugleich erboten sich seine Freunde, das Werk durch Randzeichnungen in eigenhändigen Radirungen zu schmücken. So ist nun das Ganze zugleich anzusehen als eine Sammlung Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler.

Es erscheint in gross Quarto; der Umschlag ist von Wiegmann (Architekt in Düsseldorf), das Titelblatt von R. Reinick. Nach einem einleitenden Gedicht folgen 28 Blätter mit Text, deren vordere Seite jedesmal eine Randzeichnung enthält, wovon den mittleren Raum das dazu gehörige Lied einnimmt. Hieran reiht sich ein Anhang mit Text ohne Radirungen, und das Ganze beschliesst wiederum ein radirtes Blatt.

Nur die Compositionen des Directors W. Schadow und Lessing's sind von den Kupferstechern Keller und Streifensand (beide in Düsseldorf) radirt, sämmtliche übrige aber von den Künstlern selbst.

Die Compositionen sind von folgenden Künstlern: Achenbach, J. Becker, Bendemann, Dahl, Deger, Dielmann, Ehrhard, Herrman, Hildebrand, Hübner (eine zweite Zeichnung von Hübner ist von dem Kupferstecher Müller in Düsseldorf gestochen), Jacobi, Jordan, Kretschmer, Lessing, Mücke, A. Müller, Nereus, v. Normann, Plüddemann, Rethel, Director Schadow, Schirmer, Adolph Schrödter, Sonderland (zwei Radirungen), Sohn, Steinbrück, Stielke.

Der Kupferdruck wird besorgt von der Kupferdruckerei der Königl. Akademie der Künste in Düsseldorf, von Schulgen-Bettendorf, der Buchdruck mit neuen zu diesem Werk gegossenen Lettern von der Du Mont-Schauberg'schen Buchdruckerei in Köln; das Papier ist, schon der Schwierigkeit des doppelten Druckes wegen (Kupfer- und Typendruck vereinigt), vom besten französischen Colombierpapier gewählt.

Um die sehr bedeutenden Kosten des Unternehmens zu decken, musste der Weg der Subscription eingeschlagen werden.

Der Subscriptionspreis beträgt für das Exemplar in schwarzem Druck 5 Thlr. preuss. Cour., so dass die einzelne Radirung mit Text auf 5 Sgr. zu stehen kommt. Auch wird eine geringe Zahl Exemplare in farbigem Druck abgezogen; deren Preis beträgt 10 Thlr. preuss. Cour

Die Platten sind fast sämmtlich fertig und der Druck bereits begonnen. Mit dem Erscheinen des Werkes tritt der bedeutend erhöhte Ladenpreis ein.

Düsseldorf, im Februar 1837.

R. Reinick.

Indem wir die vorstehend mitgetheilte Anzeige zur Kenntniss unserer Leser bringen, glauben wir

kaum, dass es noch einer weiteren Empfehlung des von Hrn. Reinick unternommenen Werkes bei den Freunden der neueren deutschen Kunst bedarf. Die Gelegenheit, eigenhändige Arbeiten von sämmtlichen bedeutendsten Künstlern der Düsseldorfer Schule — und zwar zu einem Preise, der im Verhältniss zu dem Kunstwerth der einzelnen Arbeiten so äusserst geringfügigist, — zu besitzen, dürfte in der That das allgemeinste Interesse des kunstliebenden Publicums hervorrufen. Auch entsinnen wir uns nicht, dass in der Kunstgeschichte jemals eine ähnliche Erscheinung hervorgetreten, dass jemals ein ähnliches Unternehmen durch das freundschaftliche Zusammenwirken einer ganzen, allgemein anerkannten Schule zu Stande gebracht worden sei. Denn dies Werk ist zugleich nicht als ein willkührlich zusammengebrachtes Album, das in sich keinen Zusammenhang, in seiner Zusammenstellung keine innere Nothwendigkeit hat, zu betrachten; sondern es ist ein Ganzes, wo alles Einzelne auf einen gemeinsamen Zweck hinarbeitet. In jedem einzelnen Blatte macht sich allerdings die Individualität des Künstlers, welcher dasselbe geschaffen hat, klar und entschieden bemerklich; und doch ist ein gemeinsamer Geist, ein liebevolles Anschliessen an einen Plan durchweg vorherrschend, und es bildet sich in dieser Weise ein Ganzes von anziehendster Trefflichkeit. Der Faden, an welchen hier diese zierlichen Schmuckgebilde aufgereiht werden, besteht aus den Liedern von Reinick deren mehrere seit längerer Zeit aus den Jahrgängen des deutschen Musen-Almanaches den Freunden unserer gegenwärtigen Poesie vortheilhaft bekannt sind, und die vor dem Richterstuhle der Kritik die gerechteste Anerkennung gefunden haben; so dass auch der Text auf keine Weise als ein blosses Vehikel für die Leistungen der bildenden Kunst betrachtet werden darf, sondern Beides in heiterster Ergänzung neben einander steht.

Uns liegt so eben eine bedeutende Anzahl von Probedrücken dieses Unternehmens vor: kleine Meisterwerke der mannigfaltigsten Art, die überall, in jeder einzelnen Linie, den Geist und den Charakter ihres Verfertigers zur Schau stellen. Das eben ist der grosse Vorzug der Radirung, dass sie so ganz, bis ins einzelnste Detail, die eigenthümliche Auffassung und Behandlung des Künstlers darlegt, dass in ihr durchweg die Weise, wie ich dem Künstler die Formen gestalten, wie sie von ihm empfunden werden, ersichtlich macht; so müssen wir auch in dieser Beziehung das Werk als ein schönes Zeichen der Zeit begrüssen, da in der Kunst unserer Tage diese anmuthige Technik bisher leider gar so sehr vernachlässigt worden ist. Aufs Sinnreichste ist in diesen Blättern der gegebene Raum, der den Rahmen des Gedichtes bildet, benutzt und in der verschiedensten und originellsten Weise mit ernsten oder scherzhaften Compositionen ausgefüllt worden. Ebenso stehen dieselben in einem angemessenen Verhältniss zu dem eingedruckten Texte, dessen schöne und mit künstlerischem Geschmack gebildete Lettern, abweichend von den nüchternen Formen unsres gewöhnlichen Bücherdruckes, zu der anmuthigen Ausstattung des Ganzen wesentlich beitragen.

Probeblätter und Anzeigen des Werkes sind bereits nach den meisten bedeutenderen Städten Deutschlands, vornehmlich den Sitzen der verschiedenen Kunstvereine, versandt und erfreuen sich mannigfachen Beifalls. In Berlin sind deren in den Kunsthandlungen von George Gropius, Lüderitz, L. Sachse u. Comp., u. s. w. zur Kenntnisnahme der Kunstfreunde ausgelegt. d. R.

Neuer Kupferstich vom Herrn Director Reindel.

Die Apostel nach A. Dürer's berühmten Gemälden zu Nürnberg; 2 Platten auf ein Blatt gedruckt. Roy. Fol.

Weiss Papier 4 Thaler. Chinesisch Papier 4 Thaler 17 Silbergr. 6 Pf. Mit offner Schrift 8 Thaler. —

Zu beziehen von R. Weigel's Anstalt für Kunst und Literatur zu Leipzig.

Nachricht.

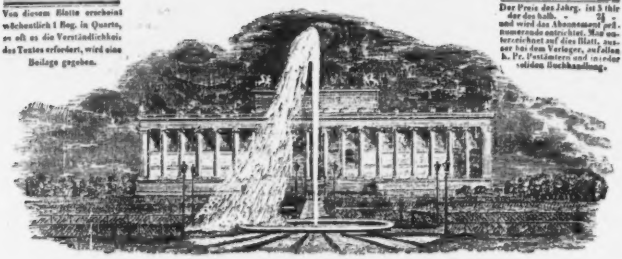
Die Zahl der Mitglieder des Kunstvereines zu München ist zu Ende vorigen Jahres auf 1718 gestiegen; die Summe der Einnahme betrug im vorigen Jahre 29,905 Gulden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 14. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. 1½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architectur, Alterthümer und Kunstschätze, durch Text (10 S. in Fol.), einen Stahlstich und sechs radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. Halberstadt bei F. Lucanus. Berlin, bei G. Gropius. 1837.

Halberstadt gehört zu denjenigen Städten Deutschlands, welche das Gepräge des wohlhäbigen und gemüthvollen mittelalterlichen Lebens noch am Entschiedensten festgehalten haben, ohne dass jedoch hier, wie an so vielen andren Orten, die Vergangenheit dem Beschauer nur in dem Gewande eines beklagenswerthen Verfalles entgegenträte; vielmehr verbindet sich hier, in den neueren Theilen der Stadt, die Eleganz der modernen Zeit auf glückliche Weise mit den zahlreichen Zeugnissen früherer Sinnesart. In den alten Bürgerhäusern, die sich theils in bescheidener Enge zurückziehen, theils in stolzer Pracht die Plätze und Strassen beherrschen und die, als Zeugnisse des Holzreichthums der Gegend, grösseren Theils in Zimmerwerk aufgeführt sind, zeigt sich durchweg die zierlichste Entfaltung dieses Styles, der allem Einzelnen eine lebendige architektonische Gestalt verleiht und sich zu den anmuthvollsten oder launigsten Zierden bildnerischer Kunst emporzuschwingen vermögend ist; reichlichsten Stoff würden unsre Architekturmaler in der Nachahmung dieser so mannigfach interessanten Gebäude gewinnen können. Bedeutender, und als ernster Hintergrund zu ihnen, treten die alten Kirchen hervor, deren Halberstadt ebenfalls eine namhafte Anzahl besitzt und in denen sich Beispiele für sämmtliche Archi-

tekturstyle des kirchlichen Baues im Mittelalter, zum Theil in merkwürdig imponirender Anlage, vorfinden. Vor Allem aber ist der majestätische Dom vorherrschend, zu dessen Seiten sich die gesammten übrigen Baulichkeiten der Stadt umherlagern, und der auch schon von ferneren Standpunkten aus den Anblick der Stadt zu einem malerischen Bilde schliesst und vollendet.

Diesem, für die Architekturgeschichte des Mittelalters so wichtigen Gebäude fehlte es bisher an nur einigermassen genügenden Abbildungen, und so haben wir das vorstehend genannte Werk, welches uns dasselbe in Grund- und Aufrissen, sowie in mehreren Perspektiven vorführt, als einen willkommenen Beitrag zur Erweiterung unsrer Kenntnisse mit Dank aufzunehmen.

Der Dom gehört verschiedenen Bau-Perioden an, so jedoch, dass sich die verschiedenen Baustyle im Wesentlichen zu einem schönen und harmonischen Ganzen zusammenfügen. Der älteste Theil ist der Unterbau der Thürme auf der Westseite der Kirche und der Zwischenbau bis zum Dachgiebel. Dieser ist in dem Uebergangsstyl von dem byzantinischen zum gothischen Systeme aufgeführt, und zwar so, dass in den Hauptformen bereits durchweg der Spitzbogen vorherrscht; in den Füllungen des Spitzbogens kömmt theils der Halbkreisbogen, zumeist ein gebrochener (rosetten-artiger) Bogen vor. Sehr anmuthig ist namentlich das Hauptportal, von breitem reichgegliedertem Spitzbogen umfasst und mit zwei Halbkreisbögen, die wiederum durch Doppelreihen kleiner Halbkreisbögen (wie bei den bekannten byzantinischen Gesimsen) umgeben werden, ausgefüllt. Zu den Seiten des Portales und gegen die Ecken der Thürme hin sind starke, vorspringende Säulenbündel angeordnet, welche, wie der Herausgeber in Bezug auf das rauhere Mauerwerk über ihnen bemerkt, einen Vorbau getragen zu haben scheinen. Die Construction dieses letzteren dürfte jedoch nicht ohne bedeutende Schwierigkeit mit den vorhandenen Bautheilen zu verbinden sein; namentlich scheint es uns nicht deutlich, wie ein solcher Vorbau den Spitzbogen des Hauptportales, der unmittelbar an das darüber befindliche Rosettenfenster anstösst, eingeschlossen haben dürfte. Vielleicht ist hier schon während des Baues eine Abänderung der ursprünglichen Anlage vorgenommen. Die Formation der Säulenkapitäle (die besonders an denjenigen Seiten der Thürme, wo sich nach dem Inneren der Kirche zu kleine Säulenstellungen bilden, in anmuthig wechselnden, aufs Zierlichste ausgebildeten Formen vorkommen) gehört ebenfalls der letzten Periode des Ueberganges zum gothischen Style, oder vielmehr grossentheils bereits den ersten Entwickelungsstufen des letzteren an. Der Aufriss auf Taf. IV. giebt eine anschauliche Darstellung der Construction der Westseite; die eigenthümlichen, höchst geschmackvoll gebildeten Details sind leider nicht in Abbildungen mitgetheilt, und nur das zierliche Krönungsgesims des Unterbaues findet sich, als Randeinfassung der Rückseite des Umschlages, dargestellt.

Das eigentliche Kirchengebäude ist in reichem, entwickelt gothischem Kathedralenstyl aufgeführt: ein Mittelschiff von hohen und freien Verhältnissen, dem sich die niedrigeren Seitenschiffe in einer trefflich harmonischen Weise anschliessen; von den reicherverzierten Strebepfeilern der Seitenschiffe sind ringsumher, im Aeusseren der Kirche, Strebebögen gegen die Wände des Mittelschiffes hinübergeschlagen, so dass sich hiedurch das Ganze zu einem Bilde grossartiger Pracht gestaltet. Doch sind auch hier verschiedene Baustyle mit Bestimmtheit zu unterscheiden. Der westlichste Theil des Kirchengebäudes, den Thürmen zunächst, — nemlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster, — zeigt den gothischen Baustyl noch in jener Einfachheit und Schlichtheit, welche den Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts eigen ist, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkührlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Pfeiler haben die Gestalt starker runder Säulen, denen sich, als Träger der Gewölbgurte, schlankere Säulchen frei anlehnen; die Strebepfeiler der Seitenschiffe haben — in alterthümlich gothischer Anordnung — frei vorspringende, von Säulen getragene Bilderhäuschen, in denen Statuen (im Style der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts) stehen; die Stabverzierung der Fenster ist vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes zeigen.

Die übrigen Theile des Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwickelung des gothischen Baustyles erkennen, wenngleich sie der Hauptanlage nach sich zweckmässig an das System der eben-

genannten Theile anschliessen. Namentlich befolgen die Pfeiler im Innern dieselbe Grundform, so jedoch, dass sich die Träger der Gewölbgurte nicht mehr an die Hauptmassen frei anlehnen, sondern zu $\frac{7}{8}$ mit ihnen verbunden sind. Die Strebepfeiler sind reicher ausgebildet, vornehmlich am Schiff, wenngleich in einer Zusammensetzung, welche den harmonischen Organismus des gothischen Systems nicht mehr gänzlich anerkennt; in den Fenstern hört jene einfach bedeutende Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit — nicht mehr wahrhaft schönen Stabverstierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossentheils verlassend, ebenfalls in willkührlich zusammengesetzten Linien u. s. w. Als ein eigenthümlicher Umstand ist es anzumerken, dass die Gewölbrippen und Gurten der Seitenschiffe hier, und zwar an der Seite der Pfeiler des Schiffes, zunächst vertikal aufsteigen und sich erst dann in einer gebrochenen Ecke zu der Spitzbogen-Linie umwenden. (Vergl. den Queerdurchschnitt auf Taf. III.) — Die untere Hälfte der Façade des nördlichen Kreuzgiebels, welche ein kleineres Portal einschliesst, ist wiederum in einem etwas abweichenden Style gebaut, von schlichterer Anlage und mit zierlichem Lisenen-Werk geschmückt: es ist möglich, obgleich kaum wahrscheinlich, dass sie mit jenen älteren Theilen des Schiffes gleich alt ist. Was den Herausg. zu der Erklärung bewogen, dass dies jedenfalls vollkommen gothische Portal „seiner Construction, dem Style und der Technik zufolge“ mit dem Hauptportale zwischen den Thürmen gleichzeitig sei, ist nicht wohl einzusehen.

Das Queerschiff, dessen Giebelfronten beträchtlich über die Seitenmauern der Seitenschiffe vorspringen, durchschneidet die Kirche fast in der Mitte ihrer Längen-Ausdehnung, so dass sich hiedurch ein Chor von bedeutender Tiefe bildet. Die Seitenschiffe umgeben diesen Chor in derselben Weise, wie zu den Seiten des eigentlichen Hauptschiffes. An dem östlichen Ende der Kirche ist endlich noch eine kleine Kapelle, die sogenannte Bischofskapelle, in etwas einfacherem Style angebaut. Sie steht mit dem Umgange des Chores in unmittelbarer Verbindung; im Aeusseren erhebt sich ihr Dach über die Dächer des letzteren und ist an seinem Giebel mit einem zierlichen Thürmchen geschmückt.

Im Inneren wird der Chor durch niedrige, zwischen den Pfeilern angebrachte Mauern von dem Umgange getrennt; von dem Hauptschiff durch den, in der Queere errichteten Bischofstuhl, ein eigenes, in zierlich buntem Reichthume aufgeführtes kleines Gebäude, welches die späteste Ausbildung des gothischen Baustyles um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (es trägt die Jahresbezeichnung 1510) charakterisirt. Im Inneren des Chores finden sich prachtvoll geschnitzte Chorstühle. In den Kreuzesarmen sind steinerne Emporen angeordnet.

Zur genaueren Erklärung und Darstellung dieser gesammten Eigenthümlichkeiten des Domgebäudes, die wir nur in flüchtiger Uebersicht andeuten konnten, dienen nun ausser der sorgfältigen, vom Verf. vorgelegten Charakteristik und ausser den bereits angeführten Blättern und dem Grundriss, eine in Stahl gestochene malerische Ansicht des Aeusseren, — eine Perspective des Langschiffes im Inneren, von den Thürmen aus aufgenommen, — eine Durchsicht im Queerschiff, welche den Bischofstuhl, das südliche Fenster des Queerschiffes und die Empore unter demselben darstellt, — und, als Vignette auf der Rückseite des Umschlages, eine Ansicht des reichen südlichen Kreuzgiebels. (Zu bemerken ist, dass die stark vorspringenden Strebepfeiler des letzteren mit demselben Lisenenwerk, wie der Unterbau des nördlichen Kreuzgiebels geschmückt sind und, dem übrigen Style dieses Kreuzgiebels nach, gerade auf eine späte Zeit des gothischen Styles hindeuten.) Auch finden sich, zur Dekoration der Vorderseite des Umschlages, mehrere Details der Chorstühle abgebildet. Den schönsten Schmuck des Werkes macht jener ebenerwähnte Stahlstich aus, welcher die Ansicht des Domes von seiner vortheilhaftesten, der nordöstlichen Seite gewährt; er ist von Ernst Rauch nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (von welchem letzteren auch die übrigen, zu den Perspektiven des Werkes benutzten Zeichnungen herrühren) gestochen. Der Name dieser beiden Künstler reicht hin, um den Werth dieses vorzüglichen Blattes genügend zu bestimmen; in reichster Entfaltung stellt sich hier das anziehende Gebäude dem Blicke des Beschauers dar, und wenn durch die Wahl des Standpunktes freilich das schöne Westportal verloren geht, so tritt dadurch doch auch der wenig bedeutsame Oberbau der Thürme mehr in den Hintergrund; in der Ferne erblickt man die vier byzantinischen

Thürme der Liebfrauenkirche. Die Arbeit des Stiches ist sehr sauber, geistreich und von gediegener Haltung.

Unter den geschichtlichen Notizen, mit welchen der Herausg. den erklärenden Text eröffnet, sind zunächst die aus Urkunden und Ablassbriefen geschöpften Nachrichten über die Geschichte des Baues (deren Mittheilung aus dem Provinzial-Archive von Magdeburg man, dem Vorwort zufolge, vornehmlich dem Hrn. Professor Wiggert zu Magdeburg verdankt) von grösster Wichtigkeit und, bei den insgemein so dürftigen Zeugnissen über baugeschichtliche Verhältnisse, als ein seltenes Beispiel auszuzeichnen. Sie zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die eine mit den Jahren 1252 und 1258 beginnt und durch die Jahre 1263, 65, 66 und 76 fortgesetzt wird; sie besteht aus Ablassbriefen, welche den Zweck haben, Geldmittel für die Ausführung des Baues herbeizuschaffen, und in denen früherer Verwüstungen durch Feuer und der Nothwendigkeit, den Bau von Grund aus zu beginnen, gedacht wird. Dann ist eine Pause, und erst in den Jahren 1341, 45 und 66 finden sich Zeugnisse neuer Bauthätigkeit. Bei letzteren wird des Chorbaues, beim J. 1345 sogar erst der Fundament-Legung zum Chore gedacht, und da im J. 1327 noch die (aus einer älteren Bauanlage herrührende) Crypta als vorhanden erwähnt wird, so dürfte der Chor in der That erst in dieser Zeit zu bauen angefangen sein. Der Herausg. ist zwar geneigt, jene Crypta als ganz ausserhalb des Domgebäudes befindlich anzunehmen; da ein so aussergewöhnlicher Umstand aber nicht ohne strengste Beweisführung zulässig sein dürfte und die übrigen Angaben genügend für das Gewöhnliche sprechen, so scheint die eben ausgesprochene Meinung wohl als passlicher anzunehmen zu sein. Die kleine Bischofskapelle wird im J. 1362 als bereits vorhanden, aber als ein neues Werk angeführt. — Doch scheint auch in dieser Zeit der Bau der Kirche noch nicht vollendet worden zu sein. Wenigstens fällt seine Einweihung erst in das J. 1490*) und an dem Schlusssteine der Deckenwölbung zwischen dem zweiten und dritten Pfeilerpaar der Kirche findet sich, hiemit übereinstimmend, die Jahrzahl 1486. (Letztere deutet der Herausg. auf eine Restauration, — eine solche vor der Einweihung des Domes anzunehmen, dürfte jedoch nicht zulässig sein). Auch im J. 1498 kömmt noch eine neue päbstliche Verordnung für die Einkünfte zum Bau des Domes vor. Ueberhaupt aber darf es uns nicht befremden, Zeugnisse für eine so späte Zeit der Vollendung vor uns zu sehen, da ja selbst der Oberbau des südlichen Thurmes, der ebenfalls noch im gothischen Style (sogar in einer gewissen, obgleich rohen Nachahmung des Unterbaues) ausgeführt ist, die Jahresbezeichnung 1574 trägt.

Wir sind demnach genöthigt, den Chor der Kirche als ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten, und hiemit stimmt denn auch der Styl desselben, wie oben bemerkt, durchaus überein; aber auch die späteren Theile des Langhauses müssen wir (abweichend vom Herausgeber), in Rücksicht auf den vollkommen entsprechenden Charakter, als ein Werk ungefähr derselben Bauperiode bezeichnen. Für die Periode des dreizehnten Jahrhunderts tragen sie bereits ein viel zu freies Gepräge, und wir können mit den Zeugnissen, welche auf Bauunternehmungen in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts hindeuten, nur die westlichsten Theile des Schiffes in Verbindung bringen; auch diese stimmen in der That mit denjenigen Gebäuden Deutschlands, deren Erbauung in der genannten Zeit urkundlich feststeht, vollkommen überein.

Suchen wir nun endlich das Datum für den Unterbau der Thürme festzustellen, so begegnet uns zunächst eine neue Bauperiode im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Der Herausgeber macht das J. 1235 namhaft, ohne jedoch die Quelle für diese Bestimmung anzugeben. Urkundliche Zeugnisse sind für jene Zeit nicht vorhanden, und der älteste Bericht hierüber findet sich, soviel wir wissen, erst in Winnigstedt's Halberstädter Chronik, welcher zufolge der Dompropst Johannes Semeca (ungefähr allerdings in der vom Herausgeber angenommenen Zeit) den Dom „von Grund aus", und zwar „am linken Thurme" zu bauen angefangen habe. Ist nun zwar Winnigstedt's Autorität, wie schon bemerkt, nicht allzu sicher, so werden wir doch nicht irren, wenn wir in der That den Unterbau jenes westlichen Theiles als das Werk des Semeca betrachten. Denn

*) Nach Winnigstedt's Halberstädter Chronik. Diese Nachricht, die der Herausg. übersehen hat, dürfte bei diesem, für frühere Zeiten zwar nicht allzukritischen Geschichtschreiber gewiss nicht in Zweifel zu ziehen sein, und um so weniger, als sie mit bestimmter Angabe der Nebenumstände verbunden ist.

wenn wir einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwickelung der Baukunst, welche in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, werfen, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne Motive des Ueberganges zum gothischen beigemischt sind*). In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor, und wir können somit ein Gebäude der Art nicht etwa in eine frühere Zeit zurücksetzen, — dasselbe nicht, wie der Herausg. will, als einen Rest der früheren Anlage des Domes, welche um das J. 1181 begonnen wurde, oder gar, wie auch wohl von Andern eine solche Meinung aufgestellt ist, als einen Rest noch älterer, an dieser Stelle Statt gefundener Bauten betrachten. Dass aber der Unterbau der Thürme und die nächstfolgenden, bereits vollkommen gothischen Bautheile des Domes nur durch eine, verhältnissmässig kurze Reihe von Jahren getrennt sind, darf uns auf keine Weise befremden, da es sich in Folge aller neueren kritischen Untersuchungen zur Evidenz ergeben hat, dass überall in Deutschland der entwickelte gothische Baustyl plötzlich und unvorbereitet, oft sogar ohne eine solche Vermittelung, wie wir doch an dem in Rede stehenden Unterbau bemerken, neben den älteren, den sogenannten byzantinischen Baustyl hintritt.

Verzeichniss und Beschreibung der im Dom vorhandenen und ihm zugehörigen Kunstwerke und Alterthümer beschliessen das Werk. Als besonders bedeutsam werden zunächst die erhaltenen Glasmalereien hervorgehoben. Sodann die zahlreichen, in einem Zimmer der Stiftsgebäude aufbewahrten Heiligthümer und Kirchenschätze, unter denen vornehmlich ein consularisches Diptychon von grossem Interesse ist, sowie es auch an andren wichtigen Merkwürdigkeiten nicht fehlt. Endlich die Gemälde, welche jetzt in dem ehemaligen Kapitelsaale aufbewahrt werden, und unter denen besonders das bekannte Bild von Johann Raphon von Eimbeck, vom J. 1508, als ein bedeutsames Zeugniss der norddeutschen Kunst, für die Geschichte der Malerei nicht ohne spezielle Wichtigkeit ist. Der Herausg. hat sich das Verdienst erworben, dies beachtenswerthe Werk so kunstreich und glücklich zu reinigen, dass es in der ursprünglichen Frische und Kraft seiner Farben dasteht. Auf Taf. VIII ist von demselben eine geistreich gearbeitete Abbildung, von H. Schaefer gezeichnet und gravirt, beigegeben, die den Freunden der vaterländischen Kunstgeschichte gewiss höchst willkommen sein wird. Es stellt auf dem Mittelbilde die Kreuzigung — etwas überladen, ungefähr nach der Weise der westphälischen Schule der Zeit — auf den Seitenbildern, in kleinerem Maasse, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar. — Da dieser Meister noch so wenig bekannt ist, so sind wir dem Herausgeber durch die Mittheilung der folgenden Notizen zu besonderem Danke verpflichtet:

„Von Raphon sind nur vier Gemälde bekannt. Das früher in Walkenried befindliche, später nach Prag geflüchtete und dort verschollene Altarbild, „Christus am Kreuz zwischen den Schächern", auf dessen Klappen 20 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi; ferner das jetzt in der Universitäts-Bibliothek, früher in der St. Jürgenscapelle zu Göttingen bewahrte Altarbild von 1506, gleichfalls eine Kreuzigung mit Darstellungen von Heiligen auf den Klappen, und zwei Thüren eines Marienaltars, auf welchen der Pabst mit dem h. Mauritius und dem Donatar Canonicus Metzen, und ein Bischof mit dem h. Nicolaus abgebildet ist, früher im Stifte B. Mariae V. in Eimbeck, jetzt in der Sammlung des Hrn. Hoffabrikant Hausmann in Hannover. Bilder von Schülern Raphon's kommen weder in Eimbeck noch in Göttingen vor. Dennoch ist wohl anzunehmen, dass Raphon unser Bild hier im Orte gemalt und Schüler gebildet hat: denn ausser den Darstellungen auf den Aussenseiten der Klappen (welche ein solches Gepräge tragen) sind hier noch mehrere Gemälde, die der Darstellungs- und Behandlungsweise Raphon's sehr ähnlich, aber doch nicht von ihm sind. Vor Allen eine Kreuzigung, dann Klappen eines Bilderhauses, auf welchem einzelne Heilige mit

*) Um hier weitläufigen Ausführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, möge statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz", und zwar auf die Anmerkung S. 49 verwiesen werden, wo dies gesammte Verhältniss bereits genügend und unwiderleglich auseinandergesetzt ist.

dem Monogramm des Künstlers — eine Mütze zwischen zwei Paar sich kreuzenden Schwertern — und ein grosses bis auf zwei einzelne Köpfe völlig abgeblättertes Klappenbild, welche ½ lebensgross, an Werth den Arbeiten Raphon's fast gleich sind. — Heinrich Eckstorm erwähnt in dem Chronicon Walkenredense, Helmst. 1597, p. 185 — 187, dass Johann Raphon als Lohn seiner Frömmigkeit und seines Kunstfleisses 1507 zum Dechant des Alexanderstiftes in Einbeck ernannt und 1528 gestorben ist. In Joh. Letzner's Dasselscher und Einbeckischer Chronik, Erfurt 1596, erster Theil des 6. Buches, Kap. 4, Bl. 63 heisst es gleichfalls: „Nachdem am 12. August 1507 der Dechant Johann Crimenas verstorben, ward Herr Johann Raphon wiederumb erwehlt, welcher ein überaus kunstreicher, guter Maler gewesen etc. Er ist 1528 verstorben." Da Giso von Ualar schon 1508 als Dechant des Stiftes vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Raphon die Dechantenwürde bald abiegte, um ungestörter seine hochgeschätzte Kunst zu treiben."

Nach den hierauf folgenden Notizen über ein vorzügliches Bild der Kölner Schule schliesst der Herausg. mit dem schönen und beherzigungswerthen Wunsche, dass die in dem Kapitelsaale gegenwärtig vorhandenen Gemälde daselbst verbleiben und den Stamm zu einem Museo für Halberstadt bilden mögen. Gewiss würde die Erfüllung dieses Wunsches eben so ehrenvoll für die Stadt Halberstadt, wie erfreulich und folgereich in weiterer Beziehung sein, und die rastlose Thätigkeit, mit welcher der Herausgeber für die Interessen der Kunst in Halberstadt und weit über dessen Grenzen hinaus wirksam ist, darf in der That als ein nicht ungültiges Unterpfand für die Realisation dieser Angelegenheit betrachtet werden.

F. Kugler.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

Paul Delaroche, dessen frühere Werke rein historischer Art waren, und bei denen es in der Ausführung wesentlich auf vollendete Naturnachahmung abgesehen war, hat in dem Gemälde seiner h. Cäcilie ebenso das entschiedenste Streben nach grösserer Strenge des Styls entwickelt, und zwar noch in höherem Grade, als A. Scheffer in dem obengenannten, indem er einem noch älteren Systeme der künstlerischen Darstellung folgte. „Er hat an seinem Führer die Werke der alten Florentiner, des Giotto, des Taddeo Gaddi, des Angelico da Fiesole genommen. Und wie demnach der Styl, der sein Muster bildete, beträchtlich älter ist, als der Raphael's und sich jener kindlichen Weise der Kunst nähert, welche nur den zartesten und ruhigsten Ausdruck des Seelenlebens erlaubte, so fehlt es seinem Gemälde der h. Cäcilie vielleicht an einem gewissen Grade von Bewegung und Leben, ohne welchen die Beschauer unsrer Zeit nicht immer die Darstellung in ihr Inneres aufzunehmen vermögend sind. Uebrigens ist es ein Zug von dem eigenthümlichen Geiste des Künstlers, dass er diesen, so berühmt gewordenen Gegenstand in gewisser Weise neu zu bilden, ihn in einer neuen Darstellung vorzuführen wusste, in den Formen und Motiven durchaus verschieden von jener, welche der Maler Julius II. und Leo's X. vorgebildet hatte. Wir sehen die h. Cäcilie sitzend vor uns, indem sie, wie es scheint, die letzten Töne einer Orgel, welche ihr von zwei Engeln vorgehalten wird, anklingen lässt; ihr linker Arm ist ohne Bewegung herabgesunken, sie blickt zum Himmel empor mit einer Miene, in welcher man ein wehmüthiges Verlangen und Begeisterung zu sehen glaubt. Diese ganze, so einfache Composition, in der man die beiden Engel im Profil sieht und in der alle Figuren nicht ohne Kunst, aber mit strenger Symmetrie angeordnet sind, diese ganze Scene steht in hellem Lichte, dessen Abstufung zwar sehr sorgfältig beobachtet, gleichwohl nur für ein sehr geübtes Auge bemerkbar ist. Die Gewandungen sind licht gefärbt und in regelmässigen Falten gezeichnet. Auf den Möbeln und Wänden sind Züge jenes Ornaments, welches man Opus Alexandrinum nennt, im byzantinischen Style, angebracht. — Hr. Delaroche hat die Schwierigkeiten, welche in seinem Unternehmen lagen, ebenso geschickt wie glücklich überwunden. Die Bewegungen seiner Gestalten sind ausserordentlich einfach, und doch überall sehr fein gefühlt; der durchaus helle Lichteffekt ist aufs Zarteste abgestuft; und endlich ist der Ausdruck, obgleich kaum ergreifend, doch durchweg richtig und wahr. Die Ken-

ner muss man auf den Kopf der Heiligen und auf ihre linke Hand aufmerksam machen; diese beiden Stücke sind von einer höchst beachtenswerthen Ausführung. — Die Ausführung überhaupt unterscheidet sich ebenso, wie der Styl der Composition von derjenigen Behandlungsweise, welche Hr. Delaroche bisher befolgt hat. Statt breit und pastos gemalt zu sein ist das Gemälde der h. Cäcilie mit feinem Pinsel beendet und zart lasirt. Diese Manier, welche die feinsten Undulationen der Formen günstig wiedergegeben vermag, ist freilich weniger geeignet, glänzende Farbenwirkungen hervortreten zu lassen."

Die übrigen Bilder von P. Delaroche und A. Scheffer werden einem späteren Berichte vorbehalten.

An jene drei vorzüglich bemerkenswerthen Gemälde reiht der französische Berichterstatter zunächst diejenigen der historischen Bilder an, in denen ebenfalls das Element des Styles vorherrscht. Zunächst wird über zwei, uns wohlbekannte Gemälde unserer Landsleute gesprochen. — Kaiser Heinrich IV. im Burghofe von Canossa, von Begas. „Das Ensemble dieser Scene ist einfach, aber wohl gefasst. Auf einem Altan, der die obere Hälfte des Bildes einnimmt, sieht man den Pabst und sein Gefolge; unterwärts Heinrich, stehend, an die Pforte gelehnt, in der Stellung eines Mannes, welcher die Lösung der Busse erwartet, aber widerwilligen Gemüthes. Vor und um diese Hauptfigur gruppiren sich Gestalten von Männern, Frauen und Kindern. Der obere Theil des Gemäldes ist schwach, aber im Uebrigen ist ein wahres Verdienst, sowohl in Bezug auf die Composition, wie auf die Ausführung. Die Stellung des Kaisers ist durchaus wahr, edel und malerisch; unter den Figuren, die ihn umgeben, sind einige Kinderköpfe voll von Anmuth und Naivetät. Das, was vor Allem in diesem Werke, und besonders in der Gestalt des Kaisers, gefällt und wirkt, besteht darin, dass der breite und grossartige Styl, den man darin wahrnimmt, gleichwohl an nichts Verwandtes, das man bei den grossen italienischen Meistern gesehen hätte, erinnert, oder dass zum Wenigsten eine Nachahmung der Art mit grösstem Geschicke verborgen ist."

Die Hussitenpredigt von Lessing, welche ebenfalls die Pariser Ausstellung schmückt, scheint den Franzosen nicht blos in den äusseren Beziehungen des Gegenstandes, sondern auch in der eigenthümlichen poetischen Weise der Auffassung fremd geblieben zu sein. Wir nehmen an, dass jener Ausdruck einer düster zurückgehaltenen Leidenschaft, welcher die meisten Figuren des Bildes erfüllt, dem an lebhafte Aeusserungen des Gefühls gewöhnten Charakter der Franzosen allzu fern stehe; wir können sonst nicht begreifen, wie ein, im Uebrigen gar nicht geistloser Beurtheiler zu einer Auffassung, wie die folgende, gekommen sein sollte. Wir geben getreu die Uebersetzung seiner Kritik, die uns einen scharfen Blick in das Wesen des französischen Kunstgefühles eröffnet. „Der Schwur eines Hussiten (so nennt der Berichterstatter das Bild) gehört einem noch minder strengem Genre an als das Werk des Hrn. Begas. Mit Ausnahme der Hauptfigur, welche in Begeisterung zu sein scheint, spricht sich bei allen, die ihm zuhören, eine grosse Einfalt der Sitte und des Geistes aus. Wir bedauern, dass der Künstler im Katalog nicht einige genauere Angaben hinzugefügt hat, die uns in den Stand setzen, den Gegenstand passend zu erklären. Die Scene geht an einem wilden Orte vor. In der Mitte der Composition steht ein blasser, magerer Mann, der in seiner Rechten eine Art Kelch hält („*une espèce de calice*", — die Bedeutung desselben bei einem Hussiten ist dem Berichterstatter also fremd —), ganz mit der Geberde eines Menschen, welcher eine prophetische Rede hält oder eine religiöse Handlung verrichtet. Diese Figur, deren Ausdruck stark und durchdringend ist, wird umgeben von einem Dutzend Männern, — Arbeitern, sofern man nach den Werkzeugen urtheilen darf, die sie in ihren Händen tragen. (— Zu der Klasse solcher Arbeiter, „*ouvriers*", gehören freilich auch die Sensenmänner des letzten polnischen Krieges! —). Es ist augenscheinlich ein Schüler von Johann Huss, dem berühmten böhmischen Ketzer des 15. Jahrhunderts, welcher sich bemüht, Landleute zu seinem Glauben zu bekehren. Wenigstens hat uns die Haltung und der Ausdruck der Figuren zu einer solchen Auffassung des Gegenstandes hingeführt. Das Verdienst des Werkes besteht vornehmlich in dem Gegensatz der friedlichen Ruhe („*calme*") und Naivetät(?) der zuhörenden Landleute zu der aussergewöhnlichen Aufregung des predigenden Hussiten. Diese Eigenschaft des Ganzen findet man in den einzelnen Theilen wieder, und es liegt in der ruhigen Stellung und gedankenlosen (?) Aufmerksamkeit der Landleute etwas Ansteckendes. Nimmt man die Figur des Hussiten fort, so macht das Uebrige ein al-

lerliebstes Genrebild; aber wir hüten uns wohl, diese Forderung zu machen, da die Figur des Husiten vor allem eine sehr schöne Scene bildet."

„Der schwächste Theil in den Gemälden von Hegse und Lessing (fährt der Berichterstatter fort, und wir sind sehr geneigt, auch dies als ein spezielt französisches Urtheil zu bezeichnen) besteht in dem Colorit. Es ist nicht die Wahrheit, welche fehlt, wohl aber Glanz („*éclat*") und Kraft. Im Allgemeinen indess sind auch diese beiden Productionen anerkennungswürdig und sie rechtfertigen unser Urtheil: dass die neue deutsche Schule die Hülfspfade des Studiums verlässt, um zu dem Instincte zurückzukehren. — Diejenigen unsrer französischen Künstler hingegen, welche sich seit einigen Jahren bemühen, einen strengeren Styl anzunehmen und mit Sorgfalt die Schwierigkeiten der Zeichnung, in Nachfolge der grossen Meister, zu studiren, sind noch nicht auf diesem Punkte. Die Nachahmung, der Zwang, zuweilen auch ein wenig Affektation verdunkeln noch die übrigen Vorzüge ihrer Werke."

Zuerst wird unter diesen Flandrin aufgeführt, von dem das Gemälde des Bischofes Saint-Clair von Nantes, Blinde heilend, ausgestellt ist. Die Hauptfigur, in ihrer Magerkeit und Dürftigkeit, erinnert hier an die minder empfehlenswerthen Motive des gothischen Styles, die Blinden zu den Füssen des Heiligen auffallend an Raphaels Cartons; gleichwohl hat das Werk vorzügliche Eigenschaften, vornehmlich in der Zeichnung und Modellirung der Figuren der Blinden, auch in einigen Köpfen zu den Seiten des Heiligen. Aber dieselben Vorzüge waren in einem früheren Werke Flandrin's, Dante in der Unterwelt darstellend, nicht durch jenes Element eines äusserlichen Studiums beeinträchtigt gewesen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Die Nachricht von der definitiven Beschlussnahme, dass die Spitze des Stephansthurmes zu Wien abgetragen werden solle, welche die Zeitungen mit genauer Angabe der einzelnen Umstände ausgebreitet hatten, wird nun, als eine sehr zwecklose und überflüssige Mystification, widerrufen. — Dagegen wird neuerdings aus Wien vermeldet, dass eine Entscheidung über das, dem verewigten Kaiser Franz zu setzende Denkmal getroffen sei. Dasselbe solle aus einer Trajans-Säule bestehen, auf der sich die Statue des Monarchen, in der österreichischen Feldmarschalls-Uniform, mit dem Kaisermantel umgeben, erheben werde. Die ganze Säule soll, wie es heisst, aus Erz gegossen und sowohl die Modellirung als die Ausführung des ganzen Monumentes dem Prof. Bildhauer Schaller zu Wien übertragen werden.

In Stuttgart soll ein Kunstschul-Gebäude errichtet werden, welches zugleich zur Aufbewahrung der Kunstschätze dienen wird, die man aus der Gallerie von Ludwigsburg und den andren Orten, wo sie sich gegenwärtig zerstreut befinden, zu sammeln gedenkt. Das Gebäude wird in der Nähe des Königl. Residenzschlosses zu stehen kommen, wo die alte, durch den neuen Schlossgarten völlig überflüssig gewordene Promenade, „die Planie" genannt, hinlänglichen Raum darbietet. — Auch ist durch die K. Ministerien des Innern und der Finanzen verfügt worden, dass eine Uebersicht der im Lande vorhandenen Denkmäler, unter Mitwirkung des neuerlich wieder ins Leben gerufenen Vereins für Vaterlandskunde, hergestellt werden soll, um sofort dieselben durch Kenner näher untersuchen zu lassen, und nach Massgabe des Erfundes weitere Fürsorge wegen deren Unterhaltung zu treffen. Vorläufig ist den Bezirksbeamten aufgegeben, auf die Schonung und Erhaltung der vorhandenen Denkmale sorgfältig zu achten, und wo dieselben nicht im Staatseigenthum sind, von jeder beabsichtigten Veränderung, Veräusserung oder Zerstörung Anzeige zu machen und die weitere Entschliessung abzuwarten.

Neuer Kupferstich vom Herrn Director Reindel.

Die Apostel nach A. Dürer's berühmten Gemälden zu Nürnberg; 2 Platten auf ein Blatt gedruckt. Roy. Fol.

Weiss Papier 3 Thaler. Chinesisch Papier 4 Thaler 17 Silbergr. 6 Pf. Mit offner Schrift 8 Thaler. —

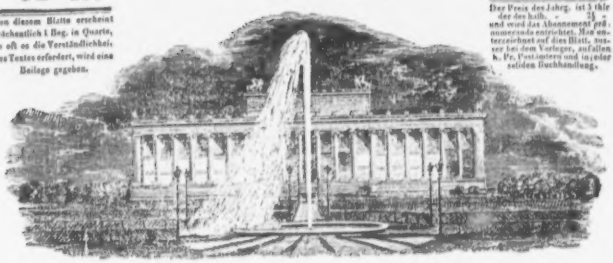
Zu beziehen von R. Weigel's Anstalt für Kunst und Literatur zu Leipzig.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 15. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr. der des halb. 31 und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bemerkungen über den neuen Gypsabguss der antiken Gruppe des Ajax und Patroclus.

Die berühmte Gruppe des Ajax, der den Leichnam des Patroclus aus dem Kampfe fortträgt*), welche in verschiedenen antiken Exemplaren, — in keinem derselben jedoch vollständig, auf unsere Zeit gekommen ist, wurde neuerdings durch den bekannten Bildhauer Ricci zu Florenz nach den vorzüglichsten antiken Originalen geformt, zusammengesetzt und restaurirt, so dass sie in dieser Gestalt gegenwärtig, ihren Haupttheilen nach, dem Beschauer ein möglichstvollkommenes Bild der ursprünglichen Composition gewährt. Doch sind von der, solcher Art gewonnenen Form nur wenig Abgüsse genommen: einer derselben befindet sich in der Kunst-Akademie von Florenz, ein andrer in der von Paris, — der dritte Abguss, als ein Geschenk des Grossherzogs von Toskana, in der überaus reichen und leider noch immer nicht öffentlich zugänglichen Sammlung der Gypsabgüsse in der Akademie von Berlin. Wir sind im Stande, über die Zusammensetzung des Abgusses und über dessen Verhältniss zu den Originalen das Folgende mittheilen zu können.

Florenz selbst besitzt zwei schöne antike Exemplare dieser Gruppe. Das eine war früher über dem

*) Vergl. K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, Ausg. 2. S. 681 u. 659. Früher, vornehmlich nach der, jedoch nicht haltbaren Annahme Visconti's, führte die Gruppe den Namen des Menelaus und Patroclus. Zu den antiken Resten derselben, welche im Obigen nicht genannt worden, gehört auch die bekannte Figur des Pasquino zu Rom.

Brunnen am Ende des Ponte vecchio aufgestellt, welchen jetzt Herkules mit dem Centauren von Johann von Bologna ziert, und wurde in früheren Jahren herabgenommen, um Restaurationen daran zu machen; das andre hat bis auf die neuere Zeit als Verzierung des Hofes im K. Palaste Pitti gestanden. Beide stammen aus Rom. Die erste Gruppe ward in einem Weinberge, 300 Schritt vor der Porta portese gefunden. Der Grossherzog Cosmus I. aus dem Hause der Mediceer kaufte sie 1570 an, und im folgenden Jahrhunderte ward sie von dem Grossherzoge Ferdinand II. dem Pietro Tacca zur Restauration und Ergänzung der verstümmelten und fehlenden Theile übergeben. Tacca modellirte die beiden Arme des Todten und den linken Arm des Ajax, welche dann nach seinem Modell von Lodovico Salvetti in Marmor gehauen wurden. — Die zweite Gruppe kam aus den Ausgrabungen bei dem Mausoleum des Augustus (heute Teatro Corea) und wurde dem Grossherzog Cosmus I. von Paolo Antonio Soderini, Bürger von Florenz, zum Geschenke gemacht. Verschiedene Glieder fehlten dieser Gruppe, nemlich die Beine und der linke Arm des Ajax, Kopf, Arme und Beine des Patroclus, welche alle von einem unwissenden Bildhauer hinzugefügt wurden, der, neben dem Vandalismus, die Stellung der Gruppe zu ändern, unter dem linken Fusse des Ajax eine grosse Sturmhaube anbrachte, wodurch die Figur rückwärts sinkt, statt dass sie nach vorn übergebeugt sein müsste, wie man es an der andern Gruppe sieht, welche die ursprüngliche Stellung beibehalten hat.

Bei der neuerlich erfolgten Abformung der Gruppe hat man alles wirklich Antike, welches sich an den beiden eben besprochenen Exemplaren zerstreut vorfindet, beibehalten. So sind an der Figur des Ajax die Beine von der ersten Gruppe, das Uebrige von der zweiten; der linke Arm, der bei keinem von beiden Exemplaren antik vorhanden war, ist von der schönen, von Tacca modellirten Restaurirung entlehnt. Bei der Figur des Patroclus hat die erste Gruppe Kopf und Schultern, die zweite Torso und Schenkel hergegeben: die Arme, die nicht antik zu finden waren, sind nach den von Tacca modellirten, wie oben gesagt, gearbeitet. Die Beine des Patroclus fehlten ganz; diese wurden aber nach einem, in der Villa Hadrians zu Tivoli gefundenen antiken Fragmente, das sich jetzt zu Rom im Museo Pio-Clementino befindet, geformt.

So hat man von diesem schönen Monumente einen Gyps-Abguss erhalten können, der ganz nach der Antike zusammengestellt ist, mit Ausnahme der beiden Arme des Patroclus und des linken Armes des Ajax, die aber, als moderne Restauration betrachtet, wegen der Geschicklichkeit, womit sie gearbeitet sind, Werth besitzen. Eine ähnliche Operation war einst von dem berühmten Mengs vorgenommen worden, aber die Form, welche er hatte zusammensetzen lassen, existirt nicht mehr. Sie gelang überdies nicht so glücklich, wie die in Rede stehende, entweder wegen geringerer Geschicklichkeit des Bildhauers, oder weil Mengs die beiden Original-Gruppen nicht eine neben der andern sehen konnte, wie es Ricci vergönnt war. Durch den letzteren Umstand sind Betrachtungen und Messungen zur Auffindung der eigentlichen Punkte, wo die Glieder der einen sich am vollkommensten denen der andern anschliessen könnten, möglich gewesen. Vergleicht man den neuen Abguss mit dem nach der Form von Mengs, so wird man sogleich die Verschiedenheit gewahr.

Kunstliteratur.

Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. (10 S. in 4.) Mit einem lithographirten Umrisse (in Fol.), die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend. Basel, 1836.

Unter den reichen Schätzen, womit Heinrich II. den neugebauten und im Jahre 1019 eingeweihten Münster von Basel begabte, war der kostbarste und merkwürdigste Gegenstand eine goldene Votivtafel. Sie ist, neben wenigen andren, bis auf unsre Zeit erhalten worden, — ob aber in ihrer ursprünglichen Gestalt, möge zunächst unentschieden bleiben. Bei der im J. 1834 vorgekommenen Theilung des Basler Kirchenschatzes zwischen Basel-Stadt und Basel-Landschaft fiel sie der letzteren zu und wurde von der Regierung zu Liestal nebst den übrigen auf Basel-Landschaft gekommenen Kleinodien (wie bereits mehrfach in diesen Blättern erwähnt) im vorigen Jahre öffentlich versteigert. So befindet sie sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. J. J. Handmann in Basel. Die vorstehend genannte Schrift giebt über dies merkwürdige mittelalterliche Werk nähere Nachricht und eine saubere Abbildung in genügender Grösse.

Ihren Ursprung verdankt die Votivtafel einer wunderbaren Begebenheit. „Heinrich wurde, so will es die Legende, von heftigen Steinschmerzen geplagt. Vergebens hatten sich die Aerzte an ihm versucht. Der Kaiser war von der Nutzlosigkeit menschlicher Hülfe überzeugt, und richtete darum vertrauungsvoll den Blick nach Oben. Er nahm die Fürbitterschaft des heil. Benedikt in Anspruch. Auf den Fall der Genesung gelobte er seinem Schutzpatron ein Andenken, das der ganzen christlichen Welt Zeugniss geben sollte, wie mächtig das Gebet des heil. Abtes von Monte Cassino sei. St. Benedikt erschien bald darauf dem Kaiser im Traume und legte ihm den Stein, den Grund seiner vieljährigen Leiden, schweigend in die Hand. Heinrich genas; dankbar hielt er was er gelobt. So entstand jene berühmte Votive."

Die Tafel, deren Goldgewicht weit über 400 Loth beträgt, ist 3 Fuss 8 Zoll französisches Mass hoch, 3 F. 6 Z. breit, und ruht an einer 3 Z. dicken Bohle von Cedernholz. Sie ist mit einer reichen Relief-Arbeit versehen, welche zunächst aus einer Stellung von sechs Säulen, mit Halbkreisbögen verbunden, besteht und von einer viereckigen Einrahmung umfasst wird. Zwischen den Säulen stehen einzelne Gestalten: In dem breiteren, durch einen höheren Bogen überwölbten Mittelraume der Heiland, in der Linken eine Scheibe mit dem Monogramm und der Bezeichnung seines Namens, die Rechte segnend erhoben; zu seinen Füssen, kniend hingeworfen, zwei kleinere Gestalten, eine männliche und eine weibliche, welche man, dem Ursprunge der Tafel gemäss, für Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde halten muss, obschon sie kein besonderes Abzeichen kaiserlicher Würde tragen. In den Seitenräumen stehen die drei Erzengel mit kleinen Flügeln an den Schultern, Gabriel und Raphael mit Stäben, Michael eine Lanze in der Hand haltend, und der heilige Benedikt, im Gewande des Abtes, mit Buch und Hirtenstab. In den Bögen über jeder einzelnen Gestalt liest man ihren Namen, über Christus steht: Rex Regum et Dominus Dominantium. In den Zwickeln über den Bögen sind kleine Medaillons mit weiblichen gekrönten Brustbildern angebracht, welche, den abbreviirten Beischriften zu Folge, die Kardinaltugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit darstellen. Alles Uebrige des Feldes über den Bögen und die Einrahmung ist reichlichst mit byzantinischem Arabeskenwerk geschmückt, welches die mannigfaltigsten Gestalten kleiner Thiere in sich einschliesst. Oben und unten läuft in grossen Buchstaben eine Inschrift hin, die sich, wenn freilich sehr allgemein gestellt, auf die wunderbare Heilung des Kaisers beziehen lassen dürfte; die Charaktere sind, bis auf einige Ausnahmen, rein lateinische Uncialen.

„Auf einem alten, halb unleserlichen, der Altartafel beigegebenen Pergamente heisst es: *Ordinatum est per capitulum, quod aurea tabula in subsequentibus festis ad summum altare et non aliter .... item in feste natali, pasce, pentecostes, corporis Christi, Henrici imperatoris, assumtionis Mariae, in dedicatione omnium sanctorum.* Aus dieser Urkunde geht deutlich hervor, welch einen hohen Werth das Basler Domkapitel auf die Votivtafel Heinrichs legte; denn nur auf dem Hochaltar sollte sie zur Ausstellung kommen und als etwas Ausserordentliches nur die kirchlichen Ausserordentlichkeiten, die höchsten Feste der Christenheit, als da sind: das Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, den Frohnleichnams-, Mariä Himmelfahrts- und den Allerseelentag, durch ihren echten Goldglanz verherrlichen helfen. Dass sie auch den Namenstag ihres Stifters, den Heinrichstag beleuchtete, war ein Tribut der Dankbarkeit, dessen sich das Basler Domkapitel, wenn es nicht der Undankbarkeit geziehen sein wollte, nicht entschlagen konnte."

Bewunderungswürdig ist der Styl, in welchem die gesammte Arbeit der Tafel ausgeführt ist, auch wenn wir, wie wir nicht wohl anders können, gewisse Feinheiten in den Formen, namentlich die naturgemässe Behandlung der Hände, Füsse und Gesichter, welche an dem vorliegenden Umrissblatte bemerklich werden, auf Rechnung des Zeichners desselben setzen. Es ist der Typus des sogenannten byzantinischen Styles, wie er sich bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts vorherrschend zeigt, aber in einer merkwürdigen Lauterkeit und Klarheit durchgebildet. Stellung und Verhältnisse der Figuren sind im Allgemeinen vortrefflich, nur die Extremitäten noch etwas schwer und die Schultern schmal. Der Faltenwurf ist, obwohl noch nicht strenge gebildet, so doch meisterlich, und namentlich bei den Engeln in grosser Schönheit durchgeführt. Die Köpfe sind von einer weichen rundlichen Form, die bei den Engeln, und noch mehr bei der Figur des heil. Bene-

dikt, bereits an die altkölnische Schule erinnert, — es scheint nicht, dass auch diese Motive von dem Zeichner des Umrisses herrühren. Die Architektur ist in reichem byzantinischen Style gehalten, mit zierlicher Einfassung der Bögen, reich verzierten Säulenkapitälen und schlanken Schäften der Säulen, deren jeder in der Mitte durch ein geschmücktes Band umgeben ist.

Die Vorzüglichkeit der Arbeit bewegt den ungenannten Verf. der vorliegenden Abhandlung zu dem Ausspruch, dieselbe einem wirklichen Byzantiner beizumessen: „einem jener wandernden Meister, die von Konstantinopel kommend, die Blüthen orientalischer Kunst nach dem Occident brachten. . . . Die goldene Altartafel ist nicht deutschen Ursprungs und kann es nicht sein, weil sie nichts gemein hat mit jener derben Eckigkeit, welche das deutsche Kunstgebiet beherrschte. - . . Könnte noch ein Zweifel ob des byzantinischen Geschlechts unserer Votive obwalten, so würde derselbe durch das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers vollständig niedergeschlagen werden. Die Leichtigkeit in den Arabesken, die richtige Zeichnung der Thiere ... setzen Studien voraus, die man zu Anfang des eilften Jahrhunderts nur auf griechischem Boden machen konnte. Aus den Arabesken schaut endlich die gemächliche Genusslust des Orients hervor“ u. s. w.

Wir können diesen und ähnlichen Aussprüchen des Verf. nicht eben mit Ueberzeugung beipflichten. Was er über die „derbe Eckigkeit“ der deutschen Kunst sagt, passt nur auf das funfzehnte Jahrhundert und nicht weiter; das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers kömmt aller Orten im früheren Mittelalter ebenso vor. Von einer so vorzüglichen künstlerischen Durchbildung fehlt es uns in der neugriechischen Kunst um die Zeit des J. 1000 an allen Beispielen (einzelne Nachahmungen antiker Figuren in neugriechischen Manuscripten der Zeit beweisen nichts, da sie überall, wo eigne Erfindung hinzutritt, der crassesten Rohheit gegenüberstehen); auch das durchgeführte Latein der Inschriften würde bei einem Griechen befremdlich sein. Aber die deutsche Kunst jener Zeit ist in der That ebenso im tiefsten Verfall, und gerade mit der Zeit Heinrich's II. macht sich eine unerträgliche Verkröppelung in der Bildung der Gestalten bemerkbar.

Betrachten wir dagegen den Styl der Arbeit, wie wir ihn vorhin mit flüchtigen Zügen geschildert haben: die Bildung und Gewandung der Gestalten, die architektonischen Eigenthümlichkeiten, das Ornament, mit vorurtheilslosem Blicke, so finden wir ihn durchaus jener bedeutenden Reihe vorzüglicher, in Deutschland vorhandener Kunstwerke verwandt, welche dem Ende des 12ten oder dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehören, und auf welche sich neuerlichst eine so lebendige Aufmerksamkeit der Kunstforscher gerichtet hat. Auch der Charakter der Schrift stimmt viel mehr für das Ende des zwölften als den Anfang des eilften Jahrhunderts. Wir müssen uns deshalb für geneigt erklären, das Werk der eben angedeuteten Periode zuzuschreiben. Freilich scheint es, wie aus den angeführten Umständen hervorgeht, dass es gleichwohl in nächster Beziehung zu Heinrich gestanden habe und alle Zeit als dessen Votivtafel betrachtet worden sei; aber auch dies stellt unserer Annahme keine unauflösliche Schwierigkeit entgegen, denn es ist leicht denkbar, dass, aus irgend beliebiger Veranlassung, eine Umarbeitung der alten Tafel mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung nöthig oder wünschenswerth geworden sein kann.

Auch so indess muss das Werk als ein höchst merkwürdiges Ueberbleibsel des Geistes und Sinnes unsrer Vorfahren betrachtet werden, und es dürfte als ein erfreuliches Zeichen der Zeit anzusehen sein, wenn dasselbe, zur künftigen sicheren Aufbewahrung, von einer öffentlichen Sammlung als Eigenthum erworben würde.

F. Kugler.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

Alexandre Hesse hatte in seinen früheren Leistungen, vornehmlich in dem Leichenbegängniss Titians, einem Gemälde voller Kraft und Wahrheit, die lebhafte Aufmerksamkeit der Pariser erweckt. Von ihm sieht man in diesem Jahre die Darstellung, wie der Leichnam Heinrichs IV., Königs von Frankreich, nach seiner Ermordung nach dem Louvre zurückgebracht wird. „Der Fürst, auf seinem Bette liegend, wird von den Herrn des Hofes umgeben; an der einen Seite des Bettes ist der Arzt, der sich durch die Berührung überzeugt, dass das Le-

ben des Königes entflohen ist und der dem Chirurgen, welcher zum Verband der Wunde herbeieilt, durch ein Zeichen zu verstehen giebt, dass alle Hülfe überflüssig sein wird.“ Die treffliche Anordnung der Scene, das genaueste Studium der Zeichnung und Modellirung, die Behandlung aller Einzelheiten werden rühmlichst hervorgehoben, zugleich aber bemerkt, dass auch hier wiederum der Wille und die Absicht des Künstlers durch den Einfluss dieses Studiums gehemmt seien und es namentlich an einer gewissen Unbefangenheit fehle.

Edouard Odier, der früher auf einem gewissen manieristischen Wege begriffen war, hat, nach dem Aufenthalte einiger Jahre in Italien, ein kleines Gemälde auf die Ausstellung gegeben, welches als ein höchst anmuthvolles Beispiel des ernsteren Styles der Kunst gerühmt wird. Es stellt die allegorische Figur der Venezia vor und erinnert in der Einfachheit des Tons, ebenso wie im Geschmack der Zeichnung und im Totaleffekt des Bildes auf gewisse Weise an Leopold Robert.

Von Lehmann finden sich zwei beachtenswerthe Gemälde auf der Ausstellung. Das eine stellt die Hochzeit des jungen Tobias, das andre den Fischer nach der Goethe'schen Ballade dar. Es wird bemerkt, dass das erste Bild, mit welchem dieser Künstler auftrat, die Abreise des jungen Tobias, ein vorzügliches Talent verkündete; dass das folgende Gemälde, die Tochter Jephtha's vorstellend, durch zu grosse Strenge der Symmetrie u. dgl. beeinträchtigt war; dass dagegen dies zweite Bild des Tobias ihn wiederum in seiner ursprünglichen Richtung, und um ein Namhaftes vorgeschritten, zeige. Der Ausdruck in den Köpfen, besonders in dem Kopfe des alten Raguel, der seine Tochter dem Tobias nicht ohne Sorge übergiebt, die Durchsichtigkeit der Luft in dem ganzen Bilde, überhaupt das ernstliche Studium, alles dies wird hier rühmlich hervorgehoben. Ein grosser, und gewiss gerechter Tadel aber trifft die Wahl des Gegenstandes, der ohne Lectüre der Bibel unverständlich bleibt: „Es ist gewiss, sagt der Berichterstatter, dass die Bizarrerie einer Aufgabe allezeit ihren Einfluss auf den Geschmack des Künstlers ausüben wird; und man kann selbst hinzufügen, dass Absichtlichkeit und Studium in Rücksicht auf die Idee eines Bildes, viel gefährlicher sind, als wo sie nur an der Form der Darstellung haften.“ — Was das zweite Bild von Lehmann anbetrifft, so wird an der lebensgrossen, unbekleideten Figur des Fischers, vor dem die Nixe auftaucht, das sorgfältige und zarte Studium des Nackten rühmlich hervorgehoben. Der Berichterstatter meint, dass Gegenstand und Auffassung bedeutend an die antike Mythe erinnere, aber es würde nach seiner Ansicht günstiger gewesen sein, wenn der Künstler geradezu ein classisches Süjet ähnlicher Art behandelt hätte: „Es herrscht eine gewisse Unsicherheit in der Bewegung des Fischers, und wir schreiben den Grund derselben den besonderen gemischten Ideen und Gefühlen zu, welche der Maler dieser Figur zuzutheilen beabsichtigte. Dies ist der Punkt, in welchem der Spiritualismus der Kunst schadet. In den Zeiten und in den Ländern, wo man voraussetzen darf, dass der Mensch nackt handelt, sind die Ideen einfach wie das Kostüm.“ (Gewiss sehr zu beherzigen!)

Den Beschluss dieser Reihe macht ein grosses Gemälde von Eugène Roger: der Leichnam Karls des Kühnen, welcher am Tage nach der Schlacht von Nancy von einer jungen Bleicherin gefunden und mehreren Offizieren und Soldaten dieses Fürsten gezeigt wird. Auch in diesem Bilde wird vornehmlich die Darstellung des Nackten gelobt. Der Vorgrund wird von dem Leichnam Karl's, den man aus einem gefrornen Sumpf hervorgezogen hat, und von mehreren todten, ihrer Kleider beraubten Soldaten gebildet. Etwas tiefer im Bilde, am Rande des Sumpfes, sieht man die Bäuerin, die Offiziere und Soldaten. Das Ensemble des Bildes, Haltung und Ausdruck sind vortrefflich. Zeichnung und Modellirung ebenso, und vornehmlich das Nackte, die Leichen im Vorgrunde und Köpfe und Hände der Uebrigen, frei und mit feinem Verständniss gemalt. Nur das Colorit an sich hat etwas Dumpfes und Bleifarbenes, und ausserdem ist auf die Darstellung der Kostüme eine pedantische Genauigkeit verwandt, welche keineswegs zur Erhöhung der künstlerischen Verdienste des Gemäldes dient.

(Forsetzung folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Demsoeben erschienenen „Bericht der Direktion des Frankfurter Kunstvereins über die General-Versammlung am 11. Dec. 1836“ entneh-

men wir die folgenden, auch für einen weiteren Kreis interessanten Mittheilungen:

„Unser Verein hat ungeachtet mehrerer Ausgetretenen und Verstorbenen durch den Beitritt von 101 hiesigen und 59 fremden einen Zuwachs von 160 Mitgliedern mit 175 Actien bekommen. Im Ganzen besteht derselbe aus 996 Mitgliedern mit 1136 Actien für die jährliche Verloosung.

Die Rechnung über Einnahmen und Ausgaben ergiebt, dass erstere die des vorigen Jahres um fl. 243. 11 kr. übersteigen, dabei befindet sich der Ueberschuss des Ertrags der Kunstausstellung im vergangenen Sommer mit fl. 305. 29 kr., der, beiläufig erwähnt, vorigen Jahres sich auf fl. 880. 48 kr. belief.

Die Beiträge zu dem Fonds für öffentliche Werke sind unverändert geblieben; das Kapital nebst den Zinsen beträgt heute fl. 4705. 18 kr., wovon 1500 fl. für den Antheil des Kunstvereins an dem zum Gutenbergischen Denkmal, in Gemeinschaft mit dem Städel'schen Kunstinstitut, übernommenen Basrelief abzuziehen sind.

Ueber dieses letztere können wir heute die erfreuliche Nachricht geben, dass dessen Ausführung den Herren Beyer und Barth dahier so wohl gelungen ist, dass wir ihnen mit Vergnügen hier öffentlich unseren Beifall bezeugen, und die Erwartung zuversichtlich aussprechen, ihre Arbeit werde den späteren Vergleich mit der des Pariser Künstlers ruhmvoll bestehen. Wir werden in kurzer Zeit das Werk ganz fertig zu Ihrer eigenen Anschauung hier aufstellen.

Somit wäre denn ein Theil unseres Fonds für öffentliche Werke angewandt. In der vorletzten General-Versammlung erging von einem geehrten Mitgliede dieses Vereins an uns die Aufforderung, dass zu weiterer Anwendung des Fonds geschritten und namentlich ein Denkmal zu Ehren Göthe's zur Berathung und Ausführung kommen möge. Wir sind seitdem damit ernstlich beschäftigt, allein vor allem bedacht gewesen, unsere geringfügigen Mittel für ein Werk von Bedeutung zu vergrössern.

Wir würden nun an dem heutigen Tage grosse Genugthuung empfunden haben, Ihnen die Zusage eines sehr bedeutenden Beitrages von Seiten eines auswärtigen Verehrers unseres Dichters und daneben die Aussicht auf einen nicht minder bedeutenden von einer andern Seite mitzutheilen; allein unsre Hoffnung wandelt sich in das Bedauern, dass unserm Unternehmen ein ähnliches entgegentritt, welches von einigen Privatpersonen, die sich noch nicht nennen wollen, in der Stille entworfen und seiner Ausführung so nahe gebracht ist, dass diese schon im Lauf des künftigen Jahres stattfinden soll. Zwar wird es nicht eigentlich ein öffentliches Denkmal zu nennen sein, da dasselbe in einem Gebäude aufgestellt werden soll, wo der Zutritt nur wenige Stunden in der Woche offen und durch Umstände beschränkt ist. Wiewohl damit nun unserer Ansicht nach unser Zweck nur zum Theil erreicht ist, so halten wir, vor der Hand wenigstens, nicht zulässig, die Lösung der Aufgabe eines wahrhaft grossartigen, öffentlichen, der Würde des grossen Mannes und dieser Stadt entsprechenden Denkmals in Berathung zu ziehen, es sei denn, dass unsere verehrten Constituenten uns dazu aufforderten, in welchem Falle wir alles anwenden würden, ihren gerechten Erwartungen auf eine möglichst befriedigende Weise zu entsprechen.

Ein Gegenstand für ein öffentliches Werk, dem die Künste die Weihe geben sollen, ist nicht so leicht gefunden; eben so schwer ist es mit so geringen Mitteln, wie die unsrigen, nur einigermassen Bedeutendes, woran die Nachwelt Beispiel und Ergötzung finde, hinzustellen. Es bleibt uns aber das Hülfsmittel der ausserordentlichen Beiträge, die wir zu finden nicht versagen wollen, wenn der Gegenstand Beifall und Unterstützung verdient.

Im Statut unsers Vereins ist unter dessen Zwecken der, öffentliche Kunstwerke zu befördern, vorangestellt; auch wir erkennen darin den würdigsten unter allen; mit grossem Bedauern sehen wir daher die Actien für öffentliche Zwecke unvermehrt. Wir nehmen darum hievon Veranlassung, Ihnen, verehrte Anwesende, auf das angelegentlichste zu empfehlen, dass Sie selbst und durch Ihre Anregung auch Andere diesen Fonds vermehren möchten. —

Die zweite grosse Kunstausstellung d. J. enthielt eine mehr denn zweifache Zahl von Werken der heutigen deutschen Künstler, sowie einige der niederländischen... Die im Verhältniss zu jener verdoppelten Aufstellung vermehrten Kosten nöthigten natürlicherweise zu einer Erhöhung des Eintrittspreises von 12 auf 18 kr., ein so geringer Unterschied, dass nicht zu glauben ist, der wahre Kunstfreund werde deshalb die Ausstellung nicht besucht haben. Gleichwohl hat sich ergeben, dass dieses Jahr 260

Eintrittskarten weniger wie voriges Jahr gelöst wurden, dass die Einnahme nur 2117 fl., der Ueberschuss nur 595 fl., also fast 300 fl. weniger wie voriges Jahr betrug. Die natürliche Folge ist, dass eine vergrösserte Ausstellung sehr gewagt und von ungewissem Erfolge erscheint, es sei denn, dass man diesem in besonderer Weise vorbeuge, wobei zu hoffen, dass die kräftige Unterstützung wahrer Beschützer der Kunst wohl nicht fehlen würde.

Rühmend muss aber auf einer andern Seite erwähnt werden, dass dieses Jahr die Ankäufe von Privatpersonen bedeutend waren. Von hiesigen wurden 18 Gemälde für 5100 fl., von auswärtigen 10 für 2500 fl. gekauft; vom Verein kamen hinzu 3200 fl. für 17 Gemälde; Gesammtbetrag 10835 fl. für 49 Gemälde.

Eine nicht geringe Schwierigkeit ergiebt sich für einen auserlesenen werthvollen Gehalt der Ausstellung aus den vielen, oft gleichzeitigen, da man deren jetzt jährlich an 30 in Deutschland zählt. Ueberall will man eine Ausstellung gleichsam wie einen Jahrmarkt, wie ein Theater haben. Ob eine solche Zersplitterung der Productionen der Kunst, eine solche Schwächung weniger, wohl gepflegter Heerde, an denen Kunst und Künstler sich wärmen und ausbilden, gut sei oder nicht, darüber wollen wir weder streiten noch entscheiden; wir erlauben uns nur unsere Zweifel und die Besorgniss auszudrücken, dass neben der würdigsten Entwickelung grosser Talente den unbedeutenden lange vor ihrer Reife die Idee von Tüchtigkeit gegeben werde, weil ihren Arbeiten frühzeitig leicht gewonnener Beifall und Lohn zu Theil wird. Der Gewinn ist aber keiner für die Kunst, sondern häufig ein blos materieller, zum wenigsten sehr bedingter für den einzelnen Künstler. Kommen wir indessen zurück auf die Schwierigkeiten einer Ausstellung. Ein allgemeiner Aufruf an die ganze Künstlerrepublik würde allerdings den Katalog füllen; aber eine Ausstellung soll mehr einer auserlesenen Bibliothek, als einem Buchladen gleichen, sie soll kein Bildermarkt sein, sondern eine Auswahl des Vorzüglichern, woran man die Höhe der Kunst, nicht die Mittelmässigkeit erkenne, woran der Sinn sich erhebe und reinige, nicht aber dem ungeläuterten Geschmack Nahrung gereicht werde. Will man den höhern, edlern Kunstgenuss erwecken, so entferne man lieber das Gehaltlose, Unbedeutende, Gemeine, statt es herbeizuführen, das man nicht erst zu kennen braucht, um das Bessere zu würdigen.

Eine dritte Ausstellung für nächstes Jahr kann nicht versprochen werden. Vielleicht macht ein seltener Genuss die Empfänglichkeit und den Wunsch allgemeiner und reger, längere Vorbereitung die Auswahl gediegener und dadurch das Resultat befriedigender für Kunst und Publicum." —

Nach beendigtem Vortrage nahm ein Mitglied des Kunstvereins das Wort, um der Direction den Gegenstand eines Denkmals zu Ehren Goethe's nachdrücklichst zu empfehlen, und in Bezug auf den dasselbe betreffenden Theil des eben gegebenen Berichts zu bemerken:

„Ein auf die Theilnahme weniger Personen berechnetes Unternehmen, zumal wenn dabei dessen Oeffentlichkeit beschränkt sei, könne die Aufgabe des Kunstvereins nicht erfüllen: eine wesentliche Bedingung angemessener Lösung derselben scheine ihm zu sein, dass nicht nur die Unkosten des Denkmals vorwiegend aus den Mitteln der Frankfurter überhaupt bestritten, sondern dass deren Beiträge in grösster Ausdehnung zugelassen würden, damit jeder Einwohner der Geburtsstadt des grossen Dichters Gelegenheit bekomme, nach Verhältniss seiner Mittel zu dem Denkmal beizutragen; er bate demnach die Direction ein, entweder zu trachten, jenes Privatunternehmen in ein dem öffentlichen Zwecke angemesseneres zu verwandeln, oder unabhängig davon ein wahrhaft öffentliches zu Stande zu bringen; er sei im voraus von der Unterstützung Seitens einer grossen Anzahl der Einwohner dieser Stadt überzeugt."

Hierauf wurde dem geehrten Mitgliede erwidert, dass mit der Anzeige mehrfach gedachten Privatunternehmens die Nachricht verbunden gewesen, die Statue sei in Marmor bestellt, der Vollendung nahe und für den Kunstverein nur noch der Antheil der Verzierungen oder eines Basreliefs übrig; eine so geringfügige Mitwirkung habe die Direction abzulehnen sich verpflichtet gehalten; auch könne in unserm Clima eine Marmorstatue nicht fortwährend der Luft ausgesetzt werden.

Auf diese Mittheilung erhoben sich zahlreiche Stimmen, welche sich damit vollkommen einverstanden erklärten und die Direktion zu einem durchaus selbstständigen Unternehmen aufforderten, welchem zu genügen dieselbe die Zusicherung gab.

Hierauf schritt man zur Verloosung der folgenden Gegenstände:

1) Der junge Tobias und der Engel, Oelgemälde von Chr. Becker aus Bornheim. — 2) Abraham und Isaak auf dem Wege zum Opfer, Oelgemälde von Prof. M. Oppenheimer von hier. — 3) St. Augustinus und der Knabe, nach einer Legende, Oelgemälde von L. Reich aus Hüffingen. — 4) St. Martinus theilt seinen Mantel mit einem Armen, Oelgemälde von Alfred Rethel aus Aachen, jetzt hier. — 5) Der Abschied des jungen Tobias, Oelgemälde von Chauvin aus Aachen. — 6) Ein Gemsenjäger bereitet sein Abendbrod, Oelgemälde von M. Müller aus Dresden. — 7) Ein hessisches Bauermädchen, Oelgemälde von A. von der Emde in Cassel. — 8) Die Trauernde, Oelgemälde von H. Rustige aus Mainz. — 9) Cosaken und französische Chasseurs, Oelgemälde von D. Monten in München. — 10) Rheinufer mit Schiffern und Pferden, Oelgemälde von F. Simmler in Mainz. — 11) Die Elbe, in der Ferne Hamburg, Oelgemälde von A. Vollmer in München. — 12) Gegend am Chiemsee mit dem baierschen Hochgebirge, Oelgemälde von Max Haushofer in München. — 13) Gegend am Chiemsee mit der Hochalpe, die Zugspitze genannt, Oelgemälde von H. Rosenkranz dahier. — 14) Eine Mühle im Thale, grosse Landschaft in Oel von Funk aus Düsseldorf, jetzt hier. — 15) Molo di Gaëta am Mittelländischen Meer, Oelgemälde von L. N. Ott in München. — 16) Niederländische Landschaft, Oelgemälde von E. Grieben in Düsseldorf. — 17) Landschaft aus dem Sabinergebirge bei Rom, Oelgemälde von A. Lukas in Darmstadt. — 18) Inneres einer Kapelle, Oelgemälde von Haindl in München. — 19) Holländische Küste bei der Ebbe, Oelgemälde von Braakmann in Mannheim. — 20) Kleine Landschaft mit einem Schloss, Oelgemälde von Hengsbach in Düsseldorf. — 21) Dorf mit einer Capelle, Oelgemälde von Heerdt von hier. — 22) Inneres der Klosterkirche zu Maulbronn, Oelgemälde von M. Bernays in München. — 23) Ein Minnesänger, Oelgemälde von J. B. Zwecker von hier. — 24) Kleine Landschaft, Oelgemälde von A. Rudl von hier. — 25) Gypsmodell eines Jägers, im antiken Costüme, von Professor Zwerger dahier. — 26) Dasselbe. — 27) Marmorbüste Raphael Sanzio's, von E. Wendelstadt dahier. — 28 — 35) 8 Lithographieen nach A. Adam in München, französische Cürassire in einem Stalle. — 36 — 47) 12 Kupferstiche nach Kaulbach in München, Egmont und Klärchen. — 48 — 51) 4 Lithographieen nach Weller in Mannheim, der Gefangene. — 52 — 55) 4 Lithographieen nach Weller in Mannheim, Sonntag Morgen in Genzano. — 56 — 57) 2 Lithographieen nach F. Dietz in Carlsruhe, Max Piccolomini Tod. — 58) Kupferstich, Titians Tochter nach Titian, von Caspar." —

In Leipzig hat sich unter dem 16. Februar d. J. ein Kunstverein constituirt. Derselbe ist, wie die meisten übrigen, zunächst ein Actien-Verein zum Ankauf von Kunstwerken und deren Verlosung unter den Actionairs; die Mitglieder machen sich zur Einzahlung von 3 Thlr. auf mindestens 2 Jahre verbindlich. Alle zwei Jahre wird durch den Verein eine Kunst-Ausstellung veranstaltet, nach deren Beendigung die Verlosung der angekauften Kunstwerke vor sich gehen soll. Zum Ankauf derselben werden von dem Ertrage der Actien und den bei den Ausstellungen gewonnenen Eintrittsgeldern, nach Abzug sämmtlicher Unkosten, zwei Drittheile verwandt: ein Drittheil ist zu Erwerbungen für ein in Leipzig zu errichtendes städtisches Museum bestimmt. In den Jahren, in welchen keine Ausstellung Statt findet, wird ein in Kupfer gestochenes oder lithographisches Blatt nach einem der besten erworbenen Kunstwerke an die Mitglieder, nach der Zahl ihrer Actien, ausgegeben werden; das städtische Museum erhält jedesmal zehn Exemplare vor der Schrift, sowie auch die Platte zu deren weiterer Benutzung. Die erste Ausstellung wird im September dieses Jahres veranstaltet werden.

Die statutenmässig zu Stettin im J. 1837 Statt findende Kunstausstellung wird allhier, im oberen Stockwerk des hiesigen Schützenhauses, am 27. April d. J. eröffnet und am 5. Juni Abends geschlossen werden. Derselben werden sich die im laufenden Jahre gleichfalls zu bewirkende Generalversammlung der Mitglieder des Vereins, wie nicht minder die Verloosung der zu diesem Zwecke käuflich erworbenen Kunstwerke, nach beseitigten Ausstellungs- und Rechnungsgeschäften, möglichst bald anschliessen.

Stettin den 28. März 1837.

Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.

Nachricht.

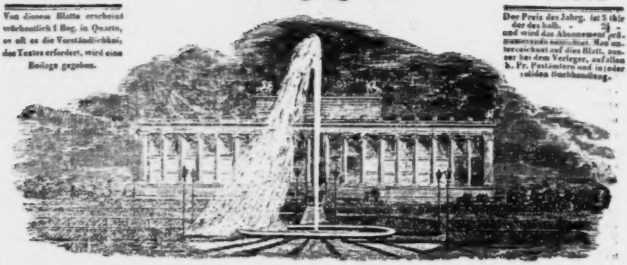
München. Der Maler Kaulbach ist zum Hofmaler und der Architekt Heideloff in Nürnberg, welchem diese Stadt mehrere Bauwerke in ihrem alterthümlichen Style verdankt, zum Conservator ernannt worden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 16. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. - 3 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowohl bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

I. Die Kirche von Kloster- oder Wester-Gröningen.

(jetzt Dorf Gröningen, bei dem Städtchen gleiches Namens.)

Stiftungs-Urkunde vom 26. Mai des Jahres 936, durch welche Graf Siegfried dem Convente von Corvey zur Errichtung eines Klosters übergiebt: *hereditatem suam in pago Hardgo, in loco cujus vocabulum est Westergroningen alto, juxta fluvium Bade: hoc est ipsam ecclesiam cum clericis, quos ibi proprios habuit" etc.* Das Kloster von Westergröningen blieb, die Zeit seines Bestehens hindurch, dem Stifte von Corvey zugehörig; weitere Nachrichten über die Geschichte desselben sind nicht bekannt *). Ob die gegenwärtig vorhandene Kirche die in jener Urkunde angeführte sein möge, ist natürlich, in Ermangelung anderweitiger Zeugnisse, nicht zu entscheiden; doch zeigt sie in den erhaltenen Theilen ihrer ursprünglichen Anlage, die durch die späteren Umbilden und Veränderungen, welche sie erlitten hat, nicht gänzlich vernichtet ist, mannigfache Motive, welche in der That auf ein hohes Alter zurückzudeuten scheinen. Zu bemerken ist, dass die Details dieser ursprünglichen Anlage den roheren Theilen der Stiftskirche von Quedlinburg verwandt und einige der vorzüglichst charakteristischen Ornamente beiden gemein sind.

Die Kirche war eine Basilica mit einem Quer-

*) Vergl. u. a.: Leuckfeld, *Antiquitates Gröningenses*, *S.* 165. *ff.*

schiff auf der Ostseite. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig nicht mehr vorhanden und die Bogenstellungen, welche dieselben mit dem Mittelschiff verbanden, vermauert, so jedoch, dass zwischen den Bögen verschieden gestaltete Fenster offen gelassen sind. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes sind ebenfalls vermauert. Auch die Altarnischen am Chor und an den Kreuzflügeln sind abgerissen und vermauert, und nur von der des südlichen Kreuzflügels bemerkt man im Innern noch die Spur. Die Kirche hatte keinen hohen Chor, somit offene Zugänge von den Seitenschiffen zu den Kreuzflügeln, welche letzteren zwar wiederum vermauert, doch im Innern noch deutlich erkennbar sind. Ueber der Durchschneidung des Kreuzes erhebt sich ein achteckiger Thurm. Zur Unterstützung desselben sind die Kreuzpfeiler und die Schwibbögen, welche diese verbinden, neuerdings beträchtlich verstärkt worden (sie haben ein modern griechisches Kämpfergesims); doch bemerkt man in den Ecken noch die ursprünglichen Wandpfeiler des Kreuzes mit ihren Kämpfern, sowie auch die von ihnen getragenen, etwas vorspringenden Bögen.

In der Bogenstellung des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem Pfeiler (auf jeder Seite nur vier Säulen und ein Pfeiler in der Mitte). Die auf der südlichen Seite ist so vermauert, dass die Formen nicht mehr mit hinlänglicher Deutlichkeit zu erkennen sind; die auf der Nordseite treten dagegen etwas mehr hervor. Die Basen der Säulen und der Pfeiler, sowie sämmtlicher alten Wandpfeiler sind attisch, mit hoher Kehle und starkem unteren Pfühle; sie stecken meist tief in dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche und nur die der Wandpfeiler im westlichen Theil der Kirche (von denen weiter unten gesprochen werden wird) sind noch ganz zu erkennen. Die Kapitäle haben die Form eines nach unten abgestumpften Würfels. Eins derselben ist ganz mit kleinen, roh bearbeiteten Sternblumen übersät, welche ohne sonderliche Symmetrie zusammengeordnet sind. An einem zweiten werden die vorderen Flächen des Würfels durch seltsame Doppelkrokodille, an einem dritten durch andere rohe Thierfiguren gebildet; die unteren Rundungen dieser beiden sind wiederum durch kleine Sternblumen ausgefüllt (deren an ähnlichen Stellen auch in der Stiftskirche zu Quedlinburg vorkommen). Das Deckgesims dieser Kapitäle besteht aus einem schrägen Gliede, welches von einer Platte gekrönt wird, und ist mit verschiedenen Ornamenten versehen: theils mit einem eigenthümlichen Blattwerk, welches mit einer triglyphenartigen Verzierung abwechselt, theils mit andrer Rankenverzierung. Aehnliche Deckgesimse befinden sich auch als Kämpfer über sämmtlichen Pfeilern und Wandpfeilern der Kirche (nur der Kämpfer der ehemaligen Nische im südlichen Kreuzflügel zeigt eine gegliederte, aus Wulst und Hohlkehle bestehende Form), sowie auch das Gesims, welches über den Bogenstellungen hinläuft, dieselbe Form hat. Zumeist finden sich zur Verzierung dieser Gesimse rohe Bandverschlingungen angewandt, namentlich an dem Gesims über der südlichen Bogenstellung des Schiffes, wo sie nur an einer Stelle durch ein wunderlich gestaltetes Doppelkrokodill unterbrochen werden; das Gesims über der nördlichen Bogenstellung ist mit einem Rankenwerk verziert, welches mit Dreiblättern und Trauben versehen ist. Alle diese Verzierungen an Gesimsen und Kapitälen sind übrigens von sehr unsicherer und schwungloser Bildung und nur mehr als eine ausgemeisselte Zeichnung, denn als wirkliche, hervorspringende Reliefsculptur zu betrachten. Die fast fingerdicke Tünche, welche dieselben gegenwärtig bedeckt, macht ihre Bildung noch unförmlicher erscheinen, als sie es schon an sich ist. Wenn man die Tünche wegschabt, so bemerkt man allenthalben die, ohne Zweifel ursprünglichen Farben, mit denen diese Ornamente bemalt waren: Roth, Blau, Grün, u. s. w.

Eigenthümlich ist die ursprüngliche Anlage des westlichen Theiles dieser Kirche: es scheint, als ob dieselbe hier ein zweites, nur schmaleres Querschiff (oder vielleicht richtiger eine hohe Vorhalle) gehabt habe. Hier treten nemlich zunächst Pfeiler nach dem Inneren des Schiffes vor, welche denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz entsprechend sind und welche in der Höhe, quer über das Kirchenschiff hin, mit einem ähnlichen grossen Schwibbogen verbunden werden. Ihnen entsprechen, in den westlichen Ecken der Kirche, die Spuren ähnlicher Wandpfeiler, welche, wie sich aus der ganzen Anlage zu ergeben scheint, mit jenen gewiss durch ähnliche Bögen verbunden waren. Dass durch alles dies ein zweites Querschiff gebildet ward, scheint auch daraus hervorzugehen, dass der aus kleinen Rundbögen zusammengesetzte Fries, welcher im Aeussern der Kirche, unter dem Dache des Mittelschiffes, hinläuft,

nur bis zu der Stelle hingeführt ist, wo die ersten, so eben besprochenen Pfeiler bemerkbar werden, — dass hier also vermuthlich ein Ausbau vorsprang, welcher die Fortsetzung dieses Frieses aufnahm.

Diese ganze westliche Anlage ist jedoch durch aufgeführte Querwände, in welche die genannten Pfeiler eingeschlossen sind, und durch eine, noch in die Periode des byzantinischen Styles gehörige höchst interessante Umänderung verdunkelt worden. Es ist hier nemlich eine kleine Kapelle, in der Breitenausdehnung des Schiffes, eingebaut, welche nur durch kleine (nachmals vermauerte) Fensterchen ein geringes Licht empfing. Es scheint, dass diese Kapelle zunächst zu den Zwecken einer Gruftkirche bestimmt war, da die Kirche nach ihrer ursprünglichen Anlage, keine solche besitzt und das Vorhandensein einer solchen durch die Bedürfnisse des kirchlichen Ritus nöthig geworden sein mochte. Dass sie ein späterer Einbau ist, geht daraus hervor, dass sie sowohl die eben besprochene Pfeilerstellung verdeckt, als sie selbst in die Bogenstellung des Schiffes vortritt und mit der Brüstung, wodurch sie bekrönt wird, das über jener Bogenstellung hinlaufende Wandgesims durchschneidet. An ihrer östlichen Seite hat sie eine, nach der Mitte des Kirchenschiffes hervortretende Altarnische, in welcher sich drei kleine (vermauerte) Fensterchen befinden; zu den Seiten der Nische zwei Thüren, von denen die eine ebenfalls vermauert ist; an der westlichen Wand wiederum drei (gleichfalls vermauerte) Fensterchen. Ein Tonnengewölbe, an welchem man Spuren von farbiger Verzierung bemerkt, überdeckt die Kapelle; die Altarnische ist, wie gewöhnlich, mit einer Halbkuppel überwölbt. Doch scheint dieser merkwürdige Einbau, ausser als Gruftkirche, auch noch zu einem anderen Zwecke gedient zu haben: — etwa zu dem einer Kanzel oder eines Singechores für den, in der Kirche selbst abzuhaltenden Gottesdienst. Sie hat nemlich oberwärts über dem Tonnengewölbe, einen ebenen horizontalen Boden, welcher sich auch über den halbrunden Ausbau der Altarnische (so dass deren Kuppelgewölbe im Aeussern nicht sichtbar wird) erstreckt und welcher von einer hohen steinernen Brüstung, die sich somit auch um den genannten Ausbau herumzieht, eingefasst wird. Diese Brüstung ist auswärts mit grossen, in Stuck gearbeiteten Reliefiguren geschmückt, welche Christus und die zwölf Apostel darstellen. Christus sitzt in der Mitte auf dem Regenbogen, die Hände ausgebreitet, über jeden Arm ein lang herabhängendes Spruchband. Zu seinen Seiten sitzen die Jünger auf Bänken, mit Büchern in der Hand, je drei an dem halbrunden Ausbau, die übrigen an den geraden Wänden. Sämmtliche Figuren sind in dem etwas kurzen, schweren, sehr massigen Style gebildet, welchen die deutsche Sculptur um den Anfang des zwölften Jahrhunderts aufweist, und dürften demnach ungefähr diese Zeit als die Periode, in welcher der Einbau ausgeführt worden, bestimmen; sie sind noch ungeschickt, in der Gewandung noch streng stylisirt, aber ohne die Anzeichen jener Verkrüppelungen, welche in der früheren Zeit des elften Jahrhunderts so häufig gefunden werden, und auch nicht ohne ein gutes Gefühl in der Anordnung des Gefältes. Unter der Tünche, womit sie gegenwärtig überstrichen sind, zeigen sich auch an ihnen die deutlichsten Farbenspuren. Leider sind diese Figuren nicht von Beschädigungen frei geblieben; einigen sind die Köpfe abgehauen und zwei von ihnen fehlen ganz, indem man die Brüstung durchbrochen hat, um solcher Gestalt eine Verbindung des Raumes über der Kapelle mit dem schlechten Orgelchor, welcher gegenwärtig diesen gesammten Einbau verdeckt, zu gewinnen. Unterwärts ist die Brüstung von einer Art attischen Basamentes begrenzt, oberwärts von einer Rankenverzierung, in deren Blättern man bereits die Motive der eigentlich byzantinischen Kunst erkennt.

Der achteckige Thurm, welcher sich über dem Kreuz der Kirche erhebt, trägt ebenfalls das Gepräge einer mehr entwickelten Periode der byzantinischen Kunst und gehört nicht zu der ursprünglichen Anlage der Kirche (vielleicht in dieselbe Zeit, in welcher der eben besprochene Einbau ausgeführt wurde.) Die Kühnheit, eine solche Masse über den nicht starken Pfeilern und Bögen des Kreuzes zu errichten, die vermuthlich mit der Zeit für die gesammte Kirche gefahrbringend war, hat die neuerdings erfolgte Verstärkung dieser Pfeiler und Bögen veranlasst. Er ist, an seinen acht Wänden, mit zwei Reihen zierlicher Fenster geschmückt, von denen die unteren eine einfache, die oberen eine zusammengesetztere Umfassung haben. Jedes dieser Fenster ist in der Mitte mit einem Säulchen versehen, dessen Kapitäl, in mannigfach wechselnder Weise, mit geschmackvoll gearbeiteten Bandverflechtungen verziert ist. Die über den Kapitälen ruhenden abgeschrägten Deck-

platten sind ohne eine Verzierung der Art. Das Kranzgesims des Thurmes ist nicht mehr vorhanden.

F. Kugler.

Notizen
über die Gemälde-Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin.

Die in der grossen Gallerie des Berliner Schlosses und den angrenzenden Zimmern aufgehängten Gemälde befinden sich grösseren Theils schon seit früherer Zeit an diesem Orte; Einiges ist aus der Giustinianischen Gallerie, Andres — ältere italienische Kirchenbilder — aus der Solly'schen Sammlung neuerlich hinzugekommen. Im Folgenden sind sie, was diese Abstammungen anbetrifft, durch B. S., — G. G., — und S. S. bezeichnet.

A. Grosse Gallerie,
bestehend aus 128 Gemälden, meist grosser Dimension.

Aeltere italienische Schulen.

No. 112. Toskanische, wie es scheint: sienesische Schule um 1500. Christus am Kreuz, zu dessen Füssen Magdalena kniet; zu den Seiten stehen Maria und Johannes. Bedeutende und würdige Gestalten, besonders die Maria; viel Adel und Anmuth in den Köpfen. — S. S.

No. 109. Eine Maria auf dem Throne, zwei männliche Heilige zu ihren Seiten, würdig, gross und schön. Scheint lombardische Schule um 1500. — S. S.

No. 61. Mailändische Schule zur Zeit des Leonardo da Vinci. Anbetung der Hirten. Die kniecnde Maria sehr würdig und nicht ohne eigenthümliche Anmuth; treffliche, lebenvolle Köpfe. — S. S.

No. 108. Bez. Bernadinus Laninus Vercellensis fecit 1575. B. Lanino, einer der spätesten Meister der alterthümlich mailändischen Schule. Himmelfahrt der Maria in streng alterthümlichem Style; — die Gestalt der Maria erinnert sogar auffallend an Matteo von Siena, einen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Composition ist zwar unruhig und nicht frei von Manier, aber mit schönen und mild ausdrucksvollen Köpfen. — S. S.

No. 86. Ein dem Leonardo da Vinci zugeschriebener jugendlicher Christuskopf, im Charakter der Schule und von eigenthümlich schlichtem Ausdrucke. — G. G.

Dem Coreggio sind mehrere Bilder zugeschrieben. Ausgezeichnet ist unter diesen No. 95. Eine Maria mit dem Kinde, sehr anmuthig, zart und leicht, und mit dem Ausdrucke innigster Freude. — Ein Christuskopf, No. 84, ist schön und in eigenthümlich verklärter Würde. — Eine Danae, No. 62, ist nichts als ein gemeiner weiblicher Akt, dessen Gesichtszüge nur fern an den grossen Meister erinnern.

No. 106. — Leda, nach der Composition Michelangelo's, höchst grossartig und majestätisch, in würdiger Weise ausgeführt. — B. S.

No. 104. — Heilige Familie, dem Innocenzo da Imola zugeschrieben, streng und schlicht.

No. 111. — Heilige Familie, wohl componirt. Römische Schule des 16. Jahrhunderts.

No. 97 und 98. — Darstellungen verschiedener Kämpfe. Römische Schule des 16. Jahrhunderts, manierirt. — B. S.

No. 79. Venetianische Schule gegen 1500. Maria mit dem Kinde und zwei männliche Heilige. Mild und ansprechend. — S. S.

No. 65. Venetianische Schule im Anfange des 16. Jahrh. Christus vor Pilatus; im Einzelnen tüchtig gemalt.

No. 78. Tizianische Schule. Heilige Familie; ansprechend und im Einzelnen schön.

No. 60. Ebenso. Venus und Amor. Wiederholung desselben Bildes, von dem eine „Schulcopie" in der Gallerie des Museums (I., No. 78.). Das Bild ist zum Theil übermalt, der Kopf der Venus jedoch meist trefflich erhalten und von schönem, lebenvollem, energischem Charakter.

No. 56. Ebenso. Ein junges Mädchen in der Stellung der Venus auf dem vorigen Bilde; auch hier Einzelnes trefflich, doch auch hier viel übermalt.

No. 57. Venetianische Schule. Eine liegende Venus und Amor. Uebermalt.

No. 96. A. Schiavone. Amor, der seine Pfeile schleift; im Charakter der Schule.

No. 54. Paolo Veronese. (?) Susanne im Bade überrascht. Ein vortreffliches Bild, dem Charakter des Meisters sehr nahe; es hat durch Restaurationen und Uebermalungen im Einzelnen gelitten, doch ist noch viel Gutes und Tüchtiges sichtbar. S. S.

No. 55. **Schule des Paolo Veronese**, vielleicht **Carlo Caliari**. Die Tiburtinische Sibylle weissagt dem Augustus Christi Geburt. Manieristische Nachahmung des Paolo, aber Einzelnes, besonders die Köpfe sehr tüchtig.

No. 107. **Bassano** (Francesco?). Einzug der Thiere und Menschen in die Arche Noäh; ein grosses, tüchtig und kräftig gemaltes Bild.

No. 89. Sibylle, dem **Giorgione** zugeschrieben; tüchtig, aber, wie es scheint, von einem Nachahmer aus der Zeit der Caracci.

No. 116. Bez.: AENEAS. SALMS. BEOM MDC. Vermuthlich **Enea Salmeggia** von Bergamo. Abnahme vom Kreuz. Gross und überladen, in der späteren manierirten Weise der Schule, aber mit schönen und tüchtig gemalten Köpfen.

Eklektische Schulen.

Unter den Bildern der Caracci'schen Schule sind vornehmlich einige ausgezeichnete von **Francesco Albano** vorhanden: No. 59. Eine schlafende Venus; eine sehr schöne anmuthige Gestalt, zart sowohl in der Zeichnung als in der Farbe, und wohl erhalten. — No. 72. Das Abendmahl; eine grosse, an sich zwar nicht sonderlich bedeutende Composition, doch mit ansprechend mildem Ausdruck in den Köpfen. G. G. — No. 91. Die Taufe Christi, G. G. und No. 63 Die Flucht nach Aegypten, mit bedeutender Landschaft.

Zwei grosse Bilder von Albano's Schüler, dem **Carlo Cignani**, No. 52. Der Raub der Proserpina, und 68. Apoll und Daphne, beide nicht ohne eine gewisse Anmuth in den Formen, zugleich aber schon beträchtlich affektirt.

Von **Francesco Mola**, einem anderen Schüler Albano's, ebenfalls ein grosses Bild, No. 80. Die Geburt des Adonis aus den Hüften der zum Baum erstarrenden Myrrha; eine höchst manieristische und affektirte Composition, im Einzelnen jedoch mit tüchtigen Köpfen.

Von **Carlo Maratta**, einem späteren Zöglinge aus der Schule des Albano, sind zwei Bilder vorhanden. Das eine von diesen, No. 58, ist eine grosse Composition, die Auffindung des Romulus und Remus, im Einzelnen mit schönen und naturwahren Köpfen.

Einige dem **Guido Reni** zugeschriebene Bilder; das bedeutendere unter diesen eine Venus mit dem Amor, No. 93, doch auch nüchtern und kalt.

Von **Fr. Vanni** eine Taufe Christi, No. 81.

Von **Luca Giordano** ein heil. Bischof, von Engeln umgeben, No. 50; ein grosses manierirtes Bild.

Niederländische Schulen.

Hemskerk, No. 125. Juda und Thamar; Bild von bedeutenderen Dimensionen, interessant für den Uebergang aus der altniederländischen in die italienisirende Malweise. — S. S.

Johann van Aachen, No. 118. Simson und Delila; Beispiel desselben Ueberganges, tüchtig gemalt.

Franz Floris, No. 2. Die Zeit trägt die Wahrheit ans Licht empor, dämonische Gestalten suchen dieselbe zurückzuhalten; tüchtig und energisch gemalt, besonders die Dämonen, überhaupt ein Bild, welches in dem verständig Allegorischen seines Inhalts der nüchternen Technik des Künstlers besser entspricht, als andre, historische, Gegenstände, deren z. B. die Gallerie des Museums enthält.

Niederländische Schule des 16. Jahrhunderts. No. 67. Die angeklagte Ehebrecherin, ein grösseres, aber sehr manierirtes Bild.

Cornelis van Harlem, No. 11. Diana und Calisto; eine Anzahl nüchterner weiblicher Acte.

H. van Baalen, No. 17. Ahasverus und Esther; No. 21. die heil. Cäcilia mit ihrem Bräutigam, das heidnische Opfer verschmähend. Beide Bilder fein und zierlich gemalt, aber ohne sonderliche Tiefe des Ausdrucks.

Stalbemt, No. 4. Vertumnus und Pomona; Landschaft im niederländischen Style, — nicht sonderlich bedeutend.

Bloemaert, No. 1. Die Bildhauerei, ein tüchtig gemaltes weibliches Brustbild mit der Büste des Laokoon.

Wilhelm Honthorst, Schüler des vorigen, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühend und besonders am Churfürstlichen Hofe zu Berlin arbeitend. Von diesem Künstler sind in der Bildergallerie und in den daneben befindlichen Zimmern des Schlosses eine bedeutende Anzahl Gemälde, vornehmlich Portraits, vorhanden. Seine Malweise schliesst sich der der italienisirenden Niederländer des 16ten Jahrhunderts an, sie zeigt dieselbe Nüchternheit in der Auffassung, jedoch ohne in Manier oder Affektation

auszuarten; statt des letzteren eher eine leise Hinneigung zu der naturalistischen Richtung der Holländer. Unter den historischen Compositionen dieses Künstlers erwähnen wir: No. 27. Loth mit seinen Töchtern; No. 41. Angelika und Medor, eine Schäferscene; No. 15. Diana mit ihren Nymphen; — alle drei ganz tüchtig gemalt, aber ohne sonderlichen Aufwand von Geist.

Gerdhard Honthorst, der berühmtere Bruder des vorigen und Schüler des Caravaggio. Von ihm No. 123. ein heil. Hieronymus, ein Bild mit tüchtigem Lichteffekt.

Pourbus, No. 18. Vortreffliches Portrait einer alten Frau.

Dem Rubens werden mehrere grosse Bilder zugeschrieben, unter diesen einzelne bedeutende und deren Originalität, trotz mancher Schädigungen und Restaurationen, noch immer siegreich hervorleuchtet. Diese sind: No. 28. Die Töchter des Cerrops, tüchtig und kräftig gemalt. — No. 29. Herkules erwürgt den nemeischen Löwen, an den Füssen des Helden ein getödteter Tiger, eine gewaltige, höchst bedeutende Composition, in Einzelheiten noch wohl erhalten. — No. 33. Die büssende Magdalena, nackt, lebensgross, in einer weiten Landschaft; ein höchst energischer Körper, in dem Kopf jener freudige Glanz, der dem Rubens so eigenthümlich ist. Zu den Seiten der Heiligen mehrere Genien. — No. 39. Abschied des Mars von der Venus; scheint ein Bild von historisch allegorischer Bedeutung, der Kopf des Mars wenigstens ist sehr portraitartig gehalten. Auch dies Bild ist in den erhaltenen Partieen vortrefflich.

Jacob Jordaens. No. 5. Der trunkne Silen und Bacchantinnen, tüchtig gemalt, aber roh und gemein. — No. 121. Das Bohnenfest, ein grosses Bild mit einer Fülle von Leben und Lust.

Diepenbeck u. Fr. Snyders, No. 37. Diana, von ihren Nymphen gekrönt, im Charakter der Schule, aber wenig bedeutend. Vortrefflich sind die von Snyders gemalten Thiere.

C. de Crayer, No. 16. Der heil. Rochus unter den Pestkranken, ein grosses, sehr manierirtes Bild.

Th. van Thulden, No 38. Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan. Die Schmiedegesellen ein Beispiel von der Tüchtigkeit und Kraft der Schule, die Venus schon manierirt.

Von Anton van Dyck ist eine grosse Anzahl von Portraits vorhanden, unter diesen recht Bedeutendes. Sehr ausgezeichnet ist No. 14. das Portrait eines Bildhauers, ein schöner, interessanter männlicher Kopf. — Zwei weibliche Portraits, No. 9. u. 10. zeigen ein schönes, feines Formengefühl. — No. 49. Das Portrait des Pfalzgrafen Wolfgang von Baiern, ganze Figur mit einem grossen Hunde. — No. 42 und 48. Portraits des Königs Karl I. von England und seiner Gemahlin, ganze Figuren im Krönungscostüm. — Ein h. Sebastian, No. 7, ist zwar ohne sonderliche Tiefe und Heiligung, aber mit grosser Naturwahrheit und einer gewissen Feinheit in den Formen gemalt. — No. 8. Eine Magdalena, halbe Figur, scheint weniger bedeutend.

Einige Bilder von Willeborts, einem Nahahmer des van Dyck, (No. 22 u. 40) weniger bedeutend und beträchtlich affektirt. Von demselben scheint ein andres, dem van Dyck zugeschriebenes Gemälde, No. 31. Venus und Adonis.

Von Wieling, einem andren Nachahmer des van Dyck, der längere Zeit in Berlin arbeitete, sind zwei Gemälde: No. 118. Eine liegende Venus, und No. 127. Salmacis und Hermaphrodit; beide nicht ohne eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels.

Holstein, Holländer vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts. No. 16. Bacchus und Flora, tüchtig gemalt, besonders in den Knaben; sonst unbedeutend.

Hondekoeter, No. 32. Ein Vögelconcert, lustig reich und ungemein lebendig.

No. 34. Ein Schlachterladen, mit einem trefflich gemalten geschlachteten Schweine.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

In Bezug auf die Werke der Sculptur spricht sich der Berichterstatter zunächst über die, im Allgemeinen wenig günstige Stellung dieser Kunst in unserer Zeit aus, indem er es von vornherein als Grundsatz aufstellt, dass es „ohne das Nackte keine wahre Bildhauerkunst“ geben könne. Er führt diesen Grundsatz an einem der Meisterwerke der Ausstellung durch, dessen Original-Modell den Kunstfreunden

Berlin's wohlbekannt ist, indem dasselbe bereits auf der hiesigen Ausstellung des Jahres 1834 allgemeines Interesse erregte und gegenwärtig, als ein Geschenk des Künstlers, zu den anziehendsten Bildwerken neuerer Kunst gehört, welche die reiche Sammlung von Gypsabgüssen der Berliner Kunst-Akademie in sich einschliesst.

„Unter allen den Statuen (sagt der Berichterstatter), welche dies Jahr im Louvre ausgestellt sind, findet sich nur eine einzige, welche, in Bezug auf das Nackte und die vorzügliche Arbeit, ein schlagendes Beispiel zu der Wahrheit unserer Behauptung abgiebt; dies ist die Nymphe Salmacis von Hrn. Bosio. Der erste Vorzug des von dem Künstler ausgewählten Gegenstandes besteht darin, dass derselbe keinen dramatischen Inhalt hat, dass nemlich das Interesse des Beschauers sich nicht dahin richtet, was die Figur in dem Momente der Darstellung empfindet, sondern auf ihre Haltung, ihre Bewegung, auf die Schönheit ihrer Formen. Diese junge Salmacis ist vierzehn Jahr alt oder wenig mehr. Auf dem Rasen liegend, hat sie ihren Körper erhoben und hält sich mit der einen Hand, die sie auf den Boden stützt, aufrecht, während sie mit der andern nach den Zehen ihrer Füsse fasst, um dieselben von einigen Grässern zu befreien, die ihr im Wege sind. Mit Ausnahme eines Tuches, welches nur ihre Kniee und einen Theil der Füsse bedeckt, ist sie im Uebrigen gänzlich nackt. So zeigt sich hier ein wahrhaft statuarischer Gegenstand; um einen solchen jedoch beginnen, um ihn ausführen zu können, wird ein Bildhauer ersten Ranges erfordert, denn die geringste Unvollkommenheit würde ihn unbedeutend oder obscön machen; aber die Salmacis interessirt, weil sie schön, weil sie vollkommen unwissend ist über den Zustand ihrer Nacktheit, die durch ihr Alter und durch ihre Geberde vollkommen gerechtfertigt wird."

„Was insgemein bei den nackten Figuren unangenehm wirkt, besteht darin, dass der Künstler fast immer die Nacktheit vorführt, um mit seinem Talent wie bei einer Studie Parade zu machen, — oder, noch ungleich häufiger, dass die dargestellte Figur in dem Bewusstsein eines solchen Zustandes Scheam zu empfinden oder Koketterie zu zeigen scheint. Man muss es gestehen, in beiden Fällen, die sich so oft wiederholen, ist der Mangel der Bekleidung unerträglich. Ideen der Art sind es, mit denen man der Mediceischen Venus zwiefach Gewalt angethan hat, sowohl was die Restauration des einen Armes, wie er sich gegenwärtig zeigt, als was die Benennung einer Venus pudica anbetrifft. — Die Salmacis von Bosio, weit entfernt, einen dieser Missstände zu zeigen, ist, in dieser Rücksicht, vollkommen untadelhaft. Sie führt den Beschauer zu demselben Stande der Unschuld zurück, in welchem sich die junge Nymphe selbst befindet, und die äusserste Zartheit der Naturnachahmung lässt hier nur die höchste Reinheit und den höchsten Adel in den Formen sehen."

„Auf der Stirn wie auf der ganzen Gestalt dieses jungen Wesens gewahrt man keine Spur von Leidenschaft. Nicht einmal ein Lächeln belebt ihre Lippen, und die leise Bewegung ihres Körpers, indem sie den Fuss mit der Hand sucht, ist das Lebhafteste an ihr. Betrachtet man diese Figur mit derjenigen Aufmerksamkeit, welche sie hervorruft, so empfindet man in ihr eine gewisse Analogie mit der Erscheinung — etwa einer wilden Hindin, die im Grunde eines Gebüsches ruht, und die wir von einem verborgenen Punkte aus, ohne dass sie uns bemerkt, beobachten können. Diese vollkommene Freiheit in dem Willen eines lebenden Wesens, welches sich allein glaubt und sich ganz in der Einfalt seines Herzens bewegt, ist gewiss das lebhafteste Interesse zu erwecken vermögend. Dies ist es, was die Meister des Alterthums so vorzugsweise darzustellen liebten: wir Modernen gefallen uns, Seelen und Körper zu malen, welche von den Leidenschaften verzehrt werden. Es muss eine „büssende Magdalena" sein, die Wangen von heissen Thränen der Reue benetzt, wenn wir einen Eindruck auf unsre entkräfteten Gemüther empfangen sollen; es gilt uns gleich, ob wir an eine Sculptur nur denken, oder ob wir sie vor uns sehen, so dass die Idee, die ihr zu Grunde liegt, uns allezeit mehr bewegt, als der sichtbare Ausdruck, den sie darstellt. Die Uebertreibung unsres Spiritualismus führt uns zur Gleichgültigkeit, ja zur Verachtung der Form, und die modernen Bildhauer scheuen sich nicht, selbst bis zur Darstellung des Häslichen zu gehen, wenn sie sich nur von einer geistigen Idee oder von einer dramatischen Situation getragen fühlen."

„Die wahre Bildhauerkunst, wie es Bosio in seiner Salmacis so überzeugend dargethan hat, ist viel einfacher, viel grossartiger und viel reiner in ihren Mitteln. Ihr Zweck ist es, die Kraft, die Gesundheit

und endlich die Schönheit, welche von der Keuschheit unterennbar ist, darzustellen. So ergeht sich das Auge mit einer süssen Freude über diesen zarten und jungfräulichen Körper der Salmacis, so folgt man mit liebevoller Scheu den Wellenlinien dieser kaum entfalteten Formen. In seiner Arbeit hat der Künstler eine der grössten Schwierigkeiten, welche dem Meissel des Bildhauers entgegenstehen können, überwunden und sogar zu einer eigenthümlichen Schönheit umgestaltet, indem er nemlich, bei einer seltenen Freiheit und Fülle des Vortrages, zugleich all jene Magerkeit, welche einem Körper dieses Alters noch eigen ist, auszudrücken wusste. Ueber den ganzen Torso dieser Figur herrscht eine Zartheit der Ausführung, die sich nicht beschreiben lässt und die wir der genauesten Aufmerksamkeit der Künstler und der Kenner der Natur empfehlen. Aber auch der Kopf, die Hände und die Füsse stehen gegen keinen anderen Theil des Werkes zurück, und wenn wir gerade die Schönheiten des Torso hervorheben, so geschieht es darum, weil die unglaublichen Schwierigkeiten, die dessen Ausführung darbot, eben so vollständig wie alle übrigen überwunden sind."—

„Von Hrn David ist der Schauspieler Talma dargestellt, im Nachdenken über eine Rolle, auf einem curulischen Sessel sitzend, nackt und nur die Schultern und die unteren Theile des Körpers mit einem Mantel bedeckt. Die Statue, etwas über Lebensgrösse, ist in französischem Marmor ausgeführt. Wir wollen nicht auf den Streit über die Wahl des Kostüms bei den Gedächtniss Statuen von Personen neuerer Zeit zurückkommen; wir nehmen die Idee des Künstlers, Talma nackt darzustellen, an, indem wir übrigens der Meinung sind, dass dieser Umstand bei einem gediegenen und seine Kunst liebenden Bildhauer entscheidend sein musste. Dieser antike Mantel und dieser curulische Stuhl, allerdings etwas theatralische Gegenstände, sind jedoch durch die Lebensthätigkeit des Dargestellten, den man viel häufiger in antiker Gewandung als im modernen Frack gesehen hat, hinlänglich gerechtfertigt. Abgesehen indess von den ebengenannten Umständen, so hält diese Arbeit, wenn man gleich in ihrem Ensemble eine gewisse Schwere tadeln dürfte, auch bei aufmerksamer Betrachtung der Details die Kritik aus. Der Kopf ist frei modellirt, ebenso auch die Arme; und in den Theilen des Körpers, in denen der Bildhauer die Spuren des Alters auf eine gemässigte Weise wiederzugeben bestrebt war, bemerkt man durchaus die Zeugnisse einer geschickten und erfahrnen Hand."

Nach diesen beiden vorzüglichsten Werken macht der Berichterstatter eine grosse Reihe von andren namhaft, die zwar grösseren Theils durch Geschicklichkeit der Arbeit, Anmuth im Einzelnen u. dergl. bemerkenswerth sind, bei denen aber, mehr oder minder, dasjenige fehlt, was dem Beschauer ein lebhafteres, nachhaltiges Interesse einzuflössen vermögend ist. Der Berichterstatter bezeichnet dies, ganz charakteristisch, als die „Liebe zur Form" von Seiten des Künstlers. Wir übergehen die, für den deutschen Leser minder interessante Aufführung dieser Werke.

Sodann werden vornehmlich die Gedächtniss-Statuen berühmter Männer angeführt, welche in diesem Jahre, ebenso wie die Gemälde von Schlachten, in überreicher Anzahl vorhanden sind. Zumeist sind sie für das historische Museum von Versailles, einige für andre Städte Frankreichs bestimmt. Auch diese, unter denen im Einzelnen manches Treffliche vorhanden ist, machen wir hier nicht weiter namhaft, und bemerken nur, dass sich unter ihnen einige werthvolle Arbeiten des jüngeren Dantan (der sich bisher durch seine bekannten kleinen Karikaturen ausgezeichnet hatte) befinden: eine Statue des Componisten Boieldieu für die Stadt Rouen und drei Büsten anderer Musiker. In Bezug auf diese Gedächtniss-Figuren fügt der Berichterstatter schliesslich hinzu: „Diese ganze Gallerie von Portraits, stehende Figuren oder Büsten, ist im Grunde nichts Andres als eine Geschichte in Prosa, zuweilen gut, zuweilen mittelmässig, zuweilen schlecht geschrieben, wo der Geist allerdings seine Nahrung findet, die Phantasie aber wenig angezogen wird, und zumeist sogar ein trauriges, monotones Resultat übrig bleibt. Zugleich aber muss zugegeben werden, dass Werke der Art, indem sie sich nicht an dem Ort und an der Stelle, dafür sie bestimmt sind, befinden, wesentlich im Preise verlieren. Somit werden diese Portrait-Statuen erst dann, wenn sie zu Versailles in einer chronologischen und historischen Ordnung aufgestellt sind, durch die Inschrift ihres Piedestals eine ganz neue Bedeutung gewinnen. Nicht auf der Ausstellung darf man diese Werke beurtheilen, sondern in den Gallerieen, die für sie bereit sind, und wo sie erst diejenige Taufe empfangen werden, die ihnen ein wirkliches, wenn nicht ein ewiges Leben verspricht."

Den Beschluss des Berichtes über die Bildwerke machen einige kurze Notizen über einige wohlgearbeitete Sculpturen verschiedener Thiere.

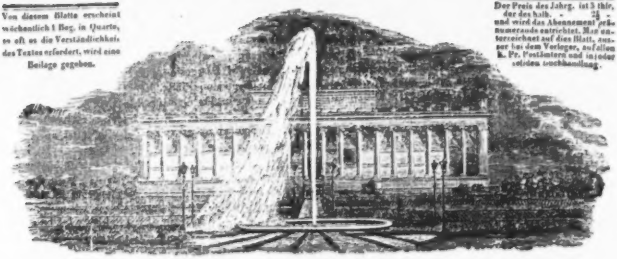
(Fortsetzung folgt.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 17. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr, der des halb. — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. April.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

II. Die Stifts-Kirche zu Frose

(bei Hoym).

Das Jungfrauen-Stift von Frose war gleichzeitig mit dem von Gernrode, um 960 durch Markgraf Gero gegründet worden und stand zu diesem in nächster Beziehung, indem beide durch dieselbe Aebtissin regiert wurden *). Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist bestimmt jünger, als die Gründung des Stiftes.

*) Vergleiche I. Chr. Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt, S. 184, f.

Basilika mit einem Queerschiff auf der Ostseite, ohne irgend ein Spur vormaliger Erhöhung des Chores; die Dimension nicht bedeutend; der Styl auf eine reiche und feinere Ausbildung des Basilikenbaues hinweisend.

Die Nische des Hochaltars, wie sie gegenwärtig vorhanden ist, erscheint als eine Erneuerung aus späterer Zeit. Zwar hat sie die halbrunde Form des Grundrisses, doch nicht das Halbkuppel-Gewölbe und auch keine Spur von dem früheren Vorhandensein eines solchen. Auch im Aeusseren findet man Kennzeichen, die auf einen später erfolgten Umbau der Nische zu deuten scheinen. — Die Flügel des Queerschiffes haben nicht mehr ihre ursprüngliche Höhe. Durch eingezogene Wände in der Flucht des Mittelschiffes sind sie so geschlossen, dass sie gegenwärtig nur noch als die Fortsetzungen der niedrigen Seitenschiffe erscheinen. Von den Schwibbögen in der

Durchschneidung des Kreuzes sind demnach nur noch der östliche und der westliche zu sehen. Die Kämpfer der Wandpfeiler, über welchen sich diese erheben, bestehen aus Platte und schräger Schmiege; das letztere Glied mit einer eigenthümlichen Verzierung versehen, die mannigfach noch in andrer Anwendung in dieser Kirche vorkömmt, einem vertikal laufenden Korbgeflechte nicht unähnlich. — Die Nischen der Kreuzflügel sind nicht mehr vorhanden; die Räume auf der Südseite sind durch die Sakristei und dergl. verbaut; auf der Nordseite sieht man dagegen noch den Bogen dieser Nische und den Kämpfer derselben, ebenso gebildet, wie die ebenbesprochenen Kämpfer, nur ohne die genannte Verzierung. Denselben Kämpfer haben auch die Bögen, welche die Seitenschiffe mit den Kreuzflügeln verbinden.

In der Bogenstellung des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem viereckigen Pfeiler (auf jeder Seite vier Säulen und der Pfeiler in der Mitte.) Die Säulen haben attische Basen von guter Bildung, doch ist der untere Pfühl ziemlich stark; bei den meisten von ihnen zieht sich von den Ecken der Plinthe eine einfache Eckverzierung über diesen Pfühl empor, das spätere charakteristische Blatt der byzantinischen Säulenbasen vordeutend. Die Kapitäle haben der Mehrzahl nach die Form eines unten abgerundeten Würfels. Die auf der Südseite sind durchweg nur mit einfachen Verzierungen versehen, dagegen die auf der Nordseite sämmtlich ungleich reicher gebildet. Die Würfelkapitäle haben hier eine mehrfach gereifte Einfassung der Seitenflächen, und einige dieser Reifen wenden sich nach einwärts in der Form wohlgeschwungener Voluten; auch sorgfältig gearbeitetes Blätterwerk, in einer gewissen muschelartigen Bildung, ist dabei, wiewohl nicht in starkem Relief, angewandt. Zwei Kapitäle auf dieser Seite sind nicht würfelförmig, sondern mit stark ausladenden gezackten Blättern versehen; das eine mit zwei Reihen, das andere mit einer Reihe von Blättern, aus denen sich starke Voluten erheben. Auffallend ist die grosse Verschiedenheit, welche sich hier in der Bildung der Deckglieder an den Säulen-Kapitälen und an den Pfeilern zeigt. Während einige aus einer Platte und schräger Schmiege (letztere mit Blätter- oder Rankenwerk geschmückt) bestehen, sind andre aus einer Platte und starkem, gedrücktem Wulst (dieser mit jenem horizontalen Korbgeflecht) gebildet, wieder andre in einer ähnlichen Hauptform, in der aber der Wulst wiederum in eine Reihe horizontal übereinander liegender Pfühle zerfällt, noch andere endlich mehr architektonisch gegliedert und aus Pfühlen und Kehlen verschiedenartig zusammengesetzt. — Das Fussgesims der Pfeiler besteht einfach aus Schmiege und Platte. — Ueber der Bogenstellung läuft ein Wandgesims hin, welches aus einer Platte und starkem Wulst gebildet ist. — Die Fenster des Mittelschiffes sind, bis auf eins an jeder Seite, neu.

Ausser jenen auffallenden Eigenthümlichkeiten der Kapitäle ist diese Kirche vornehmlich interessant durch die an der Westseite erhaltene Einrichtung einer Vorhalle (in der Breite des Mittelschiffes) und drüber befindlicher Loge. Die Vorhalle ist zwar gegenwärtig nach der Seite des Schiffes zu vermauert, doch ist im Innern ihre Einrichtung noch deutlich zu erkennen. Sie öffnete sich durch zwei grosse Halbkreisbögen gegen das Schiff, welche in der Mitte von einem freien viereckigen Pfeiler, seitwärts von vortretenden Wandpfeilern getragen wurden. Das Kämpfergesims der Wandpfeiler ist einfacher, das des Mittelpfeilers reicher profilirt, beides im Styl der übrigen in der Kirche vorkommenden Gliederungen. — Die Loge hat eine eigenthümliche Einrichtung. Sie öffnet sich durch eine Bogenstellung von drei auf Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen, von denen aber ein jeder (wie es in der mehr entwickelten byzantinischen Kunst häufig vorkömmt) wiederum durch zwei kleinere Bögen ausgefüllt wird; die letzteren werden von je zwei Pilastern, die an den Seiten jener Pfeiler vorspringen, und einem Säulchen in der Mitte getragen. (In der mittleren Arkade ist jedoch diese Füllung, bei Gelegenheit der vorgebauten Orgel, deren Bälge in der Loge angebracht sind, weggebrochen.) Die Pfeiler und Pilaster haben hier wiederum jenes häufig vorkommende Deckgesims (Platte und starken Wulst). Die Säulen sind mit eigenthümlichen Kapitälen versehen: vier breite, aber nicht stark erhabene Blätter auf den Ecken, die sich oberwärts zu grossen Voluten umrollen, mit verschiedenen kleinen scharfprofilirten Gliedern bekrönt; dann ein Deckgesims, fast von der Höhe des Kapitäls, welches wiederum aus hohem Wulst und Platten gebildet ist; an der einen Säule ist dieser Wulst unverziert, an der andern mit dem Korbgeflechte geschmückt. Die Säulenbasen sind attisch, wie die

im Schiff, und ebenfalls mit jenem Eckvorsprung über dem unteren Pfühle versehen.

Zu den Seiten dieses westlichen Vorraumes steigen zwei viereckige Thürme empor, die im Aeusseren jedoch mit dem zwischen ihnen befindlichen hohen Zwischenbau so verbunden sind, dass sie erst in dem letzten Theil ihrer Erhebung über diesen Zwischenbau als Thürme zu erkennen sind. Unterwärts bieten sie an der Westseite nur eine einzige weite, formlose Wand. Der gesammte Obertheil dieser Westseite giebt sich als ein späterer Aufsatz zu erkennen, theils durch anders ausgeführtes Mauerwerk, theils und vornehmlich durch die in dem Zwischenbau und in dem Obertheil der Thürme vorhandenen Fenster. Diese deuten nemlich auf die Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Baustyl, indem sie in ihrer Hauptform von einem Halbkreisbogen überwölbt, in letzterem aber mit kleinen spitzbogigen Arkaden ausgefüllt werden. Die Säulchen, welche diese kleinen Spitzbögen tragen, haben ebenfalls jenes einfache Blätterkapitäl, welches den frühesten gothischen Bauwerken eigen zu sein pflegt.

F. Kugler.

Notizen
über die Gemälde-Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin.
(Fortsetzung.)

B. Kleiner grüner Saal, No. 153,
enthält 87 Gemälde italienischer Schule, meist aus der Solly'schen Sammlung.

Byzantinisch. No. 7. Kreuzigung Christi, streng und fein ausgeführt. Sehr bezeichnend für die Eigenthümlichkeiten dieses Styles. — S. S.

No. 53. Maria mit dem Kinde auf dem Throne; das Kind umfasst ein Kreuz, welches ein Engel herbeibringt. Zu ihren Seiten Joseph und Anna, vorn ein knieender Greis. Paduanische Schule (zierliche architektonische Ornamente des Thrones), in der Gewandung an den Cosimo Tura erinnernd. Der Ausdruck der Köpfe dagegen ist mild, der der Maria und des Kindes erinnert sogar an die älteren Bilder der umbrischen Schule. — S. S.

No. 82. Schule des Perugino. Ein Engel reicht der Maria das Christkind dar. Wiederholung eines Theiles des als No. 221 (Abth. I.) bezeichneten Bildes in der Gallerie des Museums, jedoch später und minder frei als dieses. — S. S.

No. 87. Maria mit dem Kinde, hübsch, mild und einfach; peruginesque Anordnung, scheint jedoch eher von einem sienesischen als umbrischen Meister. — S.S.

No. 65. Maria mit dem Kinde; sehr anmuthiger Kopf der Maria; scheint ebenfalls sienesisch, etwa wie Maestro Riccio. — G. G.

No. 12. Innocenzo da Imola (?). Heilige Familie, ansprechend und schlicht. — G. G.

No. 15. Madonna mit dem Kinde, nach dem Original des Leonardo da Vinci, welches sich in der Gräfl. Schönborn'schen Gallerie zu Pommersfelden befindet. Die Beleuchtung geht hier von einer Lampe aus, die Malerei ist geistreich und etwas strenge, aber schön und lebenvoll. — S. S.

Mailändische Schule nach Leonardo.

No. 74. Heilige Magdalena, schön und edel; vornehmlich der Kopf von grosser Anmuth. — S. S.

No. 21. Heilige Familie. Anmuthig, etwas modern. — S. S.

No. 20. Kreuztragung. Erinnert an Salaino, zeigt jedoch schon Manier. — S. S.

Andrea del Sarto (?). No. 10. Maria mit dem Kinde, anmuthig und weich. — G. G.

Dosso Dossi. No. 81. Heil. Hieronymus, nicht sonderlich bedeutend.

Schule des Michelangelo. No. 80. Der Leichnam Christi im Schoosse der Maria, höchst grandiose Composition des Meisters. — S. S.

Florentinische Schule des sechszehnten Jahrhunderts.

No. 46. Adam und Eva, nach dem Genusse der verbotenen Frucht, kräftig gemalt. — B. S.

No. 40. Maria mit dem Kinde in der Gloria, darunter drei Heilige. Die Maria anmuthig und edel, die Heiligen schon modern phantastisch. — S.S.

No. 61. Maria mit dem Kinde, anmuthig. — S.S.

Venetianer.

Venetianische Schule zur Zeit der Bellini.

No. 2. Brustbild Petri. — S. S.

No. 4. Maria mit dem Kinde. — S. S.

No. 5. Maria und Johannes. — S. S.

No. 26. Vermählung der h. Katharina. — S. S.

No. 44. Maria mit dem Kinde. Weich, etwas schwächlich. — S. S.

No. 73. H. Petrus. — S. S.

Venetianische Schule zur Zeit des Tizian.

No. 25. Weibliches Bildniss, tüchtig und lebenvoll gemalt. — B. S.

No. 49 und 54. Auf jedem dieser Gemälde drei männliche Brustbilder mit Spruchbändern in den Händen; voll Leben und scharfer Charakteristik. — S. S.

No. 59. Maria mit dem Kinde, unter einem Palmbaume sitzend; der kleine Johannes küsst den Fuss des Kindes. Nicht sonderlich bedeutend, aber das Gesicht der Maria sehr anmuthig. Nachklang Giorgione's.

No. 64. Portrait einer Dame in türkischem Costüme, schön und nobel. — B. S.

Paris Bordone. No. 35. Die Enthauptung Johannis des Täufers. Ein bedeutendes Bild, trefflich in der Malerei, sowohl des Nackten wie der Stoffe. Ausgezeichnet ist vornehmlich ein zuschauender Offizier in vornehmer italienischer Tracht. — B. S.

Giorgione (?). No. 78. Ein interessanter männlicher Kopf. — B. S.

Dem Tintoretto zugeschrieben. No. 27. Das sogenannte Portrait Raphaels und seines Fechtmeisters, tüchtig gemalt. — B. S.

Carlo Caliari. No. 19. Ein thronender Bischof. Grosse Skizze, meist grau in grau. — S. S.

J. Palma jun. No. 45. Versuchung des h. Antonius; wild und keck gemalt, aber nicht sonderlich geistreich. — B. S.

Gio. Contarino. No. 77. Ecce homo, einfach und schlicht. — G. G.

Pietro Liberi. No. 47. Amor geisselt ein junges Mädchen, üppig und wild. — B. S.

Andrea Celesti. No. 24. David büssend, und No. 42. Esther vor Ahasverus. Beide Bilder zwar in manieristischer Weise, aber kräftig gemalt — B.S.

Spätere Meister.

Caravaggio. No. 8. Thomas, der seine Hand in Christi Wunde legt. Kräftig, gewaltsam, aber voller Leben. — G. G.

Spagnoletto. No. 67. u. 72. Zwei alte Köpfe. — B. S.

Carlo Saraceno, venetianischer Nachahmer des Caravaggio. No. 28. Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. Gemein, aber kräftig und naturwahr. — G. G.

Parmigianino (?) No. 76. Vermählung der h. Katharina. — B. S.

Guil. Ces. Procaccini. No. 31. Ruhe auf der Flucht. Schlicht und ansprechend. — G. G.

Schule der Caracci. No. 58. Johannes der Täufer, jung und interessant. — S. S.

No. 68. Maria mit dem Kinde, vielleicht Tizini? — S. S.

Dominichino (?). No. 33. Leda, kräftig und gut gemalt, aber ohne Lust.

Guido Reni. No. 39. Portia mit dem Kohlenbecken, ein edler Kopf, in der kräftigeren Weise des Künstlers. B. S. — No. 70. Gottvater und Christus, unter ihnen, knieend, der h. Filippo Neri; tüchtige Schule. B. S. — No. 79. Ein junger Heiliger im Gebet, Engel über ihm; einfach und anziehend. B. S. —

C. Cignani. No. 41. Venus beweint den Tod des Adonis. B. S.

C. Dolce. No. 85. Ein männliches Portrait.

C. Zimmer No. 153,

83 Gemälde niederländischer und holländischer Schulen.

Das Bedeutendere unter diesen Bildern mannigfachen Inhalts besteht in Folgendem:

C. van Harlem. No. 29. Eine lustige Gesellschaft, die Frauenzimmer meist nackt. B. S.

Poelenburg. No. 51. Eine Götterversammlung, zierlich kleine, langweilig zusammen gruppirte Figuren. B. S. — Noch andre Bilder desselben Meisters.

Van Balen und J. Brenghel d. j. No. 22. Ein Göttermahl. Die Figuren sehr manierirt. Die Gefässe, Blumen und Früchte von Br., ungemein zierlich gemalt. Noch andres minder Bedeutende von beiden Künstlern.

Mehrere Portraits von **W. Honthorst.**

Rubens. No. 10. Satyrn und Nymphen. Ein Satyr umfasst eine sich sträubende Nymphe, ein andrer beginnt, auf höchst ergötzliche Weise, eine höfliche Conversation mit der Diana, die sich eben zum Bade entkleidet hat. Das Bild ist im Einzelnen trefflich, der Kopf der Diana schön und in der fröhlichen Weise des Künstlers. B. S.

Van Dyck. No. 11. Der h. Sebastian, eine edle männliche Gestalt. B. S.

Willeborts. No. 25. Eine oranische Prinzessin als Göttin der Natur. Auf dem grossen Bilde sind sehr trefflich gemalte Früchte, Blumen und Thiere. B. S. — Noch andre desselben Künstlers.

Unter mehreren Portraits aus der Rembrandt'schen Schule sind mehrere tüchtige Bilder, vornehmlich ein kleines von Ferd. Bol, No. 31, welches einen Gelehrten in ganzer Figur vorstellt, schön und lebenvoll gemalt. B. S.

No. 16. Ein Eremit, bei der Lampe lesend, sehr fein und sauber; dem Gerhard Dow zugeschrieben, wohl aber von einem späteren Nachahmer, vielleicht Dietrich. B. S.

Molenaer. No. 23. Bauern am Tische singend und pfeifend, schlicht gemalt und ohne Affektation, aber auch ohne Humor. B. S.

D. Zimmer No. 154,

enthält mannigfache Jagd- und Schlachtstücke, 46 an der Zahl. Alles B. S.

Sebastian Franck. No. 29. Kampf zwischen geharnischten Rittern und Fussvolk. Lustig, bunt und zierlich; reiche Landschaft im Breughel'schen Charakter.

Bourguignon (?). No. 28. Rittergefecht; trefflich gemalt, aber ohne Geist in der Composition. Die Ritter sprengen durch einander, ohne zu fechten.

Ph. Wouvermao. No. 5. und 10. Ein grösseres und ein kleineres Lagerstück.

Van der Meulen. No. 11. Schlachtbild. — No. 36. Kampf beim Durchgange durch einen Fluss; trefflich und voller Leben.

Cietaer. No. 9. Belagerung.

C. de Wael. No. 8. Schlachtstück.

Huchtenburg. No. 14. Ein wildes Scharmützel, gross und tüchtig. — Mehrere Belagerungen desselben Künstlers.

Querfurt. No. 39 und 40. Lagerscenen.

Wieringen. No. 27. Seeschlacht. Tableau von grosser Ausdehnung und Mannigfaltigkeit.

Madderstag. No. 22. Grosse Seeschlacht. Schiffe sinken und brennen; das Volk rettet sich in Böten u. s. w. — No. 24. Ruhiger Seehafen voller Schiffe; lustiges Gewimmel durcheinander. Beide Bilder haben mehr den Charakter des Portraits als poetischer Composition.

Mehrere andre Seestücke; unter diesen besonders interessant No. 28: eine stille See mit aufsteigenden Wolken.

Fyt. No. 13. Kampf zwischen wilden Schweinen und Hunden; tüchtig gemalt.

Snyders. No. 23. Wilde Schweinshetze; gross, tüchtig und voller Leben.

(Fortsetzung folgt.)

Bilder und Worte.

Das Wohlgefallen an einer künstlerischen Ausstattung literarischer Werke verbreitet sich von Tage zu Tage mehr, und es gehen eigenthümlich beachtenswerthe Erscheinungen daraus hervor. Die Phantasie verlangt zu den Worten des Dichters, des Erzählers zugleich Anschauung und Hintergrund, wie zu dem Dialog des Dramatikers Kostüm und Scenerie. Man hat ein solches Streben wohl als verderblich gescholten; doch wenn ich ich nicht irre, so ist dies ein einseitiger Vorwurf: verderblich wäre es allerdings, wenn es eben das letzte Ziel für Kunst und für Poesie bilden sollte; wo aber das eine von ihnen sich in anmuthigem Spiele dem andern unterordnet, um dessen Eindruck zu verstärken, dessen Stille zu beleben, dessen Ernst zu erheitern, da kann nur ein befangenes Auge eine Beeinträchtigung voraussehen.

Die mannigfachen bildlichen Darstellungen, welche Retzsch, Ruhl und Andre zu Dichterwerken geliefert, sind bekannt; ebenso die geist- und poesiereichen Randzeichnungen Neureuthers zu den Liedern deutscher Dichter. Auch von Reinick's interessantem Unternehmen, der seine Gedichte, mit Original-Radirungen Düsseldorfer Maler geschmückt, herausgiebt, ist bereits in diesen Blättern gesprochen. Wir haben Gelegenheit, noch über eins oder das andere von Arbeiten ähnlicher Art, hier einige Bemerkungen vorzulegen.

Als ebenfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, müssen wir die Radirungen anführen, welche Adolph Schrödter im vorigen Jahre zu der wohlbekannten „wundersamen Geschichte Peter Schlemihl's“ von A. von Chamisso geliefert hat. (Chamisso's Werke, Leipzig 1836, vierter Band). Es sind vier Blätter, in jener leichten, geistreichen Weise gearbeitet, welche Schrödter so eigen ist.

Der Künstler trat hier nicht ohne Nebenbuhler auf. Chamisso's Lesern sind die Radirungen des Engländer's G. Cruikshank bekannt, welche die englische Uebersetzung des Schlemihl, und in Nachstichen die späteren deutschen Ausgaben desselben, schmückten. Aber in den Auffassungen beider Künstler herrscht soviel verschiedene Eigenthümlichkeit, dass wir sie gleichwohl eine wie die andere gelten lassen dürfen. Cruikshank ist, wie überall in seinen Werken, phantastischer, ich möchte sagen phantasmagorischer, — Schrödter mehr auf dem Boden der realen Anschauung. An Humor fehlt es beiden nicht. Was bei Schrödter am meisten anzieht, ist, auf dem ersten und letzten Blatt, die Gestalt des dürren, unheimlichen grauen Mannes, den er so dargestellt hat, dass man hier in der That an seine Existenz glauben kann; es ist zugleich ein kluger Teufel und zugleich ein dummer Teufel, und dabei fehlt es ihm, trotz seiner unheimlichen Trockenheit, nicht an derjenigen Körperlichkeit, die einmal zum Leben in der menschlichen Gesellschaft nöthig ist. Der Schlemihl selbst hat dem Referenten nicht ganz so wohl zugesagt; er hat wohl das Ungeschickte von Chamisso's Helden, weniger jedoch von dessen innerer Liebenswürdigkeit. Jedenfalls aber ist es erfreulich, ein so hohes Talent, wie das Schrödter's, auch in einer solchen Stellung zum Publikum zu sehen.

Noch ein andres Werk wird so eben begonnen, für dessen Ausschmückung Künstler der Düsseldorfer Schule thätig sind: „Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden, hsgb. von A. Heumont. Köln u. Aachen, 1837," mit acht Stahlstichen nach Zeichnungen von Kretzschmer, Plüddemann, Rethel und Sonderland. In dem ersten Heft, welches uns so eben vorliegt, machen wir besonders auf das Blatt aufmerksam, welches nach einer Zeichnung von Rethel von Ernst Rauch mit Sauberkeit und gehaltener Kraft gestochen ist. Es stellt Kaiser Karl den Grossen dar, der am Ufer des Frankenberger Sees sitzt und in die Fluth hinabschaut, in welcher eine leis angedeutete Gestalt ihm den zauberischen Ring seiner geliebten Gemahlin zeigt. Die Gestalt des Kaisers ist voll einer tiefen, gedankenhaften Ruhe, das Motiv der Stellung bedeutsam entwickelt und durch einen grossartigen Faltenwurf hervorgehoben. Lässt sich auch nicht ganz die Abkunft dieses Kaisers von dem „trauernden Königspaar" verläugnen, so sind wir doch nicht gewillt, diss an dieser Stelle als einen Vorwurf auszusprechen; wir freuen uns vielmehr, dass ein so grossartig angeschlagener Klang, wie Lessing's Meisterwerk, hier gerade am wohl geeigneten Orte und für ein bereitwilliges Publikum noch einmal nachtönt.

Proben zu ein Paar neuen Unternehmungen sind kürzlich von dem „Verlag der Classiker," zu Stuttgart ausgegeben worden: Eine Uebersetzung der Tausend und einen Nacht (von G. Weil) mit 2000 Bildern und Vignetten von F. Gross, und eine Uebersetzung des Don Quixote (mit einer Vorrede von H. Heine), mit 800 Bildern und Vignetten von T. Johannot. In beiden Probeblättern bestehen die bildlichen Darstellungen aus Holzschnitten, die hier wie dort eben so geistreich und anziehend erfunden, wie ausgeführt sind. Ein jedes von diesen Werken verspricht, wenn es vollendet ist, ein höchst merkwürdiges und geschmackvolles Ganze zu bilden.

Bei dieser Gelegenheit gedenken wir auch des „Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich, von F. G. v. Pocci, G. Görres und ihren Freunden," davon bereits zwei vollständige Theile vor uns liegen. Der Festkalender ist eigentlich als ein Volksbuch für das katholische Deutschland zu betrachten und in der That in solcher Weise auch ausserordentlich, besonders in Baiern, verbreitet, so dass der erste Theil schon zum zweiten Mal aufgelegt ist. Es sind Gedichte, mit leichten Randzeichnungen geschmückt. Die Randzeichnungen (grösseren Theils von dem Gr. v. Pocci) sind in ganz volksthümlicher Weise, holzschnittartig, ohne zumeist Anspruch auf höheres Kunstverdienst zu machen, ausgeführt; dabei aber liegt ihnen ein gesundes, schlichtes Gefühl zu Grunde, welches im Ernsten, wie im Humoristischen seinen Eindruck auf das unbefangene Gemüth keineswegs verfehlt. Hier zeigt es sich zugleich recht, wie — bei gewissen, geringeren Ansprüchen — Wort und Bild in trefflicher Ergänzung zu einander stehen, eins die Wirkung des andern heben und steigern könne. Uebrigens haben auch einige vorzügliche Meister Theil an diesen Randzeichnungen, wie z. B. Kaulbach zwei nomathvolle Zeichnungen geliefert hat, eine andre von L. Wolf, noch andre von, zum Theil ungenannten Künstlern gefertigt sind.

Anzeige

für Künstler und Kunstfreunde.

In der unterzeichneten Buch- und Kunsthandlung erscheint im Laufe dieses Jahres eine neue Ausgabe von folgendem Werke:

Abbildungen

der Bildhauerwerke Rauch's,

mit

einem erläuternden Texte

von

Dr. G. F. Waagen,

Director der Königl. Gemälde-Gallerie.

Wenn mit der unverkennbaren Wiedersaufnahme der bildenden Künste in den letzten Jahrzehnten zugleich ein lebhafteres Interesse für dieselben bei allen Gebildeten erwacht ist, so gewinnt ein solches noch ungemein an Stärke und Allgemeinheit, insofern es Kunstwerke gilt, durch welche Fürsten und Völker das Andenken an die grössten Begebenheiten unserer Tage, oder an hochgefeierte Persönlichkeiten, als auf die würdigste Weise haben ehren wollen. Da nun die meisten und bedeutendsten Werke Rauch's in den verschiedensten Beziehungen zu dieser Art gehören, da sie recht eigentlich Nationaldenkmale sind, da ferner diese selbst zu sehen, verhältnissmässig zu der grossen Anzahl, so sich dafür interessiren, immer nur wenige Gelegenheit haben, verfehlte Nachbildungen aber nur verkehrte Vorstellungen von denselben erwecken können: ist nicht anders zu glauben, als dass es dem gebildeten Publikum sehr willkommen sein wird, durch Abbildungen, die unter der leitenden Aufsicht des Meisters selbst gearbeitet werden, allgemein zu richtiger Kenntniss derselben zu gelangen.

Das Werk wird in mässigen Lieferungen zu sechs Blättern erscheinen.

33 Platten sind bereits beendigt und enthalten folgende Gegenstände:

Heft I.

1. Standbild Friedrich Wilhelm I. Königs von Preussen in Gumbinnen.
2. Standbild S. M. des hochseligen Königs Maximilian Joseph von Baiern in München.
3. Profil-Ansicht des unteren Sockels mit den Löwen.
4. Bavaria.
5. Felicitas publica.
6. Relief der linken Seite des oberen Piedestals, Gerechtigkeitspflege, Ackerbau etc.

Heft II.

1. Standbild des Generals Grafen Bülow von Dennewitz zu Berlin.
2. Dasselbe in einer andren Ansicht.
3. Vordere Ansicht des Fussgestells mit der Inschrifttafel und dem Adler.
4. Linke Seite des Fussgestells.
5. Hintere Seite des Fussgestells.
6. Rechte Seite des Fussgestells.

Heft III.

1. Standbild des Generals von Scharnhorst in Berlin.
2. Dasselbe in einer anderen Ansicht.
3. Linke Seite des Fussgestells.
4. Rückseite des Fussgestells.
5. Rechte Seite des Fussgestells.
6. Ansicht der örtlichen Aufstellung der Denkmale von Bülow, Scharnhorst (und Blücher).

Heft IV.

1. Standbild des Fürsten Blücher von Wahlstatt in Berlin.
2. Dasselbe in einer anderen Ansicht.
3. Vordere Ansicht des Fussgestells.
4. Rechte Seite des Fussgestells.
5. Rückseite des Fussgestells.
6. Linke Seite des Fussgestells.

Heft V.

1. Rechte Seite des Sockels (Denkmal des Fürsten Blücher.)
2. Linke Seite des Sockels.
3. Die über diesen befindlichen Reliefs.
   - Die Bewaffnung von Breslau.
   - Aufmarsch der Freiwilligen von Schlesien.
4. Dasselbe.
5. Dasselbe.
6. Einzug in Paris.

Heft VI.

Hiervon sind bis jetzt folgende Platten fertig:

1. Die Statuen zu den Denkmalen von August Herrmann Franke in Halle.
2. Denkmal der Prinzessin Elisabeth von Darmstadt.
3. Denkmal I. M. der höchstseeligen Königin Louise zu Charlottenburg.

Es werden nun noch folgen, die Denkmale des Fürsten Blücher in Breslau, Albrecht Dürers in Nürnberg, die Statue des Kaisers Alexander von Russland, die Arbeiten für das Innere der Walhalla bei Regensburg etc. etc. Was dieser Gattung nicht beizuzählen ist, gehört entweder Aufträgen von Privat-Personen, oder der eigenen Musse des Künstlers an, in welchem freieren Gebiethe ihn, der so specielle Aufgaben der mannigfaltigsten Art auf eine so ungemein befriedigende Weise gelöst hat, kennen zu lernen wieder ein ganz besonderes Interesse darbietet. Um nun in den Abbildungen alle diese Werke einigermassen genügend wiederzugeben ohne doch durch zu bedeutenden Aufwand einen grossen Theil des Publikums von der Erwerbung auszuschliessen, hat man für die Standbilder und grösseren erhobenen Arbeiten, die für die Deutlichkeit ausreichende Höhe von sieben Zoll, für die Ausführung ist die Radiernadel in der Art gewählt, welche bei dem Publicum durch die Stiche nach Thorwaldsen's Alexanderzug bekannt und beliebt ist. Der etwanigen Vorliebe des Publikums für einen oder den änderen Gegenstand Genüge zu leisten, ist die Veranstaltung getroffen worden, dass nicht allein jedes Heft, sondern auch jedes einzelne Blatt besonders zu haben ist.

Für diejenigen, welche auf das ganze fortlaufende Werk unterzeichnen, kostet jedes Heft 2 Thlr 20 Sgr.

Desgleichen in einer schöneren Ausgabe mit den ersten Abdrücken auf chinesischem Papier 4 Thlr.

Einzelne Blätter können nur für einen verhältnissmässig höheren Preis abgelassen werden.

Berlin und Leipzig,
im
April 1837.

George Gropius,
Buch- und Kunsthändler.

Jede bedeutende Buch- und Kunsthandlung des In- und Auslandes nimmt Bestellungen an, namentlich:

In London:
John Weale,
Black et Armstrong.

In Paris:
Rittner et Goupil,
Veith et Hauser.

In Petersburg:
Eggers und Pels,
H. Graff.

Nachrichten.

Venedig. Das colossale Mosaik-Gemälde byzantinischen Styles, welches die Chornische der alten Kirche S. Cipriano auf Murano schmückte und, nach Aufhebung der Kirche, Gefahr lief, zerstört zu werden, ist von S. K. H. dem Kronprinzen von Preussen angekauft worden. Zwei junge venetianische Künstler, P. Guerina und Lodovico Priuli, haben, unter dem thätigen und einsichtsvollen Beistande des K. preuss. Consuls, Hrn. v. Kopf jun., das undenklich schwierige Geschäft der Abnahme der Mosaik, so wie der Herstellung eines Gerüstes zur unveränderten neuen Aufstellung an jedem Orte auf eine Weise vollendet, die aller Anerkennung würdig ist.

Paris. Der Baron Taylor hat auf einer unlängst vollendeten Reise in Spanien dort für Rechnung der Regierung 300 Gemälde der ersten Meister span. Schule, zum Preise von etwa 700,000 Fr. angekauft.

Hr. Crozatier hat jedes Honorar für den Guss der Statue Guttenberge für das Denkmal in Mainz abgelehnt, und sich nur die baaren Auslagen im Betrage von 25,000 Fr. bezahlen lassen. Der Guss ist vorzüglich gelungen, und die Bildsäule wird nächstens den Transport nach Mainz antreten.

Anzeige.

Auf die

Lieder von R. Reinick
mit
30 Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler

nimmt die unterzeichnete Handlung stets noch Bestellungen an. Ausführliche Anzeigen so wie Probeabdrücke liegen zur Ansicht aus.

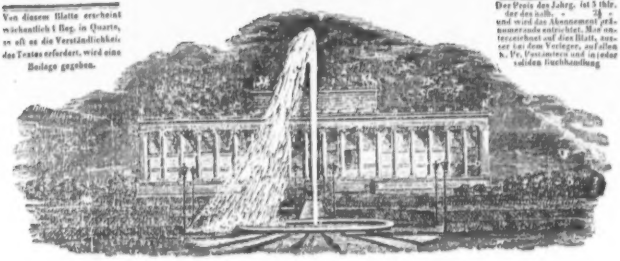
G. Gropius in Berlin.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 18. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 1. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

III. Die Kirche von Kloster Huysenburg.

Die Gründung der Kirche fällt in das Jahr 1080*).—

Es ist eine Basilika mit einem Queerschiff, aber ohne eine Erhöhung des Chores, und einer späteren Entwickelung des Basilikenstyles angehörig. Sie ist, wie es scheint, im Inneren vollständig in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, auch die einzige der sämmtlichen Basiliken dieser Gegend, welche nicht durch Priechen und dergleichen unpassende Einbauten moderner Zeit beeinträchtigt wird, indem sie noch jetzt der Ausübung des katholischen Gottesdienstes bestimmt ist.

Die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes sind noch sämmtlich erhalten. Auffallend ist, dass der Chorraum (östlich des Queerschiffes) eine grössere Tiefe hat, als man es gewöhnlich bei den Basiliken findet, indem er die quadratische Grundform um ein Beträchtliches überschreitet, — dass aber gleichwohl der Beginn jenes quadratischen Raumes auch hier durch vorspringende, mit einem Schwibbogen verbundene Wandpfeiler, denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz gleich, bezeichnet wird. Doch scheint kein genügender Grund vorhanden, um dies als das Zeugniss einer stattgehabten Veränderung des Baues anzunehmen; vielmehr deuten die an sämmtlichen Architekturtheilen angewandten Kämpfergesimse, welche überall gleichmässig aus Platte, Wulst und Hohlkehle, mit ein Paar

*) S. Fritsch: Geschichte von Quedlinburg, I, S. 302. — Erath: *Codex dipl. Quedlinb. p. 74.*

kleinen Plättchen als Zwischengliedern, bestehen, auf eine gemeinsame Bauzeit hin. Auch ist zu bemerken, dass eben dasselbe Gesims bei den Pfeilern des Schiffes angewandt ist und auch den Kapitälen der Säulen (hier nur bei einigen noch durch ein Plättchen vermehrt) als Deckgesims dient. — Die grosse Nische des Hochaltars ist noch vorhanden; an den Flügeln des Querschiffes bemerkt man keine Nischen der Art und es scheint fast, als ob überhaupt keine solche vorhanden gewesen sind.

Vornehmlich interessant ist hier die Bogenstellung des Schiffes, in welcher je eine Säule mit einem Pfeiler wechselt, und zwar so, dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen vorhanden sind. Die Pfeiler erscheinen hier als die Haupttheile der Anlage, indem sie unter sich und mit den Wandpfeilern, welche auf jeder Seite die Bogenstellung beschliessen, durch grosse Halbkreisbögen verbunden sind; innerhalb dieser grossen Bögen, und um etwas vertieft, sind sodann erst die kleineren Bögen angeordnet, welche die Pfeiler mit den zwischen ihnen befindlichen Säulen verbinden, — eine Anordnung, die sowohl dazu dient, die schweren Massen der von den Bogenstellungen getragenen Wände leichter zu machen, als sie überhaupt dem ganzen Schiffe den Eindruck einer grösseren Kraft und Freiheit gewährt. Die Säulenkapitäle sind verschieden gestaltet, doch so, dass immer die beiden gegenüberstehenden dieselbe Form haben. Die eine dieser Formen ist eine etwas rohe Nachahmung des korinthischen Kapitäls (sogar mit den Kelchen, aus denen die Voluten emporsteigen), in derselben Weise, wie sich verschiedene Kapitäle in der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg vorfinden; die zweite Form ist auf eine eigenthümliche Weise mit gewundenen, theils Voluten-artigen, theils Muschel-ähnlichen Verzierungen versehen; die dritte mit einem Ranken- und Blattwerke geschmückt, welches bereits an die Blattformen des sogenannten byzantinischen Styles erinnert. Die Basen der Säulen und Pfeiler sind attisch mit stark erhöhtem unterem Pfühle (soweit sich dies bei dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche erkennen lässt). Die Säulenbasen haben einen Eckvorsprung, der sich von diesem Pfühle auf die Plinthe hinabsenkt und bereits die Gestalt eines ausgebildeten Blattes zu haben scheint. — Unfern über den eben besprochenen Hauptbögen dieser Bogenstellung und in gleicher Höhe mit den Kämpfern der Kreuzpfeiler zieht sich das Wandgesims hin, über welchem unmittelbar die Fenster des Mittelschiffes befindlich sind. Letztere sind die der ursprünglichen Anlage, im Halbkreisbogen überwölbt, aber von einer beträchtlichen Dimension in Bezug auf Höhe und Breite, welche gleichwohl jedoch mit den vorherrschenden grösseren Formen der Bogenstellung in gutem Einklange ist. — Die Seitenschiffe sind mit kleinen Kreuzgewölben bedeckt, welche aber, wie sich aus dem Profil ihrer Gurte und aus dem Ansatz derselben über den Pfeilern ergiebt, einer späteren Zeit angehören.

Am westlichen Ende des Mittelschiffes ist eine grosse Nische, der gegenüberstehenden Nische des Hochaltares entsprechend, hinausgebaut. Ob dieselbe ursprünglich im Plan des Gebäudes lag oder später angebaut ist, lässt sich leider nicht mit Sicherheit entscheiden, da der in neuerer Zeit eingefügte Orgelbau hier Vieles verdeckt. In der Tiefe dieser Nische bemerkt man zwei vorspringende Halbsäulen mit Basen von attischer Form, aber von wenig ausladenden Gliedern; an ihren verbauten Kapitälen erkennt man den Ansatz eines feinen Blätterwerkes.

Die beiden Thürme, welche sich ausserhalb zu den Seiten dieser Nische erheben, sind eine rohe Arbeit des späteren Mittelalters. Hiemit stimmt die an dem einen derselben befindliche Inschrift des Jahres 1487 (in mittelalterlich arabischen Ziffern) überein, welche dies Jahr als die Erbauungszeit derselben zu bezeichnen scheint. — An der Spitze des südlichen Kreuzgiebels findet sich die Jahreszbezeichnung 1413 (mit neugothischen Buchstaben geschrieben), mit welcher eine später erfolgte Restauration des Aeussern bezeichnet sein dürfte. (Inschriften, welche die Gründungs-, überhaupt die eigentliche Erbauungszeit von Gebäuden nennen, findet man durchweg nur am Untertheil derselben) —

Der neben der Kirche befindlich gewesene Kreuzgang ist in neuster Zeit, sammt andern Gebäuden des weiland mächtigen Klosters, grösstentheils abgebrochen. Zunächst an der Kirche war er gothisch; gegenüber, neben dem ehemaligen Bibliothekgebäude, finden sich jedoch noch einige Reste desselben, welche der älteren Anlage angehören und in einigen Details an den Styl der Kirche von Frose erinnern. Die hier befindlichen Halbsäulen haben nemlich abgestumpfte Würfelkapitäle mit ähnlichen volutenar-

tig gekrümmten Reifen und an den Deckgliedern wiederum die Verzierung jenes eigenthümlichen Korbgeflechtes. F. Kugler.

Notizen

über die Gemälde-Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin.

(Fortsetzung.)

E. Zimmer No. 155,

49 Gemälde italienischer Schulen, meist aus der Solly'schen Sammlung. Das Bedeutendste:

No. 2. Rundbild: Maria mit dem Kinde und Johannes. Wohlcomponirt; erinnert im Gesicht der Maria und in der Gewandung noch an giotteske Schule, vielleicht florentinische Schule um 1400. Scheint jedoch beträchtlich übermalt.

No. 6. Rundbild: Heilige Familie, das Kind auf einem Kissen auf der Erde liegend. Enthält in der Gewandung ebenfalls noch giotteske Motive.

No. 24. Art des Lorenzo di Credi. Anbetung der Hirten, das Kind liegt auf der Erde auf einer Decke; vor ihm kniet Maria, zur Seite zwei Hirten; links steht Joseph, rechts ein junger Hirt mit einem Lamm. Ein Bild von grosser Anmuth und Schönheit und der dem Lorenzo eigenthümlichen Milde, besonders in dem jungen Hirten.

No. 40. Alt-Lombardische Schule (?). Maria mit dem Kinde und ein ritterlicher Heiliger. Einfache Composition von weicher Malerei. Die Köpfe anziehend mild, besonders der der Maria, — fast dem Charakter der oberdeutschen Schule verwandt.

No. 31. Brustbild Christi mit der Dornenkrone. Schlicht und typisch streng; erinnert in etwas noch an Nicolà di Pietro.

No. 3. Ecce homo. Einfach strenge.

No. 49. Schule des Leonardo da Vinci. Maria kniet vor dem Kinde, welches mit einem Lamme spielt, daneben der kleine Johannes und ein Engel. Auf der einen Seite kniet Joseph, auf der andern der h. Rochus. Schlicht und mild, schöne Köpfe; besonders anmuthig die Maria.

No. 25. Lombardische Schule nach Leonardo. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, zwei knieende Heilige; zart, mild und weich, jedoch nicht ohne Affektation.

No. 46. Die h. Zoe, nackt, die Hände auf dem Rücken gefesselt, an den Haaren aufgehängt. Ein eigenthümlich anziehendes Bild, durchaus in derselben Weise gemalt, wie das schöne Brustbild Johannis des Täufers von A. Salaino in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

No. 11. Gott-Vater, darunter vier Heilige. Scheint ferraresisch, zwischen der Weise des Francia und Costa. Streng, mild und edel; schöne Köpfe.

No. 14. Ausgiessung des heil Geistes. Maria in der Mitte, auf dem Throne; schön, mild und nicht ohne Würde. Der Art des Dosso Dossi verwandt.

No. 23. Christus mit dem Zinsgroschen; halbe Figuren, nicht ohne Würde. Scheint Florentinisch vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

No. 47. Maria mit dem Kinde und Johannes. Römische Schule des 16. Jahrh. Ohne weitere Tiefe.

Venetianische Schule.

No. 8. Mariä Heimsuchung; schlicht, die Hauptfiguren etwas plump. Gegen 1500.

No. 26. Maria auf dem Throne, zu ihren Seiten, stehend, je drei männliche Heilige. Schlicht und edel, voll Leben und einer schönen, würdigen Ruhe. Um 1500.

No. 30. Christus am Kreuz; Engel fangen das Blut auf. Unten: Maria, Magdalena, Johannes. Die Engel anmuthig und leicht schwebend, Maria zeigt ein schönes, ausdrucksvolles Gesicht. Scheint ein späterer Venetianer, der viel Alterthümliches beibehalten.

No. 29. Giorgione (?). Die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Johannes. Streng und schön, die zuschauende Magd anmuthig. G. G.

No. 27. Art des P. Bordone. Christus in der Glorie, Heilige neben und unter ihm. Nicht grandios in der Composition, aber treffliche, lebenvolle Köpfe.

No. 13. Das Mahl zu Emaus; tüchtig gemalte Köpfe. Erinnert an die Schule der Bassani.

No. 10. Anbetung der Könige. Veronesische Schule.

No. 43. Tintoretto. Maria in der Glorie und zwei Heilige. Skizze, Grau in Grau.

No. 33. Maria mit dem Kinde, von Engeln um-

geben. Die Composition überfüllt, die Bewegungen etwas manierirt, aber das Gesicht der Maria sehr edel und anmuthig.

No. 41. Molinari. Eine Frau, die sich entkleidet um ins Bett zu steigen. Ohne sonderliche Anmuth und Grazie.

No. 45. Antonio Pellegrini. Kleopatra mit der Perle; ein schönes Gesicht, aber sehr oberflächlich gemalt.

No. 34. Ecce homo. Etwas strenge und mild; schöne ruhige Würde. Schule des Coreggio?

No. 19. Anbetung der Hirten. Kleines Bildchen; zierlich parmesanisch, sonst nicht bedeutend.

Zeit der Eklektiker.

No. 42. David mit dem Haupte des Goliath. Gross und kräftig, im Gesicht ein eigenthümlich weicher Zug.

No. 37. Franciscus; tüchtig gemalt. Bolognesische Schule. G. G.

No. 12. Petrus im Gefängniss und der Engel. Sehr energisch und naturwahr.

No. 7. Nicolas Poussin. Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen. Bewegte Composition.

F. Zimmer No. 156.

66 Gemälde älterer und späterer Schule von Italien, Deutschland und den Niederlanden. Das Bedeutendste darunter ist:

No. 39. Dem Lorenzo di Credi verwandt. Anbetung der Hirten und zweier Engel. Etwas schwach, aber mit sehr anmuthigen Köpfen.

No. 6. Maria mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der jugendlichen Katharina. Schlicht und anmuthig. Scheint toskanische Schule um 1500.

No. 41. Maria thronend, und zwei Heilige. Tüchtig gemalt. Scheint bolognesische Schule vor Einfluss der Caracci.

No. 33. Oberdeutsch. Maria mit dem Kinde, Joseph und ein Engel. Schlichte Composition in kräftigen Farben; schöne, milde Köpfe. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft.

No. 8. Treffliches Frühstückbild. — U. s. w.

G. Zimmer No. 157.

82 Gemälde meist altdeutscher und niederländischer Schulen. Eine ältere italienische; zu diesen letzteren gehören:

No. 79. Maria mit dem Christusleichnam auf dem Schooosse, verschiedene Heilige zu ihren Seiten. Im Einzelnen tüchtig gemalt. Scheint florentinisch aus der Zeit des Ghirlandajo.

No. 80. Macrino d'Alba (? — Piemonteser, um 1500 blühend, den Lombarden verwandt). Maria mit dem Kinde und zwei Heilige. Edel, anmuthig und weich.

Sehr viele Bilder altdeutscher, vornehmlich oberdeutscher Schule und aus der Zeit des Ueberganges zum italienisirenden Styl, darunter einige gute Portraits.

Lucas Cranach. Von ihm ist hier eine bedeutende Reihe, zum Theil grosser, Gemälde vorhanden (grossen Theils mit seiner Schlange und der Jahreszahl versehen), die sich meist alle durch eine treffliche durchgeführte, oft zwar an Karikatur grenzende Charakteristik, sowie durch schöne, kräftige Farben auszeichnen. Vornehmlich gilt dies von den 6 zur Passionsgeschichte gehörigen Gemälden, denen sich, wie es scheint, die hierher bezüglichen im Museum anschliessen. Wir nennen unter diesen besonders die Kreuztragung (No. 69), ein äusserst lebenvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten energischen Köpfen. Ebenso die Geisselung (No. 73) vom Jahre 1537. — Ein männliches Portrait von Cranach (No. 26) ist trefflich und schlicht gemalt. — No. 22. Eine nackte Venus, an einem Springbrunnen liegend. Eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner und sauberer Ausführung. Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft. — No. 42. Lucretia, ebenfalls nackt, sehr anmuthig, besonders das Gesicht. — Mehrere der dem Cranach zugeschriebenen Bilder scheinen zweifelhaft.

No. 5. Kreuztragung nach Schongauer. Bedeutende Köpfe, in den Stellungen aber viel Manier.

No. 32. Abnahme vom Kreuz. Kleine spätere Copie nach Rogier van der Weyde. (Museum II., No. 19.)

B. v. Orley. No. 24. Brustbild einer Dame, die sich mit ihrem Schmucke beschäftigt. Ein trefflich

gemaltes, anziehendes Gesicht. Die Hände und Aermel etwas hart.

A. Claesson. No. 2. Christus vor Pilatus. — No. 45. Die Grablegung. Beide in der Art des Künstlers, aber tüchtig gemalt. S. S.

Horemanns. No. 9. Bauern in einer Schenke. Affektirte Bambocciade. (Beschl. folgt.)

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

Den bisher besprochenen Werken reihen sich noch die Landschaften höheren Styles an. Unter diesen wird als das Bedeutsamste und auf Styl am Entschiedensten Anspruch machende Gemälde eine Landschaft von Aligny, welche als Staffage den „Prometheus“ enthält, hervorgehoben. „Der ganze untere Theil des Bildes besteht aus einem Terrain, welches mannigfach von den Gewässern zerrissen und mit üppigem Pflanzenwuchs bedeckt ist. Dies zieht sich durch die fünf oder sechs vordern Pläne der Landschaft hin, bis zu dem Punkte, wo sich zwei hohe Felsberge emporheben. Auf dem Gipfel der letzteren sieht man den gefesselten Titanen, dessen Eingeweide schon von einem Geier zerfleischt werden. Um die riesige Grösse des Prometheus recht augenscheinlich zu machen, lässt der Künstler das Hauptgewicht seines Körpers durch die eine Bergspitze tragen, während die andre dem einen seiner Füsse zur Unterlage dient. Die Natur des Gegenstandes und das Beispiel Poussin's, welcher in seinem Polyphem eine ähnliche Fabel behandelte, bewogen Hrn. Aligny, den Giganten in den fernsten Hintergrund seines Bildes zu setzen, damit die ungeheure Grösse seines Körpers durch die Wirkung des Perspektive verkleinert werden könne, ohne jedoch an wirklicher Bedeutsamkeit, in Bezug auf die nächstumgebenden Gegenstände, zu verlieren. Die Sonne erhebt sich hinter den beiden hohen Bergen, so dass die wilden Formen der Gegend nur geringe Widerscheine des Lichtes empfangen und das Ganze der Composition im Halbschatten bleibt.“ Indem der Berichterstatter das Grossartige dieser Composition rühmend hervorhebt, bedauert er jedoch, dass es dem Bilde in Etwas an einer mehr individualisirenden Naturnachahmung fehlt: eine solche sei gerade hier um so nöthiger, als das Phantastische des Gegenstandes nur dadurch dem Verständniss und der Theilnahme des Beschauers näher geführt werden könne. Ob indess jene wundersame Staffage des Prometheus überhaupt eine edle künstlerische Wirkung hervorzubringen vermögend sei, müssen wir hier dahingestellt sein lassen; das abgeführte Gemälde von N. Poussin mit dem Polyphem (im Museum von Madrid) scheint nicht sonderlich dafür zu sprechen. — Ausser dem ebenbesprochenen sind noch zwei andre Gemälde eines höhern Styles von Aligny ausgestellt: Christus der seinen Jüngern auf dem Wege nach Emaus erscheint, und Christus mit der Samariterin, — beide durch die Anmuth der Linien, wie durch die klare, glänzende Lichtwirkung sehr vortheilhaft ausgezeichnet. — Ausserdem endlich eine treffliche kleine Ansicht der Insel Capri.

Der Landschaft mit der Staffage des „h. Hieronymus“ von Corot wird Aengstlichkeit, Trockenheit und Härte in der Behandlung vorgeworfen, welche hier noch mehr als in seinem früheren Bilde der Hagar in der Wüste hervortrete. Gleichwohl anerkennt der Berichterstatter auch hier ein bedeutendes Talent, und rühmlich hebt er die ernstlichen und sorgfältigen Bestrebungen des Künstlers, sich der Bedingnisse eines höhern landschaftlichen Styles theilhaftig zu machen, hervor; er stellt diese, in Etwas nüchterne Sorgfalt als ein erfreuliches Zeichen im Gegensatz gegen das bei den Franzosen so beliebte Streben nach bizarren und leicht zu erreichenden Effekten hin.

Rühmend werden ebenfalls die Bestrebungen des Hrn. Marilhat hervorgehoben. Von diesem Künstler waren früher treffliche und wirkungsreiche Scenen der orientalischen Natur bekannt geworden. Gegenwärtig sieht man ein Gemälde von einfacher, idealer Composition, mit einer Scene aus dem Romane des Longus staffirt; die Hauptpartie besteht aus einer anmuthvollen und leichten Baumgruppe, in deren Schatten die Gesellschaft der Hirten sich gelagert hat; das Terrain ist reizend componirt. Das Ensemble des Bildes ist von vorzüglicher Wirkung, aber es wird wiederum eine grössere Vollendung des Details, vornehmlich was den zarten Frühlings-Charakter der Pflanzen anbetrifft, vermisst. — Dasselbe gilt von einem Gemälde des Hrn. Bodinier, eine neapolitanische Gegend mit volksthümlicher Staffage.

Eine der bedeutendsten historischen Landschaften ist der „Christus am Oelberge“ von Edouard Bertin. „Nichts ist einfacher als die Composition dieses Bildes. Sie besteht aus zwei Theilen: Der eine macht den Gipfel des Berges aus, wo Christus kniet und betet, in dem Moment, in welchem der Engel aus der Höhe erscheint um ihn zu stärken; der andre den Himmel, der ohne Wolken, dunkel und traurig, wie zur Stunde der tiefen Dämmerung, dargestellt ist. Der ganze Vordergrund, d. h. die beiden Figuren, der Berg auf dem sie ruhen, der alte Oelbaum und die Cypressen, die den Gipfel umkränzen, ist im Schatten und scheidet sich in bräunlicher Farbe von dem wolkenlosen Himmel ab. Der Künstler hat eine vorzügliche Wirkung erreicht, indem er den Himmel als von der Annäherung des Tages schon hinlänglich gefärbt angenommen hat, so dass er einen breiten Heiligenschein um das Haupt des Erlösers leuchten lassen durfte. Diese geschickte Verbindung zweier Effekte, welche mit der allgemeinen Harmonie des Gemäldes in gutem Einklange stehen, vermehrt wesentlich den schönen Eindruck des Ganzen.— In dem Style und dem Geschmack dieses Werkes spricht sich übrigens eine Vereinigung von Ideen und Darstellungsmitteln aus, welche die Schulen der beiden Länder, denen Bertin seine Ausbildung verdankt, erkennen lassen. Auf der einen Seite nemlich erinnert die Wahl des Gegenstandes, und noch vielmehr der mystische Ton, darin derselbe gehalten ist, an die deutsche Schule, während auf der andern die Stellung und Gewandung der Figuren eine gewisse anmuthvolle Würde erkennen lassen, welche dem Styl der italienischen Meister verwandt ist. Auch die Genauigkeit, mit welcher der Stamm des alten Oelbaums und die schwarzen Cypressen ausgeführt sind, deutet auf die Studien des Künstlers in Rom und Italien.“ — Eben dieselben Verhältnisse treten auch in einem zweiten Gemälde von Bertin hervor; eine Einsiedelei, die einem alt-etruskischen Grabmale, in der Nähe von Viterbo, eingefügt ist, mit der Staffe eines Mönches und einiger Bauerfrauen.

Das höchste Lob wird endlich noch zwei anderen Landschaften gespendet, welche sich zunächst unmittelbar an die Vorbilder der Natur anschliessen. Die eine von diesen ist eine Gegend in den französischen Alpen von Giroux. Hier ist die Natur auf eine höchst grossartige Weise gefasst; die Ausführung alles Details ist durchaus genau und sorgfältig, und doch frei und breit behandelt; die Wirkung des Lichtes, welches durch die Felsschluchten einfällt, ist vorzüglich gelungen. Das Ganze führt die wilde Einsamkeit, die Frische und Majestät der Gebirgsnatur lebendig vor die Augen des Beschauers.— Das zweite Bild, von Bracassat, ist wiederum ganz von diesem verschieden. Es stellt den Kampf zweier Stiere dar, bringt es aber in der lebendigen Gewalt und Naturwahrheit, womit die beiden Thiere ausgeführt sind, ebenfalls zur höchsten Wirkung.

(Fortsetzung folgt.)

Nachträgliches
über den Dom zu Halberstadt.

In No. 14 des diesjährigen Museums ist von mir ein Bericht, das Werk des Hrn Dr. Lucanus über den Halberstädter Dom betreffend, vorgelegt, welchem hier noch einige nachträgliche Bemerkungen beizufügen sind. Zunächst Einiges aus einem Briefe des Hrn Dr. Lucanus, in welchem er sich über einige Punkte, in welchen ich seiner Meinung nicht beigepflichtet hatte, näher ausspricht.

Ich hatte (S. 106, Sp. 1. unten) in Zweifel gezogen, ob sich die Annahme eines früher vorhandenen Vorbaues vor dem Hauptportale des Domes mit der Art und Weise der vorhandenen Bautheile in genügende Verbindung bringen lasse, und eine Abänderung der ursprünglichen Anlage, die schon während des Baues selbst vorgefallen sein dürfte, vermuthet. Hr Lucanus schreibt darüber: „Die beiden Schenkel dieses Bogens (des Hauptbogens am Portale) treten deutlich so hervor, dass sie augenscheinlich den Kappen des Gewölbes als Sohle gedient haben, überdem ist dicht über dem Bogen noch eine correspondirende Vertiefung im Mauerwerk, wo die Kappen des Gewölbes eingefügt gewesen sind.“

Sodann hatte ich (S. 107, Sp. 1) der Meinung des Hrn Dr. L. widersprochen, dass das Portal des nördlichen Kreuzgiebels mit dem Hauptportale gleichzeitig sei. „Dennoch (erwidert Hr. Dr. L.) möchte ich es behaupten, wenn ich es auch um 10 — 20 Jahre jünger setzen will. Die Bogenconstruction beider Portale ist durchaus in demselben Winkel, alles Uebrige ist weit spitzbogiger, in den Einfassungen beider spielt die ziemlich freiliegende Wulst, ein besonderes Kennzeichen des 12. Jahrhunderts, eine

Hauptrolle, die in den Thürmchen sitzenden Heiligen sind noch nicht gothisch, wenn auch die Pfeilerpaare an den Thürpfosten und das Hautrelief gothisch sind. Der übrige Theil des nördlichen Giebels, ja die Eckstreben sind allerdings rein gothisch und neuer, was schon die andre Farbe des Steins, die Technik und der Charakter der Ornamente deutlich zeigt. Haben auch die Aufsätze und Spitzen des nördlichen und südlichen Giebels Aehnlichkeit, so bleibt dennoch das Portal selbst (d. h. nur dieses) dem Haupt-Portale am nächsten verwandt und folgt zuverlässig der Zeit nach zunächst auf dieses." — Ich muss diese Angaben dahingestellt sein lassen, da leider die von Hrn. Dr. L. gelieferten Abbildungen in diese besonderen Verhältnisse (wie auch derer des vorigen Punktes) nicht eingehen und ich mich auf mein bloses Gedächtniss, welches mir allerdings hier ein vollkommen gothisches und im Vorigen ein noch halb byzantinisches Portal mit Gewissheit darstellt, nicht berufen darf.

In Bezug auf den Bischofsstuhl bemerkt Hr. Dr. Lucanus, dass die Jahrzahl 1510 nur an den Statuen desselben enthalten sei, und diese den Charakter einer spätern Arbeit trügen, als der Stuhl selbst. —

Noch ist jedoch ein, für die Architektur-Verhältnisse des deutschen Mittelalters nicht uninteressanter Punkt der Schrift des Hrn. Dr. Lucanus in nähere Erwägung zu ziehen. Es heisst daselbst nemlich: — „Einem Vertrage zwischen dem Domkapitel und dem Bischof Albert II. von 1345 (wohl ein Druckfehler, statt: 1354) zufolge, erlaubte dieser den Abbruch der an der Nordseite des Domes befindlichen St. Lüders Capelle mit dem Bemerken, dass die Steine derselben zum Fundamente — *vélmate* — des Chores verwendet werden sollten." — Da eine solche genaue Angabe von besonderer Wichtigkeit ist, mir jedoch die mitgetheilte Uebersetzung des entscheidenden Wortes *vélmate* (oder vielmehr, wie aus Folgendem erhellt: *vélmate*) nicht frei von Bedenken schien, so verlangte mich nach einer näheren Kenntniss der in Rede stehenden Urkunde. Hr. Professor Wiggert zu Magdeburg hatte die Güte, mir dieselbe nach dem, in dem K. Provinzial-Archiv zu Magdeburg vorhandenen Original abschriftlich mitzutheilen; ich lasse sie hier zuvörderst, als ein seltnes Beispiel urkundlicher Bestimmungen über einzelne Bautheile, folgen:

„We Borchard van der gnade goddis deken. „unde dat capittel ghemeyne. des Godeshuses to „Halb$\overline{er}$. bekennet opeliken in disme breue. unde „don witlik alle den. de dissen bref seen eder „horen lesen. dat unse Erbare herre Biscoph „Albrecht to Halb$\overline{er}$. heft mittlichen ghegheven „sente Luders capellen. de by deme dôme lyt. „vppe de Norderen halve, to deme buwe to hulpe. „des nyen chores to deme dôme. In disser wise. „dat we disse capellen. dar unser herre van Hal„b$\overline{er}$. leen herre is. scôllen alte male neder bre„ken. also dat alle de sten dar (so) capellen „schal komen to deme vâlmate des nyen „chores. hirvmme up dat dat godisdenst, dat „in der capellen was. nicht ghekrencket werde. „so schal unde mach mit unseme willen. unse „vorsprokene herre van Halb$\overline{er}$. al de wile. dat „me den nyen chor buwet. dat godisdenst unde „dat leen sente Luders. mit dar ghulde legen. „to wilkeme altare he wel. in deme dôme to „Halb$\overline{er}$. Ok so drade dat disse chor wal bu„wet wert. so sculle we unde willen. ene nye „capellen weder buwen. in sente Luders ere. „in unse closter up dat Gras. eder wur unse „herre van Halb$\overline{er}$. wel. mit unser kost unde ar„beit. dar me inne halden mach alle goddisdenst „umber mer also in dar olden capellen to haldene „wonheyt was. To eyner betuchnitze disser „dynch. hebbe we dissen bref beseghelt ghe„gheven. truweliken mit unses capittels In„gheseghel. Na goddis ghebort. dr i t t e n„h u n d e r t jar. in deme veer unde vefte„ghesten jare. des sondaghes vor pynksten." — (Halberstadt, XII. n. 26. — Das Siegel, das an einem aus der Urkunde selbst geschnittenen Pergamentstreifen gehangen hat, fehlt schon.)

Bereits früher hatte ich mich zur Erklärung des Wortes, welches Hr. Dr. Lucanus durch „Fundament" übersetzt hat, an Hrn. Prof. von der Hagen zu Berlin gewandt und von ihm den Bescheid erhalten, dass dasselbe anderweitig nicht in dieser Bedeutung gefunden werde, dass „Fundament" im mittelalterlichen Deutsch nur durch *füllement, follenust, folmust, pfulment* (wie im mittelalterlichen Latein *fulmentum, fulmen*, für: *fulcimentum, adminiculum*) und durch

fundamint (in Heinrichs Fortsetzung des Tristan) gegeben werde, — in derselben Weise, wie es noch gegenwärtig im Niederdeutschen Füllment heisse; dass jenes Wort aber vielleicht als volmahte (Vollendung) gelesen werden müsse. — Auch Hr. Prof. Wiggert nähert sich in den Bemerkungen, die er der Abschrift obiger Urkunde beigefügt hat, dieser Erklärung, indem er es namentlich hervorhebt, dass das ä nach der Orthographie an den Stellen steht, wo man einen Laut hört, für den die andern Niederdeutschen geradezu a gebrauchten, zum Beisp. in *dämt, schällen*; so dass wenigstens die Sylbe *vät* mit *vull* (voll) übereinkommen würde. — „Ich kann (bemerkt Herr Professor W.) das Wort *völmale* nur für eine Zusammensetzung halten, der das hochdeutsche Vollmaass entspräche."

Somit stellt es sich, — wenn auch nicht als vollkommen gewiss, — so doch als höchst wahrscheinlich heraus, dass das J. 1354 in der Geschichte des Halberstädter Domhaues den beginnenden Ausbau des Chores (etwa den Oberbau des Mittelschiffes im Chore) bezeichnet, und dass dasselbe nicht in gleich begründeter Weise auf die Fundamentlegung zu beziehen sein dürfte. Beiläufig bemerke ich jedoch, dass hiedurch in den Ansichten, die ich früher über die Bauperiode des vierzehnten Jahrhunderts aufgestellt, anderweitig nichts Wesentliches geändert wird, und dies um so weniger, als in obiger Urkunde ausdrücklich von einem „neuen Chore" die Rede ist. — Ich hoffe, dass die sorgfältige Mittheilung obiger Angaben den Freunden der Architektur-Geschichte nicht überflüssig scheinen, und dass sie vielleicht auch zur Erläuterung andrer Fälle der Art brauchbar sein möge.

F. Kugler.

Nachrichten.

Die Zeitungen haben uns bereits von der freudigen Theilnahme berichtet, mit welcher das Modell zu dem Standbilde Dürer's von Rauch bei seiner Ankunft in Nürnberg aufgenommen worden ist. Wir können hinzufügen, dass der Meister von Sr. Maj. dem Könige von Baiern, vom Magistrate der Stadt Nürnberg und von dem dortigen Dürer-Comité, sehr ehrende Schreiben empfangen hat, welche ihrerseits ebenfalls bezeugen, wie dieses Werk die Erwartung nicht nur erreicht, sondern übertroffen, und wie es ganz Nürnberg mit Freude und Bewunderung erfüllt habe. Zugleich wird in den letzteren gemeldet, dass insbesondere der Erzgiesser Burgschmidt zu Nürnberg vor Eifer glühe, das Standbild zu giessen, und dass die Nürnberger es den Verdiensten und der Begeisterung Burgschmidt's schuldig seien, den Guss keinem andern als ihrem Mitbürger anzuvertrauen; weshalb sie auch dem Vorschlage Rauch's, die Statue von Stiglmaier in München giessen zu lassen, so gern sie es ausserdem thun würden, nicht Folge leisten können.

Der Kupferstecher Ch. E. Stölzel in Dresden, Lehrer an der Dresdner Akademie, ist gestorben. Er war 1790 dort geboren und sein Vater ebenfalls Kupferstecher.

Der k. bairische Hof-Maler Domenico Quaglio, bekannt durch seine vortrefflichen Gemälde alterthümlicher gothischer Gebäude, Burgen, u. s. w. ist am 9. April auf der Burg Hohenschwangau in Baiern, wo er so eben seine Arbeiten zur Ausschmückung des Schlosses wieder beginnen wollte, nach kurzem Unwohlsein an einem Schlagflusse gestorben. Am 12ten April, Abends, wurden die irdischen Ueberreste, im feierlichen Leichenzuge unter Musik und Fackelschein, in der Stadt Füssen beigesetzt. D. Quaglio war am 1. Januar 1788 zu München geboren.

Am 17. April ist die Kunst-Ausstellung zu Wien eröffnet worden.

Das K. Institut der Wissenschaften und Künste im Haag hat die Herren Cornelius in München, Rauch in Berlin, Wilkie in London, Godefroy in Hamburg u. a. zu ihren Mitgliedern erwählt.

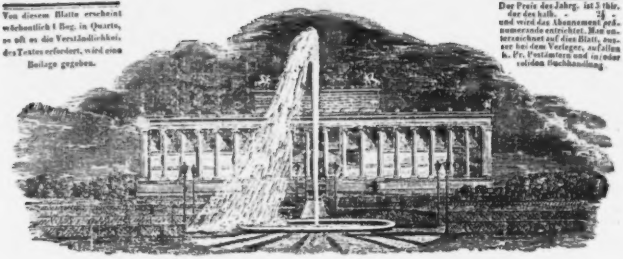
Hr. Dr. Ernst Förster, der auf einer neuen Reise zu kunstwissenschaftlichen Zwecken in Italien begriffen ist, hat zu Padua eine bedeutende Entdeckung gemacht. Es sind Wandmalereien aus den achtziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts, welche das Innere einer ganzen Kapelle ausfüllen, und die man seit undenklichen Zeiten für verdorben u. abgekratzt hielt, weshalb die Kapelle auch nur als Bewahrungsort für alte Bretter, Balken und dergl. diente. Hr. Förster hat dieselben unter Staub und Moder wiederum hervorgearbeitet; sie haben sich unter dieser Rinde durchaus rein, in den schönsten Farben, erhalten und sind bedeutender als alle bekannten Werke der genannten Periode. Von einer Kreuzigung namentlich schreibt Hr. Dr. F., dass er diesen Gegenstand nie so schön gesehen habe. Die Entdekkung hat in Padua ein allgemeines Interesse erweckt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 19. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. „ 2½ „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in oder ausser allen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

IV. Die Klosterkirche zu Drübeck.

Die Stiftung des Klosters fällt in das Jahr 1050*) — Die Kirche, ursprünglich eine Basiliken-Anlage mit einem Querschiff, aber, wie es scheint, ohne hohen Chor, hat im Laufe der Zeit bedeutende Veränderungen erlitten. Zunächst nemlich ist mit derselben in der Periode des entwickelten byzantinischen Styles eine fast durchweg umgestaltende Veränderung vorgenommen worden, so jedoch, dass man hier immer noch das Ursprüngliche erkennen kann. Sodann ist der Chor in gothischem Style, jedoch einfacher Art, neugebaut, — endlich sind in neuerer Zeit die Seitenschiffe und die Flügel des Querschiffes abgerissen und die entstandenen Lücken mit eingezogenem Mauerwerk (so dass die Bogenstellungen des Schiffes auf der einen Seite halb in diesen Mauern, auf der andern unmittelbar davor stehen) ausgefüllt worden.

Für die ursprüngliche Anlage dieser Kirche sind demnach vornehmlich nur noch die Bogenstellungen des Schiffes interessant. Hier wechselt je eine Säule mit einem viereckigen Pfeiler, so dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen befindlich sind. Gegenwärtig sind nur noch die Pfeiler (unter sich und mit den Wandpfeilern, welche die Bogenstellungen beschliessen) durch grosse Halbkreisbögen verbunden; die Säulen stehen frei zwischen ihnen, ohne etwas zu tragen. Unstreitig deutet dies

*) *Meibomius, Chron. Monaster. Bergens. (Scriptt. Rer. Germ. T. III., p. 298.)*

auf eine ähnliche Einrichtung wie die, welche sich im Schiffe der Kirche der Hoyseburg zeigt *), und die Säulen waren gewiss in derselben Weise mit den nächststehenden Pfeilern durch kleinere Halbkreisbögen verbunden, welche den Raum unter dem grossen Bogen ausfüllten. Wie es scheint, wurden diese kleineren Bögen erst bei den letzten Veränderungen der Kirche herausgenommen, da man wenigstens auf der Nordseite in den somit gewonnenen grossen Bogen-Oeffnungen Fenster angelegt hat. — Die Kapitäle dieser Säulen sind (soweit ihre ursprüngliche Gestalt erhalten ist) mit einem Blattwerk, zumeist noch mit kleinen Voluten geschmückt, was noch immer an die Formen der antiken Kunst erinnert und nichts von speziell byzantinischer Verzierungsweise enthält; die Blätter sind wenig ausladend, von nicht sonderlich genauer Zeichnung, doch schon recht gut ausgearbeitet: an einigen dieser Blätter wird, was als besondere Eigenthümlichkeit zu bezeichnen ist, die mittlere Rippe derselben durch ein Kreuz von nicht starkem Relief gebildet. Das Deckgesims dieser Kapitäle hat durchweg dieselbe Form: eine Platte und eine grosse, scharf vorspringende Schmiege; letzteres Glied ist allenthalben mit einer, Voluten- oder Muschel-förmig gekrümmten Rankenverzierung geschmückt. —

Eine bedeutende Veränderung erhielt diese Anlage, wie bemerkt, in der späteren Zeit des byzantinischen Styles, und zwar zunächst durch die Bedeckung mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe. Letzteres ist zwar (ebenso wie das spitzbogige Gewölbe des Chores) nicht mehr vorhanden, doch sind die Spuren seines Ansatzes an den Wänden noch deutlich zu erkennen. Dass dasselbe nicht ursprünglich zur Kirche gehörte, geht, ausser andren Umständen, auch daraus hervor, dass die älteren, in regelmässigen Abständen angeordneten Fensterreihen in den oberen Wänden des Mittelschiffes (deren Spuren man noch am Aeusseren deutlich sieht), um dem Ansatz der Gewölbe genügenden Platz zu verschaffen, vermauert und statt ihrer andre, eben wie jene im Halbkreisbogen überwölbte Fenster in den Lünetten des Gewölbes eröffnet wurden. Erhalten sind von dieser Anlage nur noch die, oberhalb der Pfeiler des Schiffes vorspringenden Pilaster, welche die Gurte des Gewölbes unterstützten; sie ruhen auf Consolen, welche zierlich, im Style der entwickelt byzantinischen Kunst ornamentirt sind; sie selbst sind auf eine geschmackvolle Weise, mit Halbsäulchen auf den Ecken, gegliedert. — Gleichzeitig mit diesen Umänderungen ist auch die Anlage der grossen Nische am Westende des Mittelschiffes, die in den reichen Gliederungen der Pfeiler, welche zu dieser Nische führen, und in dem Charakter des dabei angewandten Ornamentes ebenfalls den Styl der späteren byzantinischen Periode erkennen lässt.

Indem hiedurch der Kirche schon ein wesentlich verschiedenes Aussehen gegeben war, bestrebte man sich jedoch, auch den älteren Theilen derselben einen mit dem Styl der neuen Theile harmonirenden Charakter zu geben, und man wandte dabei ein Mittel an, welches in der Geschichte der mittelalterlichen Architektur gewiss nicht häufig gefunden wird. Man umgab nemlich die, wie es scheint: durchweg ganz wohl erhaltenen Kapitäle und Deckglieder der Säulen des Schiffes mit einem festen Stuck, in welchem sodann neue Ornamente, dem Style der Zeit gemäss, ausgegraben wurden. So stehen noch gegenwärtig einige dieser umgewandelten Kapitäle in ihrer vollständigen Form, beträchtlich stärker als die älteren, da; bei den meisten jedoch ist der Stuck gänzlich oder in grösseren oder geringeren Massen wieder herabgefallen, und sie zeigen nun die alte Form und das darüber gezogene neue Gewand in friedlicher Ruhe nebeneinander. Die neu-byzantinischen Ornamente der Kapitäle bestehen in phantastischen Köpfen, mit Blattwerk arabeskenhaft verbunden, in üppig geschweiften Blattgewinden u. dergl.; ebenso sind die Deckgesimse zum Theil mit zierlich bunten Verzierungen versehen. Wie aber dieses technische Verfahren, so ist nicht minder der, dem Mittelalter sonst so fremde feindliche und bis zum Uebermuth gesteigerte Sinn, mit dem hier die alte, an sich ganz gute Form verdeckt ward, höchst auffallend und lässt eine, von der Zeit der ersten Anlage wesentlich verschiedene Bildungsperiode, somit einen langjährigen Zwischenraum zwischen ihr und der ersten Restauration erkennen. Auch musste das Gedächtniss von den Mühen und von der Freude des früheren Baues bereits lange im Gedächtniss der Menschen erloschen sein, wenn man eine so durchgreifende Veränderung durchzuführen keine Scheu trug.

*) S. die vorige Nummer des Museums, S. 138, Sp. 1.

Die Restauration trägt den Charakter der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, — die ursprüngliche Anlage können wir demnach nicht anders als nahe in die Gründungszeit der Kirche zurückdatiren; vielleicht ist sie selbst der Rest des zuerst an dieser Stätte aufgeführten Gebäudes.

Gleichzeitig mit dieser Restauration sind endlich auch noch die beiden, zu den Seiten der westlichen Nische aufgeführten zierlichen Thürme. Der Unterbau derselben, welcher bis zur Höhe des Mittelschiffes reicht, ist viereckig, mit rundbogigem Fries, mit Lisenen auf den Ecken und Halbsäulchen zwischen diesen. Darüber erhebt sich ein achteckiges Obergeschoss, welches mit je drei schlanken Halbsäulchen auf den Ecken geschmückt ist. Ein hoher Zwischenbau verbindet beide Thürme.

F. Kugler.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

Um auf einige vorzüglich interessante Erscheinungen der Ausstellung zu kommen, blickt der Berichterstatter des *Journal des débats* auf jene Revolution des Geschmackes zurück, welche seit 14 bis 15 Jahren in der französischen Kunst Statt gefunden hat, — auf den Kampf, welcher mit der David'schen Schule begonnen wurde und an die Stelle einer einseitig vorherrschenden streng historischen Malerei eine Menge, nach Talent und Laune verschiedenartig erfundener Genres hervorbrachte. Dasjenige unter diesen Genres, welches das vorherrschendste und verbreitetste wurde, nennt der Berichterstatter das anekdotische oder das Genre der modernen Geschichte. Den Ausartungen, welche durch dieses letztere wiederum herbeigeführt waren, wurde neuerdings durch die Bestrebungen einiger ernsteren Meister, namentlich durch Ingres und Leopold Robert, entgegengearbeitet, und so haben es sich denn auch einige der vorzüglichsten Künstler, welche der modernen Richtung des Geschmackes angehören, angelegen sein lassen, sich in Styl, Behandlungsweise und Studium wiederum auf eine höhere Stufe emporzuschwingen. Vorzugsweise gilt dies von Ary Scheffer und Paul Delaroche.

Ueber die h. Cäcilie von P. Delaroche, welche ein absichtliches und anzuerkennendes Bestreben, auf den alterthümlichen Styl der Malerei zurückzugehen, zeigt, ist bereits früher gesprochen worden. Hier sind noch diejenigen Gemälde dieses Künstlers anzuführen, welche mit seiner eigenthümlichen Richtung übereinstimmen und die mannigfach glänzenden Erfolge, die er darin schon früher erlangt, aufs Neue begründen. Das erste von diesen stellt den Lord Strafford dar, welcher auf seinem Wege zur Hinrichtung den Segen des Erzbischofs von Canterbury empfängt. „Man sieht den Lord, der vom Tower von London herabsteigt, auf dem Absatz einer Treppe knieen. Er hält den Hut in der Hand und bittet um den Segen seines Freundes, des Erzbischofes, der seine Hände durch die Gitterstäbe des Gefängnisses hervorstreckt und seine Bitte gewährt. Hinter dem Verurtheilten steht ein bejahrter Mann, der einen Jüngling, ohne Zweifel den Sohn Strafford's, umfasst, und im Vorgrund ein Soldat. Der Unterkörper dieses letzteren wird durch den Rahmen abgeschnitten; er ist bereits, dem Strafford voran, die Treppe herabgeschritten, und scheint inne zu halten, um die Scene, die hinter ihm vorgeht, zu beobachten. Dies ist die Anordnung des Gemäldes, in welchem Alles einfach, wahr, und — durch den Anblick vollendeter Wirklichkeit — ergreifend ist. Die ganze Gestalt des Strafford ist ein Meisterstück von Natürlichkeit. Ohne Zweifel war der Künstler durch ein zeitgeschichtliches Bildniss unterstützt. Er hat ihn auf dem linken Knie ruhend und das Haupt in Ehrfurcht beugend dargestellt; mit dem rechten Arm stützt er sich auf das Knie derselben Seite und hält so das Gewicht seines vornüber gebeugten Körpers; in der andern Hand hat er den Hut gefasst, welcher die Erde berührt. Ueber die Physiognomie des Verurtheilten herrschen der Friede des Christen und die Resignation des Hochgestellten, der schon lange auf die Schläge des Schicksals vorbereitet ist; der Charakter des edlen Engländers, des Staatsmannes, der gemessene Anstand eines solchen bis auf die letzte Stunde, alles dies ist in dem Strafford meisterhaft dargestellt; sogar der sorgfältige Anzug dieses Mannes in dem ernsten Augenblick erscheint als ein characteristischer Zug, als ein malerischer Umstand, der das Interesse des Drama's vermehrt. Dergleichen Einzelheiten weiss Delaroche übrigens allezeit ebenso geistreich zu beobachten wie mit Feinheit wiederzugeben. — Alles ist in diesem Bilde dem Hauptgegenstande, der Figur des Strafford, vollständig aufgeopfert. Man sieht nur die Hände des Er-

bischofes; der Kopf des weinenden Jünglings ist fast gänzlich durch die Brust des Greises, der ihn unterstützt, verdeckt; der Soldat im Vorgrunde ist von hinten gesehen und im Halblichte gehalten. Aber diese äusserste Concentration des Interesse führt die Darstellung auf eine einzige Figur zurück und schwächt den malerischen Effekt des Ganzen; die hervorstechenden Punkte, welche das Auge des Beschauers vor den Uebrigen an sich ziehen, nehmen nur einen geringen Theil der ausgedehnten Leinwand ein. ... Die Figur des Strafford beherrscht nicht hinlänglich die umgebenden Theile des Bildes und hier und da erscheinen die Nebensachen überflüssig und unnütz." ... Der Berichterstatter meint, dass dieser Mangel verschwinden würde, wenn das Bild in kleinerem Maafsstabe ausgeführt wäre.*)

„Das zweite geschichtliche Gemälde von Delaroche stellt König Karl I. von England vor, welcher durch die Soldaten Cromwell's verhöhnt wird. Vielleicht könnte man in diesem Gemälde, was die minder wichtigen Nebendinge anbetrifft, etwas mehr Mässigung wünschen; gleichwohl ist es in seinem Ensemble ungleich voller componirt und reicher an schönen Einzelheiten als der Strafford. Die Hauptfigur, die mit einer seltenen Feinheit und Wahrheit gedacht und dargestellt ist, wirft hier gewissermaassen das Licht auf alle umgebenden Personen und giebt ihnen ihre eigentliche Bedeutung. Die Aufmerksamkeit und das Interesse des Beschauers richten sich zunächst und vornehmlich auf den König, aber man ist begierig auch alle diejenigen, die um ihn versammelt sind, zu betrachten; und wenn die Physiognomie Karl's uns von seiner Lage unterrichtet hat, so bemühen wir uns, in denen der Soldaten, in ihrem Hass, Gleichgültigkeit und Mitleid, den Grund aufzusuchen, weshalb er mit soviel Anstand und Würde jene Behandlung erträgt. Hier nehmen wir nur eine Figur aus, die eines Soldaten, welcher sich zur Rechten der Scene schlafend auf einen Tisch hingestreckt hat und für die Darstellung dieses einzelnen unschicklichen Benehmens einen zu bedeutenden Raum ausfüllt, — alle Uebrigen jedoch scheinen uns, in Rücksicht auf den Gegenstand, aufs Meisterhafteste angeordnet. Die gleichgültige Neugier dessen, der sich erwärmt, indem er den König betrachtet, die trotzige und brutale Freude dessen, der trinkt, der bittre, zornige Schmerz des alten Dieners, der, am Kamin stehend, die Schmach betrachtet, die seinem fürstlichen Herrn widerfährt, — dies bildet eine Scene, die mit hoher Wahrheit dargestellt und mit ausserordentlicher Kunst einander entgegengesetzt ist. In Mitten derselben befindet sich Karl I. Man sieht ihn von vorn, sitzend, den Ellbogen auf einen Tisch gestützt, in der Hand ein Buch, welches er so eben von den Augen entfernt hat, um, durch eine unmerkbare Rückbewegung, den Verdruss über einen schwerfälligen Soldaten anzudeuten, der ihm den Rauch seiner Pfeife ins Gesicht bläst. Die ganze Bewegung des Königes ist mit seltner Feinheit erfunden, und man muss in Wahrheit sagen, dass jeder Theil seines Körpers vollkommen mit dem Ausdrucke seines Gesichts übereinstimmt. Wir haben in der Malerei nicht oft eine Bewegung gesehen, in welcher so viel Angemessenheit und Einheit geherrscht hätte; es ist mit dieser Figur nicht, wie mit denen der meisten modernen Werke, wo man sich mit einer geistreichen Intention begnügt, ohne sich die Mühe zu nehmen, in Uebereinstimmung mit ihr alle Partieen sorgfältig durchzuführen. Die Werke Delaroche's hingegen, und insbesondere sein Karl I., sind gewissenhaft in allen ihren Einzelheiten vollendet. Wir fordern die Kenner auf, zu betrachten, mit welchem Geschmack die Kleidung des Königs behandelt ist, mit welcher Kunst sie der Maler dargestellt hat, und wie er die ganze Bewegung der Gestalt sich eben so klar wie die Formen entwickeln lässt." U. s. w. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. über obiges Bild: Museum, 1836, No. 24. S. 186.

Nachrichten.

Berlin. Für die Antiken-Gallerie des hiesigen Museums ist vor einigen Jahren eine höchst schätzbare Erwerbung gemacht, welche kürzlich hierselbst angekommen ist und baldiger Aufstellung entgegen sieht. Es ist das Fragment einer bacchischen Gruppe, welches in den Ausgrabungen, die die K. Sardinische Regierung in den Jahren 1824 — 27 zu Tusculum veranstalten liess, gefunden und von dem Bildhauer Ant. d'Este zu Rom, der dasselbe an sich gebracht, käuflich erstanden wurde. Ursprünglich bestand diese Gruppe aus drei Figuren: Bacchus in der Mitte, wie im Rausche schwankend bewegt, und zu den Seiten zwei Satyrn, auf die er sich stützt. Leider

jedoch ist die Gruppe bedeutend zerstört; von dem einen Satyr ist, ausser kleineren Fragmenten, nur noch ein losgetrenntes Stück der Brust, mit der Hand, welche der Gott um seinen Hals geschlungen hatte, vorhanden; die beiden andern Figuren sind zwar noch nicht getrennt, aber dem Bacchus fehlen der Kopf, der linke Arm ganz, der rechte, über den Rükken des zweiten Satyrs gelegte Arm vom Elbogen ab, das eine Bein vom Knie, das andere von der Hälfte des Schenkels ab; eben so fehlen dem zweiten Satyr der Kopf, der rechte Arm und beide Beine vom Knie ab; doch ist noch eine Anzahl einzelner Fragmente der zerstörten Theile, namentlich der Arme und Füsse vorhanden. Wenn nun freilich dies so arg zerstörte Werk zunächst ein schmerzliches Bedauern hervorrufen muss, so fühlt sich doch der Beschauer bei längerer Betrachtung aufs Lebhafteste von der ausserordentlichen Schönheit des noch Erhaltenen angeregt. Der Körper des Gottes zeigt das anmuthvollste Ideal, ganz dieselbe zarte Weichheit, dieselbe jugendlich kräftige Fülle, in welcher er in den Zeiten der schönsten Kunstblüthe des classischen Alterthums gebildet wurde, und findet in dem straffen, musculösen Körper des jungen Satyrs den vortheilhaftesten Contrast. Eine Restauration dieses Fragmentes wird, wie wir hören, nicht Statt finden; doch ist ein restaurirter Gyps-Abguss desselben von dem Bildhauer E. Wolf zu Rom, in einer wohlgelungenen Weise, angefertigt und in einem der Nebensäle der hiesigen Antiken-Gallerie aufgestellt worden, so dass uns hieraus wenigstens die grossartigen und bedeutsamen Intentionen des Ganzen für das Auge deutlich gemacht werden. So tritt uns die Gruppe hoch und feierlich, wie der Triumphzug des Gottes, entgegen und doch in all der zarten Anmuth und Begeisterung, welche der Gegenstand erforderte. Vornehmlich in der oberen Hälfte sind die Hauptlinien der Composition in einer überaus edlen, freien und lauteren Weise geführt. — Abgüsse der antiken Theile der Gruppe sind auch der schönen Sammlung von Gypsabgüssen, welche die Kunst-Akademie zu Berlin besitzt, einverleibt worden.

Ausser diesem ist das letztgenannte Institut in neuester Zeit noch in mannigfach schätzenswerther Weise durch Abgüsse bereichert worden. Ausser dem schönsten Beispiele archaistischer Sculptur, der herkulanischen Diana im Museum von Neapel, ausser dem Abgusse eines äusserst lebenvollen bronzenen Portraitkopfes (vor einigen Jahren auf der Rhede von Palermo gefunden), der sich ebendaselbst befindet, und andren Gegenständen, ist hier vornehmlich der Abguss eines kleinen Bronze-Gefässes anzuführen, welches vor etwa 1½ Jahren in der Gegend von Bonn gefunden wurde und im dortigen Museum aufbewahrt wird, — unbedeutlich eins der anziehendsten und schönsten Werke, die uns aus dem Alterthum erhalten sind. Es ist ein Trinkbecher, ohne den neu angefügten Fuss etwa 5½ Zoll hoch, in der Mitte mit höchst zart gearbeiteten Reliefs umgeben, deren Fläche eine Höhe von 3½ Zoll hat. Die Reliefs zerfallen in zwei gesonderte Darstellungen. Auf der einen Seite sieht man eine weibliche Gestalt, welche, scheinbar schlafend, am Boden liegt, indem sie sich auf den rechten Arm gestützt hat und den linken Arm über den Körper hinabstreckt. Nur der Untertheil ihres Körpers ist mit einem Gewande bedeckt; sie wendet dem Beschauer den reizendsten Rücken zu, dessen sanfte Linien durch ein breites Gürtelband, sowie die Linien des linken Armes durch eine Spange, in anmuthigem Spiele unterbrochen werden. Ueber ihr, zu ihr herabschwebend, ist eine männliche Gestalt, behelmt, den Schild an der vorgestreckten Linken, in der Rechten eine Art Wurfpfeil oder Lanze, und nur mit einem Mantel bekleidet, welcher beim Niederschweben in schönen leichten Falten zurück und empor getrieben wird. Der nackte Körper ist ebenfalls in den schönsten Verhältnissen gebildet und entwickelt sich in anmuthvollster Weise. Ihm gegenüber schwebt ein Amor, welcher eine Fackel schwingt. Ohne Zweifel sehen wir hierin den Mars dargestellt, welcher sich zur Rhea Silvia niedersenkt. — Von nicht geringerer Vollendung ist die Darstellung der andern Seite, in deren spezieller Erklärung wir jedoch den Archäologen nicht vorgreifen wollen. Es ist eine Kampfscene. Man erblickt Herkules, ganz in seiner eigenthümlichen Körperbildung, welcher vorschreitend mit der linken Hand das Löwenfell wie einen Schild vor sich hinstreckt, indem er mit der Rechten die Keule schlagfertig erhebt. Ihm gegenüber, hastig anstürmend, ist ein Krieger, behelmt, aber nackt und mit flatterndem Mantel, das Schwerdt im Gehänge auf der linken Seite tragend, mit der Rechten den Wurfspeer erhoben, die Linke mit dem Schilde ebenfalls vorgestreckt. Die Aussenseite des Schildes ist dem Beschauer zugewandt und zeigt das Bild der römi-

schen Wölfin mit den beiden säugenden Zwillingen. Zwischen den beiden Kämpfern gewahrt man noch einen andern Krieger, welcher niedergestürzt ist und, indem er sich auf den rechten Arm stützt, dem Beschauer den Rücken zuwendet. —

Die Vorhalle des Museums zu Berlin, welche noch immer der Freskogemälde nach den ebenso anmuthvollen wie tiefsinnigen Compositionen Schinkel's entbehrt, hatte bisher als einzigen Schmuck nur die Büste des Baumeisters, an der einen Wand der Halle über der Treppe, aufzuweisen. Ihr gegenüber ist kürzlich eine 2te Büste hinzugefügt worden: die des um Kunst und Wissenschaft in Preussen so hoch verdienten Wilhelm von Humboldt. Sie ist von Tieck nach einer Büste von Thorwaldsen gearbeitet worden, und ein Geschenk des berühmten Bruders des Gefeierten. —

Die Kirche von Tempelhof bei Berlin besitzt ein Altargemälde, das Martyrthum der h. Katharina auf dem Mittelbilde und verschiedene weibliche Heilige auf den Flügelbildern darstellend, welches die Inschrift: 1506. L. C. trägt und diesem gemäss, so wie in Bezug auf den übereinstimmenden Charakter, — soweit sich solcher bei der bisherigen Beschaffenheit des Gemäldes erkennen liess, — als ein früheres Werk von Lucas Cranach dem Vater galt. (Als ein solches ist es auch noch in dem so eben erschienenen zweiten Theile des „Handbuches der Malerei seit Const. d. Gr. von F. Kugler," §. 31, 3 angeführt.) Gegenwärtig ist dasselbe im K. Museum zu Berlin gereinigt worden und es zeigt sich nun, da eine freie Betrachtung möglich ist, dass diese Ansicht nicht beibehalten werden darf. Denn befolgt das Bild allerdings auch die Cranach'schen Motive der Darstellung, und hat es auch manches ansiehend Naive, einzelne gut aus dem Leben gegriffene Köpfe, so fehlt doch in der malerischen Behandlung all jene Sicherheit und miniatur-artige Lauge, in den Farben jene Kraft, in den Charakteren jene Schärfe, welche die eigenthümlichen Vorzüge des Meisters ausmachen. Zugleich ist noch eine zweite Inschrift zum Vorschein gekommen: 1596. Daniel Fritsch pinxit. Ohne Zweifel ist demnach letzteres der Name des Malers, und die andre Inschrift deutet es wohl nur an, dass er eine besondere Cranach'sche Composition benutzt hat. Interessant aber ist es, noch in so später Zeit die alte Schule des Landes, von italienischen Einflüssen noch vollkommen frei, in Thätigkeit zu finden, da der jüngste unter den bisher bekannten alterthümlichen Meistern dieser Gegend, Lucas Cranach der Sohn, bereits zehn Jahre früher, 1586, gestorben war. —

Ein vorzügliches Gemälde von Lucas Cranach dem Vater steht bei dem Aufseher der Gemälde-Gallerie des Museums zu Berlin, Hrn. Sternaux, zum Verkauf. Es stellt das Bildniss Johann Friedrichs des Grossmüthigen, Churfürsten von Sachsen, im höheren Mannesalter vor, etwa $\frac{2}{3}$ der Lebensgrösse. Es ist ein Brustbild mit Händen, im Pelzmantel und mit unbedecktem Kopfe; eine anmuthig leichte Landschaft eröffnet einen Blick ins Weite. Man erkennt in dem Ganzen, welches vollkommen unberührt erhalten ist, durchaus die originale Weise des Meisters, die überdies auch noch durch das bekannte Monogramm bestätigt wird. —

Die Ausstellung der Kunstwerke, welche der Verein der Kunstfreunde zu Berlin für die diesjährige Verloosung erworben hat, fand kürzlich, vom 24. April bis 7. Mai, im Locale der K. allgemeinen Bauschule Statt. Wenn wir hier über die ausgestellten Gemälde wenig zu sagen haben, indem sie, soviel wir wissen, bis auf eine treffliche grosse Landschaft von Lasinsky (Felsgegend und See im Character der Eifel) und eine schöne sicilianische Strand-Gegend von Agricola, bereits sämmtlich auf der grossen Herbstausstellung des vorigen Jahres zu Berlin gesehen worden, so müssen wir jedoch der vortrefflich angemessenen und aufs Wünschenswertheste eingerichteten Lokalität unsern entschiedenen Beifall bezeugen. Es ist ein nicht unbedeutender Saal, dessen Decke durch eine, in der Mitte hinlaufende Stellung von 5 Säulen getragen wird; leichte zwischengestellte Querwände gestatten den Bildern durchweg ein so günstiges Licht, wie den Beschauern die bequemste Stellung und Ausbreitung. Ausser den zu verloosenden Kunstwerken (deren Verzeichniss wir später nachtragen werden) war auch ein vorzüglicher Stahlstich von Hasse, nach dem erwähnten Gemälde von Agricola, welcher den sämmtlichen Mitgliedern zukommen wird, ausgestellt; ebenso ein Probedruck des, durch mancherlei äussere Umstände verzögerten, aber nun bald vollendeten Kupferstiches von Lüderitz nach Lessing's trauerndem Königspaare, welcher von diesem Meisterwerk eine höchst würdige Nachbildung zu geben verspricht.

Die Gemälde-Ausstellung, welche im Juli zu Düsseldorf Statt findet, wird im August d. J. nach Aachen verlegt und dieser Stadt somit ein neuer Genuss mehr verschafft werden. Ein andrer bleibender Genuss ist aber aus den desfallsigen Unterhandlungen dadurch hervorgegangen, dass der Direktor Schadow veranlasst worden ist, für die Dominikanerkirche zu Aachen ein Altarbild zu malen. Besonderes Interesse dürfte die Ausstellung noch dadurch erlangen, dass wahrscheinlich auch die Bilder belgischer Künstler auf derselben erscheinen werden. — So hat auch die Stadt-Verwaltung von Antwerpen, zur Vermehrung des Glanzes der dortigen diesjährigen Gemälde-Ausstellung, sich an die Direction der Akademie in Düsseldorf mit der Bitte um Uebersendung von neueren Gemälden gewandt.

Köln. Beim Graben der Fundamente zur Pfarrschule an St. Columba wurde neuerlich ein Taufbecken aufgefunden, welches man für eine Arbeit des neunten oder zehnten Jahrhunderts hält. Die Bildhauerkunst zeigt sich hier in einer Unbeholfenheit, wie sie an Werken jener Periode gewöhnlich gefunden wird. Das Ganze bildet ein rundes Becken, an vier Seiten stehen am oberen Rande Köpfe hervor, die eben auf die rohseste Weise menschlicheGesichtsbildung nachahmen, wie wir dergleichen in den ältesten Werken ägyptischer Bildnerei wohl finden. Um das Becken sind, wenig erhaben, verschiedene Ungeheuer angebracht: auf der einen Seite zwei Drachen mit ineinander verschlungenen Hälsen, auf der andern ein Löwenkopf mit zwei Leibern, dann ein Ungethüm, halb Fisch, halb Drache u. s. w. —

Die „rheinischen Provinzialblätter" (1837. Märzheft) enthalten den Beschluss des Aufsatzes von Dr. E. Weyden über die Restauration der kölnischen Kirchen. Aus den Mittheilungen über die Restauration des Domes (Februarheft) haben wir bereits in No. 12 des Museums einiges im Auszuge entlehnt; hier werden die Kirchen St. Maria im Kapitol, St. Aposteln, St. Gereon, St. Columba, St. Andreas, St. Georg, Maria Himmelfahrt, Maria in Lyskirchen, St. Peter, St. Alban, St. Ursula, St. Kunibert, besprochen. Der Verfasser macht eindringlichst auf die Erhaltung des Historischen und Kunst-Eigenthümlichen aufmerksam und giebt den Restaurationen, die nach diesem Princip unternommen sind, die lebhafteste Anerkennung, aber er verhehlt auch nicht die ernste Rüge, wo das Gegentheil hervorgetreten ist. Dabei werden zugleich mannigfach interessante historische Notizen über die genannten Gebäude mitgetheilt.

Das Schloss Karlstein in Böhmen, unfern Prag, wichtig in historischer Beziehung und höchst interessant durch die Werke der altböhmischen Malerschule, welche es in sich einschliesst, wird wiederhergestellt werden, auch ist durch den Kaiser bereits eine namhafte Summe für den Ausbau bewilligt worden.

Thorwaldsen's Modell zu Schiller's Denkmal ist kürzlich von Rom nach München transportirt worden, um am letzteren Orte von Stiglmaier in Bronze gegossen zu werden. — Auch hat Thorwaldsen selbst bereits Rom verlassen und seine Reise nach Kopenhagen angetreten, auf der er sich u. a. einige Zeit in München, wie in Berlin aufhalten wird. In Bezug auf das Museum zu Kopenhagen, welches seinen Namen zu führen bestimmt ist, hat er sich dahin erklärt, es sei sein Wille, das demselben ins Künftige alle seine Kunstsachen, so wie die von ihm selbst verfertigten Marmor-Arbeiten und die von ihm angeschafften Gemälde, Kupferstiche, Vasen, Bronzen, Gemmen, geschnittenen Steine, Münzen, nebst seiner Bibliothek und seiner Sammlung von Handzeichnungen angehören sollen; nähere Bestimmungen hierüber behält er sich noch in seinem Testamente vor.

In Paris ist so eben erschienen: *Traité sur l'art de la restauration des tableaux* (8. 2 Frs. 50 Cts.) von H. J. Bedotti, Maler und Gemälde-Restaurateur in Turin.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Wien: „Verein zur Beförderung der bildenden Künste. Rechenschafts-Bericht über die Geschäftsführung des leitenden Ausschusses im vierten Jahrgange 1835." — Aus diesem, so eben uns übersandten Berichte entnehmen wir die folgenden Notizen:

Der vierte Jahrgang zählte 1942 Actien (à 5 fl.), der 3te dagegen 2073. Diese Verschiedenheit wird indess keiner Verminderung der Theilnahme, sondern

nur der Unregelmässigkeit, welche bisher beim Einzahlen der Beiträge geherrscht, zugeschrieben; denn schon bei Abfassung des Berichtes sei die Zahl der Actien für den 5ten Jahrgang auf 2309 gestiegen.

Die Gesammt-Einnahme im 4ten Jahrgang belief sich auf 11,929 fl. 20 kr., die im 3. Jahrgang hatte 11,349 fl. 22 kr. betragen.

Die Ausgaben für den Ankauf der Kunstwerke stehen, seit dem Beginn des Vereines, in folgendem Verhältniss:

im 1sten Jahre	55	Kunstwerke	mit	1651 fl.
„ 2ten „	56	„	„	6740 fl.
„ 3ten „	53	„	„	7060 fl.
„ 4ten „	55	„	„	6598 fl.

Das Steigen dieser Ausgaben in den ersten 3 Jahrgängen wird den durch die Concurrenz erhöhten Preisen der Kunstwerke zugeschrieben und als ein günstiges Zeichen der Zeit hingestellt; die etwas geringere Ausgabe im 4ten Jahrgange rühre daher, weil man für diesmal eine grössere Anzahl kleinerer Werke gekauft habe.

Das für die Mitglieder des 4ten Jahrganges gearbeitete Kupferstiches von Franz Stöber wird rühmlichst erwähnt und angezeigt, dass von der Platte mehr als 2000 Abdrücke gemacht seien, jedoch keine Nachhülfe nöthig geworden wäre. Für den Kupferstich sind 1600 fl., für den Druck desselben 724 fl. verausgabt.

Anzeigen.

Mit allerhöchster Bewilligung Sr. Majestät des Königs überlasse ich dem löblichen Bibliographischen Institut, domicilirt in Hildburghausen, Amsterdam und Philadelphia, für sich und seine Nachfolger, das ausschliessliche Recht der Nachbildung, es sei durch Stich, Radirung, oder Zeichnung, in oder auf Metall, Stein oder sonst einem Material, aller meiner Fresko-Gemälde im Glyptothek-Pallaste zu München, (im sogenannten Götter- und im Heldensaale desselben,) mit oder ohne Beschreibung, und den ausschliesslichen Verlag solcher Nachbildungen mit allen mir, als ihrem Urheber, zustehenden Rechten, für alle Zeiten, und bekenne, Valuta dafür empfangen zu haben. —

München, den 24. März 1837.

P. v. Cornelius.

Wir veröffentlichen das Obige, um angedrohten Eingriffen in unsere Rechte zuvorzukommen, und verknüpfen damit die wohl allen Freunden der Kunst angenehme Anzeige, dass wir die Herausgabe jener unsterblichen Werke auf die würdigste Weise vorbereitet haben.

Hildburghausen, Amsterdam und Philadelphia, April 1837.

Das Bibliographische Institut.

Im Verlage von George Gropius in Berlin ist so eben erschienen:

Ornamentenbuch

zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabricanten u. s. w.

4. Lieferung, 6 Blatt folio in Farbendruck, Preis 2 Thlr.

Inhalt:

1. Fortlaufende Ornamentenstreifen.
2. Grund und Borde zum Zeugweben oder Drucken.
3. Brüstungs- und Bandversierungen.
4. Fries- und Bandversierungen für Façaden.
5. Decoration eines Zimmers.
6. Desgleichen.

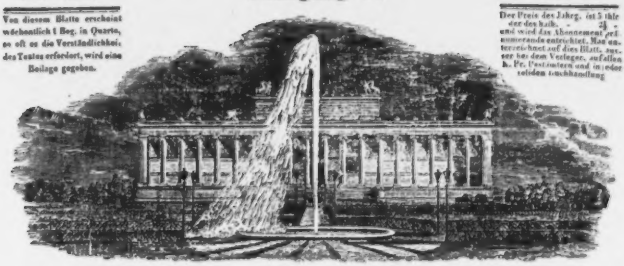
Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architectur, Alterthümer und Kunstschätze, durch Text, einen Stahlstich und sechs radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. — S. K. H. der Kronprinz haben die Dedication dieses Werkes huldreichst angenommen. — Preis des Werkes 4 Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 20. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement vorausbezahlt entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 15. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notizen

über die Gemälde-Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin.

(Beschluss.)

***H.* Zimmer (No. 151).** Hinter der Bilder-Gallerie.

55 Gemälde französischer Schule.

Von älteren Meistern, welche durch die späteren Italiener gebildet wurden, sind zu erwähnen:

Simon Vouet, der Schüler des Caravaggio: No. 27. Sophonisbe; und No. 32. Lucretia; beide ein Paar gewaltige und gewaltsame Bilder, in der Weise des Meisters.

Cl. Vignon, ein anderer Nachfolger des Caravaggio. No. 5. Die Hochzeit zu Canaan. Reiche Composition, in Etwas an den Paolo Veronese erinnernd.

François Perrier, Lanfranco's Schüler. No. 19. Cicero's Tod, ein wildes classisches Gemetzel, voller Affekt und Affektation. Ein Hauptbild des Künstlers. G. G.

Ph. Champagne. Kopf einer Madonna.

Bon Boulogne. No. 14. Geburt der Venus aus dem Schaume des Meeres. Elegant und vornehm affektirt.

Raoux (Anfang des 18. Jahrh.). No. 37. Loth mit seinen Töchtern und No. 49. Bathseba im Bade. Beide fein, üppig und elegant.

Genrebilder.

Metzu. No. 18. Eine Dame und ihre Magd, die vom Markte zurückkehrt; in der feinen Weise des Künstlers.

Chardin. Zwei schlichte, tüchtig gemalte Genrebilder (No. 9 und 17).

Dann die zierlich feinen, üppigen, modischen Meister im Anfange des 18. Jahrhunderts:

Watteau mit 5 Stücken, darunter besonders zwei von grösseren Dimensionen: No. 28, das Atelier des Künstlers und No. 33, ein Gemäldeladen.

Lancret mit 10 Stücken und Pater re mit 3 Stücken.

Alles dies die zierlichsten, sorgenlosesten Chroniken der feinen Assemblée des achtzehnten Jahrhunderts, — als ob keine Revolution an dessen Horizont aufsteigen könnte.

Portraits von Pesne, der 1757 als Direktor der Berliner Akademie starb, tüchtig gemalt und in ebenso trefflicher Selbstgefälligkeit wie jene Conversationsstücke.

Dann noch ein grosses Theaterstück von C. A. Vanloo, Pesne's Nachfolger in Berlin: No 29. Die Schauspielerin Clairon als Medea, im Begriff auf ihrem Drachenwagen davonzufahren. Ein prunkhaftes Bild, voll wilder theatralischer Affekte, denen man jedoch ansieht, dass sie hinter den Coulissen alsbald ausbrausen werden. Der prächtige Rahmen führt die Unterschrift: Bordure donnée par le roi a Mlle. Clairon.

Eine grosse, inhaltschwere Pause liegt zwischen all diesen Bildern und einem jüngeren der französischen Schule:

No. 40. Napoleon als Consul, die Alpen emporreitend, von David. Es ist das Bild, vor dessen Beginn der Consul zum Maler sagte: „Malen sie mich ruhig auf einem wilden Pferde.“ Es ist somit ein symbolisches Bild, und sogar, wie überall in der Symbolik, etwas kalt in der Ausführung, namentlich das Pferd nicht sonderlich bedeutend. Aber es bedarf hier, um ein Bild von ewiger Bedeutsamkeit hervorzubringen, kaum noch einer grösseren Kunstfertigkeit: der Inhalt liegt gewissermassen über die Sphäre der Kunst hinaus. Trefflich ist übrigens der Kopf des Gewaltigen; tief beschattet, ernst und unerschütterlich blickt das Auge zum Beschauer heraus. Fest schliessen die Kniee an die Seiten des sich bäumenden Pferdes; der Sturm treibt die Haare und den rothen Mantel des Feldherrn ungestüm vorwärts, und dessen aufgehobene Rechte zeigt hoch empor über die beschneiten Gipfel. Die Bewegung spricht deutlich jenen alten kaiserlichen Wahlspruch: Plus ultra! aus.

J. Das folgende kleine Zimmer
enthält 70 Gemälde mit Stillleben, Blumen und Fruchtstücken; eine Reihe der artigsten und ansprechendsten Bilder aller Art, für Liebhaber in reichster Auswahl zusammengehängt. An todten Thieren sind 4 Bilder von Weenix, 3 von Hamilton, 1 von Fyt u. s. w. An Blumenstücken 2 von de Heem, 2 von D. Seghers, 1 von Huysum, ein zierlicher Blumenkranz von J. Breughel d. j. Und viele andre.

K. Das Zimmer No. 149
enthält 68 Landschaften.

Darunter zwei treffliche Stücke von J. Breughel d. j. No. 35. Ein Ufer der See, voll von zierlichst gemalten Fischen und Wasserthieren, mit der Staffage der Amphitrite; — No. 36. Ein Wald mit Früchten und Blumen, mit der Staffage der Ceres; beide Bilder, besonders im Vorgrunde, äusserst fein und reich.

No. 68. Ein kleines treffliches Bildchen mit einem Seehafen scheint von Paul Bril.

Drei treffliche Canaletto's: No. 3. Der Dogenpallast von Venedig mit den umgebenden Gebäuden; — No. 39. Der Platz vor der Markuskirche; — No. 65. Der Platz del Popolo zu Rom; — alle drei in der tüchtigen Weise des Künstlers.

Dann eine grosse Anzahl von Bildern, meist aus der Zeit der späteren Italienisirenden Auffassungsweise: Zwei Bilder von Wouverman, 2 von Meyering, zwei von Moucheron, 1 von Roos u. a. m.

Zwei grosse sicilianische Ansichten von Lütke.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Fortsetzung.)

„In demselben Genre der Malerei, aber in ungleich kleineren Dimensionen sieht man auch ein allerliebstes Gemälde von Alfred Johannot. Es stellt Anna von Este dar, die Wittwe des Herzogs von Guise, die mit ihren drei Kindern vor dem jungen Könige Karl IX. erscheint, um dessen Rache für den Mord ihres Gemahls anzuflehen. Dieser ansie-

hende Gegenstand ist ungemein geistreich entwickelt, und hat zugleich das Verdienst, dass er mit vieler Wahrheit und Zartheit ausgeführt ist. Dies ist das „anekdotische" Genre in seiner Vollendung, und das geistreiche, lebendige Talent des Künstlers zeigt sich hier im vollsten Lichte. — Eine andre Composition, grösser und ernster in Gemässheit der unendlich einfacheren Motive, macht ebenfalls dem Pinsel A. Johannot's Ehre. Sie stellt den h. Martin dar, der, im strengen Winter, seinen Mantel mit einem Armen theilt; diese letztere Figur ist eine treffliche Studie."—

Ueber die Leistungen Winterhalter's, dessen Ruhm in so mannigfachen Klängen zu uns erschallen ist, spricht sich unser Berichterstatter nicht in gleich begeisterter Weise, vielmehr etwas zweideutig aus. Er erkennt die Fortschritte an, die er seit seinem früheren Bilde des „Far niente" gemacht habe: seine „Mädchen am Brunnen," sein „Decameron" seien, wenn nicht mit grösserer Wahrheit, so doch mit grösserer Kraft ausgeführt. Er benennt die hervorstechende Eigenschaft seiner Gemälde, welche ihre Vorzüge und ihre Mängel verursache, als Koketterie, und warnt ihn vor der Affektation und vor der Nachahmung Watteau's; er wünscht, dass er auf dem neuerlich eingeschlagenen Pfade weiter schreiten möge, fürchtet aber, dass jene übertriebenen Lobeserhebungen dem aufstrebenden Talente leicht schädlich werden dürften und findet es besser gethan, wenn dasselbe sich noch nicht für so sicher halte, wie der geprüfte Meister. — Wir können uns mit dieser kurzen Angabe über Leistungen, welche ein so bedeutendes Aufsehen gemacht, nicht begnügen. Wir theilen unsern Lesern noch einen Auszug der hieher bezüglichen, im *Moniteur* enthaltenen Kritiken mit. Der Kritiker fängt damit an, dass er, wie dasselbe bereits beim Beginn der Ausstellung allenthalben mit Enthusiasmus verkündet wurde, Winterhalter den Nachfolger oder vielmehr: Fortsetzer Leopold Robert's nennt. Vergleichen wir aber die nähere Charakteristik, die er von Winterhalters künstlerischer Richtung giebt (und die sich, trotz seines Lobes, nicht zu weit von unserm vorigen Berichterstatter entfernt) so finden wir darin eben keine hinreichende Begründung dieses höchst bedeutungsvollen Titels: ja, wir möchten hienach sogar vermuthen, dass einem guten Theil des französischen Kunst-Publikums das innere Wesen Leopold Robert's — jener hohe Ernst der Schönheit, welcher dem Zeitalter des Phidias verwandt ist — fremd geblieben sei. Doch zur Sache! Das Bild des „Decameron" stellt den Kreis jener liebenswürdigen, heiteren Gesellschaft dar, durch welche Boccaccio seine Novellen vortragen lässt. „Die Erzähler des Decameron haben sich auf einem blüthenreichen Abhang versammelt und bilden eine Gruppe, die wie ein bunter Blumenstrauss zusammengeordnet ist. Reine und elegante Zeichnung, lachende und wohlgewählte Farben, reizende Köpfe, naiv kokette Physiognomieen, schlanke, leichte Taillen, kleine Füsschen, mannigfache elegante Kostüme, — Alles ist in dieser Composition darauf angelegt, um die Menge zu verführen und die Strenge der Kritiker von Profession zu entwaffnen. Ich habe gesagt, dass Winterhalter in vielen Beziehungen an den berühmten Maler der pontinischen Schnitter und der adriatischen Fischer erinnere: ich füge hinzu, dass (um mich eines Ausdruckes von La Fontaine zu bedienen) seine Nachahmung keine Sklaverei ist. Seine Köpfe sind von reinster, graziösester Zeichnung, aber weniger charaktervoll, weniger von jener strengen Schönheit, wie die seines hohen Vorbildes. Die Trockenheit fürchtend, die man Robert zuweilen zum Vorwurf gemacht hat, hat er sich weniger ängstlich an der Genauigkeit des Umrisses gehalten; sein Pinsel ist weniger fest, aber zarter, vielleicht auch ein wenig manierirt. Mit einem Wort: der junge Künstler scheint gefürchtet zu haben, dass das absolut Schöne von der Welt nicht genügend gewürdiget werde, und er hat sich dadurch geholfen, dass er es zugleich niedlich gemacht hat. Man sieht es leicht, dass Winterhalter, wie sein Meister, vor den hässlichen und trivialen Formen, denen die Eiferer eines falschen Systemes eine ehrenhafte Stelle einräumen wollten, Abscheu empfindet; er hat ein besonderes Studium der *formosità italiana* gemacht, er bedient sich der Halbtinten mit vieler Zartheit: aber eine zu grosse Gefallsucht kann das schönste Talent verderben, und er vor Allem hat es nöthig, seinen Hang zur kleinlichen Grazie aufzugeben. Leopold Robert beendete alle Theile seiner Bilder bis in die Hintergründe mit äusserster Sorgfalt, — was denn freilich der Illusion der Luft-Perspective in Etwas geschadet hat: Winterhalter scheint in das entgegengesetzte Extrem zu fallen. All seine Sorge hat er darauf hingewandt, um seine reizenden Figuren zu vollenden, und kaum hat er sich die Mühe gegeben, die Bäume seiner Landschaft zu belauben

und ihre Umrisse fühlbar zu machen. Möge er ein wenig auf diese Nebendinge, die zu nachlässig behandelt sind, zurückkommen, ... und seine Composition wird, glaube ich, nichts zu wünschen übrig lassen*). — Auch sein Bild der „jungen Mädchen, bei einem Brunnen in der Gegend von Neapel versammelt," enthält eine allerliebste Gruppe. Alle Köpfe sind von einer anmuthigen Form; es hält schwer, sich feinere Züge, frischere Wangen, schönere und schmachtendere Augen, reizendere und mehr verführerische Stellungen zu erdenken. Aber all diese ovalen Gesichter, diese langgewölbten Augenbrauen, diese kleinen, lächelnden Mündchen, gleichen sie sich nicht ein wenig zu sehr? und ist es nicht zu fürchten, dass Winterhalter, wenn er sich an diesen schmeichlerischen Typus gewöhnt, sich dem zwiefachen Tadel der Affectation und Monotonie aussetzen muss? ... Es sind Schatten im Bilde nöthig!"

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Ausstellung zu Danzig.

Berlin.

„Ueber die zweite, vom Kunst-Verein zu Danzig veranstaltete Ausstellung, 1837," ist ein umfassender Bericht erschienen (16 Nummern, vom 4. März bis 8. April, 148 S. in 8.), als dessen Verfasser sich schliesslich Hr. Wilhelm Rothländer nennt. Wir haben denselben mit grossem Interesse durchgelesen und uns ebensosehr an der darin enthaltenen lebendigen Darstellung, welche uns das Bekannte lebhaft in die Erinnerung zurückrief und von dem Unbekannten ein anschauliches Bild vorführte, wie von dem gesunden, einsichtigen und anspruchslosen Urtheil, welches allenthalben zu Grunde liegt und einen freien, offenen Standpunkt eröffnet, befriedigt gefunden. Gewiss muss eine Anleitung so verständiger und würdiger Art höchst vortheilhaft auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes im Publikum einwirken und wir können es uns nicht anders vorstellen, als dass ein günstiger Erfolg die Absichten des Verfassers krönen wird, die er am Schlusse mit folgenden Worten ausspricht: — „Ohne eine gediegene ernste Ansicht von dem Wesen der Kunst ist keine wahrhaft fruchtbare Beschauung ihrer Werke möglich; und damit diese gefördert werde, muss den von aussenher kommenden Anregungen ein, von innenher belebter Sinn entgegen kommen, zu dessen Entfaltung beizutragen, und daneben der Erinnerung an die nun von uns scheidenden Werke zu Hülfe zu kommen, nach Massgabe des zu Gebote stehenden Vermögens, diese Blätter bestimmt waren."

Die Ausstellung ist sehr bedeutend gewesen; wir begegnen im Verfolg jenes Berichts einer Reihe der vorzüglichsten Kunstwerke unsrer Zeit. Die edelste Liberalität der Gemälde-Besitzer, höchster Herrschaften, Privat-Personen, andrer Vereine, ist den Bestrebungen des Danziger Kunstvereins thätig entgegengekommen: vom rheinisch-westphälischen Vereine waren allein 54 der ausgezeichnetsten Gemälde eingesandt worden. Ebenso aber war auch die Theilnahme des Publikums höchst lebendig, sowohl was den unausgesetzten Besuch der Ausstellung, als was die gemachten Ankäufe anbetrifft. Für c. 3300 Thaler ist vom Danziger Vereine und von Privatpersonen gekauft worden (und zwar Gemälde von Achenbach, Adam, Altmann, Bürkel, in München; Finart in Paris; Grothe, Julius Henning, in Berlin; Heinel in Baireuth; Höppe in Carolath; Jakobi, Koch, A. G. Lasinsky, in Düsseldorf; Levin in Berlin; v. Mayr, Monten, in München; Müller in Danzig; M. Müller in München; Papperitz in Dresden; Perlberg in Nürnberg; Rechlin, Schramm, Julius Schulz, in Berlin; Simmler in Rüdesheim; Steingriebel in München; Karl Stürmer, Troschel, G. W. Völker, in Berlin; F. W. Völker in Thorn); ausserdem hat der Verein beschlossen, ein grösseres historisches Gemälde für den Preis von 700 Thalern bei einem der ausgezeichnetsten Düsseldorfer Künstler zu bestellen.

Die Mehrzahl der vorzüglichsten Werke war aus Düsseldorf, München, Berlin, Dresden, Paris u. s. w. eingegangen. Einige wohlgelungene Copieen nach Raphael dienten dazu, die grosse Verganganheit der Kunst den modernen Bestrebungen als ein bedeutsames Bild gegenüberzustellen; sie bestanden in der sixtinischen Madonna, in der Grösse des Originals von Kögelchen copirt; in der Madonna della Sedia und der Madonna mit der Nelke (bei Camuccini), beide von C. Müller in Danzig; und in der Madonna mit dem Stieglitz, von Frau L. Claude in

*) Das Gemälde des Decameron ist von Herrn Patarie zu Paris. Besitzer von L. Robert's adriatischen Fischern, für 10,000 Frs. erstanden worden.

Berlin. Unter den Meisterwerken unsrer Zeit, welche der Bericht namhaft macht, genügt es, hier nur den kranken Rathsherrn von Hildebrandt, die beiden Lenoren von Sohn, die Mirjam von Köhler, eine Copie nach Bendemann's Jeremias von Heidhekker, die betende Römerin von Maes u. a. zu nennen, denen sich eine grosse Menge romantischer Scenen, Genrebilder, Landschaften u. s. w., meist der Düsseldorfer und Münchner Schule, anschliesst; unter den Landschaften stehen die Namen eines Koekoek, Scheuern, Achenbach, Schirmer u. a. m. obenan.

Bei weitem die Mehrzahl dieser Gegenstände ist schon durch frühere Ausstellungen bekannt, wenigstens in unseren Blättern mehrfach über sie die Rede gewesen, so dass wir uns hier nicht weiter auf die Bemerkungen des Berichtes, so Treffliches auch darin enthalten ist, beziehen dürfen. Bei einigen vorzüglich beachtenswerthen Werken jedoch, die uns bisher noch unbekannt waren, möge es verstattet sein, Beschreibung und Urtheil des Berichterstatters hiernächst auszüglich folgen zu lassen. —

„August Richter in Dresden: Isaak segnet die Nachkommen Jakobs. Die Bezeichnung des Gegenstandes scheint unrichtig, indem sich kein hiefür angemessener Moment ausmitteln lässt. Ohne Zweifel soll es heissen: Jacob (Israel) segnet die Söhne Josephs, Ephraim und Manasse, nach 1. B. Mos., C. 48. Die Auffassung dieser feierlichen Handlung ist die grossartigste, welche sich denken lässt; dieses Gemälde müsste einen ausserordentlichen Eindruck machen, wenn nicht durch eine conventionelle Verdunklung aller Farben, und durch die davon untrennliche Aufopferung alles dessen, was ein nur für moderne Malerei gebildetes Auge ergötzen kann, das hohe Verdienst desselben neutralisirt würde. Wer durch diese störende Decke hindurch sehen kann, was aber nicht von jedem zu erwarten ist, wird schwerlich dieses Bild mit einmaligem Sehen abfertigen. Es ist für einen Berichterstatter immer eine missliche Unternehmung, seine rühmende Ueberzeugung von einem Kunstwerk aussprechen zu sollen, bei welchem ein starker und gegründeter Tadel so auf der Oberfläche liegt, dass niemand ihn übersehen kann. Die conventionelle, der Wahrheit der Natur widerstrebende Verdunklung scheint allerdings nicht aus einem klaren und richtigen Gefühl für den Styl des Colorits, wie er einem biblisch-historischen Gemälde angemessen, sondern mehr aus einer zu lebhaften Erinnerung an alte Venetianer erwachsen zu sein. ... Geht man nun genauer auf unsern Gegenstand ein, so entfaltet sich eine reiche Fülle wahrer Schönheit. Links (für den Beschauer) sieht man in dem mässig grossen Bilde (die Figuren haben ½ Lebensgrösse) den Patriarchen Jacob, bedeckt mit violettem Kleide und einem, den unteren Theil des Körpers verhüllenden gelben Mantel, auf einem Lager sitzen, welches unter der nach hinten zu ganz geöffneten, mit Laub berankten Vorhalle eines Hauses aufgestellt ist. Der grossartig schöne Kopf ist, Segen vom Himmel herabflehend, hinten übergeworfen; die Hände sind hoch gehoben gegen die beiden Knaben, mit denen Joseph, angethan mit grünem Gewande, vor ihm kniet; den einen derselben hält er auf seinem linken Arm; den zweiten, auf seiner andern Seite stehend, hat er mit dem rechten umschlungen. Hinten öffnet sich die Aussicht in eine ungemein grandios behandelte Landschaft. Wer sich durch die Schale zu dem Kern dieses Werkes durcharbeitet, wird sicherlich mit Achtung dahin zurückkehren, und immer mit Belehrung davon scheiden; wie einfach erhaben ist, z. B. die Gestalt des hinten auf Josephs rechter Seite mit emporgehobenen Händchen hervortretenden Knaben! Ein Auge, dem man nur so viel Ruhe gönnt, um diese eine Gestalt mit Nachdenken zu betrachten, wird sich bald in das Bild vertiefen, und dieses vielleicht sogar zu einem Gegenstande besonderer Vorliebe erheben, deren es in manchem Betracht gewiss vollkommen würdig ist.

Von hoher Auszeichnung ist das Gemälde von Simon Meister in Koblenz, welches in etwa ⅔ lebensgrossen Figuren ein Ereigniss aus dem Leben des Churfürsten Joachim II. von Brandenburg, in dem Türkenkriege in Ungarn vorstellt. Diesen Ahnherrn unsers erhabenen Königshauses (er starb 1571 und führte die Reformation ein) sehen wir im Mittelpunkt des Bildes auf einem rothgesattelten Schimmel, der nicht durch einen Fehltritt, sondern durch eine Wunde gestürzt zu sein scheint, denn das schöne, dem Beschauer zugewendete Thier hat mehr das Ansehen eines Zusammenbrechens der vergebens aufgebotenen letzten Kräfte, als eines raschen Wiederaufspringens. Der tapfere Reiter kommt dadurch in die äusserste Gefahr; der Helm ist ihm vom Haupt heruntergeschlagen; so steht er im Sattel, angethan mit stahlblauem Harnisch, worunter ein gelber, blau-

geblümter Waffenrock, mit weissem Mantel, und rother geblümter Feldbinde; der rechte Fuss hat bereits die Erde erreicht; in der rechten Faust hält er das Schwerdt als Stütze, welches bei dem jähen Sturz tief in die Erde gefahren ist; die linke greift in die Mähne. Aber in dieser drohendsten Gefahr verlässt den kampfgeübten Helden doch die Umsicht nicht, durch die oft noch im Augenblick des Unterganges Freiheit und Leben gewonnen werden kann. Aeusserst glücklich drückt sich dieses in dem rechtshin (für den Beschauer) gewendeten Gesicht aus; besorgt, aber nicht verwirrt und rathlos, blickt das Auge unter der hohen Stirne mit aufgestricheuem Haar dort hin, von wo ein Haufen christlicher Ritter angesprengt kommt. Unterdessen ist der Waffenknecht des Churfürsten von seinem zur rechten Seite mit dem Kopf in das Bild hineingewendeten Falben abgesprungen; wir sehen ihn hinter seinem Herrn stehen, das Schwerdt schützend erhoben, und bereit, auf seine eisengraue Rüstung die Hiebe regnen zu lassen, die drei, auf herrlich charakterisirten Pferden um diese Gruppe herumschwärmende Spahis zu führen bereit sind. Auch diesen scheint von linksher Verstärkung zu nahen, allein ein frohes Vorgefühl sagt uns, der bedrängte Held werde gerettet werden.

Bei der sehr brillanten Behandlung der Spahis, und da diese natürlich weit die Hauptgruppe überragen, verdient es wohl eine besondere Beachtung, mit welcher Meisterschaft der Künstler diese letztere dennoch geltend zu machen gewusst hat. Trägt gleich dazu die Farbe der Pferde bedeutend bei, so wirken auch wieder die prächtigen Farben der türkischen Gewänder entgegen, und da diese nur mässig abgedämpft sind, muss das glückliche Auseinanderhalten und Unterordnen der hinteren Gruppe billig in Erstaunen setzen. Das ganze Bild athmet übrigens Leben und Feuer; alles was wesentlich ist, zeigt in der Ausführung den geistreichsten Fleiss; manches andere ist dagegen sehr flüchtig behandelt, jedoch ohne dass die unerlässliche Einheit dadurch gestört würde. Besonders ausgezeichnet ist der Kopf des Churfürsten, der sicherlich neben dem Besten steht, was in dieser Art gemacht worden; die anderen Köpfe können sich natürlich nicht ausgezeichnet geltend machen; desto mehr ist dieses aber der Fall mit den Pferdeköpfen, worunter der Granschimmel des Spahi rechts allgemein bewundert werden dürfte; überhaupt aber sind die Pferde prächtig.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Evangelist Johannes und Apostel Petrus. — Evangelist Marcus und Apostel Paulus. Gemalt von Albrecht Dürer. Gestochen von Albrecht Reindel. Druck v. Carl Mayer, Nbg. Zu finden bei dem Verfasser in Nürnberg.

Wir heissen diese Kupferstiche, welche eins der vorzüglichsten Meisterwerke deutscher Kunst in angemessener Weise wiedergeben, mit um so grösserer Freude willkommen, als wir bisher noch wenig genügende Kupferstiche nach vaterländischen Werken besitzen und die Lithographieen von solchen (wie z. B. die Strixner'schen), ihrer unbestreitbaren Vorzüge ungeachtet, immer nicht die Verdienste eines Kupferstiches, namentlich wo es sich um die scharfgezeichneten Werke älterer Kunst handelt, erreichen können. — Die beiden Dürer'schen Bilder machen bekanntlich ein zusammengehöriges Werk aus (ohne Zweifel jedoch so, dass sie an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung, dem Rathssaale zu Nürnberg, irgend einen bedeutsamen Gegenstand zwischen sich einschlossen); so sind ihre Nachbildungen, obgleich auf zwei Platten gearbeitet, denn auch hier auf einem Blatte zusammen gedruckt. Die Grösse der Originale — 6 F. Höhe zu 2 F. 4 Z. 6 L. Breite — ist in den Kupferstichen auf das sehr bedeutende Maass von mehr als 17 Zoll Höhe zu 7½ Z. Breite reducirt. Die ganze Arbeit und Behandlungsweise des Kupferstiches ist in diesen Blättern durchaus rühmlich anzuerkennen; es herrscht darin eine grosse, freie Manier, die dem Massenhaften der Original-Darstellung, namentlich jenen weiten grossartigen Gewändern, auf eine vorzügliche Weise entspricht. Der Gang, Schwung und Lage der Taillen ist mit glücklicher Einsicht angeordnet und durchgeführt; er folgt den Biegungen der Formen, ohne dabei jedoch irgendwie an jene kleinliche Aengstlichkeit der älteren Stichmanier zu erinnern; ebenso ist aber auch aller blendende Glanz der Modernen vermieden, und statt dessen vielmehr durchweg der stoffliche Charakter des Gegenstandes und die Nüancirung seiner Farbe meisterhaft wiedergegeben. Gilt dies, wie bemerkt, zunächst von den Gewändern, welche die Haupttheile der beiden Bilder ausmachen und deren grandiose Anordnung den ersten bedeutsamen Eindruck auf den Beschauer hervorbringt, so ist es

nicht minder in Rücksicht auf die nackten Körpertheile, besonders auf die Köpfe der Fall, in denen ebensosehr der allgemeine Charakter des Nackten, als die eigenthümliche, etwas strengere Weise, in welcher Dürer dasselbe zu behandeln liebte, ersichtlich wird. Alles dies konnte aber nur durch ein wahrhaftes inneres Verständniss der Originale hervorgebracht werden, und dass ein solches bei der ganzen Arbeit zu Grunde lag und dieselbe vollkommen durchdringt, macht eben ihren Hauptvorzug aus. Die besondere Charakteristik jener vier Köpfe, in denen sich die nach den vier Temperamenten abgestuften Eigenthümlichkeiten der menschlichen Natur — und zwar in ihrem besonderen Bezuge zu dem Dienste des heiligen Wortes, das die Gestalten in den Händen tragen, — ausspricht; die Bewegung in der Ruhe, die Gesammtordnung, welche das feierlich Gemessene und Statuarische in den Gestalten nicht als ein Gesuchtes, sondern als ein Ergebniss des unmittelbaren Momentes erscheinen lässt, welche die grossartig gezogenen Linien der Gewandung doch zugleich mit einem leisen Spielen in den Ecken und Brüchen, die auf die einzelne, vorübergehende Lage und Stellung der Körpertheile zurückdeutet, verbindet, — alles dies tritt hier dem Beschauer in derselben lebhaft empfundenen, durchgedachten und durchgeführten Weise, wie in den Originalen entgegen. Ein leichter ornamentirter Rand ist jedem der beiden Bilder zugefügt. Unterwärts sind die Schriftstellen angedeutet, welche zur Erklärung der Gestalten dienen. (Ob aber bei der ersten Epistel Johannis, welche nur 5 Capitel hat, vielleicht durch ein Versehen das 12te Kapitel angezeichnet ist?) Dazwischen Medaillons, die auf der einen Seite das Brustbild Dürer's, auf der andern das Wappen von Nürnberg darstellen. F. K.

Gemälde Preise.

Bei Versteigerung der an holländischen Gemälden reichen Gallerie des Herzogs von Berry, welche im Anfange April d. J. zu Paris Statt hatte, sind die folgenden Meisterwerke zu den angegebenen Preisen fortgegangen.

1. Berghem, eine Landschaft, Sonnenblick: 5020 Francs.
2. — , der Hafen von Genua: 13,200 Fr.
3. Douw, Gerhard, der Philosoph: 9250 Fr.
4. Douw, Gerhard, des Künstlers eigenes Bildniss: 10,700 Fr.
5. Hobbema, eine Landschaft: 22,100 Fr.
6. Huysum, van, ein Blumenstück: 7100 Fr.
7. Metzu, die Plauderin: 5050 Fr.
8. — , der Besuch: 10,100 Fr.
9. Mieris, Franz van, zwei Bilder, ein Mann und eine Frau: 9000 Fr.
10. — , Wilhelm van, der Trommelschläger: 4100 Fr.
11. Moucheron, eine Landschaft: 2000 Fr.
12. Ostade, Adrian van, der Dorftanz: 22,005 Fr.
13. — , Isaac van, das grosse Dorf: 31,100 Francs.
14. Potter, Paul, drei Kühe bei bewölktem Himmel: 12,100 Fr.
15. — , die Tränke: 7120 Fr.
16. — , die Viehweide: 37,000 Fr.
17. Ruisdael und Berghem, eine Landschaft: 8000 Fr.
18. Schalken, ein Nachtstück: 4000 Fr.
19. Steen, Jan, die Hochzeit von Kanaan: 13,500 Fr.
20. Teniers, das ländliche Concert: 6500 Fr.
21. — , eine Kirmess: 7860 Fr.
22. — , der Markt von Ghent: 15,900 Fr.
23. — , der Mann im Hemde: 18,000 Fr.
24. — , das Schinken-Frühstück: 24,500 Fr.
25. Terburg, ein grosses Interieur: 15,100 Fr.
26. — , der Friede von Münster: 45,500 Fr.
27. Vernet, Jos., ein Sonnenuntergang: 2030 Fr.
28. Wouverman, der grosse Pferdemarkt: 35,600 Francs.
29. — , der Trompeter: 7500 Fr.
30. — , eine Falkenjagd: 17,500 Fr.
31. Wynants, eine Falkenjagd: 6510 Fr.

Vieles von diesen Werken ist durch den Kunsthändler Nieuwenhuys in Brüssel erstanden worden; die unter Nr. 13, 16 und 26 vom Grafen Demidoff zu Paris. Nr. 28 durch den Direktor der Gemälde-Gallerie im Haag, Hrn. Steengracht (wahrscheinlich für die Gallerie); Nr. 23 durch den Banquier Hope in Amsterdam.

Nachrichten.

Berlin. Im Atelier des Herrn Professor von Klöber sahen wir jüngst ein so eben vollendetes Gemälde des Künstlers, welches eine Erndte darstellt.

Es ist von länglichem Format, beinah 1 Fuss hoch und etwa 1 Fuss breit; es stellt das frische heitre Leben eines jugendlichen Volkes dar, welches den Segen der Natur mit rüstiger Freude entgegennimmt; das Costüm erinnert, wie die Landschaft, an südliches Local und gegenwärtige Zustände, aber es ist auf eine durchaus ungesuchte Weise dem Idealen angenähert, vornehmlich dadurch, dass viele der dargestellten Jünglinge die in der Hitze lästigen Oberkleider von sich geworfen haben und dem Beschauer den Anblick schöner, freibewegter Körperformen darbieten. Das Ganze zerfällt in drei Haupttheile. Zur Linken sieht man, ziemlich tief ins Bild hinein, eine Reihe eifriger Schnitter, welche das Korn mit den Sicheln abzuschneiden bemüht sind; im Vorgrunde wird dasselbe zu Garben zusammengebunden. Zur Rechten steht ein mit weissen Stieren bespannter Wagen, zu dem Jungfrauen die Garben emporreichen, die ein Jüngling empfängt; ein andrer, der Führer des Wagens, lehnt sich an den einen der Stiere. In der Mitte ist ein breit gewölbter Baum, welcher kühlen Schatten verbreitet; darunter sitzt ein Mann, die Sichel schärfend; neben ihm drei Mädchen, die eine leis schlummernd, die andre einen Kornblumenkranz windend; die dritte reicht einem Jünglinge, der nebst zwei andren in fröhlichem Gespräche hinter den Mädchen steht, einen Becher. Die ganze Mittelgruppe ist im Schatten, während die Seitengruppen hell von der Sonne beleuchtet werden; hiedurch sondern sich die Hauptmassen und Scenen der Handlung auf eine klar ersichtliche Weise von einander und geben dem reichen, mannigfach bewegten Ganzen eine angenehme Ruhe, ein wohl übereinstimmendes Verhältniss für das Auge. In tieferer Ferne erblickt man noch andre Schaaren von Schnittern, und als Begränzung des Horizontes einen blauen Bergzug, der sich gegen den heitersten Himmel erhebt. Das Gefühl von Anmuth und Kraft, welche die Arbeit zum erheiternden Spiele umgestalten, weht durch das ganze Bild; bei den kleinen Dimensionen desselben sind die zahlreichen Figuren, die sich im lieblichsten Wechsel hin und wieder bewegen, in gleichmässiger Zartheit ausgeführt; und so wird es dem Gemälde gewiss nirgend an Freunden und Bewunderern fehlen.

Hamburg. Die diesjährige hiesige Kunst-Ausstellung zählt im Kataloge 562 Nummern, zu denen 41 Künstler aus München, 31 aus Berlin, 23 aus Düsseldorf, 11 aus Frankfurt a. M. beigesteuert haben. Ausserdem fehlt es auch nicht an Theilnahme aus andren Gegenden Deutschlands, sowie aus Dännemark, England, Frankreich und Italien.

Wien. Die diesjährige Kunst-Ausstellung zählt 614 Stücke, darunter 514 Oelgemälde und 42 plastische Arbeiten. Die Namen vieler älteren Meister werden im Kataloge vermisst; statt ihrer treten eine bedeutende Menge jüngerer, bisher noch unbekannter Künstler auf.

Turin. Am 18. April d. J. ist hieselbst der Architektur-Maler G. Migliara, bekannt durch seine feinen Darstellungen Italienischer Gebäulichkeiten, gestorben. Er war am 18. October 1785 zu Alessandria geboren.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunstausstellung in Kassel.

Das unterzeichnete Komité des Kurhessischen Kunstvereins wird, wie in den beiden Vorjahren, vom 1. bis letzten September d. J. die dritte Ausstellung von Werken lebender Meister veranstalten.

Die Künstler, welche geneigt sind dabei zu konkurriren, werden daher ersucht, die Sendung ihrer Werke, spätestens gegen den 20. August hierher an den Konservator des Vereins, Herrn Professor Zusch, zugleich mit der Benachrichtigung gefällig bewirken zu wollen, ob und zu welchem Preise solche verkäuflich sind, dieser nach die Bezeichnung des Gegenstandes oder dessen kurze Beschreibung beifügen.

Es wird gebeten jedes Gemälde, höchstens zwei in eine Kiste, wohlverwahrt zu verpacken.

Die, durch den Transport verursachten Kosten trägt der Verein. Auf den Fall des Nichtverkaufs wird um gleichzeitig weitere Bestimmung für eingesendeten Werke ersucht.

Kassel, am 24. April 1837.

Das Komité des Kurhessischen Kunstvereins

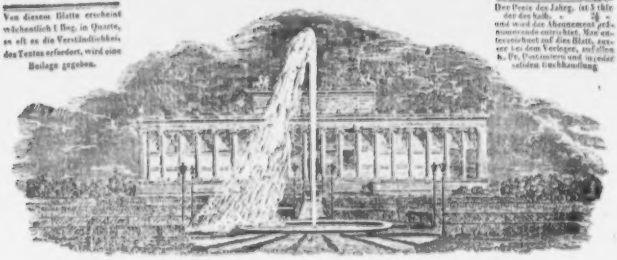
Der Präsident,	Der Sekretair,
Ober-Bau-Direktor	Ober-Bau-Rath
Bromius.	Kühnert.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 21. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. [illegible] und wird der Abonnement prännumerando entrichtet. Man abonnirt hier auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 22. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunst-Ausstellung zu Danzig.

(Beschluss.)

Von Karl Altmann in München haben wir, ausser einer romantischen Alpenlandschaft, einen Gemsjäger. Auf einer Klippe, hinter der man auf den Gebirgssee hinuntersieht, sitzen ein Knabe und ein Mädchen, ihre Schaafe hütend. Der Knabe deutet rückwärts linkshin (für den Beschauer); ohne Zweifel zeigt sich dort eine Gemse. Dieser Richtung folgt der scharfe Blick des vor ihnen stehenden Gemsjägers, der sichtbar in seinem gefährlichen und mit leidenschaftlicher Liebe verfolgten Beruf alt geworden ist. Er stützt sich auf den, mit eiserner Spitze beschlagenen Steige- und Springstock; auf seinem gekrümmten Rücken hängt die Büchse und ein erlegtes Gemsthier. Am Finger führt er den eisernen Schlagring, welcher den einst rüstigen Raufer bezeichnet, so wie die Hahnfedern auf dem Hut die Siege andeuten, welche er im Raufen errungen: ein Zeichen von so ernster Haltung, dass keiner ohne feststehende Beglaubigung es anzulegen wagen dürfte. Das Knie ist bei allen diesen Bergsteigern entblösst, und die Wade von den dick gewirkten Strümpfen umschlossen. Dass diese Gestalt aus dem Leben gegriffen ist, bedarf keiner Nachweisung; wer auch nie eine solche gesehen, wird von ihrer Wahrheit frappirt werden. Eben so ansprechend sind die hellen, heroigen Kindergestalten in dieser abgeschiedenen Klippenwelt; heiter streift das Sonnenlicht über die Schürze des kleinen Mädchens, und vergegenwärtigt uns selbst in diesem kleinen, meisterhaft angebrachten Zuge die Klarheit der Luft und der Beleuchtung auf den hochragenden Spitzen.

Das traulichste Innere eines Hauses zeigt uns das bewunderungswürdig fein ausgeführte Bild von Kaltenmoser in München „eine Zigeunerin wahr-

sagt einer Bäuerin." In einer mit mannigfaltigen Geräthen angefüllten Stube, worunter einige auf die Wohnung eines ländlichen Malers schliessen lassen, sitzt eine junge blonde Bäuerin am Spinnrade; gewiss ist sie unverheirathet, denn welchem anderen Bezuge könnte die gutmüthigste, halb ungläubige Verwunderung in dem etwas zurückgelehnten Antlitz angehören, als der Verkündigung, dass die Nähe eines sehr schönen und sehr reichen Freiers aus den Lineamenten dieser Hand zu ersehen sei? — Diese Verkündigung wird von einer alten, vor ihr stehenden Zigeunerin gesprochen, die in nationalem Aeussern, mit einem eben so national gezeichneten Kinde im Sack auf dem Rücken, vor ihr steht. Links auf der Erde kauert ein älterer Zigeunerbube, der eifrig einen Topf mit Grütze auslöffelt. Zwischen der jungen Bäuerin und der Zigeunerin wird das kleine Schwesterchen der ersteren sichtbar, in deren Antlitz mit den grossen blauen Augen ein Himmel voll Anmuth und Unschuld liegt. Es ist nicht möglich, eine reine, unverdorbene Kindernatur dem Geist und der Wahrheit nach glücklicher wiederzugeben, und schon dieses eine Köpfchen würde das Bild hoch stellen, wenn dies nicht bereits durch die wahrhaft bewundernswerthe Feinheit und Gediegenheit der Ausführung geschehen müsste, welche sich durch alle Theile dergestalt erstreckt, dass keiner einzeln als vorzüglich ausgezeichnet namhaft zu machen ist, denn sie sind es alle.

Dietrich Monten in München hat den Ueberfall bewaffneter Tyroler durch baierische Dragoner gemalt. Bei der sehr geringen Grösse der Figuren ist dennoch darin ein so geistreiches Leben ausgedrückt, dass schon in Betracht der hiemit verbundenen technischen Schwierigkeiten dieses kleine Gemälde zu den ausgezeichnetsten gehört; ein gleiches Urtheil stellt sich aber in gesteigertem Masse fast, wenn man von allen untergeordneten Beziehungen absieht, und sich der gerechten Bewunderung dieses in allen Theilen geistreichen Werkes hingiebt. Der Schauplatz ist bei einer, links gelegenen verfallenen Kirchhofmauer, hinter der man unfern die Kirche sieht. In der Lücke dieser Mauer steht laut schreiend und mit gehobenem Säbel der Hauptmann der Tyroler, dem man es ansieht, dass er den Wanst sicher zu stellen weiss. Dicht daneben hilft ein Bauer dem andern über die Mauer in Sicherheit. Unfern ist ein Schmidt einem Dragoner in die Zügel gefallen, beide holen aus, jener mit dem Hammer, dieser mit dem Säbel, und beide werden treffen: eine meisterhafte Gruppe! An der rechten Seite des kleinen Waldplatzes will ein abgesprungener Dragoner, dem das zur Seite liegende Pferd erschossen worden, den Karabiner auf einen, bittend auf den Knieen liegenden Bauern losbrennen, dem aber flehend sein Weib zur Hülfe kommt. Und zwischen diesen Gruppen hindurch sieht man nun noch ein weiteres, weniger scharf markirtes Gemetzel; im Ganzen aber sind bei scheinbar undurchdringlichem Gewühl der Figuren so wenige, dass wir darin das treueste Abbild von dergleichen Effekten haben, wie sie sich in der Wirklichkeit darstellen. Der neben dem Wahlplatz rechts leer bleibende Raum schliesst hinten mit einem Geländer, an welchem [illegible]terbender Bauer liegt; ein anderer wollte eben [illegible]steigen, als er aber den bedenklich werdenden Kampf wahrnimmt, bleibt er mit dem Bein, die Flinte auf der Schulter, wie versteinert auf dem Zaun sitzen, wodurch das dicke Gesicht einen unbeschreiblich komischen Ausdruck gewinnt. Dass das Bild desselben der Tyroler Grenze gemalt worden, dürfte zwar nicht zu verkennen sein; doch ist nicht zu läugnen, dass durchaus der Stempel der Wahrheit auf dieser Darstellung eines Kampfes zwischen Soldaten und Bauern ruht, und hiemit müssen wir uns beschwichtigen, wenn durch das Meisterwerk die alte Vorliebe für die Tyroler verletzt wird.

Eine der anziehendsten Gemälde von Heinrich Bürkel in München enthält eine kleine Tyroler Winterlandschaft. Links auf einer Höhe, an Felsen angelehnt, steht eine Schmiede, deren Essenglath aus der geöffneten Thüre hervorleuchtet, innerhalb deren der Schmidt steht. Ein Zug Schützen, davon der vorderste den Schlitten mit einem erlegten Bären zieht, während sein Knabe mit der Büchse nebenher läuft, kommt von dieser Höhe herunter. Rechts sehen wir über die aus der Tiefe hervorragenden beschneiten Dächer und über Waldhöhen auf das Hochgebirge hinaus. Die Vortrefflichkeit des Schätzungen versteht sich bei diesem Künstler von selbst; auf gleicher Höhe steht die ungemein geistreich behandelte sehr schöne Landschaft, zu der man sich auch dann mit Vergnügen wendet, wenn Auge und Herz sich an erhabneren Bildern (d. Verfasser meint Koekoek's Winterlandschaft) gelabt haben.

Wir reihen hier noch eine Winterlandschaft von H. G. ten Cate in Amsterdam an: „Ansicht von Amsterdam zur Winterszeit von der Wasserseite," rechts mit Uferbauten; im Mittelgrunde eingefrorene abgetakelte Schiffe.

Unter den Seebildern wird als besonders ausgezeichnet ein grosses Bild von Heinrich Gätke in Berlin hervorgehoben. Links ein klippiger, jedoch niedriger Strand; eine kleinere Welle klatscht eben an die umherliegenden Steinmassen schäumend an, und hindurch; hinter ihr ein grosser, bereits hohl übergebogener und dort in grünen Tönen spielender Wellenkamm, der aus dem Vorgrunde rechts sich riesig erhebt, und in perspectivischer Verkleinerung fast länge dem ganzen Strande hinläuft, hinter welchem er endlich verschwindet. Dahinter ein neuer Kamm, dann noch einer, u. s. w., bis der Blick weiter in das brausende Meer dringt, wo sich links im Hintergrunde schroff abstürzende, halb in Nebel gehüllte Felsenwände zeigen, unterhalb derer sich eine Klippenreihe, kaum bemerkbar, weit hinauszieht, auf der ein Schiff das Ziel seiner Fahrt gefunden hat. Ein fürchterlicher Himmel voll Sturm und Regenwolken wölbt sich darüber her; Möwen ziehen; und hinten links auf dem Strande sind Menschen beschäftigt, einen Mast, auf welchen sich Verunglückte gerettet haben, aus der andonnernden Brandung zu bergen. Es ist ein Bild von erschütternder Wirkung! Ist es erlaubt, nach den Werken der holländischen Seemaler zu urtheilen, welche in Deutschland vorkommen, so haben selbst diese den Grimm des tobenden Elements nie mit einer solchen Wahrheit gemalt. Diese muss auch selbst Der herausfühlen, welcher nie das empörte Meer gesehen hat. In diesem Fall sind wir Ostseeküstenbewohner in gewissem Grade eigentlich Alle, weil bekanntlich in umschlossenen Meeren nicht alle Gestaltungen dieses Elements sich entwickeln. Sonach müsste das letzte Urtheil eigentlich Denen überlassen bleiben, die hierin kundiger sind; allein wie dasselbe ausfallen könnte, scheint, wenn man vor diesem grandiosen Bilde steht, nicht zweifelhaft. Gerade dieses geregelte Anrollen der Wellen, ganz entfernt von dem gesetzlosen Durcheinander, welches anderwärts wildes Meer vorstellen soll, entspricht vollkommen den Beschreibungen, welche wir von solchen vernehmen, die mit grösseren Meeren vertraut sind. Diesen muss denn auch die letzte Entscheidung vorbehalten bleiben, ob bei grauem Himmel die Wellen sich so grün zeigen könnten; dieses ist ein Zweifel, der wohl nicht ganz unterdrückt werden kann, da die Farbe des Wassers sich nach der Luft stimmt; allein man vergisst jeden Einwand, wenn man das Werk vor Augen hat, und man wird sich nur der Empfindung bewusst, dass es hinreissend schön und wahr ist.

Von Joh. Christ. Dahl in Dresden: Stürmendes Meer an der Norwegischen Küste, die sich rechts in einer ausgewaschenen, rothen, mit Wald gekrönten Klippenwand hinzieht; im Mittelgrunde ist ein Schiff an ihr gescheitert und vorne strebt ein Boot mit Geretteten sich dem gleichen Schicksal zu entziehen. Von der vollendeten Wellenbildung in dem vorhergehenden Bilde ist hier nichts zu sehen; doch hat dieses in seiner Totalität auch etwas Poetisches, wozu der furchtbar drohende Himmel, mit heiter durchblickendem Blau wohl das Meiste beitragen dürfte." —

Diesen Auszügen dürfte noch die Notiz über manches Treffliche, was uns bisher fremd gewesen, hinzuzufügen sein, so in Bezug auf eine Alpenlandschaft von J. Ph. Heinel in München, auf verschiedene Landschaften von Düsseldorfer Künstlern, z. B. von Jacobi, Dahl, Koch, auf das Bildchen einer italienischen Familie von W. Krafft, ebenfalls in Düsseldorf; eine andere Darstellung italienischen Lebens — eine Mutter mit ihrem Kinde — von A. Tischbein in München, auf die Architektur-Gemälde von D. Quaglio und von Schultz in Danzig, auf die trefflichen Pferdestücke von Adam in München u. s. w. Doch sind uns hier zu enge Grenzen gezogen, und wir müssen uns an dem Mitgetheilten genügen lassen.

Nachdem wir Vorstehendes bereits zum Druck befördert hatten, wurde uns ein ähnlicher Bericht über die diesjährige Königsberger Kunstausstellung mitgetheilt, über den wir eigentlich, da letztere Ausstellung der von Danzig vorangegangen ist, früher hätten sprechen sollen: „Beschreibung der diesjährigen Gemälde-Ausstellung in Königsberg, Danzig, Stettin und Breslau. Herausgegeben von Dr. E. A. Hagen, Prof. der Kunstgeschichte an der Universität zu Königsberg, 1837." Schon der Titel dieser Schrift (96 S. in gr. 8.), sofern sie für den gesammten Cyclus der nordöstlichen

Kunstvereine bestimmt ist, deutet darauf hin, dass wir hier zumeist dieselben Kunstwerke, wie in dem Danziger Bericht, wiederfinden, und wir dürfen somit nicht nochmals Auszüge einzelner interessanter Partieen desselben vorlegen. Wohl aber müssen wir es auch hier mit freudiger Anerkennung wiederholen, dass Unternehmungen, wie diese, der Einwirkung der Kunst auf das grössere Publikum nothwendig die vortheilhafteste Vermittelung darbieten müssen, wie denn in solchem Betracht die Thätigkeit des Herrn Prof. Hagen bereits seit der Gründung des Königsberger Vereines sich in unermüdlichster Weise gezeigt hat. Ausser ihm hat auch Hr. Prof. C. Rosenkranz an der Ausarbeitung obiger Beschreibung Theil genommen, und dieser Name wird ebenfalls hinreichen, um die Freunde unserer neueren Literatur auf die geistreichen Aufsätze aufmerksam zu machen. Gewiss werden Unternehmungen der Art, die bei den fortlaufenden Tages-Interessen leider bald vorübergehen, für die Folgezeit, wenn es sich darum handelt, das Verhalten des Publikums bei dem Emporwachsen einer neuen Kunstblüthe zu beobachten, von grosser Wichtigkeit sein.

Nachrichten.

Berlin. In der hiesigen Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, welcher so eben von einer Kunstreise jenseit des Rheines zurückgekehrt ist, finden die Freunde der modernen Malerei gegenwärtig eine namhafte Anzahl von Oelgemälden und Aquarellen französischer und niederländischer Künstler vereinigt. Wir machen auf die interessantesten unter denjenigen dieser Werke, die neuerdings erworben sind (denn mehrere von ihnen sahen wir bereits auf unserer letzten akademischen Ausstellung), mit kurzer Bezeichnung des Inhalts aufmerksam. Unter den französischen Oelgemälden erweckt eine Marine von C. Roqueplan ein vorzügliches Interesse; sie stellt einen Morgen am Strande bei aufsteigender Flut, in der Mitte ein Boot mit Matrosen, dar; die Lichtwirkung in dem Bilde ist mit einer eigenthümlich freien, grossartigen Poesie behandelt. Von Gudin, dessen überaus anziehende Marinen allen Besuchern unserer letzten Ausstellung in lebhaftem Andenken sein werden, sind zwei, ebenfalls vortreffliche Gemälde vorhanden. Das eine ist eine süditalische Küstengegend; in der Mitte sieht man ein kleines maurisches Kastell, hinter welchem die Sonne steht, deren Strahlen das Ganze mit einem duftig warmen Lichte erfüllen. Das andre, von kleinerem Format, stellt ein scheiterndes Schiff in Mitten der lebhaft erregten Brandung dar; es hat, wenigstens zum grösseren Theile, jenen leuchtenden Glanz des Wassers, durch den Gudin so eindringlich zu wirken weiss. Der Hafen von Honfleur, von Dubois gemalt, ist ein Bild voll frischen energischen Lebens und mit kräftigem Effekt gemalt. Schlichter und einfacher, jedoch nicht minder ansprechend sind zwei andre Marinen, die eine von Perrot, welche die Rhede von Brest, die andre von Bouquet, welche eine normannische Küstengegend darstellt. Auch von Mozin sind ein Paar tüchtige, frisch bewegte Bilder des Seeufers vorhanden. Von Coignet, den Besuchern unsrer letzten Ausstellung als ein meisterhafter Landschaftsmaler im höheren Style dieser Kunst bekannt, finden wir ein reizendes Stillleben mit landschaftlichem Hintergrunde: erlegtes Geflügel, Jagdgeräth u. dergl., an einen Baumstamm gelehnt, und in der Ferne ein Jäger, der auf Enten schiesst. Ein schönes, durch seine Sauberkeit und Anspruchlosigkeit sehr anziehendes landschaftliches Architekturgemälde ist die Ansicht der Kirche von Recliughem (im Dep. des Pas de Calais) von Villeret. Sodann fehlt es auch nicht an Genrebildern. Der Wildschütz von Beaume, der unter einem Baume sitzend sein frugales Mahl verzehrt, ist eine lebendige, charaktervolle Gestalt in guter landschaftlicher Umgebung. Ebenso der Matrose von Grenier, der mit einem Knaben und einem Hunde vor seiner Hütte sitzt; das Bild hat, vornehmlich in seiner vollen und doch höchst ruhigen Farbenstimmung, einen stillen Ernst, der auf den Beschauer von bedeutsamer Wirkung ist. Auch von Ary Scheffer finden wir ein treffliches Genrebild; es stellt einen Schäfer vor, welcher auf seinen Stab gestützt vor seinem sterbenden Hunde steht. Das Bild ist leicht, aber ungemein geistreich und mit tiefem Gefühle gemalt. Der humoristische Biard hat den edlen Ritter vor der traurigen Gestalt gemalt, wie dieser einer Menagerie begegnet und, ebenso muthvoll wie zagend, den Käfig des Löwen öffnet; neben ihm der verzweifelte Wärter. Ein grösseres Gemälde von Decaisne stellt, im Kostüm der Zeit Ludwigs XIV., eine vornehme Gesellschaft im Garten dar, welche einem tanzenden Mädchen zu-

schaut; das Bild hat die Vorzüge jenes vollen, harmonischen Kolorits, durch welche die französische Malerei ausgezeichnet ist. — Unter den Gemälden niederländischer Künstler nennen wir zuerst eine treffliche Marine von Schotel; es ist eine lebhaft bewegte See mit Schiffen in jenem eigenthümlich grauen Tone, der der Nordsee eigen zu sein pflegt. Eine Winterlandschaft von Backhuysen ist nicht minder ausgezeichnet: das glatte spiegelnde Eis ist vortrefflich gemalt. Ein gemüthliches Genrebild von Braekelaer führt uns in die Enge einer Handwerkerwohnung, wo wir die Familie im Gebet bei der Abendmahlzeit versammelt finden. Auf einem Bilde von Swebach dagegen sehen wir die elegante vornehme Welt vor uns; es ist die Vorbereitung zur Jagd; zahlreiche Pferde werden vorgeführt, diese von vortrefflich feiner Ausführung und auch das Bild im Ganzen von sehr ansprechender Wirkung. Ein kleines Bild von Verboekhoven, ein Pferd, das auf die Weide geführt wird, ist, vornehmlich in der Figur des Pferdes, von nicht minder sauberer Ausführung. Ein zierliches Viehstück von Osterhout. U. s. w. — Endlich fehlt es auch nicht an sehr beachtenswerthen Oelbildern vaterländischer Künstler. So sehen wir von C. Schulz (in Berlin) zwei Gemälde: eine, durch Einfachheit und Naturwahrheit gleich ansprechende Winterlandschaft, und eine andre Landschaft, eine sommerliche Gegend am Wasser. Von C. Krüger (in Berlin) ein sehr ansprechendes Winterbild, eine Waldung, deren weitere Ferne sich im Nebel verliert, in der Mitte ein halb zugefrorner Bach; das Weiche des Schnees, das Poetische der ganzen Conception macht auf den Beschauer einen lebhaften Eindruck. Ein vorzügliches Genrebild von Rechlin stellt einen, von Uhlanen geführten Fourage-Transport bei aufziehendem Unwetter dar; das Bild ist geistreich und frei, mit einer gewissen, glücklichen Aneignung französischer Technik gemalt. Endlich ein saubres kleines Genrebildchen von Becker (in Düsseldorf), einen Tyroler mit seiner Geliebten darstellend.

Den grössten Reichthum der verschiedenartigsten künstlerischen Leistungen unsrer westlichen Nachbaren bieten uns die Sammlungen von Aquarellen, welche wir in den Portefeuilles bei Hrn. Sachse vorfinden und deren geistreiche, effektvolle und harmonische Technik höchst anerkennungswürdige Vorzüge in sich einschliesst. An Marinen und Landschaften ist, wie unter den Oelgemälden, wiederum eine grosse Anzahl französischer Blätter vorhanden: von Roqueplan, Gudin, Mozin, Ouvrié, Garneray, u. s. w. Von letzterem auch zierliche architektonische Ansichten, denen jedoch die überaus geschmackvoll gearbeiteten Architekturbilder von Villeret (namentlich die Ansicht einer kleinen gothischen Kirche in Rouen) noch an Werth voranstehen. Andre Landschaften von L. David, Fort, Calamé, ein lebhaftes Effektstück (ein Kanalbild) von Watelet, u. s. w. Genrescenen aller Art, unter denen namentlich die von Bellangé durch ihre Frische und Naivetät sehr anziehend wirken; andre von Guet, Forest, Fouqué, Gallait, Deveria, Dorchwiller etc. Von letzterem sieht man eine ansprechende kirchliche Scene im Kostüm des vierzehnten Jahrhunderts: eine junge Dame, welche das Weihwasser nimmt und ein Jüngling der hinter ihr sichtbar wird. Ein Titelblatt für ein Album von Aquarellen, von Ledoux entworfen, auf welchem man Proben von allen Gegenständen, die man im Innern des Albums zu erwarten haben dürfte, geistreich vereinigt sieht. U. s. w. — Nicht minder ansprechend eine bedeutende Reihe von niederländischen Aquarellen, unter denen zunächst mehrere landschaftliche Blätter von Schelfhout vorzüglich hervorzuheben sind: eine treffliche Marine, eine Winterlandschaft von ausgezeichnet schönem und schlichtem Effekt u. s. w. Eine höchst meisterhafte Marine von Schotel; andre wohlgelungene Seebilder und Landschaften von Dreibholtz, Kleyne, Abels. Von Verweer eine Ansicht alterthümlicher städtischer Architekturen an einem Kanale, ein Blatt von energischem und gefälligem Lichteffekt. Ein nicht minder treffliches Intérieur von van Hove, den Flur eines Schlosses im barokken Style des 17. Jahrhund. mit einer kriegerischen Wache vorstellend. Verschiedenartige Genrescenen von van der Laar, Verreyt, Schmidt u. s. w. — Endlich finden wir unter den Aquarellen auch eine namhafte Anzahl deutscher Arbeiten und zwar sämmtlich von Düsseldorfer Künstlern: eine Reihe grosser landschaftlicher Blätter von Schirmer, bedeutsam und ruhig gearbeitet; andre von Scheuern. Eine ansprechende italienische Gegend von Wiegmann. Ein überaus anmuthvolles Bildchen von Steinbrück, seine Composition der heil. Genovefa darstellend. Mehrere geistreich humoristische Scenen von A. Schrödter, Thierstücke von Grabau. U. s. w.

Wie wir hören, so sind die sämmtlichen Aquarellen französischer und niederländischer Künstler, welche Hr. Sachse neuerdings mitgebracht hat, nur durch Austausch deutscher Arbeiten gegen dieselben erworben worden; und wenn man es somit, in finanziellen Rücksichten, rühmlichst anerkennen muss, dass hiedurch kein deutsches Geld ins Ausland gebracht ist, so haben wir uns doch noch mehr zu freuen, dass die deutsche Kunst um so mehr einen Eingang daselbst findet, wie die fremde bei uns. Die Verdienste übrigens, welche sich Herr Sachse schon seit längerer Zeit durch die Begründung eines lebendigeren Verkehrs zwischen französischer, deutscher und niederländischer Kunst erworben hat, sind bekannt.

In der Kunsthandlung des Herrn G. Gropius stehen zwei treffliche Gemälde des seltenen kölner Meisters Bartholomäus de Bruyn, die Bildnisse eines kölnischen Bürgermeisters und der Gemahlin desselben, zum Verkauf. Es sind dieselben Gemälde, welche in diesen Blättern bereits im vorigen Jahre (No. 50, S. 399, Sp. 2). bei ausführlicher Besprechung der Leistungen de Bruyn's, erwähnt wurden.

Das Verzeichniss der Doubletten der Königl. Preuss. Münzsammlung, welche den 24ten Juli u. f. T. d. J. versteigert werden sollen, ist bei dem gerichtl. Bücher-Auctions-Commissarius Rauch in Berlin, Schützenstr. No. 10, zu haben.

Am 16. August d. J. soll zu Cöln am Rhein die durch Reise- und Kunstbeschreibungen allerwärts bekannte Lyversberg'sche Gemälde-Gallerie, vorzügliche Bilder aus der altdeutschen, italienischen, flamändischen, niederländischen und französischen Schule enthaltend, im Ganzen oder theilweise an den Meistbietenden öffentlich versteigert werden. Der beschreibende Katalog dieser ausgezeichneten Kunstsammlung ist durch alle Kunsthandlungen zu beziehen und in Berlin bei A. Asher, Alexander Dunker, George Gropius und E. S. Mittler zu haben.

München. An der Stelle des verstorbenen D. Quaglio ist der Architekt Ohlmüller, Erbauer der schönen gothischen Kirche in der hiesigen Vorstadt Au. von Sr. K. H. dem Kronprinzen beauftragt worden, die in Hohenschwangau begonnenen Arbeiten zu vollenden.

Frankfurt a. M. Zu der Errichtung eines öffentlichen Denkmales für Göthe in unsrer Stadt ist nun die beste Hoffnung vorhanden. Das Comité hielt am 1. Mai eine Sitzung, in welcher mehrere wichtige Beschlüsse gefasst wurden. Es soll eine allgemeine Unterzeichnung eröffnet werden, und die Mitglieder des Kunstvereins haben bereits 10,000 fl. dazu beigetragen.

Rom. Ein hiesiges fürstliches Haus verkaufte vor Kurzem mehrere Bilder an einen Künstler, unter denen auch eine Copie der h. Magdalena von Coreggio, diese um den Preis von 15 Scudi. Bei näherer Betrachtung und vorsichtiger Behandlung (das Bild war dunkel und öfter übermalt) erkannte der Künstler dasselbe für ein Original, in seiner Ansicht durch zwei A, auf einem Bändchen, das aus dem Buche herraushängt, auf welches sich die Heilige stützt, nur bestärkt. Er theilt die wichtige Entdekkung, einen Antonio Allegri zu besitzen, öffentlich mit. Der Fürst reclamirt das Bild, indem das Gesetz in ähnlichen Fällen den Kauf als ungültig, doch nicht mit klarer Bestimmtheit, erklärt. Der Künstler appellirt. Nun schreitet die Regierung ein, welche das Recht hat, kein altes Kunstwerk aus Rom verkaufen zu lassen. Es melden sich aber noch zwei Familien als Prätendenten, indem das Bild ebenfalls als Copie von ihnen an den letzten Besitzer gegangen ist. Die Akademie von S. Luca aber, der die Frage: ob das Bild Original sei, vorgelegt wurde, hat es verurtheilt, indem sie erklärte: dass Art und Weise des Malers, sowie der eigenthümliche Firniss wohl für den Meister sprechen: doch halte sie das Bild für ein nur aus seiner Schule hervorgegangenes, gelungenes Werk, jedenfalls würdig, dass die Regierung ihr Recht geltend mache. Als negativen Beweis führt sie an, dass Coreggio nie seinen Namen auf die Bilder setzte. Das Bild ist in den Händen des Tribunals; man wartet mit Ungeduld auf die Entscheidung.

Aufforderung zur Concurrenz.

Institute of British Architects,

Incorporated 7th William IV.

43, King Street, Covent Garden, London.

Extract from the Minutes of the Ordinary Meeting held on Monday, 13th March, 1837: —

Resolved, — That the Medals of the Institute be awarded next year to the Authors of the best Essays on the following subjects.

1. *On the excellences which distinguish the Ancient Athenian Architecture, and on the principles of art and science by which they were attained, with regard to design, proportion, light, shade, color, construction, and adaptation to purpose, to situation, and to the materials employed.*

2. *On the system and principles pursued by the Gothic Architects, from the 11th to the 15th centuries inclusive, in the embellishment by color of the architectural members and other parts of their Religious and Civil Edifices.*

3. *On the progressive improvement made during the last 100 years in the theory and practice of Construction, illustrated by diagrams and references to buildings.*

N.B. Each Essay is to be written in a clear and distinct hand on alternate pages, and is to be distinguished by a Mark, or Motto, without any name attached thereto.

Resolved, — That the Soane Medallion be awarded for the best restoration of some Priory, Abbey, or similar class of Conventual Building: such as Fountains, Easthy, Rivaulx, or Kirkstall Abbey, Yorkshire, — Castle Acre Priory, Norfolk, — Llanthony Abbey, Monmouthshire, &c. &c. to be drawn from actual measurement, distinguishing in a marked manner the parts existing, and those restored to complete the combination of the Halls, Apartments, Refectory and Offices; accompanied by a description.

Auszug aus den Verhandlungen der gewöhnlichen Versammlung, Montag den 13ten März, 1837: —

Beschlossen, — dass die Medaillen des Instituts den Verfassern der besten Abhandlungen über die folgenden Gegenstände zuerkannt werden sollen.

1. Ueber die Vorzüge, welche der alten atheniensischen Architektur eigen sind, und über die Prinzipien der Kunst und Wissenschaft, durch welche dieselben erreicht wurden, mit Rücksicht auf Zeichnung, Proportion, Licht, Schatten, Farbe, Construction, Durchführung der Bedingnisse, auf Situation und angewandtes Material.

2. Ueber das System und die Prinzipien, welche die gothischen Architekten, vom 11. bis 15. Jahrhundert (inclusive), in der Verzierung der architektonischen Glieder und andren Theile ihrer religiösen und bürgerlichen Gebäude vermittelst Farben-Anwendung befolgt haben

3. Ueber den allmähligen Fortschritt, welcher in dem Zeitraum der letzten 100 Jahre, in der Theorie und Praxis der Constructionen gemacht worden ist, durch Zeichnungen und Bezüge auf Bauwerke erläutert.

N.B. Jede Abhandlung muss mit klarer und leserlicher Hand, mit abwechselnd leeren und beschriebenen Seiten, geschrieben und durch eine Marke oder ein Motto, ohne Hinzufügung eines Namens, bezeichnet werden.

Beschlossen, — dass die Soane-Medaille der bestenRestauration einerPriorei, Abtei oder einer ähnlichen Art klösterlicher Bauwerke zuerkannt werden solle: wie z. B. der zu Fountains, Easthy, Rivaulx oder Kirkstall Abbey in Yorkshire, — Castle Acre Priory in Norfolk, — Llanthony Abbey in Monmouthshire etc. etc. gezeichnet nach dem gewöhnlichen Massstabe, die noch vorhandenen Theile auf eine bestimmte Weise hervorgehoben, und diese restaurirt um die Verbindung der Hallen, Gemächer, Refectorien und Dienströume zu vervollständigen; begleitet mit einer Beschreibung.

N.B. The wish of the Institute is to have a complete and correct delineation of the general arrangement and composition, rather than minute parts at large of the architecture, or highly finished details. The plan is to be as large as a sheet of double elephant paper will admit; and there are to be two elevations, as also two sections through the courts, drawn to the same scale as the plan. The plan, elevations, and sections, to be tinted in Indian ink or sepia.

The competition is not confined to Members of the Institute.

Directions for Candidates.

Each Essay and set of Drawings is to be accompanied by a sealed Letter, containing the name of the writer within, and on the outside the same motto as that attached to the Essay or Drawings; and to be enclosed in a sealed Envelope, directed thus: —

To the Honorary Secretaries of the Institute of British Architects.

Essay for Medal (or) Drawings for Medal (Motto).

The Packet, so prepared and directed, is to be delivered at the Rooms of the Institute, on or before the 31st of December, 1837, by Twelve o'clock at noon, and to contain an Address, to which a communication may be sent at the election of the Institute.

The Council will not consider themselves called upon to adjudge a Premium, unless the Essays or Drawings be of sufficient merit to deserve that distinction. The Essays, to which the Premiums are awarded, become the property of the Institute, to be published by them if thought fit. In case of the papers not being published within eighteen months after receiving the Medal, the authors will be at liberty to publish them. The author of the Restoration will have his drawings returned to him upon furnishing the Institute with a copy in outline, reduced to a size fit to form part of the Transactions, should it be deemed expedient to publish them.

Copies of this Paper, or any further information which may be required, may be had on application to the Secretaries, by letter, post-paid.

N.B. Es ist der Wunsch des Instituts, mehr eine vollständige und correcte Zeichnung der allgemeinen Anlage und Composition, als einzelne Theile der Architektur ausführlich oder deren Details in höchster Feinheit dargestellt zu erhalten. Der Plan ist so gross zu entwerfen, als es der Bogen des doppelten Elephant-Papiers gestattet; zwei Aufrisse und zugleich zwei Durchschnitte durch die Höfe, nach demselben Massstabe wie der Plan, sind ebenfalls beizubringen. Plan, Aufrisse und Durchschnitte sind in indischer Tusche oder Sepia auszuführen.

Die Aufforderung beschränkt sich nicht auf Mitglieder des Instituts.

Anweisung für die Preisbewerber.

Jede Abhandlung und jede Reihe von Zeichnungen ist mit einem versiegelten Briefe zu begleiten, welcher innen den Namen des Verfassers und auf der Aussenseite dasselbe Motto enthält, welches sich auf der Abhandlung oder den Zeichnungen befindet; auf den versiegelten Umschlag des Briefes ist die folgende Addresse zu setzen:

To the Honorary Secretaries of the Institute of British Architects.

Essay for Medal oder: *Drawings for Medal* (Motto).

Das solcher Gestalt couvertirte Packet ist bis zum 31. December 1837, 12 Uhr Mittags, in den Räumen des Instituts abzuliefern, auch ist eine Addresse hinzuzufügen, unter welcher eine Mittheilung von der Entscheidung des Instituts zu übersenden sein dürfte.

Der Vorstand wird nur in dem Falle einen Preis zuertheilen, wenn die Abhandlungen oder Zeichnungen ein zureichendes Verdienst, um eine solche Auszeichnung zu erhalten, besitzen. Die Abhandlungen, denen der Preis zugesprochen ist, werden Eigenthum des Instituts, um durch dasselbe nach Gutdünken publicirt zu werden. Wenn sie im Verlauf von 18 Monaten nach Empfang der Medaille nicht herausgegeben worden sind, so haben die Verfasser die Freiheit, die Herausgabe selbst zu übernehmen. Der Verfasser der Restauration wird seine Zeichnungen zurück erhalten, um für das Institut eine Copie im Umriss zu besorgen, nach einem Massstabe, welcher dieselben für die Mittheilung in den *Transactions* geeignet macht, vorausgesetzt, dass man deren Herausgabe für zweckmässig erachtet.

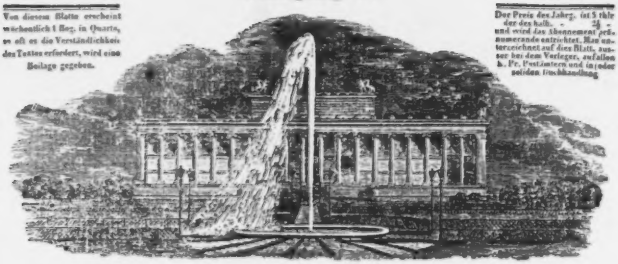
Im Fall eine nähere Unterweisung über das Vorstehende gewünscht wird, hat man sich in portofreien Briefen an die Sekretaire des Instituts zu wenden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 22. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt. unser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 29. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

V. Die Kirche von Kloster Conradsburg

(bei Ermsleben).

Kleine Grund- und Aufrisse dieser Kirche nebst einer allgemeinen Beschreibung derselben von Hrn. von Horn befinden sich in dem „Bericht vom Jahre 1834 an die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig, herausgb. von K. A. Espe.“ Dort wird, auf den Grund eines älteren Zeugnisses *), das J. 1176 als das Jahr der Gründung des Klosters angegeben. Da indess bereits im J. 1151 eines Abtes zu Conradsburg erwähnt wird *), so kann das J. 1176 nicht auf die eigentliche Stiftung bezogen werden; und da die Edlen von Conradsburg, welche ihr Stammhaus dem klösterlichen Dienste übergeben hatten, sich bereits seit dem Jahre 1120 nach ihrem neuen Aufenthalte Falkenstein nennen, so ist es auch nicht wahrscheinlich, dass man erst in so viel späterer Zeit (1176) zur Gründung der Klostergebäude geschritten sein sollte. Die gegenwärtig vorhandene Kirche gehört aber nicht den, in eine frühere Zeit zurückzudatirenden ersten klösterlichen Anlagen, noch weniger dem ursprünglichen Schlosse von Conradsburg an. Auch das Jahr 1176 (welches schon an

*) Reimann: *Idea Historiae Ascaniensis. p. 4:* „1176 *Monast. Conradesburgense prope Ermslebium „Nobilibus de Conradesburg in honorem S. Sixti aedificatum.*“

*) in einer Urkunde bei Schöttgen und Kreysig: *Diplomat. hist. Germ., II.*, 701.

sich auf einem Irrthume zu beruhen scheint und überdies in keinem speziellen Bezuge zu dem eigentlichen Kirchengebäude steht) dürfte der Kirche ein, um einige Jahrzehnte zu frühes Alter zuertheilen, indem sie — als ein Rest der anmuthigsten, reichsten und lautersten Entwickelung des byzantinischen Baustyles — wohl erst jenem merkwürdigen Aufschwunge der Kunst, welcher in Deutschland, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts Statt fand, angehören kann*). — Leider besteht die Kirche nur aus dem hohen Chor und der Unterkirche, indem das eigentliche Schiff, welches gleichwohl im ursprünglichen Plane lag, gegenwärtig nicht vorhanden ist. Der Verfasser der oben angeführten Beschreibung irrt sich, wenn er das Gebäude als ein für sich abgeschlossenes und dem Grundplane nach vollendetes Ganze betrachtet; noch mehr C. L. Stieglitz (in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst," 1834, Th. II., S. 82), welcher das vorhandene Gebäude in Eine Kategorie mit den Doppelkapellen setzt, wie deren auf den Burgen von Eger, Nürnberg, Freiburg an der Unstrut, u.s.w. vorkommen.

Beide Theile der vorhandenen Anlage, Chor und Unterkirche, zerfallen in ein Mittelschiff von quadratischer Grundform und Seitenschiffe von gleicher Länge, aber nur halb so breit. Mittelschiff und Seitenschiffe schliessen mit halbrunden Nischen, von denen natürlich die des Mittelschiffes der Form und der Tiefe nach als vorherrschend erscheint.

In der Unterkirche werden die Seitenschiffe vom Mittelschiff durch Bogenstellungen von je zwei viereckigen Pfeilern abgesondert; das Mittelschiff ist hier durch eine doppelte Bogenstellung (von zweimal dreiSäulen und Pfeilern) ausgefüllt. Sämmtliche Säulen und Pfeiler werden unter sich und mit den ihnen correspondirenden Wandpfeilern durch halbkreisrunde Gurtbänder verbunden, zwischen welchen kleine Kreuzgewölbe (ohne hervortretende Gewölbrippen) eingelassen sind. Die Kämpfergesimse über Pfeilern und Wandpfeilern sind aus den Hauptformen von Platte, Wulst und Hohlkehle, Alles fein profilirt und der Wulst einem Echinus sich annähernd, zusammengesetzt; an den in der Nische des Mittelschiffes befindlichen Wandpfeilern ist der ebengenannte Wulst in der Art eines antiken Perlenstabes ausgemeisselt, was freilich für die Stärke und das Profil dieses Gliedes nicht ganz passend erscheint.— Die Pfeiler, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff absondern, sind mit gegliederten Ecken, in denen Halbsäulchen, mit verschiedenartig gebildeten Kapitälen, eingelassen sind, geschmückt. Unter den Pfeilern und Säulen, welche das Mittelschiff ausfüllen, sind stets die zusammengehörigen Paare von einander entsprechender Bildung. Zuerst nemlich, vor dem Beginn der Nische, findet man ein Paar Pfeiler, wiederum viereckig, mit gegliederten Ecken und Halbsäulchen, doch hier die Seitenflächen dieser Pfeiler nicht breiter als die Halbsäulchen. Dann folgen ein Paar Säulen, deren Schäfte mit verschiedenartig gebildeten, gewundenen Kanelluren versehen und deren Kapitäle mit reichem Ranken- und Blattwerk geschmückt sind. Das dritte Säulenpaar besteht zum grösseren Theil aus einer neuen Restauration. Das hohe Deckgesims, welches diese Säulen und Pfeiler des Mittelschiffes bekrönt, ist wiederum mit dem mannigfaltigsten Blattwerk verziert, welches zwar (wie auch das Ornament an den Säulenkapitälen) immer noch den eigenthümlichen Schwung und den Styl der byzantinischen Kunst bewahrt, denselben aber zugleich mit der anmuthigsten Freiheit und der vollendetsten Ausführung behandelt; Blätter und Ranken zeigen hier eine vollkommen plastische Durchbildung, welche den Organismus ihrer Formation mit feinstem Gefühle anschaulich macht. — Die Basen sämmtlicher Säulen und Pfeiler sind von attischer Form und ebenfalls schon trefflich profilirt; die Säulenbasen mit einem Blatt auf den unteren Ecken des Pfühles.

In der Unterkirche sind sämmtliche Räume, wie dies insgemein bei solchen der Fall ist, von gleicher Höhe. In der Oberkirche (dem Chore) hingegen sind die Seitenschiffe niedriger, als das Mittelschiff; auch werden sie hier von letzteren durch Eine Bogenstellung gesondert, welche nur aus einem freistehenden Pfeiler (und den entsprechenden Wandpfeilern) besteht. Dieser Pfeiler wird also nicht durch einen

*) In Bezug auf die Formation des architektonischen Details steht die Kirche von Conradsburg in naher Verwandschaft zu den ältesten Theilen des Domes von Halberstadt und gehört jedenfalls einer Entwickelungsstufe an, welche diesen unmittelbar vorausgeht. Vergl. hierüber die Ansicht des Verf. in No. 14, S. 108 des diesj. Museums.

der in der Unterkirche befindlichen Pfeiler, sondern durch die zwischen diesen angeordnete mittlere Bogenwölbung getragen. Diese Anordnung ist nicht willkührlich: sie stimmt vielmehr überall mit jenen Gebäuden eines entwickelten und auf die Anwendung von Gewölben berechneten byzantinischen Styles überein, in welchen dem einzelnen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes zwei kleinere Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen entsprechen. So sind auch hier die Seitenschiffe mit zwei kleineren Kreuzgewölben bedeckt, während der quadratische Raum des Mittelschiffes nur mit einem überwölbt werden sollte. Letzteres ist zwar gegenwärtig nicht vorhanden (ist auch wohl nie vollendet gewesen) und statt dessen eine flache Decke eingelegt; doch sieht man oberwärts in den Ecken aufs Deutlichste die, mit der Mauer in Verband stehenden Anfänge desselben. Auf diese Einrichtung deutet auch der Umstand, dass die beiden Halbkreisbögen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen absondern, an der nach ersterem zugekehrten Wand von einem grösseren Bogen, der auf den entsprechenden Wandpfeilern ruht, umfasst wird, somit die Zweitheiligkeit der Seitenschiffe für das Mittelschiff aufhebt. Dieselbe Einrichtung war unstreitig auch für das, dem Chore vorzubauende Hauptschiff der Kirche beabsichtigt. — Die erwähnten viereckigen Pfeiler sind hier auf den Ecken ausgefalzt, mit einem trefflich geschwungenem Profil, welches eine Art gedoppelter Halbsäulchen hervorbringt, die oberwärts in ein umschlagendes Blatt ausgehen. Das Kämpfergesims der Pfeiler (und ebenso überall auch an den Wandpfeilern) hat dieselbe Form wie in der Unterkirche; die Basis derselben ist hier jedoch nicht attisch, sondern dem Kämpfergesims gleich, nur umgekehrt. — Die Nische des Hochaltares wird von zwei vorspringenden Eckpfeilern (mit den dazu gehörigen Bögen) eingefasst; die Eckpfeiler sind gegliedert und mit emporlaufenden Halbsäulchen versehen, welche letztern mit zierlich byzantinischen Blätterkapitälen geschmückt sind.

Eine rohe Wand verschliesst gegenwärtig die westliche Seite des Chores. Im Aeussereu bemerkt man jedoch die gesammte Anordnung der Pfeiler und Bögen, welche den Chor mit dem Hauptschiff der Kirche verbinden sollten und welche scharf und deutlich in ihrer feineren Construction, mit den Kämpfergesimsen, ja mit den in Verband stehenden Ansätzen für die fortzusetzenden Gewölbe, aus jener roheren Wand hervortreten. Durch letztere führt gegenwärtig eine einfache, mit einer Vortreppe versehene Thür in den Chor, sowie tiefer seitwärts eine andre Thür in das Seitenschiff der Unterkirche führt. Es scheint, dass das Hauptschiff nie ausgeführt worden ist.

In den Seitenschiffen befinden sich je drei (vermauerte) im Halbkreisbogen überwölbte Fenster; ebenso sind in der Hauptnische — im Chor sowohl, wie in der Unterkirche — je drei, in den Seitennischen je ein Fenster befindlich. Die Seitenwände der Fenster bestehen aus einfachen Schmiegen. — Sehr zierlich ist das Aeussere der genannten drei Nischen. Sie sind mit horizontalen und vertikalen Gesimsen (Lisenen) reich umfasst und abgetheilt. Die Bildung dieser vertikal niederlaufenden Lisenen ist von vorzüglicher Schönheit und ganz im reinsten Geiste der Antike ausgeführt; sie bestehen aus einem flachen Bande, welchem sich von beiden Seiten Wellen von höchst zart geschwungenem Profil anschliessen. — Der Giebel der sich über den Nischen erhebt, ist unvollendet. Ein neu aufsetzendes erhöhtes Dachwerk beeinträchtigt wesentlich den Eindruck des Aeussern. Dies und ebenso die geringen Dimensionen des unvollendeten, versteckt liegenden Gebäudes lassen den Vorüberreisenden nicht erwarten, dass hier einer der edelsten und anmuthreichsten Punkte der deutschen Kunstgeschichte verborgen ist. Gegenwärtig dient der Chor als Kornscheune; die Unterkirche glücklicher Weise zu keinem ökonomischen Bedarf.

F. K.

Spanien.

Erinnerungen aus Spanien von Wilh. Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architektur und Veduten, nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers. München, literarisch artistische Anstalt. Fol.

Wir besitzen bereits manch ein mehr oder min. der umfangreiches Prachtwerk, welches uns landschaftliche Ansichten und Darstellungen der architek-

tonischen Monumente Spaniens vorführt; aber das eigenthümliche Leben, der Charakter und die Sitte des spanischen Volkes ist bisher noch nicht in genügender Weise bildlich dargestellt worden, und wo sich dergleichen vereinzelt vorfindet, da bemerkt man in der Regel, dass mehr nur die äusseren Formalitäten der Kostüme und Gebräuche, als die innerlich nationellen und provinziellen Eigenthümlichkeiten der Menschen aufgefasst sind. Hierin besteht der wesentliche Vorzug des oben angeführten Werkes vor allen uns bisher bekannt gewordenen. Es führt uns unmittelbar in das Leben und Treiben des Volkes ein und bildet mit Geist, aber auch mit Unbefangenheit und Treue die Erscheinungen des Lebens nach. Es trägt durchaus den Stempel einer freien, objectiven Auffassung, und die leichte Ausführung der Blätter, welche der Herausgeber selbst nur als „Skizzen" bezeichnet, weiss doch überall in Gestaltung, Geberde und Physiognomie, im Verkehr des Einzelnen unter der Umgebung, welche aus Gewohnheit und Bedürfniss hervorgegangen ist, in den Andeutungen der klimatischen Verhältnisse das Bedeutsame und Entscheidende genügend hervorzuheben. Dabei aber fehlt es diesen Skizzen ebenfalls nicht an interessanten Andeutungen des historischen Hintergrundes, auf welchem sich das Leben des spanischen Volkes entwickelt hat, und wie in den dargestellten Volksscenen hier und da ein alterthümliches Gebäude sichtbar wird, so sind mehrere Blätter auch selbständig der Darstellung von Architekturen oder von besonders merkwürdigen Theilen derselben gewidmet.

Wir geben eine kurze Uebersicht der, auf den 30 Hauptblättern des Werkes und in den Vignetten des Textes enthaltenen Darstellungen, indem wir dieselben nach einer gewissen systematischen Uebersicht ordnen. So sprechen wir zuerst von den wichtigsten architektonischen Monumenten und beginnen mit denen, welche der romantischen Periode der maurischen Herrschaft angehören. Schon der äussere Umschlag des Werkes gehört hieher. Er ist mit einem kunstreich ineinander gefugten Ornament versehen und mit buntverschlungenen Rahmen und Koransprüchen umgeben, alles dies den Verzierungen des Königschlosses der Alhambra entnommen. Die Titelvignette enthält, in einer geschmackvoll leichten Federzeichnung, ein Bild des vielbesungenen Löwenbrunnens in dem mittelsten Hofe der Alhambra. Die Dedication (an den Kronprinzen von Preussen gerichtet) ist mit der Darstellung eines mächtigen Burgthores umgeben, welches, wenn wir nicht sehr irren, ebenfalls demselben Gebäude angehört. Nur Ein Blatt (T. 19) giebt uns eine Ansicht des Innern der Alhambra; es ist der reizende Myrthenhof mit seinem weiten Bassin und mit der überaus anmuthigen Bogenstellung zur Seite des Wassers; durch eine geöffnete Thür blickt man zugleich tiefer, in die Säulenstellung des Löwenhofes hinein. Das Aeussere der Alhambra führt ein andres Blatt (T. 15) vor; es ist der Blick von dem gegenüberliegenden Garten des Generalife aus; malerisch erheben sich die Mauern, Thürme und Pavillons des alten Königschlosses über dem steilen Abhange, aber bedeutend ragt wiederum über sie der stolze Palast Carl's V. empor; in der Tiefe erblickt man einen Theil der Stadt (Granada) und der fruchtbaren Vega. Das Blatt ist mit wenigen Mitteln gearbeitet, und doch von trefflich malerischer Wirkung. — Die Alhambra ist der letzte Glanzpunkt des maurischen Lebens; ebenso wird auch die ältere Kunst des fremden Volkes in verschiedenen Beispielen vorgeführt. Hier ist vor allen das Blatt (T. 12) zu nennen, welches eins der Portale der altberühmten Moschee von Cordova vorführt: schwer, streng und dazu mit überreichem, fabelhaft buntem Schmuck angefüllt. Wie die Architekturen der Alhambra so ist uns auch die Moschee von Cordova aus früheren Abbildungen bereits wohlbekannt; aber hier verschwindet die geometrisch genaue Aufnahme vor der unmittelbaren, malerischen Auffassung, und die höchst geistreiche Staffage der beiden Pfaffen, welche so eben heraustreten und den jungen Damen wie dem alten Bettler ihren wohlthätigen Segen spenden, versetzt uns unwillkührlich an Ort und Stelle; wir möchten dies vorzügliche Blatt wohl in Farben ausgeführt sehen. Dieselbe alterthümliche Zeit maurischer Architektur repräsentirt uns das (schon aus Delaborde bekannte) Fenster — oder wahrscheinlicher, wie der Herausgeber bemerkt, die Einfassung einer Nische, welche im Kreuzgange des Orangenhofes der Kathedrale von Taragona vermauert ist (T. 6.). Dem Uebergange der älteren zur späteren Zeit dürfte das Sonnenthor zu Toledo mit seinen mächtigen Thürmen und dem sierlicheren Zwischenbau angehören, welches wir auf T. 10 in einer malerischen Ansicht vor uns sehen.

Verwandten Geist mit der maurischen Kunst, wenn auch im Allgemeinen weniger in der einzel-

nen Bildung der Form als in dem zu Grunde liegenden Gefühle, lassen sodann auch nicht selten diejenigen spanischen Architekturen erkennen, welche dem christlichen Mittelalter angehören. Doch ist unsre Kunde von diesen Gebäuden bisher durch bildliche Anschauung nicht in gleichem Grade begünstigt worden, und so müssen wir das hier Dargebotene, wie wenig Punkte dasselbe auch nur berührt, doch mit besonderem Danke aufnehmen. Zuerst erwähnen wir unter diesen Architekturen des schon vorhin genannten Orangenhofes vor der Kathedrale zu Tarragona (T. 5). Der erläuternde Text bemerkt hiebei: „Eine wesentliche und überaus reizende Eigenthümlichkeit der Hauptkirchen Spaniens ist der mit jeder derselben in Verbindung stehende — mit verschiedenen Bäumen und Brunnen des klarsten, mit Fischen belebten Wassers benetzte — Garten, von der darin vorherrschenden Baumgattung „Orangen- oder Myrthenhof" genannt. Wer die Innigkeit jener Gefühle kennt, mit der die heilige Dämmerung eines ehrwürdigen alten Domes das Gemüth umfasst, und in dieser Stimmung aus jenen dunklen Räumen in diesen luftigen, heitergrünen und stillen Vorhof tritt, wird eine Wonne empfinden, die kein Baustyl erregen kann, der nicht die Elemente des murmelnden Wassers, der sinnigen Pflanzen und des heiteren Himmels mit den Gebilden phantastischer Sculpturen so sinnig zu verbinden weiss. Der Grund der Entstehung dieser — für Jedermann zugänglichen — Kirchengärten ist gewiss climatisch, und findet sich bei der alten Moschee von Cordova, wie bei allen christlichen Kirchen der frühesten Zeit in Spanien *). Die Cathedrale in Tarragona selbst soll römischen Ursprunges, und — nachdem sie 1299 zur christlichen Kirche umgewandelt — eingestürzt und so lange verlassen geblieben sein, dass Bäume, welche in ihrem Innern wurzelten, weit über das Gemäuer emporgeragt haben. Ihre zweite Restauration im spanisch-gothischen Style mit dem Vorhofe von vergössertem Umfange mit zweifachen, übereinander stehenden Bögengängen umgeben, widerstand den Unbilden der Zeit bis auf jene des Befreiungskrieges im Jahre 1810, welche sie jedoch auch nicht weiter, als bis zu der pittoresken Ruine zerstören konnten, in der sie sich neben ihrem Orangenhofe auf dem 5ten Blatte darstellt, und mit der dunklen Farbe ihrer Ziegel einen malerischen Anblick gewährt." Auch dieser Gegenstand ist bereits in Delaborde's Reise, sogar von einem nur wenig verschiedenen Standpunkte aus, dargestellt worden, doch nicht mit gleicher Genauigkeit in leichter Auffassung der architektonischen Details. Höchst interessant ist die Structur des (unteren) Bogenganges im Kreuzhofe: leichte Halbkreisbögen, von Säulen getragen, ihrer drei von einem höheren Spitzbogen zusammengefasst, die Spitzbögen aber durch Pfeiler und Halbsäulen, welche bis zu dem buntgeschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Darüber erheben sich die hohen kahlen Mauern der Kirche, die nur an der, mit horizontalem Gesims abgeschlossenen Giebelfront durch ein gothisches Radfenster ausgefüllt werden. Sehr alterthümlich macht sich die Chornische, deren Gesims von Rundbögen getragen wird, welche auf grösseren oder kleineren Consolen ruhen; es hat Etwas, das auf den ersten Anblick an römisches Werk erinnern möchte.

(Beschluss folgt.)

*) Eine solche Einrichtung gehört überhaupt zu der ältesten Anlage christlicher Kirchen und findet sich ebenso in den Beschreibungen der altrömischen Basiliken, wie in der der Sophienkirche zu Constantinopel. Auch finden sich in Italien noch mannigfache Reste von Anlagen ähnlicher Art.

F. K.

Berlinisches Bilderbuch.

Herausgegeben von Franz Freiherrn Gaudy. Erstes Heft. Berlin, Verlag von G. Gropius. (Gross 4.)
(Hiezu eine Beilage.)

Das Unternehmen, dessen erste Lieferung uns so eben vorliegt, darf in Rücksicht auf die zu Grunde liegende Idee, wie auf die geistreiche Ausführung und geschmackvolle Ausstattung, gewiss den entschiedenen Beifall des Publikums in Anspruch nehmen. Es enthält eine Reihe von Gedichten, als Uebersetzungen beliebter Gemälde, die sich in Berliner Sammlungen befinden, oder auf den öffentlichen Ausstellungen das Interesse des hiesigen Publikums gewonnen haben; jedem der Gedichte ist, in einem zierlichen kleinen Stahlstich, eine Nachbildung des bezüglichen Gemäldes beigefügt. Ueber den Werth der Gedichte entscheidet, für die Freunde der heutigen Poesie, der Name des allgemein geschätzten Verfassers; die Art und Weise, wie er sich den dargebotenen Gegenständen anzuschliessen versteht, wird den

Lesern unserer Blätter aus seinen „Kopien des Laien“ (Jahrgang 1833, No. 9 ff.) in guter Erinnerung sein. Vieles zwar ist in neuerer Zeit über die nothwendigen Unterschiede der Poesie und der bildenden Kunst, und über die nothwendige Trennung beider, gesprochen worden; auch erklären wir uns im Allgemeinen gern hiemit einverstanden und fügen hinzu, dass wir das Wort „Uebersetzung“ nicht in seinem strengsten Sinne angewandt haben; wenn aber, wie in den vorliegenden Gedichten, vornehmlich nur der innere Gedanke des Bildes aufgefasst, poetisch reproducirt und von dem gesammten äusseren Apparat der bildlichen Darstellung nicht mehr als das, was eben auch mit Worten zu sagen ist, wiedergegeben wird, so dürfte dergleichen in der That seine genügende Berechtigung haben. Zur Bestätigung des eben Gesagten theilen wir hier das letzte der Gedichte, den Don Quixote nach A. Schrödter mit, in welchem derjenige Punkt, der den Beschauer des Bildes vor Allem unwillkührlich ergriff, mit entschiedener Schärfe hervorgehoben und gleicher Weise als der Mittelpunkt der dichterischen Nachbildung hingestellt ist:

Durch Wappenscheiben schielt der Sonne Licht
Neugierig nach dem bleichen, hagern, langen
Ritterlichen mit den transzendenten Wangen —
Die Sonne neugt und brennt — — er fühlt es nicht.

Des Weines Ranke, die das Haus umflicht,
Winkt ins Gemach: Fort mit den Folianten!
Tritt in den Zauberkreis des Negromanten,
Den mächt'gen Magus Lenz! — — Er sieht es nicht.

Nur Wasser hält die Flasche, einst verpicht,
Verschimmelt, kaum zu beissen ist die Krume
Des Brods, an die des Ritterthumes Blume
Die morschen Zähne wagt — — er schmeckt es nicht.

Was auch durch's Schlüsselloch der Pfarrer spricht,
Schreit der Barbier auch laut nach Don Quixoten,
Beweint die Nicht' ihn schon als einen Todten
Mit der Haushälterin — — er hört es nicht.

Er liest und liest das göttliche Gedicht,
Der Bücher ersten: Amadis von Gallien,
Die Wunder bei Turnieren, in Bataillen —
Springt auf — vor seinem Geiste wird es Licht.

Der Verleger hat der heutigen Nummer des Museums einen Abdruck des Stahlstiches beigelegt, welcher den Gegenstand des eben angeführten Gedichtes vorführt und welcher zugleich als Probe und Empfehlung der zierlichen Blätter, die das ganze Heft begleiten, dienen mag. Die übrigen Gemälde, nach denen Gedichte und Stahlstiche mitgetheilt werden, sind: Die natürliche Ermahnung von Gerhard Terburg (das Bild, welches sich in der Gemälde-Gallerie des K. Museums befindet), Heirathsantrag auf Helgoland von Jordan, der Jäger auf dem Anstand im Winter von A. Schrödter, der Edelknabe von H. Wittich, der Dorfmusikant von Ratti. Eine besondere Uebersicht macht die Besitzer der einzelnen Gemälde namhaft. — Gewiss wird es nicht an baldiger Fortsetzung des ansprechenden Unternehmens, welches nach und nach dem Publikum die gesammte Reihe seiner Lieblinge in zweifach gefälliger Nachbildung vorzuführen geeignet ist, fehlen.

Nachrichten.

Berlin. Bei der am 19ten Mai d. J. Statt gefundenen Verlosung der vom Vereine der Kunstfreunde im Preuss. Staate erworbenen Kunstgegenstände fielen die Gewinne folgenden Mitgliedern zu: Sr. Maj. dem Könige: Loutsen Familie, Oelgemälde von Rechlin; – I. Maj. der Kaiserin von Russland: die Strömung des Doubs, Oelgemälde von Calame in Neuchatel; – Sr. Königl. Hoh. dem Prinzen Heinrich von Preussen: ein Fruchtstück, Oelgemälde von Preyer in Düsseldorf; – Hrn. Banquier N. Heilt: Arion, Oelgemälde von Schorn; – Hrn. Ober-Bau-Direktor Schinkel: eine Gebirgsgegend, Oelgemälde von Achborn; – Hrn Kaufmann P. L. Grand: eine Köchin, Oelgemälde von Schumann; – Hrn. Banquier Bamberg in Breslau: ein Seestück, Oelgemälde von C. F. Schulz; – Hrn. Kammergerichts-Referend. Frick: Zuflucht zum Altar, Oelgemälde von Daege; – Hrn. Geh. Ober-Trib.-Rath Scheffer: eine schwedische Landschaft, Oelgemälde von Achenbach in Düsseldorf; – Hrn. Rittergutsbesitzer von Katte in Roskow bei Brandenburg: Helgolander, Oelgemälde von Jordan in Düsseldorf; – Hrn. Hofrath Bussler: Dominikaner in einer Unterkirche, Oelgemälde von Ad. Henning; – Herrn Kaufmann I. Linan in Stettin: Kinder im Korn, Oelgemälde von C. Burggraf; – Hrn. Gutsbesitzer Bahrdt in Lobosz bei Pinne: Küche in einer Gebirgsgegend, Oelgemälde von Seeflisch; – Hrn. Regierungsrath Müller:

die Sirenen-Klippe bei Capri nach einem Meeressturm, Oelgemälde von Agricola; – Hrn. Banquier I. Assur: Kinder beim Angeln, Oelgemälde von Raymond de Baux; – Frau Oberförsterin v. Bornstädt: Ansicht des alten Festungsgrabens in Berlin, Oelgemälde von Beckmann; – Frau Bau-Inspector Rothe, in Thiergarten-Schleuse bei Oranienburg: das Marktschiff, Oelgemälde von Grothe; – Fr. Geh. Legationsräthin Philipsborn: Zigeuner in einer Schenke, Oelgemälde von Most in Stettin; – Herrn Haupt-Münz-Rendant Lauffer: Mirjam, Oelgemälde vom Prof. Hensel; – Hrn. Kaufmann Fischer: Kaiser Otto und sein Sohn, Oelgemälde vom Prof. Stilcke in Düsseldorf; – Hrn. Destillateur Radicke: Ansicht von Amalfi, Oelgemälde von Agricola; – Hrn. Regier.-Conducteur Köbicke: Gegend von Gossensass in Tyrol, Oelgemälde von Elsasser; – Hrn. Kaufmann L. Goldschmidt: ein Seestück, Oelgemälde von Gätke; – Hrn. Schreiblehrer Stechert in Potsdam: eine Mutter mit ihrem Kinde, Gypsgruppe von Elise Hössener; – Herrn Justiz-Commissarius von Tempelhoff, Kastell von Portici, Oelgemälde von Agricola; – Hrn. v. Ziegler: Flucht vor dem Gewitter, Oelgemälde von Kramer; – Hrn. Baron v. Smyrnoff: eine Felsenlandschaft, Oelgemälde vom Prof. Lessing in Düsseldorf; – Hrn. Professor C. Ritter: Meissen, Oelgemälde von Schirmer; – Hrn. Kaufmann M. Benda: Märkische Fischerhütte, Oelgemälde von Wegener in Potsdam; – Hrn. Stadtrath Kauffmann: Karl der Grosse beim Köhler, Oelgemälde vom Prof. Kolbe; – Herrn Geheimen Ober-Hof-Buchdrucker Decker: Waldgegend bei Dessau, Oelgemälde von Otto Völker; – Hrn. Bildhauer David in Paris: Ansicht der Herkulesbrücke, Oelgemälde von Gaertner; – Hrn. Rendanten W. Deppe: Gegend bei Rathenow, Oelgemälde von C. I. Henning; – Hrn. Particulier Kühn: Rom und die Tasso's Eiche, Oelgemälde von Biermann; – Herrn Justizrath Maurer in Brandenburg: eine Erndte, Oelgemälde von Bendemann in Düsseldorf; – Frau Prof. Becker: Achill und Thetis, Oelgemälde von Ad. Henning; – Hrn. Lieutenant Frhrn. von dem Knesebeck in Potsdam: Gebirgsgegend und See im Charakter der Eifel, Oelgemälde von Lasinsky in Düsseldorf; – Hrn. Secretair Humbert, im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten: Kirchen-Ruine bei Boitzenburg, Oelgemälde von Schirmer.

Am 21ten August d. J. wird zu Kopenhagen die Versteigerung der Gemäldesammlung des Conferenzrathes Bugge Statt finden. Der Katalog derselben zählt 612 Nummern, und unter diesen 92 Bilder deutscher, 281 holländischer, 105 flamändischer, 3 englischer, 42 französischer und 88 italienischer Schule. Durch freundliche Benachrichtigung erfahren wir, dass sich in dieser Sammlung, namentlich unter den Gemälden niederländischer Künstler, sehr vorzügliche Werke befinden, und auch der vorliegende Katalog bestätigt dies, insofern er bei einer grossen Anzahl von Gemälden ausgezeichneter Meister die darauf befindliche Bezeichnung des Namens oder Monogrammes der betreffenden Künstler mittheilt. Es möge hier genügen, die bedeutendsten Meister, von denen sich so bezeichnete Bilder vorfinden, namhaft zu machen: L. Cranach, Lingelbach, A. Mignon, C. v. Harlem, M. Mirevelt, A. Willaris, J. van de Velde, J. van Goyen, J. D. de Heem, A. Brouwer, C. Saftleven, C. Bega, G. Douw, P. van Laar, A. van der Neer, A. van Everdingen, L. Backhuysen, J. Ruysdael, J. Steen, J. Moucheron, A. Pynacker, P. de Hooghe, N. Maas, R. Savery, F. Snyders, D. Teniers, u. s. w. Besonders von dem letzteren sind ausgezeichnete Gemälde vorhanden. Auch an andren Namen der vorzüglichsten Meister, sowie an sorgfältiger Charakteristik ihrer Werke fehlt es nicht. Unter den italienischen Bildern dürften, ausser einer h. Familie von Perugino und einigen Werken späterer Meister, besonders zwei Gemälde eine nähere Aufmerksamkeit verdienen. Das eine ist eine dem B. Luini zugeschriebene Kopie des Portraits der Monna Lisa von Leonardo da Vinci, welche von sartester Vollendung und vielleicht die vorzüglichste Nachahmung des Originals sein soll. Auf dem Bilde ist mit goldenen Buchstaben geschrieben: BERDO LUINI MDXX; doch wird bemerkt, dass diese Bezeichnung als eine spätere Hinzufügung erscheine. Das andre Gemälde ist unter dem Namen des Coreggio verzeichnet und stellt eine schlafende Venus, die von einem Satyr belauscht wird, und Amor, der den letzteren warnt, dar; es wird hinzugefügt, dass dies Bild im Besitz der Familie Este gewesen sei, dort als ein Werk des Coreggio (in seiner zweiten Manier) gegolten habe und dass es im Jahre 1816 zu Verona verkauft wurde.

Hamburg. Von den auf unserer Kunst-Ausstellung ausgestellten 588 Kunstwerken waren 512 verkäuflich, von diesen wurden 126 Nummern (10 mehr als im vorigen Jahre) zu 11,726 Thalern Cour. verkauft. Die Einnahme der stets zahlreich besuchten Ausstellung überstieg 2053 Thlr., und war, obgleich der Anfang derselben in die Zeit der allen Verkehr störenden Grippe fiel, doch nur um 86 Thl. geringer, als im vergangenen Jahre.

Kürzlich hat man in Vulci, wo auf Kosten des Pabstes fortwährend Nachgrabungen veranstaltet werden, ein noch unberührtes Grab aufgedeckt, welches einer hohen Person angehört haben muss. Man fand in demselben zwei schöne goldne Kronen, die eine aus Lorbeer-, die andre aus Eichenblättern bestehend, auch die Reife mit Schloss, drei grosse Goldmünzen mit Darstellungen von Kriegern und Streitwagen, 11 kleine Goldmünzen, goldne Ohrringe und 2 goldne Fingerringe, einer mit einer Scarabäen-Gemme. Ausserdem befanden sich in dem Grabmal 2 Kandelaber und 5 Altäre von Metall, 4 Spiegel mit Figuren und mehrere andere Sachen. Die Gemälde, welche das Grabmal schmücken, sind sehr gut erhalten und von geschichtlichem Werthe.

Paris. Bei der Versteigerung der Mobilien, Bilder u. s. w. des verstorbenen Herzogs von Maillé hatte man in einen Winkel des Saales, wo die Auction gehalten wurde, ein Bild hingeworfen, das man aus einer Dachstube, wo es an der Mauer befestigt gewesen war, herabgeholt hatte, um es ebenfalls zu verkaufen. Es stellt den Täufer Johannes, jugendlich in der Wüste sitzend, dar. Es kam indess nicht zum Verkauf, weil auf dem Rahmen in grossen Buchstaben die Worte: *„donné par le roi"* zu lesen waren. Ein Trödler, der dies sah, rieth dem Auctions-Commissar, die Worte wegzulöschen und das Bild so zu verkaufen. Dies geschah; das Bild wurde für 30 Frs. ausgeboten und für 58 Frs. zugeschlagen. Der Käufer nimmt sein Bild mit nach Hause, fängt an, es zu reinigen und entdeckt bald, dass er ein Original von Raphael vor sich habe. Man soll dem Käufer bereits 15,000 Frs. für das Bild geboten haben, wofür er es aber nicht lassen will. (??).

Anzeige.

Bei V. Zanna & Co. in Augsburg ist erschienen und in allen soliden Kunst- und Buchhandlungen zu haben: Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst von B. Gruber, Architect.

Der Verfasser bemühte sich diesen Werk, so weit es die vielen und verschiedenen Materialien gestatten, dem bereits früher erschienenen Werke des Herrn Normand, „über vergleichende Säulen-Ordnungen anzureihen, und ist das Ergebniss vieljähriger Untersuchungen, Studien und Reisen.

Indem der Hr. Verf. darin die ersten Schöpfungen christlicher Baukunst nachweiset, dann die Blüthezeit des deutschen Baustyles und noch die Schönheiten in dessen Verfall durchgeht, giebt derselbe die möglichste Uebersicht über Gang, Verzweigung, Ausbildung und Wiederbelebung, bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhundert.

Um bei dem grossen Vorrath von Studien das Werk möglichst gedrängt und zugänglich zu machen, werden mit besonderer Bedachtnahme des architektonisch-Schönen zwar Wiederholungen und nahe Verwandschaften im Text angegeben, jedoch in die Reihe der Abbildungen konnten durchaus nur Hauptformen angegeben werden.

Da diese Sammlung durchgehends vom Verfasser selbst nach den Originalen verfertigte Zeichnungen enthält, und die Lithographie ders. selbst übernahm, kann um so mehr die grösste Treue in der Ausführung verbürgt werden.

Zur Darstellung der grössten Deutlichkeit sind die Ornamente, je nach ihrer Originalgrösse in ganzer, halber oder Viertelsgrösse gezeichnet.

Vor Allem aber sei dies Werk den technischen Anstalten gewreiht, deren Bedürfnisse der Verfasser seit einer Reihe von Jahren kennen lernte, und dadurch nur zu sehr überzeugt ist, wie sehr es besonders im Ornamentenfache an Werken fehlt, welche den Anforderungen in Verständlichkeit und der für Schulen nothwendigen Wohlfeilheit entsprechen.

Eintheilung.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Theile, wovon jeder Theil ein für sich bestehendes Ganze bildet, nemlich: Erster Theil; Versierungen. Heft 1 bis 2 enthält die Periode vom 11ten bis 12ten Jahrhundert. Heft 3 bis 5 die Periode vom 12. bis in die Mitte des 13. Jahrhundert. Zweiter Theil: Grundrisse, Aufrisse und Profile. Heft 1 bis 3 nach der Ersterthellung des 1. Theiles. Die verehrlichen Abnehmer erhalten jedes Heft ohne die Verbindlichkeit das ganze Werk nehmen zu müssen, und zwar um den billigen Preis von 1 Thlr.

zu Aufträgen empfiehlt sich

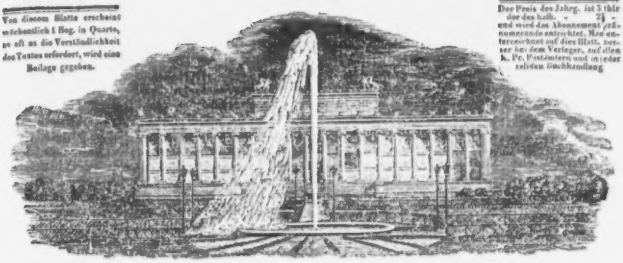
G. Gropius, Königl. Bauschule No. 12.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 23. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. dar. den halb. = 24 = und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter der bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in der soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Spanien.

Erinnerungen aus Spanien von Wilh. Gail.

(Beschluss.)

Zu den älteren Werken christlicher Architektur gehört ausserdem der Kreuzgang von St. Paul in Barcellona (Vignette im Text), der an die zierlich byzantinischen Kreuzgänge nordischer Architektur erinnert; die Bögen, welche die nach der Tiefe gekuppelten Säulchen verbinden, sind der bekannten, gebrochenen, halbrosetten-artigen Bogenform auf gewisse Weise ähnlich. Eigentlich indess darf hier von Bögen nicht die Rede sein, da die Steine horizontal übereinander liegen und sich nur — jenem urältesten Ueberdeckungsprinzip analog — kragsteinartig tragen; auch ist hiedurch die ebenerwähnte rosetten-artige Form nicht unwesentlich modificirt. — Mehrere Blätter sind den Beispielen gothischer Architektur gewidmet; drei der bedeutendsten von ihnen führen uns jedoch nicht die Ansichten ganzer Gebäude, sondern nur einzelner Theile, und zwar oberer Bekrönungen derselben, vor; es ist interessant hieria detaillirte Beispiele von dem besonderen Formengefühle der spanisch-gothischen Kunst vor sich zu sehen. Von der nordischen unterscheidet sich letztere, wie es scheint, — und wie es überhaupt bei den südlich-gothischen Gebäuden gefunden wird, — durch das Vorherrschen der Horizontal-linie, oder vielmehr durch eine bestimmt begränzte Einrahmung der bewegteren Formen dieses Baustyles: dagegen sind die Details in einer eigenthümlichen Weichheit und Fülle gebildet, ohne die Schärfe der deutschen und ohne die Nachahmungen antiker Formen, welche letzteren im Italienischen oft störend hineintreten, sondern mehr in einer gewissen leisen Hinneigung zu dem schwungvollen Charakter der eingewanderten orientalischen Kunst. Das erste dieser

drei Blätter (T. 1) gehört dem Rathhause von Barcellona an; das zweite (T. 11) der Börse von Valencia, welche von Jacob von Arragon im 13. Jahrhundert erbaut und um 1480 durch Ferdinand den Katholischen restaurirt wurde; eigenthümlich macht es sich bei letzterer, wie die, in geringen Abständen angeordneten gothischen Spitz-Pfeiler zwar, dem Style gemäss, über das Hauptgesims emporragen, aber doch nur an breitere, zinnen-artige und in Kronen ausgehende Mauerstücke anlehnen. Das dritte Blatt (T. 16) giebt einen Theil der Chorversierungen an der Kirche de los Reyes in Toledo. Diese Kirche wurde, während König Ferdinand die Mauren bekriegte, von der Königin Isabella in Folge eines Gelübdes für den glücklichen Erfolg des Krieges, und zwar in den Jahren 1494 — 1498 erbaut, wie die Chronik des Gebäudes besagt, welche auf einem an allen Hauptmauern desselben fortlaufenden Schriftbande in castilischer und lateinischer Sprache enthalten ist. Die mitgetheilte Dekoration ist in prachtvollem, spätgothischem Style aufgeführt: Feld an Feld nebeneinander, und durch Heiligen-Statuen geschieden, sieht man colossale Adler, welche das castilische Wappen tragen, das unterwärts durch Löwen vertheidigt wird und zu dessen Seiten überall ein Joch und ein Bündel Pfeile (Symbole der Stärke und Eintracht) befindlich sind. — Sodann ist hier noch der Hof der Kathedrale von Sevilla (T. 20) zu erwähnen, welcher auf der einen Seite einen Flügel der Kathedrale, unvollendet, im barock gothischen Style, und daneben den älteren Glockenthurm zeigt. Dieser ist, mit Ausnahme des oberen Aufsatzes, wiederum noch ein ziemlich arabisches Werk und führt auch noch gegenwärtig den arabischen Namen „la Giralda", — die Stolze. Eine Schlussvignette endlich giebt ein Bild des Quai's von Sevilla am Guadalquivir, mit dem mächtigen „Torre del oro", dem Thurm, in welchem das erste, von Columbus aus Amerika eingeführte Gold aufgewahrt wurde, und mit der Kathedrale in der Ferne.

Doch haben wir uns bei den, dem Raume nach mehr untergeordneten Theilen des Werkes vielleicht schon zu lange aufgehalten; es ist nöthig, dass wir nunmehr auch auf dasjenige, worin sein eigenthümliches Verdienst besteht, einen Blick werfen, auf die Darstellungen spanischen Lebens und nationaler Sitte. Hier stellt sich dem Beschauer eine reiche Folge von Genrebildern vor, die, wie sie mit Lebendigkeit in das fremde Local einführen, so sich nicht minder in wohlgefälliger Weise zum künstlerischen Ganzen abrunden. Von den Mönchen vor der Pforte der Kathedrale von Cordova haben wir bereits gesprochen. Die Geistlichkeit bildet (oder müssen wir heutiges Tages etwa schon sagen „bildete"?) ein sehr bedeutsames Ingrediens im spanischen Leben und so begegnen wir den Personen ihres Standes noch mehrfach in den vorliegenden Blättern. So gleich zu Anfang des Werkes (Bl. 2), wo zwei von ihnen als Reisende vor dem alten arabischen Thore von Alcala la real halten; der eine hager, nachdenklich, im Dominikaner-Habit, sitzt auf einem reich behängten Maulthiere; der andre, ein Franziskaner, wohlbeleibt und lebhaft, frägt einen herantretenden Jägersmann nach der Herberge, während ein mit einer Decke bekleideter Knabe bettelnd sein Mützchen hinstreckt; beide Mönche mit den langen, seitwärt aufgekrümpten Sonnenhüten bedeckt. — Zwei andre Mönche, einem gemeinsamen Orden angehörend, aber in gleichem Contrast der Persönlichkeit sehen wir auf Blatt 14, am Strande von Malaga; sie sprechen mit einem wohlgeputzten Reiter, dessen Kleidung die kecke Würde eines Majo verräth, und der seine Maja, nicht minder zierlich costümirt, neben sich sitzen hat. Ein altes Tabernakel zur Seite, ein Klosterbau im Hintergrunde charakterisiren die interessante Lokalität. — Majo und Maja, den Glanz des Volkslebens bezeichnend, finden wir auf Bl. 17 wieder, wo sie, die Castagnetten schwingend, lebhaft und keck bewegt, den Bolero tanzen. Zuschauendes Personal zur Seite; darunter ein Mönch vornehmeren Ordens und ein Knäbchen im Franciskanerhabit, der seinen Hampelmann ebenfalls zum Tanze aufsieht. — Saumthiere, mit schweren Waarenballen bepackt, mit Quasten, Schellen und Glöckchen behängt, ziehen auf Bl. 4 an uns vorüber; es ist eine der wilden, unfahrbaren Strassen in der Sierra Morena; auf dem einen Thiere sitzt der Führer des Zuges, der sich in fröhlichem Gespräche zu seinem Mitreisenden, einem älteren, in den Mantel gehüllten Reiter, zurückwendet. Schiessgewehre deuten auf die Sorge für die Sicherheit des Zuges, ein Kreuz am Wege, mit dem Namen eines Erschlagenen, auf die Nothwendigkeit dieser Vorsicht. — Den Räuber selbst führt uns Bl. 7 vor; es ist der berühmte Jose Maria, in der Majo-Tracht auf stolzem andalusischem Rosse sitzend, zwei bewaffnete Gesellen zur Seite. Hier jedoch ist nichts mehr von ihm zu fürchten, da uns der erklärende Text belehrt,

dass er durch einen Contract mit der Regierung sich bewogen gefunden hat, sein früheres Leben mit dem entgegengesetzten Geschäft eines Wächters der Strassen zu vertauschen. — Das Gewerbe des Räubers und des Contrebandisten sind nahe verwandt; auf Blatt 3 sehen wir einen solchen vor einer valenzianer Venta (Wirthshaus) sitzen, sein schwerbepacktes Ross neben ihm; er spricht mit den Leuten des Hauses, die sich durch ihre einfache Tracht und durch ihr mönchs-artig geschorenes Haupthaar von den andern Provinzen wesentlich unterscheiden. Noch eine zweite Venta desselben Landes mit mancherlei bäuerlichem Volk ist auf Blatt 18 dargestellt. — Noch andre Blätter führen uns in das Treiben des Landbewohners ein. So Bl. 8 das Dreschen des Getreides in der Mancha, lustige Pferde, die, an ein leichtes Brett gespannt, im Kreise über das ausgebreitete Korn hinjagen. Blatt 9 zeigt uns einen ungefügen Getreidewagen mit der zugehörigen Familie. — Auf Blatt 13 endlich sehen wir die Promenade von Sevilla vor uns, wo hohe und niedere Stände, Frauen, Geistliche, Militairs, Bettler u. s. w. durcheinander wogen; im Vorgrunde die nöthige Bude eines Wasserverkäufers.

Das gesammte letzte Drittheil des Werkes (10 Blätter und mehrere Vignetten) enthält Darstellungen des Stiergefechtes. Hier entwickelt sich uns in anschaulichster Weise das Bild dieses merkwürdigen und interessanten Schauspiels in seinen verschiedenen Stadien; wir glauben, dass gerade diese Blätter dem Herausgeber eine besondere Theilnahme sichern werden, indem hiefür die blossen Beschreibungen, wie wir deren allerdings besitzen, auf keine Weise zureichend sind, und in den Zeichnungen sich hier vorzugsweise das Talent einer lebenvollen, geistreichen Auffassung und Darstellung kund giebt. Die Lokalität ist Sevilla und in mehreren der Blätter ragt ernst über das Amphitheater der Zuschauer der Dom mit seinem Glockenthurm herein. Zuerst (Nr. 1) werden wir in den Vorhof geführt, wo die verschiedenen handelnden Personen des ernsten Schauspieles in ihren Vorbereitungen beschäftigt sind. Dann sehen wir (Nr. 2.) den Zug der Kämpfer vor einem alten Marienbilde halten und die Mutter der Gnaden ernstlich um Hülfe in dem bedrohlichen Spiele anflehen; zur Seite der pathetische Alguazil in altspanischer Tracht. Da öffnet sich die Pforte unter dem Marienbilde (Nr. 3), und heftig stürmt der Stier auf den ersten Picador los, der ihn aber mit sicherem, gewaltigem Lanzenstosse empfängt. Bedenklicher ist die Erwartung des zweiten Angriffes, (No. 4), wo der Stier mit gesenktem Haupte, mit den Füssen scharrend, des günstigen Momentes harrt, während der Pikador ihm straff und aufmerksam die Lanze entgegenstreckt und die Banderilleros ihn mit ihren Mänteln scheu zu machen suchen. Aber der Picador ist mit seinem Pferde niedergeworfen (Nr. 5) und wüthend bohrt der Stier seine Hörner in das Fleisch des Pferdes, während der zweite Picador zur Hülfe herausprengt und die Banderilleros nicht minder beschäftigt sind. Zu Fusse verlässt der erste den Kampfplatz (Nr. 6), ohne jedoch Hut und Lanze schmachvoll verloren zu haben, während einer der Wärter den Sattel trägt und die andern Kämpfer den Rückzug zu decken bemüht sind. Dann (Nr. 7) geht das leichte Spiel der Banderilleros los, welche den furchtbaren Gegner im zierlichsten Tanze necken und durch die klappernden Banderillen, die sie ihm an den Leib schleudern, seine Wuth zu immer höherem Grade steigern. Von ihm verfolgt lassen sie ihm (No. 8) die Mäntel über den Kopf fallen oder schwingen sich, im Momente der Gefahr, auf die sichern Barrieren. Aber in kühnem Fechterschritt tritt (Nr. 9) der Matador dem mächtigen Thiere entgegen, bohrt ihm den Degen bis ans Heft ins Genick, dass die gewaltigen Glieder, noch im Sprunge, zusammenbrechen. Der wilde Jubel, unter welchem der Getödtete von dem buntgeschmückten galoppirenden Maulthiergespann hinausgeschleift wird (Nr. 10), um einem gleich gewaltigen Nachfolger Platz zu machen, beschliesst die Scene.

Der erläuternde Text, der sich namentlich über die Angelegenheiten des Stiergefechtes ausbreitet, auch einen ganzen Anschlagzettel einer solchen Feierlichkeit mittheilt, ist in einer schlichten, ansprechenden Weise geschrieben. — Wir wünschen dass der Herausgeber, dessen Mappen gewiss noch viel Anziehendes über jenes merkwürdige und noch immer so wenig gekannte Land enthalten, bald mit einer Fortsetzung seines Werkes aufs Neue vor dem Publikum erscheinen werde. —

Wir verbinden mit der Anzeige des eben besprochenen Werkes die eines andern von verwandtem Inhalte, von welchem uns so eben zwei Lieferungen vorliegen:

Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra par Girault de Prangey. Lithographiés, exécutés d'après ses tableaux, plans et dessins faits sur les lieux en 1832 et 1833. Paris 1836. Fol.

Dies letztere Werk unterscheidet sich von dem des deutschen Künstlers zunächst dadurch, dass es einem enger geschlossenen Bezirke angehört, und dass es nicht vorzugsweise das Leben des Volkes, sondern nur landschaftliche und architektonische Ansichten giebt; sodann aber enthält es nicht Skizzen, sondern sorgfältige, von verschiedenen französischen Künstlern ausgeführte lithographische Blätter. In diesen tritt uns allerdings eine höchst vorzügliche Technik, wie wir es nur von den besten Leistungen der französischen Kunst gewohnt sind, entgegen; aber wir können es nicht unbemerkt lassen, dass dabei zum Theil jene frische Unmittelbarkeit, welche in dem deutschen Werke so anziehend wirkte, verloren gegangen ist, in mehreren der Veduten sowohl, wie vornehmlich in der Staffage. Doch gewährt auch in dieser Weise noch das französische Werk mannigfaches Interesse, und einige der Blätter namentlich sind von meisterhafter Vollendung.

Eine Gesammt-Ansicht von Granada, mit den Schneehäuptern der Sierra Nevada, die über der Alhambra hereinragen, eröffnet das Heft. Von schöner Wirkung ist eine Ansicht der Alhambra (etwa unterhalb des Generalife ausgenommen) und eine zweite des Thores, welches zu dem Schlosse einführt, mit dem Niederblick auf die Ebne. In zierlichster Ausführung zeigt sich eine Darstellung des Löwenhofes, in den man durch die schlanken Säulen der Vorhalle hineinblickt, und eins der bunten Gemächer des Palastes, das Kabinet der Infanten. Mehrere Blätter führen sorgfältig gezeichnete architektonische Details der Alhambra vor. — Mit besonderem Vergnügen haben wir die folgenden Blätter betrachtet: Ein Blick durch die Laubengänge des Klosters San Domingo, durch welche das Sonnenlicht mit schwerer Glut hereinzittert; zwei kleine, eigenthümlich malerische Ansichten alter Baulichkeiten in der Alhambra und auf dem Albaycin; und eine Ansicht des seltsamen Gartens im Generalife. Diese Blätter zeichnen sich auch vornehmlich durch eine geistreich freie Behandlung aus.

F. K.

Ausstellungs-Literatur.

Wir hätten diesen Titel füglich bereits früher in Anwendung bringen können. Ein grosser Theil der Kunst-Ausstellungen, die sich heutiges Tages in allen, nur auf einige Bedeutung Anspruch machenden Städten Deutschlands wiederholen, führt Hand in Hand mit diesem dem Publikum auch zugleich sein eignes kritisches Blatt zu. Man will die Kunst-Kritiken nicht mehr allein in den allgemeinen Tage- und Wochenblättern, nicht mehr beiläufig neben den Gegenständen der Politik, der Conversation, der Literatur, der Mode empfangen; man will das, woran man sich mit eignen Augen ergötzt hat, auch in selbständig geschlossenem Raume ausgesprochen sehen und so zur fortgesetzten Unterhaltung, zur Schärfung des Urtheils, zur bleibenden Erinnerung aufbewahren. Gewiss ist die Erscheinung dieser kleinen Ausstellungs-Blätter nicht eigentlich auf Rechnung derer, die sie schreiben, zu setzen; wäre nicht ein Publikum da, welches ein wirkliches Verlangen nach ihnen hätte und dieses Verlangen durch den Ankauf der Blätter bestätigte, so würden sie, wie es einmal der Lauf der Dinge ist, nicht füglich erscheinen können. Allerdings zwar lässt es sich voraussetzen (und es beweist sich im Einzelnen auch durch die That), dass nicht Alles, was in solcher Weise geschrieben wird, Meisterwerk sei; auch würde dergleichen, wenn es nur als eine vereinzelte Erscheinung auftauchte, nicht eben eine aussergewöhnliche Beachtung verdienen. Dadurch aber, dass die Kritiken dieser Art eine so grosse Ausdehnung gewinnen, lassen sie sich bereits als ein Organ des Volkes betrachten, heben sie durch den Widerspruch des Einen gegen das Andre die Einseitigkeit des Urtheils auf und bilden sie ein nicht zu übersehendes Zeugniss über das Verhalten des Publikums zu der neu emporstrebenden Kunst. Möchten es sich doch die Bibliotheken, sowie die Privat-Sammler literarischer Ephemeren, angelegen sein lassen, auch von diesen flüchtigen Erscheinungen möglichst vollständige Sammlungen anzulegen! Gegenwärtig wird dies noch mit leichter Mühe möglich sein; in zehn oder zwanzig Jahren, wenn diese merkwürdige Ausstellungs-Periode vorübergegangen ist (und sie wird und muss, als eine nur vermittelnde Erscheinung, vorübergehen) dürfte es seine bedeutenden Schwierigkeiten haben; aber erst dann wird man den Werth, alles Geschriebene der Art in

durchgreifender Uebersicht vor sich zu sehen, vollständig beurtheilen können.

Unter den neuen Erscheinungen, welche uns so eben vorliegen, erwähnen wir zuerst der Hannoverschen Kunstblätter für 1837 (10 Nummern, 40 S. in gross 4). Diese Blätter sind nicht eine Fortsetzung der von Osterwald für die beiden vorangegangenen Jahre herausgegebenen Blätter gleiches Namens, welche sich durch ihre, mit der Feder gezeichneten Skizzen der bedeutendsten unter den besprochenen Bildern, vor allen bisherigen Unternehmungen der Art ausgezeichnet haben; sie sind als „Extrablätter" der von G. Harrys redigirten „Posaune" erschienen. Sie besprechen in mannigfacher Weise die Erscheinungen, welche die diesjährige hannoversche Ausstellung darbot und die sich, wie die früheren, durch einen besonderen Reichthum an Bildern aus München auszeichnete. An Düsseldorfern findet sich dabei jedoch ebenfalls kein Mangel; mehr an Berlinern, Dresdnern u. s. w., dagegen Holland und Frankreich diesmal in anziehender Weise beigesteuert hatten. Für die fehlenden Umrisszeichnungen, die man nicht gern vermisst, werden ausführliche Biographieen vaterländischer Künstler mitgetheilt, wofür dem Redakteur ein besonderer Dank zu sagen ist. Unter diesen begegnet uns zuerst Carl Oesterley, geb. 1805 zu Göttingen; daselbst von 1821 bis 24 studirend und zum Doctor promovirt; 1824 — 27 in Dresden künstlerischen Studien obliegend; 1827 — 29 in Italien thätig; dann nach Göttingen zurückkehrend, als Privat-Docent, seit 1831 als Professor die neuere Kunstgeschichte lehrend; mannigfach für Verbreitung des Kunst-Interesse thätig; endlich seit Errichtung des hannoverschen Kunstvereins auch mit eigen grösseren Gemälden historischer Art — und zwar mit glücklichstem Erfolge — beschäftigt und zur Vervollkommnung seines Colorits auf einige Zeit in Düsseldorf ansässig. — Ferner August von der Embde, zu Cassel im Jahre 1780 geb., erst spät der Ausübung der Kunst sich annähernd, 1804 und 5 auf den Akademieen zu Dresden und Düsseldorf thätig; als Portraitmaler vielfach und glücklich beschäftigt (man zählt von ihm bis jetzt 428 Portraits); endlich auch er vornehmlich erst seit Bestehen des hannoverschen Kunstvereins zu anderweitigen Leistungen, zu jenen Genrebildern, die so allgemeinen Beifall gefunden haben, angeregt. — C. W. Tischbein, W. Ahlborn. u. a. —

Wir deuteten schon oben an, dass nicht alle Erscheinungen dieser Ausstellungs-Literatur meisterhaft sein werden; im Gegentheil findet sich auch wohl Manches, was man lieber ungelesen lassen dürfte, und ein gewissenhafter Recensent kann in solchen, Gott sei Dank, jedoch seltnen Fällen nicht anders, als das Publikum höchlichst beneiden, welches sich mit einer Lectüre von zwei Seiten beruhigen darf. Der Recensent aber muss bis auf die letzte, enggedruckte Seite ausharren, denn das ist seine Pflicht; er soll das Publikum nicht blos auf angenehme Pfade leiten; er soll es auch von den widerwärtigen zurückhalten; und dazu muss er diese kennen. Das ist ein böses Amt, und es gehört viele Geduld dazu, viel mehr Geduld, als vielleicht diejenigen meinen, denen die Früchte des Recensenten-Fleisses zu Theil werden! — Doch ich wollte nicht von Recensenten sprechen, sondern von den neusten Ausstellungs-Berichten; zur Erklärung des vorangegangenen Stosseufzers bemerke ich somit nur, dass ich so eben die „Kreuz- und Queergedanken eines Dresdener Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, über die Düsseldorfer Bilder und manches Andere, von Heinrich Paris. Zur Erinnerung für Freunde. Zweite durchgesehene Auflage. Dresden u. Leipzig, 1837" durchgelesen habe. Der Titel des Werkes (56 enggedruckte Seiten) ist vielleicht das Einzige, was nicht übel gewählt ist. Die Gedanken gehen wirklich kreuz und quer: — gegen deutsches Wesen, gegen die neue Zeit, gegen das Unkünstlerische des Christenthums, z. B. gegen die Darstellungen des Abendmahls (an Leonardo's unsterbliches Meisterwerk scheint der Verf. hiebei, wie an so vieles Andere, nicht gedacht zu haben) u. s. w.; sodann liegt dem Ganzen eine höchst merkwürdige naive Ignoranz zu Grunde, in Bezug auf Geschichte im Allgemeinen, wie auf die Kunstgeschichte insbesondere, über welche beide der Ignorant sich gleichwohl sehr dictatorisch zu sprechen anmasst; über die Gegenwart nicht minder, wie z. B. darin, dass er die Münchner Schule gänzlich ignorirt. U. s. w., u. s. w. — Wenn man aber das Büchlein gelesen hat, denn auch noch die gesammten, in modern anspruchvoller Weise vorgetragenen Aussprüche zu widerlegen, dies hiesse von einem Recensenten zu viel verlangt; auch kann

er ein solches Geschäft um so eher von sich ablehnen, als in der That bereits „Drei Briefe zur Widerlegung der Kreuz- und Queergedanken eines Dresdener Ignoranten etc. von Herm. Frhrr. von Friesen, April 1837, Dresden“ (42 S.) erschienen sind. Diese enthalten eine würdige Widerlegung der Hauptpunkte obiger Schrift, namentlich was die christliche Grundlage der modernen Kunst, was die Bedeutung der jüngst vergangenen, neu-alterthümlichen Bestrebungen anbetrifft u. s. w. Auch wird hier von den grossartigsten Bildern der Ausstellung, Lessing's Hussiten und Bendemann's Jeremias, die der Ignorant merkwürdig missverstanden hatte, eine treffliche Charakteristik vorgelegt. Sehr Vieles freilich wäre noch gegen die Masse der in der ersten Schrift enthaltenen unwahren oder schiefen Ansichten zu sagen gewesen; aber es ist niemand zu verdenken, wenn er die Langeweile scheut, und gewiss hat die letztere Schrift der ersten schon zu viel Ehre angethan.

Eröffnete Concurrenz

bei dem Bauprojekte

einer

neuen Bürgerhospitals zu Köln.

Bedingungen.

1. Die Armen-Verwaltung der Stadt Köln ist ermächtigt, die Entwürfe zu einem neuen Bürgerhospital, in Verbindung mit den Geschäftslokalien für die Armen-Verwaltung und für die Leihhaus-Anstalt, nach Maassgabe einer dazu ausgearbeiteten, von einer Situations-Zeichnung der Baustelle begleiteten Anleitung (11 S. in 4), durch Konkurs anfertigen zu lassen.

2. Jeder Baumeister wird zu diesem Konkurs zugelassen; die Anleitung zu dem Entwurf und die Situations-Zeichnung der Baustelle sind gegen Empfangs-Bescheinigung bei dem Präsidenten der Armen-Verwaltung, Dr. von Groote, zu haben.

3. Die Entwürfe müssen spätestens am 1. November 1837 bei der Armen-Verwaltung portofrei abgeliefert sein; später einkommende Entwürfe werden nicht mehr berücksichtiget.

4. Die Entwürfe müssen in der Art vollständig ausgearbeitet, mit Massen bezeichnet und von den nöthigen Erläuterungen begleitet sein, dass die Kostenanschläge nach Maassgabe der Entwürfe aufgestellt werden können, ohne dass der Anschlags-Verfertiger noch nachträgliche Zeichnungen dazu zu machen oder Masse dazu zu ermitteln braucht. Die Zeichnungen zu jedem einzelnen Gebäude müssen auf einem besondern, auf Leinwand gezogenen Blatte enthalten sein; der Massstab zu diesen Zeichnungen ist ein Duodezimal-Zoll für die preussische Ruthe.

5. Die sämmtlichen Zeichnungen müssen von einer Situations-Zeichnung des Ganzen nach dem Massstabe gezeichnet, nach welchem die Situations-Zeichnung der Baustelle aufgenommen ist, begleitet sein.

6. Jeder Entwurf ist mit einem Motto zu versehen und mit einem versiegelten Schreiben zu begleiten, welches nebst dem auf dem Entwurf angegebenen Motto den Namen und die Addresse des Verfertigers des Entwurfs enthält.

7. Diejenigen Entwürfe, welche nicht gewählt werden, sind nebst dem dazu gehörigen versiegelten Schreiben, gegen Aushändigung der zu ertheilenden Bescheinigungen über den Empfang derselben, bei der Armen-Verwaltung zurück zu nehmen.

8. Der Preis für den besten Entwurf ist auf Einhundert Friedrichsd'or festgesetzt, welche nach erfolgter Auswahl des besten Entwurfs dem Verfertiger desselben ausgezahlt werden; dieser Preis wird jedoch nur für einen nach Maassgabe der genehmigten Anleitung brauchbaren Entwurf bewilligt.

9. Wenn einzelne Theile verschiedener Entwürfe für die brauchbarsten erkannt werden, um das Ganze aus denselben zusammen zu setzen, so wird der Preis von Einhundert Friedrichsd'or unter die Verfertiger dieser einzelnen Theile, nach Maassgabe der Ausdehnung eines jeden dieser Theile, vertheilt.

10. Die eingehenden Entwürfe werden während 8 Tagen auf dem hiesigen Rathhause öffentlich ausgestellt und demnächst drei vereideten Baubeamten, welche an Eidesstatt versichern, keinen Antheil an deren Anfertigung zu haben, zur Beurtheilung übergeben.

11. Nachdem diese Baubeamten jeden einzelnen Entwurf ausführlich begutachtet und ihr Gutachten

zu Protokoll genommen haben, wird dasselbe mit den sämmtlichen Entwürfen einer bereits ernannten Commission von sieben Personen übergeben, welche aus dem Präsidenten, aus Mitgliedern des Stadtrathes und der Armen-Verwaltung und dem Baurathe der Königl. Regierung hierselbst besteht.

12. Diese Commission entscheidet selbstständig vor allem über die Brauchbarkeit der eingegangenen Entwürfe; ob und welchem Verfertiger einer dieser Entwürfe der ganze Preis gebührt, oder ob und in welchem Verhältniss der ganze Preis unter die Verfertiger einzelner Entwürfe vertheilt werden soll.

13. Ein Rekurs gegen die Entscheidung dieser Kommission hat nicht Statt; eben so wenig ist die Commission verpflichtet, die von ihr ausgegangene Entscheidung auf irgend eine Weise zu rechtfertigen.

Indem wir Vorstehendes dem Interesse unserer Leser mittheilen und, was die für die Projecte geforderten Einzelheiten anbetrifft, auf die angeführte „Anleitung" verweisen, können wir leider nicht umhin, aufs Neue unser tiefstes Bedauern darüber auszudrücken, dass der Werth einer künstlerischen Arbeit (und die Architektur gehört wahrlich auch dazu!) noch so wenig allgemein anerkannt ist. Was wir kürzlich (in No. 7 und 10 des diesj. Museums) bei Gelegenheit der Concurrenz für den Hamburger Börsenbau zu bemerken genöthigt waren, dasselbe — und in noch höherem Grade — tritt uns auch hier entgegen, wenn wir die unter No. 9 aufgestellte Bedingung betrachten. Wie ist es möglich, das erste Erforderniss eines Werkes (geschweige denn eines Kunstwerkes!), — dass es ein Ganzes sei, — anzuerkennen, wenn man es ausspricht, dass man, möglicher Weise, aus den einzelnen Theilen verschiedener (und nothwendig heterogener) Werke ein Ganzes zusammensetzen gesonnen sei! Und wie kann sich ein Architekt, der sich nur irgendwie in seiner Kunst fühlt, einem auf solche Weise manifestirten Urtheil unterwerfen! Bei Grundsätzen wie diese müssen natürlich auch die an sich so vortrefflichen und lobenswerthen Bestimmungen unter No. 10 und 11 den Einfluss, den man ohnedies von ihnen erwarten dürfte, verlieren.

d. R.

Nachrichten.

Das in Frankfurt a. M. constituirte Comité zur Errichtung eines Denkmals für Goethe hat an die Bürger und Einwohner Frankfurts unter dem 12. Mai d. J. die folgende Aufforderung erlassen: —

„Lange schon ist auch in unserer Mitte das Bedürfniss gefühlt worden, es öffentlich auszusprechen, wie sehr man die hohen Verdienste Göthe's anerkennt, des seltenen, hochbegabten Mannes, der im Reiche der Wissenschaften, wie der Dichtkunst, vor den Meisten seiner Zeitgenossen hervorragte, der vielseitig wie Wenige mächtig eingewirkt hat auf die Ausbildung der deutschen Sprache und auf den gesammten geistigen Zustand des Vaterlandes.

Warme Freunde und Verehrer dieses grossen Mannes, auf den das Vaterland und insbesondere seine Vaterstadt stolz sein muss, haben sich deshalb vereiniget, die Stiftung eines öffentlichen und grossartigen Denkmales zu seinen Ehren von Neuem anzuregen, — wie dies bereits durch öffentliche Blätter zur Kenntniss des Publikums gelangt ist, — und auf die erste Kunde davon sind der beistimmenden und ermunternden Aeusserungen darüber von den verschiedensten Seiten und auf mannichfaltige Weise schon viele laut geworden.

Wo sollte auch ein solch öffentlicher Tribut allgemeiner Verehrung dem Dichter gezollt werden, wenn nicht die Vaterstadt darin vorangienge, in welcher Göthe die ersten mächtigen Eindrücke für sein ganzes Leben empfangen, der er deshalb trotz aller äusseren Entfernung immer noch angehört hat, und die eben so reich an Mitteln, als arm an Denkmälern ist! Göthe'n ein seiner und unser würdiges Denkmal zu bauen, muss uns deshalb als eine heilige Pflicht erscheinen, die wir dem Andenken des grossen Dichters schuldig sind.

Voll festen Vertrauens wendet das unterzeichnete Comité sich an Frankfurts Bürger und Einwohner um Theilnahme an diesem grossen Werke, das unsern Dichter ehren, unsere Stadt zieren, und uns Alle erheben soll. Wo es einen so schönen, die Ehre unserer Stadt betreffenden Zweck gilt und wo zur vollständigen Erreichung dieses Zweckes die allgemeinste Mitwirkung nöthig ist, werden Frankfurts Bewohner es an dieser Mitwirkung nicht fehlen lassen.

Das aber etwas in jeder Hinsicht Tüchtiges geleistet werden wird, dafür bürgt der Name des Künstlers, der — wie wir mit Zuversicht hoffen dürfen, — die Ausführung des Modells zu dem beabsichtigten Denkmale übernehmen wird. Ritter Thorwaldsen hat auf eine deshalb an ihn gerichtete Anfrage zwar noch keine ganz feste Zusage ertheilt, weil er, im Begriffe Rom zu verlassen, vor der Hand nicht wagte, irgend eine bestimmte Verbindlichkeit zu übernehmen; jedoch hat er, mit Freude auf den Antrag eingehend, versprochen, auf seiner Reise nach Kopenhagen, selbst hierhersukommen, um hier an Ort und Stelle das Nähere mit dem Comité besprechen zu können.

Diese erfreuliche Aussicht, Göthe's Standbild von so bewährter Meisterhand ausgeführt zu sehen, und über das vorliegende Unternehmen überhaupt, wie insbesondere auch über die Wahl des geeignetsten Ortes zur Aufstellung desselben, den Rath und die Ansichten eines so allgemein anerkannten Künstlers zu hören, gereicht dem unterzeichneten Comité eben so sehr zu einer grossen Beruhigung, wie sie zuversichtlich dazu beitragen wird, das Vertrauen des gesammten Publikums zu erhöhen und die allgemeine Theilnahme kräftig zu beleben.

Behufs der Einsammlung der Beiträge hat jedes Mitglied des grössern Comité eine Subscriptionsliste erhalten und es übernommen, in nähern und fernern Kreisen sich persönlich um Vermehrung der Unterschriften zu bemühen. Jedoch ist die Zahl der Mitglieder des grössern Comité durchaus nicht als geschlossen zu betrachten, und wie man Jedem, dem die Förderung der Sache wirklich am Herzen liegt, gerne willkommen heissen und den wohlgemeinten Rath jedes Einsichtigen mit bereitwilliger Aufmerksamkeit beachten wird, so wird man es auch dankbar erkennen, wenn sonstige Verehrer unseres Dichters, als Mitarbeiter an dem gemeinsamen Werke, auch in ihren Kreisen, — hier oder auswärts, — es sich angelegen sein lassen, die thätige Theilnahme dafür auf jegliche Weise zu wecken.

Ausserdem werden jedoch auch öffentliche Subscriptionslisten im Locale des Kunstvereins und bei den Redaktionen der Ober-Post-Amts-Zeitung, des Frankfurter Journals, des Phönix und des Journal de Frankfort aufgelegt werden, um auch denen, welchen möglicherweise die Privatlisten nicht zugekommen sein sollten, Gelegenheit zu geben, Beiträge zu dem Denkmale Göthes einzuzeichnen.

So wird denn Frankfurt durch die That bezeugen, dass es mit Stolz, aber auch mit Dank empfindet, wie Grosses einer seiner Söhne für das gesammte Vaterland, ja für alle Zeitgenossen und die spätesten Nachkommen geleistet hat, und dass der Sinn für gemeinsames Wirken lebendig in ihm ist. Mag der Reiche Summen geben, wie sie seinen Kräften und dem zu bauenden Denkmale angemessen sind; auch der Minderbemittelte wird seine Gabe darbringen, denn der Dichter Göthe gehört uns Allen an und gleichen Anspruch hat er auf unser Aller Anerkennung."

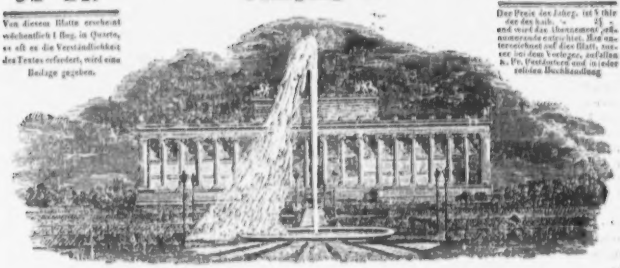
Rom. Schon im verflossenen Herbste war durch Vermittelung des Commandanten von Arkona, General Cubières, an das archäologische Institut in Rom die Nachricht von der Entdeckung eines antiken Theaters bei Fallerone gelangt. Jetzt, da ein italienischer Advocat aus Ferme in einer Institut-Sitzung Zeichnungen und nähere Nachrichten mitgetheilt hat, lässt sich versichern, dass diese Entdeckung zu den bedeutendsten in ihrer Art gehört. Die Scene des römischen Theaters ist hier zum ersten Male zu Tage gekommen, vollständiger als bei den Theatern von Sagunt und Pompeji. Die Mauern des Amphitheaters erheben sich zu einer Höhe von 40 und mehr Fuss; hinter der Scene stossen Badegebäude daran. An verschiedenen Stellen dieser grossartigen Ruine hat man Bronzestatuen, Inschriftenreste und namentlich zwei Statuenfragmente gefunden, welche, nach den vorgelegten Zeichnungen zu urtheilen, zu den bedeutendsten Sculptur-Resten guter römischer Zeit gehören. Das eine derselben stellt eine Muse vor, das andre einen nackten schlanken Athletenleib, etwa einem Mercur zugehörig, von dessen Schulter, höchst merkwürdiger Weise, eine Aegis nach Art einer kleinen Chlamys herabhängt. Das Theater war ganz und gar von einem Eichenwald bedeckt, und niemand ahnte die verborgenen Alterthümer. Die beiden Brüder de Dominicis haben das Verdienst, diese bedeutende Entdeckung gemacht zu haben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 24. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird für Abonnement, das numerando entrichtet. Alle unterzeichnet auf dies Blatt, unserer in dem Verleger, sowie in d. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 12. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Spanien.

Coleccion de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid, litografiadas de Orden del Senor Rey D. Fernando VII. y a su fallecimiento mandadas continuar por su Escelsa Esposa la Reina Gobernadora Doña Maria Cristina de Borbon. En su Real Establecimiento de Madrid. Gr. Fol.

Wir haben kürzlich, beiBetrachtung derGail'schen Skizzen aus Spanien, Gelegenheit gehabt, das spanische Volk in seiner nationellen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen, und zugleich einen Blick auf die romantische, ritterliche Vorzeit des Landes zu werfen, wie sich diese in den Monumenten des Mittelalters ausspricht. Ein andrer Geist weht uns aus den, bisher erschienenen Theilen des vorgenannten Werkes entgegen, welches der Pracht der königlichen Hofsitze gewidmet ist; in diesen, deren Gründung dem Ende des sechzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert angehört, ist bereits ein düstrer Ernst oder der Prunk der Etikette an die Stelle der früheren ritterlichen Zierlichkeit getreten, und auch die moderne Staffage, mit welcher die vorliegenden Ansichten angefüllt sind, zeigt uns vielmehr das Ceremoniel des Hofes oder das allgemeine europäische Niveau der vornehmeren Stände, als den eigenthümlichen Charakter des Volkes. Aber auch in dieser Rücksicht bieten sie dem Beschauer mannigfaches Interesse. Ehe wir jedoch die einzelnen Abtheilungen näher betrachten, ist es nöthig auf die künstlerischen Verhältnisse des Werkes, die uns einen namhaften Theil modern spanischer Kunstthätigkeit repräsentiren, einen Blick zu werfen. Es sind sämmtlich landschaftliche oder architektonische Ansichten, nach Gemälden von F. Brambilla lithographirt; die Auffassung, welche diesen Ansichten zu Grunde liegt, ist nicht

sonderlich poetischer Art; selten sind die dargestellten Gegenstände so entworfen, dass sie sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden, noch seltner sind die Wirkungen des Lichtes, der Luft, der Wärme zur Hervorbringung ergreifender künstlerischer Effekte benutzt. An jene reizvolle Auffassung, in welcher z. B. einige Ansichten der Gärten zu Aranjuez von Velasquez (im Madrider Museum befindlich) gemalt sind, ist hier nicht zu denken. Es sind eben nur Nachbildungen vorhandener Gegenstände, unter einem willkührlich gewählten Rahmen abgeschnitten; aber sie tragen somit zugleich wenigstens die Gewähr einer äusseren Richtigkeit, welche Nichts für anderweitige Zwecke aufopfern, so sich. Dasselbe gilt denn auch von der lithographischen Technik; einzelne Blätter sind recht lebendig gearbeitet, andre dagegen ängstlich und geistlos, die Mehrzahl derselben in einer gewissen mittelmässigen Tüchtigkeit. Bei weitem die meisten der Blätter führen den Namen eines französischen Lithographen, Asselineau; unter diesen finden sich denn auch vorzugsweise die besseren. Der Staffage, die zumeist in grossem Reichthum angewandt ist, fehlt es noch mehr als den landschaftlichen Elementen an innerem Leben: die Figuren scheinen nur mit Zagen zu gehen, zu stehen und zu laufen; doch kann man nicht läugnen, dass gerade dies den ceremoniösen Eindruck, der schon dem Allgemeinen der Gegenstände einwohnt, in einer, noch mehr charakteristischen Weise hervorhebt. Auf einigen Blättern ist aber auch die Staffage gut, und lustig macht es sich, wie hier und da die Hof-Equipagen, mit galoppirenden Maulthiergespannt, einherbrausen. Die Arbeit des Aetzens und Druckens scheint ungenügend; die Blätter haben durchweg etwas Rauhes und Hartes.

Die erste Abtheilung, aus 18 Blättern bestehend, führt den Titel: *Coleccion de las Vistas del R. Sitio de San Lorenzo:* 1832. Dies ist der königliche Landsitz des Escorials am Abhange des Guadarramagebirges, welcher zur Herbstzeit vom Hofe besucht zu werden pflegte. Seine berühmteste Zierde, denjenigen Gegenstand, zu dessen Erläuterung vornehmlich die vorliegenden Blätter dienen, bildet das mächtige Hieronymitenkloster des heil. Laurentius, welches unter Philipp II. im J. 1563 von Juan Bautista de Toledo begonnen und 1584 von dessen Schüler Juan de Herrera vollendet wurde. Es ist ein ungeheures Viereck von 740 Fuss Breite und 580 Fuss Tiefe, auf mächtig gewölbten Substructionen ruhend, mit emporragenden Thürmen auf den vier Ecken, in der Mitte sich hindurch ziehend der Bau der Kirche, diese mit zwei Glockenthürmen am Eingange und mit einer gewaltigen Kuppel, welche von allen Seiten her als der Schlusstein des colossalen Werkes erscheint. Ansichten von verschiedenen Standpunkten aus, in grösserer oder geringerer Ferne aufgenommen, geben ein Bild der Gesammt-Masse in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und in ihrem Verhältnisse zu der Umgegend, namentlich zu dem riesigen Gebirgszuge, der sich nahe hinter dem Kloster erhebt. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin; lässt auch die majestätische Kuppel der Kirche die religiösen Zwecke des Baues nicht misskennen, so gemahnt derselbe, mit seinen endlosen Reihen kleiner Fenster, den Beschauer doch eher fast wie eine Festung oder wie ein Kerker; man ahnt es, dass dieser Bau dem Triumphe derjenigen Kirche errichtet ward, welche sich mit furchtbaren Waffen über ihre feindlichen Gegner erhob und welche wie ein blutiges Gericht über der Heiterkeit des Landes waltete. Auf einem der Blätter, einem der geistreichsten des ganzen Werkes, steigert sich dieser Charakter indess zu einer eigenthümlich poetischen Wirkung: hier lagert sich der Bau des Klosters bedeutsam über den kleinen Gebäuden der umgebenden Ortschaft, aber in einer noch ungleich grossartigeren Weise erheben sich im Hintergrunde die steilen Anhöhen des Gebirges, denen der Duft und Schimmer des Morgenlichtes, die landschaftliche Stimmung des Blattes angenehm erheiternd, zugesellt ist. – Eben jenen ernsten, strengen Charakter tragen sodann auch die sämmtlichen Einzelheiten der Anlage, die auf mannigfach wechselnden Blättern vorgeführt werden. So zunächst die Eingangsseite des Ganzen, welche, der Hauptmasse nach schmucklos und nur an einigen Portalen mit schwerer Zierde versehen, wiederum vorzugsweise an den Festungs-Charakter erinnert. Der Vorhof der Kirche (*Patio de los Reyes*) ist nicht geeignet, diesen Eindruck sonderlich zu verwischen; namentlich die Façade der Kirche selbst, mit ihren beiden massiven Glockenthürmen, bringt eine trübe, dumpfe Wirkung in dem Gemüthe des Beschauers hervor. Nach unten zu hat die Façade grosse römisch-dorische Wandsäulen, über deren Gebälk sich die riesigen Gestalten biblischer

Könige erheben; hinter letzteren und bis hoch an den Giebel empor ist nur eine öde, formlose Fläche, die aber nicht, wie man es so häufig bei italienischen Domen findet, ursprünglich für eine anderweitige Decoration bestimmt gewesen sein kann. Das Blatt, welches den *Patio de los Reyes* darstellt, enthält, als reiche Staffage, zugleich eine militairische Parade und feierliche Kirchen-Procession, die dem nordischen Beschauer ein eigenthümliches Interesse gewährt. So ist ferner auch das Innere der Kirche in einem strengen, aller Heiterkeit ermangelnden Style gebaut. Man hat sie mit der Peterskirche von Rom verglichen, aber es fehlt ihr die Pracht und der Schmuck dieses Gebäudes; die ganze Architektur besteht aus nüchternem römisch-dorischem Pilasterwerk, über dessen gänzlich zierdelosen Friesen die Gewölbe aufsetzen. Die bunten Gewölbmalereien von der Hand des Luca Giordano reichen nicht hin, um diesen freudelosen Charakter der Architektur, welche fast an Steenwyck's Gefängnissbilder erinnert, aufzuheben. Zwei Blätter stellen das Innere der Kirche, von verschiedenen Standpunkten aus, dar; das eine den Hochaltar, das andre einen der Seitenflügel, in welchem ein eigenes Monument von nicht unbeträchtlicher Grösse, in der Gestalt eines römisch-dorischen Kuppelbaues, errichtet ist; riesige Kerzen sind hier um die Stufen des Monuments aufgestellt und verbreiten eine eigenthümliche Beleuchtung durch die weiten Hallen der Kirche, die in diesem einzelnen Falle (als Lithograph erscheint hier wiederum ein Franzose, Blanchard,) trefflich ausgeführt ist. Chor und Sakristei, auf besonderen Blättern vorgeführt und mit der Darstellung solenner Ceremonieen angefüllt, sind weniger anziehend; die Sakristei zeigt mannigfach barocken Schmuck und an ihren Wänden eine Reihe von jenen Gemälden grosser Meister, welche für ihren Theil nicht minder für den Ruf des Eskorials wirksam gewesen sind. Die Gruftkapelle, in welcher die Könige des Landes seit Philipp II. ruhen, führt den seltsam stolzen Namen des Pantheon; hier zeigt sich fast die grösste Pracht der Gesammt-Anlage: geschmückte korinthische Pilaster, zwischen denen Nischen angeordnet sind, in welchen — über einander, den Grabnischen der römischen Katakomben ähnlich — die barock verzierten Särge der Könige stehen, jeder derselben mit dem Namen des darin Ruhenden bezeichnet. Doch noch ein zweites Blatt führt uns den Aufwand grosser Pracht vor die Augen; dies ist der weite gewölbte Saal der berühmten Bibliothek des Klosters, der mit Malereien und Stuccaturen bunt erfüllt ist. Die übrigen Räume, welche wir in diesen Blättern vor uns sehen, entsprechen wiederum dem strengen Geiste modern römischer Architektur, so die Ansicht der Haupttreppe, und so vornehmlich der weite Klosterhof (*Patio de los Evangelistas*) der, in zwei Geschossen, mit massenhaften römischen Bogenstellungen umgeben ist. Zwei Ansichten endlich stellen ein Paar kleine königliche Villen in der Nähe des Klosters dar, deren Architektur jedoch nichts Beachtenswerthes enthält.

Die zweite Abtheilung des Gesammt-Werkes: *Collección de las Vistas del R. Sitio de Aranjuez*, 1832, — enthält 27 Blätter. Aranjuez ist dasjenige unter den königlichen Lustschlössern Spaniens, in welchem der Hof, nach den strengen Vorschriften der Etikette, die Frühlings-Monate zubrachte. Aber es war auch für diese Zeit sehr wohl geeignet. Hier begegnet dem Auge nichts von jenem düsteren Ernste des Eskorials; fruchtbar grünende Gärten breiten sich in dem schönen Thale des Tajo hin, und die fürstliche Residenz selbst hat den Charakter eines einfacheren Privatbesitzes. Einen heiteren Anblick gewährt eins der vorliegenden Blätter, auf welchem man, von einem höheren Standpunkte aus, die gesammte Ortschaft, das Schloss zur Seite, wie artiges Kinderspielzeug hingebreitet sieht; mehrere andre zeigen das Schloss in verschiedenen näheren Ansichten, indem es sich mit den Bäumen des Parkes in einer anmuthig landschaftlichen Weise verbindet. Es ist in einfachem italienischen Styl erbaut (ebenfalls noch unter Philipp II., von dem oben genannten Herrera) und nur die Hauptfaçade des inneren Hofes, mit ihren barock emporgebauten Giebeln, entwickelt in Etwas eine grössere Pracht. Die Gärten bestehen, nach verschiedenen Blättern zu urtheilen, grösseren Theils nur aus künstlerisch ausgebildeten Natur-Anlagen; insgemein wird uns der Spiegel des Flusses mit den hohen Uferbäumen an seinem Rande vorgeführt. Hier und dort ist der Fluss von Kähnen belebt; auf dem einen Blatte sehen wir die prächtige königliche Gondel und die Ufer mit unzählbaren Schaaren von Zuschauern bedeckt, wodurch ein ansprechendes Ganze hervorgebracht ist. Ebenso fehlt es nicht an leicht geschwungenen Brükken, unter denen besonders eine, die durch ein zier-

liches Hängewerk getragen wird, von eigen landschaftlichem Reize ist. Aber auch allerlei Künstlichkeiten sind vorhanden. So sehen wir auf einem Bilde (das wiederum jedoch als eins der besseren zu bezeichnen ist) eine Eremiten-Hütte, auf einem andren einen zierlich eingehegten kleinen See mit Insel-Pavillons, von denen der eine in der Gestalt eines kleinen ionischen Rund-Tempels, ein zweiter — schon der modernen Romantik angehörig — in gothischem Style ausgeführt ist. Dann sieht man eine Reihe von Fontainen, die, wie sie sich weniger durch Ueberfülle des Wassers und besonderes Raffinement in dessen Vertheilung auszeichnen, um so mehr die Sculptur vorherrschen lassen. Einzelne dieser Sculpturen machen sich, wenigstens in landschaftlichem Bezuge gut, andre aber nicht, wie z. B. bei der einen Fontaine ein dicker Bacchus, auf einem Fasse reitend, als die Hauptfigur erscheint. Auch finden wir hier kleinere Nebenorte dargestellt, unter denen sich namentlich die *Casa del labrador* als eine anmuthig einfache Villa zeigt. Sehr anziehend aber ist das Blatt, welches, in weiter Landschaft, eine Ansicht von Antigola, einem Oertchen im nahen Gebirge, giebt; durch den See im Vorgrunde, durch die ruhigen Massen der Bergzüge und durch die gute Beleuchtung bildet dies Blatt ein erfreuliches Ganze und führt uns, als ein seltenes Beispiel in dem ganzen Werke, entschieden in das südliche Local ein.

Die dritte Abtheilung ist die reichste; sie enthält 30 Blätter und führt den Titel: *Colleccion de las Vistas del R. Sitio de S. Yldefonso*, 1832. San Ildefonso, als der Aufbewahrungsort einer grossen Anzahl bedeutender Kunstschätze bekannt, ist, wie das Eskorial, am Abhange des Guadarrama-Gebirges belegen. Die landschaftliche Umgebung wird uns auf mehreren Blättern vergegenwärtigt, welche, mit grösserem oder geringerem Glück, — See, Gebirg und Wald in die Grenzen künstlerischer Darstellung zu ziehen suchen. Namentlich ist unter diesen ein Blatt hervorzuheben, welches einen wilden Wassersturz darstellt; aber die grossartigen Motive der Natur sind hier nicht zu einer entsprechenden künstlerischen Wirkung durchgebildet. Die Architektur des Schlosses ist wenig bedeutend, die Hauptfaçade mit einer Reihe von Säulen im französischen Geschmack verziert. Auch über den Garten, in seiner landschaftlichen Anordnung, ist wenig zu sagen: nach einigen Blättern zu urtheilen, scheint hier der altfranzösische Styl mit den Kunststücken der Gartenscheere und dergl. in Anwendung gebracht. Aber den Glanz dieses Styles sieht man in der endlosen Menge prunkvoller Wasserkünste, mit denen der Park — und so auch die grössere Mehrzahl der vorliegenden Blätter, — angefüllt ist. Bald sind es Cascaden, die sich, in sorgfältig gemessenen Abständen, schäumend übereinander ergiessen, bald gewaltige Strahlen, die mit Macht senkrecht empor getrieben werden, bald Kreise kleinerer Fontainen vor barock ausgeschmückten Nischen u. s. w. Hier erhebt sich aus dem Mittelpunkte des Bassins eine ungeheure glänzende Wassergarbe, dort sind aussen und innen Köpfe am Boden angebracht, die in wildem Kampfe die Wasserbögen gegeneinander speien. Vornehmlich aber ist es die Darstellung mythologischer Personen (und zwar in einem bedeutend manierirten Style), welche die Spiele des Wassers vermitteln hilft. So tragen die drei Grazien, sammt andren Huldinnen und Unholden die Schale, daraus der Springquell emporsteigt; oder es ist der Triumphzug des Meergottes in weitem Bassin, welcher die glänzenden Strahlen in die Lüfte sendet. Andromeda sieht man an den Felsen gefesselt, Perseus über ihr hängend und gegen den Drachen gewandt, der aus Rachen und Nüstern den Gischt emporspeit. Dann ist ein grottenartiger Bau in verwunderlichem Zopfstyl aufgebaut; bunte, spielende Cascatellen springen zu seinen Seiten herab; seltsame Häupter schiessen von oben weite Wasserbögen, wie zur Vertheidigung, nieder; und dazwischen baden sich, riesig gross und bronzeschwarz, die jungfräuliche Göttin der Jagd und ihre holden Nymphen. Ein andres Bassin ist rings von einem Kreise colossaler Bronzefrösche umgeben, welche dicke Wasserstrahlen theils in die Luft, theils gegen den Mittelpunkt hin speien, in dessen glitzerndem, hoch verstäubendem Schaume — wie es die Unterschrift des Blattes besagt — Latona verborgen ist. Anderwärts sieht man, auf einem emporragenden Felsstück, einen colossalen brousenen Hippogryphen und darauf die geflügelte Gestalt der Fama, aus deren Helm, statt des Federbusches, ein 150 F. hoher Wasserstrahl emporschiesst; unter den Hufen des Pferdes stürzt, kopfübergewandt, ein ungefüger Dämon vom Felsen, während an dessen Fusse, unter dem Ueberhange des Wassers, günstigere Gottheiten in bequemer Ruhe liegen. U. s. w.

Soviel über die bisher erschienenen Lieferungen. Wie es mit der Fortsetzung des königlichen Werkes bei den dermaligen Zeitumständen sich verhalten möge, wissen wir nicht. F. K.

Ueber die gegenwärtige Kunst-Ausstellung von Paris.

(Nach französischen Berichten.)

(Beschluss von Nr. 25.)

Ausser den vorgenannten Werken (von Delaroche, A. Johannot und Winterhalter) war noch eine übergrosse Anzahl jener sogenannten „anekdotischen" Gemälde, sowie anderer von heiligem oder allegorischem Inhalt vorhanden. Unter diesen werden, als wohl beachtenswerth, namentlich hervorgehoben: **Delaborde**, die Bekehrung des h. Augustinus, der den h. Ambrosius, Erzbischof von Mailand, um die Taufe bittet; **Lessore**: die Samariterin am Brunnen; **A. Duchesne**: die Ruhe auf der Flucht, mit arabischem Kostüm (!) und entsprechender Landschaft; **Vauchelet**: der Tod der heil. Jungfrau; andre von **Dupré**, **Signol**, **Caminade**, **Chasseriau**, **Fleury Robert**, **Lausac**, **Cl. Boulanger**, **Dorondeau**, u. a. m. u. s. w. Von den Scenen aus dem Leben des vorigen Jahrhunderts ist der Berichterstatter nicht sonderlich erfreut. Mehr sagen ihm einige Bilder rein komischen Inhalts, wie der alte Jäger von **Lepoitevin**, orientalische Scenen von **Biard**, sowie einige andre von **Duval-le-Camus**, an. Unter den Genrebildern mehr gemüthlichen Inhalts werden das Innere einer Küche von **Charles Béranger** (durch sorgfältigste Ausführung und Naivetät der Auffassung ausgezeichnet), die Schachpartie bei einem Künstler von **Cousin**, die Familie des Kranken von **Hauguet**, vornehmlich aber die holländische Subscription zum Besten wasser-beschädigter Landleute von **C. Roqueplan** rühmlich genannt.

An Schlachtgemälden war eine grosse Menge ausgestellt. Diese sind vorzugsweise für die historische Gallerie von Versailles gearbeitet und so gilt von ihnen dasselbe, was bereits früher von den historischen Portrait-Statuen bemerkt wurde, dass sie nemlich an dem Orte ihrer Bestimmung, wo sie die einzelnen Blätter einer grossen geschichtlichen Uebersicht ausmachen, eine andre Wirkung auf den Beschauer ausüben müssen, als auf der Ausstellung, wo nur die Kunst-Interessen gelten. Hier kann das Auge an den wüsten, mit confusem Gemetzel überfüllten Flächen dieser Gemälde zumeist keine sonderliche Freude empfinden, und selbst die bisher gehörigen Werke eines **Ary** und **Henry Scheffer**, **Schnetz**, **E. Delacroix**, denen sich noch viele andre anreihen, können nicht mit dem Unbefriedigenden jenes Eindrucks versöhnen. Erfreulicher sind jene Gemälde, welche — in der Art des alten Schlachtenmalers Parrocel — als Hauptsache der Darstellung nur das Bildniss des Heerführers und seiner Suite, und im Vor- und Hintergrunde nur Andeutungen der Schlacht enthalten, wie es diesmal mit den Schlachtstücken, von **Larivière**, **Allaux**, **A. Couder**, **Mauzaisse** u. s. w. der Fall ist. Am Anziehendsten sind die Bilder mit Figuren kleinerer Dimension, unter denen vornehmlich ein Gemälde des schon genannten **Biard**, den Admiral Duquesne vor Algier darstellend, in Bezug auf Wahrheit, Kraft und innere Belebung höchlich gerühmt wird. Diesem schliessen sich die Werke von **Beaume**, **C. Roqueplan**, **H. le Comte**, **E. Lami** u. a. m. vortheilhaft an; vorzüglich aber ein Gemälde von **Bellangé**, die Schlacht von Wagram, welches, bei merkwürdiger Kleinheit der Figuren, ein reiches, wohlcomponirtes, in sich geschlossenes landschaftliches Tableau, mit vollkommener Entwikkelung des mannigfach vertheilten Vorganges und lebhaftester, anspruchlosester Charakteristik in den Kriegern, enthält. —

Unter den Landschaften sind diejenigen, welche dem höheren Style der Kunst angehören, bereits früher besprochen worden. In seiner Schlussübersicht geht der französische Berichterstatter zu denjenigen über, welche in die Classe der Veduten gehören. Unter diesen wird zunächst eine Ansicht der Tuchfabriken bei Vienne von **Watelet**, in Rücksicht auf die lebenvollen Effekte, welche diesem Künstler bekanntlich überall die entschiedensten Erfolge sichern, hervorgehoben. **Gudin's** Landschaften und namentlich seiner Ansicht von Algier, wird ein wesentliches Verdienst zugesprochen, zugleich aber hinzugefügt, dass dieser Künstler nicht mit hinlänglicher Sorgfalt den allgemeinen Ton seiner Bilder wechsle, dass er auf seinen Lorbeern zu ruhen und nicht an die Gewinnung neuer zu denken scheine. Dasselbe wird auch in Bezug auf die Gemälde von

Jules Coignet (Landschaften mit Thieren staffirt), von Jollivart, Lapito, und auf die Marinen von L. Garneray bemerkt. — Zu den vorzüglichsten Malern von Veduten, deren Darstellungen sich vornehmlich durch Harmonie des Tones auszeichnen, werden neben vielen Andern gezählt: L. Fleury (Ansicht von Clermont), Morel-Fatio (Ansicht von Algier), G. Smargiasi (Golf von Palermo), Justin-Ouvrié (Ansicht von Nespel), Dagnan (Ansicht von Dinan). U. s. w. Andren, wie Corot, Cabat, Flers u. s. w. wird, bei sonstigen erheblichen Vorzügen, eine gewisse Eintönigkeit, der Landschaft von Jadin Trockenheit und Härte, einer grossen Landschaft, die von François und Baron gemeinschaftlich gemalt ist, ein gesucht theatralisches Wesen vorgeworfen.

Einige Architektur-Malereien werden rühmlich anerkannt; es sind Alles Darstellungen italienischer Gebäude: pisanische Architekturen von Perrot, der öffentliche Palast in Siena von Roger, das Innere des Tribunals von Pistoja von Harlé u. s. w.

Wie gewöhnlich fehlt es auch nicht an zahlreichen Portraits. Unter vielen Namen glänzen hier die von Steuben, Paulin Guerin, Lépaule, Chatillon, H. Scheffer, L. Boulanger, u. s. w. voran.

Die Blumenmalereien (unter denen die von Redouté den Vorrang behaupten), die Miniaturen, Emaillen, Aquarelle, Porzellanmalereien u. dergl. sind hier nicht weiter anzuführen. Unter den ausgestellten Kupferstichen wird, als auf vorzügliche Meisterwerke auf die von Richomme, Prudhomme, Calamatta, Lemaitre aufmerksam gemacht. Von Prudhomme sind die Söhne Eduard's von Delaroche gestochen, auf deren Erscheinen das deutsche Publikum, um einen Vergleich mit Hildebrandt's Meisterwerk anzustellen, begierig sein dürfte.

Der Berichterstatter schliesst mit den Bemerkungen über die ausgestellten architektonischen Projekte, namentlich über diejenigen, welche die Anlage eines eigenen Gebäudes für die Pariser-Kunstausstellungen — einem schon lange gefühlten Bedürfniss gemäss — zu ihrem Gegenstande hatten. Es waren vier Projekte der Art, von Hector Horeau, Canissié, Protain und Dédébano, vorhanden. Da die Bemerkungen hierüber jedoch nur auf die Local-Verhältnisse von Paris, die den verschiedenen Projekten zu Grunde gelegt waren, nicht aber auf ihre künstlerische Durchbildung eingehen, so dürfte eine nähere Mittheilung hierüber unsern Lesern nur ein geringeres Interesse gewähren.

Die Ausstellung wurde am 30. April geschlossen.

Nachrichten.

Berlin. Der Bildhauer A. Wredow wird seine überlebensgrosse Statue des Paris (über deren vorzüglich schönes Gypsmodell wir bereits in Nr. 10 d. J. berichtet haben) im Auftrage Sr. Maj. des Königs in Marmor ausführen.

Die Gemäldegallerie des hiesigen K. Museums ist neuerlich durch ein ausgezeichnetes Gemälde von Barth. van der Helst bereichert worden. Es stellt das Bildniss einer kleinen reichgeschmückten Prinzessin mit ihrer Gespielin, ganze Figuren in Lebensgrösse, beide sitzend, dar. Die Lebendigkeit der Auffassung und die höchst meisterliche Behandlung geben diesem Bilde einen grossen, den Namen des Meisters durchaus bezeichnenden Werth, und reihen dasselbe den übrigen vorzüglichen Portraitbildern holländischer und flandrischer Künstler, welche das Museum besitzt, vortheilhaft an. Ausser diesem ist auch noch ein sehr gediegenes Stillleben von Fyt erworben. — Bei dem Aufseher der Gemäldegallerie steht wiederum ein, mit dem Monogramm versehenes Original-Gemälde von Lucas Cranach d. V. zum Verkauf. Es stellt eine Charitas, eine nackte weibliche Figur, mit einer Menge von Kindern umher dar, ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und verräth in jedem Pinselzuge die originale Hand des Künstlers.

Der Verein der Kunstfreunde in Preussen hat den, von dem Ritterschaftsrathe von Seydlitz gestifteten Preis für die Jahre 1833 — 36 zuerkannt: dem Herrn Maler E. Bendemann für sein Gemälde: Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem; dem Herrn Maler Th. Hildebrandt für sein Gemälde: Der Tod der Söhne Eduard's IV; dem Herrn Maler C. F. Lessing für sein Gemälde: die Hussiten-Predigt, weil sie zu den ausgezeichnetsten der letzten hiesigen Kunstausstellungen gehörten und mit dem entschiedenen Beifall der Kenner gekrönt worden sind. Der Hr. Maler Begas, welcher aus gleichen Gründen Anspruch auf den Preis für sein Gemälde:

Heinrich IV. in Canossa, hatte, that vorweg den Entschluss kund, sich selbst von der Concurrenz um den Preis auszuschliessen.

Halle. In der hiesigen Liebfrauen-Kirche (Marktkirche) befindet sich ein Bild, dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehörig. Es ist, wie die meisten Altargemälde, ein Hauptbild in der Mitte (als Hauptfigur die Madonna mit dem Kinde) und an jeder Seite drei Flügel mit Heiligen auf den Rück- und Vorderwänden. Gewiss ist das grosse Werk eins der besten norddeutschen Bilder aus jener Zeit, vortrefflich erhalten, von brillanter Färbung und in der Zeichnung geschmeidiger als die Arbeiten Cranach's, der nicht als Urheber zu vermuthen sein dürfte. Man beabsichtigt dasselbe aus der Kirche zu entfernen und durch ein neues Meisterwerk, von Hübners Hand, zu ersetzen; ungern jedoch werden die Freunde der vaterländischen Vorzeit das alte Bild in der Kirche, mit der es, als ein gleichzeitiges Werk, schon seinem Charakter nach in Uebereinstimmung steht, vermissen; auch könnte es leicht sein, dass das Bild unter diesen Umständen, wenn nicht eine besondere Theilnahme für dasselbe erweckt wird, bald seinen Untergang findet, indem es sich, seiner Grösse wegen, auch nicht einmal für den Privat-Besitz eignet *).

Unter den Gemälden des gothischen Hauses, im Park von Wörlitz bei Dessau, befinden sich einige Tafeln, welche ganz dieselben Compositionen enthalten, wie die des Altarwerkes von Tempelhof bei Berlin, welche bisher für eine frühere Original-Arbeit v. L. Cranach galten, gegenwärtig jedoch als die Nachahmung einer Composition dieses Meisters anerkannt sind. (Vergl. hierüber den früheren Bericht in No. 19, S. 150 d. J.) Höchst wahrscheinlich sind die Wörlitzer Tafeln, die sich durch eigenthümlich kräftigere Färbung auszeichnen, die wirklichen Originale. Sie befinden sich an ihrem jetzigen Aufbewahrungsort übrigens nicht in dem nöthigen Zusammenhange, welchen die Tempelhofer Tafeln, als Mittel- und Flügelbilder, haben, sondern hängen zerstreut an den Wänden umher.

*) Es dürfte um so mehr zu bedauern sein, wenn das alte Altarbild der genannten Kirche bei dieser Gelegenheit irgend eine Beeinträchtigung erleiden sollte, als man auf die schätzenswerthen Reste der Kunst im nordöstlichen Deutschland, mit Ausnahme der Cranach'schen Werke, noch erst geringe Aufmerksamkeit gewandt hat. Und doch sind Gemälde, wie die des Raphon von Eimbeck, wie das Altarwerk des Domes von Brandenburg, das der Moritzkirche zu Halle und a. m. Zeugnisse einer sehr eigenthümlichen und bedeutsamen Entwickelung.

d. R.

München. Thorwaldsen's Modell zu Schiller's Denkmal ist wohlbehalten hier angekommen und erweckt die allgemeinste Bewunderung von Seiten der Kunstfreunde. Das Standbild des Dichters ist 13 Fuss hoch und stellt dessen Individualität in einer meisterhaften Weise dar. Die Figur ruht auf dem rechten Beine, indem sie das linke etwas vorgebeugt lässt, jedoch so, dass die Last des Körpers dem rechten keineswegs allein aufgebürdet ist. Hiedurch bekommt sie die Stellung eines festen und sicheren Mannes, den das Hinneigen zum inneren Leben in seiner Beurtheilung der Aussenwelt nicht schwankend gemacht hat. Dadurch ist aber zugleich auch möglich gemacht, dass sich die linke Seite des Körpers etwas vorwärts neige, was im Einklange mit dem gesenkten Haupte dem Ganzen eine unaussprechliche Milde und Anmuth verleiht. Nacken und Haupt beugen sich nicht allein vorwärts, sondern senken sich etwas zur Brust herab, den Character des Menschen aus Dichters aufs Herrlichste bezeichnend. Ein dichter Lorbeerkranz schwebt um die losgebundenen Locken, die in mässiger Fülle auf Rücken und Schultern herabwallen. Die Stirn, hoch und im Verhältnisse des schmalen Gesichtes sehr breit, verkündigt Genie und Ideenreichthum. Das Auge, von buschiger Braue beschattet, ist sanft, aber fest, im Einverständniss mit dem Kopfe etwas nach unten gesenkt. Die hervortretende Nase, die sehr schmalen Wangen, der feine, gegen vorn sich drängende Mund verkünden eine ausserordentlich reizbare Natur, so fein organisirt, um ihr ein langes Dasein zu gestatten. Hals und Nacken sind frei, indem Hemdkragen und Krause zurückgeschlagen sind über ein Untergewand, das, grösstentheils vom Mantel bedeckt, die moderne Tracht mehr ahnen lässt, als zur Schau trägt, so dass das Gefühl des Schönen dadurch nicht im Geringsten gestört wird, während andrerseits jede charakterstörende Maskirung umgangen ist.

Die Brust, obgleich nicht besonders breit, verkündigt doch keineswegs den Leidenden, und so ist auch hier Alles vermieden, was einen Eindruck verursachen könnte, der nicht durchaus edel und wohlthuend wäre. Der rechte Arm hält an den Leib sich schmiegend den faltenreichen Mantel, der das Moderne mit dem Antiken zu versöhnen weiss; der linke Arm dagegen ist mit der linken Seite bis unter die Brust vom Mantel unbedeckt, daher denn dieser Arm, dessen Hand mit eingeschlagenem Finger ein Buch hält, über dem weiter unten wieder beginnenden Mantel an der Seite hinabgleitet. — Die vier Basreliefs für das Fussgestell enthalten die folgenden Gegenstände. Das für die Vorderseite bestimmte stellt die Musen der Geschichte und Tragödie dar, um die Erdkugel schwebend, auf welche der Name Schiller eingegraben ist. Ueber ihr thront sein Gestirn, unwandelbar fest wie der Polarstern, durch einen Lichtstrom mit der Erde verbunden; unten sind die Zeichen des Stiers und des Scorpions angebracht. Auf dem Basrelief der Hinterseite halten zwei Greifen die in ihrer Mitte befindliche Lyra. Das eine Seiten-Basrelief enthält den Genius der Dichtkunst, wie er mit zum Himmel gewandten Blicken einherschwebt, die Locken vom Winde bewegt; das andre die Göttin des Ruhms, den Lorbeer in der einen, die Palme in der andern Hand, mit vorwärtsgekehrtem Gesichte den Geschlechtern der Menschen die Werke ihres Lieblings verkündend. — Die Arbeiten zum Guss des Monuments, von Stiglmaier, werden bald beginnen; Stuttgart aber wird durch dasselbe eine beneidenswerthe Zierde erhalten.

Kunst-Anzeige.

In meinem Verlage wird erscheinen:

Die Söhne Eduards IV., Königs von England, nach dem Original-Gemälde von Hildebrandt, in Kupfer gestochen von Friedrich Knolle in Mailand.

Zum ersten Subscriptionspreise:

Auf Velinpapier mit der Schrift	4⅓ Thlr
- Chinesisch. Papier mit der Schrift . . .	6 -
- Velinpapier vor der Schrift	9 -
- Chinesisch. Papier vor der Schrift . . .	12 -

Ueber den Werth des Originalgemäldes noch etwas zu sagen, würde anmassend erscheinen, es herrscht darüber nur eine Stimme: dasselbe hat überall, wo es zu sehen verstattet war, die ungetheilteste Anerkennung gefunden und in jedem Beschauer einen tiefen Eindruck hinterlassen; gewiss nur mit vollem Rechte hält man dies Gemälde für eins der vollendetsten Werke neuerer Kunst.

Vielseitig ist der Wunsch ausgesprochen worden, dies für Jeden so anziehende Bild durch den Grabstichel, der allein im Stande sein möchte, die so äusserst zarten Formen und Tinten des Bildes wiederzugeben, vervielfältigt zu sehen, um dasselbe allen Kunstfreunden zugänglich zu machen, und hat mir dazu der gütige Besitzer, Herr Domherr Freiherr von Spiegel in Halberstadt, huldvoll die Erlaubniss ertheilt; auch ist unser Landsmann, der Kupferstecher Hr. Friedrich Knolle in Mailand, ein würdiger Schüler des grossen Anderloni daselbst, bereit, diese ehrenvolle Arbeit zu übernehmen und in möglichst kurzer Zeit zu vollenden.

Die Grösse des wirklichen Stichs wird ungefähr 15 Zoll in der Höhe und 18 Zoll in der Breite betragen.

Es bedarf dies kostspielige Unternehmen allerdings **vielseitiger** Unterstützung, und erlaube ich mir schon jetzt die Subscription darauf, jedoch ohne Vorauszahlung, mit dem Wunsche zu eröffnen, dass diese vaterländische Unternehmung wohlwollend aufgenommen werden möge.

Der Subscriptionspreis eines prachtvollen Kupferstichs von dieser Grösse ist, selbst den Steindrücken gegenüber, sehr mässig gestellt, und wird bei Erscheinen bedeutend erhöht werden müssen. Die Abdrücke werden numerirt und an die verehrlichen Subscribenten, der Reihefolge nach, wie die Subscriptionen eingegangen sind, abgeliefert: so dass die ersten Subscribenten auch die ersten und schönsten Abdrücke erhalten.

Braunschweig, den 23. Mai 1837.

Schaksche Kunsthandlung.
C. W. Bamdohr.

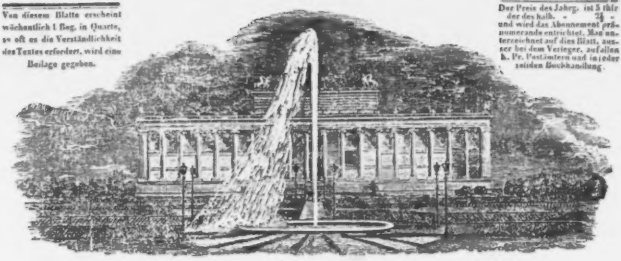
Zur Annahme von Unterzeichnungen empfiehlt sich die Kunst- und Buchhandlung von George Gropius in Berlin, Königl. Bauschule Nr. 12.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 25. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Beschreibung

einiger alten Kirchen an der Nordseite des Harzes.

VI. Die St. Wiperti-Kirche bei Quedlinburg.

Neben dem Schlossberge von Quedlinburg, welcher bis auf die Zeit König Heinrich des Ersten unbebaut war, lag im Thale die königliche Pfalz Quedlinburg, welche — gewiss alten Ursprungs — bereits zu Heinrichs Zeit, wie häufig die Pfalzen, eine eigne Kirche besass. Diese war dem heil. Wipertus und dem Apostel Jacobus geweiht *); doch wissen wir weder, von wem, noch zu welcher Zeit dies geschehen war. Sammt dem Orte Quedlinburg selbst kam sie als Wittwengut in den Besitz der Königin Mathilde (Heinrichs Gemahlin) und ward von dieser im Jahre 961 unter Beistimmung Otto's I. dem Stifte geschenkt *), nachdem sie zuvor zur Klosterkirche bestimmt, und ein Kloster daselbst angelegt war. Dass diese Kirche, ihrer Gründung nach, älter ist, als die von Heinrich I. gegründete Stiftskirche, geht auch aus einer noch ungedruckten Schrift über die Wunderthaten des h. Wipertus hervor, welche, im zehnten Jahrhundert geschrieben, als Quedlinburg, die Hauptstadt der deutschen Könige aus dem sächsischen Hause, in seinem höchsten Glanze stand, gerade damals ernstlich hervorhebt, dass dieser Ort ursprünglich dem heil. Wipertus von frommen Verehrern desselben geweiht sei und diesem eigentlich

*) Ranke: Ueber den Ursprung Quedlinburgs. Gymnasial-Programm von 1833, S. 5. ff.

*) Erath: *Cod. dipl. Quedl. p.* 11.

Gott die Fürsorge für den Ort anvertraut habe*). Noch sind die Ueberreste der Wiperti-Kirche vorhanden, zwar mannigfach, durch die Unbilden späterer Zeit, durch Brand, gewaltsame Verheerungen und hierauf erfolgte Restaurationen verändert, zugleich aber nicht ohne die Reste einer hoch alterthümlichen Anlage.

Die Räume des Hauptbaues dieser Kirche genau zu untersuchen, wurde der Schreiber dieser Zeilen durch den gegenwärtigen Zweck derselben verhindert. Sie dient als Kornscheune, und die darin aufgehäuften Vorräthe, zum Theil auch die neueren angefügten Gebäude verstatteten keine umfassende Besichtigung. Zu bemerken ist es indess, dass die Bogenstellungen des Schiffes nicht, wie gewöhnlich die ältesten Kirchen dieser Gegend, Säulen enthalten, sondern — wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt - durch viereckige Pfeiler gebildet werden. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht aus Platte, scharf eingezogener Kehle und kleinem Wulst mit einigen Zwischengliedern; das Fussgesims ist attisch, in gutem Verhältniss der Glieder zu einander, doch wenig ausladend. — Im Aeusseren, namentlich der Seitenschiffe, bemerkt man mannigfache Veränderungen des Baues, zum Theil aus der früheren Zeit des gothischen Styles.

Von höchstem Interesse dagegen ist die kleine Crypta dieser Kirche, der gegenwärtig sogenannte Altarkeller. Ihre ganze Einrichtung, sowie die Formation ihrer Details, lässt hier auf den ersten Blick das höchste Alter erkennen. Sie besteht aus einem kleinen Mittelschiff und fast eben so breiten Seitenschiffen, welche durch eine Stellung von je 2 Säulen und einem schweren viereckigen Pfeiler zwischen ihnen von einander gesondert werden. An das Mittelschiff schliesst sich, wie gewöhnlich, die Altarnische an, welche hier jedoch nicht durch Mauern, sondern ebenfalls durch eine Stellung von Pfeilern und Säulen (an den Ecken zwei schwere viereckige Pfeiler, dann auf jeder Seite zwei Säulchen und zwischen diesen, in der Mitte der Nische, ein kleinerer viereckiger Pfeiler) umfasst wird. Hinter der letzteren zieht sich ein halbrunder Umgang, als Fortsetzung der Seitenschiffe, umher. Diese sämmtlichen Pfeiler und Säulen, im Schiff und in der Nische, werden nicht, wie in der entwickelten Kunst des früheren Mittelalters, durch Halbkreisbögen, sondern, der Antike verwandt, noch durch ein horizontales Gesims verbunden, dessen Hauptform in der Altarnische ein Viertelstab, im Schiff ein, der Antike vornehmlich entsprechender Karnies ist. Von diesem Gesims ausgehend werden sämmtliche Räume sodann durch Tonnengewölbe bedeckt, nur die kleine Altarnische, wie gewöhnlich, durch eine Halbkuppel. An den Wänden finden sich ringsumher grössere und kleinere viereckige Nischen. Die Gesammtlänge der Gruftkirche beträgt 23 Fuss; die Breite 19 Fuss; die Höhe, im Mittelpunkt der Gewölbe, 9 Fuss. Die Säulen haben, bis an das Gesims, eine Höhe von 6 Fuss.

Die grösseren Pfeiler sind ganz roh, ohne Deck- und Fussgesimse. Der kleinere Pfeiler in der Altarnische hat ein ionisches Volutenkapitäl, doch ohne Eierstab, aber auch ohne fremdartige Verzierung; die Base desselben ist von leidlicher attischer Form. Die Säulchen zu den Seiten desselben sind mit einem höchst einfachen Kapitäl versehen, welches die später ausgebildete Form des abgestumpften Würfels vorzudeuten scheint; es bildet nur einen rohen Uebergang aus der runden Form der Säule in die viereckige Form des Abakus. (Dieselbe Form findet sich häufig, wenn auch reicher ornamentirt, an den ältesten Kirchen des Mittelalters, wie z. B. vorherrschend an den Säulenkapitälen von S. Vitale zu Ravenna, vollendet im J. 547, an S. Marco zu Venedig, u. a. w.) Die Basen derselben sind ebenfalls attisch, aber mit stark vortretenden Pfühlen und kleiner eingezogener Kehle. — Die Säulenkapitäle des Schiffes endlich haben eine merkwürdige Form, deren Profil man mit dem eines umschlagenden Blattes vergleichen dürfte, und gewiss ist sie aus dem antiken Blattkapitäle entstanden, vielleicht durch Bemalung demselben ähnlicher gewesen; darüber ruht ein schwerer Abakus. Die Basen dieser Säulen sind wiederum attisch, aber von einer Bildung, welche dem Geiste dieser Form noch wohl angemessen ist.

All diese Elemente, die geradlinigen Gesimse, die theils der Antike noch verwandten, theils aus eigner Unbehülflichkeit entstandenen Formen, die Abwesenheit aller Motive, welche die mittelalterliche Kunst speziell charakterisiren, sodann die kindliche Rohheit der Gesammt-Ausführung, deuten auf

*) Bibliothek von Wolfenbüttel: *Cod. Guelph.* 76, 14, *p.* 38.

eine sehr frühe Erbauungszeit der Crypta zurück, und machen es sehr wahrscheinlich, dass wir in ihr einen seltenen Ueberrest aus der frühesten Zeit christlicher Kunstübung in den sächsischen Landen besitzen. F. K.

Stahlstich.

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat als Gedächtnissblatt für das Jahr 1836 einen Stahlstich von Ph. Walter nach einem Gemälde von C. Kreul: „das Bäckermädchen", ausgegeben. Die Wahl des Gegenstandes müssen wir als äusserst glücklich bezeichnen, indem derselbe eben so auf den Beifall des grossen Publikums rechnen darf, wie er auch die Ansprüche des Kenners wohl zu befriedigen im Stande ist. Man sieht die geöffnete Thür eines Bäckerladens vor sich, auf deren Vorbau, sowie auf einer vorgerückten Bank und Korbe, über sauberen Leinentüchern Brode, Semmeln und Kuchen aufgebaut und geschüttet sind. Oberwärts rankt sich Wein an dem Hause empor. In der Thür lehnt die junge Verkäuferin und blickt zum Beschauer heraus; es ist eine frische, anmuthig kräftige Gestalt in einfacher, tüchtiger, zugleich aber nicht unmoderner Kleidung. Das blonde Köpfchen ist, beinahe wie in trüben Gedanken, ein wenig vorgeneigt, eine abgepflückte Sternblume, die sie aus dem vor ihr stehenden alterthümlichen Glase ergriffen hat, und deren Blätter zerstreut am Boden liegen, scheint anzudeuten, wohin ihre Gedanken gehen. Referent ist gerade kein sonderlicher Enthusiast für die Sentimentalitäten, die uns in der heutigen Kunst nur zu häufig geboten werden; hier aber, bei der Gesundheit und Frische der ganzen Auffassung und bei der einfach derben Umgebung, macht diese sentimentale Beimischung einen gar ansprechenden Eindruck. Der Stich (8¼ Zoll hoch und 7½ Zoll breit) ist vortrefflich durchgeführt, mit einer Sorgfalt, Kraft und Freiheit, welche uns für die weitere Cultivirung des Stahlstiches bei grösseren Arbeiten die schönsten Erfolge verspricht; nur bei einzelnen Partieen dürfte noch eine gewisse vollere Breite der Taillen wünschenswerth sein. Wir hoffen im Interesse des Publikums, dass dies anmuthige Blatt bald in den Handel werde gegeben werden.

Die Carlsruher Pracht-Bibel ist mit der unlängst erschienenen 14. Lieferung beendet. Diese enthält, — ausser einem Stahlstiche nach C. Dolce, welcher den Christusleichnam in den Armen zweier Engel und die kniende Maria in einer schönen und würdigen Composition darstellt, und ausser einem Bilde des Paradieses nach dem Engländer J. Martin, in der eigenthümlichen Weise dieses Künstlers, — zugleich ein Titelbild für das ganze Werk, nach einer Composition Overbeck's von Ed. Schuler in wohlgelungener Weise gestochen. Es stellt Christus bei Maria und Martha dar, aber nicht sowohl den besonderen Moment dieser Begebenheit als vielmehr den symbolischen Bezug, welcher derselben einwohnt. Christus sitzt in der Mitte unter einem gothischem Baldachin; vor ihm zur Rechten Maria in äusserst lieblicher Stellung; zur Linken kommt Martha, die Schwester anschuldigend, herzugeschritten. Zu den Seiten des Baldachins stehen vier der vorzüglichsten Apostel des Herrn. Die Unterschrift lautet: *Unum est necessarium.* Das Ganze ist in der Art, wie man es häufig bei Giotto's Compositionen findet, eingerahmt, und diese Einrahmung mit zierlichem Rankenwerk, symbolischen Emblemen und kleineren figürlichen Gruppen, welche die christlichen Kardinaltugenden darstellen, geschmückt. Die Eigenthümlichkeit Overbeck's ist in diesem Blatte auf eine glückliche, anspruchlose Weise wiedergegeben, ganz dieselbe würdevolle Grazie, dieselbe geistreiche Wiederbelebung alterthümlicher Motive, die von den Freunden seines Pinsels so gern gesehen wird und die gerade hier, bei der feierlichen, symbolischen Auffassung der Gegenstandes, sehr wohl an ihrer Stelle ist.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Dem so eben erschienenen „Bericht über die Wirksamkeit und Verwaltung des Braunschweigischen Kunst-Vereins bis zum 1. Mai 1837" entnehmen wir die folgenden Mittheilungen:

„Wenn wir hiemit zum ersten Male einen Bericht über das Streben und die Wirksamkeit des Braunschweigischen Kunst-Vereins zur Oeffentlichkeit bringen, so findet diese Verzögerung besonders darin ihren Grund, dass wir mit unsrer ersten Veröffentlichung auch gern die gesicherte Existenz des Ver-

eins und das zunehmende Gedeihen desselben aussprechen wollten. Dieser Standpunkt ist theilweise erreicht: die Theilnahme und das Interesse für die neuere Kunst ist nun auch bei uns allgemeiner geworden; wir fangen an, den wohlthätigen Einfluss der Kunst auf das Leben zu fühlen, und wir dürfen jetzt einem erfreulichen Wachsthume und Entfalten unseres Vereins vertrauungsvoll entgegensehn.

Braunschweig, so reich an älteren Kunstschätzen, zählte von jeher keine geringe Zahl von Kunstfreunden, bei denen indessen die Neigung für die älteren Meister um so ausschliesslicher vorherrschte, als ihnen die bedeutenderen Werke der wiedererwachten deutschen Kunst grösstentheils völlig fremd geblieben waren.

Diese uns zugänglich zu machen, den Sinn für die Kunst allgemeiner zu verbreiten, verbanden sich im Jahre 1831 mehrere Kunstfreunde, um, nach dem Vorgange der meisten anderen grösseren Städte in Deutschland, einen besonderen, jenen Zwecken gewidmeten Verein zu stiften, der denn auch mit dem Anfange des Jahres 1832 wirklich ins Leben trat.

Eine angenehme Verpflichtung, die uns obliegt, ist, indem wir die ersten Anfänge unseres Vereins uns zurück rufen, der grossen Thätigkeit des Herrn Professors **Brauns**, welcher die Leitung übernahm, so wie der vielseitigen Unterstützung dankbar zu gedenken, die uns durch den Hrn. Dr. **Lucanus** in **Halberstadt** zu Theil wurde.

In den Monaten Juli und August desselben Jahres fand unsere erste Kunst-Ausstellung statt.

350 in dem schönen Locale des Vieweg'schen Hauses aufgestellte Gemälde lebender Künstler überraschten das Publikum um so mehr, da der Standpunkt der jetzigen Kunst der grossen Mehrzahl völlig fremd geblieben war. Wir lernten durch diese Ausstellung besonders treffliche Werke von Berliner und Münchener Künstlern im Genrefache und der Landschaft kennen; auch erfreueten uns einige bedeutende Beiträge älterer, schon länger rühmlichst gekannter Dresdner Meister.

250 von den Mitgliedern des Vereins gezeichnete Actien gaben vorerst eine Garantie für die Kosten des Transports und der ersten Einrichtung. Die noch geringe Einnahme für Entrée, da alle Actionaire freien Eintritt haben, gestatteten nur 500 Thlr. für den Ankauf von Gemälden zur Verloosung unter die Mitglieder zu verwenden; durch Verkauf an Privaten wurde indessen die Summe des Absatzes auf 2500 Thlr. gebracht.

Im März des folgenden Jahres 1833 erfreuete uns der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen mit Zusendung einiger von ihm erworbenen werthvollen Kunstwerke.

„**Stieler**'s Rinaldo und Armide,

„**Köhler**'s Rebecca am Brunnen, und

„**Bendemann**'s hochgefeiertes Werk: Trauernde Juden in der Gefangenschaft zu Babylon,"

waren die ersten hier bekannt gewordenen historischen Gemälde aus der Düsseldorfer Schule.

Die ehrendste Anerkennung verdient die liberale Ansicht dieses Vereins:

„dass er keineswegs den Erwerb oder die Erhaltung einzelner, wenn auch noch so geachteter, Kunstwerke, sondern die Erweckung „und Beförderung der deutschen Kunst, als „seine Hauptaufgabe anerkenne, diese aber „ohne die Mittheilung an andere deutsche Städte „schwerlich erreicht werden könne."

Leider ist dieser Grundsatz erst von wenigen Vereinen angenommen, und namentlich nicht von den grösseren zu **Berlin**, **Dresden** und **München**; doch steht zu hoffen, dass auch diese bald das kleinere Interesse dem grösseren nachsetzen, und dass dann eine ungleich grössere Zahl von den bedeutenderen Werken unserer Zeit durch Deutschland wandern und überall den Kunstsinn durch die Kunstanschauung erwecken werde.

Wenige Monate nach dieser vorläufigen kleinen Ausstellung wurde eine zweite grössere mit 450 Kunstwerken eröffnet, durch die wir wieder einen weiteren Kreis deutscher Künstler von Verdienst kennen lernten; unter ihnen, durch einen seiner Cartons, auch den Münchener Meister **Cornelius** in seinem grossartigen Compositionsstyl.

Die Theilnahme des Publikums hatte bei dieser zweiten Ausstellung bereits beträchtlich zugenommen; die Zahl der Actien war auf 300 gestiegen; der Verein konnte daher schon eine bedeutendere Summe für den Ankauf verwenden, und das Resultat des Verkaufs betrug im Ganzen 3200 Thlr.

Verschiedene, zufällig zusammentreffende Hindernisse liessen es dem Vorstande vom Jahre 1834 rathsam erscheinen, in diesem Jahre keine Ausstellung zu veranstalten; freundliche Anerbietungen benachbarter Vereine bestimmten denselben jedoch kurz

vor der Zeit, die gewöhnlich für unsere Ausstellungen festgesetzt war, jenen Entschluss aufzugeben; es wurde daher noch eine Ausstellung eröffnet, die uns 200, grösstentheils sehr ausgezeichnete, Werke vorführte, unter welchen Maes „betende Römerin“ (jetzt Eigenthum des städtischen Museums in Königsberg), Begas „Aussetzung Moses,“ treffliche Landschaften der Düsseldorfer und Münchener Schule, eine bedeutende Wirkung nicht verfehlten.

Ausserdem waren in zwei Zimmern die bisher angekauften, in Braunschweig gebliebenen Kunstwerke aufgestellt; und so sah man mit Freuden den grössten Theil der Gemälde vereinigt, welche durch die Vermittelung der Kunst-Ausstellungen bereits für Braunschweig gewonnen waren.

Das Resultat des Verkaufs betrug 2300 Thaler; dasselbe würde bedeutender gewesen sein, wären nicht gerade die vorzüglichsten Werke bereits Eigenthum des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, wie verschiedener Privaten, gewesen.

Im Jahre 1835 wurde durch eine Plenar-Versammlung genehmigt, dass die grösseren Kunst-Ausstellungen nur alle zwei Jahre gehalten werden sollten, theils um bedeutendere Mittel für den Ankauf zu erhalten, theils um eine, das gemeinschaftliche Wirken erleichternde Uebereinstimmung mit den Preussischen Kunst-Vereinen diesseit der Elbe herbeizuführen.

Nach einem vom Hrn. Dr. Lucanus in Halberstadt entworfenen Plane verbanden wir uns mit den Kunst-Vereinen zu Halberstadt, Halle und Magdeburg dahin, dass unsere Ausstellungen nach einer festgestellten Reihefolge, immer in den geraden Jahren, so wie die Ausstellungen der Vereine jenseit der Elbe in den ungeraden Jahren gehalten werden sollten.

Durch diese Verabredung wurden die vielfachen Collisionen vermieden, welche früher zum Nachtheile des einen oder anderen Vereins Statt gefunden hatten; ausserdem dürfen wir hoffen, durch den engeren Verband mehrerer Vereine nicht allein eine grössere Verminderung des äusseren Aufwandes, sondern auch eine beträchtliche Erweiterung des gemeinschaftlichen Wirkungskreises zu erlangen.

Obgleich wir im Jahre 1835 keine grosse Ausstellung hatten, so fand sich doch die Gelegenheit, verschiedene kleinere Ausstellungen zu veranstalten, die das gewonnene Interesse rege erhielten. Die Zahl der Actien war in diesem Jahre auf 325 gestiegen.

Das mit dem heutigen Tage (1. Mai 1837) geschlossene Rechnungsjahr 1836 darf in jeder Beziehung als der Glanzpunkt nicht bloss unseres Vereins, sondern der Kunstgeschichte Braunschweigs überhaupt, betrachtet werden.

Se. Durchlaucht, unser gnädigster Landesherr, übernahm huldvoll das Protektorat des Vereins, und verwilligte demselben eine jährliche Unterstützung von 100 Thlrn., mit Verzichtung auf die den Actionairen zustehenden Vorrechte. Zugleich wurde auf sein Gebot die seit vielen Jahren als Magazin benutzte Aegidienkirche in ihrer ursprünglichen Schönheit hergestellt: ein Gebäude, welches, frei von allen Emporen, in seinem edlen gothischen Styl, bei einer Länge von 250 Fuss, einer Breite von 114 Fuss im Kreuze und einer Höhe von 68 Fuss, einen wahrhaft grossartigen Anblick gewährt. Der hohe Chor ist, nebst den sieben Kapellen, welche ihn umgeben, zur Aufstellung einer öffentlichen Bibliothek, das Schiff der Kirche zu grossen Musikaufführungen, Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen und anderen öffentlichen Zwecken bestimmt; kaum dürfte irgendwo ein für diese Bestimmung in höherem Grade geeignetes Gebäude gefunden werden.

Im Monat Juli wurde es durch das neunte Elbmusikfest mit Händel's Messias eingeweihet, und dies Meisterwerk der Tonkunst auf eine so vollendete Weise durchgeführt, wie man es vorher wohl nie in Deutschland gehört hat.

Kaum waren die letzten Töne verhallt, so eröffnete in diesen herrlich beleuchteten Räumen der Kunst-Verein seine vierte Ausstellung mit 750 Werken lebender Maler. — Selten werden so viele treffliche und bedeutende Werke der Kunst beisammen gefunden werden, als in dieser Ausstellung, wo nicht nur Gemälde fast aller ausgezeichneten deutschen Künstler (mit Ausnahme der Münchener Historienmaler), sondern auch viel Vortreffliches aus der holländischen, französischen und italienischen Schule vereinigt war.

Es würde zu weit führen, wenn wir uns hier auf eine Aufzählung im Einzelnen einlassen wollten, aber nicht versagen kann es sich der Verstand, der freudigen Theilnahme zu gedenken, die es erregte, dass wir in dieser Ausstellung auch unsere Braunschweiger Künstler würdig repräsentirt sahen. Teichs,

von Düsseldorf zurückgekehrt, brachte uns sein letztes, bereits vom Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen angekauftes Werk, „gefangene Thessalonicher," mit, und liess uns die raschen Fortschritte bewundern, welche dieser reich begabte junge Künstler gemacht hatte. Möge ein guter Genius ihn ferner leiten, dass er die Höhe der Kunst, zu der er berufen scheint, erreiche.

Schröder hatte mit seinen Genrebildern aus Motiven des Braunschweiger Landlebens sich schon längst viele Freunde erworben, und war durch seinen, vom Kunst-Verein für das Königreich Hannover angekauften, „Heirathe-Antrag", so wie durch das vom hiesigen Kunst-Verein erstandene Bild „die Solo-Partie", ein Liebling des Publikums geworden. Bei seiner unermüdeten Thätigkeit dürfen wir ihm nur eine nie versiegende Ader der Laune wünschen.

Tunica gab uns dies Mal ein sehr fleissiges Genrebildchen, und ein kleines, aber vortrefflich behandeltes, Portrait.

Brandes, dessen künstlerische Leistungen schon lange rühmlichst gekannt sind, ist seit Kurzem als Gallerie-Inspector und Lehrer an der neuen Gewerbs- und Kunstschule angestellt, und hatte leider nicht Zeit gehabt, uns ein grösseres Gemälde zu liefern; wir mussten uns daher dies Mal mit einer kleinen, nicht einmal fertig gewordenen, Landschaft begnügen.

Der Gallerie-Inspector Pape wird durch seine Berufsgeschäfte von der ausübenden Kunst entfernt; eine grosse Landschaft zeugte indessen von seinem Fleisse in den wenigen Musestunden, die ihm übrig blieben.

Körner, von Düsseldorf, Dankworth, von München zurückgekehrt, brachten erfreuliche Beweise ihrer Fortschritte. Ausserdem gaben uns andere hiesige Künstler noch eine Reihe Portraits, bei welchen mehr oder weniger Talent nicht zu verkennen ist, und wir hoffen, in der Folgezeit Gelegenheit zu erhalten, auch ihrer ehrenvoll zu erwähnen.

Pätz, jetzt in Düsseldorf, hatte die vom hiesigen Verein bei ihm bestellte Landschaft erst nach beendigter Ausstellung eingesandt, jedoch mit derselben den günstigen Einfluss jener Schule auf eine höchst vortheilhafte Weise bezeichnet.

Die Theilnahme des Publikums an dieser Ausstellung hatte sich bedeutend vermehrt; der Verein war durch dieselbe in den Stand gesetzt, 2100 Thlr. zum Ankaufe von Gemälden zu verwenden, sowie überhaupt das Total-Resultat des Verkaufs 6000 Thlr. betrug.

Noch vor wenigen Tagen sahen wir drei dem Präsidenten des Vereins vom Herrn Domherrn von Spiegel in Halberstadt auf höchst liberale Weise zur Ansicht mitgetheilte Gemälde:

„Hasenpflug's grosses Architectur-Bild, der Dom zu Cöln in seiner projectirten Vollendung,
„Sohn's Urtheil des Paris,
„Hildebrandt's Söhne Eduard's."

Womit hätte wohl würdiger dieses an Kunstgenüssen reiche Jahr, welches uns fast alle bedeutenden Werke neuester Zeit zuführte, geschlossen werden können? —

Mit dem ehrerbietigsten Danke dürfen wir auch das gnädigste Wohlwollen Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preussen, so wie anderer hohen Beschützer der Künste, rühmen, durch welche unserer letzten Kunstausstellung ihr reichster Schmuck wurde, indem Sie die Mittheilung der den Preussischen Vereinen anvertrauten Kunstwerke an den unsrigen gestatteten.

Wenn es uns erlaubt ist, Momente anzuführen, die, unabhängig von dem Kunst-Vereine, einen bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung des Kunstsinnes und der höhern Ausbildung der Gewerke, in Braunschweig ausgeübt haben, so dürfen wir die in diesem Jahre erfolgte Enthüllung des neuen Fürstensitzes nicht übergehen, welcher, gleich einem Phönix, aus der Asche des alten entstanden ist, und nun in seiner äusseren Vollendung als eines der grossartigsten Meisterwerke der neueren Baukunst vor uns steht. Unseres Ottmer's Name wird durch dieses schöne Werk für immer unter den ersten Architecten Deutschlands einen ehrenvollen Platz einnehmen.

Die Wirksamkeit, die unser Braunschweigischer Kunst Verein seit der kurzen Zeit seiner Begründung erreicht hat, lässt sich mit daraus ermessen, dass 150 Gemälde für den Preis von 14,000 Thlr. angekauft sind, welche, wenn auch vereinzelt, jetzt grösstentheils unserer Vaterstadt zu einer Zierde dienen.

Die Verhältnisse unseres Vereins nach Aussen sind nur als erfreulich darzustellen. Wir stehen mit den meisten deutschen Kunst-Vereinen in freundschaftlicher Verbindung, und haben dankbar die

Aufmerksamkeit der Düsseldorfer, Hannoverschen, Münchener, Nürnberger und Stuttgarter Kunst-Vereine anzuerkennen, welche uns seit einigen Jahren ihre Vereinsblätter zugesandt haben.

Der von uns geschlossene Verband mit den Preussischen Kunst-Vereinen diesseits der Elbe, ist durch eine im Monat September in Magdeburg gehaltene Berathung noch mehr geordnet worden. Bei dieser Gelegenheit wurde der Beschluss gefasst, von Zeit zu Zeit durch Bestellung grösserer Werke jüngern Talenten Gelegenheit zu höherer Ausbildung zu geben, und, um den steigenden Ansprüchen an die Ausstellungen zu genügen, die auf solche Weise gewonnenen Kunstwerke allen Vereinen mitzutheilen, die sich zu Gegenseitigkeit verpflichten; hierzu haben sich schon mehrere Vereine bereit erklärt, so dass wir für die nächste Ausstellung mit Sicherheit vielen bedeutenden und interessanten Erscheinungen entgegen sehen können.

In einer Plenar-Versammlung im letzten Monat October wurde der Vorstand hiesigerseits ermächtigt, für das Jahr 1837 ein grösseres historisches Bild für den Verein zu bestellen. Unser vaterländischer Künstler, Herr Teichs, hat diesen Auftrag übernommen. Der von ihm gewählte Gegenstand:

„Heinrich der Lange befreit gefangene Christen „aus der eben eroberten Feste Baruth"

ist vollkommen geeignet, das Interesse des Braunschweigers im höchsten Grade anzuregen, und wir glauben daher, nicht allein den Mitgliedern unsers Vereins, sondern auch dem grösseren Publikum eine willkommene Mittheilung zu machen, indem wir demselben zur Kenntniss bringen, dass das Werk des Künstlers bereits weit genug gediehen ist, um dessen Vollendung mit Ende dieses Jahres erwarten zu dürfen."

Nachrichten.

Berlin. Am 13. d. M. war öffentliche Sitzung der hiesigen Königlichen Akademie der Künste, in welcher der Jahresbericht abgestattet und die vom Senate zuerkannten Prämien an Zöglinge der Akademie und der Kunst- und Gewerkschulen ausgetheilt wurden. Zum Anfang und zum Schlusse der Sitzung wurden zwei prämiirte musikalische Compositionen, von eben so tüchtiger, wie geistreicher Arbeit, zur Ausführung gebracht. Die Probe-Arbeiten aus den Lehr-Klassen der Akademie und den akademischen Ateliers, sowie aus der hiesigen und den Provinzial-Kunstschulen waren ausgestellt und gaben für mannigfach erfreuliche Resultate Zeugniss. Namentlich dürfte es anzuerkennen sein, wie sich mehr und mehr in den Provinzial-Kunstschulen gute Vorbilder, welche von vornherein den Geschmack auf eine würdige Richtung zu leiten geeignet sind, verbreiten, und besonders zeichneten sich in dieser Rücksicht die von der Erfurter Kunstschule eingesandten Blätter aus. Doch trifft diese Anerkennung noch nicht alle Schulen: unter den aus Breslau eingesandten Arbeiten z. B. fielen einige, nach höchst geschmacklosen Mustern gefertigte architektonische Blätter unangenehm auf. Unter den Leistungen der akademischen Schüler schienen besonders die im Fache der Landschafts Zeichnung und Malerei im Einzelnen zu günstigen Erwartungen Anlass zu geben.

Der Direktor der Akademie, Dr. G. Schadow, war abwesend. Er befindet sich gegenwärtig in Düsseldorf, wo er am 31ten v. M. angekommen ist. Die dortige Malerschule feierte seine Ankunft bei seinem Sohne, dem Direktor der Düsseldorfer Akademie, durch einen Fackelzug, dem sich alle Schüler und Angehörige der Akademie angeschlossen hatten und der durch die Musikchöre der Garnison geleitet wurde. Die Klassen der Akademie, nach deren verschiedenen Richtungen, hatten sich durch Fahnen, mit den Insignien der Klassen geschmückt, geschieden. Während des allgemeinen kräftigen Lebehochs wurde den beiden Direktoren, — von denen der Vater einer der siegreichsten Kämpfer gegen die verderbliche Periode des französischen Kunstgeschmacks und somit einer der entschiedensten Begründer der selbstständig deutschen Kunst, der Sohn einer der eifrigsten Pfleger der ihrem Gipfel zueilenden Kunst ist, — durch eine besondere Deputation begrüsst; gleichzeitig entzündete sich über dem Wasserspiegel des Hofgartens ein prachtvolles Feuerwerk. Eine unübersehbare Volksmenge erfreute sich an dem Schauspiele, welches die Anerkennung und den Dank der Schüler gegen ihre Meister und Vorarbeiter aussprach.

Am 5. Juni wurde in **Stettin** die am 27. April geöffnete Kunst-Ausstellung, auf welcher 780 Kunstgegenstände vorhanden gewesen waren, geschlossen.

Unter den Gemälden befanden sich mehrere von namhaften, aus Pommern gebürtigen Künstlern, als von Hildebrandt, Kretzschmer und v. Normann in Düsseldorf, Most in Stettin, Herrmann und Remy in Berlin u. a. m., von denen, sowie von anderen ausgezeichneten Künstlern, als Hensel, Schirmer, D. Quaglio etc. mehrere dem Vereine durch die Huld Sr. Majestät des Königs, der Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses, so wie von Privat-Besitzern, insbesondere von dem rheinisch-westphälischen Kunst-Vereine, anvertraut waren. Im Laufe der Ausstellung wurden von Privaten, welche der Mehrzahl nach dem Handelsstande angehören, für 2548 Thlr. Cour. Gemälde erstanden; der Verein selbst erwarb Kunstwerke im Betrage von 4000 Thalern.

Köln. Sr. Maj. der König hat für dieses Jahr, zur Fortsetzung der Restauration des Domes in Köln, durch Cabinets-Ordre vom 25. Januar c. die Summe von 10,000 Thalern in der Voraussetzung bewilligt, dass ein gleicher Betrag durch die Kathedral-Steuer und die in der Rheinprovinz und in der Provinz Westphalen in diesem Jahre abzuhaltende katholische Haus- und Kirchen-Collecte aufkommen werde.

Ueber den Kunst Verein, der im Jahre 1830 zu Rom gestiftet wurde, lauten die Nabrichten nicht sonderlich günstig, obgleich das erste Auftreten dieses Vereins von scheinbar glänzenden Erfolgen begleitet war. Die rege Theilnahme, die sich anfangs für denselben äusserte, brachte die bedeutende Anzahl von Unterschriften zu einem Betrage von etwa 2000 Scudi (die einzelne Actie zu 6 Scudi) zusammen und für die erste Ausstellung des Vereins wurde durch den Senator Rom's, Prinzen Orsini, ein freies Local im senatorischen Palast des Capitols eingeräumt. Indess fand es die Regierung für nöthig, die ausgestellten Arbeiten (gleich im ersten Jahre) einer Censur zu unterwerfen und diejenigen Kunstwerke, bei denen man Verstösse gegen die guten Sitten oder gegen das dermalige politische System zu bemerken glaubte, von der Ausstellung zu entfernen. Ein hochgestellter Prälat verwaltete das Amt des Censors. Als unmoralische Gemälde wurden u. a. eine Scene aus Shakespeare's Sturm, den Ariel darstellend, der auf einer Fledermaus reitet, von dem englischen Maler Severn, eine schlafende Nymphe von Constantin u. dergl. m.; — als demagogisch das Portrait einer römischen Dame von Podesti, mit einem darauf befindlichen Papagei, dessen Gefieder in die Farben der cisalpinischen Republik spielte, mit Beschlag belegt. Künstler lieben keine Kritik, am Wenigsten eine solche; ein namhafter Theil von ihnen zog sich in Folge dieser Veranstaltung zurück. Dazu kam, dass der Verein für die Ausstellung des zweiten Jahres das freie Local verlor und ein andres, mit Beeinträchtigung der zum Ankauf von Kunstwerken bestimmten Mittel, miethen musste. Später liess sich zwar die Regierung geneigt finden, dem Vereine ein eigenthümliches Local bei der Porta del Popolo anzuweisen; aber auch dies musste der Verein auf eigne Kosten erweitern lassen, was wiederum die Mittel desselben zerstreute. Es sind zwei Säle mit ziemlich guter Beleuchtung, — durchaus hinreichend für die geringe Zahl der jährlich ausgestellten Werke, indem der Katalog es in der Regel kaum auf 200 Nummern zu bringen pflegt. Die jährliche Einnahme hat sich auf die Hälfte der führeren, auf 1000 Scudi, reducirt, die indess wiederum noch durch unnöthige Administrations-Kosten so weit verkürzt wird, dass höchstens nur zwei Drittheile davon zu Ankäufen (über deren Auswahl zum Theil das Loos entscheidet) übrig bleiben.

Das Prachtwerk des Herrn **Carl Nebel** über Mexico: *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* ist gegenwärtig, mit dem 10. Hefte, dem ein Vorwort des Herrn A. von Humboldt beigefügt ist, vollendet worden. Es enthält 50, zum Theil colorirte Lithographieen und ist, wie für Natur und Volksthümlichkeit, so vornehmlich für die Kunst-Alterthümer Mexico's von höchstem Interesse.

Der Thurm in **Mecheln**, dessen Bau im Jahre 1452 begonnen wurde, soll jetzt nach dem ursprünglichen Riss ausgebaut werden, so dass er statt 350 Fuss, 466 Fuss hoch würde. Die Kosten sind auf 1 Mill. Francs veranschlagt und der Bau soll 10 Jahre dauern.

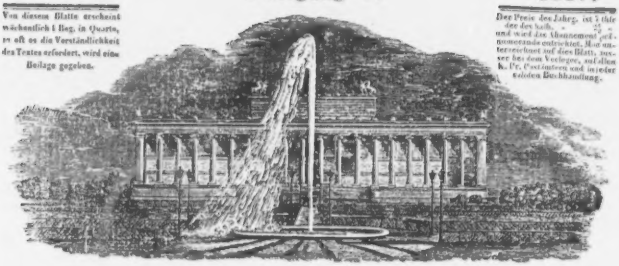
Bei dem Abbruch des **Frauen-Thurmes** zu **Ulm** ist daselbst ein merkwürdiges Wandgemälde zu Tage gekommen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 26. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 2 thlr. 25 sgr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei den Verlegern, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 26. Juni.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Groplus.

Ueber deutsche Denkmäler.

Betrachten wir die Kunst-Interessen des heutigen Tages, je nachdem sie die höchsten Wechsel-Verhältnisse zwischen Kunst und Leben, — somit die bedeutsamste Einwirkung der Kunst auf das Leben zu ihrem Gegenstande haben, so ist es vor allen ein Kreis von Erscheinungen, der uns als grossartig und würdig entgegentritt, der — von den Privat-Intentionen der Künstler, von den Privat-Liebhabereien des Publikums absehend — für die Kunst einen gemeingültigen Inhalt, für gemeinsame Interessen des Volkes eine künstlerische Gestaltung in Anspruch nimmt. Es sind jene plastischen Denkmäler, welche den gefeierten Männern des Vaterlandes durch freiwillig zusammengetragene Beiträge errichtet werden. In ihnen sehen wir die Kunst wiederum in ihrer höheren, monumentalen Bedeutung anerkannt, sehen wir eine Gelegenheit eröffnet, für die Werke der Kunst jene edlere stylistische Behandlung, welche allein vor Willkühr und Manier schützt, wiederzugewinnen, — nicht minder eine Gelegenheit für die Künstler, um ihre Kräfte am würdigsten Gegenstande zu prüfen und zu entwickeln.

Auffallend aber muss es uns erscheinen, wenn ein Theil dieser, der Ehre des deutschen Volkes, dem Schmucke des deutschen Bodens gewidmeten Werke, — theils in Rücksicht auf die Erfindung, theils in Bezug auf die technische Ausführung, — Künstlern anvertraut wird, welche nicht der deutschen Nation angehören. Gewiss ist es in anderen Rücksichten kleinlich und thöricht, an den starren Begriffen der Nationalität festzuhalten, das Grosse und Herrliche, was in Kunst, Wissenschaft und Leben von den bevorzugten Geistern fremder Völker geleistet

und geschaffen wird, nicht anzuerkennen; gewiss ist es schön und erhebend, wenn befreundete Nationen sich einander die Hand reichen und die eine die Mängel der andere auszugleichen bemüht ist. Aber es scheint eben so billig wie der eignen Würde angemessen, dass man erst dann über die Grenze des Vaterlandes hinausblickt, wenn man sich überzeugt hat, dass in den Kreisen der Heimath ein entschiedener, auf keine Weise abzuhelfender Mangel vorhanden ist. Haben wir jedoch, was den vorliegenden Fall anbetrifft, im Süden oder Norden, im Osten oder Westen unseres Vaterlandes irgend einen Mangel an tüchtigen Bildhauern?*) ist es nicht unsre Pflicht, dass wir denen, die sich ohnedies nur zu häufig mit Arbeiten eines untergeordneten Ranges beschäftigen müssen, auch die Freude derjenigen Werke zutheilen, welche ihrer Talente würdig sind und letztere durch den Ruhm, der sich an diese Werke knüpft, zur Entfaltung ihrer edelsten Kräfte steigern müssen? ist es nicht unsre Pflicht, dass wir hiedurch der vaterländischen Kunstübung alle diejenigen Vortheile zukommen lassen, welche sich an die Ausführung von Werken des höchsten Styles knüpfen?

Wenn vaterländische Denkmäler von Fremden ausgeführt werden, so ist dies entweder das Eingeständniss eigner Schwäche, oder — falls das Vorhandensein einer solchen durch andre Zeugnisse widerlegt wird — das Eingeständniss einer bedauernswürdigen Parteilichkeit gegen die Leistungen der Heimath, oder vielleicht einer noch weniger ehrenvollen Gleichgültigkeit gegen die letzteren. Wie wird die Nachwelt über einen, solcher Gestalt bethätigten Patriotismus richten? Und muss man dem Deutschen das Beispiel des französischen Volkes, welches niemals ein ähnliches Verhalten beobachten wird, vorführen?–

Die Errichtung einiger besonderen Denkmäler für grosse Männer des deutschen Volkes — für Beethoven, Mozart, u. s. w. — ist neuerlichst in Anregung gebracht, auch zum Theil bereits thätig für die Gewinnung der nöthigen Geldmittel gearbeitet worden, noch aber verlautet nichts über diejenigen Künstler, welche man für die Ausführung dieser Monumente ausersehen. Möge man hier endlich, und so auch bei den künftigen Plänen, mit Entschiedenheit von dem Grundsatze ausgehen: deutsche Denkmäler nur durch deutsche Künstler ausführen zu lassen! Möge man aber einen solchen Grundsatz zugleich auf die freisinnigste Weise ins Leben einführen! Wo es sich um Denkmäler handelt, welche das gemeinsame Interesse des Volkes in Anspruch nehmen, da ist es würdig und gerecht, die Arbeit nicht nach ausschliesslichem Vorurtheil dem einzelnen, auf diese oder jene Weise bereits bevorzugten Meister zu übertragen, sondern alle, im Vaterlande vorhandenen Talente zu einer freien öffentlichen Concurrenz aufzufordern. Durch die, für eine solche Concurrenz eingesandten Entwürfe wird man sich jederzeit der würdigsten Auffassung des Gegenstandes versichern können, wird man dem höheren Streben der Künstler, der lebendigeren Theilnahme des Volkes an den Leistungen, welche seine edelsten Interessen berühren, die bedeutsamste Grundlage darbieten können. — Ueber die äusseren Bedingungen und Einrichtungen einer solchen Concurrenz würde man sehr leicht ins Klare kommen, insbesondere was den Punkt anbetrifft, dass man natürlich nur den Entwurf eines Künstlers, der sich bereits in der Ausführung grösserer Arbeiten auf irgend eine Weise bewährt hat, auswählen dürfte. —

Es ist zu hoffen, dass auch die übrigen deutschen Zeitungen und Zeitschriften, als die Organe der öffentlichen Interessen, es sich werden angelegen sein lassen, bei dieser Angelegenheit die Ehre des deutschen Namens in ähnlicher Weise zu vertreten.

F. Kugler.

*) Um nur einige anerkannte Künstler zu nennen, führen wir hier an, in Berlin: Rauch, Tieck, Wichmann, Drake. Wredow; in Dresden: Rietschel; in Cassel: Henschel; in Frankfurt: v. Launitz; in Mainz: Scholl; in München: Schwanthaler; in Wien: Klieber und Schaller. U. a. m.

Kunstliteratur.

Coleccion litografica de cuadros de Rey de España el Senor Don Fernando VII, que se conservan en sus reales palacios, museo y academia de San Fernando, con inclusion de los del real monasterio del Escorial etc. Madrid, Cuaderno 38—49. (Gr. Fol.)

Schon mehrfach haben wir, bei früher erschienenen Lieferungen, über dieses umfangreiche lithographische Prachtwerk gesprochen, welches vornehmlich Gelegenheit giebt, die ausserordentlichen Kunstschätze, die sich gegenwärtig im Museum von Madrid befinden, kennen zu lernen, und welches zugleich eine im Einzelnen sehr vollendete lithographische Technik vor die Augen des Beschauers führt.

Die vorliegenden 12 Hefte enthalten, neben einzelnen Blättern nach italienischen Meistern, verschiedene, welche der niederländischen Schule angehören, sodann aber eine namhafte Reihe von Nachbildungen spanischer Kunstwerke, die, bei unsrer noch so geringen Kenntniss der spanischen Schule, für uns von grösstem Interesse sind. Unter den Italienern sind hier vornehmlich Meisterwerke Tiziano's zu nennen. Ein grosses Bacchanal führt uns die ganze hinreissende Eigenthümlichkeit dieses Meisters vor: schöne glühende Sinnlichkeit in dem Zustande derjenigen Unbefangenheit und Naivetät, welche den Menschen noch im reinen Einklange mit dem Leben der Natur darstellt. Es ist eine Gesellschaft von jungen Männern und Weibern, die sich im kühlen Schatten der Bäume versammelt haben; glänzende Krüge, Pokale, Becher, sowie die leichte, zum Theil fehlende Gewandung deuten auf das bacchische Fest, das hier gefeiert wird. In der Mitte lagern auf dem Rasen zwei reizende Mädchen mit Flöten in den Händen, nackte Jünglinge neben ihnen; ein wenig zur Seite schlingen sich andre zum leichten Tanze durcheinander; gegenüber zwischen den Bäumen, sieht man Singende und Trinkende: in der einen Ecke des Vordergrundes endlich ruht eine schlafende Bacchantin; sie ist nackt, und allein an dieser Figur könnte man eine absichtliche Schaustellung schöner Glieder, welche die unbefangene Lust des Ganzen in Etwas stört, tadeln. — Nicht minder anmuthig ist ein andres grosses Gemälde von Tizian, das in einer lieblichen Landschaft ein unendliches Gewimmel von Amorinen darstellt, welche Früchte zu sammeln scheinen, hier und dort einander necken, mit Thieren spielen, u. s. w. Zur Seite eine halbnackte weibliche Statue auf hohem Piedestal und zwei Weiber, die sich der letzteren in Begeisterung nahen. Es scheint in diesem lieblichen Gemälde ein allegorischer Sinn verborgen zu liegen, der aber, wie bei so manchen andren Darstellungen Tizians und vornehmlich Giorgione's, schwer zu enträthseln sein dürfte. — Ein drittes Gemälde stellt das Bad der Diana und die Enthüllung der Schande der Calisto dar. Es ist eins derjenigen Bilder, welche Tizian für Philipp II. von Spanien malte, und durch mehrfache Wiederholungen von der Hand des Meisters, z. B. in der Bridgewater-Gallery zu London, bekannt. Das in Rede stehende Bild ist dem letzteren in allen einzelnen Gestalten vollkommen ähnlich, nur in einigen Theilen der Gewandung finden sich Abänderungen. — Auch Portraits von Tizian's Hand finden sich in den vorliegenden Lieferungen, so das sehr grosse Gemälde Carl's V., welches den Kaiser in ganzer Figur, gerüstet und zu Pferde sitzend, in einer dunkelnden Landschaft darstellt. Ein andres Portrait stellt die Gemahlin des Kaisers, Isabella von Portugal, dar; es ist ein Kniestück.

Sodann sind aus der italienischen Landschafts-Schule einige Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke mitgetheilt: von A. Caracci, Nicolas und Caspar Poussin, Claude Lorrain.

Die Reihe der Niederländer eröffnet Rubens mit mehreren bedeutenden Bildern, unter denen vornehmlich eins von höchstem Verdienste ist: das Wunder der ehernen Schlange. Die Darstellung enthält, in der Körperbildung der Gestalten und in dem momentanen Affekte, alle die Gewalt, darin Rubens überhaupt Meister ist; aber es vereinigt sich hiemit zugleich die besonnenste dramatische Entwickelung, eine Concentration des Interesse auf wenige Hauptmotive und somit eine klare Gesammt-Ordnung, endlich eine Reinheit des Styles, wie sie nur den Werken seiner schönsten Zeit — denen wir das in Rede stehende unbedenklich anreihen — eigen ist. Auf der einen Seite ist ein dürrer Baumstamm, um den sich die eherne Schlange windet, aufgerichtet; daneben steht Moses, den Rücken halb zum Beschauer gewandt, den Mantel in grossartigen Falten um die Schulter geschlagen, und weist zu dem Mirakelbilde empor; etwas tiefer hinter ihm, in ebenso würdiger Gewandung, steht Aaron. Auf der andern Seite drängt das Volk heran. Die Hauptgruppe bezieht sich auf ein schönes, reichgeschmücktes Weib, welches im Zustande gänzlicher Entkräftung hereingeschleppt wird; ein kräftiger Mann hält sie an ihren Gewanden mit voller Anstrengung empor, während ihre Arme ohnmächtig niederhängen; ein Greis vor ihr richtet mit ergreifender Geberde, auf das eherne Bild hindeutend, ihr Haupt empor, in welchem, beim

Anblick des letzteren, durch die Qual der Krankheit bereits ein Strahl der Tröstung hervorleuchtet; eine Dienerin ist beschäftigt, die um ihren Leib geschlungenen Schlangen loszuwinden. Dicht vor dem Baumstamm hat sich ein nackter, ebenfalls von Schlangen umwundener Jüngling niedergeworfen; hinterwärts werden noch andere sichtbar, welche die Arme in schöner Bewegung flehend emporheben. — Darstellungen wie diese sind es, in denen die hohe, in ihrer Art einzige Genialität des Meisters ihren Triumph feiert; — dass vieles Andre, was aus seinem Atelier hervorgegangen ist, eher zur Verdunkelung seines Ruhmes dient, ist bekannt. Dies ist z. B. der Fall in dem grossen Prunkstücke des Raubes der Proserpina, welches sich ebenfalls unter den vorliegenden Blättern findet. Auch zwei andre — eine Fortuna, die über den Fluten des Meeres hinroll, und die drei Grazien vorstellend — dürften nicht den Anforderungen eines gereinigten Kunstsinnes genügen. Alle Gewalt seines Colorites zugegeben, so gehört zur Darstellung der Grazie doch eben zunächst die Grazie selbst, die nicht im Bereich von Rubens' künstlerischer Eigenthümlichkeit lag, — wenn auch die Dekoration des Rubens-Saales in der Münchner Pinakothek viermal, an den Hauptstellen der gewölbten Decke, das Sinnbild jener drei Göttinnen vorführt und somit das Gegentheil dieser Ansicht auszusprechen scheint.

Bei den übrigen der vorliegenden Blätter möge es hier an der Bezeichnung des Namens genügen: Joh. Breughel (eine brillante Paradieseslandschaft), Poelenburg, Wouvermann, Teniers (eine Dorfkirmess und, als seltenes Beispiel, eine Felslandschaft mit einer Rinder- und Schaafheerde), P. Neefs (drei Intérieurs gothischer Kirchen), van der Meulen, Paul und Cornelius de Vos.

(Beschluss folgt.)

Ornamentik.

Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städel'schen Kunst-Institut zu Frankfurt am Main. Berlin bei G. Reimer. Heft 1 und 2 (jedes zu 10 Blatt in Folio), 1836, 1837.

Bei dem lebendigen Fortschritt, den man seit den letzten Jahrzehnten in einer geistreichen, gesetzmässigen, künstlerischen Behandlung des Ornamentes gemacht hat, muss Alles, was hier unsern Ideenkreis in einer angemessenen Weise erweitert, was unserm Geschmack neu anzuwendende oder umzubildende Motive der Darstellung mittheilt, mit Dank aufgenommen werden. So namentlich auch das vorliegende Werk, welches in der That einige, nicht unwesentliche Lücken auszufüllen verspricht und — wie es uns den Formensinn fremder Nationalitäten für eine mehr wissenschaftliche Betrachtung anschaulich entwickelt — so zugleich zu mannigfacher Bereicherung unserer heimathlichen Kunst Gelegenheit giebt. Die arabischen Verzierungen gehören dem ägyptischen Arabien an und sind, in den beiden bis jetzt erschienenen Heften, sämmtlich von Gebäuden Kairo's entnommen. Dem grösseren Theile nach sind sie in jenem seltsamen Formenspiel ausgeführt, welches das Auge zunächst wie ein labyrinthisches Gewirr berührt, bei längerer Betrachtung jedoch ein, zumeist mit grösster Künstlichkeit durchgeführtes Gesetz, das immer nur das Gleichartige in wechselnden Lagen durcheinander sieht, erkennen lässt: lineare Figuren (bei Täfelwerk und Wandmalerei), die sich in allen möglichen Winkeln durchkreuzen und doch regelmässige Hauptformen zu Wege bringen, — oder mehr freie, zum Theil blätterartige Verzierungen (in Mosaiken), bei denen das Ineinander-greifen entsprechender, aber stets verschieden zusammengelegter Figuren oft bis zum äussersten Raffinement getrieben ist. Andere Blätter enthalten ein freies plastisches Ornament, wie die geschmackvoll durchbrochenen Luftfenster der Moschee Mamhammed ge Woalli, die an unseren sogenannt byzantinischen Styl erinnern, oder wie die Füllungen in dem Grabgebäude des Ibrahim Aga, auf denen sich die bekannten Formen des orientalischen Blattwerkes in zierlichst weichen Verschlingungen durcheinander ziehen. — Die altitalienischen Ornamente enthalten theils musivische Verzierungen, theils Wandmalereien, die der Mehrzahl nach in einem gewissen Teppich-artigen Charakter, in einem Nebeneinander-reihen gleichartiger, meist bewegterer Formen gehalten sind. Einige folgen mehr dem Decorations-Princip der gothischen Kunst, bei den meisten jedoch treten bereits die Elemente der classischen Bildungsweise hinzu; unter letzteren sind namentlich die Wandmalereien in S. Francesco zu

Assisi als vorzügliche Beispiele anzuführen. So nähern sich diese bereits unmittelbar dem Geschmack unserer Zeit, welche sich an der nie versiegenden Quelle griechischer Kunst emporgebildet hat, — eine Bildung, durch welche auch die Aneignung und modificirte Benutzung des Fremdartigen, wie jener arabischen Muster, möglich sein wird. — Sämmtliche Blätter sind in farbigem Steindruck ausgeführt, einige in einer harmonischen Zusammenstellung der Farben, die uns jedoch bei andren in Etwas zu schwer und dumpf erscheint. Der Herausgeber verspricht in einem später beizugebenden erläuternden Texte seine Ansichten über Decoration im Allgemeinen und die in dieser Sammlung enthaltenen Ornamente ins Besondere auszusprechen, sich über die Art, wie dieselben für den jetzigen Bedarf angewendet werden können, zu äussern, und die Erfahrungen mitzutheilen, welche er bereits bei der Ausführung von Decorationen nach diesen Mustern gemacht hat.

Einen neuen Beleg über die tüchtige Schule, die sich im Fache der Ornamentik bei uns — vornehmlich in Berlin — gebildet hat, giebt die eben erschienene 4te Lieferung des

„Ornamenten-Buches zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. Berlin, bei George Gropius."

Zwei von den 6 Blättern dieses Heftes sind von S. E. Hoffmann, die übrigen von H. Asmus erfunden und auf Stein gezeichnet; sie enthalten sowohl verschiedenartig anzuwendende Verzierungen, als bestimmte Muster für den Schmuck der Zimmer und der äusseren Haus-Façaden. In allen spricht sich ein reines, gebildetes Gefühl, welches mit wenig Mitteln das Ansprechende zu leisten versteht, aus, in einzelnen Blättern werden sehr geschmackvolle und zarte Erfindungen mitgetheilt. Nur Eine Bemerkung wollen wir hiebei nicht zurückhalten. Alle diese Blätter, in wie guter Harmonie auch die bei ihnen angewandten Farben zu einander stehen, bringen diese Harmonie doch nur auf dem leichteren Wege des Zusammenstellens gebrochener, abgetödter Farben hervor; es wäre aber wohl zu wünschen, dass man zugleich auch mit letzteren hier und da kräftige, leuchtende Farben verbunden hätte, deren Anwendung auf unser, noch immer so zagliaftes Gefühl nur vortheilhaft einwirken könnte, wenn sie — was freilich ungleich schwieriger zu erreichen ist — durch gediegene Muster vor der Gefahr der Disharmonie geschützt würde.

Wir können das eben genannte Werk mit um so grösserer Anerkennung aufnehmen, als es sich neben einem zweiten Unternehmen derselben Art, — von dem es sich seit einiger Zeit gesondert hat und dessen Trefflichkeit schon durch den Namen des Herausgebers genügend bezeichnet wird, — in eigenthümlicher Selbständigkeit geltend macht. Letzteres ist das

„Ornamentenbuch etc., erfunden und auf Stein gezeichnet von C. Böttticher, Architect, Lehrer am K. Gewerbe-Institut zu Berlin. Berlin, bei Schenk u. Gerstäcker."

Hievon liegt uns das eben erschienene zweite Heft der neuen Folge vor, welches nicht minder einen grossen Reichthum geschmackvoller Darstellungen enthält. Zum Theil sind es strenger stylisirte Ornamente, wie die Muster für architektonische Gliedermalereien (ein sehr dankenswerther Beitrag für unsre, immer weiter ausschreitende Ornamentik), für Reliefstreifen und für Schablonenmalerei (farbige Wandfriese); zum Theil aber ist die Stylisirung leichter gehalten und vermählt sich auf eine ansprechende, künstlerische Weise mit den freieren Formen der Natur. Diese leichte Stylistik, die unstreitig — falls überhaupt ein gesetzmässiges Princip festgehalten werden soll — die schwerste ist, wird in einigen musterhaften Blättern entwickelt, von denen das eine ein zierliches Blätterwerk, für Theilstreifen auf Decken und Wänden anwendbar, die andre ein ungemein reizvolles Damastmuster enthält. Der Farbendruck ist in dem in Rede stehenden, wie auch in dem vorigen Werke sehr wohlgelungen.

Das Publikum kann mit der Rivalisation der beiden Ornamentenbücher nur äusserst zufrieden sein, indem hiedurch, wie bei aller Concurrenz, die Kräfte und die künstlerische Thätigkeit in einer Spannung erhalten werden, deren Resultate — wie in den beiden vorliegenden Fällen — nicht ohne wesentlichen Vortheil für die Kunst sein müssen.

F. K.

Kupferstich.

Die Anbetung der heil. drei Könige. Gemalt von Raphael. Gezeichnet und gestochen von Eduard Eichens in Berlin. Gedruckt bei Steger in Berlin.

Der genannte, vom K. Museum zu Berlin herausgegebene Kupferstich führt ausserdem noch die Unterschrift: „Das in Leimfarben (a guazzo) ausgeführte Original-Gemälde, ursprünglich auf Bestellung eines Abtes aus der adligen Familie Ancajani für den Hochaltar der Kirche eines zu Ferentillo unweit Spoleto gelegenen Klosters gemalt, im Jahre 1733 von da in die Hauscapelle der Ancajani nach Spoleto versetzt, ist im Jahre 1834 von jener Familie käuflich für das Königl. Museum in Berlin erworben worden, wo es sich gegenwärtig befindet. Es misst 7 Fuss 9 Zoll 6 Linien im Quadrat.“ — Der Kupferstich misst 21 Zoll.

Ueber das Original-Gemälde, als eins der interessantesten Werke Raphael's aus der Zeit seiner ersten Bildung unter Perugino bekannt, ist schon mannigfach die Rede gewesen; auch hat in diesen Blättern (1834, No. 17 und 18) Hr. Dr. Waagen die Güte gehabt, Ausführlicheres über dasselbe mitzutheilen. Wir können uns hier somit, was dessen kunstgeschichtliche Stellung anbetrifft, weiterer Bemerkungen enthalten. Aber das Bild selbst ist eine traurige Ruine; die Farben sind verschossen, zum Theil abgefallen, aller Gesammt-Eindruck ist vernichtet und mit einem tief wehmüthigen Gefühle sieht der Kunstfreund erst bei längerer Betrachtung sich diese Gestalten, diese holden, gemüthvollen Köpfe aus dem Nebel, der das Ganze bedeckt, entwickeln. Im höchsten Grade schwierig war somit die Aufgabe, dasselbe im Kupferstiche neu darzustellen. Hier galt es nicht, sich an ein Vorhandenes anzuschliessen und dasselbe einfach und unbefangen wiederzugeben; hier musste erst der Nebel, der die Gestalten einhüllte, verschwinden, musste das Verworrene in Harmonie gesetzt, das Fehlende im Geiste des Originals wiederhergestellt werden. Hier war eine zwiefach schwierige Arbeit nöthig; aber wir dürfen auch dem Künstler, der dieselbe vollendet, zu dem schönen Gelingen Glück wünschen. Der Kupferstich giebt uns in der That ein erfreuliches Bild des Gesammt-Eindruckes, den das Original in seiner ursprünglichen Beschaffenheit ausgeübt haben dürfte; er führt uns das Wesen der umbrischen Schule, das Seelenhafte ihrer Auffassungsweise in einem vorzüglichen Beispiele entgegen, wenn uns auch Einzelnes, (wie z. B. der Kopf des Engels zur Linken der Maria) etwas zu weich gebildet, Andres, wie der Mantel der Maria, in ein wenig fremdartiger Weise, vielleicht in zu unruhigem Faltenwurf, wiederhergestellt scheint. Doch können wir auf diese geringen Einwürfe kein Gewicht legen, da wir uns hier nur auf dem Felde der Vermuthungen bewegen und diese leicht von dem so oder anders beschaffenen Auge des Beschauers abhängen mögen. Die Ausführung des Stiches ist dieselbe, welche bereits von den Italienern zur Nachbildung älterer Werke mit gutem Erfolge, wenngleich nicht häufig mit eben so zartem Eingehen in den Geist der Originale, angewandt worden ist: es ist jene, mehr Zeichnungs-artige Weise der Darstellung, welche auf die malerische Wirkung, von der ohnedies bei den Werken älterer Kunst selten die Rede ist, keine Rücksicht nimmt. Zugleich jedoch ist die Behandlung keineswegs leicht und etwa nur andeutend, sondern das Einzelne mit grosser Zartheit empfunden und ausgeführt. In einer meisterhaften Manier ist der fröhliche Arabeskenrand des Ganzen behandelt, und durch eine freiere Führung der Nadel charakterisirt sich dessen Malerei (grau in grau auf goldnem Grunde) auf sehr ansprechende Weise. Die reizenden Eckbilder, — oberwärts zwei Sibyllen, unterwärts zwei Heilige, — in denen besonders der raphaelische Geist ersichtlich wird, sind dagegen wiederum nicht minder zart, als das Hauptbild, ausgeführt.

Möge sich doch Gelegenheit finden, dass noch manches Andre von den reichen Schätzen alterthümlicher Meisterwerke, welche die Gallerie des Berliner Museums einschliesst, in ähnlicher Weise herausgegeben werde! die andren, ebenfalls so höchst anziehenden Werke aus Raphaels Jugendperiode (wir nehmen die Madonna aus dem Hause Colonna, als ein schon späteres Bild, aus) sind, wie das besprochene, bisher noch nie gestochen worden, und wie Treffliches ist ausserdem noch von andren Meistern vorhanden! Um nur Ein Beispiel zu nennen, so mag hier die Pietà von Mantegna, ein Gemälde unbedingt ersten Ranges, angeführt werden, welche ganz vorzüglich für den Stich geeignet scheint und

in solcher Wiederholung auf den allgemeinsten Beifall rechnen dürfte.

F. K.

Nachrichten.

Berlin. In dem Jahres-Cursus von Ostern 1836 bis Ostern 1837 fand der Besuch der preussischen Kunst- und Gewerkschulen nach folgenden Verhältnissen statt. Die Schule zu Berlin zählte 906 Schüler in 12 Abtheilungen; die zu König-berg in Pr. 300 Schüler; die zu Breslau 519 Schüler; die zu Magdeburg 190 Schüler; die zu Danzig 175 Schüler; die zu Erfurt 36 Schüler.

Auf Befehl Sr. Maj. des Königs der Niederlande sind dem hiesigen K. Museum die Abgüsse sämmtlicher im K. Museum im Haag befindlichen antiken geschnittenen Steine als Geschenk übersandt worden.

Mainz. Die Einweihung des Guttenberg-Denkmals ist auf den 14. August festgesetzt worden.

Augsburg. Der hiesige Kunstverein hat seine Statuten denen der norddeutschen Vereine gemäss modificirt, und wird nun zur Abhaltung jährlicher Kunst-Ausstellungen sich andern Kunstvereinen anschliessen.

England. Auch hier fangen die Kunst-Vereine, von denen Gemälde angekauft und verloost werden, an, sich einzubürgern. In Liverpool besteht bereits ein solcher Verein; in London werden nächstens zwei derselben ins Leben treten. In einem derselben, der *Art Union* (Kunst-Verein), werden die Preise aus Geld bestehen, welche die, denen sie zufallen, zum Ankauf irgend eines neuen Kunstwerks, das sie auf der Ausstellung der Akademie, der Wasserfarbenmaler u. s. w. aussuchen können, anwenden müssen; in dem zweiten, der *Society for the encouragement of the british art* (Gesellschaft zur Aufmunterung der brit. Kunst), werden die Preise aus Bildern bestehen, welche von einem Ausschusse, den die Mitglieder des Vereins gewählt haben, ausgesucht werden. Aber auch hier macht man schon die Bemerkung, dass jemand, der eins der grossen Bilder gewänne, leicht in Verlegenheit gerathen dürfte, wo er es hinzuhängen und wie er es in das Zimmer herein zu transportiren habe.

Frankreich. Oeffentliche Blätter enthalten die Ankündigung einer neuen Erfindung – eine mechanische Holzschnitzerei betreffend, — deren weitere Ausführung von sehr bedeutenden Folgen für die Kunsttechnik sein dürfte. — Die Kunst der Bildschnitzerei in Holz war im Mittelalter mit grösster Meisterschaft geübt worden, die neuere Zeit hatte die mühselige Kunst vernachlässigt und darüber fast verlernt; durch die Erfindung nun, von der hier die Rede ist, wird die schwierige, abschreckende Handarbeit der Mechanik überantwortet, sie verspricht sich zur Bildnerei in Holz zu verhalten wie Kupferstich und Kupferpresse zur Zeichnung, und bald soll die Dampfmaschine Holz schnitzen, wie sie bereits Leinwand webt und Mousselin stickt. Im vorigen Jahre nemlich hatte ein Mann, Namens Grimpé, eine Methode erfunden, in wenigen Minuten und mit dem Aufwand von wenigen Pfennigen Flintenschäfte zu schneiden und die Regierung war mit ihm wegen Lieferungen für die Armee in Unterhandlung getreten. Er war aber hiebei nicht stehen geblieben; es gelang ihm, seine Maschinerie auf alle Formen, selbst die unregelmässigsten, anzuwenden, und jetzt liefert er Tischlerwaaren und Bildschnitzerei aller Art. Seine Maschinen bohren Löcher nach entgegengesetzten Richtungen, machen Einschnitte von ungleicher Länge und schneiden mit bewunderungswürdiger Genauigkeit und Regelmässigkeit feines Bildwerk, bald vertieft, bald erhaben. Er getraut sich jede beliebige Zeichnung mit seinem Schneideeisen auszuführen und mittelst derselben verrichtet der gemeinste Arbeiter Wunder. Die verziertesten Stücke kosten kaum etwas mehr als die einfachsten. Bereits liegen über 50 Muster von Getäfel mit Bildwerk vor, und die ausgezeichnet schöne Arbeit daran ist die Sache weniger Stunden. Das feinste Simswerk wird so rasch und sicher gebildet, wie mit einem Hobelstoss.

Anzeige.

Bei George Gropius in Berlin ist so eben erschienen und durch alle solide Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen:

Schinkel,

Sammlung architektonischer Entwürfe,

enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde. Neueste Folge. I. Heft. 3 Thlr.

6 Blatt und 1 Blatt erklärender Text in deutscher, englischer und französischer Sprache.

Ein neuer Cyclus dieses längst als classisch anerkannten Werkes beginnt mit vorstehendem Hefte, welches folgende Gegenstände enthält:

No. 151. 152. Entwürfe zur allgemeinen Bauschule in Berlin.

No. 153. 154. Entwürfe zur neuen Sternwarte in Berlin.

No. 155. 156. Entwürfe zu dem neuen Thore in Berlin.

Ornamentenbuch

zum praktischen Gebrauche für Architecten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten etc. IV. Heft. 6 Blatt in farbigem Steindruck. 2 Thlr.

Es wird zur Empfehlung dieses vortrefflichen Werkes hinreichend sein, zu bemerken, dass es sowohl zum Unterricht, als zu Preis-Geschenken von dem Königl. Gewerbe-Institute und der Königlichen Akademie der Künste hieselbst benutzt wird.

Das Erechtheion zu Athen

nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des H. W. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben durch A. F. von Quast. Heft VII. 1½ Thaler.

Das 8te Heft so wie der ausführliche Text wird noch in diesem Jahre folgen, und ist dann dem Publikum in dieser Ausgabe ein Werk dargeboten, welches als Grundlage alles architectonischen Studiums seine Anerkennung bereits in der theuern englischen Ausgabe (28 Thlr.) gefunden hat. Der Verfasser verdankt den Mittheilungen des Hrn. Semper u. des Königl. Baumeisters in Athen Hrn. Schaubert sehr wesentliche Verbesserungen, welche dem Werke neben dem so billigen Preise desselben eine grosse Theilnahme verschaffen müssen.

Der Dom zu Halberstadt,

seine Geschichte, Architectur, Alterthümer und Kunstschätze, durch Text, einen Stahlstich und 6 radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. 4 Thlr.

Diesem für die Architectur-Geschichte des Mittelalters so wichtigen Gebäude, fehlte es bisher an nur einigermassen genügenden Abbildungen, und so ist das vorstehend genannte Werk, welches dasselbe in Grund- und Aufrissen, so wie in mehreren Perspectiven vorführt, gewiss ein willkommener Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse.

Classische Verzierungen

als

Vorlegeblätter

für

einen fortschreitenden Unterricht

der Architecten und aller Gewerbtreibenden

auf Veranlassung

Einer Königl. hohen Verwaltung für Handel, Fabrikation und Bauwesen.

Bearbeitet u. herausgegeben

von

L. M. Mauch,

Professor am Königlichen Gewerb-Institut, Lehrer an der Königlichen vereinigten Artillerie- und Ingenieur-Schule und ordentlichem Mitgliede der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Heft I. u. II.

Preis à 2½ Thlr.

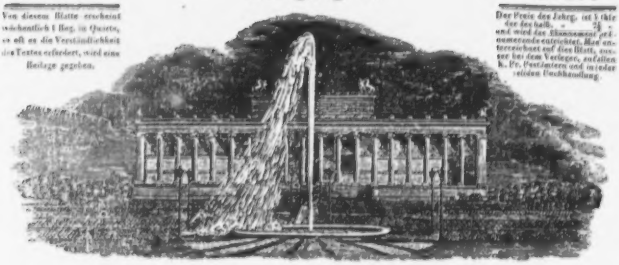
George Gropius in Berlin.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 27. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es soll es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 1 thlr. der Pränum. = 2½ Rthlr. und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in der reinen Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Coleccion litografica de cuadros de Rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid, Cuaderno 3e — 4e.

(Beschluss.)

Wir wenden uns nunmehr zu den Nachbildungen der Gemälde spanischer Meister, die in den vorliegenden Lieferungen des Werkes enthalten sind. Hier begegnet uns zuerst Juan de Juanes (oder richtiger: Vicente Juanes) mit der Darstellung des Begräbnisses des heil. Stephan. Das Bild gehört einer grösseren Reihenfolge aus dem Leben des genannten Heiligen an und bildet deren Beschluss. Man sieht vorn den Sarkophag, in welchen vier Männer den Leichnam des, mit dem prächtigen Diakonen-Gewande geschmückten Märtyrers hineinlegen; vier andre, mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, werden hinter ihnen sichtbar. Auch in diesem Bilde, wie in den andern desselben Meisters (der der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört) gewahrt man noch die Nachklänge der alterthümlichen Schule des Landes, welche hier vornehmlich in der höchst schlichten Gesammt-Anordnung auf eine anziehende Weise hervortritt; doch fehlt es zugleich nicht an den Zeugnissen des Studiums florentinischer Meister. Und wenn das Bild somit den Leistungen gleichzeitiger Niederländer, wie etwa des Bernhard van Orley, verwandt erscheint, so ist doch wiederum in den Physiognomien der Köpfe eine gewisse hervorstechende Eigenthümlichkeit zu bemerken, die entschieden auf die spanische Nationalität hindeutet und in der späteren, entwickelten Periode der spanischen Kunst in noch bestimmterer Ausprägung wiederkehrt.

Entschiedenen Einfluss florentinischer und römischer Studien finden wir in einem kleinen Gemälde

von J. F. Navarrete, el mudo (1526 — 1579), welches die Taufe Christi darstellt. In der Mitte des Bildes steht Christus mit den Füssen im Wasser (welches hier als ein kleiner Bach vorgestellt ist); auf der einen Seite, auf einem Steine kniend, Johannes, indem er das Wasser auf Christi Haupt giesst; auf der andern eine Gruppe von Engeln mit den Gewändern des Heilandes. Drüber schwebt Gott-Vater, halb von Wolken verhüllt, mit segnender Geberde, und von anbetenden himmlischen Schaaren umgeben. Die Gestalten der Engel sind ganz im Style der Raphaelischen Schule, der Gott-Vater ist eine Nachahmung Michelangelo's. Dieser Umstand ist auffallend, da Navarrete sonst gerade als einer derjenigen hervorgehoben wird, welche für die Einführung der venetianischen Behandlungsweise in die spanische Kunst besonders thätig gewesen sind, wie er denn auch den Beinamen des spanischen Tizian führt. Indess scheint das kleine Bild, trotz verschiedener ansprechender Einzelheiten, nicht als ein sonderlich bedeutsames Werk gelten zu dürfen und mehr nur einer vorübergehenden Richtung anzugehören.

Die Mehrzahl der Lithographieen gehört der Blüthenperiode der spanischen Kunst und zwar der Schule von Sevilla, an. Unter diesen nennen wir zuerst zwei, zu einer grösseren Folge gehörige Darstellungen von Francisco Zurbaran. Sie stellen Visionen des h. Petrus von Nolasco dar. Auf dem einen Bilde sieht man den Heiligen, an seinem Tische kniend und die Hand stützend, eingeschlafen; ein Engel tritt in mächtiger Geberde zu ihm und deutet auf das Bild des himmlischen Jerusalem, welches sich oberwärts aus dem dunklen Nebel, der das Gemach erfüllt, entwickelt. Auf dem andren Bilde senkt sich in das Dunkel der Umgebung, von wundersamem Lichte umflossen, das Kreuz nieder, an welches der Apostel Petrus, in umgekehrter Stellung, die Beine nach oben gewandt, geschlagen ist; der Heilige kniet davor und betrachtet die grauenhaft phantastische Erscheinung mit Verwunderung und Erstaunen. Beide Bilder sind ganz von jener gewaltsamen Kraft erfüllt, welche dem Zurbaran den Namen des spanischen Caravaggio erworben hat; aber zugleich spricht sich in ihnen diejenige bedeutsamere Würde aus, die ihn über sein italienisches Vorbild erhebt. Besonders die Gestalt des Heiligen, in seinem weiten weissen Ordensgewande, ist auf beiden Gemälden voll grossartiger Energie und sein Kopf voll charakteristisch asceticschen Ausdruckes.

Zwei andre Blätter führen uns zwei grosse Gemälde von Velasquez vor. Sie gehören der Historienmalerei an und sind somit höchst interessant für einen Meister, dessen Werke der überwiegenden Mehrzahl nach aus Portraitbildern bestehen. Das eine stellt die Anbetung der Könige dar; das Bild ist, wie es überhaupt bei historischen Darstellungen in Velasques' Art lag, in naturalistischer Weise gefasst und macht somit das Heilige zu einem Privat-Vorgange des gewöhnlichen Lebens; wiederum jedoch leuchtet eine eigenthümliche Grossartigkeit, ein strenger Ernst hindurch, der diesem Vorgange eine besondere Bedeutung giebt. Namentlich der eine von den Königen, der zuvorderst kniet, hat in Geberde und Gewandung eine eigne Feierlichkeit, die nicht ihres besonderen Eindruckes auf das Gefühl des Beschauers ermangelt. Maria erscheint schlicht, wie eine Bäuerin, und doch ebenfalls nicht ohne Würde; gar sonderbar aber macht sich das Christkind, das sie, bis an den Kopf eingewickelt, wie ein Püppchen vor sich sitzen hat. — Das zweite Blatt nach Velasquez stellt das Bild des gekreuzigten Heilandes dar. Leuchtend springen dem Auge des Beschauers aus dem schwarzen Grunde die, einst wohl schönen und männlichen, hier aber zermarterten und auseinander gereckten Formen entgegen. Das Haupt ist auf die Brust gesenkt; das Stirnhaar hat sich auf der rechten Seite unter der Dornenkrone gelöst und hängt nun wie ein dunkler Schleier über das halbe Gesicht auf die Brust nieder.

Eigenthümliches Interesse gewährt die Lithographie nach einem grossen Gemälde von Velasquez' Schüler Juan de Pareja, der, ursprünglich ein Sklave des Meisters, sich nur insgeheim die künstlerische Ausbildung erwerben konnte. Das Bild stellt die Berufung des Matthäus zum Apostelamte dar. Es ist ein weites, reichgeschmücktes Gemach; Christus ist so eben mit einigen Jüngern zum Wechseltische getreten und spricht zu Matthäus die verhängnissvollen Worte; dieser legt die Hand auf die Brust, während die übrigen Anwesenden, die am Tische sitzen oder daneben stehen, verwundert aufhorchen. Christus, in seiner idealen Gewandung, ist ziemlich manierirt behandelt; auch fehlt es ihm im Ausdruck an der höheren Würde; ebenso spielt auch Matthäus im Pelzmantel und reichen orientalischen Turban eine

sonderbare Figur. In den übrigen Personen aber, die ganz im Kostüm der Zeit des Künstlers gehalten sind, entwickelt sich ein erfreuliches Bild unbefangener Lebensverhältnisse. Der alte Notar mit der Brille auf der Nase, der sich eben im Schreiben unterbrochen sieht, der reichgeschmückte Soldat, der, wie es scheint, einen Wechsel auszustellen im Begriff war, die beiden Jünglinge zur Seite, — alle sind voller Naivetät und unmittelbarer Wahrheit. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahrzahl 1661 bezeichnet.

Von Juan Bautista del Mazo, dem Hauptschüler des Velasques, der vornehmlich als Portraitmaler bekannt, doch auch in landschaftlichen Darstellungen ausgezeichnet ist, sieht man eine Ansicht von Saragossa (vom Jahre 1647). Es ist das Ufer des Ebro; der Vorgrund reich mit den mannigfachsten Gestalten spanischen Lebens bedeckt; dann der weite Spiegel des Flusses, mit leichten Gondeln belebt, und gegenüber hingebreitet, die Stadt, die mit ihren alterthümlichen Kirchen, Thürmen, Thürmchen, Erkern und Hallen ein äusserst romantisches Ganzes bildet.

Murillo zeigt sich uns in drei Werken aufs Neue in seiner anerkannten Meisterschaft. Von höchstem Werthe ist unter diesen eine Verkündigung Mariä. Die Jungfrau hat an ihrem Betpulte gekniet und wendet sich, die Hände über der Brust gekreuzt, demüthig dem himmlischen Boten zu, der sich, lebhaft niederschwebend, so eben vor ihr auf das Knie niederlässt; er trägt in der einen Hand die Lilie, mit der andern weist er empor. Das Gemach ist von einer wundersamen Glorie erfüllt, in deren Mitte die Taube, von spielenden Cherubim umgaukelt, schwebt. Der Gesammt-Effekt des Bildes ist, ohne überraschend zu sein, von einer freudigen Feierlichkeit; Maria erscheint als die schlichte Magd des Herrn, aber die Gewandung, die schönen, grossen Falten des Mantels geben ihr eine eigenthümliche Würde. Vielleicht möchte man es wünschen, dass ihre Gestalt um einen, nur sehr geringen Grad freier, weniger bedrückt, erscheine; was hier indess zu tadeln sein dürfte, verschwindet durchaus vor der göttlichen Schönheit des Engels, der in seiner Gesammt-Erscheinung, wie in allem Einzelnen der Stellung, Geberde und Gewandung, vor Allem aber in dem Profil seines Gesichtes das Gepräge der edelsten, lautersten Anmuth trägt. — Eine Anbetung der Hirten repräsentirt mehr die naturalistische Richtung des Künstlers; aber sie erscheint in ihrer Art nicht minder meisterhaft. Vornehmlich der im Vorgrunde kniende alte Hirt ist von unübertrefflicher Wahrheit; Maria, minder würdevoll als im vorigen Bilde, ist doch von grosser Lieblichkeit, und das Kind, welches sie dem Auge der Anbetenden enthüllt, ist äusserst reizvoll gebildet. — Eine büssende Magdalena ist ein Bild von energischer Wirkung: es erinnert, der Auffassung nach, etwa an die früheren Leistungen eines Guercino. Sie sitzt dem Beschauer entgegengewandt, indem sie mit der einen Hand ein Buch auf dem Schooße hält und den Kopf voll tiefen Nachsinnens in die Höhe richtet. Das Bild ist also wesentlich verschieden von einer zweiten Darstellung desselben Gegenstandes von Murillo's Hand, die sich in einer deutschen Privatsammlung befindet und im Kupferstich und Steindruck bekannt ist. In letzterem Bilde kniet die Heilige an einem Felsaltare und hat die Hände zum Gebete gefaltet.

Murillo's lebensgrosse Darstellungen von Scenen des gemeinen Lebens sind allgemein bekannt; unter den vorliegenden Blättern finden wir ein Paar, welche, von Nachfolgern des Meisters ausgeführt, ähnliche Gegenstände behandeln. Das eine Bild, von einem unbekannten Künstler herrührend, ist nicht ohne ansprechendes Leben. Es stellt eine Küche dar, in welcher die Köchin, einen Hahn rupfend, sitzt; seitwärts ist ein Kohlenbecken, über welches der Bratspiess mit aufgestecktem Braten angebracht ist; ein aufrechtsitzender Hund, der den Stiel des Bratspiesses mit seinen Vorderpfoten fasst, ist, wie es scheint, zum Drehen abgerichtet; eine kriegerische Katze unterbricht ihn aber in seinem Geschäfte, und dieser kritische Moment nöthigt auch die Köchin, in ihrer Arbeit einzuhalten und einen Friedensversuch einzuleiten. — Minder befriedigend ist das Bild eines namhaften Schülers von Murillo, des Pedro Nuñez de Villaviconcio, welche würfelspielende Knaben vorstellt.

Die Schule von Madrid wird in den vorliegenden Blättern nur durch J. A. Escalante repräsentirt, von dem man ein Bild der beiden Knaben Christus und Johannes sieht; sie halten die Weltkugel zwischen sich und ein Lamm, gegen welches Christus segnend die Rechte erhebt. Die Gestalten der beiden Knaben verrathen einen lieblich kindlichen Ernst; doch scheint die lithographische Ausführung dieses

Blattes der zarten Carnation in Escalante's Bildern nicht ganz entsprechend.

In der Schule von Valencia finden sich noch während des 17ten Jahrhunderts mannigfache Einwirkungen der italienischen Kunst; so z. B. bei Pedro Orrente, welcher sich den Styl des Bassano zum Muster genommen hatte. In dieser Art finden wir von ihm eine figurenreiche Anbetung der Hirten, die jedoch voll energischen Lebens und nicht ohne nationell spanische Eigenthümlichkeit in den Physiognomieen der Köpfe gehalten ist.— Hieher gehört auch José Ribera, der sich indess vollständig in Italien acclimatisirt hatte und uns von dort her unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. Unter den vorliegenden Nachbildungen seiner Werke finden wir ein Paar, in denen das düster grausige Wesen seiner späteren Bilder noch nicht vorherrscht. Das eine ist ein äusserst treffliches und ansprechendes Brustbild des Apostel Petrus. Das zweite ist eine grosse Composition und stellt die heil. Dreifaltigkeit dar: Gott-Vater, als ein milder Greis, dessen Mantel sich zu beiden Seiten hoch in die Lüfte breitet; vor seiner Brust die Taube; und über seinen Schoos gebreitet, der Leichnam des Erlösers; Cherubim sind umher angebracht, zwei von ihnen halten ein weisses Tuch, auf welchem die Beine des Erlösers ruhen. Nehmen wir den unschönen und widerwärtig gelegten Körper des Erlösers (der jedoch trefflich gemalt scheint) aus, so enthält das Bild grosse Schönheiten, besonders in den Köpfen; der Kopf des greisen Gottes, vornehmlich aber der des Erlösers ist von einer anmuthvollen Milde, voll zarten Gefühles, wie es gewiss bei Spagnoletto nur im seltnen Falle gefunden wird. — Anders jedoch verhält es sich mit einem dritten Gemälde desselben Künstlers. Dies stellt die Marter des h. Bartholomäus vor und giebt uns eine lebendige Anschauung von Spagnoletto's scharfrichterlicher Poesie. Zwar sehen wir den unseligen Heiligen noch nicht mit den Fetzen seiner Haut angethan, doch hängt er schon wie ein Schlachtvieh an dem Querholz, gewichtige Schergen ziehen ihn mit Anstrengung aller Kräfte an dem aufgepflanzten Stamm empor. Gleichgültiges Volk, brutale Soldaten, zigeunerhafte Weiber blicken von den Seiten herein. Das Bild ist widerwärtig und der gräslichen Scene, über die sich ein breites Stück Himmel hereinwölbt, fehlt es sogar an dem düsteren Grausen, womit wir Begebenheiten der Art gern umdunkelt sehen. In der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums ist ein Bild Spagnoletto's, welches ganz dieselbe Composition, nur mit geringen Abänderungen, enthält; aber hier fehlt der obere leere Theil des Madrider Gemäldes, und durch diesen Umstand, sowie durch andre geringere Verschiedenheiten der Behandlung, concentrirt sich das Ganze auf eine ungleich mehr ergreifende Weise, wennfreilich der Beschauer allezeit bei solchen Gegenständen nicht mit Vorliebe verweilt.

Endlich haben wir noch über die Lithographie eines Gemäldes zu sprechen, welches der gegenwärtigen Kunst von Spanien angehört und von einem jungenKünstler, Don Federico de Madrazo, ausgeführt ist. Es stellt die Krankheit, welche der verstorbene König Don Fernando VII. im September 1832 zu S. Ildefonso erlitt, und die theilnahmvolle Pflege seiner Gemahlin Maria Cristina dar. Der königliche Kranke liegt, auf ein prächtiges Bette hingestreckt, in der Mitte des Bildes; zu seinen Häupten steht die Königin in der sogenannten Karmeliterinnen Kleidung, und ist beschäftigt, ihm das Blut abzutrocknen; zu beiden Seiten des Bettes Kammerdiener mit Arzneien u. dergl. Hinter dem Bette, dessen seidene Vorhänge auseinander geschlagen sind, erscheinen die Aerzte, von denen der vorderste, Don Pedro Castelló, den Puls des Königes fühlt. Kostbare Mobilien im Vorgrunde deuten auf das fürstliche Lokal der Begebenheit und schliessen das Ganze auf eine gefällige Weise ab. Die Composition ist einfach und ungezwungen; sie erinnert, ohne jedoch als besondere Nachahmung zu erscheinen, an den Tod Napoleon's von Steuben und theilt mit letzterem die Eigenschaften, die mit einer Scene unvermeidlich sind, wo bei geringem Ausdrucke des Affektes, eine Anzahl von Portraits vereinigt werden müssen; doch haben sämmtliche Köpfe, unter denen natürlich die des Königes und der Königin das besondere Interesse erwecken, eine lebendige, charaktervolle Individualität. Der junge Künstler überreichte das Gemälde (es ist 4 Fuss hoch und 5 Fuss 3 Zoll breit), dem Könige nach dessenWiederherstellung; dieser schenkte es der Königin, „als ein Zeichen der Liebe, mit welcher er der ihrigen entgegenkomme“ (*en muestra del amor con que al suyo correspondia*), und befahl, dasselbe in der vorliegenden Sammlung herauszugeben, obgleich es nicht zu der Sammlung des Madrider Museums gehört.

F. Kugler.

Mittelalterliche Architektur.

Le moyen âge pittoresque. Vues et fragments d'architecture, meubles et décor en Europe du Xe au XVIIe siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres et lithographiés etc. Paris.

Das genannte Werk, davon uns die ersten 6 Lieferungen vorliegen und dessen Inhalt und Zweck durch den Titel bezeichnet werden, reiht sich dem bekannten Werke Chapuy's der *Cathédrales françaises* an und bietet, wie jenes, mannigfach interessante und geistreich gearbeitete Blätter dar, deren Interesse durch den grösseren Reichthum des Inhalts noch auf eine namhafte Weise gesteigert wird. Wir geben über die wichtigsten der bisher mitgetheilten Darstellungen Nachricht.

Notre-Dame la Grande à Poitiers. Ein wundersam phantastisches altbyzantinisches Bauwerk, welches uns in einer äusseren Ansicht vorgeführt wird. Das Hauptportal durch schwere, reichverzierte Halbkreisbögen eingefasst; zu den Seiten spitzbogige Nischen in demselben Charakter. Darüber zwei Reihen von byzantinischen Bogenstellungen, in denen Heilige sitzen und stehen. Zu den Seiten der Façaden seltsame Thürmchen, die dem grösseren Theile nach aus mächtigen Säulenbündeln gebildet scheinen; oberwärts auch an ihnen wiederum byzantinische Bogenstellungen. Die Seitenwand der Kirche eigenthümlich angeordnet, so dass sie nämlich in einzelne Felder getheilt wird, welche durch Pfeilerbündel von einander getrennt und durch grosse Halbkreisbögen überwölbt sind. Ueber dem Queerschiff ein Thurm von ähnlicher Structur wie das Ganze. Ein besonderes Blatt giebt einige Theile dieser, mit dem fabelhaftesten Ornament bunt überladenen Architektur in grösserem Massstabe.

Façade de Ruffec. Poitou. In ähnlichem Style, aber ungleich gemässigter, mehr den italienischen Kirchen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts verwandt. Auch ziehen sich hier an den Ecken der Façade und zu den Seiten des Hauptportales Halbsäulen bis zu dem Giebel, welcher das Ganze bedeckt, empor. — Ausserdem Details verschiedener andrer byzantinischer Kirchen in Frankreich, unter denen vornehmlich die antikisirenden Säulenkapitäle von St. Germain zu Paris interessant sind; ebenso die Details des Kapitelsaales von St. Georges zu Bocherville, in denen sich ein Beispiel des byzantinischen Styles, in seiner schönen gesetzmässigen Entfaltung der späteren Zeit, bemerklich macht.

Notre-Dame de l'Epine près Châlons sur Marne. Ein bedeutendes Gebäude, an welchem der gothische Baustyl in einer ernsten, schlichten Weise zur Anwendung kommt. Eigenthümlich macht es sich, dass nichts von den Dächern sichtbar wird und auch von den kleinen Spitzthürmchen nur Weniges über die horizontalen Kranzgesimse emporragt, so dass das Ganze hiedurch einen sonderbar massenhaften Charakter erhält. — Noch werden uns verschiedene, meist bedeutend reiche, aber in diesem Reichthum auch zum Theil bereits ziemlich verworrene, gothische Architekturen vorgeführt, wie die Kathedrale zu Senlis (Seitengiebel), St. Pierre zu Senlis, die Kath. zu Limoges, die zu Laon, u. a. m. Unter den nicht-französischen machen wir eine Ansicht des Domes von Bern bemerklich. Von andren Kirchen, wie von der zu Ville-Franche (im Rhône-Departement), St. Gervais zu Paris u. a. w. sind nur einzelne charakteristische Details mitgetheilt.

Sodann fehlt es auch nicht an den Beispielen städtischer Pracht-Architektur. Das mächtige und wohlerhaltene Stadtthor von Vendôme mit der Brücke davor giebt ein malerisches Bild; mehr noch eine Ansicht in Caen, wo sich auf der einen Seite des Vorgrundes die barock-romantische Kirche St. Pierre erhebt und in der Ferne die Abtei de la Trinité die übrigen Baulichkeiten überragt. — Das Portal im alten Palast der Herzöge von Lothringen zu Nancy zeigt den sogenannten Burgundischen Baustyl in einer verwunderlich ungefügen Pracht. Der Treppenthurm im Schlosse von Blois, einer späteren Periode dieses Styles angehörig, erscheint dagegen als ein solides, mehr durchgebildetes Ganze. Aeusserst zierlich aber, in dem letzten Uebergange des Styles zu dem der *Renaissance*, nimmt sich ein Schlösschen bei Chateaugontier aus, welches, von aller Ueberladung frei, mit feinem Geschmacke aufgeführt ist. — In reinerem spätgothischem Style erscheinen das Stadthaus zu Arras und die kleine Kapelle des heil. Blutes zu Brügge.

Eine Reihe von Blättern ist der Darstellung von Möbeln gewidmet, unter denen sich aber nur sehr wenig Mittelalterliches findet; das Meiste von diesen gehört der späteren Zeit der modernen Kunst, da die

Perrücken aufkamen, und somit einer neu hervorgesuchten Liebhaberei an, der wir nicht allzuviel Geschmack abzugewinnen wissen.

Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst. Erster Theil, acht Hefte Verzierungen; zweiter Theil, acht Hefte Grundrisse. Von B. Gruber, Architekt. Zanna et Comp. in Augsburg. Fol.

Von diesem unlängst angekündigten Werke liegt uns so eben das erste Heft der ersten Abtheilung vor. Es enthält, auf seinen 6 Blättern, Ornamente des byzantinischen Baustyles, Fries-Verzierungen, Kapitäle und Medaillons. Drei von den Blättern sind, auf eine tüchtige Weise, in lithographischer Kreide ausgeführt (wobei jedoch zu bemerken ist, dass hier die vollere Plastik der Stein-Arbeit nicht überall genügend beobachtet scheint); die übrigen drei Blätter enthalten Umriss-Zeichnungen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände ist vorzüglich anerkennungswerth, indem der Herausgeber, der ohne Zweifel die Benutzung derselben von Seiten der heutigen Kunst berücksichtigte, vornehmlich darauf ausgegangen ist, nicht sowohl jene manierirten Ornament-Formen, die bekanntlich im Byzantinischen vorherrschen, als vielmehr diejenigen, welche sich den Prinzipien des griechischen Formensinnes anschliessen, mitzutheilen. Einige dieser Ornamente, wie namentlich die Kapitäle auf Bl. 2 und 3, sind in der That von grosser und eigenthümlicher Schönheit. Da die Darstellung überall in derjenigen Grösse gehalten ist, welche eine künstlerische Benutzung der vorgelegten Motive leicht möglich macht, so darf das Werk ohne Zweifel einem namhaften Beifall von Seiten des architektonischen Publikums entgegen sehen. Wir hoffen, dass die zu erwartende Fortsetzung desselben eine erfreuliche und brauchbare Anschauung von dem Systeme der mittelalterlichen Kunst geben werden.

Ueber eine Sammlung oberdeutscher Gemälde.

Die Geschichte der deutschen Kunst ist noch mannigfach im Dunkeln; über ihre verschiedenen Schulen, oder vielmehr über die verschiedenen Richtungen, nach denen sie sich in den einzelnen Kreisen und Gegenden des Vaterlandes ausbildete, fehlt es uns noch immer an der durchgreifenden Uebersicht. Es ist bekannt, dass — mit Ausnahme des früheren, aber auch nur oberflächlichen Interesse für einige besondre Meister, wie Dürer und Cranach — eigentlich erst durch die Gebrüder Boisserée und gleichgesinnte Freunde eine lebhaftere Theilnahme für die Leistungen der früheren Kunst des Vaterlandes erweckt wurde. Aber der Kreis, auf welchen sich diese Theilnahme vorzüglich bezog, ist auch nur beschränkt, und ausser den eben genannten Meistern sind es besonders nur die niederrheinischen Schulen, mit welchen wir durch ihre Bemühungen bekannt gemacht wurden. Manches andre Bedeutende ist wohl seitdem hervorgetreten, indess fehlt es auch da fast überall noch an genügender Veröffentlichung und an den nöthigen wissenschaftlichen Studien; in Bezug auf die gerühmten Meisterwerke der alt-westphälischen Schule z. B. ist bis jetzt erst wenig mehr, als die Notiz über deren Existenz in das grössere Publikum gelangt. Doch ist mannigfach ein lebendiger Eifer für das Ansammeln der alten Werke verbreitet, welcher wenigstens für die Zukunft durchgreifendere Erfolge verspricht, und namentlich dürften diese Sammlungen da, wo sie mit Absicht darauf ausgehen, die Leistungen einer besonderen Schule, einer besonderen lokalen Richtung zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, auf den Dank der Kunstfreunde Anspruch haben.

Zu den Sammlungen der Art gehört die des Hrn. Obertribunal-Procurator Abel in Stuttgart, deren Besitzer bemüht ist, Werke der oberdeutschen, namentlich der schwäbischen Schule, zusammenzustellen. Auch diese Schule hat noch nicht diejenige Anerkenntniss gefunden, die ihr, in Bezug auf ihre besonderen Eigenthümlichkeiten, in Bezug auf den schlichten Ernst, die Milde, die edle Auffassung der Formen, welche in den Werken ihrer Meister hervortreten, gebührt. Wir sind im Stande unsern Lesern einige Notizen über diejenigen Werke dieser interessanten Sammlung, deren früherer Aufenthalt bekannt ist, die hiedurch somit für die einzelnen lokalen Verhältnisse einen Anhalt gewähren, mitzutheilen. Freilich ist, wie sich gleich ergeben wird, nicht bei allen diesen Bildern der Meister mit Bestimmtheit zu nennen; aber auch so wird die in Rede stehende Sammlung künftig immer für genauere kunst-

geschichtliche Studien einen bedeutsamen Ausgangspunkt darbieten können.

Einer der vorzüglichsten Meister der oberdeutschen Schule ist Bartholomäus Zeitbloom von Ulm. Die kräftige und volle Carnation, die naturgetreue Auffassung, die Zartheit und der Adel des Ausdruckes in seinen Köpfen machen seine Gemälde eigenthümlich anziehend, wenngleich im Einzelnen manch ein befangenes, alterthümliches Motiv den noch nicht auf dem Gipfel der Kunst stehenden Meister erkennen läst. Von ihm besitzt die Sammlung des Hrn. Abel eine namhafte Anzahl von Gemälden: die Brustbilder des heil. Ambrosius, des h. Gregorius, des heil. Hieronymus und des h. Augustinus, welche sämmtlich aus der Pfarrkirche zu Eschach bei Gaildorf stammen; die Darstellungen des englischen Grusses und der h. Anna (?), Lebensgrösse, aus derselben Kirche; die Figuren des h. Georg und des h. Florian, ebenfalls in Lebensgrösse, aus der Kirche zu Kilchberg bei Tübingen. — Von Hans Holbein dem älteren die Bilder der Maria Magdalena, Johannes Bapt., St. Martin, St. Werner, ganze Figuren, aus einer Kirche in Messkirch (am Bodensee) stammend; und ein andres Gemälde, eine Votiv-Tafel der Familie von Bukenhoren (Sic dilexit Deus mundum), aus Constanz. — Von Philipp Holbein die Darstellungen der Kreuzigung, Auferstehung, Mariä Geburt, Joachim und Anna, aus einer Kirche bei Ravensburg. — Von Tagbrett (aus Ravensburg) der Tod der Maria, aus der Kirche zu Ravensburg. — Von Hans Scheuffelin vier Scenen aus der Leidensgeschichte, aus einem Schlosse in der Nähe von Tuttlingen. — Von Beham (?) vier Bilder mit Märtyrern, ganze Figuren, aus einer Kirche zu Messkirch. — Von Lucas Cranach (der freilich nicht den Oberdeutschen zuzuzählen ist) Venus und Amor, aus dem Markgrafen-Hofe zu Basel. — Sodann verschiedene Werke von unbekannten Meistern, welche sämmtlich der oberdeutschen Schule angehören. Von einem Meister des funfzehnten Jahrhunderts zwei Gemälde aus einer alten Kirche zu Rottweil: Sic dilexit Deus mundum, und die Geburt Christi. — Von einem Meister, der im Uebergange zum 16ten Jahrhundert steht, vier Scenen aus dem Leben der h. Walburgis, aus der Walburgiskirche zu Mühlhausen am Necker, bei Cannstadt. — Von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts: drei Gemälde aus einer Kapelle bei Aulendorf in Oberschwaben, die Flucht nach Aegypten, die Grablegung Christi und Maria als Himmelskönigin darstellend; — die Ausgiessung des h. Geistes, aus der Wurmlinger Kapelle bei Tübingen; — zwei Gemälde aus der Kirche zu Altmendingen bei Ehingen an der Donau, von denen das eine drei Apostel, das andre drei Heilige enthält; — eine Kreuzigung Christi, aus dem Kloster Stetten bei Hechingen; — eine andre Kreuzigung, aus der Klosterkirche auf dem Michelsberge bei Bönnigheim; — das Schweisstuch der heiligen Veronika, aus einer alten Kapelle zu Reutlingen. U. a. m.

Wir wünschen dieser Sammlung, die bereits die Zahl von hundert Gemälden oberdeutscher Schule bedeutend überschritten hat und die sich, wie wir vernehmen, fortwährend nach der eingeschlagenen Richtung vergrössert, dass sie nicht das so häufige Schicksal anderweitiger Privat-Gallerien theilen, sondern dass sie unzerstreut, als ein wichtiges Zeugniss für die oberdeutsche Kunstgeschichte, am Orte bleiben möge.

F. K.

Nachrichten.

Berlin. Unter den mannigfachen Werken fremder, vornehmlich französischer Malerei, die wir durch die hiesige Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse in stets erneutem Wechsel kennen zu lernen Gelegenheit haben, war es in diesen Tagen vornehmlich ein Gemälde von Biard, welches das lebhafteste Interesse der Kunstfreunde erweckte. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, und durch Gegenstand wie durch Ausführung wohlgeeignet, von den Leistungen dieses Künstlers, die sich gegenwärtig in Paris eines so vortheilhaften Rufes erfreuen, einen anschaulichen Begriff zu bekommen. Es stellt eine Wachsfiguren-Bude dar. Durch die geöffneten Vorhänge der Thür sieht man zur Linken auf die Gasse hinaus, in welche ein furchtbarer Regenguss niederströmt. Ein Offizier hat sich, ausserhalb, dicht in die Vertiefung der Thüre gedrängt, um einigermaassen vor dem Regen geschützt zu sein; eine Frau mit einem Schirme und ein Kind wanken in weiterer Ferne mühsam durch das Unwetter fort. Auch in das Innere der Bude dringt der Regen ein. Zunächst an der Thür steht der Direktor und blickt zu den hängenden Wolken empor, durch welche die

Besucher seiner Kunstschätze fern gehalten werden; das romantische Kostüm, das ihn von den gewöhnlichen Classen der bürgerlichen Gesellschaft unterscheiden soll, hat er einstweilen noch mit einem bedeutend abgetragenen Oberrocke bedeckt. Mit untergeschlagenen Armen, in der Hand den langen Stab, der die einzelnen Wachsfiguren zu bezeichnen dient, schaut er hinaus; auf seinen Lippen schwebt ein ziemlich lesbarer Fluch. Hinter ihm, in der Mitte des Bildes, sieht man die Gruppe seiner Angehörigen. Die Hauptfigur ist die Altmutter der Gesellschaft, die, prächtig bettelhaft geschmückt, auf einem Lehnstuhl sitzt und die Kasse der Gesellschaft auf ihrem Schooße hält; wahrscheinlich verwaltet sie das wichtige Geschäft des Eincassirens. Die Schatulle ist geöffnet; sie zeigt deren Inhalt, der nur aus einigen Kupfermünzen besteht. Das regt die Uebrigen, vornehmlich die älteren, zu mannigfachen Betrachtungen an. Alle diese sind mit den fabelhaftesten Kostümen angethan; sie tragen Musik-Instrumente in den Händen und scheinen bei den Präsentationen der Wachspuppen, in Uebereinstimmung mit dem phantastischen Charakter der letzteren, als Orchester zu fungiren. Man sieht unter ihnen eine jugendliche Schöne, auf deren knöchernem Halse die dicken Glasperlen arge Schlagschatten werfen, auf der einen Seite am Boden sitzen; sie trägt eine halb türkische Kleidung und streicht die Geige. Auf der andern Seite sitzt einer, im Kostüm eines amerikanischen Wilden, der sich, im unbefangenen Widerspruch zu seinen braunen Haaren, einen langen schwarzen Bart vorgebunden hat; er ist beschäftigt, eine alte Lampe zu scheuern. Ein altes Weib im Grunde prüft die Töne ihres Fagott's. U. s. w. In allen Physiognomieen ist der Charakter des vagabundirenden Lebens neben dem Ausdrucke des Verdrusses und Aergers oder einer gedankenlosen Gleichgültigkeit, vortrefflich dargestellt; das karikirt Phantastische ihrer gesammten Erscheinung bildet einen scharfen Contrast mit dem Gepräge der Dürftigkeit und Rohheit ihrer Existenz. Hinter ihnen erhebt sich die Gallerie der Wachsfiguren, jener verwunderlichen Gebilde, die, wie sie den wirklichen Nahrungsquell dieser Gesellschaft ausmachen, so zugleich über ihr halbverwildertes Treiben den Schimmer einer seltsamen Poesie auszugießen scheinen. Da sieht man Judith mit dem Haupte des Holofernes, dessen verdrehte Augen durch das Dunkel leuchten; daneben die keusche Susanne im Bade und zu ihren Seiten die beiden alten Sünder; dann eine Assemblée türkischer Sultane; französische Notabilitäten, u. s. w. Ein Diener steckt eben die Lampen vor den Figuren an, so dass das glänzende Wachs der letzteren und ihre bunten Kostüme in glitzerndem Scheine aufblinken. — Wie endlich Alles, was den poetischen Theil des Bildes anbetrifft, so ist nicht minder die gesammte malerische Technik von grossem Verdienste. Die Totalwirkung ist durchaus klar und erfreulich, die Zeichnung sicher und bewusst, die Pinselführung leicht und geistreich. Die Behandlung des Helldunkels zeugt vornehmlich von einer gediegenen Herrschaft des Künstlers über seine Mittel, und einzelne Partieen, wie z. B. das beschattete Gesicht jener alten Dame, sind in ihrer Art, ebenso wie das Ganze, vollendete Meisterstücke.

Münster. Durch die gnädige Erlaubniss Sr. K. H. des Kronprinzen, dessen hohen Protectorats sich der hiesige Kunstverein zu erfreuen hat, findet hier gegenwärtig eine Ausstellung statt, die, wenn auch nur aus 2 Gemälden bestehend (Bendemann's Jeremias und Lessing's Hussitenpredigt), doch jede frühere an Bedeutendheit und Interesse übertrifft.

Carlsruhe. Der Finanzminister v. Böckh hat der zweiten Kammer u. a. einen Gesetz-Entwurf vorgelegt, nach welchem 100,000 Gulden zur Kunst-Akademie (mit der ein Lokal für Antiquitäten zu verbinden sein würde) und 25,000 G. zum Ankauf von Kunstwerken verwendet werden sollten. In letzterer Beziehung würde besonders auf diejenigen Gegenstände Rücksicht genommen werden, welche geeignet sind, die höhere Industrie zu veredeln, z.B. antike Vasen, Modelle, Ornamente u. dergl.

Rom. Der kaiserl. österr. Botschafter, Gr. von Lützow, hat am Namenstage des Kaisers mehrere Säle in dem venetianischen Palaste zu einer Kunstausstellung von Werken österreichischer Künstler eingeräumt. — Die Kunst-Ausstellung zu Neapel im Locale der Studj wurde am ersten Juni eröffnet. Unter den, wie natürlich, nicht zahlreichen deutschen Kunstwerken, zeichnete sich das Bildniss der Königin, auf einem Balkon des Schlosses sitzend, aus.

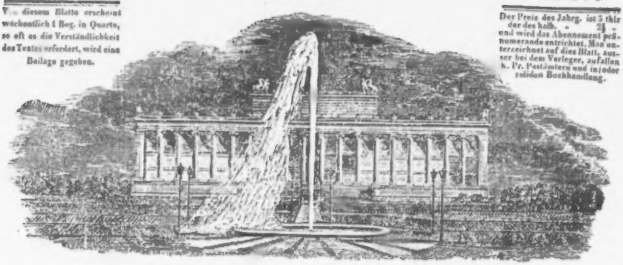
Paris. Jean François Garneray (der Vater), einer der ältesten Maler in Frankreich und Vater des Marine-Malers A. L. Garneray, des Genre-Malers Aug. Garneray und des Kupferstechers Hippolyte J. B. Garneray, ist hier in seinem 82. Jahre gestorben. Er war im J. 1755 in Paris geboren und ein Schüler Davids.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 28. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 10. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Dritte und vierte Lieferung: Die Kirchen zu Kloster Memleben, Schraplau und Treben. Leipzig, 1837.

Der rüstige Fortschritt eines Werkes, welches die Bestimmung hat, die Monumente eines noch wenig untersuchten Theiles des deutschen Vaterlandes bekannt zu machen und durch dessen bisher erschienene Lieferungen schon mannigfach Merkwürdiges zu Tage gefördert ist, wird die lebhafte Theilnahme der Freunde des vaterländischen Alterthums in Anspruch nehmen. Auch die vorliegenden Lieferungen der dem preussischen Sachsen gewidmeten Abtheilung des Werkes zeichnen sich, in Text und Abbildungen, durch die interessantesten Mittheilungen aus; namentlich diejenigen, welche sich auf die Klosterkirche von Memleben beziehen, sind von besonderer Wichtigkeit für die Untersuchungen über die Kulturgeschichte des früheren Mittelalters unserer Heimath. Denn bekanntlich bildet das bei dieser Kirche angewandte architektonische Princip einen nicht unerheblichen Streitpunkt für die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst nach ihren historischen Beziehungen; mit gewissen entschiedenen Motiven des gothischen Baustyles versehen, wird sie von einigen Forschern der frühen Periode des zehnten Jahrhund. zugeschrieben, dieser Periode somit eine Richtung des Formensinnes, des architektonischen Gefühles vindicirt, die der Anschauung des gesammten Charakters jener Zeit und ihrer weiteren Entwickelung ein

eigenthümliches Gepräge geben muss, — wie diese Ansicht denn in der That bereits als die Grundlage mannigfach fortgesponnener Hypothesen benutzt worden ist. Auch wird die Lösung dieses wichtigen Streitpunktes um so schwieriger, als die Kirche gegenwärtig eine verfallene Ruine ist, und ihre ehemalige Beschaffenheit, der ihrer Gestaltung zu Grunde liegende Organismus nur noch aus einzelnen Bruchstücken beurtheilt werden kann. Mit um so grösserem Danke also haben wir die sorgfältigen historischen Mittheilungen, welche sich überall auf sichere Quellen und deren neuste kritische Bearbeitung stützen, die genauen, auch in den wichtigeren Details durchgeführten Abbildungen und die mit künstlerischem Verständniss gearbeitete Beschreibung, die uns der Herausgeber in den genannten Heften vorlegt, aufzunehmen; wir erhalten hiedurch wenigstens die Mittel, um, über das Feld oberflächlicher Muthmassungen hinaus, zu einem sichren Urtheil in Bezug auf die angeführten Punkte zu gelangen.

Die Abbildungen über die Kirche von Memleben betreffen die folgenden Gegenstände: No. 1. (Titelvignette), eine radirte Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, nach einer älteren kleinen Abbildung und nach dem, dem Ganzen zu Grunde liegenden System restaurirt. — Vignette vor dem Text: das Haupt-Portal der Kirche. — No. 2. Ansicht der Südseite. — und No. 3. Aeussere Ansicht des Chores der Kirche, beide in ihrem gegenwärtigen Zustande, in lithographischer Kreide ausgeführt. — No. 4. Längen- und Queerdurchschnitte, Aufriss der Westseite, und Säulenkapitäle der Crypta, soviel von dem Allen noch erhalten ist; ein radirtes Blatt.—No.5. Grundrisse der Kirche und der Crypta, nebst verschiedenen Details.— No. 6. Perspektivische Ansicht der Crypta, ein trefflich lithographirtes Blatt (von Courtin in Paris). — No. 7. Die alten Wandgemälde an den Pfeilern der Kirche, ebenfalls lithographirt.

Die Kirche scheint in einem consequenten Gemisch des spitzbogigen und des rundbogigen Systemes der mittelalterlichen Baukunst, also in demjenigen Style, welchen man insgemein als den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen zu bezeichnen pflegt, erbaut worden zu sein. Der Grundplan ist von dem der gewöhnlichen byzantinischen Kirchen, bis auf eine Ausnahme, nicht wesentlich unterschieden; aber diese Ausnahme, — dass nemlich die Altartribunen am Chor und an den Flügeln des Kreuzes nicht im Halbzirkel, sondern in einem halben Achteck gebildet sind, ist von grösster Wichtigkeit, indem sie (soweit wenigstens die Kunde des Referenten reicht) nie bei Gebäuden, in denen nicht schon ein gewissen Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles sichtbar wird, vorkömmt. Die Pfeilerstellungen im Schiff, das Hauptportal*), die äusseren Bogen der Fenster, welche zur Crypta führen, sind im Spitzbogen, und zwar in jener schweren, massigen Form, welche dessen erstes Auftreten bezeichnet, gebildet; die durchgehende glockenförmige Bildung der Kapitäle zeigt sich ebenfalls in der Uebergangs-Periode vorherrschend. Im Uebrigen findet man die Elemente des byzantinischen Styles, namentlich was die Rundbögen an dem kleinen Seitenportal und an dem oberen Theile des Chorschlusses (— hier sind auch die Fenster rundbogig überwölbt, ebenso wie, einer älteren Abbildung zufolge, alle übrigen Fenster der Kirche gebildet waren —) und was das gesammte Innere der Crypta unter dem hohen Chore anbetrifft. Wo aber diese byzantinischen Elemente eine reichere Formation zulassen: an dem zierlich gebildeten rundbogigen Friese der Chornische, an den schlanken Säulen der Crypta mit ihren leichten Blätterkapitälen und der Blattverzierung auf dem unteren Wulste des Fusses, da erkennt man die bestimmteste Analogie mit denjenigen Gebäuden, welche der letzten Entwickelungs-Periode des byzantinischen Styles (somit ebenfalls der Zeit jenes Ueberganges) angehören; und insbesondere wird diese spätere Periode auch durch das Gewölbe der Crypta charakterisirt, indem hier nemlich sämmtliche Säulen unter sich und mit den Wandconsolen durch breite Gurtbünder verbunden und zwischen diesen erst die Kreuz-Gewölbe eingesetzt sind, während sich die älteren byzantinischen Crypten stets ohne Gurtungen der Art überwölbt zeigen. Aus verschiedenen An-

*) Charakteristisch für die Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles ist die Gliederung des spitzen Bogens über diesem Portale, indem darin mehrfach, um die schwere Form der Ecken zu brechen, das Profil der Kehle angewandt ist. Leider hat der Herausgeber das Profil dieser Bogengliederung nicht mitgetheilt, und in jener Vignette, welche eine Ansicht derselben giebt, findet man statt der Kehlen überall rechtwinklige Vertiefungen.

zeichen lässt sich endlich mit Bestimmtheit annehmen, dass die Kirche selbst nicht durch ein Gewölbe, sondern durch ein flaches Täfelwerk bedeckt war.

Durch die, vom Herausgeber mitgetheilten Notizen erfahren wir sodann über die ältere Geschichte des Klosters, dass Memleben bereits zu der Zeit König Heinrich's I. (der bekanntlich daselbst starb) ein namhafter Ort, ein „Castell", mit einer Kirche und Priesterschaft war; dass die Abtei um das Jahr 975 gestiftet wurde und sich unter Otto II. und Otto III. bedeutender Schenkungen zu erfreuen hatte; dass dieselbe aber unter Heinrich II., im Jahre 1015, einer andern Abtei, der zu Hersfeld, untergeben wurde, — angeblich wegen der Armuth des Klosters, ein Grund, der indess nach dem abweichenden Berichte eines andern Zeitgenossen (nicht minder auch bei Berücksichtigung der bis auf das Jahr 1002 fortgeführten Begünstigungen) verdächtig wird. Dann schweigen die Berichte über das Kloster fast zweihundert Jahre lang. Erst im Jahre 1202 wird des Klosters wieder, bei Gelegenheit eines Güter-Verkaufes, gedacht. Später, vom Jahre 1250 ab, finden neue Verkäufe statt, und es wird dabei mehrfach ausdrücklich erwähnt, dass dies wegen grosser Verschuldung des Klosters geschehen sei.

Weil nun das Kloster unter den sächsischen Kaisern in so bedeutender Blüthe stand, so fanden sich die Kunstforscher seither bewogen, das vorhandene, nicht unansehnliche Kirchen-Gebäude als einen Rest eben derselben Periode, somit dessen architektonische Eigenthümlichkeiten als charakteristisch für die letztere zu betrachten, — eine Schlussfolgerung, die bei einem Vergleiche dieses Gebäudes mit anderen wenigstens zweifelhaft erscheinen muss. Referent ist, soviel ihm bekannt, der erste, welcher diese Meinung angefochten und das Gebäude, wie oben angedeutet, der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Styl (also der Zeit etwa um das J. 1200) zugeschrieben hat (Museum, 1834, No. 21). Der Herausgeber spricht vor der Hand keine bestimmte Meinung über diesen Punkt aus, indem er sich eine nähere Entscheidung für die allgemeinen artistischen Bemerkungen am Schlusse seines Werkes vorbehält; aus der Art und Weise jedoch, wie er die Gründe für die eine und für die andre Ansicht zusammenstellt, scheint es hervorzugehen, dass er sich schon gegenwärtig jener älteren Ansicht zuneige. Da er indess auch die oben angeführten Notizen des Referenten über die Kirche von Memleben unter den von ihm berücksichtigten Schriften nennt, so darf es diesem wohl gestattet sein, die Gründe, welche der Herausgeber zur nochmaligen Unterstützung jener älteren Meinung aufstellt, in eine nähere Erwägung zu ziehen.

Der Herausg. spricht von dem Reichthum der Abtei zu Ende des zehnten und von dem Zustande des Verfalls und der Verarmung zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; letzterer lasse es nicht glaublich erscheinen, dass man damals einen so bedeutenden Bau werde unternommen haben. Wir hören aber erst im Jahre 1250 von einer Verschuldung des Klosters (der einzelne Güter-Verkauf im J. 1202 ist an sich noch kein ausgesprochener Beweis dafür), und die vom Herausg. aufgestellte Vermuthung, dass die im J. 1015 angeführte Verarmung (auch wenn diese als gänzlich unzweifelhaft angenommen wird) bis in die traurige Zeit des dreizehnten Jahrhunderts fortgedauert habe, kann, in Ermangelung all und jeder besonderen Nachricht für diese Zwischenzeit, nur als eine willkührliche Annahme gelten. Alles dies macht somit die Möglichkeit, dass die Kirche um die Zeit des Jahres 1200 erbaut worden sei, keineswegs unwahrscheinlich; im Gegentheil dürfte man die Ausgaben, die ein solcher Bau veranlasst, wohl mit als einen Grund der später ausgesprochenen Verschuldung betrachten können.

Der Herausg. spricht ferner, im Gegensatz gegen die, auch ihm befremdlich erscheinenden Motive des gothischen Baustyles, von den Eigenthümlichkeiten der Crypta, die ihm als der Rest einer „frühen Vorzeit" erscheint; er würde geneigt sein, sie für älter zu halten als das übrige Gebäude, wenn nicht wiederum verschiedene Details die entschiedenste Verwandschaft mit jenem erkennen liessen. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Aber wir haben schon oben bemerkt, dass die Crypta keineswegs das Gepräge einer besonders alterthümlichen, sondern vielmehr der spätesten Entwickelung des byzantinischen Styles, eben jener Periode, die dem gothischen Baustyle zunächst vorangeht, trägt. Sie ist (nicht minder wie das ganze übrige Gebäude) aufs Bestimmteste abweichend von denjenigen Bauwerken, deren Erbauungszeit mit Sicherheit der Periode des Jahres 1000 angehört, wie z. B. von den alten Theilen der

Stiftskirche zu Quedlinburg und deren Crypta*); — und doch müsste man gerade voraussetzen, dass sie mit der Quedlinburger Kirche, die sich ebenso, wie die von Memleben der besonderen Begünstigungen der sächsischen Kaiser erfreute, in Bezug auf den Geist und Charakter der architektonischen Formen die nächste Verwandschaft zeigen würde.

Endlich führt es der Herausgeber noch, als einen besonders beachtenswerthen Umstand an, dass die unfern der Kirche gelegenen Ruinen, „welche Reste des ehemaligen Castells oder Königshofes sein mögen," in der Ausführung ihres Mauerwerkes, (platte Bruchsteine eines silbergrauen Thonschiefers) ganz dieselbe Arbeit zeigen, wie der grösste Theil der Kirchenmauern, dass die Kirche somit auch aus diesem Grunde jenem (im zehnten Jahrhundert bereits als vorhanden angeführten) Castell gleichzeitig zu sein scheine. Da aber die Identität dieser Ruinen mit dem Castell gegenwärtig noch alles Beweises entbehrt, so ist auch diese übereinstimmende Technik ohne Gewicht; und selbst wenn es sich so verhielte, würde eine solche Uebereinstimmung an sich noch keinen entscheidenden Ausschlag geben können.

Wir finden also auf keiner Seite einen haltbaren Grund, der uns mit Bestimmtheit nöthigte, die Kirche von Memleben in jene frühe Periode des zehnten Jahrhunderts zurück zu datiren, — keinen Grund, der es an sich unwahrscheinlich machte, dass die Kirche etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut worden sei. Wenn wir aber an den sichern Werken des zehnten Jahrhunderts (und bis in das elfte hinein) — ganz in Analogie mit den Entwickelungsmomenten der bildenden Kunst — nur mannigfache Reminiscenzen classischer Kunst, verbunden mit neuerfundenen, theils in kindlicher Rohheit, theils in barbarischer Phantasterei ausgeführten Formen kennen gelernt haben; und wenn wir zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die letzten Motive des byzantinischen und die ersten des gothischen Baustyles einander begegnen sehen, so kann es in der That nicht länger zweifelhaft sein, welcher Zeit wir das besprochene Gebäude zuzuschreiben haben. Es leuchtet von selber ein, dass man, in Bezug auf die muthmasslichen Werke früherer, dunklerer Jahrhunderte, ohne die strengste Kritik keine Bestimmungen treffen darf, und dass man bei willkührlichen Annahmen Gefahr läuft, das ganze Bild der Kultur-Geschichte zu verwirren. Denn das gerade ist das Wichtige bei diesen chronologischen Untersuchungen. Nicht auf die einzelne verfallene Ruine kömmt es uns an, sondern darauf, dass sie in ihrer besondern Form, in dem innern Organismus, der ihrem Baustyle zu Grunde liegt, in der Gefühlsweise, die sich darin ausspricht, einen weiten Blick über den Sinn und Geist einer ganzen geschichtlichen Periode — und zwar einer Periode, die mit früheren und späteren nothwendig in fortschreitendem Zusammenhange stehen muss, eröffnet.

Möge der geschätzte Herausgeber diese Bemerkungen nicht übel deuten! Referent bekennt es sehr gern, dass er eben in dem vorliegenden Werke selbst, in den historischen Notizen, wie in den Abbildungen und deren Beschreibung, nur die bestimmteren Gründe zur Feststellung seiner Ansicht gefunden hat; es ist dieser Umstand somit nur ein günstiges Zeugniss für die vorurtheilslose Behandlung, welche dem vorhandenen Stoffe zu Theil geworden ist, — eine Behandlung, wie sie überall bei ähnlichen Werken, zur Begründung wissenschaftlicherStudien, wünschenswerth erscheint.

Wir haben endlich, in Bezug auf die Kirche von Memleben, noch über die an den Pfeilern enthaltenen Wandgemälde zu sprechen, deren Nachbildung uns auf Bl. 7 vorgeführt wird. Sie stellen zumeist fürstliche Personen vor, vier männliche und vier weibliche, und der Herausgeber erklärt sie, eine ältere Tradition modificirend, als die Glieder der sächsischen Kaiserfamilie und den ersten Abt des Klosters. Gegenwärtig sind diese Figuren fast ganz erloschen; erst wenn man die Steine mit Wasser anfeuchtet, treten die Linien hier und dort erkennbar hervor, aber auch so sind mehrere Gestalten auf keine Weise mehr in ihren Umrissen deutlich zu verfolgen. Der Herausgeber indess war im Stande, eine vor längerer Zeit gefertigte Zeichnung zu benutzen, welche uns namentlich die ganz oder

*) Zur näheren Bestimmung über das Alter und die Eigenthümlichkeiten der oben genannten Kirche sowie andrer Gebäude verwandten Styles verweise ich auf eine Schrift über die Stiftskirche von Quedlinburg, welche vom Herrn Gymnasial-Direktor Ranke in Gemeinschaft mit mir verfasst ist und in Kurzem öffentlich erscheinen wird.

F. K.

zum Theil verschwundenen Figuren noch auf gewisse Weise erkennen lässt, wie z. B. die Gestalt des Abtes (No. 8.) und jene fürstliche Gestalt, unter deren Füssen eine andre sichtbar wird (No. 5.) Vielleicht aber hat sich der Zeichner des vorliegenden Blattes zu sehr und ohne mit genügender Sorgfalt die noch vorhandenen Spuren der Gemälde zu verfolgen, an jene ältere Abbildung gehalten; wenigstens möchten wir einen gewissen Mangel in Bezug auf die Wiedergabe des eigenthümlichen Styles dieser Gemälde lieber einer solchen (da man bekanntlich in früherer Zeit nicht sonderlich auf den Charakter alterthümlicher Darstellungen einzugehen pflegte) zuschreiben. Es fehlt diesen Abbildungen an einer gewissen volleren, grossartigeren Entwickelung der Gestalten, an der stylistischen Bestimmtheit in der Linienführung, an der feineren Beobachtung einiger zarteren künstlerischen Motive, wie sich dies Alles auch in den geringen erhaltenen Resten immer noch mitBestimmtheit erkennen lässt; auch dieGesichtstheile sind durchweg zu schwer, zu wenig in dem besonderen Charakter der Originale aufgefasst. Referent ist zufällig verpflichtet gewesen, sich mit den Resten dieser Malereien sorgfältigst bekannt zu machen; auch glaubt er durch langjährige ausschliessliche Beschäftigung mit Arbeiten des früheren mittelalterlichen Styles sein Auge genügend geschärft, um ein Urtheil, wie das vorstehende, mit Sicherheit aussprechen zu können. — Bekanntlich galten diese Malereien, ebenso wie das Gebäude der Kirche, früher für Werke des zehnten Jahrhunderts; Ref. indess hat bereits (Museum 1834, s. a. O.) die Gründe dargelegt, die ihn veranlassen, auch diese etwa in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, und von denen absugehen er noch keine Veranlassung findet. Der Herausg. spricht keine Ansicht über das muthmassliche Alter dieser Malereien aus und bemerkt nur, dass sie einer „andern Periode" als die von ihm bekannt gemachten Wechselburger Sculpturen angehören dürften.

Das 8te Blatt der vorliegenden Lieferungen stellt das Portal der Kirche zu Schraplau, in einer lithographirten Ansicht, dar. Es ist in einem schweren byzantinischen Style ausgeführt und gehört, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, etwa der Mitte des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich — und für das heutige Wiederaufnehmen byzantinischer Motive besonders interessant — ist der rechtwinklige Einschluss, mit dem das im Halbkreisbogen überwölbte Portal versehen ist. Die Begränzung dieses Einschlusses besteht aus zwei schlanken Säulchen, deren Höhe den in der Gliederung des Portales befindlichen Säulen entspricht, und aus einem Wulst von der Stärke der Säulchen, welcher die über letzteren befindlichen horizontalen und die obere vertikale Linie des Einschlusses umgiebt.

Das 9te Blatt endlich giebt eine äussere Ansicht und einige Details der kleinen Treben-Kirche bei Weissenfels, welche, der vom Herausg. mitgetheilten Sage zufolge, zum Andenken an die grosse Hunnenschlacht unter Heinrich I. (im J. 933) errichtet sein soll. Die Chornische und der Thurm zeigen noch den Charakter eines roh-byzantinischen Styles; das Andre ist später. Der Verf. stellt die Vermuthung auf, dass die älteren Theile der Kirche wirklich dem zehnten Jahrhundert, oder wenigstens einer nahverwandten Zeit, angehören dürften; er stützt dieselbe vornehmlich auf den Charakter einiger Details, die sich im Innern der Chornische befinden. Das eine ist die würfelförmige Verzierung des Kämpfergesimses der Pfeiler, welche die Chornische einfassen, eine Form, die sich bei verschiedenen Bauwerken des elften Jahrhunderts (aber auch noch später) zeigt. Das zweite ist ein roh gearbeitetes Tabernakel. Der Herausg. bemerkt, dass letzteres in seiner ganzen Form und Verzierung den „frühesten" byzantinischen Styl zeige; — seine rohe Einfassung jedoch und der kleine Giebel über demselben mit den Rosetten und einer Art rundbogigen Frieses giebt hiefür keinen hinreichenden Beleg; noch weniger die (unverständliche) Inschrift des Tabernakels, welche der gothischen Minuskel ähnlich ist; denn die Bemerkung des Herausg., dass die gothische Minuskel bei Inschriften nach der angenommenen Meinung zwar erst im 13ten Jahrhundert vorkomme, dass er aber gezeigt sei, zu glauben, die hier vorhandene Inschrift gehöre dem 10ten oder 11ten Jahrhundert an, wo die gothische Minuskel in Handschriften bereits erscheine, kann doch nicht füglich als ein Grund gelten. Wir müssen also die Annahme über das frühe Alter dieser Bautheile dahingestellt sein lassen, und um so mehr, als auch alle diejenigen historischen Details jener Hunnenschlacht, welche der Herausg. anführt und mit denen er die Gründung der Kirche in Verbindung bringt, durchaus einer spätern, willkührlich ausgesponnenen Sage angehören. (Vergl.

hierüber Dr. G. Waitz: Jahrbücher des deutschen Reichs unter der Herrschaft König Heinrichs I., Berlin 1837, S. 192 ff.)

F. Kugler.

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Stettin, im Juni 1837. Der mittelst Statuts vom 9. Sept. 1834 ins Leben getretene Kunstverein für Pommern zu Stettin hat seine zweite Kunst-Ausstellung in dieser Stadt am 27. April dieses Jahres eröffnet und am 5. Juni geschlossen. Neben der nirgendwo und nie mangelnden Ausfüllung durch mittelmässige Leistungen, sind viele ehrenwerthe Bilder, einzelne Gemälde erster Klasse, und zugleich einige treffliche Bildwerke die Zierden dieser Ausstellung gewesen, welche noch durch mehrere von S. Maj. dem Könige, S. Königl. Hoh. dem Kronprinzen und Sr. Königl. Hoh. dem Prinzen Wilhelm (Sohn Sr. Majestät) dem Vereine Allergnädigst und Huldreichst anvertrauten Meisterwerke der Malerkunst verherrlichet worden ist. — Im Jahre 1835, wo die erste Ausstellung vom 23. April bis 17. Mai stattfand, haben 28 Private eben so viele Gemälde für 2537 Thlr. 20 Sgr., der Vorstand des Vereins aber hat zur Verloosung, ausser für Steindrücke zu kleinen Gewinnen verwandten 200 Thalern, 20 Gemälde und eine Kork-Arbeit für 1777 Thlr. 20 Sgr. erworben. Im Jahre 1837 haben, obwohl die noch fortdauernde bedenkliche Geldkrise hemmend eintrat, 34 Private, sämmtlich aus dem Handelsstande bis auf zwei Beamte und einen gewerbetreibenden Bürger, 33 Gemälde und ein Bildwerk für 3008½ Thlr. erkauft. Vom Vorstande des Vereins, der diesmal über die Beiträge zweier Jahre zu verfügen hatte, sind aber, ausser den noch für Kupferblätter und Steindrücke zu verwendenden 200 bis 300 Thlr., 37 Gemälde, eine Kork-Arbeit und eine Wachs-Arbeit für 4094 Thlr. zur Verloosung erworben worden. — Im Jahre 1835 gab der Katalog 359 Numern an, der des laufenden Jahres weiset hingegen 756 Nummern nach, die noch durch später eingegangene, noch mehr zu katalogisiren gewesene Sachen, zu denen z. B. Hensels Mirjam zu rechnen ist, bis auf 780 Nummern vermehrt worden sind. Waren im Jahre 1837 gehalten gegen das Jahr 1835, über zwei Mal so viel Kunstwerke, und unter ihnen, auch im Verhältnisse zur Zahl, deren weit mehr gelungene und selbst ausgezeichnete des Kunstfreunden darzubietende, die dagegen noch mit 1863 Thlr. an Eintrittsgeldern ihre Anerkennung bezeugt haben; so liegt der Grund eines solchen Fortschritts nicht unschliesslich in der sich in neuester Zeit, vielleicht nur allzu rasch, vermehrenden Zahl wie der Künstler überhaupt so der verdienstlichen unter ihnen, sondern auch in der engeren Verbindung sowohl zwischen den vaterländischen östlichen, als zwischen den vaterländischen westlichen Provinzial-Kunstvereinen.

Die wohlthätigen Folgen dieser Organisation werden, nach dem Schlusse der diesjährigen Posener Ausstellung, durch eine öffentliche Bekanntmachung der Totalsumme, für welche, im Jahre 1837, auf den Ausstellungen der verbundenen östlichen Vereine zu Königsberg in Preussen, Danzig, Stettin, Breslau und Posen, Kunstwerke erworben worden sind, beispielsweise, damit wird aber auch dargethan werden, dass dieser Beitrag den der Ankäufe auf jeder einzelnen grossen Kunst Ausstellung in Berlin bei weitem übersteigt. — Die unerlässliche Bedingung des Bestehens solcher Verbindungen unter den Provinzial-Vereinen ist aber die der nur alle zwei Jahre stattfindenden grossen Berliner Ausstellungen. Den Kundigen wird die Richtigkeit dieser, allenfalls von den der Vereine General-Bevollmächtigten mit schlagenden thatsächlichen Beweisen zu belegenden Behauptung, auch ohne solche Beweise, gewiss nicht entgehen. Schliesslich ist noch der Umstand besonders hervorzuheben, dass der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen, dazu berechtigt durch den §. 24. seines Statuts, im laufenden Jahre, den vaterländischen östlichen Vereinen und folglich auch dem zu Stettin, etwa 50 ihm zugehörige, theils bereits verloosete, theils aber noch zu verloosende, grösstentheils vorzügliche, ohne Ausnahme gelungene Gemälde, zu einer bedeutenden Zierde ihrer Ausstellungen anzuvertrauen nicht bedenklich gewesen ist. Dieses äusserst humane und liberale, gerade deshalb aber sehr selten vorkommende Verfahren ehrt in gleichem Masse den Verwaltungsrath jenes Vereins und die Generalversammlungen der Mitglieder desselben, welche zu einer solchen Bestimmung des Statuts, als die oben angedeutete, beigetragen haben. Durch eine so ehrenwerthe Gesinnung und deren lebendige Folgen wird erst der höhere Zweck der Kunstvereine völlig erreicht und freigestellt vom Eit-

len und Eigensüchtigen des blossen Kauf- und Verloosungsgeschäfts. Ehre und inniger Dank den würdigen Männern in den Rheinlanden und Westphalen, die hierzu mitgewirkt haben und noch mitwirken, namentlich auch dem verehrlichen Secretair des Vereins, Herrn v. Wohringen zu Düsseldorf, welcher der Ausführung dieses ganz besondern Zwecks seine Zeit und Arbeitskraft mit so freudiger Hingebung opfert!

Nachrichten.

Berlin. Am 29. Juni starb hier der berühmte Archäolog und Kunstforscher, Hofrath Aloysius Hirt in seinem 78. Jahre. Er war im Jahre 1759 unweit Donaueschingen in Schwaben geboren, längere Zeit in Italien wirksam und seit der Stiftung der Universität von Berlin für diese und die hiesigen Kunst-Anstalten, vornehmlich für die Gründung und Einrichtung des Museums, thätig. Sein langes Wirken im Fache der Kunstwissenschaft, durch Rede und Schrift, ist allgemein bekannt; das Verzeichniss seiner literarischen Arbeiten ist im höchsten Grade umfassend. Die Geschichte und die Kenntniss des Systems der classischen Baukunst verdankt ihm vor Allen, in zwei grossen Werken und einer Reihe von Abhandlungen, die erste durchgebildete und umfassende Grundlage; die bildende Kunst der Alten hat er aufs Mannigfachste, in ästhetischen und historischen Beziehungen, beleuchtet und auch ihren Entwickelungsgang in einem wohlgearbeiteten Handbuche dargestellt; ebenso ist er für die Erforschung der modernen Kunstgeschichte (namentlich der Malerei) vielfach anregend und fördernd thätig gewesen. In das Einzelne seiner Bemühungen einzugehen ist hier nicht der Ort: Hirt ist einer derjenigen Männer, deren vielseitigem Fleisse die jüngere Nachkommenschaft die Gewinnung eines Bodens verdankt, den sie mit gleicher Rüstigkeit, wenn möglich zur Erzeugung noch schönerer Früchte, bestellen mag. Seine Autorität ist in den letzten Jahren mannigfach angegriffen worden, — eine Erscheinung, die nicht befremden, die aber auch die wirklichen Verdienste Hirt's nicht füglich verringern kann. Seine Entwickelung, die Ausbildung seiner eigenthümlichen Richtung gehört einer Periode an, die wir als vergangen betrachten müssen; er aber hielt, in Mitten neuer, zum Theil abweichender Bestrebungen, an dem fest, was er sich in der Zeit rüstiger Geisteskraft zu eigen gemacht hatte. Das ist überall bei den Aelteren der Fall, und wenn wir noch anderweitiger besondrer Beispiele bedürfen, so möge es genügen, hier Goethe's Namen zu nennen, der auch den Bestrebungen seiner jüngsten Zeitgenossen mannigfach scharf und bitter entgegen getreten ist, — und der doch Goethe bleiben wird. Auch ist es wohl zu beachten, dass Hirt's Gegner (namentlich im Fache der Baukunst) ihm nicht selten nur mit derselben Einseitigkeit widersprochen haben. Wenn Hirt aber auf dem Felde der Wissenschaft manch einen harten Strauss zu bestehen hatte, wenn seine Principien, die Resultate seiner Forschungen durch fortgesetzte Arbeit auf diesem Felde hier und da bedeutend zu modificiren sind, so dünkt es uns im höchsten Grade unwürdig, wenn nun auch Dilettanten, die weder Muth noch Fähigkeit haben öffentlich aufzutreten, den Namen eines ernsten, stets nur für die Sache kämpfenden Mannes zu verunglimpfen wagen. Die Nachwelt wird seine Verdienste klarer, als es die in einseitigen Interessen befangene Gegenwart vermag, abzuwägen wissen. Friede seiner Asche!

Dresden. Am 24. Juni wurde zur Feier des Andenkens an den verstorbenen König Anton von Sachsen die Büste desselben in dem Johannisthale bei Leipzig aufgestellt. Diese Büste hatte der Prof. Rietschel zunächst für Friedrichsstadt Dresden modellirt; gegossen wurde sie in der Eisengussfabrik des Frhrn. v. Burgk bei Dresden.

Auf dem Schlachtfelde von **Leipzig** wird, von Seiten der K. österreichischen Regierung, dem Fürsten von Schwarzenberg ein Denkmal gesetzt werden. Die Vorarbeiten haben bereits begonnen: Plan und Ausführung sind dem, durch seine bedeutenden historischen Arbeiten, sowie durch Geschmack und Vielseitigkeit ausgezeichneten Maler Dittenberger anvertraut, welcher sich jetzt, in Begleitung des Fürsten Fr. v. Schwarzenberg von Wien, in Leipzig befindet, um das Ganze zu leiten.

Antwerpen. Der geschätzte Bildhauer van Hool ist hier, 68 Jahr alt, gestorben.

Das neueröffnete historische Museum von Versailles zählt 1030 Oelgemälde, Gouachen und Aquarelle, an denen 209 jetzt lebende Künstler (mit Einschluss von 64 anonym gebliebenen) gearbeitet haben. Diese Bilder umfassen, ihrem Inhalte nach, einen historischen Zeitraum von ungefähr 1350 Jahren, von der Schlacht bei Tolbiac im J. 496 bis zur Eroberung von Mascara im J. 1835. Unter den lebenden Künstlern hat Hr. Allaux die meisten Bilder geliefert, nemlich 73, theils allein, theils in Gemeinschaft mit andern. Von älteren Künstlern sind im Museum: 35 von van der Meulen, 1 von Lebrun, 1 von Vanloo, mehrere von Lonnard, Parocel Vater und Sohn, Pezey, Lenfant etc. Unter den Malern der neueren Schule bemerkt man die Namen David, Girodet, Gerard, Gros, Vernet u. a. m. Die ungeheuren Summen, welche der König für die Herstellung dieses neuen Glanzes von Versailles ausgegeben, sollen nicht allein die Fonds der Civilliste erschöpft haben, sondern es sollen auch 17 Millionen Fr. aus des Königs Privat-Vermögen dazu verwandt worden seyn.

Die Stadt Nantes hat, für ihr Museum, das Bild des Hrn. Eug. Roger, „der Körper Karls des Kühnen, der am Tage nach der Schlacht von Nancy gefunden wird," gekauft, und die „*Société des amis des arts*" das schöne Bild desselben Künstlers, „das Innere des Justiz-Palastes in Siena." Die Civilliste wollte das Bild haben, es war aber bereits verkauft. Für das Museum in Versailles malt Hr. R. ein grosses Bild, den „Uebergang Karls des Grossen über die Alpen." Zu gleicher Zeit hat der Künstler vom König die goldne Medaille erhalten, und wird jetzt nach Italien zurückkehren, um dort seinen fünfjährigen Cursus zu vollenden.

Rom. Die Einrichtung des Museums architektonischer und anderer Gegenstände im Palaste des Laterans scheint vor der Hand, nach dem ersten Beginnen, nicht weiter fortgesetzt zu werden. Was man bis jetzt sieht, sind zwei Zimmer, wo Fragmente antiker Gebäude aufgestellt und deren einige schon von den hiesigen Archäologen beschrieben sind. Unter den wenigen Sachen finden sich Gegenstände, welche für Architekten zu ihren Studien von der grössten Wichtigkeit sind und es nur bedauern lassen, dass das Unternehmen ins Stocken gerathen ist. Im ersten Stock ist man in einem grossen Saale beschäftigt, den antiken Mosaik-Fussboden, welcher in den Bädern des Caracalla gefunden wurde, anzubringen, und der, wenn er fertig ist, gewiss einen grossartigen Eindruck machen wird. Die andern Zimmer und der grosse Saal stehen leer und warten einer besseren Zeit.

Die für Künstler des österreichischen Staates eröffnete Kunst-Ausstellung im venetianischen Palast erfreut sich zahlreichen Besuches. Vorzüglich gerühmt werden die Arbeiten von Schönmann aus Wien (gegenwärtig mit einem grossem Altarbilde beschäftigt), namentlich eine Reihe geistreicher Zeichnungen und, unter mehreren Oelgemälden ein anmuthiges kleines Bild der h. Susanna Romana; die von Tunner aus Steyermark; die von Marko aus Ungarn, Landschaften, unter denen vornehmlich das sogenannte Haus des Poussin höchst trefflich ist; eine Anbetung der Könige von Solchetti aus Venedig, ein grosses Bild von sehr schöner Färbung; vier Oelgemälde von I. Koch aus Tyrol, unter diesen das schöne Bild: Apollo unter den Hirten, u. a. m.

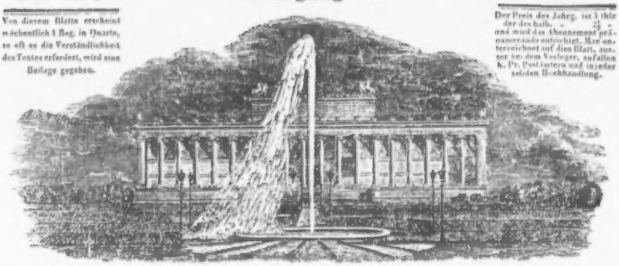
Odessa. Der Direktor des Museums in Kertsch, Hr. Aschik, hat abermals einen alten Grabhügel in der Nähe der Stadt Kertsch eröffnen lassen. Das Grab war noch unberührt. Der Sarkophag stand in einer Tiefe von 12 Fuss und enthielt die Ueberreste einer Frau, nebst einer grossen Menge höchst werthvoller Kunstsachen: darunter aus Gold, eine weibliche Maske in natürlicher Grösse, ein schönes Diadem mit Granaten besitzt, eine gebogene Spange, Armbänder mit Granaten verziert, eine kleine Vase, mehrere goldne Ringe, Nadeln, Münzen und Einfassungen von Granaten, Perlen und Bernstein, zusammen 18 Gegenstände; ferner 11 verschiedene Sachen aus Silber, darunter 3 Vasen, eine 1½, eine 2 Pfund, und eine 6½ Pfund schwer, vortrefflich gearbeitet und so gut erhalten, dass sie noch jetzt als Geräth benutzt werden könnten; mehrere Löffel, einen silbernen Stab, mehrere Schalen u. s. w. Unter den Broncesachen befinden sich 2 Glocken, 1 kleiner Spiegel und 2 Schwerter. Der Fund ist der grösste und reichste, welcher bis jetzt zu Tage gefördert wurde und schon von bedeutendem Metallwerth. Auf der grossen silbernen Vase befindet sich die Inschrift ΒΑCΙΛΕΩC ΡΗCΚΟΥΠΟΡΕΙ, woraus erhellt, dass das Gefäss dem Könige Rheskuporis gehörte. Herr Aschik meint, dass das Grab der Gemahlin des Königs Rheskuporis IV. vom Bosporus, welcher etwa zur Zeit des römischen Kaisers Caracalla regierte, angehört habe.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 29. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr der des halb. „ 24 „ und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 17. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die Wand am Jupiterthrone zu Olympia.

Mit Recht ist in der Entwickelung der Philologie der Moment, als wichtig, bezeichnet, wo sie sich nicht begnügt mit den Thatsachen, wie sie Schriftsteller und Kunstdenkmäler darbieten, sondern diese in ihrem innersten Zusammenhang zu überschauen versucht, um, so fortschliessend, zu einem Gesammtbild alterthümlichen Lebens zu gelangen. Weil aber auf diese Weise selbst der kleinste Umstand in seinen Folgerungen wichtig wird, muss ein solcher Standpunkt neben jener Uebersichtlichkeit zu einer doppelt scharfen Kritik dieser sogenannten Nebendinge auffordern. Demnach wird man es auch uns nicht verargen, wenn wir einen Augenblick die Aufmerksamkeit für eine sehr spezielle Frage in Anspruch nehmen, um so mehr, da wir sofort eine solche Reihe von Folgerungen, als von ihr abhängig, zu bezeichnen gedenken. Die nachtheiligen Rückwirkungen, welche einmal gewohnte Vorstellungen auf die zum Grunde liegende Untersuchung haben könnten, werden, wie wir hoffen, bei Unbefangenen nicht bedeutend sein.

Angeregt durch die häufigen, fast ungemessenen, Lobpreisungen, welche alte Schriftsteller der Zeusstatue zu Olympia ertheilen, versuchten mehrere aus den sehr dürftigen, eigentlichen Beschreibungen uns eine Anschauung dieses Kunstwerks zu verschaffen. So verfassten Siebenkees*), Völkel**), und Quatremère de Quincy***), neben manchen gelegentlichen

*) Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia 1795.

**) Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia 1794.

***) *Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture ant. set. Paris*, 1815.

Besprechungen *). Monographien vom Hauptwerke des Phidias, die, unterstützt durch Kunstdenkmäler, ein Bild uns vorführen, von dem wir überzeugt sein können, dass es wenigstens dem Haupteindrucke nach seinem Urbild entspreche. Der Kupferstich, welcher dem Werke Quatremères vorgeheftet ist, bietet gewissermassen die Resultate dieser Forschungen. Wir sehen das elfenbeinerne Kolossalbild, reich geschmückt mit Gold und Edelsteinen, auf einem Throne, würdig des grössten Herrschers; in der Linken hält der Gott das Scepter „blühend im Farbenglanz aller Metalle" wie Pausanias sich ausdrückt, auf der rechten Hand steht eine Victoria; nur um den Unterleib und die Beine ist der Mantel geschlagen; ein Schemel unterstützt die Füsse, wie das Ganze auf einer zwölf Fuss hohen Basis (die Statue ist zu dreissig Fuss angenommen) errichtet; der Thron ruht auf vier Füssen, die durch Querstäbchen verbunden; etwas mehr dem Innern zu sind auch noch Säulen zur Unterstützung desselben angebracht; der Thron, wie der Schemel und die Basis sind mit Bildwerken bedeckt. Doch — wem würde es in den Sinn kommen, dass Griechen vom Beschädigen eines solchen Bildes ihres höchsten Gottes abgehalten werden mussten! — das Ganze umgeben hölzerne Schranken, auf den Seiten zwar mit schätzenswerthen Gemälden geschmückt, aber vorn blikken über eine einfach blaue Fläche kümmerlich die Bildwerke, welche sich auf der Basis befinden, hervor. Sollten nicht Manchem, wenn er sich freute, dass auch ihm eine Vorstellung dieses Einzigen Bildwerks verschafft, dennoch einzelne Bedenken, eben wegen dieser Freude am Ganzen, aufgestiegen sein? Wir wollen versuchen, ob wir nicht diese Bedenken, welche sich nur auf die Unterstützungssäulen und die zuletzt berührte Balustrade beziehen können, zu beseitigen vermögen. Wer sich etwas genauer mit diesem Gegenstande beschäftigt hat, wird am ersten die Verdienste jener Restaurstoren anerkennen müssen. Fast unüberwindliche Schwierigkeiten traten ihnen entgegen, da, ausserdem dass kein irgend vollständiges Abbild jener Statue auf uns gekommen ist, auch die Beschreibung des Pausanias sich in mehr, als einer Hinsicht, als ungenau und unvollständig erweist, ja, einige Stellen bis zum innern Widerspruch corrumpirt sind. Aber grade diese sind es auch, auf deren Deutung jene Vorrichtungen, die wohl nicht ganz einem ästhetischen Sinne genügen möchten, begründet. Wer wird demnach nicht anerkennen, dass, ohne den Bestrebungen jener Gelehrten zu nahe zu treten, eine fortgesetzte Kritik dieser Stellen auch noch jetzt an ihrem Platze sei, und so wollen wir die erstere derselben hervorheben, welche in den Handschriften lautet **):

Τπελθεῖν δὲ οὐκ οἶόν τέ ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὸν ἐντὸς τοῦ θρόνου οὐ παρεχόμεθα. Ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἰρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα· τάδε ἀπείργοντά ἐστι τούτων τῶν ἰρυμάτων. Ὅσον μὲν οὖν α. ε. ω.

Sylburg, Heyne***), Goldhagen, denen sich Facius und Völkel anschlossen, verbesserten ἐς τὸν ἐντὸς in ἐς τὰ ἐντὸς, versetzten die Interpunktion nach ἰρυμάτων vor τούτων und strichen das οὐ vor παρεχόμεθα weg. Dieses mit Ausnahme Völkels, doch hiervon späterhin. Die Stelle lautet nun:

Τπελθεῖν δὲ οὐκ οἶόν τέ ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρεχόμεθα· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἰρύματα, τρόπον τοίχων πεποιημένα, τάδε ἀπείργοντά ἐστι τούτων τῶν ἰρυμάτων ὅσον μὲν οὖν α. ε. ω***).

Obgleich jetzt das äusserliche Verständniss durchaus begründet war, zeigte sich dennoch eine grosse Schwierigkeit für die Restauration des Kunstwerkes in Rücksicht auf den Platz, den man dieser Wand anzuweisen habe; welche Frage denn auch auf sehr verschiedene Weise beantwortet wurde. Ehe wir aber zu einer kritischen Beleuchtung dieser Hypothese schreiten, wollen wir uns erst vergewissern, dass durchaus keine grammatischen Gründe vorhanden, der Uebertragung des

*) *Barthelemy, voyage du jeune Anacharsis.* Böttiger in: Andeutungen, und in: Ideen zur Archäologie der Malerei. C. O. Mueller, *comm. III. de Phidia* u. s. O.

*) *Pausanias V.* 11.

**) *Antiquar* Aufsätze I. p. 6.

***) Unter den Thron (Unten an den Thron hinan) zu gehen ist unmöglich, wie man doch zu Amyklä in das Innere des Thrones kommen kann. Zu Olympia aber ist eine Einfassung in der Art, wie Wände, gemacht, welche es verhindert. Was nun von dieser Einfassung u. s. w. (So viel, wie möglich, mit Völkel übereinstimmend übersetzt.)

ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον durch: Gehen unter den Thron (zwischen den Füssen durch in's Innere des Thrones) jene andere durch: Gehen unten an den Thron hinan, vorausziehen, da Stellen wie:

Od. ι, 476. — δαιτὸς δ' ὑπὲλυσε δάμωνας.
Od. μ, 21. ἔχέτλαιοι, οἳ ῥόωντες ὑπὲλθετε δοῦπί λίθοιο.
Paus. VIII. 32. ὑπὸ τὸν ᾅδην ἄγειν τὰς ψυχὰς
Strabo. p. 428. ὑπὸ τοῖς στοῖς ὑπάρχοντες.
Ael. V. H. IX. 8. ὑπάρχειν τοῖς δρύσι.
Ael. H. A. 13. 14. τοὺς δάμονας ὑπελθεῖν.

sich in Schriftstellern aller Zeiten mit leichter Mühe darbieten.

Wenden wir uns nun zum Einzelnen, so werden wir nur in jenen drei Hauptschriften eine genauere Untersuchung dieses Nebenstückes finden, indem ihre Resultate von den Uebrigen ohne Weiteres aufgenommen wurden, wir werden also auch auf diese nur einzugehen haben. Ja, selbst Siebenkees*), obgleich er die auf derselben dargestellten Mythen sehr ausführlich bespricht, sagt von der Stellung der Wand nichts, als dass sie das ganze Kunstwerk umgab; also vermuthlich auf dem Boden der Cella stand. Der Parallele mit dem Amykläischen Throne **) erwähnt er gar nicht. Er hat demnach eine Untersuchung des innern Zusammenhanges und der Beziehung auf jene andere Stelle, als für seinen Zweck zu weitläufig, oder, als überhaupt nicht genügend durchführbar, übergangen.

Völkel ***) stellt dagegen die genannte Untersuchung der Stelle selbst an; allein er geht aus von der Annahme: ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον heisse: Unten an den Thron hinantreten. Hieraus wurde er, wie es scheint, bewogen durch die Vortheile, welche sich für die weitere Erklärung der Stelle daraus ergeben. Denn, wenn auch beim Amykläischen Throne ὑπελθεῖν als, unten an den Thron hinantreten, genommen wird, so steht dort das ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον in durchaus keinem Widerspruch mit der Aussage unserer Stelle nach den meisten Handschriften: ὥστερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἔνδοθεν τοῦ θρόνου οὐ παρεγκύψας †) ist weshalb Völkel denn auch, wie oben bemerkt, allein unter allen Auslegern für die Beibehaltung des οὐ stimmen konnte. Er selbst nennt als Grund dieser Uebertragung, dass, weil im Innern des Thrones nichts Sehenswürdiges vorhanden, niemand mithin versucht sein konnte, hinein zu gehen, die Bemerkung des Pausanias, dass dieses unmöglich, durchaus unnütz wäre. Wegen des weiterhin vorkommenden: ἐπὶ δὲ τοῦ βάθρου τοῦ θρόνου τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος**) ἄλλος πάσσαλος παρὰ τὸν Δία, ἐπὶ τούτου τοῦ βάθρου ect.***) setzt er fest, die Wand habe nicht auf dem Boden der Cella, wie man früher meinte, gestanden, sondern auf dem Postamente, welches dem Throne zur Unterlage diente. Die sich hieraus nothwendig ergebende Schwierigkeit, dass, sowohl der reich geschmückte Fussschemel, als auch der untere Theil des Thrones selbst, auf diese Weise dem Beschauer verdeckt sein würde, versucht er durch einen Anschauungspunkt von der Gallerie aus, die sich im Innern des Tempels umherzog, zu heben.

Untersuchen wir nun einzeln diese Ergebnisse, so kann zuförderst in einer augenscheinlich corrumpirten Stelle und bei der grossen Leichtigkeit eben dieses Versehens, da θρόνου unmittelbar verbergehst, die Beibehaltung des οὐ von keinem grossen Gewicht sein †). Es hat aber, auch wenn es mit dem ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον bei Erwähnung des Amykläischen Thrones nicht im Widerspruch stände, immer noch das gegen sich, dass Pausanias dort, wo er besonders von diesem Kunstwerk handelt, durchaus keiner Vorrichtung, die das Hineingehen in den Thron verhindere, erwähnt, da hier doch im Innern sehenswürdige Dinge namhaft gemacht sind. Was ferner den zweiten Grund betrifft, so hätte er allerdings seine Richtigkeit, wenn Pausanias auf keine andere Weise, als durch den Wunsch im Innern des Olympischen Thrones verborgene Kunstwerke zu betrachten, auf die Erwähnung dieser Wand hätte kommen können.

*) S. 89.
**) *Paus. III.* 18.
***) S. 203.

*) Wie man doch zu Amyklä in das Innere des Thrones nicht kommen kann.
**) Nach der sehr ansprechenden Conjektur des Facius für: καὶ ἔχει ἄλλος
***) Auf dem Postamente, welches den Thron sowohl, als was sonst noch für Zierrathen um den Jupiter sind, trägt, auf diesem Postamente.
†) Der *Cod. Par.* (s. dessen Abdruck v. I. Becker) hat das ἐν gar nicht.

Wir werden aber weiter unten sehen, dass jene andere Uebersetzung auch hierfür eine bequeme Erklärung darbietet.

Der letzten Annahme endlich müssen wir durchaus beistimmen, insofern das ὅπως ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία neben dem Fussschemel wohl nur auf die ἀγάλματα zu beziehen ist. Da sich aber späterhin ergeben wird, dass auch dieses mit unserer Construction des Thrones keineswegs im Widerspruch steht, kann es für die Entscheidung, ob dieser oder jener Ansicht der Vorzug gebühre, von keinem Belang sein. Die Folgerung aber hieraus, dass eine Balustrade, auf dem Sockel stehend, den Thron und Fussschemel umgab, welcher wir nicht beistimmen, führt zu der oben bemerkten Schwierigkeit. Und diese ist durch den Anschauungspunkt auf der Gallerie nicht gehoben. Denn, obschon das Vorhandensein einer solchen Gallerie *) und zwar nicht nur hier, sondern auch im Parthenon, nicht zu läugnen steht, würde diese Stellung dennoch das Betrachten der kleinen Bildwerke am Unterthrone nicht weniger erschweren, als die auf dem Postament stehende Balustrade, da man die Verzierungen nur in geraumer Entfernung und aus einer Art Vogelperspektive bewundern könnte.

Quatremère de Quincy in seinem, der Veranschaulichung mehrerer der vorzüglichsten Werke des Alterthums gewidmeten, Jupiter Olympien versetzt am Amykläischen Throne, wie es sich aus dessen Beschreibung beim Pausanias nothwendig ergiebt, eine Reihe von Dingen in das Innere des Thrones, und sieht sich demzufolge gezwungen, das ἐσελθεῖν als unten in den Thron hinein gehen zu nehmen. Dennoch übersetzt er weiterhin bei der Untersuchung des Olympischen Thrones, wohl etwas ungenau, unsere Stelle:

Quodsi penetrari subter posset, ut Amyclis intra Apollinis solium, interiora item opera perequi non estimus gravati. Sed quominus propius accedant spectatores sepimentis quibusdam in parietum modum exstructis solum interclauditur.

(Wenn man also hätte hinunter gehen können, wie zu Amyklä unter den Thron des Apollo, so hätten wir kein Bedenken getragen auch die inneren Werke zu erforschen. Allein der Thron ist, damit die Beschauer nicht zu nahe hinan träten, durch Schranken nach Art von Wänden abgeschlossen.)

Er findet hier demnach in jener Redensart, ausser der Unmöglichkeit in den Thron zu gehen, auch noch das Hinzutreten angirt **); zu welcher Annahme ihn verleitet haben mag, dass er jene Wand nicht so zu stellen wusste, dass sie nur das Hineingehen verhinderte. Doch wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass dieses Hineintragen in die Worte des Schriftstellers, als etwas Willkührliches, zu bezeichnen ist. Wie denn auch Quatremères Behauptung, im Innern des Olympischen Thrones sei noch Schmuck vorhanden gewesen, doch habe Pausanias seiner nicht erwähnt, weil er überhaupt nur das Hauptsächlichste hervorhebe und weil er diesen Schmuck nicht geradezu habe betrachten können, derselben Kategorie angehört.

Ferner meint er, auf dem Postament könne die Balustrade sich nicht befunden haben, indem es mit den von Völkel erwähnten Hindernissen dann allerdings seine Richtigkeit habe, der vorgeschlagene Gesichtspunkt aber durchaus nicht annehmbar sei. Er erklärt sich also wiederum dafür, dass die Schranken auf dem Boden der Cella erbaut waren. An der äussern ***) Seite derselben sah man die Gemälde des Panänus; die dem Haupteingang und der Thüre des Opisthodoms gegenüberliegenden Seiten waren einfach blau bemalt ****).

Auch hier wird man leicht einsehen, dass eine von jenen beiden erwähnten verschiedene Stellung der Wand manchen sehr fühlbaren Schwierigkeiten abhelfen könne und zwar, dass diese eine solche sein müsse, die ausschliesslich das Hineingehen in den Thron verhindere. Dass dann freilich die Hypothese wegen der nur nicht erwähnten,

*) Eine Vermittelung dieses Factum mit den häufigen Nachrichten von der perspectivischen Bildung antiker Kolossalstatuen wegen wir nicht zu versuchen. *Tzetzes. Chil.* 8. 8. 193. *Plato sophi. p.* 235. *Lucian pro imag.* 14.

*) Fast möchte man glauben, Böttiger (Ideen S. 245) sei in dieselbe Ungenauigkeit verfallen.

**) Dass man bei dieser Construction sich die Gemälde nicht im Innern der Schranken zu denken habe, bedurfte wohl kaum einer Begründung.

***) ἔσω μέν, fährt die obige Stelle fort, ἀπαντᾷ τοῦ ὀπισθοδόμου ἐστίν, ἀλλαχόθι κυανῷ μόνον. Was den Thüren gegenüberliegt ist einfach blau angestrichen.

inneren Verzierung wegfallen müsse, wird nicht wichtig erscheinen.

Quatremère selbst vermittelst des Kupferstiches, welcher seinem Werke vorgeheftet ist, fordert uns auf, das Anstössige, ja man möchte sagen Widersinnige, einer solchen einfarbigen Fläche am Fusse des, bis in's Kleinste reich verzierten Kunstwerks zu bemerken. Mehrere *) fühlten dieses und suchten ihm zu begegnen, indem sie das ἀμαυρωμὰ τῶν ζωιδίων nur auf die Thür des Opisthodoms bezogen. Allein, wenn sich dann auch auf dem vordern Theil der Brustwehr Gemälde befanden, so konnte es doch nur einzelne Standpunkte geben, auf denen man nicht über diese Gemälde Theile der am Throne befindlichen Bildwerke hätte hervorragen sehen. Kann man aber eine solche Störung des Totaleindruckes dem Geschmacke eines Phidias zumuthen? Da wir doch wissen, dass griechische Kunst für diesen auch eine uns noch mehr oder minder fern liegende Weisen sorgte, indem die Ornamente (Statuen, Reliefs) grösserer Werke in ihren Hauptumrissen so gefasst wurden, dass sie von einem entfernteren Standpunkte gesehen, wo also das Einzelne an sich seine Bedeutung verlor, sich dem Ganzen harmonisch, als Schmuck, unterordneten **).

Dennoch möchten wir hier eines, wegen seiner Verbreitung wichtigen, Vorurtheils gegen unsere Meinung erwähnen, ehe wir zur Besprechung dieser selbst uns wenden. Es wird nämlich, als eines allgemeinen Gebrauches bei den Griechen, erwähnt, Tempelstatuen mit solchen Schranken zu umgeben.***) Als Beispiele werden angeführt, ausser dem Olympier, den wir hier natürlich ablehnen müssen, die ἄγαλμα πρὸ τὸ ἔδος ἐντὸς *). (Ohne vorzugreifen etwa: die vollständigen hölzernen Vorrichtungen um das Bild (des Bildes Plata)) und das Parthenon im eigentlichsten Sinne, d. h. das Adyton der Minervastatue in der Hauptcella. Der vereinzelte Ausdruck ἄγαλμα aber wird nach den sofort sich ergebenden Thatsachen zu erklären sein, da sowohl er selbst vielfacher Deutung fähig **), als auch die ihm beigegebenen Bestimmungen ἐντὸς, πρὸ τὸ ἔδος und das wahrscheinlich mit hiehergehörige χαλκῆ πύλη zu dürftig, oder schwankend sind, um uns zu einer klaren Vorstellung von der Sache zu verhelfen.

Es beschränkt sich also die ganze Untersuchung auf das Parthenon. Die erste Veranlassung, hier eine solche Vorrichtung zu suchen, gab Böckh ***). Doch findet sich hier weiter nichts, als die beiden Bezeichnungen Παρθενὼν und ὁ νεὼς ὁ Ἑκατόμπεδος (Parthenon und Hekatompedon); Untersuchungen an Ort und Stelle †) haben aber nur eine Vertiefung des Bodens inmitten der Cella nachgewiesen. Es kann also auch dieses, bis nicht eine genauere Forschung, durch Nachgrabungen unterstützt, mit Gewissheit auftritt, uns bei unserer Untersuchung nicht bestimmen, wenn schon die Stelle bei Vitruv ††)

*) Kugler, Polychromie S. 7. Müller, Handbuch 2te Auflage S 100. Was liesse sich überhaupt auch wohl ersinnen, das den Phidias zu dieser Schmucklosigkeit verleitet haben könnte!!

**) Semper, vorläufige Bemerkungen, S. 10. Schorn über die Studien der griechischen Künstler, S. 226. So hebt mit besonderer Beziehung auf unsere Statue Lucian (*Quomodo hist. scrib. sit. Bip. IV.* 190.) τῆς περιπόδου τὸ ἀμαύρωμα, die Harmonie der Basis hervor.

***) Müller, Handbuch. 373. Hoffmann, Alterthumswissenschaft S. 1049.

*) C. O. Müller *Aegin. p.* 160. *Boeckh Corpus inscript. pars XII. sect. 2. pag.* 174.

**) *Conf. Hesych. et Suidas s. v.* ἄγαλμα und *Ar. Thesm.* 365.

***) *Corp. S.* 178 (*Nr.* 139 *u.* 140). *Duo eorundem magistratuum tituli, plane diversa donaria Hecatompedi et Parthenonis continentes, supersunt, qui ad eosdem annos pertinent et eodem tempore scripti sunt.* Zwei Inschriften derselben Magistrate sind auf uns gekommen, welche ganz verschiedene Weihgeschenke des Hekatompedon und des Parthenon namhaft machen und doch auf dieselben Jahre sich beziehen und zur selben Zeit abgefasst sind.

†) Bericht über Hegers: Tempel der Minerva genannt Parthenon; von k. O. Müller in Gött. gel. Anz. 1832. Stück [illegible] s. 87.

††) *L.* III. *c.* [illegible]. Die für unsere Untersuchung überhaupt bemerkenswerthe Stelle lautet nach Stuarts (*Antiquities of Athens p.* 3 *u.* 7.) Wiederherstellung des et, die von Wilkins (*Atheniensia p.* 91.) vergebens angegriffen zu sein scheint: *Interiore parte columnas in altitudine duplices remotas a parietibus ad circumitionem, ut porticus porticibus; medium autem sub dio et sine tecto altitudine columnarum ex utroque parte in pronao et postico. Hujus autem*

eine grosse Aehnlichkeit beider Tempel wahrscheinlich macht. Eben die entschiedene Trennung der beiden Gemächer und des in ihnen Enthaltenen, wie sie die Inschrift ausspricht, möchte auf eine Einrichtung, ähnlich der im Demetertempel zu Pästum, oder dem Thalamos asiatischer Heiligthümer, führen. Der Architekt Wiegmann*) muss sich schon bei unserem Olympier eine Art von Cella in der Cella vorgestellt haben, indem er sagt „die dem Eingange „gegenüberstehende Seite dieser Umfassungswände — „also für den Eintretenden den Hintergrund der chrys„elephantinen Statue bildend — war mit einer ein„fachen blauen Tünche überzogen, welche die Statue „ausserordentlich hervorgehoben haben „mag.“ In Bezug auf diese Statue scheint uns aber eine solche Annahme bei einer nur flüchtigen Vergleichung mit den Worten des Pausanias von selbst wegzufallen, abgesehen davon, dass dann der Perieget mitten in der Beschreibung des Thrones abgesprungen wäre, um über die Wände des Gemaches zu berichten und dann wieder beim Throne fortzufahren.

(Beschluss folgt.)

Die Verklärung Christi,
Oelgemälde von C. Begas.

Berlin.

Im Atelier des Herrn Professor Begas sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, die Verklärung Christi darstellend. Das Bild ist im Auftrage der kleinen Gemeinde von Kramoels (einem schlesischen Marktflecken, in der Nähe von Liebenthal,) für den Schmuck der dortigen Kirche gemalt worden, — eine Erscheinung, welche, aller gerühmten Kunstliebhaberei unserer Tage zum Trotz, noch immer zu den namhaftesten Seltenheiten gehört, die aber, weil sie eine Anerkennung der Kunst in ihrer höchsten Bedeutung für das Leben bezeugt, auch selbst der höchsten Anerkennung würdig ist, und die im gegenwärtigen Falle gar manch einen grösseren Ort beschämen muss.

Bei einer Darstellung der Verklärung Christi werden unsre Gedanken unwillkührlich zu Raphaels letztem Werke zurückgeführt; wie dieser Gegenstand in der neuern Kunst nur selten behandelt ist, so scheint es uns, als ob von dem grossen Meister des sechszehnten Jahrhunderts der nothwendige Typus desselben mit um so grösserer Bestimmtheit vorgezeichnet sei. Aber in Raphaels grossem Gemälde nimmt die Scene der Verklärung selbst nur einen verhältnissmässig geringen Theil ein, und sie steht in nothwendiger Wechselbeziehung zu der unteren Hälfte des Bildes, in welcher uns das Leiden, die Rath- und Hülflosigkeit der irdischen Welt vorgeführt wird. Andre Verhältnisse mussten eintreten, wo diese Beziehungen wegfallen. Zwar hat Raphael auch die Auffassung der oberen Scene an sich nicht willkührlich erfunden, sondern nur ältere, durch längeren Gebrauch sanctionirte Typen, wie sich diese bereits bei Giotto und noch früher vorfinden, ausgebildet, — Typen, zu denen namentlich das Schweben der drei verklärten Gestalten und die Art ihrer Gegeneinanderstellung, sowie die Weise gehört, in welcher die drei Jünger unter ihnen daliegen; — doch kann man auch in dieser Rücksicht bemerken, dass eine solche Auffassung dem wunderbaren Vorgange noch mehr Mystisches giebt, als in den einfachen Worten der Schrift gegeben zu sein scheint, obgleich wir auf keine Weise in Abrede stellen dürfen, dass, wie schon angedeutet, bei Raphaels Gesammt-Composition, bei dem symbolischen Charakter seines grossen Werkes, diese Erhöhung des Wunderbaren sehr wohl an ihrer Stelle ist. Die dreifach wiederholte Erzählung der heiligen Schrift von dem Vorgange der Verklärung hält dagegen das rein menschliche Element fest, sie spricht nur vom Beten des Erlösers, von seinem Gespräche mit den beiden fremden Männern (Moses und Elias) und nur davon, dass sein Gesicht und seine Gewänder, wie auch die der beiden Andern, hell und leuchtend gewesen seien. In ihr hat sich der Erlöser seiner Menschheit, der Schwere der irdischen Natur noch nicht entäussert und nur das glänzende Licht, welches seine Gestalt überströmt und von ihr ausgeht, bezeugt seine Gemeinschaft mit höheren

---

exemplar Romae non est sed Athenis octastylos (et) in Templo Olympio. (Im Innern zwei Säulenreihen übereinander, abstehend von den Wänden, so dass man herumgehen kann; gleich dem Portikus der Peristyle. Der mittlere Theil aber ist unter freiem Himmel und unbedeckt, Flügelthüren von beiden Seiten im Vor- und Hintertempel. Dass giebt es in Rom kein Beispiel, aber zu Athen ist ein solcher Oktastyl (und) der Olympische Tempel.)

*) Die Wandmalerei der Alten, 1836 p. 87.

Wesen. Dieser Auffassungsweise gemäss finden sich denn auch, im Gegensatz gegen die angeführten Werke, bereits ältere Gemälde, welche die biblische Erzählung in ihrer einfachen (und an sich doch schon so grossen) Bedeutung darstellen, wie z. B. ein Bild von Giovanni Bellini im Museum von Neapel, in welchem man Christus mit Moses und Elias auf der Höhe des Berges Tabor stehen sieht. Derselben Weise ist auch Begas in seinem neusten Werke gefolgt.

Seine Composition zerfällt in zwei Theile. Die Tiefe des Vordergrundes nehmen die drei Jünger ein, welche vor dem himmlischen Glanze niedergesunken sind. Auf der einen Seite kniet Johannes, innig betend, das schöne Haupt geneigt, die Augen geschlossen. In der Mitte ist Jacobus, der sich emporrafft, indem er, wie es scheint, Johannes aufzumuntern oder ihn um die Bedeutung der überraschenden Erscheinung zu fragen im Begriff ist; er wendet sein Haupt hastig, von heiliger Furcht ergriffen, zu den verklärten Gestalten empor. Petrus, auf der andern Seite, sitzt halb der Erscheinung zugewandt, hinten übergebeugt, indem er vergebens seine Augen gegen den Glanz zu öffnen strebt; er breitet die Hände aus und scheint, in kindlich unbewusstem Gefühle der Seligkeit des Momentes, die Worte zu sprechen: Herr, hie ist gut sein; willst du, so wollen wir hie drei Hütten machen, u. s. w. Um ein weniges hinter den Jüngern, über ihnen erhöht, stehen die drei verklärten Gestalten. Christus in der Mitte, dem Beschauer gerade entgegen gewandt, den Mantel in schönen Falten um das Untergewand geschlagen, breitet die Arme betend empor und blickt mit dem Ausdrucke einer hohen Begeisterung vor sich aufwärts. Auf der einen Seite steht Moses in ernster Würde, die Gesetztafeln in der Hand, auf der andern Elias, der in lebhafterer Bewegung anbetend dem Erlöser naht. Beide sind dem letzteren zugewandt, ihre Blicke sind auf ihn gerichtet, in seiner Verklärung scheint ihnen das, was sie geahnt und vorverkündet, offenbar zu werden. Das Antlitz Christi erinnert an jene altgeheiligten Formen, wie sie die frühere christliche Kunst für die Züge des Erlösers ausgeprägt hat; aber die strenge Symmetrie, obgleich das Gesicht auch hier gerade von vorn gesehen wird, ist zu einem eigenthümlich individuellen Leben durchgebildet. Begas hat schon früher, bei seiner Auferstehung Christi (in der werderschen Kirche zu Berlin), diesen Typus mit Ernst neu zu beleben gestrebt; was dort vielleicht noch zu streng erschien, zeigt sich hier aufs Erfreulichste gemildert.

Das Ganze der Composition ist durchaus bedeutsam. Es ist jener vorübergehende Moment aus dem Leben des Erlösers, von dem uns die Schrift erzählt, und doch ist eine Würde, eine Feierlichkeit, eine Grösse des Styles darin, welche ihn als einen Vorgang voll des tiefsten Inhaltes darstellen und gerade ihn als vorzüglich geeignet für den Zweck eines Altarbildes erkennen lassen. Die Gestalten, ihre Bewegung, die Linien ihrer Gewandung verrathen das Gefühl für die edelste Raumausfüllung, für das schönste Gleichgewicht der Massen und ihrer Gliederung in sich; aber das individuelle Leben, die unmittelbare Äusserung dessen, was eine jede einzelne der dargestellten Personen bewegt, Alles was dem Bereiche der Körperlichkeit angehört, ist ebenso frei, natürlich und gediegen. Der grösste Vorzug indess in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes besteht in der Licht- und Luftwirkung des Ganzen in einer Freiheit und Leichtigkeit der Farbenbehandlung, welche gegenwärtig selten ihres Gleichen finden dürfte. Der wunderbare Totaleffekt, wie das Licht von den drei verklärten Gestalten, deren Gewänder in hellen, harmonisch gebrochenen Farben gehalten sind, und wie es vornehmlich von der leuchtenden Glorie des Erlösers ausgeht und die Wolken über ihnen und die Personen des Vordergrundes umspielt, ist durch die meisterhaftesten Mittel erreicht. Die ganze Luft des Bildes scheint vom Lichte erfüllt, so dass alle Schatten wiederum durch die mannigfachsten Reflexe erhellt werden, ja Manches, was wir wirklich als Schatten erkennen, andren beleuchteten Stellen an Helle der Farbentone nicht nachsteht; dabei aber ist dieser ganze magische Effekt wiederum so natürlich gehalten, als ob sein Vorbild nicht in der Phantasie des Künstlers, sondern in einer wirklichen Erscheinung da gewesen wäre. Auch mag es schliesslich wohl zu bemerken sein, dass das Bild in einer überaus kurzen Zeit, somit fast ganz alla prima gemalt ist, — ein Umstand, der indess bei einem Werke, wo Alles, was der künstlerischen Ausführung angehört, gerade auf die grösste Unmittelbarkeit der innern Anschauung ankommt, wohl nur fördernsam sein kann.

Wir können der Gemeinde, welche das Bild bestellt hat, zu dem Besitze eines Werkes, das wir

den vorzüglichsten Leistungen unserer Zeit zuzuzählen kein Bedenken tragen, nur aufrichtigst Glück wünschen. F. K.

Nachrichten.

Berlin. In der hiesigen Kunsthandlung des Herrn G. Gropius ist gegenwärtig ein merkwürdiges Glasgemälde von Voertel in München zum Verkaufe ausgestellt. Es ist eine Kopie des berühmten Oelgemäldes von Hemling, St. Christoph, welcher mit dem Christkinde auf der Schulter den Strom durchwatet, aus der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie, gegenwärtig im Besitz des Königs von Baiern. Die characteristische Auffassung des Originals ist hier im Ganzen sehr wohlgelungen, vornehmlich der Kopf des h. Christoph dem Vorbilde im hohem Grade entsprechend. Die Farben sind durchweg von grosser Schönheit; der rothe Mantel des Heiligen ist von einer Kraft der Farbe, wie man sie nur an den schönsten Kirchenfenstern des Mittelalters findet. Was aber diesem Bilde seine vorzüglichste Wirkung sichert, ist der Lichteffekt des Ganzen, den Hemling schon mit seinen Oelfarben auf eine bewunderungswürdige Weise zu erreichen wusste, der aber natürlich durch die Mittel der Glasmalerei noch im bedeutendsten Maasse erhöht werden konnte. Der helle Glanz der aufgehenden Sonne, der Schimmer der streifigen Wolken, das lichte, durchsichtige Blau des Himmels, das Spiel des Lichts an den dunklen Uferfelsen im Vorgrunde, alles dies bringt den überraschendsten Eindruck auf den Beschauer hervor. Das Bild ist auf einer Glasplatte gemalt, — ohne alle diejenigen musivischen Zusammenfügungen, welche die Glasmalerei des Mittelalters erleichterten, die aber auch eine jede feinere künstlerische Durcharbeitung verbieten mussten; es ist somit ein Beispiel der neuen Blüthe der Glasmalerei, welche die des Mittelalters wesentlich übertrifft und welche namentlich in Baiern bereits die zahlreichsten glücklichsten Erfolge gehabt hat.

München. Die königl. Academie der Künste hat den Auftrag erhalten, ein Werk auszuführen, welches zunächst für den Unterricht der Anfänger und Handwerker, als für den der eigentlichen Künstler dienen und als Belehrung für Zöglinge der Kunst-Anstalten vertheilt werden kann.

Frankfurt. Für das hier beabsichtigte Goethe-Denkmal sind bis jetzt gegen 20,000 Gulden unterzeichnet. — In der Sitzung der gesetzgebenden Versammlung vom 28. v. M. wurde der Commissions-Bericht über die Freimachung des südlichen Portales am hiesigen Dome verlesen. Der Antrag der Commission: „die gesetzgebende Versammlung möge dem Antrage hohen Senats vom 21. März d. J. wegen Freimachung des südlichen Domportals beitreten und die hieraus entspringenden Kosten im Betrage von 2100 Gulden genehmigen, sowie, dass der dadurch frei werdende Zugang in einer dem Domgebäude angemessenen Art hergestellt werde", wird verworfen.

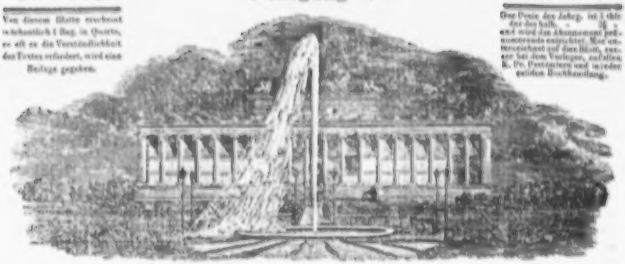
Athen. Der Bau des Königl. Schlosses schreitet rasch vorwärts und der pentelische Marmor prangt bereits in seiner ganzen Schönheit an der Haupt-Façade. Der Palast wird in vier Jahren vollendet sein, vorläufig aber wird ein Flügel ganz ausgebaut und bewohnbar gemacht. Unter den neueren Gebäuden in Athen ist die jetzt vollendete Villa des k. österreichischen Gesandten Prokesch von Osten eine Zierde der Stadt. Ueberhaupt verschwinden die Trümmer allmählig immer mehr und machen schönen Bauwerken Platz. — Hr. Dr. Ross, ehemaliger Conservator auf der Akropolis, dessen erfolgreiche Bemühungen bei den dortigen Aufgrabungen und den neueren Untersuchungen der Alterthümer Griechenlands allgemein bekannt sind, ist zum Professor an der Universität zu Athen ernannt.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 30. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 1 Rthlr. des halbj. . . 15 Sgr. und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder guten Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 24. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die Wand am Jupiterthrone zu Olympia.

(Beschluss)

Nach allem diesen wird es einleuchten, dass durch die bis jetzt in Folge der Uebersetzung: Unten an den Thron hinan, erlangten Resultate eine genauere Untersuchung des andern Weges zum Ziel durch Uebersetzung: Unter den Thron, keineswegs nutzlos und überflüssig gemacht ist. Ja, ein ruhiger Beobachter muss dieser, falls sie nur einigermaassen günstige Resultate ergiebt, vor jener Annahme und ihren höchst schwankenden Folgerungen den Vorzug geben.

Wie setzen also ὑπαιθρεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον hiesse unter den Thron hinein gehen und folgern daraus zuförderst, dass die erwähnte Wand nur dieses verhindert habe, d. h. am Throne selbst, zwischen den Füssen desselben, befindlich gewesen sei.

Soweit uns der genaue Constructionsweise und dem Stoffe dieses Thrones, als auch daraus, dass man selbst im Alterthum nur eine nicht grosse Anzahl von Kunstwerken der Art ihm hätte an die Seite stellen können *), ergiebt sich von selbst, dass unter den auf uns gekommenen Monumenten nicht noch einem eigentlichen Seitenstück zu suchen ist. Was aber die Abbildungen des Olympiers auf Reliefs, Münzen und geschnittenen Steinen betrifft, so hat auch hier von den sorgsamsten Forschern nichts un-

*) Böttiger, Andeutungen p. 161. Pl. 34 e Jovem Olympium nemo aemulatur. Man scheint die genaue Nachbildung dieses Colosses in kleinen Maasse und Bronzebildern für thöricht und gleichsam profanirend gehalten zu haben.

sere Kenntniss Förderndes entdeckt werden können. Wenn man nicht etwa der bekannten Münze von Elis *) erwähnen wollte, welche natürlich nur ein Münzenabbild giebt. Demnach könnten wir, wenn jemand behauptete, es wäre diese kastenförmige Construction des Thrones überhaupt nicht zulässig, diesem nur steinerne Throne von der Form entgegen setzen. Solche finden sich wirklich z. B. bei Stuart **), auch die Statuen am heiligen Wege zum Milesischen Apolloheiligthum ***)[1] sitzen auf unten geschlossenen Thronen.

Dahingegen finden wir die bei weitem grössere Anzahl von Thronen nur durch Füsse unterstützt. Sollte aber nicht gerade das Ungewöhnliche der Construction der von Völkel vermisste Grund gewesen sein können, warum sie dem Pausanias auffiel? Das οὐκ ἔστιν ὅπως ἐστὶν scheint wenigstens mit dafür zu stimmen, dass, obgleich man sonst unter die Throne, wenn sie die Höhe des Olympischen gehabt, hätte gehen können, dieses hier unmöglich war. Wenn aber, nach Quatremères Ansicht, im Innern Kunstwerke vorhanden waren, Pausanias diese aber wegen der Brustwehr nicht hatte sehen können, so begreift man nicht leicht, warum dieser Müh- und Kostenaufwand geschehen, sobald das Innere des Thrones überhaupt für jeden unzugänglich. Hatten nun also Einzelne, etwa die Priester, das Vorrecht, hinein zu gehen, so wäre wohl eher ein οὐκ ἔξεστι, es ist nicht erlaubt, zu erwarten gewesen.

Hier möchten wir denn auch einschalten, dass das obenerwähnte καὶ ὅσοι ἄλλοι κόσμοι περὶ τὸν Δία, obgleich auf diese Weise die Wand eigentlich nur ein Theil des Thrones war, uns dennoch nicht befremden darf, sowohl weil Pausanias ihrer, als einer ganz besonderen Einrichtung dieses Thrones erwähnt, als auch, weil das περὶ τὸν Δία nicht viel mehr heisst, als ἐν τῷ Διΐ (am Jupiter).

Ferner ist es schon allen Auslegern aufgefallen, warum Pausanias, nachdem er von den die Füsse verbindenden Stäben und sodann den Säulen zwischen den Thronfüssen gesprochen hat, plötzlich zu der, eigentlich gar nicht zum Throne gehörigen, Balustrade abspringt, um dann mit den Chariten der Rücklehne in der Beschreibung des Thrones fortzufahren. Wie leicht erklärt sich dagegen dieser Fortschritt nach unserer Annahme! —

Auch der Ausdruck des Autors ἔστι καὶ ζωά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῇ μεμιμημένα, (es befanden sich ausser den plastischen Figuren auch Figuren in Malerei nachgeahmt darauf), wenn wir auch nicht Heynes Erklärung, als unpassend, abweisen können, bedarf so jedenfalls nicht einmal einer Erklärung.

Aehnlich verhält es sich mit τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν κυανῷ μόνον ἀλείλιπται. (Das von den Wänden den Thüren Gegenüberliegende war einfach blau angestrichen.) Es liegt zu nahe θύραι, als Flügelthüren, zu verstehen, als dass man sich durch diesen Plural gezwungen sehen könnte, den Ausdruck auf beide Eingänge (den Haupteingang und die Thüre zwischen Cella und Opisthodom) zu beziehen. Die Ansicht nun, dass nur der hintere Theil blau angestrichen, scheint ein grösseres Gewicht erhalten zu haben, seitdem durch Hegers Untersuchungen *) fast ausgemacht ist, dass auch zum Opisthodom Flügelthüren führten. Demnach wird man zugeben müssen, dass die Bezeichnung θυρῶν schlechthin, für die, in alten Tempeln ungewöhnliche **) innere, Opisthodomthür auffallend ist, mit gleichem Recht wenigstens für die Hauptpforte in Anspruch genommen werden kann ***). Dass aber hier ein einfacher, blauer Anstrich die Stelle der Gemälde vertrat, wird sehr anschaulich, wenn man bedenkt, dass sonst die, mit einem Gewand umhüllten, Beine der Statue diese verdeckt haben würden.

Hiebei wollen wir durchaus nicht verhehlen,

---

*) *Medailles de la reine Christine pl. 56.*

**) *Antiquities III. 25. The headpiece of this chapter represents two ancient chairs, one of which is, in the Metoxi of St. Cyprianì, near the Vescovato or the residence of the Bishop. Of these there are several at Athens and others adorned with sculpture and some at no great distance from this arch.*

***) *Antiquities of Ionia*, deutsche Ausgabe. Vign. Taf. 2. No. 3.

*) Er erweist dieses nämlich in Bezug auf das Partheneon. conf. Vitruv III. 1. und das oben darüber Angeführte.

**) Pausan. II. 20. Hirt, Geschichte d. Baukunst III. 35. Vitruv III. 1.

***) Dass Pausanias hier nicht etwa sagt vorn am Thron, oder hinter den Beinen der Statue darf uns nicht befremden, da er kurz vorher das vordere Querstäbchen als κατὰ τὴν εἴσοδον, der Eingangsthür gegenüber, bezeichnet.

dass auch uns eine solche Schmucklosigkeit der Rückwand anfänglich passend erschien, da Pausanias, indem er die Rückseite des Thrones mit Schweigen übergeht, uns eine Vernachlässigung derselben auch von Seiten des Künstlers sehr nahe legt. Allein die Füsse des Thrones verbanden Stäbe, die, wie ausdrücklich gesagt wird, alle vier mit Bildwerken geschmückt waren. Wenn demnach die Querstäbchen der Rückseite verziert waren, sehen wir uns durch dasselbe ästhetische Gefühl, welches uns soeben die Gemälde des Panänus hier abweisen liess, zur Wiederannahme derselben bewogen, während für die Vorderseite hieraus die Frage entstehen könnte, ob die Statue nicht auch diese Stäbchen verdeckte? Doch ein Blick auf das schon erwähnte Titelblatt des Quatremèrschen Werkes giebt genügende Antwort. Wegen des Schemels würden nur etwa die Knöchel vor diese Querleisten kommen, es versteht sich aber von selbst, dass ein bequem Sitzender die Füsse unten vom Sessel entfernt, nur also einzelne Bildchen auf einzelnen Standpunkten dem Beschauer entzogen werden konnten.

Endlich möchten wir auch noch darauf aufmerksam machen, dass diese Vorrichtung, als τρόπον τοίχων παραπετάσμα, einer Wand ähnlich, bezeichnet wird. Denn, mag auch mitunter τοῖχος mit τεῖχος verwechselt werden, so gehört dieses wenigstens zu den sehr seltenen*) Fällen. Dass man aber die bis jetzt angenommene Balustrade eben so füglich mit τεῖχος, der freistehenden Mauer, als unsere Einrichtung mit τοῖχος, der Wand, wie sie sich an Tempeln, Porticus u. s. w. zeigt, vergleichen könne, ist offenbar.

Doch auch eines Einwurfs sind wir gewärtig. Es wird nämlich berichtet, dass Säulen, ähnlich den Füssen, zwischen diesen zur Unterstützung des Thrones angebracht waren. Scheinen diese nun nicht unnütz, da man leicht der Wand zwischen den Füssen eine solche Stärke hätte geben können, dass sie zur Unterstützung tauglich? Wobei zu bemerken, dass man bis jetzt von dieser Wand voraussetzte, sie sei von Mauerwerk gewesen.

Verständigen wir uns nun zuförderst über die anderweitige Einrichtung des Unterthrones, so nimmt Quatremère an, κίων heisse hier Säule und zwar in einer der architektonisch ausgebildeten Formen. Er stellt demzufolge solche Säulen unter den Thron, aber etwas mehr nach dem Innern, als die Linie, auf welcher die Füsse stehen; ihm mochte wohl eine gewisse Schwerfälligkeit und Ungehörigkeit dieser recht sichtbaren Unterstützung auffallen. Allein sie werden, als ähnlich den Füssen, vom Pausanias angegeben. Was sollte hierin anders liegen, als dass die κίονες, womit übrigens auch Karyatiden**) bezeichnet werden, in eine Uebereinstimmung, welche, müssen wir freilich dahingestellt sein lassen, mit den Füssen gebracht waren. Wir rücken sie also auf gleiche Linie mit den Füssen heraus, führen die Querstäbchen rechtwinklig durch sie hin, so ergeben sich an jeder Seite vier Felder, welche, da die Horizontalstäbchen wohl von der Mitte der Füsse ausgingen, gleich gross waren. In diesen Feldern befanden sich die Gemälde des Panänus; dass sie demnach nicht auf den Stuck einer Backsteinmauer gemalt waren, liegt sehr nahe. Es beruht die ziemlich allgemeine Ansicht, dass es Fresken gewesen, auch nur auf Völkels Deduktion***): „Da die alten „Maler auf trockenen oder nassen Kalk ihre Ge„mälde in Tempeln, Grabmählern, Häusern u. s. w. „malten und der hölzernen Bretter sich nur zu Staf„feleigemälden bedienten, so ist zu vermuthen, dass „man die Balustrade von Stein gemacht und über„tüncht hatte.“ Hierzu verleitete ihn nur die Voraussetzung, dass die Vorrichtung schrankenähnlich den Thron umgab. Denn alle Malereien in Tempeln, Portikus, Häusern für Wandgemälde zu halten, wird durch mehr***), als Ein Argument, widerlegt. Wir brauchen also auch kein weiteres Gewicht darauf zu legen, da die Tafeln nach unserer Construction Staffeleigemälden am nächsten gestanden haben würden. Erwähnen möchten wir endlich auch der schon an einem anderen Orte †) bemerkten Ungehörigkeit einer Freskomalerei, so kleinen Umfangs, zwischen den Gold- und Elfenbeinzierrathen, auch wenn wir die Eigenthümlichkeiten antiker Wandmalerei in Anschlag bringen. Da nun nur enkaustische, oder Tem-

*) *Boeckh, Corp.* 178. *Tu animadverte* τοῖχον *non esse murum cingentem, sed parietem.*

**) *Conf. Ael. V. H.* 9. 3. *u. Pl. h. n.* 34. 8.

***) S. 307.

****) *U. a. Synesius ep.* 135. *p.* 272. *B. Petav.* Man findet sie zusammengestellt, bei *Raoul-Rochette, peintures antiques inedites.*

†) Siebenkees Jupiter 71.

peramalerei auf Holztafeln, oder auch Cestrumarbeit auf Elfenbein übrig bleibt *), so ergiebt sich zuförderst hieraus, dass diese Gemälde durchaus nicht die stützenden Säulen entbehrlich machten. Wenn wir uns sodann aber, bei der stofflichen Gediegenheit des ganzen Kunstwerkes und weil uns diese Cestrumarbeit, mag sie gewesen sein, welche sie wolle, jedenfalls dem Relief nahe gestanden zu haben scheint, entschieden für diese erklären, so mag dieses, als eine mehr auf individuellen Geschmack basirte Ansicht dahingestellt bleiben. In Einem Stücke müssen wir ja doch unser Unvermögen, eine mit der Beschreibung ganz übereinstimmende Restauration zu unternehmen, eingestehen! Das ist die Vertheilung der Gemälde in diese Felder. Um aus den auf den ersten Blick sich zeigenden neun Bildern zwölf zu machen, müssten wir entweder, wie Quatremère für seine Conjektur die Hesperiden auf zwei Gemälde vertheilte, dasselbe auch noch mit Salamis und Hellas und etwa dem Theseus und Pirithous vornehmen, oder auch Völkels Meinung, dass Pausanias nicht alle Gemälde namhaft gemacht habe, anerkennen.

Zum Schluss möge noch die gelegentliche Bemerkung Platz finden, dass, wenn nun so für die Frage, ob die Griechen in der Kunstblüthe ausschliesslich Tafel- oder Wandgemälde angefertigt hätten, ein überall benutztes Beispiel umgestaltet ist, dennoch dieses der vermittelnden Entscheidung, wie sie im Tübinger Kunstblatt *) gegeben, durchaus keinen Eintrag thun kann.

F. Rose.

*) Man sehe die schon erwähnte Schrift Wiegmanns, die Malerei der Alten, in dem die Entscheidung, dass die Wandmalerei immer Pinselmalerei (nie Enkaustik), die Tafelmalerei, Pinsel- oder enkaustische Malerei (nie Freskomalerei), war, mit grosser Sachkenntniss und Gründlichkeit herbeigeführt ist (S. 62). Dort findet man auch S. 151 die verschiedenen Ansichten über die Enkaustik der Alten zusammengestellt, welchen nur der Vollständigkeit halber John, die Malerei der Alten. Berlin 1836 hinzuzufügen wäre. Mit Recht ist dort der Meinung Hirts (Mem. de l'Acad. roy. de Berlin 1799 — 1800 p. 342), besonders wegen der Cestrumenkaustik, der Vorzug zuerkannt. Für unsern Zweck genügt, dass Pl. h. n. 35, 41. sagt, eine Hauptart der Enkaustik habe sich des Elfenbeins bedient; dass diese Malweise aber einer bedeutenden technischen Ausbildung fähig war, beweist, dass zu Varros Zeit Lala, eine berühmte Portraitmalerin, sie anwandte. Pl. 35. 49. s. kl.

SCULPTUR.

1. Thorwaldsens Werke. 1. Heft. Rom 1837. Leipzig u. Glogau, C. Flemming. Fol.

„Wir legen dem Publikum (heisst es in dem erläuternden Texte des genannten Werkes) hier das erste einer Reihe von Heften vor, welche vorerst nur die neueren Arbeiten Thorwaldsen's enthalten. Glückliche Umstände setzen uns in die Lage, dieses Werk unter des grossen Bildhauers eigener Anordnung und specieller Aufsicht über Zeichnung und Stich, sowie mit seiner eigenen artistischen Beschreibung erscheinen zu lassen.“ — Diese Worte dürften hinreichend sein, um eine lebhafte Theilnahme des kunstbefreundeten Publikums für das beginnende Unternehmen hervorzurufen, und in der That zeigen uns die, in radirten Umrissen ausgeführten Blätter des ersten Heftes, in denen uns Compositionen des grossen Meisters aus den jüngstverflossenen Jahren vorgeführt werden, auf's Neue jene bewundernswürdigen Eigenschaften, jene Sinnigkeit der Composition, jenen schlichten Adel, jene stille Anmuth der Darstellung, welche an den Namen Thorwaldsen geknüpft sind, und welche auch das höhere Alter des Künstlers mit einer unverwelklichen Jugend schmücken.

Das erste der vorliegenden Blätter scheint nicht zu Thorwaldsens Compositionen zu gehören; es enthält, in einem Medaillon, das Profil-Bildniss des Meisters mit der Beischrift: „Küchler del. et sculp.“ Die Züge des verehrten Gesichtes sind wohlgetroffen, wenn wir auch bemerken müssen, dass sie, wie es uns scheint, etwas weniger scharf gespannt sein könnten. — Das zweite Blatt (No. 1 der eröffneten Folge) stellt das Basrelief der Nemesis dar. Auf einem, mit zwei Pferden bespannten Wagen steht die geflügelte Göttin des Schicksales. Die Pferde sind, durch Inschriften auf dem Geschirr, als „gehorsam“ und „ungehorsam“ bezeichnet; ersteres, mit lose nachgelassenem Zügel, schreitet ruhig fort; das andre bäumt sich empor und wird mit scharf ange-

*) 1837, No. 36 — 40. Ueber Letronne's und Raoul-Rochette's hierauf bezügliche Werke.

zogenem Zügel und geschwungener Geissel durch die Göttin gestraft. Das Rad des Schicksalswagens führt, auf den Wechsel des Lebens hindeutend, die Inschriften: Glück und Unglück, Reichthum und Armuth. (Sämmtliche Inschriften sind italienisch.) Hinter der Göttin schreiten zwei Genien, von denen der eine, ein Füllhorn und Kränze tragend, dem Guten seinen Lohn, der andre mit dem Schwerte dem Bösen seine Strafe bringt. Vor den Pferden geht ein Hund, als Sinnbild der warnenden Treue, voraus. Im Grunde des Reliefs ist der Thierkreis angedeutet, und oberwärts in demselben, über der Göttin, schwebt ein Genius mit dem Zeichen der Waage, an die unwandelbare Gerechtigkeit des Geschickes erinnernd. Es sind Herder's inhaltreiche Worte, welche zu dieser tiefsinnigen Composition Veranlassung gegeben haben. „Die hehre Göttin, welche die Welt regiert, belohnt, straft, den rechten Weg andeutet und das Rad des Schicksals dreht," ist es, die uns hier in einem lebenvoll durchgeführten Bilde gegenübersteht. Wie aber das Zusammenfassen so mannigfacher symbolischer Bezüge, ebenso ist deren künstlerische Gestaltung im Einzelnen und im Ganzen von gediegenster Wirkung. Durch jenes bäumende Pferd, welches zu dem ruhig kräftigen Gange des andern einen schönen Contrast bildet, wird der Wagen der Schicksalsgöttin vorn mit emporgehoben, so dass die Göttin selbst zu einer lebhafteren Stellung, die sich indess wiederum durch das Anziehen der Zügel mässigt, genöthigt ist und in dieser Weise, obgleich durch den Bug des Wagens zum Theil verdeckt, eine edle Gestalt in anmuthreichem Wechsel der Bewegung entwickelt. Sehr lieblich sind die beiden Genien, welche dem Wagen folgen, und auch in ihnen contrastirt der Ernst des strafenden anziehend mit der heiteren Bewegung des andern, welcher das Füllhorn trägt. — Die vier folgenden Blätter enthalten Medaillons mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten. Ist unter diesen das erste, die Darstellung des Frühlings, weniger befriedigend (vornehmlich durch die etwas gespreizte Hauptfigur, ein junges Mädchen, welches Kränze windet), so bieten die drei andern wiederum grosse Schönheiten. — In dem Medaillon des Sommers sieht man eine liebliche Gruppe von Schnittern. Ein kräftiger junger Mann, in der Mitte des Reliefs, umfasst eine Schnitterin und hält ihr scherzend eine Frucht, zur Erquickung bei der Arbeit, hin; eine zweite Schnitterin kniet zur Seite, im Begriff die Aehren zu schneiden, und blickt in schöner lebhafter Bewegung zu den andern empor. — In der Darstellung des Herbstes sieht man einen Jäger, der mit der Jagdbeute zu seinem Wein-berankten Hause heimkehrt; vor dem Hause sitzt sein Weib, welches, den Säugling an der Brust, mit letzterem wiederum eine sehr anziehende Gruppe bildet. — Von vorzüglicher Schönheit aber ist das Medaillon des Winters: ein Greis, der am Kohlenbecken sitzt, indem er seine ausgestreckten Hände erwärmt, und ihm gegenüber, an den Tisch gelehnt, eine alte Frau, die eine Lampe anzuzünden im Begriff ist. Beide Gestalten, bei aller schlichten Einfalt ihrer Bewegungen, sind auf eine eigenthümlich grossartige Weise, besonders in Rücksicht auf die Gewandung, behandelt und einigen sich mit dem mannigfach dargestellten häuslichen Geräth ungezwungen zum trefflichsten Ganzen.

Wir hoffen, dass das Unternehmen in rascher Folge vorschreiten werde. Bereits 200 Platten mit den neuesten Werken Thorwaldsens liegen fertig vor. Das zweite und dritte Heft werden Schillers Denkmal zu Stuttgart und Guttenbergs Denkmal zu Mainz enthalten.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Breslau. Am 9. Juli wurde die hiesige Kunstausstellung geschlossen. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke übertrieg 1000. An Eintrittsgeld sind ungefähr 2300 Thlr. eingegangen, woraus sich ergiebt, dass 23,000 Eintrittskarten gelöst worden sind, indem der Preis einer solchen auf 3 Sgr. festgesetzt war. Der Kunstverein vermochte für 2000 Thlr. Ankäufe zu machen.

Münster. Der Portraitmaler Dieckmann aus Hamm, welcher sich seit einiger Zeit in Bielefeld aufhielt, gab hieselbst am 27. Juni den Vorstandsmitgliedern des Kunstvereins und andern Kunstfreunden einen Beweis von der Haltbarkeit einer von ihm erfundenen Malerei. Er zeigte einige in verschiedenen Manieren mit deckenden und durchsichtigen Farben auf Holz und auf Papier gemalte Proben vor, die theils eine Aehnlichkeit mit Oelmalerei hatten, theils sich durch ihr äusseres Ansehen von der gewöhnlichen Wassermalerei mit Gummifarben nicht

unterschieden und frisch und lebhaft von Farbe waren. Diese gemalten Proben wurden mit kaltem und siedendem Wasser, mit Alkohol, Terpentinöl, Seifenwasser, Scheidewasser und starker Aetzlauge behandelt, ohne sich aufzulösen. Die beiden letzten Mittel äusserten zwar eine zerstörende Wirkung auf einige Farben, das Bindungsmittel wurde aber dadurch nicht angegriffen. Es soll auch bei dieser Malerei, die übrigens eine Art Wassermalerei ist, keine nachherige Verdunkelung der Farben zu befürchten sein, so dass das Gemälde immer seine Frische und das Bindungsmittel seine Consistenz behält. Wenn sich dieses bewährt, so würde diese Erfindung, die jetzt noch ein Geheimniss des Erfinders ist, für die Kunst von vielem Vortheil sein.

Paris. Im Louvre sind gegenwärtig viele Arbeiter beschäftigt, um ausserhalb der Bildergallerie, an der Rue du Doyenné (auf dem Carousselplatze) hin, eine fliegende Gallerie von mehr als 600 Fuss Länge und 18 — 24 F. Breite zu errichten. Diese Gallerie lehnt sich, auf der einen Seite, an den Fries des alten Louvre, auf der andern ruht sie auf einer Reihe von Stützen, welche von der Erde hinaufgehen, und soll von oben durch Glasfenster erleuchtet werden, welche in Charnieren auf dem Dache angebracht und beweglich sind. Wie es heisst, sollen die Bilder darin aufgestellt werden, welche die spanische Schule des Museums bilden sollen, und man will behaupten, dass die Gallerie schon am 29. Juli werde eingeweiht werden.

Venedig. Im hiesigem Palaste Marcello hat man kürzlich einige sehr schätzbare Kunst-Gegenstände entdeckt, darunter ein herrliches Gemälde Tizian's. Es stellt die Tochter des Herodias dar mit dem Haupte Johannis des Täufers in einem Becken. Sie trägt ein reiches Unterkleid von safrangelber Farbe, mit einem smaragdgrünen enganliegenden Mieder; weisse kurze Aermel lassen den unteren Theil der Arme entblösst, die an den Gelenken mit goldenen Armringen geschmückt sind. Um ihr Haupt schlingt sich eine Perlenschnur, die über der Stirne von einem goldenen, mit einem Rubin und einer Perle verzierten Schlosse zusammen gehalten wird; in das blonde Haar ist am Hintertheile des Hauptes ein himmelblaues Band geflochten. Ein langer Mantel wallt in reichen Falten von der linken Schulter nach rückwärts und gestattet bei ihrem hastigen Vortreten den freien Andrang der Luft. Ihr Antlitz ist dem Beschauer zugewendet. Ein boshaftes Lächeln, auf den Lippen schwebend, scheint zu sagen: „Ich habe gesiegt.“ Ausserhalb durch das vergitterte Fenster zeigen sich düstere Wolken am Horizonte, welche mit der tragischen Darstellung vollkommen harmoniren. Es ist eine weibliche Figur voll Grazie und Anmuth, ein Bild voll Leben; die Zeichnung ist gut berechnet, das Kolorit kraftvoll. Besonders herrlich ausgeführt ist der magische Gegensatz von Licht und Schatten, die Frische und Fülle des Fleisches und der Ausdruck im Antlitze. Tizian, der Fürst der venezianischen Schule, hat noch zwei Bilder der Tochter der Herodias gemalt; eins befindet sich in der Gallerie Lezze, das andere ist seit kurzem durch Verkauf ins Ausland gekommen *)

London. Die letzte Sitzung der numismatischen Gesellschaft in diesem Jahre fand am 15. Juni Statt. Unter den Vorlesungen befand sich auch eine über die chinesischen Taou oder Messer-(Schwert) Münzen, welche ein hohes Alter erreicht haben und in China schon vor der christlichen Zeitrechnung in Umlauf waren. Ein Abguss eines Bruchstückes einer solchen Münze befindet sich im britischen Museum, und wurde zugleich vorgezeigt. Gegenwärtig findet man keine Münzen dieser Gestalt mehr in China in Umlauf, doch geschieht, in einigen der frühern chinesischen Chroniken, ihrer, als eines merkwürdigen und seltenen Gegenstandes, Erwähnung.

---

*) Eine vierte Darstellung desselben Inhalts befindet sich im Madrider Museum. Diese (und, wie es scheint, auch die oben besprochene) ist eine freie Wiederholung jener Gemälde von Tiziens Hand, die an verschiedenen Orten, mit mannigfacher Abwechselung der Attribute, welche die weibliche Gestalt auf einer Schüssel emporhält, unter dem Namen von „Tizian's Tochter“ vorkommen. Eins der schönsten dieser Exemplare befindet sich bekanntlich im Berliner Museum, zwei andre in englischen Gallerien. Wir haben über den merkwürdigen Cyclus dieser Gemälde bereits früher (1833, No. 30) ausführlich gesprochen und unsern Lesern eine Lithographie des Madrider Bildes mitgetheilt. d. R.

Maraden, dessen treffliches Werk über die morgenländischen Münzen bekannt ist, besass kein Exemplar einer solchen Schwertmünze, ein Beweis, wie selten sie jetzt sein müsse. Die Abhandlung über die Taou rührte von Hrn. Burch her. Auch wurden einige Bemerkungen über Proben römischer Thon-Formen gelesen, von denen man glaubt, dass die römischen Falschmünzer sich ihrer bedient. Diese Formen hat man kürzlich in Yorkshire gefunden, und man bemerkte fossile Infusorien in dem Thon, aus welchem jene Formen gemacht waren. Aus diesem möchte man vielleicht zu einer Vermuthung gelangen, ob jene Formen in England gemacht worden, oder von dem Festlande herübergekommen sind.

Die englische National-Gallerie hat vor Kurzem drei Bilder mit 9036 Pfund LSt. bezahlt: Merkur und der Kohlenbrenner von Salvator Rosa mit 1680 Pfund LSt. eine heilige Familie von Murillo und die eherne Schlange von Rubens mit 7350 Pfund LSt. zusammen.

In der letzten Sitzung der k. Gesellschaft der Litteratur wurden Auszüge aus den Briefen des Obersten Howard Vyse in Bezug auf einige von ihm in den ägyptischen Pyramiden gemachte, interessante Entdeckungen, vorgelesen. Die Entdecker begannen ihre Operationen am 21. Nov. 1836 mit ungefähr 300 Arabern, Männern und Kindern, und zwar damit, dass sie allerhand im Innern wegräumten, kehrten u. s. w. Hr. H. V. hat drei neue Kammern in der grossen Pyramide und eine bedeutende Mumien-Grube entdeckt. Diese Kammern liegen übereinander, unmittelbar über der sogenannten Davisons-Kammer. Diese misst 38 F. 6 Zoll von O. nach W. und 47 F. 1 Z. von N. nach S. Der Oberst gab ihr den Namen der Wellington-Kammer. Diese war nie eröffnet worden, enthielt aber nichts als einigen schwarzen Staub, der auf dem Boden lag. Die zweite Kammer nannte der Oberst Nelsons-Kammer und sie misst 38 F. 9 Z. in der Länge und 16 F. 8 Z. in der Breite. Die dritte nannte er Lady Arbuthnot's Kammer, da die Lady selbst an Ort und Stelle war, als die Kammer entdeckt wurde. Diese misst 37 F. 4 Z. in der Länge und 16 F. 4 Z. in der Breite. Die Höhe aller drei Kammern ist verschieden; die Decke der untern und der Fussboden der obern ist von Granit. Ausserdem liegen Gänge und Entresols dazwischen. Der Oberst V. glaubt, dass die Bestimmung dieser Kammern die gewesen sei, das grosse Gewicht, welches auf der sogenannten Königskammer lastet, zu vermindern. Diese letztere ist das einzige Zimmer (das man so nennen kann) in der Pyramide. Der Oberst V. hegt die beste Hoffnung, das Souterrain in der zweiten Pyramide zu entdecken, dessen schon Herodot, als vom Nil umgeben, erwähnt. Das Grabmal ist eine grosse, viereckte Höhlung, welche in der Mitte ein länglich viereckte, vollkommen gewölbtes, sehr schön gemauertes Gebäude hat. In diesem fand man einen Sarkophag, mehrere Gefässe u. s. w. Unter den Hieroglyphen ist auf der einen Seite eine Kartusche, welche den Namen des Psammetichus II. enthält, und da Wilkinson einen zweiten Bogen erwähnt, welchen dieser König in Sakhara gebaut, so ist es jetzt ohne allen Zweifel, dass die Gewölbe in Aegypten schon 600 Jahre vor unserer Zeitrechnung bekannt waren. Genaue Durchschnitte aller Pyramiden, Fac-Similes der hieroglyphischen Inschriften in diesen neuentdeckten Kammern und eine Menge anderer Zeichnungen hat der Oberst Vyse ebenfalls eingesandt, und alle diese werden unverzüglich gestochen werden.

Weimar. Vor Kurzem wurden bei Dienstedt in einem alten heidnischen Grabhügel, welcher für die neue Strasse durchbrochen werden musste, folgende merkwürdige Gegenstände gefunden: Eine Vase, (½ Elle 1 Zoll in der Höhe, ½ Elle im mittlern Durchmesser. Gebrannte Erde, wie bei den Todten-Urnen, mit einem Henkel versehen); ein Halsring von Silber, (die Hälfte noch mit Silberdraht umwunden und mit einigen Verzierungen versehen; das Verbindungsschloss von eigenthümlicher Form); ein Armring von Silber; zwei Nadeln von 1 und 2 Zoll Länge; zwei unbekannte Stücke, welche wahrscheinlich auch als Verzierungen gedient haben; ein Päckchen mit verkalktem Silber; ein Gefäss von unbekanntem Metall mit versilberten Reifen in Form eines runden Waschbeckens, mit gegossenen, davon getrennten Handhaben, 1½ Elle im Durchmesser, mit einem 2½ zölligen Rande; die wahrscheinlichen Ueberbleibsel eines ehemaligen Kessels von getriebenem unbekannten Erz (der obere Theil ½ Elle im Durchmesser, der untere Theil zerstört und verloren); eine Rosette.

in der Grösse von 2½ Zoll (geschlagenes Silber mit Goldverzierungen und Perlen von gegossenem Silber); eine zweite Rosette von ähnlicher Form und Grösse; ein Armring und einige ähnliche Zierrathen von Silber; ein Packet mit verschiedenen Kleinigkeiten von Silber, als: Nadeln, Ringe, Stifte, auch einige Münzen, ohne alles sichtbare Gepräge; ein Stück rundes Metall, wahrscheinlich der Fuss eines Gefässes. ½ Pfund an Gewicht schwer; 22 Stück Bernstein-Korallen und ein blaues geschliffenes Steinchen; der knöcherne Griff eines Opfermessers; ein Stäbchen, ½ Elle lang und ¼ Zoll stark, in drei Theile gebrochen, wahrscheinlich aus den Knochen eines Elenthiers verfertigt.

New-York. Die hiesige, beim grossen Brande zerstörte Börse wird jetzt an ihrem alten Platze, nach dem Muster des berlinischen Museums, wieder aufgebaut; freilich nur halb so breit wie in Berlin und nicht mit dem Lustgarten zum Vorhofe, sondern an einer schmalen Strassen-Ecke. Der geniale Schinkel liess sich wohl schwerlich träumen, dass der nemliche Gedanke, der sich so schön als „Haus der Künste" verkörpert hatte, nun auch als „Haus des Handels" dienen könne und müsse. Wir sind aber hier schon lange gewöhnt, Kirchen, Banken, Rathhäuser, Kollegien u. s. w. alle aus der nemlichen geschmacklosen Patrone zu schneiden, und sind, ohne an die Zweckmässigkeit zu denken, froh, doch wenigstens eine schöne Form nachgebildet zu sehen.

Angelegenheiten des Kunst-Vereins

für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung dieses Vereins und die sich derselben anschliessende Verloosung der angekauften Kunstwerke findet in den ersten Tagen des Augusts statt. Diejenigen resp. hiesigen Mitglieder, welche Ihren Beitrag pro 183⅜ noch nicht berichtigt haben, so wie solche, welche dem Vereine noch für die nächste Verloosung beizutreten wünschen, wollen sich gefälligst bis zum 29ten Juli deshalb bei mir melden, an welchem Tage ich die Liste für hier abschliesse. Zugleich lade ich alle, welche sich dafür interessiren, ein, in meinem Geschäftslocal

den Probedruck des Kellerschen Kupferstichs nach J. Hübner's Roland

in Augenschein zu nehmen.

Da dieses Blatt denjenigen, welche bei der Verloosung dieses Jahres nicht concurriren, sondern erst pro 183⅜ zutreten, nur gegen Nachzahlung des Aktien-Beitrages pro 183⅜, resp. noch später zutretenden nur gegen Erlegung des Beitrages für beide Jahre 183⅞ und 183⅞ gegeben werden kann, und da ferner dieses Blatt nicht in den Kunsthandel kommt, so erlaube ich mir, darauf besonders aufmerksam zu machen.

Berlin, den 11. Juli 1837. **George Gropius,** allgemeine Bauschule.

Kunst-Anzeigen.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu beziehen, in Berlin durch **George Gropius,** Königliche Bauschule No. 12: Rudolph Weigels Kunstcatalog 4te und 5te Abtheilung. gr. 8. 15 Sgr.

Leipzig am 1. Juli 1837.

Anstalt für Kunst u. Literatur.

Ich offerire für 30 Thlr. baar:

1 le peintre graveur par Adam Bartsch

17 Volls. cplt. Vienne 1803 — 1821. Figg. auf Schrbppr. unbeschnittenes Exempl. geh. Ladenpreis 48⅞ Thlr.

Halberstadt, im Juli 1837.

F. A. Helm.

Lewis's Illustrations of Constantinople made during a Residence in that City etc. in the Years 1835 & 1836:

Arranged and drawn on Stone from the original Sketches of Coke Smyth. by Jone F. Lewis.

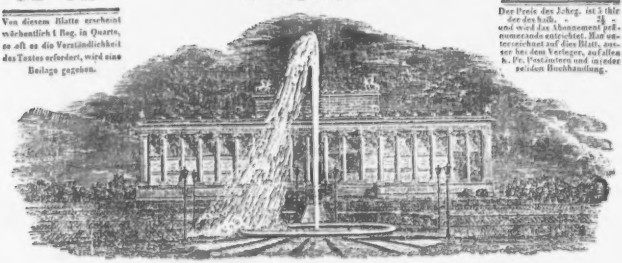
Preis 30⅞ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9

№ 31. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — 2 — und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 31. Juli.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

SCULPTUR.

(Beschluss.)

2. Gutenbergs Denkmal

von Thorwaldsen.

Vielleicht als Vorläufer des dritten Heftes der im Vorigen besprochenen neuen Ausgabe von Thorwaldsen's Werken sind in demselben Verlage (Leipzig u. Glogau, C. Flemming) zwei in lithographischer Kreide gezeichnete Blätter erschienen, deren eines die für Mainz gearbeitete Statue des Erfinders der Buchdruckerkunst, das andre zwei Basreliefs des dazu gehörigen Piedestals darstellt. Sie lassen uns eine, wenigstens allgemeine Vorstellung dieses so vielfach gepriesenen Werkes zukommen und geben uns zu einem selbstständigen, von Zeitungsberichten unabhängigen Urtheil über dasselbe Gelegenheit.

Betrachten wir zunächst das erste Blatt. Eine kräftige männliche Gestalt steht dem Beschauer in ernster und ruhiger Stellung gegenüber. Ein langer faltiger Rock mit einem Pelzkragen, nach vorn weit geöffnet, fällt in grossen Linien von den Schultern hernieder und gestattet einen freieren Anblick der edlen Körperbildung, die sich, was namentlich die Beine betrifft, unter der leicht anschmiegenden Tricot-Hose nur in gewissem Maasse beengt zeigt. Die rechte Hand, niedergesenkt, hält einige Buchstaben und Stempel; in der Linken, die vor die Brust empor gehoben ist, ruht das Buch der heil. Schrift. Das Haupt ist mit einer kleinen Pelzmütze bedeckt; vom Kinn fliesst ein langer, zweigespaltener Bart auf die Brust herab. Das Ganze der Gestalt trägt das Gepräge eines männlichen Ernstes, und in dem Wechselverhältniss der Linien untereinander, in dem Gleichmaass der einzelnen Theile spricht sich eine schöne Ruhe und Lauterkeit des plastischen Gefüh-

les aus, welches auf das Auge des Beschauers zunächst einen anziehenden, bedeutsamen Eindruck hervorbringen muss.

Bei längerem Anschauen jedoch vermissen wir Etwas in der Erscheinung dieser Gestalt. Die eben angedeuteten Vorzüge, in denen uns nur mehr allgemeine Eigenschaften vergegenwärtigt werden, genügen uns nicht; wir wollen tiefer in das persönliche Wesen, in den eigenthümlichen Character, in die selbständige Bedeutsamkeit dieser Gestalt, die uns zu Anfange so imponirend entgegen getreten ist, hineinblicken, aber es wird uns nur wenig solcher näheren Bezüge dargeboten. Bei einer nackten Gestalt ist es der körperliche Organismus, und zwar die besondere — mehr kräftige oder zarte, mehr strenge oder weiche — Durchbildung desselben, welche eine bedeutsame Gesammt-Erscheinung in ihrer nothwendigen Gliederung erkennen lässt. Bei einer frei gewandeten Gestalt (vornehmlich im Sinne des classischen Alterthums) ist es jenes eigenthümliche Linien-Spiel der Falten, welches, einem mannigfach wiederholten und gebrochenen Echo vergleichbar, auf die Eigenthümlichkeit der körperlichen Ausbildung zurückdeutet, und welches wiederum eine so oder anders gestaltete Gliederung zu Wege bringt. Hier aber ist, wenigstens in den Hauptttheilen der Figur (in der von der glatten Weste umschlossenen Brust, in den Hosen, welche Leib und Beine bedecken), ein Mittelding von Nacktheit und von Gewandung, welches weder die Schönheiten des einen, noch die des andern zu entwickeln gestattet, welches beide beschränkt und eine nicht ganz erfreuliche Leere der Formen zu Wege bringt. Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, die Besonderheiten des mittelalterlichen Kostüms, als beschränkend für die Entwickelung der Körperformen, soviel wie möglich aufzuheben; aber der reichere Schmuck, zu denen dasselbe hätte Veranlassung geben können, wäre nach unserer Ansicht gerade sehr wohl geeignet gewesen, die eben angeregten Missstände durch eigenthümliche Vortheile zu ersetzen. Denn eben dadurch, dass der Künstler fast alles besondere Detail des Kostüms verschmäht hat, entbehrt die Figur zugleich auch der näheren historischen Bezeichnung, sowohl in Rücksicht auf die Zeit, welcher der Dargestellte angehört, als auch der eigenthümlichen Stellung, welche er in dieser seiner Zeit einnahm, — ohne dass doch statt dessen der Eindruck einer idealen Gestalt erreicht worden wäre. Das Einzige, was an besonderes Kostüm erinnern soll, ist der weite Rock mit dem Pelzkragen, die Schuhe und — die Hosenklappe: wie wenig geziemend es aber ist, wenn das, die Einzelheiten durchmusternde Auge des Beschauers immer wieder vornehmlich auf das letztgenannte Detail zurückgeführt wird, braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden.

Nächst diesem speziell historischen Charakter, der bei dem Standbilde eines historisch bedeutsamen Mannes erforderlich ist, haben wir sodann noch die Art und Weise, wie uns sein persönlicher Charakter vorgeführt wird, in Erwägung zu ziehen. Aber auch die Ausprägung des letzteren ist hier nicht so entschieden, so individuell prägnant, dass sie unser näheres Interesse, unsre persönliche Theilnahme erwecken könnte. Nur jene allgemeinen Eigenschaften, von denen im Obigen bereits gesprochen wurde, nur eine kraftvoll männliche Würde, zugleich eine gewisse milde Ruhe treten uns hier entgegen. Auch die Züge des Gesichts, als des verständlichsten Spiegels der Seele, geben uns nicht mehr Eigenthümliches zu erkennen, und wir haben hier nur jene Form des langen zweigespaltenen Bartes, als mit dem adligen Charakter des Mannes wohl übereinstimmend hervorzuheben. (Ob die, von Manier nicht freie Behandlung der Haare in den kurzen Locken des Haupthaares und im Bart dem Zeichner des vorliegenden Blattes, oder ob sie dem Modell des Bildhauers zuzuschreiben ist, können wir nicht entscheiden). — Allerdings scheint es, als ob es, zur Abweisung unserer Ansprüche, zu entgegen genüge, dass kein authentisches Portrait von Gutenberg*), keine Beschrei-

*) Auf den Namen eines authentischen Portraits dürfte jenes im Kupferstich vorhandene Bildniss Gutenberg's, dessen Original sich, wenn ich nicht sehr irre, auf der Bibliothek zu Strassburg befindet und welches auch auf mehreren ihm zu Ehren geprägten Medaillen wiederkehrt, keinen Anspruch haben. Das Kostüm — die breite Halskrause, der polnische Schnürrock, die geschlitzten Pelzarmel — ist auf keine Weise das der Zeit, sondern gehört bereits etwa dem siebzehnten Jahrhundert an. Auch ist Thorwaldsen, wie wir gesehen haben, diesem Kostüme nicht gefolgt; doch scheint er dem Bildniss jenen langen zweigespaltenen Bart und die, ebenfalls ein wenig befremdliche runde Pelzmütze entlehnt zu haben. — Auf den Reliefs des Piedestals ist die Figur Gutenbergs mit derselben Pelzmütze bedeckt, die jedoch hier mit einem

bung seiner Gestalt, und nur verhältnissmässig Weniges aus der Geschichte seines Lebens bekannt ist. Aber auch dies Wenige, was wir über ihn wissen, giebt uns gleichwohl ziemlich sichere Züge, aus denen, mit einiger künstlerischen Divination, sehr wohl eine bestimmte, eigenthümlich selbständige Anschauung zu entwickeln sein dürfte. So ist zunächst zu berücksichtigen, dass Gutenberg einem alten Patriciergeschlechte angehörte, mit dem er in früher Jugend, vor der Macht der Neubürger weichend, auszuwandern genöthigt ward, und dass er auch in späterer Zeit als seines vornehmeren Ursprunges bewusst auftritt; (so z. B. in dem bekannten Prozesse mit Fust, wo er vor Gericht in eigner Person zu erscheinen verschmähte, und wo der Adel seines Wesens, der gemeinen betrüglichen Habgier des Fust gegenüber, ein nur um so helleres Licht zu erhalten scheint; so namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, welche er, dem gewerblichen Treiben abgethan, im Hofdienste des Kurfürsten Adolf von Nassau zubrachte). Sodann tritt in ihm, wie es überhaupt bei dem Erfinder einer so schwierigen Kunst nicht anders gedacht werden kann, ein lebhaft grübelndes Wesen hervor, welches wir schon früh, ehe er die grosse Erfindung zur Vollendung gebracht, (namentlich während seines Aufenthalts in Strassburg), mit allerlei geheimen Künsten beschäftigt erblicken, und welches, in manigfachen Versuchen sich abmühend, den Ruin seines Vermögens zur Folge hatte. Zugleich aber hat dies grübelnde Wesen eine gewisse einseitige Abgeschlossenheit, indem ihm wenigstens der künstlerische Sinn, welcher eine geschmackvollere, zierlichere Ausbildung der Erfindung hätte herbeiführen können, entschieden zu fehlen scheint. (Man vergleiche in dieser Beziehung die von ihm gefertigten Lettern mit den prachtvollen und höchst schönen, die das erste Auftreten Peter Schöffer's bezeichnen). Diese beiden charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die Vornehmheit des Geschlechts und des Geistes, und der unruhige, geheimnissvolle, halb zum Phantastischen geneigte Drang des Gemüthes wären es also, die wir in der Gestalt Gutenberg's vor Allem erwarten, und die uns somit etwa eine ähnliche Erscheinung, wie die Albrecht Dürer's, vergegenwärtigen müssten. Von Beidem aber tritt uns in Thorwaldsen's Figur nur Weniges entgegen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten der vorliegenden Blätter, welches die beiden Reliefs des Piedestals darstellt und in diesen die beiden Hauptmomente der Erfindung zusammenfasst. Das eine zeigt die Zusammensetzung von Worten durch einzelne Lettern. An einem Tische, auf dem ein schräges Pult steht, sitzt Gutenberg (an seinem langen Barte erkennbar) und weist einem Manne, der sich an der andern Seite des Tisches auf eine mit verkehrter Schrift bezeichnete Tafel lehnt, — vermuthlich Fust — eine der Lettern. Das andre Relief stellt die Arbeit der Presse dar. Ein junger Arbeiter ist beschäftigt, die Presse zu drehen; vor derselben lehnt Gutenberg und betrachtet einen gedruckten Bogen; andres Druckgeräth wird daneben sichtbar; oberwärts ist eine Anzahl von Bogen auf einer Leine zum Trocknen aufgehängt. — In der Reliefdarstellung, in dem Symbolischen, welches ihre Behandlung erfordert, musste Thorwaldsen's Genius unstreitig ein ungleich angemesseneres Feld finden, und so sehen wir hier denn auch im Einzelnen sehr grosse Vorzüge; namentlich die Gestalt des Gutenberg auf dem zweiten Relief ist von einer Schönheit, Ruhe und edlen Harmonie, wie diese Eigenschaften nur den trefflichsten Compositionen des Meisters eigen sind. Doch können wir auch hier nicht ganz umhin, Ungehöriges zu rügen, vornehmlich was die Beiwerke des ersten Reliefs betrifft. Hier hat der Bildhauer die mittelalterliche Zeit speziellier charakterisiren wollen und demgemäss die Seitenflächen des Tisches und des Pultes mit gothischem Rosettenwerk reichlich verziert. Gleichwohl ist die Anwendung dieser Verzierung (welche beträchtlich an die weiland beliebte Periode des „Frauentaschenbuches“ erinnert) dem Charakter der Zeit nicht sonderlich entsprechend, indem wenigstens der Tisch in seiner Hauptform nicht sowohl ein mittelalterliches als ein antikes Gepräge zeigt; auch passt dies bunte Wesen auf keine Weise zu der mehr classischen Einfalt, die in der ganzen Darstellung vorherrscht. —

---

nach hinten überhangenden Zipfel versehen ist. Ob dieser Zipfel auch bei der Statue beibehalten ist, kann aus der vorliegenden Vorderansicht derselben nicht mit Sicherheit geschlossen werden. Sollte es aber der Fall sein — und die Form der Mütze auf den Reliefs lässt es so vermuthen, — so dürfte dies für die Seitenansicht der Statue kein sonderlich günstiges Motiv bilden.

Unbefangene Leser werden dem Referenten über Vorstehendes keine Einseitigkeit vorwerfen. Er zählt sich den begeistertsten Verehrern Thorwaldsen's zu; er schätzt sich glücklich, zu einer Zeit geboren zu sein, in welcher Männer, wie dieser, die Kunst wiederum zu ihrer schönsten Würde zurückführen. Aber warum sollte es, weil Thorwaldsen ein hoher, herrlicher Meister ist, geläugnet werden, dass er bestimmte Kreise hat, in denen er sich vorzugsweise mit Glück bewegt. Sein Feld ist die Richtung der Kunst, welche, im Sinne des classischen Alterthums, vorzüglich auf die Bildung idealer Gestalten, auf eine Behandlungsweise, die ich als eine mehr symbolische bezeichnen möchte, ausgeht; und wenn er damit zugleich noch eine grössere Tiefe des subjectiven Gemüthslebens verbindet, so zeigt dies nur, dass Thorwaldsen kein sklavischer Nachahmer der Antike ist, dass er zugleich vollständig der Gegenwart angehört. Jene Kunstrichtung aber, welche im Gegensatz gegen die vorige etwa als die historische benannt werden könnte, in welcher es vorzugsweise auf Charakteristik, Individualisirung, Durchbildung eines durch allerlei Umstände bedingten Einzellebens ankömmt, scheint seinem Genius ferner zu stehen. Hierin darf die norddeutsche Kunst sich rühmen, das Bedeutendste der neueren Zeit geleistet zu haben.

Ich kann nicht schliessen, ohne noch ein andres Wort beigefügt zu haben. Ich habe mich jüngst (No. 20 d. J.) über die Ausführung „deutscher Denkmäler“ ausgesprochen und, aus allgemeineren Gründen, die Ansicht aufgestellt, dass es sich für uns nicht gezieme, solche an andre Künstler als Deutsche zu übertragen. Thorwaldsen ist einer derjenigen, dem bereits mehrere solcher Aufträge zu Theil geworden sind, sofern man in dem, gewiss so wohl verdienten Ruhme des grossen Isländers den genügendsten Grund zu einer solchen Wahl zu finden glaubte. Sein Gutenberg-Monument aber lässt es erkennen, dass gerade Arbeiten solcher Art nicht in seinem eigenthümlichen Bereiche liegen; und zu dem früher ausgesprochenen Vorwurfe gegen die Leitung von Unternehmungen, wie das in Rede stehende, tritt nun auch noch der hinzu: diejenigen Meister des Vaterlandes, von denen in der monumentalen Plastik bereits so namhaft Vollkommenes geleistet ist, übergangen und durch ein unpatriotisches Verfahren nicht einmal das Vorzüglichste, was zu erreichen war, hergestellt zu haben.

F. Kugler.

Nachrichten.

Berlin. Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich wiederum mit einem, an Umfang wie an künstlerischer Bedeutung zwiefach beachtenswerthen Meisterwerke bereichert worden. Es ist dies das berühmte Jabach'sche Familienbild von Charles le Brun, welches sich seither im Besitz der Familie von Groote zu Köln befand und daselbst in dem Kempis'schen Familienhause aufgestellt war. Das Gemälde, seit seiner Entstehung in den Büchern der Kunstgeschichte als eins der namhaftesten Erzeugnisse der älteren französischen Schule verzeichnet, eignet sich in der That, dieselbe von ihrer vortheilhaftesten Seite kennen zu lernen. Manche tüchtige Werke dieser Schule, unter denen zunächst nur die von N. Poussin und E. le Sueur genannt werden mögen, befinden sich zwar bereits in der Gallerie des Museums; und wenn in letztere, bei ihrer Gründung, aus den zahlreichen Schätzen französischer Malerei, welche die königlichen Schlösser besitzen, ausser jenen und einigen weniger bedeutsamen Arbeiten, nicht mehrere aufgenommen wurden, so lag dies gewiss vornehmlich darin, dass die unerfreuliche theatralische und innerlich hohle Manier, welche bei der Mehrzahl der älteren französischen Bilder vorherrscht, genügend durch einige wenige Beispiele repräsentirt wird. Diese Manier tritt — kaum mit Ausnahme jener beiden Meister — fast überall hervor, wo mythische, heilige oder allegorische Gegenstände darzustellen waren; wo aber die Künstler sich unmittelbar an das Vorbild der Natur anzuschliessen hatten, da musste ihr Talent natürlich zu einer ungleich reineren Entwickelung Gelegenheit finden. So sind die Portraitbilder der französischen Künstler jener Zeit, — wie überall in den Epochen, in welchen anderweitige höhere Aufgaben durch eine verdorbene Richtung der künstlerischen Phantasie in verfehlter Weise gelöst werden, — im Allgemeinen bei Weitem das Ansprechendste ihrer Leistungen; so zeichnen sich auch, unter den bisher im Museum vorhandenen Bildern, neben den genannten, zwei treffliche Portraits von P. Miguard und H. Rigaud

eigenthümlich aus; und so schliesst sich ihnen, als Beispiel des Vorzüglichsten, was diese Schule geliefert, das in Rede stehende Gemälde le Brun's an.

Es ist ein Bild von bedeutenden Dimensionen, mit einer Gruppe von sechs, vollständig lebensgrossen Figuren und mannigfachem Beiwerk ausgefüllt. Vater und Mutter, von vier kräftigen, wohlhäbigen Kindern, umgeben, stellen sich dem Blicke des Beschauers dar; der Schmuck des Zimmers, in welchem sie sich befinden, deutet auf mannigfachen Genuss und Freude an den Werken der Kunst, wie denn in der That das stattliche Haupt dieser Familie, Everard Jabach, ein reicher kölnischer Banquier und zu Paris ansässig, seiner Zeit als einer der eifrigsten Sammler und Kunstfreunde bekannt war. Er sitzt auf der einen Seite des Bildes, im schwarzen faltigen Schlafrock, das edle, etwas derbe Gesicht seitwärts zu den Seinigen gewandt, und auf das Geräth, welches die Ecke des Bildes füllt, hinweisend. Hier sieht man eine bronzene Colossalbüste der Minerva, eine andere Büste auf dem Boden liegend, Bücher, Zeichengeräth, einen grossen Globus u. s. w. Darüber hängt ein Bildniss, welches das Portrait eines Malers, ohne Zweifel le Brun's selbst, darstellt; es scheint, indem der Künstler hiedurch in ansprechender Weise in den Familienkreis hereingezogen ist, auf ein vertrautes Verhältniss zu letzterem hinzudeuten und erklärt somit zugleich die Liebe und Sorgfalt, mit welcher das ganze Werk durchgeführt ist. Ueber die Lehne des Stuhles, auf welchem der Vater sitzt, neigt sich ein rothbäckiger Knabe, der, ein Hündchen im Arme, mit jenem spricht und auf die Mutter hinweist. Diese, ein feines, zartgefärbtes Gesicht, sitzt zur Seite des Vaters und neben ihr, auf einem Kissen, ein andrer Knabe, etwa einjährig und nackt. Ein hübsches kräftiges Mädchen steht zwischen den Knieen der Mutter; ein andres, etwas älteres, zur äussersten Rechten; diese prangt in einem bunten blumigen Seidenkleide und stellt, mit ihren etwas blassen Zügen, bereits die angehende junge Dame vor. Vorn ist ein Tritt mit einer gewirkten Decke, auf welcher ein Windhund sitzt. An der hinteren Wand des Zimmers bemerkt man verschiedene Gemälde und Kunstsachen. — Wenn wir den grossen Werth des Bildes anerkennen, so soll damit auf der andern Seite jedoch nicht geläugnet werden, dass es nicht das Gepräge seiner Zeit trage, dass die Anordnung der Gruppe nicht auch ein wenig theatralisch berechnet sei, und dass nicht im Colorit das Stoffliche der Farbe (statt des Stofflichen des dargestellten Gegenstandes) sichtbar werde. Doch tritt, diesen Mängeln zum Trotz, die grosse Meisterschaft des Künstlers siegreich hervor, und das Werk, besonders in einiger Entfernung betrachtet, übt durch die volle lebendige Gegenwart jener Personen, durch die Sicherheit und Heiterkeit der Existenz, welche der Maler ihnen zu geben gewusst hat, einen vorzugsweise erfreulichen Eindruck auf den Beschauer aus.

Goethe hat dem Bilde in seiner Biographie (Dichtung und Wahrheit, — gesammelte Werke, Bd. 26, S. 288) ein schönes Denkmal gesetzt, indem ihm dasselbe einst, in den Zeiten seiner unruhigen, lebhaft bewegten Entwickelung, durch die Kraft jener eben angedeuteten, klar ausgebildeten Existenz, beruhigend und versöhnend gegenübergetreten ist. Freilich wurde diese Eigenthümlichkeit des Bildes durch die vollkommen übereinstimmenden Umgebungen, in denen es sich befand, noch um ein Bedeutendes hervorgehoben. Goethe erzählt, wie er sich, von mannigfachen Neigungen hin und wider getrieben, in Köln aufgehalten, wie aber dort der bunte und für einen Laien scheinbar widerspruchvolle Reichthum der Vorwelt sein leicht empfängliches Gemüth nur mit noch grösserer Unruhe erfüllt habe. „In diesen mehr drückenden als herzerhebenden Augenblicken (sagt er) ahnete ich nicht, dass mich das zarteste und schönste Gefühl so ganz nah erwartete. Man führte mich in Jabachs Wohnung, wo mir das was ich sonst nur innerlich zu bilden pflegte, wirklich und sinnlich entgegentrat. Diese Familie mochte längst ausgestorben sein, aber in dem Untergeschoss, das an einen Garten stiess, fanden wir nichts verändert. Ein durch braunrothe Ziegelrauten regelmässig versiertes Estrich, hohe geschnitzte Sessel mit ausgenähten Sitzen und Rücken, Tischblätter, künstlich eingelegt, auf schweren Füssen, metallene Hängeleuchter, ein ungeheueres Kamin mit dem angemessenen Feuergeräthe, alles mit jenen früheren Tagen übereinstimmend und in dem ganzen Raume nichts neu, nichts heutig, als wir selber. Was nun aber die hiedurch wundersam aufgeregten Empfindungen überschwenglich vermehrte und vollendete, war ein grosses Familiengemälde über dem Kamin. Der ehemalige reiche Inhaber dieser Wohnung sass mit seiner Frau, von Kindern umgeben, abgebildet: alle gegenwärtig, frisch und lebendig wie

von gestern, ja von heute, und doch waren sie schon alle vorübergegangen. Auch diese frischen rundbäckigen Kinder hatten gealtert, und ohne diese kunstreiche Abbildung wäre kein Gedächtniss von ihnen übrig geblieben. Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüsste ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschliessen und hervorbrechen.“ — Später (Bd. 43, S. 310) gedenkt Goethe des Bildes noch einmal in dankbarer Vorliebe. Sein Wunsch, dass es als eine der ersten Zierden einer öffentlichen Anstalt eingeordnet werden möge, ist auf eine schöne Weise in Erfüllung gegangen. —

Kürzlich hatten wir Gelegenheit, drei neue Gemälde der Düsseldorfer Schule zu sehen. Das eine ist ein Rundbild von mittleren Dimensionen, von J. Hübner gemalt. Es stellt, auf Wolken thronend und von einer lichten Glorie umgeben, das Christuskind dar, mit einem weissen, zierlich gestickten Kleidchen angethan, in der linken Hand einen Lilienstengel, die rechte zum Segen erhoben. Das Bild ist von ausserordentlicher Anmuth und vereint holdselige Kindlichkeit und milden Ernst auf die glücklichste Weise; die Malerei ist überaus zart und lichtvoll. Es ist für den Hrn. Senator Jenisch in Hamburg bestimmt. — Die beiden andern Bilder sind kleine Landschaften von A. Schrödter. Die eine stellt im Hintergrunde einer sandigen märkischen Ebene eine hochstämmige Kiefernwaldung dar, über welcher sich der helle Glanz des Abendhimmels erhebt. Vorn, unter einem Kiefernbaume, sitzt einsam ein hagerer alter Jägersmann, nachdenklich zusammengebückt; es ist eine jener seltsamen Gestalten, wie sie wohl nur auf den öden Heiden des nordöstlichen Deutschlands gesehen werden; in seiner Darstellung erkennen wir die Hand des humoristischen Genremalers, der in diesen Bildern von seiner gewöhnlichen Bahn, aber keineswegs ohne glücklichen Erfolg, abgewichen ist. Das zweite Bild trägt den Charakter der Küsten von Helgoland; hohe Uferfelsen, gegen welche die See, im Schimmer des Mondes aufleuchtend, anspült. Im Vorgrunde ist eine Grotte, in der sich Fischer um ein sprühendes Feuer versammeln.

Wien. Gegenwärtig beschäftigt die Aufmerksamkeit der hiesigen Kunstfreunde ein Kunstwerk von hohem Interesse, durch den dargestellten Gegenstand sowohl, als durch die geniale Auffassung und Darstellung selbst. Es ist nemlich das von weiland Sr. M. dem Kaiser Franz I. bereits vor vier Jahren anbefohlene Basrelief für das Piedestal zu Hofer's Denkmal in der Kathedrale zu Innsbruck, von der Meisterhand des rühmlichst bekannten k. k. Rathes und Direktors der Graveurschule an der k. k. Academie der Künste zu Wien, Joseph Klieber, ausgeführt und im Atelier des Künstlers öffentlich ausgestellt. Das Basrelief, in Carrarischem Marmor, 5 Schuh 3 Zoll lang, 2 Schuh 8½ Zoll breit, 32 Hauptfiguren enthaltend, von denen einzelne im Vordergrunde bis zur Grösse von 14 Zoll sich erheben, stellt den wichtigsten Moment aus Hofer's Leben dar. Er und die Männer Tyrols schwören, in Treue für das angestammte Herrscherhaus aus Habsburg's erlauchtem Stamme Blut und Leben zu lassen. In der Mitte des Bildes, auf einer Anhöhe, steht Hofer, in der linken Hand die gesenkte Fahne haltend, die rechte zum Schwur erhoben, den begeisterten Blick aufwärts gerichtet. Ihn umdrängen die sechs Gerichte Tyrols in schönster Gruppirung und im Kostüme des Landes, den Eid leistend, mit zum Theile auf die Fahne gelegter Hand, theils zwei Finger der rechten in die Luft erhebend. Greise, Weiber, Jungfrauen und Kinder, ausserhalb des Kreises der Schwörenden sich gruppirend, als Sinnbilder des Kampfes für das Theuerste nächst der treuen Liebe für das Regentenhaus, vervollständigen die erhebende Scene, und im Ganzen ist nicht ein Gesicht, das die mächtigen Gefühle, die das Herz bei so hochfeierlichem Akte durchglühen, nicht ausdrückte. Die Glocke des Dorfkirchleins, auf dessen Vorplatz die Scene verlegt ist, und dessen zerstreute an Felsen gelehnte Wohnungen man sieht, läutet und im Hintergrunde stehen die ewigen Alpen und schauen mit ihren Riesenhäuptern, als Zeugen des eben geleisteten Schwurs in die Versammlung hinein. Ueber die Gruppirung des Ganzen, Wechsel der Gegenstände, Draperien und leichten Faltenwurf der Kleidung, Ausdruck in den Köpfen und Haltung sowohl der Haupt- als Nebenfiguren ist nur Eine Stimme, dass sie die Weihe und Meisterschaft des Künstlers in hohem Grade beurkunden.

Rom, 30. Juni. (Privatmitth. der „berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen.") Durch Mittheilung eines Künstlers, der kürzlich in Rieti war, kam mir folgende Notiz über drei interessante Bilder zu, die sich in dem Hause des Ritter A. M. Ricci befinden, und zweifelsohne von der Hand des unsterblichen Raphael sind: das erste die Verkündigung, das zweite die Anbetung der heiligen drei Könige, und drittens die Darstellung Christi im Tempel von Jerusalem. Sie sind von gleicher Grösse, nämlich jedes 2½ Palm breit und 1¾ Palm hoch, und, mit einigen Abänderungen, ganz den Gemälden im Vatican, von Raphael, gleich, welche dieser für die Familie Oddi, in Perugia, malte. Diese Bilder sind vortrefflich erhalten, und haben nie eine Restauration erlitten. Nur vor mehreren Jahren wurden sie von dem Künstler Gagliardi, unter Aufsicht des, damals noch lebenden Canova, mit neuer Leinwand gefüttert. Nach einem authentischen Inventarium vom J. 1656 befanden sich diese Bilder schon damals in dem Besitze der Familie Ricci, und darin werden sie, ohne Weiteres, dem Pietro Perugino zugeschrieben, obgleich sie nicht das Trockene (secco) dieses Meisters haben. Der Prof. Giovanni Emili sagt, in einem Briefe an den verstorbenen Grafen Leopoldo Cicognara, abgedruckt in der Zeitung von Pisano (J. 3. St. 5. 1822.), dass er diese Bilder für die schönsten Copien, nach dem göttlichen Raphael, von Gio. Bat. Salvi, genannt Sassoferata, halte. Diese Meinung wird von Quatremère, ohne nähere Untersuchung, in dem Leben Raphaels, wiederholt, ist aber leicht zu widerlegen, wenn man nur einen Vergleich mit den Gemälden im Vatican anstellt, wo sich, auf den ersten Blick, wesentliche Verschiedenheiten ergeben, welche kein Copist in der Welt vorzunehmen wagt. Die ganze Behandlung ist für eine Copie zu frei, und endlich wäre es doch eigen, warum man in dem genannten Inventarium, von 1656, dem, damals noch lebenden, ausgezeichneten Sassoferata (st. 1668) das Verdienst nehmen wollte, diese Bilder gemalt zu haben, statt sie dem Perugino zuzuschreiben. Dass aber Perugino und Raphael, in seiner ersten Manier, oft verwechselt werden, geschieht sehr häufig, doch sind bis jetzt alle Kenner der Ansicht, diese Gemälde wären unstreitig von dem grossen Meister selbst und eine Wiederholung der bekannten vaticanischen Bilder. Diese Meinung wurde von dem Cardinal Fesch, von Canova, dem Vice-Präsidenten der Academie von St. Luca, Ritter A. Pozzi, dem Prinzen C. Santacroce, Hrn. Theodor Petiscus (gegenwärtig Direktor in Hanau), Hrn. Balthard und vielen fremden und einheimischen Künstlern und Kennern bestätigt. Es hat sich schon oftmals darum gehandelt, diese Bilder für irgend eine fürstliche Gallerie zu gewinnen, und man hat der Familie bereits 1000 Louisd'or für jedes geboten, ohne dass sie dieselben überlassen wollte, und so bleiben diese Schätze wahrscheinlich noch lange in dem entlegenen kleinen Städtchen Rieti versteckt. — Gestern hatten wir das Vergnügen, in der St. Peterskirche, eine kleine Gruppe, 2½ Palm hoch, vor dem Grabe des Apostels aufgestellt zu sehen, welche allgemeine Aufmerksamkeit erregte. Sie stellt nämlich Christus dar, wie er dem h. Petrus die Schlüssel überreicht, von Galli, einem Schüler Thorwaldsen's, modellirt, und von unseren Landsleuten Hopfgarten und Jollage in Metall gegossen und sehr brav ausgeführt. Es ist ein Geschenk eines der ersten Prälaten der Kirche, und die Gruppe wird nur zu den ersten Festen aufgestellt werden.

London. Das Parlament hat 770.000 Pfund St. für den Bau des neuen Sitzungs-Palastes bewilligt. dies Gebäude, das im gothischen Styl erbaut werden soll, wird eins der merkwürdigsten in Europa sein: der Plan dazu allein hat über 1000 Pfund St. gekostet.

Gutenberg-Fest zu Mainz.

Die Stadt Mainz ladet in einem vor Kurzem ausgegebenen Blatte die Verehrer Gutenberg's zu der auf den 14 August d. J. definitiv festgesetzten Enthüllung seines Denkmals ein; ein beigegebenes Programm beschreibt die mannigfaltigen, auf drei Tage berechneten Festlichkeiten. Folgendes ist ein Auszug aus den beiden genannten Papieren:

Mainz.

Der Friede in fast ganz Europa und die glückliche Lage unserer Stadt verheissen Erfüllung unsern herzlichen Wünschen, Tausende Mitfeiernder von allen Sprachen Europa's in unserm Kreise zu begrüssen. Festlichkeiten verschiedener Art sollen den Besucher erfreuen, und diese Festlichkeiten sollen vorzugsweise einen geistigen Character tragen, in Angemessenheit

zu den vorzugsweise geistigen Segnungen der hier mitgefeierten Erfindung. Segneten doch auch die ersten Erzeugnisse der Gutenberg'schen Presse, die heiligen Urkunden unsers Glaubens, gewissermaassen die Wirksamkeit alles fernern Bücherdrucks ein, und stellten sie dadurch unter den besondern Schutz der über uns wachenden, uns nach ihren Planen fort und fort führenden Vorsehung, des allliebenden Gottes! Und so wenig dem Commissionsaufrufe zu Beiträgen irgend eine bloss örtliche, noch weniger irgend eine politische Tendenz oder Parteisache, heimlich oder offenbar, zu Grunde lag, sondern lediglich nur die, wenn auch späte Abtragung einer Ehrenschuld gegen den um das Menschengeschlecht höchstverdienten Erfinder, so soll dieser Akt der Dankbarkeit, vier Jahrhunderte nach der Erfindung begangen, diese Erfindung als eine neue Aera der allgemeinsten Belehrung, des weltbeglückenden Lichtes und des umfassendsten Geisterverbandes feiern. Mit solchen Gesinnungen ladet hiemit die Stadt Mainz zur Feier dieses Aktes ein, nicht als zu einem einzelstädtischen oder zu einem temporären oder nationalen Feste, sondern gleichsam zu dem allgemeinsten Völkerfeste, zu dem Feste aller Civilisirten und Gebildeten. Sie kommen Alle, sie schauen Alle das Werk, geschaffen von Thorwaldsen in Rom und von Crozatier in Paris! Dabei mögen dann die Schauenden sich der edlen Worte erinnern, welche Thorwaldsen unter dem 8. Juni 1834 der Gutenbergs-Commission aus Rom geschrieben: „Ich habe nun eine Arbeit geendigt, die für mich so hohes Interesse hatte, und ich darf sagen, dass, wenn wahre Liebe zum Gegenstande vortheilhaft auf die Vollendung der Arbeit eingewirkt, das Monument in dieser Beziehung seiner edeln Bestimmung nicht unwürdig sein wird."

Programm der Festlichkeiten.

Erster Tag. Montag den 14. August. Morgens acht Uhr: Versammlung auf dem Stadthause aller hiesigen Behörden und Vereine, der Deputation der Buchdrucker-Schriftgiesser und Buchhändler von Mainz mit der vollständigen Gutenbergs-Commission und den vom Fest-Comité besonders einzuführenden Deputirten auswärtiger Städte, der Buchdrucker-, Schriftgiesser- und Buchhändler-Corporationen, der Gelehrten- und Kunst-Institute u. s. w. — Um halb neun Uhr: Festzug der genannten Behörden und Deputirten durch die Schustergasse in den Dom, unter dem Vortritte der Züge der Corporationen mit ihren Fahnen und Emblemen. Nach geendigtem Hochamte verfügt sich, unter dem Vortritte der Züge der männlichen Schuljugend, der Festzug in derselben Ordnung, wie beim Gange zur Kirche, und unter ehrerbietigster Aufnahme der im Dom versammelt gewesenen Fremden und Autoritäten, auf den Platz Gutenberg. Der Musik, welche den Festzug empfangen hat, folgt die Aufführung des Tedeums von Ritter Sigismund Neukom durch die Liedertafel. Nach dessen Beendigung nimmt der Präsident der Gutenbergs-Commission die Rednerbühne ein und hält seine Uebergabsrede. Am Schlusse derselben erfolgt unter dem Schalle der Trompeten und Pauken die Enthüllung des bisher den Blicken der Anwesenden verdeckt gebliebenen Monuments. Hierauf hält der Bürgermeister seine Uebernahmsrede, und ein musikalischer Uebergang von Militair-Harmonie geleitet zum Auftritt des Redner, welchen sich die Corporationen der Buchdrucker, Schriftgiesser und Buchhändler als ihren Repräsentanten gewählt haben werden. Nach einem musikalischen Uebergange hält der Präsident des Kunst- und Literatur-Vereins die Schlussrede. Nach deren Vollendung stimmt die Liedertafel mit Männerstimmen das Volkslied: „Heil dir, Moguntia!" an, in dessen zweizeiligen Refrain das ganze Volk einstimmt. — Um zwei Uhr: Mittagessen auf Subscription in den Sälen des Hofes zum Gutenberg; eben so, wenn der Raum daselbst nicht ausreichen sollte, Mittagessen in einem andern Locale, wobei der Stadtrath und die Gutenbergs-Commission durch einige ihrer Mitglieder gleichfalls repräsentirt sein werden. — Abends sieben Uhr: Grosses Oratorium durch die Liedertafel im Schauspielhause: „Gutenberg," gedichtet von Giesebrecht, componirt von Dr. Löwe in Stettin.

Zweiter Tag. Nachmittags zwei Uhr: Volksfest, bestehend in einem allgemeinen Schifferstechen mit Siegeszeichen auf dem Rheine, längs der neuen Anlage, und feierliche Vertheilung der von der Stadt hiezu eigens bestimmten Preise durch die Behörde. — Um halb neun Uhr: Allgemeiner Fackelzug, insbesondere von den Corporationen der Buchdrucker, Schriftgiesser und Buchhändler, an das Monument. Allda hält der gewählte Repräsentant der genannten Corporationen eine der Feier angemessene Rede. — Abends zehn Uhr: Festball im Schauspielhause.

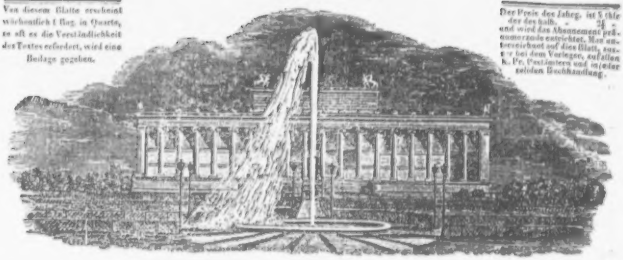
Dritter Tag. Morgens neun Uhr: Versammlung im grossen Saale des Hofes zum Gutenberg von Seiten der Gelehrten, Buchhändler und Buchdrucker; sie werden, gleichsam eine allgemeine Jury, durch eine öffentliche Disputation das Säkular-Jahr der Erfindung der Buchdruckerkunst mit beweglichen Lettern festsetzen. — Nachmittags vier Uhr: Grosses öffentliches Militair-Concert in der neuen Anlage. — Abends halb acht Uhr: Grosse Oper im Schauspielhause.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 32. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Verein des Jahrg. ist 5 Thlr. der den halb. [illegible] und wird den Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 7. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Versuch

einer statistischen Uebersicht der Kunstausstellung zu Breslau 1837.

Unter vorstehendem Titel enthält die „Breslauer Zeitung" vom 12. Juli d. J. einen Aufsatz aus der Feder des Secretairs des schlesischen Kunstvereins, Hrn. Medicinalraths Dr. Ebers. Indem der Aufsatz einen wichtigen Beitrag zur Kenntniss des gegenwärtigen Standes der Kunstverhältnisse bietet, glauben wir im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir denselben hiemit folgen lassen.

„Nachdem in diesen Blättern und in anderen Zeitschriften unserer Stadt die Kunstausstellung dieses Jahres, im Allgemeinen und im Besondern, vielfach besprochen worden, bleibt dem Referenten, als einem der von den verehrlichen Kunst-Vereinen erwählten Ordner der Ausstellung, nur noch übrig, einen Ueberblick der Leistungen dieser Vereine zu geben. Dieser Ueberblick wird sich indessen nur auf die Statistik der Kunstausstellung beschränken, und kann selbst die aufgewendeten Kosten für dieselbe noch nicht zu öffentlicher Kenntniss bringen, weil diese erst nach Ablauf der letzten Kunst-Ausstellung diesseits der Elbe, der zu Posen, von allen mit einander verbundenen Vereinen werden berechnet werden können. Denjenigen indessen, welche mit leichtem Sinn, und wie wir hoffen, frohem Gemüthe und mit Wohlgefallen, unsere doppelte Ausstellung gesehen und die Säle durchwandelt haben, möge angedeutet sein, dass eine Ausstellung wie die stattgefundene, nicht ohne grossen Aufwand von Zeit, Arbeit und Kosten möglich gemacht werden konnte, und dass nach einem approximativen Ueberschlage der Kosten, diese sich gegen 1400 Rthlr. be-

laufen dürften. Hierzu sind diejenigen Kosten nicht zu rechnen, welche der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, durch die Vergrösserung ihres Lokales entstanden sind; eine Vergrösserung, die vornehmlich in Bezug auf die Kunst-Ausstellungen unternommen worden, und nur durch diese gerechtfertigt werden kann.

Die Ausstellung dieses Jahres war namentlich in Betreff der Anzahl der ausgestellten Kunstgegenstände, die bedeutendste, welche hier in Breslau je ist gesehen worden. Die vom Jahre 1835 belief sich — das was der Nachtrag noch brachte mit eingeschlossen — auf etwa 400 Nummern an Gemälden, Zeichnungen etc. und etwa 30 Bildwerke, während sich die Zahl wirklich vorhandener Kunstsachen einschliesslich der Bildwerke in diesem Jahre auf 778 belaufen hat, wobei kleinere Arbeiten, Ausstellungen von Schülern; — die Kupferstiche und Lithographieen und andere künstlerische Arbeiten und Gegenstände höherer Industrie, nicht mitgezählt worden sind.

Die oben angegebenen, so wie die noch anzugebenden Zahlen beziehen sich auf die vom Referenten selbst gemachten Ermittelungen und dessen Revision alles dessen was vorhanden war. Der Katalog musste vor der Ausstellung und nach den uns gewordenen Mittheilungen gemacht werden, es kamen mithin nicht alle in demselben angemeldeten Gegenstände hier an, wogegen denn — wie auch der Nachtrag es ausweiset — andere uns zukamen, die entweder gar nicht in den Katalog aufgenommen werden konnten, oder die in bunter Reihe in jenem Nachtrag aufgeführt werden mussten.

Im Besondern ergeben sich nun folgende Resultate:

I. Gemälde und Zeichnungen.

1.	Historische Gemälde etc.	106
	hierunter vierzehn Copien.	
2.	Landschaften	251
	hierunter eilf Copien.	
3.	Marinen (Seestücke)	24
4.	Architekturen	30
5.	Genre-Gemälde	212
	hierunter neun Copien.	
6.	Militärische Gegenstände	11
7.	Jagdstücke	18
8.	Thier- und Viehstücke	14
9.	Stilleleben, Blumen, Früchte u. s. w.	39
10.	Portraits	41
11.	Bildwerke einschliesslich einer Korkarbeit	39
	Summa	778

Hierzu treten noch II.

12.	Kupferstiche und Lithographieen	56
13.	Atlasse und Panoramen	2
14.	Stickereien, Teppiche und andere weibliche Arbeiten	27
15.	Wachsblumen, künstliche	2
16.	Porzellan-Arbeiten, hierunter viele kleine Gemälde, zumeist aus der Pupkeschen Manufactur	28
17.	Silber-Pokale	5
18.	Bronceur-Arbeiten, Kirchenleuchter, Krusifix	2
19.	Waffen, kunstvolle	7
20.	Eisenguss-Arbeiten	27
21.	Glas-Arbeiten	5
22.	Maschinen	2
23.	Meteorologische Instrumente	2
24.	Kunstvolle goldene Rahmen aus der Fabrik von Karsch und Meixner	6
25.	Kammmacher-Arbeit	5
26.	Buchbinder-Arbeiten	2
27.	Modelle, aus der Sammlung der Königl. Universität, mitgetheilt durch den Herrn Geheimen Rath Professor Weber	18
28.	Kunstvolle Linnen-Arbeiten	19
29.	Proben schlesischer Zucker	3
	Summa	208
	Summa Summarum	986

Hierbei ist nicht zu übersehen, dass sich mehrere Gegenstände unter einer Nummer befunden haben.

Die Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen und andere Kunstarbeiten rührten von 408 verschiedenen Meistern oder Verfertigern her.

Von den ausgestellten Sachen wurde erkauft: für die Summe von 715½ Friedrichsd'or und für 505 Rthlr. 20 Sgr. Courant, welches also in Silbergeld macht 4566 Rthlr. 20 Sgr. Der schlesische Kunst-Verein nahm an diesen Verkäufen mit 2250 Rthlr. und Privatpersonen mit 2316 Rthlr. Theil.

Diese Berechnung ist indessen nicht ganz vollständig, und eher höher als niedriger anzunehmen, einmal, weil die Rechnungen des Vereins noch nicht abgeschlossen werden konnten, und dann, weil der

Ankauf von Privatpersonen nicht vollkommen, namentlich nicht in Bezug auf Gegenstände höherer Industrie ermittelt werden kann; nach meinem Dafürhalten dürfte sich der Ankauf aller Gegenstände etwa gegen 3000 Rthlr. belaufen. Hierzu wären noch die Ausgaben des schlesischen Kunst-Vereins zu rechnen, die vor der Ausstellung gemacht worden, z. B. Stich des Diploms, und die sich auf mehrere hundert Thaler belaufen, und anzumerken: dass die trefflichen Arbeiten unsers Siegert und die grossen historischen von Herrmann, so wie mehrere andere Kunstarbeiten schlesischer Künstler ebenfalls vor der Ausstellung gekauft oder bestellet waren, wodurch sich für unsern Verkehr wohl noch über 1000 Rthlr. berechnen lassen würde.

Nach dieser allgemeinen Uebersicht stellet sich das Resultat heraus: dass die Theilnahme an den Kunstausstellungen eher zu, als abgenommen hat, ein Resultat, welches sich auch aus dem Besuch derselben ergiebt.

Im J. 1835 betrugen die Eintrittsgelder einschliesslich der Ausstellung für die Armen 1707 Rthlr. 6 Sgr. 6 Pf. und in diesem Jahre 2413 Rthlr. 16 Sgr. 6 Pf. *), wobei nicht ausser Acht zu lassen, dass sämmtliche Künstler und deren Schüler, und alle Mitglieder der schlesischen vaterländischen Gesellschaft und des schlesischen Kunst-Vereins zu der Ausstellung freien Eintritt haben.

Ein zweites interessantes Resultat ist dieses: dass sich von Jahr zu Jahr die Original-Werke mehren, während die Copien immer mehr abnehmen. Auch die Leistungen in der historischen Kunst haben sich bedeutend vermehrt, und wenn ich auch einige Genre-Bilder, zum Beispiel den kranken Rathsherrn und einige Studienköpfe derselben zugezählt habe, so bleibt dennoch das gewonnene Resultat ein gewisses.

Die Landschaft anbelangend, so war die Anzahl der trefflichen und guten Gemälde dieser Art höchst bedeutend, und namentlich fand man auch unter den kleinern Arbeiten viele ausgezeichnete; — vielfach aber und sehr ausgebreitet zeigte sich das zunehmende Studium der Natur auf die mannigfaltigste und erfreulichste Weise, und eine immer grössere Entfernung von einem alten hergebrachten Schlendrian.

Im sogenannten Genre befanden sich ausgezeichnete Sachen, leider aber auch unter dieser Gattung besonders das Verfehlte und Mittelmässige, ja mehrfach das Unbedeutende, Verflachte und Schlechte, und der Beweis: wie sehr der Gang unserer Kunstrichtung von jungen Künstlern missverstanden wird. Dieses Urtheil muss man freilich auch über mehrere historische Versuche aussprechen, die alles Geistes ermangelnd, sich einer äusserlichen Richtung hingegeben zu haben scheinen.

Dankbar war die Mittheilung der trefflichsten Lithographien und Kupferstiche aus den Sammlungen von Privatpersonen und namentlich aus den Kunsthandlungen der Herren Cranz, Karsch und Summerbrodt anzuerkennen; sie geben eine fast vollständige Uebersicht der Fortschritte dieser Künste in den letzten zwei Jahren.

Sehr reichlich war die Kunstausstellung mit Bestrebungen einer Art von Industrie oder Künstelei bedacht, die nun einmal Mode geworden, sich überall Platz zu machen trachtet. Ueber die Dilettanten muss man höchstens ein mildes Urtheil haben, besser aber, sich dessen ganz enthalten. Wir urtheilen also auch nicht über das Einzelne, sondern nur über das Ganze, die Gesammtrichtung, und in dieser Beziehung müssen wir diejenige, welche sich in unsern Tagen durch Stickerei abmühet, Gegenstände darzustellen, welche dem Stoffe trotzen, aller Mühwaltung ungeachtet, tadeln, oder besser, beklagen. Wir bewundern das, was die Hand weiblicher Geschicklichkeit uns vorlegte, wir wünschen aber, dass der Kreis, in welchem das Vollkommene erreicht werden kann, genauer erkannt und gekannt werden möchte; — die Blumen, die Arabesken und phantastischen Darstellungen eignen sich wohl ganz besonders für die Stickerei, nicht aber historische Gegenstände.

Die Arbeiten höherer Industrie werden bei Kunstausstellungen selten genannt und doch sollen sie durch die Kunst beseelt sein. Wir sind ganz der Meinung eines andern Referenten, dass die Kunst rein und allein in ihrer Idealität aufgefasst werden müsse, aber der Geist, der aus ihr hervordringt, soll sich über das ganze Leben verbreiten und dasselbe durchdringen; dass er sich über das Gewerbe und die Industrie ergiessen möge, ist sehr zu wünschen, und dass die Form überall und immer von ihm bewältiget werden möge, wollen wir hoffen. Nur da, wo sich das geistige Leben zeigt, ist wahres Leben.

*) Im Jahre 1835 betrug die Einnahme für die Armen 30 Rthr. 15 Sgr. und in diesem Jahre 71 Rthr.

Die uns vorliegenden Arbeiten in Porzellan, und wir müssen hier wieder die Pupkesche Manufaktur rühmen, die selbst mit denen des Staates in Werth und Preis in Wettkampf tritt; — die Silberarbeiten, namentlich die Pocale; die Leuchter von Neusilber, die Eisenguss-Waaren und die Waffen (auch eine treffliche alte Büchse von einem Breslauer Meister), die Glasarbeiten, die Goldrahmen aus Karsch und Melzers Fabrik, die nichts zu wünschen übrig lassen; die kunstvollen Linnen-Arbeiten, alles dieses giebt davon Zeugniss, dass der Geist der Kunst immer mehr und mehr beginnt, das industrielle Leben zu durchdringen. Endlich dürfen wir nicht übergehen, dass die sinnreiche Karschesche Glasschneide-Maschine und die uns, wie oft, auch dieses Mal vergönnten Modelle aus der Sammlung der Königlichen Universität als Beweise eines raschen Fortschreitens in der Industrie in Schlesien angesehen werden dürfen; als Zeugniss hiervon dienen auch die Zuckerproben aus sweisw der neu errichteten Runkelrüben-Fabriken, denen der Herren Liebich und Silberstein.

Indem wir nun auf eine geraume Zeit von Genüssen scheiden, die in unserer Stadt an sich selten sind, möge die Erinnerung an dieselben nicht eine rasch vorübergehende, verrinnende, gegentheils das Andenken bleibend und der Gewinn für die Entwickelung der Kunst bleibend sein. Wie bedeutend auch die Theilnahme an dem Unternehmen sich gezeigt, so hat sich dasselbe, so weit solches bis jetzt erkennbar ist, vorzüglich auf die Beschauung der ausgestellten Kunstsachen bezogen.

Von dem Ankaufe der letzteren zu sprechen, so wird man sagen, dass derselbe im Verhältniss zu andern Jahren bedeutend gewesen, und man darf nachgeben, dass die Summe von 5000 Rthlr. keineswegs für etwas Unbedeutendes angesehen werden dürfe. Im Vergleiche indessen mit dem Umsatz auf den benachbarten Ausstellungen, und im Vergleiche mit demjenigen, was dort von Privaten, namentlich aber von den Kunst-Vereinen angekauft worden, und im Vergleiche mit dem volkreichen Schlesien und einer so grossen Stadt wie Breslau, muss man unsern Verkehr überall als einen geringen betrachten.

Es giebt uns aber diese Summe eine Gelegenheit, noch einen andern Massstab an den öffentlichen Kunst-Verkehr zu legen. Indem ich mich auf die Einleitung zu diesen meinen Uebersichten beziehe, rufe ich den Lesern in das Gedächtniss, dass sich der Hauptverkehr in Kunstsachen fast in der ganzen Welt auf den der Kunst-Vereine bezieht, um nicht zu sagen beschränkt, und dass Privatpersonen wenig — im Verhältniss zu frühern Kunst-Epochen — kaufen.

Dieses mit den Verhältnissen der Welt und der Zeit, wie sie nun bestehen, in Beziehung zu setzen, und den Ursachen dieser Veränderung nachzuspüren, ist hier nicht der Ort. In Schlesien hat es seit der Willmannschen Zeit kaum je einen grossen Kunstverkehr gegeben, wenigstens ist mir nichts davon bekannt; aber ein grosser Verkehr der Art hat auch überhaupt nicht und nirgendwo, bis auf diese letzte Zeit stattgefunden.

Der Kunstverein in Schlesien hat immer noch keine grosse Ausbreitung gewonnen, und hätte er nur eine solche, wie in den andern Provinzen, erlangt, so wäre es möglich geworden, eine viel grössere Anzahl von Kunstsachen zu erkaufen; — und wie weit hätte sich der Besitz derselben erstrecken können, und wie viele Theilnehmer hätten sich am Gewinn trefflicher Gemälde und andrer Gegenstände der Kunst erfreuen mögen, ja wie viele selbst an der Beschauung des Besitzthums Anderer. Während sich die nachbarlichen Provinzen Tausender von Mitgliedern ihrer Vereine rühmen, zählt Schlesien deren noch nicht ein halbes Tausend.

Diese geringe Theilnahme muss man allerdings als ein Hinderniss der Entwickelung der Kunst und des guten Geschmackes betrachten, und man muss überall den Wunsch laut werden lassen, dass, wenn der schlesische Verein auch nicht die Gewalt besitzt, oder dazu berufen ist, direkt auf die Förderung künstlerischer Bestrebungen einzuwirken, ihm doch die Kraft ertheilt werden möchte, indirekt das Kunstleben zu erwecken, zu befördern, und dass er zu einem Anhaltspunkte werde, an dem sich alles Dasjenige, was sich der Kunst zuwendet, anschliesse. Je bedeutender die Theilnahme an dem Vereine und je grösser seine Mittel, desto mehr wird er im Stande sein, seinen Einfluss auf unser theures Vaterland auszubreiten; — und gelänge es erst, nach allen Theilen desselben hin die Kunst in die Erscheinung zu rufen, und an recht vielen Punkten Muster des Bessern aufzustellen, so würde sich ein reinerer Sinn für die Kunst rasch entwickeln, und diese einen Einfluss auf das bürger-

liche und gewerbliche Leben erlangen, dessen sie gegenwärtig noch sehr entbehrt.

Dass in diesen Betrachtungen nicht etwa der Gedanke der herrschende ist, alle Menschen müssten Bilder kaufen und besitzen, darüber will ich nicht ein Wort verlieren, wer möchte etwas der Art nur denken, geschweige denn wollen. Aber dass Diejenigen, denen es das Schicksal vergönnt hat, und denen die Mittel nicht fehlen, wenn auch nicht im Grossen (durch bedeutende Einkäufe) doch im Geringen (durch Anschluss an gemeinsame Bestrebungen) die Kunst, diese grosse Lehrerin der Menschen und des Gemüthes Erfreuerin, ohne welche das Schöne nicht gedacht und das Wahre nur unvollkommen erkannt werden kann, dass diese von der Vorsehung Gesegneten dieselbe fördern helfen möchten, wie es in ihren Kräften stehet, das ist ein Wunsch, den man gewiss laut werden lassen darf. Und abgesehen von der höchsten Bedeutung der Kunst für das Leben, so wolle man doch nie vergessen, dass ein Land, ohne einen für die Kunst entwickelten Sinn, in allen seinen Bestrebungen in Bezug auf die Industrie und das Gewerbe, sich nur unvollkommen ausbilden wird, und dass, wie sehr diese sich auch in merkantilischer Richtung entfalten, ihnen doch der schaffende und verschönernde Geist ermangelt, ohne welchen sie über kurz oder lang in Abgeschmacktheit, Verschrobenheit, Ungeschmack und Verfall gerathen, wie das die Geschichte aller Gewerbe und aller Industrie bis zum heutigen Tage unwiderleglich darthut.

Ist also auch der schlesische Kunstverein und sind die Kunstvereine, welche die Kunst-Ausstellung besorgen, nicht beauftragt, oder besser, liegt es nicht in ihrer Macht, dem industriellen und gewerblichen Leben praktisch einen Impuls zu geben, welcher dieselben weiter förderte, so würden diese Kunstvereine doch im Stande sein, auf die ideelle — die geistige — Richtung in unserm Lande einen grossen Einfluss auszuüben, mithin auf die Idee alles Wirkens und Strebens. Dieser Einfluss würde aber um so bedeutender sein, je grösser die Anzahl derjenigen unserer Mitbürger wäre, die sich dem Vereine anschlösse. Und so wolle sich an den Genuss der Kunst-Ausstellung und an die Beschauung so bedeutender Kunstwerke das Bestreben anschliessen, tüchtig und thätig, nach Jedes Kraft, auf die Entwickelung der Kunst und eines guten Geschmackes in den Gewerben in unserm theuern Vaterlande einzuwirken."

Nachrichten.

Berlin. In der hiesigen K. Eisengiesserei ist so eben, nach Schinkel's Zeichnung, das Denkmal vollendet worden, welches die Stadt Lützen auf dem ihr nahe gelegenen Schlachtfelde, wo der Schweden-König Gustav Adolph fiel, aufstellen will und welches den sog. Schwedenstein einzuschliessen bestimmt ist. Das Kunstwerk besteht aus vier mächtigen Säulen, welche eine mit Sternen durchbrochene Kuppel tragen. Befindet man sich in der Halle, welche den Schwedenstein aufnehmen soll, so macht das durch die gestirnte Kuppel eindringende Tageslicht einen bewunderungswürdigen Effekt. Die vier Seiten des Denkmales sind mit bezüglichen, zumeist biblischen Inschriften versehen. Die Kosten des Denkmales sind von Lützen's Bewohnern durch freiwillige Beiträge aufgebracht worden.

Potsdam. Der hiesige Kunstverein veranstaltete in der General-Versammlung am 23. Juli die Verloosung der erworbenen Kunst-Gegenstände, welche folgenden Mitgliedern zufielen: 1. Hrn. Regierungs-Rath Streits: der Mönchstein bei Salzburg, von Ahlborn. — 2. Hrn. Prem. Lieutenant v. Arnim: eine Landschaft, von Ahlborn. — 3. Herrn Hof-Apotheker Rengel: ein Genrebild von Beckmann. — 4. Frau General-Arzt Breitscheneider: Kopf eines Beduinen, von Cretius. — 5. Fräulein Pfeiffer: Ansicht von Frankfurt, von v. Cranhelm. — 6. Hrn. Capitain v. Kleist: ein Genrebild, von Daege. — 7. Hrn. Kaufmann Weillardus: ein Genrebild, von Engel. — 8. Hrn. Lieutenant v. Fabeck: eine Landschaft von Freyhoff. — 9. Hrn. Hauptmann Maukopf: ein Jagdstück, von Hoehne. — 10. Hrn. Lieutenant Graf Haack: eine Landschaft von Kiesling. — 11. Hrn. Hof-Taxte-Secretair Dohme in Berlin: die Fischerherberge, von Kramer. — 12. Hrn. Lieutenant Graf Eulenburg: das Gewitter während der Erndte, von Kramer. — 13. Herrn Stadtgerichts-Secretair Pfauschner: ein Militair-Genrebild, von Rechlin. — 14. Hrn. Uhrmacher Brust: ein Genrebild von Riedler. — 15. Hrn. Regierungs-Rath v. Selleutin: eine Landschaft, von Schönbeck.

— 16. Hrn. Kammerherrn v. Stockhausen in Berlin: eine Landschaft, von Seefisch. — 17. Herrn Dr. Pietzker in Berlin: eine Landschaft, von Wegener. — Die Kupferstiche stehen auf folgende Nummern: 218. 127. 578. 487. 204. 327. 508. Die Lithographieen auf: 555. 410. 134. 77. 559.

Zu Nürnberg werden die Zubereitungen zum Formen und zum Gusse der Bronce-Statue A. Dürer's eifrig betrieben. Das Modell derselben war in der Moritz-Capelle ausgestellt, dem geeignetsten Orte, um Rauch's Meisterwerk im schönsten Lichte erscheinen zu lassen; der Director Reindel hat diese Gelegenheit benutzt, um eine Zeichnung der Statue anzufertigen, mit deren Ausführung, durch den Grabstichel, er gegenwärtig beschäftigt ist. (Soviel wir wissen, ist auch bereits in Berlin eine Zeichnung der Statue, von E. Meyerheim, für die Herausgabe der Werke Rauch's, angefertigt worden.)

München. In der Nacht zum 18ten Juli starb hieselbst der ausgezeichnete Lithograph Bodmer, nur einige dreissig Jahre alt.

Stuttgart. Der Platz für das Denkmal Schillers ist, dem Vernehmen nach, nunmehr bestimmt. Das Denkmal soll die Mitte des Alt-Schlossplatzes, in der Nähe der Stiftskirche einnehmen. Bei der dürftigen Auswahl geeigneter öffentlicher Plätze in Stuttgart dürfte diese Stelle wohl als die verhältnissmässig am Günstigsten gelegene anzunehmen sein.

Baden. Im hiesigen Veltenschen Kunstgewölbe ist eine Madonna von Raphael (?) zum Verkauf ausgestellt. Der Preis ist 40,000 Gld. Es scheint der erste Entwurf seiner, auch durch Kupferstiche bekannten, belle jardinière. Die Original-Zeichnung befindet sich in der königl. französischen Sammlung, und Landon hat, in seinem Werke über Raphael, ein Facsimile davon gegeben.

Brüssel. Die Bildhauerarbeiten aus dem Nachlasse des zu Rom verstorbenen Bildhauer Kessels sind in Ostende eingetroffen.

Aus Padua vermeldet man: „dass die Frescogemälde, welche Hr. Dr. E. Förster in einer Kapelle zum Vorschein gebracht, keineswegs neuentdeckte, sondern bekannte kostbare Bilder von Luzis (?(von Avanzi seien, über welche Rossetti 1765, Brandolese 1795 und Meschini 1826 lange Abhandlungen geschrieben, und von denen man aus dem J. 1830 eine Zeichnung besitze; man könne daraus schliessen, was es mit dieser Entdeckung für eine Bewandniss habe.“ Ueber die Competenz dieser Abhandlungen und Zeichnung wird uns ohne Zweifel Hr. Förster selbst, der einen ausführlichen Bericht in Bezug auf jene Malereien für das Schorn'sche Kunstblatt versprochen, am Besten belehren. Wenn aber jene Werke den Paduanern bekannt waren, so fällt nur eine um so grössere Schmach auf sie zurück, dass sie die Kapelle zur Polterkammer gebrauchten, über die Fresken einen vieljährigen Ueberzug von Unrath sich ansammeln liessen und somit wenig Sorge trugen, die Ehre ihrer Vaterstadt in den Büchern der Kunstgeschichte aufrecht zu erhalten. (Beiläufig mag bemerkt werden, dass anderweitige Zeitungsberichte die Verwirrung über diese Angelegenheit noch grösser machen, indem sie die in Rede stehende wüste Kapelle mit der Kapelle S. Felice in der Kirche des h. Antonius, deren von Jacopo d'Avanzi gefertigte Wandgemälde wohlbekannt und wohlerhalten sind, verwechseln.)

Bologna. Bei den Beschränkungen, welchen der Vicekönig von Aegypten die Ausfuhr antiker Gegenstände seines Landes unterworfen, kann es Freunden ägyptischer Alterthümer nicht ohne Interesse sein, von einer Sammlung zu vernehmen, welche kürzlich nach Italien gekommen ist und durch den Werth des Gefundenen eben so sehr als durch die Fundorte anzieht. Diese Sammlung zum grössten Theile goldener Antiquitäten ist nach im Besitze des Dr. Joh. Fortini in Bologna, welcher nach zwanzigjährigen abenteuerlichen Zügen durch Abessinien, Griechenland und zuletzt durch Aegypten nach seinem Vaterlande zurückkehrte. Sie stammt aus den Pyramiden von Meroë, die Caillaud in seiner Reise bekannt gemacht hat. In einer von ihnen fand sich, freilich nur noch barbarischen Verwüstungen, der goldene Schatz, auf welchen die Sagen der Araber vertröstet hatten, dessen Sicherstellung vor den Händen der Schwarzen aber eben so viele Sorge

kostete, als seine Anfladung. Durch eine nächtliche Flucht entging Furlini mit ihm der drohenden Plünderung. Sein Werth hat Reisende in Erstaunen gesetzt; so vielen Geldschmack findet man selten vereinigt. Die Hrn. Furlini nicht sehr ehrenden Selbstgeständnisse über die rohen Zerstörungen, welche er sich erlaubte, lassen keinen Zweifel über die Wahrheit der Angabe zu, dass er im Besitze eines ägyptisch-äthiopischen Schatzes sei, der auch für die Alterthumskunde von Bedeutung ist, denn diese Reste zeigen eine Kunstfertigkeit, die viele fernere Fragen in Anregung bringt. Der Katalog zählt 155 Gegenstände auf, darunter sind 21 schwerere von Gold; 63 sind nur in Gold gefasst, die übrigen entsprechen mehr oder weniger den Ueberresten, welche aus ägyptischen und nubischen Fundorten in den europ. Sammlungen vorkommen.

Rom. Das neue hetrurische Museum im Vatikan erhält gegenwärtig wiederum bedeutende Bereicherungen und dürfte bald das erste in seiner Art zu nennen sein. — Der Cardinal Fesch beschäftigt sich eifrig mit der Errichtung eines Museums in seiner Vaterstadt, Ajaccio (auf Corsica), und hat zu diesem Zweck bereits die schönsten Antiken in Gypsabgüssen dort hingeschickt. Viele Kisten mit Bildern sind zur Absendung fertig und noch mehrere Kunstgegenstände sollen diesen folgen.

Paris. Das Basrelief, welches der Bildhauer David für das Giebelfeld des Pantheons gearbeitet hat, ist 84 Fuss lang und hat in der Mitte 19 Fuss Höhe. Den mittleren Theil nimmt die auf einem Fussgestell stehende Statue des Vaterlandes ein, die mit ausgestreckten Armen dem Verdienste Kränze darreicht. An dem Fussgestell sitzen die Statuen der Freiheit und der Geschichte. Die letztere zeichnet die Namen Hoche, Buonaparte, Lavoisier und Kleber auf. Zur Rechten nähern sich die Krieger, ihre Belohnung zu empfangen, Buonaparte an der Spitze, zur Linken die Gelehrten und grossen Männer Frankreichs. Das Basrelief sollte zu den Julitagen fertig sein und dann ausgestellt werden. — Die von David gefertigten Büsten Franz I., Armand Carrel's und Jussieu's sind bereits an dem Orte ihrer Bestimmung, nemlich im Museum von Rouen, aufgestellt.

Die Pläne zu dem neuen Stadthause sind nun öffentlich ausgelegt worden. Ein Hauptzug dabei ist, dass die sämmtlichen modernen, in spätern Zeiten angebrachten Verunstaltungen wegfallen, die ganze Architektur in dem Style der Zeit des Wiederaufblühens der Kunst (de la renaissance) ausgeführt, und dieser auch bei allen Neubauten an dem Stadthause befolgt wird. Nach dem neuen Plan wird das Rathhaus einen Raum von 120 Metern (ungefähr 360 Fuss) Länge und 80 M. (240 F.) Breite einnehmen, also ein Verhältniss von 2 zu 3. Das Gebäude erhält 3 Höfe: den Hof Ludwigs XVI., so wie er in der gegenwärtigen Unregelmässigkeit besteht und zwei andere zur Seite, die demnach auch unregelmässig werden müssen. Das Ganze erhält nur ein Stockwerk über dem Untergeschoss und dem Souterrain: in den Souterrains erhalten die Portiers, die Custellane, die Wache, die Küche, die Steuer-Commission, das Mass- und Gewichts-Bureau, die Aecise u. s. w. ihr Local: in dem Untergeschoss kommen die grossen Zoll-Bureaux, der Präfecturrath, die öffentlichen Säle, Gänge u. s. w., in das erste Stockwerk die k. Zimmer, die Salons, der Ballsaal, die Zimmer des Präfecten, die Bureaux des Gen.-Secretärs, der Saal für den Stadtrath u. s. w., und in die Dach-Etage die Archive, die Möbelkammer, das Reserve-Magasin und die Bibliothek mit ihren Lesezimmern. Der ganze Bau wird wenigstens 8 Jahre dauern und dürfte über 10 Millionen Francs kosten.

Die Eröffnung der vier neuen Museen des Louvre (des spanischen, des Vernet'schen, des Lesueur'schen und des Museums der Cartons der grossen Meister) war auf den 29. Juli angesetzt worden. — Bei dem letzten Transporte der spanischen Bilder, welche der Baron Taylor für das Museum des Louvre erworben, befanden sich u. a. einige treffliche Bilder von Zurbaran. Der Baron Taylor, welcher diese einem Kloster für den Preis von 195,000 Frc. abgekauft, hatte die Bedingung gemacht, dass er nur dann zahlen würde, wenn das Kloster die Erlaubniss zur Exportation beibrächte. Unterdess erschien aber das allgemeine Verbot der Ausfuhr aller Kunstgegenstände, und die Mönche sahen sich nun in der grössten Verlegenheit. Um indess das Geld nicht fahren zu lassen, boten sie der Commission der Regierung an, mit ihr zu theilen: der Vorschlag ward angenommen, die Bilder wurden für mittelmässige, in die Kategorie des nicht Ausführbaren nicht gehörende Kunst-

werke erhört und gingen ruhig nach Paris ab. — Dergleichen Erklärungen sind übrigens nichts Neues, wenn es sich um den Verkauf von Kunstwerken, die im Besitz von Communen od. dergl. stehen, handelt; auch in Deutschland, und zwar in neuster Zeit, kommen diese Fälle vor. Origineller ist die Art und Weise, wie der Marschall Soult zu einem bedeutenden Theil seiner berühmten spanischen Gallerie gekommen ist. Während er nemlich, in dem spanischen Kriege, mit seinem Corps in Sevilla stand, war eine halbe Compagnie Franzosen, welche man in einem Capuziner Kloster einquartirt hatte, in demselben ermordet worden. Die Mönche, den Prior an der Spitze, wurden zugleich eingezogen, und der Marschall befahl, sie sämmtlich erschiessen zu lassen. Die Mönche flehten um Gnade und boten alles auf, um ihr Leben zu erhalten, allein die Beleidigung war zu schwer und es musste ein Exempel statuirt werden. Endlich gelang es den Geistlichen, den Zorn des Marschalls zu erweichen: seine Gemälde-Liebhaberei kam ihnen dabei zu Statten, und man ward einig, dass für jeden freizugebenden Capuziner das Kloster ein Bild hergeben solle. Sobald also ein Bild, als Schenkung, an den Marschall überging, ward auch ein Capuziner seiner Haft entlassen, und so gelangte der Feldherr namentlich zu dem Besitz mehrerer der herrlichsten Murillo's. — Es heisst, das Londoner Cabinet habe mit der Madrider Regierung Unterhandlungen über den Ankauf der Kunstwerke des Madrider Museums angeknüpft. Bekanntlich ist dies Museum eins der glanzvollsten von Europa, und manche geheime Hoffnungen waren bei den dermaligen Zeitumständen bereits auf dasselbe gerichtet. Es soll, von London aus, nicht weniger als eine Million Pfund St. geboten worden sein.

London. Der Kupferstecher John Burnet hat eine ausserordentliche Verbesserung in der Kupferstecherkunst erfunden, durch welche er, während seine Stiche ihre hohe Vollendung beibehalten, im Stande sein wird, sie zu einem Preise zu liefern, welcher sie allen Klassen, die Armste nur ausgenommen, zugänglich machen wird. So giebt er jetzt z. B. eine Reihe von Stichen der Raphaelschen Cartons heraus, welche Holloway's berühmten Stichen nichts nachgeben sollen. Das Papier wird von der besten Qualität sein, die Platten werden 34 Zoll Breite und 24 Zoll Höhe, oder ein ähnliches Verhältniss zum Original haben, und dabei nur — vier Schillinge kosten! Die erste Platte, der Apostel Paulus, der in Athen predigt, ist bereits vollendet und macht dem Talent des Kupferstechers alle Ehre."

In Odessa hat man im März d. J. ein sehr grossartiges Bauwerk begonnen, nämlich eine Treppe, welche von dem Meeresufer bis zu der hochgelegenen Stadt führt. Die Treppe wird auf 9 Bogen ruhen, durch deren einen die Chausseestrasse führt, im Ganzen 200 Stufen in 10 Abtheilungen mit 9 Ruheplätzen enthalten und unten 350 Fuss, oben aber 175 Fuss breit werden. 36 Pfeiler werden die Bogen tragen. Gewiss ist dies eins der bedeutendsten, nur dem Vergnügen und der Verschönerung gewidmeten Bauten der neuern Zeit. Ein anderer, gegenwärtig in Odessa noch in der Ausführung begriffener Bau, der des Thurms der Kathedrale, nähert sich seiner Vollendung. Der Thurm nimmt einen der höchsten Punkte der Stadt ein und wird 224 Fuss hoch.

Anzeige.

Bei C. Flemming in Glogau ist erschienen und bei Georgs Gropius, Königliche Bauschule No. 12 zu haben:

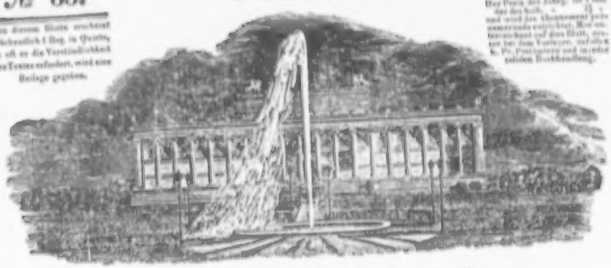
Guttenberg's Denkmal
von Thorwaldsen
nebst 1 Bl. an Basrelief. Lithogr. von Hanfstängl. Subscription-Preis 1½ Thlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschke, Breite Strasse No. 9.

№ 33. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Vollständigkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. [illegible] und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt auf das Blatt, sowohl bei dem Verleger, als bei allen K. Pr. Postämtern und in- und ausländischen Buchhandlungen.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 14. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Souvenirs de vieux Paris, exemples d'Architecture de temps et de styles divers. Trente vues dess. d'après nature par le Comte T. Turpin de Crissé et lithographiés. Avec des notices historiques et descriptives. Paris 1836. Fol.

Den Freunden der Vorzeit wird in diesem geschmackvoll ausgestatteten lithographischen Werke eine willkommene Gabe dargeboten. Es enthält malerische Ansichten derjenigen Architekturen von Paris, welche dem Mittelalter und der Periode der Renaissance angehören und die verheerenden Stürme der Revolution des achtzehnten Jahrhunderts überdauert haben, indem der Herausgeber, wie es scheint, zugleich mit besonderer Absicht darauf ausgegangen ist, das minder Bekannte, wie namentlich Privat-Architekturen, hervorzuheben und die durch frühere Werke schon öfter dargestellten Gebäude nur in einzelnen neuen Ansichten oder in der Abbildung weniger beachteter Theile vorzuführen. Die Auffassung ist durchweg geistreich und überlegt, so dass der Beschauer auf gleiche Weise belehrt und unterhalten wird; die Ausführung bezeugt, bei aller Leichtigkeit der Behandlung, die französische Meisterschaft im Bereiche von lithographischen Darstellungen der Art.

Die Reihe der Blätter wird mit einer äusseren und inneren Ansicht jenes merkwürdigen Ueberrestes der Römerherrschaft eröffnet, mit der Darstellung des grossen Saales der Thermen, bei dessen Anblick man sich aus dem Gefühle der Weltstadt in die imposanten Ruinen von Rom versetzt glaubt. — Dann folgt die alte Kirche St. Germain des Prés, von der uns zuerst der uralte, noch unterirdisch zu römischen Werk

erinnernde Glockenthurm mit seiner byzantinischen Bekrönung, sodann das Innere des Chores vorgeführt wird. In letzterem erinnern die Säulen und ihre romanisirenden Kapitäle auch noch an das frühere Mittelalter, im Uebrigen jedoch treten die Motive des entwickelten byzantinischen Styles mit Bestimmtheit hervor; sehr eigenthümlich macht sich hier die kleine Gallerie über den unteren Arkaden, welche nicht, wie gewöhnlich, eine Bogenstellung bildet, sondern aus romanisirenden Säulchen zwischen Pilastern, die ein horizontales Gesims tragen, besteht. — Die frühere, doch bereits selbständige Entwickelung des gothischen Styles repräsentirt die bekannte Sainte Chapelle; ebenso, wie es scheint, die Façade von St. Germain l'Auxerrois. Auch eine Kapelle in der Strasse St. Pierre aux Bœufs, sowie die Kirche St. Severin, die in einzelnen Ansichten vorgeführt werden, gehören im Wesentlichen demselben Style an. — Notre-Dame ist mannigfach durch ausführlichere Werke bekannt; hier sieht man nur, auf einem Blatte, die Glockenthürme der Kirche, die malerisch über den Garten des Hôtel-Dieu emporragen, auf einem andern ein altertümlich gothisches Seiten-Portal. — Der Hof des Hôtel Cluny giebt uns ein Beispiel der zierlichen Ausbildung des gothischen Baustyles für grossartige Privat-Gebäude. Mehr imponirend, mit seinem grossen Thorwege und den keck hervorspringenden Erkerthürmchen, erscheint das alte Hôtel der Erzbischöfe von Sens. An Erkerthürmchen der mannigfachsten Art, an einfachen und schwereren, wie an bunten und zierlicheren, ist überhaupt kein Mangel in dem vorliegenden Werke; einige Blätter geben ganze Uebersichten der minder bedeutenden unter ihnen, andre stellen die interessanteren in ausgeführten Ansichten dar. Vor allen anmuthig ist das Erkerthürmchen eines Hauses in der Rue des Bourdonnois, das auf schlanken Säulen ruht und ganz und gar mit reicher Dekoration, welche der letzten Zeit des gothischen Styles oder schon dem Uebergange in die moderne Kunst angehört, bedeckt ist. — Mannigfache Blätter endlich geben uns Architekturen des sechzehnten Jahrhunderts, da die Kunst italienischer Architekten in Frankreich Eingang fand, aber noch mehr oder minder mit dem romantischen Sinne der früheren Zeit aufgefasst und wiedergegeben wurde. Es sind, bis auf wenige Ausnahmen, Privat-Gebäude, in denen wohl manch ein Motiv auch für die Kunst unsrer Tage von besonderem Interesse sein dürfte. Vornehmlich anziehend sind unter ihnen zwei Gebäude, das eine ein reichgeschmücktes Giebelhaus in der Strasse St. Denis, das andre die Façade eines Hofes in der Strasse St. Paul. Letztere zerfällt in zwei Geschosse, von denen vornehmlich das untere reich und bedeutend wirkt. Stark vorspringende, brillante römische Pilaster bezeichnen hier die Mauerabtheilungen, zwischen denen sich, von einem flach geschwungenen Bogen überspannt, die Fenster befinden; jedes der Fenster zerfällt wiederum in Arkaden von je drei Bögen, deren Pfeiler auf eigenthümliche Weise mit Kandelabern geschmückt sind. Auch das Obergeschoss ist mit einem zierlichen Pilasterwerk versehen. Finden wir hier auch nicht in allen Theilen den wünschenswerthen architektonischen Organismus, so ist doch eine Freiheit und Eleganz des künstlerischen Gefühles darin, die alle Anerkennung verdient.

Das Werk ist mit einem sehr ausführlichen Texte (76 S. in Fol.) versehen, welcher, neben mancherlei extatischen Ergüssen und Klagen über den Untergang des Mittelalters, auch sehr wichtige belehrende Beiträge giebt. Die einzelnen Artikel sind, ausser von einigen Gelehrten wie Quatremère de Quincy, Raoul-Rochette u. a., zumeist von Personen des höchsten und höheren Adels von Paris verfasst.

F. K.

Ueber die diesjährige Kunstausstellung zu HAMBURG.

Das Verzeichniss der diesjährigen, vom Hamburger Kunstverein veranstalteten Sechsten Kunstausstellung zählt, incl. des Nachtrages, 725 Nummern, darunter 2 Architekturwerke, 10 Sculpturen, 381 Original-Oelgemälde, 16 Copien, 116 Porzellan-, Miniatur-, Pastell- und Gouache-Gemälde, Sepia-, Kreide- und Stein-Zeichnungen. Die Künstler, welche zu der Ausstellung Werke geliefert, gehören theils den verschiedenen Gegenden des deutschen Vaterlandes, theils dem Auslande an; unter letzteren waren namentlich die Belgier und Holländer in bedeutender Anzahl (c. 78 Maler mit c. 137 Bildern) repräsentirt, so dass durch diesen Umstand, der auch schon auf den früheren Hamburger Ausstellungen Statt gefunden hatte, die letzteren einen, gewiss eigenthümlichen Vorzug vor den übrigen deutschen Ausstellungen ge-

winnen müssen. — Was die Abfassung des diesj. Verzeichnisses betrifft, so liegt uns dasselbe in zwei verschiedenen Exemplaren vor, von denen das eine in gewöhnlicher Weise eingerichtet ist, das andere aber bei sämmtlichen verkäuflichen Gegenständen den Verkaufs-Preis namhaft macht. Letztere Einrichtung — soviel wir wissen, eine neue — mag auf den ersten Augenblick befremdlich und der in Anspruch genommenen höheren Würde der Kunst nicht angemessen erscheinen; da indess die Künstler in der Regel nicht arbeiten um nicht zu verkaufen, so dürfte der Anstoss, den man hieran nehmen könnte, mit jener falschen Scham, welche z. B. die Antiken so häufig (u. z. in der Münchner Glyptothek) mit Feigenblättern bekleidet, ziemlich parallel stehen. Wenigstens ist ein solcher Weg viel kürzer und einfacher, als wenn die Kauflustigen erst beim Portier oder andren Vertrauten weitläuftige Erkundigungen einholen müssen; jedenfalls aber wird durch eine Veröffentlichung dieser pekuniairen Verhältnisse der Mehrzahl des Publikums, ebenso wie der Künstler, der Dienst geleistet, dass sich in Folge derselben die Preise natürlich mehr ausgleichen und ungebührlich hohe Forderungen (falls sie nicht mit der höchsten Genialität, die gar keine Taxe hat, im Einklange stehen) in Misscredit gebracht werden müssen. Vernehmlich aber macht es eine solche Einrichtung möglich, den Werth, welcher der Kunst unter den übrigen Verhältnissen und Bedürfnissen des Lebens zugestanden wird, in statistischen Uebersichten zu entwickeln und das grössere oder geringere Interesse für die Kunst abzuschätzen. Wir können somit nur wünschen, dass diese Einrichtung, wenn nicht andre Umstände ihr erschwerend in den Weg treten, möglichst ausgebreitete Nachfolge finden möge.

Wie an so vielen Orten, so hat auch die diesjährige in Rede stehende Ausstellung ein eigenes Kunstblatt, unter dem Titel: „Die Hamburger Kunstausstellung," redigirt von einer Comittee des Kunstvereins, entstehen lassen und dadurch eine bleibende Erinnerung an schnell vorüberfliehende Genüsse, sowie eine Theilnahme derselben im weiteren Kreise, gegeben. Es sind 12 Nummern (vom 19. April bis 27. Mai), 51 Seiten in Fol. Einige allgemeine Aufsätze, Berichte über die bisherigen Bestrebungen des Hamburger Kunstvereins und dergl., vornehmlich aber mannigfache Beurtheilungen der ausgestellten Gegenstände (von verschiedenen Verfassern und zum Theil über dieselben Werke, so dass letzteres zugleich eine mannigfache Variation der Ansichten darbietet) füllen die Spalten; wenn wir mit den ausgesprochenen Ansichten, — worauf wir übrigens keinen Anspruch machen, — nicht überall einverstanden sind, so müssen wir doch durchweg die rüstige, von wahrhaftem Interesse geleitete Weise anerkennen, in welcher die Berichte und Beurtheilungen abgefasst sind. Einen eigenthümlichen Werth aber erhält dies Kunstblatt durch die in den Text eingedruckten grösseren und kleineren Abbildungen der ausgestellt gewesenen Werke, in welchen jenen beiden früheren Jahrgängen der Hannöver'schen Kunstblätter, die sich so zahlreichen Beifalls zu erfreuen hatten, rühmlichst nachgeeifert wird. Es sind zum geringeren Theil Umrisse, zum grösseren Theil lithographirte Kreidezeichnungen in einer Manier, welche getuschten Skizzen nahe kömmt und den Gesammteffekt der Bilder zumeist in sehr glücklicher Weise wiedergiebt. Der dem Ganzen beigegebene Umschlag ist auf seiner Vorderseite mit einer von O. Speckter erfundenen und gezeichneten Arabeske geschmückt, in deren Laubgewinden die Geschichte des Pegasus im Joche, charakteristisch für die Andeutung künstlerischer Mühen, in sechs verschiedenen Scenen dargestellt ist; der Name des Zeichners ist ein genügender Bürge für die, eben so launige wie vollendete Behandlung dieses Gegenstandes.

Aus den Beurtheilungen, welche das genannte Blatt über die ausgestellten Werke giebt, können wir hier keine Auszüge mittheilen, obgleich namentlich das, was über die zahlreichen niederländischen Bilder gesagt wird, in Betracht unserer immer noch geringen Kenntniss von denselben, ein ausgedehnteres Interesse haben dürfte. Auch müssen wir uns beschränken, den Aufsatz, welcher den Schluss des Ganzen bildet und biographische Nachrichten über die neueren „Hamburger Künstler" giebt, eben nur namhaft zu machen; er bildet einen Nachtrag zu dem im J. 1794 (bei L. F. Gauss) erschienenen „Hamburgischen Künstlernachrichten. Supplement zu Fuessli's Künstlerlexicon", und bespricht eine Reihe von 41 Künstlern, unter denen mehrere, auch im weiteren Kreise nicht unberühmte Namen vorkommen. Einen interessanten Aufsatz allgemeineren Inhalts denken wir später mitzutheilen. Gegenwärtig lassen wir zunächst einen anderen Aufsatz folgen, welcher für

die Kenntnissnahme der Kunst-Interessen unserer Tage einen wichtigen Beitrag liefert:

Notizen über den Hamburger Kunstverein und die durch denselben veranstalteten Kunstausstellungen und Gemäldeverloosungen.

Als Hamburg nach einer Reihe von unglücklichen Jahren seine Selbstständigkeit wieder erlangte, war die Liebe zur Kunst in seinen Mauern fast erloschen; es existirten freilich noch einige interessante Sammlungen von Oelgemälden und Kupferstichen; allein das grössere Publikum schien sich wenig dafür zu interessiren; die wenigen Kunstliebhaber waren hauptsächlich der älteren Kunst zugewandt; die neuere wurde wenig beachtet und unsere Künstler waren auf Portraitmalen und Zeichnenunterricht beschränkt.

In den Wintermonaten der Jahre 1817 bis 1821 fand eine kleine Gesellschaft von gedachten Künstlern und Kunstfreunden jeden Donnerstag oder Freitag Abend einen Vereinigungspunkt im Hause des Herrn Obristlieutenants Mettlerkamp, wo man sich mit Betrachtung der Handzeichnungen und Kupferstiche aus dessen interessanter Sammlung beschäftigte und sich über Kunst unterhielt. Da diese Gesellschaft jedoch allmählig zu zahlreich wurde, um die Gastfreundschaft und die Herrn Mettlerkamp zu Gebote stehenden Räume noch länger in Anspruch nehmen zu dürfen, so kam man auf den Gedanken, einen gemeinschaftlichen Versammlungsort für einen zu bildenden Hamburger Kunstverein zu wählen. Der jetzige Secretair des Vereins, Herr H. E. Harzen, erklärte sich bereit, ein Local in seiner damaligen Wohnung in der grossen Johannisstrasse, unentgeldlich, zum Versammlungsort einzuräumen und die Besorgung der ökonomischen Angelegenheiten zu übernehmen; ein Anerbieten, welches mit vielem Danke angenommen wurde.

Am 4. Februar 1822 fand die erste Versammlung in diesem Local statt, und man entwarf die sehr einfachen, aus wenigen Punkten bestehenden Gesetze des Vereins. Die Zahl der Mitglieder, welche dieselben unterzeichneten, belief sich auf 17, unter denen Herr Dr. Julius das Amt eines Sekretairs übernahm. Die Versammlungen wurden in den nächsten Wintern regelmässig fortgesetzt und der Verein hatte sich eines ansehnlichen Zuwachses von Mitgliedern zu erfreuen. Die Fortschritte, welche die Kunst im Innern von Deutschland machten, erregten bei denselben einen hohen Grad von Interesse und den Wunsch, auch die Aufmerksamkeit des hiesigen Publikums darauf hinzulenken. In einer Versammlung am 13ten December 1824 wurde daher der Beschluss gefasst, eine Ausstellung von Werken lebender bildender Künstler zu veranstalten. Die Herren S. Bendixen, A. de Chateauneuf, G. Hardorff, G. E. Harzen, J. H. Herterich und F. Sieveking Dr. wurden ernannt, um als Directoren diese Unternehmung zu leiten. Sie liessen es sich angelegen sein, sowohl die ihnen bekannten auswärtigen, als auch die hiesigen Künstler, durch zeitige Zusendung von Circularen davon in Kenntniss zu setzen; allein bei den auswärtigen fand die Einladung wenig Eingang, so dass die Ausstellung grösstentheils auf die Werke hiesiger und benachbarter Künstler beschränkt blieb. Sie wurde am 13. April 1826 in einem durch Herrn A. de Chateauneuf neuerbauten, noch nicht bezogenen Privathause eröffnet; die Stunden von 11 bis 3 am Sonntag, Montag, Mittwoch, Donnerstag und Sonnabend zum Besuch bestimmt und das Eintrittsgeld auf 1 Mark für die Person, so wie der Preis von Abonnementskarten auf 3 Mark 12 Schilling festgesetzt.*) Der Catalog enthielt 223 Nummern, nämlich: 5 Architectur-, 3 Sculptur-Werke, 91 Original-Oelgemälde, 39 Copien in Oel, 7 Miniatur-, Gouache- und Pastellgemälde, 56 Tusch-, Kreide- und Steinzeichnungen, und 22 Arbeiten von Kunstfreunden in verschiedenen Fächern. Die Sache fand jedoch wenig Anklang beim Publikum; weder die Neuheit des Gegenstandes, noch das mannigfache Interessante, welches die Ausstellung darbot, vermochten es anzulocken; die Säle waren selten angefüllt; oft ganz leer; gekauft wurde kein einziges Bild. Das Resultat war daher in pecuniairer Hinsicht auch kein günstiges.

Die Einnahme betrug:

Für 28 Abonnements-Karten à 3 Mk. 12 Sch.	Mk.	105. —
- 978 Entrée-Billets à 1 Mk.	-	978. —
	Mk.	1083. —
Dagegen beliefen sich die Kosten auf	-	1125. 13
Mithin Deficit	Mk.	42. 13

welches der Verein, nach Abzug eingegangener Strafgelder, unter sich repartirte.

*) 1 Mark Ct. (à 16 Schilling) beträgt nach preuss. Golde 12½ Sgr.

Durch diesen ungünstigen, seinen Erwartungen leider nicht entsprechenden Erfolg, liess der Verein sich jedoch nicht entmuthigen, sondern setzte für das Jahr 1829 eine zweite Ausstellung an. Die neuernannte Direction wurde autorisirt, den auswärtigen Künstlern für Originalwerke die Vergütigung der Hin- und Rückfracht; für Copien jedoch nur die erstere zuzusichern. Die desfallsigen Circulaire wurden allen ausgezeichneten deutschen Künstlern schon im Frühjahr 1828 zugesandt. Die Direction liess es demnächst ihre Hauptsorge sein, ein passendes und für's Publikum bequem gelegenes Local zu suchen und es glückte ihr, von der Comité des neuerbauten Stadttheaters, den Concertsaal desselben, so wie die beiden angränzenden Zimmer zu erlangen und die Direction des gedachten Theaters kam, ungeachtet ihr manche Unannehmlichkeit dadurch erwuchs, den Wünschen des Vereins in jeder Hinsicht entgegen. Dieses sehr passende, äusserst bequem gelegene und einem grossen Theil des Publikums noch unbekannte Local, verfehlte nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; noch mehr aber die sehr interessanten Werke der neueren deutschen Schule, die in Folge der Aufforderungen eingegangen waren und von deren, in der letzten Zeit so sehr fortgeschrittenen Leistungen nur noch sehr wenig bis zu uns gelangt war. Die Ausstellung hatte sich daher eines sehr zahlreichen Besuchs zu erfreuen; sie hatte das Glück, Mode, der Sammelplatz der schönen Welt zu werden. Die Theilnahme äusserte sich auf eine für den Verein sehr schmeichelhafte Weise; für interessante Bilder fehlte es nicht an Käufern und das Resultat übertraf in jeder Hinsicht die kühnsten Erwartungen desselben.

Diese zweite Ausstellung wurde am 9ten April eröffnet und am 25. Mai 1829 geschlossen; der Catalog bestand aus 285 Nummern, nämlich: 7 Architektur-, 10 Sculptur-Werke, 181 Original-Oelgemälde, 25 Copien, 28 Miniatur-, Gouache- und Pastellgemälden und 34 Zeichnungen. Verkauft wurden davon 59 Nummern für die Summe von Ct. Mk. 10895. 8 Sch.

Die Einnahme betrug für:

232 Abonnements-Karten à 2 Mk. 8 Sch.	Mk.	580. —
4058½ Entree-Billets à 12 Sch.	„	3043. 14
1379 Cataloge à 4 Sch.	„	344. 12
	Mk.	3968. 10
Transport	Mk.	3968. 10
Geschenk eines ungenannten Kunstfreundes	„	56. —
	Mk.	4024. 10
Dagegen beliefen sich die Kosten auf	„	2320. 10
Blieb ein reiner Ueberschuss von	Mk.	1704. —

Zufolge Beschluss des Kunstvereins wurden Crt. Mk. 1000 für künftige dermalen noch unbestimmte Zwecke, bei der allgemeinen Versorgungsanstalt belegt und die übrigen Ct. Mk. 704 dem Gemälde-Verloosungs-Verein überwiesen, um davon Ct. Mk. 204 zu den Ankäufen des laufenden Jahrs zu verwenden und für die übrigen Ct. Mk. 500 einen Steindruck anfertigen und unter sämmtliche Interessenten der nächsten Verloosung vertheilen zu lassen.

(Beschluss folgt.)

Ueber das

Studium classischer Kunst auf den Gymnasien.

In der „Einladungs-Schrift zum Oster-Examen (1835) im Königl. Gymnasium zu Lissa, von Georg Schöler, Director und Professor," — welche uns vor Kurzem freundlich mitgetheilt worden ist, befinden sich zwei Schulvorträge: „Zusammenstellung der griechischen und christlichen Kunst," und „Charakteristische Uebersicht der griechischen Plastik." In Bezug auf diese, für den Schulunterricht gewiss seltenen Gegenstände bemerkt der Verfasser (Hr. Director Schöler), dass dieselben zu einer Reihe von zwölf Vorträgen gehörten, welche er den Primanern während des Winters in Vicariatstunden in der Art vorgeführt, dass er mit einer allgemeinen Charakteristik der griechischen und christlichen Kunst beginnend zu einer geschichtlich-charakterisirenden, durch bildliche Anschauung unterstützten Darstellung der griechischen Architektur, Plastik und Malerei fortgeschritten sei und für die Architektur sodann eine Kunst-Geographie, für die Plastik aber eine Museographie (nach eigenen Reisebemerkungen) hinzugefügt habe. Dabei verstehe es sich, nach der Weise des Schulunterrichts, von selbst, dass nach Abschluss eines jeden zusammengehörigen Gebiets von Ansichten und Schilderungen die Zuhörer durch Frage und Antwort, theilweise selbst durch Veran-

lassung zum Zeichnen an der Tafel in Selbstthätigkeit gesetzt, und zur klarern Auffassung des Ueberlieferten angeleitet worden seien. „Warum (so schliesst der Verfasser seine Vorerinnerung) warum Gymnasiasten, die ohnehin genug Lehr-Gegenstände betreiben müssen, auf ein solches Gebiet geführt wurden, wird hoffentlich niemand fragen, der es mit vielen Freunden des Alterthums bedauert, dass es bis jetzt noch so schwer ist, die Gymnasial-Jugend mit einer Seite des Alterthums bekannt zu machen, welche so ausserordentlich interessant, und selbst für die höhere Weltbildung unabweislich ist.“

Gewiss können wir das hierin gegebene Beispiel nur als ein höchst erfreuliches betrachten, und wir müssen dies um so mehr, als aus den, in demselben Programm enthaltenen „Verordnungen und Mittheilungen der vorgesetzten Hohen Behörden“ hervorgeht, dass es mit dem ausdrücklichen Wunsche der letzteren im Einklange steht. (30. September 1834: „Das Königl. Provinzial-Schul-Collegium eröffnet mehrere treffliche Vorschläge, wie auf eine zweckmässige Weise die Gymnasial-Jugend der oberen Classen auch von Seiten der Kunst zu einer edlern, nicht bloss grammatisch-philologischen Kenntniss des Alterthums eingeweiht werden könne.“) — Wir möchten sogar auf diese Angelegenheit, rücksichtlich des Gymnasial-Unterrichts, noch ein grösseres Gewicht legen, als der Verf. in den oben angeführten Worten auszusprechen scheint. Denn jenes Ebenmass, jene Lauterkeit, jene Sammlung, mit einem Worte: jene reine Idealität der classischen Kunst muss, ganz abgesehen von ihrer archäologischen Bedeutsamkeit, ungleich erfolgreicher auf die Entwikkelung edler Lebenssitte, einen der schönsten Zwecke höherer Schulbildung, einwirken, als dies auf anderem Wege zu erreichen ist. Die Beschäftigung mit der classischen Poesie könnte Aehnliches leisten, aber eines Theils hat sie nicht dieselbe Unmittelbarkeit, anderen Theils dient sie auf der Schule viel mehr dem philologischen Studium, und selten nur dürfte beim Beginn des Jünglingsalters eine solche Kraft gefunden werden, dass das ästhetische Studium nicht das philologische (und umgekehrt) beeinträchtigen sollte. Gerade hiefür aber würde die Beschäftigung mit der classischen Kunst den wohlthätigsten Ableiter geben, — wobei freilich vorausgesetzt wird, dass es nicht an genügenden Gegenständen der Anschauung, vorzüglich an Gypsabgüssen, mangle.

Jedenfalls wünschen wir dem Unternehmen des Verfassers, welches soviel wir wissen in dem Gymnasial-Wesen noch sehr vereinzelt dasteht, die ausgebreitetste Nachfolge, nicht minder aber auch überall eine gleich treffliche Behandlung. Ohne Zweifel dürfte es für diesen Zweck, — sowie auch für die Bekanntschaft mit dem Wesen classischer Kunst im weiteren Kreise, — sehr günstig sein, wenn der Verf. den gesammten Cyclus seiner Vorträge dem Drucke übergäbe. Denn beseichnet er dieselben zwar nur als Farben-Skizzen zu weitläuftigeren Gemälden, als die Grundlage zu einem mehr ins Einzelne gehenden, freiern, vom Momente beliebten und erwärmten Vortrage, so ist doch auch schon diese Grundlage in den mitgetheilten Beispielen in einer so umfassenden, anschaulichen und geistreichen Weise abgefasst, dass sie zur Erreichung des vorgesteckten Zieles die beste Gelegenheit geben muss.

F. K.

Nachrichten.

Berlin. Die k. Akademie der Künste feierte am 3. August das Geburtsfest ihres erhabenen Protectors Sr. Maj. des Königs durch eine öffentliche Sitzung, zu welcher schon von Morgens 9 Uhr der mit der Büste des Königs geschmückte Versammlungs-Saal, nebst Vorsaal und Seiten-Zimmern, sich mit Zuhörern füllten. Die Concurrenz-Arbeiten waren in zwei weiter zurückliegenden Sälen aufgestellt. Um 10 Uhr eröffnete der Direktor der Akademie, Dr. G. Schadow, die Sitzung durch eine Anrede, worauf die geehrten Mitglieder der k. Kapelle und der Sing-Akademie, einen Hymnus von L. A. P. Schuls vortrugen. Die dann folgende Rede des Secretairs der Akademie, Prof. und Direktor Toelken, ging aus von dem Gesetz zur Sicherung des künstlerischen und litterarischen Eigenthums, dessen Veröffentlichung bevorsteht, und erwähnte dann unter anderen neueren Wohlthaten, welche die Künste dem Könige verdanken, der Stiftung eines Fonds für Künstler-Waisen, ferner des Erweiterungs-Baues der Akademie, in dessen Hauptgeschosse, wenn alle nöthigen Vorkehrungen getroffen sind, die Kunst-Ausstellung sich wahrscheinlich alle Jahre wiederholen wird. Von den Sammlungen der Akademie, die in den oberen Räumen untergebracht sind, ist besonders die

Bilder-Gallerie wichtig durch die Denkmäler einheimischer Kunst, welche sie aufbewahrt. Umständlicher verweilte der Redner bei der Sammlung von Gyps-Abgüssen, welche durch Geschenke der edelsten auswärtigen Fürsten und sehr kostspielige Ankäufe jetzt, mit Uebergehung der unbedeutenden Stücke, 1708 Gegenstände enthält, worunter 206 Gruppen und Statuen, 362 Büsten, Köpfe und Masken und 1200 Reliefs, wenn man bei diesen letzten die grösseren Gypstafeln einzeln aufzählt, welche aber noch immer eines zur Aufstellung hinreichenden Locals entbehrt. Hierauf folgte der Bericht über die diesjährige Preisbewerbung, welche für die Bildhauerei bestimmt war, und wozu 8 Bewerber sich gemeldet hatten. Die vorläufige Aufgabe war: Kadmos im Kampf mit dem Drachen; die Haupt-Aufgabe, wozu vier Konkurrenten zugelassen wurden, folgende: Merkur bringt den Titanenbrüdern Prometheus und Epimetheus die Pandora. Den Preis, ein Reise-Stipendium von jährlich 500 Thlrn. auf drei Jahre, erhielt: Karl Friedrich Theodor Reinhardt aus Berlin, Schüler des Professors Tieck. Wegen der grossen Vorzüglichkeit sämmtlicher Bewerbungs-Arbeiten wurden auch diesen Belohnungen zugesprochen und ihre Namen aufgerufen: Ferdinand Gustav Metz aus Brandenburg, 24 Jahre alt; Carl Julius Eduard Gebhard aus Berlin, 23 Jahre alt; Friedrich Hermann Schievelbein aus Berlin, 19 Jahre alt. Der Redner schloss mit erneuerten Segenswünschen für den geliebten Herrscher, „der eine Zuflucht ist der Bedrängten und das milde Licht frommer Duldung bis jenseits der Gränzen seines Reiches die beruhigenden Strahlen verbreiten lässt, und während er mit erhabenem Gleichmuth den Frieden der Welt sicher stellt, auch Wissenschaft und Kunst an die Seiten Seines Thrones ruft.“ Zum Beschluss wurde die von der musikalischen Section der Akademie am vorjährigen 3. August mit vorzüglichem Beifall ausgezeichnete Cantate des Musik-Direktors Saemann in Königsberg, welcher, so wie Meyerbeer, gegenwärtig war, „Ino nach Ramler“, von Mitgliedern der Königlichen Kapelle und der Sing-Akademie unter Direction des Musik-Directors Rungenhagen vorgetragen. Die Hauptstimme wurde von der Königl. Opernsängerin Fräulein L. Lehmann höchst vortrefflich ausgeführt. Nach aufgehobener Sitzung verbreiteten die ungemein zahlreichen Zuhörer sich in den anstossenden Sälen. — Die Concurrenz-Arbeiten blieben bis incl. Donnerstag den 10. August täglich von 11 — 3 Uhr öffentlich ausgestellt. —

Die Resultate einer Concurrenz wie die diesjährige sind in hohem Grade überraschend und erfreulich, indem es gewiss ein seltner Fall ist, dass sämmtliche Arbeiten von fast gleicher Vorzüglichkeit ausgefallen sind. Der Bericht des Secretairs der Akademie deutete es an, dass der Senat in seinem Urtheil längere Zeit geschwankt habe, und in der That dürfte es weniger berufenen Urtheilern noch schwerer werden, unter den vier Arbeiten, deren jede durch eigenthümliche Vorzüge anziehend wirkt, von denen keine ein erfolgloses Ringen zeigt, die gediegenste auszuwählen. In Bezug auf den geistigen Inhalt, auf die lebendige Darstellung des Momentes, auf die bedeutsame Erfüllung des Raumes möchten wir die Arbeit des Hrn. Metz als die Gelungenste rühmen; aber, wenn diese auf den ersten Augenblick am meisten anzieht, so findet man in den drei übrigen wieder andere Verhältnisse, welche den Beschauer nicht minder befriedigen, und jedenfalls dürfte die des Hrn. Reinhardt den zumeist durchgebildeten Künstler erkennen lassen. Wir freuen uns über die von Seiten des Senates erfolgte Preisertheilung um so mehr, als Hr. Reinhardt bei der letzten Concurrenz der Bildhauer (im J. 1833) bereits eine sehr anzuerkennende Arbeit geliefert hatte und, wenn ihm damals der Preis nicht zu Theil werden konnte, die Zwischenzeit bis jetzt nur um so ersprieslicheren Ausbildung benutzen durfte. Möge seinen Mitbewerbern in der Zukunft ein ähnlich schöner Erfolg zu Theil werden!

Rücksichtlich der Fonds für die Errichtung des Gustav Adolph-Monumentes bei Lützen (vergl. die vorige Nummer des Museums) wird Folgendes bekannt gemacht. Den Grund-Fond des Capitals, eine Summe von 500 Thlrn., ergab der Erlös der rühmlich bekannten Schrift des k. Regier. Raths Herrn Philippi: Gustav Adolph's Tod. Dieselbe veranlasste ferner in verschiedenen Gegenden Preussens und Sachsens Sammlungen von grösserem und geringerem Ertrage; so steuerten die Städte Magdeburg und Weissenfels jede 100 Thlr. bei, aus dem Königreich Sachsen aber gingen mehr als 1000 Thlr. ein. Die immer mehr anwachsende Summe vermehrte Se. Maj.

der König von Preussen durch ein Gnadengeschenk von 1000 Thlrn. Das Gesammt-Capital wurde eine zeitlang in zinstragenden Papieren deponirt, und die Zinsen zum Capital gerechnet, machten es möglich, dass auf dem für das Monument angekauften Terrain nun auch ein Wächterhäuschen erbaut werden kann, welches einem braven Invaliden zur Wohnstätte angewiesen werden soll.

Düsseldorf. Auf der diesjährigen hiesigen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung ist das bedeutendste unter den Bildern der hiesigen Malerschule der Hiob von Hübner. Hildebrandt ist, wie immer, in seinen Portraits vortrefflich, Schadow und Bendemann haben in diesem Jahre nichts geliefert. Interessant war eine Anzahl von Bildern verschiedener Art aus Brüssel und Antwerpen, die eine Idee von der französischen Behandlungsweise geben und sich in Manchem sehr auszeichnen. „Karl IX. in der Bartholomäusnacht", von dem ausgezeichneten Geschichtsmaler Wappers, ist vielleicht das schönste Bild auf der Ausstellung; minder sagte dessen „Karl's I. Abschied von seiner Familie" zu. Die Gewerbe-Ausstellung hat eben so sehr befriedigt als sie belehrt. Das Wupperthal hat Vieles von vorzüglichen Fabrikaten geschickt, Crefeld und Viersen stehen nicht zurück, Düsseldorf selbst zeichnet sich auch aus, Solingen und Saarn liefern Waffen aller Art, Säbel der Königinn von Portugal und Pistolen des Sultans Mahmud, M. Gladbach schickte kostbares Damastgebild, kurz, das Auge weidet sich an einer Masse schöner Erzeugnisse, von denen sich mit Selbstbewusstsein sagen lässt, dass sie alle in dem Reg. Bezirk Düsseldorf entstanden sind.

Paris. Gérard's Malereien im Inneren des Pantheon, in den Pendentifs, waren seine letzte Arbeit, zu der er viele Studien gemacht hatte und von der er immer mit besonderer Vorliebe sprach, wenn er gleich, durch seine Kränklichkeit verhindert, nur langsam zu der Vollendung derselben schritt. Bei Gérard's Tode blieb nur noch wenig am Grunde der vier Bilder und in der Draperie der Figuren zu vollenden übrig, und alles dies hat man nach den Skizzen des grossen Meisters treu und gewissenhaft vollendet. Leider werden diese schönen Werke den Kunstfreunden erst später gezeigt werden können, da man gegenwärtig noch mit der Vergoldung der architektonischen Umgebungen beschäftigt ist: doch dürfte es vielleicht für die Kunstfreunde interessant sein, hier etwas über die allgemeine Anordnung der vier Bilder zu erfahren. Sie stellen, allegorisch, den Tod, das Vaterland, die Gerechtigkeit und den Ruhm dar. Der Tod trifft den Menschen in der Kraft seiner Jahre. Mit der Linken berührt er den Sterblichen, während die Rechte auf die Seele desselben hindeutet, welche zum Himmel emporschwebt. Unter dieser Gruppe sieht man eine, aus einer Frau, einem Kinde und einem Greise bestehend, welche der Tod des Mannes tief erschüttert zu haben scheint. Das Vaterland ist in der Gestalt eines, in einen schwarzen Schleier gehüllten, Weibes dargestellt, das am Grabe eines grossen Mannes trauert. Unter dem Grabe beginnt der Ruhm seinen Flug, die Thaten des Verblichenen zu verkünden. Zur Linken nähert sich eine Gruppe, in welcher man einen Krieger, einen Künstler und einen Studirenden sieht, welche dem Vaterlande ihre Dienste weihen wollen. Tiefer unten im Bogen erblickt man einen Landmann, das Bild der Bevölkerung Frankreichs. Das nicht weit von der Gestalt des Vaterlandes stehende Kreuz deutet darauf hin, dass Alles unter dem Fittige der Religion sich ereigne. Die Gerechtigkeit hält das Schwert und die Waage, und verwehrt der Eitelkeit, der Verläumdung, dem Neide und der Lüge den Eintritt in das Pantheon. Zu den Füssen der Gerechtigkeit sitzt die Tugend, die Hände auf den Rücken gebunden, um anzudeuten, dass sie das Opfer jener Laster geworden ist. — Neben dem Ruhm steht Napoleon. Der Ruhm zeigt diesem die Religion, die wiederum auf den Himmel, als auf das wahre Ziel der Wünsche des Menschen, hindeutet. Zur Linken sieht man einen Adler, welcher den Lorbeerkranz trägt, und unter ihm die Fama, welche den Sieger betrauert. Ein gallischer Soldat, welcher tiefer unten steht, deutet das französische Heer an.

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Die General-Versammlung des Vereins und die Verlosung der für das Jahr 1837 erworbenen Kunstwerke wird Donnerstag den 10ten August Vormittags 10 Uhr in einem der Säle der Königlichen Akademie hierselbst stattfinden, wozu die verehrten Mitglieder des Vereins, mit dem Ersuchen sich als solche durch Vorzeigung ihrer Aktienscheine am Eingange zu legitimiren, ergebenst eingeladen werden.

Tages vorher findet daselbst Nachmittags 2 Uhr die Sitzung des Ausschusses statt und ist daher die Ausstellung an diesen beiden Tagen geschlossen.

Düsseldorf, den 1. August 1837.

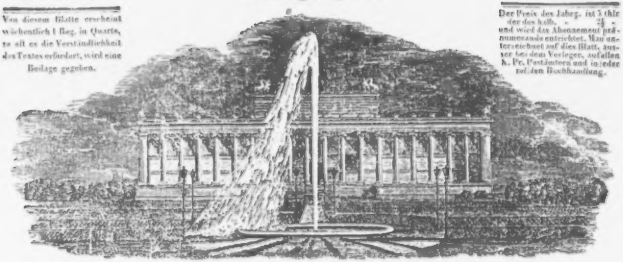
Der Verwaltungsrath des Vereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 34. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halbj. 1½ thlr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, sodann in allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 21. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die LYVERSBERG'sche Gemälde-Sammlung.

Die vorgenannte Sammlung, eine der vorzüglichsten in Köln und von allgemeinem, wir möchten sagen: europäischem Rufe, wird fortan nicht mehr nach diesem Namen anzuführen, vermuthlich bereits unter verschiedene Besitzer vertheilt sein. Ihre öffentliche Versteigerung war auf den 16. dieses Monats angesetzt. Wir sehen mit Neugierde den Nachrichten über das zukünftige Schicksal der vorzüglichsten Werke dieser Sammlung entgegen, — Werke von solcher Bedeutung, dass namentlich der Meister einer gewissen Folge derselben nach deren bisherigem Aufenthalte als der „Meister der Lyversberg'schen Passion" in den Büchern der Kunstgeschichte verzeichnet ist. —

Als die denkwürdigen Ereignisse, womit das achtzehnte Jahrhundert schloss, im Beginn des gegenwärtigen die Auflösung aller geistlichen Orden herbeiführten, ging von dem reichen Besitzthum der Klöster Manches, das entweder versteckt oder verschleppt, oder, war es theilbar, unter Viele zersplittert ward, der Geschichte und Kunstkunde verloren. Leider fand hiebei das Meiste, was Metallwerth hatte, unter den Händen der Habsucht oder der Unkunde im Schmelztiegel deshalb sein Ende, weil dieser alle Nachforschungen ausschloss. Auf diese Weise hat namentlich Köln von all den ehemaligen Kunstseltenheiten seiner älteren Metallurgen, ausser den im Domschatze befindlichen Gegenständen und dem Wenigen, was in jener Epoche in sichern Händen war, nur noch Unbedeutendes aufzuweisen. Mit den Gemälden indess, denen kein materieller Werth einwohnt, war es im Allgemeinen besser

bestellt, und sie blieben wenigstens an Orten wie Köln, wo Freunde der Kunst und des vaterländischen Alterthums ihren Werth zu erkennen und zu würdigen vermochten, vor Vernachlässigung geschützt, — ein günstiges Schicksal, welches sonst nicht überall den Werken ähnlicher Art zu Theil geworden ist. Zu jenen Kunstfreunden gehörte denn auch der Besitzer der in Rede stehenden Sammlung, und er wusste in dieser eine Reihe von Gemälden zu vereinigen, welche für die Kunstgeschichte Köln's vom höchsten Interesse sind. Mit verschiedenen anderen Arbeiten, — eines van Eyck, Ouwater, Lucas van Leyden, Q. Messys, Luc. Cranach, — vereinigt, bilden sie eine vorzügliche Uebersicht über die ältere nordische Kunst. Doch ist dies nur die eine Abtheilung der Sammlung, an Werth zwar die bedeutendere, an Zahl jedoch die geringere. Die zweite begreift die spätere Entwickelungsperiode der Kunst und enthält, neben verschiedenen Italienern, vornehmlich eine Anzahl der namhaftesten niederländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, sowie auch gleichzeitige seltene Werke kölnischer Maler, Geldorf, Hülzmann, Puttgiesser, von denen ein jeder durch besondere Vorzüge ausgezeichnet ist.

Der behufs der Versteigerung abgefasste Katalog (11 S. in 8) zählt 148 Nummern. In der Einleitung desselben wird eine Charakteristik einiger der merkwürdigsten älteren Bilder der Sammlung gegeben. Da hier die Eigenthümlichkeit von Werken, welche eine bedeutsame kunstgeschichtliche Periode repräsentiren, und deren nähere Vergleichung untereinander fortan vielleicht nicht mehr möglich sein wird, in geistreicher, anschaulicher Weise dargestellt ist, so finden wir uns veranlasst, die hieher bezüglichen Stellen auszuheben und nachstehend folgen zu lassen.

Diese Charakteristik beginnt mit den Gemälden jener Passion, welche, wie bemerkt, vorzugsweise die „Lyversbergsche" genannt wird, und welche das vollendetste Beispiel der Entwickelung der kölnischen Kunst im weiteren Verlaufe des funfzehnten Jahrhunderts ausmacht. Bekanntlich sind die Gründe, denen zufolge man zuweilen, — und so auch in den mitzutheilenden Stellen, — diese Gemälde dem Kupferstecher Israel von Meckenen (oder gar dem Hemling) zuschreibt, nicht zureichend und nicht so bedeutend, um stärkere Gegengründe gegen diese Annahme aufheben zu können. Dies zur Verständigung über einen kunstgeschichtlichen Streitpunkt, den näher ins Auge zu fassen hier nicht beabsichtigt wird.

„Zuvörderst kommen acht Gemälde (nach den Nummern des Verzeichnisses 1 — 8) in Betrachtung, welche die Leidensgeschichte Christi darstellen. Sie sind nach dem berühmten Gemälde in der Stadtkirche zu Linz (mit der Jahrzahl 1462 bezeichnet) zunächst dem Israel von Meckenen zuzuschreiben, welches auch durch die Vergleichung mit andern Gemälden, die als Werke dieses Meisters gelten, höchst gegründet ist, obwohl der klare und warme Ton des Colorits und die bestimmte Charakteristik in der Zeichnung früher mehrere Kenner bewogen haben, sie den Werken Hemling's zuzureihen. Obschon alle acht Bilder auf Goldgrund gemalt sind, so beweiset doch ihre landschaftliche und architektonische Ausstattung vollkommen, dass der Meister durch die damals noch bestehende Vorliebe zu den Goldverzierungen auf Gemälden sich zu ihrer Anwendung hier bewogen gefunden habe, indem er der Landschaftsmalerei durchaus gewachsen war; überhaupt ist hier alles Beiwerk von einer Präcision und lebensvollen Ausführung, die wenig zu wünschen übrig lassen. Nach den Rüstungen und Armaturen zu schliessen (wie auch durch Grabmonumente nachzuweisen ist) muss man annehmen, dass sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt worden sind; die Mannigfaltigkeit dieser Stücke, so wie die des Costümes im Allgemeinen, ist ein merkwürdiger artistischer Beitrag zur Kunstgeschichte. Die naturgetreue Charakteristik der Köpfe aber geht aus einer so tiefen Menschenkenntniss hervor, dass dadurch der Beschauer innigst ergriffen wird. So ist der progressive Schmerz im Christus-Kopfe auf den sieben ersten Tafeln nach der Beschaffenheit der Umstände jedesmal auf das verschiedenartigste richtig ausgesprochen, und der neubelebte und heitere Ausdruck des Christus-Kopfes auf der Tafel Nr. 8, die Auferstehung vorstellend, steht mit den leidenden auf den 7 frühern Nummern in einem freudig überraschenden Contraste. So sind auch das frohe Erstaunen des Malchus, dem Christus das abgeschlagene Ohr wieder ansetzt (Tafel Nr. 2), der ängstliche, auf die warnende Magd gerichtete Blick des Pilatus, im Gegensatze mit der Einfalt des ihm das Waschbecken vorhaltenden Dieners (Tafel Nr. 4), die Individualität der beiden Schächer (Nr. 5), der tiefe Schmerz des Johannes und des Ni-

kodemus (Nr. 7) meisterhaft aus der Natur gegriffen und jedem Kopfe eine besondere Eigenthümlichkeit gegeben. Eine vollendete Technik, die leuchtendste Farbenpracht und eine vorzüglich gute Erhaltung erhöhen den Werth dieser schönen Gemälde, auf denen nichts Grasses und Ekelerregendes dargestellt ist.

Dreimal erscheint darauf (Tafel Nr. 3 und 4) ein Wappenschild mit drei Buchstaben, so wie auch vier andere Buchstaben über einer Thür, und auf einer Streitaxt ein Schildchen, worauf eine Hand drei Pfeile, in der Mitte zusammenhaltend, fasst; vielleicht führen diese Zeichen in der Folge noch zu irgend einem Aufschlusse. Diese Gemälde sind ansehnlich mit Tempera-Farben gemalt, wenn auch theilweise mit Oelfarben lassirt.

Von derselben Hand, von welcher diese acht Bilder herrühren, scheint auch ein Altar-Gemälde mit zwei Flügelthüren geschaffen (welches im Verzeichniss unter Nr. 13, 14 und 15 angeführt ist). Die Darstellungen aller drei Tafeln sind ebenfalls auf Goldgrund gemalt. Das Mittelbild zeigt Christus am Kreuze, rechts und links daneben die beiden Schächer; fünf Figuren zu Pferde, Richter und Kriegs-Oberste, in eleganten Costumen erscheinen zur Rechten des Kreuzes, und zu dessen Linken noch zwei andere. Den Vordergrund nehmen Maria und Johannes ein. Der Hintergrund besteht aus einer blauen Ferne. Auch hier zeichnen sich die Köpfe durch jene charakteristische Wahrheit aus, wodurch der Beschauer sich unmittelbar in den Kreis der handelnden Personen gezogen fühlt. In der Mitte unten befindet sich ein Wappenschild mit einem den mittelalterlichen Handzeichen der Steinmetzen ähnlichen Monogramm (daneben die Buchstaben h und r stehen).

Das linke Flügelbild zeigt die Verklärung Christi, in welcher (Matth. Cap. 4. V. 9) die Andeutung der spätern Auferstehung liegt: und diese ist denn als die Vollendung des Erlösungswerkes auf dem innern des rechten Flügelbildes dargestellt, wo Christus segnend dem von Wächtern umgebenen Sarge entsteigt. Auch diese Bilder scheinen mit Tempera-Farben gemalt. —

Von grossartiger Wirkung ist unter Anderm auch der Erzengel Michael (Nr. 16). In einer imposanten aufrechten Stellung und mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, ist er mit einer Alba und einem reichen Chormantel angethan, auf dessen Rand historische Darstellungen als Einfassung von Goldstoff eingewirkt sind. In seinem von blonden Locken umflossenen, grossartig ernsten Antlitze ist die Würde seines Amtes beim grossen Weltgerichte ausgedrückt, welchem er hier vorsteht. In der hoch erhobenen Rechten nämlich hält er die prüfende Wage, in deren rechter Schale Gold und Silbermünzen liegen. Links sieht man in der Ferne zwei dem Grabe entsteigende Figuren. Dieses Gemälde wird von Kennern einem der Brüder van Eyck zugeschrieben. Auch erinnert es unwillkührlich an den Erzengel im berühmten danziger Bilde, obschon er dort in voller Rüstung und in hoher Farbenpracht erscheint. Indessen bleibt der Eindruck dieses Bildes immerhin sehr mächtig: es scheint die Aussenseite eines Flügelbildes an einem Altare gewesen zu sein. —

Müssten wir nicht fürchten, die Gränzen dieser Einleitung zu weit auszudehnen, so würden wir gern noch einiger andern Bilder dieser Sammlung aus derselben Epoche erwähnen. Wir können aber nicht umhin, hier noch die Beschreibung von zweien höchst ausgezeichneten, dem Lucas van Leyden zugeschriebenen Gemälden zu geben, welche gewisser Massen als die Perlen dieser schönen mittelalterlichen Gemälde-Sammlung anzusehen sind. Beide sind Altarbilder mit Flügelthüren. Das grössere (Nr. 35, 36 und 37) zeigt auf seinem Mittelbilde eine sehr künstliche Gruppirung. In der Mitte steht Christus in einem blassröthlichen Mantel, mit entblösster Brust, in der Linken das Kreuz haltend, auf einem Steinsockel von hellgrauer Farbe, welcher festlich mit kleinen Frühlingsblumen bestreut ist. Auf der Brust, an Händen und Füssen sind die frischen Wundmale zu sehen. Links neben ihm kniet der ungläubige Thomas, die beiden Vorderfinger seiner Rechten tief in Christi Wundmale legend; er ist mit einem tiefblauen Unterkleide und hellbraunen Mantel angethan. Ein grüner, ins Gelbe ausgehender Nimbus umgiebt die Figur Christi, um welche herum folgende Figuren einen Kreis bilden: Oben in der Mitte erscheint Gott-Vater; in den Wolken und unter demselben schweben drei aus einem Buche singende Engel; zu beiden Seiten schwingt ein Engel ein Rauchgefäss. Zur Linken abwärts sieht man den heiligen Hieronymus mit dem Kreuze im scharlachrothen, mit Hermelin ausgeschlagenen Mantel, den Löwen zu seinen Füssen. Darunter die heilige Helena in einem weissen Gewande und Mantel; letzterer ist hellviolet besetzt; eine orientalische Krone auf dem Haupte

tragend, hält sie das aufgefundene Kreuz Christi aufrecht. Beide Figuren schweben auf Wolken, über welchen nach aussen der Goldgrund anfängt. Rechts befinden sich, in derselben Ordnung angebracht, auf Wolken knieend: dem heiligen Hieronymus gegenüber, Ambrosius im violetten Chormantel mit Goldeinfassung, violetter Mitra und goldenem Bischofsstabe; darunter, der heil. Helena gegenüber, Magdalena in einem rothsammtnen, goldgestickten Kleide, grünen Mantel und einem schwarzsammtnen Häubchen, von weissen Batiststreifen eingefasst; sie hält die Salbbüchse in der Hand. Auch hinter diesen Figuren nach aussen ist Goldgrund. Unten aber zu beiden Seiten sitzen auf grünem Rasen musicirende Engel; der zur Rechten in weissem Gewande spielt die Leier, und der zur Linken in einem feuergelben Gewande die Zither; beide haben die Augen nach Christus erhoben. In der Mitte unten ist ein Wappenschild mit einem Monogramm angebracht, welches ein Adler im Schnabel hält. Eine grüne Arabeske, fein und lieblich gezeichnet, schliesst oben die Rundung. Wenn hier nun dieses Mittelbild etwas zu ausführlich beschrieben erscheinen möchte, so erlauben wir uns, zu bemerken, dass dadurch gerade beabsichtigt ward, den Reichthum so mannigfaltiger Figuren, Stoffe und Attribute so recht zu versinnlichen. Sie fliessen in dieser Composition, wie die Farben eines Blumenstrausses, in eine angenehme Harmonie zusammen und verbreiten über das Ganze eine festliche Heiterkeit, die der wunderbaren, freudig überraschenden Ueberzeugung angemessen ist, in welcher der Apostel Thomas ausruft: „Mein Herr und mein Gott!“

Der linke Seitenflügel zeigt zwei stehende Figuren: rechts Johannes den Evangelisten mit dem Kelche, und links Maria mit dem Jesuskinde; dieses segnet den Kelch des Johannes; die Figuren sind von einer rührenden Grazie belebt; sie stehen auf einem Mosaikboden aus farbigen Steinen, vor welchem grüne Kräuter dem Rasen entkeimen. Hinter den Figuren ist ein grüner, goldburchwirkter Teppich, über welchem ein Hügel sichtbar wird mit einem Kloster zur Linken und einem Eremiten, der in stiller Beschaulichkeit über einem offenen Buche begriffen zu sein scheint. Blaue Ferne und heitere Luft schliessen den Hintergrund dieses anmuthigen Bildes.

Eben so schön ist auch der rechte Seitenflügel geordnet und ausgeführt. Rechts steht die heil. Afra, eine brennende Strohfackel in der Hand haltend; vor ihr brennt ein kleines Holzfeuer, links der heil. Hypolit, ein bärtiger Kriegsmann, gerüstet und von keckem Ansehen, den Kopf mit einem Hute bedeckt, an dem weisse Federn wehen. Er hält in der Hand eine Keule, und vor ihm liegen die Instrumente seines Märtyrer-Todes. Vorgrund und Umgebung stimmen mit denen des linken Flügels überein; nur ist der Teppich hinter den Figuren Gold mit roth eingewirkten Blumen. Die Fernsicht hinter denselben zeigt uns rechts das Meer mit mehren Schiffen und links eine Felsengegend, die sich mit blauen Bergen endet und in der eine kleine, nakte, bloss von ihrem langen Haar bedeckte Einsiedlerin sichtbar ist, die einige Brode vor sich liegen hat. Schliesst man nun beide Seitenflügel, so sieht man die Aussenseiten auf eine sinnreiche Weise mit Figuren bemalt, die als weisse Marmor-Statuen dargestellt sind, und vollkommen die Wirkung freistehender plastischer Arbeiten machen; links die heil. Symphorosa mit ihren sieben Söhnen, und rechts die heil. Felicitas, ebenfalls mit sieben Söhnen.

Der Gebrauch, die Aussenseiten der Altarflügel Grau in Grau zu malen, hat einen gar sinnreichen Zweck. Wenn nämlich der Beschauer vor das geschlossene Bild tritt, so hat er Zeit, bei Betrachtung dieser äussern Bilder sich vorzubereiten, sein Auge in die angemessene Sehweite zu versetzen und für den Genuss zu stimmen, den ihm das aufgeschlossene Innere darbieten wird. Wir wollen demnach von dem zweiten Altarbilde von Lucas van Leyden (Nr. 40, 41 und 42) zuerst die Aussenseiten in Betracht nehmen. Wir sehen nun darauf die Verkündigung, Grau in Grau gemalt — ebenfalls wie aus weissem Marmor plastisch geformt. Rechts den Erzengel Gabriel, links die Jungfrau Maria, gleichsam in Mauerblenden befindlich. Ueber diesen Figuren erhebt sich Laubwerk in Form eines gothischen Spitzbogens, auf welchem von aussen links der heilige Petrus, rechts aber der heilige Paulus sitzen. Das Ganze ist anmuthig gruppirt und von feiner, gefälliger Zeichnung, so dass das Auge mit Vergnügen auf diesen kleinen Figuren verweilt. Hat man nun hier den Anfang des grossen Welterlösungs-Werkes gesehen, so erblickt man nach Oeffnung der Thüren auf dem Mittelbilde die Bestätigung des neuen Bundes, die Erfüllung der grossen Verheissung, besiegelt mit dem Blute des göttlichen Erlösers. Er hängt ausgespannt mit

gesenktem Haupt am Kreuze, welches von der im tiefsten Schmerzgefühl hingesunkenen Magdalena umfasst wird. Gruppen kleiner Engel schweben zu beiden Seiten neben demselben. Maria links und Johannes der Evangelist rechts stehen neben dem Kreuze mit dem Ausdruck des die Seele durchdringenden Leidens; dann zur Linken nach aussen der heilige Hieronymus in Cardinalskleidung, dem Löwen den Dorn aus dem Fusse ziehend, und rechts der heilige Joseph mit dem Winkelhaken als Zimmermann. Unter dem Kreuze werden hinten noch ein Gerippe und ein Schädel, Zeichen menschlicher Verwesung, sichtbar. Ein festlicher Goldgrund ist hinter dem ganzen Bilde ausgebreitet und oben mit einer schwarzschattirten Laub-Einfassung gekrönt, wodurch auf das bestimmteste angedeutet wird, dass hier nicht die Darstellung der Handlung, der Kreuzigung selbst, sondern eine Zusammenstellung des Heilandes am Kreuze mit diesen heiligen Personen visionsartig beabsichtigt war. Auch an diesem Bilde entwickeln die Gewänder durch ihre tiefen, wohlgewählten Farbentöne jene dem Auge so wohl gefällige Harmonie, welche an den so seltenen Bildern dieses Meisters einen ganz eigenen Zauber gewährt; es möchte demnach hier wohl als überflüssig erscheinen, diese Gewänder noch einzeln zu beschreiben. Die Flügelthüren scheinen dagegen in ihren Farben heller, doch sehr lieblich gehalten, wie durch die dazwischen tretende Luft gemildert, welches auch um so consequenter erscheint, als an denselben der Hintergrund aus Landschaft und Luft besteht, die Figuren also unter freiem Himmel dargestellt sind.

Auf dem linken Flügelbilde steht links Johannes der Täufer, ein finsterstrenger Charakter, im Kameelhaar-Kleide, das Lämmchen haltend, und daneben Cäcilia, die von einem Engel getragene Handorgel spielend; die Orgelspielerinn scheint, nach Johannes hingewendet, auf die Wirkung zu lauschen, welche ihre Töne bei ihm hervorbringen. Hinter den Figuren ist ein goldbrocatener Teppich aufgehängt; über diesen hinweg sieht man im Hintergrunde eine nicht sehr entfernte Stadt mit altdeutschen Gebäuden und einen Fluss, der bei ihr vorbeiströmt, links einen Wald und ferne blaue Berge. Fackeltragende Engel schweben hoch in der Luft, und oben schliesst eine gelbe Arabeske, die goldene des Mittelbildes nachahmend, diese interessante Darstellung.

Das rechte Flügelbild stellt in derselben Art ebenfalls zwei Figuren dar; hier steht zur Rechten die heilige Agnes, vor ihr das Lamm. Die Heilige ist im Charakter der zartesten Jungfräulichkeit, in einem höchst geschmackvollen Anzuge dargestellt; in den Händen hält sie ein Buch und eine Palme. Neben ihr steht links der heilige Alexius. Auch hinter diesen Figuren ist ein goldbrocatener Teppich angebracht, über welchem man in eine anmuthige Landschaft hineinschaut. Hier erblickt man in der Ferne ein Kloster an einem Hügel; die dahin führende Strasse ist mit kleinen Figuren belebt; Mönche, welche Maulesel vor sich hertreiben, ziehen einher, und auch in diesem Bilde erscheinen in der blauen Luft kleine Engel mit Weihrauchfässern; die gelbe Arabeske kröul, so wie auch den linken Seitenflügel, den obern Rand des Bildes im Viertelkreise. Die zarte, gemüthliche Auffassung der Charaktere dieses Altarbildes, die seltene Vollendung bis in die kleinsten Einzelheiten, die täuschende Darstellung der Stoffe, und vor Allem jener unnachahmliche Zauber der vollkommensten Farben-Harmonie, machen dasselbe zu einem der ausgezeichnetsten dieser Art, — ganz jenem ähnlich, welches die mainzer Stadt-Gemälde-Sammlung von derselben Hand besitzt.

Noch muss hier zum Beschlusse eines andern Gemäldes gedacht werden, in welchem sich eine sinnreiche Allegorie auf die drei Stände der menschlichen Gesellschaft ausspricht. Es ist von Barthol. de Bruyn, von welchem auch in der vormaligen boisserée'schen Sammlung mehrere Bilder sich befinden. Hoch in den Wolken, von einem Nimbus umstrahlt, sitzt Christus auf einem Regenbogen; unten aber auf dem Boden sind drei Gruppen von verschiedenartigen Figuren sichtbar. Links sieht man den Lehrstand repräsentirt durch die heiligen Ambrosius, Petrus, Paulus, Hieronymus mit dem Löwen u. s. w. Vor dieser Gruppe kniet ein Donator und über derselben hält ein schwebender Engel einen Zettel mit den Worten: „Supplex ora." Gegenüber rechts erblickt man den Wehrstand in seinen würdigsten christlichen Repräsentanten: vorn steht Carl der Grosse, daneben der heilige Mauritius, auf der andern Seite der heilige Georg und noch ein anderer christlicher Ritter, der auf seiner Lanzenspitze ein abgehauenes Haupt trägt. Der über dieser Gruppe schwebende Engel trägt eine Rolle mit der Inschrift: „Tu protege." Sehr schwach ist übrigens der Nährstand auf diesem Bilde repräsentirt, wie dies denn auch wirklich im Mittelalter der Fall war, nämlich bloss durch zwei Bauern, welche in einiger Entfernung graben und hacken; die ihr Loos verkündende Ueberschrift wird auch nicht von einem Engel gehalten, sondern fällt mit der gebieterischen Inschrift: „Tuque labora", vom Himmel herunter." — —

Aufforderung zur Concurrenz.

L'Imperiale Regia Accademia delle belle arti in Milano

invita gli Artisti italiani e stranieri a decorare delle loro produzioni i concorsi che si terranno nel venturo anno 1838 sui seguenti soggetti:

Architettura.

Soggetto. Un grandioso monumento da erigersi in onore di Cristoforo Colombo all' imboccatura di un porto di mare, il quale serva eziandio di faro. Tanto i sotterranei, quanto il basamento saranno opportunamente renduti praticabili per collocarvi delle merci e delle munizioni da guerra, due custodi ed un corpo di guardia. L'elevazione di tutto quanto l'edificio non oltrepasserà 400 piedi parigini. I disegni saranno in gran foglio e comprenderanno la pianta e le elevazioni si interne che esterne.

Premio. Una medaglia d' oro del valore intrinseco di sessanta zecchini.

Pittura.

Soggetto. Il ritrovamento di Mosè bambino fra le canne del Nilo. Veggasi la Sacra Bibbia, Esodo, cap. II. Per rispetto all' osservanza dei costumi, alle fabbriche ed alle produzioni del paese si consulteranno le migliori opere moderne. Il quadro sarà in tela alta cinque e largo sette piedi parigini.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di centoventi zecchini.

Scultura.

Soggetto. Il modello in iscagliola od in terra cotta di una statua monumentale da erigersi alla memoria di Maria Teresa, Imperatrice d'Austria, ecc., con basamento decorato da bassirilievi ed iscrizioni analoghe. La figura sarà dell' altezza di due piedi e mezzo parigini considerata in piedi: le decorazioni del basamento potranno essere eolamente in forma di bozzetto.

Premio. Una medaglia d' oro del valore intrinseco di quaranta zecchini.

Die K. K. Akademie der schönen Künste in Mailand

lädt die italienischen, so wie die fremden Künstler ein, an der Concurrenz des kommenden Jahres 1838 Theil zu nehmen und Arbeiten über die folgenden Aufgaben einzusenden:

Architektur.

Aufgabe. An der Mündung eines Seehafens soll zur Ehre des Christoph Columbus ein grossartiges Monument, welches zugleich als Leuchtthurm dient, errichtet werden. Sowohl die Souterrains als das Basament müssen so eingerichtet sein, dass sie für die Aufbewahrung von Waaren oder Kriegs-Munition, für 2 Aufseher und ein Corps Wache genügenden Raum darbieten. Die Höhe des ganzen Gebäudes darf nicht mehr als 400 Pariser Fuss betragen. Die Zeichnungen müssen in gross Folio sein und aus dem Plan, den äusseren und inneren Aufrissen bestehen.

Preis. Eine goldene Medaille, 60 Zecchinen an Werth.

Malerei.

Aufgabe. Die Findung des Knaben Moses zwischen dem Schilf des Nil. (S. die Bibel, Exodus, C. II.) In Bezug auf eine richtige Beobachtung der Kostüme, der Gebäude und Producte des Landes ziehe man die besseren neuen Werke zu Rath. Das Bild muss auf Leinwand gemalt, 5 Pariser Fuss hoch und 7 Fuss breit sein.

Preis. Eine goldene Medaille, 120 Zecchinen an Werth.

Sculptur.

Aufgabe. Das Modell in Gyps oder gebrannter Erde zu einer Monumental-Statue, welche dem Andenken der Maria Thereaia, Kaiserian von Oesterreich u. s. w. zu errichten ist, mit einem Basament, dessen Schmuck aus bezüglichen Basreliefs und Inschriften besteht. Die Figur (als eine stehende betrachtet) muss 2½ Pariser Fuss hoch sein: die Decorationen des Basaments brauchen nur skizzirt zu werden.

Preis. Eine goldene Medaille, 40 Zecchinen an Werth.

Incisione.

Soggetto. L'intaglio in rame di un' opera di buon autore, non mai per l'addietro lodevolmente inciso. La superficie del lavoro sarà per lo meno di sessanta pollici parigini quadrati, e più grande ad arbitrio. L'autore sarà tenuto mandarne sei prove, tutte avanti lettera, unite ad un attestato legale con cui certifichi che la di lui opera non è stata pubblicata anteriormente al concorso, nè altrove contemporaneamente presentata per lo stesso oggetto. Venendo premiato, avrà diritto d' inscrivere sotto il proprio lavoro tale onorevole distinzione.

Premio. Una medaglia d' oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno di Figura.

Soggetto. Si rappresenterà l' incontro di Alessandro il grande col gran Sacerdote del Tempio di Gerosolima seguito dal corpo dei Leviti in candida veste, avvenuto in sito elevato da cui dominavasi quella città, mentre il Macedone moveva alla volta di essa con numerosa comitiva dei Duci principali del proprio esercito e Capi di diversi popoli nemici agli Ebrei. L'inchinarsi di lui alla presenza del gran Sacerdote e l' ossequiarlo destano lo stupore in tutti gli astanti. Veggansi le Antichità Giudaiche di Giuseppe Flavio, lib. XI, cap. VIII. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini per un piede ed otto pollici.

Premio. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

Disegno d' ornamenti.

Soggetto. Una ricchissima tappezzeria con analogo fregio per un Gabinetto Reale: questa dovrà essere adattabile altresì ad una sedia ed un sofà. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini.

Premio. Una medaglia d' oro del valore intrinseco di venti zecchini.

Discipline generali.

Le opere di concorso dovranno essere presentate entro tutto il mese di giugno. Quelle che non verranno consegnate precisamente entro l'indicato termine per un commesso dell' autore al Segretario o all' Economo Custode dell' Accademia, non saranno ricevute in concorso, nè potranno ammettersi giustificazioni sul ritardo. La Segreteria dell' Accademia non si carica di ritirare le opere, quantunque a lei dirette, nè dall' Ufficio di Posta, nè dalle Dogane.

Ciascheduna opera sarà contrassegnata da un' epigrafe ed accompagnata da una lettera sigillata, con

Kupferstich.

Aufgabe. Der Kupferstich von dem Werke eines guten Meisters, davon bis jetzt noch kein genügender Stich vorhanden ist. Die Arbeit muss zum wenigsten 60 Pariser Quadrat-Zoll, oder nach Belieben mehr, an Oberfläche enthalten. Es werden von dem Verfertiger 6 Abdrücke, alle vor der Schrift, verlangt, sowie ein gültiges Zeugniss, dass diese seine Arbeit nicht vor der Concurrenz publicirt, noch anderswo gleichzeitig zu demselben Zwecke vorgelegt ist. Wenn er den Preis erhält, so hat er das Recht, diese ehrenvolle Auszeichnung seiner Arbeit in einer Unterschrift beizufügen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Figuren-Zeichnung.

Aufgabe. Die Begegnung Alexander's des Grossen mit dem Hohenpriester des Tempels von Jerusalem. Letzterem folgt der Chor der Leviten in weissen Gewändern und ist auf eine Anhöhe gelangt, welche die Stadt beherrscht, während der Macedonier auf dem Wege dahin, mit zahlreichem Gefolge der bedeutendsten Führer des eignen Heeres und der Häuptlinge von verschiedenen, den Hebräern feindlichen Völkerschaften, in Bewegung ist. Die ehrfurchtsvolle Verbeugung Alexanders vor der Person des Hohenpriesters erweckt das Staunen aller Umherstehenden. (S. die jüdischen Alterthümer von Josephus Flavius, L. XI.c.VIII.) Die Grösse der Zeichnung muss $2\frac{1}{2}$ Pariser Fuss zu 1 F. 8 Zoll betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 30 Zecchinen an Werth.

Ornamenten-Zeichnung.

Aufgabe. Eine sehr reiche Tapete mit entsprechendem Friese für ein königliches Cabinet; dieselbe muss zugleich für einen Sessel oder ein Sopha anwendbar sein. Die Grösse der Zeichnung muss $2\frac{1}{2}$ Pariser Fuss betragen.

Preis. Eine goldene Medaille, 20 Zecchinen an Werth.

Allgemeine Bestimmungen.

Die für die Concurrenz bestimmten Arbeiten müssen während des Monats Junius eingereicht werden. Diejenigen, welche nicht genau in dem angegebenen Zeitraume dem Sekretair oder dem Custos der Akademie durch einen Commissionär des Verfertigers eingehändigt werden, können nicht zum Concurse zugelassen, noch können Entschuldigungen wegen Verspätung angenommen werden. Das Sekretariat der Akademie beklätigt sich damit nicht, die, wenn schon an dasselbe adressirten, Arbeiten von der Post oder von den Mauthämtern abholen zu lassen.

Eine jede Arbeit muss mit einer Aufschrift bezeichnet und von einem versiegelten Briefe begleitet sein, welcher

iscrittori nome, cognome, patria e domicilio dell' autore, e colla stessa epigrafe esteriormente ripetuta. Oltre questa lettera, dovrà l'opera accompagnarsi con una descrizione che spieghi la mente dell' autore, accio, confrontata coll' esecuzione, se ne giudichi la corrispondenza.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici: le lettere sigillate saranno gelosamente custodite dal Segretario, nè verranno aperte se non quando le opere cui si riferiranno otteranno l'onore del premio; in caso diverso si restituiranno intatte ai concorrenti, unitamente alle opere, subito dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte accompagnatorie si rilasceranno e si esigeranno distinte ricevute. Non risponderà dagli autori entro un anno le opere non premiate, l'Accademia non risponde della loro conservazione.

Tutte le opere de' concorrenti, presente il commesso che ne sarà latore, verranno esaminate da una Commissione speciale destinata a verificarne la buona o cattiva condizione, anche con atto pubblico, quando ciò fosse richiesto dal loro totale deperimento e dalla conseguente esclusione dal concorso.

Il giudizio che su di esse pronunzierassi viene affidato a Commissioni straordinarie, e si eseguisce colle più rigide cautele per mezzo di voti ragionati e sottoscritti.

Prima e dopo il giudizio si fa una pubblica esposizione di tutte le opere presentate al concorso. Le opere premiate, che diventano di proprietà dell' Accademia, distinguerannosi fra le altre per una corona d'alloro e per un' iscrizione che indicherà il nome e la patria dell' autore.

Milano, il 27 giugno 1837.

Londonio, Presidente.
Pel Professore Segretario dell' I. R. Accademia,
I. Fumagalli, f. f.

den Namen, Zunamen, Vaterland und Wohnort des Verfertigers enthält, und im Aeussern mit derselben Aufschrift versehen ist. Ausser diesem Briefe muss mit der Arbeit noch eine Beschreibung eingesandt werden, welche die Absicht des Verfertigers auseinandersetzt, damit beurtheilt werden könne, inwiefern die Ausführung mit derselben übereinstimmt.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt; die versiegelten Briefe werden von dem Sekretair sorgfältig bewahrt und nur dann eröffnet, wenn die Arbeiten, zu denen sie gehören, die Ehre des Preises erhalten; im entgegengesetzten Falle werden sie, zugleich mit den Arbeiten, sobald die der Preisertheilung folgende öffentliche Ausstellung geschlossen ist, den Commissionären unberührt zurückgegeben.

Beim Empfang und bei der Absendung der Arbeiten und beigefügten Papiere werden genaue Empfangscheine erlassen und gefordert. Wenn die Verfertiger der Arbeiten, denen der Preis nicht zu Theil geworden, dieselben innerhalb eines Jahres nicht abholen lassen, so ist die Akademie nicht weiter für deren Erhaltung verpflichtet.

Sämmtliche Arbeiten der Concurrenten werden in Gegenwart des Commissionärs, welcher dieselben überbringt, von einer eigens damit beauftragten Commission untersucht werden, um den guten oder schlechten Zustand derselben zu constatiren; dies wird öffentlich Statt finden, im Fall dieselben so gänzlich gelitten haben sollten, dass sie dadurch von der Concurrenz ausgeschlossen werden müssten.

Das über die Arbeiten abzugebende Urtheil soll ausserordentlichen Commissionen anvertraut und mit den strengsten Vorsichtsmassregeln, durch begründete und unterschriebene Voten, vollzogen werden.

Vor und nach der Preisertheilung wird eine öffentliche Ausstellung sämmtlicher zur Concurrenz eingesandten Arbeiten veranstaltet. Die Arbeiten, welche den Preis erhalten haben und Eigenthum der Akademie werden, sollen vor den andern durch einen Lorbeerkranz und durch eine Inschrift mit dem Namen und Vaterlande des Verfertigers ausgezeichnet werden.

Mailand, 27. Juni 1837.

Londonio, Präsident.
Als Sekretair der Akademie,
J. Fumagalli, f. f.

Nachrichten.

Berlin. Am 9. August verschied hieselbst, nach mehrwöchentlichem Leiden, um ½ Uhr Abends, der wirkliche Geheime Rath, General-Intendant der k. Museen und Kammerherr Graf Carl von Brühl. Selten ist wohl ein berühmter Name auf eine so würdige Art vertreten worden, wie es durch den Verewigten geschah. Gleich ausgezeichnet durch vielseitige geistige Bildung, durch künstlerisches Talent, durch einen feinen, von Erfahrung und eigenem Urtheil geläuterten Kunstsinn, wie durch die schönsten Eigenschaften des Herzens, durch Milde und christlichen Wohlwollen, gewann der Verstorbene alsbald einen jeden, den Verhältnisse oder Zufall mit ihm in nähere oder entferntere Berührung brachten, und es wird nicht leicht einen Verlust geben, der von Allen auf eine so allgemeine und tiefe Weise gefühlt werden ist.

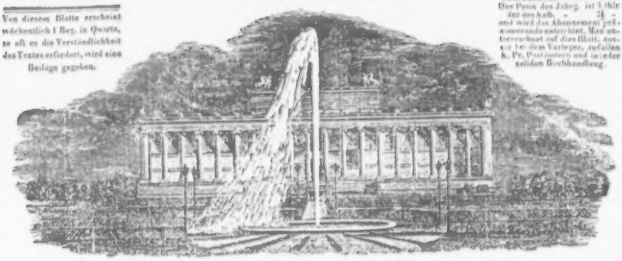
Da der Redacteur im Begriff ist, eine Reise anzutreten, die ihn auf längere Zeit von Berlin entfernen wird, so bittet er, etwanige Einsendungen für den „Museum" an den Verleger, Hrn. G. Gropius (Königliche Bauschule No. 12) zu adressiren, welcher dieselben für seinen Stellvertreter in Empfang nehmen wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 35. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement prännumerando entrichtet. Man abonnirt auf dieses Blatt, sowie bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 28. August.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Notizen über den Hamburger Kunstverein und die durch denselben veranstalteten Kunstausstellungen und Gemäldeverloosungen.

(Beschluss von Nr. 34.)

Nach einem so günstigen Erfolg trug der Verein kein Bedenken, eine dritte Ausstellung zum Frühjahr 1831 anzukündigen; den auswärtigen Künstlern wurde abermals die Vergütung der Her- und Rückfracht zugesichert, so wie, dass der Verkauf ohne eine Provision oder sonstigen Abzug besorgt werden würde. Diese Bedingungen und die ansehnlichen Verkäufe der vorigen Ausstellung zogen eine mehr als doppelt so grosse Zahl von Kunstwerken herbei, die eine Vergrösserung des Locals nothwendig machte. Die Direction des Stadttheaters kam auch hierin den Wünschen des Vereins entgegen und räumte demselben noch zwei angrenzende Zimmer ein, die sonst zu Gesangproben benutzt wurden. Die Erweiterung des Locals und die grössere Bilderzahl verursachten auch einen grösseren Kostenaufwand; allein die gesteigerte Theilnahme des Publikums, die sich täglich aufs Erfreulichste kund gab, brachte auch eine bedeutende Vermehrung der Einnahme zuwege. Die auf dieser Ausstellung zum erstenmale hier erschienenen, ausgezeichneten Werke der neueren Holländischen Schule trugen nicht wenig dazu bei, das Interesse zu erhöhen. Der Catalog dieser dritten Ausstellung, welche am 24. März begann und mit dem 16ten Mai 1831 schloss, bestand aus 600 Nummern, nämlich: 13 Architectur-, 8 Sculptur-Werken, 479 Original-Oelgemälden, 22 Copien und 78 Miniatur-, Gouache- und Porzellan-Gemälden und Zeichnungen, wovon 101 Nummern, zum Belauf von Crt. Mark 10,755. 7 Sch. 6 Pf. verkauft wurden.

Eingenommen wurden für:

806 Abonnements-Karten à 2 Mk. 8 Sch.	Mk. 2015. —
4858½ Entree-Billets à 12 Sch.	„ 3643. 14
1930 Cataloge à 4 Sch.	„ 482. 8
	Mk. 6141. 6
Dagegen beliefen sich die Kosten auf	„ 5116. 11
Also Ueberschuss	Mk. 1024. 11

wovon wiederum Ct. Mk. 800 belegt und der Ueberrest zur Anschaffung verschiedener Mobiliar-Gegenstände für den Verein verwandt wurde.

Nach einem abermaligen Zwischenraume von 2 Jahren fand die vierte Ausstellung statt; sie wurde am 26. März 1833 eröffnet und am 20. Mai geschlossen. Der Catalog enthielt 570 Nummern, worunter 441 Original-Oelgemälde, wovon 62 für Ct. Mark 13985. 6 Sch. verkauft wurden. Die Einnahme belief sich für 917 Abonnements-Karten, 4199 Entree-Billets und 1836 Cataloge auf Mk. 5900. 12
die Kosten dagegen auf „ 5092. 13

Ueberschuss Mk. 807. 13

wovon wiederum Bco. Mk. 500. belegt und zufolge Beschluss des Vereins der angeführe Saldo dazu verwandt wurde, Antheil an den hauptsächlichsten auswärtigen Gemälde-Verloosungs-Vereinen zu nehmen, um dadurch eine gegenseitige Annäherung und Austauschung herbeizuführen. Wenn dieses Resultat etwas gegen dasjenige der vorhergehenden Ausstellung zurückstand, so hatte dieses wohl seinen Grund in der anhaltend schlechten Witterung und in der sehr allgemein in der Stadt herrschenden Influenza, die manchen vom Besuch abhielten.

Desto günstiger war dann aber wieder der Ausfall der fünften Ausstellung im Frühjahr 1835, in welcher es der Direction gelungen war, dem Publicum nicht allein eine schöne Auswahl Deutscher und Niederländischer Werke, sondern auch sehr interessante Bilder aus der Englischen und Französischen Schule, insbesondre aus dieser letzteren darzubieten. Der Catalog bestand aus 560 Nummern, worunter 393 Original Oelgemälde, 25 Copien, 9 Glas- und Porcellan-Malereien, 123 Miniaturen, Zeichnungen und Lithographien, und 10 architectonische Gegenstände, wovon 46 Nummern für die Summe von Ct. Mk. 15976. 6 Sch. verkauft wurden. Die Einnahme für 893 Abonnements-Karten, 4561 Entree-Billets und 1984 Cataloge, zu den bisherigen Preisen, betrug Mk. 6149. 4
die Kosten „ 5291.

Ueberschuss Mk. 858. 4

wovon der Verein die Kosten des Beitritts zu den auswärtigen Verloosungen für die Jahre 1835 und 1836 bestritt, und den Beschluss fasste, den Saldo, so wie einen Theil des belegten Capitals, zusammen zum Belauf von Bco. Mk. 1000. — zur Begründung einer Sammlung älterer classischer Kupferstiche zu verwenden. Bei dem Mangel einer öffentlichen, und da in der letzten Zeit mehrere ausgezeichnete Privatsammlungen eingegangen, wodurch dem Künstler und Kunstfreunde dieses Mittel zum Studium und zur Bildung des Kunstgeschmacks benommen, glaubte der Verein seine Ersparnisse nicht zweckmässiger anwenden zu können, als durch Bildung einer ausgesuchten, zweckmässig gewählten und geordneten Sammlung dieser Art, insbesondre von Radirungen.

General-Uebersicht der fünf Kunstausstellungen.

Einnahme.

	Nummern des Catalogs.	Abonnem. Billette.	Entree-Billette.	Cataloge.	Ertrag.	Verkäufe. Nummern.	Verkäufe. Betrag.
Anno: 1826:	223.	28.	978	—	1083 Mk. — Sch.	—	— Mk. — Sch.
„ 1829:	285.	232.	4058½	1379.	4024 „ 10 „	59.	10895 „ 8 „
„ 1831:	600.	806.	4858½	1930.	6141 „ 6 „	101.	16755 „ 7½ „
„ 1833:	570.	917.	4199.	1836.	5900 „ 12 „	62.	13985 „ 6 „
„ 1835:	560.	893.	4561.	1984.	6149 „ 4 „	46.	15976 „ 6 „
					23299 Mk. — Sch.	268.	57612 Mk. 11½ Sch.

Ein zweites Mittel, dessen der Kunstverein sich bediente, um den Kunstsinn des hiesigen Publikums rege zu machen und denselben besonders auf die neuere Kunst hinzulenken, bestand darin: dass er am 2. Jan. 1826 den Beschluss fasste, nach dem Beispiele Münchens und Berlins, jährliche Gemälde-Verloosungen einzuführen und einen Ausschuss von fünf seiner Mitglieder ernannte, um dieses Unternehmen in Ausführung zu bringen. In der zu dem Ende erlassenen Aufforderung wurde als Zweck desselben angegeben, jährlich eine Anzahl gediegener Werke lebender Deutscher Künstler anzukaufen und durch's Loos unter die Interessenten zu vertheilen, um sowohl tüchtigen Künstlern Beschäftigung zu geben, als auch Privatleuten Gelegenheit zu verschaffen, mittelst eines geringen Beitrages, zum Besitz ausgezeichneter Kunstwerke zu gelangen und dadurch die Liebe zur Kunst zu wecken und zu nähren. Der jährliche Beitrag ward zu 5 Thaler Courant bestimmt und festgesetzt, dass eine, jährlich von den Interessenten, aus der Zahl derselben, zu wählende Direction für den Fortgang der Sache Sorge tragen solle. In den ersten Jahren fand die Anschaffung der erforderlichen Bilder ihre Schwierigkeiten, um so mehr da einige Bestellungen nicht nach Wunsch ausfielen, späterhin wurde sie jedoch durch die hiesigen und die in unserer Nachbarstadt Altona stattgefundenen Ausstellungen, so wie durch den Beschluss der Interessenten, auch Bilder aus der Niederländischen Schule zu kaufen, die hier vielen Anklang fanden, wesentlich erleichtert *), so dass die Verloosungen ohne Unterbrechung jährlich, in der Weihnachts-Woche, stattfinden konnten.

Das Resultat sämmtlicher 10 Verloosungen war folgendes:

	Zahl der Beiträge.	Betrag derselben.	Zahl der verlooseten Bilder	Betrag derselben.	Kosten.
Anno 1827:	170.	2550 Mk.	15.	2388 Mk. 9 Sch.	114 Mk. 6 Sch.
„ 1828:	180.	2700 „	14.	2495 „ 4 „	146 „ 8 „
„ 1829:	240.	3600 „	22.	3694 „ — „	164 „ 5 „
„ 1830:	213.	3195 „	21.	2961 „ 9 „	146 „ 9 „
„ 1831:	266.	3990 „	21.	3524 „ 15 „	146 „ — „
„ 1832:	241.	3615 „	19.	3348 „ 10 „	176 „ 3 „
„ 1833:	235.	3525 „	20.	3837 „ 11 „	225 „ 10 „
„ 1834:	271.	4065 „	22.	3830 „ 12 „	161 „ 14 „
„ 1835:	296.	4440 „	18.	4203 „ 4 „	180 „ — „
„ 1836:	294.	4410 „	16.	4208 „ 12 „	249 „ 8 „
Geschenke des Kunstvereins	—	204 „	2.	— „ — „	— „ — „
	2406.	36294 Mk.	190.	34493 Mk. 6 Sch.	1711 Mk. 1 Sch.

Vereinigen wir nun die Resultate der Ausstellungen mit denen der Verloosungen, so ergiebt sich, dass unser Publicum an diesen beiden vom Kunstvereine ausgehenden Anstalten beigetragen:

Die Einnahmen der Ausstellungen, zusammen	Mk. 23,299. —
Die Beiträge zu 10 Verloosungen	„ 36,294. —
Der Betrag der auf den Ausstellungen verkauften Gegenstände, nach Abzug von Mk. 11,696. 13 Sch., welche daselbst zu den Verloosungen gekauft worden	„ 46,005. 4
Zusammen	Mk. 105,598. 4

Den Künstlern sind davon zugeflossen:

Der Betrag der Verkäufe auf den Ausstellungen	Mk. 57,612. 11
Der Betrag der zu den Gemälde-Verloosungen gekauften Bilder, nach Abzug derjenigen, die auf den Ausstellungen erstanden worden.	„ 22,886. 9
Zusammen	Mk. 80,499. 4

*) Neuerlich ist dieser Beschluss noch in sofern erweitert worden, als von nun an Werke lebender Künstler jeglichen Landes angekauft werden dürfen.

Auf diese Zahlenverhältnisse gestützt, kann sich der Kunstverein allerdings zum Gelingen seiner Bestrebungen Glück wünschen; brillante Resultate, wie die anderer Vereine, wo ein Hof mit seinen Umgebungen den Ton angiebt, und ganze Länder ihre Beiträge einsenden, darf derselbe freilich nicht erwarten, da sein Wirkungskreis mit geringen Ausnahmen auf Hamburg und seine nächste Umgebung beschränkt ist, auf eine vielbewegte Handelsstadt, wo fast jedermann mit Geschäften überhäuft ist und die Zeit des Gebildeten noch obendrein durch öffentliche Verwaltungen in Anspruch genommen zu werden pflegt, so dass für Kunst und Lieblingswissenschaften selten die gehörige Musse übrig bleibt; demungeachtet wenn man den jetzigen Zustand mit dem vergleicht, in welchem sich die Kunst hier vor 15 Jahren befand, so kann man nicht umhin zu gestehen, dass er eine sehr erfreuliche Wendung genommen hat.

Verzeichniss

der auf der Hamburger Ausstellung von 1837 verkauften Bilder.

1. Die Baierische Conscription, von Prof. Geyer in Augsburg, an Herrn Senator Jenisch. Carol. 27. — 2. Ein Seehafen der Normandie, von W. I. I. Nuyen im Haag, an denselben. fl. 700. — 3. Parthie in Kloster Neuburg an der Donau, von Jacob Gensler, an Herrn Dr. de Chaufepié jun Frd'or. 3. — 4. Ein Wildschütz am Hochgebirge, von Max Friedl in München, zur Gemäldeverloosung. Friedrichsd'or 5. — 5. Aargegend, von P. L. Dubourcq in Amsterdam, zur Gemäldeverloosung. fl. 80. — 6. Ein Seestrand, herannahender Sturm, von B. C. Koekkoeck in Cleve, an Hrn. Residenten Godefroy. fl. 250. — 7. Das Y vor Amsterdam, Aquarellzeichnung von P. I. Schotel in Medemblick, an Herrn Präses Halle. fl. 30 — 8. Eine Fischerfamilie, betend nach der Abendmahlzeit, von P. van Schendel in Rotterdam, an Hrn. Etatsrath Donner in Altona. fl. 600. — 9. Eine Malerstube, von H. Breukelaar in Amsterdam, an denselben. fl. 300. — 10 Eine Fischerfrau vom Eilande Marken im Zuidersee, führt mit ihren Kindern in einem Boote, von H. Vetterwinkel in Amsterdam, an denselben. fl. 420 — 11. Gegend auf Ischia, von Eduard Agricola in Berlin, an Hrn. Dr. A. Abendroth. Frd'or. 15. — 12. Das Milchmädchen von Eduard Katti in Berlin, an Herrn Johannes Amsinck. Frd'or. 8. — 13. Jagdstück, Sommer, von Julius Schulz in Berlin, an einen Ungenannten. Frd'or. 10. — 14. Jagdstück, Winter, von demselben, an einen Ungenannten. Frd'or 10. — 15. Ein Tyroler und sein Mädchen, Nachstück, von M. Müller in München, zur Gemäldeverloosung. Frd'or 12. — 16. Blankenaeser Spinnerinnen, von Jacob Genster, zur Gemäldeverloosung. Frd'or. 60. — 17. Eine junge Patrizierin im Pfingsten zur Kirche gehend, von A. van der Embde in Cassel, an Hrn. Etatsrath Donner in Altona. Friedrichsd'or 50. — 18. Pflaumen nach der Natur, Gouache von Carl Lichtenheldt in Hamburg, an Hrn. Dr. A. Abendroth. Frd'or 2. — 19. Ein Interieur, nach D. Teniers, von Bracet van Uiberfeldt in Amsterdam, Aquarellzeichnung, an denselben. fl. 12. — 20. Eine Morgenlandschaft, von M. van den Brock in Dordrecht, an Herrn Dr. de Chaufepié sen. fl. 300. — 21. Der wachthabende Hund, von S. B. Sonderland, in Düsseldorf, an denselben. Frd'or. 5. — 22. Ansicht von Lago maggiore, Gouachegemälde von Carl Laeisz, an Herrn Obristen von Spaeth. Frd'or. 3. — 23. Eine Haidegegend, von Adolp Carl aus Hamburg, an Herrn Dr. A. Abendroth. Frd'or. 40. — 24. Ein Blumenstück in Gouache, von C. Eli in Braunschweig, an denselben. Pr. Ct. Thlr. 3½. — 25. Drei dergleichen, von demselben, an Hrn Dr. de Chaufepié jun. Pr. Ct. Thl. 13. — 26. Eine Landschaft, Gegend in Drente, von F. H. Sypkens in Amsterdam, an Herrn I. C. A. Mestern. fl 35. — 27. Zwei Mädchen aus dem Baierischen Hochgebirge in einer Landschaft, von Phil. Heinel in Baireuth, an Herrn Präses Halle. Frd'or. 7½ — 28. Ein junger Stier in einer Landschaft, von Alexander Dallinger v. Dalling in Wien, an Herrn Gottlieb Jenisch. Duk. 22. — 29. Ansicht von Antwerpen, von E. I. Behr im Haag, zur Gemäldeverloosung. fl. 200. — 30. Ein Tyroler spielt den Mädchen auf der Maultrommel vor, von Phil. Heinel in Baireuth, zur Gemäldeverloosung. Carol. 24. — 31. Ein Baierischer Postillon, von Heinrich Marr aus Hamburg, zur Gemäldeverloosung. Carol. 9. — 32. Eine Spinnerin mit zwei Kindern, von R. F. Wassmann aus Hamburg, zur Gemäldeverloosung. Frd'or. 10. — 33. Ein Seesturm an der Küste von Boulogne, von P. I. Schotel in Medemblick, an einen Ungenannten. fl. 300. — 34. Seeländische Strandparthie am Sunde, von Adolph Carl aus Hamburg, an Herrn Hermann Kauffmann. Frd'or. 8. — 35. Eine Stadtansicht, von B. I. van Hove im Haag, an Hrn. de Beurs-Stiermann. fl. 500. — 36. Napoleon mit seinen Marschällen, von Dietr. Monten in München, an Hrn. Etatsrath Donner in Altona. Frd'or 30. — 37. Ostseestrand bei aufsteigendem Gewitter von Jacob Genster in Hamburg, an Hrn. Senator Jenisch. Frd'or. 9. — 38. Landschaft mit Vieh, von F. L. Huygens in Breda, an Hrn. Gottlieb Jenisch. fl. 350. — 39. Ansicht in der Stadt Delft, von B. I. van Hove im Haag, an denselben. fl 200. — 40. Tanzende Bauern und Wintervergnügungen, Tuschzeichnungen, von J. H. van de Laar im Haag, an einen Ungenannten. fl. 60. — 41. Ansicht

vom Eilande Urk im Zuidersee, an P. L. Schotel in Medemblick, an die Frau Gräfin von Redern, fl. 80. — 42. Der muthwillige Knabe, von J. W. Schütze in Berlin, an Hrn. von Beke. Frd'or. 18. — 43. Strand bei Blankenese in der Abendbeleuchtung, von H. H. Hardorff in Hamburg, zur Gemäldeverlosung. Frd'or. 30. — 44. Landschaft mit Wasserfall in Norwegen, von C. Ezdorf in München, zur Gemäldeverlosung. Frd'or. 28. — 45. Eine Scheveninger Fischerfamilie beim heraunahenden Sturm, von J. B. Janssens in Antwerpen, zur Gemäldeverlosung. fl. 650. — 46. Eine junge Flamländerin mit ihrem Kinde, von A. Wulffaert in Antwerpen, zur Gemäldeverlosung. Frcs. 500. — 47. Der Nebelmorgen, von Herrn. Kaufmann in Hamburg, an Herrn Senator Jenisch. Frd'or. 10. — 48. Salzburg mit seinen Umgebungen, von Joseph Steingrübel in München, an Herrn Ferd. Hinrichsen. Carol. 14. — 49. Eine stille See, von Hults in Amsterdam, an Hrn. Präses Halle. Frd'or. 4. — 50. Partbie an der Bille, von H. Stuhlmann, an einen Ungenannten. Frd'or. 10. — 51. Eichen an einem Bache, von Hans Beckmann aus Hamburg, an Herrn Edward James Smith. Frd'or. 12. — 52. Stilles Meer mit Fischerfahrzeugen, von F. L. van den Bryk in Dortrecht, an Hrn. Präses Halle. fl. 200. — 53. Rennthierjagd in Norwegen, von Chr. Holm aus Copenhagen, an Herrn Gottlieb Jenisch. Frd'or. 80. — 54. Seeansicht, stilles Wasser, von C. L. W. Dreibholz in Dortrecht, an Hrn Senator Jenisch. fl. 300. — 55. Ein Landgeistlicher in Unterhaltung mit Dorfbewohnern, von Ph. Heinel, an Hrn. Dr. A. Abendroth. Frd'or. 14. — 56. Das Dachspreiten, von Carl Schulz in Berlin, zur Gemäldeverlosung. Frd'or 45. — 57. Eine starkbewegte See, von P. L. Schotel in Medemblick, zur Gemäldeverlosung. fl. 650. — 58. Gelderscbe Landschaft mit Vieh, von P. G. van Os, an Hrn. Senator Jenisch. fl. 700. — 59. Die heil. Jungfrau mit dem Christkinde, von G. Lacher in München, an Herrn Residenten Ch. Godefroy. Carol. 14. — 60. Landschaft mit Vieh, von L. de Ryk in Hilversum, an Hrn. Senator Jenisch. fl. 600. — 61. Napoleon vor Smolensk, von Albrecht Adam in München, an denselben. Friedrichsd'or 80. — 62. Italienische Landschaft, von L. L. P. Coignet in Paris, an denselben. Frcs. 3000. — 63. Die Brücke von Lyon, Aquarellzeichnung, von L. E. Watelet in Paris, an denselben. Frcs. 530.

Total-Summe der Verkäufe circa Ct. Mk. 23,550. —

Nekrolog.*)

Johann Gottfried Niedlich, geboren den 3ten September 1766, trat 1780 als Schüler in die Zeichnen-Schule der Akademie zu Berlin ein, als die Akademie noch tief im Argen unter Leseur's Directorate lag; denn die höhern Fächer wurden, ausser den Hülfswissenschaften, Geometrie, Civil-Baukunst und Perspective, nicht betrieben, da die Fonds der Akademie dazu nicht ausreichten. Die Königlichen Gemälde-Sammlungen waren den Studirenden nicht zugänglich und Abgüsse von antiken Statuen waren, ausser einigen schlechten Abgüssen, welche im Vestibula des Akademie-Gebäudes nur zu dessen Ausschmückung dienten, nicht vorhanden **).

Er wurde Schüler von Rode ***), später vom damaligen Hofmaler Frisch †), wo er mit Franz Schumann ††) zu Einer Zeit studirte. Durch ihres Lehrers Verwendung erhielten sie die Erlaubniss, in einem Zimmer des Schlusses nach Gemälden, die aus der Bildergallerie entnommen wurden, copiren zu dürfen. Denn erst unter der Regierung Friedrich Wilhelm des II^ten^, wurde es studirenden Künstlern erlaubt, in den Königl. Schlössern zu copiren, worüber Frisch die Ober-Aufsicht führte und den Unterricht leitete.

Im Jahre 1788, in der dritten, vom Staatsminister v. Heinitz seit 1786 veranstalteten Kunstausstellung, erhielt Niedlich und die ausgezeichnetsten Schüler die grosse Huldigungs-Medaille, welche die Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses eigenhändig überreichten. Er erwarb sich diese Auszeichnung auf einen Versuch in der Composition, (Charitas Romana, Zeichnung); seinem Freunde Franz

*) Nach näherer Ermittelung, haben einige Zeitbestimmungen, wie sie der Redaction der Staatszeitung eingesandt und Dienstag den 15. August 1837, Nr. 225., abgedruckt wurden, verändert werden müssen.

**) Churfürst Friedrich III. (König Friedrich I.) schickte seinen Hofmaler Gericke und Elias Torwesten 1694 nach Rom, um mit päbstlicher Erlaubniss die vorzüglichsten antiken Statuen, zum Nutzen der neu anzulegenden Academie abformen zu lassen. Die Abgüsse wurden auf Fussgestelle mit Rollen gesetzt und in einem runden Saale, der überall Fenster hatte, aufgestellt. Sie gingen leider bei dem Brand-Unglück, welchen 1742 das Gebäude traf, sämmtlich zu Grunde.

***) Christian Bernhard Rode, geb. zu Berlin den 25. Juli 1725, gest. den 14. Juni 1797.

†) Joh. Christoph Frisch, geb. zu Berlin den 9. Februar 1738, gest. d. 28. Februar 1815.

††) Carl Franz Jacob Heinr. Schumann, geb. zu Berlin den 6 August 1767, starb den 27 September 1827.

Schumann wurde eine gleiche Auszeichnung, auf eine von ihm erfundene Zeichnung (Venus und Adonis). Beide gingen gleichen Schrittes und überflügelten ihre Mitschüler. Beide wurden 1788 zu Eleven der Akademie ernannt, und Niedlich zugleich als Lehrer bei der Zeichnen-Schule angestellt.

Den 2 Mai 1793 ging er auf eigene Kosten, und unterstützt von seinem Vater nach Italien. Im Herbst desselben Jahres wurde Schumann, auf Verwendung des Staats-Ministers Freiherrn von Heinitz, eben dahin gesandt, und damit der Wunsch beider, ihr höchstes Ziel, erreicht. Mächtig von den Schöpfungen Raphael's und Michel-Angelo's angezogen, begeistert von den schönen Formen der Antiken, und den ertheilten Rath ihres väterlichen Freundes und Lehrers befolgend setzten sie nun so eifriger ihre Studien fort, da sie jetzt erst gewahrten, was für eine lange Bahn sie noch zu durchlaufen hatten. Mehr das Vorhandene nutzend, als mit eignen Schöpfungen auftretend, entstand eine grosse Anzahl von Studien, die Beweise genug gaben, wie nützlich sie ihre Zeit angewandt hatten. Aber ausser diesem wurde auch das Studium der Anatomie mit Liebe und Ernst betrieben, dazu sich eine günstige Gelegenheit im Hospitale S. Spirito darbot, wo es Künstlern gestattet wurde, Studien nach Cadavern machen zu dürfen.— Eine Folge von Zeichnungen, die Niedlich dort gemacht hat, ist klassisch zu nennen.

Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien, kehrte Niedlich 1800, — Schumann bereits früher, — zurück. Sie stellten in zwei zunächst folgenden Ausstellungen (1800 — 1802), die Ergebnisse ihres Fleisses mit allgemeinem Beifall aus, der ihnen mit Recht gebührte, da sie, nach dem Urtheile der Zunftgenossen, den Charakter der Originale trefflich wiedergegeben und das Geistige tief erfasst hatten. Ein von Niedlich in Rom gefertigtes Oelgemälde eigner Erfindung, Jupiter und Ganymed, lebensgrosse Figuren, erfreute sich eines gleichen Beifalls.

So ungünstig Zeit und Umstände den Künsten und Künstlern auch waren; so suchten den Künstlern durch Ankauf ihrer Bilder eine Aufmunterung wurde; so fanden sich dennoch Märtyrer, welche die Ausstellungen mit historischen Bildern bereicherten, die ihnen nach dem Schlusse der Ausstellung verblieben, und die sie dann oft in Verlegenheit setzten, wo sie dieselben, aus Mangel an Locale, aufstellen sollten. War gleich der Luxus mit Rahmen noch nicht zu der Höhe gelangt, wie heut zu Tage *), so waren doch der Ausgaben für Leinwand etc. genug, die gedeckt werden sollten. — Eine neue Verlegenheit. — Das Genre kannte man kaum dem Namen nach und der Landschaften waren nur wenige; desto mehr Copien und Schüler-Arbeiten, die die Ausstellungen füllten.

Drückend musste es daher für Kunstjünger sein, die Geld und Zeit daran gewandt hatten, um, — von Italien zurückgekehrt, – keinen Ersatz für beides zu finden. Und dennoch fuhren sie fort, aus innerem Drange zu malen, wie der Vogel, bei kärglichem Futter, zu singen nicht ermüdet.

Wie wenig unser Künstler durch solche niederschlagende Erfahrungen sich abschrecken liess, davon zeugen die in den Jahren 1800 — 1824 von ihm gefertigten Oelmalereien, zum Theil lebensgrosse Figuren, als: Chiron lehrt Achill den Bogen spannen, 1806; Eine Grablegung, 1810; Dädalus und Ikarus, den Moment vor dem Auffluge, 1812. — Mit Figuren unter Lebensgrösse: Penelope lässt sich die Waffen des Ulysses bringen, 1802; Ulysses von der getreuen Magd an der Narbe erkannt, 1804; Amor von einem Satyr im Flötenblasen unterrichtet, 1808; ein schlafender Hirt, 1820; der Zinegroschen, 1822; etc. Alle diese Bilder verblieben dem Künstler, obgleich sie zu den

*) Zu Friedrich I. Zeiten ward der Luxus mit Rahmen so weit getrieben, dass er sich gedrungen fühlte, eine Verordnung dagegen zu erlassen. Es ist die folgende:

Aus den Protokollen der Akademie:

Actum d. 11. Juni 1703.
coh Direct. A. Terwesten.

„Denen Bildhauern ist inhibirt worden, ohne Special-Verordnung keine so kostbare Rahme mehr zu verfertigen, wie sie bishero Sr. Königl. Maj. in Rechnung gebracht. Anbey ist denen Hofmalern zugleich angedeutet worden, keine dergleichen Rahmen, um die Stücke so sie liefern werden, mehr zu bestellen oder machen zu lassen, es wäre denn, dass Sie zuförderst an gewöhnlichem Orte deshalb behörige Anfrage gethan, und Ordre dazu empfangen hätten: mit der Beifügung, dass widrigenfalls, da sie solche ohne Ordre bestellten, sie denen Bildhauern, wegen der Zahlung gerecht werden, denen Bildhauern aber, dafern Sie solche ohne Befehl verfertigen, dieselbe in Rechnungen nicht mehr passirt werden sollen."

besseren der Ausstellungen gezählt wurden.*) Auf Befehl Sr. Maj. des Königs wurde für die Garnisonkirche in Potsdam ein Cyclus von 6 Bildern, Hauptmomente aus dem Leben Christi, angefertigt, welche am ersten Weihnachtsfeiertage 1817 dort aufgestellt wurden. Niedlich malte dazu die Taufe Christi.

Ausser der Oelmalerei war ihm auch die Behandlung der Leimfarben nicht fremd. Schon vor seiner Reise nach Italien hatte er eine solche Fertigkeit darin erlangt, dass ihm Aufträge von bedeutendem Umfange anvertraut wurden, da ausser Kimpfel**) kein Künstler von Bedeutung mit dieser Gattung der Malerei vertraut genug war, um eigene Compositionen in dieser Manier ausführen zu können. Durch diese Arbeiten gewann er die Mittel, die Reise nach Italien machen zu können.

In dem von Carl Gotthard Langhans***) in den J. 1800—1802 erbauten National-Theater, malte er im Concertsaale in den Intervallen zwischen den Bögen der Fenster und Logen, schwebende Musen, Bacchanten und Tänzerinnen, — lebensgrosse Figuren, — die bei dem Brande, welcher 1818 das Haus in Asche legte, mit untergingen. Um dieselbe Zeit (1802) malte er im Prachtzimmer der Königin in Potsdam zwei Plafonds im Geschmack der Plafonds in der Villa Madama in Rom; — ferner in dem grossen Cour-Saale, leicht dahin schwebende weibliche Figuren; im kleinen Cour-Saale, am Plafond, Amor und Psyche; in den Einfassungen en camayeu gemalte Reliefs. Im Landhause des Geh. R. Müller, über dem reich decorirten Hauptgesimse des Saales, ein herumlaufendes Relief, den Triumph des Bacchus, en camayeu, etc. Alle in Leimfarben ausgeführt.

Die Akademie der Künste ernannte ihn den 25. April 1801 zum Professor und Mitgliede des Senats, und adjungirte ihn dem Rector I. H. Meil*), der den Unterricht nach Gypsabgüssen leitete. Er wurde nach dessen erfolgtem Ableben, per Rescript vom 24. December 1820, als Lehrer dieser Abtheilung bestätigt**).

Den 11ten Februar 1812. wurde er Mitglied der Committé des Eleven-Instituts, das einen doppelten Zweck hat: 1. junge talentvolle Schüler zu guten Künstlern und besonders zu Lehrern zu bilden; 2. die Klassen der Zeichnen-Schule und der Kunst- und Gewerkschulen mit zweckmässigen Vorbildern zu versehen. Wie er jenem genügte, davon zeugen mehrere Künstler, die, zur Meisterschaft gelangt, sich seiner dankbar erinnern. Was diesen anlangt, so ist nicht zu verkennen, dass die, unter seiner Leitung gemachten Vorbilder, in Hinsicht auf geschmackvollen Vortrag und Correktheit, einen grossen Einfluss auf Vorbildung zu den höheren Fächern gehabt haben. Eine Abtheilung zur Bildung der Architecten für das Ornamenten-Fach stand ebenfalls unter seiner Leitung. Im Fache der Ornamentik war er unübertrefflich, und sind die Ornament-Zeichnungen, welche die Akademie von seiner Hand besitzt, Muster für alle Zeiten.

Als Lehrer war er seinen Collegen ein Muster in pünktlicher Befolgung seiner Obliegenheiten; den Eleven ein rathender Freund. Er leitete den ihm anvertrauten Unterricht mit Umsicht und Sicherheit; er hatte die Gabe sich seinen Schülern verständlich zu machen und durch treffende Bemerkungen zu Fleiss und Ordnung anzuhalten, und er erwarb sich dadurch diejenige Liebe, Achtung und Anhänglichkeit, welche sich bei seiner Beerdigung lebhaft ausgesprochen hat.

Thätig bis zum letzten Hauch seines Lebens, war ihm ein glückliches Alter geworden, dem die heitere Laune verblieb. Treffender harmloser Witz, der nie verwundete, stand dem Dahingeschiedenen noch am Tage vor der Erkrankung zu willen. Er starb, vom Schlage getroffen, den 12. August 1837, geachtet von seinen Collegen. —

Sein Schüler, Collega und Freund,
C. Fr. Hampe.

---

*) Rade erhielt von den Ausstellungen seine Malereien regelmässig zurück, wenn er sie nicht verschenkte. Frisch zierte mit den seinigen sein Atelier. Ja, die Malereien in grossen Dimensionen des 1805 verstorbenen Prof. Grünch, fand man nach dessen Tode, in dem Hause wo er wohnte, unter dem Dache, hinter einem Schornstein, aufgerollt wieder.

**) Johann Christoph Kimpfel, geboren zu Neisse den 11ten October 1750, gestorben zu Charlottenburg bei Berlin den 21. Juni 1805.

***) Carl Gotthard Langhans, Geh. Ob. Bau-Rath, geb. zu Landshut in Schlesien den 15. Octbr. 1733, gest. auf einer Reise zu Grünich in Schlesien, den 1ten October 1808.

*) Johann Heinrich Meil, Medailleur und Kupferstecher, geboren zu Gotha den 29. Aug. 1729, gestorben den 12. October 1820.

**) Der Landschaftsmaler Peter Lütke war einer der ersten, welcher 1787—1789 Abgüsse von Antiken nach Berlin brachte und gegen Bewilligung eines Lokales im Akademie-Gebäude, für dieses, deren Benutzung zum Co-

Nachrichten.

Potsdam. Am Sonntage den 13. August fand in Nikolskoe die feierliche Einweihung der, durch die Gnade Sr. Maj. des Königs für die Gemeinden von Klein-Glinike, der Pfauen-Insel, Stolpe und Nikolskoe erbauten Kirche St. Petri und Pauli statt. Durch diese Kirche, welche den Namen einer Bergeder Waldkirche verdient, hat die, ohnedies schon so reich bedachte Umgegend von Potsdam einen neuen Schmuck erhalten. Die Kirche erhebt sich in Nikolskoe auf einem Hügel, der Pfauen-Insel gegenüber, rings von Laub- und Nadelholz umschlossen, nahe bei Ivan's freundlicher Wohnung. Zu dem geräumigen Vorplatz führen zwei Treppen, und obwohl die Façade, sowie der ganze Bau möglichst einfach, dem alt-italienischen Style sich nähernd, gehalten ist, so gewährt doch die Kirche von hier einen überraschend schönen Anblick. Von der mit getrennten Einfassungen versehenen Eingangsthür vermittelt ein auf stylisirten Säulen ruhender Vorbau von Eichenholz die Wandfläche bis zum rosettenartigen Ulrfenster. Die hohe Vorderwand, wie die ganze Kirche, von rothen, sorgfältig gefügten Backsteinen, schliesst oben mit zwei offenen, überwölbten Glockenhallen, zwischen denen sich, auf dem inneren Mauerwerk ruhend, von der Gallerie aus ein achteckiger Thurm, der in einer orientalischen Kuppel endigt, 110 Fuss hoch erhebt. Von diesem Thurme öffnen sich 8 der schönsten Panoramen über die nahelliegenden Hügel, Insel und See'n, nach Potsdam, Spandau, Berlin, u. s. w. Nicht minder erfreulich ist der Eindruck, welchen die Kirche im Innern macht, wo ebenfalls der mittelalterliche Styl in der Kanzel, welche auf vier Säulen ruht, in der von einem geschickten Künstler in Treuenbrietzen gebauten Orgel und in dem mit einer Decke von Gliniksecher Seide bedeckten Altare durchgeführt ist. Zwei Fensterreihen von buntem Glase verbreiten eine harmonische Beleuchtung und hinter dem Altar sind Felder angedeutet, welche für Bilder oder vielleicht auch zur Aufstellung der zwölf Apostel des Schuldauerschen sich eignen würden. Die Decke der Kirche ist von Holz und lässt die Construction des Hängewerkes und der Balken frei sehen, zwischen denen Cassettungen eingeschoben sind. Die Brüstung der Kanzel ist mit zwei sehr kostbaren musivischen Bildern, den ausdrucksvollen Köpfen der Apostel Petrus und Paulus, geschmückt. Der Bau der Kirche ist durch den Schuldauerschen Baumeister, Hrn. A. Schadow, seit dem J. 1834 ausgeführt worden.

Mainz. Die Enthüllung des Gutenberg-Monuments ist am 14. August auf eine feierliche, höchst würdige Weise von Statten gegangen. Die Anwesenheit von Deputirten der Buchhändler, Buchdrukker, Schriftgiesser u. s. w. aus näheren und ferneren Gegenden gab dem Feste einen wahrhaft europäischen Character.

Kunst-Anzeigen.

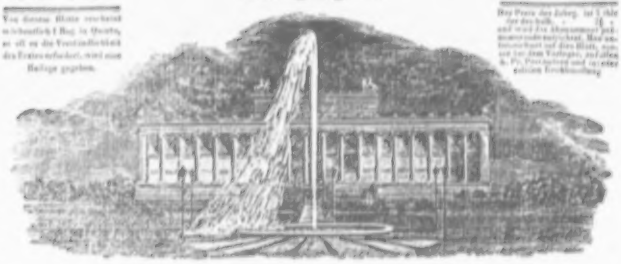
Der rühmlich bekannte Landschaftsmaler, Professor J. C. C. Dahl, hat ein, für die Geschichte mittelalterlicher Kunst höchst interessantes Werk begonnen. Der Titel desselben ist: „Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens." Das 1ste Heft, 6 Blätter enthaltend, ist der uralten Stiftskirche von Borgund gewidmet. Später sollen die Holzkirchen zu Urnaese und Gilterdal folgen, sodann auch die alten Steinkirchen von Stavangger und Bergen und die Ueberreste der Königsburg in Bergen.

Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll höchstiger Gedanken von A. Fahne, ist so eben erschienen und bei George Gropius allgemeine Bauschule No. 14, so wie in allen andern Buchhandlungen geheftet in elegantem Umschlag zu haben. Preis: 20 Sgr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

terricht gestattete. Die ganze Sammlung, welche aus 120 Stücken bestand, wurde den 30. November 1803 für die Akademie erstanden und somit der Grund zur heutigen Sammlung gelegt.

№ 36. Jahrgang V. 1837.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Neuere Gemälde.

Berlin.

Eine Erscheinung von eigenthümlichem und sehr bedeutendem Interesse für die hiesige Kunstwelt bildet ein Gemälde des franz. Malers Biard, welches seit kurzer Zeit in der Kunsthandlung des Herrn Sachse ausgestellt ist. Es hat, was die Dimensionen anbetrifft, 7 Fuss Breite zu 5 Fuss Höhe und enthält eine Darstellung des Sklavenhandels. Ein kriegerischer Negerstamm bringt eine Schaar von Gefangenen, die einem überwundenen Stamme angehören, auf den Schauplatz und verhandelt dieselben an Europäer. Auf der rechten Seite des Bildes liegt der Sklavenhändler, in leichter europäischer Kleidung, auf Matten hingestreckt und leitet mit einer fast unerklärlichen Gleichgültigkeit das Geschäft *); vor ihm sitzt der Negerhäuptling, seine Pfeife schmauchend, am Boden und beobachtet dasselbe in einer nicht minder gemüthlosen Ruhe. Hinterwärts werden die Reihen der Gefangenen, mit starken Bastseilen zusammengefesselt, herbeigetrieben. Die Hauptscene ist in der Mitte des Bildes. Ein Neger liegt am Boden gestreckt; zwei Matrosen sind beschäftigt, seine Körperbeschaffenheit (vornehmlich die Gesundheit seiner Zähne) zu untersuchen und ihrem Herrn darüber zu berichten; es scheint, dass sie — ob mit Grund oder blos betrüglicher Weise, vermögen wir nicht zu ermitteln — Mängel zu rügen haben, die natürlich einen geringern Preis für den Untersuchten her-

*) Seltsamer Weise hat der Künstler in dem Sklavenhändler sich selbst portraitirt.

beiführen müssen; wenigstens sind die vier geschmückten Negerkrieger, welche den Handel führen, in sehr lebhafter Bewegung, und Staunen, Eifer, heftiger Zorn malt sich bei der ausgesprochenen Anerbietung in ihren Zügen. Daneben wird durch einen dritten Matrosen, dem ein Knabe die brennende Laterne hält, eine Sklavin mit dem glühenden Stempel auf dem Rücken gezeichnet. Zur Linken, wo im Vorgrunde ein vierter, halbnackter Matrose mit der eisernen Fessel steht, sieht man die bereits Erkauften, die sich noch der letzten freien Bewegungen erfreuen, noch den letzten Abschied voneinander nehmen, weiter zurück aber schon in den Kahn hinabgetrieben werden, der sie dem unglückseligen Loose, welches in dem, am fernen Horizonte vor Anker liegenden Schiffe ihrer wartet, entgegenführen soll. Das Ganze der Begebenheit ist meisterhaft erzählt, die Anordnung so, dass sich Alles von selbst den Augen des Beschauers entwickelt. Zugleich sind die Scenen auf den beiden Seiten dem eigentlich spannenden Vorgange in der Mitte des Bildes der Art untergeordnet, dass dieser das vorzüglichste Interesse in Anspruch nehmen muss und als die Hauptgruppe zunächst in die Augen springt. Mit grosser Kunst ist in dem Bilde ein bedeutender Raum gewonnen, indem die namhafte Anzahl der Personen — und vornehmlich trifft diese Bemerkung die Hauptgruppe — sich vollkommen frei und ungehindert nebeneinander bewegt. Es ist besonders die im höchsten Grade vollendete Luftperspective, durch welche ein solches Hineinschreiten des Bildes in die Tiefe möglich gemacht wird. Nicht minder indess, wie die Composition an sich, dient auch die malerische Ausführung, um eine vorzügliche Gesammtwirkung hervorzubringen. Es ist eine Harmonie in dem Bilde, die um so mehr auf Bewunderung Anspruch hat, als die Menge der dunklen Negerfiguren dieselbe natürlich nur zu Bedeutendes erschweren musste. Ueberhaupt zeugt Alles, was dem Elemente der malerischen Technik angehört, von einer höchst ausgebildeten Meisterschaft; die mannigfachen Stoffe und Geräthschaften, das Nackte an Europäern und Negern, die warme, abendlich gerüthete Luft, — Alles ist aufs Höchste naturwahr, man möchte sagen: in vollkommener Wirklichkeit vorhanden. Ebenso gelungen ist die Charakteristik der einzelnen Gestalten und diese vorzüglich giebt dem Vorgange sein eigenthümliches, ergreifendes Gepräge. Das stumpfe, nur von thierischer Leidenschaft bewegte Leben der Neger tritt hier in ebenso lebendiger Entwickelung und mannigfacher Abstufung, wie die grauenvoll gleichgültige Barbarei, welche den Adel des europäischen Menschenschlages noch unter jene beklagenswerthe Nation hinabwürdigt, aufs Bestimmteste vor die Augen des Beschauers. — Aber ist dies ein Gegenstand für die Kunst? darf es dem Künstler erlaubt sein, die grösste Schmach, welcher das menschliche Geschlecht verfallen ist, in bildlicher Darstellung fest zu halten? — Gewiss mag Vieles in der modernen französischen Kunst unter dieser oder ähnlicher Rücksicht nicht zu vertheidigen sein: bei dem in Rede stehenden Bilde, glaube ich, gilt ein solcher Vorwurf nicht. Hier ist nicht das physisch Widerwärtige, hier ist nur das moralisch Furchtbare dargestellt, und wir müssten consequenter Weise alle bildliche Darstellung des Verbrechens aus dem Bereiche der Kunst ausschliessen, wollten wir das Einzelne darum, weil es unser Gemüth mit heftigster Gewalt trifft, nicht gelten lassen. Für den Schmuck eines zierlichen Boudoirs, für einen eleganten Festsaal passt das Bild freilich nicht; in einer Gallerie geschichtlicher Darstellungen aber würde es ein sehr bedeutendes Kapitel auszufüllen geeignet sein. Es ist in der That in dem Bilde, obgleich es nach gewöhnlicher Rubricirung vielleicht unter das Genre gezählt werden könnte, ein, wenn auch sehr bittrer, so doch zugleich sehr grosser und eindringlicher geschichtlicher Ernst, der es nicht nöthig macht, für diese Personen und dieses Local noch besondere Namen, (die so häufig den tragischen Inhalt ersetzen müssen!) aufzuführen.

Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Bilder eines Berliner Künstlers zu gedenken, welche sich ebenfalls in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse befinden. Es sind die drei ersten Versuche im Fache der Oelmalerei von Hrn. A. Menzel, einem Künstler, der bisher nur durch seine eigenthümlich geistreichen Zeichnungen (meist Lithographieen mit der Feder oder mit der Kreide) das Interesse der Kunstfreunde gewonnen hat. Trägt das erste dieser Bilder noch das entschiedene Gepräge des Versuches, so hat das zweite doch schon sehr anziehende Vorzüge. Es ist eine ziemlich reiche Composition, die Darstellung eines mittelalterlichen Hausflures, auf dem die Bewohner, in lebhafter Unruhe, theils beschäftigt sind, sich zum Kampfe zu rüsten, theils

Kostbarkeiten zu verbergen, indem vorausgesetzt wird, dass die Stadt vom Feinde bestürmt werde, — freilich eine Voraussetzung, auf die nicht jeder Beschauer alsbald verfallen dürfte, und die somit dem Vorgange etwas Unverständliches lässt. Auch hat derselbe eine mehr als gänslig zerstreute Composition erhalten, und das Haupt-Interesse verweilt bei einzelnen Gestalten, welche letzteren jedoch in der That bereits auf einen ungleich mehr routinirten Maler schliessen lassen würden. – Aufs Höchste überraschend aber ist das dritte Gemälde, ein kleines, höchst ergötzliches und anziehendes Genrebild. Man sieht das Zimmer eines Advokaten, im Style des siebzehnten Jahrhunderts; in der Fensterbrüstung lehnt der Herr des Hauses und horcht, mit gemessenem Ernst und seines gewichtigen Wortes sich bewusst, den Vorträgen zweier Männer, zwischen denen eine Prozess-Angelegenheit zu schweben scheint. Der jüngere von diesen sitzt vorn, dem Advocaten entgegengewandt; er ist stutzerhaft nach der Mode jener Zeit gekleidet und spricht leicht, behende und mit sehr zierlichen und verbindlichen Redensarten; dabei aber ist etwas Verlegenes in seinem Wesen, was er vergebens zu bemänteln sucht und was den Beschauer die geringe Gültigkeit seines Rechtes ziemlich deutlich erkennen lässt. Diese Gestalt ist, frei von aller Uebertreibung, mit höchst erquicklicher Laune dargestellt, mit einer Meisterschaft und Sicherheit in der Physiognomik und Allem was dazu gehört, dass ihr die grösste Bewunderung des Beschauers zu Theil werden muss. Zwischen beiden Männern, etwas weiter zurück und im Halbschatten, steht der Gegner des jungen Stutzers, ein älterer Mann, ruhig erwartend, bis die Reihe an ihn kommen wird, und mit der Urkunde in der Hand die sein gutes Recht verbürgt. Ebenso wie dieser poetische Theil des Bildes, ist aber auch dessen technische Ausführung gleich wohlgelungen; die Lebenswärme und Kraft der Farben, die Reinheit der Luftperspective und des Helldunkels, die Harmonie des Ganzen, die durch das bunte, etwas barocke Ameublement des Zimmers auf keine Weise gebrochen wird. — Alles dies lässt es gänzlich vergessen, dass hier erst von einem dritten Oel-Gemälde des Künstlers die Rede ist *). Hr. Menzel hat sich, so viel wir wissen, ohne Schule gebildet; er berechtigt uns durch Leistungen, wie die in Rede stehende, zu den allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft.

*) Das Bild hing neben dem eben besprochenen Gemälde von Biard; aber die Gewalt des Colorits in letzterem vermochte jenem gleichwohl keinen Abbruch zu thun.

Im Atelier des rühmlichst bekannten Genre-Malers, Herrn E. Meyerheim, sahen wir kürzlich ein neues, fast ganz vollendetes Gemälde, welches sich den sauberen, anmuthigen und gemüthvollen Bildern dieses Künstlers, deren sich die Besucher unsrer Ausstellungen gern erinnern, aufs Vortheilhafteste anreiht. Es stellt Personen dar, die nach geendigtem Gottesdienste die Kirche verlassen; das Kostüm, besonders das der Frauen, welche einen weiten schwarzen Mantel, mit zierlich abstehendem kleinem Kragen tragen, erinnert an Thüringen; die Grösse der Figuren ist hier etwas bedeutender, als man es gewöhnlich in Meyerheim's Bildern findet. Auf der rechten Seite des Bildes blickt man die Aussenwand einer gothischen Kirche entlang; das Terrain erscheint nach dem Hintergrunde zu abschüssig, so dass man annehmen darf, die Kirche liege auf einem Berge, isolirt von der dazu gehörigen Ortschaft. Das Ganze ist hell von der mittäglichen Sonne beschienen. Aus der Thür der Kirche, zunächst im Vorgrunde, sind so eben einige Leute herausgetreten. Die Hauptfigur ist die eines jungen Mädchens, welches man im Profil sieht, und welches gesenkten Blickes, mit leichten jungfräulichen Schritten hingeht. Hinter ihr sieht man ein altes Mütterchen und hinter dieser, noch in der Kirchthüre, einen kräftigen jungen Mann. Zur linken Seite erblickt man die Reihe der Vorausgegangenen, die den Berghang hinabschreiten, und an denen, je nach ihrem verschiedenen Alter, das mehr oder minder Gemessene des Schrittes vortrefflich beobachtet ist. Das ganze Bild athmet eine schöne sonntägliche Stimmung, das Gefühl einer erbaulichen Sammlung, welche aus dem Gotteshause mit in das Leben hinabgetragen wird, zugleich aber auch (ohne die gefahrvolle und gegenwärtig so oft beliebte Klippe des Sentimentalen zu berühren) eine volle Gesundheit und frische Naivetät, so dass es auf den Beschauer den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt.

F. K.

Lithographie.

Lewis's Illustrations of Constantinople, made during a Residence in that City etc. in the Years 1835 — 6. *Arranged and Drawn on Stone from the original Sketches of Coke Smyth by John F. Lewis. London.* Gr. Fol. (Berlin bei G. Gropius.)

Unter den, rücksichtlich der Zahl noch immer nicht sehr bedeutenden Leistungen englischer Lithographie haben wir das vorstehend genannte Werk als eins der interessantesten und eigenthümlichsten hervorzuheben. Die in demselben enthaltenen Darstellungen sind in einer eben so leichten wie gefälligen Weise behandelt, die wenn sie freilich auch nicht scharf und vollendend in das Detail eingeht, so doch eine vortreffliche Wirkung im Ganzen hervorzubringen geeignet ist und für mehr skizzirte Scenen der Art wohl eine weitere Anwendung verdienen dürfte. Die Blätter sind auf einer gelblichen Tonplatte mit ausgesparten, aber im Einzelnen (z. B. in den Wolken) zugleich vortrefflich abgetonten Lichtern gedruckt; die Zeichnung mit der schwarzen Kreide giebt sodann nur in einer leichten Weise die Umrisse und die bedeutenderen Schattenpartieen. Auch bei uns sind wohl ähnliche Blätter geliefert worden, doch sind uns keine Beispiele bekannt, in denen sich eine ähnliche Behandlung der Lichter, ähnliche Kräftigkeit derselben und, wo es nöthig ist, ähnlich zarte Nüancirung, — bemerkbar macht. — In 28 Darstellungen, deren jede, bis auf ein Paar unbedeutende Ausnahmen, ein grosses Blatt einnimmt, werden uns Ansichten von Constantinopel und seinen Umgebungen, aufs Mannigfachste mit der eigenthümlichen Staffage belebt, oder selbstständige Scenen des dortigen Volkslebens vorgeführt. Die reizvollen Ufer des Bosphorus, an denen sich die mächtige Stadt hinbreitet; Bilder des Hafens mit dem bunten Verkehre der Schiffer; die stolzen Moscheen mit den emporgewölbten Schaalen ihrer Kuppeln und mit den schlanken Minarets; die überaus zierlichen Brunnenhäuser mit ihren weitausladenden Schattendächern; — dann Kaffeehäuser, wo die Türken, des kühlen Schattens sich erfreuend, in bequemer Ruhe zusammenkauern; Bazare, wo um die kostbaren Waaren gefeilscht wird; das Innere der Wohnungen, wo hier der Pascha, dort die Schönheiten des Harems, dort eine gefangene griechische Jungfrau auf den bequemen Polstern sitzen, — alles dies geht in bunter Reihe den Augen des Beschauers vorüber. Hier reizt das bunte, nachlässige Wesen, in welchem die Wohnungen neben oder übereinander gebaut sind, zu näherer Betrachtung; dort eigenthümlich kunstvollere Architekturen, theils einer frühen Vorzeit angehörig, theils aber auch die wunderlichen Ausartungen des occidentalischen Haarbeutelstyles auf's Wunderlichste den orientalischen Formen anfügend; dort sind es die reichen Details des türkischen Kostüms, die süssen Gesichter der Frauen (die den englischen Zeichner zu verrathen scheinen), welche auf ein besondres Interesse Anspruch machen, oder auch die Einflüsse modern europäischer Bildung, die wenigstens an den vollständig durchgeführten Garde-Uniformen des Sultans, seiner hohen Umgebungen und seiner Soldaten sichtbar werden. Im Allgemeinen müssen wir indess bemerken, dass das ganze Werk wohl nur zu einer mehr flüchtigen Unterhaltung im Drawing-Room bestimmt ist: eine tiefere Poesie der Auffassung tritt nur selten hervor, und ebenso scheint auch jene schärfere Charakteristik, welche uns belehrend in die Erscheinungen eines fremden Lebens einführen könnte, nicht sonderlich durchgebildet zu sein.

Nachrichten.

In Wunsiedel, der Geburtsstadt Jean Paul Friedrich Richter's, soll diesem grössten deutschen Humoristen eine Broncestatue errichtet werden, zu welchem Zweck ein dortiges Comité Geldbeiträge in Empfang nimmt.

Dresden. Am 30ten Juli wurde die hiesige Kunstausstellung eröffnet.

Seit einigen Wochen waren in Weimar die beiden Gemälde der Düsseldorfer Schule zu sehen, welche sich im Besitz Sr. k. H. des Kronprinzen von Preussen befinden: Jeremias von Bendemann und die Hussitenpredigt von Lessing. Hunderte von Einwohnern strömten in den Raum, wo sie aufgestellt waren. Jetzt haben diese Bilder ihre Weiterreise nach Halle und Leipzig angetreten.

Thorwaldsen hat das Ehren-Bürgerrecht der Stadt Mainz erhalten.

Antwerpen. Im Atelier des Hrn. G. Wappers ist gegenwärtig eine „Versuchung des h. Antonius“ ausgestellt, welche allgemeine Bewunderung erregt.

Am 1. August wurde in Antwerpen die Kunstausstellung eröffnet. Sie zählt 600 Gemälde, darunter jedoch kein einziges von Wappers. Die Bildhauer-Arbeiten beliefen sich auf 40, darunter ein Christusknabe in Marmor von W. Geefs und, in Folge einer Preisbewerbung, 6 sterbende Epaminondas.

Paris. Das Verzeichniss der Gallerie des Louvre hat durch die neuen Bauten keine Veränderung erlitten und führt 315 Bilder der französischen, 509 der flamändischen, deutschen und holländischen, 453 der italienischen und spanischen Schule und 129 Copien und einzelne Sachen auf, welche sich nicht wohl in Schulen bringen lassen. Um halb 12 Uhr öffnet man die Thüren der grossen hölzernen Gallerie, welche mit der grossen parallel läuft und sich von dem alten Louvre bis zum Pavillon des Pont du Carrousel hinzieht. Die Wände dieser neuen Gallerie sind ganz mit alten Gobelin-Tapeten aus der Königl. Manufaktur bekleidet, und es ist sehr verdienstlich, dass man dieselben hier gebraucht, obwohl sie nur noch derKünstler schätzen kann, da sie ihren lebhaften Glanz verloren haben. Der k. Hof-Zimmermeister Rocher hat die Gallerie in einem Monat hergestellt. In diesem Augenblick ist man mit der Aufstellung der Bilder aus der spanischen Schule beschäftigt; mehr als 200 Arbeiter sind jetzt bei den Gemächern Heinrichs VI. und Heinrichs IV. und der Maria von Medicis beschäftigt, welche über der Colonnade liegen. An einer andern Seite arbeitet man an einem zweiten Saal, wie es heisst, für die geräumigere Aufstellung des reichhaltigen Marine Museums.

In einigen Tagen wird Cas. Perrier's Grabmonument auf dem Kirchhofe des Pere la Chaise vollendet werden. Der Minister ist stehend, mit einem Lorbeerkranze, dargestellt. In den Feldern des Piedestals, auf welchem die Metallstatue steht, bemerkt man drei allegorische Figuren, die Beredsamkeit, die Festigkeit und die Gerechtigkeit. Die Stadt Paris lässt gegenwärtig mehrere Gräber berühmter Männer auf diesem Kirchhofe, unter andern die Grabmäler von Lafontaine und Molière, wiederherstellen. Das beinah zertrümmerte Grabmal der beiden Liebenden, Abälard und Heloise, wird ebenfalls wiederhergestellt werden.

Der Pariser Stadtrath hat eine jährliche Summe von 2000 Fr. zur Errichtung einer Zeichnen- und Bildhauerschule für verschiedene Manufactur- und Fabrik-Arbeiter und Lehrlinge ausgesetzt.

Man spricht hier viel von einem merkwürdigen Prozesse, der bald verhandelt werden soll. Man wird sich aus früheren Berichten (Museum, Nr. 22) erinnern, dass ein Bilderhändler, Herr Cousin, auf der Versteigerung der Effecten des Herzogs von Maillé ein Originalbild von Raphael für 59 Francs gekauft hatte. Es stand in einer Dachstube und auf dem Rahmen waren die Worte zu lesen: *Donné par le Roi.* Diese Worte hatten die Direction der königl. Museen aufmerksam gemacht, und sie behauptet nun, dass der König (Ludwig XVIII.) dies Bild dem Herzoge von Maillé nicht geschenkt, sondern nur geliehen (?) habe, und will es nun, als ein Eigenthum des Louvre, zurückfordern. Cousin behauptet dagegen, dass er allerdings ein genügendes Recht auf den Besitz des Bildes habe.

Bei Rittner und Goupil ist so eben eine äusserst gelungene Platte, nach P. Delaroche's *„Ste Amélie, Reine d'Hongrie“* erschienen. Sie rührt von dem Maler Mercury her und dürfte leicht zu den Gelungensten zu zählen sein, was in neuerer Zeit, in diesem kleinen Maassstabe (7 Z. Höhe und 5 Z. Breite) gefertigt ist. Die heilige Königin ist, mit ihren Töchtern und einem Edelfräulein, vor einem Heiligenschrein ihr Blumenopfer darbringend dargestellt, und es liegt in dem ganzen Bilde eine so reine, kindliche Frömmigkeit, dass man sich unwillkührlich an die ersten einfachen Meister der deutschen und italienischen Kunst erinnert fühlt und ein Blatt aus einem, von der Hand der besten Maler verschönerten Missale vor sich zu sehen glaubt. Der Stich ist in Beidem, den Figuren und der Landschaft, meisterhaft; es genügt, in dieser Beziehung an Mercury's vorzüglichen Stich nach L. Robert's Schnittern zu erinnern.

Die Basreliefs in den beiden Giebelfeldern des Gebäudes für die grosse Mineralien Sammlung, im botanischen Garten, sind gegenwärtig vollendet und enthüllt. Sie sind allegorisch behandelt. Vor den bei-

den grossen viereckten Sälen, welche zwischen den Enden der Gallerie liegen, sieht man die Fussgestelle, auf denen die beiden, bereits vollendeten Marmorstatuen Buffon's und Cuvier's aufgestellt werden sollen.

In der Umgegend von Fontainebleau wird Kosciuzko ein Denkmal errichtet; dort brachte er nemlich bei seinem Freunde Zeltner die letzten Jahre seines Lebens zu. Zeltner's Sohn ist es, der das Denkmal errichten lässt. Die Bewohner jener Gegend, bei denen Kosciuzko's Andenken noch nicht erloschen ist, leisten unentgeltlich die nöthigen Handarbeiten.

In einem der Säle des Stände-Palastes in Dijon hat man vor einigen Jahren eine sogenannte tragbare Kapelle (Rück-Altar) der Herzoge von Burgund aufgefunden, die mit den schönsten Bildhauer-Arbeiten und Vergoldungen aus dem 14. Jahrh. geschmückt ist. Hr. v. St. Mesmin, der Aufseher des Museums in Dijon, hat das Verdienst, dies merkwürdige Ueberbleibsel des Alterthums gerettet und wiederhergestellt zu haben. Der Altar ist 5 Fuss hoch und 8 Fuss breit, mit den saubersten Bildhauer-Arbeiten geschmückt, und enthält ausserdem auf den Altarflügeln Bilder von Melchior Bröderlam, dem Hofmaler Philipp des Kühnen.

Rom. Im Vatikan ist kürzlich die Aufstellung einer neuen Gemälde-Sammlung, die besonders für die Kunstgeschichte wichtig ist, und die sich durch die Namen der ältesten italienischen Künstler — Cimabue, Duccio, Giotto u. s. w. — auszeichnet, fertig geworden. Zum Theil sind diese Gemälde bereits längere Zeit im Besitz der Regierung, (und einige derselben in Riepenhausen's Geschichte der Malerei publicirt), zum Theil gehören sie der ehemaligen Sammlung des Grafen Mariotti an, welche der Papst käuflich an sich gebracht hat. Sie sind in der vatikanischen Bibliothek, in dem Saale (Braccio Chiaramonti), welcher auf das berühmte Zimmer mit Raphael Mengs' Malereien folgt, — und zwar, wenn auch nicht vortheilhaftester Weise, in den schönen Glasschränken aufgestellt, welche bisher die Bücher und Kupferstiche des Cardinal Zelada enthielten. Vor Beschädigungen — und vor ähnlichen Barbareien, wie neuerlich in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums Statt gefunden haben — sind sie auf diese Weise freilich sicher gestellt.

Ueber das ausgezeichnete Werk eines jungen Malers, Capaldi, das Altarblatt für eine neue Kapelle des Fürsten Borghese auf seiner schönen Villa Belvedere in Frascati, wird sehr vortheilhaft berichtet. Dasselbe stellt den h. Sebastian vor, wie er an einen Baum gebunden wird, um den Märtyrertod durch Pfeilschüsse zu erleiden. Zwei Männer sind dabei beschäftigt und ein dritter versucht, zu Boden gebückt, die Spannkraft seines Bogens. Der Heilige, den verklärten Blick gen Himmel gerichtet, erträgt geduldig, in der schönsten Kraft seiner Jugend, was die Männer mit ihm vornehmen. Ein Engel bringt die Märtyrerkrone und den Palmenzweig dem Leidenden als Tröstung. Man weiss nicht, ob man mehr die edle Zeichnung, die einfache grossartige Composition, oder das schöne Colorit, welches an die besten Meister erinnert, bewundern soll. Die Nebenfiguren sind untergeordnet gehalten, ohne darum vernachlässigt zu sein, so auch die Landschaft. Was aber dem Ganzen in den Augen der Kenner einen erhöhten Werth verleiht, ist, dass kein Haschen nach Effekt oder gar etwas Theatralisches in dem Bilde zu finden ist.

Die französische Regierung fährt in ihrem grossartigen Bestreben fort, die classischen Meisterwerke Rom's, die an diesen Boden festgebannt sind, durch würdig ausgeführte Copien nach Paris überzusiedeln. So ist Herr Sigalon, nachdem er Michel Angelo's jüngstes Gericht mit glücklichstem Erfolge in der Originalgrösse copirt, gegenwärtig zu gleichem Zwecke bei den Propheten und Sibyllen desselben Meisters beschäftigt.

In Neapel sind u. a. zwei ausgezeichnete Künstler als Opfer der Cholera zu beklagen: Pitloo aus Holland, dort seit mehreren Jahren angestellt, und Michael Lebedeff, ein gerühmter junger Landschaftsmaler aus St. Petersburg.

London. Eine der schönsten Compositionen Wilkie's ist: *the maid of Saragossa*, in welcher der Künstler das heldenmüthige Benehmen des Mädchens verewigt hat, das, bei der Vertheidung von Saragossa, nach dem Tode ihres Geliebten das Geschütz, neben dem er gefallen war, selbst bediente.

Von derselben ist so eben ein trefflicher Stich (28 Z. breit und 18 Z. hoch) erschienen, der den grossen Ruf, den Cousins Platten in schwarzer Kunst sich erworben haben, auf's Neue bestätigt. Die Platte ist kräftig, ohne zu schwarz zu sein, und die Lichtpartien sind mit grosser Kunst frei gehalten.

Kopenhagen. Ueber einen, neuerdings in Aarstad, bei Egersund in Norwegen, zu Tage geförderten, höchst bedeutenden Münzfund verbreiten sich zwei so eben erschienene Programme des Prof. Chr. Andr. Holmboe. Unter einer, etwa 2½ Ellen langen und 1 Fuss dicken Steinplatte fand man nemlich, ausser einigem Silbergeräth, Spangen und dergleichen, gegen 1500 Silbermünzen. Der ganze Schatz scheint gegen das Ende der Regierung Canut's, vielleicht von einer der Personen, die er als Abgesandte zur Abschliessung eines Freundschaftsbündnisses nach Norwegen geschickt, an dem Fundorte selbst niedergelegt worden zu sein. Die Münzen gehören zum grössten Theil dem Ethelred und Canut an, eine ziemlich beträchtliche Menge sind deutsche Kaisermünzen, andre gehören nach Böhmen, Schweden, Frankreich, eine ist dänisch, einige wenige Fragmente cufisch, fast alle sind aus dem zehnten und dem Anfange des eilften Jahrhunderts, nur wenige älter. Dass sich keine norwegische Münze dabei befindet, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, wie höchst selten die ältesten, diesem Lande angehörigen Münzen sind. Auffallend ist es, dass eine bedeutende Anzahl dieser Münzen mit zehn und mehr Einschnitten, an irgend welchem Behufe, versenen ist. Von Kaiser Otto I. fanden sich 13, von einem der drei Ottonen für Cöln, Mainz, Dortmund, Worms und andre, nicht bestimmt anzugebende Städte 20 Münzen. Von Heinrich II. für Augsburg, Strassburg, Cöln, Mainz, Pavia, Regensburg, Utrecht, Dortmund, Worms u. a. Städte 42, von Conrad II. fünf; ausser anderen Münzen baierscher Herzoge, deutscher Städte u. a., fand sich aber auch eine mit dem Monogramm Christi und dem räthselhaften „Invictus Caesar". Quantitativ bedeutender und instructiver sind die angelsächsischen Münzen, indem sie, um nur dies zu erwähnen, die Zahl der aus Ruding bekannten Münzmeister um 86 vermehren.

St. Petersburg. Die colossalen, aus Metall gegossenen Standbilder der Feldmarschälle Fürsten Kutusoff-Smolenski und Barclay de Tolly sind vor der Kasanschen Kirche aufgestellt worden. Der Fürst Kutusoff trägt die Feldmarschalls-Uniform, hält mit der Hand seinen über die Uniform geworfenen Mantel; und zeigt mit der Linken, in welcher er einen Feldmarschallsstab hält, in die Ferne; zu seinen Füssen liegt eine französische Fahne. Das Standbild ist 5 Arschin 5 Werschok hoch und wiegt 400 Pud. Das Fussgestell von Granit ist 12 Arschin hoch, wodurch das ganze Denkmal ungefähr 6 Faden hoch wird. Der Fürst Barclay trägt gleichfalls Feldmarschalls-Uniform.

Kunst-Verein
für die Rheinlande und Westphalen.

General-Versammlung am 10. August 1837.

Bei der heutigen Verloosung wurden folgende Gewinne gezogen: 1. Gefangene Griechen von Teichs, auf Nr. 1666 der Actien-Rolle an Herrn Archivar Geisberg in Münster. — 2. Landschaft mit Fichten von Jacobi, auf Nr. 204 an Herrn Ober-Prokurator Bessel zu Cleve. — 3. Einquartirungs-Scene in Tyrol von Rustige, auf Nr. 2714 an Hrn. Kaufmann Mertens zu Düsseldorf. — 4. Kirchenruine von Funcke, auf Nr. 1725 an Herrn Freiherrn von Bodelschwingh-Plettenberg zu Bodelschwing bei Dortmund. — 5. Landschaft, Motiv von Amsterdam von John, auf Nr. 1841 an Herrn Kaufmann Spir zu Magdeburg. — 6. Die heil. Catharina (Skizze) von Mücke, auf Nr. 1323 an die Frau Wittwe Sophie Brügelmann zu Düsseldorf. — 7. Die Heimsuchung, Skizze, von Müller, auf Nr. 1310 an Se. Erlaucht den Hrn. Grafen Ernst zur Lippe in Cöln. — 8. Die Heimsuchung, grosses Bild, von demselben, auf Nr. 2299 an Herrn Regierungs-Referendar Arndts zu Arnsberg. — 9. Die ersten Christen von Classen, auf Nr. 643 an Herrn Grafen von Nesselrode-Ehreshoven zu Düsseldorf. — 10. Landschaft, Bauernhäuser am Strome von Lasinsky auf Nr. 956 an Hrn. Sattler Wolf zu Düsseldorf. — 11. Quirinskirche von Conrad, auf Nr. 1225 an Ihro Kön. Hoheit die Prinzessin Albrecht von Preussen zu Berlin. — 12. Mirjam von Köhler, auf Nr. 1025 an Hrn. Steuerrath Windscheidt in Düsseldorf. —

13. Die Jungfrau von Orleans von Stielke, auf Nr. 1894 an Hrn. von Smirnoff, Kaiserlich russischen Attaché bei der Gesandtschaft zu Berlin. — 14. Die Schmollenden von Becker, auf Nr. 1334 an Herrn Kaufmann Wicht zu Bremen. — 15. Abendlandschaft von Lessing, auf Nr. 1673 an Hrn. Maler Wagner zu Frankfurt am Main. — 16. Münchhausen erzählt seine Abentheuer, Skizze von Schrödter, auf Nr. 2012 an Hrn. Baron von Nievenheim zu Kaldenhausen bei Uerdingen. — 17. Landschaft von Pulian, auf Nr. 760 an Herrn Kaufmann Weinbeck zu Düsseldorf. — 18. Verspätete Reisende von Sonderland, auf Nr. 2218 an Hrn. Kaufmann Franz Zanoli zu Cöln. — 19. Geburt Christi von Schall auf Nr. 2103 an Hrn. Landr. Frhrn. von Hilgers zu Neuwied. — 20. Landschaft, sauerländ. Gegend von Happel, auf Nr. 2470 an Hrn. Banko-Dir. Weber zu Magdeburg. — 21. Winterlandschaft von Bodemann, auf Nr. 1633 an Hrn. Buchhändler Bethge zu Berlin. — 22. Landschaft, Küste der Normandie bei Havre von Schirmer, auf Nr. 2800 an Herrn Domainen-Rath Althoff zu Dinslacken. — 23. Seeküste von Achenbach, auf Nr. 581 an Herrn Regierungsrath Solger zu Arnsberg. — 24. Landschaft von John, auf Nr. 106 an die Fr. Gr. v. Bismark-Bohlen zu Carlsburg bei Anclam. — 25. Kavalleriestück von Fleuss, auf Nr. 1293 an Ihre Durchl. die Prinzessin Louise von Neuwied. — 26. Waldlandschaft mit Vieh von Schulten, auf Nr. 2959 an Herrn Maler Dielmann zu Düsseldorf. — 27. Viehstück von Simmler, auf Nr. 982 an Hrn. Geh. Medizinalrath Casper zu Berlin. — 28. Fruchtstück von Jacob, auf Nr. 890 an Hrn. Gastwirth Dombardt zu Düsseldorf. — 29. Abschied des Tobias von Ihle, auf Nr. 839 an Hrn. Doctor Eckard zu Berlin. — 30. Ritter und sein Liebchen von Hasenclever, auf Nr. 267 an Hrn. Kaufmann P. I. Bogen zu Cöln. — 31. Landschaft von Höninghaus, auf Nr. 754 an Hrn. Bäcker Kaulen zu Düsseldorf. — 32. Das weiterziehende Gewitter von Scheins, auf Nr. 1183 an Hrn. Kaufmann Brockhaus zu Leipzig. — 33. Landschaft beim Regen von Jacobi, auf Nr. 1038 an Herrn Stifts-Rentmeister Kinkel zu Gesecke. — 34. St. Gangolfs-Brunnen von Fey auf Nr. 1643 an Herrn Bürgermeister Diek zu Burg. — 35. Weihnachts-Abend von Richter, auf Nr. 2938 an Madame Saportas zu Düsseldorf. — 36. Viehstück von Grahau, auf Nr. 2045 an Hrn. Aug. Frowein zu Elberfeld. — 37. Studienkopf von Pelz, auf Nr. 431 an Hrn. Bürgermeister von den Steinen zu Crefeld. — 38. Blumenstück von Holthausen, auf Nr. 2643 an Hrn. Oberst-Lieutenant von Flotow zu Bonn. — 39. Mädchenkopf von Plaeschke, auf Nr. 1766 an Ihre Erlaucht die Frau Erbgräfin zu Stolberg-Wernigerode zu Gedern. — 40. Mönch in seiner Zelle von Bender, auf Nr. 974 an Hrn Rentner Peter de Werth zu Elberfeld. — 41. Abschied des jungen Tobias von Chauvin, auf Nr. 1667 an Fräul. Maria von der Leyen zu Crefeld. — 42. Landschaft, Motiv von Kesenich bei Bonn von Hilgers, auf Nr. 818 an Hrn. Kaufmann I. W. Blank-Hauptmann zu Elberfeld. — 43. Chorknaben von Rahm, auf Nr. 2098 an Hrn. Oberförster Haack zu Schleiden. — 44. Verkündigung der Hirten von Classen, auf Nr. 69 an Hrn. Kompermann und Wemhöver zu Barmen. — 45. Landschaft, Burg Conradsheim bei Lechenich, von Klein, auf Nr. 1938 an Hrn. Dr. Hath zu Darmstadt. — 46. Hagar von Götting, auf Nr. 2308. an Hrn. Apotheker Posthoff zu Siegen. — 47. Kreuzgang von St. Severin zu Cöln von Conrad, auf Nr. 2805 an Hrn Major von Böttcher zu Düsseldorf. — 48. Samariterin am Brunnen von Bennert, auf Nr. 2222 an Hrn. Regierungs-Sekretair Lanzendörfer zu Coblenz.

Ausserdem wurden noch laut 5 Exemplare des 1. Bandes der Geschichte der neuern deutschen Kunst vom Grafen v. Raczinsky nebst Beilage-Blättern und 2tens 30 Exemplare der Lieder von Reinick mit Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler verlooset und fielen folgenden Actien-Nummern zu: ad 1. Nr. 145. 1861. 2294. 1462. 2580. ad 2. Nr. 265. 1515. 17. 1472. 1315. 1753. 2400. 2329. 2220. 1856. 330. 2406. 838. 1593. 473. 1018. 1455. 1394. 615. 235. 743. 1283. 1618. 2617. 371. 2734. 1059. 1816. 1186. 1360.

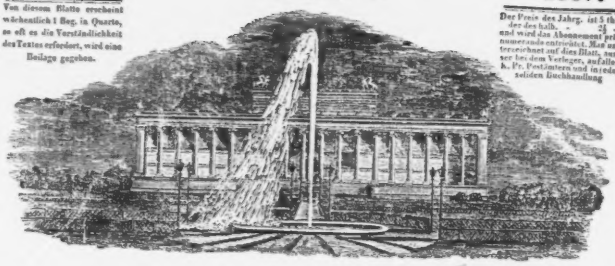
Verwaltungs-Rath des Kunst-Vereins.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 37. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 Thlr. der des halb. 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert. Mitgetheilt von Dr. C. Grüneisen. Mit einer Steinzeichnung. Stuttgart und Tübingen, 1837. 465 S. in gr. 8.

Das vorliegende Buch handelt, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, von einem vielseitig bewegten und vielseitig thätigen Manne. Von Hause aus zum Künstler gebildet, aber zugleich mit mannigfach anderen Kräften und Talenten reich begabt, hat derselbe rüstig in das Rad der Begebenheiten eingegriffen und erfolgreich an der grossen Entwickelung der neuen Zeit mitgearbeitet. Mit Rath und That, mit Bild und Schrift, mit Besonnenheit und Kraft hat er an dem tief ernstlichen Kampfe der Befreiung von geistiger Knechtschaft Theil genommen; er ist mit seiner ganzen Persönlichkeit entschieden in diesen Kampf hervorgetreten, wenn freilich auch die stille Fortbildung des einzelnen Talentes, oder wenigstens die reichere Zahl von dessen Schöpfungen, durch das grosse Gebot der Zeit in gewissem Maasse gehemmt werden mochte. Wohl in der Vielseitigkeit Manuels mag es begründet sein, dass er bisher noch nicht so genügend gewürdigt worden ist, als er es vor Vielen verdient, dass wenigstens, neben seiner politisch-reformatorischen Thätigkeit, seines künstlerischen und poetischen Wirkens kaum anders als nur höchst beiläufig gedacht worden ist, obgleich beides letzteres für Literatur- und Kunstgeschichte eine so eigenthümliche Wichtigkeit hat. Nur die nicht minder vielseitige Richtung des Verfassers oben genannten

Werken machte es möglich, eine solche Aufgabe in ihren Theilen und in ihrer schönen Gesammtheit durchzuarbeiten. — Ueber das Werk im Ganzen indess, oder auch nur über den grösseren Theil seines Inhaltes zu urtheilen, ist hier nicht der Ort; wir haben nur zu betrachten und dankbar zu empfangen, was der Verf. uns zur Bereicherung der Kunstgeschichte, aufeigne, zumeist gänzlich neue Studien und Untersuchungen gestützt, darbietet.

Niclaus Manuel, geboren zu Bern im Jahre 1484 und daselbst gestorben im Jahre 1530, wird in der Geschichte der Malerei zumeist nur als der Maler des weiland vielgerühmten Todtentanzes zu Bern genannt; der Verf. macht uns jedoch ausserdem noch mit einer namhaften Anzahl anderweitiger, von Manuel herrührender Gemälde, sowie mit der eigenthümlichen Stellung, welche er im Entwickelungsgange der Kunst einnimmt, bekannt, und verbreitet, indem er auf den letzteren näher eingeht, zugleich ein erfreuliches Licht über die Verhältnisse der oberdeutschen Kunst um das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In einer ausführlichen Einleitung, um die allgemeinen Zustände zu schildern, in welche Manuel hineintrat, giebt der Verfasser einen Ueberblick über die politischen, die kirchlichen, die gesellschaftlichen Verhältnisse, über den Stand der Poesie und der bildenden Künste, wie sie sich zunächst vor Manuel und während seines Lebens gestaltet hatten. So spricht er, was den letzteren Punkt anbetrifft, von dem Zustande der deutschen Baukunst um das Ende des Mittelalters, insbesondere von den schweizerischen Bau-Unternehmungen, und wie sich dieselben unter dem direkten Einfluss der deutschen Baugenossenschaft ausgebildet. Hierauf von der Kunst der Bildnerei und namentlich von jener vielverbreiteten und noch lange nicht genügend beachteten Kunst der Bildschnitzerei. Der Verf. fasst hier vornehmlich zwei Style dieser Kunst ins Auge, den bekannteren, schärferen und härteren, welcher von Nürnberg ausging, und einen andern, welcher durch eine edlere Fülle der Formen das Gegentheil jenes bildet und vornehmlich in Ulm seinen Sitz hatte: „Hohe Gestalten (charakterisirt der Verf. den letzteren), — wie die Gottesmutter auf dem Blaubeurer Hochaltar, 8 Fuss hoch, stehend auf der Mondscheibe, den Jesusknaben auf dem Arm, umgeben von Johannes dem T. und dem heil. Benedict, Johannes d. E. und der h. Scholastica; — angemessene Fülle der Formen; ein weiter, auch im Geschwungenen würdiger Faltenwurf; mit sorgfältiger Behandlung der einzelnen Theile des Gesichtes und an den Händen; kräftig bemalt.“ U. s. w. Diesem Beispiel werden namentlich noch die Arbeiten der beiden Georg Syrlin und des Daniel Mauch (von letzterem die Statuengruppe über dem Hochaltare des Münsters zu Ulm, denen die bekannten Flügelgemälde von M. Schaffner angefügt sind) u. a. m. angeschlossen. Die Schweiz zeigt sich diesen verschiedenartigen Einflüssen der deutschen Bildnerei offen, ohne dass jedoch unter dem, was aus dem grossen Bildersturm der Reformation gerettet ist, etwas Bedeutsameres erhalten scheint.

So unterscheidet der Verfasser auch in Bezug auf die oberdeutsche Malerei zwei wesentlich von einander abweichende Richtungen: die der Schule zu Nürnberg (M. Wohlgemuth und später A. Dürer) und die der Schule des Martin Schön zu Colmar; er hat das Verdienst, zuerst auf einige vorzügliche Bilder des letzteren Meisters, die sich im Münster und in der Bibliothek von Colmar befinden, aufmerksam gemacht zu haben. Auch die zwischen diesen beiden äussersten Punkten befindlichen Schulen werden näher ins Auge gefasst; so die des älteren Hans Holbein zu Augsburg (später zu Basel), welche etwa zwischen beiden Richtungen die Mitte hält, und vornehmlich die schönen Leistungen der Ulmer-Schule (B. Zeitbloom und später M. Schaffner), in denen sich ein näheres Verhältniss zu der Schule von Colmar zu erkennen giebt und auf die der Verf. gleichfalls mit Vorliebe eingeht. „Hiernach stellt sich (so beschliesst er die letztere Uebersicht) der eigentliche Charakter der Malerei des südwestlichen Theils im oberen Deutschland in seinem Gegensatze mit dem des nordöstlichen dermaassen dar, dass in Franken die Absicht der Kunst mehr auf Individualisirung des Lebens in dessen mannichfaltigsten Erscheinungen ging, in Elsass und Schwaben die Kunst mehr im Ausdruck einer schönen Stimmung sich gefiel; daher der reichere Umfang dort, die grössere Beschränktheit hier in der künstlerischen Erfindung; daher die tüchtigere Anordnung in jener, die ächtere Carnation in dieser Schule; daher die düstere Schärfe, die heitere Milde, worin die Vortragsweisen beider Richtungen auseinander zu gehen pflegen“. — Der Verf. geht sodann wiederum auf das Verhältniss der schweizerischen Malerei zur oberdeutschen näher ein, und weist es nach, wie — nach dem Wenigen, was sich

in den öffentlichen und Privat-Sammlungen zu Basel, Zürich, Bern, Constanz erhalten hat, zu urtheilen — hier der doppelte Einfluss jener beiden Hauptrichtungen der deutschen Malerei sichtbar werde. Er führt einige Beispiele an: „Unter den, durch den Einfluss des Niclaus Manuel vor dem Untergange bewahrten Gemälden aus der Benedictinerabtei Wettingen, welche sich gegenwärtig in Basel befinden, ist ein grosses Altarwerk, 1516 vollendet. . . Ausser einem schönen Schnitzwerk von Buchs, im Innern und an dem äussern Theile der Thürflügel auf vier Blättern das Evangelium der Kindheit Jesu darstellend, sieht man die heiligen Christoph mit dem Stifter, und Hieronymus mit der Stifterin an den inneren Seiten der Thüren ganz in der scharf umrissenen Art der Nürnberger Meister gemalt. Ebenso vom Jahr 1510, aus demselben Kloster und derselben Schule angehörig, im Hauptbild die Dreieinigkeit mit Maria und Johannes zu beiden Seiten; auf den Flügeln die Stationen des Heilandes. Andere dagegen und die meisten jener älteren Werke zeigen durch ihren helleren Ton, durch ihren ruhig milden Ausdruck die Verwandtschaft mit der elsassischen oder schwäbischen Schule an". — Sodann werden die namhaftesten Maler der Zeit, welche in der Schweiz gearbeitet, angeführt und namentlich die Stadt Basel als im Besitz bedeutender künstlerischer Thätigkeit, vornehmlich wohl durch Einfluss des älteren Hans Holbein, hervorgehoben. Die wenigen Maler von Zürich, Freyburg und Bern, von denen man Kunde hat, machen den Beschluss.

Unter diesen Verhältnissen entwickelte sich Manuel's künstlerische Bildung. — Manuel stammte aus dem Geschlechte der Alleman (oder „de Alamanis"), wie er namentlich als „Niclaus Alleman" in seinem, bisher unbekannten und vom Verf. mitgetheilten Ehebriefe genannt wird. Der Verf. vermuthet mit Wahrscheinlichkeit, dass er der natürliche Sohn eines Alleman gewesen und somit bei seinem Eintritt in das öffentliche Leben genöthigt worden sei, den Namen der Familie abzulegen; leicht möglich, dass der sodann gewählte Name Manuel der Vorname des Vaters war, indem wirklich in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts u. a. ein Emanuel de Alamanis zu Bern genannt wird, auch unser Manuel selbst oft mit diesem unabgekürzten Namen (Emanuel) bezeichnet wird. Bei seinen künstlerischen Arbeiten (auch anderweitig) hat Manuel indess gleichwohl eine Andeutung des väterlichen Familien-Namens — den letzteren in einfacher Uebersetzung, „Deutsch," als Beinamen, — beibehalten, und namentlich insgemein seinem Malerzeichen beigefügt. Letzteres ist in der Regel: NMD (getrennt, oder die drei Buchstaben auf mannigfache Weise mit einander verbunden); seltener: NM oder: N. M. D. V. B; oder auch das letztere ausgeschrieben: NMD von BERNN. Dabei ist gewöhnlich das Schneidemesser (welches Manuel als Holzschneider führt) in Form eines Dolches; seltener eine Jahreszahl.

In Bezug auf die künstlerische Schule, in welcher sich Manuel gebildet, ist nur höchst geringe historische Andeutung vorhanden. Der Verf. spricht von der gewöhnlichen Annahme, dass Manuel sich geraume Zeit in der damals blühenden Schule zu Basel aufgehalten haben müsse; meint jedoch, er könne die erste Bildung füglich auch in der Heimath erhalten haben, vornehmlich aber sei zu vermuthen, dass der junge Künstler den Mustern und den Nachfolgern des M. Schön von Colmar (letzterer selbst war bereits 1486 gestorben) den bedeutendsten Theil seiner Entwickelung zu verdanken habe. Eine scheinbare Bestätigung für diese Vermuthung bieten ein Paar Tafeln der Colmarer Bibliothek, Flügel eines ehemaligen Altarbildes, auf welche der Verf. aufmerksam macht. Sie enthalten, beide von derselben Hand, je zwei heilige Gestalten auf Goldgrund, das eine der Bilder mit einem zusammengezogenen NM bezeichnet, wie sich Manuel häufig dieses Monogrammes bedient. Beide Bilder sind in dem Charakter der Schule, ohne jedoch denselben bedeutsam genug darzustellen, zwar in kräftigem Colorit, doch in der ganzen Behandlung noch unvollkommen und in der Weise eines Schülers gehalten. Wenn nun freilich, um die Bilder mit Sicherheit dem Manuel zuzusprechen, in Ermangelung eines eben so grossen Oelbildes aus seiner früheren Zeit kein genauer Vergleich möglich ist, und wenn ihr gegenwärtiger Aufenthalt in Colmar noch auf keine Weise bestätigt, dass sie auch daselbst angefertigt seien, so bezieht sich der Verf. vielmehr auf die innern wesentlichen Bestandtheile und Merkmale seiner Malerei, aus denen die nähere Verwandtschaft zwischen ihm und der Schule des M. Schön hervorgeht. Hievon weiter unten. — Dagegen führt der Verf. eine Stelle aus Ridolfi's venetianischer Kunstgeschichte an (*le maraviglie dell' arte ecc.* 1648. *I., p.* 206); welche von einer Beziehung Manuel's zur

venetianischen Schule eine bestimmtere Kunde giebt. Ridolfi nemlich nennt, unter den Schülern Tizian's, drei Nordländer, und unter ihnen den Emanuel Deutsch, welche ihre wenig gute Manier mit den Vorzügen dieser edlen Schule vertauscht hätten; auch nennt er ein, nachmals verdorbenes Werck dieses Emanuel zu Venedig. Für diesen Aufenthalt unsres Künstlers in Venedig bestimmt der Verf., aus verschiedenen Gründen, die Zeit um das Jahr 1511.

Später giebt der Verf. eine Beschreibung der verschiedenen künstlerischen Werke Manuel's, von denen ihm Kunde zugekommen. Hieran schliesst er eine Charakteristik seines künstlerischen Wesens und Wirkens und seines Verhältnisses zu den damaligen Meistern und Schulen. Wir lassen die letztere, als vorzüglich interessant in Bezug auf Manuel selbst so wie in Bezug auf seine näherstehenden Zeitgenossen, zunächst folgen:

„Wenn damals die Sitte herrschte, dieselben heiligen Geschichten in einer, gleichfalls geltend gewordenen Art der Anordnung und des Vortrags darzustellen, und Solches im Grunde auch bei den grösseren Gemälden der Nürnbergischen und Colmar'schen Schule wiederkehrt, so war hierin Manuel am oberen Rhein vielleicht der erste, welcher ein freieres Talent der Composition entfaltet hat; denn Holbein's erste grössere Arbeiten fallen erst in die Zeit, da Manuel von der Malerstaffelei zum Staatsdienst überging. Es durchdringt seine künstlerische Thätigkeit ein schöpferischer Geist, ein bildsam erfinderisches Gemüth und in Zügen, Bewegungen und Gruppen unerschöpfliche Laune, dass er hier seinem Zeitgenossen Dürer an die Seite gestellt werden kann. Auch hat er sich nach jeder Seite des Lebens und der Erscheinung hin bewegt und nicht blos das Christliche und Kirchliche, sondern auch das bloss Menschliche in seinen mannichfaltigsten Richtungen künstlerisch aufzufassen gewusst. Die Bauernhochzeit (s. unten) ist wohl eines der ältesten Gattungsgemälde in Deutschland. Auf den Blättern des Todtentanzes drängt sich die Mannichfaltigkeit verwandter Motive. Wenn aber bei dem reichbegabten Dürer mehr das phantastische Element hervorsticht, so bei Manuel das satirische, während beide auf dem Boden der naturgemässen Wahrheit neben einander stehen.

„In der Zeichnung hatte sich vormals das architektonische Princip, das Säulenhafte, Starre der menschlichen Gestalt bewährt. Selbst Schön war von dem Steifen der Haltung, von dem Mageru der Form, selbst Dürer von dem Harten des Faltenwurfs nicht losgekommen, wie lieblich auch vom Ersteren, wie charaktervoll von dem Letzteren der Kopf behandelt zu werden pflegte. Die Mängel der damaligen Zeichnung lassen sich auch an Manuels frühesten Arbeiten nicht verkennen; aber mit welcher Kraft der Wahrheit und mit welcher Anmuth eines richtigen Gefühls hat er sich bald aus diesen Schranken herausgehoben und seinen Figuren wirkliche Leiblichkeit, Leben und Bewegung verliehen. Es ist hier eine Wahrhaftigkeit der Naturnachahmung, ein Studium des Nackten und der Bekleidung, eine Sicherheit der Hand im leichten Entwurfe wie in der ausgeführten Zeichnung, worin erst Holbein wieder ähnliche Tüchtigkeit und Vollendung zeigt. Doch lassen sich zwischen dem älteren Manuel und dem jüngeren Holbein Unterschiede des Lineaments nachweisen, worin die Eigenthümlichkeit beider hervortritt. Während Holbein mehr in gedrungenen Massen zeichnet, liebt Manuel eine gestreckte schlanke Figur, die jedoch nur selten das niemende Verhältniss der Fülle verliert. Wenn Holbein sehr pünktlich und oft richtiger die Linien zieht und verbindet, so hat er kaum die Zierlichkeit und Anmuth erreicht, mit welcher bereits die feinen Handrisse Manuels von 1502 gearbeitet sind.

„Es liesse sich wohl sagen, dass Holbein die freiere Darstellung der Figur, wenn er sie nicht gefunden, sondern gelernt haben soll, damals in deutschen Landen bei keinem Anderen als bei Manuel erlernt haben könne. Denn Baldung Grien, der um jene Zeit in Schwaben, hin und wieder in Basel und Strassburg arbeitete, hatte es darin nicht so weit gebracht, und Martin Schaffner, der Einzige, welcher hierin mit Manuel und Holbein verglichen werden kann, gehört selbst erst dem jüngeren Zeitraum an, und hat sich, den vorhandenen Spuren seines Lebens zufolge, zwar eine geraume Zeit in dem deutschen Niederland, nicht aber am Oberrhein aufgehalten.

„Die Malerei war um jene Zeit bereits mehr als die Zeichnung ausgebildet. Vom niedern Rhein herauf, durch die sehr früh verbreitete Erfindung der Oelmalerei, war die Technik auch an den Stapelplätzen der oberdeutschen Schule vervollkommnet worden. Es war namentlich ein Vorzug der von Martin Schön

ausgehenden Behandlungsweise der Farben, dass sie das Scharfe, Umrissartige, wie es von Wohlgemuths Schülern, auch bisweilen von Dürer beobachtet zu werden pflegte, vermied und zu einer Vereinigung und Verschmelzung der Tinten gelangte, welche dem vollendeten Werke nicht den kalten Glanz moderner Glätte, sondern weiche, warme Wirklichkeit verlieh. Diess wird auch an Manuels, freilich nur wenigen Arbeiten aus seiner besten Zeit wahrgenommen und mag ihm solches allerdings durch Studium in der Schule des benachbarten Elsasses angeeignet sein. Dazu kam auch bei ihm die gleich pünktliche Behandlung des Costumes und aller Nebentheile eines Bildes, wobei überhaupt die deutsche Kunst mit ausdauernder Liebe zu verweilen pflegte. Eine fernere Eigenthümlichkeit der schwäbisch-elsassischen Schule, die sich auf Manuel's Gemälden findet, ist die Helle der Carnation, das Lichte der Schatten, die Heiterkeit des ganzen Colorits, wodurch die unnachahmlichen Engel und heiligen Frauen, deren einige auf der Bibliothek und in den Kirchen von Colmar und im Ulmer Münster zu sehen, einen so unwiderstehlichen Ausdruck von Milde und Innigkeit gewinnen und zumal auf den Werken der elsassischen Meister ins Ideale hinüberreichen. Sein Auftrag auf der Leinwand ist zumeist so dünn, wie man ihn bei den älteren deutschen Bildern findet. Später, zumal auf Holzbildern in Oel, wird er mehr pastos.

„Es zeigt sich also, dass und wiefern Manuel in naher Berührung mit der oberdeutschen Schule und zwar zunächst derjenigen Richtung stand, als deren Ausgangspunkte Ulm und Colmar anzusehen sind. Auf der andern Seite steht er aber als Zeichner über dieser Schule, und wir sind an der Stelle angekommen, wo die Nachricht des Ridolfi wieder aufgenommen werden muss, dass ein Manuel Deutsch in Venedig unter den Schülern des Tizian Vecellio sich befunden habe. Dieser Emmanuello Tedeschi ist nun, da so viele innere Gründe sprechen, kein Anderer als Manuel Deutsch von Bern. Hier legte er vollends die steife Art deutscher Zeichnung ab und vervollkommnete auch die deutsche Malerkunst im Anschauen der herrlichen Werke eines Giambellin, Giorgione und Tizian. Jenes gilt wohl zunächst der richtigeren Auffassung der Form, dieses dem volleren Auftrag und der freieren Behandlung der Farbe auf Manuels Gemälden von 1517 an. Er steht als ein Schüler der Deutschen und der Wälschen auf der Grenzscheide beider Kunstwelten, die sich ohnehin schon auf den nachbarlichen Gebieten der lombardisch-venezianischen und der ulmisch-colmarschen Schulen einander in der Technik und Art des Malens genähert hatten. Er ist vielleicht der erste unter den Deutschen, welche mit der fleissigen Arbeit ihrer Kunst die schöne Form und bewegliche Lebenswahrheit der italienischen zu vereinigen gesucht haben.

„Aeltere Meister standen wohl auch schon im Verkehre mit Italien. Martin Schön, welchen Vasari gleichfalls nur Martino Tedesco nennt, wechselte Briefe und Zeichnungen mit Pietro Vanucci von Perugia, dem grossen Lehrer des grösseren Raphael, und Albrecht Dürer reiste selbst in Wälschland, wo er die Vorzüge der dortigen Kunst würdigen lernte. Aber zur Schule gegangen sind diese Männer nicht im Süden. Sie blieben der altdeutschen Kunst und Sitte der Darstellung treu. Eher ward von Italienern nach ihnen gearbeitet: wie Michel Angelo gesteht, den heil. Anton des Martin Schön in seiner Jugend als Studium copirt zu haben; wie Marc Anton sich durch Nachbilden der Kupferstiche Dürers ein Verdienst machte; wie nach der älteren Sage sogar Antonello von Messina zu den berühmten Brüdern nach Brügge soll gekommen sein und die Kunst, mit Oel die Farben zu bereiten, erlernt haben *). Aber wohl der erste deutsche Schüler Italiens ist Manuel, da auch die beiden von Ridolfi bezeichneten, Lamberto (Sutermann) erst 1506, Christoph Schwarz aber erst um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geboren sind. Auch Martin Schaffner, dessen Zeichnung und Malweise unwidersprechlich auf italienische Vorbilder, zumal der Mailändischen Schule, hinweist, ist zu sehr schon völliger jünger des Südens, als dass nicht für seine wälschen Studien eine spätere Zeit festzusetzen und noch vor ihm Mittelglieder anzunehmen wären, welche den Uebergang und die Verschmelzung vorbereitet hätten. Indessen stellt sich hier ein gleiches Verhältniss dar, Manuels zu der deutschen Kunst des Martin Schön und des älteren Hans Holbein und zu der italienischen der Venezianer, wie Schaffners zu der nordischen Schule

*) Dass jene Sage sich auf Thatsachen stützt und Antonello wirklich ein Schüler des Joh. van Eyck war, geht mit Entschiedenheit aus seinen authentischen Gemälden im Berliner Museum, wenigstens aus dem ältesten derselben vom Jahre 1445, hervor.

F. K.

des Zeitbloom und der südlichen des Leonardo und Luini. Beide, auf dem Höhenpunkte deutscher Kunstbildung in der oberrheinischen und schwäbischen Schule angelangt, ergänzen die natürlichen Mängel nördlicher Darstellungsweise durch südliche Anschauung und einen vollendeteren Unterricht in der Zeichnung, während bei Manuel die Kraft deutscher Technik in Colorit und Carnation fortdauert und sich erhöht, bei Schaffner aber bereits die italienische Anwendung der Farben einen wiewohl anmuthsvollen, doch hinter der Wahrheit des Fleischtons, welcher vornehmlich die Meisterschaft des Bartholomäus Zeitbloom ausmacht, schon weiter zurückstehenden Vortrag bewirkt."

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt. Am 25. August hielt das hiesige Comité zur Errichtung eines Goethe-Denkmals wiederum eine Sitzung. Thorwaldsen hat von Rom, das er durchaus noch nicht zu verlassen beabsichtigt, geschrieben, er wolle das Modell des Goethe-Denkmals anfertigen und machte zugleich das Comité mit seinen Ideen bekannt. Goethe wird in colossaler (zwiefacher) Mannesgrösse, sich auf eine Lyra lehnend, erscheinen; über die Basreliefs (Thorwaldsen schlägt die neun Musen vor*)) ist noch wenig Sicheres bekannt. Das Denkmal wird aber hier auf dem Rossmarkt oder, da wir arm an öffentlichen Plätzen sind, in der Stadt-Allee, in der Nähe desselben, errichtet. Unweit des Rossmarkts liegt der grosse Hirschgraben, in welchem Goethe's Geburtshaus steht. Die Geldbeiträge für das Denkmal belaufen sich bis jetzt auf 23,000 Gulden.

Das zu Ehren Guiollet's, dem Frankfurt die schönen Anlagen, welche es umgeben, verdankt, zu errichtende Denkmal ist seiner Vollendung nahe und soll in der ersten Hälfte des Oktobers aufgestellt werden. Die Büste Guiollets und die dazu gehörigen Basreliefs sind von der Hand des talentvollen Bildhauers v. Launitz gefertigt und werden als sehr gelungen gerühmt.

*) Obiger Vorschlag scheint uns, so schön der Gegenstand für den Meissel eines Thorwaldsen passen dürfte, für den Zweck, die Dekoration des Piedestals eines Monumentes, das eben keinem andern als Goethe errichtet wird, — weniger geeignet. Die neun Musen möchten hier ebensogut zu wenig wie zu viel bezeichnen.
d. R.

Ein deutscher Maler, Hr. Blaes, der von dem Herzog von Braunschweig nach Madrid geschickt worden war, um ein im dortigen Museum befindliches herrliches Gemälde von Raphael zu kopiren, hat sich unlängst das Leben genommen, aus Verzweifelung darüber, dass seine zwölfmonatliche Arbeit, obgleich ihr Kenner grossen Werth anerkannten, doch nach seiner eignen Ansicht weit unter dem Werth des Originales geblieben war. Ungeachtet der politischen Unruhen in jener Hauptstadt hat doch sein Tod daselbst allgemeine Aufmerksamkeit und Bedauern erregt.

Brüssel. Den berühmten holländischen Malern Schelfhout und van Hove ist wegen ihres Beitrages zur hiesigen Kunstausstellung ein Festmahl gegeben worden, was sie mit grosser Erkenntlichkeit aufnahmen.

In **Taverny**, im Thale von Montmorency, ist kürzlich der Bildhauer Gois, im 71. Jahre gestorben. Za seinen ausgezeichnetsten Arbeiten gehören die Metall-Statue der Jeanne d'Arc zu Orleans, die Marmor-Statue Turennes in Versailles und dieselbe in Metall zu Sedan, der Springbrunnen auf dem Markte von St. Martin zu Paris, eine Statue Karls d. Gr. in St. Denis, die Statue des Gen. Desaix in der Pairskammer, u. s. w. Die Städte Orleans, Sedan und Lille hatten ihm für seine ausgezeichneten Arbeiten goldne Medaillen zugeschickt.

London (Privatmitth. der Berliner Spenerschen Zeitung). In der letzten Sitzung des K. Instituts der britischen Architekten wurde ein Bericht des aus demselben ernannten Ausschusses zur Untersuchung der Elgin'schen Antiken verlesen. Es ergiebt sich aus diesem Bericht, dass an mehreren architektonischen Bruchstücken, namentlich an No. 200 und 131 (roth) noch mehrere Ueberbleibsel alter Farbe zu bemerken sind und dass dieselben schlangenförmig gewundene Zierrathen auf einer Fascia (Streifen), so wie das gewöhnliche Blätterwerk auf den Tragsteinen darstellen. An den Statuen und Basreliefs findet man durchaus keine Spuren von

Farben*), wohl aber sieht man noch Löcher in den Armen und Hälsen der weiblichen Figuren, in den Händen der Reiter und an den Köpfen der Pferde, bei der panathenaischen Procession, woraus man schliessen kann, dass früher Arm- und Halsbänder, Zäume und Rosetten von anderem Material, auf dem Marmor befestigt gewesen sein müssen. Die Flügel der Siegesgöttin müssen, nach den grossen Löchern in den Schultern dieser Figur zu schliessen, von Metall und vergoldet oder gefärbt gewesen sein. Der Kopf der Minerva scheint bemalt gewesen zu sein, da man an dem Haar, wenn man es mit Wasser befeuchtet, noch Spuren von Farbe bemerkt. Die Augen waren mit gläsernen oder metallenen Kugeln ausgefüllt, da die Augäpfel ganz leer sind. Die Schlangen- und Medusenköpfe auf der Aegis waren ebenfalls von Metall und an den Marmor befestigt. Aus der von Dr. Faraday angestellten chemischen Zergliederung einiger Ueberbleibsel der Farbe ergiebt es sich, dass Wachs und ein starkriechendes Gummi darin befindlich gewesen sein müssen.

St. Petersburg. Die Kaiserl. Akademie macht den heimischen und auswärtigen Künstlern bekannt, dass im Laufe des Septembers in dieser Akademie die Jahresausstellung statt finden werde.

*) Dass früher solche gefunden sind, s. in Kugler's Polychromie etc. S. 66.

Kunst-Anzeigen.

Subscriptions-Eröffnung.

Die Lurley-Sage,

nach dem Original-Gemälde des Professor Begas,

lithogr. von Wild und Tempeltei.

Höhe 19 Zoll, Breite 21 Zoll.

Nachdem dieses berühmte Bild die höchste Bewunderung des gesammten kunstsinnigen Publikums auf den verschiedenen Ausstellungen hier und auswärts erregt hat, tritt diese Lithographie als eine eben so willkommene, wie längst und sehnlichst gewünschte Erscheinung an das Licht.

Obschon die Erwartungen, welche hinsichtlich der lithographischen Ausführung dieses herrlichen Werkes gesetzt wurden, sehr hoch gespannt waren, so haben die obengenannten Künstler dieselben dennoch bei Weitem übertroffen, und ein Kunstblatt von der vollendetsten bisher unerreichten Schönheit geliefert.

Da dasselbe in der Sammlung keines Kunstliebhabers fehlen sollte, so habe ich einstweilen folgende, in Vergleich zu der Grösse und Schönheit dieses Blattes ungemein wohlfeile Subscriptions-Preise festgesetzt:

Auf chinesischem Papier vor der Schrift 6 Thlr.
„ „ „ mit der Schrift 5 Thlr.
Auf weissem Papier „ „ „ 4 Thlr.

Friedrich Krebs, Kunsthändler, Französische Str. 41. am Gensd'armenplatze; auch zu haben bei George Gropius.

La Discesa della Croce.

(Die Kreuzabnahme.)

Gemalt von **Daniel Ricciarelli**, genannt **di Volterra**, gestochen von **P. Toschi**,

als

Seitenstück zur Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia)

nach **Raphaël**, von demselben Kupferstecher.

Der glänzende Erfolg, den das Blatt von Toschi nach Raphaël: LO SPASIMO DI SICILIA (die Kreuztragung), erhalten, musste uns ermuthigen ein würdiges Gegenstück dazu zu liefern.

Bei der Wahl des Originals war zu beachten, dass der Gegenstand dazu geeignet sei, und dass es durch artistischen Gehalt seine Stelle neben dem Raphaël'schen mit Recht ansprechen dürfte. Beide Bedingungen fanden wir vereinigt in der berühmten Kreuzabnahme des Daniel Ricciarelli.

Auf diesem Künstler, welcher gewöhnlich nach seinem Geburtsorte Volterra genannt wird, ruhte der Geist seines Lehrers Michael Angelo, dessen Lieblingsschüler er war, und mit dem er in einigen Gemälden rühmlichst wetteiferte.

Volterra's Hauptwerk ist in der Capelle Massimi auf Trinita del monte, wo er für Helena Orsini die Geheimnisse des Kreuzes in einer Folge von acht Bildern darstellte. In diesem herrlichen Cyclus muss die Kreuzabnahme als sein Meisterstück betrachtet werden, wie sie denn auch von jeher mit Raphaël's Transfiguration, und der Communion des sterbenden Hieronymus von Dominichino, als eines der drei schönsten Altarbilder in Rom angesehen wird.

Man findet hier den grandiosen Styl Buonarotti's mit Raphaël's tiefem gemüthlichen Sinn in den Motiven vereint, und bei der streng correkten Zeichnung durchaus alle Härte und Uebertreibungen vermieden.

Der Künstler hat den Moment gewählt, da der Leichnam des göttlichen Lehrers bereits vom Kreuze abgelöst ist und herabgelassen wird. Der Erblasste ruht mit seiner Schwere auf der Schulter und Brust des edlen Nicodemus, dem einige andere Männer in trefflich contrastirenden Wendungen hülfreiche Hand bieten. Im Antlitze des Erlösers erscheint der Ausdruck eines freiwilligen Opfertodes mit Zügen von Hoheit und Ergebung. Keine widrige Spur eines letzten Kampfes ist sichtbar; es ist kein gewöhnlicher Todter; er wird wieder in's Leben hervorgehen.

Die drei Marien und Johannes im Vorgrunde am Kreuze bilden eine der herrlichsten Gruppen, welche je der Pinsel hervorgebracht. Die Mutter des Heilandes ist in Ohnmacht gesunken und wird von den Freundinnen unterstützt. Die Sorge des treuen Jüngers, Johannes, ist auf den Leichnam des Erlösers gerichtet, und die Frauen scheinen in diesem Augenblicke des eigenen Schmerzes über dem Leiden der Mutter zu vergessen. Ueber der Scene unendlicher Trauer schwebt der Geist der Versöhnung, der uns zuzurufen scheint, dass das Werck der Erlösung vollbracht sei. Das Ganze ist in wunderbarer Uebereinstimmung gehalten und bildet eine der herrlichsten Compositionen.

Wir haben den Stich der Kreuzabnahme auch dem berühmten Kupferstecher, Herrn Direktor P. Toschi anvertraut, und derselbe führt ihn nach einer Zeichnung von Coiny und eigenen Studien, die er nach dem Original in Rom gemacht hat, aus.

Das Blatt erhält dieselbe Grösse wie die Kreuztragung (LO SPASIMO DI SICILIA), nach Raphaël, welcher es zum Seitenstücke dienen soll. Die bereits zur Hälfte gediehene Arbeit ist der sicherste Bürge der schönsten Vollendung. Dieses nahmhafte Werk erfordert allerdings grösseren Zeitaufwand; Toschi jedoch ist durch unablässigen Fleiss bemüht, solchen möglichst abzukürzen.

Der Subscriptions-Preis eines Abdruckes mit der Schrift ist auf 55 fl. (31 Thlr. 15 Sgr.), und vor der Schrift auf 110 fl., im 24 fl. Fuss, (63 Thaler) bestimmt.

Man subscribirt bei den unterzeichneten Verlegern und bei den vorzüglichsten Kunsthandlungen des In- und Auslandes, in Berlin bei George Gropius (woselbst ein Aetzdruck vorliegt).

Mannheim, den 1. Juni 1837.

Artaria u. Fontaine.

So eben ist bei I. H. C. Schreiner in Düsseldorf erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin bei George Gropius Allgem. Bauschule Nr. 12. zu haben:

Die
Düsseldorfer Maler-Schule
oder auch
Kunst-Akademie,

in den Jahren 1834, 1835 und 1836, und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken von I. I. Scotti.

> Sei willig Feder, dich befleckt es nicht, was du erzählen musst, wohl aber wird es dich ehren, wenn du zu dem grossen Zwecke, und mag es selbst wenig sein, beigetragen hast!

A. Fahne's Maler-Schule pag. 9.

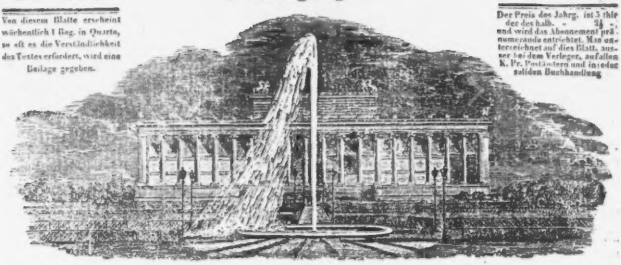
Bei dem grossen Interesse, was durch die Fahne'sche Schrift erreicht worden ist, dürfte diese Beleuchtung derselben eine nicht unwillkommene Erscheinung sein.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 38. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, wo oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. - 2½ -, und wird das Abonnement prä: numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste in dem Winterhalbjahre vom 1. Oktober 1837 bis *ultimo* März 1838.

A. Fächer der bildenden Künste. 1, Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats; 2, Zeichnen nach Gyps-Abgüssen. Prof. Dähling; 3, Zeichnen und Malen im Königl. Museum, Prof. Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Prof. Begas; 5, Osteologie und Myologie des menschlichen Körpers, Prof. Dr. Froriep. 6, Landschafts-Zeichnen, Prof. Blechen; 7. Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Prof. Bürde; 8. die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebung im Zeichnen nach Gypsabgüssen. Prof. Dähling; 9, Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Prof. Berger; 10, Kupferstechen, Prof. Buchhorn; 11, Holz- und Formstechen, Prof. Gubitz; 12, Schrift- und Kartenstechen, der Kupferstecher und akad. Künstler Kolbe; 13, Aesthetik, Prof.

Dr. Toelken; 14, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste (der Baukunst, Bildhauerei und Malerei) Prof. Dr. Kugler; 15, Griechische und Römische Mythologie, in Beziehung auf die Kunstwerke des Alterthums, Dr. Schoell; 16, Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Coué.

B. **Baufächer.** 17, die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projektiren, Prof. Rabe; 18, die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Construktionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construktion, Prof. Hummel; 19, Perspective und Optik, derselbe; 20, Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gypsabgüssen, von dem Lehrer, dessen Benennung zu erwarten ist.

C. **Musik.** 21, Lehre der Harmonie, Musik-Direktor Bach; 22, Choral- und Figural-Styl, derselbe; 23, Doppelter Kontrapunkt und Fuge, derselbe; 24, freie Vokal-Komposition, die Musik-Direktoren Rungenhagen und Bach; 25, freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach.

D. **Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichnen-Schule** wird gelehrt: 26, freies Handzeichnen in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe, Herbig und Lengerich.

E. **Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule** wird gelehrt: 27, freies Handzeichnen von den Professoren Dähling, Herbig, Berger und Lengerich; 28, Modelliren nach Gyps-Modellen, Prof. Wichmann; 29, geometrisches und architectonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt mit dem 1. Oktober d. J. seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von No. 1. bis 25. hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude bei dem Director Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für Nr. 26. zur selben Zeit bei dem Prof. Hampe ebendaselbst; für Nr. 27. bis 29. bei demselben, Sonntags von 10 bis 12 Uhr, ebendaselbst.

Berlin, den 31. August 1837.

Königliche Akademie der Künste.
gez. Dr. G. Schadow.

Kunstliteratur.

Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert. Mitgetheilt von Dr. C. Grüneisen.

(Beschluss.)

„Auf den wenigen Holzschnitten, die dem Niclaus Manuel mit Zuverlässigkeit zugerechnet werden können, giebt sich die gediegene Kraft und freie Anmuth seiner Zeichnung zu erkennen. Die Umrisse sind derb, die Schraffirung einfach und im rechten Maasse zum Ganzen gehalten.“ —

Unter den künstlerischen Arbeiten Manuels, welche dem Verf. den Grund zur vorstehenden Charakteristik bieten, ist die berühmteste sein Todtentanz. Doch ist dieses Werk nicht mehr im Originale vorhanden, und es kann über dasselbe nur noch aus verkleinerten Nachbildungen geurtheilt werden. Der Todtentanz war an die Kirchhofsmauer des Dominikaner-Klosters zu Bern, wahrscheinlich innerhalb einer Bogenhalle (des sogenannten Kreuzganges), gemalt, und zwar, wie der Verf. mit Wahrscheinlichkeit herausstellt: al Fresco. (Dass die Malerei nicht mit blossen Leimfarben ausgeführt war, scheint, ausser den vom Verf. namhaft gemachten Gründen, auch noch dadurch bestätigt zu werden, dass später, nachdem man jene Mauer abgebrochen hatte, die besterhaltenen Stücke der Bilderreihe noch geraume Zeit zur weiteren Aufbewahrung geeignet waren.) Die Ausführung fällt in die Jahre 1514 — 1522. Der Abbruch der Mauer, nachdem die Malerei durch geringe Fürsorge und durch die Einflüsse der Witterung bereits bedeutend gelitten hatte, fand im Jahre 1660 Statt. 1649 war durch einen Berner Maler,

Albrecht Kauw, eine verkleinerte Copie in Wasserfarbe auf Papier angefertigt worden, welches diejenige sein soll, die sich gegenwärtig im Besitz der Familie Manuel befindet. Eine zweite alte Copie, von noch kleinerem Maasse, von der Hand des Wilh. Stettler, befindet sich gegenwärtig im Auditorium der Hochschule von Bern. Letztere ist im Jahre 1823 (Bern, bei der Haller'schen Lithographie) unter der Leitung des verst. L. R. Wyss, in Steinzeichnungen herausgegeben worden. — Das ganze Werk führt die Weise, wie der Tod den Menschen, je nach den verschiedenen Ständen, Nationen, Geschlechtern und Lebensaltern überrascht, in 41 Bildern durch, denen sich zu Anfange 4 biblische Scenen und zum Schluss eine weitläuftige Allegorie, die Predigt vom Tode, anschliessen. Drüber gesetzte Verse (ohne Zweifel von Manuel selbst gedichtet) enthalten die kurzen Reden des Todes und seiner Opfer, die oft mit beissender Schärfe ausgesprochen sind. Der Verf. giebt eine geistreiche Analyse der Eigenthümlichkeiten und Vorzüge dieses Werkes. Das Element der Satire auf den kirchlichen Zustand des Jahrhunderts, welches nicht selten in der stechendsten Weise hereintritt und schon hier Manuel's reformatorische Richtung andeutet, — mehr aber noch der in allen Beziehungen durchgreifende tragische Humor, die tiefgedachte, oft gemüthvolle Charakteristik, die Mächtigkeit, die sich überall in der Erscheinung des Todes ausspricht, — diese Eigenschaften bilden die Grundzüge des Werkes. Dabei ist eine Wahrheit, sogar eine Anmuth darin, wie sie auf keinem ähnlichen Bilde der Zeit gefunden wird. Mit grosser Kunst ist vornehmlich das Widerwärtige des Gerippes umgangen, und demselben durch eine als noch vorhanden angedeutete vollere Muskulatur, durch phantastische Haarbüschel an Schultern, Lenden u. dergl., in andern Fällen durch mannigfaches Kostüm, überall aber durch leichte, lebendige und kraftvolle Bewegung ein eigenthümlich ansprechendes Aeussere verliehen. So ist auch in den übrigen Gestalten viel Treffliches, wenngleich sie noch nicht durchweg aus den üblichen, mehr befangenen Formen der deutschen Zeichnung damaliger Zeit herausgebildet sind. Ein besonderer Vorzug des Werkes besteht endlich in den höchst anmuthigen landschaftlichen Hintergründen. Auch ist zu bemerken, dass, nach alten Zeugnissen, mannigfache Portraits von Zeitgenossen des Künstlers in den Scenen des Todtentanzes angebracht sind, wie er selbst in der letzten erscheint, indem er, in launiger Naivetät, noch beschäftigt ist, das vorletzte Bild auszumalen; aber auch hinter ihm kauert bereits jener dämonische Gesell und ist im Begriffe, ihm den Malstock zu entziehen. Diese Scene ist dem in Rede stehenden Buche als Titelbild vorgeheftet.

Auch von den übrigen Freskobildern Manuels ist nur noch eins in einer ähnlichen Copie erhalten. Es bildete die Verzierung der Façade seines Wohnhauses und stellte den Götzendienst des Salomo mit mannigfacher Umgebung — als eine Personal-Satire auf Privat-Verhältnisse des Künstlers — dar.

Sodann folgt eine Uebersicht der kleineren Gemälde Manuels in Oel- und Wasserfarben, sowie der vorzüglichsten Handzeichnungen, (man zählt deren gegenwärtig noch 60 — 80), auf welche bisher fast noch gar keine nähere Aufmerksamkeit von Seiten der Kunstgeschichte verwandt worden war. Der Verf. lässt dieselben theils nach ihrem früheren oder späteren Alter, theils nach ihrer stofflichen Beschaffenheit aufeinander folgen; wir ziehen es in unserm flüchtigen Aussuge vor, diese Werke nach den Orten ihrer gegenwärtigen Aufbewahrung zusammenzustellen.

In Bern sind vornehmlich mehrere Bildnisse von Manuels Hand zu erwähnen, unter ihnen zwei, welche den Künstler selbst darstellen. Sein Portrait aus früherer Zeit (im Besitz der Frau von Sinner auf Worb), das früheste authentische Oelgemälde Manuels, vortrefflich erhalten, ist mit ungemeiner Wahrheit und Wärme modellirt, besonders Augen, Mund und Kinn. — Nicht minder trefflich ist das zweite Portrait, Manuels letztes Oelgemälde, (auf der Bibliothek), welches den Künstler im höheren Alter darstellt. Beide sind mit dem Monogramm bezeichnet. — Im Besitz der Familie von Mülinen: die Bildnisse zweier Vorfahren dieser Familie, Mann und Frau, von hellem, lebhaftem Colorit, der Ausdruck wahr und edel. Im Besitz des Landvogts von Mülinen ein Glasgemälde von trefflicher Composition, wahrscheinlich nach einer Zeichnung Manuels ausgeführt. — Im Besitz der Familie Manuel: Die dem A. Kauw zugeschriebene Copie des Todtentanzes. Eine kleine Copie in Wasserfarben nach jenem Freskobilde, welches sich an der Façade vom Wohnhause des Künstlers befand. Eine Copie nach dem eben genannten Jugend-Portrait Manuels. Eine Federzeichnung vom

Jahre 1511, kernhaft gemacht, die heilige Anna darstellend, welche den Christusknaben und Maria als Kinder auf den Armen trägt und vor der eine Betende kniet. Endlich ein grosses Oelbild von beträchtlich langer Dimension, eine Bauernhochzeit von 20 Figuren darstellend; die Figuren sämmtlich breit und klein, aber höchst possirlich, das Ganze voller Leben und charakteristischer Mannigfaltigkeit. Dies Bild wurde auf dem Boden von Manuels ehemaligem Wohnhause gefunden; zwar in einer derben Weise flüchtig gemalt und nicht von Beschädigungen frei, auch ohne Monogramm, trägt es doch mit Entschiedenheit das Gepräge von Manuels Kunst. — Im Auditorium der Berner Hochschule: die Stettler'sche Copie des Todtentanzes. — Im Malermuseum: eine von Manuels Handzeichnungen.

In **Basel**, und zwar in der dortigen, an Kunstschätzen reichen Bibliothek befinden sich die wichtigsten der erhaltenen Gemälde Manuels. Zunächst drei Temperabilder von bedeutenden Dimensionen, der früheren Zeit des Künstlers angehörig, und noch ohne die Präcision und Reinheit seiner späteren Werke, doch vor ähnlichen Arbeiten ihrer Zeit bereits durch Erfindung und Ausführung, besonders durch die Kraft und Frische der Farben ausgezeichnet. Das erste von diesen, durch einen Baumstamm in der Mitte des Bildes in zwei Theile gesondert, stellt in zwei Scenen die Geschichte von Pyramus und Thisbe dar. Die Zeichnung ist kräftig und kühn, wiewohl hie und da ans Uebertriebene gränzend; das Colorit ist im Landschaftlichen zu bunt, im Ganzen noch ziemlich frisch; an dem Baumstamm das Monogramm des Künstlers.— Sodann: das Urtheil des Paris, mit lebensgrossen nackten Figuren. Die im Ganzen richtige, runde und kräftige Zeichnung, das bei dem dünnen Auftrag volle und frische Colorit, nicht minder das Ueppige in der Haltung des Ganzen u. s. w. bestätigen die alte Annahme, dass das Bild von Manuel herrühre, obgleich kein Monogramm dar auf ist.— Endlich eine Darstellung der Maria mit dem Christkinde, von der h. Anna und andren Heiligen umgeben, oberwärts Gott-Vater, unterwärts, vor einer reichen Landschaft, eine Schaar von Männern und Frauen. Die Composition ist harmonisch und macht einen grossen Eindruck; Einzelnes, wie die Madonna mit dem Kinde, ist schön gezeichnet; die Bäume leicht; die Färbung bunt; im Ganzen eine flüchtige Ausführung, aber frei und keck; kein Monogramm.

Ungleich bedeutender und der besten Zeit Manuels angehörig sind, ebenfalls auf der Baseler Bibliothek befindlich, vier Oelgemälde von verhältnissmässig kleinen Dimensionen. Das eine von diesen stellt eine Lucretia dar, auf braunem Grunde mit schwarzen und weissen Tinten ausnehmend schön und zierlich ausgeführt. (Bezeichnet: 1517.)— In gleicher Technik und nicht minder frei und lebenvoll gezeichnet ist ein auf beiden Seiten bemaltes Bild, welches auf der einen Seite die badende Bathseba, auf der andern die unzüchtige und zugleich schauerliche Umarmung des Todes mit einer Jungfrau darstellt (Monogramm und: 1517). — Die vollendetste Arbeit (mit dem Monogramm versehen) ist die in vollständiger Malerei ausgeführte Enthauptung Johannis. Herodias, mit einer älteren und einer jüngeren Begleiterin, empfängt so eben das Haupt des Täufers aus der Hand des Henkers, während der Leichnam von zwei Schergen auf einer Bahre fortgetragen wird. Die nächste Umgebung bildet die Architektur des Kerkers; nach hinten blickt man in eine aufgeregte Gewitter-Landschaft. „Hier hat (sagt der Verf.) der Maler seine ganze Erfindungsgabe, Auffassungskraft und Technik im Verein entwickelt. Es ist die zulässigste und mildeste Behandlung eines an und für sich abstossenden Gegenstandes. Nicht nur, dass der Leichnam auf die Seite gerückt und so angebracht ist, dass er das Auge am wenigsten beleidigt, sondern auch der Henker ist nur vom Rücken und sein markirtes wildes Gesicht nur von der Seite sichtbar: die Prinzessin selbst aber empfängt schüchtern die Erfüllung eines Wunsches, über den sie selbst erschrickt, nachdem der Befehl vollzogen war. Das Befangene und Bebende in den zwei jugendlichen weiblichen Gesichtern, das Ernste und Weissagende in dem der Matrone sprechen alle Empfindungen aus, welche die schreckliche Begebenheit hervorrufen musste. Dabei ist gegen die ruhige Haltung der erschütterten Frauen im angemessenen Gegensatze die lebendige und kecke Bewegung des Henkers, der die Schüssel in der linken Hand aufliegen hat und, um das Gewicht derselben zu stützen, sich mit dem gebogenen linken Knie gegen die Prinzessin neigt, während er von der rechten Seite her das Haupt des Täufers nimmt, um dasselbe auf die Schüssel zu legen. Die Malerei des kleinen Bildes ist, wie die Zeichnung, mit höchster Pünktlichkeit ausgeführt; der Ausdruck der Gesichter, die Kostbar-

keit der bunten Gewänder, das Unheimliche der Luft und des Gewitters, die matte Sonne, die flammenden Blitze sind mit höchster Genauigkeit und Wahrheit gegeben. Es ist namentlich hier die Gruppirung des Ganzen in eine befriedigende Harmonie gebracht, und das Bunte der Färbung in ein schönes richtiges Verhältniss ausgeglichen. Man darf daher wohl dieses Gemälde als das ausgezeichnetste unter Manuels Werken in den Zeitraum seiner schönsten künstlerischen Entwickelung setzen". — Das vierte Oelgemälde stellt einen sittlichen Mann dar, welcher ein reich geputztes Mädchen entkleidet. Fleissig ausgeführt, voll Charakter und Leben, ist auch dies Bild wenigstens mit Wahrscheinlichkeit dem Manuel zuzuschreiben, obgleich es kein Monogramm hat. Nach Andern gehört es dem Sigmund Holbein, Bruder des ältern Hans H., an.

Endlich befindet sich auf der Bibliothek von Basel eine namhafte Anzahl von Zeichnungen Manuels, unter denen der Verf. eine h. Ursula, einen h. Vincentius, vornehmlich aber ein grosses Blatt vom J. 1527 anführt, welches den König Josias als Zerstörer des Götzendienstes darstellt.

In der Bibliothek von Colmar befinden sich die schon im Obigen besprochenen Flügelbilder, welche der Jugend des Künstlers anzugehören scheinen. Sie stellen den Apostel Petrus mit Jacobus Major und die h. Maria Magdalena mit der h. Ottilia dar und sind gegenwärtig zu den Seiten eines nicht dazu gehörigen Gemäldes angebracht.

Zu Stuttgart, im Besitze des Verfassers, eine höchst geistreiche getuschte Federzeichnung, welche wiederum der reformatorischen Richtung Manuels angehört. „Während Christus, nach der gewöhnlichen Vorstellung, aus einem senkrecht in die Erde gemachten Grab mit ausgebreiteten Armen emporfliegt, entsetzen sich die Wächter des Grabes, als da sind: Papst, Bischof, Priester, Mönche, Nonnen. In kecken Zügen ist besonders der Vorgrund wahr und lebensvoll hingeworfen. Der Eine streckt sich wie zerschmettert auf dem Boden; ein Anderer richtet sich auf, um noch einmal zu sehen, ob die schreckliche Wahrheit keine Täuschung sei; daneben suchen ein Mönch und eine Nonne sich aus ihrer wollüstigen Umarmung einander zu entwinden. Die übrigen fliehen entsetzt von dannen." —

Was die von Manuel selbst in Holz geschnittenen Blätter anbetrifft, so macht der Verf. nächst den bekannten 10 Blättern der klugen und thörichten Jungfrauen (vollständig in vorzüglichen Abdrücken auf der Bibliothek zu Basel) noch auf verschiedene andre, deren geistreiche Behandlung eine solche Annahme rechtfertigt, aufmerksam. — Auch erwähnt er einer, dem Manuel zugeschriebenen plastischen Arbeit, eines Pokal-Aufsatzes, welcher sich im Besitz der Familie Manuel zu Bern befindet. —

Vorstehendes bildet nur einen kurzen Auszug der gehaltreichen Mittheilungen, mit denen der Verf. unsre Kunde der vaterländischen Kunstgeschichte auf eine so erfreuliche Weise vermehrt. Aber wir haben schon bemerkt, dass dieselben nur einen verhältnissmässig geringen Theil des Buches ausmachen und dass hier nicht der Ort ist, auch das Uebrige, namentlich die vollständig abgedruckten schriftlichen Werke Manuels, welche grösseren Theils die beredteste Verspottung der Missbräuche des katholischen Gottesdienstes enthalten, zu besprechen. Doch können wir es nicht unterlassen, wenigstens auf sein „Klaglied der armen Götzen" aufmerksam zu machen, in welchem uns wieder der bildende Künstler vor Augen zu treten scheint. Es enthält eine Klage der armen Heiligenbilder, die zu der Zeit arg mit Beil und Feuer verfolgt wurden; sie sprechen es aus, wie sie ja nur von Menschenhänden gemacht, wie sie ohne alle selbständig wirkende Kraft gewesen seien und wie ihre Verwüster noch viel ärgere Götzen in ihrem Innern zu bekämpfen hätten. Freilich ist hiebei das, was uns jene „Götzen" achten lehrt, ihr etwaniges künstlerisches Verdienst, nicht sonderlich hervorgehoben, aber das zu beachten war auch schwerlich eine Sache von Manuel's aufgeregtem Publikum. Und eben so, wie in diesem Gedicht, wissen wir es, dass Manuel auch anderweitig dem übertriebenen Eifer seiner reformatorischen Genossen mit ruhiger Milde entgegengetreten ist, und manch ein Kunstwerk (wie z. B. die oben angeführten aus Kloster Wettingen) dem verheerenden Bilderstarme entrissen hat.

F. K.

Ornamentik.

Classische Verzierungen als Vorlegeblätter für einen fortschreitenden Unterricht der Architecten und aller Gewerbtreibenden, auf Veranlassung einer Königl. hohen Verwaltung für Handel, Fabrikation und Bauwesen, bearbeitet und herausg. von J. M. Mauch, Professor am K. Gewerbe-Institut, Lehrer an der verein. Artillerie- und Ingenieur-Schule, und ordentl. Mitgliede der K. Akademie der Künste zu Berlin. — Berlin 1837. Bei George Gropius. Heft I. und II. Fol.

Mit den beiden, unter vorstehendem Titel erschienenen Heften ist ein Unternehmen begonnen, durch welches für den Unterricht im Fache der verzierenden Kunst und für eine sichere, den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart entsprechende Bildung des Geschmackes bei den Producenten die trefflichste Grundlage wird gewonnen werden. Der Name des Herausgebers, der in den bezüglichen Fächern bereits geraume Zeit als Lehrer mit mannigfach glücklichem Erfolge thätig, in weiterem Kreise auch durch Unternehmungen ähnlicher Art (namentlich durch seine Fortsetzungen zu dem Werke von Normand) bekannt ist, bürgt, ebenso wie die besondre, im Titel bemerklich gemachte Veranlassung, für eine gediegene Durchführung. — noch mehr aber der in den bisher erschienenen Heften, deren Blätter sämmtlich eigenhändige Lithographieen des Herausgebers enthalten, vorgelegte Beginn. Ueber das Allgemeine des Werkes und den zu Grunde gelegten Plan spricht sich der Herausgeber selbst folgender Gestalt aus:

„Diese Hefte enthalten eine Sammlung von lithographirten freien Handzeichnungen, welche architektonische Ornamente, Geräthe, Gefässe, schematische Verzierungen u. dergl. m. nach den vorzüglichsten Mustern und aus den besten Kunstepochen darstellen.

Jedes Heft wird auf sechs Blättern in gross Folio Format mehrere Gegenstände, theils in Umrisslinien oder leicht anschattirt, theils auch in Licht und Schatten mit der Kreide schraffirt, oder auch in Farben ausgeführt, enthalten. Die Originale hierzu sind hauptsächlich aus den reichen Königlichen Sammlungen des Museums, der Akademie der Künste und des Gewerbe-Instituts entlehnt; aber auch neuere Produktionen aus den oben genannten Kunstzweigen müssen, ihrer Musterhaftigkeit und Brauchbarkeit wegen, für diese Hefte interessanten Stoff darbieten, und selbst aus der organischen Natur sollen die für die Verzierungskunst anwendbarsten Motive in dieser Sammlung nach und nach Aufnahme finden. Durch die strenge Auswahl und durch die passende Art und Weise, wie solche Gegenstände dargestellt und zum Theil vermittelst des Diagraphen aufgenommen sind, soll das Werk einem mehrfachen Bedürfnisse entsprechen. Es wird nämlich:

Erstens, in den betreffenden Schulen besonders zweckmässige Vorlegeblätter zum Zeichnen-Unterricht darbieten, welche von den einfachsten Elementen ausgehend stufenweis schwieriger, ja bis zu den zusammengesetztesten in Licht und Schatten vollständig ausgeführten Darstellungen fortschreiten, wonach der also in der Vortragsweise gehörig vorbereitete Schüler zur Zeichnen-Uebung nach der Wirklichkeit selbst übergehen kann.

Zweitens, werden diese Hefte vorzüglich auch den Schüler mit den alt griechischen Musterformen bekannt machen, welche dem Studium der Ornamentik stets als Grundlage dienen müssen; auch sollen sie ihm zugleich in den Darstellungen späterer, ja selbst der neuesten Produktionen, Beispiele geben, wie durch künstlerische Bearbeitung der schöne Styl jener Muster, auch auf die Form und Verzierung jetzt gebräuchlicher Gegenstände übertragen und weiter geführt werden könne. Auf solchem Wege wird der mit den erforderlichen Anlagen begabte Schüler alsdann leicht fähig werden, sich in der Komposition selbst zu üben, und seine eignen Ideen kunstgerecht darzustellen, welches eben das Ziel aller seiner artistischen Bestrebungen sein soll.

Drittens, werden diese Vorlegeblätter, in Betreff der grossen detaillirten Ausführung in den Darstellungen, und zugleich wegen der Angabe aller erforderlichen Profile, auch geeignet sein, in den Modellir-Schulen als Vorbilder für etwas geübte Schüler zu dienen, um darnach in Thon oder Wachs zu bossiren; denn diese werden dabei nicht allein die so nothwendige Fertigkeit erlangen, nach Zeichnungen etwas auszuführen, sondern sie lernen auch zugleich, wie schon oben angedeutet ward, die vorzüglichsten Muster kennen, von welchen die Gyps-

abgüsse selbst bisweilen sehr schwierig oder auch gar nicht anzuschaffen sind.

Viertens, giebt dieses Werk endlich den Architekten und ausübenden Künstlern, wie den Fabrikanten und Handwerkern, eine brauchbare Sammlung von Mustern an die Hand, welche dieselben mit dem Besten bekannt machen wird, was im Laufe der Zeit, in Beziehung auf Form und Verzierung verschiedener Gegenstände, geschaffen worden ist.

Mehreres in diesen Heften ist bisher noch gar nicht edirt worden, das bereits anderweitig Herausgegebene aber ist hier in dem Maassstabe, für welchen es seiner Zeit erfunden ward, so ausführlich dargestellt, als dies für das speciellste Studium, wie für den praktischen Gebrauch nur irgend erforderlich ist, so dass diese Sammlung Jedem die möglichst vollständigen Hülfsmittel zu dem ebenso nöthigen als nützlichen Bestreben darbieten wird, seinen Arbeiten neben der technischen Vollendung auch die höchste Vollkommenheit in der Form, wie in der gesammten Auszierung überhaupt, verleihen zu können.

Jedem Hefte ist ein kurzer erläuternder Text beigefügt, welcher zugleich auf die Methode aufmerksam macht, die der Schüler beim Auffassen und Nachzeichnen der darin gegebenen Darstellungen zu beobachten hat, und der auch das Erforderliche in Betreff des Ursprunges und Zusammenhanges mit dem Ganzen, von dem der Gegenstand entnommen ist, enthalten wird; auch die etwa vorgenommenen Ergänzungen, zu denen sich der Bearbeiter befugt fand, werden schliesslich darin erläutert." —

Wir können zu Vorstehendem in der That nichts weiter hinzufügen, als die Bemerkung, dass allen besprochenen Punkten in den beiden vorliegenden Heften aufs Erfreulichste genug gethan ist. Wie dieselben, in den für erste Anfänger berechneten Darstellungen, die sicherste Methode (rücksichtlich der Schematisirung und allmähligen Vollendung der Zeichnung und ebenso rücksichtlich der Schatten-Anlage) entwickeln, — wie sie durch die Profile, welche überall, den Gegenständen aufs Zweckmässigste angemessen, beigebracht sind, auch eine vollständige Benutzung von Seiten des Modellirers (ein sehr zu beachtender Vorzug!) verstatten; ebenso wird in ihnen das Auge des Schülers von früh ad bis zur vollendeten Durchbildung an die schönsten Musterformen klassischer Kunst, deren Abbildungen in meisterhafter Weise vorgeführt sind, gewöhnt. Kleine Ornament-Blumen, Blätter und Rosetten der mannigfaltigsten Art: zusammengesetztere Bildungen mit besonders bestimmter Darlegung ihres Zusammenhanges im Einzelnen und mit sorgfältigem Hervorheben der charakteristischen Eigenthümlichkeit, abgeschlossene Compositionen zum Theil von einfacherer Gestalt und nur in Umrisslinien, zum Theil aufs Reichste durchgeführt, von brillantem Effekt und der lithographischen Ausführung nach bis ins Detail vollendet, gehen dem Beschauer in mannigfachem Wechsel vorüber. Jedes der vorliegenden Hefte beginnt mit Beispielen der einfachsten Art und schliesst mit einer grossen, bedeutsamen Darstellung, welche sich schon rücksichtlich des Papieres (es hat die doppelte Grösse) von den übrigen unterscheidet. Das eine von diesen enthält einen Theil eines prächtig römischen Kandelabers, der sich im vatikanischen Museum zu Rom befindet; das andre die schöne Verzierung einer Stela, zu Venedig befindlich, eine Arbeit aus den schönsten Zeiten griechischer Kunst, aus Voluten und schön erhobenem Palmettenwerk gebildet.

Wir können nicht anders erwarten, als dass dies Werk zahlreichen Beifall und raschen Fortgang finden und somit auf die immer reinere Ausbildung der verzierenden Künste aufs Vortheilhafteste einwirken werde.

F. K.

Nachrichten.

Berlin. Dem, um das Münzwesen so verdienten und wegen seiner vortrefflichen Werke allgemein geschätzten k. Münz-Medailleur und Professor, Hrn. H. F. Brandt, sind für die, bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs von Orleans und der Prinzessin Helena von Meklenburg Schwerin geprägte, ausgezeichnet schöne Medaille vom Könige Louis Philipp die grosse höchst werthvolle goldene Medaille, geschmückt mit den Brustbildern sämmtlicher Mitglieder, und auf dem Rande mit der Inschrift: *„Donné par le Roi à Mr. F. H. Brandt, Professeur et Graveur en médailles à Berlin 1837"*, und von dem Herzoge von Orleans zwei kostbare Vasen, beide wahrhaft königliche Geschenke von einem ausserordentlich huldreichen Cabinetsschreiben begleitet, übersandt worden.

Leipzig. Die hiesige Raths-Bibliothek besitzt ein aus 223 Blättern bestehendes Skizzenbuch von Salvator Rosa in zwei Foliobänden, davon einer das Wappen des Cardinal Barberini trägt.

Hamburg. Als Urheber der beiden Börsen-Pläne, welche von der hiesigen Bau-Deputation die Preise von 100 Louisd'or und 100 Dukaten erhalten haben, wird für den ersten der Architekt Zwirner in Cöln, für den zweiten der Architekt und Hydrauliker Maack in Hamburg genannt.

Brüssel. Das schöne Gemälde von Wappers, die Versuchung des h. Antonius, ist durch den König gekauft worden. — Der berühmte Landschaftsmaler Schelfhout ist von Antwerpen nach dem Haag zurückgereist und hat Bestellungen auf 13 grosse Gemälde mit sich genommen.

Paris. Die prachtvolle „École des beaux Arts" (Kunst-Akademie) wird in diesem Jahre gänzlich vollendet werden, und die Häuser, welche bis jetzt die Façade verstecken, werden bereits niedergerissen. An deren Stelle wird ein geschmackvolles Eisengeländer kommen. — Mit den Metall-Arbeiten zur Juli-Säule ist eine grosse Menge von Arbeitern beschäftigt. Die glatten Trommeln des Säulenschafts sind sämmtlich gegossen, und der Guss der verzierten Stücke ist den Herren Soyez und Ingé übertragen worden, die sich unablässig mit der Arbeit beschäftigen. Unterdessen wird die Form zum Kapitäl, dessen Modell vor Kurzem beendigt worden ist, angefertigt. Die Statue der Freiheit, welche Hr. Dumont modellirt hat, ist bereits gegossen. — Das Fronton am Pantheon mit den Basreliefs von David ist nunmehr, trotz mannigfach widersprechender Gerüchte, aufgedeckt worden.

Der Architekt Hr. Lassus und der Maler Hr. Amaury-Duval sind von dem Minister des öffentlichen Unterrichts mit der Ausarbeitung einer Monographie der Kathedrale von Chartres beauftragt worden. Sie werden die zur Ausbesserung erforderliche Aufstellung von Gerüsten benutzen, um dieses prächtige Denkmal kirchlicher Architektur in den geringsten Einzelnheiten zu studiren und zu beschreiben. Hr. Daniel Ramée arbeitet, auf Befehl des Ministers, eine ähnliche Beschreibung der Kathedrale von Noyon aus. Die Statistik der Denkmäler dieser Art in Paris ist dem Talent des Hrn. Albert Lenoir übertragen worden. Die nämliche Thätigkeit herrscht in unsern Departemental-Archiven.

Rom. Der bekannte französische Maler Sigalon, hieher gesandt um in seinen Kopien der Fresken Michelangelo's fortzufahren (vergl. No. 26. des Museums) ist an der Cholera gestorben.

London. Hiesige Blätter enthalten eine Aufforderung zur Unterzeichnung für ein, dem Herzog von Wellington für seine, besonders als Feldherr dem Lande geleistete Dienste zu errichtendes National-Denkmal. Der Beschluss hiezu wurde in einer, am Jahrestage der Schlacht bei Waterloo hier gehaltenen Versammlung gefasst und es ist bereits für grosse Summen unterzeichnet worden. An der Spitze der Unterzeichner steht S. M. der König von Hannover mit 315 Pfund St., sodann folgen der Erzbischof von Canterbury mit 105 Pf., der Bischof von London mit 105 Pf., der Herzog von Rutland mit 315, der Herzog von Buccleuch mit 262½, Lord Palmerston mit 105, ein alter Corporal des 2. Bat. der Coldstream-Garde mit 1 Pf. u. s. w. Der ministerielle *Courier* fordert nicht minder als andre Blätter zur Unterzeichnung zu dem Denkmale auf, bei dem, wie er zu verstehen giebt, jeder Parteigeist schweigen und nur auf die dem Vaterlande geleisteten Dienste gesehen werden müsse.

Kopenhagen. Die ehemalige Gemälde-Sammlung des Conferenz-Raths Bugge hat bei der Auktion ungefähr 20.000 Thaler eingebracht. Die am höchsten bezahlten Stücke waren ein Bild von Lingelbach zu 730 Thlr. und zwei von Ruisdael zu 700 und 620 Thlr.

Neue Erscheinungen der Kunstliteratur. James Millingen: *„Sylloge of ancient unedited coins of greek cities and Kings from various collections, principally in Great Britain"*. (London beim Verf. 12 Bogen und 4 Kupfer.)

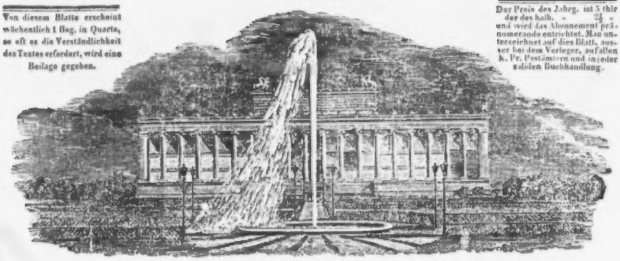
Lenormant und de Witte: *„Elite des monumens céramographiques, matériaux pour l'intelligence des religionset des moeurs de l'antiquité"*. (Paris, auf 100 Lief. in gross 4. im Ganzen 2. — 3 Bände, angelegt; die Lief. mit 4 Steinzeichnungen zu 3 Frs., auf chines. Papier zu 5 Frs.)

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 39. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird im Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, unter der Adresse des Verlegers, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. September.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bekanntmachung.

Die Königl. Akademie der Künste wählte in ihrer Plenar-Versammlung am 26. v. M. folgende Künstler zu ihren ordentlichen einheimischen Mitgliedern, nämlich a) die Maler: Ed. Bendemann aus Berlin, gegenwärtig in Düsseldorf. Eduard Magnus in Berlin. Friedrich Eduard Meyerheim in Berlin. Rudolph Jordan aus Berlin, gegenwärtig in Düsseldorf. b) Die Bildhauer: August Karl Eduard Kiſs aus Plefs in Ober-Schlesien, in Berlin. Friedrich Drake aus Pyrmont, in Berlin. c) Die Kupferstecher: Joseph Caspar aus der Schweiz gebürtig, in Berlin. Eduard Mandel in Berlin. d) Die Komponisten: Dr. Loewe, Musik-Direktor in Stettin. Friedrich Schneider, Kapellmeister in Dessau. Zum auswärtigen ordentlichen Mitgliede wurde gewählt: der Landschafts-Maler Gudin in Paris. Zu Ehren-Mitgliedern der Akademie wurden gewählt: 1) Sr. Excellenz der Wirkliche Geheime Staats- und Kabinets-Minister, Freiherr von Werther, früher Gesandter in Paris. 2) Sr. Excellenz der Ober-Stallmeister und Chef des Ober-Marstalls und der Königl. Haupt- und Land-Gestüte, von Knobelsdorf in Berlin. 3) Der Freiherr von Spiegel zum Desenberg, Domherr in Halberstadt.

Berlin, den 9. September 1837.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.

(gez.) Dr. G. Schadow, Direktor.

Kunstliteratur.

Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Herausgegeben von J. C. C. Dahl, Landschaftsmaler und Professor der K. S. Akademie der bild. Künste zu Dresden und Leipzig, Mitglied der Königl. Akademieen zu Kopenhagen, Stockholm und Berlin etc. — I. Heft. Enthaltend die Kirche zu Borgund (Stift Bergen) in 6 (lithographirten) Blättern Dresden, 1837. Fol.

Unter diesem Titel beginnt ein Unternehmen, welches das lebhafteste Interesse der Freunde des Alterthums germanischer Stämme zu erwecken geeignet ist. Wir wissen aus den mannigfachsten urkundlichen Zeugnissen, dass in den ersten Zeiten christlicher Kunstübung in den germanischen Ländern vornehmlich der Holzbau (ohne Zweifel die Technik der vorchristlichen Architektur weiter befolgend) zur Anwendung gebracht wurde, und dass sowohl bei Häusern, Burgen und Schlössern, als auch bei Kirchen und andren gottesdienstlichen Gebäuden das Material des Steines im Ganzen zunächst nur selten benutzt ward. Auch fehlt es nicht an Nachrichten über die bei solchen Gebäuden angewandte Pracht, so dass wir dabei eine eigenthümliche Ausbildung dieses Architekturstyles voraussetzen müssen. Das leicht zerstörbare Material aber hat (vielleicht mit Ausnahme vereinzelter Details) wenigstens in Deutschland nichts Namhaftes der Art auf unsre Zeit kommen lassen. Von den Resten dieser Kunst, welche sich in den Landkirchen wenig besuchter Gegenden Norwegens erhalten haben, war bisher keine nähere Kunde zu uns gedrungen; das vorliegende Werk ist das erste, welches uns anschaulich mit ihnen bekannt macht. Und wenn dasselbe natürlich zunächst das bedeutendste Interesse für denjenigen Boden hat, welchem die dargestellten Monumente angehören, wenn es z. B. geeignet sein wird, uns einen Begriff von dem Aussehen der alten hölzernen Residenzen skandinavischer Könige oder Jarls in den frühesten Jahrhunderten zu machen, so kann es gleichwohl auch eine Andeutung dessen geben, was in dieser Art bei verwandten Volksstämmen geschaffen worden ist, — so namentlich in unserm eigenen Vaterlande, wenn wir auch dabei voraussetzen müssen, dass eine aus allerlei lokalen und historischen Verhältnissen hervorgegangene, abweichende Formation des Einzelnen werde Statt gefunden haben.

Wir haben dem Herausgeber für sein Unternehmen um so mehr Dank zu sagen, als auch die norwegischen Denkmale der Art bereits mit nahem Untergange bedroht sind, und gegenwärtig wenigstens eine bildliche Darstellung derselben erhalten bleibt. „Viele (sagt der Herausgeber, — bekanntlich selbst ein geborner Norweger), die ich noch im Jahre 1826 gesehen, fand ich bei meiner Heimreise 1834 abgerissen und durch Gebäude von gemeinem Zimmerwerk ersetzt. Man hätte diese alten, schönen, ächt nationalen, ja, ich möchte sagen, mit den religiösen Begriffen innig verwebten Formen beibehalten und nach dem Bedürfnisse der Zeit in vergrössertem Maassstabe umwandeln sollen."

In Rücksicht auf die erhaltenen Gebäude bemerkt der Herausg., dass die meisten von ihnen durch die Zeit, durch Vergrösserungen und Reparaturen mehr oder weniger an ihren Urformen gelitten haben. „In den entfernteren Gegenden indess (fährt er fort), wo man sich weniger um die sogenannte Verbesserung dieser Gebäude bekümmerte, hat eben dieses zur Erhaltung ihres alterthümlichen Charakters beigetragen. Oftmals waren diese Kirchen nur Annexen (Filial-Kirchen), worin nur einigemal im Jahre Gottesdienst gehalten wurde, und deren Unterhaltung, je nach den Umständen, der Gemeinde oder den Privateigenthümern überlassen blieb. Es ward daher nur wenig, oder kaum das Allernöthigste dafür gethan, und man beschränkte sich nicht selten auf ein äusseres Bestreichen der Bretter mit Theer, welcher ihre Erhaltung wesentlich beförderte. Auch wurden bei Reparaturen die Hauptformen theils aus Mangel an Kenntniss, theils aus Gewohnheit, ja, ich möchte sagen, auch aus Aberglauben beibehalten. Denn ich habe selbst ganz neue Gebäude gesehen, an welche man die alten Bretter mit ihrem alten Schnitzwerke wieder genagelt hatte; ebenso hat man bei vorzunehmenden Reparaturen alter Kirchen alte Verzierungen, welche bei Erneuerung innerer Constructionstheile waren abgenommen worden, späterhin wiederum daran befestiget. Es lag auch in dem Interesse der Kirchenbesitzer, nur so wenig als möglich daran zu thun, weil der Kostenaufwand meistens

mehr betrug, als die Kirchen ihnen einbrachten. Denn als während der Reformation, unter der dänischen Regierung, die Kirchengüter eingezogen und die Einkünfte geschmälert wurden, gelangten die Kirchen häufig in den Besitz von Privatpersonen. In Folge dessen veränderten sie nicht selten ihre Besitzer und es hat bei Versteigerungen Fälle gegeben, dass, weil es an Käufern fehlte, ganze Kirchen mit dem Altare, den Glocken und dem Kirchengeräthe für 30 norwegische Species, und dennoch mehr aus Religiosität als in der Hoffnung auf Gewinn, erkauft worden sind. Denn in Anschung dessen, dass dem Besitzer die Pflicht obliegt, die Kirchen zu unterhalten, ist ihr Besitz vielmehr als eine Last zu betrachten."

„Auch in England haben einige sehr alte Kirchen aus Eichenholz sich erhalten; allein sie sind den norwegischen weder im Plane noch in ihren Zierden ähnlich. Die nächste Verwandtschaft möchten die letztern mit den russischen Landkirchen haben, wie sie Olearius noch im 17. Jahrhundert vorfand und ohne architektonische Gründlichkeit abbilden liess, obwohl anzunehmen ist, dass Verschiedenheit des Cultus und sonstiger Richtungen eigentliche Gleichförmigkeit nicht habe aufkommen lassen. Die russischen Landkirchen haben nämlich in ihrer Bauart Aehnlichkeit mit gewöhnlichen Blockhäusern, indem die Balken horizontal aufeinander liegen. Bei den norwegischen alten Landkirchen hingegen stehen die Pfosten-Bretter aufrecht, und werden daher „Staw- oder Reiswerkskirchen" genannt." —

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der im vorliegenden Heft dargestellten Kirche von Borgund, wobei wir jedoch gleich von vornherein bemerken müssen, dass — so dankbar wir auch dem Herausg. für das bereits Mitgetheilte sind — einige Verhältnisse uns leider dunkel bleiben, indem es sowohl an einer spiellenee Erklärung als auch an einigen, zum Verständniss der Construktion nöthigen Durchschnitten oder inneren Aufrissen fehlt.

Der Grundriss (Tab. I.) zeigt bereits eine eigenthümliche Anlage, welche nur im Allgemeinen die räumliche Eintheilung des christl. Kirchenbaues befolgt. Das Schiff und der Altarraum sind zwei gesonderte Theile. Ersteres bildet den Hauptraum; es ist viereckig, von ein wenig über das Quadrat verlängerter Dimension. Eine Thür führt in den Raum des Altares, der als ein Viereck von ungleich engeren Verhältnissen erscheint und an den sich die halbkreisrunde Nische des Altares anschliesst. Diese bestimmte Scheidung der beiden Räume dürfte uns an das rituale Princip neugriechischer Kirchen erinnern, indem in der lateinischen Kirche eine solche nicht Statt findet; es dürfte interessant sein, aus den nachfolgenden Heften zu ersehen, ob dieselbe auch bei andren alten Kirchen Norwegens angewandt und somit als eine besondre, durchherrschende Eigenthümlichkeit zu betrachten ist. (Die Gesammtlänge dieser Räume beträgt, nach dem beigefügten Massstabe, c. 20 Ellen, die Breite des Schiffes etwas über 10½ Ellen.) Ein zweiter, sehr merkwürdiger Umstand in der Anlage ist der, dass sich rings um diese Räume ein schmaler Umgang, auch den halbrunden Ausbau der Altarnische befolgend, umherzieht; an den drei Hauptseiten desselben sind vorspringende, Vestibül-artige Vorbauten, in denen die Portale sich befinden. Eine Notiz über den Zweck dieses Umganges wäre dem Beschauer sehr erwünscht gewesen. Sämmtliche Ecken des Gebäudes erhalten durch starke Rundsäulen einen festen Schluss. (Ein vierter, ebenfalls vortretender Ausbau, der sich an den Altarraum anlehnt und den Umgang unterbricht, scheint ein späterer Zusatz; wenigstens unterscheidet er sich in der Aussenansicht des Gebäudes von dem Uebrigen durch das rohere Zimmerwerk, in dem er aufgeführt ist. Er dient ohne Zweifel als Sakristei.)

Das Innere des Schiffes wird durch Stellungen von je vier starken Rundsäulen in ein breites Mittelschiff und schmale Seitenschiffe abgesondert. Dieselben Säulenstellungen ziehen sich jedoch auch vor dem westlichen Eingange und vor dem Zugange zu dem Altarraume hin. Ein perspektivischer Aufriss des Inneren (Tab. III.) lässt uns die nähere Einrichtung dieser Anordnung erkennen. Die Säulen scheinen sehr einfach, ohne Kapitäle, gebildet und sind nur oberwärts, wo ein flaches Gesims über ihnen hinläuft, durch zwischen-eingespannte Halbkreisbögen verbunden. Ueber dem Gesims sieht man noch eine kurze Fortsetzung der Säulen und zwischen ihnen buntverzierte Kreuzbalken. Ob dies die Fenster sind, ist nicht wohl ersichtlich, indem in der Aussenansicht an den entsprechenden Stellen nur kleine runde Löcher bemerkbar werden; das Hauptlicht scheint von den Giebelseiten einzufallen. Das Mittelschiff ist mit einer hohen gewölbten Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, versehen; die Seiten-

schiffe zeigen als ihre Decke die einfache Dachschräge. Ob übrigens diese gesammte innere Einrichtung, oder wie viel davon ursprünglich sei, sind wir, in Ermangelung näherer Notizen, ausser Stande zu bestimmen. Das im Inneren vorhandene Gestühl u. dergl. ist natürlich als spätere Hinzufügung zu betrachten. Die Kanzel springt zur Seite der Thür, welche in den Altarraum führt, hervor.

Sehr interessant und nicht minder eigenthümlich erscheint das Aeussere des Gebäudes. (Tab. II.) Jener Umgang, der sich um das Gebäude herumzieht, ist an seiner oberen Hälfte offen und enthält daselbst kleine, mit flachen Bögen überspannte Arkaden. Darüber erheben sich in buntem Wechsel die verschiedenen, nach und nach zurückspringenden Dächer und Giebel des Umganges, der Vestibüle, der Seitenschiffe, des Mittelschiffes, welche wiederum nach den Verhältnissen des Altarraumes und des Schiffes gebrochen werden. Ueber der Altarnische erhebt sich ein seltsames Kuppelthürmchen; über der Mitte des Mittelschiffes, als Schluss des Ganzen, ist ein andres, viereckiges und in mehrere Geschosse zerfallendes Thürmchen, an welchem man eine Uhr bemerkt, angeordnet. Jede der zahlreichen Giebelspitzen enthält ihren besonderen Schmuck; an den unteren Theilen besteht derselbe zumeist aus einem einfachen Kreuze, an den oberen Hauptgiebeln aus einer seltsamen, vorspringenden Verzierung, welche den antiken Schiffsschnäbeln verglichen werden könnte. Mit Ausnahme der untersten Theile des Gebäudes sind sämmtliche Flächen, Dächer und Wände, mit rautenförmig gelegten Schindeln bedeckt.

Zwei Blätter (Tab. IV. und V.) sind der Darstellung zweier Portale derselben Kirche gewidmet; sie geben die Hauptbeispiele für die bei den älteren Bauwerken dieses Styles angewandte Verzierungsweise. Beide sind auf ihren Seiten mit schlanken Säulen versehen, denen sich oberwärts ein verzierter Halbkreisbogen anschliesst. Sehr eigenthümlich sind die Kapitäle dieser Säulen; sie haben die Gestalt eines länglichen Cylinders, etwas stärker als der Säulenschaft und gegen diesen schräg abgeschnitten. — Das erste Portal ist einfacher. Die Säulen ruhen, statt der Base, auf seltsam stylisirten Thierköpfen, die Schäfte sind glatt, die Kapitäle und der Bogen über der Thür jedoch mit zierlichem Rankenwerk bedeckt; über den Kapitälen, vor dem Ansatze jenes Bogens, erheben sich ein Paar wunderliche, langgereckte Thierfiguren. Das zweite Portal dagegen ist sehr reich; wie der Bogen und die Kapitäle, so ist auch der Schaft der Säulen mit buntem Rankenwerk bedeckt; doch fehlen die Thierbilder und die Säulen haben eine Art Base, welche wiederum auf einem kurzen Cylinder ruht. Dazu kömmt noch eine breite, viereckige Einfassung des Portales, welche ebenfalls durch buntes Schnitzwerk erfüllt wird; hier sieht man Schlangen und Drachen, die sich mannigfach durcheinanderringeln, phantastisch gebildet und mit Laubarabesken verbunden. Der Styl dieser Verzierungen (an beiden Portalen) ist demjenigen ziemlich nahe verwandt, welchen man in der deutschen Kunst des zwölften Jahrhunderts, an Sculpturen und vornehmlich auch an den Ornamenten der Malereien in Handschriften, vorfindet. Die Unterschrift zu dem letztgenannten Portale besagt, dass dasselbe „ältere, heidnisch-nordische Motive, mit orientalisch-byzantinischen gemischt“, enthalte. Gewiss darf man eine solche Annahme im Allgemeinen gelten lassen, — vielleicht indess mehr in der Beziehung, dass überhaupt in den phantastischen Verzierungen der Art eine nationell germanische Gefühlsweise sich ausspricht; denn, wie bemerkt, fehlt es auch in Deutschland keineswegs (und zwar vornehmlich in einer Zeit, die der ersten Einführung des Christenthums schon ferner liegt,) an Bildungen der Art, so dass wir dieselben wenigstens nicht mit Gewissheit als eine unmittelbare Reminiscenz heidnischer Darstellungen in Anspruch nehmen dürfen. Charakteristischer scheint uns die schon besprochene Grundform der Kapitäle, und so auch der eigenthümliche Anschluss des Bogens an letztere.

Das letzte Blatt (T. VI.) giebt eine Ansicht des Glockenthurmes der Kirche von Borgund, der ohne Verbindung mit der letzteren, sogar ausserhalb des dieselbe einschliessenden Zaunes, errichtet ist. Es ist ein viereckiger Bau von schweren, nicht hohen Verhältnissen; die Wände schräg, in einfachem Zimmerwerk aufgeführt; das hohe Giebeldach, ausser auf den Eckpfosten, zugleich auf kleinen Arkaden (denen des erwähnten Umganges der Kirche ähnlich) ruhend, und die Giebelseiten mit offnem Rautenwerk ausgefüllt. Eine beigefügte Vignette giebt die Lage und die Verhältnisse des Glockenthurmes zur Kirche zu erkennen. —

Wir sehen den Fortsetzungen dieses Werkes, aus denen uns, wie wir hoffen, das eigenthümliche Sy-

stem dieser alten Bauanlagen in seinen vorherrschenden Beziehungen und in der Art und Weise der Formation des Einzelnen noch deutlicher entgegentreten wird, mit der gespanntesten Erwartung entgegen.

F. Kugler.

Ueber ein,

seither unbekanntes, dem Johann van Eyck zugeschriebenes Altarwerk.

Die „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen." 2. Septbr. d. J. enthalten den Bericht über ein in Frankreich vorhandenes und angeblich von Johann van Eyck gemaltes grosses Altarwerk, welches bisher in den kunstgeschichtlichen Werken nicht aufgeführt worden ist. Wir geben im Folgenden einen Auszug dieses Berichtes, ohne freilich die Richtigkeit der Annahme über den Ursprung des Werkes verbürgen zu können. —

Das Hospital in Beaune (südlich von Dijon, Dep. Côte d'or), eines der schönsten in ganz Frankreich und im J. 1443 durch den Kanzler Nicolas Rollin*) gestiftet, erhielt von demselben ein prachtvolles Gemälde von van Eyck zum Geschenk. Dieses grosse Gemälde besteht aus neun Tafeln; wenn es aufgeschlagen ist, nimmt es einen Raum von 18 Fuss ein und stellt das jüngste Gericht vor. Das 7 Fuss hohe Mittelfeld stellt, auf seiner oberen Seite, Christus in einer Purpur-Tunika auf einem Regenbogen thronend, dar. Der Regenbogen reicht bis zu den linken und rechten Feldern nieder und zeigt also die Verbindung dieser Gemälde mit dem Hauptgegenstande an. Die Gestalt Christi ist voll Majestät. Es ist kein zorniger Richter, der voll Strenge eine unbeugsame Rache übt, es ist ein ernster, unparteiischer Richter, der Jedem nach seinen Werken und Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren lässt. Zu seinen Füssen ruht eine Weltkugel, als Zeichen seiner Herrschaft über die Schöpfung. Ueber dem Heiland schweben Engel mit den Marter-Instrumenten, welche einst dazu dienten, den Erlöser zu geisseln und zu tödten. Unter demselben schwebt der Engel des jüngsten Gerichts mit zwei Begleitern, welche die Trompete des Gerichts erschallen lassen, und die Todten aus den Gräbern rufen. Dieser Engel hält eine Waagschaale, in deren einer Schüssel eine ruhige und glückliche Frauengestalt mit der Ueberschrift: *virtutes*, in der andern eine verzweifelte und untröstliche mit dem Worte: *peccata*, zu erblicken ist. Auf dem untersten Theil der Tafel bemerkt man ein ödes Land, obenaufgerissenes Gestein, Männer- und Frauen-Gruppen, welche so eben von einem langen Schlummer erwachen, einige den Herrn preisend, andere voll Entsetzen fliehend. Die Kleider, der Faltenwurf, die Farben der ersten Tafel sind reich und verschiedenartig, die Gestalten sind einfach-schön, ohne Ziererei. Der Maler hat keine Scene des Entsetzens darstellen wollen, sondern eine grossartig-erhabene, den Schöpfer in seiner ewigen Gerechtigkeit versinnlichend. Rechts und links sind auf den beiden Tafeln der heilge Joseph (?) und die Apostel abgebildet; die Symbole derselben in goldenen Lettern. Hinter denselben erscheinen mehrere Frauen, wovon die erste eine herzogliche Krone trägt, unfehlbar eine der drei Gemahlinnen Herzogs Philipp des Guten von Burgund, welcher einer der Beschützer des Malers war. Die zweite Tafel zeigt ebenfalls mehrere Jünger, und vor ihnen die Jungfrau Maria mit gefalteten Händen, welche die Milde ihres göttlichen Sohnes anzuflehen scheint. Die Gestalt der Madonna ist von einer hinreissenden Naivetät. Es ist nicht die Reinheit des raphaelischen Ausdrucks, es ist etwas Einfacheres, Primitiveres, zum Nachdenken Anspornendes. In den Zügen der Maria liegt eine kindliche, idealisirte Einfalt. Hinter derselben erblickt man vier Gestalten von vorzüglicher Malerei: den Herzog von Burgund mit der herzoglichen Krone, einen Papst, unstreitig den damals lebenden, da die hierüber zu berathenden Dokumente fehlen. Er trägt eine Tiara, oder dreifache Krone, einen Ueberwurf von dunkler Farbe, mit einer glänzenden Gold-Stikkerei, deren Feinheit und Ausführung nicht genug zu loben ist. Neben dem Papste erscheint ein Bischof*) und ein anderer Priester, deren Namen uns ebenfalls unbekannt bleiben. Van Eyck zeichnete sich vornehmlich durch seine Haar- und Bartmalerei, seine Zierrathen und Gewänder aus. Alle bekleidete Gestalten sind bewunderungswürdig, die nackten Theile hingegen die schwächsten. Man findet bei denselben weder die Grazie der Umrisse, noch die Weichheit der Formen und der Farben, welche die italienischen Maler nach van Eyck auszeichneten. Alle Linien in van Eyck's jüngstem Gericht sind hart, die Winkel, anstatt gerundet, stets scharf und zeigen eine gänzliche Vergessenheit oder vielmehr Unkenntniss

*) Man sehe über diese Gründung die „Bosreliefs" von A. von Bornstedt 1sten Theil Pag. 158.

der äusseren Anatomie, welche die italienischen Schulen später nicht aus den Augen liessen. — Die Porträte Nicolas Rollin's und seiner Gemahlin Guignonne de Salis auf der Kehrseite einer Tafel fehlen nicht; sie sind in einem Oratorium, in einem Gebetbuche lesend, knieend dargestellt. Mit einem Vergrösserungsglase kann man die Worte des Missals lesen. Ein Genius hält, über den beiden Eheleuten, ihre beiden Wappen.— Gleichsam das End-Resultat des jüngsten Gerichts vorstellend, bemerkt man in der letzten Tafel rechts ein grossartiges, leider aber am meisten beschädigtes Gemälde, welches eine Basilika in gothischem Style, wahrscheinlich eine flandrische Kirche, vorstellt. Diese ganze Malerei ist in Goldfarbe. Der sauberste Kupferstich würde keine reineren Linien, keine bis in's kleinste Detail sorgfältiger ausgeführten Sculpturen darstellen können. Auf den Stufen der Kathedrale steht ein Engel von seltener Schönheit, welcher die Seligen in das innere Heiligthum des neuen Jerusalems einführt. Die Tafel, welche der vorhergehenden zum Seitenstücke dient, stellt eine wüste, von Felsen durchbrochene, vulkanische, flammenspeiende Landschaft vor, in deren verschiedenen Theilen man die Verdammten, wild durch einander geworfen, in Stellungen der Noth und der Verzweiflung erblickt. Mehrere Seiten würden kaum hinreichen, Alles, was diese grosse Composition Schönes und Seltenes enthält, zu schildern. Man zählt 72 Gestalten.– In früheren Zeiten nachlässig über einer Thür in der Capelle angebracht, war das Werk von unwissenden und obscuren Händen an mehreren Orten verunstaltet worden. Während der Schreckensherrschaft der ersten französischen Revolution den Bilderstürmern und modernen Vandalen entzogen, blieb es lange Zeit auf dem Bodengelasse verborgen und unbemerkt. Erst seit einiger Zeit wieder an's Tageslicht gekommen, wurde das Meisterwerk des genialen Künstlers ohne Vorsicht in einem der Krankensäle der Art an der Mauer befestigt, dass man es in der Höhe nicht betrachten konnte. Beim Hervorziehen aus seiner Verborgenheit war es nachmals mit eben so wenig Geschmack und Verstand durch plumpe Hände restaurirt worden, welche die abgeschuppten und gefährdeten Theile der ursprünglichen, in Eierwasser (?) gefertigten, Malerei mit groben Lagen von Oelfarben bedeckten. Seit dem Ende 1836 ist das Gemälde endlich in einem eignen Saale aufgestellt worden, und man öffnet diesen nur bei seltenen Gelegenheiten kunstliebenden oder fremden Beschauern. Der Rahmen hat auch wieder seine ursprüngliche Goldbronze erhalten, und die verschiedenen Abtheilungen des Gemäldes kupferne Angeln. Die Malerei selbst aber erwartet noch immer eine verständige und nothwendige Restauration.

*) Wahrscheinlich Jean Rollin, Bischof von Autun, der Sohn des Kanzlers.

Nachrichten.

Posen. Auf den Antrag des verstorbenen Erzbischofs, v. Wolicki, gestattete Sr. Majestät der König, mittelst Kabinets-Ordre vom 5. Januar 1828, die Wiederherstellung des in der Domkirche zu Posen befindlichen, den beiden Königen von Polen, Miecislaus I. und seinem Sohne Boleslaus, als Verbreitern des Christenthums in Polen und Schlesien, errichteten Denkmals und zur Deckung der diesfallsigen Kosten, die Sammlung freiwilliger Gaben. Die letztere begann, unter Leitung des gedachten Erzbischofs, i. J. 1829, und es wurde gleich Anfangs von Seiten der Beitragenden der Wunsch ausgesprochen, dass nicht allein die alten Sarkophage der beiden Könige wiederhergestellt, sondern auch die Statuen derselben in Eisen oder Erz, wo möglich auf einem öffentlichen und freiliegenden Platze, aufgestellt werden möchten. Obgleich die Behörde sich mit diesem Wunsche einverstanden erklärte und die vorzüglichsten Künstler Berlins ihre Bereitwilligkeit zur Unterstützung des Unternehmens dadurch bekundeten, dass der Prof. Rauch das Modell zu den Statuen, der Geh. Ober-Baurath Schinkel aber die Zeichnung der Verzierungen des vor der Domkirche belegenen und für den Zweck ausersehenen Platzes liefern wollte, so zeigte sich doch bei dem weiteren Verfolg der Sache, dass das gesammelte Geld von 22,000 Thlrn. zur Ausführung eines so umfassenden Planes nicht ausreichen würde. Man beschränkte sich daher auf die Errichtung einer Kapelle in der Domkirche selbst, nach Art der Jagellonischen im Dom zu Krakau, worin auf der einen Seite des Altars die den alterthümlichen Sarkophagen nach den genauesten Beschreibungen treu nachgebildeten Särge der beiden Könige ihren Platz finden, auf der andern Seite aber die Standbilder derselben hinter einem, zwischen denselben zu errichtenden grossen Kreuze, als Sinnbild des durch sie verbreiteten christlichen Glaubens, aufgestellt werden sollen. Die Wände

und die Decke der Kapelle sollen reich vergoldete Verzierungen von Gyps schmücken, und man schmeichelt sich, dass das ganze Werk noch im Laufe dieses Jahres vollendet werden wird, da der kunstsinnige, thätige Graf Eduard v. Raczynski, an der Spitze eines dazu niedergesetzten Comités, die begonnenen Arbeiten leitet.

Altenburg. Im Laufe dieses Sommers sind durch die Bemühungen des Pfarrers Dr. Winkler zu Lohma an der Leina im Herzogthum Altenburg höchst interessante Alterthümer germanischen Ursprungs zu Tage gefördert worden. In dem Leinawalde bei Lohma war der Dr. Winkler auf eine Anzahl eigen geformter Erhöhungen aufmerksam geworden, welche er bald als sogenannte Hühnengräber erkannte. Durch die lebendige Theilnahme des kunstliebenden Herzogs von Altenburg unterstützt, wurde es ihm möglich, die Oeffnung eines Theils der Gräber vorzunehmen; bis itzt ist dies bei fünf geschehen; noch ein Dutzend anderer sind übrig. Die Oeffnung des ersten Grabhügels erfolgte am 9. Juni in Gegenwart des Herzogs und einer ansehnlichen Versammlung; die des fünften, am 2. August abermals im Beisein von mehreren Alterthumsfreunden. Schon die bisher gemachte Ausbeute ist von Bedeutung. Es wurden grosse und kleine Urnen gefunden von einer Thonart, welche sonst in der Gegend nicht vorkömmt. Die Form derselben ist gefällig, hat aber wenig Aehnlichkeit mit den von Klemm in seinen germanischen Alterthümern mitgetheilten Zeichnungen. Die Zeichnungen sind höchst einfach, nur mit dem Fingernagel oder einem Stückchen Holz gemacht. Auch scheinen diese Urnen meistens aus freier Hand, ohne Hülfe der Töpferscheibe, gefertigt zu sein. Ferner wurden grosse und kleine Töpfe, mit und ohne Henkel, Streitäxte und Opfermesser von Stein gefunden. In sämmtlichen Hügeln wurden Gebeine entdeckt, mit Ausnahme des fünften, welcher dergleichen nicht enthielt. Ob in den Urnen Asche von Menschengebeinen sich befinde, ist noch nicht ermittelt worden; überall aber fand man Asche und Kohlen. Sämmtliche bisher aufgefundene Alterthümer sind theils in der Rüstkammer auf dem herzogl. Residenzschloss, theils in dem Museum der naturforschenden Gesellschaft niedergelegt worden.

Göttingen. Das neue Universitäts-Gebäude, welches jetzt zu den Hauptzierden der Stadt gehört, ist nicht nur durch die bevorstehende Säcularfeier nöthig geworden, sondern war längst ein Bedürfniss der Universität. Dagegen hilft der jetzt aufgeführte Bau allen diesen Bedürfnissen auf eine sehr würdige Weise ab. Das Gebäude bildet die nördliche Seite des Neumarkts, der jetzt noch von zwei Seiten mit stattlichen Gebäuden besetzt, südlich die Schule und Commandantur, westlich die Justiz-Kanzlei und die Restauration mit dem Theater umfassend, den Eindruck eines grossstädtischen Platzes darbietet, wozu die in der Mitte desselben errichtete Statue des hochseligen Königs Wilhelm IV. ein Bedeutendes beiträgt. Das Universitäts-Gebäude selbst ist in Form eines T. gebaut, so dass der mittlere längere Raum, parallel mit der Burgstrasse laufend, im unteren Stock die Gerichtszimmer, Registratur, ein feuerfestes Lokal für Depositensachen und die Wohnung des Wärters umfasst, während der obere Stock die Aula selbst enthält. Die beiden am Neumarkt belegenen Flügel enthalten links, schon ausgebaut, den Sitzungssaal der Societät der Wissenschaften, und die Carzer. Die Aula, welche vermittelst der Oeffnung mehrerer Flügelthüren durch den davorliegenden Promotionssaal noch vergrössert werden kann, ist in den schönsten Verhältnissen erbaut; zwei Säulenreihen übereinander, unten dorischer, darüber jonischer Ordnung, ziehen sich an den Seiten hin und bilden eine Gallerie, die gleichfalls eine Vermehrung des Auditoriums gestattet. Die nördliche Wand, welche das Katheder einnimmt, wird mit den Bildnissen der Könige geschmückt erscheinen. Die bunte Malerei der Wände ist im Geschmack der Zeit. Die Statue Königs Wilhelm IV., deren Enthüllung, dem Programm zufolge, einen Theil der Festlichkeiten des ersten Tages bilden wird, ist schon errichtet, und der Guss macht, so viel man bis jetzt urtheilen kann, den k. Hütten auf dem Harze alle Ehre.

Paris. Der Erzbischof von Paris, Hr. v. Quelen, hat folgenden Hirtenbrief, in Bezug auf das Fronton des Pantheon's erlassen: „Beim Anblick des grossen Aergernisses, das unter unsern Augen sich kund giebt und in heilem Sonnenschein auf unserm heiligen Berge sich zeigt; in Gegenwart der mehr als profanen Embleme, die das strahlenwerfende Kreuz Jesu Christi ersetzen; vor den gekrönten Bildnissen gottloser, leichtfertiger, zum Verderben führender Schriftsteller — an der Stelle, die der bescheidenen keuschen Schäferin (St. Genovefa, der bekanntlich

das jetzige Pantheon als Kirche gewidmet war) gehört, deren Schutz die Hauptstadt von der herbsten Bedrängniss befreite; — stösst der Glaube Clodwig's, Carl's des Grossen, des heil. Ludwig's — der Glaube Frankreichs, der Glaube des Vaterlandes, — einen Schmerzensschrei aus; die Seufzer und Thränen der Geistlichkeit, der Frommen, aller Christen, — werden ihm antworten. Möge der Himmel sich mit dieser Busssung begnügen" u. s. w. — Das Journal des Débats bekämpft diesen Hirtenbrief mit den Waffen des Spottes. Das Aergerniss, meint dasselbe, das der Erzbischof durch dieses Schreiben gebe, werde das des Giebelfeldes des Pantheons nicht wieder gut machen; übrigens sei dies Gebäude schon seit 7 Jahren keine Kirche mehr, und man könne daher nicht behaupten, dass ein heiliger Ort entweiht worden sei. Es wird versichert, der Hirtenbrief werde dem Staatsrath zur Begutachtung übergeben werden. —

Man wird sich erinnern, mit welchem Muthe, ja mit welcher Selbst-Aufopferung der gegenwärtige Polizei-Präfect von Paris, Hr. Delessert, damaliger Präfect des Eure- und Loire-Depart., sich bei dem unglücklichen Brande der prachtvollen Kathedrale von Chartres (am 4. Juni 1836) benahm, und wie er es war, dem man die Rettung dieses schönen Gebäudes zu danken hatte. Er war es, der auf dem Dache der Kathedrale stehend, und die Lösch-Anstalten leitend, die äussere Gallerie nur dann erst verliess, als man des Feuers Meister geworden war. Auch nach dem Brande wandte der wackere Mann alles Mögliche an, die Wiederherstellung der Kathedrale zu bewirken, und wurde in diesem edlen Bemühen nur durch die Berufung zu dem ehrenvollen Posten unterbrochen, den er gegenwärtig bekleidet. Der Stadtrath von Chartres erliess schon damals ein förmliches Danksagungsschreiben an ihn, und beschloss zugleich, zu seiner Ehre eine Medaille prägen zu lassen, deren Stoff aus dem Metalle der geschmolzenen Kirchenglocken genommen werden sollte. Diese Medaille, von dem Münz-Graveur Hrn. Barre gearbeitet, ist gegenwärtig vollendet. Auf der Vorderseite erblickt man die Kathedrale von Chartres, mit allen ihren Details, in einer Vollendung ausgeführt, wie man sie nur selten sieht. Auf der Rückseite liest man die Inschrift: *à M. Delessert la ville de Chartres reconnaissante.* —

Seit einigen Tagen sind in der „École des beaux arts" die Gemälde der jungen Künstler aufgestellt, welche sich um den Preis des Aufenthalts in Rom bewerben, einen Preis, der bekanntlich nur alle vier Jahre vertheilt wird. Es sind sämmtlich Landschaften und der Gegenstand war ein mythologischer: „Apollo, der die Heerde des Königs Admet weidet", wobei zur Bedingung gemacht war, dass im Hintergrunde ein Fluss und eine Stadt angebracht werden sollte. In der Sitzung der Akademie am 9. September sind die Preise für diese Landschaften zuerkannt worden. Den ersten grossen Preis erhielt Hr. Buttura aus Paris, 25 Jahr alt, Schüler der Herren P. Delaroche und Bertin; den ersten der zweiten grossen Preise Hr. F. H. Lanoue aus Versailles, 25 Jahr alt, Zögling der Herren H. Vernet und Bertin; den zweiten der zweiten grossen Preise Hr. I. A. Benouville aus Paris, 22 Jahr alt, Schüler des Hrn. Picot. Eine ehrenvolle Erwähnung ward Hrn. R. N. Esbrat aus Paris, 28 Jahr alt, Sch. des Hrn. Lethière, zu Theil. Ausser den Genannten waren noch vier Bewerber aufgetreten. —

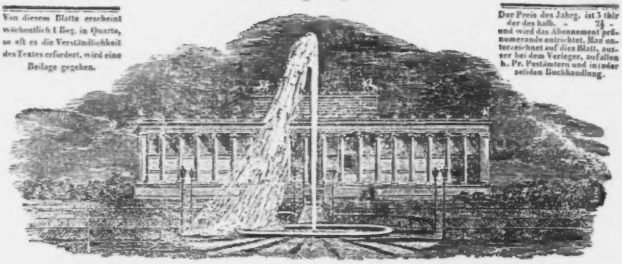
Der kürzlich zu Rom verstorbene Maler Xaver Sigalon war im J. 1790 zu Uzès in den Cevennen geboren. Seine ersten Studien machte er zu Nismes und malte dort einige Bilder, von denen das bedeutendste sich in der Kirche von Aigues Mortes befindet. Später ging er nach Paris und wurde Guerin's Schüler. Doch entfernte sich sein Styl entschieden von dem seines Meisters und man fand in seiner ersten Arbeit, die ein bedeutenderes Aufsehen erregte, der „Courtisane", mehr Verwandtschaft mit der venetianischen und spanischen Schule. Das Bild erschien im J. 1822, wurde von der Regierung gekauft und befindet sich gegenwärtig im Luxembourg. 1824 erschien seine „Locusta, welche das für den Britannicus bestimmte Gift probt," (gegenwärtig im Museum von Nismes); 1826 seine „Athalia, welche die königlichen Kinder ermorden lässt;" 1831 sein „Gesicht des h. Hieronymus" (gegenwärtig im Luxemburg) und sein „Calvarienberg". 1833 ging er, im Auftrage des Ministers, Hrn. Thiers, nach Rom, seine berühmte Copie von dem jüngsten Gericht Michelangelo's anzufertigen; im Anfange 1837 war dieselbe beendet und Sigalon erhielt, nach Bezahlung aller Kosten, 30,000 Fr. und eine Leibrente von 3000 Fr. Die Kopie erhält einen sehr angemessenen Platz in der ehemaligen Kirche der *„petits Augustins"*, welche gegenwärtig zu den Gebäuden der Kunstschule gehört. Mit seiner Copie der Propheten und Sybillen Michelangelo's war er schon beträchtlich vorgerückt; mitten in dieser Beschäftigung unterbrach ihn der Tod.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 40. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei den Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die

Hunnenschlacht.

Grosser Carton von Wilhelm Kaulbach.

Berlin.

Der kleine Carton der Hunnenschlacht, — einer Composition, deren Ruhm aller Orten verbreitet ist und über die auch unsere Blätter bereits vor einigen Jahren, von München aus, Bericht gegeben haben, — ist von Hrn. Kaulbach im Auftrage des Grafen A. Raczynski in sehr grossem Maassstabe ausgeführt worden. Diese grössere Arbeit ist kürzlich in Berlin angekommen und in der prachtvollen, höchst geräumigen Gemälde-Gallerie des Grafen Raczynski, in welcher sie die eine der beiden Seitenwände gänzlich ausfüllt, aufgestellt. Die Composition ist indess auch hier nur, obgleich die Figuren im Vorgrund volle Lebensgrösse (wenn nicht eine noch grössere Dimension) haben, als eine getuschte Zeichnung, mit brauner Oelfarbe auf der weis-grundirten Leinwand, behandelt.

Die ganze Darstellung ist in allem Wesentlichen eine Wiederholung des kleinen Cartons. Nur in einzelnen Gestalten sind Abänderungen angebracht, welche theils für die grössere Klarheit der Bewegung, für die reinere Melodie der Linienführung, theils für einen mehr harmonischen Abschluss und Sonderung der Gruppen günstig sind; nur einige Löcken, die bei der ungleich grösseren Dimension störend hervorgetreten sein würden, sind durch neue Gestalten ausgefüllt, die zugleich, wenn sie auch mehr oder minder untergeordnete Stellen einnehmen, mit Energie in die Gesammt-Wirkung der Composition eintreten. Was aber dem neuen Carton, im Verhältniss zu dem älteren, eine so bedeutsam erhöhte Wirkung giebt, das ist vorzugsweise jene grössere Dimension und die der letzteren angemessene Ausfüh-

rung. Es giebt Gegenstände so grossartigen, hochtragischen Inhalts, dass sie die volle Gewalt und Erhabenheit ihrer Existenz nur in einem gleich grossartigen Maassstabe aussprechen können. So ist es eben hier der Fall; und es war dieser grossartige Maassstab, wenn die Intentionen des Künstlers dem Beschauer unmittelbar ergreifend gegenübertreten sollten, hier um so nothwendiger, als das Ganze des Werkes von mannigfachst widerstreitendem Leben erfüllt ist, und in der kleineren Dimension natürlich die Bedeutsamkeit des Einzelnen durch den, wenn auch übersichtlichen, Reichthum des Ganzen beeinträchtigt werden musste.

Wir lassen noch einmal die Beschreibung des Bildes, wie uns dasselbe nunmehr vor Augen steht, folgen. Veranlassung zu der Composition gab eine Sage aus den Zeiten des untergehenden Alterthums, dass nemlich vor den Thoren Roms eine wüthende dreitägige Schlacht zwischen Hunnen und Römern geliefert worden, dass alle Kämpfer gefallen seien, dass aber die Geister der Erschlagenen sich zu nächtlicher Weile wiederum erhoben und den Kampf der neuen gegen die alte Welt mit unvertilgbarem Grimme fortgesetzt hätten.*) So sehen wir auf dem Bilde, am Horizont, die ewige Weltstadt in ruhiger, dunkler Pracht liegen, mit ihren Mauern, Thoren und Zinnen und mit den stolzen Denkmälern alter Herrlichkeit, unter denen wir das Mausoleum Hadrians mit seinen luftigen Säulenkreisen und die Tempel des Kapitols zu erkennen vermeinen. Der Boden ist, bis gegen den Vorgrund, mit einzelnen Leichen Erschlagener bedeckt, welche sich hier und dort in luftigen Schaaren erheben und in die Nacht hinausschwirren. Zunächst im Vorgrunde unterscheidet man auf der einen Seite die Römer, auf der andern die nordischen Barbaren. Dort schwebt eine Gruppe römischer Frauen, die sich krampfhaft umschlingen und emporzuschweben beginnen; andre, welche hinter ihnen verzweifelt am Boden kauern; sie begleiten das Schauspiel, welches sich über ihren Häuptern entwickelt, mit einem tiefen Wehgesange. Eine der Frauen ist bemüht, einen schönen römischen Krieger, der über sein Pferd gestreckt liegt, aus seinem tiefen Schlafe zu erwecken. Neben diesem liegt, wunderbar schön, ein hunnisches Weib mit ihrem Knaben; weiterhin eine andre, die eben erwacht zu sein scheint und in blödem Entsetzen nach dem Gewimmel über ihr emporschaut. Zur äussersten Rechten ein älterer hunnischer Krieger, der, halb aufgerichtet, noch zwischen Schlaf und Wachen schwankt. Andre Krieger der Hunnen steigen hier in die Lüfte empor; die unteren erheben sich noch mühsam, höher hinauf sind sie bereits gerüstet und fertig zur Schlacht; noch höher begrüssen sie in wildem Geheul der Begeisterung den Feldherrn, der sie zum Kampfe ruft. Dies ist Attila; in heftigster Bewegung, eine eherne Geissel zum zermalmenden Schlage schwingend, steht er auf einem Schilde, welcher von andren schwebenden Gestalten getragen wird. Aus der Ferne stürmen und winden sich immer neue Schaaren, neue Züge kampflustiger Barbaren empor; in toller Lust reiten einige auf dem Rücken römischer Sklaven heran. Aehnlich steigen auf der entgegengesetzten Seite die Schaaren der Römer in den Kampf empor. Auch hier, über der erwähnten Gruppe der klagenden Weiber, sehen wir zuerst Gestalten, welche von der Schwere der körperlichen Natur noch nicht ganz befreit sind und langsam und nur durch Hülfe Anderer sich in die Lüfte emporheben. Dann ordnen sich die Schaaren, schöne adlige Gestalten, die im schnellen Zuge vorwärts brausen. Ueber und vor ihnen schwebt der Imperator, erhaben, voll klassischer Majestät, voll des Ausdruckes einer angeerbten, lang berechtigten Hoheit und Macht; zwei schöne Knaben schweben zu seinen Seiten und stützen ihn unter den Achseln. Links oben wird das strahlende Kriegeszeichen des Kreuzes herbeigetragen und emporgerichtet; hoffend, voll freudiger Zuversicht, weisen die römischen Schaaren auf das Zeichen, in welchem, mehr als in der eignen Kraft, ihr Heil beruht, zurück. Zwischen den beiden Heerführern entbrennt heftiger Kampf. Oberwärts, ein wenig entfernt, sieht man Hunnen, welche zu kühn vorausgedrungen sind und nun vor den gewaltigen Schlägen römischer Krieger angstvoll zurückweichen. Unterwärts senkt sich ein wilder Knäuel des Handgemenges wie eine gewitterschwere Wolke über der Mitte des Bildes nieder; in hastigem Entsetzen, wie vom Sturme zurückgetrieben, fliehen die Vordersten der Römer vor dem Schilde, welcher den König der Hunnen trägt.

Diese Schilderung giebt nur die Hauptzüge des grossen Werkes; die mannigfach verschiedenartigen Individualitäten, welche dasselbe vorführt, die Durch-

*) Die Erzählung der Sage findet sich bei Damascius, einem griechischen Schriftsteller aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts.

führung des reichgegliederten Gedankens in allen einzelnen Gestalten, die Kraft und Freiheit der Bewegungen, die unwiderstehliche Wahrheit, mit welcher hier die traumhaft poetische Fiction auftritt, alles dies kann nicht durch das blosse Wort bezeichnet werden, indem dies bei der Charakteristik des Details doch nur ein unklares Bild hervorrufen würde. Nur im Allgemeinen mag es bemerkt werden, dass die beiden Grundcharaktere der dargestellten Figuren-, der des edlen, gebildeten Volkes der klassischen Welt und der des wilden, noch durch keine höhere Sitte gebändigten Naturvolkes, — mit eben so grosser Meisterschaft durchgeführt sind, wie in der Formenbildung überall die grösste Reinheit und Gemessenheit, in der Bewegung überall die vollkommenste Klarheit und Naivetät, in der Gruppirung überall (und ganz besonders in den Ausgängen der Gruppen) das lauterste Ebenmaass, — in jeder einzelnen Gestalt, in jeder Gruppe ebenso wie in dem Ganzen der Composition, der reinste edelste Styl hervortritt.

Im Einklange mit diesem vollendeten Style der Zeichnung steht es sodann auch, dass diese Composition nicht auf eine phantastische, überraschende Lichtwirkung (wozu der Gegenstand nach andrer Auffassung allerdings hätte Anlass geben können) berechnet ist, sondern dass über das Ganze sich ein gleichmässiges (wenn man will: conventionelles) Licht verbreitet, welches überall eine günstige Entwickelung der Formen gestattet. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass die Darstellung in ihrer gegenwärtigen, wenn auch farblosen, Ausführung gleichwohl als ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Werk zu betrachten ist, und dass es, wenn schon die Farbe noch ein neues, vielleicht sehr bedeutsames Element der Belebung hinzugetragen haben würde, keineswegs als eine blosse Untermalung, welche noch der weiteren Farben-, Licht- und Luft-Effekte mit Nothwendigkeit bedürftig wäre, zu betrachten ist.

Wohl aber dürfte es in Frage kommen, ob nun diese höhere, streng-stylistische Auffassung und Behandlung, diese Entäusserung all jener wundersamen nächtlichen Effekte bei einem Gegenstande, dessen Inhalt ganz in das dunkle Gebiet der Träume und Gespenster einzuführen scheint, günstig, ob überhaupt nur zulässig sei. Gewiss muss diese Frage mit Nein beantwortet werden, wenn man nur das Unheimliche, Phantastische des Gegenstandes fest hält, wenn man darin nichts weiter sieht, als eine Wiederholung jenes alten Mährchens, welches sich aller Orten an das Gedächtniss grosser Schlachten anknüpft, aller Orten aus dem Grauen vor den blutgetränkten Stätten hervorgegangen ist. Aber die höhere Kunst hat das Vermögen, den darzustellenden Gegenstand nicht bloss in seiner nächsten, sondern zugleich in einer tieferen, symbolischen Beziehung aufzufassen, diese Beziehung in eigenthümlicher Behandlung sichtbar heranszustellen. Und wohl sind wir ermächtigt, in jenes Mährchen von der Geisterschlacht zwischen Hunnen und Römern einen tieferen Sinn zu legen. Hier ist es kein Kampf, der nur um die kleinlichen Interessen des Mein und Dein gekämpft worden ist: hier sind es die letzten Nachkommen einer alten Welt, die ersten Vorfechter einer neuen, die im verzehrenden Sturme zusammentreffen und sich gegenseitig in naturnothwendigem Hasse vernichten müssen, bis spät erst über ihren Grübern ein neues Leben emporsprossen kann. Es ist jener unaustilgbare Kampf der alten und neuen Geister, der noch lange, nachdem die Wogen der Völkerwanderung in geregelte Bahnen gelenkt sind, ins geheim fortdauert, der noch oft, in schauerlichen Sagen, die halbverklungenen Gestalten der alten Welt emportauchen und unheilbringend in das neugeschaffene Leben eingreifen lässt. Diese Bedeutung ist es, welche wir in Kaulbach's Composition erkennen müssen; dieser grossartige, welthistorische Charakter ist es, welcher in dem Bilde eine vollkommen klare Entwickelung, ein abgewogenes Maass, eine überschauliche Ruhe des Ganzen nothwendig machte; dieser ernstere Sinn ist es, welcher jene überraschenden Effekte, jene dämmerhaften Gestaltungen des Unheimlichen abweisen musste, um in der Darstellung reiner (freilich nicht charakterloser) Schönheit reichlichen Ersatz zu geben. —

Wir dürfen uns glücklich schätzen, dass einem Werke, welches zu den ersten Leistungen unsrer Zeit gehört, welches die Bedeutsamkeit der in unsrer Zeit vorhandenen Kräfte abschätzen lässt wie wenig andre Werke der Kunst, und welches keinen Vergleich mit den Leistungen der Vorzeit zu scheuen hat, in unsren Mauern ein Aufbewahrungsort zu Theil geworden ist, wo es, durch die Liberalität seines Besitzers, dem Genusse eines jeden Kunstfreundes frei steht.

F. K.

Ueber einige Gemälde des neuen spanischen Museums zu Paris.

Die Erwerbung der vierhundert spanischen Gemälde, aus allen Zeiten und Schulen des Landes, welche für König Louis Philipp durch den Baron Taylor und den Maler Dauzats in so glücklicher und umsichtiger Weise zu Stande gebracht ist, hat, schon vor Eröffnung der Gallerie welche sie bilden sollen, zu mannigfachen, theils mehr deklamatorischen, theils wirklich gehaltreichen literarischen Mittheilungen Anlass gegeben. Allgemein war die Verwunderung, dass sich hier eine so ganz neue, so eigenthümlich bedeutsame Richtung der Malerei, von der man bisher keine Ahnung gehabt, auf welche die eingelernten Theorieen und Kunstgeschichten gar nicht anwendbar schienen, eröffnete; ja, es ging diese Verwunderung bis zur Naivetät, und oft vergass man es, dass sich aus den zum Theil trefflichen kunstgeschichtlichen Werken der Spanier, aus einzelnen Beispielen ihrer Gemälde, die sich hier und dort in England, Frankreich und Deutschland vorfinden, aus Nachbildungen, unter denen namentlich jenes lithographische Prachtwerk über die Madrider Gallerie von so grosser Bedeutung ist, immerhin bereits wenigstens eine Uebersicht des Ganges und der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten spanischer Kunst gewinnen liess. Freilich wird jene neue Erwerbung zuerst ein genaueres Eingehen in das Detail ihrer Malerei, in die Charaktere der einzelnen Meister und ihr gegenseitiges Verhältniss möglich machen. Mit Begierde sehen wir demnach ausführlichen Berichten über diese Gallerie entgegen. Unter den bisherigen scheint uns vornehmlich ein grösserer Correspondenz-Artikel in der Hannover'schen Zeitung von Wichtigkeit, aus dem wir nachstehend die Notizen über einige besondere Werke der Sammlung folgen lassen, indem wir zugleich, was das allgemeine Verhältniss der spanischen Malerei anbetrifft, auf einige Aufsätze zurückweisen, die im Laufe des gegenwärtigen Jahrganges in diesen Blättern bereits vorgelegt sind. —

„Von einem der vortrefflichsten Künstler (sagt der Correspondent), der namentlich im Colorit überaus herrlich ist, dem grossen Zurbaran, enthält das Museum allein fünfzig grössere und kleinere, mehr oder weniger bedeutende Werke; das Museum von Madrid hat von ihm nur vier Bilder. Eine Menge seiner Gemälde stellen Mönche (oder Märtyrer) vor, zwei Bilder mit ernsten (Mönchs- oder Heiligen-) Figuren in weissen Gewändern sind von unerreichbarer Schönheit. Eine sehr bedeutsame Allegorie enthält ein Bild mit dem heil. Franciscus und dem heil. Dominicus, die sich verbünden und herrschend die Weltkugel unter sich haben. Zurbaran's Zeichnung ist ernst und bestimmt, sein Colorit überaus kräftig und feurig, sein Vortrag kühn, sicher und breit. — Von Velasquez zeichne ich ein sehr schönes Bild mit dem heil. Ferdinand aus; von diesem Künstler sind 15 Bilder vorhanden, unter andern auch eine Landschaft; er hat nur sehr wenige Landschaften gemalt, und das Madrider Museum enthält kein Bild dieser Art von ihm*). — Von Murillo sind 22 Gemälde da. Das schönste derselben ist die *Vierge à l'aalfofa*, die Jungfrau mit der Windel, einherrliches Bild voll jenes starken Glaubens, der mit grossartiger Naivetät das Höchste mit dem Kleinsten, den Himmel mit der Kinderstube verbindet. Die heilige Jungfrau will das Christkind schlafen legen und wickelt es deshalb in seine Windeln ein. Da nun schweben ein Paar Engel vom Himmel herab, und musiciren ihm etwas vor. Mit einer unübertrefflich schön ausgedrückten kindlichen Aufmerksamkeit horcht es der göttlichen Musik, indem es ganz ruhig und still wird; diesen Moment benutzt die heilige Jungfrau und wickelt es schnell ein. Eine andre Darstellung ist nicht minder naiv und nicht minder schön. Ein alter Mann irrt müde und hungrig umher, er findet nichts zu essen. Da erscheint ihm ein Kind und reicht ihm ein Brod; der Himmel öffnet sich, und Engel schweben herbei mit Kränzen und Guirlanden, die von Broden gebildet sind. Ich erwähne von Murillo noch ein Paar herrliche Bilder: S. Rodrigo von einem Engel gekrönt, und S. Bonaventura schreibend; auch des Künstlers eignes Portrait ist da. — Ein ausgezeichneter und namentlich als Colorist sehr merkwürdiger Künstler ist Alonzo Cano; er scheint sein eignes System gehabt zu haben, demzufolge er nie, weder den tiefsten Schatten,

*) In der *Colleccion litografica* etc. des Madrider Museums befinden sich zwei Landschaften von Velasquez, höchst reizvolle Ansichten der Gärten von Aranjuez darstellend.

d. R.

noch das höchste Licht darstellte, wenigstens nicht durch reines Schwarz oder reines Weiss; seine Bilder sind von einer wunderbaren Harmonie. Das bedeutendste darunter ist Bileams Esel. — Giuseppe Ribera war schon früher sehr bekannt; das spanische Museum enthält einige Bilder von ihm, die aber besser sind, als alle die, welche ich früher unter diesem Namen gesehen habe, so dass ich glaube, der grösste Theil dieser mir schon bekannten Bilder rührt von minder bedeutenden Künstlern her, die Ribera's markante Manier nachahmten. Ein merkwürdiges Bild Ribera's ist das Martyrium des heil. Bartholomäus, ein entsetzlich schönes Bild. Ein Motiv dieses Bildes fiel mir sehr auf. Auf der Erde neben dem ruhig duldenden Heiligen liegt eine Büste des belvederischen Apoll mit dem heiteren göttlichen Gesichte. Was soll dieses Motiv, das doch gewiss nicht ohne Absicht und Bedeutung vom Künstler angebracht worden ist? Ich kenne die Legende nicht, die es vielleicht erklären würde: — vielleicht hat der Heilige die Statue des heidnischen Gottes umgeworfen und ward deshalb gemartert. Oder aber hat der Künstler (der hauptsächlich in Italien gelebt hat) einen verruchten skeptischen Gedanken damit ausdrücken wollen, und hat er das erhaben-heitere Antlitz des schönen Gottes nur hingestellt, wie einen Contrast gegen eine Religion, die, im Gegensatze zum Heidenthum, erst der Qualen bedürfe, um zur Freude einzugehen?*)" —

Ausserdem hebt der Correspondent unter den Werken der in Rede stehenden Gallerie vornehmlich noch die folgenden Künstlernamen hervor: in der castilischen Schule: L. Morales el Divino, D. Theotocopoli el Greco, Gallegos, L. Tristan, I. Pareja, Mazo, Carenno; in der Schule von Valencia, ausser Ribera, noch G. Espinosa; in der Schule von Sevilla, ausser Zurbaran, Velasquez, Murillo, Cano, noch: L. de Vargas, Roelas, Valdes, Cespedes. Ebenso fehlt es auch nicht an Werken der neueren Zeit, unter denen der Corresp. namentlich die Bilder des Goya (eines Künstlers aus dem neunzehnten Jahrhundert) anführt. — Endlich wird bemerklich gemacht, dass gleichzeitig mit den spanischen auch Meisterwerke italienischer und niederländischer Künstler (eines Tizian, Quintin Messys, Snyders u. A.) gekauft worden seien.

*) In der That ist die erste Erklärung zunächst der Legende angemessen, indem diese berichtet, dass auf das Wort des Heiligen das heidnische Götzenbild („Baldach" geheissen) zusammengestürzt sei. Aber diese Erklärung schliesst die folgende, so eigenthümlich geistreiche auf keine Weise aus.

d. R.

Nachträgliches

zur Geschichte der Concurrenz für den Hamburger Börsenbau.

Die Aufforderung zur Concurrenz für den Hamburger Börsenbau, welche am 27. October v. J. beschlossen, unter dem 31. Januar d. J. publicirt wurde und den 1. Mai d. J. als Ablieferungs-Termin feststellte, ist von uns (in No. 7. des laufenden Jahrganges) mitgetheilt worden, — wobei wir jedoch nicht unterlassen konnten, unser Bedenken über die Stellung einiger, mit der Würde der Kunst unvereinbarer Bedingungen auszusprechen. Dasselbe war durch zwölf Hamburger Architekten geschehen, indem sie öffentlich erklärten, unter den obwaltenden Umständen an der Concurrenz nicht Theil nehmen zu können, und auch diese, ebenso ehrenhaft-künstlerische wie wohlbegründete Erklärung haben wir unsern Lesern (in No. 10. d. J.) mitgetheilt. Die Resultate der Concurrenz sind von Seiten der Hamburger Bau-Deputation unter dem 28. August (im Hamburger Correspondenten vom 2. Septbr.) mit folgenden Worten bekannt gemacht worden:

„Nachdem die in Folge der öffentlichen Aufforderung vom 31. Januar d. J. eingegangenen Pläne zum Bau einer neuen Börse auf dem Adolfs-Platze von den competenten Behörden geprüft worden sind, so ist, wenngleich keiner dieser Pläne als der Anforderung des Programms ganz entsprechend, um dem Bau zur Grundlage dienen zu können, befunden werden konnte, dennoch dem Plane mit dem Motto: „Hier hohe Herrn bring ich Euch den Plan und bitt' Euch anzusehn ob er enthält was festzusetzen Euch gefallen hat." die erste Prämie von 100 Stück L'dor und dem Plane mit dem Motto: „Bürgerfreiheit, Bürgerglück." die Prämie von 100 Stück Hamb. Ducaten zuerkannt worden." (Die Zeitungen haben als Urheber des ersten Planes den Architekten Zwirner in Köln, als Urheber des zweiten den Architek-

ten und Hydrauliker Maack in Hamburg namhaft gemacht).

In Folge dieser Bekanntmachung haben neun der gegen die Concurrenz aufgetretenen zwölf Hamburger Architekten (einer von diesen war verreist), zwei hielten den Schritt für unzweckmässig) unter dem 6. Septbr. eine Supplik an den Hamburger Senat eingereicht, welche wir, wie sie uns mitgetheilt ist, folgen lassen: —

„Nachdem vor einigen Tagen in den öffentlichen Blättern angezeigt ist, dass von allen zur Preisbewerbung wegen des Börsenbaues eingegangenen Plänen keiner als den Anforderungen des Programms entsprechend und dem Bau zur Grundlage dienen könnend befunden worden sei, haben wir unterzeichnete hiesige Architekten uns gemeinsam entschlossen, die gegenwärtige Vorstellung an Einen HE. Rath zu richten, um uns unsererseits zur Einlieferung von Bauplänen bereit zu erklären.

„Wir haben uns jeder Concurrenz zu der Preisaufgabe enthalten, aus Gründen, welche wir seiner Zeit in einer öffentlichen Erklärung dem Publikum vorlegten. Wir glaubten uns öffentlich aussprechen zu müssen, weil, wenn es nicht geschehen wäre, unsere Unthätigkeit leicht hätte missdeutet, und anderen uns völlig fremden Motiven hätte zugeschrieben werden können. Dennoch ist auch jener öffentlichen Anzeige selbst nicht alle Missdeutung fern geblieben, wie freilich bei der zwischen Künstlern und Laien bestehenden grossen Verschiedenheit des Gesichtspunktes und der Praemissen allerdings hätte vorausgesehen werden können. — Wie schmerzlich es uns war, durch Rücksichten, welche zu verleugnen ausser unsrer Macht lag, von einer Thätigkeit, der ein so ehrenvolles Ziel gesteckt war, ausgeschlossen zu sein, haben wir wahrlich tief empfunden, und um so schmerzlicher musste uns oft der aus völliger Verkennung unserer Absicht entsprungene Vorwurf berühren, als wenn unserm Verfahren nichts als eine leere und hohle Opposition gegen die Einrichtungen der Behörden zu Grunde läge. Wie weit wir von solcher Opposition entfernt sind, und wie sehr wir wünschen, dass alle einheimischen Kräfte, und daher auch die unsrigen, für jenes wichtigste und nationalste Bauwerk, welches Hamburg besitzen kann, sich rühren möchten, glauben wir nicht besser bethätigen zu können, als indem wir jetzt, wo die Preisbewerbung ohne Resultat beendigt, und weder von Lohn noch Rivalität mehr die Rede ist, freiwillig unsere geringen Dienste der Vaterstadt anbieten.

„Unser Wunsch geht dahin, dass Ein HE. Rath geruhen möge, uns eine Zeit zu bestimmen, innerhalb deren es uns erlaubt sei, die von uns ausgearbeiteten verschiedenen Pläne zu dem Börsenbau der des Endes von einem HE. Rathe uns bezeichneten Behörde einzuliefern.

„Wie wir vernehmen, ist der Umstand, dass die Subscriptionen freiwilliger Beiträge zu dem Bau der Börse mit einem nahe bevorstehenden Zeitpunkte ablaufen, ein Beweggrund zur Beschleunigung des Beginnens. In dieser Hinsicht bedauern wir sehr, unser Anerbieten nicht früher haben machen zu können; die erst vor wenigen Tagen erfolgte Anzeige von dem Resultat der Preisbewerbung hat dies indess nicht zugelassen. Im übrigen sind uns freilich die genauen Bedingungen jener Subscriptionen unbekannt und wir wissen namentlich nicht, ob schon die Räumung und Regulirung des Platzes für den Beginn des Baues gelten könne, oder ob sich der fragliche Zeitpunkt auf die Legung des Grundsteins bezieht. Jedenfalls aber glauben wir, dass es ein Leichtes sein würde, die Subscribenten im äussersten Fall zu einer Verlängerung ihrer Zusage zu vermögen, wo es nur gilt, durch neue Arbeiten hamburgischer Architekten die Wahl unter den Plänen zu erweitern, und dadurch eine um so grössere Garantie, dass das Beste werde gewählt werden, zu gewähren. — Endlich aber würde auch die zu setzende Frist, für die Einlieferung unsrer Pläne, verhältnissmässig nur eine kurze sein dürfen, indem einige von uns ihre desfallsigen Arbeiten bereits vollständig vollendet haben.

„Wir wünschen und hoffen, dass ein HE. Rath unser Gesuch mit geneigtem Wohlwollen aufnehmen werde, und wird uns, wenn es nicht geschehen sollte, jedenfalls das Bewusstsein trösten, gegen uns, unsern Beruf und unsere Vaterstadt unsere Pflicht gethan zu haben."

Unters. H. W. Burmester. A. de Chateauneuf. H. Fersenfeldt. A. Gascard. J. H. Ludolff. C. A. Müller. H. W. Müller. J. A. Romberg. Ed. Stammann.

Doch war auch dieser Schritt fruchtlos. Die Antwort des Senats, durch Decret vom 13. Septbr., lautete dahin, dass Supplikanten an den Syndicus,

Präses der Beurtheilungs-Commission, zu verweisen. Drei der Unterzeichneten begaben sich hierauf zu letzterem, wo ihnen eröffnet wurde:„ dass der Senat recht sehr bedaure, das Anerbieten nicht in Betracht ziehen zu können, da bereits der Riss der angestellten Architekten der Bau-Deputation gewählt wäre, dass es den Supplikanten indess frei stände, Risse an EE. Rath oder Bau-Deputation zu zeigen, welche jedoch keine Berücksichtigung mehr finden könnten, da unter dem 25. October, rücksichtlich der zum Börsenbau unterschriebenen Einschüsse, der Termin für den Anfang des Baues ablief.“ —

Stahlstich.

Das maleriche und romantische Deutschland in zehn Sektionen mit 260 Stahlstichen. — Zweite Section. Schwaben von Gustav Schwab mit 30 Stahlstichen. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. Gr. 8.

Nachdem die erste Sektion des genannten Werkes, welche die sächsische Schweiz umfasste, vollendet ist, beginnt gegenwärtig die zweite, welche uns wiederum einen der anziehendsten Theile des Vaterlandes in geschmackvoller Bilderreihe vorführen wird. Die schwäbischen Ansichten sind von dem rühmlich bekannten Landschaftsmaler Ludwig Mayer in Stuttgart aufgenommen. Zwei Lieferungen der neuen Sektion liegen uns so eben vor; die Stahlstiche sind von englischen Künstlern, S. Lacey und I. Carter, ausgeführt und entsprechen in der Feinheit der Behand'ung den trefflichen Leistungen, durch welche die gewandte Technik der Engländer sich allgemein beliebt gemacht hat. Die in diesen beiden Heften enthaltenen Ansichten gehören vornehmlich den Gegenden des schönen Neckarthales an. Die erste derselben stellt das weite Thal dar, welches sich vor Stuttgart öffnet, im Vorgrunde die breiten Windungen des Neckars, dann Canstadt mit seinen leichten Brückenbogen, dahinter, auf sanft emporsteigendem Hügel, das königliche Schloss Rosenstein, in der Ferne die Thürme von Stuttgart und darüber die hohen Berge, welche den Zugang zum oberen Schwaben bilden; es ist ein Blatt, das im engen Raume einen Reichthum mannigfaltiger Gegenstände, zu einem klaren künstlerischen Ganzen verbunden, in sich schliesst, und welches dem, der jene heiteren Fluren besucht hat, eine freundliche Erinnerung bietet. Die zweite Ansicht zeigt eine Strasse der Stadt Marbach und in dieser das Geburtshaus Schiller's, so wie es noch vor wenig Decennien in seiner alten Gestalt dastand. Die dritte führt uns nach Weinsberg, wo im Hintergrunde auf dem Berge die romantische Ruine der „Weibertreu“ liegt, im Vorgrunde aber sich die Zeugnisse eines behaglich ländlichen Lebens entfalten: Haus und Garten des Dichters Justinus Kerner, ein Postzug, welcher Reisende in das gastliche Haus einführt, mannigfache Staffage, unter der wir den Dichter selbst zu erkennen vermeinen u. s. w. Dies sind die Blätter des ersten Heftes. Im zweiten werden uns, in einer trefflich zusammengefassten Ansicht, zunächst Wimpfen am Berg, Wimpfen im Thal und Jaxtfeld mit dem breiten Spiegel des Neckarstromes vorgeführt; sodann das Schloss Guttenberg, von der gegenüberliegenden Ruine von Horneck aus aufgenommen; endlich eine Ansicht von Heilbronn mit dem alten Thurm, der durch Goetzens Gefangenschaft einen viel verbreiteten Namen gewonnen hat. Gewiss darf ein Werk, welches mit so löblichen Kräften vorwärts schreitet und welches den schönen Zweck hat, der Freude am Vaterlande eine werthe Nahrung zu bieten und die Liebe zum gemeinsamen Vaterlande durch Austausch dessen, was den Stolz der einzelnen Landschaften bildet, im weiteren Kreise zu verbreiten, auf mannigfachste Anerkennung rechnen.

Nachrichten.

Potsdam. Am 17. Septbr. wurde die hiesige, durch Schinkel erbaute St. Nicolaikirche, in Gegenwart Sr. M. des Königs, feierlich eingeweiht.

Leipzig. In der hiesigen deutschen Buchhändler-Börse sind gegenwärtig, in glücklich gewählten Räumen, 593 Bilder von mehr als 300 Künstlern, darunter die berühmten Bilder von Lessing und Bendemann, ausgestellt. Der Kunstverein selbst hat mehrere Bilder angekauft, z. B. „das lesende Mütterchen“ von P. Wickenberg aus Schweden, den „leicht bewegten See“ von Schoumann in Dortrecht, und eine liebliche kleine Darstellung von Kreul in Nürnberg: „ein Mädchen, das den ärztlichen Ausspruch eines

alten Hirten über ihre Ziege erwartet". Viel betrachtet wird auch eine ganze Reihe Jagd- und Jäger-Scenen von Schultz in Berlin, an die sich des Jägers Lebewohl von Meyerheim schliesst, ferner ein sehr grosses Bild von dem Hauptmann Schubauer in Leipzig: „die Schlacht bei Polobna im J. 1812," Eigenthum Sr. M., unsers Königs.

Prag. Es hat sich hieselbst ein Commitée zur Errichtung eines Denkmals für W. A. Mozart in Böhmen gebildet.

München. Sr. M. der König hat auf die Eingabe des Abgeordneten Schmidt aus Wunsiedel die Errichtung eines Denkmales für den verstorbenen Dichter Jean Paul Richter in seiner Vaterstadt mit der Bestimmung genehmigt, dass der Entwurf hierzu zur Königl. Genehmigung vorgelegt werden müsse.

Der Oberbaurath v. Gärtner bereist gegenwärtig die Kreise des Königreichs, um, unter einigen andren Aufgaben, als General-Inspektor der plastischen Denkmäler zu untersuchen, in wieweit die bereits unter dem 26. Januar 1835 angeordnete Verzeichnung der vorhandenen denkwürdigen Gebäude, Monumente, Statuen u. s. w. des Alterthums vorgerückt oder etwa in dem Vollzuge gehemmt ist.

Paris. Hr. Méry ist zum General-Inspector der geschichtlichen Denkmäler in den, die alte Provence in sich begreifenden Departements ernannt worden.

Der König hat den Maler Hrn. Isabey den Aelteren zum assistirenden Conservator des Königl. geschichtlichen Museums in Versailles ernannt. Der berühmte Maler Granet ist erster Conservator.

Das Granit-Fussgestell des Obelisken von Luxor wird in Kurzem, vermittelst einer von Hrn. Bellay erfundenen Vorrichtung, durch eine Dampfmaschine polirt werden. Auch werden die Vorbereitungen zur Errichtung des verzierten Geländers gemacht, mit welchem das Denkmal der Pharaonen umgeben werden soll.

Grosses Interesse erweckt die Statue der Jungfrau von Orleans, welche von der Prinzessin Marie, Verlobten des Prinzen Alexander von Würtemberg, gearbeitet ist. Ein namhafter Meister, der Bildhauer Etex, äusserte über dieselbe: „Wenn ein junger unbekannter Künstler mit einem ähnlichen Werke aufgetreten wäre, so würde dasselbe hinreichen, um ihm einen Namen zu machen." In mehreren Kunstläden sieht man kleine Modelle dieser interessanten Statue zum Verkauf ausstehen.

Von der in artistischer und geschichtlicher Beziehung höchst ausgezeichneten Waffensammlung zu Madrid erscheint gegenwärtig eine ausführliche, mit Kupfer und Stahlstichen und Lithographieen ausgestattete Beschreibung, unter dem Titel: *La Armeria real de Madrid, ou le Musée d'Artillerie espagnol.* Die Zeichnungen zu den Abbildungen sind von Hrn. Gasp. Sensi, einem Pensionär der Stadt Perugia in Rom, an Ort und Stelle gemacht worden, und der durch seine antiquarischen Schriften bekannte Hr. Ach. Iubinal wird den Text dazu liefern. Zu den Titelblättern, den verzierten Anfangsbuchstaben u. s. w. liefert Hr. V. Sansonetti, ein Schüler Ingres', die Zeichnungen, die von Hrn. Faxardo in Holz geschnitten werden. Das ganze Werk wird aus 20 Lieferungen bestehen, deren jede ein Blatt Text und 4 Platten (beides im Fol.) enthält und 5 Frs. (colorirt das Doppelte) kostet.

In Nismes ist am 6. September, zum Andenken des verstorbenen Sigalon, in der St Karlskirche ein förmliches Todtenamt gehalten worden. Zugleich hat sich eine Commission gebildet, um dem ausgezeichneten Künstler ein Denkmal zu setzen.

Kunst-Anzeigen.

La Galerie-Royale de Turin

illustrée par Robert d'Azeglio. Directeur de cet établissement, membre des académies des beaux-arts de Turin, de Milan etc. 1 — 7 Lieferung,

weiss Pap. à 4 Thlr.

chines. „ „ 6⅔ Thlr.

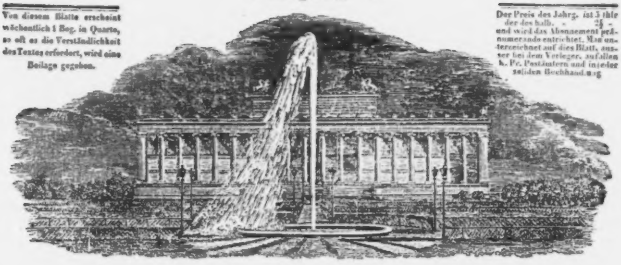
Berlin, chez. **George Gropius.**

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 41. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. . 2½ . und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, entweder bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in einer [illegible] Buchhandl. u. s. w.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 9. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ein Besuch in der Königl. Kunstkammer zu Berlin.

Die Kunstschätze, welche die Königl. Kunstkammer zu Berlin neben einer grossen Anzahl andrer Seltenheiten in sich einschliesst, bilden eine der merkwürdigsten, interessantesten und belehrendsten Sammlungen und gestatten eine Uebersicht über verschiedene Zweige der Kunst und Kunst-Technik, wie eine solche in gleicher Ausbreitung schwerlich zum zweiten Male gefunden wird. Der Zeit ihrer Entstehung nach gehören diese Kunstschätze dem Mittelalter und der neueren Zeit an; sie bestehen aus den mannigfachsten Gegenständen vorherrschend kleinerer Dimension, und zwar: aus Schnitzwerken in Elfenbein, Holz, Speckstein u. s. w., aus Metallarbeiten und Bleiabgüssen, aus Email-Malereien (letztere in einer bedeutenden Anzahl höchst werthvoller Stücke), aus Miniaturen, aus geschliffenen und bemalten Gläsern, aus Geräthen und Schmuckgegenständen der verschiedensten Art, (unter denen hier nur die grosse Menge venetianischer Gläser und die Millefiori namhaft gemacht werden mögen), aus Modellen und den kunstreichsten Schreinerarbeiten (dahin z. B. der berühmte, in seiner Art einzige „Pommersche Kunstschrank“ gehört), u. s. w. u. s. w. — Die Sammlung dieser mannigfachen Gegenstände, schon früher von nämhafter Bedeutung, erhielt in neuerer Zeit durch den Ankauf der Sammlungen Sr. Excellenz, des Hrn. General-Postmeisters von Nagler, einen so werthvollen Zuwachs, dass ihr vormehmlich erst durch diese Vereinigung jene unvergleichliche Stellung zu Theil geworden ist. Wenn bei alle dem ihr Werth noch immer nicht genügend anerkannt ist, so beruht dies, wie es uns scheint, gewiss nur in der ungünstigen Beschaffenheit des

Lokales, in welchem sich die Kunstkammer seit früherer Zeit befindet. Zwar hat der gegenwärtige Direktor derselben, Hr. von Ledebur, — wie er die ausgezeichnete Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer zuerst in eine wissenschaftlich belehrende und erfreuliche Ordnung gebracht, so auch hier nach besten Kräften dafür gesorgt, eine wenigstens einigermassen geordnete und sichere Aufstellung der Sammlung zu Stande zu bringen und das Bedeutendere so zu placiren, dass es wenigstens gesehen werden kann (was früher bei vielen wichtigen Gegenständen gar nicht möglich war); aber noch immer stehen die so überaus zahlreichen Gegenstände — die grossen Theils sogar eine freie Betrachtung von allen Seiten in Anspruch nehmen — in den beengten Räumen dicht zusammengepresst, so dass oft eins das andre deckt und Vieles auch noch gegenwärtig dem Gesichtskreise des Beschauers entrückt ist; entbehren sie häufig der nothwendig erforderlichen Beleuchtung; hat gar Manches endlich wiederum an solche Stellen gewiesen werden müssen, die keinen Vorzug als den der Sicherheit haben, — einen Vorzug, der indess aufhört, sobald man die Gegenstände, um sie betrachten zu können, aus ihren dunklen und entlegenen Fächern herabnehmen muss. Es war vor einiger Zeit die Rede von der Erwerbung und Einrichtung eines neuen Lokales für die in Rede stehende und einige andre Kunstsammlungen (z. B. das Kabinet der Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte u. s. w., dessen Schätze, bei dem gegenwärtig unpassenden Lokale, darin auch sie sich befinden, dem Publikum noch gar nicht zugänglich gemacht werden können). Wir hoffen, dass, falls das Gerücht sich bestätigt, auf eine genügende und zweckmässige Ausbreitung der in der Kunstkammer enthaltenen Werke wird Rücksicht genommen und somit eine der schönsten Zierden Berlin's, wie es ihr innerer Werth, wie es die Theilnahme der Kunstfreunde, das Interesse der Wissenschaft erfordert, vollständig zu Tage gefördert werden.

Wir haben die Absicht, im Folgenden über diejenigen Kunstwerke dieser Sammlung — vornehmlich Schnitzarbeiten in verschiedenem Material — zu sprechen, welche dem Mittelalter und der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, bis zur Oberherrschaft des modern italienischen Styles, angehören; wobei wir jedoch zugleich beiläufig bemerken, dass diese älteren Arbeiten nur den bei weitem geringeren Theil der Sammlung ausmachen, und dass die grössere Mehrzahl dem weiteren Verlaufe des sechszehnten, vornehmlich aber dem siebenzehnten Jahrhundert ihre Entstehung verdankt. Ueber letztere berichten wir vielleicht künftig zu gelegener Zeit. Die genannten Arbeiten betrachten wir in einzelnen Gruppen nach dem Unterschiede ihres Styles, wie sich dieser im Verlaufe des Mittelalters verschieden gestalten musste; zuerst die Arbeiten des sogenannten byzantinischen Styles (bis etwa zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts); dann die Arbeiten germanischen Styles (aus dem dreizehnten, vornehmlich dem vierzehnten, auch vielleicht noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert); endlich die Arbeiten aus dem letzten Entwickelungsstadium nordischer Kunst (dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts). Rücksichtlich der beiden ersten Gruppen ist zu bemerken, dass hier bei den Schnitzwerken das Elfenbein vorherrscht und nur ausnahmsweise ein andres Material gefunden wird, dagegen die Schnitzwerke der dritten Gruppe fast ausschliesslich aus Holz (einige auch aus Stein) bestehen. In Elfenbein scheint man in der letzten Periode überhaupt sehr wenig gearbeitet zu haben, obgleich es später, besonders im siebenzehnten Jahrhundert, wiederum in reichster Anzahl vorkömmt; in dieser späteren Zeit findet sich indess, unter den in der Kunstkammer vorhandenen Sculpturen, zugleich auch mannigfach andres Material, namentlich Metall verschiedener Art, angewandt.

1. Werke aus der Zeit des byzantinischen Styles.

Wir beginnen die Uebersicht der ältesten Schnitzwerke mit den Relief-Darstellungen, welche den Schmuck eines elfenbeinernen Jagdhornes von nicht unbedeutender Grösse bilden, und welche, zwar beträchtlich roh ausgeführt, doch noch mit Entschiedenheit den Styl der antiken Kunst, als ein Beispiel von dessen letzten Nachklängen, erkennen lassen. Das Jagdhorn ist rings mit flachen Reliefbildungen umgeben. Zuoberst, am Trichter, sind es mehrfache Ornamentstreifen, — zuunterst, am Mundstücke, nur deren zwei; dazwischen befinden sich, in drei Abtheilungen, welche ebenfalls durch Ornamentstreifen gesondert werden, die Darstellungen verschiedener Jagden. Die Ornamentstreifen sind, in Bezug auf ihren Styl und die eigenthümliche Ungenauigkeit der Ausführung, ganz denjenigen Ornamenten verwandt, welche die Verzierung von Manuscripten der karo-

lingischen Periode zu bilden pflegen. Die in den Jagdscenen vorkommenden Thiere sind nicht, wie dies erst in den späteren Arbeiten des eilften bis dreizehnten Jahrhunderts gefunden wird, arabeskenhaft stylisirt, sondern in freier Nachahmung der Naturformen, im Einzelnen nicht unglücklich, gebildet; ebenso sind auch die Bäume und Pflanzen in diesen Darstellungen ohne Stylisirung. Vornehmlich aber dienen die menschlichen Figuren dazu, die Kunstperiode, welcher diese Arbeit angehört, mit grösserer Bestimmtheit zu bezeichnen. Deuten sie bereits in ihrer äusseren Erscheinung, in den kurzen Röcken, in dem kleinen runden Schilde, welchen der eine der Jäger führt, auf die bildnerischen Eigenthümlichkeiten der karolingischen Periode, so ist dies noch ungleich mehr in den mannigfachen, der Antike entsprechenden Motiven und Geberden der Fall; einzelne Bewegungen vornehmlich athmen, was die Grund-Intention anbetrifft, noch ganz den schönen Adel, die freie Gemessenheit der klassischen Kunst. Die Ausführung ist zwar, wie bereits bemerkt, ungemein roh, aber nirgend verzwickt, nirgend auf jene manierirte Bildungsweise der speciell neugriechischen Kunst, welche von Byzanz aus auch gar bald im Occident Eingang fand, hindeutend, vielmehr immer noch ein natürliches Gefühl bekundend. — Es ist bekannt, und seit den Forschungen des Hrn. von Rumohr mannigfach durch sichere Beispiele bestätigt, wie die Werke der karolingischen Periode das letzte Aufleuchten der untergehenden antiken Kunst bilden, und wie die Kaiser des karolingischen Stammes für ein Uebersiedeln der letzten Reste klassisch-italienischer Kunstübung nach dem Norden wirksam gewesen sind. Dieser Periode, d. h. dem neunten Jahrhundert, haben wir demnach auch die in Rede stehende Arbeit (deren Sculpturen übrigens im nächsten Verhältniss zu den mehrfach vorhandenen consularischen Diptychen stehen) als ein seltnes Beispiel anzureihen. Schon als ein Werk des zehnten Jahrhunderts dürften wir dieselbe nicht betrachten können, sofern in den, zwar höchst selinen Arbeiten dieser dunklen Zwischenzeit, den antikisirenden Motiven bereits jene speciell byzantinische Manier beigemischt zu sein pflegt. Noch weniger können wir das Horn einer späteren Epoche zuschreiben. Zwar macht sich um den Schluss des zwölften Jahrhunderts wiederum eine Aufnahme klassischer Motive bemerklich, die aber eines Theils mit feinerer Behandlung des Details verbunden ist, andern Theils die strengere, mehr oder minder manierirte Stylistik der zwischenliegenden Jahrhunderte nicht verläugnen kann. An die Zeit um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts endlich können wir gar nicht denken, indem die dort beginnende Nachahmung der Antike wiederum von gänzlich verschiedener Grundlage ausgeht, und alles Beiwerk der in Rede stehenden Reliefs unbedingt auf das frühste Mittelalter zurückdeutet.

Beiläufig mag hier noch ein zweites, grösseres Jagdhorn, welches sich ebenfalls in der Kunstkammer befindet, welches aber unzweifelhaft orientalischen Ursprunges ist, erwähnt werden. An seinem mittleren Theile glatt, ist dasselbe oben und unten mit reichem Arabeskenwerk umgeben, Blätterornamenten mit phantastisch hineinverschlungenen Thieren, Menschenköpfen u. dergl., welche ganz in dem etwas strengen alt-arabischen Style gehalten sind. Auch fehlt es nicht an kunstreich verschlungenen Umschriften, welche ebenfalls den Charakteren alterthümlich arabischer Inschriften entsprehend sind. Vielleicht ist das Horn zur Zeit der Kreuzzüge in den Occident herüber geführt.

Im Gegensatz gegen jene, der karolingischen Periode und unstreitig der occidentalischen Kunst angehörige Arbeit möge nunmehr ein höchst merkwürdiges Hautrelief (7 Zoll hoch und 5 breit) angeführt werden, welches durch Styl und Inschriften als das Werk eines neugriechischen Künstlers bestimmt wird. Oberwärts auf dieser Tafel sieht man den Erlöser auf sierlichem Throne sitzen, in Gewandung und Geberde den so häufig vorkommenden byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes entsprechend. In der linken Hand hält er das Buch, der rechte Arm, welcher segnend erhoben war, ist abgebrochen. Zu seinen Seiten sind Engelschaaren, welche sich knieend vor ihm neigen und die Hände, mit Gewändern verhüllt (nach der alterthümlichen Sitte der Flehenden), gegen ihn erheben. Nur die vordersten der Engelfiguren sind ganz ausgearbeitet; die hinteren sind nur durch die Bezeichnung der Köpfe angedeutet. Auf der unteren Hälfte der Tafel befindet sich eine grosse Schaar von Männern, ihrer vierzig, in vier Reihen übereinander und so geordnet, dass nur die unterste Reihe ganz (im Hautrelief) dargestellt ist, die drei oberen Reihen aber nur bis etwa zur Brust herab sichtbar werden. Es sind theils ältere

Männer, theils Jünglinge. Der Oberkörper ist bei allen entblösst; um die Lenden tragen einige einen Schurz, andre eine Art weiter Hosen. Fast alle sind, was ihre Bewegung anbetrifft, so dargestellt, als ob sie um Gnade und Erbarmen flehen, theils mit erhobenen Augen und Händen, theils mit gesenktem Haupt und die Hände vor der Brust ringend. Oberwärts über diese Figuren, sie von dem Raume des Himmels absondernd, zieht sich der Horizont der Erde, in flacherem Relief dargestellt, hin. Eine über ihnen befindliche griechische Inschrift, in eigenthümlichen Uncialen geschrieben, bezeichnet sie als die „vierzig Heiligen" (*οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα*), eine Schaar orientalischer Christen, welche sich bei den Christenverfolgungen, nach gemeinsam gefasstem Beschlusse, dem Martyrertode hingaben. Oberhalb dieser Schaar, zur rechten Seite, ist noch ein zierlich byzantinisches, durchbrochen gearbeitetes Kirchengebäude, mit einer Kuppel in der Mitte und einer römischen, durch ein gerades Gebälk bedeckten Säulenstellung, ausserdem mit rundbogigen Fenstern und Portalen, angebracht. Es ruht auf dem irdischen Horizonte, erhebt sich aber in den himmlischen Raum und deutet vermuthlich auf das himmlische Jerusalem. — Die Ausführung der ganzen Arbeit ist ungemein fein und sauber, wie nur die neugriechische Kunst in der früheren Zeit des Mittelalters, da sonst überall die Technik höchst mangelhaft erscheint, dergleichen zu leisten im Stande war. Rücksichtlich des Styles zeigt sich das eigenthümliche Element byzantinischer Kunst zunächst nur in der grösseren Länge der Gestalten (namentlich der Beine, dagegen die Arme durchweg zu kurz sind), in der Unsicherheit ihrer Stellung, vornehmlich aber in der manierirten Bildung der Beine, indem nemlich die Gelenke scharf und dürr gehalten sind, während die Waden übertrieben hervorquellen; sodann auch in dem etwas starren Ausdruck der freilich sehr kleinen Köpfe und in der Behandlung der Gewandung, obgleich letztere noch fast nichts von jener Ausartung zeigt, worin sich später die byzantinische Kunst so wohl gefällt. Trotz dieser weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten bewahrt die Arbeit jedoch höchst merkwürdige Vorzüge: es weht eine Frische, eine Innigkeit des Gefühles durch dieselbe hin, es zeigt sich (mit Ausnahme der eben gerügten schlechten Bildung der Beine) ein so freier, so glücklicher Formensinn, wie beides in der That nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler gefunden wird. Vornehmlich gilt dies von den Gestalten der vierzig Heiligen, deren Oberkörper durchweg ebenso zart, wie edel und fast vollkommen naturgemäss gebildet sind, und deren flehende Bewegungen eine tiefe innere Empfindung bezeugen. Noch anziehender sind die abweichenden Bewegungen einiger einzelnen Figuren. So macht sich z. B. im Vordergrunde die Gruppe eines älteren Mannes, der einen ohnmächtigen Jüngling in seinen Armen hält, sehr trefflich; ebenso, etwas höher, die Gruppe zweier jungen Männer, die einander umfassen. — Die Zeit, in welcher dies kleine Werk gefertigt ist, näher zu bestimmen, dürfte seine Schwierigkeit haben. Es ist in Frage zu stellen, ob die Arbeit der früheren Entwickelungsperiode der byzantinischen Kunst, da sie dem klassischen Alterthume noch näher stand, oder ob sie jener Periode angehört, da — in Deutschland um das Ende des zwölften, in Italien im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts — sich ein so bedeutender neuer Aufschwung, ebenfalls nicht ohne Richtung auf klassische Motive, bemerklich macht und da dieser Aufschwung eine Rückwirkung auf byzantinische Künstler ausgeübt haben könnte. Wäre aber letzteres der Fall, so sollte man meinen, mehr von den Eigenthümlichkeiten dieser neuen Bestrebungen (z. B. in der Behandlung des Faltenwurfes) wahrnehmen zu dürfen. So bleibt mir noch immer, wenn es freilich auch an vollständig sicheren Anhaltspunkten fehlt, meine bereits früher*) ausgesprochene Meinung, dass das Werk den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehören dürfe, die wahrscheinlichere. Darf man auf den architektonischen Styl jenes kleinen Kirchengebäudes einiges Gewicht legen, so möchte auch dies eine solche Meinung bestätigen; denn da die Säulen ein gerades Gebälk und keine Halbkreisbögen tragen, so scheint hieraus ebenfalls noch ein näheres Verhältniss zum klassischen Alterthume hervorzugehen. Zu bemerken ist noch, dass sich an verschiedenen Stellen dieses Hautreliefs die Spuren blauer und rother Farbe, so wie von Gold, mit denen dasselbe geschmückt war, wahrnehmen lassen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein.

Fortsetzung folgt.

*) F. Kugler: *de Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, etc.* 1831. *p.* 7, *n.*

Die Thermen des Julian zu Paris.

(Nach dem Französischen des Hrn. Quatremère de Quincy.)

Es ist sehr überflüssig, zu untersuchen, aus welchem Grunde diese architektonischen Reste als „Palast der Thermen“ benannt worden sind. Die gesammten Bautrümmer, von denen noch ein grosser Theil des entsprechenden Stadtviertels erfüllt wird, bezeugen es, dass an seiner Stelle gewölbte Räume, unterirdische Gänge ausgeführt waren, ganz in derselben Weise, wie solche sich allenthalben vorfinden, wo die Römer öffentliche Bäder oder Thermen erbaut hatten. Aber in Mitten all dieser Fragmente von unterirdischen Construktionen, die vielen Häusern jenes Viertels als Keller dienen, erheben sich zugleich noch grosse Mauerstücke, Theile von den Vorräumen jenes grossen und prächtigen Saales, welcher der allgemeinen Zerstörung entgangen und bis auf unsre Tage durchaus vollständig, in seinen Mauern wie in seiner gesammten Ueberwölbung erhalten ist. Wir bemerken, als ein Zeugniss für die Festigkeit seines grossen Gewölbes, dass letzteres bis auf die jüngst verflossenen Jahre einem benachbarten Hause als Terrasse diente und dass seine ganze äussere Oberfläche mit einer Erdmasse von 10 Fuss Tiefe bedeckt war, in welcher grosse Fruchtbäume wurzelten.

Gegenwärtig bietet sich dieser Saal, von der ebengenannten Last befreit und von seinen Nebenbauten enthüllt, dem öffentlichen Interesse und dem Studium der Architekten als ein seltenes Beispiel jenes Constructions-Systemes dar, welches die Römer angenommen und welches sie aller Orten, soweit ihre Herrschaft sich ausdehnte, hinübergetragen hatten. Es ist hier die Rede von jener Kunst, grosse und solide Gebäude mit kleinen und gewöhnlichen Materialien zu errichten. Freilich erfordert ein System der Art vortrefflichen Cement und guten Anwurf. Die Mauern des Saales in den Thermen des Julian waren mit einer Stucklage bedeckt, die, je nach den verschiedenen Stellen, drei, vier und selbst fünf Zoll Stärke hat.

Dieser Saal hat 58 Fuss Länge, 56 Fuss Breite und 40 Fuss Höhe über dem gegenwärtigen Boden der Strasse La Harpe. Ein grosses Fenster in Gestalt einer Arkade lässt das schönste Licht in denselben eintreten; es ist dem Eingange gegenüber angebracht, oberhalb der grossen Nische und genau unter dem Centrum des Gewölbes. Letzteres ist, wie bei den grossen Räumen der römischen Thermen, ein Kreuzgewölbe, eine ebenso wohlfeile wie feste Bedeckungsweise, indem darin aller Druck vertheilt und vornehmlich kein Seitendruck ausgeübt wird. Wenn dies durch irgend Etwas bestätigt wird, so ist es ohne Zweifel die ausserordentliche Dauer dieses Gewölbes, trotz jener gefahrbringenden Umstände, denen es so lange Zeit unterworfen war. Gleichwohl ist es nur aus Bruchsteinen und Ziegeln ausgeführt, die mit einem Mörtel von Kalk und Pariser Sand verbunden sind.

Die Construktion der Mauern des grossen Saales besteht zumeist aus drei Reihen von Hausteinen, abwechselnd mit vier Reihen von Ziegeln, die zuweilen einen Zoll, zuweilen 15 Linien stark sind. Die Fugen, welche sie trennen, messen einen Zoll, und dieses Maass ist in der ganzen Construction gleichmässig dasselbe. Die Reihen der Ziegel mit ihren Fugen haben somit eine Dicke von ungefähr 8 Zoll. Die Hausteine, von sehr hartem Gefüge, messen vier bis 6 Zoll in der Breite und ungefähr 6 Zoll in der Höhe.

Man findet unter diesem Saale, übereinander, eine zwiefache Reihe von gewölbten Kellern oder vielmehr breiten Gängen, welche 9 Fuss breit und 9 Fuss unter dem Schlusssteine hoch sind. Drei von diesen Gängen laufen neben einander hin, durch Mauern von 4 Fuss Dicke getrennt und durch Thüren von drei und vier Fuss Breite verbunden. Die erste Reihe dieser Gewölbe findet sich 10 Fuss tief unter dem Boden; man steigt auf 15 Stufen zu ihnen hinab. Die zweite Reihe ist 7 Fuss tiefer. Die Länge dieser unterirdischen Gänge ist unbekannt; man kann nur auf 90 Fuss in ihnen vordringen; Schutt und Trümmer verhindern es, den Ausgang zu erreichen. Die Gewölbe sind aus Ziegeln, flachen Steinen und Mörtelguss zusammengesetzt. Die Construction der Mauern besteht aus kleinen harten Bruchsteinen von sechs Zoll Länge und vier Zoll Höhe. Die Dicke des Mörtels in den Fugen beträgt 6 Linien bis 1 Zoll.

Es leidet keinen Zweifel, dass der alte Aquäduct von Arcueil, dessen Reste noch erhalten sind, diesen Thermen das Wasser zuführte.

Vor einigen Jahren hat man sich eifrig beschäftigt, für eine ehrenhafte Erhaltung dieses kostbaren Baurestes, welcher eben so reich an Erinnerungen

wie für die Baukunst in jeder Beziehung belehrend ist, zu sorgen. Das Gewölbe des grossen Saales wurde von seiner Last befreit und unter einem grossen, festen Dache vor den Einflüssen der Witterung geschützt. Man hoffte damals, dass es möglich sein würde, auch die angrenzenden Häuser von seinen Wänden fortzuschaffen und seine Zugänge frei zu machen. Schon waren die Fonds für dieses Unternehmen bewilligt. Eine neue Verwaltung ist gekommen; sie hat gefragt, wozu dies nützen solle, und die Fonds, ohne die Antwort abzuwarten, wiederum eingezogen.

Stahlstich.

Malerische Wanderungen am Rhein von Constanz bis Cöln, nebst Ausflügen nach dem Schwarzwald, der Bergstrasse und den Bädern des Taunus. 96 Ansichten in 16 monatlichen Heften mit Text von Karl Geib. Carlsruhe: Creuzbauer'sche Buch- und Kunst-Handlung.

Wir können die Freunde deutscher Ansichten auf dieses neu beginnende Werk aufmerksam machen, welches vornehmlich für den Reisenden ein artiges Gedenkbuch bilden dürfte. Gegenwärtig liegen uns zwei Hefte (in Duodez, jedes mit 6 Ansichten) vor, deren Stahlstiche bereits einen mannigfachen Wechsel, theils mehr landschaftlicher, theils architektonischer Veduten enthalten, und die sich durch eine saubere Ausführung empfehlen.

Nachrichten.

Wien. Der hiesige Kunstverein hat in diesem 8ten Jahre seines Bestehens 13,431 G. eingenommen und 11,406 G. verausgabt. Es wurden in diesem Jahre 42 Kunstwerke für 7734 G. angekauft. Die Zahl der Actien hat sich binnen Jahresfrist um 347 vermehrt und beläuft sich jetzt auf 2409.

München. Im Atelier des rühmlich bekannten Bildhauers Schwanthaler sieht man seit einigen Tagen das kleine Modell zu einer ungeheuren Statue, der grössten, welche vielleicht seit Jahrhunderten ausgeführt wurde. Es ist eine „Bavaria," germanisch gehalten, in langem faltigem Gewande, über dasselbe ein Thierfell geheftet; das Haar frei über den Rücken herabströmend, den Helm auf dem schön geformten Haupte, in der linken erhobenen Hand einen Kranz, in der Rechten das Schwert; ihr zu Füssen ruht ein Löwe. Diese Statue wird 54 Fuss hoch; das Piedestal wird ungefähr 27 Fuss Höhe bekommen, so dass das ganze Denkmal über 80 Fuss hoch sein wird. Dazu kommt noch, dass dasselbe auf einer natürlichen Anhöhe seinen Platz finden wird. Welch ein Anblick mag es in wenigen Jahren sein, wenn die zum Octoberfeste nach München herbeieilenden Fremden und Einheimischen die colossale Statue auf der „Sendlinger Anhöhe" werden aufgerichtet sehen, wenn sie im Goldschimmer (denn sie soll von Stieglmaier in Erz gegossen werden) weit hin strahlt und, wie Pallas Athene einst von Sunium her, den Ankommenden zuwinkt und den Siegern bei dem Octoberfeste den Kranz zu reichen scheint! Das ist denn ein neues Denkmal, würdig des kunstliebenden Königs. Schon ist die Stelle bestimmt, wo sich die Statue erheben wird; seit mehreren Jahren ist auf jener Sendlinger Anhöhe ein Eichenhain angelegt, und es ging früher die Rede, auf diesem Platze würde sich der geliebten Königin zu Ehren ein Lustschloss — die Theresienburg — erheben. Jetzt ist nicht mehr die Sage, sondern die volle Gewissheit vorhanden. Innerhalb weniger Jahre wird in dem Eichenhaine eine „Ruhmeshalle", nur den ausgezeichnetsten Männern Bayern's gewidmet, erstehen. Sie bildet, nach dem Entwurfe des Hrn. von Klenze, eine grosse breite Halle mit Säulen dorischer Ordnung.

Kassel. Der Prof. Müller hat auf Bestellung der Frau Gräfin v. Schaumburg ein grosses Gemälde vollendet: Die heil. Elisabeth trägt den Armen Speise aus dem Schloss zu; der Landgraf, mit einem Knaben von der Jagd heimkehrend, hält sie an und schlägt ihren Mantel von dem Korbe zurück; da verwandeln sich die Speisen in Rosen. Ueber ihr schweben Engel; im Hintergrunde sieht man die Wartburg.

Antwerpen. Am 31. August wurde die diesjährige Kunst-Ausstellung geschlossen, nachdem sie dem Publikum unentgeltlich während des ganzen

Monats August offen gestanden hatte. Sie zählte im Ganzen 562 Nummern. Unter den sogenannten historischen Gemälden der Ausstellung herrschte, wie gegenwärtig auch in Frankreich, jene Darstellungsweise vor, welche die Franzosen, witzig genug, als das „anekdotische Genre“ bezeichnen, in der das geistige Interesse ausserhalb der bildlichen Darstellung liegt und es in dieser ungleich mehr auf die äusserlichen Bezüge der malerischen Behandlung, des Costümes, der zeitgemässen Sitte u. dergl. ankömmt. Doch wird unter den Gemälden dieser Art mehrerer sehr rühmlich gedacht. Eigentlich geschichtliche Bilder scheinen in geringerem Maasse vorhanden gewesen zu sein. Als das vorzüglichste unter ihnen wird eins von Ferd. de Braekeleer von Antwerpen genannt, — sein „*Découement des Magistrats et des Citoyens d'Anvers, le 4. Nov. 1576.*“ Der Gegenstand des Bildes bezieht sich auf das folgende Factum. Die Spanier hielten die Citadelle von Antwerpen besetzt, wo sie grossen Mangel litten; sie überfielen die Stadt, um sie zu plündern. Schon waren sie bis in das Innere derselben gedrungen, denn die Garnison war vor ihnen entflohen, als der Bürgermeister Van der Meer die Bürger und einige Soldaten sammelte, sich an ihre Spitze stellte und mit dem Markgrafen Goswyn von Vareick den Feind aufhielt. Der Künstler hat den Moment aufgefasst, wo der zum Tode verwundete Bürgermeister durch Jean van de Werve unterstützt wird, während der Markgraf den Kampf siegreich fortsetzt. Das Gemälde mit seinen lebensgrossen, ausdrucksvollen Figuren in geschickter Gruppirung machte einen unbeschreiblichen Eindruck auf die Zuschauer. — An Landschaften, Seestücken, an Blumen- und Fruchtstücken war ebenfalls kein Mangel, vornehmlich nicht an Genrebildern. Unter den letzteren hatten sich die höchst ergötzlichen Bilder von A. Pex (einem Schüler Braekeleer's), seine „Rückkehr aus der Schenke“ und seine „Versammlung der Gevatterinnen“, eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen. — Für die diesjährige Ausstellung waren von der „Königl. Gesellschaft zur Beförderung der schönen Künste in Antwerpen“ Preisaufgaben für die Fächer der Sculptur und Architektur gestellt worden. Die Aufgabe für die Sculptur war: „Epaminondas, in der Schlacht bei Mantinea tödtlich verwundet, zieht in dem Augenblick, wo er die Siegesnachricht erhält, das Eisen aus der Wunde.“ Sechs Künstler hatten sich um den Preis beworben, der aus einer Ehren-Medaille und einer Gratifikation von 600 Fr. bestand. Die richtende Kommission aus fremden und einheimischen Künstlern hatte ihn einstimmig dem edlen und trefflichen Bildwerke des Hrn. Aloys Geefs aus Antwerpen, gegenwärtig in Brüssel wohnhaft, zuerkannt. (Von demselben Künstler zeichnete sich auch eine Büste der Königin der Belgier aus, an der man besonders die genaue und mühsame Ausführung der Brüsseler Spitzen bewunderte. (?)) — In der klassischen Baukunst war der „Entwurf zu einem Bazar für eine der grösseren Städte in Belgien“, und in der gothischen Baukunst eine „Kapelle zum katholischen Gottesdienst für den Park eines Fürsten“ verlangt worden. Hr. Fr. Iacques Stoop aus Antwerpen hatte in jenem und Hr. Fr. André Durlet in diesem Zweige der Baukunst den Preis davongetragen.

Harlem. Der Landschafts- und Geschichtsmaler P. Barbiers ist kürzlich gestorben.

London. Das eben erschienene Heft der *Engravings from the pictures of the national gallery*, enthält zwei Blätter nach Landschaften von Th. Gainsborough: „*The watering place*“ (die Schwemme), von Wm. Miller, und „*The market cart*“ (der Markt-Karren) von Goodall gestochen. Sodann das Bildniss des Lord Heathfield (General Elliot) nach I. Reynolds von Doo; und eine historische Composition Vandyks: der Kaiser Theodosius, dem der h. Ambrosius den Eintritt in die Kathedrale von Mailand verwehrt, (ein Gemälde, welches sich früher in der Angerstein'schen Sammlung befand und in einzelnen Figuren noch sehr an Rubens erinnert,) von Robinson gestochen.

Paris. Im Palast Bourbon, in dem sogenannten Saal der *Distributions*, ist ein Gyps-Modell ausgestellt, welches an der Fronte des Deputirtenpalastes ausgeführt werden soll; es ist allegorisch und bezieht sich auf die Vereinigung der gesetzgebenden und ausführenden Macht. Hr. Eug. Delacroix ist mit der Verzierung des kleinen Saales beschäftigt. In dem sogenannten *Vestibule d'honneur* stehen — ausser der Statue des Königs, wie er die Charte beschwört, von Jacquot — die Statue Foy's von Desprez, die Statuen Mirabeau's und Bailly's von Jaley; in einer vierten Nische wird Casimir Per-

rier's Statue aufgestellt werden. Fragonard malt in diesem Augenblick im grossen Saal die Einfassungen auf dem Raume, wo die Bilder von Hrn. Vinchon angebracht werden sollen. Hinter dem Präsidentenstuhl wird ein Bild aufgehängt, welches Louis Philipp, von der provisorischen Regierung und der Menge der drei Julitage umgeben, darstellt. — Mitten auf dem Platze vor dem Palais Bourbon soll endlich auf dem, seit 10 Jahren errichteten Fussgestell die colossale Statue Frankreichs aufgestellt werden.

Am 14. September begann die Ausstellung der Preis-Arbeiten für die Bildhauerkunst. Der Gegenstand war: Marius in Karthago. Es sind 8 Statuen eingegangen, von den Herren Cavelier, Gruyère, Villain, Robinet, Chambard, Dieboldt, Rochet und Pascal; sie sollen indess fast sämmtlich sehr schwach ausgefallen sein. Für die beste hält man die des Hrn. Chambard, dessen Marius wenigstens eine natürliche Stellung hat; auch an den Statuen der Herren Gruyère und Villain bemerkte man einige gute Einzelheiten.

Für den grossen Preis der Architektur, um den sich die Herren Guénepin, Duruptl, Huchard, Godebœuf, Geslin, Esnard, Biot und Péron bewarben, war ein Pantheon aufgegeben worden. Die Nummern 1, 2 und 4 sollen die besten sein und namentlich Hr. Godebœuf sehr schöne Detailzeichnungen geliefert haben. Unter den Architekten, welche in Rom studiren, hat Hr. Victor Baltard eine Reihe von Zeichnungen, die Tempel von Agrigent und Selinunt darstellend, und Hr. Morey zufällig ebenfalls ein Pantheon geliefert, das aber den obigen sehr nachstehen soll. Unter den Zöglingen der Bildhauerkunst in Rom hatten die Hrn. Jouffroy, Simon, Brian, Farochon Bildhauer-Arbeiten, die Hrn. Jourdy und Flandrin Zeichnungen eingeschickt; dieselettzteren sollen zu dem Besten gehören, was diesmal aus Rom gekommen ist.

Der von der Stadt angekaufte alterthümliche Thurm St. Jacques la Boucherie, welcher im Mittelpunkte von Paris liegt und die Thürme von Notre Dame an Höhe übertrifft, wird von den Buden, welche ihn umgeben, gesäubert werden, so dass man künftig dieses wohlerhaltene schöne Bauwerk des 15. Jahrhunderts unverhüllt betrachten kann.

In der Kirche von Conques, einem alten, byzantinischen Bauwerke, hat Hr. Mérimée ein Reliquienschränkchen mit Emaillearbeit gefunden, auf welcher die Jahreszahl 1106 eingebrannt ist; vielleicht das älteste Stück dieser Art Malerei. — In Vendhuite, Dept. der Aisne, hat man zwei antike Vasen und eine grosse Anzahl römischer Münzen aus den Jahren 238 bis 261 der christl. Zeitrechnung gefunden.

Rom. Die Sammlung aegyptischer Kunst-Alterthümer, welche vor 6 bis 7 Jahren durch den verst. Hrn. Drovetti in Livorno, früheren franz. zösischen General-Consul in Alexandria, zusammengebracht war, ist von dessen Erben zu Anfange dieses Jahres, durch Vermittelung des k. preuss. Gesandten am päbstlichen Hofe, Hrn. Geh. Leg. Raths Dr. Bunsen, zu einem Preise von 40,000 Francs für das Museum in Berlin erstanden und in der Mitte August zu Schiffe nach Hamburg abgesandt worden. Die Sammlung hat einen grossen Werth durch seine Stücke colossaler Grösse, welche den aegyptischen Alterthümern des Berliner Museums bisher noch immer gefehlt hatten und welche um so unschätzbarer sind, als bekanntlich die Ausfuhr solcher aus Aegypten gegenwärtig aufs Strengste verboten ist. Das in historischer wie in artistischer Beziehung schätzbarste Stück der Sammlung, welches den vorzüglichsten Werken aller europäischen Museen zur Seite gestellt werden muss, ist der sitzende Coloss des Königes Rhamses III. (des Sesostris der Griechen); er ist, bis auf Nase und Bart, fast ganz erhalten, und hat die Höhe von 10 bis 11 Schuh. Wenn die Figur auch nicht in dem ausgeführtesten Style der alten Aegypter gearbeitet ist, so muss man gleichwohl zugestehen, dass sie grossartig und klassisch vollendet genannt werden muss. Als ein Pendant zu diesem ist ein Thron da, dessen Figur aber bloss auf die Füsse und den Leib bis zum Gürtel erhalten ist. Fünf colossale Sarkophage mit ihrem Deckel, in Granit, gut erhalten, theilweise von ausgezeichneter Arbeit und mit reichen hieroglyphischen Schriften geschmückt, sind eben so viele Schätze wie Stücke. Ein schön gearbeiteter Sarkophag, in gelblichem ägyptischem Kalkstein, vollständig gut erhalten, ist ebenfalls nicht zu vergessen. Zwei Stelen sind durch alte Pharaonen-Namen interessant. Ausserdem mehrere griechisch-ägyptische Gegenstände, u. d. m.

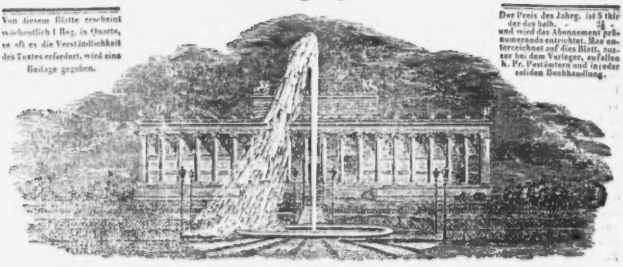
Der Director der portugiesischen Akademie zu Rom, ehemaliger Präsident der Akademie S. Luca, Ritter A. Pozzi, ist kürzlich gestorben.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 42. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der den halb. - 24 - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, zunächst bei dem Verleger, zu allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 16. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ein Besuch in der Königl. Kunstkammer zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Ein zweites Hautrelief trägt ebenfalls entschieden das Gepräge neugriechischer Arbeit. Es stellt die Kreuzigung Christi dar. Auf der einen Seite des Gekreuzigten stehen die klagenden Freunde, auf der andern die Krieger; oberwärts sieht man, als Halbfiguren, zwei klagende Engel und zwei Köpfe, welche, nach häufig wiederkehrender Symbolik, Sonne und Mond bedeuten. Auch dies kleine Werk zeichnet sich durch die Feinheit der Behandlung aus, sowie es ebenfalls nicht einiger wenigen guten Motive entbehrt; aber das starre, leblose Wesen, welches fast in der Regel den Arbeiten neugriechischer Kunst beizuwohnen pflegt, ist hier bereits wesentlich vorherrschend.

Als neugriechische Arbeit wird ferner ein in Speckstein geschnittenes, wenig erhabenes Relief durch die darauf befindliche Inschrift bezeichnet. Es enthält die Gestalt eines Heiligen in priesterlichem Kostüm, in der rechten Hand ein Kreuz haltend, in der mit griechischen Lettern geschriebenen Inschrift als der h. Theropon bezeichnet. Die Arbeit ist sauber und fein, aber von höchst strengem Style; die Falten der Gewandung laufen in geraden Linien senkrecht nieder. Auf der Rückseite des Reliefs findet sich bemerkt, dass dasselbe im J. 1773 bei Regensburg, in der Feldmark des Stiftes St. Emmeram, gefunden wurde.

Eigenthümlich interessant sind die, gegenwärtig auseinander gelösten Deckel eines Diptychons, deren Aussenflächen mit Reliefs geschmückt sind. Das eine derselben stellt Christus dar, auf reichgeschmücktem Throne sitzend, dem Beschauer entgegengewandt.

Seine Stellung ist die gewöhnliche, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken das heilige Buch, dessen Deckel hier den Edelsteinschmuck nachahmt, mit welchem die Prachtbände des früheren Mittelalters in der Regel versehen sind. Der Kopf des Erlösers ist von sehr alterthümlichem Charakter, breit und etwas langhärtig, der Bart jedoch nicht, wie es bei der typischen Bildung des Christuskopfes gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, zweigespalten. *Auch in der Anordnung der Gestalt* ist noch viel Alterthümliches; sie erinnert z. B. in gewissen Motiven noch an jene Kaiserbilder, welche die Miniatur-Malereien in karolingischen Handschriften zu eröffnen pflegen; zugleich aber giebt ihr die Anordnung der Gewandung jene Dickbäuchigkeit, welche in den Werken des eilften Jahrhunderts vorherrscht. Zu den Seiten Christi werden noch zwei andre Figuren sichtbar, welche, nach dem Charakter ihrer Köpfe zu urtheilen, Petrus und Paulus darstellen. Der Thron des Erlösers ruht auf schöngeschweiften antiken Füssen. Ueber ihm tritt der Bogen einer Nische hervor, dessen reichgegliederte Gesimse ganz den Styl der spätest römischen Kunst tragen. Zu den Seiten des Bogens, in den oberen Ecken der Tafel, zeigen sich endlich noch die beiden Halbfiguren des Sol und der Luna, er mit einer Strahlenkrone und eine Geissel (?) schwingend, sie durch den Halbmond bezeichnet und eine Fackel in der Hand, — beide in Anordnung und Gebärde ganz antik gehalten. — Das zweite Relief stellt die thronende Maria, ganz in ähnlicher Auffassung, dar. Ihr Kopf ist dem einer aegyptischen Isis oder Athor ziemlich ähnlich. Das Christuskind auf ihrem Schooosse ist, in Geberde und Gewandung, durchweg eine verkleinerte Copie der Christusfigur auf der ersten Platte. Zu den Seiten der Maria treten zwei geflügelte Engel hervor, deren einer eine Kugel trägt; diese erinnern, was Gewandung, Stellung und Geberde anbetrifft, auffallend an antike Vorbilder, etwa an jene Gestalten der Todesgöttinnen, die man auf etruskischen Sarkophagen sieht. Im übrigen sind der Thron, der Bogen der Nische, die Gestalten von Sol und Luna auf dem in Rede stehenden Relief eine vollständige Wiederholung des vorigen. —" In der Behandlung weichen beide, trotz der angeführten mannigfachen Reminiscenzen an das klassische Alterthum, doch bereits wesentlich von der Weise des letzteren ab; es herrscht in ihnen eine gewisse geistlose Glätte, die ein weiteres, mehr handwerksmässiges Nachbilden überlieferter Typen erkennen lässt. Sie dürften somit, wie auch bereits oben angedeutet ist, etwa dem eilften, wenn nicht vielleicht noch dem zehnten Jahrhundert angehören. In eine namhaft spätere Zeit hinabzugehen verbietet ein besondrer äusserer Umstand. Es finden sich nemlich auf den Rückseiten der Tafeln Spuren von Schrift, welche ein Verzeichniss von Heiligen enthalten zu haben scheint und deren Züge denjenigen, welche im eilften Jahrhundert vorherrschend sind, vollkommen entsprechen, so dass also zu dieser Zeit die Tafeln bereits vorhanden sein mussten. Auch spricht dafür das Vorhandensein der neugothischen Majuskel-Sigle C, an dem unteren Rande beider Tafeln, welche ohne Zweifel als Chrismon zu betrachten ist.*)

Ein Relief von sehr feiner, aber äusserst streng und wunderlich stylisirter Behandlung enthält, in zwei Reihen übereinander, die Gestalten der zwölf Apostel, an der Stelle des Judas den Paulus.

Sechs kleine Platten, welche vielleicht zum Schmuck eines Reliquienkastens gedient haben, sind mit Hautrelief-Figuren versehen: auf der einen sieht man Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, auf den fünf übrigen je zwei sitzende Apostelgestalten. (Es fehlt also, um den Cyklus vollständig zu machen, noch eine Platte mit zwei Aposteln.)

*) „Chrismon ist in Rücksicht auf seine Bedeutung in der Diplomatik nichts anderes als ein Zeichen der christlichen Frömmigkeit, besonders einer Anrufung Gottes, oder eines stillschweigenden Eidschwurs, wodurch sich jemand zur Haltung seines Versprechens verbindlich machte. So wird es hier die Stelle bezeichnen, worauf der zu Vereidende seine Hand zu legen hatte. Es findet sich aber nur auf Urkunden von den Zeiten der Merowinger bis auf Otto IV., also vom 5ten bis Anfang des 13ten Jahrhunderts; aber so, dass vom 5ten bis 9ten Jahrh. die Chrismen gewöhnlich durch die 3 Siglen I. C. n. wie auch durch J. C. ausgedrückt wurden; unter den letzten Carolingern kommt erst das C. vor und bleibt erst unter Otto III. und Heinrich II. und von da an bis Otto IV. allein übrig. — Dass endlich der Kugel in der Hand des Engels, ohnerachtet der Kreuzbänder, das Kreuz der gewöhnlichen Reichsäpfel fehlt, weist nicht weniger auf das 10te oder 11te Jahrh. hin; denn in dieser Zeit bedienen sich die römischen Kaiser sehr oft des Reichsapfels ohne Kreuz." (Mittheilung des Directors, Hrn. v. Ledebur.)

Die Figuren sind in dem stumpfen, starren, verkrüppelten byzantinischen Style, der sich bei deutschen Arbeiten des eilften Jahrhunderts (so u. a. in den Siegeln) häufig findet, gearbeitet.

Reliefdarstellung der Himmelfahrt Christi. Oberwärts der Erlöser, in der Glorie des Regenbogens sitzend, welche von vier Engeln emporgetragen wird. Auf der unteren Hälfte stehen die Jünger und Maria. Die Arbeit ist ziemlich roh; im Einzelnen findet man indess bereits *gute Motive der Gewandung*, welche, jene manierirte Ausartung des eilften Jahrhunderts verlassend, sich wiederum dem Sinn der Antike zuneigen. Die Arbeit dürfte somit dem zwölften Jahrhundert angehören, gegen dessen Ende, wie bereits früher angedeutet wurde, in Deutschland ein sehr beachtenswerthes Studium der Art hervortritt.

Ein Beispiel des letzteren, wenn freilich ebenfalls bedeutender in der künstlerischen Intention als in der Ausführung, enthält auf einer Platte in ziemlich starkem Relief die Gestalten zweier Apostel. Sie stehen zwischen Säulen, welche durch ein gerades Gesims verbunden werden, und über denen sich Halbkreisbögen erheben. Innerhalb dieser Bögen, über den Aposteln, sieht man zwei Zeichen des Thierkreises, den Wassermann und Scorpion; von dem Gesims hängen Vorhänge herab, welche um die Säulen geschlagen sind. Das Ganze bildete ohne Zweifel die Seitenwand eines Reliquienkastens, welcher ringsum mit den Gestalten der Apostel und den Bildern des Thierkreises geschmückt sein musste; wenigstens befindet sich ein solcher, der, einer gleichzeitigen Inschrift zufolge, aus der Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts herrührt, im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg, und die eine seiner Seitenwände ist die vollständige Wiederholung des in Rede stehenden Reliefs; nur ist dort die Ausführung der Gestalten etwas besser gelungen, wenngleich die trefflichen Motive, vornehmlich der Gewandung, bei beiden dieselben sind.

Noch ein andres interessantes Schnitzwerk aus derselben Periode ist in der Kunstkammer vorhanden. Es hat die Gestalt eines kurzen runden Stabes und ist vielleicht das Fragment eines Bischofstabes, eines Geräthes, welches nicht selten mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet wurde. In vier Abtheilungen ist derselbe mit sauber geschnitzten Reliefs umgeben. Zu oberst sieht man auf der einen Seite einen thronenden Christus, auf der andern eine thronende Maria; dann folgen zwei Abtheilungen mit verschiedenen Engelgestalten, die durch schlanke, zum Theil gewundene Säulchen von einander geschieden sind; zu unterst ist eine Anbetung der Könige dargestellt. Das Ganze ist in einem etwas reichen, aber auch etwas rohen Style gearbeitet, wobei jedoch gewisse eigenthümlich belebtere Motive wiederum auf die Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts hindeuten.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht
neuerer Kunstleistungen zu Paris.

Briefliche Mittheilung.

– – Vielleicht ist es Ihnen nicht uninteressant, wenn ich Ihnen mit einigen Worten über einzelne der hiesigen Sammlungen neuerer Kunstwerke, nach dem Eindrucke, welchen dieselben auf mich ausgeübt, berichte. Als die bedeutendste Sammlung dieser Art steht das historische Museum in Versailles oben an, in Hinsicht auf die grossartige Grundidee des Ganzen und die Anzahl der Bilder, keineswegs jedoch in Hinsicht auf Kunstwerth. Gewiss ist im Auslande darüber eine falsche Meinung verbreitet. Man hat berechnet, dass, wenn man bei Besichtigung des Museums auf jeden Gegenstand nur 1 Minute 40 Sekunden verwenden will, man schon volle 14 Tage nöthig hat, um Alles zu sehen; das ist freilich, was die Quantität anbetrifft, etwas Ausserordentliches. Glauben Sie aber nicht, dass Sie dort einem reinen Kunstgenusse entgegen sehen dürfen; er wird Ihnen getrübt durch Tausende von schlechten Bildern, oder durch solche, die man im besten Fall nur als feine Tapeten bezeichnen kann. Selbst Delaroche, selbst Vernet sind dort nicht immer ihrer würdig, und oft sehen wir neben dem Herrlichen in ihren Werken zugleich durchaus Mittelmässiges. Diese Herren selbst bedauern es sehr, dass ihnen so wenig Zeit gelassen wurde und dass von Fremden die neuere französische Kunst nach dem Versailler Museum leicht falsch beurtheilt werden möchte. Die wirklich schönen und ausgezeichneten Bilder, höchstens 70 an der Zahl, werden Sie

fast alle kennen; es sind die früheren von Gérard, Gros, David, Guérin, Girodet u. s. w. Unter den Bildhauerarbeiten macht sich die Statue der Jungfrau von Orleans, von der Hand der Prinzessin Marie, (Sie werden von dieser Arbeit durch die Zeitungen gehört haben) in der That als eine der schönsten bemerkbar. In einigen Zimmern sind ausnahmsweise einige Portraits ausgezeichneter Männer fremder Nation vorhanden, und wir finden darunter auch Friedrich den Grossen, — einmal mittelmässig und einmal über alle Maassen schlecht gemalt.

Ein andres Museum von Werken neuerer Künstler ist dasjenige, welches sich im Palast Luxembourg befindet; es zählt zwar nur 173 Nummern, aber es ist sehr interessant und enthält fast nur Gutes und Ausgezeichnetes. Dasselbe kann man von der Privatgallerie des Königs (die sich gegenwärtig noch im Palais royal befindet) sagen; auch sie ist nur klein, aber bedeutend durch vortreffliche Gemälde. Es sind in ihr allein 15 Stücke von H. Vernet vorhanden, darunter seine 4 grossen Schlachten, seine Beichte des Räubers, das sehr schöne Brustbild einer Frau von Velletri; viele bedeutende Portraits von Gérard und Hersent, und auch des letzteren Gustav Wasa. Der Kupferstich, den Sie kennen, ist sehr treu, das Bild selbst aber ohne Farbe und ohne alle Kraft, so dass es beim ersten Anblick flach und trocken erscheint. Ausserdem befinden sich ebendaselbst treffliche Bilder von Gudin, Girodet und von vielen andern.

Gewiss rühmlich ist es, wie sehr Vieles die hiesige Regierung für die Kunst thut und wie gleichmässig die Arbeiten vertheilt werden. In allen Museen, in der Börse, in dem Handels-Tribunale sieht man sehr viele und bedeutende Plafonds der guten Maler; da glänzen denn gewöhnlich neben Vernet und Delaroche die Namen: Cogniet, Schnetz, Ary Scheffer, Ingres, Mauzaisse, Picot, Monvoisin, Abel de Pujol, Meynier, Heim, Drolling und Langlois. Die Jüngeren, denen noch nichts Grösseres übertragen werden konnte, waren für Versailles mit Kopien solcher Bilder beschäftigt, die man nicht aus den Gallerieen herausnehmen wollte, die aber doch für die Geschichte Frankreichs von Interesse sind. So kam denn auf einen Jeden Mehreres. — Schade, da Sie den von Gros im J. 1824 gemalten sehr grossen Plafond im Panthéon, welcher die verschiedenen Dynastieen Frankreichs darstellt, nicht kennen; es ist unstreitig sein vorzüglichstes Werk, schön in Composition, Zeichnung und Farbe, und mit ganz herrlichen, edlen und ausdrucksvollen Köpfen.

Unter den Kirchen zeichnet sich die neue, mit grossem Aufwande erbaute und ausgeschmückte Notre-Dame de Lorette aus, sowohl durch die Masse schöner Bilder von allen Tüchtigen unter den neueren Künstlern, als auch durch die kostbare, höchst geschmackvolle und zierliche Einrichtung an und für sich. Als Kirche aber scheint mir der Bau ganz verfehlt; man könnte ihn, fast lediglich durch die Wegnahme der Altäre, in einen brillanten Concertsaal umschaffen. Wenn ich dagegen an die Kirchen in Köln denke, oder auch hier an Notre-Dame, welch ein Gegensatz! Wie oft habe ich am Rhein selbst einfache Dorfkirchen gesehen, die ungleich mehr zu religiöser Stimmung anregten! — Auch möchte ich einen ähnlichen Vorwurf dem so berühmten Kirchhofe Père-la-Chaise machen. Er ist interessant durch die vielen schönen Denkmäler, durch die Gräber berühmter Personen; die ganze französische Geschichte geht an unserem Gedächtnisse vorüber, und wir können, wenn wir zwischen diesen Denkmälern hinwandeln, all jenen grossen Männern unsre tiefste Achtung, unsre Bewunderung nicht versagen. Aber wie anders wirkt oft ein ganz einfacher Dorfkirchhof (vielleicht eben darum, weil er einfach ist) auf uns, wie rührend und anregend zu religiösen Gefühlen!

Die Statuen der hiesigen Bildhauer, soweit ich sie kenne, sind mir zu sehr hiesige Menschen, zu sehr individuelle Modelle, sie sind mir zu französisch. — Bei David habe ich seine Sammlung bronzener Abgüsse von mehr als 300 Büsten und Relief-Portraits berühmter Personen, die er gemacht hat, gesehen. Man sagt, dass er gern von seiner ganz andern als der deutschen Plastik erzähle, dass er das Glatte nicht liebe, dass er vielmehr auf das Individuelle, Charakteristische u. s. w. sehe. Ich möchte darauf antworten, dass eine solche Ansicht für den einen Gesichtspunkt ganz gut ist, dass der Styl aber auch (und wie sehr eben in der Plastik!) seinen eignen Gesichtspunkt hat; dass mir David's Arbeiten beträchtlich hinter denen eines Rauch u. A. zurückzustehen schienen, und dass ich, trotz seiner Bemühungen, diejenigen unter denselben, die mir bekannte

Personen darstellen, z. B. Schinkel, Rauch u. s. w., nicht als wahrhaft ähnlich anzuerkennen vermag.

Von den Ateliers der Maler war mir das von Horace Vernet das interessanteste, sowohl in Rücksicht auf die ausgezeichnet schönen Gemälde, die ich daselbst von ihm sah, als auch auf die bedeutende Sammlung von Waffen und Original-Costümen aus Russland, Polen, Italien, Algier u. s. w., welche Vernet besitzt. Ich wünschte, Sie hätten nur ein Mal das von ihm gemalte Familienbild der Fürstin Witgenstein aus Petersburg gesehen. Man sieht darauf in der Mitte des Bildes die Fürstin, lebensgross, in sehr reich gesticktem Anzuge, zu Pferde von der Jagd zurückkehrend; sie kömmt eben vor ihrem Palais an, wo sie von der Familie schon erwartet wird. Hinter ihr, gleichfalls zu Pferde, ist ihr Gefolge: Alles, die Köpfe, Zeichnung, Farbe, der menschlichen Gestalten wie der Pferde, ist herrlich. Alles voll der höchsten Lebendigkeit und Wahrheit. Eben so schön ist ein andres, ungleich kleineres Bild, welches Jussuf Pascha mit seinem Gefolge auf der Jagd darstellt. Eben so Abraham und Hagar, das ganze Bild im Helldunkel gehalten, so dass nur von hinten etwas Sonne an die Figuren kömmt; aber welche Klarheit in der Färbung, welch ein Adel und Ausdruck in den Köpfen!

In Delaroche's Atelier habe ich kein Gemälde gesehen; er war im Begriff, zwei grosse Bilder für die neuerbaute École des beaux arts anzufangen. Doch sah ich drei ganz meisterhafte Bilder von ihm beim Grafen Pourtalès: die heilige Cäcilie und die beiden Bilder aus Richelieu's und Mazarin's Lebensende. Von diesen sind Ihnen indess die Kupferstiche ohne Zweifel bekannt. —

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Nach der am 4. October 1837 stattgefundenen zweiten General-Versammlung der Mitglieder des Kunst-Vereins für Pommern zu Stettin sind die nachstehenden, zu diesem Zwecke erworbenen Kustleistungen, unter die Mitglieder des Vereins verlooset worden:

No. 1145. Julius Baumann in Berlin, die eingeschlafene Spinnerin; Se. Königl. Hoheit der Kronprinz. — 1802. W. Ahlborn in Berlin, Harzlandschaft bei dunklem Himmel; Herr Land- und Stadtgerichtsrath Hanff hier. — 467. H. P. Schmaltz in Berlin, ein Blumenstück; Herr Maler Kortmann hier. — 627. E. Gärtner in Berlin, Ansicht der Spree von der Jannowitzbrücke in Berlin; Herr Conditor Pontz hier. — 519. H. Marr in München, Baierische Bauern am Pferde handelnd; Hr. F. Höhne hier. — 1331. van de Sande Backhuysen in Rotterdam, Landschaft; Hr. Land- und Stadtgerichts-Assessor Stöwe in Pasewalk. — 1721. Max. Fridl in München, Bauerbursche am Brunnen; Hr. Buchdruckereibesitzer Effenbart hier. — 1828. C. Grothe in Berlin, die warnende Mutter, Hr. Rektor Hess hier. — 1041. Adolph Bornemann in Berlin, die Spinnerin; Hr. Destillateur Herbst hier. — 1806. Simon Quaglio in München, das Sommerrefectorium eines Klosters; Hr. Justizcommissarius Hartmann hier. — 1563. L. Most in Stettin, eine tanzende Zigeunerin vor Wallensteinschen Kriegern; Hr. Kaufmann Rudolph in Berlin. — 1932. Adolph Blankenburg in Berlin, ein Invalide erzählt seine Heldenthaten; Hr. Regierungs-Assessor Maquet hier. — 2162. Prof. H. Lengerich in Berlin, das Kind und die Taube; Hr. Regierungsrath von Usedom hier. — 429. C. Niemann in Dresden, der Fliegenfänger; Hr. Kaufmann Grunow hier. — 685. A. Schulten in Düsseldorf, Waldlandschaft; Hr. Kaufmann Schroeder hier. — 743. Kretzschmer in Düsseldorf, Kinder in die Schule gehend; Hr. Kaufmann Wilnach hier. — 1698. Emma Matthieu in Berlin, ein Mann der einen Vogel füttert; Hr. Holzbronze-Fabrikant Deplanque hier. — 154. Simon Quaglio in München, zwei Aquarellzeichnungen; Herr Hauptmann von Wedell II. in Colberg. — 509. L. E. Lüdtcke in Berlin, Waldlandschaft; Hr. Maler Stiebler hier. — 1061. Paul Mila in Berlin, Faust in seinem Studierzimmer; Herr Stadtrath Dreher sen. hier. — 846. C. Grolich in Dresden, Seestück; Hr. Organist Köhler in Rügenwalde. — 2076. L. Herrmann in Berlin, Niederländische Kanalscene; Hr. Kaufmann H. Scheeffer hier. — 683. Prof. Völcker in Berlin, Weintrauben; Hr. Kaufmann I. Schön hier. — 546. H. Happel in Düsseldorf, Landschaft mit einer Bergruine; Hr. Kaufmann A. Heintze hier. — 693. Theodor Krüger in Berlin, Mühle bei einer Brücke; Hr. Kaufmann W. L. Schröder hier. — 1258. Ritter Gué in Paris, Ansicht einer Strasse in der Vorstadt von Ulm; Hr. Regierungs-Rath von Boltenstern zu Altenhagen bei Franzburg.

— 1039, Prof. Remy in Berlin, eine italienische Fischerfamilie; Frau Oberpräsidentin Sack Excellenz hier. — 549, Max. Roch in Berlin, eine Gegend bei Kronenburg im Taunusgebirge; Hr. Hauptsteuer-Amts-Assist. Heckelhier.– 561, C. Schröder in Braunschweig, der kleine Hausirer: Hr. Oberlandesgerichts-Secretair Hoyoll hier. — 839, C. Hasenpflug in Halberstadt, Klosterkirche; Hr. Prediger Piper zu Darseckow bei Greifswald. — 1667, A. W. John in Düsseldorf, eine kleine Landschaft; Hr Oeconomierath Brede hier. — 1214, I. P. Heinel in München, Schneefirner; Hr. Land- und Stadtgerichtsrath Göhde in Colberg. — 1680, Emmeline Humblot in Berlin, Blumenstück; Fräulein Buschick hier. — 368, Domenico Quaglio in München, verstorben im May 1837, Frauenkloster in Salzburg; Hr. Stadtrath Dreher sen. hier. — 690, E. Daege in Berlin, die Ermahnung; Herr Kaufmann I. F. W. Schultz hier. — 1125, H. Löwenstein in Berlin, die Nonne; Hr. Dr. Kiesling in Greiffenhagen. — 1309, C. B. Kruse in Stettin, Kork-Relief; Fräulein Caroline Velthusen in Jasenitz. — 926, Schnepel in Stettin, Blumenstück in Wachs; Hr. Kreissecretair Meyer in Greifswalde. —

Die verlooseten 36 Kupferstiche und Steindrücke fielen auf die Actien unter den Nummern: 99, 364, 370, 482, 622, 684, 865, 902, 912, 920, 1033, 1074, 1086, 1112, 1202, 1238, 1265, 1302, 1317, 1323, 1327, 1408, 1415, 1516, 1677, 1790, 1777, 1822, 1912, 1916, 1917, 1986, 2004, 2027, 2075 und 2113.

Stettin, den 5. October 1837.

Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.

Nachrichten.

Berlin. Im Atelier des Hrn. Professor G. W. Völcker sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, welches für I. M. die Königin der Niederlande bestimmt ist und den Rosengarten S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preussen vorstellt. Es ist 7 Fuss 7 Zoll hoch und 5 Fuss 8 Zoll breit. Das Bild enthält reichbepflanzte Rosenbeete, theils niedere Sträucher, theils schlanke Bäumchen mit ihren Blumenkronen; im Hintergrunde sieht man den Gang einer Weinlaube, über den sich höhere Bäume und das Gebäude einer Dampfmaschine erheben; der Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt und dient in solcher Färbung dazu, den Glanz des Vorgrundes noch mehr hervortreten zu lassen. Mit grosser Kunst sind hier die mannigfaltigsten Rosengattungen zu einem malerischen und für das Auge wohlgefälligen Ganzen vereinigt; die Centifolie und die weisse Rose, diese in verschiedener Abstufung jenes leis röthlichen Anhauches im Innern, der ihr einen so eigenthümlichen Reiz giebt, herrschen vor; mehr in der Tiefe und weiter zurück zeigen sich dunkler gefärbte, gelbe, orangefarbige u. a. Rosen. Hier und da flattern Schmetterlinge um die Blumen her. In solcher Art spiegelt sich in dem Bilde jene liebliche Verwirrung, die unser Auge bei dem Einblick in reiche Blumengärten anzieht, die aber hier durch schöne Harmonie der Gegensätze zugleich in beruhigender Weise gelöst ist. Für die Meisterschaft der Ausführung bürgt der Name des Künstlers. Selten dürften Blumenstücke von so grossem Massstabe vorkommen: in dem angemessenen Lokale eines grossen Prachtsaales denken wir uns dasselbe von erfreulichster Wirkung.

Cöslin Bei dem Ausgraben von Steinen wurde im vorigen Monate auf der Feldmark Birkow, Kreis Stolpe, ein irdenes Gefäss mit alten silbernen, 6 Pfd. 18 Loth wiegenden Münzen aufgefunden, welche von Archäologen für Alt Syrische oder Phönizische Münzen gehalten werden. Sie sind dünn; die grössten haben den Umfang eines Viergroschenstücks; ein Theil derselben ist in verschieden geformte Stücke zerschnitten und mehrere davon sind durchlöchert.

Frankfurt a. M. Das jüngst vollendete Gemälde von Philipp Veit: „die beiden Marieen am Grabe Christi," ist als eine der bedeutendsten Erscheinungen neuerer Kunst zu bezeichnen. Auf einer Höhe, zur Seite des einfachen Felsengrabes, sitzen die beiden Frauen, Maria Magdalena und Maria Salome; jene wendet, in tiefem Schmerz, den Blick in ihr gramvolles Innere — diese richtet ihn, auch schmerzerfüllt, aber zugleich unbeschreiblich hoffnungs- und glaubensvoll auf die Thür des Grabes; ihre Hände hat sie auf dem Knie übereinander liegen, die heftige Bewegung ihrer Seele und ihres Gemüthes erscheint beseligend in dem geistvollen Auge. Ueber das ganze Bild ist die Ruhe und Frische des Morgens ausgebreitet; am Himmel strahlt der Glanz,

welcher das nahe Hervorgehen der Sonne — und hiemit auf symbolische Weise den Inhalt des Bildes — verkündet. Die technische Ausführung ist in hohem Grade meisterhaft, die Glut und Fülle der Farben, die glänzende Pracht derselben unübertrefflich; eben so ist auch die Behandlung der Gewänder von grosser Schönheit.

Haag. Auf der gegenwärtig hier eröffneten Ausstellung zählt man 280 Gemälde, die folgendermaassen auf die holländischen Städte vertheilt sind: Unsere Stadt selbst lieferte deren 94, Amsterdam 87, Rotterdam 24, Dordrecht 12, Hilversum 11, Haarlem 10, Arnheim 6, Nymwegen 6, Utrecht 6, Leyden 5, Deventer 5, Delft 3, Overschie 3, Alkmar 2, Kampen 1, Monster 1, Bringerden 1, Kleev 1, Alphen 1, Doesburg 1, Medemblik 1, Breda 1, Middelburg 1.

Paris. Als Preisaufgabe für die historische Composition hatte die Akademie dies Mal das „Opfer Noah's, von seiner Familie umgeben," bestimmt. Es sind 10 Bilder, von den Herren Mélin, Pils, Brisset, Murat, Depresle, Vacherot, Varnier, Guignet, Couture und Chambellan, eingegangen. Am meisten haben die Compositionen des Hrn. Couture und Chambellan gefallen, nur macht man dem letzteren den Vorwurf, dass er zu viel Sorgfalt auf die Landschaft verwendet habe.

Ein junger italienischer Bildhauer, T. Ristori, hatte auf einer Reise nach Frankreich das Unglück, bei Lyon mit dem Wagen umgeworfen und dergestalt verwundet zu werden, dass er in das Hospital geschafft werden musste. Hier arbeitete der junge Mann, um sich die Zeit und die Schmerzen zu vertreiben, einen Christus am Kreuz, von Wachs, eine Arbeit, welche so grosse Aufmerksamkeit erregte, dass er später, bei seiner Ankunft in Paris, durch Hrn. Caraffa der Königin vorgestellt wurde. I. Maj. nahm den jungen Künstler sehr gnädig auf und bestellte bei ihm die Ausführung seines Christus in Bronze.

Rom. Am 13. Septbr. starb hier der Bildhauer Antonio d'Este, zu Venedig im J. 1754 geboren, Mitglied und Professor der Akademie von S. Luca, wo er im Verlaufe der Zeit alle Ehrenämter bis zum Präsidenten bekleidet hatte. Viele Jahre war er Director des vatikanischen Museums und ist, im Vereine mit Canova, als Ordner der gegenwärtigen Aufstellung zu betrachten. Ohne den ausgezeichnetsten Künstlern zuzugehören, hat er doch sowohl mehrere verdienstliche Basreliefs hinterlassen, von denen sich u. a. zwei in den Kirchen S. Giovanni und S. Marco befinden, als auch eine bedeutende Anzahl von Büsten, die ihrer geistreichen Auffassung wegen sehr geschätzt sind. Seine wohlwollende Bereitwilligkeit für alle im Vatikan studirenden Künstler sichert ihm vieler Orten ein freundliches Andenken. Sein Nachfolger ist der Bildhauer Fabris, der das misslungene Monument für Papst Leo XII. in der Peterskirche gemacht hat.

Am 18. Septbr. starb der berühmte Kupferstecher Prof. Fontana, Mitglied der Akademie S. Luca, Schüler und Freund von Morghens, in einem Alter von 74 Jahren.

Venedig. Es heisst, dass die einzige Erbin der berühmten Manfrin'schen Gallerie sich, nach langer Ueberredung, dazu verstanden habe, die Gallerie zu veräussern. *)

*) Zur Würdigung dieser unschätzbaren Gallerie möge hier, für diejenigen Leser, denen dieselbe nicht näher bekannt ist, eine flüchtige Uebersicht ihrer bedeutenderen Werke gegeben werden. Der Hauptwerth der Gallerie besteht, sowohl der Zahl als dem Inhalte nach, in Gemälden der venetianischen Schule. Unter den älteren Bildern dieser Schule ist zunächst ein treffliches Bild von schlichter Anmuth, eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen zu nennen; es führt die Unterschrift: *MCCCLXXXIIII. Nicholaus filius magistri petri pictoris de uenecüs pinxit hoc opus.* — Sodann ein Bild von *Jacobello del Fiore*. Madonna mit dem Kinde, mit der Unterschrift: *Jachomello de. . . . pense* 1435. — Eine Madonna mit dem Kinde und dem Donator von Francesco Squarcione, mit dem Namen des Künstlers u. d. Jahrz. 1442. — Einige dem Mantegna zugeschriebene Gemälde, unter denen ein schöner heiliger Georg ächt sein dürfte. — Ein treffliches Bild von dessen grossem Schüler Carotto, eine Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen. — Zwei höchst anziehende Bilder von Gio. Bellini, eine Darstellung des Mahles zu Emaus und der heil. Hieronymus in seinem Studirzimmer, ein Gemälde von grosser Klarheit und sauberster Naturnachahmung. — Von A. Previtali eine heil. Familie, anmuthig und von einer heiteren Strenge. — Von Fr. Bissolo eine zarte, doch ebenfalls etwas strenge Verkündigung. — Von Giral. di Santa Croce drei Bildchen in seiner eigenthümlich zierli-

chen Manier, eine Anbetung der Könige, und zwei mit antiken Darstellungen. — Von Giovanni da Udine eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen, in weicher, dem Bellini verwandter Weise. — Ausserdem noch manches Andre von Schülern Bellini's.

Bedeutender sind die Werke, welche der Blüthezeit der Schule angehören. So zunächst sechs Bilder von Giorgione's Hand. Ein grösseres Bild, wie es scheint, allegorischen Inhalts, ein schönes Weib mit ihrem Kinde, einen jungen gelharnischten Mann und einen orientalisch gekleideten Greis mit mathematischen Instrumenten enthaltend, noch in der strengen, bellineschen Weise gemalt. — *Ein kleines Gemälde*, welches als „die Familie des Künstlers" bezeichnet wird; es enthält eine kräftig gemalte Landschaft und im Vorgrunde eine nackte Frau mit ihrem Kinde, neben der ein junger Mann steht. — Ein Portraitbild, auf dem die Brustbilder eines Herrn, einer etwas zurückstehenden Dame und eines Pagen vereint sind, ein Gemälde, welches die ganze hochherrliche Pracht und Glut des Meisters entfaltet. — Ein, ebenfalls sehr treffliches Portraitbild eines jungen Mannes. — Zwei Brustbilder von Damen, die eine Laute halten; von ihnen besonders das eine wiederum von grossem Werth.

Von Tizian sieht man fünf Gemälde. Ein kleines figurenreiches Bild einer Anbetung der Könige, welches sich gleichfalls noch dem Style Bellini's annähert. — Ein Portrait Ariosts von vorzüglicher Meisterschaft und geistreichster Auffassung. — Ein ebenfalls vortreffliches Portraitbild einer alten Frau. — Das unter dem Namen der „menschlichen Lebensalter" bekannte Bild, mit der höchst reizenden Gruppe eines Jünglinges, der ein Mädchen die Flöte blasen lehrt. — Sodann die Perle der ganzen Gallerie, die Grablegung Christi (deren Wiederholung sich im Museum von Paris befindet), in gewisser Beziehung das Meisterwerk der venetianischen Kunst, ein Bild von schönster Vollendung der Technik und von einer Tiefe und Innerlichkeit der Empfindung, welche nur durch einen Gegenstand solcher Art hervorgerufen werden konnte.

Vorzügliche Nachfolger der beiden genannten Meister. Eine schöne und zarte heil. Familie mit Heiligen vom älteren Palma. — Eine ebenfalls sehr treffliche Darstellung im Tempel von Sebastian del Piombo. — Eine heil. Familie von Bonifazio. — Eine kräftig gemalte Anbetung der Hirten von Girol. Savoldo. — Drei Gemälde von Pordenone. Sehr meisterhaft ein Portraitbild, welches ihn und fünf seiner Schüler darstellt. Sodann eine Beschneidung Christi und eine Vermählung der Maria. — Zwei gut gemalte heil. Familien mit anderen Heiligen von Bernardino Licinio. — Von Bordone eine anmuthige Madonna mit dem Kinde und der h. Magdalena. Von demselben ein zartes Frauenportrait. — Zwei treffliche Portraitbilder von Moroni, von denen besonders das eine, welches einen alten Gelehrten vorstellt, sehr grossen Werth hat. — Von Moretto zwei Heilige, in der einfachen Würde, welche diesem Meister eigen ist. — Einige Heilige, kräftig von Tintoretto gemalt. — Ein artiges Bildchen von Padovanino, ein Engelknabe in einer Landschaft. U. s. w.

Neben den Werken der venetianischen Schule sind zu nennen: zwei anziehende dem Perugino zugeschriebene Bilder, bei denen indess diese Benennung nicht stattfindet sein dürfte. Das eine, Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, hat etwas Leonardesk-Raphaelisches. Das andre, die Fusswaschung darstellend, vom J. 1500, ein höchst schätzbares Werk, hat sehr schöne Köpfe nach Art des Luini, zugleich aber etwas Alterthümliches, was zwischen der umbrischen und venetianischen Schule in der Mitte steht; vielleicht ist es von der Hand des Gaudenzio Vinci. — Zwei Madonnen von Cesare da Sesto, die eine dem Style des Leonardo sich annähernd, die andre hiemit zugleich Motive der raphaelischen Schule verbindend. — Eine sehr vortreffliche Skizze von Fra Bartolommeo zu einem Freskengemälde, die Krönung der Jungfrau, mit Engeln und Heiligen, darstellend. — Eine heil. Familie von Andrea del Sarto. — Zwei dem Raphael zugeschriebene Gemälde, ein grosser Carton in Wasserfarben und eine kleine Kreuzabnahme, beide schwerlich ächt, namentlich nicht das erste. — Drei grosse Gemälde von Giulio Romano, von einer Trefflichkeit, wie wenig andre seiner Oelgemälde: Prometheus, der dem Jupiter die Pandora vorführt; der Abschied des Adonis von der Venus; Circe, im Begriff, den Ulysses zu verwandeln. Vornehmlich das zweite dieser Bilder ist von grosser Schönheit. — Eine, dem Coreggio zugeschriebene Magdalena.

Ferner: Von Lavinia Fontana das tüchtig gemalte Bild einer andern heil. Magdalena. — Eine heil. Magdalena von Dionisio Calvart, nicht ohne Zartheit und Anmuth, wenn auch nicht mehr in anspruchloser Naivetät. — Eine beachtenswerthe h. Familie von Santi di Tito. — Von Guido Reni ein weniger bedeutendes Bild des Apollo mit dem Marsyas. — Mehrere Bilder Guercino's von mittlerem Werth. — Zwei Bilder von Dolce, Magdalena und Cäcilia, beide zu den besseren des Künstlers gehörig. — Einige, ziemlich bunte Landschaften von Tempesta.

Die Spanier werden durch das Bild eines musicirenden Hirten von Murillo repräsentirt. — Die Niederländer durch ein höchst meisterhaftes Gemälde des Jan Steen vom J. 1668, einen Alchymisten mit seiner verarmten Familie darstellend. —

Mehrere der genannten Gemälde habe ich näher in meinem „Handbuch der Geschichte der Malerei" besprochen. Selten dürfte heutiges Tages die Gelegenheit dargeboten werden, so werthvolle, zum Theil so einzige Schätze der Kunst zu erwerben. Den Kunstreisenden in Italien wird fortan, wenn das obengenannte Gerücht sich bestätigt, ein grosser Genuss entfallet, demjenigen Orte aber, welcher die Gallerie künftig besitzen wird, eine beneidenswerthe Gunst zu Theil werden.

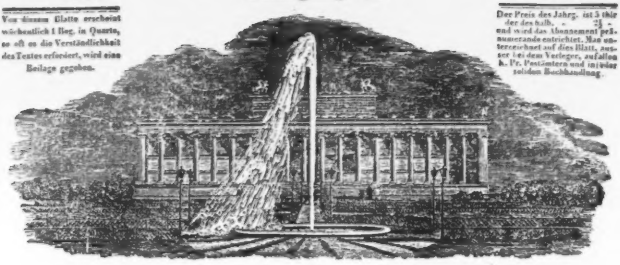
F. Kugler.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 43. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, zu allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ein Besuch in der Königl. Kunstkammer zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Die sämmtlichen, so eben besprochenen Arbeiten sind (mit Ausnahme jenes Speckstein Reliefs) in Elfenbein geschnitzt. Ihnen ist hier noch ein andres Werk verwandten Styles, welches durch seine eigenthümliche und in so früher Zeit seltne Technik Interesse gewinnt, anzureihen. Es sind die niellirten und emaillirten Darstellungen, welche die Wände und den dachförmigen Deckel eines Reliquienkastens von mittlerer Grösse schmücken. Die Behandlung ist der Art, dass die dargestellten Figuren aus einer, in dem vergoldeten Kupfer eingegrabenen und mit dunkelbräunlichem Schmelz ausgefüllten Umrisszeichnung bestehen, während der sie umgebende Grund mit verschiedenen Emailfarben (Blau, Grün, Weiss) überzogen ist. Oben, auf dem Mittelfelde des Deckels ist die Gestalt Christi angebracht; auf der einen Langseite des Daches die Steinigung Stephani, auf der andern das Martertbum des h. Laurentius. Bei diesen drei Darstellungen sind die Köpfe der Hauptfiguren in starkem Relief erhoben, was natürlich einen sehr üblen Eindruck macht. Die schmalen Seitenfelder des Daches sind, durch die wechselnden Farben des Grundes, getheilt und enthalten die Symbole der vier Evangelisten. An den Seitenwänden des Kastens laufen, auf einzelnen Platten gearbeitet, die Figuren der zwölf Apostel umher. Der Styl ist im Charakter des zwölften Jahrhunderts, aber roh und ungeschickt; auf die spätere Zeit dieses Jahrhunderts scheint der Umstand zu deuten, dass der Grund einiger Platten mit einem anders gefärbten Rahmen umgeben ist, was sich bei Miniaturbildern in Handschriften der Zeit, die aus dem südlichen

Deutschland stammen, in der Regel findet*). Die Fassung des ganzen Kastens gehört der neueren Zeit an; ebenso ist auch eine der Apostelfiguren eine spätere Ergänzung.

Im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts tritt, wenigstens bereits in Deutschland, eine von dem byzantinischen Styl abweichende Weise der Darstellung ein. Doch scheint derselbe auch in Deutschland noch mannigfach, freilich ohne die Aeusserung geistigen Lebens, nachgebildet worden zu sein. Ohne Zweifel gehören Arbeiten der Art nur der klösterlichen Thätigkeit, wo die fortschreitenden Interessen des Lebens keinen Eingang fanden, an. Wir werden weiter unten passliche Gelegenheit haben, verschiedene äusserst feine Holzschnitzereien dieser Gattung kennen zu lernen.

2. Werke germanischen Styles.

Unter diesen Werken dürfte als das älteste der vorhandenen eine wunderliche kleine Elfenbein-Gruppe anzuführen sein, welche in ihrem Ensemble ungefähr die Gestalt eines Knaufes hat und wahrscheinlich irgendwie als Aufsatz diente. Sie stellt einen Fürsten dar, welcher auf seinem Throne sitzt und in der Rechten das Schwert, auf der Linken einen Falken hält. Hinterwärts umgiebt ihn eine dichtgedrängte Schaar von Kriegern, so dass die äusseren von diesen nur reliefartig hervortreten, während von den übrigen nichts als das Obertheil der Köpfe angedeutet ist. Die Krieger tragen Kettenpanzer (auch Kettenhauben statt der Helme), Waffenröcke und grosse dreieckige Schilde, eine Weise der Rüstung, welche besonders gegen den Schluss des zwölften und in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts häufig vorkömmt. Die Anlage der Gruppe zeigt den germanischen Styl noch erst in den allgemeinsten Motiven, die Ausführung ist sehr roh, unförmlich und plump. Iedenfalls dürfte sie noch in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehören.*)

Von ähnlichem Gesammt-Eindruck, obschon von ungleich besserer Ausführung sind zwei andre kleine Arbeiten, deren jede die Gestalt eines Bischofes, auf einem Lehnsessel sitzend, die Rechte schwörend erhoben und in der Linken den Bischofstab, darstellt. Die Haltung beider ist sehr zusammengedrückt, die Composition somit ziemlich schwerfällig; in der Gewandung jedoch, in den vollen und weich gebrochenen Linien der Falten, lässt sich hier der germanische Styl bereits in seiner weiteren Ausbildung erkennen.

Mit Ausnahme der ebengenannten bestehen fast alle Darstellungen des germanischen Styles aus Reliefarbeiten in Elfenbein, welche theils zu dem Zweck kleiner tragbarer Altärchen, theils vielleicht zur Ausschmückung verschiedener Gegenstände (etwa von Büchern, Reliquienkästchen oder dergl.) gearbeitet sind. Sie scheinen, der Mehrzahl nach, dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören, indem die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles in ihnen bereits im Allgemeinen vollständig entwickelt sind.

Als weniger bedeutende Arbeiten, vielleicht zu den früheren Erzeugnissen dieses Styles gehörig, sind ein Paar Täfelchen anzuführen, auf denen die Anbetung der Könige dargestellt ist. — Interessanter sind zwei andre Platten, deren jede in der Mitte die

*) Auch bei diesen Handschriftbildern pflegt, den Arbeiten jenes Kastens analog, die Darstellung der Figuren nur aus einer Umrisszeichnung mit geringer, an Schmucktheilen angebrachter Färbung, namentlich Vergoldung, zu bestehen, so dass die Figuren selbst im Wesentlichen, obgleich der Grund um sie her mit Farbe überzogen ist, keine andre Farbe als die des Pergamentes zeigen. Ohne Zweifel schreibt sich dieser Gebrauch von einer Nachahmung der Reliefs (vornehmlich der Elfenbeinreliefs) her, deren Gründe, wie sich aus sicheren Beispielen ergiebt, gefärbt, und bei denen ausserdem ebenso nur die Schmucktheile durch Farbe oder Gold hervorgehoben wurden.

*) Die Arbeit soll, angeblicher Weise, aus Brandenburg herstammen und den König Heinrich den Vogler darstellen. Eine zweite ganz ähnliche Gruppe, offenbar das Gegenstück zu dieser und von ihr nur durch eine etwas abweichende Anordnung der Gewandung, sowie dadurch unterschieden, dass das Schwert des Fürsten abgebrochen ist, wurde in Ober-Italien (in der Grafschaft Collalto, nahe am trevischen Gebiete) gefunden. Letztere hat der Italiener Anselmo Costadoni in seiner *Raccolta d'opuscoli scientifici, P. XLV.* abgebildet und auch hier die Meinung ausgesprochen, dass in ihr Heinrich der Vogler vorgestellt sei. Diese Meinung ist indess bereits in der „Sammlung einiger ausgesuchten Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig. Leipz. 1754." S. 482. (wobei zugleich ein Nachstich der Abbildung des italienischen Bildwerkes gegeben wird) durch R. von Bünau widerlegt worden. Die Mittheilung der letzteren Schrift verdanke ich dem Director der Kunstkammer.

Madonna mit dem Kinde, stehend, und zu ihren Seiten zwei weibliche Heilige enthält. Die eine von diesen Platten, oberwärts mit drei zierlichen Spitzbögen bekrönt, zeigt die Figuren in stärkerem Relief; die Ausführung in ihr ist sehr sauber, auch werden einige gute Motive in der Gewandung bemerklich, doch sind die Körper in jener manierirt geschweiften Stellung gehalten, welche leider die anziehenderen Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles nicht selten verdirbt. Die andre Darstellung, durch drei gothische Giebel mit Rundbögen bekrönt, hat ein flacheres Relief und ist minder fein ausgeführt; dagegen sind die Gestalten von schönen, schlanken Verhältnissen und die Linien der Gewandung in meisterhafter Trefflichkeit angeordnet.

In verhältnissmässig nicht ganz unbedeutender Grösse sieht man eine Gruppe von zwei Reliefiguren, hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, nebeneinander auf dem Throne sitzend, und in jener Geberde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichtes häufig gegeben wird. Christus, das Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein ausgeführt, aber auch sie mit all den schönen und grossartigen Linien der Gewandung, zu denen der germanische Styl Anlass giebt. Ein eigenthümliches Interesse gewährt diese Arbeit noch dadurch, dass ihre Bemalung erhalten ist (während bei andren Werken der Art sich zumeist nur noch geringe Spuren einer solchen zu zeigen pflegen), und dass man somit, was die Grenzen der Bemalung bei mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten anbetrifft, ein sicheres Beispiel vor sich hat. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung und Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reichornamentirte Goldsäume umgeben rings die Räuder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet, und ausserdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen.

In die Klasse jener tragbaren Altärchen gehört zunächst ein Diptychon, aus zwei Tafeln von ebenfalls nicht unbedeutender Dimension bestehend. Auf der inneren Fläche einer jeden von ihnen sind drei reichcomponirte Hautreliefs enthalten, deren jedes durch eine Reihe zierlich gothischer Bögen bekrönt wird. Sie stellen die Leidensgeschichte dar, und zwar nach folgender Eintheilung: 1) Die Erweckung des Lazarus und Christi Einzug in Jerusalem, beide Gegenstände ohne Trennung nebeneinander. 2) Die Fusswaschung. 3) Das Abendmahl. 4) Christus am Oelberge. 5) Judas Verrath und Tod. (Er hängt seitwärts, neben der Darstellung des Verrathes, an einem Baume, und die Eingeweide brechen aus seinem Leibe hervor). 6) Die Kreuzigung; ein Fürst kniet zur Seite des gekreuzigten Erlösers. Manche gutgedachte Einzelheiten machen sich in diesen Compositionen bemerklich, wie zum Beispiel in der Fusswaschung das Sträuben des Petrus und die Bewegung eines andern Jüngers, der sich die Füsse entblösst, — in der Darstellung des Oelberges die schlafenden Jünger, — in der letzten Darstellung die in Ohnmacht sinkende Maria. Doch fehlt es im Ganzen, wenn auch nicht an Fleiss, so doch an eigentlicher Zartheit des Gefühles und es tritt mehr eine handwerksmässige Manier hervor.

Ein kleines Triptychon (d. h. ein Mittelfeld mit zwei beweglichen Flügeln), oberwärts mit gothischen Bögen und Giebeln bekrönt, enthält Darstellungen eines mehr symbolischen Inhalts. In dem Mittelfelde sieht man den Erlöser am Baume des Kreuzes, die Hände unter der Brust gekreuzt. Zwei Halbfiguren über dem Kreuzstamme halten die Dornenkrone und die Nägel. Unterwärts sieht man auf beiden Seiten des Kreuzes Gruppen mit verschiedenem Gerüth, zwei Personen mit dem Kleide Christi. Auf dem linken Flügel steht die Mater dolorosa mit dem Schwerte im Herzen, zwei klagende weibliche Figuren und eine kniecnde mit einer Krone auf dem Haupte (ohne Zweifel die Bestellerin der Arbeit) neben ihr; oberwärts ist das Christushaupt und das Schweisstuch angebracht. Auf dem rechten Flügel stehen wiederum drei Klagende; über ihnen ist die Leiter (vermuthlich auf die Abnahme vom Kreuz hindeutend), auf welcher man, höchlichst naiv, zwei menschliche Füsse in ihrer Untersicht bemerkt. Die Arbeit des Ganzen ist ziemlich roh und dürfte vielleicht noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Viele Schmucktheile erscheinen braun gefärbt, was ohne Zweifel wiederum die Spur einer ehemaligen Vergoldung derselben ist.

Ein drittes Altärchen ist eine Arbeit von grös-

ter Anmuth und lässt den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen. Den mittleren Theil desselben bildet ein offenes Tabernakel von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken freien Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Gestalt der Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. Auch in dieser Figur verläugnet sich allerdings nicht das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles: die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Weise gezogen, wie man es gewöhnlich bei den Madonnenstatuen der Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit ausserordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaasse durchgeführt; auch tritt in der Gewandung bereits ein stoffliches Element hervor. Das Gesicht, gleichfalls zwar noch von einer gewissen typischen Bildung, hat dessenungeachtet einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, welche dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschliessen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in flachem Relief: die Verkündigung, die Geburt Christi, die h. drei Könige und die Darstellung im Tempel. Die Ausführung dieser Reliefs ist sehr schlicht, aber ebenfalls sauber und ohne Manier. Die Unterfutter der Gewänder zeigen, an den Reliefs wie an der Statuette, gegenwärtig einen gelblichen Farbenton.

Mehr dekorativ als die bisher angeführten Gegenstände erscheinen die Figuren, welche in der mit Laubwerk geschmückten Krone eines elfenbeinernen Bischofstabes (aus der Abtei Liesborn in Westphalen stammend) enthalten sind. Diese bilden eine frei durchbrochene Arbeit; auf der einen Seite Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, auf der andern der gekreuzigte Heiland zwischen Maria und Johannes. Die Arbeit, wenn auch nicht ohne handwerksmässige Manier, ist doch sauber ausgeführt und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierrath an. —

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken, von A. Fahne. Düsseldorf, 1837.

Wiederum ein Buch (es enthält 178 Seiten), bei dessen Lesung Referent seine Zeit hingegeben, damit es Andre nicht weiter nöthig haben. Den Hauptbestandtheil bilden Recensionen, die vermuthlich bei Gelegenheit der, im Titel namhaft gemachten Ausstellungsjahre für irgend ein Journal niedergeschrieben wurden und die, wie beiläufig der Verf. auch gegen die ungebildete Subjectivität seiner Collegen eifert, sich doch eben nicht sonderlich über denselben Standpunkt erheben. Wichtiger dürften die „Vorbemerkungen“ (S. 5 bis 57) erscheinen, in denen, ausser den Principien des Verfassers, eine Art Geschichte der gegenwärtigen Düsseldorfer Schule geliefert wird, — d. h. jedoch nur eine Geschichte der Privat-Verhältnisse dieser Schule, der Elemente, aus denen dieselbe sich gebildet hat, und der Missstände, welche aus der verschiedenen Natur dieser Elemente hervorgegangen sein sollen. Der Verf. giebt als den Grund der letzteren die Opposition der Rheinländer gegen die aus den östlichen Provinzen herübergekommenen Künstler an; letztere sollen von Seiten der Akademie wie des rheinisch-westphälischen Kunstvereines (in Folge dieser beiden Institute auch von Seiten der öffentlichen Kritik) auf eine ungebührliche Weise bevorzugt und dadurch der zunächst in Anspruch zu nehmende Einfluss der Akademie, als künstlerischer Bildungsanstalt für die westlichen Provinzen des preussischen Staates, wesentlich beeinträchtigt worden sein. Zwar spricht der Verf. diese Anschuldigungen nicht ohne Vorsicht aus; er legt sie den zunächst Betheiligten in den Mund, aber er lässt zugleich seine eigne Meinung zwischen den Zeilen, deutlicher in den nachfolgenden Recensionen, die das Verdienst der Rheinländer und Westphalen nicht selten auf Kosten der Ostländer hervorstehen, ziemlich deutlich erkennen. Uns, die wir mit den Privat-Verhältnissen der Schule nicht bekannt sind, steht hier kein Urtheil zu; wir werden im Folgenden sehen, was näher Betheiligte erwidert haben. Bedauern aber müssen wir es, dass eine Schrift, wie die vorliegende, an sich gewiss wenig geeignet sein kann, für die Lösung jener Missstände, falls sie sich wirk-

lich in der angeführten Art kund gegeben, mitanwirken.

Doch theilt der Verf. Behufs dieses Zweckes einen Plan mit, den wir, wenigstens seiner Ergötzlichkeit wegen, nicht übergehen dürfen. „Nur ein Mittel (so sagt er) wüsste ich, dem Künstlerleben seine würdige Ruhe zu geben, es besteht darin, dass eine strenge, ernste Kritik unserer Schule sich annimmt, eine Kritik, welche eben so klar und deutlich, als wissenschaftlich und tief etc. etc. die Interessen der ganzen Kunst ins Auge fasst. Zu einer solchen Kritik, meine ich, müssten wir uns aber noch anders zusammen finden. Nirgend scheint mir eine collegialische Verfassung nothwendiger. Etc. etc. Wir sind diese Kritik der Schule schuldig, wir müssen sie schon der Lehrer willen veranstalten, damit diesen das schwere Amt erleichtert werde. Aber die Kräfte? — Sie werden nicht fehlen. Es ist ja Alles der Einigkeit so leicht, lasst uns doch einig sein, lasst uns doch anfangen! Die Ausstellung ist zu gewissen Zeiten nur denjenigen offen, welche zu der zu schaffenden Gesammtkritik beitragen wollen. Wer zu dieser Zeit Eintritt findet, muss sein Urtheil über die Kunstgegenstände geben. Es wird so lange diskutirt, bis man über die äussersten Gründe einig ist. Die Gründe werden mit dem Resultat gedruckt, letzteres entscheidet auch über den Ankauf der Kunstproducte.“ — Wir dürfen es dem geneigten Leser selbst überlassen, sich die praktische Ausführung eines solchen Planes sammt den Folgen, die daraus entspringen würden, zu vergegenwärtigen.

Schliesslich noch eine Probe von den eleganten Witzen des Verfassers. Er schreibt aus Berlin, — jedoch nicht über die Berliner Kunst, sondern nur über die hiesigen Recensenten und ausserdem über Bendemanns gefangene Juden, die er in Cöln gesehen hat und die er als ein ganz mittelmässiges Bild darstellt; der Brief ist an seine Geliebte gerichtet und endet mit den zarten Worten: „Wie werde ich mich freuen, wenn ich das Zuckergelutsche, die veredelten Leierkasten und Landweine, das Gedroschke und alle die schmerzlich süssen Sentimentalitäten im Rücken habe. Und wäre es hier schön wie im Himmel, was könnte mir mein Dasein gelten fern von dir und deiner Liebe“ etc. — Ein verdorbener Magen ist bekanntlich nicht ohne Einwirkung auf die Gemüthsstimmung; lassen wir uns an dieser Entschuldigung genügen, um ohne Groll scheiden zu können.

Natürlich musste die genannte Schrift, rücksichtlich ihrer „Vorbemerkungen“, in Düsseldorf und der dortigen Umgegend einige Sensation machen und eine Prüfung der vorausgesetzten Thatsachen, welche den Verfasser befugt, sich zum Sprecher einer angeblich unterdrückten Partei aufzuwerfen, veranlassen. Dies ist zunächst durch zwei einfache öffentliche Anzeigen in der Düsseldorfer Zeitung (Juni d. J.) geschehen. Die eine rührt von Seiten des Kunst-Vereines her und weist es durch Zahlenverhältnisse nach, dass — wenngleich es nicht die Absicht des Vereines sei, nach lokalen, sondern nur nach rein künstlerischen Interessen anzukaufen — gleichwohl die Rheinländer und Westphalen wesentlich bevorzugt, und dass eben so (was Hr. Fahne dem Verein gleichfalls vorgeworfen) die Geldmittel des Vereines keineswegs in irgend überwiegendem Maasse zu öffentlichen Zwecken verwendet worden sind.*) Die andre Anzeige war von der Düsseldorfer Kunst-Akademie ausgegangen, widersprach zunächst der Behauptung, dass die Akademie speziell für die Rheinlande und Westphalen gestiftet sei und wiess es sodann wiederum durch Zahlenverhältnisse nach, dass gleichwohl, rücksichtlich der Unterstützungen für unvermögende Schüler, die aus diesen Provinzen gebürtigen Künstler vorzugsweise begünstigt worden seien.

Ausserdem ist aber auch noch eine eigne Schrift zur Widerlegung der „Vorbemerkungen“ des Hrn. Fahne erschienen. Sie führt den Titel:

Die Düsseldorfer Malerschule, oder auch *Kunst-Akademie* in den Jahren 1834, 1835 und 1836; und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken, von I. I. Scotti. Düsseldorf, 1837. (178 S. u. mehrere grosse Beilagen).

Diese Schrift können wir dem Leser mit bestem Gewissen empfehlen, — zunächst, wenn letzterer die Fahne'sche Schrift wirklich gelesen haben und vielleicht von den falschen oder schiefen Aussprüchen des Verf., die oft für den ersten flüchtigen Anblick nicht grundlos erscheinen, influenzirt sein sollte.

*) Aber ist das eine grossartige Zeit, wo eine Erklärung, wie diese letztere, gefordert wird?

d. R.

Schritt vor Schritt geht Hr. Scotti, in unterschiedlichen Epistela und Kapiteln, den Behauptungen seines Vorgängers nach und deckt nicht bloss das Unlogische in dessen Raisonnements, sondern, was ungleich wichtiger ist, das Irrthümliche und Unwahre in allen Einzelheiten thatsächlicher Beziehung auf, so dass hiedurch die angeführten Spaltungen in der Schule lediglich nur, wie es aber auch bei der Ansammlung so verschiedenartiger Individuen an Einem Orte gar nicht befremden kann, als Missverständniss und Missstimmung von Seiten weniger Einzelnen (und gewiss nicht der Tüchtigeren) erscheinen müssen. Der Styl, in welchem Hr Scotti seine Epistela schreibt, bewegt sich in einem gewissen Carnevalsmässigen Humor, der zu Anfange vielleicht etwas Befremdliches für einen östlichen Leser hat; bald aber, und vornehmlich durch die zu Grunde liegende Treuherzigkeit bewogen, gewöhnt man sich daran, und am Ende muss man es zugestehen, dass eine andre Behandlung der Fahne'schen Misere gewiss wenig geniesbar gewesen wäre. Dabei aber ist die Schrift mit der grössten Sorgfalt gearbeitet, und durch die genaue, vollkommen actenmässige Darstellung aller sachlichen Verhältnisse der Düsseldorfer Schule wird sie, was ihr grösseres Verdienst ist, ein sehr wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte unsrer Zeit. Dies geschieht besonders in mehreren grossen und ausführlichen Beilagen. Wir lassen hier nur, zum Zeugniss für die Wichtigkeit dieser Beilagen, die Titel der bedeutenderen unter ihnen folgen: — „Katalog der Kunst-Akademie zu Düsseldorf; oder: Verzeichniss der, seit Wiedererrichtung der Kunstschule zu Düsseldorf im J. 1821, bei derselben in Selbstständigkeit gewirkt habenden Meister, Künstler und Schüler; und der von denselben bis einschliesslich des Jahres 1836 producirten Gegenstände". — „Nachweise der bei der Düsseldorfer Kunst-Akademie seit dem J. 1826 bis incl. 1837, alljährlich Unterricht genossen und gewirkt habenden Schüler und Künstler, mit Unterscheidung derselben nach den Stufen ihrer Ausbildung und der Verschiedenheit ihrer Heimath." etc. — „Nachweise und Erläuterung über die Räume in den Düsseldorfer Akademie-Gebäuden, wie sie in den vormaligen Bilder-Gallerie- und Schloss-Lokalitäten ursprünglich bestanden haben und . . . . durch successive Anbauung allmählig entstanden sind." — „Uebersicht der in den Rechnungen des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen nachgewiesenen wirklichen Einnahmen und Ausgaben seit Errichtung des Vereines, vom J. 1829 bis zum J. 18$\frac{4}{5}$." — „Nachweisung und Uebersicht der seit Errichtung des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen in dessen Rechnungen pro 1829 bis incl. 18$\frac{4}{5}$ aufgeführten Erwerbungen von Gemälden und desfalls, sowie zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude verwendeten Beiträge; mit Unterscheidung des Vaterlandes der Producenten". —

F. K.

Lithographie.

Das Scheibenschiessen. *Peint par F. Meyerheim, lith. par Herrmann Eichens.* Berlin, bei L. Sachse und Comp.

Das vorliegende Blatt veröffentlicht eins der ansprechendsten Erzeugnisse unsrer modernen Genremalerei, welches die Zustände heutigen Verkehrs mit lebendiger Frische, mit launiger Charakteristik und künstlerischer Vollendung dargestellt hatte. Es ist nach jenem Gemälde Meyerheim's ausgeführt, das auf der letzten Berliner Ausstellung so zahlreichen Beifall fand. Man sieht ein fröhliches ländliches Fest vor sich; das Costüm der Personen deutet auf westphälische Gegend. Im Hintergrund auf einer Anhöhe das Wirthshaus, von hohen Bäumen umgeben, daneben der Schiessstand und die emporgerichtete Stange einer Sternscheibe. Im Vorgrund steht der Glückliche, der den königlichen Schuss gethan, mit Bändern, Medaillen und Blumensträussern geschmückt, das Gefühl seiner neuen Würde nicht gänzlich verhehlend. Zierliche Mädchen und Frauen kommen von der einen Seite, ihm zu gratuliren, von der andern ein jovialer Alter, vermuthlich der Schenkwirth. Gegenüber sind einige Freunde, welche mit lautem Jubel auf die Gesundheit des Schützenkönigs trinken. Zwischen beiden Gruppen naht sich der Zug der Schützen, dem neuen Oberhaupte ihren Respekt zu erweisen; sie werden von der Bande der Dorfmusikanten angeführt, die es sich weidlich angelegen sein lassen, ihr Bestes zu leisten; vorauf geht, im Tanzschritt, ein Knabe, der die abgeschossene Scheibe emporträgt. Zuschauende stehen umher, unter ihnen der Künstler selbst. An einem Tisch, im Mittelgrunde,

sitzt Einer, vielleicht der Schützenkönig des abgelaufenen Jahres, der sich halb verdrieslich abwendet und von seiner Umgebung verspottet wird. Die Lithographie giebt dies Alles auf eine erfreuliche Weise wieder; die Ausführung ist, der Feinheit des Originales nachgehend, äusserst sorgfältig, aber sie verbindet mit dieser Zartheit zugleich eine grosse Kraft und Sicherheit. Die gemüthliche Laune, die geistreiche Individualisirung, die Meyerheim's Bildern, neben seiner schönen Technik, einen so grossen Werth verleihen, sprechen auch hier lebhaft zum Beschauer. Das figurenreiche Ganze ist in guter Harmonie gehalten, die Luft-Verhältnisse wohl beobachtet. Der Druck des Blattes ist vortrefflich.

Nachrichten.

Berlin. Von Seiten der Kunst-Akademie zu Brügge und der Direktion der dortigen Kunstausstellungen sind Briefe hieselbst eingegangen, welche den Wunsch aussprechen, dass die preussischen Künstler, durch Uebersendung ihrer Werke, an den Ausstellungen zu Brügge Theil nehmen möchten. In Rücksicht hierauf werden letztere zugleich benachrichtigt: „dass der Finanz-Minister Massregeln getroffen habe, um etwanige Beschädigungen zu verhüten, welche den Kunstwerken, die von ausserhalb zur Ausstellung von Brügge gesandt werden, durch Auspackung und Untersuchung an der Gränze zugefügt werden könnten; dass den Zoll-Beamten der Büreau's von Ostende, Menin, Quievrain, Hertain, Antwerpen, Henry-Chapelle und Overoet Befehle zugegangen seien, nach Deklaration der Anzahl und der Art der in Rede stehenden Gegenstände die Kisten, welche dieselben verschliessen, plombirt und mit einem Passirzettel versehen nach dem Entrepôt von Brügge zu senden, wo die Untersuchung im Lokal der Ausstellung und in Gegenwart einer, von der dirigirenden Commission dazu ernannten Person statt finden soll; dass endlich diese Gegenstände wiederum ausgeführt werden können, ohne, bei der Ausfuhr so wenig wie beim Eingange, Abgaben zu bezahlen zu haben." —

So eben ist, im Verlag von L. Sachse u. Co. die dritte Lieferung der von Dr. W. Dorow herausgegebenen „Facsimile's von Handschriften berühmter Männer und Frauen" erschienen. Als Vignette des Titels dieser Lieferung sieht man die Bildnisse von Zacharias Werner und E. T. A. Hoffmann (letzteres nach einer eignen, merkwürdigen Zeichnung Hoffmann's, die sich im Besitz des Herausgebers befindet) von A. Menzel geistreich und in vollster Schärfe der Charakteristik mit der Feder auf Stein gezeichnet. (Die beiden ersten Lieferungen enthielten die Bildnisse des berühmten Diplomaten v. Gentz und der Brüder von Humboldt). Ausserdem bringt die dritte Lieferung, bei den Mittheilungen über E. T. A. Hoffmann, noch die Facsimile's einiger von seinen Zeichnungen, wie er solche bei uninteressanten Sitzungen gern hinzuwerfen pflegte. Es sind leichte Capriccio's „in Callot's Manier," das eine ein verwunderliches Duell darstellend, das andre: Chamisso's Besuch beim Nordpol, ein höchst ergötzliches Blatt mit der Unterschrift: „Schlemihl reist zum Nordpol und wird von demselben freundlich empfangen." Die Verehrer Hoffmann's werden diese Reliquien, die sich den Facsimile's, welche der Hoffmann'schen Biographie von Hitzig angehängt sind, erfreulich anreihen, gewiss als eine sehr willkommene Gabe empfangen. Wie wir hören, werden die folgenden Lieferungen noch mancherlei Facsimile's künstlerischer Art bringen und solcher Gestalt diesem höchst interessanten Unternehmen, welches sich schon so vielfacher Anerkennung erfreut, noch einen weiteren Kreis der Theilnahme sichern.

Cöln. Das bekannte altertümliche Templerhaus, in der hiesigen Rheingasse belegen, einer der seltensten Ueberreste bürgerlicher Architektur aus der früheren Zeit des deutschen Mittelalters, ist zum Verkauf angekündigt worden, und wird somit ohne Zweifel, da es in seiner jetzigen Form zum Bewohnen wenig bequem sein kann, umgebaut werden. (Der Stadt selbst aber dürfte, wenn sie einen solchen Umbau zuläßt, nicht eben ein sonderlicher Ruhm erwachsen).

Wien. In der neuesten Zeit hat ein colossales Altarblatt von dem Prof. Kuppelwieser allgemeines Interesse erregt. Es war für die Haupt-Pfarrkirche in Pesth bestimmt und stellte den h. Joseph mit dem Jesuskinde in einer Glorie von Engeln dar, zu welcher die Erzväter und Propheten emporblicken. Rücksichtlich des Styles nähert sich das Gemälde der strengen Weise der älteren italienischen Kunst. — Eins der letzten Gemälde von Führich, die Begegnung des Jacob und der Rahel, in der edlen Einfachheit, welche die Compositionen dieses Künstlers auszeichnet, wenn man in der Behandlung auch mehr Naturwahrheit wünschen dürfte, wurde vom Kunstverein acquirirt. — Dannhauser, ein genialer junger Künstler, hat kürzlich seinen „Augenarzt" vollendet, ein Bild von vieler Wirkung und kräftiger Haltung, wiewohl nicht frei von Manier. — Gauermann's „Viehmarkt bei Salzburg" (von dem Baron Rothschild angekauft), ein an sich sehr beachtenswerthes Bild, steht doch den früheren Leistungen dieses Künstlers in Etwas nach,

was vielleicht längerer Kränklichkeit zuzuschreiben ist. — Prof. Schaller hat das Modell zu einer Statue des verstorbenen Kaisers (von 8 Fuss Höhe), welche im Auftrage der Stadt Stanislawow in weichem Metall (?) gegossen werden soll, vollendet; man bedauert sehr, dass dasselbe nicht in Marmor oder Bronze ausgeführt werden wird. — Dem Kunstverein haben Se. Maj. der Kaiser ein eignes Local im sogenannten Volksgarten, nächst der Burg, einzuräumen geruht.

London. Der bekannte Miniatur-Maler Hr. Alf. Ed. Chalon ist zum Hofmaler der Königin, Herr Behnes zum Hofbildhauer ernannt worden. Das dem berühmten Arzte, Dr. Babbington, in der St. Pauls-Kirche errichtete Denkmal rührt von dem letzteren her.

Am 2. October wurde in Glasgow der Grundstein zu dem Monumente gelegt, welches zum Andenken Sir Walter Scott's daselbst errichtet wird.

Paris. Der Minister des Innern hat das auf der letzten Ausstellung geschene Bild des Hrn. Lemarle: Raphael, der dem Papst Julius II. den eben entdeckten belvederischen Apollo zeigt, gekauft und dem Museum von Nantes bestimmt. Die schöne Statue von Gaymard, die h. Magdalena, ist ebenfalls gekauft und für eine Kirche im Havre bestimmt worden. — Hr. Cortot hat den Auftrag erhalten, das Basrelief in Fronton der Deputirtenkammer auszuführen, während die Hrn. Pradier und Rude die beiden grossen Basreliefs arbeiten werden, welche die Mauern hinter der Haupt-Facade des Palastes der Kammer verzieren sollen. — Hr. Husson hat von dem Minister des Innern den Auftrag erhalten, eine Büste des Königs zu arbeiten, welche, auf den Antrag des Hrn. Ingres, des Directors der französischen Malerschule in Rom, dahin abgesandt werden soll.

Das Dampfschiff Aetna ist kürzlich von der spanischen Küste in Marseille eingetroffen. Es war an jener Küste drei Monate lang beschäftigt, eine neue Anzahl spanischer Gemälde einzuladen, welche der Baron Taylor für das französische Museum gekauft hat. Die Gemälde sind bereits auf dem Wege nach Paris.

Die grossen Preise für die Geschichts-Malerei sind folgendermaassen vertheilt worden: Den ersten grossen Preis erhielt Hr. I. Murat, 30 Jahr alt, Zögling der Herren Regnault und Blondel; den ersten der zweiten grossen Preise Hr. Ths. Couture, 22 Jahr alt, Zögling der Herren Gros und Delaroche; den zweiten der 2ten grossen Preise Hr. P. N. Brisset, 17 Jahr alt, Zögling des Hrn. Picot; den dritten der zweiten grossen Preise Hr. I. B. Guignet, 27 Jahr alt, Zögling der Hrn. Regnault und Blondel. — Die Regierung hat neuerlich mehrere Bilder gekauft, u. B. die Religion, welche eine Familie tröstet, von Hrn. Signol, und die Heilung des Gichtbrüchigen, von Hrn. Vandenberg.

Als ein für die Kunstgeschichte des Mittelalters höchst wichtiges Werk wird angekündigt: *„Lesarts ou moyen age en ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection de M. du Sommerard."* Dasselbe soll sich, ohne die grösseren Leistungen der Architektur (welche durch die genannten Gebäude repräsentirt werden) und der übrigen Künste auszuschliessen, vornehmlich auf diejenigen Gegenstände erstrecken, welche insgemein in den „Kunstkamuern" aufbewahrt werden: auf Schnitzwerke kleineren Massstabes in Holz, Elfenbein, Stein u. s. w., auf Arbeiten in Metall (Waffengeräth, Arbeiten der Goldschmiedekunst u. s. w.) auf Glasmalerei, Email-Malerei, Teppichwirkerei u. s. w., kurz auf alle diejenigen Gegenstände, welche der Verherrlichung des kirchlichen und fürstlichen Lebens im franz. Mittelalter, bis auf die Zeit Ludwig's XIV., dienten. An der bildlichen Darstellung dieser Gegenstände nehmen die vorzüglichsten Künstler von Paris Theil. Das Ganze des Werkes ist auf 4 Bände Text in 8. (mit verzierten Initialen und Vignetten) und einen Atlas von 100 Platten in klein Fol. angelegt. Es wird in 25 Lieferungen erscheinen, deren jede aus 72 bis 80 Seiten Text und 4 Platten bestehen und in schwarzen Abdrücken 7 Fr. 50 Cent., in sauber colorirten Abdrücken 15 Fr. kosten wird. Unabhängig von dem genannten Atlas wird der Text des Werkes zugleich von einem Album bildlicher Darstellungen begleitet werden, welches, nach den Haupt-Gegenständen des Inhaltes, in 10 gesonderte Serien zerfällt; die einzelne Serie soll wiederum in 10 Lieferungen erscheinen, deren jede 4 Platten enthalten und in schwarzen Abdrücken 6 Fr., in colorirten 12 Fr. kosten wird. Man kann auf die einzelnen Serien dieses Albums, nicht aber auf die einzelnen Lieferungen unterzeichnen. Die Unterzeichnung geschieht bei dem Herausgeber, Hrn. du Sommerard *(Hôtel de Cluny, rue des Mathurins-Saint-Jacques, n. 14;* oder in der Buchhandlung von Delloye und Lecou *(rue des Filles-Saint-Thomas, n. 15.)*

Als kunstliterarische Neuigkeit ist ferner anzuführen: Normand jun: *Monumens funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France.* Part. 2. livr. 5. Fol. 6 Kpfr. (3 Frs. 50 Cts. Das ganze Werk wird einen Foliobaud mit 72 Kupfern und Text bilden; es erscheint in 12 Lieferungen).

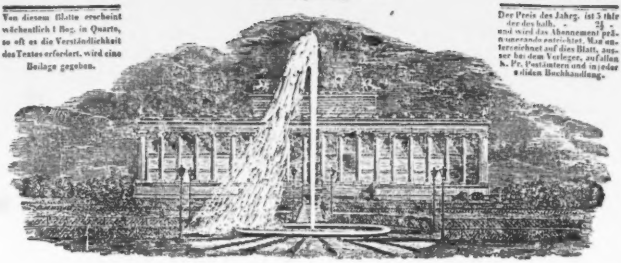
Mehrere Städte haben beschlossen, ihren berühmten Mitbürgern Statuen zu errichten. So ist kürzlich in Verdun eine Statue Chevert's (von Lemaire) errichtet worden; in Strassburg sieht man Kleber's Statue; in Versailles die von Hoche. So eben ist die Statue des Gen. Lemarrois, für St. Lo (Manche) fertig geworden. Das General-Conseil der Vendée hat neue Fonds zur Statue des Gen. Travot bewilligt, und in Cahors wird, ausser der Statue Murats, auch die des Marschall Bessières errichtet werden, dem ausserdem noch eine in seinem Geburtsorte, Preissac, gesetzt wird.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 44. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr Pr. Cour. halb. — Auf wird das Abonnement präliminando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 30. October.

Redacteur Dr. F. Kugler. **Verleger George Gropius.**

Die Königliche Akademie der Künste hat den Modelleur und Kupfertreiber Heinrich Kossowski hierselbst, gebürtig aus Krakau, zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 14. October 1837.

Directorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
(gez.) Dr. Schadow.

Ein Besuch in der Königl. Kunstkammer zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Einige Darstellungen, ihrem Inhalte nach seltner als die bisher besprochenen, beziehen sich nicht auf religiöse, sondern auf weltliche Gegenstände, und vornehmlich ist es das Gebiet der Minne, welches hier, wie in den Minneliedern jener schönen Zeit, zu mannigfachen Bildern Veranlassung giebt. Zuvörderst mag unter diesen ein Elfenbein-Medaillon genannt werden, an dessen oberem Rande zwei Drachen angebracht sind. Dasselbe enthält die Darstellung eines Turnieres. Zwei gebarnischte Ritter, den Reiterbildern auf den Siegeln jener Zeit ganz ähnlich, sprengen mit ihren Lanzen gegeneinander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar. Oberwärts ist der Balkon mit den

Zuschauern, welche auf mannigfache Weise ihre Theilnahme an dem Kampfspiele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. Die Ausführung dieser kleinen Arbeit ist übrigens ziemlich roh.

Höchst anmuthvoll, fein gearbeitet und mit eigenthümlich liebenswürdigem Gefühle durchgeführt ist dagegen ein andres kleines Relief, welches früher vielleicht den Deckel irgend einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt hat. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schooosse und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt, mit Flügeln, in den Händen zwei Pfeile, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren liebten. In den beiden äusseren Ecken gewahrt man noch zwei andre kleine Figuren im Kostüm der Engel, von denen die eine auf einer Hand-Orgel, die andre auf der Laute spielt. Zu bemerken ist, dass diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen, d. h auf einem anderweitigen Grunde (gegenwärtig auf einer Holzplatte) aufgelegt ist, welcher früher ohne Zweifel, um das Ganze kräftiger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war.

Zu den Arbeiten dieser Art gehören sodann zwei Kasten, welche an ihren Seitenwänden mit Elfenbein-Reliefs umgeben sind; die Arbeit an beiden ist noch sehr einfach, sogar roh und man dürfte sie vielleicht noch als Produkte des dreizehnten Jahrhunderts betrachten können. Der grössere von diesen Kasten ist auf jeder Langseite mit fünf, auf jeder schmalen Seite mit zwei Platten versehen. Auf jeder einzelnen Platte sieht man entweder zwei Frauen, oder einen Mann mit einer Frau, welche theils schlicht, theils wie im Gespräche nebeneinander stehen, dargestellt. Der Grund ist architekturartig behandelt, die Ecken des Kastens sind als Thürmchen ausgebildet. — Der kleinere Kasten hat ebenfalls je zwei Platten auf den schmalen, aber nur je drei Platten auf den Langseiten. Die Darstellungen sind ähnlich, auch überall zwei Personen nebeneinander; doch ist die Auffassung belebter, indem die Gestalten sich zum Theil umfassen, die Ausführung aber noch roher. Der Grund dieser Darstellungen ist landschaftlich. Die Deckel beider Kasten sind von neuerer Arbeit.

Noch zwei andre Kästchen verwandten Styles sind ausser den ebengenannten zu erwähnen, welche, wie diese, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von Schmuckgeräthen dienten, indess aus andrem Materiale gefertigt sind. Das eine ist von Holz und mit flachem Deckel versehen. Der Deckel und die Seitenwände des Kastens sind mit ziemlich leicht geschnitzten, etwas manierirten Darstellungen, etwa aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, geschmückt. Die Hauptdarstellung ist auf dem Deckel; in grossen gothischen Minuskeln führt dieser die Umschrift: min. hort. dv. bis. gnadig. mir. won ich. mich. scheden. sol. vo(n). d(ir). In der Mitte sieht man eine weibliche Gestalt mit weitgebreiteten Flügeln, den Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen und mit Schnabelschuhen an den Füssen, — ohne Zweifel wiederum Frau Minne; sie sitzt auf dem Rücken eines knieenden bärtigen Mannes, der mit dem zierlichen Kostüme der Zeit angethan ist. Zur Rechten steht ein junges Weib, welches ein Herz darbeingt, zur Linken ein älterer bärtiger Mann mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Grund des Reliefs ist Teppich-artig ausgeschnitten; ebenso der an den Seitenreliefs des Kastens. Diese enthalten, in vier Darstellungen, die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses. Auf den ersten beiden sieht man die allmählige Annäherung eines Liebespaares, sodann die Umarmung, auf dem letzten die Trennung; Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Die Auffassung dieser Darstellungen ist übrigens, wie auch die Ausführung, nicht durch ein sonderlich zartes, inniges Gefühl geleitet worden.

Das andre Kästchen, ebenfalls von Holz, hat einen feinen Kreideüberzug, worauf verschiedene Relief-artig erhöhte und in Farben ausgeführte Darstellungen enthalten sind. Der Deckel des Kästchens ist ge-

wölbt, der Fuss in der Form gothischer Rosetten ausgeschnitzt. Der Grund zwischen den Darstellungen ist golden punktirt, diese selbst, ausser den Farben, mit mannigfachen Golddzierrathen versehen. Das Kostüm der Figuren ist reich und prächtig, buntgeschlitzt, Schleppkleider und Hängeärmel, Schnabelschuhe, Behänge von Schellen (wie es scheint) u. s. w. Der eigenthümliche Schnitt des Kostüm's, der Styl der Zeichnung und Malerei deuten mit Bestimmtheit auf das vierzehnte Jahrhundert; einzelne Motive, namentlich die Bildung der Gesichter, erinnern an den Charakter der kölnischen Malerschule. Leider sind an den erhabenen Theilen dieser Darstellungen die Farben bereits mehrfach abgerieben. — Die Darstellung der Vorderseite wird durch einen Arabeskenartigen Baum in zwei Theile gesondert. Auf der rechten Seite sieht man eine Dame in einer sonderbaren Stellung, von der man nicht wohl entscheiden kann, ob sie sitzt oder tanzt; ihr rechter Fuss ist etwas erhoben, so dass der grüne Strumpf bis zur Wade sichtbar wird. Ihr gegenüber, auf der linken Seite, sitzt ein ritterlicher Jüngling auf einem Kissen; sein rechter Fuss ist roth bekleidet, der linke, den er mit beiden Händen erhebt, weiss und mit einem vierfachen grünen Bande um den Knöchel umgeben. Hinter ihm steht eine zweite Dame, in weitere Gewande jungfräulich verhüllt, und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Auf der Darstellung, welche den gewölbten Deckel des Kästchens schmückt, sind dieselben Personen enthalten. Hier ist in der Mitte ein Springbrunnen angebracht. Auf der rechten Seite sieht man den Jüngling, indem er die zweite Dame, (die auf der ersten Darstellung hinter ihm steht) umfasst. Auf der linken Seite, zu den beiden hinüberblickend und eine Schriftrolle in der Hand emporhaltend, steht die erste Dame. Die schmalen Seitenwände des Kästchens sind mit Kronen geschmückt. Auf der Rückwand ist ein Adler oder Falke angebracht, der eine Schriftrolle in seinen Fängen hält. — Zur Erklärung dieser Darstellungen ist vor geraumer Zeit bereits, ehe das Kästchen nach Berlin gelangt war, eine sehr ausführliche und mit mannigfach gelehrtem Apparat versehene Schrift erschienen: „Johann Georg von Eckhart Erklärung eines alten Kleinodien-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinete zu Nürnberg, worauf die Verlöbniss Heinrichs Hertzogen von Sachsen und Pfaltzgrafen bey Rhein mit Agnesen Pfaltzis. Erb-Printzessin vorgestellet ist etc. Nürnberg, 1725.“ (56 S. in 4.) Der Verf. bezieht, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die Darstellungen des Kästchens auf die bekannte romantische Vermählung der Agnes von Hohenstaufen, Nichte des Kaisers Friederich Barbarossa, mit Heinrich, dem Sohne Heinrichs des Löwen (im J. 1194), wodurch der langjährige verderbliche Zwist beider Familien beigelegt ward. Die Vermählung wurde, ohne Wissen des Vaters der Agnes, durch ihre Mutter insgeheim zu Stande gebracht. So deutet es der Verfasser, dass bei dem dargestellten Liebespaare niemand weiter als nur noch eine zweite Dame (die Mutter) zugegen ist. Das erste Bild stellt, nach seiner Ansicht, die Schmückung des jungen Herzoges für das Fest der Trauung dar: die Mutter der Agnes (jene Dame in ihrer halbsitzenden, halb tanzenden Stellung) habe ein Schmuckband von ihrem Beine abgelöst und dasselbe dem Bräutigam übersandt, der es, nach Unterweisung der Braut, um das eigne Bein zu legen beschäftigt sei. Die Kronen auf den beiden Seiten bezeichnen das fürstliche Geschlecht der Dargestellten. Den Vogel auf der Rückseite des Kästchens erklärt der Verf. als einen Falken, und zwar als eine Anspielung auf die Worte der Mutter, mit denen diese dem heimkehrenden Gemahle das Geschehene zu entdecken begann: „Ich habe (so sprach sie zu ihm) einen auserwählten Falken gefangen, der über's Feld geflogen kam; einen schöneren habt ihr nie gesehen; sein braunes Haupt, seine blanke Kehle, seine langen Schwungfedern, seine gekrümmten Klauen und Schnabel geben ein gutes Zeugniss, dass ihn sein Vater auf hohem Aste auferzogen habe,“ u. s. w. Auf der Schriftrolle, welche der Vogel in seinen Klauen hält, sieht man einen, gegenwärtig etwas verletzten Buchstaben, den der Verf. als ein A (zur Bezeichnung des Namens Agnes) liest; so auch zwei ornamentistische Figuren auf dem Grunde des Deckelbildes, die ebenfalls einem A. ähnlich erscheinen. Auf der Schriftrolle, welche die als Mutter der Agnes bezeichnete Dame auf demselben Bilde hält, befindet sich ebenso eine kurze Inschrift, welche der Verf. als Jot bc (letzteres heisst aber unstreitig be) liest und als Got benedic (Gott segne) erklärt. Ohne uns auf die Erklärung dieser beiden letzteren Worte weiter einzulassen, bemerken wir über das Ganze der Auslegung nur, dass dieselbe, was ihre Sicherheit anbetrifft, freilich auf ziemlich schwachen Füssen beruht, dass sie aber eins der annu-

thigsten Ereignisse deutscher Geschichte mit diesen Darstellungen auf eine keineswegs geistlose Weise in Verbindung bringt und somit — wenigstens in Ermangelung einer bessern — dem Beschauer immerhin gar Manches zu denken giebt. Darin freilich müssen wir dem Verfasser entschieden widersprechen, dass das Kästchen aus jener Zeit stamme und etwa für die Agnes selbst gearbeitet sei. Indess, wenn wir es auch ein Paar Jahrhunderte später setzen, so ist dies allein noch kein Grund, jene Auslegung gänzlich umzuwerfen, da die besprochene Begebenheit interessant und folgereich genug war, um auch noch den späteren Nachkommen zur Erbauung dienen zu können. Abbildungen sämmtlicher Darstellungen des Kästchens, welche deren Styl in einer ganz leidlichen Weise wiedergeben, sind der genannten Schrift beigefügt. — Ehe wir endlich, nach Betrachtung dieser verschiedenen Arbeiten germanischen Styles, welche vielleicht sämmtlich der nordischen Kunst angehören, zur folgenden Entwickelungsperiode übergehen, haben wir noch ein aus drei Stücken bestehendes Elfenbein-Relief zu betrachten, welches ohne Zweifel eine italienische Arbeit, etwa aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, ist. Die Umgebung desselben mit einem musivisch gearbeiteten Rahmen und Giebel (dergleichen ausschliesslich der italienischen Kunst anzugehören pflegt) deutet hier bereits auf das genannte Lokal hin. In der Mitte dieses Werkchens sieht man eine sogenannte Pietà, Christus, der mit ausgebreiteten Armen im Grabe steht; zur Linken Maria, zur Rechten Johannes, beide in ruhig trauernder Stellung. Die Arbeit ist nicht gerade sonderlich fein, aber es ist ein schönes, lauteres Gefühl darin, und besonders die Maria von grossem Adel der Stellung und vorzüglich entsprechenden Motiven des Faltenwurfes; das Ganze durchaus ohne jene manierirten Elemente des germanischen Styles. Die Figur des Johannes ist leider etwas beschädigt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Gemälde der Gallerie von Dresden

in lithographischen Nachbildungen.

Die vorzüglichsten Schätze der Dresdner Gemäldegallerie werden gegenwärtig in zwei lithographischen Prachtwerken herausgegeben. Ueber die ersten Lieferungen des einen, welches im Verlag von J. Wunder in Leipzig erscheint und von französischen Lithographen ausgeführt wird, haben wir bereits in früheren Jahrgängen unsrer Zeitschrift gesprochen. Zur nochmaligen Empfehlung desselben ist uns nachstehender Aufsatz eingesandt, den wir — auf besonderen Wunsch des Einsenders, und um verschiedenen Stimmen Raum zu gewähren, — zunächst folgen lassen.

Kunstgedanken.

(Eingesandt.)

Die Zeit der Kunst in Griechenland war eine Zeit der lautern Natur; die schönen Körper der Jugend, die sich dem Künstler bei Spielen, Tänzen und Ringen unbekleidet zeigten, waren ihre Studien, Modelle und Akten. Das leichte griechische Gewand, das die Konturen der reizenden Glieder nicht verhüllend in leichter Draperie umwallte, war keine Beeinträchtigung des Schönen am menschlichen Körper, wie es der Modegeschmack unserer Tage ist, der in seiner äusseren Erscheinung das Schönheitsgefühl beleidigen muss und die natürlichen Formen der Glieder und Körper auf eine unästhetische Weise verrenkt. Deshalb ist der Künstler bei seinen Studien auf die klassischen Werke der Alten angewiesen, weil wir in der Kultur unserer Zeit nicht die eckigen Formen eines muskulösen Mannes, oder die runden welligen Schönheitslinien eines Weibes, in jener Beziehung zum Leben erblicken können, wie es die Griechen bei ihren Spielen, Tänzen und Ringen, in grösster Mannigfaltigkeit, in jeder Lage, Stellung und Gruppirung kannten.

Wie Griechenland die Wiege der Plastik war, so ging später aus Italien das glänzende Kind der Plastik, die Malerei hervor und in Deutschland brach sich die eigene charakteristische Schule ihre Bahn; die holländische, niederländische und böhmische gab ihre nrtürlichen Volkszustände getreu nach dem Leben, und Frankreichs und Spaniens Schule blühte in nationellem Glanze.

Die Kunst ist das Vehikel, durch welches wir den Idealen Gestalt geben: ihren Einfluss auf die Bildung und Entwickelung des Schönheitssinnes, sogar auf die Moralität ihrer wahren Jünger und Verehrer, finden wir gewiss durch die Affekte bestätigt, die gute Gemälde bei fühlenden Beschauern erzeugen. Man weiss auch, wie dauernde empirische Vorstellungen eine Association begründen, wie sich Eindrücke sympathetisch von einem Individuum auf das andere mit verpflanzen und beide in Einklang bringen, so wie sich lang mit einander glücklich lebende Eheleute sogar in ihrer äusseren Erscheinung ähnlich werden. So wird die Anschauung der Bilder, die sich als Zimmerverzierungen stets unsern Blicken zeigen, sicher einen Einfluss auf unsere Affekte haben, der vorzüglich bei reizbaren Gemüthern, auf ein Weib, im Zustande einer glücklichen Hoffnung sichtbar einwirkt; dass nicht selten das eingeprägte Bild, als ein Spiel der Natur, sich im Leben unverkennbar spiegelt. Wer fühlt sich

nicht durch Höllen-Breughels finstere Phantasien bis in's Mark erschüttert; wem erwecken nicht Claude Lorrain's reizende Landschaften die Sehnsucht nach solchen Gefilden; und wie uns Wouverman auf seine muthigen Rosse, in das Gedränge der Gefechte entführt, Rembrand zum materiellen Genusse die Sinne reizt, so wird die Sixtin-Madonna, die erhabene Repräsentantin der Gottesmutter, den Gläubigen zu ihrem Himmel erheben.

Dresden, das deutsche Athen, wie es Winkelmann nennt, ist die reichste Sammlung aus allen Schulen der Malerei; dort hat die Kunst einen würdigen Thron.

Unsre Zeit bietet eine reiche Ausbeute von Copieen aus dieser Gallerie, in deren Besitz man durch einen kleinen Tribut, den wir der Kunst zu zollen haben, leicht gelangen kann. Hierbei verdient ein Unternehmen besondere Erwähnung, welches aus dem Wunderreichen Verlagsmagazin in Leipzig hervorgeht und als eine seltene Vereinigung vorzüglicher Kräfte einer thätigen Beachtung werth ist. Es erscheint unter dem Titel:

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der königl. Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von den berühmtesten Dresdner und Pariser Künstlern, mit einer Beschreibung in französischer, deutscher, italienischer und englischer Sprache. Die in der That ausgezeichnetsten Lithographen Frankreichs treten in diesem Werke in die Schranken, und der edle Eifer, mit dem sie ihren Sieg zu erkämpfen streben, verbannt alles Fremde, alle Manier, nur das löbliche Ringen ist sichtbar, in den Geist der hohen Originale einzudringen und ihnen die treusten Schattenbilder zu entnehmen. Was die Lithographie zu leisten vermag, das bewundere man an diesen Meisterblättern, und wenn Kupfer- und Stahlstich ihre Kräfte behaupten werden, so gebührt dem weltigen Ton der Kreide in der Nachahmung der schwellenden Formen eines Palma Vecchio und im Atlasschiller eines Netscher die Ehre. Selbst Raphaels erhabenste Composition, die Sixtinische Madonna, ist den berühmten Kupferstichen würdig zur Seite zu stellen, und für ein frommes Gemüth der schönste Hausaltar zur feierlichen Erbauung. Wer in der Anschauung der Dresdner Gallerie genossen und geschwelgt hat, der kann sich keine schönere Reminiscenzen schaffen, als durch die erwähnte Sammlung herrlicher Lithographieen.*) Die Auswahl derselben beschränkt sich auf das Trefflichste aus der unerschöpflichen Dresdner Gallerie und so reihen sich an die grossartigen Compositionen der epischen Künstler, die lyrischen Gemälde und Genrebilder; für den Künstler ein reicher Schatz und dem Kenner und Laien ein Tempel, in dem sich Verstand und Gemüth, Phantasie und Geschmack läutern können. —

*) Dem Vollkommensten täuschendere Copieen zu geben, haben wir auch die schönen Blätter mit einem feinen Colorit ausgestattet gesehen, wobei die Farben der Originale, so treu sich's thun liess, wiedergegeben sind, und durch einen Ueberzug von Firnisslack haben die Bilder das Ansehen von Oelgemälden.

Das zweite Prachtwerk über die Dresdner Gallerie führt den Titel:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie in Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Franz Hanfstaengl. Dresden, beim Herausgeber. Leipzig, in der Anstalt für Kunst und Literatur von R. Weigel.

Dasselbe ist, seit seinem Beginnen im J. 1835, bereits rüstig vorgeschritten und legt in 7 vollendeten Lieferungen (deren die erste 4, jede der folgenden 3 grosse Blätter enthält) die lithographischen Nachbildungen von 22 Gemälden verschiedener Gattung vor. Die bei weitem grössere Mehrzahl der Lithographieen rührt von der Hand des rühmlichst bekannten Herausgebers her, wenige von andren Künstlern, unter denen zunächst, als Lithograph der Landschaften oder Landschaft-ähnlichen Compositionen, Hr. Friedrich Hohe zu nennen ist. Die Technik in diesen Lithographieen ist durchweg höchst meisterhaft; es ist in ihnen (und ganz besonders in denen des Herausgebers) eine Tiefe, Fülle und Wärme des Tones, eine Klarheit und Freiheit der Behandlung, dass der Mangel der Farbe verschwindet und das Auge des Beschauers den wechselnden Spielen der Farbe zu folgen glaubt. Mit grösstem Glück ist die charakteristische Behandlungsweise der verschiedenen Meister wiedergegeben; der kräftige Vortrag des Ann. Caracci, der weiche Schmelz Coreggio's, die Reinheit des tizianischen Pinsels, das wunderlich gefegte Wesen Rembrandt's, die zierlichste Sauberkeit eines Metsu, Netscher, G. Dow, die tüchtige Derbheit Ostade's u. dergl. m., Alles dies wiederholt sich in den vorliegenden Lithographieen in gelungenster Nachahmung. Dabei ist zugleich nichts Aengstliches oder Gesuchtes. Die Führung des Stiftes ist überall geistreich und frei, und wenn die Arbeit bei den Darstellungen des feineren Genre das zarteste, in einander geschmolzene Korn zeigt, so macht sich anderweitig, wo eine so feine Ausführung nicht vorgeschrieben war, die sichere Grundlage freier Strichlagen bemerklich. Natürlich konnten solche Vorzüge, ein so gediegenes Eingehen in den Geist und Charakter der Originale, — Vorzüge, auf welche das vorgenannte Werk, trotz der saubern Arbeit der Lithographen, in ungleich geringerem Grade Anspruch hat, — nur dadurch erreicht werden, dass überall unmittelbar nach den Vorbildern gearbeitet

wurde. Mit gerechtem Stolze aber müssen wir es anerkennen, dass dies Unternehmen als ein rein vaterländisches auftritt, und dass wir, nach so glänzender Beweisführung, nicht französicher Hülfe nöthig haben, um auch in dem Fache der Lithographie das Vorzüglichste zu leisten.

Wir geben einen flüchtigen Ueberblick der in den genannten 7 Heften enthaltenen Lithographieen, indem wir, der Kürze halber, nur bei denjenigen Blättern, welche nicht vom Herausgeber herrühren, den Namen des Lithographen anführen. Die Eröffnung des Werkes bildet eine Darstellung nach Ann. Caracci, der Genius des Ruhmes, der, von kleineren Genien umgeben, durch die Lüfte emporschwebt; dies Bild ist vignettenartig behandelt, jedoch in nicht minder sorgfältiger Ausführung als die anderen. Ausserdem ist noch ein zweites Blatt nach Ann. Caracci vorhanden, eine thronende Madonna mit dem h. Matthäus und andern Heiligen; der freie, aber würdige Styl des Originales tritt hier dem Beschauer lebhaft entgegen. — Das wundersame Gemälde Tizian's, Christus mit dem Zinsgroschen. Die fast überirdische und doch so menschliche Klarheit des Christuskopfes, so auch der kräftigere Kopf des Pharisäers, ist in der Lithographie aufs Glücklichste wiedergegeben. — Die Madonna mit dem h. Sebastian von Coreggio; die h. Cäcilie von Dolce (dies Blatt von Scherl, gezeichnet); die schöne Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von Vincenzio da S. Gimignano: die Madonna, um welche sich die Familie jenes Baseler Bürgermeisters anbetend versammelt, von Holbein, erscheinen auch in diesen Copieen als vollendete Meisterwerke. Vornehmlich in Bezug auf das letztgenannte Blatt ist es rühmend hervorzuheben, dass die schlichte Ruhe der dargestellten Personen mit vollkommener Lebendigkeit aufgefasst ist, ohne durch Uebertreibung in eine trockne Manier auszuarten und ohne sonst irgend ein dem Originale fremdes Element hereinzutragen. Nach Rembrandt sieht man das eigne Portrait des Künstlers, der mit seiner jungen Frau beim lustigen Gelage sitzt, zwar ein wenig ansprechendes Bild, was hier aber nicht Schuld des Lithographen ist; im Gegentheil ist dieser dem launig kecken Vortrage des Meisters wiederum aufs Sicherste gefolgt.

Die Mehrzahl der vorgelegten Lithographieen gehört dem holländischen Genre an. Höchst geschmackvoll sind die feineren Genrebilder dieser Art wiedergegeben. So, nach Terburg, ein junges Mädchen im Atlaskleide, welches sich in einer Schüssel, die die Magd hält, die Hände wäscht. Nach Caspar Netscher eine zierliche Scene vornehmen Lebens: eine junge Dame, ebenfalls in Atlas gekleidet, die stehend an dem reichgeschmückten Klaviere spielt, indem ein prächtig costümirter Cavalier, zur Seite sitzend, dazu singt und eine Freundin, auf der andern Seite, zuhört. Zwei höchst reizvolle Darstellungen nach G. Metsu: ein alter Wildprethändler, vor dem eine feine Dame steht und über einen dargebotenen Hahn unterhandelt; sodann eine Wildprethändlerin, die einer Köchin einen Hasen zu empfehlen bemüht ist. Eine Spitzenklöpplerin, der eine Frau in's Fenster herein einen Hahn reicht, nach Slingelandt, ein äusserst sauberes Bildchen. Ein schönes Mädchen, welches am Fenster stehend, bei heller nachmittäglicher Beleuchtung, einen Brief liest, nach dem bekannten und beliebten Bilde von P. de Hooghe. Ein alter Schreibmeister, am Fenster sitzend und eine Feder schneidend, im Inneren der Stube die Schülerinnen, nach einem höchst ergötzlichen Bildchen von G. Dow und ganz in der säuberlichen Weise dieses Meisters. Das Bild eines Kesselflickers vor einem Bauernhause, mit der Bäuerin, die jenem einen schadhaften Kessel dargereicht hat, nach Fr. van Mieris. Das Innere einer Bauernschenke nach Ostade. Nach demselben: des Künstlers eignes Atelier, von Straub mit trefflichster Wiedergabe des Helldunkels lithographirt.

Endlich sind vier von Fr. Hohe lithographirte Blätter zu nennen. Ein Reitergefecht, eine meisterhafte Composition voll trefflich dramatischen Lebens, nach Ph. Wouverman. Eine Schmiede mit vornehmer Jagdgesellschaft, nach demselben. Eine schöne, ruhige Abendlandschaft nach Joh. Both, und eine zweite Landschaft nach dem berühmten Gemälde von J. Ruisdael, welches einen Eichenwald, in dem eine Hirschjagd vorüberbraust, darstellt. Auch diese Blätter sind durchweg von grosser Tüchtigkeit der Ausführung.

Von dem Text, der zur näheren Erklärung der dargestellten Gemälde dienen soll, ist bis jetzt erst ein Blatt mit dem „Vorworte" erschienen, welches mit einer geschmackvollen Arabeske, im Neureuther'schen Style, geschmückt ist.

F. K.

Nachrichten.

Berlin. In der Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, die, wie bekannt, durch den reichsten Wechsel an Werken der heutigen Kunst den Freunden derselben ein stets anhaltendes Interesse gewährt, sahen wir in der neueren Zeit mannigfach Gemälde von Blechen ausgestellt, die eine um so grössere Theilnahme erwecken mussten, als sie den Rest dessen ausmachen, was seit lange von diesem, in seiner Art so einzigen Meister gearbeitet ist, und die vielleicht die letzten Werke seiner Hand sein werden. Die Mehrzahl derselben bestand aus Darstellungen italienischer Gegenden, zum Theil nur in leichter, skizzenhafter Weise hingeworfen, alle aber voll scharfer Naturwahrheit und in jener eigenthümlich herben, aber stets ergreifenden Stimmung aufgefasst, welche überall seinen Leistungen zu Grunde liegt. Unter den jüngst ausgestellten Werken machen wir vornehmlich die folgenden namhaft: Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in der ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeregt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen. Eine Partie aus dem Mühlenthale von Amalfi. Ein Berglang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt; neben trocknen Cypressenstämmen führt ein steiler Weg dahin empor; ein Paar Mönche bewegen sich langsam auf dem Wege. Ein Ueberblick von Neapel, von der Reben-umkränzten Höhe des Posilipp's aus; zunächst die Villa Reale, dann das scharf charakteristische Profil der Stadt, von der hohen Citadelle S. Elmo bis auf das Castell dell' novo hinab; im Hintergrunde der dampfende Vesuv. Ein Klosterhof von Viterbo, über dem die Mittagshitze brütet; vorn rastende Mönche und Esel; im Hintergrunde eine Stiege, den Berg empor, auf welche Maulthiere hinaufklimmen. Maulthiertreiber, durch eine offene Felsenhalle hinziehend. Zwei neapolitanische Fischer, am Meergestade sitzend; das Meer tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und die Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet. Ein Bild unserer heimathlichen Natur: ein öder Sandhügel mit einem Fuchsbau; davor der Fuchs, der sich in ungestörter Einsamkeit behaglich in der warmen Sonne streckt, höchst meisterhaft dargestellt. Endlich ein Stillleben: ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit grosser Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend. — Ausserdem fehlte es auch in neuster Zeit, wie gewöhnlich, nicht an verschiedenen Werken ausländischer Meister. Wir machen unter diesen, ausser einer Flusslandschaft des geistreichen Parisers E. le Poitevin, vornehmlich einige Bilder niederländischer Künstler namhaft: eine treffliche Marine von Schotel, in der bekannten Art dieses Malers; eine Marine von W. I. Nuyen, mit einem alten Wartthurm am Seegestade, ein Bild von kühnem, aber vortrefflichem Effekte; das Innere einer holländischen Stadt, eine alterthümliche Strasse am Kanale vorstellend, von H. Verheyen, sorgfältig durchgeführt. Von den beiden letztgenannten Künstlern hatten wir bisher noch keine Arbeiten gesehen. Sodann einige Bilder italienischer Künstler, die wir gleichfalls als neue Erscheinungen begrüssen mussten: eine Marine, der Hafen von Honfleur mit trefflicher Staffage, von dem Mailänder Canella und zwei Architekturbilder von Moja.

Leipzig. Der hiesige Kunstverein hat das, durch Hrn. Kunsthändler Sachse zu Berlin übersandte interessante Marinebild von E. le Poitevin: „Lootsen nach einem Sturme Schiff-trümmer aufbringend," für das Stadt-Museum, welches hier durch den Verein errichtet werden soll, angekauft. Die Zahl der Mitglieder des Vereins beläuft sich schon auf mehr als 2000; der jährliche Beitrag beträgt 3 Thaler.

Dresden. Bei der hiesigen Kunst-Ausstellung wurden an Eintrittsgeld 2350 Thaler eingenommen, mithin 28,200 Eintrittskarten (à 2 Ggr.) gelöst.

Brüssel. Hr. Geefs hat, auf den Wunsch des Hrn. v. Beriot, ein Denkmal für die verstorbene Mme Malibran-Beriot entworfen. Es wird eine kleine gothische Kapelle von Gusseisen sein, in welcher sich eine Marmor-Statue der grossen Sängerin in der Rolle der Norma (Act 5, — ohne den königlichen Mantel in einfacher Kleidung,) befindet. Die Arbeiten werden sogleich beginnen. Die Aufrichtung erfolgt im künftigen Jahre auf dem Kirchhofe von Laeken.

London. Vor Kurzem fand man auf dem Kirchhofe von Donagh (Irland) unter den Trümmern einer alten Mauer, die einen Theil eines Gebäudes bildeten, eine kleine Bildsäule von Erz, von schöner Arbeit, welche eine Waffenrüstung trägt und eine Welt-

kugel in der Hand hält. Man meint in ihr ein Bild des Odin zu sehen.

Paris. Der Minister des Innern hat eine Commission ernannt, welche die beschlossenen Anordnungen zur Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler in Frankreich leiten soll. Sie besteht aus dem Baron Taylor, dem Gr. v. Montesquiou, den Herren Vitet, Aug. Leprevost, den Architekten Caristie und Felix Duban und Hrn. Prosper Merimée.

Der Sultan hat dem Könige der Franzosen als Geschenk für das Versailler Museum zwei kostbare gothische Thürflügel übersandt, welche von fränkischen Künstlern zur Zeit der Kreuzzüge gearbeitet worden sind.

In der Sitzung der Akademie der schönen Künste, in welcher die Preise vertheilt wurden, ward eine Lobrede des Akademikers Quatremère auf Carle Vernet (Sohn von Joseph und Vater von Horace V.) verlesen. Ueber die Arbeiten der römischen Pensionaire hat die Akademie diesmal ein sehr strenges Urtheil gefällt; nur einer Gypsfigur von Simart, eines h. Sebastian von Jouy und eines Cain von Jouffroy wurde lobend gedacht.

Ausser den in Eisen gegossenen Laternen-Trägern, welche den Platz de la Concorde zieren werden, sind auch in diesen Tagen die grossen Rostral Säulen angekommen, die einen Durchmesser von 2 Fuss und eine Höhe von 20 Fuss haben. Sie sind ebenfalls gegossen und sollen ebensowohl zur Verzierung des Platzes, als, bei öffentlichen Festen, zu Beleuchtungs-Trägern dienen.

Das Gemälde des bekannten Genre- und Marine-Malers Eugène le Poittevin, „Scene nach dem Schiffbruche an einer wüsten Insel," welches als das bedeutendste Werk des diesjährigen Pariser Salons betrachtet wurde, ist zu Antwerpen, wohin es der Künstler zur Ausstellung gesandt hatte, von dem Könige der Belgier gekauft und dem Stadtmuseum in Brüssel zum Geschenk gemacht worden. Die Figuren des Bildes haben beinah Lebensgröse. Es ist meisterhaft schön in der Composition und in der Färbung, aber von furchtbar ergreifendem Inhalte: man sieht den letzten der Schiffbrüchigen, mitten unter seinen, dem Hungertod erlegenen Genossen, der, nachdem er sich die Adern geöffnet hat, um mit seinem Blute sein Unglück niederzuschreiben, nun ebenfalls langsam erstarrt. Ausser diesem Gemälde und dem, von der letzten Berliner Ausstellung wohlbekannten „Vengeur," gehören zu le Poitevin's bedeutendsten Leistungen: zwei Schlachtstücke, von der Grösse des Vengeur, in der Versailler Gallerie; zwei schöne Marinen, das eine in Brüssel, das andre in Antwerpen; und eine holländische Strandscene mit sehr vielen Figuren, im Luxembourg. Der Künstler wird jetzt erst dreissig Jahre alt; er hat nie einen besonderen Lehrmeister gehabt und producirt ungemein schnell und glücklich.

Die hiesigen Kupferstecher sind grösstentheils mit interessanten Arbeiten beschäftigt, welche die schönsten Erfolge erwarten lassen. Desnoyer arbeitet an einer grossen Darstellung von Raphaels Transfiguration, Forster an einer Madonna nach Raphael, welche seine letzten Werke noch zu übertreffen verheisst. Zugleich sticht Forster die h. Cäcilie nach Delaroche. Mercuri sticht den „Tod der Lady Jane Gray", ebenfalls nach Delaroche. Jazet ist mit einem Gegenstück zu Vernet's Rebecca am Brunnen: „Abraham, der die Hagar verstösst," ebenfalls von Vernet, beschäftigt. Girard arbeitet sehr fleissig an dem Stiche nach Winterhalter's Decameron. Dupont hat das Portrait des Königs Louis Philipp zu Pferde, nach Gérard, vollendet.

Kunst-Anzeige.

So eben erschien und ist durch alle Buch- und Kunst-Handlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch G. Gropius, K. Bauschule Nr. 13.) zu beziehen:

XXVII UMRISSE

ZU

HEBEL'S ALLEMANNISCHEN GEDICHTEN

VON

JULIUS NISLE.

Mit einer erklärenden Einleitung von A. L

STUTTGART: LITERATUR-COMPTOIR.

Preis: 3 Rthlr. oder 4 fl. 48 kr. rhein.

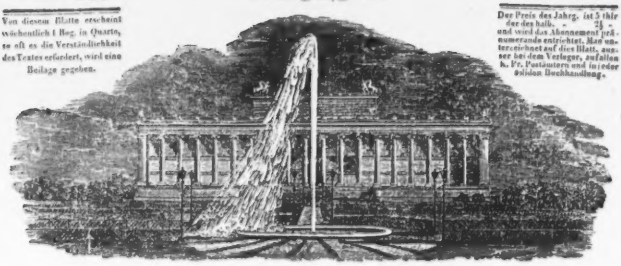
Hebel's liebliche Idyllen, obgleich in einem Idiom, wie es sich nur in einem kleinen Winkel unseres Vaterlandes findet, sind dennoch in allen Ländern deutscher Zunge heimisch; ihre anspruchlose Einfachheit, ihre ungeschmückte Natürlichkeit, welche bei allen empfänglichen Gemüthern einen so heitern Eindruck ausüben, finden wir in diesen Umrissen wieder. — Sie eignen sich deshalb ganz besonders zu **Geschenken für Damen**, so wie sie gleich sehr allen Kunstkennern und Kunstliebhabern, und allen Freunden der Poesie eine willkommene Gabe sein werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 45. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der den halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, zu allen k. Pr. Postämtern und in jeder Polnisch Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 6. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber

Kunstausstellungen im Allgemeinen.

Wir theilen den folgenden Aufsatz aus den früher besprochenen Hamburger Kunstblättern mit, indem wir, — ohne zwar alles Einzelne seines Inhaltes zu vertreten, — der Meinung sind, dass die darin ausgesprochenen Ansichten mannigfache Beherzigung verdienen und gewiss auf das Interesse eines grösseren Publikums, sofern dasselbe an den Angelegenheiten der heutigen Kunst wahrhaft Theil nimmt, Anspruch haben.

d. R.

Es ist gewöhnlich viel Mittelgut und etwas noch darunter auf nummerreichen Kunstausstellungen. Doch muss man stets zufrieden sein, wenn einige und gar grosse Schönheiten vorhanden sind, wenn Quellen in der Wüste springen, reich genug, um den Durst unserer Augen zu stillen. Vielleicht ist es recht gut, dass nicht jedes Stück in einem Salon ein Meisterstück ist. Welche Seele kann auf einmal so viel Schönes fassen? Ein Antikensaal, eine Galerie alter Meister verwirrt meine Sinne und macht mich im höchsten Grade unruhig, ja zum Genusse unfähig. Wohin ich blicke, ein Strahl des Schönen, ein Reiz, eine Verlockung: das ist nicht zum Aushalten.

Oberflächlichen Zerstreuungen soll man sich entziehen. Dieses Blinzeln im Zitterlichte von hundert Schönheiten ist mir verhasst; ich will schauen, geniessen, mein Herz durchsonnen; denn — ich bin ein Mensch. Aber weil ich nur ein Mensch und kein Olympier bin, muss ich mir Schranken setzen, um der Uebersättigung zu entgehen. Das ist mein Prin-

zip. Die diesjährige Kunstausstellung erleichtert mir es sehr, vielleicht zu sehr. Ich sage das offenhin, und überhaupt, denke ich, hüllen wir uns Kunst und Kunstausstellungen in keinerlei poetische und patriotische Nebel ein. Bedauern wir die Stumpfheit und die Kälte, die am Schönen gleichgültig vorübergeht, geben wir der platten Indifferenz durchaus keinen Vorschub, leihen wir unseren Gefühlen eine warme eindringliche Sprache — freilich nicht jenen spröden vornehmen Jargon, womit man in unserer Zeit Göthe nachzuahmen gedenkt und meistens nur den Gothen in Göthe'scher Maske zu zeigen pflegt — unterdrücken wir die nordischen Aengstlichkeiten, die steifen Umsichten, die kritischen Selbstpeinigungen, dieses alles, was das Herz zum Schweigen bringt und die flüssigen Momente des Geistes erstarren macht, kurz, fürchten wir uns nicht vor der „Narrheit", wie eine traurige Weisheit es ausdrückte — unser Schauen, unser Gefühl zu offenbaren; aber bleiben wir wahr, offen und natürlich und verfliegen uns nicht in enthusiastische Einseitigkeiten, welche der Kunst von keinem Nutzen, uns aber und der Zeit wenig kleidsam sind.

Ich spreche diese Regeln aus, um mich selbst darnach zu richten und richten zu lassen. Ich habe da einen Gegenstand vorzutragen, welcher recht eigentlich unter die gegebenen allgemeinen Reflexionen dieser Blätter gehört. Ich frage mich nämlich, was bedeuten die Kunstausstellungen, diese so allgemein in Deutschland verbreiteten Institute, für die Kunst, für die Künstler und das Publikum? wie sind sie entsprungen, welchen Einfluss üben sie aus, welche Licht- und Schattenseiten bieten sie dar, und auf welche Weise können wir das Gute, das sie haben, uns am besten aneignen und zu Nutze machen? Ich werde mich durch keine Liebhaberei, durch keinen falschen, so zu sagen, gelegentlichen Enthusiasmus hinreissen lassen, die Dinge anders zu sehen, als sie sind. Auf solche Weise, denk' ich, wird die Kunst und alles Schöne am besten gefördert.

Beginne ich zuerst mit der Darlegung einiger geschichtlicher Notizen, die auf Vollständigkeit freilich keinen Anspruch machen.

Die Sitte der Kunstausstellungen stammt aus Frankreich, aus dem Frankreich der älteren Bourbonen.

Die erste namhafte Kunstausstellung wurde unter der Regierung Ludwigs XIV. im Jahr 1699 zu Paris gehalten. Der Hofintendant Mansard, welcher dieserhalb einen Antrag an den König machte, nennt jedoch die Kunstausstellung eine ancienne coutume am Hofe. Ludwig XIV. sah nur zwei Ausstellungen. Im Ganzen sind von 1699 bis 1836, also in hundert sieben und dreissig Jahren neun und funfzig Kunstausstellungen in Paris gehalten, welche, um dies beiläufig zu bemerken, über vierzig tausend artistische Sachen lieferten.

Riecht diese Abkunft nicht etwas nach der Geschmacklosigkeit jener Zeiten? Wir kennen ja das glänzende Elend, worin Kunst und Poesie in dem Frankreich des ancienne regime schmachteten. Die Kunst athmete bis auf die Tage der französischen Revolution die Hofluft von Versailles; ihre Schicksale hingen, gleich den Schicksalen von Frankreich, von den Majestätsparaden, von den Intriguen der Weiber, von der Eitelkeit der Marschälle, von den Verschwendungen des hohen Adels, von den Neuigkeitsbedürfnissen des Pariser Publikums, endlich von den Conventionen und Launen eines höfisch nationalen Geschmackes ohne Natur, Würde und Unschuld ab.

Obgleich dieser Aufsatz sich hauptsächlich nur auf die Kunstausstellungen in Deutschland beziehen soll, so kann ich doch nicht umhin, bei Erwähnung der französischen, auf einen merkwürdigen Umstand in der vorrevolutionären Geschichte derselben aufmerksam zu machen. Es ist bekannt, dass die französische Kunst ihre Tändeleien und Geschmacklosigkeiten bis zum Ausbruche der Revolution, ganz ungestört und ohne sichtbare Vorzeichen eines nahenden Umschwunges in der ästhetischen Richtung der Zeitgenossen, fortsetzte, und dass selbst David, das Haupt der neuen Schule, erst nach der Bestürmung der Bastille wider den falschen Geschmack stürmte und durch seinen Brutus, seinen Schwur im Ballhause, seine Sabinerinnen und andere Schöpfungen einer revolutionären Kunst eine neue Epoche herbeiführte. Die Literatur hingegen war schon lange ein Wetterzeichen jenes socialen Umschwunges gewesen, wie sie denn überhaupt empfindlicher und flüssiger ist und mit dem Leben in unmittelbarer Berührung steht. Rousseau, Diderot, Beaumarchais waren die Vorläufer der Revolution, aber zugleich nur die Organe von Stimmungen, die in der Bourgoisie, in der Masse der Nation auftauchten. Einseitig würde man diese Stimmungen nur auf die politischen Fragen der Gesellschaft beziehen; auch

die Poesie, auch die Kunst hatten ihren Antheil daran.

Als Diderot den Pariser Salon von 1765 beschrieb, und bei dieser Gelegenheit Ansichten über die Kunst entfaltete, die bei weitem über den damaligen künstlerischen Horizont hinausflogen, gehörte ihm freilich in diesen Mittheilungen alles persönlich an, was nach Salz, Dialektik des Herzens und kaustischer Laune schmeckte, aber jene allgemeinen Ahnungen von Natur und Wahrheit, jene Seufzer nach einer Schönheit, die er nicht oder nur entstellt und beschönpflastert in den Werken der Ausstellung fand, sie entwanden sich nicht allein der Brust des Encyklopädisten, sondern dem Busen von Frankreich, das zum dunkeln Bewusstsein seiner Unnatur und seiner Fadheiten erwachte. Man lasse sich an Diderots Hand in den Pariser Salon von 1765 führen, man denke sich die Wände mit Bouchers und seiner Geistesgenossen wollüstigen Marionetten behängt, alles den Roben, Spitzen und Schnürleibern, den auflösigen Sitten und dem gezierten Ungeschmacke des französischen Hoflebens auf ein Haar entsprechend, alles parfümirt, wie die Prinzen, die Minister, die Courtisanen, die Marquisinnen, die unter diesen Bildern wandeln — und bloss diesen Diderot, unseren Führer, natürlich, edel, voll Unwillen über die faden Gaukeleien, voll Anerkennung für das Tüchtige, wie die Leistungen des Lesueur, Vanloo u. s. w., voll treffender Bemerkungen über die Grundelemente der künstlerischen Darstellung, voll Instinkt für die neue Zeit! sollten wir glauben, dass es nur ein einzelner Mann ist, der hier fühlt, ahnt und dichtet, oder nicht vielmehr der Geist eines Volkes, der seiner Zukunft prosetisch inne wird und sich des Leichtsinns und der Willkühr seiner Traumexistenz zu schämen anfängt? Besehet euch dieses Buch von Diderot. Es ist eine Merkwürdigkeit in der Kunstgeschichte, ein geistiges Phänomen, welches den Salon von 1765 vor allen übrigen auszeichnet, diesen begleitend, aber nicht durch ihn bewirkt.

Die Chronik der deutschen Kunstausstellungen ist noch jung. Doch fanden schon im Anfange des Jahrhunderts hin und wieder in grossen Städten unregelmässige Schaustellungen von Gemälden Statt.

Bedeutsamer als alle diese war die erste Münchener Kunstausstellung im Jahre 1822, welche mit der Stiftung des Münchener Kunstvereins, des ersten in Deutschland, zusammenhing. Hier erschien die Kunstausstellung in Verbindung mit dem frischen Wirken einer neuen deutschen Schule, der romantischen, wenn man dieses Wort von der Literatur auf die Kunst, von Schlegel, Novalis, Tieck auf Cornelius und Overbek übertragen darf — wozu man, denke ich, nicht übel berechtigt ist. Die Ausstellung des Münchener Vereins ist permanent und ergänzt sich wöchentlich durch neue Bilder.*)

Nach dem Vorgange des Münchener Kunstvereins konstituirten sich in rascher Aufeinanderfolge Kunstvereine durch ganz Deutschland. Ihre Chronik mag ein Anderer zusammenstellen, es liegt ausser meinem Zweck. Wenn es noch eine Stadt über zehntausend Einwohner gibt, die ohne Kunstverein und Kunstausstellung geblieben, so sollte es mich Wunder nehmen. Besondere Auszeichnung verdient der Düsseldorfer Kunstverein, der ebenfalls, wie der Münchener, durch ein örtlich lebendiges Kunsttreiben unterstützt und gehoben wird. Die Sitte der Kunstausstellungen gewinnt aber nicht blos immer mehr Raum und Ausbreitung, sondern scheint auch von Jahr zu Jahr tiefer einzuwurzeln und sich festzusetzen.

Fragen wir nun zunächst nach der faktischen Bedeutung der Kunstausstellungen in unsrer Zeit, so ergiebt sich eine vielfache Antwort. Man bedenke aber, dass das eigentliche Faktum, im juristischen Sinn, nicht über den Begriff hinausgeht, der am nächsten liegt, Schau und Verkauf von Gemälden und anderen Kunstsachen. Spreche ich jenes Vieldeutigere in folgenden kurzen Thesen aus.

Die Kunstausstellungen sind öffentliche Gärten der Kunst, in welchen Jedermann lustwandeln und botanisiren kann. Also Institute, ganz im Sinn der neuen Zeit.

Die Kunstausstellungen sind Bildungsschulen für den Geschmack des Publikums. Gleichsam Ueberschwemmungen mit Gemälden und anderen Kunstsachen, zur Fruchtbarmachung des dürren Geschmacks und zur Verbesserung der ästhetischen Urtheile im Publikum.

Die Kunstausstellungen sind Märkte, Jahrmärkte der Kunst, welche allen neuen Produktionen raschen und preiswürdigen Absatz gewähren. Man erinnere sich, dass ehemals die Künstler in der Abhängigkeit

*) Im Jahre 1836 zählte der Münchener Kunstverein 1600 Mitglieder und hatte 20,000 fl. zur Disposition.

von Kunstwucherern schmachteten, welche ihre Talente ausbeuteten und sich auf ihre Unkosten bereicherten. Gegenwärtig können sich die Künstler unmittelbar an das grosse Publikum wenden.

Die Kunstausstellungen befördern den Wetteifer unter den Künstlern; es sind Wettrennen mit Pinsel und Meissel — öffentliche Kunstschauen mit Prämien zur Veredlung und mancherlei Aufopnungen zum Wetteifer.

Die Kunstausstellungen sind endlich oder sollten sein ein eigenthümliches Mittel zwischen Kirche und weltlichem Vergnügungsort, eine Art von Heiligthum, wo wir die Stimme dämpfen und eine gemeinschaftliche höhere Weihe, die Nähe der Muse empfinden. Gemeinschaftliche Weihe! Wie viel wäre dieses allein, wären die Kunstausstellungen auch nur dieses!

Aber sind sie es und können sie es sein? Das ist die Frage, welche über ihren höheren Werth entscheidet. Was hilft es zu verlangen, sie sollten es sein, wenn Keiner, der in ihre Hallen tritt, auch bestgestimmt von diesem Gefühl ergriffen wird. Ich werde mich sogleich darüber aussprechen.

(Fortsetzung folgt.)

Galleriewerk.

La Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio, Direttore della medesima etc., dedicata a S. M. il Re Carlo Alberto. Fascicolo I — VII. Torino 1836 — 1837. *Gr. Fol.*

Die durch den König Karl Albert gegründete öffentliche Gemälde-Gallerie von Turin, welche die Schätze der Malerei, die in den königlichen Schlössern zerstreut waren, zu einem bedeutsamen Ganzen vereinigt, und ausserdem durch neue Erwerbungen auf mannigfache Weise bereichert ist, bildet eine neue Erscheinung unter den grossen Kunstsammlungen, an denen der italienische Boden, trotz so häufiger Veräusserungen, noch immer vor Allen reich ist. Berichte aus Turin rühmten von der neuen Gallerie, dass sie im Besitz einer ausgezeichneten Reihenfolge von Werken der als klassisch anerkannten italienischen Meister sei; vornehmlich aber, dass sie einen Reichthum an Werken niederländischer Künstler enthalte, wie keine andre Sammlung Italiens. Durch das obengenannte Werk bekundet sich nunmehr das Dasein und die eigenthümliche Richtung der Gallerie auch nach ausserhalb, und es reiht sich dasselbe den mit grösserer oder geringerer Pracht ausgestatteten Werken an, die wir über viele der vorzüglichsten Sammlungen Italiens besitzen. Es enthält Abbildungen der vorzüglichsten Gemälde mit sehr ausführlichem erläuterndem Text von der Hand des Herausgebers, R. d'Azeglio, des Direktors der Gallerie. Die Abbildungen sind mehr oder minder ausgeführte Kupferstiche, welche zumeist mit erfreulicher Feinheit in den Geist und Charakter der Originale einzugehen scheinen. Namhafte Kupferstecher aus verschiedenen Gegenden Italiens haben einen Theil ihrer Thätigkeit diesem Werke gewidmet, wie in den bisher erschienenen Mittheilungen die Namen Lasinio d. j., Rosaspina, Ferreri, Garavaglia, die Schule Toschi's u. a. m. genannt werden. Die einzelnen Lieferungen, in denen das Werk herausgegeben wird, enthalten je vier Kupferstiche; das Ganze ist auf 80 Lieferungen berechnet. Die sieben ersten Lieferungen desselben liegen uns so eben vor.

In diesen finden wir die Werke aus der Periode des siebenzehnten Jahrhunderts — Italiener der eklektischen Schulen und Niederländer — vorherrschend. An Gemälden aus der grossen Blüthezeit der italienischen Kunst, aus den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, an Gemälden früherer Perioden scheint die Gallerie somit keinen sonderlichen Reichthum zu haben. Nur Ein Gemälde unter den mitgetheilten gehört in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, — ein Werk von der Hand des Gaudenzio Ferrari, den man gewöhnlich den Mailändern zuzählt. (Der Herausgeber, patriotisch gesonnen, bestreitet diesen Gebrauch und zählt ihn, in Rücksicht auf seinen Geburtsort, der geringfügigen Zahl savoyischer Künstler zu). Es ist ein sehr interessantes Gemälde: Der Leichnam Christi auf dem Schosse der Mutter, von den heiligen Frauen und den übrigen Freunden beklagt, denen sich einige spätere Kirchenheilige zugesellt haben. Die ganze Auffassung der Composition weicht auffallend von denjenigen Gemälden Gaudenzio's (meist Fresken) ab, die sich in der Gallerie der Mailänder Brera befinden und in denen sich die Einflüsse der römischen Schule bereits deutlich erkennen lassen. Hier ist noch ungleich mehr Verwandtschaft mit der Richtung des Leonardo da Vinci, ungleich mehr alter

thümliches Element; namentlich die Gewandung, obgleich sie in einzelnen grossen Würfen die eigenthümliche Fassung Gaudenzio's bezeugt, hat mehr alterthümliche Strenge, als in jenen Werken bemerkt wird. So ist auch die Gruppirung noch von grosser Einfachheit: die vorderen Gestalten um den Leichnam des Erlösers her sitzend und kniend, die hinteren wie im Halbkreise nebeneinander stehend, jeder für sich auf den Erlöser blickend, jeder für sich mit seinem eignen Schmerze beschäftigt. Dabei aber geht ein eigenthümlich schlichter Adel durch diese Gestalten; sie haben eine Reinheit und Schönheit der Gesichtsbildungen, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes, welche wiederum in Gaudenzio's späteren Werken nicht mehr in gleichem Maasse gefunden werden. Hierin besteht die Verwandtschaft dieses Bildes mit Leonardo; die Richtung des letzteren ist in diesen Beziehungen ganz in ähnlicher Weise erfasst, wie in den Werken Sodoma's; ja es hat das ganze Bild, auch in der Anordnung der Composition, auffallende Aehnlichkeit mit einem Gemälde von Sodoma, welches sich im Berliner Museum befindet und denselben Gegenstand darstellt. Ueber die Entwickelungs-Verhältnisse Gaudenzio's, welche sich solcher Art in diesem Bilde aussprechen, haben wir übrigens in dem weitläufigen Texte, der demselben beigegeben ist, vergebens irgend einen näheren Aufschluss gesucht.

Die übrigen der bis jetzt mitgetheilten Werke gehören, wie bereits bemerkt, der späteren Zeit der Italienischen Malerei an. Aus der späteren Zeit der Mailänder Schule werden vorgeführt: Ein Altargemälde von Giul. Ces. Procaccini, der h. Franciscus und der h. Carl Borromäus, welche die Statue der h. Jungfrau anbeten, ein Bild von mittlerem Werthe. — Von Daniele Crespi ein nicht uninteressantes Bild, der h. Johann Nepomuck im Beichtstuhl, die Beichte der Königin von Böhmen, die auf der einen Seite des Stuhles kniet, anhörend, auf der andern Seite ein alter Mann. Es spricht sich darin eine erfreulich unbefangene Naturnachahmung aus; seltsam aber macht es sich, dass die Gesichter der Hauptpersonen zur Hälfte verdeckt sind. — Von Morazzone ein widerwärtiges und nicht bedeutendes Bild, Fulvia mit dem Leichenhaupte Cicero's.

Spätere Florentiner: Das vortreffliche Portrait des Grossherzoges von Toscana, Cosimo de' Medici I., von Angiolo Bronzino. — Eine Verkündigung Mariä von Orazio de' Gentileschi, ein beachtenswerthes Bild, dem Style Poussins verwandt. — Ein höchst anmuthvoller Madonnenkopf von C. Dolce, von einer zarten Naivetät, wie man sie selten in den Bildern dieses Künstlers trifft.

Künstler der bolognesischen Schule und deren Nachfolger: Dionisio Calvart, die h. Magdalena, die von Engeln in die Lüfte empor getragen wird, in der ziemlich süssen Manier dieses Künstlers, die Engel aber nicht ohne eine reinere Anmuth. — Drei Bilder von Guercino, im Ganzen ohne sonderlich hervorstechenden Werth: die Rückkehr des verlornen Sohnes, der Kopf der h. Elisabeth von Ungarn, und die h. Francesca Romana. Zur Seite der letztgenannten Heiligen steht ein Engelknabe im Diakonen-Gewande (also in derselben Weise costümirt, wie die wundersam schönen Engel auf W. Schadow's jüngstem Altarbilde), der durch die zarte kindliche Naivetät seiner Erscheinung ungemein anzieht. — Eine ziemlich theatralische Fama von Guido Reni. — Von Albani: Salmacis und Hermaphrodite, zierliche Gestalten in der Umgebung einer heiteren Landschaft. — Venus und Amor, von Cignani, höchst unbedeutend. — Endlich eine Madonna mit dem Kinde von Sassoferrato, die aber ebenfalls nicht zu den schöneren Leistungen des Künstlers gehört.

Unter den Leistungen nordischer Künstler ist zuerst ein Portrait des Erasmus von Holbein zu nennen. — Sodann vier Gemälde von Rubens: eine heil. Familie, ganz in seiner eigenthümlichen Weise. Zwei Portraits, das eines Mannes von mittleren Jahren in ganzer Figur und das Brustbild eines älteren Mannes. Eine höchst vortreffliche Darstellung einer Eberjagd (ohne menschliche Figuren); in Rücksicht auf die Originalität des letztgenannten Gemäldes, dass dasselbe nemlich nicht, wie auch wohl diese Meinung ausgesprochen sei, von Snyders herrühre, beruft sich der Herausgeber auf das Zeugniss Horace Vernet's. — Eine ansprechende Madonna mit dem Kinde von Van Dyck. — Ein grotesker Leiermann von Teniers. — Ein andres kleines Genrebild von Isaac van Ostade (nach dem Kupferstich zu urtheilen, mehr in der Art des A. Brower).

Sodann mehrere Landschaften: eine von Caspar Poussin, zwei von Joh. Both, eine von R. de Vries. Rücksichtlich des Stiches dieser Land-

schaften ist es zu bemerken, dass derselbe nicht charakteristisch genug, in einer zu einförmig wiederkehrenden Manier behandelt ist.

F. K.

Nachrichten.

Münster. Nachdem bereits im Laufe der verflossenen Jahre durch das Königl. Ministerium des Cultus und des Unterrichts zwei bedeutende Sendungen von Gyps-Abgüssen der vorzüglichsten antiken Kunstwerke dem hiesigen Provinzial-Museum bewilligt worden, hat Se. Maj. der König nunmehr einen neuen sprechenden Beweis grossmüthiger Pflege der Kunst und des erhabenen Wohlwollens für die Stadt Münster, durch Ueberweisung von 65 alt-italienischen und 16 niederländischen Gemälden, beinahe sämmtlich religiösen Inhalts, hinzugefügt. Die Sammlung der italienischen Bilder beginnt mit einer Reihe von 19 Stücken aus der Schule des Giotto und seiner Nachfolger. Hierauf folgt eine noch bedeutendere Zahl aus der Bildungs-Periode der Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts, theils aus der florentinischen, theils aus der bolognesischen, lombardischen und venetianischen Schule, worunter ausgezeichnete Werke des Dom. Ghirlandajo (5 Stücke), Berto Legnajuolo, Gio. Bellini, Cordelle Agi u. A. Die Blüthen-Epoche der modernen Malerei wird durch eine Reihe trefflicher Bilder von Garofalo, Dom. Puligo, Bernardino Lanino, P. Perugino, Guido Reni u. s. w. repräsentirt. Diese Reihenfolge von Gemälden gewährt demnach eine Uebersicht von der geschichtlichen Entwickelung der italienischen Kunst, wie solche in keinem der Provinzial-Museen Deutschlands in gleicher Vollständigkeit erreicht ist. An diese Gemälde schliesst sich eine kleine Sammlung altdeutscher Stücke, meistens aus der alt-westphälischen Schule, würdig an. Die sinnige Anordnung des Ganzen, sowie die sehr gelungenen Restaurationen mancher Bilder, verdankt man den unverdrossenen Bemühungen eines der Vorsteher des Kunstvereines.

Braunschweig. Das neue Braunschweiger Schloss ist nun soweit vollendet, dass für die nächste Folgezeit keine besonders in die Augen fallenden Arbeiten vorgenommen werden dürften. Die Hauptmasse steht auf einem Fundament, welches auf 4000 Pfählen ruht und bildet eine 400 Fuss lange und 80 Fuss hohe Haupt-Facade mit 220 Fuss langen Seitenflügeln. Die Verzierungen des Giebelfeldes, das Viergespann des Sonnengottes auf der Plattform, wozu der Prof. Rauch in Berlin das Modell anfertigen soll, die auf beiden Ecken vorspringenden Säulenhallen (nach Art der von St. Peter in Rom), die Statuen der Balustraden, u. s. w. bleiben vorläufig noch auf eine spätere Zeit aufgeschoben.

München. In Traunstein wurde am Namensfest I. M. der regierenden Königin ein 24 Fuss hoher, auf steinernen Stufen ruhender Obelisk aus Gusseisen, welchen ein Verein verabschiedeter Soldaten ihren seit 1800 gebliebenen und verstorbenen Waffenbrüdern errichten liess, feierlich eingeweiht.

Die Stadt Eichstädt gedenkt, dem Herzog Eugen von Leuchtenberg und dessen in Portugal verstorbenem Sohne, dem Prinzen August, ein Denkmal setzen zu lassen, wozu Schwanthaler das Modell entworfen hat. Man sieht auf einem Fussgestell die ganzen Figuren dieser Fürsten, in römischer Kleidung, neben einander sitzen, gleichsam in Unterredung begriffen. Unter jedem steht die auf ihn sich beziehende Inschrift.

Sämmtliche in Rom lebende fremde Künstler, Thorwaldsen an der Spitze, haben Sr. Maj., unserm Könige eine Dank-Addresse übersendet, in welcher sie demselben ihre Gefühle dafür ausdrücken, dass er ihnen, wegen des Ausbruchs der Cholera, eigens zwei Aerzte übersendete.

Stuttgart. Es ist jetzt entschieden, dass das Schillersdenkmal auf dem an dem alten Schlosse, der Stiftskirche, dem in schönem Style gebauten Palais des Prinzen Friedrich und dem Industriegebäude (welches restaurirt werden soll) gelegenen Platze errichtet wird.

Darmstadt. Man beschäftigt sich hier gegenwärtig ernstlich mit der Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Grossherzog, und es ist deshalb auf den 18. Decbr. d. J. eine Versammlung Aller, welche für dieses Denkmal mitwirken wollen, angesetzt.

Rom. Die Wiederherstellung der von Kaiser Constantin erbauten St. Paulskirche auf dem Wege nach Ostia, welche in den letzten Lebenstagen Papst

Pius VII., in der Nacht vom 15. zum 16. Juli 1823, durch Feuer arg verwüstet wurde, ist in der neueren Zeit sehr rüstig vorgeschritten und nur die traurigen Ereignisse der letzten Monate dürften eine, hoffentlich schnell vorübergehende Hemmung hervorgebracht haben. Von dem Beginn des Neubaues an unter Leo's XII. Regierung, bis zum J. 1833 hatte man, durch ausserordentliche Beisteuer des gesammten katholischen Europa unterstützt, die Summe von 320,000 Scudi darauf verwandt. Am Ende des J. 1836 belief sich die Gesammt-Ausgabe auf 600,000 Scudi. Die im laufenden J. 1837 ausgeführten und auszuführenden Arbeiten schätzt man auf 120,000 Scudi. Im Anfang Juni dieses Jahres waren 450 Arbeiter beschäftigt und der Wochenlohn belief sich damals auf 500 Scudi. Der erste für die Wiederherstellung der Kirche befolgte Plan rührte von dem Architekten Belli her. Gegenwärtig ist der Professor Poletti, Lehrer an der Akademie von San Luca, früher durch archäologische Arbeiten bekannt, Architekt des Baues; ihm sind zwei andre Baumeister beigegeben. Die Aufsicht führt eine Congregation von Kardinälen; die finanzielle Direktion hängt von dem General-Schatzmeister der Apostolischen Kammer ab. — Man beabsichtigte ursprünglich, die Kirche, mit Benutzung des noch Vorhandenen, soviel als möglich in ihrem früheren Zustande wiederherzustellen; doch ist man in manchen Dingen davon abgewichen, wohin namentlich die Erhöhung des Fussbodens und die Hinwegnahme der Marmorsäulen aus den Seitenschiffen gehört. Statt dieser ist man gegenwärtig beschäftigt, Granitsäulen aufzurichten. Die 40 colossalen, 39 Palm hohen Granitsäulen des Mittelschiffes, mit ihren Marmorkapitälen, sind bereits aufgerichtet. Sie stammen aus den Brüchen von Mergozzo am Simplon und kosten zusammen gegen 50,000 Scudi, die kleineren Säulen der Seitenschiffe etwa 30,000; jede der ersteren kommt indess mit Marmor-Basis und Kapitäl, sowie mit der letzten Glättung u. dergl., ungefähr auf 4000 Scudi. Auf der rechten Seite des Mittelschiffes hat man begonnen, die Rundbögen von Marmor über den Säulen zu wölben, welche die Wand zu tragen bestimmt sind. Die ionischen Säulen, welche den Triumphbogen tragen, bestehen, gleich den früheren, aus pentelischem Marmor und sind 59 Palm hoch; sie haben im Ganzen gegen 34,000 Scudi gekostet. Zu den Seiten des Bogens werden die riesigen Statuen der Apostel Petrus und Paulus zu stehen kommen; die Modelle rühren von den Bildhauern Fabris und Tadolini, Schülern Canova's, her, beide nicht von grosser Bedeutung, die des ersteren von sehr geringer. — Im Querschiff der Kirche ist schon sehr fleissig gearbeitet worden; das Dach desselben ist vollendet und von vortrefflicher Construktion. Die ungeheuren Tannen, welche man dazu verwandt hat, sind aus den reichen schönen Waldungen von Camaldoli, dem einsamen Kloster Sanct Romualds im Toskanischen Casentino-Thale, und vom Monte Corona, zum Theil auch aus Ungarn hergeschafft worden. Es wird durch eine flache Decke geschlossen (so auch das Mittelschiff, — wie dies überhaupt der ursprünglichen Basiliken-Anlage angemessen ist) und man arbeitet fleissig an den Soffitten, welche von geschmackvoller Zeichnung sind. Zur Bekleidung der Wände bedient man sich des Cipollin's (carystischen Marmors) und zu den Pilastern des Pavonazzetto (phrygischen Marmors) der alten Säulen, welche, der Sage zufolge, vom Mausoleum Hadrian's genommen sind. Das grosse Mosaik der Tribune strahlt wieder in erneutem Glanze; das Tabernakel der Confession (von Arnolfo di Lapo und Pietro) ist restaurirt, befindet sich aber noch, in seine einzelnen Theile zerlegt, in einem Gemache des anstossenden Klosters. An den beiden Enden des Querschiffes sieht man grosse Altäre mit Säulen korinthischer Ordnung; den einen wird ein Gemälde von Camuccini, Pauli Bekehrung, den andern ein Bild von Agricola, Mariä Himmelfahrt, schmücken, beides in ihrer Art beachtenswerthe Arbeiten. Zu den Seiten dieser Altäre sind Nischen, welche mit colossalen Statuen ausgefüllt werden; zwei derselben, nicht eben Meisterwerke, sind bereits aufgestellt. Am linken Ende des Querschiffes wird man aus dem Innern durch zwei Thüren in einen Portikus von acht Säulen gelangen, welcher, der Stadt zugewandt, schon von ferne gesehen werden wird, während der stehen gebliebene Haupt-Eingang der Basilica bekanntlich dem Flusse zugekehrt ist. — Wenn keine Hindernisse eintreten und ebenso rüstig, wie in der jüngsten Zeit, fortgearbeitet wird, so hofft man der Vollendung des Baues in etwa 15 Jahren entgegensehen zu können. —

Bei einem Festmahl, welches die Künstler zu Ehren aller zu Rom sich aufhaltenden Aerzte gaben, wurde den Monarchen von Oesterreich, Preussen

und Bayern, welche Aerzte dahingesandt, ein einstimmiges Lebehoch gebracht.

Mailand. Am 15. October fand hieselbst die Aufstellung des Sechsgespanns mit der 30 Fuss hohen Bildsäule des Friedens auf dem grossen Friedens-Triumphbogen Statt, so dass dieses Meisterwerk neuer italienischer Kunst jetzt als vollendet zu betrachten ist.

In Carrara hat man seit 18 Monaten den Bau eines neuen Theaters begonnen, welches, wenn auch nicht das grösste, doch wohl das reichste Italiens werden wird, indem man es durchaus vom schönsten carrarischen Marmor aufführt.

Paris. Die grosse Tapeten-Gallerie, welche Sr. Maj. im Louvre herstellen liess, ist 700 Fuss lang und enthält 75 der schönsten Tapeten, die älteste mit den Wundern des h. Quintus aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, die neueste nach Gros berühmtem Gemälde, die Pestkranken von Jaffa. Vor der Restauration besass man 30,000 Ellen dieser kostbaren Tapeten. Wenigstens drei Viertheile sind seitdem vernichtet, verschleudert oder gestohlen worden. Die Sammlung von Statuen etc. in Louvre ist mit zwei neuen Sälen vermehrt worden.

Die beiden alterthümlichen Thürflügel, welche der Sultan dem Museum von Versailles geschenkt, stammen aus dem berühmten Rittersaal auf Rhodus.

In diesen Tagen ist bei dem Verfasser, Hrn. Jollois, dem Ober-Ingenieur und Ober-Brücken- und Strassen-Bau-Direktor des Seine Departements, ein interessantes statistisch-antiquarisches Werk: *Memoires sur les antiquités du dép. du Loiret* (ein Gross-Quartband mit 29 Lithogr., 35 Frs., nur 110 Exemplare abgezogen) erschienen. Es enthält unter anderm interessante Nachrichten über das Amphitheater von Chenevière, über die Alterthümer von Briare, Gien le vieux und Bonnée, sowie über die Lage der alten Städte Aquae Segeste und Vellaunodunum.

Der schwedische Rittmeister, Hr. Hjalmar-Mörner ist hieselbst in seinem 43. Lebensjahre gestorben; in ihm verliert die Malerkunst ein ausgezeichnetes, vielseitig gebildetes Talent. Er hatte sein Atelier gemeinschaftlich mit dem schwedischen Bildnissmaler, Oberstlieut. Södermark.

Der Maler Dupré ist am 13. October, 48 Jahr alt, gestorben.

Haag. Bei dem Verkauf von etwa 20 Gemälden aus dem Nachlasse des in Amsterdam verstorbenen Hrn. Cornelisszoon wurde ein Blumenstück von van Os mit 700 Gulden, ein Viehstück von I. Kobell mit 645 G., eine Seelandschaft von van de Velde mit 900 G., eine Stadtansicht von demselben mit 1460 G., eine Landschaft von I. Kobell mit 1780 G., der berühmte Fassbinder von P. I. Noel für 2180 G. verkauft. Die ganze Versteigerung brachte 12,800 G. ein.

Kalisch. Hieselbst wird gegenwärtig zu einem, zum Andenken der Musterung vos 1835 zu setzenden colossalen Denkmale, den aus Erz gegossenen Standbildern LL. MM. des Kaisers von Russland und des Königs von Preussen, der Grund gelegt.

Kunst-Anzeige.

Bei George Gropius in Berlin ist erschienen:

* Portrait von **W. Pfell**, Ober-Forst-Rath, Professor und Director der Königl. Preuss. höheren Forst-Lehr Anstalt. Nach der Natur gez. von einem seiner Schüler ..... 1 Rthlr.

* Dasselbe auf chin. Papier ..... 1½ Rthlr.

Deutsche Dichter No. IV., ein Tableau mit 6 Portraits, von **C. F. Gellert, J. H. Voss, G. W. Rabener, J. P. Uz, C. A. Tiedge, G. A. Bürger.** Lith. von Fulda ..... ½ Rthlr.

Dasselbe auf chin. Papier ..... 1 Rthlr.

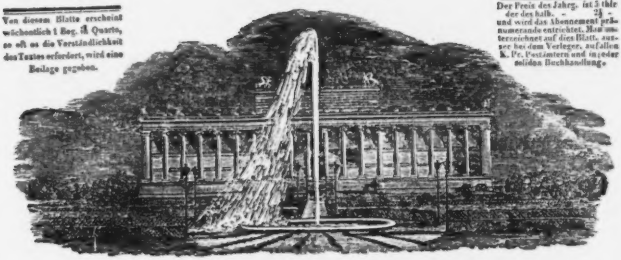
Die Uniformen der Preuss. Garden. Heft IV, V, VI. VII. VIII. ..... à ⅔ Rthlr.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 46. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. 4. Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr der des halb. — 2½ — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dem Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 13. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Lyversberg'sche Gemälde-Sammlung zu Cöln.

Der Verkauf der berühmten Lyversberg'schen Gemälde-Sammlung, welcher auf den 16. August d. J. angesetzt war, ist nicht zu Stande gekommen. Die Gebote blieben weit unter der sehr hohen Taxe, welche auf den weit verbreiteten Ruf dieser Sammlung berechnet zu sein schien, zurück. Das Ganze war auf etwa 72,000 Rthlr. abgeschätzt; die Gebote überstiegen kaum 10,000 Rthlr. Es muss jedoch hiebei bemerkt werden, dass auf viele der geringern Bilder kein Gebot erfolgte.

Das Vorwort des Auctions-Catalogs lieferte eine, bereits im Museum No. 34. abgedruckte Charakteristik der vorzüglichsten Stücke dieser Sammlung und man findet hier sowohl, als auch in dem Catalog selbst, bei andren Stücken, die Namen von Meistern aufgeführt, welche sich wohl nicht überall rechtfertigen lassen.

Die berühmte Passion in acht Tafeln (No. 1 — 8)*) wird zunächst dem Israel von Meckenen zugeschrieben, welches durch die Vergleichung mit dem Bilde in der Kirche zu Linz am Rheine und andren, welche für die Werke dieses Meisters gelten, höchst begründet sein soll. Meckenen mag wohl Maler gewesen sein; allein wer hat je ein beglaubigtes Gemälde dieses Meisters gesehen? Weder für das angeführte Linzer Bild, noch für die, welche in der ehemals Boisserée'schen Sammlung als Werke Meckenens bezeichnet waren, ist bis jetzt der geringste Beweis der Wahrscheinlichkeit dieser Angabe bei-

*) Auctions-Gebot 1300 Rthlr.

gebracht worden. Ebenso mag es sich mit den angeblichen Bildern Schoreels, deren in Cöln viele gezeigt wurden, verhalten. Man kennt Meckenen wohl als Kupferstecher und hier zeigt er sich, besonders in denjenigen Blättern, welche er nicht copirt hat, sowohl in der Zeichnung, als auch in der Composition höchst unbeholfen, oft sogar fratzenhaft. Wie hätte dieser Meister, dessen Stiche ein nüchternes und handwerksmässiges Treiben verrathen, solche seelenvollen Köpfe, wie sie die acht Gemälde darbieten, darstellen können. Einsender hat die Blätter von Meckenens Passion und andere dieses Meisters, auf Ort und Stelle, mit den Gemälden verglichen. Es sind wahre Zerrbilder gegen die herrlichen Darstellungen des unbekannten Meisters.

Die Flügelbilder, (No. 35 — 37) *) den ungläubigen Thomas und (No. 40 — 42) **) die Kreuzigung darstellend, werden dem Lucas von Leyden zugeschrieben. Die anerkannten Werke dieses Meisters haben indessen einen andern, durchaus verschiedenen Character, sowohl in der Zeichnung, als in der Malweise. Der Meister der Lyversberg'schen Gemälde, von dem sich in der ehemals Boisserée'schen Sammlung ein Flügelbild befand, den h. Bartholomäus und mehrere Heilige darstellend, welches auch hier irrthümlich als Werk des L. v. Leyden angegeben war, gehört offenbar der Cölnisch-Niederrheinischen Schule an. Ob derselbe Meister Christoph geheissen, wie der Expastor Fochem in Cöln, vor einigen Jahren, in dortiger Zeitung behauptete, darüber ist derselbe den nähern Beweis schuldig geblieben.

An diese Perlen mag sich mit Recht jenes treffliche, den Erzengel Michael darstellende und dem Hubert van Eyck zugeschriebene Bild (No. 16) ***) anreihen. Leider ist dasselbe nur ein Bruchstück eines weit grösseren Werkes, wahrscheinlich in der Art des Danziger Bildes, das jüngste Gericht darstellend, und nicht, wie der Catalog andeutet, die Aussenseite eines Flügelbildes; sonst würde der Maler die dem Grabe entsteigenden Figuren wohl weggelassen haben, welche bei blossen Darstellungen des Erzengels Michael als ungehörig erscheinen.

Die als Werke des Dürer, Mantegna, Schoreel, Owater, bezeichneten Gemälde, sind viel zu gering, um diese Ansprüche machen zu können.

Zwei Gemälde von Cranach (No. 17. und 38.), ein weibliches Bildniss und Adam und Eva darstellend, sind nicht ausgezeichnet.

Die von den beiden cölnischen Malern Geldorf gefertigten Bildnisse gehören ebenfalls zu den wenig erheblichen Productionen dieser Meister.

Eine tüchtige Schulcopie der Mona Lisa von Lionardo, ist hier als Original ausgeboten, obgleich das beglaubigte Original sich im Pariser Museum befindet. Eine Wiederholung von dem Meister selbst, welcher das Pariser Bild für unbeendigt erklärte, ist nicht wohl denkbar.

Unter den Gemälden der Meister des 17. Jahrhunderts befinden sich mehrere schätzbare Werke; dagegen auch eine Menge von untergeordneten Sachen, wie sie der Zufall dem Sammler häufig zuführt. Unter den ersteren sind vorzüglich bemerkenswerth:

No. 57. h. Familie, grau in grau, von Rubens.
„59. Verstossung der Hagar, von Eckhout.
„63. Bildniss der Aebtissin von Larochefoucault, von Honthorst.
„69. Christus im Schooose der Maria, angeblich von van Dyk.
„76. Maria mit dem Kinde, angeblich von Scidone.
„100. Die Antwerpner Domkirche, von P. van Os.
„115. Seebucht, von I. Vernet.
„117 — 18. Zwei Ansichten von Venedig, von Canaletto.
„119 und 123. Zwei Landschaften, von Hobbema.
„144. Wunder des h. Antonius, von einem unbekannten Meister.

Die Gemälde sind meistens in einem guten Zustande. Manche derselben sind zwar vielfältig restaurirt; allein die Retouchen des geschickten Restaurators Fuchs in Cöln haben sich grösstentheils als haltbar bewährt.

Was auch nach der, wegen allzuhoher Taxe, misslungenen Versteigerung das Schicksal dieser Sammlung sein möge, so ist es doch zu wünschen, dass die kunstgeschichtlich wichtigen Gemälde No. 1 — 8, 16 und 40 — 42, irgend einer öffentlichen Sammlung einverleibt werden möchten. Das Andere mag in die Cabinete der einzelnen Liebhaber wandern.

X.

*) Auctions-Gebot 2510 Rthlr.
**) desgl. 621 Rthlr.
***) desgl. 200 Rthlr

Ueber

Kunstausstellungen im Allgemeinen.

(Fortsetzung.)

Denn nun, nachdem ich die Lichtseiten der Kunstausstellungen dargeboten, die Jedermann leicht in die Augen springen, ist es meine Pflicht, auch der starken Schattenpartien zu erwähnen, welche sich auf der Kehrseite lagern.

Und da beginne ich zuerst mit jenem angedeuteten Zweifel. Wirkt der Salon ein Gefühl der Einigung und der Harmonie, eine von den höheren Stimmungen, welche von der Natur und der Schönheit ausfliessen, und welche, von den Schöpfungen der Kunst zu reden, einst die Griechen im Anblicke ihrer öffentlichen Kunstwerke empfanden?

Schwerlich! Die Kunstausstellung ist kein Tempel, sondern ein Magazin. Die Kunst erscheint hier abgetrennt von den Beziehungen, durch welche sie sich in Tempeln und auf Märkten als heiligend und weihend ankündigt. Die Kunst tritt hier an sich und für sich hervor, und zwar in einer Mannigfaltigkeit von Anschauungen, die nur blendet und zerstreut. Und wenn man auch in Folge häufigen Besuches sich dieser Zerstreuung erwehrt, so erwehrt man sich doch nicht einer heimlichen Verstimmung und des Gefühles, dass dieses Alles, wie schön es auch ist, erst seinen rechten Ort suchen muss, um wahrhaft als schön empfunden zu werden.

Dennoch sollte man immer bemüht sein, sich den Begriff der Kunstausstellungen nach dieser Seite hin zu veredeln. Künstler ohnehin sehen aus anderen Augen, ihre Andacht ist das Studiren eines Bildes. Wir Anderen mögen aber ob unserer Sehnsucht nach den Altären der Schönheit nicht die Opfer vernachlässigen, welche ihr die Kunst, auch ohne Altar, zu bringen strebt. Von dieser Seite der Kunstausstellungen kann ich also sagen, dass sie nur deswegen einen Schatten zeigt, weil sie mit dem vollen Lichte glücklicherer Lebenszustände verglichen wurde.

Eine andere Einwendung gegen die Kunstausstellungen berührt die Lebensbedingung des künstlerischen Schaffens, den Stolz, die Freiheit und die Ruhe der Künstler.

Es ist wahr, die Künstler verkaufen nun leichter; aber arbeiten sie nun nicht auch häufiger auf den Verkauf? Das ist schlimm und doch nicht zu verkennen. Dieses ewige Drängen, dieses Aufrufen, dieses Klimpern mit Gold, es verjagt die Stille in ihrer Seele, das einsame Lauschen, das zeitvergessene Ringen und Schaffen, das stille und demüthige Erwarten nach höherer Erleuchtung. Die Künstler nehmen den Kalender in die Hand — zum sechsundzwanzigsten muss dein Werk fertig sein! So werden sie rasch arbeitende Unterhaltungsmaler, und wie unsere Literatur zur blossen Unterhaltungsschriftstellerei herabsank, so wird es auch die Kunst. Reichthum und Schaulust klopfen an ihre Thüre; hundert Anforderungen dringen in ihr Atelier; das ganze Publikum sieht ihnen, während sie malen, über die Schulter; sie erhitzen sich und malen, was ihnen am leichtesten von der Hand geht, was sich rasch erfindet, was schmeichelt und besticht, was sich für die Kürze der darauf verwendeten Zeit verhältnissmässig gut bezahlt macht.

Ja ja! Die Kunst geht nun einmal nach Brod!

Wer sagt dies? Es muss ein Philister sein, dessen Seele nichts von Raphael und Albrecht Dürer ahnt.

Nein, die Kunst geht nicht nach Brod, sie soll nicht nach Brod gehen. Die Kunst ist kein Bettelmönch, der mit dem Sack im Lande umherstreift. Die Kunst ist ein Heiliger auf einsamem Felsen, ein Eremit, welchem das andächtige Volk Brod und Früchte bringt, und welchen es um seinen Segen bittet. So ist die Kunst, so ist die Poesie.

Wer die Kunst und die Poesie nicht auf dieser einsamen Höhe, wer sie mitten im Geräusche des Marktes, gehetzt von den Anforderungen des Tages sucht, dem begegnet vielleicht ein schönes leichtausübendes Talent, aber nicht der Genius, dem die Wacht über das himmlische Feuer anvertrauet. Niemand hat dieses tiefer empfunden und schöner ausgesprochen, als Diderot. Traust mir, ruft er, den Leuten nicht, die von Geist übersprudeln, und allenthalben welchen anbringen: sie haben den Dämon nicht. Finke, Lerche, Häufling, Zeisig zwitschern und schwätzeln so lange der Tag dauert; nach Sonnenuntergang aber stecken sie den Kopf unter die Flügel und in Schlaf sind sie. Dann aber ergreift das Genie seine Lampe und zündet sie an; dann beginnt der einsame, wilde, nicht zahmzumachende Vogel, mit braunem und traurigem Gefieder, seinen Gesang, lässt den Hain wiederhallen und unterbricht,

reich an Melodien, die Stille und Dunkelheit der Nacht.

Diese selige Ruhe, diese keusche Stille, diese stolze Unabhängigkeit und Seeleneinsamkeit der Künstler und Dichter, wie sehr ist sie gefährdet in unseren Tagen, und wie frühe schon stürmt das unheilige Geräusch auf sie ein! Alles stellt sich aus und lässt sich ausstellen; alles überliefert sich der Geschwätzigkeit der Journale, der Schaulust des Haufens, den Hetzungen des Ehrgeizes, der Macht und des Goldes. Es ist eine Zeit der Prostitution. Verrathen wird das Morgenroth an den Mittagsstrahl, die Blüthe an die Frucht, die Jugend an das Alter. Ein Seufzer achtet in unserer Aller Busen, der solchen Verrath im Himmel klagt und beichtet. Der Dichter seufzt und ich verstehe ihn. Der Künstler seufzt und ich verstehe ihn. Unglücklicher! wo ist dein Morgen und deine Jugend? Wo ist der Thau auf deinen Rosen, der Nebel in deinem Thal, der Duft in deinen Fernen, das Roth auf den Kuppeln deiner Jugendträume? Dein Herz ist so schnell verglüht und verblüht. Deine Lippe, gestern noch so strenge und keusch geschlossen, als bewache sie ein neues Paradies, wie knarrt und kreischt sie heute schon so öffentlich in ihren Angeln. Dein Auge, wie objektiv ist es geworden für die Armseligkeiten der Welt; wie gemacht und fertig, wie seelenbehaglich in ihrer Leerheit deine ganze Existenz! Ach und wie zugängig bist du geworden allem Volk, wie schön gebahnt und gelichtet alle dämmernde Wildniss deiner Brust, wie zersprengt und gebahnt zur Passage für Fussgänger und Reiter, zur Strasse für Kärnerwagen und adlige Karossen alles düstre Geklüft und die heilige Felsengrotte deiner Jugend, wo eine Nymfe, ein Centaur, ein geheimnissvolles höheres Wesen dich erzog, wo Götterlicht deine Jugend umdämmerte und einer Göttin Küsse die Stirn des schlummernden Endymion berührten. Dies Alles ist versunken, wie ein Traum, und du bist erwacht in den hellen, nüchternen Tag, wo die Hämmer pochen und die Räder schnurren und die Ephemeren sich hasten und die Hänflinge und die Zeisige zwitschern und schwätzeln, so lange bis die Sonne untergeht und die Nacht einbricht und die Zeisige verstummen und die Maschinen stille stehen und vom fernen Hain das Entzücken und die Klage eines verbannten Engels berübertönt.

Das ist das Unglück der Kunst. Wie kann sie dichterisch aus der Tiefe gestalten, wenn sie so hastig auf den Schein und die Oberfläche drängt? Freilich, hätte diese neuere Kunst keine andere Aufgabe, als die Wiedererzeugung der früheren Technik, liesse sich von einer Verjüngung der Kunst auf die Weise sprechen, als ob sie mit ihrem alten Leibe, noch eingehüllt in den Leichentüchern ihres Grabes, unter uns Staunenden erscheinen müsste, dann hätte es in der That mit jener Ueberhastung nicht viel auf sich. Mit einer Ungeduld, die sich von selbst verstände, suchte Jeder auf dem weiten Leichenfelde der Kunst die zerstreuten Glieder seines Leibes aufzuraffen, je frischer desto besser, je schöner desto besser, Raphaelische Glieder, Titianische Glieder, Glieder von Paul Veronese, von Dürer, von Rubens, von Vandyk. Die Resurrektionslehre beruht auf einer mechanischen Theorie, die zwar etwas komplizirt und künstlich ist, aber, wie man weiss, das stärkste Geräusch klappernder Gebeine und himmlischer Posaunentusche verträgt. Sie ist äusserst gesellschaftlich!

In Wahrheit, das Technische der jungen Kunst hat sich bewunderungswürdig schnell zu einem gewissen Grade der Vollkomenheit ausgebildet. Der Wetteifer, die ungewöhnlichen Ermunterungen, der Einfluss der Vereine, die Ausstellungen und Bestellungen, manches andere glückliche Ereigniss, wie namentlich das persönliche Einwirken eines so ausgezeichneten Lehrers wie Schadow, der ächt sokratisch jedes Talent in seinen natürlichen Brennpunkt zu rücken weiss, alles dies hat dazu beigetragen, jenes glückliche Resultat möglich zu machen. Aber wie, wenn die neuere Kunst, ihrem Instinkt überlassen, Schwierigkeiten zu besiegen gehabt hätte, welche in dieser Art keine frühere Kunst ahnte und wovon sie also auch keine Beispiele, Triumfe ihres Pinsels, hinterlassen konnte? Es möchte schwer halten, diese Frage aufzuwerfen, ohne an einen anderen Gang, an schwankende Versuche, an unbekannte Schönheiten und Fehler der jungen Schule zu denken. Es ist die blosse Reproduktion der Technik, welche die Fortschritte der Kunst so schnell und sicher machte; ein ursprüngliches, aus dem Innern der Zeit fliessendes Formbilden müsste auch eine andere Geschichte haben. Ich suche die Originalität der neuen Technik und finde sie nicht. Da ist Berechnung, Mischung, eine Form die sich kneten und behandeln lässt, und so oder anders, theilweise oder im Ganzen, an Schönheiten erinnert, die man schon einmal sah.

Täusche ich mich, so geschieht es wenigstens ungern. Das ist aber ein fehlerhafter Kreis, wenn die Kunst sich in sich selbst erneuern will. Wie die junge Blüthe des neuen Frühling nicht wieder aus der alten Blüthe, sondern aus dem Baume entspriesst, so soll auch die Kunst nicht aus der Kunst, sondern aus dem Ganzen der Menschheit sich erneuern. Freilich, sie muss die Wehen nicht scheuen.

Der Ursprung der neuen Kunst fliesst zusammen mit einer retrograden, oder, wie andere wollen, sich vertiefenden geistigen Bewegung der nächsten Vergangenheit. Während einer bedrückten und schmachvollen Zeit wurde das deutsche Gemüth, das sich bis dahin mit bewunderungswürdiger Elastizität über alle Schönheitskreise der alten und neuen Welt ausgespannt hatte, auf sich selbst zurückgedrängt. Hier aber entdeckte sich, nach langer Erschlaffung eigenthümlicher Bildkraft, eine grosse Leere und Dürftigkeit, so dass Geister, die nicht zu den dichterischen Energien jener Zeit gehörten, in das reichere Mittelalter zurückschlugen und sich in einen Anschauungs- und Bildkreis zu versetzen strebten, der seit Jahrhunderten ausgestorben war.

Bis dahin gab es nur schweifende deutsche Künstler, keine sässige deutsche Kunst. Das Band, welches die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts zusammenhielt, war das Studium der Antike und der normalen Schönheit — eine Richtung, welche ebenfalls durch die Literatur, durch Winkelmann eingeleitet wurde und welche in Raphael Mengs ihren vorzüglichsten Darsteller fand. Man muss jedoch bemerken, dass dieses Studium seine Strenge verlor, sobald die Künstler Italien mit dem Rücken ansahen und sich, des Unterhalts wegen, in Deutschland, England, Frankreich niederliessen. Dann mischten sich Lust, Laune und mancherlei Zufälliges in die Ausübung. Ferner ist zu bemerken, dass die Malerei jener Zeiten, aus leicht begreiflichen Ursachen, zu keiner festen Technik gelangte. Aber sie war auf gewisse Weise originell, sie hatte etwas Geisterhaftes und Ueberirdisches in ihren Linien, Farben und Tönen, das an nichts Früheres erinnerte.

Jetzt ging, wie angedeutet, durch die Schlegel, durch Tieck u. s. w. eine Reaktion auf dem Gebiete der Literatur vor, worin freilich die Idee der Kunst wieder als Selbstzweck missbräuchlich aufgefasst wurde, die aber durch Zurückweisung auf christliche und deutsche Elemente, mehr Seele und Bewegung in das Kunsttreiben zu hauchen versprach. Besondere Zeichen dieser Zeit waren die Malerromane, die Verwechselung der Rollen zwischen Poesie und Malerei, die dichtenden Maler, die Konferenzen der christlich romantischen Poesie mit den Jüngern der Kunst, welche nach Ausführung ihrer Ideale schmachteten, und sich einstweilen in das Studium der ältesten Meister, eines Fiesole, der Gebrüder Eyk, Schorel, Dürer versenkten, und in einer Kombination dieser strengeren Meister mit raphaelitischer Anmuth und Grazie das Geheimniss der neuen Kunst erblickten. — Das Glück war den Künstlern günstig. Denn als jene, durchaus nicht populäre Richtung, in der Literatur bereits verdämmerte, ward der jungen Kunst eine der grossartigsten Gelegenheiten geboten, sich zu offenbaren, und man muss es ihr rühmend nachsagen, dass ihre Gebilde dieser Grossartigkeit entsprachen. Die Malerei fand in München jene äusseren Bedingungen, welche ihr, die Wahrheit zu sagen, nirgends abgehen sollten, wo man sie im harmonischen Glanze ihrer Erscheinung, in ihrem höchsten und zugleich naturgemässesten Dasein zu erblicken wünscht: architektonische Unterlagen, grandiose Perspektiven, Parallelen des Meissels. In allen diesen Beziehungen haben die als Wiederhersteller der Kunst berühmten Männer, Cornelius, Veit, Schnorr, das Ausgezeichnetste geleistet. — Auch die Oelmalerei, obgleich minder begünstigt und als religiös von zarterer Keimung, strebte neben der Freskomalerei empor. Overbek repräsentirte in ihr die moderne Mystik, den Novalis, wie seine Freunde, die Maler al fresco, mehr die Nordlandsreckenpoesie des Fouqué zur Anschauung brachten. Opposition gegen die Akademie (in der Literatur gegen die Klassiker) strenge christsinnige Zeichnung, vereint mit schöner Wellung und Leichtigkeit der Formen, zeichnen Overbek's Gemälde aus; und ich gestehe, wenn Raphael's und Albrecht Dürer's Geist nach drei Jahrhunderten ihres Abscheidens von der Erde, sich in eine Form schmelzen liessen, welche nicht bloss die Schönheit einer doppelten Erinnerung, an die Kunst und an den Glauben der verschwundenen Zeit trüge, Overbek wäre mein Mann.

(Beschluss folgt.)

Schlesischer Kunst-Verein.

Bei der am 18. Oktober in der Allgemeinen Versammlung der Actionaire des Schlesischen Kunst-Vereins stattgefundenen Verloosung der erkauften Kunst-Gegenstände fielen die Gewinne an folgende Mitglieder:

1) Slavische Förster-Familie im Hochgebirge, Oelgemälde von E. Ebers, an Herrn Apotheker Oswald zu Oels. — 2) Ansicht der Kreuzkirche in Breslau, Oelgemälde von Trautmann, an Herrn Oberlandesgerichts-Assessor und Justizkommiss. Schulze in Breslau. — 3) Rheinisches Wirthshausleben, nach Schrödter — Lithographie — an Herrn Hauptmann Krocker in Neisse. — 4) Die Bäckertochter, Kupferstich, an Herrn Hofrath Wilcke zu Kottbus. — 5) Wallachische Fuhrleute, Kupferstich nach Klein, an den Herrn Wirklichen Geh. Rath und Ober-Präsidenten von Merckel Excellenz. — 6) Madonna nach Steinbrück, Kupferstich, an Herrn Lieutenant Meckel von Hemsbach in Breslau. — 7) Die beiden Leonoren, nach Sohn, an Herrn Justizkommissarius Hahn in Breslau. — 8) Die Schlachtsäule von Rudau, Abbildung und Beschreibung, an Herrn Baron von Richthofen auf Royn. — 9) Architektonische Denkmale von Puttrich, zwei Hefte, an Herrn Dom-Dechanten v. Montmarin. — 10) Die Flüchtlinge, nach Lessing, Kupferstich, an Hrn. Kaufmann Hertel in Breslau. — 11) Der Halberstädter Dom — einzelne Ansicht — Lithographie, an Frau Obristlieutenant v. Hülsen in Breslau. — 12) Conturen des Kunst-Vereins der Preuss. Staaten pro 1834., an Frau Gräfin v. Stosch zu Löwen. — 13) Desgleichen pro 1835., an Herrn Kaufmann Held in Breslau. — 14) Desgleichen pro 1836., an Herrn Fabriken-Besitzer Schnackenberg zu Malapane. — 15) Madonna, nach Rafael, Lithographie, an Herrn Grafen v. Kenczinski zu Ilsen bei Glogau. — 16) Der Halberstädter Dom, Abbildungen und Beschreibung von Lucanus, an Herrn Gymnasialdirektor Scholz zu Neisse. — 17) Strandgegend, Oelgemälde von Wickeberg, an Herrn Benecke von Gröditzberg zu Berlin. — 18) Fischfang auf dem Eise, Oelgemälde von demselben, an Herrn v. Gilgenheimb auf Frantdorf. — 19) Winterlandschaft, Oelgemälde von C. Schulz, an Hrn. Erb-Landhofmeister Grafen Leopold v. Schafgotsch auf Warmbrunn. — 20) Landschaft mit Schaafen, Oelgemälde von Blechen, an Herrn Geh. Ober Reg.-Rath und Polizei-Präsidenten Heinke. — 21) Der Schulknabe, Oelgemälde von Kieseswetter, an Hrn. Kfm. Kessler in Liebau. — 22) In Wachs bossirter Löwe, von Schenk, an Hrn. Referendarius Hayn zu Breslau. — 23) Kinder, spielend auf einer Brandstätte, Oelgemälde von v. Embden, an Se. Hoheit den Herrn Herzog Eugen von Würtemberg zu Carlsruhe. — 24) Landschaft mit Gewitter, Oelgemälde von Funk, an Herrn Oberforstmeister v. Pannewitz zu Oppeln. — 25) Seestück, Brandung von Achenbach, Oelgemälde, an Herrn Ober-Hütten-Inspector Schulze zu Gleiwitz. — 26) Madonna mit dem Kinde, Oelgemälde von Rafael Schall, an Herrn Erblandjägermeister Grafen v. Reichenbach auf Schönwalde. — 27) Landschaft mit Eichenwald von Dahl, Oelgemälde, an Herrn Steinmetz Mentzel zu Neisse. — 28) Unglückliche Reisegesellschaft, Oelgemälde von E. Ebers, an Herrn Stadtgerichts-Kalkulator Leutlof zu Breslau. — 29) Strandgegend, von Krause, Oelgemälde, an Herrn Baron v. Zedlitz auf Zülzendorf. — 30) Kreuzgang im Halberstädter Dom, Oelgemälde von Hasenpflug, an Herrn Grafen York v. Wartenburg in Klein-Oels. — 31) Studienkopf, Oelgemälde von Hoyol, an Herrn Referendarius Hayn zu Breslau. — 32) Mädchen aus Subiaco, von Hennig, an Herrn Grafen von Renard. — 33) Alter Kopf, Oelgemälde von Plaschke, an Herrn Maler Habe zu Breslau. — 34) Studienkopf, Oelgemälde von Pohl, an den Kunst-Verein zu Magdeburg. — 35) Landschaft, Oelgemälde von Wichura, an Herrn Kreissekretair Nitschke zu Rothenburg. — 36) Kopf eines Kindes in gebranntem Thon, von Mächtig, an Hrn. Ober-Regierungs-Rath Rothe zu Breslau. — 37) Morgenlandschaft, Oelgemälde von Koch, an den Kunst-Verein zu Potsdam. — 38) Einzug des Königs Otto von Griechenland, Lithographie nach Hess, an Se. Hoheit den Herrn Herzog von Würtemberg in Carlsruhe. — 39) Napoleon auf dem Schlachtfelde von Waterloo, grosser Kupferstich, an Herrn Grafen v. Saurma auf Jeltsch. — 40) Drei Blätter nach v. Eyk, Lithographien, an Herrn Geheimen Justiz-Rath v. Reinersdorf auf Reinersdorf. 41) Anbetung der heil. drei Könige, Kupfer-

stich nach Rafael, an Herrn Kaufmann und Hauptmann Giesel zu Hirschberg. — 42) Johannes in der Wüste, Lithographie nach Overbeck, an Herrn Armenhaus-Director, Hauptmann Kirsch zu Kreuzburg. — 43) Jeremias nach Bendemann, Lithographie, an Herrn Syndikus Cronius zu Hirschberg. — 44) Don Quixote, Lithographie nach Schrödter, an Herrn Kanonikus Heinisch in Breslau. — 45) Madonna nach Holbein, Lithographie, an Herrn Ober-Bergrath Reil zu Brieg. — 46) Die junge Wittwe, Lithographie, an Herrn v. Zawadzki zu Gr. Strehlitz.

Das grosse Gemälde: Christus mit den Jüngern vor Emaus, bestimmte der Verein zu der Sammlung der Schles. Vaterländ. Gesellschaft und den Kunst-Katalog der Sammlungen des Herrn Baron Speck von Sternberg der Königl. Central- und Universitäts-Bibliothek.

Wir ersuchen die hochverehrten Herren Mitglieder, darüber zu bestimmen, auf welche Weise dieselben über Ihre Gewinne disponiren wollen, und bemerken, dass Sie Sich dieselben gegen Quittung bei dem Kastellan der Schles. vaterländischen Gesellschaft Herrn Glänz, Blücherplatz im Börsen-Gebäude abholen können. Denjenigen Herren Interessenten, welche im Verlaufe von 14 Tagen nicht über Ihre Gewinne verfügt haben, werden wir dieselben auf Ihre Kosten übersenden.

Breslau, den 18. Oktober 1837.

Im Auftrage des Verwaltungs-Ausschusses des Schlesischen Kunst-Vereins.

Ebers. Secretair. Cranz. Cassirer.

Nachrichten.

Stuttgart. Ein Saal des hiesigen königlichen Schlosses wird gegenwärtig mit Frescogemälden aus der Würtembergischen Geschichte geschmückt. Der Maler Hr. J. A. Gegenbauer (von dem die vorzüglich schönen Fresken in dem Lustschlosse Rosenstein bei Stuttgart herrühren) hat so eben das erste dieser Gemälde, die Rettung Eberhards des Greiners aus dem Wildbad durch einen Hirten (eine Scene, die u. a. aus Uhland's Gedichten allgemein bekannt ist), vollendet.

Darmstadt. Wie man vernimmt, hat der hiesige Gemeinderath einen Beitrag von 2000 G. zu dem Sr. k. H. dem verstorbenen Grossherzoge Ludwig I. zu errichtenden Denkmal bewilligt.

Der Grossherzog hat beschlossen, seinem durchl. Grossvater, Ludwig IX. Landgrafen von Hessen, dem Gründer von Pirmasens, an seiner Grabstatte in der dortigen protestantischen Hauptkirche ein Denkmal setzen zu lassen und zu dem Zweck den Hofbaudirector Dr. Moller dorthin gesandt.

Karlsruhe. Der Bau einer Bildergallerie in der Nähe des Residenzgebäudes hat bereits begonnen; bekanntlich haben die Stände 125,000 Thlr. hiezu bewilligt.

Weimar. Die unlängst in hiesiger Gegend aufgefundenen alten thüringischen Silbermünzen, namentlich Bracteaten von Jena, Erfurt, Gotha, Eisenach, Schwarzburg etc. werden ziemlich wohlfeil zum doppelten Silberwerth verkauft. Man kann Sortimente von 20 Stück zu 1½ Thlr. erhalten.

Kopenhagen. Die Königl. Akademie der schönen Künste, welche schon längst den Wunsch hegte, solche Arbeiten, die bei den jährlichen Kunstausstellungen vorzügliches Talent und glückliche Bestrebungen an den Tag legten, auf eine besondre Weise auszuzeichnen, wird künftig, in Folge eines von Sr. Maj. dem Könige genehmigten Reglements, die silberne Medaille, welche sie bei Gelegenheit der Heimsendung der Thorwaldsen'schen Arbeiten gegenwärtig prägen läst, als Prämie in einem solchen Fall vertheilen; alle hier anwesenden Künstler, so wie alle dänischen Künstler im Auslande können dieselbe erhalten.

London. I. M. die Königin ist in Brighton mit Künstlern umgeben. Während Sir David Wilkie einige Tage an dem lebensgrossen Bilde I. M., in dem Staatskleide, arbeitete (ein Bild, das im nächsten Frühjahr in der National-Gallerie aufgestellt werden wird), hat die Königin in der vorigen Woche Hrn. I. Hayter zu ihrem kleinen Portrait gesessen. Auch Pistrucci (der Münz-Medailleur) war in Brighton, um das Portrait I. M. zu der Krönungs-Medaille zu modelliren.

Bei Hodgson und Graves erscheint eine Reihe von Stichen nach den, in der Gallerie von Hamptoncourt aufbewahrten Raphaelischen Cartons und Tep-

pichen, und zwar in dem neuen sogenannten Bas-Relief-Stich, einer patentirten Erfindung des Hrn. Bate, dessen „Anaglyptograph“ mit der bekannten Collas'schen Maschine grosse Aehnlichkeit zu haben scheint. Am 1. eines jeden Monats soll eine Platte, Imp. Fol., zu 5 Sch. das Stück erscheinen, und der ganzen Sammlung zugleich die Geschichte jener prachtvollen Kunstwerke beigegeben werden.

Dem durch seine Schriften über die Bevölkerungsverhältnisse berühmten Prof. T. R. Malthus (geb. 1766, gest. am 29. Decbr. 1834) ist in der Abteikirche in Bath ein Denkmal errichtet worden.

Paris. Der Bildhauer David ist bekanntlich als Candidat für die bevorstehenden Wahlen zur Deputirtenkammer aufgetreten; er hat an die Wähler des 8. Arrondissements ein öffentliches Schreiben gerichtet, worin er sagt: „Indem ich Sie, meine Herren, um ihre Stimmen ersuche, so geschieht dies in der Ueberzeugung, dass es keine wahre National-Vertretung giebt, wenn nicht alle Interessen in der Kammer vereinigt sind: die Wissenschaften, der Beamtenstand, der Handel haben in derselben bereits ihre Organe, aber die Künste wurden bisher vergessen. Ich ersuche Sie, diesen Fehler gut zu machen und so Frankreich ein Beispiel von Gerechtigkeitsliebe zu geben. Sie begreifen gewiss, dass bei den Verhandlungen des Budgets der Künste nur ein Künstler tiefer in die Sache eingehen kann.“ etc. Schliesslich erklärt Hr. David, dass er sich zu der polit. Gesinnung der HH. Arago, Dupont v. d. Eure, Lafitte und Salverte bekenne und mit denselben stimmen werde, und macht sich anheischig, keine Gunstbezeugung irgend einer Art von der Regierung anzunehmen.

Im Museum von Versailles wird eine Bildsäule des Generals Daumesnil aufgestellt werden, und es finden sich schon zahlreiche Concurrenten, welche beim Ministerium um die Anfertigung dieser Statue einkommen.

Se. Maj. der König hat bei H. Vernet, der bereits nach Constantine abgegangen ist, zwei Gemälde bestellt; das eine soll die Erstürmung Constantine's, das andre den Tod des tapfern Generals Daumesnil darstellen. Auch soll eine goldne Denkmünze auf die Eroberung von Constantine geschlagen werden.

In Toulon ist ein französisches Handelsfahrzeug angekommen, welches unter Anderm 55 Kisten mit Alterthümern enthält, welche Engländer auf der Stelle des alten Karthago ausgegraben haben, indem sie dem Bey von Tunis für die Erlaubniss dazu eine bedeutende Summe zahlten. Es befinden sich unter diesen Sachen eine schöne Statue und eine werthvolle Mosaik; sie sind nach Liverpool bestimmt.

Rom. Thorwaldsen befindet sich mit der Commission der Antiquitäten auf einem Ausfluge nach Viterbo, wo in der Nähe durch Ausgrabungen bedeutende Kunstschätze gefunden sein sollen.

Die schöne Gruppe aus der Sündflut, von dem verst. belgischen Bildh. Kessels unvollendet hinterlassen, wird gegenwärtig von L. Hofer, aus Würtemberg, unter der Aufsicht von Thorwaldsen vollendet. Hr. Hofer hat längere Zeit in der Werkstätte des verst. Kessels gearbeitet und sich dessen Eigenthümlichkeiten auf glückliche Weise angeeignet.

Anzeige.

Im Verlage von Ernst Fleischer in Leipzig wird Anfang künftigen Jahres erscheinen und nimmt Georgs Gropius Bestellungen darauf an:

RETZSCH'S UMRISSE

zu

SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.

Vierte Lieferung.

KOENIG LEAR.

MIT ERKLÄRENDEN ANDEUTUNGEN VON C. A. v. MILTITZ IN DEUTSCHER UND ENGLISCHER SPRACHE

und

den scenischen Stellen des Textes im Originale so wie in Deutschen, Französischen und Italienischen Uebersetzungen.

Imperial 4to. Kartonnirt.

Subscriptions-Preis 5 Thlr. Conv. Mze.

PREISE DER LIEFERUNGEN I. II. UND III.

I. HAMLET: Subscr.-Preis: ..... 6 Thlr. Conv. Mze.

II. MACBETH: - - ..... 5 Thlr. Conv. Mze.

Diese beiden ersten Lieferungen sind soeben zusammen

Subscriptions-Preis: 9 Thlr. Conv. Mze.

III. ROMEO UND JULIA: Subscr.-Preis: 5 Thlr. Conv. Mze.

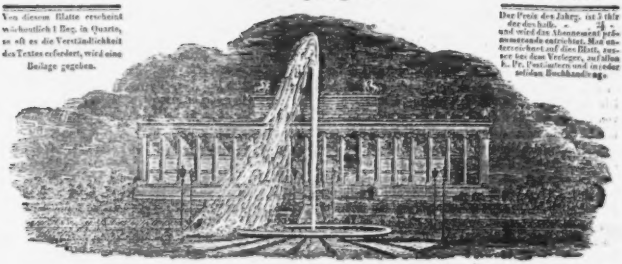
Abermals hat der gefeierte Künstler, MORITZ RETSCH, auf der von ihm so ruhmvoll betretenen und verfolgten Bahn fortschreitend, die Umrisse zu einem Drama von Shakspeare unter der erlöpferischen Hand. *König Lear* ist der Gegenstand, der gewählt wurde, dessen hochtragischer Inhalt, dessen tiefergreifende Scenen dem Künstler das weiteste Feld darbieten, seine Phantasie walten zu lassen und eine Reihe von Schaustellungen zu geben, die in Bezug auf treffende Wahrheit, auf erschütternde Wirkung jeder seiner frühern Darstellungen an die Seite gesetzt werden können. Man erinnere sich an die Scenen aus den frühern Lieferungen, die mit ungetheilter Bewunderung aufgenommen wurden, die bereits vollendeten Tafeln zu König Lear lassen nicht weniger den hohen Flug des begeisterten Genius wieder erkennen, der tief in den Geist des unsterblichen Dichters eindringt und mit Sicherheit das zur Anschauung bringt, was dieser durch Worte andeutete.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 47. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr oder den halb. [illegible] und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man abonnirt hierauf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 20. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Neuere plastische Werke.

Berlin.

Im Atelier des Hrn. Prof. Rauch war in diesen Tagen das so eben vollendete Thonmodell des Monumentes, welches den beiden ersten christlichen Beherrschern Polens, dem Herzoge Miecislav (st. 992) und seinem Sohne, dem König Boleslav Chrobri (st. 1025), im Dome von Posen gesetzt werden soll, öffentlich ausgestellt. Ueber die Veranlassung zu diesem Unternehmen, über die ersten Pläne und die durch den verstorbenen Erzbischof v. Wolicki veranstalteten Sammlungen, sowie über die wesentliche Förderung, welche dem Unternehmen neuerdings durch die thätige Theilnahme des Grafen Eduard Raczynski zu Theil geworden ist, haben wir bereits vor Kurzem (No. 39, S. 310 d. J.) berichtet. — Die Opfer, welche die Errichtung eines solchen Monumentes erheischt, zeigen sich gegenwärtig bereits, durch die würdigste Lösung der Aufgabe, aufs Schönste belohnt: sie ist ein Zeugniss mehr für die Meisterschaft Rauch's, für den hohen und eigenthümlich ausgebildeten Standpunkt, welchen die monumentale Plastik unserer Tage einnimmt.

Die Auffassung und Anordnung des Ganzen ist äusserst einfach. Beide Fürsten stehen ruhig, ein wenig zueinander gewandt, vor dem Auge des Beschauers da; das Kreuz des Stabes, welchen der ältere von ihnen in der Hand hält, erhebt sich über ihren Häuptern und schliesst die Gruppe auf eine sinnvolle Weise. Die Höhe der Gestalten beträgt 7 Fuss 2 Zoll. Ihr Kostüm ist ganz das ihrer Zeit, ausgewählt in Bezug auf die Persönlichkeit eines jeden von ihnen, somit charakteristisch für Zeit und Persönlichkeit, zugleich aber (wie es in der That bei dem Kostüm des früheren Mittelalters der Fall

ist) höchst günstig für künstlerische Behandlung. Der ältere der beiden Herrscher, Miecislav, der Gründer des Christenthums in Polen, erscheint als der Fürst des Friedens. Er trägt eine lange, reichgemusterte Tunika, welche bis auf die Knöchel hinabreicht und mit dem Schwertgurte umgürtet ist. Die Aermel der Tunika reichen bis zum Elbogen; von da ab, bis zum Handgelenk, wird der Aermel des Kettenhemdes sichtbar, welches der Fürst (als Bezeichnung des immer noch so kriegerischen Zustandes seiner Zeit und seines Landes) unter der Tunika angelegt hat. Die Füsse sind mit Schuhen bekleidet. Ueber der Tunika trägt er den fürstlichen Hermelin-Mantel, welcher auf der rechten Schulter durch ein Schloss zusammengefasst wird und nach vorn und hinten in reichen Falten nieder fällt, so jedoch, dass die rechte Seite der Figur unter dem Mantel frei hervortritt. Der linke Arm, dessen Hand den Kreuzstab hält, hebt auf seiner Seite den Mantel ein wenig empor, wodurch eine contrastirende Bewegung in den grossen Linien der Falten hervorgebracht wird. Die rechte Hand, frei vor die Brust gehoben, weist nach dem Kreuze empor, auf das Symbol, welches die Grundbedeutung des Monumentes enthält, hindeutend. Das Haupt, dem Beschauer entgegengewandt, ist ein wenig geneigt; es ist mit einem Helme, den ein Kronen-artiger Reif umgiebt und dessen Spitze ein kleines Kreuz schmückt, bedeckt. In den edlen Zügen des Gesichts ist der Ausdruck der Milde vorherrschend. Das Haupthaar ist lang, der volle Bart ebenfalls nicht gekürzt.

Der jüngere Fürst, Boleslav, der sich dem Vater zuwendet, trägt in seiner gesammten äusseren Erscheinung das Gepräge derjenigen kriegerischen Gewalt, mit welcher er die polnischen Waffen weit über die Nachbarländer hinaustrug und dem neubegründeten Christenthum eine eiserne Sicherung verlieh. Er ist ganz gepanzert. Die Beine sind mit Kettenhosen bekleidet, welche sich eng um die Formen des Körpers schmiegen und die Linien derselben dem Auge des Beschauers rein entgegentreten lassen. Den Leib bedeckt ein Kettenhemde mit langen Aermeln, das etwa bis zur Hälfte des Oberschenkels hinabfällt und hier in gezackte Spitzen ausgeht. Die Brust ist, über dem Kettenhemde, mit einem Schuppenpanzer umgeben. Den Kopf bedeckt eine Kettenhaube, welche zugleich Hals und Schultern umschliesst; darüber ist der gekrönte Helm aufgesetzt. Die Hüften umgiebt, lose hängend, ein breites Schwertgehänge von zierlich durchbrochener Arbeit. Die rechte Hand hat das Schwert gefasst, welches der Fürst vor sich, auf den Boden gestützt, hält; die linke ist in die Seite gestemmt. Der Königsmantel ist frei über die rechte Schulter geworfen, fällt in grossen Massen über den Rücken und ist dann um den linken Arm gewickelt, so dass er hier in schönen Falten zur Seite der Figur niederfliesst. Das Gesicht, jünger als das des Vaters und mit kürzerem Barte, vereint mit ähnlichen Zügen den Ausdruck grösserer Kraft und Festigkeit.

Das Kostüm, sowohl das des Krieges bei der einen, wie das des Friedens bei der andern Figur, befolgt, wie bereits bemerkt, auf's Genauste diejenige Art und Weise, welche in jener früheren Periode des Mittelalters gebräuchlich war. Es bezeichnet somit zunächst die allgemeine historische Stellung der beiden gefeierten Männer. Dabei ist zugleich das sorgfältige Verständniss, die vollkommenste Naturwahrheit, mit welcher dasselbe im vorliegenden Falle behandelt ist, hervorzuheben. Vornehmlich gilt dies von der kunstreichen Behandlung des Kettengewebes, dessen eigenthümliche Last an den Stellen, wo es frei hängt, dessen festes Anschmiegen an die hervortretenden Formen, dessen Verschiebung bei der Bewegung jedes einzelnen Gliedes und wo es sich in kleinere oder grössere Falten legt, dem Beschauer in täuschender Naturwahrheit entgegentritt. Nicht minder meisterhaft sind aber auch die sämmtlichen anderweitigen Stoffe behandelt, und namentlich ist dem feinen Pelz der fürstlichen Mäntel eine überraschende Weichheit zuertheilt worden. All dieser hervorstechende Reichthum des Kostüms muss natürlich bei dem Bronzeguss (dazu das Modell bestimmt ist) einen vorzüglich schönen Effekt hervorbringen; auch hören wir, dass demselben in der Bronze noch ein andrer Schmuck: — Säume und andre Verzierungen, die aus Silber eingelegt werden sollen, sowie edle Steine an den passenden Stellen, — hinzugefügt werden wird, wozu denn eben der Gesammt-Stoff des Metalles, sowie der besondre romantisch-historische Charakter der Figuren vornehmlich passend ist.

Zugleich aber sind, wie bereits bemerkt wurde, die Besonderheiten dieses Kostüms eben so geeignet für eine freie künstlerische Behandlung wie für die persönliche Individualisirung. Der eng anschliessende

Ketten- und Schuppenpanzer verstattet die freie, lebendige Entwickelung der Form und lässt den Beschauer die Kraft der kriegerischen Gestalt, die Rüstigkeit der Bewegung ungehindert in sich aufnehmen. Die weiten, durch keinen Modeschnitt (wie im späteren Mittelalter) beengten Gewänder des älteren Fürsten geben dagegen die Gelegenheit zur Darstellung des grossartigsten Faltenwurfes. Hiedurch entsteht zugleich die schönste Wechselwirkung in den Linien, welche die beiden Gestalten umschreiben. Auch ist es hiebei zu beachten, dass der Mantel, welcher dem kriegerischen Fürsten, zur Bezeichnung seiner Würde sowohl, wie zur Hervorbringung der nöthigen Fälle des Ganzen, gegeben werden musste, frei und leicht umgeworfen ist, somit das Lebendige, mehr Momentane in der Bewegung dieser Gestalt eben so hervorhebt, wie er durch den mehr wechselnden Schwung der Linien nicht minder zur Durchführung des angedeuteten Contrastes dient.

Alle diese angeführten Elemente der historischen Treue, der Charakteristik, der Naturwahrheit aber bewegen sich in dem Grund-Elemente der reinen plastischen Schönheit. Es herrscht in jeder einzelnen Gestalt ebenso, wie in ihrem Zusammenwirken als Ganzes, ein Ebenmass, eine Klarheit, eine Harmonie der Linien und Verhältnisse, eine durchgebildete Gesetzmässigkeit bei aller Freiheit des Einzelnen, — mit einem Worte: eine Vollendung des Styles, wie sie eben nur die Bedingung der auf ihrem Gipfelpunkte angelangten Kunst ist. Und wenn der Beschauer, bei dem engen Raume, darin das colossale Modell aufgestellt war, zunächst auf das Einzelne, auf die kunstreiche Behandlung der Stoffe, auf die historische Eigenthümlichkeit der Darstellung, auf die charaktervolle Auffassung der Gestalten verwiesen wurde, so musste doch allmählig die hohe Würde des Ganzen, die feierliche Bedeutsamkeit seines Inhalts, die lautere Majestät dieser Erscheinungen den überwiegendsten Eindruck auf ihn hervorbringen.

---

*) Ein von dem vorigen wesentlich verschiedenes, aber in seiner Art ebenfalls sehr interessantes Thon-Modell sahen wir im Atelier des Bildhauers Hrn. Kiss. Der Gegenstand desselben gehört nicht der Geschichte, sondern dem Bereiche der Phantasie an und führt, von äusseren Bedingnissen frei, den Beschauer in die Urzustände menschlicher Existenz zurück. Es ist eine sehr kunstreich componirte Gruppe. Eine Amazone, nur um die Hüften mit einem leichten Gewande geschürzt und den Kopf mit der bekannten phrygischen Mütze bedeckt, sitzt auf einem kräftigen Rosse, dem eben ein Tiger entgegengesprungen ist, indem er sich an dessen Brust, die er mit wüthendem Bisse zerfleischt, angeklammert hält. Das Pferd, scheu und heftig emporgebeugt, strebt fruchtlos, sich seines Feindes zu erwehren; die Amazone dagegen, in leicht gekrümmter Stellung, ist so eben im Begriff, mit der erhobenen Lanze den Tiger zu durchbohren. Das ganze Werk ist voll des höchsten, aufgeregtesten Lebens; ebenso ist die Charakteristik der drei Figuren in vortrefflicher Weise durchgeführt. Der Adel, die heftige Anstrengung, der Schmerz und Grimm in dem Pferde steht im fühlbarsten Contrast gegen das Wilde, Heimtückische, Katzenartige in der Gestalt des Tigers, dessen Obergewalt, trotz seiner kleineren Dimension, gleichwohl trefflich hervorgehoben ist. Gegen beide aber bildet wiederum die leichte Behendigkeit der Amazone, deren zierliche Formen zugleich eine kräftige Entwickelung und die volle Anspannung des Momentes zeigen, einen noch interessanteren Gegensatz, und in ihr vornehmlich concentrirt sich das Interesse des Beschauers. Wildes Naturleben, Kraft und Anmuth vereinigen sich in dieser Arbeit auf die ansprechendste Weise. Bei der grossen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen herrscht indess auch hier ein schönes plastisches Ebenmass, und die Linien bewegen sich, je nach den verschiedenen Gesichtspunkten, stets auf eine eigenthümlich harmonische Weise. — Die Ausführung des in Rede stehenden Modells ist in verhältnissmässig kleinen Dimensionen gehalten; der Künstler hat dasselbe nur als Vorstudium eines grösseren gearbeitet, welches dreimal so gross — das Ganze gegen 12 Fuss hoch und 16 Fuss breit (die Amazone in einer Höhe von 9 Fuss, das Pferd in den Dimensionen der Schlüter'schen Reiterstatue des grossen Kurfürsten) — ausgeführt werden soll. Gewiss dürfen wir, bei den so sehr anerkennungswürdigen Vorzügen, welche bereits das vorläufige Modell entwickelt, hier wiederum einer der anziehendsten Leistungen der Berliner Plastik entgegensehen, und wir haben nur zu wünschen, dass sich, da Hr. Kiss seine Arbeit ohne äusseren Anlass unternommen hat, die Gelegenheit zum Bronzeguss des Werkes (darauf dasselbe be-

rechnet ist), sowie zur würdigen Aufstellung an einem öffentlichen Orte nicht fehlen möge.

P. K.

Ueber

Kunstausstellungen im Allgemeinen.

(Beschluss.)

Wohl ist der Ausdruck der Frömmigkeit das Höchste in der Kunst; wohl ist es wahr, dass Religion ihre Seele, religiöse Symbolik der Aether ihres Lebens ist. Aber die Typen der Frömmigkeit sind wandelbar, und es ist keineswegs die Aufgabe der Kunst, einen veralteten Typus festzubannen und solchen der sich sträubenden Anschauung immer auf's neue wieder aufzudrängen. Gibt es für neu sich bildende Frömmigkeitsweisen noch keine tiefere Symbolik, so bleibe die Kunst eine trauernde Wittwe auf dem Grabe der vergangenen, aber sie täusche nicht die Welt und sich mit der Rückkehr des geschiedenen Bräutigams; sie halte nicht Geisterbochzeit auf den Gräbern schlafengegangener Jahrhunderte. Der Künstler ist vor allem erst Mensch, Genosse seiner Zeit, die er übersehen, aber von der er nicht wegsehen soll. Er theile unsern Horizont, unsere Wissenschaft, unsere Naturahnungen, unsere Weltverhältnisse, unsere neuen psychologischen Zustände, alles, was die Anschauungsweise unseres Jahrhunderts von der Anschauungsweise der früheren christkatholischen Welt so unendlich unterscheidet, und was, um es kurz und in Beziehung auf die Schönheitsformen des religiösen Kultus auszudrücken, uns verhindert, im Wunderboren und Uebernatürlichen, in beschränkten und pressbaften Zuständen, in niedergeschlagenen Augen und gefalteten Händen, in Seelenängsten und körperlichen Peinigungen und selbst in dem Entzücken eines ekstatischen Blickes, welcher den Himmel offen sieht, jenen Ausdruck der Frömmigkeit zu finden, worin wir das Höchste unserer Gefühle, die dem Himmel geweihte Blüthe unsers ganzen Daseins — worin wir unsere Religion, oder, wenn man will, unser erst aufdämmerndes religiöses Bewusstsein in symbolischer Bezeichnung nicht mehr wiederfinden. Der Künstler sei mit dem Dichter nicht Priester der alten, sondern Prophet der neuen Weltanschauung.

In den früheren Kunstepochen war der Uebergang der religiösen Malerei zur weltlichen, zur Historie, zur Landschaft, zum Genre das langsame Werk von Jahrhunderten, in der neuen Schule machte er sich so schnell, wie man die Hand umdreht. Die neue religiöse Malerei war etwas Vereinzeltes, Sektenhaftes und konnte sich auch nur in diesem Kreise behaupten. Das geschichtliche Leben und die Gemeinschaft der Gläubigen war aus ihr gewichen, und, statt der religiösen Andacht machte sich die kritische Bemerkung vor ihr geltend, dass sie nur auf einem negativen Moment, auf der Opposition gegen das Zeitalter beruhe, und dass dieses Zurückführen auf die scheinlose, in sich versenkte Einfältigkeit früherer Zustände, welche mit so absichtlicher Strenge die ordinairen Effecte der Kunst zu vermeiden schien, bei Licht betrachtet, nur auf eine andere Art des Effekts hinarbeite, der freilich höher und vornehmer, aber auch geistig willkührlicher und sowol künstlerisch als sittlich tadelnswerther sei.

Die rasche Erweiterung des Kunstgebietes, hauptsächlich auf dem Felde der Oelmalerei, wurde ohne Zweifel durch nichts mehr, als durch die Bemühungen der Kunstfreunde gefördert, die aufstrebende Kunst zu einer Angelegenheit der Gesellschaft zu machen und das gesammte deutsche Publikum mit ihr in Rapport zu setzen. War dies ein für die mechanische Ausbildung, ja für die Lebenserhaltung der jungen Kunst nothwendiger Durchgang aus der ideellen Geschlossenheit in die materielle Allgemeinheit, musste die Malerei, bis dahin nur von den frommen Seufzern der adligen Mystik und dem vereinzelten grossartigen Kunstsinn eines deutschen Königs leben, eines Königs, welchen man nicht mit Unrecht den Medicaern an die Seite stellte, wenn anders die Bewohner seiner Residenz, die Münchener Florentiner wären, musste die Kunst in die weiteren Kreise der bürgerlichen Gesellschaft übertreten, so konnte sich, bei dieser Erweiterung, kein glücklicherer Umstand für sie ereignen, als dass sie in Düsseldorf, gegen den niederländischen Pol des deutschen Kunstlebens hin, einen so kräftigen und würdigen Anhalt in einer jugendlichen Schaar ausgezeichneter Talente fand. Ich möchte hier die wahre Bedeutung der sog. Düsseldorfer Schule und ein nicht zu übersehendes wichtiges Moment in der neuen Kunstgeschichte aussprechen. Die erste Richtung der Kunst ging auf ideellen oder überschwenglichen Wegen

nach Italien, nach dem Lande der Madonnen, nach dem Lande deutscher Eroberer, nach dem Grabe deutscher Heldensöhne, von den cimbrischen Recken, die eisengekettet in die Schlacht beulten, bis zu den Scharen von Friedrich Barbarossa hinab. In diesem glänzenden Staube suchte sie ihre Ideale und wir fanden sie nicht. Die zweite, mehr gesellschaftliche Richtung der Kunst, ging, wenn auch nicht in die Tiefe und auf den lebendigen Born, doch auf den Schein und die Erscheinung des Gegenwärtigen zurück, und entfaltete hierin eine Darstellung, welche an die gesunde und kräftige Unmittelbarkeit des niederdeutschen Lebens und an die Schöpfungen des niederländischen Pinsels erinnerte. In der ersteren Schule prädominirte die Zeichnung, der scharfe Umriss einer bleichen Idealität. In der anderen machte sich die Farbe geltend, welche mindestens den Gedanken an Verwesung und ideale Gespensterei nicht aufkommen liess.

Hier, in der Düsseldorfer Schule trat die Poesie der Farben, die unmittelbare Befriedigung des Auges, die sinnliche Harmonie des Daseins, kurz alles hervor, womit die Kunst sich selbst verbürgt und was ihr den behaglichen Schimmer einer festen, in sich gesättigten Existenz verleiht. Ich glaube nicht an diese Gesundheit, ich lasse mich nicht täuschen durch diese perlende Frische, dieses blühende Kolorit, diese glänzend harmonischen Verflössungen — das ist das alte fette Niederland in seiner behaglichen Weise, nicht die neue Zeit mit ihren Revolutionen im Himmel und auf Erden. Aber ich sehe darin eine nothwendige Ausbildung der Kunst in ihrer gesellschaftlichen Richtung, eine Entschädigung für das, was sie sein sollte, und vielleicht noch nicht sein kann, einen Vervollkommnungstrieb im Technischen, einen wahren Lebenserhaltungstrieb, der sie lehrt, durch glänzende, der Vollendung im Technischen sich nähernde Productionen in jeglicher Gattung sich in der Gunst des Publikums zu behaupten, um dem nahenden Geiste den Weg zu bahnen. — Diese Kunst ist eine Braut, die sich schmückt, um den Bräutigam zu empfangen, der sie heimführen soll. Vielleicht gefällt ihm dieser fremde Putz und diese Schminke nicht — dann hat er nur zu sprechen und sie wird als Kind der Natur, ihrer eignen Schönheit seelig, vor seinen Augen dastehen.

Niemand kann die ganze Bedeutung der Technik für die Kunst als ihr sine qua non, ja eigentlich, wohlverstanden als ihr Alles, lebhafter anerkennen, als ich. Aber die wahre Technik ist jene geistige, durch welche Gehalt, Stoff und Form sich so organisch verbinden, dass man das Leben selbst, nur höher und verklärter vor sich zu sehen glaubt. Diese Technik vermisse ich. Die Technik der neuern Kunst ist noch immer mechanisch: erst durch die Aufnahme eines neuen Lebensgehaltes wird sie organisch werden. Unverkennbar freilich ist in einigen neuesten Schöpfungen das Streben dahin und man kann wol sagen, dass unter Bendemanns jerusalemitischen Trümmern Grundsteine eines neuen Kunstgebäudes sich entdecken lassen. Möge es sich aus der Tiefe des Genie's auferbauen. Aber ich habe, indem ich so eben die geschichtlichen Förderungen nicht verschwieg, welche der Kunst durch ihre gesellschaftliche Oeffentlichkeit, durch Vereine und Ausstellungen zu Theil wurden, auch schon die nachtheiligen Folgen angedeutet, welche eben von dieser Seite her die Kunst bedrohen. Ich kann nun auf alles, was ich dort gesagt, zurückverweisen, um den Künstler auf die Klippe und den Strudel aufmerksam zu machen, welche sein Talent in dem Gesellschaftsleben einfassen, auf den Strudel leichtfertiger Behandlung und auf die Klippe, in einer Technik sitzen zu bleiben, welche zwar das Auge der Menge reizt, ja selbst den Geschmack der sogenannten Kenner befriedigt und überhaupt den Ernst und Fleiss des künstlerischen Strebens, die Achtung vor der Kunst beurkundet, aber dennoch auf einer einseitigen Auffassung der Kunst, als einer in sich abgeschlossenen, selbstständigen, vom höheren Leben der Zeit unabhängigen, sich in sich selbst wiederholenden Plastik beruht und die zuletzt in diesem fehlerhaften Kreise sich selbst aufreiben, gleichsam fertig machen und überdies die Gunst des Publikums verlieren muss. Woran starb die Kunst der Niederländer? Nicht an Schwäche sondern an höchster Sättigung ihrer technischen Mittel: sie hatte keinen Geist mehr — und die jungen Künstler verloren die Lust und die Aufforderung, denn der Markt war besetzt und in jeder Gattung alte preiswürdige Waare vorhanden. Das geschah am Grünen, wie wird es am Dürren geschehen.

Ich erwarte und verlange von der jungen Kunst keine Vollendung, ich will nur Ausdrücke und Kühnheit des Wagens. Was hindert den jungen Maler sich als Kind der Zeit zu offenbaren? Die Vergleichung mit den Klassikern, die vornehme Kritik, die

unbillige Kritik, die hämische Kritik, die Prüderie der Muhmen, der Geschmack des Herrn Zollschreibers, die Rohheit und Unempfindlichkeit des grossen Haufens, das ganze Schicksal, was ein armes Gemälde auf einer deutschen Kunstausstellung in Empfang nehmen kann. Aber du bist kleinmüthig, junger Maler, recht sehr kleinmüthig. Thue was deines Amtes ist, schaffe was der Geist dir einhaucht, und niemals wirst du verlassen stehn im Reiche der Geister, in jenem Reiche, in welchem der Gedanke der Welt sich unsichtbar fortbildet, Kraft zu Manifestationen gewinnt, Schutz und Heiterkeit, bis er nach tausend glücklichen und unglücklichen Versuchen den Widerstand der Welt überwindet und Kindern einleuchtend macht, was Greise nicht fassen und begreifen konnten.

Ich gedachte, mit diesen Zeilen aufzuhören, weil ich die Ideen, die sich an meine Aufgabe reiheten, schlecht oder gut entwickelt zu haben glaubte. Allein ich erinnere mich, dass ich auch darüber mich zu äussern versprach, wie man sich die Ausstellungen, die nun einmal zur Seite der Zeit gehören und deren Zusammenhang mit der Idee und dem Leben der neuen Kunst ich nachzuweisen bemüht war, wie man sich dieselben am besten zu Nutze machen solle. Ich will aber dieses reichhaltige Thema lieber einer anderen Gelegenheit aufsparen, wo wir gegenseitig mehr Zeit haben. Die Beziehung der Ausstellungen zu dem ausübenden Künstler lag mir, ich will es gestehen, näher am Herzen, als die Beziehung der Ausstellung zum Publikum; auch glaube ich nicht, dass einer meiner Leser mir dieses verargen wird.

Angelegenheiten
deutscher Kunstvereine.

Bekanntmachung,

die Ausstellung der Kunstvereine zu Magdeburg, Halberstadt, Halle und Braunschweig im Jahre 1838 betreffend.

Die verbundenen Kunstvereine zu Magdeburg, Halberstadt, Halle und Braunschweig werden, wie im Jahre 1836, so auch im Jahre 1838 vom 1. April bis Ende August, unmittelbar auf einanderfolgende Kunstausstellungen veranstalten und ansehnliche Summen zum Ankaufe von Kunstwerken, zur Verloosung derselben, verwenden. Den geehrten Künstlern, welche diese Ausstellungen mit ihren Werken zu bereichern geneigt sind, werden folgende Punkte zur gefälligen Berücksichtigung empfohlen:

1., Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind unter Kreuzband mit der Bezeichnung: Angelegenheit des Kunstvereins zu ..... abzufertigen.

2., Die Kunstwerke, welche den ganzen Cyklus der Ausstellungen durchlaufen sollen, müssen bis zum 20. März 1838, spätestens aber bis zum 13. April 1838 bei dem Kunstvereins-Vorstand in Magdeburg unter Addresse des Lehrers der Kunstschule, Herrn Peters, abgeliefert werden; spätere Sendungen aber bis zum 6. Mai in Halberstadt, unter Addresse des Herrn Dr. Lucanus; bis zum 1. Juni in Halle unter Addresse des Dr. med. Herrn Weber; und bis zum 16. Juli in Braunschweig unter Addresse des Speditionshauses G. L. Dommerich.

3., Zur Bequemlichkeit der Absender werden in Berlin der Kastellan der Königl. Akademie der Künste, Herr Rietz,
in Dresden Herr Obersteuer-Cancellist Weinberger;
in München Herr Farbenbereiter Frisch;
in Düsseldorf Herr Professor, Inspector Wintergerst
die Versendung der Kunstwerke übernehmen.

4., Es wird gewünscht, dass nur Ein, höchstens Zwei Gemälde in dieselbe Kiste verpackt werden, um erforderlichenfalls namentlich grössere Sachen gleich mit der Kiste aufstellen zu können und grössere Sicherheit für die Erhaltung der Bilder und Rahmen zu erzielen.

5., Es erscheint unumgänglich, dass die Kisten nicht allein zugeschroben, sondern auch ausserdem über den Fugen mit Papier verklebt werden. Ebenso müssen die Bilder selbst an die Kisten mit Schrauben befestigt sein. Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äussersten Preises oder Werthes und des Sujets ist so auf dem Rahmen jedes Bildes zu befestigen, dass solcher bei Oeffnung der Kiste gleich in die Augen fällt. Wo diese Vorsicht nicht gebraucht wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwanige Verwechselung oder Beschädigung der Kunstwerke entsteht.

6., Die Verpackungskosten der übersandten Bilder tragen die Vereine nur dann, wenn diese ihnen durch die oben unter 3. genannten Herren Bevollmächtigten zugehen. Specenberechnungen werden niemals vergütet und Postsendungen nur frankirt angenommen.

7., Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein. Es muss demselben aber vor deren Absendung durch Fracht unter Addresse der Unterzeichneten davon per Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Grösse des Bildes und der Signatur der Kiste, möglichst zeitig gegeben werden. Auch die Rücksendungskosten der etwa unverkauft gebliebenen Bilder werden die Vereine übernehmen.

8., Wenn ein Künstler Sculpturen oder Gemälde übersenden will, welche per collis mit der Verpackung mehr als 2 Centner wiegen und deren Fracht für den Centner bis zur Stelle mehr als 2½ Rthlr. betragen würde, so muss die vorherige Zustimmung des Vereins, an den die Sendung gemacht werden soll, eingeholt werden.

9., Es wird, wenn nicht bei der Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich eine andere Bestimmung erfolgt, vorausgesetzt:

dass die Zusendung für alle 4 Vereine bestimmt, und diesen auch gestattet sei, solche im Falle des Nichtverkaufs von Braunschweig aus noch zu den etwa darauf folgenden Ausstellungen der Vereine zu Cassel, Münster, Weimar, Leipzig etc. abgehen zu lassen; in solchen Fällen wird aber der Zusender von dem Vereine zu Braunschweig Nachricht darüber erhalten, wohin das Kunstwerk von dort gegangen ist.

10, Privatpersonen, welche nicht besonders von den Vereinen um Uebersendung ihnen zugehöriger Kunstwerke gebeten werden, tragen die Verpackungs- und Transportkosten hin und zurück selbst.

11., Die geehrten Künstler, welche Kunstwerke zu der im März 1838 Statt habenden Kunstausstellung in Hannover senden, werden gebeten, den dortigen Verein zur Uebersendung der etwa unverkauft gebliebenen Werke an den Kunstverein in Magdeburg zu autorisiren, damit auch diese in den unmittelbar darauf folgenden Ausstellungscyklus wo möglich übergehen können.

Am 8. November 1837.

Die verbundenen Kunstvereine der Provinz Sachsen und des Herzogthums Braunschweig.

Dr. Berger u. Prof. Wiggert, Secretaire des Kunstvereins zu Magdeburg.

Dr. Lucanus Vorstand des Kunstvereins zu Halberstadt.

Justiz. Comiss. Wilcke Secretair des Kunstvereins zu Halle.

de Marées, Secretair des Kunstvereins zu Braunschweig.

Nachrichten.

Berlin. Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich auf's Neue durch verschiedene sehr interessante Werke bereichert worden. Aus den Fonds des Instituts ist ein vorzügliches Gemälde von Govart Flinck erworben: die heilige Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück. Anna, matronenhaft, in der Art einer Nonne bekleidet, zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das Ganze des Bildes ungemein innig, im Charakter des liebenswürdigsten Familien-Verhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Das Bild reiht sich den mannigfach bedeutenden Leistungen der Rembrandt'schen Schule, welche die Gallerie bereits besitzt, auf erfreuliche Weise an. — Ein, schon vor einiger Zeit erworbenes Genrebild von Zorgh, die Werkstatt des Künstlers darstellend, welches die neuste Auflage des Verzeichnisses bereits namhaft macht, war uns bisher noch nicht zugänglich. — Sodann sind drei Gemälde anzuführen, welche die Gallerie als Geschenk Sr. Maj. des Königs erhalten hat. Das eine von diesen rührt von der Hand des Hugo van der Goes her und dient, als das vorzüglichste unter den Werken dieses Künstlers, welche das Museum gegenwärtig besitzt, dazu, die Nachwirkung der schönen Eigenthümlichkeiten des Joh. van Eyck in dessen Schule klar zur Anschauung zu bringen. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, auf einer zierlich geschnitzten gothischen Polsterbank, unter einem Thronhimmel sitzend; zu den beiden Seiten des letzteren sind Säulenstellungen, durch welche

man in eine niederländische Landschaft hinausblickt; im Vorgrunde steht ein bemaltes Töpfchen mit Lilien am Boden. Spricht sich auch hier, wie ziemlich überall in den Gestalten des genannten Künstlers, keine sonderliche Tiefe und Freiheit des geistigen Lebens aus, so zieht das Gesicht der Madonna gleichwohl durch eine stille Gemüthlichkeit an. Sehr beachtenswerth aber sind die trefflichen Motive der Gewandung, der schöne, tief gesättigte Farbenton in sämmtlichen Gewandstoffen, die zarte und naturgemässe Behandlung der anderweitigen Nebendinge und die klare heitere Luft in der Landschaft. — Einen interessanten Gegensatz hiemit bildet ein Gemälde althollandischer Schule, in der Art des Hieronymus Bosch und ganz mit dem wunderlich phantastischen Wesen dieses Künstlers übereinstimmend. Es stellt die Anbetung der Könige dar. Vor einer dürftig gebrechlichen Hütte sitzt die h. Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr knieen und stehen die Könige mit ihren prachtvollen Gaben, alle in strenger, seltsamer Feierlichkeit. Sanct Joseph hat sich hinter eine Mauer verkrochen und sieht, durch ein Loch derselben, neugierig bestürzt dem unerwarteten Ereigniss zu. Da sind auch die Hirten; einige von ihnen klettern auf einen Baum, andre haben sich auf das Dach der Hütte gelagert, um von hier aus den Vorgang mit anzusehen. Oberwärts erhebt sich die Landschaft und schliesst mit den reichen Architekturen Jerusalems. Das Ganze ist in einem seltsam blassen Farbenton gehalten, der aber mit der sonderbaren Auffassung und mit den zum Theil abenteuerlichen Figuren wohl übereinstimmt. — Das dritte Bild endlich gehört wiederum einer späteren Periode der Kunst an. Es ist das Werk eines wenig bekannten Blumen- und Früchtemalers, des Jacob Walscapele (mit der Namensbezeichnung versehen) und stellt ein reiches Gehänge der mannigfachsten Früchte und Blumen, von allerlei Insekten belebt und umspielt, dar, unterwärts einen steinernen Tisch, auf dem ein Mäuschen sein heimliches Wesen treibt. Das Ganze ist höchst meisterhaft, in trefflichster Harmonie, gehalten und mit einer bewunderungswürdigen Frische, Saftigkeit und Heiterkeit ausgeführt.

In dem Nebenzimmer der Gallerie, in dem die letztgenannten Gemälde vorläufig aufgestellt waren, sahen wir noch ein interessantes Bild, über welches wir hier gleichfalls eine kurze Notiz mittheilen wollen. Es ist ein Altarbild mittlerer Grösse von Gentile da Fabriano, Eigenthum Sr. K. H. des Kronprinzen und durch Hrn. Geheimrath Bunsen in Rom erworben. (Ursprünglich befand sich dasselbe, soviel wir wissen, in Fabriano, dann in Osimo, von wo es später erst nach Rom gebracht ward.) Die Originalität des Bildes wird durch die ächte Inschrift des alten Rahmens: *Gentilis de fabriano pinxit.* bezeugt. Es ist auf Goldgrund gemalt und stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde, auf der einen Seite neben ihr die h. Katharina, auf der andern einen h. Bischof, welcher der Madonna den knieenden Donator empfiehlt, dar. Neben dem Throne stehen zwei Bäumchen, aus deren Kronen, gleich Rosenblüthen, zahlreiche Halbfiguren kleiner rosenfarbener Engelchen, auf den mannigfachsten Musik-Instrumenten spielend, hervorwachsen. Die Gestalt der Madonna wird von ihrem weiten Mantel in schönen weichen Falten umgeben, doch ist sie sonst nicht sonderlich bedeutend. Auch der Bischof spricht wenig an; das Profil des Donators dagegen ist tüchtig und fast in der Weise des Masaccio, nur etwas weicher, gemalt. Aber die Gestalt der h. Katharina giebt ein Beispiel von der ganzen liebenswürdigen Grazie dieses merkwürdigen Künstlers; ihre Stellung, Geberde und Gewandung zeigt auf charakteristische Weise die ihm eigne durchgebildete Anmuth. Sie trägt ein röthliches, Blumen-gesticktes Kleid mit sehr weiten Hängeärmeln und einen hellbläulichen Mantel, beides mit feinem weissem Pelz gefüttert. Die Drapirung ist mit grossem Geschmack geordnet und erinnert glücklich an jenes Streben nach romantischer Pracht, worin Gentile in seinen wenigen bekannteren Bildern so schöne Erfolge hervorgebracht hat; eben so ist auch das Gesicht der Heiligen von lieblichem, kindlich heiterem Ausdrucke. Bei der grossen Seltenheit von Gentile's, für die Geschichte der italienischen Kunst so interessanten Gemälden muss das in Rede stehende, wenn es auch nicht als ein Hauptwerk zu betrachten ist, gleichwohl von sehr grossem Werthe sein *). —

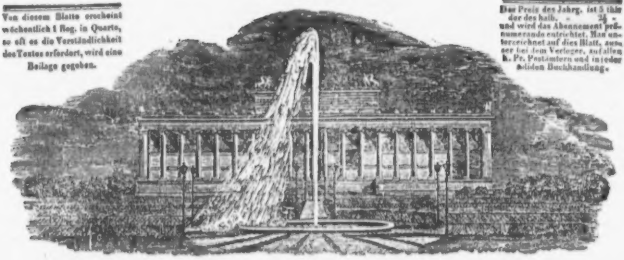
*) Rücksichtlich der kunstgeschichtlichen Verhältnisse Gentile's verweisen wir auf das, was wir früher über ihn in diesen Blättern (No. 9 — 5 d. J.) mitgetheilt haben. Obige Notiz mag zur Vervollständigung dieser Mittheilungen dienen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 48. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 Thlr der des halb. = 24 = und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 27. November.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber die sixtinische Madonna*).

.... Der erste Eindruck, den dieses Gemälde macht, entspricht den Erwartungen, die man davon hegen durfte, nicht vollkommen. Manche Umstände mögen dazu beitragen. Die Farbe hatte bedeutend gelitten, und ist in neuern Zeiten restaurirt worden. Ich sah es zwar auch schon vor dieser Restauration. Aber der Zeitraum von 17 Jahren, der seitdem verflossen, ist so lang, dass ich nur nach einer kürzlich gehabten Anschauung urtheilen kann. Ich lasse also dahingestellt sein, was Uebraphaelisches durch jene Ueberarbeitung in das Bild hineingeflossen sein möchte. Auf alle Fälle wäre es nur ein dünner Schleier, durch den der Geist des Meisters unverkennbar hindurchstrahlt. Jedoch auch abgesehen hiervon, können Zweifel anderer Art dem Betrachter aufsteigen. Denn wenn die majestätische Einfachheit und grosse Erhabenheit der Erfindung uns auch die Gegenwart eines Raphaelischen Werks unwidersprechlich bekunden, so scheint die vollendete Schönheit einer Mutter Gottes, wie sie sich z. B. in den Pariser Madonnen, *la belle jardinière*, *la vierge au voile* u. s. f., ja selbst in dem frühern Raphael Colonna der Berliner Sammlung findet, hier vergebens gesucht zu werden.

*) Wir theilen den obigen Aufsatz, welcher von Herrn Prof. Michelet herrührt, aus dem Einladungsprogramm des hiesigen *Collège roy. français* vom 3ten Octbr. d. J. mit, indem wir glauben, dass die darin enthaltene, eigenthümlich geistreiche Analyse jenes höchsten Meisterwerkes christlicher Kunst auch für einen grösseren Kreis kunstbefreundeter Leser nicht ohne Interesse sein wird.

d. R.

War die Deterioration der Farbe nicht eine Folge von uns unbekannten Schicksalen des Gemäldes, so könnte auch die Annahme einer mangelhaften Farbenmischung auf Unächtheit schliessen lassen. Gelehrtere, mit dem Technischen der Malerei vertrautere Kritiker wollen noch grössere Fehler entdeckt haben, z. B. eine Unrichtigkeit in der Behandlung des Lichts, indem zwei oder drei verschiedene Lichtwerfungen Statt finden; und schon aus diesem Grunde glaubten sie das Bild dem Fürsten der Maler absprechen zu dürfen.

Alle diese sogenannten Mängel liessen sich vielleicht aus der innern Bedeutung dieses Meisterwerks herleiten; und die Auslegung dieser Bedeutung würde uns mehr, als bei irgend einer andern Schöpfung Raphaels, den Standpunkt desselben klar vor die Vorstellung bringen. Dies ist der Zweck der folgenden Abhandlung.

Raphael repräsentirt, innerhalb der christlichen Kunst der Malerei, die Rückkehr zur plastischen Vollendung des klassischen Alterthums. Wenn die romantische Kunst den Stoff nur als einen Ausgangspunkt betrachtet, damit an ihm und durch ihn hindurch der Kern der reinen Geistigkeit sich entfalte und über ihn hinausstrebe: so geht im klassischen Alterthum der Geist nicht über das Material hinaus, sondern bleibt darin beschlossen und macht es sich vollkommen adäquat. Die Form ist ganz Stoff geworden, und der Stoff ganz ins Intellectuelle erhoben. Diese gänzliche Verschmelzung beider Seiten wird nun durch die sinnliche Schönheit des Menschen am reinsten dargestellt, deren höchsten Gipfel die alte Kunst daher erreichte. Aus diesem Grunde wählte auch Raphael, ihr nacheifernd, zum häufigsten Vorwurf seiner Arbeiten die weibliche Schönheit, wie sie in dem Ideale des Weibes, dieser überirdischen Verbindung der Mutter und der Jungfrau, ausgedrückt ist. Wenn die höchste Reife des Weibes die Empfindungen der Mutter sind, so hat Raphael sie mit der unaufgeschlossenen Knospe eines jungfräulichen Gemüths zu vereinigen gewusst. Und eben weil solche Verbindung auf Erden nicht gefunden wird, so liegt darin der Grund jener himmlischen Schönheit, jener übermenschlichen Erhabenheit, die uns an dieser irdischen Gestalt entzückt und zur Anbetung hinreisst. Die Einheit der göttlichen und menschlichen Natur, die an ihrem Sohne für den Geist offenbar geworden, spiegelt sich in der Mutter auf eine sinnlichere, Allen unmittelbar verständliche Weise ab. Welch' Meisterstück auch die berühmte Nacht des Correggio ist, wie sehr die Göttlichkeit des Kindes auch dadurch angedeutet wird, dass alles Licht von ihm ausgeht, die Mutter und die Umstehenden zu erleuchten und in die Finsternis zu scheinen, die Mutter sinkt fast zu einer blos menschlichen Gestalt herab, indem durch die Züge der Liebe, mit denen sie in den Anblick ihres göttlichen Kindes versunken ist, sich die deutlichsten Spuren der Mühen und Schmerzen zeigen, unter denen es menschlicher Weise geboren wurde.

Raphael selbst, wenn wir die Periode seiner Lehrzeit und innern Ausbildung weglassen, wo er in der Schule des Perugino den göttlichen Inhalt in sich aufnahm und in strenger Form auszudrücken suchte, hat seine eigentlich klassische Zeit, aus der sich die meisten seiner Madonnen herschreiben, am Ende überschritten, und in seinem letzten Werke, der Verklärung, welche man auch die Verklärung seiner eigenen menschlichen Persönlichkeit genannt hat, das romantische Ueberfliegen des Stoffs und das Vorwalten des geistigen Inhalts, aber in angemessen ausgebildeter Form, dargestellt. Dieser Periode nähert sich nun die sixtinische Madonna, und bildet also den Uebergang zu ihr aus der klassischen Zeit. Daher finden wir hier nicht die plastische Schönheit der Mutter Gottes. Es handelt sich um mehr, als dies. Daher vielleicht eine Vernachlässigung im technischen Behandeln der Farbe, deren Glanz und Schein der sinnlichen Schönheit nicht fehlen darf, die aber hier der Erfindung aufgeopfert wäre.

Worin besteht nun diese Erfindung? Indem das Göttliche der Madonnen Raphaels schon in der Schönheit ihrer Züge hinreichend niedergelegt ist, so ist das Uebrige seiner Bilder mehr in den Kreis des Menschlichen hereingezogen. Das Göttliche in diesem Menschlichen selber, die Mutterliebe, ist der hauptsächlichste Ausdruck der Raphaelischen Madonnen. In unserer Madonna aus dem Hause Colonna kehrt die Mutter von der Beschäftigung mit einem Buche zur Betrachtung des Kindes zurück, und den Blick mit halbgesenkten Augenliedern auf das Kind gerichtet, vergisst sie in diesem seligen Anschauen jedes andere Denken. Oder auf einem der genannten Pariser Gemälde, will die Mutter, im Hochgenusse ihrer Freuden, den heiligen Johannes ihres Glückes theilhaftig machen, indem sie, um ihm das göttliche

Kind zu zeigen, den Schleier aufhebt, der es im Schlafe bedeckt. Auch in der Madonna della Sedia blickt die Mutter seitwärts den Zuschauer an, und fordert ihn gewissermaassen auf, Zeuge ihrer Seligkeit zu sein. Selbst ganz bestimmte endliche Situationen kommen in Raphaels Darstellungen der heiligen Familie vor, wie wenn er das Kind nach einem Fische greifen lässt, den man ihm hinhält, und die Andern auf dieses Thun des Kindes ihre Aufmerksamkeit richten. Hier aber in unserm Bilde verschwindet jeder Rest des Irdischen. Es ist kein beschränktes Thun der Mutter, das sich uns kund giebt, keine Beschäftigung, wie die Bedürftigkeit eines Kindes fast in jedem Augenblicke sie erfordert, und wie wir sie von andern Meistern öfters dargestellt finden. Nicht einmal das Theoretische der Mutterliebe überhaupt, das Versenktsein in den Anblick des göttlichen Kindes, ist hier Gegenstand. Die Mutter sowohl als das Kind, das schon zur Selbstständigkeit des ersten Knabenalters erwachsen will, schauen hinaus ins Weite, Unbegrenzte. Sie fassen nicht etwas Bestimmtes ins Auge, sondern die unendliche Aufgabe ihres Daseins selbst. Mit einem Worte, *und das ist der Hauptpunkt meiner Rede*, Mutter und Sohn halten fest im Auge das grosse Werk der Erlösung. Sie sind sich, wiewohl auf verschiedene Weise, dieses Ziels bewusst, und laden die Betrachter ebenfalls dazu ein, indem sie dieselben zu einer Gemeinde um sich her versammeln wollen, in der dies Ziel als der Puls ihres Lebens schlage. Dass aber jede Spur menschlicher Bedürftigkeit verschwunden sei, ergiebt sich auch schon daraus, dass, während die meisten Madonnen Raphaels noch an die Erde gefesselt in sitzender Stellung sich zeigen, hier die erhabene Jungfrau, ihr göttliches Kind auf dem Arme tragend, auf einer lichten Wolke daherschwebt, verklärt gewissermaassen, und fast dem Himmelsthrone, den sie bei den Florentinern einzunehmen pflegt, entgegengerückt. In der Verklärung hat sich dies dahin gesteigert, dass nicht der Knabe mit der Mutter, sondern der Mann Christus, in der Mitte der Erfüllung seines Berufs, unter der Propheten Anbetung, dem Himmel zuschwebt.

Das ist der allgemeine Sinn des Bildes, den wir jetzt in seiner Ausführung zu verfolgen haben, indem wir das Gemälde nach seinen einzelnen Theilen beschreiben werden. Das Ganze bildet eine Gruppe von sechs Figuren in Lebensgrösse auf Leinewand, neun Fuss drei Zoll hoch, sieben Fuss breit. Die Gruppe tritt aus einem zu beiden Seiten zurückgeschlagenen grünen Vorhang heraus, und enthüllt uns auf diese Weise das ganze Geheimniss der göttlichen Natur, wie sie, den Schleier des irdischen Dunkels hinwegziehend, sich der hoffenden Gemeinde offenbart und das Menschengeschlecht zur Seligkeit heraufruft. Je nach der Richtung, die man einschlägt, lässt sich das Bild auf doppelte Weise theilen. Von Oben nach Unten getheilt, zerfällt die Gruppe in zwei Seiten, deren jede drei Figuren enthält: links vom Zuschauer das Christuskind, ein heiliger Papst und ein Kindengel; rechts Maria, die heilige Barbara und der andere Engel. Jede Seite bildet wieder ein Ganzes und steht in vollkommener Analogie zur andern. Theilen wir aber horizontal, so ergeben sich drei Abschnitte. Unten auf einer Fläche ruhen die beiden Kindengel, die Mitte, ausserhalb des Vorhangs, nehmen der Papst und die heilige Barbara ein, und den obern Theil die Mutter mit dem Kinde, aus dem Vorhang heraustretend. Indem diese Paare wiederum in sich abgeschlossene Totalitäten ausmachen, so nimmt jedes eine eigene Ebene ein, und hieraus könnte die Unregelmässigkeit der Lichtbehandlung, sollte sie Statt finden, genügend erklärt werden. Schon diese äusserliche Beschreibung beweist, wie in diesem Gemälde die grösste Einfachheit doch die höchste Kunst der Anordnung nicht ausschliesst. Gehen wir nun an die Betrachtung des innern Gehaltes dieses aufgeschlossenen Heiligthums.

Was *erstens* den untern Abschnitt betrifft, so schliessen die auf der Tafel ruhenden Engel die ganze Darstellung, oder vielmehr sie bilden die Grundlage, auf welcher dieselbe aufgeführt ist. Diese Köpfe für sich sind schon ein Meisterstück der Kunst, genügend, ihrem Urheber die Unsterblichkeit zu erringen. Sie enthalten selbst die ganze Bedeutung des Bildes, aber unter einer gewissen Form und Bestimmung. Die Engel sind nämlich im alten Testamente die Boten Gottes, die unmittelbaren Ausführer seiner Befehle, und die Stellvertreter seiner Stimme auf Erden. Philo fasst sie daher platonisirend als die Urbilder der Dinge auf, als die reinen Gedanken und intelligiblen Vorbilder der Welt, insofern sie zugleich die schaffenden Kräfte der Natur sind, und in dem Orte der Ideen, in dem Erzengel, in dem λόγος oder Sohne (in der Vernunft) eins mit dem Vater sind. Es ist aber der Unterschied zwischen

den jüdischen Engeln und den gnostischen Aeonen einerseits und dem christlichen Worte andererseits, dass dieses Fleisch geworden ist, eins geworden ist mit der menschlichen Natur, wogegen jene im ungetrübten Lichte, im an sich seienden Elemente des reinen Gedankens verblieben sind. Die Engel sind also zur Versöhnung gekommen, ohne dass sie hätten durch den Fall hindurchzugehen brauchen.

Dies stellen uns jene beiden Engelsköpfe nun dar, den göttlichen Gedanken der Erlösung in seiner ungetrübten Reinheit, oder wie er als Entschluss vor seiner wirklichen Ausführung in dem göttlichen Wesen selber aufgestiegen war. Das Göttliche als solches, weil es reiner Gedanke ist, kann nicht in räumlicher Weise erscheinen, noch durch die Kunst versinnlicht werden. Gott, den Vater, zu malen, bleibt daher, wo es geschehen ist, immer mehr oder weniger ein Missgriff. Im Engel aber, als der ersten, ganz unsündlichen Verleiblichung des Göttlichen, dürfen wir dasselbe rein für sich dargestellt anerkennen; und es ist für die höchste Kunst Raphaels zu erachten, es uns in dieser Form vergegenwärtigt zu haben. In dem kindlichen Gemüthe dieser Engel ist die vollkommene Ruhe und Befriedigung des Göttlichen ausgedrückt. Sie stützen ihre Köpfchen auf die Hände, mit nichts Anderm beschäftigt, als mit dem grossen Gedanken dieser schon an sich vollbrachten Erlösung. Keine Sehnsucht, keine Begierde, kein Streben, keine Empfindungen, wie sie die Menschenbrust bewegen, wallen in ihnen auf. Es ist die absolute Seligkeit himmlischer Naturen, der Gedanke der Rückkehr aller Dinge in Gott, wie er von Ewigkeit her beschlossen worden.

Doch vergleichen wir beide Gestalten mit einander, so bilden sie, nach dem andern Eintheilungsgrunde von Oben nach Unten, auch wieder einen Gegensatz, wie sie noch dem ersten zusammengehörten. Der Engel rechts vom Beschauer liegt mit dem Köpfchen unmittelbar auf den Händen, und schaut mit unbewusstem Blicke gerade aus dem Bilde heraus. Die selige Ruhe des Göttlichen hat sich bei ihm noch schlechthin zu keiner Reflexion und Betrachtung herausgekehrt. Er lebt gewissermassen nur im Genusse dieser Seligkeit, ohne es zu wissen; in kindlicher Naivetät lässt er uns die an ihm ohne sein Wissen und Wollen vollzogene Einheit der göttlichen und menschlichen Natur empfinden. Es haben sich die Worte Christi, die er von den Kindern sagt: Ihr müsst werden, wie dieser eines, wenn Ihr ins Himmelreich kommen wollt, an ihm bestätigt und verwirklicht. Er ist in vollkommener Uebereinstimmung mit den zwei andern Figuren derselben Seite, welche die linke des Bildes ist, mit der heiligen Barbara und der Mutter Gottes. Das Weib kommt eher zur Versöhnung und zur religiösen Ruhe des Gemüths, ohne durch den Zwiespalt des Handelns oder die Arbeit des Denkens hindurchgegangen zu sein, also auf eine bewusstlosere Weise, als der Mann. Ich würde diesen Engel daher den weiblichen Engel nennen, wenn in diese reinen Sphären des Göttlichen solche irdische Unterschiede hineingetragen werden dürften.

Der andere Engel gehört der rechten Seite des Gemäldes, der männlichen, bewussten an. Er erhebt sich mit seinem Leibe höher über die Tafel, als sein kleinerer Spielgenosse, und stützt den Kopf nicht mehr auf die Händchen, sondern auf die Ellenbogen. Er ist zwar auch nur in reine Beschaulichkeit ergossen, aber nicht mehr blos in einem kindlichen Genusse und sich Gehenlassen befangen. Er nähert sich, wie der über ihm schwebende Heiland, schon mehr dem Knabenalter. Er schaut nicht blos vor sich hin, wie sein kindlicher Nachbar, sondern wagt, wiewohl schüchtern, seine Blicke nach Oben zu den Gestalten, die den göttlichen Inhalt in sich verwirklicht haben, hin zu wenden. Auch bei ihm ist von einem Zwiespalt, einer Anstrengung keine Spur. Aber die ganze Stellung ist nachdenklicher; es zeigt sich uns in ihr die erste Reflexion, das erste Insichgehen des Geistes. Dieser Engel ahnet schon die grosse Bedeutung der Erlösung, und bringt dieselbe in ungetrübter Seligkeit zu seinem Bewusstsein. Die lächelnde Freudigkeit seines jüngeren Bruders verschmilzt in ihm mit dem Ernste des zum ersten Male erwachenden Nachdenkens.

Wie nimmt nun *zweitens* der Mensch diesen grossen Gedanken, der für ihn gedacht wurde, auf? Dies lehrt uns der mittlere Plan des Bildes, und zwar ist auch hier die Auffassung eine doppelte. Rechts von der Mutter Gottes, dem göttlichen Kinde zunächst, kniet ein heiliger Papst, in eine weisse Tunica, über der ein Pallium von Goldstoff hängt, gekleidet; die Tiara steht ihm zur Seite. Seine Blicke sind fest auf den Erlöser gerichtet. Die linke Hand auf die Brust gelegt, die rechte zum Heiland emporgehoben, bethenert er, dass er den grossen

Gedanken gefasst hat, und auch fest entschlossen ist, ihn durch die That zu bewähren und auszuführen. Wir sehen in ihm den sich klaren selbstbewussten Geist des Menschen, der eben dadurch zu dieser Klarheit hindurchgedrungen ist, dass der Blitz des göttlichen Gedankens ihn ganz durchleuchtet hat. Doch ist dieser Gedanke auch durch den Beisatz des Menschlichen getrübt. Dieser zweite Abschnitt ist eben so einseitig, als der erste. In diesem war die ansichseiende Erlösung ohne Verwirklichung, realen Widerstand und überwundene Entzweiung dargestellt; es war die Sphäre des nur Göttlichen. Jetzt sehen wir uns auf das nur Menschliche beschränkt. Der Papst erblickt die ganze Erlösung mit allen ihren Folgen; aber schon durch seine Gestalt, mehr noch durch die im Vorgrunde sichtbare päpstliche Krone deutet er auf die irdische Form hin, welche jenes göttliche Werk im Laufe der Zeiten erhalten hat, auf die Herrschaft der Kirche in dieser Welt, auf jene Weltlichkeit und irdische Macht, die demselben an sich fremd war. Denn mein Reich, sagt Christus, ist nicht von dieser Welt. Hier aber hat der göttliche Gedanke dazu gedient, einem beschränkten Menschen die göttliche Unfehlbarkeit zu vindiciren und mit der Statthalterschaft des Höchsten zu bekleiden. Die ganze Bedeutung dieser Folgen der heiligen Geschichte ist aus der grandiosen, Verehrung gebietenden Gestalt dieses Papstes herauszulesen.

(Beschluss folgt.)

Nachträgliches
über
das angeblich Eyck'sche Altarwerk zu Beaune.

In No. 39. d. J. haben wir den Auszug eines Aufsatzes der Berliner Spener'schen Zeitung vom 2. September gegeben, welcher ein im Hôtel-Dieu zu Beaune befindliches und dem Joh. van Eyck zugeschriebenes Altarwerk, dessen Haupt-Inhalt das jüngste Gericht ist, schildert. Unter dem 11. Novbr. d. J. theilt die genannte Zeitung einen zweiten Artikel über das merkwürdige Altarwerk, aus der Feder des Ober-Arztes im Hospital Hôtel-Dieu mit, welcher uns die Gesammt-Darstellung deutlicher macht. Wir entnehmen daraus (ohne uns auf Wiederholung des früher Mitgetheilten einzulassen) Folgendes. Die Hauptdarstellung enthält das eigentliche Weltgericht: Christus als Richter, auf dem Regenbogen (der über die ganze Breite des Bildes hinläuft) thronend, die Weltkugel zu seinen Füssen. Zu seinen Seiten die Apostel, auf Thronen sitzend, in hellen Gewändern, Augen und Hände auf Christus hingerichtet. An der Spitze der Apostel auf der einen Seite die h. Jungfrau, auf der andern Johannes der Täufer (so muss diese Gestalt nothwendig, altkirchlichem Style zufolge, erklärt werden, statt des h. Joseph, den die Beschreiber namhaft machen). Hinter den Aposteln werden auf der einen Seite vier männliche, auf der andern drei weibliche Figuren sichtbar, sämmtlich ohne Zweifel Zeitgenossen des Künstlers (namentlich Herzog Philipp den Guten von Burgund und seine Gemahlin) darstellend, wie dies bereits früher angegeben wurde. Unterwärts (ohne Zweifel von dem genannten Regenbogen eingeschlossen) die Auferstehung der Todten; in der Mitte der Engel mit der Wagschaale; neben diesem zwei Engel mit Posaunen; im Vorgrunde die Auferstehenden, welche theils bittend gegen den Engel gekehrt sind, theils den Orten der Verdammniss und der ewigen Freude entgegen gehen. Letzteres, die Hölle und das Paradies, ein flammenerfüllter Krater und ein festlicher Kirchen-artiger Bau, mit den Figuren der Verdammten und der Seligen, sind auf den Flügelbildern enthalten. Diese haben indess nicht die Höhe der Hauptdarstellung; die Beschreibung giebt die der letzteren zu 4, die Höhe der ersteren zu 6 Fuss an. Der obere, 2 Fuss hohe Raum dieser Seitendarstellungen bildet auf jeder Seite ein getrenntes Gemälde; man sieht auf ihnen vier Engel in luftigen Gewändern, welche die Marterwerkzeuge in den Händen halten.

Wenn die Flügelbilder geschlossen sind, so sieht man oberwärts auf ihren Aussenseiten, den letztgenannten Gemälden entsprechend, die Gestalten der Verkündigung, grau in grau gemalt; unterwärts die Figuren des h. Sebastian und des h. Antonius, ebenfalls grau in grau, sodann die knieenden Portraitfiguren des Kanzlers Nicolaus Rolin, Stifters des Hospitals, und seiner Gemahlin Guignonne von Salins, neben jeder von ihnen ein stehender Engel, welcher ein Wappenschild hält.

Bis auf einzelne Partieen soll das Bild sehr wohl erhalten sein. Hier und da ist die Farbe abgesprungen. Die Körper der Auferstandenen, ursprünglich nackt,

sind mit grauen Gewändern übermalt worden; ausserdem ist die Figur der Gemahlin Philipp's des Guten beträchtlich überschmiert.

Die Beweise, dass das Bild von Joh. van Eyck selbst herrühre, ermangeln bis jetzt noch der nöthigen Schärfe und Sicherheit. Was über die künstlerische Behandlung gesagt wird, passt nur auf die allgemeinen Eigenthümlichkeiten der Eyck'schen Schule. Als äusserer Grund jener Annahme wird angeführt, dass Joh. van Eyck, als geheimer Rath des Herzogs von Burgund, in einem nahen Verhältnisse zu dessen Kanzler, Nic. Rolin, von dem das Bild gestiftet wurde, gestanden haben müsse. Hr. Dr. Waagen, in einer kurzen Nachschrift zu dem in Rede stehenden Artikel, fügt dieser Notiz hinzu, dass Joh. van Eyck auch für das benachbarte Dijon (die Hauptstadt von Burgund) ein Altarwerk gefertigt habe, von dem ein Flügel, die Verkündigung Mariä darstellend, sich gegenwärtig in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinde. Zugleich macht Herr Dr. Waagen auf die Uebereinstimmung vieler Einzelheiten mit dem berühmten Gemälde des jüngsten Gerichts zu Danzig aufmerksam, welches ebenso dem van Eyck zugeschrieben wird, „mit Wahrscheinlichkeit“ jedoch als ein Werk des Justus von Gent zu betrachten sei.

Nachrichten.

Berlin. Vor kurzem ist hier ein, in seiner Art einziges, merkwürdiges Kunstwerk vollendet worden und nach seiner Bestimmung abgegangen, nämlich der Bürgerbrief, welchen die Stadt Berlin Sr. M. dem Kaiser Nicolaus von Russland bei Gelegenheit der Erwerbung eines Grundeigenthums für die Gesandschaft in der Königl. preuss. Residenzstadt ausgefertigt hat. Die Ausführung desselben war dem Schreiblehrer Hrn. Schütz übertragen. Der Bürgerbrief steht auf einem Pergamentblatte vom grössten Folioformat. Ein geschlossener Rand kunstreicher und geschmackvoll erfundener Arabesken umschliesst die Schrift. Der ganze Brief ist mit goldnen Buchstaben geschrieben, aber dieses Gold schimmert in dreizehn verschiedenen Farben. Unzählig ist die Zahl der Arabesken, aus welchen das Ganze besteht, jeder einzelne Buchstabe, jedes Glied eines Buchstaben besteht aus einer Menge verschiedener Verzierungen, die alle mit einander in Einklang sind und bei denen sich noch zu den Ausdrücken der Hoheit der Purpur, zu andern die Landesfarben gesellen. Wolkenzüge und tausend von einander verschiedener Sterne umgeben den Namen des Kaisers. Besonders hervorgehoben verdient zu werden, wie manche Wörter gleichsam wie Perlenschnüre schimmern, andre wie in Gold gravirt ausgearbeitet sind, wieder andre matt, andre brillant glänzen.

Dresden. Hr. E. Bendemann, der geniale Maler des Jeremias, welchen man schon früher vergebens für die hiesige Akademie zu gewinnen gesucht hatte, hat jetzt, bei seinem dermaligen Aufenthalte hier, die Ausführung von Frescomalereien im Königl. Schlosse übernommen, und es möchte nicht unwahrscheinlich sein, dass derselbe noch bleibend für die Akademie gewonnen würde.

Elberfelde. Die hiesige Zeitung enthält einen Aufruf zu einer Sammlung für ein Denkmal Jung-Stilling's welches an dessen hundertjährigem Geburtstage, dem 12. Septbr. 1840, errichtet werden soll.

Hannover. Der Bildhauer Ernst Bandel, gegenwärtig hier anwesend, welcher erst kürzlich die zehn Fuss hohe Statue König Wilhelms IV. für Göttingen gearbeitet hat, will jetzt dem Cheruskerfürsten Hermann ein würdiges Denkmal setzen. Auf dem Teut, dem höchsten Punkte des Teutoburger Waldes, in welchem Hermann den Deutschen die Freiheit erstritt, soll sich sein in Kupfer getriebenes colossales Standbild erheben, das ihn darstellt, wie er nach dem Siege, auf einem Blumenschilde ruhend und das Angesicht gegen den Rhein gekehrt, wohin die Römer flohen, mit der freien Rechten das Schwert gen Himmel erhebt, und mit dem linken Fusse auf einen römischen Legionsadler und ein Ruthenbündel tritt. Der Künstler macht sein Werk dem Vaterlande zum Geschenk. Zur Deckung der Auslagen bittet er alle Fürsten Deutschlands um Privilegien, dass ihm Niemand sein Werk nachbilden dürfe. Dann lässt er dasselbe in Gyps und Erz, in Kupferstich und Steindruck vervielfältigen, und Jeder, der zu den Kosten beigetragen hat, erhält nach seinem Wunsch und dem Maasse seiner Gabe, eine Nachbildung.

München. Hr. C. Voigt hat eine Denkmünze auf Thorwaldsen gefertigt, welche auf der einen Seite das Bildniss des letzteren, auf der andern eine seiner anmuthvollsten Compositionen (in verkleinertem Maasstabe) enthält. Die Arbeit der Vorder- wie der Rückseite ist vorzüglich gelungen und namentlich auch von Thorwaldsen selbst rühmlichst anerkannt worden.

Mainz. (Privatmittheilung). Die Statue Gutenbergs, nach Thorwaldsen's Modell von Croxatier in Paris gegossen, 10 Pariser Fuss 1 Zoll (nach eigner Messung des Referenten) hoch, ist aus den erschienenen Abbildungen zur Genüge bekannt. Die beste derselben ist die zu Glogau herausgegebene, von Hanfstängl in Dresden lithographirte. Die Statue selbst, von einem nicht sehr entfernten Standpunkte aus gesehen, nimmt sich merklich gedrungener aus, als sie auf den Abbildungen erscheint. Als sie noch an der Erde lag, bemerkte ich sogleich, dass sie an drei Stellen geflickt war. Beim Gusse muss es Blasen gegeben haben, was den Giesser Croxatier nöthigte, Keile einzutreiben und auszufeilen. Es kann demnach durchaus nicht gerechtfertigt werden, dass die Commission sich des Gusses wegen nach Paris wandte, und um so weniger, als Stiglmaier in München sich erboten hatte, die Statue um 6000 fl. zu liefern. Croxatier bekam das Doppelte (25000 Francs). — Thorwaldsen nahm für das Modell kein Honorar; doch wurde seinem Gehülfen Bissen, welcher unter seiner Leitung das Modell im Grossen ausführte, von der Gutenbergs-Commission ein Honorar von 1500 fl. entrichtet, und überdiess für die materiellen Kosten noch eine Vergütung von 1100 fl. gegeben. — Der Kopf der Statue ist sehr schön; doch hätte ich die denselben deckende Pelzmütze weg und dafür eine freie Stirn, gescheiteltes und auf die Schultern herabrollendes Haar gewünscht. Auch vermisse ich ungern das Ritterschwert des Patriziers. Mit einem solchen umgürtet würde die, meiner Ansicht nach, zu grosse ununterbrochene Masse, welche die Vorderseite vom Halse ab bis zu den Hüften darbietet, auf eine dem Auge wohlthuende Weise unterbrochen worden sein *). Sonst ist die Statue durchaus edel und in grossartiger Einfalt gehalten; sie hat durchaus nichts Theatralisches, durchaus Nichts von französischer Affektation. — Nicht in Harmonie mit dieser grossartigen Einfalt ist das mesquine Postament, welches mit ausspringenden Ecken und kleingliedrigem Simswerke überladen ist. Und doch ist es bereits das zweite, welches gemacht worden ist, nachdem das erste, ganz ausser allem Verhältniss zu den Dimensionen der Statue, zu colossal ausgefallen war, so dass man es in dem Marmorbruche zurücklassen musste.

*) Vergl. hiemit die, von uns bereits ausgesprochenen Bemerkungen über die Statue Gutenberg's in No. 31. d. J.

d. R.

Brüssel. Der berühmte belgische Maler, Herr Verboekhoven, begiebt sich nach Constantine, um an Ort und Stelle die Studien zu einem historischen Gemälde aufzunehmen.

Paris. Unter den Projecten, welche als Bewerbungs-Arbeiten um den Preis in der Architektur eingegangen sind (Eingang einer Gränzstadt), hat die Akademie namentlich die der Herren Fauconnier, Chaudet, Flardin, Boucherot, Matuszinski und Cailloux als gelungen bezeichnet.

Unter dem Titel: *Voyage en Orient*, wird in diesen Tagen der Anfang eines neuen Werks, der Beschreibung der von dem Grafen Alex. v. Laborde und den Herren Becker und Hall gemachten Reise im Morgenlande erscheinen. Der Herausgeber ist der als geschmackvoller Kunstkenner und Zeichner bekannte Sohn des Verf., Graf L. v. Laborde, der Verf. der Reise durch das steinige Arabien. Das Werk erscheint in gross Fol. mit 180 Lithographieen, von Lessore gezeichnet. Alle Monat soll eine Lieferung von 1 Bogen Text und 5 Blättern Lithographie, zu 12 Frs., ausgegeben werden. Das ganze Werk wird aus 36 Lieff. bestehen, 332 Frs. kosten und, vollendet, 2 Foliobände ausmachen. Der erste Band wird die Beschreibung von Klein-Asien, der zweite die von Syrien enthalten. Die zum Text gehörigen und bereits mit dem Prospekt ausgegebenen Holzschnitte sind meisterhaft gerathen.

Der Bildhauer Chevereux hat eine sehr hübsche Gruppe der spanischen Tänzer modellirt, welche kürzlich in Paris so viel Aufsehen machten. (40 Frs.)

In der Stadt Lure ist eine Unterzeichnung zur Errichtung einer Metallstatue zum Andenken des berühmten Wundarztes Dessault eröffnet worden. Sie wird vor dem Justizpalast zu stehen kommen,

und die Anfertigung derselben ist dem geschickten Bildhauer Elshoet aus Dünkirchen aufgetragen, der u. a. die Seraphim an der geschmackvollen Kanzel in der neuerbauten Kirche Notre-Dame de Lorette in Paris gearbeitet hat.

Genf. Der Nebenbuhler der berühmten Mme. Jacquotot in Paris, Hr. A. Constantin, (bekanntlich ein geborner Genfer) hatte die letzte hiesige Ausstellung mit drei Porzellangemälden bereichert, welche die Bewunderung aller Kunstkenner und Kunstfreunde erregten. Das größte unter diesen Bildern ist eine Kopie der Raphaelischen Transfiguration, 42 fr. Zoll hoch und 26 Zoll breit. Der Künstler, welcher diese Kopie in Rom, vor dem Bilde selbst, im Vatikan, anfertigte, brauchte 242 Sitzungen, jede von einer Stunde, dazu, und hatte dabei oft einen erlauchten Zuschauer, — den Papst selbst, der während seines Aufenthalts im Kloster in Murano, bei Venedig, eine grosse Liebe für die Kunst gefasst hat und sich sehr lebendig für Alles, was Kunst heisst, interessirt. Das zweite Bild ist eine Kopie der Raphaelischen Madonna von Foligno, und das dritte eine eigne Composition des Künstlers, ein aus dem Bade steigendes junges Mädchen. Man hatte gewünscht die Bilder hier in Genf zu behalten, allein der Künstler wünscht das Urtheil des Pariser Publikums darüber zu hören, und wird sie deswegen zur nächsten Ausstellung nach Paris schicken. Späterhin gedenkt Hr. Constantin wieder nach Italien zurückzukehren, um dort, im Vatikan, die Raphaelischen Fresken auf Porzellan zu copiren, eine Arbeit, die ihn wohl mehrere Jahre lang beschäftigen dürfte.

Mailand. In der Werkstatt des berühmten Bildhauers Pompeo Marchesi sieht man jetzt das Modell der für die Frankfurter Bibliothek bestimmten Statue Goethe's bereits vollendet. Der Dichter ist sitzend dargestellt; in der Anordnung des Ganzen bemerkt man eine geistvolle Nachahmung der berühmten Statue des sogenannten Menander im vatikanischen Museum. (Gewiss dürfen wir von einem Werke Marchesi's vorzüglich Gelungenes erwarten: — ob es sich aber gezieme, einem der originalsten Geister unsrer Zeit ein Denkmal zu setzen, das im Wesentlichen der Originalität entbehrt; ob es sich gezieme, einen Goethe in der Erscheinung eines behaglichen Komödien-Dichters für die kommenden Geschlechter darzustellen, das sind andre Fragen. Ob es sich für Deutsche gezieme, einem deutschen Dichter durch Ausländer Monumente errichten zu lassen, darüber haben wir bereits verschiedentlich unsre sehr abweichende Meinung ausgesprochen).

Kunst-Anzeige.

Bei Ferd. Riegel in Potsdam ist so eben erschienen und bei George Gropius zu haben:

Architektonisches Album.

Eine Sammlung

von

Bau-Entwürfen,

mit besonderer Berücksichtigung

der

Details und Constructionen.

Erstes Heft.

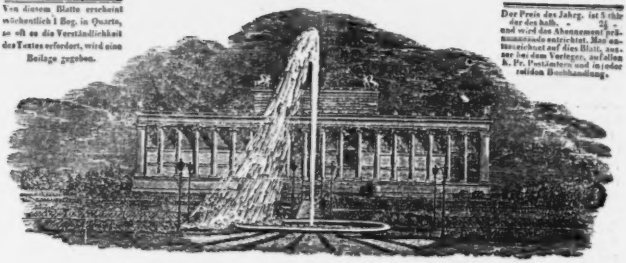
Entwurf zum Gesellschaftslokal der Eisenbahn-Anlage von St. Petersburg nach Pawlowsk von Stüler und Strack. Preis 2½ Rthlr. —

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 49. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der halb. — Sgr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Die Königliche Akademie der Künste hat den Schauspieler und Inspicienten beim Königstädtischen Theater Friedrich Castan hierselbst, wegen bewiesener ausgezeichneten technischen Fertigkeit in plastischen Kork-Arbeiten zu ihrem akademischen Künstler ernannt und dessen Patent unter heutigem Datum ausfertigen lassen.

Berlin, den 15. November 1837.

Directorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
(ges.) Dr. Schadow.

Ueber die sixtinische Madonna.

(Beschluß.)

Ganz andere Gefühle bewegen uns, wenn wir uns zur linken Seite der mittlern Ebene hinwenden, wo die heilige Barbara, wie der Papst, das Knie sanft auf die Wolken beugt, welche das göttliche Paar tragen. Bei ihr strömt nämlich der göttliche Gedanke nicht, wie beim Papste, zur ekstatischen Anbetung aus. Er bleibt in dem Busen des Weibes eingeschlossen, und bewegt ihr Herz mit desto grösserer Innigkeit, als er ganz in dasselbe concentrirt ist. Weltliche Macht und Herrlichkeit, und alle die lauten Folgen, die er hatte, sind zurückgedrängt und in der Intensität des Gefühls verwischt. Die Heilige

vermisst sich nicht, den Plan Gottes in seiner ganzen Ausdehnung zu begreifen, wie der Papst, dessen Blicke den ganzen Himmel zu umfassen scheinen. Sie begnügt sich, leidend den göttlichen Inhalt in sich walten zu lassen, ohne ihn selbstthätig zu verwirklichen. Denn sie gehört der passiven, empfangenden, nicht der thätigen, productiven Seite des Bildes an. Ihre Blicke sind auch nicht nach Oben gerichtet, sondern die schönen gerundeten Augenlieder senken sich nach Unten zu den beiden Engeln, besonders zu dem ihr am meisten verwandten, hin, als wollte sie sich der Unschuld derselben annähern. Ueberhaupt repräsentirt sie die personificirte Unschuld des Weibes. Und es ist um so meisterhafter von Raphael, sie durch diese Gestalt ausgedrückt zu haben, da eben der rührendste Contrast entsteht, wenn wir uns nur des unwürdigsten, schmachvollsten Märtyrertodes erinnern, den sie, die reine Jungfrau, dem Anblick roher Henkersknechte ausgesetzt, erdulden musste. Da sie in Demuth sich begiebt, den göttlichen Inhalt gänzlich zu verstehen, so kann er nicht als solcher an ihr hervortreten, sondern nur in der Form der sinnlichen Schönheit. Die vollkommene Schönheit der Mutter Gottes, die wir auf diesem Gemälde vermissen, hat sich also in eine Nebenfigur zurückgezogen: nur dass es nicht die Schönheit der Mutterjungfrau, sondern eine ganz unaufgeschlossene, fast mädchenhafte Schönheit ist. Hier ist also der Pinsel Raphaels am sichersten wiederzuerkennen, gesetzt auch, ein Hyperkritiker wollte so weit gehen, die übrigen Gestalten, wenn gleich immer nicht der Erfindung, so doch der Ausführung Raphaels absprechen; was ich übrigens durchaus nicht zugeben kann.

Wir erheben uns *drittens* in die höchste Klarheit dieser ganzen Darstellung, in die Spitze der Pyramide, welche auf jener göttlichen Grundlage aufgebaut ist. Die beiden Seiten des Bildes, die rechte und linke, die zuerst bei den Engeln in traulicher Nähe waren, in dem menschlichen Kreise aber als contrastirende Gegensätze weiter aus einander traten, haben sich jetzt zur innigen Einheit verschmolzen, indem die beiden Gestalten sich berühren, und die schwebende Mutter, in blauem Gewande mit rothem Unterkleide und fliegendem Schleier, den fast unbedeckten Knaben trägt. Aber nicht bloss bei der Mutter sind die Bedingungen der irdischen Schwere überwunden, auch beim Sohne deutet die Leichtigkeit, mit der er auf der Hand der Mutter sitzt, dahin, dass auch er durch eigene Kraft des irdischen Elementes Herr geworden ist. Er liegt nur leise an. Maria hat nicht nöthig, sich nach ihm hinzuwenden und ihn fest an sich zu schliessen; sondern mit der rechten Hand unterstützt sie nur seinen rechten Arm, mit der linken sein rechtes Bein. Und als schwebte auch er frei in den Lüften, führt die Himmelskönigin ihn gleichsam der anbetenden Gemeinde zu.

Dieser dritte Abschnitt, als der vollendetste, ist auch die entwickelte Totalität, der Gipfel, in den das ganze Gemälde sich zusammennimmt, und in welchem also auch die übrigen Stufen desselben recurriren. Im fernsten Hintergrunde zeigt sich eine Glorie, in deren Helle sich unzählige schwach angedeutete Engelköpfchen verlieren, die den obern Rand des Bildes einnehmen, im Halbkreise um Kind und Mutter sich herumziehen und bis zu den Köpfen der beiden mittleren Figuren herabsteigen. Sie sind der wieder hervortretende Kreis des Göttlichen, der aber jetzt die zu vollbringende That des Gottmenschen betrachtet und der werdenden Erlösung des Menschengeschlechts zujauchzt.

In der Mutter Gottes kehrt die rein menschliche Seite zurück. Sie ist nicht göttlich geboren; aber sie ist das Menschliche, insofern es dem göttlichen Grosse keinen Widerstand leistet und völlig von ihm durchdrungen ist. Das Menschliche an ihr ist das reine Gefäss, in welches sie den göttlichen Geist empfangen hat. Ihre menschliche Natur hat nur dazu gedient, das Göttliche in ihrem Schoosse aufkeimen zu lassen. Als Weib besitzt sie nicht die Selbstthätigkeit, das Göttliche ursprünglich aus sich zu erzeugen; sie kann nur das Gegebene willenlos in sich aufnehmen. Aber nachdem sie es empfangen, strahlt sie es auch ungetrübt aus dem fleckenlosen Spiegel ihrer Seele wieder. Der unendliche Reiz der Gestalt einer Mutter Gottes ist eben der, dass sie dieses nur Menschliche ist, welches zugleich nur das Göttliche offenbart. Bewusstsein und Unbefangenheit verschmelzen sich in ihr zur schönsten Harmonie. An der reinen Jungfrau sind die Stürme des Lebens und die Begierden der Leidenschaft, ohne sie zu berühren, vorbeigegangen. In diese natürliche Unschuld ist aber das klare Bewusstsein hineingewoben. Maria ist das theilnehmende Weib, das nicht nur die Energie der Mannesthat freudig mitzuempfinden und nachzudenken bestimmt ist: sondern das Weib, dem die

ganze Schöpfungskraft des göttlichen Geistes, in seiner absoluten ewigen That, sich mitgetheilt hat, und das doch dabei zugleich seine ganze Jungfräulichkeit bewahrt hat. Als die Mutter des Gottes, den sie der Gemeinde hinhält, weiss sie, dass sein Werk, der Möglichkeit nach, auch das ihrige ist, dass sie die Bedingung und mitwirkende Urheberin der Erlösung ist, indem sie das ganze Erlösungswerk in ihrem Sohne unter dem Herzen getragen hat. Die Hoheit, welche dieser Gedanke ihren Zügen giebt, ist es nun vornämlich, welche Raphael auf eine unübertreffliche Weise in diesem Werke geschildert hat. Der unendliche Ernst ihres Blickes, der beim Knaben wo möglich noch gesteigert ist, lässt auf den Beschauer, je mehr er sich in diesen hehren Anblick vertieft, einen um so unverwischbareren Eindruck zurück. Und an die Stelle des Lieblichen tritt das Ergreifende, verbunden mit der Aufforderung gebieterischster Art, der Mutter nachzuempfinden, und unser Gemüth, wie sie ihren Schooss, zur Geburtsstätte des Gottes zu machen. Das Zutrauen und die Vertraulichkeit, mit der wir zu dieser Gestalt hingezogen werden, liegt aber darin, dass auch wir, obgleich, wie sie, nur menschliche Gestalten, darin kein Hinderniss dieser Wiedergeburt des Göttlichen in uns werden antreffen können, sondern vielmehr die Zuversicht des Gelingens daraus entnehmen dürfen.

Mit dem Christusknaben endlich haben wir den höchsten Glanzpunkt des Gemäldes erreicht. Wie in den Knabenengeln unter ihm, ist die göttliche Unschuld englischer Naturen unmittelbar aufsinnliche Weise in ihm durch seine Knabengestalt ausgedrückt. Diese Himmelsgestalt ist aber nicht, wie jene andern, eine blos jenseitige, vorgestellte, im Nebel der Abstraction gehaltene, sondern sie ist eine wirkliche, menschlich geborne; es ist der Menschensohn, der Urmensch, das erschienene, ungefallene, unsündliche erste gottgleiche Abbild der Gottheit. Das rein Göttliche ist ebenso ein rein Menschliches, der Gott, der an solche Form gebunden ist, und eben in ihr erst zur höchsten Wahrheit, zum vollendetsten Ausdruck seiner Natur gelangt. Das Verschmolzensein dieser Gegensätze hat Raphael durch jene Gestalt am Herrlichsten dargestellt. Es ist kein in den Windeln liegendes, die Mutter anlächelndes, an ihr emporstrebendes Kind, wie in vielen andern der trefflichsten Producte der Kunst. Es ist ein Knabe, der ganz Knabe, ganz die Frische und Anmuth des ersten Lebensalters besitzt, und aus dem doch zugleich das volle Bewusstsein des gereiften Mannesalters hervorleuchtet. Keine Beschreibung, kein Kupferstich kann die Empfindungen erwecken, die dieser Anblick in uns hervorruft. Man muss den Zauber der Farbe und Zeichnung gesehen haben, um ewig nie diese Gestalt aus dem Gedächtniss verlieren zu können. So schaut er Dich an mit diesem Blicke der aus dem ungeheuersten Kampfe siegreich und triumphirend hervorgehenden unendlichen Liebe. Mutter und Kind sind nicht strebungslos und thatenlos, wie die seligen Engel, die sie umgeben. Es ist aber auch keine Unruhe, kein Schwanken menschlichen Wollens, keine Divergenz des Strebens in ihnen sichtbar; sondern alles menschliche Streben, was wir an ihnen bemerken, ist ebenso aufgegangen in die absolute Ruhe des Göttlichen, die der unfehlbaren Erreichung ihres Ziels gewiss ist. Beide mit ihren Blicken Eine Richtung verfolgend, Ein Ziel erfassend, versteinern sie nicht den Zuschauer, wie die Gorgone; sondern das Feuer ihres himmlischen Ernstes schmelzt nur das menschliche Beiwesen in des Beschauers Herzen wie Wachs dahin, damit der blanke Metallkern des göttlichen Gedankens in diesem himmlischen Lichte desto reiner erglänze. Besonders hat des Knaben Blick etwas furchtbar Ergreifendes, und doch wiederum milde Heranziehendes. Das Augenlied des rechten Auges, also auf der Seite des Papstes, ist etwas mehr über den Augapfel herübergezogen, und drückt auf diese Weise den verstärkten Ernst, das schärfste Erfassen des göttlichen Gedankens aus, während das andere der Mutter zugewandte Auge in milderem Glanze zu leuchten scheint.

Dies sind ungefähr die Gedanken, Reflexionen und Empfindungen, welche sich mir bei vielfach wiederholter Betrachtung dieses göttlichen Gemäldes aufdrängten. Andere können das Bild ganz anders aufgefasst haben, besonders aber es mehr, als hier geschehen ist, von der technischen Seite seines Colorits, seiner Zeichnung u. s. f. betrachten und beschreiben. Solche Betrachtungsweise wäre aber einerseits hier nicht am Orte, andererseits nicht meines Orts, der ich mehr auf den Inhalt sehend, nur in unbefangener Erzählung die Seite, die das Gemälde in meinem Innern anschlug, offenbaren wollte. Ohne Prätension, die Beurtheilung des Bildes erschöpft, noch überhaupt eine ästhetische Beurtheilung im ob-

jectiven Sinne gegeben zu haben, wünsche ich auch, dass meine Worte so unbefangen und harmlos aufgenommen werden, als sie gegeben wurden. Man gehe hin, und sehe, ob bei Autopsie des Bildes gleiche oder ähnliche Gedanken, wie sie sich subjectiv in mir erzeugten, sich auch dem Schauenden darbieten werden; und davon allein will ich den objectiven Werth und die Bewahrheitung des von mir Hingestellten abhängig gemacht wissen, ohne auch nur im Entferntesten behaupten zu wollen, Raphael haben solche Gedanken bei der Entwerfung seines Gemäldes deutlich vor der Seele gestanden. Denn es ist eben das Eigene der Kunst, in unbewusster Production hervorzubringen, was für den Sinn des Beschauers zuletzt in klares Bewusstsein sich verwandeln soll. Michelet.

Bilderstürmerei
zu
Strassburg.

In Joh. Friese's „neuer vaterländischer Geschichte der Stadt Strassburg etc." finden sich einige spezielle Berichte über die Frevel, welche die Revolution des vorigen Jahrhunderts über die dortigen Monumente heraufgeführt hat und welche im zweiten Jahre der Republik, am 4. Frimaire (25. Novbr. 1793), begannen. Es dürfte interessant sein, die Geschichte der Zerstörungen, die ein sehr eigenthümliches Kapitel in der allgemeinen Kunstgeschichte bildet, in ihren besonderen Verhältnissen, nach ihren verschiedenartigen Ursachen, nach der verschiedenen Weise ihres Herganges u. s. w. näher zu betrachten. Einen nicht unwichtigen Beitrag dazu liefert das genannte Werk, und da die Details desselben unsern Lesern vielleicht weniger bekannt sind, so lassen wir die bezüglichen Stellen hier folgen. —

„Nachdem man die Religion der Vernunft proklamirt, die Kirchen ihres Schmuckes beraubt und alle metallenen Gefässe, Kronen- und Wandleuchter, Bilder, Kelche, Kannen, Schüsseln und Platten, alle Altar- und Kanzeltücher, oder was sonst noch einigen Werth haben mochte, herausgenommen hatte, ging es an ein eigentliches Bilderstürmen, in und ausser den Kirchen, in der Stadt wie auch auf dem Lande. Alle Zeichen, die auf Religion Bezug hatten oder an die alte Verfassung erinnern konnten, wurden hinweggeschafft; ja selbst die Figur des Kreuzes, das sich auf der Spitze der Kirchthürme erhob, wurde mit Mühe und grossen Kosten herabgeworfen und das Zeichen der Blutregierung, die rothe Kappe, hinaufgepflanzt, wie solches auch auf unserm hohen Münsterthurm geschahe; und diese lebensgefährliche Arbeit kostete der Stadtkasse 2,991 Livres.

An allen Häusern und Gebäuden, an Thoren und Brücken, an Grabsteinen, an eisernen Oefen, in Büchern, auf Tafeln, oder wo sonst Wappen, Bilder, Lilien, Inschriften und dergleichen etwas zu finden war, — ingleichen alle deutsch geschriebenen Gewerbs-Tafeln und Schilder an den Häusern, mussten vertilgt werden, denn die deutsche Sprache hiess die barbarische, — die Sprache der Tyrannen! Weder das ehrwürdigste Alterthum noch die seltensten Werke der Kunst wurden geschont. Das prächtige Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen entging kaum dem Hammer und Meissel dieser Vandalen.

Unter den Inschriften, die an den Thoren der Stadt weggemeisselt wurden, ist insonderheit die an der äussern Seite des innern Thorbogens am Judenthor merkwürdig; da standen auf der einen Seite die Worte: „Praesidio Civibus," und auf der andern: „Terrori hostibus." Die erste wurde vertilgt, die andre liess man stehen, weil man die Strassburger als Feinde behandeln wollte. Und diese Vertilgung der Wappen, Inschriften und aller Feudalzeichen kostete der Gemeindekasse allein 3,038 L.

Das ehrwürdige Münstergebäude wurde am meisten geschändet. Unter obigem Dato (4. Frimaire) befahlen St. Just und Lebas der Municipalität: „In Zeit von acht Tagen alle steinernen Bilder an demselben niederreissen zu lassen." Die Municipalität widersetzte sich zwar, indem sie sich auf ein Gesetz berief, welches alle Werke der Kunst und des Alterthums aufzubewahren befahl. Allein die Repräsentanten bestanden auf ihrem einmal gegebenen Befehl, und die Verwalter mussten gehorchen.

Die Statuen des Münsters waren aber grossentheils unbewegliche, mit dem Bau zusammenhängende Figuren, und die Menge derselben war so ausserordentlich gross, dass man den ungeheuren Fleiss unserer Vorfahren, welche sich über 400 Jahre mit diesem Bau beschäftigten, nicht genug bewundern konnte.

Unsre neuen Vandalen fanden daher bei der Zerstümmelung dieses herrlichen Monuments unübersteigliche Schwierigkeiten; alle Bilder zu zerreichten war

ihnen unmöglich, einige entgingen daher noch ihrer Wuth, andern meisselte man das Gesicht hinweg und liess das Uebrige stehen. Diese geschändeten Bilder werden nach Jahrhunderten noch die Wahrheit dieses Vandalenstreiche der Nachwelt beweisen.

Mit den Trümmern der zerschmetterten Figuren verbesserte man die Strassen in der Krautenau, die nicht gepflastert sind. Unser zu frühe verstorbener Herr Professor Hermann hat einige Stücke bei der öffentlichen Bibliothek aufgestellt, und sie mit passenden Bemerkungen begleitet.

Die schönen gemalten Fenster sollten auch zerbrochen und durch neue ersetzt werden; allein die Experten berechneten die Kosten auf eine ungeheure Summe, und aus diesem Grunde liess man sie stehen.

So wehe es den guten Strassburgern that, die Schändung dieses weltberühmten Denkmals der Kunst anzusehen, ohne die geringste Missbilligung merken lassen zu dürfen, so mussten sie gleichwohl eine noch erniedrigendere Kränkung erfahren, indem man ihnen zumuthete, durch eine Subscription die Kosten zu diesem Vandalenstreich, als ein patriotisches Geschenk, herzugeben. Um nicht als verdächtig eingesperrt zu werden, mussten sie sich auch dazu willfährig erzeigen, und sie trugen eine Summe von 34,406 L. zusammen. Die Schändung des Münstergebäudes kostete 1,986 L., und die neue Freiheits-Statue und einige Verzierungen am Portal des Gemeindehauses 5,077 L.

Teterel, von Lion, trug sogar darauf an, die Pyramide des Münsterthurmes, bis auf den Platz der Wächter, abzutragen; diese Motion wurde zwar nur von Einem Mitgliede des Gemeinderaths unterstützt; sie erhielt aber den Beifall der Repräsentanten in einem hohen Grade, und zwar aus dem Grunde, weil die Strassburger allzustolz an diese künstliche Pyramide des Aberglaubens hinaufblickten, welche sie immer wieder an ihre vorigen Irrthümer erinnern würde. Der wirklichen Ausführung stand also nichts, als die grossen Schwierigkeiten und die Kosten im Wege, sonst würden sie dieses, in seiner Art einzige Alterthum ebenso gewiss zerstört haben, als die steinerne Kanzel, welche unsre Vorfahren dem frommen und freimüthigen Doctor Geiler zu Ehren erbaut hatten.

Einige Monate später, den 7. Thermidor, kam dieser Vorschlag durch die Verwalter des niederrheinischen Departements noch einmal zur Sprache, und wurde auf alle Kirchthürme im ganzen Lande ausgedehnt; nur diejenigen am Rhein sollten verschont bleiben, die im Kriege zur Beobachtung der Bewegungen der Feinde dienen könnten. Man sieht also, dass unsre neuen Vandalen die Zerstörung so allgemein und so vollkommen zu machen suchten, als es ihnen nur immer möglich war: aber diesmal kam ihnen der nennte Thermidor (Robespierre's Sturz) zu nahe auf den Hals, und verhinderte sie an der Ausführung dieses schändlichen Unternehmens." —

Kunstliteratur.

Ueber die Mängel der Privat-Wohnhäuser in Städten, sowohl in Hinsicht der baulichen Beschaffenheit, als der zweckmässigen Einrichtung der Wohnungen. Mit einem **Vorwort**, den gegenwärtigen Zustand der Baukunst im Allgemeinen betreffend, und einem **Anhange**, über die Verbindung der Baukunst und der Gartenkunst. Für Freunde einer Verbesserung der städtischen Grundstücke. Von J. Gärtner, Königl. Preussischem Architecten. Mit 7 Blatt lith. Zeichnungen. Hamburg, 1837. (152 S. in gr. 8.)

Vorliegende Schrift behandelt einen Gegenstand, dem gewiss das allerausgebreitetste Interesse beiwohnt; sie berührt eine Schaar von Uebelständen, die wir alle mehr oder minder deutlich empfinden, die den frischen und erheiternden Lebensgenuss mannigfach verkümmern, deren Vertilgung aber auf der einen Seite ein langverjährtes Vorurtheil, auf der andern eine unselige und nur für den nächsten Augenblick erfolgreiche Gewinn sucht im Wege stehen. Der Verfasser lässt es sich angelegen sein, die sämmtlichen Mängel, welche unsren täglichen Wohnungen ankleben, bis in ihre geringfügigsten Einzelheiten zu verfolgen, ihnen bis auf ihre Quelle nachzugehen und zweckdienliche Mittel zur Beseitigung derselben, zugleich mit besondrer Rücksicht auf die gegenwärtig noch bestehenden Verhältnisse, in Vorschlag zu bringen. Vieles Einzelne der Art ist bereits in einzelnen Schriften oder in einzelnen Journal-Aufsätzen, zum Theil auf eine höchst gründliche Weise, besprochen worden: eine Gesammt-Uebersicht, die uns zum vollständigen Bewusstsein über diese Zustände führte, war aber bisher, so viel wir wissen, noch nicht vorhanden. Wir haben somit in dieser Beziehung den Versuch des Verf. mit Anerkennung aufzunehmen.

Was die Abfassung des Buches anbetrifft, so

zerfällt dasselbe der Sache nach in zwei Theile, deren einer den materiellen, der andre den ästhetischen Mängeln unsrer Wohnhäuser gewidmet ist. Ueber den letzteren (der uns nicht sonderlich genügt) sprechen wir hernach. Der eigentlich praktische Theil scheint uns dagegen recht viel Beherzigungswerthes zu enthalten. Dieser besteht aus zwei Abschnitten (den ersten beiden Hauptabschnitten des Buches), von denen der eine über die „Festigkeit der Gebäude“ handelt, dabei in alle Einzelheiten der technischen Construction eingeht und jene aus missverstandener Speculation hervorgegangene Bauwuth unsrer Zeit als den Hauptfeind aller tüchtigeren Solidität herausstellt; der andre behandelt die „innere Einrichtung der Gebäude“ und macht alle diejenigen Anforderungen, welche durch eine zweck- und verhältniss-mässige Anordnung der Wohn- und Wirthschaftsräume bedingt werden, bemerklich. Für die Wichtigkeit beider Rücksichten glauben wir die eignen Worte des Verfassers, als den Gesichtspunkt wohl ins Auge fassend, ausheben zu dürfen:

„Es ist dieser Gegenstand (so sagt er) keineswegs so unwichtig, als er Manchem erscheinen mag, und dürfte vielleicht mit zu den Umständen zu rechnen sein, welche auf die wahre Ausbildung des Menschen, oder wenigstens auf die Beseitigung so manchen Fehlers, so mancher Schattenseite im menschlichen Leben, Einfluss haben. Denn in unserem Clima kann der, von seiner Geburt an körperlich verwöhnte Mensch, namentlich der gebildeteren Klasse, bei weitem den kleinsten Theil der Zeit im Freien zubringen; den Hauptaufenthalt hat er in der Wohnung, und in dieser werden die meisten Beschäftigungen betrieben, sie mögen zum leiblichen Bestehen, oder zur geistigen Vervollkommnung, oder selbst zum Vergnügen, zur Unterhaltung, gereichen. Fühlt sich nun der Mensch hier heimisch, ist ihm bei diesen Geschäften und Verrichtungen alles bequem und angenehm eingerichtet, weiss er sich geschützt vor solchen Gefahren und empfindlichen Eindrücken, deren Vorbeugung im Bereich der Möglichkeit liegt, so muss sich, selbst bei nicht sorgenfreien übrigen Verhältnissen, seine Stimmung doch einer grösseren Heiterkeit und Gemüthsruhe nähern, als im Gegenfalle“. U. s. w.

Ob indess die zahlreichen Vorschläge des Verf. zur Abstellung jener verschiedenartigen Mängel überall vollkommen zweckdienlich sind, ob sie in genügender Vollständigkeit die für einzelne Fächer des fraglichen Gegenstandes bereits hervorgetretenen Untersuchungen in sich fassen, dies zu beurtheilen sind wir nicht befähigt und müssen dasselbe denjenigen Blättern überlassen, die in näherem Bezuge zur materiellen Technik stehen. Doch bemerken wir beiläufig, wie sehr richtig auch uns der Wunsch des Verfassers scheint: dass die Ausführung auch von Privat-Wohnungen nicht Handwerkern, sondern wirklichen Architekten übertragen werden möge.

Speciell für unser Blatt gehören die ästhetischen Theile des Buches, zunächst der dritte Hauptabschnitt desselben, welcher von der „Decoration der Gebäude“ handelt. Im Einzelnen findet sich auch hier manch ein wohl zu beachtendes Wort; im Allgemeinen aber können wir dem Verf. in seinen ästhetischen Principien nicht beistimmen, — so schon nicht in demjenigen Grundsatze, der durch den ganzen Abschnitt hingeht, dass nemlich die **Schönheit** der architektonischen Form in der materiellen **Construction beruhe**. Wir haben nicht Lust, hierdie wesentlich abweichende Ansicht, wie schon mehrfach in diesen Blättern geschehen ist, aufs Neue zu entwickeln, und begnügen uns einfach unseren Grundsatz auszusprechen: dass die **Formen** der Architektur (wo sie den Anspruch auf schöne, d. i. **Kunstformen** machen) nichts der technischen Construction — sofern diese sichtbar hervortritt — Widersprechendes enthalten müssen. Der Verf. handelt zunächst von den **Façaden**: über deren Anordnung, Material, und besonders über **gemalte Façaden**, die er im Wesentlichen nach allen Qualitäten verwirft, aus Gründen, die indess auf keine Weise eine durchgreifende Gültigkeit haben. Dann wird die Decoration des Innern besprochen, wobei der Verf. u. a auf die öffentlichen Vergnügungslocale übergeht, dem Architekten den flüchtigen Schimmer derselben zur Last legt und ihm das Beispiel der Griechen entgegenhält, — deren geringste Monumente, selbst die choragischen, auf die grösste Dauerhaftigkeit angelegt seien. (Als ob dabei auch nur ein Schatten von irgend einer Art Vergleiches mit unsern Vergnügungslocalen zur Sprache kommen könnte!) Hieran schliessen sich einige, im Allgemeinen ganz richtige Bemerkungen über Höfe und Gärten, denen im Anhang Ausführlicheres (aber auch ziemlich Oberflächliches) über die Verbindung der Baukunst und Gartenkunst im weiteren Bezuge folgt.

Die mangelhaften ästhetischen Ansichten, die in dem Vorgenannten nur vereinzelt hervortreten, lernt der Leser indess vollständiger aus der Einleitung des Buches kennen, welche, die tiefsten Interessen der Kunst behandelnd, eine so gänzliche Abwesenheit tieferen Verständnisses und wahrhaft künstlerischen Sinnes verräth, dass sie in dieser Hinsicht in der That als eine Merkwürdigkeit betrachtet werden kann, — freilich auch nur zu sehr geeignet ist, dem Leser von vorn herein die Lust am Weiterlesen zu verleiden. Statt auch hier über das Ganze (wozu es uns an Raum gebricht) näher zu berichten, möge es genügen, nur ein Paar der Grundsätze des Verf. als charakteristisch hervorzuheben: — „Die Wissenschaft (sagt er) gründet sich auf den *Geist*, den unvergänglichen, unsterblichen, die Kunst dagegen auf das *Gefühl*, welches mit unserm irdischen Wesen verknüpft ist. Wenn nun auch niemand behaupten kann, dass der menschliche Geist beim Abstreifen der irdischen vergänglichen Hülle seine wissenschaftlichen Kenntnisse beibehielte, so haben doch bestimmt, da derselbe ewig fortlebt, auch die Beschäftigungen und Forschungen des Geistes eine grössere Wichtigkeit, als die Werke des Körpers, und die Erzeugnisse der, mehr mit dem Körper verbundenen Gefühle, der Phantasie.“ — Was der Verf. aber unter Geist versteht, sagt er hernach selber, indem er bemerkt, dass um einen griechischen Tempel vollkommenen verstehen, eben „der Geist, der *Verstand*“, in Anspruch genommen werde. (Vielleicht hätte der Verf. gern „*Vernunft*“ gesagt, die freilich Wissenschaft und Kunst, alles Tiefe und alles Hohe in sich einschliesst; aber dazu reicht das kleine, endliche Ding *Verstand* nicht aus.) — Hienach kann denn auch die seltsame Schlussfolgerung nicht weiter befremden, dass wir nemlich hoffen dürften: „die Baukunst, welche jetzt mehr und mehr anfange, sich auf die Wissenschaft zu begründen und *eben darin ihre höchste Schönheit zu suchen* (??)“ werde sich auf eine noch vollkommnere Stufe erheben, als sie bei den Griechen stand.“ Doch ist diese vollkommnere Stufe nach dem Urtheil des Verf. noch keineswegs nahe, unsre Zeit vielmehr erst „auf der Uebergangsstufe von der grössten Entartung zum Besseren.“ In mannigfachster Weise führt er diesen Kampf gegen die Barbarei unserer Zeit durch, indem er ausdrücklich (S. 9, oben) hinzufügt, dass die grösseren, eigentlich künstlerischen Gebäude jederzeit den Charakter der obwaltenden Periode erkennen lassen. Und doch hat er es — ein Beispiel seltner Naivetät! — gewagt, sein Buch mit einer Dedication an einen unsrer ersten Künstler zu versehen. Wie unter diesen Verhältnissen die Ehrentitel, die er letzterem hie und da beilegt: der künstlerische Titel eines „Phidias“, sogar der politische eines „Pericles unsrer Zeit“, zu verstehen seien, ist nicht wohl zu fassen.

Es ist in der That recht Schade, dass der Verf. nicht in der ihm angewiesenen Sphäre stehen geblieben ist, in der er vielleicht noch Bedeutenderes hätte leisten können. So aber können wir nicht füglich schliessen, ohne ihn an das Sprichwort von dem Leisten des Schuhmachers erinnert zu haben.

Lithographie.

Unter den mancherlei gefälligen Productionen neuester Lithographie können wir hier auf ein so eben vollendetes Blatt aufmerksam machen, welches, im Verlag von G. F. Schall zu Berlin erschienen, sich den besten Leistungen dieses Fachs vortheilhaft anreiht. Es ist eine Nachbildung des Oelgemäldes von Kretzschmer (in Düsseldorf), das auf der letzten Berliner Kunstausstellung unter dem Namen „der Burghof“ mit Interesse gesehen wurde, auf Stein gezeichnet von I. C. Schall, gedruckt von G. Berndt im hiesigen königl. lith. Institute. Auf hohen Treppenstufen, vor der Thür eines alterthümlichen Burggebäudes, in deren Mauerblende ein umgittertes Heiligenbild sichtbar wird und über die sich ein hoher Flieder busch emporwölbt, sitzt ein junges Mädchen in wirthlicher Kleidung, die Spindel in der Hand, Tasche und Schlüsselbund zur Seite. Sie lauscht, vornübergebeugt, auf die Worte einer Romanze, die ihr ein ritterlicher Jüngling, im zierlichen Sammtkleide und Federbarett, an die Stufen der Treppe gelehnt, zur Laute vorsingt. Zwischen beiden, vor der Treppe, sitzt ein alter Knappe, der die Waffenstücke seines Herrn blank zu putzen beschäftigt ist; er hat ebenfalls sein Ohr den Klängen zugewandt und blickt launig, fast sarkastisch zum Beschauer heraus, dem er die Liebesworte des Jünglinges zu interpretiren scheint. Neben ihm steht mancherlei Geräth; die Bank auf der er sitzt, theilt er mit einem Jagdhunde. Weiter zurück überblickt

man einen Theil des eng zusammengebauten Burghofes. Die heitere Poesie der Composition zeigt sich in der in Rede stehenden Lithographie mit Geist aufgefasst, der Reichthum der mannigfachen Details, welcher das gemüthlich Beschränkte des alten Burglebens sinnig vergegenwärtigt, mit grosser Liebe durchgearbeitet. Durchweg, auch in den tiefsten Schatten, ist eine ungemein zarte Behandlung der Kreide ersichtlich, zugleich der Druck von einer trefflich gleichmässigen Klarheit und Wärme.

Nachrichten.

Nürnberg. Zur Anfertigung eines würdigen Piedestals für die Statue Albrecht Dürer's ist von Seiten der Stadt Nürnberg die Summe von 15,000 fl. bestimmt worden. Dasselbe wird, nach der Composition **Heideloff's**, in Bronze gegossen werden. Der Guss einzelner Theile der colossalen Statue (namentlich des Kopfes), nach dem **Rauch**'schen Modell, hat bereits statt gefunden und ist in so gediegener Weise ausgefallen, dass keine Ciselirung nöthig sein wird.

München. Der hiesige Hof-Medailleur **Voigt** ist auf einige Wochen nach Stuttgart gereist. Von Sr. Maj. dem Könige von Würtemberg hat er den ehrenvollen Ruf erhalten, höchstdessen Bildniss nach der Natur zu modelliren und dann die Anfertigung der Stempel, zu den neuen Gulden und Halbgulden, zu übernehmen.

Stuttgart. In der Klosterkirche zu **Lorch** sind unter schlechten Wandbildern des 17. Jahrhunderts Reste von Freskogemälden aus dem Ende des 15. Jh., Bildnisse von Stauffischen Familiengliedern darstellend, durch den Obertribunals Procurator Hrn. **Abel** entdeckt worden.

Trier. Ein Verein von Alterthumsfreunden in den Kreisen St. Wendel und Ottweiler (Reg. Bez. Trier) hat in dem sogenannten Varuswalde bei Tholey Nachgrabungen angestellt und den Grund eines römischen Gebäudes mit Wagschaalen, Gewichten, Handmühlen und etwa 100 alte Münzen entdeckt.

Paris. Am 11. Decbr. beginnt die Versteigerung des Cabinets des bekannten Alex. **Lenoir**, des ehemaligen Aufsehers der k. Denkmäler. Es besteht aus einer Menge ägyptischer, griechischer, römischer und mittelalterlicher Alterthümer, und diese werden vom 8. bis 10 Decbr. ausgestellt sein.

An den Fenster-Einfas-sungen des Museums von **Versailles** ist jetzt eine Sammlung der für die Geschichte von Frankreich merkwürdigen Denkmünzen angebracht; alle, auch die älteren, sind wohlerhalten.—

Auch in **Algier** beabsichtigt man dem General Damremont eine Statue zu errichten; in Marseilles wird bereits dafür gesammelt.

London. I. M. die Königin hat den geschickten Architektur- und Landschaftsmaler **Prout** zu ihrem Hof- und Wasserfarben-Maler ernannt.

Kunst-Anzeige.

Martin Luther

im Tode.

Nach dem Originalgemälde

(Brustbild in Lebensgröße)

seines Freundes

Lucas Kranach

in Stahl gestochen

von

Eduard Schuler.

Mit begleitendem Text von **Ernst Sartorius.** Folio Format. Stuttgart, Verlag von S. G. Liesching. Preis auf chin. Papier 1⅓ Thlr. auf weissem Papier 1½ Thlr. —

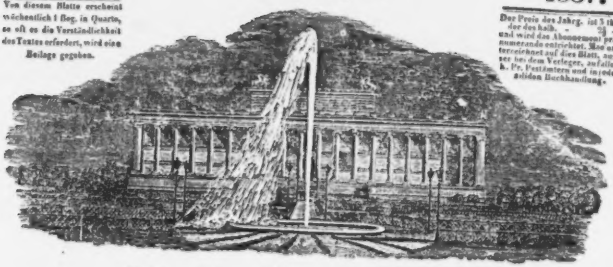
Zu haben bei **George Gropius**, Königl. Bauschule No. 12.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 50. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, es sei denn die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr der des halb. — 3 — und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 11. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Bericht

über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Halberstadt von 1835 bis 1837,

erstattet in der General-Versammlung, gehalten am 1. October 1837.

Protector des Vereins: Se. Koenigl. Hoh. der Prinz Wilhelm v. Preussen, Sohn Sr. Maj.

Alle, denen das erste Heft der Nachrichten über die Entstehung und über die Resultate der Wirksamkeit des hiesigen Kunstvereins, von 1828 bis 1835 zugekommen, haben gern erkannt, dass im Verhältniss der Mittel, welche eine Stadt von 18000 Einwohnern bietet, und namentlich durch unsere Kunst-Ausstellungen, ungewöhnlich viel geleistet ist.

Die Königlichen höchsten und hohen Behörden und die Königliche Akademie der Künste zu Berlin haben Sich darüber ungemein wohlwollend und anerkennend geäussert, und wir haben die Ueberzeugung, in den letzten Jahren auf keinen Fall hinter den ersteren zurückgeblieben zu sein.

Wir haben vom Jahre 1835 nur noch die Resultate der Verloosung mitzutheilen. Diese fand am 7ten November d. J. Statt und es fiel: Kirche, Himmel, Geist, von Steuerwald, auf Nr. 67. — Wirthshaus zu Linz, von Denselben, auf Nr. 46. — Zwei Hefte radirte Blätter auf Nr. 196 und 204. — Nordöstliche Ansicht des Doms zu Halberstadt, von

Hasenpflug auf Nr. 149. — Lithographie nach Hildebrand's Chorknaben auf Nr. 131.

Die im Laufe der ersten Geschäftsjahre gesammelten Erfahrungen machten die Veränderung einiger Artikel der Statuten wünschenswerth und namentlich das 13ten, welcher lautet:

„Sodann werden an Diejenigen, welche an der „Versammlung Theil zu nehmen geneigt sind, „Loose, deren Preis für ein jedes auf 15 Sgr. be„stimmt wird, in beliebiger Anzahl, bis zum Tage „der Ausspielung selbst, verkauft und ausgegeben.“ und deswegen in der am 30. Januar 1836 gehaltenen General-Versammlung bestimmt, dass an der Verloosung der vom Verein angekauften Kunstwerke nur die wirklichen Mitglieder desselben Theil nehmen, dahingegen während der Ausstellungen noch besondere veranstaltet werden sollten, zu welcher man mit 10 oder 15 Sgr. Beitrag, für je Ein Loos, solle antreten können. Die Artikel 13 und 14 lauten nun nach dieser Abänderung:

Art. 13. Die durch die Actienbeiträge gewonnenen Geldbeiträge werden zum Ankaufe von Kunstwerken zur Verloosung und abwechselnd auch theilweise für Stiche oder Lithographieen zur Vertheilung an die Mitglieder verwendet.

Art. 14. Jedes Mitglied ist verpflichtet, seinen Beitrag gleich im Anfange jedes Jahres und spätestens am Tage vor der Verloosung zu entrichten, widrigenfalls die Nummer der unberichtigten Actie nicht zum Mitloosen kommt, ohne das Mitglied des Vereins von der Zahlungspflichtigkeit zu entbinden.

Auch der Art. 20 lautet abgekürzt nun:

Der jährliche Beitrag von 2 Thlr. 15 Sgr. berechtigt zu einer Actie zur Verloosung.

Es steht Jedem frei u. s. w.

In derselben General-Versammlung wurden als Mitglieder des Ausschusses, für die Geschäfts-Jahre 1836 u. 1837, die Herren Criminaldirector Schlemm, Director Jung, Medizinalrath Dr. Nicolai, Doctor Cramer, Stadtrath Quidde, Bürgermeister v. Brünken, Oberlandesgerichts-Rath Tellemann, Kreisphysicus Dr. Horn und Bildnissmaler Schöner, und im Monat Juni Herr Buchhändler Heim zum Rendanten der Kunstvereins-Casse erwählt, und nach vorschriftsmässiger Rechnungslegung, dem früheren Rendanten Decharge, und Quittung über die Einzahlung des Cassen-Bestandes ertheilt.

Bei den Vorbereitungen zu der am 21sten April 1836 eröffneten siebenten Kunstausstellung, wurde den mit uns deswegen in engere Verbindung getretenen Kunst-Vereinen zu Braunschweig, Halle und Magdeburg, von Unterzeichnetem der Vorschlag gemacht, die Kunstsachen in zwei Hauptsendungen zu theilen, da voraussosehen, dass weit mehr Gemälde eintreffen würden als die Lokale auf einmal zu fassen vermögten, und noch obenein dadurch für jeden Ort und jede Ausstellung wenigstens 14 Tage mehr Zeit gewonnen werden könnte.

Obgleich dieser Vorschlag Anfangs keinen Anklang fand, so zeigte sich die Nothwendigkeit dieser Massregel doch bald, und Halle zunächst sich sehr bereit, darauf einzugehen. In der ersten Zeit unserer Ausstellung wurden nach und nach so viel der ausgestellten Gemälde durch andere ersetzt, dass vor dem Schlusse der dritten Woche schon gegen 250 Gemälde nach Halle versendet und damit die dortige Ausstellung begonnen werden konnte.

Durch diesen Wechsel wurde das Interesse des Publikums stets rege erhalten und obgleich am 26sten Mai der zweite Haupt-Transport nach Halle besorgt wurde, so blieben dennoch mehrere der wichtigsten Kunstwerke bis zum 3ten Juni ausgestellt.

Die Zahl der nach und nach ausgestellten Kunstwerke betrug 550, aber nicht nur der Zahl, auch dem Kunstwerthe nach, war die siebente Ausstellung bedeutender als alle früheren. Der hohe Protector unseres Vereins, des Prinzen Wilhelm Königliche Hoheit, hatten uns Wittich's „Edelknaben“ huldreichst anvertraut, der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen die Ausstellungen mit vielen Meisterwerken, namentlich mit: Koeckoeck's herrlichem Winterbilde, Ehrhard's Jephtha's Töchterlein, Achenbach's Seesturm u. a., geschmückt. Der Gunst angesehener Kunstbeförderer verdankten wir gleichfalls manche Zierde, z. B. Herrn W. A. Bendemann: Schadow's „Christus auf dem Wege nach Emaus“ — Hrn. Kümmel die Lorelei von Begas, — Hrn. Stadtrath Reimer: den Don Quixote von A. Schroedter, und den Klosterkirchhof von Lessing; und Herrn L. Sachse sehr interessante Gemälde französischer Künstler.

Die höchste allgemeinste Bewunderung erregten Hildebrand's „Kinder Eduards von England“ wel-

ches Gemälde, wie: „das Urtheil des Paris“ von Sohn und die Herbstlandschaft mit Reisigen von Leasing auf Bestellung für den Herrn Domherrn Spiegel zum Desenberg ausgeführt ist. Hildebrand's Meisterbild, blieb auch auf der grossen Herbstausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, unübertroffen, es ist bis jetzt kein vollendeteres Gemälde neuerer Zeit bekannt, sehr hohe Personen bewarben sich vergebens um dessen Besitz, und es ist ein seltenes Glück für den Besitzer, ein solches Bild zu eigen, selbst für Halberstadt dasselbe in seinen Mauern zu haben. Jedenfalls muss hier auch erwähnt werden, dass Hasenpflug nur durch die Bestellung und die rege Theilnahme des Hrn. Domherrn Spiegel zum Desenberg in den Stand gesetzt war, das, wohl das wichtigste Architecturbild unserer Zeit: die Darstellung des Domes zu Cöln, wie er um 1500 vollendet dastehen sollte, auszuführen. Ausser diesen Gemälden gingen noch Petal's „Türken im Kaffeehause“, Haushoffer's „Partie am Chiemsee“, Hildebrand's „Chorknaben“ und Rauch's sinnig geniale Gruppe „Jungfrau Lorenz“ im herrlichen Bronzeguss, in den Besitz dieses liberalen Kunstbeförderers über, wofür derselbe 4500 — 4600 Thaler verwendet hat. Die Verdienste des Hrn. Domherrn um die Kunst unserer Zeit hat die Königliche Akademie der Künste zu Berlin rühmend anerkannt und in der Plenarsitzung am 26. August 1837 denselben zum Ehrenmitgliede der Königlichen Akademie gewählt.

Zum erstenmale hatten wir auch Gelegenheit, wirkliche Meisterwerke der Sculptur von Rauch, Tieck und Anderen auszustellen, aber auch soviel Interesse dafür zu finden, dass diese Sachen gekauft wurden.

In den Privatbesitz gingen hier ferner über: Scheuren's „Sumpflandschaft mit Eichen“, — Hasenclever's „Nieser“, — v. Leypold's „Winterbild“, — Heinel's „der Tyroler und sein Liebchen“, und kleinere Sachen von Quaglio, Hasenpflug, Klose, Schäfer, Klein u. A., welche meistentheils in die Sammlungen der Herren Oberdomprediger Dr. Augustin, Consul Morgenstern und des Dr. Lucanus kamen. Die ausführlichsten kritischen Berichte über diese Ausstellung enthalten die Nrn. 43 — 53 des Schornschen Kunstblattes und die 23 — 31 des Museums, vom Jahre 1836.

Die achte Ausstellung, dauernd vom 28sten Juli bis 3ten August 1836, bestand nur aus vier grossen und einigen kleinen Gemälden, aber aus sehr berühmten Meisterwerken, welche die Allerhöchste Gnade Sr. Majestät des Königs und Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen, den vier Vereinen huldreichst anvertraut hatte. Nemlich: E. Bendemann's „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem“, — Julius Hübner's „Fischer und die Wassernixe“, — v. Klöber's und Völker's „Pausias und Glycere“ — und Sohn's „Raub des Hylas“. Das Verzeichniss enthält kurze biographische Notizen über Hübner, Sohn und Bendemann, und eine kritische Beleuchtung des Bendemannschen Gemäldes.

Wir müssen hier wohl bemerken, dass man es allgemein zweckmässig fand, diese Hauptwerke allein auszustellen und dass wir auch für die Zukunft solche Meisterwerke gern besonders ausstellen werden, weil sie allein wirklich ruhiger beachtet, ja studirt werden können, und dann vielmehr Satisfaction gewähren, als wenn sie in Mitten vieler kleiner Gemälde hangen.

Die Verloosung der vom Kunstvereine angekauften Kunstwerke fand am 18. September 1836 Statt und es fielen: Studienkopf von Schäfer an Herrn Amtsrath Meyer in Adersleben, — Stich der Madonna von Steinbrück an Herrn Bau-Inspector Haberhauff, — Kloster Baumbach von Haushoffer, an Frau Feldmarschallin, Gräfin Kleist Excellenz, — Lithographie nach Bendemann's Jeremias und Pferdestall von Adam, an den Kunstverein zu Magdeburg, — Monte Solaro von Kummer an Hrn. Twele in Quedlinburg, — eine Sammlung radirter Blätter an Hrn. Drost v. Schwartz, — Relief von Tieck an Hrn. Stadtrath Reuter, — das Jagdhaus auf dem Hundsrück von Steuerwald an Hrn. Oekonom Schroeder, — Wirthshaus an der Aar mit Militär-Staffage von C. A. Lasinski, an Herrn Ruprecht, — Partie aus dem Riesengebirge von Friedrich, an Hrn. Rendant Schröder, — römische Osterie von Marr an Hrn. Rendant Weissenborn, — Hasaren-Scene von Meyerheim an Hrn. Ober-Landesgerichts-Rath Herzog, — Felsing's Stich nach Bendemann's „Mädchen am Brunnen“ an Hrn. Kaufmann Baumann, und Lithographieen nach Schrödter's Don Quixote, an den Hrn. Geh. Staats-Minister Freiherrn v. Altenstein Excellenz, wie an die Herren Amtsrath Vogel, Vergolder Schnacke, Fabrikant Paulsen und Amtmann Eg-

geling; Lithographie nach Blank's Edelfräulein zu Frau Amtmann Neuhoff.

Die Cassen-Einnahme dieser Ausstellungen betrug:

a) der sechsten	45 Thlr.			
b) der siebenten	653 „	7	Sgr.	6 Pf.
c) der achten	73 „	22	„	6 „
Summa	772 Thlr.	—	Sgr.	- Pf.
	774 „	8	„	6 „

und es wird zweckmässig sein, hier gleich den Rechnungs-Abschluss der Kunstvereins-Casse pro 1835 und 1836 vorzulegen:

d) Cassen-Bestand von 1834:	54 Thlr.	26	Sgr.	
e) Actien-Einnahme v. 1835:	620 „	—	„	
f) Actien-Einnahme v. 1836:	707 „	15	„	
Summa	1382 Thlr.	11	Sgr.	
Ausgaben dieser Casse:				
von 1835:	672 Thlr.	26	Sgr.	
von 1836:	648 „	8	„	6 pf.
Summa	1321 Thlr.	4	Sgr.	6 pf.

Die Gesammt-Einnahme beider Cassen betrug mithin 2154 Thlr. 11 Sgr., rechnen wir dazu, was von Privaten zum Ankauf in dieser Zeit verwendet und weiter oben aufgeführt ist, nämlich 4500 Thlr. und noch 700 Thlr., so sind in Halberstadt, in den Jahren 1835 und 1836, im Ganzen 7355 Thlr. zur Förderung der Kunst zusammengebracht und ausgegeben.

Der nach Bestimmung des Vereins-Ausschusses vom 4ten Mai 1834 für die Mitglieder besorgte Stahlstich von E. Rauch, nach Hasenpflug's nordöstlicher Ansicht des Doms zu Halberstadt, war erst im Jahre 1836 vollendet, und ist im Sommer d. J. an sämmtliche Mitglieder, welche den Actienbeitrag pro 1835 berichtigt hatten, in Abdrücken mit unvollendeter Schrift vertheilt und als ein vorzügliches Kunstblatt überall geschätzt. Die später dem Vereine beitretenden Mitglieder erhalten Exemplare dieses Stiches mit vollendeter Schrift um 1 Thlr.

In der Sitzung am 17ten Juli 1836 wurde auf den Antrag des Vorstandes beschlossen: für das Jahr 1837, in welchem keine Hauptausstellung stattfinden sollte, ein grösseres Gemälde, einen historischen oder romantischen Gegenstand, bei einem der bedeutendsten Preussischen Künstler um den Werth von etwa 600 Thlr. zu bestellen. In Folge derselben hat Herr Professor Sohn in Düsseldorf es übernommen und versprochen, bis Ende 1837 ein Bild: den Abschied Romeo's von Julien, nach Shakespeare, vollendet, abzuliefern.

In der am 20sten September 1836 zu Magdeburg gehaltenen Conferenz der Vertreter des Kunstvereins zu Braunschweig, Halberstadt, Halle und Magdeburg wurden die Erfahrungen der Ausstellungen von 1834 bis 1836 zusammengestellt um daraus nutzbare Vorkehrungen für die nächsten Ausstellungen zu ziehen und unter andern, auf den Antrag des Dr. Lucanus, in §. 9. beschlossen:

> Um den steigenden Ansprüchen an die Ausstellungen auch künftig zu genügen, erscheint es nothwendig, dass jeder Verein von Zeit zu Zeit, bei bedeutenden Künstlern grössere Gemälde bestelle und diese allen Vereinen, welche sich zur Gegenseitigkeit verpflichten, mittheile. Die gegenwärtigen Beamten werden diesen Antrag bei ihren resp. Comitéen, Ausschüssen, unterstützen.

Die erste Anregung zu den Versammlungen der Kunstvereins-Vorstände zu Berlin, während der jedesmaligen grossen Herbstausstellungen, war von uns ausgegangen *); die zweite fand den 16ten October 1835 zu Berlin Statt, auch hier wurde das von uns schon in Magdeburg beantragte Bestellen bedeutender Gemälde für die Vereine, als besonders förderlich für die Kunst, wie für die Ausstellungen allgemein erkannt, angenommen und zugleich gewünscht, dass solchen Gemälden, wo möglich eine öffentliche Bestimmung gegeben werden möchte.

Diese Beschlüsse wurden den, bei der General-Versammlung vom 1sten October 1837, anwesenden Vereinsmitgliedern mitgetheilt und in Rücksicht darauf, bestimmt:

> dass die Verloosung pro 1837, bis Ende 1838 ausgesetzt werden und an derselben nur diejenigen Theil nehmen sollten, welche ihre Actien pro 1837 berichtigt haben

In dieser General-Versammlung wurde zugleich vorstehender Bericht über die Wirksamkeit des Vereins erstattet, die Geschenke und Zusendungen des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staate, des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, wie der zu Breslau, Cassel, Frankfurt, Hannover und München, vorgelegt und mitgetheilt: dass die Aus-

*) Ausführliche Berichte über diese Versammlungen enthalten die Nr. 43. von 1834 und die Nr. 43. von 1836 des „Museum".

stellungen im Frühjahr 1838 wieder in Verbindung mit den Kunstvereinen zu Braunschweig, Halle und Magdeburg veranstaltet, und die in Halberstadt Mitte Mai eröffnet werden würde.

Den Verhandlungen vom 20sten September, zu Magdeburg und vom 10ten October 1836 zu Berlin, zufolge, wird ein Hauptgeschäftsführer, der in dem Orte wohnhaft ist, in welchem der Ausstellungscyclus beginnt, pro 1838 daher Hr. Rendant Ribbeck in Magdeburg, die Generalia besorgen.

Der durch die Kunstausstellungen insbesondere mehr und mehr angeregte Sinn für die neuere Kunst hat auch rückwirkend die Pietät für unsere alten erhabenen Bauwerke ungemein gehoben, und der Vereins-Vorstand schon längere Zeit daran gearbeitet, nach und nach durch eine zweckmässige Veröffentlichung, unsere herrlichen Kirchen bekannter zu machen. Der Dr. Lucanus hat sich dieser Arbeit mit besonderer Vorliebe unterzogen, sein Augenmerk zunächst auf unsern prachtvollen Dom gerichtet, und im Jahre 1837 ein Werk aus 3 Bogen Text mit 6 radirten Beilagen herausgegeben, dessen Hauptzierde der Stahlstich von Rauch die nordöstliche Ansicht des Domes ist, und dessen Widmung Seine Königliche Hoheit der Kronprinz von Preussen huldreichst anzunehmen geruhet haben.

Die früher im Dom zum Theil unzugänglich zerstreut gewesenen alten Gemälde und Bilderhäuser sind im Laufe des Sommers 1837 auf den ehemaligen Domcapitelsaal gebracht, und auch hier die sonst in der Liebfrauenkirche befindlich gewesenen alten Gemälde aufbewahrt und hierbei vor allen das wesentliche Verdienst des Hrn. Ober-Dompredi ger Dr. Augustin zu rühmen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen verwendet jährlich einen Theil seiner Einnahme zur Erwerbung von Kunstwerken für eine öffentliche Bestimmung, und zahlt gewöhnlich die Hälfte der Erwerbssumme, wenn mehrere Mitglieder dieses Vereins die andere Hälfte aus ihren Privatmitteln dazu geben. Auf diese Weise ist das grosse Gemälde von Götting „Christus und Petrus auf dem Meere" von dem genannten Vereine, dem Domherrn Freiherrn Spiegel zum Desenberg und dem Dr. Lucanus gemeinschaftlich erworben, und da es in der Domkirche selbst nicht mehr einen angemessenen Platz erhalten konnte, auf dem Capitelsaale aufgestellt; ebenso auch das durch den Letztgenannten erworbene, ehemals in der Martinikirche befindlich gewesene Altarbild von Samuel Botschild „eine Kreuzabnahme" mit lebensgrossen Figuren.

Auf die Aufforderung des Kunstvereins-Vorstandes haben sich auch die hiesigen Stadtbehörden bereit erklärt, die im städtischen Eigenthum befindlichen Kunstwerke und Alterthümer auf den Capitel-Saal zu geben. Diese Sachen zusammen werden schon ein interessantes Museum bilden, was sich durch die von Privaten zu hoffenden Beiträge gewiss nach und nach ansehnlich vermehren wird.

Vorstand des Kunstvereins sind der Hr. Domherr Freiherr Spiegel zum Desenberg und der Doctor Lucanus.

Als Ausschussmitglieder für die Jahre 1838 und 1839 wurden durch Stimmenmehrheit gewählt: die Herren Ober-Dompredi ger Dr. Augustin, Bürgermeister v. Brünken, Director Jung, Doct. Körte, Justizrath Krüger, Stadtrath Quidde, Criminal-Director Schlemm, Oberlehrer Dr. Th. Schmid, Ober-Landesgerichts Rath Tellemann und Major von Willisen.

Das Namen-Verzeichniss der Mitglieder des Kunst-Vereins erscheint 1838.

Es wird darauf Bedacht genommen, für jedes Vereinsmitglied wieder, sobald es möglich, ein freundlich angenehmes Andenken zu beschaffen, und den Vereins-Berichten, wie hier, stets biographische Notizen über die Künstler beizufügen, deren Werke auf unseren Ausstellungen als die vorzüglichsten geschätzt sind. Ueber Bendemann sind i. J. 1833 Notizen gegeben, 1836 über Hübner und Sohn.

Carl Begas's

Leben und Wirken als Künstler, Lehrer und Mitglied des Senats der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, ist allgemein und öffentlich bekannt. Begas ist am 23. Sept. 1794 zu Heinsberg bei Cöln geboren, hat eine vollkommen wissenschaftliche Schulbildung in Bonn genossen und durch innern Drang den Weg der Kunst, der juristischen Laufbahn vorgezogen. Begas's hauptsächlichste Entwickelung in der Kunst geschah im Atelier des berühmten Malers Gros zu Paris, dann studirte er besonders die Werke des Rafael. In dem Befreiungskriege gegen Frankreich erwarb er sich das eiserne Kreuz und wurde von Sr. Majestät, der auf Begas's herrliche Kunstschöpfun-

gen aufmerksam wurde, dann nach Berlin gezogen.

Begas hat für die Entwickelung der neueren Kunst sehr thätig mitgewirkt, er gehört zu den Auserwählten, zu den bedeutendsten deutschen Künstlern unserer Zeit. Haben wir auch nur Eine seiner idealen Schöpfungen, seine zauberreiche Nymphe Loreley bewundert, so ist es uns doch nicht unbekannt geblieben, wie hoch, selbst in Paris, sein grosses Gemälde „Kaiser Heinrich zu Canossa" gefeiert ist. Was Begas als Lehrer und Vorbild leistet, bezeugten uns auch die ansprechenden Gemälde seiner Schüler Holbein und Kleine.

Georg Carl Adolph Hasenpflug

am 23. Sept. 1802 zu Berlin geboren, verlebte seine Jugendzeit unter ungünstigen Familien-Verhältnissen. Wenn gleich Anfangs für das Handwerk seines Vaters bestimmt, benutzte er doch jede Freistunde zum Zeichnen architektonischer und landschaftlicher Gegenstände und verfertigte kleine Theater für Kinder, aus deren Erlös er seinem Vater kleine Freuden zu bereiten suchte.

Im Jahr 1820 endlich kam er zu Gropius und arbeitete bald mit Talent an den Decorationen für die Bühnen zu Berlin, Leipzig und Töplitz. Das Ausführen der Cathedrale zu Rheims für die Darstellung der Jungfrau von Orleans entschied ihm für Architektur-Oelmalerei, in welcher er sich ohne Lehrer allein herausgebildet und jetzt einen nicht geringen Ruhm erlangt hat. Sein erstes grösseres Gemälde, ein gothischer Dom, Composition, welches er malte ohne je zuvor ein ähnlich bedeutendes Bauwerk in der Wirklichkeit gesehen zu haben, wurde in Berlin und Dresden bewundert und vom Herrn v. Quandt gekauft. Im Jahr 1824 machte er grössere Reisen nach Sachsen und dem Süden von Deutschland und malte dann verschiedene Ansichten der Dome zu Erfurt, Magdeburg und Brandenburg. Seit 1828 lebte H. grösstentheils in Halberstadt, weil der hiesige Ort, namentlich der prachtvolle Dom, ihm so viel Schönes zum Nachbilden bot. Die vorzüglichsten seiner Gemälde aus dieser Zeit befinden sich im Besitze Sr. Majestät des Königs, der Herren Consul Wagener, Dr. Hillig, Domherrn Spiegel zum Desenberg, Ober-Domprediger Dr. Augustin und des Dr. Lucanus. Treue und Genauigkeit galten ihm stets mehr als malerische Darstellung auf Kosten der Wahrheit, doch liess er sich sogar verleiten, malend zu restauriren. Sein höchstes Ziel war stets, den Dom zu Cöln in zwei Bildern so darzustellen, wie er um 1500 dagestanden haben sollte. Die äussere Ansicht ist theils in Cöln, theils hier vollendet, und das Meisterbild, wo es gesehen, allgemein bewundert. In derselben Grösse, 8 Fuss, ist auch das Innere aufgezeichnet und wird nicht weniger bedeutend, vielleicht noch imposanter werden, als die äussere Ansicht.

In neuerer Zeit hat Hasenpflug mehrere Ansichten aus den Kreuzgängen des Doms zu Halberstadt und des Klosters zu Walkenried gemalt, und darin einen Sinn und Takt für malerisch-poetische Auffassung und für Farbe bewiesen, dessen Erreichung man ihm früher kaum zutraute. Dass Hasenpflug als Architektur-Zeichner von keinem Deutschen übertroffen wird, ist bekannt.

Ferdinand Theodor Hildebrand

wurde am 2. Juli 1804 zu Stettin geboren, 1820 Eleve der Königl. Akademie der Künste zu Berlin und dort, von seinem noch lebenden Vater, einem Buchbinder, mit eigner Aufopferung bereitwillig unterstützt. Unter dem Einfluss des Herrn d. Z. Professors W. Schadow, der ihn 1823 als Schüler annahm, entwickelte sich Hildebrands herrliches Talent sehr rasch und die Vorstellungen hochtragischer Dichtungen auf den Königl. Bühnen, welche H. mit grosser Vorliebe besuchte, gaben auch wohl Veranlassung zur Darstellung seiner ersten Gemälde: Faust (1825), und Lear und Cordelia (1826). Diese Gemälde schon machten sich sowohl durch die vorzügliche Ausführung und Technik, als durch den ergreifenden Ausdruck der Figuren bemerklich und nicht unerwähnt darf es bleiben, dass der vertraute Umgang mit den grossen Mimen Devrient und Weiss unserm Hildebrand das Studium der Gemüthsbewegungen und des Ausdrucks ungemein erleichterte.

Im Jahr 1826 folgte H. seinem Meister nach Düsseldorf, malte dort für Se. Königl. Hoheit den Prinzen Friedrich: Romeo und Julie (1827), und für den dortigen Kunstverein: Tankred und Clorinde (1828), jetzt im Besitz des Herrn Dr. Heilbron, womit sich seine erste Richtung abschliesst. Sein „Räuber", jetzt im Besitz des Hrn. Consul Wagener 1829. — „Judith u. Holofernes" 1830 vollendet, zeigen schon von grosser Farbenwirkung und das letztere

steht darin etwa zwischen Correggio und Rembrand, auch auf einer ähnlichen Stufe der Meisterschaft. Als W. Schadow mit Hübner, Sohn und Bendemann (1830) nach Italien ging, schloss sich auch Hildebrand an, doch kein Werk der berühmtesten alten Meister sagte diesem so zu, als die Rembrands, die er später in den Niederlanden mit wahrer Anbetung studirte. Der „Krieger mit dem Kinde“ 1832 für Hrn. Consul Wagener ausgeführt, ist sein Hauptwerk der zweiten Periode und hoher Bewunderung werth. Steht auch das 1834 für den Verein der Kunstfreunde zu Berlin vollendete Bild: „der kranke Rathsherr“ weder an fleissiger Ausführung noch im Ausdrucke dem „Krieger“ nach, so ist dieser doch ein weit liebenswürdigeres Bild von lebensfrischerer Farbe. Auch seine „Mährchenerzählerin“ ist mehr, als ein Genrebild und in der Composition, wie im Ausdruck bedeutender; das Original besitzt der Dr. Lucanus, die erste Wiederholung Ihre Durchl. die Prinzessin Luise von Neuwied, die zweite, Fräulein Schmitz zu Cöln. Die „römischen Pifferari“, im Besitz der Fr. Dir. Schadow, gehören noch dieser Zeit an; das reizende Bildchen: „die Kinder im Kahne“, malte Hildebrand seiner Frau als Brautgeschenk, und wird es jetzt, auf dringende Bitte eines Freundes, grösser ausführen.

Hildebrands seltenes Talent für Beachtung des Charakters und der Seelenbewegungen im Ausdruck und für Farbe, machen auch seine Portraits so unendlich geschätzt und jedes derselben trägt den Stempel seiner grossen Meisterschaft.

Das Hauptwerk der dritten Periode nun ist das hoch- und weltberühmte, in sich wirklich vollendete Bild: die „Kinder Eduards von England“, in der Sammlung des Hrn. Domherrn Spiegel zum Desenberg zu Halberstadt. Eine verkleinerte Wiederholung hat H. für den Hrn. Grafen Raczynski bereits 1836 vollendet und arbeitet jetzt an einer zweiten für S. Königl. Hoheit den Prinzen August von Preussen.

So hoch Hildebrand als Künstler geschätzt, soviel Weihrauch ihm auch gestreut wird, so ist er doch stets als Mensch und Künstler kindlich und liebenswürdig geblieben. Seit 3 Jahren Lehrer, und seit 2 Jahren wirklicher Professor an der Königl. Akademie zu Düsseldorf, ist er in jeder Hinsicht ein vorzügliches Vorbild für die jüngeren Künstler.

Wilhelm Schadow,

der zweite Sohn des würdigen Dr. Gottfr. Schadow, des Directors der Königl. Akademie d. Künste zu Berlin, ist am 6. Sept. 1789 geboren. Wilhelm Schadow und Cornelius sind die Hauptgründer der neudeutschen Schule, doch die Schadow-Düsseldorfer die berühmteste. Seit 10 Jahren Director der Königl. Akademie zu Düsseldorf hat sich sein Ruf als Vorbild und Lehrer selbst bis über die Grenzen von Europa verbreitet. Er hat Theil an allen genialen Schöpfungen seiner Schüler durch Rath oder Leitung, man kann kein Bild aus seiner Schule bewundern ohne des Meisters mit der grössesten Verehrung zu gedenken.

Doch Schadow's Thätigkeit für die Kunst erstreckt sich noch weiter als im Schaffen, Lehren und Leiten. Auch an der Wirksamkeit des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen hat er grossen Antheil, er sorgt für die Oeffentlichkeit und für alle übrigen Ausstellungen Deutschlands und hat stets den höchsten Gesichtspunkt der Kunst im Auge. Schadow kauft und sammelt auch selbst Gemälde und hat unsere Ausstellungen stets mit herrlichen Bildern aus seinem Besitze geziert.

Von seiner eigenen Meisterhand bewunderten wir den „Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emaus“ und zwei „Engel in Brustbildern“ und hoffen, seiner Gunst noch manches Herrliche zu verdanken.

Adolph Schrödter,

1805 zu Schwedt geboren, ging, nachdem er die akademischen Anfangsgründe der Kunst, besonders Zeichnen, tüchtig erlernt, zum Professor Buchhorn, um unter dessen Leitung sich zum Kupferstecher zu bilden. Schrödter eignete sich die technischen Fertigkeiten sehr bald an und zeichnete sich durch seine Geschicklichkeit im Aetzen und Radiren so aus, dass er diese Arbeiten auch bei den Platten unternahm, deren Ausführung Andern übertragen war. Eine Katze im Fenster, nach Mind, und einen schlafenden Bauer, nach Teniers, hat er vortrefflich gestochen, seine vorzüglichste Arbeit ist indess das Portrait des Paul Gerhard. Im Jahr 1827 arbeitete er an der Platte nach Robert's Räuber, welche W. Oelschig später vollendete. Doch Schadow's Ruf zog auch Schr. nach Düsseldorf zur Oelmalerei. Im Jahr 1830 malte er als Supporte im Kön. Reg. Gebäude zu Aachen eine allegorische Darstellung „die

Jagd". Von grossem Talente zeigten schon seine „Fischer auf Rügen", der „letzte Abt" (1831), wie die „betrübten Lohgerber" (1832), welche Hr. Prof. d'Alton besitzt. Man hält dieses Bild für einen satyrischen Scherz auf Lessing's „trauerndes Königspaar". Ein leuchtender Blitz seines Genies ist die „1830er Rheinweinprobe", im Besitz des Hrn. Consul Wagener, ein Bild was den lebhaftesten Humor auch bei Andern erregt. Das „Rheinische Wirthshausleben" (1833) für den obengenannten Kunstsammler ausgeführt, ist eine Zusammenstellung mehrerer interessanter Scenen in etwas zu zerstreuter Beleuchtung, doch voller Humor, in welchem sich auch der Künstler selbst in tiefster Reverenz dargestellt hat. Geht überhaupt Schrödter seinen ganz eigenthümlichen Weg, so hat er seine einzige Meisterschaft vorzugsweise durch sein bewunderungswerthes Bild des Don Quixote bewährt, welches als geistreiche Quintessenz von Cervantes Gedicht auch auf unserer Ausstellung (1836) Alles ergötzte. Dieses Gemälde gehört Hrn. Stadtrath Reimer zu Berlin.

Die Jagdscene, welche Schrödter für S. Kön. Hoheit den Prinzen Friedrich (1835) malte, wie seine „Ukermärker Bauern" stehen im Betracht der Genialität der Darstellung und des Humors dem Don Quixote nach.

Halberstadt, am 1sten November 1837.

Vorstehender Bericht ist so, wie derselbe für die Mitglieder des Kunst-Vereins zu Halberstadt abgefasst und abgedruckt wurde, in das „Museum" aufgenommen. Hierüber, sowie über ähnliche künftige Mittheilungen, ist der Redactour den Lesern des Blattes die folgende Erklärung schuldig.

Schon mit der Gründung des Blattes war der Wunsch verknüpft, die grossartige Thätigkeit der deutschen Kunstvereine zu vereinigen, eine Uebersicht ihrer jährlichen Leistungen zu geben, das „Museum" zu einem literarischen Organe für die Vereine zu bilden. Ein grosser Theil der deutschen Kunstvereine ist dieser Absicht dadurch zunächst fördersam entgegen gekommen, dass er das Blatt zu seinen öffentlichen Mittheilungen und Anzeigen benutzt hat; ebenso hat der Redacteur es sich angelegen sein lassen, aus den Jahresberichten der Vereine (soviel ihm deren zur Ansicht zugekommen), sowie aus andren Schriften und Privat-Correspondenzen über die durch die Vereine bewirkten Resultate, das Wichtigste auszüglich vorzulegen. Doch schien dies zu einer vollständigen Uebersicht, zu einer vollständigen Kenntnissnahme von den so bedeutsamen Leistungen der Vereine noch nicht genügend. Das „Museum" hat sich demnach neuerlich gegen die Vereine erboten, nicht blos die einzelnen öffentlichen Anzeigen, sondern auch den Druck sämmtlicher Jahresberichte der deutschen Kunstvereine für die Mitglieder der Vereine und die gleichzeitige Mittheilung derselben Berichte an seine Abonnenten zu übernehmen, damit man in dieser Zeitschrift in einer fortlaufenden Reihe jene wichtigsten Zeugnisse der Thätigkeit der Vereine nebeneinander finden und durch sie über den Zustand der allgemeinen Kunst-Interessen sich aus der Quelle selbst unterrichten könne. Dieses Anerbieten hat bereits mannigfachen Anklang bei verschiedenen Vereinen gefunden, und namentlich sind zunächst, ausser dem Verein von Halberstadt, die von Braunschweig, Halle, Magdeburg, Stettin, Posen (letzterer noch bedingungsweise), sowie die Verbindung der Rheinischen Kunstvereine zu Darmstadt darauf eingegangen, deren Berichte demnach künftig in ähnlicher Weise mitzutheilen sind. Noch weitere Theilnahme steht zu hoffen, so dass man eine grösstmögliche Vollständigkeit versprechen darf. Zwar sind diese Jahresberichte zunächst nur für die Mitglieder der einzelnen Vereine verfasst; indess scheint es für einen Jeden, der auch nur an dem Einen Vereine lebhafteren Antheil nimmt, auf keine Weise unwichtig, die Richtung, das Streben und die Erfolge der übrigen Vereine zu beobachten; ebenso glaubt man sich auch des Beifalls eines grösseren Publikums für eine Einrichtung, durch welche ein noch entschiedenerer Mittelpunkt für die Vereins-Interessen gewonnen wird, versichert halten zu dürfen. Uebrigens wird die Mittheilung eines jeden einzelnen Jahresberichtes, auch wenn derselbe beträchtlich mehr als einen Bogen beträgt, niemals durch mehrere Nummern des Museums ausgedehnt werden.

Um Schrödter ganz und richtig zu würdigen und dessen Vielseitigkeit kennen zu lernen, muss man seine Radirungen und seine Zeichnungen sehen. Sein Scherz auf die Kanne, die Radirung: der Traum der Flasche, wozu Immermann einen geistreich poetischen Commentar geschrieben, sein Titelblatt zu dem Werke des Grafen Raczynski über die neuere Kunst, geben Beweise von Sch. grosser Fantasie und Genialität. Das Lieblichste und Krasseste folgt rasch auf einander in seinen Schöpfungen.

Schrödter zeichnet jetzt die lieblichste Kindergruppe und gleich darauf einen sterbenden Zigeuner, auf dessen entblösster Brust ein brennendes Licht steht, welches umzufallen drohet und dessen Puls eine alte Hetäre betastet, auf den Moment des Sterbens lauernd. Manche seiner Zeichnungen, radirt und gestochen, werden als Zierden der Almanache bekannt, wie die vier Blätter zu Chamisso's Novelle: Peter Schlemihl, und zwei Blätter zu Vogel's Rhein-Panorama. Die Einlasskarte zum Dürerfeste 1833, der „Neid" und das „Ständchen" zu dem bei Lüderitz erschienenen Kunstbuche sind gleichfalls sehr geschätzt.

Auch Schrödter's Wappenschild ist eigenthümlich und humoristisch — sein Monogram: der Korkzieher!

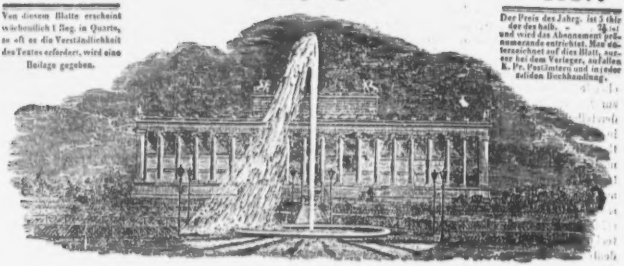
Dr. *Fr. Lucanus.*

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 51. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. oder 8 fl. 45 kr. und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, außer bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 18. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Von Dr. G. F. Waagen, Direktor der Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin. Erster Theil: 520 S. in 8.). Berlin 1837.

Wir haben das Werk, dessen erster Theil unter vorstehendem Titel vor kurzem erschienen ist, als eine der wichtigsten Bereicherungen der deutschen Kunstliteratur zu begrüssen. Der Gegenstand, dem dasselbe gewidmet ist: eine Beleuchtung der so überaus zahlreichen Kunstschätze in England und Paris*), — und ebenso der allgemein geachtete und anerkannte Name des Verfassers sind beide in gleichem Maasse geeignet, das lebhafte Interesse der Freunde der Kunstgeschichte für diese Erscheinung zu erwecken.

Ueber England besitzen wir zwar bereits in der bekannten „Kunstreise durch England und Belgien von I. D. Passavant (Frankf. a. M., 1833)" ein treffliches und belehrendes Werk; es könnte demnach scheinen, als ob eine wiederholte Behandlung dieses Gegenstandes (welcher den grösseren Theil der Waagen'schen Arbeit ausmacht) nicht gerade in sonderlichem Maasse wichtig und nothwendig gewesen sei. Einer solchen Ansicht können wir indess nicht beipflichten. Die Kunstschätze, welche England besitzt, sind von einer so grossartigen Bedeutung, dass es sich in der That der Mühe verlohnt, mehr als Eine Stimme über dieselben abzuhören; um so mehr, als dies Land von uns im Allgemeinen nur erst wenig

*) Die beiden ersten Theile sollen die Kunstschätze England's, der dritte die von Paris behandeln.

zum Zweck der Kunstforschung benutzt worden ist, und als wir gegenwärtig, in den genannten Werken, zwei unserer vorzüglichsten Autoritäten, die beide zwar der neuern Richtung des kunstgeschichtlichen Studiums angehören, beide jedoch manches Abweichende in Bezug auf individuelle Auffassung haben, zur Begründung eines freieren Urtheils nebeneinanderstellen können. Beide Bücher müssen somit schon in dieser Beziehung zur wünschenswerthen gegenseitigen Ergänzung dienen können, wie sich dies zunächst nicht bloss aus jener, hier und dort hervortretenden verschiedenartigen Auffassung, sondern auch aus der verschiedenartigen Behandlung des gemeinsamen Stoffes ergiebt. Letztere dürfte so zu fassen sein, dass Passavant, ohne zwar die Beobachtung des technischen Details zu vernachlässigen, bei den bedeutenderen Werken mit Vorliebe auf das Allgemeine des zu Grunde liegenden Gefühls und der künstlerischen Absicht eingeht, dahingegen Waagen, ohne wiederum dies Allgemeine aus den Augen zu setzen, doch mehr auf das Einzelne der technischen Behandlung Rücksicht nimmt und bei Betrachtung der einzelnen Werke, förmliche kurzgefasste kritische Gutachten in dieser Beziehung abgiebt. Zu diesen individuellen Verschiedenheiten beider Werke gesellen sich aber noch viele andre, welche die unabhängige Bedeutung eines jeden, und namentlich auch das Neue, welches das Waagen'sche Werk bietet, noch mehr in die Augen fallen lassen. So ist zuvörderst anzuführen, dass Waagen in ausgedehnterem Maasse, als es in Passavant's Plane lag, auf die Geschichte der einzelnen in England vorhandenen Werke, sowie der englischen Kunstsammlungen im Allgemeinen, eingeht; dass er, während manche, von Passavant beschriebene, gegenwärtig indess bereits aufgelöste (zum Theil auch neuerdings nicht zugängliche) Sammlungen von ihm übergangen werden mussten, verschiedene andre schildert, die bei Passavant fehlen und diesem ohne Zweifel nicht zugänglich waren; und dass er mannigfach die seit Abfassung des Passavant'schen Werkes stattgefundenen Veränderungen u. dergl. namhaft macht. Wichtiger noch ist es, dass Waagen seinen Kreis überhaupt weiter als Passavant ausdehnt und neben den Gemäldesammlungen auch die Sammlungen von Kunstwerken des klassischen und noch früheren Alterthums, sowie die von mittelalterlichen Kunstwerken (vornehmlich die von Miniaturen mittelalterlicher Handschriften) ausführlichst beschreibt; dass er endlich, während von Passavant nur gelegentlich dieser oder jener sprechende Charakterzug englischen Verkehres beigebracht wird, mit besonderer Vorliebe und durch die angenehmsten Verhältnisse begünstigt, auf das gesellschaftliche Leben der Engländer, namentlich der höheren und höchsten Stände, eingeht. Sein Werk ist in der Form vertraulicher Briefe (wie er diese nach und nach der Heimath zusandte) abgefasst; die heiteren Schilderungen äusserer Lebensverhältnisse in England bilden den Rahmen für die strengeren wissenschaftlich kritischen Beobachtungen und tragen, den Gang der letzteren durch schickliche Ruhepunkte unterbrechend, wesentlich zur Erfrischung des Lesers bei. Somit wird das Ganze der ersten Bände, in Rücksicht auf die mannigfaltigen Elemente, aus denen dasselbe zusammengesetzt ist, zugleich den Kunstreisenden in England als ein umfassendes und unterhaltendes Handbuch für ihre Zwecke höchlichst willkommen sein. — Ueber die in Paris vorhandenen Werke aber fehlt es uns bisher noch gänzlich an einer, von Kennerhand entworfenen Darstellung, so dass der letzte Theil des Waagen'schen Werkes hier eine vollständige Lücke auszufüllen verspricht.

Ueber die reichhaltigen Mittheilungen, welche der erste Band enthält, können wir hier nur kurze Andeutungen folgen lassen; der Uebersichtlichkeit wegen fassen wir diese nach den Gegenständen, welche der Verf. bespricht, nicht nach der mehr zufälligen Folge, die ihnen in den Briefen zu Theil geworden ist, zusammen. Die kunstgeschichtlichen Studien sind, wie bereits bemerkt, mannigfach wechselnd mit Berichten über vornehme und interessante Persönlichkeiten, über ihre häusliche Umgebung und ihr Verhältniss zu den edleren Genüssen des Lebens, welche Kunst und Wissenschaft darbieten, durflochten; Manches hievon veranlasst den Verf. zu einem weiteren Blicke auf englische Sitte und Leben, so z. B. ein Ball beim Herzoge von Devonshire, welcher den ganzen Blüthenflor englischer Schönheit vereinigte, zu einer Digression über die gesunde Erziehung der englischen Jugend, — so ein grossartiges Diner, welches eine der angesehensten Assecuranz-Compagnieen Londons gab, zu einem gastronomischen Gutachten über die englische Küche im Vergleich zur französischen. Mit Vorliebe spricht der Verf. über die musikalischen Aufführungen, denen er, theils in den königlichen Concerten für ältere klassische

Musik, theils im Theater beigewohnt; er erweist sich dabei als einen leidenschaftlichen Verehrer der klassischen Meister. Wohlbegründete Urtheile über einige der berühmtesten Sänger und Sängerinnen Europa's werden uns hier vorgelegt: Rubini, der Tenorist, im Style der modern italienischen Schule singend, sagt dem Verfasser lange nicht so zu, als der Bassist Lablache; besonders aber war es die Malibran, welche die tiefste, genialste Auffassung der Compositionen zeigte; weniger wiederum die Grisi. Es thut dem Verf. wohl, die klassische Musik und die deutschen Meister, durch welche dieselbe so vorzugsweise vertreten wird, in England allgemein hochgeachtet und anerkannt zu finden. Die veranlasst ihn zu einem Blick auf das Verhältniss der modernen zur antiken Kunst, in welchem die Musik der Sculptur, — die deutsche Kunst der griechischen gegenübersteht. Hieran schliesst sich eine Charakteristik der bedeutendsten klassischen Componisten Deutschlands, deren Wesen der Verf. durch eine ausführliche Vergleichung mit andren bedeutenden Persönlichkeiten zu erläutern sucht, indem er Händel mit Luther, Sebastian Bach mit Michelangelo, Gluck mit Sophocles, Haydn mit Correggio, Mozart mit Raphael, Beethoven mit Giulio Romano parallel stellt. Hier muss Referent jedoch bekennen, dass ihm Vergleichungen solcher Art — so geistreich sie auch vom Verf. behandelt sind — für den Gewinn wirklicher Resultate nicht eben besonders förderlich erscheinen, dass er wenigstens, was den Vergleich Beethovens mit Giulio Romano anbetrifft, mehr Verschiedenheiten als Aehnlichkeiten zwischen beiden zu entdecken glaubt. Zwar stellt der Verf. diesen Vergleich vornehmlich in der Rücksicht hin, dass sich Beethoven zu Mozart verhalte, wie Giulio Romano zu Raphael; aber gerade in solcher Fassung dürfte derselbe fast noch weniger, als wenn man nur die subjective Eigenthümlichkeit beider ins Auge fasst, durchzuführen sein. Von Raphael auf Giulio Romano geht, im Wesentlichen ihrer Kunstrichtung, ein entschiedener, bestimmender Einfluss über; der letztere nimmt auf was der erste ihm gegeben, um dasselbe sodann auf seine Weise weiter zu verarbeiten. Nicht so jedoch Beethoven. Von dem, was Beethoven's eigenthümliche Grösse ausmacht, findet sich bei Mozart (dessen vollendete Schönheit zu läugnen mir natürlich nicht einfallen kann) kaum mehr als nur leise Ahnungen; es ist ein ganz neues, bisher noch unerschautes Gebiet, in welches wir durch seine Töne eingeführt werden; es ist eine ganz neue Richtung der Kunst, welche er eröffnet. Wir aber wollen diesen letzten unter den grossen Triumphen deutscher Kunst auch in seiner ganzen selbständigen Bedeutsamkeit anerkennen.

Doch sind dies Dinge, welche nicht eigentlich vor das Forum dieser Blätter gehören und welche in dem vorliegenden Werke auch nur eine beiläufige Stelle einnehmen. Wenden wir uns nunmehr zu den Mittheilungen des Verfassers über die Werke bildender Kunst. Als Einleitung zu seinen Beschreibungen der in England vorhandenen Sammlungen haben wir den dritten und vierten Brief (der erste und zweite sind der Reise nach London gewidmet), welche grösseren Theils durch die ausführliche Uebersicht einer Geschichte des Sammelns von Kunstwerken in England ausgefüllt werden, zu betrachten. In der That eine höchst zweckmässige Eröffnung des Werkes, indem wir hiedurch zunächst über die Bildung des Bodens, dessen Früchte uns im Folgenden vorgeführt werden sollen, unterrichtet werden, — zugleich aber auch, ohne besondre Rücksicht auf das Folgende, ein höchst dankenswerther Beitrag zu einer Disciplin, die bisher noch immer so gar wenig bearbeitet, die freilich, bei den mannigfach sich durchkreuzenden Zersplitterungen, sehr schwierig zu verfolgen, dabei aber an sich von grösster Wichtigkeit ist: zu einer allgemeinen Geschichte der Kunstsammlungen und des Sammelns von Kunstwerken überhaupt *). Nach einem Blick auf die erste, von König Heinrich VIII. eingerichtete Bildersammlung in England, die indess nur geringen Umfang hatte, spricht der Verf. von den grossen Sammlungen Carl's I., indem er zunächst die äusseren Bestandtheile namhaft macht, aus denen dieselben, theils durch Ankäufe, theils durch den Empfang von Schenkungen, zusammengesetzt waren, und sodann, soweit es aus den erhaltenen Verzeichnissen möglich ist, über den hohen inneren Werth derselben Auskunft giebt. (Ein

*) Wir können hiebei nicht unterlassen, noch auf einen zweiten, ebenfalls erst kürzlich erschienenen Beitrag zu derselben Disciplin aufmerksam zu machen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. Gustav Klemm, Zerbst, 1837 (38 S. in 8.)". Wir gedenken später auf dieses sehr fleissig gearbeitete und belehrende Werk näher zurückzukommen.

d. R.

besondrer Nachtrag theilt diese Verzeichnisse, zum Theil in ihrer wörtlichen Abfassung, mit, — noch ausführlicher, als dieselben schon in Passavant's Werk gegeben waren, — zugleich auch einen Auszug aus dem Cataloge der Sammlung Jacob's II., sofern hierin Werke namhaft gemacht sind, welche höchst wahrscheinlich bereits in Carls I. Sammlung vorhanden waren). Notizen über die gleichzeitigen wichtigen Sammlungen des Grafen Arundel und des Herzogs von Buckingham reihen sich dem Vorigen an. Darauf folgt die Geschichte der Zerstreuung dieser Sammlungen unter Cromwels Protectorat, mit Angabe der vorzüglichsten Käufer bei deren Versteigerung und der Orte, wohin die Erwerbungen der letzteren geführt wurden. Sodann der neue Aufschwung der Kunst-Interessen unter Carl II. und Jacob II.; — die unter dem ersten stattgefundenen Rück-Erwerbungen; — der wiederum auf eine namhafte Höhe geförderte Zustand der königlichen Sammlungen, der indess auf's Neue, als im J. 1697 der Palast Whitehall in Flammen aufging, eine empfindliche Einbusse leiden musste. Die Art und Weise des Sammelns im 18. Jahrhundert, von den vornehmen Privatpersonen zur Verschönerung ihrer Landsitze ausgehend, in numerischer Rücksicht bedeutend, sonst aber im Allgemeinen tief unter den geläuterten Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts stehend. Endlich die mannigfach grossartigen Erwerbungen der neueren Zeit, seit dem Anfange der französischen Revolution. Unter diesen steht als die erste und bedeutendste der Verkauf der berühmten Gallerie Orleans an englische Kunstfreunde voran; der Verf. giebt hiebei zugleich die Entstehungsgeschichte sowie die weiteren Schicksale dieser Sammlung, und theilt in einem besonderen Anhange wiederum das Verzeichniss der in England verkauften Werke dieser Sammlung, der einzelnen Preise und der gegenwärtigen Besitzer (ebenfalls ausführlicher als Passavant) mit. Die verschiedenen wichtigen Erwerbungen von Gemälden, welche im weiteren Verlauf der Zeit, wie in Frankreich, so auch in Italien, Belgien, Holland und Spanien gemacht wurden, sammt einem Verzeichniss der namhaftesten englischen Sammler seit 1792, reihen sich diesen Notizen an. Hierauf folgen Nachrichten über die Erwerbungen in den Fächern der Handzeichnung, der Miniaturmalerei, des Niello, des Kupferstichs und Holzschnittes, welche, wie im Fache der Malerei, fast überall das Wichtigste nach England übersiedelt zeigen. Nicht in gleicher Ausdehnung ist dies im Bereiche der antiken Sculptur der Fall; aber die Erwerbung der Elgin'schen Sammlung (deren Entstehungsgeschichte ebenfalls nicht übergangen wird), bringt wenigstens eine gewisse Anzahl plastischer Kunstwerke, deren innerer Werth wiederum alles an andren Orten Vorhandene übertrifft, nach England. Notizen über die Sammlungen von Anticaglien machen den Beschluss.

Unter den Schilderungen der Sammlungen selbst nimmt die des britischen Museums, welche, mit Ausnahme einzelner Unterbrechungen, durch den fünften bis achten Brief hinläuft, eine der Hauptstellen ein. Der Verf. zeigt sich hier als einen geistreichen Kenner des klassischen Alterthums, und seine Notizen über die mannigfachen, zum Theil noch wenig bekannten Werke dieses Museums, seine Bemerkungen über die Eigenthümlichkeiten und die Unterschiede des Styles klassischer Kunst, besonders in Rücksicht auf die Erfüllung verschiedenartiger Bedingnisse, sind ebenso aus dem Wesen der Kunst geschöpft, eben so belehrend als in dem leichten Flusse des Vortrages unterhaltend. Die ausführliche Geschichte des Museums wird wiederum vorausgeschickt; dann folgt die Uebersicht seiner einzelnen Abtheilungen und die nähere Beschreibung derjenigen von diesen, welche dem Bereiche der Kunst angehören. Vortrefflich ist zunächst die Schilderung der wichtigen ägyptischen Monumente. Mit grösster Liebe aber geht der Verf. auf die unschätzbaren Elgin marbles ein, bei deren Betrachtung er versichert, dass ihm nie in ähnlichem Maasse der Unterschied zwischen Gypsabguss und Marmor, zwischen der stumpfen Kälte des ersteren und der innerlichen Lebendigkeit und Gediegenheit des letzteren entgegengetreten sei; von der Vollendung des berühmten Pferdekopfes vom Parthenon z. B. könne kein Gypsabguss die entsprechende Vorstellung geben. Auf die nähere Schilderung der einzelnen Werke, auf die Hervorhebung des allen gemeinsamen bedeutungsvollen Styles, auf die Charakteristik der Metopen des äusseren Frieses im Gegensatz des inneren Friesses, rücksichtlich der Auffassung, der Anordnung und Behandlung, welche der Verf. vorlegt, können wir hier indess nicht näher eingehen. (Beiläufig möge nur bemerkt werden, dass der Verf., bei Untersuchung jener Stylgesetze, die Farbenanwendung nicht ganz hätte übergehen sollen, indem diese wenigstens bei den Reliefs, und vornehmlich bei den flachen des inneren

Frieses, gewiss als ein wesentliches Moment in Betrachtung kommen dürfte.) Abgüsse der Sculpturen am Theseus-Tempel bieten sodann interessante Vergleichungspunkte mit den ebengenannten dar, ebenso die Bildwerke vom Tempel der Nike Apteros, die Abgüsse der (späteren) kleinen Reliefs von dem Monumente des Lysicrates und die interessante Bacchusstatue, welche man über dem Monumente des Thrasyllus errichtet hatte. Hieran reiht sich eine wiederum sehr beachtenswerthe Auseinandersetzung der künstlerischen Schönheiten und Eigenthümlichkeiten des Frieses von Phigalia*).

Es ist nicht nöthig, darauf aufmerksam zu machen, dass die Bemerkungen des Verf. über die vorgenannten Werke sonach eine sehr umfassende Uebersicht desjenigen geben müssen, was, den erhaltenen Sculpturen zufolge, über den Styl der Blütheperiode griechischer Kunst aufzustellen ist.

(Beschluss folgt.)

Angelegenheiten deutscher Kunstvereine.

Kunst-Ausstellung in Hannover.

Die von dem Kunstvereine für das Königreich Hannover veranstaltete sechste Ausstellung von Werken lebender Meister wird am 24. Februar 1838 eröffnet werden, und ergehet daher die Bitte an alle deutsche Künstler dieselbe durch Einsendung ihrer Werke begünstigen zu wollen.

Der Verein ist bereit, für von den Künstlern selbst eingesandte Original-Gemälde die Kosten des Transports hierher und zurück durch Fracht-Gelegenheit, jedoch ohne Vergütung weiterer Spesen, zu übernehmen. Bei Einsendungen ausserhalb der Grenzen Deutschlands so wie bei allen plastischen Arbeiten wird um vorherige Anfrage gebeten. Sendungen durch die Post können überall nur frankirt angenommen werden.

Kunsthändler und andere Besitzer von Kunstwerken, welche solche ausstellen wünschen, haben die Kosten selbst zu tragen. Die Kunstwerke werden an den Conservateur des Vereins, Hofkunsthändler Schrader addressirt, und müssen spätestens bis zum 1. Februar hier eintreffen.

Um möglichst zeitige Anmeldung der einzusendenden Kunstwerke, ihrer Preise, wenn sie verkäuflich sind und ihrer ferneren Bestimmung ersucht der Unterzeichnete, welcher jede gewünschte nähere Auskunft zu ertheilen gern bereit ist.

Künstler, welche geneigt sind, zu dem jährlich von der Committé zu bestellenden grösseren historischen Gemälde Skizzen zur Auswahl durch das Schiedsgericht einzusenden, wollen diese ebenfalls zeitig genug für die Ausstellung übermachen. Die Wahl des Gegenstandes, entweder religiösen Inhalts oder aus der hannoverschen Landes-Geschichte, bleibt den Künstlern überlassen, die Skizzen müssen in Oelfarbe und von der Grösse wenigstens eines Viertels des beabsichtigten Gemäldes sein.

Die Committé des Kunstvereins für das Königreich Hannover.

B. Hausmann,
Secretair des Vereins.

Nachrichten.

Berlin. Hr. Professor Wach hat von dem pommerschen Kunstverein zu Stettin den Auftrag zur Anfertigung eines grösseren Gemäldes, aus der älteren pommerschen Geschichte, erhalten. Dasselbe wird bestimmt sein, denjenigen Cyklus der Kunst-Ausstellungen, dem der pommersche Kunstverein sich angeschlossen hat, zu schmücken; sodann wird das Gemälde, wie zu hoffen steht, eine öffentliche Bestimmung, in einer geeigneten Lokalität Stettin's, erhalten. Durch eine Fortsetzung dieser Einrichtung dürfte für die Zukunft wiederum eine bedeutsamere Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben zu gewin-

*) Um den Gesichtspunkt für den Styl dieses Frieses und für manche seiner, vom Verf. angeführten Besonderheiten noch näher zu bestimmen, scheint es mir nöthig, zugleich zu berücksichtigen, dass derselbe nicht der attischen, sondern der peloponnesischen Kunst angehört, und dass somit manche Motive der Auffassung und der Behandlung zunächst der eigenthümlichen Bildung einer lokalen Schule zuzuschreiben sein dürften. Rücksichtlich der architektonischen Monumente griechischen Styles habe ich die lokalen Modifikationen solcher Art, (die sich u. a. auch an dem Tempelgebäude von Phigalia selbst deutlich genug zeigen), bereits in meiner Schrift über die Polychromie etc. als einflussreich nachzuweisen gesucht; ich glaube, dass man ebenso in der bildenden Kunst der Griechen mehr auf diese Verhältnisse eingehen dürfte, als seither geschehen ist. Bei den sicilischen Sculpturen stellen sich dieselben auf den ersten Blick als unverkennbar dar.

F. K.

nen sein. — Hr. Prof. Wach ist so eben beschäftigt, die letzte Hand an ein historisches Gemälde zu legen. Der Gegenstand desselben ist Judith, die schöne Heldin des alten Testaments; aus dem Zelte des Holofernes schreitend, das Schwert in der Rechten, noch in dem prächtigen Schmuck der verhängnissvollen Nacht, noch alle Bewegung der That in dem schönen blassen Antlitz, zugleich aber lauschend auf die Möglichkeit einer neuen Gefahr, reicht sie mit der abgewandten linken Hand das Haupt des ermordeten Feindes der nachschreitenden Magd hin, die dasselbe in den leinenen Sack aufzunehmen im Begriff ist. Das Gemälde wird zu den ersten Zierden unserer nächsten Kunstausstellung gezählt werden.

Zu dem Werke des Hrn. Dr. Lucanus über den Halberstädter Dom (vergl. den Bericht über dasselbe im Museum, N. 14 d. J.) ist kürzlich auch ein französischer Text erschienen, der, indem er auch den Ausländern die Bekanntschaft mit diesem interessanten Architekturwerke vermittelt, kürzer zusammengefasst ist als der deutsche Text, dabei indess zugleich einige wichtige Nachträge zu letzterem liefert. Wir machen die Freunde der Architekturgeschichte hierauf aufmerksam. Namentlich dürften die historischen Daten über den, im J. 1514 erbauten schönen Kapitelsaal, der gegenwärtig zu einem öffentlichen Museum für Kunstwerke und Alterthümer eingerichtet wird, von Wichtigkeit sein. — („Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur und Kunstschätze, durch 3 Bogen Text, 1 Stahlstich von E. Rauch und sechs radirte Blätter versinnlicht von Dr. Lucanus in Halberstadt," ist, für jetzt noch, bei dem Verfasser und bei Herrn G. Gropius in Berlin zu dem Subscr. Pr. von 3 Thlr., der franz. Text besonders zu 10 Sgr. zu haben. — Der schöne Stahlstich der nordwestlichen Ansicht des Domes von E. Rauch nach Hasenpflug's Gemälde, ist um 1 Thlr., in Abdrücken auf chinesisch Papier um 1 Thlr. 5 Sgr., mit unvollendeter Schrift um 1 Thlr. 10 Sgr. durch alle Buch- und Kunst-Handlungen zu beziehen.)

Dresden. Das dreijährige Reise-Stipendium von 400 Thlr. der hiesigen Akademie hat bei der Preisbewerbung der Akademiker Ottomar Glöckner aus Berna gewonnen. Der Staats-Minister von Lindenau vertheilte, als Vorsitzender im akademischen Rath, den Preis, und sprach die Hoffnung aus, dass die Dresdener Kunstschule, für welche jetzt ein seltenes ausgezeichnetes Talent durch die Vorsorge des kunstliebenden Königs und der erleuchteten Kammern gewonnen sei (Hr. E. Bendemann, welcher den Ruf als Professor an der Akademie zu Dresden angenommen,) nicht lange hinter den Schwesterschulen in Düsseldorf und München zurückbleiben werde.

Augsburg. Der Bau an der hiesigen Domkirche und die Wiederherstellung des grossen gemalten Fensters ist nunmehr vollendet und worde, auf Staats-Kosten, mit mehr als 10,000 Fl. bestritten.

Brüssel. Hr. Geefs vollendet in diesem Augenblick das Modell zu der Statue Rubens, welche demnächst in Lüttich in Metall gegossen und dann in Antwerpen auf dem Meir-Platz aufgestellt wird. Die Stadt Antwerpen errichtet ihrem berühmten Landsmann dieses Denkmal.

London. Die Gesellschaft für das Denkmal zum Andenken an die Siege Wellingtons hat bereits eine Summe von 11,445 L. St. beisammen.

Rom. In den k. Ausgrabungen zu Ruvo hat man eine neue Riesenvase mit 250 Figuren, welche 5 Fuss hoch sein soll, gefunden.

In Pompeji sind vier mit Mosaik bekleidete Säulen, etwas bis jetzt in der alten Kunst Unerhörtes, entdeckt worden.

Paris. Die nächste Ausstellung der Werke lebender Künstler beginnt am 1. März 1838. Die Notiz über die einzusendenden Arbeiten muss bis zum 1. Januar 1838 abgeliefert sein; vom 10. Januar an werden die Arbeiten angenommen.

In diesen Tagen haben die Kunstfreunde in dem Palais des beaux Arts Gelegenheit gehabt, eins der schönsten Gemälde von Rubens, die Grablegung Christi, zu bewundern, welches der Stadt Cambrai gehört und nach Paris gesandt worden war, um dort restaurirt zu werden. Es gehört zu den grössten Bildern des unsterblichen Meisters und konnte deswegen nur im Blendrahmen aufgestellt werden.

Die inneren Verzierungen des Odéon-Theaters sind vollendet und sehr geschmackvoll ausgefallen.

Das Ganze ist hinsichtlich der Gestalt wenig verändert worden. Die Bilder im Plafond, von den Herren Feuchères und Séchan gemalt, stellen die ausgezeichnetsten dramatischen Dichter Europas, Corneille, Racine, Shakspeare, Schiller, u. s. w. dar. Den ganzen Bau hat Hr. Gisors, der Architekt des Luxembourg, geleitet.

Das neuerbaute und vor kurzem eröffnete Casino Paganini begreift in seinem Local das ganze ehemalige Hôtel de Padoue, das von der Chaussée d'Antin bis zur Passage Cendrier geht. Eine lange Baumallee führt nach diesem schönen Hotel. In dem ersten Stockwerk ist der eigentliche Cercle eingerichtet: es enthält Lese-, Spiel-, Speisezimmer, Zimmer zum Ankleiden und Toilette-Machen, wie die englischen Clubs u. s. w. Zu ebener Erde findet man drei prachtvolle, reich verzierte und möblirte Salons, welche allein zu wissenschaftlichen Versammlungen und zur Unterhaltung bestimmt sind, und hinter diesen hat der Direktor des Casino einen grossen, mit den schönsten Malereien ausgezierten, Ballsaal erbauen lassen, der an eine prachtvolle Rotunde stösst, aus der man in den Garten tritt, der bis zur Passage Cendrier geht. Diese, zu Concerten bestimmte, Rotunde verdient eine eigene Beschreibung. Das Orchester stösst an den Garten und ist amphitheatralisch eingerichtet, so dass die sämmtlichen Musiker und Sänger von den Mitgliedern des Cercle und den Abonnenten, die sich in der Rotunde, im Ballsaal und in den drei anstossenden Salons befinden, sehr gut gesehen werden können. Im ersten Stockwerk hat die Rotunde eine Logenreihe, zu der man auf seitwärts liegenden Treppen hinaufsteigt, und über dieser ist eine kreisförmige Terrasse, eine Art von freiem Foyer, angelegt, die nach dem Garten geht. Die Musiker gelangen durch einen besondern Gang, um mit dem Publikum nicht in Berührung zu kommen, auf das Orchester. An Balltagen werden die Bänke weggenommen, und dann bilden die Rotunde, der Ballsaal und die grossen Salons zusammen das schönste Ensemble von Zimmern, das man nur in Paris finden kann. Die Baukunst, die Malerei und die Bildhauerei haben sich die Hand geboten, um die Rotunde zu verzieren. Sie hat 4 Abschnitte: Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien, welche durch vier schöne, in der Tracht der Länder und mit den Attributen derselben ausgestattete weibliche Gestalten dargestellt werden; unter jeder derselben steht die Metall-Büste eines National-Componisten, und zwar stellen diese Mozart, Boieldieu, Gomis und Paganini dar. Unter diesen Büsten läuft ein Basrelief dahin, welches eine Scene aus der bedeutendsten Composition der Meister darstellt, und zwar sind der Don Juan, die weisse Dame, der Revenant und der Hexen-Galop gewählt. Vier hübsche Bilder, von Vaneicken, Gigoux, Müller und Keller gemalt, trennen die Büsten von einander und bezeichnen, abermals, die vier Nationen. Sie stellen den Walzer, die Menuet, den Fandango und die Tarantella dar. Die Kuppel der Rotunde ist ebenfalls in vier Abschnitte getheilt, von denen jeder durch ein Frescobild verziert ist, eine Runde um die Bildsäule der Diana, einen Tanz der Genien der Kunst, ein grosses Bacchanal und ein Luft-Orchester darstellend. Die Anordnung des Ganzen macht dem Geschmack des Baukünstlers, Hrn. Galvaccio, grosse Ehre.

Zwei schöne Terrassen bilden, am Boulevard des Italiens, den Eingang zu der Rue de Choiseul; die eine gehört zu dem Hotel von Massa, die andere zum Künstler-Club. In der Hauptstadt der Künste müssen auch die Künstler ihren Palast haben, das Louvre ist für die Werke, der Club für die Menschen bestimmt; das Pantheon für die Todten, der Club für die Lebendigen. Die Künstler zahlen 18,000 Frs. Miethe für diesen Palast, in dem sie ihre Musestunden zubringen, und das Möblement ist so reich, wie nur ein königliches sein kann. Der Club bietet alle mögliche, in der guten Gesellschaft eingeführte, Unterhaltungen dar; man spielt dort Billard, unterhält sich, raucht, trinkt Thee und macht Musik. Dort kann man Liszt und Thalberg, Dupres und Lablache hören. Auch speiset man dort zu 6 Frs., einem sehr anständigen Preise, und der einen Begriff von der behaglichen Lage geben kann, in welcher die schönen Künste sich befinden. Unter Künstlern versteht man übrigens im Künstler-Club: Maler, Dichter, Bildhauer, Zeitungs-Redacteure, Baumeister, Aerzte, Advocaten, reiche Eigenthümer, Nationalgardisten, kurz alle Leute, die sich zur Aufnahme melden und mit Stimmenmehrheit aufgenommen werden. Im vergangenen Jahr, als der Club gestiftet wurde, regnete es schwarze Kugeln bei jeder Wahl; die Mitglieder des Clubs haben indess, gegenwärtig, begriffen, dass die Gastfreundlichkeit eine Tugend ist, welcher der Künstler ergeben sein muss, besonders, wenn man den Genuss dieser Gastfreundlichkeit mit einem jährlichen Beitrag von 100 Frs. bezahlt.

Die schöne Bildersammlung des Hrn. Aguado, welche an jedem Tage, von Mittags 12 bis Nachmittags 4 Uhr, geöffnet ist, hat eine eigenthümliche Einrichtung. Die Treppenwände sind gänzlich mit Stillleben behängt, und zwar mit Bildern, welche Geflügel, Gemüse, Früchte und Blumen, von einem der berühmtesten Maler Spaniens, D. Diego Velaquez de Silva, darstellen. Im ersten Zimmer der Gallerie sieht man nur Porträte, von holländischen, französischen und italienischen Meistern. Im nächsten Zimmer findet man eine Skizze von Correggio, die Grablegung Christi, und ein Bild, angeblich von Raphael, den Erzengel Michael darstellend, das sich in mehreren Eigenthümlichkeiten von dem grossen Bilde im Museum unterscheidet, und eine schöne Copie des Vandyckschen Christus in Antwerpen. — Der erste Saal, welcher an die grosse Gallerie stösst, ist ausschliesslich der spanischen Schule bestimmt, und man findet hier Bilder von Herrera, Zurbaran, Tristan (Luis), Ribera, Murillo, Cano, Velazquez u. s. w. Unter diesen Bildern zeichnen sich namentlich zwei von Murillo, die Verzückung eines Heiligen, und der Triumph der h. Jungfrau aus. Unter den Bildern von Velazquez findet man mehrere grössere Porträte, während das Museum nur ein einziges kleines Bild, das bekannte der Infantin Margaretha von Spanien, besitzt, und unter denen von Ribera, einen Aesop und zwei Bilder, griechische Philosophen darstellend, welche Hr. Aguado jedes für 500 Frs. gekauft hat, da der Verkäufer sie für Copieen hielt. Von Tristan ist ein h. Johannes, von Zurbaran eine Judith, und von Pereda eine Kreuzabnahme da. Ueberhaupt dürfte, selbst neben den glänzenden Acquisitionen des Bar. Taylor (die nun hoffentlich bald zur Anschauung des Publikums gelangen werden), diese kleine, aber ausgesuchte, Gallerie nicht zu überschen sein.

Man trifft Anstalten, um in Versailles, auf der sogenannten Cour de Marbre, die „Uhr des Todes des Königs“ wiederherzustellen. Diese Uhr hat, wie man weiss, kein inneres Werk und nur einen Zeiger, den man genau auf die Stunde stellt, wo der König von Frankreich stirbt, und der während der ganzen Regierung seines Nachfolgers nicht weitergerückt wird. Dieser eigenthümliche Gebrauch schreibt sich noch aus der Zeit Ludwigs XIII. her.

Das Museum im Puy, eines der reichsten unter den Provinzial-Museen Frankreichs, hat sich wieder durch einige merkwürdige Erwerbungen bereichert. Durch die Entdeckung einer kleinen Amor-Statue, die man vor einigen Jahren bei Margeaix fand, kam man auf die Vermuthung, dass hier in der Erde noch mehrere Schätze des Alterthums verborgen sein möchten. Die Akkerbau- und wissenschaftliche Gesellschaft im Puy gab die nöthigen Fonds zu den Nachgrabungen her, und diese gewährten bald, unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Bec de Lièvre, eine reiche Ausbeute. In einer Tiefe von 5 Fuss fand man eine grosse, in den Felsen gehauene, Vertiefung von etwa 15 Metres Länge und 5 M. Breite, worin man eine Menge kleiner Glas- und Marmorwürfel entdeckte, welche auf das Vorhandensein eines Mosaik-Fussbodens hindeuteten; auch fand man Ueberbleibsel von Töpfer-Arbeiten, von Vasen, Knochen und mehrere architektonische Bruchstücke. Von Sculpturen fand man einen Najaden-Kopf, eine kleine Keule von Metall, ein grosses Labrum und einen Delphinen-Kopf. Bei fortgesetzten Nachgrabungen fand man einen zweiten, vollkommen erhaltenen, Delphin und zwei Amor-Statuen, von denen die eine etwas verstümmelt ist; Amor ist mit den Geräthen des Fischfangs dargestellt, und die Arbeit sehr wol gerathen.

St. Petersburg. An der Isaacskirche werden, ungeachtet jetzt eine ungünstige Jahreszeit begonnen hat, die Arbeiten ununterbrochen fortgesetzt. Dieses Gebäude ist übrigens eins der grössten, ja vielleicht das grösste, welches das heutige Europa entstehen sah und wird noch lange die Bewunderung aller Reisenden erregen. Man denke sich ein Bauwerk von 340 Fuss (engl.) Höhe, ganz von Marmor und Metall, ausserhalb mit 112 Säulen, jede aus einem Stein, aus rothem Granit, verziert, mit 4 Frontispicen, jedes mit einem Bronce-Basrelief von 112 Fuss Länge! Der marmorne Dom, umgeben von einer Colonnade, hat 109 Fuss Durchmesser und um denselben erheben sich vier Glockenthürme. Das Ganze ist ein Denkmal, welches nur in den colossalen Werken Indiens und Aegyptens seines Gleichen sucht. 1841 soll es vollendet sein.*) 3000 Arbeiter arbeiteten in der letzten Zeit an dieser Kirche. Die 24 Säulen, welche die Kuppel tragen, sind jede 42 Fuss hoch, aus einem Stück und aus denselben Steinbrüchen Finnlands, welche die in ihrer Art einzige Alexander-Saule lieferten. Jede dieser Säulen wiegt an 200,000 Pfd., und die Anstalten, welche dieselben auf eine Höhe von 200 Fuss erhoben und dort aufstellten, verdienen wahrhaft Bewunderung.

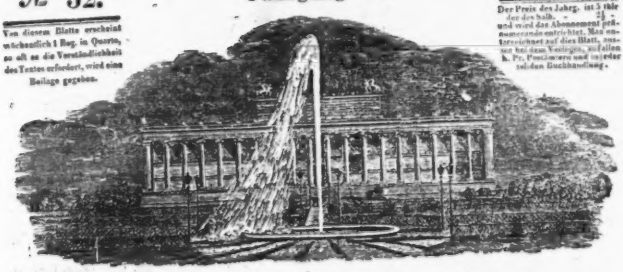
*) Ein in Holz geschnittenes, höchst sauber gearbeitetes Modell der Isaacskirche befindet sich auf der K. Kunstkammer zu Berlin.

Gedruckt bei J. C. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

№ 52. Jahrgang V. 1837.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Vereinfachtheit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 3 thlr. der des halb. — und wird der Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, unter bei dem Verleger, auf allen k. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 23. December.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunst-Ausstellung.

im Akademie-Gebäude.

Die Königliche Akademie der Künste bringt hierdurch zur öffentlichen Kenntniss, dass die bisher alle zwei Jahre von ihr veranstaltete Kunst-Ausstellung künftig alljährlich stattfinden wird. Im Jahre 1838 wird dieselbe am 16. September eröffnet werden, und die Akademie ladet einheimische und auswärtige Künstler ergebenst ein, diese Ausstellung durch ihre Kunstwerke zu bereichern. Der spätteste Einsendungs-Termin der auszustellenden Arbeiten ist der 8. September, die schriftlichen Anzeigen derselben für das zu druckende Verzeichniss müssen aber schon vor dem 28. August eingereicht werden und ausser dem Namen und Wohnort des Künstlers eine kurze Beschreibung der einzusendenden Kunstwerke enthalten, nebst der Angabe, ob dieselben käuflich sind oder nicht. Anonyme Arbeiten, so wie aus der Ferne kommende Malereien unter Glas werden nicht zur Ausstellung angenommen. Die Dauer der Ausstellung ist auf zwei Monate festgesetzt. Auswärtige Künstler, welche nicht Mitglieder der Akademie oder Professoren an einer Kunstschule oder besonders aufgefordert worden sind, haben die Kosten des Transports ihrer Arbeiten selbst zu tragen und zur Ablieferung und Wieder-Empfangnahme derselben einem Kommittenten in Berlin Auftrag zu geben, welchem jede diesfallige Besorgung und Korrespondenz überlassen blei-

ben muss. Wenn Fabrikanten und Handwerker, welche nicht akademische Künstler sind, vorzüglich schöne oder von ihnen neuerfundene Gegenstände durch diese Ausstellung zur Kenntniss des Publikums bringen wollen, so haben sie solche zuvor der mit diesem Geschäft von der Akademie zu beauftragenden Kommission zur Beurtheilung vorzulegen, ob dieselben für eine Kunst-Ausstellung geeignet sind.

Berlin, den 9. Dezember 1837.

Direktorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
Dr. G. Schadow, Direktor.

Kunstliteratur.

Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Von Dr. G. F. Waagen, Direktor der Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin. Erster Theil (520 S. in 8.). Berlin 1837.

(Beschluss.)

Doch bilden diese Werke eben nur einen einzelnen Theil der Antikensammlung des britischen Museums. An sie reiht sich noch ein grosser Theil andrer Arbeiten, namentlich von Marmorsculpturen mannigfacher Art, von Terracotten, Bronzen, Anticaglien und andren antiquarischen Gegenständen an. Der Verf. geht dieselben, Zimmer für Zimmer, durch und macht überall das Bedeutendere, mit kurzer Charakteristik seines künstlerischen Zustandes und seiner gegenwärtigen Beschaffenheit namhaft. Vieles Wichtige, manches aus den Zeiten der Blüthenperiode griechischer Kunst, manches aus den nächstvorhergehenden Jahren, manches sehr Interessante auch aus späterer Zeit, lernen wir hier kennen; unser Raum ist indess zu beschränkt, um das Einzelne weiter zu berühren. Doch können wir nicht unterlassen, wenigstens auf die Notizen, welche der Verf. von den altpersischen Monumenten (einer beträchtlichen Anzahl von Reliefs aus den persepolitanischen Ruinen, theils in den Originalen, theils in Gypsabgüssen) giebt, aufmerksam zu machen, indem wir uns nicht entsinnen, anderwärts bereits eine ähnlich treffliche Charakteristik dieser Monumente gefunden zu haben. In mehreren Beziehungen fühlt sich der Verf. zu einer Vergleichung derselben mit der altgriechischen Kunst veranlasst. Aehnliches lässt sich auch in dem Verhältniss der persischen Architektur (der einzigen altasiatischen Architektur, von der, mit Ausnahme der indischen, bedeutende Reste auf unsre Zeit gekommen sind), zur griechisch-ionischen, — namentlich, wie es scheint, zu den Resten alt-ionischer Architektur nachweisen; so dass diese Umstände auf jene frühen Culturverbindungen Griechenlands mit dem Orient zurückzudeuten scheinen *).

Nach Betrachtung der Antiken geht der Verf. zu den reichen Handzeichnungen des britischen Museums über, unter denen er, nach einem Vorwort über das interessante aber schwierige Studium dieser Kunstzweiges, besonders die bedeutendsten derjenigen Arbeiten, welche von den grossen Meistern des Cinquecento und ihren Vorgängern herrühren, namhaft macht. — Die Kupferstichsammlung wird als minder bedeutend dargestellt, doch auch hier einiges Seltene, namentlich ein Schwefelabdruck der berühmten Pax von Maso Finiguerra näher beschrieben. Als eine, für die Geschichte der deutschen Kunst eigenthümlich wichtige Arbeit führt der Verf. hiebei noch ein kleines in Kalkstein geschnittes Relief an, die Geburt Johannis darstellend, von A. Dürer im J. 1510 gefertigt. Er beschreibt die Composition desselben mit Liebe, giebt leider indess keinen genügenden Bericht über die Art und Weise der stylistischen und technischen Behandlung dieser Arbeit. Auch Passavant, der dieselbe ausführlich beschreibt und mit einem ähnlichen Dürer'schen Werke in der Sammlung von Braunschweig, eine Predigt Johannis darstellend, vergleicht, giebt nicht auf diese Verhältnisse ein; und doch wäre dies bei einem so interessanten und scheinbar so unzweifelhaften Werke gerade höchst wünschenswerth gewesen, da es uns bisher noch gänzlich an einer irgendwie genaueren Characteristik Dürer'scher Sculpturen fehlt, da nichts schwankender und willkührlicher scheint als die so häufige Angabe seines Namens bei Werken der Art, die ungefähr seiner Zeit entspre-

*) Vergl. auch hier meine Schrift über die Polychromie der griech. Architektur u. s. w. S. 26.

chen, und da umgekehrt die deutsche Sculptur kleineren Massstabes (besonders in gewissen Fächern) in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts den ausgedehntesten Betrieb, im Einzelnen eine unübertreffliche Vollendung und Durchbildung zeigt. Dies ist eine Region in der deutschen Kunstgeschichte, deren Aufdeckung noch mannigfacher Forschung und Untersuchung bedarf.

Den Beschluss der Notizen über das britische Museum macht ein Bericht über die wichtigsten Miniaturen in Manuscripten der dortigen Bibliothek. Zunächst geht hier der Verf. diejenigen Werke durch, welche ursprünglich dem englischen Boden angehören. Als der Periode der ältesten christlichen Cultur des Landes angehörig wird das Evangelienbuch des h. Cuthbert mit angelsächsischer Uebersetzung, aus dem siebenten Jahrhunderte, angeführt, dessen Malereien, wenn auch byzantinischen Vorbildern folgend, doch im Uebrigen fast nichts von den Reminiscenzen antiker Kunst (wie sonst überall die ältest-christlichen Kunstarbeiten) erkennen lassen; vielmehr zeigt sich in ihnen eine eigenthümliche, wundersam barbarische Formenauffassung verbunden mit der sorglichsten technischen Ausführung (welches beides wir vielleicht als den selben Rest einer Cultur, die über die christliche Bildung Englands hinausreicht, erkennen müssen.) Andre Manuscripte, die den wirklichen Einfluss antiker Reminiscenzen und den letzten Verfall derselben während des 10. — 12. Jahrhunderts zeigen, folgen den genannten; sodann Arbeiten des 14. Jahrh., welche den gleichzeitigen der französischen und niederländischen Kunst verwandt sind, diesen indess vom Verf. nachgestellt werden. Endlich mehrere treffliche Werke französischer und niederländischer Miniaturen, die für England gearbeitet wurden, und ein Paar höchst interessante selbstständige Werke französischer und italienischer Kunst.

Eine öffentliche Sammlung von Gemälden (welche im britischen Museum fehlt) wird durch die National-Gallerie gebildet. Auch über diese spricht der Verf. mit grosser Ausführlichkeit, indem er wiederum mit der Geschichte ihrer Entstehung beginnt. Hier ist nun bereits ein näherer Vergleich mit den Berichten in Passavant's Kunstreise anzustellen: als Hauptveränderung, welche seit Abfassung der letzteren statt gefunden hat, ist anzuführen, dass im Jahre 1834 zwei der berühmtesten Coreggio's (die beiden aus der Sammlung des Marquis von Londonderry, der Ecce homo und die Erziehung Amor's) für die Summe von 11500 Pfund erworben wurden. Die Gesammtzahl der Gemälde beträgt nur 117, freilich indess unter ihnen eine namhafte Reihe von Werken ersten Ranges. Der Verf. beginnt deren Beschreibung mit dem bekannten, Leonardo da Vinci zugeschriebenen Gemälde, Christus unter den Schriftgelehrten, welches er jedoch (in Uebereinstimmung mit Fumagalli und im Widerspruch mit Passavant) dem Bernardino Luini zuschreibt; auch die reine Erhaltung des Bildes, trotz seiner noch immer unverkennbaren ursprünglichen Schönheiten, weise der Verf. (wiederum in Widerspruch mit Passavant) nicht zu rühmen. Sodann folgt eine sehr ausführliche Beschreibung der Auferweckung des Lazarus von Sebastian del Piombo, welche der Verf. für das bedeutendste Bild erklärt, welches England überhaupt aus der italienischen Schule besitze. Unter den übrigen Gemälden werden besonders die Werke Coreggio's, Tizians, die Landschaften von Claude Lorrain und Caspar Poussin, sowie die Werke der englischen Meister näher beurtheilt, doch auch im Uebrigen alle wichtigeren Arbeiten namhaft gemacht und manche interessante neue Bemerkungen mitgetheilt.

Was die königlichen Kunstsammlungen anbetrifft, so sind es vornehmlich die im Schlosse von Hamptoncourt befindlichen Gemälde, die bekanntlich die höchste kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, vornehmlich jene berühmten Cartons von Raphael. Auch über diese theilt uns der Verf. die umständlichsten Nachrichten mit. Ihre Entstehungszeit setzt er, im Widerspruch mit der gewöhnlichen Annahme, welche dieselben gegen Raphaels Lebensende hinabrückt, auf den Grund literarischer Zeugnisse und in Rücksicht auf ihre künstlerische Eigenthümlichkeit bereits in die Jahre 1513 und 1514. Genaue Schilderung ihres Charakters (namentlich in Rücksicht auf die Behandlung, welche uns die Nachbildungen im Kupferstich nicht vergegenwärtigen können,) des mehr oder minder unmittelbaren Antheils, welcher dem Raphael an ihrer Ausführung beizumessen ist, ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, — alles dies für das Allgemeine der Compositionen wie in der Durchführung bis auf das Einzelnste, — muss den Kunstfreunden höchlichst willkommen sein. Nächst diesen Cartons sind in Hamptoncourt die grossen Gemälde Mantegna's, welche den Triumphzug Caesars

darstellen, (d. Verf. verwahrt sich gegen den falschen Gebrauch, dieselben als „Cartons“ zu bezeichnen) von grosser Bedeutung, und auch über diese werden uns die gehaltreichsten Bemerkungen mitgetheilt. Notizen über die anderweitigen Gemälde zu Hamptoncourt, ausführlicher als wie bei Passavant, schliessen sich hieran an.

Sodann ist das königliche Schloss zu Windsor durch seine Kunstschätze wichtig. Der Verf. giebt eine kurze Charakteristik der baulichen Beschaffenheit des Schlosses und einiger der interessantesten Räume desselben, unter denen er besonders die im spätgothischen Style prächtig dekorirte George-Hall und die Halle für den Hosenbandorden hervorhebt. In letzterer befinden sich merkwürdige Waffenstücke, namentlich ein höchst kunstreicher Schild von der Hand des Benvenuto Cellini; der Verf. bezeichnet diesen als vollkommen übereinstimmend mit dem schönsten Schilde in der Waffensammlung des Prinzen Carl zu Berlin (einer Sammlung, die bekanntlich, was kunstreiche Waffenarbeiten anbetrifft, eine der ersten Stellen einnimmt). Die Gemäldesammlung von Windsor besitzt eine bedeutende Anzahl interessanter Bilder: ein Zimmer mit Gemälden von van Dyck, ein andres mit Werken von Rubens (unter diesen besonders treffliche Landschaften), mehrere Portraitbilder von Holbein, die jedoch der Verf. nicht alle als ächt anerkennt, namentlich nicht das Portrait des Herzogs von Norfolk (welchem Passavant einen vorzüglichen Werth zuertheilt); zwei interessante Bildnisse des Joos van Cleve, den der Verf. als in der Mitte zwischen Holbein und A. Moro stehend charakterisirt. Das bekannte, dem Quintin Messys zugeschriebene Bild der beiden Geizhälse erklärt der Verf. ebenfalls für kein Original (im Gegensatz gegen die gewöhnliche Annahme und auch gegen Passavant); er setzt dasselbe sogar manchen der mehrfach verbreiteten Wiederholungen dieser Composition an künstlerischer Bedeutung nach. Einige beachtenswerthe italienische Bilder, u. a. m.

Die Gemälde des königl. Schlosses von Kensington, welche Passavant beschreibt, waren dem Verf. nicht zugänglich.

Unter den Kunstsammlungen reicher Privaten zu London nimmt die Bridgewater-Gallerie vielleicht die erste Stelle ein, indem sie in mehr als 300 zumeist sehr bedeutenden Bildern die italienische, niederländische, französische und englische Schule trefflich repräsentirt und überdies noch gegenwärtig von Zeit zu Zeit vermehrt und ausgedehnt wird. Der Verf. beschreibt die interessantesten Werke derselben wiederum mit grosser Genauigkeit und Sorgfalt, in bedeutendem Masse ausführlicher als Passavant, der nur einige der Hauptbilder umständlicher hervorhebt. Letzteres sind besonders die von Raphael herrührenden oder ihm beigemessenen Gemälde. Die Madonna mit der Fächerpalme, eins der interessantesten unter Raphaels Jugendbildern, stellt der Verf. mit der für D. Canigiani gemalten h. Familie (zu München) parallel, hält sie indess noch für etwas jünger, mithin im J. 1506 gemalt, während Passavant das Bild um ein Jahr früher ansetzt. Die Kniefigur der Madonna mit dem Kinde, welches sich über ihren Schoss hingestreckt hat, ist nach dem Urtheile des Verf. kein Original von Raphael. Ebenso auch nicht die Madonna del passeggio (womit Passavant übereinstimmt). Die Berichte über die übrigen Bilder, unter denen besonders die Werke Tizians bedeutend hervorstechen, übergehen wir hier, und bemerken nur, dass der Verf., wie die Werke aus den verschiedenen Schulen der Italiener und Franzosen, so auch die der Niederländer, (welche bei Pass. nur flüchtig erwähnt werden) mit gleicher Sorgfalt durchgeht und uns auch hier bedeutende Schätze kennen lehrt; von Teniers, A. van Ostade, Berchem, A. Cuyp, Ruysdael u. s. w. sind zahlreiche Gemälde vorhanden; von dem See-maler W. van de Velde seltne Werke, wie man ähnliche desselben nur noch in einer zweiten Londner Gallerie findet.

Dies ist die des Sir Robert Peel, zwar beträchtlich geringeren Umfanges (nur etwas über 60 Bilder enthaltend) und nur den niederländischen Schulen gewidmet, in jedem einzelnen Gemälde aber ein Meisterwerk höchster Vollendung vorführend. Passavant berichtet über diese Sammlung nichts, so dass hier der Verf. wiederum eine Lücke ausfüllt. Wir müssten fast die ganze Reihe der vorzüglichsten Niederländer des siebenzehnten Jahrhunderts namhaft machen, wenn wir näher auf die Sammlung eingehen wollten. Wir bemerken nur, dass unter den Gemälden von Rubens eins seiner berühmtesten Portraits, unter dem Namen „Chapeau de paille“ (was eigentlich, wie es scheint, „Chapeau d'Espagne,“ heissen sollte) vorhanden ist; dass Isaac van Ostade hier durch ein höchst meisterhaftes Werk,

wie vielleicht in keiner andern Sammlung, repräsentirt wird; dass von M. Hobbema eine ganze Reihe der gediegensten Arbeiten vorhanden ist, die schon an sich der Sammlung einen ganz eigenthümlichen Werth verleihen, u. s. w. Der grossen Reihe merkwürdiger Seebilder von W. van de Velde haben wir bereits gedacht.

Ueber die Kunstsammlungen des Herzogs von Devonshire berichtet der Verf. an verschiedenen Stellen seines Buches. Zuerst giebt er eine sorgfältige und geistreiche Charakteristik des bekannten „Liber veritatis" von Claude Lorrain; er sagt, dass die nach demselben herausgegebenen Abbildungen nur eben die allgemeine Idee der Compositionen, keineswegs aber eine Vorstellung von der höchst genialen Behandlung geben. Die Gemälde-Gallerie des Herzogs schildert der Verf. wiederum ausführlicher und genauer als Passavant, doch erwähnt er nicht jener beiden schönen, dem Joh. v. Eyck zugeschriebenen Gemälde, welche Pass. als im Schlafzimmer des Herzogs hängend anführt und mit Liebe beschreibt. Dagegen giebt der Verf. zugleich Nachricht über die Gemälde, die sich in der Villa des Herzogs zu Chiswick befinden, und unter diesen über ein andres, ebenfalls dem Joh. v. Eyck zugeschriebenes Werk (ein Altarbild mit Flügeln), in welchem er aber mehr Verwandtschaft mit Memling (Hemling) findet. Die Notiz eines englischen Schriftstellers (Walpole), dass die auf diesem Altarbilde dargestellten Stifter die Bildnisse des Lord Clifford und seiner Familie seien, bezieht Pass. (wie es scheint, nicht mit gleichem Rechte) auf das eine der von ihm namhaft gemachten angeblich Eyck'schen Bilder.

Ausführliches erfahren wir ferner über die Gemäldesammlung des Hrn. Rogers, sowie über die Handzeichnungen, Miniaturen, Anticaglien u. s. w., die sich im Besitz dieses Kunstfreundes befinden; — über die von Passavant nicht angeführte Sammlung altitalienischer Gemälde und Miniaturen des Hrn. Young Ottley, die einzige Sammlung von Malereien dieser Zeit, die England besass (sie ist gegenwärtig bereits verstreut und bildet eine Ausnahme von dem Plane des Verf., nur Sammlungen, bei denen eine gewisse Dauer vorauszusetzen ist, zu beschreiben); — über das verwunderliche und doch so eigenthümlich merkwürdige Museum des Herrn John Soane, welches gegenwärtig, durch Vermächtniss des letzteren, bereits öffentliches Eigenthum geworden und dessen Einrichtung auch uns durch die von Soane herausgegebene, mit zahlreichen Abbildungen versehene Beschreibung bekannt geworden ist; — über einzelne Gemälde beim Herzoge von Northumberland, bei Lord Farnborough, bei dem Architekten Wilkins; — über die merkwürdigen Miniaturen in der Bibliothek des Herzogs von Sussex; — endlich über die interessanten Schätze im Besitz der Kunsthändler Woodburn: Cartons und Handzeichnungen (zum Theil in bedeutender Anzahl von den ersten Meistern), Miniaturen, Niello's, Schwefelabdrücke u. s. w.

Schliesslich haben wir noch anzuführen, dass der Verf. auch mehrfach auf die neuere Kunst der Engländer eingeht. Im Allgemeinen ist er davon, wenn auch hier der aller Orten sich kund gebende grossartige Gemeinsinn dieses Volkes hervortritt, wenig erbaut. Den Architekturen fehlt es an bedeutender Wirkung, Vieles ist in den bizarrsten, manierirtesten Formen gebaut, und nur Weniges, (wie z. B. die Werke des jüngeren Smirke) macht hiervon eine Ausnahme. Besonders auffallend ist die Bemerkung, dass bei den Engländern, denen wir fast alle Herausgaben der wichtigsten griechischen Monumente verdanken, so sehr Weniges von diesen Studien in die lebendige Kunst übergegangen ist. Namentlich hebt der Verf. diese Bemerkung in Rücksicht auf die kahle nüchterne Denksäule, welche dem verstorbenen Herzoge von York gesetzt worden ist, hervor *). —

*) Möge dem Referenten an dieser Stelle eine beiläufige Bemerkung verstattet sein. Es ist neuerdings, von Seiten der norddeutschen Kunst, mehrfach das Unzweckmässige in der künstlerischen Form der Denksäulen herausgestellt worden. Gewiss mit vollem Rechte, sofern man darunter die Anwendung einer der griechischen Säulen, nach deren besonderer Ausbildung, verstellt; die griechische Säule bildet den einzelnen Theil eines Ganzen, von dem sie abhängig ist, durch dessen Organismus ihre Formation bedingt wird. Aus diesem Zusammenhange herausgerissen ist sie ein Fragment; und die schneckenartig gewundenen Reliefs, die sich um ihren Schaft emporziehen (bei der York-Säule fehlen dieselben), sind erst recht geeignet, ihren eigenthümlichen Charakter zu verderben, so wie sie an sich in dieser Anwendung gar nicht so, wie es dem Kunstwerke zukömmt, genossen werden können. Dennoch ist das Allgemeinste in der Wirkung einer grossen isolirt stehenden Säule immer, und vornehmlich in ihrem Verhältniss zu um-

Ueber die Malerei der Engländer berichtet der Verf. verschiedentlich bei Gelegenheit der einzelnen Sammlungen, in denen die Hauptwerke der vorzüglichsten Meister des vorigen Jahrhunderts zerstreut sind. Im Verhältniss zu letzteren aber wirkt auf ihn der gegenwärtige Zustand der Malerei wenig befriedigend; besondre Gelegenheit, sich hierüber näher auszusprechen, gab ihm die grosse Ausstellung der Akademie der Künste in Sommersethouse. „Die grosse Masse der Bilder (so sagt der Verf.) zeigt, mit denen der älteren englischen Maler verglichen, eine zunehmende Verflachung und Verwilderung. Individuelle Beseelung, Zeichnung, Wahrheit der Farbe, fleissige Ausführung sucht man hier umsonst. Alles läuft darauf hinaus, durch die grellsten Gegensätze, die schreiendsten Farben einen bedeutungslosen Knalleffect hervorzubringen.“ Doch finden sich hiervon im Einzelnen die rühmlichsten Ausnahmen, und die Werke von Wilkie, Eastlake, Landseer, Uwins, Collins, die von Calcott, Stanfield, C. Fielding u. a. m. werden vom Verf. lebhaft anerkannt. Ueber den Maler John Martin spricht der Verf. ebenfalls mit Anerkennung. — Die englische Bildhauerei ist nach seinem Urtheile noch auf einer tieferen Stufe als die Malerei; auch hier werden ausführliche und motivirte Urtheile vorgelegt. Im Ganzen dienen diese Bemerkungen zu einer trefflichen Ergänzung dessen, was uns Passavant über die Geschichte und den neueren Zustand der englischen Kunst mitgetheilt hat. Auch ist zu erwähnen, dass uns der Verf. über manche interessante Persönlichkeiten englischer Künstler, über Wilkie, Calcott, Eastlake u. a. m. Auskunft giebt. —

Mit Begierde sehen wir der Erscheinung des zweiten Bandes entgegen, welcher vornehmlich den in den englischen Landsitzen zerstreuten Sammlungen gewidmet sein wird. F. K.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämmtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn. Zweiter Band, enthaltend der Original-Ausgabe zweiten Theil. Erste Abtheilung. Mit 22 lithographirten Bildnissen. Stuttgart und Tübingen. 1837. (390 S. in 8.).

Die lang ersehnte Fortsetzung eines Werkes, (der erste Theil desselben erschien bereits vor 5 Jahren), welches für unser kunstgeschichtliches Studium eine so wichtige Grundlage bildet und welches auch ohne diese strengere wissenschaftliche Rücksicht eine so eigenthümlich bedeutende Stelle in der modernen Literatur behauptet, muss allgemein mit lebhaftem Interesse aufgenommen werden. In der That ist Vasari, wenn auch die blinde Verehrung seiner Aussprüche in neuerer Zeit aufgehört, wenn man es auch für nöthig befunden hat, seine Angaben mannigfach durch die Vergleichung urkundlicher Zeugnisse zu berichtigen, gleichwohl noch immer, in Rücksicht darauf, dass er die älteste, in grösserer Breite fliessende Quelle der Tradition ausmacht, dass er für Vieles, oft für die wichtigsten Erscheinungen, als ein unmittelbarer Zeuge auftritt, — derjenige Autor, von dem stets unsre Untersuchungen über einen der Haupt-

---

gebenden Gebäuden, auf das Auge des Unbefangenen von grosser Bedeutung, und in dieser Beziehung ohne Zweifel ist es begründet, dass die Säulenform zum Zwecke des Denkmales von den Laien so allgemein geschätzt wird. Warum aber ist es nöthig, da, wo nichts dazu zwingt, immer wieder die Form der griechischen Säule nachzubilden? Warum hat man unter solchen Verhältnissen nie daran gedacht, die Säulenform selbständig und ohne Rücksicht auf die Gesetze der griechischen Architektur umzugestalten? Ist doch hier, sobald die übrigen Bedingnisse der letzteren wegfallen, vollkommene Freiheit in Bezug auf Höhe, Verjüngung, Schwellung, Canellirung oder sonstige Detaillirung des Schaftes, vornehmlich aber in Bezug auf das Kapitäl, das vor allen Dingen eine selbständig freie Form haben müsste, vorhanden! Auch fehlt es keineswegs an Beispielen anders gestalteter isolirter Säulen der Art, wie z. B. sehr interessante in der altindischen Kunst (u. a. im Tempelhofe des Indra zu Ellora) vorkommen, und wie vornehmlich manche Minarets arabischer Moscheen als sehr glückliche Vorbilder zu betrachten sein dürften; unter letzteren sind die Minarets einer alten Moschee von Delhi anzuführen, die in eigenthümlichem, selbstständig durchgebildetem Organismus, mit eben so grosser Kraft als Leichtigkeit, in die Lüfte emporsteigen. Freilich passt kein Portraitbild auf die Spitze eines solchen Monumentes.

theile der Kunstgeschichte christlicher Zeit zugeben müssen. Aber er hat zugleich noch ein zweites, minder wandelbares Verdienst. Er repräsentirt uns diejenige Zeit, welche zuerst, — ich will nicht sagen: wissenschaftlich, doch wenigstens: literarisch — die vorübereilenden Erscheinungen in ihrer gegenseitigen Bedeutsamkeit festzuhalten, die Resultate mannigfacher Thätigkeit sicher zu stellen bemüht war; er ist der Begründer der neueren Kunsthistorie, in der ihm wenige, nur geringfügige Vorarbeiten, wenige gleichseitige Bemühungen von minder umfassender Bedeutsamkeit seinen Ruhm nicht streitig machen können; er hat namentlich für Vieles, was hier den Kreisen der niederen oder höheren Technik angehört, zuerst die angemessene literarische Form und Behandlung erfunden und festgestellt; er bewegt sich endlich in alledem mit einer gemüthlichen Naivetät, er hat eine Frische, eine Bildlichkeit, oft eine Poesie der Darstellung, welche von keinem seiner Nachfolger erreicht ist und welche bei der Lektüre seines Werkes stets den erheiterndsten Genuss gewährt. In dieser Beziehung möchte ich Vasari mit Winckelmann vergleichen. Das Element der Kritik ist es ebenfalls nicht, was dessen höchstes Verdienst ausmacht, und Jahr für Jahr werden auch bei ihm in dieser Beziehung neue Berichtigungen erforderlich: aber das Allgemeine, die Ausprägung des Wortes für den Gedanken, die grossartige Begründung des Standpunktes für die Auffassung des Einzelnen (eines Standpunktes, der freilich um ein Bedeutendes höher steht, als der Vasari's), — dies ist es, darin Winckelmann wiederum entscheidend hervorgetreten, darin auch er unübertroffen geblieben ist.

Wie wir Deutschen uns aber, bereits seit geraumer Zeit, das gute Recht erworben haben, die grossen literarischen Erscheinungen des Auslandes auch unsrer Literatur anzueignen, so hat vor manchen andern Vasari, den die Italiener ihren Classikern zuzählen und dessen Publikum sich über verschiedene Kreise erstrecken dürfte, wohlbegründeten Anspruch auf diese Auszeichnung. Freilich ist eine Uebersetzung seines Werkes nicht eben eine leichte Sache. Es kömmt bei ihm nicht bloss auf den Gegenstand, nicht bloss auf richtige Uebertragung des Sinnes, sondern auch auf die ihm eigenthümliche Form des Ausdruckes, auf seine ebenso gemüthliche wie gemächliche Weise des Vortrages an. Bei einem Autor wie z. B. Lanzi mögen dergleichen Rücksichten wegfallen; und wäre es etwa nur die Deutschthümelei (nicht auch häufiges Missverständniss,) was der deutschen Uebersetzung von dessen Geschichte der Malerei einen etwas curiosen Anstrich giebt, so könnte man sich hier, wo die Form unwesentlich ist, eher darüber wegsetzen; bei einer Uebersetzung Vasari's würde ohne Berücksichtigung der letzteren ein wesentlicher Vorzug verloren gehen. Die von Hrn. Schorn herausgegebene Uebersetzung aber geht mit Absicht und Liebe auf diese Eigenthümlichkeiten des Originales ein, und der treuherzige Ton desselben, aus dem ein Mensch und nicht blos ein wissenschaftlicher Apparat zu uns spricht, scheint uns sehr glücklich wiedergegeben, im zweiten Theil, wenn wir nicht sehr irren, noch freier und leichter als wie im ersten. Dabei ist zugleich das richtige Verständniss des Einzelnen auf keine Weise versäumt.

Da es jedoch in wissenschaftlicher Rücksicht bei Vasari zugleich sehr wesentlich auf die Berichtigungen des Textes und auf anderweitig nöthige Ergänzungen desselben ankömmt, so müssen diese natürlich auch bei einer Uebersetzung, die nicht blos der Lektüre sondern vornehmlich dem Studium gewidmet sein will, bestimmt ins Auge gefasst werden. Die Italiener haben es sich mehrfach angelegen sein lassen, Bemerkungen solcher Art zu seinen Biographieen zu liefern, und hierin bereits viele dankenswerthe Notizen, oft aber auch sehr überflüssigen Ballast mitgetheilt. Der deutsche Herausgeber hatte demnach schon den ersten Theil der Uebersetzung so eingerichtet, dass nur das wesentlich Wichtige aus diesen Bemerkungen (mit Angabe der einzelnen Quellen) herausgehoben und demselben sodann dasjenige, was neuere Arbeiten und eigne Studien darboten, angefügt wurde. Aehnlich ist sein Verfahren auch im vorliegenden zweiten Theile; doch hat er hier, um sich noch kürzer und übersichtlicher fassen und manche Wiederholungen vermeiden zu können, die Bemerkungen der früheren Herausgeber frei in das Eigne verarbeitet und jene nur da, wo sie als Autorität nothwendig schienen, namentlich angeführt: — ein Verfahren, dem wir, da es natürlich den Handgebrauch des Buches erleichtert, nur beistimmen können. Schon dies Praktische der Einrichtung giebt der deutschen Ausgabe des Vasari einen bestimmten Werth vor den früheren: wenigstens sind uns hier, in den Anmerkungen des zweiten Theiles, kaum ein

Paar Zeilen aufgestossen, die wir, als nicht zur Sache gehörig, lieber ebenfalls ausgemerzt gesehen hätten.

Wichtiger aber ist es, dass überhaupt diese Anmerkungen aus dem freieren Standpunkte, den die deutsche Kritik vor der italienischen einnimmt, hervorgegangen, dass mit durchgreifender Umsicht alle Hülfsmittel, welche der ersteren zu Gebote stehen, benutzt und ausser diesen viele wesentlich neue Bemerkungen (aus den eignen Reisenotizen des Herausgebers und als Mittheilungen andrer Kunstforscher, namentlich des Hrn. Dr. Gaye,) zum möglichst vollständigen Nachweis über die im Text namhaft gemachten Kunstwerke und Künstler, sowie zur Berichtigung der in demselben vorhandenen Irrthümer beigebracht sind, wobei jedoch mit Absicht (und nur bis auf die einzelne nothwendige Ausnahme) alles weitläuftigere Raisonnement, welches das Interesse des Lesers von der Hauptsache, dem Texte Vasari's, abwenden dürfte, vermieden ist. Alle diese Umstände dienen wiederum dazu, der deutschen Ausgabe wesentliche Vorzüge vor den früheren zuzutheilen, selbst vor der neuen Florentiner Ausgabe in Einem Bande, (welche seit 1832 bei Passigli in Florenz durch einen Verein von Gelehrten besorgt ist), obgleich allerdings die Resultate der letzteren — wenigstens von der zweiten Hälfte des vorliegenden Theiles ab — ebenfalls das Material zu manchen wichtigen Bemerkungen, in Bezug auf die jetzigen lokalen Zustände (besonders von Florenz) und in Bezug auf seltnere italienische Schriften, darboten, was auch der Herausgeber anerkennend bevorwortet.

Auf eine Uebersicht des Einzelnen dieser neuen Bemerkungen des zweiten Theiles, (welcher vornehmlich den Künstlern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet ist) können wir hier natürlich, da sie eben in lauter gesonderte Einzelheiten zerfallen, nicht näher eingehen. Nur einige der wichtigeren namhaft zu machen, möge verstattet sein. Zu diesen gehört vornehmlich eine ziemlich ausführliche Anmerkung, welche der Herausgeber der Einleitung, mit der Vasari seinen zweiten Theil eröffnet, angehängt hat. Vasari giebt hier eine Uebersicht des Entwickelungsganges der italienischen Kunst bis auf die Blüthenperiode der letzteren, um den Standpunkt, aus dem er seine Urtheile verstanden wissen will, festzustellen. Natürlich aber konnte er selbst, da eines Theils die Kritik überhaupt nicht sein Amt und da er andern Theils noch zu sehr in dem Standpunkte seiner Zeit befangen war, zu keinem wahrhaft durchgreifenden Gesammt-Ueberblick gelangen; besonders die Erscheinungen in der Entwickelungs-Geschichte der italienischen Architektur, die zum grossen Theile nur durch ausseritalienische Einflüsse zu erklären sind, konnten für ihn nicht in derjenigen Klarheit heraustreten, in der sie — was wenigstens die Grundzüge dieser Entwickelung anbetrifft — uns gegenwärtig bereits vorliegen. Diese Mängel zu verbessern und den Leser auf ein freieres Urtheil über das Folgende vorzubereiten dient die genannte Anmerkung; sie erfüllt ihren Zweck in einer so klaren, anschaulichen und gediegenen Weise, dass wir Mühe haben würden, eine ähnlich gehaltreiche Uebersicht der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst in ihren verschiedenen Zweigen nachzuweisen. Bei dieser übersichtlichen Zusammenstellung aber kömmt zugleich auch manches zur Sprache, worauf bisher, bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Zweige, wohl noch nicht ein genügendes Gewicht gelegt ist, so namentlich der Umstand, dass mit der Wiederaufnahme des antiken Systems in der italienischen Architektur die früherhin übliche Dekorirung der Gebäude durch Sculptur-Werke (bis auf einzelne Ausnahmen) aufgehoben, hiedurch aber eines Theils eine wenig günstige, in der Folge sehr manierirte Ueberladung durch architektonisches Ornament begründet, anderen Theils die Sculptur aus ihrem, oft (und besonders im Relief) so nothwendigen Bezuge zu den Gesetzen der Architektur herausgerissen wurde. Auf das, was der Verf. hier über das Allgemeine der Entwickelungsgeschichte vorgetragen, wird sodann mehrfach in den Anmerkungen zu den einzelnen Biographieen (so namentlich bei Brunelleschi, Ghiberti, Donatello) zurückgedeutet, so dass dem Leser hiebei stets der Blick auf das Ganze gegenwärtig bleibt.

Was die einzelnen Biographieen dieses Theiles anbetrifft, so finden sich zunächst bereits in der ersten derselben, der de Jacopo della Quercia, einige umfassende und eigenthümlich wichtige Notizen beigefügt, so z. B. über die von diesem (oder doch in seinem Style gearbeitete) „Madonna della Mandorla“ am Dome von Florenz, welche Baldinucci und Cicognara (II., tav. 50.) dem Nanni d'Antonio di Banco zuschreiben; über die Lebenszeit und die Werke des Matteo Civitali, den Vasari nur kurz berührt, u. s. w.

Im Leben des **Luca della Robbia** werden mannigfache Nachweise über Werke, die diesem Künstler und seinen Nachfolgern angehören, mitgetheilt, auch verschiedene, zwischen ihnen Statt findende Unterschiede hervorgehoben. Hier gedenkt der Herausgeber zugleich einiger der Werke dieser Familie, die sich im Berliner Museum befinden, und schreibt unter diesen das anmuthvolle Halbrund mit der Madonna und anbetenden Engeln (unter II. aufgestellt) dem **Andrea della Robbia** zu. Bei dieser Gelegenheit mag noch eines kleinen, in Thon gebrannten und mit natürlichen Farben bemalten Medaillons, welches das Profil-Bildniss des Savonarola enthält und sich auf der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindet, gedacht werden; in geistreich individueller Auffassung, gehört dasselbe ohne Zweifel zu denjenigen Bildnissen Savonarola's welche Vasari (S. 70) als von den Künstlern dieser Familie gefertigt bezeichnet und die in kleineren gegossenen Medaillen mannigfach vervielfältiget wurden. Sodann bemerkt Referent, dass die interessanten Hauptwerke jenes **Agostino**, den Vasari (S. 73.) derselben Künstlerfamilie zuzählt, die Sculpturen der Façade von S. Bernardino zu Perugia, wohl einige Worte nähere Würdigung als sie hier (und namentlich bei von Rumohr, It. F. II., 297) finden, verdient hätten. Der Herausg. bezeichnet sie richtig als Marmorarbeiten; doch ist hinzuzufügen, dass sie gleichwohl sämmtlich mit dem durch die Robbia eingeführten blauen Grunde versehen sind, wodurch sie vielleicht als das durchgeführteste Beispiel einer nach architektonischen Gesetzen behandelten polychromen Sculptur in der neueren Kunst dastehen, — ein Umstand, der ihnen schon an sich ein nicht unwesentliches Interesse verleiht *).

*) Die Façade von S. Bernardino, in weissem und schwarzem Marmor ausgeführt, ist dem eigenthümlich anziehenden Style der Porta di S. Pietro zu Perugia (die nach Mariotti von demselben Agostino herrühren soll) verwandt. In ihrer Hauptform möchte sie mit einem grossen einfachen Triumphbogen zu vergleichen sein, der mit einem flachen Giebel gekrönt ist. In diesem Giebel finden sich die Figuren des Gott-Vater und knieender Engel zu seinen Seiten dargestellt. In dem Halbrund, welches den, die Hauptform bildenden Bogen ausfüllt, sieht man den h. Bernhard in der Gloria und zu seinen Seiten mehrere schwebende Engel. Darunter läuft ein schmaler Fries, ebenfalls mit Figuren, hin, unter dem zwei flachgedeckte Thüren in die Kirche einführen; die Gewände der Thürpfosten sind wiederum mit zahlreichen Sculpturen, einzelnen allegorischen Gestalten und Engeln, bedeckt. Zu den Seiten des Ganzen laufen zwei Pilaster bis zu dem Giebel empor. An jedem derselben sind, oberwärts und unterwärts, zwei Nischen mit kleinen Tabernakeln angebracht; die oberen dieser Nischen enthalten die Statuen des Engel Gabriel und der Maria, die die Verkündigung empfängt, die unteren die Gestalten zweier Heiligen. Der Styl in diesen sämmtlichen Sculpturen ist keinesweges eine eigenthümlich hervorstechenden Adel und Anmuth, wenn auch in der That abweichend von dem des Luca della Robbia; ich möchte denselben nicht geradezu dem Donatello' mehr den Malereien des Sandro Botticelli (doch nur wo diese in ihren edelsten Formen erscheinen) vergleichen. Dies gilt sowohl von den grösseren Arbeiten im Giebel und in dem Halbrund, als vornehmlich von den kleineren, dem Auge näheren, die sich an den Thürgewänden befinden; bei ungemein leisem Relief ist hier die grösste Zartheit eines leicht bewegten Faltenwurfes meisterlich durchgeführt.

F. K.

Im Leben des **Lorenzo Ghiberti** findet sich, neben manchen andren wichtigen Notizen, eine ausführliche Bemerkung über dessen oft genannten *„Trattato di Scultura et Pittura"*, in der wir zum ersten Mal, mit den Worten des Dr. Gaye, über diejenigen Theile desselben, die nicht kunstgeschichtlichen Inhalts sind, unterrichtet werden. Der kunstgeschichtliche Theil des Tractats ist bekanntlich bei Cicognara abgedruckt, der Eingang (der bei letzterem fehlt) durch Hrn. v. Rumohr nachgeliefert; einige von Cicognara ausgelassene Worte und Zeilen, die für den Inhalt nicht unwichtig sind, werden in der genannten Anmerkung ebenfalls noch mitgetheilt, so dass wir jenen interessanten ersten kunsthistorischen Versuch jetzt in seiner ganzen Integrität besitzen.

Für die Biographie des **Piero della Francesca** haben die Anmerkungen einer besondren, im J. 1835 veranstalteten Herausgabe derselben von Gh. Dragomanni, sowie von Hrn. Gaye gelieferte Notizen, mehrfache wünschenswerthe Bereicherung dargeboten. Bei Gelegenheit des in derselben Biographie erwähnten **Bramantino** erfolgen belehrende Zusammenstellungen über diesen Künstler und den von ihm schwer zu unterscheidenden **Bartolommeo Suardi** (der von ihm nach Lanzi's Ansicht nicht unterschie-

den ist), sowie über einige ihrer wichtigsten Werke. Die, als Arbeiten des Bramante namhaft gemachten Fresken in der Karthause bei Pavia werden u. a. vom Herausg., in Rücksicht auf ihren Styl, dem Bart. Suardi zugeschrieben. (Der Herausg. citirt hiebei mein Handbuch der Gesch. der Mal., wo ich diese Werke unter Bramante angeführt hatte. Gern folge ich der besser begründeten Annahme; möge es mir hiebei aber auch gestattet sein, den sehr lebhaften und gewiss von Vielen getheilten Wunsch auszusprechen, dass Kunstforscher, denen einige Musse in Italien verstattet ist, endlich einmal die so eigenthümlich interessanten lombardischen Schulen — und nicht blos die der Malerei — einer gründlichen Forschung unterziehen mögen!)

Auch bei Fiesole fehlt es wiederum nicht an mannigfach belehrenden Zugaben, namentlich nicht an dem Nachweis verschiedener, von Vasari nicht namhaft gemachter Werke seiner Hand. Bei Gelegenheit der Chorbücher, die Fiesole für das Kloster S. Marco zu Florenz mit Miniaturen ausgemalt, bemerkt der Herausg., dass gegenwärtig noch einige daselbst vorhanden seien. Als ich mich jedoch vor zwei Jahren bei Fra Serafino, der den neueren Besuchern von S. Marco als ein sinniger Verehrer Fiesole's und als ein eifriger Nachahmer seiner künstlerischen Darstellungen wohl in der Erinnerung sein wird, der also ohne Zweifel die beste Kunde von diesen Dingen haben muss, nach den genannten Chorbüchern erkundigte, sagte er mir, dass das Kloster nichts mehr von ihnen besässe und dass diejenigen, die man gewöhnlich als solche bezeichne, nicht von ihm herrühren könnten. In der That haben die Malereien der letzteren, obgleich im Allgemeinen dem Style Fiesole's verwandt, bestimmt nicht das Gepräge jener zarten Innigkeit, die bei seinen Arbeiten so unwiderstehlich wirkt. — Ueber den Miniatur-Maler Attavante, den Vasari in der Biographie Fiesole's rühmlich erwähnt und von dem er Miniaturen mit grosser Sorgfalt beschreibt, wird in einer ausführlichen Anmerkung ebenfalls Näheres berichtet, besonders in Bezug auf ein prachtvolles und mit grosser Schönheit ausgemaltes Missale, welches sich in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befindet und mit seinem Namen und dem Datum der Vollendung versehen ist.

Sehr dankenswerth sind ferner die Notizen, welche dem Leben Alberti's, den Vasari mit grosser Oberflächlichkeit behandelt, beigefügt sind. Sie betreffen theils dasjenige, was mit Sicherheit über die Lebensverhältnisse, den Charakter und die vielseitige Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes festzustellen ist, theils enthalten sie ausführliche Nachrichten über Alberti's Schriften, soweit letztere die Kunst betreffen. Diese Schriften, vornehmlich die über die Architektur *(De re aedificatoria lib. X.)* und über die Malerei *(De pictura lib. III.)*, sind von grosser Wichtigkeit, besonders für den so eigenthümlichen Standpunkt jener Zeit, die letztere aber auch in allgemeinerem Bezuge, und wir können den Wunsch des Herausgebers — dass dieselbe für unsre Zeit bearbeitet werden möge — nur theilen.

Endlich ist noch der Biographie des Antonello da Messina zu gedenken, die wiederum über das Leben und über verschiedene Werke dieses Künstlers manches Neue giebt. An diese schliessen sich Bemerkungen über den weiteren Einfluss der altflandrischen Kunst auf die italienische, sowie Nachweise von Bildern der ersteren, die schon früh nach Italien hinübergeführt wurden, an. Im Leben des Alessio Baldovinetti wird noch weiter der ebengenannte Einfluss dargelegt. —

Wie bereits bemerkt, können die namhaft gemachten Mittheilungen nur als einzelne Beispiele, die wir aus der reichen Fülle des Ganzen herausgegriffen, betrachtet werden. Wir haben schliesslich nur noch den Wunsch auszusprechen, dass nunmehr durch rasches Förderniss die deutsche Ausgabe des Vasari bald ihrer Vollendung entgegengeführt werden möge. Wie wir indess vernehmen, ist die zweite Abtheilung des zweiten Bandes ebenfalls bereits unter der Presse, so dass auch deren Erscheinung in Kürzem zu erwarten sein dürfte.

F. Kugler.

Nachrichten.

Berlin.

Am 18. Decbr. d. J. ist das Königl. Preussische Gesetz vom 11. Juni 1837: „zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung", ausgegeben worden. Wie dasselbe überhaupt in der Geschichte der deutschen Kultur eine Epoche bezeichnet, so ist es auch für die bildende Kunst von grösster Wichtigkeit, indem es dem Urheber eines Kunstwerkes

das ausschliessliche Recht zu dessen Vervielfältigung (somit auch die Uebertragung dieses ausschliesslichen Rechtes an einen Andern) zugesteht. In die einzelnen Bestimmungen (§21-31) ist hier nicht der Ort näher einzugehen; statt dessen verweisen wir unsre Leser auf eine von Dr. L. E. Hitzig gleichzeitig erschienene Schrift über dies Gesetz, welche dasselbe „in seinem Entstehen darstellt und in seinen einzelnen Bestimmungen aus den amtlichen Quellen erläutert"; hier wird der Leser den besten Commentar auch für die artistischen Paragraphen des Gesetzes finden. Die höchst wichtigen Folgen, welche dasselbe in jeder Beziehung nach sich ziehen wird, liegen klar zu Tage.

Bei dem lebhaften Aufschwunge der heutigen Kunst-Industrie, bei dem Reichthum, der Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse, bei dem raschen und weitverbreiteten Absatze, den dieselben finden, ist es interessant zu bemerken, dass gleichwohl auch das, was frühere Jahrhunderte hierin geleistet haben, nicht vergessen, dass es mit Eifer hervorgesucht, mit Sorgfalt gesammelt wird. Man liebt es, sich mit den Erinnerungen an eine vergangene Zeit zu umgeben, sich durch die unmittelbare Gegenwart derselben in Verhältnisse, die nicht mehr vorhanden sind, zurückzuversetzen. Neben grösseren, bedeutsamern Sammlungen solcher Art werden mannigfach einzelne alterthümliche Werke zu besondrer Zierde aufgestellt, und das Begehren nach diesen Dingen ist in einem solchen Maasse verbreitet, dass dieselben zu einem eigenthümlich gesonderten Handelszweige Anlass gegeben haben. Berlin bildet in Deutschland einen der Hauptstapelplätze dieses antiquarischen Handels; vornehmlich ist es hier das antiquarische Lager der Hrn. Muhr und Arnoldt (Königstrasse No. 14), in welches stets eine grosse Anzahl der in Rede stehenden Gegenstände zusammenfliesst und welches dieselben den Liebhabern in reichster Auswahl vorführt. Ein Besuch in diesen Räumen bietet das mannigfachste Interesse dar; Tausende von Gegenständen, ein jeder nicht ohne eine eigenthümliche Bedeutung, vereinigen sich, um dem Beschauer von der Sitte, dem Leben und Treiben des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte (bis etwa zum Schlusse des siebenzehnten) unmittelbare Kunde zu geben. Der vorzüglichste Reichthum dieses Lagers besteht in Waffen und Rüstungen, welche das deutsche und italienische Alterthum, sowie die orientalische Waffenkunst und die unter arabischem Einfluss ausgebildete spanische repräsentiren, und zum Theil in sehr kunstvoller Arbeit ausgeführt sind: incrustirt mit Gold und Silber, oder mit in Eisen geschnittenen Vertiefungen versehen. (Letztere erinnern mehrfach lebhaft an die Arbeiten des berühmten Leygebe aus Nürnberg, der unter dem grossen Kurfürsten in Berlin arbeitete.) Alle Formen alterthümlicher Bewaffnungen sind hier vorhanden; eine grosse Anzahl ganzer und halber Rüstungen, Helme und Schilde, Schwerter, Lanzen, Hellebarten, Morgensterne, Streitäxte, Armbruste, Dolche u. s. w. u. s. w. Ebenso eine Menge alter Feuergewehre, diese wiederum zum grossen Theil mit den kunstreichsten Vertierungen ausgelegt. Interessant sind u. a. diejenigen Stücke, in denen, beim Uebergang in die neuere Kriegskunst, Hieb oder Stosswaffe, (Schwert, Streitkolben, Dolch oder Aehnliches) mit einer Schiesswaffe verbunden wurde; selten dürfte der Fall sein, eine solche Einrichtung sogar bei einer langen, schweren Lanze vorzufinden, deren unteres Ende in ein Pistol ausgeht, so dass der Kämpfende in dieser Weise auch seinen Rücken sichern konnte. Ein andres, gewiss noch seltneres Stück, welches hier ebenfalls zu erwähnen sein dürfte, besteht in einem, aus grossen starken Drähten gebildeten Helme, der statt des Visiers eine eiserne Maske hat, welche mit schweren Kugelschlössern an den Helm angeschlossen ist. Diese merkwürdige Kopfbedeckung ist wohl geeignet, uns an die Geschichte des Mannes „mit der eisernen Maske" zu erinnern; und seltsamer Weise trägt der Helm ein von Eisen zierlich gearbeitetes Krönchen, so dass man auch hier auf einen vornehmen ehemaligen Träger desselben schliessen muss, der indess, wie der gothische Styl der Verzierungen andeutet, noch der Zeit des Mittelalters angehört hat. — Dann sind mancherlei Krüge, Humpen und Prachtgefässe zu nennen, welche zum Schmuck der Prunkzimmer dienten, theils in Thon geformt und mit zierlichen Bildwerken und bunter Glasur versehen, theils aus Silber kunstreich getrieben, theils aus Elfenbein geschnitzt u. s. w. Unter den letzteren namentlich ist ein Krug sehr bemerkenswerth, der sich nicht bloss durch den sehr starken Durchmesser des Elfenbein-Cylinders, sondern noch mehr durch die vorzüglich schöne Arbeit und den classischen Styl derselben, ein Reitergefecht in starkem Relief darstellend, vor vielen ähnlichen auszeichnet. Auch Glasgefässe

mannigfacher Art sind vorhanden, eine namhafte Anzahl jener schönen venetianischen Gläser, deren feine Flächen aufs Zarteste mit weissen (zum Theil auch mit rothen) Fäden durchzogen sind, Gefässe aus Eisglas, aus dem prachtvollen Kunkel'schen Rubinglas u. s. w. Mehrere italienische Majoliken, unter denen einzelne sehr werthvolle Stücke, chinesisches und japanisches Porzellan u. s. w. — Ein Interesse andrer Art bieten jene „Kunstschränke", welche vornehmlich in den ersten Decennien des siebenzehnten Jahrhunderts (von Augsburg ausgehend) so eigenthümlich beliebt waren und zu deren Ausschmückung die mannigfachsten Arbeiten kleiner Kunst und künstlerischer Technik verwandt wurden; auch von solchen Werken sieht man mehrere in dem genannten Lager, unter denen besonders eins durch den Reichthum seines Inhalts nähere Beachtung verdient. (Unter den Ausschmückungen desselben sind namentlich zwei schöne in Holz geschnitzte Portrait-Medaillons aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, vielleicht Vorfahren des ursprünglichen Besitzers darstellend, anzuführen.) — An mehr selbständigen Kunstwerken fehlt es hier ebenfalls nicht; Glasmalereien, Schnitzwerke, Broncen, alte Bleiabgüsse, getriebene Arbeiten sieht man in nicht unbedeutender Anzahl. Einige grosse in Silber getriebene Hautreliefs, die von dem zu seiner Zeit hochgerühmten Joh. Andreas Thelot von Augsburg (1654 — 1734) verfertigt sind, imponiren durch ihre prunkvolle Arbeit und durch den Reichthum der Figuren und Verzierungen. Eine aus Elfenbein geschnittene Figur des gekreuzigten Heilandes zeichnet sich, bei beachtenswerther Arbeit, durch die sehr grosse Dimension aus, welche die des berühmten alten Crucifixes im Bamberger Dom noch, wie es scheint, um ein Bedeutendes übertrifft. — Endlich ist eine, wiederum nicht unbeträchtliche Anzahl von Gemälden zu nennen, unter denen sich im Einzelnen ebenfalls sehr Werthvolles vorfindet. Mehrere (unter denen z. B. ein trefflicher Sassoferrato) gehören der italienischen Schule an; andre der altdeutschen Schule. Unter diesen sind zunächst vier Flügelbilder eines Altares aus der späteren Zeit der flandrischen Schule (etwa aus der Zeit des Schoreel) von namhafter Bedeutung; zwei von ihnen stellen je drei Heilige, die beiden andern einzelne Vorgänge aus dem Leben der Maria dar. Zwei Flügelbilder, aussen und innen mit je zwei (im Ganzen also mit acht) Darstellungen versehen, sind als gute Beispiele der gleichzeitigen oberdeutschen Kunst von Wichtigkeit. Ein grosses, sehr figurenreiches Gemälde von Lucas Cranach, mit seinem Monogramme und der Jahrzahl 1549 bezeichnet, hat die angeklagte Ehebrecherin zum Gegenstande, (ist indess nicht mit den öfters wiederholten Darstellungen dieser Scene, welche nur Halbfiguren enthalten, zu verwechseln). Sehr merkwürdig und im höchsten Grade selten ist ein gross gezeichneter Carton, 5 Fuss 8 Zoll hoch und über 4 Fuss breit, von Albrecht Dürer oder, wahrscheinlicher, von Hans Baldung Grün herrührend, welcher den gekreuzigten Heiland darstellt, Maria und Johannes zu seinen Seiten, und Engel, die das Blut auffangen. — ein in den Haupttheilen sehr wohl erhaltenes Werk, welches uns die schaffende Hand des Künstlers unmittelbar zu vergegenwärtigen scheint u. s. m. — Es ist nicht die Absicht der Referenten, etwas Erschöpfendes über dies reiche antiquarische Lager, weder über die hervorstechendsten Werke, die sich gegenwärtig in demselben vorfinden, noch auch über die einzelnen Fächer, aus denen dasselbe besteht, mitzutheilen. Wohl aber mögen diese flüchtigen Notizen schon hinreichen, um von dem Reichthum des Lagers, somit zugleich von dem Interesse des Publikums, mit welchem dasselbe in nothwendiger Wechselwirkung stehen muss, von dem lebhaften Sinn für jene Zeugnisse der Vorzeit, der hier in Berlin bei allen, mannigfach wechselnden Genüssen der Gegenwart stets findet, eine Andeutung zu geben.

In der hiesigen Kunsthandlung von C. G. Lüderitz hatten wir kürzlich Gelegenheit, mehrere interessante neue Gemälde, zumeist von Berliner Künstlern, zu sehen. Sehr anziehend war unter diesen ein Gemälde von Daege: ein alter Mönch, der, eine goldne gothische Monstranz tragend, von einem Chorknaben geführt wird. Es ist ein Thal des Alpengebirges, in dem sie sich befinden; tief treibende Wolken gestatten nur hie und da den Anblick der Felsen. Im Vorgrunde ist ein fliessendes Wasser, welches sie mit entblössten Füssen zu durchwaten im Begriff sind. Die gemessene Würde in der Gestalt des hohen Mönches bildet einen sprechenden Gegensatz zu der Naivetät des Knaben; die Handlung ist einfach und doch nicht ohne ein nahes menschliches Interesse; die Ausführung des Bildes

ist als höchst sorgfältig und durchgebildet anzuerkennen. — Von Hopfgarten war, ausser mehreren kleineren Bildern, vornehmlich eins zu bemerken, welches zwei schöngeschmückte junge Damen, mit einem Pfau spielend, darstellt; sie sitzen auf einer Marmorbank unter dem Schatten eines breiten Baumes: das hiedurch hervorgebrachte Halblicht, in dem die Figuren erscheinen, ist von anmuthigster Wirkung. — Ein Bild von Krause unterscheidet sich der Auffassung, auch der Behandlung nach beträchtlich von den bekannten Werken dieses Künstlers. Am Abhange des Seeufers, an einer Landungsstelle, sieht man einsam eine Schifferfrau sitzen, die das Haupt in schmerzlichen Gedanken stützt: ein an das Ufer gespülter Schifferhut lässt die Ursache ihres Schmerzes errathen. Das schräg einfallende rothe Licht der untergehenden Sonne giebt dem Bilde einen eignen Reiz. Ein andres Bild von Krause stellt, bei vorwiegendem landschaftlichem Interesse, die Aussicht auf eine Ufergegend dar. — Von Beckmann, dem Architekturmaler, war ein ansprechendes Genrebild (Indulgenza Plenaria) vorhanden. — Auch von C. Schulz ein treffliches Genrebild, die Rückkehr eines vornehmen Schnepfen-Jägers in seinen Park. — Mehrere Bilder von Künstlern der Düsseldorfer Schule, unter denen, ausser einem schönen Strandbilde von Scheuren, einem Jagdstücke von Zick, u. s. w. vornehmlich einige Aquarelle von A. Schrödter hervorzuheben sind: ein grösseres, welches einen mächtigen alten Schmidt, etwa im Charakter Walter-Scottscher Romanfiguren, darstellt; und ein kleineres, höchst ergötzliches, mit einer Gesellschaft wandernder Musikanten, die von Sturm und Unwetter getroffen und lustig vorwärts getrieben werden. Einige ansprechende Aquarelle von Jordan u. s. w.

Unter den zahlreichen trefflichen Lithographieen, welche neuerdings im Verlage des Hrn. C. G. Lüderitz erschienen sind, machen wir hier besonders auf das treffliche Blatt von F. Jentzen, die zwei Mädchen auf dem Berge, nach dem Oelgemälde von C. Begas, aufmerksam. Die Anmuth, Heiterkeit und naive Schönheit des Originales ist in diesem Steindruck auf's Glücklichste wiedergegeben; die Behandlung des Steines zeugt von der vorzüglichsten Meisterschaft.

Am 9. Decbr. feierten die in Berlin anwesenden Altmärker das Geburtsfest ihres berühmten Landsmannes Joh. Joach. Winckelmann (geb. zu Stendal im J. 1717). Ein Vortrag des Hrn. General-Auditeur Fricius (zum grösseren Theil in der Allg. Preuss. Staatszeitung vom 21. Decbr. abgedruckt), verbreitete sich über Winckelmanns Jugend-Verhältnisse; manche der hierin berührten Umstände, welche dem Vortragenden in früher Jugend von Winckelmanns Freunde und Jugendgenossen, dem Dr. Uden in Stendal, mitgetheilt waren, dürften noch nicht öffentlich bekannt gewesen sein.

Düsseldorf.

Gegenwärtig ist die hiesige Kunstschule auf das freudigste von einem Unternehmen angeregt, welches hier der bisher in trefflichen Staffeleibildern aufgeblühten Kunst auch in einer höheren Sphäre und in cyklischem Zusammenhange ein längst ersehntes Feld eröffnet.

Der Reichsfreiherr von Fürstenberg-Stammheim beabsichtigt nehmlich die jüngst von ihm angekaufte und jetzt in Restauration begriffene Kirche des h. Apollinaris bei Remagen am Rhein reich mit Freskomalereien ausschmücken zu lassen, und hat bereits mehrere Maler der hiesigen Schule mit dieser Arbeit beauftragt. An der Spitze steht Deger, längst rühmlich bekannt durch seine tiefempfundenen religiösen und kirchlichen Bilder, dessen letztes Werk für eine hiesige Kirche — eine auf Wolken schwebende Himmelskönigin mit dem Kinde, — alle seine früheren in jeder Hinsicht bei weitem übertrifft, und dem Grossartigsten und Vollendetsten, was je aus dieser Schule hervorgegangen, beizuzählen ist. Welche sicherere Bürgschaft für eine der Würde der grossen Aufgabe angemessene Durchführung mag der Kunstfreund sich wünschen, als eines solchen Künstlers Theilnahme und Oberleitung!

Der Chor der in einfachem Spitzbogenstyl erbauten, und auch neuerlich harmonisch wiederhergestellten Kirche wird Darstellungen der Apostel und Kirchenväter auf Goldgrund enthalten. Ausserdem werden auf den grösseren freien Wänden die bedeutendsten Momente aus der Geschichte des Heilandes, — und in den Seitencapellen aus der Legende des h. Apollinaris zur Ausführung kommen. Dieser reichen Ausschmückung durch die Malerei wird auch die übrige decorative Ausstattung entsprechen, indem

eine harmonische Durchführung des Ganzen gemalte und damascirte Fenster, kostbare Anstriche und Vergoldungen unter den Kreuzgewölben u. dergl. m. bedingt.

Der hochsinnige, von einem in unserer Zeit so seltenen religiösen Sinn beseelte Gründer dieses rühmlichen Werks hat eine beträchtliche Summe dazu ausgesetzt, so dass der Eifer der daran beschäftigten Künstler nicht Gefahr läuft, durch die bei ähnlichen Aufgaben so oft gerechtfertigte Furcht vor einer möglichen Stockung wegen mangelnder Mittel zu erkalten. In 6 Jahren ist, — wenn anders die vier dazu auserschenen Maler nicht durch unvorhergesehene Umstände gehemmt werden, — die gänzliche Vollendung der Kirche möglich. Die ersten 3 Jahre werden auf die Anfertigung der Cartons verwendet werden, welche Deger u. A. Müller in Rom, wohin beide Künstler bereits abgereist sind, sofort beginnen wollen.

Darmstadt. Auf der östlichen Seite des Dorfes Iuheiden in der Grafschaft Solms-Laubach, ist ein grosses römisches Lager aufgefunden worden. Man hat in demselben bereits einige gut erhaltene Urnen, Opferschaalen, Thränenfläschchen und eine Faustina von Silber gefunden.

Paris. Der berühmte Geschichtsmaler Duvivier, ein Schüler von David, ist hier gestorben. — Der Maler Alfred Johannot ist 37 Jahr alt gestorben.

Brüssel. Hr. v. Bériot, der berühmte Violinspieler, ist auch Bildhauer; er vollendet gegenwärtig eine Büste seiner verstorbenen Gattin, der berühmten Malibran.

Venedig. Im Palaste der Gräfin Ravedino, bei S. Simeone Piccolo, ist gegenwärtig die Kunstsammlung des verstorbenen Bildhauers Canova, welche sein Bruder, der Bischof zu verkaufen wünscht, ausgestellt. Auch des verstorbenen Gr. Cicognara's berühmte Kupferstichsammlung steht jetzt in Venedig zum Verkauf.

Stahlstich.

Im Verlage von S. G. Liesching zu Stuttgart sind kürzlich zwei grosse, vorzüglich gearbeitete Stahlstiche erschienen, welche wir, beim Schlusse des Museums, nicht umhin können, noch der näheren Aufmerksamkeit des Lesers zu empfehlen. Beide werden in einem besonderen Umschlage und mit einem begleitenden Textblatte ausgegeben. Das eine Heft führt den Titel: „Martin Luther im Tode. Nach dem Original-Gemälde (Brustbild in Lebensgrösse) seines Freundes Lukas Kranach in Stahl gestochen von Eduard Schuler. Mit begleitendem Texte von Ernst Sartorius." Das Original-Gemälde ist im Besitz der Verlagshandlung. Der Stahlstich zeigt die würdigen männlichen Züge des Reformators, auch im Tode noch nicht entstellt, mit einer eigenthümlich bedeutsamen Kraft und mit liebevollem Verständniss aufgefasst. Die Behandlung ist vortrefflich. — Der Titel des zweiten Stahlstiches lautet: „Der Hohenstaufen. Nach der Natur aufgenommen und gemalt von C. Frommel. In Stahl gestochen von C. Frommel und Henry Winkles. Mit einem historischen Texte von Wolfgang Menzel." Dies Blatt, eine landschaftliche Ansicht, führt uns an einen der Punkte Deutschlands, der wie wenige andre reich ist an den ergreifendsten historischen Erinnerungen. Die ganze Situation des hohen Bergkegels mit seiner Umgebung ist klar darin ausgesprochen, die Auffassung in hohem Grade poetisch, die Ausführung des Stiches ebenso klar, wie kraftvoll. Wie wir vernehmen, wird als Gegenstück dieses Blattes in Kurzem eine Ansicht des Hohenzollern erscheinen, eines Berges, dessen Gestalt der des Hohenstaufen so ähnlich ist und der ebenso wie jener die wichtigste historische Bedeutsamkeit hat, aber freilich die Gedanken des Beschauers nicht in die Vergangenheit empor, sondern in das Leben der Gegenwart herableitet. — Der sehr wohlfeile Preis der beiden genannten Blätter wird ihrer allgemeinen Verbreitung im deutschen Vaterlande in hohem Masse förderlich sein.

Berichtigung.

In dem zweiten Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Halberstadt*), worin eine biographische Notiz über mich enthalten ist, befindet sich ein Irrthum, welchen ich, zur Vermeidung jedes Missverständnisses, berichtigen zu müssen glaube. Es wird darin gesagt „In dem Befreiungskriege gegen Frankreich, erwarb er sich

*) Museum d. J. No. 50.

das eiserne Kreuz“. Zu jener Zeit aber befand ich mich in Paris, und hatte noch nicht das Glück, preussischer Unterthan zu sein. Indem ich daher diese Ehre ablehnen muss, kann ich nicht umhin zu bemerken, dass Unrichtigkeiten dieser Art wohl um so leichter zu vermeiden sein dürften, als diejenigen, von denen es sich handelt, noch unter den Lebenden sind und ein Jeder gerne, wenn er darum gefragt wird, das Erlebte richtig und genau mittheilen wird.

Berlin, den 16. Dezember 1837.

C. Bogas.

Kunst-Anzeige.

Schwäb. Halle den 1. Decbr. 1837.

So eben erschien bei uns und ist bei G. Groplus in Berlin zu haben:

Die Erd- und Mondsbahn

durch eine einfache noch nirgends von dieser Construktion existirende Maschine ganz anschaulich dargestellt, vermittelst welcher sämmtliche an diesen Himmelskörpern vorkommende Erscheinungen auf das Deutlichste erklärt werden können. Zweite mit 11 Bogen vermehrte und durch an der Maschine weiter angebrachte Vorrichtungen verbesserte Auflage. 8. elegant broschirt 1 Rthlr.

Die Maschine, welche der bedeutenden Fabrikationskosten wegen in keiner Buchhandlung zur Einsicht vorliegt, kostet 4 Rthlr.

Das Ganze kostet 5 Rthlr.

Es war vorauszusehen, dass diesem Werke der Beifall, den es verdient, zu Theil werden würde. Die erste bedeutende Auflage wurde allein in Würtemberg vergriffen, und erst jetzt können wir den Wünschen vieler Besteller in andern Ländern genügen.

Zur Würdigung dieses astronomischen Produkts führen wir von vielen Attestaten, die sich am Ende der Beschreibung gedruckt vorfinden, nur eine an:

„Der K. Studien-Rath hat die von der Haspel'schen Buch- und Kunsthandlung eingesandte Darstellung der Erd- und Mondsbahn einer Prüfung unterworfen, selbe für den angegebenen Zweck brauchbar, und wegen ihres billigen Preises besonders auch für die minder bemittelten Schulen empfehlenswerth erfunden.

Stuttgart, den 17. August 1835.

Flatt.“

Fr. Fr. Haspel'sche Buch- und Kunsthandlung.

An die Leser des Museums.

Die Nummer 50 vom 11. December enthält (S. 400) eine Andeutung über die beabsichtigte Erweiterung des Museums, was dessen innere Einrichtung betrifft. Bei näherer Erwägung dieser Veränderung hat sich ergeben, dass dadurch auch eine Umformung der äusseren Gestalt desselben nöthig wird; und da diese in der kurzen Frist, welche das laufende Jahr von dem zukünftigen trennt, nicht zu bewirken war, so hat die Verlagshandlung beschlossen, das Blatt in seiner jetzigen Gestalt, als Wochenblatt, zu schliessen und es in einer andern erscheinen zu lassen. Ueber die Einrichtung dieses neuen wird dem Publikum zu seiner Zeit ausführliche Mittheilung gegeben werden.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.

Geschichte

Friedrichs des Grossen.

Von Franz Kugler und Adolph Menzel.

Geschichte
Friedrichs des Grossen.

Geschrieben von

Franz Kugler.

Gezeichnet von

Adolph Menzel.

BIBLIOTHEK J. GOETHE'S KUGLER

Leipzig

Verlag der J. J. Weber'schen Buchhandlung.

1840.

ERSTES BUCH
Jugend

Erstes Capitel.

Geburt und Taufe.

Friedrich, den ſeine Zeitgenoſſen den Großen genannt haben und den die Nachwelt ebenſo nennt, wurde am 24. Januar 1712 im königlichen Schloſſe zu Berlin geboren. Mit großer Freude wurde ſeine Erſcheinung begrüßt, denn die Hoffnungen der königlichen Familie beruhten auf ihm. Noch ſaß der Großvater des Neugebornen, König Friedrich I., auf dem preußiſchen Throne; aber er hatte nur einen Sohn, Friedrich Wilhelm, und dieſem waren bereits zwei Söhne bald nach ihrer Geburt geſtorben; blieb Friedrich Wilhelm

ohne männliche Nachkommen, so mußte die Krone auf eine Seitenlinie des königlichen Hauses übergehen. Es wird erzählt, die frohe Nachricht sei dem Könige gerade zur Mittagsstunde, eben als die Ceremonien der Tafel beginnen sollten, überbracht worden; augenblicklich

habe er die Tafel verlassen, der hohen Wöchnerin in eigner Person seine Freude zu bezeugen und den einstigen Erben seiner Krone zu begrüßen. Alsbald erhielten die Einwohner der Residenz durch das Läuten aller Glocken, durch den Donner des sämmtlichen Geschützes, welches auf den Wällen stand, Kunde von dem segensreichen Ereigniß. Mannigfache Gnadenbezeugungen und Beförderungen treuer Diener des

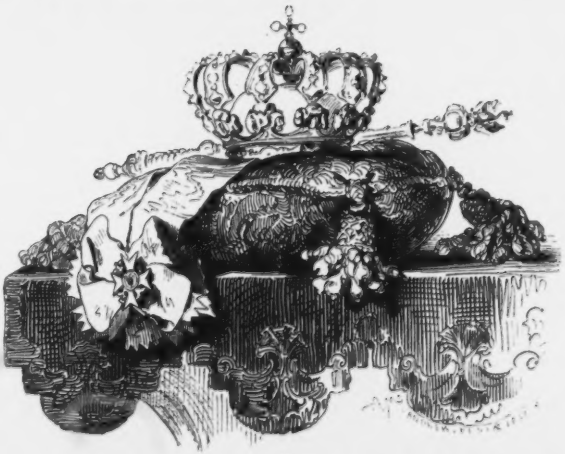
Staates, die Speiſung aller Armen in den Armenhäuſern der Stadt erhöhten die Feier des Tages.

König Friedrich I. hatte ſeine Staaten als Erbe ſeines Vaters, des großen Kurfürſten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, empfangen. Der große Kurfürſt war der erſte, aber auch der einzige geweſen, der,

nach den Gräueln des dreißigjährigen Krieges und gegen die verderbliche Uebermacht Frankreichs, den deutſchen Namen mit Würde zu vertreten wußte. Er hatte ſein, faſt vernichtetes Land (den ehemaligen Wohnſitz wendiſcher Völkerſchaften) zu einer achtunggebietenden Macht erhoben.

Er hatte so glücklich gekämpft und so weise regiert, daß die Eifersucht des österreichischen Kaiserhofes rege ward; mit Verdruß bemerkte man in Wien, daß an den Ufern des baltischen Meeres sich ein neuer „Wendenkönig" emporhob; denn der kaiserlichen Majestät, die nach unabhängiger Herrschaft über Deutschland streben mochte, schien es wenig vortheilhaft, in den Händen untergeordneter Reichsfürsten eine bedeutsamere Macht zu erblicken.

Friedrich I. hatte den Thaten seines großen Vaters eine neue hinzugefügt, die, oft als kleinlich gescholten, von den großartigsten Folgen war und die auch an sich von eigenthümlichem politischen Scharfblicke zeugt. Er hatte sein, nicht zum deutschen Reichsverbande gehöriges Herzogthum Preußen (Ostpreußen, — denn Westpreußen war den früheren Besitzern des Landes durch die Polen entrissen,) zum Königreiche er-



hoben und sich zu Königsberg, am 18. Januar 1701, die königliche Krone aufgesetzt. Langjähriger Widerspruch, besonders von Seiten des österreichischen Hofes, war zu beseitigen gewesen, ehe Friedrich I. sich

zu diesem Schritte entschließen durfte; aber mit standhafter Beharrlichkeit hatte er seinen Plan verfolgt, bis die politischen Verhältnisse sich der Ausführung günstig erwiesen. Wie bedeutsam dieser Schritt war, bezeugt ein ahnungsvolles Wort des Prinzen Eugen von Savoyen, des größten Feldherrn und Staatsmannes, den Oesterreich zu jener Zeit besaß; nach seiner Ansicht hätten die Minister, welche dem Kaiser zur Anerkennung der preußischen Krone gerathen, Todesstrafe verdient. Denn allerdings war der königliche Name kein leerer Titel und der königliche Hofhalt kein leerer Prunk; Beides setzte — und namentlich in einer Zeit, die Alles nach dem Richtmaß der Etikette abschätzte — den Kurfürsten von Brandenburg in eine Stellung zum deutschen Reichsverbande, die auf ein Streben nach Unabhängigkeit von dessen schon morsch gewordenen Gesetzen hindeutete: eine weitere Entwickelung des brandenburgisch-preußischen Staates mußte dies Streben zur That hinausführen.

Doch war es dem ersten Könige dieses Staates nicht verliehen, sein Werk in solcher Weise zu vollenden; äußere Verhältnisse, innere Kraft und geistige Ueberlegenheit mußten zusammenkommen, um so Großes vollbringen zu können. Friedrich I. begnügte sich, seine Krone mit demjenigen Glanze zu schmücken, der zur Behauptung ihrer Würde unerläßlich schien und es in der That für jene Zeit war. Er umgab sich mit einem prunkvollen Ceremoniel und vollzog die anstrengenden Satzungen desselben, gleich einer Pflicht, mit strenger Ausdauer. Er feierte die denkwürdigen Ereignisse seiner Regierung mit einer ausgesuchten Pracht, welche das Ausland staunen machte und sein Volk mit demüthiger Bewunderung erfüllte. Zugleich aber war er milden Sinnes und von seinen Unterthanen in Wahrheit geliebt. Auch wußte er dem äußerlichen Schaugepränge durch reiche Begünstigung der Kunst und Wissenschaft eine innere Würde zu geben. Großartige Werke der Kunst erstanden auf sein Gebot; Andreas Schlüter, der unter ihm eine Reihe von Jahren in Berlin arbeitete, ist ein Meister der Bildhauerei und Baukunst, wie die Welt lange vor und lange nach ihm keinen zweiten gesehen hat. Eine Akademie der Wissenschaften wurde ins Leben gerufen, deren Seele der größte Philosoph seiner Zeit, Leibnitz, war, obgleich dieser

nicht dauernd für Berlin gewonnen werden konnte. Berlin hieß damals allgemein das deutsche Athen.

Die Geburt des künftigen Thronerben, zumal unter den Umständen, von denen oben die Rede war, erschien als ein zu wichtiges Ereigniß, als daß sie nicht zu neuer Entwicklung der königlichen Pracht

hätte Gelegenheit geben sollen. Auch betrachtete man es als eine günstige Vorbedeutung, daß der Prinz im Januar, dem Krönungsmonate, geboren war, und es ward, um dieser Vorbedeutung ein größeres Gewicht zu geben, auch das Fest der Taufe noch in demselben Monate angeordnet. Am 31. Januar fand die Taufe in der Schloßkapelle statt.

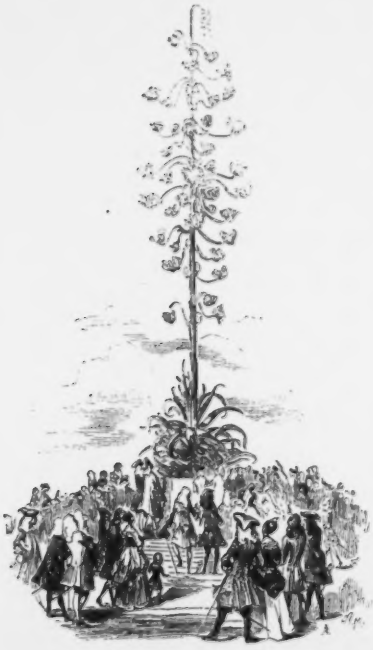
Der ganze Weg von den Gemächern des Kronprinzen bis zur Kapelle war mit einer doppelten Reihe von Schweizern und Leibgarden besetzt. Die Markgräfin Albrecht, Schwägerin des Königes, trug den jungen Prinzen, unterstützt von ihrem Gemahle, einem Stiefbruder des Königes, und dem Markgrafen Ludwig, einem jüngeren Bruder; der Täufling hatte eine kleine Krone über dem Haupte und war in Silberstück, mit Diamanten besetzt, gekleidet, dessen Schleppe sechs Gräfinnen hielten. In der Kapelle wartete ihrer der König nebst seiner Gemahlin, seinem Sohne, dem Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, dem berühmten Befehlshaber des preußischen Heeres, und den übrigen Personen des Hofes. Der König stand unter einem prächtigen, mit Gold gestickten Baldachin, dessen vier Stangen von vier Kammerherren getragen wurden, während die vier goldenen Quasten desselben vier Ritter des schwarzen Adlerordens hielten. Vor dem Könige war ein Tisch mit goldnem Taufbecken; er selbst übernahm den Täufling, der nach ihm mit dem Namen Friedrich getauft wurde. Aufs Neue läuteten alle Glocken der Stadt und ertönte der Donner des Geschützes, während in der Kapelle die heilige Ceremonie von rauschender Musik begleitet ward. Glänzende Festlichkeiten am Hofe und in der Stadt beschlossen den freudigen Tag.

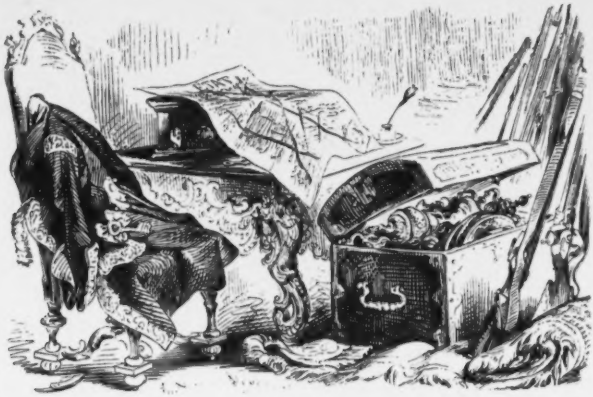
Einige Monate nach der Geburt des Prinzen, im Frühjahr und Sommer 1712, erblühte im königlichen Lustgarten zu Köpenick, in der Nähe von Berlin, eine amerikanische Aloe, welche daselbst schon vier und vierzig Jahre ohne zu blühen gestanden hatte, zu ungemeiner Größe und Fülle. Sie trieb einen Stamm von ein und dreißig Fuß

Höhe, an welchem man 7277 Blüthen zählte. Tausende strömten von nah und fern herzu, um dies Wunder der Natur zu sehen; in Druckschriften, in Gedichten und Kupferstichen wurde die Pracht der Riesenblume verkündet. Man betrachtete sie als ein Sinnbild jenes Glanzes, zu dem das preußische Königshaus emporsteige, und wußte ein solches Gedankenspiel in kunstreich gebildeten Denksprüchen durchzuführen. Den Hoffnungen, welche die Geburt des künftigen Thronerben belebt hatte, schien hier eine neue Bestätigung gegeben. Aber man ließ auch nicht unbemerkt, daß die Pflanze selbst absterbe, während die Blüthenkrone sich in vollster Pracht zeige; man deutete dies auf den bevorstehenden Tod des Königes.

Eine solche Deutung war freilich so gar verwegen nicht, da der König, überhaupt von schwächlicher Körperbeschaffenheit, schon längere Zeit kränkelte. Die Geburt seines Enkels war der letzte freudige Glanz seines Lebens gewesen. Am Geburtstage desselben im folgenden Jahre,

bei dem Feſt, welches der Kronprinz zur Feier des Tages veranſtaltet hatte, erſchien er zum letzten Male öffentlich. Bald nahm ſeine Krankheit eine drohende Wendung. Schon am 13. Februar berief er ſeine Familie und die höheren Staatsbeamten vor ſein Lager, um Abſchied von ihnen zu nehmen. Er ertheilte dem Kronprinzen ſeinen Segen, ebenſo ſeinen Enkeln, dem einjährigen Prinzen Friedrich und deſſen Schweſter, der vierjährigen Prinzeſſin Wilhelmine, die mit ihren Eltern am Bette kniete. Am 25. Februar verſchied der König.





Zweites Capitel.

Die ersten Jahre der Kindheit.

Der Tod Friedrich's I. brachte eine bedeutende Veränderung in der Regierung des preußischen Staates, im Hofhalt, in der Lebensweise der königlichen Familie hervor. Friedrich Wilhelm I. war seinem Vater durchaus unähnlich. Das strenge Ceremoniel, dem er sich bis dahin hatte fügen müssen, war ihm lästig, der kostbare Prunk der Festlichkeiten verhaßt; die höhere Wissenschaft und feinere Sitte, in der ihn seine

Mutter, die ſchon früher verſtorbene hochgebildete Königin Sophie Charlotte, hatte erziehen wollen, erſchien ihm als ein ſehr überflüſſiger, zum Theil verderblicher Schmuck des Lebens. Ihm war von der Natur eine ausſchließlich praktiſche Richtung gegeben. Sein Beſtreben ging dahin, ſtatt der Summen, welche der glänzende Hofhalt, und neben dieſem auch die Willkühr bevorrechteter Günſtlinge, fort und fort verſchlungen hatte, einen wohlgefüllten Schatz herzuſtellen, ſeine Unterthanen zu ausdauerndem Fleiße anzuhalten und den Wohlſtand des Landes durch die ſorglichſte Aufſicht zu befördern. Die Bedeutung ſeiner Krone ſollte nicht ferner durch blendenden Schimmer, ſondern durch ein zahlreiches und wohlgeübtes Kriegsheer vertreten werden. Die Feſtlichkeiten, welche den Schmuck ſeines Lebens ausmachten, beſtanden in der Schauſtellung kriegeriſcher Künſte. Durch unermüdlichen

Eifer brachte er es dahin, daß bei den militairischen Uebungen seine Soldaten eine Schnelligkeit, Sicherheit und Gleichförmigkeit der Bewegungen entwickelten, welche bis dahin unerhört waren. Ebenso sehr lag es ihm am Herzen, daß seine Regimenter, besonders die ersten Glieder derselben, sich durch Schönheit und Körpergröße vor Allen auszeichneten; ja, er ging hierin so weit, daß er für diesen Zweck Summen verschwendete, die mit seiner sonstigen Sparsamkeit auf keine Weise in Einklang standen; und mannigfach hat ihn gewaltthätige Werbung großer Leute mit seinen Nachbarstaaten in verdrießliche Händel verwickelt. Berlin ward unter seiner Regierung nicht mehr das deutsche Athen, sondern das deutsche Sparta genannt.

Sein Familienleben war auf einen einfach bürgerlichen Fuß eingerichtet, und er gab hiedurch — zu einer Zeit, wo an den Höfen fast überall ein furchtbares Sittenverderbniß eingerissen war — ein achtbares Beispiel. Eheliche Treue galt ihm über Alles. Seine Kinder, deren Anzahl sich im Verlauf der Jahre bedeutend vermehrte, sollten, seiner schlichten Frömmigkeit gemäß, in der Furcht des Herrn erzogen werden; frühzeitig war er bemüht, sie durch die Gewöhnung eines regelmäßigen Lebens, durch strengen Gehorsam und nützliche Beschäftigung zu tüchtigen Menschen nach seinem Sinne zu bilden, während Alles, was der Eleganz im Leben und Wissen angehört, entschieden aus seinem häuslichen Kreise verbannt blieb. Unter einer rauhen Hülle bewahrte er ein deutsches Gemüth, und er ließ dem, der ihm in gemüthlicher Weise entgegenkam, Gerechtigkeit widerfahren; undeutsches Wesen aber und Widerspenstigkeit gegen seine gutgemeinten Anordnungen fanden an ihm einen unerbittlichen Richter, und er wußte, von Natur zum Jähzorn geneigt, ein solches Thun aufs Härteste zu ahnden.

In den ersten Jugendjahren seines Sohnes, des nunmehrigen Kronprinzen Friedrich, konnte es jedoch noch nicht in Frage kommen, wie weit dieser mit der Richtung und Gesinnung des Vaters übereinstimmen würde. Die erste Pflege des Knaben mußte den Händen der Frauen anvertraut bleiben. Seine Mutter, die Königin Sophie Dorothee, eine Tochter des Kurfürsten von Hannover und nachmaligen Königes von England, Georg I., war durch eine natürliche Herzens-

güte und Neigung zum Wohlthun ausgezeichnet; auch war sie der edleren Wissenschaft nicht so abhold wie ihr Gemahl. Diese Neigungen suchte sie auf ihre Kinder fortzupflanzen. Leider jedoch besaß sie nicht diejenige hingebende Liebe, welche, in Einklang mit dem Willen ihres Gemahles, zum Segen des Hauses hätte wirken können.

Eine Ehrendame der Königin, Frau von Kamecke, war mit der Oberaufsicht über die Erziehung des Kronprinzen beauftragt worden. Ein größeres Verdienst, als diese, erwarb sich die Untergouvernante, Frau von Rocoulles. Die letztere hatte schon den König selbst in sei-

ner Kindheit gepflegt; ihr fester und edler Charakter, ihre treue Anhänglichkeit an das preußische Herrscherhaus hatten sie so empfohlen, daß es nur ein gerechter Dank schien, sie aufs Neue zu einem so ehrenvollen Geschäfte zu berufen. Sie war eine geborene Französin und gehörte zu den Schaaren jener Reformirten, die ein thörichter Religionseifer, die Heimath eines Theiles seiner besten Kräfte beraubend,

aus Frankreich verbannt hatte und die in den brandenburgischen Staaten willkommene Aufnahme fanden. Daß überhaupt eine Französin, selbst an dem derbdeutschen Hofe Friedrich Wilhelm's, zur Erziehung der Kinder berufen ward, darf in einer Zeit nicht auffallen, in welcher die Welt von französischer Bildung beherrscht wurde und die Kenntniß der französischen Sprache unumgänglich nöthig war, um sich in den höheren Kreisen der Gesellschaft verständlich zu machen; überdies war gerade in Berlin, durch die Schaaren jener Eingewanderten, welche Kunstfertigkeiten und wissenschaftliche Bildung aus Frankreich herübergebracht hatten, die französische Sprache nur um so mehr ausgebreitet worden. So ward auch der Kronprinz von früher Jugend an, gewiß nicht ohne Einfluß auf sein späteres Leben, vorzugsweise in der französischen Sprache gebildet. Wie treu aber seine Erzieherin ihre Pflichten an ihm erfüllt, beweist am besten der Umstand, daß er ihr bis an ihren Tod in unwandelbarer Anhänglichkeit zugethan blieb.

Als Friedrich vier Jahre alt war, wurde ein merkwürdiges prophetisches Wort über ihn gesprochen. Es befanden sich damals in Berlin viele schwedische Offiziere, die bei der Einnahme von Stralsund, am Weihnachtstage 1715, zu Kriegsgefangenen gemacht waren. (König Friedrich Wilhelm war nemlich durch die hartnäckigen Anmaßungen des Schwedenkönige, Carl's XII., zum Kriege genöthigt worden, dessen Folge die Erwerbung eines Theils von Vorpommern war.) Einer von jenen Offizieren, Namens Croom, stand in dem Rufe, aus den Sternen und aus den Lineamenten der menschlichen Hand die Zukunft lesen zu können; die ganze Stadt war voll von seinen Prophezeihungen. Die Königin und die Damen des Hofes waren begierig, durch ihn ebenfalls Einiges von ihren zukünftigen Schicksalen zu erfahren. Man berief ihn in die Gemächer der Königin. Hier untersuchte er die dargebotenen Hände und sagte Dinge voraus, die später in der That auf überraschende Weise eintrafen. Der Königin, die sich damals in gesegneten Umständen befand, sagte er, sie würde in zwei Monaten von einer Tochter entbunden werden; der ältesten Prinzessin verkündete er, daß sie neben manchen trügerischen Hoffnungen ihr ganzes Leben hindurch viele Leiden würde zu erdulden haben; einigen Hofdamen pro-

phezeihete er ihre baldige, wenig ehrenvolle Entfernung vom Hofe. Als ihm der Kronprinz vorgeführt ward, ſo wahrſagte er dieſem viele Unannehmlichkeiten in ſeiner Jugend: in reiferen Jahren aber würde er Kaiſer und einer der größten Fürſten Europas werden. Mit Ausnahme des Kaiſer-Titels iſt auch dieſe Prophezeihung vollkommen in Erfüllung gegangen.

In den erſten Lebensjahren, wie auch noch mannigfach in ſpäterer Zeit, bis kriegeriſche Beſchäftigungen den Körper abgehärtet hatten, war die Geſundheit des Kronprinzen ſchwankend, und die traurigen Erfahrungen, die man bereits an zwei frühverſtorbenen Prinzen ge-

macht hatte, ließen auch für ihn gegründete Beſorgniſſe entſtehen. Zugleich hatte dieſer körperliche Zuſtand, vielleicht aber auch eine Gemüthsanlage, welche die äußeren Eindrücke früh mit Lebhaftigkeit aufzufaſſen und nachdenklich zu verarbeiten nöthigte, ein eigenthümlich ſchweigſames, faſt ſchwermüthiges Weſen zur Folge, welches jene Beſorgniſſe noch mehr zu rechtfertigen ſchien. Um ſo emſiger indeß war man auf die körperliche Ausbildung des jungen Prinzen bedacht. Mit voller Zärtlichkeit hing dieſer an ſeiner älteren Schweſter, die ſich in ihren Erholungsſtunden nur mit dem Knaben beſchäftigte. Dies innige Verhältniß hat bis an den Tod der Schweſter ausgedauert.

Eine Scene aus dieſen Kinderjahren iſt durch ein ſchönes Gemälde

des damaligen Hofmalers Pesne der Nachwelt überliefert worden. Der Prinz hatte eine kleine Trommel zum Geſchenk erhalten, und man bemerkte mit Freude, daß es ihm, im Gegenſatz gegen ſein ſonſtiges ſtilles Weſen, Vergnügen gewährte, den Marſch, den man ihn gelehrt, rüſtig zu üben. Einſt hatte ihm die Mutter erlaubt, dieſe Uebung in ihrem Zimmer vorzunehmen; auch die Schweſter war mit ihren Spielſachen dabei. Der letzteren wurde das Trommeln des Bruders zu viel und ſie bat ihn, lieber ihren Puppenwagen ziehen zu helfen oder mit ihren Blumen zu ſpielen. Aber ſehr ernſthaft erwiderte der kleine Prinz, ſo gern er ſonſt jeder Bitte der Schweſter willfahrtete: „Gut Trommeln iſt mir nützlicher als Spielen und lieber als Blumen.“ Dieſe Aeußerung ſchien der Mutter ſo wichtig, daß ſie ſchleunig den König herbeirief, dem das ſelten geäußerte ſoldatiſche Talent des Knaben die größte Genugthuung gewährte. Dem Hofmaler mußte die Scene, ohne daß die Kinder die Abſicht merkten, noch einmal vorgeſpielt werden; auf ſeinem Gemälde hat er, als zur Bedienung der königlichen Kinder gehörig, noch einen Kammermohren hinzugefügt.

Der König war gern im Kreiſe ſeiner Familie, und ſeine Zuneigung zu den Kindern zeigte ſich häufig auch darin, daß er ſelbſt an

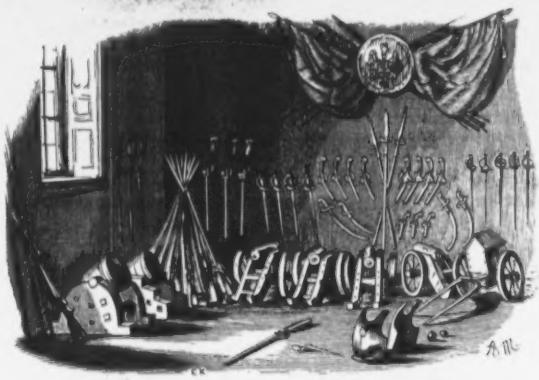
ihren Spielen Theil nahm. Einſt trat der alte General Forcade ungemeldet in das Zimmer des Königes, als dieſer eben mit dem kleinen

Prinzen Ball spielte. „Forcade", sagte er zu ihm, „Er ist selbst Vater und weiß, daß Väter auch mit ihren Kindern zuweilen Kinder sein, mit ihnen spielen und ihnen die Zeit vertreiben müssen."

Es ist schon bemerkt, daß die Königin ihren Wohlthätigkeitssinn auf ihre Kinder überzutragen bestrebt war. Den Kronprinzen machte sie früh zu ihrem kleinen Almosenier. Die Hülfsbedürftigen, die sich vertrauungsvoll an die allgemein bekannte Milde ihres Herzens gewandt hatten, ließ sie zu sich kommen, bezeugte ihnen ihr Mitleid, und die Betrübten wurden dann durch den kleinen Almosengeber mit Geschenken entlassen. Diese schöne Sitte war von den erfreulichsten Folgen auf das Gemüth des Kronprinzen; schon früh gab er das Zeugniß, wie lebendig er die Lehre der Mutter seinem Herzen eingeprägt hatte. Die Eltern pflegten, in der ersten Zeit nach ihrer Vermählung, jährlich eine Reise nach Hannover zu machen, um den Vater der Königin zu besuchen; seit seinem dritten Jahre wurde der Kronprinz auf

diesen Reisen mitgenommen. In Tangermünde ließ der König gewöhnlich einige Stunden anhalten, um sich dort mit den Beamten der

Provinz über Gegenstände der Verwaltung zu besprechen. Bei diesen Gelegenheiten versammelte sich stets ein großer Theil der Einwohner, um den jungen Kronprinzen zu sehen; die Königin erlaubte ihm gern, zu dem Volke hinauszugehen. Einst bat er einen der Zuschauer, ihn zu einem Bäcker zu führen; hier öffnete er schnell seine kleine Börse und schüttete seine ersparte Baarschaft in die Hand des Bäckers, mit der Bitte, ihm dafür Semmeln, Zwieback und Bretzeln zu geben. Er selbst nahm einen Theil der Eßwaaren, das Uebrige mußten seine Begleiter und ein Bedienter tragen. Dann wandte er sich zu den Einwohnern, die ihm in Schaaren gefolgt waren, und theilte seine Beute freudig an Kinder und Greise aus. Die Eltern hatten den Vorgang vom Fenster des Amthauses angesehen und ließen, als die erste Spende beendet war, noch eine zweite holen, um dem Prinzen das Vergnügen der Austheilung zu verlängern. Jährlich, bis zum zwölften Jahre, erneute der Kronprinz diese Spende in Tangermünde und legte dazu stets schon einige Zeit vor der Abreise etwas von seinem kleinen Taschengelde zurück. Die Tangermünder nannten ihn mit Entzücken nur ihren Kronprinzen. Nach seiner Thronbesteigung äußerte Friedrich öfters, daß er an diesem Orte zum ersten Male das Vergnügen genossen habe, sich von Unterthanen geliebt und Dankesthränen in den Augen der Kinder und Greise zu sehen.



Drittes Capitel.

Die Knabenzeit.

Mit dem Anfange des siebenten Jahres endete die weibliche Erziehung des Kronprinzen. An die Stelle der Gouvernanten traten nunmehr der Generallieutenant Graf von Finkenstein, als Oberhofmeister, und der Oberst von Kalkstein, als Unter-Gouverneur. Die Söhne dieser beiden verdienten Männer, sowie die markgräflichen Prinzen des Hauses, wurden die Spielgefährten des Thronerben; das kindliche Verhältniß zu dem jungen Grafen von Fin-

kenstein ging nachmals in eine wirkliche Freundschaft über, und Friedrich blieb diesem, der später sein Kabinets-Minister wurde, fortdauernd mit hohem Vertrauen zugeneigt.

Der König gab den beiden Hofmeistern eine ausführliche Instruction, welcher gemäß sie die Erziehung des Kronprinzen leiten sollten. Als Hauptpunkt wird darin eine reine christliche Frömmigkeit, als zu welcher der Zögling vornehmlich hinzuführen sei, vorangestellt: — „und muß Er (so heißt es u. a. in der Instruction) von der Allmacht Gottes wohl und der Gestalt informieret werden, daß Ihm alle Zeit eine heilige Furcht und Venerazion vor Gott beiwohne, denn dieses ist das einzige Mittel, die von menschlichen Gesetzen und Strafen befreiete souveraine Macht in den Schranken der Gebühr zu halten." Sodann sollte dem Prinzen Ehrfurcht, Hochachtung und Gehorsam gegen seine Eltern eingeprägt werden. Doch setzte der König die schönen Worte hinzu: „Gleichwie aber die allzu große Furcht nichts anders als knechtische Liebe und sklavische Effecten hervorbringen kann, so soll sowohl der Oberhofmeister, als der Sousgouverneur dahin arbeiten und ihr möglichstes anwenden, Meinem Sohne wohl begreiflich zu machen, daß er keine solche Furcht, sondern nur eine wahre Liebe und vollkommen Vertrauen vor Mich haben und in Mich setzen müsse, da er denn finden und erfahren solle, daß Ihm mit gleicher Liebe und Vertrauen begegnet würde." Ueberall wird in der Instruction auf strengste Sittlichkeit gedrungen; dem Stolz und Hochmuth, wenn diese sich zeigten, ebenso den Einflüsterungen der Schmeichelei, sollte aufs Eifrigste entgegengearbeitet werden. Dagegen sollte der Prinz von früh an zur Leutseligkeit und Demuth, zur Mäßigkeit, Sparsamkeit, Ordnung und bestimmtem, geregeltem Fleiße angehalten werden. Was wissenschaftliche Bildung anbetrifft, so faßt die Instruction nur die praktisch brauchbaren Kenntnisse ins Auge. Latein sollte der Kronprinz gar nicht lernen, dagegen im Französischen und Deutschen sich eine gute Schreibart zu eigen machen. In der Geschichte sollte besonders auf die Ereignisse des eignen Hauses und Staates, überhaupt auf diejenigen, welche zum Verständniß der damaligen Zeitverhältnisse nöthig waren Rücksicht genommen werden u. s. w. Auf tüchtige Ausbildung und

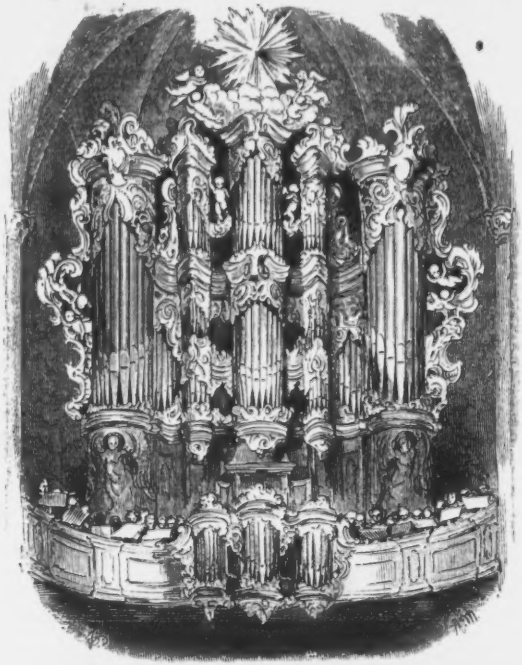
Abhärtung des Körpers ſollte ebenfalls, ohne den Kronprinzen jedoch übermäßig anzuſtrengen, vorzüglich geachtet werden. „Abſonderlich (ſo wird endlich den Hofmeiſtern vorgeſchrieben) haben ſie Beide ſich äußerſt angelegen ſein zu laſſen, Meinem Sohne die wahre Liebe zum Soldatenſtande einzuprägen und Ihm zu imprimiren, daß, gleichwie nichts in der Welt, was einem Prinzen Ruhm und Ehre zu geben vermag, als der Degen, Er vor der Welt ein verachteter Menſch ſein würde, wenn er ſolchen nicht gleichfalls liebte und die einzige Gloria in demſelben ſuchte."

Den eigentlich wiſſenſchaftlichen Unterricht des Kronprinzen leitete ein Franzoſe, Dühan, der als Kind nach Berlin geflüchtet war und den der König im Jahre 1715, als Führer eines jungen Grafen, in den Laufgräben vor Stralſund kennen gelernt hatte. Dühan iſt ohne Zweifel von großem Einfluß auf die Bildung des Kronprinzen, auf deſſen Uebung im eigenen Leſen und Denken, geweſen. Ihm verdankte Friedrich die Kenntniß der Geſchichte und der franzöſiſchen Literatur. Die deutſche Literatur war zu jener Zeit auf der tiefſten Stufe des Verfalles, während die franzöſiſche gerade ihren höchſten Gipfelpunkt erreicht hatte. An den Muſterbildern der letzteren wurde der Geiſt Friedrich's genährt, wie ihm ſchon durch ſeine Gouvernante die franzöſiſche Sprache geläufiger gemacht war als die eigene Mutterſprache. Auch für Dühan hat Friedrich bis an deſſen Tod eine treue Zuneigung bewahrt

Der Unterricht in der lateiniſchen Sprache war, wie ſchon bemerkt, durch die Inſtruction des Königes verboten worden. Doch hat Friedrich ſelbſt in ſpäterer Zeit öfters erzählt, er habe in ſeiner erſten Jugend — ob aber mit Bewilligung des Vaters, wiſſen wir nicht zu ſagen, — einen lateiniſchen Sprachmeiſter gehabt. Einſt ſei der König dazugekommen, als der Lehrer ihn aus dem berühmten Reichsgeſetz der goldnen Bulle Einiges habe überſetzen laſſen. Da er einige ſchlechte lateiniſche Ausdrücke gehört, ſo habe er den Sprachmeiſter gefragt: „Was machſt du Schurke da mit meinem Sohn?“ — „„Ihro Majeſtät, ich explicire dem Prinzen auream bullam.““ — Der König aber habe den Stock aufgehoben und geſagt: „Ich will dich Schurke auream bullam“ — habe ihn weggejagt, und das Latein habe aufgehört.

Der König, wie wenig er ſonſt die höhere Kunſtbildung zu ſchätzen wußte, hatte doch Wohlgefallen an der Muſik, das heißt an jener

ſtrengen, tüchtigen Muſik, als deren Meiſter beſonders der große Händel daſteht; Händel ſelbſt ſoll der Lieblings-Componiſt des Königes ge-



weſen ſein. So wurde denn auch der muſikaliſche Unterricht des Sohnes nicht verabſäumt; durch einen Domorganiſten erhielt er Anleitung im Klavierſpiel und in den theoretiſchen Theilen der Muſik. Doch ſcheint dieſer Unterricht ziemlich pedantiſcher Art geweſen zu ſein. Als in dem Kronprinzen eine ſelbſtändige muſikaliſche Neigung erwachte, übte er ſich mit Leidenſchaft im Flötenſpiel.

Ungleich pedantiſcher noch ſcheint der erſte Religionsunterricht be-

trieben worden zu ſein, ſo daß die höchſten Lehren und die tiefſinnigſten Geheimniſſe des Glaubens dem Prinzen in einer Schale vorgetragen wurden, welche vielleicht wenig geeignet war, das Gemüth zu erwärmen. Auch mag es als ein ſehr bedeutender Mißgriff von Seiten des Vaters gerügt werden, daß auf ſeinen Befehl der Sohn, wenn dieſer ſich einer Strafe ſchuldig gemacht hatte, ein Stück des Katechismus oder der Pſalmen auswendig lernen mußte. Das, was auf drohenden Befehl dem Gedächtniſſe eingeprägt ward, konnte ſchwerlich im Herzen Wurzel faſſen.

Um ſo größere Sorgfalt aber wurde darauf verwandt, dem Kronprinzen ſchon von früh an eine lebhafte Neigung zum Soldatenſtande einzuflößen und ihn ſowohl mit allen Regeln des kleinen Dienſtes, als

mit den kriegerischen Wissenschaften vertraut zu machen. Sobald es passend war, mußte er die Kinderkleider ausziehen und eine militairische Uniform anlegen, auch sich zu der Frisur, die damals bei der preußischen Armee eingeführt war, bequemen. Dies letztere war freilich ein trauriges Ereigniß für den Knaben, denn er hatte bis dahin sein schönes blondes Haar in frei flatternden Locken getragen und seine Freude daran gehabt. Aber dem Willen des Vaters war nicht füglich zu widersprechen. Dieser ließ eines Tages einen Hofchirurgus kommen, dem Prinzen die Seitenhaare abzuschneiden. Ohne Weigerung mußte sich der Prinz auf einen Stuhl setzen, aber der bevorstehende Verlust trieb ihm die Thränen ins Auge. Der Chirurg indeß hatte Mitleid mit dem Armen; er begann sein Geschäft mit so großer Umständlichkeit, daß der König, der die Vollziehung seines Befehles beaufsichtigte, bald zerstreut wurde und andere Dinge vornahm. Den günstigen Moment benutzte der Chirurg, kämmte den größten Theil der Seitenhaare nach den Hinterkopfe und schnitt nicht mehr ab, als die äußerste Nothwendigkeit erforderte. Friedrich hat später dem Chirurgen die Schonung seiner kindischen Thränen mit dankbarer Anerkennung belohnt.

Zur Uebung des Kronprinzen im kleinen Waffendienste war schon im Jahre 1717 eine kronprinzliche Kadetten-Compagnie, die später auf ein Bataillon vermehrt ward, eingerichtet worden. Hier war der siebenzehnjährige Kadetten-Unteroffizier von Rentzell der Waffenmeister des Kronprinzen; andere Eigenschaften des jungen Unteroffiziers, namentlich dessen Neigung zur Musik und zum Flötenspiel, führten bald auch ein näheres Verhältniß zwischen Beiden herbei. In seinem zwölften Jahre hatte der Kronprinz schon so bedeutende Gewandtheit in den soldatischen Künsten erlangt, daß er sein kleines Heer zur großen Zufriedenheit seines Großvaters mütterlicher Seite, des Königs von England, exerciren konnte, als dieser in Berlin zum Besuche war und, zwar durch Krankheit ans Zimmer gefesselt, vom Fenster aus die militairischen Festlichkeiten in Augenschein nahm. Auch anderweitig sorgte der König, um dem Kronprinzen das Kriegswesen interessant zu machen. So ließ er z. B. einen großen Saal des Schlosses zu Berlin zu einem kleinen Zeughause einrichten, und Kanonen und allerlei kleine Gewehre

in demſelben aufſtellen. Hier lernte der Kronprinz ſpielend den Gebrauch der verſchiedenen, zur Kriegführung nöthigen Inſtrumente kennen. Im vierzehnten Jahre wurde Friedrich zum Hauptmann ernannt, im fünfzehnten zum Major, im ſiebenzehnten zum Oberſtlieutenant; in dieſen Stellen hatte er, gleich jedem Andern, die regelmäßigen Dienſte zu leiſten.

Bei den großen Paraden und den General-Revüen, die in der Nähe von Berlin gehalten wurden, mußte ſtets die ganze königliche Familie gegenwärtig ſein. So war der Kronprinz auch von dieſer Seite ſchon frühzeitig, noch ehe er ſelbſtthätig an den Exercitien Theil nehmen konnte, auf die Bedeutung, die der König in das ganze Militairweſen legte, hingewieſen worden. Später nahm ihn der König

auch zu den Provinzial-Revüen mit, in denen er die ferneren Truppenabtheilungen beſichtigte. Auf dieſen Reiſen wurde zugleich die Verwaltung der einzelnen Theile des Staates an Ort und Stelle unterſucht. Der Vater hatte die Abſicht, den Prinzen ſo, auf einfachſtem Wege, an die Erfüllung ſeiner künftigen königlichen Pflichten zu gewöhnen.

Ueberhaupt war der König bemüht, den Kronprinzen ſoviel als möglich ſich ſelbſt und ſeiner Geſinnung ähnlich zu machen und ihm auch an ſeinen Vergnügungen Geſchmack einzuflößen. Der König war ein leidenſchaftlicher Liebhaber der Jagd, und er widmete ihr den größten Theil ſeiner Muße; der Kronprinz mußte ihn auch hier begleiten. Des Abends verſammelte der König gewöhnlich einen Kreis derjenigen

Männer um ſich, denen er ſein näheres Vertrauen geſchenkt hatte. In dieſer Geſellſchaft (die unter dem Namen des Tabaks-Collegiums bekannt iſt) wurde nach holländiſcher Sitte Tabak geraucht und Bier getrunken; mit vollkommener Freiheit von der Etikette des Hofes erging ſich das Geſpräch über alle möglichen Gegenſtände; dabei waren

gelehrte Herren zur Erklärung der Zeitungen bestellt, die aber zugleich aufs Vollkommenste das Amt der Hofnarren zu vertreten hatten. Hieher kamen gewöhnlich die königlichen Prinzen, dem Vater gute Nacht zu sagen; auch mußten sie hier zuweilen, von einem der anwesenden Offiziere commandirt, den König und seine Freunde durch militairische Exercitien unterhalten. Später mußte der Kronprinz als wirkliches Mitglied an dieser Gesellschaft Theil nehmen.

Viertes Capitel.

Mißstimmung zwischen Vater und Sohn.

Unter solchen Verhältnissen wuchs der Knabe Friedrich zum Jüngling heran. Sein Aeußeres hatte sich zu eigenthümlicher Anmuth entwickelt; er war schlank gewachsen, sein Gesicht von edler, regelmäßiger Bildung. In seinem Auge sprach sich ein lebhafter, feuriger Geist aus, und Witz und Phantasie standen ihm zu Gebote. Aber dieser Geist wollte seine eigenen Bahnen gehen; und die Abweichung von dem Pfade, welchen der strenge Vater vorgezeichnet hatte, zerriß das trauliche Band zwischen Vater und Kind.

Schon das mußte den religiösen Sinn des Königes unangenehm berühren, daß der Religionsunterricht nicht sonderlich gefruchtet hatte, um den Prinzen in die Lehren des christlichen Glaubens genügend einzuweihen. Einige Monate vor dem zur Einsegnung des Kronprinzen bestimmten Tage wurde ihm von den Hofmeistern gemeldet, daß der

Prinz schon seit geraumer Zeit im Christenthum nur geringe Fortschritte gemacht habe. Doch half diesem Uebelstande ein vermehrter Unterricht von Seiten des würdigen Hofpredigers Noltenius ab, und Friedrich konnte am 11. April 1727, nach öffentlicher Prüfung, sein Glaubensbekenntniß ablegen und das heilige Abendmahl empfangen.

Aber noch in tausend anderen Dingen, in bedeutenden und unbedeutenden, zeigte sich bald eine gänzliche Verschiedenheit des Charakters zwischen Sohn und Vater. Die militairischen Liebhabereien des Königs, das unaufhörliche, bis ins Kleinliche gehende Exercitium der Soldaten, die oft grausame Behandlung der letzteren machten dem Kronprinzen wenig Freude. Die rohen Jagdvergnügungen, der einfache Landaufenthalt auf dem königlichen Jagdschlosse zu Wusterhausen waren nicht nach seinem Geschmack. Ebenso wenig das Tabakrauchen, die derben Späße im Tabaks-Collegium, die Kunststücke der Seiltänzer, die Musik-Aufführungen, an denen der Vater sich erfreute. Die Männer, die dieser in seine Nähe berief, zogen den Prinzen nicht immer an, und er suchte sich Umgang nach seinem Gefallen. Er war ernst, wenn der Vater lachte, ließ aber auch manch spöttelndes Wort über Dinge und Personen fallen, die dem Vater werth waren; dafür tadelte der Vater an ihm einen stolzen, hoffärtigen Sinn. Zu seiner Erholung trieb er das Schachspiel, das er von Dühan gelernt hatte, während der Vater das Toccadillespiel vorzog; ihm gewährte die Uebung auf der Flöte hohen Genuß, deren sanfter Ton wiederum dem Vater wenig zusagte. Mehr noch hing er literarischen Beschäftigungen nach; der Glanz der französischen Poesie, besonders das blitzende muthwillige Spiel, mit welchem die jugendlichen Geister Frankreichs gerade zu jener Zeit den Kampf gegen verjährte Institutionen begonnen hatten, zog ihn, der gleichen Sinn und gleiche Kraft in sich fühlte, mächtig an. Aber solche Interessen waren gar wenig nach dem Sinne des Vaters. Dann liebte er es auch, wenn der letztere fern war, den engen Soldatenrock abzuwerfen, bequeme, französisch moderne Kleider anzuziehen, sein schönes Haar, das er aus den Händen jenes Chirurgen gerettet hatte, aufzuflechten und in zierliche Locken zu kräuseln. Dies allein war schon hinreichend, wenn der Vater davon Kunde erhielt, seinen Zorn

zu erwecken. So ward manch eine böſe Stunde herbeigerufen; der König gedachte mit Strenge durchzugreifen, aber er machte ſich dadurch das Herz des Sohnes nur immer mehr abwendig. „Fritz iſt ein Querpfeifer und Poet“, ſo rief der König oft im Unmuth aus; „er macht ſich nichts aus den Soldaten und wird mir meine ganze Arbeit verderben!“

Dieſe Mißſtimmung war um ſo trauriger und ſie machte um ſo verderblichere Fortſchritte, als es an einer Mittelsperſon fehlte, die zugleich das Vertrauen des Vaters und des Sohnes gehabt und nach beiden Seiten hin begütigend und abmahnend gewirkt hätte. Die Mutter hätte in ſolcher Stellung für den Frieden des königlichen Hauſes äußerſt wohlthätig ſein können; leider jedoch war Alles, was ſie that, nur geeignet, das Mißverhältniß immer weiter zu fördern. Die angeborne Güte ihres Herzens war nicht ſo ſtark, daß ſie es über ſich vermocht hätte, ſich, mit Aufopferung ihrer eigenen Wünſche, dem Willen des Königes unterzuordnen. Schon in früheren Jahren, wenn ſie zu bemerken glaubte, daß die Kinder dem Vater größere Liebe bewieſen als ihr, fand ſich hiedurch ihr mütterliches Gefühl gekränkt, und um ihre vermeintlichen Vorrechte zu behaupten, ging ſie ſogar ſo weit, den Kindern in einzelnen Fällen Ungehorſam gegen den Vater einzuprägen. Leicht mag hiedurch der erſte Saame zu dem unerfreulichen Verhältniß zwiſchen Vater und Sohn ausgeſtreut worden ſein. Von

schlimmeren Folgen war ein Plan, den sie, zunächst zwar mit Uebereinstimmung des Königes, gefaßt hatte und den sie mit Hartnäckigkeit, trotz der widerwärtigsten Zustände, die daraus entsprangen, festzuhalten strebte. Es war der Plan, das Haus ihres Vaters durch eine Doppelheirath aufs Neue mit dem ihrigen zu verbinden, um dereinst die Krone von England auf dem Haupte ihrer ältesten Tochter zu erblicken; diese, die Prinzessin Wilhelmine, sollte nemlich dem Sohne des damaligen Kronprinzen von England (ihres Bruders), und ihrem eignen Sohne, dem Kronprinzen Friedrich, eine englische Prinzessin verlobt werden. Schon früh war von diesem Plane gesprochen worden, und man hatte sich von beiden Seiten dazu bereit erklärt; auch kam es, trotz verschiedener Zögerungen, die durch unwürdige Zwischenträgereien hervorgerufen waren und die dem Könige von Preußen manchen Verdruß verursacht hatten, in der That zu einigen näheren vorläufigen Bestimmungen zwischen beiden Höfen. Ja die Folgen hievon waren so bedeutend, daß Friedrich Wilhelm sich, im Jahre 1725, zu einem Bündniß mit England und Frankreich, welches einem zwischen Oesterreich und Spanien abgeschlossenen Bündnisse die Wage halten sollte, überreden ließ, so sehr er im Grunde seines Herzens überzeugt war, daß für Deutschland nur aus dem festen Zusammenhalten seiner einzelnen Glieder Heil erstehen könne. Aber immer und immer wieder wurde von England der letzte Abschluß, rücksichtlich jener beabsichtigten Doppelheirath, hinausgeschoben. Es trat eine Spannung zwischen beiden Höfen ein. Das Unglück wollte endlich, daß sich die preußischen Werber, wie überall, so auch an der hannöverschen Grenze, schwere Ungebührlichkeiten erlaubten, was denn keineswegs dazu diente, das schwankende Verhältniß wieder herzustellen; und bald wollte König Friedrich Wilhelm gar nichts mehr von jener Doppelheirath wissen.

Zugleich aber hatte das Bündniß Preußens mit England die Besorgniß des österreichischen Kaiserhofes erweckt; durch dasselbe war einem einzelnen Reichsfürsten, der ohnedies schon halb unabhängig dastand und dessen kriegerische Macht nicht übersehen werden konnte, ein Uebergewicht gegeben, welches der Oberherrschaft, die Oesterreich in Deutschland zu erhalten und zu vergrößern bemüht war, gefährlich werden konnte.

Man ſah die dringende Nothwendigkeit ein, Preußen von jenem Bündniſſe wieder abzuziehen und, wenn möglich, für Oeſterreich zu gewinnen. Es wurde zu dieſem Zwecke der kaiſerliche General Graf Seckendorf nach Berlin geſandt, und dieſer wußte die eingetretene Spannung zwiſchen England und Preußen ſo klug zu benutzen und das ihm aufgetragene Werk mit ſolcher Geſchicklichkeit auszuführen, daß ſchon im October 1726, zu Wuſterhauſen, ein Tractat Preußens mit Oeſterreich zu Stande kam, der indeß nicht geradezu gegen England gerichtet ſein ſollte. Als Hauptbedingung dieſes Tractates hatte Friedrich Wilhelm die Anforderung gemacht, daß der Kaiſer ſeine Anſprüche auf die Erbfolge von

Jülich und Berg garantiren ſollte, wogegen er der ſogenannten pragmatiſchen Sanction — die den Töchtern des Kaiſers, in Ermangelung männlicher Nachkommen, die Erbfolge zu ſichern beſtimmt war — beizutreten verſprach. Der Kaiſer, Carl VI., hatte ſich jener Anforderung des Königs von Preußen ſcheinbar gefügt; aber er war ſo wenig ernſtlich bedacht, die preußiſche Macht vergrößern zu helfen, daß er gleichzeitig auch mit Kurpfalz einen Vertrag ſchloß, der den pfälziſchen Häuſern die in Anſpruch genommene Erbfolge in Jülich und Berg ſicherte.

Durch die mannigfachſten Kunſtgriffe wußte er jedoch den König von Preußen, der natürlich auf einen feſten, vollkommenen Abſchluß dieſer Angelegenheiten drang, eine Reihe von Jahren hinzuhalten. Auch gelang dies ſo gut, daß Friedrich Wilhelm vor der Hand dem Kaiſer treu ergeben blieb, denn ſein deutſches Gemüth fühlte eine innere Genugthuung in ſolcher Verbindung; zugleich hatte Seckendorf dafür geſorgt, daß der vorzüglichſte Günſtling des Königs, der General (ſpäter Feldmarſchall) von Grumbkow, durch ein ſtattliches Jahrgeld in das Intereſſe des öſterreichiſchen Hofes gezogen wurde. Dieſer war nun fort und fort bemüht, den König in ſeiner Geſinnung zu befeſtigen.

So theilte ſich der preußiſche Hof in zwei Parteien, eine öſterreichiſche und eine engliſche, die von beiden Seiten Alles aufwandten,

um zu ihrem Ziele zu gelangen. Denn was die Königin anbetrifft, ſo war dieſe keineswegs geneigt, ihren Lieblingsplan, jene Doppelheirath

betreffend, aufzugeben; im Gegentheil nahm sie jede Gelegenheit wahr, die sich ihr zum Wiederanknüpfen der Verbindungen mit England darbot. Ihre ebenso hartnäckigen wie fruchtlosen Bemühungen erbitterten aber den König so sehr, daß der häusliche Friede fast ganz entwich. Mißtrauisch belauschten die beiden königlichen Eheleute einander und verderbliche Zwischenträger, auf gemeinen Gewinn bedacht, schürten die Flamme. Vor Allen hatten die beiden ältesten Kinder unter dem Zwiste der Eltern zu leiden, und um so mehr, als es die Königin dahin zu bringen wußte, daß Beide ihrem Plane gern Beifall schenkten; wie aber Bruder und Schwester gemeinschaftliche Kümmerniß zu tragen hatten, so schlossen sie sich Beide, indem ihre Charaktere schon ohnedies übereinstimmten, nur um so inniger aneinander. Vater und Sohn wurden durch alles dies einander immer mehr entfremdet und die Herstellung eines liebevollen Verhältnisses schien in weite Ferne hinausgerückt. Es sollte noch Bedeutenderes hinzukommen, die Entfremdung zu vergrößern.

Das heftige Temperament des Königes hatte oft die leidenschaftlichsten Aufwallungen zur Folge; zuweilen aber gingen diese auch, wie es überall bei großer Aufregung der Fall ist, in Abspannung und Schwermuth über. Ein solcher hypochondrischer Zustand hatte sich des Königs im Winter von 1727 zu 1728 bemächtigt. Seine religiöse Richtung führte ihn darin zu einer bigotten Frömmelei, mit der er seine Familie plagte. Er hatte den berühmten Theologen, den Professor Francke aus Halle zu sich gerufen, einen Mann, der als Stifter des Hallischen Waisenhauses unter den Wohlthätern der Menschheit genannt wird, dessen Sinn aber so wenig frei war, daß sein unchristlicher Eifer gegen den Philosophen Wolff zu der schmachvollen Entfernung dieses ausgezeichneten Gelehrten aus Halle wesentlich beigetragen hatte. Francke war der Wortführer an der Tafel des Königs, an der jetzt nur von biblischen Dingen gesprochen wurde; alle Vergnügungen, namentlich Musik und Jagd (welche letztere freilich zur Thierquälerei geworden war und nur zur Bedrückung der Bauern diente) waren als sündlich verdammt. Der König las seiner Familie jeden Nachmittag eine Predigt vor, und der Kammerdiener stimmte einen Gesang an, den alle Anwesenden

begleiten mußten. Ein ſolches Leben war wenig nach dem Sinne des Kronprinzen und ſeiner ältern Schweſter; der feierliche Ernſt, der dem einen Theile der Geſellſchaft natürlich war und den die Andern affektirten, mochte oft ſonderbare Erſcheinungen zur Folge haben und ſie konnten ihre leichtſinnigen Bemerkungen darüber nicht immer zurückhalten. Uebergewaltig drängte ſich ihre Lachluſt hervor; dafür aber

wurden ſie mit ſchwerem Zorne zurückgeſchreckt und ſie mußten die Strafe mit ſtudirter Zerknirſchung hinnehmen. Der König ging in ſeiner Hypochondrie ſogar ſo weit, daß er das Scepter niederzulegen und die Regierung dem Kronprinzen zu übergeben beſchloß; auch begann er eine Inſtruction für letzteren auszuarbeiten. Er ſelbſt wollte ſich nebſt ſeiner Gemahlin und den Töchtern mit einem mäßigen Jahrgehalt nach

Wuſterhauſen zurückziehen, dort den Acker bauen und beten; die ländlichen Geſchäfte waren bereits regulirt: die eine Prinzeſſin ſollte das Leinenzeug unter ſich haben, die zweite die Vorräthe verwalten, die dritte auf dem Markte Lebensmittel einkaufen u. ſ. w.

Den König von ſolchen Grillen abzubringen, wurden mancherlei Vorſtellungen verſucht, doch blieb er vor der Hand hartnäckig bei ſeinem Plane. Endlich gelang es der öſterreichiſchen Partei des Hofes, die bei der Ausführung des Planes am meiſten zu verlieren hatte, den König zu einer Zerſtreuung zu bewegen. Man überredete ihn zu einer Reiſe nach dem benachbarten glänzenden Hofe von Dresden, indem man dort die beſten Gegenmittel gegen ſeine Hypochondrie zu finden hoffte; man hatte ihm hiebei, falls es ihm gelänge, den König von Polen und Kurfürſten von Sachſen, Auguſt II., für die Verbindung mit Oeſterreich zu gewinnen, ſo wichtige Vortheile zu entwickeln gewußt, daß er endlich, obgleich faſt wider Willen, nachzugeben genöthigt war. Bald erfolgte die Einladung zu dieſem Beſuche von Seiten des Königs Auguſt, und Friedrich Wilhelm reiſte in der Mitte des Januar 1728 nach Dresden ab. Der Kronprinz war zurückgeblieben, aber er war in Verzweiflung, ſich von dieſer Unterbrechung des einförmigen Lebens, zu welchem er zu Hauſe gezwungen war, ausgeſchloſſen zu ſehen; die Schweſter, die ihm gern ein Vergnügen bereitete, bewog den ſächſiſchen Geſandten leicht, es zu veranſtalten, daß auch für ihn, nachträglich, eine ſchleunige Einladung kam.

In Dresden eröffnete ſich für Friedrich eine neue Welt. Von den Erſcheinungen, die er zu Hauſe zurückgelaſſen hatte, von der Strenge des militairiſchen Lebens, von unausgeſetztem Fleiße, von ſparſamſter Einrichtung des Haushaltes, von den Beobachtungen aller Geſetze der Sittlichkeit, war hier keine Spur. Das Leben des Hofes bewegte ſich Tag für Tag im glänzendſten Rauſche; Feſte drängten auf Feſte, und alle Erfindungskraft wurde aufgeboten, um Sättigung und Ueberdruß fern zu halten. Alle Künſte ſchmückten hier das Leben, alles Schöne des Lebens war hier zum Genuſſe verſammelt. König Auguſt, ein Mann von feiner Bildung, von ritterlicher Geſinnung und rieſiger Körperkraft, hatte ſein Leben einzig dem Genuſſe gewidmet und alle Tiefen deſſelben durchgekoſtet. Er war unabläſſig bemüht, ſeinen hohen Gäſten die Wochen des Beſuches wie einen lieblichen Traum vorüberfliegen zu machen. Daß aber, um ſolche unausgeſetzte Freuden zu unterhalten, ein edles Volk geknechtet, daß die Wohlfahrt eines ganzen Landes furchtbar zerrüttet war, mochte den Augen des preußiſchen Thronerben für jetzt fern bleiben.

Der Hof König Auguſt's bildete ein förmliches Serail. Er zählte jetzt acht und fünfzig Jahre; fort und fort war im Laufe ſeines Lebens eine Geliebte der andern gefolgt, die Menge ſeiner Kinder war kaum zu zählen. Unter ſeinen Söhnen war Moritz, Graf von Sachſen, der nachmals als Marſchall der franzöſiſchen Heere einen ſo berühmten Namen erlangt hat, einer der ausgezeichnetſten; mit dieſem ſchloß Friedrich eine innige Freundſchaft, die bis an den Tod des Marſchalls währte. Unter den Töchtern des Königs glänzte vor allen Anna, die den Titel einer Gräfin von Orzelska führte, hervor; ſie beſonders ſtand zu dem Könige in einem näheren Verhältniſſe. Sie war einige Jahre älter als Friedrich; ihr ſchöner Wuchs, ihr adliger Anſtand, die feine Bildung ihres Geiſtes, die heitere Laune, von der ſie beſeelt war, gaben ihr etwas unwiderſtehlich Anziehendes. Nicht ſelten erſchien ſie in Mannskleidern, die aber nur dazu dienten, den Reiz ihrer Erſcheinung zu erhöhen. Friedrich fühlte ſich bald von glühender Leidenſchaft ergriffen, und ſeine Wünſche fanden bei der ſchönen Gräfin kein abgeneigtes Gehör.

Indeß war König Friedrich Wilhelm von ſeiner Hypochondrie vollkommen geneſen. Die Freuden der Tafel, der funkelnde Tokaier hatten das Ihrige gethan; es ſchien zwiſchen den beiden Königen eine lebhafte Freundſchaft im Werke. Doch mochte dem polniſchen Könige die eheliche Treue, welche ſein Freund in bürgerlicher Einfalt gegen ſeine Gemahlin bewahrte, verwunderlich vorkommen. Die Neugier trieb ihn, ſich ſelbſt zu überzeugen, wie ſtandhaft dieſe Treue ſein möchte, die für ſeine Anſchauungsweiſe etwas Unbegreifliches war; ohne Zweifel auch gönnte er dem Freunde ſehr gern Antheil an Vergnügungen, in denen er ſelbſt den höchſten Genuß fand. Er traf dazu ſeine beſonderen Vorbereitungen. Eines Abends, nachdem bei der Tafel den Pokalen waidlich zugeſprochen war, gingen ſie zuſammen im Domino auf den Maskenball; König Auguſt führte ſeinen Gaſt im Geſpräch von Zimmer zu Zimmer, während der Kronprinz Friedrich und einige andere Herren ihnen nachfolgten. Endlich gelangten ſie in ein reichgeſchmücktes Ge-

mach, deſſen ganze Einrichtung den feinſten Geſchmack zu erkennen gab. Der König von Preußen war eben im Begriff, ſeine Bewunderung über die Dinge, die er um ſich ſah, zu erkennen zu geben, als plötzlich ein Vorhang bei Seite rauſchte und ſich ein ganz unerwartetes Schauſpiel ſeinen Augen darbot. Auf einem Ruhebett lag eine junge Dame

hingeſtreckt, maskirt und mit nachläſſigen Gewändern nur wenig bekleidet, ſo daß der Glanz der Kerzen, welcher das Gemach erfüllte, die reizendſten Formen beleuchtete. König Auguſt, ſcheinbar erſtaunt, näherte ſich ihr mit derjenigen feinen Galanterie, mit welcher er ſo oft ein weibliches Herz zu gewinnen gewußt hatte; er bat ſie, die Maske abzunehmen, doch machte ſie eine verneinende Bewegung. Er nannte hierauf ſeinen Namen, und ſagte ihr, er hoffe, ſie werde zweien Königen eine ſo leichte Gefälligkeit nicht abſchlagen. Dieſe Worte waren ein Befehl, und die junge Dame enthüllte alsbald ein überaus anmuthiges Geſicht. Auguſt ſchien ganz bezaubert und ſagte zu ihr, daß er nicht zu begreifen vermöge, wie ſo viele Reize ihm bis jetzt hätten

unbekannt bleiben können. Friedrich Wilhelm hatte indeß bemerkt, daß sein Sohn Zeuge dieses Schauspieles war; er hatte sogleich seinen Hut vor das Gesicht des Kronprinzen gehalten und ihm geboten sich zu entfernen; dazu aber war dieser vorerst wenig geneigt. Er wandte sich darauf zu dem Könige von Polen und bemerkte trocken: „Sie ist recht schön," verließ aber augenblicklich mit seinem Gefolge das Gemach und den Maskenball. In seiner Wohnung beklagte er sich bitterlich gegen seinen Günstling über das unfreundschaftliche Unternehmen des Königs von Polen, und es kostete viele Mühe, ihn wieder mit dem letzteren auszusöhnen. In das Herz des Kronprinzen aber war jener Anblick als ein entzündender Brand gefallen. Vielleicht hatte König August jenes Schauspiel auch auf ihn berechnet; eifersüchtig auf das Verständniß Friedrich's mit der Gräfin Orzelska, ließ er ihm die Dame jenes verführerischen Gemachs, die mit dem Namen der schönen Formera genannt wird, anbieten, um ihn durch sie von seiner Liebe abwendig zu machen. Friedrich nahm das Anerbieten an.

Nachdem man einen Monat lang in Dresden verweilt und das Versprechen eines baldigen Gegenbesuchs erhalten hatte, kehrte König Friedrich Wilhelm nach Berlin zurück. Nun ging das frühere Leben wieder in seinem gewohnten Gange weiter. Der Kronprinz aber verfiel in eine tiefe Schwermuth, er aß wenig, ward sichtlich magerer und es schienen drohende Anzeichen zur Schwindsucht vorhanden. Der König hatte ihn in argem Verdacht, daß das freie Leben in Dresden Schuld an seinem kränkelnden Zustande sei; eine ärztliche Untersuchung indeß bezeugte wirklich die Gefahr der Schwindsucht. Es ward dem Könige gerathen, den Kronprinzen sobald als möglich zu verheirathen; doch wollte er davon nichts wissen und meinte ihn durch strenge Aufsicht hinlänglich vor einem unregelmäßigen Leben geschützt zu haben. In dieser Zeit dichtete der Kronprinz seine ersten Lieder, die den Reizen der Gräfin Orzelska gewidmet waren. Als im Mai desselben Jahres der Hof des Königs August seinen Gegenbesuch in Berlin machte und die Gräfin Orzelska in dessen Gefolge erschien, war Friedrich schnell von seiner schwermüthigen Krankheit geheilt; er sah die Gräfin mehrmals insgeheim. Auch dieser Besuch, zu dessen Empfang in Ber-

lin, um gegen Dresden nicht zurückstehen zu dürfen, die prächtigsten Zurüstungen gemacht waren, währte mehrere Wochen.

Fünftes Capitel.

Zwiespalt zwischen Vater und Sohn.

Je lebhafter das Gefühl der Selbständigkeit in Friedrich erwacht war, um so weniger Neigung empfand er, sich den Anordnungen des Vaters zu fügen, die mit seinen Wünschen fast stets im Widerspruch standen; um so strenger aber drang auch der Vater auf genaue Befolgung seiner Befehle, so daß die unangenehmen Scenen sich zu häufen begannen. Dem Kronprinzen schien jetzt selbst die Verbindung mit einer englischen Prinzessin noch mehr wünschenswerth als früher, indem er hiedurch eine größere Freiheit zu gewinnen hoffte. Bereitwillig bot er jetzt der Mutter die Hand, um an der Ausführung ihres Lieblingsplanes mitzuarbeiten, und er schrieb selbst in dieser Angelegenheit nach England. Aber die Verhält-

nisse zwischen England und Preußen hatten sich inzwischen noch weniger erfreulich gestaltet. König Georg I. war bereits im Jahr 1727 gestorben und sein Sohn, Georg II., der Bruder von Friedrich's Mutter, in der Regierung gefolgt. Zwischen diesem und König Friedrich Wilhelm waltete eine persönliche Feindschaft, die sich schon in früher Kindheit, als Beide miteinander erzogen wurden, geäußert hatte. Jetzt führten sie Spottreden gegeneinander im Munde. Der König von England nannte den König von Preußen „seinen lieben Bruder Korporal," oder auch „des heiligen römischen Reiches Erzsandstreuer" (weil Friedrich Wilhelm, trotz seiner gewaltigen Kriegsmacht, viel lieber in schriftlichen Verhandlungen als auf dem Felde kämpfte); Friedrich Wilhelm dagegen titulirte jenen als „seinen lieben Bruder den Komödianten," oder, weniger witzig, als „den Herrn Bruder Braunkohl." Der österreichischen Politik konnte dies Mißverhältniß nur wünschenswerth sein, und sie that das Ihrige zur Förderung desselben. Verschiedene andere Streitpunkte kamen dazu, die Ungebührlichkeiten der preußischen Werber, die von ihrem Könige in Schutz genommen wurden, gaben den Ausschlag, und es drohte im Jahre 1729 sogar ein Krieg zwischen beiden Mächten auszubrechen, der indeß durch andere Fürsten, denen die Ruhe Deutschlands am Herzen lag, im Anfange des folgenden Jahres wieder beigelegt wurde. Alles dies machte dem Könige die fortgesetzten Pläne für die Doppelheirath mit England immer verhaßter und auf die Theilnehmer derselben häufte sich sein Groll. Die Nachricht, die ihm insgeheim von Friedrich's Schreiben nach England zugetragen wurde, war keineswegs geeignet, seinen Groll zu mildern. Anfälle von Podagra vermehrten seine gereizte Stimmung, sodaß die beiden älteren Kinder schon rohe Behandlung zu gewärtigen hatten.

Diese suchten sich durch ihr treues Zusammenhalten zu entschädigen. Ihr Vergnügen bestand in der Beschäftigung mit französischer Literatur. Unter Anderm lasen sie zusammen Scarron's komischen Roman und bearbeiteten die satirischen Theile desselben mit Nutzanwendung auf die ihnen verhaßte österreichische Partei des Hofes; Jeder, der zu der letzteren gehörte, selbst der König, erhielt seine Stelle im Roman. Der Mutter ward das Product mitgetheilt, und diese, statt

das Vergehen der Kinder gegen den Vater zu rügen, ergötzte ſich an dem ſatiriſchen Talente, welches ſich darin ausſprach.

Im Sommer 1729, als die königliche Familie ſich einige Zeit in Wuſterhauſen aufhielt, hatte ſich der Zorn des Königes gegen das ältere Geſchwiſterpaar in ſolchem Maße erhöht, daß er ſie ganz, die Mahlzeiten ausgenommen, aus ſeiner und aus der Königin Gegenwart verbannte. Nur ganz insgeheim, des Nachmittags, wenn der König ſeinen Spaziergang machte, durfte ſich die Mutter des Umganges mit ihren Kindern erfreuen; dabei wurden jedesmal Wachen ausgeſtellt, um ſie von der Rückkehr des Königes zu benachrichtigen, von dem man ſich, wenn er die Uebertretung ſeines Befehles wahrgenommen hätte, keiner glimpflichen Behandlung gewärtigen durfte. Eines Tages hatten die

Wachen jedoch ihren Auftrag so schlecht befolgt, daß man plötzlich, ganz unvorbereitet, den wohlbekannten Schritt des Königs auf dem Gange hörte; das Zimmer der Königin hatte keinen zweiten Ausgang, und so blieb kein anderes Rettungsmittel, als daß der Prinz eilig in einen Wandschrank schlüpfte, während die Prinzessin sich unter dem Bette der Königin versteckte. Aber der König, ermüdet von der Hitze, setzte sich auf einen Sessel und schlief zwei lange Stunden, während welcher die Geschwister es nicht wagen durften, ihre sehr unbehaglichen Gefängnisse zu verlassen.

Andere Uebertretungen der Befehle des Königs gaben zu ähnlichen Scenen Anlaß. Der Kronprinz hatte bei jenem Besuche in Dresden den vorzüglichen Flötenspieler Quantz kennen gelernt. Er wünschte aufs Lebhafteste, durch diesen im Flötenspiel vervollkommnet zu werden; die Königin, die diese Neigung gern begünstigte, suchte Quantz für ihre Dienste zu gewinnen. Doch wollte ihn der König August nicht von sich lassen; er gab ihm aber die Erlaubniß, jährlich ein paar Mal nach Berlin zu gehen, um den Kronprinzen wenigstens in den Hauptbedingungen eines vorzüglicheren Flötenspieles zu unterrichten. Natürlich durfte der König von Preußen von diesen Reisen und Unterrichtsstunden gar nichts wissen. Einst saß der Kronprinz in aller Gemächlichkeit mit seinem Lehrer beisammen; statt der beklemmenden Uniform hatte er einen behaglichen Schlafrock von Goldbrokat angelegt, die steife Frisur war aufgelöst und die Haare in einen bequemen Haarbeutel gesteckt. Plötzlich sprang der Freund des Kronprinzen, der Lieutenant von Katte, herein und meldete, daß der König, dessen Erscheinung man zu dieser Stunde gar nicht vermuthete, ganz in der Nähe sei. Die Gefahr war groß, und wie der Schlafrock des Kronprinzen, so war der rothe Rock des Flötenbläsers — eine Farbe, gegen die der König großen Widerwillen hegte — keineswegs geeignet, das Unwetter, das man befürchten mußte, zu besänftigen. Katte ergriff rasch den Kasten, welcher Flöten und Musikalien enthielt, nahm den Musikmeister bei der Hand und flüchtete mit diesem in ein kleines Kämmerchen, welches zum Heizen der Oefen diente; Friedrich hatte eben nur Zeit, die Uniform anzuziehen und den Schlafrock zu verbergen. Der König wollte selbst einmal Revi-

sion im Zimmer des Sohnes halten. Daß hier nicht Alles ganz richtig sei, ward er bald an dem Haarbeutel gewahr, der mit der Uniform des Kronprinzen in keinem reglementsmäßigen Einklange stand. Nähere Untersuchungen ließen ihn die Schränke hinter den Tapeten entdecken, in denen die Bibliothek und die Garderobe der Schlafröcke enthalten war. Die letzteren wanderten augenblicklich in den Kamin, die Bücher wurden dem Buchhändler übergeben. Der zitternde Flötenist blieb glücklicherweise unentdeckt; doch hütete er sich, so lange seine Besuche heimlich fortgesetzt wurden, je wieder in einem rothen Rocke zu erscheinen.

Andere Dinge waren vielleicht noch in größerem Maße, wenn der König von ihnen Kunde erhielt, Schuld an seiner Erbitterung gegen den Kronprinzen. Der Besuch in Dresden war für Friedrich's Herz von schlimmen Folgen gewesen. Die Bilder, die dort vor seinem Auge vorübergezogen waren, die Genüsse, die er gekostet hatte, ließen ihm fortan keine Rast, und seine erwachte Natur forderte mit Ungestüm ihr Recht. Für einen Königssohn, mag er auch noch so eng bewacht sein, sind die Bande der Sitte immer leicht zu überspringen, wenn keine abmahnende Stimme des Innern ihn zurückhält; hülfreiche Hände sind für den Hochstehenden nur zu häufig bereit. Einen Vertrauten gewann sich der Kronprinz zunächst an dem Lieutenant von Keith, einem Leibpagen des Königs, dessen sanfter, theilnehmender Charakter die bedrückten Verhältnisse des Prinzen mit Kümmerniß ansah und der seine Stellung gern dazu benutzte, jenen so oft als möglich von dem Vorhaben und den Stimmungen des Königs zu unterrichten, wodurch denn mancher unangenehmen Scene vorgebeugt ward. Keith leistete auch bei den verliebten Abenteuern des Kronprinzen getreue Pagendienste. Das unregelmäßige Leben des letztern noch mehr zu begünstigen, diente zugleich der Umstand, daß um eben diese Zeit seine Hofmeister ihres bisherigen Dienstes entlassen wurden. Dies geschah auf den Rath des General Grumbkow, dessen österreichischen Interessen der Oberhofmeister, Graf Finkenstein, den die Königin zu dieser Stelle erwählt hatte, im Wege stehen mochte; er bedeutete den König, daß der Prinz nunmehr in das Alter getreten sei, in welchem sich eine Aufsicht solcher Art nicht mehr zieme. An die Stelle der Hofmeister traten nun zwei Gesellschafter, die aber keine nähere Aufsicht zu führen hatten: der Oberst von Rochow und der Lieutenant Freiherr von Keyserling. Letzterer, ein junger Mann von lebhaftem Geiste, anmuthiger Bildung und der heitersten Gemüthsart, wurde nachmals der innigste Freund des Kronprinzen; auch schon jetzt entwickelte sich ein näheres Verhältniß, doch wurde Keyserling nicht eigentlicher Vertrauter, wie es Keith war.

Das stete Zusammenhalten des Kronprinzen mit Keith war dem Könige aufgefallen und von ihm nicht mit günstigen Augen angesehen; Keith wurde nach einiger Zeit nach dem fernen Wesel in ein Regiment

versetzt. Doch nützte diese Trennung wenig. Der Kronprinz fand bald einen zweiten Liebling an dem Lieutenant von Katte, der für ihn ungleich gefährlicher war als jener. Katte wußte ebenfalls durch seine Bildung und Anmuth des Gespräches einzunehmen, obgleich sein Aeußeres wenig anziehend war und die zusammengewachsenen dunkeln Augenbrauen seiner Physiognomie einen unheilverkündenden Ausdruck gaben. Dabei war er von verdorbenen Sitten und diente eifrig, den Kronprinzen in seinen Ausschweifungen zu bestärken; auch wußte er, mit klügelnder Philosophie, eine solche Lebensweise zu beschönigen, indem er sich aus halbverstandener Katheder-lehre ein System der Vorherbestimmung zusammengesetzt hatte, demzufolge der Mensch sich ohne eignen Willen, somit ohne Schuld, der über ihn verhängten Sünde zu

ergeben habe. An dem Kronprinzen fand er für solche Lehren einen theilnehmenden Schüler. Endlich besaß Katte nicht einmal die für eine so gefährliche Stellung nöthige Besonnenheit; er prahlte gern mit der Gunst, die ihm der Kronprinz erwies, er zeigte überall dessen Briefe vor, und gar Manches hievon mag dem Könige ohne sonderliche Schonung hinterbracht worden sein.

Schon suchte der König absichtlich die Gelegenheit auf, um den Kronprinzen empfindlich zu kränken. An schimpflichen Reden und an schimpflicher Behandlung fehlte es nicht. Der Kronprinz mußte eine Zeit lang Fähndrichsdienste thun. In öffentlicher Gesellschaft mußte er wiederholt von dem Könige die verächtlichen Worte hören, daß, wenn ihn, den König, sein Vater auf ähnliche Weise behandelt hätte, er tau-

ſendmal davongelaufen wäre; aber dazu gehöre mehr Muth, als der Kronprinz beſäße. Wo der König ihm begegnete, drohete er ihm mit aufgehobenem Stocke, und ſchon verſicherte der Kronprinz ſeiner älteren Schweſter, daß er nicht Mehreres, als was bisher geſchehen ſei, mit der ſchuldigen Ehrerbietung ertragen könne; käme es je zu thätlicher Mißhandlung, ſo werde er in der That ſein Heil in der Flucht ſuchen. Mehrfach und dringend verlangte der König, der Kronprinz ſolle dem Thronrechte entſagen, damit daſſelbe auf den zehn Jahre jüngeren Sohn, Auguſt Wilhelm, der ſich durchaus fügſam gegen den Vater bewies und von dieſem bei jeder Gelegenheit vorgezogen wurde, übergehen könne. Aber der Kronprinz erwiderte, er wolle ſich eher den Kopf abſchlagen laſſen, als ſein gutes Recht aufgeben; endlich erklärte er ſich dazu unter der Bedingung bereit, daß der König in einem öffentlichen Manifeſt als Urſache ſeiner Ausſchließung von der Thronfolge bekannt mache, er ſei von ihm kein leiblicher und ehelicher Sohn. Auf ſolche Bedingung konnte freilich der Vater, ſeiner Geſinnung gemäß, nicht eingehen.

Zu alledem kam endlich der Umſtand, daß die Beſchäftigungen und Vergnügungen, welche der Kronprinz hinter dem Rücken des Vaters trieb, ohne mehr oder weniger bedeutende Geldmittel nicht ausführbar waren. Zwar war die ſogenannte kronprinzliche Kaſſe ſehr vermögend, doch nützte ihm dies zu nichts, da er ſelbſt nur über ſehr geringe Summen zu verfügen hatte. Er ſah ſich alſo genöthigt, bei fremden Leuten Geld aufzunehmen. Der Vater erfuhr, daß er von berliniſchen Kaufleuten eine Summe von 7000 Thalern entliehen habe; und ſogleich erſchien, im Januar 1730, ein geſchärftes Edikt wider das Geldleihen an Minderjährige, worin es namentlich auch verboten wurde, dem Kronprinzen, ſowie den ſämmtlichen Prinzen des königlichen Hauſes Geld zu borgen, und worin gegen die Uebertreter des Geſetzes Karrenſtrafe, ſelbſt Todesſtrafe verhängt wurde. Der König hatte die 7000 Thaler bezahlt, und der Kronprinz, auf weiteres Befragen, noch eine geringe Summe genannt, als welche er außerdem ſchuldig ſei; aber die Geſammtmaſſe ſeiner Schulden überſtieg das Doppelte jener großen Summe.

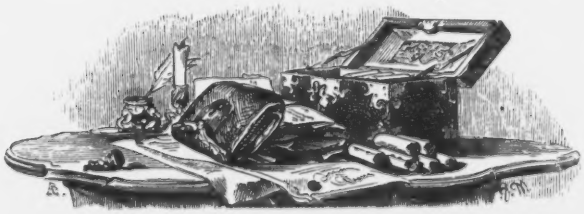
Das Schuldenmachen war es ohne Zweifel, was den Charakter des Königs am Empfindlichsten berührte; wenigstens hat er später, als der Gewitterstrahl auf das Haupt des Kronprinzen herabgefallen war und als dem letztern seine Vergehungen vorgehalten wurden, gerade diesen Punkt unter allem bisher Geschehenen als den bedeutendsten hervorgehoben. So konnte ihn sein aufbrausender Jähzorn, der ihm öfters alle Besinnung zu rauben schien, zu Scenen verleiten, wie die, von der wir jetzt Bericht geben müssen. Wir können das Bild dieser Scene nicht übergehen, da es zum Verständniß alles dessen, was nun erfolgte, wesentlich nöthig ist, und da man nur, wenn man auf dasselbe zurückblickt, die Größe der später eintretenden Versöhnung zu würdigen vermag. Wir geben die Scene mit den Worten, mit denen sie von Friedrich's älterer Schwester, in den Memoiren ihres Lebens, aus denen wir schon so manchen bedeutsamen Zug aus Friedrich's Jugend entnommen haben, selbst erzählt wird, — oder vielmehr mit Friedrich's eigenen Worten, die die Schwester in ihren Memoiren anführt. „Man predigt mir alle Tage Geduld (so sagte Friedrich zur Schwester, als er sie einst heimlich besuchte), allein niemand weiß, was ich ertragen muß. Täglich bekomme ich Schläge, werde behandelt wie ein Sklave und habe nicht die mindeste Erholung. Man verbietet mir das Lesen, die Musik, die Wissenschaften, ich darf fast mit niemand mehr sprechen, bin beständig in Lebensgefahr, von lauter Aufpassern umgeben, mir fehlt es selbst an der nöthigen Kleidung, noch mehr an jedem andern Bedürfniß, und was mich endlich ganz überwältigt hat, ist der letzte Auftritt, den ich in Potsdam mit dem König hatte. Er läßt mich des Morgens rufen; so wie ich eintrete, faßt er mich bei den Haaren, wirft mich zu Boden, und nachdem er seine starken Fäuste auf meiner Brust und meinem ganzen Leibe erprobt hatte, schleppt er mich an das Fenster und legt mir den Vorhangstrang um den Hals. Glücklicherweise hatte ich Zeit gehabt, mich aufzuraffen und seine beiden Hände zu fassen; da er aber den Vorhangstrang aus allen Kräften zuzog und ich mich erdrosseln fühlte, rief ich endlich um Hülfe. Ein Kammerdiener eilte herbei und befreite mich mit Gewalt aus des Königs Händen. Sage nun selbst, ob mir ein anderes Mittel übrig bleibt als die Flucht?

Katte und Keith ſind bereit, mir bis ans Ende der Welt zu folgen; ich habe Päſſe und Wechſel und habe Alles ſo gut eingerichtet, daß ich nicht die geringſte Gefahr laufe. Ich entfliehe nach England; dort empfängt man mich mit offenen Armen und ich habe von des Königs Zorn nichts mehr zu fürchten. Der Königin vertraue ich von allem dieſem nichts, — — weil ſie, wenn der Fall eintritt, im Stande ſein ſoll, einen Schwur abzulegen, daß ſie nichts von der Sache gewußt hat. Sobald der König wieder eine Reiſe außer ſeinen Staaten macht — denn das giebt mir viel mehr Sicherheit — iſt Alles zur Ausführung bereit." — Die Prinzeſſin wandte Alles an, um ihrem Bruder das gewagte Vorhaben auszureden, aber erneute Mißhandlungen dienten nur, ihn darin zu beſtärken.

Eine günstige Gelegenheit zur Ausführung dieses Vorhabens schien sich bald darzubieten, indem der König im Mai 1730, mit seinen sämmtlichen Prinzen und einer großen Menge der angesehensten Offiziere nach Sachsen ging, um an dem glänzenden Lustlager, welches König August zu Mühlberg veranstaltet hatte, Theil zu nehmen. Das phantastische Schaugepränge, mit welchem der preußische Hof hier aufgenommen wurde, übertünchte nur schlecht den drohenden Zwiespalt zwischen Vater und Sohn; auch wurde die aufgeregte Stimmung des Königs nur vermehrt, als er, nicht ohne guten Grund, wahrzunehmen glaubte, daß alle diese prunkvollen Freundschaftsbezeugungen von Seiten des polnischen Königs nur leerer Schein waren, daß König August ihn hiedurch nur sicher zu machen suchte, während er selbst insgeheim die eifrigsten Ansprüche auf jene jülich-bergische Erbfolge geltend machte. Der Kronprinz Friedrich ließ indeß den Kabinetsminister des Königs von Polen durch den Lieutenant Katte um Postpferde für zwei Offiziere bitten, welche incognito nach Leipzig zu reisen wünschten. Der Minister aber schöpfte Verdacht, theilte das Anliegen seinem Könige mit, und August, dem für jetzt das äußere gute Verhalten mit dem preußischen Könige sehr wichtig war, drang dem Kronprinzen das Versprechen ab, seinen Vater wenigstens während des Aufenthaltes in Sachsen nicht zu verlassen. So war Friedrich vor der Hand zur Ruhe genöthigt und seine Ungeduld mußte eine bessere Gelegenheit zu erhaschen suchen. Aber schon war für ihn bei längerer Zögerung größere Gefahr im Anzuge; denn unbedacht hatte er manch ein Wort über sein Vorhaben fallen lassen und der König war gewarnt. Durch erneute Härte der Behandlung, selbst im sächsischen Lager, suchte dieser den Sinn des Kronprinzen zu beugen; natürlich aber brachte ein solches Verfahren nur die entgegengesetzte Wirkung hervor.

Inzwischen schien sich ganz plötzlich von einer andern Seite die günstigste Aussicht zur Umgestaltung von Friedrich's peinlicher Lage zu eröffnen. Es ist bereits erwähnt worden, daß die kriegerischen Verhältnisse, in denen Friedrich Wilhelm gegen England gestanden hatte, im Anfange dieses Jahres beigelegt waren. Der englische Hof meinte diesmal die Versöhnung so aufrichtig, daß ein außerordentlicher Gesandter

nach Berlin geſchickt wurde, jene Doppelheirath aufs Neue zu beantragen und, wenn möglich, zum feſten Abſchluſſe zu bringen. Aber man wollte ſich zugleich der wirklichen Freundſchaft des Königs verſichern und ihn aus den Intriguen der öſterreichiſchen Partei befreit wiſſen: man verlangte zu dem Ende Grumbkow's Entfernung vom Hofe, indem man durch vollgültige Zeugniſſe die verrätheriſche Verbindung deſſelben mit dem öſterreichiſchen Hofe darzuthun im Stande war. Bei ſo dringender Gefahr wandte die öſterreichiſche Partei Alles an, um den König in ſeiner bisherigen Geſinnung feſtzuhalten, und es gelang nur zu gut. Der König vergaß ſich perſönlich gegen den engliſchen Geſandten und dieſer fand es mit ſeiner Würde unverträglich, die Unterhandlungen fortzuſetzen. So erloſch dieſer kurze Hoffnungsſchimmer ſo ſchnell, wie er aufgetaucht war; dem Könige war neuer Anlaß zum Groll gegeben und der Kronprinz ſah keinen andern Ausweg aus dieſem Labyrinthe vor ſich, als beſchleunigte Flucht.



Sechstes Capitel.

Verſuch zur Flucht.

Nach wenigen Wochen bereits fand ſich eine neue Gelegenheit, welche die Flucht des Kronprinzen beſſer zu begünſtigen ſchien, als der Beſuch in dem ſächſiſchen Lager. Der König unternahm eine Reiſe nach dem ſüdlichen Deutſchland, auf welcher ihn Friedrich begleiten mußte. Er hatte, bei ſeinem Verdachte gegen den Kronprinzen, längere Zeit geſchwankt, ob es beſſer ſei, ihn mitzunehmen, oder zu Hauſe zu laſſen; er hatte ſich für das Erſte entſchieden, weil er ihn unter ſeinen Augen beſſer beaufſichtigt glaubte; auch hatte er, um ganz ſicher zu gehen, dreien der höheren Offiziere, die ihn begleiteten, den Befehl gegeben, dieſe Aufſicht zu theilen, ſo daß ſtets Einer im Wagen des Kronprinzen neben dieſem ſitzen mußte. Friedrich hatte indeß im Einverſtändniß mit Katte — obgleich von die-

sem zu Anfange mehrfach abgemahnt — seine Maßregeln genommen. Schon aus dem sächsischen Lager hatte er an den König von England geschrieben und diesen gebeten, ihm an seinem Hofe Schutz zu gewähren. Doch von dort war eine sehr ernstlich abrathende Antwort erfolgt. Nichtsdestoweniger blieb der Kronprinz bei dem Plane, über Frankreich nach England zu gehen. Katte sollte, sobald der Prinz ihm von seiner Entweichung Nachricht gegeben haben würde, voraus nach England flüchten und dort für seine Wünsche unterhandeln; er sollte zu dem Zwecke sich Urlaub unter dem Vorwande verschaffen, daß er auf Werbung gehen wolle. Zugleich waren ihm die Gelder, die Kleinodien, die Papiere des Kronprinzen anvertraut. Außer Katte war auch Keith in Wesel von dem Vorhaben des Kronprinzen unterrichtet worden, um dasselbe durch seine Theilnahme zu begünstigen.

Am 15. Juli 1730 war die Reisegesellschaft von Berlin aufgebrochen und über Leipzig nach Anspach gegangen, wo der König seine zweite Tochter, die im vorigen Jahre mit dem jungen Markgrafen von Anspach vermählt worden war, besuchte. Schon hier suchte Friedrich Gelegenheit, zu entkommen; wiederholt und dringend bat er seinen Schwager, ihm eins seiner besten Pferde, angeblich zu einem Spazierritte, anzuvertrauen; aber vorsichtig wich dieser der Bitte aus, denn schon war das Gerücht von Friedrich's Vorhaben von Berlin nach Anspach gedrungen, indem Katte selbst in einem so kritischen Momente es nicht über sich gewinnen konnte, seiner prahlenden Schwatzhaftigkeit Zügel anlegen. In Anspach erhielt Friedrich einen Brief von Katte, worin ihm dieser meldete, daß er noch immer nicht den nachgesuchten Urlaub habe erhalten können; er bat ihn somit, seine Entweichung bis zur Ankunft in Wesel zu verschieben, von wo er ohnedies am schnellsten, über Holland, nach England würde entkommen können. Friedrich antwortete, daß er so lange nicht mehr warten könne; er sei entschlossen, in Gemäßheit des von dem Könige vorgeschriebenen Reiseplanes, schon in Sinzheim (auf der Straße zwischen Heilbronn und Heidelberg) das Gefolge des Königs zu verlassen, und Katte werde ihn unter dem Namen eines Grafen von Alberville im Haag treffen; zugleich versicherte er nochmals, daß die Flucht gar nicht fehlschlagen könne,

und daß, wenn man ihm nachsetzte, die Klöster auf dem Wege als sichere Zufluchtsörter zu betrachten seien. In der Hast aber, mit welcher Friedrich diesen Brief schrieb, vergaß er, ihn nach Berlin zu adressiren; er hatte nur darauf gesetzt: „über Nürnberg," und so ging der unselige Brief nach Erlangen zu einem Vetter Katte's, welcher daselbst auf Werbung stand.

Von Anspach ging die Reise des Königs über Augsburg nach Ludwigsburg, wo man den Herzog von Würtemberg besuchte. Von da wurde der Weg nach Mannheim eingeschlagen. Auf diesem Wege hatte man jenes, von Friedrich genannte Sinzheim zu berühren. Der Zufall wollte, daß das Nachtquartier nicht an diesem Orte, sondern ein paar Stunden vor demselben, in dem Dorfe Steinfurth, genommen wurde. Hier übernachtete man in verschiedenen Scheunen, indem der König in solchen Fällen, nach weichlicher Bequemlichkeit wenig lüstern, einen luftigen Aufenhalt der Art der beklemmenden Schwüle der Wirthshausstuben vorzuziehen pflegte. Der Kronprinz, der mit dem Obersten Rochow und seinem Kammerdiener gemeinschaftlich eine Scheune zum Nachtlager erhielt, machte schnell seinen Plan der Gelegenheit gemäß. Er benutzte die gutmüthige Leichtgläubigkeit eines königlichen Pagen — es war ein Bruder seines Freundes Keith — indem er ihm vertraute, er habe ein verliebtes Abentheuer unfern des Ortes, wozu er ihn des andern Tages früh um vier Uhr wecken und ihm Pferde verschaffen möge. Das Letztere war leicht zu bewerkstelligen, da gerade an dem Orte Pferdemarkt war. Der Page war gern dazu bereit; anstatt aber den Prinzen zu wecken, verfehlte er das Bett und weckte den Kammerdiener. Dieser hatte die Geistesgegenwart, nicht zu thun, als ob er darin etwas Verdächtiges finde; er blieb ruhig liegen, um das Weitere abzuwarten. Er sah, wie nun der Kronprinz aufsprang und sich schnell ankleidete, doch nicht die Uniform, sondern ein französisches Kleid und einen rothen Ueberrock, den er sich heimlich auf der Reise hatte machen lassen, anlegte. Kaum hatte der Kronprinz die Scheune verlassen, so benachrichtigte der Kammerdiener augenblicklich den Obersten Rochow von dem, was vorgegangen; dieser weckte eilig drei andere Offiziere aus des Königs Gefolge, und man machte sich, nichts Gutes ahnend, auf

den Weg, den Kronprinzen zu ſuchen. Nach kurzer Zeit fanden ihn die Offiziere auf dem Pferdemarkte, an einen Wagen gelehnt und nach dem

Pagen ausſchauend. Seine franzöſiſche Kleidung vermehrte ihren Verdacht, doch fragten ſie ihn mit ſchuldiger Ehrerbietung, weshalb er ſich ſo früh aufgemacht. Der Kronprinz war über dieſe unwillkommene Dazwiſchenkunft von Wuth und Verzweiflung erfüllt, er wäre des Aeußerſten fähig geweſen, hätte er Waffen bei ſich gehabt. Er gab ihnen eine kurze und rauhe Antwort. Rochow bemerkte, der König ſei bereits aufgewacht und werde in einer halben Stunde weiter reiſen, er möge alſo aufs Schleunigſte ſeine Kleidung verändern, damit ſie dem Könige nicht zu Geſicht käme. Der Kronprinz verweigerte es und ſagte, er wolle ſpazieren gehen; er werde ſchon zu rechter Zeit zur Abreiſe bereit ſein. Indeß kam der Page mit den Pferden. Der Kronprinz wollte ſich nun raſch auf das eine derſelben werfen; aber die Offiziere ließen ihn nicht dazu kommen und zwangen ihn, der ſich wie ein Verzweifelter wehrte, mit ihnen zur Scheune zurückzukehren und die Uniform wieder anzulegen.

Der König war von dieſem Vorgange benachrichtigt worden; doch ließ er ſich gegen den Kronprinzen nichts merken, indem es ihm daran lag, vorerſt noch beſtimmtere Beweiſe von ſeinem Plane zu erhalten. Nur als die Reiſegeſellſchaft an einem der folgenden Tage, nachdem man bereits Mannheim hinter ſich hatte, in Darmſtadt ankam, ſagte er ihm ſpottender Weiſe, wie er ſich wundere, ihn hier zu ſehen, er habe ihn inzwiſchen ſchon in Paris vermuthet. Der Kronprinz erwiderte trotzig, daß, wenn er es nur gewollt, er Frankreich ſchon dürfte erreicht haben.

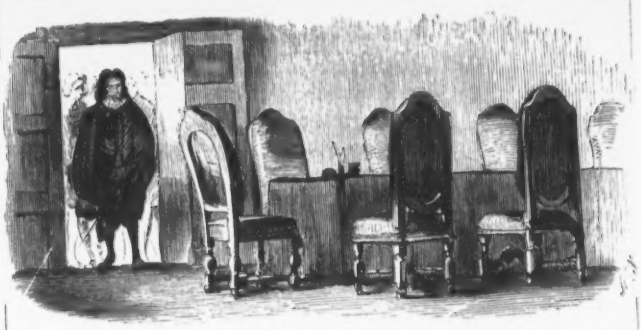
Aber schon war das Unheil näher, als er glauben mochte. Kaum war man in Frankreich angekommen, von wo die Reise zu Wasser den Main und den Rhein abwärts bis Wesel fortgesetzt werden sollte, als der König von Katte's Vetter aus Erlangen eine Staffette erhielt, durch welche dieser jenen Brief des Kronprinzen übersandte, dessen bedrohlichen Inhalt er nicht unterschlagen zu dürfen glaubte. Der König befahl, den Kronprinzen unverzüglich auf einer der bestellten Jachten in festen Gewahrsam zu nehmen. Erst am folgenden Tage betrat er selbst das Schiff; kaum aber erblickte er den Kronprinzen, so übermannte ihn sein mühsam zurückgehaltener Jähzorn; er fiel über ihn her und schlug ihm mit seinem Stocke das Gesicht blutig. Mit verbissenem Schmerze rief der Kronprinz aus: „Nie hat ein brandenburgisches Gesicht solche Schmach erlitten!" Die anwesenden Offiziere entrissen ihn den Händen des Königs, und brachten es dahin, daß der Letztere die Erlaubniß gab, daß der Kronprinz die Reise auf einem zweiten Schiffe machen durfte. Dieser wurde nun wie ein Staatsgefangener behandelt, Degen und Papiere wurden ihm abgefordert; doch hatte er glücklicher Weise noch zuvor Gelegenheit gefunden, seine Briefe, die manch Einen zu compromittiren geeignet waren, durch seinen Kammerdiener verbrennen zu lassen.

Selten wohl ist eine Lustreise auf dem schönen Rheinstrom unter traurigeren Verhältnissen gemacht worden. Die Besuche bei den geistlichen Fürsten, welche abzustatten man nicht umhin konnte, wurden, so viel möglich, abgekürzt. Der Kronprinz war nicht um sich, sondern nur um das Schicksal der Freunde, die er mit ins Verderben gerissen, besorgt. Doch war er überzeugt, daß Katte, schon zur Flucht gerüstet, Geistesgegenwart genug haben würde, für seine Sicherheit zu sorgen. Keith empfing, ehe der König nach Wesel kam, einen mit Bleistift geschriebenen Zettel von des Kronprinzen Hand, mit den Worten: „Rette dich, Alles ist entdeckt." Er verlor die rechte Zeit nicht, setzte sich augenblicklich zu Pferde und erreichte im Galop die holländische Grenze. *Selbst noch im Haag durch einen preußischen Offizier verfolgt*, den der König zu seiner Verhaftnehmung nachsandte, entkam er glücklich auf einem Fischerboote nach England und ging von da nach Portugal, wo er Kriegsdienste nahm.

Nachdem man in Wesel angelangt war, wurde der Kronprinz gefangen gesetzt und sein Gemach durch Schildwachen mit bloßen Bajonetten verwahrt. Am folgenden Tage erhielt der Festungs-Commandant, Major von der Mosel, Befehl, den Prinzen vor den König zu führen. Sobald der Kronprinz zu dem Könige eintrat, fragte ihn dieser mit drohendem Tone, warum er habe desertiren wollen. „Weil Sie mich," antwortete der Prinz, „nicht wie Ihren Sohn, sondern wie einen Sklaven behandelt haben." — „Du bist ein ehrloser Deserteur," rief ihm der König entgegen, „der kein Herz und keine Ehre im Leibe hat!" — „Ich habe dessen so viel wie Sie," versetzte der Prinz, „und ich that nur, was Sie, wie Sie mir mehr als hundertmal gesagt haben, an meiner Stelle gethan haben würden!" — Diese Worte erregten aufs Neue des Königs ganzes Ungestüm; er zog seinen Degen und würde den Prinzen durchbohrt haben, wäre ihm nicht der General Mosel in den Arm gefallen. Vor den Prinzen tretend rief dieser würdige Mann aus: „Tödten Sie mich, Sire, aber schonen Sie Ihres Sohnes!" Die Kühnheit des Generals machte den König zaudern, und jener benutzte den Moment, den Prinzen hinauszuführen und in seinem Zimmer vorläufig in Sicherheit zu bringen. Die übrigen Generale vermochten es über den König, daß er sich entschloß, den Prinzen nicht mehr zu sehen und ihn der strengen Obhut einiger Offiziere, auf die er sich verlassen konnte, anzuvertrauen. Er selbst reiste einige Tage darauf nach Berlin ab.

Jene Offiziere hatten den Auftrag erhalten, mit dem Kronprinzen etwas später von Wesel aufzubrechen und ihn so schnell und so geheim als möglich nach Mittenwalde zu führen, wo er zunächst in Verwahrsam bleiben sollte. Es war ihnen verboten, auf der Reise das hannöversche Gebiet zu berühren, damit der Prinz nicht etwa durch englische Hülfe entführt werden möchte. Zugleich war ihnen anbefohlen, den Prinzen durchaus streng zu halten und ihn mit Niemand sprechen zu lassen. Doch fehlte wenig, daß der Kronprinz, trotz dieser Vorsicht, nicht schon in Wesel seiner Haft entkommen wäre. Er war im Volke, im Gegensatz gegen die bekannte Strenge des Königs, allgemein beliebt, und sein Unglück hatte einen förmlichen Enthusiasmus für ihn hervor-

gerufen. Manch Einer hätte sein Leben gewagt, um nur ihn in Freiheit zu wissen. Schon hatte er heimlich eine Strickleiter und das Kleid einer Bäuerin erhalten, schon war er in dieser Vermummung bei nächtlicher Weile aus dem Fenster gestiegen, als die Schildwache unter seinem Fenster, die er nicht bemerkt hatte, ihn anrief. Nun blieb ihm nichts übrig, als sich in sein Schicksal zu ergeben, und willig ließ er sich am folgenden Tage von Wesel abführen. Auf der Reise selbst machte er keine weiteren Versuche zur Flucht, obschon der Landgraf von Hessen-Cassel und der Herzog von Sachsen-Gotha nicht abgeneigt gewesen wären, ihn vor dem Zorne des Vaters zu schützen, was er freilich vielleicht nicht wußte.



Siebentes Capitel.

Das Gericht.

atte war inzwischen auf keine Weise für seine Sicherheit besorgt gewesen. Schon verbreitete sich ein dumpfes Gerücht von der Verhaftung des Kronprinzen in Berlin. Von verschiedenen Seiten kamen ihm, dessen Verhältnisse zum Prinzen nur allzubekannt waren, warnende Stimmen zu Ohren; aber er wartete geduldig auf die Vollendung des schönen französischen Courierfattels, den er sich bestellt, um in den verborgenen Behältnissen desselben Papiere, Geld und dergleichen um so sicherer mitnehmen zu können. Endlich erbat er sich — es war am Abend vor der Nacht, in welcher sein Verhaftsbefehl ankam — von einem Vorgesetzten die Erlaubniß, am nächsten Tage Berlin verlassen zu dürfen, angeblich, um einer Jagdpartie in der Nähe beiwohnen zu können. Man zögerte mit der Ausführung des Befehles, bis man ihn genügend entfernt glaubte; als man sich endlich in seine Wohnung verfügte, fand man ihn erst im Begriffe, das Pferd zu besteigen. Nun

war ſein Schickſal entſchieden; er mußte ſich gefangen geben. Eine verſiegelte Kiſte, welche die Papiere und Kleinodien des Kronprinzen enthielt, ließ er der Königin überbringen.

Gleichzeitig mit Katte's Verhaftungsbefehl kam ein Schreiben des Königs an die Oberhofmeiſterin der Königin, worin dieſe gebeten wurde, die letztere von der verſuchten Deſertion des Kronprinzen und von ſeiner Gefangennehmung zu benachrichtigen. Die Beſtürzung in der königlichen

Familie war groß, erhöht wurde sie durch den Empfang jener Kiste, die man nicht unterschlagen durfte, die aber sehr Bedrohliches, nicht nur für den Kronprinzen, sondern auch für die Königin selbst und namentlich für die älteste Prinzessin enthalten konnte. Man hatte ohne Wissen des Königs eine sehr ausgedehnte Correspondenz mit einander geführt, in welcher die Ausdrücke nicht immer mit genügender Ehrerbietung gegen den König abgewogen und namentlich auch die Angelegenheiten in Bezug auf England vielfach berührt waren. Endlich kam man zu dem Entschlusse, das Siegel abzunehmen, das Schloß der Kiste zu erbrechen, alle gefährlichen Schriften zu verbrennen und dafür eine bedeutende Anzahl neugeschriebener Briefe unschuldigen Inhalts mit verschiedenen älteren Daten hineinzulegen. Dann ward die Kiste wieder versiegelt, indem man ein dem vorigen ganz ähnliches Petschaft aufzufinden wußte.

Am 27. August kehrte der König nach Berlin zurück. Seine erste Frage war nach der Kiste. Als ihm dieselbe gebracht wurde, verlangte ihn mit solchem Ungestüm nach ihrem Inhalte, daß er sie, statt sie zuvor zu besichtigen, sogleich aufriß und die Briefe herausnahm. Er hatte den Verdacht, die beabsichtigte Flucht des Kronprinzen sei die Folge eines förmlichen Complottes gewesen, an dessen Spitze England gestanden habe und in welches seine Gemahlin und seine älteste Tochter mit verwickelt seien. Er vermuthete sogar, daß man hiebei mehr, als nur jene alten Heirathspläne, im Sinne gehabt. Daß er in der Kiste keine Zeugnisse fand, machte, statt ihn zu beruhigen, seinen Zorn nur um so heftiger; er argwöhnte, daß man ihm durch eine List zuvorgekommen sei. Sein ganzer Ingrimm wandte sich nun gegen seine Familie und namentlich hatte die Prinzessin Wilhelmine aufs Schwerste zu leiden. Er schwur, daß er den Kronprinzen werde umbringen lassen und daß die Prinzessin das Schicksal ihres Bruders theilen werde. Nur die Oberhofmeisterin der Königin, Frau von Kamecke, wagte es, ihm mit heldenmüthiger Unerschrockenheit entgegenzutreten. Sie folgte ihm in sein Zimmer, und beschwur ihn, der Königin zu schonen und das Unternehmen des Kronprinzen nur als das, was es sei, als einen Schritt jugendlicher Unbesonnenheit zu betrachten. „Bis jetzt," sagte sie zu ihm, „war es Ihr Stolz, ein gerechter und frommer König zu sein, und dafür

ſegnete Sie Gott; nun wollen Sie ein Tyrann werden — fürchten Sie ſich vor Gottes Zorn! opfern Sie Ihren Sohn Ihrer Wuth, aber ſeien

Sie auch dann der göttlichen Rache gewiß. Gedenken Sie Peter's des Großen und Philipp's des Zweiten: ſie ſtarben ohne Nachkommen und ihr Andenken iſt den Menſchen ein Gräuel!" Die Worte ſchienen Eindruck auf den König zu machen, aber nur auf kurze Zeit.

Inzwiſchen war, auf Befehl des Königs, Katte vor ihn geführt worden, um gerichtlich verhört zu werden. Die erſte Begrüßung des Gefangenen beſtand wiederum nur in wilder Mißhandlung. Katte beantwortete die ihm vorgelegten Fragen mit Standhaftigkeit; er erklärte, daß er allerdings an der Flucht des Kronprinzen habe Theil nehmen wollen, daß es die Abſicht des letztern geweſen ſei, nach England zu gehen, um dort vor dem Zorne des Königs geſchützt zu ſein, daß er, Katte, den Zwiſchenträger zwiſchen dem Kronprinzen und der engliſchen Geſandtſchaft gemacht habe, daß der Prinzeſſin Wilhelmine dieſer Plan nicht mitgetheilt worden, daß aber von einem Unternehmen gegen die Perſon des Königs oder überhaupt gegen die Angelegenheiten Preußens niemals die Rede geweſen ſei. Im Uebrigen berief er ſich auf die Papiere des Kronprinzen. Eine neue Durchſicht der letzteren ergab

natürlich nichts, was zu weiterer Anschuldigung dienen konnte. Aber der Verdacht, daß die wichtigeren Papiere unterschlagen seien, blieb rege, und die Prinzessin wurde unausgesetzt mit Strenge behandelt. Nach beendigtem Verhör mußte Katte die Uniform ausziehen und ward in einem leinenen Kittel auf die Hauptwache geschickt. Gegen die übrigen Freunde des Kronprinzen und die sonst seinen Interessen günstig gewesen zu sein schienen, auch wenn bei ihnen gar keine Kenntniß seines letzten Vorhabens erweislich war, wurde nicht minder mit großer Strenge verfahren; so wurde z. B. sein ehemaliger Lehrer Dühan, der jetzt eine Rathsstelle bekleidete, nach Memel verwiesen. Die Bestürzung über alle diese Ereignisse war allgemein und Alles in banger Erwartung über die ferneren Schicksale des Kronprinzen.

Dieser war unterdessen in Mittenwalde eingetroffen. Hier wurde er am 2. September zuerst verhört. Man legte ihm die Aussagen Katte's vor und er erkannte dieselben an; auf alle weiteren Fragen indeß gab er wenig genügende Antworten. Dem General Grumbkow, der mit anwesend war und die stolze Zuversicht des Prinzen herabzustimmen suchte, sagte er, er glaube über Alles, was ihm noch begegnen könne, hinaus zu sein, und er hoffe, sein Muth werde größer sein, als sein Unglück. Jener kündigte ihm hierauf an, er werde auf Befehl des Königs nach Cüstrin gebracht werden, indem diese Festung für jetzt zu seinem Aufenthaltsorte bestimmt sei. „Es sei," erwiderte der Kronprinz, „ich werde dahin gehen. Wenn ich aber nicht eher wieder von dort wegkommen soll, als bis ich mich aufs Bitten lege, so dürfte ich wohl ziemlich lange da bleiben."

Am folgenden Tage wurde der Kronprinz nach Cüstrin geführt. Er erhielt ein Gemach auf dem Schlosse, wo der dortige Kammerpräsident von Münchow ihm von seiner Wohnung ein Zimmer abtreten mußte. Hier wurde er, auf bestimmten Befehl des Königs, streng gehalten. Seine Kleidung bestand aus einem schlechten blauen Rocke ohne Stern. Im Zimmer standen nur hölzerne Schemel zum Sitzen. Die Speisen, die sehr einfach waren, wurden ihm geschnitten überbracht, weil [illegible] während der Zeit des engsten Arrests keine Messer und Gabeln zukamen. Dinte und Papier waren ihm nicht verstattet; auch

wurde ihm seine Flöte abgefordert. Das Zimmer durfte er unter keiner Bedingung verlassen; die Thür war mit Wachen besetzt, und durfte nur dreimal des Tages, in Gegenwart zweier Offiziere, zur Besorgung der Bedürfnisse des Gefangenen auf kurze Zeit geöffnet werden. Alle Morgen hatten zwei Offiziere das Zimmer zu untersuchen, ob sich nicht

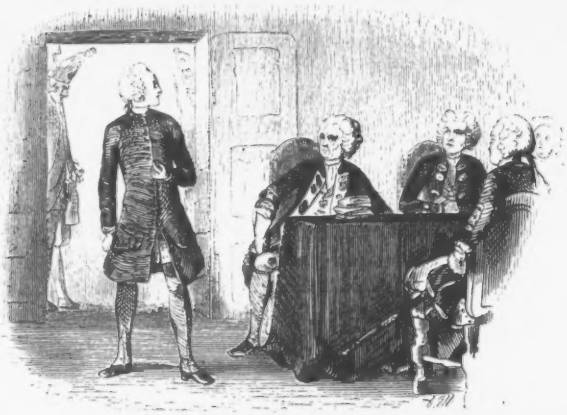
etwa die Spur einer verdächtigen Unternehmung zeige. Jedem war streng verboten, mit dem Kronprinzen zu sprechen; Niemand durfte zu ihm gelassen werden.

Indeß fand sich doch Gelegenheit, einige dieser strengen Anordnungen zu umgehen. Der Kammerpräsident von Münchow, der das Schicksal des unglücklichen Königssohnes mit inniger Theilnahme empfand, ließ in der Decke des Gefängnisses ein Loch machen, so daß er Gelegenheit bekam, den Kronprinzen zu sprechen, ihm seine Dienste anzubieten und seine Wünsche zur Verbesserung seiner gegenwärtigen Lage zu vernehmen. Der Kronprinz klagte über das armselige Essen und Speisegeräth und über den Mangel an geistiger Nahrung. Für beides wußte der Präsident

bald Rath. Sein jüngster Sohn, acht Jahr alt, wurde in die weiten Kinderkleider gesteckt, die schon seit Jahren abgelegt waren, und die tiefen Taschen derselben füllte man mit Obst, Delicatessen und Aehnlichem; dem Knaben verweigerte die Wache nicht den Eingang. Dann wurde ein neuer Leibstuhl mit verborgenen Fächern angeschafft, und so kamen dem Kronprinzen nach und nach Messer und Gabeln, Schreibegeräth, Bücher, Briefe u. s. w. zu. Die diensthabenden Offiziere untersuchten das Zimmer nur, so weit ihre Ordre reichte.

Indeß war Friedrich noch keineswegs geneigt, es einzusehen, wie große Schuld er selbst ursprünglich an dem schlimmen Zwiespalte mit seinem Vater trug und wie es seine Pflicht sei, sich dem Willen des Vaters in kindlicher Demuth zu ergeben. Vielmehr behielt er noch immer gegen die Personen, die der König zu verschiedenen Malen zu ihm schickte, seine strenge Zurückgezogenheit bei. So namentlich gegen eine Deputation, die ihn in der Mitte Septembers aufs Neue zu verhören kam. Der General Grumbkow, der sich wieder bei derselben befand, scheute sich nicht, ihm zu sagen, daß, wenn er seinen Stolz nicht bei Seite setze, schon Mittel und Wege zu finden sein dürften, ihn zu demüthigen. „Ich weiß nicht," erwiderte ihm der Prinz mit vornehmem Tone, „was sie gegen mich zu unternehmen gedenken: so viel aber weiß ich, daß Sie mich nie dahin bringen werden, vor Ihnen zu kriechen!" Die Deputirten legten ihm nun die in jener Kiste gefundenen Papiere vor, mit der Frage, ob er Nichts unter denselben vermisse. Der Prinz untersuchte sie, und da er die wichtigsten nicht vorfand, so zweifelte er

nicht daran, daß ſie unterdrückt worden ſeien. Er verſicherte alſo, es ſei der geſammte Inhalt jener Kiſte. Man verlangte von ihm einen Eid über dieſe Angabe; dieſen wußte er jedoch unter dem Vorwande, daß ihn ſein Gedächtniß möglicherweiſe betrügen könne, von ſich abzu-



lehnen. Die Commiſſarien waren nicht im Stande, anderweitige Bekenntniſſe von ihm zu erlangen. Auch ſpätere Verhöre gaben keinen beſſeren Erfolg. Man ließ ihn unter dem Verſprechen, daß er auf die Thronfolge Verzicht leiſte, Gnade hoffen, aber auch jetzt ging er hierauf nicht ein. Eben ſo wenig nützten die erneuten Verhöre Katte's, jener vermeintlichen Intrigue auf die Spur zu kommen. Der König hatte ſogar die Abſicht, Katte auf die Folter zu ſpannen, doch ſchützte ihn hievor die Verwendung ſeiner Verwandten, die im Staat hohe Stellen bekleideten.

So hatte man keine weiteren Zeugniſſe gegen den Kronprinzen und gegen Katte in Händen, als was ſich durch ihre beabſichtigte Flucht ſelbſt und durch die bisherigen Ausſagen des letzteren ergab. Doch war auch dies dem Könige bereits genügend, um gegen die Verſchuldeten

mit allem Nachdruck eines strengen Gesetzes zu verfahren. Es wurde ein Kriegsgericht zusammenberufen, welches über sie nur in militairischer Rücksicht zu erkennen hatte: der Kronprinz namentlich sollte dabei nur als desertirter Militair betrachtet werden. Am 25. October trat dieses Gericht in Cöpenick zusammen und kehrte am 1. November nach Berlin zurück. Trotz jener ausdrücklichen Bestimmung des Königs erfolgte indeß kein richterlicher Spruch über den Kronprinzen; das Kriegsgericht hatte sich in diesem Punkte für incompetent erklärt. Katte war, in Betracht, daß er sich nicht vom Regimente entfernt habe und seine bösen Pläne nicht zur Ausführung gekommen seien, zu Cassirung und mehrjähriger Festungsbaustrafe verurtheilt worden. Der König aber nahm die ganze Erklärung des Kriegsgerichtes sehr ungnädig auf; er sah darin nur eine Bemühung, sich dem künftigen Herrn des Landes, den er einmal als seinen entschiedenen Feind betrachtete, gefällig zu erweisen. Sein Zorn konnte nicht ohne ein blutiges Opfer gestillt werden; und so erklärte er zunächst, aus eigner Machtvollkommenheit, das Vergehen Katte's als ein Verbrechen der beleidigten Majestät, da dieser, als Offizier der Garde-Gendarmerie, der Person des Königs unmittelbar verpflichtet gewesen sei und solche Verpflichtung durch einen Eid erhärtet, nichts destoweniger jedoch zur Desertion des Kronprinzen unerlaubte Verbindungen mit fremden Ministern und Gesandten, zum Nachtheil des Königs, angeknüpft habe. Für ein solches Verbrechen habe er verdient, mit glühenden Zangen gerissen und aufgehenkt zu werden; doch solle er, in Rücksicht auf seine Familie, nur durch das Schwert gerichtet werden. Man solle dem Katte, wenn ihm dieser Ausspruch eröffnet werde, sagen, daß es dem Könige leid thäte: es sei aber besser, daß er sterbe, als daß die Gerechtigkeit aus der Welt gehe. Alle Bitten und Fürsprachen gegen dies strenge Urtheil waren umsonst; vergebens flehte Katte's Großvater, der alte verdiente General-Feldmarschall Graf von Wartensleben, mit rührenden Worten um Gnade, nur damit ihm Gelegenheit bleibe, das Herz seines Enkels zur Buße und zur Demuth zurückzuführen. Der Sinn des Königs blieb unerweicht und wiederholt berief er sich darauf, es sei besser, daß ein Schuldiger nach der Gerechtigkeit sterbe, als daß die Welt oder das Reich zu Grunde gehe.

Katte selbst vernahm sein Urtheil mit großer Standhaftigkeit. So leichtsinnig er sich früher betragen hatte, so würdig erschien der zweiundzwanzigjährige Jüngling in den wenigen Tagen, die ihm jetzt noch zur Vorbereitung auf den Tod vergönnt waren. Der Gram, den er

seinen Eltern und seinem Großvater durch das leichtsinnig heraufbeschworene Schicksal verursachen mußte, ergriff seine Seele mit Macht; die Briefe, mit denen er von ihnen Abschied nahm, waren von innigster Reue erfüllt. Demuthvoll bekannte er es, daß er in dieses Unglück gestürzt sei, weil er des Höchsten vergessen und nur nach irdischen Ehren gestrebt habe; daß er aber hierin nur die Liebe des ewigen Vaters erkenne, die ihn durch den dunkeln Pfad zum Lichte geführt. Am vierten November wurde er nach Cüstrin abgeführt. Es geschah auf Befehl des Königs, denn dieser wollte auch das härteste Mittel nicht unversucht lassen, das Herz des Kronprinzen zu erweichen. Unter den Augen des letzteren, so hatte es der König ausdrücklich angeordnet, sollte die Hinrichtung des Freundes stattfinden. Der Morgen des sechsten November war zur Hinrichtung bestimmt. Der Kronprinz wurde genöthigt, an

das Fenſter zu treten und rief, als er den Freund in Mitten des militairiſchen Zuges zwiſchen zweien Predigern erblickte, hinab: „Ver-

zeihe mir, mein theurer Katte!“ — „„Der Tod für einen ſo liebenswürdigen Prinzen iſt ſüß!““ erwiderte jener. Dann ſchritt der Zug

den Wall hinauf, und Katte empfing, von christlicher Tröstung gestärkt, den tödtlichen Streich. Aber die starke Natur des Kronprinzen erlag; Ohnmachten ergriffen ihn, und die Schale, die sein Herz umschlossen hielt, war gesprungen.

Aber noch schwebte das Schwert, welches Katte's Leben vernichtet, über dem Haupte des Kronprinzen; noch ließen die fortgesetzten Drohungen des Königs auch für den letzteren das Schlimmste befürchten. Dringender und vielseitiger erhob sich, bei dem ungeheuren Aufsehen, welches seine Gefangennehmung in der ganzen Welt gemacht hatte, die Fürsprache für ihn. Schon im September hatte der König durch seine Gesandten ein Rundschreiben an die auswärtigen Höfe geschickt, um sie im Allgemeinen von dem geschehenen Schritte zu benachrichtigen und ihnen anzuzeigen, daß ihnen später, nach dem Schlusse der Untersuchungen, eine ausführliche Erklärung gegeben werden sollte. Kurz darauf aber, und zum Theil schon vor der Abfassung jenes Rundschreibens, erschienen Vorstellungen von verschiedenen Höfen, welche die Absicht hatten, den König zu einer milderen Ansicht der Sache zu stimmen. Zuletzt und mit besonderem Nachdrucke trat der österreichische Hof auf, der nun, da die Verbindung Preußens mit England einen augenscheinlichen Bruch erlitten hatte und vom Kronprinzen in dieser Beziehung wenig mehr

zu befürchten schien, auch ihn wie den Vater, durch das Gewicht seiner Vermittelung, an seine Interessen zu knüpfen wünschte. Von größerer Bedeutung indeß war zunächst der Einspruch, den die würdigsten und vom Könige am meisten geschätzten Führer seines Heeres gegen das Bluturtheil, mit welchem der König drohte, erhoben. Auf die Erklärung zwar, daß der König nicht befugt sei, den „Kurprinzen von Brandenburg" ohne förmlichen Proceß vor Kaiser und Reich am Leben zu bestrafen, erwiderte jener, daß Kaiser und Reich ihn nicht abhalten dürften, gegen den „Kronprinzen von Preußen" in seinem souverainen Königreiche nach Belieben zu verfahren. Aber der Major von Buddenbrock entblößte vor dem Könige seine Brust und rief heldenmüthig aus: „Wenn Ew. Majestät Blut verlangen, so nehmen Sie meines; jenes bekommen Sie nicht, so lange ich noch sprechen darf!"

War die Stimme der Politik nicht ganz zu überhören, war die Stimme der Ehre für den kriegerischen König ein hochachtbarer Klang, so trat doch noch ein Drittes hinzu, welches mit ungleich größerer Gewalt sein Herz zur Gnade stimmte. Es war das Wort eines geringen Dieners, aber es brachte die so lang ersehnte Kunde von der Sinnesänderung des Sohnes. Der Feldprediger Müller, der mit Katte von Berlin nach Cüstrin gegangen war und ihn zum Tode vorbereitet hatte, war zugleich durch den König beauftragt worden, nach Möglichkeit auch auf das Gemüth des Kronprinzen zu wirken und, wenn sich dieser zur Annahme seiner geistlichen Ermahnungen willfährig zeige, längere Zeit bei ihm zu bleiben. Der Kronprinz war nach jenem furchtbaren Schlage eines höheren Trostes nur zu sehr bedürftig. Der Feldprediger hatte ihm von Katte ein theures Vermächtniß überbracht, eine Reihe schriftlich abgefaßter Vorstellungen, welche dazu dienen sollten, den fürstlichen Freund auf den gleichen Weg des Heiles zu führen, als durch welchen er mit dem Leben versöhnt gestorben war. Diese Vorstellungen bestanden besonders darin, daß Katte sein Unglück als eine verdiente Strafe Gottes betrachtete, daß er den Kronprinzen beschwur, auch er möge hierin die Hand Gottes erkennen und sich dem Willen seines Vaters unterwerfen, besonders aber möge er dem Glauben an eine willkührliche Vorherbestimmung des Schicksals entsagen. Dies letztere war der wichtigste Punkt, und

auch der König hatte bereits vor Allem darauf gedrungen, daß der Prediger dieſe Glaubensanſicht des Kronprinzen mit allem Eifer bekämpfen möge. Denn der Prinz hatte ſich, beſonders durch Katte dazu verleitet (wie dies bereits früher angedeutet wurde), jener Prädeſtinationslehre ergeben, welche bekanntlich durch die Calviniſten mit einer troſtloſen Strenge vertreten wurde, welche die einzelnen Menſchen als von Ewigkeit her zur Seligkeit oder zur Verdammniß beſtimmt darſtellte, und welche ſomit in der Sünde keine Schuld des menſchlichen Herzens anerkennen konnte. So hatte auch Friedrich Alles, was er bisher gethan, nur als die Fügung eines ihm fremden Schickſals betrachtet. Jetzt aber war ſein Gemüth einer wärmeren Anſicht geöffnet; zwar ſtritt er noch längere Zeit mit eifrigen Gründen zur Vertheidigung ſeines alten Glaubens, aber endlich ſiegte die bibelfeſte Beredtſamkeit des Predigers. Er fühlte ſich überwunden und klagte, daß ihn jetzt ſeine Gedanken verließen. Nachdem er ſeine Kräfte wieder zuſammengerafft, war ſeine erſte Aeußerung, daß er alſo ſelbſt Schuld ſei nicht nur an ſeinem eigenen Unglücke, ſondern auch an dem Tode ſeines Freundes. Der Prediger bejahte dies; er ließ ihn abſichtlich die ganze Größe ſeiner Schuld ins Auge faſſen, aber er verwies ihn zugleich auch an die göttliche Gnade, welche größer ſei als alle Schuld. Aber nun meinte der Kronprinz, wenn Gott ihm auch vergeben werde, ſo habe er doch den König in einem Maße beleidigt, daß er von dieſem keine Verzeihung hoffen könne, und gewiß ſei der Prediger nur in der Abſicht geſandt, auch ihn, wie Katte, zum Tode vorzubereiten. Es koſtete jenem große Mühe, einen ſolchen Verdacht abzuwenden, und er war nur im Stande, dem Kron-

prinzen durch ein starkes Gebet, das sie zusammen verrichteten, seine Fassung wiederzugeben. Der Prinz bat den Prediger, er möge seine Wohnung auf dem Schlosse nehmen, damit er ihn möglichst viel bei sich sehen könne. Müller erhielt darauf ein Zimmer über dem des Prinzen und dieser gab ihm, oft schon des Morgens früh um sechs Uhr, das Zeichen, daß er kommen möge. Einst hatte ihm der Prediger ein geistliches Buch mitgetheilt; als er es zurück empfing, fand er darin im Deckel einen Mann gezeichnet, der unter zwei gekreuzten Schwertern kniete, und darunter die Worte des Psalms: „Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde; wenn mir gleich Leib und Seele verschmachtet, so bist du doch, Gott, alle Zeit meines Herzens Trost und mein Theil."

Der Prediger sandte in den ersten Tagen nach Katte's Hinrichtung täglichen Bericht an den König über die Sinnesänderung des Kronprinzen. Aber er fügte auch hinzu, daß der Prinz wegen seiner anhaltenden Traurigkeit in eine Gemüthskrankheit fallen dürfte, und er bat den König, dem Sohne das Wort der Gnade nicht mehr lange vorzuenthalten. Der König verlieh dem Prediger ein geneigtes Gehör. So durfte dieser denn schon am zehnten November dem Prinzen die Mittheilung machen, daß der König ihm zwar noch nicht gänzlich verzeihen könne, daß er aber des scharfen Arrests entlassen werden und sich nur innerhalb der Festungsmauern halten solle, und daß er fortan als Rath in der neumärkischen Kammer zu Cüstrin werde beschäftigt werden. Die Erscheinung der väterlichen Gnade erschütterte den Kronprinzen so, daß er an der Wahrheit der Nachricht zweifelte und die Thränen nicht zurückzuhalten vermochte; nur erst der Anblick des königlichen Handschreibens an den Prediger konnte ihn davon überzeugen. Zugleich aber hatte der König verlangt, der Kronprinz solle vor einer besonders dazu verordneten Deputation einen Eid ablegen, daß er seinem Willen und Befehle in Zukunft den strengsten Gehorsam leisten und Alles thun werde, was einem getreuen Diener, Unterthan und Sohne zukomme; er hatte ihn nachdrücklich auf die Bedeutung eines Eides aufmerksam machen lassen und hinzugefügt, daß, wenn er den Eid je brechen sollte, er sein Recht auf die Thronfolge, vielleicht auch das Leben

verlieren würde. Der Kronprinz erklärte sich zu diesem Eide bereit, ließ aber auch den König ersuchen, ihm denselben zuvor zukommen zu lassen, damit er seinen Schwur vollkommen in Erwägung ziehen und mit wahrer Ueberzeugung aussprechen könne. Der König gewährte die Bitte.

Bis die Einrichtungen zur Aufnahme des Prinzen in das Kammer-Collegium und zu seiner künftigen Wohnung fertig waren, blieb er noch im Gefängnisse und fuhr mit dem Prediger in jenen erbaulichen Betrachtungen fort. Am 17. November kam endlich die vom König verordnete Deputation in Cüstrin an. Nachdem Friedrich vor derselben den Eidschwur abgelegt, erhielt er Degen und Orden zurück, ging zur Kirche und nahm das Abendmahl. Der Hofprediger hatte mit Beziehung auf das Schicksal seines hohen Zuhörers zum Texte der Predigt die Worte des Psalmes gewählt: „Ich muß das leiden, die rechte Hand des Höchsten kann Alles ändern.“ Dann schrieb Friedrich noch einen besondern Brief an den König, in welchem er seine Unterwerfung bekannte, noch einmal um Verzeihung bat und die Versicherung gab, daß es nicht die Beraubung der Freiheit, sondern die Aenderung seines eigenen Sinnes gewesen sei, was ihm die Ueberzeugung seines Fehltrittes gegeben habe. Noch aber hatte der König nur erst dem Sohne, nicht dem Oberstlieutenant Friedrich vergeben; eine Uniform durfte er noch nicht tragen, sondern nur ein einfaches bürgerliches Kleid, hellgrau, mit schmalen silbernen Tressen. Doch ließ er den König durch den Feldprediger Müller, der jetzt wieder nach Berlin zurückkehrte, bitten, er möge ihm zu dem Degen, den er ihm zurückgegeben, doch auch ein Portd'epée verstatten. Als der König diese Bitte des Sohnes vernahm, rief er in freudigster Ueberraschung aus: „Ist denn Fritz auch ein Soldat? Nun, das ist ja gut!“

Achtes Capitel.

Die Versöhnung.

Allgemein war die Freude, als die Begnadigung des Kronprinzen bekannt ward; die große Furcht, die man längere Zeit für sein Schicksal gehegt, hatte ihn dem Volke nur noch werther gemacht, als er es bereits früher war. Die österreichische Partei sorgte indeß nach Kräften dafür, dem kaiserlichen Hofe das Verdienst der Begnadigung zuzuschreiben. Auch wußte der kaiserliche Gesandte, Graf Seckendorf, den König ohne sonderliche Mühe dahin zu bewegen, daß er in seiner Antwort auf des Kaisers Verwendungsschreiben es geradezu aussprach, daß der Kronprinz seine Begnadigung nur dem Kaiser zu verdanken habe und daß er nur wünsche, der Kronprinz möge sich für eine so liebevolle Verwendung stets dankbar erweisen. Zugleich wurde Friedrich selbst zu einem Dankschrei-

ben an den Kaiser veranlaßt, worin er dieselben Ansichten aussprechen mußte. Auch war es Seckendorf, auf dessen Rath der König dem Kronprinzen jenen Eid hatte abnehmen und die Beschäftigung desselben in Cüstrin für die nächste Zukunft bestimmen lassen. In dem öffentlichen Rundschreiben jedoch, welches der König den verschiedenen Höfen über die Begnadigung des Kronprinzen mittheilte, führte er als den Grund der letzteren nur die eigne königliche Gnade und väterliche Milde an.

Dem Kronprinzen war in Cüstrin ein eignes Haus zur Wohnung eingerichtet, eine kleine Dienerschaft und ein, freilich beschränktes, Einkommen zugewiesen worden; mit letzterem mußte möglichst sparsam gewirthschaftet und regelmäßig Rechnung abgelegt werden. An den Sitzungen der neumärkischen Kammer, in welcher er am 21. November zum ersten Male erschien und durch ein Gratulationsgedicht von Seiten der Kammerkanzelei bewillkommt wurde, nahm er als jüngster Kriegs- und Domainenrath Theil, ohne daß ihm jedoch bei den Abstimmungen ein Votum zukam. In den einzelnen Theilen seines neuen Berufes, in den Finanz- und Polizei-Angelegenheiten, ebenso in der Landwirthschaft und Verwaltung der Domainen, erhielt er besonderen theoretischen Unterricht. Im Uebrigen blieb seine Lage noch sehr beschränkt; er durfte die Stadt nicht verlassen; Lectüre, namentlich französischer Bücher und selbst musikalische Beschäftigung blieb ihm untersagt.

Doch war der Präsident von Münchow bemüht, ihm den Aufenthalt in Cüstrin möglichst angenehm zu machen; auch fehlte es nicht an anmuthigen geselligen Beziehungen, die dem Kronprinzen die ursprüngliche Heiterkeit und Unbefangenheit seines Gemüthes bald wiedergaben. So hatte unter Anderen die verwittwete Landräthin von Manteuffel (eine geborene v. Münchow) durch geistreichen Verkehr seine Zuneigung erworben. Als sie, noch vor Ende des Jahres, im Begriff war, eine Reise auf ihre Güter zu machen, sandte er ihr, sein eignes Loos schon parodirend, eine eigne scherzhafte Kabinetsordre zu, in welcher er aufs Feierlichste gegen ihre beabsichtigte Desertion protestirte und einem so strafbaren Unternehmen sein Allerhöchstes Mißfallen bezeugte. Das Verbot gegen die Lectüre hatte man schon in dem engen Gefängnisse zu umgehen gewußt. Noch weniger ernstlich scheint auf das Verbot in

Bezug auf die Musik bestanden zu sein, indem Friedrich sich von dem Generalmajor von Schwerin den Hautboisten Fredersdorf, einen vorzüglichen Flötenbläser, zur Unterstützung in seinen musikalischen Beschäftigungen erbitten durfte. Er hatte diesen schon früher kennen gelernt, als er einst durch Frankfurt reiste und die Studenten ihm eine Abendmusik brachten, wobei Fredersdorf sich durch sein Flötenspiel auszeichnete. Später machte ihn Friedrich zu seinem geheimen Kämmerier und Fredersdorf ist ihm bis an sein Ende werth geblieben.

Der Kronprinz hatte sich geschmeichelt, daß seine unbedingte und aufrichtig gemeinte Unterwerfung unter den Willen des Königs ihm auch in der That das Herz des Vaters zurückführen werde. Noch aber war der König keineswegs von allem Mißtrauen gegen den Sohn befreit; noch argwöhnte er fort und fort, daß die nothgedrungene Unterwerfung desselben nur Verstellung und daß des Sohnes Herz zur Liebe gegen ihn nicht fähig sei. Als nun der Winter verging und der Prinz noch durch kein Zeichen unmittelbarer, persönlicher Theilnahme des Vaters erfreut war, als er jener Unterrichtsgegenstände, die ihm vorgetragen wurden, sich mit einer Gewandtheit des Geistes bemächtigt hatte, die seine Lehrer in Erstaunen setzte, und doch der Kreis seiner Wirksamkeit so beschränkt blieb wie bisher, da drohte ein neuer Unmuth in ihm Wurzel zu schlagen. Schon sann er auf neue Mittel, wie er sich — zwar nicht ohne Wissen und Theilnahme des Königs — aus seiner drückenden Lage befreien könne. Er glaubte, daß jene englische Heirath noch immer an dem Mißtrauen des Königs Schuld sei; er erklärte also in einer vertraulichen Mittheilung an den General Grumbkow, daß er die Gedanken daran vollständig aufgegeben habe, daß er vielmehr sich bereitwillig der Absicht des Königs fügen werde, wenn dieser, wie man sage, eine Vermählung zwischen ihm und der ältesten Tochter des Kaisers zu Stande zu bringen gedenke. Er bemühte sich, die leichte Ausführbarkeit eines solchen Planes zu entwickeln, vorausgesetzt, daß er nicht seine Religion zu verändern brauche, und er erklärte sich hiebei auch zu der Bedingung bereit, das Recht auf die preußische Thronfolge seinem Bruder zu überlassen, indem die österreichischen Besitzungen, in Ermangelung männlicher Erben, auf die älteste Tochter

des Kaiſers übergehen mußten. Grumbkow vermuthete indeß, daß der Kronprinz dieſen Plan nur entworfen habe, um dadurch überhaupt von den Geſinnungen des Königs unterrichtet zu werden; er entwickelte dem Prinzen die ganze Unausführbarkeit, und von der Sache wurde nicht weiter geſprochen.

Doch ließ es ſich Grumbkow, im Intereſſe der öſterreichiſchen Partei, angelegen ſein, eine wirkliche Verſöhnung zwiſchen Vater und Sohn herbeizuführen. Der erſte nähere Beweis der väterlichen Gnade war die Ueberſendung geiſtlicher Bücher und eines ermahnenden Briefes, welcher im Mai erfolgte. Aber es währte noch ein paar Monate, ehe der König ſich entſchließen konnte, den Kronprinzen wiederzuſehen. Endlich, am 15. Auguſt 1731, kam er bei Gelegenheit einer Reiſe zum Beſuche nach Cüſtrin. Er trat im Gouvernementshauſe ab und ließ den Kronprinzen aus ſeiner Wohnung zu ſich berufen. Das Aeußere des Sohnes hatte ſich in dem verfloſſenen Jahre ſo verändert, daß ſchon der bloße Anblick dem Könige günſtige Geſinnungen einflößen mußte; die franzöſiſche Leichtfertigkeit ſeines Benehmens war verſchwunden und männlicher Ernſt an deren Stelle getreten. Sowie der König den Kronprinzen erblickte, fiel ihm dieſer zu Füßen. Der König

ließ ihn aufstehen und stellte ihm nun in einer nachdrücklichen Rede noch einmal seine Vergehungen vor; er sagte ihm, wie ihn Nichts so empfindlich berührt habe, als daß der Kronprinz kein Vertrauen zu ihm gehabt, da doch Alles, was er zum Besten seines Hauses und seines Staates gethan, nur für ihn geschehen sei; er habe Nichts als die Freundschaft des Kronprinzen gewünscht. Der letztere benahm sich bei dieser Rede und bei den Fragen, die der König an ihn über die Geschichte seiner Flucht that und die er mit Aufrichtigkeit beantwortete, so zur Zufriedenheit des Vaters, daß ihm dieser alles Geschehene liebevoll vergab. Als der König endlich im Begriff war, die Reise fortzusetzen und der Kronprinz ihn an den Wagen begleitete, umarmte er ihn vor allem Volk und versicherte ihn, daß er jetzt nicht mehr an seiner Treue zweifele, vielmehr weiter für sein Bestes sorgen wolle. Friedrich war von lebhafter Freude bewegt, ebenso das ganze Volk, welches sich um das Gouvernementshaus versammelt und in banger Erwartung auf den Ausgang der Unterredung geharrt hatte.

Der nächste Erfolg dieser Versöhnung war der, daß der Kronprinz eine größere Freiheit erhielt, als ihm bisher gestattet war, obschon der König keineswegs die Absicht hatte, sofort Alles auf den alten Stand zu setzen. Vielmehr gedachte er, in weiser Rücksicht auf das wahre Wohl des Sohnes, diesen die Lehrzeit in Cüstrin möglichst gründlich vollenden zu lassen. Er mußte den Sitzungen der Kammer nach wie vor beiwohnen, doch so, daß er neben den Präsidenten zu sitzen kam, mit diesem zugleich unterschrieb und in allen Angelegenheiten sein Votum mit abgab. Zugleich sollte er die königlichen Domainen in der Umgegend Cüstrins, in Gesellschaft eines erfahrenen Rathes, bereisen, und sich practisch in den Dingen üben, die er bisher nur theoretisch erlernt. Ebenso ward für seine häusliche Bequemlichkeit gesorgt, er ward mit reicherer Garderobe versehen und erhielt eine Equipage zu seiner Verfügung.

Mit großem Eifer ergab sich der Kronprinz seinem erweiterten Berufe. Bei seinen Reisen nach den Aemtern ließ er es sich angelegen sein, sich über alle Einzelnheiten der ökonomischen Verwaltung zu unterrichten; er gab dem Könige über Alles Rechenschaft und bemühte

ſich, Vorſchläge zu Verbeſſerungen und zur Vermehrung des Ertrages, wie ſie ihm zweckmäßig ſchienen, vorzulegen. So trug er z. B. darauf an, daß auf dem einen Amte eine wüſte Stelle urbar gemacht und ein Vorwerk darauf angelegt werden möchte, worüber er den detaillirten Anſchlag einſandte; daß auf einem anderen Amte die verfallenen Wirthſchaftsgebäude in einer zweckmäßigeren Verbindung neu gebaut

würden; daß auf einem dritten ein großer Bruch, der zum Wildſtande unbenutzbar war, geräumt und für wirthſchaftliche Benutzung gewonnen würde u. ſ. w. Der König ging mit inniger Freude auf ſolche Vorſchläge ein, ſuchte den Kronprinzen auf alles Einzelne, was dabei zu berückſichtigen ſei, aufmerkſam zu machen und durch dieſe Theilnahme ſeinen Eifer rege zu halten. Er hatte die Genugthuung, daß bald auch von Seiten der Männer, denen er die Beaufſichtigung Friedrich's anbefohlen, die vortheilhafteſten Berichte über die erfolgreiche Thätigkeit deſſelben einliefen. Zugleich verſäumte der Kronprinz nicht, ſich auch in minder wichtigen Dingen den Wünſchen des Königs zu bequemen. Ohne eigne Neigung zur Jagd berichtete er von dem Wildſtande, den er in den verſchiedenen Gegenden vorgefunden, von den ſeltenen Thieren,

die er bemerkt, von der Anzahl Sauen, die er ſelbſt erlegt habe, u. ſ. w. Auch ließ er, gewiß nicht ohne Abſicht, in ſeinen Briefen manche Bemerkungen über ſoldatiſche Angelegenheiten einfließen, denn immer noch entbehrte er des höchſten Beweiſes der väterlichen Verzeihung, der militairiſchen Uniform. Endlich fehlte es auch nicht an erfahrenen Freundesſtimmen, die durch klugen Rath dahin einwirkten, daß der Kronprinz ſein perſönliches Betragen in der Geſellſchaft, namentlich in ſeinem Verhältniſſe zum Könige, immer mehr dem Wunſche und der Neigung des letzteren gemäß einrichtete. Unter dieſen Rathgebern iſt beſonders Grumbkow, in dieſer Beziehung nur ehrenvoll, zu erwähnen.

In Berlin, in der königlichen Familie ſelbſt, hatten unterdeſſen die Verhältniſſe ebenfalls eine Geſtalt gewonnen, welche Beruhigung nach ſo vielen Kümmerniſſen erwarten ließ. Die Prinzeſſin Wilhelmine hatte ſich, obgleich die Mutter noch immer, wenigſtens in Bezug auf ſie, die Verbindung mit England unterhielt, endlich entſchloſſen, einem der Prinzen, welche ihr vom Vater vorgeſchlagen wurden, ihre Hand zu geben. Unter drei Freiwerbern wählte ſie, weil ihr die beiden andern bekannt und widerwärtig waren, den Einen, den ſie nicht kannte, den Erbprinzen von Baireuth, und ſie hatte ſich in Wahrheit über das Loos, welches ſie gezogen, nicht zu beklagen. Am 1. Juni war die Verlobung geſchehen; die Vermählung erfolgte am 20. November deſſelben Jahres. Es iſt zu bemerken, daß am Tage der Verlobung und am Tage der Vermählung, beide Male aber zu ſpät, ein engliſcher Courier in Berlin angekommen war, der dem König ſehr annehmliche Anträge über eine Verbindung der Prinzeſſin Wilhelmine mit einem engliſchen Prinzen gebracht hatte. Daß der Courier beide Male zu ſpät kam, ließ indeß an der Aufrichtigkeit Englands zweifeln.

Der König hatte ſeiner Tochter, zum Danke für ihr Eingehen in ſeine Wünſche, verſprochen, daß die gänzliche Befreiung des Kronprinzen unmittelbar nach ihrer Hochzeit ſtattfinden ſolle. Der vierte Tag der Hochzeitsfeierlichkeiten wurde von dem Könige durch einen großen Ball in den Prunkzimmern des Schloſſes gefeiert, und es wurde eben eine Menuett getanzt, als der Kronprinz eintrat. Nicht bloß ſein Benehmen, auch ſeine körperliche Erſcheinung hatte ſich in der langen

Zeit ſeiner Abweſenheit geändert; er war größer und ſtärker geworden; in dem ſchlichten hechtgrauen Kleide, welches er auch jetzt noch trug,

miſchte er ſich unbemerkt unter die Hofbedienten, die in der Nähe der Thür ſtanden. Niemand außer dem Könige wußte um ſeine Anweſenheit,

und es währte geraume Zeit, ehe er erkannt wurde. Endlich ward die Königin, die beim Spiele saß, durch die Oberhofmeisterin von seiner Anwesenheit benachrichtigt; sie legte die Karten weg, ging ihm entgegen und schloß ihn in ihre Arme. Die Prinzessin Wilhelmine war außer sich vor Freude, als sie durch Grumbkow, mit dem sie gerade im Tanze begriffen war, die Ankunft des Bruders vernahm; aber auch sie suchte lange mit den Augen, ehe sie ihn erkannte. Nachdem sie ihn mit der innigsten Zärtlichkeit bewillkommnet, warf sie sich dem Vater zu Füßen und drückte diesem die Gefühle ihrer Dankbarkeit so lebhaft aus, daß er den Thränen nicht zu widerstehen vermochte. Auffallend gegen solche Zärtlichkeit war das kühle Betragen des Bruders, so daß er selbst einer vorübergehenden Mißbilligung von Seiten des Königes nicht entging. Der Grund dieses Betragens lag eines Theils wohl darin, daß Friedrich, eben aus Rücksicht auf den Vater, den Entschluß gefaßt haben mochte, die Vertraulichkeit mit der Schwester, die früher zu so vielen Anschuldigungen Anlaß gegeben hatte, öffentlich nicht mehr in gleichem Maße fortzusetzen; sodann aber war er in der That inzwischen ein andrer geworden und seine Gedanken waren nicht mehr, wie in den früheren Zusammenkünften mit der Schwester, allein auf Spiele und Scherze gerichtet. Die Prinzessin empfand diese Entfremdung mit Kümmerniß, doch kehrte die alte Innigkeit zwischen Beiden bald zurück.

Einige Tage darauf erbaten die sämmtlichen höheren Offiziere, die in Berlin anwesend waren, unter Anführung des Fürsten von Dessau, die Wiederaufnahme des Kronprinzen in den Militairdienst. Am 30. November erhielt er die Uniform eines Infanterie-Regimentes, zu dessen künftigem Befehlshaber er ernannt wurde. Für den Winter indeß mußte er die Uniform noch einmal mit seinem bürgerlichen Kleide vertauschen und in den Kreis seiner bisherigen Thätigkeit nach Cüstrin zurückkehren. Mit erneutem Eifer und zur stets wachsenden Zufriedenheit des Vaters ging er hier auf die ihm übertragenen Beschäftigungen ein. Die Inspections-Reisen wurden ausgedehnter und vornehmlich waren es jetzt die in jener Gegend vorhandenen Glashütten und deren Betrieb, was ihm Gelegenheit zur Bereicherung seiner Kenntnisse darbot. Er benutzte dies sorgfältig und wußte den Ertrag, den die Glashütten

brachten, ungleich-vortheilhafter, wie bisher, zu gestalten. Er entwarf auch einen Plan, wie diese Verbesserungen in der Verwaltung der Glashütten auf den sämmtlichen Domainen des Landes durchzuführen seien, und der König, dem jede Vermehrung des Einkommens sehr genehm war, befahl, daß nach dem Plane des Kronprinzen in allen Provinzen verfahren werden solle. Aber auch jetzt wurden die militairischen Angelegenheiten nicht versäumt; als besondere Gnade bat sich Friedrich vom König das Exercier-Reglement aus und suchte sich durch eifriges Studium desselben auch für den kriegerischen Dienst geschickt zu machen. Nachdem ein Fieber, welches den Kronprinzen gegen das Ende des Januar 1732 befiel, dem Könige noch besondere Gelegenheit gegeben hatte, durch sorgfältige Anordnungen für die Gesundheit des Sohnes seine zurückgekehrte väterliche Liebe zu bezeugen, wurde dieser endlich im Februar nach Berlin zurückgerufen, zum Obersten und Befehlshaber des von der Goltzischen Regimentes ernannt und ihm die Stadt Ruppin zu seinem Standquartiere angewiesen. Als Friedrich in Cüstrin von dem Präsidenten von Münchow Abschied nahm und dieser ihn bei der letzten vertraulichen Unterredung fragte, was wohl dereinst, nach seiner Thronbesteigung, diejenigen von ihm zu erwarten haben würden, die sich in der Zeit des Zwiespaltes mit dem Könige feindselig gegen ihn benommen hatten, erwiderte er: „Ich werde feurige Kohlen auf ihr Haupt sammeln!“

Neuntes Capitel.

Die Vermählung.

Der Friede zwischen dem Könige und seinem Sohne war nunmehr geschlossen. Aber ebenso wie der Kronprinz war auch der Vater bemüht, die Gelegenheiten zu neuem Bruche zu vermeiden. Und weil er wohl erkannt hatte, daß die Natur dem Charakter seines Sohnes eine andere Richtung als dem seinigen gegeben hatte und daß es unmöglich sein würde, ihn ganz zu seinem Ebenbilde umzugestalten, so hielt er fortan eine Trennung des gewöhnlichen Aufenthaltes, wie solche schon im verflossenen Jahre so vortheilhaft gewirkt hatte, für nothwendig. Dies war der Grund, weshalb dem Kronprinzen das 9 Meilen entfernte Ruppin zum künftigen Wohnorte angewiesen war. Hier mußte ihm natürlich eine größere Freiheit in seinem Thun und Treiben verstattet sein, vorausgesetzt, daß

er im Uebrigen die Anordnungen seines Vaters, namentlich seine Ausbildung für den Soldatendienst, die ihm jetzt als wichtigste Pflicht oblag, befolgte. Diese weise Maßregel bewährte sich in solchem Maße, daß von jetzt an das Vertrauen zwischen Sohn und Vater nur im Zunehmen begriffen blieb, und daß augenblickliche Mißverhältnisse, die allerdings bei so verschiedenen Charakteren und bei der feststehenden Geistesrichtung des Königs nicht ganz ausbleiben konnten, doch ohne weitere Folgen vorübergingen.

Zunächst hatte freilich der Sohn, um seine vollkommene Unterwerfung unter den Willen des Vaters zu bezeugen, noch einen sehr schmerzlichen Kampf zu bestehen. Um einen der wichtigsten Anlässe zu weiterer Mißhelligkeit zu beseitigen, dachte der Vater sehr ernstlich auf die Verheirathung des Kronprinzen. Schon während sich der letztere in Cüstrin aufhielt, waren die ersten Einleitungen dazu getroffen. Die österreichische Partei, die den König noch immer ausschließlich beherrschte und die mit aller Macht den noch immer nicht ganz besiegten englischen Einflüssen entgegen zu arbeiten suchte, wußte es dahin zu bringen, daß eine Nichte der Kaiserin, Elisabeth Christine, eine Prinzessin von Braunschweig-Bevern, in Vorschlag gebracht wurde. Friedrich Wilhelm ging hierauf um so freudiger ein, als ihm der Vater der Prinzessin persönlich vor vielen Fürsten werth war. Der Kronprinz gab seine Zustimmung, aber mit Verzweiflung im Herzen. Man hatte ihm gesagt, die Prinzessin sei häßlich und sehr beschränkten Geistes; und er, in der ersten Blüthe der Jugend, aller Lust des Lebens um so eifriger zugethan, je entschlossener die seltne Gelegenheit erhascht werden mußte, sollte sich so früh durch ein Band fesseln lassen, das in zwiefacher Beziehung seinen Neigungen widersprach! Er suchte einen andern Ausweg. Die Prinzessin Katharine von Meklenburg, Nichte der Kaiserin Anna von Rußland und von dieser an Kindesstatt angenommen, schien seinen Wünschen ein ungleich angemessenerer Gegenstand. Als er jedoch hierüber Mittheilungen machte und eine solche Wahl wiederum dem österreichischen Hofe sehr bedenklich erschien, so wurden die Anstrengungen von dieser Seite, rücksichtlich der Prinzessin von Braunschweig, verdoppelt und der Wille des Königs von Preußen unwiderruflich bestimmt.

Schon im März 1732, als der Herzog Franz Stephan von Lothringen, der künftige Schwiegersohn des Kaisers, einen Besuch am Hofe von Berlin abstattete, und zu den ehrenvollen Festlichkeiten, mit denen derselbe empfangen wurde, auch die braunschweigischen Herrschaften eingeladen waren, wurde die Verlobung des Kronprinzen mit der Prinzessin Elisabeth Christine gefeiert. Friedrich fand sich, zu seiner großen Beruhigung, durch die früheren Berichte über seine Braut getäuscht; denn sie war keineswegs häßlich, vielmehr von eigenthümlicher Anmuth in der äußeren Erscheinung, und die übergroße Schüchternheit ihres Benehmens, die sie als beschränkt erscheinen ließ, hoffte er später zu beseitigen. Doch war er klug genug, sich von dieser Veränderung seiner Gesinnungen nichts merken zu lassen, damit der Vater das Opfer, welches er ihm darbrachte, um so höher anschlagen möge. Oesterreichischer Seits that man Alles, um die Prinzessin bis zur Vermählung den Wünschen des Kronprinzen gemäß auszubilden; man sorgte für eine geschickte Hofmeisterin; man bemühte sich später sogar, einen ausgezeichneten Tanzmeister für sie zu werben, da der Kronprinz, der damals mit eben so großer Leidenschaft wie Anmuth tanzte, sich über ihren Tanz mißfällig geäußert hatte. Die Heirath war auf das nächste Jahr bestimmt; vom kaiserlichen Hofe suchte man dieselbe nach Möglichkeit zu beschleunigen, damit das bisher Gewonnene nicht wieder verloren gehe, welches letztere der damals sehr schwankende Gesundheitszustand des Königes befürchten ließ.

Nach Beendigung der Festlichkeiten kehrte der Kronprinz nach Ruppin zurück. Die Ruhe, welche er hier genoß, that seinem Geiste innig wohl. Zwar ließ er es sich aufs Eifrigste angelegen sein, das ihm anvertraute Regiment unabläßig zu üben, für dessen Wohl und Tüchtigkeit zu sorgen, besonders aber, demselben durch die Anwerbung großer Rekruten in den Augen des Königs ein möglichst stattliches Ansehen zu verschaffen; auch versäumte er nicht die ökonomischen Angelegenheiten, die ihm der König gleichzeitig aufgetragen hatte; doch waren die Mußestunden hier ohne weiteren Zwang der Bildung seines Geistes, der Lectüre und Musik gewidmet. Ernstlicher als in früherer Zeit konnte er jetzt auf eine wissenschaftliche Durchbildung bedacht sein, und

die großen Männer und die großen Thaten der Vorzeit traten im Spiegel der Geſchichte, zu gleichem Thun begeiſternd, vor ſein inneres Auge. Nahe bei Ruppin ſelbſt, bei Fehrbellin, war claſſiſcher Boden: hier hatte vor einem halben Jahrhundert des Kronprinzen Ahnherr, der große Kurfürſt, die Schaaren der Schweden wie ein Gewitterſturm vernichtet und ſein Land frei gemacht. Er beſuchte die Wahlſtatt, ſich

von allen Einzelnheiten des denkwürdigen Vorganges zu unterrichten wohl ahnend, daß ſeine eigne Zukunft ein ſolches Studium nothwendig machen werde. Ein alter Bürger von Ruppin, der jener Schlacht in ſeiner Jugend beigewohnt, war ſein Führer. Als man die Beſichtigung vollendet hatte, fragte dieſen der Prinz heiteren Muthes, ob er ihm nicht die Urſache jenes Krieges ſagen könne. Treuherzig erwiderte der Alte, der Kurfürſt und der Schwedenkönig hätten in ihrer Jugend zuſammen in Utrecht ſtudirt, hätten ſich aber ſo wenig mit einander vertragen können, daß es endlich zu ſolchem Ausbruche habe kommen müſſen. Er wußte nicht, daß ein ähnliches Verhältniß zwiſchen Friedrich's eignem Vater und dem Könige von England faſt zu gleichen

Folgen geführt hatte und daß es nicht ohne wesentlichen Einfluß auf das Schicksal des Kronprinzen gewesen war.

Zu gleicher Zeit aber sollte ihm auch die Gegenwart das großartigste Beispiel zur Nacheiferung darbieten, und es mußte dasselbe um so tiefer auf sein Gemüth wirken, als es gerade der eigne Vater war, der sich hiedurch den Augen der Welt in hochwürdiger Weise darstellte. Es war das Jahr 1732, in welchem Friedrich Wilhelm den protestantischen Bewohnern von Salzburg, die in der Heimath um ihres Glaubens willen bedrückt und verfolgt wurden, seine königliche Hülfe darbot und ihnen in seinen Staaten eine neue Heimath und eine sichere Freistatt eröffnete.

In unzähligen Schaaren, mehr als zwanzigtausend, betraten die Auswanderer das gastliche Land, wo ihnen, in den Provinzen Preußen und Litthauen, weite, fruchtbare Strecken, die durch die Pest entvölkert waren, angewiesen wurden. Viele hatten ihr Hab' und Gut im Stiche lassen müssen; um so eifriger kam man ihnen in allen Orten des preußischen Staates, die sie durchzogen, mit wohlthätiger Spende entgegen, indem überall das Beispiel im Kleinen nachgeahmt ward, welches der König im Großen ausübte. Von Friedrich's Gesinnung zeugen seine Briefe aus jener Zeit. „Mein Herz treibt mich (so schreibt er aus Ruppin an Grumbkow), das traurige Loos der Ausgewanderten kennen zu lernen. Die Standhaftigkeit, welche diese braven Leute bezeugt, und die Unerschrockenheit, mit welcher sie alle Leiden der Welt ertragen haben, um nur nicht der einzigen Religion zu entsagen, die uns die wahre Lehre unsres Erlösers kennen lehrt, kann man, wie es mir scheint, nicht genug vergelten. Ich würde mich gern meines Hemdes berauben, um es mit diesen Unglücklichen zu theilen. Ich bitte Sie, verschaffen Sie mir Mittel, um ihnen beizustehen; von ganzem Herzen will ich von dem geringen Vermögen, das ich besitze, Alles hergeben, was ich ersparen kann." u. s. w. „Ich versichere Sie (so fährt er in einem andern Briefe fort), je mehr ich an die Angelegenheit der Ausgewanderten denke, je mehr zerreißt sie mir das Herz." — Wir haben keine Zeugnisse, wieviel der Kronprinz für jene Unglücklichen gethan; aber es sind Züge seines Lebens genug, und auch aus jener Zeit, vorhanden, die es

erkennen lassen, daß solche Aeußerungen gewiß durch Thaten begleitet waren.

In der einen, so eben angeführten Briefstelle bittet Friedrich den General Grumbkow, der sich das Vertrauen des Kronprinzen zu erwerben gewußt, ihm Geldmittel zu verschaffen: er war solcher Unterstützung nur zu sehr bedürftig. Er war vom Könige immer noch auf eine, im Verhältnisse zu seiner Stellung beschränkte Einnahme hingewiesen. Dabei hatte er es, trotz aller Fürsorge des Königs, noch immer nicht lernen können, sich eines sparsamen Haushaltes zu befleißigen; manche bedeutendere Ausgaben wurden ihm, theils durch äußere, theils durch innere Nothwendigkeit auferlegt, und bald war die Summe seiner Schulden

aufs Neue zu einer namhaften Höhe angewachsen. Die großen Rekruten, die einmal zur Ausstaffirung seines Regimentes unumgänglich nöthig waren, konnten nur durch die Aufopferung bedeutender Mittel angeworben werden. Seine Schwester, die Gemahlin des Erbprinzen von Baireuth, befand sich in einer ebenfalls sehr unbehaglichen Lage, indem sie weder in Baireuth von ihrem Schwiegervater, noch in Berlin von ihrem Vater eine genügende Ausstattung erhalten hatte; seinem alten treuen Lehrer Dühan ging es in seiner Verbannung auch nur kümmerlich; beide liebte er zärtlich, und er betrachtete sich als Schuld der Ungnade, die der König auf sie geworfen hatte. Gern theilte er mit ihnen, was er aufzubringen im Stande war. Solche Verhältnisse aber waren dem österreichischen Hofe im allerhöchsten Maße erwünscht; sie gaben Gelegenheit, den Kronprinzen, den ein jeder Tag zum Beherrscher machen konnte, auf eine festere Weise als durch die bisherigen Versuche an die Interessen Oesterreichs zu knüpfen. Man leistete ihm bedeutende Vorschüsse, die bald den Charakter eines förmlichen Jahrgehalts annahmen; man gewährte dasselbe der Prinzessin von Baireuth, indem man den Einfluß wohl kannte, den gerade sie auf den Kronprinzen ausübte; man verschaffte Dühan eine kleine Stellung in Wolfenbüttel und sicherte auch ihm eine besondere Pension zu. Mit der äußersten Vorsicht wußte man alles dies zu bewerkstelligen, so daß der König davon keine Kunde erhielt. Friedrich war wohl im Stande, die Absicht des österreichischen Hofes zu durchschauen; aber er nahm das an, wozu ihn die Nothwendigkeit zwang. Wie wenig ehrlich die österreichische Gesinnung bei solcher Theilnahme war, wie wenig sie wahrhaften Dank verdiente, zeigte sich nur zu bald.

Das Haupt-Interesse, durch welches Kaiser Karl VI. in allen seinen politischen Unternehmungen geleitet ward, war jene pragmatische Sanction, welche das Erbfolgerecht seiner Töchter verbürgen sollte. Die Verbindung mit Preußen war eingeleitet worden, weil Friedrich Wilhelm der Sanction beizutreten versprochen hatte; mit England hatte man in feindlichem Verhältnisse gestanden, weil man hier Widerspruch fand. Das Verhältniß änderte sich, sowie England der Sanction beitrat. Nun suchte man dem englischen Hofe gefällig zu sein, und Preußen sollte das Mittel dazu werden. Der König von England hätte noch immer gern

eine seiner Töchter zur künftigen Königin von Preußen gemacht; kaum war der Wunsch ausgesprochen, so kehrte sich auch plötzlich die österreichische Politik in Bezug auf Friedrich's Verheirathung um, und so eifrig man bisher an einer Verbindung mit der Prinzessin von Braunschweig gearbeitet hatte, mit eben so behenden Intriguen suchte man nun das angefangene Werk zu Gunsten Englands umzustürzen; dabei ward auch anderweitiger Vortheil nicht vergessen, und die Prinzessin Elisabeth Christine, die Nichte der Kaiserin, sollte nun einem englischen Prinzen zu Theil werden. Man ging sogar in diesem diplomatischen Eifer so weit, daß man noch am Vorabende von Friedrich's Hochzeit dem Könige von Preußen die dringendsten Vorstellungen machen ließ. Diesmal aber scheiterten die Künste der Diplomatie an Friedrich Wilhelm's deutscher Ehrlichkeit; man erreichte damit nur, daß ihm die englischen Absichten aufs Neue verdächtig wurden, indem die Anträge jetzt zu spät kamen, und daß er auch sehr lebhafte Zweifel an der Aufrichtigkeit Oesterreichs gegen seine Wünsche zu schöpfen begann. Selbst Friedrich bezeigte sich den veränderten Anträgen wenig günstig, da auch er der Meinung war, daß die Verbindung seiner geliebten älteren Schwester mit einem englischen Prinzen wesentlich nur durch Englands Schuld sei abgebrochen worden.

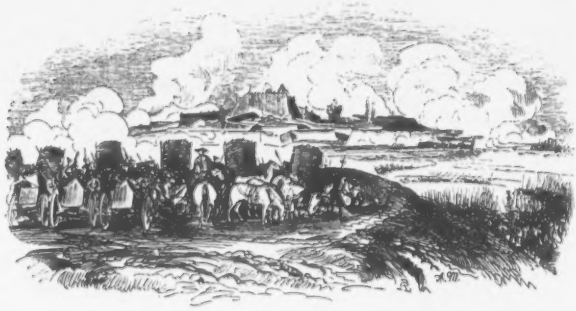
So ging denn die Vermählung des Kronprinzen mit der Prinzessin Elisabeth Christine im Juni 1733 vor sich. Der preußische Hof war zu dem Endzwecke nach Salzdahlum gereist, einem Lustschlosse des Herzogs Ludwig Rudolph von Braunschweig-Wolfenbüttel, der als Großvater der Braut die Feierlichkeiten der Hochzeit besorgte. Die Trauung ward am 12. Juni durch den berühmten Theologen, Abt Mosheim verrichtet. Das Fest wurde durch die Entwickelung großer Pracht verherrlicht, aber es fehlte dabei der frohe Muth. Die Königin von Preußen war in Verzweiflung, daß nun alle ihre Pläne gescheitert waren; die Braut war ohne Willen den Bestimmungen der Ihrigen gefolgt, aber ihre frühere Schüchternheit wurde nur durch all das äußere Gepränge vermehrt; Friedrich hatte zwar seinen Widerwillen abgelegt, aber er fand es gut, vor den Augen der Welt seine Rolle fortzuspielen; der König schien durch das Benehmen des Sohnes nachdenklich gemacht, während zugleich jene englisch-österreichischen Anträge nur geeignet waren,

seine Stimmung zu verderben. Nach einigen Tagen kehrten die sämmtlichen Herrschaften, die preußischen und die braunschweigischen, nach Berlin zurück, wo am 27. Juni, nachdem man sich durch militairische

Schaustellungen zu vergnügen gesucht, der feierliche Einzug in einer langen Reihe prachtvoller Wagen gehalten wurde. Dann folgten neue Festlichkeiten, die mit der, schon früher besprochenen Vermählung der Prinzessin Philippine Charlotte, einer jüngern Schwester Friedrich's, mit dem Erbprinzen Karl von Braunschweig beschlossen wurden.

Für Friedrich's Aufenthalt in Berlin war das frühere Gouvernementshaus (das jetzige Palais des Königes) eingerichtet und erweitert

worden. Um ihm auch den Aufenthalt bei seinem Regimente in Ruppin angenehmer zu machen, kaufte der König für ihn das Schloß Rheinsberg, welches, bei einem Städtchen gleiches Namens, zwei Meilen von Ruppin in anmuthiger Gegend gelegen ist, als er vernommen hatte, daß er hiedurch einen Lieblingswunsch des Sohnes erfüllen könne. Für den Umbau und die Einrichtung des Schlosses wurde eine namhafte Summe ausgesetzt.



Zehntes Capitel.

Der erste Anblick des Krieges.

Friedrich hatte bisher den militairischen Dienst nur auf dem Exercierplatze kennen gelernt; jetzt sollte ihm auch die ernste Anwendung dieses Dienstes im Kriege entgegentreten.

Den Anlaß zu einem Kriege, an welchem Preußen Theil nahm, gab eine Streitigkeit um den Besitz Polens. König August II. war am 1. Februar 1733 gestorben. Er hatte, gegen die Verfassung Polens, welche kein Erbgesetz kannte und die königliche Macht durch freie Wahl austheilte, die polnische Krone als ein erbliches Gut für seine Familie zu erwerben gesucht. Zunächst zwar ohne Erfolg; doch trat sein Sohn, nachmals August III. genannt, der ihm in Sachsen als Kurfürst gefolgt war, als Bewerber um die polnische Krone auf, indem Rußland und Oesterreich seinen Schritten

einen energischen Nachdruck gaben. Ihm entgegen stand Stanislaus Leszynski, der Schwiegervater des Königs von Frankreich, Ludwig's XV., der schon früher einige Jahre hindurch, als August II. der Macht des Schwedenkönigs, Karl's XII., hatte weichen müssen, mit dem Glanze der polnischen Krone geschmückt gewesen war; für ihn sprach das Wort seines Schwiegersohnes. Polen selbst war in Parteien zerrissen; einst ein mächtiges Reich, war es jetzt keiner Selbständigkeit, keiner wahren Freiheit mehr fähig, und schon lange Zeit hatte es nur durch fremde Gewalt gelenkt werden können. August III. siegte durch die kriegerische Macht seiner Verbündeten, während Frankreich es für Stanislaus fast nur bei leeren Versprechungen bewenden ließ. Aber ein sehr willkommener Anlaß war es dem französischen Hofe, für ein solches Verfahren, für solche Eingriffe in die sogenannte polnische Wahlfreiheit an Oesterreich den Krieg zu erklären, um abermals, wie es schon seit einem Jahrhundert Frankreichs Sitte war, seine Grenzen auf die Lande des deutschen Reiches hin ausdehnen zu können. Die Kriegserklärung erfolgte im October 1733.

Friedrich Wilhelm hatte sich früher der Verbindung Rußlands und Oesterreichs in Rücksicht auf Polen angeschlossen, wozu ihm vorläufig, neben anderen Vortheilen, abermals jene bergische Erbfolge zugesichert war. Da es aber auch jetzt hierüber zu keiner schließlichen Bestimmung kam, so hatte er sich auch nicht näher in die polnischen Händel gemischt. Als aber die französische Kriegserklärung erfolgte, verhieß er dem Kaiser die Beihülfe von 40,000 Kriegern, wenn seinen Wünschen nunmehr genügend gewillfahrtet würde. Aufs Neue jedoch erhielt er ausweichende Antworten, und so gab er nur, wozu er durch sein älteres Bündniß mit dem Kaiser verpflichtet war, eine Unterstützung von 10,000 Mann, welche im Frühjahr 1734 zu dem kaiserlichen Heere abging. Den Oberbefehl über das letztere führte Prinz Eugen von Savoyen, der im kaiserlichen Dienste ergraut und dessen Name durch die Siege, die er in seinen früheren Jahren erfochten hatte, hochberühmt war. Dem Könige von Preußen schien die Gelegenheit günstig, um den Kronprinzen unter so gefeierter Leitung in die ernste Kunst des Krieges einweihen zu lassen, und so folgte dieser, als Freiwilliger, den preußischen Regi-

mentern. Kurze Zeit nach ihm ging auch der König selbst zum Feldlager ab.

Das französische Heer, das mit schnellen Schritten in Deutschland eingerückt war, belagerte die Reichsfestung Philippsburg am Rheine. Eugen's Heer war zum Entsatz der Festung herangezogen; das Hauptlager des letzteren war zu Wiesenthal, einem Dorfe, das von den französischen Verschanzungen nur auf die Weite eines Kanonenschusses entfernt lag. Hier traf Friedrich am siebenten Juli ein. Kaum angekommen, begab er sich sogleich zum Prinzen Eugen, den einundsiebenzigjährigen Helden von Angesicht zu sehen, dessen Name noch als der erste Stern des Ruhmes am deutschen Himmel glänzte, sowie er auch heutiges Tages noch in den Liedern des deutschen Volkes lebt. Friedrich bat ihn um die Erlaubniß, „zuzusehen, wie ein Held sich Lorbeeren sammele." Eugen wußte auf so feine Schmeichelei Verbindliches zu erwidern; er bedauerte, daß er nicht schon früher das Glück gehabt habe, den Kronprinzen bei sich zu sehen: dann würde er Gelegenheit gefunden haben, ihm manche Dinge zu zeigen, die für einen Heerführer von Nutzen seien und in ähnlichen Fällen mit Vortheil angewandt werden könnten. „Denn," setzte er mit dem Blicke des Kenners hinzu, „Alles an Ihnen verräth mir, daß Sie sich einst als ein tapferer Feldherr zeigen werden."

Eugen lud den Prinzen ein, bei ihm zu speisen. Während man an der Tafel saß, ward von den Franzosen heftig geschossen; doch achtete man dessen wenig und das Gespräch ging ungestört seinen heiteren Gang. Friedrich aber freute sich, wenn er eine Gesundheit ausbrachte und seinen Trinkspruch von dem Donner des feindlichen Geschützes begleiten hörte.

Eugen fand an dem jugendlichen Kronprinzen ein lebhaftes Wohlgefallen; sein Geist, sein Scharfsinn, sein männliches Betragen überraschten ihn und zogen ihn an. Zwei Tage nach Friedrich's Ankunft machte er ihm, in Gesellschaft des Herzogs von Würtemberg, einen Gegenbesuch und verweilte geraume Zeit in seinem Zelte. Als beide Gäste sich entfernten, ging Eugen zufällig voran, ihm folgte der Herzog von Würtemberg. Friedrich, der den letzteren schon von früherer Zeit

her kannte, umarmte dieſen und küßte ihn. Schnell wandte ſich Eugen um und fragte: „Wollen denn Ew. Königliche Hoheit meine alten Backen nicht auch küſſen?“ Mit herzlicher Freude erfüllte Friedrich die Bitte des Feldherrn.

Prinz Eugen bewies dem Kronprinzen ſeine Zuneigung auch dadurch, daß er ihm ein Geſchenk von vier ausgeſuchten, großen und ſchön gewachſenen Rekruten machte. Zu jedem Kriegsrathe ward Friedrich zugezogen. Dieſer aber war bemüht, ſich ſolcher Zuneigung durch eifrige Theilnahme an allen kriegeriſchen Angelegenheiten würdig zu

machen. Er theilte die Beſchwerden des Feldlagers und unterrichtete ſich ſorgfältig über die Behandlung der Soldaten im Felde. Täglich beritt er, ſo lange die Belagerung anhielt, die Linien, und wo nur etwas von Bedeutung vorfiel, fehlte er nie. Von kriegeriſcher Unerſchrockenheit gab er ſchon jetzt eine ſeltene Probe. Er war nämlich einſt, mit ziemlich großem Gefolge, ausgeritten, die Linien von Philippsburg zu beſichtigen. Als er durch ein ſehr lichtes Gehölz zurückkehrte, begleitete ihn das feindliche Geſchütz ohne Aufhören, ſo daß mehrere Bäume zu ſeinen Seiten zertrümmert wurden; doch behielt ſein Pferd den ruhigen Schritt bei, und ſelbſt ſeine Hand, die den Zügel hielt,

verrieth nicht die mindeſte ungewöhnliche Bewegung. Man bemerkte vielmehr, daß er ruhig in ſeinem Geſpräche mit den Generalen, die neben ihm ritten, fortfuhr, und man bewunderte ſeine Haltung in einer Gefahr, mit welcher ſich vertraut zu machen er bisher noch keine Gelegenheit gehabt hatte.

So konnte denn Prinz Eugen, als Friedrich Wilhelm im Feldlager eintraf, das günſtigſte Zeugniß über den Kronprinzen ablegen; er

versicherte dem Könige, daß der Prinz in Zukunft einer der größten Feldherren werden müsse. Ein solches Lob, und aus dem Munde eines so ausgezeichneten Heerführers, bereitete dem Könige die größte Freude; er äußerte, wie ihm dies um so lieber sei, als er immer daran gezweifelt, daß sein Sohn Neigung zum Soldatenstande habe. Fortan betrachtete er den letzteren mit immer günstigeren Augen.

Wie tief der Eindruck war, den die Erscheinung des gefeierten Helden auf Friedrich hervorbrachte, wie lebhaft dieselbe seinen Geist zur Nacheiferung anreizte, bezeugt ein Gedicht, das er im Lager geschrieben hat, das früheste unter denen, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben. Spricht sich hierin sein Gefühl auch in jener rhetorischen Umhüllung aus, welche die ganze französische Poesie seiner Zeit, nach der er sich bildete, charakterisirt, so ist es doch der zu Grunde liegenden Gesinnung wegen merkwürdig genug. Es ist eine Ode an den Ruhm, den er als den Urheber alles Großen, was durch das Schwert und durch die Kunst des Wortes hervorgerufen wurde, hinstellt. Er führt die Beispiele der Geschichte an, hebt unter diesen besonders die Thaten Eugen's hervor und schließt mit seiner eignen Zukunft. Die bedeutungsvolle Schlußstrophe dürfte sich etwa mit folgenden Worten (denn das Gedicht ist, wie alle Schriften Friedrich's, französisch) übersetzen lassen:

O Ruhm, dem ich zum Opfer weihe
Der Freuden hold erblühten Kranz:
O Ruhm, dein bin ich! so verleihe
Du meinem Leben hellen Glanz!
Und dräuen mir des Todes Schaaren,
Du kannst noch einen Strahl bewahren
Des Geistes, welcher glüht in mir;
Schließ' auf das Thor mit deinen Händen,
Auf deinen Pfad mich hinzuwenden: —
Dir leb' ich und ich sterbe dir!

Weniger bedeutend ist ein zweites Gedicht aus derselben Zeit, in welchem Friedrich die Gräuel des Krieges zu schildern sucht und mit innerer Genugthuung hinzufügt, daß er sich hiebei sein zarteres Gefühl erhalten habe.

Indeß war dieser Feldzug wenig geeignet, den Theilnehmern an demselben einen Ruhm, wie ihn Friedrich wünschte, zu gewähren. Die

österreichischen Regimenter waren schlecht disciplinirt und bildeten einen sehr auffallenden Gegensatz gegen die vortreffliche Beschaffenheit der, an Zahl freilich geringeren preußischen Truppen. Friedrich selbst war, als er nach der Heimath zurückkehrte, mit Verachtung gegen die Prahlerei und das unkriegerische Benehmen der Oesterreicher erfüllt, — ein Umstand, der gewiß auf seine späteren Pläne und Entschließungen gegen Oesterreich wesentlich eingewirkt hat. Eugen hatte das Feuer seiner Jugend verloren und wagte es nicht, den wohlerworbenen Ruhm noch einmal aufs Spiel zu setzen. So geschah es, daß man, statt die ungünstige Stellung der Franzosen mit rascher Entschlossenheit zu benutzen, in Ruhe zusah, wie Philippsburg von ihnen, schon am 18. Juli, eingenommen wurde. Damit war die Hoffnung auf große Thaten verloren

Die thatenlose Muße des Feldlagers zu vertreiben, gerieth Friedrich einst mit einigen gleichgestimmten jungen Freunden auf die Ausführung eines sonderbaren Planes. Ihm dünkte nämlich der Schlaf eine große Beschränkung des Lebens zu sein; die Entbehrung desselben schien dem Leben einen doppelten Werth zu verheißen. Man wagte den Versuch, indem man dem guten Willen durch den Genuß starken Kaffees nachzuhelfen bemüht war. Vier Tage lang hatte man in solcher Weise ohne Schlaf zugebracht, als die Natur ihre Rechte forderte. Man schlief über Tische ein, Friedrich war in Gefahr, krank zu werden, und man begnügte sich fortan mit dem einfachen Werthe des Lebens.

Friedrich Wilhelm verließ das Heer, mißvergnügt über die schlechten Erfolge, schon im August, wurde aber unterweges von einer gefährlichen Krankheit befallen und kehrte im September in einem sehr bedenklichen Zustande heim. Der Kronprinz hatte den Auftrag, die preußischen Truppen in die Winterquartiere zu führen; die Krankheit des Vaters trieb ihn zur Beschleunigung seines Geschäftes, und schon in der Mitte des Octobers war auch er wieder bei den Seinen. Der König bewies ihm jetzt, indem er selbst den ganzen Winter hindurch das Zimmer und Bett hüten mußte, das ehrenvolle Vertrauen, daß er ihn alle einlaufenden Sachen an seiner Statt unterzeichnen ließ. So drohend die Krankheit des Königs indeß gewesen war, so genas er doch im nächsten Frühjahr wieder, wenn auch die Folgen des Uebels nicht mehr ausgerottet werden

konnten. Im Juni 1735 beförderte er den Sohn, ihm aufs Neue sein Wohlwollen zu bezeugen, zum Generalmajor.

Oesterreich bewies sich indeß gegen den König von Preußen wenig dankbar für die erwiesene Hülfe. Es machte statt dessen im Gegentheil noch Nachforderungen, die sich auf die Pflichten des Königs als Reichsstand gründeten. Auch forderte es, die redlichen Gesinnungen des Königs sehr verkennend, von ihm die Auslieferung des Stanislaus Lescynski, welcher sich, nachdem sein Unternehmen in Polen gescheitert war, auf preußischen Boden geflüchtet und hier auf den Befehl Friedrich Wilhelm's, dem Stanislaus persönlich werth war, gastliche Aufnahme gefunden hatte. Beides verweigerte der König; ebenso wenig aber nahm er die verlockenden Anerbietungen Frankreichs an, das ihn, seine Freundschaft für Stanislaus ins Auge fassend, auf seine Seite zu ziehen strebte. Endlich ließ ihn der österreichische Hof, als er der preußischen Unterstützung entbehren zu können glaubte, ganz fallen. Man ging mit Frankreich in Friedens-Unterhandlungen ein, die dem Könige Stanislaus zur Entschädigung das zum deutschen Reiche gehörige Herzogthum Lothringen brachten, dessen Erledigung man nahe voraussah, das aber nach Stanislaus' Tode an Frankreich fallen sollte; der Herzog von Lothringen sollte statt dessen durch den Besitz von Toscana entschädigt werden. Dem Kaiser wurde dafür von Frankreich seine pragmatische Sanction garantirt. Das deutsche Reich war mit einer so schmachvollen Beendigung des Krieges dankbarlichst zufrieden. An Friedrich Wilhelm war dabei gar nicht gedacht worden, man gab ihm nicht einmal von den Verhandlungen Nachricht; noch viel weniger war man bemüht, ihm irgend einen Lohn für seine Aufopferungen zukommen zu lassen. Ja, man verletzte sogar die Gesetze der äußeren Schicklichkeit so weit, daß man ihm nicht einmal von der Vermählung der ältesten Tochter des Kaisers, Maria Theresia, mit dem Herzoge von Lothringen, die im Anfange des Jahres 1736 erfolgte, Nachricht gab. Nun war auch für Friedrich Wilhelm kein Grund mehr vorhanden, seinen lang verhaltenen Unwillen gegen Oesterreich zu verbergen. Bitter spottend äußerte er sich über das Benehmen des kaiserlichen Hofes; und als einst die Rede darauf kam, deutete er auf den Kronprinzen und sprach, die künftige

Größe des Sohnes ahnend, im Gefühl der eignen zunehmenden Schwäche die prophetiſchen Worte: „Hier ſteht Einer, der wird mich rächen!“

Im Anfange des Jahres 1739 aber ſchloß Oeſterreich mit Frankreich einen Tractat, dem zufolge die von Friedrich Wilhelm in Anſpruch genommenen und ihm durch die früheren Verträge zugeſicherten Rechte auf Jülich und Berg auf den damaligen Prinzen von Sulzbach übergehen ſollten. Der Antrag zu dieſem Tractate war von Oeſterreich ausgegangen und es wurde ausdrücklich die Garantie deſſelben von Seiten Frankreichs gegen Preußen ausbedungen.

Eilftes Capitel.

Der Aufenthalt in Rheinsberg.

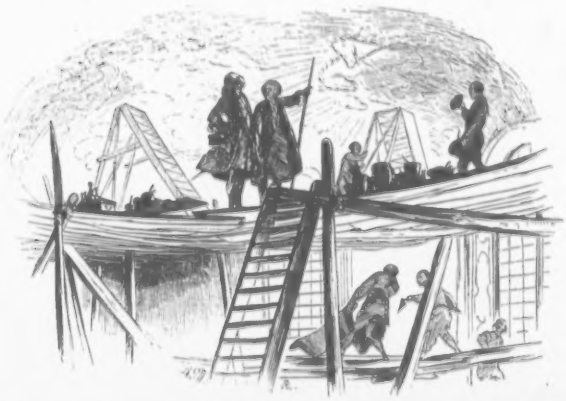
In der schweren Krankheit des Königs, welche auf die Rhein-Campagne vom Jahre 1734 gefolgt war, rief Friedrich einst mit Thränen in den Augen aus: „Ich möchte gern einen Arm hingeben, um das Leben des Königs um zwanzig Jahre zu verlängern, wollte auch er nur mich nach meiner Neigung leben lassen!“ Es bedurfte des Opfers nicht, um endlich eine anmuthigere Gestaltung seines Lebens zu erreichen. Der König gewährte ihm fortan vollkommene Freiheit, und es folgte bis zu Friedrich's Thronbesteigung eine Reihe so glückselig heiterer Jahre, wie solche sein späteres Leben, welches viel mehr dem Wohle seines Volkes, als dem eignen gewidmet war, nicht wieder gesehen hat.

Rheinsberg, jene anmuthige Besitzung in der Nähe von Ruppin, mit welcher der Kronprinz nach seiner Vermählung beschenkt worden

war, bildete nun den Mittelpunkt seiner Freuden. Hier wurde seine Hofhaltung fürstlich, aber ohne übertriebenen Glanz, eingerichtet; hier sammelten sich um ihn die Männer, die ihm vor Allen werth waren; hier widmete er die Tage, die nicht durch Dienstgeschäfte in Anspruch genommen wurden, dem ungestörten Genusse der Wissenschaften und Künste. Das Verhältniß zu seiner Gemahlin hatte sich auf eine sehr erfreuliche Weise gestaltet; ihr Aeußeres hatte die zarteste Anmuth gewonnen, ihre Schüchternheit hatte sich zur reinsten weiblichen Milde entfaltet, ihre vollkommene Hingebung an den Gemahl erwarb ihr von dessen Seite eine herzliche Zuneigung; ohne im Mindesten danach zu streben, war sie in dieser glücklichen Zeit selbst nicht ohne Einfluß auf seine Entschließungen. Leider nur war die Ehe durch keine Kinder beglückt. Unter Friedrich's Freunden sind vornehmlich anzuführen: Baron Keyserling, ein heiterer, lebensfroher Mensch, der ihm schon in früherer Zeit vom Könige zum Gesellschafter gegeben war und mit dem sich jetzt das innigste Verhältniß entwickelte; Knobelsdorff, dem Kronprinzen seit der Zeit des Cüstriner Aufenthalts werth, damals Hauptmann, jetzt aber dem militairischen Treiben abgethan und nur den bildenden Künsten, namentlich der Architektur, lebend, für die er ein hochachtbares Talent auszubilden wußte; Jordan, früher Prediger, jetzt mit dem Studium der schönen Wissenschaften beschäftigt und durch gesellige Talente ausgezeichnet, u. A. m. Sodann eine Reihe ehrenwerther Offiziere, älterer und jüngerer; Künstler, unter denen besonders der Hofmaler Pesne von höherer Bedeutung ist; Musiker, wie z. B. der bekannte Kapellmeister Graun; und manche Andere, die nur vorübergehend in Rheinsberg einsprachen. Mit entfernten Freunden endlich wurde das Band durch einen eifrig fortgesetzten Briefwechsel festgehalten.

In den Briefen eines Zeitgenossen, des Baron Bielfeld, der im letzten Jahre ebenfalls unter die Zahl der Rheinsberger Freunde aufgenommen wurde, ist uns das anschaulichste Bild von Rheinsberg, von der Anmuth des Ortes, von der Heiterkeit des dortigen Lebens aufbehalten. Wir können die Schilderung desselben nicht besser wiedergeben, als indem wir seine eigenen Worte benutzen:

„Die Lage des Schloſſes (ſo ſchreibt Bielfeld im October 1739) iſt ſchön. Ein großer See beſpült faſt ſeine Mauern, und jenſeit deſſelben zieht ſich amphitheatraliſch ein ſchöner Wald von Eichen und Buchen hin. Das ehemalige Schloß beſtand nur aus dem Hauptgebäude mit einem Flügel, an deſſen Ende ſich ein alter Thurm befand. Dies Gebäude und ſeine Lage waren geeignet, das Genie und den Geſchmack des Kronprinzen und das Talent Knobelsdorff's zu zeigen, welcher Aufſeher über die Bauten iſt. (Die erſte Anlage des Umbaues war indeß nicht Knobelsdorff's Werk.) Das Hauptgebäude wurde ausgebeſſert und durch Bogenfenſter, Statuen und allerhand Verzierungen verſchönert. Man baute von der andern Seite ebenfalls einen Flügel mit einem Thurme und vereinigte dieſe beiden Thürme durch eine doppelte Säulenreihe, mit Vaſen und Gruppen geſchmückt. Durch dieſe Einrichtung gewann das Ganze die Geſtalt eines Vierecks. Am Eingange iſt eine mit Statuen, die als Laternenträger dienen, beſetzte Brücke. In den Hof gelangt man durch ein ſchönes Portal, über welches Knobelsdorff die Worte: Friderico tranquillitatem colenti geſetzt hat. — Das Innere des Schloſſes iſt höchſt prächtig und geſchmackvoll. Ueberall ſieht man



vergoldete Bildhauerarbeit, doch ohne Ueberladung, vereint mit richtigem Urtheil. Der Prinz liebt blos bescheidene Farben, deshalb sind Möbel und Vorhänge hellviolett, himmelblau, hellgrün und fleischfarben, mit Silber eingefaßt. Ein Saal, welcher der Hauptschmuck des Schlosses sein wird, ist noch nicht fertig; er soll mit Marmor bekleidet und mit großen Spiegeln und Goldbronze verziert werden. Der berühmte Pesne arbeitet am Plafond-Gemälde, das den Aufgang der Sonne vorstellt. Auf einer Seite sieht man die Nacht, in dichte Schleier gehüllt, von ihren traurigen Vögeln und den Horen begleitet. Sie scheint sich zu entfernen, um der Morgenröthe Platz zu machen, an deren Seite der Morgenstern in der Gestalt der Venus erscheint. Man sieht die weißen Pferde des Sonnenwagens und den Apoll, der die ersten Strahlen sendet. Ich halte dies Bild für symbolisch und auf einen Zeitpunkt deutend, der vielleicht nicht mehr fern ist — Die Gärten in Rheinsberg haben ihre Vollendung noch nicht erreicht, denn sie sind erst seit zwei Jahren angelegt. Der Plan ist großartig, die Ausführung aber wird von der Zeit abhängen. Die Hauptallee schließt mit einem Obelisken in ägyptischem Geschmacke, mit Hieroglyphen. Ueberall sind Baumgruppen, Lauben und schattige Sitze. Zwei Lustschiffe, die der Prinz erbauen ließ, schwimmen auf dem See und bringen den Wanderer, welcher die Wasserfahrt liebt, an das Waldufer."

Hierauf geht der Verfasser zur Schilderung der hervorragendsten Personen über, welche die Gesellschaft von Rheinsberg ausmachten und von denen ein jeder, durch das Festhalten seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit, wesentlich zu der Lebendigkeit und Unbefangenheit des Verkehres beitrug. Dann fährt er fort:

„Alle, die auf dem Schlosse wohnen, genießen die ungezwungenste Freiheit. Sie sehen den Kronprinzen und dessen Gemahlin nur bei der Tafel, beim Spiel, auf dem Ball, im Concert oder bei anderen Festen, an denen sie Theil nehmen können. Jeder denkt, liest, zeichnet, schreibt, spielt ein Instrument, ergötzt oder beschäftigt sich in seinem Zimmer bis zur Tafel. Dann kleidet man sich sauber, doch ohne Pracht und Verschwendung an und begibt sich in den Speisesaal. Alle Beschäftigungen und Vergnügungen des Kronprinzen verrathen den Mann von

Geiſt. Sein Geſpräch bei der Tafel iſt unvergleichlich; er ſpricht viel und gut. Es ſcheint, als wäre ihm kein Gegenſtand fremd oder zu hoch; über jeden findet er eine Menge neuer und richtiger Bemerkungen. Sein Witz gleicht dem nie verlöſchenden Feuer der Veſta. Er duldet den Widerſpruch und verſteht die Kunſt, die guten Einfälle Anderer zu Tage zu fördern, indem er die Gelegenheit, ein ſinniges Wort anzubringen, herbeiführt. Er ſcherzt und neckt zuweilen, doch ohne Bitterkeit und ohne eine witzige Erwiderung übel aufzunehmen."

„Die Bibliothek des Prinzen iſt allerliebſt; ſie iſt in einem der Thürme, die ich erwähnte, aufgeſtellt und hat die Ausſicht auf den See und Garten. Sie enthält eine nicht zahlreiche, aber wohlgewählte Sammlung der beſten franzöſiſchen Bücher in Glasſchränken, die mit Gold und Schnitzwerk verziert ſind. Voltaire's lebensgroßes Bild iſt darin aufgehängt. Er iſt der Liebling des Kronprinzen, der überhaupt alle guten franzöſiſchen Dichter und Proſaiker hoch hält."

„Nach der Mittagstafel geben die Herren in das Zimmer der Dame, an der die Reihe iſt, die Honneurs des Kaffees zu machen. Die Oberhofmeiſterin fängt an und die anderen folgen; ſelbſt die fremden Damen ſind nicht ausgeſchloſſen. Der ganze Hof verſammelt ſich um den Kaffeetiſch; man ſpricht, man ſcherzt, man macht ein Spiel, man geht umher, und dieſe Stunde iſt eine der angenehmſten des Tages. Der Prinz und die Prinzeſſin trinken in ihrem Zimmer. Die Abende ſind der Muſik gewidmet. Der Prinz hält in ſeinem Salon Concert, wozu man eingeladen ſein muß. Eine ſolche Einladung iſt immer eine beſondere Gnadenbezeigung. Der Prinz ſpielt gewöhnlich die Flöte. Er behandelt das Inſtrument mit höchſter Vollkommenheit; ſein Anſatz, ſowie ſeine Fingergeläufigkeit und ſein Vortrag ſind einzig. Er hat mehrere Sonaten ſelbſt geſetzt. Ich habe öfters die Ehre gehabt, wann er die Flöte blies, hinter ihm zu ſtehen, und wurde beſonders von ſeinem Adagio bezaubert. Doch Friedrich iſt in Allem ausgezeichnet. Er tanzt ſchön, mit Leichtigkeit und Grazie, und iſt ein Freund jedes anſtändigen Vergnügens, mit Ausnahme der Jagd, die in ſeinen Augen geiſt- und zeittödtend und, wie er ſagt, nicht viel nützlicher iſt, als das Ausfegen eines Kamins."

Dann spricht der Verfasser mit hoher Begeisterung von der Schönheit, der liebenswürdigen Anmuth, der zarten Milde der Kronprinzessin. — „Wir hatten (so heißt es weiter) kürzlich einen allerliebsten Ball. Der Prinz, der gewöhnlich Uniform trägt, erschien in einem seladongrünen seidenen Kleide, mit breiten silbernen Brandebourgs und Quasten besetzt. Die Weste war von Silbermoor und reich gestickt. Alle Kavaliere seines Gefolges waren ähnlich, doch weniger prächtig, gekleidet. Alles war reich und festlich, doch erschien die Prinzessin allein als die Sonne dieses glänzenden Sternenhimmels. — Ich verlebe hier wahrhaft entzückende Tage. Eine königliche Tafel, ein Götterwein, eine himmlische Musik, köstliche Spaziergänge sowohl im Garten als im Walde, Wasserfahrten, Zauber der Künste und Wissenschaften, angenehme Unterhaltung: Alles vereinigt sich in diesem feenhaften Palaste, um das Leben zu verschönern."

Der Verfasser hat hiebei noch Eines Vergnügens zu erwähnen vergessen, das die Freuden von Rheinsberg erhöhte und den Kronprinzen wiederum in einer neuen Gestalt zu zeigen geeignet war: der Aufführung von Komödien und Trauerspielen, deren Rollen von den Personen der Rheinsberger Gesellschaft besetzt wurden. So spielte Friedrich selbst u. a. in Racine's Mithridat und in Voltaire's Oedipus; in der letztern Tragödie begnügte er sich mit der Rolle des Philoktet. Auch fehlte es an mancherlei anderweitigen Maskeraden nicht.

Noch in anderen Beziehungen wurde der poetische Hauch, der das Leben von Rheinsberg erfüllte, mit Absicht festgehalten. So erfreute man sich einer zur Sage gewordenen antiquarischen Behauptung, die schon vor mehr als hundert Jahren aufgestellt worden war, daß nämlich Rheinsberg eigentlich Remusberg heiße, weil Remus, der Mitgründer des römischen Staates, durch seinen Bruder Romulus vertrieben, hier ein neues Reich gestiftet habe und auf der Remusinsel, die sich aus dem benachbarten See erhebt, begraben worden sei. Alte, auf der Insel ausgegrabene Marmorsteine sollten in früherer Zeit den Anlaß zu dieser Behauptung gegeben haben; kürzlich noch sollten italienische Mönche, durch eine neuentdeckte lateinische Handschrift dazu veranlaßt, auf der Remusinsel nach der Asche des römischen Helden gegraben haben; viele

Alterthümer der Vorzeit, die in der That auf der Insel zum Vorschein kamen, schienen der Sache eine Art von Bestätigung zu geben, und so wagte man nicht, die classische Bedeutung des schönen Asyles allzu kritisch anzugreifen. In den aus Rheinsberg geschriebenen Briefen jener Zeit wird daher auch gewöhnlich der Ort als „Remusberg" bezeichnet. Die Freunde selbst wurden ebenfalls, theils im Scherze, theils auch im Ernst, mit besonderen Namen genannt, die das Ohr mit einem mehr poetischen Klange berührten als die Namen, die sie im gewöhnlichen Leben führten; so hieß z. B. Keyserling gewöhnlich Cäsarion, Jordan wurde Hephästion oder Tindal genannt u. s. w.

Bedeutsamer noch zeigte sich das poetische Streben in der Stiftung eines eignen Ritterordens, welcher mehrere verwandte und befreundete Prinzen, sowie die nächsten militairischen Freunde des Kronprinzen umfaßte. Der Schutzpatron des Ordens war Bayard, der Held der französischen Geschichte; sein Sinnbild war ein auf einem Lorbeerkranze liegender Degen und führte als Umschrift den bekannten Wahlspruch Bayard's: „Ohne Furcht und ohne Tadel." Der Großmeister des Ordens war Fouqué, der nachmals unter den Helden Friedrich's eine so bedeutende Stellung einnehmen sollte; er weihte die zwölf Ritter (denn nur so viele umfaßte der Orden) durch Ritterschlag ein und empfing von ihnen die Gelübde des Ordens, die auf edle That überhaupt und insbesondere auf Vervollkommnung der Kriegsgeschichte und Heeresführung lauteten. Die Ritter trugen einen Ring, der die Gestalt eines rundgebogenen Schwertes hatte, mit der Inschrift: „Es lebe wer sich nie ergibt." Sie führten besondere Bundesnamen: Fouqué hieß der Keusche, Friedrich der Beständige; der Herzog Wilhelm von Bevern hieß der Ritter vom goldnen Köcher. Den entfernten Gliedern des Ordens wurden Briefe im altfranzösischen Ritterstyl geschrieben, und noch bis in den siebenjährigen Krieg hinein, ja noch später, finden sich Zeugnisse, daß man des Bundes in Freude gedachte und seine Formen, wie in den Zeiten unbefangener Jugend, mit Ernst beobachtete.

Wohl derselbe poetische Anreiz, verbunden mit dem lebhaften Wissensdrange, der Friedrich zu jener Zeit erfüllte, bewog ihn, sich gleichzeitig auch in die Brüderschaft der Freimaurer aufnehmen zu lassen.

Das geheimnißvolle Dunkel, in welches diese Gesellschaft sich hüllte und besonders in der Zeit eines noch immer gefahrdrohenden kirchlichen Eifers sich zu hüllen für doppelt nöthig befand, die Klänge religiöser Duldung, einer freisinnigen Auffassung des Lebens, einer geläuterten Moral, die bedeutsam aus jenem Dunkel hervortönten, mußten dem jungen Prinzen, dessen Herz damals vor Allem von dem Drange nach Wahrheit beseelt war, eine Hoffnung geben, hier, was er suchte, zu finden. Seine Aufnahme geschah im Jahre 1738, als er im Gefolge seines Vaters eine Reise nach dem Rheine machte. Hier äußerte sich einst der König in öffentlicher Gesellschaft sehr mißfällig über die Freimaurerei; der Graf von der Lippe-Bückeburg aber, der ein Mitglied der Brüderschaft war, nahm dieselbe mit so beredter Freimüthigkeit in Schutz, daß Friedrich ihn hernach insgeheim um die Aufnahme in eine Gesellschaft bat, welche so wahrheitsliebende Männer zu Mitgliedern zähle. Dem Wunsche des Kronprinzen zu genügen, wurde der Besuch, den man auf der Rückkehr

in Braunschweig abstattete, zu der Vornahme der geheimnißvollen Handlung bestimmt, und Mitglieder der Brüderschaft aus Hamburg und Hannover sammt dem benöthigten Apparate ebendahin verschrieben.

Die Aufnahme geschah zu nächtlicher Weile, da man des Königs wegen mit großer Vorsicht verfahren mußte. Friedrich verlangte, daß man ihn ganz als einen Privatmann behandeln und keine der üblichen Ceremonien aus Rücksicht auf seinen Rang abändern sollte. So wurde er ganz in gehöriger Form aufgenommen. Man bewunderte dabei seine Unerschrockenheit, seine Ruhe, seine Feinheit und Gewandtheit ebenso, wie nach der eigentlichen Eröffnung der Loge den Geist und das Geschick, mit welchem er an den maurerischen Arbeiten Theil nahm. Später wurden einige Mitglieder der Brüderschaft (unter ihnen der obengenannte Bielfeld) nach Rheinsberg eingeladen, mit welchen dort, freilich wiederum im größten Geheimniß, in den Arbeiten fortgefahren wurde.

Bewegte sich solcher Gestalt das Leben in Rheinsberg in den verschiedensten Formen eines poetisch heiteren Genusses, suchte Friedrich denselben endlich noch durch mancherlei eigene dichterische Versuche zu erhöhen und festzuhalten, so barg sich doch zugleich unter dieser anmuthvollen Hülle ein tiefer, redlicher Ernst. Die Stunden, in welchen Friedrich nicht in der Gesellschaft zum Vorschein kam, — und diese umfaßten bei weitem die bedeutendere Zeit des dortigen Aufenthalts — waren der vielseitigsten geistigen Thätigkeit gewidmet. Denn wie ihm früher seine wissenschaftlichen Interessen mannigfach verkümmert waren, so suchte er jetzt eine jede freie Minute zur Gewinnung des Versäumten anzuwenden, indem er nicht wissen konnte, wie bald der Tag, der eine andere Wirksamkeit von ihm erforderte, die Ruhe von Rheinsberg beenden möchte. Dabei besaß Friedrich ein seltenes Talent, nicht blos durch das Studium der geschriebenen Wissenschaft seinen Geist zu bereichern, sondern auch einen jeden bedeutenderen Menschen, der ihm entgegentrat, nach dessen Eigenthümlichkeit zu fassen und, theils brieflich, theils mündlich, die Kenntnisse und die Erfahrungen desselben für das eigne Wissen zu gewinnen. So diente vornehmlich ein Briefwechsel mit Grumbkow dazu, ihn in das Einzelne der politischen Verhältnisse seiner Zeit und der Verwaltungsangelegenheiten des preußischen Staates einzuführen; so ließ er sich von dem alten Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau und von anderen Kriegsführern in den Grundsätzen der Kriegskunst

unterrichten; so verkehrte er, zu ähnlichen Zwecken, mit Aerzten und Naturforschern, mit Theologen, Philosophen u. dergl. m. Seine Lectüre war mannigfacher Art; einen sehr wichtigen Theil derselben bildeten die Schriftsteller, besonders die Geschichtschreiber, des classischen Alterthums, die Friedrich in französischen Uebersetzungen las.

Mit dem größten Eifer jedoch und mit ausdauernder Beharrlichkeit war Friedrich während dieser ganzen Zeit denjenigen Forschungen ergeben, welche die wichtigsten Interessen des Menschen umfassen: das Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen, des Vergänglichen zum Ewigen, des Menschen zu Gott, strebte er mit allen Kräften, sich zur Anschauung zu bringen. Jene religiöse Zerknirschung, die ihn, den ganz Gebeugten, im Gefängnisse zu Cüstrin niedergedrückt hatte, war freilich vorübergegangen, sobald er aufs Neue Kraft und Selbstbewußtsein gewonnen hatte; wohl aber war der Eindruck mächtig genug gewesen, um ihn fortan mit Ernst auf eine würdigere Lösung des großen Räthsels hinzuweisen. Die vorgeschriebenen Satzungen einer geheimnißvollen Glaubenslehre genügten ihm nicht; nicht für das Gefühl oder für das Gemüth, für seinen hellen, scharfen Verstand forderte er Ueberzeugung. So begann er mit der Lectüre der ausgezeichnetsten französischen Kirchenredner; so suchte er durch brieflichen und mündlichen Verkehr mit den vorzüglichsten französischen Predigern Berlins, denen er die bestimmtesten Fragen zur Beantwortung vorlegte, Aufschluß und Lösung seiner Zweifel zu erhalten.

Unter den eben erwähnten Predigern war es besonders der hochbetagte Beausobre, der ihn mächtig anzog. Eine Predigt, die er von diesem im März 1736 hörte, riß ihn zu förmlicher Begeisterung hin, und er suchte seine persönliche Bekanntschaft. Beausobre war wohl geeignet, durch die edle Würde seines Aeußern und durch die Gewandtheit seines Benehmens Eindruck auf ihn zu machen. Nach der ersten Begrüßung, mit der ihn der Prinz empfangen, fragte dieser, der in seiner raschen Weise jede weitere Einleitung verschmähte, mit welcher Lectüre der Prediger gegenwärtig beschäftigt sei. „Ach, gnädiger Herr," erwiderte Beausobre mit dem würdevollen Tone, der ihm zur Natur geworden war, „ich las in diesem Augenblicke ein bewunderungswürdiges, ein

wahrhaft göttliches Stück, dessen Eindruck ich noch an dieser Stelle empfinde." — „„Und das war?"" — „Der Anfang von dem Evangelium St. Johannis." — Die Antwort kam dem Kronprinzen unerwartet, und schon fürchtete er, daß der biblische Redner seine Bedürfnisse wenig verstehen werde. Aber Beausobre wußte im weiteren Verlaufe

des Gespräches den Geist des Prinzen so lebendig zu fesseln, daß dieser mit größter Zufriedenheit den Besuch beendete und dem Prediger aus freier Anregung versprach, seinen ältesten Sohn an Kindes Statt anzunehmen. Leider jedoch starb der würdige Geistliche bald darauf, zu früh für den jungen Forscher. Friedrich hielt dankbar sein Versprechen.

Was ihm auf dem Felde der Theologie unklar blieb, suchte Friedrich nun durch um so gründlicheres Studium der Philosophie zu erwerben. Wolff, jener berühmte Gelehrte, der durch Friedrich Wilhelm aus Halle verbannt war, behauptete zu jener Zeit den ersten Platz in der philosophischen Wissenschaft. Seine Schriften wurden von den Gebildeten mit freudigem Danke aufgenommen. Auch Friedrich wurde durch seine Freunde an diese Quelle geführt. Er ließ sich Wolff's Logik, seine Moral, seine Metaphysik ins Französische übersetzen (denn schon hatte er sich gewöhnt, seine Gedanken nur in französischer Form zu bilden), und war rastlos bemüht, sich alle Ergebnisse seiner Forschung anzueignen, auch, wo er Mängel und Ungenügendes wahrzunehmen glaubte, mit eigner Kraft auf dem Wege der Forschung durchzudringen. So bildete sich ihm eine Weltanschauung aus, die fortan, wenn auch in manchen Einzelnheiten verändert, die Grundrichtung seines Geistes bestimmte. Er kehrte zu jener Lehre der Vorherbestimmung zurück, die er schon früh auf eine schroffe Weise aufgefaßt hatte; aber er suchte sie von jener trostlosen Härte zu entkleiden und mit der Kraft des Menschen in Einklang zu bringen. Nur aus einer Ueberzeugung solcher Art konnte die todverachtende Zuversicht entspringen, mit welcher er nachmals die großen Thaten seines Lebens ausgeführt hat.

Im Allgemeinen aber gelang es Friedrich nicht, auf dem Gebiete der höheren Philosophie heimisch zu werden, und so gab er auch später seine spekulativen Versuche wieder auf. Die Natur hatte ihn nicht zu beschaulicher Ruhe, sondern zur That, zur Gestaltung des Lebens berufen. So waren es auch nur diejenigen Elemente der Philosophie, die unmittelbar ins Leben eingreifen, vornehmlich das Bereich der Moral, was ihn mit dieser Wissenschaft in Verbindung erhielt. Auch sind alle seine Schriften, die sich nicht auf den Kreis historischer Gegenstände beziehen, vorzugsweise nur der Betrachtung und Erörterung moralischer Zustände gewidmet. In solcher Beziehung erscheint es fast als eine besondere Ironie des Zufalles, daß, als im Januar 1737 eben eine Reinschrift von der Uebersetzung der Wolff'schen Metaphysik vollendet war, der eine von den Affen, die Friedrich sich damals hielt, darüber kam und das schöne Manuscript ruhig in den brennenden Kamin steckte.

Das umfassendste, das durchgreifendste Interesse gewährte Friedrich der Mann, der damals sich an die Spitze der geistigen Bildung Frankreichs — somit der geistigen Bildung Europas — emporgeschwungen hatte: Voltaire. Freilich waren es nicht eigenthümliche Tiefe des Wissens, nicht innere Glut der Begeisterung, was Voltaire eine so glänzende Stellung verliehen: — es war der unermüdliche Kampf, den er, mit allen Waffen des Ernstes und des Spottes, gegen die verjährten Vorrechte im Bereiche des Glaubens und Wissens führte; es war die helle Fackel des gesunden Menschenverstandes, mit der er in das Dunkel des Aberglaubens hineinleuchtete; es war die Behendigkeit eines Geistes, welcher fast in allen Gebieten des Wissens, in der Geschichte, der Naturkunde, der Philosophie u. s. w., nicht minder in allen Gattungen poetischer Darstellungsweise die Lehren und die Forschungen der neuen Zeit zu verbreiten und sie der Fassungskraft der Menge anzubequemen wußte; es war endlich eine Kunst des Wortes, die durch die Reinheit der äußeren Form, durch ebenso geistreich witzigen wie zierlichen Vortrag, durch das verlockende Gewand einer üppig spielenden Phantasie das Interesse des Lesers gespannt hielt. Alles, was er schrieb, hatte einen vorzugsweise praktischen Gehalt. Und eben aus diesem Grunde fand Friedrich in Voltaire den Mann, der das, was in der eignen Brust ruhte, was ihn zu Thaten treiben sollte, durch das Wort aussprach, der hiemit sein inneres Wesen vollendete und ausfüllte. Friedrich hatte sich seit früher Zeit an Voltaire's Schriften auferbaut; im Jahre 1736 wandte er sich, der vierundzwanzigjährige Königssohn, an den zweiundvierzigjährigen Schriftsteller, ihm brieflich seine Verehrung zu bezeugen, seine Freundschaft anzutragen; und es entspann sich ein Briefwechsel, der, trotz mancher Störungen, bis an das Ende Voltaire's, zweiundvierzig Jahre lang fortgesetzt wurde, indem beide Naturen fort und fort auf die gegenseitige Ergänzung hingewiesen blieben. Friedrich theilte dem Freunde seine philosophischen Studien und seine dichterischen Versuche mit, jene zur Erweiterung der eignen Ansicht, diese, um sich auf ihre Fehler aufmerksam machen zu lassen. Er erwies ihm eine bis an Schwärmerei grenzende Verehrung; Voltaire's Geisteswerke waren ihm der liebste Besitz; von dem Bilde des Freundes, welches den Schmuck

ſeiner Bibliothek ausmachte und ſeinem Schreibtiſche gegenüberhing, ſagte er, es ſei wie das Memnonsbild, das in den Strahlen der Sonne erklinge und den Geiſt deſſen, der es anſchaue, lebendig mache. Vol-

taire's Heldengedicht, die Henriade, beabſichtigte er in einer großen Prachtausgabe, mit Kupferſtichen, zu denen Knobelsdorff die Zeichnungen machen ſollte, der Welt zu übergeben (ein Unternehmen, das nicht zur Vollendung kam); ein einzelner Gedanke der Henriade, ſo behauptete er, wiege Homer's ganze Iliade auf, u. ſ. w. Er ſandte dem Freunde mancherlei ſinnige Geſchenke zu; ja er ſchickte, in der Perſon Keyſerling's einen eignen Geſandten an Voltaire, der dieſem Friedrich's Portrait, von Knobelsdorff gemalt, überbringen mußte und dafür die neuen Schriften Voltaire's, namentlich diejenigen, die zur Zeit noch

aus mancherlei Gründen das Licht zu scheuen hatten, heimbrachte. Diesen Erwerb, der mit äußerster Vorsicht bewahrt wurde, nannte Friedrich sein goldnes Vließ.

So war die Zeit, die Friedrich in Rheinsberg zubrachte, recht eigentlich die Zeit der Vorbereitung auf den hohen Beruf, der ihn erwartete. Aber auch unmittelbar schon riefen diese Jahre sehr bemerkenswerthe Früchte hervor; verschiedene Schriften, in denen er seine Ansichten und Gesinnungen aussprach, sich selbst und Andere klar zu machen. Von geringerer Bedeutung sind unter diesen zunächst seine Gedichte. In letzteren zeigt sich dieselbe Erscheinung, wie in Friedrich's philosophischen Studien; denn auch in ihnen tritt, wenigstens in der früheren Zeit, von welcher hier die Rede ist, zumeist nur eine praktische Bezugnahme auf das Leben, zumeist nur die Darstellung moralischer Zustände hervor. Ein wahrhaft ergreifendes Gefühl athmet vornehmlich erst in denjenigen seiner Dichtungen, welche der Zeit des siebenjährigen Krieges, als die schwere Hand des Schicksals auf ihm lag und alle geistige Spannkraft zum Widerstande hervorrief, angehören. Ungleich wichtiger und merkwürdiger als seine früheren Poesien sind zwei Abhandlungen, die er in dieser Zeit seines Aufenthaltes in Rheinsberg verfaßt hat.

Die eine derselben ist bereits im Jahre 1736 geschrieben und enthält „Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand des europäischen Staatensystemes." Friedrich faßt hier die kritische Lage Europas, nach jener Verbindung zwischen Frankreich und Oesterreich, mit einer Schärfe ins Auge, die bei einem vierundzwanzigjährigen Jünglinge das höchste Erstaunen hervorruft; er zieht dann die Folgerungen, die der alten Politik beider Mächte gemäß — der unaufhörlichen Vergrößerungssucht Frankreichs und dem Streben Oesterreichs nach absoluter Herrschaft über Deutschland — aus jener Verbindung zu erwarten seien, wenn sich in den anderen Mächten keine neue Kraft entwickele. Die Schrift ist in der Vorahnung der neuen Kraft, die zu entwickeln eben Friedrich selbst bestimmt war, geschrieben. Er schließt damit, den Fürsten auf eindringliche Weise ins Ohr zu rufen, daß all ihre Schwäche nur auf ihrem falschen Glauben von sich selbst beruhe, daß nicht die Völker für

sie, sondern umgekehrt, sie für die Völker da seien. Das war die Lehre der neuen Zeit, die durch Friedrich in das Leben eingeführt werden sollte und der er bis an seinen Tod treu geblieben ist. Friedrich hatte übrigens die Absicht, diese Abhandlung in England drucken zu lassen; doch unterließ er es aus guten Gründen, und so ward sie erst in seinen hinterlassenen Werken bekannt.

Die zweite Abhandlung, eine Arbeit von größerem Umfange, schrieb Friedrich im Jahre 1739. Dies ist die, unter dem Namen des „Anti-macchiavell" bekannte Widerlegung des Buches vom Fürsten, welches der berühmte florentinische Geschichtschreiber Niccolo Macchiavelli im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts verfaßt hatte. Das Buch vom Fürsten, ein Meisterwerk, wenn man die Verhältnisse, für die es ausschließlich bestimmt war und in die es wirksam eingreifen sollte, ins Auge faßt, enthält die Anweisungen, wie eine Alleinherrschaft im Staate (im florentinischen Staate jener Zeit) zu erreichen und zu behaupten sei. Friedrich faßte dasselbe allgemein, als eine Lehre des Despotismus auf; er betrachtete Macchiavelli, der den Fürsten eine solche Lehre hinstellte, geradezu als ihren frevelhaftesten Rathgeber, ja als einen Verläumder ihrer erhabenen Pflicht. Mit begeistertem Unwillen wies er es nach, indem er den Bemerkungen des Florentiners Schritt vor Schritt folgte, wie nicht despotische und verbrecherische Handlungen, sondern nur Tugend, nur Gerechtigkeit und Güte, die Richtschnur der Fürsten sein dürfe, wie nur sie ihnen ein dauerndes Glück auf dem Throne versprechen könne. Seine ganze Darstellung knüpft sich an denselben Grundsatz, mit welchem er die vorerwähnte Abhandlung geschlossen hatte, daß der Fürst nämlich nicht als der uneingeschränkte Herr der Völker, die er beherrsche, daß er vielmehr nur als ihr erster Diener zu betrachten sei. Eine unbefangene, historisch wissenschaftliche Würdigung des Werkes, welches er bekämpfte, tritt also dem Leser nicht entgegen, im Einzelnen so wenig, als im Ganzen; aber als das ausführliche Glaubensbekenntniß, welches der Erbe einer mächtigen Krone ablegte, und zwar zu einer Zeit, in welcher die Uebernahme seines Erbe nach menschlicher Berechnung schon nahe bevorstand, ist es ein höchst denkwürdiges Buch. Auch erweckte es ein allseitiges Interesse, als es, zwar ohne Friedrich's Namen,

in Holland öffentlich erſchien, wo Friedrich daſſelbe unter Voltaire's Augen hatte drucken laſſen. Der Verfaſſer wurde bald genug bekannt, und alle Welt war begierig, ſich zu überzeugen, in wiefern ſeine That mit ſeinem Worte übereinſtimmen werde. Denn ſchon trug er die Krone.

Zwölftes Capitel.

Der Tod des Vaters.

ie schönen Tage in Rheinsberg waren indeß keineswegs ohne mancherlei Störung hingeflossen. Die Dienstgeschäfte in Ruppin, Besuche am Hofe des Vaters in Berlin, Reisen in fernere Provinzen des Reiches führten Friedrich nur zu häufig auf längere oder kürzere Zeit fort; aber alle diese Unterbrechungen dienten nur dazu, den Genuß, welchen Geselligkeit, Wissenschaft und Künste darboten, um so lebhafter und inniger empfinden zu lassen.

Vor Allem war Friedrich bemüht, durch genauste Erfüllung seiner militairischen und anderweitigen Obliegenheiten die Gunst des Königs rege zu erhalten. Er sorgte dafür, daß sein Regiment bei den jährlichen Heerschauen und Musterungen sich stets als eins der schönsten und geübtesten auszeichnete; und er hatte die Genugthuung, daß der König ihm vor der versammelten Generalität seine Zufriedenheit bezeigte. Auch war ein solcher militairischer Eifer das beste Mittel, um diese und jene Aeußerung des Mißvergnügens, das dem Könige noch immer von Zeit zu Zeit gegen Friedrich's geselliges und wissenschaftliches Treiben auftauchte, unwirksam zu machen. Ebenso wandte Friedrich alle Mittel an, um Rekruten von ausgezeichneter Größe und Schönheit an allen Enden der Welt für das Regiment, welches der König selbst führte, anwerben zu lassen. Auch suchte er durch allerlei kleine Geschenke, welche der Garten und die Ställe von Rheinsberg in die Küche des Königs lieferten, Zeugnisse seiner Aufmerksamkeit zu geben. Alles das war ihm durch die Regeln der Klugheit geboten; zugleich aber war es viel mehr, denn sein Gefühl gegen den Vater hatte sich durch die Anerkennung seiner unläugbaren Verdienste um das Land schon lange zu einer innigen Hochachtung gesteigert.

Auch ging in dem Charakter Friedrich Wilhelm's selbst in den letzten Jahren seines Lebens eine merkliche Veränderung vor. So berichtete Friedrich u. a. selbst, im December 1738, an einen Freund, der König habe von den Wissenschaften als etwas Löblichem gesprochen. „Ich bin entzückt," so fährt er fort, „und außer mir vor Freude gewesen über das, was ich gesehen und gehört habe. Alles Löbliche, was ich sehe, gibt mir eine innere Freude, die ich kaum verbergen kann. Ich fühle die Gesinnungen der kindlichen Liebe in mir sich verdoppeln, wenn ich so vernünftige, so wahre Ansichten in dem Urheber meiner Tage bemerke." — Ein Jahr später konnte er einem andern Freunde von einer noch ungleich bedeutenderen Umwandlung im Charakter des Vaters, auf die gewiß die überlegene Geisteskraft des Sohnes nicht ohne Einfluß gewesen war, Nachricht geben. „Die Neuigkeiten des Tages," so schreibt er, „sind, daß der König drei Stunden lang täglich Wolff's Philosophie liest, worüber Gott gelobt sei! So sind wir

endlich zum Triumphe der Vernunft gelangt." Es war Wolff's Werk von der natürlichen Theologie, welches der König damals in einem Auszuge las. Auch war Friedrich Wilhelm in dieser letzten Zeit seines Lebens eifrig bemüht, seinen früheren Fehler wieder gut zu machen und den verbannten Philosophen wieder für sein Reich zurückzugewinnen. Dies gelang aber erst seinem Nachfolger.

Zur höchsten Ehrfurcht gegen die landesväterlichen Tugenden seines Vaters aber wurde Friedrich hingerissen, als er diesen im Sommer 1739 auf einer Reise nach Preußen begleitete und hier den Segen wahrnahm, den der König über eine gänzlich verödete Provinz, dieselbe, in die er jene vertriebenen Salzburger aufgenommen, verbreitet hatte. Seine Gefühle werden auch hier aufs Schönste durch seine eigenen Worte bezeugt. „Hier sind wir," so schreibt er aus Litthauen an Voltaire, „in dem Lande angekommen, das ich als das Non plus ultra der civilisirten Welt ansehe. Es ist eine nur wenig gekannte Provinz von Europa, die als eine neue Schöpfung des Königs, meines Vaters, angesehen werden kann. Litthauen war durch die Pest verheert, zwölf bis fünfzehn entvölkerte Städte und vier- bis fünfhundert unbewohnte Dörfer waren das traurige Schauspiel, das sich hier darbot. Der König hat keine Kosten gespart, um seine heilsamen Absichten auszuführen. Er baute auf, traf treffliche Einrichtungen, ließ einige tausend Familien von allen Seiten Europas kommen. Die Aecker wurden urbar gemacht, das Land bevölkert, der Handel blühend, und jetzt herrscht mehr als je Ueberfluß in einer Provinz, die eine der fruchtbarsten in Deutschland ist. Und Alles, was ich Ihnen sage, ist allein das Werk des Königs, der es nicht bloß anordnete, sondern selbst die Hauptperson bei der Ausführung war, der die Pläne entwarf und sie selbst vollzog, der weder Mühe und Sorge, noch ungeheure Schätze, nicht Versprechungen noch Belohnungen sparte, um einer halben Million denkender Wesen Glück und Leben zuzusichern, die ihr Wohl und ihre gute Verfassung ihm allein verdanken. Ich finde in dieser großmüthigen Arbeit, durch welche der König eine Wüste bewohnt, fruchtbar und glücklich gemacht hat, ich weiß selbst nicht, etwas Heroisches, und ich ahne, daß Sie meine Gesinnung darüber theilen werden."

Noch ein besondres und ganz überraschendes Zeichen der väterlichen Gnade brachte dem Kronprinzen diese preußische Reise, als ihm der König seine reichen preußischen Stutereien, die ein jährliches Einkommen von zehn- bis zwölftausend Thalern brachten, schenkte. Der Kronprinz hatte hievon um so weniger eine Ahnung gehabt, als der König einige Zeit zuvor aufs Neue gegen ihn eingenommen gewesen war und seine Gesinnung mehrfach nicht ganz glimpflich ausgedrückt hatte; nun ward er von diesem Beweise der unerwartet zurückgekehrten und vergrößerten Zärtlichkeit so gerührt, daß er in der ersten Ueberraschung vergeblich nach dem Worte des Dankes suchte. Zugleich aber war dies Geschenk für seine ökonomischen Umstände von großer Wichtigkeit; denn immer noch reichte sein gewöhnliches Einkommen für seine Bedürfnisse bei weitem nicht aus, und er sah sich fort und fort genöthigt, bedeutende Summen im Auslande aufzunehmen. Auch diesem Uebelstande war also, für eine längere Lebensdauer des Königs, abgeholfen.

Doch stand das Ende des Königs schon nahe bevor; aber aller ernstliche Zwiespalt zwischen Vater und Sohn war nun ausgeglichen und eine immer mehr erhöhte gegenseitige Anerkennung an dessen Stelle getreten. Friedrich Wilhelm konnte das Schicksal seiner Unterthanen vertrauensvoll in die Hände des Sohnes übergeben. In Preußen war sein altes Uebel mit erneuter Kraft ausgebrochen, und eine gefahrvolle Wassersucht mit ihren schlimmsten Symptomen hatte sich ausgebildet. Den ganzen Winter über ward er von der schweren Krankheit gepeinigt; Friedrich brachte den größten Theil des Winters in seiner Nähe zu. Von der zärtlichen Theilnahme, die der Sohn dem Vater widmete, geben die Briefe des ersteren aus dieser Zeit Kunde.

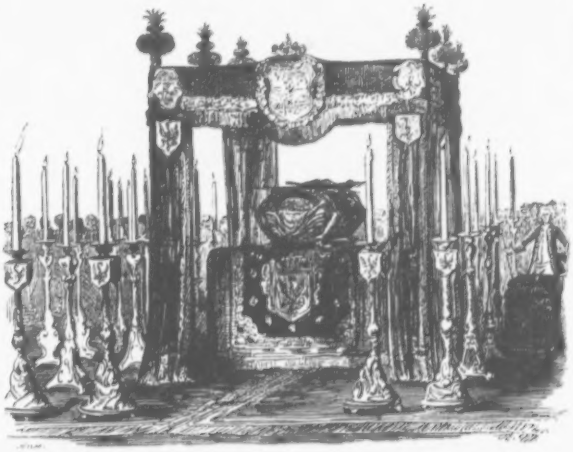
Gegen das Frühjahr, als der Zustand des Königs einige Linderung zu verheißen schien, hatte sich Friedrich nach Rheinsberg begeben. Da berief ihn eine Staffette, welche die Nachricht von der nahe bevorstehenden Auflösung des Vaters berichtete, zurück. Friedrich eilte nach Potsdam, wo der König die größere Zeit der Krankheit zugebracht hatte. Doch war die Lebenskraft des Vaters noch einmal aufgeflackert. Friedrich fand ihn auf öffentlichem Platze neben dem Schlosse, auf seinem Rollstuhle sitzend, dessen er sich bediente, da ihm die Füße schon geraume

Zeit den Dienst versagten. Er sah der Grundsteinlegung eines benachbarten Hauses zu. Sobald er den Sohn von weitem erblickte, streckte er die Arme nach ihm aus, in die der Prinz sich weinend stürzte. In dieser Stellung verharrten sie geraume Zeit, ohne zu sprechen. Der König unterbrach endlich das Schweigen. Er sei zwar immer, so sagte er zu dem Sohne, streng gegen ihn gewesen, gleichwohl habe er ihn stets mit väterlicher Zärtlichkeit geliebt; es sei für ihn ein großer Trost, daß er ihn noch einmal wiedersehe. Friedrich erwiderte mit Worten, die den erregten Gefühlen seines Inneren angemessen waren. Der König ließ sich hierauf in sein Zimmer bringen und unterhielt sich über eine starke Stunde lang insgeheim mit dem Sohne, indem er ihm mit seltner Stärke über alle inneren und äußeren Angelegenheiten des Reiches Rechenschaft gab. An den noch übrigen Tagen setzte er diese Unterredungen fort. Als am zweiten Tage der Kronprinz und mehrere höhere Beamte um den König waren, wandte sich dieser zu jenen und sagte zu ihnen: „Aber thut mir Gott nicht viel Gnade, daß er mir einen so braven und würdigen Sohn gegeben hat?" Friedrich erhob sich bei diesen Worten und küßte gerührt die Hand des Vaters; dieser aber zog ihn an sich, hielt ihn lange fest umschlossen und rief aus: „Mein Gott, ich sterbe zufrieden, da ich einen so würdigen Sohn und Nachfolger habe."

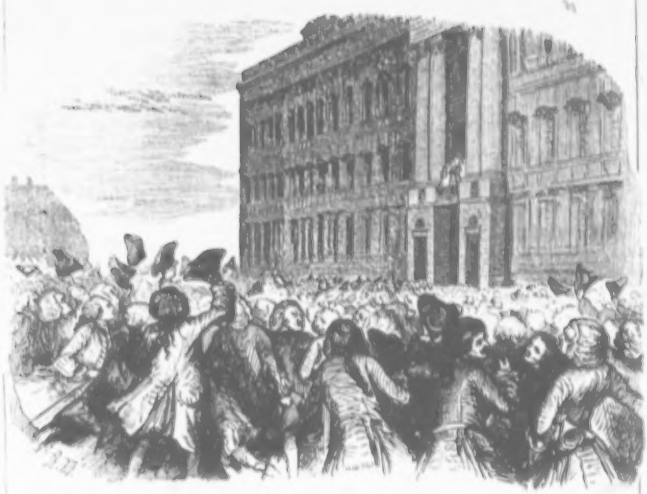
Wenige Tage darauf ließ der König des Morgens früh sein ganzes Gefolge, die Minister, sowie die höheren Offiziere seines Regiments, zu sich in das Vorzimmer bescheiden. Hier erschien er auf seinem Rollstuhle, mit dem Mantel bedeckt, schon äußerst matt, so daß er nicht mehr laut sprechen konnte. Feierlich übergab er, indem einer der anwesenden Offiziere seinen Willen öffentlich und laut bekannt machte, sein Reich und Regiment in die Hände des Kronprinzen und ermahnte seine Unterthanen, diesem fortan ebenso treu zu sein, wie sie ihm gewesen wären. Die Handlung hatte ihn jedoch so angegriffen, daß er sich in sein Zimmer und in das Bette zurückbringen ließ. Der Kronprinz und die Königin waren ihm gefolgt. Kaltblütig ertrug er die letzten Schmerzen, die sich alsbald einstellten; unter frommem Gebete gab er seinen Geist auf. Es war der 31. Mai 1740.

Der König hatte in seinem letzten Willen eine sehr einfache Bestattung angeordnet. Friedrich befolgte diese Anordnung im Allgemeinen. Doch ließ er einige Zeit darauf ein besondres feierliches Leichenbegängniß halten; denn er fürchtete, das Publikum, das von jenem letzten Willen des Verstorbenen keine Kunde gehabt, möchte ihn ohne eine solche Feier der Mißachtung zeihen und den Grund für letztere in seinen früheren Mißhelligkeiten mit dem Vater suchen. Friedrich selbst hat sich über diese Mißhelligkeiten nachmals, als er das Leben seines Vaters schrieb, mit der edelsten kindlichen Pietät ausgesprochen, indem er dieselben nur mit den frommen Worten berührt: „Die häuslichen Verdrießlichkeiten

dieſes großen Fürſten haben wir mit Stillſchweigen übergangen. Man muß gegen die Fehler der Kinder, in Betracht der Tugenden ihres Vaters, einige Nachſicht üben."



Du altes Buch
Glanz!



Dreizehntes Capitel.

Friedrich's Regierungs-Antritt.

Friedrich war von tiefſtem Schmerze ergriffen, als er geſehen, wie das Auge des Vaters nach bitterm Todeskampfe ſich ſchloß. Alle kindlichen Gefühle, welche die letzten Jahre in ihm aufs Neue hervorgerufen hatten, waren im innerſten Grunde erregt; die Regententugenden, durch welche Friedrich Wilhelm ihm eine ſeltne Bahn vorbereitet, ſchienen das Bild des Dahingeſchiedenen mit verklärendem Glanze zu

umgeben. Aber nicht in müßiger Trauer blickte Friedrich diesem Bilde nach. Er brachte dem Vater den Zoll wahrhafter Verehrung dar, indem er mit rüstiger Kraft die Bahn verfolgte, die ihm jener vorgezeichnet hatte, indem er an dem Mechanismus des Staates, den jener mit großartiger Kunst aufgeführt, in gleicher Weise fortbildete und nur in denjenigen Theilen Neues hinzufügte, wo der freie Geist, der in ihm lebte, auch freisinnige Einrichtungen erforderte. Mit rastlosem Eifer, seinen Schmerz bewältigend, gab er sich gänzlich dem hohen Berufe hin, und schon die ersten Tage seiner Regierung machten es kund, wie er das Alte festhalten, wie er Neues gründen, — wie er König sein wollte.

Gar Manchem bereitete ein solches Auftreten des jungen Königs unangenehme, Manchem auch freudige Ueberraschungen. Man war auf bedeutende Veränderungen in der Einrichtung des Staates gefaßt gewesen, man hatte geglaubt, daß die Männer, die Friedrich Wilhelm besonders nahe gestanden, die einen besonderen Einfluß auf ihn ausgeübt hatten, jetzt in ein minder ehrenvolles Dunkel zurücktreten würden. Aber Friedrich war nicht gewillt, dem wahren Verdienste eine Kränkung zuzufügen, selbst in dem Falle, daß er dabei persönliche Abneigungen aus früherer Zeit zu überwinden hatte. So wird von dem alten Kriegshelden, dem Fürsten Leopold von Dessau, der früher der österreichischen Partei des Hofes angehörte, erzählt, er sei, als er sich bei Friedrich zur Condolenz gemeldet, weinend eingetreten, habe eine Rede gehalten und gebeten, ihm und seinen Söhnen ihre Stellen in der Armee und ihm seinen bisherigen Einfluß und Ansehen zu lassen. Friedrich habe hierauf erwidert, er werde ihn in seinen bisherigen Stellen auf keine Weise beeinträchtigen, da er erwarte, daß der Fürst ihm so treu dienen werde als dem Vater; er habe aber auch hinzugefügt: was das Ansehen und den Einfluß betreffe, so werde in seiner Regierung Niemand Ansehen haben als er selbst und Niemand Einfluß. Noch mehr überraschte es, als Friedrich den bisherigen Finanzminister von Boden, dem man unwürdige Dinge Schuld gab, dem er selbst früher wenig geneigt schien, dessen große Tüchtigkeit er aber wohl zu würdigen wußte, nicht nur im Amte behielt, sondern ihm auch ein prächtiges, neu erbautes und vollständig eingerichtetes Haus zum Geschenk mac

Andere dagegen fanden ſich in den glänzenden Erwartungen, zu denen ſie durch Friedrich's Regierungsantritt berechtigt zu ſein glaubten, auf eine zum Theil empfindliche Weiſe getäuſcht. So ſetzte ſich ſelbſt der verdiente Generallieutenant von der Schulenburg ſcharfem Tadel von Seiten des jungen Königs aus, als er, zwar freundſchaftlicher Weiſe, doch ohne Urlaub ſein Regiment verlaſſen hatte, um mündlich zur Thronbeſteigung Glück zu wünſchen. So fand ſich ſchnell eine Menge von Glücksrittern ein, denen die genialere Richtung Friedrich's leichten Erwerb zu ſichern ſchien, während er nicht im Mindeſten daran dachte, ihre thörichten Hoffnungen zu erfüllen. Die Ballen der Glückwünſchungsgedichte, welche dem königlichen Dichter von allen Seiten zugeſandt wurden, lohnten die Mühe des Verſemachens wenig. Auch manche ſeiner früheren Günſtlinge mußten es erfahren, daß ſie ſeinen Charakter falſch beurtheilt hatten. Einer von dieſen hatte nichts Eiligeres zu thun, als unverzüglich eine Einladung an einen Freund in Paris fertig zu machen, indem er dieſem verſicherte, daß er jetzt gewiß ſein Glück in Berlin machen könne und daß ſie dem luſtigſten Leben

in Friedrich's Geſellſchaft entgegenſehen dürften. Unglücklicher Weiſe war Friedrich unbemerkt in das Zimmer des Schreibers getreten und hatte, über deſſen Schulter blickend, den Brief geleſen. Er nahm ihn dem Schreiber aus der Hand, zerriß ihn und ſprach ſehr ernſthaft: „Die Poſſen haben nun ein Ende!“

Diejenigen aber unter Friedrich's Freunden, deren wahre Treue, deren Verdienſt und Fähigkeiten erprobt waren, ſahen jetzt ehrenvolle Laufbahnen vor ſich; Friedrich wußte einem Jeden von ihnen eine ſolche Stelle anzuweiſen, auf welcher er, ſeiner Eigenthümlichkeit gemäß, für das Wohl des Staates nach Kräften wirkſam ſein konnte. Die einſt unverſchuldet für ihn gelitten hatten, fanden ſich nun auf eine erhebende Weiſe getröſtet. Der Vater ſeines unglücklichen Katte ward zum Feldmarſchall ernannt und in den Grafenſtand erhoben; auch die übrigen Verwandten Katte's erfreuten ſich unausgeſetzt der Gnade des Königs. Der treue Dühan wurde aus der Verbannung zurückberufen und Friedrich bereitete ihm einen behaglichen Lebensabend. Ebenſo kehrte Keith nach Berlin zurück und wurde zum Stallmeiſter und zum Oberſtlieutenant von der Armee ernannt. Der Kammerpräſident von Münchow hatte, ſeit Friedrich's Aufenthalt in Cüſtrin zu Ende gegangen war, manche Leiden zu erdulden gehabt; dafür wurden er und ſeine Söhne jetzt durch mannigfache Gnadenbezeugungen ſchadlos gehalten.

Gleiche Sorgfalt zeigte Friedrich für ſeine Geſchwiſter, namentlich für die Erziehung und angemeſſene Ausbildung der jüngeren Brüder. Der Mutter bewies er, bis an ihren Tod, eine treue kindliche Verehrung. Als ſie ihn an der Leiche des Vaters mit den Worten „Ihro Majeſtät“ anredete, unterbrach er ſie und ſagte: „Nennen Sie mich immer Ihren Sohn; dieſer Titel iſt köſtlicher für mich als die Königswürde.“ Mit derſelben Hochachtung begegnete er ſeiner Gemahlin, obgleich ſich bald das Gerücht verbreitete, daß er ſich, da ſeine Ehe nicht mit Kindern geſegnet war, von ihr trennen und zu einer zweiten Ehe ſchreiten würde. Aber Friedrich dachte an keine Eheſcheidung. Es wird im Gegentheil erzählt, daß er ſie kurz nach ſeiner Thronbeſteigung dem verſammelten Hofe mit den Worten: „Das iſt Ihre Königin!“

vorgestellt, sie auch Angesichts der Versammelten zärtlich umarmt und geküßt habe. Das anmuthige Verhältniß indeß, welches sich zwischen Friedrich und seiner Gemahlin in der glücklichen Zeit des Rheinsberger Aufenthaltes gebildet hatte, kehrte nicht zurück; sie lebten bald abgesondert voneinander und sahen sich zumeist nur noch bei festlichen Gelegenheiten. Die zarte, weibliche Frömmigkeit, welche das innerste Seelenleben dieser seltnen Fürstin ausmachte, stimmte vielleicht zu wenig mit der Schärfe des Verstandes überein, welche Friedrich, in freier Kraft, als Maßstab an die heiligen Ueberlieferungen legte. Wohl aber ließ es sich Friedrich angelegen sein, sie in allen den Ehren, welche der regierenden Königin zukamen, zu erhalten, und eifersüchtig wachte er darüber, daß ihr auch von den Gesandten fremder Mächte der gebührende Zoll der Ehrfurcht dargebracht wurde. Dafür bewies sie ihm bis an seinen Tod die rührendste Theilnahme und Ergebenheit.

Ueber die Weise, in welcher Friedrich die Verwaltung seines Landes geübt wissen wollte, sprach er sich selbst unmittelbar nach seiner Thronbesteigung aus, als die Staatsminister, am zweiten Juni, vor ihm zur Eidleistung erschienen. Seine hochherzige Erklärung, welche in dieser Beziehung in der That die Richtschnur seines Lebens geworden ist, lautete also: „Ob Wir euch gleich (so redete er die Minister an) sehr danken wollen für die treuen Dienste, welche ihr Unsers Höchstgeliebtesten Herrn Vaters Majestät erwiesen habet; so ist doch ferner Unsere Meinung nicht, daß ihr Uns inskünftige bereichern und Unsere armen Unterthanen unterdrücken sollet, sondern ihr sollt hergegen verbunden sein, vermöge gegenwärtigen Befehls, mit ebenso vieler Sorgfalt für das Beste des Landes, als für Unser Bestes zu wachen, um so viel mehr, da Wir keinen Unterschied wissen wollen zwischen Unserm eigenen besondern und des Landes Vortheil, und ihr diesen sowohl als jenen in allen Dingen vor Augen haben müsset; ja des Landes Vortheil muß den Vorzug vor Unserm eigenen besonderen haben, wenn sich beide nicht mit einander vertragen."

Diese Gesinnungen der Treue gegen sein Volk, die bei den Fürsten jener Zeit gar selten geworden waren, bethätigte Friedrich zu gleicher Zeit auf eine Weise, die ihm allgemeine Liebe bereiten mußte. Der letzte

Winter hatte länger als ein halbes Jahr in anhaltender Strenge über dem Lande gelegen: allgemeine Theurung, Hungersnoth an vielen Orten waren die Folge davon. Die Stimme des Elends aber hatte das Ohr des jungen Königs schnell erreicht. Schon am zweiten Tage nach seinem Regierungsantritt ließ er die reichlich gefüllten Kornspeicher öffnen und das Getraide zu sehr wohlfeilen Preisen verkaufen. Wo die

Vorräthe nicht zureichten, wurden bedeutende Summen ins Ausland geschickt, um Getraide zu gleichem Zwecke aufzukaufen. Ebenso wurden die königlichen Forstämter angewiesen, das erlegte Wild für geringe Preise auszubieten. Mehrere Abgaben, die auf dem Erwerb der Nahrungsmittel lasteten, wurden für einige Zeit gänzlich aufgehoben. Endlich

wurden größere und kleinere Summen, die man durch verschiedene Ersparnisse im Staatshaushalte gewann, baar unter die Dürftigsten vertheilt. So mochte der Jubelruf, der dem jungen Könige überall, wo er sich nur öffentlich zeigte, entgegentönte, wohl aus dem Herzen des Volkes kommen. Aber auch darauf, wie der Wohlstand des Volkes durch innerlich fortwirkende Mittel zu heben sei, war Friedrich schon in den ersten Tagen seiner Regierung eifrig bedacht; über die Verbesserung und Vermehrung der Manufakturen erschienen wohlthätige Anordnungen; erfahrenen Arbeitern, die sich aus der Fremde in die preußischen Staaten übersiedeln wollten, wurden wesentliche Vortheile zugesichert.

Nicht minder hatte es Friedrich sehr deutlich erkannt, welchen Werth für die zerstreuten Länder des preußischen Staates der Schutz eines mächtigen Kriegsheeres hatte und welche Wichtigkeit dasselbe, bei veränderten politischen Umständen, seiner Regierung geben konnte. So wenig seine Natur ursprünglich mit der Strenge des militairischen Dienstes übereinzustimmen schien, so eifrig sorgte er jetzt nichtsdestoweniger für die fortgesetzte Uebung desselben. Nur was als ein überflüssiger Luxus in den militairischen Angelegenheiten zu betrachten war, ward auf eine vortheilhafte Weise umgeändert. Dies war namentlich der Fall mit der berühmten Riesengarde, welche der verstorbene König zu seinem besonderen Vergnügen in Potsdam gehalten hatte. Aber es wird auch berichtet, daß Friedrich Wilhelm selbst, kurz vor seinem Tode, seinem Sohne von den ungeheuren Summen, welche die Unterhaltung dieses Corps gekostet, Rechenschaft gegeben und daß er ihm zur Auflösung desselben gerathen habe. So erschien dasselbe am 22. Juni zum letzten Mal, die Leichenfeier seines Stifters zu verherrlichen; unmittelbar darauf wurde es unter andere Regimenter vertheilt. Dadurch gewann Friedrich die Mittel, seine Kriegsmacht, schon im Verlauf weniger Wochen, um mehr als zehntausend Mann zu verstärken. Sonst ward auch für einen ehrenhaften Schmuck des kriegerischen Lebens gesorgt. Alle Fahnen und Standarten der Armee bekamen den preußischen schwarzen Adler mit Schwert und Scepter in den Klauen und mit der Beischrift: „Für Ruhm und Vaterland“ (**Pro Gloria et Patria**).

Die wesentlichsten Veränderungen, mit denen Friedrich auftrat, betrafen diejenigen Elemente des Lebens, welche seinem Vater am fernsten gelegen hatten. Friedrich Wilhelm hatte nur das materielle Wohl seines Staates im Auge gehabt; der Geist lag in Fesseln. Friedrich gab dem Gedanken Freiheit und gewann hiedurch für die Macht seines Staates eine Stütze, die gewaltiger ist, als Schwerter und Feuerschlünde. Oeffentliche Rede war unter seinem Vater nicht verstattet gewesen; die Zeitungsblätter, anfangs ganz verboten, hernach unter drückenden Einschränkungen erlaubt, hatten nur ein kümmerliches Dasein gefristet. Kurz nach Friedrich's Thronbesteigung erschienen auf seine Veranlassung zwei Zeitungen, die bald Bedeutung erlangten und für die er selbst einzelne Artikel lieferte. Für eine Akademie der Wissenschaften wurde der Grund gelegt und vorzügliche Gelehrte aus verschiedenen Ländern nach Berlin berufen. Besonders ließ es sich Friedrich angelegen sein, den Philosophen Wolff für die heimische Wissenschaft wieder zu gewinnen; dem Probste Reinbeck, dem er dies Geschäft übertrug, schrieb er: ein Mensch, der die Wahrheit suche und sie liebe, müsse unter aller menschlichen Gesellschaft werth gehalten werden; er glaube, daß Reinbeck eine Eroberung im Lande der Wahrheit machen werde, wenn es ihm gelinge, Wolff zur Rückkehr zu bewegen. Wolff folgte dem Begehren seines erhabenen Schülers und kehrte nach Halle zurück, wo er ehrenvoll aufgenommen wurde. Auch erschien alsbald ein ausdrücklicher königlicher Befehl, demzufolge nur diejenigen Landeskinder, welche zwei Jahre auf einer preußischen Universität studirt, eine Anstellung im Staate zu erwarten haben sollten. Die Gesellschaft der Freimaurer wurde öffentlich anerkannt; Friedrich selbst hielt bald nach seiner Thronbesteigung eine feierliche Loge, in welcher er den Meisterstuhl einnahm.

Aus solcher Geistesrichtung entsprang endlich auch eine freisinnigere Gestaltung anderer Lebensverhältnisse. Religiöse Duldung war einer der wichtigsten Grundsätze, mit denen Friedrich seine Regierung begann und thätig alten Mißbräuchen oder einseitiger Beschränkung gegenübertrat. Ein zweiter Grundsatz war: geläuterte, vernunftmäßige Rechtspflege. Aber um eine solche in das Leben einzuführen, bedurfte es eines weise

durchdachten, kunstreich aufgeführten Baues. Vorerst erschienen einige Verordnungen, welche wenigstens geeignet waren, das Licht der neuen Zeit, das in Friedrich's Hand ruhte, erkennen zu lassen. So ist namentlich anzuführen, daß, schon am dritten Tage seiner Regierung, das unmenschliche Gerichtsverfahren der Folter — bis auf einige außerordentliche Ausnahmen, für welche dasselbe aber einige Jahre später ebenfalls verschwand, — durch königlichen Befehl aufgehoben wurde. Die übrigen Staaten sind diesem Beispiele erst viel später gefolgt.

Alles aber, was Friedrich in solcher Weise in den ersten Monaten seiner Regierung einrichtete, war sein eignes Werk; die Minister hatten nur seine Befehle auszuführen. Durch eine außerordentliche Thätigkeit, durch die strengste Eintheilung der Zeit machte er es möglich, was bis dahin unerhört gewesen war, daß er Alles beobachten, prüfen, leiten konnte. Und doch gebrach es ihm hiebei nicht an Zeit, um auch den Künsten, namentlich der Musik und Poesie, einige heitere Stunden widmen zu können; aber der Genuß der Kunst diente wiederum nur dazu, seinem Geiste neue Schwungkraft zu geben. Die vortheilhaftesten Zeugnisse über diese ganz außerordentliche Geschäftsführung enthalten die Berichte der damaligen, in Berlin anwesenden fremden Gesandten an ihre Regierungen. Sie klagen, daß der König sein eigner Minister sei, daß man niemand finde, dem er sich ganz mittheile und durch dessen Hülfe man Kenntniß und Einfluß erlangen könne. Auch wird hinzugesetzt, es sei das Beste, wenn man gegen diesen jungen König — dem herkömmlichen Gebrauche sehr zuwider — ein offenes Verfahren beobachte.

In der Mitte Juli begab sich Friedrich nach Königsberg in Preußen, die Erbhuldigung der preußischen Stände zu empfangen. Dort hatte sich sein Großvater die preußische Königskrone aufgesetzt. Aber Friedrich Wilhelm schon verschmähte diese äußerliche Ceremonie, und auch Friedrich fand es nicht für nöthig, dieselbe wieder einzuführen. „Ich reise jetzt (so äußerte er sich kurze Zeit vorher in einem Schreiben an Voltaire) nach Preußen, um mir da, ohne das heilige Oelfläschchen und ohne die unnützen und nichtigen Ceremonien huldigen zu lassen, welche Ignoranz eingeführt hat und die nun von der hergebrachten Gewohnheit begünstiget werden." Die Huldigung fand am 20. Juli statt. Ueber die

dabei nöthigen Förmlichkeiten hatte er ſich durch einen, in ſolchen Dingen erfahrenen Freund, der ihn begleitete, unterrichten laſſen. Nachher fragte er dieſen, ob er ſeine Sache gut gemacht habe. — O ja, Sire, antwortete der Gefragte; aber Einer machte es doch noch beſſer. — „Und der war?“ — Ludwig der Fünfzehnte. — „Ich aber,“ ſetzte Friedrich mit Laune hinzu, „kenne Einen, der es doch noch beſſer machte.“ — Und der war? — „Baron!“ (Ein bekannter franzöſiſcher Schauſpieler.)

Uebrigens war Friedrich mit den Tagen ſeines Aufenthalts in Königsberg zufrieden. Die Huldigungspredigt, welche der Oberhofprediger Quandt hielt, fand ſeinen entſchiedenen Beifall; ſchon früher hatte er Quandt mit Theilnahme gehört und noch am Abend ſeines Lebens, in einer Schrift über deutſche Literatur, erwähnte er ſeiner als des vorzüglichſten Redners, den Deutſchland je beſeſſen. Beſondres Vergnügen bereitete ihm ein Fackelzug, den ihm die Königsberger

Studenten unter Musikbegleitung brachten; er ließ ihnen zum Dank ein reichliches Trinkgelage veranstalten. Auch die Uebungen des Königsberger Militairs fielen zu seiner Zufriedenheit aus. Er aber bezeichnete diese Tage wiederum durch zahlreiche Wohlthaten, die er der Stadt und der gesammten Provinz zukommen ließ, den Wahlspruch der bei der Huldigung ausgeworfenen Medaillen — „Glück des Volkes" — durch die That bewährend.

Nachdem Friedrich aus Preußen zurückgekehrt war, erfolgte in Berlin, am 2. August, die Erbhuldigung der kurmärkischen Stände. Das Volk rief, als Friedrich nach der Ceremonie auf den Balkon des Schlosses hinaustrat, dreimal mit freudiger Seele: Es lebe der König! Gegen die Gewohnheit und Etikette blieb er eine halbe Stunde auf dem Balkon, mit festem, aufmerksamem Blick auf die unermeßliche Menge vor dem Schlosse hinabschauend; er schien in tiefe Betrachtung verloren. — Die Medaillen, welche in Berlin ausgeworfen wurden, führten den Wahlspruch: „Für Wahrheit und Gerechtigkeit."

Kurze Zeit darauf verließ Friedrich Berlin aufs Neue, um die Huldigung in den westphälischen Provinzen des Staates einzunehmen. Vorher besuchte er seine ältere Schwester, die Markgräfin von Baireuth, in ihrer Residenz. Von hier machte er, in raschem Fluge, einen Abstecher nach Straßburg, um einmal französischen Boden zu betreten und französische Truppen zu sehen. Um indeß unbekannt zu bleiben, hatte er den Namen eines Grafen von Four angenommen und nur geringes Gefolge mitgeführt. Seine ganze Equipage bestand in zwei Wagen. Als die Gesellschaft in Kehl (Straßburg gegenüber, auf der deutschen Seite des Rheins) ankam, machte der dortige Wirth den Kammerdiener Friedrich's aufmerksam, daß man jenseit sogleich die Pässe vorzeigen müsse. Der Kammerdiener setzte also einen Paß auf, ließ Friedrich unterschreiben und drückte dann das königliche Siegel darunter. Dem Wirthe war ein so kurzes Verfahren selten vorgekommen; aber schnell errieth er, von wem allein dasselbe ausgehen konnte, und man hatte Mühe, den Hocherfreuten zum Stillschweigen zu verpflichten.

In Straßburg angekommen, ließ sich Friedrich sogleich, um ganz als Franzose auftreten zu können, französische Kleider nach neuestem

Geschmacke anfertigen. In einem Kaffeehause machte er die Bekanntschaft französischer Offiziere, die er zu sich zur Abendtafel einlud; die geschmackvolle Bewirthung, der Geist und die Anmuth seiner Unterhaltung entzückten seine Gäste, aber vergebens bemühten sie sich, die Geheimnisse ihres Wirthes zu erforschen. Am nächsten Tage besuchte Friedrich die Parade. Hier erkannte ihn ein Soldat, der früher in preußischen Diensten gestanden hatte; augenblicklich wurde es dem Gouverneur, Marschall von Broglio, berichtet, und Friedrich war nicht im Stande, die Ehrenbezeugungen des Marschalls ganz zu beseitigen. Nun verbreitete sich die Nachricht durch die ganze Stadt; das Volk war entzückt, den jungen König, dessen Ruhm schon vor seiner Thronbesteigung durch die Welt erklungen war, in seiner Nähe zu wissen. Der Schneider, der die neuen Kleider gefertigt, wollte keine Bezahlung annehmen und sich durchaus nur mit der Ehre, für den Preußenkönig gearbeitet zu haben, begnügen. Am Abend wurden rings in den Straßen Freudenfeuer angezündet; überall hörte man den Jubelruf: **Vive le roi de Prusse!**

Von Straßburg begab sich Friedrich den Rhein abwärts nach Wesel. Diesmal wurde die Rheinreise nicht mit so bangen Gefühlen zurückgelegt, wie vor zehn Jahren, da Friedrich in engem Gewahrsam als ein schmachvoll Gefangener geführt ward. Doch verkümmerte ein Fieber, das sich einstellte und längere Zeit anhielt, den Genuß der schönen Fahrt. Das Fieber war auch die Ursache, daß Friedrich nicht, wie er beabsichtigt hatte, nach Brabant ging, um Voltaire aufzusuchen, der sich gegenwärtig dort aufhielt. Dafür indeß bedurfte es nur des ausgesprochenen Wunsches, und Voltaire fand sich bereitwillig vor seinem hohen Verehrer auf dem Schlosse Moyland bei Cleve ein. Friedrich war angegriffen von der Krankheit; er bedauerte, daß ihm die nöthige Spannkraft fehle, um einem so großen Geiste würdig entgegentreten zu können. Doch war er von der Persönlichkeit des Gefeierten ebenso entzückt, wie früher von seinen Werken. „Voltaire ist so beredt, (schrieb Friedrich kurze Zeit nach diesem Besuche an Jordan) wie Cicero, so angenehm wie Plinius, so weise wie Agrippa; mit Einem Worte: er vereinigt in sich alle Tugenden und Talente der drei größten

Männer des Alterthums. Sein Geist arbeitet unaufhörlich, jeder Tropfen Tinte, der aus seiner Feder fließt, wird zu einem witzigen Einfall. Er hat uns sein herrliches Trauerspiel Mahomet vordeklamirt; wir waren entzückt davon; ich konnte es nur bewundern und schweigen."— „Du wirst mich (fügt Friedrich später hinzu) bei meiner Zurückkunft sehr geschwätzig finden; aber erinnere dich, daß ich zwei Gegenstände gesehen habe, die mir immer am Herzen lagen: Voltaire und französische Truppen."

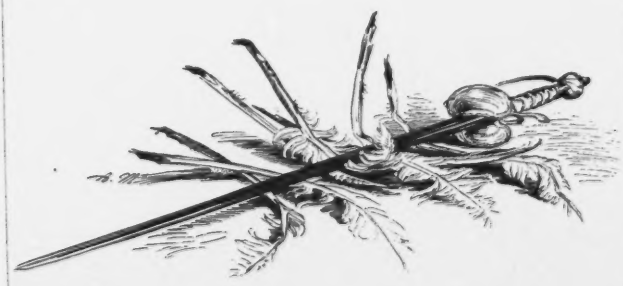
Auf der Rückreise wohnte Friedrich in Salzdahlum der Verlobung seines Bruders, des Prinzen August Wilhelm, mit der Schwester seiner Gemahlin, der braunschweigischen Prinzessin Louise Amalie, bei. —

Die Huldigungsreise nach Westphalen hatte Friedrich zu einer politischen Demonstration veranlaßt, welche sehr geeignet war, seinen Charakter in den Verhältnissen der Politik erkennen zu lassen. Doch auch schon früher, ehe noch die ersten drei Wochen seiner Regierung verflossen waren, hatte er ein ähnliches, wenngleich minder augenfälliges Beispiel gegeben. Der Kurfürst von Mainz hatte nämlich, zum Nachtheile des Landgrafen von Hessen-Kassel und Grafen von Hanau, eines Erbverbrüderten des Hauses Brandenburg, ungegründete Ansprüche auf einen hanauischen Ort gemacht. Friedrich sandte am 19. Juni dem Kurfürsten eine ernstliche Ermahnung, von seinem Vorhaben abzustehen und die Ruhe des Reichs ungestört zu lassen. Die Folge hievon war, daß der Kurfürst seine Truppen zurückzog.

Wichtiger, wie gesagt, war das zweite Ereigniß. Preußen war durch Erbschaft in den Besitz der Herrschaft Herstal an der Maas, im Bezirke des Bisthums Lüttich, gekommen. Herstal hatte sich unter König Friedrich Wilhelm empört und war von dem Bischofe von Lüttich, den nach dem Besitz desselben gelüstete, in Schutz genommen worden. Friedrich Wilhelm hatte vergebens versucht, die Angelegenheit auf gütlichem Wege beizulegen. Jetzt weigerte sich Herstal, ebenfalls unter dem Schutze des Bischofs, Friedrich den Huldigungseid zu leisten. Friedrich schickte deshalb von Wesel aus einen seiner höheren Staatsbeamten an den Bischof und ließ diesen dringend zu einer bestimmten Erklärung über sein Benehmen auffordern, indem er ihm zugleich die Folgen andeutete, denen er sich dadurch aussetzen dürfte. Die Erklärung

blieb aus, und sofort rückten 1600 Mann preußischer Truppen in das Gebiet des Bischofes ein. Dieser wandte sich in seiner Noth an alle benachbarten Fürsten, namentlich auch an den Kaiser. Der letztere schrieb nachdrücklich an Friedrich, daß er, statt sich eigenmächtig Recht zu verschaffen, seine Klage vor den Reichstag bringen solle. Aber Friedrich, der wohl wußte, wie wenig dadurch erreicht werde, rechtfertigte sich durch eine Gegenschrift und zog seine Truppen nicht zurück. Nun bequemte sich der Bischof zur Unterhandlung mit Friedrich, und schon am 20. October kam ein Vertrag zu Stande, demzufolge Friedrich dem Bischofe die Herrschaft Herstal für eine bedeutende Geldsumme überließ. Die Entfernung der Lage Herstals von seinen übrigen Staaten mochte ihn vornehmlich zu diesem Verkaufe bewegen.

So hatte Friedrich im Verlauf der ersten fünf Monate die Art und Weise seiner Regierung angekündigt. Aber die freie, selbständige Kraft, mit welcher er überall auftrat, dünkte seinen Zeitgenossen zu fremd, zu seltsam, als daß sie die Größe dieser Erscheinung schon jetzt zu würdigen vermocht hätten. Indeß hatte die Stunde bereits geschlagen, die ihm eine leuchtendere Bahn aufschließen, die sein Bild auch dem blöderen Auge deutlich erkennbar machen sollte.



Vierzehntes Capitel.

Ausbruch des ersten schlesischen Krieges.

Unter den Aussichten auf mancherlei behaglichen Genuß hatte man den Herbst begonnen. Voltaire war, auf Friedrich's Einladung, nach Berlin gekommen; man konnte sich jetzt lebhafter und minder gestört, als bei jenem ersten flüchtigen Zusammentreffen, gegeneinander aussprechen. Neben Voltaire waren noch andere geistreiche Männer um Friedrich versammelt. Auch seine beiden Schwestern, die Markgräfinnen von Baireuth und von Anspach, kamen zum Besuche. Wissenschaftlicher Verkehr, Concerte, Festlichkeiten schienen eine längere Reihe von heiteren Tagen anzukündigen.

Da brachte ein Eilbote die Nachricht, daß Kaiser Carl VI. am 20. October (1740) gestorben sei. Friedrich war eben in Rheinsberg, wo er sich von erneuten Fieberanfällen, die periodisch wiederkehrten, zu erholen suchte. Mit Gewalt schüttelte er das Fieber von sich, und begann die Ausführung dessen, was er lange schon im Innern vorbereitet hatte. „Jetzt ist die Zeit da (so schrieb er in einem Billet an Voltaire), wo das alte politische System eine gänzliche Aenderung leiden kann; der Stein ist losgerissen, der auf Nebukadnezar's Bild von viererlei Metallen rollen und sie alle zermalmen wird."

Das Bild, das weiland König Nebukadnezar im Traume gesehen und das ihm der Prophet Daniel ausdeuten mußte, war aus Metallen stattlich erbauet, aber in den Füßen waren Eisen und Thon gemischt, so daß es dem Stoße nicht zu widerstehen vermochte. So war auch die österreichische Herrschaft beschaffen. Das große Reich war ohne innere Kraft; ein unglücklich geführter Türkenkrieg hatte in den letzten Jahren auch die letzten Hülfsmittel erschöpft. Prinz Eugen, lange Zeit die Stütze des Reiches, war gestorben, ohne daß seine Stelle durch einen Andern hätte ersetzt werden können. Carl VI. hatte es als die Aufgabe seines Lebens betrachtet, für das Erbfolgerecht seiner Tochter Maria Theresia die Gewährleistung aller bedeutenderen Mächte Europas zu erlangen; Eugen's Rath, die pragmatische Sanction lieber durch ein Heer von 180,000 Mann als durch ein flüchtiges Versprechen zu sichern, war unbeachtet geblieben. Preußen dagegen strebte in jugendlicher Frische empor. Oft zwar hatte man über König Friedrich Wilhelm gespottet, daß er unmäßige Kosten auf sein Kriegsheer verwendet und doch dasselbe seit geraumer Zeit in keine Schlacht geführt habe; aber das Dasein dieses Kriegsheeres ließ sich nicht wegläugnen, und es war geübt, wie kein zweites. Zugleich waren seine Provinzen blühend, die Einkünfte verhältnißmäßig bedeutend, keine Schulden belasteten den Staat, im königlichen Schatze befanden sich baar nahe an neun Millionen Thaler. Mit solchen Mitteln konnte ein kräftiger, männlicher Geist es wagen, selbständig in das Rad der Geschichte einzugreifen und seiner Größe, seinem inneren Berufe Anerkennung zu verschaffen.

Oesterreich hatte schon seit Jahrhunderten gegen den brandenburgisch-preußischen Staat eine fast mehr als zweideutige Rolle gespielt. Von den Verhältnissen zu Friedrich Wilhelm ist in der Jugendgeschichte seines Sohnes Erwähnung geschehen; seine Ansprüche auf Jülich und Berg waren von dem Kaiser zu gleicher Zeit anerkannt und denen anderer Prätendenten nachgesetzt worden. Friedrich hätte jetzt, auf seine Militairmacht gestützt, diese Ansprüche aufs Neue geltend machen können; aber er sah die Größe der Gefahr, der er sich hiebei aussetzen mußte, zu wohl ein; er hätte zu viele Mitbewerber gegen sich gehabt und er hätte sein ganzes Reich von Truppen entblößen müssen, um alle Macht auf diesem einen entlegenen Punkte zusammenzuziehen. Ungleich wichtiger waren andere Ansprüche, die Friedrich, und zwar mit entschiedenem Rechte, erheben durfte, die ihm, unter den gegenwärtigen Umständen, einen minder gefahrvollen Erwerb, seinem Staate einen glänzenderen Gewinn zu sichern schienen. In Schlesien nämlich waren seinen früheren Vorfahren mehrere Fürstenthümer — Jägerndorf, Liegnitz, Brieg und Wohlau, in den verschiedenen Theilen des Landes belegen, — zu verschiedenen Zeiten erblich zugefallen; aber sie waren stets von dem kaiserlichen Hofe ungebührlicher Weise zurückgehalten worden. Diese Angelegenheit hatte schon früher zu manchen Streitigkeiten geführt. Unter dem großen Kurfürsten endlich, als man dessen Hülfe gegen die Türken bedurfte, hatte der österreichische Hof ein scheinbares Abkommen getroffen, indem an Brandenburg, statt jener Fürstenthümer, ein, freilich viel kleinerer Theil, der schwiebusische Kreis, überlassen ward; zuvor aber hatte man den Sohn des Kurfürsten durch allerlei Vorspiegelungen dahin gebracht, daß dieser heimlich versprach, auch jenen Kreis nach seiner Thronbesteigung wieder an Oesterreich zurückzugeben. Als dieser nun — der nachmalige König Friedrich I. — zur Regierung kam und den Ministern sein heimliches Versprechen mittheilte, wurden ihm über die Ränke des kaiserlichen Hofes die Augen geöffnet. Zwar ward er in der That genöthigt, sein Versprechen zu halten; aber er that es mit den Worten, daß er es seinen Nachkommen überlasse, ihr Recht in Schlesien auszuführen. „Giebt es Gott und Zeit (so sprach er) nicht anders als jetzt, so müssen wir zufrieden sein; schickt es aber Gott

anders, so werden meine Nachkommen schon wissen und erfahren, was sie desfalls dereinst zu thun und zu lassen haben."

Friedrich wußte, was er zu thun habe. Der lebhafte Drang, der den jungen König zu ruhmvollen Thaten trieb, hatte ein würdiges Ziel gefunden; unendliche Dauer der Reichsprocesse konnte hier nicht zum erwünschten Erfolge führen; die günstige Gelegenheit mußte schnell gefaßt, das Recht durch die Kraft vertreten werden.

Friedrich bedurfte keiner langen Vorbereitungen, um sich, zur Erwerbung seines Rechtes, auf einen kriegerischen Fuß zu setzen. Sein Plan ward nur wenigen Vertrauten mitgetheilt. Aber die ungewöhnlichen Bewegungen, die auch zu dieser kurzen Vorbereitung nöthig waren, die Truppenmärsche, Artilleriezüge, die Einrichtung der Magazine und dergleichen gaben es kund, daß irgend ein großes Unternehmen im Werke war. Alles ward von Staunen und von Neugier erfüllt; die verschiedensten Gerüchte brachte man in Umlauf; die Diplomaten sandten und empfingen Couriere, ohne mit Bestimmtheit den Plan des Königs errathen zu können. Absichtlich hatte dieser einige Truppenmärsche so angeordnet, daß man vorerst eher an eine Rhein-Campagne, wegen Jülich und Berg, als an Schlesien dachte. Die verkehrten Meinungen, die im Publikum herüber- und hinüberwogten, machten ihm große Freude. „Schreib' mir viel Possierliches (so heißt es in einem Briefe Friedrich's aus Ruppin an Jordan), was man sagt, was man denkt und was man thut. Berlin soll jetzt aussehen wie Frau Bellona in

Kindesnöthen; hoffentlich wird sie ein hübsches Früchtchen zur Welt bringen, und ich durch irgend einige kühne und glückliche Unternehmungen das Vertrauen des Publikums gewinnen. Da wär ich denn endlich in einer der glücklichsten Lagen meines Lebens und in Conjuncturen, die einen sichern Grund zu meinem Ruhme legen können!"

Indeß konnte es auf die Länge nicht verborgen bleiben, daß die preußischen Truppen sich an der schlesischen Grenze zusammenzogen. Der österreichische Hof ward durch seinen Gesandten in Berlin von der Gefahr benachrichtigt; der Staatsrath der Maria Theresia schrieb aber zurück, daß er diesen Nachrichten Glauben weder beimessen wolle noch könne. Doch ward noch ein zweiter Gesandter, der Marquis Botta, von Wien nach Berlin geschickt, die preußischen Unternehmungen genauer zu erforschen. Diesem ward der Plan des Königs bald deutlich genug. Bei seiner Antrittsaudienz nahm er Gelegenheit, zu Friedrich mit Nachdruck von den Ungemächlichkeiten der Reise, die er so eben gemacht, zu sprechen, besonders von den schlechten Wegen in Schlesien, die gegenwärtig durch Ueberschwemmungen so verdorben seien, daß man nicht durchkommen könne. Friedrich durchschaute die Absicht des Gesandten, hatte indeß noch nicht Lust, sich näher zu erklären; er erwiederte trocken, das Schlimmste, was Einem auf solchen Wegen begegnen könne, sei, sich zu beschmutzen.

Im December war Alles zum Beginn des Unternehmens bereit. Der Plan, Schlesien zu besetzen, hörte jetzt auf, ein Geheimniß zu sein. Friedrich schickte einen Gesandten, den Grafen Gotter, nach Wien, um dem österreichischen Hofe seine Ansprüche auf Schlesien und die Anerbietungen, zu denen er sich bei deren Gewährleistung verpflichten wolle, vorzulegen. Er selbst gab, ehe er zu seinen Truppen abging, dem Marquis Botta noch eine Abschiedsaudienz, in welcher er nunmehr auch diesen von seinem Plane unterrichtete. „Sire," rief Botta aus, „Sie werden das Haus Oesterreich zu Grunde richten und stürzen sich selbst zugleich in den Abgrund!" Friedrich erwiederte, daß es nur von Maria Theresia abhängen werde, die ihr gemachten Vorschläge anzunehmen. Nach einer Pause fing Botta mit ironischem Tone wieder an: „Ihre Truppen sind schön, Sire, das gestehe ich. Unsre haben diesen Anschein

nicht, aber sie haben vor dem Schuß gestanden. Bedenken Sie, ich beschwöre Sie, was Sie thun wollen." Der König ward ungeduldig, und versetzte lebhaft: „Sie finden meine Truppen schön: bald werden Sie bekennen, daß sie auch gut sind!" Andere Vorstellungen, welche der Gesandte noch versuchte, brach Friedrich mit dem Bemerken ab, es sei zu spät, der Schritt über den Rubicon sei schon gethan.

Ehe Friedrich aufbrach, berief er noch einmal seine Offiziere zu sich und nahm von ihnen mit folgenden Worten Abschied: „Ich unternehme

einen Krieg, meine Herren, worin ich keine anderen Bundesgenossen habe, als Ihre Tapferkeit und Ihren guten Willen. Meine Sache ist gerecht, und meinen Beistand suche ich bei dem Glücke. Erinnern Sie sich beständig des Ruhmes, den Ihre Vorfahren sich erwarben in den Schlachtfeldern von Warschau, von Fehrbellin und auf dem preußischen Zuge (den berühmtesten Siegen des großen Kurfürsten). Ihr Schicksal ist in Ihren eignen Händen; Ehrenzeichen und Belohnungen warten nur darauf, daß Sie sie durch glänzende Thaten verdienen. Aber ich habe nicht nöthig, Sie zum Ruhme anzufeuern, nur er steht Ihnen vor Augen, nur er ist ein würdiger Gegenstand für Ihre Bemühungen. Wir werden Truppen angreifen, die unter dem Prinzen Eugen den größten Ruf hatten. Zwar ist dieser Prinz nicht mehr; aber unser Ruhm wird beim Siege nicht minder groß sein, da wir uns mit so braven Soldaten werden zu messen haben. Leben Sie wohl! Reisen Sie ab! Ohne Verzug folge ich Ihnen zu dem Sammelplatze des Ruhmes, der unsrer wartet!"

Am 13. December war ein großer Maskenball im königlichen Schlosse. Während die Geigen und Trompeten lustige Tanzmelodien erklingen ließen und die Masken bunt durch einander wirbelten, ward Alles zur Abreise des Königs zurecht gemacht. Unbemerkt verließ er die Residenz und eilte der schlesischen Grenze zu. Am 14. traf er in Crossen, nahe an der Grenze, ein. An demselben Tage zerbrach in der Hauptkirche von Crossen der Glockenstuhl und die Glocke fiel zur Erde. Das machte die Soldaten des Königs bang, denn man hielt es für ein böses Zeichen. Friedrich aber wußte dem Vorfall eine günstigere Prophezeihung abzugewinnen; er hieß die Seinen gutes Muthes sein: das Hohe, so deutete er den Sturz der Glocke, werde erniedriget werden. Oesterreich aber war natürlich, im Verhältniß zu Preußen, das Hohe, und so gewannen die, welche eben gezagt hatten, neue Zuversicht auf siegreichen Erfolg.

Am 16. December betrat Friedrich den schlesischen Boden. An der Grenze fand er zwei Abgesandte, welche der protestantische Theil der Einwohnerschaft der festen Stadt Glogau ihm entgegengeschickt hatte. Sie baten ihn, falls er zur Belagerung von Glogau schreite, so möge

er die Gnade haben, den Angriff nicht von derjenigen Seite der Stadt zu machen, auf welcher sich die protestantische Kirche befinde. Diese Kirche stand nämlich außerhalb der Festungswerke, und der Commandant von Glogau, Graf Wallis, beabsichtigte, dieselbe, sowie er es bereits mit einigen anderen Gebäuden gethan hatte, niederbrennen zu lassen, damit Friedrich nicht auf sie einen Angriff stützen könne. Friedrich hatte seinen Wagen halten lassen, als die beiden Abgeordneten ihre Bitte vortrugen. „Ihr seid die ersten Schlesier," so gab er ihnen zur Antwort,

„die mich um eine Gnade bitten, sie soll Euch auch gewährt werden." Unverzüglich ward ein reitender Bote an den Grafen Wallis abgefertigt, mit dem Versprechen, ihn nicht von jener Seite anzugreifen; und die Kirche blieb verschont.

Das preußische Heer fand keine feindlichen Armeen vor sich; die schwache Besatzung des Landes reichte nur eben hin, um die wenigen Hauptfestungen zu decken. Aus Oesterreich konnte so schleunig keine bedeutendere Hülfe gesandt werden. Die Staffetten und Couriere, welche das in Breslau befindliche Ober-Amt bei der herannahenden Gefahr nach Wien schickte, die immer dringenderen Bitten um Hülfe waren umsonst. Die letzte Resolution, welche von Wien aus erfolgte,

lautete dahin, daß man die Staffettengelder sparen und sich von der Furcht nicht allzusehr einnehmen lassen solle.

So standen dem Einmarsch und der Besitznahme von Seiten der Preußen keine sonderlichen Hindernisse weiter entgegen, als das schlechte Wetter und die bösen Wege, von denen Marquis Botta dem Könige in der That nicht viel Falsches gemeldet hatte. Aber die Soldaten behielten guten Muth, und Friedrich ließ es sich, durch mannigfache Belohnung, angelegen sein, sie in dieser Stimmung zu bestärken. An die Bewohner Schlesiens wurden Manifeste ausgetheilt, welche den Einwohnern alle ihre Besitzungen, Rechte und Freiheiten bestätigten, die strengste Kriegszucht für das einmarschirende Heer verhießen, und die Absicht des Königs, sich seiner Rechte nur gegen die etwanigen Einsprüche eines Dritten zu versichern, auseinandersetzten. Diese Erklärungen, besonders die treffliche Kriegszucht, die in der That beobachtet ward, noch mehr aber die Hoffnungen der protestantischen Bewohner Schlesiens, die in Friedrich ihren Erretter von mannigfachem Drucke sahen, machten ihm viele Herzen des Volkes geneigt. Die Protestationen, die von Seiten der österreichischen Regierung erfolgten, fruchteten dagegen wenig.

Zu Anfange freilich konnte man in Schlesien noch nicht wissen, wie man sich zwischen der althergebrachten und der neugeforderten Unterthanenpflicht zu benehmen habe. Indeß fehlte es schon dem Bürgermeister und Rath von Grüneberg — dem ersten bedeutenderen Orte Schlesiens, auf den die preußische Armee stieß — nicht an einem schlau ersonnenen Auskunftsmittel. Die Preußen fanden nämlich die Thore der Stadt gesperrt. Ein Offizier ward abgeschickt, sie im Namen des Königs zur Uebergabe aufzufordern; man führte ihn auf das Rathhaus, wo Bürgermeister und Rath in feierlicher Amtstracht versammelt waren. Der Offizier verlangte von dem Bürgermeister die Schlüssel zu den Stadtthoren. Jener entschuldigte sich nachdrücklichst: er könne und dürfe die Schlüssel nicht geben. Der Offizier drohte nun, daß man die Thore sprengen und daß man mit der Stadt, wenn sie sich den gnädigen Anerbietungen des Königs widersetze, übel verfahren werde. Der Bürgermeister zuckte mit den Achseln. Hier auf dem Rathstische,

entgegnete er, liegen die Schlüssel; aber ich werde sie Ihnen unter keinen Umständen geben. Wollen Sie sie selbst nehmen, so kann ich's freilich nicht hindern. Der Offizier lachte, nahm die Schlüssel und

ließ die Thore öffnen. Als die Truppen eingerückt waren, ward dem Bürgermeister von Seiten des preußischen Generals bedeutet, er möge, dem Kriegsgebrauche gemäß, die Schlüssel wieder abholen lassen. Der Bürgermeister weigerte sich indeß ebenso wie vorhin. Ich habe die Schlüssel nicht weggegeben, sagte er, ich werde sie daher auch nicht holen oder annehmen. Will aber der Herr General sie wieder auf die Stelle, von der sie weggenommen worden, hinlegen oder hinlegen lassen, so kann ich freilich nichts dagegen haben. — Der General meldete diesen Vorfall dem Könige, zu dessen großem Ergötzen. Auf Friedrich's Befehl wurden die Schlüssel durch ein Commando des Regiments, unter Musik und Trommelschlag, nach dem Rathhause zurückgebracht.

Die erste Festung, deren Besatzung den Preußen ein Hinderniß in den Weg legte, war Glogau. Die Vertheidigungswerke waren in keinem sonderlichen Zustande, doch hatte der Commandant in der Eile einige Vorkehrungen zu seiner Sicherung getroffen. Friedrich ließ, um seine

Armee in ihrem Zuge nicht aufzuhalten, und da überdies die ungünstige Jahreszeit eine regelmäßige Belagerung untersagte, nur ein Corps zurück, welches die Besatzung einzuschließen hinreichte, und setzte seinen Marsch gegen Breslau fort.

Breslau erfreute sich damals einer freien, fast republikanischen Verfassung; die Stadt war von dem Besatzungsrechte ausgenommen. Als ein österreichisches Corps einrücken sollte, gerieth die Bürgerschaft in Bewegung; der Unwille erhöhte sich, als es in Vorschlag gebracht ward, die Vorstädte abzubrennen. Die Bürger beschlossen, ihre Wälle allein zu vertheidigen. Aber schon hatten sich, schneller als man es vermuthet, die Preußen der Vorstädte bemächtigt und die Stadt eingeschlossen; drinnen war man ohne hinlänglichen Vorrath von Lebensmitteln; die zugefrornen Stadtgräben ließen einen Sturm und, in Folge dessen, Plünderung befürchten. So ward man zu Unterhandlungen geneigt; beschleunigt wurden dieselben durch den protestantischen Theil des Volkes, der, durch einen enthusiastischen Schuhmacher aufgewiegelt, den Magistrat zum raschen Entschlusse trieb. Friedrich bewilligte der Stadt eine Neutralität; sie mußte ihm die Thore öffnen, sollte aber von Besatzung verschont bleiben. Des österreichischen Ober-Amtes aber war in diesem Vergleiche nicht gedacht worden; Friedrich verabschiedete, sobald er die Stadt betreten hatte, alle dazu gehörigen Personen.

Am dritten Januar (1741) hielt Friedrich in Breslau seinen feierlichen Einzug. Den Zug eröffneten die königlichen Wagen und Maulthiere, letztere mit Zimbeln und mit Decken von blauem Sammet, eingefaßt von goldnen Borten und mit Adlern gestickt. Dann folgte eine Schaar von Gensdarmen und auf diese der königliche Staatswagen, der mit gelbem Sammet ausgeschlagen war und in dem, als das Symbol der königlichen Macht, ein prächtiger blau sammtener, mit Hermelin gefütterter Mantel lag. Hinter dem Wagen ritten die Prinzen, Markgrafen und Grafen aus Friedrich's Heer und endlich folgte der König selbst mit einem kleinen Gefolge. Er wurde durch den Stadtmajor eingeführt. Der Zudrang des Volkes war außerordentlich; nach allen Seiten hin grüßte und dankte der König mit stetem Abnehmen des Hutes. Zu der königlichen Tafel wurden die

Deputirten des Rathes und der Adel gezogen. Nach der Tafel ritt Friedrich durch die Stadt. Als er an den prächtigen Palast kam, der von den Jesuiten aufgeführt ward, bemerkte er, daß es dem Kaiser wohl habe an Geld fehlen müssen, da seine Geistlichkeit das Geld zu solchen Anlagen verbrauche.

Zwei Tage darauf war großer Ball, den Friedrich selbst mit einer der vornehmsten Damen Schlesiens eröffnete. Bald aber verlor er sich aus den Reihen der Tanzenden und eilte unverzüglich seinen Truppen nach, die wieder schon weiter vorgedrungen waren. Ohlau und Namslau wurden rasch eingenommen; Brieg, eine Festung, wurde wie Glogau eingeschlossen, Ottmachau, in Oberschlesien, erobert. Von wichtigen Punkten war nur noch Neisse, die bedeutendste Festung Schlesiens, übrig. Hier wurden die Hauptkräfte des königlichen Heeres zusammengezogen.

Diese raschen Erfolge, die Eroberung eines reichen Landes fast ohne Schwertschlag, versetzten Friedrich in die behaglichste Stimmung; sie

schienen ihm die glücklichste Zukunft zu versprechen. Die Briefe, die er in dieser Zeit an seinen Freund Jordan schrieb, athmen eine seltne Heiterkeit und Laune, wie denn überhaupt sein ganzer Briefwechsel mit Jordan, der vornehmlich die Zeit des ersten schlesischen Krieges ausfüllt, zu dem Anmuthvollsten gehört, was Friedrich geschrieben hat. Es spricht sich darin überall die innigste Zärtlichkeit aus, die aber durch eine leisere oder schärfere Ironie über die friedlichen Tugenden des Freundes stets eine eigenthümliche Würze erhält. So sandte er ihm aus Ottmachau folgendes fröhliche Schreiben:

„Mein lieber Herr Jordan, mein süßer Herr Jordan, mein sanfter Herr Jordan, mein guter, mein milder, mein friedliebender, mein allerleutseligster Herr Jordan! Ich melde Deiner Heiterkeit, daß Schlesien so gut als erobert ist und daß Neisse schon bombardirt wird; ich bereite Dich auf wichtige Projecte vor und kündige Dir das größte Glück an, das Fortunens Schooß jemals geboren hat. Das mag Dir für jetzt genug sein. Sei mein Cicero bei der Vertheidigung meiner Sache: in ihrer Ausführung will ich Dein Cäsar sein. Leb wohl. Du weißt selbst, ob ich nicht mit der herzlichsten Liebe Dein treuer Freund bin."

Ein paar Tage darauf schrieb er an denselben: „Ich habe die Ehre, Ew. Menschenfreundlichkeit zu melden, daß wir auf gut christlich Anstalten treffen, Neisse zu bombardiren, und daß wir die Stadt, wenn sie sich nicht mit gutem Willen ergibt, nothgedrungen werden in den Grund schießen müssen. Uebrigens geht es mit uns so gut, als nur immer möglich, und Du wirst bald gar nichts mehr von uns hören; denn in zehn Tagen wird Alles vorbei sein, und in vierzehn etwa werde ich das Vergnügen haben, Dich wieder zu sehen und zu sprechen." Der Schluß dieses Briefes lautet: „Leben Sie wohl, Herr Rath! Vertreiben Sie sich die Zeit mit dem Horaz, studiren Sie den Pausanias und erheitern Sie sich dann mit dem Anakreon: was mich betrifft, ich habe zu meinem Vergnügen nichts weiter als Schießscharten, Faschinen und Schanzkörbe. Uebrigens bitte ich Gott, er wolle mir bald eine angenehmere und friedlichere Beschäftigung, und Ihnen Gesundheit, Vergnügen und Alles geben, was Ihr Herz nur wünscht."

Die Eroberung von Neiſſe erfolgte indeß für jetzt nicht. Die Feſtung hielt das Bombardement aus und ein Sturm war durch die umſichtigen Anſtalten des Commandanten unmöglich gemacht. Die Werke waren in guten Stand geſetzt, die Vorſtädte mit all ihren ſchönen Gebäuden und Gärten abgebrannt, die gefrornen Gräben wurden alle Morgen aufgeeiſet und die Wälle mit Waſſer begoſſen, welches letztere augenblicklich die Geſtalt einer unerſteiglichen gläſernen Mauer annahm. Da die Jahreszeit eine förmliche Belagerung unmöglich machte, auch die preußiſchen Truppen durch die anſtrengenden Wintermärſche erſchöpft waren, ſo mußte Friedrich dieſe Unternehmung aufgeben. Gleichzeitig aber waren die übrigen Theile ſeines Heeres durch ganz Oberſchleſien, bis Jablunka an der ungariſchen Grenze, vorgedrungen. Die öſterreichiſchen Truppen, die ſpät zur Vertheidigung des Landes erſchienen waren, hatten ſich, zu ſchwach zum Widerſtande, nach Mähren zurückgezogen, und die Preußen konnten nun eine kurze Erholung in den Winterquartieren ſuchen. Am 26. Januar war Friedrich bereits nach Berlin zurückgekehrt.

Fünfzehntes Capitel.

Feldzug des Jahres 1741.

Wie ein Laufeuer war die Nachricht von dem unvermutheten Einfall in Schlesien durch ganz Europa geflogen; Alles war von Erstaunen über die Kühnheit des jungen Königs, der seine kleine Macht zum Kampf gegen das große Oesterreich führte, ergriffen; einige tadelten sein Unternehmen mild als eine Unbesonnenheit; andere erklärten es für ein ganz tollkühnes Beginnen. Der englische Minister in Wien behauptete, Friedrich verdiene in den politischen Bann gethan zu werden. Denn

wohl sah man ein, daß hiedurch der Friede, der seit Kurzem in Europa zurückgekehrt war, auf geraume Zeit unterbrochen bleiben dürfte, daß nun auch andere Mächte auftreten würden, Ansprüche an die Erbschaft Carl's VI. zu machen, und daß die pragmatische Sanction nur ein schwaches Band sei. Wirklich machte bereits der Kurfürst Karl Albrecht von Baiern, der übrigens jene Sanction nicht anerkannt hatte, Ansprüche auf das Erbe des Kaisers; auch strebte er selbst nach der Kaiserkrone; für jetzt indeß fehlte es ihm an Mitteln, sich geltend zu machen. Größere Gefahr war von Frankreich zu befürchten, indem man leicht voraussetzen konnte, daß dasselbe seinen alten Kampf mit Oesterreich bei günstiger Gelegenheit gewiß wieder aufnehmen würde.

Graf Gotter hatte indeß Friedrich's Forderungen und Anträge nach Wien gebracht. Er bot Friedrich's Freundschaft, sein Heer, seine Geldmittel zum Schutze der Kaisertochter, seine Stimme für die Wahl ihres Gemahls, des Herzogs Franz von Lothringen, zum Kaiser; aber er verlangte dagegen ganz Schlesien. Solche Forderung fand kein geneigtes Gehör; eine der besten Provinzen des Staates für zweideutige Vortheile wegzugeben, schien allzuthöricht. Die Kammerherren zu Wien bemerkten spottend, einem Fürsten, dessen Amt als Reichs-Erzkämmerer es sei, dem Kaiser das Waschbecken vorzuhalten, komme es nicht zu, der Tochter des Kaisers Gesetze vorzuschreiben. Doch ward weiter unterhandelt. Jene Forderung von ganz Schlesien war vielleicht nur in kaufmännischem Sinne gemeint gewesen; je weiter Friedrich in Schlesien vorschritt, um so mehr ließ er in der Forderung nach; bald verlangte er sogar weniger, als ihm zufolge seiner rechtlich ausgeführten Ansprüche zukam, aber Alles war umsonst. England, gegenwärtig in nah befreundetem Verhältniß zu Oesterreich, bemühte sich aufs Eifrigste, den österreichischen Hof zur Nachgiebigkeit zu bewegen; aber Maria Theresia sowohl, als ihre Minister wollten auf keine Abtretung eingehen, so lange Friedrich bewaffnet in Schlesien stehe. Wolle er das Land räumen, so bot man ihm Vergessenheit des Geschehenen und das Versprechen, nicht auf Schadenersatz zu bestehen. So zerschlugen sich die Unterhandlungen bald.

Friedrich hatte dafür gesorgt, daß für die protestantischen Bewohner Schlesiens einige dreißig Prediger angestellt wurden. Dies erweckte beim Papst ängstliche Sorge, und er rief die katholischen Mächte zum Schutze gegen den ketzerischen „Markgrafen von Brandenburg" auf. Friedrich aber erließ eine Gegenerklärung, worin er Jedermann in seinen Staaten, und namentlich auch in Schlesien, bei seinem Glauben zu schützen versprach. Dies wirkte zur Beruhigung der besorgten Gemüther, und der Ruf des Papstes verhallte ungehört. Zugleich hatte Friedrich sich den russischen Hof günstig zu stimmen gewußt, und auch Frankreich äußerte sich gegen ihn auf eine verbindliche Weise. Nur England (Hannover) und Sachsen verbanden sich mit Oesterreich. Aber beide Staaten waren ungerüstet und eine gegen ihre Grenzen aufgestellte Beobachtungsarmee unter dem alten Fürsten von Dessau hielt sie von ernstlichen Schritten zurück. —

Gegen Ende Februars hatte sich die österreichische Heeresmacht, unter dem Oberbefehl des Feldmarschalls, Grafen Neipperg, in Mähren gesammelt und rückte gegen Schlesien vor. Ein Theil der Truppen ward abgesandt, die Grafschaft Glatz zu decken. Die Vorbereitungen zum entscheidenden Kampfe begannen.

Gleichzeitig traf Friedrich wieder in Schlesien ein. Seine Absicht war, zunächst die Quartiere seiner Truppen zu bereisen und sich nähere Kenntniß vom Lande zu verschaffen. So besuchte er, am 27. Februar, die Posten, welche an dem Gebirgsrücken, der Schlesien von der Grafschaft Glatz scheidet, aufgestellt waren. Er war ohne bedeutendes Gefolge, und fast hätte seine Unvorsichtigkeit ihm ein schlimmes Schicksal bereitet. Schon öfters waren Trupps österreichischer Husaren durch die preußischen Posten geschlichen und hatten kleine Streifereien versucht. Jetzt hatten sie durch Spione die Anwesenheit des Königs erfahren; konnten sie sich seiner durch einen kühnen Schlag bemächtigen, so war der Krieg schon im Beginnen erstickt. Aber der ausgesandte Trupp verfehlte den König und stieß statt seiner auf eine Schaar von Dragonern. Die letzteren erlitten eine bedeutende Niederlage, doch mußten die Oesterreicher heimkehren, ohne ihre Absicht erfüllt zu haben. Friedrich hatte das Schießen gehört und schnell

einige Truppen gesammelt, um den Dragonern zu Hülfe zu eilen; er kam indeß zu spät.

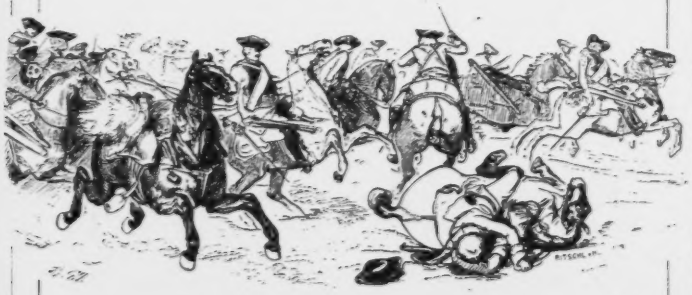
Am 9. März wurde die Festung Glogau unter Anführung des Prinzen Leopold von Dessau durch einen schnellen, wohlberechneten Sturm eingenommen. Die Besatzung wurde zu Kriegsgefangenen gemacht. Unmittelbar darauf wurde mit Verbesserung der Festungswerke begonnen.

Jetzt sollten auch die Angriffe auf die beiden andern Festungen, die noch in österreichischen Händen waren, zunächst auf Neisse in Oberschlesien, unternommen werden. Friedrich begab sich in die oberschlesischen Quartiere, wo der Feldmarschall Schwerin, der erfahrenste Feldherr der preußischen Armee, der in den niederländischen Kriegen unter Eugen und Marlborough seine Schule gemacht hatte, stand. In Jägerndorf, 8 Meilen jenseit Neisse, erfuhr man zuerst, durch Ueberläufer, daß die große österreichische Armee unter Neipperg ganz in der Nähe stand und daß Neipperg den Entsatz von Neisse beabsichtige. Augenblicklich ward nun beschlossen, die zerstreuten Truppen zusammenzuziehen. Die oberschlesischen Regimenter wurden nach Jägerndorf berufen; mit den niederschlesischen wollte man am Neissefluß zusammenstoßen. Gleichzeitig mit Friedrich, und in nicht gar bedeutender Entfernung von ihm, setzte sich aber auch die österreichische Armee in Bewegung; sie erreichte Neisse, ehe es von den Preußen gehindert werden konnte; ja sie vereitelte die Verbindung des Königs mit den niederschlesischen Truppen an der be-

zeichneten Stelle. Friedrich sah sich also genöthigt, weiter nördlich zu rücken, um den nächsten Uebergangspunkt über den Fluß zu gewinnen. Aber wiederum waren die Oesterreicher gleichzeitig in ähnlicher Richtung zu seiner Linken vorgerückt, und Ueberläufer zeigten es Friedrich an, daß es auf Ohlau abgesehen sei, wo das daselbst niedergelegte preußische Geschütz eine wichtige Beute gewesen wäre. So war Friedrich's Lage plötzlich sehr bedenklich geworden; er war von dem größeren Theile seiner Truppenmacht, von der Verbindung mit seinen Staaten abgeschnitten, wichtige Punkte Schlesiens waren theils in sicherem Besitz der Feinde, theils in der Gefahr, bald genommen zu werden. Die Verwirrung zu vermehren, fiel dichter Schnee, so daß man kaum um sich sehen und in dem überdeckten Boden nur mühsam fortschreiten konnte. Aber auch die Oesterreicher hatten ihren Marsch unternommen, ohne von des Königs Nähe zu wissen.

Eine Schlacht war jetzt für Friedrich ein dringendes Erforderniß, — eine Schlacht, in welcher das Exercitium der preußischen Armee, die taktischen Studien ihrer Führer zum ersten Male zur ernstlichen Anwendung kommen sollten, und deren Folgen für den ganzen Verlauf des Krieges von höchster Wichtigkeit sein mußten. Das Glück begünstigte den Beginn. Die Sonne ging am 10. April klar und heiter auf; der Boden, obgleich noch immer hoch mit Schnee bedeckt, bot wenigstens keine weiteren Hindernisse dar. Die preußischen Truppen machten sich in kriegerischer Ordnung marschfertig, in der Richtung, in welcher die Oesterreicher vor ihnen hingezogen waren. Durch Gefangene erfuhr man, daß das Centrum der österreichischen Armee in dem Dorfe Mollwitz, unfern der Festung Brieg, kantonnire. Um Mittag hatte man Mollwitz erreicht, ohne daß die Oesterreicher die Annäherung wahrgenommen hätten. Hier stellte sich die preußische Armee nach hergebrachter Weise in Schlachtordnung auf, bis endlich der Feind aus dem Dorfe hervorrückte. Man hätte ihn überfallen können, aber noch folgte man dem alten schulmäßigen System, dessen Unzweckmäßigkeit erst erprobt werden mußte. Unter dem lebhaften Feuer der preußischen Artillerie rückten die Oesterreicher ins Feld. Der linke Flügel der vortrefflichen österreichischen Kavallerie, unter dem General Römer, kam zuerst an.

Dieser erkannte die Gefahr, die bei längerem Zögern drohe; seine Regimenter verlangten dringend, aus dem Kugelregen, dem sie ausgesetzt waren, gegen die Preußen geführt zu werden. So warf er sich mit schnellem Angriff auf die preußische Kavallerie des rechten Flügels, die, minder beweglich und in momentan ungünstiger Stellung, dem Angriff nicht Stand zu halten vermochte. Sie stürzte zwischen die Reihen der eignen Infanterie zurück und die Oesterreicher mit ihnen. Die Verwirrung bei diesem ersten unvorhergesehenen Anfall war groß. Friedrich

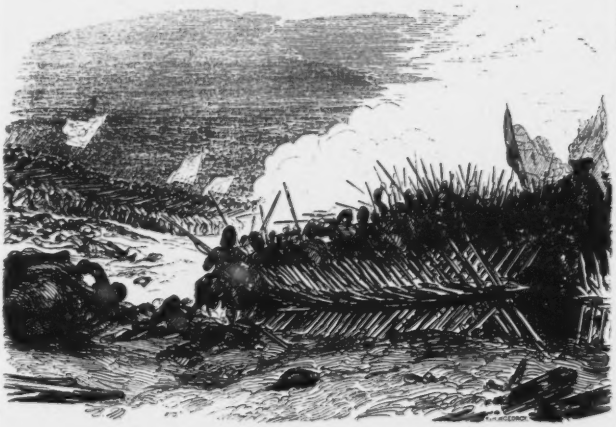


selbst, der sich auf dem rechten Flügel befand und die Fliehenden aufzuhalten suchte, ward in dem Getümmel fortgerissen. Es gelang ihm, einige Schwadronen zu sammeln. Mit dem Rufe: „Ihr Brüder, Preußens Ehre! eures Königs Leben!“ führte er sie aufs Neue dem Feinde entgegen. Aber auch diese Schaar war bald wieder auseinandergesprengt. Alles schoß durcheinander, ohne zu wissen, ob auf Feinde oder Freunde.

Fast schien die Schlacht bereits verloren. Friedrich war zum Feldmarschall Schwerin geritten, der auf dem linken Flügel hielt. Dieser machte ihn mit Nachdruck, obgleich der Verlust der Schlacht noch so wenig wie der Gewinn entschieden sei, auf die große Gefahr aufmerksam, der er an diesem Orte, abgeschnitten von den übrigen Theilen seiner

Armee, sein ganzes Geschick aussetze. Wolle er die Schlacht verlassen, gelinge es ihm, das jenseitige Oderufer zu gewinnen und ein bedeutenderes Corps, mit dem man sich vergebens zu vereinigen gehofft, zu erreichen, so könne er in jedem Fall den größten Nutzen herbeiführen. Er, Schwerin, werde unterdessen alles Mögliche für den Gewinn der Schlacht thun. Friedrich war unentschlossen. Aber die Oesterreicher drangen aufs Neue lebhaft vor, und so befolgte er endlich, obschon mit schwerem Herzen, den Rath des erfahrenen Feldherrn.

Um über die Oder zu gelangen, mußte Friedrich den Weg nach dem entlegenen Oppeln einschlagen, wo er eins seiner Regimenter vermuthete. Nur mit geringer Bedeckung machte er sich auf den Weg. Ein Corps Gensdarmen folgte ihm nach, aber er ritt so scharf, daß sie ihn nicht zu erreichen vermochten. Mitten in der Nacht kam er mit seinem kleinen Gefolge an das Thor von Oppeln; man fand es verschlossen. Auf den Werda-Ruf der Wache, gab man die Antwort: Preußischer Courier! — aber das Thor ward nicht geöffnet. Die Sache schien bedenklich. Friedrich befahl, daß Einige absteigen und näher nachfragen sollten, weshalb die Stadt verschlossen bliebe. So wie diese sich näherten, erfolgten Flintenschüsse durch das Gatterthor; — die Stadt war von einem Trupp österreichischer Husaren besetzt. Eilig wandte man nun die Pferde und jagte den Weg zurück. Mit Tagesanbruch kam Friedrich nach Löwen, einem Städtchen in der Mitte zwischen Mollwitz und Oppeln. Hier fand er die Gensdarmen, die ihm am vorigen Abende gefolgt waren; außer diesen aber auch einen Adjutanten, der ihm die Nachricht von der siegreichen Beendigung der Mollwitzer Schlacht brachte. Unmittelbar von Löwen begab sich Friedrich nun auf das Schlachtfeld zurück, so daß er in Einem Ritte vierzehn Meilen zurückgelegt hatte. Die Tüchtigkeit und Prácision, der Muth, die unerschütterliche Standhaftigkeit seiner Infanterie, als diese erst Raum fand, ihre Kräfte zu entwickeln, hatte den Oesterreichern den Sieg entrissen. Neipperg hatte sich mit bedeutendem Verluste, in der Richtung nach Neisse, zurückgezogen; den geschlagenen Feind zu verfolgen und zu vernichten hinderte theils die einbrechende Nacht, theils konnte man nicht zu einem übereinstimmenden Entschlusse kommen.



Friedrich hat nachmals, als er die Geschichte seiner Zeit schrieb, ein strenges Urtheil über seine erste kriegerische Thätigkeit gefällt; er zählt alle Fehler auf, die er vor und während der Schlacht von Mollwitz begangen. Aber er bemerkt auch zum Schlusse seiner Kritik, daß er reifliche Ueberlegungen über alle von ihm begangenen Fehler angestellt und sie in der Folge zu vermeiden gesucht habe. Und in der That, er hat sie vermieden.

Der nächste Erfolg des Sieges war, daß man jetzt ungestört die Belagerung von Brieg unternehmen konnte. Die Besatzung kapitulirte in kurzer Frist. Dann ward in Strehlen, wo die Armee ganz Niederschlesien deckte, ein Lager aufgeschlagen. Zwei Monate, die man hier in Ruhe zubrachte, benutzte Friedrich dazu, seine Armee wieder zu vervollständigen und seiner Kavallerie durch fleißige Exercitien eine größere Schnelligkeit und Beweglichkeit zu geben.

Ungleich wichtiger jedoch, als jener äußere Gewinn, den Friedrich durch die Schlacht von Mollwitz erwarb, waren die moralischen Folgen

derselben. Man sah, daß die Truppen, die aus der Schule Eugen's herstammten, nicht unüberwindlich seien und daß die preußische Armee, die bis dahin nur die Künste des Exercierplatzes gekannt, auch im Feuer Stand zu halten wisse. Man glaubte schon den Koloß der österreichischen Monarchie zusammenstürzen und im preußischen Staate ein neues Gestirn am politischen Horizonte aufsteigen zu sehen. In der That hatte Friedrich durch diesen einen Schlag ein bedeutendes Gewicht in den europäischen Angelegenheiten erlangt. Aus Frankreich, England und Spanien, aus Schweden und Dänemark, aus Rußland, Oesterreich, Baiern und Sachsen eilten Gesandte in sein Lager, das nunmehr der Schauplatz eines folgereichen politischen Congresses ward. Frankreich zunächst bemühte sich, da England auf Oesterreichs Seite stand, um die Gunst des preußischen Königs. Mit Baiern hatte Frankreich bereits ein Bündniß (zu Nymphenburg) geschlossen, worin dem Kurfürsten Karl Albrecht Unterstützung in seinen Ansprüchen auf Oesterreich und in der Wahl zum Kaiser versprochen war; jetzt schlug man auch Friedrich vor, an diesem Bündnisse Theil zu nehmen, wogegen ihm Gewährleistung für den Besitz von Niederschlesien verheißen ward. Friedrich zögerte mit seinem Beitritt, indem er vielleicht hoffte, daß Oesterreich nach jener Niederlage auf seine noch immer sehr gemäßigten Forderungen eingehen würde. Aber diese Hoffnungen blieben unerfüllt; im Gegentheil schien eine mächtige Verbindung zur Vertheidigung der österreichischen Interessen zu Stande zu kommen. Zu den hannöverschen Truppen, die schon seit dem April im Lager standen, gesellten sich, in englischem Solde, dänische und hessische Regimenter; Sachsen rüstete sich, um auch seine Truppen mit ihnen zu vereinigen; russische Truppen sammelten sich in Liefland. Jetzt schien eine längere Zögerung gefährlich, und so trat Friedrich, am 5. Juli, dem Nymphenburger Bündniß bei.

Das Bündniß Friedrich's mit Frankreich war geheim gehalten worden, bis die Militairmacht des letzteren Staates schlagfertig dastand. Dem österreichischen Hofe kam dasselbe, als es bekannt ward, gänzlich unerwartet; denn auch jetzt noch hatte man sich nicht zu überzeugen vermocht, daß Friedrich zu handeln verstehe. Der englische Gesandte in Wien, der dem dortigen Ministerrathe beiwohnte, berichtet, daß die Mi-

nister bei der Kunde jenes Bündnisses in ihre Stühle zurückgesunken seien, als hätte sie der Schlag gerührt. Bald vernahm man auch, daß zwei französische Armeen in Deutschland eingerückt seien, — die eine im Süden zur Unterstützung des Kurfürsten von Baiern, die andere im Norden, um England in Schach zu halten, — und daß auf russische Hülfe nicht zu rechnen sei, da dies plötzlich in einen Krieg mit Schweden verwickelt war. Jetzt entschloß sich Maria Theresia, die bis dahin zu keiner Nachgiebigkeit gegen Friedrich zu bewegen war, endlich zu einer Art von Unterhandlung. Der englische Gesandte aus Wien ward in Friedrichs Lager geschickt und bot ihm, — für alle seine Ansprüche in Schlesien, zwei Millionen Gulden und eine Entschädigung in dem fern gelegenen Geldern.

Friedrich stellt, in der Geschichte seiner Zeit, den Gang dieser letzteren Unterhandlung mit großer Laune dar. Der englische Gesandte war ein Enthusiast für Maria Theresia, die freilich durch ihre persönliche Liebenswürdigkeit zu fesseln wußte; seine geringfügigen Anerbietungen wurden im größten Pathos vorgetragen; er glaubte, daß der König sich glücklich schätzen werde, so leichten Kaufes davonzukommen. Aber Friedrich hatte dazu wenig Lust, und das sonderbare Benehmen des Gesandten reizte ihn, in gleichem Style zu antworten. Seine Gegenrede überbot das Pathos des Engländers gewaltig. Er fragte ihn, wie er, der König, nach einem so schimpflichen Vergleiche seiner Armee wieder unter die Augen treten könne, wie er es verantworten dürfe, seine neuen Unterthanen, namentlich die Protestanten Schlesiens, aufs Neue der katholischen Tyrannei zu überliefern. „Wäre ich (fuhr er mit erhöhtem Tone fort) einer so niedrigen, so entehrenden Handlung fähig, so würd' ich die Gräber meiner Vorfahren sich öffnen sehen; sie würden heraufsteigen und mir zurufen: Nein, du gehörst nicht mehr zu unserm Blute! Wie? Du sollst kämpfen für die Rechte, die wir auf dich gebracht haben, und du verkaufst sie? Du befleckst die Ehre, die wir dir, den schätzbarsten Theil unseres Erbvermächtnisses, hinterlassen haben? Unwerth des Fürstenranges, unwerth des Königthrones, bist du nur ein verächtlicher Krämer, der Gewinn dem Ruhme vorzieht!" Er schloß damit, daß er und sein Heer sich lieber unter den Trümmern Schlesiens würden

begraben lassen, als solcher Schmach sich dahingeben. Dann nahm er schnell, ohne die weiteren Erörterungen des Gesandten abzuwarten, seinen Hut und zog sich in den inneren Theil seines Zeltes zurück. Der Gesandte blieb ganz betäubt stehen und mußte unverrichteter Sache nach Wien heimkehren. Friedrich hatte seine Rolle so meisterlich gespielt, daß auch noch in dem Berichte, den der Gesandte über diese Verhandlung nach London schickte, das Entsetzen über die Donnerrede Friedrich's nachklingt.

Aber nicht blos zu diplomatischen Unterhandlungen, nicht blos zu militairischen Uebungen dient das Lager in Strehlen; auch die Künste des Friedens, wissenschaftliche Beschäftigung, Poesie, Musik, werden hier von Friedrich geübt, als seien die heiteren Tage von Rheinsberg zurückgekehrt. Vor Allem sind es Friedrich's Briefe an Jordan, die fort und fort von seiner fröhlichen Stimmung Kunde geben. Bald genügt ihm die briefstellerische Prosa nicht mehr; Verse und Reime wechseln mit der ungebundenen Rede, um die blühende, festlich bunte Färbung hervorzubringen, die allein jetzt seinen Gedanken angemessen ist. Je glücklicher seine Erfolge sich gestalten, je mehr er die politische Bedeutsamkeit fühlt, zu der er sich rasch emporgeschwungen, um so lebhafter wachsen auch Laune und Witz; häufig gemahnen diese Briefe an den großartigen Humor des britischen Dichters. Ja, wenn man die Briefe betrachtet, so bleibt es in der That, trotz aller ästhetischen Verhältnisse dieser Zeit, räthselhaft, daß Friedrich in Shakspeare nicht den verwandten Geist zu finden vermochte. Schon früher ist bemerkt, daß ihm der friedliche Sinn des Freundes oft Gelegenheit zu ironischen Aeußerungen bot; die vorzüglichste Gelegenheit aber war erst ganz neuerlich gekommen, als Jordan unmittelbar nach der Schlacht von Mollwitz in Friedrich's Lager berufen war, sich aber, bei einem unvorhergesehenen Waffenlärm, eilig aus dem Lager nach Breslau geflüchtet hatte. Dafür überschüttet ihn der König, trotz aller Zärtlichkeit, mit sprudelnder Satire, und ganz vergebens bemüht sich Jordan, Gründe zu seiner Rechtfertigung vorzubringen. Nach manchen Pausen noch kommt Friedrich mit unbezähmbarer Laune auf diese Begebenheit zurück. So beweist er ihm in einem Briefe, den er ihm im folgenden Jahre aus Böhmen zu-

sandte, die vollkommene Größe seiner Tapferkeit folgender Gestalt. „Die Klugheit (so heißt es in diesem Briefe), die Sie mit Ihrem Muthe unzertrennlich verbinden, ist nicht die kleinste von Ihren bewundernswerthen Eigenschaften.

Die Klugheit ist des wahren Muthes Quell
Und sichrer Halt: der Rest ist blinde Wuth,
Vor der, verführt von thierischem Instinct,
So viele Thoren in Bewundrung stehn.

Sie wissen es zu gut, daß wir niemals tapferer sein können, als wenn unsre Behutsamkeit uns lediglich nur aus Nothwendigkeit oder aus Gründen einer Gefahr aussetzt. Da Sie nun äußerst vorsichtig sind, so setzen Sie sich derselben niemals aus; und daraus muß ich denn schließen, daß Ihnen wenige Helden an Muth gleichkommen. Ihre Tapferkeit hat die Jungferschaft noch; und da alles Neue besser ist als das Alte, so muß sie folglich über und über bewunderungswerth sein. Sie ist eine Knospe, die so eben aufbrechen will und noch nichts von den glühenden Strahlen der Sonne oder von den Nordwinden gelitten hat; kurz, ein Wesen, das der Achtung so würdig ist, als der Metaphysik und solcher Abhandlungen, wie die Marquise (Voltaire's Freundin, über deren physikalische Arbeiten Friedrich oft scherzt) sie über die Natur des Feuers schreibt. Es fehlt Ihnen blos ein weißer Federhut, um die Ufer Ihrer Kühnheit zu beschatten, ein langer Säbel, große Sporen, eine etwas weniger schwache Stimme, und siehe da! mein Held wäre fertig. Ich mache Ihnen mein Compliment darüber, göttlicher und heroischer Jordan, und bitte Sie, werfen Sie von der Höhe Ihres Ruhmes einen huldreichen Blick auf Ihre Freunde, die hier mit der übrigen Menschenheerde im böhmischen Kothe kriechen."

Inzwischen war ganz in der Stille ein Unternehmen vorbereitet worden, das leicht für Friedrich sehr nachtheilig werden konnte. In Breslau nemlich befand sich eine beträchtliche Anzahl alter Damen, die aus Oesterreich und Böhmen gebürtig und dem preußischen Regimente ebenso sehr wie dem protestantischen Glauben abhold waren. Durch Mönche unterhielten diese Damen Verbindungen mit der österreichischen Armee; in Gemeinschaft mit einigen Mitgliedern des breslauischen Rathes

faßten sie den Plan, die Stadt dem Feinde in die Hände zu spielen. Der Feldmarschall Neipperg ging darauf ein; er beschloß, Friedrich durch einige kriegerische Bewegungen aus seiner günstigen Stellung zu locken und dann in Eilmärschen gegen Breslau vorzurücken. Aber Friedrich erfuhr von diesen Anschlägen; es gelang ihm, eine falsche Schwester in die politischen Zusammenkünfte, die von jenen Damen des Abends gehalten wurden, hineinzubringen. Durch diesen Kanal ward dem Könige der ganze Plan enthüllt, und er konnte nun seine Vorkehrungen treffen.

Die Neutralität Breslaus war zu gefährlich, als daß er sie länger bestehen lassen konnte. Die fremden Gesandten, die sich dort aufhielten, wurden schnell in das Lager nach Strehlen berufen, um bei etwa vorfallender Unordnung gesichert zu sein. Ein preußisches Armeecorps unter dem Erbprinzen von Dessau begehrte freien Durchzug durch die Stadt; die Stadtsoldaten waren ins Gewehr getreten, um dasselbe zu geleiten. Während dies Corps jedoch in das eine Thor einrückte, erhub sich in einem zweiten Thore eine plötzliche Verwirrung und andere preußische Truppen drangen ein, indem sie sich schnell der Wälle bemächtigten und die Thore sperrten. Der Stadtmajor machte dem Prinzen von Dessau Vorstellungen, empfing aber den Rath, den Degen einzustecken und nach Hause zu reiten. Niemand wagte Widerstand, und in weniger als einer Stunde war die Stadt, ohne Blutvergießen, in den Händen der Preußen. Die Bürgerschaft mußte den Huldigungseid leisten; unter das Volk ward Geld ausgeworfen, und allgemeiner Jubel erscholl durch die Straßen.

Neipperg hatte bereits seine Bewegungen begonnen, um Friedrich von Breslau abzuschneiden. Als er die schnelle Besetzung der Stadt durch preußische Truppen vernahm, war er genöthigt, sich wieder zurückzuziehen. Doch nahm er seine Stellung so geschickt, daß er Oberschlesien deckte, während Friedrich, aus seinem Lager aufbrechend, sich gegen Neisse bewegte, das noch immer in den Händen der Oesterreicher war. Durch Märsche und Gegenmärsche hielten sich beide Armeen einige Zeit in Schach, während der kleine Krieg zwischen ihnen ohne entscheidende Erfolge fortging.

Indeß waren die Franzosen und Baiern bereits weiter vorgerückt, und auch Sachsen war dem Nymphenburger Bündniß beigetreten, wofür es die Anwartschaft auf Mähren erhielt. Der österreichische Hof sah sich dringender zur Nachgiebigkeit genöthigt. Der englische Gesandte aus Wien ward wieder an Friedrich abgeschickt. Er brachte eine Karte von Schlesien mit, auf welcher die Abtretung eines großen Theiles von Niederschlesien durch einen Dintenstrich bezeichnet war. Aber er erhielt zur Antwort, daß, was zu einer Zeit gut sein könne, es zu einer andern

Zeit nicht mehr sei. Ebenso ward auch ein folgender Antrag, in welchem ganz Niederschlesien und Breslau geboten wurde, nicht angenommen. Aber immer höher steigerte sich die Noth Oesterreichs; schon war Linz von der bairisch-französischen Armee eingenommen; schon flüchteten die Bewohner Wiens, und auch der Hof war im Begriff aufzubrechen. Gleichzeitig drang auch Friedrich in Schlesien vor; er bemächtigte sich der Stadt Oppeln und nöthigte Neipperg, sich von Neisse zu entfernen.

Durch englische Vermittelung ward der österreichische Hof nunmehr dahin gebracht, in die Abtretung von Niederschlesien und Neisse zu willigen, falls Friedrich unter dieser Bedingung vom Kriege abstehen wolle. Hierauf ging Friedrich ein, obschon er dem Anerbieten nicht ganz traute.

Denn es lag keinesweges in seinem Plane, durch Unterdrückung Oesterreichs eine Ueberlegenheit Frankreichs zu begründen und dadurch aus einem selbständigen Verbündeten zu einem abhängigen Knechte herabzusinken. Am 9. October kam es in Schnellendorf zu einer geheimen Zusammenkunft des Königs mit Feldmarschall Neipperg, an welcher nur ein Paar vertraute Offiziere und der englische Gesandte Theil nahmen. Hier ward ausgemacht, daß Neisse nur zum Scheine belagert und in vierzehn Tagen, gegen freien Abzug der Besatzung, an Friedrich übergeben werden solle; daß ein Theil der preußischen Truppen seine Winterquartiere in Oberschlesien nehmen, und daß nur des Scheines halber von Zeit zu Zeit ein kleiner Krieg geführt werden solle; daß der vollständige Vertrag bis zu Ende des Jahres abgeschlossen, daß aber über all diese vorläufigen Bedingungen das strengste Geheimniß, — dessen Friedrich natürlich im Verhältniß zu seinen Verbündeten bedurfte, — beobachtet werde. Er äußerte sich übrigens mit lebhafter Theilnahme für Maria Theresia, und gab sogar zu verstehen, daß er, möglichen Falls, geneigt sein dürfe, auf ihre Seite zu treten.

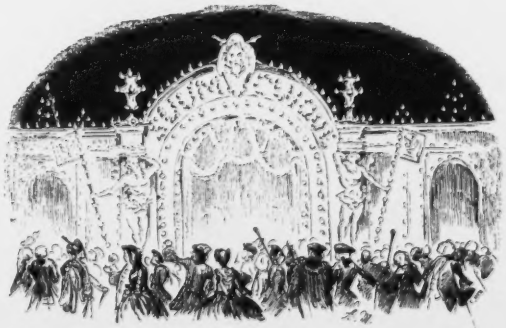
In Folge dieses Uebereinkommens ging Neipperg mit seiner Armee nach Mähren zurück. Neisse übergab sich nach zwölf Tagen; die österreichische Besatzung war noch nicht ausgezogen, als die preußischen Ingenieurs in der Festung bereits die neu anzulegenden Werke zeichneten. Ein Theil der preußischen Armee lagerte sich in Oberschlesien, ein andrer rückte in Böhmen ein; einige Regimenter wurden zur Blokade von Glatz abgeschickt.

Am 4. November traf Friedrich in Breslau ein, wohin die sämmtlichen Fürsten und Stände des Herzogthums Niederschlesien bis an die Neisse beschieden waren, um die Erbhuldigung zu leisten. Der feierliche Einzug des Königs eröffnete eine Reihe festlicher Tage, welche die höheren und niederen Kreise der Stadt mit Jubel erfüllten. Dem Volke bereitete man ein seltenes Fest, indem man ihm einen gebratenen Ochsen überlieferte, der mit Kränzen geschmückt, mit größerem Geflügel gefüllt und mit kleineren Vögeln bespickt war; die letzteren hatte man kunstreich zu Wappengebilden, Namenszügen und dergleichen zusammengesetzt. Der 7. November war zum Huldigungstage bestimmt. Ein endloser Zug

bewegte sich durch das Gedränge des Volkes nach dem Rathhause, wo in dem Fürstensaale die Ceremonie vor sich gehen sollte. Seit Jahrhunderten hatte die Stadt keinen ihrer Regenten in ihren Mauern gesehen; die Vorbereitungen zur Huldigungsfeier waren mithin eben nur so gut getroffen, als es sich in der Eile thun ließ. Ein alter Kaiserthron war für die Ceremonie neu eingerichtet worden; den österreichischen Doppeladler,

der darauf gestickt war, hatte man dadurch zum preußischen umgestaltet, daß ihm der eine Kopf abgenommen und Friedrich's Namenzug auf die Brust geheftet wurde. Friedrich bestieg, unter den glänzend Versammelten, den Thron in seiner einfachen militairischen Uniform. Der Mar-

schall hatte das königliche Reichsschwert, das er zur Seite des Königs halten sollte, vergessen; Friedrich half dem Uebelstande schnell ab, indem er den Degen, der Schlesien erobert hatte, aus der Scheide zog und ihn dem Marschall hinreichte. Nun ward den Versammelten eine Rede gehalten, worauf sie den Eid ablegten und den Knopf am Degen des Königs küßten. Der laute Ruf: „Es lebe der König von Preußen, unser souveräner Herzog!" beendigte die Ceremonie. Am Abend war die Stadt glänzend erleuchtet. Neue Festlichkeiten schlossen sich dem Tage an, aber auch mannigfache Wohlthaten. Friedrich erließ den Ständen das gebräuchliche Huldigungsgeschenk von hunderttausend Thalern, und sorgte im Gegentheil für Unterstützung der verarmten Einwohner. Auch durch Standeserhöhungen und Ordensverleihungen bewies er den neuen Unterthanen seine gnädigen Gesinnungen. Von Breslau kehrte er, im Laufe des Novembers, nach Berlin zurück.



Sechszehntes Capitel.

Feldzug des Jahres 1742.

Die bairisch-französische Armee hatte im Herbst 1741 unausgesetzt glückliche Erfolge gehabt, während gleichzeitig auch aus dem verbündeten Sachsen eine Armee in Böhmen einrückte. Durch einen kühnen Entschluß hätte Carl Albrecht sich Wiens bemächtigen können. Aber ihn gelüstete vorerst nach der böhmischen Königskrone, und die Franzosen, die Baiern nicht auf Kosten Oesterreichs zu mächtig werden lassen wollten, bestärkten ihn in dem Entschlusse, nach Böhmen zu gehen, indem sie ihm über die Fortschritte der sächsischen Bundesgenossen Eifersucht einzuflößen wußten. So wandte sich die feindliche Armee von dem Siegeszuge ab und Maria

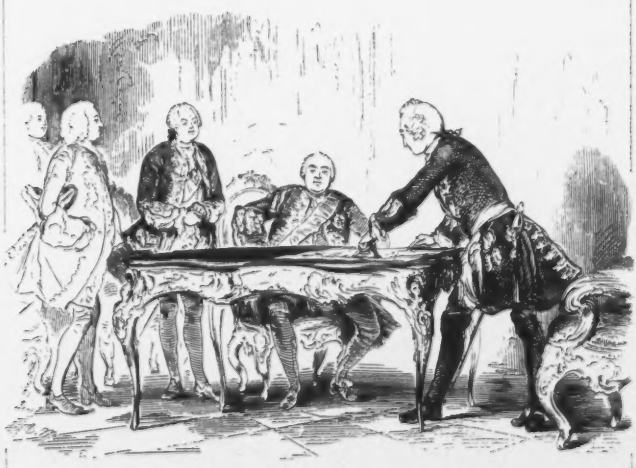
Theresia war gerettet. Carl Albrecht eroberte mit übermächtigen Schaaren Prag und vergeudete die Zeit in dem Rausche der Krönungsfeierlichkeiten. Von Prag ging er nach Frankfurt am Main, um hier das höchste Ziel seines Strebens, die Kaiserkrone, zu erlangen. Er erreichte, was er wünschte. Am 24. Januar 1742 wurde er unter dem Namen Carl VII. zum deutschen Kaiser erwählt; — aber indem er nach dem Scheine der Macht haschte, verlor er die Macht selbst aus den Händen.

Denn schon hatte sich für Maria Theresia im Innern ihres Reiches ein lebendiger Enthusiasmus erhoben. Das ungarische Volk vornehmlich, oft zwar von ihren Vorfahren geknechtet, ward jetzt durch ihre Jugend, ihre Schönheit und ihre Noth zu glühender Begeisterung entflammt. „Blut und Leben für unsern König Maria Theresia!" hatten die Magnaten Ungarns ausgerufen, als die junge Königin auf dem Reichstage zu Preßburg vor ihnen in der verehrten Tracht der ungarischen Könige, ihren Säugling Joseph auf dem Arme, erschienen war; und dem Schwure folgte schnell die That. Bald war ihr Heer mächtig angewachsen; der Theil der französisch-bairischen Armee, welcher nicht nach Böhmen gegangen war, wurde aus Oesterreich verjagt, durch Baiern selbst verfolgt und München, die Residenz des neuen Kaisers, erobert. Die Oesterreicher zogen an demselben Tage, dem 12. Februar, in München ein, an welchem Carl in Frankfurt gekrönt ward. In dem bairischen Lande verübten die wilden Schaaren Ungarns die Gräuel einer fürchterlichen Rache.

Diese veränderten Begebenheiten hatten auch Friedrich zu neuen Entschlüssen genöthigt, und um so mehr, als von österreichischer Seite nicht nur nichts geschah, um jenem, in Schnellendorf geschlossenen Vertrage gemäß auf den Abschluß eines wirklichen Friedens hinzuarbeiten, sondern vielmehr, dem Vertrage zuwider, das dabei zur Pflicht gemachte Geheimniß nach allen Höfen umhergetragen ward. Mit um so größerer Energie mußte Friedrich nunmehr in die Unternehmungen der Verbündeten eingreifen. Dem Heere der letzteren, welches in Böhmen stand, war eine österreichische Armee in einer sehr vortheilhaften Stellung gegenübergetreten. Gegen diese Armee mußten neue Kräfte geführt werden, und dazu schien vor Allem ein Eilmarsch in Mähren vortheilhaft.

Friedrich wünschte indeß, seine Truppen soviel wie möglich zu schonen, da Mähren überdies, nach den früheren Verträgen, dem Könige von Sachsen zugedacht war, so war es auch billig, daß Sachsen die Hauptarmee zu dieser Unternehmung stellte. Dies zu bewirken, begab sich Friedrich, noch im Winter, nach Dresden, nachdem er in Berlin kurze Rast genossen und so eben, am 6. Januar, die Vermählung seines Bruders, des Prinzen August Wilhelm, gefeiert hatte.

Es war indeß eine schwierige Aufgabe, den, nach kriegerischen Thaten wenig lüsternen August III. (Kurfürsten von Sachsen und König von Polen), oder vielmehr seinen Minister, den Grafen Brühl, für jene Unternehmung zu gewinnen. Brühl hatte, wie in der Regel die kleinen Geister gegen die großen, eine natürliche Abneigung gegen Friedrich; dazu kam, daß er nicht ohne Verbindlichkeiten gegen den österreichischen Hof war und von dort aus hart bedrängt wurde. Aber Friedrich war in diplomatischen Künsten wohl erfahren. Es wurde eine Conferenz in den Gemächern des Königs August angesetzt, an welcher



außer Brühl auch einige sächsische Generale Theil nahmen. Friedrich wußte den Einwendungen, die ihm gemacht wurden, geschickt zu begegnen. Als König August eingetreten war und man die nöthigen Höflichkeitsbezeugungen gewechselt hatte, suchte Brühl, der den Charakter seines Herrn sehr wohl kannte, die Unterhandlung abzubrechen; er hatte die Karte von Mähren, deren man sich eben bedient, schnell zusammengeschlagen. Friedrich indeß breitete die Karte ruhig von Neuem aus und suchte dem Könige begreiflich zu machen, zu welchem Behufe man seine Truppen nöthig habe und wie vornehmlich ihm der Vortheil der Unternehmung zufließen werde. August konnte nicht umhin, zu Allem Ja zu sagen. Brühl indeß, gepeinigt durch diese fortgesetzte Zustimmung seines Herrn, in dessen Zügen zugleich der Ausdruck eines mehr und mehr verringerten Interesse sich deutlich genug aussprach, warf geschickt die Bemerkung dazwischen, daß die Oper anfangen werde. Diese Erinnerung war für König August zu wichtig, als daß er noch länger an der Conferenz Theil nehmen konnte. Aber auch Friedrich benutzte den Moment und ließ den armen König nicht eher los, als bis dieser schnell seine vollkommene Zustimmung zu dem Plane gegeben hatte.

So ging Friedrich an der Spitze einer sächsischen Armee durch Böhmen nach Mähren. In Olmütz traf er mit einem Corps seiner eigenen Armee zusammen, welches von Schlesien aus in Mähren eingedrungen war. Die ersten Erfolge waren nicht unglücklich; die Preußen brachen in Oberösterreich ein, ihre Husaren streiften bis nahe vor die Thore von Wien und setzten die Hauptstadt aufs Neue in Schrecken. Aber Friedrich hatte den Werth der sächsischen Truppen nach dem Maßstabe seiner eigenen abgeschätzt; hierin hatte er sich geirrt, und dieser Irrthum war Schuld, daß die Unternehmung nicht zum erwünschten Ausgange führte. Die Langsamkeit, der Mangel an gutem Willen von Seiten der Sachsen verdarben überall, was durch die Preußen gewonnen ward. Man unternahm die Belagerung von Brünn, und Friedrich forderte hiezu von König August das nöthige Geschütz; August lehnte die Anforderung ab, da es ihm an Geld fehle; er hatte so eben die Summe von 400,000 Thalern auf den Ankauf eines großen grünen Diamanten, für sein grünes Gewölbe in Dresden, verwenden müssen.

Nun rückte auch die österreichische Armee aus Böhmen in Mähren ein und während Friedrich ernstliche Anstalten zur Gegenwehr machte, zeigten sich unter den sächsischen Truppen nur Feigheit, Ungehorsam und Untreue. So blieb Friedrich nichts übrig als die Unternehmung auf Mähren ganz aufzugeben und sich zu der preußischen Armee, welche in Böhmen stand, zurückzuziehen. Der sächsische Minister Bülow, der Friedrich nach Mähren gefolgt war, stellte ihm hiebei zwar die betrübte Frage, wer denn jetzt seinem Herrn die mährische Krone aufsetzen werde; Friedrich aber gab trocken zur Antwort, daß man Kronen in der Regel nur mit Kanonen zu erobern pflege.

Während dieser Begebenheiten war durch ein andres preußisches Corps, unter dem Erbprinzen von Dessau, die Festung Glatz erobert und die Erbhuldigung der ganzen Grafschaft Glatz durch den Erbprinzen angenommen worden. Einige Zeit darauf legten auch die Stände des oberschlesischen Districts jenseit der Neisse die Erbhuldigung vor einem andern Bevollmächtigten des Königs ab.

Am 17. April traf Friedrich zu Chrudim in Böhmen mit dem Erbprinzen von Dessau zusammen und legte hier seine Truppen in Erholungsquartiere. Die Sachsen, welche Mähren ebenfalls verlassen hatten, gingen durch Böhmen und lagerten sich an der sächsischen Grenze; sich mit den Franzosen an der Moldau zu vereinen, wodurch sie der österreichischen Macht ein neues Gegengewicht hätten geben können, waren sie nicht zu bewegen. In Chrudim fand Friedrich eine vierwöchentliche Muße, die wiederum dem Genusse der Wissenschaft und Kunst gewidmet war. Zugleich wurde diese Frist, unter englischer Vermittelung, zu neuen Unterhandlungen mit Oesterreich benutzt. Friedrich sah ein, wie wenig Vortheil ihm durch seine Verbündeten zufiel; denn auch auf die Fähigkeit der französischen Kriegsführer und auf die bairische Armee durfte er so wenig, als die Willfährigkeit der Sachsen, weitere Pläne bauen, und selbst für die sehr geringe Aufrichtigkeit des französischen Kabinets hatte er überzeugende Zeugnisse in Händen; England aber lag es daran Friedrich von dem feindlichen Bündnisse abzuziehen, damit dasselbe hernach um so leichter zu zerstreuen sei. Da Friedrich aber jetzt ganz Schlesien und die Grafschaft Glatz in Anspruch nahm und da die Oester-

reicher bedeutende Vortheile erlangt zu haben meinten, so zeigten sich die letztern weniger nachgiebig als im vergangenen Herbste.

Friedrich fand also für gut, es noch einmal auf die Entscheidung der Waffen ankommen zu lassen. Er nahm eine vorbereitende Stellung ein und ließ Verstärkungen aus Oberschlesien zu seiner Armee in Böhmen einrücken. Unterdeß verließ auch die österreichische Armee, unter dem Herzog Carl von Lothringen und dem Feldmarschall Königseck, Mähren und richtete ihren Marsch gegen Prag; unterwegs sollten die preußischen Truppen, von deren Stärke die Oesterreicher eine nur mangelhafte Kunde hatten, überfallen und geschlagen werden. Bei der Annäherung dieser Armee forderte Friedrich den Befehlshaber der französischen Truppen, den Marschall Broglio, auf, von der Moldau vorzurücken und sich mit ihm zu vereinen. Er erhielt aber zur Antwort, der Marschall habe dazu keine Ordre; doch wolle er von diesem Verlangen des Königs eiligsten Bericht nach Paris abstatten, und er hoffe, daß ihm die ermangelnde Ordre bald werde zugefertigt werden. Darauf konnte Friedrich freilich nicht warten.

Denn schon war ein Theil der österreichischen Armee zu seiner Seite vorgerückt und verrieth die Absicht, sich der preußischen Magazine zu bemächtigen. Dies Vorhaben zu vereiteln, setzte sich Friedrich selbst an die Spitze seiner Avantgarde und nahm schnell eine, seinen Zweck begünstigende Stellung, während ihm die Hauptarmee unter dem Erbprinzen von Dessau nachfolgte. Die letztere sollte die Stadt Czaslau besetzen; aber das schwere Geschütz hatte ihren Marsch verzögert, sodaß sie nur bis zu dem unfern gelegenen Dorfe Chotusitz gelangte, während die Oesterreicher in Czaslau einrückten. So war die Schlacht vorbereitet. Am 17. Mai, in aller Frühe, kehrte Friedrich mit dem Vortrabe zu seiner Hauptarmee zurück, und kaum hatte er dieselbe erreicht, als auch bereits der Angriff von Seiten der Oesterreicher erfolgte. Der Donner des Geschützes begann. Die preußische Kavallerie des rechten Flügels, unter dem Feldmarschall Buddenbrock, benutzte die günstige Stellung, in der sie sich befand, stürzte sich mit kräftigem Ungestüm auf die Feinde und warf die Entgegenkommenden nieder; aber der ungeheure Staub, der sich bei diesem Angriffe erhob, brachte Verwirrung

hervor, ſo daß keine weiteren Vortheile durch denſelben erreicht wurden. Jetzt führte Königseck die Infanterie des öſterreichiſchen rechten Flügels auf den linken preußiſchen vor, der ſich, in der Nähe von Chotuſitz, in wenig günſtiger Stellung befand. Zwar erwarb ſich die dort befindliche preußiſche Reiterei durch kühne Thaten Ruhm, aber die Infanterie ward zum Weichen gebracht. Der Feind benutzte dieſe rückgängige Bewegung, das Dorf in Brand zu ſtecken; dadurch beraubte er indeß ſich

ſelbſt der Früchte ſeines eben erlangten Gewinnes, denn das Feuer bildete alsbald eine Scheidewand zwiſchen beiden Armeen. Nun aber griff Friedrich ſelbſt mit raſchem Entſchluſſe den linken Flügel der öſterreichiſchen Armee an; er warf ihn ungeſtüm auf den rechten Flügel zurück, drängte beide in einem ungünſtigen Terrain zuſammen, und bald wandte ſich die ganze öſterreichiſche Armee zur Flucht. So war in drei

Morgenstunden der Sieg erfochten, der Friedrich an das Ziel seiner Wünsche führte.

Die Unterhandlungen mit Oesterreich wurden nunmehr mit erneutem Eifer aufgenommen, und Maria Theresia willigte in Friedrich's Forderungen. Der preußische Kabinetsminister Graf Podewils, und der englische Gesandte, Lord Hyndfort, beiderseits mit genügenden Vollmachten versehen, schlossen vorläufig, am 11. Juni, in Breslau den Frieden, durch welchen in Friedrich's Besitz Schlesien, die Grafschaft Glatz und ein District von Mähren — mit Ausnahme eines Theiles von Oberschlesien, etwa hundert Quadratmeilen umfassend — übergingen. Dagegen verpflichtete er sich, eine auf Schlesien haftende Schuld an England abzutragen. Alsbald ward der Friede überall in den Staaten des Königs verkündet. Im Lager zu Kuttenberg, welches Friedrich nach der Schlacht bezogen, machte er ihn selbst zuerst bei einem Gastmahle bekannt, zu dem er die höheren Offiziere seiner Armee versammelt hatte; dabei ergriff er sein Glas und trank auf die Gesundheit der Königin von Ungarn und auf die glückliche Versöhnung mit ihr. In Berlin ward der Friede am 30. Juni durch einen Herold ausgerufen, der auf einem prächtig geschmückten Pferde, einen Scepter in der Hand tragend, durch die Straßen ritt.

Ehe Friedrich nach Berlin zurückkehrte, bereiste er noch die schlesischen Festungen. In Glatz erzählte man ihm, daß, während der Belagerung dieses Ortes durch die Preußen, eine vornehme Dame das Gelübde gethan habe, der heiligen Jungfrau in einer dortigen Jesuitenkirche ein schönes Kleid zu verehren, wenn die Belagerung aufgehoben würde, daß nun aber das Gelübde natürlich nicht erfüllt worden sei. Friedrich befahl sogleich, ein Kleid von dem kostbarsten Stoffe verfertigen zu lassen, und sandte dasselbe den Jesuiten mit der Aeußerung, daß die heilige Jungfrau seinethalb das versprochene Geschenk nicht entbehren solle. Die Jesuiten waren schlau genug, das Kleid anzunehmen und dem Könige in einer feierlichen Procession ihren Dank darzubringen.

In Berlin traf Friedrich am 12. Juli ein und ward mit großem Jubel empfangen. Am 28. Juli kam hier der definitive Abschluß des

Friedens zu Stande. England hatte die Bürgschaft für den Frieden übernommen. Kursachsen war in denselben eingeschlossen worden, obgleich König August so wenig von seinen eigenen Angelegenheiten wußte, daß er, als ein preußischer Abgesandter ihm den Sieg von Chotusitz meldete, diesen fragte, ob seine Truppen sich gut dabei gehalten hätten. In Frankreich brachte die Nachricht von dem Friedensschlusse, der eine Reihe wohlersonnener Pläne unwillkommen zerstörte, das größte Entsetzen hervor. Der ganze Hof war wie vom Donner gerührt; einige fielen in Ohnmacht; der alte Kardinal Fleury, der Lenker des Staates,

brach in Thränen aus. Friedrich hatte letzterem die Gründe auseinandergesetzt, die ihn zu dem Friedensschlusse bewogen; in dem wehmüthigen Antwortschreiben des Kardinals heißt es unter Anderm bedeutsam: „Ew. Majestät werden jetzt der Schiedsrichter von Europa; dies ist die glorreichste Rolle, welche Sie jemals übernehmen können!“

Maria Thereſia aber hatte nur mit wundem Herzen ſich in das Nothwendige gefügt. Sie klagte, daß der ſchönſte Edelſtein ihrer Krone ausgebrochen ſei. So oft ſie einen Schleſier erblickte, vermochte ſie die Thränen nicht zurückzuhalten.

Siebenzehntes Capitel.

Zwei Friedens-Jahre.

Als Friedrich den Frieden von Breslau schloß, war der königliche Schatz bereits auf die Summe von 150,000 Thalern zusammengeschmolzen. Auch dieser Umstand hatte eingewirkt, um, von Seiten des Königs, ungesäumt auf den Abschluß des Friedens einzugehen. Aber die Erwerbung Schlesiens vermehrte die jährlichen Einkünfte Friedrich's um mehr als viertehalb Millionen Thaler, und so sah er sich alsbald im Stande, auf die Herstellung und Vermehrung der Kräfte seines Staates mit Nachdruck hinzuarbeiten. Denn noch

immer waren die politischen Verhältnisse in solcher Verwirrung, daß er über kurz oder lang aufs Neue in einen Krieg hineingerissen werden konnte; seine vorzüglichste Sorge aber war, im Fall der Noth nicht ungerüstet dazustehen.

Das nächste Augenmerk Friedrich's war auf die Ordnung der schlesischen Verhältnisse gerichtet. Die eigenthümlichen Verhältnisse der neuerworbenen Provinz sollten soviel als möglich geschont, zugleich aber diejenigen neuen Einrichtungen getroffen werden, welche erfordert wurden, wenn Schlesien an den Pflichten und an den Wohlthaten der übrigen Provinzen Theil nehmen sollte. Die Verwaltung des Landes wurde demnach von der der übrigen Provinzen des Staates besonders geführt; die Stellen der Beamten wurden vorzugsweise durch Eingeborne besetzt. Dabei aber wurde das bisher vielfach drückende Steuerwesen nach einem zweckmäßigen Plane umgeändert und die Sicherheit des Verkehrs durch die Einführung preußischer Rechtspflege und Polizei fester begründet. Die protestantischen Bewohner erhielten freie Religionsübung, ohne daß jedoch die katholische Kirche in ihren Rechten auf irgend eine Weise gekränkt ward. In diesem Punkte der religiösen Duldung fand Friedrich einen würdigen Mitarbeiter an dem Fürstbischofe von Breslau, dem Kardinal Grafen Sinzendorf, der an der Spitze der katholischen Kirche Schlesiens stand. Friedrich ernannte ihn, mit päpstlicher Genehmigung, zum Generalvikar und obersten geistlichen Richter für alle Römischkatholischen in den preußischen Staaten; Sinzendorf aber erließ, schon im August 1742, einen Hirtenbrief, worin er die Eiferer seines Glaubens zu Frieden und Duldung ermahnte und namentlich den Gebrauch des Wortes „Ketzer" ernstlich untersagte. Dafür erfreute sich denn auch Sinzendorf mannigfach anderweitiger Gnadenbezeugungen des Königs.

Zur größeren Sicherung Schlesiens gegen künftige feindliche Anfälle wurden die dortigen Festungen ausgebessert und mit neuen Werken vermehrt. Besonders Neisse ward durch großartige Anlagen zu einem der festesten Plätze des Landes gemacht. An dem jenseitigen Ufer des Neisseflusses, auf der Anhöhe, von welcher Friedrich die Stadt im J. 1741 beschossen hatte, wurde ein neues starkes Fort, das den Namen Preußen erhielt, angelegt. Friedrich selbst legte, am 30. März 1743, den

Grundstein desselben mit silberner Kelle und Hammer; die in den Grundstein eingelegte Inschrift scheint diesen Act mit dem Großmeisterthum des Königs im Orden der Freimaurer in Verbindung zu bringen.

Ebenso ward auch Glatz durch bedeutende Arbeiten zu einer Hauptfestung des Staates erhoben. Bei der Erweiterung der Festungswerke dieses Ortes fanden sich unter Anderm zwei Heiligenstatuen, St. Nepomuck und St. Florian, der Schutzpatron gegen das Feuer, die zur österreichischen Zeit irgendwo aufgestellt gewesen waren. Man bewahrte beide, bis der König nach Glatz kam, und fragte ihn, was mit den Figuren gemacht werden solle. „Der Florian (antwortete Friedrich) ist für's Feuer gut, doch geht er mich nichts an; aber den Schutzpatron von Böhmen müssen wir in Ehren halten. Es soll auf dem Schlosse ein Thurm gebaut und der heilige Nepomuck darauf gestellt werden." So entstand in den Werken von Glatz der runde Thurm, dessen oberste Platteform die Statue des Heiligen einnimmt. Als Friedrich wieder dorthin kam und sah, daß der Heilige sein Gesicht nach Schlesien kehrte, bemerkte er lächelnd, daß das nicht recht sei, der heilige Nepomuck müsse auf das Land schauen, das ihm eigentlich gebühre. Die Statue ward darauf umgewandt, so daß sie das Gesicht nach Böhmen kehrte. — Ebenso wurden die Befestigungen von Glogau und Brieg verstärkt. Die Stadt Kosel in Oberschlesien, bis dahin unbefestigt, wurde gleichfalls mit starken Werken versehen und die Grenze gegen Oesterreich hiedurch um so mehr gesichert.

Mit nicht geringerem Eifer wurde an der Vermehrung und an der vollkommeneren Durchbildung des Heeres gearbeitet; der erste Krieg hatte den Gesichtskreis erweitert und die noch mangelhaften Punkte kennen gelehrt. Friedrich begann die Reiterei, die unter dem vorigen Könige vernachlässigt worden war, aus einer wenig brauchbaren Truppengattung zu einer der furchtbarsten umzuschaffen. Aber auch für den inneren Wohlstand seiner Staaten war Friedrich unablässig bemüht. Er traf neue Einrichtungen, um Manufacturen und Handel zu bedeutenderer Höhe zu erheben; Elbe und Oder wurden durch einen Kanalbau verbunden. Die Akademie der Wissenschaften trat neuverjüngt ins Leben und hielt ihre erste Versammlung im königlichen Schlosse zu Berlin;

ausgesetzte Preise dienten dazu, die Männer der Wissenschaft zu höherem Wetteifer aufzumuntern.

Dabei ward endlich auch der Glanz und die Freude des Lebens nicht vergessen. Das königliche Schloß zu Charlottenburg wurde durch den Anbau eines prächtigen Flügels, unter Knobelsdorff's Leitung, um ein Bedeutendes erweitert. Zum würdigen Schmuck dieses Schlosses wurde die berühmte Antiken-Sammlung verwandt, welche Friedrich im J. 1742 aus dem Nachlaß des Kardinals Polignac kaufte. Berlin erhielt an dem Opernhause, welches ebenfalls von Knobelsdorff erbaut und schon im December 1742 eröffnet wurde, eine seiner vorzüglichsten Zierden. Die Besuche fremder Fürsten gaben Gelegenheit zur Entfaltung der reichsten königlichen Pracht. Friedrich aber fand, trotz seiner vielseitigen Beschäftigung, Muße genug, den ersten Theil der Geschichte seiner Zeit, welcher die Geschichte des ersten schlesischen Krieges enthält, zu schreiben und sich darin den Historikern des classischen Alterthums,

die fort und fort ſeine Lectüre ausmachten, würdig an die Seite zu ſtellen. Daneben entſtanden mancherlei poetiſche Arbeiten. Für die Hochzeit ſeines Freundes Keyſerling, im November 1742, dichtete Friedrich eine Komödie in drei Acten: die Schule der Welt. Den höchſten poetiſchen Genuß aber brachte wiederum Voltaire, der ſich im J. 1743 zum Beſuche einfand.

Ueber dieſen Beſuch des franzöſiſchen Dichters berichtet der in Berlin anweſende engliſche Geſandte ſeinem Hofe, wenig erbaut, Folgendes: „Herr Voltaire iſt hier wieder angekommen und ſtets in der Geſellſchaft des Königs, welcher entſchloſſen ſcheint, ihm Stoff zu einem Gedichte über die Vergnügungen Berlins zu geben. Man ſpricht hier von Nichts als von Voltaire: er lieſt den Königinnen und Prinzeſſinnen ſeine Trauerſpiele vor, bis ſie weinen, und überbietet den König in Satiren und übermüthigen Einfällen. Niemand gilt hier für gebildet, der nicht dieſes Dichters Werke im Kopfe oder in der Taſche hat, oder in Reimen ſpricht.“

Uebrigens glaubte ſich Voltaire zugleich berufen, die Rolle eines politiſchen Unterhändlers von Seiten des franzöſiſchen Hofes zu ſpielen;

da er aber kein Beglaubigungsschreiben vorzubringen vermochte, so betrachtete Friedrich das als eine bloße Spielerei, zu der ihn seine Eitelkeit vermocht habe. Denn schon bei dem ersten Besuche des Dichters hatte er erkannt, daß sein moralischer Charakter, trotz seiner schöngeglätteten Verse, keineswegs von Flecken frei sei. Damals war ihm der Geldurst des Franzosen lästig geworden, ohne daß er es ihn jedoch persönlich besonders scharf hatte merken lassen. Jetzt führte Voltaire's Eitelkeit noch andre Ursachen zu kleinen Reibungen herbei. Er übersandte, mit dichterischer Freiheit, der liebenswürdigen Prinzessin Ulrike, einer jüngeren Schwester des Königs, ein zierliches Madrigal, welches nichts weniger als eine directe Liebeserklärung enthielt. In der Uebersetzung dürfte dasselbe etwa also lauten:

Der gröbsten Lüge zeiget sich
Ein wenig Wahrheit oft verbunden:
Ich hatte einen Thron gefunden
Heut Nacht, — ein Traum bethörte mich;
Ich liebte, Fürstin, Dich, ich wagte, Dir's zu sagen, —
Und ich erwachte, doch nicht all mein Glück entwich:
Nur meinem Thron mußt' ich entsagen.

Die Prinzessin antwortete mit äußerst galanten Versen, die Friedrich verfaßt hatte und in denen der Dichter auf die verbindlichste Weise über den Unterschied der Stände belehrt ward. Er, hieß es darin, habe aus eigner Kraft sich auf dem Gipfel des Helikon niedergelassen, sie verdanke Alles nur ihren Ahnen. Aber es erfolgte von Friedrich's Hand auch noch eine zweite Entgegnung, die dasselbe Thema minder verblümt behandelte. Sie lautete ungefähr so:

Der Traum, das liegt einmal im Blut,
Stimmt überein mit dem, was man im Wachen thut.
Es träumt der Held, daß er den Rheinstrom überschreite,
Der Kaufmann, daß sich ihm Gewinn bereite,
Der Hund, daß er den Mond anbelle;
Doch wenn in Preußen sich Voltaire, durch Lügenkünste,
Zum König träumt und nur den Narren bringt zur Stelle:
Das heißt Mißbrauch der Traumgespinnste!

Indeß hinderten diese leichten Gefechte nicht, daß die schönen Verse Voltaire's, und ebenso auch der Dichter als solcher, unausgesetzt mit lebhaftem Enthusiasmus bewundert wurden. Und als er wieder von Berlin schied, blieb nur der Wunsch rege, ihn dereinst ganz am Hofe behalten zu können. —

Im Mai des Jahres 1744 wurden Friedrich's Staaten durch ein neues Gebiet, Ostfriesland, vermehrt, als der letzte Fürst des Landes ohne Erben gestorben war. Zufolge einer, aus den Zeiten des großen Kurfürsten herrührenden Anwartschaft nahm Friedrich sogleich von dem Lande Besitz und empfing, durch Abgeordnete, die Huldigung am 23. Juni. Friedrich bestätigte die Gerechtsame und Freiheiten der Stände; Wohlstand und Zufriedenheit blühten schnell in dem Ländchen, das früher viel von inneren Fehden zu erdulden gehabt hatte, empor. Seine für den Seehandel günstige Lage machte es dem Könige besonders wichtig.

Unterdeß hatte Friedrich mit scharfem Blicke den Gang der politischen Begebenheiten verfolgt und die weiteren Maßregeln getroffen, die seine eigne Sicherheit erforderte. Nach dem Abschluß des Breslauer Friedens hatte Oesterreich seine ganze Macht gegen die in Böhmen befindlichen französischen Armeen gewandt und das Land von ihnen frei gemacht. Dann war das österreichische Heer gegen Baiern vorgerückt; es vertrieb den Kaiser, der inzwischen Gelegenheit gehabt hatte, von seiner Residenz Besitz zu nehmen, aufs Neue. Die Baiern und Franzosen wurden bis an den Rhein gedrängt. Gleichzeitig hatte sich auch der König von England gerüstet und war mit bedeutender Heeresmacht den Franzosen in Deutschland gegenüber getreten. Er schlug sie am Main. Nun machten Frankreich und der Kaiser dem österreichischen Hofe vortheilhafte Friedensanträge, aber sie wurden nicht gehört; Maria Theresia dachte nur an die Absetzung des Kaisers, an dessen Stelle ihr Gemahl, der Herzog Franz, erwählt werden sollte. Vielmehr ward zwischen Oesterreich, England, Holland und Sardinien ein Bündniß zur Vertheidigung und zum Angriff geschlossen (zu Worms, im September 1743); Sardinien war hiezu durch einige Abtretungen von Seiten Oesterreichs bewogen worden. Als sich Maria Theresia gegen den

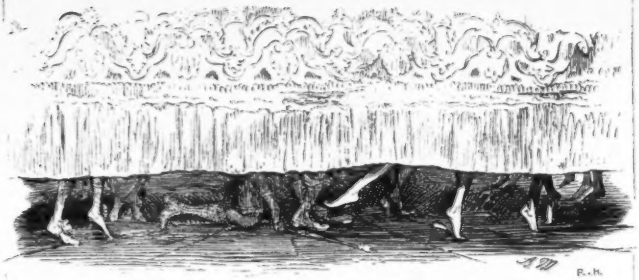
König von England beklagte, daß sie fortwährend, wie früher gegen Preußen, so jetzt wieder zu Abtretungen genöthigt werde, schrieb ihr Georg II. bedeutungsvoll zurück: „Madame, was gut zu nehmen ist, ist auch gut wiederzugeben." Friedrich erhielt eine Abschrift des Briefes und verstand die Warnung, die auch für ihn darin lag.

Noch deutlicher wurde ihm die Absicht der Verbündeten, als auch Sachsen dem Wormser Bündnisse beitrat und Friedrich von den, zwar geheim gehaltenen Artikeln des Bundes Kunde erhielt. Darin verpflichteten sich die Theilnehmer zur wechselseitigen Gewährleistung ihrer Besitzungen auf den Grund gewisser namhaft gemachter älterer Tractate, unter denen aber der Bestimmungen des Breslauer Friedens auf keine Weise gedacht war. Die geheimen Verhandlungen aus jener Zeit zeigen es in der That klar genug, daß Friedrich jetzt nicht länger müßig zuschauen durfte, ohne sich selbst der größten Gefahr auszusetzen.

Von Seiten des Kaisers, der in Frankfurt ein kümmerliches Dasein fristete, wurde er zu gleicher Zeit dringend um Hülfe angegangen. Er beschloß, thätig einzugreifen; sein Gedanke war, eine Verbindung der kleineren deutschen Fürsten zu Stande zu bringen, um auf diese Weise gegen die österreichische Uebermacht ein Gegengewicht zu bilden. Zu dem Ende machte er im Frühjahr 1744, unter dem Vorwande, seine Schwestern in Anspach und Baireuth zu besuchen, eine Reise in das Reich und brachte in der That, am 22. Mai, die Frankfurter Union zu Stande, welche „Deutschland seine Freiheit, dem Kaiser seine Würde und Europa die Ruhe" wiedergeben sollte. Aber — da Frankreich den Theilnehmern der Union keine Hülfsgelder zahlen wollte, so trat die Mehrzahl derselben wieder zurück.

So mußte Friedrich's Augenmerk vorzugsweise auf den Hauptfeind von England und Oesterreich, auf Frankreich, gerichtet bleiben, ehe dieser Staat genöthigt ward, vom Waffenschauplatze abzutreten. Doch hatten sich die französischen Verhältnisse seit kurzem wesentlich geändert. Der Kardinal Fleury war gestorben und es fehlte dem Staate jetzt an einer leitenden Idee; die Maitressenregierung Ludwig's XV. mit all ihren Intriguen und Widersprüchen hatte begonnen. Friedrich erkannte das sehr wohl und er gab es auch eines Tages dem französischen Gesandten

ziemlich deutlich zu verſtehen. Es war in der Oper; der Bühnenvorhang erhob ſich zufällig ein wenig, ſo daß man die Beine einiger franzöſiſchen Tänzer erblickte, die ihre Kunſtſtücke einübten. Der König wandte ſich zu dem engliſchen Geſandten, der neben ihm ſaß, und flüſterte dieſem, aber ſo laut, daß es der franzöſiſche Geſandte hören konnte, ins Ohr: „Sehen Sie da ein vollkommenes Bild des franzöſiſchen Miniſteriums: lauter Beine ohne Kopf!"



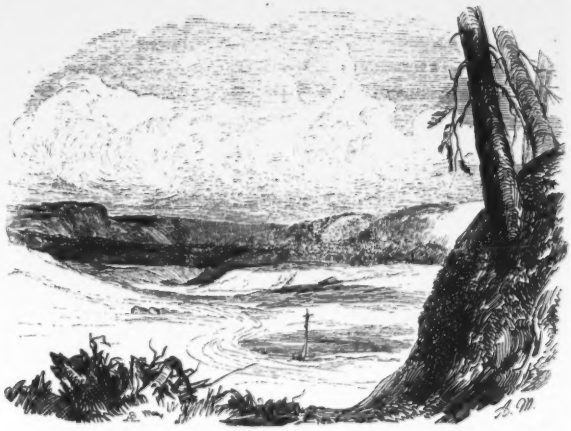
Mit einem ſolchen Miniſterium erfolgreich zu unterhandeln, war nicht leicht. Friedrich entſchloß ſich, in der Perſon des Grafen Rothenburg einen neuen Geſandten nach Paris zu ſchicken; dieſer, der früher in franzöſiſchen Dienſten geſtanden hatte und ſich bedeutender verwandtſchaftlicher Verbindungen am dortigen Hofe erfreute, kannte am Beſten die dortigen Verhältniſſe. Um ſich indeß vollſtändig von den Fähigkeiten ſeines Geſandten zu überzeugen, beſchloß er, dieſen zuvor einer Probe zu unterwerfen. Er ließ ihn zu ſich kommen, übernahm ſelbſt die Rolle der franzöſiſchen Miniſter und hob alle nur möglichen Schwierigkeiten und Gegengründe wider ſeine eigenen Anträge hervor, ohne ſich ſelbſt dabei zu ſchonen. Rothenburg widerlegte Alles ſo geſchickt, daß der König zuletzt ſagte: „Wenn Er ſo gut ſpricht und ſo gute Gründe vor-

bringt, wird Ihm gewiß der Erfolg nicht fehlen." — Friedrich hatte sich nicht geirrt. Rothenburg's Erfolge waren so glücklich, daß Frankreich sich aufs Neue rüstete und am 5. Juni 1744 auf den Grund der Frankfurter Union ein Angriffsbündniß mit Preußen gegen Oesterreich, zum Schutze des Kaisers, schloß. Frankreich versprach mit zwei Armeen, am Niederrhein und am Oberrhein, vorzurücken; Friedrich dagegen sollte in Böhmen einfallen und von den etwanigen Eroberungen das österreichische Schlesien und den an Schlesien zunächst angrenzenden Theil Böhmens erhalten.

Zu gleicher Zeit war Friedrich bemüht, sich auch gegen die nordischen Staaten sicher zu stellen. Mit Rußland hätte er gern ein Bündniß zu Stande gebracht, doch ward ein solches durch englische Guineen hintertrieben. Gleichwohl brachte er es dahin, daß die Prinzessin Sophie Auguste von Anhalt-Zerbst (die nachmalige Kaiserin Katharina II.), die in Preußen erzogen und deren Vater Feldmarschall der preußischen Armee war, dem russischen Thronfolger verlobt wurde. Hiedurch blieb Friedrich vor der Hand wenigstens nicht ganz ohne Einfluß auf Rußland.

Ein näheres Verhältniß gestaltete sich zu Schweden, indem die Prinzessin Ulrike, Friedrich's Schwester, mit dem schwedischen Thronfolger vermählt ward. Die Vermählung geschah zu Berlin am 17. Juli 1744; von Seiten des schwedischen Hofes war der Graf Tessin mit der Blüthe des schwedischen Adels zur feierlichen Werbung nach Berlin gesandt worden; die Stelle des Bräutigams vertrat hier der Prinz August Wilhelm von Preußen. Es war der letzte Glanzpunkt, mit welchem die kurzen Friedensjahre wiederum erlöschen sollten. Friedrich entwickelte bei dieser Gelegenheit die größte königliche Pracht, aber die Anmuth der Braut ward durch allen Schmuck, in dem sie erschien, nicht in Schatten gestellt. Feste drängten sich auf Feste bis zum Tage der Abreise. Man suchte den Schmerz der Trennung von einem der geliebtesten Glieder der königlichen Familie zu betäuben, noch am Tage der Abreise versammelte man sich zur Oper, Friedrich überreichte der Schwester ein Abschiedsgedicht, aber nun brachen auch auf allen Seiten die Gefühle übermächtig hervor. Friedrich selbst vermochte die Thränen nicht zurück-

zuhalten. Die Prinzeſſin beſtieg den Reiſewagen; und der König ſchritt aus dem Glanz der Feſte und aus den Thränen des Abſchiedes aufs Neue dem Kriege entgegen.



Achtzehntes Capitel.

Ausbruch des zweiten ſchleſiſchen Krieges. Feldzug des Jahres 1744.

Schon hatten die franzöſiſchen Armeen den Doppelfeldzug begonnen. Die Nordarmee, bei der ſich König Ludwig XV. ſelbſt befand, war in die öſterreichiſchen Niederlande eingerückt und hatte in kurzer Zeit glückliche Fortſchritte gemacht. Die zweite Armee am Oberrhein aber war nicht ſo glücklich. Ihr ſtand, an der Spitze der öſterreichiſchen Hauptmacht, ein einſichtsvoller Feldherr, Graf Traun, gegenüber. Traun war in den

Elsaß eingedrungen, seine Truppen streiften bereits nach Lothringen, und es ward nöthig, die französische Nordarmee zu schwächen, um im Süden nicht wesentliche Verluste zu erleiden. Hiedurch ward Friedrich genöthigt, seine Unternehmung auf Böhmen schleuniger ins Werk zu richten, als es seine Absicht gewesen war.

Das preußische Heer machte sich marschfertig, um in drei Kolonnen in Böhmen einzurücken; zwei von diesen sollten durch Sachsen, die dritte durch Schlesien gehen, während zwei Armeecorps zum Schutze der Mark Brandenburg und Oberschlesiens zurückblieben. Ein preußischer Generaladjutant brachte ein kaiserliches Requisitorialschreiben nach Dresden, worin König August durch Karl VII. aufgefordert ward, den zu seiner Hülfe bestimmten preußischen Truppen freien Durchzug durch Sachsen zu verstatten. König August war in Warschau; die sächsischen Minister protestirten, das Land setzte sich in eine Art Vertheidigungszustand; man erreichte dadurch aber nur, daß der Durchmarsch der Preußen, zum Nachtheil des Landes, langsamer von Statten ging.

Am 15. August (1744) betraten die preußischen Armeen die böhmischen Grenzen. Dem Einmarsch derselben ward ein Manifest vorausgeschickt, welches sich im Allgemeinen auf die Artikel der Frankfurter Union bezog; auch wurden Patente in Böhmen ausgegeben, in welchen die Einwohner vor allen Widersetzlichkeiten streng gewarnt wurden. Die Preußen fanden keine feindlichen Truppen von Bedeutung vor sich; die geringen Hindernisse, die dem Einmarsch und dem Wassertransport des Proviants entgegengesetzt waren, wurden bald beseitigt. In Leutmeritz an der Elbe wurden die Magazine für die Armee angelegt, indem es an Transportmitteln fehlte, um dieselben zu Lande weiter zu beschaffen. Am 2. September vereinigten sich die verschiedenen Corps der preußischen Armee vor Prag.

Alsbald machte man die Anstalten zur Belagerung der böhmischen Hauptstadt, die durch ein Corps von 12,000 Mann vertheidigt wurde. Am 10. September Abends wurden die Laufgräben an drei verschiedenen Orten eröffnet. Schwerin hatte einen Angriff auf den Ziskaberg vorbereitet. Prinz Heinrich, der Bruder des Königs, besuchte ihn dort während der Nacht. Er fragte den Feldmarschall im Laufe des Gespräches,

ob er wohl den Namen der Kapelle wisse, bei welcher der König sich gelagert habe. Jener verneinte es; der Prinz aber schwang den Hut und rief: „Sancta Victoria!“ — „Da müssen wir freilich, entgegnete Schwerin, Alles anwenden, um mit dieser schönen Heiligen näher bekannt zu werden.“ Am folgenden Tage geschah der Angriff, und der Ziskaberg ward genommen. Friedrich, der sich während des Angriffes in einem der anderen Laufgräben befand, trat, um denselben zu beobachten, mit vielen Offizieren ins Freie hervor. Die österreichische Besatzung aber ward durch die große Menge der vornehmen Uniformen aufmerksam gemacht, sie richtete ihre Kanonen nach dieser Stelle und ein unglücklicher Schuß tödtete den Markgrafen Wilhelm, einen der Vettern des Königs, an der Seite des letzteren. (Ein älterer Bruder Wil-

helm's, Markgraf Friedrich, hatte schon in der Schlacht von Mollwitz den Heldentod gefunden.) Friedrich wurde durch den Tod dieses Prinzen sehr schmerzlich berührt. Im Uebrigen waren die Erfolge der Belagerung so glücklich, daß die Besatzung am 16. September kapituliren und sich zu Kriegsgefangenen ergeben mußte. Sie ward in die schlesischen Festungen abgeführt.

Von Prag rückte Friedrich nach Süden vor und besetzte die Städte Tabor, Budweis und Frauenberg, so daß er bereits den österreichischen Grenzen nahe stand. Er war zu einem Unternehmen in dieser Richtung durch das Uebereinkommen bewogen worden, welches zwischen ihm und König Ludwig XV., in Rücksicht auf ein gemeinsames Zusammenwirken getroffen war. Aber die Franzosen entsprachen ihrer Verpflichtung nicht sonderlich. Sie gestatteten der österreichischen Armee nicht nur alle mögliche Bequemlichkeit, als dieselbe, auf die Nachricht von Friedrich's Einfall in Böhmen, sich aus dem Elsaß zurückzog; sie folgten auch nicht einmal, wie es doch ausdrücklich verabredet war, den Oesterreichern, als diese mit schnellen Schritten gegen Friedrich heranzogen. Statt dessen begannen die Franzosen, nur auf ihr eignes nächstes Interesse bedacht, Angriffe auf die österreichischen Besitzungen im Breisgau.

Dieser Umstand machte Friedrich's Stellung in dem südlichen Böhmen bedenklich; aber es traten noch andre, eigenthümlich ungünstige Verhältnisse hinzu. Friedrich befand sich in einem Lande, welches nur geringe Mittel zur Ernährung seiner Truppen und zur Fortschaffung der Magazine darbot. Den Bauern war von Seiten der österreichischen Regierung anbefohlen worden, ihre Hütten bei Annäherung der Preußen zu verlassen, ihre Getraidevorräthe zu vergraben und in die Waldungen zu flüchten. So erblickte die Armee auf ihren Wegen überall nur Wüsteneien und leere Dörfer; niemand brachte Lebensmittel zum Verkauf ins Lager. Der Adel, die Geistlichkeit, die Beamten waren treue Anhänger des Hauses Oesterreich; religiöse Ansichten gaben ihnen einen unüberwindlichen Haß gegen die ketzerischen Preußen. Endlich ward die preußische Armee durch ein zahlreiches Corps von Husaren umschwärmt, welches aus Ungarn eingerückt war und alle Verbindungen abschnitt, so daß Friedrich vier Wochen hindurch nichts von Prag erfuhr, nichts von dem Orte, nach welchem die österreichische Rheinarmee unter Traun sich gewandt hatte, nichts von den Rüstungen, die in Sachsen für Oesterreich unternommen wurden. Die preußischen Reiter, die auf Kundschaft ausgeschickt wurden, fielen stets jenen überlegenen Schaaren in die Hände. Die Armee stand überall, nach Weise der Römer, verschanzt und auf den Umkreis ihres Lagers eingeschränkt da.

Der Mangel an Nahrung zwang endlich Friedrich, den Rückmarsch anzutreten. In den festen Orten, die er eingenommen hatte, ließ er Besatzungen zurück, die jedoch bald durch ungarische Truppen belagert und, da ihnen die Nahrung abgeschnitten ward, auch in kurzer Zeit zur Uebergabe gezwungen wurden.

Nach einigen Tagemärschen traf Friedrich mit der großen feindlichen Armee, die durch ein bedeutendes Corps sächsischer Truppen verstärkt war, zusammen. Jetzt glaubte er das Ziel seiner Mühseligkeiten vor sich zu sehen; durch eine Feldschlacht hoffte er entscheidende Erfolge zu erringen und sich zum Herrn des widerwilligen Landes zu machen. Aber Traun wußte für sein Lager eine so vortheilhafte Stellung zu wählen, daß ein Angriff von Seiten der Preußen unmöglich war. Mangel an Nahrung zwang die letzteren, wiederum weiter zu rücken. Das österreichische Heer folgte ihnen nach, und immer wiederholte Traun, der überdies durch die Bereitwilligkeit der Bewohner des Landes alle Unterstützung erhielt, dasselbe Verfahren.

So verstrich einige Zeit unter Märschen und Gegenmärschen zwischen der Sassawa und oberen Elbe, bis Friedrich, da der Mangel, die böse Jahreszeit, die Beschwerlichkeiten der Märsche eine Menge Krankheiten in seinem Heere erzeugt hatten, sich genöthigt sah, über die Elbe zurückzugehen. Er glaubte, die Oesterreicher, durch den zwiefachen Feldzug erschöpft, den sie in diesem Jahre geführt hatten, würden jetzt ihre Winterquartiere jenseit dieses Flusses nehmen. Er traf seine Anstalten, um sich diesseit zu behaupten und den Fluß zu decken. Die Feinde aber wußten auch jetzt die Kunde, die ihnen überall über die preußischen Bewegungen und Stellungen zugebracht ward, aufs Günstigste zu benutzen. Sie erzwangen am 19. November, ganz unvorhergesehen, an einer Stelle des Flusses, wo die geringste Bedeckung stand, bei Solonitz, den Uebergang. Nur ein einziges Bataillon, unter dem Oberstlieutenant Wedell, trat ihnen hier entgegen. Mit bewunderungswürdiger Standhaftigkeit trotzte dasselbe fünf Stunden lang und gegen das Feuer von fünfzig Kanonen den österreichischen Angriffen; dreimal schlug es die österreichischen Grenadiere zurück. Wedell hatte Husaren zur preußischen Armee abgeschickt; diese aber fielen den Oesterreichern in die Hände, und da

keine Hülfe ankam, ſo zog er ſich endlich, doch in vollkommener Ordnung, mit dem Ueberreſte ſeiner tapfern Schaar zu der Armee zurück. Dieſe That erwarb ihm den Ehrennamen des preußiſchen Leonidas. Der

Prinz Karl von Lothringen (der den Namen des Anführers der öſterreichiſchen Armee führte) vermochte dem kühnen Feinde ſeine Bewunderung nicht zu verſagen. „Wie glücklich, ſo ſprach er zu ſeinen Offizieren, wie glücklich würde die Königin ſein, wenn ſie in ihrem Heere Offiziere hätte, die dieſem Helden glichen!"

Durch den Uebergang der öſterreichiſchen Armee war das Schickſal des diesjährigen Feldzuges entſchieden. Friedrich mußte ſich entſchließen, Prag aufzugeben, wo er von Schleſien abgeſchnitten geweſen wäre, und nach Schleſien zurückzukehren, wo allein für ſeine Truppen zweckmäßige Winterquartiere zu finden waren. Der Rückmarſch geſchah in drei Kolonnen und in ſo guter Ordnung, daß die Feinde keine anderweitigen beſonderen Vortheile über die Preußen erlangen konnten. Der Nachtrupp der Kolonne, bei welcher Friedrich ſich befand, wurde bei Pleß heftig von einem Corps Panduren angegriffen; als aber die letzteren,

mitten im Gefechte, das Geschrei von Schweinen aus dem Dorfe vernahmen, eilten sie unverzüglich zu dieser willkommenen Beute zurück und ließen die Preußen ungestört über den Bach Metau vorrücken. Nur die Prager Besatzung war auf ihrem Rückzuge, durch die Unvorsichtigkeit und Unentschlossenheit ihres Anführers, des Generals Einsiedel, größeren Unannehmlichkeiten und selbst Verlusten ausgesetzt. Friedrich gab deshalb dem General Einsiedel den Abschied, und auch der Erbprinz von Dessau, bisher der vorzüglichste Gönner des Generals, entzog ihm seine Achtung. Schwerin aber, der schon oft der Ansicht des Erbprinzen gegenüber getreten war, so daß der König, um unangenehme Folgen zu verhüten, seine ganze Autorität zur Versöhnung der beiden Feldherrn hatte gebrauchen müssen, suchte das Benehmen des Generals zu vertheidigen. Da ihm dies nicht gelang, so nahm auch er seinen Abschied und verließ die Armee. — Am 4. December hatte der König den schlesischen Boden erreicht. Von da ging er nach Berlin zurück, um seine Vorbereitungen für die nächste Zukunft zu treffen.

Friedrich hat auch diesen Feldzug, in dem zweiten Theile der Geschichte seiner Zeit, einer strengen Kritik unterworfen, ohne die Fehler,

die er in demſelben begangen, zu verdecken. „Der ganze Vortheil dieſes Feldzuges (ſo ſagt er) war auf Seiten Oeſterreichs. Herr von Traun ſpielte in demſelben die Rolle des Sertorius, der König die Rolle des Pompejus. Traun's Benehmen iſt ein vollkommenes Muſter, welches jeder Krieger, der ſeine Kunſt liebt, ſtudiren muß, um es nachzuahmen, wenn er die Fähigkeiten dazu beſitzt. Der König hat es ſelbſt geſtanden, daß er dieſen Feldzug als ſeine Schule in der Kriegskunſt und Traun als ſeinen Lehrer betrachten muß. Das Glück hat oft für Fürſten ungleich traurigere Folgen, als das Mißgeſchick; jenes macht ſie trunken von Eigendünkel, dieſes giebt ihnen Vorſicht und Beſcheidenheit."

Kaum hatte indeß Friedrich ſeine Armee verlaſſen, als auch die Oeſterreicher von der preußiſchen Furcht, wie ſie es nannten, Vortheil ziehen wollten. Zahlreiche Truppencorps rückten zu Ende des Jahres in Oberſchleſien und in der Grafſchaft Glatz ein; die preußiſchen Corps zogen ſich in die feſten Plätze zurück. Dabei vertheilten die Oeſterreicher ein Manifeſt, in welchem Maria Thereſia den Breslauer Friedensſchluß für abgedrungen erklärte, die Schleſier ihres Gelübdes gegen Friedrich entband und ſie an die glückſelige Zeit erinnerte, welche ſie unter der öſterreichiſchen Herrſchaft genoſſen hatten. Doch ſchnell traf Friedrich ſeine Gegenmaßregeln. Da Schwerin abgegangen war und der Erbprinz von Deſſau gefährlich krank lag, ſo ward der Vater des letzteren, Leopold, der alte berühmte Kriegsheld, der inzwiſchen das im Brandenburgiſchen zurückgebliebene Armeecorps befehligt hatte, nach Schleſien berufen und erhielt den Oberbefehl über die dortigen Truppen. Zugleich erſchien ein königliches Patent zur Beruhigung der Schleſier, in welchem das öſterreichiſche Manifeſt widerlegt und namentlich auch der angebliche Segen der ehemaligen öſterreichiſchen Regierung näher beleuchtet ward. Allen Unbilden der Witterung zum Trotz griffen die Preußen die verſchiedenen Corps der Oeſterreicher mit Muth und Entſchloſſenheit an und trieben ſie, indem ſie ihnen zum Theil große Verluſte zufügten, über die ſchleſiſchen Grenzen zurück. Am 21. Februar (1745) ward bereits in Berlin für die Befreiung Schleſiens ein feierliches Tedeum geſungen. Die Truppen bezogen nun die Winterquartiere, die indeß häufig durch die Streifereien der leichten Völker der öſterreichiſchen Armee beunruhigt wurden.

Als Friedrich nach Berlin zurückgekehrt war, hatte ihn ein hoffnungsreiches Ereigniß begrüßt. Seinem Bruder August Wilhelm war während des Feldzuges in Böhmen der erste Sohn (der nachmalige König Friedrich Wilhelm II.) geboren worden, so daß nun die Thronfolge des königlichen Stammes durch den ersten Sprößling einer neuen Generation gesichert ward. Da Friedrich's Ehe kinderlos blieb, so hatte er, schon vor dem Ausbruch des zweiten schlesischen Krieges, seinen Bruder durch den Titel des „Prinzen von Preußen" zu seinem Nachfolger erklärt. Dem Neugebornen hing er am zweiten Tage nach seiner Rückkehr, andeutend, wie hoch er dies günstige Zeichen des Schicksals schätze, eigenhändig den schwarzen Adlerorden um.

Aber noch war die Gegenwart von dunkeln Wetterwolken umhüllt. Im Anfange des Jahres 1745 schlossen Oesterreich, England, Holland und Sachsen in Warschau ein neues Bündniß zu gegenseitiger Vertheidigung. Sachsen machte sich anheischig, gegen englische Hülfsgelder ein bedeutendes Armeecorps zu stellen. Dafür hatte es anfangs mit allgemeinen Worten, in einem späteren Uebereinkommen aber mit bestimmter Angabe, die Anwartschaft auf verschiedene Provinzen des preußischen Staates erhalten, während Oesterreich der Besitz von Schlesien und Glatz garantirt ward.

Noch bedenklicher wurden die Aussichten für Friedrich, als am 20. Januar Kaiser Karl VII. starb und Oesterreich bald darauf den Sohn des Kaisers zum Frieden bewog, indem es ihm seine Stammlande zurückgab, während er allen weiteren Ansprüchen auf Oesterreich entsagte und die Wahl des Großherzogs Franz zum Kaiser zu unterstützen versprach. Hiedurch war die Frankfurter Union in sich zerfallen. Unmittelbar nach dem Tode des Kaisers hatte Friedrich den König von Frankreich dringend ermahnt, jetzt seinen Verpflichtungen nachzukommen und die Operationen gegen Oesterreich ihrem gemeinsamen Zwecke gemäß zu beginnen. Aber König Ludwig war hiezu wenig geneigt; der Tod des Kaisers mochte ihm, zur Entwirrung der Verhältnisse, nicht ganz unwillkommen sein, und Friedrich war ihm, der von seinen Beichtvätern ebenso wie von seinen Maitressen regiert ward, als Haupt der Ungläubigen im Grunde seines Herzens verhaßt. Er sammelte seine ganze

Macht gegen Flandern, und sein Heer erfocht hier in der That bereits am 11. Mai, bei Fontenay, einen glänzenden Sieg.

So sah sich Friedrich, mächtigen Feinden gegenüber, ganz auf seine eigenen Kräfte zurückgeführt. Alle Mittel wurden nun zur Anwendung gebracht, um den Angriffen, die man zu gewärtigen hatte, durch außerordentliche Rüstungen begegnen zu können. Mehr als sechs Millionen wurden aus dem Schatze genommen; anderthalb Millionen schossen die Landstände vor; die Mehrzahl des massiven Silbergeräthes aus dem Berliner Schlosse, wozu Friedrich Wilhelm I. einen Theil seiner Schätze umgeschmolzen hatte, die Kronleuchter, Tischplatten, Kamingeräthe, besonders aber der prunkvolle silberne Musikantenchor aus dem Rittersaale, wurden zu Gelde ausgeprägt. Friedrich's geheimer Kämmerier ließ diese Gegenstände bei Nachtzeit durch zwölf Heiducken in ein Schiff und von da insgeheim auf dem Wasser zur königlichen Münze transportiren, damit das Volk durch ein solches Zeichen der Noth nicht muthlos gemacht werde. Durch diese Mittel wurde es möglich gemacht, aufs Reichlichste für die Vermehrung und für die künftige Verpflegung der Armee zu sorgen. Als alle diese Zurüstungen vollendet waren, reiste Friedrich, am 15. März, wieder zur Armee ab.

Neunzehntes Capitel.

Feldzug des Jahres 1745.

Um seine Armee nicht zum zweiten Male den Mühseligkeiten des vorjährigen Feldzuges auszusetzen, hatte sich Friedrich entschlossen, den Angriff des Feindes auf Schlesien abzuwarten und seine ganze Macht an demjenigen Punkte, auf welchem der Feind eindringen würde, zusammenzuziehen. Ein wichtiger Vortheil für ihn war es dabei, daß Traun von der österreichischen Armee nach Italien abberufen und seine Stelle durch minder umsichtige Heerführer ersetzt war. Die Vorbereitungen der Oesterreicher deuteten mit Bestimmtheit darauf hin, daß dieser Angriff von Böhmen aus geschehen würde obgleich, bald nach seiner Ankunft bei der Armee,

zahlreiche Schaaren leichter ungarischer Truppen in Oberschlesien einbrachen, um ihn in seinen Vermuthungen irre zu führen. Er ließ sich hiedurch nicht täuschen; die Streifereien der Ungarn hatten nur die Folge, daß die preußische Reiterei Gelegenheit fand, ihre Kräfte zu üben und sich in einzelnen kühnen Gefechten Ruhm zu erwerben. Besonders zeichnete sich Winterfeldt in diesem kleinen Kriege aus.

Nachdem Friedrich zuerst nach Neisse gegangen war, zog er, im Mai, seine Hauptarmee vor den Gebirgen, welche die Grafschaft Glatz von Schlesien trennen, zusammen. Sein Hauptquartier nahm er in dem Cistercienserkloster Camenz. Hier entging Friedrich — kurz zuvor, ehe das Hauptquartier nach Camenz verlegt ward — auf merkwürdige Weise der Gefahr der Gefangenschaft, die ihn in dieser Gegend schon einmal bedroht hatte. Die sichersten Zeugnisse stimmen dahin überein, daß die Begebenheit, von der eben die Rede ist, in diese Zeit fällt. Es scheint, daß Friedrich einen vorläufigen Besuch in dem Kloster gemacht hatte und daß dies einem österreichischen Streifcorps verrathen war. Plötzlich erscholl im Kloster die Meßglocke; alle Mönche wurden zur ungewöhnlichen Stunde, es war des Abends, in den Chor berufen. Der Abt erschien mit einem Fremden, beide im Chorkleide; es wurden Complett und Metten gehalten, was sonst zu dieser Zeit nie statt fand. Kaum hatte man den Gesang begonnen, so erhub sich im Klosterhofe großer Lärm; Croaten drangen in die Kirche ein, wagten aber nicht, den Gottesdienst zu stören, der unausgesetzt fort ging. Endlich, nachdem der Lärm lange vorüber war, gab der Abt das Zeichen, den Gesang zu beenden; nun erfuhren die Mönche, daß die Croaten den König von Preußen gesucht, daß sie aber nur seinen Adjutanten gefunden und diesen mit sich fortgeführt hätten. Der fremde Geistliche war Niemand anders gewesen, als Friedrich selbst. Für solche Treue und Geistesgegenwart blieb Friedrich dem Abte von Camenz, Tobias Stusche, fortan äußerst gnädig gewogen. Mancherlei angenehme Geschenke wurden dem letzteren übersandt. Unter Anderm erhielt er im folgenden Jahr vom Könige ein kostbares Meßgewand zugeschickt; Tobias ließ darauf den preußischen Adler sticken und weihte dasselbe am nächsten Namensfeste Friedrich's bei einer feierlichen Messe ein. Noch wird jenes seltne Meß-

gewand in Camenz aufbewahrt, und eine Inſchrift in der Kirche erzählt den Nachkommen die Gefahr und die Rettung des Königs.

Indeß ward Friedrich durch die Bewegungen der Feinde genöthigt, ſich zum Beginn des ernſtlichen Krieges vollſtändig bereit zu machen. Noch ſtand ein Armeecorps unter dem Markgrafen Karl in Oberſchleſien, aber das ganze Land war mit ungariſchen Schaaren überſchwemmt, welche alle Verbindung abſchnitten und die Vereinigung des Markgrafen mit dem Könige zu verhindern ſuchten. Zieten, der ſich bereits im erſten Kriege durch kühne Thaten ausgezeichnet hatte und ſchnell aus einer niederen Stelle zum Befehlshaber eines Huſarenregiments emporgerückt war, erhielt den Auftrag, mit ſeinem Regimente zum Markgrafen zu eilen und ihm den Befehl zum ungeſäumten Aufbruch zu überbringen. Der Auftrag war nicht leicht ausführbar, doch boten die eben angekommenen neuen Pelze des Regiments Gelegenheit zu einer kecken Liſt. Die

Pelze wurden angelegt und das Regiment sah in ihnen fast einem der kaiserlichen Regimenter gleich. So zog man ruhig des Weges hin, schloß sich unerkannt einem österreichischen Trupp an und ritt mitten durch die Schaaren der Feinde. Ganz spät erst wurde Zieten erkannt, aber nun schlugen die Husaren sich glücklich durch und brachten selbst noch einige gefangene Offiziere mit. Der Marsch des Markgrafen Karl zur Hauptarmee war beschwerlicher; weit überlegene Schaaren traten ihm entgegen. Aber muthig griff er ein Regiment nach dem andern an, bahnte sich mit siegreicher Hand den Weg und führte sein Corps in das Lager des Königs, wo den Tapferen reiches Lob gespendet ward. Das ganze Heer brannte vor Begierde, sich ähnlichen Ruhm zu erwerben. Die Gelegenheit dazu war nicht mehr fern.

Die Armeen der Oesterreicher und Sachsen hatten sich zu Trautenau vereinigt und rückten von hier gegen die schlesische Grenze vor. Friedrich zog mit seiner Armee nach Schweidnitz und besetzte in vortheilhafter Stellung die Strecke zwischen Schweidnitz und Striegau. Um den Feind sicher zu machen, hatte er das Gerücht aussprengen lassen, daß er sich nach Breslau zurückziehe; auch war zu demselben Behufe an den Straßen, die nach Breslau führen, gearbeitet worden. Jetzt berief Friedrich auch den Vortrab seiner Armee aus dem Gebirge zurück und ließ dasselbe Gerücht wiederholen. Der Feind ging in die Falle und traf auf keine Weise die Vorsichtsmaßregeln, deren er, einer so bedeutenden Armee gegenüber, bedurfte. So kamen die feindlichen Armeen bis zum Ausgang der Gebirge. Auf dem Galgenberge bei Hohenfriedberg, wo die ganze Ebene vor den Blicken ausgebreitet liegt, hielten die sächsischen und österreichischen Generale Kriegsrath; Friedrich's Truppen waren durch Gebüsche und Erdwälle so versteckt, daß nur geringe Schaaren sichtbar blieben. Dies bestärkte die Gegner in ihrem Irrthum, und schon wurden die Pläne entworfen, wie man mit geringster Beschwerde ganz Schlesien in Besitz nehmen könne. Darauf begannen ihre Truppen den weiteren Marsch.

In der darauf folgenden Nacht, vor dem 4. Juli, ließ Friedrich seine Armee in aller Stille sich bei Striegau versammeln, in einer Stellung, welche dem niederrückenden Feinde die günstigste Gegen-

wehr darbot. Mit Tagesanbruch stellten sich die Preußen in Schlachtordnung. Ehe diese aber noch vollendet war, kam bereits die sächsische Armee, welche den Befehl hatte, Striegau einzunehmen, die Anhöhe herabgezogen. Sie ward aufs Höchste durch die Gegenwart der Preußen überrascht. Der rechte Flügel der letzteren warf sich unverzüglich mit solchem Ungestüm auf die Sachsen, daß sie schon niedergeschmettert und in die Flucht getrieben waren, ehe noch die Oesterreicher genaue Kunde von dem Ereigniß bekamen. Der Prinz von Lothringen, der die österreichische Armee befehligte, hatte zwar das Schießen gehört; er meinte jedoch, es sei der Angriff auf Striegau. Da meldete man ihm, alle Felder seien mit Sachsen besät, und nun mußte auch er sich in Eile zum Kampfe bereit machen. Aber auch die Oesterreicher wurden mit gleicher Heldenkühnheit empfangen. Keins der preußischen Corps wich, Alles drang unaufhaltsam vor, Jeder suchte es dem Andern an Tapferkeit und Unerschrockenheit zuvorzuthun, und so ward in wenig Morgenstunden der glänzendste Sieg erfochten. Den höchsten Ruhm erwarb sich das Dragoner-Regiment von Baireuth, unter Anführung des Generals Geßler, welches ganz allein zwanzig feindliche Bataillone in die Flucht trieb, 2500 Gefangene machte und 66 Fahnen und vier Geschütze erbeutete. Friedrich selbst hatte den Seinen das Beispiel der entschlossensten Todesverachtung gegeben, als er drei Bataillone gegen die österreichischen Feuerschlünde führte, die die Mannschaft rottenweis neben ihm niederstreckten, so daß nur 360 Mann mit ihm die Anhöhe erreichten. Hier ließ er sie mit gefälltem Bajonett auf die Batterie eindringen. Im Ganzen hatten die Oesterreicher in dieser Schlacht, die von Hohenfriedberg oder von Striegau benannt wird, an 7000 Gefangene und 4000 Todte, sammt vielen Fahnen und Kanonen, verloren, während der Verlust der preußischen Armee sich nur auf 1800 Mann an Gefangenen und Todten zusammen belief. Dem baireuthischen Dragoner-Regiment wurden vom Könige, zum steten Andenken an seine kühne That, außerordentliche Ehrenzeichen verliehen. Friedrich aber sagt, in der Geschichte seiner Zeit, bei Gelegenheit des Sieges von Hohenfriedberg: Die Welt ruhet nicht sicherer auf den Schultern des Atlas, als Preußen auf einer solchen Armee.

Ein französischer Botschafter, der Ritter de la Tour, der an Friedrich die Nachricht von dem Siege von Fontenay überbracht hatte, war bei dem preußischen Siege gegenwärtig gewesen. Als er, vorher, Friedrich um die Erlaubniß bat, einige Zeit bei seinem Heere verweilen zu dürfen, fragte ihn dieser: „Sie wollen also zusehen, wer Schlesien behalten wird?“ — „Nein, Sire, entgegnete der französische Ritter, ich will nur davon Zeuge sein, wie Ew. Majestät Ihre Feinde züchtigen und Ihre Unterthanen vertheidigen werden.“ Jetzt erhielt er von Friedrich ein Antwortschreiben an König Ludwig XV., in dem es hieß:

„Ich habe den Wechsel bei Friedberg eingelöst, den Sie bei Fontenay auf mich gezogen.“ Der bittre Ton dieser Bemerkung war durch Ludwig's Benehmen veranlaßt worden. Friedrich hatte es, ehe es zum Kampfe kam, nicht an neuen Bemühungen fehlen lassen, um den König von Frankreich zu entschiedneren Schritten gegen Oesterreich zu vermögen. Man hatte sich von dort auf den Sieg von Fontenay berufen. Friedrich aber hatte darauf bemerkt, daß die Franzosen in Flandern kaum 6000 Oesterreicher in Beschäftigung hielten, daß die französischen Siege zwar höchst glorwürdig für König Ludwig seien: seinen Verbündeten aber ungefähr eben so nützlich, wie ein Sieg am Ufer des Skamander oder wie die Einnahme von Pecking. Darauf war eine kalte und stolze Antwort erfolgt, und so schien das freundschaftliche Verhältniß der beiden verbündeten Könige, auch was die äußerlichen Formen anbetrifft, seinem Ende entgegenzugehen.

Die fliehenden Feinde waren bis auf die ersten Anhöhen des Gebirges verfolgt worden. Hier hatte Friedrich Halt machen lassen, da seine Truppen, durch den vorangegangenen Nachtmarsch und die Anstrengung des hitzigen Treffens erschöpft, der Ruhe bedurften. Feldgeräthe, Munition und Proviant waren in Schweidnitz zurückgeblieben und mußten vorerst der Armee nachgeführt werden. So konnte die letztere erst am nächsten Tage zur Verfolgung des Feindes aufbrechen; ihr Vortrab erreichte den Nachtrab des Feindes, griff diesen, der an der Friedberger Schlacht nicht Theil genommen hatte, an und schlug ihn in die Flucht. Die feindlichen Armeen zogen sich, mit neuem Verlust, in Eile nach Böhmen zurück. Als Friedrich auf diesem Zuge in Landshut eintraf, umringte ihn ein Haufe von zweitausend Bauern, die ihn um die Erlaubniß baten, Alles, was von Katholiken in jener Gegend sei, todtschlagen zu dürfen. Es war der Ausbruch einer Rache für all jene harten Bedrückungen, welche die schlesischen Protestanten von den katholischen Priestern zu erdulden gehabt hatten. Friedrich erinnerte die empörte Menge an die Gebote der Schrift, daß sie ihre Beleidiger segnen und für ihre Verfolger beten sollten. Die Bauern wurden durch solche Aeußerungen der Milde betroffen; sie sagten, der König habe Recht, und standen von ihrem grausamen Begehren ab.

Friedrich war, wie er bereits vor der Schlacht von Hohenfriedberg den Plan gefaßt hatte, dem Feinde nach Böhmen gefolgt, um die böhmischen Grenzdistricte ihrer Nahrungsmittel zu berauben und hiedurch die Oesterreicher zu verhindern, ihre Winterquartiere wieder in der Nähe von Schlesien zu beziehen. Tiefer in Böhmen einzudringen wagte Friedrich nicht; er mußte darauf bedacht sein, daß er fortwährend Gelegenheit behielt, die Bedürfnisse für seine Truppen aus Schlesien zu beziehen. Der Prinz von Lothringen hatte ein festes Lager zu Königingrätz eingenommen; Friedrich stand ihm in gleich sicheren Lagern, anfangs zu Jaromirz, hernach zu Chlumetz, gegenüber. Nur der kleine Krieg zwischen den leichten Truppen, die Angriffe auf die Proviantzüge und dergleichen brachten Abwechselung in das einförmige Leben und gaben Gelegenheit zu kühnen, zuweilen auch zu launigen Thaten. So hatte sich einst ein preußisches Detachement, welches zu Smirschitz stand, eine ergötzliche Kriegslist ausgedacht, um den Panduren die Lust an ihren fortgesetzten Angriffen auf eine dort befindliche Schanze zu verderben. Die preußischen Grenadiere verfertigten nemlich, so gut sie es eben zu

Stande bringen konnten, einen Gliedermann, kostümirten diesen als Grenadier und stellten ihn an der Stelle auf, welche gewöhnlich von dem äußersten Wachtposten eingenommen ward. Sie selbst verbargen sich hinter Gesträuchen und fingen an, den Gliedermann durch Schnüre zu bewegen. Die Panduren bemerkten aus der Ferne den fröhlichen Muth der Wache, schlichen sich heran, schossen sie glücklich nieder und stürzten nun schnell näher, um den Gefallenen seiner Habseligkeiten zu berauben. Jetzt aber empfing sie ein lebhaftes Feuer aus dem Gebüsche, die Verwundeten wurden gefangen gemacht und die Entfliehenden jagten ihrem Corps hinlängliche Furcht ein, so daß ähnliche Angriffe fortan unterblieben. — Zu unausgesetzter Vorsicht und Entschlossenheit wurden die preußischen Streifcorps durch einen kühnen österreichischen Parteigänger, Franchini, aufgefordert. Auch zu den Beweisen ritterlicher Gesinnung fand sich Gelegenheit. So äußerten einmal die Offiziere eines österreichischen Detachements, als sie mit einem preußischen Corps zusammentrafen, zu den Offizieren des letzteren verbindlicher Weise: „Es ist ein Vergnügen, mit Euch, Ihr Herren, zu fechten; man findet dabei immer etwas zu lernen." Die Preußen erwiderten, nicht minder höflich, die Oesterreicher seien ihre Lehrer gewesen; wenn sie gelernt hätten, sich gut zu vertheidigen, so sei dies geschehen, weil man sie allezeit gut angegriffen habe.

Friedrich war um so mehr genöthigt, sich in sicheren Lagerplätzen vor einem unvorhergesehenen Angriffe der österreichischen Armee zu schützen, als er die seinige durch die Absendung einiger bedeutenden Corps hatte schwächen müssen. Als Oberschlesien von den preußischen Truppen geräumt ward, fanden die Ungarn Gelegenheit, sich dort frei und nach Bequemlichkeit auszubreiten; auch die Festung Kosel fiel, jedoch nur durch den Verrath eines der Offiziere der Besatzung, in ihre Hände. Jetzt sandte Friedrich einen Theil seiner Truppen dahin zurück, der auch in kurzer Zeit, am 6. September, Kosel wieder eroberte und sodann ganz Oberschlesien von den Ungarn frei machte. Ein zweites Corps ward zur Verstärkung der preußischen Armee geschickt, die in Halle unter dem Fürsten von Dessau stand und den Angriffen, die man von Sachsen zu erwarten hatte, begegnen sollte. Denn in Sachsen hatten aufs Neue

Rüstungen statt gefunden, die auf ein feindliches Unternehmen schließen ließen und die ein sehr ernstliches Manifest von Seiten Friedrich's veranlaßten. Der Marsch der preußischen Truppen nach Halle hatte zur Folge, daß auch der größte Theil der sächsischen Truppen, welche mit den Oesterreichern zusammen in Böhmen standen, nach Sachsen berufen wurde.

Vorerst indeß verfuhr Friedrich gegen Sachsen nicht Angriffsweise, da er neue Hoffnungen zu einer friedlichen Beendigung seiner Angelegenheiten fassen durfte. Der englische Hof hatte schon seit einiger Zeit, in Folge eines Ministerwechsels, friedlichere Gesinnungen geäußert, und so kam jetzt, am 22. September, zu Hannover eine Convention zwischen Friedrich und dem Könige von England zu Stande, wodurch der letztere jenem aufs Neue den Besitz von Schlesien verbürgte und auch Oesterreich und Sachsen zum Frieden zu bewegen versprach, während Friedrich sich verpflichtete, die Wahl des Großherzogs Franz zum Kaiser anzu-

erkennen. Diese Wahl war zu Frankfurt am 13. September, trotz der Protestationen der Gesandten von Preußen und Kurpfalz, erfolgt. Aber

nun war auch in Maria Theresia der ganze altkaiserliche Stolz ihrer Vorfahren erwacht; sie hielt es für unvereinbar mit ihrer Würde, wenn sie sich mit einem Fürsten, den sie als einen rebellischen Unterthan betrachtete, in Unterhandlungen einließe; sie sagte öffentlich, daß sie lieber das Kleid vom Leibe als Schlesien missen wolle. Eben so wenig war Sachsen zum Abschlusse des Friedens geneigt. König August wünschte vor Allem, die polnische Krone seinem Hause erblich zu machen, wozu ihm eine Vergrößerung seiner Macht und eine Verbindung seiner sächsischen Erbländer mit Polen durch einige Provinzen des preußischen Staates allzu vortheilhaft bedünkte.

Dem Prinzen von Lothringen waren Verstärkungen zugesandt worden, auch ein Paar Feldherrn, welche ihn in dem Entwurf seiner Operationen unterstützen sollten. In der That versuchten die Oesterreicher alsbald einige heftigere Angriffe, die indeß durch die Tapferkeit der preußischen Truppen zurückgeschlagen wurden. Friedrich's Lager hatte eine zu sichere Stellung, als daß es mit Erfolg anzugreifen gewesen wäre. Friedrich vergnügte sich daran, aus seinem Zelte, das auf einer Anhöhe lag, die österreichischen Generale zu beobachten, wie diese täglich zur Berathschlagung hervortraten, lange Fernröhre auseinanderschoben, um seine Stellung zu untersuchen, und dann wieder, bessern Rath von der Zukunft erwartend, zurückgingen.

Indeß sah sich Friedrich genöthigt, den Standpunkt seiner Armee zu verändern. Er ging weiter nordwärts, um nun auch den Theil des böhmischen Gebirges, welcher sich zwischen Niederschlesien und die Grafschaft Glatz hineinschiebt, von seinen Nahrungsmitteln zu entblößen und dadurch die Scheidewand, welche Schlesien während des bevorstehenden Winters vor feindlichen Einfällen schützen sollte, vollkommen zu machen. Zur Besetzung der Gebirgspässe mußte er jedoch sein Heer aufs Neue durch die Absendung einiger Corps schwächen, so daß seine ganze versammelte Streitmacht nur aus 18,000 Mann bestand, während die der Oesterreicher, die seinem Gange gefolgt waren, sich bis auf 40,000 Mann belief.

Er hatte sein Lager bei dem Dorfe Staudenz genommen und war im Begriff, von dort nach Trautenau vorzurücken, als unvermuthet, am

30. September frühmorgens, die österreichische Armee in Schlachtordnung gegen ihn anrückte. Seine Stellung war wenig günstig, indem es ihm an Mannschaft gebrach, um alle wichtigen Punkte des Terrains genügend zu besetzen; aber auch die Oesterreicher befanden sich in einer unvortheilhaften Stellung, da sie, umgekehrt, nicht Gelegenheit fanden, ihre Kräfte vollkommen auszubreiten. Friedrich benutzte diesen Umstand mit rascher Entschlossenheit. Statt, wie die Oesterreicher erwartet hatten, sich zurückzuziehen und sich so unter vielleicht noch ungünstigeren Verhältnissen angreifen zu lassen, breitete er schnell seine ganze Macht in Einer Linie aus, so daß er von dem Feinde nicht überflügelt werden konnte. Diese Aufstellung mußte unter einem sprühenden Regen feindlicher Granaten vollzogen werden; aber kein Soldat äußerte Furcht, keiner verließ seinen Platz. Friedrich selbst ritt eine starke Viertelstunde lang unter diesem Kugelregen, ohne jedoch getroffen zu werden; eine Kugel, die ihn niedergerissen haben würde, ward durch den Kopf seines Pferdes, das sich eben scheu emporbäumte, aufgefangen. Die Oesterreicher ließen diese Aufstellung im Uebrigen ruhig geschehen. Nun brach die preußische Reiterei auf die feindliche ein; sie stürzte das erste Treffen der letzteren, dieses fiel auf das zweite, das zweite auf das dritte; 50 Schwadronen wurden so durch 12 Schwadronen in kurzem Anfall überwältigt, und das ungünstige Terrain verhinderte sie, sich aufs Neue zu sammeln. Dann stürmte der rechte Flügel der Preußen jene Batterie, mit welcher die Oesterreicher die Schlacht eröffnet hatten, während ein einzelnes Bataillon des linken Flügels eine starke Kolonne der Feinde in die Flucht trieb. Unaufhaltsam schritten nun die Preußen vor. Noch war im Mittelpunkte des Treffens eine steile Anhöhe von den Oesterreichern besetzt; auch diese ward in kurzer Frist von der preußischen Garde genommen. Das Schicksal wollte es, daß hier zwei Brüder einander im Kampfe gegenüber standen; denn die Oesterreicher befehligte hier Prinz Ludwig von Braunschweig, während der jüngere Bruder desselben, Prinz Ferdinand, an der Spitze der preußischen Garde stand und hier zuerst die Proben des Heldenmuthes ablegte, der ihn später so berühmt gemacht hat. Noch suchten sich die zurückgetriebenen Oesterreicher auf den einzelnen Anhöhen des bergigen Bodens wieder zu sammeln, aber immer

drangen die Preußen ihnen nach, bis sie sich endlich in vollkommener Flucht in die ausgebreiteten Waldungen retteten, die dem sogenannten Königreiche Silva angehören. Friedrich hemmte das Nachsetzen bei dem Dorfe Soor, nach welchem die Schlacht in der Regel benannt wird.

Der Sieg war vollkommen. Nur einen großen Theil der Bagage hatte Friedrich verloren, indem diese einem ungarischen Corps in die Hände gefallen war. Doch hatte gerade dieser Umstand den Sieg wesentlich erleichtert; denn die Ungarn ließen die willkommene Gelegenheit zur Beute nicht vorübergehen und versäumten es dadurch, ihrer Bestimmung gemäß den Preußen in den Rücken zu fallen.

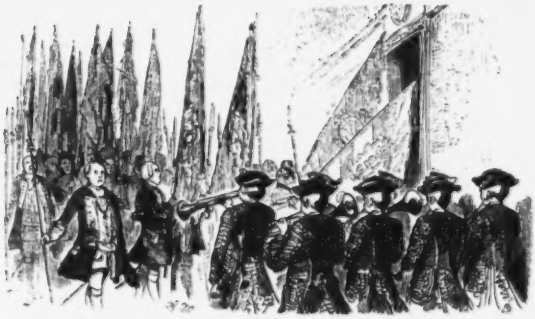
An der Verfolgung des Feindes wurden die Preußen durch den Wald gehindert, indem sie dort, ohne sonderlichen Vortheil zu erlangen, nur den größten Gefahren würden ausgesetzt gewesen sein. Die augenblickliche Unbequemlichkeit des Verlustes der Bagage war bei so großem Gewinne leicht zu verschmerzen. Selbst der König hatte sein ganzes Feldgeräth und seine Bedienung verloren; er konnte den Sieg nach Breslau nur durch ein Paar mit Bleistift geschriebene Zeilen melden. Auch fehlte es für den Augenblick an Nahrung. Als Friedrich zu Abend speisen wollte und sich nur ein Paar Flaschen Wein vorfanden, mußte

ein Offizier ausgeschickt werden, um Brod beizutreiben. Nach langem Suchen fand dieser endlich einen Soldaten, der noch ein Brod übrig hatte. Er bot ihm einen Dukaten dafür, aber der Soldat wollte es nicht hergeben, auch nicht für reicheren Lohn; als er jedoch hörte, daß es für den König bestimmt sei, so entschloß er sich, diesem die Hälfte zu bringen. Friedrich nahm das kostbare Geschenk mit freundlichem Danke an. In kurzer Zeit aber war der Mangel wieder ersetzt; auch statt seiner verlorenen Bücher ließ sich Friedrich schleunig andre aus Berlin zusenden, da er die Stunden der Muße nicht gut ohne wissenschaftliche Lectüre verbringen konnte.

Mit dem Gepäck des Königs war zugleich ein zierliches Windspiel, das den Namen Biche führte, verloren gegangen. Dieser einzige Verlust war Friedrich sehr empfindlich; er hatte sein besondres Wohlgefallen an dem anmuthigen Thiere, wie er denn überhaupt stets von der Gesellschaft einiger zierlichen Hunde umgeben war. Die Feinde suchten indeß dem Könige gefällig zu sein und sandten Biche wieder zurück. Es wird erzählt, daß Friedrich eben am Schreibtische gesessen habe, als das Windspiel heimlich in sein Zimmer hereingelassen ward; es sprang unbemerkt auf den Tisch und legte ihm die beiden Vorderpfoten um den Hals; Friedrich war durch das unerwartete Wiedersehen so freudig überrascht, daß ihm die Thränen ins Auge traten. Aber die kleine Biche hatte sich auch schon früher als eine wahrhaft getreue Freundin erwiesen. Friedrich hatte sich einst beim Recognosciren zu weit vorgewagt; plötzlich bemerkte er einen Trupp Panduren, der ihm des Weges entgegengeritten kam; ihm blieb nichts übrig, als eilig in einen Graben hinabzuspringen und sich unter einer Brücke zu verbergen. Aber nun fürchtete er, daß Biche, die bei ihm war, bei dem Geräusch der Hufstritte der Pferde bellen und ihn so verrathen würde; das Thier jedoch, als ob es die Gefahr seines Herrn ahne, schmiegte sich dicht an ihn und gab keinen Laut von sich.

Der Erfolg der Schlacht von Soor war, daß Friedrich's Absichten für die Beendigung des Feldzuges keine weiteren Hindernisse im Wege standen. Denn zu neuen Unternehmungen in Böhmen war er wenig geneigt. Ehrenhalber blieb er mit seiner Armee fünf Tage lang auf

dem Schlachtfelde ſtehen. Dann wandte er ſeinen Marſch nach Trautenau, die dortige Gegend noch auszufouragiren. Von da ging er nach Schleſien zurück, deſſen Boden am 19. October betreten ward. Der Marſch durch die Engpäſſe der Gebirge war nicht ohne Gefechte vor ſich gegangen, indem die preußiſche Armee von leichten ungariſchen Truppen umſchwärmt ward; doch blieben die größeren Verluſte dabei auf Seiten der letzteren. Der Haupttheil der Armee wurde in der Gegend von Schweidnitz, unter dem Oberbefehl des Erbprinzen von Deſſau, in Kantonnirungsquartiere gelegt. Nachdem Friedrich erfahren hatte, daß die öſterreichiſche Armee ſich in drei Haufen getrennt habe, was ihre weitere Ausbreitung erwarten ließ, begab er ſich nach Berlin zurück.



Zwanzigstes Capitel.

Nachspiel des zweiten schlesischen Krieges.

In Berlin war Friedrich als Sieger eingezogen; er wünschte und hoffte, daß jetzt für die Friedensunterhandlungen ein günstiger Zeitpunkt gekommen sein würde. Aber die Oesterreicher und Sachsen theilten diese Gesinnung nicht; im Gegentheil hatte der sächsische Minister, Graf Brühl, der sich durch Friedrich's Manifest gegen Sachsen empfindlich verletzt fühlte, einen neuen Sturm heraufbeschworen. An demselben Tage, am 8. November, an welchem die Siegeszeichen der Schlachten von Hohenfriedberg und Soor in den Kirchen aufgehängt

wurden, erhielt Friedrich die geheime Nachricht, daß die sächsische und die österreichische Armee unverzüglich zusammenstoßen würden, um ihn in der Mark Brandenburg anzugreifen. Bald kamen auch andre Nachrichten zur Bestätigung dieser ersten: in der sächsischen Lausitz wurden beträchtliche Magazine zum Unterhalt der österreichischen Truppen, die man daselbst erwartete, angelegt; ein Theil der österreichischen Armee machte sich bereit, aus Böhmen in Schlesien einzufallen; ein Corps der österreichischen Rheinarmee, unter dem General Grunne, war im Anmarsch, um einen Angriff unmittelbar auf Berlin zu unternehmen.

Aber, so plötzlich diese Unternehmungen auf Friedrich hereinzubrechen drohten, ebenso schnell hatte er auch schon seine Maßregeln zu ihrer Abwehr ergriffen. Der alte Fürst von Dessau erhielt aufs Neue den Oberbefehl über die Armee bei Halle, mit welcher er im Herbste den sächsischen Truppen gegenüber gestanden hatte; er sollte von dieser Seite in Sachsen einbrechen, während Friedrich sich an die Spitze der schlesischen Armee setzte, um Sachsen von der Seite der Lausitz anzugreifen. So wollte man von beiden Seiten gegen Dresden vordringen. Zur Deckung Berlins konnte man nur eine geringe Besatzung zurücklassen; aber die Bürgerschaft stellte selbst ein beträchtliches Corps, welches sich rüstig im Waffenhandwerk übte; zugleich suchte man die Residenz durch Schanzarbeiten gegen einen ersten Angriff des Feindes sicher zu machen.

Friedrich traf am 15. November bei der schlesischen Armee in Liegnitz ein. Während die Oesterreicher in die Lausitz einrückten, beobachtete er dasselbe Verfahren, welches ihm schon einmal, bei Hohenfriedberg, zum Siege verholfen hatte. Er sprengte Gerüchte aus, als ob er furchtsam nur seine Grenzen zu decken suche und seine Hauptarmee zurückziehe; auch ließ er zu gleichem Zwecke wieder einige scheinbare Maßregeln treffen. Der Prinz von Lothringen ward glücklich aufs Neue getäuscht. Unerwartet stand Friedrich in der Lausitz und traf am 23. November, bei Katholisch-Hennersdorf, auf die sächsischen Regimenter, welche den Vortrab der österreichischen Armee ausmachten. Diese wurden geschlagen, und ihr Verlust brachte die österreichische Hauptarmee so in Verwirrung, daß sie sich von einem Orte zum andern zurückzog. Görlitz,

mit einem beträchtlichen Magazin, mußte sich Friedrich ergeben, bald auch Zittau, wo der Nachtrab der Oesterreicher geworfen und ihre Bagage genommen ward; in kurzer Frist war die ganze Lausitz in Friedrich's Händen. Die österreichische Armee hatte sich nach Böhmen zurückgezogen. Gleichzeitig war auch der Angriff der Oesterreicher auf Schlesien glücklich abgeschlagen worden. Ganz Sachsen gerieth in Schrecken, und das Corps des Generals Grunne, welches sich bereits den brandenburgischen Grenzen näherte, ward eilig zu der sächsischen Armee zurückberufen.

Friedrich benutzte diese ersten günstigen Erfolge, um König August die Hand zum Frieden, auf den Grund der mit England abgeschlossenen hannöverschen Convention, zu bieten. Aber August, oder vielmehr Brühl, verlangte vorerst Einstellung der Feindseligkeiten und Bezahlung aller durch den Einmarsch der Preußen verursachten Kriegsschäden. Auf diese Bedingung hatte Friedrich natürlich nicht Lust einzugehen; auch weiter fortgesetzte Verhandlungen führten zu Nichts. Brühl hatte seinen König klüglicher Weise, als die Gefahr sich Dresden näherte, nach Prag geführt, damit er ihm so den Anblick des Kriegselendes erspare und damit nur seine Stimme das Ohr des Königs zu erreichen vermöge.

So mußte der Krieg mit erneutem Eifer fortgesetzt werden. Friedrich rückte in Sachsen ein und trieb den Fürsten von Anhalt, der seine Anstalten, aus Eigensinn oder Alter, ziemlich säumig begonnen hatte, zur Eile. So brach nun auch dieser auf, besetzte Leipzig am 30. November und kam am 6. December zu Meissen an, während Friedrich sich demselben Punkte näherte. Der Prinz von Lothringen hatte indeß Böhmen aufs Neue verlassen; er vereinigte sich am 13. December mit den Sachsen bei Dresden. Das sächsische Ministerium wies seiner Armee jedoch, unverständiger Weise, so weitläuftige Quartiere an, daß er vierundzwanzig Stunden Zeit gebraucht hätte, um sie zusammenzuziehen; seine Protestationen gegen diese Einrichtung waren vergeblich. An der Spitze der sächsischen Armee, die Dresden zunächst gegen den Angriff der Preußen decken sollte, stand Graf Rutowski; als diesen der Prinz von Lothringen ersuchte, ihn beim Fall eines Angriffes möglichst zeitig benachrichtigen zu lassen, erwiderte der Graf, er brauche keine Hülfe. So hatten die Sachsen ihr Schicksal selbst heraufbeschworen.

Am 15. December rückte der Fürst von Anhalt gegen Dresden vor. Gleichzeitig besetzte Friedrich Meissen, welches die Verbindung der beiderseitigen Elbufer ausmachte, so daß er nach beiden Ufern hin den etwanigen Unternehmungen des Feindes begegnen konnte. Hier empfing er einen Brief, welcher von Seiten der sächsischen Regierung ein günstigeres Eingehen auf seine Anerbietungen verhieß und die Kunde brachte, daß auch Maria Theresia zum Frieden geneigt sei. Kaum aber hatte er den Brief zu Ende gelesen, als plötzlich der Himmel von einem Feuerscheine übergossen ward und das Getöse einer fürchterlichen Kanonade erscholl. Es war der Beginn der Schlacht, welche der Fürst von Dessau den Sachsen lieferte.

Bei Kesselsdorf hatte Fürst Leopold diese in einer vortrefflichen Stellung gefunden. Nur der linke Flügel der Sachsen, der sich auf Kesselsdorf stützte, war zugänglich, aber hier drohte eine starke Batterie jeden Angriff abzuschlagen. Die übrigen Theile des sächsischen Heeres standen auf hohem Felsrande, dessen mit Eis und Schnee bedeckte Abhänge unersteiglich schienen. Um so größeren Ruhm aber verhieß der Sieg, — es war der Tag gekommen, an welchem der alte Heerführer

ſeine fünfzigjährige Kriegerbahn durch die glänzendſte That krönen ſollte. Kaltblütig traf er ſeine Anordnungen. Auf den unerſchrockenen Muth ſeiner Soldaten konnte er ſicher bauen, denn ihm, den ſie für ganz kugelfeſt hielten, folgten ſie, wo er ſie auch führen mochte. Er ſprach noch ein kurzes Gebet, das ſeinen Sinn zu kräftigen wohl geeignet war,

— „Lieber Gott (das waren ſeine Worte), ſtehe mir heute gnädig bei! oder willſt Du nicht, ſo hilf wenigſtens die Schurken, die Feinde nicht, ſondern ſiehe zu, wie es kommt!“ — und gab das Zeichen zum Angriff. Zweimal wurde der Angriff durch den Hagel der feindlichen Granaten zurückgeſchlagen. Da rückten die Sachſen zur Verfolgung vor, aber augenblicklich ſtürmte auch ein preußiſches Dragonerregiment auf ſie ein und ſchmetterte ſie nieder. Schnell war das Dorf beſetzt, die Batterie erobert, die feindliche Reiterei auseinander geſprengt, ſo daß Alles in verwirrter Flucht ſein Heil ſuchte. Nun drang auch der linke Flügel der Preußen, der jenen Felswällen gegenüberſtand, auf dieſen gefahr-

vollen Pfaden empor und brachte hier ebenfalls den Feind zum Weichen. Der Graf Rutowski kam mit ſeinen Sachſen fliehend in Dresden an, wo der Prinz von Lothringen eben beſchäftigt war, die öſterreichiſche Armee zuſammenzuziehen. Dieſer ſchlug dem Grafen vor, mit ihm vereint am folgenden Tage den Preußen aufs Neue entgegen zu gehen. Aber jener war zu ſehr von Furcht erfüllt, als daß er etwas Weiteres zu wagen verſucht hätte. Er bewies dem Prinzen, daß ſie, um ihre Truppen zu retten, ſich gegen die böhmiſchen Grenzen zurückziehen müßten, was denn auch ſogleich ins Werk geſetzt ward.

Friedrich besuchte am Tage darauf das Schlachtfeld und sah mit Bewunderung, wie sein tapferes Heer das unmöglich Scheinende möglich gemacht hatte. Der Fürst von Anhalt, der ihn führte, erhielt die schmeichelhaftesten Lobsprüche. Am 18. December zog Friedrich in Dresden ein, nachdem sich die Stadt seiner Gnade hingegeben hatte; ein Corps Landmiliz, das man überflüssiger Weise nach dem Abmarsch der Armee in die Stadt gelegt, ward entwaffnet und, nebst andern Gefangenen, zur Ergänzung der preußischen Armee verwandt. Unmittelbar nach seinem Einzuge begab sich Friedrich auf das Schloß, zu den Kindern König August's, die hier zurückgeblieben waren. Er bemühte sich, ihre Besorgnisse zu mildern; als sie den Handkuß abstatteten, umarmte er sie liebreich und sicherte ihnen alle Ehren zu, die ihrem Range gebührten. Die Wache des Schlosses blieb zu ihrer freien Disposition. Ebenso begegnete er den Ministern des Königs und den fremden Gesandten aufs Leutseligste. Am Abend besuchte er das Theater, wo man ihm die Oper Arminio vorführte. Es war eine von den Opern, mit denen Brühl den Gesinnungen seines Herrn zu schmeicheln wußte. Diese enthielt eine künstlerische Anspielung auf die Verbindung König August's mit Maria Theresia. Wohlweislich aber ließen die Sänger einen Chor aus, der auf Friedrich's Benehmen zielen sollte, dessen Moral aber jetzt auf König August selbst zurückfiel; es hieß darin, daß es thörichter Stolz sei, seinen Thron auf den Ruinen einer fremden Macht zu erbauen. Am folgenden Tage wohnte Friedrich einem feierlichen Tedeum bei, das in der Kreuzkirche gesungen ward.

Nun gediehen die Friedensverhandlungen zum schnellen Schlusse, indem auch vom österreichischen Hofe ein Gesandter zu demselben Zwecke nach Dresden geschickt war. Am 25. December wurde der Friede zu Dresden geschlossen. Es wurden darin im Wesentlichen alle Bestimmungen des Breslauer Friedens wiederholt, nur mußte Sachsen sich dazu verstehen, an Preußen die Summe von einer Million Reichsthaler zu bezahlen. Friedrich erkannte die Wahl des Großherzogs Franz zum Kaiser an.

Schon am 28. December hielt Friedrich seinen Einzug in Berlin, den der Enthusiasmus des Volkes für den jungen königlichen Helden

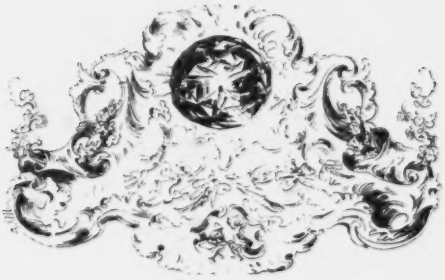
zu einem seltnen Feste gestaltete. Feierliche Züge holten ihn ein, Frauen und Mädchen bestreuten den Weg, auf dem er hinfuhr, mit Blumen, von allen Seiten erscholl der begeisterte Ruf: „Es lebe der König, es lebe Friedrich der Große!" Der König war ernst und tief bewegt; er grüßte nach allen Seiten, sprach mit Allen, die seinem Wagen nahe kamen, und bemühte sich sorglich, die Zudrängenden vor Schaden zu behüten. Den Abend, die ganze Nacht hindurch war die Stadt festlich beleuchtet. Tausend verschiedenartige Sinnbilder waren an den Fenstern aufgestellt, fast an allen Häusern las man die Inschrift: Vivat Fridericus Magnus! Bis zum Morgen zog das Volk jubelnd umher, Freudenschüsse erschollen rings durch die Straßen.

Friedrich war am Abend, in Gesellschaft seiner Brüder, in die Stadt gefahren, um noch einmal den Jubel seines Volkes in Augenschein zu nehmen. Doch hatte er dabei ein besondres, schmerzlich theures Geschäft im Sinne. In einem abgelegenen Gäßchen ließ er den Wagen halten, trat in ein Haus und stieg die engen Treppen empor. Dort wohnte sein alter treuer Lehrer, Dühan. Der Greis hatte nicht zu ihm kommen können, denn die letzte Krankheit hielt ihn an sein Lager gefesselt. Friedrich trat an das Bett des Sterbenden. „Mein lieber Dühan", sprach er zu ihm, „wie schmerzt es mich, Sie in diesem Zustande zu finden. Wollte Gott, ich könnte etwas zu Ihrer Wiederherstellung und zur Linderung Ihrer Leiden thun: Sie sollten sehen, welche Opfer Ihnen meine Dankbarkeit mit Freuden bringen würde." — Dühan antwortete: „Ew. Majestät noch einmal gesehen zu haben, ist der süßeste Trost, der mir zu Theil werden konnte. Nun wird mir das Sterben leichter werden!" Er machte eine Bewegung, die Hand des Königs zu ergreifen und sie zu küssen. Friedrich ließ es nicht zu, sagte ihm mit tiefstem Schmerze Lebewohl und eilte fort. Am folgenden Morgen starb Dühan. — Auch Andre waren nicht zu Friedrich's Begrüßung erschienen. Seine liebsten Freunde, Jordan und Keyserling, waren dem alten Lehrer im Laufe des verflossenen Jahres bereits vorangegangen. „Das war meine Familie" (so hatte Friedrich auf die Nachricht von ihrem Tode noch an Dühan geschrieben) „und ich glaube nun verwittwet und verwaiset zu sein und in einer Herzens-

trauer, welche finstrer und ernstrer ist als die schwarzen Kleider. Erhalten Sie mir Ihre Gesundheit und bedenken Sie, daß Sie mir beinahe allein noch von allen meinen Freunden übrig sind.“ Friedrich sorgte mit Vatertreue für die Kinder der Verstorbenen.

Der Krieg zwischen Oesterreich und Frankreich währte noch geraume Zeit fort. Erst der Friede von Aachen, am 18. October 1748, brachte denselben zum Schluß. Friedrich erhielt in diesem Frieden eine neue Gewähr für den Besitz Schlesiens. Sein Verhältniß zu dem Könige von Frankreich war so gut wie aufgelöst, obgleich das zwischen beiden bestehende Bündniß erst im Jahre 1756 zu Ende gehen sollte. Noch einmal hatte sich Friedrich, als die letzte drohende Gefahr ihm von Sachsen und Oesterreich bereitet ward, an König Ludwig gewandt, aber er hatte nur eine Antwort erhalten, die den abgeneigten Sinn mit leeren Höflichkeiten schlecht übertünchte. Dafür ward dem letztern der Friede von Dresden in ähnlichem Style gemeldet. Und als, vor

dem Abschluß des Aachener Friedens, ein englischer Gesandter mit Friedrich unterhandelte, so konnte dieser seinem Hofe in voller Wahrheit berichten: „Das Herz des Königs ist noch deutsch, ungeachtet der französischen Verzierungen, welche auf der Oberfläche erscheinen.“



Ein und zwanzigstes Capitel.

Friedrich's Regierung bis zum siebenjährigen Kriege.

Mit erneutem Eifer widmete sich Friedrich, nachdem er seinem Lande den Frieden zurückerkämpft, der Sorge für das Wohl seines Volkes. Im Großen wie im Kleinen strebte er fördernd, rathend, helfend einzuwirken; alle Kräfte des Staates setzte er zu fröhlichem Wetteifer in Bewegung. Eilf Jahre der Ruhe, die ihm zunächst vom Schicksale vergönnt waren, bereiteten ihm das freudige Gefühl, daß sein Streben nicht vergeblich gewesen sei.

Durch die Erwerbung Schlesiens hatte er seine Staaten um ein Dritttheil vergrößert; jetzt ließ er es sich angelegen sein, auch im

Innern seines Reiches neue Eroberungen zu machen. Wüste Strecken wurden urbar gemacht, zahlreiche Dörfer angelegt und mit Kolonisten bevölkert. Schon im Jahre 1746 begannen die großartigen Arbeiten in den Brüchen des unteren Oderthales, die vor Allen durch den glücklichsten Erfolg belohnt wurden. Als Friedrich, nach Vollendung dieser Arbeiten, auf dem Damme des Oderbruches stand und die blühenden Fluren überblickte, die auf sein Wort hervorgetreten waren, konnte er mit innerer Befriedigung sagen: „Hier ist ein Fürstenthum erworben, worauf ich keine Soldaten zu halten nöthig habe.“ — Auch in Ostfriesland wurde durch Dämme gegen die Fluten angekämpft und Land wieder gewonnen, das schon seit Jahrhunderten von den Meereswellen überspült war.

Ebenso wurden, um die Flußschifffahrt zu begünstigen, mancherlei Kanalbauten unternommen. Zu Swinemünde, am Ausflusse der Oder in die Ostsee, wurde ein Hafen angelegt und hiedurch Stettin zu einer wichtigen Handelsstadt erhoben; verschiedene andre Einrichtungen dienten vortheilhaft zur Begünstigung des Stettiner Handels. Emden wurde zum Freihafen erklärt und dort eine asiatische und eine bengalische Handelsgesellschaft gestiftet. Mit noch größerem Eifer ward für die Verbesserung und Vermehrung der Fabriken und Manufacturen gesorgt. Durch alle diese Einrichtungen erhöhte sich die Zahl der Einwohner und die Summe der Staatseinkünfte in kurzer Zeit um ein Bedeutendes.

Vorzügliche Sorgfalt wandte Friedrich auf die Verbesserung der Rechtspflege. Die Justizverwaltung war in sehr übelm Zustande; tausend Mißbräuche waren eingerissen, in unendlichen Förmlichkeiten schleppten sich die Processe hin, die Erlangung des gebührenden Rechtes stand nur zu oft mit den aufzuwendenden Kosten in schlechtem Einklange. Friedrich hatte diesem Unwesen mit äußerstem Unwillen zugesehen; er entschloß sich jetzt, mit Macht durchzugreifen und schnell Ordnung zu schaffen. An dem Minister Cocceji fand er den Mann, der zu einem solchen Geschäfte Einsicht und Kraft besaß. Durch Cocceji wurde zunächst in der Provinz Pommern, wo vornehmlich die Justizverwaltung in der größten Verwirrung war, der Anfang gemacht,

und er brachte es dahin, daß hier in der kurzen Zeit von acht Monaten die ungeheure Summe von 2400 Proceſſen, die zum Theil ſchon lange

ſchwebten, zu Ende gebracht ward, ſo daß kein Proceß übrig blieb, der älter als ein Jahr war. Hierauf ward eine beſondre Proceßordnung für Pommern ausgearbeitet. Friedrich war mit Cocceji's Erfolgen

so zufrieden, daß er ihn zu seinem Großkanzler ernannte und ihm die förmliche Justizreform in seinen gesammten Staaten übertrug. Auch dieser neuen, ungleich größeren Arbeit unterzog sich Cocceji, seinem hohen Alter zum Trotz, mit unermüdlichem Eifer, und in Einem Jahre schon brachte er es dahin, daß alle untauglichen Richter und Sachwalter aus ihren Stellen entfernt und durch brauchbare und getreue Staatsdiener ersetzt waren. Nach Friedrich's Plane entwarf er ferner eine neue Proceßordnung, derzufolge alle Processe in Einem Jahre beendet werden sollten. Endlich ging er auch an die schwierigste Arbeit, die Grundlage des Rechts auf klare und bestimmte Principien zurückzuführen, und schon im Jahre 1749 erschien sein Entwurf eines neuen preußischen Gesetzbuches („Project des Corporis juris Fridericiani"). Friedrich ließ, zum Gedächtniß dieser wohlthätigen Neuerungen, die von ganz Europa angestaunt und nachgeahmt wurden, eine Medaille prägen, auf welcher das Bild der Gerechtigkeit dargestellt war, in der Hand eine sehr ungleiche Wagschale haltend, die von dem Könige mit dem Scepter niedergedrückt und ins Gleichgewicht gebracht wird. Cocceji erhielt von Friedrich ein goldnes Exemplar dieser Medaille und andre sehr bedeutende Beweise der königlichen Gnade. Friedrich sagt von ihm, seine Tugend und Rechtschaffenheit seien der schönen Tage des römischen Freistaats würdig gewesen; seine Gelehrsamkeit und Aufklärung hätten ihn, gleich einem zweiten Tribonian, zur Gesetzgebung, zum Segen der Menschheit berufen.

Zugleich erforderte die ganze, eigenthümliche Lage des preußischen Staates eine unausgesetzte Aufmerksamkeit auf die Angelegenheiten des Heeres, in welchem vornehmlich die Sicherheit und die ehrenhafte Stellung des Staates beruhte. Unermüdlich sorgte Friedrich für die immer mehr erhöhte Ausbildung, für die Geschicklichkeit, für die Zucht seiner Truppen. Jährlich versammelte er sie in großen Lagern, wo die mannigfaltigsten Manoeuvres ausgeführt wurden. Das Fußvolk ward in verschiedenen Auswickelungen und Stellungen, im Angriff und in der Vertheidigung verschiedenartiger Lokalitäten, im raschen Uebergang über die Flüsse, überhaupt in allen den Bewegungen und Schwenkungen geübt, die man vor dem Feinde zu machen hat. Auf die Reiterei ward die vorzüglichste

Sorgfalt gewandt, und unabläſſig arbeitete Friedrich daran, dieſe Truppengattung ganz auf diejenige Stufe der Bedeutung zu erheben, die von ihr im Kriege erfordert wird. Zu den von ihm ſelbſt herangezogenen Offizieren berief er treffliche Reiterführer aus Ungarn und

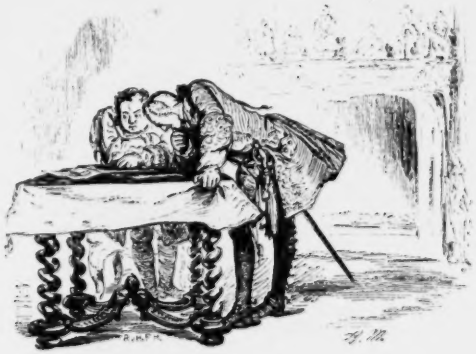
Polen, die mit ihm bemüht waren, ihre Untergebenen zur ungeſäumten Befolgung der Befehle, in denen Kühnheit und Liſt Hand in Hand gehen, geſchickt zu machen. Schon unmittelbar nach dem zweiten ſchleſiſchen Kriege, im Jahre 1746, ward ein großes Uebungslager ſolcher Art bei Potsdam gehalten. Hier ſetzte Friedrich u. a. gewiſſe Prämien für diejenigen Huſaren aus, die ſich durch Keckheit und Verſchlagenheit im Dienſte auszeichneten. Es iſt uns ein beſondrer Zug aus dieſem kriegeriſchen Spiele, der zugleich einen Blick in Friedrich's Herzensgüte geſtattet, aufbehalten worden.

Friedrich hatte, um Offiziere und Leute auf den Feldwachen und auf den Piquets munter zu erhalten, den Huſaren den Befehl gegeben, an dem Lager umherzuſtreifen, die Wachen zu allarmiren und denen, die ſich überrumpeln ließen, den Hut vom Kopfe zu nehmen. Auf den Hut hatte er den Preis eines Ducatens geſetzt. Ein alter verdienter Küraſſier-Offizier, Major Leopold, hatte ſich, nach der Hitze eines anſtrengenden

Manoeuvres, mitten unter seinen Reitern einen Feldstuhl aufgeschlagen und war darauf unversehens eingeschlafen. Das merkte ein umherschwärmender Husar, schlich leise näher, nahm dem schlummernden Greise den Hut vom Kopfe und sprengte damit zum Könige. Friedrich erkundigte sich, wenig erfreut über das Ungeschick des Offiziers, wem der Hut gehöre; bei dem Namen des braven Greises ward jedoch sein finstrer Blick wieder ruhig. Am folgenden Morgen ließ er den Major zu sich kommen, der sehr niedergeschlagen über den Vorfall eintrat. Der König kam ihm freundlich entgegen und sprach, mit dem Finger drohend: „Hör' Er, lieber Leopold, auf der Feldwacht muß man nicht schlafen! Er thut bei seinen Jahren am Besten, wenn Er quittirt. Ich will Ihn mit fünfhundert Thalern Pension in Ruhe setzen. Er hat einen Sohn im Regimente, der ist Standartenjunker; nicht so?" — Der Major bejahte es. „Sein Sohn," fuhr der König fort, „hat alle Anlagen zu einem tüchtigen Offizier. Damit er aber nicht nach dem Beispiel seines Vaters auf der Feldwacht einmal schläft, nehm' ich ihn als Cornet in der Garde du Corps mit nach Potsdam."

Einen besonderen Ruf hat unter diesen militairischen Uebungen das große Feldmanoeuvre erhalten, welches im Jahre 1753 in der Gegend von Spandau ausgeführt wurde. Es waren zu demselben mehrere fürstliche Personen eingeladen und aus allen preußischen Provinzen Generale und Stabsoffiziere berufen. Doch hatten nur die ausdrücklich Berufenen Zugang zu dem Manoeuvre, allen Uebrigen war der Zutritt streng verwehrt, da Friedrich eben nicht Lust empfand, seine Erfahrungen in weiterem Kreise mitgetheilt zu wissen. Wie im Kriege waren deshalb Vorposten ausgestellt und die Husaren patrouillirten beständig; einige Neugierige, die sich trotz der Anordnungen des Königs näher wagten, wurden auf Befehl ein wenig geplündert, was denn die Uebrigen abschreckte. Dies Alles spannte die Neugierde des Publikums in hohem Maaße; sogar auswärtige Höfe wurden auf das Unternehmen, das wirkliche kriegerische Rüstungen zu verrathen schien, aufmerksam. Der Neugierde zu genügen und den kriegsgelehrten Forschungen der Fremden Raum zu unschuldigen Untersuchungen zu geben, ließ Friedrich eine angebliche Beschreibung dieses bei Spandau

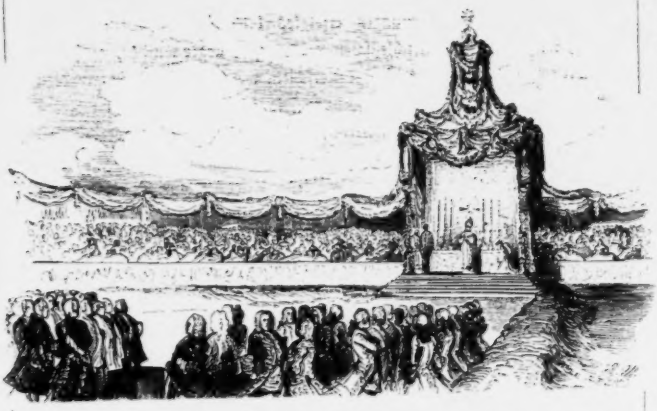
gehaltenen Manoeuvres im Druck erscheinen; sie enthielt aber nur die Schilderung ganz phantastischer, zum Theil verkehrter Kriegsübungen, nach dem Vorbilde jener Phantastereien, die in dem berühmten sächsischen Lustlager vom Jahre 1730, welchem Friedrich als Kronprinz selbst beigewohnt, ausgeführt worden waren. Nur Wenige indeß merkten den Spaß; die Meisten studirten die Beschreibung als ein Ergebniß tiefsinniger und unergründlicher Kriegserfahrung. —



Was die religiösen Angelegenheiten anbetrifft, so hielt Friedrich hierin an dem weisen Regentengrundsatze fest, den er selbst in einer seiner Schriften mit den Worten ausgesprochen hat: „Der falsche Glaubenseifer ist ein Tyrann, der die Lande entvölkert; die Duldung ist eine zarte Mutter, welche sie hegt und blühen macht." Und in der That trug die Befolgung dieses Grundsatzes wesentlich zu der immer steigenden Blüthe seiner Staaten bei. Einer solchen Ansicht durfte Friedrich, der zu der Höhe des Gedankens sich emporgearbeitet hatte und mehr auf den Inhalt als auf die Form sah, mit Ueberzeugung

sich hingeben. Daß es ihm hiebei, trotz manchen leichten Witzwortes, welches ihm ein und das andre Mal wohl über heilig gehaltene Gegenstände entschlüpfte, in innerster Seele Ernst war, dafür hat er Zeugniß genug gegeben; nur wollte er für sich eben seinen Weg gehen. Eins der erhabensten Zeugnisse ist das Kirchengebet für die Erhaltung des Königs, das er während des zweiten schlesischen Krieges bei der Armee, und nachmals auch in allen Kirchen seines Staates, einführen ließ. Früher hieß das Gebet: „Insonderheit laß Dir, o Gott, empfohlen sein Ihro Majestät unsern theuersten König" (wobei der Name des Königs genannt ward). Friedrich hatte schon als Kronprinz daran Anstoß gefunden; der Prunk mit der irdischen Majestät schien ihm, dem höchsten Wesen gegenüber, wenig schicklich und die Nennung des Namens vor dem Allwissenden sehr überflüssig. Er setzte statt desselben die Worte: „Insonderheit laß Dir, o Gott, empfohlen sein Deinen Knecht, unsern König."

Natürlich mußte die Erwerbung eines vorzugsweise katholischen Landes, wie Schlesien, die vorzüglichste Gelegenheit zu den Beweisen religiöser Duldung darbieten, und Friedrich fuhr fort, seinen katholischen Unterthanen sich als ein ebenso liebevoller Vater zu erweisen, wie er es den protestantischen Unterthanen war; freilich forderte er von ihnen auch den gleichen Sinn, damit alle Bewohner seiner Lande Ein Band der Liebe und Eintracht umschlinge. Der Papst war durch die glückliche Lösung der katholischen Verhältnisse Schlesiens höchlich erfreut und sorgte gern dafür, dem Könige Beweise seiner Theilnahme zu geben. So ermahnte er den Nachfolger des im Jahre 1747 verstorbenen Kardinals Sinzendorf, den Grafen Schaffgotsch, in seinem Bestätigungsbriefe ausdrücklich, er möge sich seinem gegen die katholische Kirche so wohlgesinnten Fürsten auf alle Art ergeben bezeigen. Eine besondre Freude erweckte es dem Papste, als Friedrich den Katholiken Berlins die Erlaubniß zu dem Bau einer eigenen prächtigen Kirche gab, auch ihnen den dazu erforderlichen Platz und einen Theil der Baumaterialien schenkte. Am 13. Juli 1747 wurde, unter allem Pomp und allen Ceremonien, welche die katholische Kirche vorschreibt, der Grundstein zu diesem Gotteshause durch einen königlichen Bevollmächtigten gelegt.



Dabei aber vergaß Friedrich nicht den hohen Beruf, der ihm, als dem mächtigsten der protestantischen Fürsten Deutschlands, zum Schutze des protestantischen Glaubens oblag. Der Erbprinz von Hessen-Cassel war zur katholischen Religion übergegangen; Friedrich verbürgte den Ständen des Landes, in Gemeinschaft mit dem Könige von England, die Erhaltung der evangelischen Landesreligion. Ebenso sicherte er den Würtembergern den evangelischen Glauben ihrer künftigen Landesherren, als der katholische Prinz Friedrich Eugen von Würtemberg sich mit einer Prinzessin von Brandenburg-Schwedt vermählte. Mit besonderem Eifer nahm sich Friedrich der Protestanten in Ungarn an, die ihn, bereits im Jahre 1743, um sein Fürwort gegen die Bedrückungen, welche sie daheim erdulden mußten, gebeten hatten. Schon damals hatte er eine nachdrückliche Vorstellung nach Wien gesandt, in welcher er sich geradezu den Protector der Protestanten nannte, die Königin auf die möglichen Folgen ihres Verfahrens aufmerksam machte und selbst mit Repressalien drohte, die er gegen die Katholiken Schlesiens gebrauchen würde. In Wien aber hatte man diese Vorstellung nicht

eben wohlwollend aufgenommen; man hatte es sogar geläugnet, daß in Ungarn Religionsbeschwerden vorhanden seien. Da solcher Gestalt die unmittelbaren Unterhandlungen erfolglos blieben, jene Bedrückungen aber, nach dem zweiten schlesischen Kriege, noch ärger wurden, auch eine Schrift des Bischofs von Vesprim erschien, welche die Kaiserin geradezu zur Vertilgung der Ketzer aufforderte, so sandte Friedrich, im Jahre 1751, dem Fürstbischofe von Breslau ein sehr ernstliches Schreiben zu, damit dieser von geistlicher Seite entgegenzuwirken suche. Das Schreiben ist voll des tiefsten Gefühles; Friedrich spricht es deutlich aus, wie es ihm nur um die Freiheit des Glaubens zu thun sei, indem er ja für die Ungarn, die im letzten Kriege Feindseligkeiten genug gegen ihn verübt, keine äußeren Verbindlichkeiten habe; er läßt es durchblicken, wie wenig erfreut die katholische Kirche sein dürfe, wenn einmal das Gegentheil eintrete und ein katholisches Land durch einen protestantischen Fürsten auf gleiche Weise geknechtet werde. Der Fürstbischof schickte das Schreiben an den Papst, und dieser verordnete wenigstens, für die schlesische Kirche besorgt, die Einziehung jener ärgerlichen Schrift des ungarischen Bischofs.

Durch das Verhältniß zu den ungarischen Protestanten und zu der geringen Willfährigkeit des Wiener Hofes gegen seine Bitten erklärt sich eine anziehende kleine Begebenheit, welche Friedrich herbeiführte, um wirklich einmal eine Art von Repressalie ausüben zu können; aber sie zeugt zugleich von der durchaus gemüthlichen Laune des großen Königs, die ihn vielmehr nur zu einer scherzhaften Drohung, als zu einer wirklichen Bedrückung seiner Unterthanen trieb. Es war im Jahre 1750. Der König begegnete in den Gärten von Potsdam einem jungen Manne von fremdartigem Aeußeren und fragte ihn, wer er sei. Dieser nannte sich als den Kandidaten Hedhessi aus Ungarn; er sei reformirter Religion, habe in Frankfurt an der Oder Theologie studirt und wünsche jetzt, ehe er in sein Vaterland heimkehre, noch die Residenzen des Königs zu sehen. Friedrich ließ sich weiter in ein Gespräch mit ihm ein; die schnellen verständigen Antworten, die er erhielt, gefielen ihm so, daß er jenem endlich den Antrag machte, in seinen Staaten zu bleiben, er wolle für sein Unterkommen sorgen. Der Kandidat jedoch sah sich, seiner

Familienverhältnisse wegen, genöthigt, diesen gnädigen Antrag abzulehnen. Friedrich sagte ihm nun, wenn er nicht bleiben könne, so möge er sich wenigstens eine andre Gnade von ihm ausbitten. Der Kandidat wußte Nichts, was er von dem Könige von Preußen zu bitten hätte. „Kann ich Ihm denn gar keinen Gefallen thun?" wiederholte Friedrich. „Etwas könnten Ew. Majestät," fiel jetzt der Kandidat ein, „doch für mich thun, wenn Sie die Gnade haben wollten. Ich habe mir verschiedene theologische und philosophische Bücher gekauft, die, meines Wissens, in Wien verboten sind; die wird man mir gewiß wegnehmen. Die Jesuiten haben die Revision der Bücher, und die sind sehr streng. Wollten nun Ew. Majestät die Gnade für mich haben —" Der König unterbrach ihn schnell und sprach: „Nehm' Er seine Bücher nur in Gottes Namen mit, kauf' Er sich noch dazu, was Er denkt, daß in Wien recht verboten ist, und was Er nur immer brauchen kann. Hört Er? Und wenn sie Ihm in Wien die Bücher wegnehmen wollen, so sag' Er nur, ich habe sie Ihm geschenkt. Darauf werden die Herren Paters wohl nicht viel achten, das schadet aber nichts. Laß' Er sich die Bücher nur nehmen, geh' Er aber dann gleich zu meinem Gesandten und meld' Er sich bei ihm: erzähl' Er dem die ganze Geschichte und was ich Ihm gesagt habe. Hernach geh' Er in den vornehmsten Gasthof und leb' Er recht kostbar. Er muß aber täglich wenigstens Einen Dukaten verzehren, und bleib' Er so lange, bis sie Ihm die Bücher wieder ins Haus schicken, das will ich schon machen. Hört Er? so mach' Er's, sie sollen Ihm seine Bücher in's Haus schicken, dafür steh' ich Ihm, verlaß' Er sich auf mein Wort, aber einen Dukaten muß Er, wie gesagt, jeden Tag verzehren." Darauf befahl der König dem Kandidaten zu warten, ging in das Schloß und kam kurz darauf mit einem Papiere zurück, worauf die Worte standen: „Gut, um auf Unsere Kosten in Wien zu bleiben. Friedrich." Der König befahl ihm, dies Papier dem Gesandten zu überbringen, ermahnte ihn noch einmal, in Wien nicht zu sparen, versicherte ihn auch, er solle noch die beste Pfarre in Ungarn erhalten, und wünschte ihm eine glückliche Reise. Es geschah, wie es vorauszusehen war; die Bücher des Kandidaten wurden, unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien, von der dortigen Censur-Commission confiscirt. Hedhessi wandte sich nun

an den preußischen Gesandten; dieser hatte bereits seine Instruction erhalten, ließ ihn in den besten Gasthof führen und meldete den Stand der Dinge an den König. Alsbald erging ein Befehl des Königs nach Breslau, die kostbare Bibliothek des dortigen Jesuiter-Collegiums zu versiegeln und durch Wachen zu besetzen. Die Jesuiten wurden im höchsten Grade bestürzt; da ihnen aber in Breslau Niemand den Grund der königlichen Ungnade entdecken konnte, so entschlossen sie sich, eine Deputation an den König nach Potsdam zu schicken. Dort angekommen, hatten sie mehrere Wochen zu warten, ehe sie vorgelassen wurden. Als sie endlich zur Audienz gelangten, verwies sie Friedrich

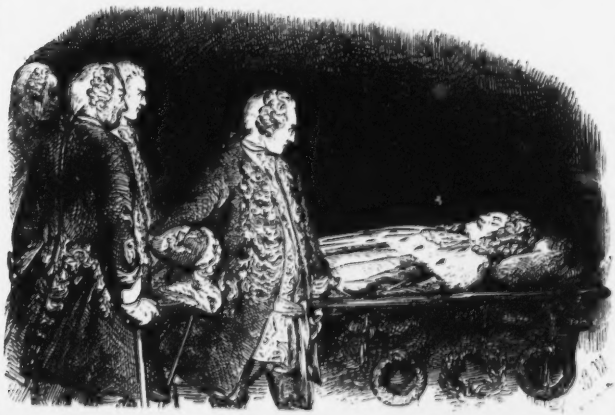
wegen dieser Angelegenheit an seinen Gesandten in Wien und bat sie, ihn gleichzeitig ihren Collegen, den dortigen Bücher-Revisions-Commissarien, zu empfehlen. Sie gingen also unverrichteter Sache nach Breslau zurück, und man sah sich genöthigt, eine neue Deputation nach Wien zu schicken. Der Gesandte bedauerte, daß er ebenfalls ihnen nicht Aufklärung geben könne; doch sei ein junger Mann am Orte, dem

hätten die Jesuiten von Wien einen Kasten mit Büchern weggenommen. Jetzt wußten die Abgeordneten, was sie zu thun hatten; es verging kaum eine Stunde und Hedhessi war im Besitz seiner sämmtlichen Bücher. Ehe die Abgeordneten aber Wien verließen, hatten sie vorher auch noch die Gasthofsrechnung des Kandidaten zu bezahlen. Nun eilten sie wieder zurück nach Potsdam; der König empfing sie sehr gnädig und gab ihnen einen Kabinetsbefehl zur Wiedereröffnung ihrer Bibliothek. Der Pater Rector aber empfing von Friedrich ein besondres Schreiben, des Inhalts, daß, wenn Hedhessi, oder die Seinen, oder überhaupt die Reformirten in Ungarn wegen dieser Sache beleidigt werden würden und wenn der Kandidat nicht die beste Pfarre in Ungarn erhalte, das Jesuiter-Collegium zu Breslau dafür einstehen müsse. Es geschah jedoch Alles nach des Königs Wunsch. —

Durch die Ausführung großartiger Bauten sorgte Friedrich fort und fort für den würdigen Schmuck seiner Residenzen. Aber er hatte dabei nicht blos den Eindruck der Pracht und der künstlerischen Größe, welchen das vollendete Gebäude auf das Auge des Beschauers hervorbringt, im Sinne; er schaffte durch diese Unternehmungen zugleich einer Menge von Unterthanen Verdienst, er sorgte durch sie für den schnelleren Umlauf des Geldes und gab den verschiedenen Handwerkern Gelegenheit zu ihrer vollkommneren Ausbildung. Daher berührte es ihn auch, wenn etwa ein unvorhergesehenes Unglück auf diese öffentlichen Anlagen einbrach, nicht besonders tief; die Wiederherstellung schaffte ihm nur neue Gelegenheit, seinen Unterthanen die eben genannten Vortheile zufließen zu lassen. So war es, als im Jahre 1747 im Charlottenburger Schlosse ein Brand ausbrach; der ganze Hof war eben in diesem Schlosse anwesend; Alles drängte sich — es war zur Nachtzeit — in Verwirrung und Entsetzen durcheinander; nur Friedrich ging ruhig gefaßt auf der Terrasse vor dem Schlosse auf und ab: „Es ist ein Unglück," äußerte er, „doch werden die Handwerker in Berlin etwas dabei verdienen." Er sorgte nur, daß Niemand bei den Rettungsanstalten Schaden nahm. — So war bereits im Jahre 1742 das Gebäude des königlichen Marstalles unter den Linden zu Berlin, mit den kostbaren Sammlungen der Akademie der Künste und der

Wissenschaften, die sich in demselben Lokale befanden, ein Raub der Flammen geworden. An seiner Stelle erhob sich bald ein neues, großes Gebäude, welches wiederum zu demselben Zwecke bestimmt ward. Auch andre Prachtbauten reihten sich in kurzer Frist diesem Neubau an.

Des Opernhauses, welches Friedrich bald nach dem Antritt seiner Regierung in Berlin ausführen ließ, ist schon früher gedacht worden. Ein andres bedeutendes Gebäude, das bald nach dem zweiten schlesischen Kriege erstand, war ein sehr geräumiges Invalidenhaus. Dann ward, am Lustgarten zu Berlin, ein neuer Dom gebaut. Dieser wurde im September 1750 eingeweiht. Der alte Dom hatte zum Erbbegräbniß des regierenden Hauses gedient; auch der neue Dom erhielt dieselbe Bestimmung, und schon im Januar 1750 waren die Särge der entschlafenen Mitglieder des Herrscherhauses an ihre neue Ruhestätte hinübergeführt worden. Friedrich war bei dieser feierlichen Beisetzung zugegen. Als der Sarg des großen Kurfürsten gebracht ward, ließ er



ihn öffnen. Der Kurfürst lag im vollen Staate da: im Kurmantel, mit der großen Perrücke, die er in der späteren Zeit seines Lebens getragen hatte, mit großer Halskrause, reichbesetzten Handschuhen und

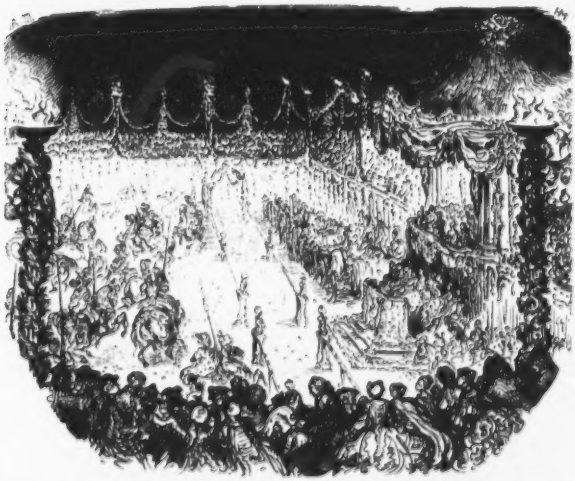
gelben Stiefeln; die Züge des Gesichts waren noch ganz kenntlich. Friedrich betrachtete die theure Leiche geraume Zeit mit tiefem Schweigen. Dann ergriff er die Hand des Kurfürsten, Thränen rollten aus seinen Augen, und begeistert rief er seinem Gefolge zu: „Messieurs, der hat viel gethan!"

Auch außerhalb Berlins, namentlich in Potsdam, ließ Friedrich mancherlei Gebäude auf seine Kosten ausführen. Die beiden Residenzen verschönerte er zugleich durch eine ansehnliche Zahl bequemer Bürgerhäuser. Von dem Bau des Schlosses Sanssouci bei Potsdam wird im Folgenden näher berichtet werden. Friedrich hat oft die Entwürfe zu seinen Bauten selbst gefertigt, oft auch gaben ihm die Werke von Palladio, Piranesi und anderen Meistern die Ideen dazu; die Architekten hatten unter dem königlichen Dilettanten keine ganz leichte Stellung.

Nicht minder eifrig war Friedrich für den Glanz der Schaubühne bemüht. Oper und Ballet wurden in höchster Vollkommenheit ausgeführt und gaben dem öffentlichen Leben Berlins ein eigen festliches Gepräge. Die vorzüglichsten Sänger, Sängerinnen und Tänzerinnen berief Friedrich zum Schmuck seiner Bühne. Unter diesen ward besonders die Tänzerin Signora Barberina, bei der sich körperliche Anmuth und feine geistige Bildung in seltnem Maße verbanden, hoch gefeiert, und auch der König unterließ es nicht, ihr seine Huldigungen darzubringen. Nach der Oper pflegte er gern, wenn sie getanzt hatte, in ihrem Kabinete den Thee einzunehmen; zuweilen auch ward sie von Friedrich selbst in vertrauter Gesellschaft zum Abendessen eingeladen. Dies war eine seltne Auszeichnung, da Friedrich schon in dieser Zeit fast ausschließlich nur im Kreise der männlichen Freunde verkehrte. Noch gegenwärtig sieht man in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam das Bildniß der anmuthigen Tänzerin, von Pesne gemalt, mehrfach wiederholt; sie ist zumeist tanzend dargestellt; ein kleines Tiegerfell, das sie über dem Reifrocke trägt, und die Handpauke, die sie schwingt, bezeichnen dabei die Rolle der Bacchantin. Selbst auf großen historischen Darstellungen, die auf Friedrich's Befehl gemalt wurden, kehrten die Züge ihres Gesichtes wieder. Signora Barberina

war im Jahre 1744 nach Berlin gekommen; 1749 heirathete ſie den Sohn des Großkanzlers; die Ehe wurde aber wieder getrennt, und ſpäter, doch erſt nach Friedrich's Tode, ward ſie in den Grafenſtand erhoben.

Friedrich widmete dem Theater auch eine beſondre perſönliche Theilnahme. In den Proben war er oft gegenwärtig und nahm Theil an der Direction. Für die Oper hat er ſelbſt mehrere Texte geſchrieben, auch verſchiedene Muſikſtücke componirt. Dabei muß aber in Erinnerung gebracht werden, daß die Bühne weſentlich eine Hofbühne war und vorzüglich dazu diente, die Pracht, die an den Hoffeſten entfaltet wurde, zu erhöhen. Mancherlei Berichte über die Anordnung dieſer Hoffeſte ſind auf unſre Zeit gekommen und verſetzen uns lebhaft in



das heitre Leben jener glücklichen Periode. Großen Ruf hat vornehmlich das Feſt erlangt, welches Friedrich, ſeiner Schweſter von Baireuth zu Ehren, am 25. Auguſt 1750 veranſtaltete. Es war ein Karuſſel-

reiten im Luſtgarten zu Berlin, bei Nacht, während der ganze Platz, der von Schaugerüſten umfaßt war, durch ein unzähliges Lampenmeer erhellt war. Vier Ritterſchaaren, deren von Gold, Silber und Steinen funkelnde Koſtüme die Nationen der Römer, Karthager, Griechen und Perſer vorſtellten, und die von vier Prinzen des königlichen Hauſes geführt wurden, kamen unter Fackelſchein gezogen und begannen den Wettkampf im Ringſtechen; die Prinzeſſin Amalie, eine jüngere Schweſter Friedrich's, vertheilte die Preiſe. Alles war von dieſem glänzenden Feſte entzückt; Voltaire, der ſich damals in Berlin aufhielt, improviſirte auf der Stelle die eleganteſten Verſe zur Verherrlichung der Kämpfer und der Preisvertheilerin; und auch Friedrich fand ſich ſo befriedigt, daß er einige Tage darauf eine Wiederholung des Feſtes bei Tagesbeleuchtung anordnete.

In demſelben Jahre, in welchem das eben genannte Feſt Statt fand, erfreute ſich Berlin auch noch eines andern ſeltenen Schauſpieles. Ein tatariſcher Aga erſchien als Abgeſandter des Chans der krimi-

ſchen Tataren und ſeines Bruders, des Sultans von Budziak, dem preußiſchen Könige, deſſen Ruhm nunmehr ſchon bis zu den fernen Völkerſchaften gedrungen war, ein Zeugniß huldigender Ehrfurcht darzubringen. —

Von Allem, was unter Friedrich's Regierung in der Verwaltung des Landes, in den Angelegenheiten des Heeres, in den Elementen

geiſtiger Bildung, in den Dingen, die zum Schmucke des öffentlichen Lebens gehören, geſchah, war er die Seele, er die bewegende Urſache, die leitende Kraft. Darauf iſt ſchon früher hingedeutet worden; hier muß das Verhältniß noch einmal näher berührt werden. Die Einrichtung ſeiner Regierung war ſtreng monarchiſch; ſo hatte er dieſelbe bereits von ſeinem Vater überkommen, ſo behielt er ſie bei; aber er befeſtigte dieſelbe mit einer Energie, die allein bei einem ſo überlegenen Geiſte gefunden werden konnte. An die Stelle der Stände, welche früher dem Regenten berathend zur Seite ſtanden, waren jetzt Beamte getreten, die nur zur Ausführung des königlichen Willens dienten. Jede Angelegenheit des Staates ward unmittelbar vor die Augen des Königs gebracht; einſam in ſeinem Kabinete faßte er den Entſchluß und

ertheilte auf Alles und Jedes seinen eignen selbständigen Bescheid. Die Kabinetsräthe dienten dazu, diese Dinge dem Könige vorzulegen und seinen Willen zu vernehmen; die Minister hatten nur das Geschäft der Ausführung, je nach der besonderen Abtheilung der Staatsverwaltung, welcher sie vorstanden. Friedrich ward dabei von dem Gefühle seiner persönlichen Ueberlegenheit geleitet; aber er hatte den ernstlichen Willen, einzig und allein nur für das Wohl seines Volkes zu sorgen. Keinem, auch dem Geringsten nicht, war es versagt, sich vertrauungsvoll an den Vater des Vaterlandes zu wenden; Keiner, falls nicht etwa ganz Verkehrtes vorgebracht wurde, hatte eine Mißachtung des Gesuches zu befürchten. Friedrich betrachtete den Staat als eine künstlich zusammengesetzte Maschine, in der Jeder an der Stelle, auf die ihn das Schicksal geführt, für das Wohl des Ganzen zu sorgen habe; in seiner Hand sah er die Fäden zusammenlaufen, durch welche das Ganze angemessen und im Einklange bewegt ward. Er wußte Alles, er kannte Alles, und ein ungeheures Gedächtniß bewahrte ihn — soweit menschliches Vermögen zu bewahren ist — vor der Gefahr, Einrichtungen zu treffen, die mit dem einmal festgesetzten Organismus des Staates, wenn auch nur in untergeordneten Beziehungen, in Widerspruch gestanden hätten.

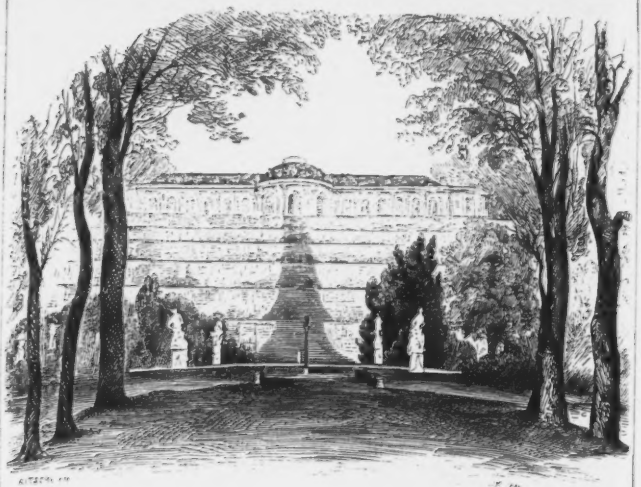
Manche charakteristische Züge sind uns erhalten geblieben, die von der Weise, wie er das Ganze im Einzelnen zu beherrschen vermochte, wie er alle einzelnen Zustände mit scharfer Aufmerksamkeit verfolgte, wie er unverrückt nur die Sorge für das Wohl seines Volkes im Auge behielt, Zeugniß geben. Statt vieler, stehe hier nur ein einziger Zug, der, so unbedeutend er erscheint, doch vorzüglich geeignet ist, sein sicheres Eingehen auf die Verwaltungsangelegenheiten und die Art seiner Gesinnung zu vergegenwärtigen. Es ward ihm einst die Bestätigung der Wahl eines Landrathes zur Unterschrift vorgelegt. Bei dem Namen des Vorgeschlagenen stutzte er und verlangte den Minister zu sprechen. Er äußerte sich ungehalten über die Wahl, während der Minister dieselbe zu rechtfertigen und die löblichen Eigenschaften des Gewählten zu entwickeln suchte. Friedrich jedoch ließ sich nicht irre machen. Er befahl ein besondres Aktenstück aus dem Kammergerichte herbeizuholen, und

schlug eine darin enthaltene Verhandlung auf. „Seh' Er her," sprach er nun zu dem Minister; „dieser Mann hat mit seiner leiblichen Mutter um einige Hufen Ackers einen weitläufigen Proceß geführt und sie hat um eine solche Lumperei auf ihrem letzten Krankenlager noch einen Eid schwören müssen. Wie kann ich von einem Menschen mit solchem Herzen erwarten, daß er für das Beste meiner Unterthanen sorgen wird? Daraus wird nichts, man mag einen Andern wählen!"

Eine solche ganz außerordentliche Thätigkeit aber, der sich zugleich noch die mannigfachsten künstlerischen und wissenschaftlichen Beschäftigungen anschlossen, machte Friedrich nur dadurch möglich, daß er seine Zeit mit der gewissenhaftesten Genauigkeit eintheilte, daß er für jedes Geschäft und für jede Erholung eine bestimmte Stunde hatte. Auf seinem Schreibtisch lag ein Kalender, in dem alle feststehenden Geschäfte verzeichnet waren. Seine Tageseintheilung war unverrückt dieselbe. Seine Natur bedurfte nur wenig Schlaf; mit dem frühsten Morgen begann seine Arbeit. Der Vormittag war ganz dem Staatsdienste in seinen verschiedenen Arten gewidmet, während der größere Theil des Nachmittags und der Abend dem Genusse der Kunst und Wissenschaft diente. Eigenthümlich ist es, daß er gewisse Pausen, die er zwischen den Berufsarbeiten festgesetzt hatte, in der Regel durch Flötenspiel ausfüllte. Er ging dann meist, längere oder kürzere Zeit, phantasirend im Zimmer umher. Zu einem Freunde äußerte er einst, daß er während dieses Phantasirens oft allerlei Sachen überlege und nicht daran denke, was er blase; daß ihm während desselben schon die glücklichsten Gedanken, selbst über Geschäfte, eingefallen seien. Die Kunst war es also, die, wenn auch ihm selbst unbewußt, sein Gemüth frei machte und seinen Geist in seiner selbständigen Kraft stärkte.

Auf gleiche Weise, wie der Tag, hatte auch das Jahr für Friedrich seine bestimmte Eintheilung. Die Hauptabschnitte machten hierin die Reisen, die er zur Besichtigung der Truppen nach den verschiedenen Provinzen unternahm. Diese Reisen verbreiteten besonderen Segen über alle Theile seines Reiches; denn nicht allein nach den Truppen sah er, sondern auch nach Allem, was die Verwaltung und das ganze Wohl des Landes anbetraf. So schnell er zu reisen pflegte, so hatte

er doch Zeit genug, um an jedem Ruhepunkte die höheren oder niederen Beamten, die ſich auf ausdrücklichen Befehl daſelbſt verſammeln, ihn auch zuweilen eine Strecke lang begleiten mußten, zu ſprechen, mit ihnen beſondere Verabredungen zu treffen, Bittſchriften entgegenzunehmen und, wenn möglich, auch ſogleich zu beantworten. Auch Geſchäftsmänner und Kaufleute ſah er bei dieſen Gelegenheiten gern um ſich und ging mit ihnen theilnehmend in alle beſonderen Verhältniſſe der Provinzen ein. Im ſchleſiſchen Gebirge ſagte er einſt den Abgeordneten des Handelsſtandes die ermuthigenden Worte: „Wenden Sie ſich nur an mich: ich bin Ihr erſter Miniſter!“ — Dabei war auch die Zeit, die er im Wagen zubringen mußte, für ihn nicht verloren. War auf dem Wege nichts, was ſeine Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm, ſo hatte er Bücher bei ſich, mit deren Lectüre er ſich beſchäftigte; und waren die Stöße des Wagens zu ſtörend (denn Kunſtſtraßen hat er nicht ausführen laſſen), ſo recitirte er ſich Stellen ſeiner Lieblingsdichter, davon er Vieles im Gedächtniß bewahrte.



Zwei und zwanzigstes Capitel.

Der Philoſoph von Sansſouci.

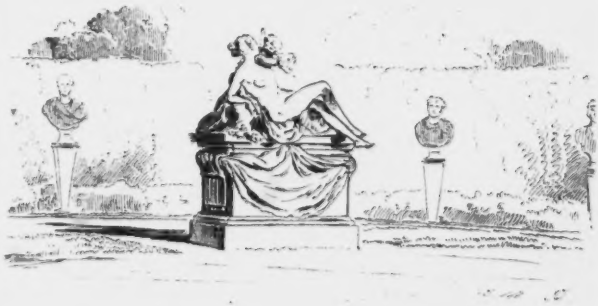
Bereits vor dem Ausmarſch in den zweiten ſchleſiſchen Krieg hatte Friedrich, von der Anmuth der Potsdamer Gegend gefeſſelt, die Anlage des ſogenannten „Luſtſchloſſes im königlichen Weinberge" bei Potsdam befohlen. Der Plan zu der ganzen Anlage war von ihm ſelbſt entworfen; auch hat ſich dieſer Entwurf bis auf unſre Zeit erhalten. Der Berghang wurde zu ſechs mächtigen Terraſſen umgeſtaltet; zu dem Luſtſchloſſe, welches die Bekrönung der Terraſſen bildet, wurde im

April 1745 der Grundstein gelegt und dasselbe in zwei Jahren vollendet. Knobelsdorff führte die Leitung des Baues, der einfach, nur aus einem Geschosse bestehend, aufgeführt ward. Nach der Vollendung erhielt das Gebäude den Namen „Sanssouci". Unmittelbar darauf ward es von Friedrich bezogen, und es blieb bis an seinen Tod das Asyl, in dem er sich ungestört der geselligen Erholung und der reichen Einsamkeit seines Geistes erfreuen durfte. Alles, was den Menschen in Friedrich anbetrifft, ist fortan eng mit dem Namen Sanssouci verknüpft. Alle freundschaftlichen Briefe, die er hier schrieb, sind mit diesem Namen bezeichnet, während unter den geschäftlichen Schreiben stets der Name der Stadt steht. Auf den literarischen Werken, die von ihm bei seinen Lebzeiten dem Drucke übergeben wurden, nennt er sich „den Philosophen von Sanssouci." Der Aufenthalt zu Sanssouci ward dem zu Rheinsberg ähnlich, nur mit dem Unterschiede, daß natürlich jene jugendlich unbefangene Heiterkeit nicht ganz wiederkehren konnte. Rheinsberg, das der Residenz zu entlegen war, als daß es fortan der Aufenthaltsort eines Königs sein konnte, hatte Prinz Heinrich, Friedrich's jüngerer Bruder, zum Geschenke erhalten.

Die Gegend von Potsdam, mit ihren breiten, vielgebuchteten Wasserspiegeln, welche den Fuß der grünen Laubhügel netzen, bildet eine heitre Oase zwischen den eintönigen Flächen der brandenburgischen Mark. Seit Friedrich dort sein Haus gegründet, sind die Fürsten seines Geschlechtes nicht müde geworden, die Reize der Natur, durch die ordnende und bildende Hand der Kunst, zur lieblichsten Entfaltung zu bringen. Ein Kranz von Parkanlagen dehnt sich um die Stadt hin; Schlösser und Villen erglänzen auf den Höhen und in den Thälern; Nähe und Ferne sind von frischem, erquicklichem Lebenshauche erfüllt. Aber unangetastet steht die Wohnung des großen Königes noch heute über jenen Terrassen, und durch das Leben des Tages wehen die Schauer einer großen Erinnerung.

Friedrich verknüpfte mit dem Namen Sanssouci eine geheime, tiefere Bedeutung. Er hatte sich zur Seite des Schlosses, noch ehe dessen Grund gelegt war, eine Gruft bauen lassen, die dereinst seine

irdiſchen Reſte aufnehmen ſollte. Sie ward mit Marmor überkleidet und ihr Zweck durch die Bildſäule einer Flora, welche darauf lagerte, ſpielend verhüllt. Dieſe Gruft, deren Daſein Niemand ahnen



konnte, war eigentlich mit jenem Namen gemeint. Einem Freunde ſprach er einſt davon und ſagte, auf die Gruft deutend: „Quand je serai là, je serai *sans souci!*“ (Wenn ich dort bin, werde ich ohne Sorge ſein!) Aus dem Fenſter ſeines Studirzimmers hatte er täglich das Bild der Blumengöttin, der Hüterin ſeines Grabes, vor Augen.

An die Geſchichte der Anlagen von Sansſouci knüpfen ſich mehrere Anekdoten, die wohl geeignet ſind, die Charaktergröße des ſeltnen Königs wiederum in eigenthümlichem Lichte zu zeigen. Bekannt iſt es, daß nicht weit von der einen Seite des Schloſſes eine Windmühle ſteht, deren Platz Friedrich gern mit in die Gartenanlagen hineingezogen hätte. Friedrich, ſo wird erzählt, ließ den Müller zu ſich kommen und forderte ihn auf, die Mühle ihm zu verkaufen. Jener aber hatte ſie von ſeinem Vater geerbt und wünſchte ſie auch auf ſeine Kinder zu bringen. Der König verſprach ihm nun, ihm eine beſſere Mühle anderwärts zu bauen, ihm Waſſerlauf und Alles frei zu

geben, auch noch die Summe, die er für seine Mühle fordern würde, baar auszahlen zu lassen. Aber der Müller bestand hartnäckig auf seinem Vorsatze. Jetzt ward Friedrich verdrießlich. „Weiß Er wohl," so sprach er drohend, „daß ich Ihm Seine Mühle nehmen kann, ohne einen Groschen dafür zu geben?" — „Ja, Ew. Majestät," erwiderte der Müller, „wenn das Kammergericht in Berlin nicht wäre!" Auf diese Worte stand Friedrich von seinem Begehren ab und änderte den Plan seines Gartens. Noch heute erheben sich die Flügel der Mühle über das königliche Schloß, die Unterwerfung des Königs unter das Gesetz bezeugend. — Ziemlich ähnlich lauten die anderen Anekdoten.

In Sanssouci vereinigte Friedrich den Kreis der Männer um sich, denen er sein besondres freundschaftliches Vertrauen schenkte. Denjenigen, die ihm aus der schönen Rheinsberger Zeit geblieben waren, wußte er bald neue Freunde zuzugesellen. Unter den letztern ist besonders der Marquis d'Argens zu erwähnen, der, von provenzalischer Geburt, in der Heimath wegen seiner freien Gesinnung nur Verfolgungen erlitten hatte, hier aber ein sicheres Asyl fand; die Anmuth seines Benehmens, die feine Bildung seines Geistes, vor Allem aber die treue, anspruchlose Hingebung an den König machten ihn diesem bald so werth, daß er nachmals die Stelle in Friedrich's Herzen einnahm, die früher Jordan besessen hatte. Durch gleiche Treue war Friedrich's literarischer Secretair Darget ausgezeichnet. Als einer der alten Freunde ist hier noch der Baron Pöllnitz zu erwähnen, der schon unter König Friedrich I. gedient und sich durch vielseitige Kenntnisse, besonders aber durch eine unerschöpfliche gesellige Laune empfohlen hatte, obgleich der Leichtsinn und die Unbeständigkeit seines Charakters ihn stets daran hinderten, Friedrich's näheres Vertrauen zu gewinnen. Im Frühjahr 1744 hatte er sich sogar, durch sehr unüberlegte Handlungen, den völligen Verlust der königlichen Gnade zugezogen und konnte dieselbe nur dadurch wiedergewinnen, daß er sich auf strenge Bedingungen förmlich unterwarf. Die letzteren lauteten dahin, daß er mit keinem Gesandten verkehre, daß er die Freuden der königlichen Tischgesellschaft nie wieder verderbe, und daß öffentlich

in Berlin verboten würde, ihm, bei hundert Dukaten Strafe, auch nur das Geringste zu leihen. Pöllnitz war eine Art lustiger Rath; ziemlich in gleicher Eigenschaft figurirte in Sanssouci der französische Arzt de la Métrie.

Die militairischen Freunde des Königs gehören ebenfalls in diesen Kreis. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß keiner von ihnen es je wagen durfte, seine dienstliche Stellung mit dieser freundschaftlichen zu verwechseln. Was sie im Dienste versehen hatten, wurde mit voller Strenge gerügt; aber dafür that auch eine solche Rüge dem freundschaftlichen Verhältnisse keinen Abbruch. Winterfeldt genoß das nächste Vertrauen des Königs; als dessen General-Adjutant war er indeß fast ganz dem Geschäftsleben hingegeben. Graf Rothenburg, der in der Schlacht von Czaslau schwere Wunden davongetragen hatte, ward Friedrich ein zweiter Keyserling. Aber auch er starb früh, und sein Tod machte dem Könige alle die Schmerzen lebendig, die er beim Tode des ersten Lieblings empfunden hatte. Friedrich selbst bewies ihm in der letzten Krankheit die innigste Theilnahme. Es war im December 1751, als man ihm meldete, daß der Graf im Sterben liege. Halb angekleidet eilte Friedrich über die Straße in die Wohnung des Freundes. Er fand den Arzt bei ihm; dieser zuckte mit den Achseln, dem Könige stürzten die Thränen aus den Augen, und als man, als letztes Rettungsmittel, dem Grafen eine Ader schlug, hielt er den Teller, um das Blut aufzufangen. Da dieser Aderlaß die gehoffte Wirkung nicht that, so verließ er den Sterbenden im tiefsten Schmerze; nach seinem Tode verschloß er sich mehrere Tage vor aller Gesellschaft.

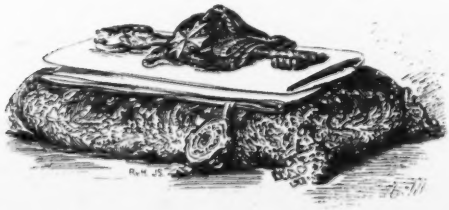
Dem Obersten von Forcade, der in der Schlacht von Soor am Fuße verwundet ward, erwies Friedrich für seine Verdienste wiederholte Gnadenbezeigungen. Bei einer Cour auf dem Berliner Schlosse, als Forcade seinen Dank abzustatten kam und sich seines leidenden Fußes wegen an das Fenster lehnte, brachte ihm Friedrich selbst einen Stuhl und sagte: „Mein lieber Oberst von Forcade, ein so braver und würdiger Mann, als Er ist, verdient sehr wohl, daß auch der König selbst ihm einen Stuhl bringt."

Einen vorzüglichen Werth legte Friedrich auf die Erwerbung zweier Männer, die ein gleicher Gewinn für ſein Herz wie für ſeinen Staat wurden. Dies waren die Gebrüder Keith aus Schottland, die als Anhänger der Stuarts ihr Vaterland meiden mußten. Der jüngere, Jacob Keith, kam zuerſt zu Friedrich und erhielt ſogleich die preußiſche Feldmarſchallswürde. Der ältere, Georg Keith, Erbmarſchall von Schottland und deßhalb gewöhnlich nur Lord-Marſchall genannt, kam ſpäter und war einer der Wenigen, die das Geſchick für die ſpäteren Tage des Königs erhielt.

Auch den alten Feldmarſchall Schwerin, der im zweiten ſchleſiſchen Kriege ſeinen Abſchied genommen hatte, wußte ſich Friedrich wieder zu gewinnen. Er that die erſten Schritte zur Verſöhnung und lud Schwerin zu ſich ein. Dieſer gehorchte dem Befehle. Als er im Schloſſe angekommen war und im Vorzimmer vernommen hatte, daß Friedrich wohlgelaunt ſei, ließ er ſich durch den Kammerhuſaren, der den König bediente, melden. Der Kammerhuſar erhielt jedoch keine Antwort auf ſeine Meldung; Friedrich ergriff ſtatt deſſen ſeine Flöte und ging phantaſirend eine Viertelſtunde im Zimmer auf und nieder. Endlich legte er die Flöte bei Seite, ſteckte den Degen an und befahl, den Feldmarſchall vorzulaſſen. Dies geſchah, der König empfing ihn mit gnädigem Gruße und deutete dem Diener durch einen Wink an, das Zimmer zu verlaſſen. Im Vorzimmer hörte der Kammerhuſar nun, wie das Geſpräch zwiſchen dem Könige und Schwerin immer lauter ward, und endlich ſo heftig, daß ihm anfing, bange zu werden. Bald aber legte ſich der Sturm, die Unterredung ward wieder ruhiger und endlich ganz leiſe. Dann öffnete ſich die Thür, Schwerin verneigte ſich mit einer heitern, zufriedenen Miene gegen den König, und dieſer ſagte mit gütigem Tone: „Ew. Excellenz eſſen zu Mittag bei mir.“ Fortan war das gute Vernehmen zwiſchen den beiden großen Männern wieder hergeſtellt. Was in jener Stunde geſprochen wurde, hat nie ein Dritter erfahren.

Mit dem größten Enthuſiasmus aber wurde von Friedrich derjenige Mann aufgenommen, der ihn unabläſſig, wie kein Zweiter, anzog, deſſen Geiſt allein ihm zu genügen vermochte und den er ſchon oft

vergeblich ganz für ſich zu gewinnen verſucht hatte, — Voltaire. Noch im Jahre 1749 hatte Friedrich dem franzöſiſchen Dichter geſchrieben: „Sie ſind wie der weiße Elephant, deſſentwegen der Schach von Perſien und der Großmogul Kriege führen, und deſſen Beſitz, wenn ſie glücklich genug geweſen ſind, ihn erlangt zu haben, einen von ihren Titeln bildet. Wenn Sie hieher kommen, ſo ſollen Sie an der Spitze des meinigen ſtehen: Friedrich von Gottes Gnaden, König von Preußen, Kurfürſt von Brandenburg, Beſitzer von Voltaire ꝛc. ꝛc.“ Da zerriſſen plötzlich die Bande, die ihn an ſeine Heimath gefeſſelt hatten, und er folgte dem jahrelangen Andringen des Königs. Am 10. Juli 1750 traf er in Sansſouci ein, um fortan bei Friedrich zu bleiben. Er erhielt den goldnen Schlüſſel der Kammerherren, den Verdienſtorden



und ein bedeutendes Jahrgehalt, welches ſich bald bis auf die Summe von 5000 Thalern ſteigerte. Friedrich bewies ihm die entſchiedenſte Huldigung; Prinzen, Feldmarſchälle, Staatsminiſter beeiferten ſich, ihm ihre Aufwartung zu machen.

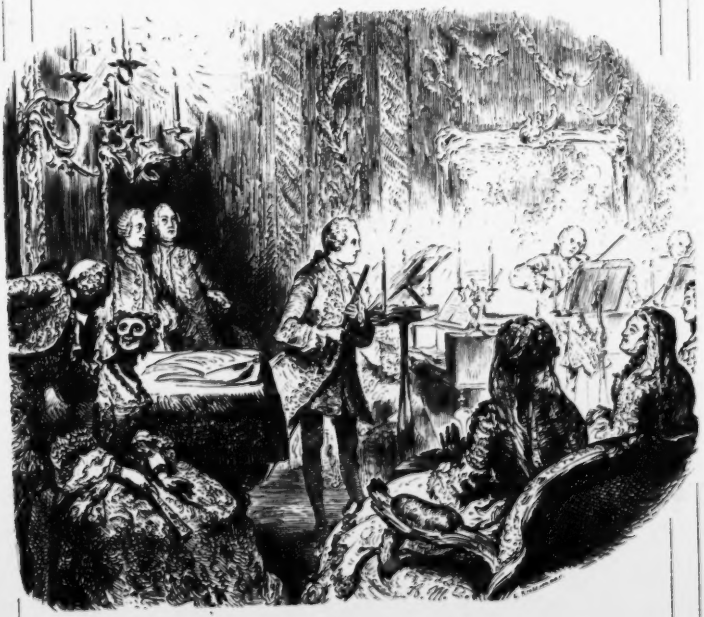
Voltaire's Gegenwart brachte in der That einen Reiz in das Leben von Sansſouci, der Alles zu ſchnellerer Bewegung, zu vollerer Aeußerung der Kräfte mit fortriß. Jeder war bedacht, ſich ganz zuſammenzunehmen, um ſo der ſcharfen Ueberlegenheit des Dichters entgegentreten zu können. Alles beſchäftigte ſich mit Wiſſenſchaft und

Poeſie; die Prinzen und Prinzeſſinnen ſuchten in der Darſtellung der Tragödien, zu denen man jetzt unverzüglich ſchritt, den Anforderungen des Meiſters zu genügen. Dabei blieb in dem engeren Kreiſe aller

Zwang, alles Ceremoniel verbannt. Voltaire fand vollkommene Muße zur Vollendung seiner Arbeiten, die er in Frankreich, wo das Wort nicht frei war, hatte liegen lassen müssen. Er konnte sein Leben gestalten, wie er wollte; nur die Abendmahlzeit pflegte den Kreis der Vertrauten zum heitersten Genusse zu vereinen. Hier war Alles Witz und Geist, und Voltaire und Friedrich standen einander als die Herrscher im Reiche des Geistes gegenüber.

Daß Voltaire nicht der Mann des Gemüthes, daß sein Charakter nicht frei von Flecken war, hatte Friedrich schon früher erkannt, aber er hatte ihn auch nicht berufen, um an ihm einen eigentlichen Freund zu gewinnen. Er wollte einen Gesellschafter an ihm haben, der seiner eignen geistigen Kraft genüge, einen Lehrer, der ihn in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen unterstütze, dem er seine Arbeiten zur Kritik, zur Vollendung der Form anvertrauen könne. Dies gewährte ihm Voltaire bereitwillig und so ward auch Friedrich durch seine unmittelbare Nähe wesentlich gefördert. Manche bedeutende literarische Arbeiten hatte Friedrich seit dem Frieden in rascher Thätigkeit verfaßt; diese wurden nun vollendet und wieder andre reihten sich ihnen an. Den zweiten Theil der Geschichte seiner Zeit, welcher den zweiten schlesischen Krieg enthält, hatte Friedrich schon im Jahre 1746 geschrieben. Im folgenden Jahre hatte er seine Memoiren zur Geschichte des brandenburgischen Hauses (die Geschichte seiner Vorgänger) begonnen, deren einzelne Abschnitte in der Akademie vorgelesen, auch in den Schriften der Akademie gedruckt wurden; vollendet und in einer selbständigen Prachtausgabe erschien dies Werk im Jahre 1751. Auch verschiedene Gedächtnißreden, auf seine Freunde und andre Männer von Verdienst, hatte er für die Akademie verfaßt. Dann war eine Reihe von Gedichten mannigfacher Art entstanden, Oden, gereimte Briefe, ein Lehrgedicht über die Kriegskunst, ein komisches Epos unter dem Namen „das Palladium," u. s. w. Diese wurden im Jahre 1750, unter dem Titel der „Werke des Philosophen von Sanssouci," in einer Prachtausgabe gedruckt. Voltaire leistete dabei hülfreichen Beistand. Doch waren diese Arbeiten, und ganz besonders die Gedichte, nur für die nächsten Freunde bestimmt und es wurden nur wenige Exemplare,

unter sorgfältiger Controle der Empfänger, ausgegeben. Friedrich hatte dafür eine eigne Druckerei in dem Thurme des Berliner Schlosses eingerichtet; daher führen diese Werke auf ihrem Titel die Ortsangabe: „Im Schloßthurme" (Au Donjon du Château). Auf dem Titel der Gedichte steht außerdem noch: „Mit dem Privilegium Apollo's."



Neben der Literatur diente zugleich auch, wie in früherer Zeit, die Musik zur Erheiterung der Mußestunden. Die Stunde vor dem

Abendessen wurde in der Regel durch Concerte ausgefüllt, in denen Friedrich sein Lieblingsinstrument, die Flöte, übte. Zur bestimmten Stunde trat er, die Noten unter dem Arme, in das Concertzimmer und vertheilte die Stimmen, legte sie auch wohl selbst auf die Pulte. Er blies übrigens nur Concerte, die Quantz — der seit seinem Regierungsantritt in seine Kapelle eingetreten war — für ihn gemacht hatte, oder Stücke seiner eignen Composition. Allgemein bewunderte man den tiefen, rührenden Ausdruck, mit welchem er das Adagio vorzutragen wußte. In seinen Compositionen fand man eine Beobachtung des strengen Satzes, die eine, für einen Dilettanten seltne musikalische Bildung zu erkennen gab; doch folgte er diesen strengen Schulregeln nicht so blind, daß er dadurch den freien Ausdruck seiner Phantasie hätte verkümmern lassen. Merkwürdig und seiner Zeit fast vorgreifend ist es, daß er selbst das Recitativ in die Instrumentalcomposition auf eine Weise einzuführen wagte, welche zu ganz eigenthümlichen Erfolgen führte. Einst blies er ein solches Recitativ, worin der Ausdruck des Flehens vorzüglich gelungen war. „Ich habe mir dabei," so erklärte er seine Absicht, „Coriolan's Mutter gedacht, wie sie auf den Knieen ihren Sohn um Schonung und um den Frieden für Rom bittet."

Der alte Lehrmeister, Quantz, genoß bei diesen Concerten besondre Vorrechte, die er geschickt in Anwendung zu bringen wußte. Er allein durfte dem Könige sein Bravo zurufen, was sonst nicht leicht ein Andrer von den Musikern wagte. Zu tadeln wagte er zwar nicht ohne besondre Aufforderung; doch sparte er in solchem Fall den Bravoruf, äußerte sich auch anderweitig vernehmbar genug. So spielte Friedrich einst ein neues Stück von seiner eignen Composition, in welchem einige fehlerhafte Stellen vorkamen. Quantz räusperte sich dabei ziemlich laut. Friedrich merkte die Absicht, schwieg jedoch still und fragte ein paar Tage darauf einen andern Musiker um seine Meinung über jene Stellen. Dieser wies ihm den Fehler nach, und Friedrich berichtigte denselben, indem er sagte: „Wir müssen doch Quantz keinen Katarrh zuziehen." —

So vereinigten ſich in Sansſouci alle Elemente zum anmuthvollſten geiſtigen Genuſſe. Doch ſollte das ſchöne Zuſammenwirken der verſchiedenartigen Kräfte für einige Zeit widerwärtig geſtört werden, und es mußte dieſe Störung Friedrich um ſo empfindlicher fallen, als

ſie von Demjenigen ausging, der gerade als die Sonne aller geiſtigen Beſtrebungen daſtand. Voltaire war es, der durch den Glanz der Stellung, welche Friedrich ihm eingeräumt, geblendet ward und es

vergaß, was er seinem königlichen Gönner und was er seiner eignen Würde schuldig sei. Was ihm in so überschwänglichem Maße zu Theil ward, reizte ihn, statt ihn zu befriedigen, nur zu immer heftigerem Durste; seine Stellung sollte ihm nur dazu dienen, um alle Nebenbuhler im Bereiche des Wissens zu unterdrücken, um seine Einkünfte auf beliebige Weise zu vergrößern, um eine politische Bedeutsamkeit zu erreichen. Er selbst hatte dem Könige früher einen jungen französischen Belletristen, d'Arnaud, zur Unterstützung in seinen literarischen Arbeiten empfohlen, und dieser war von Friedrich mit den schmeichelhaftesten Versen eingeladen worden. Diese Verse schienen Voltaire's Ruhm zu nah zu treten, und da ihm überdies, seit er selbst nach Sanssouci gekommen, der junge Dichter im Wege war, so brachte er es dahin, daß derselbe in Kurzem weggeschickt ward. Größere Eifersucht flößte ihm der gelehrte Naturforscher Maupertuis ein, den Friedrich, gleichfalls auf seine Empfehlung, zum Präsidenten der neugegründeten Akademie berufen hatte; es entspann sich zwischen Beiden bald eine bittre Feindschaft, die nur des Anstoßes bedurfte, um öffentlich hervorzubrechen. Ein ekelhafter Proceß, in den Voltaire mit einem jüdischen Kaufmanne verwickelt ward, stellte gleichzeitig seine Rechtlichkeit in ein zweifelhaftes Licht. Der Jude verklagte Voltaire, daß er ihn mit unechten Steinen übervortheilt habe; der richterliche Spruch fiel zwar zu des Letzteren Gunsten aus, doch zog ihm die ganze Angelegenheit eine üble Nachrede zu. Noch verderblicher war es für seinen Ruf, daß er sich unterfing, gegen das ausdrückliche Edikt des Königs, sächsische Steuerscheine in Leipzig zu geringen Preisen aufkaufen zu lassen, um hernach als preußischer Unterthan (einem besonderen Artikel des Dresdner Friedens zufolge) volle Bezahlung dafür zu erhalten. Endlich nahm er auch keinen Anstand, mit fremden Gesandten auf eine Weise zu verkehren, die Friedrich für seinen literarischen Genossen wenig schicklich erachtete. Alles das bemerkte Friedrich mit steigendem Unwillen; er sandte dem Dichter ernstliche Rügen über sein ganzes Benehmen zu, und das schöne Verhältniß schien in kurzer Frist seiner Auflösung nahe. Voltaire dagegen wollte sich auch im Rechte wissen; er erkannte es sehr wohl, daß Friedrich an ihm eben Nichts als seine Kunst werth hielt.

„Ich werde ihn höchſtens noch ein Jahr nöthig haben; man drückt die Orange aus und wirft die Schale fort," — ſo ſollte ſich Friedrich gegen einen Vertrauten über ihn geäußert haben. Den Verluſt von Friedrich's Gnade wollte er nur einem verläumderiſchen Worte Maupertuis' zuſchreiben. Dieſer ſollte nämlich ausgeſprengt haben, ein General aus Friedrich's Umgebung ſei einſt bei ihm (Voltaire) geweſen, um ſich ein eben vollendetes Manuſcript durchſehen zu laſſen; da habe ein Laufer ein Gedicht des Königs gebracht, und Voltaire habe den General mit den Worten abgefertigt: „Mein Freund, ein andres Mal! da ſchickt mir der König ſeine ſchwarze Wäſche zu waſchen, ich will die Ihrige nachher waſchen."

Trotz all dieſer Urſachen zur Mißſtimmung konnten die beiden großen Geiſter indeß noch immer nicht von einander laſſen. Nur im Andern fand jeder ſich ergänzt und die Vorwürfe machten wieder der ſchmeichelhafteſten Anerkennung Platz. Für Friedrich namentlich ſtand der Dichter noch zu hoch, als daß er dem Menſchen nicht nachſichtig ſeine bisherigen Thorheiten verziehen hätte. Das beweiſt vornehmlich eine Ode, die er ihm gerade in dieſer Zeit widmete und in der er ihn über ſein herannahendes Alter durch die Hinweiſung auf ſeinen immer ſteigenden Dichterruhm zu tröſten ſuchte. Die Ode ſchließt mit den glänzenden Worten:

Welch' eine Zukunft wartet Dein, o Meiſter,
Wenn Deine Seele drang in's Land der Geiſter: —
Zu Deinen Füßen ſieh die Nachwelt hier!
Die eilenden Stunden
Im Voraus bekunden
Unſterblichkeit Dir!

Aber ſchon war Neues hinzugetreten, um den Bruch zu erweitern und unheilbar zu machen. Maupertuis hatte in einer gelehrten Schrift ein neues Naturgeſetz aufgeſtellt; ein andrer Gelehrter erklärte, daß daſſelbe ſchon vor geraumer Zeit von Leibnitz ausgeſprochen ſei; der

Streit ward lebhaft und die Berliner Akademie nahm sehr entschieden die Partei ihres Präsidenten. Diese Gelegenheit dünkte Voltaire günstig genug, um seinem Nebenbuhler einen empfindlichen Stoß zu geben; er schrieb anonym den Brief eines Akademikers von Berlin, der sehr geeignet war, Maupertuis lächerlich zu machen. Friedrich indeß war nicht gewillt, den Präsidenten seiner Akademie verspottet zu sehen, und es erschien von seiner Hand, als Gegenschrift, aber gleichfalls anonym, ein zweiter Brief eines Akademikers, in welchem der Verfasser des ersten sehr ernsthaft zurechtgewiesen wurde. Aber eine andre Schrift von Maupertuis, die bedenklichere Blößen enthielt, gab bald Gelegenheit zu einer neuen, ungleich beißenderen Satyre von Voltaire's Hand, der „Geschichte des Doctor Akakia" ꝛc. Friedrich hatte dies Produkt im Manuscripte gelesen; der beißende Witz hatte ihm Vergnügen gemacht, aber er hatte verlangt, daß das Werk ungedruckt bleibe. Voltaire versprach es, — in Kurzem jedoch erschien dasselbe, zum großen Jubel der Feinde des Präsidenten, gedruckt in Dresden. Friedrich war hierüber, obgleich Voltaire seine Schuld an diesem Ereigniß läugnete, im höchsten Grade entrüstet und der Dichter sah sich, um nicht alle Gnade des Königs zu verlieren, schmachvoll zu der Unterschrift eines Reverses genöthigt, in welchem er fortan eine schicklichere Aufführung geloben mußte. Damit war aber die Angelegenheit nicht beendet. Aus seinem eignen Fenster, es war am 24. December 1752, mußte er es mit ansehen, wie der Akakia auf öffentlicher Straße durch die Hand des Henkers verbrannt ward.

Auf so unerhörte Schmach war Voltaire nicht gefaßt gewesen. Er packte sein Pensionspatent, den Orden, den goldnen Schlüssel zusammen und sandte sie unverzüglich an Friedrich zurück. Auf den Umschlag des Pakets hatte er die Verse geschrieben:

Die ich empfangen, zart beglückt,
Ich sende sie zurück mit Schmerzen:
So wie ein Liebender, mit tief zerrißnem Herzen,
Zurück das Bildniß der Geliebten schickt!

Ein Brief, der dem Paket bald nachfolgte, sprach unverhohlen und erschütternd die Gefühle der tiefsten Kränkung, der gänzlichen Trostlosigkeit aus. Dieser Brief verfehlte seine Wirkung nicht. Noch an demselben Tage erhielt Voltaire die Zeichen der königlichen Gnade wieder, und es ward noch einmal der Versuch gemacht, das alte Verhältniß wieder herzustellen.

Bald genug aber fühlte Voltaire deutlich, daß nach solchen Vorgängen die alte Vertraulichkeit nicht wiederkehren könne. Er bat um Urlaub zu einer Badereise nach Frankreich und erhielt ihn. Am 26. März 1753 reiste er von Potsdam ab. Kaum in Leipzig an-

gekommen, ließ er neue beleidigende Blätter drucken. Dafür aber wartete seiner in Frankfurt, wo er am 1. Juni ankam, eine neue Schmach. Der König hatte ihm vor der Abreise befohlen, das Patent, den Orden, den Schlüssel, auch das Exemplar seiner Gedichte, welches er ihm anvertraut, zurückzulassen. Dies war nicht erfolgt, und so wurde er, auf Ansuchen des preußischen Ministers zu Frankfurt, so lange gefänglich eingehalten, bis, nach sechszehn Tagen, sein Koffer aus Leipzig hier ankam, in welchem sich die verlangten Gegenstände befanden. Manches Bittre, in Versen und in Prosa, folgte noch auf diese Vorfälle; und dennoch sahen sich beide Männer, der König und Voltaire, in kurzer Frist zum neuen Austausch ihrer Gedanken angetrieben. Voltaire jedoch zurückzuberufen oder ihm den Orden und den goldnen Schlüssel wiederzugeben, dazu war Friedrich nicht zu bewegen.

Besser als Voltaire erkannte ein andrer französischer Gelehrter, d'Alembert, dem Friedrich ebenfalls hohe Anerkennung bewies und den er fort und fort in seine Nähe zu ziehen bemüht war, die Gefahr, die dem selbständigen Geiste in der Nähe des Thrones droht. Im Jahre 1755, als Friedrich eine Reise in die westlichen Provinzen seines Staates machte, fand eine persönliche Zusammenkunft in Wesel statt, und dringender wiederholte Friedrich seine Anträge; aber d'Alembert wußte denselben auch jetzt ebenso fein wie bestimmt auszuweichen. Doch hatte er, der von dem Geistesdruck in seiner Heimath viel leiden mußte, ein jährliches Gehalt von Friedrich dankbar angenommen. Der Briefwechsel, den Friedrich fortan mit d'Alembert führte, ist von großer Bedeutung.

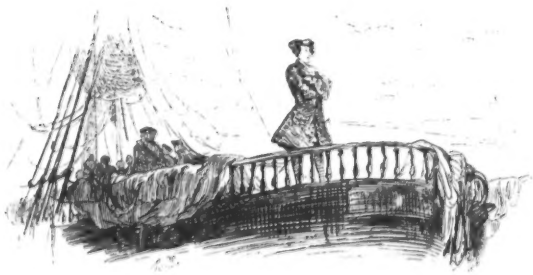
Mit derselben Reise verknüpfte Friedrich noch einen weiteren Ausflug, dessen heitres Bild die Reihe seiner friedlichen Vergnügungen, die bald durch neu hereinbrechende Stürme auf lange Zeit zerstört werden sollten, anmuthig beschließt. Er ging nach Holland, vornehmlich in der Absicht, die dortigen Kunstschätze zu besichtigen, denn er selber hatte jetzt im Sinne, in Sanssouci eine große Gemäldegallerie anzulegen. Doch legte er, um ungestört seinem Plane folgen zu können, auch diesmal die Zeichen seiner königlichen Würde

ab, und es gelang ihm beſſer, als auf ſeiner erſten Incognito-reiſe nach Straßburg. Er nahm den Charakter eines reiſenden Flö-tenſpielers an; ſein ganzes Gefolge beſtand aus dem Oberſten Balbi, der ein Kunſtkenner war, und aus einem Pagen; er trug eine ſchlichte ſchwarze Perrücke und ein zimmtfarbenes Kleid mit goldnen Knöpfen.

Es werden manche komiſche Scenen erzählt, zu denen dies In-cognito Anlaß gab. So im Gaſthofe zu Amſterdam, wo er ſich eine beſondre koſtbare Paſtete, deren Geſchmack ihm höchlichſt gerühmt worden war, beſtellen ließ. Die Wirthin, die von dem unſcheinbaren Aeußeren ihrer Gäſte auf ihren Geldbeutel ſchloß, fragte, ob man denn auch im Stande ſein werde, das theure Gericht zu bezahlen. Sie erhielt zur Antwort, der Herr ſei ein Virtuos, der mit ſeinem Flöten-ſpiel in einer Stunde wohl mehr verdienen könne, als zehn Paſteten werth ſeien. Dies erweckte ihre Neugierde; ſie eilte zu Friedrich, und ruhte nicht eher, als bis er ſich vor ihr auf ſeinem Inſtrumente hören ließ. Ganz fortgeriſſen von der Schönheit ſeines Vortrages, rief ſie endlich aus: „Gut, mein Herr, Sie können gar ſchön pfeifen und wohl einige Batzen verdienen: Ich werd' Ihnen die Paſtete machen!"

Von Amſterdam fuhr Friedrich auf der ordinairen Barke nach Utrecht, um das Vergnügen zu haben, die ſchönen Landhäuſer am Ufer des Fluſſes zu ſehen. Hier machte er die Bekanntſchaft eines Schweizers, le Catt, der als der Erzieher eines jungen Holländers reiſte. Er lud ihn ein, an ſeiner Mahlzeit Theil zu nehmen. Das Geſpräch, in dem der Schweizer mannigfache Kenntniſſe entwickelte und, als Friedrich ein ziemlich ſcharfes Examen über die ſchweizeriſchen Zuſtände anſtellte, durch geiſtreichen Widerſpruch zu feſſeln wußte, erweckte ebenſo, wie le Catt's ganzes Benehmen, die beſondre Theil-nahme des Königs. Er bat ſich ſeine Adreſſe aus, mit dem Bemerken, daß er ihm in Zukunft einmal vielleicht gute Dienſte leiſten könne. Nach drei Monaten empfing le Catt eine Einladung von Friedrich, die Stelle eines Vorleſers und literariſchen Geſellſchafters bei ihm zu über-nehmen. Doch war er damals krank und konnte der Einladung nicht

folgen. Nach drei Jahren ward er aufs Neue von Friedrich aufgefordert; jetzt reiste er zu ihm und blieb ihm über zwanzig Jahre ein treuer Diener.



Drei und zwanzigstes Capitel.

Politisch. Verhältniſſe bis zum ſiebenjährigen Kriege.

Durch die Friedensſchlüſſe von Dresden und von Aachen war Ruhe über Europa zurückgekehrt; aber es war die Ruhe eines ſchwülen Sommertages. Trübe Dünſte umzogen den Horizont, hier und dort ſtiegen drohende Wolken empor, von allen Seiten hörte man das dumpfe Gemurmel des Donners; — plötzlich hatten ſich die Wolken zum finſtern Knäuel zuſammengeballt, und aufs Neue, aber furchtbarer als zuvor, brach der verheerende Sturm los.

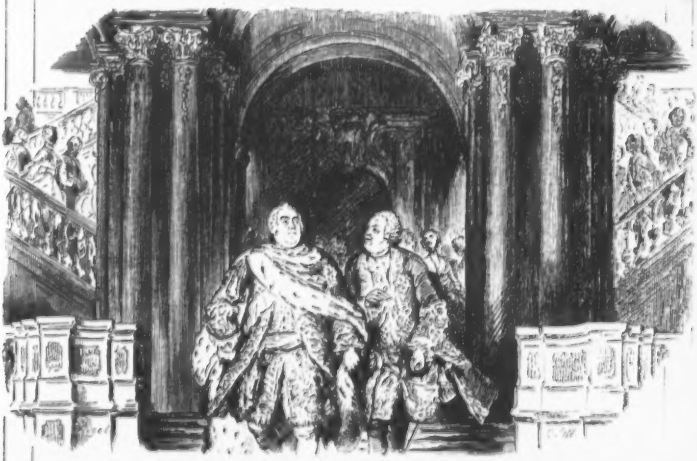
Vor Allem war es die Eiferſucht der übrigen Rangmächte auf Preußen, was zu einer ſolchen Umdüſterung der öffentlichen Verhältniſſe Anlaß gab. Man konnte ſich nicht darin finden, daß Friedrich, während man die Königswürde ſeiner beiden Vorgänger als eine unſchädliche Spielerei betrachtet hatte, nun auch die ganze Bedeutung dieſer Würde ins Leben einführte. Man fand es unangemeſſen, daß der „Markgraf von Brandenburg“ (denn immer noch liebte man es, ſpottweiſe gerade dieſen Titel zu gebrauchen) ſich einen entſcheidenden Einfluß auf die europäiſchen Angelegenheiten errungen und dadurch die Stellung der ſeitherigen Großmächte in manchen Beziehungen weſentlich verändert hatte. Man hielt ſich für überzeugt, daß Friedrich bei dem einmal Erworbenen nicht ſtehen bleiben werde, ſondern fort und fort, zum Nachtheil ſeiner Nachbarn und zum Nachtheil der beſtehenden Verhältniſſe, nur auf neue Vergrößerung ſeines Reiches ſinne. Zu alledem kam endlich mancherlei perſönlicher Widerwille, ſo daß die Eiferſucht und die Beſorgniß ſich hier und dort zu offenem Haſſe ſteigerten.

Maria Thereſia hatte Schleſien nicht vergeſſen können. Die ſteigende Blüthe des Landes unter der preußiſchen Regierung, die bedeutend vermehrten Einkünfte, die es Friedrich darbot, machten in ihren Augen den Verluſt nur empfindlicher. Auch jetzt noch betrachtete ſie ihre Verzichtleiſtung auf Schleſien nur als eine Handlung, zu der ſie, unfreiwillig, durch den gebieteriſchen Drang der äußeren Umſtände gezwungen worden ſei. Sie dachte nur darauf, wie ſie es möglich machen könne, das Verlorne dereinſt mit beſſeren Kräften wieder zurück zu fordern. Aber ſie ließ es nicht bei müßigem Grübeln bewenden. Mit männlicher Energie ſorgte ſie dafür, daß die innern Kräfte ihres Reiches erſtarkten und daß ſie durch enge Verbindung mit anderen Staaten noch eine größere Furchtbarkeit gewann. Im Haushalt des Staates wußte ſie ſo vortreffliche Einrichtungen zu treffen, daß, trotz der verſchiedenen Einbußen, welche ihr Reich erlitten, ihre Einkünfte in kurzer Friſt höher ſtiegen, als es unter ihrem Vater, Kaiſer Karl VI., der Fall geweſen war. Unabläſſig, ſelbſt mit perſönlicher Theilnahme, war ſie für die verbeſſerte Einrichtung, für die Ausbildung, für die gründliche Uebung

ihres Heeres bemüht, so daß daſſelbe bald geeignet war, ihr ein feſteres Vertrauen einzuflößen. Unter den Beamten, die ſie in dieſen Beſtrebungen förderlich unterſtützten, war beſonders Graf Kaunitz, der in dieſer Zeit ihr Staatskanzler ward, von hoher Bedeutung. Er begegnete ſeiner Herrin in ihrem Haſſe gegen Friedrich, und er wußte die ſicherſten Mittel anzugeben, um dem erwünſchten Ziele näher zu kommen. Er leitete mit großer Kunſt die wichtigſten Staatsverträge ein. Nur der Gemahl der Maria Thereſia, der Kaiſer ſelbſt, war ohne Bedeutung. An der Verwaltung der eigentlich öſterreichiſchen Angelegenheiten nahm er keinen Theil. Seine Hauptthätigkeit beſtand in Geldgeſchäften, wozu er ein gutes Talent beſaß; er ging in dieſer einſeitigen Thätigkeit

sogar soweit, daß er, als der neue Krieg zwischen Oesterreich und Preußen ausgebrochen war, zu Anfange selbst an Friedrich Lieferungen für Geld machte.

Sachsen, besonders der Graf Brühl, war nach dem Schlusse des Dresdner Friedens ebenfalls in derselben feindlichen Stimmung, wie früher, gegen Friedrich geblieben. Doch ward das Kurfürstenthum,



durch die Gefahr seiner äußeren Lage gegen die preußischen Staaten, zu behutsamen Schritten genöthigt. In Rußland war die Stimmung, sowohl der Kaiserin Elisabeth, als ihres allvermögenden Ministers Bestuscheff, Friedrich nicht minder ungünstig. Dies war von der österreichischen Politik schnell benutzt worden und schon im Jahre 1746 war zwischen beiden Mächten ein Defensiv-Tractat zu Stande gekommen; ein geheimer Artikel dieses Tractates besagte aber zugleich, daß, wenn Friedrich eine der beiden Mächte angreifen würde, er sein Recht auf Schlesien verwirkt haben solle und man unverzüglich dazu schreiten

würde, daſſelbe für Oeſterreich wieder zu gewinnen. Sachſen ward zum Beitritt zu dieſer Verbindung eingeladen und bezeugte ſich ſehr bereit dazu; doch berief es ſich dabei wiederholt auf die Gefahr ſeiner Stellung, und ſo beſtand man nicht weiter auf förmlichen Beitritt; der Geſinnungen des ſächſiſchen Hofes war man durch genügende Zeugniſſe verſichert. Oeſterreich und Sachſen aber ließen es ſich beſonders angelegen ſein, Rußland immer mehr gegen Preußen aufzureizen; ſie fanden dafür einen ſehr wohl zubereiteten Boden. Friedrich hatte über den wenig ehrenvollen Charakter der ruſſiſchen Kaiſerin und ihres Miniſters manch ein beißendes Wort fallen laſſen, das von geſchäftigen Händen ſchnell hinübergetragen war; eine Menge von Erdichtungen und Verläumdungen kam hinzu, und endlich, im Jahre 1755, brachte man es dahin, daß es im ruſſiſchen Staatsrathe förmlich ausgeſprochen

ward, Preußen ſei ſelbſt in dem Falle anzugreifen, wenn einer der ruſſiſchen Verbündeten den erſten Angriff mache.

Für einen solchen Entschluß hatten, neben jenen Ränken, auch die englischen Guineen vortheilhaft mitgewirkt. Das Verhältniß Oesterreichs zu England war zwar bereits loser geworden, da die erstere Macht die Schuld der Abtretungen, zu denen sie genöthigt worden war, vorzüglich auf England schob. Aber England stand seit früherer Zeit mit Rußland im Bunde, und jetzt glaubte es ebenfalls, sich durch solche Verbindung gegen Preußen verstärken zu müssen, vornehmlich deßhalb, weil es Preußen noch als den Bundesgenossen von Frankreich betrachtete. Zwischen Frankreich und England aber drohte, wegen gewisser Streitigkeiten in Nordamerika, ein Seekrieg auszubrechen, und in diesem Falle wünschte man nichts mehr, als Hannover gegen einen Angriff von preußischer Seite in solcher Weise geschützt zu wissen.

Friedrich war nicht ohne Kunde über all' diese Umtriebe geblieben. Der russische Thronfolger war sein feuriger Bewunderer und hatte ihm manche wichtige Nachricht aus Rußland mitgetheilt, ohne jedoch selbst, da er von der Kaiserin absichtlich zurückgesetzt ward, in die russischen Verhältnisse wirksam eingreifen zu können. Noch manche andre Kanäle hatte sich Friedrich geöffnet, um zur Kenntniß jener geheimen Verhandlungen zu kommen; besonders wichtig war es, daß er durch den Verrath eines sächsischen Kabinetskanzellisten Abschriften der sämmtlichen Verhandlungen, die zwischen Sachsen und den Kaiserhöfen von Wien und Petersburg Statt fanden, zugesandt erhielt. So konnte er, bei näherem Andringen der Gefahr, seine vollständigen Maßregeln treffen. Vorerst aber schaute er noch heiteren Muthes in das verworrene Getreibe. Er schrieb, im Jahre 1753, — eben als jener phantastische Bericht über das große Manoeuvre bei Spandau erschien — seine anonymen „Briefe an das Publikum," in welchen er die diplomatischen Umtriebe der Zeit auf ergötzliche Weise parodirte. Der Berliner Hof, so berichtete er in diesen Briefen, hätte sich geweigert, bei seinen Festen die Menuets eines Musikanten aus Aix spielen zu lassen, da er lieber nach eignen Tönen tanze; darauf hätten sich allerlei barbarische Staaten des Musikanten angenommen, es seien Bündnisse und Gegenbündnisse geschlossen worden, und es sei der fürchterlichste Krieg zu erwarten. Voltaire meinte damals, in resignirter Selbstgefälligkeit, Friedrich habe

die Briefe nur geschrieben, um zu beweisen, daß er seiner Hülfe entbehren könne; und allerdings sieht man sehr deutlich, daß, wer eine so überaus anmuthige, eine so classische Satire, wie diese Briefe in der That enthalten, zu schreiben wußte, selbst eines Voltaire nicht bedurfte. Aber Friedrich hatte dabei wohl mehr im Sinne, als den französischen Poeten.

Indeß sah England sehr wohl ein, daß es, beim Ausbruch eines Krieges mit Frankreich, ungleich vortheilhaftere Resultate gewinnen würde, wenn es den Frieden auf dem festen Lande erhalte, und daß im Gegentheil Oesterreichs Bemühungen nur dahin gingen, einen solchen Krieg, gegen Friedrich, zu erregen. Auch erkannte es, daß Friedrich ebenso nur den Frieden wünsche; denn in der That strebte dieser, dem der Ruhm und der Erwerb der ersten Kriege durchaus genügten, auf keine Weise, Gelegenheit zum Bruche mit seinen Nachbarn zu geben. Auch gab er davon, schon gegen Ende des Jahres 1754, an Frankreich ein hinlängliches Zeugniß, als er von dort zu einer Unternehmung gegen Hannover aufgefordert ward. „Es gibt dabei," so ward dem preußischen Gesandten in Paris gesagt, „etwas zu plündern: der Schatz des Königs von England ist gut gefüllt, der König von Preußen braucht ihn nur wegzunehmen." Friedrich hatte darauf antworten lassen, daß man dergleichen Anträge vielleicht sehr schicklich bei Anderen vorbringe, daß er aber bitte, einen Unterschied unter den Personen zu machen. Auf solche Gesinnungen versuchte England eine Annäherung an Friedrich, um ein freundschaftliches Verhältniß zu Stande zu bringen, und die beiderseitigen Interessen begegneten sich so wohl, daß am 16. Januar 1756 ein wirkliches Schutzbündniß zwischen beiden Mächten geschlossen ward. Dabei hatte man freilich sehr bestimmt darauf gerechnet, und die Kabalen am russischen Hofe hatten es zu bestätigen geschienen, daß Rußland auf Englands, somit auch auf Preußens Seite treten würde.

In den Tagen, als der Abschluß dieses Bündnisses erfolgte, war ein neuer französischer Gesandter bei Friedrich anwesend, der ihm den Antrag zur Erneuerung jenes früheren Bündnisses mit Frankreich, das eben jetzt zu Ende lief, machte und ihm als Lohn die Oberherrschaft

über — die Insel Tabago in Westindien verhieß. Den letzteren, stark abenteuerlichen Vorschlag nahm Friedrich nur als einen Scherz auf; im Uebrigen sprach er seine Absicht aus, daß er entschieden nur den Frieden erhalten wolle und daß er aus diesem Grunde jenes Schutzbündniß mit England geschlossen habe. Durch diese Erklärung aber fand sich der französische Hof empfindlich gekränkt und man beklagte sich laut über die „Abtrünnigkeit" des preußischen Königs.

Dies führte schnell zu einer Verbindung zwischen Frankreich und Oesterreich. Schon lange hatte Kaunitz, die laue Stimmung Englands berücksichtigend, mit kluger Geschicklichkeit auf ein solches Ziel hingesteuert und Alles dazu vorbereitet. Schon gleich nach dem Frieden von Aachen hatte er Anträge solcher Art gemacht, die zunächst zwar von dem französischen Ministerium zurückgewiesen wurden, die aber, als man sie wiederholte, wenigstens dem Gedanken an die Möglichkeit einer solchen Umwälzung der Politik Raum gaben. Wirksamer wurden diese Anträge, als Kaunitz die Maitresse des Königs von Frankreich, die Marquise Pompadour, dafür gewann. Sie mußte Friedrich hassen, denn er hatte es im königlichen Sinne verschmäht, sich um die Hochachtung der Buhlerin zu bewerben. Sein Gesandter war es allein, der ihr, unter allen fremden Ministern, nicht die Aufwartung machte. Voltaire hatte an Friedrich, als er 1750 nach Sanssouci kam, zarte Grüße von Seiten der Marquise mitgebracht; Friedrich aber hatte trocken geantwortet: „Ich kenne sie nicht." Ueberhaupt verachtete er die ganze französische Maitressenregierung, und er pflegte die Epochen derselben, je nach den verschiedenen regierenden Unterröcken, in „Cotillon 1., 2., 3.," abzutheilen. Daß auch König Ludwig XV. selbst keine sonderlich freundschaftlichen Gefühle für Friedrich hegte, ist schon früher bemerkt worden. Dagegen war von österreichischer Seite Alles geschehen, um die Gunst der Alles vermögenden Marquise zu gewinnen. Sogar Maria Theresia opferte ihren hehren Stolz der Rache gegen Friedrich in solchem Maße, daß sie es über ihr Herz gewann, die Buhlerin in freundschaftlichen Briefen als „Prinzessin", „Cousine", „theuerste Schwester" anzureden. Der Letzteren aber lag persönlich Alles am Kriege, indem sie nur dadurch ihre Creaturen einflußreich genug

machen konnte, und die europäischen Mächte, wenn die Politik einmal an ihre Person geknüpft war, auch dafür sorgen mußten, daß jede Nebenbuhlerin aus der Nähe des Königs entfernt blieb. So waren schon im Herbste 1755, auf einem Lustschlosse der Pompadour, förmliche Conferenzen gehalten worden, die nun, am 9. Mai 1756, zu einem Schutzbündniß zwischen Frankreich und Oesterreich führten, welches dem englisch-preußischen entgegengesetzt wurde.

In Bezug auf Rußland aber hatten England und Preußen sich einer falschen Voraussetzung hingegeben. Das Gewicht der englischen Guineen war nicht so stark wie der Haß der Kaiserin und ihres Ministers gegen Friedrich, und wie die Bestechungen, die von österreichischer Seite angewandt wurden. Mit Preußen wollte es keine Verbindung; so brach es jetzt auch mit England und trat zur Gegenpartei. Endlich, um die Zahl der Feinde noch weiter zu vermehren, war in Schweden

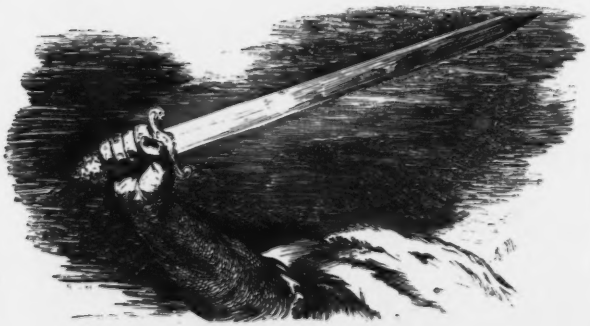
eine Staatsumwälzung ausgebrochen, welche alle Macht in die Hände des, vom französischen Gelde abhängigen Reichsrathes gab. Friedrich's Schwester Ulrike, die jetzige Königin von Schweden, war hiedurch, ebenso wie ihr Gemahl, aller Macht und allen Einflusses beraubt worden.

Der Seekrieg zwischen England und Frankreich war inzwischen ausgebrochen. Gleichzeitig wurden große Rüstungen in der Nähe der preußischen Grenzen vorgenommen. In Böhmen wurden ungewöhnliche Massen von Truppen zusammengezogen, Magazine angelegt und andre Einrichtungen getroffen, die nur bei kriegerischen Unternehmungen Statt finden. In Liefland sammelte sich ein bedeutendes russisches Heer. Friedrich wußte durch jene geheimen Kanäle, daß diese Rüstungen nur ihm gelten sollten, daß sie zwar noch nicht so weit gediehen waren, um einen Angriff schon in diesem Jahre befürchten zu lassen, daß sie aber noch bedeutend, namentlich durch ein großes Heer in dem noch ungerüsteten Sachsen, vermehrt werden sollten, und daß die Feinde nichts weiter wünschten, als ihn zum Angriffe zu reizen, damit sie den Schein des Rechts auf ihrer Seite hätten. Seine eignen Anstalten waren so, daß er jeden Augenblick zum Kriege fertig sein konnte; es stand bei ihm, seinen Gegnern unverzüglich zuvorzukommen, aber er wollte wenigstens das letzte Mittel zur Erhaltung des Friedens anwenden. Er ließ also, am 26. Juli 1756, die Kaiserin von Oesterreich um eine offene Erklärung über den Zweck ihrer Rüstungen ersuchen. Die Antwort, die Kaunitz der Kaiserin in den Mund legte, lautete dahin, „daß in der starken Krisis, worin sich ganz Europa befinde, ihre Pflicht und die Würde ihrer Krone erfordere, hinreichende Maßregeln zu ihrer eignen und zu ihrer Verbündeten Sicherheit zu ergreifen." Die Erklärung war absichtlich mit so dunkeln Worten gegeben, damit man ungehindert in den Rüstungen fortfahren könne. Friedrich erbat sich nun, am 2. August, einen deutlicheren Bescheid und die ausdrückliche Zusicherung, daß er weder in diesem noch in dem nächsten Jahre werde angegriffen werden. Aber auch hierauf erfolgten nur ausweichende Redensarten und die verlangte Zusicherung ward ganz übergangen. Noch einmal fragte Friedrich in Wien an, da ward aber alle fernere Erklärung auf eine ungestüme, schnöde und stolze Art ganz abge-

schlagen. Friedrich betrachtete diese dreimalige Weigerung als eine Kriegserklärung, und er beschloß, die Frist des Jahres noch schnell zu benutzen, damit die Gegner ihn nicht mit überlegener Kraft überfallen möchten.

Als der Krieg ausgebrochen war, sandte Voltaire eine poetische Epistel an Friedrich, worin er ihm dafür, daß er aufs Neue den Brand des Krieges angefacht (denn so stellten es natürlich die Gegner dar), den ganzen Untergang seines Ruhmes, den er als Held und als Weiser errungen, verkündete. Friedrich antwortete, ebenfalls in Versen, daß er wahrlich das Glück des Friedens dem Kriege vorziehe, daß er aber auch die Pflicht kenne, die das Schicksal ihm auferlegt. Voltaire, so fährt er fort, möge sich in sicherer Zurückgezogenheit der Ruhe des Weisen freuen; dann schließt er mit den Worten:

Doch ich, umbrauet von Verderben,
Muß kühn dem Sturm entgegenziehn,
Als König denken, leben, sterben!



Drittes Buch.
Heldenthum.

Vier und zwanzigstes Capitel.

Der erste Feldzug des siebenjährigen Krieges. 1756.

riedrich hatte den Plan gefaßt, seine Gegner rasch anzugreifen, ehe sie mit ihren Rüstungen fertig sein würden, und solcher Gestalt den Krieg, mit dem sie ihn bedrohten, von den Grenzen seines eignen Staates abzuwenden. Von den Russen wußte er bestimmt, daß sie außer Stande sein würden, noch im laufenden Jahre etwas zu unternehmen; nach dieser Seite hin genügte also, für den Nothfall, eine wenig bedeutende Verstärkung der

Besatzung seiner östlichen Provinzen. Die Hauptmacht der preußischen Armee sollte gegen Sachsen und Böhmen geführt werden. In Sachsen beschloß Friedrich sich vorerst sicher zu stellen, um durch dies Land die Mark Brandenburg zu decken und eine feste Grundlage für seine Unternehmungen gegen Böhmen zu gewinnen. Alle Veranstaltungen zur Ausführung dieses Planes waren eben so verschwiegen, wie schnell ins Werk gerichtet worden; nur die vertrautesten Feldherren wußten um Friedrich's Absichten; die Brigade-Generale erfuhren erst am Tage vor dem Ausmarsche, wohin der Zug gerichtet sein sollte.

Am 29. August rückten 60,000 Mann preußischer Truppen in drei Kolonnen in Sachsen ein. Niemand war hier auf so plötzlichen Ausbruch des Krieges vorbereitet. In größter Eile wurden die sächsischen Truppen, deren Zahl sich auf 17,000 belief, aus ihren Standquartieren in ein festes Lager bei Pirna zusammengezogen; König August und sein Minister Brühl, rathlos in der allgemeinen Verwirrung, verließen Dresden und suchten im Lager Schutz. Man hatte zuerst die Absicht, mit der sächsischen Armee nach Böhmen zu gehen und sich mit den Oesterreichern zu verbinden; auf den umsichtigen Rath des französischen Gesandten, des Marschalls Broglio, entschloß man sich jedoch, die günstige Stellung, welche das Lager bei Pirna darbot, zu benutzen, damit Friedrich durch dasselbe aufgehalten und der österreichischen Armee Zeit gegeben werde, die angefangenen Rüstungen zu vollenden und zum Schutze Sachsens heranzukommen. Die Sachsen besetzten nunmehr das ganze Plateau, welches sich, in einem Umfange von vier Meilen, zwischen Pirna und Königstein erhebt. Steile Abhänge schützten dasselbe von allen Seiten gegen feindlichen Angriff; zur Vertheidigung der wenigen Zugänge, die emporführten, wurden mannigfache Verhaue angelegt.

Friedrich hatte somit das ganze Land offen gefunden. Wittenberg, Torgau, Leipzig und viele andere Städte waren ohne Widerstand besetzt; in Dresden hielt Friedrich am 9. Sept. seinen Einzug. In der Nähe der Residenz vereinigten sich nun die verschiedenen Corps der preußischen Armee und nahmen eine solche Stellung, daß sie dem sächsischen Lager die Gemeinschaft mit dem Lande abschnitten.

Friedrich erklärte, daß ihn die Verhältnisse des Krieges nöthigten, das sächsische Land als Unterpfand in Verwahrsam zu nehmen. So wurden die wohlversehenen Zeughäuser von Dresden, Weißenfels und Zeitz ausgeräumt und Waffen und Geschütz nach Magdeburg geführt. Torgau ward befestigt und mit preußischen Truppen besetzt. Das sächsische Ministerium ward außer Thätigkeit gesetzt; die Kanzleien wurden versiegelt, die Collegiensäle geschlossen und eine preußische Landesverwaltung in Dresden angeordnet. Im ganzen Lande endlich wurden die kurfürstlichen Kassen in Beschlag genommen. Dabei aber wurde mit so großer Milde, als möglich, verfahren. Die preußischen Truppen wurden befehligt, die genaueste Kriegszucht zu beobachten. Das Eigenthum der Unterthanen ward auf alle Weise geschont. Friedrich selbst bewies sich in Dresden äußerst zuvorkommend gegen Jedermann; er hielt täglich offene Tafel und bezeugte namentlich der Gemahlin August's und der gesammten königlichen Familie, die in Dresden zurückgeblieben war, alle irgend erforderliche Höflichkeit.

Indeß hatte diese plötzliche Besitznahme von Sachsen alle Welt aufmerksam gemacht; Friedrich's Gegner waren auf's Eifrigste bemüht, sein Unternehmen als einen Landfriedensbruch darzustellen. Der Kaiser erließ an Friedrich ein Abmahnungsschreiben, in welchem er ihn väterlichst aufforderte, „von seiner unerhörten, höchst frevelhaften und sträflichen Empörung abzulassen, dem Könige von Polen alle Kosten zu erstatten und still und ruhig nach Hause zu gehen." Zugleich ward allen preußischen Generalen und Kriegsobersten vom Kaiser anbefohlen, „ihren gottlosen Herrn zu verlassen und seine entsetzlichen Verbrechen nicht zu theilen, wofern sie sich nicht der Ahndung des Reichsoberhauptes blosstellen wollten." Sich gegen solche Vorwürfe, die er bereits vorausgesehen, zu rechtfertigen, hatte Friedrich beschlossen, die ganze Reihenfolge der zu seinem Verderben angesponnenen Verhandlungen, die er in Abschriften aus dem Dresdener Archiv in Händen hatte, durch den Druck zu veröffentlichen. Damit man aber nicht im Stande sei, die Aechtheit dieser Verhandlungen zu läugnen, so sah er sich genöthigt, sich der Originalschriften zu bemächtigen. Doch hatte man sich auch sächsischer Seits auf einen solchen Fall bereits gefaßt gemacht. Das

Archiv ſollte nach Polen geſchickt werden; bei der Nähe der Gefahr hatte man daſſelbe einſtweilen in die Gemächer der Königin gebracht, und ſie, die eine ebenſo erklärte Feindin Friedrich's war, wie Brühl, bewahrte ſelbſt die Schlüſſel zu den Schränken. Sie ſah ſich indeſſen genöthigt, die Schlüſſel herauszugeben; ihr Zaudern, ihre Bitten waren

umſonſt; die Schränke wurden geöffnet und das Archiv wanderte unverzüglich nach Berlin. In wenig Tagen erſchien eine ausführliche, mit allen Urkunden belegte Darſtellung jener Verhandlungen im Drucke.

Von Seiten der Gegner erfolgte hierauf eine Menge von Gegenschriften, die indeß nicht die Aechtheit der Urkunden, sondern nur die Schlußfolgerungen, die Friedrich aus ihnen ziehen mußte, angriffen.

Mit König August hatte Friedrich seit seinem Einmarsche in Sachsen in unausgesetzter Correspondenz gestanden. Er verlangte von ihm entweder die thätlichen Beweise einer vollkommenen Neutralität oder, noch lieber, eine Verbindung zum gemeinsamen Wirken gegen Oesterreich. Friedrich hatte die Mittel, seinen Anforderungen einen energischen Nachdruck zu geben. Ein Sturm auf das sächsische Lager schien zwar, wenn nicht unausführbar, so doch mit allzuvielem Blutvergießen verbunden. Aber das Lager war von allen Seiten so fest durch preußische Truppen eingeschlossen, daß den Sachsen jede Gelegenheit genommen ward, sich mit Nahrungsmitteln, daran sie schon Mangel zu leiden begannen, zu versehen; nur für die Küche König August's, der von Entbehrung keinen Begriff hatte, war freier Transport verstattet worden. Zugleich lag es in der eigenthümlichen Stellung der Sachsen, daß ein Angriff von ihrer Seite auf die Preußen ihnen ebenso viel Gefahr bringen mußte, wie der umgekehrte Fall ihren Gegnern. So durfte Friedrich hoffen, daß der Hunger sie in kurzer Frist zur Ergebung zwingen würde. Doch gab August den Anträgen Friedrich's kein weiteres Gehör, als daß sich letzterer mit dem Versprechen der Neutralität begnügen möge. Auf ein solches allgemeines Versprechen hin hatte aber Friedrich nicht Lust, sein Heer nach Böhmen zu führen; die früheren Erfahrungen in Sachsen hatten ihn hinreichend die Gefahr kennen gelehrt, der er sich aussetze, wenn er ein feindliches Heer im Rücken behalte. So blieb es bei der strengen Einschließung des sächsischen Lagers; diese nahm jedoch den größern Theil seiner Truppen in Anspruch und verhinderte ihn, mit Nachdruck gegen die österreichische Armee in Böhmen aufzutreten.

Die letztere hatte sich, zwar immer noch nicht mit allem Nöthigen ausgerüstet, in zwei Corps gegen die Grenzen von Sachsen und von Schlesien zusammengezogen. Dem einen Corps trat eine besondere preußische Armee, unter Schwerin, aus Schlesien entgegen. Doch bezogen die Oesterreicher hier ein so vortheilhaftes Lager, daß sie dadurch

jede Schlacht vermieden und daß zwiſchen dieſen Armeen nur unbedeutendere Gefechte vorfallen konnten. Dagegen hatte König Auguſt Ge-

legenheit gefunden, dem öſterreichiſchen Hofe ſeine täglich drohendere Lage vorzuſtellen und um ſchleunigen Entſatz zu bitten. So erhielt nun das zweite Corps der Oeſterreicher, welches der Feldmarſchall Browne anführte, den Befehl, zur Befreiung der Sachſen entſcheidende Schritte zu thun. Browne verſammelte alsbald ſeine Armee zu Budin und ſchickte ſich an, über den Egerfluß vorzurücken.

Zur Beobachtung dieſes öſterreichiſchen Corps war von Friedrich derjenige Theil ſeiner Truppen, den er bei der Einſchließung des ſächſiſchen Lagers entbehren konnte, bereits gegen die böhmiſche Grenze vorausgeſchickt. Dieſe Truppen bemächtigten ſich der Engpäſſe, welche die Verbindung zwiſchen Sachſen und Böhmen vertheidigen, und benachrichtigten Friedrich von den Bewegungen des Feindes. Die Verbindung der Oeſterreicher mit den Sachſen zu verhindern, mußte jetzt Friedrich's vorzüglichſtes Augenmerk ſein; er entſchloß ſich, den erſteren unverzüglich mit dem, freilich nicht bedeutenden Theile ſeiner Truppen, welchen er an die Grenze vorausgeſandt, entgegenzugehen. Er eilte zu ihnen und führte ſie aus dem Gebirge gegen die Ebenen der Elbe hinab. Bei dem Flecken Lowoſitz an der Elbe, welcher am Ausgang der Berge liegt, trafen die beiden Armeen aufeinander. Beiden war die gegen-

seitige Annäherung gerade an dieser Stelle unerwartet; Friedrich gewann den Vortheil, daß er zwischen den Bergen, welche seine Straße auf beiden Seiten einschlossen, eine feste Stellung einnehmen konnte.

Am Morgen des ersten Octobers stellte Friedrich seine Armee in Schlachtordnung. Aber ein dichter Nebel hatte sich über die Ebene gelagert und verhinderte, die Gegenstände deutlich zu unterscheiden. Wie durch einen Flor sah man nur den Ort Lowositz vor sich und zur Seite einige Haufen feindlicher Reiterei. Der linke Flügel der preußischen Armee wurde, sowie er aufrückte und die Anhöhe zur Linken erstieg, durch ein verlorenes Gewehrfeuer empfangen, das aus den Weinbergen, die sich hier zur Elbe hinabzogen, unterhalten ward. Es waren ein Paar tausend Panduren, die hinter den Mauern der Weinberge versteckt lagen. Alles dies ließ Friedrich vermuthen, daß er nicht die ganze feindliche Armee, sondern nur einen vorausgesandten Theil derselben vor sich habe. Er ließ aus seinen Geschützen auf die österreichischen Reiterhaufen feuern, und da dies fruchtlos blieb, sandte er zwanzig Schwadronen Dragoner ab, um sie zu zerstreuen und den Kampf zu beenden. Diese drangen rüstig auf den Feind ein und warfen nieder, was ihnen entgegenstand. Als sie aber die Flüchtigen verfolgten, so wurden sie von vorn und von der Seite durch ein lebhaftes Flinten- und Geschützfeuer empfangen und zum Rückzuge genöthigt. Friedrich erkannte jetzt erst, daß er die ganze feindliche Armee, die ihm um mehr als um das Doppelte überlegen war, gegen sich habe. Er sandte einen Adjutanten zu seinen Dragonern, um diese in eine andre Stellung zu beordern; aber schon hatten Dragoner und Kürassiere vereint sich aufs Neue der feindlichen Reiterei entgegengestürzt, diese, trotz desselben Feuers und trotz des ungünstigen Terrains, zurückgedrängt und bis nahe vor die Schlachtordnung der Oesterreicher verfolgt. Jetzt aber ward das Geschützfeuer der letzteren so stark, daß sie wiederum zum Rückzuge genöthigt waren, der indeß in bester Ordnung vor sich ging. So war noch immer nichts Entscheidendes geschehen. Der Nebel begann indeß zu sinken und man konnte zu angemessenen Maßregeln schreiten. Friedrich suchte nun seine Stellung, trotz der feindlichen Uebermacht, so günstig als möglich zu nehmen und sich mit Anspan-

nung aller Kräfte das Schicksal des Tages geneigt zu machen. Das Hauptaugenmerk des Feindes war jetzt auf den linken preußischen Flügel gerichtet, den man von der Anhöhe, auf welcher er sich befand, zu vertreiben suchte. Aber die Preußen drangen unerschrocken vor, er-

kämpften in den Weinbergen eine Grenzmauer nach der andern, stiegen in die Ebene hinab und verfolgten die Feinde, von denen ein Theil sich in die Elbe stürzte, während ein andrer sich in Lowositz festsetzte. Neue österreichische Heerhaufen stellten sich den Preußen entgegen. Diese hatten sich durch sechsstündiges Feuern verschossen und drohten nun, da ihnen Pulver und Blei fehlte, muthlos zu werden. Doch der Herzog von Bevern, der diesen Theil der preußischen Armee führte, rief den Seinen heiteren Muthes zu: „Bursche, seid darüber unbekümmert! Weshalb hätte man euch sonst gelehrt, den Feind mit gefälltem Gewehr anzugreifen?“ Diese Worte weckten allen Muth seiner Schaaren, und obgleich die feindlichen Heerhaufen sich noch immer mehr verstärkten und namentlich an Lowositz einen festen Stützpunkt fanden, so

warfen sie doch mit gefälltem Bajonett Alles vor sich nieder, drangen in Lowositz, zwischen den Häusern, die jetzt in Feuer aufloderten, hinein und trieben den ganzen Theil der österreichischen Armee, der ihnen hier entgegenstand, in die Flucht.

So war der Sieg, um 2 Uhr nach Mittag, errungen, aber nicht ohne große Opfer. Die Verluste Friedrich's waren bedeutender als die der Oesterreicher. Auch wußte Feldmarschall Browne seinen geschlagenen rechten Flügel durch den linken so geschickt zu decken, daß er sich ohne weiteren Verlust zurückziehen konnte. Der rechte Flügel der preußischen Armee, bei welchem Friedrich sich befand, hatte, mit Ausnahme der Verstärkungen, welche er dem linken zusenden mußte, gar nicht an der eigentlichen Schlacht Theil nehmen können. Es wird erzählt, daß Friedrich nach Beendigung der Schlacht — ermüdet, da er drei Tage und zwei Nächte nicht geschlafen hatte — sich in einen Wagen gesetzt habe, um ein wenig auszuruhen. Plötzlich sei, als von österreichischer Seite der Retraiteschuß geschah und hiezu aus Versehen eine scharfgeladene Kanone genommen ward, die Kugel dieses Schusses durch den untern Theil des Wagens gefahren, so daß sie dem Könige beide Beine würde zerschmettert haben, wenn er sie nicht eben auf den Rücksitz des Wagens gelegt hätte.

Friedrich konnte die österreichische Armee nicht verfolgen, da ihn die Angelegenheit mit den Sachsen, die er jetzt zu Ende zu bringen wünschte, zurückrief und er im Augenblicke zu schwache Mittel zur Hand hatte, um Entscheidenderes in Böhmen auszuführen. Auch hatte es ihm die Schlacht von Lowositz wohl deutlich gemacht, daß er nicht mehr die alten Oesterreicher, sondern ein ungleich besser disciplinirtes Heer, wiederfinde. Zugleich aber konnte er mit gerechtem Stolz von seiner eignen Armee sagen: „Nie haben meine Truppen solche Wunder der Tapferkeit gethan, seit ich die Ehre habe, sie zu commandiren.“ Jedenfalls war durch den Sieg die Verbindung der österreichischen Armee mit der sächsischen unterbrochen. Friedrich ließ somit den größten Theil der Armee, die bei Lowositz gefochten hatte, in einer festen Stellung zurück und brach am 13. October mit den übrigen nach Sachsen auf.

Hier hatten indeß die Dinge eine andere Wendung genommen. Mit unerschütterlicher Treue hatten zwar die sächsischen Truppen trotz des immer drückenderen Mangels ausgeharrt. Als aber rings um die Abhänge des weiten Kerkers das Viktoriaschießen erscholl, mit welchem die Preußen die Siegesnachricht begrüßten, und der jubelnde Donner von allen Bergen widerhallte und durch die Thäler fortgetragen ward, da schien alle Hoffnung verloren. Das einzig übrige Rettungsmittel schien nun, die Wachsamkeit der Preußen zu täuschen und sich mit dem Degen in der Hand einen Ausweg zu eröffnen. Man sandte geheime Boten nach Böhmen an den Feldmarschall Browne; dieser setzte sich an die Spitze eines Corps von 6000 Mann und rückte am jenseitigen Elbufer, im Rücken der Preußen, heran, um durch kräftige Mitwirkung die Rettung der Sachsen zu erleichtern. Zur bestimmten Stunde, am 11. October, war er am verabredeten Orte eingetroffen; aber der erste Versuch des Ueberganges der Sachsen über die Elbe, der gleichzeitig erfolgen sollte, mißlang. In der folgenden Nacht machten die Sachsen den Uebergang möglich, während Kanonenschläge von der Höhe des Königsteins den Oesterreichern das Zeichen zum Angriff auf die preußischen Posten, die hier noch den Sachsen entgegenstanden, geben sollten. Aber der Sturm des Himmels überschallte die Kanonenschläge. Browne blieb in seiner Stellung. Sowie die Sachsen die Höhen von Pirna verließen, waren auch die Preußen emporgedrungen und der Nachtrab und das Gepäck in ihre Hände gefallen. Nun wurden auch die preußischen Posten jenseit der Elbe verstärkt und die Sachsen aufs Neue in der unwegsamsten Gegend eingeschlossen. Bis zum 14. October harrte Browne aus; dann kehrte er, dessen eigne Stellung mit jeder Stunde gefahrvoller wurde, nach Böhmen zurück. Zwei und siebenzig bange Stunden brachten die entkräfteten Sachsen unter offnem Himmel, bei anhaltendem Regen, ohne Nahrung und ohne Schlaf zu. Brühl und der König, die sich auf dem festen Königstein aller Bequemlichkeit und allen Genusses erfreuten, geboten verzweiflungsvollen Angriff; aber die sächsischen Generale sahen die gänzliche Unmöglichkeit ein. Sie versuchten jetzt, durch eine ehrenvolle Kapitulation ihre Freiheit zu erlangen. Graf Rutowski, der Oberbefehlshaber der Sachsen, sandte einen Offi-

zier mit seinen Bedingungen an Winterfeldt. Dieser versicherte jedoch, daß er dazu vom Könige keine Erlaubniß habe, führte jenen, damit den Sachsen auch der letzte Schimmer des Muthes genommen werde, selbst durch die ganze Kette der preußischen Posten, und entließ ihn endlich mit der Anweisung, er möge dem Grafen Rutowski nur eine genaue Beschreibung der preußischen Stellung machen. So blieb der gesammten sächsischen Armee nichts übrig, als sich der Gnade des preußischen Königs zu Kriegsgefangenen zu übergeben. Sämmtliche Regimenter mußten das Gewehr strecken. Friedrich kam die Reihen heraufgeritten, hieß die feindlichen Generale, als diese ihm mit enthlößtem Haupte entgegentraten, achtungsvoll willkommen und lud sie zu seiner Tafel. Unter die halbverhungerten Soldaten wurde reichlich Brod ausgetheilt. Die sächsischen Offiziere erhielten, als sie ihr Ehrenwort gegeben hatten, daß sie während dieses Krieges nicht gegen die Preußen

kämpfen wollten, die Erlaubniß, nach Hause zurückzukehren. Die Soldaten aber, über deren Unterhalt und Bewahrung man in Verlegenheit war, wurden genöthigt, zur preußischen Fahne zu schwören. Sie erhielten preußische Uniformen, preußische Offiziere und wurden zum Theil unter die preußischen Regimenter vertheilt, theils blieben sie ganz beisammen. Friedrich vermehrte durch sie sein Heer ansehnlich, aber er hatte dabei nicht auf das Nationalgefühl der Sachsen gerechnet; die Dienste, die sie ihm leisteten, waren gering, und mehrfach gingen nachmals ganze Regimenter in voller militairischer Ordnung wieder zum Feinde über.

Hiemit war der erste Feldzug zu Ende. König August, der vom Königstein aus Zeuge der Gefangenschaft seines Heeres gewesen war, erbat sich Pässe von Friedrich und ging mit seinen jüngsten Söhnen und mit Brühl nach Warschau, wo er sich in brillanten Hoffesten zu erholen bemühte. Doch blieb seine Gemahlin in Dresden zurück und ließ es sich fort und fort angelegen sein, feindlich geheim gegen Friedrich

zu wirken, bis sie im folgenden Herbste starb. Die preußischen Armeen wurden aus Böhmen zurückgezogen und der Grenzcordon zur Sicherung der Winterquartiere errichtet.

Aber der erste Feldzug war nur das Vorspiel zu ungleich gewaltigeren Bestrebungen. Die Kühnheit, mit der Friedrich seinen Gegnern zuvorgekommen war, reizte ihre Eifersucht zum glühendsten Hasse. Der Kaiser machte den Kampf zu einer Angelegenheit des deutschen Reiches und der katholischen Kirche; Friedrich's Absicht sollte auf die Unterdrückung der letzteren gehen; als Reichsstand sollte er der Acht verfallen sein, und in der That kam es schon jetzt so weit, daß der Reichstag gegen ihn, im Januar 1757, eine „eilende Reichs-Executionsarmee" aufbot, zu deren Führer der Reichsfeldmarschall, Prinz Joseph Maria Friedrich Wilhelm Hollandinus von Sachsen-Hildburghausen ernannt ward. Durch einen schlimmen Druckfehler in der öffentlichen Kundmachung dieses Aufgebotes war aber die „eilende" Armee bereits vorläufig als eine „elende" bezeichnet, und als solche trat sie auch nachmals, ohne sich zugleich übergroßer Eile zu befleißigen, hervor. Das deutsche Reich, als solches, war schon lange zu einem leeren Schattenbilde herabgesunken.

Bedeutender war die Gefahr, die von den auswärtigen Mächten drohte. Der französische Hof erklärte, daß er den Einfall Friedrich's in Sachsen als eine Verletzung des westphälischen Friedens, dessen Bürge Frankreich sei, betrachte. Zu den schon vorhandenen Gründen des Hasses waren hier neue gekommen. Die Königin von Polen war eine Mutter der Gemahlin des Dauphins von Frankreich; an ihr fand die Maitresse des Königs eine willkommene Bundesgenossin gegen Friedrich, und zugleich stimmte mit ihren Ansichten das französische Ministerium überein, dem es nur erfreulich war, wenn der Seekrieg mit England, dem Verbündeten Friedrich's, in einen Landkrieg gegen Hannover verwandelt wurde. So ward ein furchtbares Heer gerüstet, um dasselbe über den Rhein gegen Hannover und gegen Preußen zu führen. Schweden mußte dem Interesse Frankreichs folgen; von dieser Seite ward der Entschluß gefaßt, den Theil von Vorpommern, den Schweden an Friedrich's Vater hatte abtreten müssen, durch Waffengewalt wieder zurückzufordern. Rußland schloß im Januar 1757 einen

neuen Bund mit Oesterreich gegen Friedrich. Oesterreich lieferte Subsidiengelder, die jedoch eigentlich von Frankreich kamen, zur Unterstützung der russischen Rüstungen.

Gegen die Uebermacht dieser Feinde hatte Friedrich nur wenig Verbündete von Bedeutung. In Deutschland hielten nur einige kleinere Fürsten, die zum Theil in englischem Solde dienten, zu ihm. Sein Bündniß mit England wurde am 11. Januar 1757 fester erneut und das Volk von England erwies ihm eine an Begeisterung grenzende Verehrung; aber die Häupter der englischen Regierung standen in feindlichem Parteienkampfe gegeneinander und verloren das Interesse für den wichtigeren Kampf, der sich jetzt vorbereitete, aus den Augen. Der Hof dachte nur daran, die Grenzen von Hannover gegen feindlichen Einfall zu decken. Friedrich konnte die hannöverschen Minister nicht bewegen, den Franzosen eine Armee über den Rhein entgegenzuschicken, und da er seine eignen Kräfte nicht zersplittern durfte, so sah er sich genöthigt, Wesel, die Hauptfeste seiner westphälischen Provinzen, aufzugeben.

Zur Verstärkung seiner eignen Macht, in der somit allein sein Heil beruhen konnte, mußte ihm zunächst Sachsen die Mittel hergeben. Das Land mußte sich zu einer ansehnlichen Kriegssteuer, zur Lieferung von Rekruten und Nahrungsmitteln verstehen; die zum Theil überflüssig ausgedehnten Gehalte der Beamten wurden verringert oder ganz eingezogen; die ungeheuren Porzellanvorräthe aus der meißner Fabrik wurden für Friedrich's Rechnung verkauft. Das königliche Schloß in Dresden, sowie die Kunstschätze, die König August mit großen Kosten gesammelt hatte, ließ Friedrich indeß unangerührt. Er besuchte während des Winters, dessen größte Zeit er in Dresden zubrachte, mehrfach die dortige Gemäldegallerie und machte in ihr seine Studien zu der Sammlung, die er in Sanssouci anzulegen gedachte; die Aufseher der Gallerie, die die anvertrauten Schätze in Gedanken schon eingepackt und nach Berlin geführt sahen, wurden dabei reichlich beschenkt; und als sich Friedrich das Bild der heiligen Magdalena von Batoni, an dem er ein besondres Wohlgefallen fand, copiren lassen wollte, so bat er den sächsischen Hof ausdrücklich um Erlaubniß. Im Uebrigen erfreute er sich an der Oper

und an den Concerten, für deren Ausführung Dresden treffliche Mittel darbot, sowie an all denjenigen Dingen, welche daheim seine Mußestunden ausgefüllt hatten. Mit dem Hofe der Königin von Polen und ihres Sohnes, des Kurprinzen, wurden nach wie vor die nöthigen Höflichkeitsbezeugungen gewechselt. Doch duldete Friedrich nicht, daß sie sich auf irgend eine Weise in seine Verwaltung des sächsischen Landes mischten; und als er die Königin in Verdacht einer eifrigen Correspondenz mit den Oesterreichern hatte, ordnete er an den Thoren eine so strenge Controle an, daß man auch bald im Innern einer Sendung von Würsten, die angeblich zu dem Geschenk für eine Freundin der Königin bestimmt waren, die Briefschaften entdeckte. Dies hatte wenigstens zur Folge, daß man sich bei den weiteren Mittheilungen einer größeren Vorsicht befleißigte.

Fünf und zwanzigstes Capitel.

Beginn des Feldzuges von 1757. Prag und Kollin.

So war der Winter vergangen und der ernstlichere Kampf um das weitere Dasein der preußischen Herrschaft mußte bald beginnen. Friedrich hatte sein Heer so weit verstärkt, daß er (nach ausgedehntester Berechnung) über ungefähr 200,000 Mann zu gebieten hatte; aber er konnte auch berechnen, daß ihm die Feinde, mit vereinten Kräften, an 500,000 Mann entgegenzusetzen im Stande seien. Doch waren weder Frankreich, noch Rußland, noch Schweden, noch die Reichsarmee mit ihren Rüstungen fertig; nur Oesterreich stand ihm drohend

gegenüber. So entschloß er sich aufs Neue, seinen Gegnern zuvorzukommen, den einen gerüsteten Feind mit aller Macht anzugreifen und sich vorerst auf der einen Seite Luft zu machen, damit er alsdann um so freier den nachfolgenden Gegnern die Stirn bieten könne.

Den Oberbefehl über die österreichische Armee führte noch der Feldmarschall Browne. Sein Plan war, Friedrich in Sachsen anzugreifen und auf diese Weise dieselben Vortheile zu erstreben, die Friedrich selbst seither bei seinen raschen Angriffen zu erreichen gewußt hatte. Er hatte demgemäß eine vortheilhafte Aufstellung seiner Truppencorps angeordnet und Magazine in der Nähe der sächsischen Grenze eingerichtet. Friedrich that, als ob er dem Gegner freies Spiel lassen wolle; er verschanzte Dresden und sprengte das Gerücht aus, daß er den Angriff der Oesterreicher abwarten werde. Plötzlich sandte das österreichische Kabinet an Browne's Stelle den Prinzen Karl von Lothringen, den Bruder des Kaisers, den nach der Stelle des Oberbefehlshabers gelüstete. Prinz Karl brachte ein anderes Operationssystem mit und machte mancherlei Veränderungen in den bisherigen Anordnungen, ohne jedoch den alten Plan durch einen neuen von gleicher Consequenz zu ersetzen. Dies kam Friedrich höchst erwünscht; er fuhr in seinen Scheinmaßregeln fort und wiegte die Feinde in stolze Sicherheit. Ehe es sich diese versahen, drang nun, gegen Ende April, seine Armee von vier Seiten, gleich vier reißenden Bergströmen, in Böhmen ein, trieb die einzelnen Truppencorps der Oesterreicher, die noch auf weitere Verstärkungen warteten, vor sich her und nahm ihnen die Magazine weg. Nur eins der österreichischen Corps wagte Widerstand; aber es wurde von dem Herzog von Bevern, der aus der Lausitz in Böhmen einrückte, bei Reichenberg geschlagen.

Bei Prag vereinigte sich der größere Theil der österreichischen Corps zu einer bedeutenden Macht. Dorthin gingen auch, nach Friedrich's Anordnung, die preußischen Truppen, um den entscheidenden Kampf zu beginnen. Am 6. Mai, in morgenlicher Frühe, traf die preußische Hauptmacht, unter Friedrich, Schwerin und dem Herzog von Bevern, am rechten Elbufer unterhalb Prag zusammen, während ein viertes Corps, unter dem Prinzen Moritz von Dessau, den Befehl hatte, Prag

auf dem linken Elbufer zu umgehen, dann über den Fluß zu setzen und dem Feinde in den Rücken zu fallen. Friedrich eröffnete Schwerin seine Absicht, die Oesterreicher unverzüglich anzugreifen und ihnen keine Zeit zur weiteren Besinnung zu lassen. In der That waren diese auch auf die Nähe der Preußen so wenig vorbereitet, daß sie davon erst durch einige Schüsse, die bei der Vereinigung der preußischen Armee gegen einen Croatenhaufen fielen, benachrichtigt wurden; sie begannen jetzt erst, zum Theil mit Hinterlassung des Gepäckes und Feldgeräthes, sich in Schlachtordnung zu stellen. Schwerin aber stellte dem Könige vor, daß die Truppen durch nächtlichen Marsch ermüdet seien, daß man dem Feinde nur auf Umwegen beikommen könne und daß man überhaupt von der Beschaffenheit des Bodens keine genaue Kenntniß habe. Als jedoch Friedrich auf seinem Willen bestand, so drückte der alte Feldmarschall, wie er es zu thun gewohnt war, seinen Hut in die Augen und rief aus: „Soll und muß denn gerade heute eine Schlacht geliefert werden, so will ich die Oesterreicher gleich hier angreifen, wo ich sie sehe!" Das wäre freilich allzuschwer ins Werk zu richten gewesen; die Oesterreicher hatten sich sehr vortheilhaft auf einem Höhenzuge, der durch eine sumpfige Niederung geschützt war, aufgestellt. Doch ward der General Winterfeldt ausgesandt, die weitere Beschaffenheit des Bodens zu untersuchen; er brachte schnell den Bescheid, daß man den Feind sehr leicht umgehen könne, indem seitwärts eine Abflachung der Berge und grünende Saatflächen zwischen Teichen einen günstigeren Zugang darböten. So ward die preußische Armee seitwärts geführt, während jedoch die Oesterreicher gleichzeitig derselben Bewegung folgten.

Aber was Winterfeldt für Saatflächen angesehen hatte, waren grünüberwachsene Sümpfe, die jetzt dem Vorrücken der Preußen, namentlich dem linken Flügel, den Schwerin führte und der dazu bestimmt war, dem Feinde zuerst in die Seite zu fallen, sehr unerwartete Hindernisse entgegensetzten. Nur ein geringer Theil der Truppen fand schmale Dämme, auf denen einzelne Rotten hinübermarschiren konnten; die übrigen waren genöthigt, durch die Sümpfe zu waten, in denen sie bei jedem Tritte einsanken; auch war es nicht möglich, die erforder-

liche Anzahl der Kanonen dem Feinde entgegenzuführen. So geschah der Uebergang langsam und nicht ganz in Ordnung. Doch griffen die ersten Bataillone, die festen Fuß gefaßt hatten, den Feind rüstig an, aber ein mörderisches Kartätschenfeuer zwang sie zum Stehen; die Oesterreicher, von Browne geführt, der patriotisch die Stelle eines Unterbefehlshabers übernommen hatte, drängten vor, und bald wandte sich das Vordertreffen der Preußen auf dieser Seite zur Flucht. Schwerin that Alles, um die Seinen aufzuhalten und zu sammeln; er riß einem

Fahnenträger die Fahne aus der Hand, um sein Regiment aufs Neue dem Feuer des Feindes entgegenzuführen, aber kaum war er ein paar Schritte vorwärts geritten, als er, von fünf Kartätschenkugeln durch-

bohrt, entseelt vom Pferde sank. Gleichzeitig war aber auch Browne schwer verwundet worden, so daß er sich aus der Schlacht forttragen lassen mußte.

Ein Kavallerie-Angriff, zur Seite des linken Flügels der Preußen, war, obschon ebenfalls nicht ohne hartnäckigen Widerstand, glücklicher von Statten gegangen. Die feindliche Reiterei wurde hier gänzlich zerstreut. Der Prinz von Lothringen bemühte sich vergebens, seine Reiterschaaren zum Stehen zu bringen; er ward mit fortgerissen, ein Brustkrampf befiel ihn, und so ward auch er bewußtlos aus dem Getümmel fortgetragen. Indeß war der linke Flügel der Preußen verstärkt worden und drang nun, den Tod des verehrten Führers zu rächen, mit erneutem Ungestüm vor. Bald waren die Oesterreicher zum Weichen gebracht. Von allen Seiten hatte jetzt die preußische Armee den Uebergang möglich gemacht und sich auf die Feinde geworfen. In einer Menge von einzelnen Gefechten, wie es die Natur des Bodens mit sich brachte, ward jetzt mit größtem Heldenmuthe gekämpft; überall kamen die Oesterreicher, trotz der hartnäckigsten Gegenwehr, zum Weichen; der Mangel eines oberen Befehlshabers ließ ihre Anstrengungen zu keiner übereinstimmenden Wirkung kommen. Friedrich selbst aber brachte den Kampf zur Entscheidung. Er bemerkte, daß im Mittelpunkt der österreichischen Armee eine Lücke entstanden war; hier stürzte er sich, obgleich von beiden Seiten alsbald das heftigste Feuer erfolgte und Viele neben ihm niedergeschmettert wurden, an der Spitze von drei Bataillonen hinein und sprengte die Feinde auseinander. Der Rückzug der Oesterreicher ward jetzt zur verwirrten Flucht und Alles war nur darauf bedacht, hinter den Thoren von Prag Schutz zu suchen; ein Theil der Oesterreicher, der die Stadt nicht hatte erreichen können, flüchtete ins Weite. Es würde eine gänzliche Niederlage der Feinde erfolgt sein, hätte Prinz Moritz von Dessau, seinem Auftrage gemäß, den Uebergang über die Elbe schnell genug bewerkstelligen und die Flüchtigen in die Seite nehmen können.

Der Sieg war errungen, aber mit vielem und schwerem Blute; die Preußen hatten 12,500 Mann verloren. Von Schwerin sagte Friedrich nachmals: „Sein Tod machte die Lorbeeren des Sieges verwelken!“

Und außer ihm war noch eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Führer gefallen oder verwundet. Doch war der Verlust der Oesterreicher noch bedeutender. Auch sie verloren an Browne einen ihrer vorzüglichsten Feldherrn. Friedrich hatte letzterem, der an seinen Wunden wenige Wochen darauf starb, sein Beileid bezeigen und ihm den Tod Schwerin's melden lassen.

Der größere Theil des österreichischen Heeres hatte sich nach Prag gerettet. Friedrich faßte den kühnen Gedanken, hier im großen Maßstabe zu wiederholen, was er im vorigen Jahre vor dem sächsischen Lager bei Pirna vollbracht hatte. Die weitläufige Stadt sollte belagert, die Armee zur Uebergabe gezwungen werden. Schon am Abend nach der Schlacht ließ er sie dazu auffordern, doch erhielt er eine abschlägliche Antwort. Nun schloß er die Stadt rings mit seinen Truppen ein, errichtete eine Reihe von Belagerungswerken und hoffte sie so in kurzer Frist durch Feuer und durch Hunger zur Uebergabe zu nöthigen. Die glühenden Kugeln, die er in die Stadt hineinwerfen ließ, unterhielten eine fortwährende Feuersbrunst, der zusammengedrängten Menschenmasse

begann es an Nahrungsmitteln zu fehlen, Krankheiten und Tod räumten furchtbar unter der Menge auf, der Muth der österreichischen Armee schien ganz gesunken und einige schwache Ausfälle, zu denen sie sich entschloß, wurden ohne Mühe zurückgeschlagen. Friedrich ließ es sich angelegen sein, geheime Kundschafter in die Stadt zu senden; die Nachrichten, die sie ihm brachten, verhießen ein baldiges Ende nach seinem Wunsche. Der Hof in Wien zitterte, denn an dem Schicksal Prags schien das ganze Schicksal des Krieges zu hängen; das Reich zitterte, denn bereits war ein kühnes Freicorps aus Böhmen bis nach Baiern vorgedrungen und verbreitete den Schrecken des preußischen Namens bis an die Thore von Regensburg; schon dachte man auf Mittel, durch neue Aufopferungen den Frieden von dem, bis dahin unüberwindlichen Preußenkönige zu erkaufen.

Aber die in Prag eingeschlossene Armee, auf baldigen Entsatz hoffend, hielt mit Standhaftigkeit die Schrecken der Belagerung aus. Eins der österreichischen Corps, die in Böhmen schlagfertig gestanden hatten, war später als die übrigen gegen Prag vorgerückt und am Tage der Prager Schlacht noch mehrere Meilen vom Schlachtfelde entfernt gewesen. Der Feldmarschall Daun befehligte dies Corps. Er zog sich nun weiter, auf der Straße gegen Kollin, zurück, und zu ihm stießen die Schaaren der Oesterreicher, die in der Schlacht zersprengt und von Prag waren abgeschnitten worden. Gegen ihn hatte Friedrich zuerst den General Zieten mit seinen Husaren ausgeschickt; und da dieser die Feinde stärker fand, als man erwartet hatte, so war mit Zieten ein besonderes Beobachtungscorps, unter dem Herzog von Bevern, vereinigt worden. Dies Corps rückte gegen Daun vor, und er, obgleich der Stärkere, wich zurück, ließ die Preußen Kollin mit einem reichlichen Magazine wegnehmen und ließ sie selbst Kuttenberg besetzen. Aber durch diesen Rückzug näherte er sich zugleich mehr und mehr den mittleren Provinzen des österreichischen Staates, zog, ohne sich zu schwächen, immer neue Unterstützungen, die ihm entgegengesandt wurden, an sich und vermehrte so nach und nach seine Armee zu einer bedeutenden Macht.

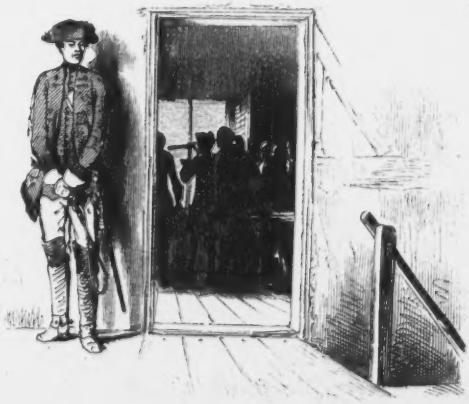
So waren mehr als fünf Wochen seit der Schlacht von Prag verflossen, ohne daß Friedrich im Stande gewesen war, eine Entscheidung

herbeizuführen. Wie im vorigen Jahre durch das Lager von Pirna, so ward er jetzt durch Prag in der raschen Ausführung seiner Entschlüsse aufgehalten. Aber die Verzögerung mußte jetzt, da es sich um größere Heermassen handelte, auch größere Gefahr bereiten; und, schlimmer noch als dies, auch von den andern Seiten rückte die drohende Gefahr bereits näher. Die Franzosen waren mit einer mächtigen Armee über den Niederrhein gegangen und standen schon in Westphalen; die Russen und Schweden, sowie die Reichsarmee machten sich ebenfalls zum Anzuge bereit. Ein drückender Unmuth bemächtigte sich der Seele des großen Königs. Der Sieg von Prag hätte all diese Hemmnisse, wie es schien, vereiteln können, wäre der Prinz von Dessau zur bestimmten Stunde auf dem Schlachtfelde erschienen; daß die Säumniß des letzteren jedoch unverschuldet war, wurde von Friedrich überhört. Der Herzog von Bevern hätte jetzt, so meinte Friedrich, mit raschem Angriffe das Corps des Feldmarschall Daun zerstreuen können; daß aber dies Corps dem preußischen bedeutend überlegen war, daß die Oesterreicher den Preußen Stand halten würden, davon wollte der König nichts wissen. Er entschloß sich, selbst auszuführen, was Bevern nicht wage; er nahm alle Truppen zu sich, die er bei der Belagerung von Prag irgend entbehren konnte, und verließ am 13. Juni das Lager, um zu Bevern zu stoßen.

Inzwischen war Daun, als er sich stark genug fühlte, wieder vorgerückt; er hatte jetzt den ausdrücklichen Befehl erhalten, zur Entsetzung von Prag Alles zu unternehmen. Auch dies wollte Friedrich, als er sich mit Bevern vereinigt hatte, nicht glauben. Alle Berichte, die ihm darüber gebracht wurden, nahm er mit Unwillen auf, so daß es endlich Niemand mehr wagte, ihm zu widersprechen. Aber mit Kümmerniß sahen seine Getreuen die Wolke, die den hellen Sinn des Königs umdüstert hielt. Zieten, der mit seinen Husaren genaue Kundschaft eingezogen hatte, sprach es öffentlich aus, daß er das Unglück des Königs und seiner Armee vor Augen sehe. Endlich, am Mittage des 17. Juni, erblickte Friedrich selbst, als er seine Vorposten besuchte, die ganze österreichische Armee, die ihm um ein sehr Bedeutendes überlegen war, in einem festen Lager zwischen Kollin und Planian. Er entschloß sich, sie am folgenden Tage anzugreifen, da es ihm um die Entscheidung zu

thun war und da er fürchtete, daß, wenn er sich der Schlacht entziehe, er genöthigt sein werde, alle jüngst errungenen Vortheile aufzugeben.

Der Morgen des 18. Juni brach an; aber die österreichische Armee war wiederum den Blicken der Preußen verschwunden. Man wußte nicht, ob Daun nur seine Stellung verändert, oder ob er sich unter dem Schutze der Nacht ganz zurückgezogen habe. Friedrich beschloß, nach Kollin zu marschiren, wo er jedenfalls feindliche Truppen erwarten durfte. Als er indeß die Höhen bei Planian erreicht hatte, sah er auf den jenseitigen Bergzügen aufs Neue die feindliche Armee vor sich, die ihn, zum Kampfe bereit, in der vortheilhaftesten Stellung erwartete. Friedrich rückte nun weiter auf der Straße gegen Kollin vor, um den Punkt ausfindig zu machen, auf welchem der Feind anzugreifen wäre. Um 10 Uhr erreichte man ein auf der Straße gelegenes Wirthshaus, dessen obere Fenster einen vollkommenen Ueberblick über die Stellung



der Oesterreicher verstatteten. Hier entwarf Friedrich den Plan zur Schlacht. Der linke Flügel der Feinde war durch tiefe Abhänge

geschützt, auch das Mitteltreffen schien dem Angriff bedeutende Schwierigkeiten entgegenzustellen; der rechte Flügel aber schien durch kein Hinderniß des Bodens vertheidigt. Auf diese Stelle beschloß Friedrich alle Kräfte zu concentriren; der Feind sollte hier umgangen und dann mit voller Macht von der Seite angefallen werden. Bis Mittag ließ Friedrich seine Truppen, die durch die Hitze des Tages und den Marsch schon angegriffen waren, rasten; dann gab er das Zeichen zum Aufbruch. Aber der österreichische Feldherr bemerkte die Absicht Friedrich's und bemühte sich, seinen schwachen rechten Flügel zu verstärken.

Der Vortrab der Preußen begann den Kampf. Die Zieten'schen Husaren, die Grenadiere, die den Vortrab ausmachten, fielen dem Feinde in die Seite und gewannen ihm, trotz der heftigsten Gegenwehr, bedeutende Vortheile ab. Aber plötzlich änderte Friedrich selbst seinen Plan. Er befahl, daß der übrige Theil seiner Armee Halt machen, sofort aufmarschiren und daß die Infanterie des linken Flügels gerade von vorn den feindlichen Reihen entgegenrücken solle. Prinz Moritz von Dessau, der das Haupttreffen commandirte, suchte ihn auf die Gefahr, der man sich hiebei aussetzen würde, aufmerksam zu machen. Der König blieb bei seinem Befehl; aber der Prinz wiederholte seine Einwendungen und sagte endlich: ohne seine Pflicht zu verletzen und ohne die schwerste Verantwortung auf sich zu laden, könne er diesem Befehle nicht genügen. Dieser Widerspruch reizte den Zorn des Königs; mit entblößtem Degen ritt er auf den Prinzen zu und fragte ihn mit drohender Stimme, ob er gehorchen wolle oder nicht? Der Prinz fügte sich, und seine Regimenter rückten gegen den Feind. War es neuer düsterer Ungestüm, war es Trotz gegen das Schicksal, daß Friedrich von dem so weise überlegten Plane abging?

Und dennoch schien er dem Heldenmuthe und der Tapferkeit seiner Krieger nicht zu viel zugemuthet zu haben. Sie drangen, trotz des schmetternden Geschützfeuers, gegen die Reihen der Oesterreicher empor, sie vereinigten sich mit den Regimentern des Vortrabes und warfen mit diesen vereint eine furchtbare feindliche Batterie. Der rechte Flügel des Feindes wankte, der Sieg schien sich auf die Seite der Preußen zu neigen; schon ließ Daun auf einem mit Bleistift geschriebenen Zettel

den Befehl zum Rückzuge durch seine Armee laufen. Doch einer von seinen Oberoffizieren bemerkte zur rechten Zeit, daß die Schlacht sich wiederum günstiger gestalte, und hielt den Zettel an. Denn jetzt hatte sich das Mitteltreffen der Preußen, durch einen allzu heftigen General geführt, verleiten lassen, gegen den ausdrücklichen Befehl des Königs Theil an der Schlacht zu nehmen. Es rückte gegen ein Dorf vor, das von Croaten besetzt war, trieb diese hinaus und versuchte nun gegen die Oesterreicher emporzustürmen. Aber auf dem abhängigen Boden, der mit glattem, ausgedörrtem Grase bedeckt war, versagte jeder Tritt, und von dem Berge herab sprühte ihnen ein fürchterlicher Kartätschenregen entgegen. Reihenweis wurden hier die tapfern Preußen hingestreckt. Durch dies unzeitige Unternehmen war den Regimentern des linken Flügels und dem Vortrabe der Preußen die nächste nöthige Unterstützung geraubt. Friedrich sandte ihnen Kürassiere und Dragoner zu, die errungenen Vortheile festzuhalten und weiter zu verfolgen. Zweimal drangen die Reiter vor, aber sie mußten dem Geschützfeuer, das sie von der Seite empfing, weichen; zum dritten Mal setzte sich Friedrich selbst an ihre Spitze, aber auch jetzt vermochten sie nicht Stand zu halten.

Nun hatten jene siegreichen Schaaren, die seit zwei Stunden im Feuer standen, sich verschossen; von keiner Seite konnte ihnen Ver-

ſtärkung zugeführt werden. Sächſiſche Reiterhaufen, die von Polen aus zu der öſterreichiſchen Armee geſtoßen waren, drangen auf ſie ein, andre Schaaren öſterreichiſcher Kavallerie folgten, ein wildes Gemetzel erhub ſich. Die Sachſen, der argen Niederlage gedenkend, die ſie vor zwölf Jahren erlitten, riefen bei ihren Säbelhieben triumphirend aus: Das für Striegau! Verzweifelt wehrten ſich die Preußen; was nicht erlag,

wandte ſich endlich zur Flucht. Noch einmal ſucht Friedrich dem Schickſal des Tages Trotz zu bieten. Er ſprengt den Flüchtigen nach, er bemüht ſich, ſie zu ſammeln, 40 Mann folgen ſeinen Befehlen, ſeinen Bitten; er führt dieſe, in der Hoffnung, daß auch die Uebrigen ſich anſchließen werden, unter klingendem Spiel gegen eine feindliche Batterie. Umſonſt! auch die wenigen Getreuen fliehen aufs Neue, ſobald ſie von den feindlichen Kugeln erreicht werden. Friedrich bemerkt es nicht; nur einige Adjutanten ſind noch bei ihm, als er der Batterie allein entgegenreitet. Einer von dieſen frägt ihn endlich: „Sire, wollen Sie denn die Batterie allein erobern?“ Da hält Friedrich ſein Pferd an, ſieht das leere Feld um ſich, zieht ein Fernrohr hervor und beobachtet die feindliche Batterie, deren Kugeln zu ſeinen Seiten niederſchlagen. Endlich wendet er das Pferd und reitet ſtumm und langſam nach dem rechten

Flügel seiner Armee, wo der Herzog von Bevern commandirte. Hier giebt er das Zeichen zum Rückzuge.

Der rechte Flügel hatte gar nicht an dem Kampfe Theil genommen. Jetzt sollte er dazu dienen, den Rückzug der übrigen Heerestheile zu decken. Aber während dieser Rückzug vor sich ging, ward auch er noch in ein Gefecht mit dem linken Flügel der Oesterreicher, der ihm entgegenrückte, verwickelt. Der neue Kampf ward mit nicht geringerer Erbitterung geführt, als die früheren Gefechte des blutigen Tages. Die Preußen vermochten gegen das mörderische Kartätschenfeuer der Oesterreicher nicht Stand zu halten, ganze Regimenter wurden aufgerieben. Endlich, es war 8 Uhr des Abends, mußte auch dieser Theil des preußischen Heeres den Rückzug antreten. Daun aber begnügte sich, das Schlachtfeld zu behaupten. Zufrieden mit dem ersten siegreichen Erfolge über die preußischen Waffen, ließ er Friedrich's Armee ungehindert und in guter Ordnung sich über Planian nach Nimburg zurückziehen, und in edlem Stolze sandte er dem Besiegten die Verwundeten, die man in Planian hatte zurücklassen müssen, nach.

Friedrich hatte sich gleich, als er die Schlacht verloren sah, unter geringer Bedeckung auf den Weg nach Nimburg gemacht. Der abendliche Ritt war sehr gefahrvoll, denn rings, in Dörfern und Gebüschen, lagen Trupps feindlicher Husaren und Croaten zerstreut. Auch erhub sich während des Rittes plötzlich das Gerücht, es seien österreichische Husaren im Anzuge; man sah sich genöthigt, eine halbe Stunde lang mit verhängtem Zügel fortzujagen. In einem Dorfe mußte man darauf kurze Rast machen, um die erschöpften Pferde zu tränken. Ein alter verwundeter Kavallerist trat zu dem Könige und reichte ihm in seinem Hute einen kühlen Trank, den er aus dem Pferdeeimer geschöpft hatte, mit den Worten: „Trink Ew. Majestät doch und laß Bataille Bataille sein! Es ist nur gut, daß Sie leben; unser Herrgott lebt gewiß, der kann uns schon wieder Sieg geben!" Solche Worte mochten wohl tröstlich in das Ohr des Königs klingen, aber es waren nicht Viele in der Armee, die ebenso sprachen. — Als die Offiziere, die weiter zu Friedrich's Gefolge gehörten, nach Nimburg kamen, fanden sie ihn auf einer Brunnenröhre sitzend, den Blick starr auf den Boden geheftet und

mit seinem Stocke Figuren in den Sand zeichnend. Niemand wagte ihn in seinen düsteren Gedanken zu stören. Endlich sprang er auf und gab mit Fassung und erzwungener Heiterkeit die nöthigen Befehle. Bei dem Anblick des kleinen Restes seiner geliebten Garde traten ihm Thränen in die Augen. „Kinder," sagte er, „ihr habt heute einen schlimmen Tag gehabt." Sie antworteten, sie seien leider nicht gut geführt worden. „Nun, habt nur Geduld," fuhr Friedrich fort, „ich werde Alles wieder gut machen."

Es war die erste Schlacht, die Friedrich verloren hatte. Sein Verlust belief sich auf nah an 14,000 Mann, der der Oesterreicher nur auf wenig über 8000. Der schlimmere Verlust war das gebrochene Selbstvertrauen. Ueber das ganze Heer, das sich bis dahin für unüberwindlich

gehalten, verbreitete sich eine Muthlosigkeit, die erst neuer glänzender Siege bedurfte, um wieder der alten Zuversicht Platz zu machen. Als den Offizieren des Belagerungsheeres bei Prag die Niederlage bekannt gemacht ward, folgte eine dumpfe Stille von mehreren Minuten; der sonst so sanftmüthige Prinz Wilhelm von Preußen aber brach in lautes Wehklagen über das Benehmen seines königlichen Bruders aus.

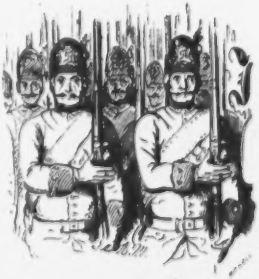
Jetzt durfte Friedrich nicht länger auf einen Angriffskrieg in Böhmen denken; die Belagerung von Prag mußte aufgehoben werden. Friedrich selbst war gleich von Nimburg dahin geeilt, die nöthigen Anordnungen zum Abzuge zu treffen. Am zweiten Tage nach der verlornen Schlacht verließ das preußische Heer die Verschanzungen mit klingendem Spiele, ohne daß der Prinz von Lothringen, der die Oesterreicher in der Stadt kommandirte und durch eine Marketenderin, die von Kollin aus nach Prag gekommen war, die Siegesnachricht erhalten hatte, ihnen ein besonderes Hinderniß in den Weg gelegt hätte. Erst auf die letzten Abtheilungen der preußischen Truppen, die zu lange gesäumt hatten, wagte er einen Ausfall und brachte ihnen allerdings einen, obschon nicht bedeutenden Verlust bei. Noch weniger unternahm Daun zur Verfolgung der Preußen; er ließ in seinem Lager, während die beiden preußischen Armeen sich vereinigten, ruhig den ambrosianischen Lobgesang anstimmen. Dann ging er mit seiner Armee nach Prag, sich mit dem Prinzen von Lothringen zu verbinden.

Friedrich hatte die Absicht, sich so lange als möglich in Böhmen zu halten, vornehmlich, um aus dem nördlichen Theile des Landes vorerst alle Lebensmittel an sich zu ziehen und dadurch die künftigen Unternehmungen des Feindes auf Sachsen zu erschweren. Er hatte deshalb seine Armee in zwei Hauptcorps getheilt, die zu beiden Seiten der Elbe in festen Stellungen standen. Das auf der östlichen Seite, welches sich später nach der Lausitz zurückziehen sollte, führte sein Bruder, der Prinz von Preußen. Die österreichische Armee war mehrere Wochen unthätig gewesen; dann wandte sie sich mit ihrer Hauptmacht gegen das Corps des Prinzen von Preußen. Dieser, der die Gefahr drohend gegen sich heranschreiten sah, ließ Friedrich mehrfach von den Bewegungen des Feindes benachrichtigen; aber Friedrich wollte auch jetzt, wie vor

der Kolliner Schlacht, den Nachrichten über die Stärke und über die Entschlossenheit der Gegner keinen Glauben beimessen. Endlich sah Prinz Wilhelm sich zu eiligem Rückzuge gegen Zittau, wo ein bedeutendes Magazin vorhanden war, genöthigt. Aber er wählte hiezu eine minder günstige, mit mannigfachen Hindernissen verknüpfte Straße durch das Gebirge, so daß dieser Rückzug aufs Neue der preußischen Armee einen bedeutenden Verlust zufügte, während der Feind zugleich auf einer kürzeren Straße gegen Zittau vordrang. Hier trafen beide Heere gegen einander. Eine Schlacht vermied Prinz Wilhelm; aber der Prinz von Lothringen richtete gegen die Stadt Zittau, deren Magazine durch eine geringe Schaar von Preußen vertheidigt wurden, ein barbarisches Bombardement, welches die blühende Handelsstadt in einen Trümmerhaufen verwandelte. Auf die Nachricht von dem Rückzuge seines Bruders war auch Friedrich mit seiner Armee nach Sachsen gegangen. Nachdem er hier die Grenzen versichert, führte er den Haupttheil seiner Truppen zu der Armee des Prinzen Wilhelm. In Bautzen traf er mit letzterem zusammen. Die Begegnung war nicht freundlich. Der Prinz und sämmtliche Generale seiner Armee (mit Ausnahme Winterfeldt's, den Friedrich dem Prinzen, gewissermaßen als Rathgeber, beigegeben) mußten die härtesten Beschuldigungen über die Verluste jenes Rückzuges anhören. Friedrich ließ den Generalen ausdrücklich sagen, sie hätten sämmtlich verdient, daß ihnen der Kopf vor die Füße gelegt werde. Prinz Wilhelm verließ auf solche Begegnung das Heer und ging nach Berlin zurück; hier kränkelte er bald und starb im folgenden Sommer.

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Fortsetzung des Feldzugs von 1757.



Indeß rückten von allen Seiten die Gefahren näher und Friedrich wünschte nichts mehr, als den Oesterreichern, die nun in der oberen Lausitz standen, sobald als möglich eine Schlacht zu liefern. Aber der Prinz von Lothringen hatte mit seiner Armee eine so vortreffliche Stellung genommen, daß ein Angriff auf diese eine Tollkühnheit gewesen wäre. Friedrich suchte ihn durch mehrere künstliche Märsche aus seiner Stellung zu entfernen; aber die Oesterreicher wichen nicht. Auch eine andre eigenthümliche Kriegslist, die Friedrich anwandte, blieb ohne Erfolg. Wider seine Gewohnheit speiste er eines Abends in Gesellschaft mehrerer Generale

unter freiem Himmel. Hier wurde von nichts, als von dem auf den folgenden Tag beschlossenen Angriffe, und zwar so laut gesprochen, daß Alle, die sich um die königliche Tafel drängten, — und man durfte auch Kundschafter unter diesen vermuthen — die Unterredung mit anhören konnten. Zugleich wurden während der Nacht alle Vorbereitungen, wie zu einer Schlacht, getroffen. Zahlreiche Ueberläufer kamen zum Prinzen von Lothringen und benachrichtigten ihn von diesen Umständen; aber er ließ sich zu keiner falschen Bewegung verleiten.

Friedrich durfte nicht länger säumen, wollte er jetzt nicht Sachsen den Angriffen der Franzosen und der Reichsvölker, die schon im vollen Anmarsch begriffen waren, preisgeben. Er ließ also den größeren Theil der Armee unter dem Oberbefehl des Herzogs von Bevern zurück, welcher die Lausitz und Schlesien gegen die Oesterreicher decken sollte, und machte sich selbst an der Spitze von 12,000 Mann auf den Weg nach Dresden, um die dortigen Truppen noch an sich zu ziehen und sodann gegen die Saale zu marschiren. Dem Herzoge von Bevern hatte er Winterfeldt zur Seite gestellt und von der Kühnheit und Erfahrung dieses Generals, der sein besonderes Wohlwollen besaß, glückliche Erfolge erwartet. Die Oesterreicher verharrten in ihrer Unthätigkeit, bis der österreichische Staatskanzler, Graf Kaunitz, in dem Lager des Prinzen von Lothringen eintraf, um diesen zu lebhafteren Unternehmungen aufzumuntern. Dem Vertrauten der Kaiserin eine Probe von der Entschlossenheit des Heeres zu geben, ward schnell ein Angriff auf ein vereinzeltes preußisches Corps — freilich mit sehr bedeutender Uebermacht — veranstaltet. Winterfeldt, welcher dies Corps befehligte, ward bei diesem Gefechte durch die Brust geschossen und starb nach wenigen Stunden. Die Oesterreicher siegten in dem ungleichen Kampfe, ohne jedoch andre Vortheile damit zu verknüpfen. Der Herzog von Bevern fürchtete nun, die Oesterreicher möchten ihn von Schlesien abschneiden; er begab sich mit seinem Heere dahin auf den Weg; der Prinz von Lothringen ließ ihn ruhig den Uebergang über die Flüsse, welche die Lausitz von Schlesien scheiden, vollenden, und machte sich dann bereit, ihm nach Schlesien zu folgen. Als Friedrich die Nachricht von Winterfeldt's Tode erhielt, rief er schmerzergriffen aus: „Gegen die Menge meiner Feinde

hoffe ich noch Rettungsmittel zu finden; aber nie werde ich einen Winterfeldt wieder bekommen!"

Doch schon waren die Erfolge der zahlreichen Feinde von solcher Art, daß jeder Andere als Friedrich an der Möglichkeit einer Rettung verzweifeln mußte. Am Niederrhein war eine mächtige französische Armee, unter dem Marschall d'Estrées, in Westphalen eingerückt, wo ihr ein aus Hannoveranern, Hessen, Braunschweigern und anderen Deutschen zusammengesetztes Heer gegenüberstand. Den Oberbefehl über letzteres führte der Herzog von Cumberland, ein Sohn des Königs von England. Auch einige preußische Truppen befanden sich unter den Verbündeten; diese wurden jedoch, als die Armee des Herzogs von Cumberland, dem Willen des hannöverschen Ministeriums gemäß, sich bis an die Weser zog, von Friedrich abberufen und zur Verstärkung der Festung Magdeburg gebraucht. Zu Hastenbeck, unweit Hameln, kam es, am 26. Juli, zur Schlacht zwischen beiden Armeen. Von beiden Seiten ward theils mit Vortheilen, theils mit Verlusten gefochten; beide Heerführer glaubten

sich geschlagen und ordneten gleichzeitig den Rückzug an. Die Franzosen aber waren die Klügeren; sie bemerkten ihren Irrthum und besetzten schnell das Schlachtfeld, sodaß sie als Sieger erschienen. Der Herzog von Cumberland zog sich eilig zurück; die französische Armee folgte ihm, und jener hielt sich jetzt für so ganz hilflos, daß er zu Kloster Seeven, am 8. September, die Hand zu einer schimpflichen Convention bot, der zufolge die ganze Armee der Verbündeten auseinandergehen sollte; den Hannoveranern wurden Kantonnirungsquartiere bei Stade verstattet. Braunschweig wurde nun von den Franzosen besetzt; sie fielen in die preußischen Elbprovinzen ein und übten alle möglichen Gräuel und Erpressungen aus. Der Herzog von Richelieu, den man aus Paris gesandt hatte, um den Marschall d'Estrées zu ersetzen, ließ es sich aufs Eifrigste angelegen sein, durch diese Erpressungen sein eignes, bedeutend zerrüttetes Vermögen wiederherzustellen.

Etwas später als die französische Armee war ein großes russisches Heer in Preußen eingerückt. Die wilden Schwärme asiatischer Barbaren, die mit diesem Heere kamen, verwüsteten alles Land, welches sie betraten, und bereiteten den Bewohnern ein namenloses Elend. Memel ward erobert, die Russen drangen bis an den Pregelfluß vor, wo ihnen die preußische Armee, wenig stärker als das Viertel der russischen Macht, unter dem Feldmarschall Lehwald entgegentrat. Am 30. August kam es bei Groß-Jägerndorf zur Schlacht. Die geregelte Tapferkeit der Preußen schien den Sieg über die unermeßlichen barbarischen Horden davonzutragen, bis die errungenen Vortheile durch manche Fehler des Anführers und durch einige zufällige Umstände verloren gingen. Die Preußen verließen das Schlachtfeld, ohne jedoch von den Russen verfolgt zu werden; auch betrug ihr Verlust nur etwa die Hälfte von dem der letzteren.

Gleichzeitig war ferner eine schwedische Armee nach Stralsund übergesetzt und machte Streifzüge nach Pommern und nach der Uckermark. Endlich war auch die Reichsexecutionsarmee, unter dem Prinzen von Hildburghausen, zusammengezogen; sie hatte sich, gegen Ende August, mit einem besondern französischen Corps unter dem Prinzen Soubise, das Frankreich außer jener großen Armee, zufolge seines Ver-

trages mit Oesterreich, stellen mußte, in Thüringen vereinigt und bereits Erfurt besetzt.

So war Friedrich auf allen Punkten seines Reiches, ohne Ausnahme, bedroht, und fast überall schon standen die feindlichen Heere auf dem Boden seiner Provinzen. Der furchtbarsten Uebermacht hatte er nur ein kleines, schon zusammengeschmolzenes Heer entgegenzusetzen, das überdies durch die Niederlage von Kollin und durch den Rückzug aus Böhmen muthlos geworden war. Nach menschlicher Berechnung schien es unmöglich, daß er dem gänzlichen Verderben entgehen könne. Und um das Maß seines Kummers voll zu machen, so mußte ihn, während der beängstigenden Fortschritte seiner Feinde, neben dem Verluste so vieler tapferer, ihm zum Theil so nah befreundeter Männer, noch ein Unglück treffen, das sein Gemüth im Allertiefsten ergriff. Seine Mutter, die ihm ihres kräftigen, entschiedenen Charakters, ihrer ganzen Geistesrichtung wegen, werth war wie nur wenige Frauen, war zehn Tage nach der Schlacht von Kollin gestorben. Eine finstre Me-

lancholie hatte sich seiner Seele bemächtigt; und obgleich er es, mit ungeheurer Gewalt, möglich zu machen wußte, daß seine Umgebungen

nur entschlossenes Handeln, ungetrübten Muth, selbst Laune und Heiterkeit an ihm sahen, so zitterten seine Vertrautesten doch, denn sie wußten, daß er ein schnell tödtendes Gift bei sich trug und daß er entschlossen war, den Sturz seines Reiches nicht zu überleben. In den Gedichten, die er in dieser Zeit niederschrieb, athmet nur der Gedanke des Todes, in dem allein er Ruhe vor den Stürmen des Schicksals zu finden hoffte. Er malt es sich als ein süßes Gefühl aus, freiwillig von dem traurigen Schauplatze abzutreten. Hier sind die Bruchstücke eines von diesen Gedichten, das an seinen Freund, den Marquis d'Argens, gerichtet ist.

Nun ist das Loos geworfen, Freund!
Ermüdet von dem Schicksal, das mich quält,
Ermüdet, mich zu beugen seiner Last,
Verkürz' ich selbst das Ziel, das die Natur
In mütterlichem Sinn, verschwenderisch,
Bestimmt für meine leiderfüllten Tage.
Mit festem Herzen, unverwandtem Blick
Schreit' ich dem Ziel entgegen, welches bald
Mich vor des Schicksals Wüthen schirmen soll.
Furchtlos und mühlos, in der Parze Händen,
Zerreiß' an ihrer trägen Spindel ich
Den allzulangen Faden. Mir hilft Atropos,
Und schnell bring' ich in jenen Nachen ein,
Der Fürst und Hirten, ohne Unterschied,
Hinüberführt in's Land der ew'gen Ruhe.

Lebt wohl, ihr trügerischen Lorbeerkränze!
'S ist allzutheurer Kauf, wer leben will
In der Geschichte Büchern.
Oft geben vierzig arbeitsvolle Jahre
Nicht mehr als Einen Augenblick des Ruhms
Und Haß von hundert Mitbewerbern!

Erträumte Größe, lebe wohl!
Dein flücht'ger Schimmer soll die Augen mir
Nicht fürder blenden.

— — — —

Schon lang' hat Morpheus, karg mit seinem Mohne,
Kein Korn mehr auf mein trübes Aug' gestreut.
Den Blick von Thränen schwer, sprach ich zum Morgen:
Der Tag, der bald erwachen wird, verkündet
Nur neues Unheil mir! Ich sprach zur Nacht:

Bald iſt dein Schatten da, der meine Schmerzen
Zur Ewigkeit verlängert!

— — — —

Jetzt, um zu enden meine Pein,
Gleich jenen Armen, die im Kerker ſchmachten,
Die ihrem grauſen Schickſal, ihren Henkern
Trotz bietend, kühnen Muths die Ketten brechen,
Zerreiß' auch ich, — nicht ſorg' ich ob des Mittels! —
Das unglückvolle, fein gewebte Band,
Das allzulange ſchon an dieſen Leib,
Den Gramzernagten, meinen Geiſt gefeſſelt.

Leb wohl, d'Argens! In dieſem Bilde ſiehſt
Du meines Todes Urſach. Denke nicht,
Ich bitte dich darum, daß aus dem Nichts
Des Grabes ich nach Götterwürde dürſte.
Die Freundſchaft fordert Eines nur von dir:
So lang hienieden noch des Himmels Fackel
Die Tage dir erhellt, indeß ich ruhe,
Und wenn der Frühling neu erſcheint und dir
Aus reichem Schooſe holde Blumen beut,
Dann jedes Mal, mit Myrthen und mit Roſen,
Sollſt ſchmücken du mein Grab!

Aber, daß es dem Könige gegeben war, ſeinen Gram in Worten auszuſprechen, daß er ihn, als ein künſtleriſches Gebilde, aus ſeinem Innern abgetrennt vor ſich hinſtellen konnte, das war es, was ihn befreite. Die Poeſie war das Gegengift, welches er bei ſich trug und welches ihn vor dem letzten furchtbaren Schritte ſchützte. Und bald klingt wieder in ſeinen Gedichten ein andrer Ton, als der der gänzlichen Hoffnungsloſigkeit; er wagt es, wieder muthig in die Zukunft zu ſchauen; er reißt ſich, mitten aus der Verzweiflung ſeiner damaligen Lage, in kühner Begeiſterung empor und verkündet das ſiegreiche Ende des ſchreckenvollen Kampfes. So ruft er in einer Ode, die ſeinem jüngeren Bruder, dem Prinzen Heinrich, gewidmet iſt, ſeinem Volke die Worte zu:

Ihr Preußen, hört! zu euch ſpricht des Orakels Stimme,
Zu euch, die dem Geſchick und ſeinem herben Grimme
Ihr wurdet unterthan:
Noch nimmer hat ein Volk, im Werden ſeiner Größe,
Bis an das Ziel durcheilt gar ohne dräu'nde Stöße
Des Glückes Siegerbahn!

Er verweiſet die Preußen auf das Beiſpiel des römiſchen Volkes, das ebenfalls unter tauſend Gefahren groß und weltherrſchend geworden war. Dann wendet er ſich an ſeinen Bruder:

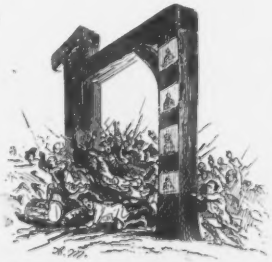
O du, auf den mit Luſt hinblicket unſre Jugend,
Für künft'ge Thaten du, in deiner holden Tugend,
Ihr Vorbild, Schmuck und Schild:
Erhalte dieſen Staat, deß Ruhm ſo hell gefunkelt,
Mein Bruder, und der jetzt, von Wolken rings umdunkelt
Sich ſchon in Nacht verhüllt.

So wird die Zeit, die nie verarmt an Blüth' und Kränzen,
O Preußenland! auch dir, ſo lang' die Sterne glänzen,
Neu bringen Blüth' und Kranz!
So kündet mein Geſang, der Zukunft zugewendet,
Dem Staate Glück und Heil, bis einſt die Zeit ſich endet, —
Und ew'gen Ruhmes Glanz!

Auch hier noch ſcheint der Gedanke durchzugehen, daß vielleicht nicht durch ihn, den König, dieſe Zukunft werde heraufgeführt werden. Aber er hatte einmal die Zuverſicht des ſiegreichen Ausganges gefunden; und ſo fand er auch in dieſer Zuverſicht die Kraft, die ihn die Uebermacht ſeiner Feinde brechen ließ. Von hier an beginnen die herrlichſten Thaten des großen Königs.

Sieben und zwanzigstes Capitel.

Fortsetzung des Feldzuges von 1757. Roßbach.



ach mancherlei kleinen Gefechten war Friedrich gegen Erfurt vorgerückt. Die vereinigte Armee der Reichstruppen und Franzosen hatte sich bei dem ersten Erscheinen des Vortrabes zurückgezogen und die Stadt sich den Preußen übergeben. Auch aus Gotha wurden die vereinigten Truppen vertrieben und mit Verlust bis Eisenach zurückgedrängt. Doch sah sich Friedrich wiederum genöthigt, seine kleine Armee durch

Entsendung zweier Corps, das eine gegen die Franzosen unter Richelieu, das andre gegen eine neue österreichische Armee, die in die Lausitz eingedrungen war und die Mark Brandenburg bedrohte, bedeutend zu schwächen. Dem Feinde seine Schwäche zu verbergen, wurden jetzt die einzelnen Abtheilungen der preußischen Truppen in den Dörfern vertheilt, mußten öfters ihre Quartiere ändern, und jedes Regiment betrat den neuen Ruheplatz unter neuem Namen. Die Spione bemerkten getreulich die Menge dieser Namen von Regimentern, unterrichteten den Prinzen von Soubise von der bedeutenden Stärke der Preußen, und dieser wagte, trotz seiner großen Ueberlegenheit, kein entscheidendes Unternehmen.

Als Soubise jedoch hörte, daß Friedrich Gotha nur durch einige Kavallerieregimenter unter dem General Seydlitz besetzt habe und mit der Hauptmacht nach Erfurt zurückgekehrt sei, so beschloß er, wieder auf Gotha vorzugehen. Seydlitz, der sich bereits bei Kollin durch kühne Unternehmungen hohen Ruhm erworben, verließ darauf die Stadt, hatte aber keineswegs im Sinne, dem Feinde freien Spielraum zu geben. In einiger Entfernung stellte er sich mit seiner kleinen Schaar in Schlachtordnung und zwar in einer Weise, daß man sie von Weitem allenfalls für eine große Armee halten konnte. Ein Dragoner war in die Stadt geschickt worden; dieser gab sich für einen Deserteur aus und versicherte, der König selbst sei wieder im Anmarsch. Als nunmehr die Franzosen und Reichstruppen, nachdem sie Gotha besetzt, zur Schlacht ausrückten und die langen Linien sich gegenüber sahen, auch Infanterie zwischen den Reitern zu bemerken glaubten (es waren einige Schwadronen Husaren, die Seydlitz, um den Feind zu täuschen, hatte absitzen lassen), so zweifelten sie nicht, daß sie die ganze preußische Armee vor sich hätten. Seydlitz gab das Zeichen zum Angriff, und bald wichen die Feinde zurück. Eine Schaar preußischer Husaren und Dragoner sprengte mit verhängtem Zügel nach der Stadt, wo eben Soubise und seine Generale an der herzoglichen Tafel festlich bewirthet wurden. Diese schwangen sich in Eile auf ihre Pferde, und nur mit Mühe entgingen sie der Gefangenschaft. Den Preußen fiel, außer einer Schaar feindlicher Soldaten, der ganze Troß und das Gepäck der Franzosen in

die Hände. Die Husaren ergötzten sich an den Pomaden, den Puder-mänteln, Haarbeuteln, Schlafröcken, Sonnenschirmen und Papageien, die sie in großer Masse unter dem Gepäck der französischen Offiziere

gefunden hatten; die Kammerdiener, Lakaien, Köche, Friseurs, Maitressen, Feldpaters und Komödianten aber, die den Troß ausmachten, sandten sie unentgeltlich zurück. Bis Eisenach hin hatte Seydlitz die feindliche Armee verfolgt. Friedrich spendete ihm für das kühne Unternehmen reichliches Lob. An sich zwar war dasselbe ohne erhebliche Folgen, aber es hatte den Charakter des Feindes kennen gelehrt; und die ganze Weise, wie der letztere sich Friedrich's kleiner Armee gegenüber benahm, war sehr wohl geeignet, den alten preußischen Muth wieder lebendig werden zu lassen.

Doch mußte Friedrich sich wieder aus Thüringen zurückziehen. Er erhielt die Nachricht, daß jene österreichische Armee, die in der Lausitz stand, den Marsch auf die Mark Brandenburg anzutreten im Begriff sei, daß ein Corps ungarischer Husaren unter dem General Haddik bereits nach Berlin vorgehe, und es war zu vermuthen, daß gleichzeitig auch die Schweden von Norden aus einen Angriff auf die Mark machen würden. Friedrich begab sich auf diese Nachricht nach Torgau, während

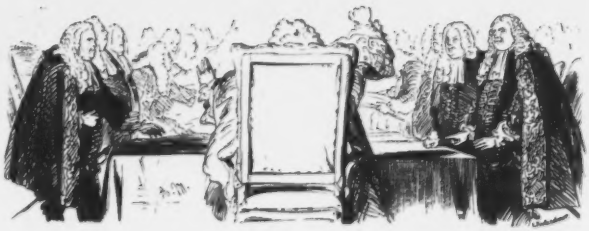
Prinz Moritz von Dessau an der Spitze eines besonderen Corps den General Haddik von Berlin abzuhalten suchte. Der letztere aber war dort einen Tag früher angekommen, während der Hof in Eile nach Spandau geflüchtet war, hatte sich eine Contribution von 200,000 Thalern auszahlen und außerdem auch 24 Paar feiner Damenhandschuhe, zum Geschenk für die Kaiserin, übergeben lassen. Die letzteren erhielt er sorgfältig eingepackt; als aber die Kiste geöffnet ward, paßten sämmtliche Handschuhe nur auf die linke Hand. Dann war er schnell vor dem herannahenden Corps des Prinzen Moritz entwichen. Die größere österreichische Armee aber blieb ruhig in dem Lager, welches sie zu Bautzen bezogen hatte.

Während so eine drohende Gefahr ohne bedeutenden Verlust vorüberging, kamen auch andre günstige Nachrichten. Die Russen hatten ihren Sieg in Preußen nicht benutzt; vielmehr war die Armee, nachdem man in Memel eine Besatzung zurückgelassen, wieder über die russischen Grenzen zurückgeführt worden. Der Grund war eine plötzliche Krankheit der Kaiserin Elisabeth; man erwartete ihren Tod, und Bestuschef, so feindlich er gegen Friedrich gesinnt war, fand es doch für gut, sich durch diese Maßregel dem Thronfolger zu empfehlen. Dafür aber ward nachmals der allmächtige Minister, als die Kaiserin wider Erwarten genas, nach Sibirien geschickt. In Pommern hatten die Schweden einen unerwarteten Widerstand an den Landmilizen gefunden, die von dieser Provinz aus eignen Mitteln in nicht unbeträchtlicher Anzahl gestellt waren. Durch sie war Stettin, das nur eine äußerst schwache Besatzung hatte, gegen eine große schwedische Armee vertheidigt und diese in ihrem Marsche gegen Berlin aufgehalten worden. Im ganzen Verlaufe des siebenjährigen Krieges spielen diese Landmilizen, die zu einer Zeit, da man nur stehende Heere kannte, als eine seltene, hochachtbare Erscheinung betrachtet werden müssen, eine wichtige Rolle in der Vertheidigung des Landes und seiner Festungen. Darum, sowie aus andern Beweisen pommerscher Treue, hat aber auch Friedrich nachmals, in seinem „politischen Testamente" seinen Nachfolgern erklärt, „daß sie sich vorzüglich auf die pommersche Nation verlassen und dieselbe als die erste Stütze des preußischen Staates ansehen könnten und müßten." Nach diesem

Vorbilde wurden nun auch in der Mark und im Magdeburgiſchen ähnliche Landmilizen eingerichtet. Als jene ruſſiſche Armee ſich aus Preußen zurückgezogen hatte, ließ Friedrich das dortige Corps ſeinen Pommern zu Hülfe kommen, ſodaß die Schweden bald nach Stralſund und Rügen zurückgedrängt waren.

Zugleich hatte Friedrich mit dem Herzoge von Richelieu Unterhandlungen angeknüpft. Dieſer gehörte nicht zu der Partei der Marquiſe Pompadour, ſondern zu derjenigen kleineren Partei des franzöſiſchen Hofes, welche die Fortdauer des alten Bündniſſes mit Friedrich gewünſcht hatte. So machten ihn die feinen Schmeicheleien in Friedrich's Briefen und das willkommene Geſchenk von 100,000 Thalern bereit, auf dieſe Unterhandlungen einzugehen. Zwar waren die Verhältniſſe nicht der Art, um dem franzöſiſchen Hofe Eröffnungen hierüber zu machen; doch verſtand ſich Richelieu gern dazu, vor der Hand nicht weiter feindlich gegen die preußiſchen Provinzen zu verfahren. Auch an den König von England hatte Friedrich geſchrieben, als die ſchmachvolle Convention von Kloſter Seeven bekannt geworden war; er hatte ihn ſtolz aufgefordert, ihn jetzt nicht auf eine ſo entehrende Weiſe zu verlaſſen, wie es der Herzog von Cumberland in jener Convention eingegangen war. Friedrich traf mit dieſem Begehren den wunden Fleck im Gemüthe König Georg's. Denn dieſer ſelbſt war über die Convention im höchſten Grade entrüſtet; er hatte den Herzog von Cumberland öffentlich mit den Worten empfangen: „Hier iſt mein Sohn, der mich zu Grunde gerichtet und ſich ſelbſt beſchimpft hat!“ und ſo bewies man ſich engliſcher Seits für jetzt wenigſtens in ſo fern willfährig, als man die Ratification der ſchimpflichen Convention durch allerlei Ausflüchte zu verzögern ſuchte.

Ein Feind, den man in früheren Jahrhunderten als den furchtbarſten von Allen angeſehen hätte, ward auf eine leichte und faſt ergötzliche Weiſe abgewieſen. Dies war die Reichsacht, die über Friedrich zu fällen, der in Regensburg verſammelte Reichshofrath ſich jetzt, da der König von Preußen ſchon erdrückt ſchien, nach allen Kräften angelegen ſein ließ. Am 14. October erſchien der Hofgerichtsadvocat Aprill in der Würde eines kaiſerlichen Notars, begleitet von zweien Zeugen,



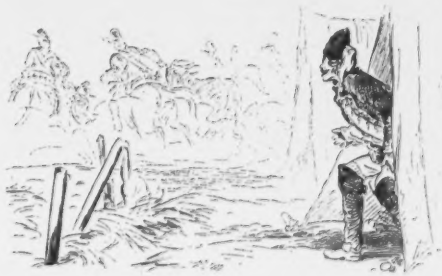
in der Wohnung des preußiſchen Geſandten zu Regensburg, Freiherrn von Plotho, dieſem „die fiskaliſche Citation wegen der Achtserklärung zu inſinuiren.“ Das war eine „Vorladung des Kurfürſten und Markgrafen von Brandenburg, zu ſehen und zu hören, wie er werde in des Reiches Acht und Aberacht erkläret, und aller ſeiner Lehen, Rechte, Gnaden, Freiheiten und Anwartſchaften beraubt werden.“ Plotho empfing den Notar im Schlafrocke. Den Erfolg der Citation erzählt der letztere ſelbſt, in einem gerichtlich aufgeſetzten Document, mit folgenden Worten: „Und ſeind Sr. Erzellenz Freiherr von Plotho in einen heftigen Zorn und Grimm gerathen, alſo zwar, daß dieſelben Sich nicht mehr ſtille zu halten vermöget, ſondern mit zitternden Händen und brinnenden Angeſicht beede Arme in die Höhe haltend gegen mir aufgefahren, dabei auch die fiscaliſche Citation annoch in ſeine rechte Hand haltend, in dieſe Formalia wider mich ausgebrochen: Was! du Flegel inſinuiren? Ich antwortete hierauf: Dieſes iſt mein Notariat-Ambt, deme ich nachkommen muß. Deſſen aber ohngeachtet fallete mich er Freiherr von Plotho mit allem Grimme an, ergriffe mich bei denen vorderen Theilen meines Mantels, mit dem Vermelden: Willſt du es zurücknehmen? Da mich nun deſſen geweigert, ſtoßete und ſchube er ſothane Citation vorwärts zwiſchen meinen Rock mit aller Gewalt hinein, und da er mich annoch bei den Mantel haltend zum Zimmer hinausgedrucket, rufete er zu denen zweien vorhanden geweſenen Bedienten:

Werfet ihn über den Gang hinunter!“ — Damit hatte es für diesmal sein Bewenden; denn bald erfocht Friedrich neue Siege, die dem Reichshofrath etwas mehr Bedachtsamkeit einflößten.

Friedrich hatte jetzt die Absicht, nach Schlesien zu gehen, wo der Herzog von Bevern hart bedrängt ward, als er plötzlich die Nachricht erhielt, daß die verbündete Armee der Reichstruppen und Franzosen, verstärkt durch ein Corps von Richelieu's Armee, sich aus ihrer bisherigen Unthätigkeit emporgerafft habe, nach Sachsen vordringe und zum Theil bereits in die Nähe von Leipzig gekommen sei. Er beschloß also, sich vorerst aufs Neue gegen diesen Feind zu wenden und ihn wieder nach Thüringen zurückzudrängen, damit derselbe nicht in allzu großer Nähe von Kursachsen — der Monat October ging bereits zu Ende — seine Winterquartiere nehmen könne. In großer Schnelligkeit hatte Friedrich die verschiedenen Corps seiner Armee zusammengezogen und Leipzig gedeckt. Die feindliche Armee wich bis zur Saale zurück und besetzte,

um den Uebergang der Preußen über dieſen Fluß zu verhindern, die Städte Halle, Merſeburg und Weißenfels. Friedrich folgte den Gegnern raſch und drang ſelbſt, an der Spitze des Vortrabes ſeiner Armee, in Weißenfels ein, während die Feinde ſich über den Fluß flüchteten; ſie zündeten die dortige, zierlich überbaute Brücke an, um Friedrich vom jenſeitigen Ufer abzuſchneiden, lieferten dadurch aber, indem dies zu eilfertig geſchah, eine bedeutende Anzahl ihrer eignen Truppen in die Hände der Preußen. Friedrich wünſchte die Brücke zu retten; doch hatte man dieſelbe mit leicht brennbaren Stoffen ausgefüllt, ſodaß ſie in einem Augenblicke ganz in Flammen ſtand; zugleich hinderte ein ſcharfes Musketenfeuer die Löſchanſtalten der Preußen. Als Friedrich hierauf am Ufer des Fluſſes recognosciren ritt, ward ihm eine drohende Gefahr bereitet, der er nur durch den Edelmuth des franzöſiſchen Anführers, des Herzogs von Crillon, entging. Dieſer hatte nämlich zwei Offizieren den Auftrag gegeben, von einer kleinen Inſel in der Saale die Bewegungen der Preußen zu beobachten. Einer von ihnen brachte die eilige Nachricht von der Nähe des Königs und fragte um Erlaubniß, ob er, durch das Gebüſch der Inſel gedeckt, auf ihn ſchießen dürfe. Aber der Herzog erwiderte, nicht zu dieſem Zwecke habe er dem Offizier den Poſten auf der Inſel gegeben: die geheiligte Perſon eines Königs müſſe ſtets verehrt werden.

Zwei Corps, die Friedrich von Weißenfels gegen Merſeburg abſandte, fanden an beiden Orten die Brücken ebenfalls bereits abgebrochen und die feindliche Armee auf dem Rückzuge begriffen, die ſich nun, einige Meilen jenſeit der Saale, bei Mücheln vereinigte. Sie ließ es ruhig geſchehen, daß die preußiſche Armee Schiffbrücken ſchlug, ebenfalls über die Saale ging und Mücheln gegenüber ein Lager bezog. Die Stellung der verbündeten Truppen war aber ſo wenig geſchickt gewählt, daß die preußiſchen Huſaren Gelegenheit fanden, in das feindliche Lager einzubrechen und Pferde und ſelbſt Soldaten aus den Zelten zu entführen. Friedrich beſchloß einen Angriff. Als er jedoch am folgenden Tage, dem 4. November, vorrückte, fand er, daß der Feind, durch die Kühnheit der preußiſchen Huſaren gewarnt, über Nacht eine veränderte, ſehr günſtige Stellung angenommen habe. So gab er den Angriff



gegen den dreimal überlegenen Feind wieder auf, ging zurück und bezog ein Lager in der Nähe von Roßbach. Im Lager der Feinde aber war ob dieser vermeintlen Flucht des Preußenkönigs großer Jubel; Musik und Trommelschlag tönte von ihrer Anhöhe herab weit über die Felder, als ob sie eine gewonnene Schlacht zu feiern hätten. Die französischen Offiziere wollten witzig sein und behaupteten: es geschehe dem Herrn Marquis von Brandenburg viel Ehre, daß man sich mit ihm in eine Art von Krieg einlasse; sie sandten bereits Boten nach Paris, welche dort die Gefangenschaft Friedrich's anmelden mußten. Sie dachten nicht daran, daß, so überlegen sie waren, ihrer Armee doch der Geist fehle, der, von Friedrich ausgehend, das preußische Heer belebte; daß die Eifersucht, die zwischen den deutschen und den französischen Truppen ihres Heeres und zwischen den Anführern beider herrschte, den gemeinsam raschen Entschluß unmöglich machte; daß auf die Reichstruppen, die buntscheckig zusammengewürfelt und ohne alle militairische Organisation waren, leider kein Verlaß sei, daß aber auch die Disciplin der französischen Truppen gar wenig Lob verdiene; und daß endlich Uebermuth in der Regel der Vorbote des Falles zu sein pflegt.

Der Morgen des 5. November brach an, und Friedrich erhielt die Nachricht, daß die Feinde ihre Stellung verließen. Sie rückten im weiten Bogen um Friedrich's Armee, während ein einzelnes Corps ihm gegenüber stehen blieb. Offenbar war es ihre Absicht, ihm den Rückzug

abzuschneiden, ihn von allen Seiten einzuschließen und so zu erdrücken. Friedrich blieb den Vormittag über, als ahne er Nichts von der Gefahr, die ihm bereitet ward, ganz ruhig zu Roßbach, ließ die Mittagstafel bereiten und setzte sich mit seinen Generalen zu Tisch. Die Feinde waren entzückt über diese Ruhe der preußischen Armee; die Führer der letzteren aber, die den Plan des Königs ahnten, hatten in der Stille Alles zum Aufbruch bereit gemacht. Endlich, halb drei Uhr nach Mittag gab Friedrich den Befehl zum Ausrücken; in weniger als einer halben Stunde war das ganze Lager abgebrochen, und die französischen Offiziere zollten selbst der Schnelligkeit, mit der dies geschah, so viele Bewunderung, daß sie es die Verwandlung einer Operndecoration nannten. Aber jetzt fürchteten sie, die preußische Armee möchte ihnen entschlüpfen, und um so eiliger setzten die Colonnen des feindlichen Heeres ihren Marsch fort. Indeß rückte Friedrich in ähnlicher Richtung vor. Die Reiterei, die von Seydlitz geführt ward, machte den Vortrab aus und verschwand den Blicken der Feinde hinter einer Hügelreihe, während die nachfolgende Infanterie zum Theil durch einen sumpfigen Boden gedeckt ward. Nun wurden auf dem bedeutendsten jener Hügel die preußischen Kanonen aufgefahren; ihr Donner begann den Kampf, ihre Stellung machte das Feuer sehr wirksam, während die feindlichen Kanonen aus der Tiefe wenig ausrichten konnten. Durch einen sonderbaren Zufall war zwischen beiden Armeen eine große Menge von Hasen eingeschlossen; diese wurden jetzt durch den Geschützdonner aufgeschreckt und machten vergebliche Versuche, nach der einen oder andern Seite durchzubrechen. Als eine der ersten französischen Kugeln einen von den Hasen vor der Front der preußischen Truppen zerschmetterte, riefen diese jubelnd aus: „Es wird Alles gut gehen, die Franzosen schießen einander selbst todt!“

Immer mehr waren die feindlichen Colonnen, die Kavallerie an ihrer Spitze, geeilt, um den Preußen ganz sicher in den Rücken zu fallen. Indeß aber hatte sie Seydlitz, ungesehen, bereits überflügelt. Plötzlich hält er mit seinen rüstigen Schwadronen auf der Höhe; er gewahrt den günstigen Augenblick und beschließt den Angriff, ohne die Infanterie erst abzuwarten. Seine Reihen stehen in fester Ordnung

da; er reitet weit voraus, der ganzen Linie sichtbar, schleudert zum Zeichen des Angriffs seine Tabakspfeife in die Luft, und augenblicklich stürmen die Schaaren auf die feindliche Reiterei ein, die vergebens ihre

Linien aufzurollen sucht. Sie wird geworfen, einige Regimenter suchen zu widerstehen, aber umsonst. Nun wendet sich Alles zur Flucht; ein tiefer Hohlweg hemmt ihren scharfen Ritt und spielt den preußischen Reitern eine große Menge von Gefangenen in die Hände; die Uebrigen fliehen unaufhaltsam bis zur Unstrut und lassen sich nicht wieder blicken. Seydlitz aber steht im Rücken der feindlichen Infanterie. Gegen diese hat Friedrich nun auch den linken Flügel seiner Infanterie sammt dem

Geſchütz vorrücken laſſen; es gelingt ihr ebenſo wenig, wie der Kavallerie, ſich in Linien aufzuſtellen; in ihren tiefen Reihen wüthet das preußiſche Kartätſchenfeuer; die preußiſche Infanterie bedrängt ſie heftig von der einen Seite, die Kavallerie im Rücken, — endlich ſtäubt auch hier Alles in wirrer Flucht auseinander und in ganzen Schaaren werden die

Fliehenden gefangen genommen. Nicht zwei Stunden hatte der Kampf gedauert; die früh eintretende Dunkelheit hemmte die weitere Verfolgung.

Die preußische Armee, nicht völlig 22,000 Mann stark, zählte an Getödteten nur 165, an Verwundeten nur 376 Mann, während von den 64,000 Feinden 6 bis 700 getödtet, mehr als 2000 verwundet, mehr als 5000 gefangen und ihnen außerdem eine große Menge von Geschützen, Fahnen, Standarten, sowie der größte Theil des Gepäckes genommen war. Dabei war bei Weitem nicht die ganze preußische Armee im Feuer gewesen. Nur sieben Bataillone hatten am Kampfe Theil genommen; zehn Bataillone hatten keinen einzigen Schuß gethan. So war bei den Preußen große Siegesfreude. Friedrich sagte seiner Armee feierlich Dank; Seydlitz, dessen Arm durch einen Flintenschuß verwundet war, erhielt, als seltenste Auszeichnung, den schwarzen Adlerorden und wurde dann vom jüngsten Generalmajor zum Generallieutenant befördert.

Am folgenden Tage brach das preußische Heer zur Verfolgung des feindlichen Heeres auf; eine große Menge von Nachzüglern wurde noch gefangen genommen. Aber die Mehrzahl der Feinde war so schnell geflohen, daß sie nicht mehr eingeholt werden konnte. Viele der Franzosen machten erst Halt, als sie an den Rhein gekommen waren; stets glaubten sie noch die preußischen Husaren hinter sich. Um sich einigermaßen schadlos zu halten, bezeichneten sie ihren Weg durch Plünderungen und Ausschweifungen aller Art; dafür rotteten sich aber auch die thüringischen Bauern zusammen und übten ernstliche Rache.

Friedrich benahm sich gegen die französischen Gefangenen sehr gütig. Er tröstete die Verwundeten unter ihnen, die, gerührt durch solche Herablassung, ihn als den vollkommensten Eroberer begrüßten: er wisse nicht nur die Leiber seiner Feinde, sondern auch ihre Herzen zu bezwingen. Als sie Briefe unversiegelt schickten und Friedrich baten, dieselben nach Frankreich durchzulassen, antwortete er: „Ich kann mich nicht daran gewöhnen, Sie als meine Feinde zu betrachten, und ich habe kein Mißtrauen gegen Sie; also versiegeln Sie Ihre Briefe, und Sie sollen auch die Antworten ungeöffnet empfangen." Dem schwer verwundeten General Custine stattete er, als er sich nach Leipzig zurückbegeben hatte, persönlich einen Besuch ab, und äußerte sich gegen diesen mit so vielem Interesse für die französische Nation, daß Custine, sich mühsam von seinem Lager emporrichtend, in die Worte ausbrach: „Sire, Sie gießen Oel in meine Wunden!"

In Deutschland aber, selbst bei den Gegnern Friedrich's, war fast allgemeiner Jubel über den Sieg bei Roßbach, den man nur als eine Demüthigung der wenig beliebten Franzosen betrachtete. Von jetzt an loderte das schon im Stillen genährte Feuer der Begeisterung für den deutschen Helden mächtig empor. Allenthalben sang man Siegeslieder auf die Preußen und Spottlieder auf die Gegenpartei. Der Deutsche fühlte endlich wieder den Stolz, ein Deutscher zu heißen. Viele von diesen Liedern leben noch heut im Munde des Volkes. Eins von ihnen schildert vortrefflich den kühnen Sinn von Friedrich's Truppen. Es beginnt mit den Strophen:

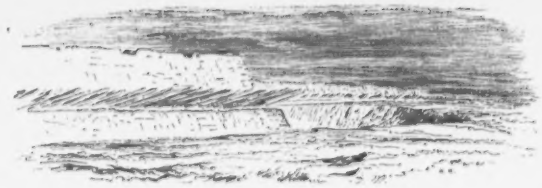
Ein preußischer Husar fiel in französ'sche Hände,
Soubise, der ihn sah, befragt' ihn wohl behende:
Sag' an, mein Sohn, wie stark ist deines Königs Macht?
Wie Stahl und Eisen! sprach der Preuße mit Bedacht.

Mein Sohn, verstehst mich nicht, versetzt Soubise wieder,
Ich meine ja die Zahl, die Menge deiner Brüder.
Drauf stutzte der Husar und schaute in die Höh
Und sprach: So viel wie Stern' am blauen Himmel stehn! u. s. w.

Bitter mußte dieser Jubel freilich diejenigen kränken, die einmal von der Feindschaft gegen Friedrich nicht ablassen konnten. Die Königin von Polen, die in Dresden fort und fort Ränke gegen ihn angesponnen

hatte, vermochte die Gefühle ihres Haſſes nicht länger zu tragen. Eines Abends hatte ſie ihren Hofſtaat in tiefem Grame entlaſſen; am folgenden Morgen fand man ſie todt in ihrem Bette.

Aber auch die fremden Nationen nahmen an dem Enthuſiasmus der Deutſchen Theil; ſogar die Franzoſen, welche die Niederlage als eine Demüthigung der Hofpartei betrachteten und ſich in bitteren Spottliedern gegen Soubiſe Luft machten. In den Kaffeehäuſern von Paris durfte geraume Zeit kein andres als das preußiſche Intereſſe öffentlich laut werden. Den Prinzen Soubiſe ſuchte der Hof indeß dadurch zu tröſten, daß er ihm den Marſchallſtab verehrte. Vor Allem lebhaft äußerte ſich die Theilnahme für Friedrich in England; das engliſche Volk vergötterte ihn; auf allen Straßen von London ward ſein Bildniß zum Kaufe ausgeboten; ſeine Siege wurden durch allgemeine Illuminationen gefeiert. Hier fand zugleich, eben als die Nachricht des Sieges von Roßbach nach London kam, eine günſtige Veränderung im Miniſterium ſtatt. Man verweigerte die Beſtätigung der Convention von Kloſter Seeven, indem man ſich darauf berief, daß die Franzoſen ſie zuerſt gebrochen hätten, und beſchloß die Fortſetzung des Krieges. Da es den Engländern aber an einem guten Heerführer fehlte, ſo empfahl ihnen Friedrich einen der vorzüglichſten Feldherrn ſeiner Armee, den Herzog Ferdinand von Braunſchweig. Dieſer wurde in der That unmittelbar darauf berufen, trat an die Spitze der Armee der Hannoveraner und ihrer Verbündeten, die ſchnell wieder auf dem Kriegsſchauplatze erſchien, und errang noch im Anfange des Winters einige Vortheile gegen die große franzöſiſche Armee. Hiedurch war denn auch die letztere von den preußiſchen Grenzen abgewendet und Friedrich von dieſer Seite für jetzt vollkommen geſichert.



Acht und zwanzigstes Capitel.

Schluß des Feldzuges von 1757. Leuthen.

Von dem einen Feinde hatte ſich Friedrich glücklich befreit; aber noch galt es, den zweiten, ungleich gefährlicheren zurückzuſchlagen. Der Herzog von Bevern hatte ſich von den Grenzen der Lauſitz bis nach Breslau zurückgezogen und vor der Stadt ein verſchanztes Lager eingenommen; die öſterreichiſche Armee unter dem Prinzen von Lothringen war ihm mit ſehr überlegener Kraft gefolgt; ein beſonderes Corps hielt das neubefeſtigte Schweidnitz, welches Friedrich als

den Schlüssel von Schlesien ansah, eingeschlossen. Nach kurzer Rast machte sich Friedrich nunmehr auf, dem Herzoge von Bevern zu Hülfe zu eilen. Jenes österreichische Corps, welches in der Lausitz stand, mußte jedoch, damit der Marsch der preußischen Armee nicht aufgehalten werde, zuvor von dort vertrieben werden. Feldmarschall Keith erhielt zu diesem Zwecke den Auftrag, mit einem kleinen Corps einen Streifzug nach Böhmen zu machen; er führte diese Expedition auch so kühn und glücklich aus, daß die Oesterreicher nicht nur schnell aus der Lausitz zur Vertheidigung von Böhmen aufbrachen, sondern daß er auch eine Menge feindlicher Magazine zerstörte und mit reicher Beute ungefährdet zurückkehrte.

Aber schon in der Lausitz erhielt Friedrich die Nachricht, daß Schweidnitz, am 14. November, kapitulirt hatte, wodurch den Feinden ein ganzes Truppencorps, ein Magazin, eine Menge von Kriegsmunition und eine Kriegskasse in die Hände gefallen waren und wodurch sie Meister des böhmischen Gebirges wurden. Am 25. November traf die Nachricht ein, daß der Herzog von Bevern durch die Oesterreicher angegriffen, geschlagen und selbst in die Hände der Feinde gefallen sei. Zwei Tage darauf erfuhr Friedrich, daß auch Breslau sich dem Feinde übergeben hatte und fast die ganze Besatzung, nah an 5000 Mann, zu den Oesterreichern übergegangen war. Die Trümmer der Bevern'schen Armee, 18,000 Mann, hatte General Zieten nach Glogau geführt. Nun schien Schlesien ganz verloren, und es war nicht zu erwarten, daß Friedrich die Oesterreicher würde hindern können, ihre Winterquartiere im Mittelpunkte des Landes zu nehmen. Die österreichisch gesinnten Bewohner des Landes hoben frohlockend ihr Haupt empor; viele Beamte huldigten der Kaiserin; der Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsch, der allein dem Könige von Preußen seine Würde und die mannigfachsten Gnadenbezeugungen verdankte, vergaß sich so weit, daß er von seinem Wohlthäter mit den verächtlichsten Worten sprach und den schwarzen Adlerorden mit Füßen trat.

Aber Friedrich verzagte nicht. In Eilmärschen rückte er trotz der übeln Wege weiter auf der Straße nach Breslau vor. Schon am 28. November langte er in Parchwitz an; jenseit der Katzbach bezog er ein

Lager, um ſeinen Truppen einige Raſt zu gönnen. Die Oeſterreicher lagerten vor Breslau in einer vortrefflichen Stellung; aber Friedrich war entſchloſſen, ſie anzugreifen, wo er ſie fände, wäre es auch — wie er ſich ausdrückte — auf dem Zobtenberge. Bei Parchwitz ſtieß Zieten mit den Ueberreſten der Bevern'ſchen Armee zu ihm. „Dieſe Armee jedoch (ſo erzählt Friedrich) war muthlos und durch die kürzlich erlittene Niederlage gebeugt. Man faßte die Offiziere bei der Ehre, man erinnerte ſie an ihre früheren Thaten, man ſuchte die traurigen Bilder zu verſcheuchen, deren Eindruck noch neu war. Selbſt der Wein ward ein Hülfsmittel, die niedergeſchlagenen Gemüther zu gewinnen. Der König ſprach mit den Soldaten; er ließ unentgeltlich Lebensmittel unter ſie austheilen. Kurz, man erſchöpfte alle erſinnlichen Mittel, um in den Truppen dasjenige Vertrauen wieder zu erwecken, ohne welches die Hoffnung auf den Sieg vergebens iſt. Schon fingen die Geſichter an, ſich aufzuheitern, und die, welche die Franzoſen bei Roßbach geſchlagen hatten, überredeten ihre Kameraden, guten Muth zu haben. Etwas Ruhe gab den Soldaten wieder Kraft; und die Armee war bereit, den Schimpf, welchen ſie am 22. November erlitten hatte, wieder abzuwaſchen. Dieſe Gelegenheit ſuchte der König und bald fand ſie ſich."

Doch dünkte dies Alles dem Könige noch nicht genug; seine ganze Armee bestand nur aus 32,000 Mann, während ihm 80 bis 90,000 Oesterreicher gegenüberstanden, die anders disciplinirt waren, als die Feinde bei Roßbach, und die durch ihre seitherigen Fortschritte das Gefühl des Sieges in sich trugen. Friedrich berief daher die Generale und Stabsoffiziere seiner Armee zusammen und sprach zu ihnen die folgenden Worte, welche die Geschichte uns aufbewahrt hat.

„Ihnen, meine Herren, ist es bekannt, daß es dem Prinzen Karl von Lothringen gelungen ist, Schweidnitz zu erobern, den Herzog von Bevern zu schlagen und sich Meister von Breslau zu machen, während ich gezwungen war, den Fortschritten der Franzosen und Reichsvölker Einhalt zu thun. Ein Theil von Schlesien, meine Hauptstadt und alle meine darin befindlich gewesenen Kriegsbedürfnisse sind dadurch verloren gegangen und meine Widerwärtigkeiten würden aufs Höchste gestiegen sein, setzte ich nicht ein unbegrenztes Vertrauen in Ihren Muth, Ihre Standhaftigkeit und Ihre Vaterlandsliebe, die Sie bei so vielen Gelegenheiten mir bewiesen haben. Ich erkenne diese dem Vaterlande und mir geleisteten Dienste mit der innigsten Rührung meines Herzens. Es ist fast keiner unter Ihnen, der sich nicht durch eine große, ehrenvolle Handlung ausgezeichnet hätte, und ich schmeichle mir daher, Sie werden bei vorfallender Gelegenheit nichts an dem mangeln lassen, was der Staat von Ihrer Tapferkeit zu fordern berechtigt ist. Dieser Zeitpunkt rückt heran; ich würde glauben, Nichts gethan zu haben, ließe ich die Oesterreicher in dem Besitz von Schlesien. Lassen Sie es sich also gesagt sein: ich werde gegen alle Regeln der Kunst die beinahe dreimal stärkere Armee des Prinzen Karl angreifen, wo ich sie finde. Es ist hier nicht die Frage von der Anzahl der Feinde, noch von der Wichtigkeit ihres gewählten Postens; alles dieses, hoffe ich, wird die Herzhaftigkeit meiner Truppen und die richtige Befolgung meiner Dispositionen zu überwinden suchen. Ich muß diesen Schritt wagen, oder es ist Alles verloren; wir müssen den Feind schlagen, oder uns Alle vor seinen Batterien begraben lassen. So denke ich — so werde ich handeln. Machen Sie diesen meinen Entschluß allen Offizieren der Armee bekannt; bereiten Sie den gemeinen Mann zu den Auftritten vor, die bald folgen wer-

den, und kündigen Sie ihm an, daß ich mich berechtigt halte, unbedingten Gehorsam von ihm zu fordern. Wenn Sie übrigens bedenken, daß Sie Preußen sind, so werden Sie sich gewiß dieses Vorzuges nicht unwürdig machen; ist aber einer oder der andre unter Ihnen, der sich fürchtet, alle Gefahren mit mir zu theilen, der kann noch heute seinen Abschied erhalten, ohne von mir den geringsten Vorwurf zu leiden."

Diese Rede des Königs (so erzählt ein Augenzeuge, v. Retzow) durchströmte die Adern der anwesenden Helden, fachte ein neues Feuer in ihnen an, sich durch ausgezeichnete Tapferkeit hervorzuthun und Blut und Leben für ihren großen Monarchen aufzuopfern, der diesen Eindruck mit der innigsten Zufriedenheit bemerkte. Eine heilige Stille, die von Seiten seiner Zuhörer erfolgte, und eine gewisse Begeisterung, die er in ihren Gesichtszügen wahrnahm, bürgte ihm für die völlige Ergebenheit seiner Armee. Mit einem freundlichen Lächeln fuhr er darauf fort: „Schon im Voraus hielt ich mich überzeugt, daß Keiner von Ihnen mich verlassen würde; ich rechne also ganz auf Ihre treue Hülfe und auf den gewissen Sieg. Sollte ich bleiben und Sie für Ihre mir geleisteten Dienste nicht belohnen können, so muß es das Vaterland thun. Gehen Sie nun ins Lager und wiederholen Ihren Regimentern, was Sie jetzt von mir gehört haben."

So lange hatte Friedrich in dem Tone der Ueberzeugung geredet, um den Enthusiasmus seiner Zuhörer anzufachen; jetzt aber, da er sich von der unwiderstehlichen Gewalt seiner Worte überzeugt hielt, sprach er wieder als König und kündigte die Strafen an, die er über diejenigen verhängen wollte, die ihre Schuldigkeit verabsäumen würden. „Das Regiment Kavallerie (sagte er), welches nicht gleich, wenn es befohlen wird, sich unaufhaltsam in den Feind stürzt, lasse ich gleich nach der Schlacht absitzen und mache es zu einem Garnison-Regimente. Das Bataillon Infanterie, das, es treffe worauf es wolle, nur zu stocken anfängt, verliert die Fahnen und die Säbel, und ich lasse ihm die Borten von der Montirung abschneiden. Nun leben Sie wohl, meine Herren; in Kurzem haben wir den Feind geschlagen, oder wir sehen uns nie wieder."

Die Begeisterung (so fährt der genannte Augenzeuge fort), die Friedrich der Versammlung einzuflößen gewußt hatte, ergoß sich bald über alle übrigen Offiziere und Soldaten der Armee. Im preußischen Lager ertönte ein lauter Jubel. Die alten Krieger, die so manche Schlacht unter Friedrich gewonnen hatten, reichten sich wechselseitig die Hände, versprachen einander treulich beizustehen und beschworen die jungen Leute, den Feind nicht zu scheuen, vielmehr seines Widerstandes ungeachtet ihm dreist unter die Augen zu treten. Man bemerkte seitdem bei Jedem ein gewisses inneres Gefühl von Festigkeit und Zuversicht, gemeiniglich glückliche Vorboten eines nahen Sieges.

Am 4. December rückte die preußische Armee aus ihrem Lager vor. Auf dem Marsche nach Neumarkt erfuhr Friedrich, der sich bei der Kavallerie des Vortrabes befand, daß dieser Ort bereits von österreichischen Husaren und Croaten besetzt sei. Da ihm daran lag, sich der jenseitigen Höhen zu versichern, so stürmte er, ohne erst die Infanterie abzuwarten, mit seinen Husaren die Thore der Stadt und nahm die Mehrzahl der Feinde gefangen. Dann besetzte er die Höhen und erwartete seine Armee. Am Abend desselben Tages hörte er, daß die österreichische Armee ihre feste Stellung verlassen habe und über das Schweidnitzer Wasser vorgerückt sei. Es hatte nemlich dem Prinzen von Lothringen nicht anständig geschienen, den Angriff der „Berliner Wachtparade" (wie die Oesterreicher spottend die kleine preußische Armee nannten) in seinen festen Verschanzungen abzuwarten. Friedrich aber nahm diesen unerwarteten und unverständigen Schritt des Gegners als eine Vorbedeutung zum Siege auf; mit lebhafter Fröhlichkeit trat er in das Zimmer, wo er die Parole ausgeben wollte, und sagte lächelnd zu einem der Anwesenden: „Der Fuchs ist aus seinem Loche gekrochen, nun will ich auch seinen Uebermuth bestrafen!" Dann ordnete er schnell Alles zu dem Angriffe, der den nächsten Tag unternommen werden sollte.

Der Morgen des verhängnißvollen 5. December brach an; das Heer zog gerüstet dem Feinde entgegen. Friedrich wußte nichts Bestimmteres über die Stellung des Prinzen von Lothringen; aber wohl wußte er, daß er den schwachen Punkt des Feindes würde finden und an die Benutzung desselben den Sieg knüpfen können. Doch war er

auf Alles gefaßt. Als er sich an die Spitze seiner Armee begab, rief er einen Offizier mit 50 Husaren zu sich. Zu diesem sprach er: „Ich werde mich heut bei der Schlacht mehr aussetzen müssen wie sonst. Er, mit Seinen fünfzig Mann soll mir zur Deckung dienen. Er verläßt mich nicht und giebt Acht, daß ich nicht der Kanaille in die Hände falle. Bleib' ich, so bedeckt Er den Körper gleich mit Seinem Mantel und läßt einen Wagen holen. Er legt den Körper in den Wagen und sagt Keinem ein Wort. Die Schlacht geht fort und der Feind — der wird geschlagen!"

Die ersten Kolonnen der Armee hatten auf dem Marsche fromme Lieder mit Feldmusik angestimmt. Sie sangen:

Gieb, daß ich thu' mit Fleiß, was mir zu thun gebühret,
Wozu mich dein Befehl in meinem Stande führet,
Gieb, daß ich's thue bald, zu der Zeit, da ich's soll,
Und wenn ich's thu, so gieb, daß es gerathe wohl!

Ein Commandeur fragte bei Friedrich an, ob die Soldaten schweigen sollten. Der König erwiderte: „Nein, laß Er das: mit solchen Leuten wird Gott mir heute gewiß den Sieg verleihen!"

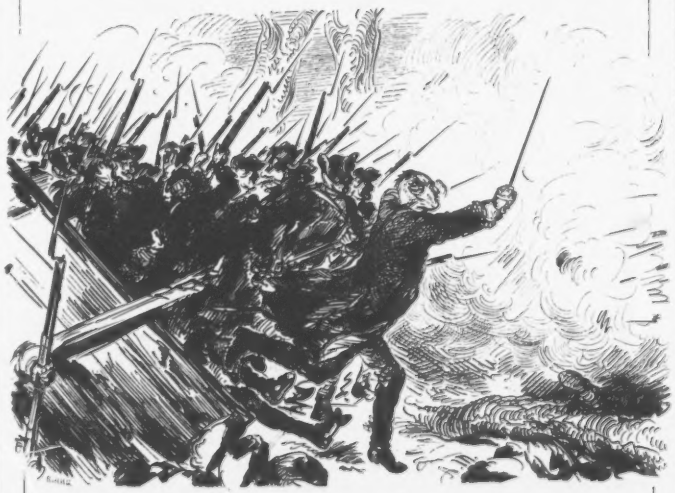
Jetzt war die preußische Avantgarde in die Nähe eines Dorfes gekommen, vor dem eine feindliche Kavallerielinie aufgestellt war. Anfangs glaubte man, es sei einer der Flügel des österreichischen Heeres, doch überzeugte man sich bald, daß dies weiter zurückstand. Um indeß ganz sicher zu gehen, ließ Friedrich die feindlichen Reiter angreifen; sie wurden bald geworfen und eine große Menge von ihnen gefangen genommen. Friedrich ließ die Gefangenen, die Reihen seiner Armee entlang, nach Neumarkt führen, um durch dies Schauspiel den Muth der Seinen aufs Neue zu erhöhen. Doch war es fast überflüssig; denn kaum gelang es ihm, die Hitze der Husaren, die jenen Angriff gemacht hatten und die nun gerades Weges auf die österreichische Armee einbrechen wollten, in Schranken zu halten.

Auf einer Höhe angekommen, erblickte Friedrich nunmehr die ganze feindliche Schlachtordnung vor sich, die sich in unermeßlichen Reihen, über eine Meile lang, seinem Marsche entgegenbreitete. Vor ihrer Mitte lag das Dorf Leuthen. Durch den Angriff jenes Kavalleriecorps, das vor

dem rechten Flügel der Oesterreicher gestanden hatte, glaubten sie, Friedrich würde sie von dieser Seite angreifen, und waren eiligst auf Verstärkung des rechten Flügels bedacht. Aber Friedrich fand, daß, wenn er auf den linken Flügel des Feindes einfiele, der weitere Erfolg ungleich größere Vortheile darbieten würde; er ließ somit seine Armee, die zum Theil durch Hügelreihen gedeckt ward, im weiten Bogen seitwärts ziehen. Die Oesterreicher bemerkten diese Bewegung, ohne jedoch Friedrich's Absichten einzusehen; man meinte, er suche der Schlacht auszuweichen. Feldmarschall Daun sagte zu dem Prinzen von Lothringen: „Die Leute gehen: man störe sie nicht!"

Um Mittag war die preußische Armee dem linken feindlichen Flügel in die Flanke gekommen. Um 1 Uhr begann der Angriff. Prinz Karl hatte die Unvorsichtigkeit begangen, auf diesem Punkte seiner Schlachtordnung minder zuverlässige Truppen — würtembergische und bairische Hülfsvölker — zu stellen. Diese waren bald über den Haufen geworfen; in heftiger Flucht drängten sie bis Leuthen zurück, wo sie beinah von den eignen Alliirten mit Pelotonfeuer wären empfangen worden. Auf die Flucht der Hülfsvölker folgte bald eine gänzliche Verwirrung des linken Flügels der österreichischen Armee. Die Preußen wandten

sich dem Mitteltreffen der Oesterreicher entgegen. Die Stellung des letzteren wurde durch das Dorf Leuthen gedeckt, welches breit und ohne einen Eingang darzubieten, den feindlichen Angriff schwierig machte, und aus dessen geschlossenen Gehöften die Preußen ein scharfes Feuer empfing. Ein hartnäckiger Kampf entspann sich um Leuthen. Ein Bataillon des preußischen Garderegiments machte einen Angriff auf das Dorf; der Commandeur stutzte, als er die Schwierigkeit der Lage übersah, er war unentschlossen, was zu thun sei. Der älteste Hauptmann, von Möllendorf, der nachmalige berühmte Feldmarschall, rief ihm zu, hier sei Nichts zu bedenken, doch jener konnte zu keinem Entschlusse kommen. Da sprang Möllendorf mit den Worten vor: „Ein andrer



Mann her! Leute, folgt mir!“ Es ging auf einen versperrten Thorweg los. Man stieß und riß die Flügel auf; zehn Gewehre lagen in Anschlag; der Anführer, an der Spitze eines muthigen Haufens, stürzte

ſich darunter. Das Bataillon drang durch den geöffneten Thorweg ein und verbreitete ſich; das Dorf ward, obgleich nicht ohne fortgeſetzten hartnäckigen Kampf, genommen. Die Oeſterreicher ſuchten ſich auf den Höhen hinter dem Dorfe feſtzuſetzen, während nunmehr die Preußen an Leuthen einen feſten Halt fanden. Jene ſtanden in dichten Maſſen; in ihren Reihen wüthete furchtbar das preußiſche Geſchütz, der Kampf währte ſtundenlang, ohne vor- oder zurückzuweichen. Es war 4 Uhr. Jetzt kam die öſterreichiſche Kavallerie des rechten Flügels, um die preußiſche Armee von der Seite anzugreifen. Aber auf dieſen Augenblick hatte die preußiſche Kavallerie des linken Flügels nur gewartet; ſie ſtürzte jener in die Seite und in den Rücken, und in kurzer Friſt waren die öſterreichiſchen Reiter vom Schlachtfelde vertrieben. Dies war das Signal zur allgemeinen Flucht. In wilder Unordnung eilte die öſterreichiſche Armee über das Schweidnitzer Waſſer, zahlreiche Maſſen von Gefangenen zurücklaſſend. Da brach die frühe Nacht herein und beendete den Kampf.

Scharfsinn, Gewandtheit und unerschütterlicher Muth hatten in vier kurzen Stunden gegen die furchtbarste Uebermacht einen der glorreichsten Siege, welche die Weltgeschichte kennt, erfochten. Friedrich's Verfahren war im vollsten Sinne künstlerisch; wie der Orgelspieler, der mit leisem Fingerdruck die rauschende Flut der Töne erklingen läßt und sie in majestätischer Harmonie führt, so hatte er alle Bewegungen seines Heeres in bewunderungswürdigem Einklange geleitet. Sein Geist war es, der in den Bewegungen seiner Truppen sichtbar ward, der in ihren Herzen wohnte, der ihre Kräfte stählte.

Noch auf dem Schlachtfelde bewies Friedrich dem Prinzen Moritz von Dessau, der das Haupttreffen des preußischen Heeres geführt hatte, die ehrenvollste Auszeichnung, indem er ihn zum Feldmarschall ernannte. Er that dies mit den Worten: Ich gratulire Ihnen zur gewonnenen Bataille, Herr Feldmarschall!" Der Prinz, noch mit Dienstangelegenheiten beschäftigt, hatte auf die einzelnen Ausdrücke des Grußes nicht genau Acht gegeben. Friedrich wiederholte also mit erhobener Stimme: „Hören Sie nicht, daß ich Ihnen gratulire, Herr Feldmarschall?" Als nun der Ueberraschte sich bedankte, erwiderte der König: „Sie haben mir so bei der Bataille geholfen und Alles vollzogen, wie mir noch nie einer geholfen hat."

Ein tiefes Dunkel hatte sich über das Schlachtfeld, auf dem sich die Preußen, so gut es sein konnte, in Ordnung stellten, gelagert. Die Nacht hatte die weitere Verfolgung des Feindes und seine gänzliche Vernichtung gehindert. Friedrich aber gedachte auch jetzt noch nicht zu rasten, sondern mit rascher Entschlossenheit die Erfolge des glorreichen Tages festzuhalten. Es lag ihm daran, sich der Brücke zu versichern, welche bei dem Orte Lissa über das Schweidnitzer Wasser führt, damit er am folgenden Tage ungehindert die Verfolgung fortsetzen könne. Er nahm zu diesem Zwecke Zieten und einen Trupp Husaren, sowie einige Kanonen mit sich und suchte die Straße nach Lissa auf. In einem an der Straße belegenen Kruge ward Licht bemerkt; man pochte und forderte eine Laterne. Der Krüger, der seine Laterne nicht einbüßen mochte, kam selbst; Friedrich gebot ihm, seinen Steigbügel zu fassen und dem Zuge zu leuchten. So erreichte man den Weidendamm vor Lissa, wäh-

rend Friedrich den Krüger von den hohen Gästen, die über Nacht bei ihm geherbergt, und von den stolzen Reden, die sie über die Preußen geführt, berichten ließ. Alles horchte der treuherzig gemüthlichen Erzählung, als plötzlich fünfzig bis sechszig Flintenschlüsse fielen, die gegen die Laterne gerichtet waren, doch nur einige Pferde verwundeten. Es war ein österreichischer Posten, der den Damm bewacht hatte und nun schnell davonlief. Man war nahe vor Lissa; es schien gefährlich, mit dem kleinen Trupp weiter vorzugehen. Friedrich sandte schnell einen Adjutanten zur Armee zurück, einige der ersten Grenadierbataillone derselben herbeizuholen; bis diese Verstärkung nachkam, ließ er seinen Trupp halten und den Weg nach dem offenen Oertchen untersuchen; es ward indeß keine weitere Gefahr entdeckt. In aller Stille rückte man nun in Lissa ein; die Straßen waren leer, in den Häusern rings aber war Licht und viel geschäftiges Leben. Einige österreichische Soldaten brachten Strohbündel aus den Häusern, sie wurden ergriffen und berichteten, sie hätten Befehl, das Stroh auf die Brücke zu tragen, die abgebrannt werden sollte. Indeß war man doch des preußischen Besuchs inne geworden; ein Trupp österreichischer Soldaten hatte sich still gesammelt und fing plötzlich an, stark auf die Preußen zu feuern, so daß mehrere Grenadiere zu Friedrich's Seiten verwundet wurden. Die Preußen aber hatten ihre Kanonen bereits schußfertig und erwiderten ungesäumt den Gruß. In demselben Augenblick kam aus allen Häusern ein starkes Feuer auf die Preußen, und wieder schossen die Grenadiere auf die Fenster, aus denen gefeuert ward. Alles schrie und commandirte durch einander. Friedrich aber sagte gelassen zu seiner Umgebung: „Messieurs, folgen Sie mir, ich weiß hier Bescheid!" Sogleich ritt er links über

die Zugbrücke, welche nach dem herrschaftlichen Schlosse von Lissa führt; seine Adjutanten folgten. Kaum war er vor dem Schloßportale angekommen, als eine Menge von hohen und niederen österreichischen Offizieren, die eben ihre Mahlzeit eingenommen hatten und nun, durch das Schießen aufgeschreckt, ihre Pferde suchten, mit Lichtern in den Händen aus den Zimmern und von den Treppen herabgestürzt kamen. Erstarrt blieben sie stehen, als Friedrich mit seinen Adjutanten ganz ruhig vom Pferde stieg und sie mit den Worten bewillkommnete: „Bon soir,

Messieurs! Gewiß werden Sie mich hier nicht vermuthen. Kann man hier auch noch mit unterkommen?“ Sie waren die größere Mehrzahl und hätten sich durch einen kühnen Entschluß der Person des Königs bemächtigen können; aber daran dachte in der Verwirrung Nie-

mand. Die österreichischen Generale und Stabsoffiziere ergriffen die Lichter und leuchteten dem Könige die Treppe hinauf in eins der ersten Zimmer. Hier präsentirte einer den andern dem Könige, der sich mit ihnen in ein freundliches Gespräch einließ. Während deß fanden sich auf dem Schlosse immer mehr Adjutanten und andere Offiziere ein; endlich ward die Menge derselben so bedeutend, daß Friedrich verwundert fragte, wo sie denn alle herkämen; und jetzt erst hörte er, daß seine ganze Armee auf dem Wege nach Lissa sei.

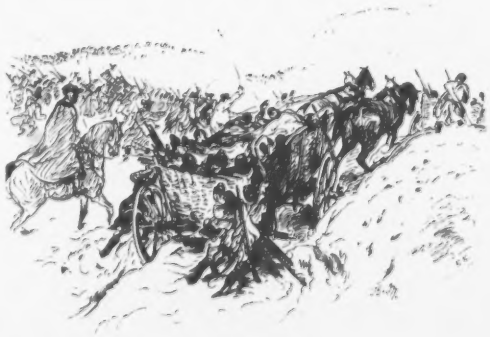
Im Eifer des Sieges nemlich war diese gefolgt, als Friedrich jene Grenadierbataillone auf den Weg nach Lissa beordert hatte. Still und ernst hatte sich die Armee aufgemacht; jeder schritt in tiefen Gedanken über den bedeutungsvollen blutigen Tag vorwärts; der kalte Nachtwind strich schaurig über die Felder, die von dem Aechzen und Wimmern der Verwundeten erfüllt waren. Da stimmte ein alter Grenadier aus tiefer Brust das schöne Lied „Nun danket alle Gott" an; die Feldmusik fiel ein, und sogleich sang die ganze Armee, mehr als 25,000 Mann, wie aus Einem Munde:

Nun danket alle Gott
Mit Herze, Mund und Händen,
Der große Dinge thut
An uns und allen Enden!

Die Dunkelheit und die Stille der Nacht, die Schauer des Schlachtfeldes, wo man fast bei jedem Schritt auf eine Leiche stieß, gaben dem Gesange eine wunderbare Feierlichkeit; selbst die Verwundeten vergaßen ihre Schmerzen, um Antheil an diesem allgemeinen Opfer der Dankbarkeit zu nehmen. Eine erneute innere Festigkeit belebte die ermüdeten Krieger. Dann tönte ein lauter, hochgehaltener Jubel aus Aller Munde; und als man nun das Feuern in Lissa hörte, so wollte es einer dem andern an Geschwindigkeit zuvorthun, seinem Könige beizustehen. Alles, was von Feinden in Lissa war, wurde gefangen genommen.

Die Oesterreicher hatten an dem einen Tage 27,000 Mann, 116 Geschütze, 51 Fahnen und 4000 Wagen verloren, während sich der Verlust der Preußen nur auf 6000 Mann belief. Aber schon in der Frühe des folgenden Morgens drang die preußische Armee unaufhaltsam

weiter vor, um alle Erfolge, die der Sieg gewähren konnte, festzuhalten. Nach allen Seiten setzte man den Feinden nach, und zahlreiche Schaaren von Gefangenen und mannigfache Beute fielen noch ferner in die Hände der Preußen. In Breslau hatte sich ein österreichisches Corps von nahe an 18,000 Mann geworfen. Friedrich belagerte die Stadt mit 14,000 Mann, beschoß sie trotz der heftigsten Kälte, und schon am 21. December sahen sich die Oesterreicher genöthigt, das Gewehr zu strecken; außer der Besatzung fielen zugleich bedeutende Vorräthe und eine reiche Kriegskasse in Friedrich's Hände. Wenige Tage darauf ging auch Liegnitz, das die Oesterreicher flüchtig befestigt hatten, mit großen Vorräthen über, doch erhielt die Besatzung freien Abzug. Nur Schweidnitz blieb in den Händen der Feinde, indem hier die hartgefrorne Erde die erforderlichen weitläuftigeren Belagerungsarbeiten unmöglich machte. Doch ward der Ort fest eingeschlossen. Bis auf Schweidnitz war ganz Schlesien am Ende des Jahres von den Oesterreichern geräumt. Die Preußen bezogen ihre Winterquartiere. Von der gewaltigen österreichischen Armee betraten nur 37,000 Mann die böhmischen Grenzen.



Neun und zwanzigstes Capitel.

Beginn des Feldzuges von 1758. Der Zug nach Mähren.

Wohl durfte Friedrich hoffen, daß nach einem Jahre so blutiger Arbeit, nach dem gewaltigen Schlage, mit dem er alle Rachepläne Oesterreichs vernichtet, Maria Theresia zum Frieden geneigt sein dürfe. In der That schien sich eine solche Gesinnung von Seiten des kaiserlichen Hofes zu erkennen zu geben. Die Schriften der kaiserlichen Kanzlei und des Reichshofrathes (die immer noch ihren Gang fortgingen) milderten in Etwas ihren beleidigenden, selbst unanständigen Ton. Auch beeiferte sich Graf Kaunitz, Friedrich von einer Verschwörung zu benachrichtigen, die gegen sein

Leben angezettelt sei. Friedrich hielt dies für eine bloße Erfindung; doch ließ er seinen Dank für die Nachricht zurückschreiben, dabei aber auch hinzusetzen: es gebe zwei Arten des Meuchelmordes, — die eine durch den Dolch, die andere durch entehrende Schandschriften; die erste Art achte er wenig, gegen die zweite sei er jedoch empfindlicher. Indeß säumte er nicht, soviel an ihm lag, für den Frieden zu arbeiten. Er sandte den kriegsgefangenen Fürsten Lobkowitz nach Wien, dort die Unterhandlungen einzuleiten; er schrieb selbst in dieser Angelegenheit an die Kaiserin. „Ohne die Schlacht vom 18. Juni (so heißt es in diesem Briefe), in der mir das Glück zuwider war, würde ich vielleicht Gelegenheit gehabt haben, Ihnen meine Aufwartung zu machen: vielleicht hätte, wider meine Natur, Ihre Schönheit und Ihr hoher Sinn den Sieger überwunden, vielleicht hätten wir ein Mittel gefunden, uns zu vergleichen. — — Sie hatten zwar einigen Vortheil in Schlesien; aber diese Ehre war nicht von langer Dauer, und die letzte Schlacht ist mir wegen des vielen Blutes, welches dabei vergossen ward, noch schrecklich. Ich habe mir meinen Vortheil zu Nutze gemacht, — — und ich werde im Stande sein, wieder in Böhmen und Mähren einzurücken. Ueberlegen Sie dies, meine theure Cousine; lernen Sie einsehen, wem Sie sich vertrauen! Sie werden sehen, daß Sie Ihre Lande ins Verderben stürzen, da Sie an der Vergießung so vieles Blutes Schuld sind, und daß Sie denjenigen nicht überwinden können, der, wenn Sie ihn hätten zum Freunde haben wollen, sowie er Ihr naher Verwandter ist, mit Ihnen die ganze Welt hätte können zittern machen. Ich schreibe dieses aus dem Innersten meines Herzens, und ich wünsche, daß es den Eindruck machen möge, den ich verlange. Wollen Sie aber die Sache auf das Aeußerste treiben, so werde ich Alles versuchen, was mir nur meine Kräfte verstatten. Indeß versichere ich Ihnen, daß ich ungern in Ihnen eine Fürstin untergehen sehe, welche die Bewunderung der ganzen Welt verdient. Wenn Ihre Bundesgenossen Ihnen so beistehen, wie es ihre Schuldigkeit ist, sehe ich freilich voraus, daß es um mich gethan sein wird. Doch werde ich keine Schande davon haben; vielmehr wird es mir in der Geschichte zum Ruhme gereichen, daß ich einen Mit-Kurfürsten (Hannover) von der Unterdrückung habe

erretten wollen, daß ich zur Vergrößerung der Macht des Hauses Bourbon nichts beigetragen, und daß ich zweien Kaiserinnen und dreien Königen Widerstand zu leisten wußte." — Ueberzeugender konnte man freilich nicht sprechen.

In Wien aber hatte man sorgfältige Vorkehrungen getroffen, daß Maria Theresia weder von dem Elend und Jammer des Krieges, noch von der Schmach, die der österreichischen Armee am 5. December widerfahren war, genügende Kunde erhielt. Man ging so weit, daß man selbst alle Ereignisse des Tages von Leuthen ins Mährchenhafte verkehrte, um nur die Niederlage gebührend entschuldigen zu können. Und als nun auch die französische Politik mit angelegentlicher Geschäftigkeit eintrat, um jeden Gedanken an einen friedlichen Vergleich zu hintertreiben, da loderte alsbald der ganze alte Haß und das alte Rachebegehren in Maria Theresia empor. Die Unterhandlung des Fürsten Lobkowitz wurde mit einem Stolze abgewiesen, daß man hätte glauben sollen, nicht die mächtige österreichische Armee, sondern der König von Preußen sei bei Leuthen geschlagen worden.

Die Verbindung Oesterreichs mit Frankreich und Rußland ward im Gegentheil enger geschlossen als bisher. Frankreich versprach erneute Rüstungen und fernere Subsidien an Rußland. Die russische Kaiserin aber suchte den Rückzug ihres Heeres aus Preußen, der in ihrer Krankheit wider ihren Willen geschehen war, dadurch gut zu machen, daß sie schleunig einen zweiten Einmarsch dieses Heeres in Preußen anordnete. Friedrich, der eben erst die Winterquartiere bezogen hatte, konnte dies nicht verhindern. Am 16. Januar bereits brach die russische Armee unter dem Feldmarschall Fermor von Memel auf und zog, da sie keinen Widerstand fand, sechs Tage darauf unter großer Feierlichkeit in Königsberg ein. Die Stadt mußte der russischen Kaiserin an Friedrich's Geburtstage huldigen, die öffentlichen Einnahmen wurden mit Beschlag belegt, die Verwaltung wurde durch russische Vorgesetzte geleitet und ganz Ostpreußen als eine russische Provinz betrachtet. Fermor wurde zum Generalgouverneur ernannt und erhielt vom Kaiser die Würde eines Reichsgrafen.

Dagegen ward nun auch die Verbindung Friedrich's mit England

um so fester geknüpft. William Pitt, der englische Staatssecretair, der jetzt an der Spitze des dortigen Ministeriums stand und Friedrich's Größe mit hellem Auge erkannt hatte, nutzte die günstige Stimmung des Volkes und des Parlamentes, so daß am 11. April 1758 ein neuer Alliance- und Subsidien-Tractat zu Stande kam, durch welchen England sich verpflichtete, die hannöversche Armee durch englische Truppen zu verstärken und an Friedrich jährlich eine Summe von 670,000 Pfund Sterling als Hülfsgelder zu zahlen. Friedrich sandte dafür einige preußische Regimenter zur Verstärkung der hannöverschen Armee. Hülfsgelder von einer fremden Nation anzunehmen, stimmte freilich nicht mit seiner hochherzigen Gesinnung überein; er hätte lieber eine englische Flotte in der Ostsee zu seinem Beistande gesehen. Dies lehnten die Engländer jedoch ab; und da sich jetzt das Herzogthum Preußen und die westphälischen Provinzen in den Händen der Feinde befanden, so war Friedrich durch die unerbittliche Nothwendigkeit dazu gezwungen; ja, er mußte sogar, um den dringenden Bedürfnissen zu begegnen, noch auf eine weitere Vermehrung jener Summe denken und sie in zehn Million Thaler von geringerem Gehalte umprägen lassen. Denn wenn auch Sachsen starke Contributionen zahlte, wenn Mecklenburg — dessen Herzog sich besonders feindlich erwies und vor allen deutschen Fürsten auf die Achtserklärung drang — noch härter büßen mußte, so reichte das Alles doch nicht hin, um alle diejenigen Zurüstungen fortzusetzen, welche die Uebermacht der Feinde nöthig machte.

Friedrich war den Winter über, den er zumeist in Breslau zubrachte, damit beschäftigt, sein Heer wieder in den früheren Stand zu setzen. Die großen Schlachten des vorigen Jahres, die beschwerlichen Märsche, pestartige Krankheiten in den Lazarethen hatten es auf den dritten Theil seines ursprünglichen Bestandes zurückgebracht. Jetzt sorgte man mit allen Kräften, es wieder vollzählig und die Schaaren der Neugeworbenen mit allen Regeln des preußischen Dienstes vertraut zu machen. Dabei ward auch die Ordnung der schlesischen Angelegenheiten nicht vergessen. Ueber diejenigen, die sich bei dem Einmarsch der Oesterreicher treulos gezeigt, ward strenge Untersuchung verhängt und das Vermögen der Entwichenen eingezogen. Auch die Einkünfte des Fürstbi-

schofs, Grafen Schaffgotsch, der über die Grenze gegangen war, aber beim Wiener Hofe, seines ehrlosen Betragens halber, kein Gehör fand, wurden mit Beschlag belegt.

Während die preußischen Soldaten noch von den Beschwerden des vorjährigen Feldzuges rasteten und die Rekruten eingeübt wurden, begann der Herzog Ferdinand von Braunschweig, an der Spitze der hannöverschen und verbündeten Truppen, bereits den Kampf gegen die Franzosen. Schon im Februar brach er aus seinen Winterquartieren auf, befreite Hannover und trieb die ganze große französische Armee vor sich her. Ohne Rast und Aufenthalt floh diese über die beschneiten Fluren Westphalens bis an den Rhein zurück und machte erst in Wesel Halt; 11,000 Feinde fielen in Ferdinand's Hände. Hier gönnte der Sieger seinen Truppen Rast und wartete die Verstärkungen aus England ab. Durch dies glänzende Unternehmen ward Friedrich von allen französischen Angriffen befreit; auch die folgenden Ereignisse hielten sie von seinen Grenzen ab. Am 1. Juni ging Ferdinand über den Rhein und schlug die verstärkte französische Armee am 23. bei Krefeld. Nach weiteren

glücklichen Erfolgen ward er zwar, als Soubise mit seiner Armee in Hessen eindrang, zum Rückzuge genöthigt; aber die Art und Weise, wie er den Uebergang über den Rhein bewerkstelligt, brachte ihm nur neuen Ruhm. Zweimal siegte Soubise's Armee über vereinzelte Corps der Verbündeten, ohne jedoch einen wesentlichen Vortheil für Frankreich zu gewinnen. Ferdinand's Märsche und Stellungen verhinderten vielmehr jede Verbindung der beiden französischen Armeen und nöthigten sie, gegen das Ende des Jahres ihre Winterquartiere am Rhein zu nehmen; Soubise blieb diesseit des Stromes; die große Armee suchte ihre Quartiere zwischen Rhein und Maas.

Friedrich hatte indeß den Plan gefaßt, den diesjährigen Feldzug wiederum nach seiner gewohnten Weise zu beginnen. Statt den Angriff oder gar die Verbindung der feindlichen Heere abzuwarten, gedachte er, sich schnell und unvermuthet dem Einen entgegenzuwerfen, damit er, wenn er diesen zurückgedrängt, sodann auch zur Bekämpfung des Andern freie Hand behalte. Die Russen hatte er zwar an der Besetzung Preußens nicht hindern können; aber dies Land war durch Polen von seinen übrigen Provinzen getrennt, und er konnte berechnen, daß die russische Armee ohne geregelte Verpflegungsanstalten, somit unbehülflich in ihren Bewegungen, nicht im Stande sein würde, vor dem Beginn des Sommers zu weiteren Angriffen zu schreiten. So entschloß er sich, seine Kräfte zunächst gegen Oesterreich zu wenden. Hier durfte er um so eher auf günstige Erfolge rechnen, als die österreichische Armee, durch die Verluste des vorigen Jahres und durch die Lazarethkrankheiten geschwächt, nicht ohne große Mühe und zeitraubende Anstrengungen wiederherzustellen war.

Zunächst war es nöthig, die Oesterreicher von dem Einen Punkte, den sie noch in Schlesien inne hatten, — von Schweidnitz zu vertreiben. Sowie es die Jahreszeit erlaubte, am 1. April, wurde die förmliche Belagerung eröffnet, und am 18. April streckte die Besatzung, ein Corps von 5000 Mann, das Gewehr, nachdem eins der Forts, welche Schweidnitz umgaben, durch nächtlichen Sturm genommen war.

Jetzt erwartete die österreichische Armee, die in Böhmen stand, Friedrich's Einmarsch in dieses Land. Feldmarschall Daun führte den alleinigen Oberbefehl über die Oesterreicher; Maria Theresia hatte zwar

den Prinzen von Lothringen wieder an dieser Stelle zu sehen gewünscht; allein der Prinz hatte der im Uebrigen ungünstigen Stimmung, der er wegen der erlittenen Verluste ausgesetzt war, nachgegeben und das Heer verlassen. Daun's Rüstungen waren noch auf keine Weise vollendet; dieser Umstand, sowie die übergroße Vorsicht, die alle seine Handlungen charakterisirt, veranlaßte ihn, die gewaltigsten Verschanzungen an den böhmischen Grenzen auszuführen. Ganze Wälder wurden niedergeschlagen, das Holz zu der ungeheuern Menge von Verhauen zu gewinnen. Friedrich that Alles, um den Gegner in seiner vorgefaßten Meinung zu bestärken. Unterdeß aber hatte er ganz in der Stille die Vorbereitungen zu einem andern Unternehmen getroffen. Mit dem Beginn des Mai, ehe es Jemand ahnen konnte, stand seine Armee in Mähren und machte sich zur Belagerung von Olmütz bereit.

So schnell aber die preußische Armee in Mähren eingerückt war, so langsam folgte der schwere Train, der das Belagerungsgeschütz herbeiführte. Unterdeß hatte Daun Zeit gewonnen, dem Könige nach Mähren zu folgen und eine drohende Stellung einzunehmen. Doch begnügte er sich, das kleinere preußische Heer von seinen leichten Truppen umschwärmen zu lassen, einen entschiednen Erfolg von günstigeren Umständen abwartend. Indeß wurde die Belagerung rüstig begonnen. Aber hiebei wurden jetzt von den leitenden Offizieren große Fehler gemacht; die ersten Batterien wurden in einer Entfernung von den feindlichen Werken aufgeführt, daß man eine große Menge von Kugeln ganz ohne Erfolg verschoß; und als man näher gerückt war, konnte man, bevor eine neue Zufuhr eingetroffen war, täglich nur eine geringe Anzahl von Schüssen thun, so daß die Belagerten Zeit gewannen, allen Schaden fort und fort wieder auszubessern. Ueberdies reichte die preußische Armee nicht hin, die Stadt vollkommen zu umschließen, so daß diese in Verbindung mit Daun's Armee blieb und sogar eine Verstärkung in sich aufnehmen konnte.

Alle Hoffnung eines günstigen Erfolges beruhte nun auf einem großen Transport, der von Schlesien aus die nöthigen Kriegsbedürfnisse der preußischen Armee zuführen sollte. Die Bedeckung desselben zu verstärken, wurde ihm Zieten mit seinem Corps entgegengesandt. Aber

diesmal hatte Daun in der That die trefflichsten Maßregeln zum Verderben des Feindes ergriffen Ein bedeutend überlegenes Corps griff den Transport in den Gebirgspässen von allen Seiten an. Man feuerte mit Kanonen auf die Wagenburg, welche die Preußen in Eile bildeten, man sprengte die Pulverwagen in die Luft, schoß die Pferde todt, und bald war Alles in der schrecklichsten Verwirrung. Die schützenden Truppen mußten der Uebermacht weichen. Es war eine bedeutende Anzahl junger Rekruten aus Pommern und aus der Mark bei dem Transport gewesen; wenige von diesen wurden gefangen, die übrigen deckten mit

ihren Leibern die Wahlstatt. Zieten war genöthigt, sich, unter fortwährenden Gefechten, nach der schlesischen Grenze zurückzuziehen. Nur ein kleiner Theil der Wagen kam bei der preußischen Armee an.

Jetzt blieb Friedrich nichts übrig, als das ganze Unternehmen aufzugeben und seine Armee aus Mähren zurückzuziehen. Doch waren auf diesem Rückzuge die größten Schwierigkeiten zu erwarten. Darum berief Friedrich die sämmtlichen höheren Offiziere zu sich in das Hauptquartier und sprach seinen Entschluß mit folgenden Worten aus: „Messieurs! Der Feind hat Gelegenheit gefunden, den aus Schlesien angekommenen Transport zu vernichten. Durch diesen widerwärtigen Umstand bin ich genöthigt, die Belagerung von Olmütz aufzuheben. Die Herren Offiziere

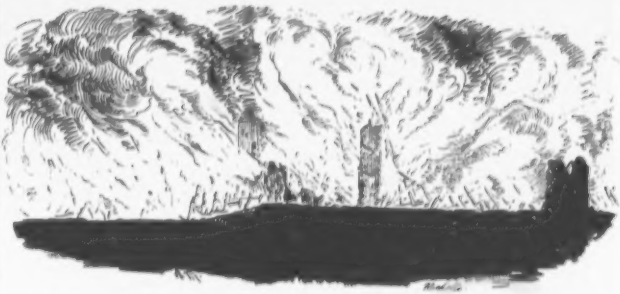
dürfen aber nicht denken, daß deshalb Alles verloren iſt. Nein! Sie können verſichert ſein, daß Alles reparirt werden ſoll, daß der Feind daran denken wird. Die Offiziere müſſen allen Burſchen Muth zuſprechen und es nicht leiden, wenn etwa gemurrt werden ſollte. Ich beſorge nicht, daß Offiziere ſelbſt ſich verzagt bezeigen werden; ſollt' ich, wider Vermuthen, dies bei Einem oder dem Andern bemerken, ſo werd' ichs auf das Schärfſte ahnden. Ich werde jetzt marſchiren, und wo ich den Feind finde, ihn ſchlagen, er mag poſtirt ſein, wo er will, eine oder mehrere Batterien vor ſich haben, — doch — hier hielt der König ein und rieb ſich mit der Krücke ſeines ſpaniſchen Rohres die Stirn — doch werd' ichs nie ohne Raiſon und Ueberlegung thun. Ich bin aber auch verſichert, daß jeder Offizier bei vorfallender Gelegenheit, und jeder Gemeine ebenfalls, ſeine Schuldigkeit thun wird, ſowie ſie's bisher gethan haben."

In der That hatten ſich jetzt wiederum die Verhältniſſe auf eine Weiſe geſtaltet, daß es der freiſten, beſonnenſten Ueberlegung und des ſtandhafteſten Muthes bedurfte, um ohne Gefährde daraus hervorzugehen. Aber, wenn man die Thaten des großen Königes betrachtet, ſo findet man, daß er nirgend bewunderungswürdiger erſcheint, als wenn die Gefahren ſich zu häufen beginnen und nach gewöhnlicher Berechnung der Untergang unvermeidlich erſcheint. In dieſen Fällen erhöhte ſich die Spannkraft ſeines Geiſtes zu einem Grade, der eben außerhalb der Sphäre aller gewöhnlichen Berechnung lag. Jetzt ſollte er mit einer kleinen Armee, deren Marſch durch die Maſſe des Belagerungsgeſchützes und durch einen Zug von 4000 Wagen im höchſten Maße erſchwert ward, aus dem Inneren eines Landes zurückkehren, deſſen Zugänge von bedeutend überlegenen Schaaren beſetzt und deſſen Bewohner von feindſeliger Stimmung erfüllt waren. Alle Welt war auf die Löſung dieſes ſchwierigen Räthſels geſpannt. Aber Friedrich hatte ſchon die zweckmäßigſten Anordnungen getroffen. Daun vermuthete, daß er auf dem kürzeſten Wege, unmittelbar nach Schleſien, zurückkehren werde, und Friedrich ließ es ſich angelegen ſein, den vorſichtigen Gegner aufs Neue in ſeiner vorgefaßten Meinung zu täuſchen. So fertigte er einen Feldjäger an den Kommandanten von Neiſſe ab,

mit dem schriftlichen Befehl, Brod und Futter zur Ankunft der Armee in Bereitschaft zu halten. Der Feldjäger spielte seine Rolle so geschickt, daß er dem Feinde, der keine Kriegslist vermuthete, in die Hände fiel und sich seiner, scheinbar so wichtigen Depesche berauben ließ. Nun hatte Daun nichts Eiligeres zu thun, als alle Wege und Pässe nach Schlesien zu besetzen. Friedrich aber gewann hierdurch einige Tage Vorsprung, um den Marsch nach der fast entgegengesetzten Richtung, nach Böhmen, anzutreten. Erst als er sich hintergangen sah, eilte Daun ihm nach. In den Pässen des mährischen Gebirges suchten nun die leichten Truppen der österreichischen Armee den Marsch der preußischen Kolonnen aufzuhalten; aber siegreich wurden alle Angriffe solcher Art, trotz der mannigfachsten Schwierigkeiten, zurückgeschlagen. Friedrich erreichte Böhmen und nahm sein Lager bei Königingrätz (am 12. Juli), ohne irgend einen erheblichen Verlust erlitten zu haben und ohne daß Daun, auch unter diesen Umständen, eine Hauptschlacht gewagt hätte; von hier sandte Friedrich den beschwerlichen Belagerungstrain nach Glatz. Gern hätte er nunmehr, nachdem sein Heer gerastet und sich gestärkt hatte, die ganze Expedition mit einer ernstlichen Schlacht beschlossen; allein Daun hütete sich weislich, die feste Stellung, die er den Preußen gegenüber eingenommen hatte, zu verlassen. So kehrte Friedrich im Anfange August nach Schlesien zurück, von aller Welt über einen Rückzug bewundert, den man nur mit dem Rückzuge der zehntausend Griechen unter Xenophon zu vergleichen wußte. Der kaiserliche Hof aber weihte seinem Feldmarschall, der dem glücklichen Rückzuge der Preußen in bescheidener Ruhe zugesehen, eine Denkmünze, die ihm den Ehrennamen des „deutschen Fabius Maximus" gab, und auf der die Worte standen: „Du hast durch Zaudern gesiegt: fahre fort, durch Zaudern zu siegen!"

Vielleicht während dieses Rückzuges war es, daß Friedrich durch rasche Geistesgegenwart einer persönlich drohenden Gefahr entging. Er war mit kleinem Gefolge zum Recognosciren ausgeritten; in einem Gebüsche lagen Panduren, die ihre Schüsse auf die kleine Schaar richteten. Friedrich hatte dies nicht beachtet, als ihm plötzlich ein Feldjäger zurief, daß in der Nähe, hinter einem Baume versteckt, ein Pandur

auf ihn anlege. Friedrich ſah ſich um, erblickte den zielenden Panduren, hob den Stock (den er ſtets, auch zu Pferde, trug) in die Höhe und rief ihm mit drohender Stimme zu: „Du! du!“ Der Pandur aber nahm erſchrocken ſein Gewehr vor den Fuß, entblößte ſein Haupt und blieb in ehrerbietiger Stellung ſtehen, bis der König vorübergeritten war.



Dreissigstes Capitel.

Fortsezung des Feldzuges von 1758. Zorndorf.

Es gehört zu den Eigenthümlichkeiten des siebenjährigen Krieges und zu denjenigen Umständen, die Friedrich vorzugsweise Gelegenheit gaben, seine Feldherrngröße zu entfalten, daß er fort und fort von einem Unternehmen zu dem andern eilen mußte, daß er den Gegnern, die ihn auf verschiedenen Seiten bedrängten, nicht anders die Stirn bieten konnte, als indem er rastlos mit seiner Armee die weitesten Märsche machte und hiedurch die geringe Zahl seiner Truppen vielfach verdoppelte. Das vorige Jahr hatte ihn in Böhmen, in der

Lauſitz, in Thüringen, Sachſen und Schleſien geſehen; jetzt war er kaum aus Mähren und Böhmen zurückgekehrt, als er wiederum genöthigt war, ſich unverzüglich nach der entgegengeſetzten Seite zu wenden. Die Ruſſen hatten, unter dem Commando des Feldmarſchalls Fermor, ihr ſchwerfälliges Heer in Marſch geſetzt, waren langſam durch die nördlichen Provinzen des damaligen Polens (Weſtpreußen und Poſen) gezogen, hatten am 2. Auguſt die Grenzen der Neumark überſchritten und bedrohten nun das Innere der Staaten Friedrich's mit all den Gräueln, welche ihre ungeregelten Kriege mit ſich führten. Denn ſo mäßig ſie ſich in Preußen, das fortan als eine ruſſiſche Provinz gelten ſollte, betragen hatten, ſo wilde Barbareien übten ſie an denjenigen Orten aus, die ſie als feindliche Beſitzung anerkannten. Brand, Blut und Elend bezeichneten ihre Schritte; die blühenden Fluren, über die ſie gezogen waren, lagen als eine Wüſte hinter ihnen.

Als die Ruſſen ſich den märkiſchen Grenzen näherten, war ihnen jenes Armeecorps entgegengezogen, welches im vorigen Jahre in Preußen gekämpft hatte und jetzt, unter dem Befehl des Grafen Dohna, die Schweden in Stralſund eingeſchloſſen hielt. Zu ſchwach jedoch, um gegen die Uebermacht der Feinde etwas Entſcheidendes unternehmen zu können, lagerte ſich Dohna an der Oder und begnügte ſich, das linke Ufer des Fluſſes zu decken und die Beſatzung der Feſtung Cüſtrin zu verſtärken, als Fermor mit ſeiner Hauptmacht gegen dieſelbe vorrückte. Eine regelmäßige Belagerung dieſes Ortes ließ die nächſte, ſumpfige Umgebung nicht zu; wohl aber hoffte Fermor, die Beſatzung durch ein Bombardement zur Uebergabe zu zwingen und auf dieſe Weiſe einen feſten Waffenplatz an der Oder zu gewinnen. Eine ungeheure Menge von Bomben und Granaten wurde am 15. Auguſt in die Stadt geworfen, ſo daß Alles in kurzer Friſt in Flammen aufging. Die Einwohner der Stadt und die Menge der Bewohner des Landes, die hinter den Wällen von Cüſtrin Schutz geſucht vor den barbariſchen Horden, ſahen all ihre Habſeligkeiten den Flammen preisgegeben, und konnten nichts als ihr Leben retten, indem ſie ſich über die Oder flüchteten. Fermor ließ mit dem Bombardement ſo lange fortfahren, als nur noch Brandgeſchoſſe in ſeinem Lager vorhanden waren. Doch war ſeine Ab-

ſicht umſonſt. Die Feſtungswerke blieben unverſehrt; und als nach fünf Tagen der Commandant zur Uebergabe aufgefordert ward, mit dem Androhen, daß man, wenn die Uebergabe nicht erfolge, ſofort zum Sturme ſchreiten und die ganze Beſatzung niedermetzeln würde, ſo erklärte jener, daß er ſich bis auf den letzten Mann zu vertheidigen gedenke.

Unterdeß war ein beſonderes Corps der ruſſiſchen Armee gegen Pommern geſandt und die ſchwediſche Armee aufgefordert worden, in Uebereinſtimmung mit den ruſſiſchen Truppen vorzuſchreiten. So hatte die Gefahr den höchſten Punkt erreicht. Doch verfuhren die Schweden äußerſt langſam, und zwar auf den Rath des franzöſiſchen Geſandten, deſſen Wunſch es war, daß ſie, um die franzöſiſchen Armeen zu unterſtützen, ihren Marſch gegen die Elbe wenden möchten. Und ſchon war der Retter nahe. Am 21. Auguſt traf Friedrich im Lager des Grafen Dohna, Cüſtrin gegenüber, ein und brachte 14,000 Mann ſeiner erprobten ſchleſiſchen Armee mit, die er, auf die Nachricht der drohenden Gefahr, der Sommerhitze zum Trotz in fliegenden Märſchen von der böhmiſchen Grenze herübergeführt hatte. Gleich nach ſeiner Ankunft muſterte er das Corps des Grafen Dohna. Der ſtattliche Aufzug, in dem daſſelbe an ihm vorüberzog, fiel ihm auf; er wandte ſich zu Dohna und bemerkte gegen dieſen laut, wohl an die vorjährige Niederlage der Truppen gedenkend: „Ihre Leute haben ſich außerordentlich geputzt; ich bringe welche mit, die ſehen aus wie die Grasteufel, aber ſie beißen!“

Aber tiefe Trauer und heißes Rachebegehren mußten das Gemüth des Königes erfüllen, als er die rauchenden Trümmer der Stadt und all die Verwüſtungen vor ſich ſah, welche die barbariſchen Horden in ſeinem Lande angerichtet, und das Elend der Bewohner, die von ihm Linderung ihres grauſamen Schickſales begehrten. Mildreich tröſtete er die Unglücklichen auf den Brandſtätten Cüſtrins. „Kinder,“ ſagte er zu ihnen, als ſie ihm treuherzig die einzelnen Umſtände ihrer Leiden erzählten, — „Kinder, ich habe nicht eher kommen können, ſonſt wäre das Unglück nicht geſchehen! Habt nur Geduld, ich will euch Alles wieder aufbauen.“ Auch bewährte er ſein Wort durch die That und

ließ ihnen augenblicklich, zur Beſtreitung ihrer nächſten dringenden Bedürfniſſe, die Summe von 200,000 Thalern auszahlen. Schnell beſchloß er, den Feind zur ſchweren Verantwortung zu ziehen. Während in der Nähe von Cüſtrin auf die ruſſiſchen Verſchanzungen gefeuert ward, ſo daß man glauben mußte, er werde hier ſofort zum ernſtlicheren Angriffe ſchreiten, ließ er mit dem Beginne der Nacht ſein Heer aufbrechen, um eine Strecke unterhalb Cüſtrin unbemerkt die Oder überſchreiten zu können. Als die Armee ſich zum Abmarſch anſchickte, ritt er die Reihen entlang, begrüßte noch einmal ſeine Tapfern und rief ihnen freundlich zu: „Kinder, wollt ihr mit?“ Alles antwortete mit einem jubelnden Ja! Einer ſagte zu ihm: „Wenn wir nur erſt ruſſiſche Beutepferde hätten, da ſollte es noch geſchwinder gehen.“ Der König antwortete mit Laune: „Die wollen wir ſchon bekommen!“

Am 23. Auguſt ward der Uebergang über den Fluß bewerkſtelligt und der Feind nunmehr im weiten Bogen umgangen. Das ganze Heer

ward über die Gräuelſcenen, die ſich hier überall den Augen darboten, zur leidenſchaftlichſten Rache entflammt. Man ſah nichts als brennende oder eingeäſcherte Dörfer; in den Schlupfwinkeln der Wälder lagen die elenden Bewohner, denen der Feind auch das Letzte, was ſie an Nahrungsmitteln beſaßen, genommen hatte. Willig gaben ihnen die menſchenfreundlichen Soldaten das Brod, das ſie mit ſich trugen; dafür trugen ihnen die Bauern Waſſer zu, ihren Durſt in der brennenden Hitze zu löſchen; auch fand man an vielen Orten vorſorglich große Gefäße, ſelbſt Sturmfäſſer mit Waſſer zu dieſem Behufe auf die Straße geſtellt.

Am Morgen des 25. Auguſt hatte Friedrich das ruſſiſche Heer ſo weit umgangen, daß er daſſelbe von der vortheilhafteſten Seite angreifen konnte. Eine gedehnte Ebene verſtattete ihm einen freien Angriff, während im Rücken und zur Seite des Feindes ſumpfige Niederungen und ein kleiner Nebenfluß der Oder befindlich waren. Die Brücken über den letzteren hatte Friedrich abbrechen laſſen, da er dem Feinde allen Rückzug abſchneiden wollte; er gedachte, das ganze feindliche Heer zu vernichten und ſo mit Einem Schlage eine blutige Entſcheidung zu erzwingen. Denn freilich durfte er hier nicht lange ſäumen, da er erwarten konnte, daß die Oeſterreicher ſeine Abweſenheit bald zu gefährlichen Unternehmungen benutzen würden. Darum hatte er auch die

feindliche Bagage, die in einer Wagenburg abgesondert zur Seite stand und die durch ihn bereits von der Hauptarmee abgeschnitten war, nicht, was ohne Mühe hätte geschehen können, angegriffen; ohne bedeutenderes Blutvergießen hätte er hierdurch den Feind nöthigen können, ein Land zu verlassen, in dem er sich nicht zu erhalten vermochte. Aber die Vollendung dieses Unternehmens hätte längere Wochen erfordert.

Die preußische Armee bestand aus 32,760 Mann, die der Russen aus ungefähr 52,000 Mann. Die letztere hatte sich, als Friedrich heranrückte, in einem ungeheuern länglichen Viereck, Reiterei, Troß und Reserve in der Mitte, aufgestellt. Eine solche Aufstellung hatte sich in den Türkenkriegen, gegen die regellosen Angriffe eines wilden Feindes, bewährt gezeigt; gegen eine europäisch disciplinirte Armee war sie jedoch wenig zweckmäßig. Friedrich entschloß sich, mit seinem linken Flügel gegen die ungefüge Last des feindlichen Heeres vorzurücken, die rechte Ecke desselben in gewaltigem Stoße zu zerschmettern und von hier aus Verwirrung und Niederlage über seine dichtgedrängten Glieder zu verbreiten. Zwischen beiden Heeren lag das Dorf Zorndorf. Umherschwärmende Kosakenschaaren hatten dasselbe in Brand gesteckt; aber der Rauch trieb den Russen entgegen und verhinderte sie, die Aufstellung des Gegners zu beobachten.

Um 9 Uhr begann der Angriff. Die Avantgarde und der linke Flügel der preußischen Armee rückten gegen die rechte Seite des russischen Heeres vor, die durch eine sumpfige Niederung von der Hauptarmee abgetrennt war. Das Geschütz begann sein furchtbares Spiel und wüthete auf eine unerhörte Weise in den tiefen Reihen der Russen; durch Eine Kugel sollen 42 Mann niedergestreckt worden sein. Der Troß im Innern der Schaaren gerieth in Verwirrung, die Pferde mit ihren Wagen rissen aus und brachen durch die Glieder; nur mit Mühe konnte man denselben zu einer Aufstellung hinter den Truppen sammeln. Die preußische Infanterie benutzte diese Verwirrung, zog eilig näher, feuerte heftig und warf das Vordertreffen der Russen. Aber der Aufmarsch der Preußen war mit mancherlei Ungeschick verbunden worden; ihre Schaaren waren zum Theil getrennt, zum Theil in einer schwachen

Linie geführt; die feindlichen Heerführer benutzten dies, und nun brachen das Fußvolk und die Reiterei der Russen mit dem wilden Rufe Ara, Ara! (Viktoria!) auf die Preußen ein, deren Infanterie in verwirrter Flucht sich zurückzog. Aber die preußische Kavallerie, unter Seydlitz, war bis dahin ruhig zur Seite vorgerückt. Als nun die Russen in Unordnung ihren Gegnern nachsetzten, gab Seydlitz, den richtigen Moment scharf erfassend, das Zeichen zum Angriff, und augenblicklich stürmten seine Schaaren in geregelter Kraft auf die feindlichen Haufen ein. Jetzt erhob sich ein fürchterlicher Kampf, der in der europäischen Kriegsgeschichte fast unerhört ist. Denn ob auch die ersten Reihen der Russen niedergeschmettert waren, so standen die nachfolgenden doch unerschütterlich fest. Auch diese wurden geworfen, aber immer ballten sich neue Massen zusammen, mit ihren Leibern dem Gegner einen Wall entgegensetzend, der nicht anders, als durch gänzliche Niedermetzelung erstiegen werden konnte. Ob sie auch ihre Pulvervorräthe verschossen hatten, doch wichen die Russen nicht eher, als bis sie von der Klinge des Gegners durchbohrt niedersanken. Stundenlang währte dies Morden. Einige Haufen der Russen geriethen über ihre Bagage, plünderten die Marketenderwagen und öffneten die Brantweinfässer, nach dem berauschenden Tranke lechzend. Die Offiziere schlugen die Fässer in Stücke; einige warfen sich auf den Boden, den Trank auch noch im Staube aufzulecken, andere kehrten ihre Waffen in wilder Wuth gegen ihre Befehlshaber und mordeten die, welche ihnen den Trank verschüttet. Endlich, nachdem die Mittagsstunde bereits vorüber war, endete der Kampf auf dieser Seite. Was von den Russen nicht niedergemetzelt lag, war in die Sümpfe versprengt. Seydlitz aber zog seine tapfern Schaaren vor dem feindlichen Kanonenfeuer zurück, das nunmehr von der andern Seite auf ihn gerichtet ward.

Die übrigen Theile beider Armeen waren bis jetzt noch nicht zum Kampfe gekommen. Friedrich hatte sich auf dem rechten Flügel seiner Truppen befunden. Nun ordnete er seine Armee zum Angriff und rückte vor. Vor dem rechten Flügel befand sich eine Batterie, die, da sie durch einen beträchtlichen Zwischenraum von der Truppenlinie getrennt war, durch ein besonderes Bataillon gedeckt wurde. Auf diese

stürzte sich eine große Schaar feindlicher Kavallerie und nahm schnell die Batterie und jenes Bataillon gefangen. Dann sprengte sie der Armee entgegen; hier ward sie aber durch lebhaftes Feuer zurückgeworfen. Jetzt brach sich auch jenes gefangene Bataillon wieder zu den Seinigen Bahn, mit dem lauten Rufe: Viktoria, es lebe der König! Friedrich aber ritt zu ihnen heran und sagte: „Kinder, ruft noch nicht Viktoria; ich werde es euch schon sagen, wenn es Zeit ist!" — In dem Augenblicke stürzten neue Schaaren der russischen Reiterei auf den linken Flügel der preußischen Armee. Dieser war aus den Regimentern des Grafen Dohna gebildet; ein Theil von ihnen war es gewesen, der schon bei jenem ersten Angriff auf den rechten Flügel der Russen geflohen war. Jetzt ergriff sie insgesammt bei dem Anbrausen der feindlichen Haufen ein panischer Schrecken; in schmachvoller Flucht verließen sie aufs Neue das Schlachtfeld. Und wieder war es dem Helden des Tages, Seydlitz, vorbehalten, die bedrohliche Gefahr abzuwenden. Aufs Neue stürmte er mit seinen tapferen Schaaren auf die Feinde ein, warf die russische Kavallerie in wilder Unordnung zurück und griff die noch stehenden Infanterie-Treffen der Russen, trotz des lebhaftesten Kartätschen- und Gewehrfeuers, muthig an. Bald kam auch Friedrich mit dem erprobtern Theile seiner Infanterie heran, und nun entstand wiederum ein Gemetzel, jenem gleich, welches dem rechten Flügel der Russen bereits den Untergang gebracht hatte. Mann kämpfte gegen Mann, keine Abtheilung vermochte mehr Ordnung zu erhalten, Russen und Preußen, Infanterie und Kavallerie, Alles war in dichten Knäueln durcheinandergedrängt. Friedrich selbst ward in Person auf eine Weise mit in das Gefecht verwickelt, daß seine Pagen um ihn her gefangen, verwundet und getödtet wurden. Der furchtbare Staub des heißen Tages und der Pulverdampf hatten alle Gesichter unkenntlich gemacht; der König ward von seinen Truppen nur an der Stimme erkannt. Kein Theil wich dem andern an Muth, aber die Kriegszucht der Preußen trug den Sieg davon; es gelang den Führern, sie aus dem wilden Gewühl aufs Neue in geregelten Schaaren zusammenzuziehen, und als der Abend sank, waren die Russen, die nicht niedergemetzelt lagen, vom Kampfplatze zurückgedrängt.

Während Friedrich seine Armee zur Nachtruhe ordnete, suchten die Russen in einzelnen Haufen ihr Heil in der Flucht. Da sie aber überall die Brücken abgebrochen fanden, so hinderte dies die gänzliche Auflösung ihres Heeres, dessen Führer es sich nun auf alle Weise angelegen sein ließen, die Zerstreuten zu sammeln. Eine Schaar von einigen tausend Russen hatte sich wieder auf dem Schlachtfelde aufgestellt. Gegen sie ließ Friedrich noch einmal Truppen marschiren; doch blieb dieser letzte, übrigens unbedeutende Angriff fruchtlos, da es theils an Munition fehlte, theils auch die Hälfte der Angreifenden, aus Bataillonen des linken Flügels bestehend, zum dritten Mal vor dem feindlichen Feuer entfloh. Indeß veranlaßte dieser kleine und für das Schicksal des Tages so ganz gleichgültige Erfolg den russischen Heerführer, prahlerische Siegesnachrichten nach Petersburg und nach den Höfen der Bundesgenossen zu senden, die sich gern auf kurze Zeit dem angenehmen Traume überließen.

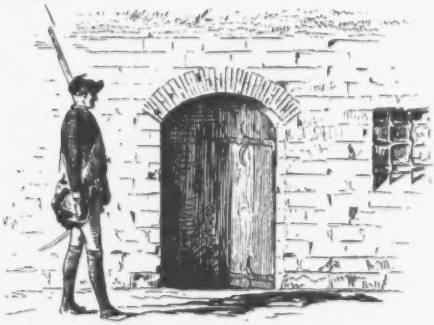
Ueber Nacht hatten sich die Russen gesammelt und am folgenden Morgen sich aufs Neue in Schlachtordnung gestellt. Es schien sich eine zweite Schlacht entspinnen zu wollen, und in der That begann auch eine Kanonade, die vier Stunden lang währte. Aber auf beiden Seiten war die Erschöpfung groß, zugleich fehlte es auch an Munition, so daß es zu keinem ernstlicheren Angriffe kam. Fermor hielt nun um einen

Waffenstillstand von einigen Tagen an, unter dem Vorwande, die Todten zu begraben. Friedrich ließ ihm antworten, dies sei die Pflicht des Siegers. So benutzte Fermor die folgende Nacht, den linken Flügel des preußischen Heeres zu umgehen und seine Wagenburg wieder zu gewinnen, wo er sich vorläufig verschanzte.

Gefangene waren am Tage der Schlacht von Zorndorf auf beiden Seiten nur wenige gemacht worden. Man hatte Pardon weder gegeben noch genommen. Man sagt, Friedrich selbst habe es verboten gehabt. Erst am folgenden Tage war eine größere Anzahl der versprengten Russen in die Hände der Preußen gefallen. Die Verluste im Ganzen waren sehr bedeutend. Friedrich hatte über 11,000 Mann, die Russen das Doppelte verloren. An Trophäen hatten die Preußen 103 Kanonen und 27 Fahnen und Standarten erobert. „Der Himmel hat Ew. Majestät heute wieder einen schönen Sieg gegeben!" so redete der englische Gesandte, Sir Mitchell, der Friedrich in den Krieg gefolgt war, den letzteren auf der Wahlstatt an. „Ohne diesen, — erwiderte Friedrich und zeigte dabei auf Seydlitz, — ohne diesen würde es schlecht mit uns aussehen!" Seydlitz aber lehnte das ehrenvolle Wort bescheiden ab und sprach das ganze Verdienst der gesammten Reiterei zu. Auch fand sich Friedrich veranlaßt, dem Feldmarschall Daun den wahren Erfolg der Zorndorfer Schlacht zu melden. Ihm war nämlich ein Brief des letzteren an Fermor in die Hände gefallen, worin dem russischen Heerführer gerathen ward, er möge keine Schlacht wagen mit einem listigen Feinde, den er noch nicht kenne: er möge nur zögern, bis Daun's Unternehmen auf Sachsen zu Ende gebracht sei. Friedrich schrieb nun zurück: „Sie haben Recht gehabt, dem General Fermor zu rathen, daß er vor einem feinen und listigen Feinde, den Sie besser kenneten, auf seiner Hut sei. Denn er hat Stich gehalten und ist geschlagen worden."

Unter den Gefangenen befanden sich fünf russische Generale. Als diese, noch auf dem Schlachtfelde, dem Könige vorgestellt wurden, so bedeutete er sie, wie er bedaure, daß er kein Sibirien habe, wohin er sie schicken könne, damit sie für ihre barbarische Weise der Kriegführung bestraft und ebenso behandelt würden, wie in Rußland die preußischen

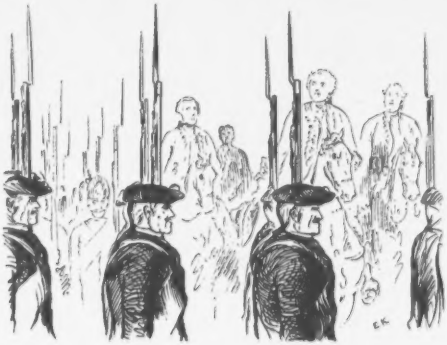
Offiziere. Sie fanden darauf ihre Wohnungen in den gewölbten Kellern unter den Wällen Cüſtrins. Als ſie dorthin geführt wurden und gegen einen ſolchen unziemlichen Aufenthalt proteſtirten, erwiderte ihnen der Commandant, mit Rückſicht auf die Erklärung des Königes: „Sie haben, meine Herren, nicht mir, ſondern der armen Stadt die Ehre angethan, ſie zu beſchießen, und ſich ſelbſt kein Haus übrig gelaſſen. Sie müſſen für jetzt ſo vorlieb nehmen!“ Indeß geſtattete Friedrich



ſchon nach einigen Tagen, daß die ruſſiſchen Generale ihre Keller verlaſſen und ſich in der nicht abgebrannten Neuſtadt von Cüſtrin Wohnungen miethen durften. Ja, als darauf die Nachricht von einer mildern Behandlung der Preußen in Petersburg kam, ſo erlaubte er ihnen, nach Berlin zu gehen und ſelbſt an den dortigen Hoffeſten Theil zu nehmen. Damals waren es Gefangene faſt aus allen europäiſchen Nationen, welche an den Hoftagen zu Berlin der Königin ihre Aufwartung machten.

Die preußiſche und die ruſſiſche Armee hatten indeß noch einige Tage unthätig einander gegenübergeſtanden, bis am 1. September Fermor ſich auf Landsberg zurückzog. Friedrich folgte ihm, ſah ſich indeß

schon am 2. September genöthigt, mit einem Theile seiner Armee nach Sachsen aufzubrechen, wohin ihn neue Noth der Seinen berief. Ein Corps von 16,000 Mann blieb zur Beobachtung der Russen zurück. Fermor rückte nun in Pommern ein und zog jene Abtheilung seiner Truppen, die in Gemeinschaft mit den Schweden hatte operiren sollen, wieder an sich; dann sandte er ein andres Corps nach dem Ufer der Ostsee, Colberg zu belagern. Die Besatzung dieser Festung war sehr schwach, aber Landmilizen und selbst die gesammte Bürgerschaft nahmen Theil an der Vertheidigung; ein mehrfach wiederholtes Bombardement blieb fruchtlos, und selbst ein Sturmangriff, nachdem die Russen bereits in den bedeckten Weg eingedrungen waren, wurde glücklich abgeschlagen. Endlich, am Ende October, wurde die Belagerung aufgehoben, und die gesammte russische Armee zog sich, jenseit der Weichsel, in ihre Winterquartiere. — Den Fortschritten der Schweden war nach der Schlacht von Zorndorf durch ein besondres preußisches Corps Einhalt gethan.



Ein und dreissigstes Capitel.

Schluß des Feldzuges von 1758. Hochkirch.

Als Friedrich die böhmiſchen Grenzen verließ und gegen die Ruſſen zog, dünkte es ſeinen übrigen Gegnern die günſtigſte Zeit, nun auch ihrerſeits angriffsweiſe gegen ſeine Beſitzungen zu verfahren. Die preußiſchen Truppen, die in Sachſen und Schleſien ſtanden, waren an der Zahl nicht ſonderlich bedeutend; man konnte ihnen ſehr überlegene Maſſen entgegenſtellen, und man meinte, daß vor der Hand das Genie des Königes eben nicht weiter zu fürchten ſei. Die Reichsarmee, die in Franken ihre Winterquartiere genommen und ſich anſehnlich verſtärkt hatte, rückte nun in Böhmen ein und wandte ſich gegen

die sächsischen Grenzen. Daun zog mit der großen österreichischen Armee nach der Lausitz und errichtete dort seine Magazine. Hier konnte er, je nach den Umständen, mit der Reichsarmee gemeinschaftlich gegen Sachsen operiren oder nach Schlesien einrücken, oder auch den vorschreitenden Russen in die Hände arbeiten. Zu dem letztern Behufe ließ er ein Corps leichter Truppen, unter dem General Loudon, in die Niederlausitz bis nach den Gegenden der Oder vorrücken. Loudon fand bei dieser Expedition keine besonderen Hindernisse und war somit leicht im Stande, in Peitz, einer kleinen alten Festung an einem Nebenflusse der Spree, einen militärischen Posten zur Sicherung seiner weiteren Unternehmungen festzusetzen. Doch geschah das letztere nicht, ohne dem preußischen Namen neue Ehre zu bereiten. Peitz war nämlich durch funfzig alte preußische Invaliden besetzt; und als die Oesterreicher ohne sonderliches Ceremoniel einzudringen suchten, so wurden sie mit Verlust einiger Mann abgewiesen. Doch machte der österreichische Anführer ernsthaftere Anstalten zum Angriff; er ließ den Commandanten in aller Form zur Uebergabe auffordern und dieser benahm sich nun, wie es ehrenhafter Krieger Sitte ist. Bevor er unterhandelte, machte er die Bedingung, daß zwei aus seiner Feste entsendete Offiziere, vom Feinde aufs Ehrenwort angenommen, sich überzeugen dürften, ob das feindliche Corps nach seiner Stärke berechtigt sei, die Räumung des Platzes zu fordern. Der Feind genügte dem Ansinnen des Commandanten; die Offiziere kehrten zurück und bezeugten die überlegene Macht desselben. Jetzt erst schritt der Commandant zur Capitulation; er bewirkte sich und seinen fünfzig Veteranen einen freien Abzug nach Berlin, und ließ den Eroberern nichts als einige Stücke zumeist mittelalterlicher Armaturen zurück.

Prinz Heinrich, der Bruder des Königes, führte den Oberbefehl der sächsischen Armee. Durch mancherlei Streifcorps hatte er den Anmarsch der Reichsarmee verzögert; doch konnte er gegen die Hauptmacht derselben, als diese wirklich in Sachsen einrückte, nichts Entscheidendes wagen und mußte sich begnügen, sich vor der Hand in einem festen Lager in der Nähe von Dresden sicherzustellen, während die überlegene feindliche Armee das Lager von Pirna besetzte. Indeß war aber auch

die schlesische Armee, unter dem Markgrafen Karl, aufgebrochen und hatte eine Stellung genommen, welche geeignet war, Schlesien gegen Daun's Angriffe von der Lausitz her zu decken. Zugleich war von dieser Seite der General Zieten abgesandt, um dem weiteren Vorschreiten des Loudon'schen Corps entgegenzutreten. Unter diesen Umständen, und da von Seiten der Russen kein näheres Eingreifen in das gemeinschaftliche Unternehmen Statt fand, faßte Daun den schnellen Entschluß, sich gegen Sachsen zu wenden. Er rückte in kurzer Frist gegen Dresden vor, und beschloß nun, den Prinzen Heinrich im Rücken anzufallen, während ihn die Reichsarmee von vorn angreifen sollte, damit das kleine preußische Heer zwischen der zwiefach überlegenen Uebermacht erdrückt würde. Gleichwohl wußte sich Prinz Heinrich in einer so günstigen Stellung zu erhalten, daß kein Angriff auf ihn erfolgte; bald kam die Nachricht an, daß Friedrich sich, nachdem er bei Zorndorf gesiegt, mit raschen Schritten der sächsischen Grenze nähere. Am 10. September, nachdem er die Armee des Markgrafen Karl und das Zieten'sche Corps an sich gezogen und Loudon wieder zur rückgängigen Bewegung auf die österreichische Hauptmacht genöthigt hatte, traf Friedrich in der Gegend von Dresden ein. Hier standen nunmehr vier Armeen auf dem engen Raume von zwei Meilen einander gegenüber; jeder Tag schien eine blutige Lösung dieser eigenthümlichen Verhältnisse zu verheißen. Friedrich wünschte nichts mehr als eine entscheidende Schlacht. Aber Daun hatte jetzt die Lust dazu verloren; als ein Meister im Vertheidigungskriege, wußte er schnell eine so günstige Lagerstelle zu besetzen, daß ein Angriff auf ihn die größte Verwegenheit gewesen wäre. Ebenso stand die Reichsarmee in dem Lager von Pirna vollkommen sicher. Eine geraume Frist verging auf diese Weise, ohne daß irgend eine Entscheidung erfolgt wäre. Vergebens waren die verschiedenen Manoeuvres, die Friedrich anstellte, um den Gegner aus seiner Stellung herauszulocken. Aber jeder Tag ward peinlicher für ihn, denn in der Zwischenzeit waren andre österreichische Corps in Oberschlesien eingerückt, hatten die Festungen Oppeln und Neisse eingeschlossen, und schon kam die Nachricht, daß alle Anstalten zu einer förmlichen Belagerung von Neisse gemacht würden.

Jetzt faßte Friedrich einen schnellen Entschluß. Da er hier den Feind zu keiner Schlacht bewegen konnte, so gedachte er, einen raschen Zug nach Schlesien zu unternehmen, um die Oesterreicher zu verhindern, in dieser Provinz festen Fuß zu fassen; hiedurch wurden zugleich die österreichischen Magazine in der Lausitz, aus denen Daun seinen Unterhalt bezog, bedroht. Es glückte ihm, durch ein vorgesandtes Corps Bautzen besetzen zu lassen; nach einigen Tagen folgte er selbst mit seiner Armee nach. Aber Daun hatte ebenso die Gefahr eingesehen, in die er durch die Wegnahme seiner Magazine versetzt werden mußte. Dies, und gleichzeitig auch Friedrich's Marsch nach Schlesien zu vereiteln, hatte er sich, ehe noch Friedrich's ganze Armee den beschlossenen Marsch antreten konnte, in derselben Richtung auf den Weg gemacht. Am 10. October, als Friedrich, von Bautzen aus weiter vorrückend, das Dorf Hochkirch besetzt hatte, sah er seinen Schritt aufs Neue durch die ganze österreichische Heeresmacht, die ihm gegenüber lagerte, aufgehalten.

Die Stellung, welche Daun eingenommen hatte, war wiederum überaus günstig. Er hatte eine Reihe ausgedehnter, bewaldeter Bergzüge, welche das Dorf Hochkirch in einem Winkel umschlossen, besetzt. Es war unmöglich, hier vorzudringen, und ein Aufenthalt in Hochkirch schien jedem Nachtheile ausgesetzt. Friedrich indeß, der es nicht für ehrenvoll hielt, vor dem bloßen Anblicke des Feindes umzuwenden, und der auch, wo es Angriff galt, dem österreichischen Heerführer keinen kühnen Entschluß zutraute, befahl, das Lager bei Hochkirch aufzuschlagen. Alle preußischen Generale, die sich zur Stelle befanden, sahen die Gefahr dieses Unternehmens ein; Fürst Moritz von Dessau erlaubte sich, dem Könige Vorstellungen darüber zu machen. Aber Friedrich achtete nicht darauf. Der General-Quartiermeister der Armee erhielt Befehl, das Lager abzustecken; dieser weigerte sich, zu dem Verderben der Armee beizutragen, und ward mit Arrest bestraft. Ein Ingenieur-Lieutenant mußte nun, nach Friedrich's eigener Anordnung, die Linien des Lagers ausstecken, während seine Fourierschützen bei diesem Geschäfte bereits durch die österreichischen Kanonenkugeln begrüßt wurden. Zur Sicherung des Lagers wurden indeß auf beiden Seiten Batterien angelegt; die eine von diesen kam vor Hochkirch zu stehen, auf dem Abhange, über

dem das Dorf sich erhebt. Friedrich's Macht an dieser Stelle bestand aus 30,000, die der Oesterreicher aus 65,000 Mann.

Die preußische Stellung war um so gefährlicher, als man aus dem tiefer gelegenen Lager wenig oder nichts von dem wahrnehmen konnte, was die Oesterreicher auf und hinter ihren Höhen unternahmen, während diese Alles deutlich unterschieden, was bei den Preußen vorging. Ueberdies waren die Waldungen am Fuße der Berge rings von den leichten Truppen der Oesterreicher besetzt, so daß den preußischen Vorposten und ihren Patrouillen auf keine Weise gestattet war, sich in eine größere Entfernung vom Lager hinauszuwagen, und daß den Oesterreichern alle Mittel zum unvorhergesehenen Ueberfall bereit standen. Bei dem Allen aber blieb Friedrich fest in der vorgefaßten Meinung, daß Daun sich zu keinem Angriff entschließen werde. Er unterdrückte selbst manche von den sonst nöthigen Vorsichtsmaßregeln und ließ sogar die Truppen unangekleidet in ihren Zelten ruhen. Der Feldmarschall Keith, der sich mit in der Armee befand, sagte ihm geradezu: „Wenn uns

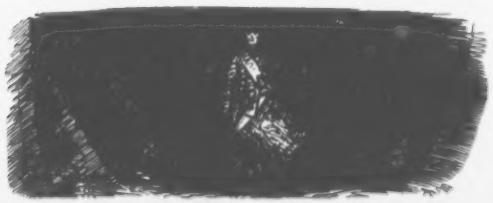
die Oesterreicher hier ruhig lassen, so verdienen sie gehangen zu werden." Friedrich aber antwortete scherzend: „Wir müssen hoffen, daß sich die Oesterreicher mehr vor uns als vor dem Galgen fürchten." In dieser Beharrlichkeit bestärkten ihn die falschen Berichte eines Spions. Er hatte nämlich, wie man erzählt, einen österreichischen Offizier erkauft, durch den er Alles erfuhr, was in der feindlichen Armee vorging. Die Briefe wurden in einem Korbe mit Eiern, von denen ein ausgeblasenes das jedesmalige Schreiben enthielt, überbracht. Zufällig aber mußte Daun selbst eines Tages dem Ueberbringer der Eier begegnen und diesem befehlen, die Waare nach seiner eigenen Küche zu bringen. Hier ward das Geheimniß entdeckt. Daun ließ unverzüglich den verrätherischen Correspondenten vor sich fordern; dieser hatte natürlich sein Leben verwirkt, doch schenkte es ihm der Feldmarschall unter der Bedingung, daß er fortan dem Könige schreibe, was er ihm in die Feder dictiren würde. So erhielt Friedrich einige Tage lang nur Nachrichten, die von nichts als von dem bevorstehenden Aufbruche der österreichischen Armee und von ihrem Rückmarsche nach Böhmen sprachen, und die ihn somit aller Gedanken an die Gefahr seiner Lage überhoben.

Da indeß dieser Aufbruch nicht so bald, als er erwartete, erfolgte, so entschloß sich Friedrich, um nicht länger unthätig liegen zu bleiben, das österreichische Heer zu umgehen. Nur bedurfte er hiezu noch einiger Vorbereitungen für die weitere Verpflegung der Armee und konnte deshalb für den Abmarsch keinen früheren Tag als den 14. October bestimmen. Aber schon hatte Daun seine Maßregeln getroffen. Es wäre allzu schmachvoll gewesen, wenn er hier noch länger gezaudert hätte, von der so überaus günstigen Gelegenheit einen wirksamen Gebrauch zu machen. Auch betrachtete die ganze österreichische Armee das Benehmen des Königes als eine förmliche Beleidigung, und allgemein sprach man es öffentlich aus, daß die Generale sämmtlich verdienten, cassirt zu werden, wenn sie eine so verwegene Herausforderung nicht annähmen. Um indeß ganz sicher zu gehen, ward ein nächtlicher Ueberfall, in der Nacht vom 13. auf den 14. October, beschlossen. Der Hauptschlag sollte gegen den wichtigsten Punkt des preußischen Lagers, gegen die Anhöhen, auf denen Hochkirch sich erhebt und die durch die Zelte des

rechten Flügels beſetzt waren, ausgeführt werden. Durch die bewaldeten Berghänge, welche die Oeſterreicher beſetzt hatten, wurden breite Wege geſchlagen, um ohne alles Hinderniß die Truppen zu den verſchiedenen Punkten hinabführen zu können, von denen aus der rechte Flügel der Preußen auf allen Seiten angegriffen werden ſollte. Zugleich war man darauf bedacht, in den Waldungen und auf den Höhen eifrige Befeſtigungsarbeiten ſehen zu laſſen, um die Abſicht des Angriffes zu verhüllen und die Preußen in ihrer vermeintlichen Sicherheit zu beſtärken.

Die Nacht brach ein und der zu dieſem Unternehmen beſtimmte Theil des öſterreichiſchen Heeres machte ſich, in größter Ordnung und Stille, auf den Marſch. Auch dafür hatte man geſorgt, daß ſelbſt der Schall der Tritte und das Raſſeln der Kanonen dem Ohre der preußiſchen Vorpoſten fern blieb. Eine Menge Arbeiter waren in den Waldungen angeſtellt, die jenen Schall durch unaufhörliches Fällen von Bäumen, durch lautes Anrufen und Singen übertäuben mußten. Im preußiſchen Lager hörte man dieſen Lärm und glaubte darin eine Fortſetzung jener ängſtlichen Befeſtigungsarbeiten zu erkennen. Unbeſorgt begab man ſich zur Ruhe, und als auch einzelne Offizier-Geſellſchaften, die ſich bis drei Uhr Morgens mit Muſik ergötzt hatten, verſtummten, ſo breitete ſich dunkle Nacht und tiefer Schlummer über das ganze Lager aus.

Die Thurmuhr von Hochkirch ſchlug fünf, und plötzlich begann ein heftiges Gewehrfeuer auf die preußiſchen Poſten, welche außerhalb des Lagers ſtanden. Zu Anfange achtete man darauf wenig, denn in



solcher Weise pflegten umherstreifende Panduren fast in jeder Nacht mit den Vorposten zu scharmutziren. Als aber das Feuer heftiger ward, so griffen die nächsten Bataillone, größtentheils ohne Stiefeletten und Tornister, zu den Waffen und eilten dem Feinde entgegen. Es glückte ihnen, den Angriff zurückzuschlagen. Doch schlichen, als sie das Lager verließen, Kroaten und andere österreichische Truppen in dasselbe und feuerten nun in den Rücken der Preußen, während diese zugleich durch immer größere Uebermacht von vorn bedrängt wurden. Ein furchtbares Gefecht erhub sich; Mann kämpfte gegen Mann, und da die Dunkelheit alle gegenseitige Erkennung verhinderte, so suchte ein Jeder sich durch blindes Umherschlagen und Stechen, gleichviel ob gegen Freund oder Feind, zu vertheidigen. Man tappte nach den Mützen der Gegner umher, und nur die Blechkappen der preußischen und die Bärenmützen der österreichischen Grenadiere gaben hier das Erkennungszeichen. Endlich mußten die Preußen weichen; nur mit großem Verluste konnten sie sich nach Hochkirch durchschlagen. Neue Bataillone kamen, gegen die Oesterreicher anzukämpfen; wieder drängten sie dieselben zurück, und wieder mußten sie sich, von allen Seiten angegriffen, mit Verlust zurückziehen. Die Oesterreicher eroberten die Batterie, welche vor Hochkirch stand und welche den rechten Flügel des preußischen Lagers decken sollte, wandten die Geschütze um und beschossen damit das Dorf. Furchtbar wütheten die Kanonenkugeln in den Reihen der Preußen, welche, die lange Dorfgasse hinab, ihnen entgegenzudringen suchten. Nur die Blitze des Geschützes hatten bis dahin die Nacht erhellt; jetzt brach der Morgen an, aber ein dichter Nebel hielt noch geraume Zeit das Dunkel fest.

Erst durch den Donner der Kanonen waren die übrigen Theile der preußischen Armee aus ihrer Ruhe aufgeschreckt worden. Friedrich hatte sein Hauptquartier zur linken Seite des Centrums, in dem Dorfe Rodewitz. Auch er ward erst jetzt erweckt und eilte sich anzukleiden. Kaum war er aus seiner Wohnung getreten, so erhielt er die Nachricht von den Verlusten des rechten Flügels, und als er zu Pferde stieg, begrüßten ihn schon die aus seinem eignen Geschütz abgeschossenen Kugeln. Noch aber war Hochkirch selbst nicht in den Händen der Feinde; noch hatte ein Bataillon die Gärten des Dorfes besetzt, ein zweites auf dem

Kirchhofe eine feste Stellung genommen. Friedrich glaubte noch immer nicht an einen allgemeinen Angriff des Feindes; er beorderte einzelne Brigaden, den rechten Flügel zu unterstützen und die Oesterreicher von ihrer eingenommenen Stellung zu vertreiben. Der Feldmarschall Keith setzte sich an die Spitze einiger Bataillone; er drang zur Seite von Hochkirch vor, eroberte die preußische Batterie wieder und trieb den Feind beträchtlich zurück. Aber nun wurde er von der Uebermacht eingeschlossen; man mußte sich mit dem Bajonett einen Rückweg bahnen, und Keith sank, von einer Gewehrkugel durchbohrt, entseelt zu Boden.

Die Oesterreicher drangen in Hochkirch ein und besetzten das Dorf, das in Flammen aufging, dessen Kirchhof jedoch immer noch muthvoll durch die Preußen vertheidigt ward. Der Prinz Franz von Braunschweig rückte mit neuen Truppen den Oesterreichern entgegen; auch er hatte zu Anfange günstige Erfolge, aber auch er ward bald zur Umkehr genöthigt und, ebenso wie Keith, blieb auch er auf dem Platze. Nicht andere Erfolge hatte der Fürst Moritz von Dessau, der tödtlich verwundet aus dem Gefechte getragen ward. Immer neue Truppenmassen wurden von österreichischer Seite in das Dorf geführt, und endlich

gelang es ihnen, auch des Kirchhofes Meister zu werden. Hier hatte sich, wie in einer kleinen Festung, jenes Eine Bataillon, unter dem Major

von Lange, mit standhafter Beharrlichkeit gegen die Angriffe von sieben österreichischen Regimentern gewehrt. Jetzt aber hatten die tapferen Preußen sich verschossen; von allen Seiten eingeschlossen, suchten sie sich mit Säbel und Bajonett durchzuschlagen, aber fast alle, der Major nicht ausgeschlossen, blieben sterbend oder verwundet auf dem Boden zurück, den sie so lange vertheidigt. Noch einmal suchte Friedrich den Oesterreichern die errungenen Vortheile zu entreißen. Er selbst führte sechs Bataillone in den Kugelregen hinein; sein Pferd ward verwundet; kaltblütig bestieg er ein anderes und wich, trotz aller Bitten, mit denen ihn seine Getreuen bestürmten, nicht eher von der Stelle, als bis er sah, daß seine Anstrengungen erfolglos blieben.

Endlich war der Nebel gefallen. Ein heller Tag beleuchtete die traurigen Zeichen des blutigen Nachtkampfes. Friedrich zog nun die-

jenigen seiner Truppen, die bisher Theil am Gefechte gehabt, zurück und stellte sie, Hochkirch gegenüber, in einer festen Linie auf. Der linke Flügel seiner Armee hatte bis dahin am Gefechte noch keinen Theil genommen. Jetzt geschah, dem von Daun entworfenen Plane gemäß, auch auf dieser Seite ein Angriff, der durch andere Abtheilungen des österreichischen Heeres unternommen ward. Nach muthiger Gegenwehr wurden auch hier die Preußen genöthigt, sich zurückzuziehen und die Batterie, welche den linken Flügel des Lagers decken sollte, ebenfalls den Feinden zu überlassen. Aber aufs Neue stellten sie sich in Schlachtordnung. In diesem Augenblicke traf ein besonderes Corps preußischer Truppen in der Nähe der Wahlstatt ein, welches einen ferner gelegenen Punkt besetzt gehabt und einige Angriffe, die von Seiten der Oesterreicher auf dasselbe geschahen, glücklich zurückgeschlagen hatte. Hiedurch wurde die Stellung der preußischen Armee in einer Weise gesichert und ausgefüllt, daß man mit Zuversicht neuen Angriffen entgegensehen konnte. Daun indeß fand es für zweckmäßiger, das Gewonnene festzuhalten, statt noch einmal das Waffenglück mit einem gefährlichen Feinde zu wagen. Ueberdies hatte ihm der nächtliche Angriff den Kern seiner besten Truppen gekostet und nur mit Mühe brachte er es jetzt dahin, seine Schaaren, die sich in bunter Unordnung durcheinander drängten, in feste Linien zusammenzuziehen. Er begnügte sich, eine Stellung anzunehmen, in welcher seine Armee, statt aufs Neue anzugreifen, vor einem Angriffe geschützt blieb, und sah in Ruhe zu, als Friedrich sich zum Rückzuge anschickte. Dieser Rückzug, den ein geschlagenes Heer, noch im Bereiche der feindlichen Kanonen, unternahm, geschah mit so vieler Ruhe, Gemessenheit und systematischen Ordnung, daß man das Schauspiel eines friedlichen Exercierplatzes vor sich zu sehen glaubte, und daß selbst die Oesterreicher zur Bewunderung hingerissen wurden.

Die Verluste, welche der leidenschaftliche Kampf herbeigeführt, waren sehr bedeutend. Die Preußen zählten etwa 9000 Mann, die sie verloren; die Oesterreicher zwar nicht weniger, aber jene hatten zugleich den Tod der trefflichsten Heerführer zu beklagen und überdies waren ihnen 101 Geschütze, 28 Fahnen, 2 Standarten und der größte Theil ihrer Zelte genommen. Gleichwohl ging Friedrich nur auf eine Stunde

Entfernung vom Schlachtfelde zurück und ließ hier, auf den Höhen zur Seite von Bautzen, seine Truppen ein Lager beziehen, so gut sie dasselbe eben, ohne Gezelte und Gepäck, aufzuschlagen im Stande waren. Auch bemühte er sich, seinen tapferen Soldaten Muth einzusprechen: er

hatte die Freude, zu sehen, daß es ihnen hieran wenigstens nicht fehle. Als die Regimenter an ihm vorüber zu der Lagerstätte zogen und ein Trupp von Kanonieren und Grenadieren vorbeikam, rief er diesen mit Laune zu: „Kanoniers, wo habt ihr eure Kanonen gelassen?“ — Der Teufel hat sie bei Nachtzeit geholt! war die Antwort. — „So wollen wir, erwiderte Friedrich, sie ihm bei Tage wieder abnehmen! Nicht wahr, Grenadiers?“ — Ja, sagten diese im Vorbeigehen, das ist recht! sie sollen uns auch Interessen dazu geben! — Friedrich lächelte und sagte: „Ich denke auch dabei zu sein!“ — Einem Offizier sagte er: „Daun hat mir heute einen glupischen Streich gespielt!“ Jener antwortete, es sei eine bloße Fleischwunde, die bald zu heilen dem Könige nicht schwer fallen werde. — „Glaubt Er das?“ versetzte der König. — Nicht allein ich, fuhr der Offizier fort, sondern die ganze Armee traut dies Ew. Majestät vollkommen zu. — „Er hat Recht!“ gab nun der König zur Antwort und faßte, wie er es bei vertraulicher Unterredung

pflegte, einen Knopf an der Uniform des Offiziers: „Er soll sehen, wie ich Daun fassen werde; ich bedaure einzig, daß heut so viel brave Leute ums Leben kommen mußten.“ — Es sind uns noch manche ähnliche Reden dieses Tages, in denen das traurige Schicksal der Armee mit kühner Laune besprochen ward, aufbehalten.

Im Innern aber fühlte Friedrich wohl, wie bedenklich aufs Neue seine Lage geworden war, wie ihn vor Allen die Schuld dieses Mißgeschickes treffe, und wie viel er namentlich an seinen Heerführern verloren hatte. Keith war überdies einer seiner vertrautesten Freunde gewesen. Und wie ihn nach der Schlacht von Kollin, die Bitterkeit seines Kummers zu vermehren, die Nachricht von dem Tode seiner Mutter traf, so jetzt die von dem Tode seiner geliebten Schwester, der Markgräfin von Baireuth. Sie war an dem Tage des Ueberfalls von Hochkirch gestorben. Diese Nachricht berührte ihn tiefer, als alles übrige Leiden; an der Markgräfin hatte er die theilnehmende Freundin seiner Jugend, die innigste Genossin seiner geistigen Freuden, die Stütze seines Gemüthes unter den bedrohlichen Verhältnissen der Gegenwart verloren. Von seiner innigen Liebe zu ihr zeugt unter anderm ein Gedicht, das er wenige Tage zuvor geschrieben hatte und in dem er sie über die Krankheit, die ihr Leben schon bedrohte, zu trösten beabsichtigte. Die Schlußworte dieses Gedichtes, in dem er sein eignes Leben als Opfer für die Genesung der Schwester bereit stellt, lauten also:

Wenn das Geschick, unbeugsam uns beherrschend,
Ein blutig Opfer fordert, — dann, ihr Götter,
Erleuchtet seinen richterlichen Spruch,
Daß seine strenge Wahl auf mich nur falle.
Dann will gehorsam ich und ohne Murren
Erwarten, daß der unerweichte Tod,
Von meiner Schwester seinen Schritt abwendend,
Abstumpfe seiner Sichel Glanz an mir.
Doch wenn so hohe Gunst, als ich erbitte,
Nicht einem Sterblichen zu Theil kann werden, —
O meine Götter! Dann gewähret mir,
Daß beid' an Einem Tage wir hinab
Zu jenen Fluren steigen, die von Myrthen
Lieblich beschattet sind und von Cypressen,
Zu jenem Aufenthalt des ew'gen Friedens, —
Und daß Ein Grab umschließe unsern Staub!

Das Gedicht war noch nicht abgesandt worden; jetzt schickte er es mit einigen Zeilen, in denen sich der tiefste Schmerz ausspricht, dem Gemahl der Verstorbenen zu. Einige Monate später schrieb er ein Gedicht an den Lord Marschall Keith, ihn über den Tod des bei Hochkirch gefallenen Bruders zu trösten. Auch hier klingt das tiefe Gefühl des Leidens bei dem Verlust der Freunde durch. Eine Stelle darin ist zu charakteristisch für die Empfindsamkeit seines Herzens, als daß sie hier übergangen werden dürfte. Sie heißt:

Oft wähnt' ich Reich und Leben zu verlieren, —
Und nimmer noch vermochte das Geschick,
Das so viel Fürsten gegen mich vereint,
Zum Gegenstand des Mitleids mich zu machen.
Doch löset es der Freundschaft heilig Band,
Dann, theurer Lord, schlägt es mich grausam nieder: —
Achill auch war nicht gänzlich unverwundbar!

Auch an anderen Zeugnissen fehlt es nicht, die uns in die damalige Stimmung des gebeugten Königes blicken lassen. So wird berichtet,

daß ihn sein Vorleser, le Catt, als die Nachricht von dem Tode der Markgräfin eingelaufen war, eines Abends in den Predigten des be-

rühmten Kanzelredners Bourdaloue lesend fand. Le Catt, den König zu erheitern, redete ihn scherzend an: „Es scheint, als wollten Ew. Majestät gar bigott werden.“ Friedrich antwortete nichts; und als der Vorleser am nächsten Tage zur gewöhnlichen Stunde wiederkam, reichte er ihm eine Rolle schwarz geränderten Papiers, mit dem Bedeuten, die Schrift in seiner Wohnung durchzulesen. Es war eine Predigt über einen besondern biblischen Text, die Friedrich, seinen gegenwärtigen Umständen gemäß, ausgearbeitet hatte. Le Catt hielt es für seine Pflicht, dem Könige Trost einzusprechen; dieser dankte für die Theilnahme, versicherte, daß er Alles zur günstigen Veränderung seiner Lage versuchen werde, und schloß mit den bedeutenden Worten: „Auf allen Fall habe ich Etwas, womit ich das Trauerspiel schließen kann.“ Aber nicht dies geheimnißvolle fremde Etwas (ohne Zweifel das Gift, das er bei sich trug), die eigne Größe seines Geistes war es, was der traurigen Katastrophe schnell eine wunderbare Wendung gab. Wie er seinen Schmerz bezwingen und ihm Worte — hier merkwürdiger Weise die Worte der Kanzel — zu verleihen wußte, so auch hatte er bereits alle Verhältnisse der Gefahr, die ihn äußerlich umfangen hielt, überschaut und sie seinem Glücke dienstbar gemacht; so konnte er, während Daun die günstige Zeit zu keinem erneuten Angriffe benutzte, mit Zuversicht die kühnen Worte aussprechen, die in eines jeden Andern Munde eitel Prahlerei gewesen wären: „Daun hat uns aus dem Schach gelassen, das Spiel ist nicht verloren; wir werden uns hier einige Tage erholen, alsdann nach Schlesien gehen und Neisse befreien!“

In der That vollführte Friedrich in kurzer Frist, aller Welt zum Erstaunen, das, was einem Andern nur als die Frucht des vollständigsten Sieges zu Theil geworden wäre. Daun hatte nach seinem Siege nichts Eiligeres zu thun gehabt, als den ambrosianischen Lobgesang anstimmen zu lassen, die erbeuteten Trophäen kunstreich aufzubauen, Siegesfeste anzustellen, Kouriere nach Wien und nach den Residenzen aller verbündeten Mächte zu entsenden und endlich sich aufs Neue in einem festen Lager mit Sorgfalt zu verschanzen. Durch alles dies glaubte er die Erfolge seines Sieges so wohl vorbereitet, daß er dem General, welcher die Belagerung von Neisse leitete und in der That schon auf

eine drohende Weise vorgerückt war, die Meldung machte: „Betreiben Sie Ihre Belagerung unbesorgt; ich halte den König fest; er ist von Schlesien abgeschnitten, und wenn er mich angreift, stehe ich Ihnen für den guten Erfolg.“

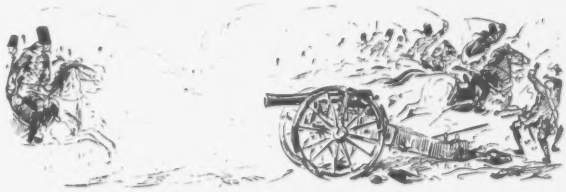
Friedrich aber hatte dem Prinzen Heinrich, der in Dresden geblieben war, den Befehl zugesandt, mit einem Theil der dortigen Armee, mit Geschützen, Munition und Proviant aufzubrechen und zu ihm zu stoßen. Ungestört vereinigten sich beide Heere bei Bautzen. Nun wurden die Verwundeten nach Glogau entsandt, und Friedrich machte noch einige andere Bewegungen, die den österreichischen Heerführer glauben ließen, er werde sich mit seiner ganzen Armee dahin zurückziehen und ihm in Sachsen freie Hand lassen. Unerwartet aber brach Friedrich am Abend des 24. October auf, umging das wohlverschanzte Lager der Oesterreicher und marschirte auf Görlitz. Erst am folgenden Tage erfuhr Daun den Abmarsch der Preußen, durch den all seine schönen Pläne zerstört wurden; im Gegentheil mußte er jetzt wegen seiner Magazine in der Lausitz, die den Preußen offen standen, besorgt werden. Eilig folgte er also Friedrich zur Seite und besetzte, während jener in Görlitz einrückte, die seitwärts gelegenen Höhen. Dem Könige von Preußen wäre wiederum eine Schlacht erwünscht gewesen, aber Daun verließ seine schützenden Höhen nicht. So rückte Friedrich denn in eiligen Märschen nach Schlesien fort, während Daun, als er seine Magazine in Sicherheit sah, sich nach Dresden umwandte und nur durch seine leichten Truppen den Marsch der Preußen, ohne weiteren Nachtheil, beunruhigen ließ. Am 7. November empfing Friedrich die frohe Nachricht, daß die Oesterreicher, auf die Kunde von seiner Annäherung, bereits die Belagerung von Neisse aufgehoben hätten und nach Mähren zurückgekehrt seien; hierauf war auch bald der Abmarsch sämmtlicher österreichischer Corps aus Schlesien erfolgt. Friedrich machte nun noch einen Besuch in Neisse, sich der Trefflichkeit der von ihm angelegten Werke, die dem Bombardement widerstanden hatten, zu erfreuen, sah sich aber sodann wiederum zur schnellen Rückkehr nach Sachsen genöthigt.

Um sein Vorhaben nachdrücklich ausführen zu können, hatte Friedrich in Dresden nur einen geringen Theil seiner Armee zurückgelassen;

zu deſſen Verſtärkung waren die preußiſchen Corps, die den Schweden und Ruſſen gegenüberſtanden, zurückberufen. Ehe die letzteren aber eintrafen, war Daun bereits aufs Neue vor Dresden gerückt, und auch die Reichsarmee, die bis dahin unbeweglich geblieben war, hatte ſchon einige Schritte vorwärts verſucht. Da die preußiſche Armee jetzt allzu ſchwach, die Beſatzung von Dresden, unter dem General Schmettau, aber wohl ausgerüſtet war, um auf einige Zeit eine Belagerung aushalten zu können, ſo beſchloß man, eine Schlacht zu vermeiden, die Armee von Dresden zurückzuziehen und ſo den öſterreichiſchen Heerführer zu einer Belagerung zu veranlaſſen, bis genügende Kräfte zum Entſatz vorhanden ſeien. Für Daun war dieſer Entſchluß ſehr erwünſcht; er hoffte durch die Eroberung von Dresden ſeinen Feldzug auf eine glorreiche Weiſe ſchließen zu können. Als er ſich aber zur förmlichen Belagerung anſchickte, ließ ihm der General Schmettau ſagen, er werde ſich, auf den Fall einer weiteren Annäherung, genöthigt ſehen, die Vorſtädte von Dresden abzubrennen. Die Warnung blieb unbeachtet, und die Drohung ging, am 10. November, in Erfüllung; es brannten 180 Häuſer ab. Dies Verfahren, das indeß durch die ſtrenge Nothwehr gerechtfertigt ward, empörte den öſterreichiſchen Feldmarſchall; er ließ Schmettau wiſſen: „Nach ſolchen, in einer Reſidenz unerhörten Maßnehmungen, müſſe der Commandant für ſein Benehmen perſönlich verantwortlich bleiben.“ Vielleicht dachte Daun in dieſem Augenblicke nicht daran, daß die öſterreichiſche Armee im vorigen Jahre, als das blühende Zittau — überdies dem bundesverwandten Sachſen zugehörig — ohne alle Noth eingeäſchert ward, gar ärgere Schuld auf ſich geladen hatte. Schmettau gab auch einfach zur Antwort: „Er ſei beordert, die Stadt zu vertheidigen; nähere ſich der Feind noch mehr, ſo gehe auch der Ueberreſt der Vorſtädte in Feuer auf, und mit noch weiterem Vordringen treffe dies Schickſal jede Straße, in der er ſich vom Walle bis ins Schloß vertheidigen werde, um hier den Ausgang der Begebenheiten abzuwarten.“

Jetzt kam die Nachricht, daß Friedrich aufs Neue nach Sachſen zurückkehre. Und da nun auch noch ein Paar Unternehmungen von Seiten der Reichsarmee auf Torgau und Leipzig, zum Theil durch die

aus Pommern heranrückenden Corps, vereitelt wurden, so fand Daun in der Antwort, die ihm Schmettau gegeben hatte, genügenden Grund, den ernsteren Kampf, der leicht den Werth seiner bei Hochkirch errungenen Lorbeeren herabsetzen konnte, zu unterlassen. Er ließ jenem sagen, er gebe aus Achtung vor der königlich polnischen Familie und aus Menschenliebe die Unternehmung auf Dresden auf. Er ging nunmehr nach Böhmen zurück; die Reichsarmee hatte sich schon vorher auf den Weg nach Franken gemacht, und so fand Friedrich, als er in Dresden eintraf, keinen Feind mehr im Lande. Er sandte nun die aus Pommern berufenen Corps gegen die Schweden zurück, die inzwischen vorgedrungen waren, aber schnell wieder auf Stralsund zurückgetrieben wurden.



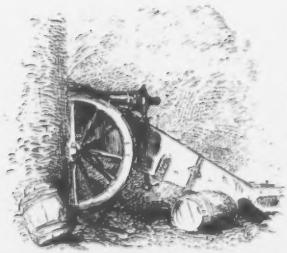
So war wiederum ein Feldzug beendet, ohne daß Friedrich, außer denjenigen Theilen seines Gebietes, die im fernen Westen und Osten besetzt blieben, eine Einbuße erlitten und ohne daß er von Sachsen etwas verloren hätte. In Ruhe konnte er seine Truppen die Winterquartiere beziehen lassen.

Für Daun aber war noch eine besondere Ehre aufbehalten. Nicht genug, daß ihm die Kaiserin für seinen bei Hochkirch errungenen Sieg aufs Schmeichelhafteste Dank gesagt, auch der Papst — Clemens XIII., der in diesem Jahre zur Regierung gekommen war und es vergessen zu haben schien, wie parteilos Friedrich für seine katholischen Unterthanen gesorgt, — betrachtete diesen Sieg als ein für die Kirche hochwichtiges Ereigniß. Er verehrte dem österreichischen Feldmarschall einen geweihten Degen, mit goldnem Knopf und in rothsammtener Scheide, und einen

geweihten Hut, von Karmoisinsammet, mit Hermelin gefüttert und mit Golde eingefaßt, vorn mit einer perlengestickten Taube, dem Symbole des heiligen Geistes, der über den gebenedeiten Waffen des Heerführers schweben sollte. Solche Auszeichnung verrieth eine fürchterliche Gesinnung gegen den König von Preußen, denn sie war bis dahin nur denjenigen zu Theil geworden, welche die heilige Lehre des Christenthums gegen die Waffen der Ungläubigen beschirmen sollten. Aber sie war unweise gewählt, denn sie gab es klar zu erkennen, daß Preußen fortan der entschiedene Beruf obliege, gegen Fanatismus, Unduldsamkeit und Geistesdruck in die Schranken zu treten. Sie wandte nur um so mehr alle hellen Gemüther dem großen Könige zu, ohne von ihrer Seite irgend zu selbständigen Erfolgen zu führen. Denn wenn sich auch, in Folge solcher Gesinnung, der Kurfürst von Köln bewogen fand, seinen protestantischen Unterthanen die Freude über preußische Siege bei schwerer Strafe verbieten zu lassen, so legte das wahrlich kein Gewicht mehr in die Schale der Feinde Friedrich's. Und Friedrich, eben so rüstig mit der Feder kämpfend wie mit dem Schwerte, ließ die Gelegenheit nicht vorübergehen, ohne eine Reihe satirischer Schriftchen als fliegende Blätter in die Welt zu senden und durch sie die ganze Lächerlichkeit eines Unternehmens bloszustellen, das die Gegenwart wieder in das Mittelalter zurückzuschrauben beabsichtigte.

Zwei und dreissigstes Capitel.

Feldzug des Jahres 1759. Kunersdorf.



rei Jahre des Kampfes waren vorübergegangen. Viele schwere Schlachten waren geschlagen, in Strömen war das Blut vieler Tausende geflossen, blühende Fluren lagen verödet, Städte und Dörfer waren in Schutt und Asche gesunken, unzählige Familien einst begüterter Menschen irrten als Bettler umher; aber noch war der Haß der Gewaltigen nicht abgekühlt, noch hatten sie die Hoffnung nicht aufgegeben, den kleinen preußischen Staat, der sich unberufen, wie sie es meinten, in ihre Reihen eingedrängt, von seiner Höhe herabzustürzen. Friedrich hätte gern die Waffen aus

seiner Hand gelegt; er war kein unersättlicher Eroberer, er kannte keinen Haß, als den gegen das Schlechte und Gemeine; er war der unausgesetzten Anstrengungen müde, zu denen ihn die übergroße Schaar seiner Feinde zwang: „In der Ferne (so schrieb er im Anfange des Jahres 1759 an seinen Freund, den Marquis d'Argens) mag meine Lage einen gewissen Glanz von sich werfen: kämen Sie ihr näher, so würden Sie nichts als einen schweren, undurchdringlichen Dunst finden. Fast weiß ich nicht mehr, ob es ein Sanssouci in der Welt giebt; der Ort sei, wie er wolle, für mich ist dieser Name („ohne Sorge") nicht mehr schicklich. Kurz, mein lieber Marquis, ich bin alt, traurig, verdrießlich. Von Zeit zu Zeit blickt noch ein Schimmer meiner ehemaligen guten Laune hervor; aber das sind Funken, die geschwind verlöschen, weil es ihnen an Glut fehlt, die ihnen Dauer geben könnte. Es sind Blitze, die aus dunkeln Wetterwolken hervorbrechen. Ich rede aufrichtig mit Ihnen: sähen Sie mich, Sie würden keine Spur mehr von dem, was ich ehemals war, erkennen. Sie würden einen alten Mann finden, dessen Haare grau werden, der die Hälfte seiner Zähne verloren hat, ohne frohen Sinn, ohne Feuer, ohne Lebhaftigkeit, — kurz, eben so wenig den ehemaligen, als es die Ueberbleibsel von Tusculum sind, von denen die Architekten, aus Mangel an Ruinen, die die eigentliche Wohnung Cicero's andeuten könnten, so viel eingebildete Plane entworfen haben. Das sind, mein Bester, die Wirkungen, nicht sowohl der Jahre, als der Sorgen; die traurigen Erstlinge der Hinfälligkeit, die uns der Herbst unsers Alters unausbleiblich mitbringt. Diese Betrachtungen, die mich sehr gleichgültig gegen das Leben machen, versetzen mich gerade in den Zustand, in welchem ein Mensch sein muß, der bestimmt ist, sich auf Leben und Tod zu schlagen: mit dieser Gleichgültigkeit gegen das Leben kämpft man muthiger und verläßt diesen Aufenthalt ohne Bedauern."

Friedrich hatte den Winter zu neuen Rüstungen, soweit es seine Kräfte gestatteten, benutzt; aber er war entschlossen, den neuen Feldzug nicht mehr, wie bisher, mit einem Angriffskriege zu eröffnen, sondern, seine Grenzen beschirmend und sichernd, die Unternehmungen der Feinde abzuwarten.

Indeß betraten wiederum, wie im vorigen Jahre, die Armee der Verbündeten unter Herzog Ferdinand von Braunschweig und die Armeen der Franzosen zuerst den Schauplatz des Krieges. Noch im Winter hatten die Franzosen, unter Soubise, Frankfurt am Main überrumpelt, obgleich diese Stadt, die ihr Contingent zur Reichsarmee stellte, nichts glaubte von den Bundesgenossen des Reichs befürchten zu dürfen. Durch den Besitz von Frankfurt war den Franzosen die Verbindung mit den Oesterreichern und mit den Reichstruppen, sowie alle nöthige Zufuhr gesichert; darum war Herzog Ferdinand vorzugsweise darauf bedacht, ihnen diesen wichtigen Punkt wieder zu entreißen. Er rückte gegen sie vor. Am 13. April kam es bei Bergen, in der Nähe von Frankfurt, zur Schlacht; doch die Franzosen, bei denen Broglio an Soubise's Stelle als Oberbefehlshaber eingetreten war, behaupteten ihre Stellung. Sofort drangen beide französische Armeen wieder in Deutschland vor; Kassel, Münster und Minden mit bedeutenden Abtheilungen der verbündeten Truppen fielen in ihre Hände. Ferdinand aber hatte die Weser behauptet. Bei Minden trat er der überlegenen französischen Nordarmee, unter Contades, entgegen und erfocht am 1. August einen glänzenden Sieg, während gleichzeitig ein besondres französisches Corps durch seinen Neffen, den Erbprinzen von Braunschweig, vernichtet wurde. Eine Reihe anderer glücklicher Gefechte schloß sich hieran an, und in kurzer Frist sahen sich die Franzosen genöthigt, alle glänzenden Erwerbungen dieses Jahres wiederum aufzugeben. Den Beschluß des siegreichen Feldzuges machte die Ueberrumpelung von Fulda, welches durch den Herzog von Würtemberg besetzt war, der als französischer Söldner die Armee des Feindes mit 12,000 Mann verstärkt hatte. Auch er mußte sich mit großem Verluste bis an den Main zurückziehen.

Auf preußischer Seite begann das ernsthafte Spiel des Krieges erst im Sommer. Friedrich wollte diesmal, wie bemerkt, die Bewegungen der Feinde abwarten, um dann den günstigsten Augenblick zur Abwehr erspähen zu können; gleichwohl hatte indeß auch er nicht eben müßig zugesehen. Da in jener Zeit alle Heeresbewegungen auf der Verpflegung aus Magazinen beruhen mußten, so hatten die Gegner auf den verschiedenen Seiten, wo sie die preußischen Staaten umlagerten, be-

trächtliche Vorrathshäuser zur Unterstützung ihrer bevorstehenden Unternehmungen angelegt. Konnte Friedrich diese zerstören, so mußten die Feinde natürlich auf eine sehr empfindliche Weise gehemmt werden. Friedrich ergriff demnach seine Maßregeln. Schon im Februar ließ er ein Corps in Polen einrücken, wo die Russen längs der Warthe ihre Magazine angelegt hatten. Hiebei galt es zunächst, die Unternehmungen eines polnischen Großen, des Fürsten Sulkowski, rückgängig zu machen, indem dieser, trotz der Parteilosigkeit, welche die polnische Republik behauptete, und trotz dem, daß seine Residenz Reisen der schlesischen Grenze ganz nahe lag, ansehnliche Lieferungen für die Russen veranstaltete und selbst Truppen für sie warb. Er ward sammt seiner Leibwache aufgehoben und nach Glogau transportirt; außerdem aber gelang es den Preußen, in Polen Vorräthe zu zerstören, aus denen 50,000 Mann auf 3 Monate verpflegt werden konnten. Eine zweite Expedition der Art sollte von Oberschlesien aus nach Mähren unternommen werden; diese führte zwar an sich zu keinem Erfolge; doch bewirkte sie, daß Daun, einen Einfall des Königes in Mähren befürchtend, seine Hauptmacht nach dieser Seite zog und dadurch die böhmischen Grenzen gegen Sachsen hin blosgab. Nun ließ Prinz Heinrich, der die preußische Armee in Sachsen befehligte und schon die Vortruppen der Reichsarmee aus Thüringen zurückgedrängt hatte, verschiedene Corps in Böhmen einrücken, die in der kurzen Frist von 5 Tagen alle dort befindlichen Magazine vernichteten und dem Feinde etwa das Doppelte des in Polen verübten Nachtheiles zufügten. Daun sandte eilig Verstärkungen gegen die sächsische Grenze, aber die Preußen waren bereits glücklich zurückgekehrt. Prinz Heinrich war indeß nicht gewillt, sich mit diesem Einen kühnen Unternehmen zu begnügen; noch ernsthafter und mit noch glücklicherem Erfolge wiederholte er dasselbe gegen die Reichsarmee, die in Franken, zwischen Bamberg und Hof, aufgestellt war. Er rückte in verschiedenen Colonnen gegen dieselbe vor. In eiligem Laufe floh eine Abtheilung der Reichsarmee nach der andern zurück und sammelte sich erst bei Nürnberg wieder; eine große Anzahl von Gefangenen und sämmtliche Hauptmagazine fielen in die Hände der Preußen. Nachdem die letzteren in den fränkischen Städten bedeutende Contributionen ein-

getrieben und vergeblich versucht hatten, den Feind zum Stehen zu bringen, damit es auf solche Weise zu einer entscheidenden Schlacht käme, kehrten sie wieder nach Sachsen zurück, wo jetzt ihre Gegenwart nöthig wurde. Diese Expedition fand im Laufe des Maimonates statt.

Bei Gelegenheit dieses fränkischen Zuges ward beiläufig auch gegen diejenige Klasse von Friedrich's Feinden, die, weniger geneigt zu Heldenthaten, in Schmähschriften gegen den großen König Ruhm zu erwerben suchte, ein warnendes Beispiel ausgeübt. Ein preußischer Offizier kam mit einigen Soldaten schnellen Rittes nach Erlangen, machte dort einem berüchtigten Zeitungsschreiber seinen Besuch, ließ dem Ueberraschten eine gemessene Anzahl Stockprügel geben und kehrte mit der förmlichen Quittung, die ihm der Patient über das Empfangene ausgestellt, wieder zur Armee zurück.

Friedrich selbst hatte bisher der österreichischen Hauptarmee, die sich, unter Daun, bei Schurz in Böhmen lagerte, bei Landshut gegenübergestanden. Als sich diese nördlich nach Mark-Lissa zog, so rückte er ihr ebenfalls nach und bezog mit seiner Armee, vollkommen im Vertheidigungssysteme beharrend, ein festes Lager bei Schmottseifen.

Die Bewegung der österreichischen Armee war vorzugsweise durch die inzwischen eingetretenen Unternehmungen der Russen, in deren Operationen die ihrigen einzugreifen bestimmt waren, veranlaßt worden. Die Russen hatten bereits Ende April die Weichsel überschritten und darauf ihre Magazine erneuert. Gegen sie schickte Friedrich jetzt den größeren Theil seines Armeecorps, welches unter dem Grafen Dohna in Pommern stand, mit dem Auftrage, die einzelnen Colonnen der russischen Armee noch während ihres Marsches anzugreifen. Dohna wußte dies indeß nicht möglich zu machen. Der ganze Erfolg seiner Sendung bestand darin, daß er ihnen aufs Neue einige Magazine wegnahm, während ihre Corps sich vereinigten und bereits gegen die Oder vorrückten. Da Dohna keine Schlacht wagte, so glaubte Friedrich bessere Erfolge erwarten zu dürfen, wenn er an dessen Stelle einen kühneren Heerführer sende. Er wählte dazu den General Wedell, der sich bereits im zweiten schlesischen Kriege den Ehrennamen des preußischen Leonidas erworben und auch bei Leuthen sich aufs Rühmlichste ausgezeichnet hatte.

Wedell aber war einer der jüngsten Generale der Armee; um daher seine älteren Genossen nicht zu kränken, wohl aber auch, um ihn durch eine ganz ungewöhnliche Ehre zur höchsten Begeisterung zu entflammen, ernannte ihn Friedrich förmlich, nach römischer Sitte, zum Dictator. „Bei dem Heere stellt Er nunmehr (mit diesen Worten entließ ihn der König) meine Person vor; was Er befiehlt, geschieht in meinem Namen, als wäre ich selbst gegenwärtig. Ich habe Ihn bei Leuthen kennen gelernt, und setze in Ihn das unbegrenzte Vertrauen, Er werde ebenso, wie mancher von den Römern ernannte Dictator, auch meine Angelegenheiten an der Oder verbessern. Ich befehle ihm daher, die Russen anzugreifen, wo Er sie findet, sie tüchtig zu schlagen und dadurch ihre Vereinigung mit den Oesterreichern zu verhindern."

Wedell traf die Russen in der Gegend von Züllichau, wo sie, bei dem Dorfe Kay, eine sehr günstige Stellung angenommen hatten. Ohne darauf zu achten und nur an den Befehl des Königs gedenkend, griff er sie, am 23. Juli, mit seiner dreimal geringeren Macht an. Aber die persönliche Tapferkeit des Dictators und seiner Untergebenen fruchtete nichts gegen die Uebermacht und gegen die Ungunst der örtlichen Verhältnisse. Vergebens waren die bis zur Nacht fortgesetzten Angriffe; die Preußen mußten mit einem Verluste von mehr als 8000 Mann das Feld räumen. Die Russen rückten bis Frankfurt vor, und hier stieß ein österreichisches Corps, von Loudon geführt, zu ihnen.

Jetzt war für Friedrich die größte Gefahr im Anzuge. Schnell entschloß er sich, in eigner Person den Russen entgegenzutreten. Er berief den Prinzen Heinrich mit dem größeren Theile seiner Armee aus Sachsen zu sich, übergab ihm das Commando in dem Lager von Schmottseifen und machte sich selbst mit einem ansehnlichen Truppencorps, das er mit dem Wedell'schen Corps vereinigte, auf den Weg nach Frankfurt.

Die ruſſiſche Armee, vom General Soltikof geführt, hatte am jenſeitigen Oderufer eine feſte Stellung eingenommen. Auf einer Hügelreihe, die ſich von Frankfurt aus öſtlich zieht und vor der das Dorf Kunersdorf liegt, hatte ſie ſich gelagert und den Abfall der Hügel durch ſtarke Batterien geſichert. Friedrich fand es für angemeſſen, an Frankfurt vorüberzuziehen und zwiſchen dieſer Stadt und Cüſtrin über den Strom zu ſetzen. So kam er in einem weiten Bogen der einen Seite des ruſſiſchen Heeres gegenüber. Am 11. Auguſt hatte er dieſe Stellung erreicht. Die Stärke der ruſſiſchen Armee, mit Einſchluß des öſterreichiſchen Hülfscorps unter Loudon, betrug ungefähr 70,000 Mann; Friedrich hatte ihnen 43,000 Mann entgegenzuſetzen.

Am 12. Auguſt, früh um 2 Uhr, brach die preußiſche Armee zum Angriff auf. Sie zog ſich, da der Boden von Seen und Bächen durchſchnitten war, aufs Neue in einem Bogen ſeitwärts, und marſchirte nun durch einen Kiefernwald dem linken Flügel des Feindes entgegen. Es war bereits 11 Uhr des Vormittags, als man den Saum des Waldes erreicht hatte und ſich zum Angriff ſtellte; die Hitze war drückend, und die Armee hatte ſchon zwei Nächte nur wenig geruht. Kanonen waren

aufgefahren, und alsbald entspann sich mit den feindlichen Batterien ein heftiges Geschützfeuer. Dann rückte die preußische Infanterie gegen die Anhöhen vor, auf denen der Feind stand. Trotz des feindlichen Kugelregens kletterte sie muthig über den Verhack, den die Russen zum Schutz ihrer Stellung angelegt hatten, erstieg die Anhöhen und eroberte die Batterien. Ein russisches Regiment nach dem andern wurde geworfen; bald waren die Preußen im vollkommenen Besitz der Anhöhen, welche die Stellung des linken russischen Flügels ausgemacht hatten; eine große Menge von Gefangenen und von feindlichen Kanonen war in ihren Händen. Erst jenseit einer Schlucht mit steil abfallenden Seitenwänden, der Kuhgrund genannt, sammelten sich die Russen wieder und stellten den Preußen neugeordnete Schaaren entgegen. Doch war das für die Preußen kein Hinderniß; sie sprangen in die Schlucht hinab und erkletterten den steilen Rand auf der andern Seite. Vergebens bemühten sich die Russen, sie wieder hinabzustürzen; sie behaupteten sich siegreich auch auf dieser Seite und trieben wiederum ein feindliches Regiment nach dem andern zurück.

Es war 5 Uhr Nachmittags. Zwei Drittheile des Feindes waren geschlagen und aus ihrer Stellung vertrieben, 90 Kanonen waren in den Händen der Preußen, der Sieg war so gut wie entschieden, und schon flogen Kouriere mit der freudigen Nachricht nach Berlin. Es war vorauszusehen, daß der Feind nach einem so gewaltigen Schlage nur auf den Rückzug bedacht sein würde. Aber Friedrich war nicht gewillt dem Geschlagenen goldne Brücken zu bauen; da das Schicksal des Tages ihm bis dahin so günstig gewesen war, so hoffte er, daß es ihm nun auch gelingen würde, die Macht des Gegners gänzlich zu vernichten. Vergebens machte man ihm Vorstellungen, wie viel die eigne Infanterie bereits gelitten habe, wie erschöpft sie von dem heißen Tage sei, wie gefährlich es sei, den Feind zur Verzweiflung zu bringen und wie fein rechter Flügel noch die vortrefflichste Stellung inne habe. In der That beherrschten die Anhöhen, auf denen der rechte feindliche Flügel stand (die Judenberge bei Frankfurt), die Reihe der Hügel, die man bis jetzt bereits gewonnen hatte; amphitheatralisch hoben sie sich über diesen empor, und noch war die feindliche Armee reichlich mit Geschützen

versehen. Friedrich aber blieb bei seiner Meinung und befahl erneuten Angriff. Im heftigen Gewehrfeuer standen beide Armeen einander gegenüber; aber den Preußen fehlte es an schwerem Geschütz, das in dem sandigen Boden nicht auf die Anhöhen folgen konnte, während die feindlichen Kanonen von den Judenbergen aus furchtbar in ihren Reihen wütheten. Tief erschöpft, vermochten sie bald nicht mehr so regelmäßig zu feuern wie bisher. Sie konnten dem Feinde keinen weiteren Vortheil abgewinnen; aber noch behaupteten sie standhaft ihre Stellung. Jetzt erhielt die preußische Kavallerie, die, durch mancherlei Hindernisse des Bodens aufgehalten, bisher keinen Theil am Gefechte gehabt, den Befehl, auf die feindliche Armee vorzurücken. Aber ein Theil der preußischen Reiter stürzte in Wolfsgruben, die von den Russen angelegt waren, andre wurden von einem wilden Kartätschenfeuer empfangen, und

als nun auch einige feindliche Kavallerieregimenter gegen ſie ausrückten, ſo wurden ſie bald gänzlich zurückgeworfen.

So war wiederum eine Stunde des Kampfes verfloſſen. Bisher hatten nur einzelne Regimenter des öſterreichiſchen Hülfscorps an dem Gefechte Theil genommen; jetzt gewahrte Loudon, daß für ihn der entſcheidende Augenblick gekommen ſei. Unverzüglich brach er mit ſeinen Reiterſchaaren auf, durchzog, von den Preußen ungeſehen, eine tiefe Schlucht, die ſeit jenem Tage der Loudonsgrund heißt, und fiel plötzlich der preußiſchen Armee, die ſchon in Unordnung ſtand, in die Seite und in den Rücken. Nun vermochte dieſe nicht mehr ihre Stellung zu behaupten; ſie wandte ſich zum Rückzuge. Friedrich that Alles, um das Schickſal des Tages feſtzuhalten; er ermunterte die Seinen zur ſtandhaften Ausdauer, er führte die Bataillone aufs Neue dem Feinde entgegen, — umſonſt! Schon war ein Pferd unter ihm erſchoſſen, ſchon waren verſchiedene Offiziere und Adjutanten an ſeiner Seite gefallen, ſchon mehrere Schüſſe durch ſeine eigne Uniform gegangen, er wich nicht. Ein neuer Schuß traf die Bruſt des zweiten Pferdes, das er

bestiegen; ein Adjutant und ein Unteroffizier, die Einzigen, die sich in der Nähe befanden, sprangen hinzu und fingen ihn mit ihren Armen auf, als das Pferd sich eben auf die Seite werfen wollte. Kein Reservepferd war mehr da; er bestieg das des Adjutanten; eine feindliche Kugel schlug an seine Hüfte, aber sie ward durch ein goldnes Etui, das er in der Tasche trug, in ihrem argen Laufe aufgehalten. Jetzt trafen andre Offiziere ein, dem Könige Rapport über den weiteren Verlauf des Unheiles zu bringen; sie baten ihn dringend, die gefährliche Stelle zu verlassen. Er aber rief aus: „Wir müssen Alles versuchen, um die Schlacht wieder zu gewinnen: ich muß hier, so gut wie ihr, meine Schuldigkeit thun!“ All seine Ausdauer fruchtete zu nichts. Aufs Neue drangen die Feinde ungestüm vor, und in wilder Unordnung flohen die Preußen vom Schlachtfelde, sich in den benachbarten Wäldern vor dem Grimme der Gegner zu bergen. Durch das Getümmel hörte man die Stimme des Königes, der in gänzlicher Verzweiflung die Worte ausrief: „Giebt es denn heute keine verwünschte Kugel für mich?“

Ein Trupp preußischer Husaren war unter den Letzten auf dem Schlachtfelde. Als auch diese, sich vor den andrängenden Kosackenschwärmen zu retten, ihren Pferden die Sporen gaben, rief plötzlich ein Husar seinem Führer zu: Herr Rittmeister, da steht der König! Sich umwendend, erblickte der Offizier den König, der ganz allein, nur in Begleitung eines Pagen, welcher sein Pferd hielt, auf einem Sandhügel stand; er hatte seinen Degen vor sich in die Erde gestoßen und blickte mit verschränkten Armen dem herannahenden Verderben entgegen. Eilig sprengten die Husaren auf ihn zu. Nur mit Mühe konnte ihn der Rittmeister überreden, sich auf das Pferd zu werfen und auf seine Rettung bedacht zu sein. Endlich folgte er den Bitten des Offiziers und rief: „Nun, Herr, wenn Er meint, vorwärts!“ Aber schon waren die Kosacken ganz nahe gekommen. Der Rittmeister wandte sich und schoß den feindlichen Offizier vom Pferde. Das machte die Verfolger einen Augenblick stutzen; Friedrich gewann mit seiner kleinen Schaar einen Vorsprung, und jene vermochten ihn nicht wieder einzuholen.

Friedrich übernachtete in einem kleinen Dorfe an der Oder, in einer zertrümmerten Bauerhütte. Die Husaren hatte er ausgesandt,

seine zerstreuten Truppen, soviel als möglich, zu sammeln. Nur der Page und ein Livreebedienter waren bei ihm; beide hielten abwechselnd vor dem Hause Wache. Einige Verwundete, die im Dorfe lagen, hör-

ten von der Anwesenheit des Königs und kamen, den Wachedienst zu theilen, bis endlich eine größere Truppenzahl zum Schutze des Königs anlangte. Man hatte ihn selbst bereits todt geglaubt. Friedrich aber war überzeugt, daß, wenn die Russen irgend ihren Sieg benutzten, keine Rettung für ihn möglich sei. Gefangenschaft aber und die zu erwartenden schmachvollen Bedingungen, die sich an seine Freigebung knüpfen würden, gedachte er nicht zu überleben. Darum benutzte er die Nacht, seine letzten Verfügungen zu treffen. Prinz Heinrich sollte Generalissimus seiner Armee werden und diese seinem Neffen, Friedrich Wilhelm, dem fünfzehnjährigen Thronfolger, schwören. Der Hof und die Archive sollten aus Berlin, wohin er die Feinde auf allen Seiten in Anmarsch glaubte, geflüchtet werden. Dem Staats-Minister, Grafen Finckenstein, schrieb er: „Ich habe keine Hülfe mehr, und, um die Wahrheit zu sagen, ich glaube, daß Alles verloren ist. Ueberleben werde ich den Sturz meines Vaterlandes nicht. Leben Sie wohl auf ewig!"

So verzweifelt Friedrich's Lage war, so sehr er für seine eigne Person von jedem Augenblick das Schlimmste befürchten konnte, so fühlte sein Herz doch zugleich die innigste Theilnahme an dem Unheil, das so viele seiner Getreuen betroffen, so rüstig war er zu helfen bedacht, wo er noch helfen konnte. Zwei junge Offiziere seiner Armee waren u. A. auf eine furchtbare Weise verwundet worden; dem einen war durch eine Kanonenkugel der größte Theil des Armes weggerissen, dem andern war eine Kartätschenladung von gehacktem Eisen ins Gesicht und in den Arm geschossen. Man hatte sie in jenes Dorf gebracht, in welchem Friedrich sein Nachtquartier nahm; hier erholten sie sich wieder, allein kein Feldchirurg wollte die schweren Wunden verbinden. Der Erfolg der Schlacht war ihnen noch unbekannt, als Friedrich unerwartet des Abends in die Stube trat, wo sie auf der Erde in ihrem Blute lagen. Seine ersten Worte waren: „Ach Kinder, ihr seid wohl schwer blessirt?" Sie erwiderten: „Ja, Ew. Majestät; allein das ist das Wenigste! Wenn wir nur wüßten, ob Sie gesiegt hätten: denn wir hatten schon zwei Redouten hinter uns und waren bei der dritten, als uns das Unglück traf." Der König sagte: „Ihr habt es bewiesen, daß ihr

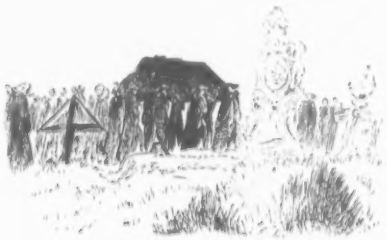
unüberwindlich ſeid, das Uebrige iſt Zufall. Verliert nicht den Muth: es wird Alles, auch ihr werdet beſſer werden. Seid ihr ſchon verbunden? hat man euch zur Ader gelaſſen?" — „Nein, Ew. Majeſtät," erwiderten ſie, „kein Teufel will uns verbinden." — Auf der Stelle ward ein Arzt gerufen, dem Friedrich ſeinen Unwillen über die ſchlechten Anſtalten zu erkennen gab und befahl, für dieſe braven Leute alle Sorgfalt zu verwenden. Der Arzt ſah die Wunden, zuckte die Achſeln und verſicherte, daß hier kein Verbinden helfen könne und alle Mittel vergebens wären, wenn auch dem Einen der Arm abgenommen würde. Der König faßte die jungen Krieger bei der Hand und zeigte ſie dem Arzte mit den Worten: „Hier ſehe Er nur, die Leute haben noch kein Fieber! Bei ſolchem jungen Blute und friſchem Herzen pflegt die Natur allezeit Wunder zu thun." Beide Offiziere wurden in der That gerettet, dienten bis zum Frieden und wurden dann mit guten Verſorgungen bedacht. Friedrich aber, der in jenem Zimmer hatte übernachten wollen, nahm mit einer ſchlechteren Behauſung vorlieb. Die furchtbaren Bilder der Zukunft hatten ihn auf ſeinem kümmerlichen Strohlager nicht ſchlafen laſſen. Als ihm am folgenden Morgen ein Offizier berichtete, daß man noch einiges Geſchütz gerettet habe, rief er dieſem wild entgegen: „Herr, Er lügt! ich habe keine Kanonen mehr!" Niemand wagte, ſich ihm zu nähern. Nur dem alten Oberſten Moller klagte er vertraulich ſein Leid. Dieſen fragte er, wie es doch komme, daß ſeine Armee nicht mehr ſo viel leiſte, wie früher. Moller, vielleicht des Tages von Leuthen und der damaligen frommen Stimmung des Heeres gedenkend, antwortete, daß ſeit geraumer Zeit ſchon keine Betſtunde mehr in der Armee gehalten ſei. Friedrich gab am folgenden Tage den Befehl, daß der Feldgottesdienſt fortan wieder in ſtrenger Regelmäßigkeit abgehalten werde.

Die Ruſſen hatten es verſäumt, die Früchte ihres Sieges zu pflücken. Ihre Generalität verſammelte ſich am Abend nach der Schlacht in einem Bauerhauſe, zu berathſchlagen, ob den beſiegten Preußen nachzuſetzen ſei oder nicht. Erſchöpft von der Hitze des Tages, ließ man vorerſt erfriſchendes Getränk kommen, und bald waren darüber die Gedanken an alle weiteren Anſtrengungen verſchwunden. Friedrich

ward in der Nacht nicht weiter beunruhigt; ſchon am folgenden Morgen ſammelte ſich ein Corps von 18,000 Mann ſeiner zerſtreuten Truppen um ihn; mit dieſen ging er ungeſtört über die Oder, brach die Brücken ab und lagerte ſich zwiſchen Frankfurt und Cüſtrin. Er ſah jetzt, daß der Feind ihm doch noch Hoffnung übrig laſſe. Kurz vor der Schlacht hatte er durch einen Adjutanten des Herzogs Ferdinand von Braunſchweig die Nachricht von dem glorreichen Siege bei Minden erhalten; er hatte den Botſchafter gebeten, bis nach der Schlacht zu verweilen, damit er ihm das Gegenkompliment an den Herzog mitgeben könne. Jetzt entließ er ihn mit den Worten: „Es thut mir leid, daß die Antwort auf eine ſo gute Botſchaft nicht beſſer hat gerathen wollen. Wenn Sie aber auf Ihrem Rückwege noch gut durchkommen und Daun nicht ſchon in Berlin und Contades in Magdeburg finden, ſo können Sie Herzog Ferdinand von mir verſichern, daß noch nicht viel verloren iſt!“ — Allmählig erſt konnte man die Größe des Verluſtes ermeſſen; über 18,000 Mann, 172 Geſchütze, 26 Fahnen und 2 Standarten, außerdem alles eroberte Geſchütz, hatten die Preußen verloren. Viele der erſten Offiziere der Armee waren ſchwer verwundet. Traurig war das Schickſal eines Dichters, den die eben aufblühende deutſche Poeſie

zu ihren Lieblingen zählte und der tapfer in den Reihen der Preußen mitgekämpft hatte, des Majors Chriſtian Ewald von Kleiſt. Ein Kar-

kätschenschuß hatte ihm das Bein zerschmettert; Kosacken hatten ihn seiner Kleider beraubt und in einen Sumpf geworfen; russische Husaren hatten ihm darauf einige Pflege angedeihen lassen, aber aufs Neue war er von Kosacken ausgeplündert worden. Erst am folgenden Mittage fand ihn ein russischer Offizier, der ihn nach Frankfurt bringen ließ, wo er, trotz der eifrigsten Pflege, am 24. August starb. Im feierlichen Zuge, an dem die Russen ebenso wie die Mitglieder der Frankfurter Universität Theil nahmen, ward er begraben; ein russischer Stabsoffizier legte ihm den eignen Degen auf den Sarg, „damit ein so würdiger Offizier nicht ohne dies Ehrenzeichen begraben werde."



Aber auch der Verlust der feindlichen Armee war nicht gering; er belief sich auf mehr als 16,000 Mann. Darum schrieb Soltikof an seine Kaiserin: „Der König von Preußen pflegt seine Niederlagen theuer zu verkaufen; noch einen solchen Sieg, und ich werde die Nachricht davon, mit dem Stabe in der Hand, allein zu überbringen haben."

Friedrich war der festen Ueberzeugung, die Feinde würden jetzt ihren Sieg wenigstens dazu benutzen, in die Mark und nach der wehrlosen Residenz vorzudringen. Genügende Veranlassung gab ihm zu solcher Meinung der Uebergang der Russen über die Oder und die Annäherung der österreichischen Hauptmacht unter Daun nach der Niederlausitz. Er zog somit Alles, was nur von militairischen Kräften zusammenzubringen

war, an sich, ließ neue Geschütze aus seinen Zeughäusern zur Armee kommen und lagerte sich, den Weg nach Berlin vertheidigend, bei Fürstenwalde an der Spree. Indeß, was Jedermann erwarten mußte, geschah nicht. Die Feinde blieben geraume Zeit in ihren Stellungen, ohne etwas zu unternehmen. Daun wünschte den Zug nach Berlin den Russen aufzubürden; Soltikof aber, empfindlich über die bisherige Ruhe der österreichischen Hauptmacht, entgegnete, daß er jetzt zwei Schlachten gewonnen habe und, bevor er seine Truppen aufs Neue opfere, erst auf die Nachricht zweier österreichischen Siege warten wolle. So entspann sich ein Zwiespalt zwischen den feindlichen Heerführern, der wesentlich dazu diente, Friedrich's Schicksal zu erleichtern.

Doppelt erwünscht kam dem Könige diese Stockung in den feindlichen Unternehmungen, da sich unterdessen in Sachsen die drohendste Gefahr bereitet hatte. Die Reichsarmee war in das, von Truppen fast ganz entblößte Land eingerückt, hatte in kurzer Frist Leipzig, Torgau und Wittenberg erobert und schritt zur Belagerung von Dresden. Schmettau, der die preußische Besatzung in Dresden commandirte, schickte sich zu einer ebenso hartnäckigen Vertheidigung, wie im vorigen Jahre, an; da empfing er einen Befehl, den Friedrich unmittelbar nach der Niederlage von Kunersdorf, in seiner größten Bedrängniß, geschrieben hatte, daß er es nicht auf das Aeußerste ankommen lassen und vornehmlich nur darauf bedacht sein solle, die königlichen Kassen zu retten. Dieser Befehl nahm ihm plötzlich den Muth zur weiteren Vertheidigung; er ahnte es nicht, daß Friedrich sofort zwei Corps zum Entsatze gesandt hatte und daß diese schon in der Nähe waren; er capitulirte, und auch Dresden ging in die Hände der Feinde über.

Prinz Heinrich hatte ruhig in seinem Lager bei Schmottseifen, an der schlesischen Grenze, gestanden und bis dahin für seine Ruhe nur den Spott der Oesterreicher eingeärndtet. Jetzt brach er plötzlich im Rücken des österreichischen Heeres auf, schlug einzelne Abtheilungen desselben, vernichtete die Magazine, aus denen Daun seinen Unterhalt bezog, und nöthigte diesen, sich gegen ihn zu wenden. Daun gedachte, nach so unangenehmer Veränderung der Dinge, den Prinzen nur von Sachsen abzuhalten; aber dieser kam ihm zuvor. Schon hatten jene

von Friedrich abgesandten Corps glückliche Fortschritte gemacht und Heinrich konnte sich nun mit ihnen vereinigen. Daun aber, der um Alles Sachsen, das wichtigste Ziel der österreichischen Operationen, nicht aufgeben wollte, verließ hierauf ganz die Stellung in der Nähe der russischen Armee; er wandte sich gegen Prinz Heinrich, und nun begann zwischen beiden eine Reihe künstlicher Manoeuvres, die es, außer manchen einzelnen, für die Preußen glücklichen Gefechten, endlich dahin brachten, daß die Oesterreicher und die mit ihnen verbundene Reichsarmee den größten Theil ihrer sächsischen Eroberungen verloren und daß vornehmlich nur Dresden allein in ihren Händen blieb.

Die Russen hatten indeß ihr Lager in der Nähe von Frankfurt verlassen und sich südlich, gegen die schlesischen Grenzen, gewandt. Friedrich war ihnen zur Seite gefolgt. Als aber Soltikof hörte, daß Daun sich, statt der russischen Armee eine versprochene neue Verstärkung (das Loudon'sche Corps befand sich noch bei den Russen) zuzuschicken, mit seiner ganzen Macht nach Sachsen gewandt habe, als es auch an dem versprochenen Proviant gebrach, da entschloß er sich, nach Polen zurückzukehren. Daun ließ ihm statt des Proviantes eine Unterstützung an Gelde anbieten, aber Soltikof antwortete, die Russen äßen kein Geld. Daun jedoch wünschte dringend, Friedrich's Armee von Sachsen abzuhalten; und so ließ sich Soltikof noch einmal bewegen, in seinem Marsche nach Schlesien fortzufahren. Er machte sich bereit, Glogau zu belagern; als er sich aber dieser Festung näherte, hatte ihn Friedrich bereits umgangen und ihm durch eine feste Stellung den Weg verlegt. Nach mancherlei vergeblichen Versuchen ging Soltikof nun wirklich, gegen Ende October, nach Polen zurück. Gerade um diese Zeit war Friedrich aufs Heftigste vom Podagra befallen worden; er konnte weder reiten noch fahren und mußte sich von seinen Soldaten tragen lassen. Gleichwohl ließ er sich auch durch diesen neuen und unerwarteten Feind nicht in den Pflichten seines königlichen Berufes stören. Standhaft trotzte er den Schmerzen des Körpers und hielt seinen Geist frei, um, wie in den Tagen der Gesundheit, Alles überschauen und leiten zu können. Es war in Köben, einem schlesischen Städtchen an der Oder, wo er die Generale seiner Armee nach dem Abmarsch der Russen zu

ſich rufen ließ. Sie fanden ihn in einem ärmlichen Zimmer liegen, äußerſt blaß, um das Haupt ein Tuch gebunden und mit einem Zobelpelze bedeckt. Trotz der heftigen Schmerzen, die ihn quälten, redete

er ſie mit Heiterkeit an. „Ich habe Sie, Meſſieurs (ſo ſprach er), hieher berufen laſſen, um Ihnen meine Dispoſitionen bekannt zu machen und Sie zugleich zu überzeugen, daß die Heftigkeit meiner Krankheit mir nicht geſtattet, mich der Armee perſönlich zu zeigen. Verſichern Sie alſo meinen braven Soldaten, daß es nicht eine gemachte Krankheit iſt; ſagen Sie ihnen, daß, ungeachtet ich dieſe Campagne hindurch viel Unglück gehabt habe, ich doch nicht eher ruhen werde, als bis Alles wieder hergeſtellt iſt; daß ich mich auf ihre Bravour verlaſſe und daß mich nichts als der Tod von meiner Armee trennen ſoll.“ Nun gab er mit bewunderungswürdiger Ruhe alle Anordnungen, die die veränderten Verhältniſſe erforderten. Ein Theil ſeiner Armee ward zur

Deckung von Schlesien bestimmt; ein andrer Theil ward zur Unterstützung des Prinzen Heinrich nach Sachsen gesandt.

Die Muße, zu der Friedrich, theils durch die Bewegungen der Russen, theils durch seine Krankheit genöthigt war, trug indeß Früchte eigenthümlicher Art, die eben nur bei einem Friedrich zur Erscheinung kommen konnten. Wie er jeden freien Augenblick auszukaufen wußte, wie er im Lager überall seine kleine Handbibliothek mit sich führte und stets wissenschaftliche Genossen zu seiner Seite hatte, wie er durch Lectüre und eigne schriftstellerische Thätigkeit seinen Geist unablässig erfrischte und stärkte, so auch in dieser trüben Zeit. Er hatte die Geschichte Karl's XII., jenes genial abenteuerlichen Schwedenkönigs, vorgenommen und fand sich dadurch zu der Abfassung einer sehr interessanten kleinen Schrift: „Betrachtungen über den Charakter und die Talente Karl's XII.", veranlaßt. Er schrieb darüber an Marquis d'Argens: „Da ich unaufhörlich mit militairischen Ideen beschäftigt bin, so wendet sich mein Geist, den ich gern zerstreuen möchte, diesen Gegenständen in einem solchen Maße zu, daß ich ihn für jetzt auf keine andern Dinge zu richten vermag." Im folgenden Winter ließ er die Schrift drucken, doch nur zwölf Exemplare davon abziehen, die er unter seine Freunde vertheilte.

Kaum aber war die Krankheit gewichen, so eilte auch Friedrich nach Sachsen, wo die Verhältnisse sich inzwischen äußerst günstig gestellt hatten. Die feindliche Armee war bis gegen Dresden zurückgedrängt. Am 14. November traf Friedrich bei den Seinen ein und konnte dem Bruder, dessen glückliche Maßregeln in der Lausitz und in Sachsen vor Allem dazu gedient hatten, dem ganzen Feldzuge eine glückliche Wendung zu geben, die gerechtesten Lobsprüche bringen. „Heinrich", so sagte er, „ist der einzige General, welcher in diesem Feldzuge keine Fehler gemacht hat." Aber die glücklichen Erfolge sollten jetzt auch mit dem größten Nachdrucke zu Ende geführt, die feindlichen Truppen ganz aus Sachsen hinausgedrängt werden. Friedrich setzte sich selbst an die Spitze seiner Armee, verfolgte den zurückweichenden Feind und lieferte ihm bei dem Dorfe Krögis ein verderbliches Gefecht. Dann sandte er verschiedene Corps in den Rücken des Gegners, der sich hinter dem

Plauenſchen Grunde in eine feſte Stellung zurückgezogen hatte. Eins dieſer Corps brach in Böhmen ein und verübte reichliche Repreſſalien für alle die Bedrückungen, welche die Oeſterreicher nicht minder wie die Ruſſen ſich hatten zu Schulden kommen laſſen. Ein zweites Corps, unter dem General Finck, ward nach Maren geſandt, Daun den Rückzug abzuſchneiden oder zu erſchweren. Aber dies war eine gefährliche Aufgabe; Finck machte Gegenvorſtellungen, doch antwortete Friedrich: „Er weiß, daß ich keine Difficultäten leiden kann: mach' Er, daß Er fortkommt." Finck ergab ſich in trüber Ahnung in ſein Schickſal. In der That ſah er ſich bald von der feindlichen Uebermacht eingeſchloſſen; vergebens ſuchte er ſich, am 21. November, durch muthigen Kampf aus ſeiner ungünſtigen Stellung zu erretten. Er ward genöthigt, ſich mit ſeinem ganzen Corps, 12,000 Mann ſtark, zu Kriegsgefangenen zu

ergeben. Dieſem plötzlichen Unglück folgte bald noch ein zweites. Ein preußiſches Corps unter dem General Dierecke, welches am jenſeitigen

Elbufer stand, sollte auf gleiche Weise von den Oesterreichern aufgehoben werden. Dierecke versuchte über Nacht sich über den Strom zurückzuziehen; aber schon hatte ein heftiger Eisgang begonnen, so daß das Unternehmen nur mit großer Schwierigkeit von Statten ging; nur ein Theil der Preußen entkam, die übrigen, 1500 Mann an der Zahl, fielen ebenfalls in die Hände des Feindes.

So hatten noch zum Schlusse des Jahres die Verhältnisse in Sachsen eine sehr üble Wendung genommen. Daun hatte jetzt nicht mehr Lust, sich nach Böhmen zurückzuziehen; Friedrich's Armee war durch diese Unglücksfälle wieder bis auf die geringe Zahl von 24,000 Mann zurückgekommen; alle Welt erwartete, daß er nun auch alle zuletzt errungenen Vortheile wieder einbüßen werde. Aber Friedrich wich keinen Schritt. Dem Feinde gegenüber blieb er, trotz der furchtbaren Kälte, die jetzt eintrat, in seinem kleinen Lager bei Wilsdruf. Seine Armee lieferte, täglich abwechselnd, vier Bataillone, welche das Lager beziehen mußten, dessen Zelte eingefroren und hart wie Bretter waren. Die Soldaten legten sich in den Zelten übereinander, um sich gegenseitig gegen die grimmige Kälte Schutz zu geben. Die übrigen Theile der Armee kantonnirten umher in den Dörfern. Die Offiziere suchten sich hier in den Stuben und Kammern zu erwärmen, die Gemeinen bauten sich Brandhütten und lagen Tag und Nacht am Feuer. Die Kälte forderte eine große Anzahl von Opfern. Aber dem Feinde war durch dies kühne Unternehmen jede Gelegenheit zum Vorrücken genommen; Daun sah sich genöthigt, auch seine Truppen denselben Unbequemlichkeiten und Leiden auszusetzen, ohne doch Etwas gewinnen zu können. Endlich traf bei Friedrich's Armee eine Verstärkung ein, welche ihm der Erbprinz von Braunschweig zuführte. Jetzt erst, im Januar, ließ er seine Truppen regelmäßige Winterquartiere beziehen; das Hauptquartier wurde nach Freiberg verlegt, wo Friedrich die übrigen Wintermonate zubrachte.

So ward endlich ein Feldzug zum Schlusse gebracht, der den Preußen Unheil zugefügt hatte, wie noch keiner der früheren. Und doch hatte Friedrich von Allem, was er vor dem Beginn desselben besessen, nichts weiter verloren als Dresden und einen Theil der Umgegend,

wie einige wenig bedeutende Besitzungen in Pommern, die von den Schweden, bei dem Abmarsch des größten Theiles der preußischen Truppen aus jener Gegend, eingenommen waren. Zu weiteren Erfolgen hatten es die vereinten Anstrengungen seiner übergewaltigen Gegner nicht gebracht!

Drei und dreissigstes Capitel.

Beginn des Feldzuges von 1760. Dresden und Liegnitz.

Bei den unausgesetzten Anstrengungen, zu denen sich Friedrich seit vier Jahren genöthigt gesehen, bei den geringen Mitteln, die ihm, im Vergleich mit der überwiegenden Macht seiner Gegner, zu Gebote standen, mußte die Fortsetzung des Krieges, auch wenn das neue Jahr nicht eben so verderbliche Früchte tragen sollte, wie das vergangene, doch seine Kräfte allmählig aufreiben, mußten doch endlich die empörten Wogen über dem gebrechlichen Schifflein, das er führte, zusammenschlagen. Friedrich fühlte das nur zu deutlich; und darum ließ

er wenigstens Nichts unversucht, den wilden Sturm zu beschwören oder ihm eine andre Richtung zu geben. Der König von Spanien war im vergangenen Jahre gestorben; Oesterreich hatte Ansprüche auf das spanische Erbe in Italien, Sardinien ebenfalls. Friedrich schickte einen Abgesandten nach Turin, einen andern nach Madrid, beide Höfe zum Kriege zu erregen; aber er fand kein sonderlich geneigtes Gehör. Maria Theresia selbst ließ ihre italienischen Ansprüche vor der Hand auf sich beruhen, da ihr noch immer keine Erwerbung so am Herzen lag, als die von Schlesien. Eben so vergeblich waren die Versuche, Friedensunterhandlungen mit Frankreich ins Werk zu richten. Zwar hatte der Krieg, neben den übrigen Ausschweifungen des Hofes, die Finanzen des französischen Staates bereits im höchsten Grad zerrüttet, zwar bezeigte sich in der That der Hof von Versailles den Anerbietungen, welche England machte, nicht abgeneigt; als aber England erklärte, daß Preußens Integrität die unerläßliche Bedingung eines jeden Friedensschlusses sei, da ward Alles wiederum abgebrochen. Noch spielte die Maitresse des Königes, die der fortgesetzten Verachtung von Seiten Friedrich's eben nur immer glühenderen Haß entgegenzusetzen wußte, frechen Muthes mit dem Glücke des französischen Volkes; noch gab sie auf alle warnenden Stimmen jene Antwort zurück, die in wahnsinnigem Uebermuth das Schicksal herausforderte und die dereinst so furchtbar in Erfüllung gehen sollte: „Nach uns die Sündflut!" — So konnte es nicht fehlen, daß, statt des ersehnten Friedens, das kriegerische Bündniß zwischen Frankreich, Oesterreich und Rußland, oder richtiger — denn es handelte sich ja nicht um die Interessen der Völker, sondern nur um die Befriedigung persönlicher Leidenschaften — das Bündniß zwischen der Pompadour, Maria Theresia und Elisabeth nur fester geschlossen ward.

Für Friedrich aber blieb somit, außer der Hülfe, die England ihm gewährte, keine weitere Hoffnung übrig, als die in der Ueberlegenheit seines eignen Geistes, in dem unerschrockenen Muthe, den er seinen Schaaren einzuflößen wußte, und in dem Umstande beruhte, daß er schon seither in den Unternehmungen der Gegner nicht eben allzugroße Uebereinstimmung bemerkt hatte. Alle Mittel, die ihm nun zu Gebote

standen, wurden nunmehr zu neuen Rüstungen angewandt. Doch konnte er sich nicht entschließen, seinen eignen Unterthanen, die schon genug durch den Krieg zu leiden hatten, besondre Abgaben zu diesem Zwecke aufzubürden; dagegen mußten Sachsen, Mecklenburg, auch die anhaltischen Fürstenthümer außerordentliche Lieferungen machen und starke Contributionen bezahlen. Sie mußten zugleich Rekruten stellen; doch reichten diese, auch die neuen Mannschaften, die aus dem eignen Lande zur Armee stießen, lange nicht hin, um das zusammengeschmolzene Heer wieder vollzählig zu machen; über das ganze deutsche Reich ward zugleich ein förmliches Werbesystem für die preußischen Armeen ausgebreitet, und auch die kriegsgefangenen Oesterreicher mußten sich zum preußischen Dienste bequemen. Zu der letztern Maßregel schritt Friedrich, seit das Wiener Kabinet sich ermüßigt gesehen, die Auswechselung der Gefangenen zu verbieten. Bei alledem aber hatte Friedrich bei der Eröffnung des neuen Feldzuges kaum 90,000 Mann zusammengebracht, während seine unmittelbaren Gegner ihm mehr als 200,000 Mann entgegensetzen konnten. Zugleich waren es nicht mehr Truppen wie die, mit denen Friedrich den Krieg begonnen hatte; junge Bursche, die noch keinen Feind gesehen, waren aus dem Inlande, unzuverlässige Mannschaften aus dem Auslande herbeigekommen. Indeß brachten jene eine nationale Begeisterung mit, wurden diese durch die strenge Zucht des preußischen Dienstes, beide durch den eigenthümlichen Glanz gefesselt, der trotz der Verluste des vorigen Jahres noch immer fest an dem Namen der Armee des großen Friedrich haftete. Die ganze Zeit der Winterruhe wurde mit rastloser Einübung der Neugeworbenen ausgefüllt.

Inmitten all dieser Sorgen blieben auch jetzt Wissenschaft und Kunst Friedrich's treue Trösterinnen. Auch jetzt suchte er den Schmerz über die arge Zerrissenheit seiner Zeit mit den Worten der Dichtung auszusprechen, und rührend und ergreifend wirkt das Gefühl, welches in diesen Gedichten athmet, noch heute auf den Leser. Merkwürdig ist besonders die große „Ode an die Deutschen", welche Friedrich im März 1760 schrieb. Mit eindringlichen Worten hält er hier den deutschen Völkern „den Söhnen einer gemeinsamen Mutter", ihren Wahnsinn vor, sich gegenseitig zu zerfleischen, Fremde zum Brudermorde in die

schöne Heimath hereinzuführen und ihnen so den Zugang zum Herzen des Vaterlandes zu eröffnen; dann weist er sie auf die Bahnen, wo ein ehrenhafter Ruhm für sie zu erkämpfen sei; am Schlusse des Gedichtes ermahnt er sein Preußenvolk aufs Neue zu standhafter Ausdauer. Auch sah sich Friedrich in dieser Zeit zu einer neuen, öffentlichen Herausgabe seiner früheren Gedichte genöthigt, als in Frankreich ein Nachdruck derselben erschien, welcher sämmtliche satirische Ausfälle auf politische Personen der Zeit, die nur den vertrauten Freunden mitgetheilt waren, enthielt. Man hat überzeugende Gründe, die Herausgabe dieses Nachdrucks Voltaire zuzuschreiben, der dadurch die Feinde des Königes nur um so mehr aufreizen und seiner noch ungestillten Rachbegier einige Befriedigung gewähren wollte.

Dasselbe Gefühl, wie in den Gedichten dieser Zeit, spricht sich auch in den Briefen aus, in denen Friedrich seinen Freunden seine Lage und seine Gedanken ohne weiteren Rückhalt mittheilt. So schreibt er im März 1760 an Algarotti, den er ebenfalls zu seinen Vertrautesten zählte: „Der irrende Jude, wenn er jemals existirt hat, hat kein so irrendes Leben geführt, wie das meine ist. Man wird am Ende wie die Dorfkomödianten, die keinen Heerd und keine Heimath haben; wir laufen durch die Welt, um unsre blutigen Tragödien da aufzuführen, wo unsre Feinde uns eben erlauben, unser Theater aufzuschlagen.... Der letzte Feldzug hat Sachsen an den Rand des Abgrundes geführt. So lange es mir das Glück verstattete, habe ich dies schöne Land geschont: jetzt ist Verwüstung überall. Und ohne von dem moralischen Uebel zu sprechen, das dieser Krieg bringen wird: das physische Uebel wird nicht das kleinere sein, und wir können uns Glück wünschen, wenn die Pest nicht noch darauf folgt. Wir arme Thoren, die wir nur einen Augenblick zu leben haben! wir machen uns diesen Augenblick so hart, als wir nur vermögen, wir gefallen uns darin, die schönsten Werke, die Fleiß und Zeit hervorgebracht haben, zu zertrümmern und nichts als ein hassenswerthes Andenken an unsre Zerstörungen und an das Elend, das sie verursacht haben, zu hinterlassen!“

Friedrich sah sich wiederum nach dem Schlusse der Winterruhe, wie im vorigen Jahre, genöthigt, seine Armeen in ihren vertheidigenden

Stellungen verharren zu lassen; zu einem Angriffskriege reichten seine Kräfte nicht hin. Doch verging geraume Zeit, ehe die Feinde mit entschiedenen Maßregeln gegen ihn auftraten. Sie konnten sich über den Plan, welchem gemäß man den Feldzug eröffnen wollte, nicht vereinigen. Der russische Hof machte, auf Soltikof's Rath, den Vorschlag, mit der Eroberung Colbergs zu beginnen und dann, unter Begünstigung der Flotte, zu deren Absendung sich Rußland verpflichtet hatte, den Krieg längs der pommerschen Küste zu führen. Dieser Plan lag in Rußlands nächstem Interesse und Soltikof hatte dabei die Absicht, sich der unbequemen Gemeinschaft mit den Oesterreichern zu überheben. Frankreich hatte ähnliche Vorschläge gemacht. Der König von Polen aber bat aufs Dringendste, ihm zunächst sein Kurfürstenthum wieder zu erobern. Maria Theresia schlug vor, daß Soltikof mit Loudon gemeinschaftlich auf die Eroberung Schlesiens bedacht sein sollte, während Daun die Armee Friedrich's in Sachsen festhalte. Der letztere Plan behielt die Oberhand; Soltikof aber ward dadurch seines Mißtrauens gegen die Oesterreicher nicht überhoben und fand sich im Gegentheil, durch die Verwerfung seines Planes, nur gekränkt.

Friedrich stand indeß der Daun'schen Armee in Sachsen gerüstet gegenüber, während Prinz Heinrich an der Oder sich bereit machte, dem Einmarsch der Russen zu begegnen, General Fouqué die Grenzen Schlesiens gegen Böhmen deckte und ein kleines Corps in Pommern, den Schweden gegenüber, aufgestellt war.

Das Vorspiel und die Eröffnung des Kampfes geschahen in Schlesien. Schon im März machte Loudon einen Einfall in Oberschlesien, das nur durch wenige Truppen geschützt war. General Golz, der mit dem pommerschen Infanterie-Regiment von Manteuffel an der Grenze in Neustadt stand, sah sich genöthigt, sich auf Neisse zurückzuziehen. Kaum aber hatte das Regiment, zu den Seiten eines Transports von 100 Wagen, sich auf den Marsch gemacht, als Loudon's Kavallerie sich mit überlegener Gewalt auf dasselbe stürzte. Doch wehrten die tapfern Pommern den Angriff durch ein wohlunterhaltenes Feuer ab. Nun sandte Loudon einen Trompeter an den General Golz, mit der Aufforderung, sich zu ergeben, da das Regiment von allen Seiten umringt

sei; im Gegentheil solle Alles niedergemetzelt werden. Der General führte den Trompeter vor die Fronte des Regiments und machte den Seinen die feindliche Aufforderung bekannt; einstimmig erfolgte aber nichts als eine sehr derbe pommersche Antwort, die wenig geneigten

Willen zu verrathen schien. Jetzt wurden die Angriffe der Oesterreicher mit erneutem Ungestüm wiederholt, aber ebenso nachdrücklich abgeschlagen. Das Regiment erreichte eine sichere Stellung und hatte nur 140 Mann sowie einige Wagen verloren, während von den Oesterreichern 300 Mann gefallen waren. Loudon selbst konnte den tapfern Pommern seine Anerkennung nicht versagen.

Ernsthaftere Unternehmungen bereiteten sich einige Monate später, im Juni, vor. Loudon hatte sich gegen Böhmen gezogen und drang mit ungefähr 50,000 Mann in die Grafschaft Glatz und von da in das offene Schlesien ein, während Fouqué den festen Grenzposten von Landshut nur mit etwa 14,000 Mann besetzt hielt. Da seine Macht zur Behauptung dieses Postens nicht genügend war und ihm die Vertheidigung des flachen Landes größere Vortheile gegen den überlegenen

Feind zu versprechen schien, so zog sich Fouqué aus dem Gebirge bis unter die Kanonen von Schweidnitz. Loudon aber hatte nur auf diese Entfernung des Gegners gewartet, um die Belagerung der Festung Glatz beginnen zu können und hiedurch festen Fuß in Schlesien zu gewinnen. Friedrich war über alles dies äußerst ungehalten. Er schrieb seinem vieljährigen Freunde — dem Großmeister des Bayard-Ordens, der in der schönen Rheinsberger Zeit gestiftet war und der noch immer seine Geltung hatte — die harten Worte: „Ich dank's Euch mit dem Teufel, daß Ihr meine Berge verlassen habt! Schafft mir meine Berge wieder, es koste, was es wolle!" Fouqué ging nun wieder in seine frühere Stellung zurück; aber er faßte den Entschluß, sich bis auf den letzten Mann zu behaupten und die Berge den Oesterreichern nur mit seinem Blute zu verkaufen.

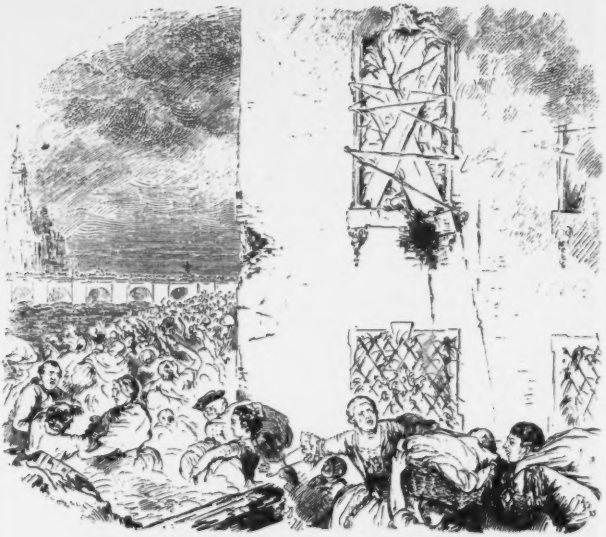
Friedrich indeß war nicht gewillt, den treuen Genossen aufzuopfern; er wünschte nur, daß Fouqué den Feind so lange aufhalten möge, bis er selbst mit seiner Armee zur Unterstützung herbeieile. Doch war dies Unternehmen nicht leicht, wenn Sachsen nicht der Daun'schen Armee überlassen werden sollte: Friedrich faßte den kühnen Plan, den österreichischen Feldmarschall durch künstliche Manoeuvres zu veranlassen, ihm nach Schlesien zu folgen. Schon mehrfach war ihm ein solcher Entwurf geglückt; diesmal jedoch bezog Daun ein festes Lager unfern von Dresden, aus dem ihn Friedrich nicht herauslocken konnte. So vergingen mehrere Tage, bis plötzlich, am 25. Juni, im österreichischen Lager ein allgemeines Viktoriaschießen erfolgte. Durch die feindlichen Vorposten erhielt Friedrich die Nachricht von dem Siege Loudon's über Fouqué. Der letztere hatte sein Wort gehalten. Loudon hatte ihn, am 23. Juni, mit großer Uebermacht bei Landshut angegriffen und fast sein ganzes Corps aufgerieben. Fouqué selbst war, mehrfach verwundet, vom Pferde gestürzt und nur durch seinen Reitknecht gerettet worden, der sich über ihn geworfen und die Hiebe der feindlichen Dragoner mit seinem eignen Leibe aufgefangen hatte. Er war dann gefangen genommen und blieb bis an das Ende des Krieges in feindlichem Gewahrsam. Die offene betriebsame Stadt Landshut war von der kaiserlichen Armee übel zugerichtet worden. Die Soldaten waren betrunken, und Loudon

selbst vermochte kaum die zügellose Wuth der Seinen zu bändigen und dem Plündern und Morden Einhalt zu thun.

Es scheint, als habe die Nachricht von Fouqué's Niederlage, statt Friedrich aus der Fassung zu bringen, vielmehr den Entschluß in ihm rege gemacht, gerade jetzt etwas Außergewöhnliches und vom Gegner durchaus nicht Erwartetes zu unternehmen, als das sicherste Mittel, die Pläne seiner Feinde zu verwirren. Nichts schien ihm hiezu geeigneter, als ein Streich gegen Dresden selbst. Er versuchte aufs Neue, Daun durch allerhand Manoeuvres aus seiner Stellung herauszuziehen, doch blieb es auch jetzt noch umsonst. Da entschloß er sich zum förmlichen Abmarsch seiner Armee auf der Straße nach Schlesien. Dies Mittel weckte endlich Daun aus seiner Ruhe; er eilte dem Könige vor und vereinigte sich mit dem Loudon'schen Corps, ihm auf diese Weise den

Weg zu verlegen. Bei dieser Gelegenheit kam es, bei Gödau, zwischen einigen Kavallerie-Regimentern des preußischen Vortrabes, die Friedrich selbst führte, und dem Nachtrupp der österreichischen Armee zu einem Gefechte. Friedrich hatte die Gegner angegriffen, ohne die Verstärkung seiner Infanterie abzuwarten. Jetzt sah er, daß er dem überlegenen Feinde keinen Nachtheil zufügen könne; er entschloß sich, sich gegen seine Infanterie zurückzuwenden, aber in diesem Augenblick brachen feindliche Uhlanen in seine Schaaren ein und trieben sie in die Flucht. Er selbst war in höchster Gefahr, denn zwei Uhlanen stürmten gegen ihn, der nicht eben so eilig floh wie die Uebrigen, mit eingelegten Spießen vor. Nur die Geistesgegenwart seines Pagen rettete ihm das Leben. Dieser war gestürzt, rief aber den Uhlanen auf polnisch zu, „wo sie der Teufel hinführen wolle?" Da er, als Page, keine Militairuniform trug, so hielten sie ihn für einen Oesterreicher, entschuldigten sich, daß ihre Pferde mit ihnen durchgegangen seien, und kehrten um. Inzwischen war ein preußisches Grenadierbataillon zur Stelle gekommen und machte durch sein Feuer dem ungleichen Scharmützel ein Ende.

Sobald Daun genügend aus Sachsen entfernt war, wandte sich Friedrich plötzlich nach Dresden um. Ein Corps der österreichischen Armee, welches noch in seinem Rücken gestanden hatte, wich jetzt vor seiner Annäherung eilig zurück, ging bei Dresden über die Elbe und zog mit der ganzen Reichsarmee, die bis dahin müßig am linken Elbufer gestanden hatte, von Dresden fort bis gegen Pirna. So konnte Friedrich ohne größere Schwierigkeit, als die ihm die Besatzung von Dresden zufügte, die Belagerung beginnen, zu der er durch Eilboten das nöthige Geschütz aus Magdeburg beordert hatte. Er hoffte, daß die Besorgnisse für die Familie des Königs von Polen und die zu erwartende Einäscherung der prachtvollen Residenz den Commandanten zur baldigen Uebergabe veranlassen würden. Am 14. Juli begann die Beschießung der unglücklichen Stadt, auf die bald ein förmliches Bombardement folgte. Viele der schönsten Paläste wurden zerstört, ganze Straßen gingen nach einander in Feuer auf, das Elend der Einwohner war grenzenlos. In Schaaren flüchteten sie sich aus der brennenden Stadt; ihre Schätze, die sie in bombenfesten Kellern verwahrt, wurden



von den zügellosen Soldaten der österreichischen Besatzung geraubt. Auf dem Thurm der Kreuzkirche standen einige Kanonen, die man an besonderen Festtagen abzufeuern pflegte; diese hatte man jetzt gegen die Belagerer benutzt und so betrachteten die letztern die Kirche als eine Batterie, richteten ihre Mörser gegen dieselbe und bald brach das mächtige Gebäude in Flammen zusammen. Dasselbe Schicksal hatten auch mehrere andre Kirchen. Die alte Pracht der schönen Residenz ward fast gänzlich vernichtet.

Aber der Commandant hielt rüstig Stand; obgleich die Reichsarmee es nicht für angemessen fand, sich aus ihrer sicheren Stellung zu rühren, so hoffte er doch auf einen Entsatz von Seiten Daun's. Dieser zwar hatte sich auch nicht übereilt; er hatte geglaubt, Friedrich's Rückzug

sei nur ein neues Manoeuvre, um ihm eine Falle zu legen. Endlich traf er jedoch vor Dresden ein, und jetzt wurde der Erfolg von Friedrich's Unternehmen zweifelhaft. Daun verschaffte sich eine Verbindung mit den Belagerten, die Friedrich nicht zu hindern vermochte. Manche Ausfälle wurden jetzt unternommen, manche kleine Gefechte fanden statt, in denen die Preußen wenigstens nicht immer siegreich waren. Bei einem hartnäckigen Ausfalle gegen die Laufgräben ward das preußische Infanterie-Regiment Bernburg zum Weichen gebracht. Friedrich bestrafte diesen Mangel an Tapferkeit (wenigstens hielt er es dafür) auf eine Weise, die bis dahin in der preußischen Kriegsgeschichte ohne Beispiel war. Die Offiziere verloren ihre Huttressen, die Soldaten ihre Bandlitzen auf der Uniform und ihre Pallasche; die Tambours durften den Grenadiermarsch nicht mehr schlagen. Das ganze Regiment, stolz darauf, daß es von dem alten Dessauer selbst gebildet, ward nun das Gespötte der Armee; bald sollte indeß die Gelegenheit kommen, solche Schmach wieder auszuwetzen.

So verzögerte sich der Erfolg der Belagerung von einem Tage zum andern. Ein bedeutender Transport, der zur Unterstützung der preußischen Armee aus Magdeburg kam, fiel in die Hände der Oesterreicher; ein feindliches Corps zog sich in den Rücken der Preußen; endlich kam die betrübende Nachricht, daß auch Glatz erobert sei, und so sah sich Friedrich, nach fruchtloser Anstrengung, genöthigt, das Unternehmen aufzugeben. Am Abend des 29. Juli zog er seine Armee von Dresden zurück. Glatz war durch ein besondres Corps der Loudon'schen Armee belagert und, am 26., mit so schmachvoller Schnelligkeit übergeben worden, daß man sich zu der Meinung berechtigt fand, es sei hiebei Verrath mit im Spiele gewesen. Doch gab Friedrich, trotz dieses bedeutenden Verlustes, die Hoffnung nicht auf, Schlesien zu retten; nur mußte er bedacht sein, die Verbindung der österreichischen Armee mit der russischen, welche im Anmarsch gegen Schlesien begriffen war, zu hintertreiben, und so machte er sich ungesäumt auf den Marsch nach Schlesien. Daun brach gleichzeitig auf und zog wie sein Schatten neben ihm hin, ohne ihm jedoch wesentliche Hindernisse in den Weg zu legen und ohne eine Schlacht zu wagen.

Indeß hatte sich Loudon gegen Breslau gewandt und begann die Belagerung der Stadt. Er führte 50,000 Mann, und die Besatzung bestand nur aus 3000, von denen überdies zwei Drittheile unzuverlässige Truppen waren. Dazu kam, daß im Innern der Stadt 9000 österreichische Kriegsgefangene lagen, und daß man selbst Mittel gefunden hatte, die Bürgerschaft aufsätzig zu machen. Nur auf die aus ungefähr 1000 Mann bestehende Leibgarde des Königes, die seit der Schlacht von Kollin in Breslau gestanden hatte, durfte der Commandant, General von Tauentzien, sich verlassen. Dennoch beschloß er

standhafte Gegenwehr. Loudon ließ ihn zur Uebergabe auffordern, aber er erhielt eine entschieden abschlägige Antwort. Jetzt begann das Bombardement; ein Quartier der Stadt und der königliche Palast gingen in Feuer auf. Aber Tauentzien begegnete eben so muthig wie umsichtig allen Gefahren, die außen und innen drohten. Auf eine zweite Aufforderung zur Uebergabe, die mit der Drohung schloß, „es solle das

Kind im Mutterleibe nicht verschont werden", erwiderte Tauentzien nur, daß so wenig er, wie seine Soldaten das Wochenbett zu beziehen gedächten. Dem kühnen Muthe folgte baldige Erlösung. Prinz Heinrich, der die Bewegungen der Russen beobachtet hatte, kam jetzt, da die Russen sich gegen Breslau zogen, in die Nähe der Stadt. Loudon hob die Belagerung auf und Heinrich nahm seine Stellung in der Nähe von Breslau.

Unmittelbar darauf rückte die russische Armee heran. Soltikof war nicht wenig erstaunt, als er statt der Oesterreicher, die er hier mit Bestimmtheit erwartete, eine preußische Armee vor sich sah. Er fand seinen Verdacht über die Unzuverlässigkeit seiner Bundesgenossen nur zu sehr bestätigt. Und als nun auch die Nachricht eintraf, daß Friedrich in Schlesien eingerückt sei und daß Loudon sich, Daun's Unternehmungen zu unterstützen, gegen diesen zurückgezogen habe, so erklärte er aufs Bestimmteste, daß er unverzüglich den Rückzug antreten werde, wenn man Friedrich die Oder erreichen lasse, ohne die russische Armee durch das Loudon'sche Corps verstärkt zu haben.

Durch diese ernstliche Erklärung fand sich Daun endlich veranlaßt, sein allzuvorsichtiges Zaudern zu brechen und dem Gegner eine Schlacht zu liefern. Beide Armeen standen sich an der Katzbach, in der Gegend von Liegnitz, einander gegenüber. Es war derselbe Boden, welcher seit der furchtbaren Mongolenschlacht im dreizehnten Jahrhundert schon mehr-

fach Ströme Blutes getrunken hatte; auf ihm sollte Friedrich einen der Siege erkämpfen, ohne die seine Rettung unmöglich schien; auf ihm sollte 53 Jahre später noch einmal siegreich um Preußens und um Deutschlands Rettung gestritten werden. Daun konnte jetzt sein Vorhaben mit um so größerer Zuversicht wagen, als Friedrich's Lage in der That höchst bedenklich war. Die österreichische Armee war, nach der Vereinigung Loudon's mit Daun, 95,000 Mann stark; die preußische zählte nur 30,000 Mann, ihr Proviant ging zu Ende, von Breslau war sie abgeschnitten, und vergeblich hatte Friedrich, durch verschiedene Manoeuvres, bereits versucht, dem Feinde einige Vortheile abzugewinnen.

Daun gedachte, das Spiel von Hochkirch zu wiederholen; in der Frühe des Morgens, am 15. August, sollte Friedrich's Lager von allen Seiten überfallen werden. Der Plan war geheim gehalten worden; doch konnte Friedrich aus gewissen Bewegungen der Feinde schließen, daß es auf einen baldigen Angriff abgesehen sei. Da seine Stellung, oberhalb Liegnitz, nicht vorzüglich gesichert war, so beschloß er die Armee auf die andre Seite der Stadt hinüberzuziehen, wo die Beschaffenheit des Bodens bessere Vortheile versprach; zugleich unterstützte diese Stellung seine Absicht, sich nach der Oder durchzuschlagen. Zur Ausführung dieser Veränderung war die Nacht vom 14. auf den 15. bestimmt. Am Nachmittage vorher ward ein feindlicher desertirter Offizier eingebracht, der von wichtigen Geheimnissen sprach, die er zu eröffnen habe; er war aber auf eine Weise betrunken, daß man erst zu allerhand Maßregeln mit kaltem und warmem Wasser schreiten mußte, ehe man anderweitige Nachrichten von ihm erhalten konnte. Jetzt bestätigten seine Aussagen den zu erwartenden Angriff; da er indeß von den Einzelheiten des feindlichen Planes keine Kunde hatte, so ließ es Friedrich bei den einmal bestimmten Maßregeln.

Die Umstellung der Armee war in nächtlicher Stille vor sich gegangen. Es war drei Uhr des Morgens. Friedrich befand sich auf dem linken Flügel, dessen sämmtliche Truppen theils mit Ungeduld den Tag erwarteten, theils unter den Waffen schliefen. Friedrich selbst hatte sich, in seinen Mantel gehüllt, zur Seite eines kleinen Wachtfeuers hingelegt

und ſchlief. Ein General ſaß neben ihm und ſchürte das Feuer. In dem Augenblick kam der Huſarenmajor Hundt, der vor dem linken Flügel der Armee patrouillirt hatte, mit verhängtem Zügel zurückgeſprengt und rief laut nach dem Könige. Man bedeutete ihn, den Schlafenden nicht zu ſtören. Aber Friedrich hatte ſchon den Ruf gehört; auf ſeine Frage berichtete der Major, daß feindliche Kolonnen herannahten und nicht mehr 400 Schritt entfernt ſeien. Augenblicklich gab Friedrich den

Befehl, ſich in Schlachtordnung zu ſtellen. Da er aber einſah, daß dies nicht der einzige Angriff auf ſeine Stellung ſein würde, ſo befahl er, daß General Zieten mit dem rechten Flügel nach der andern Seite

sich dem Feinde entgegensetze, während er selbst mit dem linken Flügel den schon beginnenden Angriff abschlage. Unter den ersten feindlichen Kugeln ordneten sich seine Truppen in größter Schnelligkeit.

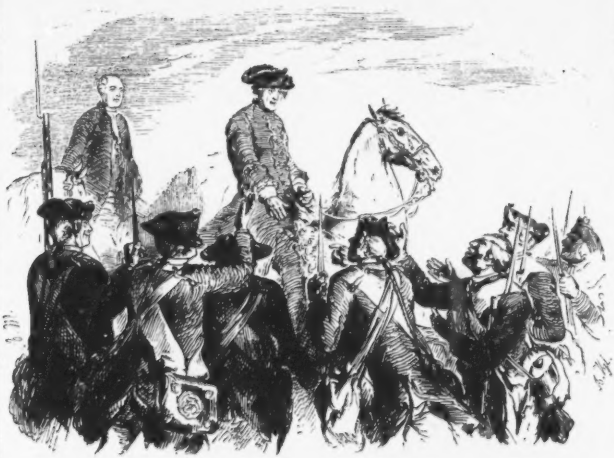
Es war Loudon, der den Angriff auf den linken Flügel der Preußen machte. Doch hatte man österreichischer Seits von der Umstellung der preußischen Armee nichts geahnt. Loudon's Absicht war es, sich mit plötzlichem Angriff des preußischen Gepäckes zu bemächtigen; absichtlich hatte er sich, um nicht zu früh verrathen zu werden, ohne Vortrab auf den Marsch gemacht. Jetzt sah er sich selbst auf eine unvorhergesehene Weise überrascht. Schnell suchte auch er seine Truppen in Reihen zu ordnen, doch hinderte das ungünstige Terrain eine genügende Ausbreitung. Der Donner des Geschützes eröffnete nun die Schlacht. Die österreichische Kavallerie drang auf die preußische ein, aber sie wurde wieder zurückgeworfen. Dann rückten die Infanterie-Regimenter gegen einander. Die preußische hielt muthig im Feuer Stand, die österreichische begann zu weichen, preußische Kavallerie drang in ihre Reihen und nahm eine große Anzahl gefangen. Aber Loudon war dem Könige bedeutend überlegen; er führte 35,000 Mann mit sich, der linke preußische Flügel zählte nur 14,000 Mann. Immer neue Truppen der österreichischen Armee rückten zur Verstärkung vor; doch warfen die Preußen, ob auch fort und fort ihre Reihen gelichtet wurden, jeden neuen Angriff zurück. Noch einmal drang Loudon's Kavallerie in die preußischen Infanterie-Regimenter ein; doch diese wichen nicht. Hier war es, wo das Regiment Bernburg seine verlorne Ehre wieder erkämpfte; mit gefälltem Bajonett ging es den österreichischen Reitern entgegen, stach viele von ihnen vom Pferde, trieb die andern in wilder Flucht vor sich her, und diese rissen nun auch, was sonst noch von österreichischen Regimentern stand, mit sich fort. Es war 6 Uhr, als schon der vollständige Sieg auf dieser Seite erfochten war.

Jetzt eilte Friedrich nach dem rechten Flügel seiner Armee, auf den um diese Zeit erst einige leichte Angriffe gemacht wurden. Dann war nämlich in aller Frühe an der richtigen Stelle angekommen, auf der am vorigen Abend das preußische Lager gestanden hatte. Da er es leer fand, beschloß er den Flüchtlingen — so betrachtete er die preußische

Armee — nachzusetzen. Hiezu war ein Uebergang über das sumpfige „schwarze Wässer" nöthig, welches sich bei Liegnitz in die Katzbach ergießt und welches die preußische Stellung auf dieser Seite deckte. Da aber nur Eine Brücke den Uebergang gestattete, so hatte Zieten seine Maßregeln danach getroffen. Als ungefähr soviel Oesterreicher herüber waren, als man mit Leichtigkeit zu zwingen gedachte, ließ er die Kanonen auf diesen Theil der Feinde richten, die nun in Eile zurückflohen und eine Anzahl Gefangener zurücklassen mußten. Einige Versuche der feindlichen Artillerie wurden durch die günstig gestellte preußische bald zum Schweigen gebracht. Noch hielt Daun an der Stelle still, unentschlossen, was weiter für ihn zu unternehmen sei. Von Loudon hatte er gar keine Nachricht; der Wind hatte alles Getöse der Schlacht auf jener Seite abwärts geweht; nur ein dicker Rauch, der sich erhob, ließ ihn einen ernsten Vorfall vermuthen. Da erscholl ihm gegenüber ein freudiges Viktoriaschießen, und er wußte nun, woran er war. Kaum begann bei den Preußen das zweite Lauffeuer, so kehrte die feindliche Macht

um und ging über die Katzbach zurück, die sie beim Anbruch des Tages überschritten hatte.

Der Sieg war nicht ohne theure Opfer erkauft worden. Der Gesammtverlust der Preußen belief sich auf 3500 Mann. Dagegen hatten die Oesterreicher 10,000 Mann, und außerdem 82 Kanonen nebst 23 Fahnen und Standarten verloren. Besondere Freude war dem Regiment Bernburg aufbehalten. Der König befahl, nachdem die Schlacht beendet war, daß die ganze Armee sich in Einer Linie aufstellen solle; hier ritt er die Fronte, von einem Flügel bis zum andern, entlang, zu sehen, was für Lücken die Schlacht gerissen hätte. Die ganze Armee hatte das Gewehr beim Fuß, das Regiment Bernburg stand an der Spitze des einen Flügels. Als Friedrich an dasselbe herankam, rief er den Soldaten freundlich zu: „Kinder, ich dank' euch, ihr habt eure Sache brav gemacht, sehr brav! Ihr sollt Alles wieder haben, Alles!" Der Flügelmann der Leibcompagnie des Regiments, ein alter Graukopf, trat bei diesen Worten aus dem Gliede gegen den König vor und sagte: „Ich danke Ew. Majestät im Namen meiner Kameraden, daß Sie uns unser Recht zukommen lassen: Ew. Majestät sind doch nun wieder unser gnädiger König?" Friedrich klopfte dem Sprecher gerührt auf die Schulter und antwortete, indem ihm die Thränen in die Augen traten: „Es ist Alles vergeben und vergessen, aber den heutigen Tag werde ich euch gewiß nicht vergessen!" Nun war die Heerschau zu Ende. Friedrich bestimmte, daß der alte Flügelmann, der eben gesprochen, Serjeant sein solle. Als dieser sich bedankte, drängten sich noch mehrere Soldaten des Regiments um den König und vertheidigten ihre Aufführung bei Dresden damit, daß der Fehler nicht an ihnen, sondern an der Anführung gelegen habe. Friedrich wollte das nicht geradezu gelten lassen, und nun ging es von Seite der Soldaten um die Wette an ein Demonstriren, mit einer Vertraulichkeit und einem Lärm, daß der Commandeur, den Unwillen des Königes befürchtend, die Leute zurücktreiben wollte. Friedrich ließ es aber nicht zu; er beendete den Streit mit der nochmaligen Versicherung, daß sie brave Leute seien und sich des preußischen Ruhmes vorzüglich werth bezeigt hätten. Friedrich's Gewalt über die Gemüther seiner



Soldaten beruhte vorzüglich darin, daß er ſich mit vollkommenſter Vertraulichkeit zu ihnen herabließ und oft an all ihren kleinen Intereſſen Theil nahm. Die Anekdoten, die man von ſeinem Leben erzählt, ſind gerade an ſolchen Zügen beſonders reich. Dafür redeten ihn aber auch all ſeine Soldaten gern mit ſeinem bloßen Vornamen an: „Fritz," oder, mit einem liebkoſenden Beiworte: „alter Fritz."

Der Sieg bei Liegnitz war der erſte Strahl des Glückes, der den preußiſchen Waffen ſeit geraumer Zeit wiederum leuchtete. Doch wäre damit, außer der erneuten Zuverſicht der Armee, nur wenig gewonnen geweſen, wenn die Feinde ſich ihrer noch immer ſehr bedeutenden Uebermacht erinnert und ſchnelle Maßregeln getroffen hätten, um Friedrich aufs Neue in ſeinem Marſche aufzuhalten. Denn das hatte die Erfahrung ſchon oft genug gelehrt, daß Friedrich nicht gewohnt war, etwas halb zu thun. Auch jetzt machte er ſich raſch die Verwirrung der Feinde zu Nutze. Noch an demſelben Tage legte er mit ſeiner Armee drei

Meilen zurück. In wenig Tagen war er mit der Armee des Prinzen Heinrich bei Breslau vereinigt. Daun zog ſich furchtſam gegen die Gebirge hin, die böhmiſche Grenze zu decken; Soltikof folgte, verdroſſen, dem Beiſpiel ſeines Bundesgenoſſen und ging mit ſeiner Armee bis an die Grenze von Polen. Der große Entwurf der Vereinigung beider gewaltigen feindlichen Armeen war zerſtört.

Vier und dreissigstes Capitel.

Schluß des Feldzugs von 1760. Torgau.

Nach mancherlei weitläuftigen Verhandlungen, die, außer dem gegenseitigen Mißtrauen, noch durch eine plötzlich eintretende Krankheit des russischen Heerführers verzögert wurden, kam endlich ein neuer Operationsplan zwischen den Armeen der Oesterreicher und Russen zu Stande. Die letzteren sollten einen Einfall in die Mark Brandenburg machen, die ersteren dagegen zu neuen Unternehmungen in Schlesien schreiten, damit durch diesen Doppelangriff die preußische Macht wieder getrennt würde und die einzelnen Corps derselben um so leichter geschlagen werden könnten. Daun hatte jetzt nichts Geringeres im Sinne, als sofort zur Belagerung von Schweidnitz zu schreiten. Friedrich, von der russischen Armee nicht eben große Eile befürchtend, entschloß sich, seine Hauptmacht zunächst gegen Daun — der ihm indeß

immer noch um das Doppelte überlegen war — zu führen und ihn wo möglich zur Räumung Schlesiens zu zwingen. In der That wußte er alsbald so geschickte Manoeuvres gegen ihn einzuleiten, daß Daun von seinem Vorhaben abstehen mußte und sich, seiner großen Ueberlegenheit zum Trotz, bald auf einen bloßen Vertheidigungskrieg zurückgeführt sah. Doch wußte wiederum Daun in den Gebirgen so sichre Stellungen zu nehmen, daß auch Friedrich seinen Plan, ihn ganz nach Böhmen hinauszudrängen, nicht zur Ausführung bringen konnte. So war aufs Neue geraume Zeit vergangen, ohne daß irgend etwas Entscheidendes vorfiel. Und als nun die Nachricht kam, daß die Russen bereits ihren Marsch nach Berlin angetreten hätten, als auch von Daun ein besonderes Corps, unter dem General Lacy, eben dahin entsandt ward, so mußte sich Friedrich entschließen, sein Unternehmen gegen die österreichische Hauptmacht aufzugeben, um seiner bedrängten Residenz Hülfe zu bringen. Am 6. Oktober brach er mit seiner Armee auf.

Der Marsch wurde durch keine besonderen Zufälle gefährdet. Ein eignes Interesse bietet er aber durch mancherlei kleine Charakterzüge dar, die uns aufbehalten und die vorzugsweise geeignet sind, das gemüthliche Verhältniß des Königes zu den Seinen erkennen zu lassen.

So wird erzählt, wie die Armee einst, an den Grenzen der Lausitz, vor einem Morast Halt machte, um die Aufführung eines Dammes, der für das schwere Geschütz nöthig war, abzuwarten. Es war ein kalter und nebliger Herbstmorgen. Schnell wurden Holzstöße zusammengetragen und Feuer angemacht, zu deren Seiten die Soldaten sich lagerten. Neben dem einen Feuer stand Friedrich und lehnte sich, in seinen Mantel gehüllt, an einen Baum. Zieten kam zu demselben Feuer und setzte sich auf einen Holzblock nieder; vom Marsche ermüdet, schlief er bald ein. Ein Grenadier schob dem General ein Bündchen Holz unter den Kopf; Friedrich bemerkte es wohlgefällig. Ein Offizier kam herbei, dem Könige eine Meldung zu bringen, und trat nahe an Zieten; jener winkte ihn aber von der Stelle fort und sagte leise: „Weck' Er mir den Zieten nicht: er ist müde!" — Hernach kam ein Soldatenweib und stellte, ohne den König zu bemerken, einen Topf mit Kartoffeln an das Feuer. Sie kniete nieder und blies so eifrig in die Glut, daß

die Asche Friedrich ins Gesicht flog. Er sagte nichts und zog nur den Mantel ein wenig vor. Zufällig ging ein Soldat vorbei, der den König erkannte; dieser machte das Weib auf die Nähe des Königs aufmerksam; im höchsten Schrecken ergriff sie ihren Topf und lief davon. Friedrich aber ließ sie zurückholen und die Kartoffeln in Ruhe an seinem Feuer gar kochen. Die Soldaten jubelten laut über ihren gnädigen König.

Während des Marsches rief Friedrich öfters seinen Leuten, wenn sie ermüdet waren und sich einem nachlässigen Gange überließen, die Worte zu: „Gerade, Kinder, gerade!" Sie aber antworteten nicht selten: Fritz auch gerade! Ein Husar, der einst denselben Zuruf erhielt, erwiderte mit Laune, den Anzug des Königes musternd: Fritz auch gerade, und die Stiefeln in die Höhe gezogen! Friedrich nahm solche Antworten jederzeit mit Wohlwollen auf; dafür folgten ihm aber auch seine Soldaten mit unbedingter Hingebung. Sein steter Morgengruß war: Guten Tag, Kinder! und stets tönte es zurück: Guten Tag, Fritz!

Gegen das Ende des Marsches stieg einst ein Husarenweib, das alle Züge der Armee mitgemacht hatte, vom Pferde, ging in eine offene

Scheune und gebar dort, ohne weitere Unterſtützung, einen Knaben. Gleich nach der Niederkunft raffte ſie all ihr Geräth, nebſt dem Kinde, wieder zuſammen, ſchwang ſich ohne Sorgen auf ihr Pferd und ritt nahe zum König heran. „Majeſtät“, rief ſie ihm entgegen, „hier iſt ein junger Fritz, den ich eben in einer Scheune geboren habe!“ Friedrich fragte, ob das Kind ſchon getauft ſei. „Nein“, antwortete ſie, „aber Fritz ſoll er heißen!“ — „Gut“, entgegnete der König, „habt Sorge für ihn, und wenn es Friede wird, ſo meldet euch bei mir: ich werde für den Jungen ſorgen!“ —

Friedrich durfte vielleicht um ſo mehr hoffen, daß der Zug der Ruſſen gegen die Mark nicht mit genügender Entſchloſſenheit würde ausgeführt werden, als ſchon vor ſeinem Aufbruch aus Schleſien ein beſondres Unternehmen, das ſie mit außerordentlicher Zurüſtung eingeleitet, auf eine überraſchend glückliche Weiſe abgeſchlagen war. Es lag den Ruſſen daran, in Pommern feſten Fuß zu faſſen. So erſchien, gegen Ende Auguſt, eine gewaltige ruſſiſche Flotte vor Colberg und begann, nachdem ſie ein großes Kriegsheer ausgeſchifft hatte, die Belagerung der Feſtung. Die Beſatzung von Colberg war wenig bedeutend; aber der Commandant, Oberſt von der Heyde, wußte alle hart-

näckigen Angriffe, alles Feuer der Belagerungsgeschütze mit so großer Besonnenheit und Standhaftigkeit abzuwehren, daß mehrere Wochen vergingen, ohne daß die Feinde wesentliche Vortheile erreicht hätten. Schon war noch eine kleine schwedische Flotte zur Verstärkung der russischen gekommen. Plötzlich aber und unerwartet nahte sich der bedrängten Festung der sehnlich erwartete Entsatz. Es war ein kleines Corps preußischer Truppen, das aus Niederschlesien aufgebrochen und in so eiligen Märschen herangezogen war, daß es aus dem Boden hervorgewachsen schien. Der Vortrab dieses Corps, eine Schaar von 300 Husaren,

warf sich ungestüm auf die feindliche Infanterie, die schon die ganze preußische Armee vor sich zu sehen glaubte; ein großer Theil ward niedergehauen und gefangen, die übrigen flüchteten auf die Schiffe, zum Theil auch suchten sie eilig, den Seestrand hinab, das Weite. Die schwedische Flotte hatte sich bei dem Anfall der preußischen Husaren schleunig auf die hohe See hinaus begeben, als ob jene auch die Fähig-

keit hätten, ihr ins Waſſer zu folgen. Am 23. September hatte ſodann auch die ruſſiſche Flotte die Segel gelichtet. Das preußiſche Corps aber war hierauf nach Schwediſch-Pommern geſandt worden, den dortigen Feind im Zaume zu halten.

Doch war die Hoffnung, die Friedrich aus dieſem Ereigniß ſchöpfen konnte, vergeblich geweſen. Kaum war er, am 15. October, in die Nähe der märkiſchen Grenze gekommen, ſo hörte er, daß ſeine prachtvolle Reſidenz bereits die Beute der Feinde geworden ſei. Nach den vielfachen Berathungen zwiſchen den Oeſterreichern und Ruſſen hatten ſich die letzteren endlich ſchnell gegen die Mark gewandt. Der Vortrab der ruſſiſchen Armee, unter dem General Tottleben, erreichte ſchon am 3. October Berlin. Zunächſt zwar leiſtete die ſchwache Beſatzung nachdrücklichen Widerſtand; hierbei zeichneten ſich zugleich einige der erſten Generale der preußiſchen Armee, die hier ihre Heilung von ehrenhaften Wunden erwarteten (unter ihnen Seydlitz), rühmlichſt aus. Auch waren ſchnell einige preußiſche Truppencorps herangezogen, die zur Vertheidigung wirkſame Anſtalten machten. Als nun aber das Corps des General Tottleben bedeutend verſtärkt ward, als auch jenes öſterreichiſche Corps unter General Lacy, welches Daun entſandt, gegen Berlin herangezogen kam, ſahen ſich die preußiſchen Truppen, wollten ſie nicht die Stadt der Gefahr eines Sturmes preisgeben, zum Rückzuge genöthigt. Der Hof hatte ſchon ſeit längerer Zeit einen ſicheren Aufenthalt in Magdeburg genommen. Die Beſatzung Berlins capitulirte und Tottleben hielt am 9. October ſeinen Einzug. Indeß war das Schickſal der preußiſchen Reſidenz minder hart, als man es, bei den bisherigen

Greueln, die die Russen überall verübt, erwarten zu dürfen glaubte. Der russische Befehlshaber ließ sich die Zahlung einer, allerdings sehr starken Contribution verbürgen; seinen Truppen aber ward strenge Mannszucht anbefohlen. Nur von den Oesterreichern, die Tottleben gern ganz von dem Besitze Berlins ausgeschlossen hätte, wurden mancherlei Ausschweifungen verübt; vorzüglich bedeutend war nur der Verlust an Kriegsmaterial, das theils mitgenommen, theils vernichtet wurde. Die Contribution betrug zwei Millionen; doch auch hieraus erwuchs den Bürgern keine Last, indem Friedrich es war, der dieselbe nachmals, zwar im allergrößten Geheimniß, ganz aus eignen Mitteln bezahlte. Hohes Verdienst erwarb sich ein edler Bürger Berlins, der Kaufmann Gotzkowsky, der überall begütigend und lindernd zur Hand war. Auch

Potsdam, namentlich Sanssouci, erfuhr eine glimpfliche Behandlung; hier commandirte ein österreichischer General, Fürst Esterhazy, der sorgsam

für die Sicherung alles königlichen Privateigenthums wachte und sich, zum Andenken, nur Ein Bild aus dem Schlosse mitnahm. Um so ärger aber wütheten die Feinde auf den übrigen Schlössern und auf den Dörfern außerhalb Berlins. Vornehmlich traf Charlottenburg ein trauriges Schicksal. Hier ward alles in dem Schlosse des Königs zerstört: die Mobilien und Gefäße wurden zertrümmert, die Tapeten zerrissen, die Gemälde zerschnitten, die Kapelle geplündert und die schöne Orgel, die in derselben stand, zerbrochen. Die meiste Wuth äußerte sich gegen die kostbaren Antiken, die Friedrich aus dem Nachlaß des Kardinals Polignac erstanden und zum Schmuck dieses Schlosses und seines Gartens verwandt hatte; alle Statuen und Büsten wurden zerschlagen, ja, damit ihre künftige Wiederherstellung unmöglich sei, mit barbarischer Lust vollständig zermalmt. Und diese Greuel wurden nicht von uncivilisirten asiatischen Horden ausgeübt: es waren vornehmlich sächsische Regimenter (von jenen, die bei Pirna gefangen und nachmals wieder zum Feinde übergegangen waren), die auf so unwürdige Weise ihrem Haß gegen den Preußenkönig Luft machten.

Aber nur wenige Tage dauerte die feindliche Besitznahme der preußischen Residenz. Schon am 11. October traf die Nachricht ein, daß Friedrich zur Befreiung der Seinen heranziehe, und das bloße Wort:

„der König kommt!" verscheuchte wie ein rascher Windstoß die Schaaren der Feinde. Am 12. zog Alles in großer Eile davon; die Russen

gingen über die Oder zurück; General Lacy wandte sich nach Sachsen; auch Daun, der von Schlesien aus Friedrich nachgezogen war, rückte in Sachsen ein. Friedrich erhielt die Nachricht von dem Abmarsch der Feinde, unmittelbar, nachdem ihm ihre Ankunft gemeldet war. Er hatte also nicht nöthig, weiter in die Mark vorzurücken; dagegen ward nun seine Anwesenheit in Sachsen dringendes Erforderniß. Er machte sich also, nachdem er das Wichtigste wegen einer Entschädigung der großen Verluste, welche die Mark erlitten, angeordnet hatte, aufs Neue auf den Weg, um den entscheidenden Kampf aufzusuchen.

Wohl war es ein glänzendes Zeichen seiner Feldherrngröße, daß der bloße Klang seines Namens im Stande gewesen war, die übermächtigen Feinde auseinanderzustäuben. Dennoch war der Gewinn nur gering, und nach der Weise, wie sich die Verhältnisse gegenwärtig gestellt hatten, war in der That noch das Schlimmste zu befürchten. Ganz Sachsen war in den Händen des Feindes. Als Friedrich hier, im Sommer, von Dresden abgezogen war, hatte er nur ein geringes Corps, der großen Reichsarmee gegenüber, zurücklassen können. Anfangs hatte dies Corps einige glückliche Erfolge gehabt. Dann aber war die Reichsarmee vorgeschritten; das preußische Corps mußte zum Schutze Berlins nach der Mark eilen, und nun fanden die Feinde keinen Widerstand mehr, um ganz Sachsen zu besetzen. Alle festen Städte fielen in ihre Hände. Glückte es jetzt Daun, Friedrich in Sachsen festzuhalten oder gar zu schlagen, so stand die Mark aufs Neue den Russen offen; auch warteten diese nur auf solche Kunde, um unverzüglich wieder hervorzubrechen und ihre Winterquartiere im Brandenburgischen zu nehmen. Friedrich erkannte die ganze Größe der Gefahr; aber die Reihe aller der Leiden, die er seither bereits ertragen, hatte seinen Muth gestählt. Er war entschlossen, das Aeußerste zu wagen. „Nie werde ich (so schrieb er an d'Argens) den Augenblick sehen, der mich nöthigen wird, einen nachtheiligen Frieden zu schließen; kein Bewegungsgrund, keine Beredsamkeit werden im Stande sein, mich dahin zu bringen, daß ich meine Schande unterschreibe. Entweder laß' ich mich unter den Ruinen meines Vaterlandes begraben, oder wenn dem Geschick, das mich verfolgt, dieser Trost noch zu süß scheinen sollte, so werd' ich mein Unglück zu endigen

wissen, wenn es nicht mehr möglich ist, dasselbe zu tragen. Stets handelte ich der innern Ueberzeugung und jenem Gefühle von Ehre gemäß, welches alle meine Schritte leiten wird, und nach dem ich stets handeln werde; mein Betragen wird allezeit mit diesen Grundsätzen übereinstimmen. Nachdem ich meine Jugend meinem Vater, meine männlichen Jahre meinem Vaterlande aufgeopfert habe, glaube ich berechtigt zu sein, über mein Alter zu gebieten. Ich hab' es Ihnen gesagt und wiederhole es nochmals: nie wird meine Hand einen schimpflichen Frieden unterzeichnen. Ich bin fest entschlossen, in diesem Feldzuge Alles zu wagen und die verzweifeltsten Dinge zu unternehmen, um zu siegen oder ein ehrenvolles Ende zu finden."

Das Glück begünstigte den Beginn. Wittenberg und Leipzig wurden wieder mit preußischen Truppen besetzt; die Reichsarmee zog sich, ohne sich mit den Oesterreichern vereinigt zu haben, gegen Thüringen zurück. Daun lagerte bei Torgau; mit ihm mußte nun der entscheidende Kampf gekämpft werden.

Daun's Armee zählte über 64,000 Mann. Die Stellung, welche er auf den Höhen bei Torgau eingenommen hatte, war fast jener gleich, in der einst die Russen bei Kunersdorf standen; auf der vorderen Seite war das Lager durch steileren Abfall des Bodens, durch Bäche und Sümpfe, auf der hinteren Seite durch einen starken Verhack geschützt. Friedrich führte ihm 44,000 Mann entgegen. Der Lokalität gemäß beschloß Friedrich, mit dem Hauptheil seiner Armee die Stellung des Feindes zu umgehen und ihn von hinten anzufallen, während ein besonderes Corps, unter Zieten's Leitung, auf der vorderen Seite gegen ihn rücke, ihn hier in Schach halte, um sodann, wenn Friedrich die Macht der Oesterreicher geworfen, ihnen in den Rücken zu fallen und eine gänzliche Vernichtung herbeizuführen.

Am 3. November, in früher Morgenstunde, machte sich Friedrich auf den Marsch; seine Armee ging in drei von einander getrennten Colonnen durch den großen Wald, der sich bis an die eine Seite der feindlichen Stellung heranzog. Ein österreichisches Regiment, das als Vorposten im Walde stand, gerieth hiebei ganz unerwartet zwischen die beiden ersten Colonnen der preußischen Armee und wurde fast gänzlich

gefangen genommen. Man hatte indeß, um an das bestimmte Ziel zu gelangen, mehrere Meilen Weges zurückzulegen; Mittag war bereits vorüber, als Friedrich den Saum des Waldes erreichte und sich endlich der feindlichen Stellung gegenüber befand. Jetzt hörte man von jenseit eine Kanonade beginnen, die immer heftiger ward. Zieten war nemlich auf einen vorgeschobenen Posten der österreichischen Armee gestoßen, der ihm die Annäherung streitig machte, so daß er sich genöthigt fand, Kanonen aufzufahren. Dies hielt Friedrich für das Zeichen einer förmlichen Schlacht, die bereits auf jener Seite beginne, und so entschloß er sich rasch zum Angriffe, obgleich er noch nicht seine ganze Armee beisammen hatte und namentlich die Kavallerie noch im Walde zurückgeblieben war. Es war zwei Uhr, als seine ersten Regimenter dem Feinde entgegenrückten. Aber Daun war schon früher von Friedrich's Bewegungen unterrichtet worden und hatte ihnen gemäß seine Maßregeln getroffen. Ein furchtbares Kanonenfeuer empfing die preußischen Grenadiere, so daß sie reihenweise zu Boden geschmettert wurden. Ein Theil der preußischen Armee mußte im Saume des Waldes marschiren; auch dahin flog der Regen der feindlichen Kugeln. Die Bäume stürzten zerschmettert

zusammen und schlugen die Soldaten zu Boden; ein ungeheurer Eichenast brach unmittelbar vor dem Könige nieder und erschlug zwei Mann, die vor ihm gingen. Er mußte vom Pferde steigen und seine Truppen zu Fuß in die Ebne hinausführen. Der erste Angriff war umsonst, zwei Drittheile der Grenadier-Bataillone lagen zerschmettert auf dem Boden, die übrigen mußten sich zurückziehen. Neue Truppen waren unterdeß herangekommen und drangen wiederum gegen die Anhöhen vor. Aufs Neue brüllte der Donner des Geschützes, die Erde erbebte, die grauen Regenwolken, die den Himmel bedeckt hielten, zerrissen. „Hat Er je — so wandte sich Friedrich an einen Adjutanten — eine stärkere Kanonade gehört? ich wenigstens niemals.“ Wieder stürzten in Schaaren die Preußen zu Boden, aber unerschrocken schritten die Uebrigen vor, überstiegen den Verhack und gewannen die Höhen; hier behaupteten sie sich standhaft gegen die heftigsten Angriffe der Oesterreicher, auf beiden Seiten wurden die Reihen licht, bis endlich österreichische Kavallerie in die Preußen einbrach und sie wiederum von den Höhen hinabtrieb.

Ein dritter Angriff begann. Die preußische Kavallerie hatte endlich den Kampfplatz erreicht und hieb nun mit frischem Muthe in die österreichischen Schaaren ein. Beide Armeen standen mitten im Gewehrfeuer einander gegenüber; hin und her schwankte Gewinn und Verlust. Friedrich theilte redlich die Arbeit der Seinen. Schon waren zwei Pferde ihm unter dem Leibe erschossen, da traf eine Kugel seine Brust; er sank, ohne einen Laut, vom Pferde, die Adjutanten unterstützten ihn, sie rissen ihm entsetzt die Kleider von der Brust, — die Kugel hatte ihn nicht gefährlich verletzt, durch den Pelz und das Sammtkleid, die der König trug, war ihre Kraft gehemmt worden, sie hatte ihm nur den Athem genommen. Auch kam ihm gleich die Besinnung wieder. „Es ist Nichts!“ so rief er den besorgten Dienern zu, stieg wieder zu Pferde und gab erneute Befehle für den Kampf. Aber wieder drang die österreichische Reiterei vor, die Preußen mußten aufs Neue weichen. Jetzt brach die frühe Novembernacht herein, die Fortsetzung des Kampfes hemmend.

Die preußische Armee zog sich vom Schlachtfelde zurück und stellte sich in einiger Entfernung aufs Neue, die Ereignisse des nächsten Tages abzuwarten, in Ordnung. Friedrich begab sich in ein benachbartes Dorf. Alle Häuser lagen voll Verwundeter, er nahm sein Nachtquartier in der Kirche. Hier ließ er sich verbinden und ertheilte die nöthigen Befehle für die Aufstellung der Armee; der Feind, so fügte er hinzu, habe wohl nicht geringeren Verlust erlitten, als das eigne Heer, und da ihm Zieten noch im Rücken stehe, so werde er es nicht wagen, in seiner Stellung zu bleiben; dann sei die Schlacht doch gewonnen. Gleichwohl konnten sich die Offiziere, die ihm, zum Theil ebenfalls verwundet,

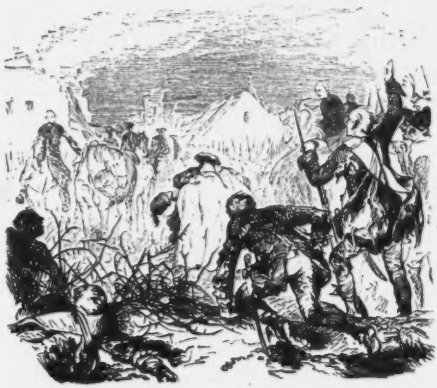
gefolgt waren, nicht so tröstlicher Hoffnung hingeben. In bangem Schweigen gingen mehrere Stunden hin. Schon hatte es neun Uhr geschlagen, da ward plötzlich eine unerwartete Freudenbotschaft gebracht:

Zieten hatte noch spät den Kampf begonnen und hatte gesiegt! Jetzt verwandelte sich die bange Stille in lauten Jubel und frohes Dankgebet. Friedrich aber setzte sich auf die Stufen des Altares nieder, schrieb einige Depeschen, gab neue Befehle und legte sich dann auf das dürftige Strohlager, das man ihm bereitet hatte, zur Ruhe nieder.

Zieten hatte nemlich, nachdem er jenen ersten Posten der Oesterreicher geworfen, bis gegen Abend, der Anordnung des Königs gemäß, unthätig dem Feinde gegenüber gestanden. Erst als er die Ueberzeugung erhielt, daß Friedrich's Unternehmen abgeschlagen sei, entschloß er sich zum Angriff. Vor ihm lag ein Dorf, welches von Feinden besetzt war; er griff es an, die Feinde wurden hinausgeschlagen, aber sie steckten das Dorf in Brand, um die Verfolgung zu verhindern. Der Feuerschein jedoch wurde die Leuchte, die sein weiteres Beginnen bei der einbrechenden Nacht begünstigte. Er entdeckte, daß die österreichische Armee auf den Höhen sich nach der Mitte zu zusammengezogen habe und daß die Seite unbesetzt sei. Nun drang er hier mit seinen rüstigen Schaaren empor und setzte sich den Feinden gegenüber auf dem Berge fest. Ein hartnäckiger Kampf entspann sich, ohne zu einer baldigen Entscheidung zu führen. Indeß hatten einige der Regimenter, welche von Friedrich's

Seite bereits an dem früheren Kampfe Theil genommen, die Erneuung des Gefechtes bemerkt. Sie eilten, zur Entscheidung beizutragen; der Feuerschein diente auch ihnen zur Leuchte, während sie, in der Tiefe, ungesehen herannahen konnten. Sie fielen den Reihen der Oesterreicher in die Seite, und schnell war das Geschick des Tages entschieden. Die Oesterreicher zogen sich von dem Schlachtfelde, das sie bereits als ein Siegesfeld betrachtet hatten, zurück. Daun war schon vorher verwundet worden und hatte sich nach Torgau bringen lassen; jetzt gab er den Befehl, daß noch in derselben Nacht seine Armee sich auf das andre Ufer der Elbe begeben und Torgau verlassen solle.

Die Nacht war wild und unruhig. Von beiden Armeen war eine bedeutende Menge der Truppen versprengt, die nun, ohne Kenntniß von dem Ausgange der Schlacht, truppweise umherirrten und sich zu den Ihrigen zurückzufinden suchten. Der Brand des brennenden Dorfes war erloschen, die Feuer, welche in großer Anzahl, zum Schutz gegen die Kälte der Nacht, angezündet waren, dienten nur dazu, die Suchenden irre zu führen. Die Oesterreicher richteten ihre Schritte nach dem Rauschen des Elbstromes, doch fielen ganze Bataillone von ihnen in die Hände der Preußen. Preußische Trupps trafen aufeinander; unvermögend, sich zu erkennen, beschossen sie sich gegenseitig. An den Feuern lagen häufig Gesunde und Verwundete von beiden Heeren nebeneinander: des Mordens müde, hatten sie das Uebereinkommen getroffen, daß derjenige Theil von ihnen am nächsten Morgen als gefangen betrachtet werden sollte, dessen Armee gesiegt hätte. Zugleich aber schwärmten wilde Rotten auf dem Leichenfelde umher und beraubten die Todten und die Verwundeten. Endlich brach der Morgen an. Friedrich erschien auf der blutigen Wahlstatt, für die Pflege der Verwundeten zu sorgen; allgemein war die Freude, ihn, von dessen Verwundung man gehört, gesund wieder zu sehen. Ein Grenadier, schon mit dem Tode ringend, rief freudig aus: Nun will ich gern sterben, da ich weiß, daß wir gesiegt haben und daß der König lebt! Als Friedrich und Zieten einander begegneten, fielen sie sich tiefbewegt in die Arme; Friedrich weinte laut und war unvermögend, dem treuen Diener seinen Dank auszusprechen.



Der Verlust auf beiden Seiten war sehr bedeutend gewesen. Die Preußen hatten 12 bis 13,000, die Oesterreicher über 16,000 Mann verloren. Doch waren die letzteren noch immer bedeutend stärker als die Preußen; mit kühner Entschlossenheit hätten sie Friedrich den weiteren Gewinn des Sieges streitig machen können. Aber die plötzliche Niederlage nach dem gewissen Siege, den man schon durch eilige Couriere nach Wien gemeldet, hatte sie muthlos gemacht. Sie zogen nach Dresden und suchten sich nur im Besitz dieser Stadt zu halten. Friedrich machte einige Versuche, sie auch noch von hier zu vertreiben und ganz nach Böhmen zurückzudrängen; doch war die winterliche Jahreszeit solchem Unternehmen nicht mehr günstig. Von beiden Seiten wurden die Armeen nun in die Winterquartiere geführt. Die Russen gingen nach Polen zurück, die Reichsarmee nach Franken. Durch ein besondres österreichisches Corps waren einige Versuche auf Oberschlesien gemacht worden, die aber ebenfalls erfolglos blieben. Mit gewaltig überlegenen Kräften war dieser Feldzug von Seiten der Gegner, so wie die früheren Feldzüge, begonnen worden; und doch behielten sie von all ihren Erwerbungen am Schlusse desselben nichts, als das einzige Glatz!

Zwischen den französischen Armeen und denen der verbündeten Truppen unter dem Herzog Ferdinand von Braunschweig war in dem verflossenen Jahre mit wechselndem Erfolge gekämpft worden. Die Franzosen hatten ein ungeheures Heer ausgerüstet, aber theils die geringe Tauglichkeit der Führer, theils der Zwiespalt unter diesen hatte ihre große Ueberlegenheit unwirksam gemacht. Bald schritt man von der einen, bald von der andern Seite vor, ohne daß entscheidende Ereignisse herbeigeführt wurden. Im Beginn des nächsten Jahres, im Februar, erfocht zwar der Herzog Ferdinand durch plötzlichen Angriff sehr bedeutende Vortheile, aber auch diese gingen im folgenden Monate wieder verloren. Die Truppen wurden beiderseits in die eben verlassenen Winterquartiere zurückgeführt, ohne daß die gegenseitigen Verhältnisse der feindlichen Mächte im Wesentlichen eine veränderte Gestalt gewonnen hätten.

Fünf und dreissigstes Capitel.

Beginn des Feldzuges von 1761. Das Lager zu Bunzelwitz.

Im Verlauf des Winters geschahen einige Schritte zur friedlichen Ausgleichung all der Wirrnisse, in denen sich Europa nun schon seit langer Zeit befand. Die Anträge dazu gingen zunächst von Frankreich aus, das verhältnißmäßig die meisten Kräfte, ohne einen eigentlichen Zweck im Auge zu haben, vergeudete. Der Landkrieg, der in Westphalen geführt ward, hatte bereits ungeheure Summen verschlungen; viel größer

noch waren die Verluste, die dieser Staat in dem gleichzeitig geführten Seekriege mit England erleiden mußte. Für den Friedenscongreß ward Augsburg bestimmt. Aber noch immer waren die Leidenschaften, die den Krieg angefacht hatten, nicht abgekühlt; Friedrich wünschte wohl von ganzem Herzen den Frieden, aber er gedachte auch, auf keine Weise in unbillige Forderungen zu willigen. Die Verhandlungen hatten somit wenig günstigen Fortgang und wurden bald wieder eingestellt.

Um so eifriger war man von allen Seiten auf fortgesetzte Rüstungen bedacht; aber schon begannen trotz aller Anstrengungen die Kräfte mehr und mehr nachzulassen. Härtere Maßregeln als bisher mußte Friedrich ergreifen, um sich die Mittel zum erneuten Widerstande zu verschaffen. Das arme Sachsenland, das durch den unseligen Krieg schon soviel gelitten hatte, ward mit den stärksten Contributionen belastet, die Münze wurde aufs Neue in bedeutend geringerem Werthe ausgeprägt. Rekruten wurden aller Orten für das preußische Heer geworben; der Ackerbau lag allenthalben, wo feindliche Armeen gehaust hatten, darnieder, und gern vertauschten die Bauerburschen den Pflug mit der Muskete. Dabei mußte freilich alle mögliche Dressur angewandt werden, um die auf solche Weise zusammengerafften Truppen nur einigermaßen den Soldaten ähnlich zu machen, mit denen Friedrich den Krieg begonnen hatte. Oesterreich dagegen fand in seinen volkreichen Provinzen fortwährend Menschenschätze, die das Heer auf eine vortheilhafte Weise zu vervollständigen dienten; ja, man hat bemerkt, daß in demselben Grade, in dem die preußische Armee sich verschlechterte, die österreichische an Tüchtigkeit und Gewandtheit zunahm. Doch war wiederum, während Friedrich sich durch seine geschickten Finanzoperationen im Stande sah, alle übrigen Kriegsbedürfnisse in genügendem Maße zu beschaffen, in den österreichischen Cassen bereits drückender Geldmangel. Sämmtliche Stabsoffiziere mußten sich bequemen, ihre Besoldung in Papieren entgegenzunehmen, die erst nach geendigtem Kriege in Geld umgetauscht werden sollten. Wer nicht so lange warten konnte, fand nur vor einer besonders dazu errichteten Bank Gelegenheit, das Papier gegen Geld, aber mit beträchtlichem Verluste, auszuwechseln. Diese Bank hatte Kaiser Franz, der Gemahl der Maria Theresia, dessen ganze Thätigkeit

nur in Geldspeculationen bestand, aus seinem Privatvermögen — wenig patriotischen Sinnes — errichtet.

Und wie die Anstrengungen, bei dem allmähligen Sinken der Kräfte, nur immer heftiger werden mußten, wie man sich genöthigt sah, zu härteren Maßregeln zu schreiten, so konnten auch andre Erscheinungen, die die Verbitterung eines langen Krieges mit sich zu führen pflegt, nicht ausbleiben. Sorgfältig hatte Friedrich bis jetzt für den Schutz der königlichen Schlösser in Sachsen gewacht; nichts von den Kunstschätzen, mit denen sie geschmückt waren, war angetastet worden. Nur einigen Unternehmungen gegen Besitzungen des Grafen Brühl, der Friedrich jederzeit den feindschaftlichsten Haß bewiesen, hatte er, nicht unwillig, zugesehen. Jetzt aber hatte ihn die Plünderung des Charlottenburger Schlosses, vor Allem die barbarische Zerstörung der Schätze des Alterthums, die durch keine Geldsummen wiederzubringen waren, aufs Tiefste empört. Und da sich gerade sächsische Truppen hiebei ausgezeichnet, so mußte es auch Sachsen entgelten. Doch wartete Friedrich mehrere Monate, nachdem er öffentliche Klage über dies Benehmen geführt, er drohte mit Repressalien, — kein Wort der Entschuldigung kam über die Lippen König August's. So gab Friedrich den Befehl, das Jagdschloß Hubertsburg, welches „das Herzblatt des Königes von Polen" genannt ward, zu plündern. „Der Kopf der großen Herren",

so sagte er, „fühlt es nicht, wenn den Unterthanen die Haare ausgerauft werden: man muß sie da angreifen, wo es ihnen selbst weh thut.“ Gleichwohl war zu solchem Unternehmen in der preußischen Armee der Mann nicht ganz leicht zu finden. Der General von Saldern, dem es der König zuerst auftrug, weigerte sich wiederholt, da solch eine Handlung wider Ehre, Eid und Pflicht sei; er fiel darüber in Ungnade. Das Freicorps des Majors Quintus Icilius führte es darauf aus.

Bei alle dem ließ Friedrich indeß auch diesmal die Ruhe des Winterquartiers, das er in Leipzig genommen hatte, nicht ohne alle diejenigen aufheiternden Genüsse vorübergehen, die einmal einen Theil seines Lebens ausmachten. Leipzig galt zu jener Zeit als der Mittelpunkt deutscher Wissenschaft und Poesie; so fand sich mehrfache Gelegenheit, hievon Kenntniß zu nehmen, so wenig Friedrich auch im Allgemeinen von den Bestrebungen der Deutschen im Bereiche des Geistes ein günstiges Vorurtheil hatte. Gottsched hatte Friedrich schon bei früheren Besuchen Leipzigs kennen gelernt; damals hatte der Dichter, dem freilich auch Voltaire Aufmerksamkeiten erwies, Eindruck auf ihn gemacht. Friedrich hatte ihm ein Gedicht gewidmet, welches ihn den „sächsischen Schwan“ nannte und mit den schmeichelhaften Worten schloß:

Durch deine Lieder füge du
Dem Siegeslorbeer, der den Deutschen schmücket,
Apollo's schönern Lorbeer zu!

Jetzt ward Gottsched aufs Neue vor den König berufen; indeß hinterließ das nicht allzu liebenswürdige Benehmen des Poeten keinen sonderlich günstigen Eindruck. Mehr Wohlgefallen fand Friedrich an dem bescheidenen Gellert. Er ließ sich durch ihn eine von seinen sinnvollen Fabeln vordeklamiren und fand, daß hier in der That fließende Poesie sei. Auch äußerte er sich hernach, „Gellert sei der vernünftigste von allen deutschen Gelehrten; er sei der einzige Deutsche, der zur Nachwelt gelangen werde.“ Solch ein ungemeßnes Lob konnte freilich nur ausgesprochen werden, wenn man, wie es bei Friedrich der Fall war, die deutsche Wissenschaft einzig nach dem beurtheilte, was sie zu Anfange des Jahrhunderts gewesen war; wenn man die Namen eines Klopstock,

eines Lessing und andrer Geister, auf welche die Nation mit erhebendem Stolze zurückblickt, gar nicht kannte. Auch ward Gellert nicht zum zweiten Male berufen. Vielleicht, daß seine wenig überdachte Bitte, Friedrich möge Deutschland den Frieden geben, — worauf dieser einfach antwortete, daß das leider nicht in seiner Macht stehe, — und noch mehr Gellert's Entschuldigung: er bekümmre sich mehr um die alte als um die neue Geschichte, nicht eben geeignet waren, ein persönliches Interesse bei Friedrich hervorzurufen.

Des Abends ward, wie in der heiteren Friedenszeit, Musik gemacht; Friedrich hatte dazu die Mitglieder seiner Kapelle nach Leipzig kommen lassen. Doch nahm er selbst schon weniger thätigen Antheil an der Musik. Das Flöteblasen griff ihn bereits an.

Auch der Marquis d'Argens, nach dessen freundschaftlicher Theilnahme den König herzlich verlangte, war nach Leipzig gekommen. Mit ihm verplauderte Friedrich die Abendstunden nach dem Concert. Als d'Argens eines Abends in Friedrich's Zimmer trat, fand er ihn am Boden sitzen, vor ihm eine Schüssel mit Fricassé, aus welcher die Windspiele des Königs ihr Abendessen hielten. Er hatte ein kleines Stöckchen in der Hand, mit dem er unter den Hunden Ordnung hielt und der kleinen Favorite die besten Bissen zuschob. Der Marquis blieb verwundert stehen und rief aus: „Wie werden sich doch die fünf großen Mächte von Europa, die sich wider den Markgrafen von Brandenburg verschworen haben, den Kopf zerbrechen, was er jetzt thut! Sie werden etwa glauben, er macht einen gefährlichen Plan zum nächsten Feldzuge, er sammelt die Fonds, um dazu Geld genug zu haben, oder besorgt die Magazine für Mann und Pferd, oder er knüpft Unterhandlungen an, um seine Feinde zu trennen und sich Alliirte zu verschaffen: — Nichts von alle dem! Er sitzt ruhig in seinem Zimmer und füttert seine Hunde." —

Der Feldzug des Jahres 1761 begann ziemlich spät, und erst am Schlusse des Jahres kam es zu entscheidenden Unternehmungen. Friedrich sollte wiederum mit mehrfach überlegenen Feinden seine Kräfte messen, in einer Lage, wo es ihm schon im höchsten Grade schwer ward, etwa eintretende Verluste zu ersetzen, wo selbst ein Sieg wie der von Torgau

ihm die empfindlichste Schwäche, somit den empfindlichsten Nachtheil bereiten mußte. Er sah sich also genöthigt, noch entschiedener als bisher das System der Vertheidigung zu befolgen, den Angriff der Gegner abzuwarten, auf die Blößen zu lauschen, die sie geben würden, und seine Kräfte nur für den Punkt der höchsten Entscheidung aufzusparen. Das Vorspiel des Kampfes geschah im Ausgange des Winters, da ein Streifzug gegen die Reichsarmee unternommen und so glücklich ausgeführt ward, daß diese ihre Stellungen mit mannigfachem Verlust verlassen und auf längere Zeit unthätig bleiben mußte. Dann regte es sich in Schlesien. Auf diese Provinz war wiederum das Hauptaugenmerk des Feindes gerichtet. Hier sollte sich eine österreichische Armee unter Loudon, 75,000 Mann stark, mit einer russischen von 60,000 Mann, deren Oberbefehl jetzt der Feldmarschall Butturlin führte, vereinigen. Friedrich brach, diese Vereinigung zu hintertreiben, im Mai nach Schlesien auf; aber er konnte gegen beide feindliche Armeen nur 55,000 Mann aufbringen. Zum Schutze Sachsens ließ er den Prinzen Heinrich zurück.

Das Vierteljahr bis zur Mitte August ging unter verschiedenartigen Manoeuvres, Märschen und Gegenmärschen hin. Die Vereinigung der feindlichen Armeen sollte, wie es hieß, in Oberschlesien erfolgen. Friedrich begab sich dahin; Loudon aber wußte seine Operationen so geschickt einzurichten, daß Friedrich ihm keine Vortheile abgewinnen konnte. Unterdeß rückten die Russen in Niederschlesien ein, gingen zwischen Glogau und Breslau über die Oder, Loudon wandte sich rasch aus Oberschlesien nach Böhmen zurück, besetzte die Pässe des Riesengebirges und brachte von hier aus die, schon seit Jahren vorbereitete Vereinigung beider Armeen zu Stande, ehe Friedrich zur Verhinderung derselben hatte heranrücken können. Beide feindliche Heere standen jetzt in der Gegend von Striegau. Friedrich war ihnen entgegengezogen; da er seine Absicht vereitelt sah, so machte er den Versuch, durch ein andres Mittel die gefahrdrohende Verbindung wiederum aufzuheben. Er wandte sich gegen den nächsten bedeutenden Posten des Gebirges, den die Oesterreicher bei dem Anmarsch der Russen verlassen hatten, um hiedurch den Gegnern die Zufuhr aus Böhmen, ohne die sie sich in ihrer Stellung nicht zu erhalten vermochten, abzuschneiden. Aber auch hier war ihm Loudon bereits mit schneller Uebersicht zuvorgekommen; als Friedrich sich dem Gebirge näherte, fand er dasselbe so stark besetzt, daß ein Angriff unmöglich war.

Die feindliche Uebermacht im Herzen Schlesiens schien alle Wünsche, die zur Erniedrigung Friedrich's so lange genährt waren, vollständig erfüllt zu haben. Friedrich war nicht vermögend, ihrem Angriff in offner Schlacht zu widerstehen; die wenigen Festungen Schlesiens konnten ihnen eben so wenig auf die Dauer Widerstand leisten. Alles, was Friedrich zu thun vermochte, bestand darin, daß er, jede fruchtlose Aufopferung vermeidend, die Feinde so lange in Unthätigkeit hielt, bis der Mangel an Nahrungsmitteln für eine so gewaltige Masse von Menschen und Pferden sie von selbst zur Trennung nöthigte. Dies führte er in der That auf eine Weise aus, die wiederum sein Feldherrntalent in der seltensten Größe darstellte. Er bezog, am 20. August, ein Lager bei Bunzelwitz, wodurch er Schweidnitz, die zunächst gelegene Festung, deckte, die Verbindung mit Breslau erhielt und nach keiner Seite für etwa erforderliche Unternehmungen beschränkt blieb. Freilich hatte die Natur

nicht eben viel gethan, um dies Lager gegen feindlichen Angriff zu sichern; aber es vergingen mehrere Tage, ehe die feindlichen Heerführer sich über alle erforderlichen Maßregeln der Verpflegung und Stellung der Truppen, sowie über die weiteren Operationen vereinigt hatten; und als sie nun die Stellung, welche Friedrich eingenommen, näher zu untersuchen kamen, da fanden sie kein Lager mehr, sondern eine förmliche Festung, welche in so kurzer Frist aus der Erde hervorgewachsen war. Die ganze preußische Armee hatte, sich unaufhörlich abwechselnd, Tag

und Nacht an diesen Verschanzungen gearbeitet. Eine Kette von Schanzen, Gräben und starken Batterien zog sich um das Lager her; vor den Linien waren Palissaden eingerammt oder spanische Reiter gesteckt, vor diesen waren drei Reihen tiefer Wolfsgruben; vor den Batterien hatte man sogenannte Flatterminen, Gruben, die mit Pulver, Kugeln und Haubitzgranaten gefüllt waren, angelegt. Man konnte jetzt schon einem feindlichen Unternehmen gelassener entgegensehen, und die Gegner fanden sich durch diese ganz unerwartete Erscheinung genöthigt, die eben gefaßten Pläne aufzugeben und neue Maßregeln auszusinnen.

Indeß ſtanden die feindlichen Armeen im weiten Bogen um das Lager, und man konnte zu jeder Stunde des Angriffes gewärtig ſein. Es war ſomit unausgeſetzte Aufmerkſamkeit auf die Bewegungen derſelben nöthig. Die Truppen innerhalb des Lagers wurden ſtets gewechſelt, damit der Feind nie wiſſen könne, welche Regimenter er an dieſer oder jener Stelle vor ſich finden würde. Da keine hinreichende Anzahl von Kanonen, den ganzen Umfang des Lagers zu vertheidigen, vorhanden war, ſo wurden abwechſelnd hier und dort auch Baumſtämme in die Schießſcharten gelegt. Beſonders vor nächtlichem Ueberfall mußte man auf ſeiner Hut ſein. Daher ließ Friedrich die Truppen bei Tage zumeiſt raſten; des Abends wurden die Zelte abgebrochen, und die Soldaten ſtanden die Nacht unter dem Gewehr. Friedrich ſelbſt nahm an all dieſen Anſtrengungen und Entbehrungen der Seinen getreulich Theil. Er brachte die Nächte ſtets in einer der wichtigſten Batterien unter freiem Himmel zu. Oft ſetzte er ſich zum Feuer ſeiner Gemeinen, die ihm dann ein Paar Wachtmäntel auf die Erde zu breiten pflegten und ihm einen zuſammengerollten Rock unter den Kopf legten, damit er ſo wenigſtens ein Stündchen ruhen könnte. Dann hörte man die Soldaten wohl ſagen: „Wenn Fritz bei uns ſchläft, iſt's ſo gut, als wenn unſrer Fünfzigtauſend wachen. Nun mag der Feind kommen; iſt Fritz bei uns, ſo fürchten wir den Teufel nicht, aber der Teufel muß ſich vor ihm und vor uns fürchten. Denn Gott iſt mächtiger als der Teufel, und der König klüger als unſre Feinde!" Auch ließ Friedrich wohl ein Bund Stroh in die Batterie bringen, in welcher er übernachten wollte; darauf nahm er dann ſein Lager, während die gekrönten Häupter, die ſein Verderben ſannen, auf weichen Flaumen ruhten.

So vergingen mehrere Wochen. Schon waren die Soldaten von den unausgeſetzten Anſtrengungen erſchöpft, ſchon machte ſich in dem Lager, deſſen Verbindung mit dem Lande die Feinde abgeſchnitten hatten, ein dringender Mangel bemerklich; ſchon riſſen Krankheiten und endlich auch eine lähmende Muthloſigkeit unter den tapfern Preußen ein. Friedrich that Alles, um die Seinen zur ſtandhaften Ausdauer anzuſpornen; der Klang ſeiner Stimme, die Gewalt ſeines Auges waren es allein, was ihre Sinne noch friſch, ihr Gemüth noch kräftig erhielt.

Aber er selbst erkannte die Gefahr seiner Lage nur zu gut; er sah es ein, daß seine Truppen einem ernstlichen Angriff der übermächtigen Feinde nicht mehr würden widerstehen können. Den Vertrautesten offenbarte er wohl zuweilen seine Stimmung; besonders bei dem alten Zieten, der mit seinen Schaaren die Pein des Lagers theilte, suchte er gern Trost. Zieten war ungebeugt und sprach mit Ueberzeugung seine Hoffnung aus, daß man doch noch einst Alles zum guten Ende bringen werde. Friedrich aber, der seine ganze Lage besser überschaute als jener, mochte auf eine so freudige Zukunft kaum noch hinblicken. Einst fragte er Zieten ironisch, ob er sich etwa einen neuen Alliirten verschafft habe.

„Nein," antwortete Zieten, „nur den alten da oben, und der verläßt uns nicht." — „Ach," seufzte der König, „der thut keine Wunder mehr!" — „Deren braucht's auch nicht," erwiderte Zieten, „er streitet dennoch für uns und läßt uns nicht sinken!" — Nur wenige schwere Monden sollten noch vorübergehen und Zieten's Wort sich auf eine unerwartete Weise erfüllen.

Die kühne Entschlossenheit, mit der Friedrich seine Stellung im Angesicht der Feinde behauptete, hatte deren Entschlüsse wankend gemacht, so daß sie sich nicht über den Angriff vereinigen konnten. Dazu kam, daß die alte Mißstimmung zwischen Russen und Oesterreichern aufs Neue hemmend hervortrat. Schon war Butturlin empfindlich darüber, daß sich Loudon nicht eher mit ihm vereinigt, daß er ihn bis dahin der Gefahr bloßgestellt hatte, allein von den Preußen angegriffen zu werden; auch mochte er wohl, da die Kaiserin krank lag, dem preußisch gesinnten Thronfolger zu Gefallen, entscheidende Unternehmungen gegen Friedrich vermeiden. Vergebens bemühte sich Loudon, ihn zu einem gemeinschaftlichen Angriff auf das feste Lager der Preußen zu bewegen. Es wird erzählt, daß es ihm nur einmal, bei der Tafel, als der Wein die Gemüther erhitzt hatte, gelungen sei, den russischen Heerführer zum Entschlusse zu bewegen, daß derselbe aber auch diesmal, nachdem er den Rausch ausgeschlafen, alle Befehle zum Angriff widerrufen habe. Aber schon machte sich im feindlichen Heere der Mange an Nahrungsmitteln, ebenso wie im preußischen Lager, auf eine drückende Weise bemerklich. Noch einmal versuchte Loudon einen entscheidenden Entschluß von seinem Bundesgenossen zu erzwingen; er entwarf eigenmächtig einen Plan zum Angriff und theilte den Russen die nöthigen Rollen darin zu. Dies aber verletzte Butturlin's Empfindlichkeit im höchsten Maße; er benutzte den Vorwand, den ihm der ausgebrochene Mangel an die Hand geben mußte, und ging, am 10. September, mit seiner Armee nach der Oder ab. Nur ein Corps von 12,000 Mann, unter dem General Czernitschef, ließ er bei Loudon's Armee zurück. Nun bezog auch Loudon, entfernter vom preußischen Lager, eine feste Stellung auf den Abhängen des Gebirges. Bei den Preußen aber war großer Jubel über die Errettung aus so drohender Gefahr; vierzehn

Tage gönnte Friedrich den Seinen die nöthige Rast nach all den Anstrengungen, denen sie sich hatten unterziehen müssen; dann ließ er das Lager abbrechen.

Sechs und dreissigstes Capitel.

Schluß des Feldzuges von 1761. Das Lager zu Strehlen.

as Jahr neigte sich seinem Ende entgegen, und der Feldzug in Schlesien schien einen glücklicheren Schluß gewonnen zu haben, als man sich zu Anfange des Jahres versprechen durfte. Friedrich gedachte jetzt nur noch, die beiden feindlichen Armeen, ehe sie sich zu einem neuen Unternehmen entschließen könnten, ganz aus dem Lande hinauszudrängen. Zu dem Zwecke sandte er, gleich nach dem Abmarsch der Russen, ein besondres Corps nach Polen, die dortigen russischen Vorräthe zu vernichten; diesem gelang es, einen sehr bedeutenden Transport von Nahrungsmitteln

aufzufangen, zu zerstören und die zahlreiche Bedeckung des Transportes zu zerstreuen oder gefangen zu nehmen. Hiedurch wurde der Abmarsch der Russen aus Schlesien in der That bedeutend beschleunigt. Friedrich selbst suchte Loudon unschädlich zu machen. Er wünschte nichts mehr, als ihn vorerst aus seiner festen Gebirgsstellung herauszulocken, und begann mit seiner Armee einige künstliche Manoeuvres, die einen Plan gegen die von den Oesterreichern besetzte Grafschaft Glatz oder gegen Mähren verrathen sollten. Aber Loudon ging nicht in die Falle. Er besetzte nur die Pässe, die nach der Grafschaft führen, und benutzte den Umstand, daß Friedrich sich bereits auf zwei Tagemärsche von Schweidnitz entfernt hatte, zu einem kühnen, gänzlich unerwarteten Unternehmen. In der Nacht vom 30. September auf den 1. October erschien er plötzlich mit seiner Armee vor Schweidnitz, dessen Besatzung nicht eben eine große Anzahl zuverlässiger Truppen zählte, und eroberte die Festung mit stürmender Hand.

Durch diesen einen raschen Schlag, der dem Feinde festen Fuß in Schlesien gab, der es ihm verstatten mußte, seine Winterquartiere hier im Lande zu nehmen und die Operationen des nächsten Jahres mit ungleich entschiednerem Nachdrucke zu beginnen, hatte in der That Friedrich's Schicksal die traurigste Wendung genommen. Dennoch ließ er auch jetzt den Muth nicht sinken. Der Niedergeschlagenheit, die sich seines Heeres bei der Nachricht des Geschehenen bemächtigte, wußte er alsbald durch eine Rede, die nur unbeugsamen Muth athmete, zu wehren und seine Truppen auch jetzt aufs Neue zu glühender Begeisterung zu entflammen. Gern hätte er es zu einer offnen Schlacht mit Loudon gebracht; aber vorsichtig blieb dieser auch jetzt wiederum in seiner sichern Stellung. Friedrich entschloß sich nun, sein Quartier in Strehlen zu nehmen, von wo aus er feindlichen Unternehmungen auf Breslau oder auf Schweidnitz gleich rasch entgegentreten konnte. Die Truppen wurden in den Dörfern um Strehlen in Cantonnirungs-Quartiere gelegt. Loudon benutzte, bei solcher Stellung des Gegners, seinen glücklichen Gewinn zu keinen weiteren Fortschritten.

Das Lager zu Strehlen sollte durch verschiedene Vorfälle eine besondere historische Merkwürdigkeit gewinnen. Hier erschien im Ver-

laufe des Octobers eine Gesandtschaft des Tartarchans, Kerim Geray, der, als ein entschiedener Gegner der Russen, dem Preußenkönige seine Freundschaftsversicherungen und das Anerbieten, Truppen gegen Geldvergütung zu stellen, überbringen ließ. Der Gesandte, Mustapha Aga (eigentlich der Bartputzer des Chans, ein Amt, das jedoch seiner gegenwärtigen Würde keinen Eintrag that), wurde mit aller Zuvorkommenheit aufgenommen. Es kam in der That ein Bündniß zu Stande, demzufolge im nächsten Jahre ein Corps von 16,000 Tartaren in Oberschlesien eintreffen sollte, während gleichzeitig der Chan einen Einfall in Rußland zu machen versprach. Auch mit dem türkischen Sultan war in diesem Jahre, nach langen vergeblichen Versuchen, ein Freundschafts- und Handelsvertrag zu Stande gekommen, und der Sultan zog bereits bei Belgrad ein drohendes Heer gegen Friedrich's Feinde zusammen. Beide Bündnisse mußten Friedrich sehr erwünscht sein, um die Macht seiner Gegner zu brechen; nur die große Veränderung in der bisherigen europäischen Politik, die im nächsten Jahre vor sich ging, verhinderte die Ausführung der gefaßten Entschlüsse.

Ein zweites Ereigniß, das in Strehlen vorfiel, war der verrätherische Versuch, den König lebendig oder todt in die Hände seiner Feinde zu liefern. Ein Vasall Friedrich's, Baron Warkotsch, dessen Besitzungen in der Nähe von Strehlen lagen und der es unbequem fand, daß ihm die preußische Regierung keine willkürliche Behandlung seiner Unterthanen verstattete, hatte den Plan dazu in Gemeinschaft mit einem österreichischen Offizier, dem Obersten Wallis, entworfen. Er hatte dem Könige öfters in Strehlen aufgewartet und alle Gelegenheit ausgekundschaftet. Friedrich wohnte außerhalb der Stadt, in dem daneben gelegenen Dorfe Woiselwitz; die Wache vor seinem Hause bestand aus 13 Mann Garde; sonst waren wenig Militairs im Dorfe, und auch in der Stadt befand sich, da die Armee schon zum Theil in die Winterquartiere entsandt war, keine bedeutende Truppenmacht. Der Zwischenträger zwischen Warkotsch und Wallis war ein katholischer Geistlicher, Franz Schmidt. Die Briefe an diesen, auch an Wallis, überbrachte ein Jäger in des Barons Diensten, Matthias Kappel. Der letztere hatte aus diesem, sehr geheim gehaltenen Briefwechsel, sowie aus man-

chen Reden seines Herrn und andern Umständen Verdacht geschöpft. Am 29. November war er mit dem Baron wieder in Strehlen gewesen. Als er mitten in der Nacht darauf wieder Befehl erhielt, einen Brief mit der Adresse des Obersten Wallis an Schmidt zu überbringen, wuchs sein Verdacht; er öffnete den Brief und fand in dessen Inhalt den ganzen Verrath ausgesprochen. Schleunig ließ er sich nun durch einen evangelischen Geistlichen, der am Orte war, eine Abschrift des Briefes anfertigen, den er an Schmidt sandte, während er mit dem Originalschreiben unverzüglich in das Hauptquartier des Königs jagte. Friedrich empfing den verhängnißvollen Brief. „Ihr seid," so sprach er zu dem Jäger, „ein bestimmtes Werkzeug, für mich von einer höheren Hand abgeschickt!" Alle Anstalten wurden nun getroffen, um der Verräther habhaft zu werden. Beide, der Baron und der katholische Geist-

liche, wurden ergriffen, während sie sich nichts Arges versahen; aber beide entkamen durch List. Der Baron, den ein preußischer Offizier in seinem Schlosse überraschte, erhielt von diesem die Erlaubniß, sich umzukleiden; aus seinem Schlafzimmer entkam er nach dem Stalle; hier warf er sich auf ein Pferd und gewann einen so bedeutenden Vorsprung vor den nachsetzenden Preußen, daß man ihn nicht mehr einholen konnte. Der Geistliche befand sich bei einem benachbarten Edelmann zu Tische; er erhielt die Erlaubniß, ehe man ihn fortführte, noch erst das heimliche Gemach besuchen zu dürfen; hier ließ er sich an einer Stange hinab und entging ebenfalls seinen Verfolgern.

Dem Könige war es im Grunde nicht unangenehm, daß die beiden Verräther entkommen waren. Das Gericht erkannte auf strenge Todesstrafe: Warkotsch sollte geviertheilt, Schmidt enthauptet und dann ebenfalls geviertheilt werden. Friedrich war kein Freund von Blutgerichten und konnte es nun in Ruhe unterschreiben, daß das Urtheil an ihren Bildnissen vollstreckt würde. „Das mag immer geschehen," sagte er, „denn die Portraits werden vermuthlich ebenso wenig taugen, als die Originale selbst." So wurde das Urtheil im Mai des folgenden Jahres an den beiden Bildnissen, auf einem dazu erbauten Schaffot, in Breslau vollzogen.

Allen Ergebnissen der gerichtlichen Untersuchung zufolge, war übrigens dieser Verrath nur das Werk weniger einzelner Personen. Bei den

österreichischen Heerführern fand er gerechten Abscheu. Die gräfliche Familie von Wallis machte öffentlich bekannt, daß der gleichnamige Oberst nicht mit ihr verwandt sei. Auch die katholische Kirche hatte daran keinen weiteren Antheil, als daß einer ihrer Diener auf unwürdige Weise die Hand zu dem frevelhaften Beginnen geboten. Zwar wollte man bei mehreren Vorfällen wissen, daß die katholische Geistlichkeit Schlesiens sich während des Krieges feindselig gegen Friedrich benommen habe, und das Benehmen des Papstes nach der Schlacht von Hochkirch war wohl geeignet, solchem Argwohn größeren Nachdruck zu geben. Indeß bezieht sich Alles, was zu jener Zeit von Unternehmungen der Art erzählt ward, wie bei dem Verrathe des Barons Warkotsch, nur auf das Beginnen Einzelner, ohne der ganzen Genossenschaft einen Vorwurf zu bereiten. Eine dieser Erzählungen trägt ein eigenthümlich launiges Gepräge. Gegen die preußische Regierung einer schlesischen Stadt wurde einst, wie man berichtet, ein Anschlag gemacht; sie sollte zu nächtlicher Weile von österreichischen Truppen überfallen werden, während es die Pfaffen in der Stadt übernommen hatten, die Wachen von ihren Posten zu vertreiben. Zu letzterem Vorhaben hatte einer von ihnen sich in das Costüm des Teufels gesteckt und trat so zu nächtlicher Weile, Phosphor-funkelnd, einer Schildwache entgegen. Diese jedoch, ihrer Dienstpflicht eingedenk, schlug das Gewehr auf den Teufel an, der nun sein Heil in der Flucht suchen wollte, aber von dem rüstigen Gegner ergriffen und in die Hauptwache abgeliefert wurde. Am nächsten Tage ward er, der ganzen Armee zur Schau und zum Gespötte, ihre Reihen entlang geführt, und der feindliche Anschlag unterblieb.

Bald nachdem die Gefahr in Strehlen vom Haupte des Königes abgewandt war, ward ein anderer Anschlag geschmiedet, dessen Ausführung ihm nicht minder das größte Verderben bereiten mußte. Magdeburg, die Hauptfestung des preußischen Reiches, der Sitz des Hofes, der Aufbewahrungsort des königlichen Schatzes, der Archive, der zahllosen Kriegsbedürfnisse, sollte den Feinden in die Hände gespielt werden. Den Plan dazu faßte ein Mann, der in den Kerkern Magdeburgs in Ketten und Banden saß, der Baron von der Trenck, auf dem Hochverrath und andre schwere Schuld haftete. Schon früher war er in Glatz gefangen

gewesen, aber auf gewaltsame Weise entkommen. In Magdeburg wurde er, nachdem er manche Versuche gemacht, aufs Neue durchzubrechen, sehr strenge gehalten. Gleichwohl gelang es ihm, eine Verschwörung

unter den zahlreichen Gefangenen, die in dieser Festung eingeschlossen waren, anzustiften. Schon war das Verderben nah, als man die Verschwörung entdeckte und Trenck's Schicksal nur noch furchtbarer steigerte.

Doch sollte den König, während so drohende Gefahren erfolglos vorübergingen, noch ein Schlag treffen, der, in Verbindung mit dem Fall von Schweidnitz, sein nahes Verderben zu verkünden schien. In Pommern war eine russische Armee eingerückt, eine russische Flotte, mit einer schwedischen vereinigt, war vor Colberg erschienen. Vor der Festung indeß lagerte ein preußisches Armeecorps unter dem Prinzen von Würtemberg, welches sich fest verschanzt hatte, und das erst besiegt werden mußte, wenn die Feinde zur eigentlichen Belagerung Colbergs schreiten wollten. Die Festung und das preußische Lager wurden nun von der

feindlichen Uebermacht umschlossen, doch wehrten sie standhaft, mehrere Monate hindurch, jeden Angriff ab. Aber nun begann es an Nahrungsmitteln zu fehlen, und noch drückender wurde die Lage der Eingeschlossenen, als auch die russische Hauptarmee, nach ihrem Abzuge aus Schlesien, in Pommern einrückte und alle Zufuhr abschnitt. Endlich sah sich der Prinz von Württemberg genöthigt, sich durch die Feinde durchzuschlagen; dies glückte, aber vergeblich waren seine Versuche, im Rücken der russischen Heere für den Entsatz Colbergs zu wirken. Nach der standhaftesten Vertheidigung ward der tapfere Commandant dieser Festung, der im vorigen Jahre so hohen Ruhm erworben, endlich durch Hunger genöthigt, sich zu ergeben. Die Festung ging am 16. December in die Hände der Russen über, die hiedurch in Pommern, wie die Oesterreicher in Schlesien, festen Fuß für ihre künftigen Unternehmungen gefaßt hatten.

Und doch war hiemit das Maß des Unglücks noch nicht gefüllt. Zwar waren die schwachen Versuche der Schweden, wie gewöhnlich, ohne Erfolg geblieben; zwar hatte Prinz Heinrich Sachsen gegen die Oesterreicher unter Daun und gegen die Reichsarmee so erfolgreich beschirmt, daß diese nicht bedeutende Vortheile erlangen konnten; zwar hatte Friedrich's Mitkämpfer, der Herzog Ferdinand von Braunschweig, glücklich gegen die Franzosen gestritten, so daß auch von dieser Seite vor der Hand nichts zu befürchten war: ein Bundesgenoß, dessen Unterstützung für Friedrich höchst wichtig war, fiel in diesem Jahre von ihm ab und er stand nun, ganz auf seine eignen Kräfte zurückgeführt, den Feinden ganz allein gegenüber. Die Subsidien aus England, die ihm zur Bestreitung all seiner Kriegsbedürfnisse so dringend nöthig waren, blieben aus. Der Tod des Königes von England und die Thronbesteigung seines Enkels, Georg's III., die im vorigen Jahre erfolgt war, brachte allmählich eine bedeutende Veränderung in der englischen Politik hervor. Pitt sah sich genöthigt, dem Günstlinge des neuen Königes, dem Lord Bute, Platz zu machen; und so dringend sich auch das Parlament für die fernere Unterstützung Friedrich's, den man in England nur „den Großen und Unermüdlichen" nannte, verwandt hatte, so wußte es Bute, dem trotz aller Vortheile Englands ein möglichst schleuniger

Friede am Herzen lag, doch bald dahin zu bringen, daß der Subsidientractat zwischen England und Preußen nicht erneut und die Hülfsgelder nicht weiter bezahlt wurden.

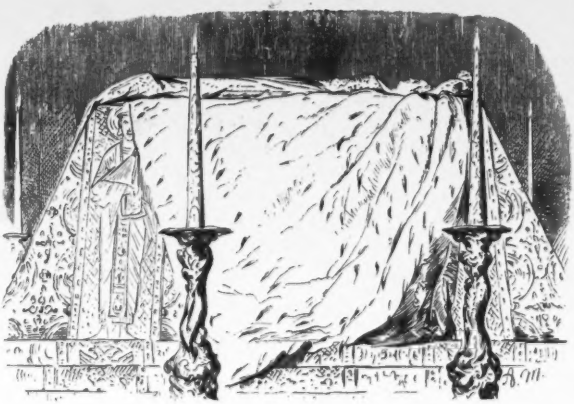
So schloß das Jahr 1761. Preußen und die westphälischen Provinzen schon seit dem Beginn des Krieges vom Feinde besetzt, jetzt auch Glatz und Schweidnitz, sowie Colberg und ein großer Theil Pommerns in ihren Händen; hiedurch ihnen der günstigste Weg zu weiteren Fortschritten gebahnt; die Besitzungen, die Friedrich noch übrig blieben, zum Theil verödet und zerstört; Sachsen, das bisher so reichliche Mittel zur Fortsetzung des Krieges geliefert hatte, völlig ausgesogen; die wichtige Unterstützung Englands zur Bestreitung der Kriegskosten verloren; England überdies geneigt, mit Frankreich Frieden zu schließen, wodurch

Friedrich auch die Heere dieses Feindes mit eigner Kraft bekämpfen mußte; — und für alles das nichts als das Versprechen einer verhältnißmäßig geringen Hülfe von Seiten der Tartaren und einer, noch immer zweideutigen von Seiten der Türkei! Wahrlich, daß die gewaltig überlegenen Feinde im Verlauf von sechs Jahren nicht größere Vortheile über die kleine Macht, die Friedrich aufstellen konnte, errungen hatten, das ist das Zeugniß einer Feldherrngröße, wie sie in den Jahrbüchern der Geschichte nur selten erscheint; aber wie sollte Friedrich jetzt, mit hinschwindenden Kräften, noch ferner gegen die Uebermacht Stand halten? Alle früheren Unfälle bestanden nur in augenblicklich dringenden Verlegenheiten, aus denen ein schneller, kühner Entschluß retten konnte: — jetzt blieb für Friedrich, nach menschlicher Berechnung, nichts übrig, als schmachvoll auf die Stufe hinabzusteigen, die ihm vielleicht die Gnade seiner Feinde als ein kümmerliches Almosen lassen würde, oder mit Ehren unterzugehen.

Wohl Keiner, der mit kalter Besonnenheit den Stand der Verhältnisse prüfte, mochte eine andere Ansicht der Dinge gewinnen. Die Feinde frohlockten; Maria Theresia war der Erfolge des nächsten Jahres so gewiß, daß sie keinen falschen Schritt zu begehen glaubte, als sie, dem drückenden Geldmangel einigermaßen zu begegnen, 20,000 Mann ihres Heeres entließ. Friedrich auch hatte keine andre Ueberzeugung; aber mit ruhigem Muthe blickte er der Zukunft entgegen, nicht gewillt, der Würde seines Geistes Etwas zu vergeben. Sein Entschluß war lange gefaßt; er hatte zu oft dem Tode in's Auge geschaut, hatte zu oft das Verderben nah über seinem Haupte dahinschweben gesehen, als daß er sich jetzt kleinmüthigem Verzagen oder müßiger Verzweiflung hätte hingeben sollen. Seinen Trost, seine Stärkung fand er in sich selber, in den dichterischen Gebilden, in die er auch zu dieser Zeit die Stimmung seines Gemüthes ergoß. Und hochmerkwürdig sind die Gedichte, die er im Lager zu Strehlen und im Winterquartiere zu Breslau niederschrieb. Nicht schwärmt er mehr, wie einst nach der Schlacht von Kollin, daß ihm der Freund sein Grab mit Rosen und Myrthen bestreuen möge; nicht will er mehr aus dem Leben hinausgehen, weil es ihm zur Last geworden, — er hatte sich schon an das Leiden gewöhnt und war

unter den wiederholten Schlägen des Schicksals nur immer neu erstarkt! Er gedenkt des freiwilligen Todes nur aus dem Grunde, weil die Fortsetzung des Lebens nichts als Schmach zu verkünden scheint. Bei dieser erhabenen Ruhe gelingt es ihm, dem ächten Dichter gleich, seinen Geist aus der beengenden Gegenwart frei zu machen und die Größe verwandter Geister, deren Gedächtniß die Geschichte bewahrt, in hehrer Gestalt zur belebten Erscheinung zu bringen. Er dichtet den Kaiser Otho, der sich selbst aufopferte, damit seine Getreuen nicht durch das Schwert des Siegers vernichtet würden; den Cato von Utica, der als ein freier Bürger Roms das Leben verließ, damit er nicht zur Untreue gegen sich selbst genöthigt und an den Wagen des triumphirenden Tyrannen gekettet würde; — an solchen Bildern stählt er seine Kraft, um bis zum letzten, entscheidenden Augenblicke auszuharren.

Aber sein ausdauernder Muth sollte nicht des Lohnes entbehren.



Sieben und dreissigstes Capitel.

Feldzug des Jahres 1762 — Burkersdorf und Schweidnitz. — Friede.

er über den Wolken thront, der die Mächtigen stürzt und die Rathschläge der Klugen verwirrt, der die Welt ohne Aufenthalt dem Ziele ihrer Entwickelung entgegenführt, hatte es anders beschlossen, als menschliche Voraussicht ahnen konnte. Einst war sein Sturmesathem dahergebraust, und die unüberwindliche Flotte des Königes, in dessen Landen die Sonne nicht unterging, sank in den Abgrund des Meeres und das Land der Freiheit

blieb frei. Jetzt gesellte er den zahllosen Opfern, welche der Todesengel seit sechs Jahren hinweggerafft, ein einziges neues Opfer zu, und die stolzen Pläne der Widersacher zerrissen, und der König, der dem Geiste der neuen Zeit mit mächtiger Hand Bahn gebrochen, war vom Verderben gerettet.

Am 5. Januar 1762 starb Elisabeth von Rußland; ihr Neffe, Peter III., bestieg den erledigten Thron. So erbittert Elisabeth sich fort und fort gegen Friedrich bezeigt hatte, einen so innigen Verehrer fand letzterer an dem neuen Kaiser. Schon als Großfürst war Peter nie im russischen Staatsrathe erschienen, wenn Beschlüsse gegen Friedrich gefaßt werden sollten. Er trug Friedrich's Bildniß im Ringe am Finger; er kannte alle einzelnen Umstände aus den Feldzügen des Königes, alle Einrichtungen und Verhältnisse der preußischen Armee; er betrachtete Friedrich nur als sein Vorbild, dem er in allen Stücken nachzueifern habe. Von Friedrich zu Peter und von diesem zu Friedrich flogen alsbald Gesandte, welche Glückwünsche und Freundschaftsversicherungen überbrachten. Die preußischen Gefangenen im ganzen russischen Reiche wurden nach der Hauptstadt berufen und, nachdem man sie dort ehrenvoll aufgenommen, zu ihrer Armee zurückgesandt. Ein Waffenstillstand ward geschlossen. Auf diesen folgte bald, am 5. Mai, ein förmlicher Friede, demgemäß Peter Alles, was unter seiner Vorgängerin erobert war, ohne eine weitere Entschädigung zurückgab; die Provinz Preußen ward ihres Treueides entlassen; die russischen Truppen erhielten Befehl, Pommern, die Neumark und Preußen zu räumen; Czernitschef's Corps, welches noch mit den Oesterreichern vereint war und in der Grafschaft Glatz Winterquartiere genommen hatte, ward ebenfalls zurückberufen. Endlich folgte auf den Frieden ein gegenseitiges Schutzbündniß, und nun ward Czernitschef, der unterdeß nach Polen gegangen war, beauftragt, mit seinem Corps zu Friedrich's Armee zu stoßen.

Eine so außerordentliche, so plötzliche Veränderung der politischen Verhältnisse machte alle Welt erstaunen; man konnte sich auf keine Weise in die fast mährchenhaften Berichte finden, die dem Unerwarteten fort und fort Unerwartetes hinzufügten. Lord Bute, der englische Mi-

nister, der nichts als einen allgemeinen Frieden im Sinne hatte und dem dabei wenig an Friedrich's Ehre gelegen war, griff in solchem Maße fehl, daß er dem Kaiser, eben als dessen Friedensverhandlungen mit Friedrich ihrem Schlusse nahe waren, die besten Anerbietungen machen ließ, falls er den Krieg in gleicher Weise wie bisher fortsetzte; ihm ward Alles zugesichert, was er sich dabei von Friedrich's Besitzungen aussuchen wolle. Peter aber war hierüber so entrüstet, daß er die Anträge nicht nur mit Verachtung zurückwies, sondern sie auch an Friedrich mittheilte, damit dieser den Verrath seines bisherigen Bundesgenossen einsehen möge. Schweden, dem die neue Freundschaft zwischen Rußland und Preußen am meisten Gefahr drohte, faßte sich zuerst; die Königin, Friedrich's Schwester, war sehr gern bereit, Friedensunterhandlungen einzuleiten, und so kam schnell, am 22. Mai, auch mit dieser Krone ein Friede zu Stande, der alle Verhältnisse auf den Fuß zurückführte, wie sie vor dem Ausbruch des Krieges gewesen waren. Vor Allen aber war Maria Theresia bestürzt, als sie sich so plötzlich von all den glänzenden Hoffnungen, zu denen sie der Schluß des vorigen Jahres berechtigt hatte, herabgestürzt sah. Durch die 20,000 Mann, die sie in sicherem Vertrauen auf die Zukunft ihres Dienstes entlassen hatte, und durch den Abzug des Czernitschef'schen Corps war ihre Macht um 40,000 Mann geschwächt und Friedrich's um 20,000 Mann vermehrt, was einen Unterschied von 60,000 Mann in die Wagschale des Krieges legte; Friedrich sagte, daß ihm drei gewonnene Schlachten keine größeren Vortheile hätten gewähren können. Dazu kamen ansteckende Krankheiten, die gerade in dieser Zeit große Verheerungen in der österreichischen Armee hervorbrachten. Die Vereinigung des Czernitschef'schen Corps mit der preußischen Armee war den Oesterreichern anfangs so unglaublich, daß sie sie für ein von Friedrich erfundenes Blendwerk hielten; sie meinten, es seien unbedenklich preußische Soldaten, die man in russische Uniformen gesteckt habe.

Bei Friedrich aber, bei seiner Armee und seinem Volke brachten diese glücklichen Ereignisse die freudigste Stimmung hervor; die alte Zuversicht des Sieges kehrte zurück, und man sah einer ehrenvollen und schnellen Beendigung des langen Krieges entgegen. Die Haupt-

macht des preußischen Heeres ward nach Schlesien zusammengezogen, den Oesterreichern wieder zu entreißen, was sie im vorigen Jahre gewonnen hatten. Doch verzögerte sich, durch all jene Verhandlungen mit Rußland, der Beginn der Feindseligkeiten bis zum Sommer; auch gedachte Friedrich nichts Entscheidendes vor der Ankunft des russischen Hülfscorps vorzunehmen. Die Oesterreicher hatten, unter den veränderten Verhältnissen, ebenfalls keine Lust, den Krieg vorzeitig zu beginnen; sie benutzten die Zwischenzeit aufs Beste, um alle Einrichtungen zur Vertheidigung ihrer Erwerbungen zu treffen. Die Befestigungen von Schweidnitz wurden soviel wie möglich verstärkt; zum Schutze der Festung hatte sich auf den benachbarten Abhängen des Gebirges die österreichische Hauptarmee, bei der jetzt wiederum Daun den Oberbefehl führte, gelagert; die Pässe des Gebirges waren durch starke Schanzarbeiten selbst zu einer fast unangreiflichen Festung umgewandelt worden. Friedrich machte verschiedene Versuche, den Feind in eine minder vortheilhafte Stellung zu bringen, damit er ungestört zur Belagerung von Schweidnitz schreiten könne, doch ließ sich Daun in seinen gewohnten Maßregeln nicht irre machen. Selbst als Friedrich, im Rücken Daun's, einen Streifzug tief in Böhmen hinein veranstaltete, blieb dieser unbeweglich in seiner sichern Stellung. Zu diesem Streifzuge war, neben andern Truppen, auch der Vortrab des Czernitschef'schen Corps, eine Schaar von 2000 Kosaken, benutzt worden.

Indeß war Friedrich die Ehre aufbehalten, den Kampf, den er so lange allein geführt hatte, auch ohne fremde Beihülfe zu beenden. Wenige Tage erst waren vorübergegangen, seit Czernitschef zu seiner Armee gestoßen, als plötzlich, am 19. Juli, eine Nachricht von Petersburg kam, die alle hoffnungsvollen Pläne wiederum zu vernichten und den alten Stand der Dinge aufs Neue herzustellen drohte. Peter III. hatte sich durch eine Menge sehr unüberlegter Neuerungen allen Classen des Volkes verhaßt gemacht; er hatte seine Gemahlin Catharina in einer Weise behandelt, daß diese das Schlimmste befürchten zu müssen glaubte; eine Verschwörung war gegen ihn angestiftet worden, die eine schnelle Revolution, die Entsetzung des Kaisers und bald darauf auch seine Ermordung zur Folge hatte. Catharina war an seine

Stelle getreten. Jetzt ward der Friede mit Preußen als ein Schimpf, der Rußland widerfahren sei, angesehen; Czernitschef erhielt den Befehl, augenblicklich mit seinem Corps die preußische Armee zu verlassen; aus Pommern und Preußen kam die Nachricht, daß alle russischen Truppen sich zu neuen Feindseligkeiten anschickten.

Die erste Kunde all dieses neuen Unheils war wohl geeignet, Friedrich gänzlich zu betäuben; nie hatte man ihn so niedergeschlagen gesehen, als in diesem Augenblick. Durch Czernitschef's Hülfe hatte er geglaubt, Daun von den Abhängen des Gebirges vertreiben zu können, ohne welches Unternehmen die Belagerung von Schweidnitz nicht ausführbar war; nun sollte er nicht blos diese Hülfe verlieren, sondern wiederum neue Armeen beschaffen, um den neuen Angriffen der Russen zu begegnen. Aber eben so schnell, wie jene Kunde ihn niedergeschlagen hatte, erhielt auch sein Geist die nöthige Spannkraft wieder. Er faßte einen raschen, kühnen Entschluß. Noch war die Nachricht nicht weiter verbreitet, noch konnten namentlich die Oesterreicher davon nichts erfahren haben. Er sandte augenblicklich einen Adjutanten zu Czernitschef, damit

dieser auf der Stelle zu ihm komme. Czernitschef war eben damit beschäftigt seine Truppen der neuen Kaiserin schwören zu lassen, er wollte eben einen Boten an Daun senden, diesem seinen Abzug von der preußischen Armee zu melden; er verhieß dem Adjutanten, daß er am nächsten Tage vor dem Könige erscheinen werde. Aber dieser bat so dringend, daß sich Czernitschef entschließen mußte, ihm zu folgen. Friedrich forderte nichts weiter von Czernitschef, als daß er den Befehl zum Abzuge noch drei Tage verheimlichen, sein Corps so lange ruhig im preußischen Lager stehen und dasselbe am Tage der Schlacht, zu der er sich entschlossen habe, nur zum Schein ausrücken lassen möge, ohne selbst Antheil am Gefechte zu nehmen. Czernitschef sah sehr wohl ein, daß ein solcher, wenn auch scheinbar geringer Ungehorsam gegen die Befehle der Kaiserin die schlimmsten Folgen für ihn haben könne; aber noch nie hatte Einer der siegenden Beredsamkeit Friedrich's, dem hellen Glanze seines Auges widerstanden. Der russische General mußte der Forderung des Königes nachgeben. „Machen Sie mit mir," so rief er am Ende des Gespräches aus, „was Sie wollen, Sire! Das, was ich Ihnen zu thun versprochen habe, kostet mir wahrscheinlich das Leben; aber hätte ich deren zehn zu verlieren, ich gäbe sie gern hin, um Ihnen zu zeigen, wie sehr ich Sie liebe!"

Die drei Tage, welche ihm Czernitschef bewilligt, benutzte Friedrich auf eine meisterhafte Weise, um den Feind von seiner drohenden Verbindung mit Schweidnitz abzuschneiden. Er traf alle Anstalten, sich der verschanzten Gebirgsposten bei Burkersdorf und Leutmannsdorf, die von österreichischen Truppen besetzt waren, durch einen kühnen Gewaltstreich zu bemächtigen. Seine Armee ward so vertheilt, daß Daun eher Angriffe auf seine Hauptmacht, als auf seine schwierigen Posten, zu gewärtigen hatte; dabei figurirten auch die Russen, welche Daun nach wie vor für Feinde hielt und denen er eine genügende Truppenmacht gegenüber zu stellen genöthigt war. Am 21. Juli wurden die Gebirgsposten durch plötzlich ungestümen Angriff überrascht. Eine starke Batterie, die über Nacht vor den feindlichen Verschänzungen aufgeworfen war, trieb die leichten Truppen, die einen ersten Angriff abhalten sollten, durch rasches Feuer in die Berge. Dann begannen die preußischen

Regimenter von allen Seiten den Sturm. Weder die senkrechten Berghänge mit ihren Wällen und Wolfsgruben, noch die Palissaden und Kanonen, die aus jeder einzelnen Anhöhe ein Fort bildeten,

vermochten den Muth der Stürmenden aufzuhalten. Von einem Absatze der Berge zum andern drangen sie empor; wo die Pferde nicht fußen konnten, wurden die Kanonen mit den Händen emporgetragen, immer tiefer in die Berge zogen sich die Oesterreicher zurück, bis auch die Palissaden ihrer letzten Befestigung in Feuer aufgingen und sie sich nun in aufgelöster Flucht auf die Hauptarmee zurückwarfen. Eine große Menge von Gefangenen fiel in die Hände der Preußen.

Friedrich hatte seine Absicht erreicht und konnte nun den russischen Heerführer mit Dank entlassen. Bewundernd hatten die russischen Offiziere den verwegenen Plan des Königes und die hingebende Tapferkeit seiner Truppen, welche allein die Ausführung desselben möglich machte, mit angesehen. Czernitschef war zur Seite des Königes, als dieser, gegen das Ende der Schlacht, einem verwundeten Soldaten begegnete. Der König fragte ihn, wie es gehe. Gottlob, antwortete der Soldat, es geht Alles gut, die Feinde laufen und wir siegen! „Du bist verwundet, mein Sohn," fuhr der König fort und reichte ihm sein Taschentuch, „verbinde dich damit." — „„Nun wundre ich mich nicht mehr,"" sagte Czernitschef, „„daß man Ew. Majestät mit solchem Eifer dient, da Sie Ihren Soldaten so liebreich begegnen."" — Als Czernitschef von Friedrich ein kostbares Geschenk zum Abschiede erhielt, bat er den Ueberbringer, seinem Herrn zu sagen: er habe ihn nun für die ganze Welt unbrauchbar gemacht, denn nie werde er Jemand finden, den er so lieben und hochschätzen könne, als ihn.

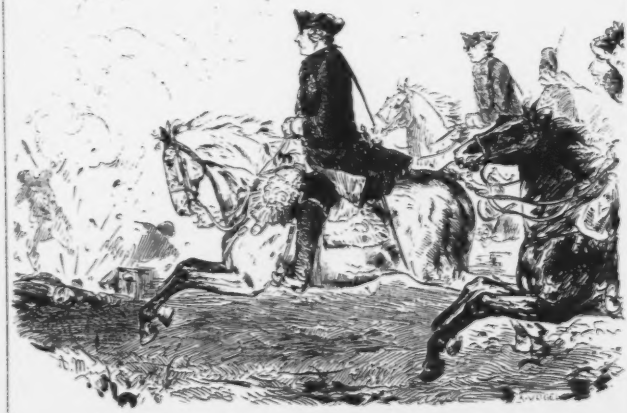
Indeß verschwand schnell die neue Gefahr, welche von russischer Seite zu besorgen war. Catharina hatte vermuthet, daß Peter III. durch Friedrich's Rath sowohl in seinen unbesonnenen Neuerungen als auch in seinem feindlichen Betragen gegen sie wesentlich bestärkt worden sei. Als sie aber, unmittelbar nach der Bekanntmachung ihrer Entschlüsse gegen Preußen, die Papiere ihres verstorbenen Gemahles untersuchte, fand sie von alledem das entschiedene Gegentheil. Friedrich hatte dem Kaiser nicht nur auf dringende Weise Mäßigung in seinen Reformen angerathen, sondern ihn auch beschworen, seine Gemahlin, wenn nicht mit Zärtlichkeit, so doch mit Hochachtung zu behandeln. Aller Haß gegen Friedrich wurde durch diese untrüglichen Zeugnisse ausgelöscht, die Kriegsbefehle widerrufen, der frühere Friede in all seinen Bedingungen bestätigt, und nur das abberufene Hülfscorps kehrte nicht wieder zurück. So konnte sich Friedrich aller neuaufgewachten Sorgen entschlagen und seine Kräfte ungetheilt den Oesterreichern entgegensetzen.

Daun hatte sich nach dem Verlust der Posten von Burkersdorf und Leutmannsdorf tiefer ins Gebirge gezogen und war nun von Schweidnitz völlig abgeschnitten. Friedrich besetzte die Pässe und machte

seine Anstalten zur Belagerung. Am 4. August wurde die Festung eingeschlossen, am 7. begann man die Laufgräben zu ziehen. Zwei preußische Armeen sicherten den Fortgang der Belagerung gegen etwänigen Entsatz. Bei der einen führte Friedrich den Oberbefehl, bei der andern, die bis dahin in Oberschlesien gestanden hatte, der Herzog von Bevern. Daun aber gedachte, den Preußen nicht gutwillig alle Vortheile zu überlassen; er bereitete sich zu einem schnellen Angriff auf die Armee des Herzogs von Bevern vor, um hiedurch den Entsatz von Schweidnitz zu bewerkstelligen. Der größere Theil seiner Armee umging die jetzt von den Preußen besetzten Gebirgspässe und fiel, am 16. August, in vier Corps auf die bedeutend geringere Macht des Herzogs, die bei Reichenbach stand. Doch hielt der Herzog von Bevern, obgleich von allen Seiten angefallen, muthig Stand, bis Friedrich selbst bedeutende Truppencorps zu seiner Unterstützung herbeiführte. Unter großem Verlust sahen sich die Oesterreicher genöthigt, wieder in ihre Berge zurückzukehren. Daun gab nun alle Hoffnung zum Entsatze von Schweidnitz auf; er zog sich mit seiner ganzen Armee nach der Grafschaft Glatz zurück und blieb dort, ohne während des ganzen Feldzuges noch ein weiteres Lebenszeichen von sich zu geben.

Die Belagerung von Schweidnitz schritt indeß nur langsam vorwärts. Innerhalb der Festung leitete die Vertheidigungsarbeiten ein berühmter Ingenieur, Gribauval, die Belagerungsarbeiten außerhalb der Stadt ein anderer, Le Fevre. Beide hatten sich in der Wissenschaft des Festungskrieges erfolgreich hervorgethan, hatten bisher in verschiedenen gelehrten Schriften gegeneinander gekämpft und strebten nun, ihre verschiedenartigen Theorieen durch glänzende Thaten zu rechtfertigen. Während über der Erde das Geschützfeuer Tag für Tag donnerte, entspann sich gleichzeitig ein eigenthümlicher unterirdischer Krieg. Verschlungene Minengänge, nach allen Regeln der Kunst angelegt, wurden gegeneinander geführt; der Eine strebte den Andern zu überraschen und seine Arbeiten erfolglos zu machen; oft kamen die Gegner in ihren Höhlen aneinander und machten sich auch hier die Paar Zolle des Bodens, den sie so eben zur Beschreitung zugerichtet, durch Feuer und Dampf streitig. Le Fevre, preußischer Seits, hatte der neuen

Erfindung der Druckkugeln, welche dazu dienen sollten, die feindlichen Minen einzustürzen, großen Beifall geschenkt. Mehrere solcher Kugeln wurden mit großer Sorgfalt zubereitet, mißglückten aber zum Theil durch die zweckmäßigen Maßregeln des Gegners. Ueberhaupt hielt die eine Kunst der andern so geschickt die Wage, daß keine Fortschritte erreicht werden konnten; Le Fevre gerieth in Verzweiflung; er wünschte nichts als den Tod und suchte ihn, indem er sich selbst an die gefährlichsten Stellen begab. Friedrich ward endlich dieser erfolglosen Experimente überdrüßig. Er übernahm selbst die Leitung der



Belagerungsarbeiten und brachte mit weniger künstlichen Zurichtungen, aber mit mehr Geschick, bald einen rascheren Gang der Dinge zuwege. Der feindliche Commandant war bereit die Festung zu übergeben, wenn der Besatzung freier Abzug verstattet würde. Da Friedrich hierauf nicht eingehen wollte, so fand aufs Neue die hartnäckigste Gegenwehr statt.

Wenige Tage, nachdem Friedrich die Belagerung selbst zu leiten begonnen hatte, ritt er beim Recognosciren den feindlichen Werken so nah, daß die Kugeln zu seinen Seiten einschlugen. Seinem Pagen ward das Pferd unter dem Leibe erschossen; er fiel mit den Rippen auf das Gefäß des Degens und bog dasselbe ganz krumm. Er raffte sich auf und wollte eilig von der gefährlichen Stelle entfliehen; Friedrich aber rief ihm sehr ernsthaft zu, er solle den Sattel seines Pferdes mitnehmen. Der Page sah sich genöthigt, den Sattel mitten unter den Kugeln abzuschnallen. Zu Friedrich's Seite ritt sein Neffe Friedrich Wilhelm, der achtzehnjährige Thronfolger, der in diesem Jahre zum Heere berufen war; der König hatte das Vergnügen, ihn unerschrocken unter den umherfliegenden Kugeln halten zu sehen. Friedrich selbst hatte einst, als man ihn bat eine gefährliche Stelle zu verlassen, die inhaltschweren Worte erwidert: „Die Kugel, die mich treffen soll, kömmt von oben!"

Allmählig begannen den Belagerten die Mittel zum Widerstande zu fehlen; doch wandten sie unausgesetzt alle Kunst an, um die letzte Entscheidung von sich abzuhalten. Eine glücklich geleitete preußische Granate beendete die Belagerung. Sie fand ihren Weg in die Pulverkammer eines der Forts, welche Schweidnitz umgaben, und augenblicklich flog die Hälfte des Forts mit aller Mannschaft, welche darauf stand, in die Luft. Der Donner dieser furchtbaren Explosion war so heftig, daß die benachbarten Berge davon in ihren Gründen erbebten. Jetzt war den Preußen der Zugang zur Festung geöffnet. Doch wartete der österreichische Commandant den Sturm nicht ab; er ergab sich mit der gesammten Besatzung am 9. October zu Kriegsgefangenen, und Schweidnitz ward wiederum von preußischen Truppen besetzt.

Hiemit endete der Feldzug in Schlesien. Die Truppen wurden in die Cantonnirungsquartiere gelegt. Ein Theil derselben wurde nach Sachsen geschickt, wohin eben auch ein Theil der Daun'schen Armee entsandt war. Friedrich selbst begab sich ebenfalls dahin.

In Sachsen hatte sich Prinz Heinrich wiederum sehr glücklich gegen die Angriffe der Oesterreicher und der Reichstruppen behauptet. In

vielen kleineren und größeren Gefechten hatte er gesiegt und dem Feinde mancherlei Abbruch gethan. Die Reichsarmee war ganz aus Sachsen vertrieben worden und bedurfte eines weiten Umweges durch Böhmen, um sich wieder mit den Oesterreichern zu vereinen. Noch einmal versuchten die verbündeten Armeen mit entschiedener Uebermacht die Preußen zurückzudrängen. Heinrich nahm die Schlacht, am 29. October, bei Freiberg an und erfocht aufs Neue einen glänzenden Sieg, an

dessen Gewinn, wie bei den früheren Gefechten in Sachsen, Seydlitz einen wesentlichen Antheil hatte. Es war die letzte Schlacht des siebenjährigen Krieges. Die Reichstruppen verließen Sachsen aufs Neue, die Oesterreicher zogen sich um Dresden zusammen. Erst nach der Schlacht kamen von beiden Seiten die Verstärkungen aus Schlesien an. Ein Waffenstillstand, für Sachsen und Schlesien, folgte auf diese Ereignisse, und die Preußen wie die Oesterreicher bezogen ihre Winterquartiere.

Maria Theresia hatte nunmehr zu wenig günstige Aussichten auf die Erfüllung ihrer, seit Jahren gehegten Pläne, als daß sie nicht ernstlich hätte Friedensgedanken fassen sollen. Sie mußte darin um so mehr bestärkt werden, als es auch auf der Seite zwischen Frankreich und England zu gleichem Schlusse kam. Die Armee der Verbündeten unter dem Herzog Ferdinand von Braunschweig hatte in der ersten Hälfte des Jahres mehrere Siege über die französischen Armeen erfochten, obgleich Lord Bute wenig für ihre Verstärkung besorgt war. Bei Bute's großer Neigung zum Frieden kam es bald zu gegenseitigen Unterhandlungen; doch setzte Herzog Ferdinand den Krieg fort, anfangs mit minder glücklichem Erfolge, dann aber krönte er die Reihe seiner ruhmvollen Thaten durch die Eroberung des von den Franzosen besetzten Cassel, welche am 1. November erfolgte. Zwei Tage darauf wurden die Präliminarien des Friedens unterzeichnet, in dem Lord Bute, schmachvoller Weise, fast alle Eroberungen preisgab, welche die englische Flotte in den Colonieen errungen hatte. Die beiderseitigen Bundesgenossen sollten ihrem Schicksal überlassen bleiben.

Schon hatte Friedrich, im Anfange des November, durch Vermittelung des Kurprinzen von Sachsen, Friedensanträge von österreichischer Seite erhalten; er war gern darauf eingegangen. Doch beschloß er, zumal, da die Bedingungen des englisch-französischen Friedens für sein Interesse zweideutig genug lauteten, noch einmal mit Nachdruck aufzutreten und durch ein kühnes Unternehmen das Verlangen nach Frieden ganz allgemein zu machen. Da der abgeschlossene Waffenstillstand nur Sachsen und Schlesien galt, so ordnete er einen raschen Streifzug gegen die Stände des deutschen Reichs, die feindlich gegen ihn aufgetreten waren, an. Ein ansehnliches Corps drang in Franken ein und durchstreifte fast das ganze Reich, allenthalben, namentlich von Nürnberg, bedeutende Contributionen beitreibend. Ein allgemeiner Schrecken ging vor diesen Schaaren her. Es wird erzählt, daß, als 25 preußische Husaren der freien Reichsstadt Rotenburg an der Tauber mit Sturm drohten, diese sich willig dazu verstanden habe, die fürchterlich ausgesprochene Gefahr mit einer außerordentlichen Brandschatzung abzukaufen. Auch bis nahe vor Regensburg kamen die

preußischen Schaaren; die Herren des Reichstages sahen sich ermüßigt, den dortigen preußischen Gesandten, den sie bis dahin mit bitter feindlichem Sinne verfolgt, um Rettung anzuflehen, die er ihnen auch gewährte. Ungefährdet und mit reicher Beute beladen, zog das ganze preußische Corps nach Sachsen zurück. Der Erfolg war, wie ihn Friedrich gewünscht hatte. Die Reichsstände verloren die Lust, sich noch ferner für Oesterreichs Privatinteresse aufzuopfern. Sie erklärten sich einer nach dem andern für neutral, zogen ihre Contingente ohne Weiteres von der Reichsarmee zurück und suchten sich mit Friedrich auszusöhnen. Auch Mecklenburg schloß noch im December einen besonderen Frieden mit Preußen. — Ein zweiter Streifzug ward gegen die französischen Truppen angeordnet, die noch Friedrich's rheinische Besitzungen inne hatten. Auch dieser Zug hatte den günstigen Erfolg, daß jene Besitzungen alsbald geräumt und an Friedrich zurückgegeben wurden.

Für Oesterreich war übrigens jener erste Streifzug mit seinen Folgen nicht ganz unangenehm. Der Wiener Hof hatte dem Reich die feierliche Zusage gegeben: den Krieg nicht zu beendigen, ohne dasselbe für alle seine Anstrengungen und Kosten schadlos zu halten. Durch das freiwillige Zurücktreten der Reichsstände glaubte man der Erfüllung dieses Versprechens überhoben zu sein.

Jetzt stand dem Wunsche nach Frieden, der bei der gegenseitigen Erschöpfung vollkommen aufrichtig war, kein weiteres Hinderniß mehr entgegen. Bald kam man über die nöthigsten Vorbereitungen überein. Auf dem sächsischen Jagdschloß Hubertsburg trafen die drei bevollmächtigten Abgeordneten Preußens, Oesterreichs und Sachsens — von Hertzberg, von Collenbach und von Fritsch — zusammen und begannen am 31. December die Verhandlungen. Am 15. Februar 1763 ward der Friede geschlossen, vollkommen auf den Grund der früheren Friedensschlüsse, so daß alle Eroberungen herausgegeben wurden. Das deutsche Reich ward in dem Frieden mit einbegriffen, und, von Seiten Preußens, dem ältesten Sohne der Kaiserin, dem Erzherzog Joseph, die Kurstimme zur Römischen-Königswahl versprochen. Oesterreich hatte zwar zu Anfang einige verfängliche Bedingungen gemacht, namentlich,

daß Glatz sein Eigenthum verbleibe. Aber Friedrich hatte durchaus darauf bestanden, daß Alles auf den Punkt zurückgeführt werde, auf dem es vor dem Ausbruche des Krieges gestanden. Man sah sich genöthigt nachzugeben, und um so mehr, als der immer dringender gefühlte Mangel an baarem Gelde und die Nähe des türkischen Heeres an der österreichischen Grenze kein langes Säumniß verstatteten.

So hatten sieben Jahre voll unsäglicher Anstrengungen, voll Blutes und Elendes, zu keinen weitern Erfolgen geführt als zu der

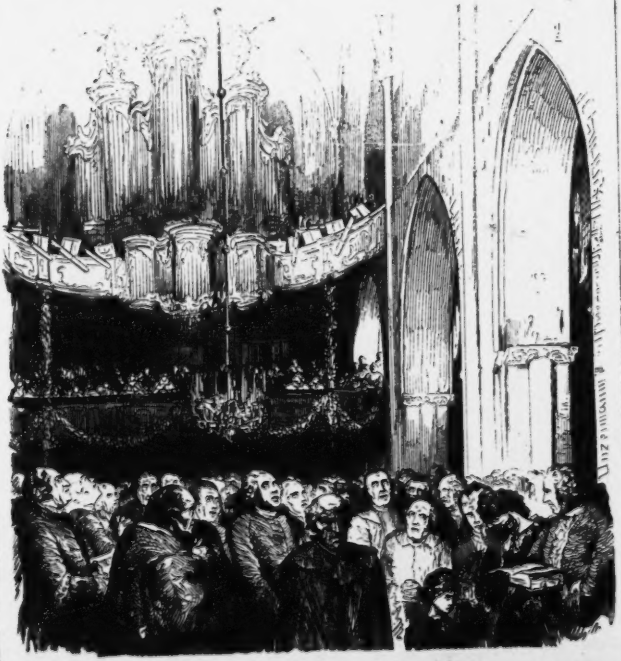
einfachen Erkenntniß, daß alle Mühen und alle Leiden hätten gespart werden können, wenn man geneigt gewesen wäre, den Grimm der Leidenschaften zu unterdrücken und die Waffen unblutig zu erhalten. Wohl möchte man bei solcher Betrachtung lächeln über die Eitelkeit menschlicher Pläne und Berechnungen. Aber dennoch war durch diesen Krieg Großes, unendlich Großes erreicht. In einer matten Zeit war den Augen der Menschen eine Kraft des Geistes, eine Standhaftigkeit des Gemüthes, ein ausdauerndes Heldenthum offenbart worden, wie die Welt lange mehr kein ähnliches Beispiel gesehen hatte. Das deutsche Volk, in seinen politischen Verhältnissen schier ohne Würde, herabgesunken von der Höhe geistiger Klarheit und Bildung, vermochte

sich an dem, was Preußen, was Friedrich gethan, wiederum aufzuerbauen und in dem Schwunge einer lebhaften Begeisterung für das Hohe, dessen Zeuge es gewesen war, aufs Neue die Blüthen eines frischen, freudigen Lebens zu entwickeln. Der dreißigjährige Krieg bezeichnet in der Geschichte Deutschlands den Verfall der alten Herrlichkeit, der siebenjährige Krieg den jugendlichen Aufschwung einer neuen. Darum sind alle die zahllosen Opfer, die ihm dargebracht wurden, nicht vergeblich gewesen.

Friedrich aber, wenn er auch diese Bedeutung des Krieges in seinem Innern ahnen mochte, konnte doch nicht mit derselben Freudigkeit, wie nach den Kriegen seiner jüngeren Zeit, heimkehren. Die sieben Jahre voll rastloser Anspannung, voll Noth und Mühe, hatten ihn alt gemacht und zu Viele von seinen Theuren waren in diesen Jahren dahingegangen. „Ich armer alter Mann (so schrieb er einige Wochen vor seiner Ankunft in Berlin an den Marquis d'Argens) kehre nach einer Stadt zurück, wo ich nur noch die Mauern kenne, wo ich Niemand von meinen Bekannten antreffe, wo unzählige Arbeiten mich erwarten, und wo ich in Kurzem meine alten Knochen in einer Freistätte lassen werde, die weder durch Krieg, noch durch Trübsale oder Bosheit beunruhigt werden wird."

Am 30. März traf Friedrich, nachdem er noch eine Reise durch Schlesien gemacht, in Berlin ein. Die Bürger hatten dem geliebten Landesvater einen festlichen Einzug zugedacht. Aber Friedrich kam erst spät am Abend; er hatte an diesem Tage noch das Schlachtfeld von Kunersdorf besucht und mochte dadurch wohl aufs Neue im Innersten seines Gemüthes erregt sein. In seinem Wagen saßen der Herzog Ferdinand von Braunschweig und einer von seinen Generalen. Vom Morgen bis in die Nacht hatte ihn die Bürgerschaft am Thore und in den Gassen erwartet. Jetzt empfing ihn der tausendstimmige Ruf: „Es lebe der König!" und heller Fackelschein leuchtete rings zu den Seiten seines Wagens. Aber der Jubel war nicht in Einklang mit der trüben Stimmung seines Gemüthes. Er wich in der Stadt aus, sobald er konnte, und fuhr durch einen Umweg nach dem Schlosse.

Es wird erzählt, daß sich Friedrich, bald nach seiner Ankunft, nach Charlottenburg begeben und Musiker und Sänger ebenfalls dahin bestellt habe, mit dem Befehl, das Tedeum von Graun in der Schloßkapelle aufzuführen. Auf solche Anordnung habe man dem Erscheinen des gesammten Hofes entgegengesehen. Aber der König sei ohne Begleitung in die Kapelle eingetreten, habe sich niedergesetzt und das Zeichen zum Anfange gegeben. Als die Singstimmen mit den Worten des Lobgesanges eintraten, habe er das Haupt in die Hand gestützt und geweint.



Viertes Buch

Acht und dreissigstes Capitel.

Wiederherstellung der heimischen Verhältnisse im Frieden.

Friedrich hatte während des ganzen Krieges — und in den letzten Jahren mit nicht geringerem Eifer als in den ersten — dafür gesorgt, daß jederzeit die Mittel zur Bestreitung der Kriegsbedürfnisse, mindestens auf den Zeitraum eines Jahres, vorräthig seien. Dies war einer der wichtigsten Umstände, die es möglich machten, daß

er mit seiner kleinen Macht so lange Zeit hindurch den höchst überlegenen Feinden widerstehen konnte. Auf gleiche Weise hatte er auch am Schlusse des Jahres 1762, um auf alle Fälle nicht ungerüstet dazustehen, die nöthigen Summen zusammengebracht; und als nun der Friede eintrat, so konnte er diese Schätze alsbald mit rüstiger Hand auf die Pflege all der Wunden verwenden, die der Krieg seinem Lande geschlagen. Unablässig fuhr er in diesem edeln Bestreben fort; er hatte die Freude, zu sehen, wie sein Volk sich ungleich schneller von seinen vielfachen Leiden erholte, als dies in den meisten Ländern seiner Gegner der Fall war. Ja, damit er der Welt zeige, wie kräftig er sich, trotz all des Uebels, welches er erduldet, noch fühle, — damit Niemand, auf seine etwanige Erschöpfung bauend, neue Pläne wider ihn zu schmieden geneigt sein möge, begann er unmittelbar nach dem Abschlusse des Friedens einen Prachtbau, den des sogenannten „neuen Palais" bei Sanssouci, auf den er, im Verlauf von sechs Jahren, viele Millionen verwandte und der noch jetzt, durch die kostbaren Stoffe, aus denen er aufgeführt ward, und durch den außerordentlichen Reichthum an bildnerischem Schmucke den Beschauer staunen macht. Doch war mit diesem Bau zugleich, wie bei all seinen Unternehmungen solcher Art, die weise Absicht verbunden, der Menge geschäftsloser Hände, die der Krieg hervorgebracht, Verdienst zu geben und große Geldsummen in Umlauf zu bringen; denn Stoff und Arbeit sind fast durchweg nur aus dem Inlande beschafft worden. — Beiläufig mag hier noch bemerkt werden, daß dies Schloß zugleich ein eigenthümliches, wenn auch wenig beachtetes Denkmal der Bescheidenheit des großen Königes enthält. Er hatte nemlich dem Maler Vanloo befohlen, an der Decke des kolossalen Marmorsaales, der einen der Haupträume des Schlosses bildet, eine Götterversammlung zu malen; der Maler hatte sich einfallen lassen, dabei ein Paar Göttinnen des Ruhmes anzubringen, die den Namenszug des Königes zum Himmel emportragen. Friedrich sah das Gemälde erst nach der Vollendung; es gefiel ihm überhaupt nicht sonderlich, der Prunk mit dem Namenszuge aber entrüstete ihn höchlichst; er befahl, ihn unverzüglich wieder wegzulöschen. Man mußte also das kostbare Gerüst von Neuem aufschlagen; und da der Maler nicht füglich das

ganze kolossale Bild umändern konnte, so begnügte er sich, eine grüne Decke über den Namenszug zu malen. So tragen die Göttinnen des Ruhmes noch heute das verhüllte Räthsel in ihren Händen.

Aber auch mit unmittelbarer Hülfe griff Friedrich überall ein, um den stockenden Betrieb in Land und Stadt wiederum in Bewegung zu setzen. Da die Felder ungebaut lagen, da es an Saatkorn, an Vieh, an Händen zur Bestellung der Aecker fehlte, so vertheilte er in die verschiedenen Provinzen von den vorhandenen Kriegsvorräthen 42,000 Scheffel an Getreide und Mehl, sowie 35,000 Armeepferde; nahe an 40,000 Inländer entließ er aus seiner Armee und sandte sie in ihre Heimath zurück. An baaren Geldern erhielten die Provinzen, unmittelbar nach dem Friedensschluß, bedeutende Summen zur Tilgung der empfindlichsten Schäden: Schlesien 3 Millionen Thaler, Pommern und die Neumark 1,400,000 Thaler, Preußen 800,000 Thaler, die Kurmark Brandenburg 800,000 Thaler, Cleve 100,000 Thaler; an andern Orten wurden die Abgaben zur Hälfte erlassen. Aber lange Jahre hindurch,

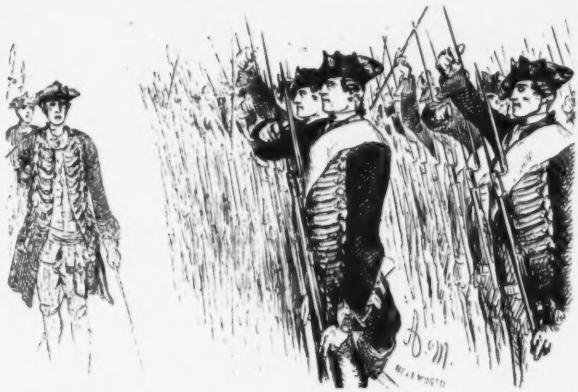
bis an sein Ende, war Friedrich darauf bedacht, die Erinnerungen an die Gräuel des Krieges auszulöschen und neuen Segen über sein Land heraufzuführen. Im Jahre 1766 schrieb er über diesen Gegenstand an

Voltaire: „Der Fanatismus und die Wuth des Ehrgeizes haben blühende Gegenden meines Landes verwüstet. Wenn Sie die Summe der geschehenen Verwüstungen erfahren wollen, so mögen Sie wissen, daß ich, im Ganzen, in Schlesien habe 8000 Häuser, in Pommern und der Neumark 6500 Häuser wieder aufbauen lassen: was, nach Newton und d'Alembert, 14,500 Wohnungen ausmacht. Der größte Theil ist durch die Russen abgebrannt worden. Wir haben nicht auf eine so abscheuliche Art Krieg geführt; von unsrer Seite sind nur einige Häuser in den Städten zerstört worden, die wir belagert haben; ihre Zahl beläuft sich gewiß nicht auf 1000. Das böse Beispiel hat uns nicht verführt, und mein Gewissen ist von dieser Seite frei von allem Vorwurf."

Es ist schon früher bemerkt worden, daß Friedrich sich im Verlaufe des Krieges, um die genügenden Mittel zur Bestreitung der Kosten herbeizuführen, zu eigenthümlichen Finanzkünsten genöthigt sah. Diese bestanden eines Theils in einer immer steigenden Verminderung des Geldwerthes, andern Theils in der Besoldung der Civilbeamten durch Kassenscheine, die erst nach dem Kriege im vollen Geldwerthe ausgezahlt wurden. Beides waren große Uebel, und der Ruin vieler Familien war die Folge davon. Dennoch war dies das Mittel gewesen, wodurch Friedrich sein Land von den drückenden Schuldenlasten, die sich in dieser Zeit über andern Ländern furchtbar zusammenhäuften, befreit hielt. Mit größter Sorgfalt und Schonung wurde auch diese Angelegenheit nach dem Schlusse des Friedens allmählig wieder zu ihrer alten Ordnung zurückgeführt; und man hat neuerlich berechnet, daß, so mannigfachen Schaden auch der Einzelne bei diesen nothgedrungenen Einrichtungen davongetragen, der Verlust der Unterthanen im Ganzen in der That nur gering gewesen ist. Bei dem Golde und dem Courant hatte das Volk nur wenige Procente, bei der schlechtesten Scheidemünze nicht mehr als 22 Procent auf sich genommen, um den ganzen Krieg ohne Schulden beendet zu sehen. Wohl durfte das Volk ein solches Opfer mit Freuden auf den Altar des Vaterlandes niederlegen, wohl durfte es den Landesvater segnen, der mit solcher Weisheit für das Heil der Seinen sorgte!

Mit nicht geringerer Treue war Friedrich bemüht, den Helden, die mit ihm den siebenjährigen Kampf gekämpft, reiche Anerkennung zu gewähren. Die Generale und Offiziere, nicht minder auch die Gemeinen, die sich durch lange Erfüllung ihrer Dienstpflicht oder durch kühne That ausgezeichnet hatten, wurden auf die verschiedenartigste Weise belohnt; Friedrich's außerordentliches Gedächtniß behielt das Verdienst eines jeden Einzelnen, soweit ihm nur Kunde davon zugekommen war, unverrückt im Auge. Die Geschichte bewahrt eine Menge von Zügen, wie die Gnade des Königes, je nachdem sich die Gelegenheit darbot, oft ganz unerwartet, dem Verdienten zu Theil ward. Ebenso dankbar und väterlich sorgte er für die Wittwen und Waisen der gefallenen Helden.

Da Friedrich aber sehr wohl wußte, wie die Sicherheit seines Staates wesentlich darauf beruhe, daß er jederzeit zum Kriege gerüstet dastehe, so unterließ er, trotz des so lange ersehnten Friedens, gleichwohl nichts von alledem, was zur gesammten Einrichtung des Kriegswesens nothwendig ist. Vielmehr wurden unmittelbar nach dem Friedensschlusse die Rüstungen mit einem Eifer erneut, als ob noch in demselben Jahre der Krieg aufs Neue beginnen solle. Sämmtliche Festungen wurden ausgebessert und den vorhandenen noch eine neue, bei Silberberg in Schlesien, hinzugefügt. Die Vorrathshäuser wurden aufs Reichlichste gefüllt; Geschütz, Pulver, alles Geräth des Krieges wurde in genügender Menge herbeigeschafft oder wiederhergestellt. Die Armee ward wieder vollzählig gemacht, wozu sich, da man so viele Inländer hatte auf das Land entsenden müssen, dienstlose Ausländer in hinlänglicher Anzahl einfanden; und da die gesammte Disciplin gegen das Ende des Krieges bereits bedeutend gelitten hatte, so wurde nun mit größter Anstrengung dahin gearbeitet, daß die alte Tüchtigkeit und Zucht wieder zurückkehrte. Ja, noch mehr als früher wurde jetzt der Stand des Kriegers zum bevorrechteten Stande im Staate erhoben und ihm vor allen ein Gut zugesprochen, das die Leidenschaft des Menschen am Heftigsten zu erregen pflegt: — die Ehre. Friedrich wollte jetzt ausschließlich, den militairischen Verhältnissen jener Zeit gemäß, nur Offiziere von adeliger Geburt in seiner Armee sehen; die bürgerlichen Offiziere, die während des



Krieges emporgerückt waren, wurden — nicht ohne Härte — entfernt; der Adel sollte durch den ehrenvollen Dienst, die Ehre durch die Auszeichnung der Geburt zur kühnsten Hingebung für das Vaterland entflammt werden. Einst war ein Rangstreit zwischen dem Legationsrathe Grafen von Schwerin, einem Neffen des großen Feldmarschalls, und einem Fähndrich entstanden. Schwerin klagte beim Könige und wurde beschieden: die Sache sei gar nicht streitig, es verstehe sich von selbst, daß die Fähndriche den Rang vor allen Legationsräthen hätten. Schwerin verließ den Civildienst und wurde Fähndrich.

Die strenge Zucht, die Friedrich bei seiner Armee fortan eingeführt wissen wollte, erregte übrigens mancherlei Unwillen, und es ging die Festsetzung der neuen Einrichtungen nicht vorüber, ohne daß mehrfach die Strenge der Gesetze gegen Unruhestifter eingreifen mußte. Mehr aber wirkte Friedrich's persönliches Auftreten, um solche Fälle augenblicklich niederzudrücken. So hatten sich unter der Potsdamer Garde einige unruhige Köpfe vereinigt, um Vergünstigungen, auf die sie keine Ansprüche machen durften, zu ertrotzen. Ohne zu erwägen, welchen

strengen Ahndungen sie sich nach den Kriegsartikeln aussetzten, gingen sie nach Sanssouci. Friedrich wurde sie von fern gewahr; er steckte seinen Degen an, setzte seinen Hut auf und trat ihnen auf der Terrasse vor dem Schloß entgegen; ehe noch der Rädelsführer ein Wort sprechen konnte, commandirte er: „Halt!" Die ganze Rotte stand plötzlich still. „Richtet Euch!" — „Links umkehrt!" — „Marsch!" — Sie hatten die Commandos pünktlich befolgt uud marschirten die Terrasse hinab, eingeschüchtert von dem Blick und von der Stimme des Königes, und hoch erfreut, daß sie ohne Strafe davongekommen waren.

Ein ander Mal erwies sich Friedrich noch nachsichtiger. Ein Soldat in einer schlesischen Garnison, dem bis dahin der Krieg manche willkommene Beute zugeführt hatte, fand bei seinem geringen Tractament wenig Behagen; er suchte sich, seiner alten Gewohnheit treu, auf andre Weise zu helfen. Bald jedoch ward er überführt, daß er Mehreres von den silbernen Opferspenden auf einem Muttergottesaltar entwendet habe. Er leugnete indeß den Diebstahl hartnäckig und behauptete, die Mutter Gottes, der er seine Noth geklagt, habe ihn geheißen, dies oder jenes Stück vom Altar zu nehmen. Das Kriegsgericht fand die Entschuldigung nicht zulässig und verurtheilte ihn zu zwölfmaligem Gassenlaufen. Friedrich erhielt das Urtheil zur Bestätigung, fand aber — um dem Aberglauben eine kleine Lehre zu geben — für gut, zuvor bei einigen katholischen Geistlichen anzufragen, ob ein solcher Fall möglich sei. Die guten Geistlichen sahen sich, um den Mirakelglauben nicht ganz zu verleugnen, zu der Erklärung genöthigt, daß allerdings ein solcher Fall, wie unwahrscheinlich und unglaublich auch das Vorgeben des Soldaten sei, doch wohl geschehen könne. Friedrich schrieb somit zurück, der vorgebliche Dieb solle aus diesen Gründen von seiner Strafe freigesprochen sein: er verbiete ihm aber aufs Nachdrücklichste, in Zukunft je wieder ein Geschenk, sei es von der heiligen Jungfrau, sei es von sonst irgend einem Heiligen, anzunehmen.

Für die Befreiung von all jenen Uebeln, welche der Krieg hinterlassen, für die Ausführung der mannigfachen Pläne zum Wohl seines Landes, die Friedrich im Sinne hatte, für die Erhaltung des zahlreichen Kriegsheeres, endlich auch, um neben dem letzteren die nöthigen baaren

Geldmittel auf den Fall eines neuen Krieges stets vorräthig zu haben, waren größere Einkünfte erforderlich, als diejenigen, aus denen Friedrich seither all seine Unternehmungen bestritten hatte. Er wünschte dringend, seine Einkünfte um zwei Millionen Thaler zu erhöhen; da aber im Minister-Rathe die Ansicht ausgesprochen ward, das Land sei zu erschöpft, um mit erhöhten Abgaben belastet zu werden, so entschloß er sich zu der Einführung neuer Einrichtungen, deren Folgen er sich vielleicht nicht in ihrer ganzen Ausdehnung klar gemacht hatte, die aber leider nicht geeignet waren, neue Liebe für ihn und Freude bei seinen Unterthanen hervorzurufen. Friedrich hatte sich überzeugt, daß die aus den Zöllen fließende Einnahme vorzüglich geeignet sei, einen höheren Ertrag zu gewähren und daß durch dieselbe, in andern Ländern, der Krone in der That ein Gewinn von ungleich größerer Bedeutung zu Theil werde. In Frankreich namentlich hatte man damals die Zollkünste zu einer hohen Vollendung gebracht. Dies Beispiel schien zu guten Erfolg zu versprechen, als daß Friedrich sich nicht hätte entschließen sollen, etwas Aehnliches zu versuchen. Da es aber im eigenen Lande an geübten Leuten für die Einrichtung und Ausführung eines solchen Vorhabens fehlte, so wurden einige Meister dieser Kunst aus Frankreich verschrieben; in ihrem Gefolge kam sodann eine ganze Schaar andrer Franzosen, die zu den unteren Stellen des neuen Geschäftes bestimmt werden sollten. Doch konnte sich Friedrich, hochherzigen Sinnes, nicht dazu entschließen, das ganze Zollwesen, wie es in Frankreich Sitte war, den Franzosen zu verpachten und somit seine Unterthanen ganz der Willkühr der Fremden zu übergeben. Die Anstalt ward, unter dem Titel einer „General-Administration der königlichen Gefälle" (im gemeinen Leben „Regie" genannt), als eine besondere Behörde des Staates eingerichtet. Die einzelnen Gegenstände wurden nicht eben hoch verzollt, aber es wurde der Zoll auf alle möglichen Bedürfnisse des Lebens ausgedehnt und eben hiedurch fort und fort drückend. Ungleich drückender aber war es, daß den Zollbedienten, um dem Schleichhandel zu begegnen, jede beliebige Nachsuchung, nicht blos an den Thoren der Städte, sondern auch bei den Reisenden auf freiem Felde, sowie in den Häusern der Bürger verstattet war. Nichtsdesto-

weniger hob der Schleichhandel immer verwegener und gewaltiger sein Haupt empor. Unzähliger Verdruß und Aerger, widerwärtige Processe, Auflehnung gegen die obrigkeitlichen Befehle, Verderbniß der Sitten waren die Folgen der neuen Zolleinrichtungen. Und bei alledem brachten sie die Vortheile nicht, welche Friedrich von ihnen erwartet hatte, und welche auf minder beschwerlichem Wege vielleicht sicherer und ohne den Widerwillen der Unterthanen zu erreichen gewesen wären.

Außer dieser Vermehrung der Zölle suchte Friedrich seine Einkünfte auch dadurch zu erhöhen, daß er den Verkauf oder auch sogar die Production gewisser Gegenstände, die zum Theil ein unentbehrliches Bedürfniß waren, sich selbst vorbehielt, oder, was dasselbe ist, das Vorrecht des Handels mit denselben nur gegen starke Abgaben ertheilte. Taback und Kaffee waren die wichtigsten Gegenstände dieses königlichen Alleinhandels. Abgesehen davon, daß hiedurch der freie Verkehr, und somit die freie Entwickelung, wesentlich gehemmt ward, so förderte

auch diese Einrichtung den Schleichhandel auf eine nur zu verderbliche Weise.

Noch an den Vortheilen einer andern Kunst — der geheimen Polizei — die zu jener Zeit in Frankreich ebenfalls schon mit außerordentlichen Erfolgen geübt ward, wünschte Friedrich Antheil zu nehmen. Mancherlei Sittenverderbniß, das als Folge des Krieges zurückgeblieben war, schien eine solche Anstalt wünschenswerth zu machen. Friedrich sandte deshalb einen in diesem Fache vorzüglich geübten Geschäftsmann, Philippi, nach Paris und machte ihn hernach zum Polizei-Präsidenten von Berlin. Als aber einige Jahre darauf verschiedene Verbrechen verübt wurden, ohne daß man die Urheber entdecken konnte, stellte Friedrich den Polizei-Präsidenten zur Rede. Dieser erwiderte, daß er mit großem Fleiße alle vom Könige genehmigten Maßregeln zur Ausführung bringe, daß er indeß mehr zu leisten sich ohne ausdrücklichen Befehl nicht für befugt halte. Er entwickelte dem Könige darauf das ganze Wesen der geheimen Polizei, wodurch er ohne Zweifel jedem Verbrechen auf die Spur kommen könne, wodurch aber auch der sittliche Charakter des Volkes durchaus müsse verdorben werden. Er fügte hinzu, daß überdies in Berlin die Wirkung der geheimen Polizei erst allmählig eintreten könne, indem die Brandenburger für solche Einrichtung vor der Hand noch viel zu treuherzig und ehrlich seien. Durch diese Vorstellungen ward Friedrich sehr gerührt; er erwiderte ohne langes Bedenken, daß er kein größeres Uebel an die Stelle des kleineren setzen und die Ruhe und das Vertrauen seiner guten Unterthanen nicht gestört wissen wolle. Dabei hatte es denn auch sein Bewenden.

Daß Friedrich — der Held, der durch siebenjähriges unabläßiges Ringen, durch die Aufopferung so mannigfacher Lebensfreuden die Würde seines Staates erhalten — von seinem Volke hochverehrt ward, erscheint nicht eben wunderbar; daß man ihm aber auch, trotz jener empfindlichen Neuerungen, trotz dem, daß er, um dem königlichen Ansehen nichts zu vergeben, auf seinen Anordnungen bestand oder doch nur sehr allmählig davon abging, diese Verehrung erhielt, das bezeugt, wie kein andrer Umstand, die wahre Größe seines Geistes. Man

fügte sich allmählig in das Unabänderliche; man sah es ein, daß Friedrich jener Einnahmen nicht bedurfte, um sie in üppigen Festen, an Günstlinge oder Buhlerinnen zu vergeuden oder um heißhungrig über dem Glanze des Goldes zu wachen; man empfand die Wohlthaten, in denen er sie wieder auf sein Volk ausströmte; man sah ihn eben so leutselig, eben so zutraulich, eben so theilnehmend wie sonst, und kein Riegel, kein ängstliches Verbot hemmte die freie Rede, auch wenn sie sich mißbilligend, selbst in minder schicklicher Weise, über des Königes Einrichtungen zu äußern wagte. Die Soldaten des siebenjährigen

Krieges erzählten von ihrem getreuen Kameraden, dem alten Fritz, und wo Friedrich mit dem Volke verkehrte, da fand man in ihm dieselben Züge wieder. Man hielt sein Bild im Herzen rein, und wandte allen Groll und Haß gegen die lästigen Neuerungen nur den Fremden zu,

bis auch diese allmählig aus ihren Stellen verschwanden und Eingebornen Platz machten.

Es sind uns manche Züge aufbehalten, die das Verhältniß des Königes zu seinem Volke, unter Umständen, wie die ebengenannten, vor Augen stellen. Kaum dürfte einer unter diesen Zügen bezeichnender sein, als der folgende, der in die Zeit gehört, da, wegen des königlichen Alleinhandels mit dem Kaffee, die sogenannte „Kaffeeregie" soeben eingeführt war und das Volk den französischen „Kaffeeriechern", die überall den eingeschmuggelten Kaffee aufzuspüren wußten, den bittersten Haß widmete. Friedrich kam eines Tages die Jägerstraße von Berlin heraufgeritten lund fand in der Nähe des sogenannten Fürstenhauses einen großen Volksauflauf. Er schickte seinen einzigen Begleiter, einen Heiducken, näher, um zu erfahren, was es da gebe. „Sie haben etwas auf Ew. Majestät angeschlagen", war die Antwort des Boten, und Friedrich, der nun näher herangeritten war, sah sich selbst auf dem Bilde, wie er in höchst kläglicher Gestalt auf einem Fußschemel saß und, eine Kaffeemühle zwischen den Beinen, emsig mit der einen Hand mahlte, während er mit der andern jede herausgefallene Bohne auflas. Sobald der König dies gesehen, winkte er mit der Hand und rief: „Hängt es doch niedriger, daß die Leute sich den Hals nicht ausrecken müssen!" Kaum aber hatte er die Worte gesprochen, als ein allgemeiner Jubel ausbrach. Man riß das Bild in tausend Stücken herunter und ein lautes Lebehoch begleitete den König, als er langsam seines Weges weiter ritt.

Die Gemüthlichkeit aber und die Gewöhnung des Königes, sich auch in die Lage eines Geringeren theilnehmend zu versetzen, — was ihm fort und fort so viele Herzen gewann, — stellt wohl keine von den zahlreichen Anekdoten seines Lebens anschaulicher dar, als die Geschichte eines thüringischen Candidaten, der nach Berlin kam, um hier Versorgung zu suchen, aber durch die übertriebene Strenge der Zollbeamten unangenehmen Verlegenheiten ausgesetzt ward. Die Erzählung trägt so ganz das Gepräge der einfachen Wahrheit, sie führt uns den König, seine Weise, sich in dergleichen Fällen zu benehmen, den ganzen Charakter der Zeit so lebendig entgegen, daß wir nicht

umhin können, den vollſtändigen Bericht, mit all ſeinen kleinen Zügen, wie ihn jener Candidat ſelbſt handſchriftlich hinterlaſſen hat, im nächſten Capitel mitzutheilen.

Neun und dreissigstes Capitel.

Die Erzählung des thüringischen Candidaten.

Als ich zum ersten Mal im Jahr 1766 nach Berlin kam, wurden mir bei Visitirung meiner Sachen auf dem Packhofe 400 Reichsthaler Nürnberger ganze Batzen weggenommen. Der König, sagte man mir, hätte schon etliche Jahre die Batzen ganz und gar verschlagen lassen, sie sollten in seinem Lande nichts gelten, und ich wäre so kühn und brächte die Batzen hieher, in die königliche Residenz, — auf den — Packhof! — Contrebande! — Contrebande! — Das war ein schöner Willkommen! Ich entschuldigte mich mit der

Unwissenheit: käme aus Thüringen, viele Meilen Weges her, hätte mithin ja unmöglich wissen können, was Seine Majestät in Dero Ländern verbieten lassen.

Der Packhofs-Inspector: Das ist keine Entschuldigung. Wenn man in eine solche Residenz reisen und daselbst verbleiben will, so muß man sich nach Allem genau erkundigen und wissen, was für Geldsorten im Schwange gehen, damit man nicht durch Einbringung verrufner Münze Gefahr laufe.

Ich: Was soll ich denn anfangen? Sie nehmen mir ja sogar unschuldig die Gelder weg! Wie und wovon soll ich denn leben?

Packhofs-Inspektor: Da muß er zusehen, und ich will Ihm sogleich bedeuten: wenn die Sachen auf dem Packhofe visitirt worden, so müssen solche von der Stelle geschafft werden.

Es wurde ein Schiebkarrner herbeigerufen, meine Effekten fortzufahren; dieser brachte mich in die Judenstraße in den weißen Schwan, warf meine Sachen ab und forderte vier Groschen Lohn. Die hatte ich nicht. Der Wirth kam herbei, und als er sah, daß ich ein gemachtes Federbett, einen Koffer voll Wäsche, einen Sack voll Bücher und andere Kleinigkeiten hatte, so bezahlte er den Träger und wies mir eine kleine Stube im Hofe an. Da könnte ich wohnen, Essen und Trinken wolle er mir geben; — und so lebte ich denn in diesem Gasthofe acht Wochen lang ohne einen blutigen Heller, in lauter Furcht und Angst. In dem weißen Schwan spannen Fuhrleute aus und logiren da, und so kam denn öfters ein gewisser Advokat B. dahin und hatte sein Werk mit den Fuhrleuten; mit diesem wurde ich bekannt und klagte ihm meine unglücklichen Fata. Er verobligirte sich, meine Gelder wieder herbeizuschaffen, und ich versprach ihm für seine Bemühung einen Louisd'or. Den Augenblick mußte ich mit ihm fortgehen, und so kamen wir in ein großes Haus; da ließ B. durch einen Bedienten sich anmelden, und wir kamen in Continenti vor den Minister. Der Advokat trug die Sache vor und sagte unter andern: „Wahr ist es, daß der König die Batzen ganz und gar verschlagen lassen; sie sollen in seinem Lande nicht gelten; aber das weiß der Fremde nicht. Ohnehin extendirt sich das Edict nicht so weit, daß man den Leuten ihre Batzen

wegnehmen soll ꝛc.“ — Hierauf fing der Minister an zu reden: „Monsieur, seid Ihr der Mann, der meines Königs Mandate durchlöchern will? Ich höre, Ihr habt Lust auf die Hausvogtei? Redet weiter, Ihr sollt zu der Ehre gelangen ꝛc.“ — Was thut mein Advokat? Er submittirte sich und ging zum Tempel hinaus; ich hinter ihm her, und als ich auf die Straße kam, so war B. über alle Berge; und so hatte er denn meine Sache ausgemacht bis auf die streitigen Punkte.

Endlich wurde mir der Rath gegeben, den König supplicando anzutreten, das Memorial aber müsse ganz kurz, gleichwohl aber die contenta darinnen sein. Ich concipirte eins, mundirte es und ging damit mit dem Aufschluß des Thors, ohne nur einen Pfennig Geld in der Tasche zu haben (o der Verwegenheit!) in Gottes Namen nach Potsdam, und da war ich auch so glücklich, sogleich den König zum erstenmale zu sehen. Er war auf dem Schloßplatze beim Exerciren seiner Soldaten. Als dieses vorbei war, ging er in den Garten und die Soldaten auseinander; vier Offiziere aber blieben auf dem Platze und spazierten auf und nieder. Ich wußte vor Angst nicht, was ich machen sollte, und holte die Papiere aus der Tasche. Das war das Memorial, zwei Testimonia und ein gedruckter thüringischer Paß. Das sahen die Offiziere, kamen gerade auf mich zu und fragten, was ich da für Briefe hätte. Ich communicirte solche willig und gern. Da sie gelesen hatten, so sagten sie: „Wir wollen Ihm einen guten Rath geben. Der König ist heute extragnädig, und ganz allein in den Garten gegangen. Gehe Er ihm auf dem Fuße nach, Er wird glücklich sein.“ Das wollte ich nicht; die Ehrfurcht war zu groß; da griffen sie zu. Einer nahm mich beim rechten, der andere beim linken Arm. Fort, fort in den Garten! Als wir nun dahin kamen, so suchten sie den König auf. Er war bei einem Gewächse mit den Gärtnern, bückte sich und hatte uns den Rücken zugewendet. Hier mußte ich stehen, und die Offiziere fingen an in der Stille zu commandiren: „Den Hut unter den linken Arm! — Den rechten Fuß vor! — Die Brust heraus! — Den Kopf in die Höhe! — Die Briefe aus der Tasche! — Mit der rechten Hand hochgehalten! — So steht!“ — Sie gingen

fort und ſahen ſich immer um, ob ich auch ſo würde ſtehen bleiben. Ich merkte wohl, daß ſie beliebten ihren Spaß mit mir zu treiben, ſtand aber wie eine Mauer, voller Furcht.

Die Offiziere waren kaum aus dem Garten hinaus, ſo richtete ſich der König auf und ſah die Maſchine in ungewöhnlicher Poſitur daſtehen. Er that einen Blick auf mich; es war, als wenn mich die Sonne durchſtrahlte; er ſchickte einen Gärtner, die Briefe abzuholen, und als er ſolche in die Hände bekam, ging er in einen andern Gang, wo ich ihn nicht ſehen konnte. Kurz darauf kam er wieder zurück zu dem Gewächſe, hatte die Papiere in der linken Hand aufgeſchlagen, und winkte damit, näher zu kommen. Ich hatte das Herz und ging grade auf ihn zu. O wie allerhuldreichſt redete mich der große Monarch an: „Lieber Thüringer! Er hat zu Berlin durch fleißiges Informiren der Kinder das Brod geſucht, und ſie haben Ihm beim Viſitiren der Sachen auf dem Packhofe Sein mitgebrachtes thüringer Brod weggenommen. Wahr iſt es, die Batzen ſollen in meinem Lande nichts gelten; aber ſie hätten auf dem Packhofe ſagen ſollen: „„Ihr

seid ein Fremder und wisset das Verbot nicht. Wohlan, wir wollen den Beutel mit den Batzen versiegeln; gebt solche wieder zurück nach Thüringen und lasset Euch andere Sorten schicken," " aber nicht wegnehmen. Gebe Er sich zufrieden: Er soll sein Geld cum Interesse zurückerhalten. Aber, lieber Mann, Berlin ist schon ein heißes Pflaster; sie verschenken da nichts; Er ist ein fremder Mensch; ehe Er bekannt wird und Information bekömmt, so ist das bischen Geld verzehrt; was dann?" — Ich verstand die Sprache recht gut; die Ehrfurcht war aber zu groß, daß ich hätte sagen können: Ew. Majestät haben die Allerhöchste Gnade und versorgen mich. — Weil ich aber so einfältig war und um nichts bat, so wollte er mir auch nichts anbieten. — Und so ging er denn von mir weg, war aber kaum sechs bis acht Schritte gegangen, so sah er sich nach mir um und gab ein Zeichen, daß ich mit ihm gehen solle. — Und so ging denn das Examen an:

Der König: Wo hat er studirt?

Ich: Ew. Majestät, in Jena.

Der König: Unter welchem Prorector ist Er inscribirt worden?

Ich: Unter dem Professor Theologiae Dr. Förtsch.

Der König: Was waren denn sonst noch für Professoren in der theologischen Facultät?

Ich: Buddäus, Danz, Weissenborn, Walch.

Der König: Hat Er denn auch fleißig Biblica gehört?

Ich: Beim Buddäo.

Der König: Das ist der, der mit Wolffen so viel Krieg hatte?

Ich: Ja, Ew. Majestät. Es war —

Der König: Was hat er denn sonst noch für nützliche Collegia gehört?

Ich: Ethica et Exegetica beim Dr. Förtsch, Hermenevtica et Polemica beim Dr. Walch, Hebraica beim Dr. Danz, Homiletica beim Dr. Weissenborn, Pastorale et Morale beim Dr. Buddäo.

Der König: Ging es denn zu Seiner Zeit noch so toll in Jena her, wie ehedem die Studenten sich ohne Unterlaß mit einander katzbalgten, daher der bekannte Vers kömmt:

Wer von Jena kömmt ungeſchlagen,
Der hat von großem Glück zu ſagen.

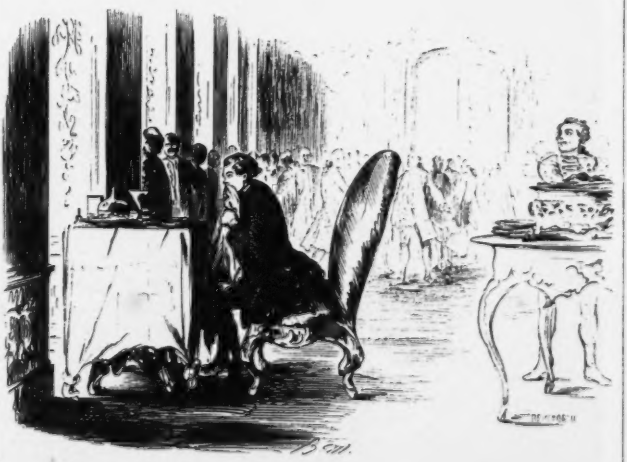
Ich: Dieſe Unſinnigkeit iſt ganz aus der Mode gekommen, und man kann dort anjetzt ſowohl, als auf andern Univerſitäten, ein ſtilles und ruhiges Leben führen, wenn man nur das **die cur hic?** obſerviren will. Bei meinem Anzuge ſchafften die Durchl. **Nutritores Academiae** (Erneſtiniſcher Linie) die ſogenannten Renomiſten aus dem Wege und ließen ſie zu Eiſenach auf die Wartburg in Verwahrung ſetzen; da haben ſie gelernt ruhig ſein.

Und ſo ſchlug die Glocke Eins. „Nun muß ich fort," ſagte der König, „ſie warten auf die Suppe." — Und da wir aus dem Garten kamen, waren die vier Offiziere noch gegenwärtig und auf dem Schloßplatze, die gingen mit dem Könige ins Schloß hinein und kam keiner wieder zurück. Ich blieb auf dem Schloßplatze ſtehen, hatte in 27

Stunden nichts genoſſen, nicht einen Dreier in bonis zu Brode, und war in einer vehementen Hitze vier Meilen im Sande gewatet. Da war's wohl eine Kunſt, das Heulen zu verbeißen.

In dieſer Bangigkeit meines Herzens kam ein Kammerhuſar aus dem Schloſſe und fragte: „Wo iſt der Mann, der mit meinem Könige in dem Garten geweſen?" Ich antwortete: „Hier!" Dieſer führte mich in's Schloß in ein großes Gemach, wo Pagen, Lackaien und Huſaren waren. Der Huſar brachte mich an einen kleinen Tiſch, der

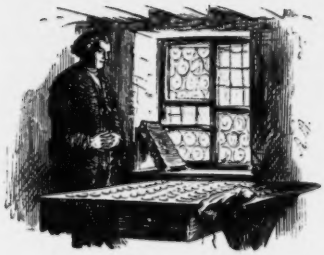
war gedeckt, und ſtand darauf: eine Suppe, ein Gericht Rindfleiſch, eine Portion Karpfen mit einem Gartenſalat, eine Portion Wildpret mit einem Gurkenſalat. Brod, Meſſer, Gabel, Löffel, Salz war alles da. Der Huſar präſentirte mir einen Stuhl und ſagte: „Die Eſſen, die hier auf dem Tiſche ſtehen, hat Ihm der König auftragen laſſen und befohlen, Er ſoll ſich ſatt eſſen, ſich an Niemand kehren und ich ſoll ſerviren. Nun alſo friſch daran!“ Ich war ſehr betreten und wußte nicht, was zu thun ſei, am wenigſten wollte mir's in den Sinn, daß des Königs Kammerhuſar auch mich bedienen ſollte. — Ich nöthigte ihn, ſich zu mir zu ſetzen; als er ſich weigerte, that ich, wie er geſagt hatte, und ging friſch daran, nahm den Löffel und fuhr tapfer ein. Der Huſar nahm das Fleiſch vom Tiſche und ſetzte es auf die Kohlpfanne; ebenſo continuirte er mit Fiſch und Braten und ſchenkte Wein und Bier ein. Ich aß und trank mich recht ſatt. Den Confect,



dito einen Teller voll großer schwarzer Kirschen und einen Teller voll Birnen packte mein Bedienter ins Papier und senkte mir solche in die Tasche, auf dem Rückwege eine Erfrischung zu haben. Und so stand ich denn von meiner königlichen Tafel auf, dankte Gott und dem Könige von Herzen, daß ich so herrlich gespeiset worden. Der Husar räumte auf. Den Augenblick trat ein Secretarius herein und brachte ein verschlossenes Rescript an den Packhof, nebst meinen Testimoniis und dem Passe zurück, zählte auf den Tisch fünf Schwanzducaten und einen Friedrichsd'or: „Das schicke mir der König, daß ich wieder zurück nach Berlin kommen könnte." Hatte mich nun der Husar ins Schloß hineingeführt, so brachte mich der Secretarius wieder bis vor das Schloß hinaus. Und da hielt ein königlicher Proviantwagen mit sechs Pferden bespannt; zu dem brachte er mich hin und sagte: „Ihr Leute, der König hat befohlen, ihr sollt diesen Fremden mit nach Berlin fahren, aber kein Trinkgeld von ihm nehmen." Ich ließ mich durch den Secretarium noch einmal unterthänigst bedanken für alle königliche Gnade, setzte mich auf und fuhr davon.

Als wir nach Berlin kamen, ging ich sogleich auf den Packhof, gerade in die Expeditionsstube, und überreichte das königliche Rescript. Der Oberste erbrach es; bei Lesung desselben verfärbte er sich, bald bleich, bald roth, schwieg still und gab es dem zweiten. Dieser nahm eine Prise Schnupftaback, räusperte und schneuzte sich, setzte eine Brille auf, las es, schwieg still und gab es weiter. Der letzte endlich regte sich, ich sollte näher kommen und eine Quittung schreiben: „daß ich für meine 400 Reichsthaler ganze Batzen so viel an Brandenburger Münzsorten, ohne den mindesten Abzug, erhalten." Meine Summe wurde mir sogleich richtig zugezählt. Darauf wurde der Schaffner gerufen, mit der Ordre: „Er sollte mit mir auf die Judenstraße in den weißen Schwan gehen und bezahlen, was ich schuldig wäre und verzehrt hätte." Dazu gaben sie ihm 24 Thaler, und wenn das nicht zureichte, solle er kommen und mehr holen. Das war es, daß der König sagte: „Er soll seine Gelder cum Interesse wieder bekommen," daß der Packhof meine Schulden bezahlen mußte. Es waren aber

nur 10 Thaler 4 Groſchen 6 Pfennig, die ich in acht Wochen verzehrt hatte, und ſo hatte denn die betrübte Hiſtorie ihr erwünſchtes Ende." —



Vierzigstes Capitel.

Freundschaftliche Verhältnisse zu Rußland und Oesterreich. — Die Erwerbung von West-Preußen.

Als Friedrich den Hubertsburger Frieden schloß, stand er ohne einen eigentlichen Bundesgenossen da, durch dessen Beihülfe er seinem Staate ein entschiedneres Gewicht in den europäischen Angelegenheiten hätte erhalten können. England war von ihm abgefallen, auf eine Weise, daß er nie wieder zu der Regierung dieses Staates Vertrauen fassen konnte; der Bund mit Rußland war seit dem schnellen Sturze Peter's III. zerrissen. Nur mit den Tataren und Türken bestand noch seit den letzten Jahren des siebenjährigen Krieges ein gewisses freundschaftliches Verhältniß.

Auch erschien in Folge des letzteren, schon im Spätherbste des Jahres 1763, eine zahlreiche türkische Gesandtschaft zu Berlin, die daselbst im vollen orientalischen Pompe, zum großen Ergötzen der Einwohner, am 9. November ihren Einzug hielt und dem Könige kostbare Gewandstoffe, Waffen und prächtige Pferde zum Geschenk überbrachte. Es wird erzählt, der Sultan habe Friedrich durch seinen Gesandten Achmet Effendi bitten lassen, ihm drei der Astrologen zu übersenden, durch deren Gelehrsamkeit der König, wie er meinte, all jene wunderwürdigen Erfolge des siebenjährigen Krieges errecht habe; Friedrich aber habe geantwortet: die drei Astrologen wären seine Kenntniß von politischen Dingen, seine Armee und sein Schatz. Die Gesandtschaft blieb den Winter über in der preußischen Residenz und ersetzte den Berlinern einigermaßen den Mangel an Schauspielen und sonstigen Lustbarkeiten, an die man so schnell nach dem verheerenden Kriege noch nicht denken konnte. Als die Türken im nächsten Frühjahr wieder abzogen, hatte sich eine ziemliche Anzahl junger Mädchen eingefunden, die die Reise nach Constantinopel mitzumachen gedachten und schon auf den türkischen Rüstwagen versteckt waren. Die Polizei aber hatte von diesem Vorhaben Kunde erhalten und wußte die zierlichen Flüchtlinge noch zur rechten Zeit zu fassen.

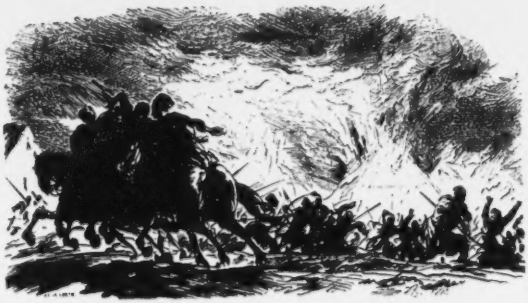
Indeß waren Verhältnisse solcher Art zu wenig genügend, als daß Friedrich nicht hätte einen wichtigeren Bundesgenossen zur Sicherung seiner Macht suchen sollen. Eine Verbindung mit Rußland schien die besten Vortheile zu gewähren, und obgleich man österreichischer Seits eifrig dagegen arbeitete, so fand sich doch bald Gelegenheit, eine solche Verbindung zu Stande zu bringen. Die politischen Verhältnisse Polens gaben dazu den Anlaß. König August III. war im October 1763, sein Sohn zwei Monate nach ihm gestorben, und es blieb nur ein unmündiger Enkel übrig, der an eine so schwierige Bewerbung, wie die polnische Krone damals war, nicht denken konnte. Rußland hatte bisher ein entschiedenes Uebergewicht über Polen behauptet und das Land fast wie eine abhängige Provinz behandelt; es schien der Kaiserin höchst wünschenswerth, auch fortan diesen Einfluß auszuüben. Polnische Patrioten, welche das allerdings selbst verschuldete Elend ihres Vater-

landes fühlten, wandten sich an Friedrich, daß er ihnen seinen Bruder, den Prinzen Heinrich, der aus dem siebenjährigen Kriege mit hohem Ruhm zurückgekehrt war, zum Könige gebe, damit ihr Vaterland unter dessen Leitung aufs Neue groß und stark werde. Aber Friedrich sah zu wohl ein, welche Folgen ein solcher Schritt für ihn haben könne; er schlug die Bitte ab. Jetzt fand die russische Kaiserin in Friedrich eine gleiche Stimmung rücksichtlich Polens, und schnell, im April 1764, kam das von Friedrich erwünschte Bündniß zu Stande. Man verbürgte sich gegenseitig den gegenwärtigen Besitz beider Staaten, versprach sich im Kriege eine Unterstützung von 12,000 Mann oder 480,000 Thaler Subsidien und machte es in einem geheimen Artikel aus, daß man alle Mittel, selbst Kriegsgewalt anwenden wolle, die Grundverfassung der polnischen Republik, namentlich das unbeschränkt freie Wahlrecht (den wesentlichsten Grund der Anarchie, welche Polen schwach und für die Nachbarländer ungefährlich machte!) zu erhalten. Gleichzeitig hatte man den polnischen Grafen Stanislaus August Poniatowski als

Bewerber der polnischen Krone ausersehen; unter dem Schutze russischer Waffen wurde dieser am 7. September desselben Jahres zum Könige gewählt.

Friedrich aber sandte dem neugewählten Könige folgendes hochherzige Schreiben: „Ew. Majestät müssen bedenken, daß, da Sie Ihre Krone durch Wahl und nicht durch Geburt erhalten haben, die Welt aufmerksamer auf Ihre Handlungen sein wird, als auf die Handlungen irgend eines anderen Potentaten in Europa: und das ist nicht mehr als billig. Da letzteres blos eine Verwandtschaft ist, so erwartet man von einem solchen nicht mehr (wiewohl viel mehr zu wünschen wäre!) als das, womit die Menschen gewöhnlich begabt sind. Aber von dem, welcher von Seinesgleichen von einem Unterthan zum Könige erhoben worden, von dem, welcher freiwillig gewählt worden, um über die zu regieren, die ihn wählten, erwartet man Alles, was nur irgend eine Krone verdienen und zieren kann. Dankbarkeit gegen sein Volk ist die erste Tugend eines solchen Monarchen, denn ihm allein, nächst der Vorsehung, hat er es zu danken, daß er Monarch ist. Ein König durch Geburt, der seines Standes unwürdig handelt, ist blos eine Satire auf sich selbst: aber ein gewählter König, der seiner Würde nicht gemäß handelt, beschimpft auch seine Unterthanen. Ew. Majestät werden gewiß diese Wärme verzeihen; sie ist eine Wirkung der aufrichtigsten Achtung. Der liebenswürdigste Theil des Gemäldes ist nicht so sehr eine Lehre, was Sie sein sollen, als eine Prophezeihung, was Sie sein werden."

Doch konnte König Stanislaus August viel zu wenig frei handeln, um so weise Lehren zur Ausführung zu bringen. Polen war von inneren Gährungen erfüllt. Religiöser Fanatismus hatte das Volk furchtbar entzweit; diejenigen, die nicht zur römisch-katholischen Kirche gehörten — sie führten den Namen der Dissidenten — wurden in jeder Weise unterdrückt. Nun verlangte die russische Kaiserin für die letzteren durchaus gleiche Rechte. Dies regte die Zwietracht immer heftiger auf. Um die Sache kurz zu beenden, entschloß sich Catharina zu einem Gewaltstreich: die Häupter der katholischen Partei wurden zu nächtlicher Weile überfallen und schnell nach Sibirien abgeführt. Aber so schran-



kenlose Gewalt trieb das polnische Volk zur Verzweiflung; in den südlichen Gegenden, nahe an der türkischen Grenze, bildete sich, im Jahre 1768, ein Aufstand, der alle Fremdherrschaft abschütteln und den Thron Stanislaus August's umstürzen wollte. Doch schon waren aufs Neue russische Truppen in Polen eingerückt; die Verbündeten wurden auseinandergesprengt; sie flüchteten sich auf türkisches Gebiet; die Russen eilten ihnen unbedachtsam nach und legten eine türkische Stadt in Asche.

Dieser Friedensbruch fachte urplötzlich das alte Feuer der Eifersucht zwischen der Pforte und Rußland zur lodernden Flamme an. Der russische Gesandte in Constantinopel ward ohne weiteres ins Gefängniß abgeführt; der Divan des Sultans erklärte dem Petersburger Hofe den Krieg. Friedrich, der sich höchst ungern mit in den Krieg verwickelt sah, suchte den Frieden zu erhalten, doch waren seine Unterhandlungen umsonst; er zahlte somit an Rußland die bundesmäßige Geldhülfe. Aber die Pforte hatte sich im höchsten Maße übereilt; sie war noch auf keine Weise gerüstet. Rußland erfocht glänzende Siege und besetzte bedeutende Landstrecken des türkischen Gebietes.

Die schnellen Fortschritte seines Bundesgenossen konnte Friedrich indeß nicht ohne Besorgnisse ansehen; es stand wohl zu befürchten, daß er aus einem Verbündeten zum Diener herabgedrückt werden könne.

Er sah sich somit nach einer andern Seite um, das verlorene Gleichgewicht wiederherzustellen; und nun begegneten sich die Staaten, die so lange einander feindselig gegenüber gestanden hatten, in gleichem Interesse. Oesterreich konnte die russischen Fortschritte ebenso wenig gleichgültig ansehen wie Preußen.

Joseph II., geboren im Jahr 1741, war seinem Vater im Jahr 1765 als Kaiser und als Mitregent der österreichischen Erblande gefolgt. Ihn hatten die Thaten Friedrich's mit hoher Bewunderung erfüllt; ihm schien kein Loos ruhmvoller, als ebenso — oder vielleicht noch gewaltiger — der Freiheit des menschlichen Geistes Bahn zu brechen, als seinen Namen mit ebenso unvergänglicher Schrift in die Tafeln der Geschichte einzugraben. Hätte er Friedrich's kalte Besonnenheit und Charakterstärke besessen, hätte ihn das Geschick nicht zu früh von seiner dornenvollen Bahn abgerufen, er würde das Größte vollbracht haben. Schon im Jahre 1766, als Joseph Böhmen und Sachsen bereiste, um sich mit dem Schauplatze des großen Krieges bekannt zu machen, hatte er Friedrich seinen Wunsch kund gethan, ihn von Angesicht zu sehen und persönlich kennen zu lernen; damals hatten jedoch Maria Theresia und ihr Kanzler, Fürst Kaunitz, eine solche Zusammenkunft wenig passend gefunden, und Joseph hatte, sich entschuldigend, gegen Friedrich geäußert, er werde schon Mittel finden, um die Unhöflichkeit wieder gut zu machen, zu der seine Pädagogen ihn zwängen. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen aber war das Begehren des jungen Kaisers seiner Mutter ganz erwünscht. Die Vorbereitungen dazu konnten um so schneller beseitigt werden, als Joseph, der seine Reisen stets unter dem Namen eines Grafen von Falkenstein machte, sich alles Ceremoniel verbeten hatte. Neisse in Oberschlesien war zum Orte der Zusammenkunft ausersehen worden. Am 25. August 1769 traf Joseph daselbst ein; er fuhr gerades Weges nach dem bischöflichen Schlosse, wo Friedrich seine Wohnung genommen hatte. Friedrich eilte ihm mit den Prinzen, die bei ihm waren, entgegen, aber kaum war er einige Stufen der Treppe hinabgestiegen, als der Kaiser ihm schon in den Armen lag. Der König führte seinen erhabenen Freund an der Hand in den Saal. Joseph sagte: „Nun sehe ich meine Wünsche erfüllt, da ich die Ehre

habe, den größten König und Feldherrn zu umarmen.“ Friedrich entgegnete, er ſehe dieſen Tag als den ſchönſten ſeines Lebens an, denn er werde die Epoche der Vereinigung zweier Häuſer ausmachen, die

zu lang Feinde geweſen ſeien und deren gegenſeitiges Intereſſe es erfordere, ſich einander eher beizuſtehen, als aufzureiben. Der Kaiſer fügte hinzu: für Oeſterreich gebe es kein Schleſien mehr. Er ließ

sodann etwas davon fallen, daß er zwar für jetzt noch keinen bedeutenden Einfluß habe, daß aber so wenig er wie seine Mutter es zugeben würde, daß die Russen im Besitz der Moldau und Wallachei, die sie bereits großen Theils erobert, blieben. Endlich kam auch eine schriftliche Uebereinkunft zwischen ihm und Friedrich zu Stande, wodurch sie sich bei einem zu erwartenden Kriege zwischen England und Frankreich, sowie bei andern unvorgesehenen Unruhen, zu völliger Parteilosigkeit verpflichteten. — Die Tage des Besuches gingen unter militärischen Uebungen und traulichen Gesprächen hin; beim Ausgehen sah man die beiden Häupter des deutschen Reiches nur Arm in Arm.

Eine zweite, wichtigere Zusammenkunft zwischen Friedrich und dem jungen Kaiser wurde im September des folgenden Jahres zu Neustadt in Mähren veranstaltet. Auf der Reise dahin stattete Friedrich einem Bekannten früherer Zeit, dem Grafen Hoditz, auf seinem mährischen Landgute Roßwalde einen Besuch ab. Hoditz hatte unter den Gartenkünstlern des vorigen Jahrhunderts einen Ruf erworben, der an das Wunderbare grenzte; er hatte es möglich gemacht, alle Phantasien der

bildenden Kunst in seiner Besitzung lebendig auszuführen. Die gesammte Schaar seiner Untergebenen hatte er zu diesem Endzwecke künstlerisch ausgebildet. Jetzt ließ er es sich eifrigst angelegen sein, vor seinem königlichen Gaste den ganzen Zauber seines elyseischen Aufenthaltes zu entfalten. Da waren die Felder und Wiesen von arkadischen Schäfern und Schäferinnen belebt; im Wald und in den Gewässern bewegten sich, wie im heitersten Spiele, die Götter und Göttinnen der alten Fabelwelt. Die Gebäulichkeiten und ihre Umgebungen versetzten in die verschiedensten Zonen der Erde; selbst die kleine Stadt der Lilliputer, von denen Gulliver erzählt, fehlte nicht; ihre Thürme reichten nicht bis an die Stirn der Lustwandelnden empor. Schauspiele, Wasserkünste, Feuerwerke, tausend Ueberraschungen waren angewandt, um einen jeden Gedanken an die prosaische Wirklichkeit des Lebens fern zu halten.

Friedrich war sehr zufrieden aus den Zaubergärten von Roßwalde geschieden und traf am 3. September in Neustadt ein. Zu Anfange der Stadt stieg er aus seinem Wagen, um den Kaiser zu Fuße zu begrüßen; dieser aber hatte seine Ankunft bereits wahrgenommen und eilte ihm mit seinem Gefolge entgegen. Auf offenem Platze umarmten die Monarchen einander. Diesmal befand sich auch Fürst Kaunitz im Gefolge des Kaisers und es kam zu näheren diplomatischen Verhandlungen. Kaunitz bemühte sich, den König zu einer unmittelbaren Verbindung zu gewinnen; er stellte ein Bündniß Oesterreichs und Preußens als die einzige Schutzwehr wider den ausgetretenen Strom dar, der ganz Europa zu überschwemmen drohe. Friedrich indeß war nicht geneigt, mit Rußland zu brechen; doch versicherte er, er wolle Alles thun, um zu verhindern, daß aus dem gegenwärtigen Türkenkriege ein allgemeiner Brand entstehe; er versprach seine Vermittelung und erwies sich auch in andern Dingen entgegenkommend. Zur Bestätigung dessen, wie eifrig er schon gegenwärtig für die Ruhe Europa's unterhandelt hatte, traf gerade in diesen Tagen ein Courier aus Constantinopel mit dem Antrage des Sultans an die beiden Höfe von Berlin und Wien ein, die Vermittelung zwischen Rußland und der Pforte, welche letztere neuerdings wiederum bedeutende Verluste erlitten

hatte, zu übernehmen. Joseph und Kaunitz waren hierüber sehr erfreut und bezeugten sich dankbar.

Der Besuch in Neustadt bot zugleich mancherlei anmuthige Unterhaltung dar. Der geistreiche Prinz von Ligne, der sich in Joseph's Gefolge befand, hat uns darüber und über die Weise, wie Friedrich durch lebendiges und witziges Gespräch zu fesseln verstand, anziehende Berichte hinterlassen. „Wissen Sie," sagte Friedrich eines Tages zu

dem Prinzen von Ligne, „daß ich in Ihrem Dienste gestanden habe? Meine ersten Waffen habe ich für das Haus Oesterreich geführt. Mein Gott, wie die Zeit vergeht!“ Er legte (fügt der Prinz hinzu) bei den Worten „Mein Gott“ die Hände auf eine Weise zusammen, daß es ihm ein mildes Ansehen gab. „Wissen Sie,“ fuhr Friedrich fort, „daß ich die letzten Strahlen von dem Genie des Prinzen Eugen habe leuchten sehen?“ — „„Vielleicht entzündete sich das Genie Ew. Majestät an diesen Strahlen.““ — „Ach, mein Gott, wer dürfte sich dem Prinzen Eugen gleich stellen!“ — „„Der,““ sagte der Prinz, „„der mehr gilt: der, zum Beispiel, der dreizehn Schlachten gewonnen hat.““

Ueber den Feldmarschall Traun äußerte Friedrich: „Dies war mein Meister; er lehrte mich die Fehler kennen, die ich machte.“ — „„Ew. Majestät,““ erwiderte der Prinz von Ligne, „„waren sehr undankbar, Sie bezahlten ihm die Unterrichtsstunden nicht. Sie hätten sich dafür wenigstens von ihm sollen schlagen lassen, aber ich erinnere mich nicht, daß dies geschehen sei.““. — „Ich bin nicht geschlagen worden,“ entgegnete Friedrich, „weil ich mich nicht geschlagen habe.“

Besondere Auszeichnung erwies Friedrich dem General Loudon, der sich mit in Neustadt befand. Er nannte ihn fortwährend nur „Herr Feldmarschall,“ obgleich Loudon erst acht Jahre später diese sehr verdiente Würde erhielt. Als man sich eines Tages zur Tafel setzen wollte, bemerkte man, daß Loudon sich noch nicht eingefunden habe. „Das ist gegen seine Gewohnheit,“ sagte Friedrich; „sonst pflegte er vor mir auf dem Platze zu sein.“ Er bat darauf, daß Loudon sich neben ihn setzen möge: er liebe es mehr, ihn zur Seite, als sich gegenüber, zu haben.

Friedrich, sowie sein Gefolge, trug während dieses ganzen Besuchs die österreichischen Farben, weiß, mit Silber gestickt, damit er den Augen der Oesterreicher nicht die wenig beliebten preußischen Blauröcke vorführe und damit es den Anschein habe, als gehöre er zu ihrer Armee und zum Gefolge des Kaisers. Da Friedrich aber, seiner Gewohnheit nach, viel spanischen Taback schnupfte, so blieben die Spuren davon auf der weißen Kleidung sehr bemerklich. „Ich bin für Euch, Ihr

Herren," bemerkte er zu dem Prinzen von Ligne, „nicht sauber genug, ich bin nicht werth, Ihre Farben zu tragen."

Ueber Joseph äußerte sich Friedrich, kurz nachdem er aus Mähren zurückgekehrt war, mit hoher Anerkennung. „Ich bin," so schrieb er an Voltaire, „in Mähren gewesen und habe da den Kaiser gesehen, der sich in Bereitschaft setzt, eine große Rolle in Europa zu spielen. Er ist an einem bigotten Hofe geboren und hat den Aberglauben verworfen; ist in Prunk erzogen und hat einfache Sitten angenommen; wird mit Weihrauch genährt und ist bescheiden; glüht von Ruhmbegierde und opfert seinen Ehrgeiz der kindlichen Pflicht auf, die er in der That äußerst gewissenhaft erfüllt; hat nur Pedanten zu Lehrern gehabt und doch Geschmack genug, Voltaire's Werke zu lesen und Ihr Verdienst zu schätzen." —

Indeß wollten die Vermittelungen zwischen den feindlichen Mächten vor der Hand zu keinen erwünschten Erfolgen führen. Rußland hatte zu wichtige Vortheile über die Türken erkämpft, als daß es sich zu billigen Friedensbedingungen hätte willig zeigen können; die Pforte wollte auf die russischen Forderungen nicht eingehen; Oesterreich bestand darauf, daß Rußland nicht der Nachbar seiner östlichen Provinzen werden dürfe, und rüstete seine Kriegsmacht, um solcher Erklärung Nachdruck zu verschaffen. Mit vermehrter Heftigkeit drohte der Krieg auszubrechen; es war dringend zu befürchten, daß die Polen so günstige Gelegenheit nicht ungenützt würden vorübergehen lassen, daß sich auch noch andere Mächte in diese Händel mischen würden und daß aufs Neue die Fackel des Krieges ganz Europa entzünden dürfe. Friedrich aber wünschte nichts mehr, als den Frieden zu erhalten und sein Land in ungestörter Muße erstarken zu lassen. Da zeigte sich plötzlich ein ganz unvermutheter Ausweg, um alle die widerstrebenden Gemüther zufrieden zu stellen.

Prinz Heinrich, der Bruder Friedrich's, befand sich in Petersburg zum Besuche und hatte sich das besondere Vertrauen der Kaiserin Catharina zu erwerben gewußt, als dort die Nachricht eintraf, Oesterreich habe einen Theil des polnischen Grenzlandes besetzt, um alte Ansprüche an dasselbe geltend zu machen. Auf diese Kunde sprach Catharina zu

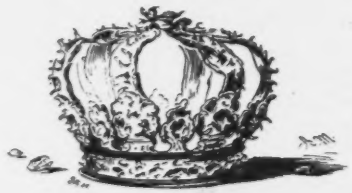
Heinrich das berühmte Wort: „Es ſcheint, daß man ſich in Polen nur zu bücken braucht, um nach Belieben zu nehmen: — wenn der Hof von Wien dies Königreich zerſtückeln will, ſo würden die übrigen Nachbarn deſſelben das Recht haben, ein Gleiches zu thun.“ Dieſe Aeußerung faßte Heinrich auf; er entwickelte der Kaiſerin, wie ſie ſich auf dieſe Weiſe für eine gewiſſe, den übrigen Mächten ſo wünſchenswerthe Nachgiebigkeit gegen die Pforte vollkommen ſchadlos halten könne, und Catharina ging bereitwillig darauf ein; die Ausführung konnte bei

der inneren Zerrissenheit Polens keine Schwierigkeit haben. Als Friedrich die erste Nachricht von dieser Verhandlung erhielt, glaubte er einen Traum zu lesen; als er aber von ihrer Wirklichkeit überzeugt war, so fand er hierin in der That das einzige Mittel, einen allgemeinen Krieg zu vermeiden; aufs Eifrigste unterstützte er somit dies Vorhaben, durch dessen Theilnahme ihm zugleich, für die an Rußland gegebenen Hülfsgelder, eine wünschenswerthe Entschädigung zu Theil werden konnte.

Preußen und Rußland kamen bald über die zu ergreifenden Maßregeln überein und forderten nun auch Oesterreich auf, an dieser eigenthümlichen Verbindung gegen Polen Theil zu nehmen. Das österreichische Cabinet, obgleich es den ersten Anstoß dazu gegeben hatte, nahm jetzt den Anschein, als ob es die ganze Angelegenheit mißbillige, — vielleicht der Kaiserin Maria Theresia zu Gefallen, die sich hierin nur äußerst schwer finden konnte. Als es aber seine Zustimmung gegeben hatte, machte es plötzlich so ausgedehnte Forderungen, daß der ganze Theilungsplan fast aufs Neue gescheitert wäre. Endlich, nach mancherlei schwierigen Unterhandlungen, kam man dahin überein, daß ein jeder der drei Staaten die seinen Grenzen zunächst gelegenen Landstriche Polens, die zu seiner vollkommneren Abrundung bequem gelegen waren, in Besitz nehmen sollte. Die Ausführung geschah im Herbst des Jahres 1772, ohne daß Polen fähig gewesen wäre, etwas dagegen zu unternehmen. Friedrich ließ Pomerellen und die übrigen, zwischen Pommern und Ostpreußen gelegenen Districte (mit Ausnahme von Danzig und Thorn) besetzen und sich huldigen. Jede der drei Mächte stellte Beweise zur Gültigkeit ihrer Forderungen auf. Friedrich's Erklärung betraf vornehmlich Pomerellen, das von dem Herzogthum Pommern durch die Polen im dreizehnten Jahrhunderte abgerissen war und auf das somit Kurbrandenburg, als Erbe von Pommern, gerechte Ansprüche habe. Friedrich's Erwerbung war die geringste an Flächenraum, Einwohnerzahl und Werth des Bodens; aber sie war für ihn von größter Wichtigkeit, sofern sie die naturgemäße Verbindung zwischen seinen Staaten herstellte und ihn, durch den Besitz der Weichselmündung, zum Herrn des polnischen Handels machte. Die neue Provinz erhielt den Namen West-Preußen; und da Friedrich jetzt im Besitz des ganzen altpreußischen

Landes war, so nannte er sich nicht mehr, wie bisher, König „in" Preußen, sondern König „von" Preußen.

Der polnische Reichstag war zur Anerkennung der Abtretungen, trotz des Widerspruches der polnischen Patrioten, gezwungen worden.



Thaddäus Reyten, der eifrigste Gegner der Theilung seines Vaterlandes, ward wahnsinnig, als er all seine Anstrengungen vergeblich sah. Maria Theresia hatte den Plänen ihres Kabinets nur mit äußerstem Widerwillen beigestimmt. Sie schrieb darüber an Kaunitz den merkwürdigen Brief: „Als alle meine Länder angefochten wurden und gar nit mehr wußte, wo ruhig niederkommen sollte, steiffete ich mich auf mein gutes Recht und den Beistand Gottes. Aber in dieser Sach, wo nit allein das offenbare Recht himmelschreiend wider uns, sondern auch alle Billigkeit und die gesunde Vernunft wider uns ist, muß bekennen, daß zeitlebens nit so beängstigt mich befunden und mich sehen zu lassen schäme. Bedenk der Fürst, was wir aller Welt für ein Exempel geben, wenn wir um ein elendes Stuck von Polen oder von der Moldau und Wallachei unser Ehr und Reputation in die Schanz schlagen. Ich merk wohl, daß ich allein bin und nit mehr en vigueur, darum laß ich die Sachen, jedoch nit ohne meinen größten Gram, ihren Weg gehen." Auf den Entwurf des Theilungsprojects aber schrieb die hehre Frau eigenhändig die Worte: „Placet, weil so viele große und gelehrte Männer es wollen; wenn ich aber schon längst todt bin, wird man erfahren, was aus dieser Verletzung von Allem, was bisher heilig und

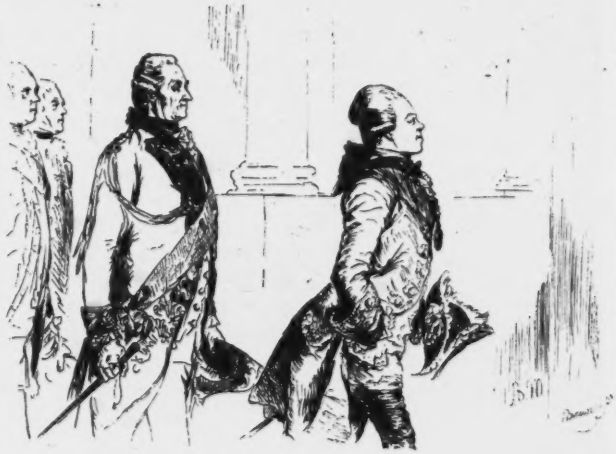
gerecht war, hervorgehen wird." — Alle Welt war von dumpfem Erstaunen erfüllt, als das Ereigniß vor sich ging, das bis dahin ohne Beispiel in der Geschichte war. Doch schritt keine der übrigen Großmächte dagegen ein; die Vorbereitungen zu dem Freiheitskampfe der Nordamerikaner und die Aufhebung des Jesuitenordens hatten die Interessen nach andern Seiten hin abgezogen.

Indem wir dem beginnenden Untergange eines Volkes, das herrlich begabt und einst groß und mächtig war, gerechte Trauer widmen, ist es der Hinblick auf den steten Fortschritt der Geschichte, der für solche Betrachtung reichen Trost gewährt. Die Geschichte lehrt uns, wie fort und fort über den Gräbern ein neues, zumeist ein schöneres Leben emporsprießt. Polen fiel, weil es hinter der Entwickelung der Zeit zurückgeblieben war, weil man im Lande selbst nur Willkühr und Knechtschaft kannte, weil kein volksthümlicher Geist die Glieder des ausgedehnten Reiches mehr zusammenhielt. Preußen ward, indem es vom polnischen Reiche einen Landstrich nahm, den dieses sich früher durch Waffengewalt unterworfen hatte, auf eine Weise ausgerundet, die beim Fortschritt seiner politischen Entwickelung nothwendig erfolgen mußte; und was von Polen unter preußische Hoheit kam, ward rasch aus seiner alten Barbarei emporgerissen und all derjenigen höheren Güter des Lebens theilhaftig gemacht, die in den übrigen Provinzen des preußischen Staates im regen Wetteifer der Kräfte gediehen. Zagt unser Herz, dem Schritt beizustimmen, zu dem sich Friedrich veranlaßt sah, so müssen wir ihm in den neuen landesväterlichen Sorgen, denen er sich hingab, um mehr als eine halbe Million Menschen glücklich zu machen, wiederum die lauterste Bewunderung zollen. Er selbst war schon im Sommer 1772 nach West-Preußen geeilt, um die nöthigsten Vorkehrungen zu treffen. Wo bisher nur Verwirrung und Rechtlosigkeit geherrscht hatten, ward eine geregelte Rechtspflege, welche Sicherheit des Lebens und Eigenthums gab, eingeführt; die Schmach der Leibeigenschaft und das barbarische Strandrecht wurden aufgehoben; zahlreiche Schulen wurden gestiftet, um das Volk aus seiner stumpfen Gefühllosigkeit zu menschlichem Adel zu entwickeln; vortreffliche Einrichtungen wurden getroffen, um den ansteckenden Krankheiten zu wehren, die so oft Verheerungen

unter Menschen und Vieh angerichtet hatten. Endlich ward nichts verabsäumt, um Thätigkeit und Verkehr zu befördern; Colonisten wurden in entvölkerten Landstrecken angesetzt; an der Posteinrichtung erhielt die Landschaft ein ganz neues Gut.

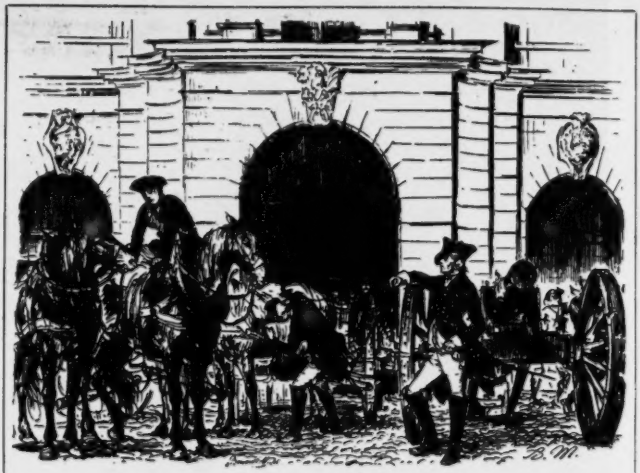
Die Verbindung zwischen Preußen und Rußland, die bei den Verhandlungen über die zu besetzenden Landstriche Polens in Etwas gestört worden war, was sodann die geschäftige Diplomatie feindlich Gesinnter schnell zu benutzen gesucht hatte, ward bald noch fester geknüpft. Prinz Heinrich befand sich im Frühjahr 1776 zum zweiten Male in Petersburg, als die junge Gemahlin des Großfürsten Paul plötzlich starb. Er wußte sich bei diesem Trauerfall durch zarte Theilnahme das Vertrauen des ganzen kaiserlichen Hofes zu erwerben; und als die Kaiserin eine baldige Wiedervermählung des Großfürsten wünschte, brachte er eine Prinzessin von Württemberg (deren Mutter eine Prinzessin von Brandenburg-Schwedt war) in Vorschlag. Die Wahl fand Beifall; es ward bestimmt, daß der Großfürst in Berlin mit der Prinzessin zusammentreffen und dort die Verlobung feiern solle.

Friedrich machte zum Empfange des hohen Gastes außerordentliche Anstalten. Eine besondere Gesandtschaft ward ihm bis an die russische Grenze entgegengeschickt; unterdessen traf man alle Vorkehrungen, um den königlichen Residenzen ein festliches Gepräge zu geben. Da der Hofstaat Friedrich's äußerst einfach war, so wurde für diesen Zweck auch die Zahl der Pagen und Lakaien ansehnlich vermehrt. Am 21. Juli hielt der Großfürst einen glänzenden Einzug in Berlin; Friedrich ging ihm bis vor seine Wohnung entgegen. Paul Petrowitsch sagte: „Sire, die Beweggründe, welche mich von dem äußersten Norden bis in diese glücklichen Gegenden führen, sind das Verlangen, Sie der Freundschaft zu versichern, welche für immer Rußland und Preußen vereinigen soll, und die Sehnsucht, eine Prinzessin zu sehen, welche auf den Thron der Moskowiter zu steigen bestimmt ist. Indem ich sie aus Ihren Händen empfange, wage ich es, Ihnen zu versprechen, daß diese Fürstin mir und der Nation, über welche sie regieren wird, um so theurer ist. Endlich erlange ich, was ich so lange gewünscht habe: ich kann den größten Helden, die Bewunderung unserer Zeit und das Staunen der



Nachwelt, betrachten." — Friedrich erwiderte: „Ich verdiene so große Lobeserhebungen nicht, mein Prinz; Sie sehen in mir nur einen alten kränklichen Mann mit weißen Haaren; aber glauben Sie, daß ich mich schon glücklich schätze, in diesen Mauern den würdigen Erben eines mächtigen Reiches, den einzigen Sohn meiner besten Freundin, der großen Catharina, zu empfangen." Dann wandte sich Friedrich an den Grafen Romanzow, der die mächtigen Siege über die Türken erkämpft hatte und der sich im Gefolge des Großfürsten befand; zu diesem sagte er: „Sieger der Ottomannen, sein Sie willkommen! Ich finde viel Aehnlichkeit zwischen Ihnen und meinem General Winterfeldt." — „„Sire,"" entgegnete der russische Marschall, „„es würde mir sehr schmeichelhaft sein, selbst nur unvollkommen einem Generale zu ähneln, der sich so ruhmvoll in Friedrich's Diensten ausgezeichnet hat."" — „O," erwiderte der König, „Sie können vielmehr stolz sein auf die Siege, welche

Ihren Namen bis auf die entfernteſte Nachwelt bringen werden.“ — Die Verlobung des Großfürſten wurde zwei Tage nach ſeiner Ankunft gefeiert. Jeder Tag ſeiner Anweſenheit war durch die glänzendſten Feſte bezeichnet.



Ein und vierzigstes Capitel.

Friedrich's Sorgen für Deutschland. — Der bairische Erbfolgekrieg und der deutsche Fürstenbund.

Rastlos hatte Friedrich unterdeß für das Wohl seines Volkes gewirkt; gern hätte er diese schöne Thätigkeit ohne Unterbrechung bis an das Ende seines Lebens fortgeführt. Aber er ließ nicht nach, mit scharfem Blicke die politischen Angelegenheiten zu verfolgen; und als die Gefahr emporstieg, die früher oder später die bedeutsame Stellung, welche er seinem Staate gegeben, beeinträchtigen konnte, war er schnell, wie in den Zeiten der Jugend, gerüstet, dem drohenden Uebel vorzubeugen.

Seit Jahrhunderten hatte man das österreichische Kaiserhaus im Verdacht, daß es dahin strebe, mit dem Schatten der Kaiserwürde eine Macht zu verbinden, welche die unabhängigen Fürsten des Reiches zu dienstbaren Vasallen herabzudrücken bestimmt sei. Man hielt sich für überzeugt, daß es keine Gelegenheit zur Ausführung solcher Pläne würde ungenützt vorübergehen lassen. Auch Friedrich theilte diese Ansicht; der leidenschaftlich emporstrebende Sinn des jungen Kaisers war allerdings hinlänglich geeignet, solche Besorgnisse rege zu halten. Darum äußerte er einst zu einem seiner Generale, indem er ihm das Bild des Kaisers zeigte, das in seinem Zimmer auf einem Stuhle stand: „Den stelle ich mir unter die Augen; das ist ein junger Mann, den ich nicht vergessen darf. Der Kaiser Joseph. hat Kopf, er könnte viel ausrichten; schade für ihn, daß er immer den zweiten Schritt thut, ehe er den ersten gethan hat.“ — In diesen wenigen Worten ist der Grund des ganzen tragischen Geschickes, das den Kaiser traf, ausgesprochen.

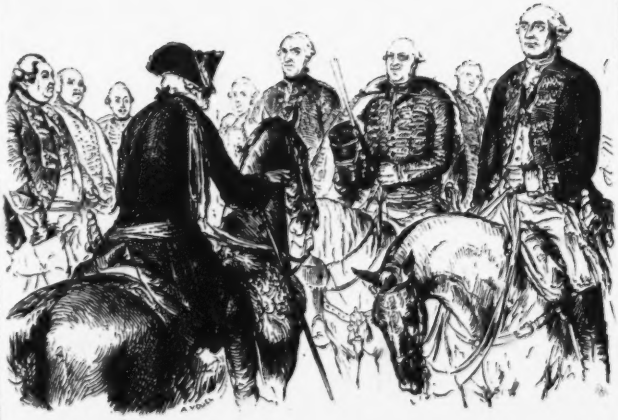
Schon hatte es nicht an Gelegenheit gefehlt, die Rechte der deutschen Fürsten gegen Oesterreich zu vertreten, und Friedrich war dabei nicht unthätig geblieben. Doch war es bisher bei einfachen Verhandlungen geblieben. Als aber der kaiserliche Hof mit Ansprüchen hervortrat, welche die bestehenden Verhältnisse durchaus zu untergraben drohten, sah sich auch Friedrich zu entschiedneren Maßregeln genöthigt.

Der Kurfürst von Baiern, Maximilian Joseph, war am 30. December 1777 plötzlich gestorben. Mit ihm erlosch der eine Pfalz-Bairische Regentenstamm; die Nachfolge gebührte, nach unzweifelhaftem Rechte, dem Kurfürsten von der Pfalz, Karl Theodor; dieser hatte keine ehelichen Kinder, und sein nächster Lehnserbe war somit der Herzog Karl von Pfalz-Zweibrücken. Dem österreichischen Hofe aber war schon seit längerer Zeit der Erwerb von Baiern erwünscht gewesen. Jetzt wurden schnell einige wenig begründete Ansprüche hervorgesucht, österreichische Truppen rückten unverzüglich in Niederbaiern und in die Oberpfalz ein, und Karl Theodor, eingeschüchtert und für das künftige Fortkommen seiner zahlreichen außerehelichen Kinder besorgt, vollzog einen Vergleich mit dem Kaiser, durch welchen er an den letzteren die bessere Hälfte seiner Erbschaft abtrat. Den Herzog Karl von Zweibrücken, dessen

Stimme natürlich nicht übergangen werden durfte, hoffte man zur Bestätigung der Abtretung zu nöthigen.

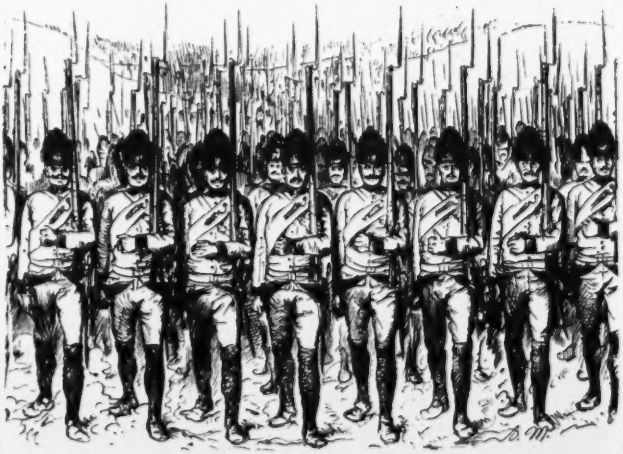
Solch ein eigenmächtiges Verfahren war gegen die Grundgesetze des Reiches; blieb dasselbe unangefochten, so war fortan kein Stand des Reiches mehr vor den Eingriffen des Kaisers sicher. Friedrich beschloß, die Gerechtsame der deutschen Fürsten zu vertreten. Er erklärte dem Kurfürsten, daß er, als Glied des Reichs und als Bürge des zu Hubertsburg bekräftigten westphälischen Friedens, bei solcher Zerstückelung eines Kurstaates wesentlich beeinträchtigt sei. Der Herzog Karl, der, anfangs ohne Unterstützung, schon entschlossen war, sich dem Willen des Kaisers zu fügen, ward durch Friedrich zu einer Protestation veranlaßt und empfing von ihm das Versprechen, das pfälzische Haus bei seinen Rechten auf die bairische Erbschaft gegen die ungerechten Ansprüche des Hauses Oesterreich mit aller Macht zu schützen. Neben dem Herzog Karl waren auch Sachsen und Mecklenburg bei dieser Angelegenheit betheiligt, indem auch sie einige untergeordnete, aber ebenfalls rechtskräftige Ansprüche auf das bairische Erbe hatten. Frankreich und Rußland erwiesen sich den Planen Friedrich's geneigt, waren indeß beide nicht im Stande eine weitere Unterstützung zu gewähren.

Diplomatische Verhandlungen mit dem Kaiser führten zu nichts. Der österreichische Hof war auf keine Weise gewillt, von dem, was er in Besitz genommen, irgend etwas aufzuopfern; vielmehr wurden bereits Truppen in Böhmen zusammengezogen, um den Einsprüchen Preußens mit gewaffneter Hand entgegenzutreten. Da gedachte auch Friedrich, obgleich er das sechsundsechzigste Jahr bereits überschritten hatte und körperlich leidend war, nicht länger zu säumen und, wenn es einmal so sein müsse, Gewalt mit Gewalt zu vertreiben. Er versammelte seine Armee, von der ein Corps durch Schlesien, das andere durch Sachsen den Oesterreichern entgegentreten sollte, und machte sich bereit, noch einmal die Anstrengungen des Krieges zu ertragen. Nachdem er seine Truppen bei Berlin gemustert, sprach er zu den versammelten Generalen: „Meine Herren! Die meisten unter uns haben von ihren frühesten Jahren an zusammen gedient und sind im Dienste des Vaterlandes grau geworden: wir kennen einander also vollkommen wohl. Wir haben die



Unruhen und Beſchwerlichkeiten des Krieges ſchon redlich miteinander getheilt, und ich bin überzeugt, daß Sie ebenſo ungern Blut vergießen, als ich. Aber mein Reich iſt jetzt in Gefahr. Mir liegt als König die Pflicht ob, meine Unterthanen zu beſchützen, auch die kräftigſten und ſchleunigſten Mittel anzuwenden, um das über ihnen ſchwebende Ungewitter, wo möglich, zu zerſtreuen. Dieſen wichtigen Vorſatz zu bewerkſtelligen, rechne ich auf Ihren Dienſteifer und Ihre Neigung zu meiner Perſon, welche Sie noch allemal gezeigt haben und die auch bisher nie ohne Wirkung war. Uebrigens können Sie verſichert ſein, daß ich die Dienſte, die Sie Ihrem Könige und Vaterlande leiſten, ſtets mit warmem Herzen und wahrer Dankbarkeit erkennen werde. Nur darum will ich Sie bitten, daß Sie die Menſchlichkeit nicht aus den Augen ſetzen, wenn auch der Feind in Ihrer Gewalt iſt, und daß Sie die unter Ihren Befehlen ſtehenden Truppen die ſtrengſte

Mannszucht beobachten lassen. Ich reise jetzt ab; aber ich verlange nicht als König zu reisen; reiche und schöne Equipagen haben keinen Reiz für mich: doch erlaubt mir mein schwächliches Alter nicht, so zu reisen, wie ich in der feurigen Jugend that. Ich werde mich einer Postkutsche bedienen müssen, und Sie haben die Freiheit, eben dergleichen zu thun; aber am Tage einer Schlacht werden Sie mich zu Pferde sehen, und da hoffe ich, werden meine Generale meinem Beispiele folgen."



Am 5. April 1778 ging Friedrich nach Breslau ab, indem er den Oberbefehl über die schlesische Armee nehmen wollte; das zweite Armeecorps sollte Prinz Heinrich commandiren. Friedrich hatte den Plan, in Mähren einzubrechen, und er hätte durch dessen schleunige Ausführung bedeutende Vortheile über die Oesterreicher, deren Rüstungen noch nicht vollendet waren, erringen können. Aber es entspannen sich neue Unterhandlungen zwischen ihm und Joseph, die indeß wiederum kein Resultat

gewährten und nur Gelegenheit gaben, daß die österreichische Macht vollständig zusammengezogen werden konnte. Jetzt ließ Friedrich den Plan auf Mähren fahren und rückte durch die Grafschaft Glatz in Böhmen ein. Am 5. Juli betrat er mit dem Vortrabe seines Heeres den böhmischen Boden. Man hatte in Wien nicht daran geglaubt, daß es dem alten Könige mit seinen kriegerischen Unternehmungen Ernst sei; die Kunde seines Anmarsches erregte dort die größte Bestürzung. Maria Theresia hatte wenig Lust, den verderblichen siebenjährigen Krieg noch einmal erneut zu sehen; sie zitterte für das Leben ihres Sohnes, der nur nach kriegerischem Ruhme dürstete, und sandte somit unverzüglich und insgeheim einen neuen Unterhändler zu Friedrich. Sie ließ dem letzteren ausdrücklich sagen, daß es ihm gewiß ebenso leid thun würde, wie ihr, sich einander die Haare auszuraufen, die schon das Alter gebleicht habe. Aber auch diesmal blieben die österreichischen Anforderungen von der Art, daß Friedrich nicht darauf eingehen konnte, und so wurden sie nach einigen Wochen wiederum abgebrochen.

Unterdeß war auch Prinz Heinrich, durch ein sächsisches Corps verstärkt, aus Sachsen in Böhmen eingedrungen und hatte dem Feinde einige wichtige Magazine weggenommen. 400,000 Mann, aufs Gewaltigste gerüstet, beide Armeen ungewöhnlich reich mit schwerem Geschütz versehen, standen sich nunmehr auf böhmischem Boden gegenüber. Alles drohte einen unerhörten Kampf. Aber — es kam zu keiner einzigen großen Schlacht. Der Name Friedrich's klang zu drohend in die Ohren der Oesterreicher, als daß sie es gewagt hätten, die Kette der unangreiflichen Verschanzungen, hinter denen sie aufgestellt waren, zu verlassen und sich anders, als in leichten Scharmützeln, mit dem Gegner einzulassen. Und auch Friedrich, gerade in dieser Zeit hinfälliger als sonst und von körperlichen Leiden gedrückt, war nicht Willens, den wohlerworbenen Ruhm durch ein kühnes Wagniß auf das Spiel zu setzen. Er begnügte sich, die böhmischen Grenzstriche, in die er eingerückt war, ihrer Lebensmittel zu entblößen, um dadurch eine Scheidewand zwischen Böhmen und Schlesien zu ziehen. Persönlich indeß bewies er ganz den früheren Muth und setzte sich, wie ein junger Offizier, den größten Gefahren aus. Ein besonderer Zug, der uns aus dieser Zeit

aufbehalten ist, giebt einen Beleg seiner alten Unerschrockenheit. Er hatte eines Tages zur Ader lassen müssen. An demselben Tage fiel eine Kanonade mit dem Feinde vor, die so stark ward, daß er für nöthig fand, selbst dahin zu reiten. Bei der Bewegung sprang ihm die Ader auf. Er stieg vom Pferde und ließ sich durch einen Compagniechirurgus, der sich zufällig an der Stelle befand, die Ader wieder zubinden. In dem Augenblick schlug eine Kanonenkugel hart neben ihm nieder. Der Chirurg erschrak und zitterte. Friedrich aber sagte lächelnd zu den Umstehenden: „Der muß noch nicht viel Kanonenkugeln gesehen haben!"

Bald aber brach unter den preußischen Truppen Mangel an Nahrungsmitteln aus, und verderbliche Krankheiten und häufige Desertion waren die Folge davon. Die Regimenter wurden hiedurch mehr gelichtet, als wenn es zu blutigen Schlachten gekommen wäre. Friedrich sah sich zum Rückzuge aus Böhmen genöthigt, den seine beiden Armeen in der

Mitte Septembers antraten. Die meisterhafte Umkehr aus dem verderblichen Aufenthalte war der vorzüglichste Ruhm, den Friedrich, in militärischer Beziehung, aus diesem Kriege davontrug. Die österreichische Hauptarmee wagte ihn auch hiebei nicht zu stören; einzelne Corps,

die von der schwierigen Lage der Preußen Nutzen zu ziehen suchten, wurden überall erfolgreich zurückgeschlagen. Besonders zeichnete sich bei diesem Rückzuge der preußische Thronfolger, Friedrich Wilhelm, aus, indem derselbe die ihm anvertrauten Truppen ebenso geschickt auf den gefahrvollsten Wegen zu führen, wie den wiederholten Angriffen der Feinde mit standhafter Tapferkeit zu begegnen wußte. Friedrich hörte die Berichte über die Thaten seines Neffen mit freudiger Genugthuung an. Als beide hernach zusammentrafen, ging er ihm mit der heitersten Miene entgegen und sagte: „Ich betrachte Sie von heute an nicht mehr als meinen Neffen, — ich sehe Sie als meinen Sohn an. Sie haben

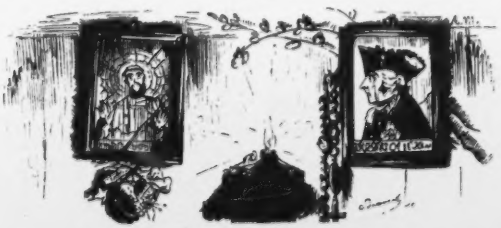
Alles gethan, was ich hätte thun können, Alles, was man von dem erfahrensten Generale erwarten konnte." Dann umarmte er den Prinzen mit vieler Zärtlichkeit. Dies Ereigniß erweckte überall um so größere Freude, als man wußte, daß zwischen Friedrich und dem Thronfolger nicht eben ein innigeres Verhältniß obwaltete.

Friedrich hatte sein Hauptquartier noch auf böhmischem Boden, in Schatzlar, genommen, während die Quartiere, die er seine Truppen beziehen ließ, sich nach Schlesien hinein erstreckten. Hier blieb er bis Mitte October und lebte, den widerwärtigen Eindruck des thatenlosen und doch so beschwerlichen Krieges von sich abschüttelnd, der edelsten literarischen Beschäftigung. Voltaire war im Frühlinge dieses Jahres gestorben. Friedrich hatte ihm lange verziehen und stand seit dem siebenjährigen Kriege wiederum mit ihm im lebhaftesten Briefwechsel. Jetzt schrieb er eine Gedächtnißrede auf den Hingeschiedenen, die den ganzen Enthusiasmus seiner Jugendzeit athmet. Er ließ sie noch im November desselben Jahres in der Akademie von Berlin vorlesen.

Von Schatzlar begab sich Friedrich nach Oberschlesien und trieb die Oesterreicher zurück, die hier die Grenze beunruhigten. Er besetzte einige Städte des österreichischen Schlesiens und ging dann nach Breslau, wo er den Winter über blieb. Einige Gefechte, die während des Winters an der Grenze vorfielen, blieben ohne entscheidenden Erfolg. Jetzt traten auch Frankreich und Rußland mit größerem Nachdruck gegen den kaiserlichen Hof auf, indem sie Abstellung der Beschwerden der Reichs-

fürsten forderten. Und da nun auch die Türken, durch die man Rußland zu beschäftigen gesucht, mit dieser Macht Frieden geschlossen, und man somit russische Waffenhülfe zu befürchten hatte, so fand man sich endlich zur Nachgiebigkeit geneigt. Im März 1779 wurde ein Waffenstillstand, und am 13. Mai, zu Teschen, der Friede geschlossen. Der Vergleich zwischen Oesterreich und dem Kurfürsten Karl Theodor wurde aufgehoben, Baiern — bis auf einen Distrikt zunächst an der österreichischen Grenze — seinen rechtmäßigen Besitzern zurückgegeben und Sachsen, sowie Mecklenburg, auf besondre Weise befriedigt.

Friedrich, der für den Krieg 29 Millionen Thaler aufgeopfert und eine große Anzahl seiner Truppen verloren hatte, verlangte im Frieden keine Entschädigung; ihm genügte es, die Sicherheit der Verfassung des deutschen Reiches errungen zu haben. Und doch trug er einen Vortheil davon, der alle die Vortheile weit überstieg, die er vielleicht erworben hätte, wenn er den Bestrebungen des Kaisers die Hand geboten. Er gewann durch seinen uneigennützigen Kampf das Vertrauen und die Zuneigung seiner deutschen Mitstände in einem höheren Grade, als er sie je gehabt hatte. Auch diejenigen, die bisher die steigende Macht seines Hauses nur mit Eifersucht angeschaut, erblickten jetzt in diesem Hause einen neuen Schutzgeist der Freiheit des deutschen Reiches. Ueberall nannte man Friedrich „den Großen", ja, um ihn von den Andern, denen die Geschichte einen solchen Beinamen ertheilt, zu unterscheiden, „den Einzigen." Das bairische Volk vornehmlich verehrte ihn als den Begründer seiner Selbständigkeit. In den bairischen Bauerhäusern sah man fortan sein Bildniß neben dem des heiligen Corbinian,



des Schutzheiligen von Baiern; oft brannte unter beiden Bildern Eine Lampe. So fand es einst ein österreichischer Offizier in einem bairischen Dorfe; er fragte, was das bedeute. Der Wirth gab zur Antwort: „Dieser da ist der Baiern Schutzpatron im Himmel; und dieser hier, Friedrich, der Preußenkönig, ist unser Schutzpatron auf Erden. Beide sind unsre Heiligen; und vor den Heiligen brennen wir, als gute Katholiken, Lichter."

Und noch ein schöner Zug schließt sich dem bairischen Erbfolgekrieg an. Als Friedrich im Frühjahr 1779 erfuhr, daß die Einwohner des Strichs von Böhmen, den seine Armee im vorigen Jahre besetzt und verheert hatte, in äußerster Verlegenheit seien, da es ihnen durchaus an Saatkorn mangle, so öffnete er ihnen seine an der Grenze befindlichen Magazine. Sie konnten aus denselben, wie es ihnen am Gelegensten war, entweder für sehr mäßigen Preis Getreide kaufen, oder auch geborgt erhalten, um es nach der Erndte durch neue Frucht wieder zu ersetzen. —

Nach solchen Vorgängen erscheinen die letzten Jahre von Friedrich's politischer Thätigkeit, trotz all der neuen, mannigfach verschiedenen Lebens- und Entwickelungsmomente, die er um sich her emporsprießen sah, von eigenthümlichem Glanze verklärt. Ehrerbietig horcht man überall den weisen Lehren, den Worten der Mäßigung und Billigkeit, die er in das lebhafte, sich lösende oder neu verwirrende Getriebe des Völkerverkehrs hinaussendet; begierig strebt man, den eigenen Entschlüssen durch das Gewicht seines Namens größern Nachdruck zu geben. So ließ es sich Rußland, obgleich dessen Interesse von dem preußischen schon wiederum abgewendet war, und obgleich Friedrich keine Flotte zur Disposition hatte, gleichwohl angelegen sein, ihn zum Beitritt zu der bewaffneten Seeneutralität zu vermögen, nur damit durch seine bloße Erklärung die Verbindung einen um so größeren Einfluß erhalte. Er trat im Jahre 1781 bei. — Bei den Irrungen, die in Holland zwischen dem Statthalter (dem Gemahl seiner Nichte) und den sogenannten Patrioten entstanden waren, suchte er nach beiden Seiten hin begütigend zu wirken, ohne aber anders als durch das Wort sich in die Angelegenheiten des fremden Volkes zu mischen. Dem Statthalter schrieb Friedrich,

er möge ſich vor Allem die Achtung und das Vertrauen der Nation zu erwerben ſuchen. „Mit dieſen," ſetzte er hinzu, „werden Sie, gleich Ihren großen Vorfahren, von denen abzuſtammen auch ich mir zur Ehre rechne, Anſehen und Einfluß in alle Geſchäfte genug haben." — Die ehrenvollſte Anerkennung ward Friedrich von Seiten der nordamerikaniſchen Freiſtaaten zu Theil, die im Jahre 1783 in die Reihe der unabhängigen Staaten eingetreten waren. Sie wünſchten möglichſt ausgebreitete Handelsverbindungen mit Europa zu unterhalten und mit den verſchiedenen Mächten Tractate abzuſchließen, durch welche den Grundſätzen der Seeneutralität möglichſt weite Ausdehnung gegeben und

den unseligen Folgen unvermeidlicher Kriege möglichst enge Schranken gesetzt würden. Friedrich ward von ihnen zu solcher Verbindung aufgefordert: „als derjenige Regent, welcher dazu gemacht sei, hierin allen andern ein Beispiel zu geben.“ Friedrich stimmte dem Antrage unverzüglich bei, und Franklin, Adams und Jefferson schlossen mit dem preußischen Gesandten im Haag, von Thulemeyer, im Jahre 1785 das Bündniß, dessen auf geläuterte Humanität gegründete Bestimmungen eins der ruhmwürdigsten Denkmale der Geschichte sind.

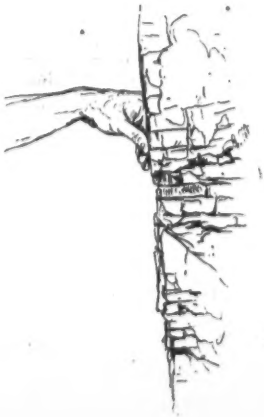
In demselben Jahre endlich stiftete Friedrich den deutschen Fürstenbund, der dasjenige, was er durch den bairischen Erbfolgekrieg erstrebt, auf die umfassendste Weise vollendete. Joseph, seit dem Jahre 1780, da seine Mutter gestorben war, Alleinherrscher von Oesterreich, hatte nicht aufgehört, die Furcht der deutschen Reichsstände, daß er nach einer allmähligen Umwandlung der Reichsverfassung strebe, rege zu erhalten. Das Schlimmste glaubte man befürchten zu müssen, als er aufs Neue Anstalten machte, den Erwerb Baierns, den er im Frieden von Teschen aufgegeben, auf eine, zwar minder gewaltthätige Weise zu erringen, und als sowohl Rußland wie Frankreich jetzt ihre Zustimmung zu dem neuen Plane gaben. Karl Theodor, der Kurfürst von Pfalzbaiern, erhielt den Antrag, die bairischen Lande gegen die österreichischen Niederlande, mit Ausschluß von Luxemburg und Namur, und gegen eine Summe von drei Millionen für ihn und seine Lehenserben an den Kaiser zu vertauschen. Die Nachricht hievon ward dem Herzog von Zweibrücken, im Januar 1785, durch einen russischen Abgeordneten mit dem Bedeuten überbracht, daß Rußland und Frankreich den Tausch gebilligt hätten und daß derselbe, auch wenn der Herzog sich weigere, gleichwohl vor sich gehen würde. Die Sache erregte sofort das größte Aufsehen; nicht nur war der Tausch für das bairische Haus allzu unvortheilhaft: man hielt sich auch für überzeugt, daß Oesterreich nach solchem Schritte nur immer weiter um sich greifen werde; man sprach davon, daß auch dem Herzoge von Württemberg ein ähnlicher Antrag gemacht sei, indem ihm Modena für sein väterliches Erbe sei geboten worden; man sah im Geiste schon alle kleinen Fürsten Süddeutschlands der österreichischen Oberhoheit unterworfen. Der Herzog von Zweibrücken

protestirte; er wandte sich wiederum an Friedrich, der alsbald dem russischen Hofe nachdrückliche Vorstellungen über das ungesetzmäßige Verfahren des Kaisers machte, und Katharina sah sich nun zu der Erklärung bewogen, sie habe den ganzen Plan nur gebilligt, sofern von einem freiwilligen Tausche die Rede gewesen sei. Von Frankreich erfolgte dieselbe Erklärung. So sah sich denn auch Joseph genöthigt, die Sache fallen zu lassen und gleichfalls die Erklärung abzugeben, daß er an einen erzwungenen Tausch nie gedacht habe.

Aber die Gemüther waren einmal im höchsten Grade erregt, und es schienen fortan entschiednere Maßregeln nöthig, um die kleineren Fürsten des Reiches gegen Oesterreichs Uebermacht zu schützen. Friedrich hatte dies, in weiser Uebersicht der Verhältnisse, bereits vorausbedacht. Schon im vorigen Jahre hatte er seinen Ministern den Plan vorgelegt, eine engere Verbindung der deutschen Reichsstände, ähnlich, wie dergleichen schon in früheren Jahrhunderten geschehen war, zu Stande zu bringen. Der bairische Tausch beschleunigte jetzt die Ausführung dieser Idee. Sachsen und Hannover wurden zunächst zu einer Verbindung aufgefordert, welche dazu dienen sollte, die Gerechtsame der Stände des deutschen Reiches und überhaupt die Verfassung desselben unverletzt zu erhalten. Schon am 23. Juli kam diese Verbindung zu Stande; und sehr schnell, zum Theil unaufgefordert, schloß sich nun auch der bei weitem größere Theil der übrigen Regenten Deutschlands an.

So hatte Friedrich, kurz vor dem Ziele seiner irdischen Bahn, seinem Staate und dem gesammten deutschen Vaterlande durch den deutschen Fürstenbund das edelste Vermächtniß, die Bürgschaft innerer Kraft und fortdauernden Friedens, gestiftet, — — soweit menschliche Voraussicht für die Schicksale der Völker Bürgschaft leisten kann! Daß mit seinem Leben wiederum eine Periode geschichtlicher Entwickelung abgelaufen war, daß in wenig Jahren die ungeheuerste Erschütterung aller europäischen Staaten erfolgen, daß die Verhältnisse der Fürsten und der Völker eine ganz neue Gestalt annehmen sollten, konnte damals Keiner ahnen. Friedrich hatte sein irdisches Thun zum schönsten Schlusse gebracht; er durfte mit Ruhe und Zufriedenheit sein Auge schließen.

Aber ehe wir uns seinen letzten Augenblicken zuwenden, haben wir noch sein Wirken im Innern seines Staates, seit er die Wunden des siebenjährigen Krieges zu heilen begonnen, und den stillen Verkehr seines Hauses zu betrachten.



Zwei und vierzigstes Capitel.

Friedrich's innere Regierung seit dem siebenjährigen Kriege.

Die Verwaltung seines Staates führte Friedrich in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, seit der glorreichen Beendigung des siebenjährigen Krieges, in derselben Weise fort, wie er sie in den glücklichen Jahren vor dem verheerenden Kriege begonnen hatte. Die Stunden des Tages waren fortan mit derselben Pünktlichkeit zwischen den Pflichten des höchsten Berufes und zwischen der Muße des Weisen

getheilt; das Jahr verfloß nach denselben Abschnitten, indem er theils von seinem stillen Landhause aus den allgemeinen Gang der Dinge lenkte, theils an Ort und Stelle alles Einzelne mit scharfem Blicke prüfte. Bis zur Stunde seines Todes war sein Geist es, der den Organismus seines vielgegliederten Staates belebte, war seine Hand es, die alle Fäden der Regierung zusammenhielt und lenkte.

Indeß tritt uns, wenn wir den allgemeinen Charakter dieser fortgesetzten landesväterlichen Thätigkeit des großen Königs betrachten, zunächst eine Anschauungsweise entgegen, die unsrer Zeit bereits fremd geworden ist, die wir uns jedoch klar machen müssen, um ein unbefangenes Urtheil zu bewahren. Friedrich steht an der Schwelle der neuen Zeit. Er gab dem Gedanken des Menschen eine Freiheit, die bis dahin ohne Beispiel gewesen war; er gewährte jedem seiner Unterthanen eine unbedingt gleiche Geltung vor dem Stuhle des Rechts. Aber es sind im Wesentlichen eben nur diese allgemeineren Verhältnisse, durch welche er dem neuen Geiste Bahn brach; in der Gestaltung des Einzelnen fand er es für gut, noch die gemessenen Schranken bestehen zu lassen, die er vorgefunden hatte, ihre Linien sogar noch fester zu ziehen, und der Thätigkeit seiner Unterthanen die Richtungen vorzuzeichnen, in denen sie sich bewegen sollte. Hierin mag ihn vornehmlich der Umstand bestärkt haben, daß bereits durch die Bemühungen seines Vaters ein Mechanismus in dem ganzen Körper des Staates ausgebildet war, dessen Vorzüge vielleicht schwer durch eine andre Gestaltung der Dinge zu ersetzen waren, und daß gerade ein solcher Mechanismus günstig schien, um der Ueberlegenheit seines eignen Geistes freien Spielraum zu gewähren. In solcher Weise konnte er eine großartige Selbstherrschaft üben, wie die Geschichte kein zweites Beispiel kennt. In den späteren Jahren seines Lebens trat, wie es einmal in der Natur des Menschen begründet ist, diese Richtung schärfer hervor als früher; aber wenn auch manche Hindernisse in der freieren Entwickelung der Kräfte seines Volkes dadurch bedingt waren, so hat er diesem Uebelstande gleichwohl durch den hohen Sinn, mit dem er fort und fort seine Regierung führte, durch die außerordentlichen Unterstützungen, die er nach allen Seiten hin spendete, um das Begonnene zu fördern, durch

den reinen Willen, der nur das Gedeihen des Staates im Auge hatte, aufs Glücklichſte entgegengearbeitet.

So erklärt es ſich zunächſt, daß er den Unterſchied der Stände entſchieden feſthielt und daß er über demſelben, als die veränderten Verhältniſſe in der ſpäteren Zeit ſeiner Regierung manche Löſung des Althergebrachten wünſchenswerth erſcheinen ließen, nur mit vermehrter Sorge wachte. Adel, Bürger und Bauern ſollten, ein jeder in ſeinem

abgeschlossenen Berufe, für das Beste des Staates arbeiten; keiner von ihnen sollte in die Gerechtsame des andern eingreifen. Der Adel sollte seine Stellung als erster Stand behaupten; er sollte ausschließlich dazu dienen, die ehrenvollsten Aemter des Staates und besonders die Offizierstellen der Armee zu besetzen; diesem höheren Beruf zu genügen, sollte er seine Gedanken von der Richtung auf gemeinen Erwerb unentweiht erhalten, sollte seine Kraft allein durch den großen Grundbesitz getragen werden. Da aber der Adel schon gar sehr in Verfall gerathen war und Vielen ein solides Gewerbe behaglicher gewesen wäre, als der Besitz von Ländereien, mit denen sie nichts anzufangen wußten, so ward Alles gethan, um sie, selbst wider ihren Willen, in solchem Besitz zu erhalten und sie zu einer einträglichen Bewirthschaftung desselben zu vermögen. Dem Verkauf der Rittergüter an Bürgerliche ward alle mögliche Schwierigkeit in den Weg gelegt, endlich ward er ganz verboten. Auf die Verbesserung der adeligen Güter wurden ansehnliche Summen verwandt, die der König bereitwillig hergab; von der größten Bedeutung aber und von besonders günstigem Einflusse auf die wankenden Umstände des Adels war die Stiftung der landschaftlichen Creditsysteme, die Friedrich in dieser späteren Zeit ins Leben rief und durch welche für die Gelder, die auf die Güter einer besonderen Provinz erhoben wurden, fortan die ganze Landschaft bürgte, so daß der gesunkene Credit rasch und lebendig emporgebracht wurde. Noch mancherlei andre Anstalten, unter denen besonders Cadettenhäuser und Ritterakademieen anzuführen sind, richtete Friedrich zum Besten des Adels ein.

Bei solcher Gesinnung mußte ihm natürlich die Verbesserung des Ackerbaues sehr am Herzen liegen, und er hat auch dafür nach Kräften und mit reifer Einsicht gewirkt. Hiebei ließ er sich mit ganz besondrer Theilnahme auf die persönlichen Verhältnisse der letzten seiner Unterthanen, des Bauernstandes, ein, indem er der Meinung war, daß die Entfernung dieses Standes vom Throne, wie sie eben in jenen kastenartigen Unterschieden begründet war, nur durch das eigne Auge des Landesvaters ausgeglichen werden könne. Doch wagte er es nicht, obgleich er keine wirkliche Leibeigenschaft in seinen Staaten duldete, die

Bauern aus den mannigfach abhängigen Verhältnissen zu ihren adeligen Gutsherren zu lösen, indem er hiedurch die vorhandenen Vorrechte der letztern hätte antasten müssen. So konnte denn auch der Ackerbau nicht zu der erwünschten Blüthe emporgeführt werden. Was in dieser Beziehung mangelhaft blieb, suchte Friedrich durch die Einführung zahlreicher Colonisten aus der Fremde, denen die wüst liegenden Ländereien übergeben wurden und die sich der mannigfachsten Unterstützung erfreuten, zu bewirken. Fast nichts gab seinem Geiste eine solche Befriedigung, als wenn er Wüsten in blühende Gegenden umgewandelt hatte und nun auf diesen ein reges Leben entfaltet sah. Unermeßliche Summen hat er hierauf im Laufe seiner Regierung verwandt. In allen Pro-

vinzen seines Staates ließ er, wie er es bereits vor dem siebenjährigen Kriege im Oderbruch begonnen, Moräste und Seen entwässern, durch

Dammbauten gegen die Gewalt der Fluten beschützen, Sandschollen befestigen und zu der Erzeugung von Pflanzen geschickt machen. Um alle, auch die geringfügigsten Einzelnheiten kümmerte er sich bei diesen neuen Anlagen; manche Gespräche, die er darüber auf seinen Reisen mit den Beamten geführt und die man aufgezeichnet hat, geben hierüber interessante Zeugnisse. Noch heute danken ihm viele reiche Fluren des preußischen Staates ihr Dasein. Ein sehr tüchtiger Mann, von Brenckenhoff, dessen Verdienste er in dem kleinen dessauischen Lande kennen gelernt hatte, stand ihm in diesen großartigen Bemühungen erfolgreich zur Seite.

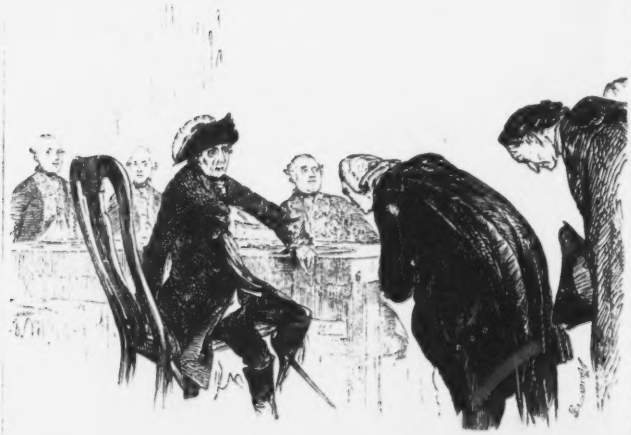
Ebenso, wie Adel und Bauern, blieb auch der Bürgerstand in sich abgeschlossen und durch die mittelalterlichen Zunftverhältnisse beengt. Auch ihm ward die bestimmte Richtung und Thätigkeit, mit welcher er in den Organismus des Staates einzugreifen habe, vorgeschrieben. Besonders ließ es sich Friedrich angelegen sein, das Fabrikwesen zu begünstigen, damit auf solche Weise die Bedürfnisse des Volkes im eignen Lande erzeugt, das Erworbene im Lande behalten und zugleich auch die Einwohnerzahl so viel als möglich vermehrt würde. In jeder Weise und mit Aufopferung der größten Summen, sowie durch hohe Besteuerung der fremden Waaren, suchte er neue Unternehmungen solcher Art zu unterstützen, und er hatte sich, wenigstens im Einzelnen, manches glücklichen Erfolges zu erfreuen. Vorzügliches Gedeihen hatte die große Porzellanfabrik von Berlin, deren Erzeugnisse bald denen der sächsischen Fabriken zur Seite standen. Friedrich hatte für diese Porzellanarbeiten eine besondre Liebhaberei; die Fabrik in Aufnahme zu bringen, ließ er in ihr große Tisch-Service anfertigen und bediente sich dieser zu Geschenken. Ehe die Fabrik in Aufnahme kam, machte er, um den Juwelieren Beschäftigung zu geben, die meisten Geschenke mit Dosen und Ringen. Wenn er zum Carneval nach Berlin ging, so nahm er eine ziemliche Anzahl seiner kostbaren Dosen in zwei Kasten mit, welche durch den langen Sandweg gewöhnlich von einem der beiden Dromedare getragen wurden, die ihm der General Czernitschef überbracht hatte, als er im siebenjährigen Kriege mit seinem Armeecorps zu den Preußen gestoßen war. — Ebenso war Friedrich fort und fort

bemüht, auch den Handel, wie alle Zweige des Erwerbes, durch verschiedene Einrichtungen in Aufnahme zu bringen, namentlich durch die vermehrte Anlage bedeutender Wasserstraßen, unter denen besonders der Bromberger Kanal, welcher die Oder mit der Weichsel verbindet, von Bedeutung ist.

Nach allen Richtungen hin suchte der unermüdliche König, ob auch die Last der Jahre allgemach schwerer zu tragen ward, Betriebsamkeit und eifrige Regung der Kräfte zu verbreiten, allenthalben suchte er, wo Elend und Verfall drohte, zu steuern und die sinkenden Kräfte emporzuhalten. Von seinem hohen Wohlthätigkeitssinne und von der Weisheit, durch welche derselbe begleitet ward, bewahrt die Geschichte eine Reihe von Zeugnissen, die auch das stumpfste Gemüth zur Bewunderung und Verehrung hinreißen. Er sammelte in den fruchtbaren Jahren mit umsichtiger Sorgfalt ein, um in den Jahren des Mangels sein Volk vor dem Hunger zu bewahren. So waren im Jahre 1770 und zunächst vorher die Erndten überall äußerst ergiebig gewesen, an manchen Orten so bedeutend, daß man das Getreide nicht aufzuspeichern vermochte und auf dem Felde verderben ließ. Friedrich aber hatte seine großen Magazine reichlich gefüllt; und als nun auf diese Zeit, in den Jahren 1771 und 1772, furchtbarer Mißwachs folgte, da konnte er seine Kornspeicher öffnen, das Gesammelte zu wohlfeilen Preisen verkaufen und den Dürftigsten umsonst geben. Viele Tausende starben in den Nachbarländern des entsetzlichsten Hungertodes: in Preußen erlag Keiner dem Hunger oder dessen Folgen; vielmehr konnte auch noch den großen Schaaren der Fremden, die in Preußen Hülfe suchten, Unterstützung gereicht werden. Von dieser Zeit an erkannte man es, daß Friedrich ebenso weise als Regent, wie groß als Feldherr sei.

Als die Stadt Greiffenberg in Schlesien, durch ihren Leinwandhandel ausgezeichnet, im Jahre 1783 abgebrannt war, gab Friedrich ansehnliche Baugelder, so daß die unglückliche Stadt schnell wieder aufgebaut werden konnte. Die Bürger sandten ihm im folgenden Jahre, als er auf seiner schlesischen Reise sich in Hirschberg aufhielt, eine Deputation, ihm ihren Dank auszusprechen. Friedrich saß mit dem Prinzen von Preußen und zwei Adjutanten an der Tafel, als die

Deputirten eintraten. Der Sprecher sagte zu ihm: „Ew. Königlichen Majestät statten wir im Namen der abgebrannten Greiffenberger den allerfubmissesten Dank ab für das zur Aufbauung unsrer Häuser allergnädigst verliehene Gnadengeschenk. Freilich ist der Dank eines Staubes, wie wir sind, ganz unbedeutend und ein Nichts. Wir werden aber



Gott bitten, daß er Ew. Majestät für dieses königliche Geschenk göttlich belohne.“ Hier stiegen dem alten Könige Thränen ins Auge, und er sagte die ewig denkwürdigen Worte: „Ihr habt nicht nöthig, Euch dafür bei mir zu bedanken. Es ist meine Schuldigkeit, meinen verunglückten Unterthanen wieder aufzuhelfen: dafür bin ich da!“

Auch fuhr Friedrich fort, durch verschiedene Bauten sowohl müßige Hände zu beschäftigen, als seinen Residenzen ein immer würdevolleres Ansehen zu geben. Zu den Prachtbauten seiner späteren Zeit gehören

das Bibliothekgebäude und die kolossalen Gensdarmthürme zu Berlin. Der Bau der letzteren wurde 1780 begonnen und schnell emporgeführt. Der eine dieser Thürme, der zu der sogenannten deutschen Kirche gehörige, stürzte bereits im nächsten Jahre, bei nächtlicher Weile, zusammen; aber eben so rüstig wurde der Bau von Neuem begonnen und das mächtige Werk im Jahre 1785 vollendet.

Für die Bildung des Volkes durch Schulen hat Friedrich wenig Umfassendes und Durchgreifendes gethan, und man hat dies als einen Hauptmangel seiner Regierung herausgestellt. In der That ist es so; aber indem Friedrich zugleich alle Beschränkung des Gedankens und allen Gewissenszwang aus seinen Landen fern hielt, ward gleichwohl dem wissenschaftlichen Bestreben eine Bahn eröffnet, welche in kurzer Frist zu den schönsten Resultaten führte und welche, wenn auch erst allmählig und in späterer Zeit, schon von selbst eine gewisse Bildung über die Gesammtmasse des Volkes verbreiten mußte. Dieselben Grundsätze der kirchlichen Duldung, wie in seinen früheren Jahren, übte Friedrich auch in der späteren Zeit seines Lebens aus. Wie frei auch er selber dachte, so störte er doch Keinen in seiner religiösen Ueberzeugung. Selbst unter seinen nächsten Freunden befanden sich mehrere von streng kirchlicher Gesinnung, den verschiedenen Confessionen zugethan; Friedrich ließ sie ruhig gewähren und wußte sie nur, wegen der festen Ueberzeugung, die sie einmal gewonnen hatten, zu beneiden. Unschuldigen Schwärmern, so lange sie nur von ihrer Seite nicht das Gebot der Toleranz überschritten, legte er keine Hindernisse in den Weg. Die zahlreichen Katholiken Westpreußens fanden dieselbe Anerkennung wie die Katholiken in Schlesien. Ja, Friedrich ging mit diesen Maßregeln so weit, daß er selbst den Jesuitenorden, nachdem derselbe durch päpstlichen Befehl aufgehoben war, in Schlesien noch mehrere Jahre fortbestehen ließ, indem er den Werth dieses Ordens für die Bildung der katholischen Geistlichen, die er vor der Hand durch kein besseres Mittel zu ersetzen wußte, wohl anerkannte. So wurde auch die Bücher-Censur im Allgemeinen mit größter Milde gehandhabt. Besonders gegen Satiren auf seine eigne Person erwies sich Friedrich, königlichen Sinnes, äußerst nachsichtig. Als die Wiener es mißdeuteten,

daß man einem Berliner Kalender mit Darstellungen aus dem Don Quichote das Bildniß Kaiser Joseph's vorgesetzt hatte, befahl Friedrich, man möge für den nächsten Kalender noch lächerlichere Gegenstände ersinnen und sein eignes Bildniß voranstellen; dies geschah auch, und man wählte dazu den rasenden Roland.

Mit höchstem Eifer aber sorgte Friedrich bis an den Abend seines Lebens für eine umfassende und parteilose Rechtspflege. Darüber schrieb er einst, im Jahre 1780, an d'Alembert: „Ursprünglich sind die Regenten die Richter des Staates; nur die Menge der Geschäfte hat sie gezwungen, dieses Amt Leuten zu übertragen, denen sie das Fach der Gesetzgebung anvertrauen. Aber dennoch müssen sie diesen Theil der Staatsverwaltung nicht zu sehr vernachlässigen, oder wohl gar dulden, daß man ihren Namen und ihr Ansehen dazu mißbraucht, um Ungerechtigkeiten zu begehen. Aus diesem Grunde bin ich benöthigt, über diejenigen zu wachen, denen die Handhabung der Gerechtigkeit übertragen ist; denn ein ungerechter Richter ist ärger als ein Straßenräuber. Allen Bürgern ihr Eigenthum sichern und sie so glücklich machen, als es die Natur des Menschen gestattet, diese Pflicht hat ein jeder, der das Oberhaupt einer Gesellschaft ist, und ich bestrebe mich, diese Pflicht aufs Beste zu erfüllen. Wozu nützte es mir auch sonst, den Plato, Aristoteles, die Gesetze des Lykurg und Solon gelesen zu haben? Ausübung der guten Lehren der Philosophen, das ist wahre Philosophie." — Friedrich war in diesem Bestreben um so eifriger, als die frühere Justizreform, bei der Schnelligkeit, mit der sie ausgeführt war, noch mancherlei Uebelstände zurückgelassen hatte, und als er die Abstufungen der verschiedenen Stände keineswegs bis auf den Spruch des Rechtes ausgedehnt wissen wollte. Im Gegentheil trieb ihn seine landesväterliche Sorgfalt, sich gerade seiner niedrig gestellten Unterthanen gegen die höheren, bei denen, möglicher Weise, mancherlei Einfluß auf das richterliche Urtheil vorausgesetzt werden konnte, vorzugsweise anzunehmen; jedem seiner Unterthanen hatte er es somit freigestellt, sich unmittelbar an ihn zu wenden. Dies gab ihm das innigste Zutrauen von Seiten des Volkes. Aber auch mancher unbegründete Einspruch gegen die Urtheile des Gerichts kam auf diese

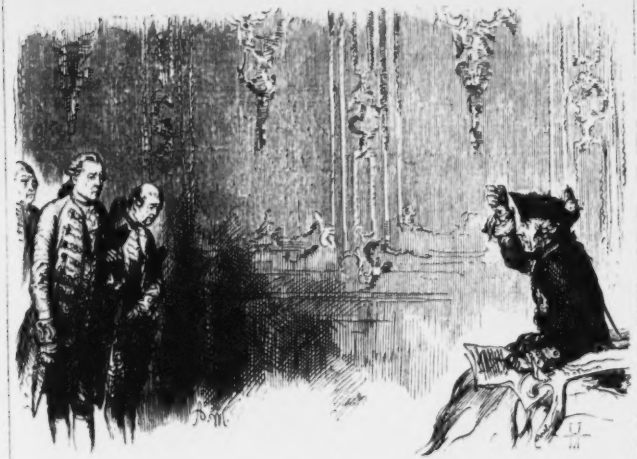
Weise vor ihn; und da überhaupt im Laufe der Jahre alte und neue Mißbräuche in den Rechtsangelegenheiten sichtbar geworden waren, so dienten jene Klagen der Niederen oft nur dazu, ihn auf gewisse Weise

gegen die Richter mit Mißtrauen zu erfüllen. Eine kleine Begebenheit gab den Anlaß, daß dieses Mißtrauen auf eine unerwartet heftige Weise hervorbrach; aber sie bewirkte zugleich eine neue, äußerst wohlthätige Reform.

Ein Müller, Namens Arnold, besaß in der Neumark eine Mühle, für welche er dem Grafen von Schmettau einen jährlichen Erbpacht zu bezahlen hatte. Hiemit blieb er im Rückstand, unter dem Vorwande, daß ihm durch die Anlage eines Teiches, den ein andrer Gutsherr, Landrath von Gersdorff, oberhalb der Mühle graben lassen, das nöthige Wasser genommen sei. Graf Schmettau klagte endlich den Säumigen

aus und die Mühle wurde auf gerichtlichem Wege verkauft. Der Müller führte nun vielfache Beschwerde, wurde aber stets, weil seine Klage, den besonderen Verhältnissen gemäß, ganz unstatthaft sei, abgewiesen. Er wandte sich nunmehr zu wiederholten Malen unmittelbar an den König, bis dieser die Sache durch einen Offizier untersuchen ließ, den er für unparteiisch hielt, der aber, die Verhältnisse nicht eben genau untersuchend, die Angelegenheit als zu Gunsten des Müllers darstellte. Es erfolgten noch weitere gerichtliche Untersuchungen, die indeß wiederum bei dem bisherigen Urtheil stehen blieben. Friedrich, eingenommen durch den Bericht jenes Offiziers und unwillig, daß dem Armen sein Recht so lange vorenthalten bleibe, übergab endlich die Sache dem Kammergericht zu Berlin, mit dem Befehl, den Proceß schleunig zu beenden. Doch auch das Kammergericht fand nur, daß das Urtheil zu bestätigen sei. Nun glaubte Friedrich, daß man nur den Adligen zu Gunsten Recht gesprochen habe und daß man die vermeinte Unabhängigkeit der richterlichen Würde auch gegen ihn zu behaupten suche; er beschloß, gewaltig durchzugreifen und ein Beispiel der Warnung für gewissenlose Richter aufzustellen. Es war im December 1779. Der Großkanzler von Fürst und drei Räthe des Kammergerichts erhielten Befehl, vor ihm zu erscheinen. Sie fanden ihn in seinem Zimmer, am Chiragra leidend. Hier hielt er ihnen mit heftigen Worten ihr Benehmen vor, so wie es ihm erschienen war. „Sie müßten wissen," sagte er, „daß der geringste Bauer und Bettler eben sowohl ein Mensch sei, wie der König. Ein Justiz-Collegium," fügte er hinzu, „das Ungerechtigkeiten ausübt, ist gefährlicher und schlimmer wie eine Diebsbande: vor der kann man sich schützen; aber vor Schelmen, die den Mantel der Justiz gebrauchen, um ihre übeln Passionen auszuführen, vor denen kann sich kein Mensch hüten; die sind ärger wie die größten Spitzbuben, die in der Welt sind, und meritiren eine doppelte Bestrafung." Den Großkanzler entließ er mit harten Ausdrücken und mit der Erklärung, daß er seines Dienstes nicht weiter bedürfe und daß seine Stelle schon wieder besetzt sei; die drei Räthe wurden in das Stadtgefängniß gebracht. Sodann ward dem Criminalsenate des Kammergerichts eine Untersuchung über die verschie-

denen richterlichen Collegien, die bisher in dieser Sache geurtheilt, übertragen; doch der Senat erkannte auf ihre Unschuld. Friedrich aber bestimmte aus eigner Machtvollkommenheit, daß jene Räthe des



Kammergerichts und mehrere andere Justizbeamte cassirt, mit einjähriger Festungsstrafe belegt werden und allen Schaden des Müllers ersetzen sollten.

Der ganze Vorfall, besonders aber das durch königlichen Machtspruch erfolgte Urtheil, erregte außerordentliches Aufsehen. In fernen Ländern pries man die unnachsichtige Rechtspflege des Königs, die sorgsam auch über dem Wohle des Geringsten seiner Unterthanen wache. In der Nähe hatte das unerwartete Ereigniß zwar viele Gemüther aufs Tiefste erschüttert; man mußte die unglücklichen Opfer innig bedauern, aber man erkannte zugleich die hehre Absicht und durfte sich der freu-

digen Zuversicht hingeben, daß aus so edlem Willen kein weiteres Uebel hervorgehen könne. Auch war man der Gesinnung des Königs zu gewiß, als daß man in sklavischer Furcht seine Meinung über das Ereigniß unterdrückt hätte. Alles eilte, dem abgesetzten Großkanzler sein Beileid zu bezeigen; die Wagenreihen der Besucher waren so aufgefahren, daß sie geradezu aus den Fenstern des königlichen Schlosses gesehen werden mußten. Wenige Tage zuvor war ein neuer österreichischer Gesandter angekommen und hatte eine Wohnung in der Nähe des abgesetzten Großkanzlers bezogen; als er das Gedränge der Besucher wahrnahm, äußerte er: „In andern Ländern eilt man zu den Ministern, die neu angestellt sind; hier, wie ich sehe, zu dem, der ungnädig entlassen worden." Ebenso wurde auch den, nach der Festung abgeführten Räthen von allen Seiten Theilnahme bezeigt und mannigfach für die Erleichterung ihres Schicksals gesorgt. Friedrich hinderte das Alles auf keine Weise; und so dürften in der That nur wenig Züge zu finden sein, die — rücksichtlich der Begeisterung, die das Volk für seinen König hegte — für die Würde dieses Verhältnisses ein ehrenvolleres Zeugniß geben könnten.

An die Stelle des verabschiedeten Großkanzlers hatte Friedrich den bisherigen schlesischen Justizminister von Carmer berufen. Er hatte in diesem schon früher den Mann erkannt, der fähig war, die erwünschte neue Justizreform zu Stande zu bringen. Jetzt erhielt Carmer den Auftrag, ein, dem Geiste der Nation und dem Standpunkte der bürgerlichen Verfassung angemessenes Gesetzbuch und eine neue Proceßordnung zu besorgen. Carmer machte sich an das Werk; er wählte sich ausgezeichnete Gehülfen zu dieser Arbeit, ernannte eine besondre Gesetz-Commission, erweiterte den Antheil an dem großen Geschäft durch ausgesetzte Prämien und brachte endlich, nach jahrelanger rastloser Mühe, in dem „Allgemeinen Landrecht" und der „Allgemeinen Gerichtsordnung für die preußischen Staaten" ein Gesetzbuch zu Stande, dessen Gleichen das neuere Europa noch nicht gekannt hatte. Friedrich erlebte die Vollendung dieses Werkes nicht; aber ihm bleibt die Ehre, von dem Beginn seiner Regierung bis in die letzten Jahre seines Lebens mit höchstem und erfolgreichstem Eifer für eine Angelegenheit gewirkt zu

haben, welche die erhabenste Pflicht des Herrschers und die Grundbedingung all des Glückes ist, das der Mensch im gesellschaftlichen Verbande sucht.

Drei und vierzigstes Capitel.

Friedrich's häusliches Leben im Alter.

Von dem heitern Kreise, der sich in früheren Jahren in Sanssouci bewegt und die Muße des großen Königs verschönert hatte, war im Verlaufe des siebenjährigen Krieges manch Einer geschieden. Ein großer Theil von Friedrich's Freuden lag bereits, als er nach den Stürmen des Krieges in sein stilles Asyl zurückzog, im fernen Reiche der Erinnerung. Aber gern gedachte er der glücklichen Zeiten,

und gern ließ er ihren Abglanz in die stets einsamer werdende Gegenwart herüberleuchten. Seiner verehrten Schwester, der Markgräfin von Baireuth, weihte er ein eigenthümliches Denkmal. „Mag es Schwachheit oder übertriebene Verehrung sein (so schrieb er im Jahre 1773 an Voltaire), genug, ich habe für diese Schwester das ausgeführt, worauf Cicero für seine Tullia dachte, und ihr zu Ehren einen Tempel der Freundschaft errichten lassen. Im Hintergrunde steht ihre Statue, und an jeder Säule ist ein Medaillon von einem solchen Helden befindlich, der sich durch Freundschaft berühmt gemacht hat. Der Tempel liegt in einem Bosquet meines Gartens, und ich gehe oft dahin, um an so manchen Verlust und an das Glück zu denken, das ich einst genoß." — Noch heute gibt der elegante Marmorbau dieses Freundschaftstempels den schönen landschaftlichen Bildern, die sich in dem Garten von Sanssouci aneinanderreihen, mehrfach einen charakteristischen Reiz.

In gleicher Weise gab Friedrich auch der Erinnerung an die abgeschiedenen Helden, die unter ihm für das Vaterland gekämpft, durch eine Reihe von Denkmälern eine feste Stätte. Das marmorne Standbild Schwerin's hatte er schon während des siebenjährigen Krieges beginnen lassen; im April 1769 wurde dasselbe auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin aufgestellt. In späteren Jahren folgten, auf derselben Stelle, die Statuen von Seydlitz, Keith (dem Feldmarschall, der bei Hochkirch gefallen war) und Winterfeldt. Zieten, der wenig Monate vor Friedrich starb, erhielt sein Denkmal erst unter dem folgenden Könige, und noch später ward diesen Fünfen das Standbild des Siegers von Kesselsdorf, des Fürsten Leopold von Dessau, hinzugefügt. So gemahnen die Marmorbilder, die unter den Linden des Wilhelmsplatzes stehen, die Nachkommen fort und fort an jene unvergeßliche Zeit.

Bis zur Zeit des bairischen Erbfolgekrieges blieben Friedrich indeß noch einige nähere Freunde erhalten, mit denen er der Vergangenheit gedenken und sich auch noch so mancher anmuthigen Blüthe, die der Herbst des Lebens aufs Neue emporsprießen machte, erfreuen konnte. Marquis d'Argens zwar, der während des siebenjährigen Krieges so treu an dem Könige gehalten und mit der Schärfe seiner Feder für ihn

gekämpft hatte, fand sich, als das gebrechlichere Alter sich einstellte, in der rauhen Luft des Nordens nicht mehr behaglich und sehnte sich bald nach seiner warmen Heimath, nach der schönen Provence, zurück. Friedrich mußte ihn schon im Jahre 1764 zu einem Besuch dorthin entlassen; da ihm aber der Freund zu lange ausblieb, so sann er auf ein eignes Mittel, seine Rückkehr zu beschleunigen. Er setzte, im Namen des Erzbischofs von Aix, einen förmlichen Hirtenbrief gegen die Freigeister auf, unter denen der Marquis namentlich angeführt ward, und sandte diesen in einigen Exemplaren an Personen von d'Argens' Bekanntschaft. Dies wirkte; d'Argens hielt sich in der Heimath nicht mehr für sicher und entschloß sich bald zur Rückreise. Doch blieb die Sehnsucht nach der Heimath wach, und aufs Neue bat er Friedrich, ihn zu entlassen. Da der König sich entschieden weigerte, seine Zustimmung zu geben, so glaubte d'Argens endlich, Friedrich halte ihn nur deshalb fest, weil er so viele vertraute Briefe, die leicht zu Mißbrauch Anlaß geben konnten, von seiner Hand besitze. Er packte sie zusammen und sandte sie an Friedrich zurück, mit innig ausgesprochenem Dank für all die Gnade, die er bei ihm genossen, und mit der erneuten Bitte um seinen Abschied. Jetzt gewährte Friedrich, tief gerührt, die Bitte des Freundes. D'Argens erhielt das Packet Briefe uneröffnet wieder; gleichwohl nahm er sie nicht mit, als er, im Jahre 1769, den gastlichen Boden verließ. Bald nachdem er seine Heimath erreicht hatte, starb er.

Zwei Andere, Fouqué und der Lord-Marschall Keith, beide hochbetagt, blieben bis an ihren Tod getreu zur Seite des Königs und erfreuten sich der theilnehmendsten Sorgfalt, mit der Friedrich, selbst schon die Beschwerden des Alters fühlend, ihre letzten Tage zu erheitern suchte. Fouqué hatte, nachdem er aus der österreichischen Gefangenschaft zurückgekehrt war, dem Kriegsdienste entsagt, zu dessen Erfüllung seine Kräfte nicht mehr hinreichten; zum Domprobste in Brandenburg ernannt, nahm er fortan dort seine Wohnung, aber mehrfach besuchte er den König in Sanssouci oder empfing, als er nicht mehr reisen konnte, dessen Besuche in seiner stillen Zurückgezogenheit. Friedrich sandte ihm Alles zu, was ihm das Leben noch angenehm und behaglich

machen konnte: hundertjährige Weine, die ausgesuchtesten Früchte seines Gartens und andere Dinge für seinen häuslichen Bedarf. Um seine Spaziergänge in des Freundes Gesellschaft zu genießen, ließ Friedrich ihn, den seine Füße nicht mehr tragen wollten, in einem Sessel die Treppen hinabtragen, in einen eigends dazu verfertigten Wagen setzen

und durch die Alleen von Sanssouci fahren, während er zu Fuße nebenher ging. Als sein Gehör schwach ward, sandte er ihm mancherlei Röhren zur Verstärkung des Schalles. Als ihm selbst das Sprechen schwer ward, erfand man eine Maschine, durch Zusammensetzung der Buchstaben die Worte zu ergänzen, die er nicht aussprechen konnte, und auch Friedrich bediente sich dieser Methode, um sich mit ihm zu unterhalten. Im Jahre 1774 starb Fouqué.

Noch näher gestaltete sich das Verhältniß mit dem Lord-Marschall Keith, der während des siebenjährigen Krieges in wichtigen diplomatischen Sendungen beschäftigt gewesen war. Zwar hatte auch diesen,

nach Beendigung des Krieges, das Heimweh nach Schottland zurückgetrieben; aber der Siebenzigjährige hatte sich dort gar vereinsamt gefühlt, und so führte ihn schon im Jahre 1764 ein stärkeres Heimweh nach Sanssouci zurück. Friedrich ließ ihm neben Sanssouci ein Haus bauen und einrichten, über dessen Eingang Keith die Worte setzte: **Fridericus II. nobis haec otia fecit.** Täglich konnte er, ganz nach seinem Belieben, um Friedrich sein und alle Bequemlichkeiten genießen. Er fühlte sich in dem Landhause des großen Königs, das scherzweise unter den Freunden oft „das Kloster" genannt ward, sehr glücklich.

„Unser Pater Abt," pflegte er zu sagen, „ist der umgänglichste Mensch von der Welt. Indeß (fügte er hinzu), wenn ich in Spanien wäre, so würde ich mich in meinem Gewissen verpflichtet achten, ihn bei der heiligen Inquisition als der Zauberei schuldig anzugeben. Denn würde ich wohl, wenn er mich nicht bezaubert hätte, hier verbleiben, wo ich nur das Bild der Sonne sehe, während ich in dem schönen Klima von Valencia leben und sterben könnte?" (In Valencia hatte Keith früher

glückliche Tage verlebt und dort, wie er sagte, „viele gute Freunde gefunden, besonders die liebe Sonne.“) Er blieb Friedrich in unwandelbarer Treue und Offenheit ergeben und hieß allgemein nur der „Freund des Königs.“ Er starb, 88 Jahre alt, während des bairischen Erbfolgekrieges.

Ebenso erfreute sich auch der alte Zieten mannigfacher Huld und Theilnahme. Zieten wohnte in Berlin und der König besuchte ihn

allemal, wenn er dahin kam. Einst war Zieten an Friedrich's Tafel eingeschlummert; einer der Mitspeisenden wollte ihn wecken, aber Friedrich

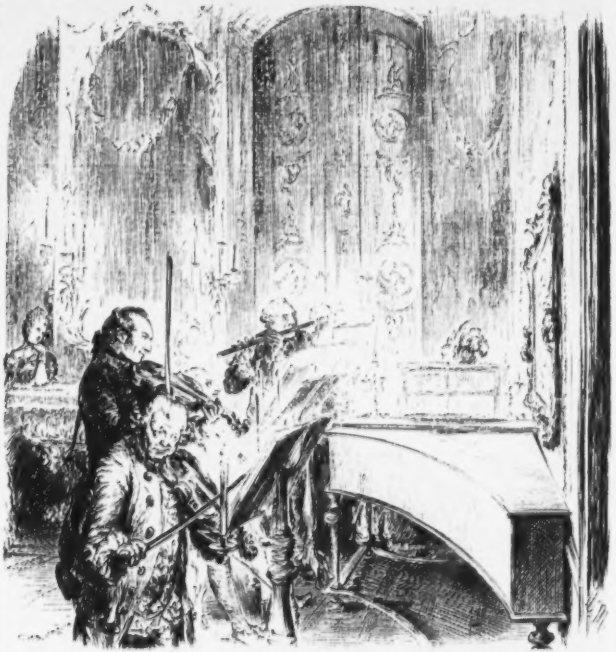
sagte: „Laßt ihn schlafen, er hat lange genug für uns gewacht.“ Im Jahre 1784, als Friedrich zur Carnevalszeit Berlin besuchte, erschien Zieten, schon 85 Jahre alt, im Parolesaale des Schlosses. Sowie ihn Friedrich bemerkte, trat er auf ihn zu, begrüßte ihn und sagte: „Es thut mir leid, daß Er sich die Mühe gegeben hat, die vielen Treppen zu steigen; ich wäre gern zu Ihm gekommen. Wie steht's mit der Gesundheit?“ — „„Die ist gut, Ew. Majestät, mir schmeckt noch Essen und Trinken, aber ich fühl's, daß die Kräfte abnehmen.““ — „Das Erste hör' ich gern; aber das Stehen muß Ihm sauer werden.“ Friedrich befahl, einen Stuhl herbeizubringen. Zieten weigerte sich, davon Gebrauch zu machen, versichernd, er sei nicht müde; der König aber bestand darauf, mit den mehrmals wiederholten Worten: „Setz' Er sich, alter Vater! setz' Er sich, sonst geh' ich fort, denn ich will Ihm durchaus nicht zur Last fallen.“ Zieten gehorchte endlich, und Friedrich unterhielt sich stehend noch geraume Zeit mit ihm.

Mit den Entfernten setzte Friedrich, wie in früheren Zeiten, einen lebhaften Briefwechsel fort, unablässig bemüht, seine Gedanken über die wichtigsten Interessen des Menschen auszutauschen. Vorzüglich ist unter diesem Briefwechsel der mit Voltaire und mit d'Alembert ausgezeichnet. Doch auch hier riß der Tod bald neue Lücken. Voltaire starb, wie bereits bemerkt, während des bairischen Erbfolgekrieges, gleichzeitig mit dem Lord-Marschall Keith. D'Alembert's vertrauliche Worte blieben dem Könige bis zum Jahre 1783.

Neben dem Genuß, den die Freunde aus der alten Zeit gewährten, tauchten nach dem siebenjährigen Kriege indeß auch noch einige eigenthümliche Freuden geselligen Verkehrs für den alternden König auf. So ward der Sylvesterabend an sogenannter „Confidenztafel“ mit einigen Damen, die Friedrich aus jener alten Zeit werth waren, unter dem Vorsitz seiner Schwester, der unvermählten Prinzessin Amalie, gefeiert. Da nach althergebrachter Sitte den Frauen am letzten Tage des Jahres die Herrschaft gebührt, so fand eine Jede von ihnen unter ihrer Serviette Krone und Scepter von Zucker, die Süßigkeit ihres Regimentes

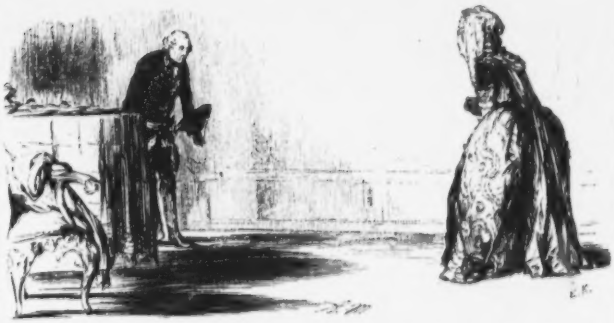
anzudeuten. Wirth und Gäste boten an diesem Abende allen Witz und alle Laune auf, um das Fest mit Fröhlichkeit zu schmücken. Aber auch hier trat nur zu bald der Tod störend hinein. — Noch heiterer entfaltete sich auf kurze Zeit das Leben um Friedrich, als der Prinz von Preußen, Friedrich Wilhelm, sich im Jahre 1765 mit der anmuthigen Prinzessin Elisabeth von Braunschweig vermählte. Fast täglich wurden jetzt einige Offiziere, oft schon des Nachmittags, zum Könige eingeladen, auch wenn er auf Sanssouci war; zur Unterhaltung dienten theatralische Vorstellungen, jede Woche war einigemal Tanz nebst kleinen gesellschaftlichen Spielen. Der König selbst nahm an diesen Vergnügungen stets lebhaften Antheil. Aber die Ehe war unglücklich; sie mußte nach einigen Jahren schon aufgelöst und die Prinzessin vom Hofe entfernt werden. Neue Einsamkeit, durch bittern Unmuth verdüstert, trat schnell an die Stelle des fröhlichen Verkehrs. — Die Prinzessin Elisabeth ist im höchsten Alter erst kürzlich (am 18. Februar 1840) zu Stettin gestorben, die Letzte, die von den Tagen des alten Glanzes von Sanssouci noch aus eigner Theilnahme Kunde zu geben vermochte.

Die Zeit des bairischen Erbfolgekrieges, von der ab der Tod mit rascher Hand die letzten Umgebungen Friedrich's lichtete, bezeichnet auch die Periode, bis zu welcher die musikalischen Genüsse, die so wesentlich zur Erfrischung seines Geistes beitrugen, andauerten. Bis gegen diese Jahre war des Abends regelmäßig, nach alter Sitte, im Zimmer des Königs Concert. Als ein besonders merkwürdiges Concert hat man jenes aufgezeichnet, welches im September 1770, als Friedrich in Potsdam den Besuch der verwittweten Kurfürstin Antonie von Sachsen empfing, angeordnet wurde: die Kurfürstin spielte den Flügel und sang; Friedrich, von Quanz begleitet, blies die erste Flöte, der Erbprinz von Braunschweig spielte die erste Violine und der Prinz von Preußen das Violoncell. Aber Quanz starb im Jahre 1773, mangelnde Vorderzähne verhinderten Friedrich am Flöteblasen und so fand er, da er die eigne Thätigkeit aufgeben mußte, bald auch im Anhören der Concerte keine Freude mehr.



Allmälig wird es immer einſamer um den König her. Auch von den Gliedern ſeiner Familie verläßt einer nach dem andern, mancher in blühender Jugend, ſeinen Platz. Auf's Tiefſte hatte ihn beſonders der Tod eines geliebten hoffnungsvollen Neffen erſchüttert, des Prinzen Heinrich (jüngern Bruders des Prinzen von Preußen), der im Jahre 1767, zwanzig Jahre alt, ſtarb. Er ſchrieb auf ihn eine Gedächtnißrede, die all ſeine Zärtlichkeit für dieſen Prinzen und alle Trauer über

seinen Verlust athmet, und ließ dieselbe in der Akademie vorlesen. Ueberhaupt hatte er mit seiner Familie allmälig immer weniger vertrauten Verkehr. Seine Gemahlin lebte in ihrer stillen Zurückgezogenheit, ihre Tage nur durch Wohlthun, wissenschaftliche Beschäftigung und kindliche Frömmigkeit bezeichnend, ohne Sanssouci je gesehen zu haben. Zuweilen pflegte er des Winters bei ihr im Schlosse von



Berlin zu speisen, ohne jedoch mit ihr zu sprechen. Das seltene Fest des goldenen Ehejubiläums, das im Jahre 1783 erschien, wurde nicht öffentlich gefeiert. Doch sorgte er nach wie vor, sie in den gebührenden Ehren zu erhalten. Sie starb eilf Jahre nach ihm.

Auch zu dem Thronfolger, dem Prinzen von Preußen, gestaltete sich kein näheres Verhältniß. Manche Gründe hatten eine gegenseitige Kälte veranlaßt. Indeß äußerte Friedrich eine lebhafte Freude, als dem Prinzen, nachdem dieser zur zweiten Ehe geschritten, der erste Sohn (der nachmalige König Friedrich Wilhelm III.) am 3. August 1770 geboren und hiedurch der weiteren Thronfolge eine Bürgschaft gegeben ward. „Ich wünsche (so schrieb er über dies Ereigniß prophetischen

Sinnes an Voltaire), daß dies Kind die Eigenschaften habe, die es haben muß, und daß es, fern davon, die Geißel des menschlichen Geschlechtes zu sein, vielmehr dessen Wohlthäter werde." Und an einen andern Freund schrieb er: „Ein Ereigniß, das für mich und für mein ganzes königliches Haus so wichtig ist, hat mich mit der lebhaftesten Freude erfüllt; und was mir diese Freude noch inniger macht, ist, daß sie das ganze Vaterland mit mir theilt. Könnte es einst auch mit mir die Freude theilen, diesen jungen Prinzen auf den ruhmvollen Bahnen seiner Vorfahren schreiten zu sehen!" — In solcher Weise knüpft sich die schicksalsvolle Zukunft unmittelbar an die Tage Friedrich's; und wie er selbst einst, am Tage seiner Taufe, von seinem Großvater in das Leben eingeführt ward, so trägt er jetzt das nachfolgende Geschlecht den Worten der Weihe für das Leben entgegen. Ein Bericht über die Taufe des Prinzen Wilhelm, jüngsten Sohnes des Thronfolgers (des nachmaligen Siegers von Laon), gibt uns das Bild einer solchen Scene, die freilich, im Gegensatz gegen die prunkvollen Ceremonien König Friedrich's I., den Charakter einer wesentlich verschiedenen Zeit offenbart. Es war der 10. Juli 1783, an welchem Prinz Wilhelm zu Potsdam getauft werden sollte. Das Corps der höhern Offiziere von der Garde hatte sich vor dem Palais des Prinzen versammelt und erwartete hier den König. Als dieser, in Begleitung des Prinzen Friedrich von Braunschweig, angekommen war, ward er durch den Thronfolger hinaufgeleitet, während die übrige Versammlung nachfolgte. Vor dem Zimmer der Prinzessin befanden sich die Kinder des Prinzen, den König zu empfangen. Hier stand auch ein Tisch mit einem silbernen Taufbecken, zur Seite aber ein rothes Paradebett, auf welchem der Täufling lag. Dabei standen der Hofprediger, die Amme und ein paar Kammermädchen. Nachdem der König sich hier etwa eine Minute aufgehalten hatte, ging er in das folgende Zimmer, in welchem die Prinzessin von Preußen auf dem Bette saß. Nach kurzer Beglückwünschung kehrte Friedrich wieder in das Taufzimmer zurück; eine der Hofdamen hatte unterdeß den Prinzen von dem Paradebette aufgenommen und legte ihn nun dem Könige, sobald er an den Tauftisch trat, in die Arme. Der Geistliche verrichtete die Handlung mit wenigen Worten, unter

denen der Wunsch, daß der Prinz zur Zierde des königlichen Hauses aufwachsen möge, die vornehmsten waren. Hierauf ging der König wieder zu der Prinzessin, um sich zu empfehlen. Als er wegging, standen die kleinen Prinzen noch im Taufzimmer; sie küßten ihm die Hand; der zweite, zehnjährige Prinz (Ludwig, gestorben 1796) sah seinen großen Oheim beweglich an. „Was fehlt Ihm?" fragte ihn der König. — „Sein Rock steht Ihm wohl nicht mehr an? — Nun, so ziehe Er nur einen Soldatenrock, wie sein Bruder, an!" Der kleine Prinz war über diese Erlaubniß außerordentlich erfreut, bedankte sich

und Friedrich ging, von dem Prinzen von Preußen begleitet, hinunter und stieg wieder zu Pferde. Das Alles geschah in sieben Minuten.

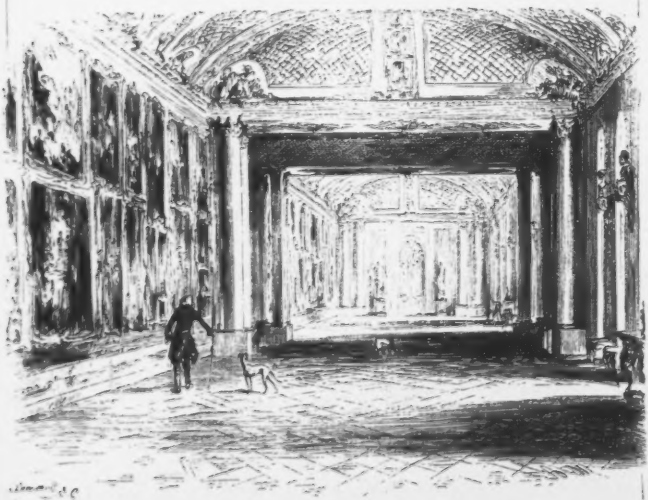
Besondere Anregung in das Leben von Sanssouci bringen fortan fast nur noch die, freilich nicht seltenen Besuche ausgezeichneter Reisenden, die den Mann des Jahrhunderts zu sehen und ihm ihre Huldigung auszusprechen kommen. Viele ausgezeichnete Namen sind unter diesen Besuchern aufbewahrt. Wir nennen nur zwei von ihnen: La Fayette

und Mirabeau. Der letztere wurde dem Könige am 25. Januar 1786 vorgestellt. So knüpft sich auch hier alte und neue Zeit zusammen.

Friedrich's Dienerschaft bestand nur aus wenigen Personen, indem bei seiner einfachen Lebensweise seine Bedürfnisse leicht befriedigt waren. Ueber seinen Verkehr mit diesen Leuten wird eine Menge von Anekdoten erzählt; sie stellen den König meist als einen sehr strengen, oft aber auch als einen ungemein nachsichtigen Herrn dar. Unter diesen Anekdoten ist eine, die seinen eigenthümlichen Charakter auf sehr liebenswürdige Weise hervortreten läßt. An einem Tage, so erzählt man, klingelte der König in seinem Zimmer. Da niemand kam, öffnete er das Vorzimmer und fand seinen Leibpagen auf einem Stuhle eingeschlafen. Er ging auf ihn zu und wollte ihn aufwecken; doch bemerkte er in dem Augenblick in der Rocktasche des Pagen ein beschriebenes Papier. Dies erregte seine Aufmerksamkeit und Neugier; er zog es hervor und las es. Es war ein Brief von der Mutter des Pagen und enthielt ungefähr Folgendes: Sie danke ihrem Sohne für die Unterstützung, die er ihr übersandt und sich von seinem Gehalte erspart habe. Gott werde ihn dafür belohnen; und diesem solle er so getreu, wie seinem Könige stets ergeben sein, dann werde er Segen haben, und sein irdisches Glück werde ihm gewiß nicht fehlen. Der König ging leise in sein Zimmer zurück, holte eine Rolle Dukaten und steckte sie mit dem Briefe dem Pagen wieder in die Tasche. Bald darauf klingelte er so stark, daß der Page erwachte. „Du hast wohl geschlafen?" fragte der König. Der Page stammelte eine halbe Entschuldigung und eine halbe Bejahung her, fuhr in der Verwirrung mit einer Hand in die Tasche und ergriff mit Erstaunen die Rolle Dukaten. Er zog sie hervor, ward blaß und sah den König mit Thränen in den Augen an, ohne ein Wort reden zu können. „Was ist dir?" fragte der König.

„Ach, Ew. Majestät," erwiderte der Page, indem er vor ihm auf die Kniee fiel, „man will mich unglücklich machen; ich weiß von diesem Gelde nichts!" — „Ei," sagte der König, „wem es Gott gibt, dem gibt er's im Schlafe. Schick's nur deiner Mutter, grüße sie und versichere ihr, daß ich für dich und sie sorgen werde."

Endlich gehören zu der täglichen Umgebung Friedrich's auch noch die zierlichen Windspiele, deren berührige Lebendigkeit die Stille um ihn unterbrach und an denen er bis zu seinen letzten Augenblicken besondere Freude hatte. Drei oder vier Hunde waren beständig um ihn; der eine war der Liebling, diesem dienten die andern zur Gesellschaft. Er lag stets an der Seite seines Herrn auf einem besondern Stuhle, im Winter mit Kissen bedeckt, und schlief des Nachts in dem Bette des Königs. Alle möglichen Unarten waren diesen Hunden verstattet; sie durften sich die kostbarsten Kanapees nach Gefallen aussuchen. Zu ihrem Zeitvertreibe fanden sie in den Zimmern lederne Bälle zum



Spielen. Wenn der König die Bildergallerie von Sanssouci, wo er sich gern aufhielt, oder die Gärten besuchte, waren sie seine beständigen Begleiter. Auch zum Karneval folgten sie ihm nach Berlin, in einer sechsspännigen Kutsche, unter der Aufsicht eines besondern Lakaien. Man versichert, der letztere habe sich in der Kutsche auf den Rücksitz gesetzt, da die Windspiele den Vordersitz einnahmen, habe auch die Hunde stets mit Sie angeredet, z. B. „Biche, sein Sie doch artig! Alcmene, bellen Sie nicht so!" — Einst ließ sich Friedrich aus Bayle's Wörterbuch einen Artikel über die Thierseelen vorlesen; er hatte eben seinen damaligen Lieblingshund Arsinoe auf dem Schooße und sagte dabei zu dem: „Hörst du, mein Liebling? von dir ist die Rede! Sie sagen, du hättest keinen Geist; aber du hast doch Geist, mein kleiner Liebling!" — Neben der Flora von Sanssouci, unter der Friedrich sein Grab sich hatte bereiten lassen (auch noch in seinem letzten Willen bestimmte er diese Stelle zu seiner Ruhestätte), sind seine Lieblingshunde nacheinander begraben worden; Steinplatten mit ihren Namen bedecken ihre Gräber.

Auch für seine Leibpferde hatte Friedrich eine eigenthümliche Zuneigung. Er sorgte für ihre beste Pflege und gab ihnen oft, ihrem besondern Charakter gemäß, die Namen historischer Zeitgenossen. So gehörten der Brühl, Choiseul, Kaunitz, Pitt u. a. zu seinen vorzüglichsten Pferden. Eins hieß Lord Bute; dies mußte aber die Schuld seines Namensvetters abbüßen und mit den Maulesels Orangenbäume ziehen, als England im Jahre 1762, bundbrüchig gegen Preußen, mit Frankreich Frieden schloß. Besonderer Zuneigung erfreute sich der Rothschimmel Cäsar; als er alt ward, durfte er frei in dem Lustgarten des Potsdamer Schlosses umhergehen, auch äußerte das Thier stets große Freude, wenn Friedrich von Sanssouci zur Parade nach Potsdam kam. Oft mußte die Wachtparade eine andere Wendung machen, wenn Cäsar im Wege stand. Die höchste Gunst aber ward dem Fliegenschimmel Condé, der sich durch ebenso große Schönheit wie durch Tüchtigkeit und munteres Wesen auszeichnete, zu Theil. Friedrich hatte für ihn zwei kostbare Reitzeuge von blauem Sammet mit reicher Silberstickerei machen lassen und brauchte ihn fast nur zu Spazierritten. Fast täglich

ließ er sich ihn vorführen und fütterte ihn mit Zucker, Melonen und Feigen. Auch kannte der Condé ebenfalls seinen Wohlthäter so gut, daß er, wenn man ihn frei gehen ließ, gerade auf ihn zulief, um sich die gewohnten Delikatessen zu holen; er verfolgte dabei den König oft bis an die Zimmer, selbst bis in den Saal des Schlosses von Sanssouci.

Immer stiller ist es in Sanssouci geworden. Das heitere Gespräch, das einst von Geist und Laune übersprudelte, ist allgemach verhallt; Flöte und Saitenspiel erklingen schon geraume Zeit nicht mehr in den Räumen, die ihnen gewidmet waren. Aber Eins schwindet nicht; Eins ist es, was diesen unbesieglichen Geist trotz aller Entbehrungen, trotz all der Last, mit welcher Alter und Krankheit den Körper drücken, immer aufs Neue frisch und jugendlich macht: es ist die unausgesetzte Beschäftigung mit der Wissenschaft. Fort und fort saugt er, wie in den Zeiten des jugendlichen Wissensdranges, neue, lebenskräftige Nahrung aus den Schriftwerken des griechischen und römischen Alterthums und aus denen, welche die Heroen der französischen Literatur hinterlassen haben. Seine Begeisterung bleibt immer neu, mit immer wiederkehrender Liebe erfreut und erwärmt er sich an den Schönheiten, durch die ihm einst das Auge des Geistes geöffnet ward. Auch die eigne geistige Thätigkeit rastet nicht; eine große Anzahl von den Erzeugnissen seiner Feder gehört dieser spätern Periode seit dem Ende des siebenjährigen Krieges an. Schon unmittelbar nach dem Kriege hatte er die Geschichte desselben gearbeitet; dann hatten die Geschichten der Theilung von Polen und des bairischen Erbfolgekrieges ebenfalls Anlaß zu historischer Darstellung gegeben, so daß wir, neben der Geschichte von Friedrich's Vorgängern, zugleich fast die ganze lange Reihe der politischen Ereignisse, an denen er selbst seit dem Beginn des ersten schlesischen Krieges Theil gehabt, von seiner eignen Hand und nach seiner eignen Anschauung aufgezeichnet besitzen, — eine Reihe historischer Werke, wie in ähnlicher Beziehung keine zweite vorhanden ist. Auch waltet in Allem, was Friedrich über die Geschichte seines eignen Lebens schrieb, die strengste Unparteilichkeit ob; nichts davon ist bei seinen Lebzeiten gedruckt worden, nichts wissentlich der Zuneigung oder Abneigung

wegen in falschem Lichte dargestellt; diese Arbeiten waren nur für die Nachwelt bestimmt. Neben diesen Werken ist eine große Anzahl verschiedener Abhandlungen, meist moralischen und staatswissenschaftlichen Inhalts, zu nennen. Mehrere derselben, wie z. B. die „Abhandlung über die Regierungsformen und die Pflichten der Regenten", vom Jahre 1777, und die „Briefe über die Liebe zum Vaterlande", vom Jahre 1779, schließen sich, in merkwürdiger Uebereinstimmung der Gesinnungen, dem berühmten Werke seiner Jugend, dem Antimacchiavell, an. Auch in Gedichten spricht er wiederholt den Drang seines Innern aus,

und wie er in seiner frühen Zeit nach der Erforschung ewiger Wahrheit gerungen, so strömt er in dichterischer Form auch noch kurz vor seinem

Tode — in seinem „Unde? Ubi? Quo?“ — alle bangen Zweifel und alle tröstende Sehnsucht nach dem klaren Lichte des Jenseits aus.

In einer Beziehung aber tritt auch bei dieser wissenschaftlichen Beschäftigung ein eigenthümlich tragisches Verhältniß hervor, und es hält schwer, sich der tiefsten Wehmuth zu erwehren, wenn man auf dasselbe zurückblickt. Friedrich hatte ein langes Leben mit treuer Gewissenhaftigkeit dem Dienste des Vaterlandes gewidmet; er hatte unermüdlich für dasselbe gewacht und gekämpft; er hatte die Freude, am Abende seines Lebens nicht bloß seinen eignen Staat geehrt, blühend und reich zu sehen: auch das gesammte deutsche Land hatte an seiner Größe sich auferbaut, aus seinem Heldenstreben hohe Kräftigung in sich gesogen, an der Weisheit seines Regimentes sich erwärmt und entzündet. Das war der schönste Lohn seiner Mühen; aber um diesen Lohn vollständig zu genießen, um sich zu überzeugen, daß er Alles erreicht habe, was er erstrebt, verlangte er auch noch den Anblick derjenigen Blüthen, die das einzige Kennzeichen der höhern Entwickelung sind, den Anblick einer frischen, schöpferischen Thätigkeit im Bereiche der Wissenschaft und Poesie. Ihm stand das Leben des Geistes zu hoch, als daß er sich nicht innig gesehnt hätte, sein Volk auch darin unter den Ersten hervorleuchten zu sehen. Und auch dieses Glückes, dieser edelsten Befriedigung seiner Wünsche hätte er theilhaftig werden können. Seit er dem deutschen Volke seine alte Würde zurückgegeben, war schnell eine Schaar der regsamsten, gediegensten Geister erwacht, die in Schrift und Rede den Preis der deutschen Wissenschaft verkündeten, und Lieder klangen durch das deutsche Land, wie sie seit den schönen Zeiten der Minnesinger nicht gehört waren. Den Namen eines Klopstock, eines Lessing hatten sich bereits die eines Winckelmann, Herder, Wieland, Goethe und vieler Anderer angereiht, die keinem der gefeiertsten Namen der Fremde nachstehen. Aber Friedrich kannte sie nicht, und, was trauriger ist, er hatte nicht den Sinn, ihre Sprache zu verstehen. Er, der für einen Gedanken von Voltaire's Henriade die ganze Iliade Homer's herzugeben geneigt war, vermochte nicht über die Schranken hinauszublicken, welche die höfische Etikette der französischen Poesie um sich und um ihn gezogen. Er ahnte so wenig, in

welchem Boden die Kraft und die Schönheit unserer Sprache und Poesie wurzele, daß er, als der Professor Myller in Berlin ihm die große Sammlung der schönen Gedichte des deutschen Mittelalters widmete, die er mit sorgenvoller Mühe zu Stande gebracht, nichts weiter zu antworten wußte, als: die Gedichte seien keinen Schuß Pulver werth. So mußte er, weil er dem deutschen Sinne sich abgewandt, darben mitten im Ueberflusse; so vereinsamte er mitten unter den Zeugnissen eines reichen heitern Lebens, die vorzugsweise durch die großen Thaten seines Lebens hervorgerufen waren; so ging der tröstende, der erhebende Zuspruch der deutschen Muse an seinem Ohre unvernommen vorüber. Und dennoch, obgleich er sein Volk noch in all der Rohheit befangen glaubte, die in den Zeiten seiner Jugend vorherrschend war, dennoch hielt er die freudige Zuversicht aufrecht, daß der Geist des deutschen Volkes sich dereinst in glänzender Herrlichkeit offenbaren müsse und daß die Aeußerung seiner Kraft sich über alle Lande ausbreiten werde. Er schrieb, im Jahre 1780, eine ausführliche Abhandlung „über die deutsche Literatur, über die Fehler, die man ihr vorwerfen kann, über deren Ursachen und über die Mittel, durch welche sie zu verbessern sind". Die Abhandlung ist insofern mangelhaft und werthlos, als Friedrich sich nur auf die schlechtesten Erscheinungen, welche die deutsche Literatur in seiner Jugend hervorgebracht hatte, bezieht. Aber der Sinn, in welchem die Abhandlung geschrieben ist, versöhnt mit all diesen Mängeln und gibt das lauterste, das rührendste Zeugniß der Liebe und Treue, mit der er bis an das Ende seiner Tage am Vaterlande festhielt. Denn mit den folgenden prophetischen Worten, die freilich noch Bedeutenderes verkünden, als die deutsche Literatur damals erreicht hatte, beschließt er diese Schrift: „Wir werden unsere classischen Schriftsteller haben; Jeder wird sie lesen, um sich an ihnen zu erfreuen; unsere Nachbarn werden die deutsche Sprache lernen; an den Höfen wird man sie mit Vergnügen sprechen; und es kann geschehen, daß unsere Sprache, ausgebildet und vollendet, sich zu Gunsten unserer guten Schriftsteller von einem Ende Europas bis zum andern ausbreitet. Diese schönen Tage unserer Literatur sind noch nicht gekommen, aber sie nahen heran. Ich sage es euch, sie werden erscheinen: ich

werde ſie nicht ſehen, mein Alter geſtattet mir dazu keine Hoffnung. Ich bin wie Moſes; ich ſehe von fern das gelobte Land, aber ich werde es nicht betreten."

Vier und vierzigstes Capitel.

Friedrich's Ende.

Friedrich hatte bereits das siebente Jahrzehend seines Lebens überschritten. Neue Geschlechter waren um ihn her aufgewachsen; sie kannten die Leiden und die Freuden seiner frühern Zeit nicht; aber innig war ihr Leben durchwebt von dem Ruhme seines Namens, und kindliche Verehrung brachten sie dem dar, der mit Vatertreue unablässig für das Wohl seines Volkes sorgte. Wahrlich, wenn Friedrich unter seinen

Unterthanen erschien, es war, als ob der Vater zu seinen Kindern komme. Darum ruhte er sicher in der Liebe seines Volkes, und sein Haus bedurfte, während andere Monarchen sich durch bewaffnete Miethlinge und Kanonen vor den Ihrigen zu schützen suchten, keiner Wache. Wohl lautet es rührend, wenn ein Zeitgenoß erzählt: „Ich bestieg diesen Hügel (Sanssouci) zum ersten Mal im Winter in der Abenddämmerung. Als ich dieses Welterschütterers kleines Haus vor mir erblickte, schon nahe war an seinem Zimmer, sah ich zwar Licht, aber keine Wache vor des Helden Thür, keinen Menschen, der mich gefragt hätte, wer ich sei und was ich wolle. Ich sah nichts und ging frei und froh umher vor diesem kleinen stillen Hause." Ein Anderer berichtet, wie er eines Abends, in Gesellschaft eines königlichen Pagen, nach Sanssouci gekommen sei und dort im zweiten Zimmer, durch die halbgeöffnete Thür, Friedrich gesehen habe, auf einem Ruhebette schlummernd, nur leicht bedeckt und bloß von einem schlafenden Kammerdiener bewacht.

Wenn Friedrich in die Stadt geritten kam, war es stets ein festliches Ereigniß für das Volk. Die Bürger traten aus den Thüren und grüßten ihn ehrerbietig; er erwiderte jeden Gruß, indem er den Hut abzog. Viele folgten ihm zu den Seiten, den alten König recht lange und deutlich anzusehen. Stets lief eine Menge von Kindern und Buben vor und neben ihm; sie riefen dem Landesvater ihr Lebehoch zu, warfen ihre Mützen jubelnd empor, wischten ihm auch wohl den Staub von den Stiefeln und trieben sonst allerlei Possen. Friedrich ließ sie nie in ihrer Freude stören; nur wenn sie gar zu weit gingen und das Pferd neckten, daß es scheu ward, stieß er wohl einige rasche Drohungen aus und ritt dann wieder ruhig weiter. Auch wird erzählt, wie er einst, als die Buben es zu arg machten, seinen Krückstock erhoben und ihnen drohend geboten habe, in die Schule zu gehen, wie die Buben aber jubelnd ausgerufen hätten: „Ach, der will ein König seyn, und weiß nicht, daß Mittwoch Nachmittags keine Schule ist!"

Ebenso drängten sich die höhern Stände, denen der Zutritt zur Oper verstattet war, ihn zu sehen, wenn er in das Theater trat. „Mir schlägt immer das Herz," so sagt ein Augenzeuge, „wenn Pauken und Trompeten seinen Eintritt verkündigen, die Leute sich fast erdrücken, ihn zu sehen, und die alten Soldaten unten nur Augen für ihn haben."

Und wie in der nächsten Umgebung seines Volkes, so zollte man ihm überall, selbst in fern entlegenen Ländern, Ehrfurcht und Bewunderung. Es war im Jahre 1780, als ein aus Amsterdam gebürtiger Schiffscapitain Klock, der in Emden das Bürgerrecht erworben, sein Schiff auf der marokkanischen Küste durch einen Sturm verlor. Er,

sammt der Mannschaft, wurde in die schrecklichste Gefangenschaft nach Magadore geführt. Als aber der Kaiser Muley Ismael erfahren, daß ihre Flagge und sie selbst dem großen Könige angehörten, ließ er die Unglücklichen nach Marokko kommen, befragte sie nach Friedrich und sagte: „Von eurem Monarchen sind so viele Wunderdinge zu meinen Ohren gekommen, daß es mich mit Liebe und Bewunderung zu ihm erfüllt hat. Die Welt hat keinen größern Mann aufzuweisen, als ihn; als Freund und Bruder hab' ich ihn in mein Herz geschlossen. Ich will darum auch nicht, daß ihr, die ihr ihm angehört, in meinen Staaten als Gefangene angesehen werdet; vielmehr habe ich beschlossen, euch frank und frei in euer Vaterland heim zu schicken, auch meinen Kreuzern anbefohlen, wo sie preußische Schiffe in See antreffen, ihren Flaggen Achtung zu erweisen und sie selbst nach Möglichkeit zu beschützen." Klock mit seinem Gefolge ward darauf neu gekleidet, sehr anständig bewirthet und unentgeltlich nach Lissabon eingeschifft. —

Mit einem schwächlichen Körper war Friedrich in die Welt getreten; mehrfach hatte man in jüngeren Jahren für sein Leben gefürchtet. Dann war die Zeit der Arbeit und Mühe gekommen, deren Last ihm schon in den männlichen Jahren das Gepräge eines höhern Alters gegeben hatte. Gleichwohl war durch die mannigfachen Anstrengungen im Felde sein Körper abgehärtet worden und mit bewunderungswürdiger Kraft, die freilich nur durch einen so starken Geist erzeugt werden konnte, ertrug er die folgenden Mühen und so manche Krankheitsleiden, die fast regelmäßig wiederkehrten. Sein Körper war von der Zeit gebeugt worden, sein Geist war es nicht. So schildert ihn noch wenig Monate vor seinem Tode ein Zeitgenoß: „Mit lebendiger Neugierde," sagt er, „betrachtete ich diesen Mann, der, groß von Genie, klein von Statur, gekrümmt und gleichsam unter der Last seiner Lorbeern und seiner langen Mühen gebeugt war. Sein blauer Rock, abgenutzt wie sein Körper, seine bis über die Kniee hinaufreichenden langen Stiefeln, seine mit Schnupftaback bedeckte Weste bildeten ein wunderliches und doch imponirendes Ganze. An dem Feuer seiner Blicke erkannte man,

daß er nicht gealtert hatte. Ungeachtet er sich wie ein Invalide hielt, fühlte man doch, daß er sich noch wie ein junger Soldat schlagen könne; trotz seines kleinen Wuchses erblickte ihn der Geist doch größer, als alle andern Menschen."

Aber die wiederkehrenden Krankheitsanfälle wurden mit den steigenden Jahren immer beschwerlicher und drohten die Kraft des Körpers immer mehr zu untergraben. „Was meine Gesundheit betrifft (schrieb Friedrich schon im Jahre 1780 an einen Freund), so werden Sie natürlicher Weise selbst vermuthen, daß ich, bei 68 Jahren, die Schwachheiten des Alters empfinde. Bald belustigt sich das Podagra, bald das Hüftweh und bald ein eintägiges Fieber auf Kosten meines Daseins, und sie bereiten mich vor, das abgenutzte Futteral meiner Seele zu

verlassen." — Unausgesetzt aber erfüllte er alle, auch die beschwerlichsten Pflichten seines königlichen Amtes, ebenso, wie er dieselben seit dem Antritt seiner Regierung übernommen. Nicht bloß die täglichen Geschäfte seines Cabinets und die tägliche Soldatenschau, auch die Reisen in die Provinzen und die Abhaltung der militairischen Revüen litten keine Unterbrechung. Noch im August 1785 hatte er, bei der schlesischen

Revüe, sechs Stunden lang in einem kalten und heftigen Regen zu Pferde gesessen und alles Ungemach der Witterung ruhig ertragen. Nur eine schnell vorübergehende Unpäßlichkeit war die Folge davon gewesen.

Mit dem Herbste desselben Jahres trat ein ernstlicher und anhaltender Krankheitszustand ein; bald äußerten sich die bedrohlichen Vorboten der Wassersucht. Aber, wie beängstigend und quälend auch diese Leiden waren, doch litt die ganze Regententhätigkeit des großen Königes keine Unterbrechung. Alle Cabinetsgeschäfte wurden abgemacht, wie in den Tagen rüstiger Gesundheit. Wie Friedrich in dem letzten Jahre

den deutschen Fürstenbund zu Stande gebracht, den denkwürdigen Vertrag mit Nordamerika abgeschlossen hatte, so sorgte er unermüdet auch für das Innere seines Reiches. Er wollte auch hier sein Werk getreu abschließen. Alle entworfenen und beschlossenen Unternehmungen zur Landeswohlfahrt wurden ausgeführt und vollendet. Drei Millionen Thaler waren für diese Zwecke bestimmt. Und da im vorigen Frühjahr die Niederungen in den Ostseeprovinzen durch große Ueberschwemmungen gelitten hatten, so wurden unverzüglich die nöthigen Anstalten zur Wiederherstellung der Dämme getroffen, auch eine halbe Million Thaler unter die Nothleidenden vertheilt. Ebenso ergriff Friedrich die nöthigen Maßregeln, um den Folgen eines in demselben Jahre erfolgten Mißwachses vorzubeugen.

Am 26. Januar 1786 war der alte Zieten gestorben. Als Friedrich seinen Tod erfuhr, war er den ganzen Morgen sehr ernst, aber gefaßt. Einige Generale kamen zu ihm; absichtlich vermieden sie es, von Zieten's Tod zu sprechen. Friedrich aber fing selbst davon an. „Unser alter Zieten," sagte er, „hat auch bei seinem Tode noch sich als General gezeigt. Im Kriege commandirte er immer die Avantgarde, auch mit dem Tode hat er den Anfang gemacht. Ich führte die Hauptarmee, ich werd' ihm folgen."

Der April brachte die ersten warmen Tage und Friedrich hoffte, obgleich die Krankheit immer mehr vorgeschritten war, von der Verjüngung der Natur auch eine neue Belebung seiner Kräfte. Die Strahlen der Sonne, die milde Frühlingsluft thaten ihm wohl, und gern genoß er diese Erquickung, indem er sich auf die sogenannte grüne Treppe vor dem Potsdamer Schloß, wo er den Winter zugebracht, einen Stuhl hinausbringen ließ und sich dort ruhte. Einst bemerkte er, daß die beiden Grenadiere, die an jener Treppe Schildwache standen, das Gewehr scharf beim Fuß behielten, während er sich der Ruhe überließ. Er winkte einen von ihnen zu sich heran und sagte mit gütigem Tone: „Geht ihr nur immer auf und nieder. Ihr könnt nicht so lange stehen, als ich hier sitzen kann!"

Noch im April zog er auf sein geliebtes Landhaus hinaus. Mehrmals versuchte er hier auf seinem getreuen Condé einen kurzen Spazierritt, aber die Kräfte ließen immer mehr nach. Die Aerzte wußten keine Hülfe mehr. Auch die Ankunft des berühmten hannöverschen Leibarztes Zimmermann, der zwar angenehme Unterhaltung und Zerstreuung zu bringen im Stande war, blieb im Uebrigen ohne Erfolg. Im Anfange des Sommers hatte sich die Wassersucht vollständig ausgebildet. Friedrich litt unendlich, liegen konnte er gar nicht mehr, Tag und Nacht mußte er auf dem Stuhle sitzend zubringen. Und dennoch zeigte er auch jetzt

nur Heiterkeit und Zufriedenheit, dennoch ließ er kein Zeichen von Schmerz blicken, kam keine Klage über seine Lippen. Trat ihn über Nacht bisweilen die Engbrüstigkeit zu heftig an, so rief er ganz leise, um die im Nebenzimmer schlafende Bedienung nicht zu wecken, einen der beiden Lakaien, die bei ihm wachten, zu sich und bat ihn in den freundlichsten Ausdrücken, ihm eine Weile den Kopf zu halten. Eines Morgens fragte er einen Laufer, der die Wache hatte, welche Zeit es sei; als dieser sagte, daß es eben zwei Uhr geschlagen habe, antwortete er: „Es ist noch zu früh, wollen sie (die Kammerdiener) noch schlafen lassen." Dem Herzoge von Curland, der ihn in dieser schweren Zeit besuchte, sagte er scherzend: wenn er einen guten Nachtwächter brauche, so bitte er sich dieses Amt aus, er könne des Nachts vortrefflich wachen. Und bei alledem gingen auch jetzt noch die Regierungsgeschäfte unausgesetzt ihren Gang fort. Die Cabinetsräthe, die sonst gewöhnlich um 6 oder 7 Uhr erschienen, wurden jetzt bereits um 4 oder 5 Uhr Morgens vor ihn berufen. „Mein Zustand (so kündigte er ihnen diese, freilich unbequeme Neuerung an) nöthigt mich, Ihnen diese Mühe zu machen, die für Sie nicht lange dauern wird. Mein Leben ist auf der Neige;

die Zeit, die ich noch habe, muß ich benutzen. Sie gehört nicht mir, sondern dem Staate."

In warmen Nachmittagsstunden ließ er sich auch in seinen letzten Tagen gern an die Sonne hinaustragen. Einst hörte man ihn, als er seinen Blick auf die Sonne gewandt hatte, die Worte sagen: „Bald werde ich dir näher kommen!"

Gegen die Mitte des August bemerkte man eine Wendung der Krankheit, welche die nahe Auflösung zu verkünden schien. Am 15. August schlummerte er wider seine Gewohnheit bis 11 Uhr, besorgte darauf aber, wenn auch mit schwacher Stimme, seine Cabinetsgeschäfte mit derselben Geistesgegenwart und mit derselben Frische, wie in den Tagen rüstiger Kraft. Auch diktirte er an diesem Tage noch so richtig durchdachte Depeschen, daß sie dem erfahrensten Minister würden Ehre gemacht haben. Zugleich ertheilte er dem Kommandanten von Potsdam, Generallieutenant von Rohdich, die Disposition zu einem Manoeuvre der Potsdamer Garnison für den folgenden Tag, mit vollkommen richtiger und zweckmäßiger Anordnung in Bezug auf das Terrain.

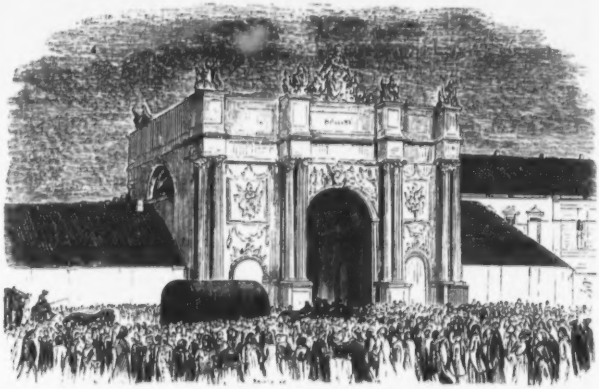
Am folgenden Morgen verschlimmerte sich der Zustand auf bedenkliche Weise, die Sprache stockte, das Bewußtsein schien aufzuhören. Die Cabinetsräthe wurden nicht zum Vortrage gerufen. Rohdich trat vor den leidenden Herrn; man bemerkte deutlich, wie dieser bemüht war, sich zu sammeln, um einen Theil seines Lieblingsgeschäftes zu verrichten. Er arbeitete daran, aus dem Winkel des Stuhles sein Haupt emporzuheben, das matte Auge mehr zu öffnen, die Sprachorgane in Bewegung zu setzen. Alle Anstrengung war vergebens. Er gab durch einen klagenden Blick beim Drehen des Kopfes zu verstehen, daß es ihm nicht mehr möglich sei. Rohdich drückte sein Taschentuch vor die Augen und verließ schweigend das Zimmer.

Auch dieser Tag verging, ohne daß die beginnende Auflösung des Körpers das starke Leben überwältigen konnte. Die Nacht war gekommen, es schlug eilf Uhr. Vernehmlich fragte der König, was die Glocke sei. Als man es ihm gesagt, erwiderte er: „Um vier Uhr will ich aufstehen." Ein trockener Husten beklemmte ihn und raubte ihm die Luft. Der eine von den anwesenden Dienern, der Kammerlakai Strützki, faßte ihn, indem er niederkniete, unter den Arm und hielt ihn aufrecht, um ihm Erleichterung zu gewähren. Allmälig veränderten sich die Gesichts-

züge, das Auge ward matter und gebrochener; dann wurde der Körper ruhig, nach und nach schwand der Odem. Einige Stunden nach Mitternacht starb Friedrich in des Lakaien Armen. Außer diesem waren nur der Arzt und zwei Kammerdiener die Zeugen seines Todes. Es war der 17. August 1786.

Am Morgen erschien der neue König, Friedrich Wilhelm II., dem Dahingeschiedenen das Opfer des Schmerzes darzubringen. Mit der Uniform des ersten Garde-Bataillons angethan lag Friedrich auf einer schwarzbehängten Feldbettstelle, als die Offiziere der Garnison, die um 11 Uhr zur Parole nach Sanssouci beschieden waren, die Erlaubniß erhielten, das Trauerzimmer zu betreten. Sie vergossen tausend schmerzliche Thränen, als sie die schwache, entseelte Hülle dieses mächtigen Geistes vor sich sahen. Ihre Stimmung theilten die Söhne des neuen Königes, der Kronprinz Friedrich Wilhelm und der Prinz Ludwig, als auch sie an die Bahre traten.

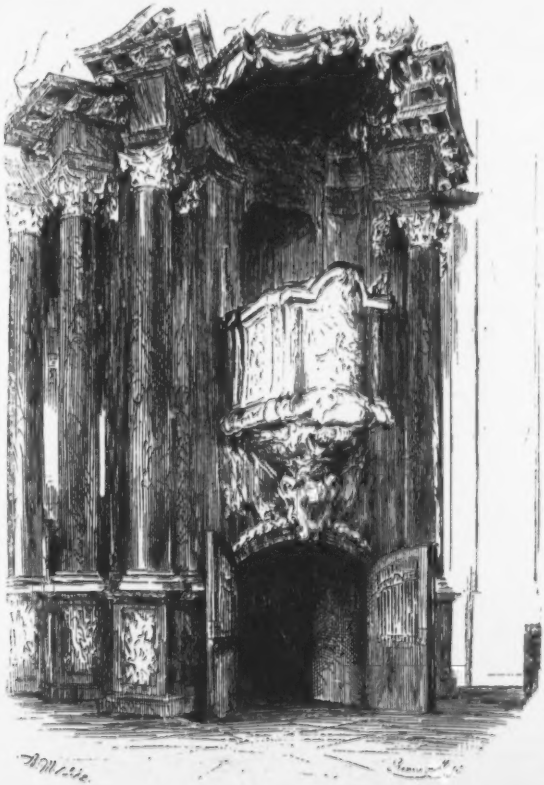
Abends acht Uhr wurde der Leichnam von zwölf Unteroffizieren des ersten Garde-Bataillons in den Sarg gelegt und auf einem achtspännigen Leichenwagen nach dem Schlosse in der Stadt gebracht. Vorauf ritt der Adjutant des ersten Garde-Bataillons, zu beiden Seiten des Wagens gingen die zwölf Unteroffiziere, drei Wagen folgten. Der stille Zug ging zum Brandenburger Thore von Potsdam hinein, wo sich viele Offiziere anschlossen, die sich hier versammelt hatten und dem großen Todten gesenkten Blickes das Geleit gaben. Alle Straßen von Potsdam waren mit Menschenhaufen überfüllt; aber Stille der Mitternacht lag auf dem Volke; nur hier und da hörte man ein schwerverhaltenes Schluchzen und den Seufzer: „Ach der gute König!" Am Eingange des Schlosses wurde der Sarg von vier Obersten empfangen und in dem Audienz-Zimmer die Nacht hindurch bewacht. Am andern Tage war hier, unter dem daselbst befindlichen Baldachin, der Leichnam in Para[illegible] ausgestellt, einfach, ganz wie im Leben bei festlicher Gelegenheit angethan, das dünne eisgraue Haar etwas gepudert und in kunstlose Locken gelegt. Ruhig sinnender Ernst sprach aus den erbleichten Zügen des Gesichtes. Krückstock, Degen und Schärpe lagen auf einem Taburet neben ihm. So war er den ganzen Tag zu sehen. Tausende waren, auf



die Trauerkunde, aus Berlin, aus den kleinen Städten, vom Lande herbeigeströmt, den einzigen Landesvater Einmal noch im Sarge zu betrachten.

Die Gruft auf den Terrassen von Sanssouci, die Friedrich selbst zu seiner Ruhestätte bestimmt, schien eines so großen Königes nicht würdig zu sein. Der neue Herrscher wählte dafür den Platz neben der Gruft Friedrich Wilhelm's I., unter der Kanzel in der Garnisonkirche zu Potsdam. Dahin setzte sich der Zug am Abende des 18. August in Bewegung, begleitet von den Generalen und Offizieren, von dem Magistrate der Stadt und von des verstorbenen Königes Hofstaat. Zwei Prediger gingen der Leiche entgegen und begleiteten sie bis zum Eingange des Gewölbes, indem die Orgel das Lied „Dein sind wir, Gott, in Ewigkeit" mit gedämpften Tönen spielte. Der üblichen Gedächtnißpredigt wurde in der ganzen Monarchie die Stelle aus dem ersten Buche der Chronik zum Grunde gelegt: „Ich habe Dir einen Namen gemacht, wie die Großen auf Erden Namen haben." Das feierliche Leichenbegängniß fand am 8. September in der Garnisonkirche zu Potsdam statt. Es wurde dieses Ehrenfest gerade so eingerichtet, wie es bei dem Tode Friedrich Wilhelm's I. war gehalten worden.

Was die Welt bei der Nachricht von dem Tode des Königes, den sie, vor allen übrigen, den Großen, den Einzigen nannte, empfunden habe? wer möchte dies heute nachsprechen können! Besser wissen wir es nicht zu sagen, als mit den schlichten Worten jenes schwäbischen Bauern: „Wer wird nun die Welt regieren?“ —



Schluss.

Das Teſtament des großen Königs.

Friedrich's letzter Wille lautet in ſeinen bedeutſamſten Theilen folgender Geſtalt:

„Unſer Leben iſt ein flüchtiger Uebergang von dem Augenblicke der Geburt zu dem des Todes. Die Beſtimmung des Menſchen während dieſes kurzen Zeitraumes iſt, für das Wohl der Geſellſchaft, deren Mitglied er iſt, zu arbeiten. Seitdem ich zur Handhabung der öffentlichen Geſchäfte gelangt bin, habe ich mich mit allen Kräften, welche die Natur mir verliehen hat, und nach Maßgabe meiner geringen Einſichten beſtrebt, den Staat, welchen ich die Ehre gehabt habe zu regieren, glücklich und blühend zu machen. Ich habe Geſetze und Gerechtigkeit herrſchen laſſen; ich habe Ordnung und Pünktlichkeit in die Finanzen gebracht; ich habe in die Armee jene Mannszucht eingeführt, wodurch ſie vor allen übrigen Truppen Europa's den Vorrang erhalten hat. Nachdem ich ſo meine Pflichten gegen den Staat erfüllt habe, würde ich mir unabläſſig einen Vorwurf machen müſſen, wenn ich meine Familienangelegenheiten vernachläſſigte. Um alſo allen Streitigkeiten, die unter meinen nächſten Verwandten

über meinen Nachlaß sich erheben könnten, vorzubeugen, erkläre ich durch diese feierliche Urkunde meinen letzten Willen."

„Ich gebe gern und ohne Bedauern diesen Lebenshauch, der mich beseelt, der wohlthätigen Natur, die mir ihn geliehen hat, meinen Körper aber den Elementen, aus welchen er zusammengesetzt ist, zurück. Ich habe als Philosoph gelebt und will auch als solcher begraben werden, ohne Prunk, ohne Pracht, ohne Pomp. Ich mag weder geöffnet, noch einbalsamirt werden. Man setze mich in Sanssouci oben auf den Terrassen in eine Gruft, die ich mir habe bereiten lassen. Sollte ich im Kriege oder auf der Reise sterben, so begrabe man mich an dem ersten besten Orte und lasse mich hernach zur Winterszeit nach Sanssouci an den bezeichneten Ort bringen."

„Ich überlasse meinem lieben Neffen, Friedrich Wilhelm, als erstem Thronfolger, das Königreich Preußen, die Provinzen, Städte, Schlösser, Forts, Festungen, alle Munition, Arsenäle, die von mir eroberten oder ererbten Länder, alle Edelgesteine der Krone, die Gold- und Silberservice, die in Berlin sind, meine Landhäuser, Bibliothek, Münzkabinet, Bildergallerie, Gärten u. s. w. Auch überlasse ich ihm außerdem den Schatz, in dem Zustande, in welchem er sich an meinem Sterbetage befinden wird, als ein dem Staate zugehöriges Gut, das nur zur Vertheidigung oder zur Unterstützung des Volkes angewandt werden darf."

„Sollte es sich nach meinem Tode zeigen, daß ich einige kleine Schulden hinterlasse, an deren Zahlung mich der Tod gehindert, so soll mein Neffe sie entrichten. Das ist mein Wille."

„Der Königin, meiner Gemahlin, vermache ich zu den Einkünften, die sie schon bezieht, noch jährlich 10,000 Thaler als Zulage, zwei Faß Wein jährlich, freies Holz und Wildpret für ihre Tafel. So hat die Königin versprochen, meinen Neffen zu ihrem Erben einzusetzen. Da sich übrigens kein schicklicher Ort findet, ihr denselben zur Residenz anzuweisen, so mag es Stettin dem Namen nach sein. Doch fordre ich zugleich von meinem Neffen, ihr eine standesmäßige Wohnung im Berliner Schlosse frei zu lassen; auch wird er ihr seine Hochachtung beweisen, die ihr, als der Wittwe seines Oheims und als einer Fürstin, die nie vom Tugendpfade abgewichen ist, gebühret."

„Nun zur Allodialverlassenschaft. Ich bin nie weder geizig noch reich gewesen und habe folglich auch nicht viel eigenes Vermögen, worüber ich disponiren kann. Ich habe die Einkünfte des Staats immer als die Bundeslade betrachtet, welche keine unheilige Hand berühren durfte. Ich habe die öffentlichen Einkünfte nie zu meinem besondern Nutzen verwendet. Meine Ausgaben haben nie in einem Jahre 220,000 Thaler überstiegen. Auch läßt mir meine Staatsverwaltung ein ruhiges Gewissen, und ich scheue mich nicht, öffentlich Rechenschaft davon abzulegen."

„Mein Neffe Friedrich Wilhelm soll Universalerbe meines Vermögens sein."

Hierauf folgen die besondern Bedingungen für die letztere Bestimmung und die Legate, welche der Nachfolger bezahlen solle. Dann heißt es weiter:

„Ich empfehle meinem Thronerben mit aller Wärme der Zuneigung, deren ich fähig bin, jene braven Offiziere, welche unter meiner Anführung den Krieg mitgemacht haben. Ich bitte ihn, auch besonders für diejenigen Offiziere Sorge zu tragen, die in meinem Gefolge gewesen sind; daß er keinen derselben verabschiede, daß keiner von ihnen, mit Krankheit beladen, im Elende umkomme. Er wird geschickte Kriegsmänner und überhaupt Leute an ihnen finden, welche Beweise von ihren Einsichten, von ihrer Tapferkeit, Ergebenheit und Treue abgelegt haben."

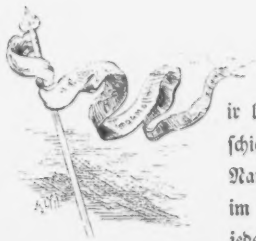
Auf gleiche Weise werden dem Nachfolger die Geheimen Secretaire und die Bedienten Friedrich's empfohlen. Nach einigen ferneren Bestimmungen schließt das Testament mit den Worten:

„Ich empfehle meinem Nachfolger ferner, sein Geblüt auch in den Personen seiner Oheime, Tanten und übrigen Anverwandten zu ehren. Das Ungefähr, welches bei der Bestimmung der Menschen obwaltet, bestimmt auch die Erstgeburt, und darum, daß man König ist, ist man nicht mehr werth, als die übrigen. Ich empfehle allen meinen Verwandten, in gutem Einverständnisse zu leben und nicht zu vergessen, im Nothfall ihr persönliches Interesse dem Wohl des Vaterlandes und dem Vortheil des Staates aufzuopfern."

„Meine letzten Wünsche in dem Augenblicke, wo ich den letzten Hauch von mir gebe, werden für die Glückseligkeit meines Reiches sein. Möge es stets mit Gerechtigkeit, Weisheit und Nachdruck regiert werden, möge es durch die Milde seiner Gesetze der glücklichste, möge es in Rücksicht auf die Finanzen der am Besten verwaltete, möge es durch ein Heer, das nur nach Ehre und edelm Ruhme strebt, der am Tapfersten vertheidigte Staat sein! O möge es in höchster Blüthe bis an das Ende der Zeit fortdauern!" —

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Den Freunden des Vaterlandes.



Ihr legen Euch in diesem Buche die Geschichte eines Mannes vor, bei dessen Namen das Herz eines jeden Bürgers im preußischen Staate, das Herz eines jeden Deutschen höher schlägt, eines Mannes, welcher zu den Wenigen gezählt werden muß, die zu Trägern der Weltgeschichte berufen waren und hellen Geistes, scharfen Auges, starken Armes ihren Beruf zu erfüllen vermochten. Er führte einen kleinen, bis dahin nur wenig beachteten Staat in die Reihe der europäischen Mächte ein, und gab der Entwickelung dieses Staates diejenige Richtung, welche die Bürgschaft seiner stets wachsenden Bedeutung in sich einschließt. Er schuf dem deutschen Namen Ehre; er rief den Nationalsinn des Volkes, der länger als hundert Jahre fast geschlummert hatte, wieder ins Leben, daß deutsche That und deutsches Wort aufs Neue,

wie einst in vergangenen Zeiten, über die Lande hinausstrahlten. Er stand am Schlusse eines abgelaufenen Zeitalters; er schob den Riegel hinweg, welcher die Pforten der neuen Zeit verschlossen hielt, und begann den Schritt auf der neuen Bahn.

Ein höheres Verhängniß waltet über den Menschen; wir Alle, sofern unsere Sinne nicht gänzlich der Erde und den irdischen Bedürfnissen zugewandt sind, vernehmen die Stimme in unserm Innern, die uns dem Zwecke unsers Daseins entgegenführt. Ungleich mächtiger aber, als bei uns, die wir der Masse angehören und deren Spur verlischt, wenn wir nicht mehr da sind, erschallt die Stimme des Innern denen, deren Beruf es ist, in den Gang der Weltgeschichte einzugreifen. Oft werden sie dadurch den angebornen menschlichen Kreisen entrafft; sie treten uns dann, — wie Ihr es nennen wollt: — göttlichen oder dämonischen Erscheinungen vergleichbar, entgegen; wir ahnen die höhere Macht, die über ihnen waltet, aber wir verstehen sie nicht; wir können zu ihrer Größe mit staunender Bewunderung emporblicken, aber wir vermögen es nicht, uns ihnen mit derjenigen Verehrung zu nahen, welche in dem Boden des Gemüthes wurzelt: wir vermögen sie nicht zu lieben. Auch Friedrich erscheint uns von diesem höheren Verhängnisse getrieben; auch in ihm ist — wenn wir dies Wort gebrauchen dürfen — etwas Dämonisches, was uns bei der Betrachtung seiner Geschichte wie mit einer geheimen Scheu erfüllt. Dennoch aber bleibt er uns, wie nur wenige von denen, deren Häupter über den Gang der Geschichte hinausragen, menschlich nah, dennoch ist seine Erscheinung uns verständlich, dennoch flößt er uns zugleich eine wahrhaft gemüthliche Theilnahme ein. Nicht wie ein räthselhaft wunderbares Meteor tritt er seine Bahn an; wir sehen ihn im Gegentheil Schritt vor

Schritt sich entwickeln, Schritt vor Schritt seinen erhabenen Beruf ernstlicher, fester, inniger ergreifen. Er hat eine tief bedeutsame Jugendgeschichte; eine herbe Prüfung lehrt ihn, die Willkühr seines Geistes zu beugen und sich entschloßnen Muthes das Gesetz der Nothwendigkeit zu eigen zu machen. Dann ruft ihn die Geschichte hinaus auf ihren Schauplatz, sein Recht sich zu erkämpfen; aber er tritt uns nicht als ein fertiger Held entgegen: er lernt es, Sieger zu sein. Kein Genuß geht ihm über den, welchen wissenschaftliche, künstlerische und dichterische Beschäftigung gewähren; aber er opfert Alles, um seinen Beruf zu erfüllen; er behält bis zum letzten Augenblicke des Kampfes, schon fast hoffnungslos, das Schwert in der Hand, welches die Gegner ihm aufgedrungen; er arbeitet bis zur Stunde des Todes, nur für das Wohl seines Volkes und seines Staates bedacht. Er steht auf jener einsamen Höhe, welche schon an sich den Menschen leicht genug dem Gefühle für seine Mitmenschen entfremdet; aber er hat alle Lagen des Lebens kennen gelernt, und er erhält sich den Sinn, auf die Gedankenkreise und die Bedürfnisse auch des Geringsten mit liebevoller Theilnahme einzugehen. Darum, weil er das Erhabenste im Gewande wahrhafter, einfacher Menschlichkeit zur Erscheinung brachte, ist er der Mann des Volkes geworden, im umfassendsten und edelsten Sinne des Wortes. Darum zollten ihm seine Zeitgenossen nicht blos staunende Bewunderung, sondern auch innige Verehrung, hingebende Liebe. Darum wird sein Bild in dieser Weise sich auch auf die ferne Zukunft hin erhalten.

Wir geben Euch die Geschichte dieses seltenen Mannes anspruchlos so, wie sie uns ist überliefert worden. Es lag nicht in unserer Absicht, sie nach den Lehren einer philosophischen

Schule oder nach den Grundsätzen dichterischer Behandlungsweise glänzender zu gestalten; wir glaubten, daß die Schilderung der Thatsachen, die Darstellung einer so merkwürdigen Persönlichkeit und derer, welche in ihren Kreis gezogen wurden, schon an sich genügen dürften, um Eure Theilnahme zu fesseln. Wir haben uns nur bemüht, hierin, durch Wort und durch Bild, so anschaulich wie möglich zu verfahren, auf daß der Mann und seine Zeit Euren Blicken aufs Neue gegenwärtig werde. Wir haben es auch für angemessen gehalten, über das, was man als menschliche Schwäche oder Irrthum bezeichnen möchte, keinen verhüllenden Schleier zu ziehen, um hiedurch die Wahrheit des Bildes nicht zu beeinträchtigen. Eurer Bewunderung für die Größe des Mannes wird dies keinen Abbruch thun; im Gegentheil wird dabei das wahrhaft Menschliche seiner Erscheinung, und zugleich auch das Höhere derselben, nur in ein um so helleres Licht treten.

Möge es denn diesem Buche beschieden sein, die Theilnahme für Friedrich auch heute im weitesten Kreise lebendig zu erhalten und hiedurch der Liebe zum Vaterlande neue Nahrung zu gewähren!

Inhalt.

Seite

Vorwort.

Erstes Buch.

(Jugend.)

I. Capitel.
Geburt und Taufe 5

II. Capitel.
Die ersten Jahre der Kindheit 14

III. Capitel.
Die Knabenzeit 24

IV. Capitel.
Mißstimmung zwischen Vater und Sohn 35

V. Capitel.
Zwiespalt zwischen Vater und Sohn 48

VI. Capitel.
Versuch zur Flucht 60

VII. Capitel.
Das Gericht 68

VIII. Capitel.
Die Versöhnung 84

IX. Capitel.
Die Vermählung 94

X. Capitel.
Der erste Anblick des Krieges 104

XI. Capitel.
Der Aufenthalt in Rheinsberg 113

XII. Capitel.
Der Tod des Vaters 131

Zweites Buch.

(Glanz.)

XIII. Capitel.
Friedrich's Regierungs-Antritt 142

XIV. Capitel.
Ausbruch des ersten schlesischen Krieges 156

Seite

XV. Capitel.
Feldzug des Jahres 1741 170

XVI. Capitel.
Feldzug des Jahres 1742 187

XVII. Capitel.
Zwei Friedensjahre 197

XVIII. Capitel.
Ausbruch des zweiten schlesischen Krieges. Feldzug des Jahres 1744.. 208

XIX. Capitel.
Feldzug des Jahres 1745 218

XX. Capitel.
Nachspiel des zweiten schlesischen Krieges 234

XXI. Capitel.
Friedrich's Regierung bis zum siebenjährigen Kriege 245

XXII. Capitel.
Der Philosoph von Sanssouci 266

XXIII. Capitel.
Politische Verhältnisse bis zum siebenjährigen Kriege 285

Drittes Buch.

(Heldenthum.)

XXIV. Capitel.
Der erste Feldzug des siebenjährigen Krieges 1756 299

XXV. Capitel.
Beginn des Feldzuges von 1757. Prag und Kollin 314

XXVI. Capitel.
Fortsetzung des Feldzuges von 1757. 330

XXVII. Capitel.
Fortsetzung des Feldzuges von 1757. Roßbach 338

Seite

XXVIII. Capitel.
Schluß des Feldzuges von 1757. Leuthen 353

XXIX. Capitel.
Beginn des Feldzuges von 1758. Der Zug nach Mähren..... 369

XXX. Capitel.
Fortsetzung des Feldzuges von 1758. Zorndorf 380

XXXI. Capitel.
Schluß des Feldzuges von 1758. Hochkirch 393

XXXII. Capitel.
Feldzug des Jahres 1759. Kunersdorf..... 412

XXXIII. Capitel.
Beginn des Feldzuges von 1760. Dresden und Liegnitz 435

XXXIV. Capitel.
Schluß des Feldzuges von 1760. Torgau 455

XXXV. Capitel.
Beginn des Feldzuges von 1761. Das Lager zu Bunzelwitz..... 473

XXXVI. Capitel.
Schluß des Feldzuges von 1761. Das Lager zu Strehlen..... 485

XXXVII. Capitel.
Feldzug des Jahres 1762. — Burkersdorf und Schweidnitz. — Friede. 496

Seite

Viertes Buch.
(Alter.)

XXXVIII. Capitel.
Wiederherstellung der heimischen Verhältnisse im Frieden 517

XXXIX. Capitel.
Die Erzählung des thüringischen Candidaten..... 530

XL. Capitel.
Freundschaftliche Verhältnisse zu Rußland und Oestreich. — Die Erwerbung von West-Preußen 539

XLI. Capitel.
Friedrich's Sorgen für Deutschland. — Der bairische Erbfolgekrieg und der deutsche Fürstenbund..... 558

XLII. Capitel.
Friedrich's innere Regierung seit dem siebenjährigen Kriege 573

XLIII. Capitel.
Friedrich's häusliches Leben im Alter..... 588

XLIV. Capitel.
Friedrich's Ende..... 608

Schluß.
Das Testament des großen Königs. 622

Historischer Nachweis

zur

Verständigung einiger Illustrationen.

Im Interesse derjenigen Leser, welche von den in dem Text eingeschalteten Darstellungen nähere Notiz nehmen wollen, fühle ich mich verpflichtet zum näheren Verständniß mancher in denselben enthaltenen Einzelheiten, insofern diese nicht aus dem Texte selbst klar hervorgehen, folgende Nachweise zu geben.

Zuvörderst ist ausdrücklich zu bemerken, daß ich, in Betreff der Person Friedrich's II., Portraits aus allen Altersstufen vom vierten Jahre an, sowohl von gleichzeitigen Kupferstichen, als Oelgemälden, deren namentlich in den königlichen Schlössern in und um Berlin mehrere befindlich sind, benutzt habe. Dasselbe gilt von denen anderer, mehr oder weniger bedeutender Personen, welche in die Geschichte Friedrich's verflochten sind.

Alles, was der äußern Gestaltung des Lebens, dem Zeitgeschmack und den mannigfachen Wandlungen desselben in Baulichkeiten, Geräthen, Costumen und allgemeiner Sitte angehört, beruht auf Studien charakteristischer Vorbilder, wie sich diese theils im Originale selbst, theils in Abbildungen oder in schriftlicher Ueberlieferung auf unsere Zeiten erhalten haben. Die Ansichten wichtiger Lokalitäten, namentlich die der königlichen Schlösser, sind fast durchgehends nach der Natur aufgenommen. Nicht mindere Sorgfalt ist auf die richtige Darstellung der militärischen Uniformen und ihrer verschiedenartigen Abstufungen verwandt, sowohl in Betreff des Militärs auswärtiger Mächte, als

vornehmlich in Rücksicht auf das preußische; für das letztere bot der reichhaltige Vorrath an Originaluniformen, der noch gegenwärtig in Berlin aufbewahrt wird, eine günstige Gelegenheit zum ausgedehntesten Studium dar.

Hierbei kann ich nicht umhin, allen den verehrten Herren, sowohl hier, als in Dresden, welche mir mit so freundlicher Bereitwilligkeit vorzügliche Quellen zugänglich machten, hiermit den wärmsten Dank zu sagen.

Noch ist im Einzelnen Folgendes anzumerken:

Titelbild: Friedrich, unter den Fürsten auf der rechten Seite des Bildes, oberwärts Maria Theresia von Oestreich und hinter ihr Elisabeth von Rußland, unterwärts August III. von Sachsen und hinter diesem Ludwig XV. von Frankreich.

S. 5. Das königl. Schloß in Berlin; im Vorgrund die lange Brücke mit der Reiterstatue des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm. Nach der Natur gezeichnet.

S. 6. Hofherold, nach dem Werke über König Friedrich I.: Krönung und Hofhalt vom Jahre 1701.

S. 7. Portrait des großen Kurfürsten, nach einem lebensgroßen Bildnisse im königl. Schlosse von Charlottenburg.

S. 8. Die Krönungs-Insignien, nach einem vergoldeten Schnitzwerk in der ehemaligen Kleinodienkammer des Berliner Schlosses.

S. 10. Taufzug: König Friedrich I. den Täufling haltend. Hinter ihm der Kronprinz Friedrich Wilhelm. Links im Hintergrunde Fürst Leopold von Dessau. Im Vorgrunde zwei Ritter vom schwarzen Adler in ihrer Ordenstracht.

S. 14. Der Hofstaat Friedrich's I., von der Hand Friedrich Wilhelm's I., beim Antritte seiner Regierung durchstrichen; nach einer Anekdote in den Memoiren des Baron Pöllnitz.

S. 15. Die Riesengarde Friedrich Wilhelm's I., nach den lebensgroßen Bildnissen der Grenadiere im königl. Schlosse von Charlottenburg.

S. 17. Frau von Roucoulles, nach einem Brustbild im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 20. Friedrich und seine Schwester, nach dem Gemälde von A. Pesne im königl. Schlosse von Charlottenburg.

S. 27. Dühan, nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 31. König Georg von England, der Kopf nach einem lebensgroßen Portrait des Berliner Schlosses.

S. 32. Das Tabaks-Collegium Friedrich Wilhelm's I. Das Ganze der äußern Einrichtung nach einem gleichzeitigen Bilde im königl. Schlosse zu Charlottenburg.

S. 38. Friedrich Wilhelm (nach einem lebensgroßen Portrait von Pesne im königl. Schlosse zu Berlin) zwischen Grumbkow und Seckendorf.

S. 39. Die Königin mit Friedrich und der Prinzessin Wilhelmine, nach gleichzeitigen Bildnissen.

S. 41. Professor August Hermann Franke (nach einem gleichzeitigen Portrait) an der Tafel des Königs.

S. 45. König August II., in der Mitte des Bildes, nach einem Portrait im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 91. Der Ort der Scene ist ein Saal im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 99. Die Costume der einwandernden Salzburger; nach den Abbildungen, welche ein im Jahre 1732 erschienenes Werk über das betreffende Ereigniß enthält.

S. 102. Friedrich's Vermählung, Lokal und Costum nach Vorschrift eines damals gefertigten Kupferblattes. Im Hintergrunde steht neben Friedrich Wilhelm I. Ludwig Rudolf von Braunschweig Wolfenbüttel, der Oheim der Braut.

S. 107. Friedrich zwischen dem Herzoge von Würtemberg und dem Prinzen Eugen. Der Kopf des Letzteren nach einem Bilde im königl. Schlosse zu Charlottenburg.

S. 113. Das Schloß von Rheinsberg in seinem damaligen Zustande, nach einer gleichzeitigen Abbildung und Beschreibung.

S. 118. Jordan als Vorleser, ihm gegenüber Baron Keyserling, beide nach Bildnissen von Pesne in den königl. Schlössern; im Hintergrunde Bielfeld, gleichfalls Portrait.

S. 121. Die Embleme des Mauerthums, nach besondrer Anweisung.

S. 124. Friedrich und Beausobre, der Letztere nach einem auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Portrait.

S. 127. Das Bildniß Voltaire's, nach einem Portrait, welches sich ebenfalls auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet.

S. 130. Machiavelli's Büste, Portrait.

S. 137. Katafalk Friedrich Wilhelm's I. Nach der in Baron Bielfeld's Briefen enthaltenen Beschreibung.

S. 141. Ansicht des königlichen Schlosses. Nach der Natur.

S. 143. Der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau (Portrait) vor Friedrich.

S. 145. Friedrich seine Gemahlin dem Hofe vorstellend. Diese, sowie hinter ihr die Mutter Friedrich's, nach den großen Bildnissen von Pesne im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 161. Friedrich's Rede an seine Offiziere vor dem Aufbruch zum Kriege. Die für diese Zeit charakteristischen Eigenthümlichkeiten des militärischen Costumes nach Bildnissen im königl. Schlosse zu Potsdam.

S. 173. Nächtlicher Sturm auf Glogau.

S. 185. Erbhuldigung zu Breslau. Wie Baron Bielfeld dieselbe in seinen Briefen als Augenzeuge schildert.

S. 187. Maria Thereſia vor den ungarischen Magnaten. Die Köpfe der Königin und des einjährigen Joseph sind gleichzeitigen Medaillen entnommen, die Costume ebenso. — Initial D. Die böhmische Krone.

S. 189. Conferenz bei König August III., dieser sitzt hinter dem Tische; neben seinem Stuhle steht Graf Brühl. Beider Köpfe nach gleichzeitigen Portraits.

S. 193. Die Schlacht von Chotusitz. Es ist der Moment der Entscheidung, als Friedrich auf Feldmarschall Schmettau's Rath die Infanterie seines rechten Flügels dem Feinde in die linke Flanke sandte. Die preußischen Pelotons feuerten schon damals nur in drei Gliedern, von denen das erste niederkniete, obgleich dies erst in dem Reglement von 1743 als bestimmte Vorschrift aufgestellt wurde.

S. 195. Cardinal Fleury, im Vordergrunde, ist Portrait.

S. 200. Die Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Der Vorderste auf der rechten Seite ist der berühmte Mathematiker Euler; als dritter auf dieser Seite, zum Beschauer herausblickend, sitzt Jordan. Auf der linken Seite sieht man zuvorderst den Grafen Algarotti, als dritter von ihm den Theologen Formey. Der stehend Vorlesende ist der Minister von Arnim; — sämmtlich Mitglieder der Akademie in den Zeiten ihrer Erneuung.

S. 201. Das Opernhaus in Berlin, nach der Natur gezeichnet.

S. 213. Die Oertlichkeit ist nach der Angabe gleichzeitiger Kreiskarten entworfen.

S. 218. Preußische Husaren, mit Panduren kämpfend. Das Costume der letzteren nach Ansicht gleichzeitiger Quellen.

S. 222. Der siegreiche Angriff der preußischen Dragoner in der Schlacht von Hohenfriedberg.

S. 228. Kaiser Franz I. (der Kopf nach der damals erschienenen Krönungsmedaille) und Maria Thereſia, nach gleichzeitigen Medaillen und Bildnissen.

S. 238. Der Fürst Leopold von Dessau vor der Schlacht von Kesselsdorf. Zu dem Kopfe ist das in dem königl. Schlosse zu Charlottenburg befindliche Portrait benutt. Rücksichtlich seines Costumes ist zu bemerken, daß bei kaltem Wetter der Rock zugeknöpft und der Degen darüber zugeschnallt wurde;

ebenso bei den Gemeinen, wie das Reglement von 1743 vorschreibt.

S. 239. Erstürmung der Felsabhänge bei Kesselsdorf. Vor diesen zog sich eine Schlucht hin, der sogenannte Zschoonengrund. Prinz Moritz von Dessau, der Sohn Leopold's, mit seiner Heeresabtheilung hier angekommen, sprang zuerst hinab in die Schlucht und zeigte dadurch den Seinigen die Möglichkeit des Durchkommens. Zwei Musketiere trugen ihn auf ihren Schultern durch den Morast. Nach den genauen Angaben des Schlachtberichtes.

S. 241. Einzug Friedrich's nach dem Frieden von Dresden in Berlin. Nach der unmittelbar darauf erschienenen Beschreibung des Einzuges entworfen.

S. 247. Friedrich und Cocceji. Für den Letzteren sind die im Kammergerichte zu Berlin befindliche Marmorbüste von Tassaert und der berühmte Kupferstich von G. F. Schmidt benutzt.

S. 253. Feier der Grundsteinlegung für den Bau der katholischen Kirche zu Berlin. Nach den Blättern, welche der Architekt Legay, der die Anordnung der Festlichkeiten leitete, hierüber selbst erscheinen ließ.

S. 256. Das Ordens-Costum der Jesuiten nach authentischen Vorbildern.

S. 258. Der Sarg des großen Kurfürsten ist so dargestellt, wie er noch gegenwärtig im Dome zu Berlin steht.

S. 260. Großes Karussel im Lustgarten von Berlin. Nach der Beschreibung desselben in der Biographie des General Ziethen, welcher selbst einen der ausgesetzten Preise gewonnen hatte. Eine andere Quelle war nicht zu ermitteln.

S. 262. Das Arbeitszimmer Friedrich's im königl. Schlosse zu Potsdam. Das Zimmer, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit noch gegenwärtig erhalten, ist an Ort und Stelle gezeichnet.

S. 266. Das Schloß von Sanssouci, nach der Natur gezeichnet. — Initial B, die Mühle bei Sanssouci gleichfalls nach der Natur.

S. 268. Die Bildsäule der Flora auf der Terrasse von Sanssouci. Ebenso.

S. 273. Abendtafel im Salon des Schlosses von Sanssouci. Derselbe an Ort und Stelle gezeichnet. Friedrich zur Linken sitzt Voltaire, dem sich Feldmarschall Keith und Marquis d'Argens anreihen. Dem Letzteren gegenüber, auf der andern Seite des Tisches, sitzt der Lord-Marschall Keith. Sämmtlich nach gleichzeitigen Portraits.

S. 275. Abendmusik im Concertzimmer des königl. Schlosses zu Potsdam. Dasselbe nach der Natur gezeichnet. In der Mitte Friedrich; das Costum anlangend, ist zu bemerken, daß Friedrich noch während dieser ersten Hälfte seiner Regierungszeit bei öfteren Gelegenheiten in eleganten Modekleidern von den heitersten Farben erschien. Im Hintergrunde lehnt Quantz, Friedrich's alter Flötenlehrer, am Pfeiler; neben ihm steht der Kapellmeister Graun, der Componist des bekannten Oratoriums „der Tod Jesu".

S. 277. Friedrich mit Voltaire allein. Das Lokal ist der Ausgang aus der Colonnade, hinter dem Schlosse von Sanssouci. Nach der Natur.

S. 287. Oesterreichische Heerschau. Maria Theresia; hinter ihr, zu ihrer Rechten, Prinz Karl von Lothringen, derselbe, der nachmals bei Leuthen geschlagen ward; zu ihrer Linken, im Vorgrund, General Serbelloni, alle nach gleichzeitigen Portraits.

S. 288. König August III. und Brühl. Der Kopf des Ersten nach dem Pastell-Bildnisse von Mengs, welches sich in der königl. Gallerie zu Dresden befindet. Das Lokal ist dem Zwinger daselbst, welcher in jener Zeit der Schauplatz vieler Hoffeste war, entnommen.

S. 289. Russischer Staatsrath. Das Profil der Kaiserin Elisabeth ist russischen Medaillen jener Zeit entnommen. Der Sprechende ist Bestuscheff, ebenfalls nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 293. Ludwig XV. von Frankreich. Der Kopf nach dem Portrait im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 302. General Winterfeldt vor der Gemahlin König August's III., Beide nach Portraits.

S. 314. Gefecht von Alt-Bunzlau zu Anfang 1757, in welchem der General Wartenberg, Chef des weiß-dunkelblauen Husarenregiments, fiel. Sein Kopf und Costum sind nach gleichzeitigem Portrait.

S. 317. Schwerin (sein Kopf ist Portrait), sein Regiment mit der Fahne in der Hand führend. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten in der Montirung des genannten Regiments sind genau beobachtet.

S. 325. Friedrich's Garde, den sächsischen Dragonern bei Kollin erliegend.

S. 332. Es ist zu bemerken, daß Winterfeldt nicht auf dem Schlachtfelde starb. Er war noch lebend bis nach der Vorstadt von Görlitz in das Haus einer Wittwe Neumann gebracht worden. Hier hatte man die letzten vergeblichen Rettungsversuche angestellt.

S. 338. Pommersche Landmilizen.

S. 340. Preußische Husaren, vom grünen Regiment.

S. 343. Der Reichshofrath, die Amtstracht der Räthe nach gleichzeitigen Portraits.

S. 344. Plotho und der Notar Aprill, der Erste nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 348. Seydlitz vor der Schlacht von Roßbach; Kopf und Costum nach Portrait.

S. 349. Die französische Cavallerie, von den preußischen Cürassieren gejagt. — Flucht der französischen Infanterie bei Roßbach.

S. 357. Friedrich unter den Generalen und Staabsoffizieren seiner Armee vor der Schlacht von Leuthen. Zur rechten Friedrich's steht der General Lentulus, Chef der Leibcürassiere; links von diesem, hinter Friedrich, Prinz Franz von Braunschweig. Friedrich gegenüber, im Vorgrunde rechts, Prinz Moritz von Dessau; und hinter dem Letztern zur rechten General Schmettau, zur linken Ziethen. Portraits der Generale Driesen und Retzow, die bei dieser Scene ebenfalls gegenwärtig waren, vermochte man nicht aufzufinden.

S. 362. Der voranschreitende Möllendorf ist Portrait.

S. 363. Gefangene durch preußische Dragoner transportirt. Aus den Schilderungen eines Augenzeugen entnommen.

S. 366. Hier, wie überall für die Zeit des siebenjährigen Krieges, ist zur Darstellung Friedrich's besonders ein Bildniß des Königs aus jener Zeit, welches sich im königl. Schlosse zu Berlin befindet, benutzt worden. Friedrich trägt auf demselben einen blauen bürgerlichen Rock mit bespannenen Knöpfen, ohne ein anderes Abzeichen als den Stern, schwarzsammtene Beinkleider und den Hut ohne Stickerei.

S. 369. Im Vorgrunde Maria Theresia, ihr zur Rechten der Staatskanzler, Graf Kaunitz, nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 373. Rekruten, die zur Fahne schwören.

S. 384. Die hier angekommenen Preußen sind Grenadiere des Infanterie-Regiments Forcade, eines von denen, welche sich am Tage von Zorndorf vorzüglich auszeichneten.

S. 387. Metzelei der preußischen Gensdarmes und Garde du Corps unter der russischen Infanterie.

S. 393. Freier Abzug der preußischen Invaliden von Peiz.

S. 412. Herzog Ferdinand von Braunschweig. Die Figur des Herzogs nach einem lebensgroßen Portrait im königl. Schlosse zu Berlin. — Im Initial D, ein russisches Batteriestück, sogenannter Schwalow.

S. 418. Friedrich und der Prinz Heinrich im Lager von Schmottseifen. Der Letztere nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 420. Friedrich in der Schlacht von Kunersdorf; zu seiner Linken hält Seydlitz, der vorzüglich die Gründe gegen die Fortsetzung der Schlacht geltend zu machen suchte.

S. 421. Seydlitz, bei dem vergeblichen Anstürmen der preußischen Cavallerie in der Kunersdorfer Schlacht schwer verwundet.

S. 422. Bei der Rettung des Königs zeichnete sich ein Unteroffizier, Belten, der nachmals als Edelmann und Major in der Rheincampagne fiel, besonders aus. Dieser ist es, welcher mit dem Säbel nach dem Könige hinweisend, den Rittmeister auf Letzteren aufmerksam macht. Sein Kopf ist nach einem Miniatur-Portrait, das sich noch im Besitz seiner Familie befindet, genommen.

S. 426. Kleist, verwundet im Sumpfe. Sein Kopf nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 432. Das Corps der Preußen, die sich bei Maxen hatten zu Kriegsgefangenen ergeben müssen. Sie wurden, bis auf Weiteres, in den großen Garten bei Dresden abgeführt. (Vgl. Tielke's Beiträge z. Kriegskunst I. Stück, S. 33.)

S. 435. Die Marquise von Pompadour, nach gleichzeitigen Portraits. Vor ihr her die schottische Garde Ludwig's XV., wie ihr Costum in dem Werke: „Le sacre de Louis XV., 1722" enthalten ist.

S. 440. Das pommersche Infanterie-Regiment Manteufel.

S. 442. Fouqué in der Schlacht von Landshut. Sein Kopf und sein Costum nach gleichzeitigen Quellen.

S. 446. Tauenzien, in Mitten der Offiziere der Leibgarde zu Breslau. Sein Kopf und sein Costum nach gleichzeitigen Quellen.

S. 449. Hinter Friedrich's Pferde steht der Markgraf Karl, der neben dem Könige am Feuer gesessen.

S. 455. Im Vorgrund Feldmarschall Daun, ihm zur Rechten Feldmarschall Königseck, Beide nach gleichzeitigen Portraits.

S. 458. Colbergs Vertheidiger Heinrich Sigismund von der Hayde. Ihm und dem General Werner zu Ehren ward eine Medaille geschlagen, mit Beider Bildniß und der Umschrift: Res similis fictae. Sein Gesicht ist von da entnommen.

S. 459. Colberg's Retter, der General Paul Werner, Chef des braunen Regiments. Sein Kopf und Costum nach gleichzeitigen Quellen.

S. 460. Die durch die Straße Reitenden sind österreichische Chevauxlegers.

S. 461. Der Kaufmann Gotzkowsky vor dem feindlichen Generale. Ersterer ist Portrait.

S. 462. Der Hof des Schlosses von Charlottenburg.

S. 469. Nächtlicher Kampf um die Höhen von Torgau. Der hier Commandirende ist der General Hülsen. Er hatte während der Schlacht alle seine Pferde verloren, sein Alter erschwerte ihm das Gehen; um nicht vom Platze weichen zu müssen, bestieg er eine Kanone und ließ sich neben den Stürmenden ins Gefecht fahren.

S. 472. Im Winterquartier. Die Dargestellten sind vom Cürassier-Regiment Schmettau, welches noch bei Torgau gefochten hatte.

S. 473. Maria Theresia mit dem 9jährigen Joseph, ihrem Sohn. Wenn neugeworbene Truppen zur Armee abgingen, unterließ sie nicht, sich öffentlich zu zeigen, um die zuversichtliche Stimmung derselben zu erhöhen.

S. 475. Das Jagdschloß Hubertsburg, nach einem gleichzeitigen Prospect.

S. 478. Preußische Husaren vom grünen Regiment.

S. 485. General Laudon, nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 491. Trenck im Gefängniß, mit seinen 68 Pfund schweren Fesseln. Nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 493. Lord Bute, zur Seite William Pitt. Beider Köpfe und Costum nach gleichzeitigen englischen Medaillen und Bildnissen.

S. 500. Katharina von Rußland, nach einem lebensgroßen Bildniß im königl. Schlosse zu Berlin.

S. 507. Die entscheidende Attake der preußischen Cürassiere auf die Infanterie der Reichstruppen bei Freiberg. Bei ersteren ist zu bemerken, daß die preuß. Cavallerie erst 1762 Federbüsche erhielt, welches später überall nachgeahmt wurde.

S. 522. Das preußische erste Bataillon Leibgarde.

S. 535. Im Hintergrunde das Stadt-Schloß von Potsdam. Nach der Natur gezeichnet.

S. 541. Die Wahl des Grafen Stanislaus August Poniatowski zum polnischen Könige, auf der Wahlwiese bei Warschau. Das Scenische nach Ansicht eines gleichzeitigen Gemäldes von Canaletto, welches denselben Vorgang darstellt und sich zu Berlin, im Besitz des Grafen A. Raczinski befindet.

S. 545. Friedrich mit Joseph II., weiter zurück auf der Treppe der Prinz von Preußen und Prinz Heinrich, hinter diesem zu seiner Rechten Laudon.

S. 548. Die beiden Vordersten sind

Kaunitz mit Joseph II., weiter hin Friedrich an seiner Linken, zunächst dem Fenster Prinz de Ligne, zu seiner Rechten Laudon, hinter ihm sein Bruder, Prinz Ferdinand. Sämmtlich nach gleichzeitigen Portraits.

S. 551. Katharina II., nach einem andern Portrait im Berliner Schlosse.

S. 556. Großfürst Paul, hinter ihm General Lentulus, sein ihm entgegengesandter Begleiter. Beide nach gleichzeitigen Bildnissen.

S. 558. Das Lokal ist der Hof des Berliner Zeughauses, in dessen Untergeschoß über den Fenstern die berühmten Schlüter'schen Masken befindlich. (Nach der Natur gezeichnet.)

S. 561. Friedrich's Anrede vor dem Ausmarsch in den bairischen Krieg. Ihm gegenüber zur Rechten halten die Generale Möllendorf, Belling (Chef des dunkelrothen Regiments), Lottum und Stutterheim. Beide erstere erwarben in diesem Feldzuge den schwarzen Adlerorden. Zur Linken General Platen, Oberst Usedom (vom gelben) und General Czettritz (vom grünen Regiment). Sämmtlich nach gleichzeitigen Portraits.

S. 569. Gesandtenconferenz. Der Rückenfigur gegenüber steht Benjamin Franklin, dem zunächst Thomas Jefferson, hinter diesem John Adams. Nach gleichzeitigen Quellen.

S. 573. Friedrich's Arbeitscabinet in Sanssouci. Nach der Natur gezeichnet.

S. 575. Cadetten und Offiziere (der Garde du Corps, Garde zu Fuß ꝛc.) auf dem Paradeplatz im Lustgarten zu Potsdam. Im Hintergrunde die Garnisonkirche, nach der Natur gezeichnet.

S. 583. Die Tradition nennt einen der Bäume vor dem Potsdamer Schlosse als vorzugsweise den, unter welchen die Bittsteller traten, um vom Könige bemerkt zu werden. Jener hieß daher der Baum der Gnade.

S. 585. Friedrich gegenüber der Vorderste ist der Kanzler von Fürst, nach gleichzeitigem Portrait.

S. 588. Der Freundschaftstempel im Garten von Sanssouci, nach der Natur gezeichnet.

S. 591. Das Lokal ist die runde Marmorcolonnade, welche in dem Hauptgange zwischen Sanssouci und dem neuen Palais stand, sie ward unter der folgenden Regierung abgebrochen und das Marmorpalais davon erbaut. Ist nach gleichzeitigem Prospect gezeichnet.

S. 592. Der alte Lord-Marschall, Gesicht und Costum ist nach gleichzeitigen Quellen gegeben.

S. 593. Die Scene auf dem Parolesaal. Hinter Friedrich steht der Prinz von Preußen, zu dessen Linken Herzog Friedrich August von Braunschweig, unmittelbar hinter Ziethen, der nächste am Pfeiler, ist General Holzendorf, diesem zur Rechten Möllendorf ꝛc. Alle nach gleichzeitigen Portraits.

S. 596. Das Lokal ist das Musikzimmer im Potsdamer Schlosse, in welchem jener Flügel und Notenpulte noch befindlich. Der vorderste Violinspieler ist Friedrich's Concertmeister Franz Benda, neben ihm der Erbprinz von Braunschweig, hinter diesem der Prinz von Preußen. Beide Erstere gleichfalls nach alten Portraits.

S. 597. Der Kopf der Königin nach dem Bildniß im berliner Schloß, welches sie im Alter darstellt.

S. 600. Mirabeau's Kopf nach einem gleichzeitigen Portrait.

S. 601. Der große Saal in der Bildergallerie von Sanssouci, nach der Natur gezeichnet.

S. 608. Sanssouci von der obersten Terrasse aus gezeichnet.

S. 612. Hinter Friedrich die Generale Pfuhl und Rohdich, welche in der letzten Zeit öfter um ihn waren. Das Lokal, die erste Terrasse vor der Bildergallerie, nach der Natur gezeichnet.

S. 615. Die Rampe am Potsdamer Schloß, sogenannte grüne Treppe, ist nach der Natur gezeichnet.

S. 616. Friedrich und der Minister Herzberg, welcher in jenen letzten Tagen gleichfalls auf Sanssouci wohnte, er ist nach gleichzeitigem Portrait.

S. 620. Friedrich's Leiche auf dem Wege von Sanssouci nach dem Stadtschlosse. Das Brandenburger Thor zu Potsdam nach der Natur. Der Leichenwagen nach Angabe eines noch lebenden Augenzeugen. (Ein königlicher Holz-

wagen, mit Reifen überspannt und bis zur Erde mit schwarzem Tuch verhangen, desgleichen die acht Pferde.

S. 621. Friedrich's Gruft in der Garnisonkirche zu Potsdam. An Ort und Stelle gezeichnet.

Adolph Menzel.

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Dr. Franz Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1842.

BIBL.
VNIVERS.
LIPS.

Druck von J. Kreuser in Stuttgart.

AN

SEINE MAJESTAET

DEN KOENIG

FRIEDRICH WILHELM DEN VIERTEN

VON PREUSSEN.

Allerdurchlauchtigſter, großmächtigſter König!

Allergnädigſter König und Herr!

Ew. Majestät lege ich hiemit, in aller Unterthänigkeit, ein Werk zu Füssen, welches den Zweck hat, einen Ueberblick über die Kunstthätigkeit der vergangenen Jahrhunderte, von den ersten Versuchen im Bereiche der Kunst bis auf den Standpunkt des heutigen Tages, zu eröffnen. Wie es das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung ist, den Gang der Entwickelung nachzuweisen, welchen das menschliche Geschlecht unter dem Walten eines höhern Geistes gewandelt, auf dass die Gegenwart sich selbst und ihren Ursprung und die Richtung, die ihr vorgezeichnet ist, erkenne: so dürfte es, im besonderen Falle, auch für das schöne Gebiet der Kunst nicht ungünstig sein, auf die früheren Stadien ihrer

Entwickelung zurückzublicken. Zumal in einer Zeit, welche, wie die unsrige, so reiche und mannigfach bedeutsame künstlerische Bestrebungen erkennen lässt und welche, wie uns glückbringende Zeichen zu verkündigen scheinen, an der Schwelle einer noch höheren Entfaltung steht.

Die grossen und umfassenden Sammlungen für die verschiedenen Fächer der Kunst und der Kunstgeschichte, welche die Residenz Ew. Majestät in sich einschliesst, und die höchst liberale Weise, in welcher das Studium dieser Sammlungen vergönnt ist, darf ich als die wesentlichsten Förderungsmittel meiner Arbeit bezeichnen. Es ist somit nur der schuldige Zoll der Dankbarkeit, wenn ich diese Arbeit Demjenigen

darzubringen wage, unter Dessen erhabenem Schutze jene grossartigen Anstalten stehen und täglich an neuer Bedeutsamkeit zunehmen. Freilich aber bin ich mir sehr deutlich bewusst, wie unvollkommen meine Arbeit noch ist und wie oft ich, fast vergeblich, gerungen habe, die Schwierigkeiten zu überwinden, mit welchen diese Wissenschaft, mehr als viele andre, zu kämpfen hat. In solchem Bewusstsein wage ich es nicht ohne Schüchternheit, mit diesem Buche vor Ew. Majestät Angesicht zu treten; doch ermuthigt mich wiederum der Gedanke, dass Ew. Majestät selbst von der Geschichte der Kunst und von dem heutigen Standpunkte dieser Wissenschaft die umfassendsten Kenntnisse besitzen, und dass ich somit vielleicht auf eine gnädig

nachsichtige Aufnahme meiner Arbeit hoffen darf, — mehr aber noch, weil es so erhaben ist, nicht auf das Dargebrachte in seinem beschränkten Werthe, sondern auf die Gesinnung des Darbringenden zu sehen.

Der ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ew. Majestät

allerunterthänigster

Franz Kugler.

Vorwort.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne; in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen; in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das letztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt

dieser Grund klar genug zu Tage: das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eignen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende

blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andre geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt. Ich hätte wieder noch Jahre warten können, ehe ich diese Arbeit in die Welt geschickt, aber das Warten ist zuweilen ein eigen Ding. So bedauerte ein wohlmeinender Recensent, als mein Handbuch der Geschichte der Malerei seit Const. d. Gr. erschienen war, dass ich damit

nicht noch dies und jenes grosse Unternehmen und dass ich namentlich nicht Gaye's grosse Geschichte der italienischen Malerei abgewartet habe. Aber Gaye ist gestorben, ohne das Werk gearbeitet zu haben; und Felix Papencordt sagte mir, er, der häufig mit Gaye in den Bibliotheken Italiens zusammengesessen, sei allein im Stande, die Collectaneen, welche sein Freund zu jenem Zwecke gesammelt, für den Druck benutzbar zu machen; und Felix Papencordt, auf dessen hellem Geiste und frischer Körperkraft so grosse Hoffnungen ruhten, ist nun auch gestorben! Meine Geschichte der Malerei ist wahrlich kein Werk von sonderlich ausgezeichneter Meisterschaft; und doch hat sie, ich darf es wohl sagen, manches Gute gewirkt, was verloren gewesen wäre, wenn ich gewartet hätte. Gehen wir frisch ins Leben hinein, so lange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst!

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können. Was mir selbst während des Druckes an neuen Anschauungen und an neuen Arbeiten zugekommen ist, habe ich, soweit es die Zwecke des Buches zu erfordern schienen, in den

„Nachträgen und Berichtigungen“ hinzugefügt. Vornehmlich beziehen sich dieselben auf Denkmäler in den Rheinlanden, wo ich in diesem Sommer, auf einer Reise zur Untersuchung der dortigen Monumente, viel Neues zu sehen und kennen zu lernen das Glück hatte. Ausführliche und umfassende Mittheilungen über diese Reise, die manch einen Punkt der vaterländischen Kunstgeschichte in einem neuen und helleren Lichte zu zeigen geeignet sein dürften, werde ich dem Publicum in einer besonderen Schrift vorlegen.

Die Verzeichnisse am Schlusse des Buches schienen mir für den Handgebrauch desselben nöthig zu sein, das Orts-Verzeichniss sowohl, wie das der Künstlernamen, da es namentlich ohne jenes sehr schwer gewesen sein würde, viele der wichtigsten Monumente und die verschiedenen Stellen, an denen etwa von dem einzelnen Monumente gesprochen wird, aufzufinden. Vielleicht giebt dies Orts-Verzeichniss dem Handbuche zugleich die Eigenschaft eines brauchbaren Begleiters auf Reisen. Leider schliesst sich den beiden Verzeichnissen noch ein drittes, ebenfalls nicht ganz unerhebliches an, — das der Druckfehler. Der geneigte Leser möge im Namen des Buches sehr um Verzeihung gebeten sein, dass ihm zum Schlusse eine so wenig behagliche Erscheinung entgegentritt; er möge zugleich aber auch die dringende Bitte des Autors berücksichtigen, die Fehler vor dem Gebrauch des Buches berichtigen zu wollen, da wenigstens einzelne derselben den Sinn der betreffenden Textstellen zu zerstören geeignet sind. Unschuldige und nicht sonderlich auffallende Versehen sind in dem Verzeichniss ganz unberührt gelassen.

Die Vortheile, von denen ich wünsche, dass das Handbuch sie dem Studium der Kunstgeschichte gewähren möge, dürften durch

ein zweites Unternehmen wesentlich erhöht werden, zu dessen Ausführung die Verlagshandlung sich auf mehrseitigen Wunsch bereit erklärt hat. Dies ist die Herausgabe eines Bilder-Atlasses, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwickelungsganges, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben sollen. Das Verhältniss des Atlasses zu dem Handbuche wird sich ähnlich gestalten wie das der von C. O. Müller und C. Oesterley herausgegebenen Denkmäler der alten Kunst zu Müllers Handbuche der Archäologie. Auch dies Unternehmen möge der Theilnahme des Publikums im Voraus bestens empfohlen sein.

Zum Schlusse endlich drängt mich's, denen meinen herzlichsten und innigsten Dank auszusprechen, welche durch hülfreiche Unterstützung mannigfacher Art meine Arbeit gefördert, durch freundliche Theilnahme meine Kräfte und meine Lust bis zum Abschlusse derselben frisch und rege erhalten haben. In dieser Theilnahme habe ich bereits den schönsten Lohn für meine Mühe gefunden. Doch nicht ihnen allein, allen denen sehe ich mich verpflichtet, öffentlich Dank zu sagen, die mich seither durch Mittheilungen und Zusendungen so mancher Art erfreut, meinen Studien im Gebiete der Kunstgeschichte, oft ohne alle Aufforderung, so manch ein neues und belehrendes Hülfsmittel dargeboten haben. Möge es diesem Buche gelingen, mir die Theilnahme der alten Freunde zu erhalten, vielleicht auch neue Freunde zu erwerben!

Berlin, am 22. October 1841.

F. Kugler.

Inhalt.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Kunst auf ihren früheren Entwickelungsstufen.

Erstes Kapitel.

Die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums, als Zeugnisse für die ersten Entwickelungsmomente der Kunst.

	Seite
§. 1. Allgemeine Grundsätze	3
§. 2. Uebersicht der Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums	5
§. 3. Andeutungen über die weitere Entwickelung der Kunst im nordeuropäischen Alterthum	10

Zweites Kapitel.

Die Denkmäler auf den Inseln des grossen Oceans 15

Drittes Kapitel.

Die alten Denkmäler von Amerika.

Vorbemerkung	18
A. Denkmäler in den vereinigten Staaten von Nordamerika	19
B. Denkmäler in Südamerika	19
C. Denkmäler in Mexico	21
§. 1. Alter und Originalität der mexicanischen Denkmäler	22
§. 2. Gattungen der mexicanischen Kunst	23
§. 3. Styl der mexicanischen Architektur	24
§. 4. Die wichtigsten architektonischen Denkmäler in Mexico	26
§. 5. Die alte Stadt Mexico	32
§. 6. Die bildende Kunst der Mexicaner	33

Viertes Kapitel.

Die Kunst bei den Aegyptern und Nubiern.

Seite

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über den Standpunkt und die Verhältnisse der ägyptischen und altasiatischen Kunst . 36
§. 2. Ueberblick über die historischen Verhältnisse Aegyptens 38
§. 3. Allgemeiner Charakter der ägyptischen Kunst . . 39
§. 4. Gattungen der ägyptischen Kunst 40
§. 5. Der ägyptische Pyramidenbau 41
§. 6. Die Monumente von Theben 43
§. 7. Styl der ägyptischen Architektur, nach den thebanischen Monumenten entwickelt 44
§. 8. Die Felsengräber bei Theben 51
§. 9. Die alten Monumente des unteren Nubiens . . . 52
§. 10. Spätere Formen der ägyptischen Architektur . . 54
§. 11. Uebersicht der Monumente in Unternubien, Aegypten und den Oasen 56
§. 12. Aegyptischer Wasserbau 58
§. 13. Die Monumente von Obernubien 59
§. 14. Die bildende Kunst der Aegypter 61
§. 15. Princip der bildenden Kunst bei den Aegyptern . . 62
§. 16. Styl der bildenden Kunst bei den Aegyptern . . 64
§. 17. Styluntersch iede in der bildenden Kunst der Aegypter . 67

Fünftes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens.

Allgemeine Bemerkungen 70

A. Die Denkmäler von Babylon.
§. 1. Architektonische Denkmäler 71
§. 2. Baustyl der babylonischen Denkmäler 73
§. 3. Bildende Kunst der Babylonier 74

B. Die Kunst bei den Phöniziern 75

C. Die Kunst bei den Israeliten 76
§. 1. Die Stiftshütte 77
§. 2. Der Tempel zu Jerusalem 78
§. 3. Salomo's Schloss und andere Werke 83

D. Die Kunst bei den Medern und Persern.
§. 1. Allgemeine Bemerkungen 84
§. 2. Die persischen Residenzstädte 85
§. 3. Das Grabmal des Cyrus 87
§. 4. Die persischen Felsengräber 87
§. 5. Der Palast von Persepolis 88
§. 6. Die bildende Kunst an den persischen Denkmälern . 91

Seite

§. 7. Princip der bildenden Kunst 92
§. 8. Styl der bildenden Kunst 94
§. 9. Die Bildwerke der Sassaniden 95

Sechstes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des östlichen Asiens.

A. Die indische Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 96
§. 2. Historische Notizen 98
§. 3. Die Felsenmonumente in den Ghatgebirgen . . . 99
§. 4. Alter der Felsenmonumente 100
§. 5. Baustyl der brahmanischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen 101
§. 6. Freistehende Monumente unter den Felsanlagen der Ghat-Gebirge 104
§. 7. Die buddhistischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen 106
§. 8. Andre Felsenmonumente in Ostindien 108
§. 9. Der Pagodenbau von Ostindien 110
§. 10. Bauten des werkeltäglichen Verkehres 113
§. 11. Theoretische Schriften 114
§. 12. Die bildende Kunst der Inder 114
§. 13. Die Bildwerke an den indischen Felsmonumenten . . 115
§. 14. Spätere Bildwerke 119
§. 15. Die Malerei der Inder 119

B. Weitere Verbreitung der indischen Kunst über das östliche Asien 120
§. 1. Die Monumente von Kabulistan 120
§. 2. Die Monumente von Ceylon 122
§. 3. Die Monumente von Nepal 123
§. 4. Die Monumente von Java 123
§. 5. Die Kunst bei den Chinesen 125

ZWEITER ABSCHNITT.

Geschichte der classischen Kunst.

Siebentes Kapitel.

Die griechische Kunst im heroischen Zeitalter. 131

Achtes Kapitel.

Die griechische Kunst in der historischen Zeit.

Allgemeine Uebersicht des Entwickelungsganges . . . 140

Seite

A. Architektur.

I. Das System der griechischen Architektur.

§. 1. Der Tempelbau in seinen allgemeinen Formen . . 146
§. 2. Die Formen der dorischen Architektur 150
§. 3. Die Formen der jonischen Architektur 156
§. 4. Anderweitige Bauanlagen 162

II. Uebersicht der Monumente.

§. 5. Das Verhältniss der erhaltenen Monumente zur histor. Entwickelung 164
§. 6. Die Monumente von Sicilien 165
a) Monumente der früheren Zeit 167
b) Monumente der späteren Zeit 170
§. 7. Die Monumente von Gross-Griechenland . . . 171
§. 8. Die Monumente des eigentlichen Griechenlands . . 174
a) Monumente der Entwickelungsperioden . . . 174
b) Monumente der Blüthezeit 176
c) Monumente der späteren Zeit 183
§. 9. Die Monumente von Kleinasien und die Umgestaltung der griechischen Kunst unter orientalischem Einfluss . . 188

B. Sculptur.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über Inhalt, Styl u. Behandlung 191
§. 2. Die Entwickelungsperioden der griechischen Sculptur . 195
§. 3. Die erste Blüthenperiode der griechischen Sculptur . 205
§. 4. Die zweite Blüthenperiode der griechischen Sculptur . 215
§. 5. Die spätere Zeit der griechischen Sculptur . . . 222
§. 6. Die griechischen Münzen 225
§. 7. Die geschnittenen Steine 228

C. Malerei.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 229
§. 2. Geschichtliche Uebersicht 232
§. 3. Die bemalten Thongefässe 239
§. 4. Die Wandmalereien von Herkulanum und Pompeji . 242

Neuntes Kapitel.

Die alt-italische, vornehmlich etruskische Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 247
§. 2. Bauwerke von pelasgischer Art 249
§. 3. Der etruskische Gewölbebau 250
§. 4. Die etruskischen Grabmäler 254
§. 5. Die etruskischen Tempel und andre Bauanlagen . . 258
§. 6. Die etruskische Sculptur 261
§. 7. Die etruskische Malerei 265

Zehntes Kapitel.

Die Kunst bei den Römern.

Seite

Allgemeine Bemerkungen 268

A. Architektur.

§. 1. Charakter der römischen Architektur 270
§. 2. Die frühere Zeit der römischen Architektur . . . 275
§. 3. Die Monumente von Pompeji, als Bezeichnung des Ueberganges zwischen griechischer und römischer Architektur 278
§. 4. Die Blüthezeit der römischen Architektur . . . 281
§. 5. Die spätere Zeit der römischen Architektur . . . 302

B. Sculptur.

§. 1. Charakter und historische Entwickelung der Sculptur unter den Römern 308
§. 2. Uebersicht über die Denkmäler der römischen Sculptur 310
§. 3. Münzen und geschnittene Steine 317

C. Malerei 319

DRITTER ABSCHNITT.

Geschichte der romantischen Kunst.

Eilftes Kapitel.

Die altchristliche Kunst.

Allgemeine Einleitung und Uebersicht 323

A. Architektur.

§. 1. Die christliche Architektur im Allgemeinen . . . 327
§. 2. Der römisch-christliche Basilikenbau 327
§. 3. Besonderheiten und Modificationen in der Anlage der Basiliken 332
§. 4. Triclinien und Baptisterien 335
§. 5. Der byzantinische Baustyl 336
§. 6. Die Monumente von Rom 340
§. 7. Die Monumente von Ravenna 345
§. 8. Monumente im übrigen Italien 348
§. 9. Die altchristliche Architektur in Frankreich, Deutschland und England 350
§. 10. Römisch-christliche Architektur im Orient . . . 358
§. 11. Die Sophienkirche von Konstantinopel und andre Bauten des byzantinischen Styles im Orient 360
§. 12. Die russische Architektur 366

Seite

B. Bildende Kunst.

§. 1. Die Stellung der altchristlichen Bildnerei im Allgemeinen 368
§. 2. Die Symbolik der altchristlichen Bildnerei . . . 369
§. 3. Styl und Material der altchristlichen Bildnerei . . 372
§. 4. Denkmäler der höheren Sculptur 375
§. 5. Schnitzwerke in Elfenbein 377
§. 6. Prachtgeräthe 379
§. 7. Die Wandgemälde in den Catakomben 383
§. 8. Die Mosaikgemälde 384
§. 9. Die Miniaturbilder in den Handschriften . . . 387
§. 10. Die byzantinische Tafelmalerei 391
§. 11. Weitere Verbreitung der byzantinischen Bildnerei . 392

Zwölftes Kapitel.

Die Kunst des Islam.

§. 1. Die Stellung der Kunst des Islam im Allgemeinen . 393
§. 2. System der muhamedanischen Architektur . . . 395
§. 3. Die Monumente von Spanien 401
§. 4. Monumente in Aegypten, Syrien und Sicilien . . 406
§. 5. Monumente der europäischen Türkei 410
§. 6. Monumente in Indien und Persien 411

Dreizehntes Kapitel.

Die Kunst des romanischen Styles.

Allgemeine Bemerkungen 415

A. Architektur.

§. 1. Die Principien der romanischen Architektur . . . 418
§. 2. Die Monumente von Italien
a) Monumente von Rom 429
b) „ „ Toscana 431
c) „ „ Venedig 436
d) „ „ Sicilien und Unteritalien . . 438
e) „ „ der Lombardei 441
§. 3. Monumente von Spanien 445
§. 4. Die Monumente von Frankreich
a) Monumente in Süd-Frankreich 446
b) Monumente in Nord-Frankreich 448
§. 5. Die Monumente von England 451
§. 6. Die Monumente von Deutschland 455
a) Der deutsch-romanische Basilikenbau . . . 456
b) Der deutsch-romanische Gewölbebau . . . 464
§. 7. Monumente in den skandinavischen Ländern und in Nord-Amerika 478

Seite

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 482

§. 2. Die deutsche Sculptur der romanischen Periode

a) Metallarbeiten 485

b) Schnitzwerke in Elfenbein 491

c) Steinsculptur 492

§. 3. Die italienische Sculptur der romanischen Periode

a) Metallarbeiten 497

b) Steinsculptur 499

§. 4. Die nordische, vornehmlich deutsche Malerei der romanischen Periode 504

§. 5. Die italienische Malerei der romanischen Periode . . 508

Vierzehntes Kapitel.

Die Kunst des germanischen Styles.

Allgemeine Bemerkungen 513

A. Architektur.

§. 1. Das System der germanischen Architektur . . . 515

§. 2. Die Bauhütten 528

§. 3. Die Monumente von Frankreich 529

§. 4. Die Monumente in den Niederlanden 537

§. 5. Die Monumente von England 539

§. 6. Die Monumente von Deutschland (mit Ausschluss der baltischen Länder und der brandenburgischen Marken) . 546

§. 7. Die Monumente in den baltischen Ländern (mit Einschluss der brandenburgischen Marken) 561

§. 8. Die Monumente von Italien 566

§. 9. Die Monumente von Spanien und Portugal . . . 573

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 575

§. 2. Die bildende Kunst in Frankreich, England und den Niederlanden 578

§. 3. Die deutsche Sculptur des germanischen Styles . . 581

§. 4. Die deutsche Malerei des germanischen Styles . . 594

§. 5. Allgemeine Bemerkung über die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien 601

§. 6. Die italienische Sculptur des germanischen Styles . 602

§. 7. Die italienische Malerei des germanischen Styles . . 608

VIERTER ABSCHNITT.

Geschichte der modernen Kunst.

Seite

Allgemeine Bemerkungen 623

Fünfzehntes Kapitel.

Die moderne Architektur bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung 628
§. 2. Die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts 629
§. 3. Die italienische Architektur des sechszehnten Jahrhunderts 636
§. 4. Die italienische Architektur des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts 643
§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens . . 645

Sechszehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst des modernen Styles im fünfzehnten Jahrhundert.

Allgemeine Bemerkungen 650

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule 652
§. 2. Die Schulen von Ober-Italien und von Neapel . . 662
§. 3. Die Medailleure 665

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule 666
§. 2. Die oberitalienischen Schulen 673
§. 3. Die umbrische Schule 680
§. 4. Die neapolitanische Schule 686

Siebenzehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfe des sechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 688

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz 689
§. 2. Die Meister von Ober-Italien und Neapel . . . 695
§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure 698

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung 700
§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger . . . 701

Seite
§. 3. Correggio und seine Nachfolger 709
§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andre florentinische Meister von verwandter Richtung . . . 712
§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger . . 714
§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger 717
§. 7. Die Meister der venetianischen Schule 731

Achtzehntes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 738
A. Malerei.
§. 1. Die niederländischen Schulen 741
§. 2. Die Malerei in Frankreich 750
§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei 751
§. 4. Die Glasmalerei 765
B. Sculptur.
§. 1. Die selbstständige Sculptur in Stein und Holz . . 766
§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei . . 770
§. 3. Die Bronzearbeit 776
§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons 781

Neunzehntes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 784
§. 2. Italien 785
§. 3. Frankreich 791
§. 4. Die Niederlande und Deutschland 793
§. 5. Spanien 797

Zwanzigstes Kapitel.

Die bildende Kunst des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 799
A. Sculptur.
§. 1. Die höhere Sculptur 801
§. 2. Die kleinere Sculptur 805
B. Historienmalerei.
§. 1. Die italienische Historienmalerei 807

Seite

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei . 813
§. 3. Die spanische Malerei 819
§. 4. Die französische Historienmalerei 822
§. 5. Die englische Historienmalerei 824
C. Kabinetmalerei 825
§. 1. Die Genremalerei 826
§. 2. Die Landschaftsmalerei 830
§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre . . . 835
§. 4. Thierstücke und Stillleben 837

Einundzwanzigstes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung 840
§. 2. Der Holzschnitt 841
§. 3. Der Kupferstich 843

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart. 853

Nachträge und Berichtigungen 861

Verzeichnisse.

I. Ortsverzeichniss 875
II. Namensverzeichniss 903

ERSTER ABSCHNITT.

Die Kunst

auf ihren

früheren Entwickelungsstufen.

Erstes Kapitel.

Die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums, als Zeugnisse für die ersten Entwickelungsmomente der Kunst.

§. 1. Allgemeine Grundsätze.

Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnissstätte, diesem „Denkmal“ eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei. Aus solchem Beginn entwickelt sich, stufenweise fortschreitend, der ganze Reichthum und die ganze Bedeutung der Kunst, auch bis zu ihren spätesten, unabhängigsten, spielenden Leistungen hinab. Denn überall führt es der Begriff der Kunst mit sich, dass sie in körperlicher Gestalt das Leben des Geistes darstelle; und überall ist es ihr höchstes Ziel, in den Erscheinungen der Körperwelt den geistigen Inhalt, in dem Vergänglichen das Dauernde, in dem Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen. Darum aber ist es falsch, wenn man den Ursprung der Kunst aus dem rohen sinnlichen Bedürfniss, welches das Thier ebenso wie den Menschen zu einer bildenden Thätigkeit führt, oder aus eitlem Nachahmungstrieb herleitet. Wie erstaunenswürdig auch die Werke sein mögen, welche aus diesen beiden Trieben und namentlich aus dem erstern, hervorgehen, mit der Kunst, in der höheren und eigentlichen Bedeutung dieses Wortes, haben sie an sich nichts gemein; und nur wenn sich ihnen ein schon vorhandener Kunstsinn zugesellt, vermögen ihre Leistungen auch eine künstlerische Gestaltung zu gewinnen.

Ueberall bedarf der Mensch in den Zeiten seiner Kindheit nur einfacher Zeichen zum Ausdruck seiner Begriffe, überall ist in den kindlichen Culturverhältnissen des Geschlechts das Denkmal eben nichts weiter als die einfache Bezeichnung einer besonderen, ausgewählten Stätte. Von solchen Denkmalen der einfachsten Art

berichten uns schon die ältesten Erzählungen der heiligen Schrift. An dem Orte, wo Jacob im Traume die Himmelsleiter gesehen und den Segen Jehovah's empfangen hatte, errichtete er einen Stein und weihete ihn zum Gedächtniss der Offenbarung, die ihm zu Theil geworden; ebenso ward ein Mal und ein Haufe von Steinen als heiliges Zeugniss des Bundes aufgerichtet, den Jacob mit Laban geschlossen hatte.[1] Ein schlichter Stein bildet in jenen frühesten Tagen den Altar, auf den die Gottheit sich niederlässt, die Gaben und die Gebete der Sterblichen zu empfangen; ein Hügel von Erde thürmt sich über den Gebeinen des entschlafenen Helden empor, der sich zum Kreise der Unsterblichen aufgeschwungen und dessen Grossthaten an dem Orte seiner irdischen Rast durch Opfer gefeiert werden.

Freilich sind der formlose Stein, der rohe Erdhügel an sich noch willkührliche Zeichen; noch scheint an ihnen Nichts hervorzutreten, wodurch sie in Wirklichkeit zu Trägern der Idee, die sich in ihnen aussprechen soll, gestaltet wären. Das aber ist das Wesen des Kunstwerkes, dass es nicht ein an sich inhaltloses Zeichen für die Idee, dass es vielmehr der Körper sei, mit dem vereint und durch den sie erst in die Erscheinung tritt. Gleichwohl liegt es in der Natur der Sache, dass — wie das menschliche Geschlecht sich weiter entwickelte und seine Begriffe allmählich eine festere Gestalt gewannen, — so auch jene rohen Denkzeichen ein bestimmtes Gepräge erhalten, der wirkliche und unmittelbare Ausdruck, wenn zunächst auch nur des einfachsten Gedankens werden mussten. Ja, noch ehe diese Denkzeichen durch die werkthätige Hand des Menschen auf besondere, bestimmte Weise ausgebildet wurden, waren sie bereits geeignet, in gewissem Betracht zur Verkörperung des Gedankens zu dienen. Bei der Auswahl der verschieden geformten Steine, wie sie die Natur (als Gerölle oder im Steinbruche) gab, bei der eigenthümlichen Weise ihrer Aufstellung, ihrer Zusammenordnung konnten immerhin schon die allgemeineren Eindrücke der Erhabenheit, des Maases, selbst der Harmonie erreicht werden.

Doch ist es schwer, in jene frühe Jugendzeit der Menschengeschichte hinabzusteigen. Wir wissen nicht, in welchem Lande wir die ersten, einfachsten Denkmäler, welche das menschliche Geschlecht aufgerichtet, zu suchen haben; wir können nur zu wohl vermuthen, dass die neuen Geschlechter, die an die Stelle der alten getreten sind, die von diesen hinterlassenen Werke nicht

[1] I B. Mosis, c. 28, 18; c. 31, 45.

immer werden geschont und gepflegt haben; wir dürfen uns auch nicht einmal einer ausgebreiteten Kunde dessen, was die Oberfläche der Erde noch gegenwärtig bewahrt, rühmen. Indess ist es nicht der nächste Zweck dieses Buches, an dem Faden der Kunstdenkmäler eine Geschichte des Menschengeschlechtes zu liefern; ich habe nur die Absicht, die Geschichte der Kunst an sich, je nach den verschiedenen Graden ihrer eigenthümlichen Entwickelung zu schreiben. Indem wir aber in der allgemeinen Geschichte keineswegs ein gleichmässiges Fortschreiten der Cultur wahrnehmen, indem wir stets neben Völkern, die bereits auf einer höhern Stufe stehen, auch solche erblicken, die sich von niedrigeren, ja von den untersten Stufen noch nicht erhoben haben; so wird es auch für unsern Zweck gleichgültig sein, welchem Jahrtausend der Geschichte diejenigen Denkmäler angehören, an denen wir die ersten Entwickelungsverhältnisse der Kunst wahrnehmen. Uns genügt es, solche Denkmäler, gleichviel wo, aufzusuchen und an ihnen zu erforschen, wie sich die künstlerische Thätigkeit des Menschen in ihren ersten Aeusserungen verhalte.

§. 2. Uebersicht der Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums.

In Asien, das insgemein als die Wiege des menschlichen Geschlechtes bezeichnet wird, kennen wir nur wenige Denkmäler, die uns den Beginn der Kunst vergegenwärtigen; zudem sind diese Denkmäler vereinzelt und ohne sonderliche Bedeutung. [1] Eine grosse Menge solcher Werke finden wir dagegen in den nördlichen Ländern von Europa. [2] Sie gehören den ursprünglichen Bewohnern dieser Gegenden an: den celtischen Völkern in Frankreich (besonders im Flussgebiete der Loire und in der

[1] So finden sich u. a. in Persien einige Denkmäler, aus rohen Steinen zusammengesetzt, die ganz den Charakter der folgenden celtischen und germanischen haben. S. Ouseley, travels in various countries of the East, II, t. 32; t. 55, no. 14. — Die heiligen „Obo's," Hügel von Steinen u. dgl., mit denen die Höhen der Mongolei geschmückt werden, sind kaum hieher zu rechnen. S. Stuhr, die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients S. 254.

[2] Uebersichten über die alten Denkmäler im nördlichen Europa finden sich bei F. J. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa (Fortsetzung von Creuzers Symbolik). Ueber die deutschen Denkmäler ist zu vergleichen: G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde; über die skandinavischen: Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde, herausg. von der K. Gesellschaft für nord. Alterthk. — In diesen Werken findet man auch die weitere, zum Theil sehr ausgedehnte Literatur der in Rede stehenden Denkmäler angeführt.

Bretagne) und auf den britischen Inseln, den germanischen Völkern in Deutschland (besonders in Norddeutschland) und in den scandinavischen Ländern, vielleicht auch den slavischen Völkern in den nordöstlichen Theilen des jetzigen Deutschlands, wo germanisches und slavisches Element einander berührten. Für das Zeitalter, in welchem diese Denkmäler errichtet wurden, liegen uns keine näheren Bestimmungen vor; im Allgemeinen werden wir sie als gleichzeitig mit dem Jugendalter dieser Völker, d. h. als ungefähr gleichzeitig mit den früheren Zeiten des römischen Staates, in dessen Geschichte die ihrige mehrfach verflochten war, betrachten müssen; auch ist es möglich, dass in einzelnen Ländern solche Denkmäler bis in das Mittelalter hinein, bis zu der theilweise späten Einführung des Christenthums, aufgeführt sind. Sie gehören somit gewiss nicht der Urzeit der Geschichte des Menschengeschlechtes an, sie tragen aber durchaus das Gepräge eines einfachen, ursprünglichen Culturzustandes, und wo etwa eine Vermischung dieses Culturzustandes mit dem ausgebildeteren der Römer stattfand, — wie dies namentlich in Gallien, seit der Unterjochung des Landes durch die Römer, der Fall war, — da zeigt sich an den aus solcher Vermischung hervorgegangenen Denkmälern, wenigstens an ihrer künstlerischen Gestaltung, das Element des höher gebildeten Volkes so überwiegend, dass durch einen solchen Gegensatz die Ursprünglichkeit der in Rede stehenden Werke nur um so klarer ersichtlich wird. Uebrigens scheint, so ausgebreitet das Gebiet ist, dem diese Denkmäler angehören, zwischen den Grundsätzen, nach denen sie errichtet wurden, keine wesentliche Verschiedenheit obzuwalten; wenigstens dürften die besonderen volksthümlichen Unterschiede mehr in das Gebiet der Alterthumskunde jener Völker und Länder als in das der Kunstgeschichte gehören. Doch ist jedenfalls zu bemerken, dass die grossartigste Entfaltung dieser einfachsten künstlerischen Thätigkeit bei den celtischen Völkern gefunden wird.

Zu den schlichtesten Denkmälern, welche wir in den nördlichen Ländern Europa's in unermesslicher Anzahl (diese zwar auch nicht selten in andern Gegenden) vorfinden, gehören die Grabhügel. Ueber den Gebeinen des Todten, die von einem kleinen, aus Steinplatten zusammengesetzten Gemache umschlossen waren, oder über der Urne, die seine Asche enthielt, ward der Hügel emporgewölbt, die Erinnerung an den Geschiedenen festzuhalten. Die Grösse, auch die Gestalt dieser Hügel ist verschieden. Wo sie zu einer kolossalen Höhe sich erheben, deuten sie natürlich auf eine besonders hervorragende Persönlichkeit oder

auf ein besonders ausgezeichnetes Ereigniss; Fürsten und Helden ruhen in ihrem Schoosse, oder es sind die Schaaren der Krieger, die gemeinsam in blutiger Schlacht fielen. Häufig bekränzt ein Kreis von Steinen den Fuss des Hügels, eben so pflegt auch sein Gipfel durch mächtige Steinplatten bekrönt zu sein. Vielleicht liegt ein besonderer symbolischer Sinn in dieser Einrichtung, gewiss aber ist sie zugleich die Aeusserung eines bestimmten künstlerischen Gefühles; denn indem der Fuss des Denkmales auf eine in die Augen fallende Weise umgrenzt, indem dessen oberster Punkt ebenso hervorgehoben wurde, musste das formlose Werk bereits den Anschein eines geschlossenen Ganzen gewinnen.

Eine zweite Art einfacher Denkmäler sind die Steinpfeiler, hohe, schlanke Steine von einer zuweilen fast obeliskenartigen Form. Sie stehen einzeln oder in Gruppen beieinander und haben zum Theil eine ausgezeichnete Höhe. Im scandinavischen Norden kommen sie häufig vor; dort nennt man sie Bautasteine und hält sie (ähnlich den Grabhügeln) für Denkmäler gefallener Helden. In der Bretagne, wo sie sich ebenfalls häufig finden, heissen sie Min-hir oder Peul-ven.

Dann finden sich Denkmäler, die durch eigenthümliche Zusammensetzung von Steinen entstanden sind. Häufig ist die Einrichtung, dass niedrigere Felsstücke, im Viereck geordnet, einen grossen platten Stein, oft von riesiger Ausdehnung und mächtigem Gewicht, tragen. In der Regel sind diese Werke von einem Steinkreise umgeben. In ihnen macht sich somit, wenn zumeist auch in rohester Weise, das Princip der Gliederung, eine Trennung zwischen Last und Stütze und eine Sonderung der stützenden Theile, bei bestimmtem räumlichen Einschluss, bemerklich. Man hält sie theils wiederum für Grabmonumente, theils für Opferstätten; in Deutschland werden sie gewöhnlich Hühnenbetten genannt, in der Bretagne Dol-min oder Lech, bei den Britanniern Cromlech. Zuweilen erheben sich die stützenden Theile höher über dem Boden, sie rücken mit ihren Seitenflächen näher aneinander, so dass das Ganze zugleich als die vollkommen abschliessende Umgebung eines innern Raumes dient, der ohne Zweifel zu heiligen Handlungen benutzt ward. Die Denkmäler solcher Art werden von den Britanniern mit dem Worte Kist-ven (Steinkisten bei den Deutschen) bezeichnet. Auch finden sich deren, die im Innern besondere Abtheilungen haben; ein merkwürdiges und grossartiges Monument dieser Gattung sieht man zu Esse, bei Rennes in der Bretagne. [1]

[1] A. de Laborde, les monumens de la France etc. pl. II.

Grosse Steine von länglicher Gestalt, die durch unterstützende Steine in eine schräge Stellung gebracht sind, darf man vielleicht nicht eigentlich als Denkmale betrachten; auch kommen sie nur selten vor. Häufiger sind die merkwürdigen Wagsteine, Felsen, die auf einer oder zwei Unterlagen so aufgesetzt sind, dass man sie mit leichter Mühe wie den Balken einer Wage bewegen kann. Vorzugsweise finden sie sich in den celtischen Ländern. In Britannien, wo sie Rokkingstones genannt werden, haben sie die eigenthümliche Einrichtung, dass in dem oberen Stein und in seiner Unterlage halbkugelförmige Vertiefungen angebracht und durch eine freiliegende Kugel ausgefüllt sind, so dass der Wagstein auf jeder Seite und auch im Kreise bewegt werden kann. Bei den Skandinaviern heissen sie Rokkesteue. Indess sind auch sie wohl nicht als eigentliche Denkmäler, sondern als den geheimnissvollen Gebräuchen des Gottesdienstes angehörig, zu betrachten.

Die geweihten Stätten werden insgemein, wie im Vorigen bereits angedeutet, durch Steinkreise umschlossen. Bei deren Anlage hat man oft keine weitere Sorgfalt angewandt, als Steine von ungefähr übereinstimmender Grösse neben einander zu legen; oft sieht man aber auch schlanke Steine, die in aufrechter Stellung den Kreis bilden, so dass schon hiedurch der gesammte Raum ein in die Augen fallendes Gepräge gewinnt. Zuweilen findet sich der Zugang, der in das Innere des Kreises führt, durch mächtige Pfeiler von jener mehr obeliskenartigen Gestalt ausgezeichnet. Die Steinkreise sind übrigens nicht immer in wirklicher Kreislinie geführt, oft haben sie eine längliche oder eine viereckige Gestalt. Man findet kleinere Kreise von grösseren umschlossen, so wie mehrfache Kreise in verschiedenartiger Weise neben einander angelegt. Durch alles dies und durch die erhabenen Werke, welche in der Regel den Mittelpunkt der Kreise ausmachen, bildet sich oft ein Ganzes von mehrfacher Gliederung und von bedeutsamer Wirkung. In den skandinavischen Ländern finden sich mancherlei grossartige Anlagen solcher Art; die merkwürdigsten jedoch in den celtischen Ländern.

Das bedeutendste der celtischen Heiligthümer in Frankreich ist das zu Carnac, bei Quiberon in der Bretagne gelegen.[1] Dies ist ein weites Feld, ganz mit obeliskenartigen Steinpfeilern bedeckt, welche, gegen 4000 an der Zahl, theils von geringerer Grösse sind, theils eine Höhe von ungefähr 30 Fuss erreichen

[1] Mone, a. a. O. II, S. 360. — A. de Laborde, a. a. O. pl. V. u. VI. — Cambry, monumens celtiques, etc.

und zumeist — ohne Zweifel, um dadurch den Eindruck des Wunderbaren zu erhöhen — auf ihrem dünnern Ende stehen. Sie sind auf eigenthümliche Weise in breiten Gängen, an der Vorderseite der Anlage in einer Kreisstellung geordnet. — Ungleich merkwürdiger aber ist das vorzüglichste der alten Heiligthümer in England, Stonehenge, unfern von Salisbury, nach seinem ursprünglichen Namen „Choir Gaur“ (oder Còr Gawr) d. h. der grosse Kreis, der grosse Tempel, genannt.[1] Hier ist nicht blos eine gesetzmässige Weise der Anordnung ersichtlich, sondern die Steine, aus denen das Denkmal besteht, haben schon an sich eine gewisse gesetzmässige Gestalt, so wie eine mehr organische Weise der Verbindung gewonnen. Es sind vier concentrische Kreise. Der äussere Kreis, 108 Fuss im Durchmesser, bestand ursprünglich aus 30 Steinpfeilern von länglich viereckiger Gestalt und ungefähr 16 Fuss Höhe; über diesen Pfeilern waren Steinbalken gelegt, so dass hiedurch ein fester Ring als Einschluss des Ganzen gebildet ward. Der zweite Kreis, zunächst innerhalb des genannten, bestand aus 40, etwa 7 Fuss hohen Pfeilern, ohne jene Balkenverbindung. Innerhalb dieses Kreises erhoben sich 10 Pfeiler, wiederum von länglich viereckiger Gestalt, aber von etwa 22 Fuss Höhe; von ihnen waren je zwei und zwei durch grosse Balken verbunden. Den engsten Kreis endlich bildeten 30 kleine Pfeiler. Gegenwärtig sind die Steine zum grossen Theil niedergeworfen oder zertrümmert; um die wundersame Ruine breitet sich ein ödes Feld hin.[2] — Es finden sich noch ähnliche Denkmäler in England, obgleich keins von gleich mächtiger Anlage.

Es liegt in der Natur der Sache, dass in Denkmälern, wie die im Vorigen besprochenen, welche entschieden das Gepräge des einfachsten Culturzustandes haben, in denen erst die allgemeinsten Gesetze einer künstlerischen Anordnung, aber noch keineswegs die Weisen einer durchgebildeten Gestaltung erscheinen, dass in

[1] Mone, a. a. O. II, S. 439. — J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 145. — Archaeologia Britann. XIII, p. 103. — J. G. Keysler, antiquitates selectae septentrionales et celticae. U. a. m.

[2] In einer neuerlichen Sitzung der architektonischen Gesellschaft zu London ist die Anzeige gemacht worden, dass die grösseren Steine von Stonehenge aus fremdem weissem Marmor bestänben, dass die ursprünglich regelmässig behauen seien und dass nur die Einflüsse der Witterung ihnen eine scheinbar unregelmässige Form gegeben hätten. Wir müssen diese sehr auffallende, von den Zeitungen mitgetheilte Anzeige bis auf das Erscheinen genauerer Berichte dahingestellt sein lassen.

solchen eben das gesammte künstlerische Vermögen begriffen sein musste. Von einer Scheidung der beiden Hauptgattungen der räumlichen Kunst, der Architektur und der Bildnerei, kann bei ihnen noch nicht füglich die Rede sein. Im Gegentheil glaube ich, dass in ihnen die Keime zu beiden Gattungen verborgen liegen, und ich halte die Vermuthung nicht für zu kühn, dass man zum Theil in ihnen eben so gut eine bildnerische, wie eine architektonische Richtung zu erkennen habe. Wenn z. B. schlanke Steine als Denkmale ausgezeichneter Personen errichtet werden, so scheint es dem naiven Sinn und der Alles ergänzenden Phantasie eines kindlichen Culturzustandes durchaus nicht unangemessen, solche Steine geradezu als das Bild jener Personen zu betrachten. So darf es denn natürlich auch nicht befremden, wenn wir neben diesen Werken eben nichts von dem, was wir Bildnerei nennen, oder auch nur von einem kunstreich gestalteten Schmucke finden, und wenn die Reste, die in jenen kolossalen Steingräbern erhalten sind, Urnen und anderes Geräth, gleichfalls nur die grösste Einfachheit in Form und Behandlung zeigen.

§. 3. Andeutungen über die weitere Entwickelung der Kunst im nordeuropäischen Alterthum.

Doch finden wir Zeugnisse, dass, wenigstens in den germanischen Ländern, die Cultur und die Kunst nicht auf jener kindlichen Stufe geblieben waren, sondern dass sie, ehe noch mit dem Christenthum das Erbe einer ausgebildeten Cultur (der römischen) dorthin übergetragen ward, schon eine weitere Stufe der Entwickelung eingenommen hatten. Die Beobachtung dieses ersten Fortschrittes würde für die allgemeine Entwickelungsgeschichte der Kunst vielleicht eben so wichtig sein, wie für den Ursprung derselben die Beobachtung jener einfachen Denkmäler des europäischen Nordens. Indess können wir über diesen Fortschritt nur aus einzelnen, zerstreuten Zügen urtheilen. Vornehmlich kommen hier wiederum die Gräber der germanischen Völker, oder vielmehr die Gegenstände, die dem Verstorbenen mit in's Grab gegeben wurden, in Betracht. Denn man hat bemerkt, dass wie die äussere Gestalt und die ganze Beschaffenheit dieser Grabmäler allmählig minder kolossal wird, wie an ihnen mehr und mehr die äussere Charakteristik verschwindet, so ihr Inhalt in gleichmässiger Stufenfolge ansehnlicher und bedeutsamer wird, was unbedenklich auf bestimmte Zeitunterschiede schliessen lässt. Findet man in den mächtigsten Gräbern nur wenig einfaches Steingeräth und wenig rohe Urnen von Thon, so erscheinen in den spätern

Gräbern Geräthe der mannigfaltigsten Art, aus verschiedenen Metallen gefertigt, und diese, sowie die nunmehr besonders zahlreichen Thongefässe, nehmen die verschiedenartigsten Formen an. Mehr oder weniger tritt an diesen Arbeiten ein geübtes Handwerk hervor; die Formen, in denen sie gebildet sind, verrathen einen lebendig erwachten, künstlerischen Sinn und zeigen (in ihrem Profil) nicht selten schon ein feines Gefühl für den elastischen Schwung der Linien; die Verzierungen, die sich auf ihnen befinden, geben ihnen oft ein anmuthig reiches Gepräge. Gleichwohl ist zu bemerken, dass alles Einzelne an diesen Gegenständen wiederum noch die einfachste Stufe einer selbständig künstlerischen Thätigkeit bekundet. Die Verzierungen, die überall nur eingeritzt sind, entstehen durchweg aus der Combination der einfachsten Elemente; es sind nur gerade Streifen, abwechselnd mit Linien, die im Zickzack oder nach Art des griechischen Mäanders geführt sind, kleine Kreise, Wellenlinien, spiralförmige Verschlingungen u. dgl. Nachahmungen von organischen Gebilden der Natur kommen gar nicht oder nur so durchaus vereinzelt vor, dass auf diese höchst geringen Ausnahmen kein Gewicht zu legen ist. Die reichsten Bildungen solcher Art finden sich an den skandinavischen Denkmälern; hier sind zugleich, als den letzten Zeiten der alten nationalen Blüthe angehörig, die Runensteine zu bemerken, deren Inschriften auf reich und phantastisch verschlungenen Bändern enthalten sind, denen man den Kopf und den Schwanz einer Schlange gegeben hat, — dies, unter dem Erhaltenen, die Hauptbeispiele einer Art von organischer Gestaltung.

In diesen Gegenständen äussert sich somit der erste Puls eines wahrhaften Kunstsinnes; befremdlich aber ist es, dass die eigentlichen Denkmäler, denen sie angehören, die Gräber, gegen die der frühern Zeit zurückstehen, und dass sich überhaupt keine Spur von einer künstlerischen Ausbildung jener altnationalen Monumente zeigt. Indess lassen sich hiefür wohl genügende Gründe auffinden. Es scheint, dass überall den Völkern der Erde nur ein einzelnes bestimmtes Glied der allgemeinen Entwickelung der Cultur zugewiesen ist, oder dass es wenigstens einer vollkommenen Umgestaltung ihrer Lebensverhältnisse bedarf, um in einen neuen Kreis der Cultur eintreten zu können. Jene mächtigen Steindenkmale aber sind unbedenklich als die Zeugnisse der ursprünglichen und eigenthümlichen Cultur des europäischen Nordens zu betrachten, bis hier, zum grossen Theil wenigstens, durch die eindringende Römerherrschaft und mehr noch durch die Völkerwanderung, die Verhältnisse mannigfach getrübt und verwirrt wurden. Die spätern

Denkmale des Nordens werden somit nur als die einer Nachblüthe der einheimischen Cultur, der es aber im Allgemeinen schon an der ursprünglichen Kraft zu fehlen begann, zu betrachten sein. Dazu kommt auch der Umstand, dass, wie es scheint, in der spätern Zeit des germanischen und vornehmlich des skandinavischen Alterthums der religiöse Sinn und mit ihm die Gestaltung der Denkmäler, in denen er sich aussprechen musste, eine veränderte Richtung gewonnen hatte. Dichter und Sänger waren die Träger der Göttersage geworden; sie hatten die Thaten der Götter, gleich denen der menschlichen Helden, in ausführlicher Schilderung vor die Phantasie ihrer Zuhörer geführt, sie hatten den Göttern ein, der irdischen Anschauung erfassbares, menschliches Gepräge gegeben. Und wie man sich nun die Götter in bestimmter Erscheinung dachte, so wollte man sie auch in bestimmter körperlicher Form vor sich sehen. Man fertigte wirkliche Götterbilder, man erbaute ihnen Wohnungen, Tempel. Das Unbestimmte des Eindruckes jener alten Heiligthümer war für die neuen Bedürfnisse gewiss nicht überall mehr genügend; ob aber die neuen Werke jenen an Bedeutsamkeit gleichgekommen, wissen wir nicht, müssen es aber schon aus dem Grunde bezweifeln, dass von ihnen nichts erhalten ist.

Die spätern Dichtungen des skandinavischen Alterthums, mehr aber noch die Berichte über die Einführung des Christenthums in den verschiedenen germanischen Ländern, führen häufig Tempel und Götterbilder auf, die in diesen Ländern vorhanden gewesen, während noch zur Blüthezeit der Römerherrschaft ausdrücklich versichert wird, dass Beides bei den Germanen ursprünglich nicht gefunden wurde. Ueber die Beschaffenheit dieser Tempel und dieser Bilder erhellt aber aus jenen Berichten nichts Näheres; einzelne besondere Züge sind zu phantastisch, um als die Ergebnisse eigner Anschauung gelten zu können.[1] Nur, dass die Tempel von Holz gebaut, somit vielleicht nicht von sonderlicher künstlerischer Bedeutung waren, geht aus den meisten näheren Angaben hervor. So konnten denn auch die Tempel leicht dem Eifer der Christenprediger erliegen, ebenso, wie diese vor Allem auf die Zerstörung der Götterbilder bedacht sein mussten. In Deutschland haben sich hier und da kleine, aus Metall gefertigte Statuetten von ziemlich roher und unförmlicher Arbeit gefunden, die man für Götterbilder, welche der häuslichen Andacht gewidmet waren und leichter der Zerstörung entgehen konnten, hält. Viele von diesen hat aber die

[1] So der Bericht des Adam von Bremen über den Haupttempel von Upsala in Schweden. Vgl. Mone, a. a. O. I, S. 251.

heutige Forschung als Erzeugnisse neuerer Zeiten bezeichnen müssen; auch an den meisten minder zweifelhaften hat man es nachgewiesen, dass sie unter dem Einfluss von Kunstwerken gebildeterer Völker entstanden sind. [1] Sie können somit im Wesentlichen nicht als Zeugnisse einer nationalen Kunstentwickelung gelten.

Eine, um ein Weniges bestimmtere Anschauung von der Einrichtung der Tempel und von den Götterbildern in dieser spätern Zeit des nordischen Alterthums gewinnen wir durch die Berichte über die Einführung des Christenthums in Pommern, in denen die genannten Gegenstände ausführlicher und genauer besprochen werden. [2] Es handelt sich hiebei zwar um slavische Völkerschaften; doch standen die Bewohner Pommerns in einem gewissen näheren Verkehr mit ihren germanischen Nachbarn, besonders mit dem skandinavischen Norden, auch unterschieden sie sich gerade durch ihre Tempel und Götterbilder von den übrigen Slaven, die weiter gen Osten wohnten, so dass wir die Werke ihrer Kunstthätigkeit füglich den eben besprochenen anreihen können. In jenen Berichten nun tritt uns, was die Tempel anbetrifft, ein auf gewisse Weise ausgebildeter Holzbau, an dem jedoch die Technik besonders bemerkenswerth erscheint, entgegen. An den Haupttempeln auf Rügen (zu Arkona und zu Karenz) waren aber die Wände des Heiligthums, im Charakter des Zeltbaues, nur durch Purpurteppiche geschlossen. Der Haupttempel zu Stettin war mit Schnitzwerk, welches figürliche Darstellungen enthielt und in lebhaften Farben erglänzte, geschmückt. Auch anderweitig kömmt solcher Schmuck von Schnitzwerken vor. Die grösseren Götterbilder, mehrere von riesiger Grösse, bestanden ebenfalls aus Holz, zum Theil aus verschiedenartigen Hölzern, die sehr geschickt zusammengefügt waren. Aus Metall waren kleinere Götterbilder gefertigt. Was aber die besondere Form der Bildung, in der Architektur wie in der Sculptur, anbetrifft, so ist uns Nichts für die eigene Anschauung erhalten. [3] Wir wissen nur, dass monstrose Bildungen, namentlich

[1] Vgl. Klemm's Handb. der germ. Alterthumskunde, S. 349. — Klemm ist übrigens (S. 322) der Meinung, dass der berühmte sogenannte Crodo-Altar zu Goslar, der von grossen Bronzefiguren getragen wird, sammt diesen Figuren ein Werk der heidnischen Zeit Deutschlands sei, — eine Ansicht, der ich nicht beistimmen kann. Vgl. das von mir redigirte „Museum," I, S. 227 f. Ich werde später auf dies merkwürdige Werk zurückkehren.

[2] Vgl. Mone, a. a. O., S. 176. — Von Rumohr, Sammlung für Kunst und Historie I, 1, S. 23 u. A. m.

[3] Eine grosse Menge bronzener Idole von höchst barbarischer Form,

mehrköpfige Götterbilder, vorkamen, was überall das Kunstwerk noch als ein mehr oder weniger willkührliches Symbol für die Idee bezeichnet. Der leichte Holz- und Zeltbau, für den Zweck der bedeutsamsten, der religiösen Denkmäler angewandt, scheint auch hier nicht auf eine tiefere künstlerische Sinnesrichtung hinzudeuten.

nebst andern Geräthen, ist im vorigen Jahrhundert in Mecklenburg zum Vorschein gekommen, als Erzeugniss slavischer Kunst vielfach besprochen und wird gegenwärtig auf der grossherzogl. Bibliothek zu Neustrelitz bewahrt. Die Unächtheit dieser Gegenstände ist aber neuerlich von Levezow nachgewiesen. Vgl. L. Giesebrecht, in den baltischen Studien, VI, 1, S. 128.

Zweites Kapitel.

Die Denkmäler auf den Inseln des großen Oceans.

Betrachten wir jene rohen Monumente des nordeuropäischen Alterthums als Beispiele für den ersten Beginn einer künstlerischen Thätigkeit, so finden wir, wie es scheint, die Beispiele einer zweiten Entwickelungsstufe in denjenigen Denkmälern, die uns auf verschiedenen Inseln des grossen Oceans, zwischen Asien und Amerika, bekannt geworden sind.[1] Auch diese Denkmäler gehören, obgleich sie grössten Theils älter sind, als der Verkehr der Europäer mit jenen Inselbewohnern, gewiss nicht in die Urzeit der Geschichte des Menschengeschlechts; aber auch sie lassen, soweit wir wenigstens genauere Kunde von ihnen besitzen, einen Culturzustand erkennen, der sich unabhängig von den Einflüssen höherer Bildung entwickelt hat. Zwar stehen uns diese Denkmäler nur als fragmentarische Erscheinungen gegenüber, sei es, dass sie überhaupt nur die Zeugnisse einer fragmentarischen Entwickelung sind, oder dass verhältnissmässig Weniges erhalten, oder auch, dass uns nur Weniges bekannt ist; doch ist dies Wenige immerhin zur Charakteristik des Standpunktes genügend.

Auch hier begegnen uns zunächst einfach rohe Monumente, die mit jenen des nördlichen Europa's zu vergleichen sein dürften. So fand man z. B. auf der Oster-Insel grosse Steinhaufen von pyramidalischer Form. Vorherrschend aber erscheinen bei den wichtigsten Denkmälern: den Morai's (den heiligen Begräbnissorten) — sofern diese überhaupt eine architektonische Gestaltung haben — regelmässig behauene Steine, Korallenblöcke, oft von sehr bedeutender Grösse, die zu einem ebenso regelmässigen, wenn auch sehr einfachen architektonischen Ganzen zusammengefügt

[1] Eine Uebersicht dieser Denkmäler findet sich bei J. D. von Braunschweig, über die Alt-Amerikanischen Denkmäler. S. 96 ff.

werden. Aus ihnen bilden sich starke Mauern, welche den heiligen Raum umschliessen, einfache Kapellen, die vermuthlich für den Todtendienst bestimmt waren, u. dgl. m. Das merkwürdigste unter allen diesen Architekturwerken ist das kolossale Morai eines Häuptlings, welches Cook auf Otaheiti entdeckte. Inmitten eines grossen, gepflasterten und von einer Mauer eingefassten Platzes von 344 Fuss Breite und 360 Fuss Länge erhob sich hier ein Monument von eigenthümlich pyramidenförmiger Gestalt, auf länglich viereckiger Basis von 87 Fuss Breite und 267 Fuss Länge; die Seiten desselben stiegen in eilf Stufen empor, die oberwärts, dem First eines Daches ähnlich, zusammenliefen; die Gesammthöhe betrug 44 Fuss. — An die Stelle der unbestimmten Formation jener alterthümlichen nordeuropäischen Monumente ist hier somit ein klar ausgesprochenes, scharfbegrenztes Maas getreten. Im Uebrigen herrscht aber auch hier noch die grösste Einfachheit der Anlage, und das Bedürfniss einer organischen Durchbildung scheint noch nicht erwacht.

Wir sehen ferner auf den Inseln des grossen Oceans Werke einer selbständigen und ebenfalls beachtenswerthen bildnerischen Kunst. Auf der Oster-Insel fanden die ersten europäischen Besucher kolossale Bildsäulen von Stein, ähnliche auf der Pitt-cairn-Insel; diese indess sind nachmals zerstört worden, und wir können sie hier somit nicht in nähern Betracht ziehen. Genauere Kenntniss haben wir dagegen von mancherlei verschiedenartigen sculptirten Figuren, grösseren und kleineren Idolen, die man auf den Morai's der Sandwich-Inseln fand.[1] Wir können diese füglich als Zeugnisse für den ersten Versuch einer wirklichen Bildnerei betrachten. Es sind menschliche Gestalten; aber der Sinn der Künstler war ungleich weniger auf Naturnachahmung, als auf die Darstellung besonderer Begriffe gerichtet und zugleich noch im höchsten Maase durch die allgemeinen formalen Gesetze (die architektonischen, wenn man so sagen darf) gebunden. So erscheint der Kopf an diesen Figuren (der Sitz des Geistes) durchweg unförmlich gross, oft auch in eigen monstroser Bildung; so sind überhaupt die Körpertheile nur roh angedeutet, doch nicht formlos, sondern in entschiedener Führung der Linien ausgeführt; so verliert sich das Einzelne der Körperbildung mehrfach ganz in eine willkührlich ornamentistische Gestaltung.

[1] Gute Abbildungen solcher Idole s. bei Choris, Voyage pittoresque autour du monde. — Vergl. Chamisso's Werke, I, Seite 226, und II, Seite 311.

Die Gefässe und Geräthschaften endlich, vornehmlich diejenigen, die sich bei den Sandwich-Insulanern finden, erscheinen wiederum in edler Weise, nach einem reinen architektonischen Gefühle gebildet und zum Theil mit einfachen Ornamenten, jenen der alten Gefässe des europäischen Nordens vergleichbar, auf geschmackvolle Weise versehen. Auch zeigen sich auf ihnen rohe Versuche figürlicher Darstellungen, die man als erste Regungen des Sinnes für Malerei ansehen darf. [1]

[1] Choris, a. a. O.

Drittes Kapitel.

Die alten Denkmäler von Amerika.

Vorbemerkung.

Als Beispiele einer auf's Neue vorgeschrittenen Entwickelung der Kunst, zum Theil als höchst wichtige Beispiele, haben wir die alten Denkmäler von Amerika zu betrachten.[1] Als die Europäer am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts n. Chr. G. mit Amerika bekannt wurden, fanden sie in verschiedenen Ländern dieses Welttheils Völker, die sich einer eigenthümlich ausgebildeten Culturstufe erfreuten, ja, deren Cultur bereits mehr oder minder entartet war und deren Blüthenalter schon einer zum Theil frühen Vergangenheit angehörte. Grossartige Denkmäler der Kunst standen als die Zeugen dieser eigenthümlichen Culturverhältnisse da. Aber die blutigen Kriege, mit denen die Habgier der Europäer die neue Welt heimsuchte, brachen die Kraft jener Völker; die Denkmäler lagen vereinsamt, oft durch religiösen Fanatismus verwüstet; die Oede, die sich um sie her breitete, ward zur dicht verwachsenen Wildniss, und die Uebermacht der Vegetation tropischer Länder arbeitete emsig jenen Zerstörungen nach. Bald war das Dasein dieser Monumente, so wie ihr Bezug zu den historischen Verhältnissen der eingeborenen Völker vergessen. Erst seit dem Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts, seit Alexander von Humboldt das Licht der heutigen Wissenschaft in die Länder der neuen Welt hinübergetragen, hat man sich aufs Neue der Erforschung des amerikanischen Alterthums zugewandt. Die merkwürdigsten Denkmäler wurden auf's Neue entdeckt, beschrieben, abgebildet. Aber noch immer ist das, was wir genauer kennen, gering im Verhältniss zu dem, wovon wir nur erst eine oberflächliche Kunde besitzen; Vieles mag auch noch gänzlich unsern Blicken verborgen

[1] J. D. von Braunschweig, üb. d. Alt-Amerikanischen Denkmäler, Berlin 1840.

sein. Gleichwohl reicht dasjenige, was uns bekannt geworden, wenigstens hin, um die allgemeine Bedeutung jener Denkmäler für den Entwickelungsgang der Kunst zu bestimmen.

A. Denkmäler in den vereinigten Staaten von Nordamerika.

Die Denkmäler des amerikanischen Alterthums sind verschiedener Art, je nach den verschiedenen Gegenden, welchen sie angehören. Als solche, die wiederum noch dem einfachsten Culturzustande (parallel dem des nordeuropäischen Alterthums) entsprechen, sind zunächst diejenigen zu nennen, die sich, in sehr bedeutender Anzahl, in den vereinigten Staaten von Nordamerika befinden.[1] Dies sind einfache Grabhügel, von konischer Form, zum Theil aus Erde, zum Theil aus übereinander gelegten Steinen aufgeführt. Einige sind von sehr bedeutendem Umfange (so hat der bei St. Louis im Missouri-Staat 600 Fuss Durchmesser und 100 Fuss Höhe), andere sind klein. Einige wenige auch finden sich (ebenfalls bei St. Louis und bei Point Creek), die in grossen Absätzen emporsteigen, somit schon eine entschiednere Form haben und an die Stufen-Pyramiden in Mexico (von denen hernach) erinnern. Ausser diesen Hügeln kommen in denselben Gegenden auch zahlreiche Befestigungen vor, die häufig mit jenen in Verbindung stehen. Es sind Umwallungen von grosser Ausdehnung, vorherrschend im Achteck geführt und theils von Erde, theils von Steinen gebildet.

B. Denkmäler in Südamerika.

Den ebengenannten Denkmälern sind zunächst die von Südamerika anzureihen.[2] Das alte Incas-Reich — Peru, Quito, Bolivia — enthält deren eine bedeutende Menge, doch liegen uns über diese noch erst sehr wenige genügende Nachrichten vor. Es scheint, dass wir diese Denkmäler mit denen auf den Inseln des grossen Oceans vergleichen und vielleicht in ihnen einen Schritt zu weiterer Ausbildung wahrnehmen können.

Was die Beschaffenheit einiger Pyramiden-Gruppen anbetrifft,

[1] v. Braunschweig, S. 71.

[2] Uebersicht (mit Ausnahme der Monumente von Bolivia) bei v. Braunschweig, a. a. O., S. 38.

die sich in Peru, im Departement Ayacucho, finden, so fehlt es uns über sie an genauerer Kenntniss. Näher sind wir mit ein paar andern Denkmälern bekannt. Unter diesen sind besonders die Denkmäler von Tiaguanaco, in Bolivia, unfern von la Paz, zu nennen;[1] sie bestehen aus langen Reihen viereckiger Pfeiler und aus einem, mit letzteren in Verbindung stehenden portalartigen Monument, welches aus Einem Felsstücke gearbeitet ist. Dies Monument, das hier vornehmlich in Betracht kommt, ist von einfach viereckiger Gestalt, in der Mitte von einer, ebenfalls rechtwinklig gebildeten Thür durchbrochen; auf der Fronte sind zu den Seiten der Thür Fensternischen, von derselben Gestalt, in zwei Geschossen übereinander angebracht. Einfache, flache Bänder machen die Gesimse des Monumentes aus und deuten somit schon auf ein bestimmtes Bedürfniss der Gliederung und Theilung hin; ganz eigenthümliches Interesse aber erwecken die Umfassungen der Thür und der Fensternischen, die sich, obgleich auch in einfachster Anordnung, doch mit Geschmack dem schönen Princip der griechischen Architektur annähern. Auf der Rückseite des Monumentes sind keine Nischen, sondern statt deren Relief-Sculpturen, als Schmuck des Obertheiles, angebracht. Diese Sculpturen geben wiederum ein sehr wichtiges Beispiel für die ersten Anfänge der bildenden Kunst. Auch sie zeigen, bei einer zwar sorgfältigen Behandlung nur die Auffassung der allgemeineren Bedingnisse der körperlichen Form, während die eigentliche Gestaltung noch ein phantastisch willkührliches Gepräge hat und die Ausbildung nach conventionellen Gesetzen erfolgt ist; doch sind sie bereits mehr entwickelt, als die obengenannten Idole der Sandwich-Inseln. Dasselbe gilt von einigen andern Sculpturen, die sich zu Tiaguanaco und an andern Orten in Bolivia gefunden haben.[2]

Merkwürdig ist sodann die Ruine eines Incas-Tempels auf der Insel Titicaca (ebenfalls in Bolivia).[3] Es ist eine einfach viereckige Masse, die Gestaltung des Oberbaues nicht mehr deutlich erkennbar. Unterwärts sind an den Wänden des Tempels Thüren und Thürnischen angebracht, die eine pyramidale Gestalt (d. h. eine schräge Neigung der Seitenflächen) haben und auf ähnliche Weise wie die Thür und die Nischen des Monumentes von Tiaguanaco umfasst und bekrönt sind.

An vielen Orten, namentlich in Peru, werden die Ruinen

[1] D'Orbigny, l'homme américain. Taf. 9—11.

[2] D'Orbigny, Taf. 6—8.

[3] Ebendas., Taf. 13.

von Palästen der Incas erwähnt; die wenigen, von denen wir Abbildungen besitzen,[1] zeigen einfach massive Mauern, ohne weitern Schmuck; die Thür- und Fensteröffnungen haben auch hier eine pyramidale Gestalt. Ebenso wird in diesen Gegenden häufig der Ruinen alter Städte gedacht. Die vorzüglichste Bedeutung aber scheinen hier diejenigen Bauwerke zu haben, welche für die Zwecke des öffentlichen Nutzens errichtet waren. Unter diesen ist vor Allen die grosse Incas-Strasse zu nennen, ein riesenhaftes Werk, welches von Quito nach Cuzco führte, auf mächtigen Erddämmen die Abgründe überschreitend und im Gebirg durch die Felsen gehauen; neben ihr waren in gewissen Entfernungen Herbergen (Karavansereien), Tempel und Festungen angelegt. Der Festungsbau überhaupt, auch der Kanalbau, war in dem alten Peru bedeutend ausgebildet.

Eigenthümliche Monumente endlich finden sich in dem, jetzt von rohen Horden bewohnten Gebiete des Orinoco-Stromes. Es sind riesige Darstellungen von symbolischer Bedeutung, Thiere, planetarische Figuren und dergl., welche man dort auf die Fläche der Felsen eingegraben sieht.

C. Denkmäler in Mexico.

Als die bedeutsamsten Denkmäler in Amerika erscheinen uns die alten Monumente des mexicanischen Staates.[2] Diese eigentlich sind es, die hier unsere nähere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die uns vornehmlich als die ersten Beispiele einer, nach den einfachsten Principien vollständig gebildeten Kunst entgegentreten. Ihnen scheinen sich die der benachbarten Länder von Centroamerika anzuschliessen; doch haben wir über die besondere Beschaffenheit dieser letzteren noch keine genauere Kunde.

[1] v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 17—20, t. 24.

[2] Uebersicht bei v. Braunschweig, a. a. O. Doch sind dem Verf. die neueren Werke mit bildlichen Darstellungen der mexicanischen Alterthümer, die fast allein als zureichende Quellen für die Anschauung der künstlerischen Entwickelung genannt werden dürfen, unbekannt geblieben. Diese sind vornehmlich: Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico (vornehmlich Bd. IV., welcher u. a. die Monuments of New Spain, by M. Dupaix, enthält). — C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. — J. de Waldeck, Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan.

§. 1. Alter und Originalität der mexicanischen Denkmäler.

Sehr wünschenswerth würde es sein, über das verschiedene Alter dieser Monumente und über die verschiedenen Völkerschaften, denen die einzelnen unter ihnen angehören, nähere Bestimmungen vorlegen zu können. Aber noch ist unsre Kenntniss des mexicanischen Alterthums überhaupt, sowie die der Monumente in ihrer Gesammtheit, keineswegs schon bis zu dem Grade fortgeschritten, dass wir hierauf mit genügender Schärfe eingehen könnten. Nach den bisherigen Forschungen haben wir im Allgemeinen nur anzunehmen, dass die Errichtung jener Denkmäler in die Zeit des Mittelalters falle. Zu verschiedenen Perioden des Mittelalters begegnen uns hier Völkerzüge, die von Norden nach Süden ziehen und in dem südlichen Theile des mexicanischen Staates, besonders auf dem Hochlande des eigentlichen Mexico (dem alten Anahuac) blühende und civilisirte Staaten gründen. Zu den wichtigsten dieser Völkerschaften gehören die Tulteken, die im siebenten, und die Azteken, die am Ende des zwölften Jahrhunderts in Anahuac einwanderten; die letzteren waren noch das herrschende Volk, als Ferdinand Cortez Mexico eroberte. Der bildnerische Theil der Denkmäler, die wir in den verschiedenen Provinzen, vornehmlich im Süden des mexicanischen Staates, finden, scheint auf namhafte volksthümliche und historische Unterschiede hinzudeuten; doch müssen wir, wie gesagt, noch weitere Forschungen und Mittheilungen abwarten, ehe wir mit Sicherheit das Einzelne dieser Unterschiede motiviren können. Auch in der Architektur der Denkmäler sehen wir manches Verschiedenartige vor uns; gleichwohl ist hier das Grundprincip, der eigentliche Geist, der diese Formen belebt, überall gleich, und wir müssen demnach im Allgemeinen, wenn nicht entschiedene Verwandtschaft jener Völkerschaften, so doch ein mehr oder weniger gleichmässiges Verharren auf derselben Culturstufe annehmen. Vor Allem aber ist es für unsern Zweck wichtig, zu bemerken, dass wiederum, obgleich wir diese Denkmäler nicht in eine Urzeit des menschlichen Geschlechts zurücksetzen können, in ihrer künstlerischen Gestaltung kein fremder Einfluss sichtbar wird, dass sie somit, unberührt von den Kunstformen einer höhern Civilisation, als die Zeugnisse einer selbständigen volksthümlichen Entwickelung vor uns stehen. Zwar hat man tausend abenteuerliche, zum Theil auch scheinbar begründete Hypothesen aufgestellt, um die Entstehung dieser Denkmäler aus Einflüssen, die von den Völkern der alten Welt ausgegangen seien, zu erklären; neuerdings hat man besonders mit grossem Scharfsinne das östliche Asien als

die Wiege der amerikanischen Cultur darzustellen gesucht.[1] Doch ist durch alle diese Anstrengungen noch durchaus Nichts, was als entschieden unwiderleglich zu betrachten wäre, ermittelt worden. Und wollte man selbst zugeben, dass Einzelnes an den bildnerischen Darstellungen der mexicanischen Denkmäler mit Nothwendigkeit nach Asien hinüberdeute,[2] dass es die Mexicaner in der That von dort her aufgenommen hätten, so würde daraus nur um so mehr die Originalität ihrer Kunst hervorgehen; es würde dadurch bezeugt werden, dass eben nur Einzelheiten, nur Aeusserlichkeiten (in künstlerischem Sinne) aus der Fremde aufgenommen sind, dass ihnen aber ein zu selbständiger künstlerischer Sinn gegenüberstand, als dass der eigentliche Charakter der mexicanischen Kunst durch solche Elemente hätte können verändert werden, oder dass er gar durch sie seine ursprüngliche Richtung und Ausbildung empfangen hätte. Denn in der That erscheint uns die mexicanische Kunst, ihrem innern Wesen nach, durchaus verschieden von Allem, was wir sonst an künstlerischen Leistungen unter den Völkern der Erde kennen.

§. 2. Gattungen der mexicanischen Kunst.

Die Kunstwerke, welche wir in Mexico finden, sind vornehmlich grossartige, religiöse Denkmäler. Sie haben eine gemessene, ausgebildete, gegliederte architektonische Gestalt. Die architektonische Masse ist mehrfach mit reichem Schmucke versehen, der theils nur in anmuthigem Linienspiele die Flächen bedeckt, theils aber auch organische Gebilde, Werke einer selbständigen Sculptur, enthält. Die letzteren haben, wie es scheint, wiederum einen wirklich monumentalen Charakter, sofern sie nämlich, als eine Bilderschrift, auf die besondere Bedeutung des einzelnen Monumentes hinweisen. Ausserdem gibt es aber auch mancherlei selbständige statuarische Arbeiten, theils Figuren von Göttern, die der religiösen Verehrung dienten, theils Figuren menschlicher Personen, deren (vielleicht ebenfalls verehrtes) Andenken durch sie, wie es scheint, festgehalten

[1] So besonders v. Braunschweig, a. a. O.

[2] In diesem Betracht hat man u. a. namentlich darauf Gewicht gelegt, dass an einigen der bisher bekannten Monumente (an dem von Xochicalco und zu Palenque) menschliche Figuren dargestellt sind, die nach asiatischer, besonders hindostanischer Art mit untergeschlagenen Beinen sitzen. Wir kennen aber die Vorzeit Amerika's keineswegs genau genug, um behaupten zu können, dass eine so zufällige Sitte nothwendig aus der Fremde herrühren müsse.

werden sollte. Endlich sind zahlreiche Werke der Malerei zu nennen, die entschieden als eine wirkliche Bilderschrift betrachtet werden müssen, und zwar als eine Bilderschrift von solcher Ausdehnung und Ausbildung, dass in ihr die mannigfaltigen schriftlichen Urkunden des Volkes auf Pflanzenpapier, von denen wir Nachricht haben und von denen viele Fragmente erhalten sind, verfasst werden konnten.

§. 3. Styl der mexicanischen Architektur.

Unter den Architekturwerken von Mexico erscheint zunächst Eine Hauptform als die überall vorherrschende. Es ist die einfachste Form des religiösen Denkmales — der erhabene Altar, auf welchem der Gottheit die Opfer dargebracht werden; aber es ist derselbe zu riesiger Grösse emporgebaut, damit die Flamme des Altares der Gottheit näher entgegengeführt und die heilige Handlung, die auf seinem Gipfel vor sich geht, den Augen der Menschen weithin sichtbar gemacht werde. Diese riesigen Opferaltäre haben die Gestalt vierseitiger Pyramiden; sie werden mit dem Namen Teocalli (Gotteshaus) bezeichnet, sind genau nach den vier Weltgegenden gerichtet und oberwärts zu einer grösseren oder kleineren Fläche abgeschnitten. Sie steigen insgemein in mehreren grossen Absätzen empor, die theils besondere Terrassen bilden, theils auch nur durch umherlaufende Gurtungen als solche bezeichnet werden. Steile, breite Treppen führen an einer oder an mehreren Seiten auf die obere Fläche hinauf; zuweilen, doch nur selten, sind die Treppen auch so angeordnet, dass sie im Zickzack oder in anderer Anordnung von einem Absatz auf den andern führen. Auf dem oberen Plateau der Pyramiden erheben sich, je nachdem dies von kleinerem oder grösserem Umfange ist, geringere oder ausgedehntere Baulichkeiten, Kapellen, Tempel, Hallen u. dgl., die in einzelnen Fällen sehr bedeutsame Anlagen bilden. Umgeben waren diese Teocalli's insgemein mit grossen Höfen, in denen die Wohnungen der Priester und die andern Räume, deren man für die Zwecke des Gottesdienstes bedurfte, enthalten waren. — In einzelnen Fällen finden sich auch grossartige Bauanlagen, die denen auf den Gipfeln der Pyramiden ähnlich sind, jedoch nicht auf einem pyramidalen Unterbau ruhen; man hält diese nicht eigentlich für Tempel, sondern für Gebäude, die zu andern, gleichfalls jedoch religiösen Zwecken errichtet wurden. — Im Uebrigen wissen wir, dass die altmexicanische Architektur auch alle übrigen untergeordneteren Bedürfnisse des Lebens in zum Theil grossartiger Gestaltung umfasste; doch ist unsere Kenntniss von solchen Werken nur gering.

Sehen wir in diesem System des Pyramidenbaues ein einfaches architektonisches Princip auf bedeutsame Weise in die Erscheinung treten, so ist in demselben nicht minder auch die Ausbildung des architektonischen Details interessant. Ueberall ist in den Werken der Architektur die Formation des einzelnen Gliedes (wenn dieselbe natürlich auch stets durch das Verhältniss des Gliedes zum Ganzen, durch die Bedeutung, die dasselbe im Ganzen hat, bedingt sein muss) charakteristisch für den Grad des Lebens, bezeichnend für den Organismus, der in dem architektonischen Ganzen waltet. Und so auch hier: aber alles Detail, alle Gliederungen sind hier nur nach den einfachsten Gesetzen gebildet. Ihr Vorhandensein bezeugt zwar eine Architektur, die sich bereits ihrer Entwickelung bewusst ist, ihre Bildung aber, dass auch diese Entwickelung wiederum noch auf der untersten Stufe steht. Es sind durchweg nur einfache, starke Bänder von geradlinigem (rechtwinkligem oder spitzwinkligem) Profil, welche die krönenden oder trennenden Gesimse ausmachen; auch wo sie mehrfach zusammengesetzt erscheinen, fehlt ihnen gleichwohl noch alle eigentlich belebte Gestaltung, welche durch die Anwendung bewegter Formen von elastisch geschwungenem Profil entsteht. Ebenso sind es fast durchweg nur geradlinig gebildete Erhöhungen oder Vertiefungen, aus denen an einigen Monumenten, wenn zum Theil auch in reicher und mannigfaltiger Zusammensetzung — als verschiedenartiges Kassettenwerk, als Zickzack-Ornamente, als Mäanderzüge u. dgl. — der Schmuck der Wandflächen besteht. Und schon die Art und Weise, wie dieser Schmuck fast willkührlich, wenigstens ohne eigentliche architektonische Motivirung, angewandt wird, bezeugt den noch immer kindlichen Zustand der Kunstentwickelung.

Solcher Schmuck findet sich vornehmlich an den Wänden einiger grössern Gebäude, die auf dem Plateau der Teocalli's oder die selbständig aufgeführt sind. Diese Gebäude erscheinen durchweg, ihrer Hauptform nach, als einfache viereckige Massen. Einfache, geradlinig überdeckte Portale, oder Stellungen von einfach viereckigen Pfeilern, die ebenfalls mit geradlinigem Gebälk überdeckt sind, öffnen diese Gebäude nach aussen. Säulen, eins der wichtigsten Zeugnisse für eine lebendiger entwickelte Architektur, kommen nur ganz ausnahmsweise vor, nur im Innern der Gebäude, und auch sie sind ohne weitere architektonische Ausbildung. Die Ueberdeckung der inneren Räume ist eigenthümlich, wiederum jedoch nach einfachstem Princip, gebildet. Es findet sich hier nemlich insgemein dasjenige System der Ueberdeckung, welches

mehrfach auch an den alterthümlichsten Architekturen der alten Welt (in Griechenland und Italien sowohl, wie in Aegypten und dem asiatischen Orient) erscheint, dass nämlich nicht grosse Steinplatten, die etwa von einer Wand zur andern reichen, sondern dass kleinere Platten angewandt sind, die stufenartig übereinander vorragen, bis sie oberwärts einander begegnen und so den Raum schliessen. So erscheint diese Bedeckung dem Innern eines Daches ähnlich, wobei jene stufenartige Form theils beibehalten, theils aber auch in eine grosse schräge Fläche verwandelt ist. In ähnlicher Weise sind auch zuweilen die Portale überdeckt. Im Aeusseren hat diese Bedeckung theils eine horizontale Oberfläche, theils erhebt sie auch hier sich dachartig, d. h. mit den Hauptformen der Architektur übereinstimmend, in pyramidaler Gestalt.

§. 4. Die wichtigsten architektonischen Denkmäler in Mexico.

Wenden wir uns nunmehr zu den einzelnen erhaltenen und uns bekannten Monumenten von Mexico, so ist vorerst zu bemerken, dass, wie oben angedeutet, bei weitem die meisten nur in dem Stande einer mehr oder weniger beschädigten Ruine auf uns gekommen sind und dass namentlich bei mehreren der Teocalli's nur die rohe Masse erhalten ist, die Steine aber, welche die künstlerisch ausgebildete Bekleidung ausmachten, ganz oder zum Theil verloren gegangen sind.

Zu diesen gehören zunächst zwei merkwürdige Pyramiden bei San Juan de Teotihuacan, in dem weiten Thale, welches sich um die Stadt Mexico ausbreitet.[1] Die eine von diesen führt den Namen Tonatiuh Ytzaqual (Haus der Sonne); ihre Basis hat 645 Fuss Länge, ihre Höhe beträgt 171 Fuss. Die andere, von etwas kleinerer Dimension, heisst Meztli Ytzaqual (Haus des Mondes). Sie gehören den älteren Monumenten des Landes an; wenigstens schrieben die Völker, welche dies Land bei der Ankunft der Spanier bewohnten, sie der toltekischen Nation zu, d. h. dem 8. oder 9. Jahrhundert nach Chr. G. Sie bildeten vier Terrassen (Absätze), von denen aber nur noch drei zu erkennen sind. Treppen von grossen Quadern führten auf die Spitze, wo nach dem Bericht der frühesten Reisenden Statuen aufgestellt waren, deren Ueberzug aus dünnen Goldplatten bestand. Jede der Hauptterrassen war in kleine Stufen von gegen vier Fuss Höhe abgetheilt, deren Fugen man noch unterscheiden kann. Rings um beide Teocalli's erstreckt sich ein förmliches System

[1] A. von Humboldt, Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neu-Spanien, II, S. 59.

kleiner Pyramiden von etwa 30 Fuss Höhe, die, mehrere Hundert an der Zahl, in breiten Strassen stehen. Gegenwärtig haben diese die Gestalt kleiner Hügel. Man hält sie für Grabdenkmäler. — Nächst diesen Pyramiden ist das grosse Monument von Cholula[1] zu nennen, ebenfalls ein pyramidaler Bau, der in vier breiten Terrassen emporsteigt und dessen oberes Plateau eine sehr bedeutende Ausdehnung hat. Auf diesem erhoben sich ursprünglich ohne Zweifel mannigfaltige Baulichkeiten (etwa wie zu Palenque, vgl. unten). Die Basis des Monuments misst 1350 Fuss Breite, die Höhe beträgt 166 Fuss. Auch dies zählt man zu den ältesten Werken des Landes.

Ungleich steiler als die eben genannten steigt eine Pyramide empor, die sich zu San Cristobal Teopantepec (südlich von Tlacotepec) befindet. Bei ihr führen die Treppen nicht gerade auf das Plateau, sondern, in einer Zickzacklinie, von einem Absatz zum andern. Aehnlich ist eine Pyramide im Distrikt von Cuernavaca. — Ein Teocalli in der alten Stadt Guatusco (9 Meilen östlich von Cordova), aus drei Absätzen mit vertikalen Seitenflächen bestehend, ist ausgezeichnet durch ein kapellenartiges Gebäude auf der Höhe, welches auf eigenthümliche Weise die Gestalt einer dreifach abgetheilten Pyramide nachzuahmen scheint.[2] Anders, und ebenfalls eigenthümlich gestaltet ist der Bau, der sich auf einer Pyramide unter den Ruinen der alten Stadt von Tusapan erhebt.[3]

Unter allen uns bekannten Teocalli's aber erscheint die Pyramide von Papantla (in Vera-Cruz) als die merkwürdigste.[4] Sie steigt in sieben Absätzen empor, welche jedoch nicht durch eigentliche Terrassen, sondern durch breite Bänder, die mit viereckigen Kassetten und mit bildlichen Darstellungen geschmückt sind, gebildet werden. An der Ostseite führt eine grosse Doppeltreppe gerade auf das obere Plateau. Die Breite der Basis misst 120, die Höhe 85 Fuss. Die Pyramide führt bei den Eingebornen den Namen Taxin, und zahlreiche Ruinen, die sich in dem Urwalde umher ausbreiten, bezeugen, dass auch sie den Mittelpunkt einer einst mächtigen Stadt ausmachte. In derselben Gegend, bei dem Orte Mapilca, finden sich die, ebenfalls sehr bedeutsamen

[1] v. Humboldt, a. a. O. S. 132. — Ders. Vues des Cordillères etc. t. 7.

[2] Abbildungen dieser drei Monumente gibt Dupaix, bei Kingsborough, IV, Abthl. I, t. 2, 7, 5.

[3] Abbildung bei Nebel.

[4] Nebel.

Trümmer einer andern Stadt,[1] u. a. auch von pyramidalen Bauten; doch steht von diesen nichts mehr aufrecht. — Auch eine andere der merkwürdigsten Pyramiden, die von Xochicalco (südlich von Mexico, bei Cuernavaca,)[2] ist nur als Ruine erhalten; sie bestand aus fünf Absätzen, von denen nur noch der unterste vorhanden ist; alle Theile dieses merkwürdigen Bauwerkes waren mit Sculpturen und mit Ornamenten bedeckt; erhaltene Farbenspuren bezeugen es, dass diese reichen Zierden zugleich bemalt waren. Die Pyramide erhob sich auf einem Hügel von kegelförmiger Gestalt, dessen Abhänge terrassirt und durch starke Mauern unterstützt sind.

Mannigfache Bauanlagen von pyramidaler Art finden sich ferner zu Tehuantepec (in der Provinz Oaxaca).[3] Hier zeichnet sich namentlich ein sehr kolossales Monument aus, welches in acht Absätzen emporsteigt und auf dem grossen Plateau, das seine obere Fläche bildet, verschiedene Baulichkeiten enthält. Man meint, dass dies Monument nicht blos für religiöse, sondern auch für kriegerische Zwecke aufgeführt worden sei. Unter den pyramidalen Denkmälern von Tehuantepec findet sich auch eins, welches eine kreisrunde Grundfläche hat und in acht Absätzen, einem schlanken Kegel ähnlich, emporsteigt.

Die ausgedehntesten unter den uns bekannten Anlagen sind die von Palenque (in der Provinz Chiapa).[4] Es sind theils breite pyramidale Substructionen, auf denen sich mannigfache Baulichkeiten erheben, theils Gebäude, die ohne einen solchen Grundbau aufgeführt sind. Sie führen bei den Bewohnern der Gegend den Namen der „steinernen Häuser“ (Casas de piedras). Die ansehnlichste dieser Anlagen ruht auf einem weiten, in drei Absätzen emporsteigenden, pyramidalen Unterbau. In der Mitte der einen Seite ist eine breite Treppe. Auf der geräumigen oberen Fläche befindet sich ein Complex verschiedener Gebäude und Höfe, eingeschlossen von einem Aussenbau, der sich am Rande des Plateaus hinzieht, nach aussen in Pfeilerstellungen geöffnet, die mit Stucco-Reliefs verziert sind. Innerhalb dieses Aussenbaues sind drei Höfe von verschiedener Grösse, und zwischen diesen und zu ihren Seiten die verschiedenen Gebäude. Die letzteren ruhen hier auf einem Untersatz von nicht unbedeutender Höhe; sie sind wiederum durch Pfeilerstellungen geöffnet, zu denen kleine Treppen

[1] Nebel.

[2] Derselbe.

[3] Dupaix, Abthl. III, t. 1—5.

[4] Dupaix, Abthl. III, t. 10—38.

emporführen. Ausgezeichnet ist unter diesen Gebäuden ein Thurm, (der einzige, den wir in der mexicanischen Architektur kennen), von fünf Hauptgeschossen und eben so viel kleineren, durch Gesimse getrennten Zwischengeschossen; die Grundfläche jedes höheren Geschosses ist von geringerem Umfange, so dass auch hier eine Aehnlichkeit mit den Formen des Pyramidenbaues hervortritt. Uebrigens sind die Details der Architektur zu Palenque durchweg sehr einfach; doch ist sie durch die sehr zahlreichen, mannigfaltigen und eigenthümlichen Sculpturen, die ihren Schmuck bilden, ausgezeichnet.

Höchst merkwürdig und grossartig sind ferner die Monumente, die sich zu Uxmal (dem alten Itzalane, in der Provinz Yucatan) erhalten haben.[1] Hier ist zunächst eine Pyramide von oblonger Grundfläche zu bemerken, deren Basis an ihrer Langseite 213 Fuss misst, während sie eine Höhe von etwa 100 Fuss hat. Auf ihrem Plateau erhebt sich ein Tempel von 81 Fuss 8 Zoll Länge, 14 Fuss 8 Zoll Breite und 17 Fuss Höhe. Dies Gebäude ist eins der interessantesten Beispiele mexicanischer Architektur, indem seine Façade, die grösseren Flächen der Wand sowohl als die Gesimse, mit dem zierlichsten Kassettenwerk und mit andern sculptirten Ornamenten geschmückt ist; auch haben sich die Reste lebhafter Farben gefunden, durch welche dieser Schmuck ein noch reicheres Ansehen erhielt. Zu den Seiten des Portales lehnten Statuen von auffallend kunstreicher Arbeit; diese sind zwar zerstört, doch noch genug Bruchstücke von ihnen vorhanden, um aus letzteren ein genügendes Bild ihrer ursprünglichen Beschaffenheit gewinnen zu können. Ich komme auf sie weiter unten zurück. — Nahe bei der Pyramide von Uxmal ist ein grosser Hof von 227 Fuss 8 Zoll Länge und 172 Fuss 9 Zoll Breite. Zu den Seiten dieses Hofes erheben sich, über einem gemeinschaftlichen Unterbau von etwa 15 Fuss Höhe vier Gebäude, die man für Priesterwohnungen hält. Ihre Façaden haben einen ähnlichen Styl wie die des Tempels auf der Pyramide, doch ist nicht bei allen das Kassettenwerk ebenso reich gebildet. Auch hier haben sich Farbenspuren gefunden. An dem einen dieser Gebäude ist die Façade mit riesigen Schlangen geschmückt, die sich über dieselbe hinziehen und, in bestimmten Absätzen einander durchschlingend, die Wandfläche in eine Reihe besonderer Felder theilen; auch andere ornamentistische Sculpturen, so wie Statuen, denen des Tempels ähnlich, kommen an dieser Façade vor. Wieder andere ornamentistische Sculpturen finden sich an den übrigen Gebäuden. Alle diese Sculpturen haben natürlich

[1] S. das Werk von Waldeck.

ihre besondere symbolische Bedeutung. Der Hof, den diese Gebäude einschliessen, ist mit 43,660 steinernen Platten gepflastert, auf deren jeder eine Schildkröte in flachem Relief dargestellt ist. Der Eindruck, den diese Gebäude, mitten in dem Schweigen der einsamen Natur, auf den Reisenden hervorbringen, ist im höchsten Grade wunderbar. Auch noch andere Monumente finden sich zu Uxmal, über die wir jedoch bis jetzt keine nähere Kunde haben.

Als ein Seitenstück zu den Priesterpalästen von Uxmal sind endlich die, ebenfalls höchst grossartigen und eigenthümlichen Paläste von Mitla (in der Provinz Oaxaca) zu nennen.[1] Der eigentliche Name dieses Ortes ist Miquitlan, was einen „Ort der Trauer" bedeutet; nach alter Tradition ist er ein fürstliches Grablokal und man meint, die Paläste seien zu einer fürstlichen Trauer-Residenz bestimmt gewesen. Um einen Hof von 123 Fuss Länge sind auch hier vier Gebäude, auf einem beträchtlich vorspringenden Unterbau, belegen. Grosse Stufen führen zu den Eingängen empor; der letzteren sind in jedem Gebäude drei, die durch je zwei starke viereckige Pfeiler von einander gesondert werden. Vor Allem ist auch hier wiederum die Dekoration der Façade merkwürdig. Die schrägen (spitzwinkligen) Glieder, welche sonst die Gesimse der mexicanischen Architektur ausmachen, erscheinen hier riesig vergrössert, so dass (wenigstens an den Ecken der Gebäude) kaum eine geringfügige Andeutung der vertikalen Fläche übrig bleibt, — eine Weise der architektonischen Formation, die um so auffallender ist, als jene spitzwinkligen Glieder zumeist aufrecht stehend (nur am Basament mit gesenkter Neigung der Fläche) erscheinen. Ohne Zweifel hat man eine solche Anordnung schon als eine entschiedene Ausartung des ursprünglichen architektonischen Princips zu betrachten. Doch sind in diesen Gliedern bedeutende Vertiefungen angebracht, wodurch eben jene vertikale Fläche für einzelne Stücke der Façade wiederum auf gewisse Weise hergestellt wird. Diese Vertiefungen sind mit reichem musivischem Schmucke versehen, welcher die mannigfaltigsten Combinationen des geradlinigen Ornamentes, Mäanderzüge u. dgl. enthält. Dieselbe Verzierung findet sich auch an den Pfeilern. In zweien der Säle von Mitla haben sich, als ein sehr seltenes Beispiel, Säulenstellungen gefunden, welche zur Unterstützung der Decke bestimmt waren; die letztere fehlt gegenwärtig und bestand vermuthlich aus Holz. Die Säulen sind von Porphyr,

[1] Dupaix, Abthl. II, t. 27 — 39. — Vgl. v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 49 — 50.

15 Fuss (d. h. sechs untere Durchmesser) hoch und verjüngt; indem ihnen aber nicht bloss die Cannelirung, sondern auch Kapital und Basis fehlen, scheinen sie schon an sich darauf hinzudeuten, dass der Säulenbau in der mexicanischen Architektur keine Ausbildung erlangt hat. — Die Gräber, die zum Theil unter den Palästen, zum Theil in deren Nähe liegen, sind unterirdische Gemächer, deren einzelne eine nicht unbeträchtliche Ausdehnung haben. Ihre Wände haben denselben musivischen Schmuck, wie die Façaden der Paläste. — Neben den letzteren liegen noch mehrere Gebäude-Gruppen von ähnlicher Anordnung.

Wir wissen, dass noch an vielen andern Orten des mexicanischen Staates (besonders in der Provinz Yucatan) Monumente von mannigfach verschiedener Art vorhanden sind; doch reicht diese Kunde nur eben hin, um künftigen Forschern die Wege der Untersuchung anzudeuten. Indess sind hier noch die merkwürdigen Monumente von La Quemada (bei Villa Nueva, südlich von Zacatecas) anzuführen.[1] Es sind Ruinen, die, als die Reste einer ansehnlichen Stadt, einen ganzen Hügel überdecken. Hier sieht man eine beträchtliche Anzahl von Tempelräumen, die mit Mauern umschlossen oder mit Priesterwohnungen umgeben sind und in deren Mitte sich die Pyramiden erheben. Für die Grundsätze, die bei solchen Anlagen befolgt wurden, sind diese Baureste sehr wichtig, indem wir anderweitig die Gesammt-Anordnung nirgend in gleichem Maasse vollständig erhalten finden. Dabei aber sind diese Anlagen und besonders die Pyramiden durchweg nur von kleiner Dimension, so dass wir hier, wie es scheint, schon auf eine späte Zeit der Erbauung zu schliessen haben. Auch hier haben sich, im Innern einiger Räume, die Reste von Säulenstellungen gefunden.

Schliesslich ist noch eine Gruppe von Denkmälern zu erwähnen, die im Norden des mexicanischen Staates, am Rio Gila, gelegen und unter dem Namen der Casas grandes (der grossen Häuser) bekannt ist.[2] Sie scheinen den bisher besprochenen des südlichen Mexico verwandt, doch haben wir über sie nur dunkle Nachrichten, die von älteren Reisenden herrühren. Diese Gebäude nehmen die Fläche einer Quadratmeile ein; sie haben zum Theil mehrere Stockwerke. Das Haupt-Monument, in der Mitte der übrigen belegen, steigt über einer Grundfläche von 566 Fuss Länge und 419 Fuss Breite in stufenartiger Bauweise empor.

[1] S. das Werk von Nebel.

[2] v. Braunschweig, S. 46.

§. 5. Die alte Stadt Mexico.

Die im Vorigen besprochenen Denkmäler ragen als die vereinsamten Zeugen einer untergegangenen Cultur in das Leben der Gegenwart herein. In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten. Besonders interessant sind die Berichte über die Hauptstadt des Reiches der Azteken, Mexico,[1] oder, wie sie damals gewöhnlich genannt ward, Tenochtitlan. (Mexico bedeutet den Wohnsitz des Mexitli oder Huitzilopochtli, des mächtigen Kriegsgottes der Azteken). Mexico war auf einer Inselgruppe inmitten eines See's gebaut, dem man erst später einen grössern Umfang festen Bodens abgewonnen hat. Grössere und kleinere Kanäle durchschnitten die Stadt; breite Dämme von zwei Stunden Länge verbanden sie mit den Ufern des See's. Eine Menge Teocalli's erhob sich aus den Gruppen der Häuser; der Haupt-Teocalli, auf welchem dem Huitzilopochtli die schrecklichen Menschenopfer dargebracht wurden, stand in der Mitte der Stadt an derselben Stelle, wo später die Kathedrale von Mexico erbaut wurde. Er hatte fünf Absätze; seine Basis war 298 Fuss breit, seine Höhe betrug 114 Fuss. Auf seinem Plateau standen Altäre, die mit hölzernen Tabernakeln überbaut waren. Um den Teocalli breitete sich ein grosser Hof aus, der mit starken Mauern und mit den Wohnungen der Priester umgeben war. Vier Thore führten in den Hof, deren jedes mit einem grossen thurmartigen Bau bekrönt war. Der Hof war mit Platten von so glatt polirtem Marmor gepflastert, dass die Spanier, nachdem sie die Stadt erobert hatten, bei jedem Schritte ausglitten; Cortez sah sich, um dem Aberglauben der Eingebornen zu begegnen, genöthigt, besondere Vorsichtsmassregeln gegen diesen Uebelstand zu treffen. Der Markt der Stadt hatte eine bedeutende Ausdehnung und war mit einem ungeheuern Portikus umgeben. Dort wurden die mannigfaltigsten Waaren, in vorschriftsmässigen Abtheilungen und unter genauer Marktpolizei, verkauft; dort fanden sich die Buden der Barbiere, der Apotheker, die Speisehäuser u. s. w. In der Mitte des Marktes stand ein Gerichtshaus, welches dem Handel und Wandel alle nöthigen Rechtsmittel darbot. Das ganze Bild dieses Marktes entspricht vollständig der

[1] v. Humboldt, Versuch über den polit. Zust. des Königr. Neu-Spanien S. 29. — Vgl. Schorn's Kunstblatt (nach Beltrami) 1831, No. 102 f.

Einrichtung der römischen Foren. Zu bemerken ist übrigens, dass die Stadt Mexico erst im J. 1325 gegründet und der grosse Teocalli sogar erst im J. 1486 erbaut worden war.

§. 6. Die bildende Kunst der Mexicaner.

Was die Werke der mexicanischen Sculptur anbetrifft, so ist schon oben bemerkt worden, dass in ihnen sich mehr, als es in den Architekturen der Fall ist, volksthümliche Unterschiede, vielleicht zugleich die Zeugnisse verschiedener Entwickelungsgrade der bildenden Kunst, wahrnehmen lassen. Am verbreitetsten sind diejenigen Arbeiten, die man den Azteken zuschreibt;[1] sie bezeichnen die niedrigste Entwickelungsstufe der mexicanischen Bildnerei. Man sieht in ihnen, wie dem Auge des Künstlers zuerst die Bedeutung der organisch belebten Gestalt entgegentritt, wie er zuerst die Aeusserungen des Seelenlebens aufzufassen sich bemüht. Aber noch gelingt es ihm nur, das Allgemeine dieser Verhältnisse auszudrücken; die Körperform ist vorherrschend schwer und kurz, die einzelnen Theile, besonders der Kopf, von übermässiger Grösse; der Schmuck, der den Gestalten (oft gewiss mit symbolischer Bedeutung) zugefügt wird, nimmt ebenfalls noch einen übermässigen Raum ein und wird architektonisch conventionell behandelt; die Ausführung geht nur selten in das feinere Detail der Formen ein; die Phantasie, geleitet von den Vorstellungen einer düsteren Priesterlehre, schweift zum Theil noch willkührlich umher und fügt, besonders bei der Darstellung dämonischer Wesen, das Verschiedenartige zum abenteuerlichen Ganzen zusammen. In solcher Art sind viele Idole von gebranntem Thon (deren grosse Rohheit man indess nicht als maassgebend betrachten darf, da sie offenbar nur für den gemeinen Privatgebrauch bestimmt waren), so wie andere von Basalt, auch von Metallen, behandelt. Eins der interessanteren Monumente ist ein runder Opferaltar (in der Stadt Mexico befindlich), der von einem Basrelief, eine historische Scene vorstellend, umgeben ist; man sieht auf demselben reich geschmückte Krieger, deren jeder einen Besiegten, welcher sich beugt und jenem eine Blume darbietet, bei den Haaren fasst. Sehr merkwürdig ist ferner die mittelgrosse Basaltfigur eines mexicanischen Priesters, der sich, einer besonderen religiösen Sitte gemäss, die Haut seines menschlichen Schlachtopfers über das Gesicht und den

[1] Die besten Abbildungen (besonders der im Folgenden genannten Monumente) bei Nebel. — Andere bei v. Humboldt, Vues des Cordillères, und bei King-borough, Bd. IV.

Körper gezogen hat; diese Arbeit ist schon mit einem leidlichen Natursinne ausgeführt; sie wurde zu Tezcuco, unfern Mexico, gefunden. Die kolossale Basaltstatue der aztekischen Todesgöttin Teoyaomiqui (zu Mexico) erscheint dagegen als ein höchst unförmliches und scheussliches Graunbild, phantastisch aus Schlangen, Krallen, Perlen und Federputz, aus Schädeln und andern Opferzeichen aufgebaut, so dass man kaum den Eindruck einer wirklichen Gestalt gewahrt und bei ihrem Anblicke nur den Schauder des Monstrosen empfindet.

Verwandt mit diesen Arbeiten sind die Reliefsculpturen an den Resten des Teocalli von Xochicalco.[1] Wir sehen auf ihnen menschliche Gestalten, Thierfiguren und wiederum phantastische Ungeheuer. Die menschlichen Gestalten zeichnen sich durch ein gewisses rohes Formengefühl aus. Sehr merkwürdig ist es, dass hier die Umrisslinien der Figuren zum Theil erhöht und wie schmale Bänder ausgeschnitten sind; dieser Umstand scheint ein eigenthümliches Beispiel für die Entstehung des Reliefs aus der Zeichnung darzubieten (doch umgekehrt wie in der ägyptischen Kunst, wo das Relief aus eingeschnittenen Umrisslinien entstanden ist). Dieselbe Behandlung findet sich auch bei den Details (Mund und Augen) einiger der oben erwähnten Thonfiguren.

In dem Style dieser aztekischen Sculpturen sind insgemein auch die, zumeist hieroglyphischen Malereien der mexicanischen Kunst ausgeführt.[2] Sie bestehen aus einfach colorirten Umrisslinien.

An den Monumenten von Uxmal[3] zeigen diejenigen Sculpturen, die einen mehr ornamentistischen Charakter haben, ebenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit den eben besprochenen; dabei jedoch sind sie, als architektonische Zierden, durchweg mehr oder weniger conventionell behandelt und hierin, wenn auch streng, so doch nicht ohne künstlerischen Sinn durchgebildet. Wesentlich verschieden aber erscheinen jene Statuen, welche die Façade des auf der Pyramide belegenen Tempels schmückten. Es waren nackte männliche Gestalten von beinahe 6 Fuss Höhe, das Haupt mit einem Helme und die Schultern mit einem (einer griechischen Aegis vergleichbaren) Kragen bedeckt. Die Arme hielten sie gekreuzt auf der Brust, ihre Stellung war feierlich und ruhig. Sie waren, wenn auch noch in strengem Style, so doch in trefflichen

[1] Nebel.

[2] Zahlreiche Abbildungen bei v. Humboldt, Vues des Cordillères, und in dem Werke des Lord Kingsborough.

[3] S. das Werk von Waldeck.

Verhältnissen gebildet und besonders die unteren Theile des Körpers mit gutem Verständniss ausgeführt; man dürfte sie, den Abbildungen nach, mit den besseren Werken der ägyptischen Kunst gleich stellen können. Ihnen Aehnliches bieten die uns bekannten Werke der mexicanischen Kunst nicht weiter dar.

Wiederum in ganz anderem Style erscheinen endlich die zahlreichen, in Stucco gearbeiteten Sculpturen von Palenque,[1] welche die mannigfaltigsten symbolischen u. a. Darstellungen zu enthalten scheinen. Sie lassen einen sehr belebten Natursinn erkennen; die menschlichen Gestalten erscheinen in voller Ausbildung ihres Organismus, besonders der Musculatur; die Formen sind schlank, die Bewegungen weich gehalten. Damit aber verbindet sich im Einzelnen der Gestaltung, wie in den Geberden, die bizarrste Ausartung; die Köpfe zeigen eine eigenthümlich nationelle, aber ebenfalls bis zur Karikatur verzerrte Physiognomie (obgleich ausnahmsweise auch ausgezeichnet schöne Kopfbildungen vorkommen); der Schmuck, mit dem die Figuren oft versehen sind, ist in schwülstig überladener Weise angewandt. Man könnte diess barocke Wesen etwa mit den Verzerrungen vergleichen, die die bildende Kunst von Ostasien bei den Chinesen erlitten hat; doch soll diese Bemerkung keineswegs auf ein wirkliches Verwandtschafts-Verhältniss hindeuten, da sich sonst keine nähere Uebereinstimmung zwischen den Sculpturen von Palenque und denen von China findet. Wir sehen hier eben nur, wie dort, die Aeusserungen eines Kunstsinnes, der bereits jenseit der Grenze der ihm gesteckten Vollendung in tiefe Entartung versunken war.

Uebrigens scheint diese Kunstrichtung nicht Palenque allein anzugehören. Wenigstens zeigt ein zu Oaxaca gefundenes Relief[2] ganz dieselbe Weise der Auffassung und Behandlung.

[1] Abildungen bei Dupaix, a. a. O. Doch sind diese, sowie die früher herausgegebenen Abbildungen der Sculpturen von Palenque, nicht genügend. Proben einer besseren Darstellung gibt Waldeck, t. XVIII, 4, und t. XXII. Von Letzterem haben wir ein ausführliches Werk über Palenque zu erwarten.

[2] v. Humboldt, Vues des Cordillères, t. 11.

Viertes Kapitel.

Die Kunst bei den Aegyptern und Nubiern.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über den Standpunkt und die Verhältnisse der ägyptischen und der altasiatischen Kunst.

Erst jetzt können wir uns zur Betrachtung derjenigen Kunstleistungen wenden, mit denen insgemein die Uebersicht des historischen Entwickelungsganges der Kunst eröffnet wird: zu den alten Monumenten, die in Afrika, an den Ufern des Nilstroms, ausgeführt wurden, und zu denen der alten Völker von Asien. Bei weitem der grössere Theil dieser Denkmäler ist ohne Zweifel ungleich älter, als die in den vorigen Abschnitten besprochenen, zum Theil auch reichen sie gewiss in die frühesten Culturperioden des menschlichen Geschlechtes hinauf; in dieser Beziehung ist es also in der That nicht unpassend, wenn man mit ihnen die historische Uebersicht beginnt. Gleichwohl ist zu berücksichtigen, dass sie fast ohne Ausnahme bereits das Gepräge einer höheren Entwickelung tragen, als die alten Monumente des europäischen Nordens, als die auf den Inseln des grossen Oceans und die von Amerika; dass die Einfachheit des Formensinnes, die bei diesen — zwar verschieden abgestuft — zur Erscheinung kam, bei ihnen schon einer ungleich mehr belebten Gestaltung Platz macht; dass somit für die Anschauung der ersten Stufen der Kunstentwickelung andere Beispiele gefordert werden, wie wir solche eben bei den bisher besprochenen Monumenten gefunden haben.

Im Allgemeinen können wir die Höhe der Entwickelung, welche die ägyptischen und altasiatischen Denkmäler einnehmen, als dieselbe betrachten. Nicht genügt mehr eine einfach abgegrenzte Gestalt und eine Gliederung, die zwar die Theile sondert, ihnen jedoch noch kein selbständiges Leben zu verleihen im Stande ist; ein wirklicher lebendiger Organismus tritt jetzt in den Gebilden der Kunst hervor, gibt ihnen Bewegung und lässt den einen Theil

sich mit einer gewissen Nothwendigkeit aus dem andern entwickeln. Doch gelangt auf diesen Stufen der Kunst der Organismus der Gestalt noch nicht zur Durchbildung und Vollendung; noch herrscht in der Bildung der Gestalten eine grössere oder geringere Willkührlichkeit, die, zum Theil mehr durch ein äusserliches Gesetz, als durch jenes klare Maas, welches im inneren Gefühle wurzelt, beschränkt wird; noch fehlt es namentlich, mehr oder weniger, an einem bewussten Gleichgewicht zwischen den Gestalten von allgemeiner und denen von besonderer Bedeutung — d. h. zwischen der Architektur und den mit ihr in Verbindung stehenden bildlichen Darstellungen.

Bei den allgemeinen Uebereinstimmungen dieser Art sind indess zugleich sehr bedeutende Unterschiede zwischen den Classen der in Rede stehenden Denkmäler wahrzunehmen, und zwar Unterschiede, die nicht bloss aus äusseren lokalen oder volksthümlichen Verhältnissen hervorgegangen sind, sondern solche, in denen zugleich die Verschiedenartigkeit der Elemente, auf denen der künstlerische Bildungsgang beruht, sichtbar wird. Indem bei dem einen Volke das eine, bei dem andern das andere Element mit Entschiedenheit aufgenommen und mit einer gewissen Ausschliesslichkeit ausgebildet ward, musste, wie es scheint, das Einzelne um so mehr erstarken, damit ein jüngeres Volk zu einem um so klareren Bewusstsein der Gegensätze und zu der höheren Vollendung, die aus der Vereinigung der Gegensätze hervorgeht, hingeführt werden konnte. Zunächst haben wir es freilich nur mit diesen einseitigen Gegensätzen zu thun, in denen uns hier der Westen und der Osten entgegentreten. Im ägyptischen Nil-Lande sehen wir, bei einer unläugbaren Grösse des Sinnes, mehr den nüchternen Verstand und ein bestimmt bewusstes, aber auch bestimmt begrenztes Wollen vorherrschen; in Asien, namentlich in dem hindostanischen Osten dieses Welttheiles, finden wir statt dessen eine ungleich regere Phantasie, ein wärmeres Gefühl, das aber, von keinem bestimmten Bande gehalten, in's Formlose hinausschweift. Wunderbar sind die Denkmäler hier und dort; vor den ägyptischen aber fühlt sich der Geist des Beschauers noch eingeengt, vor den indischen noch zerstreut. Die Grundzüge zu einer harmonischen Gestaltung der Kunst scheinen sich, nach wenigen erhaltenen Resten zu urtheilen, in den Denkmälern der vorderasiatischen Länder anzukündigen; es scheint, dass hier in gewissem Maase vorbereitet ward, was das griechische Volk später zur Ausführung und Vollendung brachte. Auch schliesst sich in der That die Kunst der östlichen Griechen in manchen Einzelheiten an die der westlichen Asiaten an.

Wir wenden uns nunmehr zu den Kunstleistungen der einzelnen Völker, welche der in Rede stehenden Entwickelungsstufe angehören; wir beginnen mit denjenigen, bei denen die strengere Form vorherrscht und die zugleich unbedenklich als die ältesten betrachtet werden müssen.

§. 2. Ueberblick über die historischen Verhältnisse Aegyptens.

Ueber die frühe Blüthe Aegyptens, [1] über seine eigenthümliche Cultur, über die hohe Bedeutsamkeit seiner Denkmäler besitzen wir zahlreiche Zeugnisse in den erhaltenen Schriften des Alterthums, sowohl in den Schriften der Hebräer (in der Bibel), als in denen der Griechen und Römer. Das wunderbare Land, das sich, ein schmaler, langgedehnter Streif, von Sand- und Felswüsten begrenzt, an den Seiten des Nilstromes von Süden nach Norden dehnt und nur im Norden, an der vielarmigen Mündung des Nils, eine etwas grössere Breite gewinnt, war mit einer Ueberzahl zum Theil sehr kolossaler Denkmäler bedeckt. Sehr viele von diesen Denkmälern sind heutiges Tages verschwunden, besonders in den nördlichen Gegenden, wo später eingedrungene Völker dieselben als willkommene Steingruben für die Werke, die sie selbst aufzuführen gedachten, benutzt haben; sehr viele stehen aber auch noch, mehr oder weniger erhalten, in ihrer wunderbaren Pracht und Majestät da. Ober-Aegypten und der an dies Land sich anschliessende Landstrich des unteren Nubiens, dahin die ägyptische Cultur hinübergetragen ward, sind in diesem Betracht vornehmlich zu nennen. Die heiligen Schriften, die in diesen Denkmälern eingehauen sind und die lange Zeit ein unerforschliches Räthsel schienen, hat die Wissenschaft des heutigen Tages aufs Neue zu entziffern begonnen, und in ihnen neue Zeugnisse für das, zum Theil wenigstens sehr hohe Alter dieser Denkmäler entdeckt. [2] Bis in das Dunkel der Urgeschichte reicht die Blüthe des ägyptischen Volkes und die Entwickelung seiner Cultur hinauf; es bildete schon bedeutsame Staaten, als es, etwa um die Zeit des Jahres 2000 vor Christi Geb., von nomadischen Völkerschaften, den sogenannten Hyksos (d. h. Hirten-Königen) unterjocht ward. Als ein Paar Jahrhunderte später das fremde Joch wieder

[1] Ueber Aegypten und seine Monumente im Allgemeinen vgl. Heeren's Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt, II., Th. II. — K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst, Anhang, I.

[2] S. die Schriften von *Champollion le jeune*, besonders dessen *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens*.

abgeschüttelt wurde, begann in Folge dieser neuen Erhebung die glänzendste Zeit des Volkes, deren Blüthe vornehmlich der Periode um die Mitte und nach der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. G. angehört; die grossartigsten Denkmäler des Landes bilden die Zeugen dieser glücklichen Verhältnisse. Lange Zeit blieb nun das Volk mächtig, bis es endlich, im Anfange des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G., den Persern dienstbar und später, seit Alexander d. Gr., von griechischen Fürsten, sowie nachmals von den Römern beherrscht ward. Aber auch in diesen Zeiten der Erniedrigung blieb die ägyptische Volksthümlichkeit unangetastet, und mannigfache Denkmäler, die noch jetzt entstanden, bezeugen die entschiedene und ungetrübte Fortdauer der heimischen Sinnesweise. Erst die Einführung des Christenthums, welches dem Sinn und den Gedanken der Menschen eine andere Richtung gab, musste jene altüberlieferten Bestrebungen unterbrechen, und erst die Eroberung des Landes durch die Araber, im Anfange des Mittelalters, hatte eine ganz neue Gestaltung der Dinge zur Folge.

§. 3. Allgemeiner Charakter der ägyptischen Kunst.

Abgeschlossen durch seine geographische Lage, hatte das Leben des ägyptischen Volkes früh eine ganz eigenthümliche Gestaltung angenommen und dieselbe, wie eben schon angedeutet, bis an das Ende seiner Geschichte streng bewahrt. Alle Einrichtungen des Lebens erscheinen hier auf die bestimmteste Weise abgemessen. Eine streng geregelte Thätigkeit, dem regelmässigen Steigen und Fallen des Nils folgend, hatte das Land fruchtbar und reich gemacht; nur die stete Fortdauer einer solchen Thätigkeit konnte das Land in diesem Zustande erhalten. Ein jeder Einzelne war durch Geburt seinem besonderen Berufe zugewiesen; festgezogene Schranken hielten die Geschäfte des Lebens und die Stände, denen die verschiedenen Geschäfte oblagen, voneinander getrennt. Ueber der Aufrechthaltung solcher Ordnung wachte der oberste, der eigentlich herrschende Stand, der der Priester, welcher den Stellvertreter der Gottheit ausmachte. Das feierliche Ceremoniell, aufs Mannigfaltigste ausgebildet, mit dem die Priester den heiligen Dienst verrichteten, sicherte ihnen ihre höhere Würde, und selbst die Könige waren durch die Gesetze des Ceremoniells auf bestimmte Kreise hingewiesen. So war dem Leben eine feste Bahn vorgezeichnet, und so strebte man, selbst dem Tode eine feste Gestalt zu geben. Der Leichnam, der dereinst von der Seele des Abgeschiedenen neu belebt werden sollte, wurde unverwesbar gemacht, und dem Todten nicht blos ein Denkmal seiner Ruhe gestiftet,

sondern ihm eine Umgebung geschaffen, wie sie der Würde des Lebenden nur angemessen sein konnte. Ueberhaupt war der Sinn des Aegypters dahin gerichtet, nichts Bedeutsames im Wechsel des Lebens vorüberschwinden zu lassen, Alles vielmehr fest zu fassen und in unzerstörbarer Gestalt den kommenden Geschlechtern zu überliefern. Daher diese unübersehbare Menge von Monumenten, deren jedes einzelne seine Entstehung einem besonderen Anlasse verdankt und die durchweg und in vollstem Maase den Namen des Denkmales, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, verdienen. Die ägyptischen Monumente sind die mit Riesenschrift geschriebenen Bücher ihrer Geschichte, und wir haben diese Schrift aufs Neue zu lesen begonnen. Aber es ist nur ein äusserliches Thun, davon uns diese Schrift Kunde gibt; und der Grieche,[1] der in den Gebilden der Kunst den Ausdruck eines inneren Seelenlebens suchte, hatte wohl Recht, wenn er den bedeutsamsten Theil dieser Denkmäler als das Werk eines „eiteln Strebens" bezeichnete. Und so blieb, wie das ganze Leben des ägyptischen Volkes, auch ihre Kunst starr und keiner wahren innerlichen Entwickelung theilhaftig.

§. 4. Gattungen der ägyptischen Kunst.

Die ägyptischen Monumente sind Tempel, Grabmäler und Denkmäler des Glanzes der lebendigen Herrscher, — Paläste. In ihnen entfaltet sich ein vielgestaltiges Innere, namentlich ein ausgebildeter Säulenbau, was uns als das wesentlichste Moment einer neuen Entwickelungsstufe der architektonischen Kunst zunächst bedeutsam entgegentritt. Mit den Formen der Architektur verbinden sich, im ausgedehntesten Umfange, die Gestalten der bildenden Kunst, theils als Statuen, die freistehend oder mit der Architektur verbunden und oft im kolossalsten Maasstabe ausgeführt sind, theils als flache Reliefs, welche die Wände und nicht selten auch die übrigen Theile des architektonischen Ganzen bedecken. In diesen sind alle besonderen Begebenheiten und Verhältnisse ausgedrückt, welche auf die Gründung der Monumente und auf die Personen der Stifter Bezug haben. Sie enthalten also eine höchst mannigfaltige Bildersprache. Doch konnte eine solche Sprache den Absichten des Aegypters, der in diesen Werken auch das ganz Besondere, z. B. den Namen des Stifters, für die Erinnerung bewahren wollte, nicht genügen; das Bedürfniss führte somit zu der Erfindung einer förmlichen Schrift, deren Zeichen zwar von den Bildern natürlicher Gegenstände hergenommen waren, aber

[1] Strabo, c. 17.

ihre besondre, durch das Herkommen festgestellte Bedeutung hatten. Dies sind die Hieroglyphen, die gemeinsam mit jenen eigentlich künstlerischen Darstellungen und oft zu ihrer näheren Erläuterung angewandt erscheinen. Architektur und Bildwerke waren durchweg durch einen heitern farbigen Anstrich belebt. So erscheinen endlich an der Stelle dieser farbigen Reliefs, besonders in den Räumen der Gräber, häufig auch wirkliche Malereien, die sich indess der ganzen Auffassungsweise der Reliefs aufs Vollkommenste anschliessen.

Die Bildwerke der Aegypter, sowohl die frühsten als die spätesten, die wir kennen, sind im Wesentlichen in demselben Style ausgeführt; wenigstens machen sich an ihnen nur sehr vereinzelte Motive einer weiteren Umbildung bemerklich, die für das Ganze der Entwickelung von keinem erheblichen Belange zu sein scheinen. Bei den Architekturen aber lassen sich gewisse Styl-Unterschiede wahrnehmen, welche bestimmter auf die verschiedenen Zeiten der Erbauung hindeuten; gleichwohl betreffen auch diese Unterschiede immer nur Einzelheiten der Anlage und der Ausführung, während die Fassung des Ganzen auch hier, in frühster wie in spätester Zeit, dieselbe bleibt.

§. 5. Der ägyptische Pyramidenbau.

Bei der näheren Betrachtung der ägyptischen Architektur,[1] zu der wir jetzt übergehen, haben wir zunächst einige besondere Gruppen von Monumenten ins Auge zu fassen, indem diese vorzüglich geeignet sind, den ägyptischen Baustyl in seiner ursprünglichen Richtung und Reinheit erkennen zu lassen.

Als um die Zeit des Jahres 2000 v. Chr. G. die nomadischen Völkerschaften der Hyksos sich über Aegypten ergossen, wurden alle Monumente, die sie in dem Lande vorfanden, von ihnen verwüstet und zerstört. Nur die, zum Theil höchst kolossalen Grabdenkmäler des alten Memphis, welches eine kurze Strecke oberhalb des Delta (dem heutigen Kairo gegenüber) lag und damals eine der blühendsten Staaten Aegyptens bildete, blieben erhalten. Dies sind die viel gefeierten Pyramiden von Aegypten, die, den auf uns gekommenen historischen Bestimmungen des Alterthums gemäss, einer für uns unberechenbaren Urzeit der

[1] Hirt, die Geschichte der Baukunst bei den Alten, I., S. 1, *ff.* — Unter den Kupferwerken s. besonders das Prachtwerk der französischen Expedition unter Bonaparte: ***Description de l'Egypte, Antiquités.*** Auch ***Denon, voyage dans la haute et basse Egypte.*** Werke über besondere Gegenden werden weiter unten angeführt werden.

Geschichte angehören. Sie liegen, in einer Strecke von acht Meilen, an den Abhängen der libyschen Bergkette verstreut, in mehreren Gruppen, die man gegenwärtig nach verschiedenen Dörfern — Ghizeh, Saccara, Daischur, Meidun — zu bezeichnen pflegt. Es sind ihrer, der Zahl nach, ungefähr vierzig. Sie erscheinen, soviel wir aus ihrem jetzigen Zustande urtheilen können, als wirkliche Pyramiden von einfachster Form, über einer, nach den vier Weltgegenden gerichteten quadraten Grundfläche aufgeführt. Ihre Höhe ist sehr verschieden, einige sind nur klein, andere haben durchaus riesige Maase. Die grössten Pyramiden finden sich in der Gruppe von Ghizeh. Die bedeutendste von diesen führt, nach den altägyptischen Sagen, den Namen des Königes Cheops, der sich dieselbe zum Grabmale erbaut; ihre Grundfläche hat, nach den verschiedenen Messungen, eine Breite von 699 bis 728 Fuss; ihre Höhe beträgt 422 bis 448 Fuss. Die zweite Pyramide von Ghizeh, die des Königes Chephren, misst 663 Fuss in der Breite, 437⅞ F. in der Höhe. Die schrägen Wände der Pyramiden waren mit kostbaren Steinen bekleidet und darauf, zum Theil wenigstens, Sculpturen eingehauen; diese Bekleidung auf bequeme und sichere Weise anzubringen, wurden die Pyramiden in Absätzen erbaut, das Material von den unteren auf die oberen emporgeführt und so mit der Vollendung der oberen Theile der Anfang gemacht. Die Araber jedoch, zur mittelalterlichen Zeit, haben überall diese Bekleidung heruntergenommen, so dass man jetzt durchweg nur die rohe Form sieht. Einige Pyramiden erscheinen, den mexicanischen ähnlich, in Stufenform; doch bleibt unentschieden, ob diese Form ursprünglich beabsichtigt war, oder ob es nur jene Absätze sind, welche des weiteren Ausbaues wegen so angelegt waren; wenigstens wissen wir, dass man hier schon zur Zeit der Römer unvollendete Pyramiden sah. Bei einigen sind die Seitenwände nicht in einer gleichmässigen Fläche emporgeführt, sondern in einer gebrochenen, so dass der untere Theil steiler, der obere mehr geneigt empor steigt. Viele Pyramiden auch sind jetzt nur rohe Schutthügel. Das Innere bildet einen fast ganz massiven Kern, der nur von wenigen nicht breiten Gängen und Kammern durchbrochen ist. In der Hauptkammer war der Sarkophag des Königes aufgestellt. Die Bedeckung dieser Räume geschah theils durch querübergelegte Steinbalken, theils durch übereinander vortretende Steine, theils durch Steine, die sparrenförmig gegeneinander gestellt wurden. Der Eingang in das Innere hatte keine Bezeichnung; er war durch einen, von der übrigen Bekleidung nicht abweichenden Stein verschlossen.

So gehören diese Werke dem Kreise der Denkmäler, welche noch die einfachste Stufe der Kunst-Entwickelung bezeichnen, an. Doch scheint ihre Ausführung, wenn auch nur zum Theil, bereits in die Zeit einer gewissen höheren Entwickelung, da man die hochalterthümliche Form mit besonderer Absicht festgehalten, zu fallen. Darauf deuten die Sculpturen, die ihre Seitenflächen schmückten. Darauf deutet ebenso ein anderes riesiges Sculpturwerk, welches sich vor der Pyramidengruppe von Ghizeh erhebt; es ist dies die Gestalt einer aus dem Felsen gehauenen Sphinx von 62 Fuss Höhe, die hier als Wächterin der Gräberstätte lagert, und die zwischen ihren Vordertatzen ein Tempelchen einschliesst.

Ausser der Gegend von Memphis (und einigen Resten in der benachbarten Landschaft Fayoum) kommen in Aegypten keine Pyramiden weiter vor. In den oberen Gegenden von Nubien aber finden sich solche in beträchtlicher Anzahl; doch sind diese von abweichender Beschaffenheit und gehören einer späteren Zeit an. Wir werden weiter unten auf dieselben zurückkommen.

§. 6. Die Monumente von Theben.

Nach der Vertreibung der Hyksos erschien, wie oben angegeben, die Blüthezeit des ägyptischen Lebens; in diese Periode gehören die glänzendsten Denkmäler, die an den Ufern des Nils aufgeführt wurden und von denen noch ein bedeutender Theil auf unsere Tage erhalten ist. Vor allen sind in diesem Belange die Denkmäler von Theben, in Ober-Aegypten, zu nennen, dem Sitze der mächtigen Herrscher, von denen der gefeiertste, Ramses der Grosse oder Sesostris geheissen (um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts v. Chr. G.) seine Waffen zu den entlegensten Völkern der Erde trug. Von ihm, wie von seinen Vorgängern und näheren Nachfolgern rühren, bis auf einige wenig bedeutende Ausnahmen, die thebanischen Monumente her. Theben, von den Griechen das hundertthorige genannt, war an einer Stelle des Nilthales gelegen, wo die angrenzenden Bergketten weiter auseinander traten; der Durchmesser der Stadt mass, in der Länge wie in der Breite, zwei geographische Meilen. Heut liegen dort die Ruinen in einzelnen Gruppen zerstreut; man bezeichnet sie nach dem Namen der Dörfer, welche die ärmlichen Nachkommen in sie hineingebaut haben. Der Nil theilte die Stadt in zwei Hälften. Die östliche war die grössere und gehörte den Lebenden; hier sind die Ruinen von **Luxor**, **Karnak** und **Med-Amuth** zu bemerken; die kleinere westliche Hälfte enthielt die Paläste der Todten, deren Reste bei den Dörfern **Medinet-Abu** und **Kurnah** liegen; an sie schliessen

sich, in den Thälern der libyschen Bergkette, zahlreiche Felsengräber an. Paläste, Grabmäler und Tempel sind diese Ruinen, — der Einrichtung und dem Styl nach (mit Ausnahme der Felsengräber) im Wesentlichen nicht voneinander unterschieden, denn sie alle sind, wie dies oben schon angedeutet wurde, historische Denkmäler; und das äussere Ceremoniell, mit dessen Anforderungen die Lokale übereinstimmen mussten, scheint bei der Huldigung, die man den lebenden Königen, bei der Verehrung, die man den todten Herrschern und den Göttern darbrachte, nicht sonderlich verschieden gewesen zu sein. Diese gegenseitige Uebereinstimmung, die hohe Bedeutung dieser Monumente, der Umstand, dass wir sie (bis auf ein Paar kleine Ausnahmen) mit Sicherheit jener Blüthenperiode des ägyptischen Volkes zuzuschreiben haben, während der bei weitem grösste Theil der übrigen Denkmäler Aegyptens ungleich jünger ist, gibt die beste Gelegenheit, aus ihnen das System der ägyptischen Architektur in seiner ursprünglichen Reinheit zu entwickeln. Dabei ist jedoch zu bemerken, was sich zwar auch schon aus dem Früheren ergibt, dass nemlich diesen Monumenten von Theben, die uns als die ältesten Beispiele einer ausgebildeten Architektur in Aegypten erscheinen, eine längere Entwickelungsperiode vorangegangen sein muss, dass somit an ihnen schon Einzelnes hervortreten dürfte, dessen Form mehr conventionell als ästhetisch begründet wäre. Ein wichtiges Zeugniss für die Vorzeit der ägyptischen Architektur ist der Umstand, dass einige der ältesten Monumente von Theben (der Palast und der grössere Tempel zu Karnak) zum Theil aus Materialien älterer Gebäude, deren ursprüngliche Form und Behandlung mit der an diesen Monumenten hervortretenden übereinstimmt, erbaut worden sind.

§. 7. Styl der ägyptischen Architektur, nach den thebanischen Monumenten entwickelt.

Wir betrachten die freistehenden ägyptischen Architekturen — die Felsengräber lassen wir vor der Hand unberücksichtigt — zunächst in ihrer einfachsten Form. Auch in dieser kündigt sich wiederum die älteste Architekturform, die der Pyramide, an. Die Mauern erscheinen im Aeusseren in schräger Neigung der Seitenflächen, die Bedeckung bildet eine horizontale Fläche. Doch tritt in sofern schon eine bemerkenswerthe künstlerische Ausbildung ein, als sämmtliche Kanten des Gebäudes durch Rundstäbe eingefasst sind und somit, für das Auge, einen festen Abschluss erhalten. Oberwärts wird dieser Abschluss noch bedeutsamer hervorgehoben, indem über dem dort befindlichen Rundstab ein

starkes Kranzgesims angeordnet ist, eine Platte, die durch eine mächtig aufragende Hohlkehle getragen wird. In diesen Formen des Rundstabes und der Hohlkehle begegnen uns zuerst belebte Gliederungen, dergleichen in den früher betrachteten Architekturen nicht gefunden werden. Das so gestaltete Mauerwerk umschliesst einen inneren Raum, der eine einfache cubische Gestalt hat, indem die Wände an ihrer inneren Seite in senkrechter Fläche erscheinen. In das Innere führt eine Thür, an der Façade des Gebäudes, rechtwinkelig umschlossen (nicht mit schräger Neigung ihrer Seiten) und mit einem Kranzgesims von der Form des vorhererwähnten bekrönt; sie bildet gewissermassen einen besonderen Bau, der, die Formation des Inneren vordeutend, in die schräge Vorderwand des Gebäudes eingeschoben ist. In solcher Weise gestaltet sich die einfachste Celle; diese Grundform, diese Weise der Gliederung bildet auch bei den am reichsten zusammengesetzten Architekturen überall die Grundlage. — Doch sind mit solcher Anlage insgemein noch Nebenräume, namentlich eine Vorhalle, verbunden. Hiebei macht sich eine anderweitige Eigenthümlichkeit der ägyptischen Architektur bemerklich, die wiederum ein stehender Grundzug ihres Charakters bleibt, die aber auch ihre Unfähigkeit zur organischen Durchbildung eines zusammengesetzten Werkes sehr deutlich bezeichnet. Die Nebenräume werden nämlich als Anbauten betrachtet, während die ebenbesprochene Form der Celle ihre ganze eigenthümliche Ausbildung behält; die Vorhalle ist insgemein bedeutsamer und ansehnlicher als die Celle, und diese wird nun mit ihrer schrägen Vorderwand ebenso in die Rückwand der Halle eingeschoben, wie die Thür auch in jene nur eingeschoben erscheint. Ein solches Einschachtelungs-System wiederholt sich fort und fort, je nach der mehr oder minder ausgedehnten Zusammensetzung des Ganzen. Im Aeusseren bleibt dabei entweder die Zusammenfügung oder das Ineinander-Bauen verschiedener pyramidaler Theile sichtbar; oder es wird, und zwar in der Regel, eine hohe, starke Mauer um das Ganze umhergezogen, die den äusseren Anschein eines einfachen pyramidalen Werkes hervorbringt, was aber ebenfalls nicht als die organische Lösung einer verwickelten Aufgabe gelten kann. Ein Paar sehr charakteristische Beispiele von einfacheren Zusammensetzungen dieser Art geben die beiden kleinen Tempel bei Medinet-Abu. [1]

Der hintere Raum des Gebäudes ist derjenige, der für den eigentlichen, besonderen Zweck desselben zunächst als der wichtigste

[1] *Description de l'Egypte, Antt., II., pl. 18; fig. 1, etc.; fig. 4; etc.*

betrachtet werden muss. Beim Tempel enthält er das, nur dem Geweihten zugängliche Heiligthum, bei dem Grabmonumente den ebenfalls geheiligten Raum, wo der Todte ruht, bei dem Herrscherpalaste die eigentliche Wohnung des Fürsten. Dieser Raum also, der es zunächst mit den äusserlich gegebenen Bedürfnissen zu thun hat, wird sich, je nach der Natur dieser Bedürfnisse, sehr verschiedenartig gestalten müssen; bei dem fürstlichen Palaste zerfällt er natürlich in allerlei Gemächer, Säle u. dergl. Da es sich hier aber eben nur um untergeordnete persönliche Bedürfnisse handelt (denn auch die Götter werden persönlich gedacht, und ihr Heiligthum ist ihre Wohnung), so erscheinen diese hinteren Räume, was ihre künstlerische Gestaltung und ihre Ausdehnung anbetrifft, durchweg auch nur als untergeordnet; und je grossartiger die Anlage des Ganzen ist, um so grossartiger, um so entschiedener monumental gestalten sich die vorderen Räume, die dem Volke die Bedeutsamkeit des Werkes veranschaulichen sollen. Trotz der besonderen Bedeutung jener hinteren Räume sind es somit nur die vorderen, die bei den grösseren Architekturen, was ihre künstlerische Ausbildung anbetrifft, in näheren Betracht kommen.

Als ein sehr wichtiger Bautheil ist unter diesen zunächst die Vorhalle, auf die im Vorigen bereits hingedeutet wurde, zu nennen. Sie erscheint bei den thebanischen Monumenten rings von Wänden umschlossen. Ihre Decke wird insgemein von Säulen gestützt, deren Anzahl, je nach der Ausdehnung des Raumes, mannigfach wechselnd ist und zuweilen einen förmlichen Säulenwald bildet. Die Säulen, in Reihen geordnet, tragen steinerne Balken (Architrave), auf denen die schweren Platten der Decke ruhen. Bei den Hallen von grösserer Ausdehnung sind die Säulen der beiden mittleren Reihen (welche den Weg durch die Halle zu den hinteren Räumen einschliessen) stärker und höher; über ihnen ist somit auch die Decke höher belegen, so dass sich eine Art Mittelschiff bildet; an den oberen Seitenwänden dieses Mittelschiffes sind kleine, gitterförmige Fensteröffnungen angebracht. Doch sind diese Oeffnungen offenbar nicht dazu bestimmt, Licht in den inneren Raum der Halle zu senden, so wenig wie andre, noch kleinere Oeffnungen, die sich zuweilen in der Decke finden; ohne Zweifel dienten sie nur dazu, einen Luftzug, namentlich zur Abführung des Weihrauches u. dgl., zu veranlassen. Die ganze Vorhalle ist, ihrer ursprünglichen Einrichtung nach, dunkel, und nur auf den feierlichen Eindruck einer künstlichen Beleuchtung berechnet.

In diesem Säulenbau beruht, wie bereits angedeutet, eins der wichtigsten Momente der weiteren Entwickelung der Architektur,

welche uns die ägyptischen Denkmäler vergegenwärtigen; erst bei der Anwendung der Säulen tritt an die Stelle der schweren architektonischen Masse das Bild eines in sich abgeschlossenen und aus sich heraus wirkenden Einzellebens. Auch finden sich bei der ägyptischen Säule bereits die verschiedenen Elemente, welche das Wesen der Säule bedingt, und zugleich auf eine gesetzmässig bestimmte Weise wiederkehrend, wenn auch dieses Gesetz nicht durchaus als aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erscheint. Ueber einer runden Plinthe erhebt sich der Schaft der Säule, von Cylinder-artiger Gestalt, über der Plinthe mehr oder weniger eingezogen, nach oben zu sich allmählig verjüngend (so dass hierin ein gewisses elastisches Emporschwellen angedeutet ist). Ueber dem Schafte steigt das Kapitäl empor, welches dem Druck des Gebälkes entgegenzustreben hat; es bildet, in seiner vorherrschenden Erscheinung, einen etwas schweren rundlichen Körper, der nach unten zu ausgebaucht ist und oberwärts sich verengend eine starke, aber nicht ausladende Platte trägt, auf welcher der Architrav ruht. Die Verzierungen dieses Kapitäles geben ihm insgemein den Anschein einer Frucht oder einer geschlossenen Blüthe. Neben dieser Form des Kapitäles kommt aber auch noch eine zweite vor, welches die Gestalt eines geöffneten Kelches hat; auch auf letzterem ruht, doch bedeutend gegen die Ausladung des Kelches zurücktretend, jene Platte (die hier aber keine harmonische Vermittelung zwischen dem Kapitäl und dem Architrav hervorbringt). Diese zweite Kapitälform erscheint an den thebanischen Monumenten nur ausnahmsweise, nur an den mittleren, höheren Säulenreihen jener vielsäuligen Hallen, sowie an einigen ganz isolirten Säulengängen. Ich vermuthe, dass das entschiedene Festhalten an den beiden eben genannten Formen auf einer conventionell symbolischen Bedeutung, welche man damit verband, beruhe; die weiteren Forschungen über die Symbolik des ägyptischen Alterthums werden hierüber näheren Aufschluss geben. [1] Uebrigens

[1] Das kelchförmige Kapitäl bedeutet ohne Zweifel die Lotosblume, eins der gebräuchlichsten Symbole in der ägyptischen Kunst; zugleich scheint diese Form ästhetisch begründet (wenn auch nicht durchgebildet), so dass das Festhalten an ihr, besonders in der späteren Zeit der ägyptischen Architektur, nicht weiter auffallen darf. Nicht eigentlich ästhetisch und fast befremdlich ist jedoch jene geschlossene Kapitälform, die bei den thebanischen Monumenten durchaus vorherrscht. Denn da das Kapitäl überhaupt den Uebergang zwischen der emporstrebenden Kraft der Säule und der niederdrückenden Last des Architravs bildet, so hätte man nicht am unteren Theil jener Form (wo das Aufstreben

sind die Säulen der alten thebanischen Monumente in der Regel sehr einfach gehalten; sie haben entweder nur am unteren und oberen Theil des Schaftes einige eingegrabene Zierden, oder es ist sonst der Schaft, wechselnd, mit vertikalen und horizontalen Streifen geschmückt; ähnlich auch jene geschlossene Kapitälform. Das Kelchkapitäl hat einfache und feine schilfartige Zierden. Nur ganz ausnahmsweise und in vorzüglich bedeutenden Räumen finden sich auf den Säulen mannigfaltige bildliche Zierden, namentlich Hieroglyphen, eingegraben. Bei den späteren Monumenten wird dieser reichere Schmuck, der die Ruhe des Eindrucks stört, oft mit einer grossen Ueberladung angewandt. Die Verhältnisse der Säulen in Höhe, Stärke und Abstand voneinander sind wechselnd; im Allgemeinen gewähren sie, an sich selbst wie in der Zusammenordnung, einen eigenthümlich mächtigen Eindruck, ohne aber schwer zu erscheinen.

Vor der Vorhalle erstreckt sich insgemein ein umschlossener Hof, an dessen Wänden Säulen- oder Pfeilerstellungen angeordnet sind. Die Säulen haben hier die eben besprochene Form mit dem geschlossenen Kapitäle; über dem Architrav, den sie tragen, erhebt sich, als Kranzgesims, die Hohlkehle und Platte. Sind Pfeilerstellungen statt der Säulen angewandt, so haben diese stets den Zweck, kolossalen Statuen, die mit gekreuzten Armen vor ihnen stehen und die als die priesterlichen Wächter des heiligen Raumes erscheinen, zur Rücklehne zu dienen.

Den Eingang in den Hof bildet ein prächtiges Thor, in seiner Gestalt den oben besprochenen Thüren gleich. Zu dessen Seiten steigen thurmartig, kolossale Flügelgebäude empor, welche dem Eingange des Denkmales ein höchst ausgezeichnetes Gepräge geben. Ueber oblonger Grundfläche erheben sie sich wiederum in pyramidaler

der Säule noch wirksam erscheinen muss), sondern am oberen (wo die Einwirkung der drückenden Last sich zeigen soll) die Ausbauchung zu erwarten; statt aber, dieser Voraussetzung gemäss, dem Echinus der griechisch-dorischen Architektur sich irgendwie anzunähern, bietet das in Rede stehende Kapitäl gerade die umgekehrte Erscheinung dar. Hier also muss jedenfalls eine conventionell symbolische Bedeutung zu Grunde liegen. Ich weiss nicht, ob der obige Vergleich mit einer Frucht oder geschlossenen Blüthe zu einer solchen Erklärung hinreichend ist; — vielleicht ist die Vermuthung nicht zu gewagt, die ganze mit diesem Kapitäl versehene Säule als ein Bild des Phallus zu betrachten. — Das in der jüngsten Zeit der ägyptischen Kunst so häufig erscheinende Maskenkapitäl verdankt seinen Ursprung ebenfalls nicht dem ästhetischen Gefühl, sondern gewiss auch nur einer äusserlichen Symbolik.

Gestalt, an ihren Kanten, gleich den übrigen Gebäuden, mit Rundstäben eingefasst und mit Hohlkehle und Platte bekrönt. Man hat diese Anlage der Doppelthürme mit dem Namen des Pylon bezeichnet. Auf bildlichen Darstellungen, wie solche sich schon unter den Reliefs der ältesten Monumente vorfinden, sieht man den Pylon mit riesigen Masten und Flaggen, wahrscheinlich einen festlichen Schmuck zu bezeichnen, versehen; auch hat sich eine Tempelanlage (zu Edfu, — vgl. unten) erhalten, wo an der Vorderfläche der Doppelthürme starke Vertiefungen zur Aufnahme jener Masten vorhanden sind. — Vor dem Pylon erheben sich in der Regel Obelisken, mit Hieroglyphenschrift bedeckte Denkpfeiler von vierseitiger Gestalt, nach oben zu sich verjüngend und mit einer pyramidenförmigen Spitze schliessend. Auch sind an derselben Stelle öfters riesige Gedächtnissstatuen angebracht.

Die bisher besprochenen Theile bezeichnen die Hauptelemente der grösseren architektonischen Anlagen. Doch erscheinen diese insgemein in reicherer Ausdehnung, indem die Vorbauten auf verschiedenartige Weise vervielfältigt werden. Insgemein ist vor dem Pylon noch ein zweiter Vorhof vorhanden, vor dem sich wieder ein Pylon erhebt; auch kommt wohl noch ein dritter Pylon vor. In anderen Fällen werden Nebengebäude mit der Hauptanlage verbunden und zum Theil in diese hineingeschoben. Endlich sind auch die Strassen, welche zu dem Haupteingange führen, aufs Prächtigste und Grossartigste geschmückt: durch Reihen von Widder- oder Sphinx-Colossen, die zu den Seiten des Weges lagern. Diese Alleen werden zuweilen durch grosse Prachtpforten, von der Form der oben besprochenen Thüren, unterbrochen. Die Anlage und Ausdehnung dieser Vor- und Nebenbauten ist natürlich nicht durch den ursprünglichen Plan bedingt, vielmehr erscheinen sie mehr oder weniger willkührlich. Sie sind häufig als spätere Hinzufügungen zu betrachten, und es konnten mehrere Jahrhunderte hingehen, ehe die Gesammtanlage diejenige Ausdehnung erhielt, die wir in den erhaltenen Resten erkennen. Die Namen der verschiedenen Herrscher, die man auf den einzelnen Theilen der Monumente gefunden hat, geben hiefür das gültigste Zeugniss.

Es ist schon im Obigen bemerkt, dass die sämmtlichen Wände der Architekturen mit Relief-Sculpturen bedeckt sind, welche die besondre Bedeutung jedes einzelnen Monumentes aussprechen. Die Anordnung dieser Reliefs füget sich insofern den architektonischen Gesetzen, als sie sehr wenig erhöht sind und den allgemeinen Eindruck der Wandfläche nicht stören. Im Aeusseren namentlich treten sie gar nicht über die Fläche vor, indem die Umrisse vertieft

eingegraben sind, so dass die Reliefs gewissermassen in die Fläche der Wand eingesenkt erscheinen. (Man nennt sie in diesem Fall Koilanaglyphen.) Dennoch stehen sie im Widerspruch gegen die Gesetze der Architektur, indem sie an den Stellen, wo deren Masse als solche vorherrschen soll, ein buntbewegtes Leben entfalten; auch bedecken sie oft die grössten Flächen (z. B. die der Pylonen), ohne durch räumlichen Abschluss in einzelne Theile gesondert zu werden, ohne somit eine architektonische Ordnung in die bunte Mannigfaltigkeit zu bringen. Am Empfindlichsten ist es, wenn sie selbst auf den Schäften der Säulen angewandt werden. In alledem zeigt sich wiederum das noch immer mangelhafte Gefühl für organische Durchbildung, während z. B. in der griechischen Kunst das lauterste gegenseitige Verhältniss zwischen Architektur und Sculptur obwaltet.

Was nunmehr die einzelnen Monumente von Theben anbetrifft, so sind zunächst die Reste zweier riesigen Paläste zu Karnak und zu Luxor zu nennen, die durch eine über 6000 Fuss lange Allee von Sphinx-Colossen verbunden werden. In den vorderen Hof des Palastes von Karnak ist ein Tempelbau hineingeschoben, so dass dessen Pylon in den Hof hineintritt. Ein zweiter Tempelbau liegt seitwärts in der Nähe des Palastes, und neben diesem noch ein kleiner Tempel; der letztere aber gehört, wie es allen Anschein hat, der spätesten Zeit der ägyptischen Kunst an. Bei Medinet-Abu liegt ebenfalls ein grosser Palast (von dessen Nebengebäuden weiter unten). Nördlich von diesem ein Trümmerfeld mit vielen Bruchstücken colossaler Statuen, von denen zwei noch aufrecht sitzen; die eine der letzteren ist die berühmte Memnonsstatue, die beim Aufgehen der Sonne einen wunderbaren Klang ertönen liess. Wahrscheinlich sind dies die Reste von dem, im Alterthume gefeierten Grabmale des Osymandyas. Nördlich davon ist ein Todtenpalast, ein Mausoleum des Ramses, das in dem französischen Prachtwerke über Aegypten als das Grabmal des Osymandyas bezeichnet wird.

Ein anderer Todtenpalast liegt bei Kurnah. Dieser hat in seiner architektonischen Einrichtung eine auffallend abweichende Eigenthümlichkeit. Es sind nemlich vor dem Gebäude keine Höfe und Pylonen vorhanden, sondern es wird die vordere Seite desselben durch eine offene Säulenstellung ausgefüllt. Hiebei treten jedoch die Seitenwände des Gebäudes, selbst die Anfänge der Vorderwand mit ihren schrägen Aussenflächen, auf eine Weise vor, dass es den Anschein hat, als sei die Vorderwand im Uebrigen nur herausgeschnitten und statt deren die Säulen eingesetzt. Auch

der Rest des architektonischen Monumentes zu Med-Amuth — es sind nur einige Säulenreihen — scheint eine verwandte Anordnung gehabt zu haben. Säulenstellungen, die dem Aeusseren zugewandt sind, scheinen aber der ägyptischen Architektur ursprünglich nicht eigen gewesen zu sein; die eben besprochene, anomale Anordnung gibt dies zu erkennen. Dazu kommt auch noch der Umstand, dass man gleichwohl nicht gewagt hat, diese Säulenstellungen als wirklich freie und offne zu behandeln; vielmehr hat man hohe und starke Brüstungsmauern zwischen die Säulenschäfte eingesetzt und selbst zwischen die dem Eingange gegenüberstehenden Säulen die Pfosten einer Thür angeordnet (wobei aber, seltsamer Weise, die Oberschwelle und das Kranzgesims der Thür nicht durchgeführt ist, sondern nur über den Pfosten angedeutet und in der Mitte ausgeschnitten erscheint). Bei den späteren Monumenten zeigt sich diese Einrichtung, die an den vier grossartigsten Monumenten von Theben und an den beiden Haupttempeln von Karnak nicht wahrgenommen wird, sehr häufig. Aber auch sie ist, in ihren verschiedenen Beziehungen, ein neuer Beweis für das Mangelhafte in der organischen Durchbildung der ägyptischan Architektur.

Bei dem Palaste von Medinet-Abu sind noch ein Paar Nebengebäude zu bemerken. Das eine von ihnen, welches man als Pavillon benannt hat, erscheint wiederum in sehr eigenthümlicher Anordnung. Es ist ein kleiner Bau mit zwei Seitenflügeln, die Wände auch im Aeusseren senkrecht, doch die Vorderseiten der Flügel Pylonen-artig vortretend. Das Innere enthält mehrere Geschosse, die sich durch Fenster öffnen. Oberwärts ist nicht das gewöhnliche Kranzgesims, sondern eine Bekrönung von Zinnen angewandt. Aehnliche Bauwerke, selbst Festungsbauten von ähnlicher Form, sieht man auf den Reliefs der alten Monumente von Theben dargestellt, so dass hier die fremdartige Form an sich nicht auf ein jüngeres Alter schliessen lässt. Ein neben diesem Pavillon belegener Tempel erscheint jedoch, wenigstens der Hauptsache nach, als ein Gebäude der späteren Zeit.

§. 8. Die Felsengräber bei Theben.

In den Bergen, westlich von Medinet-Abu und Kurnah, befinden sich die Felsengräber; die bedeutsamsten unter diesen sind die sogenannten Königsgräber in dem fast unzugänglichen Felsenthale Biban-el-Maluk. In Rücksicht auf die architektonische Ausbildung stehen diese Werke den bisher besprochenen Monumenten beträchtlich nach. Als unterirdische Grotten ermangeln sie zunächst einer äusseren Architektur; ihr Zugang, der stets eng, in der

Weise einer Thür, gehalten ist, hat nur verhältnissmässig geringe architektonische Zierden. Auch das Innere ist durchweg, aus wie mannigfaltigen Gallerien, Hallen, Sälen und Cellen es auch bestehen möge, nur einfach gehalten. In den grösseren Räumen sind in der Regel Pfeiler als Stützen der Decke stehen geblieben; diese haben aber stets nur eine ganz schlichte viereckige Form, ohne weitere architektonische Gliederung. Sehr merkwürdig ist hier nur der Umstand, dass mehrfach, besonders in den grösseren Räumen, die Decke in der Form eines Gewölbes ausgehauen ist, und dass selbst an den hier und dort angebrachten architektonischen Zierden der Wände eine solche Bogenform wiederkehrt. Doch liegt es gewissermassen auch nah, dass man sich bei einer Bauanlage, die eine ganz freie Behandlung des Materials erlaubte, auch freier bewegten Formen zuwandte; überdiess scheint es das unmittelbare Gefühl zu fordern, dass sich bei grösseren Räumen die drückende Last der Felsendecke durch ein solches Mittel erleichtert und verringert zeige. [1] Bei dem hindostanischen Felsenbau hat diese Gefühlsrichtung ganz eigenthümliche Erscheinungen zur Folge gehabt. — Im Uebrigen sind die Wände der ägyptischen Felsengräber aufs Reichste mit Sculpturen und Malereien geschmückt.

Noch an verschiedenen anderen Orten finden sich Felsengräber von ganz ähnlicher Beschaffenheit.

§. 9. Die alten Monumente des unteren Nubiens.

An die Betrachtung dieser thebanischen Monumente reihen wir zunächst einige Denkmäler in Unter-Nubien (zwischen der ersten und zweiten Katarakte des Nil [2]) an, — die von Ipsambul,

[1] Unter den thebanischen Felsengräbern finden sich aber auch ein Paar Beispiele, in denen eine wirkliche, aus keilförmigen Steinen gebildete Gewölbdecke erscheint; und zwar soll diese Construction nicht aus späterer Zeit herrühren, sondern es sollen sich daran die Namen sehr früher Herrscher, von Vorfahren des grossen Ramses, gefunden haben. S. *Hoskins, travels in Ethiopia, p. 352.* Wir müssen hierüber noch genauere Mittheilungen abwarten. Sollte indess auch dies Factum seine volle Richtigkeit haben, die Kunst des Wölbens auch in frühster Zeit schon den Aegyptern bekannt gewesen sein, so ist doch immer zu berücksichtigen, dass das architektonische System, wie es an ihren Monumenten erscheint, dadurch im Wesentlichen auf keine Weise bedingt wurde, sondern sich ganz unabhängig von der Gewölbform entfaltet hat.

[2] Hauptwerk: Neu-entdeckte Denkmäler von Nubien, an den Ufern des Nils, von der ersten bis zur zweiten Katarakte, gez. u. vermessen von F. C. Gau. — Vgl. Heerens Ideen, II, Th. I, S. 361, ff.

Derri, Girscheh und Sebua, — indem diese mit Bestimmtheit als Werke derselben frühen Periode zu betrachten sind, zugleich aber einen eigenthümlichen Cyclus bilden. Sie sind ganz oder zum Theil in den Felsen gehauen, ohne Zweifel Grabmäler oder im Sinne von solchen der Verehrung grosser Todten gewidmet, der Anlage nach den eben besprochenen Felsengräbern im Wesentlichen vergleichbar, doch bei Weitem grossartiger gestaltet. Auch bei ihnen findet sich als regelmässige Form der viereckige Pfeiler angewandt, während die Säule nur als vereinzelte Ausnahme in dem Vorbau eines dieser Monumente vorkommt. Gewölbartige Decken erscheinen bei ihnen aber nicht, vielmehr findet sich statt deren überall nur die horizontale Fläche.

Das grösste Interesse gewähren die beiden Monumente von Ipsambul (oder Abussambul), vornehmlich das grössere von diesen, welches ein, dem grossen Ramses geweihtes Denkmal ist. Beide Monumente sind, ohne allen Freibau, ganz in den Felsen gehauen. Das grössere besteht, ausser einigen Cellen im Hintergrunde, aus zwei Vorräumen, von denen der hintere durch vier einfache viereckige Pfeiler, der vordere durch acht Pfeiler, an denen Colossal-Statuen lehnen, ausgefüllt wird. Das kleinere Monument hat nur Einen Vorraum, mit sechs Pfeilern ohne Standbilder. Eine einfache Thür führt von der äusseren Wand des Felsens in diese inneren Räume. Zu den Seiten und über der Thür aber ist die äussere Wand beider Monumente aufs Grossartigste geschmückt. Neben der Thür des grösseren Monumentes sind nemlich vier colossale sitzende Statuen von 65 Fuss Höhe (aufgerichtet würden sie etwa 80 Fuss hoch sein) ausgehauen; das Ganze ist dabei in einen Rahmen eingeschlossen, welcher die Formen des ägyptischen Freibaues nachahmt. Neben der Thür des kleineren Monumentes erscheinen sechs stehende Colossalstatuen, von geringerer Dimension als die vorigen; die Einrahmung ist hier einfacher gehalten. — Auffallend sind einige Zierden im Innern dieses kleineren Monumentes. An der Vorderfläche der Pfeiler, die dasselbe enthält, ist oberwärts nemlich eine Maske (ein menschlicher Kopf) dargestellt und über dieser ein Aufsatz von Tempel-artiger Form, ganz in der Art, wie das Maskenkapitäl an den Säulen der späteren ägyptischen Architektur gebildet wird; ja, auch auf einem Relief in dem Sanctuarium dieses Monumentes finden sich Säulen dargestellt, welche dieselbe Kapitälform haben. Sollten also, was nicht wahrscheinlich ist, diese Zierden nicht etwa später hinzugefügt sein, so wird man das ganze Monument für beträchtlich jünger als das grössere halten müssen.

Das Monument von Derri, ebenfalls ganz in den Felsen gearbeitet, hat ähnliche Anlagen, doch keinen äusseren Schmuck, wie die obengenannten; es erscheint übrigens in der architektonischen Behandlung ziemlich roh. — Das Monument von Girscheh verbindet mit einer Felsenanlage derselben Art einen freigebauten Vorhof, der vorn durch einen Pylon begrenzt wird. Der Vorhof hat, ausser zwei Pfeilerreihen mit Standbildern (wie solche zugleich in dem inneren Vorraum des Monumentes erscheinen), auch einige Säulen. Die letzteren, sowie die sämmtlichen Standbilder, sind hier aber von sehr schwerer, selbst roher Form, was man als das Zeugniss eines vorzüglich hohen Alters angesehen hat. — An dem Monumente von Sebua (oder Essabua) sind nur die Cellen in den Felsen gearbeitet. Die vorderen Räume sind freier Bau, doch ist die Halle vor den Cellen noch im Style der Felsanlagen behandelt, indem sie nemlich durch Pfeilerstellungen, an deren mittelste Reihen wiederum Statuen anlehnen, ausgefüllt wird. Vor der Halle ist auch hier ein Vorhof und Pylon.

Ein Paar kleine Felsenmonumente in Unter-Nubien haben eine abweichende Anlage. Unter diesen ist hier das südlichste (unterhalb der zweiten Katarakte des Nil), das von Balanje, zu nennen, dessen Hauptraum nicht durch Pfeiler, sondern durch vier sehr einfache Säulen mit geschlossenem Kapitäl ausgefüllt wird.

§. 10. Spätere Formen der ägyptischen Architektur.

Die bisher betrachteten Monumente gewähren uns die sichersten und vorzugsweise charakteristischen Beispiele für den Styl der ägyptischen Architektur während der Blüthezeit des Volkes. Es ist schon bemerkt, dass in der späteren Zeit mancherlei Veränderungen in der Anlage und im Einzelnen der Form ersichtlich werden. Diese Veränderungen bestehen vornehmlich in Folgendem.

Die vordere grosse Säulenhalle erscheint fast nirgend mehr geschlossen, sondern (wie an den Monumenten von Kurnah und Med-Amuth) mit offner Säulenstellung, so jedoch, dass die Brüstungsmauern und Thürpfosten zwischen den Säulen nie fehlen; vor dieser Halle befindet sich dann zuweilen noch der Vorhof mit dem Pylon, sehr häufig aber fehlt auch diese vordere Anlage. Dann finden sich nicht selten Gebäude, die auf allen vier Seiten von einer Säulenstellung dieser Art umgeben sind; vermuthlich ist eine solche Anlage als Nachahmung griechischer Tempelbauten zu betrachten; doch ist insofern auch hier das Grund-Element der ägyptischen Architektur beibehalten, als auf den Ecken Pfeiler

mit schräger Neigung der Seitenflächen angeordnet sind, so dass auf allen vier Seiten die Mauer wiederum nur herausgeschnitten und durch jene Säulen ersetzt scheint. Natürlich macht sich hierin der Mangel an organischer Durchbildung auf sehr empfindliche Weise bemerklich. In dieser Weise sind namentlich die dem verderblichen Typhon geweihten Nebentempel der grösseren Tempelanlagen, die Typhonien, gebildet. Endlich finden sich auch vierseitige Säulenstellungen ohne solche Eckpfeiler; diese dienen aber nur zum Einschluss eines offenen Raumes, wobei jedoch auch hier die Brüstungsmauern und Thürpfosten nicht fehlen; man hat sie als heilige Thiergehege erklärt.

Sodann bietet die Formation des Säulenkapitäles mancherlei abweichende Eigenthümlichkeiten dar. Jene Form des nach oben zu geschlossenen Kapitäles kommt nur noch selten vor; gewiss sind die meisten Monumente, an denen sie ausser Theben sich vorfindet, auch als ältere zu betrachten. Die Kelchform erscheint jetzt durchaus als die vorherrschende, aber auf die mannigfaltigste, oft auf sehr schöne Weise geschmückt; gewöhnlich ist der Kelch aus mehreren colossalen Blättern gebildet, auf denen sodann insgemein die verschiedenartigsten Pflanzenzierden, zumeist von der Form der Schilf- oder Palmenblätter, ausgearbeitet und durch bunte Farbung ausgezeichnet sind; auch erscheinen nicht selten die Blätter des Kelchkapitäles in Verbindung mit eigenthümlichen Voluten und Schnörkeln, wodurch eine gewisse Aehnlichkeit mit der griechisch-korinthischen Kapitälform hervorgebracht wird. In einer und derselben Halle wechseln diese Kapitäle, was ihre Hauptform und ihre Zierden anbetrifft, aufs Mannigfaltigste ab. — Die Platte zwischen Kapitäl und Architrav ist von verschiedener Höhe, zuweilen sehr flach, zuweilen über die Würfelform erhöht; besonders an den Typhonien bildet sie einen hohen Aufsatz, an dessen Seiten dämonische Gestalten dargestellt sind. — Eine besonders späte Ausbildung scheint die zu sein, dass ein hoher Aufsatz über dem Kelchkapitäle zunächst mit vier Gesichtsmasken (Bildern der Isis oder Athor) und über diesen mit vier kleinen Tempelfaçaden geschmückt ist; darüber pflegt dann noch eine besondre kleine Platte angeordnet zu sein; auch finden sich die Beispiele, dass bei dieser Anordnung der eigentliche Kelch des Kapitäles ganz weggelassen ist und dasselbe nur aus den Bildern jenes Aufsatzes besteht. Ich habe schon bemerkt, dass mit dieser Dekoration eine besondre symbolische Bedeutung verbunden ist. — Von der jetzt häufigeren, aber störenden Dekoration der Säulenschafte durch bildliche Zierden ist ebenfalls bereits gesprochen.

Endlich ist zu bemerken, dass in einigen einzelnen, offenbar sehr späten Fällen sich auch fremde Architekturformen (griechische und römische) den ägyptischen beimischen, oder dass aus der Vereinigung beider ein eigenthümliches, zuweilen nicht unschönes Ganze entsteht.

§. 11. Uebersicht der Monumente in Unter-Nubien, Aegypten und den Oasen.

Folgendes sind die bedeutsameren Monumente (neben den bisher betrachteten) in Unter-Nubien, Aegypten und auf den Oasen der benachbarten libyschen Wüste.

Als die südlichsten Monumente des unteren Nubiens sind zunächst mehrere Tempelreste zu nennen, die eine Strecke oberhalb der zweiten Katarakte des Nil liegen, namentlich die von Sesesch[1] und Soleb[2]. Die Ruinen des zuletztgenannten Ortes sind die wichtigsten; sie gehören aber zu den am leichtesten gebauten ägyptischen Architekturen.

Unterhalb der zweiten Katarakte sind als die bedeutenderen Monumente, die südwärts liegen, die schon besprochenen Felsenmonumente zu erwähnen. Zwischen ihnen und weiter nordwärts findet sich sodann eine nahmhafte Anzahl freigebauter Architekturen, die aber mehr oder weniger das Gepräge des späteren Styles tragen. Ein Monument zu Ammadon (zwischen Derri und Sebua) hat an seinem, zwar später zugefügten Vorbau eine Art griechisch-dorischer Säulen, mit Hieroglyphen. Nördlich von Sebua, zu Maharraga, findet sich ein Gebäude von ganz eigenthümlicher Anlage; es besteht aus einer Säulenstellung innerhalb eines rechtwinkeligen Mauer-Einschlusses, so dass es eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit den griechischen Hypäthral-Tempeln hat; doch haben die Säulen die ägyptische Form (nur scheinen sie unvollendet). Die darauf folgenden Monumente von Kessech, Dekkeh, Dandûhr, Kalabsche, Tefah, Gartas, Debut, entsprechen, ihrer Anlage nach, den gewöhnlichen ägyptischen Bauten. Besonders bedeutend ist das grosse Monument von Kalabsche. Hier findet sich auch ein kleines Felsendenkmal, dessen Hauptcella durch zwei Säulen mit Schäften von dorischer Art, und mit Hieroglyphen, gestützt wird.

In Ober-Aegypten erscheinen, unmittelbar unter der ersten Katarakte des Nil, als sehr bedeutsame Anlagen die auf der Insel

[1] *Cailland, voyage à Méroé etc. II, pl. 7, 8.*

[2] *Ebendas., pl. 9, ff.* Vgl. *Hoskins, travels in Ethiopia, pl. 40–43.*

Philä: sie wurden zur Zeit der griechischen Regenten Aegyptens, der Ptolemäer, erbaut. — Zwei eigenthümliche Tempel liegen auf der Insel Elephantine: ihre Cellen sind nemlich ganz von Pfeiler- und Säulenstellungen umgeben, so dass an den Langseiten Pfeiler erscheinen, zwischen denen an jeder Schmalseite zwei Säulen (mit geschlossenem Kapital) stehen; dabei ist, ganz ausnahmsweise, gar keine schräge Neigung der äusseren Linien des Gebäudes mehr zu bemerken. — Ein kleiner Tempel in gewöhnlicher Gestalt zu Syene. — Ein Doppeltempel von eigenthümlicher Anlage und Typhonium zu Ombos, aus der Ptolemäerzeit. — Felsengräber zu Silsilis. — Ein grosser Tempelbau und Typhonium zu Gross-Apollinopolis (dem heutigen Edfu); wiederum aus der Ptolemäerzeit. — Ein kleiner Tempel zu Eilethyia, denen von Elephantine ähnlich. Dort auch interessante Felsengräber. — Zwei Tempel zu Latopolis (dem heutigen Esneh), der eine schwer und scheinbar strenger in der Form, der andre bestimmt spät. Ein ebenfalls später Tempel zu Contralato, Esneh gegenüber. — Ein kleiner Tempel zu Aphroditopolis (Eddeir). — Eine eigenthümliche, ebenfalls gewiss späte Tempel-Anlage zu Hermonthis (Erment).

Hierauf folgen die Monumente von Theben. — Weiter nördlich die wenig bedeutenden Reste von Klein-Apollinopolis (Kous) und von Koptos (Kuft). — Sodann ein höchst prachtvoller Tempel, nebst Typhonium, zu Tentyris (Denderah), von Cleopatra und Julius Cäsar begonnen, von den römischen Kaisern vollendet. — Sehr eigenthümliche Baureste zu Abydus, vermuthlich ein Grabmonument: mehrfache, durch Mauern abgetheilte Säulenreihen (die Säulen ganz einfach, mit dem geschlossenen Kapitäl); davor eine Reihe von Kammern mit gewölbartiger (doch nicht aus Keilsteinen gebildeter) Decke. — Zu Antäopolis eine (neuerlich ganz zusammengestürzte) Säulenstellung, deren Kapitäle eine schöne, schlanke, schilfblattartige Form haben, ohne Zweifel wiederum aus späterer Zeit. — Zu Lycopolis (Syut) Felsengräber.

Von den Monumenten in Mittel- und Unter-Aegypten, die zum Theil eine sehr hohe Bedeutung hatten [1], sind nur geringe Reste erhalten. Unter diesen ist hier namentlich nur eine Säulenstellung zu Hermopolis zu nennen, deren Formation (mit dem geschlossenen Kapitäle) den thebanischen entspricht. — Der Pyramiden von Memphis ist bereits gedacht; in derselben Gegend

[1] Vgl. darüber Hirt, Gesch. der Bauk., I, S. 10, ff.

sind auch mannigfache unterirdische Grabanlagen, einzelne mit Säulen, unter denen sich wiederum griechisch-dorische finden. — Neben Mittel-Aegypten war[1] die Landschaft des Sees Moeris (das heutige Fayoum) ebenfalls durch Monumente ausgezeichnet, unter denen insbesondere das Labyrinth als ein höchst wundersames Werk erschien. Es war ein Grabdenkmal, aus vielen Höfen mit Säulenstellungen und aus unzähligen Gemächern, Sälen, Gallerien und anderen Räumen, theils unter, theils über der Erde, bestehend. Daneben war eine Pyramide errichtet. — In der Ufergegend, westlich von Alexandria, ist u. a. ein nicht uninteressantes kleines Denkmal zu bemerken, welches den Namen Casaba Schamame el Garbie führt und eine artige Verbindung römisch-griechischer und ägyptischer Formen zeigt.[2]

In den Nachbar-Districten des ägyptischen Nil-Landes ist zunächst ein Felsenmonument im Gebirge, östlich von Edfu, zu nennen, welches den unter-nubischen sehr ähnlich ist; es besteht aus mehreren Cellen, einer Halle mit vier Pfeilern und einer freigebauten Vorhalle mit einfachen Säulen, die das geschlossene Kapitäl tragen. Noch weiter östlich, bei Sekket, finden sich Felsengräber in einem ägyptisirend römischen Style.[3] In den Oasen El Kargeh und El Dakel, die im Alterthum unter dem Namen der „grossen Oase" zusammengefasst wurden, westlich von Theben, finden sich mehrere Tempelruinen ägyptischen Styles, unter denen besonders der grosse Tempel von El-Kargeh bedeutend ist.[4] Andre auf der „kleinen Oase" (El Kasr), nördlich von jener. Auf der Ammonischen Oase (Siwah) sind von dem berühmten, doch nicht sehr grossen Ammontempel nur noch geringe Reste, bei Omm-Beydah, erhalten.[5] Hier finden sich wiederum auch Gebäude in ägyptisirend römischem Style.[6]

§. 12. Aegyptischer Wasserbau.

Neben den zahlreichen Architektur-Werken, welche, als Denkmäler, vornehmlich einen idealen Zweck hatten, waren die Aegypter zugleich auch in den, dem gemeinen Nutzen gewidmeten

[1] v. Minutoli, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon, t. II.

[2] *Caillaud, voyage à l'Oasis de Thèbes etc. pl. 2; pl. 6, 7.*

[3] Ebendas. — Vgl. *Hoskins, visit to the great Oasis of the libyan desert.*

[4] v. Minutoli, Reise etc. — *Jomard, voyage à l'Oasis de Syouah.* — *Caillaud, voyage à Méroé, II, pl. 43.*

[5] *Jomard, pl. III — VI.*

Unternehmungen höchst ausgezeichnet. Diese betreffen besonders den Wasserbau, der durch die jährlichen Ueberschwemmungen des Nil veranlasst wurde. Von ihnen den grösstmöglichen Vortheil zu ziehen und die Nachtheile, die aus ihnen entstehen konnten, zu verhüten, sah man sich zu mannigfachen Vorkehrungen genöthigt. Die befruchtenden Fluten mussten allenthalben hin über das Land ausgebreitet und ihnen ebenso ein leichter Abfluss gewährt werden; man musste die Wohnungen gegen das andringende Wasser schützen und zugleich einen Theil desselben für die trockne Zeit des Jahres zurückbehalten: ein vielverzweigtes System von grösseren und kleineren Kanälen, von Teichen und Seen, von Dämmen, Schleusen und Brücken breitete sich in Folge dessen über das ganze Land. Der See Moeris, der von Menschenhänden gegraben sein soll, war nur ein, diesen Zwecken dienender colossaler Wasserbehälter. Zur Regulirung der Ueberschwemmungen bedurfte man zugleich besonderer Anstalten, um die Höhe des Wassers zu messen; ein solcher Nilmesser, aus verschiedenen, zum Flusse hinabführenden Treppen und aus den, an den Seitenwänden eingehauenen Maasen bestehend, hat sich auf der Insel Elephantine erhalten. Diesen mannigfaltigen Anstalten verdankte das Land seine grosse Blüthe, und die Vernachlässigung derselben, besonders seit den Zeiten der türkischen Barbarei, hat seine Verödung nach sich geführt.

§. 13. Die Monumente von Ober-Nubien.

Wir haben im Vorigen die Monumente der Gegenden des oberen Nubiens,[1] namentlich die von Meroë, unberücksichtigt gelassen, indem sie sich durch mancherlei Eigenthümlichkeiten von den unter-nubischen und ägyptischen unterscheiden, obschon sie sich im Allgemeinen an diese anschliessen. Ihre ganze Eigenthümlichkeit deutet darauf hin, dass sie — wenn auch vielleicht nicht alle, so doch gewiss der grösste Theil — der spätesten Zeit der ägyptischen Kunstrichtung angehören, der Periode um den Schluss der alten und den Anfang der neuen Zeitrechnung, bis in den Beginn des Mittelalters, da hier verschiedene mächtige Staaten blühten.

Diese Denkmäler sind theils Grabmonumente, theils Tempelanlagen. Die ersteren sind Pyramiden von verhältnissmässig kleiner Gestalt (die grösseren nicht über 80 Fuss hoch), die in

[1] *Caillaud, voyage à Méroé etc. I. — Hoskins, travels in Ethiopia.* — Vgl. Heerens Ideen, II., Th. I., S. 403, ff.

zahlreichen Gruppen beisammen stehen. Die bedeutendsten Pyramidengruppen finden sich in der Gegend der alten Stadt Meroë, besonders bei dem heutigen Assur; andre, ebenfalls sehr zahlreich, weiter nördlich, an der Stelle des alten Napata, dem heutigen Merawe, am Berge Berkal. Ausser ihrer kleinen Dimension unterscheiden sich diese Pyramiden von den ägyptischen durch ihre ungleich schlankere Form, durch eine besondere Einfassung der Ecken und durch eigenthümliche Vorbauten, die bei denen von Assur die Form kleiner Pylonen haben. In dieser Anwendung der Pylonenform, die an sich nur dazu bestimmt ist, thurmartig ein zusammengesetztes Ganzes zu beherrschen, nicht aber sich als Dekoration einem Grösseren unterzuordnen, zeigt sich sehr deutlich das Element missverstehender Nachahmung, somit die späte Zeit der Erbauung. Die Vorhallen sind im Inneren insgemein gewölbt, in der Form des Tonnengewölbes; bei Merawe findet sich sogar im einzelnen Falle ein spitzbogiges Tonnengewölbe angewandt. [1] Eine der Pyramiden von Assur wird im Inneren durch eine Celle ausgefüllt, die ebenfalls tonnengewölbartig überdeckt ist; sie hat keinen Vorbau, sondern nur eine Thür von gewöhnlicher Form. [2]

Unter den Tempelanlagen sind zunächst die von Merawe zu nennen, die im Allgemeinen den grösseren ägyptischen Anlagen entsprechen, sich jedoch durch eigenthümlich schwere und zum Theil entschieden späte Formen unterscheiden. In der Säulenhalle des grösseren der dortigen Tempel haben die Säulen, obgleich im übrigen von ägyptischer Art, nur ein kleines Kapitäl, der Form des griechisch-dorischen Echinus ähnlich. — Sodann sind mancherlei Tempelanlagen, im Allgemeinen ebenfalls den ägyptischen Styl wiederholend, zu Naga, südlich von Assur, vorhanden. Eins dieser Monumente aber zeigt eine sehr zierliche Umbildung des ägyptischen Baustyles nach römischer Art. Es ist ein unbedeckter Portikus, der einen offenen Raum umschliesst, von vier Säulen in der Länge und Breite, die Säulen durch Brüstungsmauern verbunden und über den letzteren offne Fenster, theils in Bogenform, theils im ägyptischen Style. — Südlich von Naga liegen die Monumente von Messaurah, aus verschiedenen, in sich verbundenen Baulichkeiten bestehend, unter denen sich besonders zwei Tempel bemerklich machen. Doch ist deren Anlage mehr eine griechische als eine ägyptische zu nennen, indem der eine nach Art eines griechischen Peripteros, der andre nach Art eines Prostylos gestaltet

[1] *Hoskins, pl. 28.*

[2] *Caillaud, pl. 11, no. 1—5.*

ist; die Säulenfragmente des ersteren sind in einem sehr geschmackvollen römisch-ägyptischen Style gebildet. — Mit Ausnahme der Monumente von Messaurah sind übrigens die sämmtlichen vorgenannten Anlagen, sowie die Vorhallen der Pyramiden, mit Sculpturen ägyptischen Styles bedeckt.

Endlich ist noch der Monumente von Axum,[1] östlich von Meroë, näher nach dem arabischen Meerbusen, zu gedenken. Sie bestehen vornehmlich aus einer bedeutenden Anzahl von Obelisken (einer Form, die in Meroë nicht vorkommt); diese sind aber freier gebildet, als die ägyptischen, auch ohne Hieroglyphen, und statt deren nur mit verzierenden Sculpturen geschmückt.

§. 14. Die bildende Kunst der Aegypter.

Die Werke der ägyptischen bildenden Kunst[2] schliessen sich vorzugsweise der Architektur an. Sie bestehen theils aus vollkommen ausgearbeiteten Statuen (aus freistehenden oder aus solchen, die an Theile der Architektur anlehnen), theils aus Darstellungen, die nur ein Scheinbild des körperlichen Gegenstandes auf der Fläche enthalten; die letzteren sind sehr flache Reliefs oder Malereien. Die Statuen, wenigstens die bedeutsameren, sind in der Regel aus Stein gebildet, oft aus sehr hart gefügtem Gestein, und haben nicht selten kolossale Dimensionen. Metallfiguren kommen nicht häufig vor; sie sind insgemein von kleiner Dimension und aus späterer Zeit. Aus Holz geschnitzte Statuen, zum Theil von kolossalen Maasen, werden in den Berichten der Alten erwähnt; erhalten haben sich nur kleinere Arbeiten aus diesem Material, so auch sehr zahlreiche kleine Idole aus gebranntem Thon. Die Reliefs finden sich, wie bereits bemerkt, im ausgedehntesten Umfange an den Wänden der Architekturen; sie sind grossen Theils aus vertieften Umrissen flach erhaben hervorgearbeitet, so dass sie über die Wandfläche nicht vortreten (Koilanaglyphen); zuweilen sind die Darstellungen, namentlich an äusseren Wänden, auch allein durch die eingegrabenen Umrisslinien bezeichnet. Insgemein ist bei der Sculptur, und ganz durchgehend beim Relief, ein

[1] *Valentia, voyages and travels to India, Ceylon etc. III, p. 87.* — Vgl. Heerens Ideen II, Th. I, S. 475, ff.

[2] Vgl. Hirt, die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, S. 3, ff., und die vorgenannten Werke. — Den Kupferwerken ist hier vornehmlich noch hinzuzufügen: *Rosellini, i monumenti dell' Egitto e della Nubia.* Auch: *Caillaud, recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Egypte, de la Nubie et de l'Ethiopie.*

buntfarbiger Anstrich angewandt, der sich theils der Naturfarbe der dargestellten Gegenstände annähert, theils (bei der Darstellung mancher göttlichen oder andrer dämonischen Wesen) eine symbolische Bedeutung hat; doch bestehen die Farben im Einzelnen durchweg nur aus einfachen, ungebrochenen Tönen. Die Malereien sind colorirte Umrisszeichnungen, die ganz nach derselben Weise behandelt werden; Modellirung durch Schatten und Licht wird bei ihnen noch nicht bemerklich. An den Wänden der Felsengräber, auf den Kasten, welche die Mumien einschliessen, auf Zeugen und Papyrus-Rollen haben sich viele Malereien solcher Art erhalten. Als Nebenzweig der Sculptur ist endlich noch die Kunst der Edelsteinschneider zu nennen; sehr ausgedehnt zeigt sich diese an den sogenannten Scarabäen, deren glatte untere Fläche, zum Siegeln dienend, vertiefte Darstellungen enthält, während die obere in der (symbolischen) Gestalt eines Käfers gebildet ist.

§. 15. Princip der bildenden Kunst bei den Aegyptern.

Betrachten wir den Inhalt und den Zweck der Werke der bildenden Kunst bei den Aegyptern, so finden wir hier die monumentale Richtung (im nächsten Sinne des Wortes) aufs Entschiedenste vorwiegend, ja, sie allein ist es, die dieser Kunst ihre Ausdehnung und die grosse Mannigfaltigkeit ihrer äusseren Motive gegeben hat. Wie schon früher angedeutet wurde, ist die bildende Kunst hier die Schrift, welche die Erinnerung an bestimmte Persönlichkeiten, an deren besondre Verhältnisse, an die einzelnen Thaten, die durch sie ausgeführt wurden, u. s. w. festhalten soll. So ist es bei den mannigfaltigen Gedächtnissstatuen, so ganz besonders bei all jenen Reliefs und Malereien der Fall. Das priesterliche Leben mit seinem vielgegliederten Ceremoniell — Opfer, Processionen, Anbetung der Götter, heilige Weihen u. dergl. —, die Grossthaten der Helden — Kampfscenen der mannigfaltigsten Art, Triumphzüge, Gesandtschaften u. s. w. —, der gesammte bürgerliche und häusliche Verkehr in seinen unendlichen Abstufungen, alles dies tritt uns hier aufs Anschaulichste entgegen, so jedoch, dass jede einzelne Darstellung immer von dem Bezuge auf ein besondres Individuum ausgeht. Mit der grössten Sorgfalt wird dahin gestrebt, die charakteristischen Momente der dargestellten Scenen zur möglichst klaren Anschauung zu bringen. Oft zwar greifen diese in übersinnliche Verhältnisse ein, wobei sodann eine feststehende Symbolik zum Ausdrucke des Gedankens dient; oft aber, und noch häufiger, sind es unmittelbare Darstellungen des Lebens, und wir erhalten hiedurch eine so umfassende Uebersicht über die äussere Gestaltung des Lebens

jener fernen Zeit, wie die Geschichte der Kunst uns vielleicht kein zweites Beispiel darbietet. Aber es ist eben nur die äussere Gestaltung. Die körperliche Form ist den Aegyptern eben nichts als körperliche Form; davon, dass sie zugleich an sich der Ausdruck des Geistes sei, dass sie wesentlich nur dazu diene, den Geist zur Erscheinung zu bringen, wissen sie nichts; sie ahnen es nicht, dass über der geschehenen That, die sie im Bilde festhalten, ein göttlicher Hauch geschwebt und die Herzen der Menschen erfüllt habe; sie kennen nicht den verklärenden Schimmer der Poesie, welcher die irdische That zu einem Zeugnisse des göttlichen Waltens erhebt und das Denkmal der That, deren einzelne Bedeutung im Lauf der Jahre gleichgültig wird, zu einem Denkmal des ewig Gültigen macht.

Wie demnach die bildende Kunst der Aegypter vorzugsweise für den Verstand arbeitet, so ist es ihr vor Allem auch um klare Verständlichkeit zu thun. Daher, wie schon bemerkt, die grösste Genauigkeit in allen charakteristischen Einzelheiten, besonders in dem Costüm und dem ganzen äusseren Apparat, in welchem die einzelnen Figuren auftreten. Nicht blos die verschiedenen Stände, Geschlechter, Aemter und Würden der Aegypter selbst, auch die der fremden Völker, mit denen sie in freundlichem oder feindlichem Verhältnisse erscheinen, werden auf solche Weise bestimmt unterschieden. In diesem Gegensatz der volksthümlichen Verhältnisse wird ebenso auch auf die Unterschiede der Bildung und Farbe des Körpers, besonders aber auf die Unterschiede der Gesichtsbildung, Rücksicht genommen. Ja, es zeigt sich sogar bei den Darstellungen der ägyptischen Könige ein entschiedenes und nicht unglückliches Bestreben, selbst schon die Portrait-Aehnlichkeit aufzufassen. Dann aber wird die Charakteristik auch durch mancherlei symbolische Zuthat erhöht, und in besondrer Ausbildung zeigt sich diese Symbolik bei der Darstellung göttlicher und dämonischer Wesen. Es werden diese zwar, der Mehrzahl und der Hauptform nach, als Individuen von menschlicher Gestalt gefasst; indem aber der religiöse Sinn der Aegypter von der Anschauung und Verehrung der Natur, besonders der Thierwelt, ausging, so verbinden sich hier mit der menschlichen Form häufig auch Theile thierischer Formen, wie z. B. der Gott Ammon häufig mit einem Widderkopfe, der Sonnengott mit einem Sperberkopfe, Thot mit einem Ibiskopfe, Anubis mit einem Hundskopfe, die Göttin Neith zuweilen mit einem Löwenkopfe, Athor zuweilen mit einem Kuhkopfe, dargestellt wird, u. dgl. m. Hieher gehören u. a. auch die wundersamen Sphinxbildungen (meist Löwen mit Menschenköpfen) und andre Vermischungen

von menschlichen und thierischen Formen oder von den Formen verschiedener Thierarten. Im Allgemeinen aber ist auch hier wiederum zu bemerken, dass, wenn schon die Phantasie zu Compositionen solcher Art in Bewegung gesetzt werden muss, doch stets der nüchterne Verstand vorherrschend erscheint und dass man sich stets bewusst bleibt, wie solche Zusammensetzung lediglich nur eine symbolische ist, wie die symbolischen Einzelheiten stets nur zur Vergegenwärtigung abstracter Begriffe dienen und auch, jenachdem die Begriffe in einander überspielen, mehrfach miteinander wechseln können; dass der abstracte Begriff nie gegen die phantastische Form zurücktritt und dass diese fast nie (etwa nur mit Ausnahme der Sphinxbildungen und einiger andern Gestalten, in denen die Thierform vorherrscht) ein wahrhaft individuelles, organisches Leben gewinnt.

Auf demselben Grunde beruhen ferner manche conventionelle Eigenthümlichkeiten, die sich vornehmlich bei den Reliefs und Malereien bemerklich machen, namentlich die Abwesenheit alles dessen, was wir unter dem Begriff der Perspective zusammenfassen. So zunächst der Umstand, dass an den einzelnen Gestalten nie eine Verkürzung dargestellt ist, sondern dass jedes Glied des Körpers in seiner vollen Gestalt klar und deutlich erscheint; das Gesicht sieht man z. B. stets im Profil, die Brust in ihrer Breite von vorne, die Beine wiederum von der Seite. So gibt es für die ägyptischen Darstellungen keine Ferne, die gegen das Auge minder deutlich zurückträte; vielmehr erscheinen bei den grösseren Scenen die Figuren in Gruppen und Reihen übereinander geordnet, die sämmtlich in gleicher Weise behandelt und ausgeführt sind. Wohl aber sind die Figuren in der Grösse oft unterschieden, doch nur, damit diejenigen, die der Verstand als die wichtigeren anerkennen soll, auch gleich dem Auge durch ihre äussern Maase als solche entgegentreten; so ist stets, in den Kampfscenen u. dergl., die Gestalt des Königes riesengross über die andern erhaben. Wo Volksmassen in gemeinsamem Thun vorgestellt werden, da sind ihre Bewegungen durchaus gleichförmig, insgemein in paralleler Führung der einzelnen Umrisslinien dargestellt; in solcher Weise kniet z. B. häufig eine Schaar Ueberwundener vor dem siegreichen Könige, während dieser mit der einen Hand das Kopfhaar der Menge zusammenfasst und die andre zu dem tödtlichen Streiche erhebt.

§. 16. Styl der bildenden Kunst bei den Aegyptern.

Was nunmehr die Auffassung und die Behandlung der Form an sich betrifft, so wird diese vornehmlich durch das Verhältniss

der bildenden Kunst der Aegypter zu ihrer Architektur bestimmt. Beide haben bei ihnen einen gemeinsamen Zweck, ihre Wirkung ist eine gegenseitige, voneinander abhängige; aber noch sind sie nicht auf klare, gesetzmässige Weise voneinander gesondert, noch ist namentlich den Werken der bildenden Kunst keine freie, unabhängige Entfaltung vergönnt. Es liegt bei diesen durchweg noch ein gewisses architektonisches Gesetz zu Grunde; ihre Formen sind in grossen, oft streng symmetrischen Zügen gezeichnet und somit zur Hervorbringung eines feierlich erhabenen Eindruckes allerdings geeignet. Aber es fehlt ihnen, mehr oder weniger, das durchdringende Gefühl des Lebens; jener Eindruck bleibt ein allgemeiner, ohne dass sich das Gemüth des Beschauers näher menschlich berührt fühlte. Am schärfsten macht sich diese Eigenthümlichkeit an den grossen Statuen bemerklich, die theils sitzend, theils stehend dargestellt sind; diese erscheinen äusserst gleichmässig und bewegungslos in ihrer ganzen Haltung, die Arme an den Körper geschlossen, die Beine, falls eine schreitende Stellung beabsichtigt ist, auch nur steif und streng gemessen bewegt. In der Körperbildung machen sich gewisse nationelle Eigenthümlichkeiten bemerklich, so jedoch, dass insgemein ein würdiges Gesammtverhältniss mit Glück erstrebt wird. Durchgehend ist aber, wie eben bemerkt, nur mehr das Allgemeine der Form gegeben, während das Besondre der Musculatur und namentlich der Bildung der Gelenke, nur auf untergeordnete Weise angedeutet ist, oder wenigstens nur selten in feinerer, mehr durchgebildeter Behandlung erscheint. Der Kopf zeigt insgemein dieselben, regelmässig wiederkehrenden Typen, von denen indess die besseren Bildnissdarstellungen der Fürsten zum Theil eine Ausnahme machen; Mund und Auge sind aber durchaus starr und ohne den Ausdruck individuellen Gefühles. Die Gewandung erscheint noch ganz ohne freie Bewegung; entweder ist sie straff an den Körper gezogen, so dass dessen Formen vollkommen hindurchscheinen, oder sie ist in streng schematischer Weise, wiederum nach einem gewissen architektonischen Princip, gezeichnet. Alle eben genannten Eigenthümlichkeiten führen es natürlich mit sich, dass die Darstellungen bewegter Handlung (auf Reliefs und Malereien) überall, wo es auf den Ausdruck des Momentanen ankommt, den Anschein eines erstarrten Lebens haben, während sie jedoch mit einem gewissen Pathos der Bewegung nicht im Widerspruche stehen und scheinbar selbst zur Erhöhung desselben dienen.

Die bedeutsamsten Gebilde der ägyptischen Kunst sind die Darstellungen der Thiere, was theils gewiss mit der den

Aegyptern eignen Verehrung der Thierwelt zusammenhängt, theils aber auch darin beruht, dass es bei der Darstellung des Thieres eben nur auf die körperliche Form als solche ankommt, und dass dieselbe, wenigstens in gewissem Betracht, dem architektonischen Organismus näher verwandt erscheint. Von erhaben feierlichem Eindrucke sind in diesem Bezuge vornehmlich die Reihen der Sphinx- oder Widder-Colosse, welche den Zugang zu den grösseren architektonischen Anlagen bilden; die Ruhe ihrer Gestalten bereitet würdig auf die mächtigen Architekturformen vor, und die kräftig durchgeführte Gliederung benimmt ihnen das Steife und Erstarrte, das in den menschlichen Gestalten auffällig ist. Dann sind die mannigfaltigsten Darstellungen von Thieren auf den Reliefs und Malereien zu nennen, in denen sich nicht blos im Allgemeinen eine glückliche Naturbeobachtung, sondern auch der Sinn für die künstlerische Auffassung naiver und spielender Momente des Naturlebens bemerklich macht. Diese Richtung der ägyptischen Kunst steigert sich, namentlich bei den Darstellungen der Pferde, selbst bis zur Schönheit und Grazie.

Die Grösse und die Mängel der ägyptischen Kunst beruhen in ihrer äusseren Bestimmung. Indem überall zwar der Begriff des Denkmales in den Vorgrund tritt, indem dieser aber stets nur mit nüchternem Verstande aufgefasst wird, hat das freie künstlerische Gefühl nicht eben häufig Gelegenheit, sich unbehindert zu entfalten. Doch zeigt sich in denjenigen Bildwerken (wie namentlich in den zuletzt besprochenen), wo die naive Auffassung der Natur verstattet war, ein sehr lebendiger und feiner Sinn. Am Klarsten tritt dieser auf einer, zwar noch mehr untergeordneten Stufe hervor, nemlich in den ornamentistischen Gebilden, die nur zum freien Schmucke bestimmt waren. Zuweilen macht sich zwar auch in diesen ein symbolisches Element, welches äusserlich conventionelle Formen erfordert, bemerklich; sehr häufig aber sind sie der freien Phantasie des Künstlers überlassen, die sich hier in der That dem Bereiche vollendeter Schönheit annähert und die, bei dem Reichthum der mannigfaltigsten Gebilde, stets durch ein festes Maashalten charakteristisch ist und erfreulich wirkt. In solcher Weise erscheinen z. B. die geschmackvollen Pflanzenzierden an den Säulenkapitälen der späteren Architekturen. In solcher Weise die mannigfaltigsten Geräthe des Lebens, die wir auf den Reliefs und Malereien dargestellt sehen: Streitwagen, Thronen und Sessel, musikalische Geräthe, Gefässe der mannigfaltigsten Art, u. dergl. m. So auch die Gefässe, die sich in den Gräbern der Aegypter erhalten haben und die oft, in dem Schwunge ihres Profiles, mit den besten griechischen Arbeiten

auf gleicher Stufe stehen. Dasselbe gilt endlich von der Composition der teppich-artigen Muster, die auf vielen dieser Gegenstände erscheinen und im Linien-, wie im Farbenspiele von sehr anmuthiger Wirkung sind.

Was die technische Ausführung der ägyptischen Bildwerke anbetrifft, so zeigt sich darin durchweg die grösste Meisterschaft des Handwerkes. Namentlich ist es bewunderungswürdig, wie bei ihren colossalen Sculpturen oft die härtesten Stoffe überwunden und mit vollkommenster Eleganz und Präcision zu den beabsichtigten Formen ausgearbeitet sind. Ueber Alles, was den äusseren Betrieb in der Fertigung der ägyptischen Kunstwerke anbetrifft, geben die, an den Wänden der Gräber enthaltenen Darstellungen des Lebens, wie sie den gesammten Verkehr des Lebens umfassen, eine höchst interessante und belehrende Auskunft.

§. 17. Styl-Unterschiede in der bildenden Kunst der Aegypter.

Von historischer Entwickelung sind im Style der ägyptischen Bildwerke nur geringe Spuren wahrzunehmen. Im Allgemeinen und in der sehr überwiegenden Mehrzahl sind die Werke der späteren Zeit denen der früheren gleich. Auch wird uns (durch Plato) ausdrücklich berichtet, es sei den ägyptischen Malern und Bildnern gesetzlich verboten gewesen, irgend eine Neuerung in die Kunst einzuführen. Natürlich konnte ein solches Verbot nur in einer Zeit entstehen, wo man schon Neuerungen zu befürchten hatte, ja, es lässt sogar schliessen, dass dergleichen in der That versucht war; aber ebenso bezeugt es auch das absichtliche Festhalten an dem nationellen Style in seiner eigenthümlichen Ausbildung. Ueber die vorhandenen Styl-Unterschiede dürfte besonders das Folgende hervorzuheben sein. [1]

An den Sculpturen der alten Monumente des unteren Nubiens (doch vorzugsweise nur an den runden Sculpturen, nicht an den Reliefs) zeigen sich eigenthümlich schwere und massige Formen. In auffallender Schwere machen sich diese vornehmlich an dem grossen Monumente von Girscheh bemerklich. Man hat diese Eigenthümlichkeit als das Zeugniss eines höheren Alters betrachtet; doch dürfte sie an sich noch nicht zu einer solchen Annahme berechtigen; vielmehr ist es eben so gut möglich, und fast wahrscheinlicher, dass sie einem besonderen lokalen Formensinne, unterschieden von dem der eigentlichen Aegypter, ihren Ursprung verdanke. Auch

[1] Vgl. u. a. die Bemerkungen Waagen's in seinem Werke: Kunstwerke und Künstler in England und Paris; III, S. 90, ff.; I, S. 75, ff.

an den bildlichen Darstellungen der obernubischen Monumente findet sich mehrfach eine schwerere Formenbildung; hier erscheint sie aber durchaus nur als eine Barbarisirung ägyptischer Behandlungsweise, somit entschieden auf eine späte Zeit hindeutend, ebenso, wie es bei dem architektonischen Style der meisten Monumente des oberen Nubiens der Fall ist.

Das Blüthenalter der ägyptischen Bildnerei entspricht dem der Architektur; es ist die Zeit des grossen Ramses und seiner näheren Vorgänger und Nachfolger. Dieser Periode gehören die grossartigsten, eigenthümlichsten und in dieser Eigenthümlichkeit am Reinsten durchgebildeten Werke an. Aber, wie bemerkt, noch eine Reihe von Jahrhunderten hindurch erscheinen die Arbeiten ganz in verwandter Beschaffenheit, obgleich nicht immer in ebenso vollendeter technischer Ausführung. Wie aber in der Architektur der späteren Zeit manche Abweichungen und fremdartige Anklänge bemerklich werden, so auch in den Werken der bildenden Kunst, wenn zumeist auch nur in leiserer Andeutung. So zeigen sich, noch vor dem Eintritt der griechischen Ptolemäerherrschaft, bei einzelnen ägyptischen Sculpturen, die im Wesentlichen ganz die Strenge des nationellen Styles bewahren, manche Feinheiten der Formenbildung (im Auge, im Oval des Gesichts, in den Händen und Füssen), die ein Streben nach weiterer Entwickelung verrathen, was aber vielleicht schon durch griechische Einwirkung zu erklären sein dürfte. Deutlicher wird dies Streben und diese Einwirkung in manchen Werken, die seit dem Beginn der Ptolemäerherrschaft entstanden sind; in solchen wird das Starre des ägyptischen Styles durch eine mehr oder weniger bedeutsame griechische Umbildung zuweilen mit Glück ermässigt. Dann sind mancherlei Werke zu nennen, welche der späteren Zeit der Römerherrschaft, besonders der Regierung des Kaisers Hadrian, angehören und in denen das Gepräge des ägyptischen Styles für fremdartige Zwecke nachgeahmt wurde; in diesen Arbeiten sieht man es sehr deutlich, wie die Künstler, auf einer höheren Entwickelungsstufe stehend, sich mit bewusster Absicht, aber keineswegs mit unbefangenem Gefühle, den Gesetzen der alterthümlichen Kunst gefügt haben. Andere Werke dieser späteren Zeit endlich nehmen nur den äusserlichen Apparat der ägyptischen Bildwerke auf, gestalten sich aber, der griechisch-römischen Kunst gemäss, im Uebrigen auf völlig abweichende Weise. Natürlich gehören diese, wie auch schon die vorigen, eigentlich gar nicht mehr dem Kreise der ägyptischen Kunstleistungen an.

Da die ägyptische Bildnerei zumeist mit den architektonischen

Werken verbunden ist, so findet sich natürlich auch die bei weitem grössere Mehrzahl ihrer Leistungen im Lande selbst. Vieles Einzelne ist jedoch auch schon, im Alterthum, sowie besonders in der neueren Zeit, von dort ausgeführt worden. Die grösseren europäischen Museen enthalten zum Theil sehr bedeutsame und wichtige Arbeiten, welche uns charakteristische Beispiele der ägyptischen Kunst darbieten.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens.

Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die Kunst der alten Völker des westlichen Asiens (diesseits des Indus) besitzen wir nur sehr fragmentarische Kenntnisse; es sind über sie nur ungenügende Berichte von Seiten der Schriftsteller des Alterthums und nur vereinzelte, zum Theil sehr geringfügige Reste ihrer Denkmäler auf unsre Zeit gekommen. Doch scheint es, dass wir nicht mit Unrecht die verschiedenen künstlerischen Bestrebungen, deren Andeutung uns hier begegnet, auf einen übereinstimmenden Grundcharakter zurückführen, sie als ein aus gemeinsamer Wurzel Entsprossenes betrachten können. Denn wir wissen, dass diese Völker zum Theil einem gemeinsamen Stamme (dem syrischen oder semitischen) angehörten, zum Theil das eine von dem andern die Elemente der äusseren Cultur, somit ohne Zweifel auch die künstlerischen Formen, angenommen hatten. Und ebenso wissen wir, dass es bei ihren Kunstwerken, in grösserer oder geringerer Uebereinstimmung, vorzugsweise auf äussere Pracht und Luxus abgesehen war; dass man namentlich glänzende metallische Zierden, Bekleidung des Inneren der Architekturen und auch der Bildwerke durch kostbare Metallstoffe liebte; dass durchgehend der Schmuck prächtig gefärbter, kunstreich gewirkter Zeuge zur Ausstattung dieser Werke als nothwendig befunden ward. Ueber den wichtigeren Punkt der Uebereinstimmung der künstlerischen Formen fehlt es uns zwar an einer, irgendwie genügenden Anschauung; doch sind verschiedene Umstände vorhanden, die uns auch in diesen ein gemeinsames Grundelement voraussetzen lassen. Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung des Einzelnen.

A. Die Denkmäler von Babylon.

§. 1. Architektonische Denkmäler.

In das Dunkel der Urgeschichte hinauf reicht die Blüthe des mächtigen Reiches von Babylon.[1] Die Residenzstadt dieses Namens, am Euphrat belegen, hatte im Lauf der Jahrhunderte eine riesige Ausdehnung gewonnen; sie mass im Durchmesser, sowohl in der Länge als in der Breite, drei geographische Meilen. Die Schriftsteller des Alterthums geben uns über sie und ihre Denkmäler Bericht; die neueren Reisenden haben sie in den, zum Theil weit voneinander entlegenen Trümmerbergen in der Gegend des Ortes Hillah am Euphrat wiedererkannt.

Vor allen war unter ihren Denkmälern ein Heiligthum ausgezeichnet, dessen Gründung in eine, nicht bestimmt berechenbare Frühzeit der Geschichte fällt, und dessen schon die ältesten biblischen Sagen (Genesis, XI, 3) unter dem Namen des Thurmes von Babel gedenken. Es ist der Tempel des Baal oder Belus (auch Grabmal, sowie Burg des Belus genannt), ein massiver Bau von einer gewissen pyramidalen Anlage, der an der Basis 600 Fuss breit und ebenso hoch war, und in acht grossen Absätzen emporstieg. Eine Treppe, die sich um jeden der Absätze umherzog, führte ausserhalb auf die Höhe des Baues empor. In der Mitte der Treppe war ein Rastort mit Ruhesitzen. In dem obersten Absatze fand sich ein Tempel; in diesem aber kein Götterbild, sondern nur ein Ruhebett und ein goldener Tisch für den Gott. Unterwärts war in dem Bau eine zweite Tempelhalle; diese enthielt ein goldnes Colossalbild des Gottes, einen goldnen Thron und Tisch. Ausserhalb stand ein goldner Altar. Der heilige Raum, der den Bau umgab, bildete ein Viereck von 1200 Fuss Breite; eherne Thore führten in sein Inneres. Man hat den Tempel des Baal mit Sicherheit in einem grossen terrassenförmigen Hügel auf der Westseite des Euphrat, der den Namen Birs Nimrod führt, erkannt; dieser Hügel misst 2082 Fuss im Umfange und über 200 Fuss in der Höhe; er enthält noch Theile eines festen Mauerwerkes. Es ist interessant, in dieser ganzen Anlage wiederum die primitive Form der architektonischen Denkmäler, und insbesondere die grösste Aehnlichkeit mit den Teocalli's der alten Mexicaner

[1] Vgl. Heerens Ideen, I, Th. II, S. 131, ff. — Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten, I, S. 130, ff. — Unter den Reisewerken s. besonders: *Ker Porter, travels in Georgia, Persia, etc.*

zu finden. Es fehlt uns aber an aller besondren Kunde, wieweit und ob überhaupt Anlagen derselben Art sich bei den alten Babyloniern wiederholt haben. — Zu den älteren Monumenten von Babylon gehörte sodann die alte königliche Burg, ebenfalls auf der Westseite des Euphrat belegen; ihre Mauern waren mit bildlichen Vorstellungen, grosse Jagden wilder Thiere enthaltend, geschmückt. Auch von ihr hat man die, zwar minder bedeutsamen Reste gefunden.

Die übrigen Reste von Babylon sind auf der Ostseite des Euphrat belegen. Diese gehören einer jüngeren Zeit an, da sich, nach dem Sturze des alten Reiches von Babylon, durch das Eindringen des nordischen Nomadenvolkes der Chaldäer, ein neues, chaldäisch-babylonisches Reich erhob. Die Blüthe dieses Reiches fällt in die Zeit seines mächtigen Königes Nebucadnezar, um 600 v. Chr. G. Die Chaldäer nahmen Sitte und Bildung der überwundenen Babylonier an; somit werden auch die Werke, die von ihnen als ein neuer Theil der Stadt Babylon errichtet wurden, im Style der alten ausgeführt worden sein. Unter diesen späteren Werken war ein zweiter königlicher Palast, und in dessen Nähe eine Anlage sehr eigenthümlicher Art, ein prächtiger Garten, der sich terrassenförmig erhob. Die Garten-Anlage mass 400 Fuss im Quadrat; mächtige Substructions-Mauern, durch schmalere Gänge getrennt und durch colossale steinerne Deckplatten verbunden, bildeten den Kern der Terrassen; die oberste Terrasse, 50 Fuss hoch, war dem Euphrat am nächsten und erhielt von dem Flusse aus durch ein Pumpwerk die nöthige Bewässerung. Auch Wohngebäude waren auf diesen Terrassen angelegt. Die Folgezeit hat diese Anlage unter die sieben Wunder der Welt gezählt und sie, durch die Benennung der „hängenden Gärten der Semiramis", in eine halb mythische Periode der Geschichte hinaufgerückt. Der Trümmerberg, der jetzt den Namen El Kassr führt, wird für den Rest des Palastes gehalten; einzelne parallele Mauern mit Gängen dazwischen, in seiner Nähe, erscheinen als die Ueberbleibsel der hängenden Gärten. Der nächste Zweck der Anlage war, wie es scheint, in dem babylonischen Flachlande den Eindruck eines Berggartens zu gewinnen; doch dürfte man auch in dem Terrassenbau eine Erinnerung an die Formen der Stufen-Pyramide, in denen jener alte Baal-Tempel erscheint, finden können. — Zu beiden Seiten der Ruine El Kassr machen sich noch zwei andre Schuttberge bemerklich. Der eine, Mucallibe genannt, bildet ein viereckiges Plateau, auf dem andre Gebäude gestanden haben müssen; man hält ihn für den Rest der Citadelle des neuen Königsschlosses. (Auch eine solche Anlage erinnert an Bauweisen,

die sich auf die Pyramidenform gründen, wie wir wiederum Aehnliches bei den Mexicanern gefunden haben.) Der zweite, sehr ausgedehnte, aber auch sehr formlose Rest wird der Amramshügel genannt.

Von den gewaltigen Umfassungsmauern, die sich um die ungeheure Stadt umherzogen, sind ebenfalls noch Reste zu erkennen. Sie enthielten hundert Thore, deren Pfosten und Oberschwellen ebenso wie die Thürflügel aus Erz gebildet waren.

§. 2. Baustyl der babylonischen Denkmäler.

Ueber die besondre architektonische Ausbildung der Denkmäler von Babylon ist zur Zeit nichts Bestimmtes zu sagen. Seit Jahrtausenden schon sind diese Massen als eine willkommene Steingrube für den Bau benachbarter Städte benutzt worden, und dadurch zu unregelmässigen Schutthaufen zusammengesunken. Das durchaus vorherrschende Baumaterial ist gebrannter Thon, zum Theil von sehr vorzüglicher Beschaffenheit; die Backsteine wurden durch ein Erdharz, zum Theil auch durch Kalkmörtel auf sehr feste Weise verbunden. Ob die Babylonier bei diesem Baumaterial den Säulenbau anwandten, wissen wir nicht; doch liegt in der Beschaffenheit des Materiales kein unmittelbarer Widerspruch gegen diese Annahme, wie uns dies die Ausbildung des Backsteinbaues an den mittelalterlichen Gebäuden des nordöstlichen Deutschlands hinreichend lehrt. Wie weit andre Steinarten, von denen (wie z. B. von Marmor) sich manche Reste unter jenen Schutthaufen gefunden haben, mit den Backstein-Massen verbunden waren, wissen wir ebenso wenig. Ausserdem liegt es aber auch nahe, dass das Erz zur Herstellung architektonischer Formen könne benutzt worden sein; bei den zahllosen Thoren von Babylon wird desselben ausdrücklich gedacht; bei kunstverwandten Völkern wird es ebenso, in Bezug auf andre architektonische Zwecke, erwähnt, und namentlich bei den Phöniciern kommen mehrfach sogar Säulen von Erz, angeblich selbst von Gold, vor. Es ist übrigens mit Bestimmtheit zu erwarten, dass eine genauere Untersuchung der Reste von Babylon manch ein architektonisches Detail ans Licht bringen und eine nähere Anschauung des dortigen Formensinnes gewähren werde. Backsteine mit eingedrückten Schriftzeichen, auch mit Thierfiguren, sind daselbst schon mehrfach gefunden worden. — Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass sich von Gewölben, deren Anwendung man bei dem Material des Backsteines erwarten zu dürfen glaubte, bis jetzt keine Spur gezeigt hat, und dass wenigstens die Schilderung von dem Unterbau der hängenden Gärten mit einer solchen Constructionsweise im Widerspruch steht.

Ueber andre architektonische Denkmäler von Babylonien ist noch weniger bekannt; doch weiss man von ähnlichen Backsteinhügeln, die sich auch noch an andern Orten — zu Ackerkuf, zu Al Hymer, besonders zu Borsippa — vorfinden. — Sodann ist noch des, in der Blüthezeit des Landes sehr ausgebildeten Wasserbaues zu erwähnen. Zwischen den beiden Flüssen Euphrat und Tigris belegen, von denen der erste ein ungleich höheres Bett hatte als der andre und stets bis an den Rand mit Wasser gefüllt war, sah sich das Land jährlich einer bestimmt wiederkehrenden Ueberschwemmung ausgesetzt; diese musste unschädlich gemacht und von ihr all derjenige Vortheil gezogen werden, den ein heisses Klima wünschenswerth macht. Aus solchen Verhältnissen entwickelten sich hier vollständig dieselben Erscheinungen, welche das jährliche Uebertreten des Nils bei den Aegyptern hervorgerufen hatte.

§. 3. Bildende Kunst der Babylonier.

Ueber die bildende Kunst der Babylonier ist ebenfalls wenig Bestimmtes zu sagen. An den Backsteinmauern, wie an denen der alten Königsburg von Babylon, sah man Reliefs, die mit bunter Farbe geschmückt waren. Die Götterstatuen, zum Theil colossal, bestanden aus edlen Metallen, Gold und Silber, welche über einen hölzernen Kern gezogen waren; ausser den obengenannten Werken des Baal-Tempels werden ebendaselbst, in andern Berichten, auch noch andre Götterfiguren erwähnt, die mit phantastischen Thierfiguren in Verbindung standen. Von Steinbildern wird seltner gesprochen; an einigen, in den Ruinen von Babylon gefundenen Resten solcher Art, Thierfiguren enthaltend, wird bei der Strenge des Styles die Sorgfalt der Arbeit gerühmt. Am Häufigsten wird der geschnittenen Edelsteine gedacht, und solcher hat sich auch bereits eine beträchtliche Anzahl gefunden; sie dienten theils zum Siegeln, theils als Amulete. Die letzteren, von denen wir die meisten Beispiele besitzen, haben eine Cylinderform; sie sind der Länge nach durchbohrt und auf der Cylinderfläche mit eingegrabenen Darstellungen versehen, welche theils göttliche, theils menschliche, thierische oder phantastische Gestalten, häufig mit einander im Kampfe begriffen, enthalten. Die Arbeit an diesen Cylindern ist von sehr verschiedenem Kunstwerth, insgemein aber macht sich an ihnen ein offner Sinn für die körperliche Form bemerklich. — Neben diesen Arbeiten ist auch der zierlich geschnitzten Stockknöpfe zu gedenken, welche ebenfalls in grösster Masse gearbeitet wurden, da jeder Babylonier, wie seinen Siegelring, so auch seinen Stock trug. — Endlich scheinen die gewebten Teppiche

einen Haupttheil der babylonischen Kunst gebildet zu haben. Auf ihnen sah man wundersam phantastische Gestalten dargestellt. Sie dienten sowohl zum Schmuck der Tempel und selbst der Götterbilder, als auch zum Luxus des Privatlebens.

B. Die Kunst bei den Phöniciern.

Die Phönicier bildeten einen Theil desselben Völkerstammes, welchem die Babylonier angehörten; ihr religiöser Cultus stand in inniger Verbindung mit dem von Babylon. Die Erzeugnisse ihrer Kunstfertigkeit, durch ihre Handelsschiffe über alle Küstenländer des mittelländischen Meeres ausgebreitet, waren schon früh im Alterthume berühmt. Doch sind uns die Eigenthümlichkeiten ihrer Kunst wiederum nur wenig bekannt.

Mancherlei bedeutsame Tempel und andre Architekturen werden sowohl im phönicischen Mutterlande als in den Colonieen dieses Volkes genannt. Was wir über diese wissen, bezieht sich zumeist nur auf die glänzende Ausschmückung, die sie durch edle Metalle, auch durch Glas, das von den Phöniciern frühzeitig erfunden war, erhielten. Des Glases bediente man sich, um damit das Täfelwerk an Wänden und Decken auszulegen. Zu den berühmtesten Tempeln gehören die von Tyrus, die von König Hiram, dem Zeitgenossen der israelitischen Könige David und Salomo, erbaut waren; in den Tempel des Melkarth (Herkules) zu Tyrus soll Hiram goldne Säulen gestellt haben. Carthago besass einen prachtvollen Tempel auf der Burg; an einem andern Tempel, der am Markte von Carthago belegen und dem Apollo geweiht war, hatten die inneren Wände einen Ueberzug von Goldplatten. Ausserdem war Carthago durch seinen grossartigen Hafenbau ausgezeichnet; um den inneren Hafen lief hier eine ionische Säulenstellung, deren Form möglicher Weise eine Nachahmung griechischer Architektur, vielleicht aber auch eine eigenthümliche war, da (wie sich aus mehreren Andeutungen mit Bestimmtheit entnehmen lässt) die ionisch-griechische Säulenordnung ihrem Princip nach aus Asien herstammt. Im Tempel des Melkarth zu Gades (in Spanien) standen eherne Säulen. Der Tempel zu Hierapolis (in Syrien) hatte wiederum im Inneren, an den Thüren, den Wänden, besonders aber an der Decke, reichen Goldschmuck.

Eine, um ein Weniges bestimmtere Anschauung gewinnen wir von dem berühmten, aber nur kleinen Tempel zu Paphos auf der

Insel Cypern.[4] Von ihm, oder vielmehr von der Umfassungsmauer des heiligen Raumes, in dem der Tempel stand, haben sich Ruinen erhalten; seine Façade findet sich mehrfach auf Münzen und Gemmen dargestellt. Jene Umfassungsmauer mass 150 Schritte in der Länge und 100 Schritte in der Breite; sie schloss zwei Höfe ein, von denen der äussere, nach den vorhandenen Trümmern zu urtheilen, eine Säulenstellung enthielt. Im inneren Hofe stand der Tempel. Bei den vollständigeren Darstellungen desselben unterscheidet man an ihm einen höheren Mittelbau, an dessen Obertheil sich fensterartige Oeffnungen befinden, und niedrige, mit Säulen geschmückte Seitenbauten. Da die letzteren mehrfach fehlen, so ist, in Rücksicht auf die conventionelle Behandlungsweise der Architekturen auf den Münzen, anzunehmen, dass sie nur Anbauten, zu untergeordneten Zwecken dienend, ausmachten. An den beiden Ecken des Mittelbaues sind hohe Pfeiler, oberwärts mit gespaltener Spitze, dargestellt; man hält diese für freistehende Denksteine (Obelisken) von symbolischer Bedeutung, doch können sie auch ebenso gut mit der Architektur unmittelbar verbunden gewesen sein; wenigstens erscheinen sie stets mit dem Gebäude auf Einer Plinthe. Vor dem Gebäude befand sich ein halbkreisrunder, von einem Gitter umschlossener Raum, das Gehege für die, der Tempelgöttin geheiligten Tauben.

Was die bildende Kunst der Phönicier anbetrifft, so erscheint uns diese, nach den geringen Andeutungen, die wir über sie besitzen, der babylonischen ganz ähnlich. Auch hier herrscht die Ausführung in edlen Metallen (als Blech, über einen hölzernen Kern gelegt,) vor. Damit verbinden sich manche andre schmückende Stoffe, namentlich Elfenbein, auch Bernstein. Im Erzguss waren die Phönicier gleichfalls sehr erfahren; doch diente dieser, wie es scheint, mehr nur zur Herstellung von Prachtgeräthen. In der Darstellung zeigt sich ebenso viel phantastisches Element; selbst die Götterbilder waren häufig aus thierischen und menschlichen Formen zusammengesetzt. In der Fertigung geschnittener Steine, von denen sich einzelne erhalten haben, in den prachtvollen gewirkten Teppichen stehen die Phönicier ebenfalls den Babyloniern zur Seite.

C. Die Kunst bei den Israeliten.

An die Kunstwerke der Phönicier schliessen sich unmittelbar die der Israeliten an, vornehmlich diejenigen, die unter Salomo zu

[4] Münter, der Tempel der himmlischen Göttin zu Paphos. Zweite Beilage zur Religion der Karthager.

Jerusalem ausgeführt wurden.[1] Die Beschreibung, welche uns die Bücher des alten Testaments von diesen Werken hinterlassen haben, gibt uns im Allgemeinen dieselbe Richtung der Kunst zu erkennen, welche in den Nachrichten von phönicischer Kunst angedeutet ist; auch wird ausdrücklich bemerkt, dass phönicische Künstler an ihrer Ausführung Theil genommen.

§. 1. Die Stiftshütte.

Doch war eine solche Kunstrichtung den Israeliten (die wiederum demselben Stamme der semitischen Völker angehören) schon ursprünglich eigen. Dies bezeugen die prachtvollen Werke, die von ihnen bereits unmittelbar nach dem Auszuge aus Aegypten (um 1500 v. Chr. G.), auf ihrer nomadisirenden Wanderung unter Moses, ausgeführt wurden. Vornehmlich der bewegliche Tempelbau, die sogenannte Stiftshütte.[2] Dies war ein zeltartiger Bau, 30 Ellen lang, 10 Ellen breit und 10 Ellen hoch (die Elle zu 1½ Fuss). Die Seitenwände und die Rückwand bestanden aus Brettern, welche mit Goldblech überzogen waren und silberne Füsse hatten; durch Riegel und Zapfen wurden sie, nachdem sie aufgerichtet waren, fest mit einander verbunden. Die Decke bildete ein prächtiger Teppich mit eingewirkten Cherubgestalten; über ihr lagen noch drei andre Decken. Ein ähnlicher, an fünf Säulen befestigter Teppich bildete die Vorderwand des Zeltes, ein andrer schied im Inneren desselben den heiligen Vorraum von dem Allerheiligsten; der Vorraum hatte 20 Ellen, das Allerheiligste 10 Ellen in der Tiefe. Das Heiligthum umschloss ein Hof von 1000 Ellen Länge und 50 Ellen Breite. Die Umfassung desselben wurde durch 60 hölzerne, mit Silberblech überzogene Pfosten mit chernen Füssen gebildet, zwischen denen wiederum Teppiche aufgehängt waren. Zur Stiftshütte gehörte sodann noch mancherlei prachtvolles Geräth. Das bedeutsamste Stück unter diesem war die Bundeslade, welche im Allerheiligsten stand: eine hölzerne, mit Goldblech überzogene

[1] Die Literatur über die Bauten von Jerusalem, besonders über den Jehovah-Tempel, ist äusserst ausgedehnt. Kunsthistorische Kritik zeigt sich indess erst in den neusten Schriften, und zwar in denen von Hirt (der Tempel Salomo's, und Gesch. d. Bauk. bei den Alten, I, S. 120 ff.), v. Meyer (der Tempel Salomo's, u. a. a. O.), Stieglitz (Geschichte d. Baukunst, §. 67, ff. u. Beiträge zur Gesch. der Ausbildung der Bauk.); am Gediegensten bei Grüneisen (Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel, im Schorn'schen Kunstblatt, 1831, No. 73, ff.), und Keil (der Tempel Salomo's, 1839).

[2] II. Buch Mosis, c. 25—27.

Kiste, in der die mosaischen Gesetztafeln aufbewahrt wurden; über ihr der sogenannte Gnadenstuhl, die Kaporeth, — ein massiv goldner Deckel, auf dem sich zwei goldne Cherubgestalten erhoben. Die Cherubim waren phantastische Gestalten, im Charakter der asiatischen Anschauungsweise; die menschliche Gestalt war an ihnen vorherrschend, damit verbanden sich Flügel und andre thierische Theile. In dem heiligen Vorraum der Stiftshütte stand der Tisch, auf den die Schaubrode gelegt wurden, von Holz, mit Goldblech überzogen, und der massiv goldne Leuchter, dessen sieben Arme in blumiger Gestalt gebildet waren; dazu gehörte mannigfaches Geräth, das ebenfalls von Gold gearbeitet war. Vor der Stiftshütte endlich ward der grosse Opferaltar, von Holz und mit Erz überzogen, aufgestellt; zu ihm gehörte mancherlei ehernes Opfergeräth. — Auch noch von andern Kunstarbeiten ähnlicher Art ist zur Zeit des israelitischen Zuges die Rede; unter diesen sind das Götzenbild des goldenen Kalbes und das Bild der ehernen Schlange zu nennen, sowie mehrfach auch der Arbeit geschnittener Steine gedacht wird.

§. 2. Der Tempel zu Jerusalem.

Der kleine Bau der Stiftshütte ward unter der Regierung des prachtliebenden Salomo (um das Jahr 1000 v. Chr. G.) durch einen massiven Tempel, auf dem Berge Moriah zu Jerusalem, ersetzt.[1] Die Anlage des Tempels folgte dem Plane der Stiftshütte, so jedoch, dass der letztere, in seinen Maasen sowohl als in seinen Theilen, erweitert ward. Die Steine dazu wurden im Bruch behauen und fertig zur Baustelle gebracht; König Hiram von Tyrus sandte, auf Salomo's Begehren, für das Holzwerk des Baues Cedern vom Libanon, und einen Werkmeister, Hiram oder Huram Abif, „der war ein Meister in Erz, voll Weisheit, Verstand und Kunst, und wusste zu arbeiten in Gold, Silber, Erz, Eisen, Stein, Holz, Purpur, Scharlach, Byssus, und zu graben in edlen Steinen und allerlei künstlich zu machen, was man ihm vorgab."

Sehr bedeutend waren die Vorarbeiten zum Bau des Tempels. Der Gipfel des Berges Moriah bot keine genügende Fläche dar, um ausser dem heiligen Gebäude auch die Vorhöfe, deren man bedurfte, anlegen zu können. Zu diesem Behufe liess Salomo auf der Ostseite des Berges, aus dem Thale des Baches Kidron, eine mächtige **Substructions-Mauer** aufführen, den Zwischenraum

[1] S. vornehmlich Buch I. der Könige, c. 6 u. 7; Buch II. der Chronik, c. 3 u. 4.

mit Erde ausfüllen und so die obere Fläche des Berges erweitern. In späterer Zeit (besonders, wie es scheint, unter Herodes d. Gr.), als man die Umgebungen des Heiligthums noch mehr zu erweitern für nöthig befand, wurden ähnliche Substructions-Mauern auch an den übrigen Seiten des Berges angelegt; dieser colossale Unterbau ward von den alten Schriftstellern unter die merkwürdigsten Werke der Erde gerechnet. Die, zwar bedeutenden Reste, die sich von ihm erhalten haben, sind das einzige Zeugniss des Jehovah-Tempels, das seine Zerstörung überdauert hat.

Der Tempel selbst, dessen Vorderseite nach Osten belegen war, bestand zunächst aus dem Sanctuarium (dem Allerheiligsten), welches im Inneren 20 Ellen in der Breite, Länge und Höhe mass, und aus dem heiligen Vorraume, der, bei 20 Ellen Breite, 40 Ellen Länge und 30 Ellen Höhe hatte. Ueber dem Sanctuarium befanden sich, wie es scheint, Oberkammern (Alijoth), durch welche das Aeussere des Hauptbaues — des eigentlichen Tempelhauses — gleiche Höhe erhielt. Auswendig um das Tempelhaus, und zwar an seinen Seiten und an der Hinterfront, lief ein Anbau umher, der etwa um ein Drittel niedriger war als jenes; er bestand aus Kammern in drei Stockwerken, deren jedes im Lichten 5 Ellen Höhe hatte. Die Kammern des unteren Stockwerkes waren 5 Ellen, die des mittleren 6, die des oberen 7 Ellen breit, woraus hervorgeht, dass die Mauer des Tempelhauses in gleichem Maase nach oben zu, und zwar in grossen Absätzen, abnahm; auch wird ausdrücklich erwähnt, dass die Balken des Anbaues, ohne in die Tempelmauer selbst einzugreifen, auf diesen Absätzen ruhten. Die Seitenkammern dienten vermuthlich zur Aufbewahrung der Tempelschätze, heiliger Geräthe u. dergl.; sie hatten ihren besonderen Eingang an der Südseite, und eine Wendeltreppe führte aus dem unteren in die oberen Stockwerke. An der Vorderseite des Tempelhauses war eine Vorhalle (Ulam) angelegt, welche, bei der gleichen Breite von 20 Ellen, 10 Ellen in der Tiefe hatte. Die Höhe der Halle wird auf 120 Ellen angegeben. Ein solches Höhenmaas steht aber ausser allem Verhältniss, sowohl zu der Breite und Tiefe der Halle selbst (auch wenn wir diese Maase nur vom Inneren verstehen, und für die äussere Breite der Basis eine ungleich grössere Ausdehnung annehmen, somit der Vorhalle im Aeusseren etwa eine pyramidale Gestalt geben wollten), als zu allen übrigen Maasen des Tempels; haben wir zu dem Höhenmaas des Tempelhauses auch noch einige Ellen für den Sockel und für die Decke zuzuzählen, so würde doch immer ein Vorbau solcher Art mindestens viermal so hoch erscheinen,

und die ganze übrige Anlage würde gegen ihn, zumal wenn man sich ihn in jener pyramidalen Gestalt denkt, zu einem ganz unscheinbaren Nebenwerk hinabsinken. Es ist aber, mit Ausnahme der, nur ein einziges Mal (Chronik II. c. 3, 4) vorkommenden Maasbestimmung von 120 Ellen Höhe, keine Angabe vorhanden, die auf eine so ausgezeichnete Bedeutung der Vorhalle schliessen lässt. Man hat demnach schon vielfach diese Maasbestimmung als eine irrthümliche, etwa als einen Schreibfehler, angefochten, und auch wir können sie nicht als zuverlässig anerkennen. Geht man aber einmal von ihr ab, so ist zugleich wohl zu bemerken, dass wir alsdann überhaupt nichts Bestimmtes über die Höhe der Halle vor uns haben, und dass kein dringender Grund vorhanden ist, ihr eine anderweitig ausgezeichnete, wenn auch minder verhältnisslose, Höhe zu geben. Für den Fall, dass die Halle das Tempelhaus gar nicht oder nicht wesentlich an Höhe überragte, dürfen wir uns die Façade des Gebäudes ungefähr der des Tempels von Paphos ähnlich denken; wenigstens waren auch bei diesem, wie oben bemerkt, untergeordnete Anbaue auf den Seiten mit einem höheren Mittelbau verbunden.

Die Umfassungsmauern des Tempelhauses waren aus Steinen aufgeführt; ihre grosse Stärke, vornehmlich am Untertheil, gibt das bedeutende Steigen der Breite in den oberen Räumen der Seitenkammern zu erkennen. Das Innere der heiligen Räume aber war, die Einrichtung der Stiftshütte nachahmend, durchaus mit Holz bekleidet und mit prachtvollem Goldüberzuge versehen. Der Fussboden bestand aus Cypressenholz, die Decke und das Täfelwerk der Wände aus Cedernholz. Aus Cedernholz bestand auch die Wand, die das Allerheiligste von dem heiligen Vorraum trennte; die in dieser Wand befindliche Thür aber war von wildem Oelbaumholz, die Thür dagegen, die aus der Vorhalle in den Tempel führte, aus Cypressenholz. Auch die Thüren, die sich in goldnen Angeln bewegten, waren mit Gold bekleidet. Alles Täfelwerk an Wänden und Thüren, in den beiden Räumen des Tempels, war mit plastischem, getriebenem Bildwerk geschmückt, Palmen, Coloquinthen und Cherubim darstellend. Ueber der Thür, die in das Allerheiligste führte, war eine kettenförmige goldne Verzierung angebracht; diese Thür stand offen, doch ward die Einsicht in das Allerheiligste, wie in der Stiftshütte, durch einen prächtigen Vorhang mit eingewirkten Cherubim verdeckt. An dem Obertheil der Wände des heiligen Vorraumes waren Fenster von einer, wie es scheint, gitterartigen Form angebracht, die ohne Zweifel nur zum Abzuge des Weihrauches dienten. — Die Oberkammern über

dem Allerheiligsten waren an ihren Wänden ebenfalls mit Gold überzogen.

Im Allerheiligsten war die mosaische Bundeslade aufgestellt. Zu ihren Seiten hatte Salomo noch zwei colossale Cherubgestalten errichten lassen, von Holz und mit Gold überzogen, 10 Ellen hoch und mit 5 Ellen langen ausgebreiteten Flügeln, von denen die inneren Flügel der beiden Gestalten aneinanderstiessen, während die äusseren die Seitenwände des Gebäudes berührten. Im Heiligen standen ein Räucheraltar, von Holz und mit Goldblech überzogen, zehn goldene Leuchter und zehn Schaubrodtische, sammt dem dazu gehörigen goldenen Geräth, alles dies so gebildet, wie Leuchter, Tisch und Geräth in der Stiftshütte beschaffen gewesen waren.

Der Tempel war von zwei Höfen umgeben. In dem inneren Hofe befanden sich colossale Werke von Erz, welche die vorzüglichsten Zierden in der äusseren Erscheinung der Tempelanlage bildeten. Vor Allem interessant sind unter diesen Arbeiten zwei mächtige Säulen, die von Hiram Abif in Erz gegossen wurden; ihre Schäfte hatten 18 Ellen Höhe bei 4 Ellen Durchmesser, sie waren innen hohl und bestanden aus 4 Finger dicker Metallmasse; die Kapitäle, welche auf die Schäfte aufgesetzt waren, hatten 5 Ellen Höhe. Diese Kapitäle waren sehr reich verziert; die bezüglichen Stellen des alten Testaments geben davon ausführliche Beschreibungen, die aber nicht geeignet sind, eine klare Anschauung zu vermitteln. Nur soviel lässt sich aus diesen Stellen entnehmen, dass die Kapitäle in (wie es scheint) zwei Haupttheile zerfielen, von denen der obere ausgebaucht war; dass um die Kapitäle zwei Reihen von je hundert Granatäpfeln herumliefen; dass an diesen Granatäpfelreihen sich ein kettenförmiges, gitterähnliches Geflecht befand; und dass ausserdem, ohne Zweifel an dem oberen Theile, des Kapitäls, eine lilienförmige Verzierung angebracht war. Wir haben zu geringe Kenntniss von den Formen der westasiatischen Architektur, um bestimmte Analogieen auf diese unbestimmten Angaben anwenden zu können. Man hat, um die letzteren anschaulich zu machen, die ägyptischen Formen in Betracht gezogen; doch scheinen diese wenig Uebereinstimmung zu bieten, wie überhaupt in der Anlage des Tempels von Jerusalem Nichts bemerklich wird, was auf ein unmittelbares Verhältniss zur ägyptischen Architektur hindeutete. Näher dürfte ein Vergleich mit den Säulen von Persepolis (vergl. unten) liegen; wenigstens bestehen auch hier die Säulenkapitäle (diejenigen, die nicht durch Thierformen gebildet werden) aus mehreren Abtheilungen, und es kommt bei ihnen zugleich eine Art von Perlenschnüren

vor, die jenen Granatäpfelreihen auf gewisse Weise zu entsprechen scheint, wie denn überhaupt die Form des Perlenstabes der asiatischen (und durch ihre Vermittelung der griechischen), nicht aber der ägyptischen Architektur angehört. — Die Säulen standen vor der Vorhalle des Tempels, die eine zur Rechten, die andre zur Linken. Neuere Forscher [1] haben die Meinung aufgestellt, dass sie unmittelbar mit der Tempelarchitektur verbunden waren und zum Tragen des Hallendaches dienten; dagegen ist die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme durch die jüngste Kritik des biblischen Textes wieder in Zweifel gesetzt. [2] Ueberdies scheint die grosse Sorgfalt, die in der Beschreibung des Tempelbaues den Säulen gewidmet wird, und besonders der Umstand, dass sie sogar durch die Ertheilung besondrer Namen, als Werke von eigenthümlich abgeschlossener Bedeutung dargestellt werden, dafür zu sprechen, dass sie nicht die Theile eines grösseren Ganzen, sondern selbständige Werke bildeten. Die eine Säule war nämlich **Jachin** (d. h. „er stellt fest"), die andre **Boas** (d. h. „in ihm ist Stärke") benannt. Sie sind somit nur als ein symbolisches Zubehör des Tempels zu betrachten und, mehr als den ägyptischen Obelisken, den verschiedenen freistehenden Säulen und reichausgebildeten Denkpfeilern zu vergleichen, die sich in den althindostanischen Tempelhöfen finden. Dass wir im Uebrigen von freistehenden Säulen wenig wissen, darf uns hiebei nicht befremden, da uns ja eben die gesammte westasiatische Kunst so wenig bekannt ist.

Ausser den Säulen standen im inneren Tempelhofe die mächtigen, gleichfalls ehernen **Opfergeräthe**. Unter diesen ist zunächst der eherne Brandopferaltar, von 20 Ellen Länge und Breite und 10 Ellen Höhe, zu nennen. Sodann das sogenannte „eherne Meer", ein rundes Wasserbecken, welches zur Reinigung der beim Opfer beschäftigten Priester diente; es war aus Erz gegossen, eine Handbreit dick, hatte 5 Ellen Höhe, 10 Ellen Durchmesser, und seine Gestalt glich einem Becher oder einer aufgeblühten Blume; zwölf eherne Rinder, mit den Köpfen nach aussen gekehrt, trugen dasselbe. (Vielleicht strömte das Wasser aus den Mäulern der Rinder.) Dann die zehn ehernen Gestelle, welche die Becken zur Abwaschung des Opferfleisches trugen; sie bildeten grosse, kunstreich gearbeitete und mit Löwen, Stier- und Cherubimfiguren verzierte Kasten und standen auf Rädern. Dazu kam endlich eine Menge kleineren Opfergeräthes.

[1] Von Meyer und Grüneisen, a. a. O.

[2] Durch Keil, a. a. O., S. 80, ff.

Der innere Hof des Tempels war gegen den äusseren zu etwas erhöht. Er wurde von diesem durch eine Fundamentmauer von Steinen und durch ein hölzernes Geländer von Cedernbalken abgetrennt. Der äussere Hof umgab den inneren auf allen Seiten; er war durch eine Mauer abgeschlossen, an welcher Gemächer und Portiken hinliefen. Thore mit ehernen Flügeln führten in den äusseren, wie in den inneren Hof. Nur in jenen hatte das Volk Zutritt; der innere Hof war für die Priester bestimmt, die allein auch nur den Tempel betreten durften. In das Allerheiligste des Tempels, das stets den Blicken der Menschen durch jenen Vorhang verhüllt blieb, durfte nur der Hohepriester, und jährlich nur Ein Mal, eintreten.

Ungefähr 420 Jahre nach seiner Erbauung ward der Tempel Salomo's durch Nebucadnezar zerstört; die glänzenden Prachtgeräthe wurden nach Babylon entführt. Nachdem die Juden aus dem Exil zurückgekehrt waren, bauten sie (gegen Ende des sechsten Jahrhunderts vor Christi Geburt) den Tempel neu; aber der Neubau war nur ein Schatten von der Pracht und Herrlichkeit des alten Tempels. — Zwanzig Jahre vor Christi Geburt, unter der Regierung des prachtliebenden Königes der Juden, Herodes des Grossen, begann ein zweiter Neubau, der den alten Ruhm des Salomonischen Tempels wiederherstellen sollte. Der Tempel und die Höfe wurden in den Hauptelementen der Anlage dem ursprünglichen Bau ähnlich aufgeführt; der Baustyl aber war der, in jener Zeit bereits weit verbreitete griechische. Den beiden Vorhöfen wurde jetzt noch ein dritter, für die Heiden, hinzugefügt; glänzende Hallen zogen sich an den Wänden der Höfe hin. Die Augenzeugen wissen die Pracht des neuen Tempels nicht genug zu rühmen. Aber er stand nur 70 Jahre. Als Titus Jerusalem eroberte, ward er aufs Neue zerstört. — Zum vierten Male wurde ein Neubau unternommen. Kaiser Julian, der, dem immer mächtiger aufstrebenden Christenthum gegenüber, die Herrlichkeit der alten Welt zurückzuführen gedachte, liess mit Eifer das Werk beginnen. Aber furchtbare Flammenkugeln, so berichtet ein Schriftsteller jener Zeit,[1] brachen häufig aus dem Boden hervor und vereitelten alle Anstrengung. — Heute steht an der Stelle des Jehova-Tempels die Moschee Omar's.

§. 3. Salomo's Schloss und andre Werke.

Ausser dem Tempel wurden durch Salomo aber auch noch andre Anlagen von grossartiger Pracht aufgeführt. Dahin gehört vornehmlich sein königliches Schloss, welches den Namen vom

[1] Ammianus Marcellinus, 23, 1.

Walde Libanon führte. [1] Mächtige Säulenhallen, unter denen namentlich eine Gerichtshalle angeführt wird, bildeten die vorderen Räume des Schlosses; die hinteren enthielten die Wohnung. Man könnte diese Anlage mit den ägyptischen Königspalästen vergleichen; ebensogut passt aber auch der Vergleich mit den Palästen der Perser (im Folgenden das Nähere). Der Palast von Persepolis zeigt im Allgemeinen dieselbe Anlage; das Material des Cedernholzes, aus dem die Säulen und das Balkenwerk des Salomonischen Baues ausgeführt waren, stimmt mit dem Palaste von Ekbatana (nicht aber mit den ägyptischen Palästen) überein; so auch die kostbaren Stoffe, besonders des Goldes, dann auch des Ebenholzes und Elfenbeins, deren man sich (wie bei dem Tempel) durchweg zur Auszierung des Schlosses bedient hatte.

Als ein besonderes Prachtwerk wird Salomo's Thron beschrieben, der aus Gold und Elfenbein gefertigt und mit Löwengestalten an den Lehnen und auf beiden Seiten der sechs Stufen geschmückt war. — Als eines glänzenden Prachtbaues aus etwas späterer Zeit ist schliesslich noch des „elfenbeinernen Hauses" zu gedenken, welches König Ahab hatte erbauen lassen. [2]

D. Die Kunst bei den Medern und Persern.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Verschieden von dem Stamme der bisher betrachteten semitischen Völker waren diejenigen, die, den Stamm der Iranier bildend, östlich vom Tigris, bis zum Indus hin, wohnten, und unter denen die Meder und Perser, vornehmlich die letzteren, unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Der unmittelbare politische Zusammenhang aber, in dem sie mit jenen Völkern standen, führt uns auch hier auf das Bild derselben Entwickelung der Cultur im Allgemeinen, sowie der Hofsitte und der dem Herrscherglanze dienenden Kunst insbesondere. Denn aus dem Sturze des alten babylonischen Reiches, welches auch über diese Völker sich erstreckt hatte, erhob sich, am Ende des achten Jahrhunderts vor Christi Geburt, das Reich der Meder, und das kräftige, aber ungebildete Volk, welches in ihnen zur Herrschaft gelangte, machte nunmehr die vorgefundene Cultur zu seiner eignen. Derselbe Fall trat ein, als sich, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts, die Perser aus der Dienstbarkeit

[1] Buch I. der Könige, c. 7, 1—8; c. 10.

[2] Buch I. der Könige c. 22, 39. (Vgl. Amos, c. 3, 15.)

der Meder befreiten, die Herrschaft an sich rissen und die Gewalt ihrer Waffen fast über den ganzen Orient ausbreiteten. Dies sind Erscheinungen, die sich fort und fort in der Geschichte von Asien wiederholen.

Die Blüthe des Perserreiches währte zwei Jahrhunderte hindurch, bis ihr, nach der Mitte des vierten Jahrhunderts, durch Alexander den Grossen ein Ende gemacht ward. Glänzende Denkmäler wurden als die Zeugnisse dieser Blüthe aufgeführt.[1] Was wir über sie, so wie über die Denkmäler der medischen Zeit, wissen, stimmt wesentlich mit den eben besprochenen Kunstrichtungen überein; aber ein günstiges Geschick hat zugleich einige Reste dieser Denkmäler auf unsre Zeit kommen lassen, die für uns um so unschätzbarer sind, als sie nicht blos an sich ein reichhaltiges Interesse gewähren, sondern zugleich die einzigen zureichenden Urkunden für die künstlerische Bildung des gesammten westasiatischen Alterthums ausmachen. Denn als solche haben wir sie in der That zu betrachten, theils aus den allgemeinen historischen Gründen, die ich eben angeführt habe, theils in Rücksicht auf den Umstand, dass sie schon an sich eine hohe Ausbildung zeigen, die nicht plötzlich erfunden werden konnte und die auch nicht auf einer fremden Kunstbildung (wie z. B. auf der ägyptischen) begründet ist; ja, in gewissen Einzelheiten, sieht man hier die Erzeugnisse einer schon ausartenden Kunst, was mit der späten Zeit der Ausführung der persischen Denkmäler, im Verhältniss zu der frühen Blüthe der asiatischen Cultur, zur Genüge übereinstimmt. Wir werden somit gewiss nicht irren, wenn wir diese Denkmäler, zwar nicht in all ihren besondern Eigenthümlichkeiten, doch in der allgemeinen Richtung des künstlerischen Sinnes, der sich an ihnen ausspricht, als maasgebend und charakteristisch für die gesammte Kunst des westlichen Asiens, für die uns sonst eine nähere Anschauung fehlt, betrachten.

§. 2. Die persischen Residenzstädte.

In der Glanzzeit des persischen Reiches waren es besonders drei Städte, in denen die Könige der Perser, je nach dem Wechsel der Jahreszeiten, ihr Hoflager nahmen: Ekbatana in Medien, Susa

[1] Heeren's Ideen I, Th. I. — Vgl. Hirt, Gesch. d. Bauk., I. S. 160 ff. — Unter den bildlichen Darstellungen der persischen Denkmäler ist für den kunsthistorischen Zweck fast allein genügend *Ker Porter, travels in Georgia, Persia, etc.* Ausserdem sind noch brauchbar: *Morier, journey through Persia,* und desselben *second journey;* sowie *Ouseley, travels in var. countries of the east.*

und Babylon. Ekbatana war die Residenz des medischen Reiches gewesen und ihre Burg schon beim Beginn der Mederherrschaft auf grossartige Weise angelegt worden. Auf einer Anhöhe stieg sie, an die babylonischen Terrassenbauten erinnernd, in sieben Absätzen empor; die übereinander emporragenden Mauerzinnen der Absätze erglänzten in verschiedenen Farben, von den beiden obersten Zinnen war die eine versilbert, die andre vergoldet. Am Fusse der Burg lag der königliche Palast; die Säulen, das Balkenwerk und das Täfelwerk der Wände bestand hier aus Cedern- und Cypressenholz, wiederum aber war dasselbe durchaus mit Gold- und Silberblech überzogen. Selbst die Ziegel der Eindachung bestanden aus Gold und Silber. Auf dieselbe Weise war auch der dortige Tempel der Göttin Anahid eingerichtet. Die, zwar geringen, Reste von Ekbatana hat man in der Nähe des heutigen Hamadan entdeckt; die Säulenfragmente, die sich hier vorgefunden haben, namentlich Basis und Schaft einer Säule,[1] stimmen ganz mit den Formen der persepolitanischen Architektur überein. — Von Susa, dessen Erbauung den ersten persischen Herrschern zugeschrieben wird und das in nicht bedeutender Entfernung von der Grenze des babylonischen Landes lag, wissen wir aus bestimmten Nachrichten der Alten, dass es in der Bauweise von Babylon angelegt war. Auch diese Residenz zeichnete sich durch prachtvolle Anlagen aus. Man hat, wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit, ihre Stelle in der Gegend des heutigen Schusch wiedergefunden, wo sich sehr bedeutende Hügel von Backsteinen, denen von Babylon gleich, zeigen.

Das eigentliche Heiligthum des persischen Reiches, der Ort, der in der Blüthezeit des Reiches durch die bedeutsamsten Monumente verherrlicht ward, war der alte Stammsitz der persischen Herrscher, in den fruchtbaren Flussthälern von Merdascht und Murghab, nördlich von Schiras. Hier war die alte Burg des königlichen Geschlechtes; hier wurden die Gebeine der Könige bestattet und die Stelle ihrer Rast durch glänzende Denkmäler bezeichnet; hier erhub sich, zur Seite dieser Denkmäler, ein neuer, umfangreicher Palast, der zu einem Sinnbilde der Herrschermacht gestaltet ward. In einer Strecke von ungefähr zwölf Meilen dehnen sich die Reste dieser Anlagen hin, und sie eben sind es, die uns ein näheres Bild der persischen Kunst geben. Der ursprüngliche Name des Ortes war Pasargadä (d. i. Perserlager), was die Griechen in Persepolis übersetzten. Doch unterscheiden die

[1] Abbildung bei *Morier, second journey*, p. 269.

griechischen Schriftsteller beide Namen insgemein so, dass sie unter dem ersteren die alte Residenz (die nördlicher belegene, in der Gegend von Murghab), unter dem Namen Persepolis den jüngeren Reichspalast (weiter südlich, in der Gegend von Merdascht) begreifen.

§. 3. Das Grabmal des Cyrus.

Die Gegend von Murghab enthält mancherlei Reste, die indess nicht genügen, um uns von dem alten Pasargadä eine nähere Anschauung zu geben. Doch hat sich dort ein höchst merkwürdiges Denkmal erhalten, welches gegenwärtig als das Grabmal der Mutter Salomo's benannt wird und in dem man das Grabmal des ersten Königs der Perser, des Cyrus, erkannt hat, von welchem eine genaue Beschreibung auf unsre Zeit gekommen ist. Die Anlage des Denkmales und die ursprüngliche Auszierung desselben erinnern auffallend an babylonische Vorbilder. Es ist ein pyramidaler Bau, aus colossalen weissen Marmorblöcken aufgeführt, an der Basis 44 Fuss lang und 40 Fuss breit, sowie im Ganzen einige 40 Fuss hoch; es steigt in sieben Stufen empor und auf der oberen Fläche findet sich ein steinernes Häuschen mit giebelförmigem Dache (gleichfalls von Marmor), welches letztere mit einem einfach feinen Gesimse von der Wandfläche absetzt. Dies Häuschen enthielt den goldnen Sarg des Königes und ein Lagerbett mit goldnen Füssen, das mit einem Teppich von babylonischer Arbeit bedeckt war, und auf welchem Prachtgewande, Schmuck und Waffen des Königes lagen. Von einer Säulenstellung, die das Denkmal umgab, haben sich ebenfalls Reste gefunden.

§. 4. Die persischen Felsengräber.

Die Gräber der späteren Könige gehören der Gegend des alten Persepolis an. Es sind ihrer sechs; vier liegen an dem Felsberge, der den Namen Nakschi-Rustam führt; zwei (von denen das eine dem Darius Hystaspis angehört) an dem Berge Rachmed, vor dem sich die Trümmer des Palastes von Persepolis ausbreiten. Diese Gräber weichen jedoch in ihrer Anlage von der des ebenbeschriebenen wesentlich ab. Es sind in den Felsen gearbeitete Kammern mit verschlossenem und verborgenem Eingange, an dem Aeusseren der Felswand durch eine ausgemeisselte Façade bezeichnet. Das architektonische Gerüst dieser Façade ist bei allen von übereinstimmender Anordnung, an sich zwar einfach, doch durch bildnerische Zierden bereichert, und zunächst insofern sehr interessant, als es für das Ganze der persischen Architektur einen wichtigen Anknüpfungspunkt

darbietet. Es besteht nemlich aus einer Reihe schlanker Halbsäulen, in deren Mitte eine Thür angedeutet ist und über denen ein mehrfach gegliedertes Gebälk ruht. Die Halbsäulen haben keine weitere Zierde als das Kapitäl, das zumeist in sehr eigenthümlicher Form erscheint; es hat vorherrschend die Gestalt zweier, nach den Seiten hinausragender Thiere, Einhörner, die mit den Leibern zusammenhängen (ohne Zweifel eine Composition von symbolischer Bedeutung); zwischen den Hälsen der Thiere tritt die Stirn eines Balkenwerkes vor, welches offenbar einen Queerbalken andeutet, auf dem der Architrav des Hauptgebälkes ruht. Das letztere erinnert, wenn ebenfalls auch nur in einfacher Weise, an die Formen der griechisch-ionischen Architektur und gibt eins der Zeugnisse, wie die letztere aus der Architektur des westlichen Asiens hervorgegangen ist. Es ist ein dreitheiliger Architrav, von einer schlichten Hängeplatte bekrönt, unter welcher eine Art von Zahnschnitten (oder kleinen Sparrenköpfen) hinläuft. Ueber dieser Architektur erhebt sich ein andres, schmaleres Gerüst, eine Art von prächtigem Thronbau, der indess grösstentheils durch die Darstellung menschlicher Figuren ausgefüllt wird; an den Füssen dieses Gerüstes bemerkt man die Glieder, aus denen die sogenannte attische Säulenbase der griechisch-ionischen Architektur gebildet wird: Pfühle, mit Kehlen wechselnd. Diese Glieder sind mit feinem architektonischem Gefühl gebildet; doch erscheinen sie hier in so vielfacher Wiederholung, dass ihre Wirkung wesentlich geschwächt wird, und dass man schon hierin den Charakter einer ausartenden Architektur angedeutet sieht. Von den Bildwerken der Grabfaçaden wird später gesprochen werden. — Grabfaçaden von verwandter Beschaffenheit hat man auch in Medien, zu Bisutun und Hamadan, entdeckt.

§. 5. Der Palast von Persepolis.

Bei weitem das merkwürdigste Denkmal der persischen Kunst bilden indess die Reste des grossen Palastes von Persepolis, die gegenwärtig den Namen Tschil-Minar (die vierzig Säulen) führen. Sie erheben sich auf einer Abdachung des Berges Rachmed, dessen Gestein, ein schöner schwarzgrauer Marmor, zu ihrer Aufführung benutzt ward. An babylonische Anlagen erinnernd, steigen sie in mehreren breiten Terrassen empor; auf diesen waren die einzelnen Gebäude vertheilt; das Ganze umfasste einen Raum von 1400 Fuss Länge und 900 Fuss Breite. Zur Seite der niedrigsten Terrasse bildet eine breite Doppeltreppe, an den Wänden der Terrasse aufsteigend, den Zugang. Die Treppe führte zu

einem Portikus, von dem noch auf beiden Seiten die starken Eingangspfeiler stehen; an diesen sieht man colossale phantastische Thiergestalten ausgehauen, die mit ihren Vordertheilen aus der Masse der Pfeiler vortreten, wohl die Wächter des Thores. Zwischen den Pfeilern standen vier Säulen. Eine zweite Doppeltreppe, an ihren Wänden mit zahlreichen Reliefbildern geschmückt, führt auf die zweite Terrasse, und zwar zunächst zu einem ausgedehnten Säulenbau, der aus einer grösseren Säulenhalle in der Mitte und schmaleren Hallen auf den Seiten bestand; eine Anzahl dieser Säulen steht noch aufrecht. Seitwärts von den Säulenhallen finden sich die Umfassungsmauern eines andern grossen Gebäudes mit seinen Portalen, das wiederum reichen Schmuck an Reliefbildern hat und vor dessen Vorderseite ein Paar Pfeiler mit ähnlichen Wunderthieren, wie die vorhin bezeichneten, errichtet sind. Auf der dritten Terrasse endlich liegen mehrere Gebäude von verschiedener Anlage, zum Theil mit Säulensälen, an ihren Wänden ebenfalls mit Bildwerken geschmückt. Diese letzteren waren die eigentlichen Wohnräume des Palastes.

In Bezug auf die architektonische Ausbildung kommen vornehmlich die Säulen der grossen vierfachen Halle und die Portale in Betracht. Die Säulen sind von eigenthümlich schlanker und leichter Gestalt; die der grossen Halle haben bei 55 Fuss Höhe nicht volle 4 Fuss im unteren Durchmesser. Ihre Schäfte sind, mit reinem künstlerischen Gefühle, geschmackvoll kannelirt, und zwar wiederum ganz nach Art der griechisch-ionischen Säulen (mit tiefen Kanälen und Stegen zwischen diesen); sie haben eine Basis von eigenthümlich weicher Formation (über der Plinthe ein hohes, umgekehrtes Karnies mit zierlichen Blättern, darüber ein Pfühl und Rundstab) und reichgebildete Kapitäle, die jedoch nach den verschiedenen Stellen der Säulen wechseln. In den Seitenhallen des grossen Säulenbaues auf der zweiten Terrasse bestehen sie nemlich, wie insgemein an den Wandsäulen der Grabfaçaden, aus gedoppelten Halbthieren (Einhörnern oder Stieren), zwischen deren Hälsen ohne Zweifel, wie dort, ein Gebälk eingelegt war. An der Mittelhalle aber haben die Kapitäle eine gänzlich verschiedene, mehrfach zusammengesetzte Gestalt. Der untere Theil hat die Form eines bauchigen Gefässes, darüber erhebt sich ein schlankes kelchartiges Glied; beide sind verziert, namentlich mit Perlenstäben und Perlenschnüren. Ueber dem letzteren Gliede ist dann noch ein Aufsatz von ganz eigenthümlicher Form; nach seinen vier Seiten springen nemlich Doppelvoluten hinaus, die ganz den Voluten des griechisch-ionischen Kapitäles entsprechen, doch so, dass diese Verzierung

nicht, wie es dort ihrer Natur gemäss der Fall ist, horizontal liegt, sondern aufrecht steht. Aehnlich sind die Säulen des Portikus auf der ersten Terrasse gebildet; doch sind hier die Voluten sogar zwiefach (nebeneinander) wiederholt. Die ganze Zusammensetzung dieser Kapitäle sowohl, als die besondere Weise, wie die Voluten angewandt sind, ist übrigens nur dann zu begreifen, wenn wir, wie ich schon mehrfach bemerkt habe, die persepolitanischen Denkmäler als Werke betrachten, die am Schlusse einer lange fortgesetzten (und auch wohl mehrfach umgewandelten) Kunstbildung stehen, die einer schon ausartenden Kunst angehören und somit nothwendig auf ursprünglich einfachere Verhältnisse zurückgeführt werden müssen. So bin ich z. B. überzeugt, dass jene Voluten ursprünglich so angewandt waren, wie es bei der griechisch-ionischen Architektur der Fall ist; ja, wenn wir der kleinen Zeichnung trauen dürfen, die uns einer der neueren Reisenden [1] von einem Felsengrabe zu Nakschi-Rustam geliefert hat, so finden wir an den Halbsäulen desselben wirklich (statt der sonst üblichen Einhorn-Kapitäle) einfache Voluten ganz nach ionischer Art. — Von dem Gebälk der Säulenhallen haben sich keine Reste gefunden; dieser Umstand und die ausserordentliche Schlankheit der Säulen lässt uns mit Bestimmtheit annehmen, dass das Gebälk aus dem leichten Material des Holzes gearbeitet war, ohne Zweifel aber auch einen ähnlich reichen Schmuck hatte, wie das Balkenwerk des Palastes von Ekbatana. Für die Form des Gebälkes geben uns die Felsengräber das nächste Vorbild; doch werden wir uns dasselbe, bei der zierlicheren Gestaltung der Säulen, auch zierlicher durchgebildet denken müssen. Von einer Mauerumgebung der Säulenhallen auf der zweiten Terrasse hat sich gleichfalls keine Spur gefunden. Vermuthlich waren sie nur durch Teppiche abgeschlossen, wie uns eine Einrichtung solcher Art von dem Palaste zu Susa berichtet wird. [2]

Die Thüren, Portale und Wandnischen haben eine einfach viereckige Umfassung und über dieser ein krönendes Gesims, welches an die Form der ägyptischen Kranzgesimse erinnert: ein Rundstab, über dem sich eine grosse Hohlkehle mit einer Platte erhebt. Man hat hierauf Gewicht gelegt, um darzuthun, dass die

[1] *Ouseley, travels II, pl. 48, no. 6.*

[2] Buch Esther, I, 6. (Auch die neuere persische Baukunst hat Säulenhallen, die nach aussen nur durch Teppiche abgeschlossen sind. Die Abbildung einer solchen, aus dem königlichen Palaste von Ispahan, ist mitgetheilt in Chardin's Reisen, II, t. 39.)

persische Kunst aus der ägyptischen hervorgegangen sei, indem zugleich ausdrücklich berichtet wird,[1] dass Cambyses, nachdem er Aegypten unterjocht, Baukünstler von dort nach Persien, zur Aufführung der königlichen Schlösser, habe kommen lassen. Mit Ausnahme der Thürbekrönung aber finden wir in der persischen Architektur Nichts, was ägyptischen Geschmack verriethe, vielmehr die entschiedensten Gegensätze des letzteren; ebenso erscheint auch die bildende Kunst der Perser in Auffassung und Behandlung wesentlich verschieden von der ägyptischen. Wir werden somit bei jener Nachricht, vorausgesetzt, dass sie vollkommen begründet sei, nur etwa an Handwerker zu denken haben, deren man zur technischen Ausführung heimathlich feststehender Formen bedurfte. Die verwandte Formenbildung bei den Bekrönungen der Thüren mag zufällig seyn; auch ist ihre Detailbildung eine andre als bei den Aegyptern; namentlich ist zu bemerken, dass der Rundstab unter der Hohlkehle die, den Aegyptern fremde, den Asiaten und ionischen Griechen aber eigenthümliche Verzierung des Perlenstabes hat.

Als Alexander der Grosse die persische Macht gestürzt und Persepolis erobert hatte, warf er den Feuerbrand in den prachtvollen Reichspalast; und ein Theil desselben brannte nieder. Die Schutthügel zwischen jenen Säulenhallen und zwischen den Wohngebäuden auf der dritten Terrasse sind ohne Zweifel die Zeugnisse dieser Zerstörung.

§. 6. Die bildende Kunst an den persischen Denkmälern.

Ein so wichtiges Glied die Denkmäler von Persepolis für die Betrachtung der Architekturgeschichte ausmachen, ebenso wichtig sind für die Geschichte der bildenden Kunst die Bildwerke, die sich an ihren Mauern und an den Façaden der Felsgräber erhalten haben. Dies sind durchweg Reliefs von flacher Erhebung; eine Andeutung freier Sculptur findet man nur an den Wunderthieren der Eingangspfeiler, indem an diesen, wie schon bemerkt, der Vordertheil frei aus der Mauermasse vortritt, während gleichwohl der bei weitem grössere Theil ihrer Bildung ebenfalls nur als Relief, an der Seite der Pfeilermauer, dargestellt ist. Mehrfach, wenigstens bei den Darstellungen des Königes, finden sich die Spuren, dass der Sculptur ein Goldschmuck zugefügt war; ohne Zweifel war ausserdem auch farbiger Schmuck angewandt.

[1] Durch Diodor, I, 26.

§. 7. Princip der bildenden Kunst.

Was den Inhalt dieser Bildwerke anbetrifft, so haben auch sie wiederum einen entschieden monumentalen Charakter, doch in einem höheren, geistvolleren Sinne, als die ägyptischen Bildwerke. Auch an ihnen sehen wir Gestalten, Verhältnisse, Scenen des Lebens von verschiedenartig besonderem Bezuge, sowie einige Figuren von symbolischer Bedeutung, dargestellt; es sind die Haupt-Momente aus dem Herrscherleben des Königes und der Glanz seines Hofhaltes, es sind Darstellungen, welche ihn als den Diener der reinen Religion des Feuers, als den Streiter für das Princip des Guten verherrlichen, oder Darstellungen, die in allgemeinerer Beziehung auf die Macht und Weisheit des Herrschers hindeuten. Mannigfache Inschriften finden sich bei diesen Darstellungen; man hat die Entzifferung ihrer fremdartigen Charaktere (eine Keilschrift) begonnen und darin, mehrfach wiederkehrend, die Namen bestimmter Könige — des Darius Hystaspis und des Xerxes — und lobpreisende Beiwörter gefunden. Hieraus ersieht man, dass diese Darstellungen, wenn auch nur zum Theil, bestimmten Bezug auf die ebengenannten Könige hatten, und dass ohne Zweifel die Bilder der Könige ihrer besonderen Persönlichkeit gelten sollten. Gleichwohl ist bei alledem der Zweck dieser Bildwerke wesentlich von dem der ägyptischen Darstellungen verschieden. Nirgend tritt in ihnen die Absicht hervor, das einzelne, zufällige Factum im Bilde festzuhalten, das Einzelleben in seiner Beschränktheit starr und dauernd zu machen; das Einzelne hat hier seine Bedeutung nur im Ganzen, und das Ganze soll nicht etwa den Darius oder Xerxes in ihrer königlichen Macht darstellen, sondern umgekehrt, unter dem Bilde des einen oder des andern Fürsten, die Bedeutsamkeit, die Kraft, die Macht, die Weisheit der königlichen Herrschaft an sich. Der Palast von Persepolis mit seinen Bildwerken ward solcher Gestalt ein Denkmal dieser Herrschaft; er sprach es in seiner unmittelbaren Erscheinung aus, dass hier das politische Heiligthum des Volkes gegründet sei.

Ein flüchtiger Blick auf den Inhalt der Bildwerke im Einzelnen und auf ihre Anordnung wird dies näher deutlich machen. Wenn man die erste Treppe zu dem Palaste von Persepolis hinaufstieg, so sah man an den Pfeilern des Portikus zunächst der Treppe jene seltsamen Wunderthiere ausgehauen; an jedem der Vorderpfeiler ein Einhorn, an den hinteren Pfeilern geflügelte Thiere mit dem Leibe des Löwen, mit Stierfüssen und einem menschlichen, gekrönten Haupte, Symbole der höchsten Kraft und der höchsten Weisheit. Mannigfache Reliefs schmücken die Seitenwände der zweiten Treppe.

In den Ecken sieht man auch hier Thiergruppen dargestellt: einen Löwen, der ein Einhorn zerreisst, in viermaliger Wiederholung, — das Sinnbild der Herrschergewalt, der auch die stärkste Macht erliegen muss. Zu den Seiten der Treppenstufen erscheint eine Reihe bewaffneter Männer, die Leibwache des Königes vorstellend. Sodann lange Züge von Reliefs, in mehreren Reihen über einander geordnet, auf der linken Seite die Hofleute und Hofbediente des Königes, auf der Rechten die Abgesandten der verschiedenen Nationen des Reiches, alle in ihren eigenthümlichen Costümen, ihren Tribut darbringend. Die Gestalt des Königes selbst erscheint erst auf den Gebäuden der oberen Terrassen, eigenthümlich bedeutsam an dem grossen Gebäude zur Seite der Säulenhallen. Hier sieht man ihn auf prächtigem Throne, theils Gesandte empfangend, theils in anderweitiger Darstellung, die ihn in seiner Herrschergrösse zeigt, stets auch durch Körpergrösse vor den übrigen Figuren ausgezeichnet. An demselben Gebäude erscheint der König zugleich viermal im Kampfe mit phantastischen Thiergestalten, besonders Greifen, welche die Genien der unreinen Welt, ihn somit als deren Besieger darstellen. In den Bildwerken an den Wohngebäuden der dritten Terrasse war das Privatleben des Königes enthalten, wie dasselbe nach heiligen Vorschriften eingerichtet werden musste. — Auf den Reliefs der Grabmäler endlich sieht man den König als den Hort der Rechtgläubigen, als den Verehrer des heiligen Feuers, somit in seiner eignen Heiligung, dargestellt.

Alles dies ist nicht ohne eigenthümliche Wärme des Gefühles aufgefasst; über alle Gestalten breitet sich eine eigenthümliche Feier, eine Ruhe und gemessene Würde aus, welche den Beschauer die Ehrfurcht, die der Nähe des gottähnlichen Herrschers gebührt, mitempfinden lässt. Mit solcher Wärme des Gefühles stimmt es zugleich überein, dass die Figuren von symbolischer Bedeutung, jene mehrfach vorkommenden phantastischen Wunderthiere, als individuelle, organisch durchgebildete Gestalten erscheinen, während die verwandten Gebilde der ägyptischen Kunst sich selten über die Darstellung des abstracten Begriffes erheben. Doch hat auch die persische Kunst ihre geistige Schranke, die wenigstens in einzelnen Fällen scharf genug bemerklich wird. Es ist wiederum der Gegensatz dessen, was die ägyptische Kunst einengt. Indem hier jene Richtung auf das Allgemeine vorwiegt, indem es vorzugsweise darauf ankommt, die Gestalten nur als Repräsentanten der Herrschermacht und der Herrschernähe hinzustellen, bleibt auch jenes Gefühl nur ein allgemeines, bleibt es durchweg von dem Bande einer gewissen höfischen Etikette gefesselt. Das Allgemeine

des Begriffes und das Besondere der Persönlichkeit haben einander noch nicht zu ergreifender Wirkung durchdrungen; die Aeusserung heroischer Leidenschaft findet hier noch keine Stätte. Dies zeigt sich vornehmlich auffallend in den eben erwähnten Darstellungen, wo der König im Kampfe mit den dämonischen Thiergebilden begriffen ist; er erscheint hier in ebenso abgemessener Ruhe, wie auf denjenigen Bildwerken, wo ihm der Zoll der Ehrfurcht dargebracht wird.

§. 8. Styl der bildenden Kunst.

In der Ausführung der Bildwerke zeigt sich ein glücklicher und kräftiger Natursinn. Die Gestalten sind in edlen Verhältnissen gebildet, der Organismus des Nackten mit gutem Verständniss aufgefasst und durchgeführt. Es ist eine freiere Auffassung der Form als bei den Aegyptern. Auch darin zeigt sich diese freiere Auffassung, dass die Gestalten, die im Profil dargestellt sind, in der Hauptsache bereits den Gesetzen der perspektivischen Verkürzung folgen; nur wo man sie von vorn sieht, erinnern sie noch an das kindlich conventionelle Princip der ägyptischen Kunst, indem nemlich ihre Füsse gleichwohl die Profilstellung beibehalten. Als ein vorherrschend conventionelles Element ist ausserdem noch der Umstand zu betrachten, dass bei den schreitenden Figuren stets beide Füsse mit der ganzen Platte am Boden haften, was mit der Bewegung eigentlich in Widerspruch steht. Doch steht dies wenigstens, in gewissem Betracht, mit dem feierlich Gemessenen der Bewegung, wie diese durchgehend erscheint, in Einklang. Die Gewandung ist, wiederum hiemit übereinstimmend, conventionell gefaltet und in gemessen bewegten Linien gezeichnet; es ist das Gesetz eines noch strengen Styles, eines solchen, in dem das architektonische Gefühl noch vorwiegt, was sich hierin ausspricht; gleichwohl ist in dieser Linienführung der Gewänder ein schlichter Wohllaut, der dem starr willkührlichen Schematismus der ägyptischen Gewandlinien bereits sehr fern steht, nicht zu verkennen. Auch das Haar ist conventionell behandelt, so jedoch, dass man deutlich sieht, dass dies nicht blos aus der Strenge des bildnerischen Styles, sondern zugleich aus der Nachahmung künstlicher Haartrachten herrührt. Im Allgemeinen zeigt sich, in der Weise der Behandlung, wie in der Stufe der Ausbildung, eine grosse Verwandtschaft zwischen den Sculpturen von Persepolis und den altgriechischen. — Der kräftigste und lebendigste Natursinn tritt in den Thierbildungen hervor, sowohl bei den schon erwähnten, unter denen besonders die an den Eingangspfeilern das Gepräge

einer majestätischen Gewalt haben, als auch in den verschiedenartigen Thieren, die bei den Zügen der Tributpflichtigen dargestellt sind. Bei jenen phantastischen Thiergestalten hat das Haar mehrfach wiederum seine besondere künstliche Zurichtung, ähnlich dem Haarputz der Männer, erhalten. [1]

Ausser den Bildwerken von Persepolis sind neuerlich auch noch andre entdeckt worden, die sich, in beträchtlicher Entfernung von dort, zu Bisutun, an der medischen Grenze, vorfinden. Hier ist an einer Felsenwand eine grosse Anzahl von Reliefs ausgehauen. Doch kennen wir von diesen nur erst eine, aus zwölf Figuren bestehende Darstellung, einen König enthaltend, dem eine Reihe Gefangener vorgeführt wird. Der Styl in dieser Darstellung stimmt ganz mit dem der persepolitanischen Reliefs überein, nur ist die Behandlung schlichter als dort; aus diesem Grunde, sowie auch in Rücksicht auf einige andre Umstände, hält man die Arbeiten von Bisutun für etwas älter. Man meint, dass in jenem Relief Cyrus dargestellt sei. Ohne Zweifel haben wir hier Scenen von besonderm historischem Inhalte vor uns; es wird sehr interessant sein, aus den vollständigen Aufnahmen dieser Bildwerke künftig ersehen zu können, wie sich die persische Kunst einem Gegenstande solcher Art gegenüber verhalten habe.

§. 9. Die Bildwerke der Sassaniden.

Ein halbes Jahrtausend nach dem Sturze des alten Perserreiches ward ein neupersisches Reich, durch die Fürsten aus dem Stamme der Sassaniden, gestiftet. Die Dauer dieses Reiches fällt in die Jahre von 226 bis 651 nach Chr. G. Die Sassaniden leiteten ihr Geschlecht von den alten Perserkönigen her und suchten das eigne Andenken neben den Denkmälern der letzteren zu verewigen. Eine grosse Anzahl von Fels-Sculpturen, die glänzenden Thaten der Sassaniden darstellend, zu Nakschi-Rustam, zu Schahpur, zu Takt-i-Bostan u. a. a. O., rührt aus ihrer Zeit her. [2] Der künstlerische Styl in diesen Werken hat aber Nichts mehr mit dem altpersischen gemein; sie zeigen nur eine manierirte Ausartung der Kunst aus der letzten Römerzeit, so jedoch, dass sich in Form und Behandlung ein eignes, schwülstig orientalisches Element bemerklich macht. Für den Uebergang der antiken Kunst zu der des Mittelalters sind sie übrigens nicht ohne ein namhaftes Interesse.

[1] Nähere Charakteristik der persischen Bildwerke s. bei Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 108.

[2] S. die Abbildungen bei *Ker Porter*, a. a. O.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst bei den alten Völkern des östlichen Asiens.

A. Die indische Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Getrennt von dem Völkerleben des westlichen Asiens entwickelte sich der Osten dieses Welttheiles, als dessen Cultursitz vornämlich Hindostan, — Ostindien, erscheint. Auch hier erblühte das Leben schon früh zu einer bedeutsamen Gestalt und hinterliess zahlreiche und grossartige Denkmäler, die an Umfang und Pracht nur mit denen des ägyptischen Volkes zu vergleichen sind. [1] Aber die Schriften des europäischen Alterthums geben über sie keine Kunde; diese Denkmäler waren uns fremd bis auf die jüngste Zeit, da europäisches Leben mehr und mehr in Ostindien eingedrungen ist und die Eigenthümlichkeiten des Landes und des Volkes zu erforschen begonnen hat. Jetzt liegt uns eine bedeutende Reihe von Mittheilungen über das indische Alterthum vor; zwar sind diese noch nicht durchweg genügend, auch haben wir gewiss noch mannigfaltige wichtige Entdeckungen zu erwarten; doch reicht das Vorhandene immerhin schon aus, um uns die Eigenthümlichkeiten der indischen Kunst klar zu machen. Den alten Denkmälern des Volkes reihen sich sodann viele andre an, die in späteren Zeiten, bis in die Gegenwart herab, entstanden sind und die wir neben jenen in Betrachtung ziehen müssen; denn das Volk der Hindus

[1] Vgl. P. v. Bohlen, das alte Indien. — Heeren's Ideen. I, Th. III. — *Langlès, monuments anciens et modernes de l'Hindoustan.* (Diess letztere als übersichtliches Kupferwerk, dem aber die neueren Mittheilungen fehlen.)

hat sich bis auf den heutigen Tag in seiner Eigenthümlichkeit erhalten und Denkmäler in dem ihm eigenthümlichen Charakter — wenn auch nicht frei von aller Umbildung desselben — aufgeführt.

Im Charakter des indischen Volkes ist eine grosse Weichheit des Gefühles, eine lebhafte Glut der Phantasie vorherrschend; eine reichgestaltige Götterlehre, eine Welt von Sagen und Mährchen, eine glänzende poetische Literatur sind aus solcher Richtung des Charakters hervorgegangen. Diese Richtung erscheint in solchem Maase überwiegend, dass in ihr sich fast alle übrige Thätigkeit des Geistes auflöst. Die ganze Existenz des Inders, möchte man sagen, gehört dem Bereiche der Phantasie an; das Nächste und das Gewöhnliche sieht er im Lichte des Wunderbaren; die Geschichte verschwimmt vor seinem Auge und verwandelt sich ihm in Sage und Mährchen. In dieser Einseitigkeit bildet der Charakter des Inders den grössten Gegensatz gegen den des Aegypters, bei dem ebenso entschieden die Thätigkeit des Verstandes vorherrscht und der die Geschichte ebenso entschieden nur in ihrer prosaischen Gestalt kennt. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der indischen Kunst. In ihr tritt durchweg ein lebendiges Gefühl hervor, welches die Form nicht um einer conventionellen Bedeutung willen, sondern um ihrer selbst willen bildet; aber die fesellose Phantasie gestattet dem Gefühle nicht, oder doch nur selten, die Ruhe, die allein zu einer harmonischen Durchbildung führt; sie häuft Formen auf Formen und endet zuletzt mit dem Eindrucke einer fast chaotischen Verwirrung.

Natürlich wird eine solche Gestaltung der Kunst, je nach den verschiedenen Entwickelungsstufen des Volkes, verschiedene Erscheinungen hervorbringen, und es lässt sich mit Bestimmtheit erwarten, dass den Zeiten der kräftigsten geistigen Thätigkeit auch solche Erscheinungen angehören werden, die das Gepräge eines höheren Adels tragen. Doch ist die Zeitbestimmung der indischen Monumente im höchsten Grade schwierig. Wir haben nur wenig feste Anknüpfungspunkte für die Bestimmungen der indischen Geschichte überhaupt, und ihre Denkmäler stehen ganz ohne einen unmittelbaren Bezug auf geschichtliche Ereignisse und Verhältnisse da; sie sind nur im Allgemeinen die Zeugnisse blühender Cultur-Perioden, nur im Allgemeinen die Denkmäler der Sinnes- und Anschauungsweise des Volkes. Indess lässt sich, wie es scheint, doch eine gewisse Andeutung über die Zeiten, denen die Denkmäler angehören, und somit über den Entwickelungsgang der Kunst auffinden. Es ist in dieser Rücksicht günstig, sie nach den verschiedenen Gruppen, in die sie geographisch auseinander fallen,

zu betrachten. Wir thun dies, indem wir vorerst nur die Ausbildung des architektonischen Elements an ihnen ins Auge fassen.

§. 2. Historische Notizen.

Was die Zeitbestimmungen, die wir dabei zu berücksichtigen haben, anbetrifft, so sind für unsern Zweck die folgenden hervorzuheben. Der Beginn der indischen Cultur gehört dem zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt an; ungefähr um die Zeit des Jahres 1400 v. Chr. G. setzt man (nach astronomischen Berechnungen) die Entstehung der ältesten heiligen Schriften des Volkes, der Veda's. Einige Jahrhunderte später, etwa um die Zeit des Jahres 1000, fällt die Entstehung der grossen indischen Heldengedichte, deren bedeutendste die Namen Ramayana und Mahabharata führen; in diesen Gedichten und durch sie entwickelte sich erst, wie uns derselbe Fall in der Geschichte der griechischen Cultur entgegentritt, die reiche und vielgestaltige Mythologie der Inder, die volksthümliche Religion des Brahmaismus. Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts ward eine eigenthümliche Religionssekte gestiftet, die, im Gegensatz gegen jene sinnlich phantastische Götterlehre, den Geist des Menschen mit strenger Ascetik auf sich zurückzuführen strebte; der Stifter dieser Sekte heisst Buddha. Einige Jahrhunderte nach seiner Stiftung gelangte der Buddhismus zu bedeutender Blüthe; seine Dauer in Indien bestand, wenn auch nicht ohne Widerspruch, bis zum sechsten Jahrhundert nach Chr. G., in welcher Periode er hier durch blutige Verfolgungen ausgerottet ward; doch hatte er sich schon vorher weit über die Nachbarländer ausgebreitet, und noch heute bildet er, unter verschiedenen Namen, die ausgedehnteste Religion des Orients. In der Periode, da in Indien Brahmaismus und Buddhismus nebeneinander bestanden, vornehmlich in dem Jahrhundert zunächst vor Chr. Geb., entfaltete sich die anmuthigste Blüthe der indischen Literatur; in diese Periode, in die Regierungszeit des Vikramaditya, der in den Gangesländern herrschte, gehört namentlich die schöne Ausbildung der dramatischen Poesie der Inder. Bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts nach Chr. G. währte die selbständig freie Entwickelung des indischen Lebens; von jener Zeit ab, seit der Herrschaft der türkischen Gaznewiden, beginnt das Eindringen der feindlich gesinnten Religion des Islam, welche die alten volksthümlichen Elemente vielfach vernichtete. Doch hat sich, wie bemerkt, neben der Herrschaft des Islam und neben der neuerlich immer stärker um sich greifenden Herrschaft der Europäer, die alte Nationalität der Inder noch immer lebendig erhalten.

§. 3. Die Felsenmonumente in den Ghat-Gebirgen.

In den Gangesländern entfaltete sich der Brahmaismus zuerst; hier waren die Sitze der alten Beherrscher des Landes. Aber hier auch erhoben sich nachmals die muhamedanischen Staaten und die neuen Denkmäler des Islam, denen die alten weichen mussten. So ist uns in dieser Gegend Nichts von Monumenten eines höheren Alterthums bekannt. Viel Bedeutsames dagegen hat sich in den südlicheren Gegenden, im Dekan, erhalten.

Als die wichtigsten der Denkmäler des Dekans ist zunächst eine Reihe von, zum Theil sehr umfassenden Felsmonumenten zu nennen, die sich auf der Westseite der Halbinsel, in grösserer oder geringerer Entfernung von der Stadt Bombay, befinden.[1] Sie sind in die Felsen des Ghat-Gebirges, und zwar in den nördlichen Theil desselben und in den Zug, der von seiner Nord-Ecke nach Osten streicht, sowie in die Felsen einiger Inseln, die als die Vorsprünge desselben Gebirges erscheinen, gearbeitet. Sie bestehen aus Grottentempeln von verschiedener Anlage. Das südlichste unter diesen Monumenten, soweit wir dieselben kennen, ist bei der Stadt Mhar belegen. Weiter nördlich, in der Nähe des Forts Laghur, liegen die Grotten von Carli. Auf diese folgt der Grottentempel auf der Insel Elephanta bei Bombay, sodann die Insel Salsette, welche durch verschiedene Monumente der Art ausgezeichnet ist. Wiederum nordwärts im Zuge der Ghats folgen die Grottentempel der Pandu Lena, unfern der Festung Nassuk. Oestlich von diesen liegen die Monumente von Ellora, in der Nähe von Daulatabad, die grossartigste und umfassendste Anlage dieser Art, zugleich diejenige, an deren Denkmälern zum Theil eine vorzüglich hohe Entwickelung der Kunst bemerklich wird. Noch weiter östlich schliessen sich den ebengenannten endlich die Grotten von Adjunta an, die wiederum von namhafter Bedeutung sind. Durch Zeichnungen kennen wir unter diesen Monumenten die von Ellora, Carli, Salsette und Elephanta, die übrigen nur erst durch schriftliche Berichte. Die von Ellora[2] sind für uns, wie eben schon angedeutet, die wichtigsten; sie sind, eins neben dem andern, in einen felsigen Bergkranz gehauen, der sich in Halbmondgestalt über eine Stunde weit ausbreitet.

[1] Die Uebersicht derselben s. bei C. Ritter, Erdkunde, V. S. 669—684. (Hier sind auch die weiteren Quellen für alles Einzelne enthalten.)

[2] Das Hauptwerk über diese ist: *Daniell, the excavations of Ellora;* kleinere Nachstiche davon bei *Langlès.*

§. 4. Alter der Felsenmonumente.

Alle diese Monumente, soweit wir sie näher kennen, haben in Rücksicht auf den Styl und die Richtung der Kunst, die an ihnen hervortritt, eine mehr oder weniger entschiedene Uebereinstimmung; sie gehören ohne Zweifel derselben Entwickelungsperiode an, mag man dieser auch, wozu freilich die Colossalität und die Ausdehnung vieler von den genannten Anlagen nöthigt, eine verhältnissmässig lange Dauer zuschreiben. Doch liegt uns keine äussere Bestimmung über das Alter dieser Periode vor. Frühere Forscher haben die Monumente theils in eine Urzeit der Geschichte hinauf, theils in die spätere Zeit des Mittelalters hinabgerückt; zu einer ungefähren Entscheidung können wir unter Berücksichtigung der folgenden Umstände kommen. Die epischen Gedichte der Inder enthalten überhaupt nur sehr geringe Andeutungen über das Vorhandensein heiliger Tempelgebäude; das südliche Indien insbesondre erscheint in ihnen noch uncultivirt, und unter den wilden Bewohnern dieser Gegenden hausen nach ihrer Schilderung nur einzelne brahmanische Weise, die sich in Wäldern und an Quellen angesiedelt haben und hier ihre heilige Busse üben. Dagegen zeigen sich in den Bildwerken, welche die genannten Grottentempel schmücken, viele Darstellungen, welche in unmittelbarem Bezuge auf den Inhalt der Epopöen stehen. Sie sind also unbedenklich jünger als diese. Sodann finden sich fast allenthalben unter diesen Anlagen, neben den Tempeln, die dem Brahmaismus angehören, auch solche, die als unzweifelhaft buddhistische betrachtet werden müssen; sie fallen demnach, wenn auch nur zum Theil, in die Periode, in welcher beide Religionsformen friedlich nebeneinander bestanden. Doch zeigen sich deutliche Spuren, dass die buddhistischen Tempel der späteren Entwickelung der Kunst angehören; die andern sind mithin zum Theil als die älteren zu betrachten. Wir haben ferner eine sichre Nachricht, derzufolge in Ceylon, als dort um das Jahr 300 v. Chr. G. der Buddhismus eingeführt ward, sogleich auch viele Tempel, und namentlich auch Grottentempel, ausgeführt wurden;[1] es scheint, dass wir in Folge dieser Angabe sehr wohl berechtigt sind, auch für die buddhistischen Tempel der Ghatgebirge ein mindestens gleiches Alter in Anspruch zu nehmen. Endlich macht sich an einzelnen der in Rede stehenden Monumente eine eigenthümliche, sehr feine Ausbildung bemerklich,

[1] Stuhr, die Religions-Systeme der heidnischen Völker des Orients, S. 287.

die aber schon zum Theil das Gepräge der beginnenden Ausartung in sich trägt, wenn auch keineswegs in solcher Art, wie wir es an Monumenten finden, die der späteren Zeit der selbständigen Blüthe Indiens zugeschrieben werden müssen. Ich glaube, dass es nicht zu gewagt ist, wenn man diese besonders zierliche Behandlungsweise mit dem neuen Aufschwunge des indischen Lebens zur Zeit des Vikramaditya zusammenstellt.[1] Nach alledem haben wir somit anzunehmen, dass diese Denkmäler im Allgemeinen dem Jahrtausend zunächst vor Christi Geburt ihre Entstehung verdanken, dass sie wahrscheinlich schon in der ersen Hälfte dieses Jahrtausends begonnen wurden, dass ihre feinere Ausbildung in die zweite Hälfte desselben fällt, und dass sie schwerlich bedeutend in die neue Zeitrechnung herüberreichen dürften.

§. 5. Baustyl der brahmanischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des architektonischen Charakters, wie derselbe sich an diesen Monumenten entwickelt. Sie bestehen, wie gesagt, aus Grottenanlagen und sind mithin zunächst mehr auf eine Architektur des Inneren als des Aeusseren berechnet. Doch ist das Innere insgemein nicht gegen das Aeussere abgeschlossen (wie z. B. bei den ägyptisch-nubischen Felsmonumenten), sondern gegen dasselbe frei geöffnet; auch verbindet sich in einzelnen Fällen mit der Grottenanlage ein wirklicher, sehr ausgebildeter Freibau, obgleich auch dieser nur aus dem Felsen gemeisselt ist. Die Monumente waren mithin schon in ihrer ursprünglichen Idee auf einen offnen religiösen Verkehr gerichtet, und da sie zugleich das Zeugniss von dem Vorhandensein eines entwickelten Freibaues geben, so musste der so vielfach wiederkehrenden Grottenanlage eine bestimmte Absicht zu Grunde liegen. Dass sie aus dem Gräberdienst entstanden seien, davon ist keine Spur vorhanden, vielmehr erscheinen sie durchweg als Tempel. Es scheint nicht zu kühn, wenn man annimmt, dass sie zum Gedächtniss des Aufenthaltes heiliger Büsser, die in der Vorzeit in diesen abgelegenen Gegenden, etwa in natürlichen Felshölen, gehaust, errichtet worden sind, und dass sie in der Blüthezeit des Landes als heilige Wallfahrtsörter galten und aus den reichen Opfergaben, welche die

[1] In dieser Rücksicht ist namentlich auch die Ausbildung der Sculptur an jenen feineren Monumenten (besonders zu Ellora) anzuführen. Die Sculptur zeigt hier einen Grad der Entwickelung, der, wenn ein Vergleich mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Cultur maasgebend sein darf, ebenso mit der Blüthe der dramatischen Poesie zusammenfallen dürfte, wie es in Griechenland der Fall war.

Pilger brachten, entstanden sind. Doch kann dies Alles zunächst nur von den brahmanischen Tempelanlagen gelten; die buddhistischen haben manches Abweichende. Aber da die letzteren offenbar nicht als die ältesten zu betrachten sind, so können sie auch über den Ursprung dieser Anlagen nichts entscheiden. Wir betrachten beide Classen gesondert, zunächst die dem Brahmaismus angehörigen.

Die letzteren bilden gewöhnlich einen viereckigen, zuweilen auch, wie es die Beschaffenheit des Felsens gestatten mochte, einen unregelmässigen Hauptraum von grösserer oder geringerer Ausdehnung. An den Hauptraum schliessen sich nicht selten kleinere Nebenräume an, unter denen als der wichtigste (und stets vorhandene) das eigentliche Sanctuarium, mit dem Bilde oder dem Symbol des Gottes, zu nennen ist. Das Sanctuarium bildet entweder eine besondre Kammer für sich, oder es ist ein Gang um dasselbe umher ausgemeisselt, so dass es sich gewissermassen im Inneren des Hauptraumes befindet. Der letztere, der somit stets als die Vorhalle des eigentlichen Heiligthumes zu betrachten ist, hat stets eine flache Decke, welche durch Säulen- oder Pfeilerstellungen gestützt wird. Die vordere Reihe von diesen bildet, wie schon angedeutet, die offne Façade des Tempels; sie zeichnet sich ausserdem in der Regel durch einige geschmückte Streifen über und unter der Säulenstellung aus. Höfe mit Gallerieen, Nebenkammern, monolithen Monumenten finden sich häufig vor den Tempeln. Zuweilen sind zwei, auch sogar drei solcher Tempelräume übereinander angeordnet.

Die Säulen- oder Pfeilerstellungen, welche die Felsdecke des Hauptraumes stützen, stehen insgemein in rechtwinkelig sich durchschneidenden Reihen, an der Decke auf harmonische Weise durch architravähnliche Streifen verbunden; mit ihren Reihen correspondiren Pilaster, die an den Wänden hervorspringen und Nischen zwischen sich einschliessen, die in der Regel durch Bildwerke ausgefüllt werden. Jene freistehenden Stützen haben in den meisten Fällen eine Säulen-artige Gestalt, deren Bildung ihren Zweck, eine riesige Felslast kühn zu tragen, in sehr geistreicher Weise lebendig ausspricht. Sie bestehen durchweg aus einem festen Untersatz von Würfel-artiger Form, der aber höher als breit und an seinem oberen Rande zuweilen auf besondre Weise geschmückt ist; aus einem sehr kurzen runden Schafte, einem grossen Kapitäl, welches in seiner Hauptform einem gedrückten Pfühle gleicht, und aus einem viereckigen Aufsatze über letzterem, an welchen sich nach den Seiten, wie zur Unterstützung jenes Architrav-Streifens,

zwei Consolen anschliessen. Der Schaft der Säule, verjüngt und unterwärts insgemein ausgebaucht, ist mit eigenthümlichen Cannelirungen oder vertikalen Streifen versehen; er geht durch einige Zwischenglieder zum Kapitäl über, welches auf gleiche Weise mit Streifen geschmückt ist; ein horizontal um die Mitte des Kapitäles umherlaufendes Band fasst diese Streifen (und in ihnen zugleich die elastische Kraft des Kapitäles) stark zusammen. Der Aufsatz mit den Consolen wird verschiedenartig einfacher oder zusammengesetzter gestaltet. Die ganze Composition zeugt von entschieden künstlerischem Sinne, und es dürfte für Säulen, die eine übergewaltige Last zu tragen haben, schwerlich eine andre organisch gegliederte Gestalt von ähnlicher Schönheit zu erfinden sein. Doch hat diese Form an den indischen Felsbauten mancherlei Modificationen. Zuweilen erscheinen ihre Motive in grosser Einfachheit, wie z. B. bei einem der kleineren Monumente von Salsette, und bei derjenigen Tempelanlage von Ellora, welche den Namen Dher-Wara führt. In einer klaren und edlen Ausbildung sieht man sie u. a. an den Säulen des Tempels von Ellora, der Dumar-Leyna genannt wird, und an denen des Tempels von Elephanta.[1] Bei andern erscheint der Obertheil der Säule zuweilen schwer, besonders durch ein karniesförmiges Glied, welches sich über dem Pfühl des Kapitäles erhebt und zur besondern Unterstützung des Aufsatzes dient. — Uebrigens ist hier gleich zu erwähnen, dass diese Form, und vornehmlich die Anordnung des Kapitäles und der Consolen über demselben, als die Grundform des indischen Säulenbaues, auch bei den leichteren Verhältnissen des Freibaues, erscheint.

Doch ist bei diesen Säulen der Felsbauten noch einiger eigenthümlichen Nebenformen zu gedenken. Eine sehr anmuthige, weitere Entwickelung jener Hauptform sieht man an den Säulen eines Tempels von Ellora, den man als das Grabmal des Ravana benannt hat. Hier sind die Verhältnisse, namentlich die des Säulenschaftes, leichter, und der letztere ist auf sehr anmuthige Weise mit mannigfaltigen Verzierungen geschmückt; dann ist über dem Pfühl des Kapitäles noch ein besondres viereckiges Glied übergelegt, welches auf den Ecken, fast volutenartig, überhängt. Jedenfalls ist diese Form jünger als die vorige; auf ein zweites Beispiel, in dem sie erscheint, komme ich weiter unten zurück.

Eine andre Abart findet sich bei zwei andern kleinen Tempeln von Ellora, dem kleineren Tempel des Indra und dem des Parasua

[1] Die beste und vorzüglich charakteristische Abbildung der Säulen dieses Tempels, von Erskine mitgetheilt, s. in den *Transactions of the lit. society of Bombay, I, p. 213.*

Rama. Bei den Säulen beider fehlen die Schäfte und es steigt statt ihrer der cubische Untersatz, über besondern Fussgliedern, als ein viereckiger Pfeiler bis gegen das Kapitäl empor, wo er in dessen Rundform übergeht. In dem einen Tempel sind die Seiten der Pfeiler cannelirt, hier ungefähr nach Art der ionisch-griechischen Säule; in beiden hängen an den oberen Ecken der Pfeiler grosse Blätter nieder. [1]

Endlich finden sich mehrere Tempel, in denen überhaupt keine durchgebildete Säulen, sondern nur viereckige Pfeiler zur Unterstützung der Felsdecke angewandt sind. Diese sind ganz einfach und nur mit schlichten Consolen versehen, sonst ohne alle architektonische Gliederung, wenn zum Theil auch nicht ohne anderweitigen Schmuck. Wir sind nicht im Stande, zumal da es uns noch an aller genaueren Darstellung dieser Form fehlt, zu entscheiden, ob sie einer früheren oder einer späteren Zeit, als der, in welcher der Säulenbau sich ausgebildet hatte, angehören. Auf die Annahme einer späteren Zeit könnte der Umstand führen, dass auch im Inneren der buddhistischen Tempelanlagen einfache Pfeilerformen vorzuherrschen pflegen.

§. 6. Freistehende Monumente unter den Felsanlagen der Ghat-Gebirge.

Es ist im Vorigen bereits bemerkt, dass sich mit diesen Grottentempeln auch Architekturen verbinden, an denen, obgleich sie wie jene aus dem Felsen gemeisselt sind, die Formen des Freibaues erscheinen. Dies geschieht zunächst dadurch, dass der

[1] Neuere Archäologen haben jene Blätter mit den Akanthusblättern der griechischen Architektur verglichen, in diesem Umstande eine Nachbildung des griechisch-korinthischen Kapitäles finden und in Folge dessen die ganze indische Architektur aus Einflüssen von Seiten der Griechen herleiten wollen! Ein Blick auf die Darstellungen jener Pfeiler zeigt aber die grosse Willkührlichkeit dieser Schlussfolgerung. Ebenso deuten auch die genannten Cannelirungen nicht nothwendig auf griechische Formen, da dieselben, wie wir bei den persischen Monumenten sahen und wie wir andre Gründe zu vermuthen haben, zunächst als eine Eigenthümlichkeit der asiatischen Architektur zu betrachten sind. Die Fussglieder beider Pfeiler entsprechen überdies entschieden den Formen der indischen Kunst. Sollten indess genauere Untersuchungen gleichwohl einen Einfluss der griechischen Kunst bei den Formen der beiden genannten Tempel wahrscheinlich machen (wie ein solcher in der Zeit nach Alexander dem Grossen, da griechische Cultur über das westliche Asien ausgebreitet ward, allerdings möglich sein kann), so würde doch immer aus so vereinzelten Beispielen kein weiterer Schluss auf das Ganze der indischen Kunst gemacht werden dürfen.

Gang, der das Sanctuarium umgibt, in beträchtlicher Breite angelegt und die Felsdecke über ihm weggenommen wird, so dass das Sanctuarium eine gesonderte Kapelle inmitten eines Hofraumes bildet. Eine solche Anlage erweitert sich sodann in dem Maase, dass diese Felskapelle zu einem grossen freistehenden Tempelbau gestaltet, und dass der Hof umher ebenfalls ausgedehnt und auf mannigfaltige Weise ausgebildet wird. Ellora bietet u. a. ein Paar sehr merkwürdige Beispiele auch für diese Einrichtung dar. Zunächst den grösseren Tempel des Indra. In dem abgeschlossenen Vorhofe desselben, an den sich mehrere Tempelgrotten anschliessen, erhebt sich ein kleiner freistehender Tempel der ebenbeschriebenen Art. Es ist eine viereckige Kapelle, auf jeder Seite eine Thür mit Säulen, mit einer Art pyramidalen Daches, welches in Abstufungen von verschiedenartig geschweifter Form und mit mancherlei Zierrathen versehen emporsteigt. Die Säulen haben schlanke runde Schäfte, ihre Kapitäle gleichen denen der Grottentempel. Auf der einen Seite des kleinen Gebäudes steht ein colossaler, aus dem Felsen gehauener Elephant, auf der andern eine hohe Säule, welche ein kleines Bildwerk trägt; auch an ihr erscheinen die Grundformen des indischen Säulenbaues, aber vortrefflich für den Zweck einer isolirt stehenden Säule entwickelt; sie gehört unbedenklich zu den schönsten Denksäulen solcher Art, die wir kennen. — Ungleich bedeutender jedoch, das colossalste der Monumente von Ellora, ist jenes, welches den Namen des Kailasa führt. Es bildet einen weiten, in der Felsmasse ausgehöhlten Hofraum, aus dessen Mitte ein grosser, wiederum aus dem Stein gearbeiteter Tempel, 103 Fuss lang und 56 Fuss breit, emporsteigt. Dieser Tempel zerfällt im Inneren in verschiedene Gemächer, unter denen sich eine grosse Säulenhalle befindet. Verschiedene seiner Gemächer springen aus der Hauptmasse mehr oder weniger vor; an ihnen wird das Basament im Aeusseren durch Elephantenreihen gebildet, die den Tempel zu tragen scheinen. Sonst sind die Aussenwände des Tempels mit Pilastern verziert, deren Deckgesimse wiederum den Kapitälen der Säulen entsprechen. Das Dachwerk über den Pilastern hat geschweifte Formen. Ueber dem Sanctuarium des Tempels steigt ein pyramidaler Bau in verschiedenen Absätzen, bis auf 90 Fuss Höhe vom Boden, empor, kuppelartig gekrönt; die geschweiften Linien, die an diesen Dachwerken vorkommen, gehen zuweilen in die Form des Spitzbogens über. An den Wänden des Hofes läuft eine gedehnte Gallerie, mit viereckigen Pfeilern, umher; über derselben finden sich einzelne Grottentempel, zu denen von dem Dach des Haupttempels Brücken,

jetzt zum Theil zertrümmerte, hinüberschlugen. Im Hofe stehen auch hier frei aus dem Stein gehauene Elephanten, sowie hohe Denkpfeiler, die reich mit Pilasterwerk verziert sind, aber freilich an Schönheit der Form gegen die freistehende Säule im Hofe des Indratempels beträchtlich zurücktreten. Alles ist im Kailasa mit Verzierungen bedeckt, eine ganze Welt von bildnerischen Darstellungen erfüllt diese Räume. Die ganze Bildungsweise zeigt aber, dass das Monument zu den jüngsten von Ellora gehört.

§. 7. Die buddhistischen Grottentempel in den Ghat-Gebirgen.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung der buddhistischen Tempelanlagen über, wie diese bei dem in Rede stehenden Monumenten-Cyklus erscheinen. Sie finden sich unter den Denkmälern der sämmtlichen, obengenannten Orte, mit Ausnahme von Mhar und Elephanta, die ein jeder nur Einen brahmanischen Tempel enthalten; zu Ellora wird der buddhistische Tempel gewöhnlich als Tempel des Wiswakarma bezeichnet. Sie unterscheiden sich von den brahmanischen Tempeln zunächst dadurch, dass sie sich, was den eigentlichen Tempelbau anbetrifft, nicht frei gegen das Aeussere hin öffnen, sodann durch die ganze innere Anlage. Diese bildet stets einen länglichen Raum, der nach dem hinteren Ende im Halbkreise abschliesst und rings von einem schmalen Umgange umgeben ist; Pfeilerstellungen trennen den Umgang von dem mittleren Hauptraume. Die Decke des letzteren hat die Form eines Tonnengewölbes (über dem hinteren Ende die Form einer Halbkuppel), welches im überhöhten, zuweilen hufeisenförmigen Halbkreise geführt ist; die Decke des Umganges ist flach; dem Uebergange von dem geraden Architrave, der die Pfeilerreihen verbindet, zu den Linien des Gewölbes fehlt es insgemein an organischer Durchbildung. Die Pfeiler sind theils einfach achteckig, ohne Basis und Kapitäl; theils mehr durchgebildet und mit Basis und Kapitäl versehen, beide in der Hauptform den Säulenkapitälen der vorhin besprochenen Grottentempel vergleichbar, auch wohl über dem Kapitäle mit phantastischen Sculpturen geschmückt. Im Grunde des Mittelraumes, vor seinem halbkreisförmigen Abschluss, findet sich das eigentliche Heiligthum, welches vor Allem diese Anlagen als buddhistische bezeichnet; dies ist der sogenannte Dagop, eine Masse von der Form einer etwas überhöhten Halbkugel, auf einem breiten cylinderförmigen Untersatz ruhend. Es ist das Bild der Wasserblase, welches durch den Dagop vergegenwärtigt werden soll; das stets wiederkehrende Symbol des Buddhismus, das sich unmittelbar auf Buddha's eigne ascetische Lehre bezieht, der mehrfach „über den

Vergleich des menschlichen Leibes mit der Wasserblase", die Hinfälligkeit des irdischen Lebens zu bezeichnen, gepredigt hatte.[1] Gewöhnlich schliesst dieser Dagop (ob aber auch bei den in Rede stehenden Monumenten, weiss ich nicht zu sagen) irgend eine Reliquie Buddha's oder eines Buddhaheiligen ein; vor ihm erscheint hier insgemein die Statue Buddha's in ihrer, stets wiederkehrenden typischen Bildung. Ohne Zweifel war es die Form des Dagop, was die, ihr entsprechende gewölbartige Bildung der Decke des Hauptraumes veranlasste; auch die Form der letzteren wird somit symbolisch zu deuten sein, und damit stimmt allerdings ihre nicht genügende künstlerische Durchbildung überein. Gleichwohl ist auf keine Weise zu verkennen, *dass diese Gewölbform zugleich ihre* zureichende künstlerische Bedeutung hat, dass sie das Innere der Architektur als ein selbständig sich Erhebendes, als ein Umfassendes und Abschliessendes darstellt; es ist darin eine auffallende Verwandtschaft mit den Kirchenbauten des europäisch-christlichen Mittelalters. Vielleicht verschwindet aber das Befremdliche dieses Verhältnisses, wenn wir, wie tief auch der Buddhismus unter dem Christenthum stehen mag, die unläugbare Verwandtschaft zwischen beiden berücksichtigen, die sich in der Lehre wie in vielen äusseren Institutionen ausspricht. Im Buddhismus war es, wie im Christenthum, auf einen Tempeldienst abgesehen, den die Gemeinde, nicht ein bevorrechteter Priester, im Inneren des Heiligthumes abzuhalten hatte und bei dem sie in eigner Kraft ihre Gedanken und Sinne von der Erde aufwärts wenden sollte; solchem geistigen Bedürfniss aber musste auch die künstlerische Form entsprechen. Wir haben demnach nicht nöthig, die Verwandtschaft dieser Formen durch unmittelbare gegenseitige Einflüsse zu erklären, so wenig wie das Christenthum überhaupt aus dem Buddhismus abzuleiten ist, wenn auch bei der weiteren Gestaltung des ersten einzelne mittelbare Einflüsse von Seiten des Orients mitgewirkt haben mögen.[2] — Vor den buddhistischen Tempeln finden sich sodann insgemein Höfe mit Gallerieen, Nebencellen, Grotten u. dergl. Die Gallerieen im Hofe des sogenannten Wiswakarma-Tempels zu Ellora werden durch Säulen gebildet, deren Form den Säulen in

[1] C. Ritter, die Stupa's. S. 159, u. a. a. O.

[2] Uebrigens scheinen die, im Obigen geschilderten Tempel mit gewölbartiger Decke nur die Haupttempel der Buddhisten zu sein; neben ihnen finden sich bei den in Rede stehenden Felsbauten zuweilen (wie namentlich zu Nassuk und zu Adjunta) auch Tempelgrotten von gewöhnlicher Anlage, welche gleichwohl unzweideutige Spuren des Buddhismus tragen sollen. Hierüber dürften noch genauere Mittheilungen wünschenswerth sein.

dem sogenannten Grabmal des Ravana vollkommen entspricht. Dieser Umstand ist vorzüglich charakteristisch in Bezug auf die verhältnissmässig spätere Zeit, welcher der Tempel angehört; in Rücksicht auf die einfache Pfeilerformation seines Inneren scheint er aber zugleich einer der früheren unter den Tempeln mit gewölbter Decke zu sein.

§. 8. Andre Felsen-Monumente in Ostindien.

Neben den Denkmälern der Ghat-Gebirge finden sich sodann noch an einigen andern Orten von Ostindien Felsmonumente, die wir jedoch, da sich manche Eigenthümlichkeiten an ihnen bemerklich machen, gesondert betrachten müssen.

Zwei Gruppen von Grottentempeln liegen nördlich von dem eben besprochenen Cyclus, im Norden des Nerbudda-Stromes, auf dem central-indischen Hochlande von Malwa und Harowti.[1] Die eine Gruppe ist die von Dhumnar; doch scheint diese in künstlerischer Beziehung nicht vorzüglich bedeutend zu sein, wenigstens fehlt es uns zur Zeit noch an einer näheren Kenntniss, woraus dies hervorginge. Die zweite Gruppe von Grottentempeln findet sich in der Nähe der kleinen Stadt Baug. Soviel uns über die letzteren bekannt ist,[2] so findet sich hier, während das Allgemeine der Anlage mit den brahmanischen Tempelgrotten der Ghat-Gebirge übereinstimmt, mancherlei Abweichendes, und zwar in einer Art, dass man hier in der That geneigt wird, einen wirklichen Einfluss griechischer Kunstformen anzunehmen. Dies dürfte übrigens hier insofern am Wenigsten befremden, als diese Monumente unter den uns bekannten altindischen Denkmälern diejenigen sind, die dem Indusgebiete, der Grenzscheide, bis zu welcher hin nach Alexander dem Grossen griechische Cultur vorgedrungen ist, am Nächsten liegen. In der Hauptgrotte von Baug nemlich sieht man starke Rundsäulen, ohne jenen cubischen Untersatz, mit einem Kapitäl, welches den Formen der griechisch-dorischen Architektur verwandt ist, und mit einer Ausbildung der Consolen über demselben, die auch mehr griechischen als indischen Charakter zu verrathen scheint. Die Schäfte dieser Säulen sind mit gewundenen Reifen verziert; sie haben eine Basis, die wiederum mehr nach griechischer als nach indischer Gefühlsweise gebildet sein dürfte. In einer zweiten Grotte, ebendaselbst, sind die Wände mit Malereien geschmückt.

[1] Ritter, Erdkunde, VI. S. 825.

[2] Vgl. *Dangerfield, some account of the caves near Baug*, in den *Transactions of the lit. society of Bombay. II, p. 199.*

Von diesen werden uns einige Ornamente mitgetheilt, die ebenfalls, namentlich ein gemalter Mäander, dem Style der antiken Kunst sehr nahe stehen. Sie dürften etwa mit den Malereien etruskischer Gräber verglichen werden können.

Sodann findet sich eine andre, sehr merkwürdige Gruppe von Felsen-Monumenten ganz in entgegengesetzter Lage von den bisher besprochenen, im Süden der östlichen Küste des Dekans, an der Coromandel-Küste, eine Stunde nördlich von der Stadt Sadras. Dieses merkwürdige Lokal führt, den Inschriften zufolge, die sich an den Monumenten finden, den Namen Mahamalaipur (d. i. Stadt des grossen Berges, bisher gewöhnlich mit den Namen Mahabalipuram oder Mavalipuram bezeichnet.) Die Monumente sind hier, wenn auch im Einzelnen nicht von bedeutender Ausdehnung, so doch von mannigfach verschiedener Beschaffenheit, und wiederum durch besondere Eigenthümlichkeiten bemerkenswerth. Einige derselben sind Grotten-Tempel. Derjenige unter diesen, von dem wir die beste bildliche Darstellung haben, [1] zeigt einen Portikus von schlanken eckigen Säulen, die von aufrecht sitzenden Löwengestalten getragen werden; ihre Kapitäle erinnern im Wesentlichen an die Säulen der Grotten-Tempel in den Ghat-Gebirgen, so jedoch, dass sie für das schlanke Verhältniss der Schäfte zweckmässig modificirt erscheinen. An der Aussenseite des Politikus erhebt sich über den Säulen ein buntes Dachwerk, so dass hier die Formen des Freibaues nachgeahmt erscheinen. Bei einem andern Grotten-Tempel sieht man Säulen, ebenfalls von schlankem Verhältniss, deren Kapitäle mit Reiterfiguren geschmückt sind. [2] Sodann ist zu Mahamalaipur eine Anzahl freistehender architektonischer Monumente zu bemerken, die, obgleich im Aeusseren reich dekorirt, doch im Inneren nicht ausgehöhlt sind. Im Style entsprechen sie ungefähr den freistehenden Monumenten von Ellora. Sie steigen nemlich der Hauptform nach pyramidal empor, indem verschiedene Geschosse, an ihren vertikalen Wandflächen mit Pilastern geschmückt, sich übereinander erheben und die Absätze zwischen den Geschossen die Gestalt eines gewölbten Daches haben. Den Obertheil bildet eine kuppelförmige Bekrönung. Bei dem einen dieser Monumente hat der Obertheil eine längliche Gestalt und

[1]) Mitgetheilt von *Babington, an account of the sculptures etc. of Mahamalaipur*, in den *Transactions of the roy. asiatic society of Great Britain*, Vol. II, P. I. p. 258.

[2] Die Darstellung dieses Grotten-Tempels, wie die der folgenden Monumente, s. bei *Daniell*, und nach diesem bei *Langlès*, II, pl. 23. 24.

erscheint an der Giebelseite spitzbogig gebildet, so dass hier eine gewisse, freilich nur ferne Aehnlichkeit mit der sogenannten gothischen Architektur entsteht. Ausserdem findet sich zu Mahamalaipur, unmittelbar an der Seeküste, noch ein, aus wirklichen Werkstücken aufgeführtes Monument von grösserer Dimension, welches im Aeusseren wiederum in derselben Anlage, doch reicher, bunter und verworrener durchgebildet ist. Dies gehört schon vollständig zu den sogenannten Pagodenbauten, von denen im Folgenden die Rede sein wird. Endlich sind ebendaselbst einige colossale Felsstatuen von Löwen und Elephanten zu bemerken, sowie auch an den Felswänden mehrfach Reliefs von bedeutender Ausdehnung ausgemeisselt sind.[1] — Was das Alter der Monumente von Mahamalaipur anbetrifft, so lässt sich, in Rücksicht der verschiedenen, eben besprochenen Motive, wohl annehmen, dass sie mit den jüngeren Monumenten der Ghat-Gebirge gleichzeitig sein dürften.

§. 9. Der Pagodenbau von Ostindien.

Neben den Felsen-Monumenten von Mahamalaipur besitzt die gesammte Coromandel-Küste, zum Theil in beträchtlicher Ausdehnung westwärts, in's Land hinein, eine sehr grosse Anzahl architektonischer Denkmäler, indem sich gerade hier der alte Glaube und die alte Nationalität des Volkes am Ungetrübtesten erhalten hat. Ebenso finden sich auch weiter nordwärts auf der Ostküste Indien's, auf dem heiligen Boden von Orissa (in der Umgegend der Stadt Cuttack), verschiedene vorzüglich wichtige Werke. Dies Alles sind eigentliche, aus Werkstücken (oder zum Theil auch aus Ziegeln) aufgeführte Freibauten; an ihnen entwickelt sich der indische Freibau in seiner eigenthümlichen Gestaltung und bis zu seiner, oft sehr empfindlichen Ausartung. Es sind Tempelbauten, von den Europäern gewöhnlich Pagoden (verdorben aus dem Worte Bhagavati, d. i. heiliges Haus) genannt. Je nach dem Grade der Heiligkeit des Lokales haben diese Anlagen eine grössere oder geringere Ausdehnung. Dem Haupttempel schliessen sich mannigfache Nebentempel und Kapellen an; dann finden sich Säulenhallen, mehrfach von grosser Ausdehnung und von fast unzählbarer Säulenmenge, Reinigungsteiche und andre dem Cultus dienende Anlagen; als sehr wichtige Gebäude, die bei keinem Heiligthum von höherer Bedeutung fehlen dürfen, sind ferner die

[1] Dass die Monumente von Mahamalaipur der Rest einer, zum Theil ins Meer versunkenen Stadt seien, und dass man die Trümmer noch tief ins Meer hinein verfolgen könne, ist eine unbegründete Sage.

Tschultri's zu nennen, Herbergen für die Wallfahrer, die zum Theil von grossem Umfange und mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet sind. Insgemein bilden die verschiedenen Baulichkeiten kein eigentlich zusammenhängendes Ganze; sie liegen zumeist einzeln nebeneinander; Mauern umschliessen den heiligen Raum. Der Hof, in welchem der Haupttempel liegt, wird mehrfach von einem zweiten, sowie dieser zuweilen von einem dritten Hofe umgeben. Mächtige Prachtpforten führen in das Innere der Höfe. Es liegt in der Natur der Sache, dass die zusammengesetzteren Anlagen solcher Art sehr allmählig erst die Gestalt, in welcher sie gegenwärtig erscheinen, erhalten haben dürften. Als die wichtigsten Pagoden der Coromandel-Küste sind die von Madura (oder Mathura), von Tandjore, von Tritchinapali, von Siringam, von Tranquebar, von Chalembrom (eigentlich Chalembaram), von Candjeveram (eigentlich Canji-Puram) u. a. zu nennen. In Orissa ist besonders ausgezeichnet die Pagode von Jaggernaut (eigentlich Puri Jaganathas), der sich sodann noch verschiedene andre anschliessen.[1] Auch in den Gangesländern finden sich einzelne Pagoden.

Betrachten wir nunmehr den Styl dieser Pagoden-Bauten, so tritt uns hier als Hauptform wiederum diejenige entgegen, die wir überall, wenn auch in der verschiedensten Ausbildung, als die Grundform des architektonischen Monuments kennen gelernt haben, — die Form der Pyramide. Sie steigt in Absätzen mit vertikalen Seitenflächen empor; der Uebergang von dem einen Absatze zu dem andern wird stets durch eine Art gewölbförmigen Daches (im Profil die Linie eines Viertelkreises oder die mehr geschwungene Linie eines liegenden Karnieses bildend) vermittelt; die oberste Bekrönung hat, dieser Form analog, gewöhnlich die Gestalt einer Kuppel. Schon diese Grundbestimmungen zeigen in den geschwungenen Linien der Uebergänge den eigenthümlich weichen Charakter der indischen Kunst; doch erscheint die Form nirgend in so einfacher Weise abgeschlossen. Insgemein treten aus dem Dach eines jeden unteren Absatzes Reihen kleiner Kuppeln hervor, welche das Zurücktreten des oberen Absatzes decken. Damit verbindet sich sodann mannigfaches Pilasterwerk (zum Theil auch Säulen) an den Wänden der unteren Absätze, Nischen, die ihre besondern buntgeschweiften (zum Theil spitzbogig geschweifte) Bekrönungen haben, ein grosser Reichthum von Zwischengesimsen, besonders vielgestaltige Fussgesimse, endlich eine, oft übergrosse Menge von

[1] Vgl. Ritter, Erdkunde, VI, S. 542. ff.

bildnerischen Darstellungen, die alle freien Stellen der Architektur einnehmen. Indem alle diese Dinge im buntesten Wechsel, zuweilen bis zu fünfzehn Geschossen in der Höhe, wiederkehren, erhält die einfache Grundform der Pyramide das Gepräge einer wüsten Verworrenheit, die den Sinn des Beschauers schwindeln macht. Im Inneren dieser Pyramidenbauten ist in der Regel kein ausgedehnter freier Raum. Gewöhnlich haben die Tempel selbst diese Form, doch insgemein keine grosse Anzahl von Geschossen übereinander; die Pforten, die in die Tempelhöfe führen, bestehen dagegen durchweg aus solchen Werken, und an ihnen vornehmlich findet man diese Anlage bis ins Ungemessene ausgebildet. — Es liegt in der Natur der Sache, dass, wo bei den Anlagen solcher Art eine *schlichtere Gefühlsweise hervortritt, auch ein grösseres Alter* vorausgesetzt werden muss. Ein Beispiel von verhältnissmässig bedeutender Einfachheit der Anlage bietet uns die eine der Pagoden von Candjeveram dar;[1] sie ist vielleicht das älteste unter den sämmtlichen Werken dieser Art, von denen wir nähere Kunde haben. Jünger als diese, obgleich immer noch ohne sonderliche Ueberladung, erscheinen sodann die, schon im Obigen besprochenen Felsmonumente von Ellora und Mahamalaipur. Die Mehrzahl der Uebrigen, besonders diejenigen, deren Gesammtanlage eine grössere Ausdehnung hat, zeigt dagegen schon eine sehr entschiedene Ausartung in der Form ihrer pyramidalen Bauten. Sie sind zum Theil gewiss beträchtlich jünger, d. h. dem Mittelalter und selbst wohl der neueren Zeit angehörig. Von einigen wissen wir dies durch ausdrückliche Zeugnisse, wie z. B. von Jaggernaut, wo der gegenwärtige Haupttempel im J. 1198 n. Chr. G. vollendet wurde.

Was den bei diesen Pagodenbauten angewandten Säulenbau betrifft, so finden wir auch in ihm, im Verhältniss zu den Säulen der Felsmonumente, das Gepräge einer jüngeren Zeit. Die Säulen, rund oder achteckig, haben ein mehr oder weniger schlankes Verhältniss. Ihre Kapitäle bewahren insgemein noch eine Erinnerung an die Säulenform der Felsmonumente, so jedoch, dass die Hauptform ins Kleine zusammenschrumpft und die verzierenden Glieder den bedeutendsten Theil einnehmen. Auch die Consolen erscheinen insgemein noch (oft bilden sie allein das Kapitäl); aber auch ihre Form ist zumeist eine dekorative geworden und zu Schnörkeln oder Voluten umgebildet, die zu den Seiten, oft ohne

[1] Abgebildet bei *Valentia, travels to India, Ceylon etc.* Nach ihm, doch minder genau, bei *Langlès, II, pl. 28.*

den Architrav zu stützen, hinaustreten. Gewöhnlich haben die Säulen reich gegliederte Basen, oft auch ein Piedestal, welches aus dem cubischen Untersatz der Felssäulen entstanden sein dürfte. Zuweilen erscheinen die Säulen aus mehrfach wechselnden cubischen und cylinderförmigen Stücken zusammengesetzt, was wiederum aus der Composition der Felssäulen, aber schon als ein entschiedenes Missverständniss dieser Form, hervorgegangen sein dürfte. Der Architrav über den Säulen ist durchweg leicht; über ihn hängt insgemein ein grosses karniesförmiges Glied nieder, das mit der bei den Pyramidenbauten angewandten Dachform übereinstimmt. Alle Theile des Säulenbaues haben die reichste Verzierung. — Die architektonischen Glieder, an den Säulenfüssen wie an den grösseren Baumassen, sind zumeist sehr vielgestaltig, doch so, dass eine organische Entwickelung des einen aus dem andern sehr selten hervortritt; Glieder von schwellend weicher Formation wechseln mit geradlinigen auf eine oft sehr disharmonische Weise ab.

Statt der Säulen erscheinen an den jüngsten Monumenten endlich auch zuweilen Pfeiler von höchst phantastischer Composition, Architekturtheile aufs Reichste und Verworrenste mit thierischen und menschlichen Gestalten verknüpfend. Das glänzendste Beispiel solcher Art bietet der colossale Saal des Tschultri zu Madura dar. Wir wissen aus bestimmter Nachricht, dass dies Gebäude erst im J. 1623 n. Chr. G. begonnen wurde. Aus dem Bericht über die Führung dieses Baues ist es interessant, zu ersehen, wie die Inder noch in dieser späten Zeit die mechanischen Mittel des kindlichsten Culturzustandes, ohne Zweifel einer altgeheiligten Ueberlieferung folgend, anwandten. Als nemlich die Pfeiler aufgerichtet waren und über sie die riesigen steinernen Deckplatten aufgelegt werden sollten, füllte man den Raum mit Erde an, richtete auf dem, so gewonnenen festen Boden die Arbeit zu und schaffte nach deren Vollendung die Erde wieder hinaus.[1]

§. 10. Bauten des werkeltäglichen Verkehres.

Was die dem werkeltäglichen Leben dienenden Bauwerke betrifft, so haben wir mannigfache Nachrichten, dass die Inder auch in solchen schon früh Bedeutendes leisteten. Schon das Epos schildert ausführlich die Pracht der alten Residenzstadt Ayodhya mit ihren Palästen, Mauern und Gräben; die weitgebreiteten Trümmer liegen in der Gegend des heutigen Oude. Von

[1] S. *Langlès, II, p. 10.*

Bergfesten, von Strassen- und Brückenbauten zeugen ebenfalls schriftliche Nachrichten und vorhandene Reste. Die sehr anschauliche Schilderung eines grossen Palastes mit seinen Höfen und Gärten gibt das indische Drama Mrichakat. [1] In den heutigen Wohnungen und Palästen der Inder, die sich durch Hallen, Säulengänge und Veranden, sowie durch bunten Farbenschmuck auszeichnen, dürfen wir Nachbilder der alten Bauanlagen finden.

§. 11. Theoretische Schriften.

Endlich ist zu bemerken, dass die alte Literatur des indischen Volkes zahlreiche Abhandlungen über die Architektur und die mit ihr verwandten Künste besitzt. Diese führen den Gesammtnamen Silpa Sastra, d. i. Theorie der mechanischen Künste. Soviel wir über dieselben wissen, scheinen sie jedoch für die Auffassung des künstlerischen Elementes der Architektur von keiner grossen Wichtigkeit; sie gehören offenbar schon den Zeiten des Verfalles der Kunst an und belehren über die Bildung der Formen nur nach trocken schematischen Regeln; das Wichtigste ihres Inhalts scheint in ausführlichen Vorschriften über die heiligen Gebräuche, die bei der Gründung der verschiedenen Bauwerke und bei der Führung ihres Baues zu beobachten sind, zu bestehen. Ein gelehrter Brahmine, Ram Raz, hat kürzlich nach den Vorschriften jener alten Abhandlungen und nach dem Muster der vorhandenen Pagodenbauten ein System der indischen Architektur in englischer Sprache verfasst. [2]

§. 12. Die bildende Kunst der Inder.

Im reichsten Maase sind die architektonischen Monumente der Inder mit Bildwerken geschmückt. In den Grottentempeln stehen sie insofern in einem trefflichen Verhältniss zu der Architektur, als sie nie in die selbständigen Formen der letzteren übergreifen wie bei den Aegyptern), sondern an ihren abgeschlossenen Stellen, zumeist in den Nischen zwischen den Pilastern der Wände, ausgeführt sind. In den Pagodenbauten aber verknüpfen sie sich, wie bereits angedeutet, häufig auf eine Weise mit den schon

[1] Theater der Hindu's, aus der englischen Uebertragung des Sanscrit-Originales von Wilson, I, S. 164, ff.

[2] *Essay on the Architecture of the Hindús, by Ram Raz, etc. London, 1834.* Die Kupfer, welche dies Werk begleiten, sind vorzugsweise geeignet, von der Ausbildung der jüngeren indischen Architektur eine Anschauung zu geben.

überladenen Formen der Architektur, dass sie hier nur zu oft das Verworrene des Gesammteindrucks vermehren helfen. Mit Ausnahme der, für die Anbetung bestimmten Götterbilder, die als freie Figuren gebildet und aus Stein oder Metallen, sowie auch aus andern Stoffen gefertigt wurden, sind es in der Regel Hautreliefs von Stein; von den Farben, mit denen sie bemalt waren, haben sich, auch an den ältesten Arbeiten, vielfache Spuren gefunden. Einige Grottentempel (namentlich die zu Adjunta und zu Baug) enthielten statt der Sculpturen einfache Malereien. — Leider jedoch ist unsre Kenntniss von der bildenden Kunst der Inder im Ganzen noch sehr beschränkt, indem wir namentlich von den Werken, die der Blüthezeit ihrer Kunst angehören, nur erst einige wenige Abbildungen, die das Gepräge der Treue an sich tragen, besitzen.

Der Inhalt der indischen Bildwerke gehört vorzugsweise dem Bereiche ihrer Mythologie, ihrer mährchenhaften Sagen und vornehmlich der besonderen Gestaltung, welche diese im Epos erhalten hatten, an. Da den Indern, wie oben bemerkt, überhaupt der historische Sinn fehlt, so konnte ihre Kunst auch nicht darauf gerichtet sein, mit historischer Treue und Genauigkeit auf die Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, in ihrer besonderen und verschiedenartigen Eigenthümlichkeit, einzugehen; und ebenso wenig war es ihre Absicht, durch bildliche Darstellungen abstracte Begriffe auszudrücken, das Bild somit zu einem nicht an sich, sondern nur in symbolischem Bezuge gültigen zu machen. Ihre Kunst hat eine durchaus poetische Richtung; es sind die unmittelbaren Anschauungen des Geistes, die sich in diesen Formen aussprechen. Es ist das Leben der Götter, der Heroen und Dämonen, in denen das Bewusstsein des Inders über die Entwickelung der Welt und über die Urgeschichte seines Volkes sich verkörpert hat und die hier dem Auge in körperlicher Gestalt entgegengeführt werden. Doch fehlt es diesen Gestalten insgemein, mehr oder weniger, an der eigentlichen Kraft des Daseins, durch die allein das Kunstwerk eine ergreifende Wirkung hervorzubringen vermag; getragen von der verschwimmenden Weichheit des Gefühles und von der fesellos umherschweifenden Phantasie, die überhaupt dem Charakter des Inders eigen sind, steigen sie aus ihrem Traumleben nur selten auf den festen Boden der Wirklichkeit herab.

§. 13. Die Bildwerke an den indischen Felsmonumenten.

Was das Besondre der künstlerischen Behandlung anbetrifft, so fassen wir zunächst nur die Bildwerke an den Felsmonumenten

ins Auge. An den menschlichen Gestalten herrscht hier die nackte Körperform durchaus vor; von der Gewandung sieht man im Ganzen nur geringe Andeutungen. Schon dieser Umstand scheint ein lebendiges Gefühl für die Bedeutsamkeit der Form an sich anzudeuten. Dabei aber fehlt es den Hauptfiguren fast nie an mannigfachem Schmuck, der auf dem Haupte, am Halse, an den Gelenken der Hände und Füsse getragen wird. Die Körper sind insgemein in edeln Verhältnissen und mit Verständniss gebildet, durchgehend aber in weichen Linien, so dass ihnen das Gepräge einer höheren Kraft fehlt; fast überall hat die Körperform etwas jugendlich Schüchternes. Besonders entschieden spricht sich dieser weiche Formensinn in der Bildung der weiblichen Gestalten aus, an denen das der weiblichen Form überhaupt Eigenthümliche (namentlich die Fülle in Brust und Hüften) mit Absicht hervorgehoben wird.[1] Hiemit stimmt sodann auch der Charakter der Bewegungen überein; auch in ihnen erscheint durchweg derselbe weiche Fluss der Linien. Wo solche Bewegung dem Gegenstande angemessen war, wie z. B. bei den weiblichen Gestalten, die mit untergeschlagenen Beinen sitzen, hat sie oft etwas ungemein Reizvolles; in andern Fällen aber dient sie auch nur dazu, den Charakter der Weichlichkeit, der ohnedies schon in den Formen liegt, zu erhöhen. Uebrigens scheint, wenn auch nur zum Theil, in dieser Weichheit und Fülle der Form und Bewegung der Grund zu liegen, dass die indische Sculptur ihre Bildungen, als Hautreliefs, stärker aus der Fläche hervorhob, während das flache Relief, welches mehr nur Andeutungen als wirkliche Darstellungen gibt, bei einer solchen Richtung der Kunst ungleich grössere Schwierigkeiten entgegensetzen musste. Doch wird auch schon der blosse Inhalt der indischen Kunst, der ebenfalls statt blosser, mehr auf den Verstand berechneter Andeutungen eine wirkliche Gegenständlichkeit verlangte, hiebei mitgewirkt haben.

Nächst der besonderen Weise, wie in der indischen Kunst die Naturformen aufgefasst wurden, bildet sodann das Element des Phantastischen einen wichtigen Theil ihrer eigenthümlichen Erscheinung. Göttliche und dämonische Gestalten tragen häufig thierische Köpfe über menschlichen Leibern, oder auch mehrere menschliche

[1] Schon das Epos beschreibt das Ideal weiblicher Schönheit vollkommen in der Weise, wie wir dasselbe in den Bildwerken dargestellt sehen. Vgl. Ardschunas Reise zu Indras Himmel, Episode des Maha-Bharata, übersetzt von F. Bopp, S. 10, wo das Gedicht mit Wohlgefallen auf der Schilderung der Urwasi verweilt.

Köpfe auf Einer Brust. Alle Wesen von übermenschlicher Bedeutung haben insgemein mehr als zwei Arme. Dann kommen oft eigenthümlich gebildete gnomenartige Wesen vor, u. dergl. m. Natürlich muss bei solchen Bildungen insgemein eine symbolische Deutung zu Grunde liegen; aber im Bewusstsein des Inders stehen Inhalt und Form sich auch hier nicht als getrennte Dinge einander gegenüber, vielmehr hat bei ihm das Ungeheuerliche eine in sich lebendige Gestalt erhalten. Sehen wir z. B. in der indischen Kunst den Gott der Weisheit, Ganesas, mit einem Elephantenkopfe dargestellt, so erscheinen an ihm der Leib, die Arme und Beine, zwar nach dem Vorbild menschlicher Formen, doch auf eine Weise umgebildet, dass sie mit der schweren Form des Thierkopfes in angemessener Uebereinstimmung stehen; das Bild des Gottes ist für unser Gefühl wunderlich genug, aber wir fühlen wenigstens, dass wir es hier mit einer belebten und von der Einbildungskraft als lebendig geschauten Gestalt zu thun haben. So sind namentlich auch jene gnomenartigen Gestalten zumeist mit einer glücklichen Phantasie gebildet; sie geben zuweilen Anlass zu eigenthümlich humoristischen Vorstellungen. Als das abenteuerlichste Element der indischen Kunst ist jene, so häufig vorkommende Vielarmigkeit der Gestalten zu bezeichnen. Da die indische Kunst es nicht erreicht hat, in der Bildung der Körperform an sich den Ausdruck einer höheren Machtvollkommenheit zu finden, so muss, statt dessen, eine Vervielfachung der Glieder den Eindruck übermenschlicher Macht und Thätigkeit gewähren. Diese Vervielfachung kann freilich nur einen zerstreuten, verwirrenden Eindruck auf den Sinn des Beschauers hervorbringen; gleichwohl ist an den Werken, welche der Blüthezeit der indischen Sculptur angehören, auch in diesem Betracht jene lebendig regsame Anschauung zu erkennen: die beiden vorderen Arme erscheinen an diesen Gestalten durchweg in reiner naturgemässer Bildung; die übrigen, seien es zwei oder noch mehrere, reihen sich diesen hinterwärts als ein, fast untergeordnetes Zubehör an. — In Bezug auf die Composition erscheinen die Bildwerke der Periode, von der hier die Rede ist, oft sehr glücklich geordnet, oft aber auch überladen. Doch mindert sich diese Ueberladung dadurch in gewissem Maase, dass die Hauptfiguren in grösseren Dimensionen erscheinen, während sich ihnen die übrigen, die zumeist nur untergeordnete und dienende Wesen vorstellen, in kleinerer Dimension anreihen.

Unter den Abbildungen, die uns vorzüglich in das Wesen der indischen Sculptur zur Blüthezeit ihrer Kunst einführen, sind zunächst einige zu nennen, in denen Bildwerke des Grottentempels

von Elephanta vorgestellt sind;[1] in ihnen sehen wir die indische Kunst, zwar bereits entwickelt, im Ganzen jedoch noch in einer schlichten Ausbildung vor uns. Unter diesen Sculpturen findet sich, als ein eigenthümlich bedeutsames Werk, eine dreiköpfige Colossalbüste, welche die indische Dreieinigkeit (Brahma, Vischnu und Siva, die drei obersten Götter, die als Ausströmungen Eines höchsten Urgeistes begriffen und unter dem Namen des Trimurtis zusammengefasst werden) vorstellt. Sehr charakteristisch für den Formensinn der Inder ist der Kopfschmuck an dieser Büste; ganz im Gegensatz gegen die Strenge des Styles in den Formen der decorirenden Kunst bei den Aegyptern, ist derselbe mit weich und fast regellos gebildeten Zierrathen umgeben, in einer Weise, dass diese vollständig das Gepräge des Rococo-Styles der jüngstverflossenen Zeit tragen.[2] — Sodann besitzen wir eine Reihe von Abbildungen der Sculpturen von Ellora, vornehmlich aus dem dortigen Kailasa.[3] Diese erscheinen in einer überraschenden Vollendung; wir haben sie unbedenklich als die Zeugnisse der höchsten Blüthe der bildenden Kunst in Indien zu betrachten. — Ferner besitzen wir eine, nicht unbeträchtliche Anzahl von den Sculpturen, die sich im Aeusseren der Felswände, in den Grottentempeln und an den freistehenden Monumenten von Mahamalaipur finden.[4] Bei diesen Arbeiten ist im Allgemeinen ein schwererer Charakter durchgehend, der wohl auf eine besondre Schule der Bildner schliessen lässt; doch sind auch hier die Grundbedingungen des Styles dieselben und einzelne Darstellungen nicht ohne edleren Formensinn ausgeführt. — Die Bildwerke der buddhistischen Tempel sind, in Uebereinstimmung mit dem Princip des Buddhismus, von einfacher Beschaffenheit. In ihnen kehrt stets die Figur des Buddha, in tiefes träumerisches Nachsinnen verloren, zuweilen von einigen dienenden Gestalten umgeben, wieder. Die Formenbildung folgt dem System der indischen Kunst; doch zeigt sie, bei solcher Darstellung höchster Ruhe, natürlich auch nur eine schlichte, zuweilen selbst trockne Behandlung.

[1] *Erskine, account of the cavetemple of Elephanta*, in den *Transactions of the lit. society of Bombay, I.*

[2] S. die sehr genaue Abbildung des Schmuckes bei *Erskine*, a. a. O., p. 217.

[3] *Melville Grindlay, an account of some sculptures of Ellora*, in den *Transactions of the royal asiatic society of Great Britain, II, P. I, p. 326, P. II, p. 487.*

[4] *Babington, an account of the sculptures etc. of Mahamalaipur*, in den *Transactions of the roy. asiatic soc. of Great Britain, II, P. I, p. 259.*

§. 14. Spätere Bildwerke.

Ungleich weniger erfreulich scheinen im Allgemeinen die Bildwerke aus den späteren Zeiten der indischen Kunst. Soviel wir von diesen kennen, tragen sie ziemlich durchweg das Gepräge einer mehr oder weniger leblosen Nachahmung dessen, was bei den eben besprochenen Denkmälern aus dem lebendigen Gefühle hervorgegangen ist. Mit ihrer inneren Starrheit steht die hergebrachte Weichheit in Formen und Bewegungen und die unverhüllte Monstrosität phantastischer Gestalten in einem sehr widerwärtigen Contrast.

§. 15. Die Malerei der Inder.

Von den Malereien der Inder zur Blüthezeit ihrer Kunst wissen wir nur äusserst wenig. Es ist schon erwähnt, dass sich, zu Nassuk und zu Adjunta, Grottentempel finden, die statt der Sculpturen mit Malereien geschmückt sind. Die Ausführung und Behandlung dessen, was sich von diesen Malereien erhalten hat, wird mit allgemeinen Worten sehr gerühmt; doch fehlt es uns zur Zeit noch an aller näheren Anschauung. — Dagegen ist von Malereien, die zumeist der jüngeren Zeit anzugehören scheinen, Manches zu uns gekommen, und man findet interessante Beispiele der Art in den europäischen Kunstsammlungen und Bibliotheken. Es sind Arbeiten von kleinerer Dimension, zumeist auf Pflanzenpapier ausgeführt. Vieles unter ihnen, besonders wo Gegenstände der Mythologie behandelt werden, gibt wiederum Beispiele der eben besprochenen Starrheit einer priesterlich befangenen Kunst. Vieles aber auch, besonders wo Scenen des Lebens vergegenwärtigt sind, ist von ganz eigenthümlicher Anmuth. Man sieht auf solchen Blättern Scenen des geselligen Verkehres, namentlich Festlichkeiten, heilige Büsser, die in der einsamen Natur hausen oder von Weltmenschen Besuch empfangen; Mädchen, die sich schmücken, oder im Garten wandeln, oder, von Jägern belauscht, baden; Liebesscenen, u. dergl. m. Allerdings sind diese kleinen Darstellungen, dem scheinbar widersprechend, was oben über den Gesammtinhalt der indischen Bildnerei gesagt wurde, dem Verkehr des gewöhnlichen Lebens zugewandt. Gleichwohl war es auch hier nicht die eigentliche Absicht, die Aeusserlichkeiten des Lebens nüchtern abzuschreiben; vielmehr dienen diese Darstellungen zumeist nur dazu, eine besondre Stimmung, einen eigenthümlichen Klang des Gefühles auszusprechen. Auch in ihnen tritt somit die poetische Richtung des Inders entschieden hervor,

besonders anziehend da, wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens halten, wo z. B. Mädchen mit Blumen oder Gazellen sprechen, u. s. w. Sie sind für die bildende Kunst der Inder das, was die Lyrik für ihre Poesie. Daher haben solche Darstellungen auch, trotz der conventionellen Behandlung, oft eine eigenthümlich zarte Naivetät in den Bewegungen der Gestalten. Aber auch der phantastische Sinn des Inders spricht sich zuweilen in ihnen aus, besonders in der Darstellung von den Kunststücken der Gaukler, z. B., wie sich diese zu den wundersamsten Thiergestalten ineinander verschränkt zeigen. Zum Theil sind die in Rede stehenden Malereien in bunten Farben, doch mehr oder weniger grell, ausgeführt; zum Theil bestehen sie (und dies sind die eigentlich anziehenden) aus Umrisszeichnungen, die nur hie und da mit Farben ein wenig angetuscht und mit leiser Schattenangabe versehen sind. Diese Schattenangabe ist aber stets mehr conventionell, mehr nur zur Unterscheidung der Formen angewandt, als dass sie nach den wirklichen Gesetzen der Beleuchtung erfolgt wäre.

B. Weitere Verbreitung der indischen Kunst über das östliche Asien.

Von Ostindien aus verbreitete sich, wie die höhere Cultur überhaupt, so auch die Kunst über die anderen, dafür empfänglichen Länder und Inseln der östlichen Hälfte von Asien. Vornehmlich geschah dies durch die Vermittelung der buddhistischen Religion, die, wie bereits bemerkt, schon früh fast von den sämmtlichen Bewohnern jener Gegenden angenommen ward. Doch zeigen sich, je nach dem besonderen Charakter dieser Nationen, auch mancherlei Umbildungen der bei den Indern entsprossenen Kunstformen. Wir betrachten diese nach den verschiedenen Gegenden, soweit uns eine nähere Kunde davon zugekommen.

§. 1. Die Monumente von Kabulistan.

Zunächst ist ein grosser Cyclus von Monumenten ins Auge zu fassen, die sich, im Gegensatz gegen die übrigen, westwärts von Indien aus erstrecken. Sie beginnen im Induslande (dem sog. Pendjab), noch auf der Ostseite des Indus, bei dem Orte Manikyala, und ziehen sich die grosse alte Königsstrasse entlang, die von Indien aus durch Kabulistan nach Persien und Bactrien führte; die meisten liegen an schwer zu durchsetzenden Gebirgspässen oder längs dem Rücken von Hügelreihen, die das niedrigere Land

umher beherrschen. Nächst Manikyala finden sich die Hauptgruppen derselben in den Gegenden von Peschawer, Jelalabad, Kabul, Beghram, bis Bamiyan hin. Alle diese Monumente sind im Wesentlichen von gleichmässiger Beschaffenheit; es sind thurmartige Bauten von 50 bis 80 Fuss Höhe; über einem cylinderförmigen Untersatz, der rings umher insgemein mit Pilasterwerk verziert ist, tragen sie einen hohen Kuppel-artigen Oberbau. Die Entdeckung, wie die wissenschaftliche Untersuchung dieser Denkmäler gehört der jüngsten Gegenwart an; [1] doch hat man schon über hundert kennen gelernt. Sie werden in jenen Gegenden mit dem Worte Tope (einer Umbildung des Sanscritwortes Stupa, d. i. Tumulus) bezeichnet. Man hat in ihnen buddhistische Heiligthümer erkannt, dieselben, nur in grösserem Maasstabe erbaut, die wir schon im Inneren der indisch-buddhistischen Tempelgrotten unter dem Namen der „Dagop's" kennen lernten. Der obere Theil des Kuppelbaues, der an diesen Denkmälern ohne Zweifel seinen besonderen Schmuck hatte, ist überall zerstört; das Innere ist grösstentheils massives Mauerwerk, doch scheint in der Mitte überall ein hohler, brunnenähnlicher Schacht, aus verschiedenen kleinen Kammern übereinander bestehend, hinabgegangen zu sein. In diesen kleinen Kammern waren allerlei kleine Kostbarkeiten und andre Dinge, in denen man buddhistische Reliquien erkannt hat, sowie Münzen verschiedener Art niedergelegt. Diese ganze Einrichtung hatte, wie auch die äussere Form, ohne Zweifel ihre besondre mystisch-symbolische Bedeutung. Die Periode, in welcher diese merkwürdigen Denkmäler entstanden, ist diejenige, in welcher hier, seit dem Sturze der macedonisch-bactrischen Herrschaft (136 v. Chr. G.) bis zum siebenten Jahrhunderte nach Chr. G., und zum Theil noch länger, mächtige buddhistische Reiche blühten. Die besondre Beschaffenheit der Münzfunde, die man in den Tope's gemacht, hat besonders auf den Beginn des Mittelalters, als die eigentliche Erbauungszeit der Tope's schliessen lassen. — In dieselbe Periode gehören sodann noch ein Paar höchst colossaler Sculpturen, die sich an der Felswand von Bamiyan finden; es sind stehende Figuren, aus Nischen in erhabenem Relief vortretend, die eine von ihnen 120 Fuss hoch. Gegenwärtig sind sie in hohem Grade zerstört; soviel man noch von der ursprünglichen Arbeit erkennen kann, war sie indess nur von roher Beschaffenheit. Das

[1] C. Ritter, die Stupa's (Topes) oder die architektonischen Denkmale an der indo-baktrischen Königsstrasse und die Colosse von Bamiyan. — Vgl. Erdkunde, VII, S. 98, ff.

Gewand war aus einem Gyps-Stucco aufgelegt, die Nischen mit Malereien geschmückt, wovon sich noch einige Reste erhalten haben. Auch in ihnen hat man buddhistische Darstellungen gefunden.

§. 2. Die Monumente von Ceylon.

Den eben besprochenen Denkmälern dürften sodann die, von ihnen zwar beträchtlich entfernt liegenden der Insel Ceylon anzureihen sein. Es ist schon oben bemerkt, dass hier bereits am Ende des vierten Jahrhunderts vor Chr. Geb. der Buddhismus eingeführt ward, und dass in dessen Gefolge zahlreiche Bauunternehmungen entstanden. Von sehr bedeutsamen, mit höchster Pracht ausgeführten Werken, namentlich von colossalen Dagop's, die im zweiten Jahrhundert vor Chr. G. erbaut wurden, berichten uns die alten Annalen von Ceylon.[1] Neuerlich ist auch hier eine grosse Menge von Denkmälern entdeckt worden, die wiederum eine eigenthümliche Kunstwelt eröffnen; doch scheinen diese jünger zu sein als die obengenannte Epoche, etwa mit dem Alter der Tope's von Kabulistan gleichzeitig und spätestens bis in das zwölfte Jahrhundert nach Chr. G. hinabreichend.[2] Die wichtigsten Denkmäler von Ceylon begreifen die der alten Königsstadt Anurajapura, im Inneren der Insel.[3] Hier finden sich, neben vielen kleineren, sieben grosse Dagopbauten. Ihre Gestalt ist im Wesentlichen der der vorgenannten Tope's ähnlich, doch ist zugleich das Ornament ihrer Spitze, welches jenen fehlte, erhalten; es besteht aus einer Art reichverzierten Obeliskes, der sich über einem Piedestal erhebt. Um diese Dagop's reihen sich schlanke Steinpfeiler umher. Solche Steinpfeiler, doch nur von kleiner Dimension, scheinen überhaupt Ceylon eigenthümlich zu sein; so findet sich z. B. unter den Trümmern von Anurajapura eine ausgedehnte Anlage dieser Art, „die tausend Pfeiler" genannt. Dann sieht man, ebendaselbst, mancherlei Terrassenanlagen, unter denen besonders der heilige „Bo Malloa", ein Terrassenbau, der auf seinem oberen Plateau die dem Buddha geheiligten Feigenbäume trägt, ausgezeichnet ist. Auch Felsbauten, namentlich auch Grottentempel, finden sich in derselben

[1] Ritter, die Stupa's, S. 161.

[2] Ebendas., S. 166.

[3] *Chayman, remarks on the ancient city of Anurajapura etc.*, in den *Transactions of the roy. as. soc. of Gr. Brit. III, P. III, p. 463.* (Dabei bildliche Darstellungen; einer der Dagop's nachgebildet bei Ritter, die Stupa's, Th. VI, fig. 1.) Auszüglich in Ritter's Erdkunde, VI, S. 249.

Gegend. — Noch an mehreren andern Orten von Ceylon finden sich ähnliche Denkmäler, Dagopbauten und Steinpfeiler, sowie buddhistische Sculpturen, namentlich auch grosse Anlagen, die ein, vor Zeiten sehr ausgebildetes Wasserbau-System bezeugen. [1]

§. 3. Die Monumente von Nepal.

Derselbe Baustyl zeigt sich ferner an den wichtigsten Monumenten von Nepal, im Norden des indischen Gangeslandes. [2] Auch diese haben die kuppelartige Form des Dagop, doch schon mit mannigfacher Umbildung und Ausartung, wie überhaupt der Buddhismus von Nepal, einer jüngeren Zeit angehörig, das Gepräge einer auffallenden Entstellung trägt. Diese Monumente führen hier den Namen Chaitya. Im Inneren sind sie bereits zum freien, hochgewölbten Raum geworden. Ihr Fuss ist im Aeusseren reich geschmückt, mit mannigfachen Gesimsen, Bildwerken und mit kleinen Tabernakelbauten, die den barocken Formen des spätindischen Pagodenstyles verwandt erscheinen. Der Obelisk, der sich auf der Spitze der Dagop's von Ceylon findet, dort aber der Gesammtmasse untergeordnet ist, ragt hier hoch empor und ist gewöhnlich stufenförmig gebildet, im Aeusseren, wie es scheint, die symbolisch bedeutsamen Absätze darstellend, die früher (wie in den Tope's von Kabulistan) geheimnissvoll im Inneren enthalten waren. Zuweilen wird der ganze Chaitya hier auch zur verhältnissmässig kleinen Bekrönung eines in den barocken Formen des Pagodenbaues aufgeführten Gebäudes. — Die Bildwerke von Nepal haben im Allgemeinen das buddhistische Gepräge, doch erscheinen auch sie, was die Körperform und den Styl der Gewandung betrifft, in einer manieristisch barocken Ausartung. Die ganze Kunstweise von Nepal lässt es deutlich erkennen, dass hier ein Uebergangspunkt zwischen der indischen und der chinesischen Kunst vorliegt. Ehe wir uns indess zu der letzteren wenden, ist noch ein andrer Monumenten-Cyclus ins Auge zu fassen.

§. 4. Die Monumente von Java.

Bedeutende Denkmäler haben sich auf der Insel Java (auch

[1] Vgl. Ritter's Erdkunde VI, S. 93 ff. — Ueber die neuesten Entdeckungen wurde in der Sitzung der k. asiatischen Gesellschaft zu London am 1. Februar 1840 Bericht erstattet.

[2] *Hodgson, sketch of Buddhism*, in den *Transactions of the roy. as soc. of Gr. Brit., II, p. 222.* (Dabei bildliche Darstellungen; einer der Chaitya's nachgebildet bei Ritter, die Stupa's, t. VI, f. 2.) — *Asiatic researches, XVI.*

auf einigen anderen der Sunda-Inseln) erhalten.[1] Sie gehören der Zeit des Mittelalters an (nach den gewöhnlichen Annahmen besonders etwa der Periode von 1100 bis 1300), und verdanken ihren Ursprung indischen Colonisationen. Buddhistische und brahmanische Religion gehen in der Blüthezeit von Java durcheinander; in dem Styl der Denkmäler verbindet sich ebenfalls das architektonische Princip beider Religionsformen, so jedoch, dass es, wie reich dieselben auch ausgebildet sein mögen, doch insgemein eine gewisse Ruhe des Gefühles zeigt, die mehr an die älteren indischen Formen als an die des späteren ausgearteten Pagodenbaues erinnert. Auf Java sind besonders drei grosse Gruppen von Denkmälern zu unterscheiden, die von Brambanan im District von Mataran, die des Boro Budor im District von Kadu, und die von Singasari im District von Malang. Zu Brambanan ist namentlich eine grosse Anzahl verschiedener Denkmäler zu bemerken, unter denen die Ruinen des Haupttempels in zierlich brillanten Formen erscheinen. Am Interessantesten ist ohne Zweifel der Haupttempel von Boro Budor,[2] eine grosse pyramidale Anlage von 526 Fuss Breite und 116 Fuss Höhe. Er steigt, nach der Weise der Pagodenbauten, in sechs Absätzen empor, die Absätze reich mit Nischen geschmückt, in denen buddhistische Figuren sitzen und deren jede eine Bekrönung in der Gestalt eines einfachen Dagop hat. Oberwärts ist ein grosses Plateau, aus dessen Mitte sich ein Doppelkreis kleiner Dagop's, der innere wiederum höher als der äussere, erhebt; ein grosser Dagop, aus der Mitte des inneren Kreises emporsteigend, bildet den Schluss des Ganzen. — Die Denkmäler von Java enthalten zugleich einen grossen Reichthum von Bildwerken, die theils dem Kreise der buddhistischen, theils der brahmanischen Religion angehören, theils in eigenthümlich phantastischen Formen erscheinen. Sie sind aus Stein oder auch aus Metallen gearbeitet; ein grosser Theil von ihnen ist durch wirkliche Schönheit der Form, durch eine grosse Feinheit und Reinheit der Linien ausgezeichnet.[3] Auch sie sind somit den besseren Arbeiten der indischen Kunst anzureihen.

[1] *Raffles, the history of Java.* (Mit vielen bildlichen Darstellungen). — Vgl. v. Braunschweig, über die alt-amerikanischen Denkmäler, S. 106; Stuhr, die Religions-Systeme der heidnischen Völker des Orients, u. A. m.

[2] *Crawford, on the ruins of Boro Budor in Java,* in den *Transactions of the lit. society of Bombay, II, p. 154.*

[3] S. vornehmlich die trefflichen Abbildungen bei Raffles.

§. 5. Die Kunst bei den Chinesen.

Auch China verdankt Ostindien seine Kunst, die es, gleich den oben genannten Ländern, im Gefolge der Religion des Buddha (in China Fo genannt) empfing.[1] Von der Mitte des ersten Jahrhunderts nach Chr. G. ab begann dort der Buddhismus entschiedene Fortschritte zu machen; seit dem dreizehnten Jahrhundert ist er als die allgemeine Volksreligion der Chinesen zu betrachten. Aber die Natur des Chinesen ist von Hause aus eine wesentlich verschiedene von der des Inders; er kennt nur die gemeine Prosa des Lebens, und erkennt nur das praktisch Nützliche als ein Gehaltvolles an. So musste denn auch die Kunst unter seinen Händen eine wesentliche, und zwar zumeist sehr unerfreuliche Umgestaltung erleiden.

Die bedeutsamsten Monumente der Chinesen gründen sich wiederum auf der alten geheimnissvollen Dagopform. Aber wie diese schon in Nepal bedeutend umgestaltet erscheint, so noch mehr bei ihnen. Sie beseitigten den symbolischen Kuppelbau gänzlich und behielten nur die stufenförmige Spitze bei, die sie zum selbständigen Thurmbau, Tha genannt, ausbildeten.[2] Diese Thürme steigen in vielfachen Geschossen empor, jedes obere um etwas verjüngt, jedes mit einem buntgeschweiften Dache versehen und mit lustig klingelnden Glöcklein behängt; die Dachziegel haben einen goldig blinkenden Firniss, die Wände sind buntfarbig angestrichen oder mit glänzenden Porzellanplatten belegt. Der Porzellanthurm von Nanking (im fünfzehnten Jahrhundert erbaut) ist eins der berühmtesten Bauwerke dieser Art.

Die Tempel der Chinesen sind an sich von kleiner Dimension, insgemein von Säulenstellungen umgeben; doch haben diejenigen, die sich einer höheren Verehrung erfreuen, anderweitige Umgebungen, namentlich Höfe und Säulenhallen verschiedener Art. In ihrer architektonischen Beschaffenheit sind sie von den Privatbauten, namentlich von den Höfen und Hallen in den Prachtwohnungen der Vornehmen nicht weiter unterschieden. Man erkennt in dem Princip des Säulenbaues wiederum eine grosse Verwandtschaft

[1] Wir besitzen noch erst wenig umfassende Mittheilungen über die chinesische Kunst. Eine der wichtigsten Quellen ist das Werk, welches die Gesandtschaftsreise des Lord Macartney veranlasst hat: *An authentic account of an embassy from the king of Great Britain to the emperor of China.* (Mehrere deutsche Uebersetzungen.) Vgl. *Alexander, custom of China.* Sodann: *Chambers, desseins des édifices etc. des Chinois.*

[2] S. die schöne Entwickelung bei Ritter, die Stupa's, S. 231.

mit den Säulenbauten der spätindischen Kunst. Dahin gehört namentlich die Anwendung der, auf verschiedene Weise geschnitzten Consolen, die an dem Obertheil der Säulen, statt eines Kapitäles, zur Unterstützung des Architravs hervortreten; auch die Basen der Säulen (wo solche vorhanden sind) erinnern insgemein an spätindische Formen. Uebrigens sind ihre Säulen durchweg aus Holz gebildet; eine glänzend rothe Lackirung gibt ihnen das Stattliche, wie es das Auge des Chinesen erfordert. Oberwärts ist zwischen den Säulen oft ein künstliches vergoldetes Gitterwerk angebracht. Das Dach hat stets eine geschweifte, nach den Ecken aufwärts gekrümmte Form; über den Ecken ist es gewöhnlich mit allerhand fabelhaftem Schnitzwerk, besonders mit krausen Drachenfiguren geschmückt. Auch diese Dachform scheint eine Reminiscenz des indischen Pagodenbaues, nur chinesisch spielend umgestaltet. Zuweilen, bei Tempeln, wie auch bei Wohngebäuden, findet sich ein oberes Geschoss über dem unteren, jedes mit seinem besonderen Dache. Ueberhaupt bildet diese Dachform jede obere Bekrönung der chinesischen Architekturen, so z. B. auch der Thore, der Grabmäler u. s. w.

Der praktische Sinn des Chinesen führte auch zur Errichtung eigentlicher historischer Denkmäler, in denen die löblichen Thaten ausgezeichneter Personen, den Andern zum Exempel, verherrlicht werden sollten. Da sie hier aber mit eignem Sinne erfinden mussten (die indische Kunst kennt dergleichen nicht), so zeigt sich in der Gestaltung dieser Denkmäler auch die ganze Prosa der Chinesen in ihrer abschreckenden Kahlheit. Es sind eine Art Pforten, queer über die Strasse gebaut, Pä-lu genannt. Sie bestehen, jenachdem ein Durchgang oder deren drei beabsichtigt waren, aus zwei oder vier Pfosten (von Stein oder auch nur von Holz), die oberwärts durch verschiedene Queerbalken verbunden werden. Von architektonischer Ausbildung erscheint daran keine Spur; nur das chinesische Dach, welches das Ganze krönt, gibt demselben eine gewisse Gestalt. An den Queerbalken, Jedem sichtbar, der die Strasse geht, steht mit goldner Schrift der Name und das Verdienst desjenigen angeschrieben, dem des Kaisers Gnade ein solches Ehrenzeichen verstattet hat.

In den Bauanlagen, die dem gemeinen Nutzen dienen, sind dagegen die Chinesen, wie dies ebenfalls in ihrem Charakter liegen musste, sehr ausgezeichnet. Dahin gehört die colossale Mauer, im Norden des Reiches, die das Land gegen die Einfälle der Mongolen zu schützen bestimmt war. Ihre Erbauungszeit fällt schon in das frühe Alterthum der chinesischen Geschichte, die

Zeit um das J. 200 vor Chr. G.; 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondre Bastionen verstärkt, zieht sich dies Werk eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Dahin gehört ferner der ausgedehnte Wasserbau, indem ein System von Kanälen, unter denen besonders der grosse Kaiserkanal von Bedeutung ist, die gen Osten fliessenden Ströme des Landes verbindet und solcher Gestalt die ausgedehnteste Wasser-Communication hervorbringt. Hiemit steht natürlich ein sehr ausgebildeter Brückenbau in Verbindung. Auch diese Anlagen gehören grösstentheils schon dem Alterthum der chinesischen Geschichte an.

Die bildende Kunst der Chinesen [1] bewegt sich in allen Stoffen; sie haben Bildwerke aus Steinen, aus Porzellan, aus Metallen, aus Elfenbein, u. s. w., ebenso die mannigfaltigste Malerei. Die Gegenstände gehören theils dem Kreise untergeordneter Gottheiten und Dämonen, theils dem Bereiche des gewöhnlichen Lebens an. In Allem, was das äusserliche Handwerk an diesen Arbeiten betrifft, erscheinen sie sehr ausgezeichnet, oft bewunderungswürdig; künstlerischer Geist aber wird in ihnen vergeblich gesucht. In dem Allgemeinen des Styles, der Auffassung der Formen, erkennt man auch hier noch das eigenthümliche Element der indischen Kunst; es ist dasselbe aber auf eine Weise verdreht und verzwickt und verzerrt, dass der Eindruck dieser Dinge auf den Sinn des Beschauers bei längerer Betrachtung gar unheimlich wirkt. Man sieht, die Meister, die diese Arbeiten gefertigt, hatten allerdings wohl ein dunkles Gefühl davon, dass es bei der Kunst auf etwas Andres als auf das blose Spiegelbild des Lebens ankomme; schon die äussere Behandlung der Kunstformen, die sie von den Indern empfangen hatten, musste sie darauf führen. Aber indem sie gleichwohl von der gemeinen Prosa des Lebens festgehalten wurden, geriethen sie in ein grimassenhaftes Gaukelspiel, das lächerlich sein würde, wenn es nicht gar so kläglich wäre. Mit ruhigerem Gefühl und nicht ohne Interesse vermögen wir diejenigen ihrer Malereien anzuschauen, in denen sie einfach Gegenstände der Natur darstellen. Ihre Blumen, ihre Vögel, Fische u. dergl. sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch die Scenen des einfachen Verkehres der Menschen zeigen oft eine glückliche Beobachtungsgabe, und man fühlt deutlich, dass hier das Skurrile der Bewegungen weniger

[1] Ausser den obengenannten Kupferwerken ist hier vornehmlich auf die Sammlungen chinesischer Merkwürdigkeiten zu verweisen, die sich mehrfach in Europa finden und die besonders im vorigen Jahrhundert einen Hauptgegenstand vornehmer Prachtliebe ausmachten.

dem Maler als seinen Originalen angehört. Diese Malereien sind den indischen vergleichbar, wenn man von dem zarten poetischen Hauche der letzteren absieht; die Schattirung, welche die Formen modellirt, ist hier ebenfalls nur leis, und zwar auf eine conventionelle Weise, angedeutet. Die Ausbildung der Perspective fehlt bei der chinesischen Malerei, wie überall bei der Kunst auf ihren früheren Entwickelungsstufen. Doch fehlt es den Chinesen nicht an einer klügelnden Vertheidigung dieser kindlich conventionellen Behandlungsweise der Kunst, an der sie mit bewusster Absicht festhalten. Der Schatten, so sagen sie, sei etwas Zufälliges und brauche deshalb nicht angedeutet zu werden, zumal da er das Colorit verunstalte; ebenso müsse man auch die Gegenstände in der Ferne nicht so klein malen, als sie zu sein scheinen, da dies ein Augenbetrug sei, den der Verstand nicht unberichtigt lassen dürfe.

ZWEITER ABSCHNITT.

Geſchichte der claſſiſchen Kunſt.

Siebentes Kapitel.

Die griechiſche Kunſt im heroiſchen Zeitalter.

Dem weiten Kreise der bisher betrachteten Kunststufen stellen wir das Bild der griechischen Kunst gegenüber. In vielfachen Beziehungen sind die Elemente der griechischen Kunst den Elementen jener verwandt; hier aber entwickelte sich, im Verlaufe der Zeit, die künstlerische Form zum klaren, durchgebildeten Organismus; das Gepräge der individuellen Freiheit und das einer durchwaltenden Gesetzmässigkeit erscheinen hier im lautersten Maase gegeneinander abgewogen. Die griechische Kunst gedieh zu einer in sich geschlossenen Vollendung; sie ward — wenn auch wiederum nicht frei von mancher Umwandlung — der allgemeine Ausdruck europäischer Cultur, und soweit im Alterthum diese Cultur über Asien und Afrika ausgebreitet ward, soweit fanden auch ihre Formen Eingang. Wir fassen die Erscheinungen der nationell griechischen und der mit ihr zunächst verwandten und von ihr abhängigen Kunst unter dem, schon vielfach für ähnliche Zwecke angewandten Namen der „classischen“ Kunst zusammen. [1]

Aus dem eben Gesagten erhellt, dass in dieser Periode der classischen Kunst verschiedene Stadien der Entwickelung zu unterscheiden sind. Als das erste Entwickelungsstadium betrachten wir

[1] Das „Handbuch der Archäologie der Kunst von K. O. Müller“ (zweite Ausg. 1835) ist hier als umfassendster Leitfaden für das Studium der classischen Kunst, als eine der wichtigsten Autoritäten für die Bestimmung des Einzelnen und als reichhaltigster Nachweis der schriftlichen und bildlichen Hülfsmittel für das Ganze und für das Einzelne zu nennen. Die Anführung dieses Werkes (dessen stets fortschreitende höhere Vollendung durch den allzufrüh erfolgten Tod des Verfassers leider gehemmt sein dürfte) überhebt mich vielfacher Citate. Die weiteren Nachweise, die ich im Verlauf der Darstellung der classischen

die Leistungen der Kunst, welche dem heroischen Zeitalter der griechischen Geschichte, vornehmlich der Epoche des trojanischen Krieges (die Eroberung von Troja wird in das Jahr 1184 v. Chr. Geb. gesetzt), angehören. In diesen frühesten Zeiten war, soviel wir wissen und urtheilen können, ein und derselbe Volksstamm, — das Urvolk der Pelasger, über alle griechischen Lande (vielleicht nur einzelne geringe Ausnahmen abgerechnet) verbreitet. Mehrere merkwürdige Denkmäler, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sodann die Anschauungen, die den Mythen und Sagen des griechischen Alterthums, besonders den homerischen Gesängen, zu Grunde liegen, geben uns, wenn auch nicht ein umfassendes Bild der künstlerischen Leistungen jener frühen Tage, so doch einige nicht ganz ungenügende Andeutungen über die Richtung, welche die Kunst in ihnen genommen hatte.

Aus diesen Andeutungen geht aber hervor, theils, dass die Stufe, welche die griechische Kunst im heroischen Zeitalter einnahm, wiederum noch eine niedere war, theils, dass sie, wenn auch nicht ohne namhafte Eigenthümlichkeit, doch der altorientalischen Kunst fast näher stand als der später griechischen, indem die letztere in Folge höchst bedeutender politischer Umwälzungen eine ganz neue Richtung gewinnen sollte. Es schliesst sich somit das zunächst Folgende eigentlich noch unmittelbar an die so eben beschlossenen Abschnitte an.

Die einfachsten Denkmäler, deren in den homerischen Gesängen und in andern Nachrichten über das griechische Alterthum Erwähnung geschieht, sind die Grabmäler der gefallenen Helden. Diese scheinen freilich mehr an das nord-europäische (und nord-amerikanische) Alterthum zu erinnern, als an den Orient. Sie werden insgemein als kegelförmige Erdhügel geschildert, in deren Tiefe die Asche des Verstorbenen beigesetzt ward; auf ihrer Spitze waren bisweilen einzelne grosse Steine aufgerichtet, theils roh, theils bearbeitet. Von Einem Grabhügel dieser Art, dem des Aegyptus in Arkadien, dessen ebenfalls schon Homer gedenkt,[1] berichtet Pausanias,[2] dass er einen kreisrunden steinernen Unterbau

Kunst geben werde, sollen dem Leser nur das zunächst Wichtige, und insbesondere die gediegensten bildlichen Darstellungen bemerklich machen.

Als tabellarische Uebersicht ist vorzüglich zu empfehlen: F. v. Bartsch, Chronologie der griechischen und römischen Künstler bis zum Ablauf des fünften Jahrhunderts nach Chr. Geb.

[1] Ilias, II, V. 604.

[2] Buch VIII, c. 16, 3.

gehabt habe, — eine Anordnung, die sich, als ein Zeugniss ursprünglicher Stammes-Verwandtschaft, bei den alten Völkern des mittleren Italiens an noch erhaltenen Denkmälern wiederfindet.[1] Von einigen Grabhügeln wird erzählt, dass sie mit Bäumen bepflanzt worden seien.

Ueber die Anlage des Tempelbaues in der heroischen Zeit haben wir nur wenige und dunkle Nachrichten, welche keine nähere Anschauung verstatten. Häufig auch tragen diese Nachrichten noch ein ganz mythisches Gepräge; so wird von dem Apollo-Tempel zu Delphi erzählt, dass er zuerst aus Lorbeerzweigen errichtet worden sei, dann aus Flügeln, die mit Wachs verbunden waren, dass man ihn später aus Erz und noch später (aber ebenfalls noch in mythischer Zeit) aus Steinen erbaut habe; dieser steinerne Tempel sei in der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. durch Feuer zerstört worden.[2]

Die wichtigsten Aeusserungen künstlerischer Thätigkeit finden wir in der Anlage der Burgen und Herrenhäuser; über sie besitzen wir nicht blos einzelne nähere Nachrichten, sondern es sind auch bedeutsame Reste dieser Anlagen auf unsre Zeit gekommen, so dass wir noch aus eigner Anschauung über die in ihnen hervortretende Kunstrichtung urtheilen können.

Zunächst merkwürdig sind die gewaltigen Mauern, welche diese Burgen umgaben und die in der späteren Zeit Griechenlands — ebenso, wie man die alten Steinmäler unsers Vaterlandes dem Geschlechte der Riesen zuschreibt — mit dem Namen der Cyklopen-Mauern bezeichnet wurden.[3] Der allgemeine Charakter dieses Mauerwerkes besteht darin, dass zu seiner Ausführung nicht rechtwinklige Quadern, sondern polygone Steinblöcke angewandt wurden; doch lassen uns die erhaltenen Reste verschiedene Gattungen unterscheiden, welche auf die allmähligen Fortschritte der künstlerischen Technik hindeuten. Die ältesten Mauern erscheinen in dieser Art aus rohen colossalen Blöcken aufgethürmt, bei denen die Lücken durch kleinere Steine ausgefüllt wurden; die Mauern von Tiryns (in Argolis) sind als ein Haupt-Beispiel dieser Gattung anzuführen. Später wurden die Steine mehr oder weniger sorgfältig, in polygonischer Art, behauen und mit ihren Kanten

[1] Vgl. unten: Kap. IX, §. 4, 1.

[2] Pausanias, X, c. 5, 5.

[3] Vgl. besonders: *W. Gell, Argolis*, und *Dodwell, classical and topogr. tour through Greece.* — Auch: W. Gell, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands; a. d. Engl.

und Winkeln genau incinander gefugt, so dass sich ein mannigfach wechselnder, und dadurch eigenthümlich fester Verband ergab; das Letztere ist wohl die Ursache, dass solches Mauerwerk auch in der jüngeren Zeit Griechenlands zuweilen, besonders bei den Unterbauten, wiederkehrt. Unter den alten Werken sind hier vornehmlich die Mauern von Argos und ein Theil derer von Mycenä zu nennen. Mehrere Mittelstufen, besonders das Streben, die Steine in horizontalen Schichten übereinander zu legen, führten sodann allmählig in den regelmässigen Quaderbau hinüber.

Die in diesen Cyklopen-Mauern angebrachten Thore haben verschiedene Gestalt. Ihre Seitenwände haben in der Regel eine schräge (pyramidale) Neigung, theils dadurch hervorgebracht, dass die oberen Steine über die unteren mehr heraustreten, theils durch schrägstehende grössere Pfosten gebildet. Auch ihre Bedeckung ist häufig in giebelförmiger Schräge geführt, theils wiederum durch übereinander vorkragende Steine, theils durch solche, die Sparren-förmig gegeneinander gestützt sind. In dieser Art bilden sich bisweilen sogar (wie zu Tiryns) förmliche Gallerien, die sich durch Pfeilerstellungen nach aussen öffnen. Seltner sind horizontal liegende Steine zur Ueberdeckung angewandt. Bei grösseren Thoren vereint sich die letztere Weise der Ueberdeckung mit der vorigen in der Art, dass über die Thürpfosten ein grosser Stein als Oberschwelle gelegt, dieser aber von dem Gewicht der Mauer entlastet wird, indem sich über ihm ein leeres Dreieck, an dessen Seitenflächen die Steine der Mauer übereinander vorkragen, bildet. Dies Dreieck wird sodann durch einen flachen Stein von verhältnissmässig geringem Gewichte ausgesetzt. Ein sehr bedeutsames Werk solcher Art ist das sogenannte Löwenthor zu Mycenä; der dreieckige Stein über der Oberschwelle des Thores besteht hier aus dunkelgrünem Marmor und enthält die Reliefdarstellung zweier Löwen, die sich gegen eine Kandelaber-artige Säule emporrichten. Diese ganze Anordnung ist, wenn auch noch roh in der Composition, doch sehr eigenthümlich und nicht ohne frappante Wirkung. Bei den geringen Resten von architektonischem Detail, die sich aus der in Rede stehenden Frühperiode der griechischen Kunst erhalten haben, ist zugleich die besondere Formation, die an der Säule des ebengenannten Reliefs bemerklich wird, für die nähere Beobachtung des Formensinnes in jener Zeit höchst wichtig; sowohl an dem Kapitäl derselben, als an der Basis, auf welcher sie steht, sieht man nämlich Gliederungen, deren Profil in einer weichen, geschwungenen Linie geführt ist.

Die Beschaffenheit der Herrenhäuser kennen wir nur aus

den homerischen Schilderungen, vornehmlich aus der Schilderung vom Hause des Odysseus auf Ithaka. Wie in den Palästen der orientalischen Herrscher, so sehen wir hier eine zusammengesetzte architektonische Anlage und die Anwendung reich schmückender Stoffe. Eine Mauer umschloss das Ganze. Durch einen äusseren Hof gelangte man zu einem inneren, in welchem ein Altar aufgerichtet und der mit Säulenhallen und mannigfachen Gemächern umgeben war. Der innere Hof führte zu einem grossen Säulensaal, in welchen die festlichen Versammlungen stattfanden. Hinterwärts schlossen sich sodann die Räume für das Familienleben, namentlich die Wohnung der Frauen an. Die Wände erglänzten von Erz und kostbaren Metallen, von Elfenbein und anderen Prachtstoffen. So wird es namentlich von der Wohnung des Menelaus berichtet; so von der fast zauberhaften Wohnung des Alcinous auf Scheria, bei der, wieviel des Schmuckes auch der dichterischen Phantasie angehören mag, doch immer eine volksthümliche Anschauung zu Grunde liegen musste. [1]

Ein eigenthümlicher Theil dieser fürstlichen Anlagen besteht in den Thesauren oder Schatzhäusern. Dies sind gewölbartige, zumeist unterirdische Räume, welche, wie es scheint, vornehmlich zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten bestimmt waren. Die Sagen und die Berichte des griechischen Alterthums erwähnen dieser Bauwerke mehrfach, zum Theil in genauer Schilderung; mehrere von ihnen sind ganz oder in deutlichen Resten auf unsre Zeit gekommen, so dass wir von der merkwürdigen Structur, die bei ihnen zur Anwendung kam, eine bestimmte Anschauung haben. Sie sind von kreisrunder Grundfläche und erheben sich kuppelförmig, in einer Bogenlinie. Das Princip der Structur ist dasselbe, wie wir es schon häufig auf den früheren Entwickelungsstufen der Kunst, und so auch bei den vorhin besprochenen Thoren, gefunden haben; es liegt nemlich eine Reihe von Steinkreisen übereinander, von denen jeder obere über den unteren vorkragt, bis der oberste Kreis so eng wird, dass eine einzige Platte den Schluss bildet; durch Abschrägung der vorkragenden Ecken hat sodann das gesammte Innere die gewölbartige Gestalt erhalten. Eine runde Grundform musste man dabei anwenden, um solcher Gestalt dem Drucke des umgebenden Erdreiches begegnen zu können. Die Steine jedes einzelnen Kreises sind zwar, der Hauptform nach, quadratisch zugehauen, so dass sie, nach der Tiefe zu, nicht aneinanderschliessen; indem man aber kleinere Steine zwischen sie hineintrieb,

[1] Vgl. Odyssee IV, v. 72; VII, v. 84, ff.

erhielt man gleichwohl eine Art keilförmigen Zusammenhanges; auch hat man gefunden, dass die Steine in der That, einige Zoll von der inneren Fläche des gewölbartigen Raumes nach der Tiefe zu, einen wirklich keilförmigen Ansatz und Zusammenschluss haben. Jeder einzelne Steinkreis ist somit nach dem Princip des Gewölbes construirt. Es ist auffallend, dass man von dieser, gegen den Druck des Erdreiches und in der Horizontalfläche angewandten Structur nicht auch Anwendung auf die Vertikalfläche gemacht hat, d. h. dass man nicht von ihr aus zur Ausbildung des wirklichen Gewölbes gekommen ist. Es scheint, dass dies nur durch die umfassende Einführung eines architektonischen Systemes, welches in Folge der schon angedeuteten politischen Umwälzungen des griechischen Lebens sich ausbilden sollte und welches mit der Bogenlinie im Widerspruche stand, verhindert worden ist. [1]

Das merkwürdigste und am Besten erhaltene unter den uns bekannten Schatzhäusern ist das des Atreus zu Mycenä. [2] Das Innere desselben misst im unteren Durchmesser und in der Höhe gegen 48 Fuss. Man hat Spuren gefunden, dass dies Gebäude im Inneren mit Erz bekleidet war; einige eherne Nägel, welche die Bekleidung festhielten, haben sich noch erhalten, von den übrigen sieht man die Löcher. Eine solche Dekoration stimmt mit dem überein, was oben über den Schmuck der fürstlichen Wohnungen bemerkt wurde. Auch wird anderweitig in den Berichten der Alten von ehernen unterirdischen Gemächern gesprochen, die ohne Zweifel dieselbe Beschaffenheit hatten; als ein solches hat man sich z. B. das sogenannte eherne Fass zu denken, in welchem Eurystheus sich vor Herkules verbarg. Zwar stellen die Berichte der Alten bei den Gebäuden solcher Art nicht immer den Zweck, Kostbarkeiten zu bewahren, in den Vorgrund; doch liegt es in der Natur der Sache, dass man sich ihrer überhaupt bedient hat, wenn man eines sichern Verschlusses, wie z. B. bei geheimen Frauengemächern oder bei Gefängnissen, oder wenn man eines sichern Zufluchtsortes bedurfte. Auch mit den alten Tempeln scheinen häufig Räume dieser Art verbunden gewesen zu sein.

Das Schatzhaus des Atreus ist ausserdem durch den Eingang, der von der Seite in dasselbe hineinführt, ausgezeichnet. Der Eingang ist ebenso construirt, wie das Löwenthor von Mycenä,

[1] Welche weiteren Erfolge jene alterthümliche Constructionsweise bei den alten Völkern des mittleren Italiens hatte, wird sich weiter unten ergeben. Vgl. Kap. IX, §. 3.

[2] Vgl. besonders: Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5.

nur ist hier jener Stein, welcher die dreieckige Oeffnung über der Oberschwelle verschloss, nicht mehr vorhanden. Doch ist der Eingang des Schatzhauses sorgfältiger ausgebildet, namentlich die Thüröffnung mit mehreren Streifen eingefasst, und es finden sich an ihm die Spuren, dass er ursprünglich, wie das Innere, eine reichere Bekleidung hatte. Man hat architektonische und dekorative Bruchstücke, aus rothem, grünem und weissem Marmor bestehend, unter den Trümmern aufgefunden, die ohne Zweifel zu den Zierden dieses Einganges gehörten. Sie sind sehr wichtig, indem sie uns eine nähere Anschauung von dem Formensinne jener Zeit, — noch deutlicher als an dem Relief des Löwenthores, doch nicht ohne eine gewisse Uebereinstimmung mit den dort bemerkten weichen Formen, — gewähren. Vermuthlich standen zwei Halbsäulen zu den Seiten des Einganges; ein Theil des Schaftes einer Säule und eine Basis haben sich von ihnen erhalten. Die Basis ist hoch und breit, von auffallend weicher Gliederung und sowohl in den Gliedern selbst als in deren Zusammensetzung an die Säulenbasen von Persepolis erinnernd (somit wiederum die Verwandtschaft mit altasiatischer Kunst bezeichnend). Die Hauptglieder der Basis sind mit flachen Reliefornamenten verziert: das grosse Karnies, welches den Ansatz zum Schafte bildet, mit einer Art von Blättern, der Pfühl unter demselben, das Hauptglied der Basis, in ähnlicher Weise wie der Schaft. Auf dem letzteren laufen nemlich grosse, im Zikzak geführte Bänder umher, zwischen denen ein Muster von Spirallinien (ganz ähnlich der späteren Wellenverzierung der griechischen Kunst) angebracht ist. Die übrigen Schmucktheile des Einganges bestehen aus Platten, die dieselben Spiralzierden, Rosetten und Kreise enthalten. Die ganze Behandlung der Ornamente erscheint in dem Charakter einer beginnenden Entwickelung der Kunst: reich, fleissig durchgeführt, aber noch ohne diejenige Präcision, die erst das Resultat einer lange gebildeten Kunstschule ist. [1]

Als Schmuck der Herrenhäuser und des fürstlichen Lebens überhaupt werden sodann, vornehmlich wiederum in den Gesängen

[1] Es ist von verschiedenen Seiten bezweifelt worden, ob all diese aufgefundenen Schmucktheile wirklich zum Schatzhause des Atreus (in dessen ursprünglicher Anlage) gehört haben; auch hat man behauptet, dass sie im Gegentheil einer viel späteren Zeit, der des byzantinischen Mittelalters, angehören. Ich kann indess dieser Ansicht nicht beipflichten. Denn abgesehen von den äusseren Gründen, die für das in Anspruch genommene Alter dieser Fragmente sprechen, so finde ich in ihnen, in der Gliederung der Basis und in den Ornamenten, einen Charakter, der (wie oben angedeutet) dem höheren Alterthum der

Homers, die mannigfaltigsten Prachtgeräthe angeführt. Auch sie deuten auf eine, der asiatischen verwandte Richtung der Kunst. Theils sind es Arbeiten aus Holz, denen kunstreicher Schmuck aus Gold, Silber, Elfenbein und Bernstein eingelegt war, theils Metallarbeiten verschiedener Art, theils Teppiche und Zeuge mit eingewirkten Figuren. Einzelne dieser Werke gehören geradezu der bildenden Kunst an, und wieviel man auch hier wiederum der willkührlich ausmalenden Phantasie des Dichters zuschreiben mag, so lässt sich immer nicht behaupten, dass dieselbe ohne eine vorhandene Kunstübung der entsprechenden Art zu jenen Erfindungen hätte kommen können. Unter diesen Arbeiten sind die goldnen Statuen im Saale des Alcinous zu nennen, die als Fackelträger dienten, sowie die aus Silber getriebenen Hunde, die ebendaselbst als Wächter der Thür aufgestellt waren. (Letztere möchte man etwa mit den Löwen am Throne Salomo's vergleichen.) Als das bedeutsamste Werk aber erscheint der Schild, den Hephästos für Achill fertigte und der mit den mannigfaltigsten Reliefdarstellungen, zum Theil aus verschiedenen Metallen gearbeitet, versehen war,[1] obschon es sehr überflüssig sein dürfte, nach der Schilderung des Dichters ein wirkliches Bild zu entwerfen.

Im Uebrigen besitzen wir nur geringe Andeutungen über die bildende Kunst der heroischen Zeit. Die ältesten Cultusbilder der Griechen werden häufig noch, die niedrigste Kunststufe bezeichnend, als einfache Steinpfeiler geschildert. Aus solchem Anfange entwickelt sich (ähnlich wie wir dies schon anderweitig auf den frühsten Stufen der Kunst bemerkt haben) ein weiterer Fortschritt dadurch, dass man aus der rohen Masse die vorzüglich charakteristischen Theile der Gestalt, den Kopf und die Arme, welche die Attribute halten, hervortreten lässt. Doch fehlt es uns an aller Anschauung, wieweit sich in solchen Gebilden ein eigentlicher Kunstsinn bethätigt habe. Die sogenannten Hermen der späteren griechischen Kunst — viereckige Pfeiler mit menschlichen Köpfen — dürfen hiebei nicht in Betracht kommen, indem bei ihnen die höher entwickelte künstlerische Auffassung und die naiv alterthümliche Composition in entschiedenem Widerspruche stehen und eben nur eine absichtliche Andeutung alterthümlich geheiligter Motive erkennen lassen. — Dann ist häufig von alten, aus Holz geschnitzten Bildern

Kunst eben so vollständig entspricht, wie er in beiden Beziehungen (in den Gliederungen, wie in den Ornamenten) von der Kunst des byzantinischen Mittelalters, die vorzugsweise auf den spätrömischen Formen fusst, verschieden ist.

[1] Ilias, XVIII, v. 478, ff.

der Götter, die in diese Frühzeit der griechischen Geschichte hinaufreichen, die Rede; sie wurden mit grellen Farben bestrichen, mit buntem Putz und mit wirklichen Gewändern geschmückt. Aber auch von ihnen haben wir keine Anschauung. An ihre Ausführung knüpfen sich gewisse Künstlernamen, wie z. B. der des Dädalus, der auch als der Werkmeister grosser Bauunternehmungen genannt wird, der des Smilis, u. A. m. Indess hat die ganze Existenz dieser Personen, gleich der der griechischen Heroen, noch ein durchaus mythisches Gepräge.

Dass jedoch nicht, wie es nach den eben angeführten Bemerkungen scheinen dürfte, die bildende Kunst der heroischen Zeit Griechenlands auf den untersten Stufen der Entwickelung verharrt sei, ergibt sich aus dem einzig erhaltenen bildnerischen Denkmal dieser Periode, dem schon erwähnten Relief des Löwenthores von Mycenä.[1] Die beiden, auf demselben enthaltenen Löwen (denen leider die Köpfe fehlen) sind zwar durchaus schlicht und einfach gehalten; aber es zeigt sich an ihnen ein Sinn, der für die Beobachtung der Natur bereits geöffnet ist und der bei beschränkenden äusseren Verhältnissen (bei dem gegebenen beengenden Raume) doch die allgemeinen Bedingnisse der körperlichen Form sehr wohl aufzufassen und wiederzugeben vermag.

[1] S. besonders die treffliche Abbildung bei *A. Blouet, Expédition scientique de Morée, II, pl. 64, 65.*

Achtes Kapitel.

Die griechiſche Kunſt in der hiſtoriſchen Zeit.

Allgemeine Uebersicht des Entwickelungsganges.

Achtzig Jahre nach der Eroberung Troja's, im J. 1104 (der gewöhnlichen Zeitrechnung zufolge), begann jene merkwürdige Umwälzung des griechischen Lebens, welche fortan der ganzen Geschichte Griechenlands ein so eigenthümliches Gepräge geben sollte, durch welche überhaupt erst die historische Bedeutsamkeit des Volkes begründet ward. Aus den nordgriechischen Gebirgsländern stieg der Stamm der Dorier herab und setzte sich im Peloponnes fest; der grössere Theil Griechenlands wurde von ihm unterworfen; über das ganze Volk der Griechen erstreckte sich der Einfluss seiner körperlichen Macht oder seiner geistigen Richtung. Vor ihm entwich aus dem Peloponnes der dort ansässige, den Urbewohnern des Landes angehörige Stamm der Ionier; dieser fand zuerst in Attika eine neue Heimath, breitete sich aber von da in zahlreichen Kolonieen nach Klein-Asien hinüber. Auch die Dorier sandten Kolonieen nach Klein-Asien, doch gewannen diese nicht die Bedeutung der ionischen; ungleich wichtiger waren die dorischen Kolonieen, die sich nach dem Westen zu, nach Sicilien und Unter-Italien (Gross-Griechenland) gewandt und dort griechisches Leben hinübergetragen hatten. Beide Stämme wurden die Hauptrepräsentanten des griechischen Geistes: die Dorier im Westen und in dem grösseren Theile des eigentlichen Griechenlands vorherrschend, die Ionier im Osten, für Griechenland selbst aber zunächst nur in Attika bedeutend. Das dorische Sparta und das ionische Athen wurden im Verlaufe der Zeit die beiden Angelpunkte, um welche das griechische Leben sich bewegte.

War das heroische Zeitalter der griechischen Geschichte noch in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse zum Orient

erschienen, so entwickelte sich nun, durch die Dorier und durch den Einfluss, den sie ausübten, auf's Entschiedenste der Geist des europäischen Occidents. Mit ihnen trat jenes freie, innerliche Bewusstsein der Kraft, geleitet und zusammengehalten durch einen strengen Sinn für Maas und Gesetz, trat jene harmonische Verbindung von Verstand und Phantasie hervor, wodurch der Kunst das angemessenste Feld eröffnet, ihr die würdigste Bahn zur weiteren Entwickelung vorgezeichnet war. Ueberhaupt liegt in dem Charakter des dorischen Stammes eine Würde, ein feierlicher Ernst, der, wie es scheint, von vorn herein eine höhere Idealität der Kunst bedingen musste. Dabei jedoch ist er keineswegs frei von einem einseitig herben und schroffen Wesen; und die ihm inwohnende Neigung, an alter Sitte und Herkommen festzuhalten, würde solcher Gestalt eine vollendete Entwickelung der griechischen Kunst unmöglich gemacht haben, wenn diese eben auf ihm allein beruht hätte. Hier nun tritt das Wechselverhältniss zwischen dem dorischen und dem ionischen Stamme als höchst bedeutsam hervor. Die Ionier, dem alten Culturvolke Griechenlands angehörig, erscheinen, wie wir es bei letzterem in künstlerischer Beziehung bereits kennen gelernt, von vorn herein mit einer grösseren Weichheit und Beweglichkeit des Gefühles begabt; ihre äussere Richtung gegen den Orient musste dieser Eigenthümlichkeit ihres Charakters eine stete Nahrung gewähren. Dass dieselbe aber nicht ausartete, sich nicht geradezu in das orientalische Element auflöste, das verhinderte der innere Zusammenhang der sämmtlichen griechischen Stämme und vornehmlich eben jene Einwirkung des dorischen Geistes, die um so weniger ausbleiben konnte, als die Ionier, im Gegensatz gegen die Dorier, mit einer leichteren Empfänglichkeit begabt waren. So erhielt der ionische Charakter eine höhere Kräftigung, als er durch sich selbst hätte erreichen können, so ward er befähigt, auf den dorischen zurückzuwirken, so war es die Vereinigung beider, woraus die höchste Blüthe, wie des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst hervorging. Fassen wir die Blüthezeit der griechischen Kunst ins Auge, so sehen wir eine mehr oder weniger einseitige Ausbildung der beiden verschiedenen Elemente eben nur in denjenigen Gegenden, wo die beiden Stämme einseitig vorherrschten, entschiedenen Dorismus in Sicilien und Grossgriechenland, entschiedenen Ionismus in Kleinasien; im Peloponnes erscheint der dorische Charakter in einer schon mehr gemässigten Weise und nicht ohne sänftigende Einwirkung des ionischen; in Attika aber, und vornehmlich in Athen, finden wir, den Verhältnissen des Landes gemäss, die von den Doriern

angenommenen Formen in anmuthvollster Ermässigung, die ionischen in dem Gepräge der edelsten Kraft. Doch waren freilich auch noch andere Umstände wirksam, um Athen auf den Gipfel menschlicher Bildung zu erheben.

Die früheren Zeiten des Entwickelungsganges der griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier sind uns, was den näheren Einblick in ihre einzelnen Verhältnisse anbetrifft, nur wenig bekannt. Ueber ein halbes Jahrtausend verging, ohne dass uns über diese Periode eine, nur einigermaasen umfassende Kunde zugekommen wäre, ohne dass wir von den Ursprüngen der nachmals so bedeutsamen Erscheinungen genügende Beispiele erhalten sähen. Doch können wir aus dem Späteren mit Bestimmtheit auf das Frühere zurückschliessen, namentlich aus der Gestaltung der Architektur, die überall, wo sie nur als eine selbständige erscheint, das Ergebniss allgemeiner, volksthümlicher Zustände ist. Von der Architektur zunächst gelten die im Vorigen ausgesprochenen Bemerkungen; sie tritt uns nunmehr als eine eigenthümliche, vollkommen durchgebildete entgegen, aber zugleich in der Art, dass sie, je nach dem Charakter des dorischen und des ionischen Stammes, ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Die dorische und die ionische Ordnung (wie man sich auszudrücken pflegt) der griechischen Architektur sind der unmittelbare Ausdruck des Formensinnes, wie sich dieser in einem jeden der beiden Stämme, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, allmählig ausgebildet hatte; erst nachmals wurden diese Ordnungen zum Theil, mehr aus ästhetischen als aus nationalen Rücksichten, mit freier Wahl angewandt. Auch in den Formen der bildenden Kunst hatten sich ohne Zweifel die Stamm-Unterschiede auf ähnliche Weise ausgeprägt; doch ist uns hier nicht eine eben so bestimmte Anschauung erhalten.

War jenes erste halbe Jahrtausend seit dem Auftreten der Dorier, wie wir aus verschiedenen Andeutungen voraussetzen dürfen, nicht ohne mancherlei bedeutsame künstlerische Unternehmungen hingegangen, so entwickelte sich doch erst, seit sich die neuen politischen Verhältnisse vollständig geregelt, seit das gesammte griechische Leben eine bestimmte, klare Gestalt gewonnen hatte, ein weiterer, mehr umfassender und folgenreicher Betrieb der Kunst. Man kann den Beginn dieser erhöhten Thätigkeit etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. setzen. Die griechischen Freistaaten hatten einen mehr oder weniger lebhaften Handel gegründet und in den erworbenen Reichthümern die Mittel zur Ausführung mannigfacher künstlerischer Werke gefunden. Aus vielen Staaten erhoben sich in dieser Zeit, bei dem Kampfe der

Geschlechter um die oberste Stellung, Alleinherrscher (von den Griechen Tyrannen genannt), welche den Glanz ihrer Regierung durch grossartige Denkmäler der Kunst zu bekunden strebten und, indem sie vielfache Kräfte in ihrer Hand vereinigten, um so Grösseres zu leisten und die Ausübung der Kunst um so entschiedner zu fördern vermochten. Die gymnastischen Spiele der Griechen hatten das Auge auf die Bedeutung der Kraft und Schönheit des menschlichen Körpers hingeführt; indem man dieselbe in dem Ehrenbilde des Kämpfers darzustellen begann, entwickelte sich ein reger Sinn für den Organismus der lebendigen Gestalt. Der religiöse Cultus endlich hatte sich zu einer feststehenden Form ausgebildet. Die Götter waren der menschlichen Anschauung in verwandter Erscheinung gegenüber getreten; man strebte, diese Erscheinung im Bilde festzuhalten, ihr das Gepräge der höchsten Würde zu geben, ihren verschiedenartigen Charakter in der künstlerischen Bildung der Form (im Gegensatz gegen eine willkührlich phantastische Symbolik) auszudrücken. Die Tempel wurden diesen menschlichen Göttern als Wohnungen erbauet, aber ihr Aeusseres ward auf eine Weise eingerichtet, dass es die ganze Bedeutsamkeit der Götterwohnung aussprach. Es ist dies die Periode des grossartigsten Strebens, einer mächtig ringenden Entwickelung; aber noch waltet in all den Werken, die ihr angehören und die bis in das fünfte Jahrhundert hinabreichen, ein eigenthümlich strenges Gefühl, noch ist in ihnen die freie Entfaltung der Form nicht erreicht.

Andre günstige Umstände bewirkten die höchste Entfaltung des griechischen Lebens und bereiteten der Kunst den gedeihlichsten Boden. Die Macht der Tyrannen war gestürzt, die Staaten waren wiederum frei geworden, da drohte von Asien her der Selbständigkeit des ganzen Griechenlands entschiedene Vernichtung. Aber das unermessliche Heer des Perserköniges erlag der griechischen Kraft; 490 ward bei Marathon, 480 bei Salamis und Artemisium, 479 bei Platää und Mykale gesiegt; noch andre Siege folgten. Diese Ereignisse riefen im griechischen Volke das lebendigste Selbstbewusstsein hervor, das sich bald in mannigfachen Werken kund geben sollte. Athen, das an jenen Siegen den grössten Antheil gehabt, trat an die Spitze des griechischen Staatenbundes; der Bundesschatz, zur Bestreitung des Krieges gegen die Perser gesammelt, ward nach Athen geführt, das, indem es den Bundesgenossen Sicherheit nach aussen verhiess, die Summen des Schatzes zur Sicherung und zur Schmückung der eignen Stadt verwenden durfte. An der Spitze der athenischen Staatsverwaltung stand Perikles, ein Mann, der die Bedeutung der Kunst

für das Leben im edelsten Sinne erkannt hatte, dessen Sorge die Stadt ihre erhabensten Denkmäler verdankt; an der Spitze der künstlerischen Unternehmungen Athen's stand des Perikles Freund, Phidias, ein Meister der Kunst von höchstem Range; um ihn reihte sich ein grosser Kreis der vorzüglichsten Talente. Alle inneren und äusseren Gründe vereinigten sich, um Athen auf den höchsten Punkt der künstlerischen Entwickelung zu führen, um das ähnlich fortschreitende Streben des übrigen Griechenlands zu fördern und zu durchleuchten. Das Zeitalter des Perikles, um die Mitte und nach der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. G., bezeichnet die edelste Blüthe der griechischen Kunst, in welcher sich göttlicher Ernst und erhabene Würde aufs Lauterste mit zarter, menschlicher Anmuth vereinigt hatten.

Die eben genannte Periode währte indess nur kurze Zeit. So schnell Athen zu seiner grossen Macht emporgestiegen war, eben so schnell sank es wieder hinab. Die Eifersucht Sparta's entzündete den peloponnesischen Krieg, dessen fast dreissigjährige Dauer (er währte von 431 bis 405) eine sehr fühlbare Umgestaltung des gesammten Griechenthumes veranlasste. Als die Flamme des Krieges gelöscht ward, war, in dem strengen Sparta nicht minder als in dem beweglicheren Athen, die alte Würde des griechischen Lebens dahingeschwunden; ein neues Geschlecht war in den Jahren des Krieges emporgewachsen, das die Leidenschaft nicht mehr im Inneren zurückzuhalten vermochte, dessen Streben auf raschen Genuss des Augenblickes, auf scharfen, spannenden Reiz gerichtet war. So erhielt auch die Kunst eine veränderte Gestalt. Zur Ausführung grossartiger öffentlicher Denkmäler fehlten, häufig wenigstens, die Mittel und auch die Lust; der Architektur zunächst war somit ihre bedeutsamere Unterlage genommen; die bildende Kunst erhielt, im Gegensatz gegen die Stille der Seele, die die Werke der vorigen Periode ausgezeichnet hatte, eine Richtung, in der es vorzugsweise auf den Ausdruck der Leidenschaft, auf die Darstellung sinnlichen Verlangens und sinnlichen Reizes ankam. Bei alledem aber war der griechische Geist so kräftig, so erfüllt und durchdrungen von jenem Geiste des Maases und der Klarheit, dass diese Umwandlung des Charakters für die Kunst noch keine eigentliche Gefährde brachte; vielmehr erscheinen die Werke der Periode, um die es sich hier handelt, als eine zweite, nicht minder bedeutsame Blüthe der griechischen Kunst. Nur in der Architektur bemerkt man, neben einzelnen neuen Erscheinungen von interessanter Eigenthümlichkeit, ein allmähliches Nachlassen der Kraft und um den Schluss dieser Periode bereits die wirklichen Anzeichen des

Verfalles. Der Schluss fällt in die Zeit Alexanders des Grossen, der von 336 bis 324 regierte.

Die letzte Periode der eigentlich griechischen Kunst währt von der Zeit Alexanders bis auf die Unterjochung Griechenlands durch die Römer, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. G. Alexander hatte die griechischen Waffen weit über den Orient getragen und ein mächtiges Reich gegründet. Nach seinem Tode löste sich dasselbe in eine Reihe einzelner Staaten auf, deren Fürsten griechischen Stammes waren und griechische Cultur an ihren Höfen pflegten; eine grosse Anzahl neuer Städte ward gebaut, der Kunst wurden die mannigfachsten, zum Theil prachtvollsten Aufgaben gestellt. Es scheint auf den ersten Anblick, als ob sich durch diese Verhältnisse ein neues Feld zu weiterer Entwickelung für die Kunst habe eröffnen müssen; diess war aber, was das innere Wesen der Kunst betrifft, nicht der Fall. Indem sie mehr den äusseren Zwecken fürstlicher Prachtliebe als dem inneren Bedürfniss diente, konnte auch keine innerlich bedeutsame Fortbildung stattfinden. Es waren der Hauptsache nach die schon vorhandenen Formen, die in einem weiteren Kreise als früher umhergetragen und mannigfaltigeren Zwecken eben nur angepasst wurden. Was an neuen Erscheinungen hervortrat, beruhte vorzugsweise nur auf dem Streben, eine wundersam-überraschende Wirkung hervorzubringen. Dieser letztere Umstand wirkte allerdings auch auf das innere Wesen der Kunst ein, aber nicht zu ihrem Vortheil; denn, wie entschieden in den Hauptwerken auch dieser Zeit die gediegene griechische Praktik noch immer sichtbar bleibt, so kündigt sich doch in ihnen, mehr oder minder, eben jenes Streben nach Effekt an, welches mit der naiven Unmittelbarkeit des Gefühles, die überall in den früheren Werken der griechischen Kunst vorwaltet, im Widerspruche steht und das beginnende Verderben der Kunst bezeugt. Ungleich schärfer tritt diese Richtung noch später hervor, in der Zeit, in welcher die griechische Kunst der römischen Herrschaft diente. Indem aber durch die Römer andre und wesentlich abweichende Elemente mit denen der griechischen Kunst verbunden wurden, ist es zweckmässiger, diese spätere Entwickelungszeit einem gesonderten Abschnitte der classischen Kunst vorzubehalten.

In der Betrachtung der selbständig griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier unterscheiden wir demnach die folgenden fünf Perioden:

1) Die erste, noch dunkle Entwickelungszeit, etwa bis zum sechsten Jahrhundert v. Chr. G.

2) Die Zeit einer bedeutsameren und grossartigeren Entwickelung, im sechsten Jahrhundert und im Anfange des fünften.

3) Die erste Blüthen-Periode, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

4) Die zweite Blüthen-Periode, im vierten Jahrhundert.

5) Die Zeit des beginnenden Verfalles, im dritten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zweiten v. Chr. G.

Was aber das Eingehen in die Einzelheiten des Entwickelungsganges anbetrifft, so ist zu bemerken, dass unsre Kenntniss der griechischen Kunstgeschichte, vornehmlich in Rücksicht auf die erhaltenen Denkmäler und die durch letztere vermittelte nähere Anschauung, immer nur eine fragmentarische ist, und dass uns namentlich das Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst, bis auf einzelne bedeutsame Ausnahmen, nicht anschaulich genug vorliegt. Theils aus diesen Gründen, theils aber auch, weil es überhaupt eine klarere und bestimmtere Uebersicht hervorbringt, ist es für die Zwecke dieses Buches günstiger, bei dem Eingehen auf das Einzelne die nöthigen Abschnitte zunächst nicht nach den verschiedenen Perioden der griechischen Kunst, sondern nach ihren verschiedenen Gattungen anzuordnen, diese verschiedenen Gattungen für sich getrennt zu betrachten und bei der Darstellung einer jeden von ihnen besonders nachzuweisen, wie sich jener Entwickelungsgang in ihr zu erkennen giebt und wieweit wir denselben in seinen feineren Verhältnissen wahrzunehmen vermögen.

A. Architektur.

I. Das System der griechischen Architektur.

§. 1. Der Tempelbau in seinen allgemeinen Formen.

Die architektonischen Denkmäler der griechischen Kunst,[1] im Zeitalter ihrer occidentalisch eigenthümlichen Entwickelung, bestehen vorzugsweise in Göttertempeln; an ihnen bildete sich die architektonische Kunst aus, deren Formen sodann auch bei den

[1] Das Hauptwerk für das Studium der antiken Baukunst ist: Die Geschichte der Baukunst bei den Alten von A. Hirt; 1821, f. Doch ist zu bemerken, dass dem Verf. die neueren Entdeckungen natürlich fremd geblieben waren und dass er überhaupt mehr nur mit einem römisch gebildeten als mit einem griechisch gebildeten Auge zu sehen vermochte.

anderweitigen Bauanlagen, je nachdem diese für eine ideale Gestaltung mehr oder weniger empfänglich waren, in Anwendung gebracht wurden.

Der griechische Tempel ist in seiner ursprünglichen Anlage von sehr einfacher Beschaffenheit; er ist eben nur das Haus des Gottes und besteht in seinen wesentlichen Theilen zunächst nur aus der Celle (durchgehend von viereckiger Grundform), in welcher das Götterbild aufgerichtet ist, und aus einer offnen Vorhalle. Diese Elemente an sich bedingen noch keine höhere Ausbildung der architektonischen Kunst. Aber indem die Vorhalle, wie eben angedeutet, geöffnet war, indem sie somit das Volk gewissermassen zum Eintritt in das Heiligthum des Inneren einladen sollte, musste sich an ihr auch eine aus freien, gesonderten Theilen bestehende Architektur, sowie ein in die Augen fallender, bedeutungsreicher Schmuck entfalten. Man gab ihrer Schauseite eine freie Säulenstellung, man verband damit manigfache bildnerische Zierden. Fast bei allen grösseren Anlagen führte man sodann, die todte Wand des Aeusseren zu beleben, diese Säulenstellung und den mit ihr in Verbindung stehenden bildnerischen Schmuck rings um das Tempelhaus umher. So gestaltete sich das Aeussere des griechischen Tempels in lebendiger, organisch gegliederter Weise, so war der höheren künstlerischen Ausbildung ein würdiges Motiv gegeben.

In der Anordnung dieser Säulenhallen ward aber ebenso schlicht und naturgemäss verfahren, wie das gegenseitige Verhältniss zwischen den architektonischen und den bildnerischen Theilen mit dem klarsten Gefühle abgewogen. Beide Theile dienen zur gegenseitigen Ergänzung; die Architektur erscheint als Gerüst für das Bildwerk, und das letztere erscheint als die Blüthe, die aus dem Stamme der Architektur emporsprosst. Sie sind aufs Bestimmteste von einander geschieden, aber sie bilden erst in ihrer Vereinigung ein vollendetes Ganze. Das architektonische Gerüst besteht zunächst aus der Reihe der Säulen, die über einem gemeinsamen, aus mehreren Stufen bestehenden Unterbau aufgerichtet sind und in lebendiger Elasticität, in geschlossener Kraft emporstreben, und aus dem Balken des Architravs, der über ihnen ruht, die innere Bewegung, die in der Säulenform ausgedrückt ist, abschliesst und durch seine äussere Form die flache Bedeckung der Halle und ihre Verbindung mit dem eigentlichen Tempelhause andeutet. Ueber dem Architrav aber erhebt sich nicht unmittelbar, wie sonst durchgehend in den Architekturen der alten Welt, das krönende Gesims, sondern hier ist zunächst ein Raum für den bildnerischen Schmuck angeordnet;

dies ist der Fries, der, zur bestimmten Bezeichnung seiner Bedeutung, mit seinem griechischen Namen „Bilderträger" (Zophoros) heisst. Ueber dem Bildwerk des Frieses ruht sodann das Kranzgesims, dessen Hauptglied, eine starke, vortretende Platte, einen festen Abschluss bildet. An der Schauseite des Tempels aber und der ihr entsprechenden Rückseite steigt über dem Kranzgesimse noch der Giebel empor, dessen Gestalt, ein flaches Dreieck, durch die Form des Tempeldaches motivirt ist; in seiner Fläche ist das bedeutsamste Bildwerk enthalten, das wiederum in dem kräftig vortretenden Giebelgesimse seinen Abschluss findet. Die Form des Giebels fasst gewissermassen die ganze Architektur der Schauseite zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammen; seine Endpunkte — der Gipfel und die äusseren Ecken — sind ausserdem noch durch freigebildetes, aufstrebendes Ornament ausgezeichnet, so dass diese letzten Schlusspunkte des Gebäudes aufs Klarste hervorgehoben sind.

Je nach der einfacheren oder reicheren Anwendung dieser architektonischen Formen unterscheidet man verschiedene Gattungen von Tempeln; die architektonische Schule der späteren Zeit des classischen Alterthums hat für diese Unterschiede die folgende Classification eingeführt.

1) Der Tempel *in antis*, so genannt, wenn die Anten, d. h. die Stirnseiten der Mauern (hier der Seitenmauern der Vorhalle) bis unter den Giebel vortreten, und (wenigstens in der Regel) Säulen zwischen ihnen stehen. (Daher der gewöhnliche Ausdruck, etwa: „ein Tempel mit zwei Säulen *in antis*.")

2) Prostylos, ein Tempel, dessen Vorhalle in ihrer ganzen Breite durch eine Säulenstellung (ein Prostyl) gebildet wird, — an dem somit die Ecksäulen vor jenen Anten stehen.

3) Amphiprostylos, ein Tempel, der, wie an der Vorderseite, so auch an der Rückseite ein solches Prostyl hat.

4) Peripteros, ein Tempel, der auf allen Seiten von einer Säulenstellung umgeben ist. Dabei ist zugleich zu bemerken, dass das Tempelhaus, welches von jener Säulenstellung umgeben wird, gewöhnlich schon an sich in der Weise von einer der drei vorgenannten Gattungen angelegt ist, dass somit die Vorder- und die Hinterseite des Peripteros nicht selten eine doppelte Säulenstellung haben.

5) Pseudoperipteros (falscher Peripteros), eine in der griechischen Kunst seltne Abart, in welcher das Tempelhaus mit Halbsäulen umgeben erscheint.

6) Dipteros, ein Tempel, welcher mit einer zwiefachen Säulenstellung umgeben ist.

7) Pseudodipteros (falscher Dipteros), eine ebenfalls seltne Abart, in welcher der Tempel zwar nur mit Einer Säulenstellung umgeben ist, aber in demjenigen Abstande der Säulen von dem Tempelhause, welcher dem Abstande der äusseren Säulenstellung des Dipteros entspricht.

Ferner pflegt man die Tempel, jenen Schulregeln gemäss, nach der Zahl der Säulen an der Vorderseite des Tempels (die immer, da der Eingang in der Mitte liegt, eine gerade Zahl sein muss) zu bezeichnen, und zwar als: tetrastylos (viersäulig), hexastylos (sechssäulig), octastylos (achtsäulig), dekastylos (zehnsäulig), dodekastylos (zwölfsäulig). Die Zahl der Säulen an der Langseite der Peripteral-Tempel ist dabei unbestimmt; häufig, obgleich keineswegs als Regel, findet es sich, dass diese Zahl eins mehr als das Doppelte der Zahl der Säulen an der Vorderseite beträgt, — im Allgemeinen kann man jedoch nur sagen, dass ein längliches Verhältniss und eine ungerade Zahl der Säulen an der Langseite vorgezogen wurde. — Eine andre Schulbezeichnung ist die nach der geringeren oder grössern Breite des Zwischenraumes zwischen je zwei Säulen, als: pyknostylos (engsäulig), systylos (nahsäulig) eustylos (schönsäulig), diastylos (weitsäulig), aräostylos (fernsäulig). Doch sind diese Unterscheidungen einseitig, indem überall die Breite jener Zwischenweiten mit den anderweitigen Verhältnissen der architektonischen Theile zu einander in unmittelbarer Verbindung steht. Ganz unzulässig aber ist es, sie, wie es in der späteren classischen Schule eingeführt war, nach bestimmten Maasen unterscheiden zu wollen, da die erhaltenen Monumente der griechischen Kunst hierin, wie in allen übrigen Verhältnissen, sehr mannigfaltige Variationen zeigen; auch ist zu bemerken, dass die letzten der eben angeführten Gattungen gar nicht der griechischen Architektur angehören.

Was das Innere der Tempelanlagen anbetrifft, so besteht das eigentliche Tempelhaus, wie bemerkt, zunächst aus der eigentlichen Cella (dem Naos), die bei den gewöhnlichen Anlagen stets ohne Fenster war, und aus der Vorhalle (dem Pronaos); eine grosse Thür verband beide Räume. Zuweilen kommen Doppeltempel mit zwei Cellen vor. Bei einzelnen Tempeln, namentlich bei solchen, die mysteriösen Culten angehören, finden sich besondre Sanctuarien; bei andern kommt ein abgeschlossenes Hinterhaus (Opisthodom, zumeist wohl als Schatzkammer dienend) hinter der Cella, doch mit dieser gemeinschaftlich in dieselben Seitenmauern eingeschlossen, vor. Bei dem Amphiprostylos (wo dieser für sich besteht oder wo er durch eine äussere Säulen-Umgebung

zum Peripteros wird) bildet sich insgemein an der Rückseite eine dem Pronaos entsprechende Halle (Posticum[1]). — Auf ganz eigenthümliche Weise gestaltet sich das Innere des griechischen Tempels bei solchen Anlagen, die eine grössere Ausdehnung hatten und, wie es scheint, zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt waren, während für gewöhnlich bei den heiligen Handlungen die Menge ausserhalb des Tempels, in dem geweihten Raume, der denselben umgab, verharrte. Hier dehnte sich nemlich die Cella zum offnen Hofraume aus, der sodann wiederum in der Weise der äusseren Architektur behandelt ward: mit Säulenreihen vor den Wänden, oft mit zweien übereinander, von denen die oberen eine Gallerie bildeten, oder mit vorspringenden Wandpfeilern, von denen mehr oder weniger tiefe Nischen eingeschlossen waren. Diese Tempelanlage wird mit dem Namen Hypäthros („unter freiem Himmel") bezeichnet. — Einzelne Anlagen von eigenthümlicher Anordnung werden weiter unten, bei der Betrachtung der einzelnen Monumente, erwähnt werden.

§. 2. Die Formen der dorischen Architektur.

Im Vorstehenden sind die allgemeinen Elemente des griechischen Tempelbaues gegeben. Die besondre Bildung der Formen hängt von den verschiedenen Eigenthümlichkeiten des dorischen und des ionischen Stammes ab, durch welche, wie dies oben bereits näher ausgeführt wurde, die griechische Architektur ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Wir wenden uns nunmehr zur näheren Betrachtung dieser Formenbildung und zwar zunächst zu der der dorischen Architektur, indem diese theils an sich das Gepräge einer höheren Ursprünglichkeit hat, theils auch in Rücksicht auf den historischen Entwickelungsgang (den obigen Andeutungen zufolge) als die ältere betrachtet werden muss.

In der dorischen Architektur sind die Formen des architektonischen Gerüstes mit einfacher Bestimmtheit gebildet, die Zwischenglieder, welche die Haupttheile desselben trennen oder verbinden, und die Schmucktheile ebenso einfach, selbst in strenger Weise gestaltet; dabei aber ist in denjenigen Theilen, in denen sich der Ausdruck einer bewegten Kraft entfalten soll, eine Bildung angewandt, welche diesem Bestreben aufs Entschiedenste und Unmittelbarste entspricht. Ruhe und Kraft, Festigkeit und Würde sprechen

[1] Die alten Schriftsteller haben übrigens nicht immer die oben angegebene Unterscheidung zwischen „Opisthodom" und „Posticum." An sich bezeichnen beide Worte dasselbe, den hintern Theil des Gebäudes.

sich durchweg in diesen Formen aus. Die Säulen haben ein starkes Verhältniss, sie stehen enggeschaart und streben kühn dem Drucke des Gebälkes entgegen, welches mächtig über ihnen lagert.

Nur aus zwei Theilen, die in sich zugleich im innigsten Zusammenhange stehen, sind die dorischen Säulen gebildet, aus dem Schaft und dem Kapitäl. Eine Basis haben sie nicht, vielmehr strahlen sie unmittelbar aus der obersten Stufe des Untersatzes empor, was ihnen von vorn herein das Gepräge der Kühnheit sichert. Der Schaft ist kannelirt, aber in einer Weise — durch straff gespannte (flache) Kanäle, die in scharfen Stegen zusammenstossen, — dass in dieser Gliederung die in der Säule emporstrebende Kraft streng in sich zusammengehalten erscheint; nach oben zu verjüngt sich die Säule, und zwar in erheblichem Maasse, wodurch eben jene Kraft, je näher sie dem Druck des Architravs entgegentritt, um so mehr concentrirt wird. Eine leise Schwellung des Säulenschaftes, die sich mit dieser Verjüngung verbindet, dient gleichfalls zur grösseren Belebung seiner Gestalt und bezeichnet jene emporstrebende Kraft als eine progressiv fortschreitende. Eine starke, vorragende Platte, — der Abacus, das Obertheil des Kapitäles, — bildet über jeder Säule das feste Unterlager für den Architrav. Gegen diese Platte stösst die lebhaft bewegte Säule an; ihre Kraft quillt unter dem Druck der Platte mächtig vor und bildet ein Glied von ausgebauchter Gestalt, — den Echinus, das Untertheil des Kapitäles, — dessen Formation, in der Mitte zwischen den aufstrebenden und den niederdrückenden Theilen, für die gesammte dorische Architektur und, je nach seiner verschiedenartigen Bildung, auch für die verschiedenen Gattungen des Dorismus vorzüglich charakteristisch ist. Unterwärts ist der Echinus durch mehrere Ringe umfasst, welche zum letzten festen Zusammenhalt des aufstrebenden Elements der Säule dienen und in deren Bildung ein ähnliches Gesetz, wie in der Kannelirung des Schaftes, waltet. Unterhalb dieser Ringe ziehen sich um die Kanäle ein oder mehrere feine Einschnitte, die, dem Auge als schwarze Linien erscheinend, dasjenige vordeuten, was in den Ringen wirklich erfolgt.

Der Architrav ist ein einfacher, rechtwinklig gebildeter Balken. Seine Bekrönung und seine Trennung vom Friese bildet eine vortretende Platte. Das Hauptglied des Kranzgesimses ist, wie bereits bemerkt, ebenfalls eine einfache, stark vortretende Platte, welche gegen die bewegten Formen des Bildwerkes im Friese einen entschiedenen Abschluss hervorbringt. Der Fries der dorischen Architektur ist aber nicht durchweg mit Bildwerken ausgefüllt; vielmehr sind dessen Formen durch architektonische

Theile gesondert, die sich in regelmässigem Wechsel über den Fries hinziehen. Dies sind die sogenannten Triglyphen, viereckige, aus der Fläche des Frieses etwas hervortretende Platten. Nach der gewöhnlichen Annahme betrachtet man sie als die Stirnseiten der Querbalken, welche ursprünglich auf den Architrav seien aufgelegt worden. (Bei den vorhandenen Monumenten liegen diese Querbalken, welche die innere Bedeckung der Säulenhalle tragen, durchweg höher als der Architrav.) Jedenfalls hat man die Triglyphen als die architektonischen Stützen für das Kranzgesims zu betrachten; auch haben wir ein ausdrückliches Zeugniss,[1] dass bei alterthümlichen Tempeln die Räume zwischen den Triglyphen — die sogenannten Metopen, die bei den vorhandenen Monumenten durch Reliefs ausgefüllt erscheinen — offen waren. Die viereckige (oder ursprünglich cubische) Gestalt der Triglyphen ist durch ihre Stellung zwischen den viereckigen Formen der Hängeplatte des Kranzgesimses und des Architravs bedingt; ihren Namen haben sie von der an ihnen regelmässig wiederkehrenden Verzierung, senkrechten Schlitzen, die als eine, zwar nur ornamentistische, Rückdeutung auf die Kanäle des Säulenschaftes erscheinen und somit für die Harmonie des Ganzen wesentlich mitwirken. Unterhalb eines jeden einzelnen Triglyphen, und zwar noch unter dem Bande des Architravs, ist ein kleines Band angeordnet, an dem als feinerer Zierrath, eine Reihe sogenannter Tropfen hängt, — das Ganze dieser Verzierung wiederum als ein Vorspiel der Triglyphenform erscheinend. Ueber den Triglyphen treten, unter der Hängeplatte des Kranzgesimses, kleine Platten vor, die sogenannten Mutulen oder Dielenköpfe, an denen ebenfalls Reihen von Tropfen angebracht sind, — dies gewissermassen eine Nachwirkung der Triglyphenform, — so dass durch Alles dies eine unmittelbare Verbindung der verschiedenen Theile des Gebälkes hervorgebracht wird. Die Hängeplatte endlich ist durch ein feines Blättergesims, von frei ornamentistischer Form, bekrönt.

Die Bildwerke in den Metopen des Frieses bestehen insgemein aus stark vorspringenden Reliefs, so dass sie einen wirkungsreichen Gegensatz gegen die Architekturformen bilden. Noch bedeutsamer jedoch erscheint das Bildwerk des Giebels, welches zur vorzüglichsten Zierde des Tempels bestimmt ist, indem dasselbe aus völlig freien Statuen besteht, welche von der Hängeplatte des Kranzgesimses getragen werden.[2] Das Giebelgesims wird in seiner Hauptform

[1] In einer Stelle der Iphigenia in Tauris von Euripides, v. 113.

[2] Als plastische Arbeiten erscheinen die Bildwerke in Fries und Giebel wenigstens der Regel nach; oft mögen es aber auch nur

durch eine ähnlich ausladende Platte gebildet, der aber, da sie mit keinen Triglyphen in Verbindung steht, die Mutulen fehlen. Ueber dieser Platte erhebt sich, kräftig emporstrebend, noch ein besonderes krönendes Glied, die Sima, der sogenannte Rinnleisten, der mit mannigfach buntem Ornament bemalt ist. (Ueber die weiteren Farbenzierden s. weiter unten). Vorspringende Löwenköpfe bilden an den Seiten den Abschluss der Sima. Zuweilen, und vornehmlich an den späteren Architekturen, erscheint sie als Regenrinne auch an den Langseiten des Gebäudes umhergeführt und hier eine Reihe von Löwenköpfen, gleich den ebengenannten, angeordnet, die zur Abführung des Regenwassers dienen. Auf dem Gipfel und den Ecken des Giebels erheben sich endlich jene schon oben erwähnten freien Zierden, die sogenannten Akroterien, die gewöhnlich in einer Blumenform, zuweilen auch in figürlicher Sculptur, gebildet sind. Aehnliche Blumen (Palmetten), nur von kleinerem Maase, laufen in gewissen Abständen über dem Kranzgesims der Langseiten (an der Stelle der späteren Regenrinne) und auf dem Dachfirste hin, sie bilden, gleich den Akroterien, das letzte Ausklingen der architektonischen Kräfte, beziehen sich aber zugleich auch auf die äussere Anordnung des Daches, indem sie den Reihen der Hohlziegel entsprechen, die über den Plattziegeln liegen. In diesem Bezuge werden sie als Stirnziegel und Firstziegel benannt.

Die innere Bedeckung der Säulenhalle geschieht, wie schon oben bemerkt, durch, dem Architrav ähnliche, nur leichtere Querbalken, über denen breite Platten liegen. In den letzteren sind Kassetten ausgearbeitet. Querbalken und Kassetten bilden solcher Gestalt ein gegliedertes Ganze, das wiederum mit der Gliederung des Säulenbaues im Einklange steht.

Als ein eigenthümlich bedeutsamer Architekturtheil sind endlich noch die Anten zu nennen. Hierunter versteht man, wie bemerkt, eigentlich nur die vortretende Stirn der Mauer, die ihre besondere architektonische Ausbildung, durch feine und leichte Deck- auch Fussgesimse, erhält. Wo seitwärts unmittelbar über der Ante ein Deckbalken ruht, da tritt sie, in der Breite des Balkens, auch zur Seite um ein Weniges aus der Mauer vor und erhält auch hier dieselbe Gliederung; immer indess erscheint sie als ein, mit der

Malereien gewesen sein. Wenn die letzteren an den entsprechenden Stellen, wo die erhaltenen Monumente keine plastischen Zierden haben, nicht mehr sichtbar sind, so liegt die Vermuthung für eine Ergänzung der eben angedeuteten Art wenigstens nahe. Auch hat man neuerlich verschiedene Grabpfeiler entdeckt, die an der Stelle der, sonst auch an ihnen gebräuchlichen Reliefs, Malereien enthalten.

übrigen Mauer organisch verbundener Theil, nicht als selbständiger Mauerpfeiler oder als Pilaster, wie dergleichen in der späteren, namentlich der römischen Kunst angewandt werden. Auch sind die wichtigsten Glieder ihrer Deck- und Fussgesimse insgemein an der Tempelmauer fortgeführt. Ihr Deckgesims hat im Wesentlichen Nichts mit den mächtig ringenden Formen des Säulenkapitäles gemein; es hat mehr den Charakter eines Schmucktheiles und besteht, der Hauptsache nach, aus einem flachen, mit Blumen bemalten Bande, einem krönenden Blättergliede und einer feinen Platte; doch verbinden sich hiemit oft noch andre, feinere Glieder.

Mit diesen architektonischen Formen verbindet sich endlich eine ziemlich ausgedehnte farbige Bemalung.[1] Ueberhaupt erscheint in der griechischen Formenbildnerei, der architektonischen wie der statuarischen, das Element der Farbe nicht ausgeschlossen, vielmehr mit unbefangenem Gefühle überall angewandt, wo es zu einer kräftigeren Gliederung, zur Herstellung einer lebendigeren Fülle, eines glänzenderen Schmuckes dienen konnte. Doch bildet die Form an sich durchweg die Grundlage, das Ursprüngliche, das eigentlich Bestimmende der griechischen Kunst. So zunächst in der Architektur. Das architektonische Gerüst blieb im Wesentlichen, wie es scheint, frei von der farbigen Bemalung, die vorzugsweise nur die schmückenden Theile, namentlich den Fries und die denselben zunächst berührenden Glieder, sowie die feineren Zierden des Kranzes und den Giebel betraf. Die Bildwerke im Fries und Giebel, selbst mit mannigfaltigem farbigem Schmuck versehen, erhoben sich aus kräftig gefärbtem Grunde. Die Hauptfarbe der Triglyphen scheint durchgehend blau gewesen zu sein. Die kleineren Glieder, die verschiedenartigen Bekrönungen, das Kassettenwerk an der Decke der Säulenhallen, die Deckglieder der Anten, alles dies hatte einen vielfach wechselnden bunten Schmuck. In der Bemalung der durchlaufenden Gliederungen findet man ein bestimmt wiederkehrendes Gesetz. Das in der dorischen Architektur so häufig vorkommende Glied von überschlagendem Profil, — eine Form, die

[1] Die Beobachtung dieses farbigen Schmuckes gehört erst der jüngsten Zeit an. Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen.“ Viele wichtige Mittheilungen neuerer Entdeckungen über die vorhanden gewesene Anwendung der Farben sind dieser, im J. 1835 herausgegebenen, Schrift gefolgt. Im Wesentlichen sind meine Resultate hiedurch bestätiget worden; die bedeutendste Modification, zu der mich die neueren Mittheilungen veranlassen, besteht in der Annahme der gefärbten Triglyphen, die mir früher noch zu gewagt erschienen war.

an sich keine architektonische Bedeutung hat, — war stets mit gereiht stehenden Blättern bemalt. Der in der Form des Echinus gebildete Viertelstab erscheint stets mit Eiern bemalt, die Welle mit Herzblättern, der Rundstab mit Perlen, — eine Weise der Verzierung, die ganz auf architektonischen Gesetzen beruht, da sie durchweg das Profil des einzelnen Gliedes auf dessen Fläche gemalt darstellt und so die eigenthümliche Gestalt des Gliedes um so charakteristischer sichtbar macht. Die rechtwinkligen Glieder haben häufig einen gemalten Mäander, der ebenfalls aus ihrer Form hervorgegangen ist, oder, als ganz freien Zierrath, ein blumiges Ornament. Ueberall sind die Farben in entschiedenen, ungebrochenen Tönen angewandt, die dem Auge theils in leuchtender Kraft gegenüber stehen, theils, wo sie im engen Raume miteinander wechseln, ein zarteres harmonisches Spiel bilden. An den unbemalten Theilen erscheint dagegen, wenn die Tempel aus Marmor ausgeführt sind, das edle Material in seinem eigenthümlichen Glanze, oder, bei schlechterem Material, ein lichtgefärbter Stuck-Ueberzug.

In solcher Art gestaltet sich das System der dorischen Architektur. In den gegenseitigen Verhältnissen und in der besonderen Ausbildung der Theile ist dasselbe jedoch den mannigfaltigsten Verschiedenheiten unterworfen, die für das höhere oder spätere Alter der Monumente, für das strengere, einseitigere Festhalten an dem Dorismus in seiner ursprünglichen Gestaltung, sowie für die mildere Ausbildung und endlich für die Verflachung desselben das deutlichste Zeugniss geben.

Die Bauwerke im alterthümlich dorischen Charakter haben schwere, massige Verhältnisse; die besondere Formation ihrer Theile drückt eine gewaltige Kraftanstrengung aus. Die Säulen sind sehr stark, etwa nur viermal so hoch, als am unteren Durchmesser breit; ihre Verjüngung ist so bedeutend, dass der obere Durchmesser (unter dem Kapitäl) etwa nur zwei Drittheile des unteren beträgt; dabei stehen sie zumeist so nahe nebeneinander, dass ihr Abstand kaum breiter ist, als ihr unterer Durchmesser. Die Höhe des Gebälkes ist zuweilen der halben Säulenhöhe gleich, ähnlich hoch der Giebel. Die Zwischenglieder, und namentlich die von bewegter Formation, sind insgemein in auffallender Stärke gebildet, ihre Profile in schweren Linien geführt. Vornehmlich gilt dies von der Form des Echinus, der gewaltsam, in einer entschieden bauchigen Linie, vortritt. Manche Gebäude haben aber nur in den Hauptformen diesen schweren Charakter, während die mehr untergeordneten Details an ihnen eine abweichende, feinere Bildung zeigen, so dass man hierin ein absichtliches Festhalten an den

alten Formen in den Zeiten einer vorgeschrittenen Ausbildung erkennt.

In den Zeiten der schönsten Ausbildung der dorischen Architektur werden die Verhältnisse, obgleich die Gebäude im Ganzen immer einen ernsten Charakter behalten, leichter, der Ausdruck der Kraftanstrengung in der Formation der einzelnen Theile mehr gemässigt; er erscheint hier in einer sicheren, bewussten Haltung. Die Höhe der Säulen nähert sich der Breite von 6 unteren Durchmessern ($5\frac{1}{2}$ bis $5\frac{3}{4}$ Dm.), die Verjüngung beträgt nur $\frac{1}{6}$ des untern Durchmessers, ihre Zwischenweite ist etwa gleich $1\frac{1}{3}$ Dm. Die Höhe des Gebälkes ist etwa einem Drittheil der Säulenhöhe gleich, der Giebel wenig höher. Die Zwischenglieder sind feiner und mit zarterem Schwunge des Profils gebildet; der Echinus erscheint in einer elastisch straffen Linie. — In den Zeiten des Verfalles werden die Verhältnisse noch leichter, die einzelnen Theile werden unbedeutend in ihrer Beziehung zum Ganzen, ihre Formation erscheint insgemein flach und characterlos. Statt der geschwungenen Linien des Profiles finden sich an verschiedenen Gliedern oft nur gerade Abschnitte, die eben nur einen äusserlichen Uebergang von dem einen Architekturtheile zum anderen hervorbringen. Besonders nüchtern erscheint es, wenn das Profil des Echinus in solcher Art nur durch eine gerade (schrägstehende) Linie gebildet wird.

Die Betrachtung der einzelnen Monumente, zu denen wir uns später wenden, wird für alles dies genügende Beispiele geben.

§. 3. Die Formen der ionischen Architektur.

In der ionischen Bauweise ist die Form des architektonischen Gerüstes allerdings mit nicht geringerer Entschiedenheit beobachtet als in der dorischen; aber sie ist mehr gegliedert und reicher ausgebildet; die Zwischenglieder sind mannigfaltiger, weicher und flüssiger; in denjenigen Theilen, in denen die Wirksamkeit der architektonischen Kräfte am Entschiedensten hervortreten muss, spricht sich diese Bedeutung in einer prächtigeren, glänzenderen Weise aus. Die Verhältnisse sind freier und leichter, das Ganze hat das Gepräge einer anmuthvoll weichen Majestät. Der alte Vergleich, welcher der dorischen Architektur einen männlichen, der ionischen einen weiblichen Charakter beimisst, ist durchaus treffend.

In wieweit diese Eigenthümlichkeit der ionischen Architektur auf der ursprünglichen Geistesrichtung des ionischen

Stammes — ehe derselbe, von den Doriern gedrängt, seine alte Heimath verliess — beruhe, inwieweit sie sich, bei seiner spätern Ausbreitung gegen Asien zu, durch orientalische Einflüsse ausgebildet habe, vermögen wir gegenwärtig nicht mehr mit durchgreifender Bestimmtheit nachzuweisen, da von alterthümlich ionischer Architektur leider nur ein einzelner geringer Rest auf unsre Zeit gekommen ist. Doch können wir mit Ueberzeugung annehmen, dass beide Verhältnisse für die Ausbildung der ionischen Architektur wirksam gewesen sind. Die wenigen Reste, die sich von architektonischen Formen des heroischen Zeitalters, vor dem Eintreten der Dorier, erhalten haben, liessen uns eine ähnliche Weichheit des Gefühles erkennen. Dann haben wir bereits früher, bei der Betrachtung der westasiatischen, vornehmlich der persepolitanischen Architektur,[1] gewisse Formen kennen gelernt, denen wir, was ihren Ursprung anbetrifft, ein höheres Alterthum beimessen mussten, und die wir von Seiten der griechisch-ionischen Architektur aufgenommen und in ihr eigenthümliches System verarbeitet finden. Dies sind: die besondre Art der Kannelirungen des Säulenschaftes, die beim Säulenkapitäl vorkommenden Voluten (Schnecken), die Mehrtheiligkeit des Architravs, die unter der Hängeplatte des Kranzgesimses angeordneten Zahnschnitte, auch das verzierende Glied des Perlenstabes; selbst für die Gliederung der sogenannten attischen Basis fanden sich in der persischen Architektur entsprechende Beispiele. Nicht minder indess müssen wir annehmen, dass erst durch dorischen Einfluss, der überall erst dem griechischen Leben seine selbständige Gestalt gab, die ionische Architektur zu ihrer höheren Entwickelung gedichen sei, dass durch ihn sich in derselben jener klare, feste Organismus, jenes geregelte Verhältniss zwischen den architektonischen und den bildnerischen Theilen, jenes sichere und geläuterte Ebenmaas ausgebildet habe, wodurch die ionische Architektur sich, trotz der verwandten Bestandtheile, wesentlich und innerlich von der orientalischen unterscheidet, wodurch sie eben zu einer wirklich griechischen geworden ist. Auch finden sich einzelne Theile, die unmittelbar aus der dorischen in die ionische Architektur übergegangen sind, wie namentlich der Echinus des Kapitäles, obgleich derselbe hier als ein minder bedeutsames Glied erscheint.

Was nunmehr die Formen der ionischen Architektur im Einzelnen anbetrifft, so ist es zunächst charakteristisch, dass ihre Säule — wiederum den Säulen von Persepolis, sowie denen am Schatzhause

[1] Vgl. den ersten Abschnitt, Kap. V., D, §. 4. und 5.

des Atreus entsprechend — mit einer besondern Basis versehen ist. Die Basis bildet eine Vermittelung zwischen den Stufen des Unterbaues und der Säule, einen Untersatz, auf welchem die emporstrebende Kraft der Säule ruht; ihre Gliederung deutet es jedoch an, dass sie dem Druck der Säule eine selbständige Kraft entgegenzusetzen bestimmt ist, dass auch hier das Leben der architektonischen Theile unmittelbar mit deren einzelner Entfaltung beginnt. Das Hauptglied besteht aus einer vortretenden Kehle von straffer elastischer Spannung, die ein energisches Zusammenziehen der Kraft ausdrückt; über der Kehle ruht ein Pfühl, dessen Form durch den Druck der Säule motivirt ist. Im Uebrigen hat sie eine verschiedenartige Ausbildung, je nach der verschiedenen Gestaltung des Ionismus. Sehr interessant ist es, unter den geringen Resten des alten Juno-Tempels zu Samos Säulenbasen erhalten zu sehen, welche, wenn auch zierlich ornamentirt, doch diese Grundform in einfachster Gestalt zeigen. An den spätern Gebäuden des ionischen Kleinasiens findet sie sich weicher entwickelt, vornehmlich dadurch, dass statt Einer grossen Kehle deren zwei, durch kleine Zwischenglieder getrennt, angewandt werden; diese Form wird speziell mit dem Namen der ionischen Basis bezeichnet. In Attika scheint ursprünglich ebenfalls die einfachste Form dieser Basis angewandt zu sein; bei den älteren ionischen Monumenten aber zeigt sich hier schon ein Rundstab unter der Kehle, der bald zum kraftvoll bedeutsamen Pfühle anwächst. Diese Formation bezeichnet man mit dem Namen der attischen Basis. Doch behält hier, bei den Monumenten der Blüthezeit der Kunst, die Kehle stets ihre selbständig vortretende Stellung, dabei sind auch die Pfühle häufig mit (horizontalen) Einkehlungen versehen, welche auch in ihnen — analog der Kannelirung des Säulenschaftes — ein festes Zusammenziehen der Kraft ausdrücken. Bei den spätern Monumenten fehlt dies, und es tritt die Kehle mehr zwischen die beiden Pfühle zurück, wodurch das Ganze an Kraft verliert. Zuweilen findet man bei diesen Monumenten der spätern Zeit, unter der attischen, wie unter der ionischen Basis, eine starke Plinthe angeordnet; doch bringt auch diese Einrichtung einen schweren Eindruck hervor, da sie mit den feinen und bewegten Formen, welche in der ionischen Säule durchaus vorherrschen, im Widerspruche steht.[1]

[1] Bei der dorischen Säule, deren Formen an sich einfacher sind und wo namentlich der Abacus des Kapitäles bereits eine ähnliche Erscheinung darbietet, würde eine solche Plinthe nicht jene Disharmonie hervorbringen. Doch würden durch deren Anwendung die Säulen auch hier

Der Schaft der ionischen Säule ist minder energisch verjüngt und etwas weicher geschwellt, als der der dorischen. Er ist kannelirt, aber, durch tiefere Senkung der Kanäle und breitere Stege zwischen diesen, in einer Weise, dass sich auch hierin ein minder herbes Zusammenziehen der Kraft ausdrückt. Die Bildung des Kapitäles ist sehr eigenthümlich; gleichwohl kann man dieselbe, so abweichend die Formen im Einzelnen von den dorischen Formen erscheinen (und so bestimmt in ihnen orientalischer Einfluss sichtbar wird), zunächst auf das Grundprincip der dorischen Architektur zurückführen. Der untere Theil des Kapitäles ist ein Echinus, in seiner Hauptform dem des dorischen gleich; nur ist derselbe, dem weicheren Wechsel der Theile in der ionischen Architektur gemäss, reicher ausgebildet, indem er zu einem Eierstabe ausgemeisselt erscheint, — eine Weise der Verzierung, die sich (wie schon bemerkt) auf der Linie seines Profils gründet. Statt der Ringe, die den unteren Theil des dorischen Echinus scharf zusammenbinden, sieht man hier, in Harmonie mit jener Ausbildung, einen zierlichen Perlenstab angewandt. Statt der rohen, unbeweglichen Form des dorischen Abacus wird sodann aber ein Glied angewandt, welches ein reiches, glänzendes Leben entwickelt und die Kraft des vom Gebälk niederwirkenden Druckes in kühner geistreicher Entfaltung zeigt. Dies ist das Polster mit den nach den Seiten hinaus tretenden Voluten (den Schnecken). In elastisch geschwungener Linie senkt sich dasselbe auf den Echinus nieder, seitwärts, in den Voluten, zusammengerollt, aber in einer Weise, dass es sich hier spiralförmig, mit elastischer Federkraft, zusammenzieht und dass umgekehrt aus dem Auge der Voluten stets neue Kraft in das Ganze hinauszuströmen scheint. Nach oben zu schliesst sich dies Glied der geraden Linie des Architravs an, doch ist es noch durch eine besondere feine Deckplatte, meist von bewegtem Profil gekrönt.

Der Architrav besteht nicht aus einem einzelnen Balken, sondern aus zwei oder drei Platten, die um ein Geringes über einander vortreten; seine Last erscheint hiedurch getheilt und gegliedert. Seine Bekrönung bildet ein feines Band, welches durch ein besondres Glied von bewegter Formation getragen wird. Der Fries hat keine architektonischen Theile mehr, welche, wie die Triglyphen der dorischen Architektur, eine unmittelbare Verbindung zwischen Architrav und Kranzgesims hervorbrächten; vielmehr ist

an der frischen Unmittelbarkeit des Eindruckes verlieren; dies scheint der Grund, weshalb sie, wenigstens in der rein griechischen Ausbildung der dorischen Architektur, nie angewandt wird.

er in seiner ganzen Ausdehnung durch bewegtes Bildwerk erfüllt. Die Hängeplatte des Kranzgesimses wird durch mehrere Glieder von bewegter Formation getragen. Zwischen diesen finden sich häufig die sogenannten Zahnschnitte angewandt, — eine Platte, die in kleinen Abständen mit starken Einschnitten versehen ist. Diese Form ist, bei dem weichen, lebenvollen Organismus der ionischen Gliederungen, auffallend, sie hat, im Gegensatz gegen die letzteren mehr das Gepräge eines starren, willkührlichen Ornamentes. Ihr Vorhandensein erklärt sich nur durch den Einfluss einer hochalterthümlichen oder fremdartigen Architektur; da wir sie bereits in den persischen Monumenten finden, so haben wir sie unbedenklich, wie schon bemerkt, von dort herzuleiten. An den ionischen Bauwerken von Attika, namentlich an denen der schönsten Periode, ist darum aber auch diese Form, als störend in dem Organismus des Ganzen, zumeist verschmäht worden, während sie an den kleinasiatischen stets beibehalten erscheint. — Die krönenden Theile des Ganzen endlich stimmen in ihrer weicheren und reicheren Ausbildung mit den eben besprochenen Architekturtheilen überein. So auch die zumeist reicheren Formen des Kassettenwerkes an der Decke der Säulenhallen, sowie die meist weicher gebildeten und mehrfach wechselnden Gesimsglieder im Innern, namentlich an der Bekrönung der Anten.

Ueber den farbigen Schmuck der ionischen Architektur haben wir bis jetzt im Ganzen nur wenig genügende Zeugnisse. Ohne Zweifel fand er auch hier in ähnlicher Ausbildung statt, wie bei der dorischen Architektur, wenn auch, was aus mehreren Gründen vermuthet werden darf, wiederum in mehr gemilderter, gemässigter Behandlung. Bei den wenigen älteren Monumenten ionischer Kunst, die wir kennen, erscheinen die Glieder nach ähnlichem Princip bemalt, wie bei den dorischen Monumenten; bald aber wird der Gebrauch allgemein, ihre Zierden (wie beim Echinus des ionischen Kapitäles) plastisch auszumeisseln, womit gleichwohl eine Anwendung von Farben verbunden sein konnte.

Was die allgemeinen Verhältnisse der ionischen Architektur anbetrifft, so beträgt die Säulenhöhe etwa 8½ bis 9½ untere Durchmesser, die Zwischenweite zwischen den Säulen durchschnittlich etwa 2 unt. Dm., die Gebälkhöhe zumeist nicht ¼ der Säulenhöhe; der Giebel, soviel wir urtheilen können, hat eine noch geringere Höhe. Bei den erhaltenen Monumenten bedingen die Zeitunterschiede hierin keine charakteristischen Verschiedenheiten; doch reichen auch nur wenige von ihnen bis in die erste Blüthenperiode der Kunst hinauf. Für die späteren Monumente ist es

bezeichnend, dass die wichtigeren Theile an ihnen ein mehr charakterloses Gepräge erhalten; namentlich gilt dies von der Kapitälform, in welcher hier die elastische Senkung des Volutengliedes gegen den Echinus zu fehlt. Ueber die Unterschiede der Säulenbasen, die zum Theil auch für die spätere Zeit bezeichnend sind, ist bereits im Obigen gesprochen.

Im Allgemeinen gestattet die ionische Architektur in der Bildung der einzelnen Theile eine grössere Freiheit als die dorische. Dies gilt zunächst von jenen Formen der Säulenbasen, zugleich aber auch von den Kapitälen. Die Schneckenwindungen geben an ihnen zu mancherlei blumigen Zierden Anlass, namentlich in der Mitte der, dem Echinus zugekehrten Senkung. Eine bedeutsame Umgestaltung der gewöhnlichen Kapitälform ist die, dass die Voluten mächtiger hinaustreten und sich in ihnen, statt der Einen Rinne, durch welche ihre vordere Seite gebildet wird, eine doppelte bildet (so dass sie als zwei übereinanderliegende und ineinandergewickelte Polster erscheinen); da aber durch solche Einrichtung das Kapitäl ein zu starkes Uebergewicht über die Säule erhalten würde, so wird noch der oberste Theil des Schaftes, als Säulenhals, zu dem Kapitäl hinzugezogen, durch Ringe von den Kanälen des Schaftes abgetrennt und mit einem umherlaufenden reichen Blumenschmucke versehen. So darf es schliesslich auch nicht befremden, bei den im Uebrigen beibehaltenen Formen der ionischen Architektur, zuweilen eine völlig freie Kapitälbildung zu finden, einen Blätterkelch darstellend, aus welchem Blumen und Ranken emporwachsen, von denen die letzteren sich, indem sie die energische Form der Voluten zum zierlichen Spiele umgestalten, als leichte Träger der Deckplatte emporwinden. Diese Form des Kapitäles, die wiederum sehr verschiedenartig ausgebildet wird, führt den Namen des korinthischen. In der ersten Blüthezeit der griechischen Architektur erscheint sie äusserst selten und nur an einzelnen Säulen, die eine vorzüglich bedeutsame Stelle einnehmen; später findet sie sich häufiger und schon bei Säulenreihen angewandt, am häufigsten gegen den Schluss der selbständig griechischen Kunstzeit. Doch sehen wir sie erst in der römischen Periode vorherrschend und zu einer gesetzmässig wiederkehrenden Form ausgebildet. — An Wandpfeilern, die sich in einzelnen Fällen in Verbindung mit griechisch-ionischen Säulenbauten finden, zeigt sich eine verschiedenartige Bekrönung, die in ähnlicher Weise zu einer geschmackvollen Ausbildung mehr ornamentistischer Formen Anlass gegeben hat.

§. 4. Anderweitige Bauanlagen.

Die Tempel sind es, an denen sich der im Vorigen besprochene griechische Säulenbau entwickelte; sie gaben stets den Anlass zu dessen bedeutsamster Entfaltung. Doch erscheint dieser Säulenbau auch noch bei mannigfaltigen Anlagen andrer Art; überall eigentlich, wo man den Bauwerken ein höheres künstlerisches Gepräge aufdrücken wollte, wurden seine Formen zu diesem Behufe angewandt. In ihm ist das gesammte künstlerische Vermögen der griechischen Architektur beschlossen.

Als Anlagen von hervorstechender Bedeutung reihen sich den Tempeln zunächst die Prachthallen an, welche den Zugang zu dem heiligen Bezirk, der die Tempel umgab, bildeten, — die Propyläen. In ihrem Aeusseren der Erscheinung der Tempel sehr nahe stehend, unterscheiden sie sich von jenen vornehmlich dadurch, dass ihnen die Cellenmauern des Inneren fehlen, dass sie eben nur einen offenen Durchgang bilden. Bei den grösseren Anlagen solcher Art wurden, ausser den Säulen des Aeusseren, auch im Inneren, zur Unterstützung der Decke, Säulenstellungen angewandt; dies gab zu eigenthümlicher Anordnung, zu einem, auf interessante Weise durchgeführten Wechselverhältniss zwischen innerem und äusserem Säulenbau Anlass. — Dann wurden auch für andere Zwecke Säulenhallen von mannigfach verschiedener Einrichtung aufgeführt, theils als ringsum offene Säulenstellungen, die eine gemeinsame Decke trugen, theils ausserhalb der Säulen durch Mauern von dem werkeltäglichen Verkehr abgeschlossen, theils als Säulenhöfe, etwa nach Art der Hypäthraltempel eingerichtet. U. a. gehören hieher die sogenannten Basiliken, Gerichtshallen, die jedoch, wie es scheint, erst in der Periode der römischen Kunst ihre höhere Bedeutung erhielten. — Auch bei den Gymnasien, den Orten, die für körperliche, zumeist auch für geistige Uebungen bestimmt waren und die für solche Zwecke mancherlei besonders eingerichtete Räume enthielten, bildeten die Säulenhallen insgemein den wichtigsten Schmuck. — Nicht minder in den Privatwohnungen, wo diese eine reichere Anlage ausmachten. Bis auf die Zeit des peloponnesischen Krieges war Letzteres im eigentlichen Griechenlande zwar nicht der Fall, indem die hohe Einfalt der Sitte, welche durch die Dorier verbreitet war, hiemit im Widerspruche stand. Doch scheint sich jene glänzendere Anlage der Wohnungen, welche wir im heroischen Zeitalter kennen lernten, bei den Ioniern Klein-Asiens auf gewisse Weise erhalten und von dort aus in späterer Zeit, namentlich seit der grossen

Umgestaltung des griechischen Lebens, die durch Alexander den Grossen erfolgte, wiederum verbreitet zu haben. Die Hauptanlage in den Wohngebäuden dieser späteren Zeit ist dieselbe, wie die jenes höheren Alterthums: ein Säulenhof (als wichtigster Theil), um den die Räume der Männerwohnung, zum Theil mit prachtvollen Säulensälen, belegen waren, und weiter zurück die Frauenwohnung; hiemit waren sodann häufig, doch von dem Hauptbau durch kleinere Zwischenhöfe getrennt, besondre Gastwohnungen verbunden. Die grossen Prachtsäle führten, je nach ihrer besonderen Einrichtung, verschiedene Namen: Korinthische Säle, mit einfachen Säulenreihen vor den Wänden; Aegyptische Säle, mit einer zweiten Säulenreihe, einer Gallerie, über den unteren Säulen (somit den späteren Basiliken vergleichbar); Cyzikenische Säle, eine Art von Gartensalons, u. s. w. Leider jedoch sind von allen Anlagen der eben besprochenen Art theils nur wenige, theils gar keine Beispiele auf unsre Zeit gekommen.

Bedeutende Bauanlagen waren ferner diejenigen, die für die Schau von Spielen und Wettkämpfen, gymnastischen und musischen, aufgeführt wurden. Diese bestanden zunächst, ihrer Bestimmung gemäss, aus dem einfachen Plan, auf welchem die Spiele vor sich gingen, und aus den Sitzplätzen der Zuschauer, welche sich um diesen Plan stufenförmig emporreihten. Das Stadium, für gymnastische Kämpfe und besonders für den Wettlauf bestimmt, hatte eine längliche Gestalt; ähnlich, nur in ausgedehnterem Maase, der für den Wagenlauf bestimmte Hippodrom. Das Theater hatte eine halbkreisrunde Grundform; der Plan, auf welchem die Reigentänze des Chores aufgeführt wurden, hiess hier die Orchestra; zur Seite der Orchestra, den Plätzen der Zuschauer gegenüber, erhob sich das Gerüst für die handelnden Personen des Schauspieles und hinter diesem die architektonisch dekorirte Scene. Ein näheres Eingehen in die besonderen Einrichtungen des Theaterbaues verbietet der Zweck dieses Handbuches. Das Odeum, für musikalische Aufführungen bestimmt, war ein dem Theater ähnlicher Bau, doch von kleinerem Maasstabe, und, um den Schall entschiedener zusammenzuhalten, mit einem Dache bedeckt. Für die Einrichtung des Stufenbaues der Sitzplätze ward bei allen diesen Anlagen gewöhnlich eine passende Localität, am Berghange oder in einem kleinen Thalkessel, ausgesucht, so dass insgemein nur ein mehr oder weniger unbedeutender Unterbau nöthig war; zur weiteren Ausführung jedoch wandte man, namentlich in der späteren Zeit, oft das prachtvollste Material an. An sich waren diese Anlagen (etwa nur mit Ausnahme der Scene des

Theaters) natürlich nicht auf die Herstellung künstlerischer Architekturformen berechnet; wiederum jedoch pflegten mit ihnen Säulenhallen, namentlich als Umschliessung der obersten Reihe der Sitzstufen, angewandt zu sein. Reste von ihnen sind mannigfach, in mehr oder weniger zerstörtem Zustande, auf unsere Zeit gekommen; über die, vorzüglich interessante Einrichtung der Scene des griechischen Theaters ist uns bis jetzt aber nur eine dunkle und nicht genügende Anschauung verstattet.

Unter den persönlichen Denkmälern sind vornehmlich diejenigen interessant, die von Seiten der Chorführer für den in musischen Spielen errungenen Sieg errichtet wurden, die choragischen Monumente. Sie beziehen sich auf den Siegespreis des Dreifusses; entweder waren es Säulen oder durchgebildete Architekturen, auf deren Gipfel der Dreifuss aufgestellt ward, oder Kapellen-artige Bauten, die in ihrem Inneren das Siegeszeichen bewahrten. Uns sind ein Paar interessante Denkmäler dieser Art aufbehalten. — Die Grabmäler waren zum Theil sehr einfach, schlichte Pfeiler, mit einem blumigen Schmucke (den Akroterien der Tempel ähnlich) bekrönt und an ihrer Vorderseite ein einfaches Bildwerk enthaltend, oder von Altar-ähnlicher Form, oder Felsgrotten, deren Façade architektonisch dekorirt ward. In der spätern Zeit des griechischen Lebens, und besonders da, wo fremdes Element auf dasselbe einwirkte, erhielten die Grabmonumente zuweilen eine kolossale Gestalt und mannigfach prächtige Zierden.

II. Uebersicht der Monumente.

§. 5. Das Verhältniss der erhaltenen Monumente zur historischen Entwickelung.

Nach dieser Darlegung des allgemeinen Systemes der griechischen Architektur wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler, die uns den Entwickelungsgang der Architektur in seinen besonderen Momenten näher veranschaulichen. Viele Werke haben sich, entweder in ihren Haupttheilen, oder, wenn auch zerstört, doch in ihren Trümmern so deutlich erkennbar erhalten, dass wir hieraus ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten mit Genauigkeit auffassen können und dass wenigstens bildliche Restaurationen ihres ursprünglichen Zustandes möglich waren. Von vielen aber ist Nichts, als eine ungenügende schriftliche Nachricht auf unsre Zeit gekommen. Dies letztere betrifft namentlich den Kreis derjenigen vorzüglich berühmten Bauwerke, die in den

Entwickelungsperioden der griechischen Kunst, vor dem Zeitalter des Perikles, aufgeführt waren. Für die frühere Zeit dieser Entwickelung, bis zum Beginn des sechsten Jahrhunderts, fehlt es aber auch an schriftlicher Nachricht fast ganz; erst von da ab tritt uns manche nähere Kunde entgegen, welche den Aufschwung, den die griechische Kunst in jener Zeit genommen, zu bezeichnen dient.

Unter den erhaltenen Monumenten findet sich indess eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von solchen, die das Gepräge einer mehr oder weniger alterthümlichen Form tragen; doch sind dies nur dorische Architekturen, indem der einzige Rest alt-ionischer Baukunst, der auf unsre Zeit gekommen ist, in den, schon oben berührten, Fragmenten des Juno-Tempels von Samos besteht. Sie gehören denjenigen Gegenden an, in welchen der Dorismus in grösserer Einseitigkeit vorherrschte: Sicilien, Grossgriechenland und dem Peloponnes. Unter den Monumenten dieser Gegenden findet aber der Unterschied statt, dass die peloponnesischen Architekturen vom Zeitalter des Perikles ab sich der geläutertsten Entfaltung der griechischen Kunst ziemlich nah anschliessen und nur in geringen Einzelheiten noch einen Nachklang der alterthümlichen Formenweise erkennen lassen, während die letztere in Sicilien und Grossgriechenland das ganze fünfte Jahrhundert hindurch (zum Theil auch wohl noch länger) auf entschiednere Weise wirksam bleibt. Ueberhaupt bilden die Monumente dieser westlichen Länder einen in sich geschlossenen Kreis, der seine eigenthümliche Entwickelung hat und auch in denjenigen Werken, die wir den späteren Zeiten der griechischen Kunst zuschreiben müssen, mehrfach eine besondre Weise der Formenbildung erkennen lässt. Es ist demnach für die Uebersicht zweckmässig, diese Monumente zunächst für sich gesondert zu betrachten. Auf gleiche Weise scheiden sich sodann die griechischen Monumente Klein-Asiens von denen des eigentlichen Griechenlands ab. Doch auch im Einzelnen finden sich überall mancherlei locale Eigenthümlichkeiten, denen gemäss sich auch die Unterabtheilungen zumeist als locale Gruppen gestalten.

§. 6. Die Monumente von Sicilien.

Die Blüthezeit der sicilischen Geschichte (in der Periode des classischen Alterthums) ist das fünfte Jahrhundert v. Chr. G. Die äusseren Verhältnisse stehen in nahem Zusammenhange mit denen der Geschichte des eigentlichen Griechenlands. Die Karthager, den Persern verbündet, hatten sich Siciliens zu bemächtigen gestrebt,

waren aber, gleich jenen, im J. 480 besiegt worden. Dieser Sieg rief, wie die Siege über die Perser von Seiten des eigentlichen Griechenlands, ein lebhaftes Nationalgefühl hervor; eine Menge grossartiger Monumente, denen die bedeutsamsten Reste, die wir in Sicilien kennen, angehören, entstand in Folge dieses begeisterten Aufschwunges. Doch ward die Blüthe des Landes schon vor dem Ende des fünften Jahrhunderts gebrochen, indem es jetzt den Karthagern gelang, sich den grössern Theil der Insel, wenn auch nicht dauernd, zu unterwerfen. Im vierten Jahrhundert erscheinen die sicilianischen Zustände längere Zeit verworren und trübe, bis in der späteren Zeit dieses Jahrhunderts, durch Timoleon von Syrakus, wiederum glückliche Verhältnisse zurückgeführt wurden und ein zwanzigjähriger Friede (337 bis 317) das Land beglückte. Dieser Periode scheinen einige der Reste von spätern Monumenten anzugehören; andre der folgenden Zeit, namentlich etwa dem zweiten Jahrhundert vor Chr., da sich Sicilien unter der Herrschaft der Römer (von 210 ab war es römische Provinz) eines äusseren Wohlseins zu erfreuen begann.

Den eben angegebenen Verhältnissen entsprechend, sind in den Monumenten Siciliens, welche der classischen Periode der Kunst angehören,[1] vornehmlich zwei Style zu unterscheiden. Der eine umfasst die Monumente, die bis zum Schlusse des fünften Jahrhunderts errichtet wurden. Diese haben ein strengdorisches Gepräge, zum Theil von hochalterthümlicher Art, zum Theil in ihren Hauptformen der klareren Entfaltung der dorischen Architektur verwandt, doch so, dass sie das alterthümliche Element nie ganz verläugnen, dass die Detailformen oft noch in dessen Weise gebildet sind, oft noch schwer und selbst in einer eigenthümlichen Rohheit erscheinen. Dabei aber ist es sehr auffallend, dass sich mit dieser Weise des strengeren Dorismus einzelne Formen verbinden, die (wie die häufig vorkommende Hohlkehle als krönendes Gesims und selbst die Form der Zahnschnitte) auf einen gewissen orientalischen Einfluss zu deuten scheinen. An mehreren dieser Architekturen hat man bedeutende Reste der farbigen Bemalung entdeckt, die, in Uebereinstimmung mit der Formenbildung, ebenfalls einen schwereren Charakter hat. Einen anderen Styl zeigen die Monumente der jüngeren Zeit. Hier sind, im Gegentheil gegen die Strenge der früheren, weiche, feine und lebhaft geschwungene Formen

[1] Hauptwerk: D. lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, Antichità della Sicilia. — Sodann: F. Hittorf et L. Zanth, Architecture antique de la Sicile.

vorherrschend, welche eine durchgreifende Umbildung des architektonischen Geschmackes erkennen lassen; gleichwohl zeigt sich im Einzelnen auch hier noch, in einer disharmonischen Weise, die schwere Formenbildung der früheren Zeit wirksam. Der Einfluss des orientalischen Elementes (wenn man es so nennen darf) gestaltet sich hier zu einer direkten Vermischung ionischer und dorischer Formen, die freilich ebenfalls nicht zu einer harmonischen Ausbildung führen konnte.

a) Monumente der früheren Zeit.

1) Zu Selinunt. Hier sind (mit Ausnahme eines kleinen Gebäudes aus späterer Zeit) sechs Peripteral-Tempel in ihren Ruinen vorhanden, unter ihnen die alterthümlichsten Monumente Siciliens. Charakteristisch ist für die letzteren, ausser ihren allgemeinen Verhältnissen, ausser der starken Verjüngung der Säulen und der, hiemit übereinstimmenden, stark ausladenden Form des Echinus des Kapitäles, eine, mehr oder weniger entschieden ausgebildete kehlenartige Einziehung unterhalb des Echinus, wodurch dessen Form noch schärfer vortretend erscheint; sodann die schwere Bildung der Zwischenglieder, namentlich derjenigen, die sich unter der Hängeplatte des Kranzgesimses befinden. Auch die Form des Grundrisses hat ihre besonderen Eigenthümlichkeiten: das Tempelhaus ist von bedeutender Länge, die durch einen Opisthodom noch vermehrt wird; der Pronaos hat bei zweien der ältesten Tempel keine Säulen in antis und scheint nach aussen durch eine Thür abgeschlossen zu sein; bei eben diesen Monumenten ist die vorderste Säulenreihe des Tempels gedoppelt; endlich hat überall die Säulenumgebung dieser Tempel einen Abstand vom Tempelhause, der ein mehr oder weniger entschiedenes pseudodipterisches Verhältniss hervorbringt. Die Tempel liegen in zwei gesonderten Gruppen, auf den beiden Hügeln (auf einem westlichen und einem östlichen), auf denen die Stadt erbaut war; beide Gruppen strecken sich, in paralleler Lage der einzelnen Gebäude, von Nord nach Süd.

Tempel des westlichen Hügels: — Der mittlere Tempel, am entschiedensten alterthümlich, wohl noch im sechsten Jahrhundert gebaut. Manche Abnormitäten, welche den Gliederungen einen schweren Charakter geben; die Triglyphen sehr breit im Verhältniss zu den Metopen; die Dielenköpfe schwer, schräg vortretend und über den Metopen nur halb so breit wie über den Triglyphen. Von den Relief-Sculpturen der Metopen haben sich einige erhalten; der Styl, in dem sie ausgeführt sind, scheint

vornehmlich für das angedeutete hohe Alter eine Bestimmung zu geben. — Der nördliche Tempel, ebenfalls sehr alterthümlich, doch in der Formenbildung schon etwas feineres Gefühl. Die Anordnung und Form der Dielenköpfe wie bei dem vorigen Tempel. Der Pronaos ist hier, wie bei den gewöhnlichen Peripteral-Tempeln, offen, mit zwei freistehenden Säulen; statt der Anten aber ist die Stirn der Mauern durch Halbsäulen abgeschlossen. — Der südliche Tempel, ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Formen nach der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts angehörig, der Ausbildung der attischen Bauten verwandt, doch in kleineren Einzelnheiten noch die Schwere des sicilianischen Dorismus bewahrend. — Tempel des östlichen Hügels: — Der mittlere Tempel, wiederum alterthümlich in Anlage und Form, die Säulen stark verjüngt und der Echinus stark ausladend, die Dielenköpfe schräg vortretend; im Uebrigen jedoch die Verhältnisse feiner als an den erstgenannten Tempeln des westlichen Hügels, somit auch jünger. Die erhaltenen Reste der Metopen-Reliefs zeigen einen, zwar ebenfalls noch alterthümlichen, doch schon mehr entwickelten Styl. — Der nördliche Tempel, ein sehr colossaler Bau von 161 Fuss Breite und 367 Fuss Länge; ein Dipteros Hypäthros mit 8 Säulen an der Schmalseite und 17 an der Langseite. Das Kapitäl der Säulen des äusseren Peristyls von schöner Form, besonders im Echinus, doch die Ringe unter diesem roh profilirt; auch andere Details schwer, namentlich die unteren Glieder des Kranzgesimses; die Dielenköpfe wiederum schräg vorstehend. Im Inneren zwei Säulenstellungen übereinander, die unteren mit stark ausladendem Echinus, einer Kehle unter diesem, und mit einem Gebälk, an welchem Zahnschnitte angewandt sind. Der Tempel war bei der Eroberung von Selinunt durch die Karthager im J. 409 noch nicht vollendet; erst einige wenige Säulen haben die vollständige Kannelirung. — Der südliche Tempel, wiederum ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Architekturen der griechischen Blüthezeit am meisten verwandt, doch auch er nicht frei von einzelnen schwereren und roheren Details. Mehrere von den Reliefs der Metopen über Pronaos und Posticum erhalten. Der Styl derselben, gleich dem der Architektur, der Vollendung griechischer Kunst nahe stehend, aber auch sie im Einzelnen nicht frei von etwas schwererem Gefüge und von alterthümlichen Reminiscenzen.

---

2) Zu Agrigent. — Hier hat sich ebenfalls eine bedeutende

Anzahl von Tempeln, theils in mehr oder weniger deutlichen Trümmern, theils noch aufrechtstehend erhalten. Doch haben sie nicht ein so hoch alterthümliches Gepräge, wie einige der Tempel von Selinunt. Die fünf zunächst zu nennenden sind Peripteral-Tempel.

Der sogenannte Tempel des Herkules; die Säulen von kräftigen Verhältnissen, stark verjüngt und mit stark ausladendem Echinus. Das Kranzgesimse mit eigenthümlich hohem und schwerem Rinnleisten, der auch an den Langseiten herumgeführt war. Vermuthlich ein Hypäthros.

Der sogenannte Tempel des Castor und Pollux; die Säulen von ähnlicher Bildung, das Kranzgesimse von späterer Form, wahrscheinlich einer späteren Restauration angehörig. Vermuthlich ebenfalls ein Hypäthros. — In der Nähe die Reste einer ausgedehnten Säulenhalle.

Der sogenannte Tempel der Concordia, ziemlich ausgebildete Architektur, doch die Masse des Gebälkes schwer. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der sogenannte Tempel der Juno Lacinia, im Ganzen wohlausgebildet. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der Tempel des Jupiter Polieus, die erhaltenen Theile in wohlausgebildeten Formen; in die heutige Kirche S. Maria de' Greci verbaut.

Der Tempel des Jupiter Olympius, ein Bau von sehr colossaler Anlage, 178 Fuss breit, 359 Fuss lang, gegenwärtig fast gänzlich zerstört. Es war ein Pseudoperipteros (d. h. mit Halbsäulen im Aeusseren, die durch Mauern verbunden waren, vermuthlich deshalb so eingerichtet, weil der Stein bei den colossalen Maasen zur Herstellung einer freien Säulenarchitektur nicht hinlängliche Haltbarkeit besass,) von 7 zu 14 Halbsäulen; die Thür aber befand sich ohne Zweifel in der Mitte der Westseite, so dass diese auf beiden Seiten drei Halbsäulen hatte. Im Innern ein Hypäthron, mit Wandpfeilern und grossen Gigantenfiguren, welche über diesen Pfeilern das Gebälk trugen. Die architektonischen Formen entsprechen der Periode der höheren Entwickelung, doch mancherlei schweres und rohes Detail, namentlich die Dielenköpfe des äusseren Gebälkes sehr schwer. Die Gigantenfiguren noch alterthümlich streng behandelt (um ihnen einen mehr architektonischen Charakter zu geben), die Reste von den Sculpturen des Aeusseren im entwickelten Style. Der Tempel war bei der Eroberung Agrigents durch die Karthager noch unvollendet.

Die übrigen Monumente von Agrigent gehören sämmtlich, wie es scheint, der späteren Zeit an.

---

3) Zu Egesta. — Ein Peripteros, von dem noch der gesammte Peristyl nebst Gebälk und Giebeln steht. In den Formen einige schwerere und später flache Motive gemischt. Unvollendet; der Bau vermuthlich durch den im J. 416 ausgebrochenen Krieg zwischen Egesta und Selinunt unterbrochen.

---

4) Zu Syrakus. — Die wichtigsten Reste sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Ortygia, gegenwärtig in die Hauptkirche der Stadt, S. Maria delle colonne, verbaut. Ein Peripteros, die Säulen des Peristyls von kräftiger Form, besonders im Echinus, doch manche besondre Eigenthümlichkeiten, die auf eine jüngere Zeit (vielleicht das vierte Jahrhundert) zu deuten scheinen; besonders auffallend die Säulen des Pronaos, die mit einer Art etruskischer Basen (Pfühl und Plinthe) versehen sind. [1]

b) Monumente der späteren Zeit.

Zu Agrigent finden sich verschiedene Architekturen, welche in der Weise der Structur, in der Vermischung verschiedenartiger Theile, in der Formation der Gliederungen deutlich das spätere Gepräge tragen. Dies sind namentlich:

Der Tempel des Aesculap, ein T. in antis, mit zwei Halbsäulen und Eckpfeilern (statt der Anten) an der Hinterwand; Säulen und Gebälk fehlen.

Der Tempel des Vulcan, Reste eines dorischen Architravs, die Säulen mit Stegen zwischen den Kanälen, das Kranzgesims mit alterthümlich schwerer Bekrönung, aber Zahnschnitte und Eierstab unter der Hängeplatte.

Das sogenannte Grabmal des Theron, ein viereckiger thurmartiger Bau, mit pyramidaler Neigung der Seitenflächen. Zwei Geschosse, ein cubischer Untersatz, der Oberbau mit Ecksäulen, deren Basen attisch, die Schäfte dorisch, die Kapitäle roh ionisch sind; das Gebälk dorisch. Die Gesimse mit weich profilirten Gliederungen.

[1] So nach dem, freilich unzuverlässigen Werke von Wilkins, Magna Graecia, cap. 2. Ueber die Bildung des Kapitäles der Säulen des Peristyls ist mir durch Freundeshand eine Mittheilung zugekommen, die dasselbe besser geformt zeigt, als in der Darstellung von Wilkins.

Das sogenannte Oratorium des Phalaris, ein kleiner tempelartiger Bau mit Pilastern auf den Ecken, ursprünglich, wie es scheint, mit einem viersäuligen Prostyl versehen. Die Gliederungen weich geformt; die Kapitäle der Pilaster nach dorischer Art, ihre Basen attisch.

Zu Selinunt finden sich zwischen dem südlichen und dem mittleren Tempel des westlichen Hügels die Reste eines kleinen Tempels mit zwei Säulen in antis. Die Architektur ist dorisch, in ihren theils flachen, theils weicher bewegten Formen die spätere Zeit bezeichnend. [1]

Zu Egesta die Ruinen eines Theaters, dessen architektonische Reste, theils der dorischen, theils der ionischen Ordnung angehörig, in ähnlicher Weise für die spätere Zeit der griechischen Architektur charakteristisch sind.

Bei dem heutigen Palazzuolo endlich finden sich verschiedene Reste, theils zweien Theatern, theils andern Gebäuden angehörig, deren Gliederformen den späteren Charakter der griechischen Architektur in einer geschmackvoll weichen Ausbildung zeigen. Sie dürften für diese spätere Zeit der sicilisch-griechischen Architektur eine vorzügliche Bedeutung haben. [2]

§. 7. Die Monumente von Grossgriechenland.

Die wichtigste Gruppe der grossgriechischen Monumente befindet sich zu Pästum. [3] Hier stehen noch drei Gebäude aufrecht, deren Hauptverhältnisse den dorischen Baustyl in seiner schwersten Gestaltung zeigen, deren besondre Formen aber nicht auf ein vorzüglich hohes Alterthum, zum Theil sogar auf eine beträchtlich späte Zeit deuten. Es sind die folgenden:

Der sogenannte Tempel des Neptun, ein Peripteros Hypäthros. Die Hauptverhältnisse, wie bemerkt, und auch die

[1] In dem Werke von Hittorf und Zanth wird von diesem Monumente eine abweichende, doch willkührliche Restauration geliefert.

[2] Zur Zeit fehlt es noch an einer bildlichen Herausgabe dieser Baustücke; ich verdanke ihre Kenntniss freundschaftlichen Mittheilungen.

[3] Hauptwerk: *De la Gardette, les ruines de Paestum.*

Hauptformen im alterthümlichen Charakter, die Säulen stark verjüngt, der Echinus sehr stark, doch in einer kräftigen Linie ausladend; dabei aber die Hängeplatte des Giebelgesimses durch eine weichgebildete Welle getragen, die Dielenköpfe sehr flach gearbeitet und die Ringe des Echinus in einer Weise behandelt, dass man das Verständniss ihrer Form vermisst. Diese Umstände scheinen darauf hinzudeuten, dass der Tempel etwa erst in der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts erbaut sein dürfte. Im Inneren zwiefache Säulenreihen, übereinander.

Der sogenannte Tempel der Ceres,[1] ein kleinerer Peripteros. Aehnlich schwere Verhältnisse, doch im Einzelnen sehr abweichende Formen. Die Säulen stark verjüngt und stark geschwellt; der Echinus schön (wenn auch nicht ganz straff) gebildet; unter demselben eine bedeutende Einkehlung, stärker als an den älteren Selinuntischen Tempeln, die mit zierlichem Blattwerk geschmückt ist; der Architrav mit mehrfach gegliederter Bekrönung, darunter ein Eierstab vorherrschend; die Triglyphen des Frieses in nüchterner Anordnung, sowie dieselbe in der römischen Periode erscheint; die Hängeplatte, statt der Dielenköpfe, mit vertieftem Kassettenwerk geschmückt. Alle diese feineren Formen in Widerspruch gegen die Hauptverhältnisse und, wie es scheint, auf die späteste Zeit griechischer Kunstübung deutend. Auffallend auch die Anordnung des Pronaos; dieser nemlich mit besonderem viersäuligem Prostyl, welcher soweit vor die Seitenmauern des Tempelhauses vortritt, dass er auch an der Seite vier Säulen zählt; die Säulen des Pronaos mit Basen, aus Pfühl und Plinthe bestehend. Beides, das starke Vortreten des Prostyls und die Form der Basen, wie es scheint, auf italischen (etruskischen) Einfluss deutend.[2]

Eine Halle (Basilika) mit einem Peristyl von 9 Säulen in der Breite und 18 in der Länge. Aehnliche Verhältnisse, die Schwellung der Säulenschäfte noch stärker, der Echinus in einer wulstigen Linie ausladend, unter demselben eine ähnliche und noch reicher verzierte Einkehlung; der Fries ohne Triglyphen. Die Anordnung des Inneren unklar; Mauern oder Säulenreihen, begrenzt durch noch vorhandene viereckige Mauerpfeiler, mit eigenthümlichem, durch eine grosse Hohlkehle gebildeten Kapitäl, darauf ursprünglich ohne Zweifel

[1] S. die genauere Darstellung desselben bei J. M. Mauch, Supplement zu Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen etc., T. 1.

[2] Vgl. unten. Kap. IX., §. 5.

ein gemaltes Ornament enthalten war. Die abweichenden Formen auch hier eine verhältnissmässig spätere Zeit der Erbauung bezeichnend.

Ausserdem zu Pästum mancherlei andere Baureste. An architektonischer Form sind hervorzuheben: Einige seltsame dorische Kapitäle, die wiederum eine späte Umbildung alterthümlicher Formen erkennen lassen, — schwerer Abacus, flacher, scharf ausladender Echinus, eigenthümlich gebildete Ringe und Einschnitte unter dem Echinus. Sodann, die Reste eines Gebäudes mit freigebildeten korinthischen Säulen (von denen der grössere Theil im Mittelalter nach Salerno gebracht ist) und dorischem Gebälk mit Zahnschnitten, in einem weichen, römisch-griechischen Geschmack gebildet. [1]

Zu Metapont, am tarentinischen Meerbusen, [2] findet sich (ausser andern architektonischen Resten) ein Theil von der dorischen Säulenumgebung eines Peripteral-Tempels. Die Verhältnisse der Säulenstellung haben etwas Freies und Edles; der Echinus des Kapitäles ladet, in weichgebogener Linie, stark aus; der Anlauf des Schaftes bildet unter den Ringen des Echinus eine kehlenartige Unterschneidung. Somit auch hier die Anzeichen eines entschiedneren Dorismus bei freierer Ausbildung der Verhältnisse. —

Diesen grossgriechischen Monumenten reihen sich einige architektonische Reste der gegenüberliegenden Insel Corcyra an, indem dieselben ebenfalls, wenn auch mit eigenthümlicher Modification, das Verharren an den strengeren dorischen Formen erkennen lassen. [3] Besonders merkwürdig sind hier die Reste eines Peripteral-Tempels bei dem Orte Cadacchio. Die Bildung des Kapitäls ist der ebengenannten von Metapont verwandt, besonders in dem kehlenartigen Anlaufe unter den Ringen des Echinus; doch haben diese Ringe eine eigen kleinliche Bildung, die schon an sich auf spätere Zeit zu deuten scheint. Die Säulen sind ziemlich schlank und stehen in auffallenden Zwischenweiten (gleich $2\frac{1}{2}$ bis 3 unteren Durchmessern) voneinander entfernt. Vom Friese hat sich kein Stück gefunden. Es scheint, dass ein solcher gar nicht vorhanden war, und dass dadurch sowohl jene weite Säulenstellung motivirt ist, als auch die eigenthümliche (späte und zum Theil rohe) Bildung

[1] Mauch a. a. O. T. 15.

[2] *Métaponte, par le Duc de Luynes.*

[3] Railton, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. 9.

des Kranzgesimses, dessen Hauptglied, statt der Hängeplatte, aus einem Karnies besteht. Diese eigenthümliche Anordnung dürfte auch hier durch einen italischen (etruskischen) Einfluss zu erklären sein.[1]

§. 8. Die Monumente des eigentlichen Griechenlands.

Die architektonischen Monumente des eigentlichen Griechenlands[2] sind vorzugsweise zunächst in drei Hauptgruppen, dem historischen Entwickelungsgange gemäss, zu sondern. Die erste Gruppe umfasst diejenigen Monumente, welche den früheren Entwickelungsperioden der griechischen Kunst, bis auf das Zeitalter des Perikles, angehören; die zweite die aus dem Zeitalter des Perikles (mit Einschluss der Werke, die unmittelbar vor und unmittelbar nach Perikles ausgeführt sind), die dritte die Monumente der späteren Perioden.

a) Monumente der Entwickelungsperioden.

Von Architekturen eines alterthümlichen Styles ist hier nur sehr wenig erhalten. Von den wichtigeren Bauten der früheren Zeit sind nur schriftliche Nachrichten zu uns gekommen. Die merkwürdigsten Tempel, welche in diesen Nachrichten genannt werden, sind die folgenden, sämmtlich von dorischer Architektur:

Der Juno-Tempel zu Olympia, ein Peripteros von nicht bedeutender Ausdehnung; in seinem Hinterhause bestand eine der dort vorhandenen Säulen aus Eichenholz. Man hat verschiedene Gründe, seine Erbauung in die frühere Entwickelungszeit der griechischen Kunst hinaufzurücken; die Sage setzte ihn in die Zeiten der Einwanderung der Dorier. Indem man diese Angabe zwar bezweifeln zu müssen glaubt, meint man doch, dass jene

[1] Railton giebt dem Tempel von Cadacchio, in der von ihm mitgetheilten Restauration, einen Fries, zwar ohne Triglyphen, wodurch aber das Gesammtverhältniss des Gebäudes, sowie das Verhältniss der Theile untereinander, sehr unschön wird.

[2] Hauptwerke über die vorhandenen Monumente: Stuart und Revett, Alterthümer von Athen; — Supplement zu den Alterthümern von Athen; — Alterthümer von Attika; — A. F. von Quast, das Erechtheion zu Athen, nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands, nach dem Werke des H. W. Inwood etc. (Ich citire die deutschen Ausgaben der englischen Originalwerke, theils weil sie bei uns mehr verbreitet, theils weil sie, besonders was den Text anbetrifft, umfassender behandelt sind.) — *A. Blouet, Expédition scientifique de Morée.*

Viele der Monumente sind in mehreren dieser Werke behandelt, so dass die letzteren häufig zur gegenseitigen Ergänzung und Berichtigung dienen.

Holzsäule ein wirklicher Rest des uralten Heiligthumes gewesen sei, dessen Säulen somit sämmtlich aus Holz bestanden hätten. (Auch verschiedene andere Nachrichten deuten darauf hin, dass in der Frühzeit der griechischen Architektur das Material des Holzes mehrfach in Anwendung gekommen war.)

Der Tempel des Olympischen Zeus zu Athen, ein sehr ausgedehnter Bau, der unter der Herrschaft der Pisistratiden, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts begonnen ward. Als Baumeister werden Antistates, Kalläschrus, Antimachides und Porinus genannt. Der Bau blieb aber unvollendet, da man, nach der Vertreibung der Pisistratiden, das von den Tyrannen angefangene Werk nicht fortsetzen mochte. Später, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., liess König Antiochus Epiphanes von Syrien den Tempel neu bauen, doch abweichend von der früheren Form, in korinthischer Ordnung; diesen Bau führte der römische Baumeister Cossutius. Aber auch diesmal blieb der Tempel unvollendet, und erst unter Kaiser Hadrian, im zweiten Jahrhundert nach Chr., ward er beendigt. Von dem korinthischen Umbau stehen noch einige Reste; seine Ausdehnung beträgt 171 Fuss in der Breite, 354 in der Länge.

Der Apollo-Tempel zu Delphi, nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr., nach dem Brande eines älteren Heiligthumes,[1] durch den Baumeister Spintharus begonnen, doch erst im Anfange des folgenden Jahrhunderts vollendet.

Als erhaltene Monumente dieser früheren Zeit, ebenfalls der dorischen Architektur angehörig, sind zu nennen:

Zu Korinth, der Rest von dem Peristyl eines Tempels, durch sehr massenhafte Verhältnisse ausgezeichnet; die Säulen nicht 4 untere Durchmesser hoch, der Echinus in einer kräftig geschwungenen Linie stark ausladend.

Der Minerven-Tempel zu Aegina (ohne hinreichenden Grund zuweilen als Tempel des Jupiter Panhellenius bezeichnet[2]), ein Peripteros Hypäthros von 6 zu 12 Säulen (45 zu 94 Fuss in der Ausdehnung); die Verhältnisse bereits edel entwickelt (die Säulen 5¼ Dm. hoch), in den Detailformen noch die alterthümliche Strenge vorwaltend, doch bereits auf edle Weise ermässigt. Die Statuen der Giebel erhalten. Die Zeit des Baues fällt unmittelbar nach den Siegen über die Perser.

[1] Vgl. oben S. 133.

[2] S. Ross, im Schorn'schen Kunstblatt, 1837, No. 78.

Der kleinere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, in Attika; zwei Säulen in antis, der Styl dem des vorgenannten Tempels ähnlich. Säulen und Anten aus weichem, porösem Stein, die Mauern aus Marmor und in polygoner (cyklopischer) Weise, doch sehr sorgfältig, erbaut. Letztere vermuthlich der Rest eines älteren, etwa von den Persern zerstörten Heiligthumes, das Uebrige eine, unmittelbar nach den Perserkriegen erfolgte Restauration.

b) Monumente der Blüthezeit.

1) Die Monumente zu Athen. — Hier vornehmlich hat die lauterste Entfaltung der griechischen Architektur ihren Sitz; die Gründe für diese Erscheinung sind bereits früher entwickelt worden. Beide Formen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, erscheinen hier nebeneinander, in derjenigen Weise der Ausbildung, die im Obigen, bei der allgemeinen Charakteristik beider Ordnungen, als das Zeugniss der edelsten Vollendung bezeichnet ist. Doch lassen sich an den athenischen Monumenten dieser Periode wiederum verschiedene Grade der Ausbildung, und diesen gemäss eine historische Stufenfolge ihrer Ausführung, unterscheiden.

Dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Cimon, gehören an:

Der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin),[1] vor dem Zugange zu der Akropolis von Athen, auf dem westlichen Vorsprunge der von Cimon aufgeführten südlichen Mauer der Akropolis erbaut, vermuthlich zum Andenken des von Cimon im J. 470 erfochtenen Sieges am Eurymedon. Ein kleiner, viersäuliger, ionischer Amphiprostylos von wenig über 18 Fuss Breite und wenig über 27 Fuss Länge; in schlicht anmuthiger Ausbildung der ionischen Architektur und nicht sehr schlanken Verhältnissen (die Säulen erst wenig über 7½ Durchmesser hoch); die Basis noch zwischen attischer und ionischer Form schwankend, indem der untere Pfühl nur in der Gestalt eines kleinen Rundstabes erscheint. Der Tempel, der im siebenzehnten Jahrhundert n. Chr. noch aufrecht stand, ward nachmals von den Türken abgetragen und zum Bau einer Batterie vor der Akropolis verwandt; im J. 1835 wurden die Stücke beim Abbruch jener Batterie wieder entdeckt und der Tempel wieder aufgerichtet. Die Reliefs des Frieses sind grossen Theils erhalten.

Ein kleiner ionischer Tempel am Ilissus (verschieden

[1] Ross, Schaubert und Hansen, die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen; Abth. 1: der Tempel der Nike Apteros.

bezeichnet: als T. der Artemis Agrotera, des Panops, des Ptolemus), fast vollständig nach dem Muster des obengenannten erbaut, nur bereits in etwas leichteren Verhältnissen; die Säulenbasen bereits vollkommen attisch. Der Tempel, der im vorigen Jahrhundert noch aufrecht stand, ist gegenwärtig verschwunden.

Der sogenannte Thesens-Tempel (wahrscheinlich ein Tempel des Ares [1]), ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen, 45 zu 104 Fuss; die Verhältnisse des Ganzen höchst klar, zwischen den einzelnen Theilen die schönste Harmonie, nur durchgehend noch (z. B. in der etwas grösseren Stärke der Dielenköpfe) ein leiser Nachklang der alterthümlichen Schwere. Die Säulenhöhe = 5½ Durchm., die Zwischenweite = 1½ Dm., die Gebälkhöhe beinahe ½ der Säulenhöhe. Der Tempel ist einer der am Besten erhaltenen des classischen Alterthums. —

Dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Perikles, gehören an:

Der Parthenon (d. i. Haus der Jungfrau) oder Hekatompedon (das hundertfüssige), — der grosse Tempel der Athene in der Mitte der Akropolis, von Ictinus und Callicrates erbaut und um das J. 438 vollendet, nachdem etwa 16 Jahre daran gearbeitet war. Ein dorischer Peripteros Hypäthros von 8 zu 17 Säulen, 101 zu 227 Fuss; 65 Fuss hoch; Pronaos und Posticum durch sechssäulige Prostyle gebildet, das Hypäthron mit Reihen von je 7 Säulen, ausserdem ein Opisthodom, dessen Decke von 4 Säulen getragen wurde. Die lebenvollste und zarteste Vollendung der dorischen Architektur, in der glücklichsten Mitte zwischen alterthümlicher Schwere und zwischen der Schwäche der späteren Monumente. Die Säulenhöhe = 5½ Dm., die Zwischenweite fast 1½ Dm., die Höhe des Gebälks gegen ⅓, die Höhe des Giebels etwas über ⅛ der Säulenhöhe. Alle Gliederungen in dem Ausdrucke einer aufs Edelste gemässigten Kraft, sehr charakteristisch in diesem Bezuge die ebenso leichte wie straff gezogene Form des Echinus an den Kapitälen. Einige zierliche Gliederungen, die dem Tempel, in leiser Hindeutung auf die weichere Gefühlsweise der ionischen Architektur, das Gepräge einer höhern Eleganz geben, namentlich ein feiner Perlenstab, der über den Triglyphen des äussern Peristyls hinläuft, und Eierstab und Perlenstab unter den Kopfgesimsen der Anten. Im Inneren ist das Fragment eines streng gebildeten korinthischen Kapitäls gefunden, welches vielleicht eine vorzüglich ausgezeichnete Säule des Hypäthrons schmückte.

[1] Vgl. Ross: τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως (Athen, 1838).

Von der Architektur und so auch von dem zahlreichen plastischen Bildwerk des Tempels sind sehr bedeutsame Theile erhalten. — Ictinus scheint der eigentliche Meister des Baues gewesen zu sein, Callicrates vielleicht der Unter-Architekt. Von anderen Bauten, die Ictinus geleitet, wird später die Rede sein.

Die Propyläen, das grosse Prachtthor, welches zu dem heiligen Raume der Akropolis emporführte, von Mnesicles in den Jahren von 437 bis 432 erbaut. Fünf Pforten, eine grössere in der Mitte, zwei kleinere auf jeder Seite, vor denen, nach aussen und nach innen, sechssäulige dorische Prostyle stehen. Die Zwischenweite zwischen den mittleren Säulen dieser Prostyle ist grösser (zwei Triglyphen oder drei Metopen umfassend), um dem Fuhrwerk einen bequemen Durchgang zu verstatten. Die Säulenhalle an der innern Seite hat eine geringere, die an der äusseren Seite eine bedeutendere Tiefe; die Decke der letzteren wurde durch zwei Reihen von je drei ionischen Säulen getragen. (Ueber den ionischen Säulen ruhten die Unterzugbalken der Decke über diesen und den Seitenmauern der Halle die Querbalken.) Zu den Seiten des äusseren Prostyles stehen kleinere Flügelgebäude, deren Fronten, drei dorische Säulen in antis enthaltend, gegeneinander gerichtet sind. Das nördliche von diesen Flügelgebäuden war eine Gemäldehalle; der Seitenwand des südlichen gegenüber stand der schon genannte Tempel der Nike Apteros. Die geistreiche Composition des Ganzen, die glückliche organische Verbindung der dorischen mit der ionischen Architektur, der durchaus reine Styl in allen Einzelheiten (dem Parthenon ganz entsprechend, nur ohne dessen zierlichere Details) geben diesem Gebäude einen sehr hohen Rang; schon das Alterthum war seines Preises voll. Die Einrichtung der Decke, von der nicht genügende Reste erhalten sind, wird durch die einer späteren, aber ziemlich genauen Copie deutlich; dies sind die grossen Propyläen von Eleusis, von denen weiter unten.

Das Odeum des Perikles, das einzige Gebäude seiner Zeit, über welches wir, mit Ausnahme der beiden obengenannten, eine sichere Nachricht haben. Im letzten Jahrhundert v. Chr. G. verbrannte dasselbe; später ward es neugebaut. Ueber die Einrichtung der Odeen ist das Nöthige bereits früher gesagt. —

Dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit nach Perikles, gehört an:

Das sogenannte Erechtheum,[1] auf der Akropolis, ein

[1] S. das schon genannte Werk von A. F. von Quast (das Erechtheion zu Athen etc.), dessen Ansichten über diesen Tempel ich völlig beistimme.

Doppeltempel der Athena Polias und der Nymphe Pandrosos, in welchem zugleich der Heros Erechtheus, Poseidon u. A. verehrt wurden, an der Stelle eines uralten Heiligthumes errichtet, wo Athene und Poseidon um die Oberherrschaft Athens gestritten hatten, wo durch Athene der heilige Oelbaum, durch Poseidon ein Quell von Meerwasser hervorgerufen war; beide Göttergeschenke in den heiligen Raum eingeschlossen. Durch die Perser war, wie alle übrigen Heiligthümer Athens, so auch dies zerstört worden; über den Neubau liegt keine sichere Bestimmung vor. Doch hat sich eine Inschrift vom J. 409 erhalten, welche sich auf diesen Tempel bezieht und welche ihn als im Rohbau zumeist vollendet, in der Ausführung des Einzelnen aber grossentheils noch unfertig darstellt; es ist ein Gutachten, augenscheinlich aufgenommen, um den Bau, der während des damaligen Krieges ins Stocken gerathen zu sein scheint, zu Ende führen zu können. Der Beginn des Baues aber fällt höchst wahrscheinlich in die ruhigere Zeit von 422 bis 415; ihn in die Zeit des Perikles (gest. 429) hinaufzurücken, dürfte seinem ganzen Style nach unangemessen sein. Die Beendigung scheint unmittelbar nach der Aufnahme jenes Gutachtens erfolgt zu sein. — Der Tempel hat eine eigenthümliche Anlage, die sich auf dem Lokal und auf der Lage und Beschaffenheit der besonderen Heiligthümer, die er einschloss, gründet. Er lehnt mit der Süd- und Ostseite (der Vorderseite) an eine höhere Terrasse. Die Vorderseite hat einen sechssäuligen ionischen Prostyl, welchem correspondirend an der Rückseite eine Reihe von Halbsäulen, Fenster zwischen sich einschliessend, angeordnet ist. Die vordere Hälfte der Celle ist auf dem höheren Boden und bildete vermuthlich das Heiligthum der Athena Polias; die hintere Hälfte, vermuthlich das Heiligthum der Pandrosos, ist niedriger; durch eine Mauer, den Fenstern der Rückseite gegenüber, schied sich von letzterem eine Vorhalle ab. In diese Vorhalle führte auf der (tiefer gelegenen) Nordseite ein vorgebauter ionischer Prostyl, vier Säulen breit, unter dem wahrscheinlich der heilige Oelbaum stand; auf der Südseite ist mit ihr ein andrer Vorbau verbunden, dessen Dach von sechs weiblichen Statuen (vier in der Fronte), die auf einem gemeinschaftlichen Unterbau standen, getragen ward, dieser letztere Vorbau schloss vermuthlich den Salzbrunnen ein. Der eigentliche Körper des Gebäudes misst 37 Fuss in der Breite und 73 in der Länge. — Die ionische Architektur erscheint an diesem Tempel in ihrer höchsten Pracht und Eleganz; die Säulen haben doppelrinnige Schnecken und einen blumengeschmückten Hals; an den attischen Basen sind die Pfühle aufs Mannigfaltigste

kannelirt oder anderweitig ornamentirt; alle Gliederungen sind in dem zartesten Flusse gebildet, an allen die dekorirenden Details (die bei den vorgenannten ionischen Architekturformen noch gemalt erscheinen) mit grösster Sauberkeit plastisch ausgemeisselt. Vorzüglicher Reichthum entfaltet sich an den Säulen des nördlichen Prostyls, die sich auch durch besonders schlanke und leichte Verhältnisse auszeichnen. (Am östlichen Prostyl ist die Säulenhöhe = 8⅗ Durchm., die Gebälkhöhe = 2⅕ Dm., die Zwischenweite = 2 Dm.; am nördlichen die Säulenhöhe = 9½ Dm., die Gebälkhöhe = beinah 2 Dm., die Zwischenweite = 3 Dm.). Die grösste Anmuth aber erscheint an den Formen des, von jenen weiblichen Statuen getragenen Vorbaues auf der Südseite; hier fehlt dem Gebälke zugleich, um dasselbe für die Statuen nicht zu schwer erscheinen zu lassen, der Fries. Von den Reliefs, welche den übrigen Friesen angeheftet waren, haben sich geringe Reste erhalten.

Neben den Formen des Erechtheums sind noch verschiedene andre Fragmente der ionischen Architektur, besonders Kapitäle oder Theile von solchen, zu nennen, die man zu Athen gefunden hat und die eine ähnlich reiche und elegante Ausbildung erkennen lassen; theils haben sie ebenfalls doppelrinnige Schnecken, theils zeigt sich an ihnen eine freiere ornamentistische Behandlung. — Die ganze Sinnes- und Gefühlsweise, die sich in diesen Formen ausspricht, hat mehr das Gepräge der zweiten Blüthenperiode der griechischen Kunst, als das der perikleischen Zeit; auch mögen jene Fragmente zum Theil in das vierte Jahrhundert gehören. Die gemessene und kräftige Behandlung aber, die gleichwohl in allen Theilen des Erechtheums sichtbar wird, lässt es aufs Deutlichste erkennen, wie diese glänzendere Gestaltung der Architektur sich unmittelbar aus den Formen der perikleischen Zeit entwickelt.

2) Die Monumente, die sich an andern Orten von Attika vorfinden, schliessen sich unmittelbar an die Monumente Athens, in derjenigen Entfaltung der dorischen Architektur, welche hier unter Perikles statt gefunden hatte, an. Es sind die folgenden:

Der grössere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, ein Peripteros von 6 zu 12 Säulen, 33 zu 70 Fuss, von grosser Anmuth, dem Style des Parthenon nahe stehend, doch nicht gänzlich und theilweise vielleicht erst etwas später vollendet.

Der Tempel der Athene auf dem Vorgebirge Sunium,

ein Peripteros von 6 Säulen Breite; Verhältnisse und Formen im Einzelnen schon um ein Weniges magerer, im Kopfgesims der Anten schon eine etwas gesuchte Zierlichkeit. Vielleicht in die für das Erechtheum angenommene Bauzeit fallend. — In den Hof dieses Tempels führten Propyläen von verhältnissmässig einfacher Anlage: eine Halle, nach den Seiten durch Mauern geschlossen, nach aussen und innen mit Portiken von zwei Säulen in antis. Auch hier die Formen einfach.

Eine Halle zu Thoricus, von 7 zu 14 Säulen, 48 zu 104 Fuss. Treffliche Behandlung des dorischen Styles, doch ebenfalls mit den Motiven einer etwas späteren Zeit und nicht vollendet.

Der grosse Tempel der Demeter zu Eleusis, eine der wichtigsten Bauten aus der Zeit des Perikles, dessen Einrichtung uns jedoch nicht ganz klar ist. Der Tempel war zur Feier der eleusinischen Mysterien bestimmt und hatte den Zweck, eine grosse Menschenmenge in sich aufzunehmen, zugleich durfte es kein Hypäthros sein; daher erhielt er eine von den übrigen Tempeln abweichende Anlage. Den vorhandenen Resten zufolge war es ein grosser quadratischer Raum von 167 Fuss Breite; vier Säulenstellungen theilten denselben in fünf Schiffe, von denen das mittelste eine bedeutende Breite hatte; über den Seitenschiffen waren Gallerien mit einer zweiten Säulenstellung angeordnet; das weite Mittelschiff hatte eine kunstreiche Bedeckung, mit besonderer Einrichtung, um Licht in den inneren Raum fallen zu lassen.[1] Unter dem ganzen Gebäude scheint sich ein kellerartiger Raum befunden zu haben. Ictinus, der Baumeister des Parthenon, wird als der Hauptmeister auch dieses Tempels genannt; die einzelnen Theile desselben wurden durch Corœbus, Metagenes und Xenocles erbaut; von Letzterem rührte die merkwürdige Bedeckung her. Die dorischen Kapitäle, die sich aus dem Inneren erhalten haben, zeigen einen wohl gebildeten Echinus, aber eigenthümlich stumpf profilirte Ringe unter demselben; es dürfte in Frage zu stellen

[1] Es scheint am Natürlichsten, sich die Decke des Mittelschiffes erhöht zu denken und eine Art von Fenstern an dessen, über jene Gallerieen emporragenden Seitenwänden, so dass das Gebäude den spätrömischen und den altchristlichen Basiliken ähnlich gewesen wäre. Eine „gewölbte Lichtöffnung“ (schon an sich ein unklarer Ausdruck!) anzunehmen, verbietet sowohl der allgemeine Styl der griechischen Architektur, als auch der Umstand, dass der Säulenbau damit in Widerspruch gestanden und der Wölbung das Widerlager gefehlt hätte. Vergl. von Quast, a. a. O. S. 46.

sein, ob sie dem Bau des Ictinus, oder ob sie vielleicht einer späteren Restauration angehören. — Die anderen, mit diesem Tempel verbundenen Anlagen fallen in eine spätere Zeit.

3) Die peloponnesischen Monumente dieser Periode folgen, was die Hauptformen anbetrifft, der schönen Entfaltung der Architektur, die sich in Athen ausgebildet hatte; gleichwohl bewahren sie, wenn wir nach den wenigen erhaltenen Beispielen urtheilen dürfen, noch einen leisen Nachklang des ältern Dorismus, was sich durch das Vorherrschen des dorischen Elements im Peloponnes leicht erklären dürfte. Dabei aber zeigen sich zugleich einzelne Motive einer eigenthümlich weichen Gestaltung. Die folgenden Monumente sind hier zu nennen:

Der Tempel des Zeus zu Olympia, von Libon erbaut und um 435 vollendet, ein dorischer Peripteros Hypäthros von, wie es scheint, 6 zu 14 Säulen, 95 zu 230 Fuss. Nur wenige Reste erhalten; die Säulenkapitäle in schöner Bildung, doch noch drei Einschnitte am Halse der Säule (während die attischen Monumente dieser Zeit stets nur Einen Einschnitt haben); das Kopfgesims der Anten von alterthümlich einfacher Form, doch das Blätterglied an demselben sehr weich profilirt. Einige Reste der Metopen-Reliefs.

Der Tempel des Apollo Epicurius zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, von Ictinus gegen 430 erbaut; ein dorischer Peripteros Hypäthros von 6 zu 15 Säulen, 47 zu 125 Fuss. Die Säulenhöhe = 5½ Dm., die Zwischenweite = 1⅔ Dm., die Gebälkhöhe = etwas über 1¾ Dm. Die Formen des Peristyls denen des vorigen Tempels verwandt; auffallend die (der ionischen Architektur entsprechende) weiche Bildung der Sima, als Karnies und mit sculptirtem Blattwerk versehen. Die Einrichtung des Hypäthron sehr eigenthümlich: stark vorspringende Wandpfeiler, nach vorn als ionische Halbsäulen gestaltet und ein gemeinschaftliches Gebälk tragend; die ionischen Formen aber sehr frei behandelt, die Kapitäle mehr ornamentistisch als architektonisch, die Basen mehr als Fussgesimse der Pfeiler, doch sehr weich gebildet. Eine freistehende Säule im Grunde des Hypäthron mit korinthischem Kapitäl. Die merkwürdigen Reliefs des Frieses über dieser ionischen Architektur erhalten. — Die von den attischen Bauten abweichenden Detailformen dieses Tempels scheinen darauf hinzudeuten, dass, obgleich Ictinus den Bau leitete, die Werkmeister in der Ausführung des Einzelnen doch nicht ängstlich gebunden waren.

Von dem sogenannten Olympieum (Tempel des Jupiter) zu Megara, und von dem Tempel der Juno zu Argos, beide dieser Periode angehörig, sind keine Reste vorhanden.

Sodann sind einige architektonische Reste auf der Insel Delos anzuführen:— Einige dorische Säulen, einem Apollo-Tempel angehörig, in ihrer Bildung den besten attischen Monumenten verwandt, doch die Säulenhöhe schon = 6 Dm. — Einige höchst eigenthümliche Fragmente: Niedrige Pfeiler, über denen je zwei Vordertheile knieender Stierfiguren vorragen, verbunden mit dorischen Halbsäulen; und Gebälke dorischer Art, an denen aber die Triglyphen mit Stierköpfen versehen sind. Ohne Zweifel gehörten diese Fragmente einem architektonisch ausgebildeten grossen Prachtaltar an, und wahrscheinlich dem sogenannten „hörnernen Altar", dessen Erscheinung so bedeutend war, dass einige Schriftsteller des Alterthums ihn unter den sieben Wunderwerken der Welt aufführen. [1]

c) Monumente der späteren Zeit.

Aus den späteren Zeiten der Kunst vom vierten Jahrhundert ab sind im eigentlichen Griechenland wenig bedeutendere Monumente auf unsre Zeit gekommen; doch ist das Vorhandene hinreichend, um den Charakter der Architektur auch für diese Periode zu erkennen.

Unter den peloponnesischen Monumenten ist zunächst der Tempel der Athena Alea zu Tegea zu nennen, der von dem berühmten Bildhauer Skopas im Anfange des vierten Jahrhunderts erbaut war und als der grösste und schönste des ganzen Peloponneses galt. Es war ein Peripteros Hypäthros, im Aeusseren mit einem ionischen Peristyl, im Inneren mit dorischen Säulenstellungen, über denen Gallericen von korinthischen Säulen standen. Die Anwendung der korinthischen Säulen als einer selbständigen Ordnung, die durchgeführte Verbindung der drei verschiedenen Ordnungen zu einem Ganzen dürften hier ziemlich entschieden den Eintritt einer neuen Epoche bezeichnen. Reste des Tempels sind leider nicht bekannt geworden.

Sodann sind die Unternehmungen sehr wichtig, die im Peloponnes durch Epaminondas, durch seinen siegreichen Kampf gegen Sparta's Oberherrschaft im zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts hervorgerufen wurden. Das früher unterdrückte Messene, Megalopolis und Mantinea erhoben sich nun in bedeutender Macht und

[1] Vgl. Osann: der hörnerne Altar des Apollon auf Delos, im Schorn'schen Kunstblatt 1837, No. 11

wurden, mit glänzenden Werken ausgestattet. Von den Anlagen von Messene haben sich mehrere Reste erhalten. Ausser den Resten der starken Befestigung der Stadt sind hier namentlich die Säulen des Stadiums zu nennen. Diese sind dorisch, doch schon in bedeutender Verflachung der Form; der Echinus erscheint geradlinig, die übrigen Details eben so nüchtern; auch haben die Säulen sehr breite Zwischenweiten. Dann, ebendaselbst, ein kleiner Tempel mit zwei Säulen in antis; die Kapitälform der Säulen hat hier noch etwas Alterthümliches, doch sind die Details im Uebrigen theils ebenso flach, theils in ionischer Weichheit gebildet. — Aehnlich sind die architektonischen Fragmente, die sich zu Megalopolis gefunden haben.

Denselben Styl zeigt der Jupiter-Tempel zu Nemea, ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen; auch hier sind die Verhältnisse durchgehend dünn, die Detailformen flach und ziemlich charakterlos.

Das sogenannte Philippeum, welches König Philipp von Macedonien zu Olympia errichten liess, ein Rundbau, mit einer Säulenhalle umgeben, ist nicht mehr vorhanden. Einige dorische Fragmente zu Olympia zeigen denselben Styl, wie die obengenannten Bauten.

So endlich auch die Reste einer dorischen Säulenhalle, die König Philipp, ausserhalb des Peloponneses, auf der Insel Delos erbauen liess. Andre dorische Fragmente, ebendort und auf der Insel Paros, gehören derselben Zeit an.

In Athen sind uns zwei kleine, aber eigenthümlich zierliche und charakteristische Monumente aus der späteren Zeit des vierten Jahrhunderts bekannt. Es sind:

Das choragische Monument des Lysicrates, für einen, im J. 334 errungenen Sieg errichtet. Ein hoher, fast thurmartiger Bau, bestimmt, den heiligen Dreifuss, den Preis des Sieges zu tragen, an der Grundfläche 11 Fuss breit, 34 Fuss hoch. Ueber einem cubischen Untersatz erhebt sich ein Rundbau mit sechs korinthischen Halbsäulen und entsprechendem zierlichen Gebälk; die korinthischen Kapitäle höchst anmuthig gebildet, die Gliederungen jedoch nicht mehr in der frischen Elasticität der früheren Werke, die Glieder unter der Hängeplatte (Welle und Karnies) sogar weichlich und unorganisch zusammengesetzt. Der Fries mit zierlichen Reliefs. Das Dach bildet eine flache Wölbung. Ueber seiner Mitte erhebt sich ein starker, 4 Fuss hoher Ständer, in Gestalt einer üppigen, reichgegliederten Blume, welche die griechische

Behandlung der Acanthusblätter in ihrer schönsten Ausbildung zeigt; ohne Zweifel ist dies der Mittelstamm des Dreifusses.

Das choragische Monument des Thrasyllus, für einen im J. 320 errungenen Sieg errichtet. (Neuerlich zerstört.) Eine Grotte am Südabhange der Akropolis, in welcher der Dreifuss aufgestellt war, der Eingang mit einfach zierlicher Architektur umrahmt: dorische Pilaster (in einfacher Antenform), und darüber eine Art dorischen Gebälkes, doch ohne Triglyphen und Dielenköpfe, statt deren der Fries mit Lorbeerkränzen geschmückt. — Etwas später wurde dies Monument jedoch verändert, als Thrasycles, der Sohn des Thrasyllus, das eigne Siegesdenkmal mit dem des Vaters zu vereinigen wünschte. Das Gebälk erhielt einen besonderen Aufsatz, über dem in der Mitte eine Statue des Bacchus und zu deren Seiten wahrscheinlich Dreifüsse aufgestellt wurden; zur Unterstützung wurde sodann in der Mitte noch ein dünner Pfeiler, jenen Pilastern ähnlich, hinzugefügt. Doch war diese Umänderung keineswegs günstig, indem der obere Aufsatz (überdies von roherer Formation) drückend wirkt und der hinzugefügte Pfeiler, beinah 17 Dm. hoch, verhältnisslos schlank ist und fast schwankend erscheint. —

Diesen Denkmalen reihen sich diejenigen Bauten an, welche mit dem grossen Mysterien-Tempel von Eleusis verbunden wurden. Dies sind:

Die äussere Dekoration des Tempels, besonders ein grosser Prostyl von 12 dorischen Säulen, welcher der einen Seite desselben, um das J. 318, auf Veranlassung des Demetrius Phalereus, durch den Architekten Philo vorgebaut ward. Der Echinus des Kapitäles noch wohlgebildet, doch schon etwas flach, so auch das Profil der Ringe unter demselben; übrigens nicht vollendet.

Die in den inneren Tempelhof führenden Propyläen, mit dem ebengenannten Prostyl etwa gleichzeitig; eine Halle mit Wandpfeilern und Säulen, mit eigenthümlicher Einrichtung, die ohne Zweifel durch die Ausübung besondrer mysteriöser Feierlichkeiten bedingt war. Die vorhandenen Reste von eleganter Composition, doch im Charakter der genannten Zeit; besonders charakteristisch die Pfeiler, deren reich, aber weichlich gegliederte Basen und üppige Acanthuskapitäle dem Monument des Lysicrates entschieden verwandt sind.

Die in den äusseren Tempelhof führenden Propyläen, eine in den Hauptformen und in den Massen vollständig genaue Copie der athenischen Propyläen, mit Ausschluss der dort vorhandenen Seitengebäude; dabei jedoch auffallende Missverständnisse

in der Bildung des feineren Details, der Echinus der dorischen Kapitäle flach, die Bekrönung der Deckgesimse der Anten und der Sima roh, die Basis der ionischen Säulen kraftlos; die Technik ohne die höhere Vollendung der athenischen Bauten, mehr den Gebäuden der Römerzeit entsprechend; römisch auch die Anwendung eines Bildniss-Medaillons im Giebel. Somit ohne Zweifel dasjenige Propyläum, welches zu Eleusis um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., durch Appius Pulcher, errichtet ward.[1]

Der kleine dorische Tempel der Diana Propyläa, vor den äusseren Propyläen belegen, an der Vorder- und an der Rückseite mit zwei Säulen in antis. Sehr elegant und geschmackvoll durchgebildet, doch auch hier die feineren Details theils flach, theils eigenthümlich weich bewegt. Die Sima (in der weichen Wellenform) an den Langseiten herumgeführt, gleichwohl hinter derselben die Stirnziegel angeordnet, die letzteren übrigens mit höchst zierlichem Blätterschmuck. Ohne Zweifel dem vierten Jahrhundert angehörig.

Im dritten und zweiten Jahrhundert wurden zu Athen mancherlei bedeutende Bauten ausgeführt. Seine politische Bedeutung hatte Athen zwar verloren, aber es blieb der Sitz der höheren Geistesbildung; fremde Fürsten waren es, die jetzt eine Ehre darin suchten, zum Glanze der weltberühmten Musenstadt beizutragen. Ein von Ptolomäus Philadelphus erbautes Gymnasium, Hallen, die Attalus I. und Eumenes von Pergamum errichten liessen, der schon erwähnte Neubau des Tempels des Olympischen Zeus durch Antiochus Epiphanes werden unter den vorzüglichsten Prachtbauten erwähnt, doch ist Nichts davon auf unsre Zeit gekommen.

Erhalten ist aus dieser spätesten Zeit nur ein kleineres Denkmal, dessen Formen indess in entschiedener Charakteristik dastehen und das als ein Scheidegruss des selbständig griechischen Geistes wiederum seine hohe Bedeutung hat. Dies ist der sogenannte Windethurm, das Horologium (d. i. Uhr) des Andronicus Cyrrhestes, ein hohes achteckiges Gebäude, an den vorderen

[1] *Cicero, Ep. ad Att. VI. 1.* — Die Bildung der Detailformen hatte mich schon früher (Ueber die Polychromie der griechischen Architektur etc., S. 44, Anm.) auf die, oben angegebene späte Bauzeit der äusseren Propyläen geführt. Diese Ansicht ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Neuerlich sind jedoch Ottfried Müller und A. Schöll durch genaue Untersuchung der Baureste zu demselben Resultat gekommen. Vergl. Schorn'sches Kunstblatt, 1840, No. 71.

Seiten mit zwei kleinen zweisäuligen korinthischen Prostylen, an der Hinterseite mit einem halbrunden Ausbau. Unter dem Kranzgesims sind in Relief die Darstellungen der acht Hauptwinde angebracht; ein über dem Dach erhöhter cherner Triton, als Windfahne dienend, wies mit einer Ruthe auf den jedesmal wehenden Wind nieder. Unter den genannten Reliefs sieht man die Linien einer Sonnenuhr, auf dem Boden des Inneren die zu einer Wasseruhr gehörigen Rinnen. Die architektonischen Details lassen noch den griechischen Charakter erkennen, doch schon in ziemlich schwerer Umgestaltung. Merkwürdig sind besonders die Säulen, deren Kapitäle, in einem ägyptisirenden Geschmacke, aus schlanken Schilfblättern, unterwärts von einem Akanthuskranze umgeben, bestehen. Auch anderweitig kommen Beispiele dieser Kapitälform, in ihrer Behandlung auf dieselbe Zeit deutend, vor. — Besonders interessant sind die Reste der Wasserleitung, welche der im Inneren enthaltenen Wasseruhr das nöthige Wasser zuführte. Sie bestehen aus Pfeilern und Halbkreisbögen; die Pfeiler mit einfachen, wiederum etwas schwer gebildeten dorischen Pilastern, die Archivolten durch schmale Leisten viereckig eingerahmt, die Dreieckfelder zwischen dem Archivolten-Gesims und den Leisten mit Rosetten geschmückt. Diese, vom römischen Bogenbau höchst abweichende Composition giebt ein merkwürdiges Beispiel, wie die Griechen die, ihrem Architekturstyl fremde Bogenform gleichwohl mit dem ebenso klaren wie natürlichen Gefühle, welches ihnen eigen war, zu behandeln und für ihr Bausystem zu gewinnen wussten. Auch ist hiebei der Umstand zu bemerken, dass es nicht die, technisch zwar vortheilhafte, Construction, sondern nur die ästhetische Form des Bogens war, was ihren Sinn zur Aufnahme desselben reizte; denn die Bögen bestehen sämmtlich aus Einem Steinblock. So finden sich auch noch anderweitig zu Athen, sowie auf Delos, Bögen, deren Behandlung im Wesentlichen ganz dieselbe ist. Doch schon war die eigenthümliche Kraft der griechischen Kunst gebrochen; eine weitere Ausbildung des Bogenbaues im griechischen Geiste hat, soviel wir irgend wissen, nicht statt gefunden.

Noch ist schliesslich ein interessantes athenische Monuments anzuführen, das zwar bereits der römischen Kunstperiode, und zwar der Zeit um Christi Geburt, angehört, das gleichwohl im Wesentlichen noch einen mehr griechischen als römischen Charakter hat. Es ist das der Athena Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes von Athen, ein viersäuliger dorischer Prostyl. Die Verhältnisse sind schlank; in den Detailformen aber

erscheint, im Gegensatz gegen die Flachheit und Nüchternheit der vorgenannten dorischen Monumente aus spätgriechischer Zeit, wiederum eine vollere und kräftigere Bildungsweise.

§. 9. Die Monumente von Klein-Asien und die Umgestaltung der griechischen Kunst unter orientalischem Einfluss.

An den kleinasiatischen Monumenten[1] erscheint, in Uebereinstimmung mit der hier überwiegenden Ausbreitung des ionischen Stammes, die ionische Architektur entschieden vorherrschend. Doch haben wir von der Beschaffenheit der Werke, die hier vor dem Zeitalter Alexanders des Grossen ausgeführt wurden, nur wenig nähere Kunde.

Als die bedeutendsten Bauten aus den Zeiten des alterthümlichen Styles werden genannt:

Der Juno-Tempel auf Samos, in den letzten Jahrzehnten des siebenten Jahrhunderts durch Rhoecus und dessen Sohn Theodorus aufgeführt. Der Tempel galt als eins der bedeutendsten Werke des Alterthums; doch wird bemerkt,[2] dass es ein dorischer Bau gewesen sei. Die gegenwärtigen Reste dieses Tempels zeigen aber die Formen der ionischen Architektur und zwar in hochalterthümlicher Gestaltung (namentlich jene merkwürdigen Säulenbasen, von denen bereits oben, S. 158, die Rede war); man meint demnach, dass der Tempel zur Zeit des Polycrates, der mehrere bedeutende architektonische Unternehmungen in Samos ausführen liess, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts sei neugebaut worden. Dieser ionische Tempel war vermuthlich ein zehnsäuliger Dipteros, von 189 zu 346 Fuss. — Einige, ebendaselbst vorhandene Reste dorischer Architektur gehörten wahrscheinlich den Propyläen des Tempels an; ihre Formen deuten aber bereits auf die letzte Zeit der griechischen Kunst.

Der Dianen-Tempel zu Ephesus, das grösste Gebäude der classischen Zeit, ein achtsäuliger ionischer Dipteros Hypäthros von 220 zu 425 Fuss, die Säulen 60 Fuss hoch. Er wurde um das J. 600 begonnen; als Baumeister werden angeführt: der ebengenannte Theodorus, Chersiphron oder Ctesiphon und Metagenes: die Vollendung erfolgte erst nach zwei Jahrhunderten. Schon im Jahre 356 wurde dieser Tempel durch Feuer vernichtet; (Herostrat, der dasselbe anlegte, hatte dadurch seinen Namen auf die Nachwelt

[1] Alterthümer von Ionien, hsgb. von der Gesellschaft der Dilettanti zu London.

[2] Durch Vitruv, in der Vorrede zu Buch VII.

bringen wollen); im Verlauf desselben Jahrhunderts wurde er sodann durch den Baumeister Dinocrates neugebaut.

Die wichtigsten der erhaltenen Monumente gehören zumeist dem vierten Jahrhundert an; sie zeigen eine glänzende, zum Theil jedoch nicht mehr eine vollkommen edle Ausbildung der ionischen Architektur. Anzuführen sind:

Der Tempel der Athena Polias zu Priene, von dem Architekten Pytheus um 340 gebaut, von Alexander d. Gr. geweiht. Ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, 64 zu 116 Fuss; das schönste Beispiel asiatisch-ionischer Architektur, die ionischen Säulenbasen von vorzüglich schöner Bildung, doch schon auf Plinthen stehend.

Die Propyläen desselben Tempels; eine Halle mit ionischen Prostylen von je vier Säulen (auf attischen Basen); im Inneren der Halle zwei Reihen von je drei viereckigen Pfeilern; den letzteren correspondirend Pilaster an der inneren und auch an den äusseren Seiten der Halle. Die Pfeiler (schon an sich eine leblose Architekturform) unpassend mit attischen Basen und schwererem Kapitäl versehen, welches letztere eine nicht günstige Nachahmung von den Kapitälen der Wandpfeiler des folgenden Tempels bildet. Der ganze Bau namhaft jünger als der Tempel, zu dem er gehört.

Der Tempel des Apollo Didymäus bei Milet, ein kolossaler Dipteros Hypäthros von 10 zu 21 Säulen, 164 zu 303 Fuss. Schlanke Verhältnisse, die Säulenhöhe = 9½ Dm., dabei aber, wohl in Bezug auf die breite Flucht der Säulen, die Zwischenweite = nur 1½ Dm.; die Hauptformen des Peristyls nicht in genügender Kraft, — so die Bildung der ionischen Basen (doch ohne Plinthe), so die des Kapitäls, dem die elastische Senkung des Kanales zwischen den Voluten gegen den Echinus zu fehlt. Das Hypäthron mit Wandpfeilern, deren Kapitäl die schönste mehr ornamentistische Umbildung der ionischen Form für die Zwecke des Wandpfeilers enthält, und mit ebenso geschmackvollen korinthischen Halbsäulen.

Der Tempel des Bacchus zu Teos, von Hermogenes, wahrscheinlich gegen Alexanders Zeit gebaut, ein sechssäuliger Peripteros. Das Kapitäl ebenfalls flach, die Basen attisch.

Der Tempel der Diana Leukophryne zu Magnesia, von demselben Hermogenes erbaut, ein Pseudodipteros von 106 zu 198 Fuss. Nach Strabo durch Schönheit der Verhältnisse, Wohlgestalt und zierliche Arbeit höchst ausgezeichnet.

Bei dem näheren Verhältnisse, in welchem die griechische Kunst in Kleinasien zum Orient stand, lässt sich voraussetzen, dass es auch nicht ganz an Einflüssen der orientalischen Kunst werde gefehlt haben. In der That scheinen solche in einzelnen Berichten der alten Schriftsteller angedeutet zu werden, und es fehlt selbst nicht an erhaltenen Monumenten, die hiefür ein Zeugniss geben. In letzterem Bezuge sind namentlich die zahlreichen Grabmonumente in Lycien wichtig, von denen wir neuerlich eine nähere Anschauung erhalten haben.[1] Dies sind zum Theil Felsengräber mit architektonisch ausgearbeiteter Façade, zum Theil freistehende Denkmäler in der Form von Sarkophagen oder kleinen viereckigen Thürmen. Die Hauptmotive sind überall, wie es scheint, mehr griechischer als römischer Art. Viele der freistehenden Monumente, die entweder einfach gestaltet oder reicher durchgebildet sind (mit Pilastern u. dergl.), haben ein, im Spitzbogen gebildetes Dach, ähnlich wie diese Form namentlich in Indien nicht selten erscheint; sie vermischen somit unmittelbar griechische und orientalische Elemente.

Auf dieselbe Weise erklärt sich auch die Form des berühmten Mausoleums zu Halicarnassus in Carien, eines der Wunderwerke der alten Welt. Es war das Grabmal des Königes Mausolus, in der Mitte des vierten Jahrhunderts durch Pytheus (den Baumeister des obengenannten Tempels von Priene) und Satyrus aufgeführt, ein fast quadratischer Bau von 412 Fuss im Umfange, mit einer Säulenstellung und Meisterwerken der Bildhauerei geschmückt, und gekrönt von einer hohen Stufen-Pyramide, auf deren Gipfel sich eine Quadriga erhob.

Ungleich bedeutender musste diese Einwirkung des orientalischen Elements werden, nachdem Alexander der Grosse den Europäern die Wunder des Orients eröffnet hatte und europäische Fürsten die Beherrscher eines grossen Theiles der orientalischen Welt geworden waren. Griechische Kunst und asiatische Pracht vereinigten sich, um das Leben der Herrscher zum reizvollsten Mährchen umzugestalten. Die Berichte, die uns über einzelne künstlerische Unternehmungen erhalten sind, geben davon ein, wenigstens das Allgemeine des Eindruckes bezeichnendes Bild.

Zu diesen Werken gehört zunächst das Denkmal, welches Alexander seinem Lieblinge Hephästion in Babylon errichten liess, ein vierseitiger Bau, ohne Zweifel in der Form einer Stufen-Pyramide, mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. — Zu ihnen

[1] *Ch. Fellows, a journal written during an excursion in Asia Minor. London, 1839.*

ferner der kolossale goldene Wagen, in welchem die Leiche Alexanders von Babylon nach der Oasis des Jupiter Ammon geführt werden sollte. — Sodann, im Verlauf des dritten Jahrhunderts, das Prachtzelt des Ptolemäus Philadelphus von Aegypten, und die Riesenschiffe, schwimmende Prachtpaläste, welche sein Freund Hiero II. von Syracus und sein Enkel Ptolemäus Philopator erbauen liessen. Phantastische Bauformen, zu denen die kostbarsten Hölzer, Gold und Elfenbein verwandt wurden, Teppiche der mannigfachsten Art, Bildwerke und Gemälde der ersten Meister, im bunten Wechsel aufgestellt, die kühnsten Combinationen der Mechanik, gaben diesen Werken ein völlig wundersames Gepräge.[1]

Aber, wie glänzend auch die Werke waren, die durch Alexander und durch die Fürsten errichtet wurden, denen sein Erbe zugefallen war, wie zahlreiche und prachtvolle Residenzen — unter denen namentlich Alexandria in Aegypten als Musterbild der übrigen Welt vorleuchtete — sich auch in jenen neugeschaffenen Staaten erheben mochten, auf unsre Zeit sind von alledem nur geringe Reste gekommen. Für unsre Anschauung dürfte unter diesen für jetzt kaum ein wichtigeres Monument zu nennen sein, als eine der unterirdischen Grabanlagen zu Alexandria, welche die räumliche Einrichtung der ägyptischen Felsengräber in eigenthümlich geschmackvoller Anordnung zeigt, im Uebrigen jedoch wesentlich im Style der spätgriechischen Architektur ausgebildet ist.[2]

B. Sculptur.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen über Inhalt, Styl und Behandlung.

In der bildenden Kunst der Griechen[3] steht die Sculptur — ich begreife hierunter den ganzen Kreis der körperlich bildenden

[1] S. das Nähere bei Hirt, Gesch. d. Bauk., II, S. 74, 77, 170, 173, 179.

[2] *Description de l'Egypte, Antiquités, V, pl. 42.*

[3] Unter der höchst ausgedehnten Literatur über die bildende Kunst bei den Griechen sind als wichtige Handbücher (nächst Müller's Archäologie) hervorzuheben: A. Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (vornehmlich auf die Berichte der alten Schriftsteller gegründet); — H. Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (durch die künstlerische Kritik der Monumente ausgezeichnet). — F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen (weniger ein Handbuch, als eine Reihenfolge wichtiger Forschungen), u. a. m.

Abbildungen der Monumente in kunsthistorischer Anordnung, umfassend und höchst brauchbar, enthalten die „Denkmäler der alten Kunst,"

Künste, in Holz, Elfenbein, Stein und Metallen, — voran. Die für die religiöse Verehrung bestimmten Göttergestalten, die Weihgeschenke und Weihbilder, die bildnerischen Dekorationen der Tempel-Gebäude sind zumeist durch die Sculptur beschafft worden.

Es sind die Gestalten einer idealen Welt, in denen vorzugsweise sich die griechische Bildnerei bewegt. Die Darstellung der gemeinen Existenz des Tages, die Richtung auf die flüchtigen, persönlichen Interessen der Gegenwart ist ihrem Geiste fremd; ebenso wenig aber hat sie sich im Geleite einer unstäten, fesellos umherschweifenden Phantasie entwickelt. Es sind die Sagen der Götter und der Heroen, aus denen sie ihren Stoff nimmt, deren Schimmer sie über das Leben der Gegenwart hinbreitet. In diesen Sagen hatten die träumerischen Erinnerungen, die dunkeln Ahnungen von den frühsten Zuständen volksthümlicher Entwickelung eine feste, auf einen bestimmten Kreis abgegrenzte Gestalt gewonnen; sie sind das Palladium, welches die volksthümliche Gesinnung fort und fort lebendig erhielt, an welchem das heimathliche Gefühl der Griechen sich immer aufs Neue kräftigte. Sie haben in diesem Bezuge eine um so grössere Bedeutung, als sie in sich gegliedert, d. h. im Einzelnen aus den besonderen, eigenthümlichen Anschauungen der einzelnen Stämme des Volkes hervorgegangen sind. So erscheinen die Götter und Heroen zunächst als die Repräsentanten dieser einzelnen Stämme, so entwickeln sie sich, je nach der Anschauungsweise der letzteren, zu einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Individualität, erhalten sie das Gepräge bestimmter sittlicher Charaktere. So war der bildenden Kunst die angemessenste und würdigste Bahn vorgezeichnet. Die Götter und Heroen waren die Prototypen, wie der griechischen Stämme und des griechischen Volkes insbesondere, so des menschlichen Geschlechtes überhaupt; aber die menschliche Natur musste in ihnen ebenso erh[illegible]n, wie charaktervoll, in ebenso klarem Gleichgewichte, wie in aller Kraft der Existenz dargestellt werden; die schöpferische Phantasie des Künstlers wurde bei solcher Darstellung ebenso in Anspruch genommen, wie das bildende Gefühl und der abmessende Verstand.

Hiedurch war denn auch die künstlerische Richtung für andre Weisen der Darstellung bestimmt. Einzelne Mythen forderten die Kunst allerdings zu einer einseitig phantastischen Richtung auf; mancherlei dämonische Wesen, die in diesen auftreten, schienen

von C. O. Müller und C. Oesterley, I. Dies Werk macht hier wiederum eine grosse Menge einzelner Nachweisungen überflüssig. — Ueber die Mehrzahl der grösseren Museen, namentlich über die römischen, existiren umfassende Kupferwerke.

geeignet, jenes Gleichmaass der künstlerischen Kräfte mehr oder weniger zu stören. Aber das Letztere entwickelte sich klar genug, um sich auch diese, scheinbar widerstrebenden Elemente unterordnen zu können; auch in der Bildung ungeheuerlicher Gestalten, wie z. B. der Centauren, offenbart sich der naivste Sinn für organische (naturgemässe) Durchbildung, das lauterste Gefühl für Adel und selbst für Anmuth. — Ebenso fehlte es, nach einer andern Seite hin, im Verlauf der Zeit nicht an Aufgaben, die von jener poetischen Auffassung abwärts auf die reale Gegenwart führten; Gestalten des wirklichen Lebens traten in den Kreis der künstlerischen Darstellung ein; ausgezeichnete Männer wurden durch die Errichtung von Gedächtnissstatuen geehrt. Aber auch hier lag stets die Absicht zum Grunde, die einzelne Gestalt zum Urbilde des Geschlechtes auszuprägen, sie derjenigen Zufälligkeiten zu entkleiden, welche den harmonischen Ausdruck der Kräfte stören. Die Ehre der Gedächtnissstatuen ward schon an sich gewissermaasen wie eine Erhebung in den Kreis der Heroen gedeutet; so arbeitete man namentlich auch bei ihnen weniger auf eine Nachahmung der gemeinen Natur, als auf eine, der Darstellung der Heroen entsprechende Erscheinung hin. Am Häufigsten waren die Gedächtnissstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen; bei diesen aber war es am Wenigsten auf eigentliche Portraitirung abgesehen. Erst in den späteren Zeiten der griechischen Kunst macht sich eine solche Richtung entschiedener bemerklich, aber auch da noch behält sie, was das Ganze der Darstellung anbetrifft, stets ein mehr oder weniger ideales Gepräge.

Ein und derselbe Geist, der die Form des menschlichen Körpers als den unmittelbaren Ausdruck der geistigen Kraft, der sittlichen Würde nimmt, waltet in den Götterbildern, welche in den Tempeln aufgestellt wurden, in den Darstellungen mythischer Scenen, welche den Fries und den Giebel der Tempel schmückten, in den Standbildern, welche den geweihten Raum umher erfüllten. Eine eigenthümliche Grossheit und Einfalt spricht sich in diesen Gestalten aus. Sie sind da und bieten sich dem Auge des Schauenden dar, ohne einen Anspruch auf die Schau zu machen. In ihrer Bewegung drückt sich stets das volle Gleichmaass der Kräfte aus; auch in den Darstellungen des höchsten Affektes bewahren sie somit das Gepräge der Erhabenheit und Würde. Die Formen ihres Körpers sind in grossen Linien gezeichnet; die Hauptheile des Körpers sondern sich auf eine entschiedene Weise, ohne der feinsten Natur-Beobachtung und der vollständigsten Lebendigkeit etwas zu vergeben; das Auge fasst sie somit klar und deutlich auf und vermag

auf ihnen mit Ruhe zu verweilen. Die Gewandung ist ihnen nicht gegeben, um ein äusserliches Bedürfniss darzustellen; sie ist dem Körper ein Schmuck und dient theils dazu, durch einfache Linien und Massen, einfacher, als sie die bewegte Form des menschlichen Körpers darbietet, den Eindruck einer erhöhten Majestät zu geben; theils verstärkt sie umgekehrt die Bewegung der Gestalt und klingt dieser wie ein vielfach wiederholtes Echo nach. Die Hauptheile des Körpers aber erscheinen auch durch besonderen Schmuck ausgezeichnet.

Die griechische Sculptur hat es vorzugsweise, wie schon durch das Vorstehende angedeutet ist, mit der Form an sich zu thun. Gleichwohl verschmäht sie es nicht, Unterschiede der Form auch durch Unterschiede der Färbung bestimmter zu bezeichnen. Sie bedient sich hiezu theils verschiedenfarbiger Materiale, theils wendet sie eine wirkliche Färbung an. So erscheinen häufig die nackten Theile des Körpers aus anderm Material gebildet als das Gewand und die Schmucktheile, wobei allerdings auf die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Theile Rücksicht genommen wird. Die alten Tempelbilder waren häufig, wie dies schon bei der Kunst des heroischen Zeitalters bemerkt wurde, aus Holz geschnitzt; diesen Holzbildern fügte man die nackten Körpertheile, Kopf, Hände und Füsse, aus Marmor an und überzog die Gewandung zumeist mit dünnem Golde. Man benannte die Werke solcher Art als „Akrolithen.“ Die weiche Erscheinung des Marmors und die spröde des Goldüberzuges standen hier in wirkungsreichem Contraste. Noch weiter ging man an den sogenannten, oft sehr colossalen, „chryselephantinen“ Werken; an ihnen ward, über einem hölzernen Kern, das Nackte, oft in sehr grossen Massen, aus Elfenbein gebildet, dessen Stoff von noch weicherer Erscheinung ist, als der Marmor; das Gewand, auch wohl stets das Haar, wurde in getriebenem Goldblech gearbeitet, und noch mannigfach andre Zierden hinzugefügt. In dieser Art waren die erhabensten Götter-Bilder gefertigt. Bei den Bildern, die ganz aus Marmor gearbeitet waren, scheint das Gewand oft vollständig gefärbt worden zu sein; als Regel ist es wenigstens anzunehmen, dass man die Säume der Gewänder, um sie scharf zu bezeichnen, farbig verzierte, ebenso die Schmucktheile der Gewandung, wenn diese nicht aus vergoldetem Metall angefügt wurden. Auch das Haar wurde in der Regel, wie es scheint, vergoldet. In den nackten Theilen erhielt der Marmor einen kaustischen Wachsüberzug, der dessen Erscheinung noch weicher machte. Ueberall, wo weisses Material zur Darstellung des Nackten angewandt ward, bezeichnete man den Stern des Auges durch ein

dunkles Material oder durch dunkle Färbung; der Blick des Auges war zu bedeutsam, als dass man ihn hätte übergehen können; man wählte zu seiner Darstellung das natürlichste Mittel, und erst in der späteren Zeit bediente man sich statt dessen (wie in der modernen Kunst) anderweitiger Andeutungen. Im Uebrigen jedoch scheint eine illusorische Nachahmung der Naturfarben ausser dem Wesen der griechischen Sculptur zu liegen; nur in der alterthümlichen Kunst, in der überhaupt die Farbe massenhafter angewandt ward, scheint man darin um einige Schritte weiter gegangen zu sein, und nur bei Werken von mehr spielender Bedeutung scheint man eine naturgemässe Bemalung erstrebt zu haben. Bei den ehernen Bildwerken wurden die Kleidersäume und die sonstigen Zierden mit Gold oder Silber eingelegt; häufig ward bei ihnen auch das Weisse im Auge durch Silber, der Stern des Auges durch ein dunkles Material bezeichnet. (Bei alterthümlichen Arbeiten auch die Lippen und Aehnliches.) Diese Bronze-Arbeiten lassen es am Deutlichsten erkennen, dass solche Weise der Verzierung nicht durch das Streben nach Naturnachahmung, sondern durch unabhängige ästhetische Gründe veranlasst war.[1]

Die besondre Weise der Auffassung und Behandlung unterscheidet sich nach den einzelnen Stufen, in denen die griechische Sculptur ihre Ausbildung erhielt. Wir wenden uns zur näheren Betrachtung derselben.

§. 2. Die Entwickelungsperioden der griechischen Sculptur.

Wie in der Architektur, so ist uns auch in der bildenden Kunst die Frühperiode (seit der Umgestaltung des griechischen Lebens durch die Einwanderung der Dorier) dunkel und unbekannt. Einzelne schwankende Sagen geben uns kein sicheres Bild. Erst in der späteren Zeit des siebenten, und vornehmlich seit dem Beginne des sechsten Jahrhunderts treten uns deutlichere und bestimmtere Nachrichten entgegen, die auch hier einen glänzenden, grossartigen Aufschwung des Lebens erkennen lassen.

An den Cultusbildern konnte sich dieser zwar zunächst nicht zeigen. Der fromme Sinn musste hier an der altgeheiligten Form festhalten, bis anderweitig eine lebendigere Gestaltung der Kunst durchgedrungen war; erst in Folge dessen konnte jene starre Form zum bewussten Leben erwachen. Die bedeutsamsten Unternehmungen,

[1] Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur etc.“ Die neueren Entdeckungen (soweit sie sicher sind) und eigne nähere Untersuchungen der Antiken im Museum von Neapel haben meine in dieser Schrift ausgesprochenen Resultate nur bestätigt.

über die wir zuerst Kunde erhalten, bestehen in glänzenden Weihgeschenken für die Tempel, Gefässen und Geräthschaften, zum Theil von colossaler Dimension und prächtigem Material, zum Theil mit bildlichen Zierden aufs Reichste ausgestattet. Unter diesen sind namentlich die Arbeiten der Künstlerschule von Samos, um die Zeit des Jahres 600, bedeutend, welcher die Erfindung (richtiger wohl: die erweiterte Ausbildung) des Metallgusses zugeschrieben wird; besonders werden hier jene Künstler, die schon bei dem Bau des Juno-Tempels zu Samos genannt wurden, Rhoecus und Theodorus, angeführt; von Theodorus (oder von einem jüngern Verwandten desselben Namens) rührten mehrere colossale Gefässe in Gold, und in Silber, zum Theil für Crösus gearbeitet, her. In eben der Weise ist Glaucus von Chios ausgezeichnet, vermuthlich ein Zögling jener Schule, dem man die Erfindung des Löthens zuschreibt. — Als ein eigenthümliches Prachtwerk solcher Art ist die Lade der Cypseliden[1] anzuführen, die, wohl in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, von dieser, zu Korinth herrschenden Familie in den Juno-Tempel zu Olympia geweiht war. Sie war von bedeutendem Umfange, aus Cedernholz gearbeitet und zum Theil mit Gold und Elfenbein eingelegt; in fünf Reihen übereinander enthielt sie eine bedeutende Anzahl mythischer Darstellungen. — Dann der Thron des Apollo zu Amyclä,[2] ein weitschichtiges Werk, mit vielen Reliefbildern und freien Figuren, die zu seiner Unterstützung dienten; der Verfertiger desselben hiess Bathycles. In Mitten dieses Thrones war ein altes, riesiges Standbild des Gottes von Erz aufgestellt, von fast säulenartigem Aussehen. — Häufig auch hatten solche Weihgeschenke die Form von grossen Dreifüssen, mit denen wiederum bildnerischer Schmuck verbunden war. —

Im Verlauf des sechsten Jahrhunderts bildet sich die griechische Sculptur selbständiger und in denjenigen Grundzügen aus, die überhaupt ihren Charakter bestimmen. Die Cultusbilder, die bis dahin zumeist roh aus Holz geschnitzt waren, werden jetzt häufig in der Weise der oben beschriebenen Akrolithen gearbeitet, bald auch aus Elfenbein und Gold zusammengesetzt. Das edle Material des Marmors kommt mehr und mehr in Anwendung, der Erzguss wird in mehreren Schulen mit Vorliebe gepflegt. An die Stelle der aus Gefässen und Geräthen bestehenden Weihgeschenke treten lebenvolle, zum Theil reich componirte Statuengruppen, welche mythologische Scenen enthalten. Die Ehrenstatuen der

[1] Pausanias V, 17, ff.

[2] Pausanias III, 18, b.

Sieger in den gymnastischen Spielen beginnen seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts und werden bald sehr allgemein. Persönlich bedeutsame Meister treten auf, charakteristisch verschiedene Schulen bilden sich. Zu Aegina, zu Argos, zu Sicyon, zu Athen, u. s. w. erscheinen Schulen von eigenthümlicher Bedeutung. Es ist die Zeit der lebhaftesten Entwickelung, des rüstigsten Vorschrittes; sie währt im Allgemeinen bis gegen das Zeitalter des Pericles, welches aus solchen Blüthen die gereifte Frucht zu Tage fördert.

Unter den wichtigsten Künstlern, die in dieser Entwickelungsperiode genannt werden, dürften hier etwa die folgenden anzuführen sein:

Dipönus und Scyllis aus Creta, um 570 v. Chr., die ersten, die sich durch Marmor-Arbeiten ausgezeichnet haben sollen. Im Tempel der Dioscuren zu Argos war von ihrer Hand eine Statuengruppe, die Dioscuren mit Frauen und Kindern vorstellend, von Ebenholz gearbeitet und einige Theile daran von Elfenbein. — Callon von Aegina (um 540 — 20), an den sich, bis auf Onatas (um 470—50) hinab zahlreiche Nachfolger anreihten. — Gitiadas von Sparta, wahrscheinlich ein Zeitgenosse des Callon, besonders ausgezeichnet durch seine zahlreichen Erzarbeiten im Tempel der Minerva Chalcioecos zu Sparta. — Canachus und dessen Bruder Aristocles von Sicyon (um 510—490). — Ageladas von Argos (um 510 — 460), der Meister der drei berühmtesten Künstler der folgenden Periode, des Phidias, Polyclet und Myron. — Critias und Hegias (oder Hegesias) von Athen (um 480—50). — Alle diese Künstler, mit Ausnahme der beiden zuerst genannten, waren vorzugsweise als Erzgiesser berühmt. Ueber die besonderen Eigenthümlichkeiten dieser und andrer namhafter Künstler derselben Periode haben wir jedoch kein näheres Urtheil. Die Charakteristik ihrer Werke, die wir in einzelnen flüchtigen Aeusserungen der alten Schriftsteller finden, ist höchst ungenügend; es wird im Allgemeinen nur auf die Härte ihrer Arbeiten, im Vergleich zu denen der Folgezeit, und bei dem Einen etwa auf eine grössere Strenge als bei dem Andern, hingedeutet. Selbst die Andeutungen über die Unterschiede der Schulen reichen nicht hin, um uns hievon einen irgendwie anschaulichen Begriff zu machen. Zur Erkenntniss der früheren Entwickelungs-Stadien der griechischen Kunst dienen uns lediglich nur die erhaltenen Werke, deren Verfertiger wir zwar nicht kennen, unter denen sich jedoch glücklicherweise manch ein bedeutsames Stück findet, und die uns, wenn sie uns auch nichts Näheres über die verschiedene Bildungsweise der einzelnen Schulen und Meister

geben, doch das Allgemeine dieser Bildungsweise anschaulich genug vorführen.

Unter den erhaltenen Sculpturen des altgriechischen Styles findet sich aber nur Weniges, was das Gepräge eines besonders hohen Alterthumes hat, ja sogar nur äusserst Weniges — wenn überhaupt nur Etwas, — was man mit Sicherheit in das sechste Jahrhundert setzen dürfte. Im Gegentheil deutet die Mehrzahl dieser Arbeiten auf diejenigen Momente der Entwickelung, die der vollendeten Ausbildung der Kunst zunächst, in mehr oder weniger unmittelbarer Nähe, vorangingen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass diejenigen Werke, die das alterthümlichste Gepräge tragen, gerade solchen Gegenden angehören, in denen überhaupt eine geringere Lebhaftigkeit der Entwickelung gefunden wird, (namentlich solchen, in denen ein strengerer Dorismus zu Hause ist); dass demnach diese Werke auch für die eines noch höheren Alterthums auf gewisse Weise als maassgebend zu betrachten sein dürften; dass wir endlich wohl nicht irren, wenn wir nach dem Beispiel, welches sie (und die ihnen entsprechenden Motive der übrigen Werke) uns bieten, die gesammte Entwickelungsperiode, von der hier die Rede ist, wenn auch nur in ihren allgemeineren Verhältnissen, beurtheilen.

Demgemäss können wir im Allgemeinen sagen: Es ist dies eine Zeit des Ringens der individuellen Freiheit gegen die Obermacht eines altgeheiligten formalen Gesetzes, — ungefähr in ähnlicher Weise, wie uns in der Geschichte der modernen Kunst die Leistungen des fünfzehnten Jahrhunderts n. Chr. G. erscheinen. Jenes formale Gesetz (für dessen vollständig einseitige Erscheinung uns kein Beispiel mehr vorliegt, dessen Durchbildung wir jedoch unbedenklich an den Werken des höheren Alterthums voraussetzen dürfen) zeigt sich hier zunächst in der allgemeinen Starrheit der Gestalt, die nur sehr langsam überwunden wird; dann in der Bildung derjenigen Theile, die sich mehr oder weniger unabhängig vom körperlichen Organismus gestalten, vornehmlich in der Gewandung und in der Anordnung des Haares. Beide werden nach streng schematischen Linien angelegt und in dieser Weise oft aufs Sauberste ausgeführt, so dass sie den Anschein eines zierlich ceremoniellen Schmuckes erhalten. Das Streben nach individueller Freiheit aber spricht sich in der naturgemässen Durchbildung des Nackten aus, die sich oft mit grosser Energie, mit einem bis ins Einzelne gehenden Naturalismus bemerklich macht, die aber insgemein, eben weil ihr die Starrheit des Ganzen noch immer hemmend gegenübersteht, am Einzelnen haften bleibt. Auch

dies Streben läutert sich nur allmählig; seine letzte Stufe erreicht es, wenn es auch die Formen des Gesichtes, die am Längsten in maskenhafter Starrheit erscheinen, zu beleben und in ihnen den Ausdruck der Seele zu geben im Stande ist.

Wie wir übrigens im Allgemeinen den erhaltenen Werken des alterthümlichen Styles kein vorzüglich hohes Alter zuschreiben können, so ist zugleich zu bemerken, dass ein grosser Theil von ihnen, seiner Beschaffung nach, sogar in Zeiten fällt, in denen die Kunst bereits ihre vollendete Ausbildung erreicht hatte. Dies erklärt sich für einige Werke dadurch, dass sie wiederum in Gegenden gefertigt wurden, die den Mittelpunkten der höheren Entwickelung ferne lagen und in denen die alterthümlichen Elemente länger festgehalten wurden; für andre, und zwar für die Mehrzahl, aus dem Umstande, dass sie für besonders heilige Zwecke gearbeitet wurden, und dass man bei solchen an der altgeheiligten Form länger (zuweilen bis in die spätesten Zeiten des classischen Alterthumes hinab) festhielt. — Wir wenden uns nunmehr zu den einzelnen erhaltenen Werken, indem die wichtigeren unter ihnen die vorstehenden Bemerkungen näher anschaulich machen.

1) Tempelsculpturen. — Was sich von solchen in alterthümlichem Style erhalten hat, ist vorzüglich wichtig, indem hier dem bildnerischen Style der architektonische des zugehörigen Tempels als weiterer Bestimmungspunkt zur Seite steht, im Einzelnen auch besondre Verhältnisse zur näheren Zeitbestimmung dienen. Zunächst kommen unter diesen die Sculpturen der sicilischen Tempel, und zwar vornehmlich die der Tempel von Selinunt in Betracht.[1]

Der alterthümlichste unter den selinuntischen Tempeln ist, wie oben bereits bemerkt, der mittlere des westlichen Hügels. Von den Reliefs seiner Metopen sind drei erhalten, die ebenfalls einen hochalterthümlichen Charakter haben. Sie stellen mythische Scenen dar: Herkules mit den Cercopen; Perseus, der im Beisein der Minerva die Medusa erlegt; und eine Quadriga, deren Figuren indess bereits zu sehr zerstört sind, als dass sich ihre Bedeutung näher angeben liesse. Die Figuren stehen schlicht nebeneinander, Gesichter und Gewandung sind streng typisch gebildet, besonders alterthümlich aber scheint es, dass, während Brust und Gesichter dem Beschauer

[1] S. die vorzüglich gediegenen Abbildungen bei *Serradifalco, Antichità della Sicilia II.* (Die Abbildungen in C. O. Müller's Denkmälern, Bd. I. t. IV. und V., nach früheren Zeichnungen, sind ungenügend; von den durch Serradifalco entdeckten Sculpturen des dritten Tempels sind einige im zweiten Bande der Denkmäler, t. XVII, 184, und t. XXI, 230, mitgetheilt.)

entgegengewandt sind, die Füsse sich noch seitwärts wenden. (Dies erinnert an das uralterthümliche Princip der ägyptischen Kunst.) Die Verhältnisse sind äusserst breit und schwer, dabei aber zeigt sich in der Behandlung des Nackten schon ein aufs Entschiedenste vorwaltender Naturalismus, im Einzelnen eine sehr übertriebene Angabe der natürlichen Formen. Diese Arbeiten dürften im Vergleich zu den folgenden (namentlich zu den näher bestimmbaren von Aegina) noch in das sechste Jahrhundert zu setzen sein.

Ungleich mehr entwickelt, somit beträchtlich jünger, erscheinen die Sculpturen von dem mittleren Tempel des östlichen Hügels. Es sind die Fragmente zweier Metopen, geharnischte Krieger vorstellend, die im Kampf gegen weibliche Gestalten erliegen, vermuthlich Scenen des Gigantenkampfes. Die Verhältnisse sind leichter, die Formen klarer, selbst nicht ohne Schönheitssinn gebildet, die Naturbeobachtung feiner, die Bewegungen lebendiger, wenn auch noch schroff und etwas gezwungen. Die Gewandung ist schematisch angelegt, doch wiederum nicht ohne Geschmack, selbst schon mit Rücksicht auf die besondern Motive der Bewegung, besonders alterthümlich erscheint nur noch die Gesichtsbildung. Die Arbeiten stehen den Sculpturen von Aegina sehr nah und dürften somit (wie auch die Architektur des Tempels) in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zu setzen sein.

Schon bei der Betrachtung der sicilischen Architekturen ist bemerkt worden, dass sich hier alterthümliches Element länger erhielt und auch da noch entschieden sichtbar wird, wo die Gebäude im Uebrigen bereits den Charakter der Blüthenperiode der Kunst (der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts) tragen. Denselben Fall sehen wir, im Bereiche der bildenden Kunst, an den Sculpturen eines dritten Tempels zu Selinunt, des südlichen Tempels auf dem östlichen Hügel. Es ist wiederum eine Reihe von Metopen, mythische Scenen darstellend, unter denen man den Kampf der Minerva mit einem Giganten, Diana und Actäon, Jupiter und Semele (?), und den Kampf des Herkules mit einer Amazone erkennt. In diesen Werken waltet bereits ein hoher Schönheitssinn, sowohl in der lebenvollen Darstellung des Gedankens im Allgemeinen, als in der zarten Durchführung des körperlichen Organismus und in der bedeutsamen Charakteristik. Doch sind die Verhältnisse noch etwas kurz, ist die Bewegung der Gestalten häufig noch etwas schüchtern, die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch ziemlich streng schematisch gebildet. Zu bemerken ist der eigenthümliche Umstand, dass, während die Hauptmasse dieser Sculpturen (gleich denen der vorigen Tempel) aus dem rohen Tuffstein des Landes

gearbeitet ist, die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor angesetzt sind, wodurch ein den Acrolithen ähnliches Verfahren entsteht.

So sind die Werke dieser drei Tempel in ihrem näheren lokalen Zusammenhange vorzüglich geeignet, die verschiedenen Stadien, welche die griechische Kunst in ihrer Entwickelungsperiode, seit dem Erwachen eines lebendigeren Natursinnes, zurückgelegt, näher zu vergegenwärtigen. — Ihnen zunächst reihen sich die des grossen Jupiter-Tempels von Agrigent an, die freilich ebenfalls schon aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts herrühren. Die Giganten, welche die Decke des Hypäthrons trugen, zeigen bereits eine angemessen durchgebildete Körperform, doch dabei eine äusserst strenge Haltung (diese zwar, wie es scheint, durch die architektonischen Gesetze bedingt) und eine typische Gesichtsbildung. Die geringen Fragmente von den Giebelreliefs (?) desselben Tempels lassen entwickelt freie Formen erkennen.

Ungleich wichtiger noch, als die einzelnen der obengenannten sicilischen Sculpturen sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Aegina.[1] Es sind die frei gearbeiteten Statuen, welche in den beiden Giebelfeldern aufgestellt waren, zum grössten Theile erhalten und gegenwärtig in der Glyptothek zu München befindlich. Sie stellen Scenen aus den Kämpfen der Griechen gegen Troja dar, und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Geschlechtes der Aeaciden von Aegina dienten; Minerva in der Mitte jedes Giebels als Vorkämpferin der griechischen Schaar. Die Geister der Aeaciden aber hatten, wie die Sage ging, in der Schlacht von Salamis gegen die Perser (480 v. Chr.) *mitgefochten, und Einzelnes* in dem Costüm der dargestellten troischen Helden wiederholt vollständig und absichtlich das Costüm der Perser, wie uns dasselbe in den Berichten der Alten geschildert wird. So sehen wir in diesen Werken eine Darstellung lokaler Mythen mit unmittelbarer Bezugnahme auf die grossen Thaten der Gegenwart; so erscheint der ganze Bau als ein Denkmal dieser Thaten; so bestimmt sich die Zeit seiner Ausführung als unmittelbar nach der Befreiung von dem persischen Angriffe unternommen und als gleichzeitig mit der Blüthenperiode des Onatas von Aegina. In dem Styl dieser Arbeiten zeigen sich die beiden Elemente, welche die Kunst jener Entwickelungsperiode charakterisiren, sehr scharf hervortretend: in den, zumeist nackten Körpern der Helden ein sehr energischer Naturalismus; ihre Bewegungen jedoch noch schroff und hart;

[1] Vgl. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke.

die Köpfe von entschieden maskenhaftem Ausdrucke; das Haar durchaus conventionell, das Gewand der Minerva streng schematisch behandelt.

Die sicilischen und die äginetischen Sculpturen gehören übrigens solchen Lokalen an, in welchen die Elemente des dorischen Stammes vorherrschend waren. Die Architekturen, für die sie gefertigt waren, bestätigen dies durch das Gepräge eines strengeren Dorismus; auch in dem Styl der Sculpturen dürfen wir demnach ein Vorwiegen des dorischen Charakters voraussetzen. Vielleicht ist dies in einer gewissen Herbheit der Formen, in einer, mehr oder weniger entschiedenen Schärfe und Strenge der Linienführung zu suchen. Leider fehlt es uns jedoch an zureichender Kenntniss von Sculpturen, welche den Lokalen andrer Stämme angehören und durch deren Vergleich wir in den Stand gesetzt würden, die Verschiedenheiten des künstlerischen Styles je nach den verschiedenen Stämmen (und somit auch nach den Hauptschulen) näher zu bestimmen. Indess haben wir einige Sculpturen zu erwähnen, welche in diesem Betracht wenigstens nicht ganz ohne Bedeutung sind. Dies ist eine Gruppe sitzender Statuen, welche sich, auf der ionischen Küste Klein-Asiens, an dem heiligen Wege der Branchiden, der zu dem Apollo-Heiligthum bei Milet führt, befinden. Sie sind äusserst schlicht und selbst roh gebildet, in der Anordnung etwa den sitzenden Statuen der ägyptischen Kunst vergleichbar, die Gewänder an ihnen wiederum auf eine schematische Weise gelegt; doch scheint die Linienführung, im Ganzen der Figuren, wie besonders in den Falten der Gewandung, auf einen weicheren Formensinn hinzudeuten, wie wir solchen ohnedies in der ionischen Kunst zu suchen haben. Leider sind sie zugleich in hohem Grade verstümmelt. Den, an ihnen befindlichen Inschriften zufolge reichen sie bis in die Zeit des J. 460 hinab. Dies ist allerdings, wenn man die Rohheit ihrer Ausführung mit der Entwickelung der Kunst, welche in dieser Zeit zu Athen statt fand, vergleicht, sehr auffallend; doch beweist es eben nur, was schon im Obigen bemerkt wurde, dass sich jene höhere Entwickelung nicht mit einem Schlage über alle griechischen Völkerschaften ausbreitete, und dass manche von ihnen länger an der alterthümlichen Behandlungsweise festhielten.

2) Die isolirten Statuen alterthümlichen Styles, die uns bekannt geworden sind, gehören im Wesentlichen einer weiter entwickelten Kunst an, als uns dieselbe in den Sculpturen des Tempels von Aegina entgegengetreten. Sie lassen, auf verschiedene Weise, die weiteren Fortschritte zur höheren Ausbildung der Kunst erkennen. Ob sie alle Originale, ob einzelne von ihnen

etwa Copien späterer Zeit sind, ist übrigens zumeist schwer zu entscheiden. Die wichtigsten sind die folgenden:

Bronzestatue des Apollo (nach Andrer Erklärung ein Lampadephor) im Museum von Paris, zu Piombino gefunden. Noch alterthümlich, aber minder streng, mit feiner, naturgemässer Durchbildung. — Die übrigen Werke von Marmor.

Ueberlebensgrosse Apollostatue (aus der Sammlung von Choiseul-Gouffier) im britischen Museum zu London. Weiter entwickelt, doch minder zart.

Athletenstatue im Museum von Neapel; ebenfalls schon von trefflicher Durchbildung. — Athletenbüsten in verschiedenen Museen, z. B. in Berlin.

Alterthümliche Minervenstatue in der Villa Albani zu Rom.

Alterthümlich strenge Minervenstatue, in der Geberde der Vorkämpferin im Museum von Dresden. (Ihr Gewand mit einem Streif kleiner Reliefs, Scenen des Gigantenkampfes, eine Stickerei vorstellend; diese im vervollkommneten Style, somit unbedenklich auf eine spätere Zeit hindeutend.)

Minervenstatue, als Vorkämpferin in grossartiger Bewegung, im Museum von Neapel (aus Herkulanum). Die durchgehend flaue Behandlung scheint auch dies Werk als eine Copie aus späterer Zeit zu bezeichnen.

Dianenstatue, ebendaselbst (aus Herculanum). Ein Beispiel der anmuthigsten Ausbildung des alterthümlichen Styles; grosse Feinheit in der gesammten Behandlung, doch zugleich noch eine eigene zarte Schüchternheit, die das sicherste Kennzeichen der Originalität ist.

Zwei sitzende Statuen der Penelope im Vatikan zu Rom. Die eine (im Museo Chiaramonti) nur ein Fragment, doch ebenfalls in zartester Ausbildung des alterthümlichen Styles; die andre (im Museo Pio-Clementino) vollständiger, aber nur eine rohe Wiederholung von jener.

Die Statue einer spartanischen Siegerin im Wettlaufe, im Vatican. Wiederum sehr anmuthige und naive Durchbildung des alterthümlichen Styles, der Vollendung der Kunst nah; im Styl der Gewandung eine eigenthümliche Kunstschule verrathend.

Die sogenannte Giustinianische Vesta, seltsam schwer, die Falten des Untergewandes fast wie die Kannelirungen eines Säulenschaftes behandelt, das Nackte, auch der Kopf, schon ziemlich frei.

Die sogenannte Barberinische Muse, nach der neueren Restauration: Apollo Citharödus, in der Glyptothek zu München, hochbedeutsam, schon an der Schwelle der vollendeten Entwickelung der Kunst stehend. — U. a. m.

3) Unter den **Relief-Sculpturen** sind zunächst einige zu nennen, die wiederum das Gepräge eines höheren Alterthumes haben. So eine, auf Samothrace gefundene Platte, im Museum von Paris, vielleicht die Lehne eines Thronsessels, darauf das Bruchstück einer Rathsversammlung der griechischen Fürsten vor Troja. Die ganze Behandlung äusserst schlicht und einfach. — Nächst dieser das sogenannte Relief der Leucothea in der Villa Albani zu Rom, in der gesammten Ausbildung minder vollkommen als die äginetischen Statuen.

Die bei weitem grösste Mehrzahl der Reliefs in alterthümlichem Style bilden die Verzierungen von Altären, von Untersätzen heiliger Dreifüsse, von den Mündungen der Tempelbrunnen, oder es sind Platten, die als Weihgeschenke für errungene musische Siege in die Tempel gestiftet wurden. Die vorzüglichsten Museen von Europa enthalten Beispiele der Art. (In den römischen Museen finden sich verschiedene dieser Werke, im Museum von Paris der berühmte Altar der Zwölfgötter u. A., in Dresden eine dreiseitige Basis, u. s. w.) Allen diesen Werken ist das gemein, dass sie, mehr oder minder entschieden, den Zeiten einer vollkommen ausgebildeten Kunst (zum Theil sogar ziemlich späten Zeiten) angehören, dass somit die Formen im Wesentlichen eine völlig freie Behandlung zeigen und dass nur in der Geberde und vornehmlich in der zierlich gefälteten Gewandung das alterthümliche Element beibehalten wird, um solcher Gestalt den dargestellten Figuren ein geheiligt ceremonielles Gepräge zu geben. Die Ausführung ist mehr oder minder sauber und elegant; zumeist aber sind es nur Nebenumstände, Ornamente, Styl der hier und da vorgestellten Architekturen u. dergl., welche die besondern Perioden, denen diese Arbeiten angehören, näher erkennen lassen.

4) Eine eigne Classe von Werken alterthümlichen Styles besteht schliesslich in den **Bronzestatuetten** von kleiner Dimension. In diesen scheint der in Rede stehende Styl vorzüglich lange und in vorzüglicher Ausdehnung beibehalten zu sein, indem bei so kleiner Fabrikarbeit theils die besondre Kunstliebhaberei und mehr noch die Götzendienerei (der die alterthümlich rohe Form stets viel bedeutsamer erscheint als die einer freien Kunst) leichter befriedigt werden konnte. So findet sich u. a. im Berliner Museum selbst noch die, der altchristlichen Zeit angehörige Bronzestatuette eines guten Hirten, die eine entschiedene, wenn auch sehr rohe Nachahmung des altgriechischen Styles zeigt. An ächten Werken der in Rede stehenden Periode dürfte unter diesen Arbeiten dagegen nur sehr Weniges vorhanden sein; als eines der edelsten und

trefflichsten, wiederum eine um etwas vorgeschrittene Entwickelung des äginetischen Styles bezeichnend, ist hier die Statuette eines wagenlenkenden Heros, im Antiquitäten-Cabinet der Tübinger Hochschule, zu nennen.[1]

§. 3. Die erste Blüthenperiode der griechischen Sculptur.

Im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. beginnt die freie Entfaltung der griechischen Sculptur. Der Widerspruch zwischen den strengen Bedingungen eines formalen Gesetzes und dem Streben nach vollkommen naturgemässer Darstellung löst sich jetzt zur lautersten Harmonie auf; aus dem innig verschmolzenen Zusammenwirken beider entwickelt sich der hohe Styl, durch den fortan der griechischen Kunst, so lange sie sich völlig rein erhält, ihre eigenthümlich bedeutsame Wirkung gesichert ist. Jenes formale Gesetz erscheint nicht mehr als ein willkührliches, äusserlich gegebenes, vielmehr entnimmt es seine Bedingungen aus dem inneren Wesen der Gestalt; daher verschwindet alle Starrheit, sowohl in dem Einzelnen der Form, als in dem Ganzen der Bewegung; nur in der eigenthümlichen Grossheit der Linien, in der Klarheit ihres gegenseitigen Verhältnisses, in dem ruhigen und bestimmten Ebenmaass der gesammten Composition bleibt dies Gesetz auch noch ferner zu Grunde liegend. In demselben Maasse aber, wie jene Starrheit nachlässt, verbreitet sich die am Einzelnen haftende Natürlichkeit über das Ganze und wird dadurch frei und unbefangen, ohne gleichwohl zu einseitiger Herrschaft zu gelangen, ohne die Darstellung gemeiner Körperlichkeit zu veranlassen. — Die erste Blüthenperiode der griechischen Kunst (bis zum Ende des fünften Jahrhunderts), von der hier die Rede ist, steht übrigens zu den Zeiten der Entwickelung noch in einem nähern Verhältniss, sofern nemlich in dem Wesentlichen der Darstellung noch das Gepräge einer eigenthümlich hohen Ruhe vorherrscht, keinesweges zwar durchgehend eine Ruhe in Bezug auf körperliches Verhalten, wohl aber eine Ruhe des Gemüthes, die noch durch keine, aus dem Inneren hervordringende Leidenschaft getrübt erscheint, die somit auch der körperlichen Bewegung stets das Gepräge einer eigenthümlichen Würde giebt.

Aus dieser ersten Blüthenperiode der griechischen Sculptur haben sich viele Arbeiten erhalten, die, wenn wir sie auch nicht als Werke des ersten Ranges betrachten dürfen, doch für uns, indem sie uns den künstlerischen Charakter jener Zeit vergegenwärtigen,

[1] C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen.

einen unschätzbaren Werth haben. Ueber die Hauptwerke besitzen wir mehr oder weniger bestimmte Andeutungen; viele von diesen wurden in den folgenden Zeiten der classischen Kunst mehr oder weniger frei nachgebildet; und von solchen Nachbildungen, die für das Allgemeine in Composition und Auffassung immer höchst wichtig sind, ist uns wiederum manch ein bedeutsames Stück erhalten geblieben.

Zwei Hauptschulen sind in der Kunst dieser Zeit zu unterscheiden: die attische und die peloponnesische: jene ist im Allgemeinen mehr in den erhabneren Darstellungen der Götter-Welt ausgezeichnet, diese mehr in den Darstellungen menschlich athletischer Schönheit. Es scheint, dass solche Unterschiede schon in der früheren Entwickelungszeit begründet waren, wie sie auch in der Folgezeit wiederkehren.

Athen nimmt, wie in der Architektur, so auch in der Bildnerei jetzt eine vorzüglich bedeutsame Stelle ein; an den grossen Monumenten, die in dieser Periode zu Athen ausgeführt wurden, musste sich eine höchst zahlreiche Schule entwickeln. — Zunächst tritt uns hier ein Meister entgegen, der den letzten Uebergang zur vollständig freien Entwickelung der Kunst bezeichnet. Dies ist Calamis, blühend von 470 bis 430. Von seinen Arbeiten wird bemerkt, dass in ihnen sich die Härte der früheren Meister schon bedeutend ermässigt zeige. Die Gegenstände, die man als Arbeiten seiner Hand anführt, bezeichnen ihn als einen vielseitigen Künstler; in erhabenen Götterbildern, in zarten Frauengestalten (unter denen besonders seine Sosandra gerühmt wird), in der kräftigen Darstellung der Pferde war er gleich ausgezeichnet.

Der Ruhm des Calamis wurde durch den des Phidias verdunkelt, den die Nachwelt als den erhabensten Meister des gesammten Alterthums verehrt. Phidias war zu Athen um das J. 490 geboren; Pericles erkannte das hohe Genie, das in ihm lebte; er machte ihn zum Leiter all der Unternehmungen, durch welche zu seiner Zeit Athen verherrlicht ward; nach seinen Ideen wurden diese Werke ausgeführt, wurden die Schaaren der Künstler, die sich in Athen zusammengefunden hatten, beschäftigt. Die verschiedenen Werke, welche Phidias ausführte, zeigen ihn in den verschiedenen Gattungen der Sculptur thätig; selbst Werke der Malerei werden von seiner Hand angeführt; seine Hauptwerke aber waren colossale Götter-Bilder aus Elfenbein und Gold, die er zugleich mit den mannigfaltigsten Nebenwerken von kleiner Dimension zu schmücken wusste.

Die bei weitem grösste Mehrzahl seiner Arbeiten bestand aus Götterbildern; in diesen war die göttliche Hoheit und Majestät unmittelbar in die Erscheinung getreten, aber in einer Weise, dass sowohl die Charaktere der verschiedenen Götter aufs Bestimmteste unterschieden, als auch die Charaktere der besonderen Gottheiten, je nach dem Zweck und der Bestimmung des einzelnen Bildes, mannigfach variirt waren. In solcher Art hatte er vornehmlich das Bild der Athene mehrfach gearbeitet als die streitbare Göttin für die Stadt Platää (als Akrolith); in einem eigenthümlich milden Charakter für die Athener auf Lemnos; als Vorkämpferin (Promachos) für die Burg von Athen. Die letztere Statue war ein in Erz gegossenes Colossalbild, 50—60 Fuss hoch, doch beim Tode des Phidias noch unvollendet. Die berühmteste Statue der Athene aber war die aus Gold und Elfenbein gearbeitete im Parthenon zu Athen, gleichfalls ein Colossalbild, von 26 Ellen Höhe, im Charakter der Schutzherrin des athenischen Landes. Sie war aufrecht stehend dargestellt, gerüstet, mit Schild und Lanze, auf der einen Hand die vier Ellen hohe Figur der Siegesgöttin tragend; der Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet; an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen war ein Centaurenkampf dargestellt. Die Vollendung dieser Statue fällt in das J. 438. Manche Minervenstatuen der späteren Zeit deuten auf dies Werk des Phidias zurück; eine der gerühmtesten, in denen man ähnliche Anordnung und Charakter erkennt, ist die sogenannte Giustinianische Minerva im Vatican zu Rom. — Aber vor allen als das Meisterwerk des Phidias galt seine, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitete Statue des Olympischen Zeus, in dessen Tempel zu Olympia. In diesem Werke war der Begriff der höchsten Göttlichkeit körperlich dargestellt, in ihm sahen die Griechen den Herrn der Götter und Menschen gegenwärtig, — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich zu preisen. Der König der Götter war auf einem Throne sitzend vorgestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einer Basis von 12 Fuss Höhe; in der einen Hand hielt er ein Scepter, vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen, Reliefs und Malerei bestehend; die Wände, die zwischen die Füsse und Stützen des Thrones eingelassen waren,[1] hatte Panänus, der

[1] So erklärt sich, nach F. Rose's höchst einleuchtender Auseinandersetzung,

Bruder des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füsse des Gottes ruhten, und die Basis, die das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk geziert. Von späteren Nachbildungen dieses höchsten Meisterwerkes ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sogenannten Verospischen Jupiter, zu Rom, zu nennen. — Der Olympische Zeus war im J. 433 vollendet; mit ihm, der dem griechischen Leben die höchste Vollendung gegeben hatte, beschloss Phidias seine glorreiche Laufbahn. Im folgenden Jahre starb er im Kerker zu Athen, den elenden Umtrieben einer Partei des Volkes erliegend, welche die Macht des Pericles zu stürzen gedachte.

Uebrigens war Phidias nicht allein in der Darstellung von Göttern ausgezeichnet; auch andre Werke seiner Hand werden angeführt. Unter diesen haben wir hier besonders die Nachbildung einer höchst grossartigen Statue, die eines rossebändigenden Dioscuren (auf Monte Cavallo zu Rom), hervorzuheben. Aeussere und innere Gründe bezeichnen dieselbe zwar als eine Arbeit aus römischer Kunstzeit, aber im Wesentlichen leuchtet in diesem colossalen Werke der hohe Geist des Phidias noch siegreich und ergreifend hindurch.[1] — Dann ist die Statue einer auf die Lanze gestützten (zum Sprunge sich vorbereitenden) Amazone von der Hand des Phidias zu nennen, die in mehreren Nachbildungen vorhanden ist; das schönste Exemplar im vaticanischen Museum zu Rom, ein minder bedeutendes im capitolinischen Museum.

Der grossen Schule, welche sich um Phidias versammelt hatte, war das Gepräge seines eigenthümlichen Geistes aufgedrückt; die zahlreichen Sculpturen der athenischen Tempel, namentlich des Parthenon, von denen nachher die Rede sein wird, geben uns hiefür das entschiedene Zeugniss. Auch bei denjenigen Künstlern, die aus dieser Schule in grösserer Selbständigkeit hervortraten, lassen die auf uns gekommenen Nachrichten dasselbe vermuthen. — Unter den vorzüglichsten Schülern werden Alcamenes und Agoracritus genannt. Berühmt ist namentlich ein Wettstreit, der zwischen beiden statt fand; der Gegenstand war die Statue der Aphrodite; Alcamenes siegte und Agoracritus weihte seine

die Stellung der von Panänus bemalten Wände, — das Kreuz aller Archäologen, die bisher eine Restauration der Zeusstatue versucht hatten, — auf ebenso ungezwungene wie naturgemässe und mit dem Texte des Pausanias übereinstimmende Weise. S. das von mir redigirte Museum, 1837, No. 29, f.

[1] Vgl. Platner und Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, III, Abth. II., S. 404.

Statue, unter dem Namen der Nemesis, nach Rhamnus. Alcamenes hatte u. a. die Statuengruppe für das hintere Giebelfeld des olympischen Zeustempels gearbeitet. In der schönen Ludovisischen Statue des Mars, zu Rom, glaubt man das glückliche Nachbild einer von seinen Arbeiten erkennen zu dürfen.

Im Peloponnes war die Kunst, Erzstatuen von Athleten zu bilden, vorzüglich geübt worden. Jetzt erfreute sich auch diese Richtung der Kunst einer vorzüglichen Ausbildung; aber man strebte, wie es im Allgemeinen im Geiste der griechischen Kunst lag, in diesen Werken nicht sowohl dahin, das Abbild der einzelnen Natur zu geben, als vielmehr an ihnen die Schönheit des jugendlichen Körpers überhaupt, die Kraft seines Organismus, den zarten Fluss der Formen, das gereinigte Ebenmaass der Verhältnisse zu entwickeln. Man nahm einfach und ohne Nebenabsichten die menschliche Natur zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung; aber man bemühte sich, sie in dem Momente ihrer schönsten Vollendung zu erfassen, sie in solcher Vollendung als den unmittelbaren Ausdruck der edelsten Gesittung, des geläuterten Gleichmaasses der Kräfte, hinzustellen.

Unter den Künstlern dieser Richtung ist zunächst Pythagoras von Rhegium zu nennen (480 bis 430 blühend), dem man zuerst ein eigentliches Studium der Verhältnisse des menschlichen Körpers und zugleich die Beobachtung des feineren Spieles der Natur-Formen zuschrieb.

Ihre vorzüglichste Ausbildung aber erhielt diese Richtung in der sicyonisch-argivischen Schule, als deren bedeutendster Meister nunmehr Polycletus, von Sicyon oder von Argos, etwa von 450 bis gegen 410 blühend, erscheint. Durch ihn wurden die Verhältnisse des jugendlichen Körpers zur feststehenden Regel entwickelt, wurde auf ein feines Wechselspiel der Formen hingestrebt (besonders durch die Beobachtung des Grundsatzes, den Schwerpunkt des Körpers bei stehenden Gestalten nur auf einen Fuss zu legen), wurde der höchste Triumph der Kunst in der zartesten Vollendung der Formen gesucht. Die meisten Arbeiten, die von Polyclet namentlich angeführt werden, sind jugendliche Gestalten ohne weitere mythische Bedeutung, bei denen ein beliebiges Motiv jugendlicher Beschäftigung den Anlass zur Entwickelung der Formen gab. Eine der berühmtesten war die Statue eines Doryphoros (eines Lanzenträgers); bei dieser war das Ebenmaass der Verhältnisse in solcher Vollendung durchgebildet, dass sie als das gültigste Musterbild betrachtet und deshalb auch mit dem

Namen des Canons bezeichnet wurde. Eine andre berühmte Statue war die eines Diadumenos, eines zarten Jünglings, im Begriff, sich die Kopfbinde um das Haar zu legen; eine Nachbildung von dieser Figur findet man in einer Statue der Villa Farnese zu Rom. In der Ausführung einer Amazonenstatue überwand Polyclet mehrere der vorzüglichsten Künstler seiner Zeit, die im Wettkampfe denselben Gegenstand behandelt hatten, namentlich auch den Phidias, von dessen, für diesen Zweck gearbeiteter Amazone bereits die Rede war. Ein andrer von den Künstlern, die bei diesem Wettkampfe auftraten, war Ctesilaus; dieser hatte eine verwundete Amazone dargestellt, von der sich mehrere Nachbildungen erhalten haben, zwei im Capitol zu Rom, ein vorzügliches, doch sehr beschädigtes Exemplar im Museum von Paris. Ueber die Amazone des Polyclet ist nichts Näheres bekannt. — In den späteren Zeiten einer mehr raffinirenden Kunst fand man übrigens das Gesetz der durch Polyclet eingeführten Körperverhältnisse zu einförmig.

In den Darstellungen, in denen es auf höhere Würde ankam, namentlich in Tempelbildern, ward Polyclet dem Phidias nicht gleich gestellt. Gleichwohl galt sein aus Gold und Elfenbein gefertigtes und wiederum mit vielen Zierden verschenes Colossalbild der Juno zu Argos als eins der vorzüglichsten Werke dieser Gattung, und es wird wenigstens berichtet, dass er darin die Technik dieses Kunstzweiges noch weiter gefördert habe. In dem colossalen Junokopfe der Villa Ludovisi zu Rom erkennt man eine, noch aus der vorzüglichsten griechischen Kunstzeit herrührende Nachbildung.

Einer der ausgezeichnetsten Nachfolger des Polyclet war Naucydes von Argos. In der schönen Statue eines stehenden Discuswerfers, im vaticanischen Museum zu Rom (andre Wiederholungen in andern Sammlungen), findet man die gelungene Nachbildung von einer seiner Arbeiten, die von Einigen sogar für ein Original gehalten wird.

An die Richtung des Polyclet schliesst sich die des dritten unter den vorzüglichsten Meistern dieser Zeit, des Myron, aus Eleutherä in Attica, an. Er fasste das Vorbild der Natur in ähnlichem Sinne auf, aber er strebte besonders dahin, dasselbe in den mannigfaltigsten und in den regsten Aeusserungen des Lebens darzustellen. Doch ward an seinen Werken jener hohe Grad der Vollendung, durch den sich Polyclet ausgezeichnet hatte, vermisst, und namentlich erschien an den Köpfen seiner Gestalten eine Behandlungsweise, die in gewissem Maasse noch an die ältere Kunst

erinnerte. Am Bedeutendsten sprach sich die Eigenthümlichkeit des Myron wiederum in Athletenstatuen aus. So war von ihm die Gestalt eines Schnellläufers, des Ladas, im Momente der höchsten und letzten Anspannung dargestellt; so ein Discuswerfer in dem Momente des Abschleuderns. Die letztere Arbeit muss sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreut haben, da von ihr zahlreiche Nachbildungen erhalten sind, mehrere in den römischen Sammlungen, zwei schöne Bronzen im Museum von Neapel. Seine eigenthümliche Richtung führte ihn auch auf die lebenvolle Darstellung von Thieren, unter denen besonders die Darstellung einer Kuh berühmt und durch mancherlei Sinngedichte gefeiert war. Unter den Götter- und Heroenbildern scheint ihm die Darstellung des Hercules, dessen Charakter wiederum seiner Richtung entsprach, vorzüglich gelungen zu sein.

Neben diesen Meistern und ihren Schulen werden endlich noch manche einzelne Künstler, die sich durch besondre Eigenthümlichkeiten bemerklich gemacht, in den Berichten der Alten hervorgehoben. Zu den namhaftesten gehören: Callimachus, an dem man jedoch das Uebermaass des Fleisses tadelte (dem man auch die Erfindung des corinthischen Säulenkapitäles zuschrieb); und Demetrius, der, in auffallender Abweichung von dem allgemeinen Geiste der griechischen Kunst, als ein Nachbildner der gemeinen Natur bezeichnet wird.

Eine nähere Anschauung, als wir durch die Berichte der alten Schriftsteller und durch die späteren Nachbildungen einzelner Meisterwerke von der Kunstbildung der in Rede stehenden Periode gewinnen, geben uns die, zur Ausschmückung der Tempel gefertigten Sculpturen, von denen uns — wie von den Architekturen selbst — ein glückliches Geschick zahlreiche Beispiele erhalten hat. Sie führen die schönste Blüthe der griechischen Kunst in ihrer wunderbaren Hoheit, in der lauteren Einfalt ihres Styles, in der frischen natürlichen Kraft, in der keuschen Naivetät, die ihr eigen ist, unsern Augen vorüber; sie — die doch nicht, oder nur ausnahmsweise, als Arbeiten der höchsten Meister betrachtet werden dürfen — lassen uns ermessen, welche Vollendung die letzteren müsse ausgezeichnet haben. Zugleich findet man in ihnen wenigstens einzelne Andeutungen über die letzten Momente der Entwickelung der Kunst zu ihrer gediegensten Vollendung, sowie über die Styl-Unterschiede, je nach den besonderen lokalen Schulen. — Diesen Tempelsculpturen sind sodann noch einige wenige Arbeiten

verwandten Styles, wenn zum Theil auch von einer mehr untergeordneten Ausführung, anzuschliessen. Im Einzelnen sind folgende Werke namhaft zu machen.

Sculpturen athenischer Tempel:[1]

1) Sculpturen des sogenannten Theseustempels. Von den Giebelstatuen ist hier Nichts erhalten, Vieles dagegen von den Reliefs der Friese. In den Metopen sind Thaten des Hercules und des Theseus dargestellt; diese haben noch einen gewissen alterthümlichen Charakter und erinnern in Verhältniss und Behandlung sogar noch an die Sculpturen von Aegina. — Die Friese über Pronaos und Posticum (mit durchlaufender Sculptur, ohne Triglyphen) enthalten die Darstellung eines Heldenkampfes in Gegenwart von sechs sitzenden Gottheiten und eines Kampfes zwischen Centauren und Lapithen. Hier ist die künstlerische Behandlung bereits höchst vollendet, die ganze Composition höchst geistreich bewegt; nur die Körperverhältnisse sind noch ein wenig kurz.

2) Sculpturen des Tempels der Nike Apteros.[2] Reliefs des Frieses (leider sehr verletzt), von denen vier Platten im britischen Museum zu London, die übrigen an dem wiederaufgerichteten Tempel sich befinden. An der Vorderseite ist wahrscheinlich der (unbekannte) Mythus der ungeflügelten Siegesgöttin vorgestellt; an den übrigen Seiten Kampfscenen zwischen Griechen und Orientalen (in persischem Costüm). Auch diese Arbeiten sind bereits höchst geistreich und voller Leben, die Verhältnisse jedoch wiederum noch etwas gedrungen. — Die Sculpturen beider ebengenannten Tempel stehen den unter Phidias' Leitung ausgeführten Werken bereits sehr nah; es zeigt sich in ihnen die athenische Schule, vielleicht auch eine frühere persönliche Einwirkung des Phidias selbst, bereits in ihrem glänzenden Aufschwunge.

3) Sculpturen des Parthenon. Unter allen erhaltenen Werken die grossartigsten, unter der unmittelbaren Aufsicht des Phidias gearbeitet, somit unbedenklich als von seinem Geiste erfüllt zu betrachten. — Die Giebel enthielten, in freien Colossalstatuen dargestellt, auf der Ostseite die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, auf der Westseite den Streit der Athene mit Poseidon um die Schutzherrschaft der athenischen Stadt. Von beiden ist

[1] Ausführlichere Abbildungen derselben, als C. O. Müller's Denkmäler enthalten, s. in Stuart und Revett's Alterthümer von Athen, in den *Elgin marbles*, u. s. w. — Ueber die, im britischen Museum befindlichen Sculpturen dieser Periode vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 79, ff.

[2] Ross etc., die Akropolis von Athen, Abth. 1.

nur eine Reihe mehr oder weniger fragmentirter Statuen, sowie von einzelnen kleineren Bruchstücken erhalten. Die Arbeit bekundet hier eine so grossartig entwickelte Meisterschaft, dass wir sie als Werke der vorzüglichsten Künstler, die unter Phidias beschäftigt waren, betrachten müssen (ähnlich, wie z. B. durch Alcamenes die Statuen des einen Giebels am Zeustempel zu Olympia ausgeführt wurden); auch ist es sehr wohl denkbar, dass Phidias selbst an einzelne dieser Statuen Hand angelegt. — In den Metopen des Peristyls erscheinen mannigfache Kampfscenen, zumeist den attischen Lokalmythen angehörig, Centaurenkämpfe, Amazonenkämpfe u. dergl. Sie sind in Hautrelief gearbeitet, zeigen indess eine gewisse Strenge in der Composition und in der Behandlung, die wiederum noch einen mehr alterthümlichen Charakter hat. (Da Aehnliches, wenn auch in noch mehr erhöhtem Maasse, an den Metopen des Theseustempels ersichtlich wird, so scheint dies dahin zu deuten, dass man bei dem Bildwerk der, den Architekturformen mehr untergeordneten Metopen jene grössere Strenge mit Absicht beibehalten habe, indem diese eine grössere Uebereinstimmung mit den architektonischen Linien hervorbringt). — Der innere Fries, um Pronaos und Posticum, wie um die gesammte Aussenwand des eigentlichen Tempelhauses ohne Unterbrechung durch Triglyphen umherlaufend, den grossen panathenaischen Festzug darstellend, der alle fünf Jahre bei dem grossen Feste der Pallas Athene statt fand: auf der Rückseite des Tempels die Vorbereitungen für den Reiterzug, dann auf beiden Seiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten- und Citherspieler, die Opferzüge, endlich auf der Vorderseite zwölf Götter, sitzend, und von Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, und von den ordnenden Magistraten umgeben. Die Darstellungen sind hier, ihrer äusseren Bestimmung gemäss, in flachem Relief gehalten, sehr einfach, aber scharf und entschieden deutlich ausgearbeitet. Die Composition ist durchweg voller Geist und Leben, voll des frischesten, gesundesten Gefühles, voll der zartesten und edelsten Auffassung; als Composition bildet sie unbedenklich das vollendetste Werk des classischen Alterthums, von dem wir eine Anschauung besitzen. — Der grössere und namentlich der wichtigere Theil der erhaltenen parthenonischen Sculpturen befindet sich im britischen Museum zu London, die übrigen zu Athen.

4) Sculpturen des Erechtheums. Von den Sculpturen, die dem Friese angeheftet waren, sind nur geringe Fragmente erhalten. Sehr wichtig aber sind die weiblichen Statuen, welche

das Dach des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen. Sie erscheinen im panathenaischen Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; im Uebrigen jedoch ist in den Gestalten und in der Gewandung das schönste körperliche Leben bereits frei entwickelt. Eine von ihnen in London. (Eine ähnliche Figur im vaticanischen Museum zu Rom rührt nicht, wie fälschlich angegeben wird, vom Erechtheum her.) —

Einzelne Werke aus der attischen Schule jener Zeit: — *a)* Ein Relief im Museum von Neapel, Orpheus, Eurydice und Hermes vorstellend; in der stillen Hoheit des Gedankens, wie in der technischen Behandlung den Sculpturen des Parthenons ganz nahe stehend; mit griechischer Beischrift der Namen. Zwei Wiederholungen, zu Paris und in der Villa Albani zu Rom; diese, mit römischen Beischriften, als eine Darstellung von Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet. — *b)* Eine Kämpfergruppe, Fragment eines grossen Reliefs, in der Villa Albani; ebenfalls ganz im Geiste der parthenonischen Sculpturen. — *c)* Mannigfach Reliefs an Grabdenkmälern (einfachen Grabsteinen oder grossen steinernen Gefässen), zu Athen, und in den Museen von Paris und Berlin, etc. Sie stellen insgemein den Abschied des Gestorbenen von den Seinen dar; die Composition hat durchweg die klare griechische Naivetät, die Ausführung aber ist zumeist nur handwerksmässig roh.

Sculpturen peloponnesischer Tempel:

1) Sculpturen des Zeus-Tempels zu Olympia.[1] Nur einige Reste von den Metopenreliefs des Pronaos und Posticum, welche die Arbeiten des Hercules vorstellten, erhalten und im Museum von Paris aufbewahrt. In dem Allgemeinen des Gefühles und der Auffassung zwar dieselbe Entwickelungszeit der griechischen Kunst bezeichnend, doch manches Abweichende von den attischen Arbeiten: die Verhältnisse kürzer und gedrungener, die Ausführung in einzelnen Theilen nur mehr andeutend (mehr der Bemalung überlassen), das Nackte des Hercules in der Mitte zwischen dem scharfen Naturalismus der äginetischen Statuen und den einfacheren Formen der Metopen des Parthenon. In alledem ist unbedenklich das Vorwiegen des dorischen Elementes zu erkennen.

2) Sculpturen des Apollo-Tempels bei Phigalia.[2] Die Friese über den Pfeiler-Säulen des Hypäthrons, auf der einen

[1] *Expédition scientif. de Morée. I, pl.* 74 ff. — Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 104.

[2] O. M. v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassä; G. M. Wagner, *Bassirilievi della Grecia* u. a. m.

Seite Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen, auf der andern Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen darstellend, gegenwärtig im britischen Museum zu London. Ausgezeichnet durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, durch die höchste Kühnheit und Lebendigkeit, durch die geistreichste Charakteristik; in diesem Betracht wiederum eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums. Dabei aber manches eigenthümlich Hastige und Scharfe, zuweilen selbst manches Gewaltsame in den Bewegungen der Körper und, diesem entsprechend, in dem Style der Gewänder. Die Verhältnisse der Figuren etwas kurz. Gleichwohl deuten einzelne Motive der Composition auf unmittelbaren attischen Einfluss, indem sich in ihnen einzelne Scenen von den Sculpturen des sogenannten Theseustempels und des der Nike Apteros, wenn auch mehr oder weniger frei, wiederholen. Doch kann dieser Einfluss — ebenso wie es an der, von Ictinus entworfenen oder geleiteten Architektur des phigalischen Tempels ersichtlich wird, [1] — nur auf das Allgemeine der Composition, nicht auf die besondre Ausführung eingewirkt haben.

Die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an den Sculpturen der Tempel von Olympia und Phigalia ersichtlich werden, scheinen wesentlich mit dem, im Peloponnes vorwiegenden Charakter des dorischen Stammes übereinzustimmen. (Auch an den Architekturen ist auf dasselbe Verhältniss bereits hingedeutet.) Nach Maassgabe der Unterschiede dieser Sculpturen von denen der Tempel Athens dürften somit für den Unterschied der peloponnesischen Kunstschulen von der attischen einige sichere Anknüpfungspunkte zu gewinnen sein.

§. 4. Die zweite Blüthenperiode der griechischen Sculptur.

In der zweiten Blüthenperiode der griechischen Sculptur ist zunächst wiederum die Schule von Athen bedeutend. Sie bleibt insofern ihrer früheren Richtung getreu, als es auch in dieser Zeit vorzugsweise die Gestalten der idealen Welt, die Kreise der Götter und der Heroenmythen sind, in denen ihre Leistungen sich bewegen. Aber die grossen Veränderungen im griechischen Leben, welche durch den peloponnesischen Krieg hervorgerufen waren, bewirkten, wie dies im Obigen bereits näher berührt ist, auch in der bildenden Kunst eine wesentlich verschiedene Auffassung und Behandlung. Ein tiefer erregtes Gefühl, eine mehr innerliche Leidenschaftlichkeit, ein stärkeres Pathos, — oder ein weicherer Schmelz der Empfindung, ein grösserer Reiz der körperlichen Erscheinung

[1] Vgl. oben S. 182.

macht sich jetzt in den Gebilden der Kunst bemerklich. Demgemäss treten viele der früher behandelten Gegenstände, die unbedingt den Ausdruck einer erhabenen Ruhe forderten, von dem künstlerischen Schauplatze zurück, und andre, in denen die neue Richtung sich angemessener ausdrücken konnte, rücken an ihre Stelle. In letzterem Bezuge sind namentlich diejenigen Gottheiten, deren Verehrung aus jener tieferen Erregung des Gefühles entspringt, Dionysos und Aphrodite, und der Kreis der Gestalten, die sich um sie bewegen, zu nennen; sie werden jetzt von den Meistern der atheniischen Schule mit besondrer Vorliebe gebildet und ihnen dasjenige Gepräge gegeben, welches ihnen die ganze folgende Zeit der classischen Kunst hindurch geblieben ist. Ebenso machen sich auch manche Veränderungen in der technischen Ausführung bemerklich. Es wird auf eine noch weichere, noch flüssigere Behandlung hingestrebt. Die glänzende Pracht der chryselephantinen Statuen verschwindet oder erscheint nur noch in vereinzelten Leistungen; das ebenmässig klare Material des Marmors wird (von Seiten der attischen Künstler) in den meisten Fällen angewandt, die Darstellung auf die eigenthümliche Wirkung des Stoffes berechnet, die Hinzufügung farbiger und metallischer Zierden in, wie es scheint, mehr untergeordnetem und sparsamerem Maasse benutzt.

Als der erste bedeutende Meister dieser neuattischen Schule ist Scopas, aus Paros gebürtig, etwa von 390 — 350 blühend, zu nennen. Unter den Werken, die von seiner Hand angeführt werden, erscheinen zuerst die Gestalten des bacchischen Kreises und des der Aphrodite in grösserer Anzahl; im Allgemeinen scheint sich darin der Schwung einer lebhaften Begeisterung ausgedrückt zu haben. So wird namentlich eine von ihm gearbeitete Mänade gerühmt, in welcher er den höchsten Taumel des göttlichen Rausches dargestellt habe; man erkennt Nachbildungen dieses Werkes in mehreren Reliefdarstellungen (eine sehr vorzügliche im Museum von Paris). In ähnlicher Weise wusste er auch andre Gegenstände zu behandeln. Dahin gehört namentlich eins seiner ausgezeichnetsten Werke, welches die Lust des Daseins in glänzendem Rausche entfaltete: eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippocampen sitzend und von andern Wunderthieren des Meeres umgeben, welche den Achill nach der Insel Leuke führen. Dahin gehört ebenso seine Darstellung des Apollo als Führer des Musenreigens, dem in lebhafterer Geberde der Ausdruck der dichterischen Begeisterung gegeben war. Eine spätere, doch immer sehr charakteristische Nachbildung der letztgenannten Statue befindet sich im vaticanischen Museum zu Rom (Saal der Musen).

Ein sehr bedeutsames Werk aus der Schule des Scopas, welches vorzüglich geeignet ist, uns seine Richtung klar zu veranschaulichen, ist die Statue der Venus von Milo (Melos) im Museum von Paris. In der einfach edlen und grossartigen Auffassung steht sie dem Zeitalter des Phidias noch nah, zugleich aber hat sie eine Weichheit, Fülle und Reiz, welche mit Entschiedenheit die durch Scopas neueröffnete Bahn bezeichnen.[1] Noch ungleich wichtiger aber ist in diesem Bezuge die berühmte Gruppe der Niobiden, im Museum zu Florenz, welche mit grösster Wahrscheinlichkeit die Nachbildung eines der erhabensten Meisterwerke von Scopas' Hand enthält.[2] Ohne Zweifel füllte diese Gruppe das Giebelfeld eines Tempels aus; sie stellt den Moment dar, in welchem eine blühende Familie den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die Gestalt der trauerreichen Mutter; das erschütterndste Pathos, der Ausdruck des edelsten Seelenschmerzes waltet durch das ganze wunderbare Werk. Es ist durchaus auf Motive gegründet, welche der geistigen Stille der früheren Zeit noch fremd waren; aber es fasst diese Motive mit einer Würde und Grossheit auf, wodurch es sich ebenso wesentlich von den späteren Richtungen der Kunst unterscheidet. Die florentiner Statuen können jedoch nicht als Originale gelten; in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten ist eine gewisse Befangenheit, in der Gewandung eine entschieden kleinliche Behandlung, was mit der grossartigen Composition in unmittelbarem Widerspruche steht. Zudem finden sich an andern Orten einzelne Niobidenfiguren, die in Ausführung und Behandlung ungleich bedeutender erscheinen; so eine höchst edle weibliche Statue im Vatican (Braccio nuovo), so vornehmlich der, mit dem Namen Ilioneus bezeichnete Knabe in der Glyptothek zu München, der unbedenklich als ein Original, und zwar als eins der allerbedeutsamsten Werke griechischer Kunst, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, betrachtet werden muss.

Neben Scopas steht der etwas jüngere Praxiteles von Athen, 364 — 340 blühend, derjenige Meister, in welchem sich die neue Richtung der attischen Schule in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit am Vollendetsten entwickelte. Jene Elemente einer schwungvollen Begeisterung, einer pathetischen Auffassungsweise, die sich bei Scopas bemerklich machten und die, wie es scheint, sowohl in Bezug auf den Inhalt als auf die Behandlungsweise den Uebergang aus der älteren in die neuere Kunstrichtung bezeichnen dürften,

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 108.

[2] Ebendaselbst, S. 111.

verschwinden bei ihm und machen einer weicheren Schwärmerei, einer zarteren Sinnlichkeit, einer süsseren Schalkheit Platz. Er vollendete das Ideal der Aphrodite und wusste in der Gestalt der Liebesgöttin den unmittelbaren Ausdruck der Liebe und schmachtenden Verlangens darzustellen; er wagte es zuerst, die ganze Fülle ihrer Reize unverhüllt — in gesunder, reiner und edler Sinnlichkeit — den Augen der Menschen zu entfalten. So hatte er namentlich die berühmteste seiner Venusstatuen, die von Cnidos, gearbeitet, von der sich mehrere Nachbildungen (drei im Vatican, eine in der Glyptothek von München) erhalten haben, und die auch für andere Venusbilder der späteren Zeit den Grundtypus gegeben hat. — Auf gleiche Weise bildete Praxiteles das Ideal des Eros und in ihm die schönste Auffassung des menschlichen Körpers im Uebergange des Knabenalters zu dem des Jünglinges aus. Seine berühmtesten Erosstatuen waren die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vaticans mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Ausdrucke des Gesichtes, der sich auch im Museum von Neapel wiederholt. Verwandte Behandlung zeigt die sehr schöne, der griechischen Kunstblüthe angehörige Erosstatue, die aus der Elgin'schen Sammlung in das britische Museum übergegangen ist. Ob der, in vielen Sammlungen vorkommende Bogen-spannende Amor einem Originale des Praxiteles oder des Lysippus nachgebildet sei, ist zweifelhaft. — Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlicher zarterer Anmuth, sowohl den Dionysos selbst, als die Satyrn seines Gefolges. Fast in allen Museen, oft mehrfach, findet sich die Statue eines an einen Baumstamm gelehnten und in lieblicher Schalkheit vor sich hin schauenden Satyrs, der einem seiner vorzüglichsten Originale nachgebildet ist. — Selbst der Darstellung des Apollo wusste er ein ähnliches Gepräge zu geben, indem er ihn ebenso in der anmuthigen Zartheit des jugendlichen Alters darstellte. Vorzüglich berühmt ist, in solcher Art, sein Apollo Sauroctonos (Eidechsentödter), von dem sich wiederum in den meisten Sammlungen Nachbildungen vorfinden. Auch andre jugendliche Apollogestalten (namentlich der schöne Apollino der Florentiner Gallerie) deuten auf die durch ihn ausgeprägte Bildungsweise des Gottes zurück.

An Scopas und Praxiteles und an ihre Richtung reiht sich die grosse Schaar der übrigen Bildhauer an, welche das vierte Jahrhundert hindurch den Glanz der attischen Schule bezeichnen. Neben Scopas fertigten Leochares, Timotheus und Bryaxis die Bildwerke an dem berühmten Mausoleum von Halicarnassus;

doch ist von diesen Arbeiten nichts Näheres bekannt. Von Leochares war u. a. ein, von dem Adler des Zeus emporgetragener Ganymed dargestellt worden; ein Nachbild dieser Composition sieht man im Vatican. — Dem Athener Polycles, einem Zeitgenossen des Scopas, schreibt man die Kunstschöpfung des Hermaphroditen zu, — eines Gegenstandes, der freilich entschieden auf dem Hervorheben des körperlichen Reizes beruht und der, wie bedeutsam er auch im Einzelnen behandelt sein mochte, doch bereits die Stelle bezeichnet, an welcher die griechische Kunst erkranken musste.

Den im Vorigen genannten einzelnen Originalwerken und späteren Nachbildungen ist hier noch die Notiz über einige Werke anzufügen, die nicht minder charakteristische Beispiele der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts enthalten. Sie stehen in unmittelbarem Verhältniss zu vorhandenen Baulichkeiten und die Zeit ihrer Ausführung ist mit mehr oder weniger Sicherheit zu bestimmen. — *a)* Verschiedene Hautreliefs und Fragmente von solchen, die man neuerlich unter den Bausteinen des Tempels der Nike Apteros zu Athen gefunden hat und die eine Brüstung an der nördlichen Seite des Unterbaues, auf dem der Tempel steht, bildeten. Sie enthalten die Darstellung geflügelter Siegesgöttinnen in verschiedenen Situationen, in der Composition ebenso anmuthig, wie in der Ausführung vollendet, doch schon nicht ganz frei von einem gewissen Streben nach Effekt. Vermuthlich gehören sie der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts an.[1] — *b)* Der Fries an dem choragischen Monumente des Lysicrates (nach dem J. 344), die Rache des Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern vorstellend, eine Reliefdarstellung, die, bei sehr kleiner Dimension, zwar nur leicht behandelt, aber noch ungemein geistreich und lebendig componirt ist. — *c)* Die colossale Bacchusstatue, welche das choragische Monument des Thrasyllus, nach seiner durch Thrasycles, um das Ende des vierten Jahrhunderts erfolgten Umänderung krönte. (Jetzt im britischen Museum zu London.) Auf eine mehr architektonische Wirkung berechnet, erscheint diese Gestalt ungleich schlichter und ruhiger aufgefasst, als dies bei den selbständigeren Sculpturen dieser späteren Zeit gefunden wird, und nur die sparsamere Anordnung des Gewandes ist es, was sie, dem Style nach, von den älteren Werken unterscheidet.

Der Schule von Athen steht auch in dieser Periode die sicyonisch-argivische des Peloponnes gegenüber. Ihre

[1] Ross etc., der Tempel der Nike Apteros, t. XIII.

Eigenthümlichkeiten beruhen auch jetzt noch auf ihrer ursprünglichen Richtung, die durch die Ausführung der Athletenbilder begründet und in der es vornehmlich auf die bedeutsame Darstellung körperlicher Wohlgestalt und heroischer Kraft abgesehen war. Doch macht sich auch hier die veränderte Richtung des künstlerischen Gefühls und Geschmackes bemerklich, sowohl in den Gegenständen selbst, als in deren Behandlung. Wirkliche Athletenbilder wurden jetzt seltner gefertigt; der schlichte Sinn, der sich in ihrer Errichtung ausgesprochen, genügte nicht mehr; die Zeit forderte Aufgaben, welche den Anschein einer grösseren Würde hatten, und so sind es die Standbilder einzelner Heroen und die idealisirten Darstellungen mächtiger Fürsten und ihrer Genossen, welche an deren Stelle treten. Ebensowenig genügte das einfache Bildungsgesetz, welches durch Polyclet eingeführt war; man strebte, dasselbe, je nach den verschiedenen Charakteren, mannigfaltiger zu gestalten und namentlich an den Portraitfiguren die Verhältnisse schlanker und leichter zu machen, damit sie in solcher Weise noch mehr über den Kreis der gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens emporgehoben würden. Daneben tritt auf der einen Seite ein eigenthümliches Streben nach Colossalität, auf der andern nach nüchterngetreuer Auffassung der Natur, mehr als es früher ersichtlich gewesen war, hervor.

Unter den Hauptmeistern dieser Schule ist zunächst **Euphranor**, vom korinthischen Isthmus, ein Zeitgenoss des Praxiteles, zugleich als Maler berühmt, zu nennen. Neben ihm **Lysippus** von Sicyon, derjenige Künstler, durch den diese Richtung ihre höchste Ausbildung erhielt. Auch er ein Zeitgenoss der beiden ebengenannten Künstler, doch länger blühend (368 — 324) und vornehmlich durch seine Arbeiten für Alexander den Grossen ausgezeichnet. Die Werke seiner Hand waren höchst zahlreich. Unter den Sculpturen von idealer Bedeutung sind vornehmlich seine Darstellungen des Hercules zu beachten, indem er in diesen die Gewalt des mächtigsten Körpers in einer Weise auszubilden wusste, dass darin die Befähigung zur höchsten Kraftäusserung mit der leichtesten Beweglichkeit vereint war. Sie wurden die Vorbilder, denen alle späteren Künstler in der Darstellung des Hercules nachstrebten. Seine berühmtesten Herculesbilder führten den Helden ruhend, theils stehend und auf die Keule gestützt, theils sitzend, vor. Von den ersteren ist ein vorzüglich schönes Nachbild aus späterer Zeit, von dem Athener **Glycon** gearbeitet, in der Colossalstatue des **farnesischen Hercules** (im Museum von Neapel), von den

sitzenden ein nicht minder schönes Nachbild in dem berühmten Torso des Vaticans, einem Werke des Apollonius, erhalten. — Unter seinen Portraitstatuen werden besonders seine Darstellungen Alexanders des Grossen gerühmt; ihm gelang es, die Eigenthümlichkeiten seiner Körperbildung zur bedeutsamsten Erscheinung auszubilden und das Weiche in der Haltung des Nackens und in den Augen mit dem Mannhaften und Löwenartigen, was in den Mienen des Königes lag, wunderbar zu verschmelzen. Verschiedene Statuen und Büsten Alexanders, die sich erhalten haben, deuten auf seine Originalbildungen zurück. Unter den zahlreichen anderweitigen Portraitbildungen von Lysippus' Hand war besonders eine grosse Gruppe ausgezeichnet, in welcher er eine Schaar von Griechen, die für Alexander am Granicus gefallen war, und den König in ihrer Mitte dargestellt hatte.

An Lysippus schliesst sich eine zahlreiche Schule an, die in seiner Richtung fortstrebte. Sein Bruder Lysistratus aber erscheint als ein mehr nüchterner Nachbildner der Natur; sein Verfahren, Gypsabgüsse von den Gesichtern der darzustellenden Personen zu nehmen und diese der Arbeit zum Grunde zu legen, bezeichnet seine Eigenthümlichkeit zur Genüge. Uebrigens fand auch dies Verfahren mannigfache Nachfolge.

Verschiedene erhaltene Meisterwerke scheinen sich (ausser den schon eben erwähnten) derjenigen Richtung der griechischen Kunst, die in Lysippus ihren Mittelpunkt findet, anzuschliessen. Unter diesen sind vornehmlich hervorzuheben: Die Bronzestatue eines anbetenden Jünglinges (eines athletischen Siegers) im Museum von Berlin, ein Werk, welches den höchsten Adel der griechischen Kunst entfaltet und noch ebenso schlicht in den Verhältnissen, wie in der Durchbildung zart und vollendet ist. — Die Bronzestatue eines sitzenden Mercur, im Museum von Neapel, von verwandter Schönheit der Arbeit. — Die Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht, im capitolinischen Museum zu Rom, gleichfalls ein höchst treffliches Werk, ausserdem in mehreren Nachbildungen in Marmor vorhanden. — Dann verschiedene Portraitbildungen, z. B. die des Demosthenes (eine Statue im Vatican, eine vorzüglich schöne Büste zu Paris), und vornehmlich die, zwar etwas späteren, doch ebenfalls sehr ausgezeichneten Statuen der beiden Komödiendichter Menander und Posidippus, im vaticanischen Museum.

§. 5. Die spätere Zeit der griechischen Sculptur.

Mit dem Zeitalter Alexanders des Grossen hatte die griechische Kunst ihren Ideenkreis ziemlich vollständig ausgefüllt. Für die verschiedenen Gestalten des griechischen Mythus, für die idealische Darstellung von Personen des wirklichen Lebens waren die Typen in einer Weise ausgebildet und festgestellt, dass der freien Erfindung — wollte man von der Bahn der Schönheit nicht geradezu ablenken — zunächst nur noch ein geringer Spielraum übrig bleiben konnte. Ebenso war die Meisterschaft der technischen Behandlung aufs Vollständigste entwickelt. Gleichwohl war die künstlerische Kraft noch keineswegs erloschen. Innerhalb der vorgezogenen Grenzen war wenigstens zu mancherlei geistreichen Modificationen noch Gelegenheit geboten, noch liess sich auf eine stärkere Erregung und Erschütterung des Gefühles, auf die Darstellung einer noch bewegteren Leidenschaft hinarbeiten. Solche Zwecke zu erreichen, musste denn auch die Meisterschaft der Technik in ihrem höchsten Glanze dargelegt werden. Aber indem man die früheren Leistungen der Kunst, in ihrer klaren Gediegenheit, zu überbieten trachtete, konnte es nicht fehlen, dass dies Streben mehr oder weniger sichtbar ward, dass an die Stelle der früheren Naivetät eine gewisse theatralische Berechnung trat, dass man anfing, die technische Meisterschaft als solche zur Schau zu tragen. Mit dieser inneren Umwandlung der künstlerischen Richtung standen die äusseren Verhältnisse nur zu wohl im Einklange. Indem die Kunst an die Höfe der Fürsten, die sich in das Reich Alexanders des Grossen getheilt, hinübergeführt wurde, indem sie die Bestimmung erhielt, der orientalischen Pracht ihres Lebens zu dienen, musste nicht minder das Streben nach äusserem Scheine, nach überraschender Wirkung, nach verlockendem Sinnenreize sich geltend machen. Dennoch aber hatte die griechische Kunst aus den Ursprüngen ihrer Entwickelung eine solche Fülle von Gesundheit und Kraft in sich gesogen, dass sie auch in dieser Zeit, trotz der eben berührten Missstände, noch immer im höchsten Grade bewundernswerth erscheint.

Als Hauptstätten der Kunst sind in dieser Periode, nachdem im eigentlichen Griechenlande die näheren Einwirkungen des Praxiteles und Lysippus ausgeklungen waren, verschiedene Punkte der kleinasiatischen Küstenländer hervorzuheben. Zunächst die Insel **Rhodus**, wo diese ganze Periode hindurch und bis in das letzte Jahrhundert v. Chr. G. eine vorzüglich bedeutende Kunstschule blühte. Diese Schule schloss sich zunächst an die des

Lysippus an. Der Rhodier Chares, der im Anfange des dritten Jahrhunderts blühte, war ein Schüler des Lysippus; von ihm wurde das über hundert Fuss hohe eherne Colossalbild des Sonnengottes gefertigt, welches sich, ein Wunder der Welt, am Hafen der Stadt Rhodus erhob, doch schon nach 56 Jahren durch ein Erdbeben zusammenstürzte. Es war der grösste unter den hundert Sonnencolossen, die zu Rhodus errichtet waren. — Das wichtigste der Werke Rhodischer Kunst, welches sich auf unsre Zeit erhalten hat, ist die berühmte Gruppe des Laocoon, im Vatican, von den Rhodiern Agesander, Polydorus und Athenodorus gefertigt. Vater und zwei Söhne von Schlangen umwunden und im Begriff, dem furchtbarsten Geschicke zu erliegen, zeigen hier das Pathos auf seinen höchsten Gipfelpunkt gesteigert, in ihrer Körperlichkeit die, dem Moment entsprechende besonnenste Durchbildung, im Ganzen der Composition die feinste Berechnung. — Auch ein zweites berühmtes Werk des Alterthums scheint sich der Schule von Rhodus anzuschliessen, die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel (Zethus und Amphion, welche die Dirce, die Schmach ihrer Mutter zu rächen, an die Hörner eines wilden Stiers anbinden). Die Künstler, die dasselbe gefertigt, sind Apollonius und Tauriscus, aus Tralles in Lydien. Doch erscheint in diesem Werke die Kunst schon ungleich mehr, als im Laocoon, auf eine äusserlich imposante Wirkung hinstrebend.

In verwandtem Verhältniss treten uns, soviel wir urtheilen können, die Künstlerschulen von Pergamum und von Ephesus entgegen. In der pergamenischen Schule wird besonders Pyromachus gerühmt, zunächst durch eine Statue des Aesculap, in welcher er den typischen Charakter in der Darstellung dieses Gottes, wie er in vielen erhaltenen Statuen erscheint, ausgebildet hatte; sodann durch Kämpfergruppen, in denen die Siege der Fürsten von Pergamum über die in Asien eingedrungenen Gallier gefeiert wurden. Auch spätere Künstler von Pergamum arbeiteten Kampfscenen dieser Art. Als Nachahmungen von solchen, wie es scheint, sind einige erhaltene Statuen von namhafter Bedeutung zu nennen: der sogenannte sterbende Fechter (ein Gallier) im capitolinischen Museum zu Rom, und die Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom, die mit dem Namen Arria und Pätus bezeichnet wird, vermuthlich aber einen Gallier vorstellt, der sich und sein Weib tödtet, um so der Gefangenschaft zu entgehen. — Aehnliche Kampfscenen scheinen in der Schule von Ephesus gearbeitet zu sein. Namentlich gehört hieher der von dem Ephesier Agasias,

Sohne des Dositheus, gearbeitete sogenannte borghesische Fechter, im Museum von Paris, ein Fusskämpfer, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrte, — in Bezug auf die künstlerische Durchbildung eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums.

Bildnisstatuen der Fürsten, zunächst nach Lysippus' Vorbildern, wurden, in dieser Periode häufig, oft freilich höchst eilfertig, gearbeitet. Doch sind uns von solchen und von den Büsten nur wenig namhafte Beispiele erhalten. Neben diesen Bildnisstatuen wurden die Darstellungen der Städtegottheiten sehr beliebt und vielfach angewandt. In ihnen entwickelte sich eine eigenthümliche Gattung, die zu mancherlei geistreicher Andeutung Veranlassung gab. Als eins der merkwürdigsten Werke dieser Art, das vielen andern zum Muster diente, wird die Stadtgöttin von Antiochia, die von dem Sicyonier Eutychides, einem Schüler des Lysippus, gearbeitet war, gerühmt. Eine, nicht anmuthlose Nachbildung derselben findet sich im Vatican.

Im eigentlichen Griechenlande war die Kunst nach dem Zeitalter Alexanders des Grossen allmählig in Verfall gerathen, so dass uns dort, fast die ganze letzte Periode der selbständig griechischen Kunst hindurch, keine bedeutsamen Namen mehr entgegentreten. Am Schluss dieser Periode, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts, ward jedoch zu Athen eine Restauration der Kunst bewerkstelligt, indem man hier aufs Neue auf die Leistungen der grossen Meister zurückzugehen und durch das Studium ihrer Werke sich wiederum zu einer würdigeren Erhebung zu befähigen bemüht war. In der That wurden aufs Neue Werke von bewunderungswürdiger Vollendung hervorgebracht, an denen jedoch diejenige Kälte des Gefühles, derjenige Mangel an frischer Naivetät, der überall den Restaurationsperioden der Kunst eigen ist, mehr oder weniger ersichtlich wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört zuerst Cleomenes, Sohn des Apollodorus, von dem die berühmte Statue der Mediceischen Venus, im Museum von Florenz, herrührt. Es sind in dieser Statue die Motive der Cnidischen Venus des Praxiteles aufgenommen und mit grosser Grazie durchgebildet; aber man vermisst hier bereits das Höchste — die Unschuld der Erscheinung. — Sodann der Sohn des ebengenannten, gleichfalls Cleomenes geheissen. Von ihm ist die, als Germanicus benannte Statue eines Redners im Costüm des Hermes gearbeitet, die sich im Museum von Paris befindet; sie schliesst sich der

Natur mit grosser Wahrheit an, ohne jedoch eine höhere Wirkung hervorzubringen. — Als spätere Meister dieser Richtung sind die Athener Glycon und Apollonius, die Verfertiger des farnesischen Hercules und des vaticanischen Torso, zu nennen, von denen bereits bei Anführung der Werke des Lysippus die Rede war. — Uebrigens ist es diese neuerwachte griechische Kunst, die von den Römern nach Italien verpflanzt wurde und die dort noch weitere Blüthen getrieben hat. Von ihr wird somit später noch einmal die Rede sein.

Ausser den im Vorigen angeführten Bildwerken scheint ein sehr grosser, verhältnissmässig wohl der bedeutendste Theil der wichtigeren erhaltenen Sculpturen des Alterthums in dieser letzten Periode der griechischen Kunst entstanden oder erfunden zu sein. Unter den Arbeiten von vorzüglich bedeutendem Range sind hier namentlich noch anzuführen:

Der sogenannte Barberinische Faun, in der Glyptothek zu München, dieser freilich noch im Gepräge der schönsten griechischen Kunstblüthe. — Die sogenannte Ariadne (früher Cleopatra) im Vatican, ebenfalls noch der besten Zeit würdig. — Die Statue des Jason, in Paris und München, dem borghesischen Fechter nahe stehend. — Die Diana von Gabii, in Paris, eine Statue von ausserordentlicher Anmuth. — Die Reste einer colossalen Gruppe von Menelaus und Patroclus, in mehreren Wiederholungen zu Rom und Florenz vorhanden (in Rom u. a. als die bekannte Figur des Pasquino). — Die sogenannte Gruppe des Papirius, vermuthlich Orest und Electra vorstellend, in der Villa Ludovisi zu Rom. — Die badende Venus mit dem Künstlernamen des Bupalus, im Vatican. — Die verführerisch reizvolle Venus Callipygos im Museum von Neapel, — und vieles Andre, namentlich eine bedeutende Anzahl von Büsten, auch von Reliefs.

§. 6. Die griechischen Münzen.

Als ein nicht unwichtiges Glied in der Geschichte der griechischen Sculptur erscheinen die Münzen mit ihrem mannigfach verschiedenartigen Gepräge. Die willkührlichen und rohen Zeichen, welche zur Unterscheidung der Münzen in Anwendung gebracht waren, wurden zur sinnvoll bedeutsamen Gestalt, und die Ausbildung der letzteren folgte den Schritten, welche die Kunst in ihrer Entwickelung that. Neben die einfachen Embleme trat die Darstellung mythischer Figuren, in Bezug auf das besondre Lokal, dem die Münze angehörte; neben diese nicht selten eine reichere Composition, welche auf Ereignisse der Gegenwart hindeutete, in

derjenigen idealen Weise, wie solche Ereignisse überhaupt durch die griechische Sculptur festgehalten wurden. In den späteren Zeiten der griechischen Kunst erscheinen sodann auf den Münzen die Bildnisse der Fürsten, in denen die künstlerische Darstellung wiederum ein eigenthümliches Element gewinnt.

Doch ist es eine merkwürdige Erscheinung, dass in denjenigen Orten, die als Centralpunkte des reinsten Griechenthumes betrachtet werden müssen, und namentlich da, wo die vorzüglichsten und einflussreichsten Kunstschulen zu Hause sind, die künstlerische Ausbildung des Münzgepräges keine ausgezeichnet höhere Bedeutung erlangt, und dass diese gerade solchen Gegenden angehört, wo das Element des griechischen Lebens auf der Einführung von Colonieen beruhte. Vielleicht erklärt sich dies durch die Bemerkung, dass in den Hauptstätten des griechischen Sinnes und der griechischen Kunst die letztere wesentlich um ihrer selbständigen, idealen Bedeutung willen gepflegt ward, und dass man somit keine besondre Neigung haben mochte, sie in ausgedehnterem Maasse auch über die äusseren Bedürfnisse des Lebens zu verbreiten. Und umgekehrt dürfen wir da, wo der Ernst der Kunst minder nah lag, zumal da, wo das Leben nicht völlig von griechischem Geiste durchdrungen war, auch eine, gewissermaassen mehr spielende, mehr das äussere Leben erheiternde Aufnahme der Kunst voraussetzen.

Die Einführung des geprägten Silbergeldes gehört der Zeit um die Mitte des achten Jahrhunderts v. Chr. G. an; Aegina war die erste Münzstätte. Lange Zeit hindurch bediente man sich nur einfacher und roh angedeuteter Embleme, einer Schildkröte auf den aeginetischen, eines Schildes auf den böotischen Münzen, einer Gorgonenmaske auf denen von Athen u. s. w.; auf der Rückseite dieser Münzen zeigen sich die durch einen Vorsprung, der sie beim Prägen festhielt, hervorgebrachten Vertiefungen (das *Quadratum incusum*). Mit dem Beginn des höheren Aufschwunges der Kunst, seit dem sechsten Jahrhundert, werden die alterthümlichen Embleme mehr oder weniger kunstreich gebildet, Götterköpfe und ganze Figuren treten an ihre Stelle, die Vertiefungen der Rückseite erhalten ebenfalls eine künstlerische Bildung (*Numi incusi*), oder es werden auch statt ihrer erhabene Darstellungen angebracht. Höher entwickelt zeigen sich diese Bildungen im Verlauf des fünften, besonders jedoch erst im vierten Jahrhundert.

Die athenischen Münzen sind durchweg sehr einfach. An die Stelle des rohen Gorgonenhauptes tritt zumeist ein Minerven-Kopf, auf der Rückseite eine Eule, Beides die höhere Blüthezeit

hindurch im strengen Style gebildet und erst später etwas freier behandelt. Die Münzen von Argos und Sicyon sind ebenfalls sehr einfach und von verhältnissmässig strenger Form, obgleich namentlich die Chimära auf den sicyonischen Münzen in sehr schöner Zeichnung erscheint. Von hoher Bedeutung sind im eigentlichen Griechenlande zunächst die, dem vierten Jahrhundert angehörigen Münzen von Arkadien, namentlich die von Pheneos und Stymphalos, (doch die von Messene und Megalopolis wiederum geringer); diesen reihen sich vornehmlich die von Opus im Lande der Lokrer, sowie die von einigen griechischen Inseln, namentlich Naxos und Creta, an. Ihnen stehen die Münzen des dritten Jahrhunderts, unter denen besonders die des achäischen Bundes maassgebend sind, an Vollendung beträchtlich nach.

Die grösste Mannigfaltigkeit und die vorzüglichste Ausbildung des Münzgepräges gehört Grossgriechenland und Sicilien an. Beides entwickelt sich hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst zu namhafter Bedeutung; die *Numi incusi* der unteritalienischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendige Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syracus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Einzelne Münzen aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts stehen hier in nahem Verhältniss zu der ersten hohen Blüthenperiode der Kunst, namentlich die von Agrigent, mit der Scylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite. Die reichste Meisterschaft aber entfaltet sich in den Münzen dieser Gegenden, die dem vierten Jahrhundert angehören, sowohl in denen der grossgriechischen Städte, als ganz besonders in denen von Syracus, die zumeist den Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und die Darstellung eines siegreichen Viergespannes auf der andern Seite haben. Auch die sicilischen Münzen des dritten Jahrhunderts sind mehrfach noch durch eigenthümliche Anmuth ausgezeichnet.

Dann sind vornehmlich die Münzen der nördlichen Grenzländer von Griechenland, die von Macedonien und Thracien, hervorzuheben. Bemerkenswerthe Arbeiten wurden auch hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst gefertigt, theils roher und in einem mehr karikirten Style, theils aber auch in sehr geistreicher Behandlung; unter den letzteren namentlich die Alexanders I. von Macedonien, eines Zeitgenossen der Perserkriege. In geläuterten Kunstformen erscheinen vornehmlich die Münzen von Byzanz und die des Königes Philipp, Vaters von Alexander d. Gr.

Die Münzen Alexanders, auch die der näheren Nachfolger

in den verschiedenen Staaten seines Reiches im Anfange des dritten Jahrhunderts, stehen, was Zeichnung und Ausführung betrifft, den Arbeiten der höheren Blüthe noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden zunächst ebenfalls noch auf mannigfach geistreiche Weise behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit zum Handwerk herab; die edlen Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in geistloser Nachbildung, die Bildnisköpfe zumeist in nüchterner Auffassung. Der Verfall der Kunst in den macedonischen Reichen wird durch diese Arbeiten nur zu deutlich bezeichnet.

§. 7. Die geschnittenen Steine.

Wie die Fertigung der Stempel für die Münzprägung, so bildet auch die Kunst der geschnittenen Steine einen bemerkenswerthen Nebenzweig der griechischen Sculptur; auch sie gab einem viel verbreiteten äusseren Bedürfnisse, — dem des Siegelringes zum Verschliessen kostbarer Gegenstände, schon früh eine künstlerische Gestalt und wandelte dasselbe, zumal in den späteren, üppigeren Zeiten des griechischen Lebens, zum glänzendsten Luxus um. Eine unendlich reiche Kunstwelt liegt uns in den geschnittenen Steinen des classischen Alterthums vor; das heiterste Spiel seiner vielgestaltigen Mythen, Hindeutungen auf die verschiedenartigsten Verhältnisse des Lebens treten uns in diesen zierlichen Arbeiten entgegen. Für die Beobachtung des historischen Entwickelungsganges der Kunst geben sie uns indess nur verhältnissmässig geringe Anknüpfungspunkte; an schriftlichen Nachrichten über die Künstler, die sich mit der Fertigung der geschnittenen Steine beschäftigt, fehlt es fast ganz, ebenso an anderweitigen äusseren Umständen, durch welche (wie z. B. bei den Münzen) jener historische Entwickelungsgang festgestellt würde. Dazu kommt, dass derselbe auch durch den Charakter der Arbeiten selbst im Allgemeinen wenig bezeichnet wird. An Werken von alterthümlicher Art, an solchen, welche der höheren Blüthezeit der griechischen Kunst angehören, ist kein sonderlich bedeutender Vorrath vorhanden; bei Weitem das Meiste fällt in die Periode, die auf das Zeitalter des Praxiteles folgte, und bewegt sich in dem Kreise der durch ihn und seine Zeitgenossen ausgebildeten Typen: sie gehören somit vornehmlich der letzten Periode der griechischen Kunst, sowie der, an diese sich anknüpfenden römischen an.

Erst im Zeitalter Alexanders taucht der Name eines vorzüglichen Meisters in der Steinschneidekunst hervor. Dies ist Pyrgoteles,

dem allein Alexander es vergönnte, die für ihn bestimmten Siegelringe zu schneiden, was auf die hohe Bedeutung seines künstlerischen Verdienstes schliessen lässt; doch ist uns nichts Sicheres von seinen Arbeiten erhalten. — Der höchste Luxus in diesem Zweige der Kunst entwickelte sich an den Höfen der Nachfolger Alexanders des Grossen, vornehmlich an dem Hofe der syrischen Könige, wo er durch die Einwirkung einer mehr orientalischen Prachtliebe eine reichliche Nahrung fand. Hier wurden die Gemmen zu den mannigfachsten Schmuckgeräthen verwandt und namentlich die Prachtgefässe aufs Reichlichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der Zweck des Siegelns natürlich ganz wegfiel, so entstanden nunmehr die erhaben geschnittenen Steine, die Cameen, zu denen besonders gern die mehrfarbigen Onyxe genommen wurden. Bei den letzteren wusste man die verschiedene Farbe der Schichten des Steines mit grosser Umsicht zu benutzen, namentlich so, dass sich die dargestellten Gegenstände in einem helleren Farbentone von dem dunkleren Grunde abhoben. Im Einzelnen wurden diese Arbeiten in einer erstaunenswürdigen Grösse, und dabei im lautersten Geschmacke ausgeführt.

Einige höchst merkwürdige Cameen dieser Art, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, geben einen Begriff von dem, was die griechische Kunst auch hierin zu leisten vermochte. Die wichtigsten von ihnen gehören den ägyptischen Herrschern an. Der schönste und zugleich grösste von allen ist der berühmte Cameo Gonzaga, jetzt in der kaiserl. russischen Sammlung zu Petersburg, der die Köpfe eines Fürsten und seiner Gemahlin, höchst wahrscheinlich Ptolemäus I. und Eurydice, vorstellt. Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antiken-Kabinets zu Wien, mit den Köpfen Ptolemäus' II. und seiner Gemahlin. Andre Arbeiten, von kleinerer Dimension, sieht man in andern Sammlungen.

C. Malerei.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst der Malerei entfaltete sich bei den Griechen zu einer ähnlich hohen Vollendung wie die Sculptur. Dies bezeugen uns zahlreiche Nachrichten, die in den Schriftstellern des Alterthums erhalten sind. Aber unsre Kenntniss von den Eigenthümlichkeiten der griechischen Malerei, von dem Gange ihrer Entwickelung, von den charakteristischen Verschiedenheiten, die zwischen den Werken der einzelnen Schulen und denen der einzelnen Meister

statt fanden, ist nur sehr gering, da sie zunächst und vorzugsweise nur auf jenen schriftlichen Ueberlieferungen beruht, die, wie dankenswerth sie auch sind, doch in keiner Weise als genügend betrachtet werden dürfen. An eigner Anschauung von Werken, die der selbständigen griechischen Malerei angehören, fehlt es uns gänzlich. Erhalten sind nur einige geringe Reste von Gemälden an griechischen Grabpfeilern, die man neuerlich in der Nähe von Athen entdeckt hat;[1] diese sind indess für jetzt noch zu unbedeutend, als dass sie für die geschichtliche Betrachtung der Kunst irgend einen höheren Werth haben könnten, und nur die Hoffnung knüpft sich an ihre Erscheinung, dass der, für die europäische Cultur wiedergewonnene Boden Griechenlands dereinst vielleicht auch Wichtigeres in dieser Art ans Licht fördern werde. Erhalten ist ferner eine, in der That unübersehbare Menge von Malereien oder richtiger Zeichnungen auf griechischen Thongefässen, die aber nur als die Erzeugnisse eines untergeordneten Handwerkes betrachtet werden dürfen. Endlich die, ebenfalls nicht unbedeutende Anzahl der Wandmalereien in den, von der Lava und von der Asche des Vesuv bedeckten Städten Herculanum und Pompeji, denen sich einige wenige, in Rom gefundene anreihen. Diese athmen allerdings den Geist der griechischen Kunst; aber sie gehören bereits den Zeiten an, die auf die selbständige Blüthe der letzteren gefolgt waren, in denen die Kunst bereits dem Luxus des Römerlebens diente; und sie können um so weniger die verlornen Werke der griechischen Meister ersetzen, als sie nur an Orten von geringer Bedeutung, und in diesen nur als eine, mehr oder weniger leichte Zimmerdekoration gearbeitet sind. Gleichwohl sind es diese letzten Nachklänge der griechischen Malerei, sind es jene Handwerksarbeiten der ächt griechischen Zeit, durch welche die Nachrichten der Schriftsteller für uns ein bestimmteres Gepräge gewinnen, so dass uns immerhin der allgemeine Charakter der griechischen Malerei, wie wenig wir auch den eigenthümlichen Werth des Einzelnen abzumessen vermögen, erkennbar gegenüber tritt.

Hienach ist im Allgemeinen zu bemerken, dass die griechische Malerei in einem nah verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der griechischen Sculptur steht. Sie bewegt sich in denselben Kreisen einer idealen Welt, sie fasst die Gestalten des Lebens in derselben idealen Weise auf. Nur scheint es, dass eines Theils die grössere Ausbreitung in der Composition, dazu die Malerei eine bequeme Gelegenheit giebt, andern Theils die leichtere Beweglichkeit, deren sie fähig ist, ihr die Darstellung des Lebens noch um Einiges

[1] Schornsches Kunstblatt 1837, no. 15; 1838, no. 59.

näher gerückt habe; so finden sich mehrfach, besonders in der früheren Zeit, grosse geschichtliche Gemälde erwähnt (aus deren Beschreibung jedoch wiederum eine ideale Auffassung hervorgeht) so in späterer Zeit mancherlei Darstellungen, die eine mehr spielende Auffassung der Umgebungen des Lebens erkennen lassen. Die Auffassung der Form an sich lässt denselben grossartig einfachen und klar abgewogenen Styl erkennen, durch den die griechische Sculptur ausgezeichnet ist. Besonders aber zeigt sich das nahe Verhältniss zwischen beiden Künsten darin, dass auch die Behandlung in den Werken der griechischen Malerei auf eine vorherrschend plastische Wirkung hinstrebt. Eine deutliche und bestimmte Entwickelung der Form erweiset sich hier stets als die Hauptsache; die Compositionen sind in klaren und einfachen Linien geordnet, ein gleichmässig verbreitetes Licht lässt jeden Theil der Composition in voller Klarheit hervortreten. Das Colorit erscheint (natürlich in den Werken der vollendeten Entwickelung der Kunst) als höchst ausgebildet, so auch das Helldunkel, sofern das letztere zur vollkommenen Modellirung der Form nöthig ist. Die selbständigere Wirkung des Helldunkels aber, wodurch die Gemälde aus den späteren Zeiten der germanisch-christlichen Kunst oft so eigenthümlich ausgezeichnet sind, scheint die griechische Kunst nicht gekannt, oder vielmehr nicht erstrebt zu haben, sowie die Darstellung aller derjenigen Gegenstände, die erst durch eine solche Behandlung ihre künstlerische Bedeutung erhalten.

Was die äussere Beschaffenheit und die Technik der griechischen Malerei anbetrifft, so waren ihre Werke theils Wandgemälde (und zwar in der Regel Freskogemälde), theils gemalte Tafeln. Die letztern waren vorzugsweise mit Temperafarben (mit, durch ein leimartiges Mittel verbundenen Farben) ausgeführt; nur als eine, der jüngeren Zeit angehörige Nebengattung können die sogenannten enkaustischen Gemälde angeführt werden. Diese bestanden aus Wachsfarben, welche mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann durch eine Wärmpfanne eingeschmolzen wurden. Die Beschaffenheit der Wachsfarbe machte diese Art der Malerei, im Gegensatz gegen die trocknere Temperamalerei, vorzüglich zu den Darstellungen eines glänzenderen Effektes geeignet, so dass sie ungefähr der modernen Oelmalerei parallel gestanden haben dürfte; die beschwerliche Behandlung, die sie erforderte, scheint indess ihre grössere Verbreitung verhindert zu haben. [1]

[1] Vgl. besonders: R. Wiegmann, die Malerei der Alten etc.

§. 2 Geschichtliche Uebersicht.

Die griechische Malerei ist, um das ebenberührte verwandtschaftliche Verhältniss zur Sculptur noch näher zu bestimmen, gewissermaassen als eine Tochter der letzteren zu betrachten. Hierauf deutet namentlich der Umstand, dass ihre vollendete Entwickelung ungleich später fällt. Aus den Entwickelungsperioden der Kunst, bis auf das Zeitalter des Pericles, sind uns nur äusserst dürftige Nachrichten über die Leistungen im Fache der Malerei erhalten; hieraus, sowie aus einzelnen besonderen Andeutungen geht zugleich hervor, dass solcher Leistungen bis dahin weder viele noch bedeutende gewesen sind. Die ältesten Nachrichten deuten auf den dorischen Peloponnes hin; sie lassen die Anfänge der Kunst namentlich in Korinth und Sicyon hervortreten und weisen die ersten Erfindungen bestimmten Meistern dieser Art zu. Cleanthes von Korinth wird als der erste, der Schattenrisse gezeichnet, genannt; Ardices und Telephanes sollen eine ausgebildetere Linearzeichnung, Cleophantus die monochrome (einfarbige) Malerei erfunden haben.

Erst im Anfange des fünften Jahrhunderts begegnen uns vereinzelte Zeugnisse einer bedeutenderen Kunstthätigkeit. Der Baumeister Mandrocles, der für den Perserkönig Darius die Brücke über den Bosporus gebaut hatte, weihte ein Gemälde, welches den Uebergang des persischen Heeres über diese Brücke darstellte, in den Juno-Tempel auf Samos. Etwa derselben Zeit gehört der erste bedeutendere Maler, Cimon von Cleonä, an; von diesem wird ausdrücklich berichtet, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und auch für eine genauere Beobachtung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Doch haben wir uns die malerischen Leistungen auch dieser Zeit nur als colorirte Umrisszeichnungen, und zwar von sehr strengem, alterthümlichem Style, zu denken.

Eine höhere, und in gewissem Betracht allerdings schon sehr bedeutsame Entwickelung der Malerei beginnt mit dem Zeitalter des Pericles. Athen wird auch für dieses Fach der Kunst der Mittelpunkt, und es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts in Blüthe bleibt. Der erste und der bedeutendste Meister dieser Schule ist Polygnotus, von der Insel Thasos gebürtig, doch in Athen eingebürgert. Seine Blüthe fällt etwas früher als die des Phidias, indem er schon unter Cimon, dem Vorgänger des Pericles, etwa im J. 463, nach Athen kam; doch blieb er während der grossen, durch Pericles veranlassten

künstlerischen Unternehmungen in Thätigkeit. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Cnidiern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.[1] Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen, wobei, wie wir mit voller Bestimmtheit voraussetzen müssen, malerische Gesammtwirkung und perspektivische Combination auf keine Weise erstrebt waren. Den einzelnen Figuren waren die Namen beigeschrieben. Nehmen wir zu diesen Umständen eine noch unausgebildete (conventionelle) Modellirung — wie solche durch andre historische Zeugnisse bei Polygnot angedeutet wird — so gestaltet sich die Entwickelung seiner Kunst für unsre Anschauung ungefähr in derselben Art, wie wir sie bei den italienischen Meistern des vierzehnten Jahrhunderts nach Chr. G. finden.[2] Dies ist allerdings, wenn wir die hohe Ausbildung der gleichzeitigen Sculptur — am Tempel der Nike Apteros, am sogenannten Theseustempel, vor Allem am Parthenon — ins Auge fassen, noch eine verhältnissmässig niedrige Stufe der Entwickelung. Doch hindern diese Umstände nicht, in den Werken des Polygnot zugleich eine bereits vollständig geläuterte Zeichnung, im Style des Phidias und seiner Mitstrebenden, sowie eine ansprechende, wenn auch in einfachen Tönen gehaltene Färbung vorauszusetzen. Dass Beides statt gefunden, darauf deuten verschiedene bestimmte Angaben der alten Schriftsteller hin, vor Allem aber der Umstand, dass Polygnot ausdrücklich als der Maler edler Charaktere bezeichnet und dass seinen Frauengestalten das Gepräge einer hohen Anmuth zugeschrieben wird.

Dieselbe Richtung der Kunst werden wir bei den Malern, die seine Zeitgenossen und seine Nachfolger waren, annehmen müssen. Unter diesen sind besonders anzuführen: Onatas von Aegina, der schon genannte Bildhauer; Micon von Athen, der u. a. in dem Heiligthum des Theseus malte; Dionysius von Colophon, ein Nachahmer des Polygnot; Panänus, der Bruder des Phidias,

[1] Pausanias, X, c. 25—31. — Vgl. Göthe, ges. Werke, 44, S. 95; u. A. m.

[2] Es ist hier auf die grossräumigen Wandgemälde dieser Meister, wie sie sich im Campo Santo zu Pisa, im Capitelssaale von S. Maria Novella zu Florenz u. a. O. finden, hinzudeuten.

der am Throne des olympischen Zeus malte und von dem die Darstellung der marathonischen Schlacht in der athenischen Gemäldehalle, welche den Namen Poekile führte, gefertigt war. U. a. m.

Eigenthümlich erscheint unter diesen Meistern Agatharchus, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts blühend; er wird als Dekorationsmaler, sowohl für die Bühne des athenischen Theaters als für den, schon beginnenden Luxus des Privatlebens arbeitend, bezeichnet. Dies lässt auf eine gewisse Ausbildung der Perspektive für die Zwecke der Kunst schliessen. — Noch bedeutendere Fortbildung wurde der Kunst der Malerei, gegen den Schluss des fünften Jahrhunderts, durch den Athener Apollodorus geschafft. Dieser Künstler wird als der erste genannt, der in seinen Gemälden auf eine eigentlich malerische Wirkung hinstrebte, der die Gesetze der Beleuchtung und der hievon abhängigen Schattengebung (somit der Modellirung) in Anwendung brachte und, hiemit in Uebereinstimmung, zugleich ein mehr durchgebildetes Colorit einführte. Er wird ausdrücklich als der „Schattenmaler" benannt. Durch solche Neuerung erst war die selbständig freie Entfaltung der Malerei begründet. Bisher hatte sie, auf eine gewissermaassen symbolische Art, ihre Darstellungen mehr nur anzudeuten vermocht, jetzt war sie im Stande, ihren Gegenständen den Schein der Wirklichkeit zu geben und somit eine unmittelbare Wirkung auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers zu erreichen.

Das vierte Jahrhundert v. Chr. bezeichnet die eigentliche Blüthezeit der griechischen Malerei. Im Gegensatz gegen die attische Schule bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andre Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwickelung zu enthalten scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesus, zu Hause ist. Die Blüthe dieser Schule fällt in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss, durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, somit gewiss durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und wie glücklich man dabei auf illusorische Nachahmung der Natur hingestrebt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote

des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasius, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern dieser Schule ist der obengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Crotoniaten ihm, damit er aus den vollendetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Centaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt. [1]

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasius von Ephesus, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine feinere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten (die Lösung aller Härten des Umrisses) zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden besonders mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, auch einzelne Götterbilder, sowie wirkliche Portraits. Für seine scharfe Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in dem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage ausgedrückt waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor (über den weiter unten das Nähere): der Theseus des Parrhasius sei mit Rosen, der seinige dagegen mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Meisters bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei den Meistern der venetianischen Schule (namentlich bei Tizian und seinen Nachfolgern) finden. Ueberhaupt möchte man, soweit alte und neue Zeit überhaupt zu vergleichen sind, die ionische und die venetianische Malerei gewissermaassen parallel stellen dürfen.

Den obengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Cythnos an. Als eins seiner vorzüglichsten Gemälde wird das Opfer der Iphigenia genannt, in welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des

[1] Lucian. Zeuxis, p. 630.

Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sicyon gegenüber, die ihre eigenthümliche Entwickelung wohl den Bestrebungen der sicyonischen Sculptur, namentlich den Nachwirkungen des Polyclet, verdankte. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges — wenn im Ganzen auch ein ernsteres — Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompus von Sicyon; der vorzüglichste Meister aber war dessen Schüler Pamphilus, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie,) lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; ebensowenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthius, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippus) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen- und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, beim Parrhasius, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. a. ein historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, etwa 370 — 330 blühend, wird vorzugsweise in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend ist für ihn ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, welche sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. a. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Bildes in dem berühmten antiken Gemälde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vaticanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört vornehmlich hieher Pausias von Sicyon,

gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Denn eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus. (Man dürfte ihn somit in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern parallel stellen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und der dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glycera. Natürlich bedurfte er zu solchen Darstellungen zugleich auch eines glänzenden Colorits, das er besonders durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, als deren vorzüglichster Meister er genannt wird, erreichte. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, Apelles, 356—308 blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesus gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilus ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich aber war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese ohne Zweifel in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres und sich mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Venusbilde und in der Darstellung einer der drei Grazien. Nicht minder bedeutend war er jedoch auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Portraits, wozu die historischen Verhältnisse jener Zeit vielfache Gelegenheit gaben. Er vornehmlich war der Maler Alexanders des Grossen, und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: Protogenes von Caunus (in Carien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genaueste Naturstudium ausgezeichnet; Theon von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; Nicias von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutsame in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der

entwickelten Kunst zu verwirklichen bemüht war; so wird namentlich seine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt. — Ferner: Antiphilus, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit sogenannten Genrefache bemerkenswerth. (Von ihm das zierliche Effektbild eines Knaben, der das Feuer anblässt, und die Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten); — und Ctesilochus, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Bacchus aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Vom dritten Jahrhundert an sank die griechische Malerei schnell von ihrer glänzenden Höhe herab. Sie war vorzüglich geeignet, dem ausgearteten Luxus dieser späteren Zeit zu dienen, aber auch durch diesen Luxus am Verderblichsten berührt zu werden. Als eigenthümliche Leistungen sind in dieser Zeit vornehmlich nur die Darstellungen von niedrigerem Inhalt hervorzuheben. Schon die ebengenannten Arbeiten des Antiphilus und Ctesilochus bezeichnen diese Richtung. Es entwickelte sich jetzt eine förmliche Genremalerei, mit dem Namen der Rhyparographie bezeichnet, als deren vorzüglichster Meister Pyreicus genannt wird. Pyreicus malte Barbierstuben und Schusterbuden, Esel, Küchengeräthe u. dergl., Alles in kleinem Maasstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Für die Paläste der Grossen kam eine, immer leichtere Dekorationsmalerei in Anwendung. Zugleich entwickelte sich, als eine Dienerin des Luxus, die Kunst der Mosaik-Gemälde, indem man aus den einfachen Mustern, welche den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, jetzt zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als der erste Künstler, der solche Arbeiten gefertigt, wird Sosus von Pergamum genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den, beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, die daraus tranken und sich sonnten. Eine antike musivische Nachbildung dieses mittleren Stückes findet sich, in der Villa Hadrians zu Tivoli ausgegraben, im vaticanischen Museum zu Rom. Wie bedeutende Anwendung diese Mosaikarbeit fand, bezeugt vornehmlich der Umstand, dass in dem Prachtschiffe des Königes Hiero II. von Syracus die Fussböden der verschiedenen Räume damit bedeckt waren und eine Darstellung der ganzen Fabel der Ilias enthielten. (Ueber die in Pompeji gefundenen Mosaiken vgl. unten.)

§. 3. Die bemalten Thongefässe.

Als ein untergeordneter, aber sehr ausgedehnter Zweig der griechischen Malerkunst erscheint die Malerei auf gebrannten Thongefässen.[1] Von diesen Werken ist, wie bereits bemerkt, eine unübersehbare Menge auf unsre Zeit gekommen, indem sie zum Schmuck der Gräber — in Italien, vornehmlich in Etrurien, Campanien und Apulien, in Sicilien, auch im eigentlichen Griechenlande — verwandt und an diesen sicheren Stätten vor der Zerstörung geschützt worden sind. Sie machen die einzigen Zeugnisse aus, die wir aus den Zeiten der selbständig griechischen Malerei besitzen; aber sie haben, um die letztere nach ihnen abschätzen zu können, wie ebenfalls schon bemerkt, nur einen untergeordneten Werth. Sie gehören durchaus nur dem niederen Handwerk an; die geschriebenen Nachrichten des Alterthums denken ihrer fast gar nicht; die Namen der Verfertiger, die sich allerdings auf vielen von ihnen vorfinden, stimmen mit den anderweitig bekannten Namen der Maler nicht überein oder sind wenigstens nirgend auf solche zu deuten; sie bestehen im Wesentlichen nur aus einfachen Umrisszeichnungen; und, was die Hauptsache ist, es fehlt ihnen durchweg das Gepräge der vollendeten künstlerischen Bildung, — es zeigen sich, selbst auf den besten von ihnen, mehr oder weniger auffallende Mängel, die es entschieden verbieten, sie mit besonderen künstlerischen Schulen in unmittelbare Verbindung zu setzen. Bei alledem aber sind sie, fast durchgehend, auf eine Weise von allgemeinem künstlerischem Geiste erfüllt, zeigt sich in ihnen in den allgemeinen Beziehungen eine so geistvolle Auffassung derjenigen Gegenstände, in denen die griechische Kunst sich überhaupt bewegt, ein so reger Sinn für Klarheit der Form, für Anmuth und Grazie, dass gerade sie mehr als Alles, was uns aus dem Alterthum erhalten ist, den Kunstsinn erkennen lassen, der das gesammte Volk durchdrungen haben musste, dem solche Arbeiten angehören. Zugleich erscheinen sie keineswegs als Copien oder Nachbildungen bedeutsamerer Werke (wenigstens lassen sich nur sehr vereinzelte Beziehungen solcher Art vermuthen); vielmehr spricht sich in ihnen überall eine frische Naivetät, des Gefühles sowohl wie der Erfindung, aus. Sie stehen somit auf keine Weise in einem unmittelbaren Verhältniss zu den, im Obigen genannten Meistern und Schulen; aber wohl in einem mittelbaren. Unbedenklich müssen wir voraussetzen, dass die Schritte der Entwickelung, die durch

[1] Vgl. besonders: G. Kramer, über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe.

die letzteren veranlasst wurden, auch diesen untergeordneten Zweig der Kunst mit sich werden fortgezogen haben, dass uns in den Gefässmalereien wenigstens die allgemeinen Elemente dieses Entwickelungsganges anschaulich erhalten sein werden. So ist es in der That; die verschiedenen Stufen des Entwickelungsganges der griechischen Kunst erscheinen an ihnen auf eine sehr charakteristische Weise, die um so mehr ins Auge fällt, als hier natürlich diejenigen Schwankungen und Modificationen, welche anderweitig durch die Individualitäten höher befähigter Künstler veranlasst wurden, mehr oder weniger wegfallen. Die Gefässmalereien sind demnach, trotz der untergeordneten Stellung, die sie einnehmen, von zwiefach wichtiger Bedeutung für die Geschichte der griechischen Kunst.

Als die alterthümlichsten Gefässmalereien sind diejenigen zu nennen, welche, sowohl in Rücksicht auf ihre ganze Behandlungsweise, als namentlich auch in Rücksicht auf die Formen der einzelnen, an ihnen vorhandenen Inschriften, als alt-dorische erscheinen. (Gewöhnlich werden sie mit dem unpassenden Namen der „aegyptischen“ oder „aegyptisirenden“ bezeichnet). Korinth, einer der Hauptorte des dorischen Stammes, war schon im frühen Alterthum als einer der Hauptsitze der Töpferkunst berühmt, und so mögen die Gewerbe dieser Stadt wohl als der Mittelpunkt der in Rede stehenden Arbeiten betrachtet werden. Doch scheint es, dass nur wenige der erhaltenen Stücke älter sein dürften als das fünfte Jahrhundert. Die Gefässe haben gewöhnlich eine gedrückte, rundliche Form und eine matte, hellgelbe Farbe, worauf Figuren von schwärzlicher, rother, violetter Farbe aufgemalt sind. Diese bestehen in der Regel aus arabeskenhaften Thierfiguren, seltner aus menschlichen Gestalten, die reihenweis unter- und nebeneinander geordnet sind; das Ganze hat somit mehr das Gepräge eines mannigfaltigen Schmuckes, ohne, wie es scheint, auf eine tiefere Bedeutung Anspruch zu machen. Der Styl ist streng und alterthümlich conventionell, oft jedoch nicht ohne Bestimmtheit und Präcision durchgebildet.

Die eben genannten Gefässe bilden aber nur einen sehr geringen Theil des ungeheuren Gesammtvorrathes. Bei allen übrigen (mit Ausnahme der, ebenfalls nicht zahlreichen, die entschieden einer nichtgriechischen, etruskischen Technik angehören) zeigt sich, sowohl im Charakter der Inschriften, als in den Gegenständen — in denen, welche der Mythe angehören, wie in denen, welche Sitten und Gebräuche des Lebens darstellen, — attisches Element als entschieden vorherrschend, und es ist mehr als wahrscheinlich,

dass sie grösstentheils aus Athen selbst herrühren und dass sie dort als eine vielgesuchte Handelswaare gefertigt wurden. Denn auch Athen war durch den lebhaften Betrieb der Töpferkunst von früh an ausgezeichnet. Diese attischen Gefässe zerfallen aber, je nach dem Style und der Behandlung der auf ihnen enthaltenen Malereien, in verschiedene Classen, welche für den Entwickelungsgang der Kunst besonders bezeichnend sind. Als die Hauptclassen sind die folgenden anzuführen:

a) Die Classe des alten Styles, diejenigen Arbeiten umfassend, die etwa vom Anfange des fünften Jahrhunderts (denn namhaft älter scheinen sie kaum zu sein) bis zur Zeit um das J. 460 hinabreichen, die also dem Zeitalter zunächst vor Polygnot angehören. Die Gefässe selbst sind von edlerer Form, als die vorgenannten altdorischen; sie haben eine rothe Grundfarbe, auf welcher die Figuren mit schwarzer Farbe (als Schattenrisse, — die weiblichen jedoch mit weisser Farbe) aufgemalt und die inneren Umrisse mit einem scharfen Instrument eingerissen (bei den weiblichen Gestalten mit schwarzen Linien aufgezeichnet) sind. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, sowie athletischer Uebungen. Der Styl entspricht der alterthümlichen Kunst in ihrer grössten Strenge (wie z. B. an den ältesten selinuntischen Metopen, wobei jedoch die Verhältnisse zumeist schlanker sind); in den Bewegungen ist etwas Hastiges und Gewaltsames durchaus vorherrschend. Im Einzelnen sind natürlich mancherlei Modificationen, die zum Theil wenigstens die Schritte zu einer gewissen Läuterung des Styles bekunden, zu bemerken.

Die folgenden Classen haben das Gemeinsame, dass sich in ihnen das Gefäss selbst in seiner Masse schwarz gefärbt zeigt und dass aus diesem schwarzen Grunde die Figuren, ausgespart, in rother Farbe hervortreten, wobei ihre inneren Umrisse schwarz gezeichnet sind.

b) Die Classe des strengen Styles, dem Zeitalter des Polygnot, etwa von 460 bis 420 angehörig. Auch hier geht noch das alterthümliche Gepräge durch, im Einzelnen den eben besprochenen Arbeiten nah verwandt, zumeist jedoch sich bereits auf eine ansprechende Weise mässigend. Das Schroffe und Gewaltsame jener Malereien verschwindet, es tritt der Ausdruck einer ruhigen Würde an dessen Stelle, die gesammte Durchbildung erscheint ungleich freier und zierlicher. Dem entsprechen auch die Gegenstände, in denen mildere und mehr heitre Darstellungen vorgezogen werden.

c) Die Classe des schönen Styles, dem ersten Blüthenalter der griechischen Malerei, etwa von 420 bis 380, angehörig. In den Arbeiten dieses Styles zeigt sich das Gepräge einer freien künstlerischen Entwickelung: vollkommene Sicherheit der Gestaltung, unbehinderte Bewegung, selbständige Behandlung der Gewänder, vor Allem aber das Gepräge jenes hohen Adels und jenes geläuterten Maasses, die überall die Vollendung des Griechenthumes charakterisiren. Die Gegenstände sind denen der vorigen Gattung verwandt, die Gefässformen in beiden von schlichter Schönheit, der Grund durch den tiefen, klaren Ton und den Glanz der schwarzen Farbe ausgezeichnet.

d) Die Classe des reichen Styles, vornehmlich dem weiteren Verlauf des vierten Jahrhunderts angehörig. Die Gefässe, an denen sich diese Arbeiten befinden, sind häufig von brillanter Form und bedeutender Dimension, bedeckt mit figurenreichen Compositionen und Ornamenten; in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein weicherer Zug, in ihrer Gewandung zumeist die Andeutung reicheren Schmuckes (auch durch farbige Zuthat ausgedrückt), was Beides als Einwirkung der ionischen Malerschule zu betrachten sein dürfte. Die Darstellungen gehören mehr theils mystischen Gebräuchen an, theils deuten sie auf die Bestimmung der Gefässe für den Gräberdienst. Die Behandlung ist zunächst noch immer eigenthümlich geistreich, doch macht sich von vorn herein, neben dem Streben nach Pracht und Fülle, eine schon flüchtigere Technik bemerklich; so entbehrt namentlich die Schwärze des Grundes hier bereits jener volleren Tiefe und jenes Glanzes. Zeigt sich in alledem schon der Beginn der Ausartung der Kunst, so reihen sich den besseren Beispielen dieser Art viele andre an, die in mannigfacher Abstufung bis zum rohen Ungeschick und zur völligen Bedeutungslosigkeit hinabführen, so dass man in solchen Arbeiten das Ende dieses Kunstzweiges vor sich sieht. Dies scheint in die Periode um das J. 200 v. Chr. G. zu fallen.

§. 4. Die Wandmalereien von Herculanum und Pompeji.

Andre Beziehungen als diejenigen, die bei den Gefässmalereien zunächst ins Auge zu fassen sind, geben den Wandmalereien von Herculanum und Pompeji [1] (sowie den wenigen, die man in Rom gefunden hat,) ihre Bedeutung für die Geschichte der griechischen Malerei. Sie bieten uns den einzigen Anknüpfungspunkt, um die

[1] Unter den vielfachen Abbildungen derselben sind die Umrisse im „*Museo Borbonico*“ als die umfassendsten und als vorzüglich charakteristische zu nennen.

Gesetze der Composition antiker Gemälde, die Farben- und Lichtwirkung derselben, einigermaassen beurtheilen zu können. Doch ist auch in Bezug auf diese Werke bereits aufmerksam gemacht, eine wie untergeordnete Stellung sie zu den verloren gegangenen Meisterwerken der eigentlich griechischen Kunstblüthe haben. Im J. 79 nach Chr. G. wurden Herculanum und Pompeji durch den Ausbruch des Vesuv verschüttet; nehmen wir auch an, dass die Mehrzahl der Malereien bereits geraume Zeit vorher gefertigt worden sei, so gehören sie doch gewiss schon jener Zeit an, da die griechische Kunst nach dem Mittelpunkte der Römerherrschaft hinübergetragen war und hier zum Theil mehr oder weniger bedeutende Modificationen erlitten hatte; wir würden sie somit, wie die Sculpturen dieser späteren Zeit, einem folgenden Abschnitt einreihen müssen, lägen uns anderweitig ächt griechische Malereien vor. Da dies aber nicht der Fall ist, so müssen sie uns den Mangel ersetzen, und sie sind dazu wenigstens insofern geeignet, als sie im Wesentlichen noch immer das Gepräge einer wirklich griechischen Auffassung an sich tragen. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigsten, haben wir zugleich als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden; auch spricht hiefür der Umstand, dass manche Compositionen (wie z. B. die des Perseus und der Andromeda) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen unter ihnen wiederholen. Auf die grössere oder geringere Flüchtigkeit der Ausführung, da sie zumeist nur zur Zimmerdekoration — und zwar in Städten von untergeordneter Bedeutung — dienen sollten, ist im Obigen ebenfalls schon hingedeutet. Trotz dieser Flüchtigkeit aber ist die Behandlung in den allgemeineren Beziehungen fast durchgehend so geistreich, verräth sie ein so lebhaftes Gefühl, dass auch aus diesem Verhältniss der überaus lebendige Kunstsinn, der die gesammte griechische Cultur durchdrungen hatte und der für unsre Fassungskraft beinah unbegreiflich ist, ins hellste Licht tritt.

In den Wandgemälden von Pompeji und Herculanum finden wir somit wenigstens einen Abglanz aus den letzten Entwickelungszeiten der griechischen Malerei, — einzelne Erscheinungen, die wir als Reminiscenzen ihres höchsten Blüthepunktes betrachten dürfen, Andres, was unmittelbar das Gepräge des spätgriechischen Charakters hat, Andres auch, was möglicher Weise bereits italischer (römischer) Entwickelung angehören dürfte. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen *al fresco*

gemalt sind (in einer besonderen Weise dieser Technik, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, die aber auch schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Temperafarben nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngster Zeit, im J. 1839, zu Pompeji drei entdeckt sind. Zu Herculanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein sehr bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der Gefässe), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Conturen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. — Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien, — diejenigen, die sich an den Hauptstellen der Wände befinden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannten historischen, mehr oder weniger dramatisch entwickelten Compositionen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben, d. h. bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf eine weitere Bedeutsamkeit des Inhalts ankommt. Ueber die Auffassung und Behandlung dieser Werke gilt im Allgemeinen das, was im Obigen bereits über den Gesammt-Charakter der griechischen Malerei gesagt ist. Die Ausführung ist sehr verschiedenartig; trotz der vorherrschenden Flüchtigkeit gestaltet sich das einzelne Werk zuweilen zu einem sehr harmonischen Ganzen, entwickelt sich darin zuweilen ein sehr schönes, gesättigtes und selbst durchgebildetes Colorit. Als hochbedeutsame Gemälde, die an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind u. a. anzuführen: Achill, dem die Briseis entführt wird; Medea, den Kindermord übersinnend (dies zwar, wie man nicht ohne Grund annimmt, die Wiederholung von dem Bilde eines späteren Meisters, des Timomachus, der im Anfange des letzten Jahrhunderts v. Chr. blühte); Cassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk ist leider schon verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt); Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Chiron und Achill, u. a. m. Einzelne, wie das schon oben genannte Opfer der Iphigenia, erscheinen mehr als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren und Gruppen sind als höchst reizvolle Arbeiten vornehmlich hervorzuheben: mehrere

kleine Gestalten von Tänzerinnen, mehrere Gruppen männlicher und weiblicher Centauren, Weiber auf chimärischen Thieren, Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde, in denen sich die spätere Richtung der griechischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht. — Hiebei ist auch jenes berühmte Mosaik anzuführen, welches im J. 1831 auf dem Fussboden eines Zimmers in Pompeji entdeckt ward und welches eine Alexanderschlacht (vermuthlich die Schlacht bei Issus) darstellt. In diesem Bilde entwickelt sich eine vom kühnsten Leben erfüllte Handlung, deren gedrängte, fast tumultuarische Composition jedoch schon von dem gemessenen Style der griechischen Blüthezeit abweicht und für die Zeit zunächst nach Alexander dem Grossen charakteristisch sein dürfte.

Neben jenen Hauptbildern finden sich, auf den Nebenfeldern, namentlich auf dem Sockel der Wände, andre Darstellungen, die mancherlei verschiedenartige Gegenstände vorstellen. Diese Gemälde sind zwar zumeist noch ungleich flüchtiger ausgeführt, als die Hauptbilder, doch bieten sie, als Beispiele für die untergeordneten Richtungen aus den späteren Zeiten der antiken Malerei, ebenfalls ein namhaftes Interesse dar. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche nicht ohne guten Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens treiben; so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien (Rhyparographien), diese aber höchst unbedeutend und arg geschmiert, so dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften, zumeist auch sehr flüchtig gemalt; bei ihnen herrscht die Darstellung von Architekturen vor, doch finden sich auch einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentliche landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in Zeichnung und Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sind es sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend, die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt sind und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganze bilden.

Endlich sind noch jene Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und auf spielende Weise durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen, zu erwähnen. Diese bilden

theils eine anmuthige Einrahmung der Hauptfelder an den Wänden, theils gestalten sie sich zu einer selbständigen Dekoration. Eine lebhafte und reiche, wenn auch spielende Phantasie spricht sich auch in diesen zierlichen Gebilden aus. Doch scheint es, dass sie vornehmlich erst dem späteren Zeitalter Augusts angehören.[1]

[1] Zufolge der Aeusserung Vitruv's, VII, 5. Dass dem Vitruv diese Neuerung in der Bemalung der Wände (wie er jene arabeskenhaften Architekturen bezeichnet) als eine grosse Verkehrtheit des Geschmackes erscheint, darf bei der höchst prosaischen Kunstansicht, die überall bei ihm zu Grunde liegt, nicht weiter befremden.

Neuntes Kapitel.

Die alt-italiſche, vornehmlich etruskiſche Kunſt.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Als ein sehr wichtiges und eigenthümlich interessantes Zwischenglied in der Geschichte der classischen Kunst erscheinen die künstlerischen Unternehmungen, die in Italien, unabhängig von den grossgriechischen Colonieen in der südlichen Hälfte des Landes, zur Ausführung kamen.[1] Sie bereiteten gewissermaassen den Boden vor, auf welchem sich nachmals die römisch-griechische Kunst in ihrem selbständigen Glanze entfalten sollte. Betrachten wir diese Leistungen in einem umfassenden Ueberblick, so bemerken wir auf der einen Seite allerdings sehr charakteristische Eigenthümlichkeiten, auf der andern Seite jedoch ein Zusammenwirken verschiedenartiger Einflüsse, ein Zusammenschmelzen verschiedenartiger Cultur-Elemente, welches eine, von den bisher besprochenen Bestrebungen des Alterthums auffallend abweichende Erscheinung darbietet. Es liegt hierin etwas Verwandtes mit den künstlerischen Bestrebungen der neueren Zeiten, und es finden sich auch noch andre Momente, die gewissermaassen als eine Vordeutung auf die letzteren zu fassen sein dürften. Die Anschauung der historischen und der culturhistorischen Verhältnisse giebt übrigens den Faden, um jene verschiedenartigen Elemente zu sondern.

Die Urbewohner Italiens (wenigstens die von Mittel- und Unter-Italien) erscheinen als ein pelasgischer Volksstamm, dem der Urbewohner von Griechenland wenigstens nahe verwandt. Mancherlei erhaltene Werke bezeugen dieselbe Sinnesrichtung, die

[1] Vergl. *Micali, Storia degli antichi popoli italiani, II., c. 25,* u. *III.* (Kupfertafeln, die eine reiche Uebersicht gewähren). — *Inghirami, Monumenti etruschi.* — K. O. Müller, die Etrusker, II., S. 223, ff.

wir bei den griechischen Werken des heroischen Zeitalters wahrnahmen. Dann aber breitet sich vom Norden her, bis an den Tiberstrom vordringend, das Volk der Etrusker, ein dem Griechischen fremder Stamm, aus und gelangt hier, in Ober- und Mittel-Italien zu hoher politischer Bedeutung. Seine vorzüglichste Blüthe gehört dem Zeitalter der Gründung Roms und den zunächst folgenden Jahrhunderten an. Die Etrusker erscheinen als ein Volk von entschieden künstlerischer Anlage; sie sind das eigentliche Künstlervolk unter den italischen Nationen; sie sind es namentlich, die die künstlerischen Bedürfnisse der Römer, bis diese den griechischen Geschmack unmittelbar zu sich überpflanzten, befriedigten, und insbesondere gehören ihnen die mächtigen Werke an, die zu Rom in den letzten Zeiten der Königsherrschaft, da dieses (von Tarquinius Priscus bis Tarquinius Superbus) auch politisch unter etruskischem Einflusse stand, ausgeführt wurden. Die künstlerische Richtung der Etrusker hat, wie bereits angedeutet, ihre besondre Eigenthümlichkeit; zugleich lässt sich an ihnen die Fähigkeit zu einer fortschreitenden Bildung und Entwickelung aufs Deutlichste wahrnehmen; aber diese Bildungsfähigkeit ist bei ihnen, soviel wir urtheilen können, eine mehr materielle, mehr handwerksmässige. Sie empfinden das Bedürfniss einer höheren und freieren Vollendung, aber sie sind nicht im Stande, dies Ziel aus eigner, innerer Kraft zu erreichen; sie sind geneigt, das Fremde sich anzueignen, sie wissen dasselbe mehr oder minder bedeutsam umzugestalten, aber sie vermögen daraus nicht ein vollendetes Neues zu entwickeln. Sie sind erfindungsreich und sehr ausgezeichnet in allen handwerksmässigen Theilen der Kunst, seien diese dem Nutzen der Gemeinde oder seien sie dem Schmucke des Privatlebens gewidmet, aber sie kennen nicht die höchste, die ideale Bedeutung der Kunst.

So scheint es, dass die Etrusker sich zunächst der älteren pelasgischen Cultur (welcher in Griechenland der dorische Geist entschieden feindlich gegenüber trat) zugeneigt und die Elemente derselben weiter ausgebildet haben; einzelne Züge wenigstens sprechen dafür. Nachmals dürfte eine gewisse Annäherung an die orientalische Kunst stattgefunden haben, was sich durch die Vermittelung ihres ausgebreiteten Handels leicht erklären lässt; wie weit aber ein solcher Einfluss sich erstreckt habe, möchte sehr schwer zu entscheiden sein. In der jüngeren Zeit der etruskischen Kunst, als die der Griechen ihrer Vollendung entgegenschritt und als sie auf dem Gipfel ihrer Blüthe stand, zeigt sich eine sehr entschiedene Aufnahme griechischer Bildungsweise, oft mit Glück,

zumeist jedoch in jener vorherrschend handwerksmässigen Auffassung. Dies ist namentlich seit den Zeiten einer mehr und mehr untergeordneten politischen Stellung (die Schwächung Etruriens beginnt nach der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.) der Fall und dauert bis zu den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung, bis in die ersten Jahrhunderte nach Chr. G. hinab. Immer aber, und auch wo die etruskischen Künstler sich der griechischen Kunst nah anzuschliessen scheinen, und selbst in ihren spätesten Arbeiten, ist zugleich ihr eigenthümlicher Charakter unverkennbar. Die Betrachtung der einzelnen Zweige ihrer Kunst, soweit uns Denkmäler derselben erhalten sind, wird das eben Gesagte näher verständlich machen.

§. 2. Bauwerke von pelasgischer Art.

Zu den alterthümlichsten Werken italischer Architektur gehören die Mauern der alten Städte, die sehr haufig in jener cyklopischen Bauweise — aus polygonen Steinblöcken, die Thore mit schräger Neigung der Seitenwände, — aufgeführt sind, wie in Griechenland die von den pelasgischen Urbewohnern erbauten Mauern. Die Lande der Sabiner und Latiner (südöstlich vom Tiberstrome) sind an solchen Werken überaus reich; fast alle Orte enthalten hier Reste von denselben. Auch in Etrurien finden sie sich; doch herrscht hier das Bestreben vor, die Steine regelmässiger, in horizontalen Schichten übereinander zu legen, so dass diese Werke zwischen der polygonischen Bauweise und dem Quaderbau in der Mitte stehen. Man darf vielleicht schon diese Erscheinung als ein Zeugniss für die Fortbildung pelasgischer Bauweise durch die Etrusker betrachten. Die Mauern von Volterra, Fiesole, Cortona, Roselle, Populonia sind in dieser Beziehung vornehmlich anzuführen.

Sodann finden sich mehrfach Anlagen, die ganz der Structur der altgriechischen Thesauren entsprechen, in denen die Räume in einer Gewölbform durch übereinander vorkragende (horizontalliegende) Steine bedeckt sind. In solcher Art sind mehrere unterirdische Gemächer, vermuthlich Gräber, zu Norba, Vulci, Tarquinii erbaut. Ein ähnliches besitzt Rom, in dem unteren Gemach des Carcer Mamertinus, dem sogenannten Tullianum, am Abhange des capitolinischen Berges, welches der Sage nach von König Servius Tullius als ein Gefängniss erbaut wurde, augenscheinlich aber zu dem Zwecke eines Quellbehälters bestimmt war.[1]

[1] Vergl. P. W. Forchhammer im Schorn'schen Kunstblatt, 1839, No. 93. — Nach Forchhammer's Ansicht sind auch die sämmtlichen Thesauren des alten Griechenlands nichts als Quellbehälter.

Ein andres findet sich zu Tusculum, wo es als Wasserbehälter für eine Wasserleitung dient; dies Gemach ist von viereckiger Grundform und seine Bedeckung erscheint in der Form eines spitzbogigen Tonnengewölbes.[1] — Am Merkwürdigsten jedoch sind unter den Anlagen solcher Art die sogenannten Nuraghen auf der gegenüberliegenden Insel Sardinien, die, wie es scheint, schon den Griechen bekannt waren und von ihnen dem Dädalus zugeschrieben wurden. Diese Werke sind aber nicht unter der Erde, sondern frei, als thurmartige, kegelförmige Bauten von 30 bis 50 Fuss Höhe, aufgeführt. Im Innern haben sie kreisrunde, eiförmige Gemächer, deren Ueberwölbung vollständig in der Weise der altgriechischen Thesauren gebildet ist. Gewöhnlich befinden sich zwei oder drei solcher Gemächer in dem Einen Thurmbau übereinander; durch schmale, in der Dicke der Mauer angebrachte Treppchen stehen dieselben miteinander in Verbindung. Am Fuss des Monumentes führt ein kleiner Eingang in das Innere. Diese Nuraghen kommen auf Sardinien in nicht unbeträchtlicher Anzahl vor. Einige sind mit Mauerwerk umgeben, andre sind mit kleineren Kegelthüren zu Gruppen zusammengestellt.[2]

§. 3. Der etruskische Gewölbebau.

Es ist schon oben (S. 136) bemerkt worden, dass in dem Thesaurenbau das Princip der Gewölbeconstruction bereits — wenn auch nur in der vertikalen Fläche — zu Grunde liegt, und dass vermuthlich der abweichende Formensinn des dorischen Stammes es verhinderte, dass man in Griechenland selbst aus solcher Anlage nicht zu der von wirklichen Gewölben überging. Was dort unterlassen wurde, das geschah in Italien durch die Etrusker. Unter den von ihnen ausgeführten Werken sind verschiedene Gewölbebauten, aus Keilsteinen gearbeitet, erhalten, und von dem mächtigsten derselben liegt uns eine sichre Bestimmung seines Alters vor. Dies sind die Cloaken zu Rom, unterirdische gewölbte Kanäle, welche angelegt wurden, um aus den Sümpfen und Seen, die zu den Seiten des palatinischen Berges lagen, das Wasser abzuführen und solcher Gestalt die Niederungen zwischen den römischen Bergen bewohnbar zu machen und die auf letzteren vorhandenen Ansiedlungen zu Einer Stadt zu vereinen. Dies Riesenwerk wurde unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten, seit der Zeit um

[1] Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5, V. II.

[2] Vergl. *Petit-Radel, notices sur les Nuraghes de la Sardaigne;* — *Micali, storia degli antichi popoli italiani,* II, p. 46; III, p. 123; t. 71.

den Beginn des sechsten Jahrhunderts v. Chr., ausgeführt. Der Hauptkanal, in welchem die übrigen Zweige sich vereinigen, ist die berühmte Cloaca maxima; sie ist 20 Fuss breit; am Ausflusse in die Tiber liegt ihr Boden etwa 27 Fuss unter dem uns bekannten späteren Pflaster des alten Roms, so dass die Fundamente dieser ungeheuren Masse, welche über zwei Jahrtausende die grössten Gewichte ungestört getragen, gewiss mehr als 40 Fuss unter dem Boden angelegt werden mussten.[1]

Die Anlage der Cloaken von Rom ist zugleich ein Beispiel der grossartigen Weise, in welcher die Etrusker die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Unternehmungen durchzuführen wussten. Zu den Werken solcher Art gehört, ebenfalls als eins der bedeutendsten, der um das J. 393 ausgeführte Emissar (Ableitungskanal) des albanischen Sees, der mit grosser Kunst angelegt und durch hartes vulkanisches Gestein in einer Länge von 7500 Fuss gebrochen ist; an seinen Mündungen zeigt sich wiederum der regelmässige Gewölbebau mit Keilsteinen. — Sonst sind, als gewölbte Anlagen, zunächst besonders einige alte Gräber im mittleren Etrurien und eine merkwürdige Cisterne in Volterra, aus drei, von Pfeilerstellungen getragenen Tonnengewölben bestehend,[2] zu nennen.

Im Allgemeinen scheint es zwar, dass man sich des Gewölbes mehr seiner technisch vortheilhaften Construction wegen bedient, als dass man die Bogenlinie zu einer eigentlich ästhetischen (künstlerischen) Wirkung auszubilden gestrebt habe. Und allerdings ist dies für den künstlerischen Charakter der Etrusker sehr bezeichnend. Gleichwohl konnte es nicht ausbleiben, dass man diese Weise der Construction auch für den wirklichen Freibau anwandte, und dass man somit, fast nothgedrungen, zu einer gewissen Ausbildung der Bogenform im künstlerischen Sinne gelangte. Den vorhandenen Denkmälern gemäss fand dies vornehmlich an den Thoren statt, für deren Erbauung sich die breite Sprengung des Gewölbebogens besonders empfehlen musste. Hochalterthümlich erscheint unter den etruskischen Thoren namentlich das von Volterra,[3] das sehr schlicht und massig aufgeführt ist und nur in den etwas feineren Kämpfergesimsen eine spätere Restauration (die indess mehr einen spät-etruskischen, als römischen Charakter hat) zu verrathen scheint. Der Schlussstein an dem Bogen dieses

[1] Vergl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, I, S. 152, ff. Die Gründe gegen die Annahme einer späteren Erbauungszeit der Cloaken sind hier sehr einleuchtend auseinandergesetzt.

[2] *Gori, Museum Etruscum*, I, t. 11—13.

[3] *Micali*, a. a. O., t. 7, 8.

Thores und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen und schweren menschlichen Köpfen, die mächtig hervorragen, geschmückt, — eine rohe Weise der Dekoration, gleichwohl höchst bedeutsam, sofern nemlich in deren Anordnung die Hauptmomente der Bogenbildung, Beginn (zugleich Widerlage) und Schluss, auf bestimmte Weise durch ein rein ästhetisches Mittel hervorgehoben sind. Aber auch dies Princip ist, soweit wir urtheilen können, bei den Etruskern (und ebenso bei den Römern) nicht weiter ausgebildet worden. Wie dies Thor den späteren Bewohnern von Volterra selbst schon als das Werk eines hohen Alterthums, gewissermaassen als ein Werk mythischer Vorzeit, erschien, bezeugt der Umstand, dass es sich auf einer der volterranischen Aschenkisten, bei der Darstellung einer mythischen Kampfscene, nachgebildet findet. Sonst werden auch häufig auf den Aschenkisten bogenförmige Thore vorgestellt (doch stets ohne Andeutung jener Köpfe), besonders da, wo der Zugang zur Unterwelt bezeichnet werden soll. Dieser Umstand lässt wenigstens erkennen, dass den Künstlern der späteren Zeit die Form des Bogens im Allgemeinen, und namentlich, wo es die Andeutung unterirdischer Bauten galt, sehr geläufig war.

Zwei andre etruskische Thore haben sich zu Perugia erhalten. An ihnen erscheint eine ungleich reichere und feinere Dekoration, die auf eine beträchtlich spätere Zeit deutet, die aber bereits den Formen der griechischen Architektur nachgeahmt ist. Doch sind die letzteren hier wesentlich anders behandelt, als etwa an den Thoren und Triumphpforten der römischen Kunst: theils tritt das griechische Element einfacher und schlichter, eben nur als eine Dekoration hinzu, theils entspricht diese Dekoration der Weise, wie auch sonst die griechischen Formen von den Etruskern behandelt werden. Das eine von diesen Thoren, das sogenannte Thor des Augustus, steht noch aufrecht. Der Bogen desselben ist ohne weitere Zierde und nur von einem einfachen Kehlleisten als Archivolte umfasst. Drüber jedoch erhebt sich ein, etwas barbarisirt griechischer Schmuck: eine Art dorischen Frieses, der aber statt der Triglyphen kurze ionische Pilaster hat; oberwärts noch ein andrer, leichterer Bogen und schlanke Pilaster zu dessen Seiten. Das andre Thor ist die sogenannte Porta Marzia. Von ihm ist nur noch der Bogen mit seinen Verzierungen übrig, indem das Thor bei dem Bau der Citadelle von Perugia (im J. 1540 n. Chr., unter Papst Paul III.) abgebrochen und jener Bogen in eine der Aussenmauern der Citadelle eingesetzt wurde. Die Archivolte des Bogens hat eine schön bewegte Formation (eine Welle

von eigenthümlich vollem Profil, das der Bewegung der Bogenlinie wohl angemessen zu sein scheint). Zu den Seiten des Bogens steigen Pilaster mit einer Art korinthischen Kapitäles empor; zwischen der oberen Hälfte dieser Pilaster läuft, gewissermaassen als Fries über dem Bogen, eine Reihe kleinerer Pilaster hin; diese sind durch Gitter verbunden, über denen theils Pferdeköpfe, theils menschliche Halbfiguren emporragen. Die ganze Dekoration ist mit Geschmack angeordnet und durchgebildet; nächst den einfacheren Bögen der Wasserleitung am Windethurm zu Athen dürfte sie, unter den erhaltenen Monumenten des Alterthums, das interessanteste Beispiel für eine mehr griechische als römische Behandlung der Bogenform abgeben.

So treten uns in der etruskischen Kunst der Gewölbebau mit Keilsteinen und die Bogenform zuerst in ihrer Bedeutsamkeit entgegen. Es ist möglich, dass die Erfindung der wirklichen Gewölbeconstruction schon früher (etwa von den Aegyptern [1]), gemacht worden ist; doch erscheint sie nirgend anders in einer irgend bemerkenswerthen Ausdehnung, und namentlich hat sie vor den Etruskern nirgend zu einer ästhetischen Ausbildung Anlass gegeben. Zugleich ist kein Grund vorhanden, ihnen, falls sich auch vollkommen gesicherte Zeugnisse einer älteren Anwendung dieser Construction vorfinden sollten, desshalb das Recht der Erfindung streitig zu machen, da eine solche sehr füglich an verschiedenen Orten, unabhängig von einander, statt finden konnte; jedenfalls aber gehen sie darin den Griechen voran, bei denen Democritus erst gegen das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Bogenbau mit Keilsteinen erfunden haben soll. Und wenn wir ferner in andern Ländern die — von der Construction unabhängige — Form der Gewölblinie vorfinden, wie in den altgriechischen Thesauren, in den ägyptischen Felsengräbern und vornehmlich in den indischen Felsbauten (in denen der Buddhisten); so erscheint doch auch hier diese Form mehr oder weniger als eine zufällige und namentlich hat sie nirgend zu einer, für das Aeussere wirksamen Ausbildung Anlass gegeben. So erklärt es sich denn auch, dass wir bei den Bauten der Römer da, wo die erhaltenen Monumente uns in grösserer Bedeutsamkeit entgegentreten (bei denen aus dem Beginn der Kaiserzeit), den Gewölbe- und Bogenbau plötzlich in höchst umfassender Anwendung und Ausbildung vorfinden. Die Etrusker somit sind es, bei denen wir die Keime des neuen architektonischen Princips, welches die Architektur auf einen ungleich höheren Grad der Entwickelung erheben sollte, zu suchen haben. Doch waren

[1] Vergl. den ersten Abschnitt, Kap. IV, §. 8, Anm.

so wenig sie, als die Römer im Stande, dies Princip in seiner vollen ästhetischen Bedeutsamkeit zu erkennen. Die freie, selbständige Entwickelung der aufstrebenden Bogenform blieb dem germanischen Geiste vorbehalten, und erst in dem Dome von Köln sollte sie ihre Verklärung finden. Wohl aber leitet, von den ältesten Werken der Etrusker bis zu den Bauten des germanischen Mittelalters, eine ununterbrochene Kette künstlerischer Bestrebungen hinüber.

§. 4. Die etruskischen Grabmäler.

Es ist schon im Vorigen angedeutet worden, dass die Bogenform, trotz ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit, in der etruskischen Architektur gleichwohl, und namentlich wo diese auf rein monumentale Zwecke hinarbeitete, keine sonderlich ausgedehnte Anwendung gefunden hat. Im Gegentheil steht sie hier den übrigen Formen noch als eine, fast fremdartige gegenüber. Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der letzteren, die indess wiederum in sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit erscheinen.

Unter den erhaltenen Monumenten der etruskischen Architektur haben (mit Ausnahme der vorgenannten) vornehmlich die Grabmäler eine höhere Bedeutung. Sie sind zum Theil in einer grossartigen Weise ausgeführt. Unter ihnen sind besonders drei Gattungen zu unterscheiden, an denen sich, wie es scheint, die verschiedenen Stufen der künstlerischen Entwickelung charakterisiren.

Die erste Gattung der Grabmäler schliesst sich unmittelbar dem niedrigsten Stande künstlerischer Entwickelung an; vielleicht darf man auch in ihr wiederum die Aufnahme jener alt-pelasgischen Culturmonumente erkennen. Sie ist aus der Form der rohen Erdhügel hervorgegangen und scheint häufig noch an dieser Form festgehalten zu haben, indem man dem Erdhügel nur einen kreisrunden, aus Steinen sorgfältig gearbeiteten Untersatz zufügte. (Ein Monument solcher Art, aus der griechischen Urzeit, ist bereits oben, S. 132, genannt worden.) Dann aber ging man aus dieser Form, während sich bei andern Völkern daraus die vierseitige Pyramide entwickelte, zu der von kegelförmigen, zuweilen in Stufen sich erhebenden Bauten über. Auch entwickelte man diese Anlage noch weiter, indem man mehrfache Bauten solcher Art auf einem gemeinsamen Untersatze vereinigte. Zuweilen wurden diese Werke in mächtigen Dimensionen aufgeführt, zuweilen (wohl in späterer Zeit) aber auch nur nach kleinem Maasse. [1]

[1] Vergl. besonders: *Monumenti inediti dell' instituto di corrispondenza archeologica, t. 41.*

Unter den, im Obigen genannten hochalterthümlichen Werken scheinen bereits die Nuraghen von Sardinien hieher zu gehören. Im eigentlich etruskischen Lande sind zunächst mehrere kreisrunde Unterbauten hügelförmiger Monumente zu nennen, die sich in der Necropolis von Tarquinii erhalten haben und deren Brüstungsmauern mit Gliederungen von einfachem aber kräftigem Profil versehen sind. Ein andres Monument, ebendaselbst, erhebt sich als treppenförmiger Kegel. — Andre kreisrunde Unterbauten finden sich in der Necropolis von Viterbo; über einem derselben, am Eingange des Thales von Castel d'Asso, scheint sich ebenfalls ein Stufen-Kegel erhoben zu haben. — Vor allen bedeutend aber ist das Monument in der Necropolis von Vulci, welches den Namen der Cucumella führt.[1] Sie bildet einen kreisrunden Unterbau von mehr als 200 Fuss im Durchmesser; in der Mitte ragt ein viereckiger Thurm, gegenwärtig etwa 30 Fuss hoch, empor, zu seiner Seite ein kegelförmiger Thurm; vermuthlich war jener viereckige Thurm ursprünglich von vier Kegelthürmen umgeben. Bei den bisherigen Aufgrabungen der Cucumella (die leider nur, wie es scheint, noch wenig umfassend gewesen sind) haben sich mancherlei Reste architektonischer und dekorirender Details gefunden, die auf eine reiche Ausbildung der Gesammtanlage schliessen lassen. Diese architektonischen Details, namentlich die Säulenformen, werden weiter unten, bei dem Tempelbau der Etrusker, näher in Betracht zu ziehen sein. Ein andrer kreisrunder Unterbau, der vermuthlich einen Kegelthurm trug, findet sich in der Nähe der Cucumella; er wird la Rotonda genannt. — Als späte Nachahmung dieser alterthümlichen Form sind ein Paar kleine kegelförmige Monumente in der Necropolis von Volterra zu nennen, die sich über quadraten Grundflächen von nur neun Fuss Breite erheben.[2]

Zu den Monumenten dieser Gattung gehört ferner das sogenannte Grabmal der Horatier und Curiatier bei Rom, das über einem viereckigen Unterbau fünf kegelförmige Spitzsäulen, die mittlere von stärkerer Dimension, enthält. Aehnliche Grabmonumente, wie dies, sieht man auch auf den Reliefs etruskischer Aschenkisten dargestellt. — Endlich liegt das Princip solcher Anlagen dem Bericht, den wir über das colossale Grabmal des Etruskerfürsten Porsenna besitzen,[3] zu Grunde; dieser Bericht ist

[1] *Mon. ined.*, a. a. O. — *Micali*, a. a. O., t. 62.

[2] *Inghirami, annali dell' inst. di corr. arch. IV, p. 20, ff.*

[3] Bei Plinius, H. N. XXXVI, 19, 4. Vergl. u. a. Müller's Etrusker, II, S. 224.

indess auf eine Weise ins Mährchenhafte und Phantastische übertrieben, dass es sehr überflüssig sein dürfte, denselben wörtlich zu nehmen oder gar, wie freilich von vielen gelehrten Männern geschehen ist, Restaurationen nach den einzelnen Angaben, die er enthält, zu entwerfen.

Die zweite Gattung der Grabmäler, wesentlich verschieden von den vorgenannten, besteht aus architektonischen Façaden, zu denen man die Wände der Felsen ausgemeisselt hat. Solche Monumente finden sich an mehreren Orten; sehr zahlreich in den Necropolen der etruskischen Orte Orchia (heute Norchia genannt) und Axia (heute Castel d'Asso oder Castellaccio), beide unfern von Viterbo.[1] Hier sind die Seitenwände der Thäler, welche zu den Begräbnissstätten dienen, ganz in diese architektonischen Formen umgestaltet. Ein eigenthümlich ausgebildeter Styl spricht sich in ihnen aus; sie sind die einzigen Monumente, die uns einen näheren Begriff von der besonderen Weise der Bildung und Behandlung der Formen bei den Etruskern geben. Die Façaden sind im Wesentlichen einfach gestaltet, zunächst auffallend durch die schräge (pyramidalische) Neigung der Wände, worin ein gewisses orientalisches oder, wenn man will, ägyptisches Element anzuklingen scheint, obgleich sonst mit ägyptischer Formenbildung keine Verwandtschaft wahrzunehmen ist. Ein, zumeist reich zusammengesetztes und sehr hohes Kranzgesims bildet die Bekrönung dieser Façaden. Eine starke Platte, durch ein Paar Zwischenglieder von der Fläche der Façade getrennt, erscheint als der Haupttheil des Kranzgesimses; darüber erhebt sich noch ein besondrer Aufsatz, als dessen Hauptglied eine Art umgekehrter Welle oder ein grosser Viertelstab erscheint und dessen Bekrönung wiederum eine kleinere Platte bildet. Alle Glieder von bewegter Formation, die hiebei vorkommen, sind eigenthümlich voll und derb gestaltet, fern von der straffen Elasticität der griechischen Gliederformation; durch den Vorgang solcher Bildungen erklärt sich, wenn auch nur zum Theil, die derbere und schwerere Weise, in welcher zu den Zeiten der römischen Kunst die griechischen Architekturformen umgewandelt worden. An der Vorderseite der Grabfaçaden ist eine Thür dargestellt, der griechischen Thürbildung

[1] *Inghirami, Monumenti etruschi, IV.* — Wichtiger: *Monum. ined. dell' inst. di corr. arch., t. 60, ff.*; und *Orioli*, in den *Annali dell' inst., V., p. 18, ff.*

ähnlich, doch wiederum auf eigenthümliche und jener Gliederformation entsprechende Weise behandelt. Diese Thür bildet aber nicht den Eingang in das Grab; vielmehr ist letzterer unter dem Fusse des Monumentes angebracht und stets verdeckt. Die Grabkammern sind zumeist nur klein. Einige Façaden zeigen ein doppeltes Geschoss, indem zwei Thüren übereinander angebracht und durch einen Balkon-artigen Vorsprung voneinander getrennt sind. Auch kommt der Fall vor, dass zu den Seiten der Façade eine Art schmaler Flügel, ebenfalls mit den Darstellungen von Thüren versehen, vorspringen. — Der Gesammteindruck dieser Monumente ist der eines feierlichen Ernstes, der durch ihre einfache Hauptform ebenso, wie durch das imponirende Kranzgesims hervorgebracht wird.

Zwei der Monumente in der Necropolis von Orchia sind wiederum ganz abweichend von den übrigen; sie zeigen eine Nachahmung von den Façaden griechisch-dorischer Tempel, gehören somit ohne Zweifel den jüngeren Zeiten der etruskischen Kunst an. Doch sind die griechischen Formen hier ziemlich willkührlich und ohne eigentliches Verständniss gebildet. Am auffallendsten ist die weitläuftige Stellung der Säulen und Pfeiler, welche frei ausgemeisselt die Gebälke trugen und gegenwärtig zwar verschwunden sind, doch noch die Spuren ihrer Stellung nachgelassen haben. So scheint das eine Monument, dessen Fries 16 Triglyphen zählt, nur zwei Säulen *in antis* gehabt zu haben; das andre, ursprünglich etwa mit 22 Triglyphen, bildete sogar nur einen viersäuligen Prostyl (falls nicht die Säulen auf den Ecken gedoppelt waren). Diese weitläuftige Säulenstellung ist um so auffallender, als die Giebel sehr hoch sind (beinah $= \frac{1}{3}$ der Säulenhöhe), somit eine schwere Last bilden. Beides, die Säulenstellung und die Giebelhöhe, scheint aber durch die Eigenthümlichkeiten des etruskischen Säulenbaues (über den weiter unten das Nähere) veranlasst zu sein.

An einigen Orten, wie zu Toscanella, Sutri, Bomarzo,[1] sind die Grabkammern ebenfalls in senkrechte Felswände eingemeisselt, doch äusserlich nur durch eine sehr mässige Verzierung des Einganges ausgezeichnet.

Die dritte Gattung der Grabmäler besteht aus solchen, die äusserlich keine weitere Bezeichnung tragen, die vielmehr ganz als unterirdische, in den Tuffstein eingegrabene erscheinen.

[1] *Mon. ined. dell' inst., t. 40.*

Bei ihnen kommt somit nur die architektonische Anordnung des Inneren, die hier jedoch zumeist bedeutsamer ist, als bei den vorgenannten Monumenten, in Betracht. Ein schmaler Gang oder eine Treppe führt gewöhnlich in diese Gräber hinab, zunächst zu einem Vorraum von etwas grösserer Ausdehnung (dem Atrium der etruskischen Häuseranlage entsprechend), an dessen Seiten sich die Grabkammern, in der Regel symmetrisch geordnet, anschliessen. Bisweilen sind in diesen Räumen kurze Pfeiler (viereckig, mit einfachen Deckgesimsen) zur Unterstützung der Decke stehen geblieben. Die Decken sind entweder flach oder in giebelförmiger Schräge, selten in einer gewölbartigen Linie gearbeitet; zuweilen sieht man an ihnen die Nachahmung hölzernen Sparrwerkes dargestellt. Die Gräber solcher Art sind sehr zahlreich, die interessantesten sieht man in der Necropolis von Vulci; namentlich ist eins derjenigen, die seither an diesem Orte aufgegraben sind, von eigenthümlicher Schönheit.[1] Das Sparrwerk der Decke ist hier zum Theil mit grosser Zierlichkeit gearbeitet. In dem einen Gemach dieses Grabes bildet die Decke, über einer oblongen Grundfläche, ein flaches halb-kuppelförmiges Gewölbe, wobei jedoch die Nachahmung der Holzconstruction wiederum insofern beibehalten ist, als die nach dem Mittelpunkt zusammenlaufenden Sparren gewissermaassen die Hauptrippen des Gewölbes bilden, während die andern über diesen in concentrischen Halbkreisen umhergeführt sind, — eine Anordnung, die von ästhetisch wohlgefälliger Wirkung und für die Form des Kuppelgewölbes (obschon auch sie dem Princip des Gewölbes nicht vollständig entspricht) wenigstens passender ist, als die in der römischen Kunst vorherrschende Weise der Kassettirung.

§. 5. Die etruskischen Tempel und andre Bauanlagen.

An den etruskischen Tempeln hatte sich ein eigenthümlicher Säulenbau entwickelt. Doch sind keine Reste von solchen Werken auf unsre Zeit gekommen; wir kennen ihre Anlage und architektonische Ausbildung vornehmlich nur aus der Anweisung, welche Vitruv zur Aufführung von Tempeln dieser Gattung (deren Styl von der späteren römischen Architekturschule, mehr und missverstandener aber noch von den Schulen der neueren Zeit, als eine besondre Ordnung — die toskanische — neben die Style der griechischen Architektur gesetzt ward) hinterlassen hat.[2] Hieraus geht

[1] *Mon. ined. dell' inst., t. 41.*

[2] Vitruv, IV, c. 7.

hervor, dass der etruskische Tempel dem griechischen insofern ähnlich war, als er aus einer Cella (oder mehreren Cellen) und einer Säulenhalle bestand und ebenfalls mit einem Giebel gekrönt war. Doch hatten die Verhältnisse, grösstentheils auch das architektonische Detail, viel Abweichendes von der griechischen Bauweise. Der Grundplan des etruskischen Tempels näherte sich einem Quadrat (das Verhältniss der Breite zur Länge = 5 zu 6); er wurde in zwei Hälften getheilt, von denen die vordere die frei vortretende Säulenhalle, die hintere das eigentliche Heiligthum enthielt; letzteres bestand in der Regel aus drei Cellen, eine breitere in der Mitte, zwei schmalere an den Seiten, oder es waren, statt dieser schmaleren Seiten-Cellen, auch hier Säulenhallen angeordnet. Die Säulen standen in weiten Entfernungen voneinander, dabei hatten sie ein ziemlich schlankes Verhältniss (Vitruv bestimmt 7 untere Durchmesser zu ihrer Höhe); sie hatten eine aus Plinthe und Pfühl gebildete Basis und ein Kapitäl, welches als dem dorischen ähnlich bezeichnet wird. Das Gebälk war aus Holz gebildet; es hatte, — den grossen Zwischenweiten der Säulen gemäss, — keinen eigentlichen Fries; statt dessen traten über dem Architrav die Köpfe der Querbalken (wohl consolen-artig) vor und trugen einen weitvorspringenden Sims. Die Giebel hatten eine verhältnissmässig bedeutende Höhe. In dieser ganzen Anordnung scheint sich kein edles durchgebildetes künstlerisches Gefühl auszusprechen; Vitruv bezeichnet die Bauweise, gewiss sehr charakteristisch, als „niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig." Einseitige Befolgung, theils ritueller Vorschriften, theils der technischen (Holz-) Construction scheint die künstlerische Entwickelung der Architektur gehemmt zu haben. Doch ward dabei insgemein ein reicher Schmuck bildnerischer Zierden aus gebranntem Thon und aus Bronze, angewandt.

Einer der wichtigsten Tempel dieser Art war der der capitolinischen Gottheiten zu Rom, der unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten gebaut wurde (begonnen um 600, doch erst 49 v. Chr. vollendet). Er hatte im Umfang 800 Fuss (192½ F. in der Breite, 207½ F. in der Länge), drei Reihen Säulen in der Vorderhalle, auch Säulenreihen an den Seiten, und drei Cellen, welche dem Jupiter, der Juno und Minerva geweiht waren. Von den riesigen Substructionen, durch welche der eine von den Gipfeln des Capitols zur Anlage dieses Tempels zugerichtet werden musste, und die wiederum das Mächtige der alt-etruskischen Unternehmungen erkennen lassen, liegen noch einzelne Reste, namentlich im Garten des Palastes Caffarelli, zu Tage. Der Tempel

selbst wurde in späterer Zeit mehrfach neugebaut. — Ebenso war auch der im Jahre 491 geweihte Tempel der Ceres, des Bacchus und der Proserpina zu Rom ein Gebäude nach etruskischer Art.

Das allgemeine Verhältniss der etruskischen Tempelfaçade dürften uns die obenbesprochenen, zwar halb dorischen, Monumente von Orchia vergegenwärtigen. Für das Detail sind besonders einige, auf der Cucumella von Vulci gefundene Säulenreste wichtig.[1] Die Kapitälform ist hier der griechisch-dorischen verwandt; der Echinus ist stark ausgeladen, die Ringe laufen aber nicht um den unteren Rand des Echinus, sondern um den Hals der Säule. Die Basis besteht aus einem grossen, wenig elastisch gebildeten Pfühl; über und unter demselben eine kleine Platte; sie hat einen entschieden alterthümlicheren Charakter, als die sogenannte toskanische Basis der römischen Architektur (die auch schon an einzelnen später griechischen Bauten der italischen Lande, z. B. an dem sogenannten Tempel der Ceres zu Pästum, gefunden wird). — Andre erhaltene Reste etruskischer Säulen-Architektur tragen bereits das Gepräge des römischen Geschmackes. Sonst sind für die Anschauung ihrer Bildungsweise und ihrer Verhältnisse auch einige kleine, in der Form von Architekturen gestaltete Aschenkisten nicht unwichtig.[2] Was im Uebrigen aber auf den Aschenkisten an architektonischen Details und Dekorationen vorkommt, zeigt zumeist nur eine willkührliche und verdorbene Nachahmung des griechischen Styles.

Von Gebäuden, die für öffentliche Spiele errichtet wurden, sind in Etrurien mancherlei Reste übrig geblieben. Es scheint, dass hier wiederum die Nachahmung der griechischen Sitte den Anlass gegeben hat. So finden sich mehrere Ruinen von Theatern, das bedeutendste zu Fiesole. Die Amphitheater, für die Schau der blutigen Gladiatorenspiele eingerichtet, scheinen bei den Etruskern entstanden, bei den Römern aber erst bedeutsamer ausgebildet zu sein; auch von solchen sind mehrere Ruinen vorhanden. So wird auch der Anlage des Circus, — dem griechischen Hippodrom entsprechend, bereits bei den Etruskern gedacht; in Rom wurde durch den ersten tarquinischen Fürsten, Tarquinius Priscus, ein Circus angelegt. Das Nähere über die Eigenthümlichkeit

[1] Mon. ined. dell' inst., t. 41.

[2] Beispiele bei *Micali, t. 57, 72; Inghirami, IV, t. 2.*

dieser Anlagen wird bei der Betrachtung der römischen Architektur folgen.

Endlich gehört den Etruskern die erste Ausbildung der, von der griechischen abweichenden, italischen Häuseranlage an. Sie unterscheidet sich von jener durch einen mehr nordischen Charakter; an die Stelle des offenen Säulen-Hofes, um den sich in der Anlage des griechischen Hauses die Gemächer umherreihen, tritt hier ein mehr geschlossener Raum, der oberwärts zwar auch gegen den Himmel zu geöffnet ist, bei dem aber diese Oeffnung (das *Impluvium*, so genannt, weil es den Tropfenfall der umliegenden Dächer aufnimmt,) einen verhältnissmässig geringen Durchmesser hat. Dieser Raum wird in der italischen Hausanlage, mit einem etruskischen Worte, Atrium benannt; die einfachste Gattung desselben nannten die Römer, mit doppelter Bezeichnung seines Ursprunges, das tuscische (etruskische) Atrium. Eine solche Unterscheidung war nöthig geworden, seit man dasselbe zum Theil reicher ausgebildet und namentlich Säulenstellungen zur Unterstützung der Decke angewandt hatte, wodurch das Atrium sich freilich dem griechischen Hofe mehr oder weniger annäherte.

§. 6. Die etruskische Sculptur.

In der etruskischen Architektur traten uns einige Monumente entgegen, in denen sich der Charakter des Volkes in seiner selbstständigen Eigenthümlichkeit auszusprechen schien. In der bildenden Kunst, so zahlreiche Denkmäler derselben sich auch erhalten haben, ist es schwieriger, dieser Eigenthümlichkeit nachzugehen, indem wir dieselbe hier fast überall schon, auch bei den Arbeiten, die ein alterthümliches Gepräge haben, durch griechischen Einfluss gebrochen sehen. Dennoch finden wir in diesen Werken das griechische Element der Kunst mehrfach auf so besondre Weise modificirt, finden wir in ihnen (neben einzelnen orientalischen Anklängen) wenigstens einzelne Motive so eigenthümlicher Auffassung, dass wir auch in diesem die ursprüngliche Anlage des etruskischen Kunstgeistes mehr oder weniger deutlich zu erkennen vermögen.

Unter den alterthümlichen Werken etruskischer Sculptur sind zunächst einige Reliefs in Stein anzuführen, die sich an Grabpfeilern, vornehmlich aber an den Seiten kleiner viereckiger Altäre und altarähnlicher Aufsätze vorfinden; die letzteren stellen Festzüge, Tänze, Leichenfeierlichkeiten u. dergl. dar. Der Styl dürfte etwa dem altgriechischen parallel zu stellen sein, doch unterscheidet er sich von diesem mehrfach durch eine Weise der Auffassung, die dem orientalischen Geiste verwandt erscheint; die

Behandlung der menschlichen Gestalt, und mehr noch die der Gewandung, erinnert nicht selten an die Sculpturen von Persepolis. Zugleich ist die Composition in diesen Reliefs mehrfach von der der altgriechischen Reliefs abweichend. Es herrscht hier nicht so durchgehend, wie dort, das Bestreben vor, jede einzelne Gestalt vollständig zu entwickeln; es zeigt sich mehrfach eine gewisse gruppen-artige Anlage, — es ist, neben dem reinen plastischen Princip, ein eigenthümlich malerisches Princip, wenn zunächst auch nur in dunkeln Anfängen, wirksam. Bedeutender erscheint das letzte an den spätesten etruskischen Sculpturen, von denen weiter unten die Rede sein wird.

Die umfassendste Thätigkeit der etruskischen Bildner gehört der Arbeit in Thon (namentlich in gebranntem Thon), sowie dem, damit in unmittelbarer Verbindung stehenden Erzguss und der Metallarbeit überhaupt an. In Thon waren ursprünglich die sämmtlichen Bildwerke gearbeitet, die sowohl zur Zierde der Tempelarchitektur dienten, als zur Verehrung in den Tempeln aufgestellt waren. Ueber dem Giebel des capitolinischen Tempels zu Rom erhob sich ein thönernes Viergespann, zu Veji gearbeitet; in der Mittelcelle des Tempels stand eine thönerne Statue des Jupiter, deren Gesicht an den hohen Festtagen mit rother Farbe überstrichen ward (was freilich kein günstiges Vorurtheil, so wenig für die Feinheit der Arbeit, als für den künstlerischen Geschmack überhaupt, erweckt). Die obengenannte Statue war von einem Volsker, Turrianus, gearbeitet, vermuthlich einem Schüler etruskischer Künstler. Als erhaltene Arbeiten volskisch-etruskischer Kunst sind mehrere alterthümliche Thonreliefs, die sich zu Velletri gefunden haben und vermuthlich den Fries eines kleinen Tempels bildeten, zu nennen; sie befinden sich gegenwärtig im Museum von Neapel. Die Arbeit an diesen Reliefs ist roh; Composition und Styl stehen dem altgriechischen ziemlich nahe. — In bedeutender Ausdehnung zeigt sich die etruskische Thonbildnerei in der Fabrikation der verschiedenartigsten Gefässe, die oft zwar in bizarren Formen und mit barocken Ornamenten ausgeführt, nicht selten jedoch auch in einer edleren Weise gestaltet sind. In den Gräbern ist uns ein grosser Vorrath von solchen Arbeiten erhalten. Unter diesen sind vornehmlich zwei Gattungen merkwürdig, deren bildliche Zierden ein sehr alterthümliches Gepräge tragen und die sich zumeist in den Gräbern von Chiusi vorfinden. Die eine Gattung besteht aus Aschengefässen, deren Deckel in der Form eines menschlichen Kopfes gebildet ist. Diese Köpfe zeichnen sich, bei alterthümlicher Behandlung, durch eine auffallend individualisirende Auffassung aus;

vermuthlich sind es Portraitbilder, und es dürfte eine solche Richtung auf unmittelbare Portraitwahrheit einen der charakteristischen Unterschiede zwischen etruskischer und griechischer Bildnerei ausmachen. Die zweite Gattung sind Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, denen man kleine Reliefdarstellungen mit Stempeln aufgeprägt hat. Mehrfach kommen übrigens auf diesen alterthümlichen Gefässen gewisse phantastische Vorstellungen vor, welche den Bildungen orientalischer Kunst (namentlich den geschnittenen Steinen der persisch-babylonischen Kunst) nachgeahmt zu sein scheinen. — Die plastischen Darstellungen auf andern Gefässen sind zumeist Nachahmungen der späteren griechischen Kunst.

Aus der Arbeit in Thon entwickelte sich der Erzguss; in den Werken solcher Art erreichte die etruskische Bildnerei ihre höchste Entwickelung; auch sind uns von solchen sehr wichtige Beispiele erhalten. Bronzearbeiten, zumeist vergoldete, verdrängten die alterthümlichen, aus Thon gebrannten Tempelzierden. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr., von den Römern erobert ward. Unter den erhaltenen Arbeiten in Bronze findet sich manches Alterthümliche, z. B. die merkwürdigen phantastischen Relief-Darstellungen, welche zur Zierde eines Wagens dienten und bei Perugia gefunden wurden (gegenwärtig zum grösseren Theil in der Glyptothek von München). Bedeutsamer sind zwei alterthümliche Thierfiguren, die bei strenger Behandlung ein ungemein kräftiges Leben entwickeln: eine Wölfin in der Gallerie des Capitols (vermuthlich das, im J. 294 v. Chr. bei dem ruminalischen Feigenbaum zu Rom errichtete Monument; die an der Wölfin säugenden Zwillinge, Romulus und Remus, sind eine moderne Ergänzung) und eine Chimära in der Gallerie von Florenz. An den Statuen von menschlicher Bildung bemerkt man häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, der sich jedoch nur selten zu einem freieren, edleren Leben entfaltet; es ist vielmehr zumeist etwas Befangenes, Aengstliches in der Gesammt-Erscheinung dieser Statuen, was mehrfach noch die Nachwirkung alterthümlicher Auffassungsweise erkennen lässt. In solcher Art ist besonders die grosse Zahl der, zum Theil zwar rohen, Bronzestatuetten gearbeitet, die sich in Etrurien häufig finden und an denen vornehmlich der Boden von Perugia ergiebig ist. Unter den Arbeiten von grösserer Dimension sind als die bedeutenderen hervorzuheben: eine fast lebensgrosse Statue des Mars, zu Rom, kürzlich zu Todi gefunden;[1] — die Portraitstatue eines Redners,

[1] Schorn'sches Kunstblatt, No. 1838, No. 65.

mit der Namens-Inschrift Aule Meteli, in der Gallerie von Florenz, tüchtig gearbeitet, doch ohne sonderlichen Geist; — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; — endlich eine vorzüglich schöne, den edelsten griechisch-römischen Arbeiten gleichstehende weibliche Gewandstatue, kürzlich zu Vulci gefunden, gegenwärtig in der Glyptothek zu München. Der Kopf dieser Figur fehlte; vermuthlich ist es die Portraitfigur einer römischen Kaiserin, somit schon den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung angehörig.[1]

Der grösste Ruhm der etruskischen Bronzearbeit, wie auch der in edleren Metallen, bestand jedoch in der Verfertigung dekorativer Gegenstände, und schon in der höchsten Blüthezeit der griechischen Kunst ward den Etruskern in solchen Arbeiten der Preis zuertheilt. Prachtwagen und Prachtthrone, Waffenstücke, besonders Schilde, Kandelaber und Schalen, die mannigfaltigsten Schmuckgegenstände für die Kleidung der Männer und Frauen wurden von ihnen in reichlichem Maasse ausgeführt und durch den Handel über alle Lande verbreitet. Von solchen Arbeiten ist Vieles auf unsre Zeit gekommen. Indem dieselben mit dem Allgemeinen der griechischen Auffassungsweise eine Behandlung verbinden, die aus der den Etruskern eignen Neigung zum Grotesken und Phantastischen hervorgeht, gewinnen sie einen eigenthümlichen Reiz, der bei dekorativen Gegenständen ganz an seiner Stelle zu sein scheint und der auch das vorzügliche Wohlgefallen des Alterthums an diesen Arbeiten erklären dürfte. Eine besondre Gattung machen diejenigen Schmuck-Gegenstände aus, die mit gravirten Zeichnungen versehen sind; von diesen wird weiter unten die Rede sein.

Mit dieser Neigung der Etrusker zur dekorativen Kunst hängt es noch zusammen, dass auch die Kunst der geschnittenen Steine bei ihnen mannigfach gepflegt und ausgebildet wurde. Die erhaltenen Arbeiten solcher Art zeigen eine äusserst sorgfältige Technik. Die dargestellten Gegenstände gehören der griechischen Mythe an (mit etruskischer Umwandlung der hinzugefügten Namen); der Styl ist der altgriechischen Kunst mehr oder weniger nahe stehend, indem diese theils unmittelbar nachgeahmt wurde (wie in der berühmten Gemme der fünf Helden gegen Theben, im Berliner Museum), theils nur in der allgemeinen, zumeist etwas gewaltsamen Fassung der Gestalten bei freierer Durchbildung des Details sichtbar wird. — Den geschnittenen Steinen reihen sich

[1] Kunstblatt 1838, No. 80.

goldne Ringplatten mit gravirten Darstellungen an. In diesen ist wiederum eine phantastische, der orientalischen Kunst verwandte Richtung vorwaltend. — Die etruskischen Münzen sind ohne eigentlich künstlerische Bedeutung; sie zeigen in der Regel ein ziemlich rohes Gepräge.

Den spätesten Zeiten etruskischer Kunstübung gehören, bis auf wenige vereinzelte Ausnahmen, die Aschenkisten an, namentlich die aus Stein gearbeiteten, die man besonders zahlreich zu Volterra gefunden hat. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage, sind an ihren Seitenflächen mit Hautrelief-Darstellungen, auf der Deckplatte mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt und gewöhnlich bemalt oder auch vergoldet. Die Arbeit ist in der Regel handwerksmässig und ohne sonderlichen Geschmack ausgeführt. Doch gewähren diese Werke durch mancherlei Eigenthümlichkeiten ein besondres Interesse. Den Darstellungen griechischer Mythe schliessen sich hier sehr häufig die Gestalten der etruskischen Mythologie und die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt an, die, phantastisch und sinnig zugleich, den Blick in ein Gemüthsleben von eigner Tiefe eröffnen. Dabei verlässt die Composition zuweilen noch mehr als bei jenen alterthümlichen Steinsculpturen die gemessene plastische Weise, und das malerische Princip, — das des Zusammenwirkens auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, tritt im Einzelnen noch auffallender hervor. Es ist in alledem ein nicht ganz undeutlicher Anklang an die romantische Kunst der christlichen Zeit enthalten.[1] — Ist dies, und so auch der Beginn des Bogenbaues bei den Etruskern, vielleicht als das erste Vortreten des nordischen Kunstgeistes zu betrachten?

§. 7. Die etruskische Malerei.

Von der etruskischen Malerei ist uns einige nähere Anschauung als von der der Griechen erhalten. Diese betrifft vornehmlich die Wandmalereien, welche man in vielen Gräbern Etruriens, vornehmlich in denen von Tarquinii, zur inneren Ausschmückung angewandt findet. Die Gegenstände dieser Malereien beziehen sich durchweg auf ihre Bestimmung; es sind theils Darstellungen der Leichenfeier, die zu den mannigfachsten und lebendigsten Situationen Anlass geben; theils solche, welche auf das Leben nach dem Tode, dem etruskischen Glauben gemäss, hindeuten und hierin wiederum jenen romantischen Zug verrathen. Ihre Ausführung

[1] Vergl. Schnaase, Niederländische Briefe. S. 71, ff.

ist insgemein sehr einfach: lichte, bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine wohlgefällige Harmonie der Farben, als mit vorwaltendem Streben nach Naturwahrheit, aufgetragen sind. Der Styl der Zeichnung lässt verschiedene Stufen der Entwickelung erkennen. Theils sind die Gestalten einfach und tüchtig, in einer Weise, die den griechischen Vasenbildern des strengen Styles verwandt ist, gezeichnet und sorgfältig ausgeführt; theils sind sie flüchtiger und in einer manierirten Weise, der orientalischen Kunst (gewissermaassen den indischen Malereien) sich annähernd gearbeitet; theils ist die Zeichnung vollkommner ausgebildet, doch in jener mehr nüchternen Weise, welche die Leistungen der römischen Kunst charakterisirt.

Die Gefässmalerei, nach dem Vorbilde der griechischen, ist bei den Etruskern ebenfalls zur Anwendung gekommen. Indess sind diejenigen Arbeiten dieser Art, die als ächt etruskische anerkannt werden dürfen, weder in Bezug auf ihre Anzahl, noch auf ihr künstlerisches Verdienst ausgezeichnet. Die Behandlung derselben ist fast durchgehend sehr roh.

Zu den interessantesten Werken etruskischer Kunst gehören dagegen schliesslich die gravirten Zeichnungen, die sich auf der Rückseite von bronzenen Spiegeln (sonst Pateren genannt), auch auf bronzenen Kästchen (sogenannten mystischen Cisten, in welchen mehrfach solche Spiegel, sowie andre Schmuckgeräthe bewahrt wurden,) vorfinden. Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist allerdings verschieden; manche von ihnen sind flüchtig und ziemlich stylos behandelt; zum Theil aber haben sie eine grosse und eigenthümliche Schönheit, welche der edelsten Kunstzeit würdig ist. Es zeigt sich in den letzteren eine geläuterte und klare Auffassung des griechischen Styles, wie auch die dargestellten Gegenstände wiederum zumeist der griechischen Mythe entnommen sind; gleichwohl fehlen dabei nicht ganz die den Etruskern eigenthümlichen Gestalten, und ebenso hat auch die künstlerische Behandlung ihr besondres Gepräge. Vornehmlich gilt dies von den Bildern der Spiegel, deren Composition insgemein eine in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe bildet und der vorgeschriebenen Rundform sich auf die natürlichste und ungezwungenste Weise fügt. Es ist wiederum zu bemerken, dass hiebei das malerische Princip der Anordnung entschieden vorwiegt und dass dasselbe auch hier für die etruskische Kunst charakteristisch ist; denn bei einer blossen Linearzeichnung möchte man im Allgemeinen eine Sonderung der Figuren im plastischen Style (wie eine solche auf den griechischen

Gefässmalereien durchgehend zu finden ist) noch für nothwendiger halten als im Relief, da hier eben nur der Umriss der Gestalt, nicht aber die Masse der Form, für den Eindruck des Ganzen wirksam ist. Auch in den Zeichnungen der Bronzekästchen, die nicht durch einen so bestimmten Einschluss beschränkt sind, vielmehr eine freiere Ausbreitung der Composition verstatten, erscheint die malerische Compositionsweise vorherrschend.

Zehntes Kapitel.

Die Kunst bei den Römern.

Allgemeine Bemerkungen.

Die Römer waren ein Volk ohne eigentliche künstlerische Anlage. Was zu Rom in den ersten Jahrhunderten des Staates an künstlerischen Werken ausgeführt ward, verdankte man wesentlich den benachbarten Etruskern, sei es, dass die Arbeiten von etruskischen Künstlern eigenhändig gearbeitet wurden oder dass man der Lehre und dem Beispiel, welches die letzteren gaben, folgte; die wichtigsten Werke dieser Art sind im Vorigen namhaft gemacht. Ueberhaupt tritt bei den Römern, die ganze Entwickelungszeit ihres Staates hindurch, kein sonderliches Bedürfniss nach höheren, bedeutsameren Kunstwerken hervor; ihr Sinn war vorzugsweise auf die äusserlich praktischen Interessen des Lebens gerichtet und nur die Unternehmungen, welche dahin einschlugen, erfreuten sich einer höheren Theilnahme von ihrer Seite.

Andre Erscheinungen aber treten uns in der späteren Geschichte der Römer, etwa seit dem Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr., entgegen. Von dieser Zeit ab breitete sich ihre Macht in raschem Fluge gewaltig aus; ehe drei Jahrhunderte verflossen waren, hatten sie die Herrschaft fast über den ganzen damals bekannten Theil der Welt erworben. Rom ward der Sitz dieser Herrschaft; zum Zeugniss derselben bedurfte es nunmehr eines grossartigen, in die Augen fallenden Schmuckes, wie solcher eben nur durch die Kunst beschafft werden kann. Dazu boten die Schätze der gesammten damaligen Welt, die in Rom zusammenflossen, ein schier unversiegliches Mittel; dazu lieferte die hochausgebildete Kunst, die von Griechenland aus bereits weit umher verbreitet war,

so würdige, als glanzvolle Formen. Und indem man diese Kunstformen und die Meister, welche dieselben darzustellen wussten, nach Rom hinüberzog, indem man ihren Bestrebungen, die jetzt dem eignen Ruhme galten, eine nähere Theilnahme schenkte, so entwickelte sich auch bei den Römern selbst Liebe zur Kunst, Kennerschaft und Geschmack. Rom ward jetzt zugleich der Sitz der classischen Kunst; hier gehören fortan die merkwürdigsten Schöpfungen derselben zu Hause; von hier aus breiten sie sich fortan über die andern Gegenden der alten Welt aus.

Freilich ist das innere Wesen der römischen Kunst gar ein andres, als das der griechischen Kunst. Bei den Griechen war sie der unmittelbare Ausdruck des Lebens; mit voller, frischer, und darum so tief ergreifender Naivetät hatten sie in der Kunst den ganzen Reichthum ihres Gefühles und ihrer inneren Anschauungen zur Erscheinung gebracht. Bei den Römern war die Kunst ein fremdartiges Gewächs. Unvermögend, sie in das innere Gefühl aufzunehmen, sie aus solchem Grunde in neuer Selbständigkeit emporspriessen zu lassen, konnte man sie hier zunächst nur mit dem Verstande begreifen, zumeist nur äusserlich auffassen, nur nach willkührlich abgezogenen Regeln neu gestalten. Bei den Griechen war die Kunst, indem sie das Höchste unmittelbar ausdrückte, die Herrin des Lebens gewesen; bei den Römern ward sie eine Dienerin. Trotz alledem aber würde man sehr irren, wenn man die römische Kunst lediglich nur als einen schwächeren Abglanz und Nachhall der griechischen betrachtete. Die Römer hatten die Kunst auf tausend neue Bedürfnisse anzuwenden. Sie gingen dabei vorzugsweise auf das Reale, auf das materiell Zweckmässige, auf das unmittelbar Bezeichnende aus; und wenn sie somit auch nicht die höhere Freiheit der Kunst, die selbständige Bedeutung der künstlerischen Form an sich erkannten, so schufen sie ihre Werke doch mit einer gewissen praktischen Naivetät, der wiederum eine eigenthümliche Wirkung gesichert bleiben musste. Dabei konnte es nicht fehlen, dass das Mächtige und Gewaltige, was in der ganzen Erscheinung der Römerherrschaft lag, nicht auch auf ihre Werke überging, dass diese nicht auch ein eigenthümlich grossartiges und mächtiges Gepräge erhielten. Und selbst da, wo ihre Kunst nur ein blosser Schmuck, nur eine Dekoration war, musste dies Gepräge in die Erscheinung treten. Für diese eigenthümliche Auffassung der Kunst hatte allerdings, wenn auch nur mehr im Einzelnen, die etruskische Schule, welche die Römer zu Anfange durchgemacht, bereits einen guten Grund gelegt.

A. Architektur.

§. 1. Charakter der römischen Architektur.

Das eben Gesagte findet seine vorzüglichste Anwendung in Bezug auf die römische Architektur; ihre Leistungen sind, der inneren Bedeutsamkeit nach, bei weitem die wichtigsten unter den Erscheinungen der römischen Kunst.[1]

In der römischen Architektur sind zunächst und vornehmlich zwei verschiedenartige Principien der Formation zu unterscheiden. Das eine ist das des griechischen Säulenbaues, das andre das des italischen Gewölbebaues, der zuerst von den Etruskern auf eine beachtenswerthe Weise zur Anwendung gebracht war. Der Gewölbebau wird von den Römern, wenn auch mehr oder weniger reich dekorirt, doch durchgehend in seiner ursprünglichen Schlichtheit und Massenhaftigkeit angewandt; er bildet gewissermaassen den Körper, die Masse der römischen Architektur; er ist es besonders, wodurch dieselbe ihr mächtiges, gewaltiges Gepräge erhielt. Der Säulenbau verbindet sich theils als ein integrirender Theil mit dem Gewölbebau, um dessen strenge Erscheinung zu beleben; theils erscheint er, der griechischen Bauweise entsprechend, in selbständiger Freiheit.

Betrachten wir das Verhältniss des römischen Säulenbaues zu dem griechischen, so erscheint der erstere allerdings auf einer mehr untergeordneten Stufe. Er schliesst sich zunächst dem griechischen Säulenbau in dessen, schon mehr oder weniger entarteter Gestaltung an; er hat überhaupt mehr einen dekorativen Charakter, als dass es die Absicht wäre, in ihm — in allen seinen Gliedern — ein reges Wechselspiel der Kräfte darzustellen. Die einfachen Gattungen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, werden bei den Römern nur selten, und wo sie erscheinen, nur in einer nüchternen Ausbildung angewandt; statt ihrer wird jetzt die korinthische Säulenform vorherrschend, deren volles Blätterkapitäl dem Streben nach Pracht und Glanz mehr zu entsprechen schien, als die rein architektonischen Kapitälformen jener beiden Ordnungen.

[1] Ueber die römische Architektur ist vornehmlich wichtig: Hirt's Gesch. d. Bauk. bei den Alten. — Neue, zum Theil höchst bedeutende Forschungen enthält die „Beschreibung der Stadt Rom," von Platner, Bunsen etc. — Die vorzüglichsten bildlichen Aufnahmen s. bei *A. Desgodetz, les édifices antiques de Rome.* — Die malerische Wirkung der römischen Architekturen ist vornehmlich aus den verschiedenen Kupferwerken von Piranesi ersichtlich.

Für dies korinthische Kapitäl setzt sich jetzt eine wiederkehrende Norm fest; doch bildet sich dasselbe auch, in noch mehr ornamentistischer Weise, noch reicher aus, besonders da, wo der Säulenbau nicht selbständig, sondern als das dekorirende Glied einer grösseren Masse angewandt wird. Zu solchen reicheren Bildungen gehört besonders das sogenannte römische Kapitäl, das an die Stelle der leichten Voluten, die sich aus dem korinthischen Blätterkelche erheben, die mächtige Form der ionischen Schnecken setzt, — eine Verbindungsweise, die in sich zwar nicht ganz organisch erscheint, wohl aber zu dem Ganzen einer mehr massigen Architektur in Harmonie steht. (Das erste, uns bekannte Beispiel dieses römischen Kapitäles findet sich an den Säulen, welche den Triumphbogen des Titus zu Rom schmücken.) Auch die Gliederungen des Gebälkes werden mannigfaltiger und mit reicherem Schmucke gebildet; charakteristisch sind unter diesen besonders die Consolen (oder Sparrenköpfe), die als kräftige und zierlich ausgebildete Träger der Deckplatte vortreten und die selbst dann mehrfach erscheinen, wenn auch Zahnschnitte an solcher Stelle angewandt sind. — Der erheblichste Unterschied des römischen Säulenbaues von dem griechischen besteht in der eigentlichen Formation der architektonischen Gliederungen, die, während sie bei den Griechen in lebendigem, elastischem Schwunge gestaltet und organisch entwickelt sind, bei den Römern durchweg nach einer willkührlichen, äusserlich angenommenen Berechnung construirt erscheinen. Doch ist nicht etwa die nüchtern geradlinige Bildungsweise der spätgriechischen Architektur von den Römern aufgenommen, vielmehr herrscht in den römischen Gliederungen durchgehend ein mehr massiges, wulstiges Element vor. Ohne Zweifel steht letzteres wiederum in Uebereinstimmung mit dem mehr massenartigen Charakter der römischen Bauweise; doch scheint es, dass hierin zugleich eine Nachwirkung des älteren, einheimischen Formensinnes zu erkennen ist, — des etruskischen, wie uns dieser an den Gliederungen jener eigenthümlichen Grabmonumente der zweiten Gattung, zu Axia und Orchia, entgegentrat. — So dürfte auch manche andre Eigenthümlichkeit des römisch-griechischen Säulenbaues von der etruskischen Architektur herzuleiten sein. Vielleicht schon die ebengenannten Consolen unter dem Kranzgesims, die aus den vorragenden etruskischen Balkenköpfen entstanden sein dürften. Bestimmt aber gehört hieher die Anlage eines vortretenden Prostyls, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, welche der Säulenhalle des etruskischen Tempels vollständig entspricht und häufig in der römischen Architektur wiederkehrt. Zuweilen verbindet sich mit

dieser wiederum eine Andeutung des griechischen Peripteral-Baues, sofern man nemlich an den Seitenwänden und an der Rückwand des Tempelhauses Halbsäulen, mit den Säulen jenes Prostyls übereinstimmend, angeordnet hat. Man kann einen Tempel dieser Gattung als Prostylos Pseudoperipteros bezeichnen.

Durch die umfassende Anwendung des Gewölbebaues erhält die römische Architektur vornehmlich, wie bereits bemerkt, ihr massenhaftes Gepräge; zugleich aber auch eine Entwickelung in der Masse, wodurch sie sich wesentlich von den Massenbauten der früheren Culturstufen unterscheidet. Durch ihn gestaltet sich zuerst eine in sich abgeschlossene innere Architektur; durch ihn erhält der innere Raum eine selbständig belebte Formation. So überspannt sich die oblonge Halle durch ein Tonnengewölbe und schliesst sich, dem Eingange gegenüber, durch eine Nische mit halber Kuppel harmonisch ab. So wölbt sich über dem kreisrunden (oder achteckigen) Raume in stolzer Vollendung die Kuppel, und weiter ausgebildet, in Theile gesondert, erscheint dieser Raum, wenn sich an den Seiten des Mauer-Cylinders (oder Achtecks) Nischen mit Halbkuppeln bilden. So werden andre Räume durch Kreuzgewölbe — die wiederum eine grössere Belebung der Gewölbform bezeichnen — überspannt; und aus der verschiedenartigen Weise, wie Haupt- und Seitenräume überwölbt werden, entsteht ein reichcomponirtes Ganze. So gewinnt ferner die starre Masse auch nach dem Aeusseren ein vielgetheiltes Leben, und wie sich — zu diesem oder jenem Behufe — Gewölbräume über Gewölbräumen emporbauen, so treten auch am Aeusseren Bogenöffnungen über und neben Bogenöffnungen vor. Auch als freies und selbständiges Monument erscheint der Bogen, indem er sich über die Strasse des lebendigen Verkehres in stolzer Ruhe hinwölbt. — So vielgestaltig indess die Form des Gewölbes und des Bogens auch bei den Römern angewandt wird, so entwickelt sich bei ihnen dieselbe im Wesentlichen doch nicht weiter, als sie bereits in den Anfängen der etruskischen Kunst erschienen war. Das Gewölbe und der Bogen bilden in der römischen Kunst stets ein — wenn zuweilen auch mehrfach getheiltes — so doch ungegliedertes Ganze; es ist stets nur die starre Masse der Mauer oder des Pfeilers, von der sie ausgehen und die in ihnen gewissermaassen emporgeschwungen erscheint. In der Mauer und in dem Pfeiler aber ist keine Entwickelung vorhanden, die ein solches aufwärts strebendes Element andeutete; in dem Gewölbe und dem Bogen keine Formation, die das Gesetz ihrer Bewegung ausdrückte. Diese höhere Ausbildung des Gewölbebaues gehört erst dem Mittelalter an; die Römer kennen nur eine äusserlich

willkührliche Dekoration der Gewölbfläche, wie z. B. die der Kassettirung, die von dem Deckwerk des griechischen Säulenbaues entnommen ist. Wohl aber trägt jene streng massenhafte Bildung des Gewölbebaues wiederum dazu bei, den mächtigen, gewaltsamen Charakter der römischen Architektur aufs Entschiedenste auszuprägen.

Die reichere Belebung, die somit dem römischen Gewölbebau fehlt, sucht man durch eine Verbindung desselben mit dem griechischen Säulenbau (in dessen oben angedeuteter Auffassung) zu ersetzen. Vor die Mauer, welche das Gewölbe trägt, tritt eine freie Säulenhalle vor, sowohl im Inneren der Räume, eine rhythmisch bewegte Dekoration bildend, als im Aeusseren, in der Gestalt des eigentlich griechischen Prostyls, mit dem Giebel und der sonst dazu gehörigen Ausbildung. Eine unmittelbare Verbindung der Säule mit dem Gewölbe findet nur selten und nur in den späteren Zeiten der römischen Kunst statt, wo diese sich bereits dem Mittelalter zuneigt; namentlich bei dem Kreuzgewölbe, indem die Kanten desselben von Säulen, die frei vor der Wand stehen, ausgehen und die Wand dem Druck des Gewölbes als Widerlager dient. Eine andre, doch nicht so unmittelbare Verbindung zeigt sich am Aeusseren der Gewölbebauten, wo diese in Bogenform sich öffnen. Der Bogen erfordert überall sein Widerlager, nicht bloss in Rücksicht auf die materielle Construction, sondern auch in ästhetischem Bezuge, für das Auge. Dies anzudeuten dient die griechische Säulenarchitektur, so nemlich, dass Halbsäulen zu den Seiten des einzelnen Bogenbaues vortreten und denselben fest zwischen sich einschliessen; das über ihnen hinlaufende Gebälk schliesst sodann das Ganze in klarer Ruhe ab. Nicht selten auch, besonders wo es auf eine reichere Dekoration abgesehen ist, werden statt der blossen Halbsäulen Pilaster mit frei vortretenden Säulen angewandt; die letzteren dienen hiebei nur zur Verstärkung des äusseren Eindruckes und tragen insgemein, über dem Gebälkstück, welches mit ihnen aus der Masse vortritt, freie Statuen.

Indem in solcher Weise die griechischen Formen zu einem, inniger mit dem Massenbau verbundenen Theile werden, ist es schon an sich natürlich (auch wenn wir von den etwanigen etruskischen Nachwirkungen absehen), dass ihre Gliederungen und sonstigen Details jenes schwerere und massivere Gepräge gewinnen mussten, und dass man dabei das dekorirende Ornament in grösserem Reichthum und zugleich in einer grösseren Fülle der Bildung anwandte. Die wirklich griechischen Detailformen würden in solcher Verbindung, trotz ihrer ungleich höheren und edleren Lebendigkeit, nicht wirksam genug sein. Und so ist es nicht minder natürlich,

dass sich dies Formenprincip als ein allgemein gültiges (auch bei unabhängigen Säulenbauten) festsetzte. — Wohl aber ist hiebei der Punkt stets mit Entschiedenheit zu berücksichtigen, dass durch die vorgenannten Verbindungen des Gewölbe- und Säulenbaues kein eigentlich organisches Ganze hervorgebracht wird. Der griechische Säulenbau hat eben in sich seine Vollendung; seine Formen sind aus den gegenseitigen Verhältnissen seiner Theile hervorgegangen und durch dieselben mit innerer Nothwendigkeit bestimmt. Die Verbindung mit dem Gewölbebau hebt diese gegenseitigen Verhältnisse, diese innere Nothwendigkeit auf und giebt den griechischen Formen das Gepräge der Willkühr. Und wenn auch, umgekehrt, ihr Vorhandensein für die ästhetischen Zwecke des Gewölbebaues nothwendig ist, wenn auch ihre Details in Rücksicht auf die Composition des Ganzen motivirt werden, so stehen sie doch — in höherer künstlerischer Beziehung — nicht minder äusserlich neben den Gewölbeformen, ist ihre besondere Bildung nicht unmittelbar, nicht mit innerer Nothwendigkeit aus dem Princip des Gewölbebaues hervorgegangen. — Wir sehen demnach in dem römischen Gewölbebau allerdings ein eigenthümliches architektonisches Princip, das aber nicht seine selbständige Ausbildung erreicht und dessen genügende Entwickelung durch die Aufnahme des in höchster Vollendung vorgefundenen, fremdartigen Säulenbaues beeinträchtigt wird. Wir vermissen demnach hier die höchste künstlerische Bedeutung; gleichwohl bleibt der Geschmack und der grossartige Sinn, mit dem in der römischen Architektur die beiden, an sich heterogenen Elemente verschmolzen sind, immerhin zu bewundern.

Die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur beruht aber nicht blos auf diesem allgemeinen Princip der künstlerischen Formen und auf deren Composition; auch in der äusseren Anlage der Gebäude, in der Weise, wie man den verschiedenartigsten Bedürfnissen eine Gestalt zu verleihen wusste, spricht sich dieselbe aus. Die grossartigen Bedürfnisse und der grossartige Luxus der Römer riefen eine Menge neuer Anlagen hervor, und allen wussten sie dasselbe Gepräge der Macht und Grossartigkeit aufzudrücken. Sie bauten Tempel der mannigfaltigsten Art, theils und zumeist nach einfach griechischer Anlage, theils mit eigenthümlicher Anwendung des Gewölbes. Sie führten die verschiedenartigsten Gebäude für die Zwecke des öffentlichen Lebens aus, unter denen besonders die Basiliken in grossartiger und eigenthümlicher Ausbildung hervortraten. Tempel und Staatsbauten reihten sich um das Forum her, das, selbst eine besondre architektonische Anlage, mit jenen ein höchst imposantes Ganze ausmachte. Dem öffentlichen Vergnügen

und behaglichen Müssiggänge wurden die Thermen gewidmet, die eine ganze Welt von Pracht und Luxus in sich einschlossen. Riesige Werke, Theater, Amphitheater, Naumachieen, Circus, erhoben sich für die Schau von Spielen. In unverwüstlicher Kraft und würdevoller Erscheinung wurden die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Bauten ausgeführt, die Heerstrassen, die Brücken und Wasserleitungen mit ihren mächtig geschwungenen Bogen; den letzteren reihte sich das bunte Spiel der öffentlichen Brunnen an. Ebenso glanzvoll erschienen die Denkmäler der Einzelnen: die Säulen, an denen man die Trophäen der Sieger aufhing oder über denen sich die Gedächtnissstatuen erhoben; das stolze Gepränge der Triumphpforten; die Grabmonumente, die in den verschiedensten Formen, zuweilen in riesigem Maassstabe emporgethürmt wurden. Mit dem Glanze der öffentlichen Anlagen endlich wetteiferten die Privatwohnungen, Häuser, Paläste, Villen, von denen manche die Pracht der altorientalischen Herrscherpaläste gewaltig überboten.

§. 2. Die frühere Zeit der römischen Architektur.

Die Geschichte der römischen Architektur in ihrer selbständigen Ausbildung lässt sich, um eine umfassende Uebersicht zu gewinnen, am füglichsten in drei grosse Abschnitte theilen. Der erste Abschnitt umfasst die Periode der ersten eigenthümlichen Entwickelung, von der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. bis zu dem Zeitalter des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts vor Chr.; der zweite Abschnitt reicht bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts n. Chr., und umfasst die Zeit der Blüthe; der dritte Abschnitt, bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts, bezeichnet den Verfall der römischen Architektur.

Für den lebendigeren Aufschwung der römischen Architektur um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. ist es zunächst bezeichnend, dass in dieser Zeit der Bau der grossen Heerstrassen und Wasserleitungen beginnt, durch deren Anlage sich die grossartig praktische Richtung der Römer von vornherein ankündigt. Die älteste Wasserleitung ist die *Aqua Appia*, angelegt im J. 310; ihr folgte im J. 271 der *Anio vetus*. Doch war bei diesen eine bedeutsamere äussere Erscheinung noch nicht erstrebt; die *Appia* war noch ganz, der *Anio vetus* fast ganz unter der Erde geführt. Gleichzeitig mit der ersten Wasserleitung wurde auch die erste grosse Heerstrasse, die *Via Appia* angelegt. — In derselben Zeit erhielt auch zuerst das Forum der Stadt Rom eine grossartigere Gestalt. Für öffentliche Versammlungen

des Volkes und für den Handelsverkehr bestimmt, war dasselbe nach seiner ursprünglichen Anlage von niederen Hallen und Buden umgeben. Jetzt entstanden um das Forum her die würdiger gebauten sogenannten Silberhallen, welche dem Geldverkehr und dem Handel mit Silber- und Goldarbeiten gewidmet waren; vor ihnen entwichen die Räume des niederen Verkehres in die Nebengassen. — Die Tempel waren in dieser Zeit jedoch noch ohne eine höhere künstlerische Bedeutung. Der im J. 205 geweihte Tempel der Virtus und des Honos war der erste, der mit griechischen Kunstwerken (aus dem eroberten Syracus) geschmückt ward.

Erhalten hat sich von den Monumenten dieses ersten Aufschwunges der römischen Architektur nichts als ein kleineres dekoratives Werk, das Grabmal des L. Corn. Scipio Barbatus, aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts (gegenwärtig im vatikanischen Museum). Es ist ein Sarkophag, der oberwärts einen schlichten dorischen Fries (die Metopen mit Rosetten) und ein Kranzgesims mit ionischen Zahnschnitten hat; über dem letzteren sind als Eckzierde eine Art ionischer Voluten angebracht. Die ganze Anordnung hat etwas von der etruskischen Auffassung der griechischen Formen; wir finden dieselbe auch an etruskischen Sarkophagen wieder. Wir werden überhaupt nicht irren, wenn wir die römische Architektur dieser Zeit wiederum, wie im höheren Alterthum, noch als abhängig von der etruskischen denken.

Einen neuen Aufschwung nimmt die römische Architektur um den Beginn, und noch mehr um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Dies war die Epoche, in welcher Griechenland zur römischen Provinz gemacht wurde und in der die römischen Waffen auch in Asien siegreich kämpften. Griechische Kunstwerke und griechischer Geschmack wurden jetzt nach Rom hinübergetragen; und jetzt erst wurde zu den römischen Prachtbauten, die früher aus dem roheren Peperin aufgeführt waren, das bei den Griechen übliche edlere Material des Marmors angewandt. — Schon in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erhielt das römische Forum wieder eine neue Gestalt; an die Stelle jener Silberhallen traten stolze Basiliken (die B. Porcia, Fulvia, Sempronia und Opimia), dem öffentlichen Handelsverkehr und der öffentlichen Rechtspflege gewidmet, mächtige Säulenhallen, deren Ausdehnung die des Forums, mit dem sie in unmittelbarer Verbindung standen, dreifach vergrösserte. — Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden die ersten prächtigeren Tempel, des Jupiters Stator und der Juno, der erste ein Peripteros, der andre ein

Prostylos, beide nebeneinander liegend und von einem gemeinsamen grossen Säulenhofe umgeben. Sie wurden durch Metellus Macedonicus im J. 149 aus der Beute des macedonischen Krieges aufgeführt. — Andre grossartige Architekturen reihten sich diesen Anlagen an. Dahin gehören namentlich Bogenthore mancherlei Art, die überhaupt schon für die Physiognomie des alten Roms charakteristisch sind. Besonders beliebt waren unter diesen die sogenannten Janusbögen, doppelte Bogenthore (d. h. hallenartige Bauten, die sich an der Vorder- und an der Hinterseite in einer Bogenwölbung öffneten), die sich vornehmlich an dem Zugange der Märkte befanden, und die zuweilen, wenn sie über Kreuzwegen errichtet waren, auch zwiefach gedoppelt, d. h. mit vier Bogenöffnungen versehen waren. Auch als Siegesdenkmäler wurden ähnliche Bogenthore in der in Rede stehenden Zeit bereits errichtet; eins der bedeutendsten war der *Arcus Fabianus*, dem Andenken des Fabius Maximus im J. 139, in der Nähe des Forums, geweiht.

Doch ist auch von Werken dieses zweiten Aufschwunges der römischen Architektur nur äusserst Weniges auf unsre Zeit gekommen. Als das wichtigste und vorzüglichst charakteristische ist das Tabularium zu erwähnen, welches, als Archiv und Schatzhaus des Reiches dienend, am Abhange des Capitols, nach der Seite des Forums hin, im J. 78 v. Chr. erbaut wurde. Es besteht aus mächtigen gewölbten Hallen, die sich nach aussen in Halbkreisbögen zwischen einer Ordnung dorischer Halbsäulen öffnen; die letzteren haben noch eine gewisse Aehnlichkeit mit spät griechischer Formation. Gegenwärtig ist das Tabularium grossentheils verbaut; über den dorischen Hallen erhub sich vermuthlich ein Porticus von korinthischen Säulen.[1] — Sonst gehören in diese Periode noch zu Rom: der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis (die jetzige Kirche S. Maria Egiciaca), ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros von einfach tüchtiger Durchbildung; — und das Grabmal des C. Poblicius Bibulus am östlichen Abhange des Capitols (in der heutigen Via di Marforio), ein kleiner Tempel-artiger Bau, mit einfachen Pilastern an der Façade.

Ausserhalb Roms ist vornehmlich zu erwähnen: der sogenannte Hercules-Tempel zu Cora, in Latium. Dieser Tempel hat einen, nach italischer Weise beträchtlich vorspringenden Prostyl von dorischer Ordnung, dessen Formen indess mehr ein spätgriechisches als eigentlich römisches Gepräge haben. Er ist ungefähr in derselben Zeit wie das vorgenannte Tabularium erbaut

[1] Vgl. Abeken, im Schornschen Kunstblatt, 1839, No. 61, S. 243.

und entspricht auch dem Charakter der dort angewandten Halbsäulen.

§. 3. Die Monumente von Pompeji, als Bezeichnung des Ueberganges zwischen griechischer und römischer Architektur.

Die wenigen Monumente, die sich aus der Entwickelungszeit der römischen Architektur erhalten haben, sind nicht hinreichend, um uns von dem Gange dieser Entwickelung eine nähere Anschauung zu geben. Auf den allgemeinen Einfluss, den der etruskische Bogenbau darauf ausüben musste, ist bereits hingedeutet worden; aber es sind uns auch von etruskischer Architektur, und namentlich aus der späteren Periode derselben, zu wenig Beispiele erhalten, als dass wir genauer abnehmen könnten, wie weit dieser Einfluss auf die besondre Bildung der Formen eingewirkt habe. Ebensowenig sind wir, was als das Wichtigste zu betrachten sein dürfte, im Stande, zu erkennen, wie weit etwa in der spätgriechischen Architektur bereits den besondern Eigenthümlichkeiten der römischen vorgearbeitet ist, da uns auch dort nur äusserst wenige Monumente erhalten sind. Zwischen der Blüthezeit der griechischen und der römischen Architektur liegt demnach eine grosse Lücke vor uns, und die wenigen Punkte, die in diesem langen Zwischenraume hervortreten, sind nicht geeignet, uns den Uebergang, der zwischen beiden nothwendig statt gefunden hat, zu veranschaulichen.

Indess erhalten wir ein — wenn auch nicht völlig umfassendes Bild dieses Ueberganges in den architektonischen Resten einer der kleineren Städte Italiens. Es sind die Reste von Pompeji,[1] das in der ersten Glanzperiode der römischen Kunst, im J. 79 nach Chr., durch die Asche des Vesuv verschüttet wurde. Und nicht allein in der eben angegebenen Beziehung haben die Bauwerke Pompeji's eine namhafte Wichtigkeit für die Geschichte der antiken Architektur: auch dadurch, dass wir hier, wenngleich nur im Miniaturbilde (denn Pompeji war nur eine Provinzialstadt von untergeordnetem Range), die ganze Weise der Anordnung und Zusammenstellung der Gebäude im classischen Alterthum vor uns sehen. Sie sind somit vorzüglich geeignet, die nähere Betrachtung der römischen Architektur einzuleiten. Indess ist hiebei von vornherein zu bemerken, dass die Monumente von Pompeji, namentlich die grösseren, zum Theil nur mangelhaft auf unsre Zeit gekommen sind, da die Stadt schon 16 Jahre vor jener Verschüttung durch ein starkes Erdbeben heimgesucht war und sich im Laufe dieser Jahre von den

[1] S. besonders *Mazois, les ruines de Pompéi; Gell* und *Gandy, Pompejana*, u. a. m.

damaligen beträchtlichen Beschädigungen noch nicht erholt hatte. Dieser Umstand erschwert allerdings eine durchgreifend genügende Auffassung der in Pompeji hervortretenden Architekturstyle.

Die bisher aufgedeckten Theile von Pompeji betragen ungefähr ein Drittheil des Gesammt-Umfanges der Stadt. Darunter befindet sich der wichtigste Theil derselben, das Haupt-Forum, welches einen länglich viereckigen Platz bildet, mit einer dorischen Säulenhalle umfasst und mit einer Anzahl verhältnissmässig bedeutender öffentlicher Gebäude, Tempel, Basiliken und verschiedener andrer Hallen, umgeben. An einer andern Stelle der Stadt liegt das Theater; neben diesem ein kleinerer, odeon-artiger Theaterbau (ursprünglich mit einem Dache versehen), sowie wiederum mehrere Tempel und Hallen. Weiter ab liegt das Amphitheater. Ferner hat man eine Bäder-Anlage aufgegraben, welche die charakteristischen Theile einer solchen, im classischen Alterthum überall sehr ausgebildeten Anstalt enthält (doch nur zu dem alleinigen Zwecke des Badens diente, nicht aber mit den umfangreichen römischen Thermen vergleichbar ist). Vor der Stadt, an der Strasse, die nach Herculanum führt, liegen, wie es die antike Sitte war, die Grabmonumente nebeneinander; auch sind dort einige interessante vorstädtische Villen aufgedeckt worden. Die Wohnhäuser der Stadt sind grösstentheils sehr klein und augenscheinlich zumeist nur für mehr untergeordnete Bedürfnisse erbaut; nur einzelne haben eine grössere Ausdehnung. Im Allgemeinen ist die italische Anlage des Atriums bei diesen Häusern vorherrschend; bei den grösseren tritt ein Peristyl, auch wohl eine besondere Gartenanlage hinzu. Die Einrichtung der Häuser erscheint jedoch fast überall sehr behaglich, und die vielfach angewandte malerische Dekoration der Wände (von der bereits oben, Kap. II, C, §. 4, näher gesprochen ist) erhöht wesentlich den Eindruck einer gemächlich heiteren Existenz.

Was nun die eigenthümlichen Formen der Architekturen von Pompeji anbetrifft, so finden wir mehrere derselben, in denen sich ziemlich entschieden, wenn auch in den Modificationen einer späteren Zeit, noch die griechische Bildungsweise erkennen lässt. Da aber Pompeji für uns eine isolirte Erscheinung ist und uns andre Vergleichungspunkte fehlen, so können wir nicht füglich entscheiden, ob diese Gräcismen etwa mehr auf lokalen Umständen beruhen, — indem das campanische Land, zu welchem Pompeji gehört, vielfach griechische Einflüsse zeigt; oder ob sie auf den allgemeineren Bildungsverhältnissen der Zeit (etwa des letzten Jahrhunderts vor Chr. Geb.) beruhen. Als die vorzüglichsten

Monumente von mehr griechischem als römischem Charakter sind anzuführen: der sogenannte Tempel des Herkules, neben dem Theater, ein dorischer Peripteros, dessen geringe Reste sogar noch ein alterthümlich dorisches Gepräge zu verrathen scheinen; — die grosse dorische Säulenhalle, welche den dreieckigen Platz, in dem sich der vorgenannte Tempel befindet, umgiebt, ausgezeichnet durch den wohlgebildeten Echinus der Kapitäle; — ein ionischer Porticus, der von ausserhalb auf die Spitze dieses Platzes führt, in spätgriechischer Formation; — eine dorische Halle zur Linken dieses Porticus, der Echinus der Kapitäle geradlinig profilirt; — endlich die sehr grosse dorische Halle, welche das Hauptforum umgiebt; bei dieser aber macht sich schon das Hinzutreten römischer Bildungsweise bemerklich. Durchgehend sind den Formen dieser dorischen Monumente Gliederungen von geschwungenem Profil beigemischt. Mehr noch als dies ist an den gesammten Architekturen Pompeji's der Umstand bemerkenswerth, dass zwischen den einzelnen Gliedern vielfach scharfe Unterschneidungen und Einschnitte angebracht sind, die eine malerische Schattenwirkung veranlassen; durch sie tritt an die Stelle einer lebendig pulsirenden Form der Schein der Form, was für die späte Zeit dieser Bauten (im Verhältniss zur Blüthenperiode der griechischen Architektur) charakteristisch sein dürfte.

Bei andern Gebäuden zeigen dagegen die Säulen eine ungleich mehr römische Behandlung. Dahin gehört z. B. der dorische Peristyl in der Villa des Arius Diomedes, wo der Echinus mit Eiern versehen und der Abacus mehrfach gegliedert und ornamentirt ist. Dahin gehören ebenso die mannigfaltig gebildeten Säulen und Pilaster korinthischer Ordnung, die sich an verschiedenen Orten finden. Bei den Tempeln ist, als vorherrschende Eigenthümlichkeit, die Anlage jenes vortretenden, italischen Prostyls zu bemerken. — Auch die Grabmäler tragen zumeist ein römisches Gepräge. Einige von ihnen haben die Gestalt kleiner Tempelchen; die Mehrzahl hat eine cubische, altarähnliche Form, auf hohem treppenartigen Unterbau; Deck- und Fussglieder sind an diesen im römischen Style profilirt. Doch findet sich eins unter ihnen, dessen Oberbau eine Cylinderform hat, an dem die Profile der Deck- und Fussglieder wiederum mehr in der weichelastischen griechischen Linie gezeichnet sind. — Sehr eigenthümliches Interesse, in Bezug auf den architektonischen Styl, gewähren sodann ein Paar, durch Tonnengewölbe überdeckte Räume in dem Lokal der Bäder. In dem einen dieser Räume, dessen Wand mit Pilastern geschmückt ist, erscheint die Gewölbform auf sehr eigenthümliche Weise belebt: es laufen daran nemlich, queer über den Raum, Kannelirungen hin,

welche nach Art der Säulenkannelirungen gebildet sind. Wie die letzteren die aufsteigende Bewegung der Säulenform andeuten, so scheinen auch jene Kannelirungen zum Ausdruck der Bewegung, welche in der Form des Gewölbes sich entwickeln soll, zu dienen. Auch diese Bildungsweise dürfte man noch als das Zeugniss eines mehr griechischen Formensinnes zu betrachten haben. In dem andern Saale hat die Gewölbdecke eine Feldertheilung und freieren ornamentistischen Schmuck, wie dergleichen mehrfach in römischen Gebäuden gefunden wird; das Wandgesims wird hier, sehr eigenthümlich, durch Pfeiler gestützt, vor denen Atlanten (in der Stellung der Atlanten des Zeus-Tempels von Agrigent) vortreten. — Endlich ist noch des grossen Bogenthores zu gedenken, welches den Zugang zu der nördlichen Seite des Forums bildet und welches man für einen Triumphbogen hält. Die Gliederungen desselben, namentlich des Kämpfers, über dem der Bogen aufsetzt, haben bereits ein vollkommen römisches Gepräge.

§. 4. Die Blüthezeit der römischen Architektur.

Mit dem Zeitalter des Julius Cäsar beginnt die eigentliche Blüthe, die mächtigste und glanzvollste Entwickelung der römischen Architektur. Höchst grossartige Unternehmungen wurden durch ihn eingeleitet, durch Augustus vollendet. Unter Augustus entstand ein ganz neues, prächtigeres Rom; er konnte sich rühmen, die Ziegelstadt, die er vorgefunden habe, als eine Marmorstadt zu hinterlassen. Doch betrifft dies mehr die von ihm hinzugefügten neueren Stadttheile, namentlich die Bauten auf dem Marsfelde (dem heutiges Tages vorzüglich bewohnten Theile von Rom), wo der Anblick von Tempeln, öffentlichen Hallen, Theatern u. s. w. durch keine Privatgebäude unterbrochen ward. Die alte Stadt war dabei grossentheils noch in ihrer früheren unregelmässigen Beschaffenheit geblieben: Nero's Wahnsinn entzündete eine furchtbare Feuersbrunst, welche ihm und seinen Nachfolgern auch im Herzen der Stadt den Platz zu den umfassendsten Anlagen bot. Vespasian baute ein prachtvolles neues Capitol; noch glänzender wurde dasselbe, nach einem bald darauf erfolgten Brande, durch Domitian wiederhergestellt. Die glanzvollsten Bauten führte Trajan in der Residenz des gewaltigen Reiches aus; sein Forum war eine nicht genug zu bewundernde Anlage. So ward auch von Hadrian und dessen Nachfolgern noch viel Wichtiges hinzugefügt. Aber auch die Provinzen wurden bei diesen Unternehmungen nicht vergessen; an verschiedenen Orten stiegen neue Städte von mächtiger Anlage empor. In Palästina führte der Freund des Augustus, Herodes der Grosse

bedeutende Prachtbauten auf; ausser dem (schon früher erwähnten) Neubau des Tempels von Jerusalem sind hier besonders die Burg Herodias und die Tempelburg Antonia zu erwähnen. Vor Allem bedeutend aber sind die Unternehmungen, die durch Hadrian in den verschiedensten Gegenden des Römerreiches ins Werk gerichtet wurden. Besonders Athen erfreute sich seiner Gunst; hier liess er einen ganz neuen Stadttheil, unter dem Namen der Hadrianstadt, erbauen.

Aber, wie aus den früheren Zeiten des Römerlebens, so sind auch aus den Zeiten ihrer Weltherrschaft nur einzelne Monumente, nur einzelne, zum Theil geringe Ruinen auf unsre Zeit gekommen. Doch sind diese immerhin genügend, um uns, in Verbindung mit den Nachrichten der Schriftsteller des Alterthums, ein allgemeines Bild der architektonischen Anlagen zu entwickeln und um zu einer Anschauung des künstlerischen Styles, in dem dieselben ausgeführt waren, zu gelangen. Wir begnügen uns hiemit, indem es der Zweck dieses Buches verbietet, die grosse Zahl der einzelnen architektonischen Werke, die wir nur in den Schriftstellern verzeichnet finden, besonders aufzuzählen.[1] Wir betrachten diese architektonischen Anlagen demnach nicht sowohl nach der Zeitfolge, in der sie ausgeführt wurden, als nach ihren verschiedenen Gattungen. Die Styl-Unterschiede sind für die ganze, in Rede stehende Periode von keiner sonderlichen Erheblichkeit; bis auf das Zeitalter des Hadrian hält sich der Styl der römischen Architektur ziemlich auf gleicher Höhe, und erst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts zeigt sich ein allmähliges Sinken des Geschmackes, indem die Verhältnisse minder edel erscheinen und Ueberladung an die Stelle glänzender Pracht tritt.

Bei dem römischen Tempelbau der in Rede stehenden Periode ward insgemein die Anlage des griechischen Tempels, mit den im Obigen angedeuteten Modificationen wiederholt. Einige der erhaltenen Tempel haben eine runde Form und sind äusserlich mit einem, diese Form wiederholenden Peristyl umgeben. Als bedeutende Gebäude, namentlich in Rücksicht auf erhaltene Reste, sind unter diesen Tempeln die folgenden hervorzuheben.

In Rom:

Der T. des Mars Ultor (gewöhnlich, doch fälschlich, als T. des Nerva bezeichnet), von Augustus auf dem von ihm ange-

[1] Eine umfassende Uebersicht derselben s. besonders in Hirt's Gesch. d. Bauk.

legten Neben-Forum erbaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei vorzüglich schöne und grosse (beinah 50 Fuss hohe) korinthische Säulen, in der Nähe des Arco de' Pantani; auf dem Gebälk erhebt sich ein mittelalterlicher Glockenthurm. (Zu unterscheiden ist dieser Tempel des Mars Ultor von einem kleineren desselben Namens, den Augustus auf dem Capitol baute und der eine runde Form hatte.)

Der T. der Concordia, von Augustus am Abhange des Capitols, über dem Forum, erbaut; die Reste desselben durch neuere Aufgrabungen entdeckt, und verschiedene Bautheile, namentlich sehr schöne und reich verzierte Säulenbasen aufgefunden. (Nicht zu verwechseln mit dem fälschlich sogenannten T. der Concordia, einem T. des Vespasian, von dem noch ein Theil des Peristyls steht, der aber den spätesten Zeiten des römischen Alterthums angehört.)

Andre wichtige Tempelbauten des Augustus waren der T. des Apollo Palatinus, der T. des Quirinus, und der T. des Jupiter Tonans, der letztere in der Nähe des grossen Jupitertempels auf dem Capitol. Von diesen sind keine Reste erhalten.

Der T. der Minerva (gewöhnlich als T. des Jupiter Stator, auch wohl als T. des Castor und Pollux oder als Grăcostasis benannt), in der Nähe des Hauptforums, von Domitian gegen das Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. neugebaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei Säulen mit Gebälk, von vortrefflicher Bildung.

Der T. des Antoninus und der Faustina, in der Nähe des Hauptforums, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Geb.; ein korinthischer Prostylos, auf italische Weise vortretend.

Der T. des Saturnus (gewöhnlich T. des Jupiter Tonans benannt), am Abhange des Capitols, im J. 12 v. Chr. erbaut, von Septimius Severus um das Ende des zweiten Jahrh. n. Chr. hergestellt. Drei korinthische Säulen von guter, doch schon etwas überladener Arbeit stehen noch aufrecht.

Der sogenannte Vesta-Tempel (wahrscheinlich ein T. der Cybele), ein runder Peripteros von 20 korinthischen Säulen; die Kapitäle schon von etwas schwerer Form.

Ausserhalb Roms (zumeist der Zeit des Augustus angehörig):

Zu Tivoli, der sogenannte Vesta-Tempel, ein runder Peripteros von 18 korinthischen Säulen, in einfach edler Formation.

Ebendaselbst, der sogenannte T. der Sibylla, ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros.

Zu Assisi, ein T., vermuthlich der Minerva (die heutige Kirche S. Maria della Minerva), ein italisch vortretender korinthischer Prostylos von anmuthig schönen Verhältnissen.

Zu Pola in Istrien, der T. des Augustus und der Roma, ein italisch vortretender korinthischer Prostylos, von reicher Ausbildung. [1]

Zu Nismes in Frankreich, der T. des Cajus und Lucius Cäsar (die sogenannte „*Maison quarrée*"), ein korinthischer Prostylos Pseudoperipteros von vorzüglich edler und tüchtiger Bildung. [2] —

Einige Tempel haben durch die Anwendung des Gewölbes, für die Ueberdeckung des Inneren, ein eigenthümliches Gepräge gewonnen. Hiebei erscheint theils das Kuppel-, theils das Tonnengewölbe. Die wichtigsten Anlagen dieser Art sind:

Das Pantheon zu Rom, das bedeutsamste Gebäude unter denen, die aus dem gesammten römischen Alterthum erhalten sind; von Agrippa, dem Freunde des Augustus, im J. 26 v. Chr. erbaut. Ursprünglich ein Vorbau der von Agrippa erbauten Thermen; seine Form durch dies besondre Verhältniss begründet, eine Nachahmung des Baptisteriums (eines der Haupträume in den Thermen), — falls das Gebäude nicht etwa in der ursprünglichen Absicht wirklich zu dem Zwecke eines Baptisteriums angelegt war. Als Tempel dem Jupiter Ultor geweiht. Den Namen Pantheon erhielt es, entweder, weil den darin befindlichen Statuen des Mars und der Venus die Attribute aller übrigen Götter beigegeben waren, oder weil seine majestätische Wölbung die Wölbung des Himmels nachahmte. Nach mehrfacher Feuerbeschädigung zuerst durch Hadrian, später, im J. 202, durch Septimius Severus restaurirt; nach dieser Restauration bis auf den heutigen Tag in seinen wesentlichen Theilen unverändert erhalten. — Ein grosser, mit einer Kuppel überwölbter Rundbau, der innere Durchmesser und die Höhe = 132 Fuss. An der Vorderseite ein geradliniger Vorbau mit einem Giebel, vor diesem ein korinthischer Porticus mit niedrigerem Giebel, aus 16 Säulen bestehend, 8 Säulen in der Fronte, ursprünglich auf 7 Stufen. Die korinthische Ordnung hier von trefflichen Verhältnissen und schöner Formation. Das innere Balkenwerk und die äussere Eindeckung des Porticus (wie auch die Bedeckung der Kuppel) bestanden ursprünglich aus Bronze; in dem Giebel war,

[1] Alterthümer von Athen, IV, c. 2.

[2] *Clérisseau, Antiquités de la France.* (Hier auch die übrigen, weiter unten zu erwähnenden Bauten von Nismes.)

aus vergoldeter Bronze, der Kampf Jupiters mit den Giganten dargestellt. Im Grunde des Porticus ist auf jeder Seite eine Nische, in denen die Statuen des Augustus und Agrippa standen. Die Thür ist noch antik, mit bronzenen Flügeln und durch bronzene Pilaster eingefasst. Aus verschiedenen Umständen scheint mit Gewissheit hervorzugehen, dass der Porticus nicht in der ursprünglichen Absicht lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, doch noch durch Agrippa, hinzugefügt wurde. — Im Inneren finden sich an der kreisrunden Wand acht grosse Nischen (mit Einschluss der Thürnische), die im Halbkreisbogen überwölbt sind. Von diesen sind nur die Thürnische und die gegenüberstehende völlig offen, die übrigen mit (je 2) korinthischen Säulen ausgesetzt und oberwärts durch das Gebälk dieser Säulen verbaut; über dem letzteren ist eine hohe Attika mit umherlaufender Pilasterstellung angeordnet, und darüber setzt die Wölbung der Kuppel mit einfachen (früher gewiss reich geschmückten) Kassetten auf. Die mächtige Form der Kuppel steht aber zu jenen Säulen- und Pilasterstellungen, welche den Raum auf eine kleinliche Weise theilen, in keinem Verhältnisse; ohne allen Zweifel gehören die letzteren einer der späteren Veränderungen, vermuthlich der des Hadrian, an, und die sämmtlichen Nischen waren ursprünglich offen, so dass sie eine grossartigere Theilung des unteren Raumes, ein bedeutsames Gegengewicht gegen die Form der Kuppel und somit ein harmonisches Ganze veranlassten.[1] In den Nischen scheinen die Hauptstatuen des Tempels gestanden zu haben, zu ihren Seiten frei vortretende Säulen (die, wie wir wissen, brozene Kapitäle hatten), und auf diesen kleinere Statuen, die als Caryatiden bezeichnet werden. Im Aeusseren erscheint die Kuppel flach; in der Mitte hat sie eine Lichtöffnung von 26 Fuss Durchmesser. — Im J. 608 n. Chr. ward das Pantheon, unter dem Namen S. Maria ad Martyres, dem christlichen Gottesdienst übergeben. Im Mittelalter verlor es die bronzene Eindeckung der Kuppel. Im J. 1632 nahm Papst Urban VIII die Bronzen des Porticus fort, um daraus u. a. das

[1] Bei dem grossartigen Eindrucke, den das Innere des Pantheons nach seiner ursprünglichen Anlage gewähren musste, erscheint nur der eine Umstand missfällig, dass der Bogen der Nischen, indem er sich gegen eine cylinderförmige Mauer öffnet, in einer unregelmässigen Kreislinie gebildet werden musste. Es scheint, dass man dies auch im Alterthum bald empfunden habe; wenigstens zeigt der, wohl nur um ein Geringes jüngere Bau der sog. Minerva Medica zu Rom (von dem weiter unten bei den Thermen die Rede sein wird), wie glücklich man, bei verwandter Anlage, diesen Uebelstand zu vermeiden gewusst hat.

colossale Tabernakel der Peterskirche durch Bernini giessen zu lassen. Derselbe Papst liess, ebenfalls durch Bernini, über dem hinteren Giebel des Porticus zwei mesquine Glockenthürmchen erbauen.

Der Tempel der Venus und Roma zu Rom, von Hadrian im J. 135 n. Chr. nach eignem Plane erbaut, der grösste unter allen uns bekannten Tempeln Roms, von dem wenigstens noch charakteristische Ruinen vorhanden sind. Von aussen erschien der Tempel als ein grosser korinthischer Dipteros von 10 zu 20 Säulen (160 zu 333 Fuss, die Säulen beinah von 6 F. Dm.) in einem Vorhofe, der von einer doppelten Säulenstellung umgeben war (300 zu 500 Fuss). Das Innere zerfiel in zwei gesonderte oblonge Cellen, deren Zugänge die beiden Giebelseiten des Gebäudes bildeten und deren jede an ihrer Hinterseite eine grosse Nische hatte, welche zur Aufstellung des Hauptbildes diente; mit diesen Nischen stiessen die Cellen aneinander. Die Nischen waren mit einer Halbkuppel, die Cellen mit einem Tonnengewölbe überdeckt, beide Arten der Wölbung mit vergoldeten Kassetten ausgefüllt. Kleinere Bildernischen waren in den Langwänden der Cellen angebracht; vor diesen liefen korinthische Säulenstellungen hin. Das Aeussere und das Innere bildeten an diesem Tempel, was die Hauptformen des Baues anbetrifft, allerdings kein harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze; aber für das Innere an sich war hier ein grossartig neues und eigenthümlich vollendetes Princip aufgestellt. Es ist gewissermaassen eine höhere Stufe des griechischen Hypäthralbaues, indem an die Stelle des unbedeckten Raumes jenes, von den Mauern getragene Tonnengewölbe trat.

Verwandte Einrichtung zeigt das Gebäude, welches Hadrian zu Ehren der Plotina, der Gemahlin Trajans, durch deren Mitwirkung er zum Throne gelangt war, zu Nismes in Frankreich aufführen liess. Es diente zu den gemeinschaftlichen Zwecken einer Basilika und eines Tempels. Es ist ein oblonger Raum, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, an den Langwänden kleine Nischen und vor diesen eine römische Säulenstellung vortretend. Das Tonnengewölbe, ohne Kassetten, mit breiten querüberlaufenden Gurtbändern (ursprünglich wohl mit Stuccaturen oder Malerei geschmückt). Im Grunde ebenfalls eine grössere Nische, diese viereckig, mit Pfeilern und Pilastern von sehr geschmackvoller Bildung. Um das Gebäude läuft, durch eine zweite Mauer gebildet, ein nicht ganz schmaler Umgang umher, der wohl zu den Zwecken der Basilika diente. Die Hauptmasse des Gebäudes ist erhalten, doch nichts von der äusseren Dekoration.

Andre Formen gewölbter Tempel erscheinen in den letzten Zeiten der römischen Kunst. Von diesen weiter unten.

Wie die Mehrzahl der Tempel, so schliessen sich auch die verschiedenen, für die Zwecke des öffentlichen Lebens bestimmten Hallen in ihren Formen vorzugsweise dem griechischen Baustyl an. Aber indem diese Hallenbauten bei den Römern einem ungleich grösseren Reichthum praktischer Interessen entgegenkommen mussten, gewannen sie, in ihrer Anlage, wie in ihrer Verbindung mit einander und mit anderen architektonischen Werken, soviel neue Eigenthümlichkeiten, erhielten sie, vornehmlich in der Stadt Rom selbst, zumeist ein so grossartiges Gepräge, dass schon in ihnen die besondre Auffassungsweise der römischen Kunst mächtig hervortreten musste.

Zu diesen Werken gehören zunächst die neuen Basiliken, die in der Zeit des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zu den Seiten des Hauptforums von Rom erbaut und nachmals mehrfach erneut wurden. Sie traten an die Stelle jener älteren, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erbauten Basiliken und überboten deren Pracht in der grossartigsten Weise. Es waren: die Basilica Julia, von Cäsar begonnen, von Augustus vollendet, und später in erweitertem Umfange erneut; — die B. Fulvia, an der Stelle der älteren desselben Namens um das J. 54 v. Chr. von Paullus Aemilius neugebaut, — und, mit dieser verbunden, die B. Aemilia, von demselben Paullus erbaut und im J. 31 v. Chr. vollendet, 20 Jahre darauf neugebaut, nach 35 Jahren abermals hergestellt. Von ihrer Pracht vornehmlich wird, wie von der eines Wunderwerkes berichtet. — Hier ist denn auch die Stelle, einiges Nähere über die Anlage der Basiliken bei den Römern zu sagen. Diese scheint sehr verschiedenartig gewesen zu sein, doch insofern übereinstimmend, als ein, von Säulen umschlossener oblonger Raum vornehmlich für den Handelsverkehr diente und an ihn sich ein besondrer Raum als Sitz der Rechtspflege, das sog. Tribunal, anschloss; das Tribunal wurde bei den Römern durchgehend im Halbkreise gebildet und nahm insgemein die obere Seite des Gebäudes, dem Eingange gegenüber, ein. Erhalten ist uns von solchen Gebäuden nur sehr Weniges, was eine nähere Anschauung gäbe. Wir gewinnen eine solche vornehmlich nur durch den Bericht des Vitruv (im Zeitalter des Augustus), über die Basilika, die er zu Fano erbaut hatte.[1] Dies Gebäude

[1] Vitruv. V, c. 1.

war durch Mauern umschlossen, Säulenstellungen theilten dasselbe in drei Schiffe und trugen die Decke des Mittelschiffes, während in den Seitenschiffen Gallerieen angebracht waren, deren Decke durch kleine Pilaster an der Rückseite der Säulen (je zwei übereinander) getragen ward, — eine Einrichtung, die freilich nicht als sonderlich ästhetisch bezeichnet werden kann. Aehnlich scheint, der Hauptsache nach, die Basilika von Pompeji eingerichtet gewesen zu sein, doch im Mittelschiffe unbedeckt, nach Art eines Hypäthraltempels. Ein auf Marmorplatten gravirter, aber nur in Fragmenten erhaltener Plan der Stadt Rom lässt u. a. einige Grundrisse von Basiliken erkennen; wichtig ist unter diesen besonders eine Andeutung der vorgenannten B. Aemilia, die mit zwiefachen Säulenreihen an den Seiten und vor dem Tribunal, somit fünfschiffig erscheint.

Das römische Forum mit seinen Prachtbauten reichte aber bei weitem nicht für die öffentlichen Bedürfnisse der mehr und mehr wachsenden Volksmenge aus. Kleine Märkte für den Bedarf des täglichen Lebens waren schon seit dem Beginn der republikanischen Zeit an verschiedenen Orten der Stadt angelegt. Ein grosser regelmässig gebauter Marktplatz war im J. 177 v. Chr. auf dem Berge Cälius, unter dem Namen des Macellum magnum erbaut worden. Einen neuen liess Augustus unter dem Namen des Macellum Liviae auf dem Esquilin anlegen. Diese Bauten bestanden in einem viereckigen Platze, von ein- oder mehrstöckigen Hallen umgeben, in der Mitte eine altarähnliche Vorrichtung zum Schlachten des Viehes oder zum Opfern, die letztere bei den Prachtanlagen dieser Art mit einem grossen Kuppeldache überwölbt. — Das sogenannte Pantheon neben dem Forum von Pompeji muss als ein solches Macellum betrachtet werden; dasselbe giebt zugleich, durch die fröhlichen Malereien seiner Wände, einen Begriff von der reichen künstlerischen Ausstattung, die auch bei diesen Anlagen statt fand.

Auch für die öffentlichen Volksversammlungen reichte das Forum nicht mehr hin. Julius Cäsar entwarf den Plan, ein neues riesiges Gebäude auf dem Marsfelde zu diesem Zweck zu erbauen; dies waren die sog. Septa Julia, die unter Augustus zur Vollendung kamen: ein Platz von 5000 Fuss im Umfange, durch Marmor-Wände umfasst, mit mächtigen Säulengängen umgeben und wiederum mit den mannigfaltigsten Werken bildender Kunst geschmückt.

Ebensowenig waren die Basiliken des Forums genügend, der täglich wachsenden Menge der Rechtshändel (einer Hauptleidenschaft der Römer jener Zeit) und dem ganzen vielgegliederten Schreiber-

und Beamtenwesen ein bequemes Unterkommen zu schaffen. Cäsar fasste auch dies Bedürfniss im grossartigsten Sinne auf; er schuf ein besondres Prachtforum, von Säulenhallen umgeben, hinter denen sich die Säle der öffentlichen Schreiber und Verwaltungsbehörden befanden, mit einem Tribunal für die Richter und mit einem mächtigen Tempel in der Mitte, der dem Ganzen das Gepräge höchster Würde gab. Den Tempel widmete er der Venus Genitrix. (Die Reste von der Nische des Tempelbildes und andre Architekturfragmente in dem sogenannten Tor de' Conti.) Cäsars Gedanke war so glücklich, dass er bei den folgenden Kaisern mannigfache Nachfolge fand und dass diese Prachtforen zu den eigenthümlichsten Schöpfungen der römischen Architektur gehören. — Das nächste Prachtforum war das des Augustus. Von dem Tempel des Mars Ultor, in der Mitte desselben, ist bereits die Rede gewesen. Ausser den Resten dieses Tempels sind auch noch bedeutende Theile der Umfassungsmauern des Augustischen Forums, namentlich das in dasselbe führende Thor, der sogenannte Arco de' Pantani, erhalten. — Ein drittes, unter dem Namen des *Forum Transitorium* ward durch Domitian, als Verbindung zwischen dem Cäsarischen und dem Hauptforum von Rom, erbaut; eigenthümlich waren demselben mehrfache Verbindungswege, die hindurch führten (daher der Name) und ein Janus-Tempel in der Mitte. — Das vierte war das Forum des Nerva oder *Forum Palladium*, welches wiederum zur Verbindung der sämmtlichen obengenannten Fora diente. An sich bestand es eigentlich nur aus einem Säulenhofe mit einem Tempel der Minerva. Die Säulen, von korinthischer Ordnung, liefen an der Mauer hin und trugen ein, über jeder einzelnen vorgekröpftes Gebälk; davon sind noch zwei, unter dem Namen der „Colonacce" erhalten. Der Tempel stand im sechszehnten Jahrhundert grossentheils noch aufrecht und ist uns durch eine alte Bauzeichnung bekannt.

Alle diese Anlagen wurden durch das Prachtforum des Trajan überboten, als dessen Baumeister Apollodorus von Damascus genannt wird. Es begann nahe an dem Forum des Augustus und zog sich in beträchtlicher Ausdehnung zwischen dem capitolinischen und quirinalischen Berge hin. Ein Triumphbogen führte auf den grossen Platz des Forums, in dessen Mitte sich ein Tempel des Trajan erhob und zu dessen Seiten Bibliothekgebäude hinliefen. Hinter diesen waren besondre Anlagen, zur Untermauerung jener Berge dienend; von den letzteren haben sich, am Quirinal, die (fälschlich) sogenannten Bäder des Paullus Aemilius, vermuthlich für einen Wachposten bestimmt, erhalten.

Dem Forum gegenüber lag die stolze Basilika Ulpia, ein fünfschiffiger, mit Bronze überdeckter Bau, der zu den höchsten Prachtbauten Roms gerechnet ward. An der Rückseite der Basilika lagen zwei kleine Tempel, dem Vater des Trajan und des Nerva gewidmet; und zwischen diesen ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Ehrensäule Trajans, die dem Kaiser im J. 112 vom Senate gewidmet ward, unter der seine Asche ruhte und über der sein Bildniss stand, emporstieg. Die Säule, mit ihrem reichen bildnerischen Schmuck steht noch an ihrer Stelle. Und noch weiter führte Hadrian diesen Bau; ein neuer Platz schloss sich jenen Anlagen an, in seiner Mitte ein riesiger Tempel, der vom Senate Roms dem Hadrian gewidmet ward; ein zweiter Triumphbogen beschloss die ungeheure Anlage.

So war das Trajanische Forum bis zum Anfange des Marsfeldes hinausgeführt. Hier schloss es sich an jene colossalen Septa Julia an. Aber noch war dem stolzen Geiste der römischen Herrscher diese unermessliche Fülle von Pracht und Glanz nicht genügend. Unter den Nachfolgern Hadrians, um die Mitte und in der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts, erhub sich jenseit der Septa ein neuer Verein von prächtigen Hallen, Tempeln, Basiliken, Ehrensäulen und Triumphbögen. Zu diesen gehören die Ehrensäule des Antoninus Pius, von der jedoch nur das marmorne Postament (im Vatican) erhalten ist, die Säule des Marcus Aurelius, noch an ihrer ursprünglichen Stelle, und die Reihe der Säulen, welche in die Façade der heutigen Dogana eingemauert sind, vermuthlich der Rest von einem Tempel oder einer Basilika des Marc Aurel. An diesen Werken sieht man übrigens bereits die Kennzeichen des sinkenden Geschmackes.

Neben diesen umfassenden Anlagen dürften hier noch manche einzelne Bauten zu erwähnen sein. So das Atrium Libertatis, welches unter Augustus erbaut wurde und eine Bibliothek und Schriftstellerbüsten enthielt; das, derselben Zeit angehörige Dirihitorium, ein ausgedehnter Bau unter Dach, zu verschiedenen Zwecken dienend, u. a. m. Auch der Porticus der Octavia, in der Nähe vom Theater des Marcellus (s. unten) ist hier zu nennen; er war ebenfalls unter Augustus gebaut. Von dem korinthischen Propyläum, welches in den Porticus führte, steht noch ein Theil; dieser gehört jedoch einer Restauration des Septimius Severus an.

Nächst den Prachtforen des Julius Cäsar und der Kaiser gehören die Thermen zu den eigenthümlichsten und grossartigsten Anlagen Roms. Diese sind, was ihre allgemeine Bestimmung anbetrifft, zunächst den griechischen Gymnasien gegenüberzustellen. Bei den letzteren verbanden sich mancherlei Räume für körperliche Uebung mit Baderäumen und mit andern Lokalen, die für wissenschaftliche Unterhaltung bestimmt waren. Bei den Römern trat der Begriff des Bades in den Vorgrund. Warme, lauwarme und kalte Bäder wurden in kunstreicher Verbindung angelegt; die Säle, für kaltes, wie für warmes Bad, gestalteten sich zu förmlichen Schwimmteichen; andre Räume erhielten eine ähnlich colossale Ausdehnung. Die Kunst des Wölbens, in ihren verschiedenen Weisen, fand hiebei die mannigfaltigste Anwendung. Doch ist hiemit der Begriff der Thermen keinesweges abgeschlossen; im Gegentheil war in ihnen neben dem Bade, welches allerdings einen der Hauptgenüsse im Römerleben ausmachte, Alles vereinigt, was zur Ergötzlichkeit des Lebens, zum behaglichsten Müssiggange dienen konnte, Alles, was die Laune des Tages an Spielen und Kunststücken mit sich brachte, Alles, was für Sinn und Auge einen Reiz darbieten konnte. Sie wurden von den Herrschern für das Volk erbaut, und diesem der freie Eintritt zu allen jenen Genüssen gestattet; sie waren das vorzüglichste Mittel, um das Volk, indem es zu den Genüssen der Reichen und Vornehmen emporgezogen ward, ganz für den Herrscher zu gewinnen und zugleich die edleren Regungen und Bestrebungen desselben um so sicherer zu unterdrücken. So wurden die Thermen freilich der völlige Gegensatz von dem, was die Gymnasien für Griechenland gewesen waren. Ihr Name (warme Bäder) ist ohne Zweifel von dem der warmen Heilquellen entlehnt, mit denen sich (wie heutiges Tages an den Badeorten) die reichsten Anlagen für den Genuss des Lebens vereinigt hatten, die aber nur den Reicheren zugänglich waren. Die allgemeinen Zwecke der Thermen machten eine riesige Ausdehnung und die Zusammenhäufung der prächtigsten Stoffe und Kunstwerke nöthig; ihre Ruinen sind zum Theil die Fundorte der vorzüglichsten Antiken geworden. Die besonderen Zwecke aber waren, je nach der herrschenden Mode, sehr verschieden; und so ist es höchst schwierig, wenn nicht unmöglich, die Bestimmung der erhaltenen Räume im Einzelnen deuten zu wollen.

Die ersten Thermen zu Rom wurden durch Agrippa, unter Augustus, angelegt. Zu ihnen gehörte der mächtige Bau des Pantheons. — In derselben Periode wurden die Thermen der Cäsaren Cajus und Lucius erbaut; zu diesen, wie es scheint,

gehört der merkwürdige Baurest, der unter dem Namen eines Tempels der Minerva Medica bekannt ist. Es ist ein zehnseitiger Bau, mit halbrunden Nischen und Bogenfenstern an den Seitenwänden, und mit einem Kuppelgewölbe überdeckt, welches die Andeutung der zehnseitigen Form beibehält. Die Anwendung des Zehnecks bot für eine reinere Durchbildung als bei dem kreisrunden Pantheon Gelegenheit; die Kuppel ist, nächst der des Pantheons, die grösste unter den alten Gebäuden Roms, die uns bekannt sind. — Andre Thermen, von denen sich Reste erhalten haben, sind die des Titus oder Trajanus, des Caracalla aus der früheren Zeit des dritten, und des Diocletian aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts. Die beiden zuletzt genannten waren vor allen übrigen durch Grösse und Pracht ausgezeichnet. Die des Diocletian hatten allein 3000 Badezimmer; der Hauptraum derselben ist durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli, ein zur Umgebung der Thermen gehöriges Rundgebäude in das Kirchlein S. Bernardino umgewandelt worden.

Neben den Thermen sind, als verwandte, doch ungleich weniger bedeutende Anlagen, die Nymphäen zu nennen, Gartenanlagen mit architektonisch umbauten Quellen und Spielplätzen, die wiederum zu einer geschmackvollen künstlerischen Behandlung Anlass gaben. Ein Paar Reste von solchen, die sich aus der späteren römischen Kunstzeit erhalten haben, sind das Nymphäum des Alexander Severus, in der Nähe der Kirche S. Croce in Gerusalemme, und die sogenannte Grotte der Egeria, ein Nymphäum des Almo, eines Nebenflüsschens der Tiber.

Sodann ist zu erwähnen, dass ausser den Bädern, welche die Thermen darboten, in Rom selbst und überall an den Orten römischen Verkehres eine Menge öffentlicher Badeanstalten, die von Privatpersonen gehalten wurden, befindlich waren. Natürlich war hier der künstlerische Schmuck nur eine Nebensache, obgleich die Einrichtungen für die verschiedenen Arten des Bades stets in gewissem Maasse umfassend und nicht ganz ohne Bedeutsamkeit der äusseren Erscheinung waren. Als Beispiele sind die schon erwähnten Bäder von Pompeji und die zu Badenweiler in Deutschland (im oberen Breisgau) zu nennen.

Nicht minder glänzend und grossartig erscheinen ferner die Gebäude, welche für die Schau von Spielen errichtet wurden. Dem Princip nach wurden dieselben wiederum nach dem Muster der griechischen Bauten solcher Art angelegt; gleichwohl zeigt

sich auch in ihnen der Geist der römischen Kunst in seiner vollen Eigenthümlichkeit. Sie wurden nicht nur auf eine mannigfaltigere Weise ausgebildet, nicht nur mit bedeutend gesteigerter Sorgfalt für die Bequemlichkeit und für das Behagen des schauenden Volkes eingerichtet; es entwickelte sich in ihnen auch, ungleich bedeutsamer in die Augen fallend, eine selbständige architektonische Kunst. Bei den griechischen Bauten war man vorzugsweise bedacht, für die Anlage der Sitzstufen ein Lokal von entsprechender Neigung aufzufinden, so dass sich an ihnen keine sonderliche äussere Architektur zeigen konnte; die römischen Anlagen dagegen wurden in der Regel auf ebenem Boden, aus gewölbten, übereinander gebauten Räumen, welche die Sitzstufen trugen, emporgeführt, und es entfaltete sich demnach an ihrem Aeusseren ein vielfach zusammengesetztes Ganze aus Pfeilern und Bogenöffnungen.

Die römischen Theater sind, mit Ausnahme der eben angeführten Umstände, den griechischen Theatern im Wesentlichen ähnlich; nur erhielt hier die Scene, welche die sämmtlichen Schauspieler aufzunehmen bestimmt ward, eine grössere Tiefe und die Orchestra wurde mit Sitzplätzen ausgefüllt. — Bedeutende Theaterbauten beginnen zu Rom bereits vor der Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zum Theil mit grosser Pracht, vorerst jedoch nur für die Zeit der Spiele und, der Hauptsache nach, aus Holz errichtet. Eins der merkwürdigsten dieser Art war das, welches der Aedil M. Aemilius Scaurus im Jahre 60 v. Chr., angeblich für 80,000 (?) Zuschauer, aufführen liess. Die Scene desselben bestand aus drei Stockwerken, mit 360 Säulen geschmückt, hinter denen die Wand unterwärts mit Marmor-Platten, in der Mitte mit Glas (Glas-Mosaik), oberwärts mit vergoldeten Tafeln versehen war; ausserdem waren 3000 eherne Bildsäulen, viele Gemälde und Teppiche zur Auszierung des Theaters angewandt. — Wenige Jahre später baute der Tribun Curio zwei mächtige Holztheater, beide nebeneinander stehend; sie ruhten auf Zapfen; nach Beendigung der scenischen Spiele bewegten sie sich, während das Volk noch die Sitzplätze ausfüllte, gegeneinander und bildeten so ein Amphitheater, auf welchem Kampfspiele vorgeführt wurden. — Das erste Theater aus Stein, 4000 Zuschauer fassend, liess Pompejus erbauen; die Sitzstufen desselben führten zu einem Tempel der Venus Victrix empor, und das ganze Theater bildete somit gewissermaassen den Vorbau des Tempels. — Erhalten ist aus der Zeit Augusts das Theater des Marcellus zu Rom. Die gewölbten Räume unter den Sitzplätzen desselben öffnen sich nach aussen durch zwei Reihen von Arkaden, mit dorischen und ionischen

Halbsäulen, die eine einfach tüchtige Ausbildung des römischen Styles zeigen. Sonst sind unter den erhaltenen Theaterresten die von Pompeji, das Theater zu Gabala in Syrien, u. a. zu nennen.

Die Amphitheater, zur Schau blutiger Thier- und Menschenkämpfe dienend, waren der milderen griechischen Sitte fremd; sie gehören wesentlich der italischen Kunst an und sind von den Etruskern auf die Römer übergegangen, bei denen sie zum Theil eine riesige Ausdehnung erhielten. Sie bestanden aus einem grösseren Schauplatz, der Arena, zumeist von elliptischer Form, um den die Sitzstufen der Zuschauer rings umher emporstiegen. — Das erste bedeutendere Amphitheater wurde zu Rom durch Julius Cäsar errichtet; doch war dieses noch von Holz; das erste aus Stein erbaute daselbst Statilius Taurus unter August. — Vor allen berühmt aber war das Flavische Amphitheater, welches von Vespasian begonnen und von Titus im J. 80 n. Chr. beendet ward; es führte im gemeinen Sprachgebrauch den Namen Colosseum, vermuthlich von dem Coloss des Nero, der in seiner Nähe stand, und ist unter diesem Namen noch gegenwärtig, als die mächtigste Ruine des gesammten römischen Alterthums, erhalten. Die Länge desselben beträgt 591, die Breite 508 Fuss (die Arena 273 zu 173 F.), die Höhe ursprünglich mehr als 180 Fuss. Es fasste ungefähr 87,000 Zuschauer. Im Inneren waren die obersten Sitzstufen durch einen grossartigen Säulenkranz umfasst. Im Aeusseren öffnen sich die gewölbten Räume unter den Sitzstufen durch drei Reihen von Arkaden (80 in jeder Reihe) mit Halbsäulen von dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung: über der obersten Reihe ist noch eine Ordnung korinthischer Pilaster. Durch das Hauptgesims wurden erzbeschlagene Masten gesteckt, welche von Consolen getragen wurden und an denen ein ungeheures, oft mit mährchenhafter Pracht ausgestattetes Zeltdach zum Schutz gegen die Sonne befestigt ward. Die Arena bildete einen Bretterboden, der auf tiefen Mauern ruhte; hier waren, je nach den vorhandenen Mitteln, die verschiedenartigsten Einrichtungen getroffen, um die wundersamsten Erscheinungen hervorzubringen; reissende Thiere wurden durch dieselben, oft in übermächtiger Anzahl, aus dem Schooss der Erde hervorgeworfen; einst trat, wie durch einen Zauberschlag, ein ganzer Wald mit ausländischen Vögeln an's Licht. Natürlich gehören somit die jetzigen unterirdischen Anlagen der Arena der jüngsten Benützungszeit derselben, dem fünften Jahrhundert n. Chr., an. — Unter den an andern Orten erhaltenen Amphitheatern sind vornehmlich die von Pompeji, Capua,

Verona, Pola und das zu Nismes, das letztere von eigenthümlich tüchtiger Architektur, anzuführen.

Zur gewaltigsten Anlage erwuchs das Amphitheater in der sogenannten Naumachie, wo die Arena sich zum weiten Bassin gestaltete, welches zur Schaustellung von Seegefechten bestimmt war. Die erste Naumachie war von Julius Cäsar erbaut; eine zweite, grössere von August, an der Stelle der Cäsarischen (das Bassin derselben war 1200 Fuss breit und 1800 Fuss lang). Eine dritte, wiederum, wie es scheint, an der Stelle der vorigen, erbaute Domitian; Trajan zerstörte sie.

Der römische Circus war dem griechischen Stadium und Hippodrom ähnlich, doch erhielt derselbe wiederum manche Eigenthümlichkeiten der inneren Ausbildung. Dahin gehört namentlich die Spina, ein erhöhter Rücken, der sich in der Mitte des Circus hinzog und der zur Bestimmung des wiederholten Umlaufes beim Wettrennen diente. Mancherlei architektonische und bildnerische Werke waren auf der Spina aufgestellt; an ihren Enden befanden sich die sogenannten Metae (die Ziele), über denen sich kleine Spitzkegel (von jener altitalischen Form) erhoben. Der Circus war vornehmlich für den Wettlauf der Wagen und Reiter errichtet; doch diente er auch zu den Zwecken des Amphitheaters und der Naumachie, zur Aufführung von Tänzen, zu Volksversammlungen u. s. w. — Der berühmteste Circus zu Rom war der Circus maximus, gegründet in den Zeiten der königlichen Herrschaft, erweitert und vergrössert von Cäsar, sowie nachmals von Trajan. — Erhalten sind nur die Ruinen von dem Circus des Maxentius (gewöhnlich als C. des Caracalla bezeichnet), aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts n. Chr. Derselbe ist 1482 Fuss lang und 244 F. breit.

Der Brückenbau gewann in der römischen Architektur, durch seine mächtig geschwungenen Bögen, ein grossartig künstlerisches Gepräge. Auch verband sich mit den einfachen Hauptformen oft eine weichere Ausbildung, indem sich über den Pfeilern der Brücke, zwischen den Bögen, zierliche Bildernischen gestalteten, oder indem leichte Säulen und Statuen über den Rändern der Brücke aufgestellt waren oder Triumphbögen ihre Zugänge bildeten.

Als Beispiele von erhaltenen Werken sind u. a. zu nennen: der einfachere Pons Aelius (jetzt P. S. Angelo) und der zierlichere Ponte rotto (P. Palatinus oder Senatorius) zu Rom,

sowie die ebenfalls zierlich ausgebildete Brücke des Augustus zu Rimini.

Dann sind die Wasserleitungen, in dieser Zeit zumeist nicht mehr unter der Erde, sondern auf unzähligen Bogenreihen, oft auf mehreren übereinander, fortgeführt, höchst charakteristisch für die Physiognomie einer römischen Stadt, vornehmlich Roms selbst, der sie von den benachbarten Höhen, oft aus ansehnlicher Ferne, entgegeneilen. Ohne eine höhere künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen, sind sie doch von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung. Auf die äusserst verständigen und zweckmässigen Einrichtungen, die dabei für den Lauf, für die Reinheit und Frische des Wassers, für dessen Vertheilung u. s. w. getroffen waren, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Die grossen Wasserbehälter im Inneren der Stadt, in denen sich das hereingeführte Wasser sammelte und aus denen dasselbe weiter vertheilt ward, wurden wiederum mit dem mannigfaltigsten künstlerischen Schmucke ausgestattet; ebenso die Brunnen, welche die öffentlichen Plätze zierten. Agrippa allein hatte 700 solcher Brunnen, darunter 105 springende, in Rom aufgeführt und dabei 300 Statuen und 400 Marmorsäulen verwandt. Der Rest eines solchen Brunnens ist die sogenannte Meta Sudans, in der Nähe des Colosseums; ein ansehnlicher, aus Ziegeln erbauter Kegel, aus dem sich ein Wasserstrahl in mächtiger Höhe erhob; am unteren Theil war der Kegel mit mehreren Vorsprüngen umgeben, an denen der nieder stürzende Strahl Cascaden bildete.

Die Denkmäler, die dem Gedächtniss Einzelner errichtet wurden, nehmen in der römischen Kunst eine sehr bedeutsame Stelle ein und erscheinen in sehr verschiedenartiger Gestalt. Im Allgemeinen sind sie nach den beiden Gattungen der Ehrenmäler und der Grabmäler zu unterscheiden (obgleich beide in einzelnen Fällen auch in einander übergehen).

Unter den Ehren-Denkmälern sind zunächst die Säulen zu nennen. Diese waren zu Rom schon früh als Denkmäler der Sieger im Gebrauch; für die Feier von Seesiegen wurde die Säule auf eigenthümliche Weise, durch Schiffschnäbel und Anker, ausgeschmückt, — die sogenannte Columna rostrata, deren Erscheinung übrigens nicht sonderlich künstlerisch ist. — Als vorhandene Ehrensäulen einfacherer Art sind zu nennen: die des Menander zu Mylasa in Carien, aus der Zeit Tibers; die des Alexander Severus zu Antinoe in Aegypten; die des Diocletian

zu Alexandria in Aegypten. Alle drei sind von korinthischer Art; die zweite von ihnen hat über der Basis einen Kranz hoher, emporgerichteter Akanthusblätter, eine Form, die für eine einzelstehende Säule sehr glücklich erscheint. Ihnen reiht sich die schon genannte Säule des Antoninus Pius zu Rom an. — In reichster Ausbildung erscheinen dagegen die, ebenfalls schon erwähnten Säulen des Trajan (von 92 Fuss Höhe) und des Marc Aurel zu Rom. Diese haben ihre Bedeutung zunächst durch die umgebenden Architekturen, aus denen sie malerisch emporstiegen. In ihrer Hauptform sind sie von dorischer Bildung. Um ihre Schäfte windet sich ein Band mit Reliefdarstellungen, die Siegesthaten der Gefeierten enthaltend, bis zur Spitze empor. So brillant ein solcher Schmuck erscheint, so ist derselbe gleichwohl bereits ein sehr deutliches Zeugniss der Entfremdung von dem reinen künsterischen Sinne; denn dieser Reliefschmuck zerstört ebenso die eigenthümliche Lebenskraft der Säule, als ihm selbst auf keine Weise eine umfassende Anschauung, somit ein wirksamer Eindruck zu Theil werden kann.

Die bedeutsamsten Ehren-Denkmäler sind die Ehren-Bögen oder Pforten. Ihre Form war in den gewölbten Stadtthoren bereits vorgebildet, und es bleibt auch bei ihrer Errichtung der Begriff des Thores stets zu Grunde liegend, mochten sie als Monumente für allgemeine, dem Lande erzeigte Wohlthaten — namentlich für die Ausführung wichtiger Strassenbauten, wobei sie an den Beginn der Heerstrasse gesetzt wurden, — errichtet sein, oder mochten sie, als Triumphbögen, die Bestimmung haben, an den Triumphzug des glorreichen Siegers zu erinnern. Sie gehören der römischen Kunst ganz eigenthümlich an und zeigen dieselbe wiederum in ihrer ganzen Majestät. Durch die Bedeutsamkeit der Masse, durch die stolze Ruhe, welche die Bogenform herbeiführt, durch die verschiedenartige Theilung, in der sich die Gelegenheit zum reichsten bildnerischen Schmucke darbietet, durch das Plateau auf ihrer Oberfläche, welches zur erhabenen Aufstellung mächtiger Standbilder, besonders von Quadrigen, geeignet ist, sind sie von der grossartigsten monumentalen Wirkung. Halbsäulen oder frei vortretende Säulen mit ihrem Gebälk bilden insgemein den Einschluss des Bogens; darüber erhebt sich eine Attika, welche die Inschrift trägt und auf der die Standbilder ruhen. Die reichste Ausbildung und Ausschmückung findet sich bei den Triumphbögen.

Schon in den letzten Zeiten der römischen Republik wurden, wie bereits bemerkt, Triumphbögen errichtet, doch ist von solchen Nichts erhalten. Unter denen, die wir kennen, sind die frühsten

die des **Augusts**. Zwei Bögen wurden ihm wegen Wiederherstellung der grossen Flaminischen Heerstrasse errichtet; von diesen ist der zu **Rimini** (ein einfach zierlicher Bau) übrig; ein andrer zu **Susa** in Piemont, ein dritter zu **Aosta** am Fusse der Alpen (dieser ein Siegesbogen). Doch sind die ebengenannten nicht von hervorstechender Bedeutsamkeit. — Ihnen sind zunächst anzuschliessen zwei Bögen des **Trajan**: der eine am Hafen von **Ancona**, ein Werk von schöner Ausbildung, in Bezug auf die Herstellung des Hafens errichtet; der andre zu **Benevent**, wegen Wiederherstellung der Appischen Strasse. — Der besten Zeit der römischen Kunst gehört der Bogen der **Sergier** zu **Pola** in Istrien an; gedoppelte korinthische Halbsäulen zu den Seiten des Bogens geben demselben ein eigenthümlich kräftiges Gepräge.

Sodann sind vornehmlich die drei **Triumphbögen** zu nennen, welche sich (neben einigen andern gewölbten Thoren) in **Rom** erhalten haben. Der frühste unter diesen ist der des **Titus**, in seiner Hauptanlage dem ebengenannten Bogen der Sergier ähnlich, doch nicht so energisch, wenn auch nicht ohne Geschmack durchgebildet; die Halbsäulen tragen römische Kapitäle von trefflicher Entwickelung dieser Form. — Die beiden andern Triumphbögen sind die des **Septimius Severus** und des **Constantin**; diese haben eine grössere Anlage, indem sie aus einer grossen Hauptpforte und zwei kleineren Nebenpforten bestehen, zwischen und neben denen freistehende Säulen, ursprünglich zu Trägern von Statuen bestimmt, vortreten. Eine edlere Durchbildung, schönere Verhältnisse, eine treffliche räumliche Eintheilung werden am Bogen des Constantin ersichtlich; dies darf, was die späte Zeit des Constantin (im vierten Jahrhundert) anbetrifft, nicht befremden, da dieser Bogen grossentheils aus den Stücken eines Trajansbogens errichtet ist und somit ohne Zweifel auch dessen ganze Anlage wiederholt hat (die späteren Theile des Bogens sind von sehr roher Arbeit). Der Bogen des Septimius Severus, im J. 203 erbaut, ist in den angegebenen Beziehungen schon ungleich mehr untergeordnet. — Neben dem letzteren ist eine kleine Ehrenpforte zu nennen, welche demselben Septimius Severus von den Kaufleuten und Wechslern am **Forum Boarium** errichtet wurde; sie ist aber nicht in Bogenform, sondern wagerecht überdeckt. Die Ueberladung dieses Werkes mit bildnerischen u. a. Zierden zeigt, sowie deren rohe Arbeit, ebenfalls schon den sinkenden Geschmack.

Ein Paar gewölbte Prachtpforten zeigen das Bestreben, mit der Bogenform mehr, als es sonst in der römischen Kunst üblich war, eine Anordnung im Style der griechischen Architektur zu

verbinden. Sie gehören der Zeit des Hadrian an, durch den auch anderweitig eine solche Wiederaufnahme des griechischen Geschmackes bewirkt ward. Die eine findet sich zu Athen[1] und bildet die Verbindung mit der alten Stadt und der von Hadrian erbauten Hadriansstadt; die andre in Aegypten, in dem ebenfalls von Hadrian gegründeten Antinoe.[2] Beide, und ganz besonders die letztere, erscheinen indess nicht in einer höheren harmonischen Durchbildung. — Eine gewölbte Prachtpforte von einfacherer und feinerer Behandlung im griechischen Sinne findet sich auf der kleinen Oase bei Aegypten, zu El Kasr.[3]

Auch in den anderen römischen Provinzen (namentlich in Frankreich) sind noch mancherlei Prachtthore und Triumphbögen erhalten, die indess zumeist einen minder reinen Geschmak zeigen und mehr den Zeiten der sinkenden Kunst angehören.

Ausserdem dürften für Ehren-Denkmäler noch mancherlei besondre Formen zur Anwendung gekommen sein. So erscheint z. B. das Monument des Philopappus zu Athen, um 110 n. Chr. erbaut, als eine grosse, architektonisch ausgebildete und mit Statuen und anderm Bildwerk verzierte Nische. —

Die Grabmäler sind theils unter der Erde gearbeitet und ohne eine bedeutendere Entfaltung architektonischer Formen, theils sind sie, als mehr oder weniger bedeutsame Werke, über der Erde angelegt. Die unterirdischen Gräber sind entweder in den Fels gearbeitet — einzeln oder in grösserer Verbindung, zuweilen sehr ausgedehnte Anlagen (wie namentlich die Catacomben von Rom, Neapel, Syracus, Malta, Alexandria u. s. w.); oder sie sind gemauert und überwölbt. Die innere Einrichtung ist verschieden. An den Wänden sind insgemein Nischen, reihenweis übereinander geordnet, zur Aufnahme der Aschengefässe; Gräber von solcher Beschaffenheit führen den Namen der Columbarien. Die Eingänge, wenn dieselben sich an der Seite eines Hügels befinden, sind zuweilen architektonisch dekorirt; als Beispiel solcher Anlage ist das Grabmal der Familie Furia bei Frascati zu nennen.

Bei den eigentlichen, über der Erde angelegten Grabdenkmälern ist zunächst jenes alterthümlich italische Princip einer kegelförmigen Anlage oder der eines Rundthurmes, das sich ohne Zweifel auf einer fortgesetzten einheimischen Ueberlieferung gründet,

[1] Alterthümer von Athen, III, c. 3.
[2] *Description de l'Egypte, Antt. IV, pl. 57, ff.*
[3] *Caillaud, Voyage à Méroé, II. pl. 39, ff.*

vorherrschend. Ein Paar einfache Anlagen dieser Art sind in der Gegend von Neapel erhalten: das sogenannte Grabmal des Virgilius am Posilipp, ein einfacher Kegel auf quadratem Unterbau; und ein andres, auf dem Wege von Caserta nach Capua, aus drei Rundbauten übereinander, von denen die oberen stets in verjüngtem Durchmesser bestehen. — Einen quadraten Unterbau mit rundem thurmartigen Oberbau bildet das sogenannte Grabmal der Servilier bei Rom, nahe am Circus des Maxentius. Aehnlich, nur reicher dekorirt, ist das Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom, aus der Zeit des Julius Cäsar; so auch das der Plautier bei Tivoli. Das Grabmal des L. Munatius Plancus bei Gaeta besteht aus einem einfachen, starken Rundthurme, der mit einem dorischen Friese bekrönt ist. — Viereckige Grabthürme finden sich mehrfach bei Rom, an der Appischen Strasse; doch sind sie zumeist sehr zerstört.

Bei einigen Monumenten ward diese hochalterthümliche Form in riesigem Maasse vergrössert und zugleich mit reichster künstlerischer Dekoration versehen. Diese sind: Das Mausoleum des Augustus, auf dem Marsfelde; ein Rundbau, in mehreren colossalen Absätzen emporsteigend. Die Absätze bildeten Terrassen mit Baumpflanzungen; auf dem Gipfel stand die Statue Augusts. Von dem Unterbau sind die Reste erhalten. — Das Mausoleum des Hadrian, über einem quadraten Unterbau von 320 Fuss Breite ebenfalls ein in mehreren colossalen Absätzen emporsteigender Rundbau (der unterste Absatz hat 226 F. im Durchmesser.) Auf dem Gipfel stand eine riesige Quadriga mit der Statue Hadrians. Die untern Theile des Mausoleums sind als Kern des heutigen Castells S. Angelo erhalten. — Das sogenannte Septizonium, ein Mausoleum des Septimius Severus, vermuthlich in sieben Absätzen emporsteigend. (Hievon ist nichts mehr erhalten. Alte Abbildungen eines, jetzt verschwundenen Gebäudes, welches als das Septizonium benannt ward, zeigen einen thurmartigen Säulenbau, der in mehreren Absätzen unverjüngt emporstieg.)

An diese Werke reiht sich ein merkwürdiges Monument zu Constantine in Afrika, welches eine Nachahmung des Mausoleums zu Halicarnassus zu sein scheint. Es ist ein grosser, von Säulen umgebener Rundbau, über dem sich ein Stufen-Kegel erhebt. — Dann fand auch die Form der ägyptischen Pyramiden Eingang. Als solche ist die noch erhaltene Pyramide des C. Cestius zu Rom, aus der Zeit des Augustus, zu nennen, die eine Höhe von 112 Fuss hat. Andre Pyramiden, die jetzt verschwunden sind, sah man im Mittelalter zu Rom. Grösser noch

als die des Cestius war namentlich eine, die sich auf dem Vatican, in der Nähe der jetzigen Kirche S. Maria Traspontina, befand.

Andre Grabmäler, zumeist von kleinerer Dimension, zeigen eine verschiedenartig freie Decoration. Häufig findet sich bei ihnen, über einem cubischen Unterbau, ein altarähnlicher oder tempelartig verzierter Aufsatz. So bei vielen der Grabmäler Pompeji's, so auch bei mehreren, die sich in der Nähe von Rom und von Tivoli erhalten haben. Ein nicht unzierliches Werk solcher Art, von schlankem Verhältniss und leichter Spitze, zugleich mit dem reichsten Reliefschmuck versehen, ist das Grabmal der Secundiner zu Igel, unfern von Trier. — Manche auch sind als wirkliche Tempel gestaltet. So namentlich einige bei Rom, in der Gegend der sogenannten Grotte der Egeria. Das eine von diesen ist der angebliche Tempel des Deus Rediculus, ein zierlicher Backsteinbau aus der Zeit Hadrians; das andre die heutige Kirche S. Urbano, gewöhnlich als Bacchustempel bezeichnet.

Bei der ganzen Richtung, welche das Römerleben seit dem Beginn der Weltherrschaft gewonnen hatte, musste sich natürlich auch in der Privat-Architektur eine glänzende und reiche Entfaltung zeigen. Eigenthümlich ist die römische Häuseranlage, im Gegensatz gegen die griechische, zunächst dadurch, dass in ihr die Frauenwohnung minder bestimmt von der Männerwohnung gesondert ward; dann durch die Verbindung des italischen (etruskischen) Atriums mit den, der griechischen Architektur entsprechenden Räumen. Das Atrium bildete den Mittelraum in dem vorderen Theil des Gebäudes und diente für die öffentlichen Geschäfte des Hauses; weiter hinten schloss sich der Hof mit seiner Säulenumgebung an. Aber die Häuser wurden zum Theil in grosser Ausdehnung aufgeführt und enthielten dann oft eine Reihe von Räumen, die ihnen das Gepräge einer öffentlichen Bestimmung zu geben schienen. Aehnlich umfassend wurden die Villen der Vornehmen angelegt. Die bedeutendsten Bauten dieser Art waren natürlich die der Kaiser.

Schon in den letzten Zeiten der Republik waren, im Widerspruch gegen die Strenge der alten Römersitte, die prunkvollsten Privatwohnungen erbaut worden. Diesen schlossen sich die Anlagen in den ersten Zeiten der Kaiser an. Doch war die Wohnung des Augustus, auf dem Palatin, von der der übrigen Reichen nicht wesentlich unterschieden. Eine neue Erscheinung aber bot Nero's s. g. goldnes Haus dar, dessen Anlage sich vom Palatin aus über

die angrenzenden Tiefen hin erstreckte, dessen Prunkräume von Gold, edeln Steinen, Perlen u. s. w. erglänzten und in dessen Umfang ganze Felder, Wiesen, Weinberge und Wälder eingeschlossen waren. Doch verschwanden diese Anlagen bald vor dem Hasse des Volkes und vor der Baulust von Nero's Nachfolgern. Domitian gründete einen neuen Kaiserpalast auf dem Palatin; die späteren Kaiser bauten daran fort; die interessantesten Baureste, die sich auf dem Palatin (in den farnesischen Gärten und in der Villa Spada) erhalten haben, gehören dem Domitianischen Bau an.

Im höchsten Grade ausgedehnt war sodann die Villa des Hadrian zu Tivoli, von der noch ein unermessliches Labyrinth von Ruinen übrig ist. Sie bestand aus Wohnräumen der mannigfaltigsten Art, aus einer Menge grösserer und kleinerer Hallen, mehreren Theatern, Thermen, u. s. w. Diese Gebäude führten zum Theil die Namen griechischer und ägyptischer Anlagen: Lyceum, Academie, Prytaneum, Canopus, Poekile, Tempe, Hades. — Von der grossen Villa des Diocletian zu Salona, die in der Form eines mächtigen Feldlagers angelegt war, wird im Folgenden die Rede sein. — Ein Paar Villen von einfach behaglicher Einrichtung lernen wir aus den Briefen des jüngern Plinius, eines Zeitgenossen des Trajan, kennen.[1] Die eine, am Seestrande belegen, führte den Namen Laurentinum; die andre, ein Landsitz mit mannigfachen Gartenanlagen, hiess Tusculum.

§. 5. Die spätere Zeit der römischen Architektur.

Mit der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts n. Chr. entwickeln sich in dem Style der römischen Architektur mancherlei, zum Theil sehr auffällige Veränderungen. Bis dahin war durchweg eine einfache Vereinigung der griechischen Architekturformen mit dem römischen Massenbau erstrebt worden; und wenn diese Vereinigung nur selten auf eine innerlich harmonische Weise durchgeführt werden konnte, so war gleichwohl im Allgemeinen ein grossartiger Eindruck erreicht worden, hatten durchweg die einfach klaren Linien, in denen das Wesen der classischen Kunst besteht, vorgeherrscht. Jetzt aber tritt das Bestreben hervor, die Masse auf eine mannigfaltigere Weise zu gliedern, sie reicher zu beleben, die Theile in verschiedenartigerem Wechsel aufeinander folgen zu lassen. Den einfachen Formen des griechischen Säulenbaues und

[1] Plin. Ep. 2, 17; 5, 6. Vergl. u. a. Hirt's Gesch. der Bauk., III, S. 295, ff.

der italischen Gewölb-Architektur vereinigen sich nicht selten bunt geschweifte, phantastische Bildungen. Pilaster, Halbsäulen, frei vortretende Säulen unterbrechen die Wandflächen häufiger als bisher; Nischen und Tabernakel der verschiedenartigsten Form füllen die Räume zwischen ihnen aus, oft in mehrfachen Reihen übereinander; die Giebel der Tabernakel erscheinen öfters in gebrochenen Formen; Reihen von Säulchen, frei von Consolen getragen und einzig zur Dekoration bestimmt, treten an den oberen Theilen der Wände hervor; Bögen setzen unmittelbar über den Säulen auf. Die verzierenden Glieder, die Ornamente werden noch mehr gehäuft, oft in dem Maasse, dass die Hauptglieder zwischen ihnen ganz verschwinden. Das innere Wesen der griechischen Architektur, — die bis dahin vorzugsweise den Römerbauten ihre künstlerische Bezeichnung gegeben hatte, — fällt in sich zusammen; die Kunst der alten Welt geht ihrer Auflösung entgegen. Dies bezeugt auch die äussere Technik, die mehr und mehr mangelhaft wird; auf übereinstimmendes Maass und Verhältniss, auf eine reine Bildung der architektonischen Glieder wird minder streng gesehen; in den Bauten des vierten Jahrhunderts erscheint sogar eine durchaus nüchterne und rohe Behandlung des Einzelnen als vorherrschend.

Aber mitten in dem Untergange des Alten treten zugleich die Principien einer neuen Kunst immer deutlicher hervor. Es liegt in den vorgenannten Neuerungen ein, an sich allerdings sehr gültiges Bestreben, wenn dasselbe vorerst auch noch in der Wahl der Mittel fehlgreifen mochte, wenn es sogar auch der Entwickelung ganz neuer Volksthümlichkeiten bedurfte, um dasselbe zu befriedigenden Resultaten hinauszuführen. Im Ganzen wird auf eine mehr malerische Wirkung hingearbeitet und eine solche oft nicht ohne Glück erreicht. Im Einzelnen machen sich neue Motive der architektonischen Entwickelung bemerklich. In diesem Bezuge ist vor Allem wichtig die selbständigere Behandlung des Gewölbe- und Bogenbaues, theils in eigenthümlicher Anwendung des Kreuzgewölbes, theils darin, dass man, wie bemerkt, Bögen unmittelbar von Säulen ausgehen liess. Diese letztere Anordnung zeigt sehr deutlich, dass man sich endlich der lebenvolleren Verbindung, welche die Bogenreihe an der Stelle des starren Architravs hervorbringt, und ihres günstigen Verhältnisses zu einem grösseren Ganzen bewusst worden war, wenn man auch nicht mehr die Kraft hatte, eine solche Composition organisch durchzubilden.

Die Hauptmotive dieser neuen Umwandlung der antiken Architektur hat man, wie es scheint, im Orient zu suchen. Dort wurden in dieser Zeit verschiedene grossartige Unternehmungen ausgeführt,

an denen sich jene neuen Elemente zuerst mit Entschiedenheit sichtbar machten. Es ist der mehr prunkhafte, mehr zum Phantastischen geneigte Geschmack der orientalischen Völker, der hier, als die Bande europäischer Gesittung und europäischen Formensinnes lockerer wurden, wiederum mit neuer Kraft hervortrat, und der in mancherlei Beispielen auch zu einer unmittelbaren Verbindung griechisch-römischer mit orientalischen Formen führte.

Vornehmlich bedeutend sind in diesem Bezuge die mächtigen Anlagen zweier Städte Syriens, von denen sich zahlreiche Reste auf unsre Zeit erhalten haben.[1] Die eine dieser Städte ist Palmyra (Tadmor), vorzüglich blühend im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. Grössere und kleinere Tempel, Basiliken, offne Säulenhallen, Prachtpforten, Wasserleitungen u. dergl. bilden hier ein höchst umfassendes Ganze. Ausgezeichnet ist darunter ein vierdoppelter Säulengang von 3500 Fuss Länge. In Bezug auf den architektonischen Styl (der hier noch verhältnissmässig reiner erscheint), sind besonders die Prachtpforten interessant; die Archivolten ihrer Bögen werden von Pilastern getragen und das Ganze auf ansprechende Weise durch eine Pilaster-Architektur umfasst, wobei die Flächen der Pilaster, der Architrave, der Archivolten Gelegenheit zu reichen ornamentistischen Füllungen darboten. In einem Thale bei Palmyra findet sich sodann eine grosse Anzahl eigenthümlicher Grabmäler, zumeist viereckige Thürme, oberwärts mit einem Erker (von ähnlicher Behandlung wie jene Pforten) und darin die bildlichen Darstellungen. — Die zweite Stadt, ebenfalls sehr reich an Bauresten, ist Heliopolis (Baalbeck). Hier tritt jene buntere Behandlungsweise, jene Ueberladung und mannigfache Theilung der architektonischen Maassen bereits sehr auffallend hervor. Besonders ausgezeichnet sind drei Tempel; der kleinste Tempel ist ein Rundbau mit einer Säulenstellung umher, deren Anordnung einen ganz eignen, barock phantastischen Sinn verräth.

Mancherlei andre asiatische Architekturen reihen sich denen der eben genannten Städte an. So zunächst die Felsengräber bei Jerusalem,[2] im Thale Josaphat, die theils nur durch architektonisch dekorirte Eingänge ausgezeichnet sind, theils aber auch freistehende Werke bilden, in denen sich die Andeutung griechischen Säulenbaues mit orientalischer Pyramidenform verbindet. —

[1] *Cassas, voyage pittoresque de la Syrie.*

[2] *Cassas*, a. a. O. — Pococke's Beschreibung des Morgenlandes, t. 5 — 7. U. a. m.

So ferner die höchst merkwürdigen Ruinen der Felsenstadt **Petra** (südlich von Palästina).[1] Diese bestehen theils aus den Resten von frei aufgeführten Gebäuden, Tempeln, Triumphbögen u. dergl., an denen man eine Verwandtschaft mit den vorgenannten syrischen Architekturen wahrnimmt; theils sind es aus dem Felsen gemeisselte Architekturen, zumeist Façaden von Gräbern, die, in grösserer oder geringerer Dimension, die griechisch-römischen Formen auf eine mannigfaltige und phantastische, zuweilen aber nicht geschmacklose Weise angewandt zeigen. Höchst elegant, in der Anordnung, wie besonders in der Ausführung, erscheint namentlich das eine von diesen Felsmonumenten, welches die Bewohner jener Gegend als das Schatzhaus des Pharao (Khasne Pharao) benennen. — So mancherlei Baureste in Klein-Asien, zu Ephesus, Labranda, Laodicea u. a. O.; besonders ein merkwürdiges Monument zu **Mylasa**, wo Pfeiler und mit Pfeilern zusammengesetzte Halbsäulen wiederum einen pyramidenförmigen Oberbau tragen.[2]

Ungleich wichtiger und interessanter jedoch, als diese sämmtlichen Anlagen, ist das mächtige **Schloss** (oder Villa), welches sich Kaiser **Diocletian**, nachdem er dem Regimente entsagt, im Anfange des vierten Jahrhunderts zu **Salona** (dem heutigen Spalatro) in Dalmatien erbauen liess, und davon ebenfalls noch bedeutende Reste erhalten sind.[3] Die Anlage bildet ein grosses Viereck von 705 Fuss Länge und Breite, ausserhalb von Mauern und Thürmen umgeben, innerhalb nach der Weise des römischen Feldlagers abgetheilt, mit vielfachen Säulengängen und Hallen, mit Tempeln und Wohnräumen für den Kaiser und sein Gefolge. Die Ausartung der griechischen Architekturformen wird hier freilich wiederum auf sehr empfindliche Weise bemerklich, den Gliederungen fehlt alles innere Leben, das Ornament, obgleich sehr reichlich angewandt, ist doch an sich bereits ungemein dürftig gebildet. Durchweg aber tritt in der Gesammt-Anlage ein kräftiger malerischer Sinn hervor und die freie Verbindung der Säulen- und Bogenform macht sich hier zuerst mit Entschiedenheit bemerklich. — Verwandten Styl mit den brillanteren Theilen des Schlosses von Salona zeigen zwei Thore zu **Verona**, die jedoch noch aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts herrühren: die sogen. **Porta de' Borsari**, ein Bau von eigenthümlich reicher Composition, zugleich im Detail noch mit mehr Geschmack gebildet,

[1] *Léon de Laborde, Voyage de l'Arabie Pétrée.*

[2] Alterthümer von Ionien, c. 7, t. 24—30.

[3] *Adam, Ruins of the palace of Diocletian at Spalatro.*

überhaupt vielleicht das edelste Beispiel spätrömischer Kunst; — und der sogen. Arco de' Leoni, von minder bedeutsamer Bildung und nur zur Hälfte erhalten.

In Rom sind als charakteristische Baureste dieser Zeit (neben denjenigen, die bereits der früheren Uebersicht eingereiht sind) vornehmlich anzuführen:

Die colossalen und reich ausgearbeiteten Architekturfragmente, welche man gewöhnlich als Frontispiz des Nero bezeichnet (im Garten Colonna): sie gehören einem Tempel des Sol an, welchen Aurelian in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts mit dem grössten Prachtaufwande erbaute.

Der Tempel des Vespasian (fälschlich T. der Concordia genannt) am Forum, ursprünglich von Domitian gebaut. Ein Theil des ionischen Peristyls noch aufrecht stehend, doch in Form und Behandlung äusserst schlecht, und bezeichnend für den gänzlichen Verfall der antiken Kunst.

Der Janus Quadrifrons am Forum Boarium, aus der Zeit Constantins (erste Hälfte des vierten Jahrhunderts); ein vierseitiger Janusbogen, die Pfeiler mit zwiefachen Nischenreihen (vor denen ursprünglich kleine Säulen standen) geschmückt, dadurch von reicher Wirkung, aber in der Ausführung sehr mangelhaft.

Die Basilika des Constantin auf dem Forum Pacis, von Maxentius gebaut und von Constantin geweiht, an der Stelle eines von Vespasian erbauten und nachmals abgebrannten Friedens-Tempels (gewöhnlich zwar als solcher bezeichnet). Das Gebäude, von dem ein bedeutender Rest erhalten ist, hat eine sehr eigenthümliche und merkwürdige, von den früheren Basiliken abweichende Anlage. Es misst 300 Fuss in der Länge, 230 in der Breite, und zerfällt in drei Schiffe. Das Mittelschiff war höher und von einem Kreuzgewölbe überspannt, welches von grossen korinthischen Säulen getragen ward; die Seitenschiffe sondern sich in je drei Räume, die durch Tonnengewölbe bedeckt sind; im Grunde des Mittelschiffes war eine grosse Nische (das Tribunal) angeordnet, ihr gegenüber war der Haupteingang. (Eine zweite Nische ist später an den Mittelraum des einen Seitenschiffes angebaut worden.) In solcher Verbindung erscheint hier — obgleich die zur Herstellung des Gebäudes angewandte Technik wiederum keineswegs zu loben ist — eine grossartig neue Entfaltung des Gewölbebaues, und in der Weise, wie das Kreuzgewölbe des Mittelschiffes angelegt ist, liegt sogar bereits das Princip der mittelalterlichen Architektur, wenn auch noch unentwickelt, zu Grunde. — In derselben Weise ist übrigens auch jener Hauptraum

der schon erwähnten Diocletianischen Thermen, welcher die heutige Kirche S. Maria degli Angeli bildet, überwölbt.

Das Mausoleum der Constantia, Tochter Constantins, ausserhalb Roms (die heutige Kirche S. Costanza). In den architektonischen Details roh gearbeitet, doch wiederum in einer ganz eigenthümlichen und bedeutsamen Entfaltung des Gewölbebaues aufgeführt. Ein Rundbau, aus einem höheren Mittelraume und einem kreisrunden Umgange bestehend; der Mittelraum von dem Umgange durch einen Kreis gekuppelter Säulen getrennt, die einzelnen Paare der letzteren unter sich durch Gebälke, mit den übrigen durch Halbkreisbögen verbunden; darüber der Mauer-Cylinder, welcher die den Mittelraum bedeckende Kuppel trägt; der Umgang mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Hier somit eine noch reicher complicirte Anlage, die, in der Weise, wie die Theile sich aus einander zu entwickeln scheinen, nicht minder den Uebergang zur Architektur des Mittelalters macht.

Schliesslich ist zu bemerken, dass durch Constantin, der den Sitz der kaiserlichen Herrschaft von Rom nach Byzanz (Constantinopel) verlegte, am letztgenannten Orte mannigfach bedeutsame Anlagen veranlasst und in diesen die Werke des alten Rom zum Theil nachgeahmt wurden. Doch ist hievon, ausser einigen Gedächtnisssäulen, wenig Namhaftes erhalten. — So waren auch noch andre Städte, wenigstens für gewisse Zeiten, am Schluss dieser Periode, die Residenzen der verschiedenen Herrscher des Römerreiches gewesen und hatten durch ein solches Verhältniss mancherlei umfassende Bauten erhalten. Unter den hierauf bezüglichen Resten sind besonders die von Trier[1] bemerkenswerth, die zumeist der früheren Zeit Constantins anzugehören scheinen. Neben den Resten von Thermen, einer Basilika, eines Amphitheaters u. s. w. ist hier namentlich die Porta Nigra anzuführen, ein castellartiger Thorbau, in seiner Gesammtanlage ebenso, wie in der Anordnung der Façaden eigenthümlich (in letzterer der feineren Porta de' Borsari zu Verona vergleichbar. In der Ausführung des Details ist die Porta Nigra jedoch schon äusserst roh, und es dürfte wenigstens in Frage zu stellen sein, ob dieselbe nicht, einige Jahrhunderte später, aus den Zeiten der fränkischen Herrschaft herrühre, wo in jenen Gegenden manch ein ähnliches Bauwerk ausgeführt ward.

[1] Quednow, Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen. (Vgl. meinen Aufsatz im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, No. 56 ff.)

B. Sculptur.

§. 1. Charakter und historische Entwickelung der Sculptur unter den Römern.

Die ungeheuren Architekturen, welche in der Glanzzeit des römischen Staates, vornehmlich in Rom selbst, entstanden und von denen im Vorigen nur sehr wenige konnten namhaft gemacht werden, die öffentlichen Plätze, die Privatanlagen erforderten zur angemessenen Ausstattung eine unermessliche Menge bildnerischen Schmuckes. Freilich bestand ein grosser, und ohne Zweifel der bedeutsamste Theil desselben aus früheren Werken griechischer Meister, welche die siegreichen Eroberer aus allen Landen, in denen griechische Bildung verbreitet war, nach dem Sitze der Weltherrschaft hinübergeführt hatten. Doch reichten natürlich diese zusammengeraubten Schätze, so überaus gross auch ihre Anzahl sein mochte, nicht aus; diese konnten nur einen willkührlichen, einen mehr oder weniger müssigen Schmuck der heimischen Anlagen ausmachen; wo es aber darauf ankam, dem letzteren eine innere, eine dem Zweck der Anlagen entsprechende Bedeutung zu geben, wo überhaupt in den Bildwerken ein Bezug auf die Gegenwart ausgesprochen sein sollte, da musste auch im Fache der bildenden Kunst eine selbständige Thätigkeit hervortreten. Die schriftlichen Nachrichten über das Einzelne dieser Thätigkeit sind zwar nur gering; doch besitzen wir Andeutungen genug, und noch mehr bezeugen es die erhaltenen Denkmäler, dass auch sie im höchsten Grade umfassend war.

An die Stelle der älteren etruskischen Meister und ihrer Zöglinge, die früher den römischen Bedarf an Bildwerken befriedigt hatten, traten jetzt griechische Künstler. Die Nachblüthe der eigentlich griechischen Sculptur, die sich um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. vornehmlich zu Athen entwickelt hatte, ward jetzt unmittelbar nach Rom übergetragen. Etwa seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts v. Chr. entstand hier ein lebhafter Kunstbetrieb; viele griechische Meister, die in der genannten Zeit zu Rom arbeiteten, werden uns namhaft gemacht, mehrere nicht ohne rühmliche Bezeichnung ihres Werthes. Unter diesen ist zunächst Pasiteles hervorzuheben, im Anfange des Jahrhunderts blühend, der als ein besonders fleissiger und sorgfältiger Künstler gerühmt wird; dann, der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts angehörig, Arcesilaus, Menelaus, Decius, Praxiteles, u. A. Alle diese waren vornehmlich im Erzguss und andern Metallarbeiten ausgezeichnet. Ihnen reiht sich, unter Augustus, Diogenes an, der Bildwerke für das Pantheon fertigte; sowie unter Nero der

Erzgiesser Zenodorus. Von dem letzteren wurde ein, 110 Fuss hoher Coloss des Nero gearbeitet, welcher im J. 75 n. Chr. als Sonnengott geweiht ward. Werke von diesen Künstlern, oder solche, in denen ihr besondrer Einfluss sichtbar würde, haben sich indess nicht erhalten. — Aus späterer Zeit werden keine Meister von höherer Bedeutung angeführt.

Es ist eben bemerkt, dass die Nachblüthe der griechischen Kunst nach Rom übergesiedelt ward. Die Ausübung der Sculptur in Rom bildet somit zunächst eine unmittelbare Fortsetzung derjenigen Bestrebungen, mit welchen wir die Betrachtung der griechischen Sculptur beschlossen hatten. Doch ist hiemit nur ein, wenn auch ein wesentlicher, Theil der bildnerischen Thätigkeit Roms bezeichnet; ähnlich wie in der Architektur (obschon, den äusseren Verhältnissen gemäss, nicht im gleichen Grade auffällig) entwickelte sich neben der griechischen Kunstrichtung und neben der Nachahmung derselben auch eine eigenthümlich römische Auffassungs- und Behandlungsweise der bildenden Kunst. Dies römische Element ist wiederum den Eigenthümlichkeiten analog, welche überhaupt dem Charakter des römischen Volkes sein besondres Gepräge gegeben haben; — es besteht in einer unmittelbaren, frischen, derben Aufnahme der Erscheinungen und Verhältnisse des äusseren Lebens; es fasst die Gestalten des Lebens wie sie sind, mit scharfer Naturwahrheit, mit feiner und sorglicher Individualisirung, aber es ist zugleich eine eigenthümliche Grossheit darin, ein gemessener Ernst, eine männliche Würde, so dass sie vor dem Ausdrucke der Gemeinheit bewahrt bleiben. Die römische Kunst, im engeren Sinne des Wortes, hat nicht jenen idealischen Hauch, der die Gebilde der griechischen wie der Athem einer ewigen Jugend, eines ewigen Frühlings erfüllt; sie führt den Beschauer auf die Erde und auf ihre vergänglichen Interessen zurück, aber sie weiss diese Interessen so erhaben auf der einen, so gemüthvoll auf der andern Seite auszuprägen, dass auch sie dem betrachtenden Geiste einen würdigen Inhalt darbietet. — Natürlich konnten beide Richtungen, die griechische und die speziell römische, nicht ohne gegenseitigen Einfluss bleiben. Die letztere hat jener, wie es scheint, wenigstens einen Theil ihrer höheren Richtung zu verdanken; und die griechische gewinnt durch die römische zum Theil eine grössere Realität, was wenigstens in Betracht des, in dieser Zeit sich bereits verflachenden Idealismus immerhin als ein Vortheil bezeichnet werden darf.

Was im Allgemeinen den Entwickelungsgang der Sculptur während der römischen Kunstperiode anbetrifft, so zeigen sich hier

dieselben Momente des Aufschwunges und Abfalles wie in der Architektur. Eine eigentlich selbständige Gestaltung dürfen wir, wie es scheint, etwa im Zeitalter des Julius Cäsar annehmen; doch kennen wir wenig Sicheres aus dieser Periode. Bedeutendere Werke sehen wir erst aus der Zeit des Augustus vor uns; unter ihm und seinen nächsten Nachfolgern scheint die vorzüglichste Blüthe und bis zum Anfange des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit Trajans, wenigstens kein merkliches Sinken statt gefunden zu haben. Ein eigenthümlich neuer Aufschwung macht sich unter Hadrian (117 — 138 n. Chr.) bemerklich. Hadrians Kunstliebhaberei rief zahlreiche Werke hervor, und seine Neigung zu der Glanzzeit des griechischen Lebens gab die Veranlassung, dass man dabei aufs Neue bestrebt war, die ideale Einfalt der griechischen Bildungsweise zu erreichen. Dies Bemühen war nicht unglücklich, aber doch nur ein äusserliches; die Verbindung der gesetzmässig grossen und einfachen Linien des griechischen Styles mit der Fülle des Lebens vermochten die Künstler trotz einer, zum Theil sehr eleganten Ausführung nicht mehr zu erreichen; ihre Gebilde haben auf der einen Seite eine gewisse Kälte des Gefühles, während sie jedoch auf der andern, wo das unmittelbare Vorbild der Natur gegeben war, (im Portrait) allerdings das Leben in höchster Vollendung nachzuahmen wissen. — Nach Hadrian beginnt die Kunst allmählig, und dann immer schneller zu sinken. Im Anfange des dritten Jahrhunderts erscheint sie schon beträchtlich entartet, im Anfange des vierten roh und höchst mangelhaft.

§. 2. Uebersicht über die Denkmäler der römischen Sculptur.

Die Uebersicht über die erhaltenen Denkmäler ordnet sich am Bequemsten nach den besonderen Gattungen, die eine jede auf ihre Weise diesen Entwickelungsgang darstellen. Als Hauptgattungen sind zu bezeichnen: 1) die Bildnisse (Statuen und Büsten), 2) die Sculpturen an öffentlichen Monumenten und 3) die selbständigen Sculpturen von idealer Bedeutung. An den beiden ersten Gattungen tritt vornehmlich die eigenthümlich römische, an der dritten vornehmlich die griechische Richtung hervor.

1) Die Bildniss-Sculpturen der Kaiser, ihrer Familien, und andrer ausgezeichneter Personen, von denen eine sehr bedeutende Anzahl in den verschiedenen europäischen Museen gesammelt ist, sind für die Beobachtung des künstlerischen Entwickelungsganges vorzüglich wichtig, indem sie eine ununterbrochene Reihenfolge von Denkmälern, deren Zeit zumeist sicher feststeht, darbieten. Natürlich fand in ihnen die reale Richtung der römischen Kunst

zunächst angemessene Gelegenheit zu ihrer Entfaltung; gleichwohl trat auch jene idealisirende Richtung hier insofern hervor, als nicht selten — nach jener, von Lysippus ausgebildeten Weise — Portraitstatuen in einem gewissen heroischen Charakter gebildet wurden. Die glücklichsten Werke solcher Art, überhaupt diejenigen Bildnisse, welche die edelste Auffassung zeigen, gehören der Zeit Augusts und seiner nächsten Nachfolger an. Sodann sind, als eigenthümlich interessante idealisirte Portraitbildungen die des Antinous, eines Lieblinges des Hadrian, zu nennen, die in grosser Anzahl gefertigt wurden (die schönsten in den römischen Museen und in dem von Paris). Im Uebrigen zeichnen sich die Bildnisse aus der Zeit des Hadrian zugleich durch die feinste Individualisirung aus. Unter den späteren Werken des zweiten Jahrhunderts n. Chr. ist als ein achtungswerthes, lebenvolles, doch nicht sonderlich geistreiches Werk die eherne Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Platze des Capitols zu Rom zu nennen. In dieser Zeit aber, und noch mehr im dritten Jahrhundert verschwinden allmählig der Adel und die höhere Lebendigkeit aus den Gesichtszügen, und Künstelei und Schwulst in den Nebendingen machen sich sehr entschieden bemerklich; die Gewänder werden aus bunten Steinen gefertigt, die Frauenköpfe erhalten steinerne Perrüken, die man, je nach der wechselnden Mode, mit andern vertauschen konnte, u. s. w. Die Bildnisse des vierten Jahrhunderts erscheinen höchst dürftig, trocken und starr.

---

2) **Die Sculpturen an öffentlichen Monumenten**[1] sind nicht minder wichtige Zeugnisse für den Entwickelungsgang der Kunst, wenngleich ihre Anzahl minder bedeutend ist, auch bei ihnen, ihrer Bestimmung gemäss, nicht durchweg die Hand der vorzüglichsten Künstler vorausgesetzt werden darf. Zugleich sind ihre Darstellungen vor Allem wichtig, um jene selbständigeren Eigenthümlichkeiten der römischen Kunst zu erkennen und zu würdigen. Ihr Inhalt ist im Wesentlichen ein historischer, indem sie die ausgezeichnetsten Ereignisse und Verhältnisse, welche auf die Gründung und Widmung der Monumente Bezug haben, bildlich vergegenwärtigen. In ihnen entwickelt sich somit zum ersten Male eine eigentlich historische Sculptur, die in einzelnen Scenen sowohl, wie in reicher und mannigfaltiger Ausbreitung die grossen Momente

[1] Die Mehrzahl dieser Sculpturen ist in verschiedenen Kupferstichwerken von Santi Bartoli, in denen es zwar mehr auf eine Darstellung des Inhaltes als der besonderen Stylbildung abgesehen war, herausgegeben.

des Lebens festzuhalten im Stande ist. Die Auffassung ist hier durchweg die im Obigen besprochene, wodurch die römische Kunst sich von der griechischen unterscheidet; die Würde dieser Auffassung bringt es mit sich, dass die Darstellungen, indem sie die einzelnen Momente der Geschichte feiern, von den Zufälligkeiten der Ereignisse absehen und dieselbe in ihrer höheren, allgemein menschlichen, weltgeschichtlichen Bedeutung wiederzugeben scheinen. Als die bedeutsamsten Werke dieser Art sind die folgenden zu nennen.

Die Reliefs am Triumphbogen des Titus. (Der Bogen war ein Siegesdenkmal des Titus wegen der Eroberung Jerusalems.) Die Hautreliefs, innerhalb des Thores, stellen, das eine, den triumphirenden Kaiser, von einer Siegesgöttin gekrönt, die vier Rosse seines Wagens von der Göttin Roma geführt, Bürger und Krieger zu ihren Seiten dar; das andre einen Theil des Triumphzuges, wo die erbeuteten Tempelschätze von Jerusalem getragen werden. Die Reliefs des Frieses enthalten den mit dem Triumphe verbundenen Opferzug. Durchweg ist in diesen Werken, besonders den erstgenannten, die zu den trefflichsten eigentlich römischen Arbeiten gehören und die leider nur schon beträchtlich beschädigt sind, frische männliche Kraft mit gehaltener Würde aufs Glücklichste vereint.

Die Reliefs am Forum des Nerva (F. Palladium), den Fries über den sogenannten „Colonacce“ ausfüllend. Diese sind, die einzigen unter den in Rede stehenden, nicht historischer Art. Sie stellen die Pallas als Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeit vor, sind aber bereits in solchem Maasse verstümmelt, dass man ihre einstige Trefflichkeit nur eben noch ahnen kann.

Die Reliefs der Trajanssäule dürften als die am meisten charakteristischen unter den uns erhaltenen Sculpturen ächt römischer Kunst zu bezeichnen sein. An dem Fussgestell der Säule sind Trophäen und Siegesgöttinnen dargestellt; das Bilderband, welches sich in dreiundzwanzigfacher Windung um den Schaft der riesigen Säule emporschlingt, enthält in fast unzähligen Figuren eine Darstellung der Kriegesthaten Trajans gegen die Dacier. Hier ist eine höchst umfassende Reihenfolge von Begebenheiten ebenso einfach und natürlich, wie entschieden und in lebendiger Charakteristik vorgestellt; der Ausdruck der Kraft und Leidenschaft in den gewaltsamen Scenen des Krieges, die glückliche Auffassung eines innigen Gefühles bei der Darstellung zarterer Momente, z. B. bei den um Gnade flehenden Frauen und Kindern, sind auf gleiche Weise ansprechend. Die Geschichte ist hier nicht zur Poesie umgewandelt,

aber sie ist in ihrer eignen Bedeutsamkeit, ebenso verständlich wie ergreifend, zur Erscheinung gebracht. — Den Reliefs der Säule reihen sich die Sculpturen andrer Trajanischer Monumente an, namentlich diejenigen, welche, von einem Triumphbogen Trajans entnommen, zum Schmucke des Constantinischen Triumphbogens verwandt sind. Dann auch Friesfragmente mit zierlich dekorativen Sculpturen (Amorinen, Satyrn, Mänaden in Laubgewinden) vom Forum des Trajan, gegenwärtig zumeist im vaticanischen Museum.

Die Reliefs am Fussgestell der Säule des Antoninus Pius, welche dem Kaiser nach seinem Tode (161 n. Chr.) gesetzt ward, gegenwärtig in dem vaticanischen Garten; auf der Vorderseite die Apotheose des Antoninus und seiner Gemahlin, auf den andern Seiten Aufzüge von Soldaten vorstellend. Diese Werke sind in der allgemeinen Anlage noch würdig und mit Geschmack gebildet, bezeugen aber schon die beginnende Abnahme geistiger Kraft.

Die Reliefs an der Säule des Marcus Aurelius, aus der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr., welche die Kriege des Kaisers gegen die Marcomannen und Quaden vorstellen, sind im Wesentlichen, wie die ganze Anordnung der Säule, als eine Nachahmung der Arbeiten an der Trajanssäule zu betrachten. Auch in ihnen ist die historische Erzählung noch immer ganz lebendig vorgetragen, doch stehen sie jenen an energischem Ausdruck, an Tüchtigkeit des Styles, an meisterhafter Behandlung schon beträchtlich nach. — Von ähnlicher Beschaffenheit, doch durch tüchtige und, wenigstens im Einzelnen nicht geistlose Ausführung ansprechend, sind verschiedene historische Reliefdarstellungen, die von einem Triumphbogen des Marc Aurel (oder von zweien) entnommen sind und die gegenwärtig im Palast der Conservatoren auf dem Capitol bewahrt werden.

Die Reliefs am Triumphbogen des Septimius Severus (vom J. 203), Darstellungen aus den Feldzügen dieses Kaisers im Orient enthaltend, bezeugen den schnellen Verfall der Kunst; Geist, Gefühl und Geschmack werden in ihnen auf gleiche Weise vermisst. — Dasselbe gilt von dem Reliefschmuck der kleinen Pforte des Sept. Severus am Forum Boarium.

Die Reliefs an dem Triumphbogen des Constantin, die nicht von älteren Monumenten herrühren, — sie beziehen sich auf den Sieg des Kaisers über Maxentius, — sind bereits von durchaus roher Arbeit.

---

3) Die idealen Sculpturen, vornehmlich solche, in

denen die Gestalten der griechischen Mythe dargestellt sind, enthalten im Allgemeinen keine äussere Bestimmung über die Zeit ihrer Anfertigung. In ihnen lässt sich somit der kunsthistorische Entwickelungsgang minder deutlich verfolgen; doch geben die Verhältnisse, die sich bei der Betrachtung der Bildnisse und der monumentalen Sculpturen herausstellen, auch für diese Werke einige Anknüpfungspunkte.

Es ist bemerkt, dass diese Sculpturen es sind, welche die spätgriechische Kunst in ihrer weiteren Fortsetzung zeigen. Sie bilden die weiteren Zeugnisse jener Restaurationsperiode der griechischen Kunst, die in Athen um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. begonnen hatte und die, nach Rom hinübergetragen, durch den glänzenden Aufschwung des Römerlebens, vornehmlich seit der Zeit des Julius Cäsar, eine breite und kräftige Grundlage erhalten musste. Ihre Eigenthümlichkeit beruht somit im Allgemeinen in der Auffassungs- und Behandlungsweise dieser spätgriechischen Kunst: bei einer äusserst harmonischen und rhythmisch vollendeten Gestaltung, einer fein berechneten und durchgebildeten Formengebung, einer hochvollendeten Technik, vermisst man auch hier jene keusche Naivetät, jene einfache Grazie der früheren griechischen Gebilde; statt dessen tritt ein gewisses studirtes Wesen, das mit nüchtern verständiger Berechnung auf einen glänzenden Effekt hinarbeitet, mehr oder weniger deutlich in den Vorgrund.

Natürlich ist es sehr schwer, mit Bestimmtheit zu unterscheiden, was den letzten Zeiten der selbständig griechischen Kunstblüthe, was den ersten Zeiten ihrer Verpflanzung nach Rom angehört. Da aber der Kunstbetrieb in Rom äusserst umfassend war, so dürfte man bei Weitem den grössten Theil derjenigen Werke, denen nicht durch äussere Gründe ein griechischer Ursprung zuertheilt werden muss und deren Gepräge ein solches ist, dass die Einflüsse der Kunstrichtung der Hadrianischen Zeit darin noch nicht sichtbar werden, unbedenklich der späteren Zeit des letzten Jahrhunderts vor und mehr noch dem ersten Jahrhundert nach Chr. Geb. zuschreiben müssen. Als einige der bedeutsamsten Werke, die hieher gehören, sind zu nennen:

Der sogenannte Belvederische Apollo, im Vatican, in den Ruinen einer Villa des Nero gefunden und vermuthlich (auch aus andern Gründen) in der Zeit des Nero gearbeitet. In Rücksicht auf die Vollkommenheit der Ausführung und auf den äusserst harmonischen Rhythmus der Bewegung eins der wundersamsten Kunstwerke, welche die Welt kennt, aber keineswegs frei von einem gewissen theatralischen Effekt (der zwar durch die,

einer modernen Restauration angehörige Bewegung der rechten Hand unangemessen verstärkt wird). — Die sogen. Diana von Versailles, im Museum von Paris, der obengenannten Statue nahe stehend, doch nicht in gleichem Maasse vollendet, auch zum Theil überarbeitet. — Die Statue des Nil, im Vatican, auf einer Sphinx ruhend und von sechszehn (zumeist ergänzten) Kindergestalten umspielt, eine Arbeit von ausgezeichneter Trefflichkeit; die Kinderfiguren bezeichnen die verschiedenen Momente in dem jährlichen Steigen des Nilwassers, eine an sich nüchterne Allegorie, die indess zu einem sehr anmuthigen Spiele Gelegenheit bot. — Als Gegenstücke der obengenannten Statue sind die des Tiberstromes, im Museum von Paris, und die des Oceanus oder Rhenus (früher unter dem Namen des Marforio bekannt) im Museum des Capitols anzuführen. — Ferner: die sog. Venus von Arles, im Museum von Paris; die sog. Barberinische Juno, sowie der sog. Antinous des Belvedere (eine Statue des Mercur) im Vatican, und vieles Andre.

Eine, wiederum sehr bedeutende Anzahl idealer Sculpturen gehört dem Zeitalter des Hadrian an. An ihnen vornehmlich treten die Eigenthümlichkeiten der durch Hadrian veranlassten Kunstrichtung aufs Entschiedenste hervor; es herrscht darin das Bestreben nach einer gewissen bedeutsamen Auffassung der Gestalt im Sinne der früheren griechischen Meister, das aber nicht über die Darstellung einer flachen, wenig bedeutungsvollen Schönheit hinausführt. Viele Bilder griechischer Heroen, wie z. B. die Statuen des Meleager und des Adonis im Vatican, viele Bilder von Satyrn, Tritonen und Nymphen sind als Werke dieser kurzen, aber höchst productiven Periode zu betrachten. Dann brachte es die Richtung des Hadrian mit sich, dass man auch unmittelbar die Arbeiten früherer Zeit nachzuahmen bemüht war, so dass viele Nachbildungen älterer Meisterwerke wiederum in diese Periode zu setzen sein dürften. Als eins der merkwürdigsten ist hier namentlich die sogen. Pallas von Velletri, im Museum von Paris, zu nennen, deren höchst grossartige Anlage den Geist des Phidias zu athmen scheint, während freilich die Behandlung und Ausführung schon sehr trocken ist. So ging man mannigfach auch darauf aus, den Styl alterthümlicher Werke zu reproduciren, wie solcher z. B. in der Juno Lanuvina, im Vatican, und — in andrer Richtung — an mancherlei ägyptisirenden Bildwerken, die für Hadrians Villa zu Tivoli gearbeitet wurden, erscheint. Endlich gehört hieher eine beträchtliche Anzahl dekorativer Prachtstücke, zum Theil aus seltnen und prunkenden Steinen gebildet, reiche Kandelaber, Becken, Vasen, dekorirende Figuren, u. dergl. m.

Nach dem Zeitalter des Hadrian sinkt auch die Darstellung idealer Gestalten rasch abwärts; auch die elegante äussere Behandlung schwindet mehr und mehr und macht hier einem trocknen und nüchternen Schematismus Platz. Gleichwohl bildet sich in dieser späteren Zeit, seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., ein weiter Kreis von neuen Darstellungen aus, die, mitten in dem allmähligen Ersterben des alten Kunstgeistes, die Flügelschläge einer neuen Seele, welche nach körperlicher Gestaltung ringt, erkennen lassen. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir bereits in den Werken der spätrömischen Architektur wahrgenommen haben. Die in Rede stehenden Darstellungen betreffen vornehmlich die Reliefsculpturen an den Wänden der Sarkophage, die jetzt, seit das Begraben der Todten überwiegende Sitte geworden war, sehr häufig in Anwendung kamen. Freilich erscheinen die Gegenstände dieser Sculpturen äusserlich zumeist noch als dieselben, die auch schon früher in der antiken Kunst behandelt waren; es sind Scenen der heroischen Mythe, der Mythen des Bacchus, der Ceres, des Amor. Einzelne Gestalten und Gruppen sind dabei, wie es scheint, nicht ohne Glück älteren Werken nachgebildet; manche von diesen Reliefs sind überhaupt von anziehender Erscheinung, das Meiste jedoch von untergeordnetem Kunstwerthe. Doch nicht in ihrer Form, nicht in den äusseren Bezügen ihrer Darstellung liegt das eigentliche Interesse, welches sie darbieten; sie bilden zugleich eine Geheimschrift, in der — zum Theil wenigstens den Mysterien des Alterthums entsprechend — die Hoffnung auf ein fortgesetztes höheres Dasein nach dem Tode, eine religiöse Sehnsucht ausgedrückt ist, welche mit dem heiteren und doch so befriedigungslosen Götterglauben der alten Welt gar sehr im Widerspruche steht. Am Deutlichsten für unsre Auffassung wird diese Richtung in dem schönen Mythus von Amor und Psyche, der sich, an den Sarkophagen, wie auch an andern Bildwerken dieser späteren Zeit, sehr häufig dargestellt findet. — Und wie überhaupt die alte Götterlehre den Gemüthern der Menschen nicht mehr genügte, wie man fremde Culte durchforschte, um für die grosse Lücke des Bewusstseins eine Ergänzung zu finden, so mussten auch die Gestalten aus solchen in die Kunst übergehen. Manche fremdartige, zum Theil abentheuerliche Bildungen treten in dieser Spätzeit hervor; den meisten Anspruch auf künstlerische Geltung haben unter ihnen die dem persischen Mithrasdienste entnommenen Darstellungen.

§. 3. Münzen und geschnittene Steine.

An den Münzen lässt sich wiederum der gesammte Entwickelungsgang der römischen Kunst verfolgen, auf eine ähnliche Weise, wie an den Bildniss-Sculpturen und, wenn auch im beschränkten Kreise, so doch noch umfassender als bei diesen. Die Münztypen der früheren Zeit, seit 270 v. Chr., da man zuerst angefangen, Silber zu prägen, bis auf das Zeitalter des Julius Cäsar, erscheinen meist roh und unausgebildet, zugleich noch mehr oder weniger in einem alterthümlichen Charakter, in dem wohl etruskischer Einfluss erkannt werden darf. Seit der Zeit Cäsars und während der ganzen ersten Periode der Kaiserherrschaft bis auf das Zeitalter des Hadrian zeigt sich dagegen das Gepräge der Münzen in einer grossen Vollendung; — freilich nicht in jener hohen Bedeutsamkeit, welche den schönsten griechischen Münzen eigen ist; wohl aber haben die Bildnissköpfe der Kaiser auf der Vorderseite der Münzen, eine geistreich charakteristische Durchbildung im Sinne der römischen Auffassungsweise, und ebenso sind auf den Rückseiten manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reiches und des kaiserlichen Hauses, angedeutet. — Von der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts ab werden die Münztypen jedoch sehr bald äusserst flüchtig und unlebendig, in einer trocken schematischen Weise, behandelt. —

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreute sich in den Zeiten der römischen Kunstblüthe einer ausserordentlichen Theilnahme. Diese zierlichen Kunstwerke schliessen sich zumeist unmittelbar den griechischen Arbeiten an, und schwieriger noch, als bei jenen grösseren Sculpturen von idealer Bedeutung, ist hier die Entscheidung über das, was der späteren griechischen und was der römischen Periode angehöre. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioscorides; er hatte den Kopf des Augustus geschnitten, mit welchem der Kaiser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen andrer Steinschneider, die man grösstentheils derselben, sowie der nächstfolgenden Zeit zuschreibt, bezeichnet. — Fast die ganze Periode der römischen Kunstblüthe hindurch blieb die Arbeit geschnittener Steine in Ansehen und noch aus der Zeit um das J. 200 finden sich einzelne Gemmen und Cameen von verhältnissmässig trefflicher Beschaffenheit.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der Augustischen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle

Ausführung sie zu würdigen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und andrer Nachfolger Alexanders macht, obgleich die dargestellten Gegenstände ganz eigenthümlich sind und, was ihre Auffassung und Behandlung anbetrifft, zumeist als unmittelbare Zeugnisse der selbständig römischen Richtung der Kunst betrachtet werden müssen. Einzelne von ihnen mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, gehören zu den bedeutsamsten Zeugnissen dieser Kunstrichtung; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit einer grossartigen Symbolik und liefert in solcher Weise Darstellungen, welche das Walten der kaiserlichen Macht in so würdigen wie poetischen Formen zur Erscheinung bringen. Vornehmlich sind hier zwei von diesen Cameen näher anzuführen. Der eine befindet sich in dem k. k. Cabinet zu Wien; er misst 9 Zoll in der Breite, 8 in der Höhe und ist durch die geistreichste und zarteste Arbeit ausgezeichnet. Auf diesem Steine ist Augustus dargestellt als irdischer Jupiter, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Seite Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumphe Theil genommen. Unterwärts sieht man Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andere Cameo wird in dem königl. Cabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle) bewahrt; er hat 13 Zoll Höhe und 11 Zoll Breite. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Musen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechts, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts sieht man die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Costüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschiedengefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein bestimmtes gegebenes Maass beschränkt; man wandte denselben somit natürlich da an, wo es

auf grössere Dimensionen ankam, namentlich bei Gefässen. Unter den Arbeiten solcher Art ist besonders die berühmte sogen. Portland-Vase, im britischen Museum zu London, anzuführen, ein zehn Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

C. Malerei.

Die Nachrichten, die uns über die Malerei des römischen Zeitalters erhalten sind, lauten noch geringfügiger, als die über die Sculptur. Gleich der letzteren scheint auch sie bei ihrer ersten Uebersiedelung nach Rom einen nicht bedeutungslosen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des letzten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt die sich damals bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der Ausgezeichnetste der Maler Timomachus von Byzanz, der den Ausdruck einer im Inneren zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem Herculanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris, u. a. Neben Timomachus blühte die Malerin Lala aus Cyzicus, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei bereits von ihrer Höhe herabgesunken sei; die Staffeleimalerei scheint sich jetzt keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt wurde jenes bunte Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt, und neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospecte, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Canäle, Hafenstädte u. dgl., die mit mannigfach launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus

der Maler Ludius besonders ausgezeichnet. Die Wandmalereien von Pompeji und Herculanum geben für Beides mannigfache Beispiele. Ueberhaupt sind sie es, die uns von dieser ganzen Weise der malerischen Wand-Decorationen einen sehr anschaulichen Begriff geben; die geistreiche Weise der Auffassung und Behandlung, das frische Fortleben des griechischen Geistes, welches wir in diesen Werken, trotz der grösseren oder geringeren Flüchtigkeit ihrer Ausführung, wahrnehmen, ist sehr wohl geeignet, noch immer die grösste Bewunderung hervorzurufen. — Da diese Werke indess schon früher, um die Eigenthümlichkeiten der classischen Malerei im Allgemeinen anschaulich zu machen, in Betracht gezogen sind, so ist auf die dort mitgetheilten näheren Andeutungen zu verweisen.[1]

Die Namen der Maler, die uns aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. erhalten sind, übergehen wir, da sich kein höheres Interesse an dieselben knüpft. Eine gewisse Bedeutung aber scheint die Malerei, gleich den andern Künsten, wiederum in der Zeit des Hadrian erhalten zu haben. Wenigstens wird als ein ausgezeichneter Meister dieser Zeit der Maler Aetion genannt und vornehmlich sein Bild des Alexander und der Roxane, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen des Königes spielten, — ein Gegenstand, der nach der erhaltenen Beschreibung des Bildes mehreren modernen Künstlern den Stoff zu reizenden Compositionen geliefert hat — als ein höchst anziehendes Werk geschildert. — Von da ab sank jedoch die Malerei noch schneller als die übrigen Künste, und die bunte Verzierung der Wände ward zumeist ein Geschäft der Sklaven.

[1] Kapitel VIII, C, §. 4.

DRITTER ABSCHNITT.

Geſchichte der romantiſchen Kunſt.

Eilftes Kapitel.

Die altchriſtliche Kunſt.

Allgemeine Einleitung und Ueberſicht.

Die alten Religionen hatten ihre tröſtende Kraft, die alten Geſchlechter der Menſchen das Mark ihres Lebens verloren. Die alte Welt war ſiech und elend geworden; wie ein Gebäude, deſſen Fugen ſich löſen und das den Stürmen keinen Wiederſtand zu bieten vermag, begann ſie in ſich zuſammenzuſinken. Da wurden neue Religionen, welche dem Glauben wiederum einen Inhalt darboten, den Menſchen geoffenbaret, und jugendliche Völker, fähig zum Glauben und zum Handeln, traten auf den Schauplatz der Geſchichte. Die Welt ward — wenn auch nicht ohne ſchwere und lang dauernde Wehen — neu geboren; über den Trümmern des alten erhuben ſich die Geſtalten eines neuen Lebens, in neuen Weiſen der Darſtellung trat der Geiſt des Menſchen in die Erſcheinung. Das Chriſtenthum und die germaniſchen Völker waren es, welche dem Occident, der Islam und die Araber, welche dem Orient dieſe neue Geſtaltung der Dinge brachten. Die neue Kunſt, welche ſich in ihrem Gefolge entwickelte, iſt als die „romantiſche“ bezeichnet worden, ſofern ſie — mannigfaltiger, ſtrebſamer, tiefſinniger — den Gegenſatz gegen die Einfalt und klare Abgeſchloſſenheit der claſſiſchen Kunſt bildet. Die Urſprünge der romantiſchen Kunſt fallen in jene Zeit, da das Chriſtenthum als Staatsreligion des Römerreiches anerkannt ward (ſeit Conſtantin, geſt. 337); ihre Dauer ſteht in Uebereinſtimmung mit dem Entwickelungsgange der Völker, welchen ſie angehört, ſo lange derſelbe ſich in ſelbſtändiger, naiver Eigenthümlichkeit bewegte. Das heiſst: ſie endet bei den bildſameren unter den europäiſchen Völkern in der Zeit um den Schluss des Mittelalters, in welcher bei dieſen neue Culturmomente, durch ein umfaſſenderes, wiſſenſchaftliches Streben und insbeſondere

durch ein absichtliches, bewusstes Studium des classischen Alterthums hervorgerufen, sich geltend machten; bei den übrigen Völkern hat sie grossen Theils bis auf den heutigen Tag angedauert.

Abgesehen von dem so eben, zwar nur flüchtig angedeuteten Gegensatz der romantischen Kunst gegen die classische, gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren ein Bild, welches überhaupt von der Erscheinung der sämmtlichen Kunststufen der alten Welt wesentlich abweicht. Dort war eine jede Stufe als ein in sich abgeschlossenes, nach einfachen und leicht wahrnehmbaren Gesetzen umgrenztes Ganze erschienen; hier dagegen sehen wir sehr viele Fäden, oft in leiser und in mannigfaltig wechselnder Verschlingung, durch einander spielen, welche das Ganze auf die verschiedenartigste Weise gegliedert und seine Theile zugleich aufs Innigste ineinander verkettet zeigen. Das unmittelbare Verhältniss zur classischen Kunst, auf deren Formen die romantische sich gründete, die eigenthümliche Gedankenrichtung, welche die neuen Religionen hervorriefen, die verschiedenartige Sinnesweise, welche sich bei jenen jugendlichen Völkern und durch ihren Einfluss ausbildete, diese Elemente, sowie im Einzelnen noch manche andre von mehr untergeordneter Bedeutung, traten gegeneinander in einen vielseitigen Conflict, aus dem somit ein grosser Reichthum wechselnder Erscheinungen hervorgehen musste. Aber eben dieses gegenseitige Verhältniss musste die Kunst zugleich einem gemeinsamen Ziele entgegenführen, musste, bei allem Wechsel, dennoch eine vollkommene Stetigkeit des Entwickelungsganges begründen, musste die eine Stufe der Entwickelung mit innerer Nothwendigkeit aus der andern hervorgehen lassen und endlich auf der höchsten Stufe die vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten. Erst auf diesem Gipfelpunkte wird sich somit die eigentliche Bedeutung der letzteren erfassen lassen. Doch haben allerdings auch die vorangehenden Stufen ihre eigenthümliche Bedeutung in sich; — wir wenden uns zu deren gesonderter Betrachtung.

Die erste Stufe ist die der „altchristlichen" Kunst. Ihr Name ist insofern bezeichnend, als das neue Lebenselement, welches durch sie in die Kunst eingeführt ward, wesentlich nur in der neuen Religion des Christenthums, nicht aber zugleich in einem neuen Volksgeiste, begründet war. Ihre Ausbildung gehört den Nationen des classischen Alterthums an, welche, zum Christenthum übergetreten, die alten Kunstformen auf die neuen Bedürfnisse anwandten und dieselben zum Theil, diesen Bedürfnissen gemäss, zu einem Ganzen von neuer und eigenthümlicher Erscheinung umwandelten. Die altchristliche Kunst bildet somit auf der einen Seite die

unmittelbare Fortsetzung der römischen; aber die letztere war schon im Beginn des vierten Jahrhunderts nach Chr. Geb. völlig entartet und die alten Völker des römischen Reiches hatten in sich keine Kraft mehr, eine neue Kunst zu ihrer wahrhaften Ausbildung zu fördern. So sehen wir auf dieser einen Seite auch die Kunst, was die dem classischen Alterthum entnommenen Formen anbetrifft, mehr und mehr dahin schwinden, bis der alte Volksgeist theils vor den äusseren Völkerstürmen, theils an innerer, unheilbarer Krankheit zehrend, erlischt. Und ebenso wenig waren die nordischen Völkerschaften, welche sich, in den Zeiten der Völkerwanderung und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, einen grossen Theil des Römerreiches, selbst Italien, unterwarfen, für jetzt zu einer neuen Belebung der Kunst geeignet; die niedrige Bildungsstufe, auf der sie standen,[1] konnte sie höchstens dahin führen, die Reste der römischen Cultur, als einen, immer schon unschätzbaren Gewinn, sich anzueignen. Was somit unter der Herrschaft dieser Völker, unter den Ostgothen und Longobarden in Italien, im fränkischen, in den angelsächsischen Reichen an Denkmälern ausgeführt ward, erscheint durchaus in demselben, römisch-christlichen Style; die Annahmen einer eigenthümlich „gothischen", einer eigenthümlich „longobardischen" Kunst, in Bezug auf die Zeit der historischen Bedeutsamkeit und Selbständigkeit jener Völker, sind durchaus unstatthaft. Bei alledem aber gewährt es dem betrachtenden Geiste das merkwürdigste Schauspiel, wie sich, inmitten dieses steigenden Verderbens der alten Kunstformen, ein neuer Geist entwickelt, der über dieselben hinweht, und der, — zwar noch nicht kräftig genug, um sie von Grund aus neu zu gestalten, — ihnen doch eine Fassung giebt, die für eine späte Folgezeit noch maassgebend bleiben, die dem Erwachen jüngerer Geschlechter den höher belebenden Impuls mittheilen konnte. Dieser neue Geist aber war der des Christenthums.

Was etwa vor Constantin an Kunstleistungen für bestimmte christliche Zwecke entstanden war, ist, aus äusseren, wie aus inneren Gründen, zu unbedeutend, als dass es hier in Betracht gezogen werden könnte; die bedrängte Stellung der Bekenner des Christenthums verhinderte sie an der Ausführung von einigermaassen bedeutsamen Monumenten; ihr Hass gegen den Bilderdienst des Heidenthums trieb sie an, sich aller bildlichen Darstellung zu enthalten. Der Beginn einer eigentlich christlichen Kunst fällt, wie oben bereits angedeutet, in das Zeifalter des Constantin, in welchem

[1] Vgl. das erste Kapitel des ersten Abschnitts: „die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums."

die öffentliche Anerkennung und Bevorzugung, die dem Christenthum zu Theil wurde, alsbald auch dahin führen musste, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend auszusprechen. Im Verlauf des vierten Jahrhunderts bildete die altchristliche Kunst sich als eine eigenthümliche aus. Für ihre weitere Entwickelung war die Gründung jener neuen Residenz, — Constantinopel, an der Stelle des alten Byzanz, — von höchster Wichtigkeit, zumal seit der Theilung des Römerreiches in ein weströmisches und oströmisches (395). Hier, auf minder bebautem Boden, ward die Kunst zu selbständigerem Schaffen genöthigt; hier erhielt sich die Nationalität des alten Volkes in länger dauernder Kraft, während das westliche Reich den andringenden nordischen Völkern nur zu bald (offenkundig im Jahr 476) als Beute anheimfiel. Das sechste Jahrhundert vornehmlich bezeichnet die Epoche, in welcher die altchristliche Kunst sich, zunächst für die östlichen Gegenden, als eine speziell byzantinische ausbildete. Das Ende der altchristlichen Kunst ist gleichzeitig mit dem Erlöschen des alten Nationalgeistes. Für die Lande des weströmischen Reiches ist dies die Zeit um den Schluss des neunten Jahrhunderts, in welcher die Reste antiker Lebensgestaltung in wilden Gährungen völlig untergingen, während gleichzeitig die germanischen Nationen und diejenigen, die sich durch Vermischung mit solchen neu gebildet hatten, in ihrer Entwickelung bis zu dem Punkte gediehen waren, dass sie für den Beginn einer neuen, selbständigen Kunst wenigstens die ersten Schritte wagen durften. (Wobei jedoch zu bemerken ist, dass auf italischem Boden, zumal in Rom selbst, die Traditionen der classischen Kunst noch Jahrhunderte lang, im Einzelnen in roher Unmittelbarkeit, fortwirkten.) Bei den Völkern des oströmischen Reiches aber erhielt sich die altchristliche Kunst (in ihrer byzantinischen Gestalt) ungleich länger, zunächst bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken (1453); und selbst bis auf den heutigen Tag, wo nicht etwa in neuester Zeit modernes Element eingedrungen ist, bildet sie den nothwendigen Begleiter der griechischen Kirche. So erscheint sie überhaupt bei dem grössern Theil der Christen in den östlichen Ländern, — bei allen denen, welche die Lehre der griechischen Kirche angenommen, — und namentlich bedeutsam bei den Russen, bei denen sie, wenn auch in mancherlei verwunderlichen Ausartungen, bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf entschiedene Weise, in mehrfacher Beziehung bis heute, zur Anwendung gebracht ward.

A. Architektur.

§. 1. Die christliche Architektur im Allgemeinen.

Die christliche Architektur, als solche, beruht auf einem Princip, welches von dem der gesammten Bauweisen des heidnischen Alterthums wesentlich abweicht. Die Tempelanlagen des letzteren (d. h. die Werke von idealer, eigentlich künstlerischer Bedeutung) gehen im Allgemeinen aus dem Begriff von einer körperlichen Gegenwart der Gottheit hervor; hier wird der Gottheit ein Haus gebaut, in welchem sie geheimnissvoll beschlossen ist, und zumeist nur die Vorhallen, nur die äussere Umgebung sind es, woran sich eine ausgebildete künstlerische Form, den Menschen die Bedeutung des Heiligthums auszusprechen, entwickelt. Die Architektur des Alterthums ist im Wesentlichen eine Architektur des Aeusseren; auch wo sie, wie namentlich bei Anlagen von untergeordneter Bedeutung, für innere Räume angewandt wird, behält sie diesen Charakter (d. h. den eines nach innen gewandten Aeusseren). Die christliche Architektur dagegen bauet der Gottheit keine Wohnung nach körperlichen Begriffen. Das christliche Gotteshaus nimmt die Gemeinde in sich auf, zum Gebet, zur Gemeinschaft im göttlichen Geiste; seine Erscheinung soll denen, welche drinnen weilen, das lebendige Wesen des göttlichen Geistes verkündigen und sie dadurch über die Gedanken des Irdischen emporheben; seine Form muss innerlich vom Geiste erfüllt und dem angemessen in künstlerischer Weise durchgebildet seyn. Die christliche Architektur ist eine Architektur des Inneren; aber zugleich auch des Aeusseren, da das letztere, sofern es sich um vollendete Leistungen der Kunst handelt, nothwendig mit jenem in Harmonie stehen, wenn nicht ein unmittelbares Ergebniss desselben seyn musste. Die christliche Architektur geht somit aus einem unendlich höheren Princip hervor, als jene Bauweisen des heidnischen Alterthums; doch bedurfte es freilich geraumer Zeit und vieler günstiger Umstände, um zur Vollendung eines solchen Princips gelangen zu können.

§. 2. Der römisch-christliche Basilikenbau.

Die römische Kunst bildet unter den Bauweisen der alten Welt den Uebergang zur christlichen (wenn wir von jenen, äusserlich gewiss ausser aller Verbindung stehenden buddhistischen Grottentempeln [1] absehen). Die römischen Tempel befolgten zwar, bis auf einige, fast zufällige Ausnahmen, die Anlage der griechischen Tempel;

[1] Vgl. oben, S. 106.

doch hatte die technisch vortheilhafte und imponirende Construction des Gewölbes vielfach, und vornehmlich bei Bauten von minder idealer Bedeutung, zu einer Ausbildung der innern Architektur geführt, welche in der That, was die Hauptformen anbetrifft, als eine selbständige und eigenthümliche anerkannt werden muss. Aber der Geist des Volkes war noch gebunden; zu einer freien, künstlerischen Ausbildung dieser Formen vermochte er nicht zu gelangen; er unterwarf sie dem Gesetz der griechischen Formen und verhinderte dadurch die höher organische Gestaltung des Gewölbebaues und der, durch denselben veranlassten inneren Architektur, mit wie reichem Schmucke er dieselbe auch bekleiden mochte.

Die älteste christliche Architektur ging indess, was ihre vorzüglichste Thätigkeit anbetrifft, zunächst nicht auf das Beispiel derjenigen Bauanlagen ein, in denen, wie z. B. in dem sogenannten Friedenstempel, wie in den Haupträumen der Thermen, u. s. w. eine grossartige Gewölbeconstruction bereits zur Anwendung gebracht war. Theils mochten solche Anlagen für die äusseren Zwecke der Kirchengemeinde nicht ganz passend erscheinen, theils mochte man Anlagen, deren Ausführung bequemer zu beschaffen war, vorziehen. Das beste Vorbild dieser Art fand man in den antiken **Basiliken**, die ohnehin schon die Bestimmung hatten, eine grössere Menschenmenge in sich aufzunehmen. In ihnen konnte die Gemeinde sich bequem und von den Säulen, welche die Schiffe trennten, nur wenig behindert ausbreiten; in der halbrunden Nische des Tribunals — wo bereits die göttlich verehrten Bilder der Kaiser standen [1] — bot sich ein angemessener Platz dar, um dort das Heiligthum der Kirche, den Altar zur Gedächtnissfeier des Abendmahls Christi aufzustellen. Auch den Namen einer „Königlichen Halle" (nach dem athenischen Archon Basileus) fand man für das Gebäude nicht unangemessen, in welchem der höchste König verehrt werden sollte.[2]

Die frühsten christlichen Kirchen, welche nach dem Muster der antiken Basiliken erbaut wurden, waren von diesen ohne Zweifel in nichts Wesentlichem verschieden; auch deuten darauf die näheren Angaben, die wir über einige, noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architektur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeusseren, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur jene Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Inneren. Nach kurzer Frist indess, schon gegen das

[1] *E. Q. Visconti, Museo Pio-Clementino,* VII. p. 100. (Ausg. v. 1807.)

[2] *Isidorus, orig. lib.* V.

Ende des vierten Jahrhunderts, bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umbildung der ursprünglichen Anlage, die wir mit voller Zuversicht als ein Ergebniss der christlichen Kunstbestrebungen zu betrachten haben, indem sie den Elementen der antiken Basilika, so wenig Näheres wir auch über letztere wissen, jedenfalls widerspricht. Der Grundplan zwar bleibt, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, das Hauptschiff, die grössere Breite hat und durch die Nische des Altares (jetzt Tribuna, Apsis, Absida genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht bloss breiter, sondern auch zu einer bedeutenden Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Schon eine solche beträchtliche Erhöhung des Mittelschiffes ist nicht antik (wenn dasselbe auch in einzelnen Fällen eine geringe Erhebung gehabt haben sollte), indem der Druck seiner Seitenwände auf das Gebälk, welches über die Säulenreihen hinläuft, die Bedeutung des Letzteren im technischen, und ungleich mehr noch im ästhetischen Sinne, aufheben musste. Bei einigen christlichen Basiliken findet sich allerdings ein solches Gebälk über den Säulen: es scheint, dass man dasselbe nur als eine Uebergangsstufe zu dem Folgenden (oder als die Reminiscenz einer solchen) zu betrachten hat. Denn insgemein und durchaus der Regel nach werden die Säulen jetzt durch Halbkreisbögen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und — im Gegensatz gegen die Starrheit des antiken Architravs — in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zur andern hinüberleiten. In Harmonie hiermit steht die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberwärts an den Wänden des Mittelschiffes angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus einem flachen Täfelwerk. So ist Organismus und inneres Leben in der ganzen Anlage bereits, wenigstens in einigen bestimmt erkennbaren Grundzügen, angedeutet. Der Hauptraum, von den Seitenschiffen gewissermaassen getragen, steigt frei und bedeutsam empor, von der Altarnische, die sich mit ihm zu ähnlicher Höhe erhebt, feierlich und würdig geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit, überall wenigstens den Ausdruck des Lebens, das, von der isolirten, lebendig gegliederten Säule sich losreissend,

auch die Masse zu begeistigen beginnt. Noch bedeutender gestaltet sich die Anlage der christlichen Basilika, wenn, was wenigstens bei den wichtigsten Bauten der Fall ist, vor der Altar-Tribune, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Queerschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volkes zu geben; weniger wohl, um die Haupttheile der Kirche dadurch im Grundriss in der Gestalt eines Kreuzes zu zeichnen (denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Queerschiffes fortsetzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte). Antik ist die Anordnung des Queerschiffes, so viel wir wissen, auch nicht; wenigstens haben die Säulenreihen queer vor dem Tribunal in der antiken Basilika des Paulus Aemilius,[1] die man auf dem capitolinischen Plane von Rom angedeutet sieht und die man als das Vorbild eines solchen Queerschiffes betrachtet hat, hiemit durchaus nichts gemein. In ästhetischem Belange aber ist die Einführung des Queerschiffes insofern sehr wirksam, als dadurch der Raum des Gebäudes, ehe er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung erscheint und somit die erhabene Bedeutung des Sanctuariums entschieden hervorhebt. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff sich in das Queerschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden colossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, mit denen die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, und an den Seitenwänden des Queerschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst, einen heidnischen Namen wieder auf christliche Begriffe übertragend (und zwar auf den Sieg Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert,) der Triumphbogen. — Mehrfach haben die grossen Basiliken, welche mit einem Queerschiff versehen sind, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen.

So merkwürdig übrigens in mehrfacher Beziehung dieser Bau der altchristlichen Basilika erscheint, so trägt er dabei gleichwohl entschieden das Gepräge, theils einer eben erst beginnenden, theils einer entarteten Kunst. Die Seitenmauern des Mittelschiffes, wenn auch die Bögen, welche die Säulen miteinander verbinden,

[1] Vgl. oben, S. 287.

lebenvoll in dieselben eingreifen, bilden immer eine Last, welche im Verhältniss zu der leichten Säulen- und Bogen-Architektur allzu drückend und ungefügig erscheint. Dann wird überhaupt in der Anordnung dieser Arkaden und der Mauern über ihnen nur ein einseitiges, nach Einer Dimension hin wirksames Gesetz sichtbar; ein gegenseitiges Verhältniss zwischen den, einander gegenüberstehenden Arkaden und Mauern, welches in der späteren Ausbildung der christlichen Architektur durch einen entwickelten Gewölbebau hervorgebracht wird, findet noch nicht statt, und das Innere ist somit noch nicht in sich geschlossen. Der Triumphbogen und die Wölbung der Altarnische enthalten nur vereinzelte Andeutungen dieses Verhältnisses; die nach antiker Weise flach gebildete Täfelung der Decke[1] stellt nur eine äusserliche Verbindung der verschiedenen Bautheile des Innern her. — Bei der Detailbildung ist vorerst gar keine neue künstlerische Eigenthümlichkeit zu bemerken. Die Säulen namentlich erscheinen durchweg in antik-römischer Form, — einer Form, die doch für den Architravbau ausgebildet war; die Bögen ebenfalls nach römischer Art architravähnlich gebildet und nicht selbständig gegliedert, setzen unmittelbar über der Deckplatte des Kapitäles auf, wie ähnliche Beispiele bereits in der Villa Diocletians zu Salona erschienen waren, ohne eine anderweitige Vermittelung zwischen Säule und Bogen in Anspruch zu nehmen. Fast in der Regel auch, und vornehmlich in Rom, wo ein so grosser Ueberfluss an Monumenten vorhanden war, fand man die Constantinische Bauweise völlig angemessen, die nemlich, dass man Baustücke von anderen älteren Gebäuden, denen Aehnliches man nicht mehr zu bilden vermochte, einfach zur Aufführung der neuen verwandte; wobei es noch als ein besonderes Glück angesehen werden musste, wenn man, namentlich was die Säulen anbetrifft, eine genügende Anzahl übereinstimmender Baustücke zusammenbringen konnte. Ein solches Verfahren bezeugt freilich bereits den Standpunkt einer tiefen Barbarei; aber es kehrt grossentheils in der ganzen Zeit der altchristlichen Kunst wieder, und es wird in deren späterer Zeit auf eine nur immer sorglosere Weise zur Anwendung gebracht.

[1] In solcher Weise haben wir uns unbedenklich die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken zu denken. S. die Belege dafür bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc., Architecture, p. 124.* Bei den Basiliken des Mittelalters liess man das Balken- und Sparrenwerk dem Anblick von unten frei und benutzte dasselbe zur Ausbildung eigenthümlicher Dekorationen. So erscheinen heutiges Tages die meisten alten Basiliken.

So ist überhaupt bei dem altchristlichen Basilikenbau, in der, wenn auch wirkungsreichen Gesammtanlage wie in der Bildung des Einzelnen, der Mangel eines feineren architektonischen Gefühles ersichtlich. Diesen Mangel zu ersetzen, wird ein weicher malerischer Schmuck, zumeist als Musiv-Gemälde, angewandt, der jene breiten Flächen des Innern, zunächst die Nische des Altars und den Bogen, der dieselben umschliesst, sodann den Triumphbogen und die Wände des Mittelschiffes bedeckt. Dieser Schmuck ist es, wodurch jene schweren Massen des Inneren belebt werden; er bildet somit einen wesentlichen Theil der Anlage.

Das Aeussere der Basiliken war, soviel wir noch zu urtheilen im Stande sind, sehr einfach, und wohl nur die, in grossen Dimensionen ausgeführten Fenster gaben demselben einige Abwechselung. Wirkungsreich ausgebildet erscheint die Anlage der Fenster, wenn sie von einer vorspringenden Bogen-Architektur umfasst werden, so dass die ganze Wand sich gewissermaassen in eine Stellung von Arkaden auf Pfeilern, in welche die Fenster eingesetzt zu sein scheinen, auflöst. Doch ist eine solche Anlage, wo sie vorkommt, immer nur höchst einfach gehalten. Auch die Façade hatte ähnliche Fensteröffnungen. Zuweilen (zumeist indess wohl nur in späterer Zeit) ward der obere Theil der Façade mit Musivgemälden geschmückt; der untere Theil der Façade, welchen die Thüren einnahmen, war mit einem Porticus versehen. In der Regel war vor den Kirchen, wenigstens vor den grössern, zugleich ein Vorhof (Atrium oder Paradisus genannt) angeordnet, an dessen Wänden jener Porticus sich umherzog. In Mitten des Vorhofes stand ein Brunnen (Cantharus), oft reich verziert, zum Reinigen der Hände, als Sinnbild der Reinigung der Seele, ehe man die Kirche betrat, bestimmt.

§. 3. Besonderheiten und Modificationen in der Anlage der Basiliken.

Noch sind einige besondere Umstände in Bezug auf die Anlage der Basiliken in Betracht zu ziehen. Unter dem Hauptaltar, welcher vor der Tribune stand (denn bald wurde es Sitte, mehrere Altäre an verschiedenen Stellen der Kirche zu errichten,) befand sich in der Regel eine kleine unterirdische Kapelle, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem die Kirche, in den meisten Fällen, den Namen führte. Die Form dieser Kapelle war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum. Sie wird mit verschiedenen Worten benannt: Crypta (von ihrer räumlichen Anlage), Confessio, Testimonium (von dem Zeugniss, welches der Heilige

durch seinen Märtyrertod abgelegt), Memoria (weil sie dem Gedächtniss des Heiligen gewidmet war). — Der Ursprung und das Vorbild dieser Crypten ist in den Catakomben von Rom zu suchen. Die letzteren sind unterirdische, vielverzweigte, höhlenartige Anlagen, ursprünglich Puzzolan- und Tufsgruben und als solche ohne Regelmässigkeit angelegt; dann zu den gemeinsamen Grabstätten der Christen, die sich hierher in den Verfolgungen zu flüchten pflegten, dienend. Für den Zweck der Grabstätte wurden sie regelmässiger eingerichtet, und mit besonderen, kapellen-artig ausgebildeten Räumen versehen. Hiezu gab die Märtyrerverehrung den Anlass, indem um ein Märtyrergrab sich die übrige Gemeinde versammelte; und eben daraus entstanden besondre gottesdienstliche Feste zur Erinnerung an die Märtyrer, die man in den Catakomben feierte. Nach Constatins Zeit wurden diese Feste grossartiger gestaltet und über dem Zugange zu den Catakomben besondere Kirchen errichtet, um das Volk, welches in den engen unterirdischen Räumen nicht mehr genügenden Platz finden konnte, aufzunehmen. Daran aber knüpfte sich sehr bald die Sitte, jeder Kirche in der oben angegebenen Art, ein besondres Märtyrergrab zu geben. Doch erhielt sich die gottesdienstliche Feier in den Catakomben die ganze Zeit hindurch, da die altchristliche Kunst im Occident lebendig blieb, d. h. bis zum neunten Jahrhundert. Später kam dieselbe in Abnahme und Vergessenheit; erst seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, da die katholische Kirche sich mit neuen Waffen rüsten musste und neuen Reliquienschutzes bedurfte, wurden die Catakomben aufs Neue durchforscht, und mit den Gebeinen der frühsten Christen zugleich wichtige antiquarische Entdeckungen ans Licht gefördert.

Andere Einrichtungen brachte das mehr und mehr ausgebildete Ceremoniell des Gottesdienstes hervor. Der heilige Raum um den Altar ward, wie bereits bemerkt, mit den Namen des Sanctuariums bezeichnet, durch eine oder ein Paar Stufen über dem Boden der Kirche erhöht und durch Schranken umschlossen. Die höhere Geistlichkeit nahm ihren Sitz in der Tribune, hinter dem Altar, dem Volke gegenüber; in der Mitte der Nische stand der auf Stufen erhöhte Bischoffstuhl (Cathedra), zu beiden Seiten, im Halbkreise, die Bänke der Priester. — Vor dem Altar, in der oberen Hälfte des mittleren Langschiffes, ward ein länglicher Raum wiederum durch Marmorschranken abgeschlossen; dieser diente dem Chore der niederen Geistlichen, welche den Chorgesang verrichteten, zum Aufenthalt; er selbst führte von solcher Bestimmung den Namen des Chores. Auf jeder Seite desselben pflegte eine Kanzel

(Ambo, — ein auf Stufen erhöhtes Pult) errichtet zu sein: auf der nördlichen Seite (wenn die Altartribune nach Osten lag) die Kanzel zum Vortrag des Evangeliums, auf der südlichen die für die Epistel. Zuweilen war nur eine Kanzel errichtet, mit einer höheren Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel. — Zu den beiden Seiten des Sanctuariums (in den oberen Enden der Seitenschiffe, oder etwa in den Flügeln des Queerschiffes, wenn ein solches vorhanden war), wurden zuweilen ebenfalls besondere Räume durch Schranken abgeschlossen; der eine von diesen hiess das Senatorium und diente zum Aufenthalt der vornehmen Männer und derjenigen Mönche, die nicht in Klöstern lebten; der andere hiess das Matronäum und nahm die vornehmen Frauen und Nonnen in sich auf. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Eingange nach dem Chor zu, war nicht selten (wie berichtet wird) eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Endlich auch ward bisweilen ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Dieser Raum hiess Narthex (Geissel, — man leitet den Namen von der länglichen Gestalt her); er diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung zugelassen wurden. Auch der Portikus ausserhalb der Kirche, sowie die übrigen Portiken des Vorhofes werden mit dem Namen Narthex bezeichnet. Hier hielten sich die Büssenden, die ganz aus der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen waren, auf.

Die Mehrzahl dieser Einrichtungen, die zum Theil den Grundplan der Basilika auf eine willkührliche und die ästhetische Wirkung störende Weise durchschneiden, war mit der ursprünglichen Ausbildung des altchristlichen Basilikenbaues nicht gleichzeitig. Wäre letzteres der Fall gewesen, so hätte man ohne Zweifel die räumliche Anordnung der Architektur von vornherein ihnen gemäss gestaltet. Sie gehören zumeist den späteren Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents an, und von dem wichtigsten Theile nächst dem Sitz der höheren Geistlichkeit, von dem Chore, wissen wir ziemlich bestimmt, dass derselbe nicht vor dem achten Jahrhundert seine eigenthümliche räumliche Gestaltung erhielt.[1] Mit diesen Einrichtungen aber entwickelten sich gleichzeitig einige besondere Modificationen des Baues selbst, die für die spätere Zeit

[1] Die erste Erwähnung desselben findet sich gegen die Mitte des achten Jahrhunderts. S. *Anastasius bibl. in vita Gregorii II., N. 194.*

des altchristlichen Basilikenbaues charakteristisch sind. Wie das Sanctuarium um ein Weniges erhöht war, so wurde nunmehr auch derjenige gesammte Theil der Kirche, welcher mit dem Beginn des Chores in Einer Linie lag, um eine Stufe über den vordern Theil erhöht. Den Beginn dieses Theiles noch schärfer zu bezeichnen, wurden an dieser Stelle auch wohl die Säulenreihen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, durch starke, viereckige Pfeiler unterbrochen, so dass sich das gesammte Innere auf entschiedene Weise in zwei grosse Theile sonderte. Bei solcher Unterscheidung aber ward es nöthig, die Würde des Sanctuariums vor allen übrigen Theilen um so mehr aufrecht zu halten, und so wurde dasselbe, statt um eine bis zwei, nunmehr um drei bis vier Stufen erhöht. Dann ward mehrfach dem einen der Seitenschiffe (auf der Seite der Männer) eine grössere Breite gegeben als dem andern. Endlich fand man es, bei dem vermehrten Ceremoniell und der erhöhten Feierlichkeit eines mysteriösen Cultus, für angemessen, das Innere mehr durch den Schimmer einer künstlichen Beleuchtung als durch das ruhige Licht des Tages zu erhellen; so verengten sich die Fenster, die früher so weit gewesen waren, dass ihre Breite mehr als die Hälfte der Höhe betrug, allmählich um ein Beträchliches; das gewöhnliche Verhältniss ihrer Breite zur Höhe ist in dieser Zeit jedoch noch wie 1 zu 5. — Auch die Glockenthürme kamen erst in dieser späteren Zeit in Gebrauch. Der Thurm (nur Einer) ward isolirt neben der Kirche, gewöhnlich zur Seite der Façade, aufgeführt; er hatte zumeist eine einfach viereckige Gestalt, die nur durch die überwölbten Schallöcher am oberen Theil eine gewisse Eigenthümlichkeit erhielt.

Mehr oder weniger dürfte in diesen späteren Umänderungen bereits der Einfluss byzantinischer Sitte zu erkennen sein. Unmittelbar äussert sich ein Einfluss der byzantinischen Bauweise auf den Basilikenbau in der Anordnung von Gallerien über den Seitenschiffen, die bei ein Paar römischen Basiliken vorkommen, in der Anlage von zwei Nebentribunen zu den Seiten der Hauptnische des Altares, was in der späteren Zeit zuweilen statt findet, sowie auch in manchen Eigenthümlichkeiten des Details.

§. 4. Triclinien und Baptisterien.

Den grösseren Basiliken reihten sich im Verlauf der in Rede stehenden Periode mancherlei Nebenbauten an: kleinere Basiliken, verschiedene Kapellen, theils von viereckiger Form und mit eigner kleiner Tribune, theils von runder Form, Klöster und andere Baulichkeiten verschiedener Art. Zu den wichtigeren Nebenbauten

gehören die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besondrer Agapen und dergleichen dienend. Sodann vornehmlich die Taufkirchen, Baptisterien, die man nach dem Vorbilde der Baptisterien in den antiken Thermen errichtete; das Wasserbecken, welches diese in sich einschlossen und welches zum Baden diente, fand man für die Taufceremonie, die in einem völligen Untertauchen bestand, vorzüglich geeignet. Gewöhnlich erhielten die Baptisterien eine achteckige, zuweilen eine runde Gestalt; auch führte man um den erhöhten Mittelraum gern einen niedrigeren, durch Säulen abgetrennten Umgang umher, wie eine solche Einrichtung in den Basiliken (in dem Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff) vorlag und auch in dem Mausoleum der Constantia (S. Costanza bei Rom)[1] bereits zur Anwendung gekommen war. In der Regel hatten indess nur die Kathedralen das Vorrecht der Taufe, und so findet man zumeist auch nur neben ihnen die Baptisterien errichtet.

§. 5. Der byzantinische Baustyl.

Der römisch-christliche Basilikenbau hatte in den frühesten Zeiten christlicher Kunstübung ohne Zweifel überall die Hauptnorm für die Anlage der Kirche gegeben. Bald aber, im fünften und vornehmlich im sechsten Jahrhundert, entwickelte sich im byzantinischen Reiche ein eigenthümlicher Baustyl, der, obgleich auch hier die Kräfte zu einer vollendeten Durchbildung nicht mehr vorhanden waren, doch wiederum als ein wesentlicher und höchst beachtenswerther Fortschritt betrachtet werden muss.

Dieser eigentlich byzantinische Baustyl gründet sich, was seine Haupt- und Grundmotive anbetrifft, zunächst auf dem Princip des römischen Gewölbebaues. Dass überhaupt das letztere mehr im östlichen Theile des alten Reiches, als im westlichen, wo doch bei weitem die Mehrzahl alter Gewölbebauten vorhanden war, zur Anwendung kam, erklärt sich einfach wohl daraus, dass sich dort, im oströmischen Reiche, die alte Nationalität in grösserer Selbständigkeit erhielt. Aber der Gewölbebau ward jetzt von der Botmässigkeit, unter der ihn früher die fremdartigen griechischen Formen gehalten hatten, befreit; nicht die letzteren, welche bisher die Pfeiler und Bögen in sich eingeschlossen hatten, sondern diese selbst gaben nunmehr die entscheidenden und charakteristischen Formen für die architektonische Anlage. Kräftige Pfeiler stiegen frei und unbehindert empor, durch stolze Bögen verbunden, über

[1] Vgl. oben, S. 307.

denen sich der Raum in einer leichten Kuppel zuwölbte; andre Räume, zumeist Halbkuppeln oder auch andre Wölbungen an jene Bögen anlehnend, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulen-Arkaden, in mehreren Reihen übereinander, zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. — Der Grundplan der Kirche befolgte hiebei, wie es scheint (denn um darüber sicher urtheilen zu können, fehlt es uns an einer hinreichenden Anzahl von Beispielen aus der genannten Periode), keiner völlig bestimmten Regel. Theils erscheint die Kirche achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener, von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um den sich die Seitenräume als Umgang umherzogen; theils bildete die Kirche ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet war, so jedoch, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ward. Die Altartribune durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form aber schloss sich dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die letztere, viereckige Anlage der Kirchen als die vorherrschende. Hier wird der Raum der Länge nach durch ein erhöhtes Langschiff, der Quere nach durch ein Querschiff von gleicher Höhe durchschnitten (so dass diese beiden Haupttheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden), und über ihrer Durchschneidung erhebt sich, von Pfeilern getragen, die Kuppel. — Mancherlei Besonderheiten der Anlage (über die ein Mehreres weiter unten, besonders §. 11, bei den einzelnen Monumenten) wurden durch den eigenthümlich ausgebildeten Ritus der byzantinischen Kirche bedingt. Unter ihnen ist vorerst namentlich die Einrichtung der Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu erwähnen; diese waren für den Aufenthalt der Weiber bestimmt und öffneten sich durch die, zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulen-Arkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Auch bildete es sich als eine, wenigstens vorherrschende Regel aus, dass der Hauptnische des Altares, wie im vorigen bereits angedeutet, zwei Seitentribunen zugesellt wurden.

Durch eine solche Anwendung und eigenthümliche Ausbildung des Kuppelbaues war natürlich für den Gewinn einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossenen inneren Architektur ein höchst bedeutender Schritt geschehen. Auch auf die äussere Gestaltung der Bauanlage musste sie von wesentlichem Einfluss seyn. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte

Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eine eigenthümlich malerische Wirkung hervorbringen. In Harmonie mit diesen Formen trat die Linie des Halbkreises, auch als freier Abschluss der Aussenwände, an Stellen, wo man früher etwa nur die Form des Giebels angewandt hätte, hervor und diente zur Vermehrung des bunten Reichthumes, den das Ganze darbot.

Bei dem grossen Vorzuge eines freien, selbständig angewandten Gewölbebaues, verharrte indess die byzantinische Architektur, was die eigentlich künstlerische Durchbildung desselben anbetrifft, ebenfalls noch auf einer niedrigen Stufe. Das allgemeine, abstracte Princip desselben hatte sie sich allerdings angeeignet; zur Herstellung einer organischen Gliederung, eines lebenvollen Zusammenhanges vermochte sie dieses Princip nicht zu erwärmen. Jeder Theil des Gebäudes blieb in sich beschränkt und abgeschlossen und ward nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben. Jene mächtigen Pfeiler waren durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, welche die Bedeckung des Raumes bildete, war nicht aus ihnen hervorgewachsen; vielmehr erhub sie sich theils ohne ein charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogen-Architektur, theils war sie von derselben durch einen horizontalen Gesimskranz scharf abgetrennt. Gleichgültig und starr lehnten sich die Halbkuppeln an jene Hauptbögen an, willkührlich füllten sich die Räume unter den letzteren durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, nicht aber in das Ganze verschmolzen war; willkührlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren ein, u. dergl. m. Auch die Anwendung der Bogenlinie, als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Vertikalflächen, gehört hieher; denn das Aeussere der Architektur verlangt auf entschiedene Weise eine bestimmte Begrenzung und klar ausgesprochenen Schlusspunkt. Es ist in all diesen Anlagen, namentlich in den Hauptbeispielen, ein grosser Aufwand raffinirter Verständigkeit, aber an die Stelle des belebenden Gefühles ist ein trockner, starrer Schematismus getreten, der fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Alles dies wird freilich nicht befremden, wenn man das geistlose, mumienhafte Wesen des gesammten byzantinischen Staates ins Auge fasst; im Gegentheil erweckt es alle Bewunderung, wie in solcher Zeit noch so grossartige Grundelemente, als die der byzantinischen Architektur dennoch sind, neu ins Leben treten konnten: unbedenklich gehören sie zu dem Bedeutendsten, was der byzantinische Staat überhaupt, in allen Beziehungen des Lebens, hervorgebracht hat.

Gesondert von den Hauptmotiven der Anlage, ist sodann das Detail der byzantinischen Architektur zu betrachten. In dessen Anordnung und Bildungsweise zeigt sich, mehr oder weniger, ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauten der späteren Zeit, vornehmlich an denen, welche im Osten des Reiches aufgeführt wurden, sichtbar geworden war. Es ist eben dasselbe Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel; hier erscheint dasselbe insofern jedoch ungleich mehr gerechtfertigt, als diese Einzelheiten jenen entschieden vorherrschenden Formen der Gewölbanlage, für das Allgemeine des Eindruckes in nicht unglücklicher Weise, untergeordnet und von ihnen zusammengefasst wurden. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch diese halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in der Beziehung nicht ungünstig, dass man jene sklavische Nachahmung der griechischen Säulenform, welche an den altchristlichen Basiliken Roms sichtbar wird, grossen Theils aufgab. Man erfand nicht selten neue Kapitälformen für die Säule, welche, wenn auch nur roh und ungefüg, dennoch in einigen angemessenen Grundzügen zu dem (noch architravähnlich gebildeten) Bogen hinüberleiteten und die man im Uebrigen aufs Reichste mit allerlei spielender Decoration, nach römischen und nach selbständigen Motiven, überdeckte. Man bemerkte namentlich auch, dass jene starre Bogenform nicht geeignet sei, unmittelbar auf der lebendig bewegten Säule aufzusetzen; man legte ihr desshalb einen, mehr oder weniger breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager gab. Diese Erfindung, an sich freilich auch noch roh, dürfte als eine der wichtigsten unter den eigenthümlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Sonst besteht das Detail derselben in mehr oder weniger reicher, willkührlicher Dekoration, wie denn die ganze byzantinische Kunst, trotz ihrer inneren Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthumes hinarbeitete. — Die vorhandenen Wand- und vornehmlich die Gewölbflächen erhielten denselben malerischen Schmuck, wie die römisch-christlichen Basiliken.

So erscheinen in der altchristlichen Kunst zwei Bausysteme, das des Basilikenbaues und das des byzantinischen Styles, die, wenn auch in manchen Einzelheiten übereinstimmend, doch auf wesentlich verschiedenen Principien beruhen. Die allgemeinen historischen Verhältnisse erklären es zur Genüge, dass Rom den eigentlichen Ausgangspunkt des ersten Systems, Constantinopel den des

zweiten bildete. Von beiden Punkten aus wurden diese Systeme in die Nähe und Ferne hinausgetragen, und natürlich konnte es dabei an mancherlei Wechselwirkungen nicht fehlen. In letzterem Betracht sind besonders die Bauten von Ravenna, welches in dieser Periode, namentlich in den ersten Jahrhunderten, von grosser politischer Bedeutung war, und welches, an der östlichen Küste Italiens belegen, den beiderseitigen Einflüssen gleich offen stand, eigenthümlich merkwürdig. — Wir wenden uns nunmehr zu einer kurzen Betrachtung der wichtigsten Monumente, deren bequemste Uebersicht sich nach ihrer geographischen Lage gestaltet.

§. 6. Die Monumente von Rom.

Rom enthält eine grosse Menge alter Basiliken, von denen manche (besonders solche, die in den jetzt unbewohnten Theilen der Stadt belegen sind) das alterthümliche Gepräge ziemlich getreu bewahrt haben; bei der Mehrzahl indess ist dasselbe durch spätere Restaurationen, vornehmlich in den Zeiten der modernen Kunst, mehr oder weniger verwischt worden.[1]

Bereits unter Constantin wurde zu Rom eine nicht unbeträchtliche Anzahl von christlichen Kirchen errichtet; doch ist von diesen Gebäuden nichts auf unsre Zeit gekommen. Ueber einige von ihnen besitzen wir indess nähere Nachrichten, auch alte Zeichnungen, die, wie es scheint, wohl geeignet sind, uns ein charakteristisches Bild jener ersten Versuche der altchristlichen Architektur zu geben.

Hieher dürfte zunächst die angebliche Basilica Sinciniana zu rechnen sein, welche später den Namen S. Andrea in Barbara führte, dann in den Bezirk der benachbarten Kirche S. Antonio Abbate gezogen wurde und gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist. Es war ursprünglich eine heidnische Basilika, von sehr einfacher Beschaffenheit: ein längliches Viereck, ohne Seitenschiffe, und am Obertheil der Wände mit grossen Fensteröffnungen versehen. Sie wurde übrigens erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zur christlichen Kirche geweiht.[2] — Wichtiger ist eine zweite Basilika, welche von Constantin in dem Sessorianischen Palast gegründet ward. Sie wird mit verschiedenen Namen genannt: B. Sessoriana, B. Heleniana (vielleicht von Constantin's

[1] Näheres über die römischen Basiliken siehe in der Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen etc. — Zahlreiche Abbildungen bei *S. d'Agincourt, Histoire de l'art depuis sa décadence etc. Architecture.* (Deutsche Ausgabe von A. S. v. Quast.) — Grössere bildliche Darstellungen bei Gutensohn und Knapp, Denkmale der christl. Religion.

[2] Abbildungen bei *Ciampini, vetera monimenta*, I, c. 1. 21.

Mutter, Helena) und S. Hierusalem (die heutige Kirche S. Croce in Gerusalemme). Sie bestand aus drei Schiffen von gleicher Höhe, die durch Reihen colossaler Säulen mit geraden Gebälken von einander getrennt wurden. Die Seitenwände waren durch zwei Reihen grosser Fenster, übereinander hinlaufend und die unteren bis auf den Boden niederreichend, ausgefüllt.[1] Ohne Zweifel ist eine solche Anlage entschieden noch als ein Nachbild antiker Basiliken zu betrachten. Nachdem das Gebäude im Verlauf der Zeit mehrfache Restaurationen erlitten hatte, wurde es gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gänzlich modernisirt. — Vor allen bedeutend aber war die Basilika des h. Petrus (oder B. Vaticana), falls diese, wie man annimmt, wirklich schon von Constantin in derjenigen Ausdehnung errichtet war, wie sie sich bis zum Schlusse des Mittelalters erhielt. Sie ward über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, auf den Grundmauern des Circus, welchen Nero in den vaticanischen Gärten angelegt hatte, errichtet. An ihr erschienen bereits die Hauptmotive des christlichen Basilikenbaues, doch lief über den Säulen noch ein gerades Gebälk hin. Sie war fünfschiffig und mass 363 Fuss in der Länge. Eine grosse Menge von Nebenbauten verband sich mit ihr im Laufe der Zeit. Um das Jahr 1450 wurde der hintere Theil der Basilika abgerissen, um einen mächtigeren Neubau, der sich nachmals zu dem Bau der heutigen Peterskirche gestaltete, beginnen zu können; der vordere Theil stand bis zum J. 1605.[2]

Den Constantinischen Bauten schlossen sich die unter seinen Nachfolgern an, welche zur weiteren Entwickelung des Basilikenstyles führten. Es wird eine grosse Menge von Kirchen, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts entstanden, namhaft gemacht. Unter den Gebäuden, von welchen wir nähere Kenntniss haben, ist vor allen wichtig die Basilika S. Paolo fuori le mura (ausserhalb der Mauern Roms, auf dem Wege nach Ostia), die an der Stelle einer kleinen, von Constantin erbauten Kirche im J. 386 neu gegründet und im Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet wurde. Sie war, neben der Peterskirche, eine der bedeutendsten Basiliken Roms, ebenfalls fünfschiffig und 430 Fuss lang. Der Basilikenstyl erschien in ihr in seiner vollständigen und reichsten Ausbildung, soweit sich das Kunstvermögen jener Zeit erstreckte. Das Mittelschiff wurde durch zwei Reihen von je 20 mächtigen korinthischen

[1] Ciampini, I, t. 4, 5.

[2] *Bonanni, templi vaticani historia.* — *Costaguti, Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano.* — Ciampini, III, cap. 4, und die obengenannten Werke.

Säulen gebildet, von denen 24 einem vorzüglichen classischen Monumente (einer unverbürgten Sage zufolge dem Mausoleum Hadrians) entnommen waren; die übrigen Säulen des Mittelschiffes zeigten eine rohe Nachahmung derselben, welche die gesunkene Technik der Kunst in der Zeit des Baues deutlich erkennen liess. Die Säulen zwischen den Seitenschiffen trugen Kapitäle mit schlichten, schilfartigen Blättern, einer Form, die — auf der korinthischen sich gründend — für die Detailbildung des früheren Mittelalters häufig sehr charakteristisch ist. Das Querschiff war der Länge nach durch eine Wand getrennt, welche auf Säulen und Bögen ruhte; diese Einrichtung gehörte aber nicht dem ursprünglichen Bau an, sondern war erst später, vermuthlich nach einem Erdbeben im J. 801, welches die Kirche mehrfach beschädigte, zur vermehrten Festigkeit des Baues hinzugefügt. Die Kirche hatte sich in ihrer alten Gestalt bis zum J. 1823 erhalten; in diesem Jahre wurde sie durch Brand zerstört, ist aber seitdem in dem alten Style wieder aufgebaut worden.[1]

Als wichtigere Basiliken des fünften Jahrhunderts sind zu nennen: S. Maria maggiore (S. Maria Mater Dei; S. M. ad Präsepe, nach der dort aufbewahrten Wiege des Christkindes; S. M. ad Nives, nach der Legende ihrer ersten Erbauung im vierten Jahrhundert; Bas. Liberiana, nach dem Namen ihres ersten Erbauers), ebenfalls eine der bedeutenderen Kirchen Roms, dreischiffig, noch mit geradem Gebälke über den Säulen, in den Details, auch in manchen Theilen der architektonischen Anlage, modernisirt. — S. Maria in Trastevere, minder bedeutend, über den Säulen ebenfalls noch ein gerades Gebälk. — S. Pietro in Vincoli (eigentlich ad Vincula), die Säulen von übereinstimmender Form, dorisch im besseren römischen Style (die Halbkreisbögen, welche die Säulen verbinden, passen übrigens nicht zu der dorischen Kapitälform, die noch ungleich entschiedener als die leicht aufsteigende korinthische Form durch den griechischen Architrav bedingt ist); die gesammte Einrichtung des Sanctuariums, mit kleinen Tribunen an den Wänden des Querschiffes, aus einer später mittelalterlichen Zeit. — S. Agata alla Suburra und S. Bibiana, beide in einfach klarer Basilikenform, doch im Detail modernisirt. — U. s. w.

Eigenthümlich abweichend von diesen, wie von den späteren römischen Basiliken sind ein Paar Kirchen des sechsten und siebenten Jahrhunderts. Ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich durch einen Einfluss von Seiten der byzantinischen Kunst. Es sind die

[1] *Nicolai, della basilica di S. Paolo* und die vorg. Werke.

Kirchen S. Agnese und S. Lorenzo, beide ausserhalb der Stadt (Fuori le mura) belegen. Beide haben über den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie, welche auch an der Eingangsseite umhergeführt ist und sich durch Säulen-Arkaden gegen den inneren Mittelraum öffnet; über diesen oberen Arkaden erhebt sich die Wand des Mittelschiffes mit ihren Fenstern. Solche Gallerien sind, wie bemerkt, wesentlich als ein byzantinisches Motiv zu betrachten; ebenso der Umstand, dass die Säulen dieser Gallerien, von leichterem Verhältniss als die unteren, jenen besonderen Aufsatz tragen, welcher den Bögen zum Unterlager dient. Besonders deutlich ist diese Einrichtung an der Kirche S. Agnese erhalten, die, wie es scheint, im J. 626 an der Stelle einer älteren Kirche völlig neu gebaut wurde.[1] Der Bau von S. Lorenzo fällt in die Zeit um das J. 580; mit ihr wurde jedoch später, angeblich im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, eine bedeutende Umänderung vorgenommen, indem man nemlich die Tribune wegbrach, an der entgegengesetzten Seite ein Langschiff von beträchtlicher Ausdehnung (auch im Basilikenstyl) anbaute, die alte Kirche, zur Einrichtung einer ausgedehnten Crypta, bedeutend erhöhte und sie zum Chor (in der späteren Bedeutung dieses Wortes) der Gesammtanlage machte.

Neben diesen beiden Kirchen ist die, ebenfalls sehr eigenthümliche Kirche S. Stefano rotondo zu nennen. Es ist ein Rundbau mit zwei Säulenkreisen, so dass der mittlere, höhere Raum von einem zwiefachen Umgange umgeben wird. Der mittlere Säulenkreis trägt ein gerades Gebälk, über welchem der Mauer-Cylinder (ohne Gewölbkuppel) ruht; der äussere Säulenkreis hat Rundbögen. Um das J. 470 wurde dies Gebäude als Kirche geweiht; ob dasselbe älter und ursprünglich etwa zu profanen Zwecken bestimmt gewesen sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. Im Anfange des achten Jahrhunderts wurde die Kirche erneut; aus dieser Zeit rührt ohne Zweifel der äussere Säulenkreis her, dessen Kapitäle wiederum jenen byzantinisirenden Aufsatz tragen.

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, im siebenten und in der ersten Hälfte des achten waren übrigens die politischen Verhältnisse dem Kunstbetriebe in Rom sehr wenig günstig. In der späteren Zeit des achten Jahrhunderts dagegen und im Anfange des neunten erwachte aufs Neue eine rüstige Thätigkeit, durch die Vergünstigungen, welche die fränkischen Herrscher, namentlich Karl der Grosse, dem päpstlichen Stuhle zu Theil werden

[1] Das Mosaik an dem Gewölbe der Tribune von S. Agnese hat ebenfalls das Gepräge des speziell byzantinischen Styles, obgleich die Inschrift unter demselben lateinisch ist.

liessen, genährt. In dieser Zeit wurde wiederum eine bedeutende Anzahl von Kirchen gegründet oder neu gebaut, und von ihnen vornehmlich, sowie auch von solchen, welche der minder erfreulichen Folgezeit angehören, hat sich Vieles auf unsre Tage erhalten. In diese Periode fallen namentlich die Basiliken S. Maria Araceli, S. Cecilia in Trastevere, S. Martino a'Monti, S. Michele in Sassia, S. Saba, S. Maria in Navicella (S. M. in Domnica), S. Pudenziana, S. Prassede, S. S. Nereo ed Achilleo, S. Sabina u. a., von denen freilich die meisten in ihren Details mehr oder weniger modernisirt sind. — Vorzüglich interessant ist unter diesen späteren römischen Basiliken die Kirche S. Clemente, indem hier die gesammte Einrichtung des Chores mit seinen Schranken, die davon abhängigen baulichen Eigenthümlichkeiten, der Vorhof und was sonst zum vollständigen Apparat der Basiliken gehört, erhalten sind. (Ein an den Verzierungen der Marmorschranken des Chores vorkommendes Monogramm deutet man mit Wahrscheinlichkeit auf einen Kardinalpriester Johannes, der am Schlusse des zehnten Jahrhunderts lebte. Vielleicht bezieht sich dasselbe nur auf eine Erneuung des Chores; möglicher Weise aber ist auch der ganze Kirchenbau erst aus dieser Zeit.) — Bei der Kirche S. Maria in Cosmedin (so genannt nach einem Platze in Constantinopel), die aus dem Ende des achten Jahrhunderts herrührt, deutet die bauliche Anlage ebenfalls auf jene Chor-Einrichtung. Ausserdem ist diese Kirche durch ihre dreischiffige Crypta merkwürdig, welche man für ein älteres Gotteshaus aus dem dritten Jahrhundert, das später durch die Hauptkirche überbaut sei, hält. — In die genannte Periode gehört auch die Kirche S. S. Vincenzio ed Anastasio alle tre fontane, ausserhalb der Stadt belegen, bei der, als eigenthümliche Ausnahme, statt der Säulen viereckige Pfeiler angewandt sind.

Das wichtigste unter den Gebäuden dieser späteren Zeit war die heutige Kirche S. Giovanni in Laterano (ursprünglich genannt: Basilica Constantiniana oder Lateranensis, dann B. Salvatoris, später B. Johannis Baptistä, auch Evangelistä, u. s. w.), die eigentliche Haupt- und Mutterkirche des Abendlandes. Sie war bereits von Constantin in dem lateranischen Palaste gegründet und später erweitert worden, am Ende des neunten Jahrhunderts jedoch bei einem Erdbeben zusammengestürzt; im Anfange des zehnten Jahrhunderts wurde sie neugebaut, fünfschiffig wie die Peters- und die Paulskirche, 318 Fuss lang. Nach manchen Bauveränderungen im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wurde ihr Inneres im J. 1650 gänzlich umgewandelt. — Unter den Nebengebäuden dieser

Kirche ist für die gegenwärtige Periode besonders wichtig: das Baptisterium, ein achteckiger Bau, im Innern mit einer zwiefachen Säulenstellung von je acht Säulen übereinander, über den Säulenstellungen gerade Gebälke. Schon Constantin hatte hier ein Baptisterium errichtet; das vorhandene Gebäude soll in seiner unteren Hälfte aus dem fünften, in seiner oberen aus dem zwölften Jahrhundert herrühren. — In dem an die Kirche anstossenden Palast ward am Schlusse des achten Jahrhunderts, durch Leo III., ein grosses Triclinium erbaut; die Hauptnische desselben hatte sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten, in welcher Zeit sie zu Grunde ging; ihr Andenken zu bewahren, wurde eine Copie derselben neu gebaut.

§. 7. Die Monumente von Ravenna.

Die politischen Verhältnisse hatten Ravenna[1] zum wichtigsten Orte Italiens, zunächst Rom, gemacht. Hier war (seit 404) die Residenz der abendländischen Kaiser; als an die Stelle des alten Kaiserreichs die Herrschaft der Ostgothen trat, wurde es (seit 493) der Sitz der Könige dieses Volkes; 540 fiel es in die Hände der Griechen, und es blieb fortan, bis in's achte Jahrhundert, der Sitz des Exarchen, welcher die Statthalterschaft über die griechischen Besitzungen in Italien führte.

Es ist bereits bemerkt, dass in Ravenna die beiden Bausysteme des christlichen Alterthums einander begegneten und von gleich bedeutender Wirkung waren. Im Allgemeinen erscheint zwar auch hier der Basilikenbau (und die mit ihm verwandten Motive bei Anlagen von anderer Art) als vorherrschend, doch findet man dabei eine Behandlung des Details, welche sich häufig als eine eigentlich byzantinische ankündigt; diese besteht namentlich in einer freieren Behandlung der Säulenform und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl der Säulen. Dann aber zeigt sich auch die unmittelbare und vollständige Aufnahme des byzantinischen Gewölbebaues. Zugleich sind die ravennatischen Monumente auch insofern für die kunsthistorische Betrachtung von besonderer Wichtigkeit, als sie sich im Allgemeinen ungleich reiner als etwa die römischen erhalten haben.

[1] Abbildungen der dortigen Monumente bei d'Agincourt. — Vergl. Schorn, in den Reisen in Italien seit 1822 von Thiersch, Schorn u. A. I, S. 384 ff. — Ein umfassendes Werk über die Monumente von Ravenna, dessen Erscheinung wir entgegensehen dürfen, bearbeitet Herr A. F. v. Quast.

Seinen ersten Glanz, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, verdankt Ravenna vornehmlich der Galla Placidia, Tochter des grossen Theodosius und Mutter Valentinians III., in deren Händen die Zügel der Regierung waren. Aus dem Anfange dieses Jahrhunderts rühren die Basiliken S. Agata und S. Giovanni Evangelista, aus der Mitte desselben die Basilika S. Francesco her. — Die alte Kathedrale von Ravenna war eine fünfschiffige Basilika und nur jenen drei Hauptkirchen Roms vergleichbar; sie soll bereits im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des achtzehnten wurde sie von Grund aus neugebaut. — Das Baptisterium neben dieser Kathedrale (S. Giovanni in Fonte) soll ebenfalls schon im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des fünften wurde dasselbe erneut. Dies Gebäude ist von eigenthümlicher Wichtigkeit, indem es in seinem Innern bereits wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen lässt. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen, in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des oberen Geschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andre Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, was als ein neues architektonisches Element betrachtet werden muss, und was im späteren Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint. — Endlich gehört hieher noch das Kirchlein S. S. Nazario e Celso, die Grabkapelle der Galla Placidia und ihrer Angehörigen. Es ist ein Gebäude von einfacher Kreuzform, ohne Seitengänge und Tribune, die Flügel des Kreuzes mit Tonnengewölben, der Mittelraum mit erhöhter Kuppel überwölbt.

Nicht minder wichtig sind die Monumente, welche zu Ravenna unter der Regierung des grossen Ostgothenkönigs Theodorich (493—526) entstanden. Dahin gehören zunächst wiederum einige Basiliken: S. Teodoro (oder S. Spirito), die Basilika des Hercules (so genannt von einer Statue des Hercules, die einen Brunnen vor der Kirche schmückte, — von ihr ist nur eine Säulenstellung von acht Säulen erhalten), und die vorzüglich bedeutende Basilika S. Apollinare. Diesen Kirchen reiht sich ein zweites Baptisterium, S. Maria in Cosmedin genannt, an, ein kleines und nicht sonderlich merkwürdiges Bauwerk. — Von dem Palaste des Theodorich ist ein Theil, als Vorderseite des Franciscanerklosters bei S. Apollinare, erhalten; die Anordnung der Façade erinnert

lebhaft an Theile in Diocletian's Villa zu Salona. — Das interessanteste unter allen ravennatischen Monumenten dieser Zeit ist das, noch bei den Lebzeiten dieses Königes erbaute Mausoleum Theodorichs (die heutige Kirche S. Maria della Rotonda) ausserhalb der Stadt. Es ist eine, innen runde, ausserhalb zehneckige Kapelle, mit einer flachen Kuppel bedeckt und auf einem mächtigen, gleichfalls zehneckigen Unterbau ruhend; die vortretende Terrasse des letztern, in welchem das Gruftgewölbe befindlich ist, trug ohne Zweifel eine überwölbte Säulenstellung, welche das Mausoleum im Aeusseren umgab. Höchst merkwürdig ist die Behandlung der an diesem Gebäude vorkommenden architektonischen Gliederungen, vornehmlich des imponirenden Kranzgesimses und der Thür-Einfassungen, indem dieselben, von verdorbener römischer Form ausgehend, gleichwohl ein sehr eigenthümliches Gepräge gewinnen. Wenn im Allgemeinen schon die römische Form des architektonischen Gliedes (im Gegensatz gegen die original-griechische) durch den Gesammtcharakter des römischen Gewölbebaues bedingt wurde, so zeigt sich hier eine noch ungleich kräftigere und freiere Entwickelung desselben Verhältnisses, die hin und wieder sogar bereits an die Formenweise des späteren, romanischen Styles anklingt.[1] Es scheint nicht, dass man auch dies Element einem vermittelnden byzantinischen Einflusse beizumessen habe; vielmehr dürfte es unmittelbar mit der grossartig frischen Belebung, welche Theodorich aus dem schon fast abgestorbenen Geiste des römischen Volkes — freilich nur auf kurze Zeit — zu erwecken wusste, in Verbindung stehen. So ist auch die Technik an diesem Gebäude noch sehr gediegen, und als Zeugniss mechanischer Tüchtigkeit ist namentlich anzuführen, dass die ganze Kuppel aus Einem Felsblock gearbeitet ist.

Theodorichs Sorge für grossartige architektonische Unternehmungen beschränkte sich übrigens nicht auf Ravenna; noch in vielen Städten von Italien hat er Bedeutendes ausführen lassen, und man schreibt ihm auch ausserhalb Ravenna verschiedene Baureste zu. Die Erhaltung der alten Monumente von Rom liess er sich gleichfalls angelegen sein.

Aus der Zeit nach Theodorich sind in Ravenna vornehmlich zwei Bauwerke zu nennen. Das eine ist die Basilika S. Apollinare in Classe, eine Stunde Wegs von Ravenna entfernt, 549 vollendet. Diese Basilika hat drei Tribunen, die beiden Seitentribunen an den Enden der Seitenschiffe. — Das andre Gebäude ist die Kirche S. Vitale, vollendet im J. 547. Sie erscheint als ein

[1] Bei d'Agincourt, Taf. 18 der Architektur, ist dieser Charakter der genannten Gliederungen nicht entschieden genug wiedergegeben.

vollständiges Beispiel der eigentlich byzantinischen Architektur. Es ist ein achteckiger Bau von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden werden und über denen, mit einer eigenthümlichen Uebergangs-Construction, die erhöhte Kuppel ruht. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme des Zwischenraumes, welcher zur Altartribune führt, sind tribunen-ähnliche Nischen angeordnet, mit halbem Kuppelgewölbe, das von zwei übereinandergesetzten, offnen Säulenarkaden getragen wird. Die oberen Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den Pfeilern umherzieht. Es ist dies letztere ganz dieselbe Anordnung, welche in der, um ein Weniges früheren Sophienkirche von Constantinopel sichtbar wird. Die Säulenkapitäle, die Aufsätze über denselben haben grossen Theils sehr eigenthümliche Formen und ein reiches, künstlich gearbeitetes Blätterornament.

§. 8. Monumente im übrigen Italien.

Von den Monumenten, die ausserhalb Rom und Ravenna in der Periode der altchristlichen Kunst errichtet wurden, sind die folgenden als die wichtigeren unter den erhaltenen anzuführen.

Zuerst das Baptisterium S. Maria maggiore zu Nocera (zwischen Neapel und Salerno), ein Rundbau, im Innern ein Kreis von 14 Säulenpaaren, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind und unmittelbar über diesen das Kuppelgewölbe tragen; hinter den Säulen ein ebenfalls überwölbter Umgang.[1] Die Kirche scheint den frühsten Zeiten altchristlicher Kunst anzugehören.

Später ist die Kirche S. Angelo zu Perugia. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist sie mit S. Stefano rotondo zu Rom zu vergleichen, indem auch sie aus einem zwiefachen Säulenkreise (der innere eigentlich sechzehneckig) besteht. Ueber den Säulenkapitälen bemerkt man wiederum jenen byzantisirenden Aufsatz. — Die Kirche S. Pietro de' Casinensi vor Perugia ist eine gewöhnliche Basilika (Chor und Queerschiff aus dem späteren Mittelalter).

Den späteren Bauten von Ravenna stehen einige Kirchen an der gegenüberliegenden istrischen Küste, die hier einzureihen sind, parallel. Vorzüglich bedeutend ist die Kathedrale von Parenzo, gegen das J. 542 gebaut. Ihre Details zeigen entschieden byzantinische Arbeit; sie hat drei Tribunen und einen von Portiken umgebenen Vorhof, an welchen, der Kirche gegenüber, ein einfaches achteckiges Baptisterium stösst[2]. — Sodann der Dom von Triest in seiner

[1] S. d'Agincourt, Arch., t. 10, no. 9. u. 10.

[2] S. d'Agincourt, Arch., t. 68. n. 7; t. 69, n. 11, 12; t. 73, n. 9.

ursprünglichen Anlage. Auch dies Gebäude war eine Basilika im byzantinischen Geschmack, mit drei Tribunen; es soll bereits aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts herrühren. Auf der einen Seite lag ein einfaches achteckiges Baptisterium, auf der andern eine viereckige Kapelle, ganz in byzantinischem Style erbaut, in der Mitte eine Kuppel auf vier Pfeilern, ebenfalls mit drei Tribunen. Diese Kapelle soll in der Mitte des sechsten Jahrhunderts errichtet sein. Im vierzehnten Jahrhundert wurden der Dom und die Kapelle in einem grösseren Ganzen vereinigt. [1]

Zu Lucca finden sich zwei Basiliken, von denen die eine, S. Frediano, in der zweiten Hälfte des siebenten, die andre, S. Michele, bald nach der Mitte des achten Jahrhunderts erbaut ist. [2] Sie fallen somit in die Zeit der Longobardenherrschaft, zeigen aber in ihrer ziemlich rohen Beschaffenheit, besonders an denjenigen Baustücken, die nicht (wie die Mehrzahl der Säulen in S. Frediano) von antiken Monumenten entnommen sind, den steigenden Verfall der Kunst. Charakteristisch ist es auch, dass hier jener byzantinisirende Aufsatz über den Kapitälen der Säulen nicht mehr gefunden wird. Das Aeussere beider Kirchen ist übrigens im zwölften Jahrhundert erneut worden; an der Kirche S. Frediano wurde in dieser Zeit die Tribune weggebrochen, an deren Stelle die Façade angelegt und auf der entgegengesetzten Seite eine neue Tribune erbaut.

Wie an den beiden eben genannten Kirchen ersichtlich ist, so gilt es im Allgemeinen als Regel, dass die unter longobardischer Herrschaft aufgeführten Bauten — im Gegensatz gegen die bunte Mannigfaltigkeit des byzantinischen Geschmackes — eine grosse Einfachheit und Rohheit des Details zeigen, dass dagegen die Masse der Mauer sich immer noch durch solides und tüchiges Handwerk auszeichnet. Doch wird von den Geschichtschreibern jener Zeit auch mancher Prachtanlagen gedacht, die immerhin auf einen gewissen Reichthum der Formenbildung schliessen lassen. Unter diesen werden der Palast und die Johanniskirche zu Monza, welche von der Königin Theudelinde am Schlusse des sechsten Jahrhunderts errichtet wurden, besonders gerühmt. Manche noch vorhandene Baureste bestätigen im Uebrigen das allgemeine Urtheil. [3] Als

[1] Kandler, im Archeografo Triestino, 1829, I, p. 131.

[2] *Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda*, p. 217, 256.

[3] Näheres, von Gayee mitgetheilt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1835. no. 53, f. — Die Kirche S. Michele zu Pavia, welche man gewöhnlich als den Grundtypus einer eigenthümlich longobardischen Baukunst betrachtet, gehört einer späteren Periode an. Vgl. unten Kap. XIII, A. §. 2, c.

einer der bedeutendsten Reste solcher Art ist der sogenannte Palazzo delle Torri zu Turin zu nennen. Es ist die Façade eines bedeutenden Gebäudes, welches mit dem der Porta nigra zu Trier eine grosse Aehnlichkeit hat; wie dort, so zeigt sich auch hier noch ganz dasselbe Princip, welches im Aeusseren der römischen Theater und Amphitheater zur Anwendung gekommen war: Reihen von Bogenöffnungen, durch gräcisirende (hier Pilaster-) Architekturen umschlossen. Alles Detail aber erscheint hier in höchster Einfachheit und gänzlich unausgebildet. Man schreibt das Gebäude dem achten Jahrhundert zu. [1]

Die Kirche SS. Apostoli zu Florenz, in ihrer ursprünglichen Anlage eine einfache Basilika, gilt einigen als ein Gebäude des achten, Andern als ein, von Karl dem Grossen errichtetes Gebäude des neunten Jahrhunderts. [2]

§. 9. Die altchristliche Architektur in Frankreich, Deutschland und England.

Wie die nordischen Völkerschaften, welche in Italien eingedrungen waren, vornehmlich die Ostgothen und die Longobarden, die auf der Antike gegründete altchristliche Architektur zu der ihrigen machten, so geschah es auch bei den übrigen germanischen Nationen, welche, ausserhalb Italien, nach dem Gewirre der grossen Völkerwanderung neue Reiche gründeten. Theils fanden sie, wie besonders in Spanien, im südlichen Frankreich und Deutschland, ebenso bereits das Erbe einer antiken Cultur vor, theils wurden ihnen mit der christlichen Lehre auch die Formen, in denen diese Lehre sich bewegte, zugetragen.

Die Geschichtschreiber jener Zeit enthalten die Berichte von sehr zahlreichen Kirchenbauten und andern Bauunternehmungen, die im fränkischen Reiche, schon ehe Chlodwig (am Ende des fünften Jahrhunderts) das Christenthum angenommen, ausgeführt wurden; ebenso von denen, welche unter der Herrschaft der Westgothen in Spanien und unter der der Angelsachsen in England entstanden. Diese Berichte sind im Allgemeinen zwar wenig genügend, um uns ein anschauliches Bild von jenen Anlagen zu geben; indess enthalten sie doch mehrfach auch einige genauere Andeutungen. Zunächst ist der Umstand anzuführen, dass nicht selten des Stein-Materiales, aus welchem die Kirchenbauten gearbeitet wurden, gedacht wird, oder dass besondere Umstände hervorgehoben werden, welche die Voraussetzung eines solchen Materiales in sich einschliessen. Hierdurch wird im Allgemeinen

[1] *Cordero*, a. a. O., *p. 283.*

[2] *d'Agincourt, Arch., t. 25, n. 8, 9.*

wenigstens ein Grad von Cultur bezeichnet, welcher mit dem der gleichzeitig italienischen Architektur etwa auf gleicher Stufe stand; auch waren durch die Anwendung des Stein-Materiales mancherlei Besonderheiten der künstlerischen Ausschmückung (wie z. B. die Ausführung der, nicht selten genannten Musiv-Gemälde an den Wänden) bedingt. Minder bedeutende Gebäude (z. B. Wohnungen) sind ohne Zweifel zumeist aus dem bequemeren und im Norden damals leicht zugänglichen Materiale des Holzes erbaut gewesen; die monumentalen Bauwerke von Bedeutung werden in der Regel und im Wesentlichen aus Stein bestanden haben. [1] — Sodann geht aus verschiedenen, mehr oder weniger unmittelbaren Andeutungen hervor, dass die Hauptbauform der Kirchen die der Basilika war, [2] obgleich im Einzelnen auch Anlagen geschildert werden, welche den Einfluss des byzantinischen Princips (namentlich in einer Anordnung, die der von S. Vitale zu Ravenna ähnlich ist) verrathen. Des prächtigen Schmuckes der Kirchen wird häufig gedacht, auch des Umstandes, dass man, wie in Italien, das Material, besonders die kunstreich gebildeten Säulen, gern von antiken Bauten entnahm und nicht selten aus beträchlicher Entfernung herbeiführen liess.

Gleichwohl sind in den nordischen Ländern nicht gar viele Reste aus jener Periode der Architektur auf unsre Zeit gekommen. Die Mehrzahl derselben, die uns eine nähere Anschauung darbieten, findet sich in Frankreich, das wichtigste Bauwerk in Deutschland.

Die bedeutenden Kirchenbauten, die in Frankreich, zu Clermont und besonders zu Tours, bereits bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden, kennen wir nur aus den

[1] Der Unterschied des Materials, vornehmlich was Holz und Stein anbetrifft, ist insofern allerdings nicht unwichtig, als die Anwendung des letzteren auf eine höhere Ausbildung der mechanischen Hülfsmittel, vornehmlich aber auf das Vorhandensein eines ernsteren monumentalen Sinnes, der sein Werk nicht nur für die gegenwärtigen Geschlechter, sondern auch für die zukünftigen gründet, schliessen lässt. Im eigentlich ästhetischen Bezuge ist dieser Unterschied jedoch von ziemlich geringer Bedeutung, so viel man auch in neuerer Zeit darauf Gewicht gelegt hat. Die altnorwegischen Holzkirchen, von denen später die Rede sein wird, lassen in ihrem Material eine künstlerische Ausbildung erkennen, welche der des Steinbaues zur Seite steht.

[2] Der Name „Basilika" entscheidet übrigens bei den Schriftstellern des Mittelalters nichts in Rücksicht auf die Form, da er von ihnen für alle kirchlichen Anlagen gebraucht wird.

Berichten des Geschichtschreibers.[1] Unter den erhaltenen Werken sind zunächst einige Baureste in Betracht zu ziehen, die sich im Süden des Landes, und zwar in der Provence, befinden. Diese schliessen sich, was die geographische Lage und das Verhältniss zu den reichlich vorhandenen antiken Monumenten zur Genüge erklären, den italienischen Werken altchristlicher Architektur noch unmittelbar an. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben: Ein Rundgebäude, vermuthlich ein Baptisterium, zu Riez, mit acht korinthischen Säulen im Inneren, die durch Bögen verbunden sind und eine Kuppel tragen, während der Umgang mit Kreuzgewölben bedeckt ist. — Die alte Kathedrale zu Vaison, eine Basilika (wie es scheint), die Details reich in spätrömischer Weise gebildet und zum Theil gewiss von antiken Gebäuden entnommen. — Das alte Baptisterium der Kathedrale von Aix, eine Rotunde mit acht antiken Säulen, und ein verdorben römisches Portal an derselben Kirche. — Ein ähnliches Portal an der Kathedrale von Avignon; u. a. m.[2]

Die eben genannten Bauten gehören ohne Zweifel den frühsten Zeiten altchristlicher Architektur an. Im westlichen und im nördlichen Frankreich sind einige andere Baureste erhalten, welche aus den folgenden Jahrhunderten herrühren und theils eine schlichtere Behandlungsweise, die mehr nur das Materielle der altrömischen Technik bewahrt, theils eine barbarisirte Umwandlung der römischen Dekorationsweise erkennen lassen.[3] Die Mehrzahl dieser Monumente findet sich im Poitou und besonders in Anjou. Vornehmlich interessant ist unter ihnen die kleine Kirche St. Jean zu Poitiers, die den Zeiten des sechsten Jahrhunderts auzugehören scheint. Sie hat im Inneren Arkaden mit Säulen, die wiederum noch von verschiedenen älteren Bauten entnommen sind; der Giebel des Gebäudes zeigt einen bunten Schmuck, in welchem die Formen der Antike aufs willkührlichste durcheinander gewürfelt erscheinen. — Die alten Theile der Kirche St. Eusèbe zu Gennes, in der Gegend von Saumur, der von Savenières unfern von Angers, besonders die der Kirche St. Martin zu Angers (aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts), u. a. m. erscheinen dagegen in jener schlichteren Behandlung. —

Ebenso im nördlichen Frankreich u. a. die, jetzt zum Theil zerstörte alte Kathedrale Basse-Oeuvre zu Beauvais, die

[1] Gregor von Tours, II, 14. ff.

[2] Abbildungen dieser provenzalischen Architekturen s. bei *A. de Laborde, les monumens de la France.*

[3] Vgl. besonders: *de Caumont, histoire sommaire de l'architecture au moyen âge, p. 46, ff.*

aus dem achten Jahrhundert herrührte und im Innern Arkaden mit viereckigen Pfeilern hatte. — Höchst bedeutend und umfassend waren die Anlagen des Klosters Fontanellum (St. Vandrille, unfern von Rouen.[1] Schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts waren hier drei Kirchen gegründet worden, von denen die bedeutendste, die des h. Petrus, als eine fünfschiffige Basilika zu betrachten sein dürfte. Eine Reihe anderer Kirchen folgte dieser im Laufe des achten Jahrhunderts. Im Anfange des neunten Jahrhunderts, unter dem Abte Ansigis, wurden die grossartigsten Bauten für die Zwecke des Klosterlebens gegründet und durch sie die Menge der hier vorhandenen Gebäude zu einem überaus mächtigen Ganzen zusammengefasst und abgerundet. Es scheint aber, dass von all diesen Anlagen nichts auf unsre Zeit gekommen ist.

Die Regierungszeit Karls des Grossen (768—814), in die bereits einige der ebengenannten Bauten fallen, bildet die eigentliche Glanzperiode der Architektur im fränkischen Reiche. Karl hatte die Bedeutsamkeit der Kunst mit grossartigem Sinne erfasst und war eifrig bemüht, dem kirchlichen, wie dem fürstlichen und dem gesammten öffentlichen Leben durch sie — nach den Mitteln, welche seine Zeit ihm darbot — eine höhere Würde zu verleihen. Vor allen Orten erfreute sich Aachen, seine Haupt-Residenz, des glänzendsten Schmuckes; diese Stadt ward durch ihn, wie seine Zeitgenossen sich ausdrücken: ein zweites Rom, und erhielt als solches ein Forum, Theater, Thermen, Wasserleitungen u. s. w., von deren äusserer Beschaffenheit wir freilich nichts Näheres wissen. Karl erbaute ebendaselbst als seine Wohnung einen prachtvollen Palast und, mit diesem durch einen Porticus verbunden, die, der h. Jungfrau geweihte Münsterkirche, in den Jahren von 796 bis 804. Den Bau der Münsterkirche leitete der ebengenannte Ansigis, Abt von St. Vandrille. Dies Gebäude steht noch gegenwärtig aufrecht und bildet, wie bereits angedeutet, das vorzüglichste Beispiel altchristlicher Architektur diesseit der Alpen.[2] Manche Eigenthümlichkeiten des Entwurfes, sowie die Energie der Anlage im Allgemeinen, erscheinen an diesem Bau sehr bemerkenswerth; die technische Construction aber, und mehr noch die künstlerische Ausführung bezeugen den neuen und tieferen Verfall der Kunst, der seit jenem ersten Aufschwunge der altchristlichen

[1] Ausführliche Nachrichten in den *Gestis abbatum fontanellensium.* — Vgl. *E. H. Langlois, essay hist. et descr. sur l'Abbaye de Fontenelle ou de St. Wandrille.*

[2] Vgl. besonders: F. Mertens, über die Karolingische Kaiser-Kapelle zu Aachen, in Försters Allg. Bauzeitung, Jahrgang 1840, S. 135.

Architektur im fünften und sechsten Jahrhundert bereits eingetreten war. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung der Kirche S. Vitale in Ravenna erkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechszehnseitigen Umgange; das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über denen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt. Doch sind hier nicht, wie in S. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedekt, welche sich durch starke Bögen, von Pfeiler zu Pfeiler, gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgang ist eine hohe Gallerie, auf eigenthümliche Weise durch schrägliegende Tonnengewölbe bedeckt, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes bilden. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit zwiefachen Säulenstellungen ausgesetzt, die unteren derselben ein grades Gebälk und in der Mitte einen Bogen tragend, die oberen unmittelbar (nur mit einem kleinen cubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung anstossend. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man aus weiter Ferne, aus Rom und Ravenna, zumeist von antiken Bauten, herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; bei der französischen Occupation am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden sie herausgebrochen und nach Paris entführt; die schönsten von ihnen liess man, als Frankreich seinen grossen Kunstraub herauszugeben genöthiget ward, in der Antiken-Gallerie des Louvre zurück; die übrigen wurden zurückerstattet, aber bis heute nicht wieder aufgestellt. Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem sodann die Kuppel ruht. Am Aeusseren des Tambours, auf seinen Ecken, sind Pilaster von römischer Form angeordnet, jedoch so stark vorspringend, dass sie bereits als ein Vorbild der Strebepfeiler des späteren Mittelalters erscheinen. — Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ward der Tambour im Aeusseren durch eine kleine Arkaden-Gallerie und durch Giebelaufsätze erhöht; das gegenwärtige, halb-indische Kuppeldach rührt aus der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts her. Mancherlei grössere und kleinere Anbauten reihten sich im Verlauf des Mittelalters und der modernen Zeit der Münsterkirche an; der bedeutendste Anbau ist der im vierzehnten Jahrhundert ausgeführte hohe Chor. — Im übrigen war die Münsterkirche schon von Karl dem Grossen auch durch anderweitigen reichen Schmuck ausgezeichnet

worden. Dahin gehören vornehmlich die Bronzewerke, die sich noch bis auf unsre Zeit erhalten haben; es sind drei Paar einfacher Bronzethüren (für den Haupteingang und für Seiteneingänge) und vornehmlich die Bronzegitter vor den unteren Säulen der Gallerie, welche letztere kunstreich, theils im römischen, theils im byzantinischen Style gearbeitet sind. — In einem Gewölbe unter der Kirche war Karls Leichnahm, auf goldenem Stuhle sitzend beigesetzt worden.

Ausser dem Palaste zu Aachen hatte Karl der Grosse noch eine bedeutende Anzahl von Palästen und Villen an verschiedenen Orten seines Reiches erbaut. Vorzüglich berühmt war unter diesen der Palast von Ingelheim am Rhein, unterhalb Mainz, zu dessen reicher Säulenpracht wiederum Rom und Ravenna hatten beisteuern müssen. Doch ist hiervon nichts erhalten. — Ein andrer der vorzüglichsten Paläste war der zu Nymwegen. Hier hat sich ein sechszehneckiges Baptysterium, ganz von der Form der Münsterkirche zu Aachen, erhalten, das man für einen Theil dieses Palastes hält.[1] — Als ein zweites Nachbild der Münsterkirche von Aachen erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass.[2] Auch diese schreibt man dem neunten Jahrhundert zu. Doch haben die Säulenstellungen von der Gallerie hier bereits ein romanisches Gepräge und scheinen eher auf das eilfte Jahrhundert zu deuten (1060 wurde das daneben befindliche Frauenkloster erbaut). Es dürfte indess zu untersuchen sein, ob diese Säulen nicht vielleicht in der ebengenannten Periode erst hinzugefügt sind.

Im Uebrigen besitzt Deutschland nur sehr wenig Baureste aus der Zeit der altchristlichen Architektur. Zu diesen gehört die Crypta der Kirche S. Michael zu Fulda, ein kleines niedriges kreisrundes Grabgewölbe, in der Mitte von einer äusserst rohen und plumpen jonischen Säule gestützt, durch eine Mauer mit Thüren von einem ebenfalls gewölbten Umgange, der in einzelne Kammern zerfällt, abgetrennt. Die Kirche wurde im Anfange des neunten Jahrhunderts gebaut und 822 eingeweiht; der Oberbau gehört indess einer Erneuung vom Ende des eilften Jahrhunderts an. — Vielleicht noch älter als jene Crypta ist die alte Kapelle (der sog. Heidentempel) zu Regensburg, ein kleiner oblonger Raum mit Nischen rings an den Wänden. — Auch die Crypta der Wipertikirche bei Quedlinburg hat noch das Gepräge dieser

[1] v. Lassaulx, die Mathiaskapelle bei Kobern, S. 64.

[2] *Schöpflinus, Alsatia illustrata, t. XI, p. 504,* (wo das Gebäude zwar noch als römischer Tempel gilt). Vgl. *Golbéry, antiquités de l'Alsace, I. pl. 40, p. 121.*

Periode. Ihre Säulenstellungen tragen sogar noch gerade Gebälke und darüber Tonnengewölbe zur Bedeckung der Räume; auch findet sich hier wiederum noch ein schlichtes jonisches Kapitäl. Dabei erscheint die ganze Anlage höchst roh. Indess gehört dieser Bau vielleicht schon in das zehnte Jahrhundert. [1] — Die interessante und zierliche Vorhalle des Klosters Lorsch, zwischen Darmstadt und Mannheim, welche man der Zeit Karls des Grossen zuschreibt, dürfte richtiger in das zwölfte Jahrhundert zu setzen sein. Ich komme weiter unten auf dies Gebäude zurück.

Zu den wichtigeren deutschen Bauanlagen des neunten Jahrhunderts gehörte der Neubau des Klosters St. Gallen in der Schweiz, der in dieser Periode in sehr stattlicher und ausgedehnter Weise ausgeführt ward. Die Hauptkirche wurde von 830 bis 835 gebaut. Zwar hat sich von dieser, wie von den übrigen alten Bauten von St. Gallen nichts erhalten, doch bewahrt die dortige Bibliothek noch den grossen und ausführlichen, auf Pergament gezeichneten Original-Plan, welcher, wie es scheint, von einem der Hof-Architekten Kaiser Ludwigs des Frommen gefertigt und dem damaligen Abte von St. Gallen zur Versinnlichung der Gesammt-Anlage übersandt war. [2] Ob der Bau genau nach diesem Plane eingerichtet worden, wissen wir nicht; gerade aber der Umstand, dass er nicht an Ort und Stelle entworfen wurde, dass er somit das Ideal einer solchen Anlage, ein Bild des damals herrschenden Systems, enthält, giebt ihm seinen vorzüglichsten Werth. Die Hauptkirche erscheint als eine Basilika, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten der Anlage, die wiederum eine weichere Ausbildung des kirchlichen Ritus erkennen lassen. Sie hat zwei Tribunen (an jeder Schmalseite des mittleren Langschiffes eine), beide mit einem breiten Umgange umgeben. Der Raum vor der einen Tribune, welcher den Hauptaltar enthält, ist durch eine beträchliche Anzahl von Stufen erhöht; unter ihm ist die Crypta angeordnet. Vor diesen Stufen ist der Hauptchor, an dessen vorderen Schranken

[1] F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 95, Taf. 6.

[2] Eine verkleinerte und nicht ganz genaue Copie dieses Planes findet sich bei *Mabillon, annales ordinis S. Benedicti II., p. 571.* Bei dem unschätzbaren Werthe des Originales könnte der Architekturgeschichte ein grosser Dienst geleistet werden, wenn man ein genaues Facsimile desselben herausgäbe; auch dürfte eine gelehrte Erklärung aller auf diesem Plane enthaltenen Einzelheiten sehr geeignet sein, über die klösterlichen Anlagen, und über die ganze Gestaltung des Klosterlebens jener Zeit, ein so erfreuliches wie wünschenswerthes Licht zu verbreiten.

zwei Ambonen (Kanzeln) vortreten; noch weiter vor, im Mittelschiff, steht frei eine grosse dritte Kanzel von runder Form die eigentliche Predigtkanzel. Vor der zweiten Tribune ist ein zweiter Chor angedeutet und vor diesem, der Predigtkanzel entsprechend, die Taufe; zwischen beiden stehen noch zwei Altäre. Durch alle diese Einrichtungen wird das Mittelschiff ebenso ausgefüllt, wie auch die Seitenschiffe durch Reihen von Altären. Die eigenthümliche Anordnung zweier Chöre und, ihnen entsprechend, zweier Tribunen, die in der späteren Architektur des Mittelalters zu manchen bedeutsamen Erfolgen führen sollte, scheint hier vornehmlich darin zu beruhen, dass die psallirenden Mönche sich zu jener Zeit in zwei Abtheilungen zu trennen pflegten, welche wechselsweise die kirchlichen Gesänge ausführten; an der Spitze des einen stand der Abt, an der Spitze des andern der Prior. Solcher Einrichtung gemäss werden denn auch räumlich der Chor des Priors als der minder bedeutende und der Chor des Abtes als der Haupt-Chor unterschieden. [1]

In England ist, so viel wir wissen, kein bemerkenswerthes Gebäude erhalten, welches das Gepräge der altchristlichen Architektur trägt. Die sehr zahlreichen und zum Theil sehr prachtvollen Bauten, die hier in dieser Periode, vornehmlich im siebenten und achten Jahrhundert, unter der Herrschaft der Angelsachsen ausgeführt wurden, sind grösstentheils ohne Zweifel in den verheerenden Dänenkriegen, welche die alte Blüthe des Landes zerstörten, die Reste derselben bei den Neubauten der folgenden Perioden untergegangen. Die Berichte der Schriftsteller lassen uns auch hier nicht selten den Basilikenbau erkennen; zuweilen wird ausdrücklich der „römischen Bauweise“ gedacht, in welcher man die Kirchen aufgeführt habe. Mehrfach treten auch besondre Eigenthümlichkeiten der Anlage hervor. So scheint die, um 675 gebaute Kirche zu Abbendon bereits zwei Tribunen, gleich der von St. Gallen, gehabt zu haben. Die ausführlichen Schilderungen der im Jahre 674 erbauten glänzenden Kathedrale von Hexham in Nörthumberland lassen ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von S. Vitale zu Ravenna entspricht. Ebenso auch die der Peterskirche zu York, wenigstens des Neubaues derselben, welcher nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 beendet ward. [2]

[1] S. das Glossar von Ducange, *s. v. Chorus.*

[2] Vgl. *J. Bentham's historical remarks on the saxon churches*, in den *Essays on gothic architecture, p. 1. ff.*, wobei die bezüglichen Stellen der Geschichtschreiber angeführt sind,

Der Untergang all dieser angelsächsischen Bauten ist für die Geschichte der Kunst ein um so grösserer Verlust, als wir nicht ohne Grund voraussetzen dürfen, dass sie nicht bloss im Allgemeinen Zeugnisse waren für die Ausbildung und Ausbreitung der altchristlichen Architektur, sondern dass sich an ihnen zugleich gewisse Eigenthümlichkeiten in der besonderen Behandlung entwickelt hatten, welche als der erste Beginn des romanischen Baustyles aufzufassen sein dürften. Wir sind berechtigt, diess aus den Miniaturmalereien, welche die angelsächsischen Manuscripte des siebenten und der nächsten Jahrhunderte (sowie die unter angelsächsischem Einflusse gearbeiteten fränkischen) schmücken, zu schliessen. Wie in diesen die Gestalten der altchristlichen Kunst auf eine eigenthümliche, zwar barbarische, aber doch sehr consequent durchgebildete Weise umgewandelt erscheinen, ebenso eigenthümlich sind hier auch die Formen des Ornamentes gezeichnet: kunstreich in einander geschlungenes Gerinnsel und phantastische Thierbildungen, Alles scharf und fein gezeichnet und mit grellen Farben bemalt. In derselben Weise sind sodann auch die Architekturen dargestellt, welche häufig die Einfassungen der Blätter bilden; an ihnen erscheinen die Kapitäle und Basen der Säulen nicht selten ganz aus solchen phantastischen Thiergestalten zusammengesetzt. [1] Ohne Zweifel wird eine solche Weise der Dekoration nicht vereinzelt nur bei diesen bildlichen Darstellungen der Architektur, sondern auch bei den wirklichen Bauwerken angewandt worden sein. Es erinnert aber diese ganze Behandlungsweise ziemlich deutlich an jene Ornamentik, welche an den späteren Denkmälern des nordeuropäischen, namentlich des germanischen Alterthums sichtbar wird, und wir haben sie unbedingt als den ersten Versuch zu betrachten, den nationellen Sinn auch bei den, aus der Fremde herübergetragenen Formen geltend zu machen.

Von altchrislichen Gebäuden in Spanien ist ebenfalls nichts bekannt; von den bedeutenden Bauten namentlich; welche in dieser Periode zu Toledo, der Hauptresidenz der westgothischen Könige, errichtet wurden, hat sich nichts erhalten.

§. 10. Römisch-christliche Architektur im Orient.

Der byzantinische Baustyl entwickelte sich, wie bereits bemerkt, erst im fünften, in seiner vollen Eigenthümlichkeit sogar erst im sechsten Jahrhundert. Es darf somit nicht befremden, wenn die ersten christlichen Bauunternehmungen im oströmischen Reiche, von

[1] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, an den bezüglichen Stellen.

denen wir nähere Kunde haben, uns den einfachen Basilikenbau, nach der Weise des römischen Christenthums, sowie die anderweitigen, hiemit übereinstimmenden Formen zeigen, und wenn auch in späteren Zeiten einfache Basiliken neben den eigentlich byzantinischen Anlagen erscheinen.

So waren ohne Zweifel zunächst die Anlagen beschaffen, die in diesen Gegenden zur Zeit Constantin's ausgeführt wurden. Die wichtigsten Kirchen, welche er in Constantinopel anlegte, werden als die der heiligen Weisheit (S. Sophia), des heiligen Friedens und der heiligen Kraft benannt. Die erste von diesen wurde bereits von seinem Sohne Constantius, um das J. 360, beträchtlich erweitert; sie hatte eine hölzerne Decke, was auf die Basiliken-Anlage zu deuten scheint. Diese Decke brannte im J. 404 ab, und statt ihrer ward unter Theodosius II., durch den Baumeister Rufinus, ein Tonnengewölbe über die Kirche gelegt; auch in solcher Bauveränderung dürfen wir, wie es scheint, noch immer mehr eine Nachwirkung des altrömischen, als den Beginn des byzantinischen Princips voraussetzen und dabei etwa an die Nachahmung von Bauten, wie Hadrians Tempel der Venus und Roma, denken.

Vorzüglicher Theilnahme erfreuten sich bereits unter Constantin die heiligen Orte des gelobten Landes; die vorzüglichsten Bauten, welche zur Verherrlichung derselben errichtet wurden, schreibt man der Mutter des Kaisers, der h. Helena, zu. Unter diesen ist zunächst die grosse Kirche zu Bethlehem zu nennen, in deren Crypta die Grotte, in welcher der Heiland geboren ward, eingeschlossen ist. [1] Das Gebäude, noch gegenwärtig aufrecht stehend, bildet eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom; an jeden Flügel des Queerschiffes lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Diese letztere Anordnung scheint auf einen Einfluss byzantinischer Einrichtungen zu deuten; sie mag aber auch als eine später erfolgte Veränderung des Baues zu betrachten sein. — Sodann die Kirche des h. Grabes auf dem Calvarienberge zu Jerusalem. Diese war von der Kaiserin Helena erbaut, nachmals jedoch mehrfach hergestellt und durch Anbauten erweitert worden; ein umfassender Neubau fand namentlich nach der Mitte des eilften Jahrhunderts statt. Soweit wir die Beschaffenheit der Kirche vor ihrem letzten grossen Brande im

[1] Grundriss bei Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II, Taf. 4, T. — Richtiger bei *Cassas, Voyage pitt. en Syrie.* — Innere Ansicht bei Forbin, Reise nach d. Morgenlande, Taf. 20.

J. 1808 kennen, waren an ihr besonders zwei Haupttheile zu unterscheiden: der sogenannte griechische Chor in den Formen des romanischen Baustyles und unbedenklich das Resultat des zuletzt genannten Neubaues, — und die eigentliche h. Grabkirche, von älterer Form und ohne Zweifel, wenn auch nicht dem Zeitalter Constantins selbst, so doch den nächstfolgenden Jahrhunderten angehörig. Dies ist eine Rotunde, mit einer zwiefachen Stellung von Säulen und Pfeilern übereinander, von denen die obere eine Gallerie bildet. [1] — Das Kloster auf dem Berge Sinai soll ebenfalls von der Helena gegründet worden sein; die grosse Kirche der Verklärung ist, zufolge der darin vorhandenen Inschriften und bildlichen Darstellungen, ein Werk aus der Zeit des Justinian (sechstes Jahrhundert). Es ist eine einfache Basilika. [2]

Auch die koptischen Kirchen in Aegypten und Nubien haben insgemein die einfache Basilikenform. Einzelne tragen ein hochalterthümliches Gepräge und deuten somit auf die frühsten Zeiten des Christenthums zurück; andre zeigen in ihren Details bereits die Einflüsse des mittelalterlichen (romanisch-arabischen) Styles. [3] —

§. 11. Die Sophienkirche von Constantinopel und andre Bauten des byzantinischen Styles im Orient.

Die unter Constantin gegründete und nachmals erweiterte und erneute Sophienkirche zu Constantinopel war im J. 530 wiederum ein Raub der Flammen geworden. Jetzt ordnete Kaiser Justinian den Neubau derselben nach einem noch erweiterten und wesentlich abweichenden Plan an, und diese neue Sophienkirche war das Gebäude, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten und vorzüglichst charakteristischen Gestalt ausbildete. [4] Die Ehre der Begründung und grossartigsten Darstellung des neuen architektonischen Systemes gebührt dem „erfindungsreichen“

[1] Vgl. Pococke, a. a. O. — *Reisen van Cornelius de Bruyn, t.* 145 ff. — U. a. m.

[2] Pococke, I. T. 56.

[3] Eine alterthümliche koptische Basilika, mit geradem Gebälk über den Säulen, bei Pococke, I, T. 71. — Zwei spätere bei Gau, Neuentdeckte Alterthümer von Nubien, t. 53.

[4] Ueber die Sophienkirche und die andern Bauten byzantinischen Styles vgl. meinen Aufsatz im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1833, no. 47, wobei die näheren Quellen-Angaben. — Abbildungen u. a. bei d'Agincourt, Arch. t. 26, n. 1, 2; t. 27, n. 12, 13; t. 67, n. 4; t. 69, n. 9, 10. — An gründlichen Aufnahmen der Sophienkirche wie der anderweitigen byzantinischen Bauten von Bedeutung fehlt es noch immer.

Baumeister Anthemius von Tralles; als sein Gehülfe wird Isidorus von Milet genannt, auch wird ausser diesen der Baumeister Ignatius angeführt. Im J. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Kuppel ein; Justinian ordnete indess unverzüglich eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet ward. So steht die Kirche noch heute da; nur einzelne Restaurationen hat sie unter den folgenden Kaisern, nur geringe Abänderungen seit ihrer Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist zunächst die Grundlage der älteren Basilikenform allerdings noch zu erkennen. Das Ganze ist ein viereckiger Raum von etwa 250 Fuss Länge und 228 Fuss Breite, der Länge nach in drei Schiffe geschieden, am Ende des breitern Mittelschiffes die Tribune. Die Anwendung jenes Systemes der Kuppelwölbungen, und zwar eine sehr complicirte Anwendung desselben, hat aber der gesammten Erscheinung des Gebäudes ein wesentlich abweichendes Gepräge gegeben. Vier Pfeiler in der Mitte des Gebäudes, einen quadratischen Raum in der Breite des Mittelschiffes bezeichnend und durch starke Halbkreisbögen verbunden, tragen eine Kuppel von 108 Fuss Durchmesser, welche im weiten, doch nicht sehr erhabenen Bogen über der ganzen Anlage emporsteigt. Nach der Altartribune und nach dem Eingange zu, schliessen sich diesem Mittelraume zwei andre an, deren Grundriss im Halbkreise gebildet ist und die mit Halbkuppeln überdeckt sind. Auch diese Halbkuppeln ruhen auf Bögen und Pfeilern. Zwischen den letzteren sind auf der Altarseite drei Nischen angebracht, von denen die mittlere und grössere die Tribune ausmacht; die Halbkuppeln dieser drei Nischen schneiden in das Gewölbe jener grösseren Halbkuppel ein, ähnlich wie sich die letztere an den Bogen unter der Mittelkuppel anlehnt. Die Nischen zu den Seiten der Altartribune werden jedoch nicht durch Wände, sondern (wie die Nischen in S. Vitale zu Ravenna) durch Säulen-Arkaden, in zwei Reihen übereinander, gebildet. Die Einrichtung auf der Eingangsseite ist ganz ähnlich, nur mit der Ausnahme, dass hier statt der Altartribune eine gerade abschliessende Wand mit dem Hauptportale angeordnet ist. Nach den Seitenschiffen zu sind die grossen Bögen des Mittelraumes durch drei Reihen von Arkaden und über diesen durch eine, von Fenstern durchbrochene Wand ausgefüllt. Jedes der beiden Seitenschiffe zerfällt, durch die Widerlagen der vier Pfeiler des Mittelraumes, welche sich bis über die Seitenmauern des Gebäudes hinaus erstrecken, in drei Haupttheile, mit Gewölben bedeckt, die von Säulen getragen werden.

Vor der Eingangsseite zieht sich eine schmale Vorhalle (ein Narthex) hin. Die Seitenschiffe und die Vorhalle sind verhältnissmässig niedrig; über ihnen läuft eine Gallerie rings um das Gebäude (mit Ausschluss der Altartribune), welche sich durch die erwähnten oberen Reihen der Säulen-Arkaden nach dem grossen Raume des Mittelschiffes öffnet. Auch diese Gallerie ist mit Gewölben, in den vier Eckräumen mit kleinen Kuppeln, bedeckt. — Das ganze Innere war durchaus mit den kostbarsten Stoffen bekleidet; die dekorirenden Details der Architektur, namentlich die Säulenkapitäle, sind frei und in mannigfaltigen Mustern gebildet.

Ueber die liturgische Bedeutung einiger der inneren Räume der Sophienkirche ist das Folgende zu bemerken. Die Altartribune (in etwas verlängertem Halbkreise gebildet) war das Allerheiligste (das Hieratcion oder Adyton); sie enthielt an ihrer Rundwand, wie gewöhnlich, den Sitz der Priester (den Synthronos), vor welchem der prächtige Hauptaltar stand; reiche Silberschranken, deren Thüren durch Teppiche verhängt waren, verwehrten dem Volke den Blick ins Allerheiligste. Der Raum vor diesem bis zu dem quadratischen Mittelraume war um eine Stufe erhöht und hatte eine ähnliche Bestimmung wie der Chor der römischen Basilika; er führte den Namen der Solea. Auf der Stufe der Solea, in der Mitte, erhub sich die Kanzel. Die beiden Nischen zu den Seiten der Altartribune gehörten mit zu dem Raume der Solea; die eine, Prothesis genannt, diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andre, Diaconicon, zu den Lectionen der Diaconen nach vollbrachter Messe. Durch sie ward somit eine reichere Gestaltung des Altardienstes bezweckt; sie kehren von hier ab, als eigentliche Seitentribunen, fast regelmässig in den byzantinischen Bauanlagen wieder und gehen auch, wie bereits bemerkt, auf occidentalische Bauanlagen über. Die Gallerieen über den Seitenschiffen, zunächst ebenfalls ein Element des byzantinischen Kirchengebäudes, waren ausschliesslich zum gesonderten Aufenthalt der Weiber bestimmt.

Vor der Eingangsseite der Sophienkirche befand sich ein viereckiger, von Portiken umgebener Vorhof; in seiner Mitte stand ein prächtiger Springbrunnen, von Löwen getragen, aus deren Mäulern das Wasser strömte. Andre Portiken zogen sich auf den andern Seiten des Gebäudes hin; wir werden in der Voraussetzung nicht irren, dass diese Portiken, obgleich sie keinen integrirenden Theil des Gebäudes ausmachten, vielmehr demselben nur angelehnt waren, für einen stattlichen Eindruck des Aeusseren wesentlich wirksam waren. Darüber bauten sich sodann die oberen Theile der Kirche, mit ihren Kuppeln und Halbkuppeln, malerisch empor.

Auch jene frei abschliessende Form des Halbkreisbogens zeigt sich hier bereits; an den Bögen nemlich, welche zu den Seiten unter der Halbkuppel von einer mit Fenstern durchbrochenen Wand ausgefüllt werden, und ebenso an dem Bogen über der Eingangsseite, welcher dem Bogen der gegenüberstehenden Altartribune entspricht. — Uebrigens erscheint die Hauptkuppel, wie im Innern, so auch im Aeussern noch verhältnissmässig flach, hierin noch den Ursprung aus dem antiken Kuppelbau (wie bei dem Pantheon in Rom) bekundend. Diese Form dient aber wesentlich dazu, der Masse des Gebäudes etwas Gedrücktes, Breites und Schweres zu geben, und dies um so mehr, als jenes ganze complicirte Kuppelsystem keineswegs auf ein lebenvolles Emporsteigen der Hauptheile aus den Nebentheilen berechnet war. Später wurden die Kuppeln höher construirt, was allerdings nicht ohne Wirkung bleiben, gleichwohl den Charakter der Gesammtanlage nicht wesentlich ändern konnte.

Der glänzende Erfolg dieses neuen und in seiner mechanischen Combination immerhin höchst anerkennungswerthen Bausystemes, welcher sich an der Sophienkirche kund gab, riss die Zeitgenossen zur lebhaftesten Bewunderung hin. Als das Zeugniss solcher Stimmung ist es hier wohl am Ort, einige Verse aus dem Gedicht des Paulus Silentiarius über die Sophienkirche,[1] welches dieselbe in einer, freilich von byzantinischem Bombast nicht freien Weise schildert, anzuführen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung:

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma,[2] den Kaiser,
Ihn den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht, weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,
Nicht, weil er deinem Gebiet unendliche Grenzen gesteckt hat
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres:
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun! fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein so viel grösseres Wunder,
So viel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild!

So ward die Sophienkirche der Stolz und das Vorbild der byzantinischen Architektur. Schon unter Justinian wurden andre ähnliche Bauten aufgeführt. Als solche sind zunächst die **Apostelkirche in Constantinopel** und die Kirche des Evangelisten **Johannes in Ephesus** zu nennen. Sodann, ebenfalls durch Justinian gebaut, die Kirche der HH. **Serpius** und **Bacchus** zu Constantinopel. Die letztere, die auch den Namen der kleinen Sophienkirche

[1] *Pauli Sil. descriptio magnae ecclesiae* (im *Corpus hist. Byz.*).
[2] Constantinopel.

führt, und die ebenfalls noch gegenwärtig vorhanden ist, ist als ein Mittelglied zwischen der Kirche S. Vitale in Ravenna und der grossen Sophienkirche zu betrachten. In ihrer äusseren Umfassung viereckig, bildet sie in der Mitte ein Achteck, über dessen acht Pfeilern die Hauptkuppel ruht. — Eine verwandte Anlage zeigen u. a. auch die Ruinen der Kirche des h. Simon Stylites in Syrien, zwischen Aleppo und Antiochia belegen, welche gleichfalls dem sechsten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier wird ein mittlerer Raum wiederum durch eine achteckige Pfeilerstellung, mit kleinen Säulen zwischen den Pfeilern, eingefasst; der umgebende Raum weitet sich aber nach den vier Hauptseiten in der Gestalt eines griechischen Kreuzes aus.[1] — Für den weiteren Verlauf der byzantinischen Architektur dürften als Hauptbeispiele die von Kaiser Basilius I. (867—886) in seinem Palast zu Constantinopel erbaute Kirche der Mutter Gottes und die Kirche der h. Anastasia, deren hölzerne Kuppel er aus Stein errichten liess, anzuführen sein; doch wissen wir wenig Näheres über deren architektonische Beschaffenheit.

Bei dem stufenweise vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Reiches fehlte es aber später nothwendig sowohl an der künstlerischen Kraft als selbst an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, so dass die früher untergeordneten Seitentheile der Gebäude allmählig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, gleich dem Mittelraume, stets überwölbt. Noch minder bedeutend mussten natürlich die griechischen Kirchenbauten ausfallen, seit das Reich durch die Türkenherrschaft zu Boden getreten war. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum; in der Mitte auf vier Pfeilern ruhend, eine erhöhte Kuppel; die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckräume mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen, seltner eine; eine Vorhalle (Narthex), und vor dieser zuweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der späteren griechischen Kirchen. Das Sanctuarium wird bisweilen durch Querwände von dem Hauptraume gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondern.[2] —

Als eigenthümlich wichtige Werke der byzantinischen Architektur sind schliesslich noch die Cisternen zu nennen, die

[1] Pococke, Beschreibung des Morgenl. II. Taf. 24.

[2] Verschiedene Beispiele solcher Art s. in der *Expedition scientifique de Morée par a Blouet etc.*

vornehmlich zu Constantinopel in sehr grosser Anzahl, hier schon seit der Zeit Constantins, angelegt wurden. Insgemein sind es grosse Reservoire für das Wasser, deren gewölbte (aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehende) Decke von einer grösseren oder geringeren Menge von Säulen getragen wird. Ueber den Kapitälen der Säulen findet sich hier wiederum jener, für die byzantinische Architektur so charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Eine colossale Ausdehnung hat eine, westlich vom Hippodrom belegene Cisterne, welche den Namen Bin-bir-direk (die Cist. der tausend und ein Säulen) führt.[1] Hier sind, um dem Raum eine bedeutendere Höhe zu geben, stets drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittelung zwischen den Schäften bilden; statt des Kapitäles hat die oberste Säule nur jenen Aufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze verziert erscheinen und der durch einen Rundstab von dem Schafte getrennt wird. Beides, jene Ringbänder und diese Kapitälbildung, dürfte als die einfachste und ursprüngliche Erscheinung von Motiven zu betrachten sein, die in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Resultaten führen sollten; doch ist über die Bauzeit der genannten Cisterne nichts bekannt. — Mit diesen Anlagen wurden zugleich bedeutende Wasserleitungen verbunden, die, wo sie das Wasser über die Thäler fortführen, im Wesentlichen den Styl der römischen Wasserleitungen wiederholen. Zwei von den Wasserleitungen, die sich in der Nähe des Dorfes Pyrgos, eine Strecke nordöstlich von Constantinopel, erhalten haben, zeigen jedoch die auffallende Eigenthümlichkeit, dass in ihnen der Spitzbogen statt des Rundbogens angewandt ist, in besonders consequenter Durchbildung an derjenigen, die man dem Justinian zuschreibt.[2] Die letztere Angabe, die der spitzbogigen Architektur eine sehr frühe Aufnahme in Europa vindiciren würde, beruht indess lediglich nur auf der Tradition, nicht auf urkundlicher Bestimmung. Man wird ohne Zweifel richtiger urtheilen, wenn man diese Wasserleitungen in eine spätere Zeit setzt, in welcher nähere Berührungen mit der entwickelten muhamedanischen Architektur (wenn nicht vielleicht schon Rückwirkungen von Seiten des Occidents) zur Aufnahme der fremdartigen Bauform geführt haben mochten.

Nächst Constantinopel ist sodann auch Alexandria in Aegypten

[1] *Andreossy, Constantinople et le Bosphore de Thrace, p. 444, pl. V.* (vgl. pl. III.)

[2] S. *d'Agincourt, arch. t. 27. n. 17—19.* (Vgl. Andreossy, p. 402, 407; pl. IV.)

im Besitz einer grossen Menge von Cisternen, welche ebenfalls aus den Zeiten der altchristlichen Kunst herrühren. Diese haben im Allgemeinen eine ähnliche Anordnung; doch zeichnen sie sich häufig durch die eigenthümliche Einrichtung aus, dass in ihnen, wenn der Raum erhöht werden sollte, Arkaden in mehreren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von denen die obersten zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen. [1]

§ 12. Die russische Architektur.

Eine eigenthümliche Verzweigung der byzantinischen bildet die russische Architektur. [2] Von Constantinopel aus empfing Russland am Ende des zehnten Jahrhunderts das Christenthum und mit diesem die Formen der religiösen Kunst. Wladimir der Grosse (981—1015) liess sich die Ausbreitung der neuen Lehre aufs Eifrigste angelegen sein; er baute zahlreiche Kirchen, zu deren Ausführung er byzantinische Architekten berief. Die bedeutendsten Kirchen waren die in der damaligen Residenzstadt Kiew, und unter diesen vornehmlich ausgezeichnet die Kirche der h. Sophia, deren Name bereits auf das byzantinische Vorbild deutet. Neben Kiew hub sich im Verlauf des eilften Jahrhunderts Nowgorod mächtig empor. Hier liess der Grossfürst Jaroslaw, um 1040, gleichfalls unter der Leitung griechischer Architekten, eine andre Sophienkirche erbauen, deren ursprüngliche Anlage sich, wenn auch unter mancherlei erneuter Dekoration, noch gegenwärtig erhalten hat. Wie diese Kirche, so haben wir uns die sämmtlichen Kirchenbauten jener Periode als unmittelbare Nachbilder der byzantinischen zu denken.

Die räuberische Herrschaft der Mongolen, die 1237 in Russland einfielen und bis 1477 mehr oder weniger frei im Lande schalteten, vernichtete dessen erste Blüthe. Dabei aber blieb das kirchliche Verhältniss der Russen zu Constantinopel dasselbe, und somit auch die Form der kirchlichen Gebäude unverändert. Im J. 1304 ward Moskau die Residenz der russischen Grossfürsten; 1326 ward hier, auf dem Kreml, der Grundstein zur Kirche der Verklärung der Mutter Gottes gelegt; in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ward das stolze Schloss des Kremls, bis dahin ein hölzerner Bau, aus Steinen aufgeführt.

[1] *Déscription de l'Egypte, Antiquités*, V. *pl.* 36, 37.

[2] *Th. Hope, an historical essay on architecture, Cap. XIV. — Hallmann, on the history of graeco-russian ecclesiastical architecture*, auszüglich mitgetheilt im Athenaeum, 1840, 15. Febr. — Meyer, Russische Denkmäler, Bd. II.

Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts begann eine neue Zeit. Iwan III. Wassiljewitsch (1462—1505) befreite das Land von dem Joche der asiatischen Barbaren und machte sich zum mächtigen Alleinherrscher. Er und seine Nachfolger schmückten ihre Residenz mit prächtigen Bauten, und diese vornehmlich sind es, welche den russischen Baustyl in seiner besonderen Eigenthümlichkeit zeigen. Die Grundlage, die innere Eintheilung und Anordnung der Kirchen sind ganz die des byzantinischen Baustyles; doch erscheint die Innere insgemein schwerfällig, eng und düster. Um so glänzendere Pracht dagegen entwickelt sich am Aeusseren. Hier zeigt sich unverkennbar ein asiatischer Einfluss, der theils aus den Zeiten jener Mongolenherrschaft herrühren, theils aber auch in dem geographisch näheren Verhältniss Russlands zu Asien begründet seyn mag. Wo in der byzantinischen Architektur die Räume durch schlichte Kuppeln bedeckt wurden, da steigen hier thurmartige Bauten, theils in breiter Masse, theils schlank und keck, wie die Minarets der Muhamedaner, in die Lüfte empor, oberwärts von mannigfaltig gebildeten Kuppeln bekrönt, die bald als Halbkugeln, bald in einer Eiform, bald in der geschweiften Form einer Birne u. s. w. erscheinen. Dabei ist das Aeussere mit allerhand Ornamenten bedeckt, unter denen man hier byzantinische Formen, dort modern italienische (denn nicht selten wurden Italiener zur Bauführung berufen, die sich aber stets dem Geschmacke des Volkes fügen mussten), hier arabische und dort gänzlich barbarische findet, Alles mit grellen, bunten Farben bemalt und jene Kuppeln zumeist in goldnem Glanze funkelnd. Auf gleiche Weise wurden auch die Paläste und die andern Bauten von Bedeutung geschmückt.

Als die vorzüglichsten Kirchen zu Moskau sind namentlich anzuführen: jene schon im vierzehnten Jahrhundert gegründete K. der Verklärung der Mutter Gottes, in folgenden Zeiten oft erneut und erweitert; die des Erzengels Michael und die der Verkündigung Mariä, — diese drei auf dem Kreml belegen. Sodann, vor dem heiligen Thore des Kreml, eine der schützenden Mutter Gottes geweihte Kirche, in der Volkssprache Wassilij Blagennoi genannt. Diese letztere, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gebaut, zeigt die russische Bauweise in ihrer fabelhaftesten Ausartung; kein Theil ist hier dem andern gleich, alle Thürme, alle Kuppeln sind in phantastischer Verschiedenheit gebildet und ausgeschmückt; dabei ist der Körper des Gebäudes so niedergedrückt, dass er nur den Untersatz für die Kuppelthürme bildet, die wie ein Knäuel glitzernder Riesen-Pilze daraus emporwachsen. Iwan IV. Wassiljewitsch, der den

Beinamen des Schrecklichen führt, liess dem armen Baumeister die Augen ausstechen, damit er kein zweites Wunder der Welt baue.

Ueber ganz Russland hatte sich diese Bauweise verbreitet, als Peter der Grosse im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dort modern-europäische Cultur einzuführen begann. Im Gefolge der letzteren hat denn auch der modern-europäische Baustyl allmählig einen überwiegenden Einfluss auf die russische Kunst gewonnen.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Die Stellung der altchristlichen Bildnerei im Allgemeinen.

Wie die Architektur, so gründete sich auch die bildende Kunst des Christenthums unmittelbar auf den Formen der Antike, aber ebenso, wie jene, nahm auch sie von vornherein, trotz dieses Verhältnisses, eine wesentlich abweichende Richtung.

Die Parallele mit der Architektur beizubehalten, kann man sagen, dass die bildende Kunst des Alterthums ebenfalls ein Aeusseres darstelle, die des Christenthums ein Inneres darzustellen strebe. In der Antike sind es die Kräfte der Natur, concentrirt in dem vollendetsten Gebilde der Natur, der Gestalt des Menschen, und hier abgewogen im harmonischen Gleichmaasse und abgeschlossen in sich, welche den Nerv und Athem des künstlerischen Gebildes ausmachen. Die christliche Kunst hat die Absicht, es anschaulich zu machen, dass über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten vorhanden ist, welches dieselben durchdringt und dem die Seele des Menschen sich, wie die Pflanze dem Licht, entgegenzuwenden hat. Ihr Boden ist die Welt des Gemüthes, wie der Boden der Antike die Sinnenwelt; das Unaussprechliche und Unerforschliche, das nur der Ahnung des Innern bewusst wird, das in keine Form sich binden lässt und das dennoch sehr wohl geeignet ist, einen verklärenden Schimmer über die Form auszugiessen, bildet ihren eigentlichen Inhalt, ihr eigentliches Ziel. Unter den Verhältnissen jedoch, unter denen die altchristliche Kunst sich entwickelte, konnte eine solche Richtung vorerst natürlich nur in einigen allgemeinen Grundzügen zur Erscheinung kommen.

Aus dem eben angegebenen Verhältniss zwischen antiker und christlicher Bildnerei geht zunächst hervor, dass wie dort das plastische, so hier das malerische Princip überwiegen musste. Nicht in der Darstellung der Form an sich, welche die Plastik, wenn auch in ihrer ganzen Fülle, wiedergiebt, sondern in der Darstellung des Ausdruckes, der Empfindung, der geistigen Richtung, wozu die Malerei die günstigeren Mittel enthält, konnte das

innere Leben der Seele zur Erscheinung kommen. So tritt uns auch in der altchristlichen Kunst gleich von vorn herein die Malerei als die eigentlich monumentale Kunstgattung entgegen, während die Sculptur hier im Ganzen eine mehr untergeordnete Rolle spielt, im Ganzen mehr nur für dekorative Zwecke angewandt wird. Für die Umwandlung dieses Verhältnisses waren freilich äussere Gründe wesentlich wirksam, doch haben auch schon diese äusseren Gründe einen tieferen Gehalt. Fürs erste kommt hiebei die Gestaltung der Architektur in Betracht, sofern diese für die monumentale Bildnerei die Grundlage abgiebt. Da die altchristliche Architektur bereits und vorzugsweise auf den inneren Raum berechnet war, so musste auch hier, im Inneren, das Bildwerk, welches die nähere Bedeutung des Monumentes aussprechen sollte, zur Ausführung kommen. Plastisches Bildwerk hätte dabei jedoch eine Gliederung der Architektur erfordert, welche das Kunstvermögen jener Zeiten beträchtlich übersticgen hätte; so blieb nur der malerische Schmuck zur Belebung der grossen Flächen der Wände und Gewölbe (in den Basiliken, wie in den byzantinischen Bauten) übrig. Hiemit aber trat zugleich der Gedanke hervor, dass die starre Masse der Architektur sich völlig in ein geistig bewegtes Leben auflösen müsse, wenngleich die Kunst sich für jetzt über eine, nur rohe Andeutung dieses Gedankens noch nicht zu erheben vermochte. Wichtiger ist ein zweiter Grund, der zur Bevorzugung der Malerei führte. Man hatte, wo es sich um die Darstellung der bedeutsamsten (der religiösen) Gestalten handelte, eine eigenthümliche Scheu vor plastischer Gestaltung, besonders vor der Bildung freier und vollständiger Statuen, weil diese an den Bilderdienst des Heidenthums erinnerten, und weil man fürchtete, dass die unmittelbare Körperlichkeit von solchen, die unabhängige Existenz, in der sie erschienen, einen Rückfall zur Bilderverehrung veranlassen möchte; während das gemalte Bild nur den Schein des Daseins hatte, somit nicht wohl als ein selbständig wirksames betrachtet werden konnte. Zugleich aber war hierin der Gedanke mit einbegriffen, dass es sich bei den künstlerischen Darstellungen, wenigstens bei denen von höherem Range, um einen Gegenstand handle, dem die Form an sich nicht genüge, der vielmehr dem nachsinnenden Geiste, dem nachklingenden Gefühle des Beschauers nur angedeutet werden könne.

§. 2. Die Symbolik der altchristlichen Bildnerei.

Die christliche Kunst, als solche, hat im Allgemeinen den Zweck, das Verhältniss des irdischen Lebens zu einem höheren, —

die Läuterung des Irdischen nach dem Vorbilde des Gottessohnes, die Bedeutung des Zeugnisses, welches dieser für seine Sendung abgelegt, zur Anschauung zu bringen. Die altchristliche Kunst beginnt mit einer symbolischen Darstellung dieser Verhältnisse, wie überall die Kunst auf ihren ersten Entwickelungsstufen die Begriffe in ein, mehr oder weniger willkührlich gewähltes Gewand kleidet, und wie es hier um so mehr der Fall sein musste, als die neue Weltanschauung in den vorhandenen Kunstformen und Kunstmitteln, deren sie sich doch bedienen musste, nicht das ihr Entsprechende finden konnte. Schon in den letzten Zeiten der heidnisch-römischen Kunst war eine ähnliche symbolische Richtung (vornehmlich in den Sarkophag-Sculpturen) ersichtlich geworden; der unruhige Drang des Gemüthes hatte dahin gestrebt, die alten Formen durch einen neuen, tieferen Inhalt auszufüllen. Diese Arbeiten bilden einen sehr bedeutsamen Uebergang zu denen der altchristlichen Bildnerei. Jetzt gaben die heiligen Bücher der Christen und die Anschauungen, die man aus diesen schöpfte, die Grundlage zu einer umfassenderen und noch bedeutsameren Bilderschrift. Anfangs waren es nur einzelne schlichte Embleme: der Weinstock für den Erlöser, der Fisch für ihn und auch für die Getauften, das Lamm für die Jünger, das Schiff für die Kirche, die Lyra für den Gottesdienst, die Palme für den Sieger über den Tod, das Kreuz für den Opfertod u. s. w. Es waren einfache Erkennungszeichen für die, welche in den Zeiten der Unterdrückung still an dem grossen Befreiungswerke gearbeitet hatten. Bald aber ging man zu Darstellungen über, welche dem Auge in einer künstlerisch ergreifenden Form gegenübertraten. Vor Allem strebte man, von dem, der als der Tröster, der Lenker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu geben, die diesen seinen Beruf ausdrücken sollte, — nicht ein Abbild seiner Persönlichkeit; denn wie hätten es die schwachen Mittel der damaligen Kunst vermocht, den Gottmenschen unmittelbar zu vergegenwärtigen? Man fand die Bedeutung seiner Sendung aufs Schönste in einem der Gleichnisse ausgesprochen, welches er oft von sich selber gebraucht hatte; man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie tränkt, der das verlorne Schaaf aus der Wüste rettet, und wohl war solche Darstellung, wie sie unzählige Mal in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums erscheint, geeignet, das gläubige Gemüth mit Trost und Ruhe zu erfüllen. Aber auch die einzelnen Thaten des Erlösungswerkes sollten dem betrachtenden Geiste auf ähnliche Weise vergegenwärtigt werden. Doch wiederum nur ihr Inhalt, nicht die Zufälligkeiten der äusseren

Erscheinung, durch deren Darstellung das göttlich erhabene, für alle Zeit gültige Ereigniss hätte können auf den Boden gemeiner Wirklichkeit herabgezogen werden. Auch hier bediente man sich der Gleichnissrede. Man hatte sich gewöhnt, die Begebenheiten, von denen das alte Testament Kunde giebt, als Vordeutungen auf das Leben des Messias zu betrachten; man reihte Scenen aus den Erzählungen der ersteren aneinander und wusste durch sie, mit eigenthümlich poetischem Sinne, die Wunder des letzteren zur Anschauung zu bringen. Der Wasserquell, den Moses aus dem Felsen schlug, deutete auf die wunderbare Geburt des Heilandes, der selbst der Brunnen des Heiles war; die Darstellung des Lazarus deutete auf sein Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube auf seinen Tod, die Himmelfahrt des Elias auf seine Rückkehr zum Vater, u. dergl. m. Vornehmlich beliebt war die Darstellung der Geschichte des Propheten Jonas in Bezug auf den Tod und die Auferstehung des Erlösers. — Die Form bei alledem war natürlich die der Antike, und so nahm man auch Aeusserlichkeiten der antiken Darstellungsweise, z. B. Personificationen der Flüsse, Berge u. s. w. ohne Bedenken mit auf. Ja, man stellte selbst den Erlöser in antiker Personification, als Orpheus, dar, hier freilich aus dem zweifachen Grunde, weil Orpheus es war, dessen Zauber die rohen Kräfte der Natur bändigte, und weil man zugleich die orphischen Lehren ebenso als eine Vordeutung auf das Christenthum fasste, wie die Bücher des alten Testaments.

In dieser Art gestaltete sich eine eigenthümliche Symbolik, — und zwar eine solche, deren Räthsel allerdings, wie überall bei symbolischen Darstellungen, nur der nachsinnende Verstand zu lösen vermochte, deren äussere Formen aber nicht (wie z. B. in der ägyptischen Kunst), mit nüchterner Willkühr, sondern mit einem lebendig erregten, innerlich thätigen Gefühle gewählt waren. Diese Symbolik bildet den Grundzug der altchristlichen Kunst, und sie zeigt sich auch die ganze Periode der romantischen Kunst hindurch und über dieselbe hinaus wirksam.

Es ist indess natürlich, dass neben dieser christlich-symbolischen Darstellungsweise auch jene naivere Auffassung, wie sie in der Antike und besonders in der römischen Kunst vorlag, aufgenommen und fortgepflanzt ward, und dass beide selbst einander berührten. Es finden sich ausführliche historische Darstellungen, im Sinne der römischen Kunst behandelt (zunächst jedoch keine aus den Büchern des neuen Testaments, sondern nur aus dem alten und diese, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, wiederum in jener

Bezugnahme auf das neue); es findet sich ebenso, und bald sehr häufig, die Darstellung heiliger Gestalten, bei denen gewissermaassen ein Bild ihrer Persönlichkeit erstrebt ward. Dennoch ist auch bei den letzteren in der Regel ein mehr oder weniger symbolischer Anklang sichtbar. Die Gestalt, namentlich die erhabenste, die des Erlösers, wird nicht sowohl um ihrer besondern Persönlichkeit willen vorgeführt, als um in ihr den allgemeinen Begriff, das höhere, göttliche Walten, auszudrücken; die Andeutung der Persönlichkeit begnügt sich dabei mit einigen mässigen Typen. Man sieht deutlich, dass es nicht bloss das mangelnde Kunstvermögen, sondern zugleich eine bewusste Absicht ist, welche bei solcher Darstellung eine entschiednere Individualisirung ausschliesst. Ueberdies wird dabei zumeist verschiedenartiges symbolisches Zubehör angewandt, die Gestalten stehen häufig in einer nur symbolisch zu deutenden Verbindung mit andern, und namentlich bei grossräumigen Werken gehen sie vollständig wieder in das Gebiet der Symbolik über. In den letzteren sind insgemein Scenen der Apokalypse, oder solche vorgestellt, die sich auf die, in diesem Gedicht niedergelegten Anschauungen beziehen und in denen die Zukunft und die Hoffnung der Gläubigen sinnbildlich ausgedrückt ist. — Zumeist erst in späterer Zeit, und vornehmlich bei den Byzantinern, kommen künstlerische Arbeiten vor, welche eine einfache Darstellung von geschehenen Ereignissen bezwecken; doch sind dies, nächst einzelnen, eigentlich historischen Darstellungen, insgemein mehr die Geschichten besonderer Heiligen u. dergl., während die Geschichte des Erlösers auch hier noch äusserst selten und in der Regel nur in denjenigen Momenten behandelt ward, deren Bedeutung, wie bei der des Opfertodes, über das einzelne Factum hinausreichte. Solche Momente aber wurden fast durchgehend wiederum, durch eine mehr oder weniger symbolisirende Behandlung, über das Gewöhnliche emporgehoben.

§. 3. Styl und Material der altchristlichen Bildnerei.

Was den Styl der altchristlichen Kunst anbetrifft, so schliesst sie sich zunächst unmittelbar an die späteren Leistungen des römischen Alterthums an, nimmt also deren Behandlungsweise zunächst völlig in sich auf. Wie die Architektur, so bildet auch sie die unmittelbare Fortsetzung derselben, so hat auch sie nur die entarteten Formen derselben zum weiteren Gebrauche vor sich. Diese Formen neu zu kräftigen, sie auf ihre ursprüngliche Energie und Fülle zurückzuführen, dazu war es die Zeit nicht, das konnte auch nicht einmal in der Absicht der Künstler des christlichen Alterthums

liegen. Vielmehr sehen wir in ihren Werken die Reste von körperlicher Kraft und Schönheit immer mehr entschwinden, werden in diesen die überlieferten Formen immer starrer und trockner. Dennoch — und dies ist wiederum das unverkennbare Zeugniss eines neuen künstlerischen Geistes, wie wenig derselbe sich vorerst auch noch zur unbehinderten Thätigkeit zu erheben vermochte, — dennoch kündigt sich bald, auch in dieser ersterbenden Hülle, ein neues Gesetz des Daseins an. Die Gestalten erscheinen in weiten, faltenreichen Gewändern, nach den Motiven, welche das classische Alterthum vorgebildet hatte. Dem Nackten ist dabei wenig Raum gegeben, nur das Gesicht, die Hände und Füsse zeigen sich zumeist unbedeckt; auf den Organismus der Gestalt, auf die Weise, wie das Einzelne der Gewandung durch ihn bedingt wird, auf freie, spielende Bewegung der Gewandung ist wenig Rücksicht genommen; vielmehr wird das gesammte körperliche Verhältniss nur in allgemeinen, für die Ausbildung des Lebens sehr wenig wirksamen Zügen angedeutet. Gleichwohl sind in diesen allgemeinen Zügen die Gestalten in einer Grossheit gezeichnet, in einer Würde der Geberde und Bewegung, in einer majestätischen Einfalt, was die Linien der Gewandung anbetrifft, dass sie sich wenigstens in solchem Betracht sehr günstig von den theils manierirten, theils ganz inhaltlosen Gebilden der letzten Zeit des römischen Heidenthums unterscheiden, und dass man somit auch in ihrer äusseren Erscheinung den neuen Geist wahrnimmt, der die Gemüther der Menschen erfüllt hatte. Auch ist zu bemerken, dass eine solche Behandlungsweise schon an sich einen gewissermaassen symbolischen Charakter hat, dass sie demnach mit der symbolischen Grundrichtung der altchristlichen Kunst übereinstimmt und die eigenthümliche Wirkung derselben wesentlich erhöht.

Die ersten Jahrhunderte des kirchlichen Glanzes bezeichnen die Periode, in welcher die bildende Kunst des christlichen Alterthums ihre eigenthümliche Richtung, ihr eigenthümliches Gepräge gewann. In diese Zeit fallen ihre bedeutsamsten Werke. Von da ab sinkt sie schnell abwärts, vornehmlich im Abendlande, wo ihre Leistungen am Schlusse dieser Periode, um das Ende des neunten Jahrhunderts, im Wesentlichen bereits auf eine roh barbarische Weise entartet erscheinen. Länger, und namentlich mit einem grösseren Reichthum nicht unglücklicher Reminiscenzen an die antike Behandlungsweise erhielt sich die Kunst im byzantinischen Reiche. Doch gewinnt die bildende Kunst hier, wie die Architektur, ein eigenthümliches Gepräge, dessen Beginn etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein möchte. Es

ist ein Element, das neben den, der Antike angehörigen Reminiscenzen unverbunden nebenhergeht, und das man, wie das des architektonischen Details, vielleicht am Richtigsten als ein orientalisches bezeichnet. Es besteht vornehmlich in einem prunkend überladenen Kostüm, das zunächst bei Bildnissfiguren in Anwendung kommt. Zu den idealen Bildungen, die aus der classischen Zeit herrühren, steht dasselbe in einem sehr bemerkbaren Gegensatz, theils in dem Eindruck eines schwerfälligen Reichthums, den es an sich hervorbringt, theils und vornehmlich darin, dass diese Schwerfälligkeit überhaupt alle edlere Linienführung unmöglich macht, dass die Zeichnung der Gestalten somit nur in einigen rohen Hauptumrissen ausführbar wird. Doch ist die Ausführung dabei durchgehend fein und detaillirt, oft mit peinlicher Sorgfalt. Bald greift eine solche Behandlung immer weiter um sich, alle neu erfundenen Gestalten werden in dieser Weise componirt, und nur für die, welche aus dem frühesten christlichen Alterthum herstammen, sowie für die, welche unmittelbar der Antike angehören (Personificationen u. dergl.), bleibt die edlere Bildung in Anwendung. Dennoch erhält sich die byzantinische Bildnerei bis in das zwölfte Jahrhundert hinab auf einer nicht ganz verächtlichen Höhe, und erst vom dreizehnten an beginnt sie in sich zu einer völligen Mumie zu erstarren. [1]

Für das Material ist zu bemerken, dass in den frühesten Leistungen der altchristlichen Kunst noch die, dem reineren Kunstwerke vorzüglich angemessenen Stoffe, wie dieselben aus dem classischen Alterthum überliefert waren, in Anwendung bleiben. Zugleich aber zeigt sich schon mit den ersten Schritten der Entwickelung die Vorliebe für Stoffe, die an sich prächtig und auffallend sind, so dass für eine höhere Wirkung des Kunstwerkes schon der äusserliche Werth desselben mit in Anschlag gebracht wird. Dahin gehören zunächst bereits die Mosaiken statt der eigentlichen Malereien an den Wänden, während dieselben in der antiken Kunst zumeist nur zur luxuriösen Verzierung der Fussböden gedient hatten; auch ward es bei den Mosaiken bald allgemein, die Gründe hinter den Gestalten mit goldnem Glanze zu überziehen. Doch mag zur Rechtfertigung dieser Kunstgattung zugleich bemerkt werden, dass sie, für Werke eines eigentlich monumentalen Charakters angewandt, eine längere Dauer zu versprechen scheint; und was den Goldgrund betrifft, so hatte dieser, bei allem äusseren

[1] Für eine urkundliche Begründung der Entwickelungsgeschichte des Styles der altchristlichen Bildnerei ist besonders wichtig v. Rumohr, Italienische Forschungen, I.

Prunk (besonders in der Massen-Anwendung), doch zugleich das eigenthümliche ästhetische Verdienst, dass er die Gestalten, die über das Irdische erhaben vorgestellt werden sollten, aller irdischen Umgebung entzog und sie mit einem Schimmer von Licht und Glanz umgeben zeigte, — dass er somit wiederum jenes symbolische Element wohl zu erhöhen vermochte. Dass die Technik des Mosaiks einer feineren Durchbildung hemmend im Wege stand, konnte natürlich in den Zeiten einer mangelhaften Ausbildung nicht empfunden werden. Wichtiger noch scheint die Bemerkung, dass sich bei den plastischen Werken der altchristlichen Kunst von vorn herein eine grosse Vorliebe für das kostbarste Metall in seiner reinen Gediegenheit zeigt, und dass man nach der Fülle des Goldes und Silbers, womit die heiligen Räume überdeckt wurden, den inneren Werth solcher Gabe abschätzte. In den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents und in der von Byzanz erreicht dieser Luxus den höchsten Gipfelpunkt und fast alle plastische Thätigkeit geht in der Beschaffung getriebener Gold- und Silberarbeiten auf. In dieser Rücksicht steht die altchristliche Kunst, namentlich die der angedeuteten Periode, mit der altasiatischen ziemlich auf gleicher Stufe.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Gattungen und der wichtigsten Werke der altchristlichen Kunst, soweit wir dieselben aus genügenden Nachrichten oder aus erhaltenen Werken kennen, wird zu einer bestimmteren Veranschaulichung und Erläuterung der vorstehenden Bemerkungen führen.

§. 4. Denkmäler der höheren Sculptur.

Der äussere Fortbestand der römischen Staats-Einrichtungen und der römischen Sitte, soweit Beides von den Einflüssen der neuen Religion unabhängig war, musste natürlich, und vornehmlich im oströmischen Reiche, die Errichtung einer Reihe von Denkmälern veranlassen, welche als unmittelbare Nachahmung von den Denkmälern der früheren Römerzeit zu betrachten sind. Unter diesen ist als eines der wichtigsten die in Constantinopel am Ende des vierten Jahrhunderts errichtete Säule des Theodosius zu nennen, welche völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und Marc Aurel gearbeitet und, wie diese, mit Reliefs geziert war. Nur die Basis der Säule hat sich erhalten; die Reliefs derselben kennen wir nur aus Zeichnungen, die im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt wurden [1] und nach denen sich die Besonderheiten

[1] *Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant, etc. a Gent. Bellino delineata, etc. 1702. — S. d'Agincourt, sculpture, t. 11.*

des Styles nicht beurtheilen lassen; die Composition der Reliefs erscheint nicht auf einer so gar niedrigen Stufe, als man im Verhältniss zu den Sculpturen aus Constantins Zeit vermuthen sollte. — Weniger bedeutend sind die Sculpturen an dem Piedestal eines Obelisken, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel aufstellen liess.[1] Sie stellen den Kaiser in verschiedener Repräsentation seiner Würde, im Verhältniss zum Volke, dar. Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern; dennoch ist in der Disposition der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit zu bemerken, die einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringt und die schon den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung bezeichnet. — An Gedächtniss-Statuen der Kaiser und andrer erlauchter Personen konnte es ebenfalls nicht fehlen; so werden namentlich mannigfaltige, zum Theil colossale Standbilder des Justinian und seiner Gemahlin, unter diesen auch eine Reiterstatue, erwähnt. — Die byzantinischen Kaisermünzen arten bald in eine völlig barbarische Rohheit aus.

Unter den eigentlich christlichen Sculpturen sind zunächst ein Paar Statuen zu nennen, die, als solche, eine seltene Ausnahme in dem Gesammtkreise der Bildwerke des christlichen Alterthums bilden. Die eine von diesen ist eine sitzende Bronze-Bildsäule des Apostels Petrus, in der Peterskirche zu Rom befindlich; auch sie hat noch ganz das Gepräge der verdorben römischen Kunst. Vermuthlich wurde sie im fünften Jahrhundert, und zwar in Constantinopel, gefertigt.[2] — Zwei andre, im christlichen Museum des Vatikans zu Rom aufbewahrt, sind Marmorstatuen und stellen das Bild des guten Hirten dar. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht ebenfalls noch der antiken Kunst sehr nah; die andre hat bereits die starren Motive der späteren Zeit der altchristlichen Kunst.

Die bedeutendste Thätigkeit der altchristlichen Sculptur gehört dem Kreise der Sarkophage an, deren Seiten, wie an den Sarkophagen der späteren Zeit des römischen Heidenthums, mit Reliefs geschmückt wurden. In Rom scheinen solche Arbeiten vorzüglich beliebt gewesen zu sein; dort hat sich eine bedeutende Anzahl derselben erhalten und das christliche Museum des Vatikans, auch die Peterskirche, bewahrt ihrer eine namhafte Reihenfolge. Diese Werke haben insofern ein vorzügliches Interesse, als in ihren Darstellungen zunächst jene ältest christliche Symbolik, oft in reicher

[1] *d'Agincourt, sc. t. 10.*

[2] Näheres über diese Statue, besonders über ihre Aechtheit, s. bei Platner, Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 99, 176.

und eigenthümlich geistreicher Ausbildung, sich entwickelt hat. Die einzelnen Gruppen, welche in mehr oder weniger symbolischer Rede durchgehend auf das grosse Erlösungswerk und auf dessen einzelne Momente hindeuten, stehen dabei theils ohne Sonderung, nach antiker Weise, nebeneinander, theils sind sie durch Säulen voneinander getrennt. Einzelne gehören einer sehr frühen Zeit an und stehen wiederum der Antike sehr nah. Unter diesen ist vorzüglich interessant der Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359), sodann auch der des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche befindlich. Die Mehrzahl jedoch ist jünger und zeigt in der technischen Behandlung den raschen Verfall der Sculptur, wie dieser wenigstens in Rom stattfinden musste; die Gestalten werden an ihnen überaus plump und unförmlich, die Falten der Gewandung nur durch rohe Einschnitte bezeichnet. Von jener Ausbildung eines eigenthümlich bedeutsamen Styles der altchristlichen Kunst, im Gegensatz gegen den der Antike, zeigen sich bei den Sarkophagsculpturen nur geringe Andeutungen.[1]

§. 5. Schnitzwerke in Elfenbein.

Sodann sind als ein eigenthümlich wichtiger Zweig der altchristlichen Sculptur die Schnitzwerke in Elfenbein zu nennen. Grösseren Theils sind es Prachtgeräthe, an denen solche Arbeiten vorkommen; von ihnen hat sich wiederum eine beträchtliche Anzahl erhalten, und sie gewähren der genaueren kunsthistorischen Forschung häufig den Vortheil, dass die Zeit, welcher sie angehören, durch Inschriften festgestellt ist. In diesem Betracht sind namentlich die Diptychen von Interesse,[2] — elfenbeinerne Tafeln zum Zusammenklappen, auf ihren äusseren Seiten mit flachen Reliefs verziert, auf den inneren Seiten mit Wachs überzogen, worauf man schrieb. Eins der frühsten ist das in der barberinischen Bibliothek zu Rom befindliche, welches den Kaiser Constantius (Mitte des vierten Jahrhunderts) und andre Figuren umher vorstellt und welches noch ein völlig antikes Gepräge trägt. Diesem schliessen sich die sogenannten consularischen Diptychen an, welche das Bild der Consuln, darunter die Darstellung von Circusspielen, Triumphscenen u. dergl. zu enthalten pflegen und

[1] Zahlreiche Abbildungen, die jedoch den Styl nur selten wiedergeben, bei *Bosio, Roma sotterranea; — Aringhi, Roma subterranea novissima*, u. A. — Vgl. *d'Agincourt, sc., t. 5—8.*

[2] *Gori, thesaurus veterum diptychorum* (hier Abbildungen der Mehrzahl der im Folgenden genannten Werke). — Vgl. *d'Agincourt, sc., t. 3, n. 15; t. 12.*

in ihren Hauptmotiven, obgleich mehr und mehr entartet, ebenfalls noch die antiken Formen erkennen lassen. Das frühste der bekannten consularischen Diptychen, vom J. 416, befindet sich in der k. Bibliothek zu Berlin; andre, von den Jahren 420, 517, 518, 525 im k. Münzcabinet zu Paris, [1] andre an andern Orten.

Auch christliche Darstellungen verschiedener Art und zu verschiedenem Gebrauche bestimmt, kommen häufig vor. So werden u. a. die (byzantinischen?) Elfenbeinreliefs an dem Bischofstuhle des Maximianus, in der Sakristei der Kathedrale von Ravenna befindlich, der aus dem sechsten Jahrhundert herrührt, höchlichst gerühmt. Nicht selten, wie auch in späterer Zeit, wurden die Buchdeckel mit solchem Schnitzwerk geschmückt; altchristliche Arbeiten der Art finden sich u. a. in der k. Bibliothek von Paris.

Für den tiefen Verfall der Kunst, der sich am Schluss dieser Periode in Italien zeigt, ist namentlich ein, höchst barbarisch gearbeitetes Diptychon bezeichnend, welches am Schlusse des neunten Jahrhunderts, im Auftrage der Agiltruda, Gemahlin des Guido, Herzogs von Spoleto und nachmaligen Kaisers, gefertigt ward; es wird im christlichen Museum des Vatikans zu Rom aufbewahrt. — Ein minder ungefüges Werk derselben Periode, von der Hand eines nordischen Künstlers herrührend, bewahrt die Bibliothek von St. Gallen. Es ist eine von der Hand des Tutilo, eines Klostergeistlichen von St. Gallen, der sich in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft auszeichnete (gest. 912), geschnitzte Platte; sie enthält eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria und eine Scene aus der Legende des h. Gallus, freilich ohne alle höhere künstlerische Auffassung, so wenig in den Hauptumrissen wie im Detail, doch auch frei von der gänzlichen Barbarisirung der italienischen und von den manierirten Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Kunst. Die Platte ist das Gegenstück zu einer andern, welche, von früherer Hand gearbeitet, einen thronenden Christus und andre Figuren enthält. Ehe Tutilo seine Platte ausschnitzte, bildeten beide ein Diptychon, dessen sich Karl der Grosse bedient hatte; Tutilo wandte sie zu den Deckeln einer Evangelienhandschrift an, wie sie noch gegenwärtig erscheinen. [2] Auch die Elfenbeindeckel einer zweiten Handschrift in der Bibliothek von St. Gallen scheinen von Tutilo gearbeitet zu sein. — Als ein andres merkwürdiges Werk der karolingischen Periode ist ein, in der k. Kunstkammer zu Berlin befindliches grosses Jagdhorn von Elfenbein zu nennen.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 697 ff.

[2] *Cod. ms. no. 53.* Vgl. *Ekkehardi quarti casus S. Galli, ed. Pertz, II. p. 88.* — Die andre Handschrift: *Cod. ms. no. 60.*

Es ist mit flach erhabenen Jagdscenen umgeben, die wiederum den Styl der classischen Kunst in roher, aber gleichfalls nicht byzantinischer Nachahmung zeigen.[1]

Sehr wichtig sind die Elfenbein-Schnitzwerke sodann für die Beobachtung des Unterschiedes zwischen occidentalischer und byzantinischer Kunst. Die eigenthümliche Richtung der letzteren zeigt sich schon an Arbeiten aus der früheren Zeit des sechsten Jahrhunderts, wie z. B. an einem Diptychon des Kaisers Justinian (im Palast Riccardi zu Florenz) u. a. m. Eine eigenthümliche Gravität in Stellung und Geberde, offenbar aus dem Ceremoniell des byzantinischen Hofes hervorgegangen, prunkendes Costüm, sehr saubre Ausführung in allen Einzelheiten erscheinen als die Eigenthümlichkeiten dieser Arbeit, die letztere sehr vortheilhaft im Gegensatz zu den occidentalischen, namentlich italienischen Arbeiten. Eine sehr treffliche Durchbildung zeigt u. a. ein Triptychon, Christus mit Heiligen und Engeln darstellend, im christl. Museum des Vatikans. Höchst ausgezeichnet für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst und gewiss den frühesten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig, ist eine kleine Hauptrelief-Platte mit der Darstellung der sogenannten vierzig Heiligen in der k. Kunstkammer zu Berlin.[2] Bei späteren Schnitzwerken der byzantinischen Kunst tritt jedoch eine mehr oder weniger auffallende Erstarrung der Gestalten ein, die zu der feinen Ausführung oft einen sehr übeln Contrast bildet. — Für die bedeutende Ausdehnung, in welcher die Elfenbeinschnitzwerke — ähnlich wie im griechischen Alterthum — angewandt wurden, spricht u. a. der Umstand, dass Karl der Grosse im J. 803 zwei Thüren von Elfenbein, mit reichem Schnitzwerk verziert, von Constantinopel aus zum Geschenke erhielt.[3]

§. 6. Prachtgeräthe.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die aus kostbaren Metallen, aus Silber und Gold, gearbeiteten Prachtgeräthe einen sehr umfassenden Theil der Kunstbestrebungen des christlichen Alterthums in Anspruch nahmen. Schon unter Constantin hatte dieser Luxus, und zwar in ziemlich bedeutender Weise, begonnen; je nach Zeit und Umständen breitete derselbe sich stets weiter aus. Ein vorzüglich einflussreiches Beispiel scheint die byzantinische

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 1.

[2] A. a. O. S. 3.

[3] *Annales Meffenses ad a 803.*

Prunkliebe gegeben zu haben; die Kirchen namentlich, die Justinian im oströmischen Reiche aufführen liess, wurden mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. Ueberall, wo die christliche Kirche sich einer besonderen Theilnahme erfreute, finden wir dergleichen angeführt. Im Abendlande erreichte diese Weise einer schimmernden Dekoration ihren Culminationspunkt zur Zeit Karls des Grossen; unermessliche Schätze wurden unter seinen Zeitgenossen, den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und am Anfange des neunten Jahrhunderts in den römischen Kirchen aufgehäuft.

Zunächst sind es die Geräthe des Altardienstes, für welche der kostbare Stoff angewandt wird, Kelche, Schalen u. dergl. Besonders kunstreich und in verschiedenartiger Weise wurde das Geräth gearbeitet, in welchem man das heilige Mahl aufbewahrte. Häufig war es eine kleine Architektur mit Säulen und Bögen und stand auf der Mitte des Altares; nicht selten auch hatte es die Gestalt einer Taube und hing neben dem Altar. Auch Kreuze, zum Theil mit kostbaren Gesteinen besetzt, standen auf den Altären. Besonders mannigfaltig waren die Lampen und Leuchter gebildet, deren man zu den Ceremonien des Gottesdienstes bedurfte; einige waren runde Schalen, die von Säulen getragen wurden, — diese wurden Leuchtthürme, Phari, genannt; andre hatten die Gestalt von Delphinen, Hörnern, Kronen, von Kreuzen u. dergl. m. Nicht geringere Mannigfaltigkeit zeigten die Weihrauchgefässe. Aber man begnügte sich nicht mit diesen Geräthen allein. Man bekleidete die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen; vornehmlich den Altar selbst, dann auch dessen Umgebungen; ähnlich die Eingänge der Kirchen. Ueberhaupt, wo man nur, in den angegebenen späteren Zeiten, einen schicklichen Platz zur Anwendung solchen Schmuckes finden konnte, da brachte man auch dergleichen zur Ausführung. Soweit uns nähere Berichte über die besondre Beschaffenheit dieser Dekorationen vorliegen, erscheinen die grösseren Flächen derselben durchweg mit Bildwerken in getriebener Arbeit versehen; zum Theil waren es auch völlig ausgearbeitete, selbständige Bildwerke. — Als ein namhafter Meister in den Arbeiten solcher Art wird der schon oben genannte Tutilo von St. Gallen gerühmt.

Ein sehr anschauliches Bild gewähren uns die Berichte über den Schmuck der alten Peterskirche in Rom, wie diese Kirche um den Schluss des achten und den Beginn des neunten Jahrhunderts erschien.[1] Der grössere Theil desselben war durch die obengenannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales

[1] Vgl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75 ff.

waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thüre war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer, 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut). Inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Neben-Altäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Crypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Crypta selbst war mit einer Menge der kostbarsten Geräthe und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt; sogar der Fussboden der Crypta war mit Goldplatten, 453 Pfund an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altares war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. — Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. Es wird eine sehr bedeutende Anzahl solcher Teppiche genannt.

Aehnlich reiche Zierden hatten auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet, die Begierde der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Saracenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlauf desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der

Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Erhalten hat sich von all solchen Dingen wohl nur äusserst Weniges. Können wir über ihre künstlerische Bedeutung nicht aus eigner Anschauung urtheilen,[1] so dürfen wir doch aus den übrigen Arbeiten der späteren Zeit der altchristlichen Kunst auch auf ihre Beschaffenheit schliessen. Freilich lässt uns ein solcher Vergleich auch hier nichts von höherer Bedeutung voraussetzen; indess geht dies schon aus der Kostbarkeit des Materiales an sich hervor. Denn der Geist offenbart sich wohl in der Form, nicht aber in der todten Materie; wo diese ihre eigne Gültigkeit haben will, da muss der Geist in Banden liegen.

Als erhaltene kirchliche Geräthe des christlichen Alterthums sind nur Arbeiten von geringem Werthe und von untergeordneter Bedeutung zu nennen. So kommen mancherlei Lampen von Bronze und von gebranntem Thon, hin und wieder auch andre Gefässe vor, die mit jenen einfachsten Emblemen der altchristlichen Kunst, zuweilen auch mit dem Bilde des guten Hirten geschmückt sind. Sodann Glasschalen, deren Boden bildliche Darstellungen, in Gold gezeichnet, enthält; die letzteren gehören gleichfalls dem Kreise der ältest christlichen Symbolik an, sind zumeist indess sehr roh gearbeitet. Eine Sammlung solcher Dinge findet sich im christlichen Museum des Vatikans. Neben ihnen dürfte hier noch ein merkwürdiges Prachtgewand zu nennen sein, welches in der Sakristei der Peterskirche von Rom bewahrt wird. Es ist die Dalmatica, mit welcher ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Sie enthält in Gold und Silber gestickte heilige Gegenstände, und gehört dem Anfange des neunten Jahrhunderts an. Ohne Zweifel stammt sie aus Constantinopel; in Bezug auf den Reichthum der Compositionen, die in jenen Stickereien dargestellt sind, ist sie sehr beachtenswerth.

[1] Zwar gilt die kostbare, aus Gold und Silber bestehende und mit zahlreichen getriebenen Arbeiten geschmückte Bekleidung des Hauptaltares in der Kirche S. Ambrogio zu Mailand als ein Werk des neunten Jahrhunderts, und die daran befindliche Inschrift scheint dies zu bestätigen. Doch deutet der Styl der Arbeiten hier eher auf die folgende Periode der Kunst; es wäre wenigstens nicht unmöglich (wie andre Beispiele auch anderweitig vorkommen), dass das Werk in dieser späteren Zeit umgearbeitet wäre. Jedenfalls ist eine genauere kunsthistorische Untersuchung desselben noch zu erwarten. Vgl. d'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg., T. 26, A—C.

§. 7. Die Wandgemälde in den Catakomben.

Die Malerei, in ihren verschiedenen Gattungen, ist als das eigentlich vorherrschende Element unter den bildnerischen Bestrebungen des christlichen Alterthums, wenigstens in den Bezügen, wo es sich um die höhere, geistige Richtung der Kunst handelt, zu bezeichnen; die Gründe dieser Erscheinung sind bereits im Obigen auseinander gesetzt. Zunächst begegnet uns ein grosser Cyclus von Denkmälern der Malerei, die wiederum in der Technik, wie in der äusseren Behandlung, dem classischen Alterthum unmittelbar nahe stehen. Dies sind die Wandmalereien, welche die bedeutenderen Räume in den Catakomben, vornehmlich in denen von Rom, schmückten. Zwar ist hier, in Rom, von diesen Malereien selbst nichts Erhebliches für die heutige Anschauung erhalten geblieben; wir kennen sie nur aus den zahlreichen und umfassenden Abbildungen, welche bei ihrer, vor einigen Jahrhunderten erfolgten Aufdeckung im Stich herausgegeben wurden.[1] Doch sehen wir auch in diesen Abbildungen eine Weise der Anordnung, der Eintheilung des Raumes, der Ornamentirung u. s. w., welche dem Systeme der antiken Wandmalereien, vornehmlich wie sich solche in den heidnischen Grabgewölben zeigen, völlig entspricht. Ebenso erscheint auch die Fassung, die Bewegung, die Gewandung der Gestalten noch ganz in den Formen der römischen Kunst. Ueber die Besonderheiten der Durchbildung erlauben uns jene Kupferstiche, die eben keine vollständige künstlerische Treue bezweckten, allerdings kein Urtheil; doch gewähren uns in dieser Rücksicht einige, an sich zwar geringe Reste ältest christlicher Wandmalerei, die sich neben einigen späteren in den Catakomben von Neapel erhalten haben, eine nicht ganz ungenügende Anschauung.[2] Der Styl der Figuren steht hier dem der verdorbenen Antike völlig entsprechend zur Seite; die technische Behandlung, die Fülle des Farbenauftrages ist ebenfalls noch völlig antik. — Bei alledem aber entfaltet sich gerade in diesen Werken jenes Element der ältest christlichen Symbolik in reichster Ausdehnung und eigenthümlichster Ausbildung; die architektonische Anordnung der Räume, in Wände, Nischen und Gewölbe, gab die beste Gelegenheit zu einer grossartigeren Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von untergeordneter Bedeutung auf

[1] *Bosio, Roma sotterranea. — Aringhi, Roma subterranea novissima.* — Vgl. *d'Agincourt, peint.* t. 6—12. — U. a. m.

[2] Vgl. Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

angemessene Weise angereiht werden; in mannigfaltigen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutsames, Sinn und Gemüth erregendes Ganze entwickeln. Die Wirkung dieser Darstellungen ist im Allgemeinen um so wohlthuender, als die Form und der äussere Inhalt hier einander noch völlig entsprechen, und die tiefere, eigentlich christliche Bedeutung zunächst nur dem Gedanken an sich angehört. — Die interessantesten und vorzüglichst durchgebildeten Darstellungen sind die in den Grüften des h. Calixtus; sie scheinen der frühsten Zeit altchristlicher Kunst anzugehören. Andre sind später und erscheinen roher, sowohl in der Entwickelung des Gedankens als auch in der äusseren Anordnung.

§. 8. Die Mosaik-Gemälde.

Die Wände und Gewölbe der Kirchen wurden durchgehend nicht mit eigentlichen Malereien, sondern mit Mosaik-Gemälden geschmückt.[1] Farbige Glasstifte, und für die Gründe zumeist vergoldete (mit dünnem, durchsichtigem Glasfluss überzogene), gaben hiezu ein Material, welches sich ebenso durch glänzenden Schimmer auszeichnete, wie es eine festere Dauer, vornehmlich der Farbe an sich, versprach. Die weiten Räume, welche hier mit Bilderschrift bedeckt werden mussten, erforderten eine lebhaftere Anstrengung des künstlerischen Sinnes und der Phantasie; die grösseren Dimensionen, in denen die Gestalten in der Regel auszuführen waren, bedingten gewissermaassen schon an sich eine eigne Grossheit in der Führung der Linien. Eben so brachte es die erhabene Bedeutung des Ortes mit sich, dass in der Bildung der Gestalten alle Andeutung einer leidenschaftlichen Erregung oder auch nur einer willkührlichen Bewegung vermieden, ihnen vielmehr das Gepräge der grösstmöglichen Würde und Majestät gegeben wurde; der heilige Raum des Altares endlich, wo das Gedächtniss der Offenbarung gefeiert ward, musste mit neuen, solcher Bedeutung entsprechenden Vorstellungen geschmückt werden. So bildete sich die altchristliche Kunst, in diesen musivischen Malereien, immer zwar nach den, aus der Antike herübergenommenen Typen, zu eigenthümlicher Selbständigkeit aus; und wenn auch nur in allgemeinen, mehr oder weniger conventionellen Umrissen, trat hier doch ein neuer Geist sichtbar und unmittelbar in die Erscheinung. In der Halbkuppel der Altar-Tribune ward insgemein der thronende Erlöser, der Richter der Welt, vorgestellt; heilige auch wohl

[1] *Ciampini, vetera monimenta* — S. *d'Agincourt, peint.* t. 14—17. — Vgl. J. G. Müller, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundrte.

symbolische Gestalten zu seiner Seite; andres symbolisches Bildwerk auf den umgebenden Rändern. An der Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, auch an dem Triumphbogen, wo ein solcher vorhanden war, führte man in der Regel Embleme, Gestalten und Scenen aus, welche der Apokalypse entnommen waren und welche auf die göttliche Herrlichkeit des Erlösers hindeuteten; bei diesen mystischen Darstellungen lag jedoch überall eine bestimmte Auffassung, wiederum im Sinne jener Symbolik, zu Grunde, — wie z. B. die häufig dargestellten vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, die Propheten (mit bedecktem Haupte) und die Apostel (mit unbedecktem Haupte) vergegenwärtigen sollten. Andre Darstellungen, theils symbolische, nach jener älteren Weise, theils mehr historische, erschienen an den übrigen Räumen der Kirche.

Auch bei diesen Mosaiken stehen die frühesten, welche wir kennen, wiederum noch der classischen Behandlungsweise der Kunst nah. Zu diesen dürften bereits, als der Zeit Constantins angehörig, die Mosaiken an den Gewölben des Mausoleums der Constantia bei Rom (S. Costanza) zu zählen sein; sie enthalten bacchische Embleme, die ohne Zweifel jedoch in der Weise der christlichen Symbolik, welche den Weinstock auf Christus deutet, aufzufassen sind. — Sodann gehören hieher die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, SS. Nazario e Celso zu Ravenna, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fallend; diese zeigen eine reiche und sehr geschmackvolle Ausbildung des Ornaments, noch ganz im antiken Sinne, und nur einzelne christliche Embleme und Gestalten. — Aus derselben Zeit rühren die älteren Mosaiken der Kirche S. Maria maggiore zu Rom her, d. h. die am Triumphbogen und die an den Wänden des Mittelschiffes. Die ersteren bestehen vornehmlich aus apokalyptischen Darstellungen, die letzteren enthalten eine grosse Reihenfolge historischer Scenen aus den Geschichten des alten Testaments; diese zeigen im Wesentlichen eine rohe Nachahmung der Compositionsweise historischer Momente, wie solche sich im römischen Alterthum (z. B. an der Trajanssäule) ausgebildet hatte. — Gleichzeitig, und nur um wenige Jahre jünger, sind ferner die, wiederum apokalyptischen Darstellungen an dem Triumphbogen der Paulskirche bei Rom. Diese waren indess bereits früher beschädigt und bedeutend restaurirt; nach dem neuerlich erfolgten Brande der Kirche wurden sie mit dem Bogen abgenommen, um neu ausgebessert wieder angesetzt zu werden.

Für die weitere Ausbildung des altchristlichen Styles in den Mosaiken sind besonders die, dem sechsten Jahrhundert angehörigen Arbeiten in den Kirchen von Ravenna wichtig. Sie haben für

uns ein um so höheres Interesse, als sie, wie die Gebäude selbst, grossen Theils in ihrer Ursprünglichkeit und unberührt von modernen Restaurationen erhalten sind. Nächst den Mosaiken an den Kuppeln der beiden Baptisterien sind vornehmlich die grossräumigen Arbeiten in den beiden Basiliken S. Apollinare (in der Stadt und in Classe) anzuführen; diese enthalten mancherlei eigenthümlich interessante symbolische Züge. Vorzüglich bedeutend aber sind die Mosaiken im Chore von S. Vitale, sowohl rücksichtlich der Gegenstände, welche sie vergegenwärtigen (historische Personen, eingeführt in das symbolisch bedeutsame Ganze), als auch auf die künstlerisch werthvolle Behandlung. — Diese Werke dürften sehr geeignet sein, um, ihnen gemäss, uns die Beschaffenheit der Mosaik-Gemälde, mit welchen die Kirchen von Constantinopel unter Justinian in reichlichem Maasse geschmückt wurden, zu vergegenwärtigen. Als eine eigenthümliche Thatsache ist zu bemerken, dass Justinian an den Wänden und Gewölben eines Hauptsaales in seinem Palaste Mosaikgemälde ausführen liess, welche die siegreichen Thaten seiner Regierung darstellten. — Auch in den folgenden Jahrhunderten ward die Kunst des Mosaiks vielfach im byzantinischen Reiche angewandt.

Für die spätere Zeit der abendländischen Mosaik-Malerei sind sodann wiederum die Arbeiten in den römischen Kirchen wichtig. Als ein bemerkenswerthes Werk des siebenten Jahrhunderts ist das Mosaik in der Altartribune von S. Agnese bei Rom zu nennen, das zwar ebenfalls eine gewisse Andeutung an byzantinische Behandlungsweise zeigt. Nicht ohne Bedeutung in dem Allgemeinen der Form und des Ausdrucks, begnügt sich dasselbe jedoch schon mit sehr einfachen Darstellungsmitteln. — Die ziemlich zahlreichen Mosaiken der römischen Kirchen aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts, unter denen namentlich die der Kirche S. Prassede und S. Maria in Navicella anzuführen sind, lassen noch ungleich mehr als das ebengenannte Werk den Verfall der abendländischen Kunst erkennen. Die äussere Technik des Mosaiks an diesen Arbeiten ist bereits sehr roh; die Gestalten sind mit dicken, dunkeln Strichen umrissen, die Flächen der Gestalten mit eintöniger Farbe, ohne Schattenangabe ausgefüllt.

Die eigentliche Wandmalerei scheint in Italien, ausser den Catakomben, wenig zur Anwendung gekommen zu sein. Die sehr geringen Reste, die sich in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona vorfinden und die dem siebenten Jahrhundert anzugehören scheinen,[1] sind zu roh und unbedeutend, als dass sie hier eine

[1] Vgl. v. Rumohr, italienische Forschungen, I, S. 193, f.

nähere Berücksichtigung verdienten. — Doch wird angeführt, die longobardische Königin Theudelinde habe in ihrem Palaste zu Monza Scenen aus der Geschichte der Longobarden malen lassen, wobei es freilich dahingestellt bleibt, ob der Geschichtschreiber[1] wirkliche Gemälde oder Mosaiken gemeint hat. Interessant ist übrigens der rein historische Gegenstand der Darstellung.

Aehnlich verhält es sich mit den, nicht seltenen Angaben über den malerischen Schmuck in den Kirchen des fränkischen Reiches. Des Mosaiks, als besondrer Kunstgattung, wird nur höchst selten gedacht; aber auch wenn von Gemälden überhaupt gesprochen wird, haben wir, wie es scheint, nicht immer nöthig, an Pinselarbeit zu denken. Die Kuppel der Münsterkirche zu Aachen war mit wirklichen Mosaiken bedeckt. Höchst merkwürdig ist die Schilderung des reichen Gemäldeschmuckes, welchen der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim enthielt.[2] In der mit diesem Palast verbundenen Basilika waren auf der einen Seite etwa zwanzig Scenen aus der Geschichte des alten, auf der andern ebensoviel aus der Geschichte des neuen Testaments dargestellt, — vielleicht eines der frühsten Beispiele so ausführlicher Gegenüberstellung, die aus jener ältest christlichen Symbolik erwachsen war. Der Palast selbst war mit einer grossen Menge rein historischer Darstellungen angefüllt, Scenen der alten Geschichte, der Geschichte der ersten christlichen Kaiser, der Vorfahren Karls des Grossen und seiner eignen enthaltend.

§. 9. Die Miniaturbilder in den Handschriften.

Die stets glänzendere Ausstattung des kirchlichen Lebens, welche in der Periode der altchristlichen Kunst stattfand, veranlasste es, dass auch die heiligen Schriften, auf welche der christliche Glaube sich stützte und die ein wesentliches Zubehör für die Feier des Gottesdienstes ausmachten, mit eben so reichem Glanze geschmückt wurden. Man schrieb dieselben mit zierlichen Lettern auf sorglich bereitetes Pergament, man hüllte ihre Deckel in ein goldnes Gewand, das mit getriebenen Arbeiten versehen und mit edeln Steinen besetzt war, oder man belegte die Deckel, wie schon bemerkt, mit Schnitzwerken von Elfenbein; vornehmlich aber war man darauf bedacht, ihr Inneres mit Malereien auszustatten, die theils nur zur Dekoration der heiligen Worte, theils zu deren bildlicher Erläuterung dienen sollten. Derselbe Schmuck kam sodann auch bei anderen Schriften religiösen Inhalts, zuweilen auch bei profanen Schriften, in Anwendung. Solcher Werke ist eine nicht

[1] *Paulus Diaconus. (Hist. Longob. IV, 28.)*

[2] *Ermoldus Nigellus, l. IV. p. 181 etc.*

unbeträchtliche Anzahl auf unsre Zeit gekommen, und sie sind in mehrfacher Beziehung von grosser Wichtigkeit für die Beobachtung des kunsthistorischen Entwickelungsganges; theils der grösseren Reihenfolge wegen, in welcher sie vorliegen, welche somit die Gegenstände der Darstellung reichlicher vor unsern Augen ausbreitet; theils in Bezug auf die bessere Erhaltung, die den meisten von ihnen im Gegensatz gegen die vorgenannten grossräumigen Werke zu Theil wurde; theils, und vornehmlich, weil die Zeit und das Local ihrer Anfertigung häufig durch schriftliche Bemerkung angegeben ist oder sich doch durch den Charakter der Schriftzeichen annähernd bestimmen lässt. [1]

Unter diesen Miniaturmalereien sind zunächst einige Arbeiten zu nennen, die wiederum im nächsten Verhältniss zu der antiken Kunst stehen. Dies um so mehr, als auch ihre Gegenstände noch völlig der Antike angehören und mehr oder weniger auf ältere Vorbilder zurückdeuten dürften. Es sind die mit zahlreichen Bildern verzierten Handschriften des Homer (in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand [2]) und des Virgil (in der vatikanischen Bibliothek zu Rom), beide aus der Zeit des vierten oder fünften Jahrhunderts herrührend. Eine ungleich rohere Bilderhandschrift des Terenz aus dem neunten Jahrhundert (ebenfalls in der vatikan. Bibl.) deutet gleichfalls noch auf antike Vorbilder zurück.

Als eins der frühsten christlichen Miniaturwerke ist eine fragmentirte griechische Handschrift der Genesis (in der kaiserl. Bibl. zu Wien) zu nennen; sie ist jenen beiden erstgenannten Werken gleichzeitig und zeigt, wie diese, noch vorherrschend eine, der verdorbenen Antike entsprechende Auffassung und Behandlung. — Ihr reiht sich zunächst eine andre Arbeit (in der vatikan. Bibl.) an, welche eine Rolle von 32 Fuss Länge bildet und in fortlaufender Darstellung die Geschichte des Buches Josua, darunter den, ebenfalls griechischen Text, enthält. Die Compositionsweise ist hier noch völlig die der historischen Darstellungen des römischen

[1] Als Hauptquelle für die Geschichte der älteren Miniaturmalerei ist das aus vollkommenen Facsimile's bestehende Prachtwerk des Grafen de Bastard zu nennen: *Peintures et ornements des manuscrits etc.* (davon wenigstens ein bedeutender Theil bereits erschienen ist). — Vgl. *d'Agincourt, peint., t. 19, ff.* (Hier ein grosser Theil der im Folgenden genannten Miniaturen). — *Dibdin, the bibliographical decameron,* und dessen *bibliographical etc. tour in France and Germany.* — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 193, ff., sowie an den bezüglichen Stellen der beiden Bände über England.

[2] *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Majo.*

Alterthums, in Erfindung und Anordnung zumeist eigenthümlich sinnreich. Die Schrift deutet auf das siebente oder achte Jahrhundert. Dieser Zeit entsprechen auch manche Unvollkommenheiten in der Bildung der Gestalten (die zugleich schon ein speziell byzantinisches Gepräge tragen); doch ist, in Bezug auf die vorgenannten Vorzüge, die Vermuthung ausgesprochen, dass die Arbeit die Copie eines älteren Werkes sei.[1]

Die ebengenannten Miniaturwerke gehören der byzantinischen Kunst an. Verschiedene, in ihrer Art ebenfalls sehr beachtenswerthe Werke späterer Zeit zeigen es deutlich, wie lange hier im Einzelnen die antiken Vorbilder nachgewirkt, in wie hoher Bedeutung sich überhaupt dieses Fach der byzantinischen Kunst, sowohl rücksichtlich der Auffassung als der technischen Ausführung, erhalten hat; nur bei den Gestalten byzantinischer Heiligen oder bei den Portraitfiguren kündigt sich in solchen das eigentlich byzantinische Element an. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bilder einiger griechischer Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts anzuführen. Aus dem neunten Jahrhundert rührt ein Manuscript mit den Predigten des Gregorius von Nazianz her (in der Pariser Bibl. befindlich), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Noch interessanter sind die Bilder eines Psalters aus dem zehnten Jahrhundert (ebendaselbst). In diesen ist die ganze Auffassung und Darstellung zumeist noch völlig von antikem Geiste, im edelsten Sinne des Wortes, erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Heerde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So sieht man im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgange bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikan. Bibl. zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen.

Erst im eilften Jahrhundert bildet sich in den Miniaturen die

[1] v. Rumohr, ital. Forsch. I, S. 166.

byzantinische Kunstweise völlig aus und die antiken Elemente treten dagegen zurück. Die Gestalten beginnen hager, die Geberden starr zu werden; die Färbung erscheint greller, die Umrisszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Tüchtiges erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde giebt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sank auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

In Italien scheint die Miniaturmalerei nur mit geringem Eifer und mit wenig günstigem Erfolge geübt worden zu sein. Die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, die einer andern in der Dombibliothek zu Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten schon ziemlich rohe und trockne Nachahmungen der älteren Formen.[1] Desgleichen die in ein Paar Evangeliarien des achten und neunten Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Andre aus derselben Zeit erscheinen bereits völlig barbarisch.

Gleichzeitig indess entwickelte sich eine eigenthümlich bedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, zunächst durch die umfassenden Bemühungen Karls des Grossen ins Leben gerufen. Mehrere grosse, für diesen Kaiser gefertigte Prachthandschriften — ein Evangelistarium in der Privatbibliothek des Königs zu Paris, ein Evangeliarium in der dortigen grossen Bibliothek und ein andres, von vorzüglichem Werthe, in der Bibliothek von Trier — sind als die Zeugnisse ihrer Thätigkeit erhalten. Es sind die altchristlichen Motive, verschmolzen mit einigen speziell byzantinischen Einflüssen und einer gewissen nordischen Rohheit, die in den Bildern derselben sichtbar werden. In ihrer ganzen Erscheinung zeigen aber auch sie bereits die sehr gesunkene Stellung der abendländischen Kunst. Noch mehr ist dies der Fall in den Werken, die für die Nachfolger Karls des Grossen, namentlich für Karl den Kahlen (843—877) gearbeitet wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich anzuführen: eine Handschrift der Bibel in der Bibl. von Paris, eine zweite in der Kirche S. Calisto zu Rom (früher in der dortigen Paulskirche aufbewahrt), ein Evangeliarium in der Hofbibl. zu München (früher in St. Emmeram zu Regensburg), u. a. m.

Ganz abweichend von den sämmtlichen, bisher genannten

[1] v. Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 189, ff.

Miniaturmalereien erscheinen die angelsächsischen Miniaturen, auf welche bereits früher, bei Gelegenheit der angelsächsischen Architektur, hingedeutet wurde. In ihnen sind allerdings, was die menschlichen Gestalten anbetrifft, die allgemeinsten Motive der altchristlichen Kunst aufgenommen, diese aber nach den willkührlichsten und seltsamsten Schematen umgebildet. Die ganze Gestalt verschwindet hiebei in ein, mehr calligraphisches als bildnerisches Schnörkelwesen; ebenso sind auch die Thiere in phantastischer Weise stylisirt, und zwar so, dass sich hierin zuerst die mittelalterlich heraldische Bildungsweise derselben ankündigt. Alles ist eigentlich rein ornamentistisch aufgefasst und stimmt in dieser Art mit dem bunten Linienspiel der Ornamente vollkommen überein. Dabei ist jedoch die technische Ausführung höchst sauber, sind die Umrisslinien mit grosser Schärfe gezogen, die Flächen mit lichten glänzenden Farben angelegt. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Kunst sind die Miniaturen eines, dem siebenten Jahrhunderte zugeschriebenen Evangelienbuches, des sogenannten Cuthbert-Buches, welches in der Bibliothek des britischen Museums zu London aufbewahrt wird. Vom zehnten Jahrhundert ab artet jedoch diese angelsächsische Miniaturmalerei, die auch auf die fränkische Kunst von Einfluss war, in rohe Barbarei aus. Es ist bereits bemerkt worden, dass wir diese Arbeiten als eins der ersten Zeugnisse des germanischen Kunstgeistes in seiner Selbständigkeit, und zugleich als das Vorspiel oder als den ersten Beginn des romanischen Kunststyles zu betrachten haben.

§. 10. Die byzantinische Tafelmalerei.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Der Grund dürfte darin zu suchen sein, dass es in jener Zeit noch nicht üblich war, besondre Gemälde über dem Altar aufzustellen. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein, noch mit Geist componirtes Bild ist u. a. eine im christl. Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Darstellungen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche sinnreiche Motive enthält, namhaft

zu machen; sie wird dem eilften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[1] Bei weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren aber Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Geistes. Doch ist in späterer Zeit Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass wenigstens in dem Aeusseren der Composition nicht selten abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere aber hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

§. 11. Weitere Verbreitung der byzantinischen Bildnerei.

Schliesslich ist zu bemerken, dass diese spätere byzantinische Weise der Darstellung und Behandlung überall auch da Eingang fand, wo die Lehre der griechischen Kirche angenommen ward, und dass man an ihr, zum Theil mit entschiedener Absicht, festgehalten hat, so lange diese Lehre in Kraft geblieben ist. Die Bildwerke der Bulgaren, der Slavonier, der Russen sind mechanische Wiederholungen derer von Byzanz, hin und wieder nur durch barbarisches Ungeschick noch weiter entstellt.

[1] *d'Agincourt, peint. t. 82.*

Zwölftes Kapitel.

Die Kunst des Islam.

§. 1. Die Stellung der Kunst des Islam im Allgemeinen.

Es war im J. 610 nach Chr. Geb., als über Arabien die „Macht der Rathschlüsse Gottes“ sich niedersenkte. Muhamed erkannte, dass er der Prophet des Höchsten sei, dass er das Gesetz, welches Moses und Jesus gegeben, vollenden müsse. Die Seinen glaubten, Anhänger sammelten sich um ihn; die Widerwilligen wurden mit dem Schwerte vernichtet. Bald jauchzte ganz Arabien seinem Propheten entgegen. Ein nie gekannter Enthusiasmus erfüllte das Volk der Wüste; wie ein Wettersturm drang es über die Nachbarländer vor, und kaum waren hundert Jahre verflossen, so herrschte der Islam von den Ufern des atlantischen Oceans bis zu denen des Ganges.

Die neue Religion brachte eine neue Weise der Gottesverehrung, und diese bedurfte einer neuen Gestaltung der Kunst, den Preis des Höchsten ihrer Eigenthümlichkeit gemäss zu verkünden. Aber das Volk der Araber war, wie die germanischen Nationen, welche vom Norden her auf das alte Römerreich eindrangen, ohne eine selbständige höhere Cultur, die zu solchen Unternehmungen die Mittel hätte hergeben können; auch ihnen blieb somit vorerst nichts übrig, als die Kunstformen, welche sie in den Ländern ihrer Herrschaft vorfanden und welche sich zur Zeit ihrer neuen künstlerischen Bestrebungen besondrer Gültigkeit erfreuten, für ihre Zwecke zu benutzen. Dies aber waren vornehmlich wiederum die Formen der späteren Römerzeit, und zwar in derjenigen Verwendung und theilweisen Umbildung, welche sie in den Werken der altchristlichen Kunst empfangen hatten; denn gerade die letzteren mussten dem Islam, der in ähnlicher Richtung wie das Christenthum gegen die heidnische Weise der Gottesverehrung auftrat, als ein zunächst angemessenes Vorbild erscheinen. Damit verband sich sodann ein speziell orientalisches Kunst-Element; theils hatten bereits die

Römerbauten in Asien (auch in Afrika) eine mehr oder weniger deutliche orientalische Färbung erhalten, — theils konnte es nicht fehlen, dass dies Element, bei der Ausbreitung der Araber-Herrschaft nach dem ferneren Osten, auch durch die unmittelbare Berührung mit den alten Culturvölkern Asiens hinzutrat. Und wie sich im Verlaufe der Zeit die muhamedanischen Nationen eigenthümlich und selbständig entwickelten, so ging aus diesen Grund-Elementen eine eigenthümliche Richtung der Kunst hervor, welche das gesammte Leben umfasste, und welche besonders in denjenigen Gegenden, die sich einer edleren Cultur erfreuten, bedeutsame und interessante Erscheinungen hervorgebracht hat.

Die Kunst des Islam steht somit, was ihre Ursprünge anbetrifft, zu der des christlichen Alterthums in sehr nahem Verhältniss. Gleichwohl ist sie von der letzteren vornehmlich in Einem Punkte unterschieden, und dieser eine Punkt ist so wichtig, dass gerade durch ihn alle höhere und wahrhafte Vollendung der muhamedanischen Kunst bereits im Keime unterdrückt ward. Dies ist der Mangel aller bildlichen Darstellung, vornehmlich der Darstellung menschlicher Figuren, welche in der Religion des Islam aufs Entschiedenste verboten war. Es war auch hier die Furcht vor einem Rückfall in das götzendienerische Heidenthum, was ein solches Verbot veranlasst hatte. Aber während das Christenthum darauf ausging, den Schöpfungen des Künstlers einen neuen, tieferen Inhalt unterzulegen, sah der Islam in ihnen stets nur ein verdammungswürdiges Nachäffen der höchsten Schöpferkraft; zu dem Gedanken, dass das Einzel-Gebilde fähig sei, der unmittelbare Ausdruck des geistigen, des seinem göttlichen Ursprunge zugewandten Lebens zu werden, dass die Kunst es sei, die das irdische Leben verklärt, die im Irdischen das Göttliche offenbart, — zu solchem Gedanken vermochte der Islam sich nimmer zu erheben; und nur in sehr vereinzelten, für die weitere Entwickelung durchaus wirkungslosen Fällen (nie aber in seinen heiligen Monumenten) hat er sich der Aufnahme bildlicher Darstellung geneigt erwiesen. Der Islam kennt somit im Wesentlichen nur die Kunst der Architektur und das, was zu einer bildlosen Ausschmückung der letzteren gehört, d. h. es haben nur die Formen von allgemeiner Bedeutung Gültigkeit für ihn. Die Blüthe der Kunst, wo sie sich frei zum individuellen Leben entfaltet, wo der besondre Gedanke sich verkörpert, sich ablöst von der Basis der Architektur, ist für ihn nicht vorhanden; an die Stelle des Bildwerkes, wie solches in der Kunst aller übrigen Völker und Religionen die besondre Bedeutung des Monumentes ausspricht, tritt hier das unsinnlichste

aller Embleme, ein durchaus abstractes und unkünstlerisches Mittel, — die Schrift. Und wenn solcher Gestalt der muhamedanischen Kunst die individuell bedeutsame Blüthe fehlt, so musste dieser Mangel auch auf die Architektur zurückwirken. Ohne ein solches Ziel vermochte die Architektur auch kein Streben nach individualisirender Gestaltung auszudrücken, d. h. sie vermochte sich nicht zu jener organischen Gliederung durchzubilden, welche die allgemeinen Kräfte, die in dem Werke der Architektur dargestellt sind, zugleich als Einzelkräfte gestaltet, in welcher überhaupt die Vollendung der architektonischen Kunst beruht. Die Kunst des Islam blieb somit im Wesentlichen an den Principien hangen, von denen sie ausgegangen war, ebenso, wie der Islam selbst in sich zu keiner höheren Entwickelung gediehen ist.

§. 2. System der muhamedanischen Architektur.

Wenn nach alledem die muhamedanische Architektur sich, was die Grundlage ihres Systemes betrifft, nicht über die Stufe der altchristlichen Architektur erhebt, so hat sie sich dennoch, innerhalb dieser Stufe, zu einer entschiedneren Eigenthümlichkeit und in mannigfaltiger Verschiedenheit, je nach den verschiedenen Gegenden und nach den Epochen, in denen sie zur Anwendung kam, ausgebildet. Die Hauptelemente ihrer Ausbildung bestehen in Folgendem:

In der Anlage der Gebäude von monumentaler Bedeutung, als derjenigen, in denen sich, wie überall, das System zur Regel ausbildete, — vornehmlich der Moscheen, — begegnen uns zwei Hauptformen, deren eine dem altchristlichen Basilikenstyl gegenüberzustellen sein dürfte, während die andre in einem näheren Verhältniss zu dem byzantinischen Baustyl steht. Jene scheint, wie im christlichen Alterthum, die ursprüngliche und mehr den westlichen Gegenden des Islam angehörige zu sein; diese scheint erst später allgemein zu werden und findet sich vornehmlich in den östlichen Gegenden. — Doch unterscheidet sich die erste Hauptform zugleich in mehreren wesentlichen Punkten von der Anlage der christlichen Basiliken. Während bei den letzteren das Gebäude ein in sich geschlossenes Ganze, aus vorherrschenden und untergeordneten Theilen zusammengesetzt, bildet und sich demselben, als unabhängiger Raum, ein Vorhof anschliesst, so sind hier die Verhältnisse fast umgekehrt; das Gebäude der Moschee hat in sich keinen architektonischen Mittelpunkt und keinen Schluss; es ist eigentlich nur ein grosser (viereckiger) Hof, mit Arkaden umgeben, von denen die auf derjenigen Seite, welche das Heiligthum enthält und wo Priester und Volk ihre Gebete verrichten, in mehrfachen

Reihen, in grösserer Tiefe, hintereinander herlaufen. Die einzelnen Schiffe, welche die letztgenannten Arkadenreihen bilden, sind von einander nicht unterschieden, sie sind nicht in Haupt- und Nebenschiffe gesondert, das Heiligthum (die Nische, die nach Mekka hindeutet und wo insgemein der Koran aufbewahrt wird) ist, wenn auch reich dekorirt, so doch für die architektonische Gesammtanlage, als solche, kein wichtiger, kein beziehungsreicher Punkt. (Die Decke, die von den Arkadenreihen getragen wird, ist durchgehend flach.) Das Ganze ist im Wesentlichen nur die architektonische Dekoration eines offnen, heiteren Platzes, der durch die Umgebung einer starken Mauer von dem Treiben des gewöhnlichen Verkehres abgesondert ist. Als besondrer Schmuck befindet sich stets, wie auf den Vorhöfen der altchristlichen Basiliken, ein Brunnen, zur Reinigung vor dem Gebete dienend, der mit einem kleinen Kuppelbau überwölbt ist. Die umschliessende Mauer hat im Aeusseren, etwa mit Ausnahme der Portale und der Zinnen, gar keine architektonische Ausbildung, und nur der schlanke Thurm, der sich an ihrer Seite in die Lüfte erhebt und von dem herab der Muezzin dem Volke der Stadt die fünf Stunden des Gebetes verkündet (der Minaret), giebt dem Gebäude auch nach der Seite des alltäglichen Lebens einige Auszeichnung. — Einen Schritt zu weiterer Entwickelung bildet diese Anlage, wenn die Seite des Gebäudes, wo gebetet wird, sich noch bedeutender vertieft, eine grössere Reihe von Arkaden in sich fasst und sodann durch eine besondre Mauer mit Thüren von dem offnen Hofe abgetrennt wird. Doch hat eine solche Einrichtung im Uebrigen keine wesentliche Veränderung zur Folge. Bedeutender ist die abweichende Anordnung, wenn, was im Verlauf der Zeit häufig vorkommt, mit dem Gebäude der Moschee das Mausoleum des Erbauers verbunden ist, das sodann als eine hochgewölbte Kuppel über dem Körper des Gebäudes hervortritt.

Die zweite Hauptform für die Anlagen der Moscheen schliesst sich, wie bemerkt, dem byzantinischen Baustyl an. Hier erscheint der Körper des Gebäudes als eine wirkliche, in sich geschlossene Architektur, der Hauptraum (wie bei den ebengenannten Mausoleen) durch eine Kuppel überdeckt, die Nebenräume gleichfalls überwölbt und mit jenem auf ähnliche Weise verbunden, wie in den Anlagen des eigentlich byzantinischen Styles. Vor dem Gebäude ist auch hier durchgehend ein Vorhof angeordnet, mit Portiken umgeben, deren Decke insgemein wiederum aus Gewölben (und zwar aus kleinen Kuppelgewölben) besteht. Es ist eine Anlage, die für das Innere und für das Aeussere ihre architektonische Bedeutung hat. Das Aeussere erscheint hier zum Theil in zierlicher Ausbildung, und namentlich

ist in diesem Bezuge die Anordnung der Minarets wirksam, die in grösserer Zahl, zu zwei, vier, sechs, an den Ecken des Gebäudes emporschiessen und gegen die imposante Hauptmasse einen zierlich bewegten Gegensatz bilden. Ohne Zweifel sind jene Hauptmotive aus einer unmittelbaren Aufnahme des byzantinischen Baustyles herzuleiten, und auch der äusserliche Umstand, dass diese Anlagen vorzugsweise in den östlichen Ländern gefunden werden, spricht dafür. Auf der andern Seite scheint aber gerade hier auch die Berührung mit alt asiatischen — vornehmlich indischen oder von Indien ausgegangenen — Architekturformen auf die consequente Beibehaltung dieser Bauweise mit eingewirkt zu haben. Wir haben bei Betrachtung der *hindostanischen Architektur* (Kap. VI.) gesehen, wie dort das Aeussere der Kuppelform, phantastisch bunt, bei den brahmanischen Pagodenbauten, schlichter und ruhiger bei den Dagop's der Buddhisten, als ein sehr charakteristisches Element erschien; und da von jenen Gegenden her überhaupt mancherlei bedeutende Culturmomente, zugleich auch noch andre architektonische und decorative Formen, in den Muhamedanismus eingedrungen sind, so mag auch dies nicht ohne Einfluss gewesen sein. Bei dem grössten Theil der späteren muhamedanischen Kuppelbauten ist ein solches Verhältniss mit Nothwendigheit anzunehmen, da die geschweifte, ausgebauchte und oberwärts zugespizte Form an den Kuppeln dieser Periode die entchiedenste Verwandtschaft mit jenen alterthümlichen Anlagen verräth.

Wenn demnach die Hauptformen der muhamedanischen Architektur, etwa mit Ausnahme der Minarets, keine besonderen neuen Eigenthümlichkeiten in die Kunst einführen, so ist dies gleichwohl im Detail der Fall. Hier zeigt sich durchgehend, und schon in den früheren Zeiten, in denen man häufig noch antike Bautheile zur Aufführung neuer Gebäude verwandte, der orientalische Geist, aus dem der Islam und seine Bekenner hervorgegangen waren. Besonders charakteristisch ist in diesem Bezuge die Form des Bogens, wie solcher bei den Arkaden, bei Thür- und Fensteröffnungen angewendet ward. Selten genügte hier die Form des ruhigen und schlichten Halbkreisbogens, dessen sich die antike und die altchristliche Kunst bedient hatten; der beweglichere Geist des Orientalen verlangte nach Formen, die dem Auge ein lebendigeres Spiel der Kraft gegenüberstellten. Die eine dieser neuen Bogenformen ist die des sogenannten Hufeisenbogens, d. h. eines solchen, der einen grösseren Abschnitt des Kreises als der Halbkreis bildet. Auf einer verhältnissmässig breiten und über die Stütze vortretenden Unterlage ruhend, zieht sich dieser Bogen in

den ersten Momenten seiner Erhebung gewissermaassen in die Mauer zurück und schwingt sich dann mit einer, scheinbar um so grösseren Schnellkraft empor. Es liegt etwas eigenthümlich Keckes und Kräftiges in dieser Form, und mit solcher Eigenthümlichkeit stimmt es ganz wohl überein, dass man ihn vorzugsweise in den westlichen Gegenden, namentlich bei den Bauwerken der ritterlichen Mauren in Spanien, angewandt findet. — Eine zweite Bogenform ist die, welche aus zwei Bogenstücken besteht und mit dem Namen des Spitzbogens bezeichnet wird. Seine Zweitheiligkeit, die in sich keine Auflösung findet, trägt das Gepräge eines unruhigen, in sich nicht gestillten und befriedigten Dranges. Diese Form, — die nachmals in der Baukunst des Abendlandes eine so wichtige Rolle spielen und die den Forschern der Architekturgeschichte so viel schlaflose Nächte verursachen sollte, — beruht ohne Zweifel auf altorientalischen Vorbildern. Wir haben gesehen, wie die geschweiften Dachlinien der hindostanischen Felsenmonumente zuweilen[1] völlig in die Form des Spitzbogens übergingen; wie diese Dachform bis nach Vorderasien vorgedrungen war und dort an lycischen Grabmonumenten,[2] in Verbindung mit griechischer Bildungsweise ganz eigenthümliche Erscheinungen zur Folge gehabt hatte. Eine solche Anwendung des Spitzbogens trug es gewissermaassen schon in sich, dass man ihn, bei Annahme der wirklichen Bogenarchitektur, auch auf diese überpflanzte. Wo und in welcher Art eine solche Ueberpflanzung zuerst stattgefunden, ist für jetzt noch nicht völlig klar; jedenfalls können wir jene alten spitzbogigen Gewölbe, die sich zufällig bei urgriechischen und uritalischen Gebäuden, später auch vereinzelt in Ober-Nubien vorfinden,[3] hier nicht in Betracht ziehen, da sie eben ganz das Gepräge des Zufälligen tragen und für die Ausbildung des architektonischen Styles ohne alle Bedeutung sind. Indess wird versichert,[4] dass sich eine consequente Anwendung des wirklichen Spitzbogens zuerst in denjenigen Bauresten finde, die sich in Persien aus der Zeit der Sassaniden-Herrschaft (226 — 651 nach Chr. G.) erhalten haben; und wir mögen in der That, bis auf nähere Bekanntmachung dieser Monumente, solcher Versicherung guten Glauben schenken,

[1] Besonders am Kailasa zu Ellora und an den Monumenten von Mahamalalpur, S. 105 und 110.

[2] S. 190.

[3] Z. B. in der Wasserleitung zu Tusculum, S. 250, in einem Pyramidenbau zu Merawe, S. 60.

[4] Bei *Caumont, hist. sommaire de l'architecture au moy. âge*, p. 129.

da dies der Punkt ist, wo sich, in mannigfaltiger Beziehung, occidentalische und orientalische Cultur zuerst auf entschiedene Weise in einander verschmolzen. Die Bildwerke der Sassaniden, die wir bereits näher kennen, geben dafür u. a. einen sprechenden Beleg.[1] In Aegypten finden wir den Spitzbogen als absichtlich angewandte Architekturform bereits an Monumenten, die aus der frühesten Zeit der Herrschaft des Islam herrühren, vollkommen sicher wenigstens an solchen, die dem Anfange des neunten Jahrhunderts angehören. Im Allgemeinen findet er sich mehr an den östlichen Monumenten des Islam, und zwar erscheint er hier in mannigfaltiger Anwendung, theils rein und einfach, theils mit hufeisenförmigem Ansatz, theils oberwärts gedrückt, sehr häufig, was wiederum als ein ächt orientalisches Motiv zu betrachten ist, mit aufwärts geschweifter Spitze.

Im Uebrigen herrscht bei der Anwendung dieser Bogenformen und vornehmlich bei ihrem Verhältniss zu den stützenden Theilen, Pfeilern oder Säulen, eine grosse Verschiedenheit und viel Willkührlichkeit. Ein klares architektonisches Princip hat sich hierin nicht durchgebildet, obgleich in einzelnen glücklicheren Fällen die Bildung des Säulenkapitäls mit seinem Auflager dem Bogen einen angemessenen Untersatz giebt, und ein rechtwinkliger Einschluss, aus Gesimsen oder Ornamentstreifen bestehend, den Bogen selbst ähnlich angemessen umgiebt und seine Bewegung abschliesst. Ein näheres, organisches Verhältniss zwischen Bogen und Stütze (wie in der ausgebildeten romanischen und in der germanischen Architektur) entwickelt sich nicht, vielmehr bleiben beide Theile sich ihrem Wesen nach ebenso fremd, wie sie es in der spätrömischen und in der altchristlichen Kunst waren.

Alle weitere Ausbildung des Details der muhamedanischen Architektur ist eigentlich nicht als eine architektonische, sondern als eine ornamentistische zu bezeichnen. Da die künstlerische Phantasie aller eigentlichen Bildkraft beraubt war, so warf sie sich mit um so grösserem Eifer auf den einen Punkt, in welchem allein sie sich bewegen durfte, auf das Ornament. Alle Flächen, alle Theile der Architektur, die nur zur Aufnahme eines spielend bewegten Schmuckes geeignet waren, wurden mit solchem überdeckt, und in der That hat die muhamedanische Kunst hierin einen Reichthum, häufig einen Schönheitssinn entwickelt, die alle Anerkennung verdienen. Gleichwohl bewegt sich auch diese Ornament-Bildung in einem bestimmten und sogar, trotz ihres Reichthums, ziemlich eng abgegrenzten Kreise. Auch hier tritt aufs Entschiedenste der Mangel einer individuell bedeutsamen Gestaltung, einer

[1] Vgl. oben, S. 95.

organischen Gliederung, so dass ein Theil sich mit Nothwendigkeit aus dem andern entwickelt und Alles einem gemeinsamen Schluss- und Vollendungspunkte zustrebt, hervor. Vielmehr beruht das Princip fast überall auf einer einzelnen schematischen Regel, auf einer abstracten Formel, die, wie sinnreich, wie künstlich und zierlich sie auch an sich combinirt sei, doch fort und fort wiederkehrt, die kein Gesetz lebendiger Entwickelung in sich trägt und durch ihre stete Tautologie zuletzt nur ermüdet. Theils besteht solches Ornament aus einer Zusammensetzung gebrochener Linien, die sich aufs Mannigfaltigste, oft mit dem ersinnlichsten Raffinement, durcheinanderschlingen und allerlei geometrische Körper bilden; theils hat es die Form eines streng stylisirten, nach mathematischen Gesetzen gebildeten Blattwerkes, welches sich auf ähnliche Weise ineinanderschiebt. Gewöhnlich ist es in flachem Relief, aus Stucco oder gebrannten Platten, gebildet und mit glänzenden Farben und Vergoldung versehen, so dass der Gesammteindruck allerdings höchst brillant ist und auf das Auge fast berauschend wirkt. — An den wichtigsten Stellen der Räume und der architektonischen Theile, welche in dieser Weise verziert sind, erscheinen sodann die Inschriften, welche das belebte Bildwerk ersetzen, insgemein Stellen aus dem Koran oder Verse, die einen besondern Bezug auf das Local und seinen Erbauer haben. Die Inschriften des älteren Styles, die sogenannten cufischen, haben selbst eine strenge ornamentistische Form und schliessen sich in dieser Art der übrigen Verzierung harmonisch an. Sie werden aber bald durch die jüngere Cursivschrift verdrängt, die, was ihre Form betrifft, ein rein willkührliches Gepräge hat und deren Anwendung somit einen ziemlich ähnlichen Eindruck hervorbringt, wie das sogenannte Rococo bei den Ornamenten der modernen Kunst.

Diese Ornamentik nunmehr bemächtigt sich, wie eben angedeutet, auch der feineren architektonischen Detailbildung. Die Säulenkapitäle erscheinen, wenigstens da, wo die antiken Reminiscenzen aufhören, oft auf ähnliche Weise dekorirt; nicht minder die, aus der Antike beibehaltene schwere Fläche der Bogenlaibung. Die letztere wird gern durch kleine Zackenbögen ausgefüllt, die bald wie feine Reifen nebeneinander liegen, bald in grösserer Dimension und auf eine anspruchvolle Weise aus der Masse hervortreten. — Hieher gehört denn auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung der Gewölbform, die ursprünglich, wie es scheint, an solchen Stellen in Anwendung gekommen ist, wo ein Uebergang oder eine Vermittelung aus rechtwinklig zusammenstossenden Flächen zu einer grösseren Gewölbmasse (z. B. aus einem viereckig

umschlossenen Raum zu einer Kuppel) nöthig war. Hier setzten sich kleine Gewölbstückchen, jedes selbständig abgeschlossen und jedes dem andern an Grösse gleich, übereinander, bis der nöthige Raum ausgefüllt ist. Das Ganze könnte man als ein Zellengewebe bezeichnen. Häufig aber senkt sich auch die obere Spitze des einen Gewölbstückes, die dem andern zum Ansatz dient, hängend nieder, so dass das Ganze den Eindruck von Tropfsteinbildungen gewährt. In solcher Art werden sodann ganze Bögen, ja ganze, weitgedehnte Räume überwölbt; es erscheint aber hierin das Unorganische des muhamedanischen Architektur-Princips, das nüchtern Tautologische der Ornamentik, auf die höchste Spitze getrieben; der Eindruck, den solche Wölbungen, zumal bei grösserer Ausdehnung, auf den Beschauer hervorbringen, ist völlig sinneverwirrend. Diese Bildungsweise findet sich, wenn man von den früheren Entwickelungszeiten der muhamedanischen Architektur absieht, in den verschiedensten Gegenden.

Es liegt übrigens in der Natur der Sache, dass diese vorherrschend ornamentistische Richtung der muhamedanischen Kunst bei denjenigen Anlagen, bei welchen es nicht sowohl auf monumentale Zwecke als zunächt nur auf einen reichen Schmuck der äusseren Umgebungen des Lebens ankam, mancherlei Anmuthiges und Erheiterndes hervorzubringen vermochte. Unter den Palästen, den Bädern, Brunnen und ähnlichen Bauwerken finden sich sehr interessante Beispiele solcher Art. —

Ueber die besondere Weise, wie die vorgenannten Elemente zur Anwendung gekommen sind, über die verschiedenen Stadien der Entwickelung, belehren uns am Besten die Monumente der einzelnen Länder in ihrer Besonderheit. Eine weitere umfassende Uebersicht verbietet der gegenwärtige, noch immer sehr mangelhafte Standpunkt unserer Kenntnisse. Uns sind bis jetzt nur die Bauwerke einzelner Gegenden, mehr oder weniger genau, bekannt gemacht; von vielen Orten, wo der Islam sich zu den glänzendsten Lebensäusserungen entwickelte, fehlt es uns noch an aller näheren Anschauung. Doch reichen die vorhandenen Hülfsmittel immerhin zur allgemeinen Auffassung des Princips aus; auch sind es glücklicher Weise wenigstens einzelne Gegenden, von vorzüglich wichtiger Bedeutung, die uns in diesen Hülfsmitteln näher gerückt werden.

§. 3. Die Monumente von Spanien.

Im J. 711 zogen maurische Völkerschaften, mit Arabern und Berbern gemischt, über die Meerenge von Gibraltar und eroberten

in schnellem Siegesfluge das Spanische Land. Auf dem schönen, an classischen Erinnerungen reichen Boden entwickelte sich eine der glänzendsten Blüthen des muhamedanischen Lebens; der stete Kampf mit den christlichen Herrschern, die jene Eroberungen zurückzufordern nicht ermüdeten, gab demselben hier eine eigenthümlich ritterliche Haltung. Aber Schritt vor Schritt drang das Christenthum auf der Halbinsel wiederum vor, und mit dem Fall Granada's im J. 1492 erlosch hier die Herrschaft des Islam. Das Volk der Mauren ist von dem spanischen Boden verschwunden, — nicht seine Denkmäler.

Die maurischen Architekturen Spaniens unterscheiden sich von denen der übrigen muhamedanischen Völker ebenso, und auf dieselbe anziehendere Weise, wie die Geschichte und das Leben des Volkes selbst, das sie errichtet. Es ist über sie etwas von der gemessneren Weise, von der klareren Besonnenheit des occidentalischen Geistes ausgehaucht. Die imposanten Kuppeln, die zierlich spielende Form des Minarets sehen wir hier zwar nicht; aber ihre Arkaden, in denen, wie bemerkt, jene kühnere Form des Hufeisen-Bogens vorherrscht, haben mehr oder weniger das Gepräge einer Rüstigkeit, Sicherheit, Bestimmtheit, welches den Bauten des Orients nicht in gleichem Maasse eigen zu sein pflegt. Bei solcher Grundrichtung bildet das reiche Spiel des Ornamentes einen um so eigenthümlicheren Contrast. — Zwar ist es nur eine geringe Anzahl von Denkmälern, die sich auf unsere Zeit erhalten haben; doch scheint in diesen der besondre maurische Charakter sich mit genügender Deutlichkeit zu entwickeln; auch können wir in ihnen bestimmte Styl-Unterschiede, in Bezug auf die verschiedenen Zeiten ihrer Erbauung, wahrnehmen. Zugleich besitzen wir über diese Monumente einige umfassende Kupferwerke,[1] die uns ohne Zweifel, wenn nicht Alles, so doch das Wichtigste von dem, was erhalten ist, vergegenwärtigen.

Unter den älteren Bauwerken ist vor allen wichtig die Moschee von Cordova. Die Anlage derselben gründet sich auf jener ursprünglichen Form der Moscheen, von welcher im Obigen gesprochen wurde. Doch ist hier das eigentliche Gebäude von dem Vorhofe bereits abgeschlossen und hat eine bedeutende Ausdehnung nach

[1] Vornehmlich: *Laborde, voyage pittor. de l'Espagne; — Murphy, the arabian antiquities of Spain; — Girault de Prangey, Souvenirs de Grénade et de l'Alhambra;* und desselben *Monumens arabes et moresques de Cordoue, Seville et Granade.* — Vgl. dazu: Schorn, über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, Kunstblatt, 1831, No. 1—6.

der Tiefe zu gewonnen: es ist etwa 350 Fuss tief, bei einer Breite von 450 Fuss. Neunzehn Schiffe, durch Arkadenreihen von einander getrennt, laufen von den neunzehn Portalen, die vom Vorhofe aus den Zugang bilden, nach der Hintermauer zu. Diese grosse Ausdehnung ist indess nicht die der ursprünglichen Anlage, die aus der späteren Zeit des achten Jahrhunderts herrührt. Ursprünglich waren es nur sieben Säulenschiffe; vier andre wurden in der nächstfolgenden Zeit, bis gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts, die letzten acht Schiffe im Anfange des eilften Jahrhunderts hinzufügt. Es war ein unermesslicher Wald von Säulen und Bögen; man berechnet die Anzahl der ersteren, ehe die Umwandlung der Moschee zu einer christlichen Kirche bedeutende Veränderungen herbeiführte, auf 12 — 1500. Das System der Architektur hat etwas sehr Eigenthümliches. Die Säulen, theils von antiken Gebäuden entnommen, theils solchen frei nachgebildet, sind nicht hoch und durch frei geschwungene Hufeisenbögen verbunden; über den Säulen und zwischen diesen Bögen setzen sodann, um eine grössere Höhe zu erreichen, viereckige Pfeiler auf, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind.[1] Ueber den letzteren ruht die flache Decke, die aber auch bei dieser Anordnung nur 35 Fuss über dem Fussboden erhaben ist. Im Allgemeinen war diese Einrichtung durch das ganze Gebäude in einfacher Weise durchgeführt, nur in dem Raume zunächst vor der kleinen Kapelle, die den Koran bewahrte, (der Kebla oder dem Zancarron) war sie mit reicherem Schmucke, mit einer bunteren Dekoration verbunden. Das Ornament, welches hier, besonders an dem Eingange in die Kebla, dann auch an den Portalen, erscheint, hat übrigens bei allem Reichthum noch ziemlich strenge Formen. Ausserdem war die Moschee, wie die gleichzeitigen christlichen Kirchen, mit den kostbarsten Metallen ausgestattet. Die ehernen Flügel der Portale waren mit Goldplatten überzogen, die Thüren des Zancarrons bestanden ganz aus Gold, der Fussboden des letzteren aus Silber; durch das ganze Gebäude war eine Anzahl der prachtvollsten Lampen und Leuchter ausgetheilt. – Nach der Eroberung Cordova's im J. 1236 ward die Moschee zu einer christlichen Kathedrale umgewandelt und ein Chor in den Formen des germanischen Baustyles in dieselbe hineingebaut. Bedeutendere Veränderungen hatte sie im sechzehnten Jahrhundert zu erleiden.

Einzelne kleinere Baureste, die sich in verschiedenen Städten

[1] Es ist das System, welches bereits bei den altchristlichen Cisternen von Alexandria vgl. oben, S. 266) zur Anwendung gekommen war, nur eigenthümlich ausgebildet.

der Ostküste von Spanien, namentlich in den nördlichen Theilen dieser Küste, vorfinden, enthalten weitere Beispiele für die erste Entwickelungszeit der maurischen Architektur und für deren eigenthümliche Ausbildung. Vorzüglich interessant ist unter diesen ein maurisches Bad zu Girona (im dortigen Capuziner-Kloster). Es ist ein viereckiger Raum, in der Mitte eine Stellung von acht Säulen, die, über einer zweiten kleineren und offnen Säulenstellung, eine Kuppel tragen. Die Kapitäle der Säulen sind hier ungemein zierlich, in einem ägyptisirenden Geschmacke, gearbeitet. — Andre Bäder-Anlagen, deren Säulen indess ungleich einfacher gebildet sind, finden sich zu Barcelona und zu Valencia. — Sodann ist eine reich dekorirte Nische zu nennen, welche zu Tarragona, in dem Orangenhofe neben der Kathedrale eingemauert ist. Einer an ihr befindlichen Inschrift zufolge rührt sie vom J. 971 her; bei allem Reichthum der Verzierungen ist auch hier der Styl noch sehr streng.

In derselben Zeit, zwischen den Jahren 936 und 976, ward ein Herrscherpalast, Azzahra genannt, fünf Meilen unterhalb Cordova am Guadalquivier errichtet. Die Erzählungen der arabischen Schriftsteller schildern ihn als das Höchste, was Pracht und Glanz hervorzubringen vermochten; 4312 Säulen sollen in ihm befindlich gewesen sein. Eine grosse Menge von andern Prachtbauten und von Privatwohnungen, bis zu den Vorstädten von Cordova sich ausdehnend, schloss sich dieser Anlage an. Gegenwärtig ist von alledem keine Spur mehr vorhanden.

Ein anderer Palast ward in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut und bis zur Mitte des folgenden erweitert und vergrössert. Dies ist das Königsschloss der Alhambra, das sich noch heute auf der Höhe des Albaycin über Granada erhebt. Hier zeigt sich uns die spätere Entwickelung der maurischen Architektur in ihrer ganzen romantischen Pracht. Dem äusseren Anblick nur feste Mauern und Thürme, das Bild kriegerischer Rüstigkeit, darbietend, gestaltet sich diese Anlage in ihrem Innern zum Ausdruck des behaglichsten, anmuthig träumerischen Lebensgenusses. Höfe und Gärtchen mit kühlenden Gewässern und Springbrunnen, schattige Säulenhallen umher, Zimmer und Säle, die sich den letzteren anreihen und in deren Mitte die sprudelnden Wasser hineingeleitet sind, heimlich umschlossene Baderäume, Balkone, die den Blick auf den Garten oder auf die fruchtbare Ebne von Granada und auf das ferne Schneegebirge hinausleiten, und alles dies in lieblich gaukelnden Formen und in dem phantastischen Reize des farbigen Ornamentes ausgeführt, geben ein Ganzes, das die Sinne

des Beschauers wie die Poesie eines Mährchens umfängt. Die ganze Architektur ist hier, so möchte man sagen, zu einem sinnreich ausgebildeten Ornamente geworden. Leicht und schlank steigen die Säulen der Höfe, einzeln oder paarweise stehend, empor; ihre Kapitäle breiten sich in spielendem Wechsel der Theile aufwärts, um die, wie ein Teppich gemusterte Mauer zu tragen, von welcher die Rundbögen, selten nur noch mit dem kräftigen Ansatz der Hufeisenform, wie ein leichtes Filigranwerk niederhängen. Es ist, als ob die Phantasie der Architekten in die alte Nomadenzeit ihrer Vorfahren wieder heimgekehrt wäre, als ob es die leichten Zelte der Wüste seien, die hier zum reichen Königsschlosse umgewandelt erscheinen. Dabei aber ist über das Ganze, wie über die vorherrschenden Theile der Architektur eine Harmonie, eine Eurhythmie ausgegossen, welche die spielende Willkühr der Formen dennoch als ein stilles und sicheres Gesetz umfängt. Unter den einzelnen Partieen der Alhambra ist vornehmlich ausgezeichnet der Löwenhof, in dessen Mitte der vielbesungene Löwenbrunnen steht. Unter den Gemächern entfaltet den reichsten Glanz die Halle der Gesandten, in dem mächtigen, über den Felshang hinaustretenden Thurme, der von seinem Erbauer, Comares, den Namen führt. — Was sich von der Alhambra bis auf unsre Tage erhalten hat, ist übrigens nur ein Theil der Gesammt-Anlage; ein bedeutender Theil wurde im sechzehnten Jahrhundert zerstört, als Kaiser Karl V. dort einen colossalen Palast zu bauen begann. Aber der Kaiserbau ist eine Ruine geblieben, und seine trivial modernen und zugleich düsteren Formen bilden einen schneidenden Contrast gegen die fröhlich phantastischen Hallen des Maurenköniges.

Von der Alhambra durch eine Schlucht getrennt, erhebt sich auf einer andern Höhe über der Stadt ein zierlicher Garten-Pavillon, der Generalife. Ein Portikus, der den vorzüglichsten Schmuck des Pavillons bildet, erscheint in vollkommen ähnlichem Style wie die Hallen der Alhambra, nur ist die Harmonie seiner Verhältnisse vielleicht noch höher zu rühmen. — Im Uebrigen besitzt auch Granada selbst noch manche Reste der späteren Maurenzeit. Besonders interessant ist unter diesen die Façade eines Hauses, welches die Casa del carbon genannt wird.

Charakteristisch für die letzte Zeit der maurischen Architektur sind einige Monumente von Sevilla. Diese Bauwerke sind zum Theil bereits unter christlicher Herrschaft aufgeführt, indem man den Geschmack der Mauren vorerst noch zu anziehend fand, als dass man sich von ihm hätte plötzlich lossagen können; doch sind die Formen theils wiederum derber. theils minder charakteristisch,

theils mischen sich ihnen auch schon direkte Einflüsse der modernen Architektur bei. Hieher gehören namentlich der Alcazar (d. h. königliches Schloss), an dessen von Hallen und Gallericen umgebenem Hofe die modernen Elemente schon deutlich hervortreten, während der Audienzsaal sich durch die edle und gemessene Behandlung der maurischen Formen noch sehr vortheilhaft auszeichnet. Sodann der Palast Medina-Coeli, gebaut im J. 1520. Hier sind die oberen Arkaden, welche die Gallerie des Hofes bilden, schon im gedrückten Flachbogen gewölbt, — einer Form, die dem, im Uebrigen noch beibehaltenen maurischen Charakter bereits aufs Entschiedenste widerspricht. — Auch der Thurm der Kathedrale von Sevilla, der noch heute den arabischen Beinamen la Giralda (die Stolze) führt, trägt zum grössten Theil maurisches Gepräge.

§. 4. Monumente in Aegypten, Syrien und Sicilien.

Nächst Spanien liegt uns einige nähere Kunde über die muhamedanischen Monumente Aegyptens vor. Die Behandlungsweise, welche wir an diesen wahrnehmen, steht ungefähr in der Mitte zwischen den Stylen der maurischen Architektur und der in den östlich asiatischen Ländern. Die Anlage der Moscheen befolgt hier, vorherrschend, jene ursprüngliche Einrichtung der Säulenhallen, welche den Hof umgeben; insgemein haben die auf der Seite des Heiligthumes keine beträchtliche Tiefe, sind zum Theil auch gegen den Hof nicht abgeschlossen. Kuppeln kommen zumeist nur bei Mausoleen vor, die sich etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts mit den Moscheen verbinden. Bei den Arkaden findet sich fast durchgehend und schon bei den frühsten der auf unsre Zeit gekommenen Monumente, der Spitzbogen angewandt, zuerst in einfacher Form, später mehr gedrückt und geschweift. Eine höhere Kunstbildung, die aus diesen Elementen hätte hervorgehen können, scheint aber in Aegypten nicht einheimisch gewesen zu sein; neben einzelnen Monumenten, die in den Formen und Verhältnissen allerdings das Erwachen des Schönheitssinnes bekunden, erhebt sich die Mehrzahl nicht über den Standpunkt einer prächtig aufgeschmückten Barbarei.

Vorzüglich wichtig sind die Monumente von Cairo, der Hauptstadt Aegyptens.[1] Unter diesen ist zuerst zu nennen: der Nilmesser (Meqyas) auf der Insel Rodah, Alt-Cairo gegenüber, ein viereckiger, brunnenartiger Bau, Treppen und spitzbogige Nischen an den Wänden, in der Mitte eine grosse, reichverzierte

[1] S. vornehmlich *P. Coste, architecture arabe ou monumens du Kaire. — Déscription de l'Egypte, état moderne* (einzelne Blätter).

Säule, an welcher man das Steigen und Fallen des Wassers beobachtete. Der Nilmesser wurde im J. 719 erbaut und im J. 821 erneut; spätestens aus dieser Zeit rührt der innere Bau mit jenen Nischen, die somit für das erste Auftreten des Spitzbogens in der muhamedanischen Architektur ein sichres Zeugniss geben, her. [1] Einige andre Restaurationen fanden im weiteren Verlauf des neunten Jahrhunderts statt; im J. 1107 erhielt das Gebäude eine von offnen Säulenstellungen getragene Kuppel, die indess zur Zeit der französischen Expedition (1799) unterging.

Für die älteste unter den Moscheen von Cairo gilt die Moschee Amru, im J. 643 gegründet, bis 714 mannigfach erweitert und nach einem Brande im J. 897 erneut. Was der ursprünglichen Anlage, was dieser Restauration angehöre, ist nicht wohl zu sagen. Die Säulen sind von antiken Gebäuden entnommen; sie tragen hohe und breite Spitzbögen, deren Spitze sich jedoch erst wenig über die Kreislinie erhebt, mit hufeisenförmigem Ansatz. Zwischen Säulen und Bögen ist, als rohe Vermittelung (und als Erhöhung der Säule), ein hoher würfelförmiger Aufsatz angebracht, offenbar eine Nachbildung jenes hohen Aufsatzes, der über den Kapitälen der späteren Zeit des altägyptischen Styles so häufig vorkommt, hier aber noch minder gültig ist, als dort. — Dasselbe rohe Princip findet sich auch bei sehr späten Gebäuden, z. B. bei der, im Uebrigen zwar höchst brillant dekorirten Moschee el Muahed, vom J. 1415. Auch bis auf die neueste Zeit bleibt es, ganz auf dieselbe Weise, in Anwendung. — In einer mehr symmetrischen, obgleich höchst einfachen Ausbildung zeigt sich eben dies Princip in der Moschee Barkauk, vom J. 1149; hier sind nehmlich schlichte, unterwärts achteckige, oberwärts viereckige Pfeiler, freilich ohne Kapitäl und ohne irgend eine nähere Vermittelung zur Bogenform, angewandt. — Noch roher erscheinen die Säulenstellungen der Moschee el Azhar, vom J. 981; diese tragen über dem Kapitäl einen sehr breiten Würfel, und statt der Bogenwölbungen sieht man die Mauer, völlig urthümlich, mit geraden Linien unterschnitten. — Eine grosse Säulenhalle, welche den Namen der Josephshalle führt und der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehört, hat jenen ungeschickten Aufsatz über den Kapitälen nicht, vielmehr schliessen sich den letzteren die Spitzbögen unmittelbar an.

Ungleich merkwürdiger als die ebengenannten Gebäude ist die Moschee Tulun, 883 gegründet und innerhalb zweier Jahre,

[1] Ueber das Historische des Nilmessers von Rodah vgl. die Abhandlungen von *J. J. Marcel, tom. XV.* der *Déscription de l'Egypte*, besonders p. 393 ff.

angeblich durch einen christlichen Architekten, vollendet. Hier werden die den Hof umgebenden Arkaden nicht durch Säulen gebildet, sondern durch breite Pfeiler, über denen sich die einfachen, ebenfalls breiten Spitzbögen erheben. In die Ecken der Pfeiler sind kleine Säulen eingelassen, das frühste (und in der muhamedanischen Architektur gewiss seltne) Beispiel einer architektonischen Gliederung, die nachmals in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Erscheinungen führen sollte. Die anderweitige, ornamentische Dekoration dieser Façaden steht ebenfalls in gutem Einklange zu den Linien der Architektur. Der Styl des Ornamentes, auch die Dekoration der eigenthümlich gebildeten Säulenkapitäle, stimmt übrigens mit der Bildungsweise, welche an den gleichzeitigen maurischen Gebäuden Spaniens erscheint, ziemlich entschieden überein.

Andre Bauwerke von bemerkenswerther Eigenthümlichkeit sind zu Cairo aus der späteren Zeit des Mittelalters erhalten. Unter diesen ist namentlich die Moschee Kalaun, mit einem grossen Hospital und dem Grabmal des Erbauers, vom J. 1305, hervorzuheben. Die brillante Weise, in welcher besonders das Innere des Mausoleums dekorirt ist, erinnert an den späteren Prachtstyl der maurischen Architektur. Das Aeussere der Moschee erscheint, sehr abweichend von der gewöhnlichen Weise, in reicher und dem romanischen Style des Occidents verwandter Ausbildung. — Reiche Zierden treten auch an den, zwar einfach angelegten Moscheen Mir-akhor (1362) und Kaitbai (1492) hervor. — Die Moschee Hassan (1379) hat statt der Arkaden zu den Seiten des Hofes offne Hallen, deren jede mit einem grossen spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt ist. Das Aeussere dieser Moschee ist durch den imposant vortretenden Kuppelbau des Mausoleums und durch die symmetrische Anordnung der Minarets ausgezeichnet.

Die Minarets der Moscheen von Cairo sind sehr mannigfaltig gebildet. Gewöhnlich steigen sie viereckig aus dem Körper des Gebäudes hervor und gehen dann in die achteckige Form über. Sie sind, in mehreren Geschossen, von Gallerien umgeben, und jedes obere Geschoss verjüngt, so dass sich in ihnen ein gewisses rohrähnliches Emporwachsen auf glückliche Weise ausdrückt. Häufig sind sie in reicher und nicht geschmackloser Weise dekorirt. — Neben ihnen gehören zu den äusseren Zierden der Stadt (wie aller muhamedanischen Städte von Bedeutung) die öffentlichen Brunnen, die wiederum zur reichsten Dekoration Anlass geben. —

Die wichtigeren unter den Moscheen von Alexandria[1] sind in

[1] *Déscription de l'Egypte, Antiquités, V, pl. 37. 38.*

derselben Weise, wie die Mehrzahl derer von Cairo, angelegt. Das umfassendste dieser Gebäude, die Moschee der tausend Säulen, ist indess am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, bei Gelegenheit der französischen Expedition, zu Grunde gegangen. Hier waren die Säulen einfach durch Spitzbögen verbunden, doch trugen die Arkaden, im Inneren der Hallen, keine flachen Decken, sondern bereits Reihen kleiner Kuppeln. — Die Moschee des h. Athanasius (ohne Zweifel von einer altchristlichen Kirche, die an derselben Stelle gestanden haben mochte, so genannt), zeigt die Formen des gedrückten und geschweiften Spitzbogens, sowie eine Weise der Dekoration, welche der späteren Zeit entspricht. — Im Uebrigen sind die Moscheen von Alexandria unbedeutend. —

Diesen ägyptischen Monumenten ist hier zunächst, in Syrien, die grosse Moschee von Damascus anzuschliessen, deren Grundriss[1] ebenfalls einen Hof, mit Säulenhallen umher, darstellt. — Sonst besitzen wir, was die Monumente dieser Gegend anbetrifft, noch einige nähere Nachricht über die Moschee el Haram zu Jerusalem, auf dem Berge Moriah, an der Stelle des Salomonischen Tempels belegen. Sie wurde bereits unter dem Kalifen Omar, um das J. 637, erbaut. Ihre Form unterscheidet sich jedoch wesentlich von der der bisher betrachteten Moscheen; es ist ein Kuppelbau, aussen achteckig, innen rund und der Hauptraum des Innern von zwei Säulenkreisen umgeben, — ohne Zweifel eine Nachahmung der heil. Grabkirche von Jerusalem.[2]

Von Afrika aus zogen die Araber nach Sicilien hinüber und eroberten die Insel im J. 827; bis in die spätere Zeit des eilften Jahrhunderts blieben sie im Besitz derselben. Zwei Schlösser, unfern von Palermo, Zisa und Cuba benannt, haben sich hier, neben andern geringeren Resten, als die Zeugnisse ihrer einstigen Herrschaft erhalten. Sie tragen vollkommen, und nur mit Ausnahme einzelner Veränderungen aus späterer Zeit, das Gepräge des arabischen Styles. Es sind hohe cubische Massen, mit Erkerthürmen auf den Seiten, die Aussenwände mit flachen spitzbogigen Nischen versehen, in der Mitte des Inneren eine reich geschmückte Halle

[1] Bei Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II, t. 21.

[2] Abbildungen bei Forbin, Reise nach dem Morgenlande, t. 32, und bei *Cassas, voyage pitt. en Syrie.* — Ueber die Uebereinstimmung des heutigen Gebäudes mit der ursprünglichen Anlage vergl. die Schilderung desselben bei Wilhelm von Tyrus, *belli sacri hist. l. 8. c. 3.* (Hier wird ausdrücklich der Inschriften gedacht, welche den Omar als Erbauer nannten.)

(oder Hof), die sich besonders in der Zisa wohl erhalten hat und die an die Dekorationsweise der maurischen Paläste Syriens erinnert. [1]

§. 5. Monumente der europäischen Türkei.

Die Moscheen der europäischen Türkei, vornehmlich die Prachtbauten von Constantinopel, gehören den späteren Zeiten der muhamedanischen Kunst an. Bei ihnen ist, im Gegensatz gegen die bisher betrachteten Säulenhallen, der byzantinische Kuppelbau durchaus vorherrschend. Hier gründet sich die Aufnahme desselben freilich auf unmittelbarer Nachahmung der Kirchenbauten, welche man in dem, in Besitz genommenen Reiche vorfand. Es ist die Structur der Sophienkirche, mehr oder weniger frei wiederholt, doch vorherrschend stets in der Weise, dass der grossen Kuppel des Mittelraumes sich untergeordnete Halbkuppeln anschliessen, die bei all diesen neuen Anlagen in Anwendung gebracht wurde. Das Ganze der Gebäude bildet stets dasselbe, nicht sehr organische Conglomerat von Kuppeln, Halbkuppeln, Bögen u. dergl., und nur die Hauptkuppel steigt durchweg in einem höheren, freieren Bogen empor, als die der Sophienkirche. Das eigentlich orientalische Gepräge erhalten diese Moscheen nur durch die Minarets, die den Körper des Gebäudes schlank und frei, kriegerischen Lanzen vergleichbar, umstehen, durch die mehr oder weniger arabische Bildung des Details und durch die Anwendung von Inschriften statt des Bildwerkes. Mahmud II. hatte nach der Eroberung Constantinopels (1453) einen griechischen Architekten in seine Dienste genommen und liess durch diesen seine neuen Bauten ausführen.

Constantinopel zählt im Ganzen 346 Moscheen, unter ihnen 74 von höherer Bedeutung; 13 der letzteren (zu denen die Sophienkirche gehört) sind kaiserliche Moscheen und bilden die Hauptzierden der Stadt. Schon die Moschee, welche Mahmud II. aufführen liess und die nach ihm den Namen führt, ist eins der ansehnlichsten Gebäude. Nicht minder die Moschee Soliman's I., dem sechszehnten Jahrhundert angehörig. Die Moschee der Sultanin Valide, aus dem siebenzehnten Jahrhundert, ist berühmt durch die Ueberdeckung sämmtlicher innerer Räume mit persischem Porcellan. Alle übertrifft, dem Schlusse des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, die mächtige und glänzende Moschee des Sultans Achmed; sie ist, die einzige, mit sechs stolzen Minarets umgeben. An der Moschee des Sultans Osman, bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts gebaut, rühmt man die Eleganz und Regelmässigkeit der Anlage. U. s. w.

[1] S. *d'Agincourt, arch., t. 41, n. 12—16. — H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains, to illustate the Normans in Sicily.*

Unter den Moscheen von **Adrianopel** sind uns die Moschee **Bajazet's**, ein Gebäude von einfacher Anlage, und die Moschee **Selim's**, welche letztere sich durch geistreiche Anordnung des Innern, aber auch durch viel styllosen Schmuck auszeichnet, durch ausführlichere Zeichnungen bekannt geworden. [1]

§. 6. Monumente in Indien und Persien.

In eigenthümlich glänzender und grossartiger Gestalt entfaltet sich die muhamedanische Architektur in Indien und Persien. Doch gehören auch diese Werke grösstentheils, so weit uns wenigstens eine nähere Kunde über dieselben vorliegt, dem letzten Blüthenalter des Islam an.

Vorzüglich reich ist **Indien**, und zwar das Gebiet des Gangesstromes, an den prächtigsten Monumenten. [2] Hier sind zunächst einige Denkmäler zu nennen, welche noch aus den früheren Zeiten der Herrschaft des Islam in Indien herrühren. Es sind Werke aus der Periode der Patanen-Dynastie, die vom Schlusse des zwölften bis etwa zum Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts blühte. **Delhi**, welches Timur im J. 1399 zerstörte, war die Residenz der Herrscher dieses Geschlechtes; dort, in der alten Trümmerstadt, zur Seite der späteren Prachtbauten, finden sich noch einzelne Monumente jener Zeit. Vor allen ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte **Cutab-Minar**, — der Minaret, welchen Cutub, der Zertrümmerer des Brahmanenthrones zu Delhi, als die stolze Triumphsäule des Islam (wie man ihn schön benannt hat) errichtete. Er steigt fest und sicher, einer sich stark verjüngenden Säule gleich, bis über 242 Fuss empor, ringsum kannelirt und mit Inschriften geschmückt. Unter den isolirten Säulen-artigen Monumenten, des Orients wie des Occidents, dürfte dies Werk, vielleicht vor allen, den Vorzug verdienen. Sonst sind zu Alt-Delh noch manche Grabdenkmäler, thurmartige Bauten von grösserer und geringerer Höhe, mit Säulenkränzen und dergl. geschmückt, zu bemerken.

Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts begann die Herrschaft

[1] *Sayger et Desarnod, Album d'un voyage en Turquie.* pl. 18 und 24. 6 und 12. — Es fehlt im Uebrigen noch sehr an genügenden Aufnahmen türkischer Baulichkeiten.

[2] S. besonders die Prachtblätter in *Daniells oriental scenery.* (Einzelnes davon bei *Langlès, monuments anciens et modernes de l'Hindoustan.*) Mancherlei bildliche Darstellungen und Berichte in andern Werken der Engländer über Indien, z. B. bei *Forbes, oriental memoirs*, u. A. — An gründlichen Aufnahmen, welche der Bedeutung der indischen Monumente entsprächen, fehlt es auch hier noch.

der grossen Moguls; die Monumente, die von diesen errichtet wurden, gehören wiederum zu den schönsten Erzeugnissen der muhamedanischen Kunst. Es ist auch hier, wie bereits früher angedeutet wurde, ein Kuppelbau vorherrschend, der vielleicht auf das System der byzantinischen Architektur zurückgeführt werden darf; dabei aber ist jenes nüchterne und — zumal für die Gestaltung des Aeusseren — doch kleinliche Einschachtelungs-System von Kuppeln und Halbkuppeln verlassen, und das Ganze im Gegentheil mit einer eigenthümlichen Grossheit der Linien und Massen angeordnet, die den bedeutsamsten Eindruck hervorbringt. Zugleich tritt hier, auf entschiedene Weise bemerkbar, eine Einwirkung der alt-indischen Kunst hervor, die zu einer reicheren Belebung des Ganzen wesentlich beiträgt; aber auch sie wird, in nicht minder glücklichem Gegensatz gegen die wüste Ausartung des brahmanischen Pagodenbaues, durch dieselbe Grossheit des Sinnes in feste Gesetze eingeschränkt. Wenigstens sind es nur einzelne Ausnahmen, in denen die Details der Architektur wiederum in einer Weise anwachsen, dass diese allerdings wie ein näheres Nachbild der Pagodenbauten erscheint. — Die Masse des Gebäudes steigt in der Regel als ein fester viereckiger Körper empor, an ihren Aussenseiten mit Nischenwerk oder mit regelmässig wiederkehrenden Oeffnungen versehen und mit zierlichen Zinnen gekrönt; darüber erheben sich zuweilen, in verjüngtem Maasstabe, noch einige Absätze von ähnlicher Einrichtung; den mittleren Theil bekrönt sodann die mächtige Kuppel, ausgebaucht und oberwärts einer Spitze sich zuneigend. Auf den Ecken sind gewöhnlich leichte Minarets angeordnet, die sich jedoch dem Ganzen in sehr harmonischer Weise anreihen und namentlich nicht jenes übertrieben schlanke Verhältniss der türkischen Minarets haben. Die Portale bilden gewöhnlich einen Vorbau von beträchtlicher Erhebung; sie werden durch eine grosse spitzbogige Nische ausgefüllt, in deren Grunde die, verhältnissmässig kleine Thüröffnung sich befindet; auch ihre Seiten pflegen durch Minarets eingefasst zu sein. Vorzüglich ausgebildet erscheint dieser Portalbau da, wo er eine selbständige Anlage ausmacht, z. B. als Zugang der abgeschlossenen Räume, die das Heiligthum umgeben. Die Bogenform ist durchgehend die des Spitzbogens; doch wird derselbe insgemein flach und oberwärts mit etwas geschweifter Spitze gebildet; er wird stets, was mit solcher Formation wohl übereinstimmt, rechtwinklig durch breite Bänder umfasst, und dieser klare Einschluss steht wiederum in Harmonie mit dem gemessenen Charakter der Gesammtanlage. Bei Arkaden wird der Spitzbogen, ebenfalls in Uebereinstimmung mit diesen Principien,

stets von viereckigen Pfeilern getragen. Bei eigentlichen Säulenhallen wird insgemein ein gerades Gebälk angewandt; bei diesen Säulenbauten zeigt sich übrigens eine sehr mannigfaltige Ausbildung der alt-indischen Consolenform; auch das weit auslaufende Schattendach, welches über dem Gebälk der Säulen vortritt, erinnert an das Princip der alt-indischen Architektur. Im Uebrigen sind die indisch muhamedanischen Monumente, wie im Innern, so auch im Aeusseren aufs Reichste dekorirt. — Der Gesammtcharakter dieses Architekturstyles entspricht dem majestätischen und doch heiteren Glanze des orientalischen Herrscherlebens, wie uns das Bild desselben aus den Geschichten und Gedichten jener Völker entgegentritt.

Die gerühmtesten Werke gehören der Regierung Schah Akbars des Grossen (1556—1605) und seines Sohnes, des Schahs Jehan (1605—1658) an; sie finden sich in den beiden Residenzstädten, dem neuerbauten Delhi und Agra, und in deren Umgebung. Aeusserst reich und glänzend ist das Mausoleum Akbars zu Secundra, unfern von Agra. Doch scheint hier der in Rede stehende Styl, wie er anderweitig vorherrscht und wie er im Vorigen geschildert ist, noch nicht völlig entwickelt; so fehlt namentlich dem Hauptbau des Mausoleums noch die Kuppel; von ausgezeichneter Schönheit dagegen ist das Hauptportal, das in den heiligen Raum führt, welcher das Denkmal umschliesst. — Von Schah Jehan wurde der neue Herrscherpalast zu Delhi mit grösster Pracht erbaut; in dem Audienzsaale desselben stand der berühmte Pfauenthron, aus Gold und den kostbarsten Edelsteinen gearbeitet. Vierzig grosse Moscheen liess Jehan zu Delhi errichten, unter diesen, als ein vorzüglich grossartiges Werk, die eigentlich sogenannte „grosse Moschee“ (die Yamuna-Musjed), ein Gebäude, welches den in Rede stehenden Styl in seiner glänzendsten Entwickelung zeigt. Eben so prachtvoll und grossartig ist das Mausoleum, welches Schah Jehan seiner geliebtesten Sultanin, Nurjehan, in der Nähe von Agra erbaute; dasselbe führt den Namen Taje Mahal, d. h. Wunder der Welt oder Diamant des Serails.

Andre Prachtbauten ähnlicher Art, von späteren Herrschern errichtet, Mausoleen, Moscheen und Paläste, finden sich zu Allahabad, zu Muttra, zu Juanpore, Ahmedabad, u. s. w. Bei den Bauten der jüngsten Zeit aber zeigen sich auch mancherlei manierirte Ausartungen jener grossartigen Behandlungsweise, welche die vorgenannten Anlagen auszeichnet. Als Beispiel von solchen ist namentlich das Mausoleum der Sultane von Mysore zu nennen.

Denselben Baustyl sehen wir gleichzeitig in Persien verbreitet und durch ihn die Herrschaft der Sofi-Dynastie verherrlicht. Im

höchsten Glanze erscheinen hier vornehmlich die stolzen Bauten, mit denen Schah Abbas der Grosse (1585—1629) seine Residenz Ispahan schmückte. Zu seinen Hauptanlagen in Ispahan gehört der grosse Maidan, ein viereckiger Platz von 2600 Fuss Länge und 700 Fuss Breite, zu kriegerischen Uebungen und Schaustellungen dienend, rings von den Hallen eines prächtigen Bazars umgeben und auf jeder Seite durch ein mächtiges Gebäude begrenzt. Auf der oberen Seite, durch einen besonderen Vorhof abgetrennt, liegt die grosse Moschee von Ispahan, gegenüber eine kleinere Moschee, auf jeder der beiden andern Seiten eine colossale Prachtpforte.[1] In den Dekorationen des königlichen Palastes von Ispahan entfaltet sich der ganze mährchenhafte Reichthum einer orientalischen Phantasie, die, was die Wahl auch der kostbarsten Mittel der Darstellung anbetrifft, durch keine Schranke mehr gehemmt wird.[2]

[1] *Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. I, pl. 8.*

[2] *Ker Porter, I, p. 412.* Vgl. u. a. Chardins Reisen, wo verschiedene bildliche Darstellungen. — An genügenden Aufnahmen der wichtigsten persisch muhamedanischen Bauten fehlt es noch mehr, als in Bezug auf Indien.

Dreizehntes Kapitel.

Die Kunſt des romaniſchen Styles.

Allgemeine Bemerkungen.

Das zehnte Jahrhundert ist, was die Geschichte der christlichen Völker des europäischen Occidents anbetrifft, als diejenige Epoche zu betrachten, in welcher die alten und die neuen Culturverhältnisse sich voneinander scheiden. Bis dahin hatten die Völker des ehemaligen weströmischen Reiches und die germanischen Nationen, ob auch bunt durcheinander getrieben von den Stürmen der grossen Völkerwanderung, doch ohne eine organische Verbindung und im strengen Bewusstsein ihrer verschiedenartigen Nationalität neben und durcheinander gelebt. Für die Kunst hatten jene altchristlich römischen oder byzantinischen Formen den allgemeinen Typus gegeben; der Geist der germanischen Nationen hatte noch nicht die selbständige Kraft gewonnen, dass er vermögend gewesen wäre, diesen Formen zugleich ein ihm entsprechendes Gepräge aufzudrücken, und nur als eine Ausnahme oder als eine geringe Vordeutung späterer, mehr umfassender Entwickelung dürfen wir die eigenthümlichen Erscheinungen betrachten, die uns in den Miniaturen jener angelsächsischen Manuscripte entgegengetreten sind. Jetzt aber begannen die unorganischen Bestandtheile des politischen Lebens sich ineinander aufzulösen. Neue Völker und Staaten entwickelten sich, jedes als ein besondres und selbständiges, ob untereinander auch verschieden nach dem Grade der Mischung theils fremdartiger (namentlich germanischer und römischer), theils verwandter (namentlich germanischer) Elemente. Der germanische Volksgeist hatte diejenige Stufe der Entwickelung erreicht, dass er selbstbestimmend sich auch in den Formen, welche den Gedanken zur Erscheinung bringen, aussprechen, dass er namentlich auf die weitere Gestaltung der Kunst seinen Einfluss ausüben konnte.

Ueberhaupt war ein erneuter und erhöhter Betrieb der Kunst die Folge dieser beginnenden Aufklärung der volksthümlichen Verhältnisse. Mit frischer Kraft wurden die Formen, welche in den Werken der altchristlichen Kunst vorlagen, wiederum aufgefasst und zu einem lebenvolleren Organismus umgebildet; in reicherer Fülle strebte der Gedanke, in höher erregtem Schwunge das Gefühl zum Ausdruck, zur selbständig wirksamen Erscheinung. Freilich geschah dies Alles in mannigfach verschiedener Weise je nach den verschiedenen Elementen, aus denen das neue Völkerleben sich bildete, und nach den verschiedenen Stadien der Entwickelung, welche das letztere zu durchlaufen hatte. Bei diesen mannigfach wechselnden Unterschieden aber gewahren wir gleichwohl gewisse gemeinsame Grundzüge, welche uns die Kunst des europäischen Occidents fortan als eine gemeinsam vorschreitende bezeichnen. So entwickelt sich zunächst eine, in ihren Hauptzügen übereinstimmende Richtung der Kunst, welche — wie dies in der Natur der Sache liegen musste — noch unmittelbar auf den Elementen der früheren, auf der altchristlichen Kunst mit ihren aus der Antike herübergenommenen Formen, beruht. Der Geist der neuen Zeit tritt uns hier weniger in der Bildung von wesentlich neuen Formen als in der, mehr oder minder freien Umbildung der alten entgegen. Man bezeichnet diese Richtung, diesen Styl der Kunst am Passlichsten mit dem Namen des romanischen, nach dem Vorgange der Sprachwissenschaft, welche die Idiome, die sich gleichzeitig und unter entsprechenden Verhältnissen aus der alten Römersprache bildeten, mit demselben Worte benennt. [1]

[1] Der Name eines romanischen Styles ist in einzelnen Fällen auch schon anderweitig für die in Rede stehende Periode der Kunst zur Anwendung gebracht worden; im Allgemeinen jedoch war es bei uns Sitte, statt dessen von einem byzantinischen Style zu sprechen. Wenn es sonst zumeist sehr gleichgültig ist, was für ein Wort man zur Bezeichnung eines besondern Dings gebraucht, so muss der allgemeinen Sitte in dem vorliegenden Falle sehr entschieden widersprochen werden, da sie die grösste Verwirrung der Begriffe hervorgebracht hat und noch immer unterhält. Die byzantinische Kunst ist eine eigenthümliche, die wie früher, so auch in der romanischen Periode und später, der occidentalisch-europäischen zur Seite steht; ihr Unterschied von der letzteren ist in dem vorliegenden Falle um so schärfer in's Auge zu fassen, als sie in der That eins der Elemente bildet, die für die eigenthümliche Entwickelung des romanischen Styles wirksam gewesen sind, keineswegs aber ein so bedeutendes Element, dass sie überall oder vorzugsweise als die Grundlage dieses Styles zu betrachten wäre. Ich sehe mich hiebei zugleich, um Missverständnisse zu

Die Kunst des romanischen Styles tritt uns als ein, von ziemlich bestimmten Grenzen umschlossenes Ganze, das wiederum in sich seine besonderen Stufen der Entwickelung und Ausbildung hat, entgegen. Zu Anfang ist sie nur erst im Stande, die eigenthümliche Richtung, nach welcher sie strebt, mit einzelnen rohen und ungefügen Strichen vorzuzeichnen; noch hat sie nicht die Kraft, die entarteten Formen der Antike, die in der altchristlichen Kunst zwar lebendig aufgefasst, dann aber einer neuen Entartung anheimgefallen waren, zum völligen frischen Leben zu erwärmen; noch kann der neue Volksgeist (der germanische) sein Dasein nicht anders, als in einer halbbarbarischen, mehr oder weniger phantastischen Weise ankündigen. In solcher Fassung erscheinen uns die wenigen Leistungen, die uns aus dem zehnten, sowie der grössere Theil derjenigen, die uns aus dem eilften Jahrhundert erhalten sind. Im weiteren Verlauf des eilften Jahrhunderts aber entwickelt sich die romanische Kunst zu einer entschiedneren Selbständigkeit, zwar noch streng, noch schwer, selbst noch mehr oder weniger befangen im Ausdruck des Gefühles, gleichwohl in ihrer Eigenthümlichkeit vollständig und deutlich erkennbar. Im zwölften Jahrhundert wird sie allmählig freier und sichrer; ein reiches, vielgestaltiges Leben, häufig in einer üppigen Kraft sich Bahn brechend, spricht sich in ihren Werken aus. Diese Erscheinungen tragen freilich zumeist, nach einer oder der andern Seite hin, wiederum noch das Gepräge jenes nordisch phantastischen Geistes; dann aber, und vornehmlich in den Leistungen, die gegen den Schluss des zwölften und in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen, mässigen sich die genannten Elemente in sehr erfreulicher Weise; sie gestalten sich nicht selten zu einer eigenthümlichen Klarheit und Anmuth, und sie nähern sich in vielfachen Motiven selbst, gleichsam, als ob sie den Ausgang des romanischen Styles an seinen Ursprung anknüpfen wollten, in einer höchst auffallenden Weise den Formen der reinen classischen Kunst. Im Einzelnen treten uns Erscheinungen solcher Art noch das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch entgegen. Diese eigenthümliche und nicht unbewusste Rückkehr zu der Bildungsweise des classischen Alterthums, so vieles Interesse sie an sich der Betrachtung gewährt, stand aber mit dem allgemeinen Lebensprincip, welches die Völker des europäisch christlichen Occidents erfüllte, im Widerspruch; mit

vermeiden, zu der ausdrücklichen Bemerkung veranlasst, dass ich selbst in früheren kunsthistorischen Arbeiten zuweilen, der allgemeinen Sitte folgend, das Wort „byzantinisch“ gebraucht habe, wo ich gegenwärtig nur „romanisch“ setzen würde.

mächtigen Waffen, plötzlich und entschieden, trat dieser antikisirenden Richtung der germanische Volksgeist in seiner ganzen Selbständigkeit entgegen und verdrängte durch einen eigenthümlich „germanischen" Styl der Kunst jenen romanischen. Es ist, je nach den verschiedenen Ländern, die Zeit am Schlusse des zwölften oder im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, welche die beiden Style in sehr bestimmter Weise voneinander scheidet und die somit das Ende des romanischen bezeichnet. Zwar ist eine Reihe von Kunstwerken anzuführen, die, der ebengenannten Epoche angehörig, einen Uebergang zwischen beiden Stylen zu vermitteln scheint. Doch ist in der That dieser Uebergang zumeist nur scheinbar und nur bei wenigen Werken ist ein solcher klar ausgesprochen; ungleich häufiger sind es nur vereinzelte, fast zufällige Motive, die sich den alten Formen als Vordeutung der neuen zufügen, oder die (obschon seltner) bei den neuen Formen als Reminiscenz der alten beibehalten sind.

A. Architektur.

§. 1. Die Principien der romanischen Architektur.

Was im Vorigen über die Entwickelungsverhältnisse des romanischen Styles gesagt wurde, tritt uns am Anschaulichsten und Umfassendsten zunächst in der Architektur entgegen. Hier konnte sich namentlich schon der Beginn des neuen Styles in veränderter Anlage und Disposition des architektonischen Ganzen, in gewissen Grundformen von allgemeinerer Bedeutung und in deren eigenthümlicher Verbindung aufs Deutlichste ankündigen, wenn auch jener mehr ins Detail eingehende Organismus, der das Werk zu einem vollendeten macht, jene klare und bewusste Durchführung des neuen Gedankens vorerst noch unentwickelt blieb. In der bildenden Kunst aber, welche von dem Individuellen ausgeht, musste es ungleich schwieriger sein, sich von den herkömmlichen, feststehenden Formen loszureissen oder von dem Standpunkte einer ursprünglichen Rohheit plötzlich zu einer Richtung von ausgebildeter Entschiedenheit zu gelangen. Die selbständige Gestaltung der bildenden Kunst des romanischen Styles fällt somit später als die der Architektur, doch erscheint auch sie in den letzten Zeiten dieses Styles im höchsten Grade merkwürdig und bedeutsam. Zugleich sind mancherlei äussere Gründe vorhanden, welche der Betrachtung der Architektur dieses Styles ein vorzügliches Interesse gewähren. Es ist im Allgemeinen mehr von architektonischen als von bildnerischen Werken auf unsre Zeit gekommen, und wir können in diesen den

Entwickelungsgang nicht nur in seiner Gesammtheit, sondern auch in seinen mannigfaltigen, nationalen und lokalen Unterschieden deutlicher beobachten; sodann ist über die vorhandenen Architekturen, wenn auch immer noch nicht umfassend Genügendes, so doch beträchtlich mehr vorgearbeitet und durch Abbildungen anschaulich gemacht, als dies bisher für die Werke der bildenden Kunst geschehen ist.

So eigenthümlich und bedeutsam der romanische Baustyl in den Zeiten seiner höheren Ausbildung erscheint, so können wir ihn doch, was seine Ursprünge anbetrifft, auf verschiedene, anderweitig zumeist schon vorgebildete Grundelemente zurückführen. Das wichtigste unter diesen ist das des römisch-christlichen Basilikenbaues; in einzelnen Fällen, wo der Geist der neuen Zeit minder lebhaft einzudringen vermochte, finden wir denselben sogar noch in derselben Weise, wie in der altchristlichen Kunst, zur Anwendung gebracht. Daneben ist der byzantinische Baustyl von Einfluss, und *auch er wird in einzelnen wenigen Fällen ziemlich unmittelbar aufgenommen.* Als ein drittes Element, das wenigstens in manchen beachtenswerthen Einzelheiten hervortritt, ist das der muhamedanischen Kunst zu nennen. Als ein viertes endlich, aber als ein wesentlich neues Element, sind jene Eigenthümlichkeiten zu betrachten, die der germanischen Geistesrichtung zugeschrieben werden müssen und die sich theils in Einzelheiten, theils in der Gesammtfassung der architektonischen Anlagen deutlich genug bemerklich machen.

Im Allgemeinen bildet der altchristliche **Basilikenbau** die Grundlage des Systemes der romanischen Architektur, und es bleibt derselbe auch, was seine vorzüglichst charakteristischen Elemente anbetrifft, während der ganzen Zeit des romanischen Styles in Anwendung. Dabei aber erscheint er fast in der Regel auf mannigfaltige Weise modificirt und in Einzelheiten umgebildet. Als eine der wichtigsten Veränderungen der Anlage ist zunächst die zu nennen, dass die völlig unarchitektonische **Chor-Einrichtung** der altchristlichen Basilika (die bei Doppel-Chören, wie auf dem Plane der Basilika von St. Gallen, die Bedeutung des inneren Raumes fast gänzlich in Widerspruch mit dessen Erscheinung setzte), aufgehoben und insgemein zu einer grossartigeren Gestaltung der Anlage benutzt ward. Man ordnete jetzt nemlich gern als Regel, was früher nur eine Ausnahme gewesen war, ein Querschiff an; man verlängerte jenseit desselben das mittlere Langschiff, an dessen Verlängerung sich dann erst die Haupttribune des Altares anschloss; und man legte in diese Verlängerung, als in einen besonderen architektonischen Raum, die Plätze für den Chor. Häufig

nahm man für die letzteren auch noch den Mittelraum des Queerschiffes in Anspruch, so dass dessen Flügel, durch mehr oder weniger hohe Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, zu besondern Kapellen wurden (was der architektonischen Gesammtanlage wenigstens nicht widersprach). Der Altarraum und der Platz des Chores bildeten nunmehr ein Gemeinsames, ein Sanctuarium von beträchtlicher Ausdehnung, und um demselben auch in seiner Erscheinung eine Auszeichnung vor den übrigen Räumen zu geben, erhöhte man es beträchtlich über dem Boden des Kirchenschiffes, so dass eine bedeutende Stufenreihe emporführen musste. Diese Erhöhung benutzte man zugleich zur Anlage einer Crypta von grösserer Ausdehnung, die als ein eigenthümlich bedeutsamer, geheimnissvoller Raum ausgebildet und deren Decke, aus Kreuzgewölben bestehend, von Säulenreihen getragen ward; die Ausübung von mancherlei mysteriösen Culten, von Märtyrer- und andern Gräberfesten, von Exorcismen u. dergl., hatte ohne Zweifel das Bedürfniss so ausgedehnter Gruftkirchen hervorgerufen. Uebrigens darf man mit Zuversicht annehmen, dass diese ganze Einrichtung im Wesentlichen eine germanische ist; wenigstens erscheint sie bei den deutschen Basiliken dieser Zeit häufiger und mehr in Harmonie mit der Gesammtanlage durchgebildet, als bei den italienischen. — Auch findet sich bei den deutschen Basiliken, was bei den italienischen fast gar nicht der Fall ist, mehrfach die Anlage eines zweiten Chores nebst der entsprechenden Tribune, dem Hauptchor gegenüber, selbst mit einer zweiten Crypta; sodann eine eigenthümliche Vermischung von Pfeilern mit den Säulen, welche die Schiffe von einander trennen (auch nicht selten die Anwendung von Pfeilern allein, ohne Säulen), endlich eine organische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes, während bei den italienischen Basiliken der Thurm stets, wie früher, abgetrennt zur Seite des Gebäudes errichtet wird. — Eigenthümlich ist dagegen einigen italienischen Basiliken die Aufnahme gewisser byzantinischer Motive, namentlich die Aufführung einer Kuppel über der Durchschneidung von Queer- und Langschiff, und die Anordnung von Gallerieen, die sich durch Arkaden gegen das Mittelschiff öffnen, über den Seitenschiffen. Die Einrichtung von Seitentribunen, an den Flügeln des Queerschiffes, die ziemlich allgemein bei den romanischen Basiliken erscheint, dürfte sich ebenfalls, wie dies schon früher bemerkt wurde, von den byzantinischen Bauanlagen herschreiben.

Neben die Anlagen solcher Art, die trotz der ebengenannten Modificationen doch immer den eigentlichen Basilikenstyl beibehalten,

tritt sodann aber ein Bausystem, welches als eine entschiedene, höchst wesentliche und folgenreiche Neuerung betrachtet werden muss. Die allgemeine Disposition des Gebäudes bleibt zwar auch hier noch die der Basilika, und zwar mit dem grösseren Theil der eben angeführten Modificationen: die architektonische Ausführung aber, der eigentliche Bau, erscheint in einer wesentlich abweichenden Form. Die flache Bedeckung der Räume wird verlassen und statt ihrer das Gewölbe in Anwendung gebracht, — jedoch in einer Weise, die von dem byzantinischen, mehr oder weniger willkührlich combinirten Kuppelsystem vollständig verschieden ist, und die im Gegentheil einen steten, organischen Zusammenhang des Ganzen und der Theile (in ihrem Bezuge auf das Ganze) hervorbringt. In der Basilika ist eine ästhetische Entwickelung eigentlich nur in der horizontalen Dimension enthalten; nur die Bewegung, die in den Arkaden zwischen den Schiffen ausgedrückt wird und die in der Rundung der Altartribune in sich selbst zurückkehrt, ist als eine solche zu betrachten; aufwärts, oberhalb der Arkaden, findet keine Bewegung dieser Art, kein ästhetischer Organismus mehr statt. Nunmehr aber steigt diese Bewegung zugleich auch in der vertikalen Dimension empor. Die Träger der Arkaden (jetzt gegliederte Pfeiler statt der Säulen) werden an den Wänden des Mittelschiffes bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgesprengte Bögen, über das Schiff der Kirche hin, miteinander verbunden; der Raum zwischen diesen Bögen wird aber nicht, wie bei den Byzantinern, durch Kuppeln überwölbt, deren jede in sich ihren isolirten Abschluss haben würde, sondern durch Kreuzgewölbe, die in lebendigem Wechsel das Auge vorwärts leiten, bis auch hier, ebenso wie im Grundriss, die Bewegung in der Halbkuppel der Altartribune sich ausrundet. Auf ähnliche Weise werden sodann auch die niederen Seitenschiffe überwölbt. Da die Träger der Arkaden zwischen den Schiffen, wie eben angedeutet, zugleich als die Träger der Gewölbe, welche die Räume bedecken, erscheinen sollen, so muss an ihnen die leichte Form der Säule mit der stärkeren des Pfeilers verwechselt werden; um aber auch der letzteren die Gestalt eines organischen Lebens zu geben, lässt man Halbsäulen an ihren Seitenflächen emporsteigen, von denen zunächst jene Hauptbögen des Gewölbes, sowie die Bögen unter den Wänden des Mittelschiffes ausgehen; zu demselben Zweck werden auch an den Wänden der Seitenschiffe Halbsäulen in entsprechenden Verhältnissen angebracht. So sind die Wände, so die Decken der Räume, welche beide in den Basiliken noch starr und todt erscheinen, belebt und gegliedert; so ist das gesammte Innere bei diesen

Bauanlagen in sich geschlossen und ausgebildet. — Insgemein wird hiebei zugleich, in der Durchschneidung von Queerschiff und Langschiff, jene, dem byzantinischen System entsprechende Kuppel angewandt, welche jetzt gewissermassen den Culminationspunkt der Kräfte, die in der Bewegung des Gewölbes hervortreten, bezeichnet; doch hat sie in der Regel nicht die leere, ungegliederte Form der byzantinischen Kuppel, vielmehr pflegt auch sie, den Kreuzgewölben entsprechend, aus einzelnen, in der Mitte zusammenstossenden und hier einem gemeinsamen Schlusspunkte entgegenbewegten Gewölbkappen zusammengesetzt zu sein. Sie erhält somit eine polygonische (in der Regel achteckige) Grundform. Ein ähnliches Princip macht sich in der letzten Zeit des romanischen Styles auch an den Altartribunen bemerklich; in Uebereinstimmung mit den Kreuzgewölben der Schiffe wird nemlich ihre Halbkuppel ebenfalls aus Gewölbkappen zusammengesetzt, deren Anwendung sodann auch hier eine polygonische Grundform, statt der bis dahin üblichen halbrunden, zur Folge hat. — Die Gallericen über den Seitenschiffen kommen bei den Bauten dieser Art ebenfalls, und wenigstens sehr häufig, vor.

Der Ursprung der gewölbten Basiliken — wie dieselben, zum Unterschiede von den eigentlichen Gebäuden dieses Namens, zu bezeichnen sein dürften — ist, bei dem gegenwärtigen Standpunkt unsrer Kenntnisse, nicht völlig klar. Soviel indess geht mit Gewissheit aus allen Umständen hervor, dass auch dieses Element der künstlerischen Entwickelung dem germanischen Volksgeiste angehört. Wir haben Grund, zu vermuthen, dass in Deutschland schon in der früheren Zeit des eilften Jahrhunderts einige Versuche zu dessen Ausbildung gemacht worden seien, wenngleich es hier erst ungleich später eine weitere Verbreitung fand. Völlig consequent, obschon noch in strenger Weise durchgebildet, finden wir dies System zuerst, und zwar in der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts, in der Normandie, wo sich, nachdem das germanische Volk der Normannen daselbst seine Herrschaft gegründet, eine eigenthümliche Blüthe des Lebens entfaltete. In Italien kennen wir Bauten dieses Styles vornehmlich nur in der Lombardei, wo ebenfalls das germanische Element von vorzüglicher Bedeutung war.

In der Bildung und Behandlung des architektonischen Details zeigt sich zwischen den beiden Weisen des romanischen Baustyles (zwischen den Anlagen der einfachen und der gewölbten Basilika) kein wesentlicher Unterschied; was an solchen Unterschieden hervortritt, gehört zumeist, theils den nationellen Besonderheiten, theils den verschiedenen Stadien der Entwickelung an. Im

Allgemeinen wird das Detail noch nach der Weise der antiken römischen Architektur gebildet. Dieser Umstand ist vorzüglich charakteristisch für die ganze Sinnesrichtung, die sich in den Werken des romanischen Styles ausspricht; denn wenn derselbe, für den Beginn des Styles, auch nur auf der rohen Nachahmung vorgefundner Formen beruht, so deutet das Verharren bei den letzteren, in den Zeiten einer mehr bewussten und freien Entwickelung, doch noch immer auf ein entschieden verwandtschaftliches Verhältniss. Die horizontalen Gesimse vornehmlich tragen dieses antike Gepräge, und nur als Nebenform können gewisse, eigenthümlich schlichte Bildungen des Gesimses angeführt werden, die, mit phantastischen Ornamenten bedeckt, eigentlich mehr den Zweck haben, zu dekoriren, als zum Ausdruck architektonischer Bewegung zu dienen. Die Säulen folgen in ihrer Hauptanlage ebenfalls noch dem antiken Muster (besonders was die, durchgehend in attischer Form gebildete Basis betrifft); so auch die Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler oder an den Wänden, obschon diese häufig, als Theile eines grösseren Ganzen, somit für abweichende Zwecke bestimmt, in völlig abweichender Dimension erscheinen.

Doch treten auch in der Detailbildung verschiedene, und zum Theil sehr bedeutsame Umbildungen der alten Form hervor. Diese werden im Wesentlichen durch den lebhafter angeregten Sinn für die Bedeutung des Gewölbes — welcher sich, wie bei den gewölbten, so auch bei den einfachen Basiliken, an den entsprechenden Stellen, bemerklich macht — hervorgerufen. Sie zeigen sich insbesondere da, wo eine unmittelbare Einwirkung der Bogenform sichtbar wird. So zunächst an der Bildung der Säulenkapitäle. Nicht selten zwar, und besonders in den Gegenden, wo das antike Element vorwiegt, sind die romanischen Kapitäle den antiken (den korinthischen) mehr oder weniger frei nachgebildet; häufiger jedoch, und vornehmlich wo das germanische Element das Uebergewicht hat, erhalten sie eine ganz eigenthümliche Bildung, die auf einen harmonischen Uebergang aus der cylindrischen Form der Säule in die Flächen des Bogens berechnet ist: es ist die Form eines an seinen unteren Ecken abgerundeten Würfels, so dass die Seitenflächen desselben nach unten zu in Halbkreise ausgehen.[1]

[1] Die Ausbildung dieser Form des Würfelkapitäles scheint wiederum dem germanischen Einflusse anzugehören; doch dürfte ihre Erfindung zunächst durch die byzantinische Kunst veranlasst sein. Jener keilförmige Aufsatz nemlich, den die Byzantiner über dem Kapitäl ihrer Säulen anwenden und der zuweilen sogar die Stelle des letzteren vertritt, auch mit mancherlei Ornamenten versehen wird, ist vermuthlich als das, nur noch

Freilich hat diese Form, wie eben angedeutet, mehr nur eine ornamentistische Bedeutung, als dass sie das Gesetz organischer Entwickelung lebendig ausspräche, auch ist sie von dem Vorwurf der Schwere nicht ganz freizusprechen; sehr häufig aber nimmt sie, jene Bedeutung wenigstens mit Entschiedenheit verfolgend, einen reichen und mannigfaltigen, zum Theil höchst phantastischen Schmuck an plastischer Arbeit in sich auf. Ueberhaupt zeigt sich, besonders bei den Bauwerken früherer Zeit, jenes (germanisch-) phantastische Element in der Dekoration der Säulenkapitäle ungemein thätig, oft in ziemlich willkührlicher Weise; es ist die Aeusserung des noch dunkeln, noch ungeregelten Gefühles, dass gerade an dieser Stelle die lebendigste Entwickelung der architektonischen Kräfte wirksam erscheinen muss. In der späteren Zeit des romanischen Styles nähert sich das Kapitäl wiederum mehr der Kelchform, welche mehr auf dem eigentlich architektonischen Gesetze beruht; auch sie erfreut sich eines reichen, oft sehr zierlich gemeisselten Schmuckes.

Der Bogen selbst hat vorherrschend die Form des Halbkreises. Als eine Nebenform derselben findet sich, aus der muhamedanischen Architektur herübergenommen, der orientalische Spitzbogen, am häufigsten vornehmlich da, wo die Kunst des Islam eine unmittelbare Einwirkung auf die romanisch-christliche auszuüben vermochte, wie in Sicilien; anderweitig kommt der Spitzbogen in den früheren Stadien der romanischen Architektur nur vereinzelt vor,[1] und nur in der letzten Zeit, namentlich bei gewissen eigenthümlichen Classen von Gebäuden, die mehr oder weniger jenen Uebergangsstyl zu der germanischen Bauweise ausmachen, erscheint er wiederum mit einer gewissen Consequenz angewandt. Im Allgemeinen hat der Spitzbogen des romanischen Styles jedoch an sich keine Veränderung in der Formenbildung zur Folge. In der letzten Zeit des romanischen Styles kommt ausserdem nicht selten ein, zum Theil mehrfach gebrochener Rundbogen vor, eine Form, die ein Streben nach lebhafterer Entwickelung

ungefüge und rohe Vorbild des nach einem mehr harmonischen Gesetze gebildeten Würfelkapitäles zu betrachten.

[1] In einzelnen Fällen dürfte der Spitzbogen schon sehr früh in die christliche Baukunst des Abendlandes eingedrungen sein. Als ein nicht ungültiges Zeugniss für diese Thatsache ist der Umstand anzuführen, dass er sich bereits, wenn auch noch in gedrückter Form, unter den architektonischen Malereien eines Evangeliariums findet, welches in Frankreich gegen Ende des zehnten Jahrhunderts gefertigt wurde. Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 263.

ankündigt, sich aber (hierin dem Princip der muhamedanischen Architektur vergleichbar) nur erst in einer ornamentalen Weise zu äussern vermag.

Was die besondere Behandlung und Ausbildung des romanischen Bogens anbetrifft, so zeigt sich derselbe zunächst noch ebenso schwer und massig, wie in der altchristlichen und in der römischen Kunst; vornehmlich gilt dies von den Bögen der Arkaden, welche die Schiffe von einander trennen, so wie, bei den gewölbten Basiliken, von den breiten Bogenbändern der Decke, zwischen denen die Kreuzgewölbe eingesetzt sind. Wo aber der Bogen die, dem Aeusseren zugewandten Oeffnungen des Gebäudes überwölbt, und ganz besonders an den Portalen, zeigt er sich von vornherein in einer Gestalt, welche ein bestimmteres Bewusstsein der in ihm waltenden Bewegung ausspricht; es ist, als ob man gerade hier, mit entschiedenster Absicht, eine Vordeutung des neuen Lebensgesetzes, welches die Architektur erfüllte, habe geben wollen. Die Seitenwände des Portales breiten sich, weit abgeschrägt, dem Beschauer entgegen, ihn gleichsam einladend in das Innere; sie stufen sich in Pfeilerecken ab und lassen statt dieser bald einen mehr oder weniger reichen Wechsel von Säulen und Pfeilern erscheinen; die Wölbung des Portales wiederholt dieselben wechselnden Formen. Zu Anfang hat diese Wiederholung der vertikal aufsteigenden Theile in der Bogenwölbung noch etwas Willkührliches; im weiteren Verlauf der Entwickelung des Styles aber tritt das Gefühl für eine selbständige Gliederung des Bogens immer deutlicher hervor. Nur die Grundmotive jener vertikalen Theile werden noch beibehalten; durch mancherlei Einkehlung werden sie aber auf entschiedene Weise umgebildet, hiemit den in sich zusammengezogenen Aufschwung des Bogens, sein Widerstreben gegen die Masse der von ihm durchbrochenen Mauer, mit Einem Worte: sein selbständig organisches Leben auszudrücken. — Aehnliche Motive, obgleich in beträchtlich untergeordnetem Maasse, erscheinen sodann auch an den Fenstern und, in der spätesten Zeit des romanischen Styles, auch an den Arkaden und an den Gewölbbögen des Inneren. Bei diesen bleibt jedoch die breite, immer noch auf den antiken, architravähnlichen Bogen zurückdeutende Bogenlaibung die charakteristisch bestimmende Form.

Die überwölbten Oeffnungen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung, und vornehmlich die Portale, sind eins der Elemente, welche das Aeussere der Bauwerke romanischen Styles in einer höheren Ausbildung zeigen, als dies bei den Architekturen der altchristlichen Periode der Fall war. Es treten aber noch mancherlei andre

Elemente hinzu, die zu einer, mehr oder weniger reichen architektonischen Dekoration des Aeusseren dienen. Zum Theil, wo antike Nachwirkungen von vorherrschendem Einfluss waren, zeigen sich hierin wiederum noch mancherlei Reminiscenzen des Alterthums, z. B. die Anordnung von Kranzgesimsen, die von Consolen getragen werden, von Pilastern, die als die Stützen der Gesimse niederlaufen u. dergl. Zumeist jedoch gestaltet sich das Ganze dieser Dekoration wiederum in eigenthümlicher Weise, und zwar vorherrschend so, dass auch hier das Gefühl für die Bogenbewegung als maassgebend hervortritt. So findet es sich besonders häufig, dass unter den Kranzgesimsen ein Bogenfries (eine Reihenfolge kleiner Halbkreisbögen) angeordnet ist,[1] von dem in gemessenen Abständen breite Wandstreifen, Lissenen, niederlaufen; diese Dekoration bringt häufig, namentlich an den romanischen Bauwerken von Deutschland, eine ungemein schöne und klare Eintheilung in der Gesammtmasse hervor. Nur selten haben die Lissenen ein Kämpfergesims, so dass sie wiederum noch als Pilaster erscheinen; zuweilen treten leichte und schlanke Halbsäulen an ihre Stelle. In andern Fällen werden die Aussenseiten der Gebäude mit Wand-Arkaden geschmückt, die zuweilen freistehende Gallerieen bilden. An den gewölbten Basiliken, theils in ihrem ganzen Umfange, theils nur an den bedeutsamsten Theilen dieser Gebäude, pflegen kleine Arkaden-Gallerieen unter den Dachgesimsen hinzulaufen, welche der Masse des Gebäudes eine ungemein reiche Bekrönung geben.

Was den Charakter des romanischen Ornamentes betrifft, so ist bereits bemerkt, dass sich in demselben, wo nicht eine unmittelbare Nachahmung antiker Formen hervortritt, in der Regel eine eigenthümlich phantastische Sinnesrichtung ausspricht, die ohne Zweifel auf den ursprünglichen Eigenthümlichkeiten der germanischen Nationalität beruht. Thier- und Menschengestalten, fabelhafte Gesichtsmasken, Drachen, ungeheuerliche Bildungen aller Art mischen sich hierin nicht selten mit einem auf eigenthümliche Weise geschwungenen und gewundenen Blattwerk. In der früheren Zeit des Styles haben diese Bildungen zumeist etwas Rohes und Barbarisches, in der Auffassung wie in der Behandlung; später jedoch

[1] Wann und unter welchen Verhältnissen diese sehr eigenthümliche Form des Bogenfrieses ihre Ausbildung erhalten, ist noch nicht klar ersichtlich. Ganz vereinzelt findet sie sich bereits am Ende des vierten Jahrhunderts in Byzanz, an der Bekrönung der einen Seite jenes Fussgestelles, welches den von Theodosius aufgerichteten Obelisken trägt. Vgl. *d'Agincourt*, Sculptur, t. 10, no. 5.

gestalten sie sich zuweilen zu mancherlei anziehenden und nicht geistlosen Phantasiespielen. Die Bildung des Pflanzenornamentes erhält eigenthümlich conventionelle Formen, die längere Zeit hindurch zumeist allerdings schwülstig und seltsam erscheinen, sich in den letzten Entwicklungsstadien des Styles jedoch häufig wiederum zu einer ganz eignen Anmuth läutern. Im Allgemeinen bildet das Princip der romanischen Ornamentik einen ziemlich entschiedenen Gegensatz zu dem, ob auch bunten, doch im Grunde nüchternen Schematismus des muhamedanischen Ornamentes; dennoch findet man das letztere, zuweilen mit Absicht, in einzelnen Fällen auf höchst überraschende Weise, nachgeahmt. — Es scheint, dass die ornamentistischen Theile der Architektur in der Regel mit bunter Färbung versehen waren.

Endlich ist noch das Verhältniss der romanischen Architektur zur bildenden Kunst zu berühren. Auch hierin zeigt sich ein höherer Grad der Entwickelung, als es in der altchristlichen Kunst der Fall war. Dies betrifft zunächst und insbesondere den bildnerischen Schmuck der Portale, dem hier eine bestimmte, angemessene Stelle angewiesen wird und durch den erst die reiche Architektur des Portales ihre Ausbildung erhält. Es ist vornehmlich das, von besonderen Stützen getragene Halbkreisfeld unter der Wölbung des Portales, welches solchen Schmuck, zumeist aus Reliefdarstellungen bestehend, in sich aufnimmt; dann erscheinen zuweilen Statuen zwischen den Säulen des Portales, auch wohl, obschon in einer mehr willkührlichen Anordnung, andre Sculpturen zu dessen Seiten; selbst die Thürflügel des Portales werden an ihren Aussenflächen nicht selten mit bildnerischem Schmucke bedeckt (eine Sitte, die freilich schon aus dem frühen Alterthum herstammt). Im Allgemeinen spricht sich hierin das höher künstlerische Bedürfniss aus, die Bedeutung des Gebäudes auch an dem Hauptpunkte seines Aeusseren, das heisst da, wo das Innere sich gegen das Aeussere öffnet, wo die Menschen zum Eintritt in das Innere aufgefordert werden, in lebendiger Bilderschrift auszusprechen. — Der bildnerische Schmuck des Inneren ist, was sein Verhältniss zur Architektur betrifft, noch eben so beschaffen; wie an den Gebäuden der altchristlichen Kunst. Doch entwickelt sich auch hier in einzelnen Fällen bereits ein näheres Verhältniss. Dahin gehören u. a. die Rückseiten jener Brüstungswände, welche die Seitenflügel des Queerschiffes von dem Platze des Chores abtrennen; diese sind insgemein mit einer Nischenarchitektur geschmückt und enthalten darin bildnerische Darstellungen, theils Relief-Figuren, theils auch Gemälde. Bedeutender noch gestaltet sich der bildnerische Schmuck

an denjenigen Gegenständen, die eine völlig selbständige Architektur im Gebäude ausmachen, an den Ambonen (Kanzeln), Taufbecken, auch an Altären u. dergl. Im Allgemeinen sind die plastischen Bildwerke, ähnlich wie das Ornament, mit einer mehr oder weniger naturgemässen Färbung versehen. —

Im Vorstehenden sind insbesondre die eigentlichen Kirchenbauten, als die Hauptmonumente der romanischen Architektur, ins Auge gefasst. Was an ihnen sich ausbildete, wiederholte sich sodann auch an den Gebäuden von minder hervorstechender Bedeutung. Zu diesen gehören zunächst die Baptisterien, deren Anlage im Allgemeinen den altchristlichen Baptisterien verwandt bleibt, die hiemit aber dieselben Modificationen und Umbildungen verbinden, welche bei den Basiliken statt fanden. Neben den Baptisterien sind, als Gebäude von ganz ähnlicher Anlage, gewisse eigenthümliche Kapellen zu nennen, die der alten Rundkirche des heiligen Grabes zu Jerusalem nachgebildet und, wie es scheint, besonders dem Gräberdienst gewidmet waren; man bezeichnet sie als heil. Grabkirchen. Sodann führte die reiche und glänzende Gestaltung des Klosterlebens in dieser Periode zu mancherlei bedeutsamen Anlagen. Die Versammlungsräume in den Klöstern, namentlich die Kapitelsäle, wurden oft als umfassende Säulenhallen aufgeführt; besonders aber wurden die, für die Erholung von ernsteren Pflichten bestimmten sogenannten Kreuzgänge, Hallen, die einen offnen Hof umgeben, oft in zierlichster Anmuth ausgebildet. Eben so zeigt sich eine glänzende Entfaltung des romanischen Styles an den Prachträumen fürstlicher Schlösser; und auch die Façaden bürgerlicher Wohnhäuser in den Städten erscheinen in dieser Periode bereits in eigenthümlich bemerkenswerther Ausbildung. —

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der wichtigsten Monumente des romanischen Styles. Sie in ihrer rein historischen Folge vorzuführen, ist hier durchaus unvortheilhaft, indem gerade in dieser Periode die verschiedenartige Ausbildung der Nationalität den mannigfaltigsten Einfluss auf die Gestaltung der Architektur gehabt hat, auch die verschiedenen Gattungen der Monumente ihre eigenthümliche Weise der Ausbildung erkennen lassen. Wir folgen in dieser Uebersicht somit wiederum den verschiedenen Ländern und fassen in diesen die Monumente nach einzelnen Gruppen zusammen.

§. 2. Die Monumente von Italien. [1]

a. Monumente von Rom.

Mit Ausnahme einiger kleineren Werke, welche dem Schluss der Periode des romanischen Styles angehören, entwickelt sich an den römischen Monumenten dieser Zeit kein selbständiges Leben. Vielmehr lässt die, auch in äusserlichem Bezuge nur geringe Anzahl derselben noch eine unmittelbare Fortsetzung jener architektonischen Bestrebungen erkennen, welche die letzte Zeit des christlichen Alterthums charakterisiren. Doch haben sie wenigstens insofern einiges Interesse, als sie aufs Deutlichste den Zusammenhang beider Perioden der Kunst vergegenwärtigen.

Zunächst ist, als ein eigenthümliches Werk, ein bürgerliches Wohngebäude in Rom aus dem Anfange des eilften Jahrhunderts zu nennen, welches, wie viele andere der Zeit, die nun zumeist verschwunden sind, zugleich Wohnung und kriegerische Veste war, vor allen sich jedoch durch Aufwand und Pracht auszeichnete. Es wurde von dem Sohne des berühmten Crescentius (gest. 998), Nicolaus, gebaut; einer besondern Legende zufolge benannte man dasselbe früher als das Haus des Pilatus, später, eben so unrichtig, als das Haus des Cola Rienzi. In tüchtigem Ziegelbau, aber in barbarischer Form aufgeführt, prunkt das Gebäude mit einem bunten Gemisch antiker Baustücke, die in abenteuerlicher, zum Theil sehr verkehrter Weise als Dekoration der Façade zusammengehäuft sind. [2] Die Inschrift der Pforte aber sagt: „Nicolaus der Grosse, der Erste von den Ersten stammend, erbaute dieses himmelhohe Haus, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern um Roma's alten Ruhm zu erneuern!“

Verschiedene Basiliken, welche, mehr oder weniger modernisirt, aus den in Rede stehenden Jahrhunderten herrühren, unterscheiden sich in nichts Wesentlichem von den altchristlichen Basiliken Rom's. Als solche sind zu nennen die Kirchen S. Bartolommeo all'isola (um den Anfang des eilften Jahrhunderts gebaut), S. Giovanni a porta latina (aus dem elften oder zwölften Jahrhundert), Quattro Santi (um 1100), S. Spirito in Sassia (vom J. 1198), S. Giovanni e Paolo (aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert, —

[1] Mannigfaltige (wenn schon nicht genügende) Darstellungen italienischer Architekturen dieser Periode s. bei d'Agincourt, Architektur. — Aufrisse des Aeusseren der Gebäude u. a. bei Hope, *an historical essay on architecture*. — Vgl. im Uebrigen F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat.

[2] d'Agincourt, t. 34. — Vgl. Platner, in der Beschreibung der St. Rom, III. 1. S. 391.

die Altartribune im äusseren mit jenem kleinen romanischen Säulengange unter dem Dache), und das neue Schiff der Kirche S. Lorenzo fuori le mura (angeblich in der Zeit zwischen 1216 — 1227 gebaut, die Säulen desselben durch sehr grosse Verschiedenheit des Durchmessers auffallend).

Ein höheres, zum Theil sehr bedeutendes Interesse knüpft sich an gewisse eigenthümliche Arbeiten römischer Steinmetzen, die am Schlusse der romanischen Periode, etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts, ausgeführt wurden und die im Allgemeinen mehr als Werke architektonischer Dekoration, denn als selbständige Monumente erscheinen. An diesen Arbeiten finden sich auch bereits besondere Künstlernamen, und vornehmlich sind es die Künstler aus der Familie der Cosmaten, welche den Mittelpunkt solcher Bestrebungen zu bilden scheinen.[1] Zu den hieher bezüglichen Werken gehören zunächst Tabernakel-Architekturen, über Altären und Grabmälern, aus Säulen mit wagerechtem Architrav und darüber, statt des Frieses, aus einer kleinen Säulenstellung mit dem Kranzgesimse bestehend. Ein ziemlich wohlgebildetes Werk solcher Art ist der Tabernakel über dem Hauptaltar der ebengenannten Kirche S. Lorenzo vom J. 1148; ähnlich der Tabernakel eines Grabmals in derselben Kirche, sowie der des Hauptaltares in S. Clemente. — In reicher und oft geschmackvoller architektonischer Dekoration, mit zierlichen Mosaik-Ornamenten versehen, erscheinen sodann die Ambonen. Die bedeutendsten derselben finden sich ebenfalls in S. Lorenzo; andre, der Familie der Cosmaten angehörig, in S. Maria Araceli, in S. Maria in Cosmedin, u. s. w. — Am Ausgezeichnetsten jedoch sind unter den Werken dieser Art die Arkaden der Klosterhöfe. Einige, wie die von S. Lorenzo (aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts), von S. Vincenzio alle tre Fontane, von S. Sabina sind ohne eine reichere Dekoration angelegt. Der Klosterhof von S. Benedetto zu Subiaco, im J. 1235 von dem Römer Cosma und seinen Söhnen erbaut, zeichnet sich durch die Eleganz seiner Verhältnisse aus, obgleich auch hier noch die Formen ziemlich einfach gehalten sind. In reichster Pracht dagegen erscheinen die Klosterhöfe von S. Paolo Fuori le mura und von S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide ohne Zweifel der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, der erste von zwei Meistern des Namens Petrus und Johannes, Gliedern oder Zöglingen der Cosmaten-Familie, ausgeführt, höchst mannigfaltig gestaltete und verzierte, zum Theil aus gewundenen Stäben

[1] Witte, über die Cosimaten, im Schorn'schen Kunstblatt, 1825, 41, ff. — Vgl. Gaye, ebendaselbst, 1839, 61, ff.

gebildete Säulen, die verschiedenartigsten Kapitälformen, phantastische Sculpturen in den Zwickeln zwischen den Bögen der Arkaden, ein sehr reicher musivischer Schmuck an dem Gebälk, welches über den letzteren ruht, alles dies gibt hier ein vorzügliches Beispiel der glänzenden Entwickelung des romanischen Styles am Schlusse der Periode. Zugleich aber ist gerade an diesen letzgenannten Werken die entschiedene Wiederaufnahme des antiken Elementes bemerklich: in den Hauptformen des Gebälkes, welches über den Bögen angeordnet ist, und in den starken Pfeilern, welche die luftigen Säulenarkaden unterbrechen und die Hauptträger des Gebälkes ausmachen.

b) Monumente von Toscana.

In Toscana herrscht mit Entschiedenheit ebenfalls der Basilikenstyl, und zwar mit bewusstem Eingehen auf die Formenbildung der classischen Kunst, vor; doch erscheint derselbe hier in einer neuen und eigenthümlichen Ausbildung, die sich zum Theil zu grossartiger Pracht entfaltet. Die besondere Weise dieser Ausbildung ist jedoch nach den Zeitverhältnissen und noch mehr nach lokalen Verhältnissen verschieden.

Als eines der alterthümlichsten Gebäude ist zunächst die Basilika S. Piero in Grado, unfern von Pisa, zu nennen. Sie besteht aus zwei Theilen, einem grösseren, der nach Osten, und einem kleineren, der nach Westen gewandt ist, beide (als seltnes Beispiel in Italien) mit besondren Tribunen; der letzt genannte Theil scheint der jüngere zu sein. Die Säulen sind antik, tragen jedoch über dem Kapitäl eine starke Platte, die sich aus jenem byzantinischen Aufsatz über den Kapitälen gebildet haben dürfte. Das Aeussere hat den rundbogigen Fries und pilasterartige Lissenen; zwischen den Rundbögen des Frieses sind Füllstücke von farbig glasirtem Thon eingesetzt, was bereits als ein charakteristisch toscanisches Ornament zu betrachten ist. Der Bau bildet gewiss den Uebergang aus der letzten Zeit altchristlicher Kunst, seine Vollendung scheint in das eilfte Jahrhundert zu fallen.

Ungleich wichtiger und eigenthümlicher sind die romanischen Monumente von Pisa, vornehmlich der Dom, das seiner Façade gegenüberstehende Baptisterium und der seitwärts errichtete Glockenthurm. Diese drei Gebäude zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche architektonische Composition, im Detail durch eine wohl überlegte und sehr glückliche Anwendung antiker Formen (namentlich antik profilirter Glieder) für neuere Verhältnisse aus. Den Grund-Elementen der römisch-christlichen Architektur sind gewisse

byzantinische Elemente mit Geist beigefügt, auch Formen der muhamedanischen Kunst mit diesen verbunden. Dabei aber tritt, sowohl in der Anordnung der Massen, wie in der Anordnung der dekorirenden Theile vielfach eine auffallende Willkühr, selbst Byzarrerie hervor, die mit Absicht dem Eindruck harmonischer Ruhe entgegenarbeitet. (Dies gilt vorzugsweise von dem Dome und auch von dem Thurme). In dem Reichthum des Ganzen dieser Gebäude, in der Verbindung verschiedenartiger, zum Theil aus der Ferne herübergeführter Elemente spricht sich deutlich der stolze Charakter eines aufblühenden Handelsstaates aus; aber sie bezeichnen zugleich eine Periode der Entwickelung, in welcher allerdings lebenvolle und bedeutsame Kräfte einer künstlerischen Production entfesselt, doch noch nicht zu reinem Gesetz und klarer Ordnung durchgebildet waren.

Der Bau des Domes wird gewöhnlich in das eilfte Jahrhundert gesetzt und (ohne genügenden Grund) einem gewissen Buschetto zugeschrieben. Seine Vollendung fällt ohne Zweifel in das zwölfte Jahrhundert. Eine, an dem Hauptfriese der Façade vorhandene Inschrift nennt einen gewissen Rainaldus als den Meister „dieses wunderbaren und werthvollen Werkes“; wobei es jedoch unentschieden bleibt, ob hiemit der ganze Bau oder nur die prächtige Façade gemeint ist. Der Dom bildet eine fünfschiffige Basilika von 292 Fuss Länge, von einem dreischiffigen Queerschiff durschnitten. Ueber der Durchschneidung von beiden erhebt sich eine Kuppel, deren Gewölbe von Pfeilern und grossen Spitzbögen getragen wird; der Raum jedoch, über dem sie sich erhebt, ist nicht quadratisch, sondern oblong; sie erhält somit eine elliptische (gewissermassen zusammengepresste) Grundform, was auf das Gefühl des Beschauers höchst beklemmend wirkt. Ueber den Arkaden der Mittelschiffe sind Gallerieen von sehr schönen Verhältnissen angeordnet; die des mittleren Langschiffes sind (ähnlich, wie in der Sophienkirche von Constantinopel) auch unter der Kuppel durchgeführt. Die Decke des Mittelschiffes ist flach; die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben bedeckt; in den Bögen über den Säulen der letzteren und in dem eigenthümlichen Ansatz der Kreuzgewölbe scheint sich wiederum ein gewisser Einfluss muhamedanischer Kunstweise anzukündigen. Die Säulen sind zumeist römisch, doch mit starker Deckplatte, wie in S. Piero in Grado. An den äusseren Seiten des Gebäudes (mit Ausnahme der Façade) ist fast durchweg eine regelmässige Pilaster-Architektur, theils mit Bögen, theils mit gerädem Gebälk, durchgeführt. Hier sind, wie auch im Innern, wechselnde Lagen schwarzen und weissen Marmors zur Dekoration angewandt; aber sie beobachten, wie dort, kein gegenseitiges harmonisches Verhältniss; die

Lagen wechseln weder in gleicher Stärke, noch selbst in parallelen Linien. Die grösste Pracht entwickelt sich an der Façade. Unterwärts ist dieselbe mit starken Halbsäulen und Bögen, oberwärts, bis in den Giebel des Mittelschiffes, mit offnen Säulen-Arkaden geschmückt. Hier findet sich ein grosser Reichthum theils sculptirter, theils musivischer Ornamente (aus weissem und schwarzem Stein); gleichwohl fehlt es auch hier nicht an auffallenden und absichtlichen Disharmonieen in der Anordnung.

Das Baptisterium und der Thurm befolgen dieselbe Weise der äusseren Dekoration, welche sich an der Façade des Domes entwickelt. Eine Inschrift nennt den Baumeister des Baptisteriums, Diotisalvi, und die Zeit des Baues, 1153. Doch gehören nur die unteren Theile der äusseren Dekoration dieses Gebäudes der ursprünglichen Anlage an; die oberen Theile, in den Formen des fremdartigen germanischen Styles, sind späterer Zusatz. Es ist ein Rundbau, im Inneren mit einem Säulenkreise, über dem sich, als Träger der Kuppel, eine fast gleich hohe Gallerie erhebt. — Der Thurm soll im Jahr 1174 von einem Deutschen, Wilhelm von Innsbruck, und von dem Pisaner Bonanno erbaut sein. Er hat eine cylindrische Gestalt, und ist unterwärts von Halbsäulen und Bögen, oberwärts, in sechs kleineren Geschossen, von offenen Arkaden umgeben; ein etwas zurücktretendes (späteres) Obergeschoss bildet die Bekrönung des Baues. Bei der zierlichen Durchbildung seiner Architektur ist die schiefe Stellung des Thurmes (seine Neigung beträgt 12 Fuss, bei einer Höhe von 142 Fuss) höchst auffallend; man meint, dass nach dem Beginn des Baues das Fundament auf der einen Seite sich gesenkt habe; die weitere Aufführung desselben in der schiefen Richtung ist jedenfalls, wie sich aus sichern Kennzeichen ergibt, absichtlich. Uebrigens kommen auch anderweitig in Italien, zu Pisa selbst, zu Bologna, zu Ferrara, u. s. w., schiefstehende Thürme aus jener Epoche vor, die gewiss nicht sowohl das Ungeschick ihrer Baumeister, als vielmehr eine besondre Lust am Abenteuerlichen und Seltsamen bekunden.

Der Baustyl, der sich an den ebengenannten grossen Werken entwickelte, wiederholt sich, in ziemlich beträchtlicher Verbreitung, auch an andern Monumenten derselben Gegend, die dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert angehören. So zunächst an einigen andern Kirchen von Pisa, wie an S. Paolo in ripa d'Arno und an S. Micchele in borgo; die Architektur der letzteren schreibt man dem berühmten Bildhauer Nicola Pisano zu. So an verschiedenen Kirchen in Lucca, namentlich an dem Aeusseren der, bereits in longobardischer Zeit erbauten Basiliken S. Frediano und

S. Micchele, und besonders an der Kathedrale S. Martino, deren in eigenthümlich feinen Formen ausgebildete Façade im Jahr 1204 von einem gewissen Guidetto errichtet ward. So ferner an den Kathedralen von Pistoja und von Volterra, die zum Theil wiederum als Werke des Nicola Pisano gelten. Auch die sogenannte Pieve von Arrezzo, im Jahr 1216 von Marchionne erbaut, gehört hieher, obgleich die Dekorationen dieses Gebäudes bereits zu ganz abenteuerlichen Phantastereien umgestaltet erscheinen.

Eine verwandte Richtung der Kunst zeigt sich an den, dieser Periode angehörigen Monumenten von Florenz. Doch sind dieselben insofern von den vorgenannten, vornehmlich von den pisanischen Bauwerken unterschieden, als die architektonische Composition an ihnen einfacher, dabei aber die Durchbildung reiner und strenger und noch ungleich entschiedener der Antike zugewandt ist. Unter diesen Monumenten ist zunächst das dem Dome von Florenz gegenüberliegende Baptisterium, S. Giovanni, zu nennen. Gewöhnlich gilt dasselbe zwar als ein Werk der älteren Periode der Kunst, als der longobardischen oder einer noch früheren Zeit angehörig. Hiezu gab, wie es scheint, die der Antike entsprechende Anordnung des Inneren und die noch etwas rohe Behandlung desselben Anlass; gleichwohl sind mit diesen Elementen gewisse, sehr eigenthümliche Einrichtungen und Formen verbunden, die bereits dem, sich selbständiger entwickelnden romanischen Style der Kunst angehören, so dass das Gebäude schwerlich früher, als etwa um den Schluss des eilften Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Es ist ein achteckiger Bau, an seinen innern Wänden mit zwiefacher Stellung von Wandpfeilern und Säulen, über denen gerade Gebälke aufliegen, versehen; die oberen Wandpfeiler sind von einer Gallerie durchbrochen, die sich durch leichte Arkaden gegen den inneren Raum öffnet. Die Beschaffenheit dieser Arkaden und ihr Verhältniss zum Ganzen ist hier vornehmlich als jenes charakteristische Merkmal zu betrachten. Die Dekoration des Aeusseren, Pilaster mit geraden Gebälken und mit Bögen, Füllungen von musivischem Täfelwerk zwischen sich einschliessend, gehört grossen Theils in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts.

Höher ausgebildet zeigt sich die eigenthümlich florentinische Kunstrichtung an der Kirche S. Miniato, ausserhalb der Stadt. Dies ist eine Basilika, ohne Queerschiff, doch mit hohem Chor; in den Arkaden des Schiffes wechseln je zwei Säulen mit einem (aus vier Halbsäulen zusammengesetzten) Pfeiler; die gegenüberstehenden Pfeiler sind durch grosse Schwibbögen verbunden, welche das Dach tragen. Die korinthischen Kapitäle der Säulen tragen einen starken

Aufsatz, der aber statt der früheren rohen Formen das Profil des römischen Karnieses hat. Das Innere des Chores ist reich, in architektonischer Durchbildung, dekorirt und mit musivischem Täfelwerk, aus weissem und dunkelgrünem Marmor, geschmückt; so auch die Oberwände des Mittelschiffes, so besonders die Façade, an der unterwärts Halbsäulen mit Bögen, oberwärts Pilaster mit geraden Gebälken angeordnet sind. Alles ist hier in überraschend antikisirender Weise ausgetheilt, auf's Feinste in antikem Sinn gegliedert; auch ist zu bemerken, dass das musivische Täfelwerk sich hier stets der architektonischen Form angemessen fügt (was namentlich am Dome von Pisa in ungleich geringerem Maasse der Fall ist). Nach der gewöhnlichen Angabe ist die Kirche S. Miniato bereits im Jahr 1013 vollendet worden. Dies Datum bezieht sich indess ohne Zweifel auf einen Bau, von dem nichts mehr vorhanden ist; die hohe Ausbildung des gegenwärtigen Gebäudes (welches zugleich durchaus als Ein Guss erscheint) nimmt eine spätere Zeit in Anspruch.[1] Auch findet sich auf dem mit zierlichen Niellomustern versehenen mittleren Theile des Fussbodens der Kirche das Datum des Jahres 1207; dies scheint, da die Ornamente desselben ganz im Charakter der übrigen sind, die letzte Vollendung des Gebäudes zu bezeichnen, so dass seine Bauzeit, was auch alle übrigen Umstände wahrscheinlich machen, etwa gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts fallen dürfte. — Eine ähnliche Behandlung, namentlich in Bezug auf die Dekoration des Aeusseren, ist sodann noch an verschiedenen anderen Bauwerken derselben Periode zu bemerken. Zu diesen gehört u. a., als ein interessantes Beispiel, die Façade der alten Abtei, welche auf dem Wege von Florenz nach Fiesole liegt. —

Den toskanischen Architekturen reihen sich einige andere Monumente des oberen Italiens an, die nach verwandten Principien erbaut sind. Das eine von diesen ist die Kirche S. Zenone zu Verona, eine Basilika, in den Hauptmotiven ihrer Anlage der Kirche S. Miniato bei Florenz entsprechend, doch ohne jene zartere Durchbildung und statt der antiken Formen mehr nordisch phantastische anwendend. Vorhandenen Inschriften zufolge scheint der Haupttheil

[1] Dies sowohl in Rücksicht auf den noch sehr rohen Standpunkt der Architektur, wie uns dieselbe an sicheren Beispielen überall um den Anfang des eilften Jahrhunderts entgegentritt, als auch in Bezug auf den Standpunkt der Bildnerei. Der feine Formensinn, der sich in allen Details von S. Miniato ausspricht, müsste nothwendig ein verwandtes Streben auch in der Bildnerei hervorgerufen haben; aber gerade in Toscana erscheint die letztere, bis in die spätere Zeit des zwölften Jahrhunderts, noch äusserst ungefüg.

des Gebäudes noch dem eilften Jahrhundert anzugehören. Im Anfange des zwölften wurde dasselbe beträchtlich erweitert und mit einer reichgeschmückten Façade, an der schlanke Halbsäulen und Pilaster bis zu den Dachgesimsen emporlaufen, versehen. Die Vollendung dieses Umbaues fällt in das Jahr 1138. Neben der Kirche finden sich noch mancherlei andre alterthümliche Baulichkeiten.[1] — Sodann die Kathedrale, S. Ciriaco, zu Ancona, ein Gebäude, das man etwa dem Dome von Pisa vergleichen dürfte; eine dreischiffige Basilika, von einem dreischiffigen Queerschiffe durchschnitten, über der Durchschneidung eine Kuppel; das Aeussere einfach, aber klar durchgebildet, die Façade im späteren germanischen Style. Man setzt die Zeit des Baues, obschon willkührlich, in den Beginn des eilften Jahrhunderts. Die Kirche S. Maria della piazza zu Ancona macht sich durch die phantastische Arkaden-Dekoration an ihrer Façade bemerklich.

c) Monumente von Venedig.

Bei den Monumenten von Rom, welche der in Rede stehenden Periode angehören, erschien der römisch-christliche Basilikenstyl unmittelbar nachgeahmt, bei den toskanischen Monumenten weiter gebildet und zum Theil mit einigen wenigen Elementen des byzantinischen (auch des muhamedanischen) Styles vermischt. Dagegen bestimmt sich der eigenthümliche Charakter der Monumente von Venedig[2] durch eine entschiednere Aufnahme des byzantinischen Baustyles, so dass einzelne Werke völlig nach den Principien desselben aufgeführt sind, bei andern wenigstens eine gewisse byzantinische Färbung deutlich hervortritt; zugleich machen sich hier im Einzelnen manche besondere Motive der muhamedanischen Architektur, ebenfalls schärfer als an den im Vorigen besprochenen Monumenten, bemerklich. Die ganze Richtung des venetianischen Staates nach dem Orient, sein vielfacher und naher Verkehr mit demselben, erklärt diese Erscheinungen zur Genüge.

Das wichtigste unter allen venetianischen Monumenten, dasjenige, wodurch vornehmlich die dortige Architektur ihre eigenthümliche Richtung erhielt, ist die Kirche S. Marco. Der Bau derselben fällt bereits in eine frühe Zeit; sie wurde im Jahr 976 begonnen und 1071 (in ihrer ursprünglichen Anlage) vollendet; sie ist das erste Monument von höherer Bedeutung, welches bei dem Erwachen des gesammten italienischen Lebens zu neuer

[1] *Gio. Orti Manara, dell'antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona.*

[2] Darstellungen einiger der bedeutendsten Architekturen s. u. a. in den *Fabbriche più cospicue di Venezia, II.*

Eigenthümlichkeit errichtet ward. Sie trägt aber auch aufs Vollständigste das Gepräge einer solchen, im Beginn noch ungefügen Thätigkeit, indem sie der Hauptanlage nach zwar klar und einfach gesetzmässig gestaltet, in allem, überaus reichen Detail noch barbarisch roh und wild ausschweifend erscheint. — Die Anlage ist auch hier, was den Grundplan anbetrifft, zunächst die der Basilika; aber starke Pfeiler sind rings an den Hauptpunkten der inneren Räume angeordnet, die durch breite Gewölb-Bögen verbunden werden; zwischen den letzteren erheben sich, ganz nach byzantinischer Art, isolirte Kuppelgewölbe. Eigenthümlich ist dem Gebäude sodann ein breiter, abgeschlossener Portikus, ebenfalls mit einer Reihe von Kuppeln überwölbt, der sich rings um die vordern Theile desselben, bis an das Queerschiff, umherzieht. Für das Aeussere bildet dieser Portikus mit dem Gebäude eine Masse. Ringsum sind hier, am Aeusseren, grosse und tiefe, im Halbkreis überwölbte Nischen angebracht, deren Gewände ganz mit einem bunten und willkührlichen Gewirre von Säulen bedeckt sind. Ueber den Nischen bildet sich eine offene Gallerie, hinter der die Wände des Gebäudes selbst, mit halbrunden Giebeln nach völlig byzantinischer Art, emporsteigen. Die letzteren sind später mit gothischem Zierwerk bekrönt worden.[1] Das gesammte Innere, die Nischen und Rundgiebel des Aeusseren sind aufs Reichste mit Mosaik-Gemälden auf Goldgrund bedeckt. Die grosse Menge der, vornehmlich zur äusseren Dekoration angewandten Säulen ist in all ihren Einzelheiten höchst verschiedenartig, ohne alle gegenseitige Uebereinstimmung und zumeist wohl von andern Gebäuden entnommen; die Kapitäle haben antike, byzantinische, zum Theil auch arabische Formen. Muhamedanische Einwirkung zeigt sich, ausser an den letzt genannten Kapitälen, auch an einigen, mit geschweiften Spitzbogen versehenen Portalen.

Dass übrigens gleichzeitig auch der reine Basilikenbau, nach alt-christlicher Art, in Venedig zur Anwendung gekommen, bezeugt der im Jahr 1008 erbaute Dom auf Torcello, einer der Nachbarinseln von Venedig. Dagegen erscheint die, im weiteren Verlauf des eilften Jahrhunderts erbaute kleine Kirche S. Fosca auf Torcello wiederum als ein Gebäude von vorherrschend byzantinisch-orientalischer Anlage, doch in eigenthümlich anziehender Ausbildung. Die Kirche S. Donato auf Murano, dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist eine gewöhnliche Basilika, das Aeussere ihrer Chorpartie aber mit zwiefachen Arkaden geschmückt,

[1] Dass das Gebäude ursprünglich mit der einfachen Form dieser halbrunden Giebel abgeschlossen war, erweist eine alte musivische Darstellung der Kirche, die sich in einer der genannten Nischen der Façade befindet.

die ebenfalls das byzantinische Gepräge in eigenthümlicher Umbildung tragen.

Sodann ist eine Reihe von Palästen und Wohngebäuden zu nennen, welche, zwischen den Prachtbauten späterer Periode, am Canal Grande von Venedig liegen und ebenfalls der Periode des romanischen Styles angehören. Die Einrichtung ihrer Façaden hat bereits diejenige Eigenthümlichkeit, welche bei diesen Gebäuden in Venedig in Gemässheit ihrer Lage an der Wasserstrasse und eines offnen heiteren Verkehres, stets, bis in die späteste Zeit, wiederkehrt, indem nämlich grosse offne Säulenlogen, in mehreren Geschossen übereinander, als Bezeichnung der Haupträume des Inneren angeordnet sind. Bei den Gebäuden der in Rede stehenden Periode haben die Säulen dieser Logen ziemlich durchgehend eine byzantinisch-arabische Form, und die Bögen über ihnen bilden theils beträchtlich überhöhte Halbkreise, theils sind es orientalisch geschweifte Spitzbögen. Als Hauptbeispiele sind der jetzige Fondaco dei Turchi (Herberge der Türken), der Palast Loredan, der P. Farsetti, u. a. m. zu nennen. —

Neben diesen venetianischen Monumenten sind ein Paar Bauwerke an der gegenüberliegenden istrischen Küste anzuführen: die Kirche S. Caterina, auf der Insel gleiches Namens bei Pola, ein einfach byzantinischer Kuppelbau; und die Kathedrale von Pola, eine Basilika, in der aber die Säulen nicht, wie gewöhnlich durch Halbkreisbögen, sondern durch gedrückte Spitzbögen verbunden sind. Der letztere Umstand deutet wiederum auf einen bedeutenden Einfluss von Seiten der muhamedanischen Kunst, wie dasselbe Motiv sich, in reichlichster Anwendung, bei den im Folgenden zu nennenden Architekturen findet.

d) Monumente von Sicilien und Unter-Italien.

Ein eigenthümlich wichtiges Glied in der Entwickelungsgeschichte der Architektur des Mittelalters bilden die unter normannischer Herrschaft aufgeführten Bauwerke Siciliens.[1] Hier vereinigen sich die verschiedenen Hauptformen der Architektur, welche auf den ersten Entwickelungsstadien der romantischen Kunst hervorgetreten waren, in einer Weise, dass ein jedes derselben als ein wesentlich bedeutendes und wirksames erscheint. Die historischen Verhältnisse hatten in Sicilien eine so gleichartige Berechtigung

[1] *Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.* — *H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily.* — Vgl. *Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile.*

verschiedener Culturmomente hervorgebracht. Ursprünglich dem weströmischen Reiche angehörig, kam die Insel um die Mitte des sechsten Jahrhunderts unter byzantinische Herrschaft und unter die der byzantinischen Sitte und Lebensweise. Dieser Zustand dauerte bis zum Anfange des neunten Jahrhunderts; von da ab, vom Jahr 827 bis 1061 herrschte der Islam über Sicilien und trug auch hieher (wie uns noch erhaltene Monumente bereits bezeugten) die ihm eigenthümliche Cultur über. In dem letztgenannten Jahre aber ward derselbe wiederum, durch die Waffen der Normannen, die aus Frankreich herüberzogen, verdrängt und Sicilien für das occidentalische Leben zurückerobert.

Die grossartigen und prachtvollen Denkmäler, welche die Normannen, vornehmlich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts, errichteten, sind zugleich in römisch-christlichem, in byzantinischem und in muhamedanischem Style aufgeführt. Die Grundlage ist die der Basilika; damit verbindet sich der byzantinische Kuppelbau, bei den bedeutendsten Gebäuden in der, schon früher besprochenen Art, dass die Kuppel sich über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff erhebt; alle Bogenwölbungen aber (mit Ausnahme der Kuppeln) haben vorherrschend die Form des muhamedanischen Spitzbogens, sowohl die Bögen über den Säulenstellungen der Schiffe, als die unter den Kuppeln, selbst der Bogen, in welchem sich die (im Grundriss noch halbrund gezeichnete) Altartribune öffnet, und in den meisten Fällen auch die Ueberwölbung der Fenster und Thüren. Das Innere ist in der Regel durchweg mit Mosaikgemälden nach byzantinischer und mit Ornamenten nach mehr arabischer Art bedeckt; das Balkenwerk der Decke erscheint aufs Reichste dekorirt, zuweilen in ganz speciell arabischen Formen; auch kommen mehrfach sogar, als Dekoration des Inneren, arabische Inschriften vor. Das Aeussere, besonders die Façade und der Chor, hat eine nicht minder bunte Dekoration: Säulen, Halbsäulen, Pilaster mit (sich zumeist durchschneidenden) Spitzbögen, Alles mit zierlichen musivischen Mustern aus verschiedenfarbigem Stein eingefasst und ausgefüllt. Als besondre Eigenthümlichkeit einiger Hauptgebäude — und zwar als eine germanische, oder im vorliegenden Falle: als eine national normannische — ist die harmonische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes (die namentlich in Italien anderweitig nicht statt findet) hervorzuheben; zwei viereckige Thürme springen in solchem Falle zu den Seiten der Façade vor und werden durch einen Portikus, in dessen Grunde das Hauptportal sich befindet, verbunden. — Mit Ausnahme der letztgenannten Einrichtung, der Thurm-Anlage, ist freilich in der

gesammten sicilisch-normannischen Architektur, so vielgestaltig ihre Ornamentik erscheint, keine höhere architektonische Durchbildung und Entwickelung wahrzunehmen, als in den Werken der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst bereits vorgezeichnet war. Im Gegentheil ist die Anwendung des Spitzbogens hier grossentheils als ein, im ästhetischen Belang entschieden ungünstiges Element zu bezeichnen, vornehmlich bei den Arkaden, welche die Schiffe der Basilika von einander trennen; denn indem hier der Architektur, im Ganzen und Einzelnen, alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, so erscheint der Spitzbogen unselbständig, als ein gebrochener Bogen, somit doppelt unfähig, die Mauerlast, die über ihm liegt, zu tragen; dazu kommt auch noch der Umstand, dass er fast durchweg überhöht (mit vertikal aufsteigenden Schenkeln) gebildet ist, so dass sich die Bedeutung der Bogenform, in ihrem Verhältniss zur stützenden Säule, völlig auflöst und völlige Willkühr an die Stelle einer, wenn auch nur roh angedeuteten, organischen Entwickelung tritt. Dennoch aber sollte diese willkührliche Verbindung heterogener Elemente in den späteren Umschwung der occidentalischen Architektur als eine wesentlich fördernde Triebkraft eintreten.

Die Bauten aus den ersten Jahrzehnten der Normannenherrschaft über Sicilien (aus der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts) sind sowohl in der Dimension unbedeutend, als auch in den Formen die eigenthümliche, eben angedeutete Richtung der Architektur noch nicht völlig entwickelt erscheint; zu diesen gehören die kleinen Kirchen S. Giacomo la Mazara zu Palermo, S. Pietro la Bagnara (jetzt Sakristei von S. Maria di Bagnara) ebendaselbst, u. a. m. — Ungleich bedeutender sind die Bauten des zwölften Jahrhunderts. In die frühere Zeit desselben gehören: die Kirche S. Maria dell' Ammiroglio (la Martorana) zu Palermo, ein Gebäude noch von vorherrschend byzantinischer Anlage, — die Kuppel in der Mitte, über vier Säulen, — durch späteren Anbau erweitert; und die Kirche S. Cataldo, ebendaselbst, das Schiff mit drei Kuppeln bedeckt. — Als ausgebildete Basilika, mit einer Kuppel über dem Chorraume, erscheint zunächst die Schlosskapelle (Capella Palatina) zu Palermo, im J. 1140 geweiht; in dem Einzelnen ihrer Formen herrscht das arabische Element mit grosser Entschiedenheit vor. Sodann die Kathedrale von Cefalu, begonnen im J. 1131, an der vornehmlich die Chorpartie, innen und aussen, reich geschmückt ist. Ebenso die Kirche della Maggione zu Palermo, vom J. 1150, u. a. m. Das glänzendste Beispiel aber für den gesammten normannisch-sicilischen Baustyl ist der Dom von Monreale, unfern von Palermo, der um das J. 1174 begonnen

und in kurzer Frist beendet wurde. Dieser Kirche reihen sich als gleichzeitige und, der Anlage nach, ähnlich bedeutende Bauten noch die Kathedrale von Messina und die Kathedrale von Palermo an, von denen indess die letztere vielfache Umwandlungen, namentlich im Inneren, erlitten hat.

Denselben Styl, nur in etwas späterer und leichterer Ausbildung, zeigen die Arkaden einiger sicilischen Klosterhöfe, die etwa den römischen Klosterhöfen des dreizehnten Jahrhunderts parallel zu stellen sein dürften. Vorzüglich bedeutend ist der von Monreale, an dem die Kapitäle, selbst die Schäfte der Säulen, mannigfach und in phantastischer Weise sculptirt erscheinen und der sonst reichen musivischen Schmuck trägt. Aehnlich, nur etwas einfacher, der Klosterhof neben der Kathedrale von Cefalu. —

Verwandte Motive finden sich auch an den Architekturen von Unteritalien; doch liegt uns über diese bis jetzt nur erst eine geringe Kunde vor.[1] Die alte Kirche S. Restituta zu Neapel (gegenwärtig eine Seitenkapelle des dortigen Domes) ist eine Basilika mit Spitzbögen über den Säulen. Aehnliche Behandlung findet man an der Kathedrale zu Amalfi, besonders an den Arkaden des dortigen Klosterhofes, wo die Spitzbögen sich vielfach durchkreuzen und durchschneiden. Ebenso an den alten Architekturen des, Amalfi benachbarten Ravello, wo die Bögen sich zum Theil, nach maurisch phantastischer Weise, bunt durcheinander schlingen. An der Kathedrale von Salerno dagegen, die aus dem eilften Jahrhundert herrührt, herrscht noch der Rundbogen vor, in einfacher, aber eigenthümlich schöner Durchbildung am Portal dieser Kirche.

c) Monumente der Lombardei.

Die Lombardei ist von den übrigen Gegenden Italiens, soweit wir über deren Monumente eine nähere Kunde haben, aufs Bestimmteste unterschieden, indem hier nemlich, in der Periode des romanischen Styles, die Typen der altchristlichen Bausysteme verlassen und statt dieser das neue Gesetz der gewölbten Basilika und die davon abhängige Formenbildung mit Entschiedenheit aufgenommen werden. Was früher über die Anlage der gewölbten Basiliken im Allgemeinen gesagt ist, gilt auch von diesen Gebäuden; doch

[1] Die Bauwerke des Mittelalters in Unteritalien, unter denen namentlich die apulischen eine sehr eigenthümliche Bedeutung haben sollen, sind erst in der jüngsten Zeit einer näheren Beachtung gewürdigt und behufs bildlicher Herausgabe aufgenommen worden. Doch ist bis jetzt hievon noch nichts erschienen, und wir sehen uns demnach mit Bedauern auf die obigen ungenügenden Angaben beschränkt.

sind an ihnen verschiedene Stadien der künstlerischen Entwickelung wahrzunehmen, auch haben sie gewisse Eigenthümlichkeiten der Anlage, in welchen sie sich von den gewölbten Basiliken andrer Gegenden bestimmt unterscheiden. Diese Eigenthümlichkeiten betreffen vornehmlich die Anordnung der Façade. Während der Körper des Gebäudes, wie gewöhnlich, aus einem höheren Mittelschiff und niederen Seitenschiffen besteht, wird die Façade in der Regel, ohne eine nähere Rücksicht auf das Princip einer solchen Anlage, ungetheilt und gewissermaassen als ein selbständiger Bau emporgeführt, indem sie in flacher Giebelform schliesst; unter den schrägen Linien des Giebels ist insgemein, wie auch sonst an den bedeutendsten Theilen der Anlage (an Chor und Kuppel), jene kleine Arkadengallerie angebracht. Damit aber die innere Austheilung des Raumes dennoch bereits an der Façade angedeutet werde, so pflegen hier, den Scheidungslinien zwischen Mittel- und Seitenschiffen entsprechend, Pilaster angeordnet zu sein, die sich indess dem Ganzen fast nirgend in recht harmonischer Weise fügen. (Es scheint aus diesen Umständen hervorzugehen, dass die ganze Anlage doch eigentlich der italienischen Gefühlsweise etwas Fremdartiges, somit mehr ein von aussen Hereingetragenes als auf dem heimischen Boden Erwachsenes war.) Sonst liebt man es, wie oberwärts unter dem Giebel, so auch noch tiefer die Fläche der Façade mit kleinen Arkaden zu durchbrechen, dergleichen auch wohl in entsprechender Linie an den Seiten des Gebäudes herumzuführen. Bei den Gebäuden dieser Art, die den entwickelten, späteren Zeiten des romanischen Styles angehören, erscheint ein grosses, zierlich ausgebildetes Rundfenster als Hauptschmuck der Façade. Das Hauptportal erhält gewöhnlich seinen besonderen Vorbau, aus Säulen und Bögen bestehend. Der Thurm wird zumeist als ein gänzlich isolirtes Gebäude neben der Kirche errichtet (was ebenfalls einen Mangel des Sinnes für organische Durchbildung der Gesammt-Anlage erkennen lässt). — Rund- und Polygonkirchen, in der Regel zu Baptisterien bestimmt, finden sich nicht selten in der Lombardei, namentlich in der Nähe der Hauptkirchen; ihre architektonische Einrichtung folgt denselben Principien, natürlich mit denjenigen Modificationen, welche die abweichende Bauform nöthig macht.

Unter den einfacheren Gebäuden, die als Beispiele des ebengenannten Styles anzuführen sind, ist zunächst die Kirche **S. Pietro e Paolo** bei **S. Stefano zu Bologna** zu nennen. Diese bildet noch (wie auch in andern Ländern ähnliche Beispiele vorkommen) einen Uebergang von der Anlage der einfachen Basilika zu der in Rede stehenden ausgebildeten Bauform, sofern nemlich in den Arkaden

des Schiffes Säulen mit Pfeilern wechseln, von denen nur die letzteren als Träger des Kreuzgewölbes emporsteigen. — Die Ruinen der Kirche S. Giulia bei Bergamo scheinen ebenfalls noch auf eine einfache Ausbildung, doch ohne ein solches Motiv des Ueberganges, hinzudeuten. — Ein sehr wichtiges Beispiel für die frühere Entwickelung dieses Styles bildet sodann die Kirche S. Micchele zu Pavia. Sie hat im Inneren bereits alle Elemente, die sich in der Anlage der gewölbten Basiliken zu vereinigen pflegen, doch sind die Verhältnisse und die Detailformen noch schwer, die Pfeilerkapitäle noch phantastisch barock. Auch die, in den Hauptformen ebenfalls zwar bereits ausgebildete Façade erscheint noch als ein Beispiel barbarischer Pracht. Man hat das gegenwärtig vorhandene Gebäude früher ohne irgend hinreichenden Grund dem Zeitalter der Longobardenherrschaft (in welchem zu Pavia allerdings eine Kirche des h. Erzengels Michael gegründet ward) zugeschrieben; ohne Zweifel gehört dasselbe der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts an. [1] Ein Gebäude von ganz ähnlicher Art war die, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts zerstörte Kirche S. Giovanni in Borgo zu Pavia. — Verwandte Anlage des Inneren, schwere gedrückte Verhältnisse bei reichen Formen des Ornamentes, zeigt auch die Kirche S. Ambrogio zu Mailand; die in zierlich romanischem Style gebildete Kuppel gehört einer Restauration vom Ende des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich ist ein, vor der Façade dieser Kirche angelegter Vorhof und die, durch denselben bedingte besondre Gestaltung der Façade. Der Vorhof ist mit einer Bogenhalle umgeben, deren Arkaden durch gegliederte Pfeiler, ganz im Style der Kirche und in den Formen des romanischen Gewölbebaues, gebildet werden. (Der Vorhof ist demnach gleichzeitig mit der Kirche und nicht, wie man auch hier gewollt hat, den Zeiten der altchristlichen Kunst angehörig.) Der Giebel der Kirchenfaçade, über den Arkaden des Hofes, wird durch die Wölbungen einer reichgeschmückten offnen Loge ausgefüllt.

Eine Reihe andrer Bauten zeigt den lombardischen Baustyl (wenn man ihn so nennen darf) in seiner reichsten und in einer verhältnissmässig edeln Ausbildung. Unter diesen sind namentlich anzuführen: der Dom von Modena, gegen den Schluss des eilften Jahrhunderts begonnen (an seinem Portale findet sich bereits das Datum des Jahres 1099); der Dom von Cremona, begonnen in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts, geweiht im J. 1190; [2]

[1] Eine ausführliche Widerlegung der früheren Meinung s. bei *Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda, p. 46, ff; p. 178.*

[2] *L. Manini, memorie storiche della città di Cremona.*

der Dom von Piacenza, begonnen im J. 1122, beendet in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts; der Dom von Parma, begonnen in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Auch der Dom von Ferrara gehört, was seine ursprüngliche Anlage betrifft, zu derselben Reihenfolge und zwar als eins der früheren Gebäude. Der untere Theil seiner Façade, an dem sich das Datum des Jahres 1135 findet, und die äussere Dekoration seiner Langseiten entspricht den Formen des Domes von Modena; der Oberbau der Façade aber ist, in ziemlich barocker Anordnung, in den Formen des gothischen Baustyles ausgeführt worden und gehört ohne Zweifel dem Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts an; das Innere des Domes ist modernisirt.

Unter den lombardischen Baptisterien und Bauwerken von verwandter Anlage erscheint zunächst die sogenannte alte Kathedrale von Brescia als ein mächtiger Rundbau von alterthümlichem Charakter, die Bögen des Inneren von Pfeilern gestützt. Auch dies Gebäude schreibt man noch der Longobardenzeit zu; doch hat wenigstens der Oberbau entschieden romanische Formen. Als derselben Zeit angehörig gilt sodann die Kirche S. Tommaso in limine zu Bergamo, ein Rundbau, im Inneren zwei Säulenkreise übereinander; aber auch hier spricht sich der romanische Charakter deutlich aus. — Das Baptisterium von Padua hat unterwärts eine viereckige, oberwärts eine runde Gestalt; der zierlich ausgebildete Schmuck von Bogenfriesen und Lissenen, womit das Aeussere der oberen Theile versehen ist, deutet hier bereits auf die spätere Zeit der in Rede stehenden Periode. — Das Baptisterium von Cremona, erbaut um 1167, ist achteckig, im Aeusseren der Architektur des dortigen Domes entsprechend, an den Wänden des Inneren mit Säulen-Arkaden und Gallerien. — Das Baptisterium von Parma, erbaut in derselben Periode und vollendet im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts, hat ebenfalls eine achteckige Form und ist an seinen Aussenseiten mit zahlreichen Säulenstellungen, die zumeist gerade Gebälke tragen, geschmückt; ähnliche Dekoration wiederholt sich auch an den Wänden des Inneren. —

Ausserhalb der Lombardei finden sich nur vereinzelte Beispiele von gewölbten Basiliken. Als ein solches ist die Kirche S. Maria in Castello zu Corneto anzuführen, die im J. 1121 gegründet und 1208 geweiht wurde.[1] Doch hat hier die Structur des Inneren gewisse auffallende Disharmonieen, die wohl nur zum Theil einer etwaigen Veränderung in der Bauführung zuzuschreiben sein dürften. — Eigenthümlich erscheinen zwei Kirchen in der anconitanischen

[1] Gaye, im Kunstblatt, 1839, S. 242.

Mark, indem bei diesen, während bei den übrigen Theilen der Anlage keine wesentliche Veränderung des Systemes ersichtlich wird, die Bogenwölbungen die Form des Spitzbogens haben. Die eine dieser Kirchen ist die Kathedrale von San Leo (unfern von S. Marino), ein nicht sonderlich regelmässiges Gebäude, wo diese Form auch nur im Schiff eintritt; man schreibt dieselbe einer im J. 1173 erfolgten Restauration zu. Die andre ist die Kirche S. Bernardino zu Chiaravalle (zwischen Sinigaglia und Ancona). Hier zeigt sich eine klare Durchführung des Systemes, ähnlich wie an einem eigenthümlichen Cyclus deutscher Gebäude aus der Spätzeit des romanischen Styles, indem die Wölbungen des Inneren durchweg den Spitzbogen haben, während die Fenster noch im Rundbogen überwölbt sind. Eine Inschrift an der Hauptthüre nennt das Jahr 1172 als Datum des Baues. Ob diese Bauzeit bei beiden Gebäuden völlig auf ihre gegenwärtige Erscheinung zu beziehen sei, mag vor der Hand dahingestellt bleiben, obschon darin an sich kein Widerspruch liegen würde.

§. 3. Monumente von Spanien.

Von romanischer Architektur sind uns in Spanien zu wenig Beispiele bekannt, als dass wir mit Bestimmtheit den Charakter, den dieselbe hier gewonnen, nachweisen könnten. Im Einzelnen, namentlich in den mehr dekorativen Theilen, lässt sich eine Einwirkung von Seiten der spanisch-maurischen Kunst wahrnehmen.

Das bedeutendste Architekturwerk dieses Styles, von dem wir eine Anschauung haben, ist die Kathedrale von Tarragona. Es ist eine gewölbte Basilika, im Inneren, namentlich was die Pfeiler betrifft, auf eine sehr feine Weise gegliedert, und zwar so, dass sie in dieser Formation ungleich mehr den, der späteren Entwicklungszeit angehörigen romanischen Bauten der nördlichen Länder, als etwa den italienischen entspricht. Das Aeussere bietet in seinen alten Theilen dem Auge grosse kahle Massen dar; einzelne Theile, namentlich die schwere und ebenfalls sehr massenhafte Façade, gehören der germanischen Periode an. — Der Klosterhof neben dieser Kathedrale (der den Namen des Orangenhofes führt) hat in der Einrichtung der ihn umgebenden Arkaden bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten; es sind Säulen mit Halbkreisbögen, je drei der letzteren von einem hohen Spitzbogen zusammengefasst, und diese Spitzbögen durch Pfeiler und Halbsäulen, welche zu dem reich geschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Die Kapitäle der Säulen sind zumeist denen des älteren maurischen

Styles entsprechend, zum Theil aber auch mit figürlichen Sculpturen bedeckt. [1]

Die Arkaden des Klosterhofes von St. Paul in Barcellona bestehen aus leichten Säulchen und gebrochenen Zackenbögen, in denen sich ebenfalls maurische Bildungsweise anzukündigen scheint. Sehr auffallend ist der Umstand, dass diese Bögen nicht aus Keilsteinen gewölbt, sondern nach jenem urältesten System der Ueberdeckung der Räume aus horizontal liegenden und übereinander vortretenden Steinen gebildet werden. Diesem System gemäss hat die Zackenform an ihnen auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung erhalten. [2]

§. 4. Die Monumente von Frankreich.

a) Monumente in Süd-Frankreich.

Unter den Denkmalen der romanischen Bauperiode in Frankreich ziehen wir zunächst diejenigen in Betracht, die sich in den südlichen Gegenden des Landes befinden. Zwar scheinen diese zumeist, den uns bekannten Abbildungen zufolge, [3] in die Spätzeit der romanischen Architektur zu gehören, doch ist in ihnen, wenn schon sehr häufig durch barbarische Compositionsweise und Ueberladung verdunkelt, wiederum noch eine mehr oder weniger entschiedene Nachwirkung der Antike zu erkennen. Wir können dies freilich im Ganzen mehr nur aus den Dekorationen des Aeusseren schliessen, indem die uns vorliegenden Abbildungen und Berichte über die Structur und Composition des Inneren fast nirgend eine genügende Auskunft geben.

Als ein vorzüglich alterthümliches Monument ist zunächst die Kirche St. Front zu Périgueux (in Guienne) zu nennen. Es ist ein Gebäude von byzantinischer Anlage, in der Hauptdisposition des Inneren etwa der Markuskirche von Venedig vergleichbar: ein griechisches Kreuz, mit fünf Kuppeln überwölbt. Im Uebrigen erscheint jedoch der Bau ziemlich schmucklos; die Giebelgesimse sind mit einer Art von Consolen unterstützt. Man meint, die Kirche sei, auf einer älteren Grundlage, oder nach einem älteren Muster, im zehnten Jahrhundert erbaut worden. [4]

[1] *A. de Laborde, voyage pitt. et hist. de l'Espagne, I. pl. 60—64.* — Vgl. Gail, Erinnerungen aus Spanien, t. 5.

[2] Skizze bei Gail.

[3] Vgl. besonders: *A. de Laborde, les monumens de la France. — Willemin, monumens français inédits. — Chapuy, le moyen-âge pittoresque.*

[4] *de Caumont, hist. sommaire de l'architecture au moy. âge, p. 61; pl. 5.*

Die folgenden Monumente rühren sämmtlich aus einer bedeutend späteren Zeit her. Die im südöstlichen Frankreich lassen die vorhin erwähnte classische Behandlungsweise ziemlich deutlich hervortreten; im Einzelnen finden sich an ihnen Motive, welche den alten Römerbauten jener Gegend unmittelbar nachgeahmt sind. Als ein sehr brillantes Beispiel ist die Kirche Notre Dame du Port zu Clermont (in Auvergne) hervorzuheben; Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenwölbungen u. dergl. haben hier noch einen vorherrschend antiken Zuschnitt, obgleich die Composition des Ganzen ziemlich entschieden auf das zwölfte Jahrhundert zu deuten scheint. Sehr eigenthümlich, und fast mehr an maurische, als etwa an toskanische Dekorationsweise erinnernd, ist ein reicher musivischer Schmuck, der die Flächen, von denen die Bogeneinfassungen umgeben werden, ausfüllt. Aehnliche Behandlung findet sich auch an andern Kirchen von Auvergne, z. B. an denen von Issoire, Brioude und Puy en Velai. So auch an den alten, verbauten Theilen der Kathedrale von Lyon, hier jedoch ohne jenen Mosaikschmuck, und vielleicht in etwas strengerer, mehr alterthümlicher Form. Die Abteikirche von Charlieu, unfern von Roanne an der Loire, zeigt dagegen eine freiere, zierlich leichte Entwickelung des spätromanischen Styles. — Die Kirche St. Cernin oder Saturnin zu Toulouse hat wiederum jene antikisirende Formenbildung, obgleich in reichgegliederter Composition, besonders was den hohen Thurmbau über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff anbetrifft. Man schreibt dies Gebäude übrigens bereits der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts zu.[2] — Die Kirche von St. Gilles (in Languedoc, Dep. du Gard) und die Kathedrale des unfern belegenen Arles sind an ihrer Façade mit eigenthümlichen, brillanten Portalbauten geschmückt, die in der Composition und in den Verhältnissen auch noch antike Fassung zeigen, dabei aber mit Bildwerken und Ornamenten bereits auf eine wüste Weise überladen sind. Aehnlichen Charakter trägt der Kreuzgang der Kathedrale von Arles. Eigenthümlich ist diesem die Bedeckung durch ein Tonnengewölbe, welches durch breite Gurtbänder in einzelne Stücke gesondert wird; es ist offenbar das Vorbild der antiken Basilika der Plotina in dem benachbarten Nimes, was zu solcher Einrichtung Veranlassung gab. —

Die Monumente im westlichen Frankreich haben manches Verwandte mit den ebengenannten, doch sind sie insgemein ungleich schwerer in den Formen, willkührlicher in der Composition, überladen mit dekorirenden Architekturtheilen, mit phantastischen

[2] Caumont, a. a. O., p. 91.

Ornamenten und mit bildnerischem Schmuck. Zu bemerken ist, dass hier mehrfach, wenn schon nicht als Hauptform, der Spitzbogen bei übrigens entschieden romanischer Behandlungsweise gefunden wird. Als das brillanteste Beispiel einer solchen, noch völlig barbarischen Pracht erscheint die Kirche Notre Dame la Grande zu Poitiers. Aehnlichen Styl zeigen die Façaden der Kirchen von Civray und von Ruffec, beide ebenfalls im Poitou belegen; doch ist die letztere in einer mehr gemässigten Weise angeordnet. Die Façade der Kathedrale von Angoulême ist bunt und phantastisch mit Halbsäulen und Arkaden bedeckt, doch so, dass sich wenigstens im Detail ein feineres Gefühl ausspricht. — Aeusserst wüst und mit schwerer Dekoration überhäuft, obschon augenscheinlich spät, erscheint die Façade der Abteikirche von Moissac (in Guienne, Dep. Tarn et Garonne). Auch die Arkaden des Klosterhofes von St. Severin zu Bordeaux sind in einem ungemein schwerfälligen Style ausgeführt.

b) Monumente in Nord-Frankreich.

Ein von den ebengenannten Bauwerken wesentlich verschiedenes Bild bieten uns die Monumente im nördlichen Frankreich dar. Hier hatte sich das tapfere germanische Volk der Normannen niedergelassen. Nachdem der Sinn desselben sich einer höheren Bildung aufgethan, begründete es in dieser seiner neuen Heimath — in der Normandie — ein selbständiges Culturleben, eben so kräftig und frei, wie mit Bewusstsein nach klarer Gesetzmässigkeit und Ordnung hinstrebend. Die Monumente, welche es uns hinterlassen, geben dessen ein vollgültiges Zeugniss.[1] Es ist das System der gewölbten Basilika, das uns in diesen Werken entgegentritt; dasselbe erscheint hier jedoch mit einer schlichten, strengen Consequenz und auf entschieden primitive Weise ausgebildet, so dass wir die Normandie, wenn vielleicht auch nicht als den Ort der Erfindung (denn dergleichen ist insgemein sehr schwer nachzuweisen), so doch als das Local der ersten selbständigen und bestimmten Ausbildung dieses Systemes betrachten müssen. Dabei fehlt es im Einzelnen, selbst bei den früheren Bauwerken dieser Art, nicht an einem gewissen Reichthum in der Behandlung; Pfeiler und Bögen erscheinen bereits mehrfach gegliedert, die Details auf verschiedene Weise ornamentirt. Doch verläugnen auch diese

[1] Vgl. besonders: *Cotman, architectural antiquities of Normandy; — Historical and descr. essays accompanying a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy, ed. by J. Britton, drawn by A. Pugin, etc.*

reicheren Formen den primitiven Charakter nicht. Alles ist mit einer eigenthümlichen, in diesem Falle nur zu billigenden Nüchternheit, mit einem sicheren Bewusstsein des jedesmaligen besonderen Zweckes gebildet. Von der Antike sind nur gewisse Grundelemente, für die horizontalen Gliederungen, auch zum Theil für die Kapitäle der Säulen und Halbsäulen (bei diesen aber mit entschiedner Vereinfachung des Ornamentes), herübergenommen. Im Uebrigen ist das System der Gliederung wesentlich nur aus den Bedingnissen, welche dem Ganzen des Baues zu Grunde liegen, hergeleitet; auch was man etwa als architektonische Dekoration bezeichnen möchte, ist wesentlich aus demselben strengen Organismus des Ganzen hervorgegangen. Nur in dem Ornament, das namentlich die Bogeneinfassungen, oft in reichlicher Anwendung, umgiebt, zeigt sich ein freieres Phantasiespiel; in der Regel aber herrscht hier wiederum eine Weise der Gestaltung, welche die Ursprünglichkeit des künstlerischen Bewusstseins im deutlichsten Lichte zeigt; es sind die allereinfachsten Linienspiele, Zickzack-Ornamente, Mäander-artig geführte Linien oder sonst in regelmässigem Wechsel gebrochene Bänder und Stäbe, woraus die meisten Verzierungen dieser Art gebildet sind. Die Säulenkapitäle, wo sie nicht eine antike Form zur Grundlage haben, erscheinen ebenfalls zumeist nach einfachen Principien verziert, wenn auch eine mehrfache Wiederholung oder anderweitige Zusammensetzung dieses Schmuckes ihnen ein reicheres Ansehen giebt; so ist namentlich eine Kapitälform beliebt, die den einfachen, unterwärts abgestumpften Würfel in mehrfacher Theilung und Gliederung zeigt. Völlig phantastischer Schmuck der Kapitäle, auch figürliche Sculpturen an solchen kommen nur selten vor. Als ein sehr wichtiger Punkt für den Organismus der Gesammt-Anlage ist schliesslich noch die unmittelbare Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes und die bedeutsame Wirkung desselben für die Gesammt-Erscheinung des Aeusseren hervorzuheben. Es werden nemlich zwei viereckige Thürme auf der Westseite des Gebäudes angeordnet, aber nicht (wie bei den überdies jüngeren, sicilisch-normanischen Bauten) vor dasselbe hinaustretend, sondern aus dem Gebäude selbst emporsteigend, so dass sie eine, mit dem inneren Raume in unmittelbarer Verbindung stehende innere Halle zwischen sich einschliessen. Oberwärts, wo sie über die Dächer des Gebäudes hinaussteigen, sind sie an ihren vier Seiten mit schlanken Nischen und Fenstern versehen; eine schlanke achteckige Pyramide, deren Fuss auf den vier Ecken des Thurmbaues durch kleine Erkerthürmchen eingeschlossen wird, bildet die Spitze. Zwischen den Thürmen ist das Hauptportal, und darüber mehrere Reihen

zumeist reich geschmückter Fenster enthalten. In solcher Weise erhält die Façade des Gebäudes bereits eine höchst wirkungsreiche, die Gesammt-Erscheinung des Baues mit innerer Nothwendigkeit abschliessende Gestalt, die namentlich zu dem, mehr oder weniger willkührlichen Façadenbau der lombardischen Kirchen verwandten Styles einen entschiedenen und sehr vortheilhaften Gegensatz bildet.

Um die Mitte des eilften Jahrhunderts, zur Zeit Herzog Wilhelms des Eroberers, tritt uns diese eigenthümliche Gestaltung der normannischen Kirchenbauten bereits vollkommen durchgebildet entgegen. Als eins der frühsten Beispiele ist die Kirche St. Georges von Bocherville, unfern von Rouen, die zwischen den Jahren 1050 und 1066 erbaut wurde, anzuführen.[1] Zu bemerken ist, dass hier die Thürme auf beiden Seiten der Façade noch ein leichteres, gewissermassen untergeordnetes Verhältniss haben. (Der Oberbau der Thürme gehört dem dreizehnten Jahrhundert an). — Vorzüglich bedeutend sind sodann zwei Klosterkirchen zu Caen, die durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründet wurden: die Kirche St. Trinité (Abbaye aux dames), geweiht im J. 1066, und die Kirche St. Etienne (Abbaye aux hommes), geweiht 1077. Die letztere namentlich dürfte als das Hauptbeispiel dieses speziell normannischen Architekturstyles zu betrachten sein; doch gehört an ihr die Chorpartie nicht mehr dem ursprünglichen Bau an, da sie bereits das Gepräge des germanischen Styles, in seiner frühsten Entfaltung, trägt. Beiden verwandt erscheint sodann die Kirche St. Nicolas zu Caen, gegründet um 1083. Aehnlich auch die Arkaden im Schiff der Kathedrale von Evreux, deren übrige Theile einer späteren (germanischen) Bauzeit angehören. — Die Kirche von Thun, unfern von Caen, hat die, in dieser Gegend sehr seltne einfache Basilikenform mit Säulen, entspricht aber in der Behandlung des ziemlich reich angewandten Details vollständig den übrigen Bauten normannischen Styles.

Für die weitere Entwickelung des Baustyles in der Normandie giebt zunächst die Kirche der Maladerie in der Nähe von Caen, gegründet 1161, ein charakteristisches Beispiel; die alte, einfach strenge Dekorationsweise des normannischen Styles hat hier schon das Gepräge des Ueberladenen und mancherlei phantastisches Beiwerk erhalten. — Ungleich bedeutender jedoch und als ein sehr vortheilhaftes Zeugniss für das letzte Entwickelungsstadium der romanischen Architektur in der Normandie sind die, der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörigen älteren Theile der

[1] *A. Deville, essay hist. et descr. sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges-de-Bocherville.*

Kathedrale von Bayeux anzuführen. Dies sind die Arkaden des Schiffes. Pfeiler und Bögen sind hier aufs Reichste und Geschmackvollste gegliedert, die Kapitäle der Halbsäulen in einer freien Nachahmung antiker Formen gebildet, die Wand über den Bögen, bis zu der Gallerie unter den Fenstern, mit ungemein zierlichen Niello-Mustern, nach Art einer Teppichwirkerei, bedeckt. — Endlich ist noch das, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in ähnlich brillanter Weise aufgeführte Kapitelhaus von Bocherville zu nennen. Die oberen Theile dieses Gebäudes haben aber bereits die Form des Spitzbogens, und zwar in einer Behandlung, welche auf die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles hinüberleitet. —

Der Einfluss der Bauweise, welche sich in der Normandie ausgebildet hatte, zeigt sich sodann auch in andern Gegenden des nördlichen Frankreichs. Zu den Bauwerken, die unter solchen Verhältnissen entstanden, gehört u. a. die Kirche St. Germain-des-prés zu Paris, angeblich ebenfalls noch aus dem eilften Jahrhundert. Sodann die älteren Theile verschiedener Kirchen in Burgund: an der Abteikirche von Vezelay, an St. Germain zu Auxerre, an der Kathedrale von Autun, u. s. w.

§. 5. Die Monumente von England.

Durch den Sieg von Hastings, im J. 1066, errang Wilhelm, Herzog von der Normandie, die Herrschaft über England. Er trug normannische Sitte und Cultur dort hinüber, und mit diesen ward auch der Baustyl, der sich in der Normandie eigenthümlich ausgebildet hatte, nach England verpflanzt. Die Schriftsteller jener Zeit bemerken ausdrücklich, dass die Normänner eine „neue Weise des Bauens“ im Lande verbreitet hätten. Die englisch-romanische Architektur [1] bildet somit eine unmittelbare Verzweigung der in der Normandie üblichen; was über die Gesammtanlage in den Werken der letzteren und über den besondren Charakter ihrer Formenbildung gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Gleichwohl hat die englische Architektur dieser Zeit mancherlei Eigenthümlichkeiten, in denen sie sich von den Werken des eigentlich normannischen Styles unterscheidet. Jene scharfe Besonnenheit, jene Keuschheit und Strenge, jene frische Kraft und Gesetzmässigkeit, welche die letzteren (soweit sie dem eilften Jahrhundert angehören) auszeichnet, tritt hier nicht in gleichem Maasse hervor. Die englisch-normannischen

[1] Vgl. *John Britton, the Cathedral antiquities of England,* und *the architectural antiquities of Great Britain.* — *Winkles's architectural and picturesque illustrations of the Cathedral churches of England and Wales.* U. a. m.

Werke lassen es ziemlich deutlich erkennen, dass in dem Charakter ihrer Erbauer eine Veränderung vor sich gegangen war; sie haben, wenigstens häufig, ein gewisses Gepräge von Stolz, von Ostentation, selbst von despotischem Uebermuth, welches wohl aus der Stellung eines fremdgebornen Herrschervolkes gegen das unterjochte Land hervorgegangen sein mochte. Sie erscheinen zumeist schwer und gewaltsam in der Masse, dabei in den Einzelheiten reich gegliedert, so aber, dass diese Gliederung weniger aus dem inneren Organismus des Baues, als aus der Sucht nach bunter Mannigfaltigkeit hervorgegangen ist; zugleich wird das Ornament in grösserem Reichthum abgewandt, aber eben so willkührlich, und ohne jene primitiven Elemente der normannischen Architektur zu einer höheren Entwickelung zu fördern. Als ein besondres Zeugniss für den Mangel an innerem Verständniss ist namentlich der Umstand anzuführen, dass die Mittelschiffe der grösseren Kirchen häufig, wie es scheint (denn die fast überall vorgenommenen späteren Bauveränderungen erschweren gerade in diesem Punkte das Urtheil), nicht überwölbt wurden, obgleich die ganze Composition des Baues die für eine solche Einrichtung bestimmten Formen zeigt, selbst die Halbsäulen, die zu den Trägern der Gewölbgurte bestimmt waren und die an den Pfeilern des Schiffes bis zur Decke emporlaufen; diese Halbsäulen erscheinen nunmehr als ein müssiger Schmuck und sind in der Regel auch in solcher Weise — in einer leichteren Form, als es die Structur des romanischen Gewölbes erfordern würde, — behandelt. — Dann ist zu bemerken, dass einzelne Gebäude dieser Periode in eigenthümlich roher Form aufgeführt sind, namentlich mit schwereren, massenhaften Grundpfeilern statt jener gegliederten viereckigen Pfeiler, welche die Arkaden des Kirchenschiffes bilden. Ohne Zweifel ist diese Form, im Gegensatz gegen den vorwaltenden normannischen Einfluss, als ein Ueberbleibsel der älteren Cultur des Landes, in ihrer Verdüsterung durch die Herrschaft des Dänenvolkes, zu betrachten. Sie dürfte von dem Säulenbau der Basiliken herzuleiten sein.

Die vorhandenen Monumente schreiben sich grösstentheils, was den Beginn des Baues betrifft, aus den letzten Jahrzehnten des eilften oder aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts her; der Bau währte insgemein die grössere Zeit des letztgenannten Jahrhunderts hindurch. Doch sind sie fast sämmtlich, wie bereits bemerkt, in späterer Zeit durch Zusätze und theilweisen Umbau mehr oder weniger verändert worden.

Als ältester Baurest sind, wie es scheint, die Ueberbleibsel einer alten Crypta im Münster von York zu bezeichnen, die man

bei einer neuerlich erfolgten Restauration (nach dem Brande im J. 1829) entdeckt hat. [1] Allen äusseren und inneren Gründen zufolge gehören diese Ueberbleibsel demjenigen Münsterbau an, welcher unmittelbar nach einem im J. 1069 erfolgten Brande der Stadt aufgeführt ward. Es sind mächtige kurze Rundpfeiler, ganz mit jenen primitiven Ornamenten der normannischen Architektur bedeckt, architektonisch ausgebildet und mit Halbsäulen oder freistehenden Säulchen umgeben. Zwischen ihnen waren andre Säulenstellungen, wie gewöhnlich in den Crypten, angeordnet. — Wesentlich verschieden und ausser Zusammenhang mit dieser Anlage ist eine zweite Crypta desselben Gebäudes, welche einem im J. 1171 erfolgten Neubau angehört und völlig das Gepräge der späteren Entwickelung des romanischen Styles trägt. Der gesammte Oberbau des Münsters rührt aus noch jüngerer Zeit her.

Das umfassendste Beispiel für den englisch-normannischen Baustyl bietet die Kathedrale von Norwich dar, gegründet im J. 1096, ausgebaut im Laufe des zwölften Jahrhunderts. Hier rühren vornehmlich nur die Gewölbe, der Oberbau des Chores und der Haupttheil der Façade aus späterer Zeit her. Das Uebrige zeigt den in Rede stehenden Styl in ebenso massenhaften als reich, aber ziemlich willkührlich gegliederten Formen. Besonders ausgezeichnet ist der hohe Thurm, der sich über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff erhebt. Im Inneren bis zum Aufsatz der Spitze offen und dann mit einem Kuppelgewölbe schliessend, ist er innen und aussen aufs reichste in der eben angegebenen Weise dekorirt; die Dekorationen des Aeusseren zeigen zum Theil ein rohes Spiel mit den urthümlichsten Formen, Rauten, Kreisen und anderm Stabwerk. — In der Kathedrale von Peterborough, gebaut von 1117 bis 1140 oder 1143, sind ebenfalls die meisten Theile, namentlich des Inneren, noch alter Bau. Der Styl ist im Wesentlichen derselbe. Das Mittelschiff ist ungewölbt. — In der Kathedrale von Ely rühren die Flügel des Queerschiffes noch aus der Zeit um den Schluss des eilften Jahrhunderts, das, wiederum ungewölbte, Schiff aus dem zwölften Jahrhundert her; dasselbe wurde im J. 1174 beendet. — Das Schiff der Kathedrale von Rochester gilt für das älteste der englischen Kathedralen; nach der gewöhnlichen Annahme wurde dasselbe im J. 1080 begonnen. Auch dies ist ohne Gewölbe. Der Unterbau der Façade, mit einem eigenthümlich brillant dekorirten Portale, ist hier gleichfalls alt. — Die alten Theile der Kathedrale von Winchester, die gegen den

[1] Vgl. *Robinson*, in den *Transactions of the institute of british architecty*, *I*, *p. 105 ff.*

Schluss des eilften Jahrhunderts gegründet wurde, Queerschiff und Thurm über der Mitte desselben, zeigen im Einzelnen eine geschmackvollere Behandlung; namentlich bildet die Dekoration des Thurmes einen günstigen Gegensatz zu der des Thurmes von Norwich. — An der Kathedrale von Chichester, deren Bau seit der Zeit des J. 1114 betrieben ward, erscheint das Schiff in streng romanischer Weise gebildet, das ganze System der inneren Architektur mehr gemessen, als bei den meisten der vorgenannten Beispiele. — Zu den Bauten des englisch-normannischen Styles gehören sodann noch die alten Theile der Kathedrale von Durham, deren Schiff besonders brillant dekorirt ist, die Abteikirche von Waltham, und manche Gebäude von geringerer Bedeutung. Eins der vorzüglichsten Beispiele war das Schiff der Kathedrale von London, vor ihrem Brande im J. 1666.

Die Kathedrale von Gloucester, angeblich vom Ende des eilften Jahrhunderts, erscheint dagegen mit jenen schweren und ungegliederten Rundpfeilern, die von der normannischen Bauweise so entschieden abweichen. — Aehnlich auch die Kathedrale von Oxford, an der diese Pfeiler ein eigenthümliches Blätterkapitäl tragen, zugleich aber auf seltsam disharmonische und missverstandene Weise mit den anderweitigen Motiven der normannischen (oder allgemein: der romanisch gewölbten) Architektur in Verbindung gebracht sind. Die Anlage dieses Gebäudes ist übrigens durch mancherlei Bauveränderungen beträchtlich verdunkelt. — Am rohsten und schwersten zeigt sich die in Rede stehende Formation an den Ruinen der Klosterkirche S. Botolph zu Colchester, gegründet im Anfange des zwölften Jahrhunderts. — Bei einigen Gebäuden, welche dem Schluss der Periode angehören, verbindet sich diese rohe Pfeilerform mit dem Spitzbogen. So bei der Abteikirche von Malmesbury, wo jedoch die Gallerie über den in solcher Art gebildeten Arkaden, auch das brillante Portal der Kirche, noch rundbogig erscheinen. — Aehnlich, nur ungleich einfacher, bei den Ruinen der Kathedrale von Jona, einer der Hebriden-Inseln.

Dieselbe Structur, wie an den ebengenannten Bauten zeigt sich sodann bei einigen der sogenannten Heiligen-Grabkirchen (Rundbauten im Charakter der Baptisterien). Alterthümlich roh, mit Rundbögen, an der h. Grabkirche von Cambridge; — mit Spitzbögen, doch nicht minder roh, an der h. Grabkirche von Northampton. — Die Templerkirche (Temple-Church) zu London, die in den Kreis der h. Grabkirchen gehört, wird später, unter den Bauwerken des beginnenden germanischen Styles, besprochen werden.

Einige kleinere Bauten erscheinen, als seltne Ausnahmen, in der Form der eigentlichen Basiliken, mit Säulen, dabei aber mit reich ausgebildetem Detail nach normannischer Art. Zu diesen gehören die Klosterkirche zu Ely (gewöhnlich, obschon irrthümlich, dem siebenten oder zehnten Jahrhundert zugeschrieben) und die Kirche St. Peter zu Northampton. Die Kirche St. Mary Magdalen on the Hill, bei Winchester, ist eine Basilika derselben Art, doch mit Spitzbögen über den Säulen. — Im Uebrigen bewahrt England, wie es scheint, nicht sonderlich zahlreiche Beispiele jener leichteren, zierlicheren Entwickelung des romanischen Styles, welche anderweitig am Schlusse des zwölften Jahrhunderts hervortritt. Vorzüglich charakteristisch dürfte unter diesen das reich dekorirte Kapitelhaus bei der Kathedrale von Bristol sein, so wie die, der genannten Periode angehörigen Theile der Kathedrale von Chichester (die am östlichen Theile des Chores). — Die älteren Theile der Kathedrale von Canterbury (nach 1174 gebaut) vereinigen mit den Formen des romanischen Styles bereits ein so charakteristisch germanisches Element, dass auch sie füglich erst an späterer Stelle zu besprechen sind.

§. 6. Die Monumente von Deutschland.

Wir haben die Monumente der vorgenannten Länder den deutschen Monumenten vorangestellt, weil sie in mehrfacher Beziehung geeignet sind, den Gesichtspunkt für die Betrachtung der letzteren zu bestimmen, und weil in den übrigen Beziehungen ihr Zusammenhang und ihr gegenseitiges Verhältniss nicht füglich unterbrochen werden durften. Keineswegs jedoch soll hiemit ein vorzugsweise untergeordnetes oder abhängiges Verhältniss der deutschen von den übrigen Monumenten angedeutet werden. Vielmehr geht aus allen Umständen hervor, dass gerade in Deutschland zuerst jener neue Aufschwung der occidentalisch europäischen Cultur, welcher mit der in Rede stehenden Periode begann, sich entwickelt hat, hier zuerst das Leben sich nach selbständigen Gesetzen gestaltete, zuerst ein kräftiges künstlerisches Bewusstsein erwachte. Es war das grosse Zeitalter der sächsischen Kaiser, welches so bedeutsame Erscheinungen hervorrief und begründete. Es ist aber natürlich, dass sich diese frühzeitige Entwickelung der Cultur wiederum zunächst an diejenigen Elemente anknüpfte, die in den Erscheinungen der vergangenen Periode bereits vorgebildet waren; dass namentlich für das architektonische Monument die in der altchristlichen Kunst vorherrschende Hauptform geradehin aufgenommen ward. So tritt uns in der deutschen Architektur des romanischen Styles,

ähnlich wie in der italienischen, obschon in eigenthümlicher Ausbildung, zunächst wiederum die Form der einfachen Basilika entgegen; und da man sich diese Form gerade in den ersten Zeiten einer frischen nationalen Entwickelung angeeignet hatte, da sie somit gewissermassen in das Leben des Volkes, wenigstens so lange keine wesentlich neuen Entwickelungsmomente hinzutraten, verwachsen sein musste, so darf es nicht befremden, wenn wir dieselbe hier auch den bei weitem grössten Theil der Periode des romanischen Styles hindurch als vorherrschend finden. Für den Gewölbebau treten uns im eilften Jahrhundert und in der früheren Zeit des zwölften nur vereinzelte Beispiele entgegen; erst am Schlusse der Periode erhält derselbe eine reiche und vielgestaltige Anwendung. — Ueber die Besonderheiten der Formenbildungen in der deutsch-romanischen Architektur wird im Folgenden, je nach den einzelnen Reihenfolgen der Monumente, berichtet werden.

a) Der deutsch-romanische Basilikenbau.

Die ältesten deutschen Gebäude der in Rede stehenden Periode, von denen uns seither eine genügende und sichere Kunde zugekommen, gehören erst der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts an. Doch treten sie uns bereits in so bestimmter Physiognomie entgegen, dass wir nothwendig ältere und gewiss nicht bedeutungslose Bestrebungen voraussetzen müssen, welche zu der Ausbildung der ihnen eigenthümlichen Richtung geführt. Vornehmlich ist es das Sachsenland, der nördliche Theil Deutschlands (von der goldnen Au ab), welches die ersten und wichtigsten Zeugnisse jener Frühzeit der deutschen Cultur bewahrt. Hier, in den Stammlanden der sächsischen Kaiser, musste sich natürlich die von diesen begründete und gepflegte Blüthe eines neuen Lebens am Gedeihlichsten und Kräftigsten entfalten; auch wissen wir durch schriftliche Berichte der Zeitgenossen, dass diese Fürsten von früh an Sorge getragen, ihre Heimath durch würdige Werke der Kunst zu schmücken.[1] Die hieher bezüglichen Monumente, soweit wir dieselben kennen, liegen sämmtlich, in grösserer oder geringerer Nähe, am Nordrande des Harzgebirges; ihre ursprüngliche Einrichtung ist bei einzelnen noch deutlich erhalten, bei andern durch

[1] So z. B. bereits von dem ersten der Herrscher sächsischen Stammes, König Heinrich I. Ditmar von Merseburg (gest. 1018) berichtet u. a., dass Heinrich zu Merseburg eine steinerne Kirche erbaut habe, die zu seiner, des Schreibers, Zeit als die Mutter der übrigen Kirchen des Ortes gelte.

spätere Bauveränderungen mehr oder weniger verdunkelt. Wir betrachten zunächst diese Monumente für sich gesondert. [1]

Eigenthümlich ist diesen Kirchen zunächst die bereits durchgehende Anlage eines Queerschiffes und der Verlängerung des mittleren Langschiffes für den Chor. Bei den bedeutenderen ist der Chor, über einer Crypta, erhöht; mehrfach begreift diese Erhöhung und die unter ihr befindliche Crypta den ganzen Raum des Queerschiffes mit in sich. Sehr bemerkenswerth ist sodann die Einrichtung der dem Chor gegenüberstehenden Westseite. Hier ist stets eine niedrige, mit dem Kirchenschiff in unmittelbarer Verbindung stehende Vorhalle angeordnet, und über derselben eine Empore oder Loge, die sich insgemein durch reich geschmückte Arkaden gegen den inneren Raum der Kirche öffnet. Ohne Zweifel war die letztere zum Aufenthalt vorzüglich angesehener Besucher (namentlich etwa der kaiserlichen Familie) bestimmt. Es scheint, dass die Vorhalle und Empore die ganze Breite der Kirchen einnahmen, so dass sie sich in der äusseren Ansicht wie ein zweites Queerschiff gestalteten; ihre Einrichtung war demnach sowohl für den Eindruck des Inneren wie des Aeusseren von vorzüglicher Bedeutung. Ein Thurmbau scheint mit solcher Anlage ursprünglich nicht verbunden gewesen zu sein; erst später wurden, wie es scheint, zwei Thürme in der Weise angeordnet, dass sie der Breite der Seitenschiffe entsprachen und die Vorhalle und Empore, sie auf die Breite des Mittelschiffes beschränkend, zwischen sich einschlossen. Gegenwärtig ist diese ganze Einrichtung übrigens zumeist im höchsten Grade verdunkelt; bei einigen Kirchen ist an ihrer Stelle schon in früher Zeit eine zweite Altartribune angebaut worden. — In den Arkaden zwischen den Schiffen wechseln in der Regel Pfeiler mit Säulen. Die Stellung der Pfeiler beobachtet das Verhältniss, dass ihre Entfernung von einander stets der Breite des Mittelschiffes entspricht; sie theilen somit die Grundfläche des Mittelschiffes in einzelne quadratische Räume und geben dem Auge des Beschauers gemessene Ruhepunkte. Bei den älteren Gebäuden pflegen ingemein zwei Säulen zwischen je zwei Pfeilern zu stehen. (Eine liturgische Bedeutung, wie in den Kirchen der späteren Zeit des christlichen Alterthums, hat die Einführung der Pfeiler hier nicht.) Säulenreihen ohne Pfeiler scheinen bei den altsächsischen Basiliken nicht vorzukommen, wohl aber in einzelnen Fällen Pfeilerreihen ohne Säulen. Eine Arkaden-Gallerie über den Seitenschiffen findet sich hier sowenig wie sonst an deutschen Basiliken. Das architektonische

[1] Vgl. über dieselben die von Hrn. Dir. Ranke und mir verfasste Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, u. s. w

Detail hat in früherer Zeit mannigfaltig antike Reminiscenzen, meist in schwerer Formation; daneben zugleich allerhand phantastische, roh sculpirte Dekoration. Später klärt sich dessen Bildungsweise allmählig ab und zeigt eine frischere, geistvollere Behandlung.

Als eins der wichtigsten Beispiele für diesen Styl der Architektur ist zunächst die Schlosskirche von Quedlinburg zu nennen, die, an der Stelle eines älteren, von Heinrich I. gegründeten Gebäudes, zwischen den Jahren 997 und 1021 gebaut ist. Sie zeichnet sich durch den Reichthum der Anlage und durch mancherlei Eigenthümlichkeiten aus; so z. B. sind an ihren Aussenwänden noch antikisirende Halbsäulen angeordnet (an der Stelle der späteren Lissenen), die zu dem Rundbogenfriese emporlaufen. — Aehnlichen, doch fast noch roheren Styl zeigt die (vielverbaute) Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, möglicherweise noch aus Heinrichs I. Zeit herrührend (bereits im J. 936 erwähnt), jedenfalls nicht später als die Kirche von Quedlinburg. — So auch die Schlosskirche zu Gernrode, vielleicht der im J. 960 gegründete alte Bau. — So die Liebfrauenkirche zu Magdeburg vom J. 1014, deren Inneres zwar im dreizehnten Jahrhundert völlig umgewandelt ist, gleichwohl in einer Weise, dass man aus Einzelnheiten noch die alte Structur und Bildungsweise erkennen kann. Verwandte Beschaffenheit scheint ferner, vorhandenen Bauzeichnungen zufolge, der im J. 1040 gegründete, später zwar mehrfach veränderte Dom von Goslar gehabt zu haben; derselbe ist bekanntlich vor einigen Jahrzehnten, als unbrauchbare Steinmasse, abgerissen worden. — Auch die Kirche von Frose, unfern von Hoym, ist hier zu erwähnen, obschon die reichere Ausbildung ihres Details bereits auf die Zeit gegen das Jahr 1100 zu deuten scheint.

Einige von den Kirchen dieser Gegend, welche der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts angehören, zeigen in den Arkaden, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, eine eigenthümliche Ausbildung, und zwar eine solche, dass dadurch der grösste Uebelstand des Basilikenbaues — die verhältnisslose Last der Seitenmauern des Mittelschiffes über den Arkaden — in wünschenswerthester Weise zum grossen Theil beseitigt wird. Hier werden nemlich zunächst die Pfeiler der Arkaden unter sich durch grosse Bögen, welche bis zu dem unter den Fenstern hinlaufenden Gesims emporsteigen, verbunden und unter diesen kleinere, minder vortretende Bögen eingewölbt. (Es wechselt hier stets nur Eine Säule mit Einem Pfeiler.) Jedenfalls ist diese Einrichtung ungleich grossartiger und von einer mehr architektonischen Vollendung, als die Anlage von kleinen Arkaden-Gallerieen über den Seitenschiffen, wie

solche in einzelnen italienisch-romanischen Basiliken gefunden wird. Bei den in Rede stehenden Gebäuden ist zugleich, übereinstimmend mit diesem Gefühl für eine höhere Durchbildung, auch das Detail und Ornament in einer klareren und gemessneren Weise ausgeführt. Als Hauptbeispiel solcher Anlagen ist die Kirche von Huysburg bei Halberstadt, gegründet 1080, zu nennen. Sodann die des unfern belegenen Drübeck, die vielleicht etwas älter, doch durch vielfache spätere Veränderungen entstellt ist. Aehnlich auch scheint die Kirche von Schloss Ilsenburg, geweiht 1087, ihrer ursprünglichen Anlage nach, beschaffen zu sein. [1]

Bei den sämmtlichen ebengenannten Gebäuden wechseln Pfeiler mit Säulen. Als Basiliken, deren Arkaden nur aus Pfeilern (von einfach viereckiger Gestalt und mit einfachen Deckgesimsen) gebildet werden, sind, der in Rede stehenden Gegend angehörig, zu nennen: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ohne Zweifel der ursprüngliche, um das J. 1000 ausgeführte Bau, [2] später mit Gewölben versehen; die Details, besonders die Deckgesimse der Pfeiler, ziemlich roh und schwer gebildet (missverstandene Formen der Antike); — die, wohl etwas jüngere Wipertikirche bei Quedlinburg; — die alte Kirche von Walbeck unweit Helmstädt, nach dem J. 1011 gebaut, mit höchst einfacher Detailbildung; [3] — die Frankenberger Kirche zu Goslar vom J. 1108, mit rechtwinkliger Umfassung der Bögen über den Pfeilern. —

Andre Denkmäler des Basilikenbaues finden sich vornehmlich im Südwesten von Deutschland, besonders in den alemannischen oder schwäbischen Landen. Bei diesen erscheint der reine Säulenbau vorherrschend, ohne jene Verbindung mit Pfeilern, zugleich in ziemlich einfacher Ausbildung, indem z. B. das Kapitäl der Säule insgemein in der schlichten Form des, unterwärts abgestumpften Würfels gebildet wird, während dasselbe bei den sächsischen Basiliken sich theils reich (wenn auch häufig noch roh) verziert zeigt, theils mit Blätterkapitälen oder mit völlig phantastischen Compositionen abwechselt. Die uns bekannten Bauten dieser Gegend gehören übrigens erst der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts und dem Verlauf des folgenden an. Zunächst ist hier der Dom von Constanz zu nennen, gebaut nach 1052; [4] die Arkaden

[1] Vgl. Chr. Niemeyer, Ilsenburg, S. 18; und in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, IV, 2, S. 132.

[2] Vgl. Augustin, im Museum, Blätter für bild. Kunst. I. S. 86.

[3] Niemeyer in den Mittheilungen, a. a. O., S. 136.

[4] Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. I.

des Schiffes gehören dem alten Bau an, zeigen aber ziemlich rohe Behandlung; die Würfelkapitäle haben, an die Motive der normannischen Architektur erinnernd, eine achteckige Form. — Die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, beträchtlich jünger (vom J. 1162) und bedeutend modernisirt. — Der Münster von Schaffhausen. — Die Reste der Aureliuskirche zu Hirschau,[1] ohne Zweifel von dem im J. 1011 geweihten Bau herrührend (nicht, wie man gewöhnlich annimmt, aus dem zehnten Jahrhundert). — Die Kirche zu Alpirsbach, geweiht 1098.[2] — Die Kirche zu Hagenau, im Elsass, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.[3] — Während bei all diesen Kirchen der reine Säulenbau sich zeigt, haben dagegen die Kirchen zu Rossheim und zu Lutenbach, beide gleichfalls im Elsass belegen und, wie es scheint, dem zwölften Jahrhundert angehörig, wiederum Pfeiler, die mit Säulen wechseln.[4]

Weiter abwärts am Rhein erscheinen noch als Säulen-Basiliken die Ruine der Kirche vom Kloster Limburg an der Haardt, gegründet 1030;[5] und die Kirche zu Höchst, am Mayn, mit (korinthischen) Blätterkapitälen statt der sonst üblichen Würfelformen; ihr wird ein bedeutendes Alter zugeschrieben.[6] — Im Uebrigen aber haben die Basiliken am Mittel- und Niederrhein vorherrschend nur Pfeiler statt der Säulenreihen. So zunächst die alte Kirche von Lorsch, zwischen Mannheim und Darmstadt, nach 1090 gebaut, mit eigenthümlich verzierten Kämpfergesimsen.[7] So die Kirchen zu Mittelheim (gegen 1140), zu Johannisberg (vor 1130), zu Hirzenach (etwa vom J. 1110), im Dorfe Ems (unfern von Ehrenbreitstein), zu Vallendar, u. s. w. Nur die Kirche St. Georg zu Köln (gegen 1060) ist wiederum als eine Säulen-Basilika, die Säulen mit Würfelkapitälen, anzuführen.

Eigenthümlich interessant sind zwei Basiliken im äussersten Westen von Deutschland. Die eine ist die Kirche St. Willibrord zu Echternach unfern von Trier, geweiht 1031; diese hat jene schön gemessene Anordnung des Inneren, welche wir an den, freilich etwas jüngeren sächsischen Basiliken zu Huysburg und Drübeck

[1] Krieg von Hochfelden, in Mone's Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit, 1835.

[2] R. Frhr. v. Stillfried, Alterthümer etc. des erl. Hauses Hohenzollern. Heft 2.

[3] *Antiquités de l'Alsace II. pl. 34, p. 145.*

[4] Ebendas. II. pl. 16, p. 66; I. pl. 24, p. 63.

[5] Wetter, der Dom zu Mainz, S. 9.

[6] Ueber diese und die meisten der folgenden Kirchen am Rhein s. Klein's Rheinreise, Berichtigungen u. Zusätze von v. Lassaulx.

[7] Moller, Denkm. der deut. Bauk. I. T. 4, no. 3.

bereits bemerkt haben; dabei sind die Details, namentlich die korinthisirenden Säulenkapitäle und die Deckgesimse der Pfeiler mit grosser Entschiedenheit der Antike nachgebildet, ein Umstand, der sich übrigens durch den Einfluss der mannigfaltigen Römerdenkmale zu Trier leicht erklärt. Die andre ist die Kirche St. Matthias bei Trier, geweiht 1148, mit Pfeilern ohne Säulen, durch die trefflich profilirten Gliederungen (mit einer freieren Aufnahme der antiken Motive) ausgezeichnet. [1]

In den Gegenden des mittleren Deutschlands, in Thüringen, Franken und Baiern begegnet uns der Basilikenbau in mehr vereinzelten Beispielen und ohne feststehende Normen. Als ein merkwürdiges Bauwerk ist hier zunächst die Kirche von Paulinzelle im Thüringer Walde zu nennen, gebaut um 1105; [2] das Kloster Paulinzelle erhielt seine erste Bevölkerung von Seiten des schwäbischen Klosters Hirschau; die Architektur der Kirche befolgt das schwäbische Vorbild (Säulen mit einfachen Würfelkapitälen). Das reichgebildete Portal der Kirche und die vor demselben befindliche Vorhalle, über der eine Loge angeordnet war, gehören der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts an. — Die Kirche St. Jacob zu Bamberg, gebaut zwischen 1073 und 1109 ist ebenfalls eine Säulen-Basilika mit ähnlichen Kapitälen (an einem derselben völlig arabisches Blattwerk). So auch die Kirche von Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, geweiht 1136. [3] Dagegen hat die Kirche St. Michael von Bamberg, geweiht 1121, wiederum Pfeiler, und diese schon mit einer gewissen, mehr ausgebildeten Gliederung.

Im höchsten Grade eigenthümlich erscheint die Kirche St. Jacob zu Regensburg. [4] Sie gehörte einem hier gegründeten schottischen Kloster an (wie sich mehrere der Art in Deutschland befanden), und die in ihrer künstlerischen Anlage hervortretenden Besonderheiten sind ohne Zweifel diesem fremdländischen Einfluss zuzuschreiben. Ihr Bau fällt zwischen 1109 und 1120; um das J. 1200 wurde sie umgebaut. Aus der ersten Bauzeit rühren ohne

[1] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

[2] Hesse, Geschichte des Kl. Paulinzelle. — Vgl. meine Bemerkungen über die Architektur der Kirche in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, VI, Heft 1.

[3] R. Frhr. v. Stillfried, a. a. O. Heft 1.

[4] Popp u. Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Heft 2 u. 6. — Vgl. Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte. S. 229. ff.

Zweifel die Säulenstellungen des Schiffes her, deren Kapitäle phantastisch dekorirt sind und in ihrem ganzen Verhältniss an gewisse Kapitälbildungen der englischen Architektur jener Zeit erinnern; so auch das reich geschmückte und mit höchst seltsamen, mystisch-phantastischen Sculpturen geschmückte Portal, und eine, in den Kreuzgang führende Seitenthür, deren Bogenwölbung die englisch-normannische Zickzackverzierung hat. Der Chor, der keinen besonderen Bautheil ausmacht, wird durch Pfeilerstellungen (in der Flucht der Säulen des Schiffes) von den Seitenschiffen abgetrennt; diese dürften dem Umbau des J. 1200 angehören, sowie bestimmt die Obertheile des Gebäudes.

Als ein sehr alterthümlicher Baurest sind die ältesten Theile des Domes von Augsburg zu nennen: die Arkaden des Schiffes auf roh viereckigen Pfeilern, sammt den darauf ruhenden Wänden (nachmals für die Anlage des Gewölbes mit Halbsäulen versehen) und die Crypta, deren Säulen zum Theil ebenfalls noch sehr roh gebildet sind. Diese gehören dem ersten Bau des Domes vom J. 994 an. — So erscheint auch die Kirche von Mosburg, zwischen Freisingen und Landshut, als eine einfache (obschon mit moderner Dekoration versehene) Pfeiler-Basilika. Doch ist, wenn nicht die ganze Kirche, so jedenfalls das in reicher, aber ziemlich roher Weise dekorirte Portal erst nach 1146 gebaut, da erst in diesem Jahre der Kaiser Heinrich II., der unter den Sculpturen des Portals bereits als Heiliger erscheint, canonisirt ward.

Was bei der grossen Reihenfolge der im vorigen aufgeführten Basiliken als erhebliche Unterschiede in der Formenbildung zu bemerken war, schien im Wesentlichen mehr auf lokalen Verhältnissen zu beruhen, als dass darin die historischen Entwickelungsverhältnisse auf eine sonderlich charakteristische Weise hervorgetreten wären. In letzterem Bezuge dürften nur jene allgemeinen Fortschritte von einer befangneren, noch minder belebteren, minder entschlossenen Bildungsweise zu derjenigen, die sich ihrer Wirkung mit bestimmterer Absicht bewusst ist, namhaft zu machen sein. Doch sind noch einige Basiliken anzuführen, bei denen sich, in allen Elementen der architektonischen Ausbildung, jene freie, reiche und elegante Weise, welche die letzten Zeiten des romanischen Styles charakterisirt, auf's Entschiedenste ankündigt. Aber auch diese Werke gehören vorzugsweise wiederum einer besonderen Gegend von Deutschland, und zwar wiederum den sächsischen Landen an, so dass sich hier sowohl die erste selbständige Ausbildung und weitere Entwickelung, als auch die letzte anmuthigste Blüthe des deutschen Basilikenbaues recht eigentlich einheimisch zeigt. Uebrigens

ist hiebei von vorn herein als ein fast befremdlicher Umstand hervorzuheben, dass bei diesen Gebäuden, so ausgebildet sie auch im Detail erscheinen, doch jene edlere Anordnung der Gesammtanlage, die an den Basiliken von Huysburg und Drübeck vorgebildet war, nicht weiter aufgenommen ist.

Vorzüglich wichtige Denkmale solcher Art enthält die Stadt Hildesheim, ein alter Bischofssitz, der sich schon seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, seit den Zeiten des kunsterfahrnen Bischofes Bernward, eines reichen Kunstlebens erfreute. Einzelne der alten Kirchen dieser Stadt scheinen indess noch in die zweite Hälfte des eilften Jahrhunderts zu fallen. So die Kirche auf dem Moritzberge, eine Basilika, nur mit Säulen, leider zum Theil modernisirt. So auch der Dom, in dem Pfeiler mit (je zwei) Säulen wechseln, der aber ebenfalls viele Bauveränderungen erlitten hat; die in ihrem Aeusseren zierlich dekorirte Altartribune rührt aus der Zeit gegen das Jahr 1120 her. — Höheres Interesse gewähren die beiden folgenden Basiliken, die, wie der Dom, die altsächsische Anlage von Säulen, welche mit Pfeilern wechseln, befolgen. Die Kirche St. Godehard, 1133 gegründet, erscheint an den Kapitälen, Gesimsen und sonstigen Theilen der architektonischen Dekoration in reicher und prachtvoller Ausbildung; das Ornament zum Theil in den Formen jener Zeit, die sich mehr oder weniger zum Manierirten neigen, zum Theil aber auch schon in sehr edler Durchbildung. Eigenthümlich ist der Kirche, dass die Altartribune auf einem Kreise von Halbsäulen ruht und die Seitenschiffe um dieselbe als Umgang umhergeführt sind. Eine ähnlich brillante Ausbildung zeigt die Kirche S. Michael.

Die Neumarktskirche zu Merseburg, um 1200 erbaut, einfacher in der Anlage, ist doch durch ihre zierlichen und reichgeschmückten Portale in derselben Weise ausgezeichnet.[1] — Ein gleich zierliches Portal, dem älteren, im J. 1215 vollendeten Bau angehörig, ist an der Bartholomäikirche von Zerbst erhalten.[2] — Die Basilika von Jerichow, in der Altmark Brandenburg, unfern von Tangermünde, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts gegründet, ist besonders durch die ungemein klare und lautere Durchbildung ihres Aeusseren ansprechend.[3] — Ganz eigenthümlich erscheint sodann die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, eine

[1] Puttrich, Denkmale der Bauk. des Mittelalters in Sachsen II, Lief. 1 u. 2.
[2] Ebendas. I, Lief. 4.
[3] A. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Bauk. in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Strack u. Meyerheim, architekt. Denkmäler der Altmark Brandenburg, no. 20.

Basilika, deren Säulen und Pfeiler durch Spitzbögen verbunden werden; sie ist um oder bald nach 1198 erbaut.[1]

Zwei andre sächsische Basiliken aus dieser Spätzeit des romanischen Styles zeigen endlich auch den Pfeilerbau (ohne Säulen) in besonders zierlicher Ausbildung. Die eine ist die Schlosskirche von Wechselburg (früher Kloster Zschillen, im Königreich Sachsen), geweiht 1184. Hier haben die Pfeiler an ihren Ecken wechselnd zierliche Auskehlungen, wie die Kirche auch sonst durch architektonischen und bildnerischen Schmuck ausgezeichnet ist.[2] — Die andre ist die Kirche des Klosters Bürgelin, unfern von Jena. In ihr sind die Pfeiler aufs Zierlichste, mit leichten Säulchen, gegliedert; ebenso (was sonst bei den Basiliken fast gar nicht vorkommt) die Bögen, welche die Pfeiler verbinden; und auch in allem Uebrigen, was die Anordnung der Architektur, die Austheilung der architektonischen Dekoration, den Styl des Ornamentes betrifft, dürfte dies, leider in sehr zerstörtem Zustande erhaltene Gebäude als eins der anziehendsten Beispiele deutsch-romanischer Architektur anzuführen sein. — Neben diesen Kirchen ist, ausserhalb der sächsischen Lande belegen, noch die Kirche von Ilbenstadt in der Wetterau (angeblich im Jahr 1159 geweiht) anzuführen, deren Arkaden theils durch viereckige, theils durch runde Pfeiler, beide mit schlanken Halbsäulen besetzt, gebildet werden. Auch diese Kirche ist durch die Klarheit ihrer Verhältnisse ausgezeichnet.[3]

b) Der deutsch-romanische Gewölbebau.

Als Uebergang zu den durchgebildeten Gewölbebauten sind einige Monumente zu nennen, die für den Zweck der Baptisterien oder in einer dieser Form entsprechenden Anlage ausgeführt wurden. Sie scheinen zumeist dem eilften Jahrhundert anzugehören; bei einzelnen machen sich Motive der byzantinischen Architektur bemerklich. Unter diesen ist zunächst der, zwar nur geringe Ueberrest eines Rundbaues, zu Lonnig, unfern von Koblenz, anzuführen, dessen Struktur eine ähnliche Anlage, wie die der Münsterkirche von Aachen zu bezeichnen scheint;[4] die rohen Details an den Fragmenten des Rundbaues selbst dürften auf die frühere Zeit des eilften Jahrhunderts deuten. — In eigenthümlich feiner Ausbildung erscheint dagegen die Taufkapelle bei St. Georg in Köln vom

[1] Puttrich, a. a. O. I., Lief. 4.

[2] Puttrich, a. a. O. I., Lief. 1. u. 2.

[3] Fr. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I, S. 81, T. 10, 19, 20.

[4] v. Lassaulx, im Herbst-Programm des Gymnasiums zu Coblenz, 1840.

J. 1074', ein viereckiger Bau, mit Nischen an seinen Wänden, die von Säulen eingefasst sind, drüber mit einer Gallerie, überwölbt mit einer flachen Kuppel. [1] — Sodann verschiedene grössere oder kleinere Rundgebäude mit Kuppeln: zu Krukenberg bei Herstelle (in Kurhessen), zu Altenfurt, unfern von Nürnberg, zu Steingaden in Baiern u. s. w. — Eigenthümlich ist eine zwölfeckige Kapelle zu Drüchelte bei Soest, mit zwei Säulenkreisen, welche gewölbte Umgänge um einen kleinen offenen Raum bilden. [2] — Die Kirche S. Michael zu Fulda, als Erneuung eines älteren Gebäudes und über einer älteren Crypta (davon bereits oben, S. 355 die Rede war) gebaut und 1092 eingeweiht, ist zu dem Zweck einer Begräbnisskirche, in den Formen der h. Grabkirche von Jerusalem, errichtet. Ein Kreis von acht Säulen trägt hier die erhöhte Kuppel, welche den Mittelraum bedeckt. — Als ein Baptisterium von durchgebildeter Anlage, doch ohne Kuppelgewölbe, erschien die, vor dreissig Jahren abgerissene Kirche St. Martin zu Bonn, nach den erhaltenen Zeichnungen [3] dem eilften oder zwölften Jahrhundert (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, dem sechsten oder siebenten) angehörig. — Neben diesen Monumenten dürfte sodann auch die merkwürdige, seit hundert Jahren gleichfalls zerstörte Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg anzuführen sein. Die vorhandenen Risse derselben zeigen ein Gebäude, das im Plane völlig byzantinische Anlage hat: ein Viereck mit vier starken Pfeilern in der Mitte, vier Tribunen-artigen Ausbauten auf den Seiten und vier Thürmen über den Eckräumen. [4] Ueber den sämmtlichen Seitenräumen waren, wie es den Anschein hat, gewölbte Emporen angeordnet. Gewöhnlich schreibt man das Gebäude dem zehnten Jahrhundert, und zwar der Zeit König Heinrich's I. zu; die Formen des Aeusseren deuten aber entschieden auf die Spätzeit des romanischen Styles, etwa den Schluss des zwölften Jahrhunderts. Die Anlage war, soweit wir die Architektur des deutschen Mittelalters kennen, ganz einzig in ihrer Art.

In anderem Bezuge ist der Dom von Trier als wichtiger Uebergangspunkt zwischen den verschiedenen Bausystemen des Mittelalters zu betrachten. Das Gebäude hat seine eigenthümliche Baugeschichte. Seiner ursprünglichen Anlage nach ist es ein

[1] Boisserée, Denkm. der deut. Bauk. am Niederrhein, T. 20, 21.

[2] Tappe, Alterth. d. St. Soest. T. 1., no. 7 u. 8.

[3] Boisserée, a. a. O., T. 1.

[4] A. v. Minutoli, Denkm. in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Vgl. Büsching, Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands.

römischer Bau aus der Zeit Constantins, im Charakter der alten Basiliken, die kolossalen Säulen des Inneren unter sich und mit den Wänden, nach den verschiedenen Richtungen hin, durch grosse Schwibbögen verbunden. Um die Mitte des eilften Jahrhunderts wurden die Säulen in stärkere Pfeiler umgewandelt und das Gebäude durch einen Anbau von entsprechender Structur erweitert; die Details aus dieser Bauperiode, besonders am Aeusseren (an der Westseite) sind charakteristische Beispiele der damals herrschenden schlichten und strengen Weise. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wurde der östliche Chor in den brillanten und lebhaft bewegten Formen des spätromanischen Styles angebaut. Um 1200 wurde das Innere überwölbt und demgemäss umgeändert, in noch feineren und zierlicheren Details; an einzelnen Theilen ist hier der Spitzbogen, wechselnd mit dem Rundbogen, zur Anwendung gekommen. [1]

Die erste bedeutsamere Entfaltung des Baues gewölbter Basiliken finden wir an den drei mittelrheinischen Domen zu Mainz, Worms und Speier. Die Hauptmotive der architektonischen Struktur sind an diesen Gebäuden einander entsprechend; ihr Princip hat sich ohne Zweifel ziemlich frühzeitig und selbständig, ohne fremdländischen (etwa normannischen) Einfluss ausgebildet. Es ist die Anlage der, im Vorigen mehrfach besprochenen Pfeiler-Basilika, — die wir auch in jener Gegend vorzüglich verbreitet fanden, — was die nächste Veranlassung dazu gegeben haben dürfte. Starke, massenhafte viereckige Pfeiler bilden die Arkaden des Schiffes; einer um den andern ist mit einer Halbsäule versehen, welche als Träger des Gewölbgurtes emporsteigt. Dabei ist aber keine Andeutung der Gallerieen vorhanden, welche sonst insgemein in den Wänden des Mittelschiffes (über den Arkaden) angebracht sind; vielmehr herrscht hier der Eindruck der Wandmasse vor. Gleichwohl ist die letztere durch eine, mehr oder weniger einfach gebildete Gliederung, welche von den Pfeilern emporsteigt und zum Theil die Fenster auf sehr angemessene Weise in sich einschliesst, belebt, — eine eigenthümliche Einrichtung, welche mit dem ganzen aufstrebenden Princip des Gewölbebaues in sehr harmonischer Weise übereinstimmt. Die besonderen Entwickelungsverhältnisse, welche an diesen drei Gebäuden, namentlich in ihrem historischen Bezuge hervortreten, sind übrigens noch nicht zur vollkommenen Genüge

[1] Vgl. die trefflichen Darstellungen und die meisterhafte historische Analyse des Baues von Chr. V. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

erläutert;[1] ihre Haupttheile dürften etwa die folgende Stellung zu einander haben. — Als ältester Bautheil erscheint das Schiff des Domes von Mainz (mit Ausschluss der Gewölbe, obgleich die ganze Structur andeutet, dass das Gebäude von vornherein auf solche angelegt war). Dies rührt ohne Zweifel noch aus dem eilften Jahrhundert her, vermuthlich von dem Bau, der hier von 1009 bis 1037 statt fand; die rohen Detailformen, die noch unausgebildete Weise der Structur sprechen für eine solche Frühzeit. Gleichzeitig scheinen die östlichen Thürme zu sein, welche denen des Domes von Trier aus dem eilften Jahrhundert ähnlich sind. Der östliche Chor scheint dagegen erst dem zwölften Jahrhundert anzugehören. — Der Dom von Worms macht wahrscheinlich, seinen Haupttheilen nach, denjenigen Bau aus, der im Jahr 1110 geweiht ward. Die Structur des Schiffes ist hier schon etwas mehr durchgebildet, die Gliederungen reicher, obgleich noch von schwerer Formation. — Wiederum jünger erscheint der Dom von Speyer, der, bis auf die Veränderungen der neueren Zeit, wesentlich als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Ohne Zweifel gehört derselbe nicht der ursprünglichen Gründungszeit, sondern einem völligen Neubau an, welcher nach dem grossen und verderblichen Brande des J. 1165 statt gefunden haben wird. Hier ist im Inneren das eigenthümliche System auf die edelste und bedeutsamste Weise durchgebildet, das Aeussere mit reichem Schmucke versehen. Rings laufen Arkaden-Gallerien unter den Dächern umher; die Gesimse haben mannigfaltig belebte Profile, und zwar zum grossen Theil in derjenigen überraschend antikisirenden Weise, die in jener Zeit mehrfach gefunden wird.[2] — An diesen Bau reihen sich sodann

[1] An bildlicher Darstellung sind bis jetzt nur einzelne Risse und Ansichten vorhanden, namentlich bei Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, I. — Nähere historische Untersuchung liegt nur über eins dieser Gebäude vor: J. Wetter, Gesch. und Beschrbg. des Domes zu Mainz. Doch löst auch diese, übrigens treffliche Schrift nicht alle Fragen, zu welchen das, die verschiedensten Bauzeiten in sich einschliessende Gebäude Anlass giebt.

[2] Diese Wiederaufnahme der antiken Formen in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts unterscheidet sich, wie schon früher bemerkt, durch ihre freiere Lebendigkeit sehr entschieden von jenen rohen Reminiscenzen, welche die Periode der altchristlichen Kunst hindurch und in der Frühzeit des romanischen Styles gefunden werden. Aus diesem Grunde ist es mir, um hier ein Paar kritische Punkte der deutschen Architekturgeschichte zu beseitigen, durchaus wahrscheinlich, dass jenes zierliche, in seinen Details fast römische Portal an der Ostseite des Domes von Mainz (Moller, a. a. O., T. 6), welches man dem zehnten

die jüngeren Theile der beiden andern Dome an, welche in den Schluss des zwölften und den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen und die letzte Entwickelung des romanischen Styles, sowie gewisse Uebergangsmotive zum germanischen vergegenwärtigen: der westliche Chor des Domes von Worms und die Bauveränderungen, die im Dome von Mainz nach dem grossen Brande des J. 1191 vorgenommen und 1239 beendet wurden. Die letzteren sind besonders wichtig und umfassend; sie betreffen die Wände der (älteren) Seitenschiffe, das westliche Queerschiff und Chor, sowie die sämmtlichen Gewölbe. Die Gewölbe sind bereits spitzbogig, anfangs mit geringer, dann mit immer wachsender Erhebung über den Halbkreis construirt; im Uebrigen herrschen die romanischen Grundformen vor, doch in der leichtesten und zierlichsten Gestaltung, im Einzelnen auch nicht frei von mancher Ueberladung.

In den Gegenden des Niederrheins ist eine beträchtliche Anzahl gewölbter Kirchen vorhanden, die sich in gewissem Betracht der Bauweise der obengenannten Dome anschliessen.[1] Doch gehören diese fast sämmtlich der letzten Zeit des romanischen Styles, dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, an. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto, am Schlusse des zwölften Jahrhunderts, hatten hier bedeutende Verwüstung über die vorzüglichsten Ortschaften und ihre Monumente gebracht; der Wiederaufbau gab eine reichlich ausgebreitete Gelegenheit zur letzten Aus- und Umbildung der alten Architekturformen. Im Allgemeinen zeigt sich auch hier, was die Structur des Inneren anbetrifft, jener schlichte Pfeilerbau vorherrschend, ohne jedoch mit der eigenthümlich grossartigen, aufwärts steigenden Gliederung verbunden zu sein, die besonders an den Domen von Worms und Speier so bedeutende Resultate geliefert hatte; vielmehr finden sich jetzt häufig über den Arkaden des Schiffes Gallerieen, zum Theil als sehr räumliche Emporen. Mehrfach wird, im Inneren,

Jahrhundert zuschreibt, vielmehr der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehöre; und dass in eben dieselbe Zeit die merkwürdige Vorhalle des Klosters Lorsch mit ihren römischen Halbsäulen und Pilastern (Moller, T. 1—4), die man gewöhnlich als einen Bau des achten Jahrhunderts betrachtet, zu setzen sei. Viel eher als dem achten Jahrhundert dürfte man diese Vorhalle noch dem römischen Zeitalter zuschreiben, fänden sich an ihr nicht zugleich völlig romanische Motive, wie ein Zikzak-Bogen im Inneren. Es werden übrigens im Folgenden noch einige charakteristische Beispiele für diese Wiederaufnahme antiker Formen gegeben werden.

[1] S. Boisserée, Denkm. der deutschen Baukunst am Niederrhein. — Vgl. v. Lassaulx, Zusätze und Berichtigungen zu Klein's Rheinreise.

wie im Aeusseren, eine reiche architektonische Dekoration angewandt, zum Theil in überladener Weise, zum Theil auch schon in ausgearteten, barocken Formen, indem z. B. jener gebrochene, zackenartige Bogen des spätromanischen Styles zu völlig phantastischen Fensterbildungen Anlass giebt. Bei den spätesten Gebäuden dieser Art tritt, vornehmlich im Inneren, zugleich der Spitzbogen als eine mehr oder weniger charakteristische Form hinzu.

Vor die genannte Verwüstungsperiode fällt die Abteikirche von Laach, unfern von Andernach, gebaut von 1093 bis 1156. Sie zeigt den in Rede stehenden Baustyl in durchaus reiner und klarer Entfaltung, zugleich bereits in reicher Durchbildung. — Ihr gleichzeitig ist die kleine Kirche zu Schwarz-Rheindorf, Bonn gegenüber, eine Doppelkirche (wie weiter unten noch einige andre der Art zu erwähnen sein werden). — Später, und in ihren Formen bereits charakteristisch für die Spätzeit des romanischen Styles ist die Kirche St. Castor zu Koblenz, 1157—1208, (das Schiff ursprünglich jedoch noch ohne Gewölbe). — Sodann sind, als verhältnissmässig einfachere Bauten dieser Spätzeit, zunächst anzuführen: der isolirt aufgeführte Chor der Kirche von Lonnig, unfern von Coblenz; der Chor des Münsters von Bonn, der Chor von St. Gereon zu Köln, dieser jedoch noch mit älteren Theilen aus dem eilften Jahrhundert. — Durch geräumige Emporen über den Seitenschiffen sind ausgezeichnet: die Pfarrkirche zu Bacharach (gewöhnlich als Templerkirche benannt), die zu Andernach, Boppard, Sinzig und Heimersheim (an der Ahr), die letztgenannten Gebäude bereits mit mehr oder weniger entschiedener Anwendung des Spitzbogens und im Einzelnen nicht frei von Ausartung. — In Köln sind drei der bedeutendsten Kirchen dieser Zeit durch die eigenthümliche Chor-Anlage ausgezeichnet: der eigentliche Chor sowohl, als die Flügel des Querschiffes bilden Halbkreise (mit etwas verlängerten Schenkeln), welche in dem Quadrat des Mittelraumes zusammenstossen. Kühn und sehr bedeutend gestaltet sich diese Einrichtung besonders an S. Maria auf dem Kapitol, indem hier die drei Tribunen auf Säulenarkaden ruhen, hinter denen ein breiter Umgang umherläuft; auch diese Kirche gehört entschieden der Spätzeit des romanischen Styles an (nur das Schiff dürfte etwas älter sein), obgleich man sie als den ursprünglichen Bau, der hier bereits im J. 700 aufgeführt ward, zu betrachten liebt. Die beiden andern Kirchen sind St. Aposteln und St. Martin, beide ohne jenen Umgang um die Tribune, doch dafür mit Säulen und Nischenwerk reichlich dekorirt, überhaupt mit dem bestimmtesten Gepräge der letzten Entwickelung, welche

dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehört (nur scheinen auch hier die schlichten Arkaden des Schiffes von St. Martin älterer Bau zu sein). Aehnliche Anlage hat die Kirche St. Quirin in Neuss, begonnen 1208; an ihr aber mischen sich bereits die barock ausgearteten Formen des Rundbogens mit denen des Spitzbogens in einer Weise, dass man hier schon Uebergänge zum germanischen Styl wahrnimmt. — Eine sehr eigenthümliche Anlage bot die, jetzt fast ganz zerstörte Kirche von Heisterbach am Siebengebürge dar, gebaut 1202—1233, noch in verhältnissmässig strengen Formen und mit vorherrschendem Rundbogen, doch mit einer eigen durchgebildeten, reich belebenden Nischen-Architektur an den Wänden des Inneren. Auch die, neuerlich eingestürzte Kirche St. Kunibert zu Köln, geweiht 1248, zeigte noch eine vorherrschend schlichte rundbogige Architektur und nur in dem westlichen Queerschiff, als durchgehende Hauptform, den Spitzbogen; man wird bei dieser Kirche eine längere Bauzeit anzunehmen haben, so dass das an ihren Haupttheilen hervortretende Architektursystem nicht füglich mehr als maassgebend für die, durch das Jahr der Weihung bezeichnete späte Periode zu betrachten sein dürfte. Die im J. 1221 gegründete Klosterkirche Sion zu Köln, die ebenfalls nicht mehr vorhanden ist, zeigte dagegen ein entschiedeneres Vorherrschen des Spitzbogens, jedoch immer noch nach romanischer Weise. — Wesentlich verschieden aber von all den vorgenannten Gebäuden ist das Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln, ein längliches Zehneck von ganz eigner Structur, gebaut von 1212—1227; hier erscheint ein System der Architektur, das nicht in zufälligen Einzelheiten, sondern in der ganzen Composition als vollständiger Uebergang von dem romanischen zu dem germanischen Style zu betrachten ist und eigentlich die Principien des letzteren bereits vorherrschen lässt. In ähnlicher, doch nicht so völlig entschiedener Beziehung bildet auch das Schiff des Münsters von Bonn einen Uebergang zwischen beiden Stylen. — Diesen Gebäuden reiht sich schliesslich noch ein höchst interessantes kleines Monument an: die Matthiaskapelle bei Kobern, unfern von Koblenz, ein sechseckiger Bau nach Art der englischen Grabkirchen, im zierlichsten und lebendigsten Uebergangsstyle ausgeführt.[1]

Verwandten Styl mit den vorstehend genannten deutsch-niederrheinischen Bauten, zum Theil jedoch das Gepräge eines etwas höheren Alters, zeigen die romanischen Kirchen der benachbarten belgischen Lande. Unter diesen sind besonders hervorzuheben:

[1] Dronke und v. Lassaulx, die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel.

die Kirche St. Servatius zu Maestricht, Notre Dame la Chapelle zu Brüssel (die älteren Theile dieser Kirche bereits im spätromanischen Charakter) und die Kathedrale von Tournay.[1]

Beispiele des romanischen Gewölbebaues finden sich sodann auch in verschiedenen andern Gegenden von Deutschland; soviel wir wissen, ist indess das Verhältniss allenthalben ziemlich dasselbe wie am Rhein, dass nemlich die Werke solcher Art aus den früheren Entwickelungszeiten des romanischen Styles sehr selten sind und erst am Schluss dieser Periode sich häufig zeigen. Die besonderen Weisen der Durchbildung, die etwa in den verschiedenen Gegenden statt gefunden, genauer aufzufassen, bleibt uns zur Zeit noch durch die Mangelhaftigkeit der Mittheilungen, die uns vorliegen, versagt. Dennoch erkennen wir schon gegenwärtig mit Bestimmtheit, dass es vorzüglich die sächsischen Lande, und neben diesen Thüringen, Hessen und das östliche Franken sind, in deren Monumenten uns wiederum sehr bedeutsame Eigenthümlichkeiten und nicht seltne Beispiele einer so klaren und lautern Durchbildung entgegentreten, wie wir dieselbe am Rhein fast vergeblich suchen dürften.

In einigen Monumenten (die gleichwohl nicht das Gepräge einer sonderlichen Frühzeit tragen) sehen wir die deutliche Verbindung des Gewölbebaues mit dem alt-einheimischen einfachen Basilikenbau. Es sind Kirchen, in deren Arkaden Säulen mit Pfeilern wechseln, wobei dann die Gliederungen der letzteren als Gurtträger des Gewölbes empor geführt sind. Solcher Art ist die Kirche zu Wunsdorf, unfern von Hannover, sowie die Peterskirche zu Soest.[2] Aehnlich einige andre, die in derselben naiven Art sich aus der Pfeiler-Basilika entwickelt haben; so die Marktkirche zu Goslar (in ihren älteren Theilen) und die Kirche von Kloster Neuwerk, ebendaselbst, gebaut von 1152 bis 1200; die Architektur der letzteren zeigt bereits eine mannigfaltige und reich belebte Gliederung; die Gewölbe an beiden Kirchen sind spitzbogig.

Ein kleines Denkmal, welches den romanischen Gewölbebau zu vorzüglicher Anmuth und Grazie durchgebildet zeigt, ist die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ermsleben (Nordost-Ecke des Harzes); die Feinheit ihrer Gliederungen, die zum Theil der edelsten Antike gleich stehen, der Reichthum und die Eleganz des Ornamentes

[1] Vgl. K. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 534, 500, 425.

[2] Tappe, Alterthümer von Soest, T. 1, no. 11—13.

bezeichnen hier wiederum den Schluss der Periode des romanischen Styles, die Zeit um das J. 1200. Leider ist dies schöne Werk unvollendet; es besteht nur aus Chor und Crypta.[1] — Verwandten Styl sieht man an den ältesten Theilen des Domes von Halberstadt, dem Unterbau der Façade; doch erscheint hier bereits die Form des Spitzbogens als vorherrschend, in einer Weise, dass man auf ein jüngeres Alter schliessen muss. — Höchst bedeutend ist sodann der, zwar auch nur geringe alte Theil des Domes von Freiberg im sächsischen Erzgebirge, die sogenannte goldne Pforte, — eins der brillantesten Portale des romanischen Styles, bei dem wiederum jenes neuerwachte Gefühl für die Antike, in einer Behandlung, die gleichwohl als völlig selbständig betrachtet werden muss, bedeutsam hervorleuchtet.[2]

Diese zierliche und anmuthvolle Entwickelung erscheint gleichzeitig, am Schlusse des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an den Kapellen fürstlicher Schlösser, die einen eigenthümlichen kleinen Gebäude-Cyclus für sich ausmachen. Es sind insgemein zwei Kapellen übereinander, die untere von schwereren, die obere von leichteren Formen, häufig durch eine Oeffnung in der gewölbten Decke, welche beide Räume trennt, mit einander verbunden. Ohne Zweifel gab die geringe Räumlichkeit der Schlösser jener Zeit, welche die Errichtung eines ausgedehnten Gebäudes verhinderte, den Anlass zu solcher Einrichtung; die obere Kapelle scheint zur Aufnahme des Hofstaates und zur Verrichtung der Messe bestimmt gewesen zu sein, die untere zum Aufenthalt der niederen Burgleute, welche durch jene Oeffnung zum Anhören der Messe gelangten. Solcher Art ist die bereits angeführte Kapelle von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, vom J. 1151, diese übrigens noch einem weiblichen Stift angehörig. Als eigentliche Schlosskapellen der angegebenen späteren Zeit sind dagegen zu nennen, zunächst wiederum in Sachsen: die von Landsberg, unfern von Halle, erbaut um 1180;[3] die von Freiburg an der Unstrut, in höchst reizvoller Ausbildung,[4] und die auf der Wartburg bei Eisenach, diese jedoch nicht in reiner Ursprünglichkeit erhalten. Ferner: die auf der Burg von Nürnberg,[5] die zu Gelnhausen (über

[1] Ranke und Kugler, Beschreibung und Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg etc., S. 124.

[2] Puttrich, Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 3.

[3] Stieglitz, im Jahresbericht der deutschen Gesellschaft, 1831.

[4] Puttrich, a. a. O., II., Lief. 7 u. 8.

[5] Eberhard, National-Archiv für Deutschlands Kunst u. Alterth.

einer gewölbten Thorhalle)[1] und die auf der Burg von Eger;[2] bei der letzteren sind die Gewölbe der Oberkapelle indess schon spitzbogig angelegt. — Hiebei ist zugleich der romantischen Gestaltung der übrigen Theile des Schlossbaues zu gedenken. Gallericen, von Säulen-Arkaden gebildet, die an den Façaden hinliefen, geschmückte Portale und Fenster, Säulensäle und andre stattliche Dekoration im Inneren bildeten hier ein Ganzes von reicher ritterlicher Pracht. Die Ueberreste des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen,[3] die des alten Flügels der Wartburg, die ohne Zweifel der Zeit Landgraf Hermanns I. angehören und Zeugen des berühmten Sängerkrieges waren (sie sind aus dem rohen späteren Ueberbau erst in jüngster Zeit wieder ans Licht gezogen), geben nicht ganz ungenügende Anschauungen jener eigenthümlichen Lebens-Verhältnisse.

Noch manche andre kleine Prachtarchitekturen dürften den ebengenannten, als Denkmale derselben Zeit, anzureihen sein. Es gewährt ein eigenthümliches Interesse, zu bemerken, wie sich mehrfach bei solchen Werken, neben jenem Zurückgehen auf antike Form und Bildungsweise, zugleich auch eine mehr oder minder bewusste Aufnahme von Elementen der muhamedanischen Kunst sichtbar macht. Der Verkehr mit dem Morgenlande, den die Kreuzzüge und die Pilgerfahrten nach Palestina unterhielten, erklärt diese Erscheinungen zur Genüge. Solche Elemente sind u. a. an der vorgenannten Schlosskapelle von Freiburg an der Unstrut zu bemerken; die Zackenbögen an den Hauptgurten des Gewölbes, das Blattwerk, welches die eine Seite der Kapitäle des mittleren Säulenbündels in der Oberkapelle schmückt,[4] erscheinen hier ziemlich bestimmt nach arabischer Weise gebildet. Entschieden arabische Form hat das Blattwerk an den Kapitälen der Eucharіuskapelle bei der St. Aegydienkirche zu Nürnberg.[5] Das reichgeschmückte Portal einer (gegenwärtig als Brauhaus dienenden) Kapelle zu Kloster Heilsbronn,[6] unfern von Nürnberg, hat ebenfalls ein Gepräge, dessen Eigenthümlichkeit wesentlich auf arabischen Einfluss zurückführend sein dürfte. U. a. m.

[1] Hundeshagen, Kais. Friedrichs I. Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen.

[2] A. F. v. Quast, im Berliner Kunstbl., 1828, S. 230 u. 334; 1829, S. 144.

[3] Hundeshagen, a. a. O. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters in Gelnhausen.

[4] Puttrich, a. a. O., T. 9, Fig. z.

[5] Eberhard, Nationalarchiv.

[6] Ebendaselbst.

Das wichtigste Element muhamedanischer Architektur, welches wir in die deutsch-romanische der späteren Zeit verschmolzen finden, ist indess wiederum die Form des Spitzbogens. Zum Theil mag dieselbe bei uns zwar, wenn ich mich so ausdrücken darf, durch Zufall entstanden sein; ich meine vornehmlich da, wo man bei den Ueberwölbungen grosser Räume den Rundbogen in seinen mittleren, erhabensten Theilen zu schwer lastend befand, wo man somit die Gefahr des Einsturzes befürchten mochte und, um derselben zu entgehen, auf eine Erhöhung der Bogenlinie bedacht war. Die Ueberwölbungen des Domes von Mainz nach dem Brande von 1191 geben dafür ein Zeugniss und lassen zugleich erkennen, wie man bei solchem Streben nur allmählig von einer geringen Erhebung zu einem immer entschiedneren Spitzbogen fortschritt. Gleichzeitig indess findet sich diese Form aber auch in vielen Fällen angewandt, wo kein constructives Bedürfniss (dem ohnedies auf mancherlei andre Weise abzuhelfen gewesen wäre), wo vielmehr wesentlich nur ästhetisches Wohlgefallen die Veranlassung zu ihrer Aufnahme gegeben haben konnte. Und da wir sie Jahrhunderte vorher in der muhamedanischen Kunst einheimisch sehen, da sie unmittelbar aus dieser in die italienische Kunst, mindestens seit dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, übergegangen war, so sind wir gewissermassen genöthigt, auch den deutschen Spitzbogen dieser Zeit als ein aus dem Orient entlehntes Element zu betrachten, wenn wir schon das Verhältniss des Ueberganges nicht so deutlich vor uns sehen, als etwa in der sicilisch-normannischen Architektur. Ohne Zweifel war dieser Uebergang nicht plötzlich, nicht unvermittelt; wenigstens sehen wir in der deutsch-romanischen Architektur den Spitzbogen nicht so roh den anderweitigen Architekturtheilen zugesellt, wie dies in Sicilien der Fall war.

In den vorstehenden Bemerkungen sind bereits mancherlei deutsch-romanische Monumente angeführt worden, bei denen der Spitzbogen sich angewandt zeigt; besonders die niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts sind in solchem Betracht nicht ohne Bedeutung. Dennoch erscheint derselbe bei der Mehrzahl dieser Monumente als eine mehr oder weniger untergeordnete, fast zufällige Form, als eins der Elemente, die nur ein Streben nach bunter Mannigfaltigkeit, welches in den älteren, regelmässigen Formen keine Befriedigung mehr fand, ausdrücken sollte. Auf eine eigentlich organische Weise war der Spitzbogen in die künstlerische Structur dieser Bauwerke zumeist nicht verflochten. Wohl aber ist eine andere Reihe von Monumenten anzuführen, bei denen das letztere in der That und auf eine eigenthümlich

bedeutsame Weise sichtbar wird. Diese gehören vorzugsweise denselben Gegenden an, die bereits oben als der Sitz einer höheren Entfaltung des romanischen Gewölbebaues bezeichnet wurden: Sachsen, Thüringen, Hessen und Franken. Die Arkaden des Schiffes werden bei diesen Monumenten aus gegliederten Pfeilern gebildet, welche durchgehend durch Spitzbögen, gleichfalls von mehr oder weniger ausgebildeter Gliederung, verbunden sind. Ein Pfeiler um den andern ist mit den Gurtträgern für das Gewölbe versehen, welches ebenfalls insgemein in spitzbogiger Form ausgeführt erscheint. Die Hauptstructur des Inneren ist also auf der Form des Spitzbogens basirt, gleichwohl im Uebrigen völlig auf romanische Weise durchgebildet; die Formen des Aeusseren dagegen und die dem Aeusseren zugewandten Theile (Fenster und Portale) haben in der Regel den Rundbogen. Nur bei solchen Werken, welche die letzte Stufe der Entwickelung erkennen lassen, tritt auch hier der Spitzbogen als bezeichnend hervor, und nur in einigen wenigen Fällen wird eine Umbildung der Formen ersichtlich, die als Beginn des germanischen Styles zu betrachten ist. Uebrigens ist hiebei gleich von vornherein zu bemerken, dass von den in Rede stehenden Monumenten (mit Ausnahme derer, bei denen die zuletztgenannten Verhältnisse vorherrschen) noch keins sich einer völlig abgeschlossenen kunsthistorischen Untersuchung erfreut, dass von den meisten dieser Art bis jetzt noch keine genügende bildliche Aufnahme und Herausgabe veranstaltet ist, und dass ihre historische Bestimmung in sofern scheinbar erschwert wird, als die bedeutenderen durch seither als gültig anerkannte Sagen in die Frühzeit der deutsch-romanischen Kunst versetzt werden. Was aber diesen letzteren Punkt anbetrifft, so bezeugt die gesammte künstlerische Ausbildung, namentlich die des Details (nicht der Spitzbogen, der an sich nichts beweisen würde), bei sämmtlichen Monumenten der in Rede stehenden Art aufs Entschiedenste, dass auch sie erst in den Schluss der romanischen Periode fallen.

Als eins der früheren unter diesen Bauwerken und gewiss noch dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist die Stiftskirche St. Peter zu Frizlar in Hessen zu nennen. Die noch schweren Formen und Gliederungen ihres Inneren deuten darauf hin, obgleich das Aeussere schon in klarer, selbst zierlicher Weise durchgebildet ist. — Sodann die Kirche von Kloster Memleben an der Unstrut, gegenwärtig eine Ruine, ursprünglich wohl kein gewölbter Bau, sondern, wie es scheint, nur eine einfache Pfeiler-Basilika. (Man hält sie für ein Werk des zehnten Jahrhunderts, eine Annahme, der aber der Charakter der sämmtlichen Gliederungen, wie auch

die Form und Dekoration des Chores widersprechen.)[1] — Das Schiff und Querschiff des Domes von Naumburg, in den dekorativen Theilen elegant durchgebildet, so wie der mittlere Theil der Crypta unter dem Dome (deren übrige Theile aus früher romanischer Zeit herrühren). — Der westliche Bau und das Querschiff der Kirche zu Freiburg an der Unstrut, in ähnlichem Style, mit den romanischen Formen jedoch im Einzelnen schon germanische vermischend, somit schon auf eine vorgeschrittene Zeit des dreizehnten Jahrhunderts hindeutend.[2] — Der Dom zu Bamberg, das reichste und glänzendste Beispiel dieser ganzen Gattung, in sehr harmonische Weise ausgebildet. (Angeblich, obschon irrthümlich, dem Anfange des eilften Jahrhunderts zugeschrieben, und ebenso wenig aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts herrührend, in welcher letzteren Zeit hier von Bauarbeiten gesprochen wird.) Das westliche Querschiff des Domes, sowie der Chor und die Thürme neben demselben mit zierlich durchbrochenen Eckvorsprüngen sind etwas jünger als der übrige Bau, da bei diesen Theilen auch im Aeusseren bereits die Spitzbogenform durchgeht.[3] — Die alten Theile von St. Sebald zu Nürnberg, das Schiff und der grössere Theil der Westseite.

Auch im südlichen Deutschland finden sich manche ähnliche Beispiele, doch, wie es scheint, zumeist in einer minder harmonischen Durchbildung. Unter diesen sind zu nennen: in Oesterreich die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien (mit Ausnahme des späteren Chores) und die alten Theile an der Westseite von St. Stephan zu Wien. — Der Dom zu Basel, angeblich aus dem Anfange des eilften Jahrhunderts. — Die Kirche zu Gebwiller im Elsass.[4] — Das Querschiff des Domes zu Freiburg im Breisgau. — Das Querschiff und der Chor des Domes von Strassburg.

Eigenthümlich interessant ist die Pfarrkirche zu Gelnhausen. Am Schiff erscheint hier die in Rede stehende Architekturform einfacher, am Querschiff und Chor dagegen in höchst reicher und zierlicher Ausbildung, zugleich in einer Weise, dass man hier

[1] Puttrich, Denkm. der Bauk. II, Lief. 3 u. 4.

[2] Puttrich, a. a. O. II, Lief. 7 u. 8.

[3] In der Crypta des östlichen Chores am Bamberger Dom finden sich u. a. zwei Säulenkapitäle, welche die antik korinthische Form in einer Weise nachahmen, dass sie den besten römischen gleichkommen. Wiederum ein sehr entschiedener Beleg für jene Aufnahme classischer Formen in der in Rede stehenden Periode!

[4] *Antt. de l'Alsace, I, pl. 27, 28; p. 69.*

bereits eine ziemlich deutliche Neigung zu den Principien des germanischen Styles wahrnimmt.[1] — Dasselbe Verhältniss, aber in reicher und umfassend consequenter Ausbildung, erscheint an der höchst merkwürdigen Domkirche zu Limburg an der Lahn, deren Bauzeit in die Periode zwischen 1213 und 1242 fällt.[2] — Dasselbe an den älteren Theilen, vornehmlich dem Chore des Domes von Magdeburg. Hier jedoch, obgleich der Bau schon im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde, zeigt sich das Element des germanischen Styles bereits überwiegend.[3] Dennoch ist merkwürdig, dass gerade hier wiederum manche antikisirende Form, namentlich sehr streng gebildeter Akanthus an Säulenkapitälen im Inneren und an Friesen im Aeusseren, mit grosser Entschiedenheit sichtbar wird.

Mancherlei interessante Eigenthümlichkeiten finden sich schliesslich an den Klostergebäuden der deutsch-romanischen Architektur, vornehmlich an den Kreuzgängen, welche die Klosterhöfe umgeben. Dies sind die Werke, welche eine, durch Vermögen und Bildung bevorrechtete Classe der Gesellschaft als Denkmale eines heiter behaglichen Lebensgenusses hinterlassen hat; an ihnen entfaltet sich das dekorative Element des romanischen Styles in reichlichstem Maasse, grossentheils in zierlichster Anmuth. Die Mehrzahl der uns bekannten Werke dieser Art gehört übrigens wiederum der späteren Zeit der in Rede stehenden Periode an; zum Theil geben auch sie sehr charakteristische Beispiele für den Uebergang in den germanischen Styl. — Unter den Kreuzgängen, die ein mehr alterthümliches Gepräge tragen, ist besonders der am grossen Münster zu Zürich hervorzuheben; schlanke Säulchen, je zwei zwischen stärkeren Pfeilern stehend und über den Kapitälen mit breitvorspringendem Aufsatz als Träger der Bogenlaibung versehen, dabei aufs Reichste mit Ornamenten und figürlicher Sculptur geschmückt. Der architektonische Styl, das Blätter- und Band-Ornament deuten hier auf die Zeit um das J. 1100 oder auf noch frühere Zeit, dagegen die Sculptur der Figuren ungleich mehr entwickelt scheint. Ueberaus merkwürdig sind die höchst mannigfaltigen und phantastischen Vorstellungen, die sich unter diesen

[1] Moller, Denkm. deutscher Bauk., I, T. 19—25. — Ruhl, Geb. des Mittelalt. in Gelnhausen, T. 8—15.

[2] Moller, die Domk. zu Limburg a. d. Lahn. Ueber das Historische vgl. F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, S. 41.

[3] Clemens, Rosenthal etc., der Dom zu Magdeburg.

Dekorationen vorfinden. [1] — Hin und wieder sieht man Werke ähnlichen Styles, obschon vielleicht nicht ähnlich reich dekorirte. Zu diesen dürfte u. a. der Kreuzgang bei St. Maria auf dem Kapitol zu Köln zu rechnen sein. — Andre Kölner Klostergebäude, wie die (neuerlich abgerissenen) von St. Pantaleon und die von St. Gereon gehören degegen schon der romanischen Spätzeit an; der Kreuzgang von St. Gereon ist durch das höchst geschmackvolle Ornament der Kapitäle ausgezeichnet. [2] — In demselben Betracht, wie auch durch die Feinheit der Gliederungen, die bereits einen fast germanischen Charakter haben, ist der Kreuzgang am Dome zu Aschaffenburg [3] vorzüglich bemerkenswerth; so auch der von St. Michael zu Hildesheim u. a. m. — Im eigentlichen Uebergange zum germanischen Style, in den Detailformen wie in der theilweisen Einführung des Spitzbogens, stehen der Kreuzgang und das Kapitelhaus der Abtei Rommersdorf bei Neuwied am Rhein, [4] die Reste ähnlicher Art von der Abtei Altenberg bei Köln, [5] so wie die entsprechenden Bauwerke von St. Matthias bei Trier und der Kreuzgang des dortigen Domes. [6] Diese, wie vielleicht auch einzelne der vorgenannten Denkmale, gehören bereits in das dreizehnte Jahrhundert.

Was von andern Classen der Gesellschaft zum Schmucke des Lebens gebaut ward, steht im Allgemeinen gegen die grosse Anzahl prächtiger Klostergebäude, von denen wir Kunde haben, zurück. Der, ungleich minder zahlreichen Reste eines ritterlich glänzenden Schlossbaues ist bereits früher gedacht worden; die Gallerieen der Façaden, welche hier zu bemerken sind, stehen übrigens mit den Kreuzgängen der Klosterhöfe auf gleicher Stufe. Noch seltner sind die Denkmale des bürgerlichen Privatbaues; doch findet man auch von solchen einzelne bemerkenswerthe Reste, die ebenfalls dem Schlusse der romanischen Periode angehören: u. a. zu Regensburg, zu Goslar und besonders zu Köln. [7]

§. 7. Monumente in den skandinavischen Ländern und in Nord-Amerika.

Die Denkmale romanischer Architektur in den skandinavischen Ländern sind im Allgemeinen, soweit uns wenigstens eine

[1] „Der Kreuzgang beim grossen Münster in Zürich“ (in einer bedeutenden Folge einzelner Blätter geätzt von F. Hegi).
[2] Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 8; 29, 30; 32, 33.
[3] Moller, Denkm., I, T. 14—16.
[4] Boisserée, T. 57, 58.
[5] Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg bei Köln.
[6] Schmidt, Baudenkmale in Trier, Lief. 2.
[7] Boisserée, a. a. O., T. 34—36.

nähere Kunde über dieselben vorliegt, nicht von sonderlicher Bedeutung. Gleichwohl gewähren einige kleine Monumente, die sich in den inneren Landschaften von Norwegen erhalten haben, der kunsthistorischen Betrachtung ein ganz eigenthümliches Interesse. Dies sind aus Holz gebaute Kirchen, in Einzelheiten zwar mehrfach erneut, ohne dass jedoch hiedurch die hochalterthümliche Anlage und Formenbildung durchweg verwischt wären. Durch Abbildungen sind uns neuerlich besonders die Kirchen von Borgund und Urnes im Stifte Bergen und die Kirche zu Hitterdal in Tellemarken bekannt geworden;[1] durch vergleichende Zusammenstellung dessen, was an diesen Kirchen alt ist, scheint sich ein ziemlich bestimmtes System zu entwickeln. Die Kirchen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, Basiliken mit Säulen und mit halbrund geschlossenem Chor; die Einrichtung ist aber in sofern mehr byzantinisch als römisch, als der Chor einen gesonderten, durch eine Bretterwand abgetrennten Bautheil ausmacht, auch als solcher durch ein Kuppelthürmchen, das über ihm isolirt emporsteigt, äusserlich bezeichnet wird. Ein niedriger, durch Arkaden halbgeöffneter Umgang, der sich rings um das Aeussere der Kirchen (wenigstens um die von Borgund und Hitterdal) umherzieht, scheint ebenfalls auf byzantinischen Einfluss zu deuten. Die häufige Verbindung, in welcher die Skandinavier seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts mit Russland und Constantinopel standen, dürfte die Einflüsse dieser Art genügend erklären. Für die Ausbildung des Inneren ist besonders die Kirche zu Urnes wichtig. Schlanke Säulen mit Würfelkapitälen, deren Seiten phantastisch sculptirt sind, bilden die Arkaden, über denen sich das erhöhte Mittelschiff mit halbrunder Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, erhebt. Das Aeussere baut sich, je nach den Abstufungen des Umganges, der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, der vortretenden Portale und Erker mit ihren Giebeln, der Thürmchen über dem Dach des Mittelschiffes und über dem Chore, bunt und lustig empor; das Ganze wird zu solcher Höhe geführt, dass es einen völlig thurmartigen Anblick gewährt. Portale, Eckpfosten, Füllungen, Giebelbekrönungen sind mit mannigfaltigem Schnitzwerk verziert. Der Styl dieser geschnitzten Ornamente ist besonders wichtig, um zu einigen näheren Bestimmungen über die Geschmacksbildung und über die historische Entwickelung derselben zu gelangen. Vorzüglich alterthümlich erscheinen die Schnitzwerke an der Kirche von Urnes; hier wird die Dekoration durch ein reichlich ineinander verschlungenes

[1] Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens.

Geriemsel von Bändern und phantastischen Drachenfiguren gebildet, welches aufs Entschiedenste an den Styl der Ornamente in jenen alten angelsächsischen Miniaturen erinnert, welches wir somit noch als einen reinen Ausdruck des urgermanischen Formensinnes betrachten dürfen; bei all diesen Bildungen, so phantastisch bunt sie erscheinen, erkennen wir übrigens einen schönen lebendigen Schwung und frischen Sinn für klare verhältnissmässige Raumausfüllung. Die Dekorationen an den Portalen von Borgund zeigen dagegen bereits eine gewisse Umbildung dieses Formensinnes nach eigentlich romanischer Weise (wie die letztere sich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts in Deutschland ausbildete). Noch mehr die Schnitzwerke an dem Portale einer Kirche zu Tind. An den Portalen von Hitterdal aber überwiegt bereits dies romanische Element bedeutend, indem es sich theils in gemessenen, theils in sehr schwülstigen Formen zeigt, so dass man hier eine entschiedene Ausartung und verhältnissmässig späte Zeit der Ausführung vor sich sieht. — Nähere Bestimmungen über das Alter dieser Gebäude dürften für jetzt nicht wohl zulässig sein. —

In Schweden[1] kennen wir einige rohe Granitbauten, welche der Zeit um die Mitte des zwölften Jahrhunderts angehören und, ohne weitere Ausbildung, nur in der Form des Rundbogens das Gepräge des romanischen Styles tragen. Zu diesen gehören u. a.: die alte Kirche bei Upsala, welche man gewöhnlich als einen Tempel des Odin bezeichnet, vollendet unter Erich dem Heiligen nach 1155;[2] die Ruinen des Klosters Alwastra und die Kirche des Klosters Wreta in Ostgothland, sowie die Ruinen des Klosters Nydala in Smaland. Die Kirche des Klosters Warnhem in Westgothland (ursprünglich mit den vorigen zu gleicher Zeit, gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts, gestiftet)[3] zeigt dagegen bereits eine reiche Ausbildung der architektonischen Anlage, und zwar im Style der niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. —

Die ältesten Bauten in Dänemark,[4] von denen wir Kunde haben, sind dem Style der norddeutschen verwandt. So die Kirche von Westerwig in Jütland, an der westlichen Bucht des Liimfjord, um das Jahr 1110 gegründet, eine Basilika, in welcher schwere Säulen und Pfeiler wechseln; so auch die Crypta der

[1] Vgl. *Suecia antiqua et hodierna.* — *d'Agincourt, Archit. T. 43.*

[2] Geijer, Geschichte Schwedens, I, S. 141.

[3] Geijer, a. a. O., S. 138.

[4] Vgl. die Mittheilungen, welche der Jahresbericht der k. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde, Kopenhagen 1840, enthält.

Kirche von Viborg in Jütland, eine regelmässige Anlage, gleich den deutschen Crypten, die Säulen, die das Kreuzgewölbe tragen, mit einfachen Würfelkapitälen. Abweichend und eigenthümlich erscheint dagegen die Kirche zu Bjernede bei Sorö auf der Insel Seeland, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Dies ist ein Rundbau, mit Kreuzgewölben bedeckt, die von vier hohen und schweren Säulen getragen werden; das Kapitäl dieser Säulen bildet eine rohe Umformung des Würfelkapitäles: unterwärts achteckig, geht dasselbe durch schräge Abschnitte auf den Seiten nach oben in das Viereck der Deckplatte über. — Die ganze Beschaffenheit der Säulen von Bjernede giebt ein charakteristisches Merkmal, um den Einfluss dänischer Cultur noch weiter östlich an den baltischen Küstenländern verfolgen zu können. Die Halbsäulen an den alten Theilen der Kirche von Bergen auf der Insel Rügen (vollendet um 1193), an der Kirche von Altenkirchen, ebendaselbst, und an den alten Theilen der Kirche von Colbatz in Hinter-Pommern (diese zwar bereits im Uebergangsstyle von romanischer zu germanischer Bauweise) zeigen dieselbe Form. Rügen hatte von Dänemark aus Christenthum und Dienstbarkeit empfangen, Pommern stand, um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, ebenfalls in abhängigem Verhältnisse zu Dänemark, so dass jene Erscheinungen einen natürlichen Begleiter der Zeitumstände bilden. [1]

Es ist bekannt, dass bereits seit dem zehnten Jahrhundert, lange vorher, ehe Columbus seine folgenreiche Entdeckungsreise antrat, die kühnen Seefahrer des europäischen Nordens nach den Inseln und Küstenländern von Nord-Amerika hinübergeschifft waren und dort Niederlassungen gegründet hatten. Die jüngsten historischen Forschungen haben sich diesem alten, nachmals vergessenen Verkehr zwischen beiden Welttheilen mit grossem Interesse zugewandt und zahlreiche Urkunden über denselben ans Licht gefördert. Auch künstlerische Zeugnisse sind bereits bekannt geworden. So hat man in Grönland die Ruinen dreier Rundgebäude entdeckt, die, aus dem früheren Mittelalter herrührend, vermuthlich zu dem Zwecke der Baptisterien erbaut waren, zwei davon in der Nähe der Kirchen von Igalikko und Kakortok belegen. Merkwürdiger jedoch als diese ist ein andrer Baurest, der zu New-Port auf Rhode-Island (an der Küste der nordamerikanischen Freistaaten) noch gegenwärtig aufrecht steht;

[1] Näheres über die genannten Gebäude s. in meiner Pommerschen Kunstgeschichte. — Noch in beträchtlich später Zeit und bei einer, keineswegs geschmacklosen Behandlung wiederholt sich jene Kapitälform an mittelalterlich pommerschen Bauwerken.

es ist ein Rundbau von 23 Fuss Durchmesser, getragen von acht schweren Rundpfeilern mit roher Deckplatte, über denen sich Halbkreisbögen wölben. Auch dies Gebäude war ohne Zweifel ein Baptisterium; von dem niedrigeren Umgange, der dasselbe vermuthlich umgab, ist indess keine Spur mehr vorhanden. Man meint, dasselbe sei von Bischof Erik, der im J. 1121 nach „Vinland“ zog, seine Landsleute zu bekehren und die schon bekehrten im Glauben zu stärken, errichtet worden.[1] Das Denkmal, das unverkennbar, ob auch in roher Form, das Gepräge des europäisch romanischen Styles trägt, bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu jenen urthümlichen Monumenten im ferneren Süden des Welttheiles, unter denen es gleichwohl manche Altersgenossen zu zählen scheint.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die bildende Kunst des romanischen Styles liegt uns eine ungleich weniger umfassende Kunde vor als über die Architektur, sowohl was das Verhältniss ihrer Ausbreitung im Allgemeinen, als was die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an ihren Werken ersichtlich werden, anbetrifft. Dieser Mangel erklärt sich, wenigstens zum Theil, dadurch, dass sie langsamer und später als die Architektur sich zu einiger Bedeutung entwickelt hat und dass zugleich von ihren Werken beträchtlich mehr untergegangen ist. Zum grossen Theil ist es aber auch das noch allzu geringe historische Interesse, was solchen Mangel verschuldet hat; denn nicht blos die, auf das Auge noch weniger erfreulich wirkenden Werke, auch die bedeutendsten und grossartigsten des in Rede stehenden Styles, die wir bis jetzt kennen, sind häufig nur durch zufällige Entdeckung bekannt geworden. Gleichwohl scheint es, dass wir wenigstens für den allgemeinen Gang und für die gegenseitigen Verhältnisse der Entwickelung eine zureichende Anschauung haben.

Es ist bei der Betrachtung der altchristlichen Kunst bemerkt worden, wie dort am Schlusse der Periode viel mehr das Wohlgefallen an prächtigem und äusserlich werthvollem Material, als das Streben nach geistreicher und irgendwie lebenvoller Durchbildung vorherrschte; wie im Gegentheil die occidentalische Kunst in eine tiefe Barbarei versunken war und nur bei den Byzantinern sich, ob auch nur traditionell, ein grösserer oder geringerer Gedankenreichthum und technischer Geschmack erhalten hatten. Das

[1] Jahresbericht der k. Gesellschaft für nord. Alterthumskunde, 1840.

waren die Verhältnisse, als das neue Leben unter den occidentalischen Völkern zu erwachen begann. Natürlich konnte unter solchen Umständen die Kunst, die es mit der Bestimmtheit des individuellen Gedankens und der individuellen Gestalt zu thun hat, sich nicht plötzlich in neuer Richtung zeigen; geschah dies doch auch bei der Architektur, die doch auf den allgemeinen Ausdruck des Geistes, auf die allgemeinen Gesetze der Erscheinung hinausgeht, nur allmählig und stufenweise. So darf es uns nicht befremden, wenn wir in der Bildnerei der romanischen Periode zunächst die Elemente der altchristlichen unmittelbar aufgenommen und fortgepflanzt sehen, wenn z. B. auch hier zunächst die Freude an prächtig blinkenden Stoffen, d. h. mehr ein Streben nach Dekoration als die Verbildlichung eines tieferen Gedankens, vorherrscht, und wenn — was einen sehr wichtigen Punkt ausmacht — Technik, Behandlungsweise, Styl, Gedankenrichtung zumeist von den Byzantinern, die allein noch im Besitz einer gewissen Kunstbildung waren, entlehnt werden, um nach solchem Vorbilde zu einer eignen künstlerischen Thätigkeit zu gelangen. Es ist fast befremdlich, in der bildenden Kunst des Occidents zu dieser Zeit so viel byzantinisches Element und überhaupt byzantinische Grundlage zu finden, während dies in der Architektur in ungleich geringerem Maasse oder nur in einzelnen Ausnahmen der Fall ist.

Indess zeigt sich bei solchen Verhältnissen doch auch schon von früh an das Streben des selbständig erwachten Geistes. Dahin gehört u. a. bereits der Umstand, dass neben jenen Werken, die vorzugsweise nur auf schimmernde Dekoration ausgehen, zugleich ernstere Kunststoffe (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) zur Anwendung kommen, dass namentlich das edle Material der Bronze zu mannigfach bedeutsamen Werken verwandt wird. Wichtiger ist es, auch im Inhalt und in der Fassung der Darstellungen eine selbständige Richtung des Geistes wahrzunehmen. Es ist jene altchristliche Weise der Symbolik, in ihrer späteren, reichen und mannigfaltigen Ausbildung, wie man sie von den Byzantinern überkam, was hiezu den Anlass gab; man ging mit neuer Kraft auf diese tiefsinnigen Gedankenspiele ein, man fügte neue Erfindungen den alten bei und entwickelte solcher Gestalt, unter allegorischer Hülle, einen Reichthum innerer Anschauungen, der nicht selten, und um so mehr, als die Formenbildung an sich in der früheren Zeit nicht eben erfreulich wirkt, in hohem Grade überrascht. Aber auch in der äusseren Behandlung tritt zu den byzantinischen Motiven eine gewisse Strenge und Bestimmtheit des Sinnes, die von der inhaltlosen Trockenheit und Starrheit, wodurch jene

charakterisirt werden, wesentlich abweicht. Alles dies wird besonders in den Miniaturen der Manuscripte bemerklich, in denen wir die Gesetze der Entwickelung am zureichendsten verfolgen können. Doch erst gegen den Schluss der Periode entfaltet sich die romanische Bildnerei in ihrer vollen Selbständigkeit. Mit frischer Lebenskraft ausgerüstet, wirft sie nunmehr das beengende byzantinische Gewand ab und behält hievon nur den grossartig bedeutsamen Zuschnitt bei, der aber viel weniger von den Byzantinern selbst, als aus den frühsten Zeiten der altchristlichen Kunst, da diese sich unmittelbar aus der Antike hervorgebildet hatte, herrührt. Hoher majestätischer Ernst und eine wahrhaft classische Würde, doch verschwistert mit jener Milde und sehnsuchtsvollen Hingebung, die nur das Eigenthum der christlichen Kunst sind, leuchten aus den glücklichsten Werken dieser Zeit tief ergreifend hervor. Es ist darin ein Streben nach Läuterung der Formen ersichtlich, das wiederum auf gleiche Weise an die Antike erinnert, wie wir Aehnliches in so vielen Einzelheiten bei den spätromanischen Architekturen bemerkt haben; es finden sich selbst Erscheinungen, welche auch hier die entschiedenste und, für ihren Zweck, erfolgreichste Nachahmung der Antike bekunden.

Es war der germanische Volksgeist, durch den diese selbständigen künstlerischen Regungen ins Leben gerufen und ihrer Entwickelung entgegengeführt wurden. Deutschland vornehmlich gebührt das Verdienst, in diesem Betracht das Bedeutendste geleistet zu haben; nur hier sehen wir eine Entwickelung vor uns, die sich am Schlusse der Periode zu reiner und gediegener Blüthe gestaltet.[1] (In den übrigen, vorherrschend germanischen Ländern kennen wir nur wenig Erhebliches). Italien erscheint die bei weitem grösste Zeit dieser Periode hindurch unfähig zu eigentlich künstlerischen Leistungen, und erst am Schlusse derselben, und

[1] Als eine Hauptursache für den ersten lebendigeren Aufschwung der bildenden Kunst in Deutschland führt man gewöhnlich die Verbindung des sächsischen Kaiserhauses mit dem byzantinischen und den dadurch, angeblich, hervorgebrachten regeren Verkehr zwischen beiden Reichen an. Ohne Zweifel war jenes Verhältniss nicht ganz ohne Einfluss; da es an sich aber im Wesentlichen nur auf die Interessen der Höfe beschränkt blieb (es beruht, der Hauptsache nach, auf der Person der griechischen Kaisertochter Theophania, der Gemahlin Otto's II., und auf der durch sie vermittelten griechischen Bildung ihres Sohnes, des früh verstorbenen Otto III.), so wäre jene umfassende Aufnahme byzantinischer Kunstweise hiedurch allein gewiss nicht veranlasst worden, wären nicht zugleich allgemeinere und tiefer liegende Gründe vorhanden gewesen.

gewiss zum Theil durch deutschen Einfluss gehoben, zeigt sich auch hier ein höchst grossartiges und bedeutsames Streben im Bereiche der Kunst. Die Blüthe der romanischen Bildnerei gehört in Italien erst dem Verlaufe des dreizehnten, selbst noch den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts an, während in Deutschland schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine neue Entwickelung nach abweichender Richtung (die Ausbildung des germanischen Styles) vor sich geht.

Die folgenden Bemerkungen über das Einzelne in den Fächern der bildenden Kunst sind in der Weise zusammengestellt, wie sie, nach dem Verhältniss unsrer Kenntnisse, die bequemste Uebersicht gewähren.

§. 2. Die deutsche Sculptur der romanischen Periode.

a) Metallarbeiten.

Die ersten bedeutenderen Werke, durch welche die bildende Kunst in der Periode des romanischen Styles zu bezeichnen ist, gehören dem Fache der Metallarbeit an. Diese stehen zugleich, vornehmlich sofern sie für dekorative Zwecke bestimmt waren, in einem näheren Verhältniss zu den Werken der altchristlichen Kunst.

Unter ihnen sind vorerst, als eine eigenthümliche Kunstgattung, die überhaupt für die kunsthistorische Forschung die wichtigsten Anknüpfungspunkte gewährt, die Siegel zu nennen, die in Metall gravirt und sodann in Wachs (an den schriftlichen Urkunden und zu deren Bestätigung) ausgedruckt wurden. Besonders wichtig sind die Siegel, die von einzelnen Personen (nicht von Corporationen) geführt wurden, für die in Rede stehende Periode vornehmlich die der Kaiser, die das Bildniss der letzteren enthalten. In ihnen sehen wir das Allgemeine des Entwickelungsganges der Kunst deutlich vor uns. Die Siegel der sächsischen Kaiser, im zehnten Jahrhundert, lassen noch immer, ob auch in roher Arbeit, einen Nachklang antiker Auffassung und Behandlung bemerken. Mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts, mit den Siegeln Heinrichs II., wird dagegen eine entschieden byzantinische Darstellungsweise bemerklich, die sich im Verlauf desselben, auch im zwölften Jahrhundert, weiter fortbildet, in eigenthümlicher und nicht ungünstiger Weise an den Siegeln Friedrichs I., aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Noch mehr entwickelt erscheint sodann der künstlerische Styl an den Siegeln Friedrichs II., in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; auch macht sich hiebei jene neue Aufnahme classischer Motive mit Entschiedenheit bemerklich.

Gleichzeitig aber zeigen sich, in andern Siegelbildern, bereits die Elemente des germanischen Styles.[1]

Dann ist von den **Prachtgeräthen** und **Schmuckarbeiten** zu sprechen, welche der kirchliche Luxus hervorrief. Werke solcher Art wurden, wie bereits angedeutet, in der Frühzeit der romanischen Periode mit ähnlichem Aufwande beschafft, wie dies in den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst der Fall gewesen war; aber auch das ganze Zeitalter des in Rede stehenden Styles sehen wir wenigstens die Neigung dazu lebendig. Der Glanz der sächsischen Kaiserherrschaft veranlasste es, dass zunächst besonders in Deutschland die Hauptsitze des kirchlichen Lebens mit solchen Werken aufs Reichlichste ausgestattet wurden. Die Schilderungen, die uns von den Schätzen einzelner Kirchen, aus dem Schlusse des zehnten und dem Anfange des eilften Jahrhunderts, aufbewahrt sind, erinnern an das Bild jenes prächtigen Schmuckes, dessen sich die Hauptkirchen von Rom zur Zeit Karls des Grossen erfreuten. So z. B. die Schilderung von den Kirchenschätzen des **Mainzer** Domes, deren kostbarste Werke von dem Erzbischofe Willigis (gest. 1011) geschenkt waren.[2] Unter diesen werden die mannigfaltigsten Gefässe und Geräthe für den Altardienst, zum Theil von colossaler Form, Alles aus edeln Metallen oder edeln Steinen gearbeitet, auch Pracht-Teppiche und Gewänder in grosser Anzahl namhaft gemacht. Als eine der merkwürdigsten Arbeiten (die freilich vorzugsweise geeignet ist, die noch barbarische Kunststufe jener Zeit erkennen zu lassen) ist ein colossales Crucifix zu nennen: das Kreuz desselben war mit Goldplatten überzogen, die über lebensgrosse Gestalt des Erlösers war ebenfalls ganz aus Gold gearbeitet, und zwar so, dass die Glieder in den Gelenken auseinander genommen werden konnten; die Augen bestanden aus Karfunkelsteinen; Juwelen und Reliquien füllten die innere Höhlung des Leibes aus; das Goldgewicht des Werkes betrug 600 Pfund. Ueber die Verfertiger dieser Arbeiten wissen wir Nichts; eine derselben, ein aus einem Onyx geschnittenes Gefäss in Gestalt eines Drachens, welches zum Aufbewahren des Weihrauches diente, trug griechische Inschrift, deutet somit nach Byzanz.

Aehnlich reich war der Schatz des Domes von **Hildesheim**; von diesem hat sich noch eine bedeutende Anzahl interessanter

[1] Es ist über die Siegelkunde in kunsthistorischem Belang noch äusserst Weniges vorgearbeitet. Vgl. meine Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg, S. 94; und in der Beschrbg. der in der k. Kunstkammer zu Berlin befindl. Kunstsamml., S. 21.

[2] Vgl. Wetter, Gesch. u. Beschr. des Domes zu Mainz, S. 155.

Arbeiten aus früherer und späterer Zeit erhalten.[1] Für die in Rede stehende Zeit ist hier besonders die Thätigkeit des Bischofes Bernward (gest. 1022) hervorzuheben, und um so mehr, als Bernward sich keineswegs damit begnügte, Arbeiten aus der Fremde zur Ausstattung seiner Kirche zu sammeln, sondern selbstthätig den Kunstbetrieb förderte, grössere und kleinere Werke unter seiner unmittelbaren Leitung ausführen liess, auch mit eigner Hand dergleichen zum Schmucke der Hildesheimischen Kirchen fertigte. Es wird eine namhafte Anzahl von Prachtgeräthen angeführt, die er selbst gearbeitet hatte; unter den wenigen, die von diesen erhalten sind, ist besonders ein Kreuz von 20 Zoll Höhe (gegenwärtig in der Magdalenenkirche zu Hildesheim) namhaft zu machen, welches mit Goldplatten bedeckt, und mit einer Menge von Edelsteinen und Perlen, sowie mit zierlicher Filigranarbeit geschmückt ist. In derselben Kirche werden zwei Leuchter von 17 Zoll Höhe, aus einer Composition von Gold und Silber bestehend, aufbewahrt, die mit zierlichem Rankengeflecht und figürlichen Darstellungen versehen sind, und die, der Inschrift zufolge, Bernward durch seinen Lehrling giessen liess.

Aber auch für die Ausführung grösserer und eigentlicher Kunstarbeiten sorgte Bischof Bernward, und diese vornehmlich gewähren uns eine Anschauung von der ersten Ausübung der höheren Bildnerei in Deutschland. Es sind zwei grössere Bronzewerke, wohl die ersten der Art, die in Deutschland entstanden. Das eine besteht aus den ehernen Thürflügeln des Domes von Hildesheim, der Inschrift zufolge vom J. 1015. Zwar hatte bereits Willigis für den Dom von Mainz zwei (ebenfalls noch vorhandene) eherne Thürflügel[2] giessen lassen, doch enthalten deren Flächen keine bildnerischen Darstellungen; zu bemerken ist aber, dass auf der alten Inschrift dieser Mainzer Thüren ausdrücklich bemerkt wird, sie seien das erste Werk solcher Art, welches seit Karl dem Grossen (d. h. seit den Bronzethüren, die dieser für den Münster von Aachen giessen liess) gefertigt worden. Auf den Feldern der Thüren von Hildesheim, die im Ganzen eine Höhe von etwas über 16 Fuss haben, sind, im Hautrelief, acht Scenen aus der Geschichte der ersten Menschen und ebensoviel aus der Geschichte Christi — die Sünde und die Erlösung von der Sünde — dargestellt. — Das andre Werk, dessen Vollendung in das Jahr 1022 fällt, ist eine eherne Säule, ursprünglich in der Kirche S. Michael aufgerichtet, gegenwärtig auf dem Domhofe von Hildesheim stehend. Der Schaft

[1] J. M. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II.

[2] Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 3. S. 11.

der Säule hat 13½ Fuss Höhe. Er ist mit Reliefs geschmückt, welche in achtundzwanzig Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthalten; die Reliefs winden sich schneckenförmig von der Basis bis zur Spitze empor, — offenbar nach dem Vorbilde der Trajanssäule oder der des Marc Aurel, was auf eine merkwürdige Weise die (im Uebrigen freilich sehr naive) Beobachtung antiker Kunstformen verräth. Auf dem (nicht mehr vorhandenen) Kapitäl der Säule erhob sich ein Crucifix. — So viel die nicht genügenden Abbildungen beider Denkmale, die bis jetzt veröffentlicht sind,[1] ein Urtheil zulassen, scheint der Styl, namentlich der an den mehr ausgebildeten Arbeiten der Thürflügel, ziemlich entschieden auf byzantinische Vorbilder zu deuten.

Andre Bronzewerke reihen sich den obengenannten im Verlaufe des eilften Jahrhunderts an. Mit Uebergehung derjenigen, die wiederum nur als kirchliche Prachtgeräthe zu bezeichnen sind (z. B. grossen Kronenleuchtern, deren mehrere vorkommen), nenne ich hier die wichtigsten und für die kunsthistorische Entwickelung vorzüglichst bedeutenden, soweit ich von solchen eine nähere Kenntniss habe. Zunächst die mit Reliefdarstellungen geschmückten ehernen Thürflügel am Dome von **Augsburg**, gefertigt im J. 1070.[2] Diese bestehen aus einer grossen Anzahl kleiner Reliefplatten, einige mit biblischen Scenen, andre mit mythischen Figuren (z. B. mit der Figur eines Centauren), die Mehrzahl mit Darstellungen, deren Bedeutung nicht wohl zu enträthseln ist. Im Styl ist hier nur sehr wenig byzantinisches Element zu bemerken; vielmehr spricht sich, bei grosser Rohheit der Behandlung, schon ein selbständiger Formensinn, auch ein lebendiges Gefühl in der Bewegung aus. — Sodann das Grabmonument des Gegenköniges Rudolph von Schwaben, im Dome von **Merseburg**, bald nach dessen Tode, im J. 1080, gefertigt: eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königes in wenig erhabenem Relief vorstellt; der Styl hier in vorherrschend byzantinischem Gepräge, aber schlicht und streng, und nicht ohne ein gewisses Gefühl von Würde.[3] — Derselben Periode gehört ferner

[1] Kratz, a. a. O. — Müller, Beiträge, I, T. 14.

[2] So P. v. Stetten, Kunst- und Handw.Gesch. von Augsburg, I, S. 460. Anderweitig werden die Jahre 1048 und 1088 als die Zeit der Verfertigung angeführt. — Die Abbildung der Thürflügel bei Quaglio, Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Baiern, T. 9, ist gänzlich ungenau und falsch.

[3] Vgl. Dethier, in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, I, Heft 2, S. 22. Dem beigefügten grossen Kupferstich fehlt es in etwas an der nöthigen Strenge. — Kleinere Abbildung bei Puttrich, Denkm., II, Lief. 1 u. 2, Taf. 8.

der sogenannte Crodo-Altar zu Goslar, in der kleinen Kapelle, welche einen Ueberrest des Domes bildet, an. Die Seitenflächen dieses Altares bestehen aus Bronzeplatten, welche vielfach durchbrochen sind und in diesen Oeffnungen ohne Zweifel den, zu jener Zeit beliebten Schmuck an Steinen und Krystallen trugen. Vier knieende Figuren bilden die Träger des Altares (so aber, dass die ursprüngliche Verbindung gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist).

Die Arbeit an diesen Figuren ist ungemein streng; Styl und Behandlung möchten etwa zwischen den beiden vorgenannten Werken in der Mitte stehen.[1] — Auch der Kaiserstuhl, der vor Zeiten im Dome von Goslar stand, jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin befindlich, ist als ein Werk des eilften Jahrhunderts zu betrachten. Seine Lehnen werden von stark gegossenen, durchbrochenen Ranken- und Blumen-Ornamenten gebildet, deren ganzer Charakter sehr entschieden auf jene Zeit deutet.

So führt uns die Mehrzahl dieser Werke einen beachtenswerthen Kunstbetrieb vor, der wiederum den sächsischen Landen angehört. Auch aus dem zwölften Jahrhundert sind uns einige ähnliche Zeugnisse für diese Gegend erhalten. Dahin gehört das eherne Standbild eines Löwen, ein Denkmal Heinrich's des Löwen, auf dem Domplatze zu Braunschweig; die Arbeit desselben ist streng und herb, gewissermaassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Dann die Bronzebekleidung von ein Paar Thürflügeln in der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts; das daran enthaltene Bild des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg deutet auf die Gegend, in welcher sie gearbeitet wurden. (Wie und wann sie nach Nowgorod gekommen, ist unbekannt.) Sie enthalten eine grosse Menge biblischer Scenen, so wie allegorischer, mythologischer und Bildniss-Figuren. Ueber den künstlerischen Charakter lässt sich, ausser einer allgemeinen Uebereinstimmung mit den deutschen Arbeiten des zwölften Jahrhunderts, aus der veröffentlichten Abbildung wenig folgern. Als Verfertiger des Werkes werden, inschriftlich, Riquin und Waismuth genannt.[2] — Als eine Arbeit von höchst bedeutendem Kunstwerthe wird das, mit seinem Deckel sechs Fuss hohe eherne Taufbecken im Dome von Hildesheim gerühmt. Es ist mit Reliefdarstellungen biblischen und allegorischen Inhaltes bedeckt und wird von den knieenden Gestalten der vier Paradiesesströme getragen. Der Styl entspricht, soviel

[1] Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter f. bild. Kunst, I, S. 227.

[2] Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralk. zur h. Sophia in Nowgorod.

mir darüber mitgetheilt ist, dem der meisterhaften Steinarbeiten deutscher Kunst vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, von denen weiter unten die Rede sein wird. [1]

Im Obigen ist bemerkt, dass jene Prachtarbeiten, die vornehmlich dem Bereich der Goldschmiedzunft angehören, wie im Anfange, so auch im weiteren Verlauf der Periode des romanischen Styles erscheinen. Doch sind die bedeutenderen Werke dieser Art, die wir, als der späteren Zeit der genannten Periode angehörig, kennen, durch ein entschiedneres Streben nach eigentlich künstlerischer Wirkung ausgezeichnet. Es sind besonders Reliquienschreine und Altartafeln. Als eine merkwürdige Arbeit dürfte unter diesen zunächst der über vier Fuss lange vergoldete Sarkophag des h. Godehard im Dome von Hildesheim anzuführen sein, der vermuthlich bald nach dem J. 1131 gearbeitet wurde und mit den Bildern der Apostel und andrer heiliger Gestalten geschmückt ist. [2] — Vorzüglich bedeutend ist die Altartafel Heinrichs II., die nach der neuerlich erfolgten Zerstreuung der Schätze des Domes von Basel nach Frankreich verkauft wurde; sie gilt als ein von Kaiser Heinrich II. gestiftetes Werk, verdankt indess ihre gegenwärtige Beschaffenheit, in Rücksicht auf die freie Ausbildung des Styles und manche Besonderheiten der Darstellung, ohne Zweifel (falls es überhaupt das alte Stück ist) einer Umarbeitung, die am Schlusse der romanischen Periode vorgenommen sein muss. [3] — In dieselbe Zeit eines entwickelten Styles gehört die Vorderseite eines Altartisches zu Komburg, bei Schwäbisch Hall; diese ist zugleich durch ungemein schöne emaillirte Farben-Ornamente ausgezeichnet. [4] — Kleinere Arbeiten ähnlicher Art, namentlich kleine Reliquienschreine, finden sich mehrfach noch in kirchlichen Schatzkammern und in Kunstsammlungen; nicht selten ist dabei eine emaillirte Färbung in reicherem Maasse, besonders als Ueberzug der Gründe hinter den Figuren, angewandt. Bei solcher Einrichtung sind die letzteren insgemein nicht erhaben gearbeitet, sondern zumeist nur durch gravirte Umrisslinien bezeichnet. [5]

[1] Kratz, a. a. O. S. 195. Die Abbildung, T. 12, Fig. 2, ist sehr ungenügend.

[2] Kratz, a. a. O. S. 133, T. 9, Fig. 1.

[3] Die goldne Altartafel Kaiser Heinrichs II., mit einem grossen lith. Umrissblatt. — Vgl. meine näheren Bemerkungen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1837, S. 114. Es ist zu bemerken, dass das Alter des Werkes nicht durch inschriftliche Angabe bestimmt wird.

[4] Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 27, 28.

[5] Vgl. meine Notizen in der Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 14; und in der Pommerschen Kunstgeschichte, S. 166.

b) Schnitzwerke in Elfenbein.

Wie diese Arbeiten, so sind auch Schnitzwerke in Elfenbein, die insgemein ebenfalls zu dekorativen Zwecken dienten (namentlich als Reliquienbehälter und zur Verzierung von Bücherdeckeln) in der Periode des romanischen Styles nicht selten. Sie gewähren der kunsthistorischen Betrachtung mehrfaches Interesse; nur ist ihr Alter in der Regel leider nicht durch äussere Gründe zu bestimmen.

So ist zunächst ein Reliquienkasten zu nennen, der sich unter den Schätzen der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und als ein Geschenk König Heinrich's I. betrachtet wird. Die grösseren Schnitzwerke, die an ihm befindlich sind, haben in der That ein Gepräge, welches, ob auch barbarisch roh, doch noch an Arbeiten der karolingischen Periode erinnert und somit (indem sich zugleich einzelne neue Stylmotive bemerklich machen) als Bezeichnung des zehnten Jahrhunderts gelten darf. Die kleineren Stücke entsprechen der feineren, aber höchst manierirten Behandlungsweise, die sich im eilften Jahrhundert durch Nachahmung der byzantinischen Kunst verbreitete. — Ein zweiter Reliquienkasten dagegen, ebendaselbst, der urkundlich vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts herrührt — er enthält die Gestalten der zwölf Apostel und die zwölf Figuren des Thierkreises — lässt das geläuterte Kunststreben dieser späteren Zeit deutlich erkennen. [1]

Sehr interessant sind sodann die Elfenbeinschnitzwerke, welche die Deckel einiger grossen Handschriften schmücken, die aus den Bambergischen Domschätzen herstammen und gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München aufbewahrt werden. Zum Theil sind diese Arbeiten mehr oder weniger entschieden in byzantinischer Weise gehalten, zum Theil aber gehören auch sie derselben Spätzeit des romanischen Styles an, und es finden sich bei ihnen selbst bereits merkwürdige Annäherungen an die Eigenthümlichkeiten der classischen Kunst. So ist z. B. an dem unteren Deckel einer dieser Handschriften (B, no. 3) eine Darstellung der Verkündigung enthalten, die auf den ersten Anblick an Werke römischer Kunst gemahnt. Ausserdem sind diese Arbeiten zugleich durch mancherlei geistvolle Symbolik interessant. [2]

Indem ich Andres der Art, dergleichen sich in verschiedenen Kunstkabinetten vorfindet, übergehe, mache ich nur noch ein höchst merkwürdiges und ausgezeichnetes Werk namhaft. Dies ist ein

[1] Ueber beide s. meine näheren Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. von Quedlinburg, S. 137, ff.

[2] Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1834, S. 162, f. (no. 5—8).

beträchtlich grosses Crucifix von Elfenbein im Dome von Bamberg, welches der Sage nach bereits im J. 1008, als ein Geschenk Kaiser Heinrich's II., dorthin gekommen sein soll. Der Körper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für die Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch starr. Das Ganze der Figur ist aus sechs Stücken zusammengesetzt, einige Theile gehören einer neueren Restauration an. Ob die Arbeit aus einer früheren, glücklicheren Periode der byzantinischen Kunst herrühre, oder ob sie, was auch hier das Wahrscheinlichste ist, zur Zeit jenes merkwürdigen Aufschwunges der deutschen Sculptur am Schlusse der romanischen Periode gefertigt sei, mag bis auf eine nähere Untersuchung dahingestellt bleiben.

c) Stein-Sculptur.

Werke einer selbständig bedeutsamen Sculptur in Stein sind vor dem zwölften Jahrhundert ziemlich selten. Es scheint, dass bis dahin jene vorwiegend dekorative Richtung des bildnerischen Sinnes und die Ausführung eherner Denkmale, an denen ebendasselbe Streben nach Dekoration wenigstens einen wesentlichen Antheil hatte, für die erste Zeit die vorhandenen künstlerischen Kräfte in sich aufzehren mussten. Gleichwohl ist aus der Frühzeit der deutschen Kunst auch in diesem Betracht immerhin schon Einzelnes hervorzuheben. So vornehmlich eine grosse Reliefdarstellung, welche zu den ältesten dieser Art in Deutschland zu gehören scheint: die Abnahme vom Kreuz, an der Fläche eines der Extersteine (Eggostersteine) bei Horn im Fürstenthum Lippe.[1] Der Styl dieser einfach edeln und würdig gedachten Composition, die zugleich mit einigem eigenthümlich symbolischen Beiwerk versehen ist, scheint noch den Einfluss karolingischer Kunstweise zu verrathen; sie dürfte etwa dem zehnten Jahrhundert zuzuschreiben sein. — Was sich an deutscher Steinsculptur mit einiger Zuverlässigkeit dem eilften Jahrhundert zuschreiben lässt, trägt ziemlich entschieden das Gepräge des byzantinischen Styles, so z. B. die grossen Reliefplatten mit dem Erzengel Michael und mit einzelnen Heiligen an der Michaelis-Kapelle auf Hohenzollern, die streng und starr, auch mit einzelnen, seltsam conventionellen Eigenthümlichkeiten, dabei aber nicht gänzlich ohne eine gewisse Erhebung des Sinnes gearbeitet sind.[2] — Vom Beginn des zwölften Jahrhunderts ab

[1] W. Strack, Ansicht der Eggostersteine im Fürstenthum Lippe.

[2] Eine Abbildung wird bei Frhr. v. Stillfried, Alterthümer des erl. Hauses Hohenzollern, Lief. 3, erfolgen. — Als ein höchst wichtiges Werk des eilften Jahrhunderts müsste der Marmorsarkophag des Bambergischen

mehren sich solche Arbeiten, zunächst besonders durch das architektonische Bedürfniss hervorgerufen, welches, bei dem fortschreitenden Streben nach Vollendung und Ausbildung, die bedeutsamsten Theile des Bauwerkes, z. B. die Portale, durch Bildwerk auszustatten und in demselben die Bestimmung des Ganzen auszusprechen nöthigte. Auch in diesen Sculpturen herrscht insgemein das Gepräge des byzantinischen Styles, häufig noch ohne eine höhere Läuterung und geistige Belebung der Form, vor. Arbeiten solcher Art, von untergeordnetem oder mittlerem Werth, finden sich mehrfach. Als ein ganz eigenthümliches und von dem sonst in Deutschland üblichen Style abweichendes Werk sind die Sculpturen an dem Portale der Schottenkirche zu Regensburg, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zu nennen; halb als Dekoration behandelt, enthalten sie höchst räthselhafte, mystisch-phantastische Vorstellungen, in einer Weise der Formenbildung, die, gleich den älteren Theilen der Architektur dieses Gebäudes, auf fremdländischen Einfluss zu deuten scheint. [1]

Den höheren Aufschwung und die grossartigste Entfaltung der romanischen Sculptur finden wir, als ein neues Zeugniss für die Blüthe der norddeutschen Cultur, vorzugsweise in den sächsischen Gegenden. Zu bemerken ist, dass man hier, als Material für die betreffenden Werke, vorerst nicht den von Natur harten Stein anwandte, den zu bewältigen eine ausgebildete Technik und ein vollkommen sichres Bewusstsein dessen, was man schaffen will, nöthig ist; sondern dass man sich einer weicheren und erst nach Vollendung der Arbeit erhärteten Stuckmasse bediente, die sich der Hand und dem Streben des Künstlers leichter fügte. In solcher Art sehen wir schon eine Reihe nicht ganz bedeutungsloser Figuren gearbeitet, welche einen Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt schmücken und den Erlöser und die

Bischofes Suidger, nachmaligen Papstes Clemens II. (gest. 1047), welcher sich im Dome von Bamberg befindet, aufgeführt werden, wäre derselbe (wie man zwar gewöhnlich annimmt) unmittelbar nach dessen Tode gefertigt. Der ganze Styl widerspricht solcher Annahme jedoch und scheint vielmehr auf die Zeit des Ueberganges von der romanischen zur germanischen Periode, gegen 1250, zu deuten; wobei zugleich zu bemerken ist, dass die einzig vorhandene Inschrift am Deckel aus neuerer Zeit herrührt. An italienische Arbeit des eilften Jahrhunderts zu denken (wie man ebenfalls gewollt hat), verbietet der gänzlich barbarische Zustand der italienischen Kunst in dieser Zeit. Uebrigens ist das Werk seiner eigenthümlichen symbolischen Vorstellungen wegen sehr beachtenswerth.

[1] Vgl. oben S. 641.

Apostel vorstellen; sie gehören der Zeit um das J. 1100 an und lassen die Nachahmung des byzantinischen Styles zwar noch in schwerer und strenger, doch auch manierloser Weise erscheinen. [1] — Ungleich bedeutender ist eine andre Reihenfolge von Reliefﬁguren, die sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Wänden, welche den Chor von den Flügeln des Querschiffes abtrennen, befinden. Sie stellen den Erlöser, die h. Jungfrau und die Apostel, alle sitzend, dar und sind, bei mancherlei byzantinisch-conventionellen Elementen, durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung, durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel der Köpfe, soweit solche nicht verletzt sind, ausgezeichnet. Sie gehören noch der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an. [2] — Aehnlich verdienstvoll, aber noch zu weiterer Vollendung entwickelt, scheinen die stehenden Reliefﬁguren, welche sich in der Michaeliskirche zu Hildesheim, an denselben Chorwänden, befinden. Höchst bedeutend sodann die Halbfiguren, Christus und zwei Heilige, in dem Halbrund über dem Hauptportal von St. Godehard zu Hildesheim. Alle diese Arbeiten bestehen aus Stuck.

Ihnen reihen sich zunächst die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes an. Zu diesen gehören: die beträchtlich erhabenen Reliefs an den Wänden, welche den älteren Chor auf der Ostseite (den Georgenchor) von den Nebenräumen abtrennen, auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern Seite den Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten vorstellend. In dem Styl dieser Sculpturen erkennt man wiederum die byzantinische Grundlage, selbst mit mancherlei manierirter und verschrobener Eigenthümlichkeit; dabei aber sind sie im Einzelnen durch Ernst, Würde und Kraft ausgezeichnet, besonders die beiden Hauptdarstellungen des Erzengels und der Verkündigung; die letztere ist, trotz der conventionellen Behandlung, schon als ein Werk voll grossartig ernsten und lebendig bewegten Gefühles hervorzuheben. Aehnlichen Styl haben die Sculpturen an dem nördlichen Portal auf der Ostseite des Domes, Madonna und verschiedene Heilige, unter diesen Heinrich II. und

[1] S. meine Notizen in der Beschrbg. u. Gesch. der Schlossk. zu Quedlinburg, etc., S. 103.

[2] S. meine Notizen und Abbildung im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1833, S. 102. Dort sind auch die Gründe angegeben, welche diese Arbeiten vor das Jahr 1146 hinaufrücken und an denen festzuhalten ich mich noch gegenwärtig genöthigt sehe.

Kunigunde mit Nimben (somit bestimmt nach 1146 gearbeitet); sowie die an dem grossen Portal der Nordseite. —

Zur gediegensten Vollendung erhebt sich ein Cyclus von Sculpturen, welche den östlich sächsischen Gegenden angehören. Sie finden sich in der Kirche von Wechselburg und an der goldnen Pforte des Domes von Freiberg im Erzgebirge. Meister und Zeit ihrer Anfertigung sind, wie bei den vorgenannten Arbeiten, unbekannt; ihre Uebereinstimmung, die an ihnen hervortretende, organisch gesetzmässige Entwickelung des künstlerischen Styles deutet aber mit Bestimmtheit, wenn nicht auf die Hand eines und desselben Meisters, so doch auf eine, in sich harmonisch ausgebildete Schule; ihre ganze Eigenthümlichkeit, der Styl der Architekturen, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung stehen, lässt die Zeit am Schlusse der romanischen Periode, somit entweder das Ende des zwölften oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, die früheren Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts erkennen. Es ist die Grundlage des byzantinischen Styles, die auch an diesen Arbeiten ersichtlich wird. Damit aber verbindet sich ein frisches, klares Lebensgefühl, welches alles Einseitige, alles äusserlich Conventionelle und Willkührliche dieses Styles verbannt, wohl aber die grossartigen und feierlichen Grundmotive desselben mit erneuter Kraft und Frische auffassen und zu einer hohen Schönheit ausbilden lehrt. Wie diese Grundmotive auf der classischen Kunst beruhen, so führt ihre neue Belebung auch auf Formen, welche der Antike völlig verwandt erscheinen, zum Theil in einer Weise, dass man unmittelbare Studien nach den Werken der letzteren voraussetzen möchte; obschon es, nach dem heutigen Standpunkte unsrer historischen Kenntnisse, vorerst noch gerathen sein dürfte, auf solche Annahme kein zu entschiedenes Gewicht zu legen. Denn auf der andern Seite ist der Sinn und Geist, der sich in diesen Gestalten ausspricht, doch wesentlich verschieden von denen des classischen Alterthums; es ist vielmehr zugleich, bei aller Hoheit, eine Innigkeit, eine hingebende Milde darin, die nur aus dem eigensten künstlerischen Gefühle hervorgehen konnte und die vor Allem als das eigenthümliche Element christlicher Kunst bezeichnet werden muss. — Das frühste der in Rede stehenden Werke ist die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg, ein Bau nach der Art der alten Ambonen, oberwärts mit Reliefsculpturen geschmückt: der thronende Erlöser in der Mitte, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben, Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts, zu seinen Seiten; dann das Opfer Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, als Symbole des Opfertodes Christi und der

Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain, welche das irdische Opfer darbringen. In diesen Werken tritt, bei der Darstellung einfacher, aber sehr durchgebildeter Schönheit, jene Verwandtschaft mit der Antike aufs Bedeutsamste hervor, vorzüglich an der Gestalt des Erlösers und den Halbfiguren von Abel und Cain; aber ungleich weniger absichtlich und einseitig, als etwa in den Werken des jüngeren italienischen Meisters Nicola Pisano. Die Ausführung ist trotz des rohen Materiales (Sandstein) höchst vollendet. Das Ganze war ursprünglich, wie auch die folgenden Werke, mit farbiger Bemalung versehen. — Jünger ist die goldne Pforte zu Freiberg. Innerhalb der reichen Architektur entwickelt sich hier eine vielgestaltige Composition voll tiefsinnigen Inhaltes, die Bedeutung des christlichen Glaubens für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltend. Freie Statuen stehen zwischen den Säulen des Portales; in ihnen erkennt man Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkünder des neuen sind. In dem Halbrund über der Thüröffnung ist die Anbetung der Könige dargestellt, die Madonna in feierlicher Würde in der Mitte sitzend — die Repräsentantin der Kirche, der die irdische Welt sich beugt. In den Bogenwölbungen umher verschiedene Reihen andrer Figuren: eine eigenthümliche Darstellung der Dreieinigkeit, Engel, Apostel und andre Zeugen des neuen Bundes; in dem äussersten Bogenrande auferstehende Todte, oder vielmehr, wie ihre ganze Auffassung andeutet, auferstehende Selige, die somit die Zukunft der Gläubigen vergegenwärtigen. So reich die Erfindung im Ganzen ist, eben so lebendig ist alles Einzelne gefühlt und bewegt, Alles durchaus frei und voller Anmuth, Alles im weichsten und edelsten Schwunge der Linien gebildet. Besonders die Anbetung der Könige ist durch die vollendete Zartheit der Ausführung ausgezeichnet; bei den Auferstehenden ist die Kenntniss des Nackten und die Mannigfaltigkeit der Stellungen im höchsten Grade überraschend. — Das dritte Werk ist der Altar zu Wechselburg, ein eigenthümlicher Bau im spätromanischen Style, unterwärts mit einigen Reliefgestalten, Figuren des alten Testaments, oberwärts mit den colossalen Statuen des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes versehen. Hier wird der Styl noch freier und weicher geschwungen, als an den Freiberger Arbeiten, doch sind die Gestalten minder kühn entworfen und minder sorgfältig behandelt; einzelne Figuren sind auch schon Wiederholungen von denen der goldnen Pforte. Uebrigens hat die, zumeist wohlerhaltene Bemalung gerade hier vorzüglichen Werth. — Als das jüngste Werk endlich erscheint ein Grabstein in der Wechselburger Kirche,

welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin enthält. Die Gestalten sind höchst kräftig und lebenvoll, mit stark geschwungenen Gewändern, hervorgearbeitet, der Styl vollkommen unabhängig von der älteren Tradition.

Zu bemerken ist, dass der Styl in diesen sämmtlichen Werken von der Grundlage des byzantinischen, aus welchem er sich doch entwickelt hat, mehr und mehr abweicht und sich im gleichen Maasse bereits den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles annähert, am Deutlichsten, wie eben bemerkt, in der letztgenannten Arbeit.[1]

§. 3. Die italienische Sculptur der romanischen Periode.

a) Metallarbeiten.

Die italienische Sculptur der romanischen Periode erscheint bis zum Beginn des zwölften Jahrhunderts ohne alle Selbständigkeit. Die Schmuckarbeiten, deren man zur Ausstattung der Kirche bedurfte, wurden vorzugsweise in Constantinopel gearbeitet. Solcher Art ist z. B. die goldne Tafel über dem Hauptaltar von S. Marco in Venedig, mit getriebener Arbeit und mit Schmelzwerk, Edelsteinen und dergl. geschmückt, deren Fertigung man im J. 976 in Constantinopel bestellt hatte. Solcher Art waren die (seit dem Brande von 1823 verschwundenen) Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, deren Darstellungen eingegraben und mit Silber- oder Goldfäden, sowie mit Schmelzwerk ausgefüllt und die im J. 1070 durch „Stauracius den Giesser," wie die Inschrift besagte, in Constantinopel gefertigt waren.[2] So die ähnlich gearbeiteten Thüren in dem Heiligthum auf dem Berge Gargano (Königr. Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, welche sich zur rechten Seite des Haupteinganges in die Kirche befinden; die letzteren sollen sogar unmittelbar von der Sophienkirche zu Constantinopel herstammen.

Diesen Arbeiten ist zunächst noch eine beträchtliche Anzahl andrer Bronzethüren, aus dem eilften und zwölften Jahrhundert, anzuschliessen, die sich an solchen Orten Italiens finden, wo die Einflüsse byzantinischer Cultur vorherrschend waren, so dass auch bei ihnen Theils die Beschaffung im Auslande, theils durch byzantinisch gebildete Künstler vorausgesetzt werden mag. Von den meisten derselben haben wir übrigens bis jezt keine nähere Kunde;

[1] Vgl. über die genannten Werke Puttrich, Denkm. der Bauk. d. Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 1—3. — Ausserdem war mir, für die obigen Bemerkungen, zur näheren Bestimmung des Urtheils, noch ein ungedruckter Aufsatz von Hrn. Hofrath von Schorn mitgetheilt worden.

[2] d'Agincourt, Sculptur, T. 13—20.

einige sind nur mit Ornamenten, ohne figürliche Darstellung, geschmückt. Dahin gehört die Hauptthür von S. Marco zu Venedig, ganz im byzantinischen Style, doch mit lateinischen Inschriften. Dahin ferner in Unter-Italien und Sicilien: die der Kathedrale von Amalfi (1062); die von S. Salvatore zu Atrani (1087); die der Kathedrale von Salerno, der letztgenannten ungefähr gleichzeitig; die von Canosa, aus dem zwölften Jahrhundert; die der Kathedrale von Troja (ihrer zwei, vom J. 1119 und von 1127); die der Schlosskapelle von Palermo; die der Kathedrale von Benevent (die Kirche S. Bartolommeo, ebendaselbst, besass früher Bronzethüren vom J. 1150); die von Ravello; die von Trani (ihrer zwei, die eine mit dem Datum 1176, die andere mit dem Namen des Verfertigers, Barisanus).[1] U. a. m.

Die Kathedrale von Monreale auf Sicilien hat zwei Bronzethüren, von denen die eine, inschriftlich, von dem ebengenannten Barisanus herrührt und in achtundzwanzig Feldern Relief-Gestalten von Aposteln und Heiligen enthält, die sich schon durch eine gewisse Würde auszeichnen.[2] Die andre ist von dem Pisaner Bonannus im J. 1186 gefertigt; über den Kunstwerth der letzteren liegt keine nähere Kunde vor.[3] — Derselbe Bonannus hatte im J. 1180 eine Bronzethür für das Hauptportal des Domes von Pisa gegossen, die am Ende des sechszehnten Jahrhunderts unterging. Man schreibt ihm die Fertigung noch einer andern zu, die sich an einer Seitenthür desselben Domes befindet; in den Reliefdarstellungen der letzteren ist übrigens noch kein Schritt zu künstlerischer Entwickelung wahrzunehmen. — Noch roher und unförmlicher sind die Bronzereliefs am Portal von S. Zenone zu Verona, über deren Alter indess nichts bekannt ist. — Dagegen ist die Bronzethür im Baptisterium des Lateran zu Rom, welche in eine der Seitenkapellen führt, sehr beachtenswerth, obgleich sie, ausser der gravirten Darstellung von Architekturen, nur eine einzelne Reliefligur, diese aber in sehr würdiger Fassung, enthält. Doch rührt dies Werk, der Inschrift zufolge, bereits aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, vom J. 1203, her; als Verfertiger nennen sich die Brüder Hubertus und Petrus aus Piacenza.[4]

[1] Vgl. die Uebersicht dieser Arbeiten bei Serradifalco, *del duomo di Monreale*, p. 62, no. 22.

[2] Serradifalco, T. XII.

[3] Die Abbildung bei Serradifalco, T. IV. ist schlecht und giebt keine Anschauung.

[4] d'Agincourt, Sculptur, T. 21. no. 7. — Vgl. v. Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 267.

Als Goldschmiede-Arbeit des zwölften Jahrhunderts ist die silberne Altarbekleidung im Dome von Città di Castello zu nennen, welche um das J. 1143 gefertigt ward. Sie zeigt eine ziemlich trockne Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise.[1] Derselben Periode scheint auch die, bereits früher erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand anzugehören.[2]

b) Stein-Sculptur.

Die Steinsculptur[3] tritt in Italien seit dem Schlusse des eilften Jahrhunderts mit einem gewissen Anspruch auf Geltung auf, sofern nemlich die Arbeiter häufig ihre Namen, zum Theil auch allerlei preisende Beiwörter neben ihre Werke gesetzt haben. Doch werden die Erwartungen, die ein solches Verfahren hervorzurufen geeignet ist, durch die Anschauung dieser Werke nur wenig erfüllt; bei weitem die Mehrzahl der letzteren erhebt sich, die ganze Periode des zwölften Jahrhunderts hindurch, nur wenig über den Standpunkt einer rohen Barbarei. Es ist wohl charakteristisch für italienische und für deutsche Kunst, dass jene von früh an darauf Bedacht nimmt, den Ruhm sicher zu stellen, dessen der Meister theilhaftig zu sein wünschte, während diese sich still in das Werk versenkt und den Geist statt des Buchstabs sprechen lässt. Aber der Buchstab ist den Augen der Menschen verständlicher als der Geist; und wir Deutsche selbst haben bis auf diese Stunde die grossen Meister unserer Heimath fast unbeachtet gelassen, und wir haben die Italiener vielfach studirt und bewundert, auch da, wo sie tief unter jenen stehen und wo sie das Licht, das ihnen leuchtete, nur vom Norden her empfingen.

Zunächst sind, in der genannten Periode, einige Künstler zu besprechen, welche in der Lombardei thätig waren. Hier nennt sich, als einer der ersten, ein gewisser Guillelmus (Wilhelm), der im J. 1099 Reliefdarstellungen am Dome von Modena, zumeist Scenen der Schöpfungsgeschichte, fertigte, ängstlich plumpe und unerfreuliche Werke, die nicht einmal diejenige Bestimmtheit haben, welche das (obschon starre) Gesetz des byzantinischen Styles veranlasst. Etwas später erscheint derselbe Arbeiter an der Façade von S. Zenone zu Verona, wo die Sculpturen zur linken Seite des Einganges, Scenen des neuen Testaments, von seiner Hand herrühren. Die Sculpturen zur rechten Seite, Scenen der

[1] d'Agincourt, a. a. O., no. 13.

[2] Vgl. oben S. 382, Anm. I.

[3] Vgl. besonders Fr. K., Anfänge der ital. Kunst, im Schornschen Kunstblatt, 1826, no. 73—80. — v. Rumohr, ital. Forschungen I. S. 250, ff.

Schöpfungsgeschichte, sowie die über dem Portal, welche den heil. Zeno und andre Gegenstände enthalten, rühren von einem gewissen Nicolaus her; diese Arbeiten zeichnen sich durch den ersten Beginn für Naturbeobachtung und durch eine, wenn auch mässige Aufnahme byzantinischer Motive vor jenen aus.[1] Im Jahr 1135 sind von eben diesem Nicolaus (jetzt Nicolo da Ficarolo genannt) die Sculpturen an der Façade des Domes von Ferrara gearbeitet, eine Darstellung des Weltgerichtes, Scenen der Passion Christi, u. dergl., in denen wiederum ein wenig mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit ersichtlich wird.[2] — Beträchtlich jünger, als die ebengenannten, und von höherer Bedeutung ist Benedetto Antelami, der zu Parma arbeitete. Im dortigen Dome findet sich von seiner Hand eine Reliefdarstellung der Kreuzigung, zum Theil symbolisch behandelt, vom J. 1178, die sich durch verständige Composition, durch Empfindung und selbst durch Geschmack auszeichnet, obgleich namentlich das Nackte noch sehr mangelhaft erscheint. Andre Arbeiten desselben Künstlers, vom J. 1180, sieht man am Baptisterium.

Sodann machen sich in Toscana verschiedene Bildhauer bemerklich.[3] Unter diesen dürfte die Aufführung der folgenden genügen. Zunächst ein gewisser Robertus, von dem im J. 1151 der Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca mit (für jetzt noch unverständlichen) Vorstellungen versehen wurde, die, roh und unförmlich, doch ein gewisses Stylgefühl nach Art der Byzantiner erkennen lassen. Sodann Gruamons, der um 1166 zu Pistoja arbeitete; von ihm rührt die Sculptur an dem Architrav der dortigen Kirche S. Andrea (Anbetung der Könige)[4] und an dem Architrav der Seitenthür von S. Giovanni Fuorcivitas (Abendmahl) her, auch diese Arbeiten wenigstens durch den Sinn für Raumeintheilung bemerkenswerth. Dagegen sind die späteren Arbeiten eines gewissen Biduinus, an der Façade der Kirche von Casciano, unfern von Pisa, und an S. Salvatore zu Lucca, in die Zeit um 1180 fallend, wiederum gänzlich barbarisch und stylos. — Im Gegensatz gegen diese aber lassen einen wirklich beginnenden Aufschwung der Kunst die Sculpturen an den Portalen des Baptisteriums von Pisa, besonders die an der östlichen Thür, erkennen, die, ob auch noch ohne sonderliche Durchbildung, doch Sinn für angemessene

[1] Abbildungen bei *Orti Manara, dell' ant. basilica di S. Zenone maggiore in Verona.*

[2] Ueber die vorgenannten Werke vgl. Gaye, im Kunstblatt, 1826, no. 77.

[3] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 8, ff.

[4] d'Agincourt, Sc., T. 27, no. 1.

Verhältnisse, für Bewegung und Anordnung verrathen. So auch die Reliefdarstellungen an einer Kanzel in der Kirche S. Leonardo bei Florenz (früher in der dortigen Kirche S. Piero Scheraggio). —

Was indess an den italienischen Sculpturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts und etwa vom Anfange des folgenden näherer Beachtung werth erscheint, steht gleichwohl noch auf einer beträchtlich niedrigen Stufe. Wie ein leuchtendes Meteor schwingt sich über diese Stufe das Genie eines jüngeren Meisters empor, dessen Werke wiederum zu den bedeutendsten Erscheinungen gehören, welche die Kunstgeschichte kennt. Dies ist Nicola Pisano, der um das Jahr 1200 geboren ward und bis in die sechsziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts hinab in erfolgreicher Thätigkeit blieb.[1] Seine Erscheinung, inmitten eines, noch fast gänzlich unentwickelten Zustandes der Kunst, gleicht einem Wunder, und wir vermochten dieselbe seither auch nicht wohl anders zu betrachten; aber das Wunder hat sich gelöst und hat sich dem Gange organischer Entwickelung gefügt, seit wir jenen Aufschwung der deutschen Kunst und die glänzende Entfaltung desselben in den Werken von Wechselburg und Freiberg, die jedenfalls vor die Blüthezeit des Nicola Pisano fallen, kennen gelernt haben. Gewiss war es eine Einwirkung von Seiten jener sächsischen Schule, welche den italienischen Meister zu seiner Ausbildung förderte und ihn auf diejenige Richtung hinwies, welcher er seinen eigenthümlichen Ruhm verdanken sollte. Urkunden liegen uns darüber zwar nicht vor, aber das gegenseitige Verhältniss der Werke spricht deutlich genug. Auch wissen wir, dass zu jener Zeit (wie auch im vierzehnten Jahrhundert und noch später) deutsche Meister häufig in Italien arbeiteten; freilich sagt der Altmeister der italienischen Kunstgeschichte, Vasari, wohlmeinenden Sinnes, sie hätten dies gethan, nicht schnöden Gewinnes halber, vielmehr um in der Kunst etwas zu lernen; wir indess werden sagen dürfen: sie thaten es, weil man ihre Arbeit wohl zu schätzen wusste, und sie brachten die höhere Ausbildung in der Kunst mit sich, die sie daheim gelernt hatten.

Einen näheren Vergleich zwischen den Werken des Nicola Pisano und denen jener sächsischen Meister können wir für jetzt noch nicht durchführen;[2] wohl aber erkennen wir in dem Allgemeinen

[1] E. Förster, Beiträge etc., S. I, ff. — Einzelne Abbildungen bei d'Agincourt, Sc., T. 22, no. 7—9; *Cicognara, Storia della scultura, I, t. 8—16.*

[2] Die Anbetung der Könige an der goldnen Pforte zu Freiberg und die Darstellung desselben Gegenstandes an Nicola's Kanzel zu Pisa scheinen in einigen beachtenswerthen Motiven übereinzustimmen, obschon der räumliche Einfluss verschieden ist, auch das erstere Werk, durch seinen

der Auffassung und Behandlung, in der Grossheit des Charakters, der die erhabenen, aus dem christlichen Alterthum überlieferten Elemente neu zu beleben und auszubilden trieb und der in solcher Art eine eigenthümliche Annäherung an das Gebiet der Antike hervorbrachte, die verwandte Richtung. Vornehmlich sind es die Sculpturen des Altares von Wechselburg, welche diese Verwandtschaft bezeugen. Aber während bei den deutschen Meistern Inhalt und Form im schönsten Gleichgewichte blieben, fasste der Italiener, nicht ohne Einseitigkeit, die Durchbildung der Form als den Hauptpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen ins Auge. Darin brachte er es allerdings, schon äusserlich durch das edlere Material des Marmors begünstigt, zu einer merkwürdigen Vollendung; wenigstens sind es, in den meisten Fällen, nur untergeordnete Einzelheiten, die in seinen Werken noch auf die befangnere Entwickelungsperiode der Kunst zurückdeuten. Und während bei den Deutschen die Annäherung an die Antike keusch und fast unbewusst, nur als die Blüthe, die mit innerer Nothwendigkeit aus der Gesammtheit ihres Strebens hervorgehen musste, erscheint, so wandte sich Nicola Pisano mit voller Absicht und Entschiedenheit dem Studium der Antike zu, welche seinem Streben das gediegenste Vorbild zu geben schien. Sein Auge ward so erfüllt von dem Wunderglanze des Alterthums, dass er die Bedeutung der Aufgaben, welche seine eigne Zeit erforderte, gänzlich vergass; die Gestalten, welche die Religion der Versöhnung und der Verklärung des Irdischen feiern sollten, erhielten unter seiner Hand ein Gepräge, das sie den Göttern und den Heroen der alten Welt gleich machte; gleich diesen haben sie in sich ihr Genüge und ihre Befriedigung, und es ist wenigstens eine sehr seltne Ausnahme, wenn in ihnen jener Zug einer innerlichen Hingebung, eines sehnenden Gemüthes bemerklich wird.

Nur das einzige Jugendwerk des Nicola Pisano, welches uns bekannt ist, trägt noch das Gepräge der eigentlich christlichen Kunst. Dies ist ein Relief der Abnahme vom Kreuz, an der Vorderseite des Domes von Lucca, im Halbrund über der linken Eingangsthür, gearbeitet im J. 1233. Noch mannigfach schwer, auch befangen im Einzelnen der Form, zeichnet sich dasselbe durch die Tiefe der Empfindung und ebenso bereits durch die Grossartigkeit

zugleich symbolischen Inhalt, eine eigenthümliche Auffassung gebot. Zu bemerken ist, dass bei diesem ein Engel mit einem Stabe in der Hand zur Seite der Madonna steht und dass derselbe ähnlich bei Nicola Pisano wiederkehrt, obgleich hier nur eine historisch-dramatische Scene beabsichtigt war. Man hat den Engel hier als eine Personification des Sternes, der die Könige leitete, erklärt.

des Sinnes aus. — In seiner ganzen Eigenthümlichkeit und in deren bedeutsamster Entfaltung erscheint dagegen der Meister an den Sculpturen der Kanzel im Baptisterium von Pisa, vollendet 1260. Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst. Ueber den Säulen und Bögen sind zunächst eine Reihe allegorischer Gestalten, sowie Propheten und Evangelisten dargestellt; die Hauptarbeiten sind die Reliefs an der Brüstung: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. — Jünger ist eine zweite Kanzel, im Dome von Siena, deren Fertigung Nicola im J. 1266 übernommen hatte und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo, sowie seines Sohnes Giovanni (die in ihrer selbständigen Ausbildung der folgenden Periode der Kunst angehören) ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung, wie die von Pisa, doch ist sie reicher an Darstellungen und in deren Composition zum Theil minder einfach. In den allegorischen Figuren erkennt man vorzugsweise die eigne Hand des Meisters, die hier zu noch höherer Vollendung strebt; in den Reliefs der Brüstung tritt ersichtlich die Beihülfe seiner Schüler hervor und, ohne Zweifel durch diese veranlasst, eine gewisse Hinneigung zum germanischen Styl. — Ein ähnliches Verhältniss giebt sich an den Sculpturen zu erkennen, welche den Sarkophag des h. Dominicus in der Kirche S. Domenico zu Bologna schmücken (d. h. an denen, welche nicht in jüngerer Zeit hinzugefügt sind). Früher galt dies Werk als eine der ersten Jugendarbeiten des Nicola. Das völlig Unstatthafte solcher Annahme hat neuerlich Veranlassung gegeben, ihm dasselbe ganz abzusprechen; von andrer Seite ist dagegen die Meinung aufgestellt worden, dass es seiner späteren Thätigkeit angehöre und zwischen die beiden Kanzeln von Pisa und Siena falle. [1]

Die Richtung des Nicola Pisano beruhte zu sehr in seiner persönlichen Eigenthümlichkeit und stand zu sehr im Widerspruch gegen die Interessen, welche die Geister jener Zeit erfüllten, als dass sie — abgesehen freilich von der allgemeinen technischen Ausbildung, die durch ihn in die italienische Sculptur eingeführt war, — eine sonderliche Nachfolge hätte gewinnen können. Seine namhaften Schüler wandten sich von dieser Richtung ab. Nur ein Werk ist anzuführen, welches eine weitere Nachahmung seines Styles erkennen lässt; dies sind die Sculpturen einer Kanzel in S. Giovanni Evangelista (Fuorcivitas) zu Pistoja, von einem deutschen Bildhauer, dessen Name unbekannt ist, gefertigt. [2]

[1] Gaye, im Schorascheu Kunstblatt, 1839, no. 22.

[2] Cicognara, I, T. 39.

§. 4. Die nordische, vornehmlich deutsche Malerei der romanischen Periode.

Der Entwickelungsgang der Malerei in der Zeit des romanischen Styles legt sich uns besonders in den Miniaturbildern der Handschriften deutlich dar. Diese lassen uns eine sehr umfassende Thätigkeit erkennen, zunächst vornehmlich in Deutschland, dann auch in Frankreich und den Niederlanden.[1]

Die frühere Zeit des zehnten Jahrhunderts erscheint uns auch in diesen Arbeiten noch als der unmittelbare Uebergang aus der Periode der altchristlichen Kunst; die Arbeiten, welche dieser Zeit angehören, tragen in der Hauptsache noch das Gepräge des karolingischen Zeitalters. Anders aber wird es in den späteren Jahren des zehnten Jahrhunderts, in denen sich, besonders in Deutschland, eine eigenthümliche Entwickelung unter byzantinischem Einflusse hervorbildet. Das Conventionelle der byzantinischen Kunst, zugleich aber auch die ihr eigne feine Technik, die lebhaft wechselnde Färbung, die Anwendung goldner Zierden u. drgl. werden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt; im Verhältniss gegen die steigende Barbarisirung, welche man in den späteren Arbeiten des karolingischen Styles wahrnimmt, sind diese Elemente nicht als ungünstige zu bezeichnen. Unter den Werken solcher Art sind namentlich mehrere Evangelienhandschriften anzuführen, welche auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigt wurden: eine, aus dem Kloster Epternach stammend, in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Doch begnügte man sich nicht mit trockner Nachahmung dessen, was man etwa in byzantinischen Mustern vorgefunden. Im Gegentheil wird in diesen Bildern bald ein lebendiger Geist sichtbar, der zur Erscheinung ringt und der in solchem Streben mancherlei eigenthümliche Darstellungen zu Tage fördert. Die Symbolik des christlichen Alterthums, wie dieselbe durch die Byzantiner überliefert ward, gab Anlass zu vielgestaltigen Compositionen, welche dem erwachten, ob auch noch unstät umherschweifenden Gedanken zum Ausdruck dienen sollten; die phantastische Sinnesrichtung leitete besonders auf die räthselhaften Bilder der Apokalypse, die man jetzt mit besondrer Liebhaberei zu bestimmten Formeln ausprägte. Das erregte Gefühl trieb zu mancherlei hastiger, schroffer, seltsamer Geberde und Bewegung, welche die conventionelle, überlieferte Form zu einer lebenvollen umgestalten sollte. Freilich aber lag gerade in diesem letzteren Verhältniss ein fast unauflösbarer Zwiespalt, und

[1] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 261, ff; und mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. II, S. 7, ff.

so darf es nicht befremden, wenn daraus häufig ein abenteuerlich verzwicktes und verkrüppeltes Wesen hervorging. Während so die Form an sich aufs Neue entartete, entwickelte sich jedoch in der Färbung ein ganz eigenthümlicher Schönheitssinn; die Gründe dieser Malereien, in zart gebrochenen Regenbogenfarben wechselnd, die Farben der figürlichen Darstellung, mit solcher Einrichtung harmonisch übereinstimmend, umfangen das Auge zuweilen mit einem fast phantasmagorischen Reiz. In solcher Art sind die bedeutendsten deutschen Miniaturen des eilften Jahrhunderts gearbeitet, namentlich die in denjenigen Handschriften, welche, aus dem Domschatze von Bamberg stammend, gegenwärtig in der Hofbibliothek von München bewahrt werden.

Neben dies, auf eigne Weise umgebildete byzantinische Element tritt ein andres, in welchem man die urthümlich germanische Gefühlsweise erkennen darf. Es ist jene mehr ornamentistisch strenge und mehr in scharfen Umrissen zeichnende als malerisch ausführende Behandlungsweise, als deren erste Beispiele die, schon früher besprochenen, Miniaturen der angelsächsischen Manuscripte zu bezeichnen sind.[1] Diese Gattung bildnerischer Darstellung war allerdings schematisch wie die byzantinische; aber sie war aus dem ersten, selbständig erwachenden Kunstgefühle hervorgegangen, welches nur nach bestimmter Umgränzung der Form rang, während der byzantinische Schematismus auf dem völlig entgegengesetzten Punkte, eines absterbenden und erstarrenden Gefühles, stand. Jene hatte das Streben nach weiterer Entwickelung in sich, und sie musste somit auf eine entschiedene, sichre, feste Darstellung der Form günstig einwirken. Durch ihren Einfluss sehen wir denn auch die eben besprochenen Verkrüppelungen sich allmählig wieder mindern und, vornehmlich in den früheren Zeiten des zwölften Jahrhunderts, eine grössere Strenge und Klarheit der Darstellung sich entwickeln. Theils herrscht hiebei eine mehr malerische Behandlungsweise nach Art der Byzantiner, theils eine mehr zeichnende vor. Das ornamentistische Streben zeigt sich ebenfalls von Bedeutung, namentlich in den grossen, buntverzierten Anfangsbuchstaben, die häufig Figürliches und Ornament in sinnreicher Verschlingung enthalten.

Doch war die Form an sich, bis zu der ebengenannten Periode, mehr nur ein Sinnbild, nur eine Hieroglyphe für den Gedanken, als dessen unmittelbarer Ausdruck gewesen. Erst im späteren Verlauf des zwölften Jahrhunderts zeigt sich in den Miniaturen der

[1] Vgl. oben S. 390. 391.

Sinn für die Erscheinungen des Lebens aufgethan und das Bestreben, auf das Vorbild der Natur mit einem gewissen Bewusstsein einzugehen. So gewinnen auch hier die altüberlieferten Typen allmählig das Gepräge einer freieren Würde; der Gedanke entwickelt sich klarer und verständlicher; das Gefühl, besonders das leidenschaftlich bewegte, tritt anschaulich und ergreifend hervor. In all diesen Beziehungen bildet die nationale Poesie, die von jener Zeit ab sich reich und lebenvoll entwickelte, ein wichtiges Förderungsmittel. Auch ihre Erzeugnisse, schriftlich aufgefasst, wurden mit Bildern versehen, welche sich somit dem Leben und seinen mannigfach wechselnden Verhältnissen energischer anschliessen mussten und nicht wohl umhin konnten, der dichterischen Stimmung, ob zum Theil auch nothgedrungen, zu folgen. Gerade diese Bilder sind häufig nur wenig ausgeführt (oft nur gezeichnet); dennoch sind auch sie sehr bemerkenswerthe Zeugnisse für den Aufschwung der Kunst am Schlusse der romanischen Periode. Einige Beispiele dieser Art, aus der späteren Zeit des zwölften und vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, mögen hier genügen. Zunächst der sogenannte „Hortus Deliciarum" in der Bibliothek zu Strassburg, dessen Malereien durch mancherlei eigenthümliche Symbolik und Beobachtung des Lebens, so wie im Einzelnen durch eine gewisse Grossheit der Gestaltung anziehen. Sodann verschiedene, aus Baiern stammende Werke: die Handschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeck, in der Bibliothek von Berlin, unausgebildet in den Gestalten, dennoch durch sorgliche Aufmerksamkeit auf den gesammten Verkehr des Lebens und durch lebhaft charaktervolle Bewegungen beachtenswerth. — Das Gedicht des Werinher von Tegernsee vom Leben der Maria, gleichfalls in der Berliner Bibliothek, in einzelnen Darstellungen durch naive Anmuth, in andern durch grossartiges Pathos ausgezeichnet; — die Handschriften des Conrad von Scheyern (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), mit flüchtigeren, doch ebenfalls nicht ohne grossartigen Sinn gefertigten Zeichnungen in der Bibliothek von München. — Diesen gegenüber ein Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200), in der k. Privatbibliothek zu Stuttgart, dessen Bilder sorgfaltig, mehr nach byzantinischer Weise gearbeitet sind, die aber in solcher Richtung im Einzelnen einen merkwürdigen Sinn für idealschöne Form verrathen.

Die Wandmalerei ward während der in Rede stehenden Periode in Deutschland nicht minder fleissig geübt als die Büchermalerei. So liess z. B. schon König Heinrich I. in seinem Palaste

zu Merseburg den Sieg, den er über die Ungarn erfochten hatte, bildlich darstellen. Auch an anderweitigen Kunden über Werke der Art fehlt es nicht; mancherlei Ueberreste oder sonstige schwache Spuren an den Wänden und Decken der Kirchen jener Zeit bezeugen es, neben den schriftlichen Nachrichten, dass die heiligen Gebäude reichlich durch solche Werke geschmückt wurden. Zumeist indess ist die weisse Mauertünche, mit der ein jüngeres, rationelles Zeitalter diese Räume ausgestattet hat, den alten Arbeiten nur allzu verderblich gewesen; während wir für den grossartig bedeutsamen Aufschwung der deutschen Sculptur schon gegenwärtig eine Reihenfolge von Werken nennen können, ist uns dies für die Wandmalerei versagt, obgleich mit Zuversicht anzunehmen ist, dass sie jener nicht wird nachgestanden haben und dass uns noch manche werthvolle Entdeckungen (vielleicht unter jener Tünche) bevorstehen dürften. Als Arbeiten höherer Bedeutung kann ich für jetzt nur die Malereien an der einen Queerwand des jüngeren, westlichen Chores im Dome zu Bamberg (des Peterschores) anführen, die, gleich diesem Theile des Gebäudes, ohne Zweifel aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Sie stellen einzelne Heilige in sehr würdiger Fassung der Gestalten vor; auch sie sind erst in jüngster Zeit von der Mauertünche, die sie bedeckt hatte, befreit worden. — An Tafelgemälden deutscher Kunst ist für jene Zeit bis jetzt ebenfalls nur wenig, und nicht sonderlich Namhaftes, bekannt geworden.

Teppiche mit gestickten oder gewirkten bildlichen Darstellungen, als Schmuck der Schlösser und mehr noch der Kirchen, waren vielfach verbreitet. Der zahlreichen Arbeiten solcher Art, welche der Mainzer Dom enthielt, ist bereits gedacht worden. Einige interessante Werke sind unsrer Anschauung aufbehalten. Zu diesen gehört, als eins der frühsten und merkwürdigsten, ein grosser Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Die Arbeit wurde durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, am Ende des eilften Jahrhunderts, oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des zwölften, gefertigt und befindet sich gegenwärtig in der Kunst- und Alterthumssammlung zu Bayeux.[1] Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, und durch ihren Ursprung, steht sie gleichwohl in Betracht des Kunstwerthes auf bedeutend niedriger Stufe. — Gewirkte Teppiche vom

[1] d'Agincourt, Malerei, T. 167.

Schluss des zwölften Jahrhunderts, mit biblischen Vorstellungen, doch ebenfalls von ziemlich rohem Styl, bewahrt man im Dome von Halberstadt; Fragmente von andern, aus derselben Zeit, in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Die letzteren sind durch ihre eigenthümlichen Darstellungen (die Hochzeit des Mercur mit der Philologie), sowie im Einzelnen durch den ausgebildeten Adel des Styles sehr beachtenswerth.

Als eine völlig neue Gattung der Kunst tritt in der in Rede stehenden Periode die Kunst der Glasmalerei hervor. Ihre Erfindung gehört, wie es die vollste Wahrscheinlichkeit hat, Deutschland an, vermuthlich Baiern, und fällt, wie es scheint, in die spätere Zeit des zehnten Jahrhunderts. Die ersten Glasgemälde, von denen wir eine Kunde haben, schmückten die Kirche des Klosters Tegernsee, und waren dorthin um den Schluss des zehnten Jahrhunderts gestiftet worden. Deutsche Meister waren es, die im Verlauf der Zeit die Kunst nach den übrigen Ländern verbreiteten. Aus der späteren Zeit des romanischen Styles haben sich verschiedene Arbeiten solcher Art in Deutschland (z. B. im Schiff des Domes von Augsburg), in Frankreich und England erhalten. Sie bestehen aus einfacher Umrisszeichnung, die von colorirten, durchsichtig glänzenden Gläsern ausgefüllt wird. [1]

§. 5. Die italienische Malerei der romanischen Periode.

Noch in höherem Maasse, als die Sculptur, erscheint die Malerei in Italien bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts ohne alle selbständige Bedeutung. Unter den wenigen Arbeiten, die in dieser Periode als ihr wirkliches Eigenthum betrachtet werden dürfen, mag es genügen, hier die rohen Federzeichnungen einer Handschrift aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts anzuführen, welche sich in der Bibliothek des Vaticans zu Rom befindet und das Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Gräfin Mathilde enthält; [2] sodann das nicht minder rohe Mosaik in der Kirche S. Francesca Romana zu Rom.

Die wichtigeren Werke der Malerei, die uns in dieser Zeit begegnen, gehören wiederum denjenigen Gegenden an, in denen byzantinische Cultur vorherrschte; sie sind augenscheinlich, wenn

[1] Gessert, Geschichte der Glasmalerei. (Die S. 68 angeführten und, nach Fiorillo, dem J. 1188 zugeschriebenen Glasmalereien des Domes zu Goslar sind eine Arbeit moderner Zeit.)

[2] d'Agincourt, Malerei, T. 66.

nicht von byzantinischen Künstlern selbst, so doch durch Schulen, die von solchen gebildet waren, gefertigt. Diese Arbeiten bestehen ziemlich ausschliesslich aus Mosaiken. Eine bedeutende Anzahl derselben findet sich in den normannischen Basiliken Siciliens, namentlich in denen der Kirche S. M. dell' Ammiraglio und der Schlosskapelle zu Palermo, in der Kathedrale von Cefalu und in der Kathedrale von Monreale. Andre im Inneren der Kirche S. Marco zu Venedig.

Unter dem Einfluss dieser, mit völliger Entschiedenheit das Gepräge des byzantinischen Styles tragenden Werke entwickelt sich sodann die erste beachtenswerthe Regung der italienischen Malerei am Schlusse des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts.[1] Dies geben zunächst wiederum verschiedene Mosaikarbeiten zu erkennen, die den byzantinischen Typus theils in einer gewissen eigenthümlichen Würde auffassen, theils, von demselben ausgehend, zugleich mehr bewusste Aeusserungen des Lebens entfalten. Dahin gehören z. B. die Mosaiken, welche die Gewölbe und Lünetten des um die Kirche S. Marco zu Venedig umherlaufenden Umganges schmücken, Scenen aus den ersten Büchern des alten Testaments darstellend. Ebenso das grosse Mosaik des Domes von Torcello bei Venedig, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht, welches durch die Fülle der Gedanken und durch die Lebendigkeit der Darstellung ausgezeichnet ist. Nicht minder die Mosaiken, verschiedenartige biblische Darstellungen enthaltend, welche das Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz ausfüllen. An einem andern, ebenfalls nicht bedeutungslosen Mosaik, welches die Vorderseite des Domes von Spoleto schmückt, hat der Verfertiger, Solsernus, seinen Namen und das Datum des Jahres 1207 genannt.

Andre Arbeiten derselben Zeit und Richtung gehören dem Fache der Wandmalerei an. Unter solchen sind, als Werke in ziemlich strengem Style, die in der Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, in denen die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind, zu erwähnen. Sodann, als Werke eines bedeutenderen Fortschrittes, die Wandmalereien im Baptisterium von Parma, der Zeit um das J. 1230 angehörig. Ausser den Figuren von Aposteln, Propheten, Heiligen u. dergl. enthalten diese die Geschichte des Täufers Johannes und zeichnen sich durch die mächtige, zwar noch bis zur Uebertreibung durchgeführte

[1] Vgl. mein Handb. der Gesch. d. Mal., II, S. 24, ff. — Einzelne Abbildungen bei d'Agincourt.

Leidenschaftlichkeit der Bewegungen aus. – Andre, übrigens minder bedeutende Wandmalereien, in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (an der Altarnische) schreibt man einem gewissen Giunta von Pisa zu, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein jetzt verlornes Tafelbild trug. — Als ein merkwürdiges Tafelgemälde, welches die byzantinischen Typen mit einer gewissen eigenthümlichen Würde erfasst, ist ein grosses Madonnenbild in S. Domenico zu Siena zu nennen; der Inschrift zufolge malte dasselbe Guido von Siena im J. 1221. —

Nach solchen Anfängen entwickelte sich in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Das byzantinische Element erscheint auch in dieser Zeit (während in Deutschland sich das neue Gesetz des germanischen Styles bereits mit Entschiedenheit bemerklich macht) als die charakteristische Grundlage. Aber mit grösserer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferem Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, dass die hohe Meisterschaft in der Form, welche Nicola Pisano sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniss einer ähnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne Motive lassen es sogar erkennen, dass auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluss war. Doch hielten die Maler ungleich entschiedener als der Bildhauer an der, auf jenen altchristlichen Principien beruhenden Grundlage, von welcher sie ausgegangen waren, fest.

Unter diesen ist zuerst der Florentiner Giovanni Cimabue zu nennen, geboren 1240, gestorben bald nach 1300. Das frühste seiner Werke, so viel man von diesen kennt, ein grosses Madonnenbild, welches gegenwärtig in der Akademie zu Florenz bewahrt wird, trägt noch vorherrschend den Charakter der byzantinischen Kunst. Ein zweites Madonnenbild, in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, mit Engeln auf den Seiten und zahlreichen Medaillons, welche die Brustbilder von Heiligen enthalten, auf dem Rande, entfaltet sich zu grösserer Freiheit; die Form wird edler und mehr naturgemäss, die malerische Durchbildung zarter. — Als die bedeutsamsten Werke, die man ihm zuschreibt, sind die grossräumigen Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi (am oberen Theil der Wände des Langschiffes und an den Gewölben dieses Raumes) anzuführen. Sie enthalten auf der einen Seite

Darstellungen aus der Geschichte des alten, auf der andern aus der Geschichte des neuen Testaments; die Handlungen sind hier durchweg mit Geist entwickelt und durch ein grossartiges Pathos belebt, wenn auch noch nicht bis ins Detail durchgebildet. Unter den Gewölbmalereien ist besonders die mittlere zu berücksichtigen, welche die Brustbilder heiliger Personen und blumige Ornamente mit Genien enthält; in den letzteren erkennt man ziemlich entschieden die Beobachtung der Antike.

Jünger, wie es scheint, als Cimabue, ist der Sieneser **Duccio di Buoninsegna**. Dieser Meister bezeichnet die vollendetste Entfaltung der in Rede stehenden Kunstrichtung: an künstlerischer Kraft ist er nur dem Nicola Pisano zu vergleichen. Sein Hauptwerk, welches sich vollkommen rein auf unsre Zeit erhalten hat, gehört bereits dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts an. Es ist eine, im J. 1311 vollendete Tafel, für den Hauptaltar des Domes von Siena gemalt; sie war auf ihrer Vorderseite und auf ihrer Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachmals von einander getrennt und als zwei besondre Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält in einer beträchtlichen Anzahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Ohne das altgeheiligte Gesetz der Kunst zu verlassen, vielmehr durch dasselbe in seinem eigenthümlichsten Wollen genährt und gestärkt, entfaltete der Meister in diesen kleinen Bildern einen Geist, der die höchste majestätische Würde wie die erschütterndste Leidenschaft, den grössten Reichthum des Gedankens, wie die edelste Anmuth der Form und das naive Spiel des Lebens zur Erscheinung zu bringen vermochte. Freilich wurde die Durchbildung des Einzelnen durch den kleinen Maassstab dieser Darstellungen begünstigt, indem dadurch manche Ansprüche, welche ein grossräumiges Werk hervorbringen musste, nothwendig fern gehalten blieben. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Figuren, eine Madonna mit Heiligen. Auch hier ist die Durchbildung, besonders in den Köpfen, sehr beachtenswerth; in den Linien der Gewandung zeigt sich hier bereits eine Hinneigung zum germanischen Styl.

Schliesslich ist noch verschiedener grosser **Mosaikarbeiten** zu gedenken, welche, gleichzeitig mit der Thätigkeit der obengenannten Meister, am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden. Auch in diesen Werken treten uns namhafte Künstler entgegen, doch schliessen sich dieselben, theils im Styl, theils in der Gedankenrichtung, wiederum den byzantinischen Vorbildern

mit grösserer Strenge an. Dahin gehören: eine Krönung der Maria im Dome von Florenz und eine Himmelfahrt der Maria im Dome von Pisa, von dem Florentiner Gaddo Gaddi gearbeitet; — die grossen Mosaiken in den Altartribunen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore zu Rom, beide mit Darstellungen, die eine reichhaltige, aus altchristlichen Elementen hervorgegangene Symbolik enthalten, um 1291 von Jacobus Turriti gefertigt; — die Mosaiken an der alten Façade von S. Maria Maggiore, von Philippus Rusuti, u. a. m.

Vierzehntes Kapitel.

Die Kunſt des germaniſchen Styles.

Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst des romanischen Styles hatte sich um den Schluss des zwölften und im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Vollendung entwickelt; die Ueberlieferungen aus der Zeit des classischen Alterthums hatten sich mit der Anschauungsweise der christlich germanischen Welt zum schönsten Gleichmaasse verschmolzen, und es waren in solcher Art wenigstens einzelne Werke geschaffen, welche wohl geeignet scheinen durften, dem neugestalteten Völkerleben und seinen künstlerischen Bedürfnissen fortan als feste und allgemein gültige Norm zu dienen. Dennoch hatte diese anmuthige Blüthe der Kunst in ihrer Besonderheit keinen Bestand. Es waren Richtungen und Bedürfnisse des Geistes vorhanden, denen jene Mittelstrasse zwischen antiker Abgeschlossenheit und zwischen dem Streben der neuen Zeit nicht zu genügen vermochte; sie waren vielleicht für den Augenblick zurückgehalten, aber um so entschiedener und kräftiger brachen sie alsbald hervor und führten, als den, ihnen angemessenen Ausdruck, einen wesentlich neuen und eigenthümlichen Styl in die Kunst ein. Diese Erscheinung steht im engsten Zusammenhang mit den anderweitigen historischen Verhältnissen; sie beruht auf jener freien und kräftigen Entwickelung des volksthümlichen Sinnes, der, lang im Stillen genährt oder gewaltsam niedergehalten, in derselben Periode sich kräftig und entschieden bethätigte, und durch den ein vielgestaltiges, reiches und mächtiges Bürgerthum ins Leben gerufen ward.

Der neue Styl der Kunst, welcher unmittelbar auf die vollendete Entfaltung des romanischen folgte und zum Theil sogar gleichzeitig mit ihr hervortrat, ist am schicklichsten mit dem Namen des germanischen Styles zu bezeichnen. Zwar gehört derselbe nicht

ausschliesslich den rein-germanischen Nationen an; im Gegentheil sehen wir ihn — doch noch unentwickelt — bei einigen Völkern romanischer Zunge (in Nordfrankreich und England) sogar früher erscheinen, als z. B. in Deutschland. Dennoch erkennen wir entschieden, auch bei diesen Mischvölkern, dass es der Germanismus ist, dem er seine Nahrung verdankt; dass er sich da am Lautersten und Vollendetsten ausbildet, wo der germanische Volksgeist vollkommen rein und im durchgebildeten Bewusstsein seiner Eigenthümlichkeit auftritt; und dass er ein mehr zufälliges und willkührliches Gepräge erhält, wo (wie in Italien und Südfrankreich) der Romanismus vorwiegt.

Wenn übrigens der germanische Styl so eben als ein neuer und eigenthümlicher bezeichnet wurde, so ist dies ferner nicht so zu verstehen, als ob er lauter fremdartige und bis dahin ungekannte Elemente in sich fasse. Er knüpft sich im Gegentheil, was seine Grund-Elemente anbetrifft, wiederum an die Erscheinungen der näheren und ferneren Vergangenheit an; das christliche Alterthum, das romanische Zeitalter, selbst der Islam enthalten bereits die Gedanken und die Formen, welche die Grundlage seiner Entwickelung bilden. Und dies nicht blos in Einzelnheiten, sondern auch in der Fassung des Ganzen, sofern nemlich auf der einen Seite die gesammte romantische Kunst (also auch die des germanischen Styles) zunächst in der christlichen Weltanschauung begründet war, auf der andern Seite der germanische Volksgeist sich bereits bei der Gestaltung der jüngstverflossenen Periode der Kunst thätig gezeigt hatte. Bis jetzt aber war diese Thätigkeit des germanischen Geistes nur eine mehr oder weniger untergeordnete gewesen; er hatte an dem vorgefundenen Stoffe seine Kräfte nur erst zu prüfen und zu bilden vermocht. Nunmehr trat er in völlig freier und entschiedener Kraft hervor, und um so schärfer und bestimmter, als die Neigung zur Antike, die sich in der letzten Zeit des romanischen Styles zeigte, mit seiner Eigenthümlichkeit im entschiedenen Widerspruche stand; mit durchaus selbständigem Sinne fasste er die überlieferten Elemente auf, mit einem neuen und mächtigeren Lebenshauche erfüllte er dieselben; er bildete ein neues Ganze, in dessen Umgrenzung auch die alten Elemente ein neues und eigenthümliches Gepräge gewinnen mussten.

Die Periode des germanischen Styles bezeichnet die reichste und glänzendste Entfaltung der romantischen Kunst. Das christliche Princip der Vergeistigung der irdischen Welt ward von dem Sinn und Gefühl des germanischen Volkslebens mit aller Frische, allem Enthusiasmus eines jugendlichen Bewusstseins aufgefasst,

zugleich aber mit allem Ernst und aller Consequenz einer gereiften Erfahrung zur Erscheinung durchgebildet. In den Werken dieser Periode herrscht durchweg, innerlich und äusserlich — oder vielmehr in dem ungetheilten Zusammenwirken der inneren und äusseren Kräfte, — das Streben nach einem Höheren, Ueberirdischen vor; aber sie gehen dabei mit energischer Umsicht von der festen, irdischen Gestaltung aus, und entwickeln in solcher Doppelbeziehung, anhebend von dem fassbaren und messbaren Grunde des Lebens und ausklingend in Accorde der Sehnsucht, die nur dem ahnungsvollen Gefühle verständlich sind, einen Reichthum, eine organische Fülle der Erscheinung, wie dergleichen keine frühere Zeit gekannt hatte. Die Periode des germanischen Styles bildet den vollendeten Gegensatz gegen das ruhige Genügen und das bestimmte Maass der griechischen Kunst.

Der Beginn des germanischen Styles ist, wie bemerkt, gleichzeitig mit dem Schlusse des romanischen. Seine Dauer ist, je nach den verschiedenen Ländern oder selbst nach den einzelnen Gattungen der Kunst verschieden. Er reicht bis ins sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis gegen dessen Mitte, hinüber. Aber schon von der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts an machen sich wiederum abweichende Richtungen bemerklich, in denen wir den Beginn der modernen Kunst erkennen müssen. Die einzelnen Stadien der Entwickelung des germanischen Styles sind ebenfalls nach den Ländern und nach den Gattungen der Kunst verschieden; sie werden sich bei der gesonderten Betrachtung der letzteren darlegen.

A. Architektur.

§. 1. Das System der germanischen Architektur.

Der germanische Baustyl[1] schliesst sich, in Bezug auf seine äusseren Bedingnisse, zunächst an das System der gewölbten

[1] Wir bezeichnen denselben gewöhnlich mit dem Namen des gothischen Styles, und wir dürfen keinen Anstand nehmen, dies Wort in unsrer Sprache beizubehalten, indem hiebei nicht (wie etwa wenn man den romanischen Styl mit dem Namen des byzantinischen bezeichnet) eine Begriffs-Verwirrung zu befürchten ist. An das Volk der Gothen wird Niemand bei diesem Worte denken; auch war es nicht im Entfernsten ein nationeller Bezug, was zur Einführung dieses Namens Veranlassung gab. Die eben so eitle wie nüchterne Aesthetik der neueren Italiener, von denen der Titel des Gothischen in der Architektur zuerst in Anwendung gebracht wurde, meint damit ganz einfach nur so viel wie „barbarisch.“ Für uns aber mag sich's wohl geziemen, den ehemaligen

Basilika, wie sich dasselbe in der romanischen Periode entwickelt hatte, unmittelbar an; der Grundplan der kirchlichen Monumente, die Hauptdisposition der Räume bleiben im Wesentlichen dieselben. Der Chor nimmt den östlichen Theil des Gebäudes ein, von den vorderen Räumen durch das Querschiff abgetrennt, wenn ein solches vorhanden ist; zwei Thürme erheben sich in der Regel auf der Westseite des Gebäudes und bilden in solcher Art eine bedeutsam ausgezeichnete Schauseite; das Mittelschiff steigt über die Seitenschiffe empor, die Structur des Inneren ist durch die Anwendung der Kreuzgewölbe bedingt. Aber ungleich entschiedener als bisher tritt das Gefühl für das Ganze des architektonischen Werkes und für das gegenseitige Verhältniss seiner Theile hervor, ungleich lebenvoller erscheint der Organismus, der dasselbe durchdringt, ungleich wirksamer entfaltet sich die aufwärts strebende Bewegung, welche den Geist und die Sinne des Beschauers mit emporzuziehen bestimmt ist. Eine wesentlich neue und eigenthümliche Weise der Durchbildung, ein völlig abweichendes Princip der Form, für das Ganze wie für das einzelne Detail, ist die Folge dieser veränderten Auffassung.

Zunächst ist zu bemerken, dass jene scharfausgesprochene Sonderung des Chores von den übrigen Bautheilen insgemein vermieden wird. Ohne zwar auf eine ähnlich willkührliche Weise, wie etwa in der altchristlichen Basilika, in einen andern Raum eingeschoben zu sein, wird der Chor gleichwohl dem allgemeinen Gesetze der architektonischen Structur untergeordnet. Vornehmlich wichtig ist es in diesem Bezuge, dass in der germanischen Architektur die Anlage der Crypten (deren der freiere Geist der Zeit nicht mehr bedurfte), und mit ihnen jene auffällige und einseitige Erhöhung des Chorraumes fast ohne alle Ausnahme verschwindet. Mehrfach, besonders in den späteren Zeiten der germanischen Architektur, erscheint zwar wiederum eine bestimmtere Sonderung des Chores von den vorderen Räumen der Kirche; doch wird auch diese in einer Weise behandelt, dass sie mit dem, das ganze Gebäude gleichmässig umfassenden architektonischen Gesetze nicht im Widerspruch steht: es ist ein bühnenartiger Bau von mässiger Höhe, ein sogenannter Lettner,[1] der zwischen die Pfeiler, welche

Spottnamen auch ferner als einen Ehrennamen zu bewahren. — Ich habe in diesem Handbuch den Ausdruck „germanisch" durchgehend angenommen, theils der schärferen Distinction wegen, theils um Architektur und bildende Kunst desselben Styles auch mit demselben Worte bezeichnen zu können.

[1] Der Name ist aus dem mittelalterlich lateinischen *Lectorium* gebildet,

den Beginn des Chores bezeichnen, eingezogen wird. Auf ähnliche Weise steht auch der Vorraum des Gebäudes, die Halle, über welcher sich die Thürme erheben, in unmittelbarer Verbindung mit dem ganzen System, welches in dem Inneren des Gebäudes durchgeführt ist.

Dies System nun beruht vornehmlich darin, dass — bei dem völlig entwickelten Organismus des Gewölbebaues und bei dem Streben, das Ganze in allen seinen Theilen mit belebter Kraft aufwärts zu führen — die Starrheit der Mauer fast gänzlich verschwindet und statt ihrer fast nichts als vollständig gegliederte Stützen und Gewölbebögen erscheinen. Hierin ist der Hauptunterschied der germanischen von der romanischen Architektur begründet; denn bei der letzteren bildet immer noch die Mauermasse den Haupttheil des Baues, an welche die Gliederungen nur mehr oder weniger angelehnt oder spielend aus ihr herausgebildet sind; in der germanischen Architektur aber macht die Mauer, wo sie erscheint, durchweg nur eine leichte, für das Ganze der Structur nicht eigentlich wesentliche Füllung zwischen jenen Gliederungen aus. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche durch dieses veränderte Princip der Auffassung hervorgebracht werden, bestehen vornehmlich in Folgendem:

Die Pfeiler und Halbsäulen, die, wie im romanischen Gewölbebau, durch die Structur des Inneren bedingt und von denen die Bögen und Gewölbe getragen werden, steigen selbständig und frei empor; ihre Bewegung setzt sich in den Linien des Gewölbes fort. Die belebte Theilung der Gewölbmasse, die bereits der romanische Baustyl durch die Anwendung des Kreuzgewölbes gewonnen hatte, wird entschiedener dadurch hervorgehoben, dass nicht blos Queergurte (zur Sonderung der Haupttheile des Gewölbes), sondern dass auch Kreuzgurte (zur Bezeichnung der Einzeltheile desselben) eingeführt werden. Dieses System der verschiedenen Gurtungen bildet den eigentlich festen Kern des Gewölbes; zwischen sie werden nur leichte Gewölb-Kappen von dreieckiger Gestalt zum Schluss der Decke eingesetzt. [1] Hier kommt somit das Gewölbe nicht mehr als eine (ob auch getheilte) Masse in Betracht, sondern vorzugsweise

indem diese Bühne zugleich dazu diente, dem im Schiff der Kirche versammelten Volke die heilige Schrift vorzulesen, zu predigen u. s. w. In diesem Bezuge ist der Lettner eine Erneuung der alten Ambonen.

[1] Eine solche Ausbildung des Gewölbes findet sich zwar auch bereits bei einzelnen spätromanischen Bauten, doch hat sie hier noch nicht die weiteren Erfolge, die dem germanischen Styl sein eigenthümliches Gepräge geben.

nur die Structur seiner Gurte: in ihnen breitet die aufsteigende Bewegung der Pfeiler sich auseinander, und ebenso wirkt in ihnen der Gewölbdruck nur auf die einzelnen Punkte, von welchen sie ausgingen, auf die Pfeiler, zurück. Indem somit die Masse des Gewölbes sich auflöst, bedarf es auch keiner Mauermasse, um demselben, an der äusseren Seite des Gebäudes, ein Widerlager darzubieten, sondern ebenfalls nur einzelner Pfeiler: dies sind die Strebepfeiler, die wiederum den eigentlich festen Kern der Mauer ausmachen und die nach dem Inneren als Träger für die Gewölbgurte gegliedert sind, während sie nach dem Aeusseren die feste, widerstandfähige Gestalt des Mauerkörpers bewahren. Zwischen den Strebepfeilern ist, solcher Structur gemäss, keine weitere Mauer nöthig; sie bieten somit die Gelegenheit zu weiten und mächtig hohen Fenstern, und nur eine leichte Füllmauer wird als Einschluss und untere Brüstung der Fenster zwischen ihnen eingesetzt. Bei solcher Beseitigung der Massen verschwindet aber zugleich aller weitere senkrechte Druck und die verticale Dimension, d. h. das Gesetz des Emporstrebens herrscht frei und entschieden vor. Mit diesem Princip hätte aber, für die Form der Wölbungen, der ruhig abschliessende Halbkreisbogen im Widerspruch gestanden; man wandte sich statt dessen dem kühner aufsteigenden Spitzbogen zu, den man bereits vielfach vorgebildet fand und dessen consequente Anwendung — zwar keineswegs zur Begründung — wohl aber zur vollendeten Ausbildung des germanischen Systemes diente. — Gurtgewölbe, Strebepfeiler und Spitzbogen, in ihrem gegenseitigen Verhältniss, sind somit als dessen vorzüglich charakteristische Grundelemente zu nennen.

Bei dieser ganzen Einrichtung musste sodann auch einer der Haupttheile der romanischen Architektur völlig umgewandelt werden: die halbrunde, mit einer Halbkuppel überdeckte Tribune des Altares. Die Einführung des Kreuzgewölbes hatte bereits bei einigen spätromanischen Bauten dahin geführt, hier ebenfalls Gewölbkappen anzuwenden und solcher Gestalt die wenig organische halbrunde Grundform mit einer gegliederten, polygonen zu vertauschen. Jetzt ward diese Einrichtung durchaus allgemein, und zwar so, dass von einer gesonderten Altartribune im germanischen Baustyl nicht mehr die Rede sein kann, dass vielmehr der polygone Chorschluss — wie man sich fortan ausdrücken muss — einen in das Ganze des Baues durchaus verschmolzenen und davon abhängigen Theil ausmacht.

Nicht minder verändert sich die Bildung und Gliederung des architektonischen Details. Zunächst die der Pfeiler, welche

die Arkaden zwischen den Schiffen bilden. Der massenhafte Charakter des romanischen Baustyles hatte hier, statt der leichten Säulen der altchristlichen Basilika, viereckige Pfeiler nöthig gemacht, welche, wenn im Einzelnen auch zierlich ausgebildet und mit Halbsäulen als Trägern für das Gewölbe versehen, in ihrer Grundform doch immer das schwere und (an sich) unbelebte Gepräge eines Mauertheiles trugen. Die germanische Architektur wandte sich aufs Neue der lebenvolleren (in sich beschlossenen) Cylinderform der Säule zu, an welche sodann leichte Halbsäulchen zum Tragen der Gewölbgurte anlehnten. In den ersten Erscheinungen des germanischen Styles hat auch diese Einrichtung allerdings noch etwas Rohes; bald aber entwickelt sich die Form zum gediegensten Organismus; die Masse des Cylinders verschwindet in dem Wechsel der stärkeren und schwächeren Halbsäulchen (deren Gestalt durch die grössere oder geringere Bedeutung der Gewölbgurte, welche sie tragen, bedingt wird) und in den, nach dem Gesetz der Kannelirung gebildeten Einziehungen zwischen diesen Halbsäulchen. Der Pfeiler erscheint in solcher Gestalt als ein durchaus belebtes Ganzes, welches in gebundener, elastischer Kraft emporschiesst, und er wird auch, was seine Basis und das Kapitäl betrifft, als ein Ganzes behandelt. Die Basis gibt ihm eine feste, mehrfach abgestufte Grundlage; sie hat zu unterst eine polygone Form, aus welcher sich, je nach den Hauptgruppen der Halbsäulen, und dann nach den einzelnen Säulchen selbst, kleinere Halbpolygone übereinander ablösen, auf deren obersten, rings umherlaufend, die Fussglieder der Säulchen ruhen; die letzteren haben eine leicht elastische Bildung, nach dem Princip der attischen Säulen-Basis, welches jedoch, den veränderten Gesammtverhältnissen gemäss, wesentlich modificirt erscheint. Das Kapitäl bildet eine leichte, umherlaufende Blätterkrone, die sich kelchförmig ausweitet und mit wenigen leichten Deckgliedern versehen ist. Da die aufsteigende Bewegung des Pfeilers und seiner einzelnen Theile unmittelbar in die Bögen und Gurte des Gewölbes übergehen muss, so hat hier das Kapitäl natürlich nicht jene energisch abschliessende Bedeutung, wie etwa in der griechischen Architektur; vielmehr bezeichnet es nur den Uebergangspunkt, in welchem die Bewegung sich umzuschwingen beginnt, und aus diesem Grunde ist seine Form mehr dekorativ als in architektonischer Strenge gebildet.

Wie in der romanischen Architektur so laufen auch hier die vorderen Halbsäulchen des Pfeilers, den Blätterkranz des Kapitäles durchschneidend, an dem Obertheil des erhöhten Mittelschiffes empor; wo von ihnen die Gurtbögen des Gewölbes, welches das

Mittelschiff bedeckt, ausgehen, haben sie ihr besondres Kapitäl, dem der übrigen Theile des Pfeilers völlig entsprechend. Diese Halbsäulchen bilden die innere Seite des Strebepfeilers, welcher als Widerlager für den Gewölbdruck des Mittelschiffes dient und welcher von dem eben besprochenen Schiffpfeiler, als dessen unmittelbare Fortsetzung, getragen wird. — Auf dieselbe Weise sind, wie bereits angedeutet, die Strebepfeiler der Seitenschiffe an ihren inneren Seiten mit Säulchen, als Gurtträgern, gegliedert.

Sodann ist die Formation der Bögen und der Gurte des Gewölbes in Betracht zu ziehen. Auch bei ihnen zeigte sich in der romanischen Architektur der massenhafte Charakter entschieden wirksam, indem sie, übereinstimmend mit der viereckigen Grundform der Pfeiler, durch breite, schwere Bänder gebildet wurden, insgemein ungegliedert oder, wo bei spätromanischen Bauten eine Gliederung vorgenommen ward, doch in einer Weise behandelt, dass die breite Unterfläche (die Laibung) immer als der Hauptttheil ihrer Bildung erschien. In der germanischen Architektur aber, wo Bogen und Pfeiler in einem viel unmittelbareren Zusammenhange standen, ward die säulenartige (aufwärts strebende) Gliederung der Pfeiler auch in ihnen fortgesetzt; so jedoch, dass sich dabei zugleich das Gesetz der Spannung, des Bogens, wodurch er sich in seiner schwebenden Bewegung erhält, sein Widerstreben gegen den Druck der Theile, die er zu tragen hat, und der selbständige Abschluss, welchen die Einwirkung dieser Kräfte nothwendig machen musste, sichtbar werden. Das Profil des germanischen Bogens hat demnach, — im Gegensatz gegen die starre Breite des romanischen — in seiner Hauptform schräge Seitenflächen, die sich einer gemeinsamen Spitze zuneigen. Diese Seitenflächen werden, übereinstimmend mit der Gliederung des Pfeilers, durch Rundstäbe ausgefüllt; aber die Einkehlungen zwischen denselben (die das Gesetz eines inneren Zusammenziehens ausdrücken) sind hier zumeist noch bedeutender, wirksamer, auch mehrfach wiederholt; und der Hauptttheil dieser Gliederung, der Rundstab, der in die Spitze des Gesammt-Profils fällt, in dem somit der ganze Charakter sich am Schärfsten aussprechen muss, erhält demgemäss ein geschweiftes, gewissermaassen birnenartiges Profil. Die einfachste Zusammensetzung der Glieder zeigen die Kreuzgurte des Gewölbes; reicher schon sind die Hauptgurte desselben — die Queergurte — gebildet; noch reicher und mannigfaltiger die Bögen, welche die Pfeiler unmittelbar verbinden und auf denen die Obertheile des Mittelschiffes ruhen. — Indem sonach in den Bögen und Gurten des Gewölbes das reichste Wechselspiel der architektonischen Kräfte

hervortreten muss, giebt ihre jedesmalige Formation das schärfste Kennzeichen für den Grad der Ausbildung des einzelnen Bauwerkes, ähnlich, wie dasselbe (obschon in viel einfacherem Maasse) bei den Säulenkapitälen der griechischen Architektur der Fall ist.

Dasselbe Bildungsgesetz, wie an den Gewölbebögen, erscheint ferner an der Umfassung der Fenster; nur mussten an ihr, da sie zwischen die festen Theile der Mauer eingespannt ist, — somit gewissermaassen, um sich zwischen diesen zu erhalten, eines noch grösseren Kraftaufwandes bedarf, — jene Einkehlungen einen noch bedeutenderen Raum einnehmen. Die Wölbung dieser Umfassung der Fenster befolgt, in Harmonie mit den übrigen Bögen, und gleich diesen das Princip des Emporstrebens ausdrückend, die Linie des Spitzbogens. Der hohe und weite Raum des Fensters würde aber, ohne anderweitige Ausfüllung, einen sehr auffälligen Contrast gegen die belebten Gliederungen, die an den übrigen Theilen der germanischen Architektur hervortreten, bilden; dies zu vermeiden, erhält auch er, durch ein besondres Stabwerk, welches man in ihn einsetzt, seine Theilung und Gliederung.[1] Dies Stabwerk erscheint als eine eigenthümliche Architektur von fast selbständiger Bedeutung; es sind schlanke Säulchen, die sich oberwärts in Spitzbögen verbinden; zwischen den letzteren und dem grossen Spitzbogen der Gesammt-Umfassung werden kreisförmige und Rosetten-artige Stäbe eingespannt, welche dem Ganzen Halt und Festigkeit gewähren. Die besondre Behandlung dieser oberen Füllungen der Fenster ist wiederum als ein charakteristisches Merkmal für den Grad der Ausbildung des Ganzen zu betrachten. — Unter den Fenstern, welche die Obertheile des Mittelschiffes einnehmen, pflegt (wenigstens bei den vorzüglich durchgebildeten Bauwerken) eine durchbrochene Gallerie oder ein Gallerie-ähnliches Nischenwerk eingeschlossen zu sein, dessen Haupttheile mit der Fensterarchitektur in Verbindung stehen und durch dieselbe bestimmt werden. In solcher Weise löst sich die gesammte Oberwand des Mittelschiffes in eine harmonisch bewegte Gliederung auf, und ihre Last verschwindet dem Auge des Beschauers fast gänzlich. — Aehnlich wie die Umfassungen der Fenster sind auch die der Thüren gebildet, nur bei Weitem reicher und mannigfaltiger, indem die

[1] Es versteht sich von selbst, dass dies Stabwerk zugleich dazu dient, das Glas der Fensterscheiben zusammenzuhalten. Hätte man indess bei der Herstellung desselben kein höheres, ästhetisches Bedürfniss gehabt, so würde demselben auch keine besondre Form gegeben sein, und es hätten etwa dünne, für den architektonischen Eindruck völlig unwirksame Eisenstäbe eben so gut genügt.

Schräge der Mauer, in der sie sich nach dem Aeusseren hinausbreiten, einen viel grösseren Raum zur architektonischen Belebung (sowie zur bildnerischen, wovon weiter unten) darbietet.

Die Architektur der Fenster- und Thüröffnungen gehört ebenso dem Aeusseren wie dem Inneren des Gebäudes an. Für das Aeussere kommen, neben ihnen, zunächst die Strebepfeiler in Betracht: beide enthalten, in ihrer Richtung nach der verticalen Dimension, in ihrem gegenseitigen Verhältniss und in ihrer darauf beruhenden Formation, die Grundbedingungen für die künstlerische Ausbildung des Aeusseren. Sodann ist vorläufig noch die Form der Dächer zu erwähnen, die bei dem aufstrebenden Charakter, den auch das Aeussere aufs Entschiedenste ausdrückt, in hoher pyramidaler Steigung erscheinen. — Ein einfaches Basament, auf hohem Sockel um die Strebepfeiler und um die Brüstungsmauern unter den Fenstern umherlaufend, giebt dem Ganzen des Gebäudes eine feste Unterlage. Scharfgezeichnete Kranzgesimse unter den Dächern geben den oberen Theilen ihren Abschluss. Die Bildung dieser Kranzgesimse (wie aller übrigen horizontalen Gesimse) ist aber durchaus eigenthümlich und von den antiken Reminiscenzen — die in der romanischen Architektur noch sehr entschieden sichtbar waren — völlig abweichend. Festlagernde massenhafte Platten, Glieder, die (wie Echinus oder Welle) einen Gegendruck gegen solche bezeichnen, erscheinen hier nicht mehr; die Platten, die grossen wie die kleinen, sind oberwärts schräg abgeschnitten, in solcher Weise mit der Dachlinie und dem gesammten aufstrebenden Gesetz übereinstimmend, auch (wie man zu sagen pflegt) dem Regen der germanischen Länder einen bequemen Abfluss verstattend; unter ihnen, sie oft tief unterschneidend, wölben sich Hohlkehlen, grössere und kleinere, empor, deren Profil-Linie wiederum die leichter aufsteigende Bewegung ausdrückt und mit dem Gewölbeprincip der gesammten Structur in Einklang steht. Doch auch in solcher Form (die zugleich eine sehr bedeutende Schattenwirkung hervorbringt) würde ein durchgeführtes und überall hervortretendes Kranzgesims dem Ganzen des Gebäudes einen allzu auffälligen horizontalen Abschluss, und somit einen unharmonischen Gegensatz gegen die emporstrebende Bewegung geben; indess wird diese einseitige Wirkung wiederum wesentlich eingeschränkt, indem die aufsteigenden Theile der äusseren Architektur das Kranzgesims vielfach unterbrechen und verdecken.

In diesem Bezuge kommt zunächst die weitere Ausbildung, welche die Fenster-Architektur im Aeusseren erlangt, in Betracht. Die spitzbogige Wölbung derselben steht in Harmonie

mit dem aufstrebenden Gesetz der vertikalen Dimensionen, welches hier in der hohen Form der Fenster selbst und in den Strebepfeilern begründet ist; im Verhältniss zu der horizontalen, bestimmt abschliessenden Linie des Kranzgesimses würde sie jedoch unorganisch, fast willkührlich gebrochen erscheinen. Ihre volle Rechtfertigung erhält sie dagegen, indem sie von einem schlanken spitzen Giebel eingefasst wird, welcher jenes gesammte Gesetz der vertikalen Dimensionen, und namentlich den aufstrebenden Charakter des Spitzbogens, zum vollendeten, die Gesammtwirkung vorzüglich bestimmenden Ausdrucke bringt. Der Giebel verdeckt oder durchbricht einen Theil des Kranzgesimses, sondert den Fensterbogen von seinem Verhältniss zu letzterem ab und beschränkt überhaupt die horizontale Wirkung des Gesimses. Die Schenkel des Giebels werden durch die Strebepfeiler gestützt; der Raum zwischen ihnen und dem Fensterbogen wird durch ein Rosettenwerk, ähnlich dem der Fensterfüllung und zu ähnlichem Zwecke dienend, belebt. — Häufig zwar wird der Giebel an der äusseren Fensterarchitektur vermisst, doch nicht an den vorzüglichst ausgebildeten Monumenten.

Nicht minder wichtig ist sodann die Gestaltung der Strebepfeiler. Ihre an sich ungefüge Masse wird — wenigstens bei den ausgebildeten Gebäuden des germanischen Styles — getheilt und gegliedert, so dass auch in ihnen eine gesetzmässige, organische Entwickelung statt findet. Sie zerfallen in einzelne Absätze, von denen die unteren (ihrer Bestimmung gemäss, die in ihnen ein feststehendes Widerlager gegen den Gewölbdruck erfordert,) stärker sind als die oberen. Auf den Vorsprüngen, die sich solcher Gestalt vor dem jedesmaligen oberen Absatze bilden, erheben sich theils Giebeldächer, theils kleine, mehr oder weniger freistehende Thürmchen mit leichter pyramidaler Spitze, die ebenso zur weiteren Belastung des unteren Theiles dienen, wie sie eine selbständig emporsteigende und selbständig ausgehende Bewegung desselben ausdrücken. Auf gleiche Weise wird der Gipfel des Strebepfeilers durch ein freies, schlankaufsteigendes Pyramiden-Thürmchen bekrönt. Die Strebepfeiler selbst aber unterbrechen wiederum die Linie des Kranzgesimses und das letztgenannte Pyramiden-Thürmchen erhebt sich ebenso selbständig über dasselbe, wie der Fenstergiebel. — Die Strebepfeiler an dem Obertheil des Mittelschiffes haben indess (da sie nur auf den Schiffpfeilern ruhen) nicht die starke Ausladung, wie die der Seitenschiffe; auch fehlt diesem Obertheil natürlich das feste Basament, welches jene unteren Theile des Gebäudes trägt. Es ward somit noch eine weitere Stütze dieses gesammten Oberbaues nöthig; man fand dieselbe durch eine

ungemein kühne Combination, die aber durchaus in dem ganzen Princip der Structur begründet lag. Man machte die Strebepfeiler der Seitenschiffe noch stärker, als es für ihren Zweck im Uebrigen nöthig gewesen wäre, erhöhte sie bedeutend über das Dach der Seitenräume und schlug von ihnen aus freie gewölbte Stützen, — Strebebögen, in denen somit die Widerstandskraft lebendig fortgesetzt ward, zu den Strebepfeilern des Mittelschiffes hinüber. Die untere Gliederung dieser Bögen erhielt dieselben Formen, wie die der Bögen des Inneren; auch die Masse, welche die eigne Festigkeit des Bogens erforderte, ward häufig durch ein frei gespanntes, durchbrochenes Sprossenwerk, nach dem Princip der Fensterfüllungen, gegliedert.

Die grossartigste Entfaltung dieses ganzen Systemes der äusseren Architektur findet in der Einrichtung der Façade und in dem Bau der beiden Thürme, welche die Seiten der Façade bilden, statt. Drei Portale führen hier insgemein in die Kirche, ein Hauptportal in das Mittelschiff, zwei Seitenportale unter den Thürmen in die Seitenschiffe. Die Bögen der Portale tragen reichgeschmückte Giebel, gleich denen der Fenster. Ueber dem Hauptportal ist ein besondrer Zwischenbau, mit einem grossen Prachtfenster, dessen Licht in das Mittelschiff fällt, angeordnet. Die Thürme erheben sich viereckig in mehreren Absätzen, die sich, durch ein reichgegliedertes System von Strebepfeilern, auseinander lösen und durch die Anlage bedeutender Fenster belebt werden. Das oberste Geschoss hat — zumeist indess nur bei den ausgebildeten Architekturen von Deutschland — eine achteckige Grundform, vor deren Eckseiten wiederum freie Thürmchen, nach dem Prinzip der Gliederung der Strebepfeiler, emporsteigen. Ueber dem Achteck schiesst sodann eine achtseitige Spitze schlank in die Lüfte empor. In dem Organismus dieses Thurmbaues waltet durchaus das Gesetz vor, das Streben nach aufwärts auszudrücken; in ihm erscheint dasselbe in seiner vollsten, ergreifendsten Kraft. Jeder Theil deutet darauf in seiner besonderen Gliederung hin, und jeder obere Abschnitt, der aus dem unteren sich entwickelt, nimmt dasselbe Streben auf. Je weiter die Bewegung nach oben dringt, um so kühner, schlanker, leichter werden die Verhältnisse. Das achteckige Obergeschoss erscheint bereits frei und durchbrochen, fast massenlos. Noch mehr die Spitze, die nur aus acht mächtigen freistehenden Rippen besteht, zwischen denen, wie im zierlichen Spiele, ein durchbrochenes Rosettenwerk eingespannt ist. Wo endlich die acht Rippen zur äussersten Spitze zusammenlaufen, athmet die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluss findet, aus, und eine majestätische Blume,

in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitend, deutet auf das Ziel, welches menschliche Sehnsucht nicht zu erreichen vermochte. — Kleinere Blumen solcher Art blühen aus jeder Spitze des Aeusseren empor, indem jede das Verklingen, auch der einzelsten Bewegung ausdrückt; ebenso sind die Linien der Giebel und der anderen pyramidalen Theile (auch die jener mächtigen Rippen) überall mit Blumen besetzt, den Beginn der sich auflösenden Bewegung anzudeuten.

Das etwa sind die Grundzüge des architektonischen Systemes, in welchem die christliche Architektur — und zugleich die Architektur überhaupt, soweit nur in ihr der Gedanke des Menschen sich ausgesprochen, ihre höchste und grossartigste Entfaltung erreichte. In der griechischen Architektur waren die Bedingnisse unendlich einfacher; dort bewegten sich die Formen jedesmal nur nach einer einzelnen Richtung des Raumes, und ihre Bewegung ward durch eine starre Last (die des Gebälkes in seiner Grundform) willkührlich abgeschnitten. Hier dagegen waren die Bedingnisse höchst mannigfaltig; es galt, den Raum nach all seinen Dimensionen organisch zu beleben; es galt, ein Inneres zu schaffen, welches in sich vollendet sei, ein Aeusseres, welches als der unmittelbare Ausdruck des Inneren erscheine und nicht minder seine Vollendung in sich trage, und solche Aufgabe sehen wir hier, bis in ihre letzten und einzelsten Anforderungen hinab, erfüllt. Nicht soll hiemit ein Urtheil über die relative Schönheit beider schönsten Bauweisen, die wir kennen, ausgesprochen sein; aber die Stufe, auf welcher die Meister der germanischen Architektur die Vollendung errangen, ist eine unendlich höhere; ein Vergleich zwischen beiden würde so ausfallen, als ob man Wesen einer niederen und einer höheren Organisation — etwa eine Pflanze und die Gestalt des menschlichen Körpers — zu solchem Behuf nebeneinander stellen wollte.

Auch darin erscheint die germanische Architektur wiederum höchst bedeutend, dass sie der bildenden Kunst aufs Neue die angemessenste Stelle darbot und dass sie mit ihr aufs Neue in ein Verhältniss trat, dessen Wechselbezug beiden eine vollendete Wirkung sichern musste. Die zahlreichsten und umfassendsten bildlichen Darstellungen gehören, wie es die Bedeutung des kirchlichen Monumentes erforderte, dem Inneren an; aber es ist nicht mehr, wie in den altchristlichen oder in den späteren Basiliken, eine todte Mauermasse, deren Starrheit sie durch ein buntes Spiel überkleiden; vielmehr erscheinen sie da, wo die architektonische Form ihren Abschluss erreicht hat, wo sie demnach ihre völlig selbständige Bedeutung zu entfalten vermögen, — in den Fenstern. Die

Glasmalerei ist die eigentlich monumentale bildende Kunst für das Innere der germanischen Architektur. Die Wandfläche ist hier zur Luft geworden; und scheinbar körperlos, aus Luft und Licht gewoben, in verklärter, vergeistigter Erscheinung treten die Gestalten derjenigen Religion, die überall das Körperliche zu vergeistigen strebt, dem Auge des Beschauers entgegen. Im Uebrigen sind es insgemein nur die geringen Mauertheile, welche die Füllungen zwischen der architektonischen Gliederung bilden, wo anderweitig bildliche Darstellungen zur Anwendung kommen.[1] Dann aber ist der grossartige Raum des Inneren sehr wohl geeignet, selbständige Monumente von kleinerer Dimension in sich aufzunehmen, die wiederum in architektonischer Anlage einen grösseren oder geringeren Reichthum bildnerischer Darstellungen enthalten; dahin gehören die Altarwerke, die Tabernakel, in denen das geweihte Brod bewahrt wurde, u. a. m.; auch die Lettner wurden in derselben Weise ausgebildet. — Im Aeusseren vereinigt sich vornehmlich die Sculptur mit den architektonischen Formen; und besonders sind es die Portale, welche durch die Gebilde derselben aufs Reichlichste geschmückt werden. Statuen, von Consolen getragen, stehen zwischen den Gliederungen der Seitenwände der Portale; andre reihen sich in den Wölbungen des Bogens empor; Relief-Compositionen füllen das Bogenfeld, welches sich über den eigentlichen Thür-Oeffnungen hinbreitet. Auch die Giebel über den Portalen sind insgemein durch Statuen oder Reliefs ausgefüllt. Dann finden sich dergleichen auch an andern Stellen des Aeusseren, wo die freiere Entfaltung der architektonischen Formen Gelegenheit dazu bietet; namentlich an den Strebepfeilern, deren einzelne Thürmchen sich zum Theil Tabernakel-artig gestalten und in solchem Einschluss freie Standbilder aufnehmen. —

Das im Vorigen aufgestellte System der germanischen Architektur hatte vorzugsweise die charakteristischen Grundprincipien und die harmonisch vollendete Ausbildung derselben, wie diese an den gediegendsten Gebäuden erscheinen, in Betracht gezogen. Dabei wurde jedoch hin und wieder auf gewisse Modificationen des Systemes hingedeutet, und solche finden sich allerdings, je nach dem Nationalcharakter, nach dem wechselnden Zeitgeschmack, auch wohl nach der Bildung oder Laune des Baumeisters, sehr häufig. So ist

[1] Dies wenigstens bei den Architekturen des ausgebildeten germanischen Styles. Wo derselbe, wie in Italien, minder rein erscheint und grössere Wandmassen darbietet, war auch Gelegenheit zur Ausführung grösserer Wandmalereien gegeben, die aber wiederum ausser Bezug zur Totalwirkung des ganzen Monumentes stehen.

zu bemerken, dass schon die Anordnung des Grundrisses, namentlich in Bezug auf den Chorschluss, manche Veränderungen zeigt; bei mehreren nordfranzösischen und deutschen Kirchen erscheint derselbe z. B. auf eigenthümliche Weise reich gestaltet, bei den englischen dagegen in der Regel nicht polygonisch, sondern willkührlich durch eine gerade Linie abgeschnitten. So ist mehrfach (besonders an deutschen Gebäuden der späteren Zeit) Ein Thurm über der Mitte der Façade, statt zweier auf deren Seiten angeordnet. So zeigt sich, ebenfalls in Deutschland, die eigenthümliche Einrichtung, dass die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgeführt werden, was dem inneren Raume etwas grossartig Freies giebt, während dadurch allerdings die gesetzliche Theilung der Hauptkräfte aufgehoben wird und namentlich das Aeussere zu massenhaft erscheint. So ist die Bildung des Details in der früheren Zeit des Styles, namentlich im dreizehnten Jahrhundert, streng und entschieden, geht später aber in einen weicheren, mehr spielenden Charakter über und verliert sich dann auf der einen Seite in eine überreiche Dekoration, auf der andern in einen trocknen Schematismus, der das organische Leben in abstracte Formeln einzuzwängen strebt.

Andre Modificationen erscheinen, wo das System, das sich an der eigentlich monumentalen, der kirchlichen Architektur — ihren besondern Bedingnissen gemäss — ausgebildet hatte, auf Bauanlagen von abweichender, mehr oder weniger untergeordneter Bedeutung übergetragen ward. Die historischen Verhältnisse brachten es mit sich, dass jetzt vornehmlich die dem Bürgerthum angehörigen, die **städtischen Bauwerke** zum Theil mit grosser Pracht ausgestattet wurden. Indem bei solchen das religiöse Element nicht vorhanden sein konnte, indem sie vielmehr nur die Bestimmung hatten, den Bedürfnissen des Lebens zum Ausdrucke zu dienen, konnte bei ihnen auch jener emporstrebende, vom Irdischen sich losringende Charakter nicht in gleichem Maasse zur Erscheinung kommen. Die Formen, die hierauf Bezug haben, treten an ihnen mehr oder weniger zurück, und die gesammte Behandlung wird im Gegentheil mehr dekorativ. Die Horizontallinie macht sich wiederum entschiedener bemerklich, und auch der Spitzbogen wird nicht selten, zumal in der letzten Zeit, durch den Halbkreisbogen, den flach geschwungenen Bogen, selbst durch eine geradlinig flache Bedeckung ersetzt. Immer aber ist zu bemerken, dass das Profil der Gliederung, ob in der spätesten Zeit auch verflacht, doch stets das Gepräge des germanischen Styles behält und dass hierin, mehr als etwa in den Ornamenten, die Selbständigkeit des Styles bis in seine letzten Erscheinungen hinab am Sichersten erkannt wird.

§. 2. Die Bauhütten.

Die monumentalen Bauten des germanischen Styles, in ihrer zumeist sehr bedeutenden Ausdehnung und in ihrer fast unendlichen Gliederung, bedurften ganz eigenthümlicher Mittel, um zu einer ebenso festen und sicheren wie harmonisch vollendeten Ausführung zu gelangen. Ein willkührliches, nur etwa auf blossem Contract begründetes Zusammentreten von Bauherren, Künstlern und Handwerkern hätte schwerlich diese zahlreichen und vielseitigen Erfolge bewirkt. Der grossartige Wille des mittelalterlichen Bürgerthums, der jene Bauten ins Leben rief, fand, was er bedurfte, in den Vereinen der Steinmetzen, der Organisation der Bauhütten. Gleichzeitig mit der städtischen Entwickelung selbst, und aus ihr heraus, entwickelten sich auch diese und fielen mit ihr. (Was seit der Stiftung der Gesellschaften der Freimaurer zu Anfange des vorigen Jahrhunderts über das Alterthum der Bauhütten und über die wunderbaren Principien, die ihre Gründung veranlasst, — z. B. das Studium des Vitruv an einsamer englischer Meeresküste im neunten oder zehnten Jahrhundert — verbreitet ist, lassen wir hier dahingestellt.[1] Die Bauhütte begreift in sich den Verein derjenigen Handwerker und Künstler, welcher sich zur Ausführung eines ansehnlichen Kirchengebäudes verband und bei den wichtigsten Bauten — deren Ausführung theils das ganze Mittelalter hindurch währte, oder die nach ihrer Vollendung doch fortwährend ein namhaftes Personal zur Instandhaltung erforderten, — dauernd blieb. Hier war auf eine zunftmässige, aber bedeutsame und höchst umfassende Weise das gegenseitige Verhältniss der Glieder des Vereines geregelt, in einer Weise, dass die Bauhütte einen förmlichen kleinen Staat mit vielfach selbständiger Berechtigung bildete, am Bedeutsamsten dadurch, dass sie ihr eignes unabhängiges Gericht hatte, an dessen Spitze der oberste Meister stand. Mehrfach standen zugleich die verschiedenen Bauhütten unter sich im Zusammenhang und in

[1] Hiemit soll jedoch keineswegs geläugnet werden, dass der Ursprung der Bauvereine nicht vor die Periode des germanischen Styles hinaufsteige. Eine Begebenheit, die am Schlusse des eilften Jahrhunderts statt fand, scheint auf ihr Vorhandensein bereits in so früher Zeit hinzudeuten; es war im J. 1099, als ein Bürger zu Utrecht den dortigen Bischof ermordete, weil er seinem Sohne das „Meister-Geheimniss" *(Arcanum magisterium)* in Betreff der Grundlegung bei Kirchenbauten abgelockt hatte. (Vgl. Leo, Lehrbuch der Universalgesch., 2. Aufl. II. S. 254, Anm.) Später fehlt es aber an Zeugnissen bis auf Erwin von Steinbach hinab.

voneinander abhängigen Verhältnissen. So wurden für die Hauptgegenden Deutschlands verschiedene Haupthütten anerkannt, vornehmlich die von Strassburg, Köln, Wien, Zürich; die oberste Stellung unter diesen gewann die Hütte von Strassburg.

Diese ganze Einrichtung gab natürlich dem gesammten Bauwesen jener Periode eine freie Stellung den anderweitigen Lebensverhältnissen gegenüber, somit — worauf es vor allen Dingen ankam — auch eine grosse Kraft. Tüchtigkeit des Handwerkes und Tüchtigkeit der Gesinnung wurden in den Bauhütten mit eifersüchtiger Sorgfalt bewahrt; sie gaben eine fast nie trügende Bürgschaft für das meisterliche Gedeihen der Arbeit. Das eigentlich künstlerische Element scheint aber nicht in die Satzungen der Bauhütten hineingezogen zu seyn, obschon man natürlich einen bedingten Einfluss derselben auf jenes wird zugeben müssen; und nur, indem ein richtiger Sinn darauf leitete, Kunst und Handwerk getrennt zu halten, konnte der Kunst die Freiheit, das Element, ohne welches sie nicht zu leben vermag, bewahrt bleiben. Wo die eigenthümliche Lebensstellung der Steinmetzen unmittelbar aus ihren Werken hervorzutreten scheint, da sind es nur einzelne, untergeordnete Fälle; zu diesen rechne ich z. B. jene, an ornamentistischen Theilen der Bauwerke mehrfach angebrachten Satiren auf die Geistlichkeit und ähnliche Darstellungen, die, ansehnlichen und sehr mächtigen Corporationen gegenüber, wohl schwerlich anders, als aus dem Bewusstsein eigner, genossenschaftlicher Machtvollkommenheit hervorgehen konnten.

Im Uebrigen hat die Geschichte und die besondre Ausbildung der Bauhütten noch vieles Dunkle, und eine kritisch historische Untersuchung über dieses Institut ist noch zu erwarten. Erst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kam es, soviel wir wissen, zu einer streng geregelten Gestaltung, die natürlich erst durch den beginnenden Verfall der Kunst und durch eine um so eifersüchtigere Sorge für das Handwerk bedingt war; und erst von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts besitzen wir geschriebene Sammlungen der in den Bauhütten gültigen Satzungen, sogenannte Ordnungen: vom J. 1459, von 1462 (zu Rochlitz bewahrt und wegen vieler besondrer Einzelheiten interessant) und vom J. 1563. [1]

§. 3. Die Monumente von Frankreich.

In Frankreich, [2] und zwar in den nordöstlichen Gegenden des

[1] Vgl. Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst, II., S. 83, ff.

[2] Vgl. besonders *Chapuy*, *Cathédrales françaises*; und Winkles, *french*

Landes, welche während der in Rede stehenden Periode eine vorzüglich umfassende Thätigkeit erkennen lassen, tritt uns die erste Entwickelung des germanischen Baustyles entgegen; in Isle de France, Champagne, Burgund, sowie in den Nachbardistricten der angrenzenden Landestheile, findet sich eine bedeutende Anzahl von Monumenten, welche dies bezeugen. Grossentheils gehören dieselben unbedingt zu den ältesten Gebäuden des germanischen Styles; und fast durchweg, auch wo sie in jüngerer Zeit enstanden sind, tragen sie in ihren Hauptformen das Gepräge einer primitiven, noch nicht durchgebildeten Entwickelung, welche uns auf den Ursprung des Styles zurückführt. Einzelne Monumente, oder einzelne Theile, die aus späterer Zeit herrühren, sind allerdings in freieren, bereits willkührlicher gebildeten Formen ausgeführt; die letzteren aber sind zumeist nicht unmittelbar aus jenen ursprünglich rohen Formen herzuleiten; vielmehr scheinen sie auf dem Einfluss auswärtiger Bauweisen, die inzwischen zu einer höheren Ausbildung gelangt waren, zu beruhen.

Bei der Schlichtheit und Einfalt, welche den älteren germanischen Monumenten von Frankreich eigen sind, macht sich der scharfe und absichtliche Gegensatz dieses Styles gegen den romanischen aufs Entschiedenste bemerklich. Der letztere hatte sich in der Normandie zu einer eigenthümlich selbständigen Bedeutung entfaltet und sich von da aus über die benachbarten Gegenden verbreitet; aber ohne einen vermittelnden Uebergang treten nunmehr — wenn auch das allgemeine Princip des Gewölbebaues beibehalten wird — an die Stelle der viereckigen, mit Halbsäulen besetzten Pfeiler und der Rundbögen, einfache, in sich abgeschlossene Säulen (wie in der alten Basilika), die durch Spitzbögen verbunden werden. Natürlich konnte ein so plötzlicher Wechsel nicht anders als durch äussere Einwirkungen veranlasst sein; wäre die Umgestaltung der Formen lediglich aus der selbständigen nationalen Entwickelung hervorgegangen, so würden wir wenigstens die nöthigen Zwischenglieder nicht vermissen. Ohne Zweifel war es das Vorbild der normannisch-sicilianischen Bauweise, was eine solche Umgestaltung des architektonischen Systemes bewirkte; denn hier, wie dies früher auseinandergesetzt ist, hatte sich zuerst und in consequenter (obschon an sich wenig organischer) Weise der arabische Spitzbogen mit den Formen des christlichen Kirchenbaues,

Cathedrals. — Einzelne Darstellungen bei *Chapuy, le moyen âge pittoresque; A. de Laborde, les monumens de la France; Sommerard, les arts du moy. âge.* — Ueber die Normandie s. Britton und Pugin, *architect. antt. of Normandy.*

in dessen ursprünglicher Gestaltung als Basilika, verbunden. Auf welchem Wege übrigens das Element des sicilianischen Baustyles nach dem nordöstlichen Frankreich hinübergetragen wurde, dies zu ermitteln, dürften noch besondre historische Untersuchungen, auch wohl noch eine genauere Kritik der französischen Monumente, als bis jetzt vorliegt, nöthig sein. Die Normannen, auf Sicilien wie im nördlichen Frankreich ansässig, scheinen uns zunächst als die Urheber solcher Uebertragung entgegenzutreten; dagegen ist aber zu bemerken, dass die Umwandlung des architektonischen Systemes minder in der Normandie, als in den genannten, mehr östlichen Gegenden vor sich ging.

Es ist somit die unmittelbare und allerdings unorganische Vermischung des orientalischen Elementes mit dem der altchristlichen Architektur, welches den äusserlichen Anlass zur Entstehung des germanischen Bausystems gab; seine eigenthümliche Ausbildung erlangte das letztere, indem es jene Formen auf den complicirten Gewölbebau anwandte; und diese Verbindung eingeleitet zu haben, ist das besondre Verdienst der Franzosen. Sie begannen damit, dass sie den Säulen der Basilika ein starkes, massiges Verhältniss gaben, um sie zum Tragen der Gewölblast geschickt zu machen; über dem Deckgesims der Kapitäle liessen sie sodann die Bögen und die Gurte des Gewölbes, sowie auch die Halbsäulchen, welche an der Wand des Mittelschiffes als Gurtträger emporlaufen mussten, aufsetzen. Bald aber fühlte man, wie unorganisch und willkührlich eine solche Verbindung sei; man führte somit die Gurtträger bis auf den Fuss der Haupt-Säule hinab, und man lehnte demgemäss auch andre Halbsäulen an die letztere, als Träger für die Bögen und Gurte der unteren Theile des Gebäudes. Zu einer weiteren Durchbildung des Organismus vermochte man sich jedoch nicht zu erheben; die Mittelsäule ward stets als der eigentliche und unabhängige Kern dieses Architekturstückes betrachtet, und fast durchweg behielt er sein besondres stärkeres Kapitäl, während die schwächeren Halbsäulen nur mit kleinen Kapitälen bekrönt wurden.

Die Form des Spitzbogens wurde bei allen Gewölblinien mit Consequenz zur Anwendung gebracht; im Profil der Bögen aber blieb man im Wesentlichen noch bei den Principien des romanischen Styles stehen. Zwar erscheinen die Bögen mehrfach gegliedert, namentlich mit Rundstäben eingefasst, doch behalten sie stets die, mehr oder weniger breite Unterfläche nach romanischer Art bei; zur Ausbildung jenes charakteristischen birnenartigen Profiles gelangte der Bogen des französisch germanischen Baustyles, in den Zeiten seiner selbständigen Entwickelung, nicht. Ebenso tritt ein

harmonisches Verhältniss zwischen den Fenstern des Mittelschiffes und den unter ihnen hinlaufenden Gallericen noch nicht hervor; die letzteren haben mehrfach sogar noch die Ausdehnung geräumiger Emporen. — Auch der Chorschluss behält zunächst noch eine romanische Grundform, obgleich in reicher Anlage, die den Anlass zu eigenthümlicher Ausbildung giebt. Er ist im Grundriss, wenigstens bei den älteren Gebäuden, noch im Halbkreise gebildet; dann aber sind die Seitenschiffe als ein Umgang um denselben fortgesetzt, und an den äusseren Seiten dieses Umganges treten, gleich kleinen Tribunen, Kapellen hervor, deren Grundform zu Anfang ebenfalls im Halbkreis, später polygonisch gestaltet wird.

Im Aeusseren macht sich das System der Strebepfeiler und demgemäss, was die Anordnung der Haupttheile anbetrifft, eine vom Romanischen wesentlich verschiedene Erscheinung, bemerklich. Doch schreitet man auch hier nur wenig über die rohe Grundform hinaus; jene architektonisch künstlerische Ausbildung der Strebepfeiler, wovon im Obigen gesprochen wurde, ist noch nicht vorhanden, obgleich dieselben oft, namentlich mit Tabernakeln und Statuen, reichlich dekorirt werden. So fehlt auch dem Thurmbau die organisch gesetzmässige und leichte, aufwärts strebende Entwickelung; namentlich ist zu bemerken, dass die Anwendung eines achteckigen Obergeschosses, die für die schönere Ausbildung der Spitze so wesentlich wirksam ist, gar nicht oder nur ausnahmsweise und spät vorkommt. (Uebrigens fehlt den französisch germanischen Thürmen die Spitze sehr häufig, was jedoch zumeist nur einer Nichtvollendung oder Beschädigung des Baues zuzuschreiben ist). An der Einrichtung der Façade macht sich sogar, was wiederum noch als eine Nachwirkung romanischer Gefühlsweise betrachtet werden muss, eine auffällige Neigung zur Horizontallinie bemerklich, sofern nemlich Nischenreihen, oft mehrfach übereinander, angeordnet werden. Auch diese geben nicht selten zu einer reichen und zierlichen Dekoration Anlass, aber sie stehen mit dem Gesetz, welches den Hauptformen zu Grunde liegt, nicht in unmittelbarem Einklange. Mit derselben Neigung hängt es zusammen, dass das grosse Fenster über dem Hauptportal nicht in der, durch das Ganze begründeten Form des Spitzbogens, sondern als ein kreisrundes Fenster, wie bei romanischen Bauten, (häufig zwar, aber sehr unschön, unter spitzbogigem Einschluss) gebildet wird. Die Portale treten insgemein breit und mächtig vor; aber auch ihrer Architektur fehlt es zumeist an einer edleren Durchbildung (z. B. was das Verhältniss zu den Giebeln betrifft), während sie wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Dekoration versehen sind.

Der Charakter der französisch germanischen Architektur in ihrer Eigenthümlichkeit, wie sie besonders in den nordöstlichen Gegenden erscheint, besteht somit vornehmlich darin, dass an ihren Monumenten die Grundtypen des Styles in einer gewissen Einseitigkeit und Rohheit hervortreten, dass sie noch nicht harmonisch in einander geschmolzen sind, und dass Reichthum und Mannigfaltigkeit wesentlich nur durch eine, nicht selten überladende Dekoration hervorgebracht werden. Dies Gepräge bleibt zunächst auch da, wo durch das Streben nach einer gewissen höheren Wirkung der Formen eine grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen hervorgebracht wird. Und selbst in den späteren Zeiten, wo sich anderweitige Einflüsse zeigen, bleibt ein mehr oder weniger willkührliches Dekoriren der Massen ersichtlich; in der letzten Zeit des germanischen Styles erscheint dasselbe wiederum in einer, zum Theil sehr einseitigen Weise. —

Unter den älteren Monumenten ist zunächst die Kathedrale von Paris zu nennen, deren gegenwärtiger Bau (angeblich) bereits im J. 1163 gegründet, aber erst im Verlauf zweier Jahrhunderte, um 1360, vollendet wurde. Es ist ein Gebäude von reicher, fünfschiffiger Anlage, in den wesentlichen Theilen durchaus nach jenem primitiven Systeme angelegt. In dem Hauptschiff erscheinen schwere massige Säulen; in den Seitenschiffen jedoch kommen Säulen vor, welche mit je acht isolirten Säulchen als Gurtträgern umgeben sind; die starken Pfeiler, welche in der Durchschneidung des Lang- und Queerschiffes das Gewölbe stützen, und so auch die, welche die Vorhalle bilden und den Bau der Thürme tragen, sind bereits völlig als Säulenbündel gegliedert, eine Einrichtung, die sich an denselben Stellen auch in andern Kirchen ziemlich regelmässig wiederholt. Die Façade ist reich, in der eigenthümlichen Weise des französischen Styles, aber ebenfalls noch streng durchgebildet. — Verwandten Styl zeigen sodann: der Chor der Kathedrale von Rouen, 1212—1280; — die Kathedrale von Laon; — die Kirche Notre-Dame zu Dijon, diese bereits beträchtlich jünger, 1252—1334. (Diese Kirche hat ihren Hauptthurm über der Durchschneidung von Lang- und Queerschiff; die Façade ist durch eine weite, nach aussen geöffnete Vorhalle und hohe Gallerieen darüber ganz eigenthümlich gestaltet.) — Die Kathedrale von Senlis hat im Schiff Säulen, welche mit breiten, fast romanisch gegliederten Pfeilern wechseln. — Im Schiff der Kathedrale von Auxerre (seit 1213) wechseln einfache Säulen mit solchen, an denen Halbsäulchen anlehnen, und mit anderweitig gegliederten Pfeilern. Die Façade hat schwere Verhältnisse, ist aber mit reicher, zum Theil

spielender Dekoration versehen, an der bis 1550 gearbeitet wurde, ohne das Ganze zu vollenden. — Im Schiff der Kath. von Sens wechseln gekuppelte Säulen mit gegliederten Pfeilern; die Façade ist zu verschiedenen Zeiten gebaut, zum Theil noch im Uebergange aus dem romanischen Style. — Im Schiff der Kath. von Séez sind Rundsäulen, deren jede mit einem Halbsäulchen versehen ist, angewandt. — Die Kath. von Chartres, geweiht 1260, zeigt noch eigenthümlich strenge Formen. Die Säulen des Schiffes sind hier indess bereits durchgehend mit Gurtträgern besetzt, doch dabei in eigenthümlichem Wechsel, so nemlich, dass die Grundform entweder rund ist und eckige Gurtträger daran lehnen, oder dass die Grundform eine achteckige Säule mit runden Halbsäulchen bildet. Die Façade ist einfach angelegt, in ihren Motiven etwa der Kirche St. Etienne zu Caen [1] vergleichbar; nur der nördliche Thurm (1514) hat brillante, spätgothische Formen. Die Portale des Querschiffes sind durch merkwürdig schwere und überaus reich dekorirte Vorbauten ausgezeichnet. — Die Kath. von Bourges, ein mächtiges, fünfschiffiges Gebäude, hat ebenfalls Säulen, die mit Gurtträgern besetzt sind; die Verhältnisse des Inneren sind hoch. Die Façade ist brillant dekorirt, doch zum Theil nicht ohne grosse Willkühr und in schwerer Grundform. — Die Kath. von Rheims, begonnen 1211 und um die Mitte des Jahrhunderts vollendet, zeigt die consequenteste Durchbildung des in Rede stehenden frühgothischen Styles. Die Säulen sind mit je vier Halbsäulchen besetzt, und die Kapitäle der letzteren sind mit denen jener, ausnahmsweise, gleich hoch (doch so, dass sie immer noch den Charakter des schwereren Säulenkapitäles, nicht den des leichteren Pfeilerkapitäles haben). Die Façade ist, was ihre Verhältnisse, Anordnung und Dekoration betrifft, als die edelste des gesammten französischen Kathedralenstyles zu bezeichnen. — Die Kathedrale von Amiens (1220—1288) hat im Inneren leichte und grossartig schöne Verhältnisse; der Charakter nähert sich, ohne zwar die alterthümlichen Elemente aufzugeben, bereits der freieren Entwickelung des Styles, die besonders in Deutschland erscheint. Die Façade ist reich dekorirt, doch weniger glücklich als etwa die von Rheims. — Im Chor der Kath. von Beauvais werden die Verhältnisse noch bedeutend höher und schlanker, aber auch hier findet sich noch keine Abweichung von dem ursprünglichen Princip. (Das Querschiff, aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, ist in nüchternen Formen gebildet, das Schiff ist nicht zur Ausführung gekommen.) — Schliesslich sind noch zwei merkwürdige Façaden zu nennen: die der

[1] S. oben, S. 450.

Kirche St. Nicaise zu Rheims (die 1229—1297 gebaut und 1800 zerstört wurde), ein Bau von mächtiger Composition, mit einer gewissen Neigung zum deutschen Architektur-Princip, doch unbehülflich in den einzelnen Theilen; — und die der ehemaligen Kirche St. Jean zu Soissons, durch ihre reiche und im Detail zierliche Ausbildung interessant. — Die sogenannte heilige Kapelle zu Paris, 1242 gegründet und durch Peter oder Eudes von Montreuil gebaut, zeigt im Aeusseren wie im Inneren eine Behandlung, die dem schöneren und mehr harmonischen Style der deutsch-germanischen Architektur auffallend nahe steht, obgleich auch hier noch in der Detailbildung Strenge und Einfachheit entschieden sichtbar bleiben. —

Eigenthümliche und von dem eben besprochenen Architektur-Princip mehr oder weniger abweichende Motive zeigen sich an einigen frühgermanischen Bauten der Normandie. Hier ist jene Grundform der Säule für das Innere der Monumente minder einseitig zur Anwendung gekommen, vielmehr zeigt sich daneben eine reichere und lebhaftere Formation, die auf der bewegten Pfeilergliederung des spätromanischen Styles beruht. Die ganze Behandlung steht überhaupt noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu der romanischen Weise. Hieher gehören zunächst: der Chor von St. Etienne zu Caen und die Kathedrale von Bayeux (mit Ausnahme der etwas älteren, spätromanischen Arkaden des Schiffes, deren Fortsetzung der übrige Bau ausmacht). Sodann, wie es scheint, die Kalhedrale von Coutances.

In ähnlicher Richtung entwickelt sich später der germanische Baustyl in der Normandie zu einer glänzenden Pracht, der es im Ganzen freilich weniger auf eine innerlich organische Consequenz, als auf ein eben so leichtes und zierliches, wie kühnes und phantastisches Spiel der Formen ankommt. Vor allem sind die Monumente von Rouen für diese Spätzeit bedeutend. Das Schiff der Kathedrale steht etwa im Uebergange zwischen jener Frühzeit und dieser Spätzeit (die Pfeilerbildung hat jene lebhaftere Gliederung, ist aber gegen die Gurtträger und Bögen noch ähnlich abgeschlossen, wie bei dem primitiven Säulenbau). Die Façade der Kathedrale dagegen, der spätesten Bauzeit angehörig, giebt ein Bild der reichsten, aber zugleich sehr überladenen Dekoration (der nördliche Thurm der Façade ist älter und noch frühgermanisch; der südliche von 1485—1507, der Portalbau von 1509—1530 aufgeführt). — In zierlichster, ob auch schon etwas spielender Anmuth erscheint die Kirche St. Ouen zu Rouen, vom J. 1318 bis ins sechszehnte Jahrhundert gebaut. Andre brillante Kirchen von

Rouen sind St. Vincent, St. Elai, St. Patrice, St. Maclou (diese vom J. 1512), u. a. m.

In Rouen finden sich zugleich einige der glänzendsten Beispiele germanischer Palast-Architektur, wie dieselbe sich am Schlusse der Periode (hier in der Zeit um das J. 1500) als eine höchst zierliche und prachtvolle Dekoration gestaltete. Dies sind namentlich: das Palais de Justice und das Hôtel de Bourgtheroulde, das letztere bereits mit einigen Elementen, die das Eindringen des modern italienischen Geschmackes verrathen. — Ihnen steht das Schloss Fontaine le Henri, unfern von Caen, zur Seite. — Andre Beispiele dieser Prachtarchitektur, zum Theil jedoch schwerer und minder gefüg in der Anwendung des dekorativen Elementes, erscheinen in Lothringen und Burgund. Man bezeichnet zuweilen, an den Glanz des burgundischen Hofes erinnernd, diesen Styl mit dem Namen des burgundischen. —

An den Monumenten der südfranzösischen Gegenden scheint sich der germanische Styl im Allgemeinen minder rein entwickelt zu haben; hier herrscht mehr oder weniger, und namentlich im Aeusseren, wiederum ein gewisses massenhaftes Element vor, wie solches — in seiner plastischen Bestimmtheit — überhaupt mit der Gefühlsrichtung des Südens übereinstimmt. Unter diesen Monumenten sind besonders hervorzuheben: die Kathedrale von Narbonne (1272—1332, nur aus Chor und Queerschiff bestehend). — Die Kath. von Alby (1282—1512), die durch die Kühnheit und Energie der Anlage und vornehmlich durch die schönen Verhältnisse des Inneren ausgezeichnet ist. — Die Kath. von Rodez (ein zierlich bunter Thurm dieser Kirche ist im Jahr 1510 gebaut). — Die Kath. von Mende (seit 1362, auch hier einer der Thürme in spät brillanter Form). — Die Kath. von Bordeaux, deren Aeusseres sich, wie es scheint, mehr dem Charakter der nordöstlichen Monumente annähert. U. a. m. —

Für die späte Entartung des germanischen Styles in Frankreich dürfte besonders, ausser einzelnen, schon im Vorigen genannten Bautheilen, die Kathedrale von Brou (in Burgund, 1511—1531) ein charakteristisches Beispiel geben. — Auch die Façaden der Kathedralen von Toul und von Tours gehören hieher. — Als ein überaus merkwürdiges Beispiel ist schliesslich die Kathedrale von Orleans anzuführen. Ihr Bau fällt durchaus in die Periode der modernen Kunst, von 1601—1790, aber sie ist in allen Hauptmotiven getreu nach den Principien des germanischen Styles, brillant und selbst in edler Harmonie aufgeführt. Die Detailformen erscheinen an sich allerdings nüchtern und ohne lebendiges Gefühl für ihre

eigentliche Bedeutung gebildet, doch auch sie ohne eine namhafte Einmischung moderner Elemente. Vorzüglich geschmackvoll ist die Façade. Die Einrichtung derselben folgt dem Vorbilde der älteren französisch germanischen Kathedralen; die beiden Thürme erheben sich, reich geschmückt und in glücklichen Verhältnissen, in je zwei vierseitigen Geschossen; über diesen steigt ein rundes Obergeschoss empor, welches durch einen luftigen, offenen Säulenkreis, mit buntem Zinnenwerk abschliessend, gebildet wird.

§. 4. Die Monumente in den Niederlanden.

Dasselbe primitive System der germanischen Architektur, welches in den nordöstlichen Gegenden von Frankreich erscheint, zeigt sich auch in den Niederlanden,[1] und zwar mit voller Entschiedenheit, vorherrschend, sowohl bei den minder zahlreichen Kirchen, welche der früheren Entwickelungsperiode des Styles angehören, als bei denen der späteren Zeit, welche die bei weitem grössere Mehrzahl ausmachen. Zugleich aber wird dies System hier mit grösster Einseitigkeit aufgefasst und zumeist ohne alle weitere künstlerische Ausbildung zur Anwendung gebracht. Die Säulen, welche die Schiffe der Kirche voneinander trennen, sind fast nie mit Gurtträgern versehen (die letzteren, wo sie vorhanden sind, setzen fast überall erst über dem Kapitäl auf), dabei stehen sie in breiten Entfernungen von einander, und die Wände erscheinen schwer und massenhaft. Die Schiffe haben an sich ebenfalls eine grosse Breite, so dass die Gewölbe, was namentlich in den holländischen Kirchen der Fall ist, häufig nur aus Holz gebildet werden konnten. Demgemäss hat in der Regel auch das Aeussere zumeist einen schweren, nüchternen Charakter, und wo ein grösserer Formenreichthum angewandt wird, erscheint derselbe vorherrschend in dem Gepräge einer äusserlichen, mehr oder weniger willkührlichen Dekoration. Solcher Art sind die meisten Kirchen germanischen Styles zu Valenciennes, Tournay, Lille, Courtray, Ypern, Brügge, Gent, Brüssel, Löwen, Mecheln, Antwerpen, Lüttich, Huy, Dinant, u. s. w.; und vorzüglich nüchtern die holländischen Kirchen: zu Rotterdam, Delft, im Haag, zu Leyden, Haarlem, Amsterdam, u. s. w.

Nur einzelne kirchliche Gebäude machen von diesem allgemeinen System eine Ausnahme, indem in ihnen statt der rohen Säulen zierlich gegliederte Säulenpfeiler erscheinen. Doch gehören dieselben durchweg den späteren Entwickelungszeiten des Styles an, und jene Gliederung hat ein Gepräge, welches, ob auch

[1] Vgl. Schnaase, Niederländische Briefe.

anmuthig ausgebildet, doch schon eine Lösung des eigentlich gesetzmässigen Organismus erkennen lässt. Dies besteht vornehmlich darin, dass zwischen den Gurtträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes keine bestimmte Scheidung statt findet, vielmehr die ersten in den Profilen der letzteren gebildet sind, — eine Einrichtung, die in der Spätzeit des germanischen Styles zwar auch anderweitig und besonders in Deutschland, häufig vorkommt. Das vorzüglichste der in Rede stehenden Monumente ist der Dom von Antwerpen, ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts, fünfschiffig und durch die grossartige Schönheit der Verhältnisse des Inneren ausgezeichnet. Die brillante, doch minder harmonisch gebildete Façade mit ihrem mächtigen Thurmbau wurde 1422 durch Hans Amel begonnen und bis in das sechszehnte Jahrhundert fortgesetzt. — Neben diesem Gebäude sind noch besonders zu nennen: die Kirchen St. Peter zu Löwen, St. Martin zu Halle (unfern von Brüssel), St. Waltrudis zu Bergen (Mons), St. Salvator zu Brügge. — Der Dom, St. Gudula zu Brüssel (im Inneren mit Säulen), ist durch seine schöne Façade aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet, die sich, ihren Hauptmotiven nach, der deutsch germanischen Bauweise annähert.

Wenden wir uns noch einmal zu dem vorherrschenden System der niederländischen Kirchenbauten zurück, so bemerken wir, dass die einseitige Aufnahme und Behandlung derjenigen Elemente, welche den Beginn des germanischen Baustyles eingeleitet hatten, hier zu einem, dem inneren Wesen der germanischen Architektur fast entgegengesetzten Resultate führten. Statt der lebendigen, aufwärts strebenden Bewegung finden wir Räume und Massen, die sich leer, aber dem äusserlichen Verkehre bequem in die Breite dehnen. Es ist der Ausdruck eines praktisch verständigen, aber auch unkünstlerischen Sinnes, der im Wesentlichen nur das körperliche, nicht das geistige Bedürfniss der Menschen ins Auge fasst. Die niederländischen Kirchen tragen überhaupt das Gepräge von Hallen des öffentlichen Verkehres; und dies um so entschiedener, als gerade die Bauten solcher Art, die Stadthäuser, Fruchthallen u. dergl., bei dem steigenden Aufschwunge des dortigen Städtelebens, als sehr wichtige und umfassende Anlagen erscheinen. In den letzten Zeiten des germanischen Styles sind es diese Bauten, an denen sich sogar, im Gegensatz gegen die bei weitem grössere Mehrzahl der kirchlichen Monumente, eine höhere künstlerische Ausbildung entfaltet und deren architektonische und bildnerische Dekoration in eigenthümlich reicher und geschmackvoller Weise durchgeführt erscheint. Das glänzendste und prachtvollste

Beispiel solcher Bauanlagen ist das Stadthaus von Löwen (1448—1469); andre namhafte Stadthäuser finden sich zu Brüssel, zu Gent (der ältere Theil desselben, gegründet 1481), zu Brügge (bereits 1376 gegründet), zu Ypern, Oudenarde Arras, Bergen (Mons), u. s. w. Eine besondre Zierde vieler von diesen Stadthäusern ist der städtische Glockenthurm, Belfroy genannt, der sich leicht und kühn über dem Gebäude erhebt.

§. 5. Die Monumente von England.

In England [1] ward der germanische Baustyl ähnlich frühzeitig wie in Frankreich, und, wie es scheint, nicht ganz ohne einen von dort ausgegangenen Einfluss eingeführt; doch nahm derselbe hier alsbald eine sehr eigenthümliche und von der französischen Behandlungsweise völlig abweichende Richtung. Es ist jenes Element einer reicheren, mannigfaltigeren Gliederung und Theilung der Formen, einer bunteren und mehr spielenden Ornamentik, welches bereits bei den romanischen Bauten von England — anfangs und vorherrschend zwar schwer und willkührlich, später jedoch zum Theil in sehr zierlicher Umbildung — hervorgetreten war, was auch gegenwärtig die Auffassung des Styles bestimmte. Noch lebhafter, noch beweglicher gestaltete sich dasselbe auf den, einer solchen Behandlungsart vorzüglich günstigen Principien des germanischen Systemes; aber, wie früher, so gelangte auch jetzt die englische Architektur im Wesentlichen, und einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht zu einer vollständig organischen Durchbildung. Der Reichthum der Formen, mit welchen die Gebäude geschmückt erscheinen, ward nicht durch eine innerlich stetige, gewissermassen naturnothwendige Entwickelung hervorgebracht; vielmehr beruhte derselbe auf einem mehr oder weniger willkührlichen Formenspiele, und es ist im Wesentlichen nur ein äusserliches Gesetz, nur ein trockner und starrer Schematismus, was Uebereinstimmung in dieses bunte Spiel bringt. Die französische und die englische Architektur des germanischen Styles — jene zumeist mit Absicht an den rohen Grundformen festhaltend, diese mit gleicher Einseitigkeit den Detailformen zugewandt — bilden zwei charakteristische Gegensätze, deren Widerspruch nur durch eine höher beseelte Auffassung des Ganzen gelöst werden konnte.

Die Eigenthümlichkeit der englisch germanischen Architektur spricht sich zunächst in der Anordnung ihres Grundrisses aus. Ohne

[1] *Britton, the cathedral antt. of England*, und *the architect. antt. of Great Britain.* — *Winkles, architect. etc. illustrations of the cath. churches of England and Wales.* U. a. m.

eben beträchtlich ausgedehnte Maasse zu haben, werden die Hauptgebäude doch gern in bedeutender Länge angelegt, so dass lange, vielfach wechselnde Reihen von Pfeilern und Bögen erscheinen. Dabei genügt ein Querschiff selten; in der Regel finden sich deren zwei (ein grösseres und ein kleineres), die somit den Wechsel der Grundformen wesentlich erhöhen. Dann wird sehr häufig an der Ostseite noch eine besondre, oft ebenfalls ziemlich lang gestreckte Kapelle (die sogenannte *Lady Chapel*) hinausgebaut. Trotz alledem wird aber durchweg, auch insgemein wo eine solche Kapelle vorhanden ist, die Ostseite nüchtern und willkührlich durch eine gerade (von einem grossen Fenster ausgefüllte) Wand abgeschnitten, während der in den übrigen Ländern zumeist vorherrschende polygone Schluss des Chores die Bewegung der Formen des Grundrisses auf eine eben so harmonische wie beruhigende Beweise beendet. — Was ferner die Structur des Inneren anbetrifft, so werden zunächst, statt der romanischen Pfeiler und statt der französisch-germanischen massigen Säulen, leichte Säulenbündel angewandt, und zwar so, dass zu Anfange diese Säulen wirklich frei nebeneinander stehen oder sich frei um einen festen Kern umherreihen. Bald werden sie zwar zu Halbsäulen, welche mit diesem (theils pfeilerartigen, theils säulenartigen) Kern verbunden sind; ingemein aber behalten sie auch bei solcher Einrichtung ihre isolirte Bedeutung, und nur selten verschmelzen sie, unter sich und mit dem Kerne, zu einem sich gegenseitig bestimmenden Ganzen; noch seltner werden sie an den Wänden des Mittelschiffes als Gurtträger emporgeführt, vielmehr setzten die letzteren insgemein erst an der Wand auf besonderen Consolen auf. Der reiche Wechsel in der Form jenes Säulenbündels hat sodann eine eigenthümlich reiche Gliederung der Bögen, die sie tragen, zur Folge; doch scheint auch in diesen, obgleich sie wesentlich von der französischen Bogenformation abweichen, eine vollkommen belebte und ihrer Bedeutung gemässe Durchbildung noch nicht erreicht.[1] — In dem Stabwerk der Fenster macht sich, was dessen oberen Theil anbetrifft, jene elastische Spannung, die für die ästhetische Ausbildung seiner Form nöthig ist, nur selten bemerklich; nur bei wenigen Gebäuden sieht man grössere und kleinere Rosetten, die sich (ob auch ohne den Ausdruck einer sonderlichen Kraft) in angemessenem Gleichgewichte halten; sehr häufig, zumal in späterer Zeit, herrscht

[1] Die vorhandenen, ob auch sehr zahlreichen Abbildungen und Risse englischer Architekturen geben nur höchst selten eine genügende Profildarstellung der Bögen; man kann die Bildung derselben zumeist nur aus den perspektivischen Darstellungen beurtheilen.

in seinen Hauptformen ein trockner Parallelismus, so dass die Linien entweder sich durchschneidende Bögen (parallel mit dem Umfassungsbogen des Fensters) bilden, oder dass sie senkrecht in die Höhe steigen und sodann nur willkührlich von andern geschweiften Linien durchflochten werden. Alles dies giebt ein sehr reiches, zugleich aber ein nach durchaus nüchternen Principien angewandtes Detail.

Ueber der Durchschneidung des Langschiffes und des grösseren Querschiffes erhebt sich in der Regel ein hoher Thurm, ohne Zweifel nach dem Vorbild romanisch englischer Anlagen, der die Thürme der Façaden, wo solche vorhanden sind, beträchtlich zu überragen pflegt. Da die Last dieses Thurmes völlig von freistehenden Pfeilern getragen wird, so hat man, die Standfähigkeit der letzteren zu verstärken, zuweilen mancherlei eigenthümliche Aushülfe getroffen; zum Theil finden sich durchbrochene Zwischenbauten zwischen ihnen angewandt, zum Theil auch rohe massenhafte Bogenstreben, die den edleren Eindruck des Inneren wesentlich beeinträchtigen (wie dessen z. B. die Kathedrale von Wells ein auffällig barbarisches Beispiel enthält). — Das Aeussere zeigt insgemein die durch das System der Strebepfeiler bedingten einfachen Hauptformen, die, wie in der französischen Architektur, nur selten höher ausgebildet erscheinen. Dagegen ist oft, vornehmlich an den Façaden, wiederum eine reiche Dekoration angewandt, namentlich von allerlei zierlichen Gallericen u. dergl., wobei jedoch der Ernst und die Energie der entsprechenden Dekoration des französischen Styles vermisst wird. Zu bemerken ist aber, dass die Façaden insgemein, mit solcher Verzierung nicht sehr übereinstimmend, grosse Spitzbogenfenster (nach Art der deutsch-germanischen Architektur) enthalten. Den Thürmen fehlt durchweg das achteckige Obergeschoss, und wo eine Spitze vorhanden ist, steigt dieselbe, eben so unorganisch wie zumeist in Frankreich, als schlanke achtseitige Pyramide über dem viereckigen Bau empor. Bei den späteren Monumenten fehlt jedoch in der Regel die Spitze und die Thürme haben ihren selbständigen Abschluss erhalten, indem sie, gleich Burgthürmen, mit Zinnen gekrönt und diese auf den Ecken durch kleine Thurmspitzen eingeschlossen werden. Solche Zinnenbekrönung, die überhaupt einen gewissen Einfluss des Burgbaues auf den Kirchenbau zu verrathen scheint, findet sich in späterer Zeit nicht selten auch über den anderweitigen Kranzgesimsen der Kirchen, vor dem Ansatz der Dächer, angewandt. —

Für den ersten Beginn der germanischen Architektur in England sind besonders zwei Bauwerke wichtig. Das ältere von

diesen ist die Kathedrale von Canterbury, oder vielmehr die östliche Hälfte derselben: der jetzige Chor, der sein eignes Querschiff hat und dem sich, als unmittelbare Fortsetzung des Baues, die Dreieinigkeitskapelle und eine Rundkapelle, Beckets Krone genannt, anschliessen; diese Theile wurden nach einem Brande im J. 1174 gebaut und 1185 vollendet. Sie zeigen eine Vermischung romanischer mit germanischen Formen, doch so, dass (mit Ausnahme der noch völlig romanischen Crypten) die letzteren als die vorzüglich charakteristischen erscheinen. Und zwar ist das Hauptprincip der Structur im Wesentlichen das der ältesten germanischen Bauten im nordöstlichen Frankreich, indem die Bögen und Gurtträger von runden oder auch achteckigen Säulen, deren einige mit Halbsäulchen versehen sind, getragen werden. — Jünger und zugleich bedeutender für das Eigenthümliche der englischen Architektur erscheint die Templerkirche zu London. Diese besteht aus zwei Theilen, einem Rundbau, nach Art der Heiligen-Grabkirchen, welcher im J. 1185 gegründet zu sein scheint, und einem rechtwinkligen Langhause von drei gleich hohen Schiffen, welches im J. 1240 vollendet wurde.[1] In dem Rundbau erblickt man ebenfalls noch eine Vermischung romanischer und germanischer Formen; doch herrscht das Princip der letzteren noch mehr vor, namentlich in dem Charakter der Gliederungen, die in lebhafter und mannigfach wechselnder Bewegung die massenhafte Strenge der romanischen Bildungsweise durchbrechen. Die spitzbogigen Arkaden, die den

[1] Das Jahr 1185 bezeichnet bereits, einer (nicht mehr erhaltenen) Inschrift zufolge, eine Weihung für den Bau; diese ward durch Heraclius, Patriarchen von Jerusalem, vollzogen, als derselbe in Gesellschaft des Grossmeisters der Templer und des Comthurs der Johanniter England besuchte. Aus den Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Gebäudes, und namentlich aus dem nahen Verhältniss der Formen des Rundbaues zu denen des Langschiffes, scheint mir indess hervorzugehen, dass jene Weihung sich nicht auf die Vollendung des älteren Baues, sondern (wie dies häufig vorkommt) auf dessen Grundsteinlegung bezieht. Es ist leicht möglich, dass die Anwesenheit der genannten Personen erst den Gedanken zu dem ganzen Bau hervorgerufen hatte und dass es, trotz der Grundsteinlegung, noch an den weiteren Vorbereitungen fehlte. So mag der eigentliche Beginn noch später fallen und die Zwischenzeit zwischen der Errichtung beider Bautheile, deren der eine, seinem ganzen Gepräge nach, sich als die unmittelbare Fortsetzung des andern zu erkennen giebt, noch kürzer sein, als es in dem Verhältniss der beiden Jahreszahlen bezeichnet zu sein scheint. — Vgl. im Uebrigen die meisterhaften Darstellungen und Risse bei *R. W. Billings, architect. illustrations and account of the Temple Church, London.*

Mittelraum von dem Umgange trennen, werden durch Bündel von je vier schlanken Säulen gebildet. In dem Langhause dagegen verschwindet alles romanische Element. Die Gliederungen, zwar ebenfalls noch bunt und fast spielend bewegt, erscheinen hier bereits harmonisch verschmolzen; die Pfeiler bestehen aus einem runden Kern mit starken Halbsäulen. Die Fenster dieses Raumes bestehen aus je drei schlanken, architektonisch verbundenen spitzbogigen Oeffnungen. Hierin, wie in der gesammten Behandlungsweise, ist dieser Theil der Templerkirche sehr bezeichnend für die Eigenthümlichkeiten des frühgermanischen Baustyles in England.

In ähnlicher Weise erscheinen sodann verschiedene andere Bauwerke, welche der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Vor allen bedeutend ist unter diesen die Kathedrale von Salisbury (gebaut von 1220—1258), die durchaus ein Ganzes aus Einem Gusse bildet und somit die umfassendste Gelegenheit giebt, die erste selbständige Entwickelung des englisch germanischen Baustyles im Ganzen wie in allen seinen Einzelheiten zu beobachten. Was im Obigen über die Form des Grundrisses und über die Hauptelemente der Structur gesagt ist, findet sich hier regelmässig durchgeführt. Im Inneren sieht man überall Säulenbündel, oder Säulchen, die sich um Pfeiler umherreihen, im Aeusseren eine bunt dekorirte Façade, und über dem Hauptqueerschiff einen schlank aufsteigenden Thurm, dessen Masse, sowie auch die pyramidale Spitze durchweg mit allerlei spielenden Verzierungen bedeckt sind. — Verwandten Styl zeigen die älteren Theile der Kathedrale von Lichfield (Schiff und Queerschiff mit den Thürmen), doch sind dieselben, besonders was die Pfeilerformation im Inneren anbetrifft, schon mehr durchgebildet. — So auch das Schiff und Queerschiff der Kathedrale von Wells, die gleichfalls aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Besonders ist hier die Façade durch die harmonische Anordnung ihrer Dekoration ausgezeichnet. — Ferner: das Queerschiff der Kath. von York (der südliche Flügel vom J. 1227, der nördliche von 1250—1260); der Chor der Kath. von Ely; die östlichen Theile der Kath. von Winchester; die Façade der Kath. von Peterborough; der Thurm der Kath. von Chichester (beendet 1244); das Kapitelhaus der Kath. von Oxford, u. a. m.

Für eine gewisse strengere Organisation des germanischen Baustyles, ohne sich jedoch von den englischen Grundprincipien zu entfernen, giebt sodann die Kathedrale von Exeter, deren wesentliche Theile in die Zeit von 1280—1370 fallen und die wiederum als ein Ganzes aus Einem Gusse erscheint, ein sehr

bezeichnendes Beispiel. — Aehnlich die Kath. von Lincoln; nur ist hier die Fensterbildung, und überhaupt das Aeussere noch etwas alterthümlicher (auch hat die Façade noch romanische Theile). — Die Westmünster-Kirche zu London, im J. 1270 begonnen, nähert sich auf eigenthümliche Weise, besonders was die Anordnung des Grundrisses betrifft, dem System der französischen Kathedralen; doch erkennt man auch hier, in der Bildung der einzelnen Theile, deutlich die englische Behandlungsweise. (Die, an der Ostseite dieser Kirche angebaute Begräbnisskapelle Heinrichs VII. wird weiter unten erwähnt werden. Der Oberbau der Thürme rührt aus der Zeit um das J. 1700 her, ist aber gleichfalls in einer gewissen Nachahmung der germanischen Formen ausgeführt.) — Die edelste und reinste Durchbildung des germanischen Baustyles zeigt sich im Schiff der Kathedrale von York (1291—1330) und in dem gleichzeitig erbauten Kapitelhause derselben Kirche; hier nähert sich die Behandlung der geläuterten Durchbildung des Styles, die sonst zumeist nur in Deutschland gefunden wird. Der Chor 1361—1405) ist reicher in den Formen, aber auch mehr willkührlich und zugleich nüchtern; noch mehr ist dies der Fall an der, zwar sehr brillanten Façade (1402). — Mancherlei ansprechende Motive, theils in einer strengeren, theils in einer freieren Behandlung des germanischen Styles findet man sodann an den malerischen Ruinen der Abtei von Tintern (unfern von Monmouth, der Abtei von Netley (unfern von Southampton), der Kapelle von Holyrood zu Edinburgh, der Abtei von Melrose (am Tweed, Grafschaft Roxburgh), u. a. a. O.

Die edlere Durchbildung, die sich besonders im Schiff der Kathedrale von York zeigte, scheint indess in England keinen sonderlichen Anklang gefunden zu haben. Vielmehr macht sich im Verlauf des vierzehnten, und besonders im fünfzehnten Jahrhundert, — der Periode, in welcher der germanische Baustyl freilich überall seine ernstere Gesetzmässigkeit aufgiebt, — eine Neigung zum Flachen und Breiten bemerklich, und vornehmlich nur den Fenstern und Gewölben wendet sich jene, oft zwar sehr reiche Dekoration eines bunt schematischen Spieles zu. Dahin gehören u. a. bereits die späteren Theile der Kath. von York. Als anderweitig namhafte Beispiele dieser Periode dürften hervorzuheben sein: die Kath. von Bristol (1306—1332, nur aus Chor und Queerschiff bestehend); die westlichen Theile der Kath. von Canterbury (seit 1376), — diese beide noch in ziemlich einfachen und gemessenen Formen gebaut; — die elegante Lady Chapel der Kathedrale von Ely (1321—1349) und der sehr eigenthümliche achteckige Bau in der

Mitte dieser Kirche, in der Durchschneidung von Queer- und Langschiff (1322—1328); — der gleichfalls elegante Chor der Kath. von Lichfield; — das Schiff der Kath. von Winchester (etwa von 1367—1405), das aus einer merkwürdigen Umwandlung (nicht als eigentlicher Neubau) vorhandener Bautheile romanischen Styles entstanden ist; — die Marienkirche zu Oxford (aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Thurm, aus dem Anfange des vierzehnten, noch die schlanke achteckige Spitze über dem viereckigen Unterbau hat); — die Kath. von Bath, aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, ein Gebäude von eigenthümlich breitgesperrten Verhältnissen, dem man, seiner weiten Fenster wegen, den Namen der „Laterne von England" gegeben hat; u. a. m.

An einzelnen, und besonders an gewissen kleineren Monumenten dieser Spätzeit des germanischen Styles entfaltet sich das der englischen Architektur eigne dekorative Element zu ganz eigenthümlichem Glanze und Reichthum. Dies zeigt sich besonders in der Ausbildung des Gewölbes. Ein mannigfaltiges, oft zu Rosetten in einander verschlungenes System von Gurten, statt der einfachen Kreuzgurte, breitet sich fächerförmig, dem bunten Geäste einer Baumwölbung vergleichbar, gegeneinander empor; dabei erhalten die Schlusssteine, in welchen die Hauptgurte einander begegnen, eine reiche Ausbildung, und häufig senken sie sich, als ob sie eine neue Stütze für solche Formenfülle suchten, in der Gestalt von hängenden, zum Theil aufs Künstlichste durchbrochenen Zapfen nieder. In Uebereinstimmung hiemit steht das bunte Spiel des Sprossenwerks in den breiten Fenstern und die, diesem ähnlich gestaltete Verzierung der Pfeiler und Wandtheile. — Als eins der früheren Beispiele dieser zierlichen Behandlungsweise ist der Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester (1381) zu nennen. Neben ihm die *Lady Chapel* der Kathedrale von Peterborough. Die Kapelle des h. Georg zu Windsor (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) ist in derselben Weise ausgezeichnet. Das edelste und am Bedeutsamsten durchgebildete Beispiel aber enthält die Kapelle des Kings-College zu Cambridge (begonnen 1441, beendet 1530); und bis zur überschwänglichen Pracht entfaltet erscheint dieselbe Weise der Architektur an der gleichzeitigen Begräbnisskapelle Heinrichs VII., an der Westmünster-Kirche zu London.

Neben dieser brillanten Formation des Gewölbes entwickelt sich in England noch eine andre Weise der Ueberdeckung der Räume, die zu ähnlich reichen Bildungen führt. Diese besteht in einem kunstreich ausgebildeten Sprengewerk, dessen Balken und Füllungen

in den Formen desselben glänzend dekorativen Styles behandelt erscheinen. Oft ist der Eindruck, den dasselbe hervorbringt, sehr reich und zierlich, zuweilen aber auch nicht frei von einer gewissen Schwere. Seltner bei den kirchlichen Monumenten angewandt, findet sich diese Weise der Ueberdeckung, besonders wo sie auch an ihrem schicklichsten Platze ist, bei Hallen und grossen Festsälen. Solcher Art sind z. B. die Crosby-Halle zu London (nach 1446), die des Palastes von Eltham, unfern von London (vollendet 1482), u. a. m.

Sehr bedeutsam zeigt sich die spätgermanische Architektur in England ferner bei der Anlage der zahlreichen Stiftungen, welche besonders in jener Zeit (wie auch nachher) für das wissenschaftliche Studium und den wissenschaftlichen Unterricht gegründet wurden, namentlich bei der Anlage der sogenannten Colleges. Die grössere Mehrzahl derselben ist in Oxford und in Cambridge vorhanden. Manche von den Hauptgebäuden in diesen Stiftungen geben wiederum charakteristische Beispiele für die zierliche Entwickelung der Prachtarchitektur in der genannten Periode. So in Oxford die grosse Halle im Christ-Church-College, mit zierlichem Sprengewerk (1529), und das Treppenhaus vor derselben, deren palmenartiges Gewölbe von einem leichten Pfeiler in der Mitte des Raumes getragen wird. Ein andrer Prachtraum in Oxford ist die Divinity-School (das Auditorium für die Vorträge über Theologie), deren Gewölbe in künstlich sculptirten Zapfen niederhängt. Das glänzendste Gebäude in Cambridge ist die schon genannte Kapelle des Kings-College.

Hieher gehören schliesslich auch die, oft sehr reich dekorirten Tabernakel-artigen Bauten, die sich im Inneren der Kirchen finden; namentlich die Grabmonumente, deren besonders die Kathedrale von Winchester eine sehr interessante Auswahl enthält, die Lettner (gewöhnlich mit dem Namen des Singechores oder Bischofthrones bezeichnet), u. dergl. m.

§. 6. Die Monumente von Deutschland,
mit Ausschluss der baltischen Länder und der brandenburgischen Marken.

In Deutschland kam der germanische Baustyl etwas später als in Frankreich und England zur Entfaltung und allgemeinen Anwendung. Während in jenen Ländern bereits die ersten Grundsätze dieses Styles entwickelt und festgestellt wurden, herrschte hier im Wesentlichen noch der romanische Baustyl vor, und gerade die lieblichsten Blüthen des letzteren und so auch jener eigenthümliche Uebergangsstyl, der den romanischen Formen den fremdartigen

Spitzbogen hinzufügt und mit einer bestimmten Consequenz in dieselbe verschmilzt, ohne dadurch aber den eigentlichen Germanismus zu begründen, scheinen in diese Zeit zu fallen. Das Verhältniss der Monumente lässt es erkennen, dass der eigentlich germanische Styl in Deutschland seine Entstehung zunächst einem auswärtigen, vornehmlich dem französischen Einflusse verdankt; er ward unsern Vorfahren als ein, in seinen Grundzügen bereits feststehendes System überliefert. Man konnte somit bereits von vornherein auf dessen vollkommnere Ausbildung Bedacht nehmen, und man war dazu um so mehr befähigt, als hier der architektonische Sinn schon in jenen letzten Werken des romanischen Styles zu einer vorzüglichen Läuterung und Freiheit gelangt war. So gehört die vollendete Entwickelung des germanischen Baustyles, wie diese bereits oben, bei der allgemeinen Charakteristik desselben, geschildert ist, wesentlich Deutschland an. Zugleich brachte es jene höhere Freiheit des künstlerischen Geistes mit sich, dass diese Entwickelung sich in mancherlei verschiedenartigen Richtungen bewegte, dass wir demnach — unabhängig von dem historischen Stufengange in der Ausbildung des Styles — manche erhebliche Unterschiede in der Hauptanlage und in den Hauptformen der einzelnen Monumente wahrnehmen. Hieher gehört u. a. die, ebenfalls schon besprochene Einrichtung, dass den Seitenschiffen gleiche Höhe mit dem Mittelschiff gegeben wird und in solcher Weise wenigstens der innere Raum des Gebäudes ein eigenthümlich grossartiges und freies Gepräge erhält, eine Einrichtung, die in Deutschland sehr häufig ist. Eine ganz eigenthümliche Behandlung des Styles erscheint in den nordöstlichen Gegenden von Deutschland, in den baltischen Küstenländern und den brandenburgischen Marken; diese aber, die mit der gleichzeitigen Architektur der übrigen germanischen oder germanisirten Ostseeländer in unmittelbarem Zusammenhange steht, lassen wir vor der Hand unberücksichtigt.

Die ältesten Beispiele des germanischen Styles, die wir in Deutschland kennen, zeigen uns denselben gewissermaassen noch im Kampf mit den Hauptformen des romanischen Styles; sie deuten es an, dass man sich nicht plötzlich entschliessen konnte, den letzteren zu verlassen, und dass man erst einiger Gewöhnung bedurfte, ehe man das Gesetz der neuen Bauweise mit völliger Hingebung annahm. Gleichwohl war hiezu die kurze Frist von einigen Jahrzehnten bereits hinreichend. Als eins der wichtigsten Beispiele für das erste Auftreten des germanischen Styles in Deutschland ist bereits früher das Schiff der Kirche S. Gereon zu Köln (1212—1227) genannt; indem die Anlage dieses Bauwerkes noch

den anderweitigen spätromanischen Monumenten des Niederrheins entspricht, erscheint hier in den Hauptformen bereits der germanische Charakter, obgleich in schlichter und strenger Weise, als vorherrschend.[1] — Wichtiger noch ist der Dom von Magdeburg, der im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde. Auch seine Anlage folgt, vornehmlich in den älteren Theilen (dem Chor und Querschiff), zunächst den Bestimmungen des romanischen Styles, indem z. B. im Inneren noch ein dem letzteren entsprechender Pfeilerbau angewandt, auch das Detail zum Theil nach romanischer Weise behandelt ist. Doch hat schon der Grundriss das Abweichende, dass um den (polygonisch geschlossenen) Chor ein Umgang angeordnet ist und an diesen sich ein Kranz von Kapellen — der Anlage der französischen Kathedralen entsprechend — anlehnt. Sodann ist zu bemerken, dass, in gleichem Maasse, wie der Bau dieser älteren Theile in die Höhe steigt, die romanische Behandlungsweise verlassen wird und die germanische immer entschiedner, wenn auch noch streng und ohne völlig freie Entwickelung, an ihre Stelle tritt. Das Schiff des Domes, etwas später begonnen als der Chor, befolgt gleichwohl dasselbe System der massigen Pfeiler (mit Halbsäulen), doch findet sich hier im Uebrigen kein romanisches Element; die Vollendung desselben fällt aber in eine beträchtlich späte Zeit, indem die Weihung des Domes erst im J. 1363 stattfand. Noch später scheinen gewisse dekorirende Theile des Aeusseren zu sein, namentlich die bunt verzierten Giebelreihen über den Seitenschiffen, sowie die Vollendung der Façade, die einen reichgeschmückten Zwischenbau zwischen zwei sehr einfach angeordneten Thürmen enthält. (Die Beendung des Thurmbaues fällt erst in das J. 1520.)[2] — Dann ist die alte Pfarrkirche zu Regensburg zu nennen, ein Gebäude von ganz eigenthümlicher Anlage, indem ein oblonger, flachgedeckter Mittelraum ringsum von gewölbten Seitengängen und Emporen über diesen umgeben wird. Hier zeigt sich das frühgermanische Element, im Inneren jedoch auch noch mit Pfeilern statt der Säulen, wesentlich vorherrschend; aber die Phantasie des Baumeisters ist augenscheinlich durch die Bedingnisse des neuen, noch fremdartigen Systemes beträchtlich verwirrt worden: gedrückte und hohe Spitzbögen, Flachbögen und Halbkreisbögen (diese indess nicht mehr auf romanische Weise gegliedert) wechseln willkührlich mit einander ab, und auch die Pfeiler haben eine nicht minder verschiedenartige Gestalt.[3] — Die

[1] Boisserée, Denkm. der deut. Bauk. am Niederrhein, T. 61—63.

[2] Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

[3] Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalt. in Regensburg. Heft IV.

Kirche zu **Ruffach** im Elsass nähert sich dagegen entschieden dem System der älteren französisch germanischen Kirchen, indem in ihr starke Pfeiler, an denen Halbsäulen lehnen, mit freien Säulen, als Trägern der noch breiten und schweren Spitzbögen, wechseln. [1]

Diesen zerstreuten und verschiedenartigen Versuchen, das Element des germanischen Styles sich anzueignen, tritt indess sehr bald eine ungleich bedeutsamere und erfolgreichere Aufnahme und Anwendung desselben gegenüber. Die Beispiele dafür gehören vornehmlich den **westlichen Gegenden** von Deutschland an. Unter ihnen ist zunächst die **Liebfrauenkirche zu Trier** (gebaut von 1227—1244) von höchster Wichtigkeit. [2] Auch dies ist ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage. In der Hauptform rund, wird dasselbe von einem erhöhten Lang- und Querschiffe durchschnitten, über deren Durchschneidung sich eine, wiederum erhöhte und im Aeusseren mit einem Thurm überbaute Kuppel wölbt. Es ist darin gewissermaassen eine Nachwirkung alt-byzantinischer Principien zu erkennen, und sofern diese auf die Hauptanlage ihren Einfluss äusserte, sieht man wiederum, dass das System der germanischen Architektur noch nicht mit völliger Entschiedenheit durchgedrungen war. Gleichwohl erscheint dasselbe im Uebrigen als wesentlich vorherrschend. So löst sich jene runde Grundform in einen Kreis von Halb-Polygonen auf, indem die Enden der beiden Hauptschiffe sowohl, als die Nebenräume, welche die Ecken zwischen ihnen ausfüllen, durch deren Gestalt belebt werden; es scheint, dass das Vorbild des Kapellen-Kranzes, welcher den Chor der französischen Kathedralen häufig umgiebt, zu dieser eigenthümlich reichen Anlage die Veranlassung gab. So werden die Spitzbögen des Inneren von Rundpfeilern getragen, indem die in der Durchschneidung des Kreuzes befindlichen eine stärkere Dimension haben und mit je vier Halbsäulen besetzt sind, die übrigen aber schwächer und als eigentliche Säulen erscheinen; auch dies nach dem Vorbilde der französisch germanischen Architektur, doch bereits mit freierem Sinne ausgebildet, sofern wenigstens die Kapitäle nicht mehr die für das germanische Princip unpassende, alterthümlich schwere Form haben, vielmehr schon als leichte Blätterkränze gestaltet sind, auch, wo Halbsäulen an die stärkeren Pfeiler anlehnen, diese als ein ihnen gemeinsam angehöriges Ganze umschlingen. In den sämmtlichen Gliederungen zeigt sich ein sehr mannigfach bewegtes Lebensgefühl,

[1] *Golbéry, Antt. de l'Alsace, I, pl. 22, 23.*

[2] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

in denen der Bögen und Gurten des Gewölbes das entschiedene, wenn auch noch nicht klar entwickelte Streben nach der eigentlich germanischen Durchbildung. Die Fenster-Architektur hat einfache, streng germanische Formen. Nur die Portale erscheinen noch rundbogig, doch im Ornament ebenfalls bereits nach einer mehr germanischen Art behandelt. Das Aeussere des Gebäudes ist im Uebrigen noch sehr einfach.

Schlichter und klarer gestaltet sich der germanische Baustyl an der Elisabethkirche zu Marburg, die im J. 1235 gegründet und 1283 im Wesentlichen vollendet wurde.[1] Die Anlage dieses Gebäudes schliesst sich den regelmässigeren Kirchenbauten jener Zeit an; gleichwohl machen sich auch hier manche Besonderheiten bemerklich, die wir noch als die Zeugnisse einer Entwickelungsperiode betrachten dürfen. So ist nicht blos der Chor, sondern es sind auch die beiden Flügel des Queerschiffes polygonisch geschlossen, ähnlich wie an einigen der spätromanischen (aber noch halbrund geschlossenen) Kirchen von Köln, wodurch übrigens das gesammte Sanctuarium eine, von den übrigen Räumen unterschiedene, doch eigenthümlich grossartige Ausbreitung erhält. So zeigt sich hier (zum ersten Mal, wie es scheint) die Anordnung gleich hoher Schiffe, wobei man aber noch nicht gewagt hat, auch den Fenstern eine entsprechend hohe und weite Dimension zu geben; vielmehr laufen diese noch in zwei Reihen übereinander rings um das Gebäude her. Die Pfeiler der Kirche sind rund, mit je vier Halbsäulen; die Kapitäle derselben bilden auch hier einen gemeinsamen Blätterkranz; die Gurten des Gewölbes (die zwar noch nicht völlig harmonisch über den Kapitälen aufsetzen) sind lebhaft und zum Theil, wenigstens die Kreuzgurte, bereits entschieden nach dem germanischen Princip gegliedert. Die Fenster-Architektur ist höchst einfach, so auch das gesammte Aeussere; hier fehlt es fast noch an aller besonderen Ausbildung des Einzelnen. Die Thürme, obgleich in schönen Verhältnissen, sind noch sehr massenhaft; ihre schlanken achtseitigen Spitzen werden noch nicht von einem achtseitigen Oberbau getragen; doch zeigt sich bei dem Ansatz derselben eine, auf andre Art angedeutete Vermittelung, welche wenigstens das Streben nach einer solchen bestimmt erkennen lässt.

In vollständiger, durchaus harmonischer und höchst grossartiger Entfaltung erscheint sodann das System der germanischen Architektur am Dome von Köln, der im J. 1248 gegründet ward.[2]

[1] Moller, die K. der h. Elisabeth zu Marburg.

[2] S. das Prachtwerk von S. Boisserée: Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln.

Die Anlage desselben folgt zunächst, und ziemlich entschieden, wiederum dem Vorbilde der bedeutsameren französischen Kathedralen; es ist ein fünfschiffiger Bau, in der Mitte von einem dreischiffigen, stark vortretenden Querschiff durchschnitten, der Chor von jenem Kapellenkranze umgeben, welcher dem Ganzen einen reichen, vielgegliederten Abschluss giebt. Aber die ganze Ausbildung lässt eine ungleich höhere Stufe der architektonischen Entwickelung, als dafür unter den französischen Monumenten irgend ein Beispiel vorhanden ist, erkennen: der Dom ist geradehin als das vollendetste Meisterwerk der germanischen Architektur — somit als das bewunderungswürdigste Werk aller Architektur — zu bezeichnen, wenngleich in seiner Formenbildung, bei der höchsten Gesetzmässigkeit des Organismus, noch immer eine gewisse Strenge, bei allem Reichthum des Details noch immer ein eigenthümlich keuscher Ernst zu Grunde liegt. So hat die Bildung der Pfeiler noch die charakteristische (und an sich allerdings herbe) runde Grundform, die aber durch stärkere, fast frei vortretende Halbsäulen für die Hauptbögen und durch kleinere für die Zwischengurte, zum Theil auch schon durch Einkehlungen zwischen denselben, belebt wird. Die Träger der Gewölbgurte des Mittelschiffes steigen frei und unbehindert aus der Pfeilermasse empor; die Gurte und Bögen selbst entwickeln sich klar und bestimmt, in vollkommen gesetzmässiger Gliederung. Die Fenster-Architektur erscheint in den edelsten Formen; die unter den Fenstern des Mittelschiffes angeordnete Gallerie ist in deren Architektur durchaus harmonisch eingeschlossen. Dieselbe klare und durchgebildete Entwickelung zeigt sich an den Formen des Aeusseren, obgleich hier die unteren Strebepfeiler noch auf eine etwas massenhafte Weise gebildet sind; zum höchsten Reichthum entfaltet sich das System der Thürmchen über den Strebepfeilern und der (zwiefach gedoppelten) Strebebögen. Aber als ein fast unbegreifliches Wunder der künstlerischen Conception tritt uns der Entwurf der Façade mit ihren beiden mächtigen Thürmen entgegen; im völligen Gegensatz gegen das zertheilende und trennende Gallerienwesen des französischen Façadenbaues steigt hier das Ganze, unendlich gegliedert, aber in durchaus stetiger Entwickelung und mit unablässigem Bezuge auf den höchsten Gipfelpunkt empor. Hier ist der mannigfaltigste Wechsel der Theile, der höchste Reichthum der Formen, und doch nichts Willkührliches, Nichts, was nur um seiner eignen Bedeutung willen da wäre; zugleich sind die Gesammtverhältnisse in der glücklichsten Mitte zwischen Kraft und Festigkeit und zwischen leichter, aufstrebender Kühnheit gehalten. Das achteckige Obergeschoss erscheint hier,

wenn etwa auch nicht als erstes Beispiel, so doch jedenfalls zuerst in seiner vollkommenen Ausbildung; ebenso die mächtige und (wie jenes Obergeschoss) freidurchbrochene achtseitige Spitze. — Das Mittelschiff des Domes hat im Inneren (seiner Gesammtbreite entsprechend) eine Höhe von 161 Fuss kölnischen Maasses; seine Länge im Aeusseren beträgt 532 Fuss, und die Höhe der Thürme, in ihrer Vollendung, würde ebensoviel betragen. Zur Vollendung ist aber nur der Chor gekommen, der im J. 1322 geweiht wurde; von dem südlichen Thurme steht wenig mehr als das untere Drittheil, von den übrigen Theilen nur erst geringere Anfänge. Die Originalrisse der Thürme sind erhalten und befinden sich gegenwärtig, nach mancherlei Schicksalen, wieder an ihrer alten Stelle im Dome.[1] Für den Urheber und Erfinder des Domes hält man einen Meister Gerhard, der kurze Frist nach der Gründungszeit urkundlich als der Baumeister desselben genannt wird und dem von Seiten der Stadt eine namhafte Vergünstigung zu Theil wurde. Heute, nach mehrhundertjähriger Unterbrechung, dürfen wir hoffen, dass das wunderbare Werk, welches Meister Gerhard begann, seiner gänzlichen Vollendung werde entgegengeführt werden.

Neben dem Kölner Dom ist zunächst die Kirche der Cistercienser-Abtei Altenberg bei Köln zu nennen, deren Hauptanlage (namentlich was den Chor betrifft) dasselbe System befolgt.[2] Doch ist hier alles Detail, den strengen Gesetzen des Cistercienserordens angemessen, sehr einfach; namentlich haben die Pfeiler durchweg, und nur mit Ausnahme derer in der Durchschneidung von Queer- und Langschiff, die schlichte Säulenform ohne Gurtträger. Die Kirche wurde 1255 gegründet und der Chor in zehn Jahren vollendet; die übrigen Theile sind später, und die Weihung fand erst im J. 1379 statt. Gegenwärtig ist die Kirche eine Ruine. — Eine nahe Verwandtschaft mit dem Kölner Dome verräth sodann die Kathedrale von Metz;[3] doch sind auch hier, bei übrigens reicher Bildung, die Formen noch um Einiges strenger behandelt. Die Vollendung dieses Gebäudes fällt indess, soweit sie erfolgt ist, wiederum in späte Zeit, in den Schluss des fünfzehnten und in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In reichentwickelter, aber schon beträchtlich später Ausbildung (die namentlich an der Fensterarchitektur bereits mannigfache Willkührlichkeiten zulässt), zeigt sich das System des Kölner Domes an der Collegiatkirche von Xanten nachgeahmt.[4]

[1] Sie sind, als Facsimile, von Moller herausgegeben.

[2] Schimmel, die Cist.Abtei Altenberg bei Köln.

[3] *A. de Laborde, les monumens de la France, pl. 199.*

[4] Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst.

Von höchster Bedeutung für die weitere Entwickelung der deutsch germanischen Architektur ist ferner die Katharinenkirche zu Oppenheim,[1] obgleich dies Gebäude keineswegs als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Sie besteht aus zwei Haupttheilen, der eigentlichen Kirche, die angeblich erst im J. 1262 begonnen und 1317 vollendet ist, und aus einem, an der Westseite angebauten zweiten Chore, der im J. 1439 geweiht wurde. Den letzteren, der gegenwärtig eine Ruine ist, lassen wir hier unberücksichtigt. In der eigentlichen Kirche erscheint der, eigenthümlich gestaltete Chor in sehr schlichten, frühgermanischen Formen; das Schiff dagegen in reicher Ausbildung des Styles, und zwar so, dass vornehmlich die Gliederung der Pfeiler — die Strenge der Form, welche noch bei den Pfeilern des Kölner Domes zu Grunde liegt, aufs Anmuthigste lösend — sich in lauterster Weise entfaltet zeigt. An den Fenstern der Seitenschiffe, die eine, wiederum sehr eigenthümliche Einrichtung haben, entwickelt sich die reichste Pracht, so aber, dass das Stabwerk, welches ihre Füllungen bildet, schon ein mehr dekoratives als organisch bedingtes Gepräge gewinnt. — Als ein andres Beispiel von reiner und edler Entfaltung des Styles reiht sich den ebengenannten die Kirche von Wimpfen im Thale (1262—1278) an. —

Eine abweichende, doch minder günstige Entwickelung der germanischen Formen zeigt sich im Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau.[2] Dasselbe erscheint als die unmittelbare Fortsetzung des, in spätromanischer Weise aufgeführten Querschiffes, und die Pfeilerformation, obschon aus Halbsäulen zusammengesetzt, hat noch etwas Schweres, Unentwickeltes; dazu kommt, dass die Wand des Mittelschiffes ebenfalls noch eine schwere Last über den Bogenstellungen bildet. Vor der Mitte der Westseite des Gebäudes ist ein einzelner Thurm angeordnet, der bis zur Dachhöhe viereckig und ziemlich massenhaft emporsteigt. Ueber diesem Unterbau aber erhebt sich — den ursprünglichen roheren Bauplan, wie es mit Bestimmtheit zu erkennen ist, verlassend — ein schlanker achteckiger Oberbau mit durchbrochener Spitze, der wiederum den germanischen Baustyl in seiner reichsten und glänzendsten Entfaltung zeigt; doch haben die Formen im Einzelnen nicht mehr jene gemessene Consequenz, welche der Entwurf zu den Thürmen des Kölner Domes zeigt. Als die Periode, in welcher dieser Oberbau

[1] Vgl. das Prachtwerk von Fr. H. Müller: Die St. Katharinen-Kirche zu Oppenheim; — und Moller, Denkm. deut. Bauk., T. 31—37.

[2] Moller, der Münster zu Freiburg im Br. — Vgl. die Denkm. deutscher Bauk. d. Mittelalters am Oberrhein, Lief. 2.

errichtet oder entworfen wurde, ist die Zeit um das J. 1300 anzunehmen. Die Höhe des ganzen Thurmes beträgt 385 Fuss. — Der Chor des Münsters rührt aus jüngerer Zeit her; er wurde 1354 gegründet; grössten Theils jedoch erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt und 1513 geweiht. In Anlage und Formenbildung zeigt er, charakteristisch für diese Periode, mancherlei Willkührliches.

Im Münster von Strassburg[1] erscheint das Schiff nach einem ähnlichen Princip angelegt, wie das des Freiburger Münsters, aber in ungleich edlerer Weise durchgebildet. Dasselbe wurde im J. 1275 vollendet. Im J. 1277 wurde die Façade durch Erwin von Steinbach (gest. 1318) gegründet. Diese Façade, soweit sie nach dem Plane Erwin's zur Ausführung gekommen, befolgt im Wesentlichen das Vorbild des französischen Kathedralenstyles; auch hier herrscht zunächst die Massenwirkung vor, und statt das Gesetz einer durchgehenden, aufwärts strebenden Entwickelung (wie am Kölner Dome) zur Erscheinung zu bringen, sehen wir im Gegentheil wieder die Einrichtung der trennenden Gallerieen angewandt. Doch hat sich der Meister nicht völlig von jenem, der deutschen Kunst angehörigen Gesetze entfernt; und durch dasselbe getrieben und zugleich von einer ganz eigenthümlichen Grazie und von eben so hoher schöpferischer Kraft beseelt, hat er auch hier das französische Princip zu einer grossartigen Anmuth, zu einer Reinheit und Klarheit umgebildet, wie dessen die französische Architektur selbst kein Beispiel kennt. — Am Obertheil der Façade, am dritten Geschoss, das wenigstens als ein solches nicht in Erwin's Plane lag, wurde nachmals von dem letzteren abgewichen. Der Oberbau des südlichen Thurmes ist nicht zur Ausführung gekommen; der des nördlichen Thurmes wurde wiederum nach verändertem Plane, in den bunten und willkührlichen Formen des spätgermanischen Styles, durch Johann Hültz aus Köln gebaut und 1439 vollendet.

Unter den früheren Bauten germanischen Styles in den sächsischen und thüringischen Gegenden ist, ausser dem Dome von Magdeburg, als ein zunächst charakteristisches Beispiel der Chor der Kirche von Schulpforte (1251—1268) zu nennen;[2] sodann der, ungefähr gleichzeitige West-Chor des Domes von Naumburg, beide noch mit einzelnen, alterthümlich strengen

[1] Denkm. deut. Bauk. des Mittelalters am Oberrhein, Lief. 3. — Vgl. *Chapuy, Cath. françaises; A. de Laborde, mon. de la France, pl. 193—195*, u. a. m.

[2] Puttrich, Denkm. der Bauk. des Mittelalt. in Sachsen, II, Lief. 5 u. 6.

Motiven. — Ebenfalls um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ist der Bau des Domes von Halberstadt[1] (mit Ausnahme des älteren Unterbaues der Façade) begonnen. Die Theile dieses Gebäudes, die sich den Thürmen zunächst anschliessen, zeigen den germanischen Baustyl vollkommen, doch wiederum noch in strenger Weise, entwickelt; die Pfeiler sind rund und mit Gurtträgern besetzt. An den übrigen Theilen, deren Ausführung zumeist in das vierzehnte Jahrhundert fällt, bemerkt man eine reichere, aber auch schon minder gemessene Weise der Ausbildung. — Der Dom von Meissen,[2] wie es scheint, in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts begonnen, aber erst im Verlauf der beiden folgenden zu seiner jetzigen Gestalt gebracht, hat — sehr abweichend — Pfeiler von viereckiger Grundform, die jedoch mit wohlgebildeten Gurtträgern besetzt sind. Das übrige Detail, namentlich die Fensterarchitektur, charakterisirt die verschiedenen Epochen der Ausführung. Die Schiffe sind gleich hoch. — Als ein edles Werk etwas jüngerer Zeit ist diesen Monumenten der Chor des Domes von Erfurt (1349—1353) anzureihen.

Einige der vorzüglichsten Monumente, die sich in den südöstlichen Gegenden von Deutschland befinden, geben bedeutsame Beispiele für die weitere Gestaltung der deutsch germanischen Architektur. So zunächst der Dom von Regensburg, der im J. 1275 durch den Baumeister Andreas Egl gegründet, doch erst um den Schluss der germanischen Periode in seiner jetzigen Gestalt beendet wurde.[3] Im Chor desselben, wenigstens an seinen unteren Theilen, bemerkt man noch eine strengere Behandlungsweise; die übrigen Bautheile, bis auf die Façade, entfalten sich in reichen, aber edlen und klar verhältnissmässigen Formen. Die Façade ist ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts; ihre Theile sind nicht nach übereinstimmendem System ausgeführt, doch im Einzelnen, obschon in der späteren, mehr dekorativen Weise, sehr geschmackvoll gebildet. Zwei alte Baurisse, die sich erhalten haben, stellen die Façade in zum Theil abweichenden Formen dar. Besonders interessant ist der eine von diesen Rissen, der, statt der gegenwärtigen zwei unvollendeten Thürmen auf den Seiten, Einen Thurm in der Mitte enthält; auch er zeigt die späten, mehr willkührlichen Formen

[1] Lucanus, der Dom zu Halberstadt. — Vgl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 14, no. 18.

[2] Schwechten, der Dom zu Meissen.

[3] Popp u. Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg.

des fünfzehnten Jahrhunderts, diese jedoch sehr harmonisch in das Ganze verschmolzen und das letztere ungemein schlank und kühn emporgeführt.

Sodann der Dom St. Stephan zu Wien.[1] Von dem spätromanischen Bau an der Eingangsseite dieser Kirche ist bereits die Rede gewesen; die übrigen Theile rühren aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert her, und zwar sind auch sie wiederum nach verschiedenartigem Bauplane aufgeführt. Der ältere von diesen Theilen ist der Chor, gegründet 1359 (oder 1326?), aus drei gleich hohen Schiffen gebildet, doch noch in edlen und reinen Formen ausgeführt. Das Schiff ist jünger[2] und minder rein; das Mittelschiff ist hier etwas über die Seitenschiffe erhöht, doch nach unentschiedenem Maasse (so dass es keine eignen Fenster erhalten konnte); die Pfeilergliederung bildet zum Theil bereits, minder organisch, eine unmittelbare Fortsetzung der Bogengliederung; die Fensterarchitektur ist, namentlich im Aeusseren, mehr dekorativ gehalten. Sodann sind zwei Thürme, die gegen den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts durch Meister Wenzla aus Klosterneuburg gegründet wurden, über den Flügeln des Querschiffes angelegt; von diesen ist der südliche, im J. 1433, durch Hans Buchsbaum vollendet worden. Seine Architektur erscheint, bei einer ungemein schlanken Anlage, in höchst brillanten Formen; doch zerfällt dieselbe, namentlich was das System der Strebepfeiler anbetrifft, in eine solche Menge fast gleichmässig berechtigter Einzelheiten, dass darunter der Organismus des Ganzen wesentlich leidet. Die Totalwirkung des Thurmes ist mehr die einer Thurmspitze, als eines selbständig entwickelten Baues. — Die Kirche Maria Stiegen zu Wien,[3] ein unregelmässiger Bau ohne Seitenschiffe, ist durch verschiedene dekorative Theile interessant. Ihr Chor ist (angeblich) von 1392 bis 1412 gebaut, das Schiff später; das Verhältniss zwischen beiden ist etwa dem Verhältniss zwischen Chor und Schiff des Domes parallel zu stellen; auch sind die Formen ähnlich.

[1] Tsischka, der St. Stephans-Dom in Wien.

[2] Tsischka bezeichnet zwar das Schiff, mit bestimmter Jahresangabe (1326), als den älteren Bautheil, doch widerspricht dem das Verhältniss der Structur im Ganzen wie in der Bildung der einzelnen Theile. Auch erscheint es sehr befremdlich, wenn, ohne die Angabe ganz besondrer Unglücksfälle, erzählt wird, ein im J. 1340 geweihter Chor sei wenige Jahre nach seiner Vollendung niedergerissen, um ihn (1359) nach erweitertem Maassstabe neu zu bauen.

[3] Lichnowsky, Denkm. d. Bauk. u. Bildn. d. Mittelalt. im österr. Kaiserthum.

Der Dom zu Prag wurde 1343 durch Mathias von Arras gegründet und in seiner gegenwärtigen Gestalt 1385 durch Peter Arler aus Gmünd in Schwaben vollendet. Er besteht aber nur aus dem Chore und dem Unterbau eines Thurmes vor dem südlichen Flügel des Querschiffes; die übrigen Theile sind nicht zur Ausführung gekommen. Die Anlage des Chores ist die, welche der Kölner Dom nach dem Vorbilde der französischen Kathedralen befolgte; in der Pfeilergliederung aber herrscht die, schon am Schiff des Domes von Wien bemerkte Weise vor, welche sie als Fortsetzung der Bogengliederung gestaltete; hier erscheint diese Formation im Detail noch breiter, somit noch weniger kraftlos. — Eine ähnliche Behandlung zeigt sich an den Pfeilern der Theinkirche zu Prag, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde.

Diesen Kirchen ist der Münster von Ulm[1] anzureihen, der im J. 1377 gegründet und dessen Bau, soweit er vollendet ist, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts abgeschlossen wurde. Die Baumeister desselben gehören zum grösseren Theil der, auch an andern Orten thätigen Familie der Ensinger (aus Bern herstammend) an. In der inneren Structur dieses Gebäudes herrscht ein eigenthümlich massenhaftes Element vor, indem die Pfeiler des Hauptschiffes eine viereckige Grundform, die nur an der Vorder- und Rückseite gegliedert ist, haben, und über den hohen und schwergebildeten Spitzbögen eine ungetheilte Wand lastet. Dagegen werden die gedoppelten Seitenschiffe durch leichte und schlanke Rundsäulen, welche ein buntes Sterngewölbe tragen, voneinander geschieden; diese Einrichtung rührt indess erst von einem, 1502—1507 vorgenommenen Umbau her. In der Mitte der Façade erhebt sich ein Thurm, der, im entschiedenen Contrast gegen die innere Structur, in den glänzenden, lebendig bewegten Formen des spätgermanischen Styles aufgeführt ist; in seiner Dekoration zeigt sich eine eigenthümlich geistreiche und freie Fortbildung des Systemes, welches Erwin von Steinbach bei der Façade des Strassburger Münsters zur Anwendung gebracht hatte; nur den Strebepfeilern fehlt es an einer kräftig organischen Entwickelung. Der Thurm (gegenwärtig 234 Fuss hoch) ist übrigens nur bis zum Ende des viereckigen Unterbaues aufgeführt; der erhaltene Bauriss[2] zeigt über demselben noch ein schlankes achteckiges Obergeschoss und eine hohe, kunstreich durchbrochene und von einer colossalen Madonnenstatue gekrönte Spitze, alles dies in denselben, reich dekorirten Formen entworfen. Die Gesammthöhe des Thurmes, nach diesem Risse

[1] C. Grüneisen u. E. Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 13, ff.

[2] Bei Moller, Denkm. deut. Bauk., T. 57, 58.

zur Vollendung gebracht, würde 520 Fuss (württembergischen Maasses) betragen. —

Nächst diesem und den vorgenannten Prachtthürmen der deutsch germanischen Architektur sind hier noch hervorzuheben: der Thurm des Domes zu Frankfurt am Main, 1415 gegründet und bis 1512 gebaut, zum grösseren Theil nach einem eigenthümlich geistreichen, noch vorhandenen Entwurfe des Hans von Ingelheim, um 1480. [1] (Der Dom selbst ist im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert gebaut.) — Der Thurm der Kirche zu Thann im Elsass, im fünfzehnten Jahrhundert gebaut und im Anfange des sechszehnten vollendet, in geschmackvoll dekorativen Formen. [2] — Der ungefähr gleichzeitige, durch seine zierliche Spitze ausgezeichnete Thurm an der Frauenkirche zu Esslingen. U. a. m.

Neben jener reicheren Entfaltung des germanischen Styles, welche wir an den vorzüglichsten Monumenten der westlich deutschen Gegenden bemerkten, zeigt sich dort zugleich — wenigstens, soweit die bisherigen Forschungen und Mittheilungen ein Urtheil zulassen, in den nordwestlichen Gegenden — ein einfacheres System verbreitet, welches bereits im dreizehnten Jahrhundert seine Wurzeln geschlagen hatte, vorzugsweise jedoch im vierzehnten Jahrhundert zur Anwendung kam. Es ist dasselbe, welches zuerst, wie es scheint, an der Elisabethkirche von Marburg sich ausgebildet hatte: — gleich hohe Schiffe, durch starke Rundpfeiler, die nur sparsam mit Halbsäulen besetzt sind, voneinander getrennt, die Behandlung ziemlich schlicht, und die besondre Epoche des Baues zumeist nur durch die verschiedenartige Bildung der Fensterarchitektur bezeichnet. In Hessen gehören hieher, ausser der genannten Kirche von Marburg, namentlich die Kirchen zu Kloster Haina (deren Alter dem der letzteren zu entsprechen scheint), die zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld, Grünberg, Wetzlar, Friedberg. [3] Die, zwar später (1443) gebaute Kirche St. Martin zu Cassel weicht von diesem System insofern ab, als ihre Pfeiler völlig und noch sehr geschmackvoll durch Halbsäulen gegliedert sind. — Am Niederrhein und in Westphalen [4] erscheint dieselbe

[1] Moller, Denkm. deutscher Bauk., T. 59; — Vgl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 431, ff.

[2] *A. de Laborde, les mon. de la France, pl. 190. — Ant. de l'Alsace, I. pl. 30, ff.*

[3] Moller, Denkm. deutscher Bauk., S. 40; T. 26—30.

[4] Schimmel, Westphalens Denkm. deutscher Bauk.

Bauweise an der Kapitelskirche von Cleve (1334); an der Lambertikirche zu Münster (zumeist noch dem dreizehnten Jahrhundert angehörig) und an der dortigen Liebfrauenkirche (1340); am Dome von Minden; an der Paulskirche, der grauen Klosterkirche und der Marienkirche zur Wiese in Soest,[1] u. s. w. — Die Stadtkirche zu Ahrweiler,[2] ein Gebäude von eigenthümlich interessanter Anlage, hat einfache Rundpfeiler ohne Gurtträger; die nüchtern profilirten Gliederungen der Gewölbebögen deuten hier auf ziemlich späte Zeit.

Ein Paar kirchliche Gebäude in Franken zeichnen sich ebenfalls durch die gleiche Höhe der Räume und durch schlanke Rundsäulen, welche die Gewölbe tragen, aus. Dahin gehören der zierliche Chor der Kirche von Weissenburg (geweiht 1327) und die Frauenkirche zu Nürnberg (1355—1361), deren Façade, sehr eigenthümlich, in der Weise eines städtischen Gebäudes dekorirt ist. — Bei den andern Kirchen von Nürnberg sind abweichende Eigenthümlichkeiten zu bemerken. Die Lorenzkirche befolgt im Schiff (dessen Seitenschiffe niedrig sind) die gewöhnlichen Formen; an ihrer Façade herrscht, bei massenhafter Structur der Thüren, das Gesetz der Horizontallinie vor, demgemäss über dem Portal ein reichgeschmücktes Rundfenster angeordnet ist; der Chor (1403—1477) hat wiederum gleich hohe Räume, doch in entartend willkührlicher Ausbildung der Architektur. Der Chor von St. Sebald (1361—1377), ebenfalls mit gleich hohen Räumen, hat achteckige Pfeiler mit je vier Halbsäulchen als Gurtträgern.

Noch ist hier die Frauenkirche von Ingolstadt (gegründet 1425) zu nennen, die wiederum dem vorgenannten System gleich hoher Räume und einer runden Hauptform der Pfeiler folgt. — Sodann auch die Stadtkirche zu Wimpfen am Berge (gegründet 1494), u. a. m. —

In der späteren Zeit des vierzehnten und besonders im fünfzehnten Jahrhundert verflacht sich dies System noch mehr, indem die Pfeiler statt jener Rundform eine achteckige Gestalt, zumeist ohne Gurtträger, erhalten; gewöhnlich sind sie von schlanker Dimension; die Gurte (ebenfalls flach profilirt) springen oberwärts frei aus ihnen empor, häufig aber verflechten sie sich bunt und reich, wie ein zierliches Netzwerk, auch befolgen sie in ihrer Hauptlinie zum Theil bereits einen flach gespannten Bogen, statt des aufwärts strebenden Spitzbogens. Das Aeussere an diesen Bauwerken erscheint zum Theil ziemlich reich dekorirt, zum Theil aber auch

[1] Tappe, Alterth. d. St. Soest.

[2] F. H. Müller, Beiträge zur t. Kunst- und Geschichtskunde, II.

herrscht die schwere Masse vor, namentlich dadurch (was indess auch anderweitig in der germanischen Spätzeit vorkommt), dass man die Streben nicht nach aussen, sondern nach dem inneren Raume des Gebäudes vorspringen lässt, so dass sich hier kleine Kapellen zwischen ihnen bilden. Soviel bis jetzt bekannt, findet sich diese Bauweise nur in den östlichen Gegenden von Deutschland, namentlich in den nordöstlichen Gegenden; sie begegnet demjenigen System, welches sich eigenthümlich und selbständig in den baltischen Küstenländern entfaltet hatte, und nicht selten dürfte ein Einfluss von dorther die wirksame Veranlassung zu ihrer Einführung gewesen sein.

Unter den Gebäuden dieser Gattung sind zunächst zu nennen: die Liebfrauenkapelle zu Würzburg (1377—1409), im Aeusseren zierlich dekorirt. — Die Kirche St. Martin zu Landshut in Baiern (1432—1478), mit einem mächtigen aufstrebenden Thurme (448 F. hoch) vor der Façade, der aber wesentlich nach jenem nordisch massenhaften Prinzip behandelt ist. — Die Frauenkirche zu München (1468—1494), den Kirchen der baltischen Länder sehr nah verwandt. — Sodann, weiter nordwärts: die Peter- und Paulskirche zu Görlitz (1423—1497, mit niederen Seitenschiffen) und die dortige Frauenkirche (1458—1473).[1] — Das Schiff des Domes von Erfurt (1472, hier die achteckige Form der Pfeiler geschmackvoll belebt). — Der Dom zu Freiberg im Erzgebirge (nach 1484). — Das Schiff des Domes von Merseburg (um 1500). — Die Marienkirche zu Zwickau (1453—1536)[2] und die Liebfrauenkirche zu Halle (1529), diese beide in sehr ähnlichem Style gebaut und besonders die letztere wiederum eigenthümlich geschmackvoll durchgebildet. — Die Nikolaikirche zu Zerbst (1446—1494)[3] im Inneren schon wesentlich den brandenburgischen Kirchen entsprechend, im Aeusseren jedoch noch entschieden nach sächsischer Weise behandelt. U. a. m.

Für die spätere Entwickelungszeit des germanischen Styles sind ferner jene dekorativen Architekturen bezeichnend, die zu verschiedenen Zwecken, als Lettner, Tabernakel u. dergl., im Inneren der Kirchen aufgeführt und aufs Reichlichste mit plastischem Schmucke versehen und für dessen Aufnahme eingerichtet wurden. Aus den früheren Perioden sind solche Werke sehr selten;

[1] Büsching, Alterth. d. St. Görlitz.

[2] v. Bernewitz, die S. Marienk. zu Zwickau.

[3] Puttrich, Denkm. d. Bauk. d. Mittelalt. in Sachsen. I, Lief. 4.

einen eigenthümlich interessanten Lettner im frühgermanischen Style, etwa der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, sieht man im Dome von Naumburg, vor dem dortigen Westchore. (Der Lettner vor dem, beträchtlich jüngeren Ostchore desselben Domes rührt sogar noch aus spätromanischer Zeit her.) Unter den spätromanischen Werken ähnlicher Art sind namentlich die Lettner im Dome von Magdeburg (begonnen 1448), im Dome von Halberstadt (beendet 1510), der sogenannte Apostelgang im Dome zu Münster, u. a., auszuzeichnen. An den Tabernakeln findet man nicht selten mancherlei phantastisch barocke Formen, wie namentlich an dem berühmtesten Werke, dem in St. Lorenz zu Nürnberg, welches der Bildhauer Adam Kraft von 1496—1500 arbeitete; dasselbe ist 64 Fuss hoch. — Die Einrichtung der Tabernakel, doch zumeist in einfacherer Behandlung, wurde auch für die an öffentlichen Strassen errichteten Heiligenhäuschen beibehalten. Eins der interessantesten dieser Art, noch in einfach reinem Style gebildet, ist das sogenannte hohe Kreuz bei Godesberg, unfern von Bonn (1333). So auch mehrfach bei öffentlichen Brunnen, unter denen vor allen der von den Gebrüdern Schonhofer (um 1360) errichtete sog. schöne Brunnen zu Nürnberg von Bedeutung ist.

Für die Dekoration der öffentlichen, für städtische Zwecke errichteten Gebäude und der Privatwohnungen hat schliesslich auch in Deutschland der germanische Baustyl mannigfach günstige Formen geliefert, wie dies viele Werke der Art zu Regensburg, Ulm, Nürnberg, Frankfurt am Main, Coblenz, Münster u. a. O. bezeugen. In den Städten an der Nordseite des Harzes findet sich für solche Gebäude insgemein ein hölzernes Fachwerk angewandt, das zum Theil wiederum in sehr eigenthümlichen und anziehenden Formen verarbeitet ist. Die bedeutendsten Beispiele dieser Dekoration sieht man zu Halberstadt.

§. 7. Die Monumente in den baltischen Ländern (mit Einschluss der brandenburgischen Marken).

Auf eigenthümliche Weise gestaltete sich, wie bereits angedeutet, der germanische Baustyl in den Küstenländern der Ostsee und in einigen an dieselben zunächst angränzenden Gegenden von Deutschland: in Holstein, Mecklenburg, Pommern, den brandenburgischen Marken, in Preussen, auch (wie es scheint) in Curland und Liefland, sowie in den skandinavischen Ländern.[1] Als den vorzüglichsten Träger der Cultur, welche

[1] Im Allgemeinen fehlt es über die Monumente dieser Gegenden noch an genügenden Vorarbeiten; nur über Pommern ist eine solche in meiner

diese Gegenden verband und sich in mehr oder weniger übereinstimmenden monumentalen Formen aussprach, haben wir ohne Zweifel den deutschen Städtebund der Hanse zu betrachten, der überhaupt für die in Rede stehende Periode als der eigentliche Nerv des Lebens in den baltischen Ländern erscheint. Doch treten für einzelne Gegenden auch andre, auf besondre Weise einwirkende Lebensverhältnisse hinzu, unter denen namentlich die Herrschaft des deutschen Ordens in Preussen hervorzuheben ist.

Der germanische Baustyl in den baltischen Ländern unterscheidet sich von derjenigen Ausbildung des Systemes, die vornehmlich im westlichen Deutschland zur schönsten Blüthe gedieh, durch eine ungleich grössere Schlichtheit und Strenge; das Gefühl ist kühler und ruhiger, die lebhaft durchgeführte Gliederung des architektonischen Ganzen, die rhythmisch bewegte Entwickelung seiner Theile tritt wiederum gegen die Massenwirkung zurück; dabei aber fehlt es keineswegs an künstlerischem Sinne, der sich, zumal im Inneren der Monumente, sowohl in dem kräftigen Ernst der Hauptformen, als in der grossartigen Kühnheit der Verhältnisse entschieden genug ausspricht, auch im Aeusseren zu einer eigenthümlich gestalteten Ornamentik führt. Man hat die Besonderheiten dieser Bauart vorzugsweise von der Beschaffenheit des Materials herleiten wollen, indem in diesen Gegenden in früherer Zeit häufig der schwer zu behandelnde Granit (der hier als grosses und kleineres Gerölle vielfach verbreitet ist), später und als das eigentlich herrschende Material der, nur in kleinen Massen zu gewinnende gebrannte Stein angewandt wurde. Ohne dem Material (und namentlich dem letztern) allen Einfluss abläugnen zu wollen, können wir hierin jedoch nicht den wesentlichen Grund jener Erscheinungen finden; wenigstens bietet z. B. der gebrannte Stein für die innere Structur, bei der ungleich grösseren Leichtigkeit, mit welcher er sich in die verschiedenartigsten Formen fügt, die bequemste Gelegenheit zur Herstellung einer lebhaft bewegten Profilirung dar, und wir finden dergleichen an einzelnen Stellen auch mit Glück, zum Theil sogar noch reicher und mannigfaltiger als an den Monumenten anderer Gegenden, ausgeführt. Wir werden jene schlichte, aber eigenthümlich energische Behandlungsweise der Architektur — wie alle

Pommerschen Kunstgeschichte vorhanden. — Ueber die Mark Brandenburg vgl. die Architekt. Denkm. der Altm. Brandenb. von Strack und Meyerheim; und A. von Minutoli, Denkmale mittelalterl. Bauk. in den Brand. Marken (nur zwei Hefte). — Ueber Preussen s. zunächst K. A. Hagen, Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, etc. — Ueber Schweden etwa die *Suecia antiqua et hodierna*.

künstlerische Eigenthümlichkeit — im Wesentlichen vielmehr aus der Sinnesrichtung und den gesammten Lebensverhältnissen der Bewohner der baltischen Länder herzuleiten haben, und in der That erscheint dieselbe als der unmittelbare Ausdruck ihres eben so derben, wie festen und rüstigen Charakters. Eine entschiedene Einwirkung der Beschaffenheit des Materials zeigt sich vornehmlich bei der Behandlung der dekorativen Theile.

Indem wir von den rohen oder doch höchst schlichten Granitbauten absehen, dergleichen sich, wie in spätromanischer, so auch in frühgermanischer Zeit einzelne Beispiele finden (z. B. in Pommern und in der Mark Brandenburg), fassen wir hier nur jene eigentlich selbständige Ausbildung des Styles ins Auge, die uns bei den Bauten aus gebranntem Stein entgegentritt. Charakteristisch ist hier zunächst, dass die Pfeiler selten und nur in früherer Zeit die Rundform haben; in der Regel sind sie achteckig und, wenigstens in den Zeiten der edleren Entwickelung (am Ende des dreizehnten und im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts), an ihren acht Seitenflächen, oder auch an den acht Ecken, mit mehr oder weniger starken Halbsäulen als Gurtträgern besetzt; später fehlen die letzteren durchweg. Die Schiffe sind grossentheils gleich hoch, doch nicht als Regel; nur in Preussen ist diese Einrichtung die vorherrschende, sowie sich hier auch die unschöne Einrichtung, den Chor durch eine gerade Fläche abzuschliessen, häufig findet. Die Hauptbögen, welche die Pfeiler verbinden, sind einfach und nach einem mehr massenhaften Princip gegliedert, — in späterer Zeit sehr nüchtern, nur durch geradlinige Flächen. Die Fensterarchitektur ist fast durchgehend sehr einfach, selbst roh. Das Aeussere bietet insgemein schlichte Massen dar, zumal in späterer Zeit, wo die Strebepfeiler in das Innere hineingezogen werden; hier fehlt somit die gesetzmässige Durchbildung und die selbständige Begründung der Formen. An den Portalen jedoch zeigt sich insgemein eine sehr lebhaft bewegte Gliederung; auch entwickelt sich in der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert, an den schlichten Flächen des Aeusseren eine eigenthümlich reiche Dekoration, welche die Umfassungen der Portale, die Aussenflächen der Strebepfeiler, die Friese, die Fensterblenden der Thürme erfüllt. Dies ist ein buntes Spiel von architektonischen Ornamenten, die aus farbigen, zumeist schwarz glasirten Ziegeln gebildet und auf die Fläche aufgelegt werden; zuweilen entstehen daraus sogar völlig freistehende und mannigfach durchbrochene Schmuck-Architekturen, Thürmchen und Giebel, die wiederum mit dem System der westlich deutschen Bauten zu wetteifern scheinen.

Die Hauptfarben dieser Ziegel, schwarz und roth, sind dabei von eigenthümlich malerischer Wirkung; ernst und grossartig erscheint dieselbe, wenn die Haupttheile des Ornamentes glänzend schwarz, die übrigen Massen des Baues in dem tiefen Braunroth der gewöhnlichen Steine gebildet sind. Sehr häufig aber und von minder schöner Wirkung ist die Einrichtung, dass bei vertical aufsteigenden Gliederungen Schichten von rothen und schwarzen (auch in andrer Farbe glasirten) Steinen wechseln, dass also die architektonische Form durch das Farbenspiel zerschnitten wird, — ganz ähnlich übrigens, wie dieselbe Erscheinung, durch die Anwendung verschiedenfarbigen Marmors, bei den mittelalterlichen Bauten von Toscana sehr häufig ist. Sehr charakteristisch aber ist es, dass hiebei auf die Ausführung bildnerischer Werke nur wenig Rücksicht genommen wird, dass also diese ganze reichere Ausbildung immer nur als Dekoration der architektonischen Masse, nicht aber als ein zugleich selbständig Wirksames betrachtet wird.

Beispiele dieser Bauweise findet man fast in allen Städten der genannten (namentlich der deutschen) Länder; die einzelnen Werke aufzuzählen, scheint hier überflüssig, da der Styl, seinen Principien nach, ziemlich feststehend derselbe ist und vornehmlich nur das kräftigere oder mehr nüchterne Gefühl in der Bildung der einzelnen Form, das mehr oder weniger reich angewandte Ornament zur Bestimmung der verschiedenen Zeiten der Bauführung dienen. Eins der vorzüglichsten Monumente ist die Marienkirche zu Lübeck, ein andres, von reicher und eigenthümlich edler Ausbildung des Inneren, die Nicolaikirche zu Stralsund (begonnen 1311). Sehr bedeutend durch die grossartigen Verhältnisse des Inneren und durch die reiche Dekoration des Aeusseren, ist die Marienkirche zu Stargard in Pommern (vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert). Vorzügliche Beispiele für denselben Prachtschmuck des Aeusseren bieten ferner die Katharinenkirche von Brandenburg (gebaut 1401 durch Heinrich Brunsberg von Stettin), sowie die Hauptkirche von Prenzlau dar. Als eine der bedeutendsten Kirchen in Preussen ist die Marienkirche von Danzig zu nennen. — In Schweden ist besonders die Kathedrale von Upsala ausgezeichnet; diese Kirche soll im Jahr 1287 durch den französischen Baumeister Etienne de Bonneuil nach dem Muster der Kathedrale von Paris gebaut worden sein, doch entspricht wenigstens das Aeussere den übrigen baltischen Bauten. Andre namhafte Monumente in Schweden sind die Nikolaikirche von Nyköping und die Kathedrale von Linköping. U. a. m.

Die Dekoration des Aeusseren, wie dieselbe an den späteren

Kirchen des in Rede stehenden Styles erscheint, wiederholt sich sodann, auf mannigfaltige Weise, auch an den Façaden der für die städtischen Zwecke errichteten öffentlichen Gebäude und der Privatwohnungen. Das Rathhaus von Tangermünde in der Altmark Brandenburg (fünfzehntes Jahrhundert) und das von Stargard (sechszehntes Jahrhundert) geben, unter vielen andern, ein paar charakteristische Beispiele für die verschiedenartige Gestaltung dieser Dekoration. Auf dieselbe Weise erscheinen auch nicht selten die Thore und die Mauerthürme geschmückt. —

Einige sehr eigenthümliche Elemente der architektonischen Ausbildung machen sich in Preussen bemerklich. Zunächst ist eine ganz besondre Gewölbformation zu erwähnen, die sich an mehreren Kirchen aus der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich an solchen, die den nördlichen Gegenden des Landes angehören, findet.[1] Die Hauptform ist hier die des Tonnengewölbes, aber es besteht dasselbe durchweg aus einer zahllosen Menge kleiner rautenförmiger Zellen, die wie spitze Trichter nebeneinander gesetzt sind und in scharfen Kanten aneinander stossen. Der Eindruck, den dasselbe hervorbringt, ist etwa mit dem jener seltsamen Zellengewölbe in der muhamedanischen Kunst zu vergleichen. In den südlicheren Ländern ist dergleichen sehr selten, und nur als ein rohes Beispiel dieser Gewölbebildung dürfte hier die kleine Peterskirche auf dem Dome zu Brandenburg anzuführen sein.

Wichtiger ist die Ausbildung des Styles der baltischen Architektur, welche sich an den Burgen und Schlössern des deutschen Ordens, vornehmlich an dem Sitze des Hochmeisters, dem Schlosse von Marienburg,[2] entwickelt. Das letztere besteht aus verschiedenen Theilen, dem sogenannten „alten Schloss", der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, dem „mittleren Schloss", welches im J. 1309, als der Ordenssitz von Venedig hieher verlegt ward, begonnen wurde, und aus der Vorburg, dem sogenannten „niederen Schloss". Der mittlere Bau enthält die bedeutsamsten Räume. Der Charakter des ganzen Baustyles ist ernst, streng und kühn, zugleich aber auf einen prächtigen und glänzenden Lebensgenuss deutend. Im Allgemeinen herrscht das massenhafte, feste Gepräge des Burgbaues vor, daher auch das Gesetz der Horizontallinie als vorzüglich bestimmend eintritt; so sind z. B. die Fenster rechtwinklig gebildet. Die zum inneren Ausbau angewandten Säulen bestehen aus Granit; sie sind achteckig, von schlankem Verhältniss,

[1] Vgl. Büsching, im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1835, no. 14, S. 107.

[2] S. das Prachtwerk von Frick, Schloss Marienburg in Preussen; — und Büsching, das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg.

doch insgemein ziemlich schmucklos. In dem Kapitelsaale und dem Refectorium werden von solchen Säulen reichgegliederte palmenartige Gewölbe getragen, die einen eigenthümlich majestätischen Eindruck hervorbringen, gleichwohl mit der horizontalen Bedeckung der Fenster nicht in Harmonie stehen. — Verwandte Anlage zeigen die Reste der übrigen Burgen des Ordens: zu Gollup, Poppowo, Kowalewo, Thorn, Meve, Rheden, Lochstädt.

§. 8. Die Monumente von Italien.

Während in den bisher besprochenen Ländern, auch in den zuletzt genannten, — und nur etwa die Niederlande zum Theil ausgenommen, — der germanische Baustyl sich mit innerer Nothwendigkeit und Consequenz entwickelte, trat in Italien ein wesentlich verschiedenes Verhältniss ein.[1] Auch hier wurden allerdings die Formen dieses Styles hinübergetragen, aber ihre Bedeutung im Ganzen und für das Ganze, die Weise, wie sie gegenseitig einander bedingten, — jenes aufstrebende Element, welches dem gesammten System der Pfeiler, Gewölbgurte und Strebepfeiler zu Grunde lag, vermochte man nicht aufzufassen. Vielmehr blieb man im Wesentlichen zunächst bei den Bedingnissen des romanischen Gewölbebaues stehen. Die Pfeiler behielten grossentheils — wo nicht etwa schwere Rundsäulen angewandt wurden — eine dem romanischen Baustyl entsprechende Formation, so auch die Profile der Gewölbebögen; die Strebepfeiler bildeten sich minder charakteristisch aus, die Fenster blieben verhältnissmässig klein und die Wandmassen demnach vorherrschend. Starke Gesimskränze, oft auch im Inneren durchgeführt, bewahrten die entschiedene Bedeutung der Horizontallinie; in den schwereren Verhältnissen der Kapitäle, in der nicht seltnen Anwendung von Pilastern statt der Halbsäulen zeigt sich sogar eine entschiedene Nachwirkung antiken Elementes. Was man an Spitzbögen, Giebeln, Spitzsäulchen und an dekorirenden Formen unmittelbar von der eigentlich germanischen Bauweise annahm und mit jenen Elementen verband, erscheint nur als eine äusserlich gebotene, fast nothgedrungene Huldigung, welche dem allgemeinen Zeitgeschmack darzubringen man nicht wohl umhinkonnte. Der italienisch-germanische Baustyl, — wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, — bildet kein in sich begründetes

[1] Umfassende bildliche Darstellungen fehlen noch. Verschiedenes bei d'Agincourt, Architektur. Andres Einzelne in den Werken über die moderne Architektur Italiens. — Vgl. von der Hagen, Briefe in die Heimat.

Ganze; die Architektur ist in ihren wesentlichen Theilen zumeist roh und unentwickelt, obgleich sie häufig mit reicher Dekoration versehen ward und obgleich diese Dekoration besonders an den Façaden zu mancherlei brillantem und eigenthümlich anziehendem Formenspiele Veranlassung gab.

Als eins der frühsten germanischen Monumente in Italien ist die Kirche S. Francesco in Assisi zu nennen, die von 1218 bis 1230 durch einen Deutschen, Meister Jacob, erbaut sein soll. Die angegebene Bauzeit ist ohne Zweifel richtig, da in dieser Kirche bereits geraume Zeit vor Cimabue gemalt wurde; auch die Herstammung des Meisters scheint keinem Zweifel zu unterliegen, da hier das germanische Princip mit einer Bestimmtheit, wie sonst fast nirgend in Italien, — und zwar den gleichzeitigen Baubestrebungen in Deutschland entsprechend, erfasst ist. Es sind zwei übereinander aufgeführte Kirchen; in der unteren herrscht noch der Rundbogen vor, in der oberen aber sieht man eine vollkommene und gesetzmässige, obschon noch strenge Anwendung des Systemes der Spitzbögen und Gurtträger. Das Aeussere des Baues hat noch unentwickelte Formen.

Wenig jünger ist die Kirche S. Antonio zu Padua (begonnen 1231, in ihren wesentlichen Theilen 1307 beendet); aber hier tritt in den Hauptformen noch gar kein germanisches Element hervor. Die Anlage des Gebäudes erscheint als ein völliges Nachbild des byzantinischen Kuppelbaues von S. Marco zu Venedig; die Hauptbögen, die die Kuppeln tragen, sind halbrund, und nur die Arkaden, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, werden durch schwere Spitzbögen gebildet. Das Aeussere zeigt eine noch völlig unentwickelte germanisirende Dekoration.

Sodann ist der Dom von Siena zu nennen, der gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen wurde. Das Innere dieses Gebäudes hat eigenthümlich edle Verhältnisse, die Ausbildung desselben ist aber im Wesentlichen die früher besprochene, eigentlich italienische; auch sind hier die Hauptbögen ebenfalls noch im Halbkreise geführt. Die Façade (angeblich im J. 1284 gegründet) zeigt die reichste und geschmackvollste Anwendung italienisch-germanischer Dekoration. Im vierzehnten Jahrhundert ward eine merkwürdige Erweiterung des Domes begonnen, indem man gegen seine Seite ein mächtiges Langschiff anbaute, so dass das vorhandene Gebäude nur als Querschiff erschienen sein würde; dieser Neubau, in leichten und kühnen Verhältnissen angelegt, kam indess nicht zur Vollendung. Ausserdem ist zu bemerken, dass an dem Dome von Siena, wie an den älteren Monumenten von Toscana,

und so auch an den folgenden Gebäuden dieser Gegend, jener seltsame Geschmack vorherrscht, dass fast durchweg Schichten von weissem und von dunkelfarbigem Marmor miteinander wechseln; die Pfeiler im Innern des Domes gemahnen in solcher Art sehr entschieden an das Princip der preussischen Schilderhaus-Architektur.[1] — Der Dom von Orvieto (1290 begonnen) hat im Schiff, den Basiliken vergleichbar, noch Rundsäulen und Halbkreisbögen; seine Façade ist der des Sieneser Domes sehr ähnlich.[2] — Diesen Monumenten sind zwei Gebäude in Pisa anzureihen: der Campo Santo, der Friedhof neben dem Dome, der nach Art der Klosterhöfe von Hallen umgeben ist; die letzteren aus Pfeilern mit Halbkreisbögen gebildet, doch bereits nach mehr germanischer Weise gegliedert und mit einem Stabwerk im entschieden germanischen Style ausgefüllt. Als Baumeister desselben wird der Bildhauer Giovanni Pisano genannt; die Vollendung fällt in das J. 1283. Von demselben Giovanni rührt die kleine Kirche S. Maria della Spina zu Pisa her, ein an sich unbedeutendes Gebäude, das jedoch im Aeusseren wiederum aufs Reichste dekorirt ist.

Der Dom von Arezzo, angeblich und nicht wahrscheinlich von dem vorgenannten deutschen Meister Jacob gegründet und 1277 beendet, zeichnet sich in den Verhältnissen und Formen des Inneren durch eine vorzüglich harmonische Durchbildung nach italienischem Princip aus (das Aeussere ist unvollendet). — So auch die Kirche S. Maria Novella zu Florenz (1279; die Façade ist modern). — Höchst roh erscheint dagegen die Kirche S. Croce zu Florenz (1294), obgleich als deren Baumeister der berühmte Arnolfo di Cambio (fälschlich: A. di Lapo) genannt wird.

Von eben diesem Arnolfo wurde im J. 1296 der Dom S. Maria del Fiore zu Florenz gegründet.[3] Dies Gebäude zeigt, was zunächst seine innere Structur betrifft, eine reichere, aber zugleich eine höchst unschöne Durchbildung des italienischen Systemes; trotz der Spitzbögen und der Pfeilergliederung verschwindet hier der aufstrebende Charakter gänzlich, der Eindruck ist durchaus schwer und lastend, und dies um so mehr, als die Pfeiler in sehr breit gesperrten Abständen stehen. Bedeutsamer jedoch als das Schiff macht sich die Chorpartie, als deren Haupttheil eine mächtige achteckige Kuppel erscheint. Das Aeussere ist bunt und zierlich spielend mit allerlei verschiedenfarbigem Leistenwerk geschmückt

[1] Ueber die noch etwas verworrene Geschichte des Domes von Siena vgl. übrigens v. Rumohr, Ital. Forschungen, II., S. 123, ff.

[2] Abbildungen s. bei *della Valle, Storia del duomo di Orvieto.*

[3] Vgl. *La Metropolitana fiorentina illustrata. Firenze, 1820.*

und mannigfach ornamentirt. Der Bau, nach dem Plane des Arnolfo, währte bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Kuppel ward durch Brunellesco ausgeführt und im J. 1444 vollendet; dieser Meister gehört aber bereits der modernen Kunstrichtung an, und so findet sich in den von ihm herrührenden Theilen des Baues mancherlei modernes Element. — In der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts leitete der Maler Giotto den Bau des Domes. Eine brillant gothische Façade nach seinem Plane ward im J. 1334 begonnen und zur Hälfte ausgeführt, im J. 1588 jedoch abgeworfen, ohne bis heute durch eine andre ersetzt zu sein. Von Giotto ward auch der, zur Seite des Domes isolirt stehende Glockenthurm erbaut. Dieser Thurm bildet eine schwere und unverjüngte viereckige Masse, ist jedoch mit einer sehr eleganten und geschmackvollen Dekoration, in den Formen des germanischen Styles, überdeckt. [1] — Noch ist hier die kleine Kirche Or San Micchele zu Florenz (ursprünglich ein Kornspeicher, *horreum*, — daher der Name) zu erwähnen. Angeblich ein Werk des Arnolfo, gehört sie in das vierzehnte Jahrhundert. Es ist ein Gebäude von drei Geschossen, deren unteres die Kirche einnimmt; die letztere hat einen hallen-artigen Charakter, die Fensteröffnungen sind im Halbrund überwölbt, doch mit zierlichem Stabwerk germanischen Styles ausgefüllt. — Sodann die Taufkirche S. Giovanni zu Pistoja, die 1337 nach dem Entwurf des Bildhauers Andrea Pisano erbaut ward und sich der äusseren Dekoration des Domes von Florenz mit Geschmack annähert.

Die Kirche S. Petronio zu Bologna (begonnen 1390) ist, was das Hauptprincip ihrer inneren Structur anbetrifft, ähnlich schwer, unorganisch in den Formen und gesperrt in den Verhältnissen,

[1] Es ist nicht uninteressant, mit den Gebäuden des Domes und des Thurmes, wie sie ausgeführt wurden, die Absichten und die Ideen zu vergleichen, welche bei deren Gründung zur Sprache kamen. Denn also lautete der öffentliche Beschluss, als dem Arnolfo sein Werk übertragen ward: er solle ein Gebäude entwerfen „mit jener höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlichem Fleiss und Vermögen nicht grösser, noch schöner erfunden werden könne.“ Und über den Thurmbau hiess es: „es solle ein also prächtiges Gebäude errichtet werden, dass es an Höhe wie an künstlerischer Ausführung Alles übertreffe, was in solcher Art von den Griechen und von den Römern in den Zeiten ihrer blühendsten Macht sei geschaffen worden.“ So kühnes Selbstbewusstsein ist wohl geeignet, uns zur lebhaftesten Bewunderung hinzureissen; doch mag es nicht unschicklich sein, daran zu erinnern, dass zwischen dem guten Willen und dem Vollbringen manche Schranken vorhanden sind, die nicht alle Zeit übersprungen werden.

wie der Dom von Florenz. Sie wurde auf eine sehr colossale Ausdehnung angelegt, doch kam nur das Schiff zur Ausführung; auch die Façade ist unvollendet.

Aehnliche Weise der Structur findet man auch an Kirchen im unteren Italien, unter denen als Hauptbeispiel der Dom von Neapel (1299) anzuführen sein dürfte. Sonst aber zeigt sich hier, an der Architektur der Portale und der Façaden überhaupt, wiederum mancherlei eigenthümliche Dekoration, die nicht selten noch eine Nachwirkung der älteren normanisch-arabischen Verzierungsweise, mehr oder weniger deutlich, erkennen lässt. In diesem Betracht ist namentlich das brillante Portal der Kirche S. Giovanni de' Pappaccoda zu Neapel hervorzuheben. Sodann Verschiedenes in Sicilien, z. B. die Westfaçade der Kathedrale von Palermo (1352—59) und das Portal der dortigen Kirche S. Maria della Catena (einer Basilika, 1391—1400); das Portal des Hospitals von Agrigent; das der Kathedrale von Messina (um 1350), das der dortigen Kirche S. Maria della Scala (1347); u. s. w.[1] — In Rom ist die Kirche S. Maria sopra Minerva (um 1370) zu nennen, die jedoch nur ein schweres und ziemlich schmuckloses Gemisch romanischer und germanischer Formen darbietet.

Einige oberitalienische Kirchen schliessen sich, in gewissem Betracht, dem französisch-germanischen System in dem ersten Stadium seiner Entwickelung an, sofern nemlich für die innere Structur starke Rundsäulen, auf deren Kapitälen die Spitzbögen und die Gurtträger aufsetzen, angewandt werden. Doch ist auch hier die Ausbildung mangelhafter, als bei den frühesten französischen Monumenten der Art; die breiten, gesperrten Abstände der Säulen, die Rohheit der Bogenform, die Gestaltung der Gurtträger als Pilaster lassen jenes primitive und an sich noch unorganische System nur um so willkührlicher erscheinen. Zu diesen Gebäuden gehört das Schiff der Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand (deren Chor in den Beginn der modernen Zeit fällt), — die Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig (1246—1430), — und die Kirche S. Anastasia zu Verona (um 1307). Abweichend davon ist die Structur des Domes von Verona; hier findet sich wiederum jene schwere romanisch-germanische Pfeilerformation, und an deren Gliederung ein schwacher, jedoch höchst unglücklich abgelaufener Versuch, sie dem eigentlich germanischen Profil mehr anzunähern. (Die Façade des Domes hat ältere, aus der wirklich romanischen Periode herrührende Theile.)

[1] Einige Abbildungen bei *Hittorf et Zanth, arch. moderne de la Sicile.*

Bei weitem das grossartigste und merkwürdigste aller kirchlichen Monumente germanischen Styles, welche Italien besitzt, ist der Dom von Mailand,[1] der im J. 1386 gegründet und in seinen Haupttheilen am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts beendet ward. Als Leiter des Baues werden mehrfach deutsche, sowie auch niederländische und französische Meister genannt. Der Dom hat fünf Langschiffe und ein dreischiffiges Querschiff; die Colossalität seiner Dimensionen, das edle Material des durchweg angewandten weissen Marmors, der Reichthum des dekorirenden Details, das besonders an allen Theilen des Aeusseren hervortritt, vornehmlich aber die majestätische Schönheit der Verhältnisse der inneren Räume sichern ihm eine höchst bedeutende Wirkung. Dennoch fehlt es auch ihm an einer höher organischen Durchbildung. So sind die Pfeiler im Inneren zwar nach deutschem Princip gegliedert, jedoch bereits in jener unkräftigen Weise, die z. B. am Prager Dome bemerklich wird; so tragen sie einen mächtig schweren Kapitälbau, aus Tabernakeln und plastischem Bildwerk zusammengesetzt; so fehlt es den (der Dimension nach zwar minder bedeutenden) Oberwänden an einer, mit dieser reichen Formation übereinstimmenden Durchbildung. Das Aeussere ist, wie bereits angedeutet, mehr dekorativ und mit vorherrschenden Horizontallinien behandelt. Die Façade hat moderne Theile und ist erst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts beendet worden. Der völlige Abschluss des Baues ist erst in jüngster Zeit (unter Napoleon) erfolgt.

Gleichzeitig mit dem Mailänder Dome ist ein andres Monument, welches ebenfalls zu den reichsten und bedeutendsten der Lombardei gehört. Dies ist die Karthause bei Pavia (1396—1499).[2] Hier indess herrscht wiederum, was die innere Structur betrifft, jenes rohere italienische Princip entschieden vor, sogar erscheinen im Grundplan, wie besonders an der Dekoration des Aeusseren (der älteren Theile), romanische Elemente, die aber mit Bewusstsein aufgenommen und im Einzelnen nicht ohne Geschmack in modern-antikisirender Weise behandelt sind. Die Façade dagegen, vom Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts, hat bereits völlig moderne Formen. — Als brillante Beispiele germanischer Dekoration sind sodann noch die Façaden verschiedener andrer lombardischer Kirchen zu nennen, z. B. die der Kirche S. Francesco zu Pavia, die der K. S. Maria in Strata und des Domes zu Monza (die letztere noch mit romanischen Theilen); u. a. m. —

Wie in der Dekoration der Kirchenfaçaden, so entwickelt sich

[1] *Nuova descriz. del duomo di Milano con prospetti e tav.*

[2] *Durelli, la Certosa di Pavia.*

auch an den Palästen und öffentlichen Hallen von Italien der germanische Baustyl nicht selten in eigenthümlich glänzender Weise. Mehrfach gestalten sich seine Formen hier zu einem so harmonischen und anmuthvollen Ganzen, dass diese Beispiele unbedenklich als das Vollendetste zu bezeichnen sind, was der germanische Styl überhaupt in Italien hervorgebracht hat. Vornehmlich gehören die Werke dieser Art wiederum dem oberen Italien, zumeist aber erst der späteren Zeit des Styles an. So erscheinen der öffentliche Palast von Florenz (Palazzo vecchio) und der von Siena, beide dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert angehörig, noch als schwere, fast burgähnliche Massen. Dagegen zeichnet sich die Halle zu Florenz, welche den Namen der Loggia dei Lanzi (von den Lanzknechten, welche daneben ihr Wachthaus hatten) führt und welche von dem J. 1374 ab durch Andrea Orcagna erbaut wurde, durch edle, würdige Verhältnisse aus, obschon die Pfeilerformation noch florentinisch schwer ist (die Bögen sind halbrund). Sehr bedeutend ist sodann die Börse (Loggia dei Mercanti) zu Bologna. — An den öffentlichen Palästen einiger lombardischen Städte, wie an denen von Como, Cremona, Piacenza, entwickelt sich eine eigenthümlich anziehende Dekoration, in welcher romanische und auch arabische Elemente mit Glück benutzt sind. In reicher Pracht, moderne Formen, ziemlich harmonisch in die des germanischen Styles verschmelzend, erscheint die Façade des sogenannten grossen Hospitals zu Mailand, 1456 unter dem Baumeister Antonio Filarete gegründet. — Vor allen jedoch erhalten die Façaden der Paläste von Venedig in dieser Periode eine ebenso charakteristisch bedeutsame wie anmuthvolle Gestalt. Es zeigt sich auch hier jene, schon früher bemerkte Einrichtung von Säulenlogen, in denen sich die Haupträume, übereinander, nach dem Aeusseren öffnen; die Säulen erscheinen zumeist schlank und leicht, und ihre Bögen verschlingen sich oberwärts, indem die germanischen Formen auf eine, fast mehr orientalische Weise behandelt werden, in ein heitres, luftig durchbrochenes Rosettenwerk. Dabei ist die Anordnung und Disposition des Ganzen, wie der einzelnen Abtheilungen der Façade insgemein durchaus klar und übersichtlich gehalten, obschon selbst hier die feiner organische Durchbildung zumeist vermisst wird. Als eins der reichsten, aber noch schweren und minder entwickelten Beispiele solcher Gebäude ist zunächst der Dogenpalast, gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von Filippo Calendario gebaut, zu nennen. Zierlicher ist eine Reihe von Privatpalästen, die, zumeist aus jüngerer Zeit herrührend, am Canal grande liegen; so der

P. Cavalli, der P. Foscari, der P. Pisani, der P. Barbarigo, der P. Sagredo, die Cà Doro (fälschlich „d'Oro" geschrieben), u. a. m.[1] —

Was schliesslich die Tabernakel-Architekturen anbetrifft, wie dieselben zuweilen als Schmuck der Altäre, häufiger an den Grabmonumenten vorkommen, so bieten diese Denkmäler wiederum sehr sprechende Zeugnisse für das geringe Verständniss der eigentlichen Bedingnisse des germanischen Styles dar. Auch sie zwar entfalten sich nicht selten zu einer prächtigen und glänzenden Dekoration, aber durchweg sind es zerstückelte Formen, die man willkührlich zu einem Ganzen zusammengesetzt hat. Als eins der brillantesten Werke solcher Art mag es genügen, hier das Grabmonument des Can Signorio della Scala (gest. 1375), das sich unter den Denkmälern der Scaliger zu Verona befindet, namhaft gemacht zu haben. —

Neben den späteren Bauten germanischen Styles in Italien, d. h. bereits in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, begann hier, wie schon mehrfach angedeutet, eine völlig abweichende Behandlung der architektonischen Formen. Dies ist die Wiederaufnahme des antiken Architektursystemes, welches wir nunmehr, in seiner Anwendung auf die neuen Lebensverhältnisse, als das moderne bezeichnen. Hievon wird später die Rede sein.

§. 9. Die Monumente von Spanien und Portugal.

Nach den wenigen Anschauungen zu urtheilen, die uns bis jetzt über die Ausbildung der germanischen Architektur in Spanien und Portugal vorliegen,[2] scheint es, dass sich dieser Baustyl dort in ungleich grösserer Reinheit erhalten habe als in Italien, dass sowohl der Organismus des Inneren klar und gesetzmässig zur Entfaltung gekommen, als auch das Aeussere, obgleich hier wiederum das südliche Princip der Horizontallinie vorherrscht, mehr oder weniger harmonisch durchgebildet worden ist. Dabei aber fehlt es im Einzelnen, wie in der spanisch-romanischen Architektur, auch nicht an Einflüssen des maurischen Baustyles. Ueber das Innere freilich steht uns bis jetzt ein am Wenigsten umfassendes Urtheil zu; doch sehen wir bei denjenigen Monumenten, von denen wir innere Ansichten besitzen, wie zunächst z. B. bei der Kathedrale von Burgos (1299), Pfeiler angewandt, die völlig aus Halbsäulen, als Gurtträgern, zusammengesetzt sind. — Ein reiches

[1] Vgl. *Le fabbriche più cospicue di Venezia.*

[2] S. besonders *A. de Laborde, voyage pitt. de l'Espagne;* auch Gail, Erinnerungen aus Spanien.

und glänzendes Aeussere entfaltet sich an der Kathedrale von Barcellona (angeblich im J. 1217 gegründet). Die Façade derselben soll im J. 1442 durch zwei Meister von Köln, Johann und Simon, angelegt sein; an ihr zeigt sich eine Nachbildung des französischen Princips, doch in einer Weise, dass sie zugleich an die deutsche Auffassung desselben (etwa wie am Strassburger Münster) erinnert. Die beiden Thürme der Façade haben achteckige durchbrochene Spitzen, die aber noch, ohne weitere Vermittelung, von dem viereckigen Unterbau ausgehen. — Dann sind, unter den spanischen Kirchen, noch anzuführen: die Kathedrale von Segovia, deren Aeusseres ziemlich streng massenhaft erscheint; — die Kath. von Sevilla, fünfschiffig, mit brillanter Façade, doch schon mit Formen der späteren Entwickelungszeit des Styles; — die Kirche de los Reyes zu Toledo (1494—1498), reich und geschmackvoll dekorirt; — und die Kirche des Dominikanerklosters zu Valladolid; in der Façade dieses Gebäudes zeigt sich aber bereits eine wüste Ausartung, indem die verschiedenartigsten germanischen und zugleich maurischen Formen bunt durcheinander gewürfelt sind.

Unter den Arkaden der Klosterhöfe finden sich mehrfache Reminiscenzen an die maurische Kunst. Minder entschieden an denen der Klöster Montserrat und Poblet (in Catalonien); — deutlicher im Kloster von Guadalupe, wo Pfeiler durch spitzgewölbte Hufeisenbögen verbunden werden; — und in vorzüglich schöner, doch freier Behandlung der germanischen Formen in dem Dominikanerkloster von Valladolid. — An öffentlichen städtischen Bauten, wie an dem Rathhause von Barcellona und an der Börse von Valencia entwickelt sich ein nicht minder ansprechender Dekorationsstyl.

Die edelste und regelmässigste Ausbildung des germanischen Baustyles auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel, so weit wir dieselbe kennen, tritt uns in der Kirche des Klosters von Batalha in Portugal (Pr. Estremadura) entgegen.[1] Hier entwickelt sich in dem Inneren, den besten deutsch germanischen Bauten wenigstens nahe stehend, ein vorzüglich reines System, und auch das Aeussere ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontallinie, durchaus klar und harmonisch gestaltet; besonders die Einrichtung, die zwar auch an spanischen Kirchen vorkommt, dass die Dachlinien völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt dessen das System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint

[1] *Murphy, plans, elevations etc. of the Church of Batalha.*

hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkührlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen maurischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Kloster wurde 1383 durch König Johann I. gegründet. Das Mausoleum des Königs, ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Dagegen zeigt das (unvollendete) Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welches sich als ein mächtiges Octogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine phantastische Verbindung entartet germanischer und maurischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Neben diesem Werk ist noch die Kirche des Klosters S. Geronymo zu Belem bei Lissabon (gegründet 1499) zu nennen. Auch hier verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Inneren findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen.

B. Bildende Kunst.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

In ähnlicher Weise, wie der germanische Baustyl dem romanischen gegenübertrat, und gleichzeitig mit ihm entwickelte sich auch ein neuer bildnerischer Styl, den wir ebenso mit dem Namen des germanischen bezeichnen. Der germanische Styl der bildenden Kunst ward durch dieselbe Veränderung in den geistigen Richtungen und Bedürfnissen der Zeit ins Leben gerufen, obschon auch er — übereinstimmend mit der Entwickelung des architektonischen Styles, was dessen historische Ursprünge anbetrifft, — überlieferte Formen seiner eigenthümlichen Ausbildung zu Grunde legte. Für die bildende Kunst sind dies jene besonderen Typen, welche sich für die Gestalten des religiösen Glaubens seit den Zeiten der altchristlichen Kunst bereits mehr oder weniger entschieden (namentlich, was die Anordnung der classisch idealen Gewandung betrifft), ausgeprägt hatten; und es musste demgemäss, da überhaupt bei der Darstellung der Gebilde der Natur ein bestimmtes Vorbild gegeben und eine bestimmte Grenze gezogen ist, hier scheinbar ein noch näheres Verhältniss zwischen den Formen des neuen und denen der älteren Style obwalten.

Dennoch ist auch hier der Unterschied der ersten von den letztern und die Umwandlung dieser zu einem wesentlich Neuen aufs Entschiedenste ersichtlich. Ein neuer Geist erfüllt diese Formen und gibt ihnen, wenn auch innerhalb der vorgezeichneten Grenzen,

einen völlig eigenthümlichen Fluss und Bewegung, einen Ausdruck, der von jenem plastischen Genügen, welches, als ein Erbtheil der Antike, der christlichen Kunst bis dahin noch eigen gewesen und welches besonders in einzelnen Werken aus der Spätzeit der romanischen Periode auffällig hervorgetreten war, durchaus abweicht. Es ist jener Drang des Gemüthes, der die Bande der Körperwelt zu durchbrechen strebt, jenes Bewusstsein des Seelenlebens, dem das Irdische nur als Symbol für ein Höheres gültig erscheint, jene innerliche Sehnsucht nach einem verklärten, geläuterten Dasein. Es ist derselbe Geist, der in der germanischen Architektur ein rastlos wirkendes Emporstreben, eine stets wachsende Lösung und Vergeistigung der Masse zur Erscheinung gebracht hatte. In unmittelbarem Einklange mit den architektonischen Formen waltet jetzt auch in der Bildung des menschlichen Körpers ein eigenthümlich leichtes Gesetz vor, in der Bewegung desselben und in der Geberde ein gewisser zarterer Schwung, der, ob auch zum Theil nur in leiser Andeutung, der ganzen Erscheinung doch insgemein das Gepräge der Hingebung an ein Höheres gibt; Beides, das Verhältniss, wie die Haltung des Körpers, vorzüglich klar bezeichnet durch die Behandlung der Gewänder, die in langen und feingebildeten Linien niederfallen und in weichem Rhytmus, allen scharfen, eckigen Abschluss vermeidend, sich um die Glieder des Körpers schwingen. Vor Allem charakteristisch aber ist die Haltung des Hauptes, die feine und zarte Bildung der Gesichtstheile, der Ausdruck der Sehnsucht, der darin vorherrscht und der besonders in der Zeichnung des Auges, in der Richtung, in dem innerlichen Leben des Blickes ersichtlich wird. Alles das sind freilich Bedingnisse, welche die Freiheit der körperlichen Existenz zu beschränken scheinen; und in der That führen sie nicht selten, bei Werken von geringerer künstlerischer Bedeutung, zu einer conventionellen Behandlung, selbst wiederum zu trockner, eintöniger Manier. Doch liegt es eigentlich gar nicht im Wesen der in Rede stehenden Kunstrichtung, diese Freiheit des körperlichen Daseins in ihrer vollen Breite, in ihrer Isolirung und Selbstberechtigung geltend zu machen, und somit wird im Allgemeinen auch keine Beschränkung, als solche, empfunden; vielmehr herrscht eben jenes Streben auf ein gemeinsames Ideales vor; die Rücksicht auf das Ganze bedingt und rechtfertigt die gleichartigen Elemente des Styles, und das Werk der bildenden Kunst erscheint als die beseelte Blüthe, die sich mit organischer Nothwendigkeit aus dem Wechsel der architektonischen Formen entfaltet.

Bei diesem gemeinsamen Grundgesetz in der Auffassung der Gestalt sind ferner die Gegenstände der bildlichen Darstellung durchaus nicht in enge Grenzen eingeschlossen. Im Gegentheil musste hierin ein um so grösserer Reichthum, eine um so mannigfaltigere Ausbildung hervortreten, als es darauf ankam, in dem gesammten Thun, Verhalten und Denken des Menschen jenen Bezug auf die höheren, geistigen Elemente des Lebens zur Anschauung zu bringen. Die Gestalten, welche die Bücher der heiligen Schrift namhaft machen, diejenigen, die in den Legenden als die Vorbilder des Lebens gefeiert werden, boten sich der künstlerischen Darstellung als eine Menge der verschiedenartigsten Individualitäten dar; die Thaten und die Leiden, durch welche sie von dem Siege des Geistes über die Gebote des Irdischen Zeugniss gegeben, wurden mit lebendigem Eingehen in die Einzelheiten der Ereignisse, das Gemüth des Beschauers vollständig zu ergreifen, vergegenwärtigt. Ebenso strebte man, die Räthsel des Daseins, die geheimnissvollen Gewalten, die in der Brust des Menschen wohnen und seinen Geist aufwärts oder abwärts ziehen, bildlich zu erfassen und zum verständlichen Ausdrucke zu bringen. Dies Streben rief eine vielgestaltige Symbolik hervor, die sich auf der einen Seite allerdings als eine weitere Entwickelung der älteren, schon mehrfach umgebildeten Symbolik der christlichen Kunst zu erkennen giebt, die zugleich aber auch ein viel freieres Feld gewann, indem sie, im Gegensatz gegen jene frühste geheimnissvolle Räthselschrift, zur offnen, gemüthreichen Allegorie wurde. Und wiederum eigenthümliche Darstellungen entwickelten sich aus der Verbindung dieses allegorischen Elementes mit jener unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehenen. Bei alledem wurde man natürlich vielfach auf die Besonderheiten der irdischen Existenz, auf die äusserlichen Umgebungen des Lebens (Zeit-Costüme, Geräthe u. dergl.) und namentlich auf eine mehr durchgebildete Individualisirung hingewiesen; auch fehlte es, besonders durch die weitere Verbreitung der nationalen Dichtungen veranlasst, keineswegs an Aufgaben, die entschieden den nichtreligiösen Verhältnissen des Lebens angehörten. Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungen blieb aber jenes gemeinsame Grundgefühl — das auch eine eigenthümlich schwärmerische Richtung in den übrigen Lebensverhältnissen zur Folge hatte — bestimmend für das Gesetz der Auffassung, für das entschiedene Vorwalten eines gemeinsamen Styles.

Der germanische Styl entwickelt sich in der bildenden Kunst, wie bemerkt, gleichzeitig mit der Architektur, mit welcher er im unmittelbaren Zusammenhange steht; aber er erlischt im Allgemeinen

früher. Seine Dauer ist nur etwa bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; und bereits von dem Beginn dieses Jahrhunderts ab erscheint als vorherrschend eine Behandlungsweise, welche jene übereinstimmende Fassung der Gestalten und namentlich den Wechselbezug zu den germanischen Architekturformen verlässt und welche, im völligen Gegensatze, darauf ausgeht, das Einzelne als ein Abgeschlossenes, als ein für sich Berechtigtes darzustellen. Mit den Werken dieser Art beginnen wir die Richtung der modernen Kunst. Uebrigens ist hier, in Bezug auf diese Werke, gleich zu bemerken, dass sie mit den Formen der spätgermanischen Architektur — wo sie mit solchen gemeinsam auftreten — dennoch nicht im völligen Widerspruche stehen, indem auch bei den letzteren der lebenvollere Organismus bereits verschwunden war und einer mehr willkührlichen Behandlung, die somit auch das Bildwerk als ein mehr vereinzelt Gültiges hervorzuheben gestattete, Platz gemacht hatte.

Was vorstehend über die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles in der bildenden Kunst gesagt ist, kann natürlich nur zur Bezeichnung seiner vorzüglichst charakteristischen Elemente und zur Begründung derselben dienen. Es versteht sich von selbst, dass auch hier, sowohl im historischen Entwickelungsgange, als in der Verschiedenartigkeit der volksthümlichen Auffassung, mancherlei Modificationen und Unterschiede ersichtlich werden müssen, und dass, wie in der gleichartigen Architektur, die eigenthümlichen Stylformen auch dahin übergetragen wurden, wo sie nicht gerade durch eine innere Nothwendigkeit bedingt sein mochten. Wir wenden uns jetzt zur näheren Betrachtung der einzelnen Richtungen dieser Art, soweit eine solche bis jetzt möglich ist.

§. 2. Die bildende Kunst in Frankreich, England und den Niederlanden.

Wir besitzen über die bildende Kunst des germanischen Styles in den genannten Ländern nur fragmentarische Kenntnisse; doch scheinen diese zur Einleitung in das Ganze des Styles eine nicht ungünstige Gelegenheit darzubieten. Der, wenigstens theilweise Zusammenhang, der sich zwischen den Kunstbestrebungen dieser Länder erkennen lässt, rechtfertigt es, wenn dieselben in einen gemeinsamen Ueberblick zusammengefasst werden.

Was zunächst die Sculptur anbetrifft, so sind uns vornehmlich in Frankreich, an den älteren Kathedralen des germanischen Styles, Werke bekannt, die noch ein höchst alterthümliches Gepräge tragen. Es sind Statuen, zumeist fürstlicher Personen, welche die Façaden und besonders die Portale dieser Kathedralen schmücken; die besten Abbildungen besitzen wir von solchen, welche sich an

den grossen Portalen der Kathedrale von Chartres befinden.[1] Der Styl an diesen Figuren ist, was seine Hauptmotive betrifft, allerdings noch der der vorigen Periode, doch in ganz eigenthümlicher Behandlung: die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, häufig in senkrecht parallelen Linien, so dass sie den feinen Canellirungen eines Säulenschaftes vergleichbar ist. Diese Behandlung entfernt sich ebenso entschieden von der byzantinisch-romanischen Weise, wie sie einen, obschon noch unentwickelten Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles zu bilden scheint; bei einzelnen Figuren macht sich auch schon etwas von der, dem letzteren charakteristisch eignen Haltung bemerklich. — Für die weitere Entwickelung fehlt es uns bis jetzt jedoch an Beispielen. Eine, offenbar später gearbeitete unter den Statuen der Kathedrale von Chartres (angeblich das Bildniss des Grafen Eudes II.[2]) erscheint in derselben Weise gebildet, wie die frühgermanischen Sculpturen zu Naumburg (um oder nach 1250), von denen weiter unten die Rede sein wird. — Dagegen zeigen die Sculpturen an dem Portal der im J. 1349 gebauten Kapelle St. Piat, ebenfalls in der Kath. von Chartres,[3] die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Styles.

Für die englische Sculptur[4] kommen vornehmlich die zahlreichen Werke in Betracht, welche die Façade der Kathedrale von Wells (vollendet 1242) schmücken. Es sind theils Hautreliefs, welche auf der einen Seite Scenen des alten, auf der andern Scenen des neuen Testaments und unterwärts eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten, theils Colossalstatuen in Nischen, Heilige und historische Personen darstellend. Die Arbeiten sind noch mit einer gewissen grossartigen Einfalt behandelt, das weichere germanische Element ist noch nicht ausgebildet, und auch hier scheint sich der Beginn der Entwickelung des letzteren ähnlich herauszustellen, wie an den genannten Naumburger Sculpturen. — Um den Schluss des dreizehnten Jahrhunderts erscheint jedoch der Styl in seiner stillen Anmuth bereits klar entwickelt. Als Beispiele sind jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor zu nennen, die von ihrem Gemahl, Eduard III. (1272—1307), mehrfach errichtet wurden und von denen sich die zu Northampton,

[1] *Willemin, monuments français inédits, I, pl. 61—65.*

[2] Ebendas. pl. 87.

[3] Ebendas. pl. 121.

[4] Vgl. *Flaxman, lectures on sculpture.* (*Lect. I: english &c.*) Die beigegebenen Abbildungen sind leider sehr flüchtig gearbeitet.

Geddington und Waltham erhalten haben. — Im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnen die englischen Sculpturen nicht selten eine eigenthümlich zarte Grazie, wie dies u. a. besonders durch die Werke des Münsters von York bezeugt wird.

Als ein namhaft bedeutender Künstler erscheint in Frankreich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen Claux Sluter (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,[1] enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheiligt. —

Für die Malerei der genannten Länder kommt, den bisherigen Mittheilungen zufolge, vornehmlich nur die Miniaturmalerei, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht.[2] Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek von Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erscheint in ihnen der germanische Styl, obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen dieser Periode sind minder werthvoll als die französischen, und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vortheilhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des vierzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles

[1] *Du Sommerard, les arts du moy. âge, Chap. V, pl. 1.*

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 294. ff.

gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in diesen Beziehungen die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe, als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende Meister, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beaunevreu, Jaquevrart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die obengenannten und die sonst unbekannten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten. —

Ueber die Glasmalerei, die, wie wir wissen, in den genannten Ländern häufig zur Ausführung kam,[1] fehlt es uns noch an anschaulich genügenden Mittheilungen. Die älteren Glasmalereien der Kathedrale von Chartres tragen noch ein romanisches Gepräge; spätere, ebendaselbst, zeigen den germanischen Styl in edler Entwickelung.[2] — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fertigte.

§. 3. Die deutsche Sculptur des germanischen Styles.

Auch über die deutsche Bildnerei des germanischen Styles steht uns noch kein umfassendes Urtheil zu. Doch reichen die bisher mitgetheilten Forschungen wenigstens hin, um uns sowohl das Allgemeine des Entwickelungsganges zu veranschaulichen, als

[1] S. die Notizen bei Gessert, Gesch. der Glasmalerei.

[2] Abbildungen bei *Willemin, mon. fr. inéd.* — Als ein bedeutendes und umfassendes Prachtwerk kündigt sich an: *F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.*

auch aus einzelnen Beispielen die Höhe ermessen zu lassen, bis zu welcher sie sich emporgeschwungen.

Für die Beobachtung des Entwickelungsganges der Sculptur kommen zunächst, wie in der romanischen Periode, die in Metall gravirten und in Wachs ausgeprägten Siegel in Betracht.[1] Sie sind für die gegenwärtige Periode indess von ungleich grösserer Bedeutung, da sie theils in beträchtlich vermehrter Zahl, theils in einer bei weitem sorgfältigeren Arbeit erscheinen. Natürlich können aber für den kunsthistorischen Zweck auch hier nur diejenigen Siegel berührt werden, die für einzelne Personen (nicht für Corporationen) gefertigt wurden, indem durch die Lebens- oder Regierungszeit der letzteren auch die Zeit ihrer Anfertigung innerhalb gewisser Gränzen feststeht; und vornehmlich wichtig sind, nächst den kaiserlichen Siegeln, die der Geistlichen und der edeln Frauen, welche das Bildniss der Siegel-Inhaber in langgewandeter, somit für die deutliche Ausbildung des Styles besonders günstiger Gestalt vorstellen, während dies bei den Reitersiegeln, dergleichen die männlichen Personen des höheren Adels führten, nur in geringerem Maasse der Fall ist, und die Siegel des niedern Adels, welche zumeist nur Wappenbilder enthalten, wiederum unberücksichtigt bleiben müssen. In diesen kleinen Arbeiten sehen wir nunmehr, während einzelne von ihnen den romanischen Styl allerdings noch bis in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts festhalten, doch bereits seit der Frühzeit desselben Jahrhunderts den germanischen Styl sich entwickeln; zunächst noch schlicht und nur in gewissen allgemeineren Zügen erkennbar, dann — etwa seit der Mitte des Jahrhunderts — entschieden durchgebildet, aber ebenfalls noch streng und zum Theil mit Formen, die an den äginetischen Styl der griechischen Kunst erinnern; im vierzehnten Jahrhundert dagegen in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie entwickelt; in der späteren Zeit desselben auf einen volleren und weicheren Eindruck hinstrebend; dies noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert, wo dann allmählig jenes naturalistische Bestreben, welches die moderne Kunst einleitet, sich bemerklich macht. Doch verschwindet aus diesen Werken der germanische Styl völlig erst in beträchtlich später Zeit, und noch bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein finden sich Arbeiten, welche das ihm eigenthümliche Gepräge wiederholen. —

[1] Auch hier kann ich nur auf meine Notizen über die Siegelsammlung der königl. Kunstkammer zu Berlin (die, was das Mittelalter betrifft, zumeist aus Westphalen herstammt) verweisen. S. meine Beschreibung der Kunstk., S. 18, ff.

Wichtiger noch sind die **Grabsteine** — Platten mit den lebensgrossen, in Relief gearbeiteten Bildnissen der Bestatteten — für die Anschauung der kunsthistorischen Entwickelung. Zwar bieten sie nicht (wie etwa eine Sammlung von Siegeln) den Vortheil einer bequemen und vollständig genauen Vergleichung dar, doch gewähren die ungleich grössere Dimension und die zumeist genügend bestimmte Zeit der Anfertigung (durch das Todesjahr des Verstorbenen bezeichnet) wiederum andre Vorzüge. Es ist an solchen Werken aus der in Rede stehenden Periode eine grosse Anzahl vorhanden, und es zeigt sich darin häufig eine grosse Tüchtigkeit der Arbeit; doch dürften für den Zweck der Kunstgeschichte noch umfassendere Mittheilungen und mehrfache bildliche Darstellungen wünschenswerth sein, als bis jetzt veröffentlicht sind. Die allgemeinen Gesetze des Entwickelungsganges sind die eben angegebenen; ihre besondere Durchbildung wird hier aber ungleich klarer ersichtlich. So zeigt sich jene schlichte Fassung des germanischen Styles in seinem ersten selbständigen Auftreten, an einigen Arbeiten, welche der Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehören, in eigenthümlich grossartigen und würdigen Formen; in diesem Betracht sind u. a. das Grabmal des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen (gest. 1243), in der Elisabethkirche zu Marburg, und das des Grafen Heinrich d. ä. vom Solms-Braunfels (lebte noch 1258), in der Kirche zu Altenberg an der Lahn, zu nennen. — Freier entwickelt, doch noch in etwas schwerer und massenhafter Weise, erscheint der Styl an dem merkwürdigen Grabmonumente Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1290), in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. (Die Platte mit der Bildnissfigur besteht aus gebranntem Ton; sie ruht, wie dies nicht selten bei den bedeutenderen Werken der Fall ist, auf einem Untersatz, dessen Seitenplatten, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monument zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geschmückt sind.) — Würdig und zierlich durchgebildet zeigen sich die Arbeiten aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, wie der Grabstein des Wigelo von Wannebach (gest. 1322) in der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M., und der der h. Gertrudis (gearbeitet 1334) zu Altenberg an der Lahn. In sehr schöner und klarer Entwickelung

[1] S. besonders die trefflichen Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Sodann Moller, die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg; und Büsching, Grabmal des Herzogs Heinrich des Vierten zu Breslau. — Diesen Werken sind fast sämmtliche obengenannte Beispiele entnommen.

die späteren, wie der Grabstein des Joh. von Holtzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg. Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. —

Sodann ist von denjenigen Werken der Sculptur zu sprechen, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Architektur, und zur Vollendung von deren monumentaler Wirkung, ausgeführt wurden. Sind die vorgenannten Gattungen vornehmlich von Bedeutung, sofern es sich um eine chronologische Feststellung der Stylgesetze handelt, so werden wir hier auf die reiche Ausbreitung des Gedankens und auf die, entschiedner ideale Durchbildung der künstlerischen Formen dieser Periode geführt. Was früher über den Inhalt und über die Gefühlsweise der germanischen Bildwerke gesagt ist, gilt insbesondere von den mit der Architektur verbundenen Sculpturen, und an den deutschen Monumenten sind dergleichen in so bedeutender Anzahl, wie im Gepräge einer hohen künstlerischen Vollendung enthalten; doch ist gerade über diese Werke bis jetzt noch am Wenigsten vorgearbeitet, und ich bedaure, mich hier mit einzelnen und zum Theil sehr ungenügenden Andeutungen begnügen zu müssen.

Zunächst sind einige Werke zu nennen, welche der früheren Entwickelungszeit des germanischen Styles angehören. Unter diesen erscheinen als die frühsten der seither bekannt gewordenen die Reliefs und Statuen, welche die Portale der Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1242) schmücken.[1] Die Sculpturen des Hauptportals entwickeln hier eine geistreiche Folge von Gedanken: Zu den Seiten der Thür erblickt man Statuen, auf den Hauptstellen die symbolischen Gestalten des neuen und des alten Bundes; in dem Halbrund über der Thür Scenen aus der Kindheit Jesu, in der Mitte, als Hauptfigur, die Madonna, welche als Repräsentantin der Kirche erscheint; in den Bogenwölbungen umher dienende Engel, Priester und Lehrer der Kirche, gekrönte Männer mit Musik-Instrumenten, zuäusserst die klugen und die thörichten Jungfrauen, welche das Verhältniss der Menschheit zu den Gnadenmitteln der Kirche ausdrücken; oberwärts, zu den Seiten, sind wiederum Statuen angebracht, Gestalten des alten Bundes, unter denen man Noah und Abraham, beide ihr Opfer darbringend, erkennt, und die Gestalten des verkündigenden Engels und der h. Jungfrau, welche auf das höhere Erlösungsopfer deuten; endlich, im obersten Giebel der Façade, das letztere selbst, der Erlöser am Kreuz, mit der Siegeskrone

[1] Chr. V. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

geschmückt, Johannes und Maria neben ihm. Ueber dem Seitenportal der Kirche ist, in symbolischer Fassung, die Krönung der Maria dargestellt. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass die Portale dieser Kirche noch den romanischen Rundbogen bewahren; so erscheinen auch die Sculpturen noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des romanischen Styles und manch ein Motiv erinnert an jenen antikisirenden Styl, der sich bei den spätromanischen Arbeiten, namentlich bei denen von Wechselburg und Freiberg (die möglicherweise noch derselben Zeit angehören), findet; dabei aber machen sich die schlichten, langgezogenen Linien des germanischen Styles zum Theil bereits entschieden bemerklich. Einzelne Figuren, namentlich die der Verkündigung, scheinen eine ausgezeichnete künstlerische Bedeutung zu haben, wenngleich die Arbeiten im Ganzen unbedenklich gegen jene spätromanischen Sculpturen in Sachsen zurückstehen.

Neben diesen ist eine Reihe von Statuen zu erwähnen, welche sich am Dome von Bamberg befinden, aber jünger sind als die früher erwähnten und noch im strengromanischen Styl gearbeiteten Sculpturen dieses Gebäudes. Dies sind die Statuen, Heilige vorstellend, zu den Seiten des südlichen Portales auf der Ostseite des Domes; die am Ostchor (neben den älteren Reliefs) angebrachten Statuen, welche vermuthlich ebenfalls Heilige darstellen; sodann die Reiterstatue des h. Königs Stephan von Ungarn, an einem der Pfeiler des Schiffes. Alle diese Arbeiten erscheinen als Werke Einer Schule. Auch hier finden sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Styl, die im Einzelnen sogar wiederum eine der Antike sehr nahestehende Auffassung hervorbringen; trotz dem aber ist der Beginn des Germanismus, als entschieden vorherrschend, bemerklich. Zugleich erkennt man hier das deutliche Streben einer selbständig hervorbrechenden Entwickelung, in mannigfach grossartiger Anlage des Ganzen, verbunden mit vieler Schroffheit in der Behandlung des Einzelnen und mit einer gewissen Starrheit, was die Nachahmung der Naturformen anbetrifft. Hiemit stimmt es zugleich überein, dass die Köpfe zumeist eine, den altgriechisch äginetischen Sculpturen verwandte Bildung haben (wie Aehnliches bereits in Bezug auf etwa gleichzeitige Siegelbilder erwähnt wurde). Dabei muss aber bemerkt werden, dass das Pferd des h. Stephan, und namentlich der Kopf desselben, gleichwohl schon mit lebendigem und glücklichem Natursinn gearbeitet ist.

Etwas weiter entwickelt sind die Sculpturen am westlichen Chore des Domes von Naumburg, welche (wie sich u. a. aus

äusseren Umständen vollständig klar ergiebt) mit diesem Theil des Gebäudes gleichzeitig, d. h. um die Mitte oder bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt sind. Im Inneren des Chores sieht man hier, an den Wandpfeilern, die Stifter des Gebäudes dargestellt,[1] eine Reihenfolge von männlichen und weiblichen Statuen, von denen einige als Paare zusammenstehen. An dem (gleich alten) Lettner, der den Westchor von dem Schiffe des Domes trennt, ist in der Mitte des Einganges ein Crucifix und zu den Seiten Maria und Johannes angebracht; oberwärts eine Reihe von Reliefs, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten. Auch an diesen sämmtlichen Arbeiten erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt. Die antikisirenden Reminiscenzen sind in die Gesammtfassung des Styles bereits mit Glück aufgelöst, und sie klingen wesentlich nur noch in einer eigenthümlichen Grossheit der Anlage nach; in der Gewandung zeigt sich häufig ein ungemein edler und würdiger Geschmack; die Motive der Geberdung, die verschiedenartige Charakteristik in den einzelnen Gestalten, die dramatischen Elemente in den Reliefs lassen einen lebendig erregten künstlerischen Geist erkennen. Aber auch hier fehlt noch das feinere Naturgefühl, und dieser Mangel wirkt allerdings um so störender, als die eben angeführten Vorzüge zu einer höheren Würdigung der genannten Vorzüge Anlass geben.

Die zahlreichen Sculpturen, die sich an den Gebäuden des vollkommen ausgebildeten germanischen Styles finden, enthalten die Beispiele der weiteren Entwickelung dieses Styles auch für den in Rede stehenden Kunstzweig. Aber eben über diese Werke kann ich nur kurze Notizen beibringen, und namentlich ist es mir bis jetzt fast gar nicht vergönnt, den Grad ihrer Ausbildung (etwa im Verhältniss zu den italienischen Sculpturen des germanischen Styles) auf zureichende Weise zu bestimmen. Darf ich indess nach einzelnen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, von denen mir eine nähere Anschauung verstattet war oder von denen genügende Abbildungen vorliegen, und darf ich namentlich nach einzelnen trefflichen Arbeiten aus der Spätzeit des germanischen Styles urtheilen, so erscheint bei den deutschen Werken dieser Art in der That, wie in der Architektur, eine höchst bewunderungswürdige Blüthe, welche dem Aufschwunge der gleichartigen italienischen Sculptur (von der später) gewiss ehrenvoll zur Seite steht. — Zunächst

[1] C. P. Lepsius, über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg, etc.

dürften in diesem Betracht die Sculpturen in der Vorhalle des Münsters von Freiburg im Breisgau zu nennen sein, namentlich die Statuen (zumeist allegorische Gestalten) an den Arkaden der Seitenwände. — Sodann die Werke des Domes von Köln: die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322) und die etwas jüngeren und noch trefflicher ausgebildeten Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. — Ferner die Sculpturen an der Façade des Münsters von Strassburg, welche von Erwin von Steinbach oder unter seiner Leitung ausgeführt wurden, und unter denen besonders die an den Seitenportalen hervorgehoben werden; an dem einen dieser Portale ist die Erschaffung der Welt, an dem andern das jüngste Gericht vorgestellt, und unter dem letzteren, zu den Seiten der Thür, die klugen und die thörichten Jungfrauen, in denen der Künstler auf sehr geistreiche Weise die verschiedenen Tugenden und Laster personificirt hat.[1] Als die Vollendungszeit dieses Portales nennt man das J. 1291. Die Sculpturen an dem (älteren) Portal auf der Südseite des Münsters werden der Tochter Erwin's, Sabina von Steinbach, zugeschrieben. — Bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte ein ausgezeichneter Bildhauer, Sebald Schonhofer, zu Nürnberg. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbauten schönen Brunnen[2] her. In diesen Arbeiten erscheint der germanische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier, naturgemässer Durchbildung. — Endlich sind, als Beispiele der zartesten und liebenswürdigsten Behandlung des germanischen Styles, die Statuen zu nennen, welche sich im Dome von Mainz, an dem, in den Kreuzgang führenden Portale befinden und in die Zeit um das J. 1400 fallen.[3]

Mit ähnlicher Figurenfülle sind noch viele Andre der deutschen Dome geschmückt; sehr häufig auch finden sich, in minder unmittelbarer Verbindung mit den architektonischen Formen, einzelne Statuen von Heiligen, besonders im Innern der Gebäude. In solcher Art

[1] Vgl. die ausführliche Charakteristik dieser Figuren bei *A. Michiels, études sur l'Allemagne, I, p. 72, ff.*

[2] Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel.

[3] Zwei dieser Statuen bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde, I, T. 8.

kommen namentlich Madonnenstatuen an vielen Orten vor und unter ihnen manche Arbeiten, die wiederum eine sehr anmuthige und edle Entfaltung des germanischen Styles erkennen lassen. Vorzüglich bedeutend aber sind die Altarwerke, die, in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculpirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis ins sechszehnte Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das siebenzehnte Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutschland (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur ausnahmsweise vorkommt. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern entbehrte die Architektur, wie bereits dargelegt, fast aller höheren Ausbildung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des germanischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch germanischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk

nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen, dass schon in dem innerlichen Wesen des germanischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentlich nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten. Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dergl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg, und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung (vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke.

Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Reliefiguren ausgefüllt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die, ihnen entsprechenden Votivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des germanischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der h. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meister Wilhelm (vgl. unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,[1] mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). —

[1] Vgl. Schorn, über altdeutsche Sculptur, mit bes. Rücksicht auf die in Erfurt vorh. Bildwerke, S. 17.

Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.[1] — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,[2] in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-germanischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der germanische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offnen Naivität. — Ohne allen Zweifel werden weiter fortgesetzte Untersuchungen der vaterländischen Denkmäler noch manche bedeutsame Werke solcher Art ans Licht führen. Im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts und im Anfange des sechszehnten wurden ähnliche Werke, obwohl in der veränderten, naturalistischen Richtung dieser Zeit, häufig ausgeführt; von diesen wird später die Rede sein.

Noch ist hier ein Altarschrein zu erwähnen, der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält, und sich durch die sehr zarte Ausbildung des germanischen Styles, so wie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet. (Gegenwärtig im Besitz des herzogl. nassauischen Archivars Habel).[3] — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hautrelieffigur der Madonna mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss

[1] Wach, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, Nro. 2, f.

[2] S. meine Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206.

[3] Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde, II, T. 7, 14.

Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco, und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken), versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Das Material der Bronze scheint in der deutschen Kunst des germanischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Als zu solchen gehörig wüsste ich nur die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im J. 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde. Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562 soll sie zwar umgegossen sein,[1] doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letzteren jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerkes zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die colossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg, vom Jahr 1327, zu nennen, an welchem die Reliefiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel, — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden, — den germanischen Styl bis ziemlich tief ins fünfzehnte Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist eine eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) mehrfach gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner

[1] Fiorillo, Gesch. der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134.

Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andre Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nicolaikirche zu Stralsund; eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;[1] eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln,[2] andre an andern Orten. — Ausserhalb Deutschland ist England (namentlich Norfolk und Suffolk) reich an solchen Arbeiten.

Die Prachtmetalle wurden in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten nicht selten eine bedeutende Dimension, indem sie in der Weise von architektonischen Monumenten gebildet wurden. Ein hölzerner Schrein ward mit einem Ueberzuge von vergoldetem Silberblech versehen und mit bunt verzierten Nischen, mit Statuen und Reliefs geschmückt. Kostbare Steine (oft antike Gemmen und Cameen), Perlen, Emaillen wurden dabei in so bedeutender Anzahl, als man aufzubringen im Stande war, zur weiteren Auszierung angewandt. Als ein paar Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art mögen hier der Reliquienbehälter der h. Elisabeth, in ihrer Kirche zu Marburg, der noch im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet wurde, und der des h. Patroclus im Dome von Soest, durch den Goldschmied Rigefrid im J. 1313 gefertigt[3] angeführt werden.

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des germanischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt, an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dergl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer

[1] Eine Abbildung dieser und unmittelbare Abdrücke von den darauf verhandenen kleineren Darstellungen werden in einem Werke des Maler Milde über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

[2] Abbildung bei Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg.

[3] Becker, im Museum, Bl. f. bild. K. 1836, S. 396.

zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit.[1]

§. 4. Die deutsche Malerei des germanischen Styles.

Für die deutsche Malerei des germanischen Styles[2] kommen zunächst wiederum die Miniaturbilder der Handschriften in Betracht. Sie bieten auch hier, wie überall, mehrfach feste Anknüpfungspunkte, um den Entwickelungsgang des Styles beobachten zu können; doch ist zu bemerken, dass sie in dieser Periode, wie es den Anschein hat, im Allgemeinen gegen die Leistungen der höheren Kunst zurückstehen, und dass sie namentlich nicht die Bedeutung der gleichzeitigen belgischen und französischen Miniaturmalereien erreichen. Grossentheils herrscht bei den deutsch-germanischen Miniaturen noch jene ältere Weise vor, welche die Umrisszeichnung hervorhebt und weniger auf eine malerische Wirkung hinstrebt; in dieser Art sind namentlich die frühsten Arbeiten dieses Styles behandelt. Als ein Hauptbeispiel der letzteren sind die Bilder einer Handschrift des Tristan aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in der Hofbibliothek zu München befindlich, zu nennen. Für den weiteren Verlauf bieten die Bilder der bekannten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift, die in die Zeit um das J. 1300 fällt und in der Bibliothek von Paris bewahrt wird, ein charakteristisches Beispiel dar; hier zeigen sich, was die Erfindung betrifft, mancherlei geistreiche Motive, doch sind die Darstellungen an sich zumeist noch starr und wenig belebt. Dagegen sind die Bilder einer wenig jüngeren, mit dem J. 1334 bezeichneten Handschrift des Wilhelm von Oranse, in der Bibliothek von Cassel, mit zierlichster Anmuth ausgeführt, und diese wenigstens mit den besten französischen Miniaturen derselben Zeit auf gleicher Stufe. In der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden zeigt sich ein bedeutsamer Einfluss der Kölner Malerschule (von der weiter unten) auch auf die Miniaturmalerei.

Als die eigentlich monumentale Malerei der deutsch-germanischen Kunst ist, den früheren Bemerkungen zufolge, zunächst die Glasmalerei[3] ins Auge zu fassen. Doch war die Technik, welche bei dieser Kunstgattung zur Anwendung kam, auch jetzt noch zu beschränkt, als dass sie eine höhere künstlerische Durchbildung gestattet hätte. Die Arbeiten wurden im Wesentlichen musivisch

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstk. zu Berlin vorhand. Kunstsamml., S. 33, ff.

[2] Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. II, S. 24, ff.

[3] S. die Notizen bei Gessert, Gesch. d. Glasmalerei.

zusammengesetzt, so dass sie zumeist nur als einfach colorirte Umrisszeichnungen (und zwar mit Umrissen von beträchtlicher Stärke, wozu die Blei-Fassungen die Veranlassung gaben) erschienen; erst um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich ein weiterer Fortschritt der Technik, so dass man vermögend ward, zugleich eine mehr malerische Behandlung zu erstreben. Gleichwohl ward auch mit jenen beschränkten Mitteln eine sehr bedeutsame Wirkung erreicht. Grösse und Klarheit des Styles vermochte man auch in den einfachen Linien zu entwickeln und sie zugleich auf ganz eigenthümliche Weise durch die harmonische Glut der Lichtfarben zu erhöhen; und gerade die Einfachheit der künstlerischen Mittel trug wesentlich dazu bei, dass diese Glanzgebilde auf angemessene Weise der Gesammtwirkung des Monumentes untergeordnet blieben. Man fasste die Darstellungen gewissermaassen in einem architektonisch dekorativen Sinne auf, so dass die einzelne Gestalt und die einzelne Scene der Darstellung an sich zwar vollständig entwickelt ward, sich dabei aber zugleich den Bedingnissen der architektonischen Umgebung willig fügte; ein reiches und vielfach wechselndes System von Ornamenten umschlang und verband diese Darstellungen, fasste die in einem Fenster vorhandenen zu einem Ganzen zusammen und verband sie unmittelbar mit dessen Architektur. So könnte man die gemalten Fenster der deutsch-germanischen Architektur als aus Licht und Glut gewebte Teppiche bezeichnen.

Von dem prachtvollen Schmuck dieser Art ist freilich Vieles durch den Ungestüm der Witterung und durch die Barbarei der Menschen zerstört worden; doch ist auch noch Vieles erhalten, und eine genauere Würdigung desselben dürfte der deutschen Kunstgeschichte noch ein willkommenes Material zuführen. Hier mag es genügen, nur einige Beispiele angeführt zu haben. So zeigen z. B. die aus der Kirche zu Wimpfen im Thal herrührenden (jetzt im Museum von Darmstadt bewahrten) Glasmalereien den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eignen Grossartigkeit, welche die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts charakterisiren.[1] So sind die im Chore des Domes von Köln,[2] aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch

[1] Abbildungen bei F. H. Müller, Beiträge I, T. 18. (In demselben Werk auch noch andre Glasmalereien.)

[2] S. das Prachtwerk von Boisserée.

Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts enthalten die Glasgemälde, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn.[1] Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im J. 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit seinen Werken zu schmücken.[2]

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grösseren Raum ein; die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen und die Säle (namentlich die der Klöster) boten vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter ebenfalls thätig zu sein wünschten. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt, und selbst das

[1] Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers Milde (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

[2] S. die Urkunde bei *Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II*, S. 441.

Vorhandene hat sich im Ganzen noch erst geringer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Die Mehrzahl der uns bekannten Wandmalereien deutet freilich nicht auf einen sonderlich hohen künstlerischen Aufschwung hin, bei manchen scheint aber auch das ziemlich entschiedene Gegentheil statt zu finden. So sind zunächst die im Chore des Domes von Köln vorhandenen (und wohl vor 1322 ausgeführten) zu erwähnen. Die colossalen Figuren, Christus, Petrus und Paulus, an der Queerwand, welche den Chor einstweilen nach der Schiffseite hin abschliesst, sind bedeutend roh; doch dürften diese keine nähere Beachtung verdienen, da man an eine Wand, die man bald wieder abzubrechen hoffte, gewiss keine höheren künstlerischen Kräfte verwendet haben wird. Bedeutender dagegen sollen die erst kürzlich aufgedeckten Malereien an den Brüstungswänden des Chores sein. Neben diesen Arbeiten sind die Malereien an den Gewölben des Kapitelsaales des, unfern von Köln belegenen Brauweiler zu nennen, die vorzüglich gerühmt und den bekannten Werken der Kölner Malerschule (von denen unten) verglichen werden. — Sodann sind neuerlich verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.[1] In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Cannstadt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im J. 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehinger-Hofes zu Ulm.[2] — Andre, vom J. 1427, im Chore des Domes von Frankfurt a. M., auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit. — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt. — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen

[1] Sendschreiben von C. Grüneisen, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 96.

[2] Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 10.

Testaments (nach Art der *Biblia pauperum* einander gegenübergestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.[1] — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei des germanischen Styles. Auch über den Entwickelungsgang dieser Gattung der Kunst liegen bis jetzt nur ungenügende Andeutungen vor. In der Ursulakirche zu Köln finden sich die Bilder der Apostel, auf Schieferplatten gemalt, von denen das eine die Bezeichnung des Jahres 1224 hat. Sie geben Beispiele für den ersten frühen Beginn des Styles, bestehen indess wiederum nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen. Was wir sonst an Tafelmalereien aus der früheren Zeit des Styles kennen, ist von geringer Bedeutung; auch die Bilder, die wir der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben haben, zeigen noch keine sonderliche künstlerische Entwickelung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,[2] u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen. Dürften wir diesen Umstand — was aber der heutige, noch so mangelhafte Zustand unsrer Kenntnisse nicht bereits gestattet — als maassgebend ansehen, so würde daraus allerdings folgen, dass bis zu dieser Epoche hin die künstlerischen Kräfte Deutschlands wesentlich noch durch die Bestimmungen der Architektur gebunden waren, und dass erst von da ab eine lebendigere Entfaltung der auf das Individuelle gerichteten Künste erfolgt ist.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kunze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar

[1] Pommersche Kunstgeschichte, S. 182.

[2] Von Herrn Dr. Waagen haben wir die Mittheilung näherer Forschungen über die Entwickelung der Kunst in Franken zu erwarten.

häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag; andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Ungleich bedeutender als die obengenannte ist die Schule von Köln. Hier hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des germanischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages; dabei sind die Farben selbst von ungemeiner Tiefe, Kraft und Glut. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet, und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke. —

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm, der um das J. 1380 blühte. Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — die zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im städtischen

Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; — das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Altärchen im Besitz des Herrn von Lassaulx zu Coblenz, und ein paar kleine Bilder im Berliner Museum. — Den jüngeren Künstler benennt man als Meister Stephan; er ist ohne Zweifel ein Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), Gestalten von Heiligen und Aposteln, Verkündigung und Christus am Oelberge in der Pinakothek zu München, zwei andre Tafeln im Kölner Museum; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom J. 1410; ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — ein anmuthiges Madonnenbild im Besitze des Hrn. von Herwegh zu Köln; — ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. — Von den Nachfolgern des Meister Wilhelm und des Meister Stephan sind in Köln und der Umgegend zahlreiche Werke vorhanden.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-germanischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im Provinzialmuseum von Münster. Doch mischt sich dieser Nachfolge bald ein eigenthümliches Element bei, welches sich um die Mitte und nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer hohen künstlerischen Vollendung entfaltet. Namentlich ist dies der Fall bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke sich in der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden befinden; die tiefste, sinnigste Anmuth verbindet sich hier mit offnem Liebreize und spricht sich in eben so zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen aufs Glücklichste aus. Andre

sehr beachtenswerthe Bilder derselben Schule finden sich in der obengenannten Sammlung und in der des Regierungsrathes Barthels zu Aachen.

§. 5. Allgemeine Bemerkung über die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien.

Ueber die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien liegen uns ungleich umfassendere Mittheilungen und eine ungleich bedeutendere Anzahl gründlicher Forschungen vor, als über die gleichartige deutsche Kunst; wir können hier somit den Entwickelungsgang in seinen einzelnen Richtungen genauer verfolgen, und wir können namentlich, was sehr wichtig ist, die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister genügender beobachten. Als Grund für diese Erscheinung ist zunächst der Umstand anzuführen, dass die Italiener (wie bereits im Vorigen bemerkt wurde) von früh an Sorge getragen haben, das Gedächtniss für die Thätigkeit des Einzelnen festzuhalten, und dass sie stets mit erfreulichem Eifer auf die Erforschung der heimischen Denkmäler eingegangen sind; dann hat sich auch die höhere, von Local-Interessen unabhängige Kritik vorzugsweise den italienischen Monumenten zugewandt, weil einmal seit dreihundert Jahren Italien ausschliesslich als das Land der Kunst gilt. Indess scheint zugleich, was die in Rede stehende Periode betrifft, die bildende Kunst Italiens vor der deutschen wenigstens insofern einen Vorzug zu haben, als sie sich dort, bei dem geringen Grade der Ausbildung des architektonischen Sinnes, bei der willkührlichen Weise, in welcher man die Architektur behandelte, gewissermaassen einer grösseren Unabhängigkeit erfreuen durfte. Die Künstler waren, wo es sich um ein monumentales Ganze handelte, weniger durch die Rücksichten auf den architektonischen Organismus (nur durch die untergeordneten auf eine mehr dekorative Harmonie) gebunden; sie konnten ihre Gedanken freier entwickeln, ihren Gebilden ein selbständigeres Gepräge geben, und somit wenigstens eine eigenthümlich ergreifende Einzelwirkung erreichen. Ueberhaupt besitzt Italien, im Gegensatz gegen jene architektonischen Mängel, eine Fülle von Bildwerken des germanischen Styles, in denen sich zum Theil die grossartigsten und tiefsinnigsten Ideen aussprechen; dennoch dürfen wir es für jetzt, ehe wir eine genügende Kenntniss von den Werken unsres eignen Vaterlandes haben, nicht wagen, hier in jedem Betracht zu Gunsten der ersten zu entscheiden; wenigstens lassen es uns die einzelnen hohen Glanzpunkte der deutschen Bildnerei jener Zeit (die zugleich eine volle nationelle Eigenthümlichkeit haben) erkennen, dass auch hier

das Vermögen vorhanden war, aus eigner Kraft das Bedeutendste zu leisten.

Wenn wir die italienische bildende Kunst der in Rede stehenden Periode ebenfalls unter dem Namen des Germanischen begreifen, so sind wir dazu, trotz ihrer selbständigen und umfassenden Geltung, gleichwohl vollkommen berechtigt. Denn die Grund-Elemente des Styles dieser Periode sind in Italien nicht sowohl aus der eigenthümlich nationalen Entwickelung hervorgegangen, als vielmehr, wie die Formen der germanischen Architektur, von ausserhalb aufgenommen. Der Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien, der zu jener Zeit sehr häufig statt fand, dürfte für die Erklärung dieses Verhältnisses sehr wichtig sein. Die germanischen Formen erscheinen hier beträchtlich später als in den nördlichen Ländern; während sie sich in den letzteren bereits vollständig und bestimmt entwickelten, befolgten Nicola Pisano, Cimabue, Duccio noch mit völliger Entschiedenheit die romanischen Formen. Erst am Ende des dreizehnten und vornehmlich mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts tritt der germanische Styl in Italien auf, auch verschwindet er hier bereits zum grossen Theil am Ende desselben Jahrhunderts; nur in einzelnen, obschon an sich sehr bedeutsamen Ausnahmen und vornehmlich nur in den nördlichen Gegenden (wo der Germanismus vorzüglich von Einwirkung sein musste) sehen wir diesen Styl bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts andauern.

§. 6. Die italienische Sculptur des germanischen Styles.

In der Sculptur [1] erscheinen gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts einzelne Leistungen, welche das Gepräge des Ueberganges zwischen dem älteren Style und den Formen des vom Norden hereingetragenen germanischen Styles trugen. In solchem Betracht ist zunächst ein Werk des Margaritone von Arezzo zu nennen, das Grabmal Gregor's X., (gest. 1276), im Dome von Arezzo. (Margaritone war zugleich Maler, befolgte als solcher aber noch die Richtung des Cimabue). Sodann verschiedene Mausoleen zu Rom, welche von der Hand des Giovanni, aus der Familie der Cosmaten, gearbeitet wurden: eins vom J. 1296 in S. Maria sopra Minerva, ein zweites von 1299 in S. Maria maggiore, ein drittes von 1303 in S. Balbina. Aehnlich auch das Tabernakel des Hochaltares in S. Paolo bei Rom, welches im J. 1285 durch den, bereits oben genannten Baumeister Arnolfo di Cambio gefertigt

[1] *Cicognara, storia della scultura;* d'Agincourt, Sculptur. Die in beiden Werken enthaltenen Abbildungen geben eine Uebersicht des Entwickelungsganges.

wurde. Arnolfo war Schüler des Nicola Pisano, und arbeitete zugleich mit andern Schülern dieses Meisters an den Sculpturen der Façade des Domes von Orvieto (gegründet 1290). Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testamentes und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend germanischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano auf eigenthümliche Weise nach. (Uebrigens ist zu bemerken, dass als Theilnehmer an diesen Arbeiten ausdrücklich auch deutsche Künstler genannt werden).

Giovanni Pisano, der Sohn des Nicola, (geb. um 1240, gest. 1320) arbeitete ebenfalls an der Façade des Domes von Orvieto. Er ist als derjenige zu bezeichnen, der am Entschiedensten für die Einführung des germanischen Styles in die italienische Bildnerei gewirkt hat, obschon er keineswegs die Höhe der künstlerischen Durchbildung, welche aus den Werken seines Vaters ersichtlich wird, zu erreichen vermochte. Als das frühste Werk, welches er selbständig ausführte, wird ein Grabmal Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia, das aber nicht mehr vorhanden ist, genannt; ein zweites Grabmal ebendaselbst, das des Papstes Benedict XI. (gest. 1303) in S. Domenico, ist aus späterer Zeit, jedoch in seiner mageren und dürftigen Gesammterscheinung wenig anziehend. Ungleich merkwürdiger ist ein andres Werk, welches Giovanni gegen 1280 zu Perugia ausführte: der grosse Brunnen auf dem Platze vor dem Dome. Er besteht aus drei Schalen; die untere, von sehr bedeutendem Umfange, (die allein dem Giovanni mit Sicherheit zugeschrieben wird) hat an ihrer Aussenseite eine grosse Anzahl von Reliefgestalten, theils biblischen, theils allegorischen und symbolischen Inhalts; es geht durch diese Darstellungen zwar kein tiefsinnig gemeinsamer Grundgedanke, aber es wird in ihnen zum Theil eine rüstige Lebendigkeit auf erfreuliche Weise bemerklich. Achtliches Verdienst hat ein grosses Altarwerk im Dome von Arezzo, 1286 begonnen. — Dann sind noch als Hauptwerke seiner Hand zu nennen: Eine einfach würdige Madonnenstatue, über einer der Thüren des Domes von Florenz; eine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, 1301, ganz nach der Weise von den Kanzeln des Nicola Pisano angeordnet; und eine Kanzel im Dome von Pisa, 1320, mit der indess in neuerer Zeit manche Veränderungen vorgenommen sind, so dass sich gegenwärtig einzelne Stücke derselben abgesondert an einer andern Stelle des Domes, andre im Campo Santo von Pisa vorfinden.

An Giovanni Pisano schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen Bildhauern an. Zunächst zwei Schüler von

ihm, die Brüder **Agostino** und **Angelo** aus Siena. Auch sie arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihrem Namen und der Jahrz. 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von **Arezzo**, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, früher in S. Francesco zu Bologna (gegenwärtig auseinandergelegt), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des germanischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des **Giotto** (1276—1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tiefsinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bau-Anlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigner Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung" bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen

der (im J. 1588 abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der h. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteter Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurms der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modellirarbeit bezeichnet.[1] Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des germanischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich durch anmuthig zarte und feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben, über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa, ein Grabmal vom J. 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom J. 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

Andre namhafte toscanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angibolgi in S. Andrea zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom J. 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst

[1] Vollständige Abbildungen bei Lasinio, *le tre porte del battisterio di Firenze.*

erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrz. 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toscana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben und dergl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-germanischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.[1] Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekannten Künstler wurde gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz; diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden

[1] Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 63, ff.

von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt, u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andre Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

Die italienisch germanischen Sculpturen, die ausserhalb Toscana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toscanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen der Lombardei anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des h. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, das aber in der Ausführung theils noch hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheint. Beträchtlich roh sind seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brera-Kirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des h. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr.[1]

In Venedig erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Dogenpalast baute. Die Blätterkapitäle der Säulen dieses Palastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styles erkennen lassen. — Sodann Laufrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder

[1] *C. Ferreri, Varra di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia.*

Jacobello und Pietro Paolo, Schüler der Sienesen Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch den edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen.

In Neapel treten in dieser Periode zwei Bildhauer des Namens Masuccio auf, von denen besonders der jüngere eine namhafte Bedeutung hat. Seine Blüthe fällt gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von ihm rührt eine beträchtliche Anzahl von Grabmonumenten her, die sich in den neapolitanischen Kirchen finden, z. B. die in der Kirche S. Chiara, welche dem König Robert (gest. 1343) und seinen Angehörigen errichtet sind. In den Figuren, mit denen diese Monumente, zumeist in einfacher Composition, geschmückt sind, bemerkt man bei kurzen Körperverhältnissen eine anziehende Weichheit der Behandlung.

§. 7. Die italienische Malerei des germanischen Styles.

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwickelungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.[1] Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-germanischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten germanischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der germanische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward, als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besondres fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des germanischen Styles für die weitere Entwickelung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine

[1] Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei, etc. I, S. 36, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — *Gio. Rosini, storia della pittura italiana.* (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m.

Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern germanischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel, entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)[1] giebt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts an italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers, des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des germanischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toscana an. In der toscanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des germanischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,[2] der den germanischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner

[1] Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 315.

[2] Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den obengenannten): Kuhbeil, Studien nach altflorent. Meistern. — Sammlung von Lasinio nach ebendenselben. — *Lasinio, pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirksamen Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maassstab für seinen Geist und für sein Talent. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cyclus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte.[1] Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einfluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes, dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwickelung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des h. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorieen, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des h. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie[2] den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedicht zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde.

[2] Paradies, XI, v. 58, ff.

florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch nicht mit genügender Sicherheit, zugeschrieben werden). — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbewegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus. — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, nur noch ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies Werk neuerlich abgesprochen worden. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen andrer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl andrer (obschon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein

eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.)

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekannten Meistern gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur des h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominicaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speciellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, und ein Altarbild im Querschiff von Ognissanti zu Florenz.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien

des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1389), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrz. 1357; an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik aufs Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwickelung des Gedankens sind zwei colossale Wandgemälde in der Halle des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes," es enthält, in mehreren Scenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der germanischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl andrer Werke germanischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendaselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumpf des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmaco) herrühren; sie stellen Scenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, ohne genügenden Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro Laurentii?) genannt. — Dann folgen Geschichten des h. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di

Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Agostino Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von demselben Künstler rühren im öffentl. Palaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedict. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendaselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen ebenso hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciscanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London.[1]

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist Simone di

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393.

Martino, fälschlich Simone Memmi genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen Giotto. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechselvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des germanischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten Lippo Memmi im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des Virgil, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint Simone an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe.[1] — Von dem ebengenannten Lippo Memmi findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem Simone gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des Simone an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des Pietro, Ambrogio di Lorenzo. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Palastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des Giotto, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist Berna (oder Barna) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von S. Gimignano erhalten haben.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom J. 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des germanischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwickelung, welcher, die germanischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den germanischen Styl aufs Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines Ordens in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte.)[1] Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 82.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455). Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man im Dome von Orvieto; noch andre; aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle des Vatikans zu Rom.[1] Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;[2] auch die der Uffizien enthält deren mehrere. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im Museum von Paris,[3] noch bewunderungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (verstorbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toscana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der germanische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im

[1] *F. Giangiacomo, le pitt. della Capp. di Niccolo V. etc.*

[2] Umrisse nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi, herausgegeben von Nocchi.

[3] Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. v. Fiesole.

Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, Franco Bolognese, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312, im Palast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne, und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit sind weniger interessant.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspalastes) und Stefano da Zevio (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister; neben ihnen Aldighiero da Zevio, ein entschiedener und geistreicher Nachfolger Giotto's. Von dem letzteren rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle Felice) befinden und etwa um das J. 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von einem andern Künstler von Verona, dem Jacopo d'Avanzo, ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des Jacopo d'Avanzo haben für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung aus; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor.[1] — In der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch eine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

[1] E. Förster, Paduaische Wandgemälde.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — und der Mailänder Leonardo de Bisuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus.[1]

In Venedig erscheinen fast das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, was bei den vielfachen byzantinischen Elementen, die wir überhaupt in der dortigen Kunst bemerkt haben, nicht auffallen kann; doch lösen sich dieselben in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild vom J. 1357), Michele Onoria, Nicola di Pietro (Bild vom J. 1394 in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der germanische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono, Fra Antonio da Negroponte und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna vom J. 1434 in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig, andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendaselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwickelung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des

[1] Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, no. 66.

Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit. In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom J. 1425 zu S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sog. „Quadro della Romita" (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano; — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, seither im Besitz des (kürzlich verstorbenen) Hauptmann Craglietto zu Venedig. — Andre Meister von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino.[1] —

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als Vertreter des germanischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges).

[1] Passavant, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

VIERTER ABSCHNITT.

Geſchichte der modernen Kunſt.

Allgemeine Bemerkungen.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des romantischen Zeitalters; sie beginnt mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der romantischen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das sechszehnte Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von der romantischen, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-occidentalischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des romantischen Zeitalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des germanischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so viel als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt wiederum ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt, welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der sich gleich bei ihrem Beginne zeigt und der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nemlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. So hat man eigentlich nicht von einer modernen Kunst, sondern nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Was diesen Uebelstand zunächst unheilbar machte, war besonders der Umstand, dass bei der veränderten Sinnesrichtung die germanischen Architekturformen nicht mehr passend sein konnten, dass der eintretende Realismus wiederum mehr abgeschlossene Formen nothwendig machte, und dass das Studium der Antike auch zu den Architekturen der antiken Zeit führte, deren gesetzmässige Consequenz solchem Bedürfniss vorzüglich zu entsprechen schien. So schleppte man sich Jahrhunderte lang mit den Formen der antiken Architektur hin, ohne zu beachten (oder beachten zu wollen), dass diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältniss standen, und dass die Dekoration, als ein Aeusserliches, nimmer zu einer lebenvollen Kunst führen kann. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was die letzteren anbetrifft, so könnte es zwar ebenfalls

scheinen, als ob auch sie durch jenes realistische Streben und durch das Studium der Antike auf einer verhältnissmässig niedrigen und von der letzteren abhängigen Stufe seien festgehalten worden. Dies war jedoch — ob im Einzelnen auch manche befangene und unselbständige Richtung hervortreten mag — im Allgemeinen und Wesentlichen keineswegs der Fall. Jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das occidentalische Volksleben durchdrungen hatte, bewiesen auch hier ihre Kraft. War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben wiederum ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Fördernisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der germanischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten, — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren

Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wiederum wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet den Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen häufig noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wiederum in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem siebenzehnten Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigstens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme

bezeugen. Von der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt wiederum ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

Fünfzehntes Kapitel.

Die moderne Architektur bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur[1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen Formen, welche sich der erwachenden historisch-wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der germanischen Periode durch das Streben nach

[1] Vgl. Quartremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen classischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.) — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: *Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome;* — Dieselben, *choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs;* — u. a. m.

einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte) Gewölbebau der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. Wo uns die moderne Architektur in edlerer Ausbildung erscheint, da ist es gleichwohl zumeist nicht eine unorganisch sich entfaltende Bewegung, die das Ganze durchdringt, vielmehr nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Vorigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die einseitige und minder lebenvolle Richtung derselben mit sich, dass hier die Unterschiede ungleich geringer in's Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre eigenthümliche Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das germanische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war: und die Rohheit, der empfindliche Mangel an organischer Durchbildung, der an ihren germanischen Bauten bemerklich wird, musste sie um so mehr — seit

überhaupt die Bande des Germanismus sich aufzulösen begannen — dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke germanischen Styles ausführen, während der letztere diesseit der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein eigenthümlich anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt, hätte sie sich nicht durch die Regeln der antiken Schule blenden lassen, so würde sie sich ohne Zweifel zu einer eigenthümlicheren Schönheit entwickelt haben, als es der Fall gewesen ist.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Palast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne dieselben durch eine aufgeklebte Schein-Architektur zu etwas Anderm zu gestalten, als was sie sein sollen; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe wenigstens mehr als eine müssige Dekoration. Anders aber verhält es sich mit den kirchlichen Monumenten; hier, wo es vorerst auf eine architektonische Belebung des inneren Raumes ankam, konnten die antiken Vorbilder nicht ausreichen. So sind diese Werke von vornherein weniger bedeutend. Die besseren von ihnen, die besonders der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, zeigen ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölb-Anlagen nach römischer Art, mit massigen,

durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, von den Byzantinern erfundenen Weise.

Wir unterscheiden in der Periode des fünfzehnten Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen. Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toskanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1444) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der colossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi verliess in ihr den germanischen Styl, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet). — Dann rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; an der ersten hatte er jedoch nur ein schon begonnenes Gebäude umzugestalten und zu vollenden; die zweite ist ganz sein Werk; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen. — Ausserdem erbaute er den Palast Pitti zu Florenz, ein colossales Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Palastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Palast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Paläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den folgenden Baumeistern, der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Paläste aufgeführt wurden, durch

ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster, u. s. w. — Hieher gehört, als eins der wichtigsten Beispiele, der Palast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi für Cosimo Medici baute (jetzt Palast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. — Andre Paläste von Michelozzo sind: der Pal. Tornabuoni zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiusolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w. — Verwandten Styl mit dem Pal. Riccardi zeigt der Pal. Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im J. 1489 begonnen und von Simone Cronaca (erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem Palast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz erbaut.

Aehnliche Paläste finden sich in Siena; besonders bemerkenswerth und den obengenannten völlig ähnlich ist unter diesen der Palast Piccolomini (begonnen 1469, jetzt der Regierungspalast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesischen Bauten der Zeit, gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo Rosselini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1]

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen verschene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457—1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des oben genannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom baute er den sogen. venetianischen Palast, dem er ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge gab, als an den florentinischen Bauten

[1] v. Rumohr, Ital. Forschungen, II, S. 177 ff.

ersichtlich wird; in Neapel schreibt man ihm, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — Baccio Pintelli, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo u. a., zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Palast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich Leo Batista Alberti (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschiedner gelehrten Studium des classischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aldificatoria*. So sind auch seine Architekturen diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Paläste Rucellai her; ebendort der zierliche, als Rotunde gestaltete Chor von S. S. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage germanischen Styles sichtbar werden), gilt als sein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkührlich, in den Formen eines römischen Triumphbogens dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Nächst den florentinischen Bauschulen des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint besonders die von Venedig von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit

auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Palast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits an den venetianischen Palästen des romanischen und des germanischen Styles entgegengetreten war; der offne, heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmack in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Paläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Paläste von Toskana, durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar wiederum weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen zugehörige anzuweisen. Besonders zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Palästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: Der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage, wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Hauptttheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Paläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration

versehen. — Der Palast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlogen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes dieser Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Palast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Palast Contarini, 1504; wiederum etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmak ausgeführt. — Der Palast dei Camerlinghii neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Ein Hauptbau vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sind endlich die Procurazie vecchie am Marcusplatze, von Mastro Bartolom. Buono Bergamasco erbaut; die Façade besteht aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-germanischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. — Die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und brillante Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut; im Inneren mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco dei Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant ist dagegen der Rathspalast (Pal. del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, sowie später in Verona die dortige massive Brücke. —

Mancherlei andre interessante Bauten von verwandtem Styl finden sich in Verona und an andern Orten des nördlichen Italiens; doch sind dieselben von Seiten der neueren Kunstforschung noch nicht eben bedeutender Aufmerksamkeit gewürdigt worden. Als ein ausgezeichnetes Beispiel mag hier die anmuthvolle Dekoration an der Façade des Domes von Lugano angeführt werden. Dann sind besonders die Architekturen von Bologna geeignet, ein vielseitiges Interesse hervorzurufen. Hier erscheint, fast durchgehend

das System, das Parterre der Häuser als offene Säulenhalle (als bedeckte Gallerie für die Fussgänger) zu gestalten, wodurch sich vornehmlich in der in Rede stehenden Periode viel schöne, freie und anziehende Combinationen der architektonischen Form ergeben haben. Ebenso zeigt sich die bolognesische Architektur der früheren Zeit des modernen Styles auch bei andern Anlagen in einer anmuthvollen und edeln Durchbildung.

§. 3. Die italienische Architektur des sechszehnten Jahrhunderts.

Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben eine gewisse äussere Reinheit des Styles erreicht, zugleich aber auch jener mehr poetische Hauch, jene lebenvollere Phantasie verkümmert, welche die Mehrzahl der Werke des fünfzehnten Jahrhunderts noch durchzogen hatten. Man blieb fortan bei denjenigen Regeln stehen, die man aus den antiken Monumenten und aus den Büchern des Vitruv entnahm; und wo gleichwohl ein, auf die malerische Wirkung gerichteter Sinn die Veranlassung gab, dass von der einfachen Combination der antiken Formen, die für die Massen der modernen Architektur nicht immer passend erschien, wiederum abgewichen ward, da vermochte man dennoch den Schulregeln nicht völlig zu entsagen, so dass die Abweichung das Gepräge einer willkührlichen Manier annehmen musste. Rom, wo seit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen eigenthümlichen Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Doch steht er noch im Uebergange aus der einen in die andere Richtung, und diejenigen seiner Werke, die er noch im fünfzehnten Jahrhundert ausführte, namentlich die, welche er in dieser Zeit im Dienste des Lodovico Sforza von Mailand errichtete, lassen wesentlich noch die ältere Behandlungsweise erkennen. Seine Mailänder Bauten tragen ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet,

und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. Dies sind vornehmlich: der Chor der Kirche S. Maria delle Grazie, in grossartiger Weise nach dem Princip der italienisch romanischen Architektur angelegt und aufs Reichste im Style der modernen Kunst, aber ohne sklavische Nachahmung der Antike, ausgeschmückt; — die Kirche S. Maria presso S. Satiro, nicht minder schön, besonders die Sakristei der Kirche von grosser Anmuth; — und die schöne Bogenhalle im Kloster S. Ambrogio. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu einer strengeren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber auch jene beginnende grössere Nüchternheit des Gefühles; namentlich ist zu bemerken, dass jetzt ein gewisser, ihm eigenthümlicher Mangel an Energie in der Formation des Details (der früher durch die freiere Lebendigkeit der Composition verdeckt war) ziemlich bemerkbar hervortritt. Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Palast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Palast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpstlichen Palast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Raphael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche. Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau über einem griechischen Kreuz.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls noch eine geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

[1] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders Platner, in der Beschreibung der St. Rom, II., S. 134, ff.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint **Baldassare Peruzzi** (1481—1536), der in Rom verschiedene Paläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeusseren mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Weniger schön in seiner äusseren Erscheinung ist der Palast Massimi, indess durch die anmuthige Architektur des Hofes ausgezeichnet. Aehnlich der, von Peruzzi ausgeführte Hof des Palastes Altemps. — Ein Schüler des B. Peruzzi war **Sebastiano Serlio**, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Palaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann **Raphael Santi**, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch eine eigenthümliche Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Palästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Palast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Palast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen. Als Baumeister der Peterskirche (1518—1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Raphaels sehr ähnlich ist der seines Schülers **Giulio Romano** (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante, u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkühr, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor. Gleichwohl

sehen wir auch hier an einer seiner Hauptbauten, dem Palast del Te, ein nüchtern schulmässiges Wesen vorherrschend. Ausser diesem führte er in Mantua noch viele andre Paläste aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilika mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio da Sangallo aus Florenz (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Palast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Palaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulen-Tabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loretto zu Rom; so auch in dem, wiederum neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche, als deren Baumeister entworfen hatte. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarotti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkühr — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt,

während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des Ant. Sangallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stete Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach Ant. da Sangallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz, — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm zu eigen sein konnte, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden müssen; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkührliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. So ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola, (1507—1573) zu nennen, der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenannten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemeinhin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein

Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Paläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden.

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500—1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo er eine bedeutende Menge von Palästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Paläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkühr eine eigenthümlich grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Paläste Grimaldi, Brignola, Carega, Lescari, Giustiniani, Sauli und viele andre von ihm erbaut worden. Im Verhältniss zu diesen Anlagen erscheint jedoch seine sehr gerühmte Kirche S. Maria da Carignano ungleich nüchterner, obschon auch sie durch ihre malerische Lage ausgezeichnet ist. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind.

Andre Eigenthümlichkeiten gewahrt man bei denjenigen Architekten, die in der Periode des sechszehnten Jahrhunderts im venetianischen Gebiet beschäftigt waren. Unter ihnen ist, als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484—1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues). In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Palästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, gewährt kein vorzügliches Interesse. Einige Paläste aber, die er in Venedig baute, sind ungleich anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Palast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich

in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Paläste Grimani und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst **Jacopo Tatti**, genannt **Sansovino** (1479—1570) an. Doch erscheinen mehrere Paläste, welche dieser in Venedig ausführte, bereits nüchterner; und vornehmlich nur das Gebäude der alten Bibliothek, an der Piazetta, lässt unter demselben eine edlere und geistreich freie Behandlung erkennen. In einem eigen widerwärtigen Style dagegen erscheint das von Sansovino herrührende Gebäude der Münze (la Zecca) zu Venedig.

Sansovino's Nachfolger war **Andrea Palladio** von Vicenza (1518—1580), vor Zeiten der gefeiertste und einflussreichste Meister der modernen Architektur jedenfalls ein Mann von der grössten Geschicklichkeit und Behendigkeit des Talentes. Durch eifriges Studium der classischen Architektur hatte er sich einen festen Canon derselben gebildet, den er all den zahlreichen Arbeiten, welche er auszuführen hatte, zu Grunde legte. Er wusste sich den mannigfachsten — grossen wie kleinen — Anforderungen stets zu fügen, er wusste seinen Anlagen durch die Anwendung antiker Formen stets ein gewisses Gepräge von Würde zu geben, er wusste endlich sein Formenprincip nach immer neuen Schematen zuzuschneiden. Dabei ist freilich, was das künstlerische Element anbetrifft, nicht gar Vieles aus dem Inneren hervorgegangen, vielmehr das Meiste eben nur äusserlich zusammengesetzt, obschon nirgend ein eigentlich manieristisches Bestreben sichtbar wird. Seine Werke halten sich vorherrschend auf jener goldnen Mittelstrasse, welche zwar keine Erkältung, doch auch keine Erwärmung des Gefühles zulässt; aber eben desshalb, und zugleich wegen seiner schon erwähnten Geschicklichkeit, sich in alle Bedürfnisse zu fügen, ist er der Mann des Jahrhunderts geworden. Venedig, die Ufer der Brenta, Vicenza und viele andre Orte jener Gegend sind voll von seinen Werken. Aber in aller Welt wurde zugleich, und noch lange nachher, nach seinen Rissen gebaut; und noch mehr sicherte er sich diesen fortwirkenden Einfluss durch das, von ihm verfasste Lehrbuch der Architektur. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind **Vincenzio Scamozzi** und **Baldassare Longhena** zu nennen.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: **Bartolommeo Ammanati** zu Florenz (1510—1592, Vollender des Palastes Pitti, was dessen

Haupttheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Palastes), u. a. m.

§. 4. Die ital. Arch. des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im sechszehnten Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das siebenzehnte Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts aufgenommen; die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Grossartigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der durchgehend mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; von den wahrhaft lebenvollen Elementen der Zeit, die in der bildenden Kunst und namentlich in der Malerei zu so viel neuen und anerkennungswerthen Erfolgen führten, ist in der Architektur keine Spur zu finden.

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556—1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an; der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Facade (vollendet 1614) mit

einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andres wurde durch Lorenzo Bernini (1589—1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wiederum abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das colossale, gegen neunzig Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Architekturen, welche Bernini ausführte, zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Dominichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Allessandro Algardi (1602—1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andre Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles Geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dergl. ersetzt; den Hauptformen entnahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkühr als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelt. So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von

diesen Frazzengebilden der Architektur. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im achtzehnten Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwickelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste. Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, und Lodovico Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens.

Ausserhalb Italiens blieb, bei den christlich occidentalischen Völkern, der germanische Baustyl bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später eingeführt. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des germanischen Styles, welche dem fünfzehnten und dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Die letztere erfolgte von Italien aus, und zwar von jener Epoche ab, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts noch auszeichnet, eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Production entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das,

was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des Serlio, des Palladio und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handels-Märkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei.

Besondre Eigenthümlichkeiten begegnen uns in der modernen Architektur ausserhalb Italiens vornehmlich nur da, wo die antiken Bauformen, in den Zeiten ihrer ersten Einführung, noch in einen gewissen Conflict mit der älteren einheimischen Bauweise traten. Hiedurch sind manche, nicht uninteressante Leistungen entstanden; diese erinnern zuweilen sogar noch an den Charakter der italienischen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn sie auch die anmuthvolle Durchbildung der letzteren nicht erreichen. Frankreich namentlich besitzt manche bezeichnende Werke solcher Art, besonders in der Architektur verschiedener Schlösser; eins der reichsten Beispiele ist die Façade des (1510—1550 erbauten) Schlosses von Gaillon, die neuerlich vor der *Ecole des beaux arts* zu Paris aufgestellt ist. Doch fehlt es diesen französischen Bauten insgemein, auch dem ebengenannten Beispiel, bei allem Reichthum des Ganzen und bei aller Zierlichkeit des Einzelnen, an einer klaren, eigentlich wohlthuenden Harmonie.

Frankreich ist überhaupt als dasjenige Land zu bezeichnen, welches die moderne Architektur zuerst mit Entschiedenheit aufgenommen und für bedeutsame Anlagen in Anwendung gebracht hat. Besonders geschah dies durch die künstlerischen Unternehmungen des Königs Franz I. (1515—1547). Die vorzüglichsten französischen Architekten, welche in seiner und der nächstfolgenden Zeit thätig waren, sind: Jean Bullant (Schloss von Ecouen, um 1540), Pierre Lescot (die älteren Theile des Louvre, vollendet 1548) und Philibert Delorme (die älteren Theile der Tuilerieen). Auch ihre Werke haben, bei mehr oder weniger reiner Aufnahme

der italienischen Formen, noch einen gewissen romantischen Nachklang; bei Delorme entwickelt sich hieraus aber ein eigen barockes Wesen, das, wie es scheint, auch auf die spätere französische Architektur nicht ohne Einwirkung geblieben ist. — In der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts ist besonders Jaques de Brosse anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert. — Die bedeutenden Bauten, die in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts unter Ludwig XIV. entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos. — Die französischen Architekten des achtzehnten Jahrhunderts erscheinen durchweg, wie die gleichzeitigen Italiener, bedeutend nüchtern. Nur Jacques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Pantheons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

In Spanien sehen wir die moderne Architektur ebenfalls bereits in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts eingeführt. Unter Karl V. ward hier u. a., als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von Granada erbaut, dessen trockner Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet. Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in colossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung.

In England kam der moderne Baustyl erst später, und kaum vor dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts zu einer durchgreifenden

Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Palast zu Whitehall, ein Theil des Hospitales von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675—1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt, das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlagen italienischen Styles. — Zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615—1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des siebenzehnten und am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im J. 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter — unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Architekturen ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenoss Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche S. Karl Boromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen

Portikus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die wiederum eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Sechszehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst des modernen Styles im fünfzehnten Jahrhundert.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters [1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neuen Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf *Cicognara, storia della scultura* (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf mein Handbuch der Geschichte der Malerei, auf Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, u. a. m. verwiesen werden. — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei verspricht das Werk von *Gio. Rosini, storia della pitt. italiana.* — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wichtigere Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von Schorn veranstaltete deutsche Ausgabe des Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc.; Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. s. w.

es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das fünfzehnte Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre trivialer Naturnachahmung erhob; im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach wiederum das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch

die verschiedenen Schulen und durch die einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend, zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch, bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtungen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzügsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule.

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes

entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sakristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine meisterliche Durchbildung erkennen lässt. — Aehnlich bedeutend sind seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte“. Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss.

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit, den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis 1460) an der Arca, dem Grabmal des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine colossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna vom J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des J. della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt: ein zierliches bronzenes Tabernakel auf dem Hauptaltar des Domes (1465—1472); eine trefflich ausgeführte

Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser J. della Quercia, noch verschiedene andre Künstler Arbeiten geliefert hatten.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti, dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (aus der des germanischen Styles) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des germanischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt, als sehr bedeutsam, der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht bloss in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nemlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folgen hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Quercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedeutung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale

des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—1424 aus; er befolgte darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments und die Figuren der Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmicchele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419—1422), und die des h. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im J. 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das J. 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden.[1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronzesarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyacinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen; dies ist indess nur eine mehr ornamentistische Arbeit.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: **Luca della Robbia**

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von *Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze*, — Die der zweiten gest. von Feodor Iwanowitsch, herausg. von Keller.

(geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend genannt). Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah. Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das frühste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem J. 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf diese folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sakristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich das eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sakristeithür des Domes, das andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegenüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Engeln über dem Altar der Sakristei von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art

aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu unterscheiden. Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren, welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti schmücken, so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonna des dortigen Domes) u. s. w. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt, als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Richtung findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511), im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt (1383—1466) anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit, und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von

den Gesetzen der letzteren eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich charakteristischer Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die, mit der Antike mehr übereinstimmende, stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's) nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches eben so entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt, zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener, zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keineswegs ungraziöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung gibt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. — Einige der Statuen, welche Donatello gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der h. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andren dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmicchele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen:

die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftigste Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber, aber nicht minder lebenvoll, ist endlich die bronzene Reiterstatue des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375—1444) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des J. 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gefertigte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange der Peterskirche von Rom (etwa zwischen 1439—1447 gefertigt) her; die Reliefs, welche dieselben schmücken, sind jedoch ebenfalls nur von untergeordnetem Werth. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488),

zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein andrer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmicchele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin, auf der Brunnenschale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tornabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile Behufs des Studiums in Gyps abzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verrocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portraitbüsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht bloss im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet

sind. — Eine verwandte Richtung mit A. Verocchio, doch eine mehr kleinliche Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d'Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber aufs Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1466); ein Relief der Geburt Christi im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebenvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel: ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marsuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486).

ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr handwerksmässiger Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders eine Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei von Prato, u. s. w. — Dem Mino schliessen sich noch andre fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem man u. a. ebenfalls in Fiesole mehrere Arbeiten sieht. — Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444—1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte Madonnenbild an dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürfte. — In sehr eigenthümlicher Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchen derselbe das von ihm erbaute Oratorium von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat.[1] — Endlich gehört hieher noch, als ein Künstler von mittlerer Bedeutung, Matteo Civitali von Lucca (1435—1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel.

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den Agostino für ein Glied der Familie der Robbia hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch Gaye (*Carteggio, II, p. 465 etc.*) bekannt gemacht.

nachzuweisen; obschon zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunsthistorische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

In Venedig begegnen uns, in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, verschiedene Namen rühmlich erwähnter Bildhauer. Von den Werken des sogenannten Pyrgoteles, des Antonio und Lorenzo Bregno, des Emilio Ariu u. A. m. ist hier indess noch nichts bekannt geworden. Dagegen sind als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpalastes, in der Nähe der Gigantentreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, knieend vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinah schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Die wichtigeren unter den Sculpturen der Familie der Lombardi tragen das ausgebildete Gepräge des sechszehnten Jahrhunderts und werden somit erst später erwähnt werden. — Für andre, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts fehlen umgekehrt die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco della Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeitern des fünfzehnten Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei Pavia, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke zu versehen.[1] Alle Einzeltheile

[1] Vgl. Fr. Durelli, *la Certosa di Pavia.*

dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Inneren der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des fünfzehnten Jahrhunderts tragen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche, Antonio Amadeo, von dem das Monument des Bartolommeo Colleoni im Dome von Bergamo herrührt; und Andrea Fusina, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu Mailand (1495) gefertigt ist. — Ein andrer, etwas älterer Bildhauer aus der Lombardei ist Guido Mazzoni, genannt Mandanino, von Modena (um 1450 blühend). Von ihm findet sich in Neapel, im Chor der Kirche Monte Oliveto, ein eigenthümliches Werk, eine Gruppe der Grablegung, aus acht in Thon gebrannten Statuen bestehend; es sind tüchtig charaktervolle, doch etwas handwerksmässig gearbeitete Figuren. —

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni a Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (germanisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Angelo Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen[1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke, ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Madaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medailleure des fünfzehnten Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher (S. 618) als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des germanischen Styles tragen; in der späteren Zeit

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. 1.

seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt; Giovanni Boldu und Gentile Bellini, Beides Maler zu Venedig; Giov. Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das sechszehnte Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannigfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule.

In der italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische

Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen Portrait-artigen Charakter; die Gestalten, welche sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal solcher Art umgiebt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen, (z. B. bei den, häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des germanischen Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: **Paolo Uccello**, der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella zu Florenz erhalten; und **Masolino da Panicale**, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt **Masaccio** (1402—1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten, im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger, als diese zweifelhaften Werke, sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kap. Brancacci in der K. del Carmine zu Florenz.[1] Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her. Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen aufs Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannigfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst **Fra Filippo Lippi** (1412—1469). Filippo giebt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Berührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in denen von Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Gestalt der Venus, dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn, doch unterscheidet er sich in einzelnen Fällen durch das Streben nach höherer Würde, das er mit Glück durchführt, in andern durch eine ernste, fast rührende Anmuth im Ausdruck seiner weiblichen Köpfe. Sein vorzüglichstes Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (K. del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. M. Novella zu Florenz und S. M. sopra Minerva in Rom. Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Roselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches

aus der Kirche nach dem bischöflichen Palaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten fünfzehnten Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in den Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des h. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Palastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte die Anbetung der Könige dar, auf den Seitenwänden sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. Vor Allem bedeutend aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).[1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Benozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch

[1] Lasinio, *Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommaso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der K. Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen früheren Werken gehören, ausser den ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom, beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und die im Chore von S. M. Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich u. a. in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Dom. Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

An Dom. Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attarante, von dem die Malereien eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485, in der k. Bibliothek zu Brüssel) herrühren, und Gherardo, dem man u. a. ein Missale in der Laurenzianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bernardo ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toscanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno, (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch düstrer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz; das Hauptbild des Verocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443–1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und scheint sich vornehmlich in Florenz, nach Masaccio gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Città di Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. A.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440—1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine

höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.[1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des h. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Rosselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476—1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen.

Die oberitalienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwickelung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur ausgeht und mit grösster Strenge an diesem Vorbilde festzuhalten strebt. In der späteren Zeit des Jahrhunderts

[1] Umrisse bei *della Valle, storia del duomo d'Orvieto.*

aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die obengenannten Bestrebungen, wiederum empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der Einfluss der Antike zeigt sich vorzüglich wirksam in **Padua**; es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, deren Thätigkeit dahin gerichtet ist, die aus dem Studium der Antike entnommenen Grundsätze für die Bedürfnisse der Malerei zu verarbeiten. Ohne Zweifel gaben der Aufenthalt des Donatello in Padua und die Sculpturen, welche er daselbst hinterliess, für diese Richtung einen sehr wesentlichen Anstoss; dass sie gerade hier, und nicht in Florenz, in so ausschliesslicher Weise befolgt ward, scheint seinen Grund darin zu haben, dass Padua, der Hauptsitz der gelehrten Forschung für jene Zeit, auch ein gelehrteres Kunststudium erfolgreich begünstigen musste. Als Gründer der Schule wird **Francesco Squarcione** (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt, (so eine Madonna vom J. 1442 in der Gall. Manfrin zu Venedig) sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Fr. Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, ist **Andrea Mantegna** (1431—1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, Beides hier als Erfolge der antiken Studien, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in

solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von neun grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und von seinen Schülern in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sogenannte Madonna della Vittoria im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. — Unter den Schülern des Mantegna schliessen sich einige seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara (Schüler des Mantegna oder Squarcione) vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo Tura, bis ins wild Barocke übertrieben wird. Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen Francesco Cossa und Lorenzo Costa, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des Francesco Francia und andrer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forli. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch eine gewisse grossartige Grazie auszeichnen, in den Palast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzio Foppa der ältere, aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der Brera zu Mailand, nicht sehr bedeutend); Vincenzio Civerchio, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist, (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu Palazzolo, zwischen Bergamo und Brescia); Bernardino Buttinoneo; Bernardino de' Conti. — Von dem vorzüglich gerühmten Agostino di Bramantino kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das sechszehnte Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand. — Neben ihm ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen auf sehr bedeutsame Weise, hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[2] — So auch bei den Werken der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli,

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, no. 66, ff.

[2] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris S. 420.

zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar treffliche Gemälde im Museum von Neapel vorhanden. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des sechszehnten Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des h. Antonius; das in der K. S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltares der K. dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini,[1] steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig nicht selten. — Aehnlich, doch weniger bedeutend, erscheint Carlo Crivelli. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth.

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich

[1] Vgl. oben S. 619.

nachmals in Venedig niederliess. Er brachte den Venetianern jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in den Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt hatte, — die Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom J. 1445, und diesem gegenüber ein h. Sebastian vom J. 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden.

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. In Allem aber zeigt sich zugleich ein selbständiger offner Sinn, theils in sinnig gemüthvoller Weise, theils in einer gewissen festlichen Heiterkeit; eine blühende, wenn zumeist auch noch spielende Färbung, in der jene ältere Richtung der venetianischen Schule wiederum erwachte, erscheint als das nothwendige äussere Gewand für solche Darstellungsweise. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die obengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516): der Ausdruck,

bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488) und del Redentore, in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in den genannten Sammlungen, u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie von Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Penacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marcone. — Sodann: Vincenzio Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambatista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister), und Marco Marcone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.). — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die

Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone (Altarbild in S. Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspalastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule.

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des vierzehnten Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem fünfzehnten Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke,[2] was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da

[1] Vgl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b.

[2] Vgl. oben S. 616.

Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) einen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Andres von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten).

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Pal. Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmählig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi, — vom J. 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andre im Castell von S. Severino (1468), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fuligno (1492, die Bilder der Predella des Hauptaltares im Pariser Museum), in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve,

gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. (Andre seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Sammlung des Königs der Niederlande (jetzt wohl im Haag); eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zu Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gall. Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andre in der Gall. des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna in

S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandlung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, **Raphael Santi**, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er, in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: **Andrea di Luigi** aus Assisi, genannt **l'Ingegno**, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Palastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — **Bernardino di Betto** aus Perugia, gen. **il Pinturicchio**, ebenfalls mehr Gehülfe als

Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte des h. Bernardin von Siena), in S. M. del Popolo und am Gewölbe der Altartribune von S. Onofrio. Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Zu seinen, mehr handwerksmässigen Arbeiten gehören die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503),[1] sowie viele andre Werke. — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des sechszehnten Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein. —

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Piere zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciskanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste

[1] *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine heil. Familie im Berliner Museum (I, No. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom J. 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Mannigfach andre Werke, zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf. —

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den

Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: **Andrea del Brescianino**, **Bernardino Fungai**, und vornehmlich **Jacopo Pacchiarotto**. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Neapel dar. Als der erste vorzügliche Meister dieser Zeit wird hier **Colantonio del Fiore** (gest. 1444) genannt. Das Hauptwerk, welches man ihm zuschreibt, ist das Gemälde des h. Hieronymus, im Museum von Neapel, ein Werk, welches unverkennbar wiederum Einflüsse von Seiten der flandrischen Schule zeigt.

Wichtiger ist **Antonio Solario**, genannt **il Zingaro**. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1444; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder **Pietro** und **Ippolito Donzelli**, Schüler des Zingaro, haben in

ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Die einem andern Schüler, dem Simone Papa zugeschriebenen Bilder (im Berl. Museum) lassen dagegen wiederum flandrischen Einfluss erkennen. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

Siebenzehntes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst

entgegen. Machtvolle und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im fünfzehnten Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz.

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im fünfzehnten Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: **Baccio da Montelupo**, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und **Benedetto da Rovezzano**; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So **Giovanni Francesco Rustici**, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums

von Florenz; sie stellen den Täufer Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät sind in diesen Gestalten aufs Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein Sculpturwerk seiner Hand erhalten. — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo, und verschiedene Sculpturen, von ihm und seinen Schülern, in dem Corridore, ebendaselbst. In Florenz fertigte er die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre in Portugal, beschäftigt.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1564) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse

seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des fünfzehnten Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später seine kraftvoll belebte Statue des David vor dem Palazzo vecchio, ebendaselbst (die letztere fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die

vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo aufs Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst), von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei höchst meisterhafte Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst unter Papst Clemens VII. (1523—1537, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die

[1] Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke", *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Unter einigen wenigen Büsten, die man ihm zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen.

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden u. dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt

von ihm die Statue des heil. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später hat er Vieles in Genua, auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von colossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertig hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I. S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die obengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, gen. il Tribolo (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keineswegs entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Sie schliessen sich, im Einzelnen, der antiken Darstellungs- und Behandlungsweise sehr nahe an, was, wie es scheint, vornehmlich durch jene Bestrebungen veranlasst wurde, welche der Schule von Padua, zunächst zwar im Gebiete der Malerei, ihr Dasein verdankten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco (1480—1532) anzuführen. Von ihm sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die eines grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen.

Sodann die Künstlerfamilie der Lombardi, die zu derselben Zeit, und in ähnlicher Richtung begriffen, in Venedig blühte. Unter den Gliedern dieser Familie werden als Bildhauer besonders Pietro Lombardo und seine Söhne Tullio und Antonio gerühmt. Einige von den Arbeiten ihrer Hand sieht man in S. Antonio zu Padua, bei weitem die grössere Mehrzahl zu Venedig. Hier sind mächtige Grabmonumente, wie die des Pietro und des Giovanni Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, und das des Andrea Vendramin, ebendaselbst, reichlich mit ihren Sculpturen geschmückt, welchen sie zum Theil ein sehr edel antikes Gepräge gegeben. Das anmuthvollste Werk ist aber der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco (1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen

denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardi genannt; dem letzteren, von dem u. a. auch die brillanten Bronze-Piedestale für die drei berühmten Masten des Markusplatzes herrühren (1505), dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein. — Ein andrer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso Cittadella, und er stammte aus Lucca.[1] Zwei Werke seiner Hand, beide zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich; das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon gebrannt, welche den Tod der h. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526).

Durch Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, der sich nachmals jedoch mehr der Richtung Michelangelo's zuneigte, ward auch die letztere nach Venedig verpflanzt. Dies geschah, seit Jacopo seinen Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Indess gehört Jacopo Sansovino keineswegs zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken

[1] *C. Frediani. intorno ad Alfonso Cittadella, etc.* (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, no. 73.)

seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle, am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eignen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig); Giulio dal Moro, Tiziano Aspetti, Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im fünfzehnten Jahrhundert begonnen, auch noch im sechszehnten, in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.[1] Zu den Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. A. Agostino Busti, gen. Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andre in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt, war Francesco Brambilla. — Ein andrer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

[1] Vgl. oben S. 663.

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino e Sosio, Kapelle Sanseverino; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonetta Gaudino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war Domenico d'Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino e Sosio, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war Girolamo di Santacroce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kap. S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im fünfzehnten Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im sechszehnten Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen.[1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschn. 2.

sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen.[1] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karl's V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander der Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Lodovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet ist.

den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des

Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andre Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In andrer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andrea Verocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei *Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia.*

der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz giebt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon diess jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit, einen grauenvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im J. 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die gegenwärtig zum grössten Theil im Besitz des Kunsthändlers Woodburn in London sind und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede

sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übergetragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo, durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervorzuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und heilige Familien, die zum Theil jedoch von seinen Schülern ausgeführt sind; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa.

ebendaselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerieen, (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rochers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess sehr problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jezt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eins der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch befinde sich dasselbe gegenwärtig, wohlverborgen, in Brüssel.

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden.[1] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen

[1] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 423. ff.

der *Belle ferronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule[1] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio). Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um

[1] Vgl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, no. 69, ff.

1530, Geschichten der h. Jungfrau). — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand). — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem h. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde zu Arona, bei Mailand. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel.

Gaudenzio Ferrari[1] (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andre Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich giebt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben,

[1] *Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.*

ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kapelle del Sacro Monte, den Opfertod in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535). In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. M. delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswürdigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum. — Bernardino Lanini und andre Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von S. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena:[1] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der

[1] Einige Blätter in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella*

h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andre Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (gen. Michelang. da Siena) und Bartolommeo Neroni (gen. Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Fernesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt. —

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keineswegs einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspalastes und die Kirche zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt.[1] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der h. Franciscus) vom J. 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem obengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vorn herein zu bemerken, dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

Unter den, im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyclen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen verschenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich im Museum von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk, Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der heil. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer h. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der h. Katharina im Museum von Neapel, und ein grösseres Exemplar desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andre Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andre Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der

National-Gallerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des h. Hieronymus (in der Gall. von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: **Pomponio Allegri** (Sohn des Correggio), **Francesco Maria Rondani**, **Michelangelo Anselmi** (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), **Bernardino Gatti**, **Giorgio Gandini**, **Lelio Orsi**, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist **Francesco Mazzuoli**, gen. **il Parmigianino** (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur

wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuolo.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andre florentinische Meister von verwandter Richtung.

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keinesweges zu verkennen. In diesem Betracht darf hier eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondre religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen

enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Palastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von Lucca (S. Martino und S. Romano). Freskobilder von Fra Bart. sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in den Sammlungen von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heimsuchung Mariä im dortigen Museum). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488—1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andre Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerieen (namentlich wiederum in der des Palastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand[1] ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühsten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die

[1] S. die *Pitture a fresc di Andrea del Sarto.*

Anbetung der Könige; eine grossartige h. Familie (la Madonna del Sacco, 1525), in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein Abendmahl in dem Refectorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, gen. Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und Domenico Puligo.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maitre Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474—1563).[1] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten,

[1] Umrisse nach seinen Gemälden bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt; was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 690) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die z. B. in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht,[1] gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grösseren Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm

[1] Vgl. oben, S. 703.

ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen insofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht; in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten

Gewalt entgegen, und in den niederen Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andre Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur Ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie im Museum von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die h. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniel Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers finden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compostitionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der National-Gallerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger.

Raphael Santi von Urbino[1] (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine

[1] Hauptwerk: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Sehr zahlreiche Umrisse bei *London, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu ertreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heiteren Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des classischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit gefangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, classischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen

wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die frühste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühsten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im J. 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das J. 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel. des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten. die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im J. 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum

von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine bei der Gräfin Anna Alfani, das andre im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) bei Lady Sykes in London; Brustbild eines Jünglings in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige Bilder, die Raphael nach Vollendung der Vermählung der Maria im J. 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Zwei davon sind erhalten, eine im Museum von Florenz, eine andre im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des J. 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde. Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des J. 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmählig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein

Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im k. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerieen verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über den Leichnam Christi (zu Barronhill). — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia. — Ein grossartiges Freskobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505). Ein jugendlicher Kopf, al Fresco auf einen Ziegelstein gemalt, in der Pinakothek von München, scheint eine Vorübung zu diesem Gemälde. — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toscana; eine Mad. beim Duca di Terranuova zu Neapel; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sog. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heil. Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, jetzt bei Aguado in Paris; eine heil. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; — und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); ein h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek

von München; eine Madonna zu Pansanger in England; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin, ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Mad. mit vier Heiligen) in der Gall. Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im J. 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gall. Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eignes Portrait (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen, in der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gall. Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendaselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des J. 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu

bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabnere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des classischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als ebensoviel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der classischen Kunst vergleichbar; wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Verhältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letzteren auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen,

wiederum in besondre Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Palastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu anderen, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—1512), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—1515), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem; das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell' Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Compostion.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch

verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des classischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (um das J. 1514); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren im J. 1519 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhenpunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie gehören in die letzte Zeit von Raphaels Leben, scheinen indess nur, obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen, nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar **kleinere Wandmalereien** anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516).

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten **Staffeleibilder**, Madonnen, heilige Familien, andre Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als **Madonnen** mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (Wiederholung bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gall. Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben, die sog. *Vierge aux candelabres*, neuerlich aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell' Impannata, in der Gall. Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die **heiligen Familien**, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im Mus. von Neapel, ist von Giul. Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine h. Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Mus. von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gall. Pitti u. a. a. O.); verschiedene andre h. Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen;

ein kleines Bild der h. Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte h. Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gall. Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517): die h. Margaretha, ebendaselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Gall. des Vatikans; die Madonna del Pesce, zu Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gall. von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi, im Museum von Madrid; und die Verklärung Christi, in der Gall. des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gall. Pitti (mehrfache Wiederholungen); Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gall. Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Mus. von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Palast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Mus. von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gall. Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gall. Doria zu Rom. Bei andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen. —

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mytho

des classischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heitres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—1520), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Palaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (im Garten Borghese, vor Porta del Popolo), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (um 1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heil. Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitre Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im J. 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den

Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Paläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Paläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzogl. Palaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Palastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Palaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner **Rinaldo** und **Fermo Guisoni**, sodann, als der bedeutendste, **Francesco Primaticcio** (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der mantuanischen Paläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten. Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war **Niccolo dell' Abbate** aus Modena (um 1509—1571). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler **Giulio Clovio** (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel.)

Ein zweiter Schüler Raphaels war **Pierino Buonaccorsi** aus Florenz, gen. **Pierin del Vaga** (1500—1547). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Productionsgabe verwandt, fehlt es ihm

doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Palast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte. Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480—1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Paläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto[1] ausgeführten Compositionen geschmückt, (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen früheren Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels; — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt

[1] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend, (Pinakothek von Bologna, u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend, (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerieen sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und S. Andrea). — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet, (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); — so bei den Gebrüdern Dossi, namentlich bei Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet, (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andre unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts eine

eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke, — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem, selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione, (um 1477—1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltne Altarbilder (ein

vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören, (wie einige Bilder in der Gall. Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm in der Akademie von Venedig; besonders aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jacob und Rahel in der Gall. von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione; zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein andrer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milderen Gefühles, wesshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen. In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich

tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gall. von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sogenannten drei Lebensalter in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gall. Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelung einer besondern Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist). — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen und in der Gall. von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen

Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen“ benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, in der Gall. Manfrin zu Venedig; (Wiederholung derselben im Museum von Paris). — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist, (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälden auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten **Francesco, Orazio** und **Marco Vecellio; Girolamo Dante**, gen. **Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano**, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); **Andrea Schiavone; Domenico Campagnola** aus Padua; **Giovanni Cariani** aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); **Girolamo Savoldo** aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen

Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andre Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirche S. Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andre findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) von ihm herrührt. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist **Paris Bordone** (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. — Der andre ist **Batista Franco**, gen. **il Semolei** (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.

Achtzehntes Kapitel.

Die nordiſche bildende Kunſt des modernen Styles vom Anfange des fünfzehnten bis zur Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinung ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit

den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind; und ebenso finden wir in der Frühzeit des sechszehnten Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und eigenthümlich gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem fünfzehnten Jahrhundert begann, ungleich tiefer, bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebens-Interessen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermaassen die Grenzen des neugewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte

bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein besondres, sehr eigenthümliches Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen germanischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkührlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche

Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht.

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen; eines Theils, weil uns jene, soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

In der niederländischen Malerei,[1] und zwar in der Schule von Flandern, tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der germanischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten der niederländischen Miniaturmalerei jener Zeit ersehen,[2] ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man, in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst, auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort, (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet) war auch in den Niederlanden die Architektur des germanischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies

[1] Vgl. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, im Schorn'schen Kunstblatt, 1841, no. 3—13. Bei der vielfachen Ungewissheit, in welcher man sich bis jetzt über die Bestimmung einer bedeutenden Anzahl der niederländischen Meisterwerke befand, habe ich es für schicklich erachtet, der Kritik der genannten Beiträge, die sich durch eine grosse und nicht unbegründete Consequenz empfehlen, vorzugsweise zu folgen.

[2] Vgl. oben, S. 580.

Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der germanische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder Hubert van Eyck (um 1366—1426) und Johann van Eyck (um 1400—1445), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des germanischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offnen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris) [1] zu nennen;

[1] Waagen, Künstler und Kunstw. in Paris, S. 352.

in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Naturſinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann, und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420—1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des h. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet. Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügeln singende und musicirende Engel und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder nebst denen, welche Adam und Eva vorstellen, befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, die übrigen Flügelbilder werden im Museum von Berlin bewahrt. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine, etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem: eine Anbetung der Könige, im Besitz des Prof. van Rotterdam zu Gent. — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Engeln in der Akademie von Brügge (1436); eine Verkündigung in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; die Seitentafeln eines Reisealtärchens, Kreuzigung und jüngstes Gerichts in höchst grossartigen Compositionen enthaltend, im Besitz des russischen Gesandten

Tatitscheff, gegenwärtig in Wien; die Anbetung der Könige, in der Gall. Liechtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Gall. zu Wien; ein andres in der Sammlung des jüngst verstorbenen H. van Ertborn zu Antwerpen (1439); ein drittes bei H. Rogers zu London; ein h. Hieronymus, zu Stratton in England; eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); zwei Bildnisse in der k. k. Gall. zu Wien, das des Judocus Vyts und das des Decans Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Joh. van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439).

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist, bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst anzuführen: Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), ein Schüler des Hubert, dem man die erwähnte Theilnahme an dem grossen Altarwerke von Gent zuschreibt; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der K. St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. — Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417), noch an Hubert van Eyck erinnernd, im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M.; ein weibliches Bildniss im Berliner Museum. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grossartig bedeutendes Abendmahl in der Kirche S. Agata zu Urbino. — Hugo van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt). In der Gall. Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein verkündigender Engel. Im Museum von Berlin ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben. — Die Ebengenannten erscheinen der Weise der Eyck's vorzüglich nahe stehend. Etwas abweichend ist ein andrer Meister, Rogier van Brügge; er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; der h. Lucas, die Madonna malend, in der

Pinakothek von München (Joh. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling genannt); die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die h. drei Könige, im Museum von Berlin (Joh. Memling genannt); Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung des H. van Ertborn zu Antwerpen.

Johann Memling oder Hemling, der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine eigenthümliche Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitales zu Brügge; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln, dar und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andre, die Vermählung der h. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula, in der Kapelle des eben genannten Hospitales; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der h. Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung. Ausserdem sind in Brügge von ihm vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom J. 1484, minder bedeutend); das Martyrthum des h. Hippolyt in der St. Salvatorskirche, und ein Diptychon im Hospital St. Julien (1487). In der Sammlung des Königs der Niederlande finden sich von seiner Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des h. Bertin, dem Reliquienkasten der h. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: die Anbetung der Könige, mit dem Täufer Johannes und dem h. Christoph auf den

Flügelbildern; und eine Tafel mit den Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Maria. In der k. k. Gallerie zu Wien: ein Madonnenbild (als Hugo van der Goes benannt). Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei H. Aders in London ein männliches Bildniss, als Memlings eignes Portrait geltend (1462).

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet. In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Joh. van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London. — Von einem andern, sehr ausgezeichneten Meister, der dem Memling nahe steht, dessen Name jedoch unbekannt ist, rühren vier zusammengehörige Gemälde her: das Passahfest und Elias in der Wüste, im Berliner Museum; Abraham und Melchisedek, und die Mannahlese, in der Pinakothek von München (als Memling benannt, auch dem Rogier van Brügge zugeschrieben). Im Schmelz der Farbe überbietet dieser Meister zum Theil den Memling, doch sind seine Gestalten wiederum eckiger und mehr gestreckt.

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf. Die Bilder, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, lassen ein sehr bedeutendes Talent, in einem glücklichen Streben nach Naturwahrheit und vollendeter Ausführung, wie in lebenvoller Charakteristik und in der Stärke des Ausdrucks erkennen; von denen des Joh. van Eyck unterscheiden sie sich besonders durch das mehr gestreckte Verhältniss der Gestalten und durch den kühleren Ton der Carnation. Es sind: die Klage über dem Leichnam Christi, in der k. k. Gallerie zu Wien (als Joh. van Eyck benannt); und das berühmte Altarwerk, welches in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, in der Marienkirche zu Danzig (1467).[1] —

[1] Das Danziger Bild, dessen Meister so lange zweifelhaft war, ist durch Passavant (a. a. O.) dem A. van Ouwater zugeschrieben worden. Doch

Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Gallerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, anzuführen, der aber das Gestreckte in den Verhältnissen, die Eckigkeit der Bewegungen sehr übertreibt, auch in der Ausführung minder geistreich ist; von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), in der Sammlung des Königs der Niederlande.

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch; eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533). Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren,

hat diese Ansicht bereits einen gewissen Widerspruch erlitten; s. J. C. Schultz, über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, S. 47. — Hiebei mag noch ein zweites grosses Altarwerk genannt werden, das sich im Hospital Hôtel-Dieu zu Beaune, südlich von Dijon, befindet und dessen Gegenstand ebenfalls das jüngste Gericht ist (um 1443). Dasselbe wird dem Joh. van Eyck zugeschrieben, doch fehlt es noch an einer kritischen Untersuchung des Werkes. Vgl Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, S. 309 u. 381.

seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig; als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), in der Gallerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ein grosses, doch nicht sehr geschmackvolles jüngstes Gericht, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der h. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gall. Liechtenstein zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Gallerie zu Wien; ein Eccehomo in der Tribune des Museums von Florenz; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England.

Am Ende des fünfzehnten und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist **Brabant** an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: **Anton Claessens**; von ihm zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — **Rogier van der Weyde** aus Brüssel; sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum, bezeichnet auf eine bedeutsame Weise die Umwandlung der älteren Bestrebungen. — **Quintin Messys** von

Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit. Sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf den Flügeln, durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, in der Akademie von Antwerpen. Andre Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein Altarblatt mit der Madonna, in der Sammlung des Königs der Niederlande; ein andres in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine h. Magdalena zu Corshamhouse in England. Noch andre sind entschieden genre-artig, wie namentlich das, mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys. — Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige zu Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, auch einer Anbetung der Könige im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über dem Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) und in einer h. Familie (zu Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Raphael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen eigenthümlichem Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495—1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige treffliche Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse, ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Ween); Lancelot Blondeel u. s. w.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Fache des Portraits ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler des Schorel; Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, gen. Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellung zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier.

dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen, und Herri de Bles, der auf eine mehr gemessene Totalwirkung ausgeht.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornehmlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der germanischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen Kunst verbindet und sich zu einer eigenthümlichen Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Brentano zu Frankfurt a. M. her. Zugleich war Fouquet Staffeleimaler (in solcher Art ein Portraitbild von seiner Hand, bei Hrn. Georg zu Frankf. a. M.). Als ein andrer namhafter Meister jener Zeit wird René der Gute, Herzog von Anjou, gerühmt; man schrieb demselben ein Altarbild in der Carmeliterkirche zu Aix in der Provence zu.[2] — Auch im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiednere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 369, ff.

[2] d'Agincourt, Malerei, t. 166.

nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein, anschliesst.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des germanischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse. Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar, die ganze, in Rede stehende Periode hindurch, eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt.

So treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden. Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln; dann sind, als Arbeiten derselben Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1462) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war. — Ein zweiter Meister nähert sich dem Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigne Behandlungsweise. Seine

Bilder hat man irrthümlich dem Lucas selbst beigemessen. Es sind: eine Altartafel mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg'schen Sammlung. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss des Quintin Messys erkennen; es sind: eine Darstellung des Todes der Maria, in der Pinakothek von München; und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu den Motiven der italienischen Kunst über: eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); und eine Anbetung der Könige, in der Gallerie von Dresden (als Mabuse benannt). — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andre im städtischen Museum und in der Lyversberg'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin, u. s. w.

In Westphalen zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In letzterem Bezuge macht sich ein eigenthümliches, phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist, für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, namentlich Ein Meister, Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508), und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster, die Künstlerfamilie zum Ring;

ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom J. 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Herrmann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung geschen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element, in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der h. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Dann wandte er sich nach Nördlingen, wo in der Hauptkirche die Gemälde des Hochaltars und

[1] Vgl. besonders Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von Grüneisen, im Kunstblatt, 1840, no. 96, 98.

ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Malers (1488) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen gefertigt.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im J. 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wandgemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1489, hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Welkmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. So erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein sehr bedeutender Meister, Lucas Moser von Wil, von dem die, zumeist auf die Legende der h. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrz. 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlin bewirkten näheren Vermittelung, erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. 1488). Auch er stammt aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die

Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; hier zeigt sich, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung dargestellt wird. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar vorfinden, von hoher Bedeutung; vor allen eine Madonna, welche den Leichnam des Erlösers in ihrem Schoosse hält, auf der dortigen Bibliothek, ein Bild von ebenso tiefem, innigem Gefühle und lauterer Schönheit, wie von zartester malerischer Durchbildung. So auch eine knieende Madonna, ebenfalls auf der Bibliothek, und ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte auf der Bibliothek, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung zu betrachten. In der Pinakothek von München werden ihm mehrere grossartige und anmuthvolle Gemälde mit Zuversicht zugeschrieben, doch ist auch diese Ansicht nicht ohne bestimmten Widerspruch geblieben. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Gallerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andre Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. So zu Augsburg **Hans Holbein der ältere**, gegen den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des M. Schongauer zu vergleichen sein, auch hat

[1] Besonders Hr. v. Quandt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 76—79. Vgl. die Aufsätze von Gessert, ebendas., 1841, no. 7—14 u. no. 15; — und Grüneisen: im Manuel, S. 62; Ulm's Kunstleben, S. 34.

er im Einzelnen eine liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor, und sein Streben ist mehr auf eine nur handwerksmässige Tüchtigkeit gerichtet. Zahlreiche Bilder von ihm in den Gallerieen von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim, u. s. w. — So eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jacob Acker (unter mehreren Glieder der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1463—1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich, doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, andre in der Gallerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Barth. Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. Zu den wichtigsten unter diesen gehören die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten u. dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein wiederum sehr trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499—1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen; Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die Tafeln des Altares im Chore des Münsters

von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524).

Noch ein andrer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andre Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Niclaus Manuel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit, Sicherheit und Feinheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der Bibliothek von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide vom J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das durchaus meisterhafte Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert.

gemalte Bauernhochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsgb. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in einzelnen andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu eigenthümlich grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Hrn. v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt **Hans Holbein der jüngere** (1498—1554), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist möglich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keineswegs als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg nationell deutsch, auch erhebt er sich im Wesentlichen nicht über die realistische Sinnesweise, die in der nordischen Kunst zumeist vorherrschend blieb, obschon er dieselbe mit einer klaren und ruhigen Würde sehr glücklich zu vereinen wusste. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Gallerieen, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Gallerieen, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das J. 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trocknem Vortrage einen klaren hellgelben Fleischton verbinden; die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; die späteren nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen

Compositionen Holbein's, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London, bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen; so ist auch ein Bild der Gallerie von Dresden, eine Familie, in deren Mitte die Madonna erscheint, zunächst nur auf die Bildnisse berechnet. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgau, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein. (Die ihm zugeschriebenen Tafeln der Passion, auf der Bibliothek von Basel, verrathen mehr die Hand eines schon manieristischen Nachahmers der Italiener.) Als ein Werk jedoch, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellung gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im J. 1538.

Als tüchtige Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei sind Hans Asper von Zürich und Christoph Amberger von Augsburg anzuführen.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer, fast abstracten Schönheit glücklich

[1] Vgl. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlg. in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an karikirter Hässlichkeit festhält. Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), die Kreuzigung in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1485), die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506—1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, in der v. Haller'schen Familienkapelle; andre in der Kirche von Herspruck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein mit mehrfachen Flügelpaaren versehener Altar (1511) in der k. k. Gallerie zu Wien, ein Werk, das in einzelnen Köpfen durch so grosse Schönheit des Colorits und so ansprechende Naivetät ausgezeichnet ist, dass man hier einen bedeutenden Theil der Ausführung wohl der Beihülfe eines fremden (oberdeutschen?) Gesellen zuschreiben dürfte. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1548), emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Productionskraft

erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen, entsprechen die manigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondre Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Im J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Aus seiner Jugend ist nichts Sicheres bekannt. Die frühsten seiner Werke, soweit über dieselben eine nähere Kunde vorliegt, beginnen erst mit dem J. 1498. In diesem Jahre erscheinen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, wiederum zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum von Florenz, noch etwas befangen gemalt, vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portait (ebenfalls sein eignes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde dürfte ein, leider nicht wohl erhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln und mit vielen Verehrenden, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag, zu nennen sein; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, gegenwärtig verschollen); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen); die

Anbetung der Könige, in der Tribune des Museums von Florenz (1509); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Galerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514) und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das colossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers (in der Hofbibliothek von München).

Im J. 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogen. vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, nähern sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst

werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jacob Walch); Bilder von ihm u. a. in der Kirche von Heilsbronn. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind. — Heinrich Aldegrever, mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon; ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg, her. — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München. — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Raphael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jacob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Gallerieen von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Gruenewald von Aschaffenburg, Dürer's Nebenbuhler, gilt als ein vorzüglicher Nachahmer von dessen Richtung. Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas

Cranach (eigentlich L. Sunder, 1472—1553). Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeusseren der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Productionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiet des Holzschnittes und Kupfersticheş geliefert; seine Entwickelung scheint aber, wie bei Dürer, erst spät begonnen zu haben. — Als eins seiner früheren Werke ist die Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516) anzuführen. Dies Werk entspricht bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andre Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar u. s. w., vornehmlich aber das der Liebfrauenkirche zu Halle, welches Cranach (1528) im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg fertigte und welches die Gestalt der Madonna als Königin des Himmels und verschiedene Heilige enthält; hier erscheint der Meister, bei aller ihm eigenthümlichen Naivetät, in seltner Würde und Hoheit. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores,

wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls im Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das sechszehnte Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515—1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg). Von andern, wie von Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des germanischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine um so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkührlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn auch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher

Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der **Hirschvogel**, und unter den Gliedern derselben besonders **Veit Hirschvogel** (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten Meisterwerke seiner Art.[1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören **Ulm** an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind **Cramer** und **Hans Wild** (1480). — Etwa gleichzeitig sind die des Münsters von **Freiburg** im Breisgau. — Den höchsten Ruhm aber haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von **Köln** schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts fällt.

B. Sculptur.

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf **Deutschland** vor. Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, das wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schul-Unterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unsrer Kenntnisse ist es indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur;

[1] Vgl. die Aufsätze über dasselbe im Schorn'schen Kunstblatt, 1832, no. 10, no. 59 und no. 71.

die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des germanischen Styles; dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bildwerkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit.

Für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig dürften unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien sein, die angeblich im J. 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores. [1]

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507). [2] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Man war schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben. [3] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die frühste unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490); die grossen Darstellungen der Passion,

[1] Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 u. 22.

[2] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft I.

[3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 28.

am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten (1492); die Ausführung zur Kreuzigung über einem Altare in St. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen [1] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496—1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria, ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chor-Umgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegydienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause no. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch vier Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), und in den Kirchen von Fürth, Kalchreuth und Kazwang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenoss des A. Kraft und als ein Künstler von verwandter Richtung ist Tilman Riemenschneider von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Libra (gest. 1521) her. — Ein andrer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete (1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofs Georg III. im Dome von Bamberg.

Andre Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom J. 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine

[1] Ueber die Bildnisstatue des Meisters vergl. d. Schorn'sche Kunstblatt, 1832, no. 33.

treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt.[1]

Einen ähnlichen Styl scheint ferner ein sehr bedeutsames Monument, vielleicht das wichtigste unter den deutschen Sculpturen dieser Zeit, zu haben. Dies ist das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III., in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge andrer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren. — Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Reliefiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hautrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten.[2]

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm.[3] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der, mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Taufstein desselben (1470) zugeschrieben. Als eine sichre Steinarbeit seiner Hand ist der sog. Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm, (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstyle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus

[1] Schorn, über altdeutsche Sculptur etc. S. 15.

[2] Die Abbildungen bei Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen.

[3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff.

grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Später soll der Meister nach Wien gegangen sein; dort schreibt man ihm die (mit den Chiffern seines Namens versehenen) Chorstühle in St. Stephan, an denen Reliefs der Passionsgeschichte und andre Darstellungen enthalten sind, zu.[1] — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne **Jörg Syrlin dem jüngeren**, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den brillanten Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), u. A. m. fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andre treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen **Heinrich Schickhart** von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte.

Ein andrer, in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist **Simon Baider** von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[2]

§. 2. Die Holz-Sculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der germanischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen);[3] in der gegenwärtigen Periode kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen;

[1] Teischka, a. a. O., T. 25—33.

[2] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, I, T. 3.

[3] Vgl. oben S. 588, ff.

ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen, durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Principien auf eine, mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hautreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich widerspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Hauptstellen des Werkes befindlichen Stücke durch untergeordnete Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverhältniss, das wohl in einzelnen Fällen statt finden, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind, als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den eben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung,[1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen

[1] Vgl. Schorn, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, no. 2, f; — Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — Grüneisen's Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, no. 96, f.

Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder weniger bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schühlein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Eccehomo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Bopfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem obengenannten Werk nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blaubeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andre Sculpturen, welche sich in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dursch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffner's Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521); für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. und der Jahrzahl 1526 bezeichnet. [1] —

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn, u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in

[1] Grieshaber, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, no. 9.

Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau (1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. — Bei andern, aus Wohlgemuth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemuth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth aus, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge giebt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der, frei schwebend, die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sogenannten sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebalduskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523, jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich); u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts in Nürnberg auf; seine Bildung und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, dass die

oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jacob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die in Rede stehenden, und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten.[1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der Sammlung der dortigen Kunstschule befindet. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens statt findet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung.

Diesen Arbeiten mag zunächst ein eigenthümliches und sehr umfassendes Werk angereiht werden, das man in der Stadtkirche zu Grauben (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrückten Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[2] —

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Namentlich soll Westphalen einen grossen Reichthum an solchen Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete, besitzen; doch fehlt es hier noch an aller näheren Mittheilung. — Bestimmteres ist zunächst nur über die Schnitzaltäre von Pommern zu sagen.[3] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen

[1] Vgl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1837, no. 100.

[2] Wach, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, no. 2.

[3] Vgl. Die ausführlichen Notizen in meiner Pommer'schen Kunstgeschichte, S. 206—221.

vorzüglichen Arbeiten germanischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist, als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Reliefstafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige, in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft classischer Hoheit und Reinheit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund; der, sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keineswegs einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.)

Als ein sehr eigenthümliches und höchst bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—1521) gefertigt wurde.[1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt.

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.

Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebenvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters

§. 3. Die Bronze-Arbeit.

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher (S. 592) bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein die Typen des germanischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber, durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der germanischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im J. 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[1] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermaassen als ein Rückschritt in jene fernere Vergangenheit, welche die germanischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronze-Werke, welche der Sohn

[1] Schadow, Wittenbergs Denkmäler, Taf. A. — Vgl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 5, S. 37.

des ebengenannten, Peter Vischer,[1] geliefert hat. (Er wurde Meister im J. 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[2] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des P. Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (vom J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III. von Bamberg, im dortigen Dome, wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem germanischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monument beschäftigt sein musste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I. (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505—1506) gefertigten des Bischofes Georg II.[3] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogenannte Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg

[1] Die Nürnb. Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vgl. M. M. Mayer, des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II, S. 29, ff. — Schadow, Wittenbergs Denkmäler.

[2] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc.

[3] Die drei Platten bei Heller, Beschr. der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domk. zu Bamberg.

(1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit wiederum, frei von jener eckigen Manier, der germanischen Bildungsweise zugewandt, und zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem, bereits im vierzehnten Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern (Propheten?). Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des germanischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele, geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbunden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-germanischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldus verschmilzt sich dies germanische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren. [1]

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von Reindel; eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von Reindel, vornehmlich die Apostel und die genannten

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des P. Vischer sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, in der alten Pfarrkirche zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzabnahme, in der Aegydienkirche zu Nürnberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); — ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des h. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren verhanden, in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome von Erfurt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der germanische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt; — das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, obschon künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen; eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft und völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin.

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in P. Vischers späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle[1] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum

Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Figuren in dem gen. Werk über die Nürnb. Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnbergs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit aufopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, weshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes.

[1] In J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.

Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des P. Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. —

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von Bronzestatuen zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innspruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I., aufgestellt sind.[1] Sie wurden theils in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gegossen; als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (um 1529) und Hans Lendenstrauch (1570) erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. An dem Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet, finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend; dies sind die älteren; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. Diese erscheinen grösseren Theils als aus der späteren Zeit und als minder bedeutsame Arbeiten im eigentlich künstlerischen Sinne; die Anlage der Figuren ist einfach; ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526—1612) in

[1] Lithogr. von Schedler.

der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, auch, dass der Künstler hier noch wesentlich an der treuen Einfalt der heimischen Kunstrichtung festgehalten habe.

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet;[1] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546), u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubre Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom J. 1513, das andre von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von demselben Jahre!); und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürer'schen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen.[2]

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsammlung, S. 65—116.

[2] Ich meine die beiden Figuren, welche von Rathgeber (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Gall. zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig beurtheilt werden. Das angebliche Dürer'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches Rathgeber (S. 116, ff.)

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maassstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die k. Kunstkammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus. Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andre treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hieronymus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich

höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

Reitz von Leipzig anzuführen. Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr brillanter Erscheinung. Sein berühmter grosser sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen.[1]

[1] Vgl. meine Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113.

Neunzehntes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den eigenthümlichen Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche

Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Prätension in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an dem reinen Vorbilde der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst

vorgebildet war, theils so, dass man andre Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses; mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung unmittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen, ist Guglielmo della Porta (1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Pius III. in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vincenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine bedeutende Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern; eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reichdekorirte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, gen. Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer eigenthümlich feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Grazie entwickelt. — Giovanni da Bologna (1524—1608, ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint wiederum als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, im Museum. —

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst

begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Federico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornemlich im Portrait), erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgio Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographieen ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Enkel Alessandro Allori, beide in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Barbacelli, u. A. m. — In Siena, nicht in gleichem Maasse oberflächlich: Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Domen. Manetti, und namentlich Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federico Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen

Portrait-Charakter haben); Giuseppe Cesari, gen. il Cavalier d'Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lor. Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (eine tüchtige Portraitmalerin), Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (wiederum durch eine schlichte Naturwahrheit mehr anziehend). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich aber durch eine edlere Einfalt von der ganzen Reihe der Vorgenannten sehr vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht bloss in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto (1512—1594), entgegen, ein Künsler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst

beachtenswerth; und vor allen gehören seine Portraitbilder, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, wiederum zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528—1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese wiederum auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Gallerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, im Palast Durazzo zu Genua, u. a. m. Auch anderweitig zieht er gern Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen wiederum eine manieristische Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510—1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano hatte sich nach Tizian

gebildet. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen; häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den Gallerien, namentlich den italienischen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornehmlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glasirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des fünfzehnten und aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts herrühren und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 657) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern

seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II. von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Raphaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Raphaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Raphael dal Colle (ein Schüler des Raphael Santi), Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolikamaler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II. fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins achtzehnte Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loretto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, S. 750) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach eigenthümlicher Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I. (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts) und sein Nachfolger Heinrich II. veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise

dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die künstlerischen Dekorationen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm verschiedene Arbeiten im Museum von Paris, namentlich die anmuthvollen Reliefs vom Brunnen *des innocens*. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrichs II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur, Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kirche St. Gervais zu Paris ausgezeichnet. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andre Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besondres Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden

Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen wiederum in eine frühere Zeit zurück. Schon im zwölften Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Raphaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Court. und Suzanne Court.); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich soll die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste sein. [1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland.

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandene Kunstsamml., S. 132, ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namensbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. Didier-Petit gegeben.

eine classische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italienische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lamberd Sutermann, gen. Lamb. Lombard, (1506—1560), ein Meister, der sich vor allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, gen. Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung. Zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton von Montfort, Martin de Vos, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w., Alle jedoch so wenig anziehend wie der Meister. Dagegen ist ein andrer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleiches Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wiederum in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556—1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, gen. C. van Haarlem, Abraham Bloemaert und Adrian Stalbemt. Auch gehört hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die Richtung des Lucas von Leyden weiter verfolgte und sich in wüsten Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel); der letztere liebte es, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft; von diesem wird weiter unten die Rede sein.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen

Schule; so auch, obgleich etwas gemässigter, Johann von Aachen. Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art ganz tüchtige Arbeiten geliefert. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibaut, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andre vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maassstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In Bezug auf die Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronzearbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabmonumente der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg, als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Gio. Maria Nosseni, genannt wird. — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustus-Brunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkules-Brunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung

des obengenennten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz, und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portaitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508—1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrieb dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl., die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die brillantesten Werke gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sog. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II. von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt von Kunst und Künstelei enthalten ist.[1] — Noch muss als

[1] Vgl. meine Beschr. der Kunstkammer, S. 178—201.

eines besonderen Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Eisen-Sculptur (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II. verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen.[1] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder — ob richtig, dies mag dahingestellt bleiben — besonders mit Albrecht Dürer); es fehlt uns indess hiefür gegenwärtig noch an aller näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählig das Uebergewicht erhält.

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), scheint am Treusten und mit Absicht an der alterthümlichen Strenge und an dem hiemit verbundenen Ausdruck einer tief innerlichen, religiösen Stimmung festgehalten zu haben. Man vergleicht seine Bilder mit denen des Francia oder Perugino. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503—1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des

[1] Eine Anschauung spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII.*

Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli, die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Herman Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Raphaels und Michelangelo's an: Alonso Berruguete (1480—1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich geistreichen und talentvollen Nachfolger Raphaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des L. de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des sechszehnten Jahrhunderts hielten sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Portraitmaler: Alonzo Sanchez Coello; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, gen. el Mudo (der Stumme, 1526—1579).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte.

Zwanzigstes Kapitel.

Die bildende Kunst des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Parteien mochten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Ecstase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebungen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am Glänzendsten offenbart hatte; man studirte

die grossen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung aufeinander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümeren geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV., ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkühr vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das achtzehnte Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im achtzehnten Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in ekelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des siebenzehnten Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat;

die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch giebt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene, dargestellt und durch eben so reine, wie hohe Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Glut des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der h. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des h. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des achtzehnten Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künsteleі ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. —

Einige niederländische Bildhauer des siebenzehnten Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, gen. il Fiammingo, (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des h. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst, diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der

niederländischen Nationalität, ein in günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben andrer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers. —

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV., in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640—1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im achtzehnten Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698—1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714- 1785).

Deutschland erfreut sich, um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen; die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des siebenzehnten Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke; [1] hier zeigt sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art

[1] Ausführlicheres in meiner Beschr. der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 502—269.

vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeussern aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete, Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630); Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732), u. A. m.

In der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts und im achtzehnten wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpturen, doch mehr in deren künstlerischer Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andre dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hamerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 u. 1768), u. A. m.

Im achtzehnten Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen

Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker. Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts arg verwildert war, wiederum einen festen und sicheren Boden zu

bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunders. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572); ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein andrer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi, der vorzüglichste Meister der Schule, ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beide Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andre namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1653), ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt; und Enea Salmeggia, gen. il Talpino, (gest. 1626), bei dem sich wiederum mehr Nachklänge des Correggio, auch des Leonardo da Vinci, zeigen.

Bedeutender als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst zwar keineswegs zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555—1619), der indess bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein scheint; eine nicht sonderlich energische Richtung führte auch ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und berührigem Geiste weiss er die

Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen, selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Palast Farnese zu Rom zu nennen.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem naiven Schönheitssinn begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die glückliche Epoche Raphaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte der Maria in einer Kapelle des Domes von Fano. — Guido Reni (1575—1642), auch dies ein Künstler, der durch eine Richtung auf edle Darstellung der Schönheit, zugleich aber auch durch eine belebtere Phantasie anziehend ist. In seinen früheren Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; die meisten, wie Semenza, Gessi, Domen. Canuti, Guido Cagnacci u. A., folgen seiner späteren, minder

erfreulichen Manier. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingibt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem eigenthümlichen Sinn für Anmuth und Grazie begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albanis Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein unbedeutender Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu machen: Giovanni Lanfranco (1581—1647), Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. A. m.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebensvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato (1605—1685), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles, doch mit liebenswürdigem Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Raphaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, vornehmlich wie derselbe in den

späteren Werken des Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gall. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des siebenzehnten Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt; erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578—1650), dessen Triumph des David (Gall. Pitti) ebenfalls zu den interessantesten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele wiederum jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616—1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. In seinen Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln Schatten giebt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnesweise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht man in vielen Gallerien. Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656).

Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er, wie es scheint, den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf eine höchst erfreuliche Weise, und einzelne seiner früheren Werke, wie namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel, gehören zu den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit. Bald aber verliess er dies reinere Streben und gab sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, giebt den bedeutenderen derselben (denn viele sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Gallerieen. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615—1673) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina in der Gall. Pitti zu Florenz) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil, durch einen hohen einfachen Schönheitssinn, zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andre neapolitanische Maler der Zeit, wiederum entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Maria Preti, gen. il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese.

Von der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst hatten, wiederum nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war

Pietro Berettini, gen. Cartona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. A. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück, nachzustreben sucht. Weniger bedeutend sind Pietro Liberi und Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto. — Gio. Batista Tiepolo (1692—1769) zeichnet sich durch die abenteuerlich phantastische Verflachung einer, an Paolo Veronese erinnernden Darstellungsweise aus.

Im achtzehnten Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708—1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Doch blieb sein Streben ohne einen nachhaltigen Erfolg.

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist

die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andre ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der Schule von Brabant um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in andrer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe

des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Portraitbilder athmen nicht minder die volle Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eignen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (wie in der Pinakothek von München, in der k. k. Gallerie zu Wien, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich in seiner Heimath, zu Antwerpen: besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jacobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaens, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Glanzes, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Rubens' Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen die letztgenannten mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und eigenthümlichste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten (das grossartigste Werk seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum). Nachmals jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren

Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens, der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Gallerieen. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, Nicolaus Wieling sind als Nachfolger des van Dyck anzuführen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Portraitmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Portraitmaler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich tief Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de

Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584—1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondre Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der gerühmteste und einflussreichste Maler der holländischen Schule, Paul Rembrandt van Ryn (1606—1674), aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, im Haager Museum) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese einfach schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm wiederum einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen wiederum völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr eigenthümliches poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eignen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das

sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt, mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. Zahlreiche Bildnisse, die seiner späteren Zeit angehören, sind ebenfalls in dieser Weise behandelt. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden.

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjektive Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eeckhout, und ausserhalb der Schule Salomon Koning; als andre Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Fliet, G. Horst, J. Lievens. Einzelne Schüler, wie namentlich Ferdinand Bol, zeichneten sich in einer, wiederum schlichteren Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Portraitmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondre der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des siebenzehnten Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch der, mehr zu den Eklektikern sich neigende Justus Sustermanns. — Gerhard Lairesse (1640—1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim van Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666—1740) u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten bemerklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter van Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit

hervortreten, dies ist es, was man als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italienern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibali Caracci vergleichbar; Juan de las Roelas (1558—1625) und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet. — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem J. 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV., seinen Aufenthalt in Madrid genommen. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andre ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus

einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte; und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist eben so ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes. — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, 1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586—1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669) Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda

(1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint. —

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der venetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsre nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Eine umfassende Uebersicht gewährt das neuerlich gegründete spanische Museum des Louvre in Paris.

§. 4. Die französische Historienmalerei.

In der französischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit

bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern, wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war er mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei ihm, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einseitigen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen historischen Gemälden, bei all ihren Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches allein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken vermag. Eine höhere Stelle nimmt er im Fache der Landschaft ein, wovon später die Rede sein wird. Eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Richtung zeigen Jacques Stella und Philippe Champaigne. Der zweite Meister ist Eustache Lesueur (1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Raphaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern und diesen reineren Adel der Form zugleich zum Ausdruck einer milden und eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen. Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung auszuzeichnen, ohne jenen Aufwand an Geist, der bei Poussin ersichtlich wird, wirken seine Bilder dennoch anziehender als die Werke des letzteren, erscheinen sie überhaupt als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des h. Bruno, im Museum von Paris.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die Werke des Charles Lebrun (1619—1690), der unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen

haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610—1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710) Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyacinthe Rigaud (1659—1743, wieder im Portraitfache ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Boucher (1704—1770, der damals sogenannte Maler der Grazien) u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

In England treten zuerst im siebenzehnten Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler andrer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts William Dobson und George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, gen. P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676—1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und wiederum inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondre eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer

romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet waren und die den speziellen Namen der Shakespeare-Gallerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich dieses Streben zeigt, gehören: Josua Reynolds (1723—1792, ein energischer Eklektiker, am meisten ausgezeichnet wiederum im Fache des Portraits), George Romney, Benjamin West, James Bary, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andre, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des siebenzehnten Jahrhunderts auftreten, bereits im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem siebenzehnten Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener

selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andre Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genredarstellungen des Lucas von Leyden erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden.[1] Neben den Breughel waren noch andre, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen

[1] Vergl. oben S. 794.

Laboratorien, Küchen u. dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. — Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, nur leichtfertiger im Vortrag, aber ungleich beweglicher und mannigfaltiger, ungleich mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Martens, gen. Zorg; Gerriz van Harp; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Pool; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; R. Brakenburg; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. Dem Teniers, dem A. van Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humores, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein sehr anziehendes novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges vordrängt. — Gerhard Douw (1613—

1680), Schüler des Rembrandt, von höchstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—1658), Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe andrer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen: Peter van Slingelandt, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff u. A., die sich vorzugsweise wiederum den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitre Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt.

Eine andre Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Situationen und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes eigenthümlich leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern

sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dgl. bedeutend; (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen des Michelangelo delle battaglie (des Schlachten-Michelangelo) führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourgnignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Peter van Laar, gen. Bamboccio (1613—1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andre an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den ebengenannten Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes, gen. Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Huchtenburg (1646—1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742.)

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — in ihren sogenannten „Wirthschaften," wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in

süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Watteau (1684—1721); ihm folgen Paterre, Lancret, u. A. m. J. B. S. Chardin (1699—1779) und J. B. Greuze (1726—1805) strebten dagegen mehr der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodieen bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondre Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fouquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576—1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung vorzüglich ausgezeichnet. Verschiedene Andre schlossen sich ihrer Richtung an. Judocus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische, doch einer eigenthümlichen Grossartigkeit nicht entbehrende Formation des Terrains. — Dann aber

tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. G. Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die, zwar ungleichen, des Johann van Goyen (1596—1656). Als Schüler des letzteren ist Adrian van der Kabel zu nennen. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondre Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. Ihm schliessen sich, in verwandtem Streben, zunächst seine Schüler Gerhard van Battem und J. Lievens an. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamer Eigenthümlichkeit aus; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, vielmehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen Landschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam aufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem Gemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst in morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des Joh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich dämmernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619—1683); in dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blätter (mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618—1660) geht. So vor Allem in den tiefsinnig poetischen Bildern des Jacob Ruysdael (1635—1681). In den Werken dieses Meisters athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass er uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald, zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschafsmaler

an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: sein Bruder Salomon Ruysdael, zumeist einfach und ruhig in der Composition, wie in der Auffassung; Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung sehr ausgezeichnet; J. R. de Vries, Joh. Looten, A. van Borsum, Joh. van Hagen, u. A. m. — Wiederum abweichend erscheint Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf seinen Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der sich, solchem Elemente gemäss, eine eigenthümliche Grossheit des Styles ausgebildet hatte.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Willarts, des Joh. Parcellis, des Joh. Peters; belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, des Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhelm van de Velde (1633—1701), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Minder bedeutende Zeitgenossen der obengenannten waren: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. A. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekurmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meisters dieses Faches ist zunächst Peter Neefs d. ä. (geb. 1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk d. j., Blick, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte

J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637—1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerh. Berkheyden.

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern weiss er die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch einfach bestimmte Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606—1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule, Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier viel günstiger, viel unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedneren Charakteristik in seinen Landschaften an. — Ihm zur Seite steht

sein Schwager **Caspar Dughet**, gen. **Caspar Poussin** (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst wiederum sehr erfreulich in sofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers **Claude Gelée**, gen. **Claude Lorrain** (1600—1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein aetherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussin'schen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigenthümlich ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts und dem Anfange des achtzehnten angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstreben, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: **Herrmann Swanevelt**, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), **Johann Both** (1610—1651) und **Adam Pynacker** (1621—1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Ebenso auch bei den Folgenden: **Jacob van Artois**, **Bartholomäus Breenberg**, **Joh. van Assen**, **Caspar und Peter de Witte**, **Joh. Franz Ermels** (ein Deutscher), **Friedrich Moucheron** u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts, bei **Albrecht Meyering**, **Isaac Moucheron**, u. A. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussin'schen Richtung, so **Franz Milet**, gen. **Francisque**, **Joh. Glauber**, gen. **Polydor**, **J. F. van Bloemen**, gen. **Orizonte**, **P. Rysbraeck**, der Römer **Crescenzio di Onofrio**, u. A. m.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des S. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinung bildet Herrmann Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur (vornehmlich dem romantischen Ufer des Rheines) angehören, dieselbe aber mehr in jenem südlichen Farbenglanze behandelt zeigen. Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das achtzehnte Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Bernardo Canale und sein berühmterer Schüler Antonio Canale, gen. il Canaletto (1697—1768), beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung, darzustellen pflegen; — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714—1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, und der Engländer Thomas Gainsborough (1727—1788), der dem Caspar Poussin nachstrebte; beide, bei bedeutendem Talent, doch nicht frei von den manieristischen Elementen ihrer Zeit.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondre Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre und Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts einige charakteristisch bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben

jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1586—1650) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtung über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des classischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer (1574—1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Seine Nachahmer, Cornelius Poelenburg (1586—1660) und dessen Schüler Joh. van der Lys und A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und verfallen, bei ähnlichem Streben, häufig in Manier.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese Gemälde somit zumeist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen sie dem Gange, den der letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wiederum abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606) und Adrian van de Velde (1639—1672); auch bei Joh. Asselyn (geb. 1610), K. Dujardin (1635—1678) und Nicolaus Berchem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein ist. Neben ihnen sind Dirk van Bergen, W. Romeyn, C. Clomp, Begyn u. A. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebens als eine Darstellung idyllischer Zustände

vorführen, gehören Joh. Miel (1599—1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere ein Deutscher. — Bei einigen Malern erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631—1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1625—1654) des höchsten Ruhmes.

Eigenthümlich steht den Genannten Philipp Wouverman (1620—1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen andrer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die zumeist, zum Schmucke adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wiederum der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz

Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, aber als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Lilienberg und Joh. Weenix (1644—1719) an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche, Joh. Elias Ridinger (1695—1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als der Mitte und der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, Adricanssen, Evert und Wilhelm van Aelst, Peter Nason, Th. Apshoven, u. A. m. anzuführen.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene eigenthümlichen, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels, da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst; die edelsten und gehaltensten Darstellungen aber sind die des Joh. David de Heem (1600—1674). Als treffliche Nachfolger des letzteren sind sein Sohn Cornelius de Heem,

Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscapele zu nennen. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750) und des Johann van Huysum (1682—1749.)

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das achtzehnte Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das seine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine **Nachbildung** bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegenpol der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der **Holzschnitt**,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören **Deutschland** an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das frühste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Zahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein andrer im k. Kupferstichkabinet zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Zahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des germanischen Styles. Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, **Michael Wohlgemuth**; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihefolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen; so vornehmlich **Albrecht Dürer**, so **Burgmair**, **Scheuffelin**, **Lucas Cranach** u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz

[1] Hauptwerk: *A treatise on wood engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson.*

geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[1] — Gleichzeitig erscheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im sechszehnten Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sog. Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten übereinander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im siebenzehnten Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende

[1] Die grosse Streitfrage des neunzehnten Jahrhunderts, ob Holbein seine Holzschnitte selbst geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel Hans Lützelburger in Nagler's Künstlerlexicon.

Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augenblick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das achtzehnte Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich[1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maassstabe sauber ausgeführt, zur Dekoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, deren man sich bei feierlichen Messen bediente), angeblich vom J. 1452, gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die

[1] Vgl. besonders J. G. von Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst.

verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit genügender Sicherheit bestimmt. Der Styl derselben scheint eher auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des J. 1450 hinaufzureichen scheinen; auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu beginnen. Charakteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzüglichstes Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerke vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mozzetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung. — Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Raphael und stach vorzugsweise nach

dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Raphaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt. An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den

Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt, dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. — Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit, wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar zumeist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andre deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch

eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius (1558 – 1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung, indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modellirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine eigenthümliche Bedeutung sich entwickeln sollte; erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten.

So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des siebenzehnten Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jac. Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem (zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine eigenthümliche Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585) gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radirmanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vostermann, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutmann, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutmann sind Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601),

ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei, obschon nicht in gar anziehender Weise, ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly (1623—1693) und Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657—1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Raphael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697—1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I. gemalte h. Familie Raphaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfachen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Diess konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleiches Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die aber nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnissstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühsten Blätter sind vom J. 1642. — Dem achtzehnten Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris machten und die Ergebnisse des französischen Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, 1783—1816, des berühmten Stechers von Raphaels sixtinischer Madonna.)

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im siebenzehnten Jahrhundert war diess der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci

eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und eigenthümlich, für eine energische Formendarstellung, auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das achtzehnte Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besondres Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domenico Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge, Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Raphael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung Anspruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts, eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine brillante Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durchdringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Francesco Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktirmanier von verderblichem Einfluss. Andre, wie Will. Sharps (geb. 1746) suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andre, wie Charles Townley (geb. 1746), bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule

besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des sechszehnten Jahrhunderts wiederum neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Seit dem Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im fünfzehnten Jahrhundert begonnen ward und im sechszehnten seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im siebenzehnten Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu eigenthümlichen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt, tritt uns auch in den Kunstleistungen unsrer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem berührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe überschauen, das Wesentliche und Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in

sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne charakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hat Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte ist ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahingewelkt. Dasselbe ist der Fall mit Spanien; doch bietet hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmenden Regeneration dar, deren Früchte aber erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Kunstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunst-Streben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondre Stufen der Entwickelung unterscheiden können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem achtzehnten Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726—1801), deren unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnissstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764). In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des achtzehnten Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andre, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringenden Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst wiederum der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Johann Winckelmann (1717—1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem wunderlichen Schnörkelwesen der früheren Zeit zu den reinen classischen Formen zurück; theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen

Auffassung dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen. — In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des achtzehnten Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andre, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, 1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive. Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait (die kolossale Büste Schillers), entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (geb. 1770), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte. — In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825), dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind wiederum von einer manierirten, französisch-theatralischen Auffassung nicht frei. Minder auffällig, aber ungleich edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen. Auch gehören hieher, als sehr bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte

hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts, vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wohlthätigsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des germanischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich bereits eine nur bedingte Anwendung des germanischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente germanischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird. Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der germanischen Periode, durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein begonnen habe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft zu verheissen scheinen. Denn noch gilt hier das antike Gesetz als vorherrschend,

noch wird namentlich eine von den classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaues (wie solche in der romantischen Periode sich ausgebildet hatte, und die, ihrem Princip nach, eine ungleich höhere Stufe der Entwickelung ausmacht) von der Mehrzahl der ausübenden Architekten für unzulässig gehalten. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei) zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[1] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin zur Anwendung gebracht hat. — In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt, vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Monumenten gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, dem sich verschiedene ausgezeichnete Schüler anschliessen. Verwandte Elemente zeigen sich bei den neueren französischen Bildhauern; doch gehen diese, weniger auf den Adel des Styles bedacht, zu einer mehr genrehaft naturalistischen Behandlung über. Der bedeutendste unter ihnen ist der Bildhauer David. — Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei. Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des siebenzehnten Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. In Deutschland unterschieden sich in jüngster Zeit, neben vielen Leistungen von individueller Besonderheit, vornehmlich zwei Hauptrichtungen: die eine durch die Münchner Schule vertreten, an deren Spitze bisher P. von Cornelius stand (jetzt in Berlin), und die sich durch das Streben nach grossartig stylistischer Auffassung auszeichnet; die andre vornehmlich durch die Düsseldorfer Schule,

[1] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der Schinkel'schen Entwürfe. — Vgl. im Uebrigen meinen Aufsatz über Schinkel in den Hallischen Jahrbüchern, 1838, no. 191—207.

welche einen freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus befolgt, ins Leben eingeführt. In Frankreich hat sich, als vorzüglich bezeichnend für die dortigen Leistungen, eine Geschichtsmalerei entwickelt, die, im völligen Gegensatz gegen die einseitige Classicität der David'schen Schule, auf die lebendigste Individualisirung ausgeht, dabei aber nicht selten an das Genre streift (H. Vernet, P. Delaroche, u. A. m.), zugleich aber auch eine Genremalerei, die das Leben des Tages so schlicht und doch so erhaben zu fassen weiss, dass sie der historischen Malerei ebenbürtig zur Seite steht. (L. Robert.) — Durch die grossen Bauunternehmungen der Zeit ist auch die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Cabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbildungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als diess bisher der Fall war. Der Holzschnittt, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären

Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsre Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. — Endlich ist, als eine eigenthümlich bedeutsame Erscheinung, der Oelfarbendruck anzuführen, der jüngst von Liepmann in Berlin erfunden und durch sachverständige Untersuchung verbürgt ist; durch ihn werden nicht etwa colorirte Blätter, sondern wirkliche, in allem Farbeneffekt ausgeführte Gemälde zur vervielfältigten Darstellung gebracht; für die Popularisirung der Kunst verheisst er somit noch ungleich bedeutendere Erfolge, als die vorgenannten Gattungen. — Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen, ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine, früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die, in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, der Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Seite 21, 2.

Eine überaus reichhaltige Sammlung mexicanischer Alterthümer, ohne Zweifel die umfassendste, die sich in Europa befindet, besitzt Herr Uhde, in Handschuchsheim bei Heidelberg. Im Vorwort zu v. Braunschweig's Alt-Amerikanischen Denkmälern ist auf dieselbe bereits durch C. Ritter hingewiesen worden; eine öffentliche Bekanntmachung ihrer Schätze würde den Forschungen über die Vorzeit Amerika's die ausgedehnteste Grundlage darbieten. Hier mag es an einigen flüchtigen Bemerkungen genügen, zu denen mich ein Besuch in dieser Sammlung veranlasst hat. — In Bezug auf die Architektur ist zunächst eine Reihe von Thon-Modellen, aus Grabstätten entnommen und Teocalli's darstellend, zu erwähnen. Sie haben die gewöhnliche, ganz einfache Form; dabei tragen aber die meisten von ihnen auf dem oberen Plateau (wo sich bei den Monumenten selbst Kapellen-artige Bauten zu finden pflegen) schlanke Spitzkegel, deren Spitze durch eine breite, horizontal liegende Rundplatte gesteckt ist. (Die Kegel erinnern an alt-italische Monumente,[1] die eine ähnlich primitive Culturstufe bekunden, ihre Verbindung mit den Rundplatten sogar an die fabelhaften Berichte über das Grabmal des Porsenna.) — Die bildnerischen Sculpturen sind von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit, ohne Zweifel mit volksthümlichen Unterschieden. Im Allgemeinen erscheint hier eine ganz rohe Naturauffassung, der es mehr nur um eine ungefähre Andeutung des Vorhandenen, als um eine an sich bedeutsame körperliche Darstellung zu thun ist. Die Körperverhältnisse sind schwer, die Einzeltheile des Körpers kleinlich mangelhaft oder breit und ebenfalls schwer angegeben; dies zeigt sich besonders an den Gesichtsbildungen, wo das Einzelne gewissermaassen nur roh herausgeschnitten ist, die Nase, die Augenlieder, die Lippen nur roh aus der Fläche hervorgehoben sind. Charakteristische Gesichtsbildungen finden sich nicht häufig; einzelne erinnern an jenes eigenthümlich markante Profil, welches die Abbildungen der Sculpturen von Palenque zeigen. Ein einzelner grosser Kopf hat etwas Aegyptisches, was aber zum Theil nur in äusseren Zufälligkeiten beruht. Neben jenem ganz rohen Naturalismus tritt sodann eine ebenso willkührliche Stylistik, die in barock abenteuerlichem Putz und in seltsamer Verschnörkelung der Körperformen einen phantastischen, mehr oder weniger grauslichen Eindruck hervorzubringen strebt; beides scheint sehr bezeichnend

[1] Vgl. S. 255.

für die Entwickelungsstufe, welche überhaupt die mexikanische Kunst einnimmt. Zu den naturalistischen, um etwas mehr ausgebildeten Figuren gehört auch hier die eines Priesters, der die Haut eines menschlichen Schlachtopfers sich über den Körper gezogen hat. Bei den Thierbildungen aber verschmelzen sich Naturnachahmung und phantastische Stylistik zu einer, mehrfach sehr bedeutenden Wirkung; so ist namentlich der höchst colossale Kopf eines Papagei's sogar mit einer Schönheit gebildet, die den ägyptischen Thierbildungen den Rang streitig macht; auch an, zum Theil nicht minder colossalen Schlangen findet man treffliche Arbeit. Dann gehören hieher die, freilich sehr monstrosen Verbindungen menschlicher und thierischer Körpertheile, ähnlich wie an jener (S. 34 erwähnten) Colossalstatue der aztekischen Todesgöttin. — Unter der Menge von Geräthschaften, welche die Sammlung bewahrt, sind die Thongefässe zu erwähnen, die, in der Form und in den aufgemalten Ornamenten, theils mit den etruskischen und selbst mit den altdorischen, theils auch mit den ägyptischen zu vergleichen sind. Eine grosse Menge von Stempeln, die zum Drucken bestimmt waren, enthält Ornamente ganz von derselben Art, wie sie an den Palästen von Mitla und an andern mexicanischen Monumenten vorkommen.

Auch hier ist mir Nichts aufgefallen, dessen Bildungsweise (im artistischen oder stylistischen Bezuge) mich entschieden an fremdländische, etwa ostasiatische Vorbilder erinnert hätte. Doch will ich mich bescheiden und denen, welche in der transatlantischen Archäologie eine gründlichere Erfahrung besitzen, zugeben, dass einzelne Motive der bildlichen Darstellung in der That aus dem östlichen Asien herstammen mögen. Diese können jedoch eben nur ein oder das andere Einzelne betreffen; das Ganze der mexicanischen Kunst wird nothwendig als aus einer selbständigen und eigenthümlichen Entwickelung hervorgegangen betrachtet werden müssen. Denn vor allen Dingen haben wir daran festzuhalten, dass die Architektur, eins der wichtigsten Zeugnisse volksthümlicher Bildung, hier durchweg auf einer ungleich primitiveren Stufe erscheint, als bei denjenigen Völkerschaften, denen man anderweitig die Ursprünge der mexicanischen Cultur zuzuschreiben geneigt ist. Wäre die letztere von einem der Culturvölker des östlichen Asiens ausgegangen, so müsste die mexicanische Architektur wenigstens Reminiscenzen, ob auch noch so entartete, an die höher entwickelten Formen der ostasiatischen Architektur bewahrt haben, wie wir ein solches Verhältniss allenthalben, soweit uns der historische Entwickelungsgang nur durch Monumente veranschaulicht wird, nachzuweisen im Stande sind. Und wenn wir dennoch annehmen (was andere Gründe durchaus wahrscheinlich machen), dass der vorzüglichste Theil der alten amerikanischen, und namentlich mittelamerikanischen Bevölkerung aus Asien herstamme, so werden wir zugleich genöthigt sein, hinzuzufügen, dass seine eigentliche und ursprüngliche Heimath wenigstens nicht bei den dortigen Culturvölkern zu suchen sei. Alles deutet darauf hin, dass die verschiedenen Völker, welche in Anahuac geherrscht, von Norden eingewandert sind; im Norden treten Amerika und Asien nah zusammen; hier bietet sich ein natürlicher Uebergangspunkt zwischen beiden Welttheilen dar, und so dürfte viel mehr das nördliche

Asien, als das südliche, Ansprüche darauf haben, die Wiege jener räthselhaften Völkerstämme gewesen zu sein.

Zu Seite 152.

Zur Berichtigung einiger Aeusserungen über die Formen des dorischen Gebälkes und zur näheren Erklärung dieser Formen sehe ich mich genöthigt, die folgende Bemerkung hinzuzufügen. Ohne Zweifel verdanken die architektonischen Theile, in denen vornehmlich die Eigenthümlichkeit des dorischen Gebälkes beruht, nicht einem rein ästhetischen Bedürfniss ihren Ursprung; sie scheinen im Gegentheil auf der Reminiscenz an eine rohe materielle Construction, und zwar an eine Holzconstruction, welche früher die Bedachung des Gebäudes ausgemacht hatte, zu beruhen, so dass die Triglyphen allerdings zunächst die vortretende Stirn der Balkenköpfe vorstellen, die Mutulen an das Sparrenwerk des Daches, die Tropfen etwa an die (hölzernen) Nägel erinnern sollen. Wir finden in dieser ganzen Dekoration, wenn wir sie vorurtheilsfrei prüfen, trotz der vollendeten Harmonie, in der sie an den Monumenten der Blüthezeit erscheint, etwas Willkührliches, was sich eben nur in dem Festhalten an alterthümlich ehrwürdigen und dadurch geheiligten Elementen erklärt. Dass das letztere gerade von Seiten des dorischen Volksstammes geschah, stimmt durchaus mit dem eigenthümlichen Charakter desselben überein. Nur freilich ist es unstatthaft, wenn man (was zwar von früheren Erklärern oft genug geschehen ist) diese Formen für mehr als die blosse Reminiscenz, für eine unmittelbare Vergegenwärtigung jener Construction nimmt. Ihre ganze, so freie und selbständige Ausbildung bezeugt es, dass sie nur noch eine symbolische Bedeutung haben, und dass deren Gestaltung wesentlich dem künstlerischen Gefühle anheimgestellt worden war. — Dass die Voluten des ionischen Kapitäles nicht minder auf alterthümlicher Tradition beruhen, habe ich bereits (S. 157) angedeutet; hier aber erscheint das Ueberlieferte zur wahrhaft ästhetischen Consequenz durchgebildet.

Zu Seite 287, f.

Ueber die Beschaffenheit antiker Basiliken lässt sich noch aus einigen Beispielen eine nähere Anschauung gewinnen. Gewöhnlich verweist man für diesen Zweck auf die Basiliken des christlichen Alterthums; dass die letzteren indess, im Allgemeinen wenigstens, bereits eine Umbildung der antiken Form enthalten, somit nicht mehr zu einer genügenden Vergegenwärtigung derselben dienen können, habe ich S. 329 angedeutet. Doch habe ich, S. 340 f., zwei altchristliche, zwar nur in Zeichnungen erhaltene Basiliken angeführt, die wir entschieden als Wiederholungen der antiken Form zu betrachten haben: die kleine sogenannte Basilica Sinciniana, die sogar noch für ein ursprünglich heidnisches Gebäude galt, und die Basilica Sessoriana (S. Croce in Gerusalemme), beide zu Rom; die letztere, in ihrer mehr durchgebildeten Anlage, von vorzüglicher Bedeutung.

Sodann ist zu bemerken, dass uns von einer höchst grossartigen antiken Basilika wenigstens noch die Haupttheile des Aeusseren, ob auch durch spätere Bauveränderungen entstellt, vollständig erhalten sind. Dies Gebäude befindet sich zu Trier, als die westliche Seite des ehemaligen kurfürstlichen Palastes, und wird gewöhnlich, obgleich ohne allen positiven Grund, für den Rest eines Constantinischen Palastes ausgegeben. Die eine Langseite und die grosse Nische des Tribunals sind noch erhalten. Zwei Reihen grosser, im Halbkreisbogen überwölbter Fenster füllten (wie an der B. Sessoriana) die Langseite aus; zwischen den Fenstern treten starke Mauerpfeiler vor, welche oberwärts, in Harmonie mit der Fensterform, durch Ueberwölbungen verbunden sind. Auch im Tribunal befanden sich zwei Reihen von Fenstern. Im Innern ist auch noch der colossale Bogen erhalten, welcher die Verbindung des Tribunals mit dem Hauptraume ausmachte. Eine, nicht genügende Darstellung dieses Baurestes findet sich bei C. F. Quednow, „Beschreibung der Alterthümer von Trier und dessen Umgebung“ etc.; genauere Darstellungen sind im vierten Heft der „Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung“ von Chr. W. Schmidt zu erwarten. Auch die ursprüngliche Anlage des Domes von Trier (vgl. oben S. 465, f.) mag noch als antike Basilika zu deuten sein, obgleich sie wiederum abweichende Eigenthümlichkeiten erkennen lässt.

Zu Seite 353.

Als der Frühzeit der fränkischen Herrschaft angehörig sind noch ein Paar merkwürdige Monumente zu nennen, die sich auf deutschem Boden befinden. Das eine ist die Porta Nigra zu Trier, von der ich bereits S. 307 die Vermuthung ausgesprochen, dass sie nicht den letzten Zeiten des classischen Alterthums, sondern dem Beginn des Mittelalters angehöre; eine Vermuthung, die bei mir inzwischen, seit ich das Gebäude selbst untersucht, zur Ueberzeugung geworden ist. Die Porta Nigra ist somit (worauf ich ebenfalls, S. 350, bereits hingedeutet) vornehmlich dem sog. Palazzo delle Torri zu Turin parallel zu stellen. — Das zweite Monument ist der Clarenthurm zu Köln, der Untertheil eines starken Rundthurmes, dessen Aeusseres mit verschiedenfarbigen Steinen musivisch incrustirt ist und hierin eine spielende, in den einfachsten Elementen sich bewegende Ornamentik entwickelt. Die ganze Weise dieser Dekoration ist dem classischen Alterthum, auch in den letzten selbständigen Aeusserungen desselben, zu fremd und entspricht zu bestimmt dem ersten Auftreten des nordischen Formensinnes, als dass das Monument noch ferner, wie seither geschehen, als ein eigentlich römisches bezeichnet werden dürfte. — Sodann ist, derselben Periode angehörig, eine Reihe von Grabsteinen anzuführen, die man ebenfalls in Köln, vornehmlich in der dortigen Kirche S. Maria auf dem Kapitol, erhalten sieht. Ihre Oberfläche ist, in nicht starkem Relief, mit einem einfachen Stabwerk verziert, welches sich auf verschiedene Weise bricht und einander durchschneidet, und hiedurch ein ebenso primitives Formenspiel hervorbringt.

Zu Seite 446.

Ein neues lithographisches Prachtwerk, von welchem bis jetzt drei Lieferungen erschienen sind, verspricht, uns mit den spanischen Monumenten näher bekannt zu machen. Es führt den Titel: *Espagne artistique et monumentale*, etc.; als Herausgeber nennen sich Don Genaro-Perez de Villa-Amil und Don Patricio de la Escosura. Für die Periode des romanischen Styles sind in den vorliegenden Lieferungen zwei interessante Monumente enthalten: ein Portikus im Kloster von Benevivere (unfern von Carrion de los Condes, Königr. Leon, gegründet um die Mitte des zwölften Jahrhunderts), den zierlichen antikisirend-romanischen Monumenten im südöstlichen Frankreich entsprechend; — und der, mit Säulen-Arkaden umgebene, als „Claustrilla" benannte Hof im Kloster de las Huelgas zu Burgos. Die Säulen des letzteren haben die eleganteste Bildung der spätromanischen Zeit; die Bögen, welche dieselbe verbinden, sind bereits spitzgewölbt.

Zu Seite 460, f.

Die Säulenkapitäle in St. Willibrord zu Echternach halte ich, nachdem ich das Gebäude selbst untersucht, für antik, d. h. ursprünglich einem Monumente der spätrömischen Zeit angehörig, von dem man sie für den Bau der Kirche entnommen haben wird.

Zu Seite 464.

Die Reste des Rundbaues zu Lonnig deuten nicht auf die frühere Zeit des eilften, sondern auf die, bereits mehr entwickelte Periode des zwölften Jahrhunderts.

Die Taufkapelle bei St. Georg in Köln rührt ebenfalls nicht (obgleich die äusseren historischen Gründe dafür zu sprechen scheinen) aus dem eilften Jahrhundert her; die höchst elegante und geschmackvolle Bildung, in welcher ihre Details erscheinen, deutet vielmehr auf den Schluss der romanischen Periode, die Zeit um das J. 1200.

Zu Seite 469, f.

Der Münster von Bonn (Chor S. 469, Schiff S. 470) gehört im Wesentlichen der letzten Periode des romanischen Styles, mit einzelnen Motiven, die den Uebergang zum germanischen ankündigen, an. An dem Chor ist mehrfach durcheinander gebaut; ein Theil seiner Seitenwände rührt noch, wie am Chore von St. Gereon zu Köln, aus dem eilften Jahrhundert her.

Die Kirche S. Maria auf dem Kapitol zu Köln ist dagegen, was ihre Haupttheile anbetrifft, noch der Zeit um die Mitte des eilften Jahrhunderts zuzuschreiben; nur der Obertheil des Chorbaues gehört der Spätzeit des romanischen Styles an. Die Ueberwölbung des Mittelschiffes hat das Gepräge des frühgermanischen Styles.

Nicht die Arkaden der Kirche St. Martin zu Köln, sondern die der

Apostelkirche sind der Rest eines älteren Baues, obgleich auch diese eine spätere Umänderung, gleichzeitig mit der Ausführung der übrigen Bautheile, erlitten haben.

Nicht die ganze Kirche St. Kunibert zu Köln, sondern nur der Thurmbau ist vor einigen Jahren eingestürzt; auch ist dieser Bautheil bereits, in einem der ursprünglichen Anlage verwandten Style, wieder hergestellt worden.

Das Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln (vgl. dazu S. 547) hat in seinen Haupttheilen noch immer spätromanischen Charakter, obgleich bereits mit vorherrschendem Spitzbogen. Es treten nur erst einzelne Motive hinzu, welche den Uebergang zum Germanischen bilden.

Den in Rede stehenden Bauwerken ist, als ein sehr wichtiges und eigenthümliches Denkmal des spätromanischen Styles, noch die Kirche des unfern von Köln belegenen Brauweiler hinzuzufügen.

Zu Seite 473.

Als interessante Schlossbauten des spätromanischen Styles sind noch anzuführen: das Schloss Münzenberg in der Wetterau, wahrscheinlich zwischen 1154 und 1174 gebaut; auch die unfern belegene Schlossruine zu Seligenstadt (vgl. Moller, in Archiv für Hessische Geschichtskunde und Alterthumskunde, hsgb. von Steiner, I, S. 280). Sodann das mächtige Schloss von Vianden mit seiner merkwürdigen zehnseitigen Kapelle, im Grossherzogthum Luxemburg (hart an der preussischen Grenze).

Zu Seite 474—476.

Der Baustyl und die Denkmäler, welche ich auf diesen Seiten besprochen habe, sind, während mein Handbuch bereits im Drucke begriffen war, zum Gegenstand einer besondern kleinen Schrift gemacht worden; sie führt den Titel: „Ueber die ausgedehnte Anwendung des Spitzbogens in Deutschland im zehnten und eilften Jahrhundert. Von Dr. C. R. Lepsius. Als Einleitung zu der deutschen Uebersetzung von Henry Gally Knight's Entwickelung der Architektur unter den Normannen." [1] — Wie schon aus dem Titel hervorgeht, so hat Hr. Lepsius eine von der meinigen sehr abweichende Ansicht; es sind die alten Meinungen über das angeblich hohe Alter dieser Gebäude, die er auf's Neue geltend zu machen sucht. Eine Kritik seiner Schrift vorzunehmen, ist hier nicht der Ort; dazu dürfte sich später eine anderweitig passende Gelegenheit finden, indem ich den ganzen Gegenstand, um den es sich handelt und der für die vaterländische Culturgeschichte allerdings ein hohes Interesse darbietet, einer umfassenderen und genaueren Erörterung zu unterziehen gedenke. Hier bemerke ich vorläufig nur, dass ich unter den Gründen, mit welchen Hr. L. seine Ansicht unterstützt, keinen

[1] Das Werk von H. Gally Knight besteht aus zwei gesonderten Theilen. Der erste führt den Titel: *An architectural tour in Normandy*; der zweite: *The Normans in Sicily*. Mit dem zweiten zugleich ist das lithographische Prachtwerk *der Saracenic and Norman remains* (das ich in der Anmerkung auf S. 439 erwähnt) erschienen.

gefunden habe, der einer wissenschaftlich historischen Kritik genügen könnte; dass seine Arbeit mich auf keine Weise nöthigt, meine Ueberzeugung zu verlassen oder auch nur zu modificiren; und dass, wo er mir persönlich opponirt, gerade das Wesentliche meiner Ansichten völlig unberührt bleibt. —

Durch ein Schreib-Versehen habe ich (S. 476) den mittleren Theil der Crypta des Naumburger Domes als der spätromanischen Bauzeit angehörig bezeichnet. Im Gegentheil ist dies (wie auch die Umfassung der Apsis der Crypta) der Rest eines älteren Baues, und gerade die übrigen Theile der Crypta sind gleichzeitig mit dem Schiff des Domes. (Hr. L. findet in der Crypta nur einen einzigen ununterbrochenen Bau.)

Zu Seite 490.

An Prachtwerken der Goldschmiedekunst aus den Zeiten des spätromanischen Styles besitzen vornehmlich die Gegenden des Niederrheins einen grossen Reichthum. Es sind zumeist Reliquienschreine, von grösserer oder kleinerer, zum Theil von sehr bedeutender Dimension, mit getriebenen Ornamenten und figürlichen Darstellungen in vergoldetem Silberblech, mit Emaillen, Steinen u. dgl. aufs Mannigfaltigste geschmückt. Eins der wichtigsten Beispiele ist der Sarkophag, welcher die Gebeine der h. drei Könige einschliesst, im Dome von Köln. Die an demselben enthaltenen bildlichen Darstellungen haben zum Theil eine Schönheit und Würde, dass sie sich den besten Bildwerken, welche Deutschland aus der in Rede stehenden Epoche besitzt, anreihen; doch ist zu bemerken, dass manche Theile in moderner Zeit überarbeitet, manche auch ganz durch neuere Arbeiten ergänzt sind. Andre merkwürdige Werke der Art sieht man in den Kirchen S. Ursula und S. Maria zur Schnurgasse in Köln, in der Kirche von Siegburg, u. s. w.

Zu Seite 507.

Als bedeutende Wandmalereien aus der späteren Zeit des romanischen Styles ist hier der grosse Cyclus derjenigen Bilder anzuführen, welche die Gewölbe des Kapitelsaales zu Brauweiler, unfern von Köln, schmücken, und welche, (S. 597) irrthümlich als Arbeiten des germanischen Styles bezeichnet sind. Sie enthalten die Gestalten von Heiligen und eine Reihe von biblischen und legendarischen Scenen, die sich, in historischer und symbolischer Weise, auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen. — Als Tafelgemälde desselben Styles sind die auf grosse Schieferplatten gemalten (und leider übermalten) Bilder der Apostel vom J. 1224 zu nennen, welche sich in S. Ursula zu Köln befinden und ebenso irrthümlich (S. 598) unter den Werken germanischen Styles aufgeführt sind.

Zu Seite 551.

Die Architektur des Domes von Köln lässt, trotz der Harmonie des Grundplanes und trotz des schönen Rythmus in ihren Verhältnissen, dennoch die verschiedenen Epochen der Bauführung sehr deutlich erkennen und bezeugt es, dass das Ganze, wie wir es vor uns sehen, nicht aus Einem Gusse hervorgegangen ist. So haben nur die Pfeiler des Chores die im Text angegebene Form, während die des Schiffes bereits, obschon ebenfalls in schöner Bildung, aus der Grundform des eckigen Pfeilers hervorgegangen sind. So zeigen die Fenster am Unterbau des Chores noch eine strenge, nicht völlig frei entwickelte Bildung, während die am Oberbau die reichste, edelste und schönste Form, deren nur der germanische Baustyl fähig ist, haben. So sind die Strebepfeiler am Unterbau des Chores noch schwer und massig gehalten (ähnlich denen an der Façade der Elisabethkirche zu Marburg), während das System der hohen Thürmchen und der Strebebögen über ihnen im Gepräge eines, fast schon überladenden Reichthumes erscheint. So beginnt der Thurmbau, ebenfalls im Gegensatz gegen die Form der genannten Streben, gleich von unten auf sich in reicher Gliederung zu entfalten; hier aber ist Alles in so keuscher und klarer Gesetzmässigkeit gehalten, ist Alles so durchaus von einem regen organischen Leben erfüllt, dass dieser Bautheil in jeder Beziehung als das höchste Wunder der Kunst erscheint.

Zu Seite 552.

Von der Kirche von Altenberg war nur ein Theil eingestürzt; sie wird gegenwärtig aufs Genaueste in ihrem ursprünglichen Style wiederhergestellt.

Zu Seite 559.

Die Stadtkirche zu Ahrweiler gehört, obgleich sich in einzelnen Details bereits Vordeutungen auf die Formen der späteren Entwickelungszeit zeigen, dennoch entschieden der früheren Periode des germanischen Baustyles an. Sie ist ohne Zweifel der Bau, der hier zwischen 1245 und 1274 ausgeführt ward. Die Emporen aber, die diesem Gebäude ein so eigenthümliches Gepräge geben, sind ein Einbau aus der Zeit des fünfzehnten oder aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Zu Seite, 573 f.

In Spanien (vgl. die *Espagne artistique et monumentale*) ist die mächtige Kathedrale von Toledo (gegründet 1227) als ein Gebäude frühgermanischen Styles, in dem sogar noch einige Elemente des romanischen beibehalten sind, zu nennen. — Als ein Prachtstück des reichen spätgothischen Styles, an die brillant dekorirten Bauten in England (S. 545) erinnernd, erscheint das Portal, welches, im Kloster de las Huelgas zu Burgos, in den Chor der Kirche führt. — Der, im Text (S. 574) angeführte Arkadenhof im Dominikanerkloster von Valladolid (Collegio de S. Gregorio) vermischt bereits auf eine barock phantastische Weise moderne Formen mit den germanischen.

Zu Seite 563, 2.

Ueber die angeführten, in der Elisabethkirche zu Marburg, in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn und im Dome von Frankfurt befindlichen Grabsteine ist zu bemerken, dass sie, ob auch charakteristisch für die Entwickelungsschritte des Styles, doch zumeist keinen vorzüglich künstlerischen Werth haben, dass ihnen im Gegentheil, mehr oder weniger, eine gewisse handwerksmässige Starrheit eigen ist.

Unter den Sculpturen der Liebfrauenkirche zu Trier erscheint das Relief der Krönung Mariä, über dem Seitenportale (S. 585) als ein Werk von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Auch hier zeigt sich allerdings der germanische Styl noch in seiner urthümlichen Strenge; dabei aber ist die Bewegung bereits ungemein leicht und empfunden, und dies theilt sich auch der Führung der Gewänder mit.

Sehr ausgezeichnete Werke aus der späteren Zeit des germanischen Styles sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine Sarkophagartige Form haben und, wie das des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau (S. 583), oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Auf ähnliche Weise sind sodann auch mehrfach die Seitenwände der Altäre verziert. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwickelung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an den Wänden des Hochaltares im Dome von Köln, die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Sodann die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofes Engelbert III., gest. 1368, ebenfalls im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden, gest. 1414, im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe,

dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen.

Zu Seite 597.

Die Wandmalereien an den Brüstungswänden im Chore des Kölner Domes, welche bisher durch moderne Teppiche verdeckt waren, sind für die Geschichte der deutschen Malerei von sehr grossem Interesse. Sie stellen Scenen aus der Legende der heil. drei Könige und aus der des Papstes Silvester, vielleicht auch noch Andres (denn ich konnte sie nicht sämmtlich sehen) dar und sind, zum grossen Theil wenigstens gut und von aller Uebermalung frei erhalten. Sie fallen in die Zeit um das Jahr 1300 oder nur sehr wenig später. Sie sind den gleichzeitigen Miniaturen parallel zu stellen, doch zeigt sich hier bereits sehr entschieden die höhere künstlerische Richtung. Die Compositionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus, im Einzelnen ordnet sich die Composition auf sehr grossartige Weise. Die Geberde hat zum Theil noch das halb Conventionelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter, noch etwas typisch gebildet, zeigen gleichwohl schon ein glückliches Streben nach Charakteristik, selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe ist durchweg licht und heiter. — Ausserdem waren in den Bogenzwickeln, unterhalb der Gallerie welche unter den Chorfenstern hinläuft, sehr colossale Engelgestalten gemalt; von diesen aber haben sich nur geringe Spuren erhalten.

Dass die Gewölbmalereien zu Brauweiler und die Tafelbilder in S. Ursula zu Köln (S. 598) noch das Gepräge des romanischen Styles tragen, ist bereits bemerkt worden. Ueber andere Wandmalereien des germanischen Styles s. das Folgende.

Zu Seite, 599 f.

Dem Meister Wilhelm ist ein grosses Wandgemälde, in der Sakristei von St. Severin zu Köln, zuzuschreiben, welches den gekreuzigten Heiland und sechs Heilige zu seinen Seiten, Alles in Lebensgrösse, darstellt. Leider ist dies Werk, in seinen meisten Theilen, durch schlechte Uebermalung sehr entstellt worden; doch auch in seinem gegenwärtigen Zustande lässt sich noch die grossartige Wirkung, die es früher ausüben musste, erkennen. — Von einem, sehr beachtenswerthen Vorgänger des Meister Wilhelm rührt ein kleineres Wandgemälde in der Gruftkirche von St. Severin, den Gekreuzigten und acht Heilige darstellend, her.

Das Altärchen bei Hrn. v. Lassaulx zu Coblenz (S. 600) ist nicht von Meister Wilhelm selbst, sondern von einem, zwar eigenthümlich interessanten Mitstrebenden oder Nachfolger seiner Richtung gemalt worden.

Das Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, dessen Mitteltafel,

das jüngste Gericht, sich gegenwärtig im dortigen städtischen Museum befindet, kann nicht als ein Werk des Meister Stephan gelten. Abgesehen davon, dass auch in denjenigen Gestalten, in welchen man sie zu erwarten haben würde, die diesem Meister eigenthümliche Grazie und Holdseligkeit fehlt und dass die ganze Farbenbehandlung strenger und schwerer ist, tritt uns hier auch eine aufs Entschiedenste entgegengesetzte Sinnesrichtung entgegen. Während Meister Stephan sich überall in einer sonnig heitern, idealen Sphäre hält, kam es dem Verfertiger dieses Werkes vor Allem darauf an, das Unheimliche der irdischen Begier, den ungestümen Grimm der sinnlichen Leidenschaft zum Ausdrucke zu bringen; in den Marterbildern der Apostel (im Städel'schen Institut zu Frankfurt am M.) versenkt er sich mit einer wahren Wollust, wie ich kein zweites Beispiel im ganzen Bereiche des künstlerischen Schaffens anzuführen wüsste, in das blutgierige Handwerk des Henkers. Die allgemeinen Typen sind allerdings die des Meister Stephan, und er wird unbedenklich als ein Schüler desselben bezeichnet werden müssen; doppelt merkwürdig ist es somit, wie ein Künstler, dem zwar eine ausserordentliche Meisterschaft auf keine Weise abzusprechen ist, aus diesen idealen Typen heraus sich der neuen Elemente des beginnenden modernen Zeitalters zu bemächtigen und sie in ihrer herbsten Einseitigkeit zur Erscheinung zu bringen vermochte.

Zu Seite 642.

Als vorzüglich bedeutsame Beispiele für die erste Aufnahme und für die weitere Ausbildung des modernen Architekturstyles in Deutschland sind einige Theile des Schlosses von Heidelberg zu nennen. Zunächst der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau (1556—1559), der den grossen inneren Hof des Schlosses auf der östlichen Seite begrenzt. Hier ist eine Weise der architektonischen Dekoration zur Anwendung gebracht, die noch an den feineren Geschmack der italienischen Architekten des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert und sich in diesen Elementen, wenn auch nicht ohne mancherlei phantastische Willkühr, doch zugleich noch mit Freiheit und Anmuth bewegt; besonders die oberen Geschosse der Façade wirken in solcher Weise gar anziehend. Sodann der imposante Palast auf der Nordseite des Schlosshofes, welcher von Friedrich IV. in den Jahren von 1601 — 1607 ausgeführt ward. In diesem Bautheil macht sich allerdings schon ein ungleich schwererer, ungleich mehr zum Barocken geneigter Formensinn geltend: aber auch hier noch erkennt man die freie künstlerische Schöpferkraft, die, indem sie die Nüchternheit der Schulregel verschmähte, wenigstens eine bedeutsame malerische Wirkung zu erreichen wusste.

Zu Seite 750.

Das dem Jean Fouquet zugeschriebene Portraitbild befindet sich eben so, wie die Reihenfolge seiner Miniaturen — Blätter eines Breviers — im Besitz des Hrn. George Brentano zu Frankfurt a. M. (Durch

einen Druck- oder Schreibfehler waren in dem Werke, aus welchem ich meine Notiz entnommen, der Vor- und der Zuname des Besitzers getrennt worden.) Das Portraitbild stellt, als halbe Figuren in Lebensgrösse, den „Maitre Etienne Chevalier“ zur Seite des h. Stephanus dar; im Auftrage desselben Herrn sind auch jene Miniaturen gefertigt worden. Nachdem ich diese Werke selbst kennen gelernt, scheint es mir übrigens sehr gewagt, wenn man den Verfertiger des Portraitbildes und den Miniaturmaler (der, beiläufig bemerkt, mit mehreren Gehülfen gearbeitet hat) als eine und dieselbe Person betrachtet; dass das erstere ebenfalls von der Hand eines französischen Meisters sei, ist jedoch unbedenklich richtig.

Zu Seite 761.

Von dem als „verschollen“ bezeichneten Gemälde Dürers, Adam und Eva vom J. 1507, befindet sich bekanntlich ein Exemplar in der städtischen Gemäldesammlung zu Mainz, welches sehr übermalt ist und insgemein als eine Copie bezeichnet wird. Einzelne geringe Theile des Bildes, in denen noch die ursprüngliche Hand des Malers durchscheint, lassen mich indess vermuthen, dass dasselbe dennoch das Original gewesen sei. Jedenfalls lässt das Bild, seinem übeln Zustande zum Trotz, noch immer die bedeutsame Schönheit der ursprünglichen Composition erkennen. — Die grossartige Composition von Dürers Himmelfahrt der Maria (vom J. 1509) ist uns in einer alten Copie aufbehalten, welche sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindet.

Zu Seite 768.

Von der Hand des Loyen Hering befindet sich ein Marmor-Relief vom J. 1519 (ein Epitaphium der Frau Margaretha von Eltz) in der Karmeliterkirche zu Boppard, zur Seite des Hochaltares; es stellt die h. Dreifaltigkeit, als freie Nachahmung einer Dürer'schen Composition, dar und ist mit grosser Zartheit, doch nicht eben mit sonderlichem Geiste ausgeführt.

Dies Werk erfreut sich in jener Gegend eines bedeutenden Rufes. Ungleich schöner jedoch, eins der vorzüglichsten Zeugnisse für die edle und sinnvolle Entfaltung der eigenthümlich deutschen Sculptur im weiteren Laufe des Jahrhunderts, ist ein zweites, grösseres und aus Sandstein gearbeitetes Epitaphium vom J. 1548 (das des Johann von Eltz), welches sich in derselben Kirche, dem Werke des L. Hering gegenüber, befindet. In einer eleganten, reich dekorirten Architektur modernen Styles enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist. Zwei Engelknaben, unter dieser Composition, welche eine Schaale mit dem Haupte des Täufers halten, zeichnen sich nicht minder durch ihre reizvolle Anmuth aus. Leider hat dies schöne Werk einige Beschädigungen erlitten und ist, wie zwar insgemein die Sculpturen in deutschen Kirchen, durch fingerdicke Tünche entstellt.

Auch anderweitig begegnet man in Deutschland noch höchst beachtenswerthen Grabdenkmälern, welche das Forthlühen der Sculptur in der ersten

Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bekunden. Als Beispiele nenne ich die Epitaphien des Erzbischofes Richard von Greifenklau (vom J. 1527) und des Erzbischofes Johann von Metzenhausen (gest. 1540) im Dome von Trier, und das, zwar kleinere Denkmal des Anton Keyfeld (1539) im Dome von Köln, an einem der südlichen Mittelpfeiler des Querschiffes.

Zu Seite 793.

Auch in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, und selbst noch im Anfange des folgenden, erscheint die deutsche Sculptur noch immer mannigfach beachtenswerth. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann wiederum eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (vom Jahr 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich wiederum nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmern'schen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern; u. A. m.

Verzeichnisse.

I. Orts-Verzeichniss.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei. Die Zahlen sind die der Seiten, auf denen die bezüglichen Localitäten genannt werden. Wenn eine Localität mehr als Einmal auf einer Seite vorkommt, so ist dies durch eine, der Seitenzahl beigefügte Parenthese näher angedeutet.)

A.

Aachen.
Münster, A. 353; Mosaik, 387.
Gemäldesammlung des H. Barthels, 601.

Abbendon.
Frühere Kirche, 357.

Abydus.
Baureste, 57.

Ackerkuf.
Baurest, 74.

Adelberg.
Klosterkirche, M. 756.

Adjunta.
Felsentempel, A. 99; M. 119.

Adrianopel.
Moscheen, A. 411.

Aegina.
Tempel, A. 175.

Agra.
Mausoleum, A. 413.

Agrigent.
Tempel u. a. antike Monumente, A. 168, f. 170, f. Sc. 201.
Hospital, A. 570.

Ahmedabad.
Muhamedanische Architektur, 413.

Ahrweiler.
Stadtkirche, A. 559, 868.

Aix.
Kathedrale, A. 352.
Carmeliterkirche, M. 750.

Alby.
Kathedrale, A. 536.

Aleppo.
In der Gegend: Kirche des heil. Simon Stylites, A. 364.

Alexandria.
Unterirdisches Grab, A. 191.
Catacomben, 299.
Säule des Diocletian, A. 297.
Cisternen, A. 365.
Moscheen, A. 408, f.

Al Hymer.
Baurest, 74.

Allahabad.
Muhamedanische Architektur, 413.

Alpirsbach.
Kirche, A. 460.

Alsfeld.
Kirche, A. 558.

Altenberg, unfern Köln.
Kirche, A. 552, 868; Grabplatte, 593. — Reste der Klostergebäude, A. 478.

Altenberg a. d. Lahn.
Kirche, Sc. 583. [2], 869.

Altenfurt.
Kapelle, A. 465.

Altenkirchen.
Kirche, A. 481.

Althorp.
Bibliothek, Holzschnitt, 841.

Alwastra.
Klosterruine, A. 480.
Amalfi.
Kathedrale, A. 441; Bronzethür, 498.
Amiens.
Kathedrale, A. 534.
Amadon.
Tempelreste, 56.
Amramshügel.
Baurest, 73.
Amsterdam.
Kirchen, A. 537.
Rathhaus, A. 648; Sc. 803.
Museum, M. 817.
Amyclae.
Thron des Apollo, 196.
Anclam.
Nikolaikirche und Marienkirche. Sc. 775.
Ancona.
Bogen des Trajan, A. 298.
Kathedrale, A. 436.
S. Maria della piazza, A. 436.
Andernach.
Pfarrkirche, A. 469.
Angers.
Kirche St. Martin, A. 352.
Angoulême.
Kathedrale, A. 448.
Antaeopolis.
Säulenstellung, 57.
Antinoe.
Säule des Alex. Severus, 296.
Röm. Prachtthor, A. 299.
Antwerpen.
Dom, A. 538, M. 815.
Kirchen im Allg., A. 537.
S. Jacob, M. 749. 815.
Augustinerkirche, M. 815.
Gemäldesammlung der Akademie. 749. 815.
Bei H. van Erthorn, 744. 745.
Anurajapura.
Architekt. Denkmäler, 122.
Aosta.
Bogen des Augustus. A. 298.
Aphroditopolis.
Tempel, A. 57.
Apollinopolis (Gross-).
Tempel, A. 57.
Apollinopolis (Klein-).
Baureste, 57.
Aranjuez.
Schloss, A. 647.
Arcevia.
Hospital, M. 681.
Arezzo.
Dom, A. 568; Sc. 602, 603, 604, 657.
S. Francesco, M. 672.
La Pieve, A. 434.
La Misericordia, Sc. 605.
Argos.
Cyclopenmauern, 134.
Tempel der Juno, A. 183.
Sc. 210.
Tempel der Dioscuren, Sc. 197.
Arkona.
Tempel, A. 13.
Arles.
Kathedrale und Kreuzgang, A. 447.
Arona.
Kirche, M. 706.
Arras.
Stadthaus, A. 539.
Aschaffenburg.
Stiftskirche, Sc. 779, 780. — Kreuzgang, A. 478.
Bibliothek, Miniaturen, 763 [2].
Assisi.
Antiker Tempel, A. 284.
Dom, M. 386.
S. Andrea, M. 683.
S. Caterina (S. Antonio di Via Superba), M. 680.
S. Damiano, M. 684.
S. Francesco, A. 567; M. 510 [2], 610, 611, 612 [2], 684.
Thor S. Giacomo, M. 683.
In der Nähe von Assisi: La Bastia, Kirche, M. 681.
Asur.
Pyramiden, A. 60.
Athen.
Auf der Akropolis:
Propyläen, A. 178.
Tempel der Nike Apteros, A. 176; Sc. 212, 219.

Athen.
Parthenon, A. 177; Sc. 207, 212.
Erechtheum, A. 178; Sc. 213.
Statue der Athene Promachos, 207.
In der Stadt:
Tempel des olympischen Zeus, A. 175.
Tempel des Theseus, A. 177; Sc. 212.
Odeum, A. 178.
Monument des Lysicrates, A. 184; Sc. 219.
Mon. d. Thrasyllus, A. 185; Sc. 219.
Windethurm, A. 186.
Propyläum des neuen Marktes, A. 187.
Bogen des Hadrian, A. 299.
Monument des Philopappus, 299.
Ausserhalb der Stadt:
Tempel am Ilissus, A. 176.
Grabpfeiler, Sc. 214; M. 230.
Atrani.
Kirche S. Salvatore, Bronzethür, 498.
Augsburg.
Dom, A. 462; Sc. 488; M. 508.
Rathhaus, A. 648.
Zeughaus, Sc. 795.
Provinzial-Gallerie, M. 756 [2], 763.
Augustus- und Herkulesbrunnen, Sc. 795.
Autun.
Kathedrale, A. 451.
Auxerre.
Kathedrale, A. 533.
St. Germain, A. 451.
Avignon.
Kathedrale, A. 352.
Axia.
Grabmonumente, A. 256.
Axum.
Obelisken, 61.
Azzahra.
Maurischer Palast, A. 404.

B.

Baalbeck, s. Heliopolis.
Babylon.
Denkmäler, 71.
Denkmäler der Hephästion, 190.
Bacharach.
Pfarrkirche, A. 469.
Badenweiler.
Römische Bäder, A. 292.
Balanjo.
Felsenmonument, A. 54.
Bamberg.
Dom, A. 476; Sc. 492, 493, 494, 585, 768 [2], 777 [2], M. 507.
St. Jakob, A. 461.
St. Michael, A. 461.
Obere Pfarrkirche, Sc. 773.
Bamiyan.
Tope's und Sculpturen, 121.
Barcellona.
Kathedrale, A. 574.
Klosterhof von St. Paul, A. 446.
Rathhaus, A. 574.
Maurisches Bad, A. 404.
Barronhill.
Gemäldesamml., 721.
Bartfeld.
Aegydien Kirche, Sc. 774.
Basel.
Dom, A. 476.
Bibliothek, M. 757, 759.
Bassä.
Apollo-Tempel, A. 182; Sc. 214.
Batalha.
Kirche und Mausoleen, A. 574.
Bath.
Kirche, A. 545.
Gemäldesamml. d. H. Beckford, 721.
Baug.
Felsen-Tempel, A. 108.
Bayeux.
Kathedrale, A. 451, 535.
Kunst und Alterth. Samml. 507.
Beaune.
Hôtel-Dieu, M. 747.
Beauvais.
Kathedrale, A. 534.
K. Basse-Oeuvre, A. 352.
Begram.
Tope's A. 121.
Belem.
Kirche, A. 575.

Benevent.
Kathedrale, Bronzethür, 498.
Bogen des Trajan, A. 298.
Benevivere.
Portikus, A. 865.
Bergamo.
Dom, Sc. 664.
S. Tommaso in limine, A. 444.
Gemäldesamml. des Gr. G. Lochis, 720. Ausserhalb der Stadt: S. Giulia, A. 443.
Bergen (Mons, in Belgien).
Kirche St. Waltrudis, A. 538.
Stadthaus, A. 539.
Bergen, auf Rügen.
Kirche, A. 481.
Berlin.
Marienkirche, Sc. 804.
Königl. Schloss, A. 648; Sc. 805.
Zeughaus, A. 648; Sc. 805.
Langebrücke, Sc. 805.
Königl. Museen:
Antiken-Gall. 203, 214, 221.
Antiquarium, 204, 264.
Gemälde-Gall. 598, 611, 612, 614, 669, 673, 675, 678 [2], 679, 680, 684, 685, 706, 707, 711, 719, 720 [2], 722, 726, 731 [2], 735, 736, 743, 744 [3], 745, 746, 747, 748, 749 [2], 752 [2], 757, 764, 765, 815, 818.
Moderne Sc. 660. — Majoliken, 791.
Kunstkammer, 378, 379, 582, 593, 779, 781 [2], 782, 793, 796.
Königliche Bibliothek, Sc. 378; Miniatt. 506 [2].
Waffensamml. des Prinzen Karl, Sc. 489, 694.
Bei Hofrath Förster, M. 615.
Bern.
Dominikanerkloster, M. 758.
Bei der Familie Manuel, M. 757.
Bethlehem.
Kirche, A. 359.
Biban-el-Maluk.
Felsengräber, A. 51.
Bjernede.
Kirche, A. 481.
Birs Nimrod.
Architekt. Rest, 71.
Bisutun.
Felsengräber, A. 88.
Sculpturen, 95.
Blaubeuren.
Kirche, Sc. 770, 772; M. 756.
Blenheim.
Gemäldesamml. 721.
Bocherville.
Kirche St. Georges, A. 450. — Kapitelhaus, A. 451.
Bologna.
S. Cecilia, M. 685.
S. Domenico, Sc. 503, 607, 653, 691.
S. Giacomo maggiore, M. 685.
S. Michele in Bosco, M. 808.
S. Petronio, A. 569; Sc. 653, 695, 696.
S. Pietro e Paolo (bei S. Stefano), A. 442.
Oratorio della Vita, Sc. 696.
Pinakothek, M. 611, 685 [2], 727, 730, 731, 808, 809, 810.
Palast-Architektur, 635.
Pal. pubblico, Sc. 653.
Pal. Hercolani, M. 618.
Bomarzo.
Gräber, A. 257.
Bonn.
Münster, A. 469, 470, 865.
St. Martin, A. 465.
Bopfingen.
St. Blasius, Sc. 772; M. 754.
Boppard.
Pfarrkirche, A. 469.
Carmeliterkirche, Sc. 872 [2].
Bordeaux.
Kathedrale, A. 536.
Klosterhof von St. Severin, A. 448.
Borgo S. Sepolcro.
Monte di Pietà, Magazin, M. 672.
Oratorium des Hospitals, M. 672.
Borgund.
Kirche, A. 479, f.
Boro Budor.
Monumente, 124.

Borsippa.
Baurest, 74.
Bourges.
Kathedrale, A. 534.
Bowood.
Gemäldesamml. 721.
Brambanan.
Monumente, 124.
Brandenburg.
Ehemal. Marienkirche, A. 465.
Katharinenkirche, A. 564.
Peterskirche, A. 565.
Braunschweig.
Domplatz, Sc. 489.
Herzogl. Samml., Sc. 781.
Brauweiler.
Kirche, A. 866. Kapitelsaal, M. 597, 867.
Breisach.
Münster, Sc. 772.
Brescia.
Alte Kathedrale, A. 444.
S. Nazario, M. 736.
Bei Gr. P. Tosi, M. 721.
Breslau.
Dom, Sc. 583, 777.
Brioude.
Kirche, A. 447.
Bristol.
Kathedrale, A. 544. Kapitelhaus. A. 455.
Brou.
Kathedrale, A. 536.
Brügge.
Kirchen im Allg. A. 537.
St. Salvator, A. 538; M. 745.
Johannis-Hospital, M. 745 [2].
Hospital St. Julien, M. 745.
Stadthaus, A. 539.
Akademie, M. 743, 744, 745, 748.
Brüssel.
Kirchen im Allg., A. 537.
Dom (Ste. Gudule), A. 538.
Notre Dame la Chapelle, A. 471.
Stadthaus, A. 539.
Museum, M. 749.
Königl. Bibliothek, Miniatt. 672.
Bürgelin.
Kirche, A. 464.
Burleighouse.
Gemäldesamml. 744.

C.

Cadacchio.
Tempel, A. 173.
Caen.
St. Etienne, A. 450, 535.
St. Nicolas, A. 450.
Ste. Trinité, A. 450.
Unfern von Caen: Kirche der Maladerie, A. 450.
Schloss Fontaine le Henri, A. 536.
Cagli.
Dominikanerkirche, M. 685.
Cairo.
Moscheen, A. 407, f.
Calcar.
Kirche, M. 751.
Cambridge.
H. Grabkirche, A. 454.
Colleges, A. 546.
Kapelle des Kings College, A. 545.
Candjeveram.
Pagoden, A. 111, 112.
Canosa.
Bronzethür, 498.
Canterbury.
Kathedrale, A. 455, 542, 544.
Caprarola.
Schloss, A. 641; M. 787.
Capua.
Amphitheater, A. 294.
Carli.
Felsentempel, A. 99.
Carnac.
Celtisches Monument, 8.
Carthago.
Tempel u. a. Bauwerke, 75.
Casaba Schamame el Garbie.
Monument, A. 58.
Casas grandes.
Architekt. Monumente, 31.
Casciano.
Kirche, Sc. 500.
Cassel.
St. Martin, A. 558.
Bibliothek, Miniatt. 594.

Castel d'Asso (Castellaccio).
Grabmonumente, A. 256.
Castello della Pieve.
Kap. der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi, M. 683.
Castione.
Kirche dell' Incoronata, M. 677.
Castle Howard.
Gemäldesamml. 749.
Chalembrom.
Pagode, A. 111.
Charlieu.
Abteikirche, A. 447.
Chatres.
Kathedrale, A. 534; Sc. 579; M. 581.
Chatsworth.
Gemäldesamml. 743.
Chiaravalle.
Kirche S. Bernardino, A. 445.
Chichester.
Kathedrale, A. 454, 455, 543.
Chiswick.
Gemäldesamml. 746.
Cholula.
Teocalli, A. 27.
Cefalie.
Kathedrale, A. 440; M. 509.
Klosterhof, A. 441.
Cerreto.
Kirche der Badia, M. 616.
Città di Castello.
Dom, Sc. 499.
S. Trinità, M. 719.
Civray.
Kirche, A. 448.
Clermont.
Notre Dame du Port, A. 447.
Cleve.
Kapitelskirche, A. 559.
Coblenz.
St. Castor, A. 469, Sc. 869, M. 599.
Bürgerl. Architektur, 561.
Bei Hr. v. Lassaulx, M. 600, 870.
Codogno.
Parochialkirche, M. 736.
Colbatz.
Kirche, A. 491.
Colberg.
Marienkirche, Sc. 592, 775; M. 598.
Colchester.
K. St. Botolph, A. 454.
Colmar.
Münster (Stiftsk. St. Martin), M. 755.
Bibliothek, M. 755 [3].
Como.
Oeffentl. Palast, A. 572.
Conradsburg.
Kirche, A. 471.
Constantine.
Grabmonument, A. 300.
Constantinopel.
Sophienkirche, A. 359, 360, ff.
Apostelkirche, A. 363.
K. der hh. Sergius u. Bacchus, A. 363.
K. der Mutter Gottes u. K. der h. Anastasia, A. 364.
Cisternen u. Wasserleitungen, A. 365.
Säule des Theodosius, Sc. 375.
Obelisk d. Theodosius, Sc. 376.
Moscheen, A. 410.
Constanz.
Dom, A. 459; Sc. 770.
Contralato.
Tempel, A. 57.
Cora.
Tempel, A. 277.
Cordova.
Moschee, A. 402.
Corneto.
S. Maria di Castello, A. 444.
Corshamhouse.
Gemäldesamml. 748, 749 [2].
Cortona.
Dom, M. 673.
Altes Mauerwerk, 249.
Cöslin.
Marienkirche, Sc. 775.
Courtray.
Kirchen, A. 537.
Coutances.
Kathedrale, A. 535.
Crema.
S. Agostino, M. 682.

Cremona.
Dom, A. 443.
Baptisterium, A. 444.
Oeffentl. Palast, A. 572.
Cuernavaca.
Teocalli, A. 27.
Cues.
Kapelle des Hospitals, Sc. 873.

D.

Damascus.
Grosse Moschee, A. 409.
Danduhr.
Architect. Monumente, 56.
Danzig.
Marienkirche, A. 564; M. 746.
Darmstadt.
Museum, Glasm. 595.
Debut.
Architekt. Monumente, 56.
Dekkeh.
Architekt. Monumente, 56.
Delft.
Kirchen, A. 537.
Delhi.
Cutab-Minar u. a. ältere Reste, A. 411.
Palast u. Moscheen, A. 413.
Delos.
Apollo-Tempel u. a. Reste, A. 183.
Halle, A. 184.
Delphi.
Apollo-Tempel, A. 175.
Lesche, M. 233.
Denderah.
Tempel, A. 57.
Denkendorf.
Kreuzgang, M. 754.
Derri.
Felsenmonument, A. 54.
Devonshirehouse.
Gemäldesamml. 748.
Dhumnar.
Felsentempel, A. 108.
Dijon.
Kirche Notre Dame, A. 533.
Karthause, Sc. 580.
Dinant.
Kirchen, A. 537.
Diruta.
Franciskanerkirche, M. 681.
Dresden.
Antiken-Gall. 203, 204.
Gemälde-Gall. 709, 710, 711 [2], 727, 728, 731 [2], 733, 734 [2], 752, 759, 789.
Drübeck.
Kirche, A. 459.
Drüchelte.
Kapelle, A. 465.
Durham.
Kathedrale, A. 454.

E.

Ecbatana.
Architekturen, 86.
Echternach.
St. Willibrord, A. 460, 865.
Ecouen.
Schloss, A. 646.
Eddeir.
Tempel A. 57.
Edfu.
Tempel, A. 57.
Unfern: Felsenmonument, A. 58.
Edinburgh.
Kap. von Holyrood, A. 544.
Eger.
Schlosskapelle, A. 473.
Franciskanerkloster, Sc. 591.
Egesta.
Tempel, A. 170.
Theater, A. 171.
Ehingen.
Sammlung d. Prof. Dursch, Sc. 772.
Eilethyia.
Tempel u. Felsengräber, A. 57.
El Dakel.
Architekt. Reste, 58.
Elephanta.
Felsentempel, A. 99; Sc. 118.
Elephantine.
Tempel, A. 57.
Nilmesser, 59.

Eleusis.
Tempel der Demeter, A. 181. An- u. Nebenbauten desselben, 185 f.
El Kargeh.
Architekt. Reste, 58.
El Kasr, libysche Oase.
Aegyptische Baureste, 58.
Römisches Thor, A. 299.
El Kassr, in Babylon.
Baurest, 72.
Ellora.
Felsentempel, A. 99, 105; Sc. 118.
Eltham.
Palast, A. 546.
Ely.
Kathedrale, A. 453, 543, 544.
Klosterkirche, A. 455.
Ems.
Kirche, A. 460.
Ephesus.
Dianentempel, A. 188.
Kirche des Ev. Johannes, A. 363.
Erfurt.
Dom, A. 555, 560; Sc. 779.
Barfüsser-Kirche, Sc. 584, 590.
Regler-Kirche, Sc. 773; M. 760.
Severikirche, Sc. 768.
Beim Domdechanten Würschmidt, Sc. 769.
Ermont.
Tempel, A. 57.
Escorial.
Kloster S. Lorenzo, A. 647; M. 722, 726, 727 [2].
Esneh.
Tempel, A. 57.
Esse.
Celtisches Monument, 7.
Esslingen.
Frauenkirche, A. 558.
Evreux.
Kathedrale, A. 450.
Exeter.
Kathedrale, A. 543.
Externsteine.
Relief, 492.

F.

Fabriano.
S. Lucia, M. 620.
Casa Bufera, M. 620.
Fano.
Dom, M. 809.
S. Croce, M. 684.
S. Maria Nuova, M. 682.
Ferrara.
Dom, A. 444; Sc. 500.
S. Andrea, M. 731.
S. Francesco, M. 731.
Fiesole.
Altes Mauerwerk, 249.
Theater, 260.
Dom, Sc. 662.
Pal. Medici, A. 632.
In der Nähe: alte Abtei, A. 435.
Florenz.
Dom, A. 568, 631; Sc. 603, 605 [2], 653, 655, 656 [3], 689, 693 [2]; M. 512.
Glockenthurm des Doms, A. 569; Sc. 604, 605, 659.
Baptisterium S. Giovanni, A. 434; Sc. 605, 607, 655 [2], 658, 660, 661, 689, 690, 786; M. 509.
S. Ambrogio, Sc. 662; M. 669.
S. Annunziata, A. 633; M. 671, 672, 713, 714 [2].
S. Apostoli, A. 350.
Badia, Sc. 662.
Bigallo, Sc. 605.
S. Croce, A. 568; Sc. 656, 658, 659, 661 [2], 662 [2], 786; M. 611, 612 [4], 614.
S. Leonardo, Sc. 501.
S. Lorenzo, A. 631; Sc. 658. — Bibliothek von S. Lorenzo, Miniatt. 390, 672. Vestibül u. Sakristei, A. 639; Sc. 692, 693 [2], 694.
S. Marco, M. 617.
S. Maria del Carmine, M. 667, 668, 669.
S. Maria Maddalena de' Pazzi, M. 670.
S. Maria Novella, A. 568; Sc. 659, 661, 662; M. 510, 613 [3], 669, 671. — Kapitelsaal, M. 612. — Klosterhof, M. 667.

Florenz.
S. Maria Nuova, M. 713, 744.
S. Miniato, A. 434; Sc. 661; M. 614.
S. Niccolò, M. 620.
Ognissanti, M. 612, 671 [2].
Or San Michele, A. 569; Sc. 606, 655, 658, 660, 661, 689.
Compagnia dello Scalzo, M. 713, 714.
S. Spirito, A. 631, 632.
S. Trinità, M. 616, 671.
Kloster S. Salvi (unfern Florenz), M. 714.
Palazzo vecchio, A. 572; Sc. 660, 691, 693.
Pal. Pandolfini, A. 638.
Pal. Pitti, A. 631, 642. — Grossherzogliche Gemäldesamml. 682, 713 [2], 722 [3], 726 [3], 727 [5], 744, 811 [2], 812.
Pal. Riccardi, A. 632; Sc. 379; M. 670.
Pal. Rucellai, A. 633.
Pal. Strozzi, A. 632.
Pal. Tornabuoni, A. 632.
Pal. Uguccioni, A. 638.
Villa Careggi, A. 632.
Hospital agli Innocenti, Sc. 657.
Loggia de' Lanzi, A. 572; Sc. 606, 659, 694, 786.
Brücke S. Trinità, A. 643.
Piazza del Granduca, Sc. 786 [2].
Piazza di S. Lorenzo, Sc. 693.
Museum (agli Uffizj):
Antiken, 217, 218, 224, 225, 263, 264.
Moderne Sculptur. 654, 655, 656 [2], 658, 659 [2], 660 [2], 661 [3], 689, 691 [2], 694, 786.
Gemälde-Gallerie. 615 [2], 617, 682, 703, 705, 712, 713, 714, 717, 721, 722 [2], 727 [2], 734, 746, 748, 761, 762.
Zeichnung, 720. — Kästchen, 699. — Pax, 843.
Akademie: Sc. 656. — Gemäldesamml. 510, 611, 612, 617, 620, 669, 672, 683, 722.
Im Besitz des Grossherzogs, M. 721.
Fontainebleau.
Schloss, A. 638; M. 729.
Fontanellum, s. St. Wandrille.
Frankenberg.
Kirche, A. 558.
Frankfurt a. M.
Dom, A. 558; Sc. 584, 869; M. 597.
Liebfrauenkirche, Sc. 583.
Bürgerl. Architektur, 561.
Städel'sches Institut, Sc. 657; M. 600, 744, 752, 756, 871, 872.
Bei Hrn. George Brentano, M. 750, 871.
Bei Hrn. J. D. Passavant, M. 744.
Frascati, s. Tusculum.
Franzburg.
Schlosskirche, Sc. 591.
Freiberg.
Dom, A. 472, 560; Sc. 495, 795.
Freiburg im Breisgau.
Münster, A. 476, 553; Sc. 587; M. 757, 759, 766.
Samml. d. H. v. Hirscher, Sc. 772.
Freiburg a. d. Unstrut.
Schlosskapelle, A. 472, 473.
Stadtkirche, A. 476.
Friedberg.
Kirche, A. 558.
Fritzlar.
Stiftskirche, A. 475.
Frose.
Kirche, A. 458.
Fulda.
Kirche St. Michael, A. 355, 465.
Fuligno.
St. Niccolo, M. 681.
Fürth.
Kirche, Tabernakel, 768.

G.

Gabala.
Theater, A. 294.
Gades.
Tempel, A. 75.
Gaeta.
Antikes Grabmonument, A. 300.
Gaildorf.
Pfarrkirche auf dem Heerberge, M. 756.

Gargano.
Bronzethüren des Heiligthums, 497.
Gartas.
Architekt. Monument, 56.
Gebwiller.
Kirche, A. 476.
Geddington.
Sculptur, 580.
Gelnhausen.
Palast und Kapelle, A. 472, f.
Pfarrkirche, A. 476.
Gennes.
Kirche St. Eusèbe, A. 352.
Gent.
Kirchen im Allg. A. 537.
St. Bavo, M. 743, 744.
Stadthaus, A. 539.
Bei Prof. van Rotterdam, M. 743.
Genua.
S. Maria da Carignano, A. 641.
S. Stefano, M. 728.
Paläste, A. 641.
Pal. Doria, M. 730.
Pal. Durazzo, M. 789.
Gernrode.
Schlosskirche, A. 458.
Girona.
Maurisches Bad, A. 404.
Girschch.
Felsen-Monument, A. 54; Sc. 67.
Gloucester.
Kathedrale, A. 454. — Kreuzgang, A. 545.
Gmünd.
Kirche, Sc. 772.
Godesberg.
Hohes Kreuz, A. 561.
Gollup.
Burg, A. 566.
Göppingen.
Stiftskirche, M. 754.
Görlitz.
Peter- und Paulskirche, Frauenkirche, A. 560.
Goslar.
Dom, A. 458; Sc. 489; M. 508.
Frankenberger Kirche, A. 459.
Marktkirche, A. 471.
Goslar.
K. des Kloster Neuwerk, A. 471.
Bürgerl. Architektur, 478.
Gotha.
Auf dem Schloss: Bibliothek, Miniatt. 504. — Vorzimmer des Naturaliencabinets, Sc. 781.
Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, M. 752.
Gouda.
Johanniskirche, Glasm. 795.
Gradara.
Pieve, M. 684.
Granada.
Alhambra, A. 404. — Pal. Karls V., A. 647.
Generalife, A. 405.
Casa del Carbon, A. 405.
Graupen.
Stadtkirche, Sc. 774.
Greifswald.
Marienkirche, Sc. 775.
Grünberg.
Kirche, A. 558.
Guadaloupe.
Klosterhof, A. 574.
Gualdo.
S. Francesco, M. 681.
Guatusco.
Teocalli, A. 27.
Gubbio.
S. Maria Nuova, M. 620.

H.

Haag.
Kirchen, A. 537.
Museum, M. 817.
Königl. Gemälde-Gall. (früher in Brüssel), 682, 743, 745, 747, 748.
Haarlem.
Kirchen, A. 537.
Hagenau.
Kirche, A. 460.
Haina.
Kirche, A. 558.
Hall, in Schwaben.
Michaeliskirche, Sc. 772. — Andre Sculptt. 772.

Halberstadt.
Dom, A. 472, 555. Lettner, 561. M. 508, 752.
Liebfrauenkirche, A. 459; Sc. 494; M. 597.
Bürgerl. Architektur, 561.
Halicarnassus.
Mausoleum, A. 190; Sc. 218.
Halle, in Belgien.
St. Martin, A. 538.
Halle a. d. Saale.
Liebfrauenkirche, A. 560; M. 764.
Ulrichskirche, Sc. 773, 796.
Hamadan.
Architekt. Reste, 86. — Felsengräber, A. 88.
Hamptoncourt.
Gemälde-Gallerie, 675, 725.
Handschuchsheim.
Bei Hrn. Uhde, Samml. mexicanischer Alterthümer, 861.
Hannover.
Bei Hrn. Hausmann, M. 752.
Heidelberg.
Schloss, A. 871; Sc. 873.
Heilbronn.
Kirchliche Sculptur, 772.
Heilsbronn.
Kirche, A. 461; M. 760, 763. — Kapelle, A. 473.
Heimersheim.
Kirche, A. 469.
Heisterbach.
Kirchenrest, A. 470.
Heliopolis.
Antike Baureste, 304.
Hermonthis.
Tempel, A. 57.
Hermopolis.
Säulenstellung, 57.
Herrenberg.
Stiftskirche, Sc. 770.
Herspruck.
Kirche, M. 760.
Hexham.
Frühere Kathedrale, A. 357.
Hierapolis.
Tempel, A. 75.
Hildesheim.
Dom, A. 463; Sc. 487, 489, 490.
St. Godehard, A. 463, Sc. 494.
St. Michael, A. 463, Sc. 494. Kreuzgang, A. 478.
Magdalenenkirche, Prachtgeräthe, 487.
Kirche auf d. Moritzberge, A. 463.
Domhof, Sc. 487.
Hirschau.
Aureliuskirche, A. 460.
Hirzenach.
Kirche, A. 460.
Hitterthal.
Kirche, A. 479 f.
Höchst.
Kirche, A. 460.
Hohenstaufen.
Kirche des Dorfes, M. 754.
Hohenzollern.
Michaeliskapelle, Sc. 492.
Holkham.
Gemäldesamml. 715.
Husum.
Kirche, Sc. 776.
Huy.
Kirchen, A. 537.
Huysburg.
Kirche, A. 459.

I.

Jaggernaut.
Pagode, A. 111.
Ibsambul.
Felsenmonumente, A. 53.
Jelalabad.
Tope's, A. 121.
Jerichow.
Kirche, A. 463.
Jerusalem.
Jehovah-Tempel, A. 78.
Salomo's Schloss u. A. 83.
Felsengräber, A. 304.
Kirche des h. Grabes, A. 359.
Moschee el Haram, A. 409.
Igalikko.
Baurest, 481.
Igel.
Grabmal der Secundiner, 301.

Ilbenstadt.
Kirche, A. 464.
Ilsenburg.
Kirche, A. 459.
Imola.
S. Francesco, Sc. 607.
Ingelheim.
Palast Karls d. Gr., A. 355; M. 387.
Ingolstadt.
Frauenkirche, A. 559.
Innspruck.
Hofkirche, Sc. 780.
Johannisberg.
Kirche, A. 460.
Jona.
Ruine der Kathedrale, A. 454.
Ispahan.
Der grosse Maidan u. der königl. Palast, A. 414.
Issoire.
Kirche, A. 447.
Juanpore.
Muhamedanische Architektur, 413.

K.

Kabul.
Tope's, A. 121.
Kailasa.
Tempel, A. 105.
Kakortok.
Baurest, 481.
Kalabsche.
Architekt. Monumente, 56.
Kalchreuth.
Kirche, Tabernakel, 768.
Karenz.
Tempel, A. 13.
Karlstein.
Schloss, M. 599.
Karnak.
Palast u. Tempel, A. 50.
Kazwang.
Kirche, Tabernakel, 768.
Keddlestonhall.
Gemäldesamml. 749.
Kensington.
Gemäldesamml. 720.
Kentheim.
Kirche, M. 597.
Kesseh.
Architekt. Monument, 56.
Kiew.
Sophienkirche, A. 366.
Kobern.
Burgkapelle, A. 470.
Köln.
Dom, A. 550, 868; Sc. 587, 590, 867, 869 [3], 873; M. 595, 597, 599, 600, 766, 870.
Apostelkirche, A. 469, 866.
St. Georg, A. 460. Taufkapelle, 464, 865.
St. Gereon, A. 469, 470, 547, 866. Früherer Kreuzgang, A. 478.
St. Kunibert, A. 470, 866.
St. Martin, A. 469, 865.
S. Maria auf dem Kapitol, A. 469, 865. Kreuzgang, 478. Grabsteine, 864.
S. Maria zur Schnurgasse, Sc. 867.
St. Pantaleon früherer Kreuzgang, A. 478.
St. Severin, M. 870.
Ehemal. Kirche Sion, A. 470.
S. Ursula, Sc. 867; M. 598, 867.
Clarenthurm, A. 864.
Bürgerl. Architektur, 478.
Städtisches Museum, Sc. 869; — M. 599, 600 [2], 751, 752, 870.
Bei Hrn. v. Herwegh, M. 600.
Ehemal. Lyversberg'sche Gemäldesammlung: die Passion (751) jetzt im Besitz des Hrn. Baumeister; die Bilder des sogenannten Lucas v. Leyden (752) jetzt bei den HH. Hahn und v. Geyr; das Bild des B. de Bruyn (752) jetzt bei Hrn. Hahn.
Komburg.
Kirche, Altarbekleidung, 490.
Kopenhagen.
Schloss Christiansburg, M. 720.
Koptos.
Architekt. Reste, 57.

Korinth.
Tempelrest, 175.
Kous.
Architekt. Reste, 57.
Kowalewo.
Burg, A. 566.
Krukenberg.
Rundbau, 465.
Kuft.
Architekt. Reste, 57.
Kurnah.
Palast, A. 50.

L.

Laach.
Kirche, A. 469.
Landsberg.
Schlosskapelle, A. 472.
Landshut.
St. Martin, A. 560.
Laon.
Kathedrale, A. 533.
La Quemada.
Baureste, 31.
Latopolis.
Tempel, A. 57.
Leightcourt.
Gemäldesamml. 721.
Leutschau.
St. Jakob, Sc. 774.
Leyden.
Kirchen, 537.
Stadthaus, M. 747, 748.
Museum, Sc. 264.
Lichfield.
Kathedrale, A. 543, 545.
Lille.
Kirchen, A. 537.
Limburg a. d. Haardt.
Kirchenruine, A. 460.
Limburg a. d. Lahn.
Dom, A. 477.
Lincoln.
Kathedrale, A. 544.
Linköping.
Kathedrale, A. 564.
Linz.
Kirche, M. 751.
Liverpool.
Liverpool-Institution, M. 615, 748, 749.
Lodi.
Kirche dell'Incoronata, M. 677, 736.
S. Agnese, M. 677.
London.
Kathedrale, alter Bau, 454; neuer Bau, 648.
Templerkirche, A. 542.
Westminsterkirche, A. 544. Kap. Heinrich's VII. A. 545.
Crosby-Hall, A. 546.
Barbers Hall, M. 759.
Bridewell-Hospital, M. 759.
Königl. Palast zu Whitehall, A. 648.
Hospital von Greenwich, A. 648.
Britisches Museum: Antiken, 203, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 319. — Modernes Schnitzwerk, 781. — Bibliothek, Miniatt. 391.
National-Gallerie, M. 710, 711 [2], 717, 734.
Akademie, Sc. 691; M. 703.
Bei Hrn. Aders, M. 746 [2].
Bei Lord Ashburton, M. 709.
Bridgewater-Gall., M. 721, 726 [2], 734 [2].
Bei Lord Dudley, M. 721.
Bei Kunsthändler Emmerson, M. 720.
Bei Lord Garvagh, M. 726.
Bei Hrn. Rogers, M. 726, 744.
Bei Hrn. E. Solly, M. 722, 731, 733.
Bei Lady Sykes, M. 720.
Bei Lord Wellington, M. 710.
Bei Kunsthändler Woodburn, M. 702.
Longfordcastle.
Dekorat. Sculptur, 797.
Lonnig.
Rundbau, A. 464, 865. Kirche, A. 469.
Lorch, in Schwaben.
Klosterkirche, M. 754.
Loretto.
Kirche, Sc. 690. — Majoliken, 791.

Lorsch.
Kirche, A. 460. — Vorhalle, A. 356, 468.
Löwen.
Kirchen, A. 537.
St. Peter, A. 538, M. 749.
Stadthaus, A. 539.
Lucca.
Dom (S. Martino), A. 434; Sc. 502, 653, 662; M. 713.
S. Frediano, A. 349, 433; Sc. 500, 653.
S. Michele, A. 349, 434.
S. Romano, M. 713.
S. Salvatore, Sc. 500.
Lugano.
Dom, A. 635.
Franciskanerkloster degli Angeli, M. 705.
Lübeck.
Dom, bronzene Grabplatte, 593.
Katharinenkirche, M. 597.
Marienkirche, A. 564; Glasm. 596.
Lutenbach.
Kirche, A. 460.
Lüttich.
Kirchen, A. 537.
Luxor.
Palast, A. 50.
Lycien.
Grabmonument, A. 190.
Lycopolis.
Felsengräber, A. 57.
Lyon.
Kathedrale, A. 447.
Museum, M. 682.
Emaillen-Samml. d. Hrn. Didier-Petit, 793.

M.

Madrid.
Museum, M. 726 [2], 727, 734 [2], 735.
Madura.
Pagode, A. 111. — Tschultrie, A. 113.
Maestricht.
St. Servatius, A. 471.
Magdeburg.
Dom, A. 477, 548; Lettner, 561; Sc. 777.
Liebfrauenkirche, A. 458.
Magnesia.
Tempel, A. 189.
Mahamlaipur.
Felsen-Monumente, A. 109; Sc. 118.
Maharraga.
Architekt. Monument, 56.
Mailand.
Dom, A. 571; Sc. 697, 786.
S. Ambrogio, A. 443; Sc. 382, 499; M. 676. — Kloster. A. 637.
S. Eufemia, M. 706.
S. Eustorgio, Sc. 607; M. 676.
S. Maria delle Grazie, A. 570, 637; M. 702, 707.
S. Maria della Passione, Sc. 664.
S. Maria presso S. Satiro. A. 637.
S. Maurizio (Monastero maggiore), M. 705.
S. Simpliciano, M. 676.
Grosses Hospital, A. 572.
Akademie der Brera; Sc. 607, 697. — Gemälde-Gall. 611, 620, 676 [2], 679 [2], 681, 704, 705, 706 [2], 709, 719, 733.
Ambrosianische Bibliothek: Sc. 697; M. 703, 705; Miniatt. 368, 615.
Bei Duca Scotti, M. 706, 719.
Mainz.
Dom, A. 467, 468, 474; Ehemal. Prachtgeräth, 486; Bronzethüren, 487; Sc. 587.
Städtische Gemäldesamml. 872.
Malmesbury.
Abteikirche, A. 454.
Malta.
Catacomben, 299.
Mantua.
Kathedrale, A. 639.
S. Andrea, A. 633.
Herzogl. Palast in der Stadt, M. 729.
Pal. del Te, A. 639, M. 728.
Mapilen.
Baureste, 27.

Marburg.
Elisabethkirche, A. 550; Sc. 583, 584, 593, 869.
Marienburg.
Schloss, A. 565; Sc. 592.
Maulbronn.
Kirche, M. 597.
Mavalipuram.
Felsenmonumente, A. 109; Sc. 118.
Mecheln.
Kirchen, A. 537.
Med-Amuth.
Baureste, 51.
Medinet-Abu.
Palast u. a. Monumente, A. 50, 51.
Megalopolis.
Architekt. Reste, 184.
Megara.
Olympieum, 183.
Meissen.
Dom, A. 555; M. 764.
Melrose.
Ruinen der Abteikirche, A. 544.
Memleben.
Ruinen der Kirche, A. 475.
Memphis.
Pyramiden, 41.
Mende.
Kathedrale, A. 536.
Merawe.
Pyramiden u. Tempel, A. 60.
Meroë.
Pyramiden, 60.
Merseburg.
Dom, A. 560; Sc. 488.
Neumarktskirche, A. 463.
Messaurah.
Architekt. Monumente, 60.
Messene.
Architekt. Reste, 184.
Messina.
Kathedrale, A. 441, 570.
S. Maria della Scala, A. 570.
Metapont.
Tempelrest, A. 173.
Metz.
Kathedrale, A. 552.
Meve.
Burg, A. 566.
Mexico.
Frühere Architekturen, 32. — Sculpturen, 33.
Mhar.
Felsentempel, A. 99.
Milet.
Tempel d. Apollo Didymäus, A. 189.
Statuen in dessen Nähe, 202.
Minden.
Dom, A. 559.
Bei Hrn. Krüger, M. 600, 601.
Mitla.
Paläste, A. 30.
Mittelheim.
Kirche, A. 460.
Modena.
Dom, A. 443; Sc. 499.
Moissac.
Abteikirche, A. 448.
Monreale.
Dom, A. 440; Sc. 498; M. 509. — Klosterhof, A. 441.
Montefalco.
Kirchen, M. 670.
Montefiore.
Hospital, M. 684.
Monte Uliveto maggiore (unfern Buonconvento).
Klosterhof, M. 673, 707.
Montserrat.
Klosterhof, A. 574.
Monza.
Dom, A. 571.
S. Maria in Strata, A. 571.
Ehemal. Palast, A. 349; M. 387.
Mosburg.
Kirche, A. 462.
Moskau.
Kirchen u. Schloss, A. 366 f.
Mucallibe.
Baurest, 72.
Mühlhausen.
Kirche, M. 597, 599.
München
Frauenkirche, A. 560; Sc. 796.
Residenz, Sc. 796.

München.
Glyptothek, Sc. 201, 203, 217, 218, 225 [2], 263, 264.
Pinakothek, M. 600 [3], 683, 685, 720, 721 [2], 722, 726, 727, 745 [3], 746, 748, 751, 752 [2], 755 [2], 757, 760, 761, 762, 763 [2], 815.
Hofbibliothek, Sc. 491; Miniatt. 390, 505, 506, 594, 762.
Bei Hrn. Boisserée, Sc. 781.
Münster.
Dom, Apostelgang, A. 561; M. 753.
Lambertikirche, A. 559.
Liebfrauenkirche, A. 559.
Bürgerl. Architektur, 561.
Provinzial-Mus., M. 600. — Im Besitz d. westphäl. Kunstvereins, M. 753.
Münzenberg.
Schloss, A. 866.
Murghab.
Grabmal des Cyrus, A. 87.
Muttra.
Muhamedan. Architektur, 413.
Mycenae.
Cyclopenmauern, 134.
Löwenthor, A. 134, Sc. 139.
Schatzhaus des Atreus, A. 136.
Mylasa.
Säule des Menander, 296.
Antikes Monument, A. 305.
Mysore.
Muhamedan. Architektur, 413.

N.

Naga.
Tempelanlagen, A. 60.
Nakschi-Rustam.
Felsengräber, A. 87.
Sculpturen, 95.
Nanking.
Porzellanthurm, A. 125.
Napata.
Pyramiden, 60.
Narbonne.
Kathedrale, A. 536.
Nassuk.
Felsentempel, A. 99; M. 119.
Naumburg.
Dom, A. 476, 554 867; Lettner 561; Sc. 585.
Neapel.
Dom, A. 299. — S. Restituta, A. 441; M. 687.
S. Chiara, Sc. 608, 698; M. 620.
S. Domenico maggiore, Sc. 664; M. 620.
S. Giovanni a Carbonara, Sc. 664; M. 619.
S. Giovanni de' Pappacoda, A. 570.
S. Lorenzo maggiore, S. 698; M. 620.
S. Maria dell' Incoronata, M. 611.
S. Martino, M. 812 [2].
Monte Oliveto, Sc. 661, 664, 698.
S. Severino e Sosio, Sc. 698 [2]; M. 686.
S. Severo, Sc. 803.
Catacomben, 299; M. 383.
Castello nuovo, Triumphpforte, A. 633, Sc. 664.
Königl. Schloss, M. 721.
Museum (agli Studj):
Antike Sculpt., 203 [3], 211 [2], 214, 218, 220, 221, 223, 282.
Antike Malerei, 244.
Gemälde-Gallerie, 677, 686 [2], 687, 706, 710 [3], 712, 726 [2], 730 [2].
Bibliothek, Gebetbuch: Sc. 694; M. 729.
Bei Duca Terranuova, M. 721.
Schloss Caserta, A. 645.
Nemea.
Tempel, A. 184.
Netley.
Ruinen der Abteikirche, A. 544.
Neuss.
St. Quirin, A. 470.
Neustadt a. d. Wien.
Pfarrkirche, A. 476.
New-Port.
Baptisterium, A. 481.
Nismes.
Antike Tempel, A. 284, 286.
Amphitheater, A. 295.

Nocera, im Kirchenstaat.
Hauptkirche, M. 681.
Nocera (de' Pagani) im Königreich Neapel.
S. Maria maggiore, A. 348.
Norba.
Unterirdische Gräber, A. 249.
Norchia.
Grabmonumente, A. 256.
Nördlingen.
Hauptkirche, M. 753.
Kirchl. Sculptur, 772.
Northampton.
Heil. Grabkirche, A. 454.
St. Peter, A. 455.
Sculptur, 579.
Norwich.
Kathedrale, A. 453.
Nowgorod.
Sophienkirche, A. 366; Sc. 489.
Nürnberg.
Aegydienkirche, Sc. 768, 779. — Eucharienkap. A. 473.
Frauenkirche, A. 559; Sc. 587, 768 [2]; M. 760.
St. Lorenz, A. 559; Tabernakel, 561; Sc. 768, 773; M. 765, 766.
St. Sebald, A. 476, 559; Sc. 768 [3], 773, 777; M. 760, 765, 766.
Schlosskapelle, A. 472.
v. Haller'sche Familienkap., M. 760.
Johanniskirchhof: Stationen, Sc. 767. — Holzschuher'sche Begräbnisskap., Sc. 768.
Rathhaus, A. 648.
Ehemal. Frohnwaage, Sc. 768.
Privathäuser, A. 561; Sc. 768.
Brunnen, A. 561; Sc. 587, 780, 795.
Gemälde-Gallerie der Moritzkap. 755, 756, 760, 762, 763.
Sammlung der Kunstschule, Sc. 774, 779.
Im Besitz der Fam. Holzschuher, M. 762.
Nydala.
Klosterruine, 480.
Nyköping.
Nikolaikirche, A. 564.
Nymwegen.
Palast u. Baptisterium, A. 355.

O.

Olympia.
Juno-Tempel, A. 174. Sc. 196.
Zeus-Tempel, A. 182; Sc. 207, 209, 214.
Philippeum, A. 184.
Ombos.
Tempel, A. 57.
Oppenheim.
Katharinenkirche, A. 553; M. 595.
Orchia.
Grabmonumente, A. 256.
Orleans.
Kathedrale, A. 536.
Orvieto.
Dom, A. 568; Sc. 603 [2], 604; M. 617, 673.
Oster-Insel.
Steindenkmale, 15. — Statuen 16.
Otaheiti.
Morai, A. 16.
Ottmarsheim.
Kirche, A. 355.
Oudénarde.
Stadthaus, A. 539.
Oxford.
Kathedrale, A. 454. Kapitelhaus, A. 543.
Marienkirche, A. 545.
Colleges, Christchurch-Coll. Divinity-School, A. 546.

P.

Padua.
S. Annunziata dell' Arena, M. 610.
S. Antonio, A. 567; Sc. 658 [3], 659, 695 [3], 697 [2]; M. 618 [2]. Vor der Kirche: Sc. 659.
Baptisterium, A. 444.
Kirche der Eremitani, Sc. 660; M. 675.
S. Francesco, M. 679.
S. Giorgio, M. 618.
Paestum.
Tempel u. a. Monumente, A. 171, ff.
Palazzolo, in der Lombardei.
Kirche, M. 676.

Palazzuolo, auf Sicilien.
Reste antiker Architektur, 171.
Palenque.
Monumente, A. 28; Sc. 35.
Palermo.
Kathedrale, A. 441, 570.
Schlosskapelle, A. 440; M. 509; Sc. 498.
S. Cataldo, A. 440.
S. Giacomo la Mazara, A. 440.
Kirche de la maggione, A. 440.
S. Maria dell' Ammiraglio, A. 440; M. 509.
S. Maria della Catena, A. 570.
S. Pietro la Bagnara, A. 440.
Die Schlösser Zisa und Cuba, A. 409.
Palmyra,
Antike Baureste, 304.
Pansanger.
Gemäldesamml. 721, 722.
Papantla.
Teocalli, A. 27.
Paphos.
Tempel, A. 75.
Parenzo.
Kathedrale, A. 348.
Paris.
Kathedrale Notre Dame, A. 533.
Ste. Geneviève (Pantheon) A. 647.
St. Germain-des-prés, A. 451.
St. Gervais, Glasm. 792.
Heil. Kapelle, A. 535.
Palast des Louvre, A. 638, 646, 647.
Pal. der Tuilerieen, A. 646.
Pal. Luxembourg, A. 647.
École des beaux arts (Façade des Schlosses von Gaillon), A. 646.
Brücke Notre Dame, A. 635.
Museen des Louvre:
Antiken-Cab. 203, 204 [2], 210, 214 [3], 216, 217, 221, 224 [2], 225 [2], 311, 315 [3].
Moderne Sculptur, 692, 694, 695, 699 [2], 732 [3], 804.
Gemälde-Gal. 617, 674, 675 [2], 676, 679, 681, 704 [2], 706, 707, 710, 711, 714, 720, 721, 722 [2], 726, 727 [6], 730, 735, 743, 749, 752 [2], 763, 789, 792, 823.
Spanisches Museum, M. 822.
Bibliothek: Sc. 378; Miniatt. 389 [2], 390 [4], 504, 580, 581, 594, 609, 615, 742, 750.
Antiken-Cab. 318. — Münz-Cab. Sc. 378. — Kupferstich-Cab. 841, 843.
Privatbibliothek des Königs, Miniatt. 370.
Bei Hrn. Aguado, M. 721.
Parma.
Dom, A. 444; Sc. 500; M. 710.
Baptisterium, A. 444; Sc. 500; M. 509.
S. Giovanni Evangelista, M. 710.
S. Paolo, Kloster, M. 710.
Gemälde-Gall. 710 [2]; 711 [3].
Paros.
Architektonische Fragmente, 184.
Paulinzelle.
Kirche, A. 461.
Pavia.
Dom, Sc. 607.
S. Giovanni in Borgo, A. 443.
S. Francesco, A. 571.
S. Micchele, A. 443.
La Certosa (unfern der Stadt), A. 571; Sc. 663, f., 697; M. 676, 707.
Périgueux.
St. Front, A. 446.
Persepolis.
Felsengräber, A. 87.
Palast, A. 88; Sc. 91.
Perugia.
Dom, M. 811.
S. Agostino, M. 681, 683.
S. Angelo, A. 348.
S. Bernardino, A. 632; Sc. 662.
S. Domenico, Sc. 603; M. 681.
S. Francesco de' Conventuali, M. 681, 721.
S. Francesco del monte, M. 683 [2].
S. Maria Nuova, M. 681, 682.
S. Pietro de' Casinensi (S. P. maggiore), A. 348; M. 682, 719.

Perugia.
S. Pietro martire, M. 683.
S. Severo, M. 721.
S. Tommaso, M. 684.
Palazzo publico, M. 681 [2].
Collegio del Cambio, M. 683.
Thor des Augustus u. Porta Marzia, A. 252.
Porta di S. Pietro, A. 632.
Brunnen auf dem Domplatz, Sc. 603.
Akademie, Gemäldesamml. 616, 684.
Dombibliothek, Miniatt. 390.
Bei Gräfin Albani, M. 720.
In Casa Baldeschi, Zeichnung, 720.
In Casa Connestabile, M. 720.
Peschawer.
Tope's, 121.
Pescia.
Kathedrale, Sc. 694.
Peterborough.
Kathedrale, A. 453, 543, 545.
Petersburg.
Kaiserl. Samml., Antiken-Cab. 229.
— Gemälde-Gall. der Eremitage, 704, 721 [2], 726.
Petershausen.
Kirche, A. 460.
Petra.
Antike Baudenkmäler, 305.
Phigalia, s. Bassae.
Philä.
Architect. Monumente, 57.
Piacenza.
Dom, A. 444.
Oeffentl. Palast. A. 572.
Pienza.
Prachtbauten, A. 632.
Pisa.
Dom, A. 432; Sc. 498, 603; M. 512.
Domthurm, A. 433.
Baptisterium, A. 433; Sc. 500, 503.
Campo Santo, A. 568; Sc. 603; M. 613 [3], 614 [4], 670.
S. Caterina, Sc. 605.
S. Francesco, M. 614.
S. Maria della Spina, A. 568; Sc. 605.
S. Michele in Borgo, A. 433.
S. Paolo in ripa d'Arno, A. 433.
Unfern von Pisa: S. Piero in Grado, A. 431; M. 509.
Pistoja.
Kathedrale, A. 434; Sc. 606.
S. Andrea, Sc. 500, 603, 605.
S. Domenico, Sc. 661.
S. Giovanni (Baptisterium), A. 569.
S. Giovanni Fuorcivitas, Sc. 500, 503.
Pittcairn-Insel.
Statuen, 16.
Poblet.
Klosterhof, A. 574.
Point-Creek.
Grabhügel, 19.
Poitiers.
Notre Dame la Grande, A. 448.
St. Jean, A. 352.
Pola.
Tempel, A. 284.
Amphitheater, A. 295.
Bogen der Sergier, A. 298.
Kathedrale, A. 438.
S. Caterina, A. 438.
Pompeji.
Die Architecturen im Allgemeinen, 278—281.
Basilika, A. 288.
Sog. Pantheon, A. 288.
Theater u. Amphitheater, A. 294.
Die Wandmal. u. Mosaiken, 242 ff.
Poppowo.
Burg, A. 566.
Populonia.
Altes Mauerwerk, 249.
Pütnitz.
Kirche, A. 463
Prag.
Dom, A. 557; M. 599.
Theinkirche, A. 557; Sc. 591; M. 599.
Stift Strahof, M. 761.
Schlosshof, Sc. 592.
Ständische Gallerie, M. 599.
Prato.
Kathedrale, Sc. 658; M. 612, 669.
Dekanei, Sc. 662.
S. Francesco, M. 614.

Prato.
Unfern von Prato: das Tabernakel der Madonna dell' Ulivo, Sc. 662.
Prenzlau.
Hauptkirche, A. 564.
Priene.
Tempel u. Propyläen, A. 189.
Puy en Velay.
Kirche, A. 447.

Q.

Quedlinburg.
Schlosskirche, A. 458; Sc. 491; Teppiche, 508.
Wipertikirche, A. 355, 459.

R.

Ravello.
Mittelalterl. Architektur, 441.
Bronzethür, 498.
Ravenna.
Kathedrale, A. 346; Sc. 378.
S. Agata, A. 346.
S. Apollinare, A. 346: M. 386.
S. Francesco, A. 346.
S. Giovanni Evangelista, A. 346.
S. Giovanni in Fonte (Baptisterium), A. 346; M. 386.
Basilika des Hercules, A. 346.
S. Maria in Cosmedin (Baptisterium), A. 346; M. 386.
S. Nazario e Celso, A. 346; M. 385.
S. Teodoro (S. Spirito), A. 346.
S. Vitale, A. 347; M. 386.
Palast des Theodorich, A. 346.
Mausoleum des Th. (S. M. della Rotonda), A. 347.
Unfern der Stadt: S. Apollinare in Classe, A. 347; M. 386.
Regensburg.
Dom, A. 555.
St. Jacob (Schottenkirche), A. 461; Sc. 493.
Alte Kapelle, A. 355.
Alte Pfarrkirche, A. 548; Sc. 779.
Bürgerl. Architektur, 478, 561.
Rhamnus.
Grosser Tempel, A. 180.
Kleiner Tempel, A. 176.
Rheden.
Burg, A. 566.
Rheims.
Kathedrale, A. 534.
St. Nicaise, A. 535.
Rhodus.
Colossalstatuen, 223.
Riez.
Rundgebäude, A. 352.
Rimini.
Bogen des Augustus, A. 298.
Brücke des Augustus, A. 296.
S. Francesco, A. 633.
Rochester.
Kathedrale, A. 453.
Rodah.
Nilmesser, A. 406.
Rodez.
Kathedrale, A. 536.
Rom.
Alterthum:
Tempel des Antoninus u. der Faustina, A. 283.
„ der Capitolin. Gottheiten, A. 259; Sc. 262.
„ der Ceres, des Bacchus u. d. Proserpina, A. 260.
„ der Concordia, A. 283, 306.
„ Fortuna Virilis, A. 277.
„ des Friedens (sogenannt), A. 306.
„ des Jupiter Stator u. der Juno, A. 276.
„ des Jupiter Stator (sog.), A. 283.
„ des Jupiter Jonans (sog.), A. 283.
„ des Mars Ultor, A. 282.
„ der Minerva, A. 283.
„ der Minerva Medica (sog.), A. 292.
Frontispitz des Nero (sog.), A. 306.
Pantheon, A. 284.
Tempel des Saturn, A. 283.
„ der Venus u. Roma, A. 286.
„ des Vespasian, A. 306.
„ der Vesta (sog.), A. 283.
„ der Virtus u. des Honos, A. 276.

Rom.
Forum Romanum, 275, 276 [2].
„ des Cäsar, A. 289.
„ des Augustus, A. 289.
„ des Domitian, A. 289.
„ des Nerva, A. 289; Sc. 312.
„ des Trajan, A. 289.
„ Pacis; A. 306.
Septa Julia, A. 288.
Macellum magnum u. M. Liviae, A. 288.
Basilica Aemilia, A. 287.
„ des Constantin, A. 306.
„ Fulvia, A. 276, 287.
„ Julia, A. 287.
„ des Marc. Aurel., A. 290.
„ Opimia, A. 276.
„ Porcia, A. 276.
„ Ulpia, A. 290.
Tabularium, A. 277.
Atrium Libertatis u. Diribitorium, A. 290.
Porticus der Octavia, A. 290.
Thermen, Nymphäen etc., A. 291 f.
Theater, A. 293.
Amphitheater, A. 294. Naumachieen, A. 295.
Circus, A. 295.
Carcer Mamertinus, A. 249.
Cloaken, A. 250.
Wasserleitungen u. Strassen, A. 275, 296.
Brücken, A. 295.
Brunnen, Meta sudans, A. 296.
Ehrensäulen, A. 290.
Säule des Trajan, A. 297; Sc. 312.
„ des Marc. Aurel., A. 297; Sc. 313.
Arcus Fabianus, A. 277.
Bogen des Titus, A. 298; Sc. 312.
„ des Septimius Severus, A. 298; Sc. 313.
„ des Constantin, A. 298; Sc. 313 [2].
Pforte am Forum Boarium, A. 298; Sc. 313.
Janus Quadrifrons, A. 306.
Grabmal der Horatier und Curiatier (bei Albano), A. 255.
Grabmal des L. Cornelius Scipio Barb., A. 276.
„ des C. Poblicius Bibulus, A. 277.
„ der Servilier, A. 300.
„ d. Cäcilia Metella, A. 300.
Mausoleum des Augustus, A. 300.
„ des Hadrian, A. 300.
Septizonium, A. 300.
Pyramide des Cestius, A. 300.
Andere Grabm. (sog. Tempel des Deus Rediculus u. d. Bacchus), A. 301.
Mausoleum der Constantia, A. 307.
Reste der Kaiserwohnung auf dem Palatin, A. 302.
Christliches Zeitalter:
Catacomben, 299, 333; M. 383.
S. Agata alla Suburra, A. 342.
S. Agnese, fuori le mura, A. 343; M. 386.
S. Agostino, A. 633; Sc. 690; M. 726.
S. Balbina, Sc. 602.
S. Bartolommeo all' Isola, A. 429.
S. Bernardino, A. 292.
S. Bibiana, A. 342; Sc. 802.
S. Calisto, Miniatt. 390.
S. Cecilia, A. 344; Sc. 802.
S. Clemente, A. 344. Tabernakel, 430; M. 668.
S. Costanza, A. 307; M. 385.
S. Croce in Gerusalemme, A. 340.
S. Francesca Romana, M. 508.
S. Giovanni in Laterano, A. 344; M. 512. — Baptisterium, A. 345; Sc. 498. — Triclinium, A. 345. — Klosterhof, A. 430.
S. Giovanni e Paolo, A. 429.
S. Giovanni a porta latina, A. 429.
S. Lorenzo, fuori le m., A. 343, 430. Tabernakel u. Ambonen, 430. — Klosterhof, A. 430.
S. Maria degli Angeli, A. 292. — Klosterhof, A. 639.
„ dell' Anima, M. 728.
„ Araceli, A. 344. Ambonen, 430; M. 684.
„ in Cosmedin, A. 344; Ambonen, 430.

Rom.
S. Maria di Loretto, A. 639; Sc. 803.
„ Maggiore, A. 342; Sc. 602; M. 385, 512 [2].
„ sopra Minerva, A. 570; Sc. 602, 693; M. 669.
„ in Navicella (in Domnica), A. 344; M. 386.
„ della Pace, M. 726.
„ del Popolo, A. 633; Sc. 690 [2]; M. 684, 726.
„ in Trastevere, A. 342.
„ della Vittoria, Sc. 802.
S. Martino a' monti, A. 344.
S. Micchele in Sassia, A. 344.
S. Nereo ed Achilleo, A. 344.
S. Onofrio, M. 684, 704, 708.
S. Paolo, fuori le m., A. 341; Tabernakel, 602. Bronzethüren, A. 497; M. 385. — Klosterhof, A. 430.
S. Pietro in Vaticano, Alter Bau, 341; neuer Bau, 637, 638, 639, 640, 643, 644. Der alte Prachtschmuck, 380, f. Prachtgewand, 382. Sc. 376, 377 [2], 659, 661, 691, 786, 802 [2], 803 [2]; M. 611 [3]; 675.
S. Pietro in Montorio, A. 637.
„ in Vincoli, A. 342; Sc. 692.
S. Prassede, A. 344; M. 386.
S. Pudenziana, A. 344.
Santi Quattro, A. 429.
S. Saba, A. 344.
S. Sabina, A. 344. — Klosterhof, A. 430.
Bas. Sessoriana, A. 340.
Bas. Sinciniana, A. 340.
S. Spirito in Sassia, A. 429.
S. Stefano, rotondo, A. 343.
S. Trinità de' monti, M. 717.
S. Vincenzio ed Anastasio alle tre fontane, A. 344. — Klosterhof, A. 430.
Palast des Vaticans, A. 637, 644, Sc. 802.
Sixtinische Kapelle, A. 633; M. 669, 670, 671, 673, 682, 715, 716.
Kapelle Nicolaus V., M. 617.
Paulinische Kapelle, M. 717.
Stanzen, M. 724. — Logen, M. 724; — Badezimmer, M. 728. — Tapeten, 725.
Antiken-Gall. 203 [3], 204, 207, 208, 210, 211, 214, 216, 217, 218 [4], 219, 221 [4], 223, 224, 225 [2], 236, 238, 311, 313, [2], 314, 315 [6].
Christl. Museum, 376 [3], 378, 379, 382, 391.
Gem.-Gall. 719 [3], 721, 727, [2].
Bibliothek, Miniatt. 388 [3], 389 [2], 390, 508.
Villa Pia, A. 639.
Paläste des Capitols, A. 639; Sc. 693; M. 683.
Antiken-Gall. 208, 210 [2], 211, 221, 223, 263, 311, 313, 315.
Capitolsplatz, Sc. 311.
Palast des Quirinals, M. 675.
Palast des Laterans, A. 643.
Pal. Albani, M. 682.
Villa Albani, Antiken, 203, 204, 214 [2].
Pal. Altemps, A. 638.
Pal. Barberini, A. 644; M. 727. — Bibliothek, Sc. 377.
Casa Bertl, A. 638.
Pal. Borghese, M. 711, 721, 734.
Bei Camuccini, M. 720, 726.
Cancelleria, A. 637.
Pal. Coltrolini, A. 638.
Haus d. Crescentius, A. 429.
Pal. Doria, M. 727.
Pal. Farnese, A. 639; M. 809.
Villa Farnese, Antiken, 210.
Farnesina, A. 638; M. 707, 708, 728.
Bei Kard. Fesch (seither), M. 617, 719.
Bei d. Fam. Gabrielli, M. 720.
Pal. Giraud, A. 637.
Villa Madama, A. 638, M. 728.
Pal. Massimi, A. 638.
Villa Lante, A. 638, M. 728.
Villa Ludovisi, Antiken, 209, 210, 223, 225.
Villa Raphaels, M. 728.

Rom.
Pal. Rospigliosi, Gartenhaus, M. 809.
Pal. Sciarra, M. 704, 727.
Villa Spada, M. 728.
Venetian. Palast, A. 632.
Porta Pia, A. 640.
Monte Cavallo, Sc. 208.
Rommersdorf.
Klostergebäude, A. 478.
Roscile.
Altes Mauerwerk, 249.
Rosheim.
Kirche, A. 460.
Rothenburg.
St. Jacob, Sc. 772; M. 753.
Spitalkirche. Sc. 774.
Rathhaus, M. 753.
Rotterdam.
Kirchen, A. 537.
Rouen.
Kathedrale, A. 533, 535; Sc. 792.
St. Ouen, A. 535.
St. Vincent, St. Elai, St. Patrice, St. Maclou, A. 536.
Pal. de Justice u. Hôtel de Bourgtheroulde, A. 536.
Gemälde-Gall., 682.
Ruffach.
Kirche, A. 549.
Ruffec.
Kirche, A. 448.

S.

Saint Gilles.
Kirche. A. 447.
Saint Louis.
Grabhügel, 19.
Saint Wandrille.
Klosterbauten, A. 353.
Salerno.
Kathedrale, A. 441; Bronzethür, 498.
Salisbury.
Kathedrale, A. 543.
Salona.
Villa Diocletians, A. 305.
Salsette.
Felsentempel, A. 99.
Samos.
Junotempel, A. 158, 188.
Sanct Gallen.
Bibliothek, Sc. 378; Plan der früheren Klostergebäude, 356.
Sandwich Inseln.
Sculpturen. 16.
San Gimignano.
Hauptkirche, M. 615.
S. Agostino, M. 670.
San Leo.
Kathedrale, A. 445.
San Severino.
S. Agostino, M. 684.
Im Castell, M. 681.
Sardinien.
Nuraghen, A. 250.
Saronno.
Kirche, M. 705, 707.
Savenières.
Kirche, A. 352.
Schaffhausen.
Münster, A. 460.
Schahpur.
Sculpturen, 93.
Schierstein.
Sammlung d. Archivar Habel, Sc. 591.
Schleissheim.
Gemälde-Gall. 755, 756 [2], 763.
Schleswig.
Dom, Sc. 775.
Schulpforte.
Kirche, A. 554.
Schwabach.
Stadtkirche, M. 760.
Schwarz-Rheindorf.
Kirche, A. 469.
Sebua.
Felsen-Monument, A. 54.
Secundra.
Mausoleum, A. 413.
Sées.
Kathedrale, A. 534.
Segeberg.
Pfarrkirche, Sc. 776.
Segovia.
Kathedrale, A. 574.

Sekket.
Felsengräber, A. 58.
Seligenstadt.
Schloss, A. 866.
Selinunt.
Tempel, A. 167 f., 171; Sc. 109 f.
Senlis.
Kathedrale, A. 533.
Sens.
Kathedrale, A. 534.
Sessch.
Tempelreste, A. 56.
Sevilla.
Kathedrale, A. 406, 574; M. 797, 798.
Alcazar, A. 406.
Pal. Medina Coeli, A. 406.
Siena.
Dom, A. 567; Sc. 503, 653; M. 511, 615, 684. Fussböden, 708. — S. Giovanni (unter dem Chore des Doms), Sc. 653, 654, 655.
Orat. v. S. Bernardino, M. 686, 708 [2].
S. Caterina, M. 686.
S. Domenico, M. 510, 707.
Fonte Giusta, M. 708.
Hospital della Scala, Sc. 654.
Oeffentl. Palast, A. 572; M. 614, 615 [2], 616 [2].
Pal. Piccolomini, A. 632.
Akademie, Gemäldesamml. 615, 616, 686.
Hauptplatz, Brunnen, Sc. 653.
Silsilis.
Felsengräber, A. 57.
Simmern.
Pfarrkirche, Sc. 873.
Singasari.
Architekt. Monumente, 124.
Sinzig.
Kirche, A. 469; M. 751.
Sirtugam.
Pagode, A. 111.
Siwah.
Architekt. Reste, 58.
Soest.
Dom, Sc. 593.
Peterskirche, A. 471.
Paulskirche, graue Klosterk. und Marienk. zur Wiese, A. 559.
Soissons.
St. Jean, A. 535.
Soleb.
Tempelreste, A. 56.
Spalatro, s. Salona.
Sparta.
T. der Minerva Chalcioecos, Sc. 197.
Speyer.
Dom, A. 467.
Spoleto.
Dom, M. 509, 669.
Stargard.
Marienkirche, A. 564.
Rathhaus, A. 565.
Steingaden.
Kapelle, A. 465.
Stettin.
Tempel, A. 13.
Stonehenge.
Celtisches Monument, 9.
Stralsund.
Jakobikirche, Sc. 775.
Nicolaikirche, A. 564; Sc. 591, 775; Bronzene Grabplatte 593.
Strassburg.
Münster, A. 476, 554; Sc. 587; M. 595.
Bibliothek, Miniatt. 506.
Stratton.
Gemäldesamml. 744.
Stuttgart.
Königl. Privatbibliothek, Miniatt. 506.
Gemäldesamml. des Hrn. Abel, 756.
Bei Hrn. v. Grüneisen, Handz., 758.
Subiaco.
Klosterhof von S. Benedetto, A. 430.
Sunium.
Tempel u. Propyläen, A. 180.
Susa, in Persien.
Architekt. Anlagen, 86.
Susa, in Piemont.
Bogen des Augustus, A. 298.

Sutri.
Gräber, A. 257.
Syene.
Tempel, A. 57.
Syrakus.
Tempel, A. 170.
Catacomben, 299.
Syut.
Felsengräber, A. 57.

T.

Tadmor, s. Palmyra.
Takt-i-Bostan.
Sculpturen, 95.
Tandjore.
Pagode, A. 111.
Tangermünde.
Rathhaus, A. 565.
Tarquinii.
Grabmonumente, A. 249, 255; M. 265.
Tarragona.
Kathedrale, A. 443. — Orangenhof, A. 445. — Maurische Nische, A. 404.
Taxin.
Teocalli, A. 27.
Tefah.
Architekt. Monument, 56.
Tegea.
Tempel, A. 183.
Tehuantepec.
Architekturen, 26.
Tentyris.
Tempel, A. 57.
Teopantepec.
Teocalli, A. 27.
Teos.
Tempel, A. 189.
Teotihuacan.
Teocalli's, A. 26.
Thun, in der Normandie.
Kirche, A. 450.
Thann, im Elsass.
Kirche, A. 558.
Theben, in Aegypten.
Monumente, A. 43.
Thoricus.
Halle, A. 181.
Thorn.
Burg, A. 566.
Tiaguanaco.
Steinmonumente, 20.
Tiefenbronn.
Kirche, Sc. 772 [2]; M. 754, 756.
Tind.
Kirchenportal, A. 480.
Tintern.
Ruinen der Abteikirche, A. 544.
Tiryns.
Cyclopenmauern, 133; Gall. 134.
Titicaca.
Incas-Tempel, A. 20.
Tivoli.
Tempel, A. 283.
Grabmonumente, A. 300, 301.
Villa Hadriana, A. 302.
Toledo.
Kathedrale, A. 868.
Kirche de los Reyes, A. 574.
Tolentino.
S. Nicola, M. 620.
Toscanella.
Gräber, A. 257.
Toul.
Kathedrale, A. 536.
Toulouse.
St. Cernin, A. 447.
Tournay.
Kathedrale, A. 471.
Andre Kirchen, A. 537.
Tours.
Kathedrale, A. 536.
Trani.
Bronzethüren, 498.
Tranquebar.
Pagode, A. 111.
Treptow, a. d. Rega.
Marienkirche, Sc. 591.
Trevi.
S. Martino, M. 684.
Treviso.
S. Nicola, M. 619.
Tribsees.
Kirche, Sc. 591.

Trier.
Dom, A. 465, 864; Sc. 873.
— Kreuzgang, A. 478.
Liebfrauenkirche, A. 549; Sc. 584, 869.
St. Matthias, A. 461. — Klostergebäude, A. 478.
Porta Nigra, A. 307, 864.
Basilica, A. 307, 864.
Thermen u. Amphitheater, A. 307.
Bibliothek, Miniatt. 390, 504.
Triest.
Dom, A. 348.
Tritchinapali.
Pagode, A. 111.
Troja, im Königr. Neapel.
Kathedrale, Bronzethüren, 498.
Tschil-Minar.
Palastreste, A. 69.
Tübingen.
Antiquitäten-Cabinet, Sc. 205.
Turin.
Pal. delle Torri, A. 350.
Gemälde-Gall. 726.
Kloster della Superga, A. 645.
Tusapan.
Teocalli, A. 27.
Tusculum (Frascati).
Grabmonument, A. 299.
Wasserbehälter, A. 250.
Tyrus.
Tempel, A. 75.

U.

Ueckermünde.
Kirche, Sc. 775.
Ulm.
Münster, A. 557; Sc. 767, 769 [3], 770, 772; M. 754, 757, 766.
Bürgerl. Architektur, A. 561.
Ehinger Hof, M. 597.
Ehem. Weikmannisches Haus, M. 754.
Marktbrunnen, Sc. 769.
Upsala.
Kathedrale, A. 564.
Urbino.
S. Agata, M. 744.
Franciskanerkirche, M. 684.
Orator. S. Giovanni Batt., M. 620.
Herzogl. Palast, A. 633.
Urnes.
Kirche, A. 479.
Utrecht.
Stadthaus, M. 749.
Uxmal.
Architekt. Monumente, 29; Sc. 34.

V.

Vaison.
Alte Kathedrale, A. 352.
Valencia.
Kathedrale, M. 708.
Börse, A. 574.
Maurisches Bad, A. 404.
Valenciennes.
Kirchen, A. 537.
Valladolid.
Dominikanerkirche, A. 574. — Klosterhof, A. 574, 868.
Vallendar.
Kirche, A. 460.
Vaprio.
Schloss, M. 706.
Varallo.
Kapelle del sacro Monte, M. 707.
Kirche der Osservanti, M. 707.
Venedig.
S. Francesco della Vigna, Sc. 663.
S. Giovanni e Paolo, A. 570; Sc. 663, 695 [2]; M. 670. — Vor der Kirche, Sc. 660.
S. Giulia, Sc. 697.
S. Marco, A. 436; Sc. 497 [2], 498, 608, 695, 697; M. 509 [2]. — Bronze-Piedestale vor der Kirche, 696. — Halle des Thurmes von S. Marco, Sc. 697.
S. Maria de' Frari, Sc. 658, 663, 697 [2]; M. 679.
Kirche del Redentore, M. 679.
S. Zaccaria, A. 635, M. 619, 679.
Scuola di S. Marco, A. 635.
Scuola di S. Rocco, A. 635; M. 788.
Degen-Palast, A. 572; Sc. 607, 663.
Pal. Reale, M. 748.

Venedig.
Procurazie vecchie, A. 635.
Geb. der Bibliothek u. der Münze (Zecca), A. 642.
Pal. Angarani (Manzoni), A. 634.
P. Barbarigo, A. 573.
P. dei Camerlinghii, A. 635.
P. Cavalli, A. 573.
P. Contarini, A. 635.
P. Cornaro, A. 642.
P. Corner Spinelli, A. 635.
P. Dario, A. 634.
Cà Doro, A. 573.
P. Farsetti, A. 438.
P. Foscari, A. 573.
P. Grimani, A. 642.
P. Loredan, A. 438.
P. Pisani, A. 573.
P. Pisani a S. Polo, A. 634.
P. Sagredo, A. 573.
P. Vendramin Calergi, A. 635.
Fondaco dei Tedeschi, A. 635.
" dei Turchi, A. 438.
Sammlungen der Akademie, Sc. 663; M. 619 [5], 679 [2], 733, 735, 789.
Bibliothek von S. Marco, Miniatt. 748.
Gallerie Manfrin, M. 619 [2], 674, 733, 735.
Ehemal. Samml. Craglietto, M. 620.
Auf der Insel Murano:
Dom, A. 437.
Auf der Insel Torcello:
Dom, A. 437; M. 509.
S. Fosca, A. 437.
Vercelli.
S. Cristoforo, M. 707.
Verona.
Dom, A. 570.
S. Anastasia, A. 570; Sc. 697; M. 680 [2].
S. Eufemia, M. 618, 708.
S. Fermo, M. 618 [2].
S. Nazario e Celso, M. 386.
S. Zenone, A. 435; Sc. 498, 499, f.; M. 675, 680.
Pal. del consiglio (Rathspalast), A. 635. — Gemälde-Gall. 618 [2], 680, 708.
Denkmäler der Scaliger, A. 579; Sc. 607.
Porta de' Borsari, A. 305.
Arco de' Leoni, A. 306.
Amphitheater, A. 295.
Moderne Thore, A. 641.
Brücke, A. 635.
Versailles.
Schloss, A. 647.
Vézélay.
Abteikirche, A. 451.
Vianden.
Schloss, A. 866.
Viborg.
Crypta, A. 481.
Viterbo.
Grabmonumente, A. 255, 256.
Volterra.
Kathedrale, A. 434.
Altes Mauerwerk, 249.
Cisterne, A. 251.
Thor, A. 251.
Grabmonumente, A. 255.
Vulci.
Grabmonumente, A. 249, 255, 258.

W.

Walbeck.
Kirche, A. 459.
Waltham.
Abteikirche, A. 454.
Sculptur, 580.
Waruhem.
Kirche, A. 480.
Wartburg.
Schloss u. Kapelle, A. 472, f.
Wechselburg.
Kirche, A. 464; Sc. 495, f.
Weilheim.
Kirche, M. 754.
Weimar.
Stadtkirche, M. 764.
Weissenburg.
Kirche, A. 559.
Wells.
Kathedrale, A. 541, 543; Sc. 579.
Wester-Gröningen.
Kirche, A. 458; Sc. 493.

Westerwig.
Kirche, A. 480.
Wetter.
Kirche, A. 558.
Wetzlar.
Dom, A. 558.
Wien.
Dom (St. Stephan), A. 476, 556; Sc. 767, 769 [3], 770.
St. Karl Boromä, A. 648.
Maria Stiegen, A. 556.
Kaiserl. Samml. des Belvedere:
Antiken-Cabinet, 229, 318. — Moderne Sc. 694.
Gemälde-Gall. 599, 619, 678, 682, 711, 713, 721, 736, 744, [2], 746 [2], 747, 748, 749, 760, 761, 762 [2], 815.
Bibliothek, Miniatt. 388.
Gall. Esterhazy, M. 705.
Gall. Liechtenstein, M. 744, 748.
Beim russ. Gesandten Tatitscheff, M. 744.
Wimpfen am Berge.
Stadtkirche, A. 559.
Wimpfen im Thal.
Stiftskirche, A. 553.
Winchester.
Kathedrale, A. 453, 543, 545.
In der Nähe: St. Mary Magdalen on the Hill, A. 455.
Windsor Castle.
Kapelle d. h. Georg, A. 545. — Sc. 694. — M. 749.
Wittenberg.
Stadtkirche, Sc. 776; M. 764, 765.
Schlosskirche, Sc. 779 [2], 780.
Rathhaus, M. 764.
Wolgast.
Petrikirche, Sc. 795.
Worms.
Dom, A. 467, 468.
Wreta.
Kirche A. 480.
Wunsdorf.
Kirche, A. 471.
Würzburg.
Dom, Sc. 768.
Liebfrauenkirche, A. 560.
Fürstbischöfl. Residenz, A. 649.

X.

Xanten.
Collegiatkirche St. Victor, A. 552; M. 752.
Xochicalco.
Teocalli, A. 28; Sc. 34.

Y.

York.
Münster (St. Peter), A. 357, 452, 543, 544; Sc. 580; M. 581.
Ypern.
Kirchen, A. 537.
Stadthaus, A. 539.

Z.

Zerbst.
Bartholomäikirche, A. 463.
Nicolaikirche, A. 560.
Zürich.
Kreuzgang am grossen Münster, A. 477.
Zwickau.
Marienkirche, A. 560; Sc. 773; M. 760.

II. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Zahlen sind die der Seiten. Wenn ein Künstlername auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

A.

Aachen, Johann von, 795.
Abbate, Niccolo dell', 729, 791.
Abeele, Peter van, 806.
Acker, Jacob, 756.
Adrieanssen, 838.
Aelst, Evert u. Wilhelm van, 838.
Aëtion, 320
Agasias, 223.
Agatharchus, 234.
Ageladas, 197.
Agesander, 223.
Agoracritus, 208.
Agostino u. Angelo von Siena, 604.
Agostino Veneziano, 614.
Agrate, Marco, 697.
Alamano, Giovanni, 619.
Albani, Francesco, 810, 833.
Alberti, Leo Batista, 633.
Albertinelli, Mariotto, 713.
Alberto di Arnoldo, 605.
Alcamenes, 208.
Aldegrever, Heinrich, 763, 846.
Alesio, Mateo Perez de, 798.
Alessi, Galeazzo, 641.
Algardi, Alessandro, 644, 803.
Allegri, Antonio, 709.
— , Pomponio, 711.
Allori, Alessandro, 787.
— , Cristofano, 811.
Altdorfer, Albrecht, 763, 846.
Alunno, Niccolo, 681.
Amadeo, Antonio, 664.
Amalteo, Pomponio, 736,
Amato, Antonio d', 687.
Amberger, Christoph, 759.
Ambrogio di Lorenzo, 615.
Amel, Hans, 538.
Amerighi, Michelangelo, 811.
Amanati, Bartolommeo, 642, 786.
Anderloni, Pietro, 851.
Andrea di Cione, 605, 613.
— di Jacobo d'Ognabene, 606.
Andrea di Luigi, 683.
Andreani, Andrea, 842.
Andreoli, Giorgio, 657, 790.
Anguier, François, 804.
Anguisciola, Sofonisba, 808.
Anichini, Francesco, 699.
Anselmi, Michelangelo, 708, 711.
Antelami, Benedetto, 500.
Antem, H. van, 832.
Anthemius, 361.
Antimachides, 175.
Antiphilus, 238.
Antistates, 175.
Antolinez, Josef, 821.
Antonello v. Messina, 677.
Antonio di Fuligno, Pietro, 680.
Antwerpen, Levin von, 746.
Apelles, 237.
Apollodorus, 234.
Apollonius von Athen, 221, 225.
— von Tralles, 223.
Apshoven, Th. 838.
Aquila, Pietro u. Farao, 851.
Arcesilaus, 308.
Ardices, 232.
Aregio, Pablo de, 798.
Ari-tides, 236.
Aristocles, 197.
Ariu, Emilio, 663.
Arler, Peter, 557.
Arnolfo di Cambio, 503, 568 [2], 569, 602.
Arpino, il Cavalier d', 788.
Arras, Matthias von, 557.
Artois, Jakob van, 834,
Asselyn, Johann, 836.
Assen, Johann van, 834.
Assisi, Tiberio d', 684.
Asper, Hans, 759.
Aspertini, Guido, 685.
Aspetti, Tiziano, 697.
Athenodorus, 223.
Attavante, 672.

Andran, Gerard, 849.
Auria, Domenico d', 698.
Avanzo, Jacopo d', 618.

B.

Backhuysen, Ludolf, 832.
Bagnacavallo, Bartolommeo, 730.
Baider, Simon, 770.
Baldini, Baccio, 844.
Baldovinetti, Alessio, 671.
Balduccio, Giovanni di, 607.
Baldung Grien, Hans, 757.
Balechou, Jacques, 849.
Bambaja, 697.
Bamboccio, Antonio, 664.
— , (Peter van Laar), 829.
Banco, Nanni d'Antonio di, 661.
Bandinelli, Baccio, 693.
Bandini, Giovanni, 786.
Barbacelli, Bernardino, 787.
Barbarelli, Giorgio, 732.
Barbieri, Gio. Francesco, 810.
Bardi, Donato di Betto, 657.
— , Limone di Betto, 659.
Barisanus, 498.
Barna, 615.
Baroccio, Federigo, 810.
Barozzio, Giacomo, 640.
Bartolommeo, Fra, 712.
Bartolozzi, Francesco, 851.
Bary, James, 825.
Basaiti, Marco, 679.
Bassano, Jacopo, Francesco u. Leandro, 789.
Bassen, I. B. van, 832.
Bathycles, 196.
Batten, Gerhard van, 831.
Battoni, Pompeo, 813.
Bayeu y Subias, Francisco, 822.
Beaunevveu, André, 581.
Beauvarlet, Jacques, 849.
Beatrizet, 845.
Beccafumi, Domenico, 708.
Becerra, Gaspar, 798.
Beck, P. van, 832.
Bega, Cornelius, 827.
Begyn, 836.
Beham, Bartholomäus, 763, 846.
— , Hans Sebald, 763, 846.
Belli, Valerio, 699.
Bellini, Gentile, 666, 679.
— , Giovanni, 678.
Beltraffio, Gio. Antonio, 706.
Berchem, Nicolaus, 836, 848.
Berettini, Pietro, 644, 813.
Bergamasco, Guglielmo, 635.
Bergen, Dirk van, 836.
Bergheyden, Gerh., 833.
Berna, 615.
Bernardi da Castel Bolognese, Gio., 699.
Bernardino di Betto, 683.
Bernardo, Don, 672.
Bernazzano, 706.
Bernini, Lorenzo, 644, 802.
— , Pietro, 802.
Bernward, 487.
Berruguete, Alonso, 798.
Bertoldo, 665.
Bettelini, Pietro, 851.
Bewick, Thomas, 843.
Biduinus, 500.
Bink, Jacob, 763, 846.
Bissolo, Pierfrancesco, 679.
Bisuccio, Leonardo de, 619.
Bles, Herri de, 750.
Blick, 832.
Block, Conrad, 796.
Bloemaert, Abraham, 794.
Bloemen, J. F. van, 834.
Bloemen, J. P. van, 829.
Blondeel, Lancelot, 749.
Bocholt, Franz von, 846.
Bodt, Joh. de, 648.
Bogaert, Martin van den, 804.
Bol, Ferdinand, 818.
Boldu, Giovanni, 666.
Bolgi, Andrea, 803.
Bologna, Giovanni da, 786.
Bolswert, Schelte á, 848.
Bonanno, 433, 498.
Bonasone, Giulio, 845.
Bonifazio, Veneziano, 735.
Bonnecuil, Étienne de, 564.
Bonvicino, Alessandro, 736.
Bonzagna, Federico, 787.
Bordone, Paris, 737.
Borgognone, Ambrogio, 676.
Borromini, Francesco, 644.
Borsum, A. van, 832.
Bosch, Hieronymus, 747.

Bossiut, Franz van, 806.
Both, Andreas, 829, 848.
— , Johann, 834, 848.
Botticelli, Sandro, 669.
Bouchardon, Edmus, 804.
Boucher, François, 824.
Bourguignon, Jacques, 829.
Brackenburg, R., 827.
Bramante, 636, 676.
Bramantino, Agostino di, 676.
— , (Bart. Suardi), 676.
Brambilla, Francesco, 697.
Brandel, Peter, 819.
Breckelencamp, Q. van, 827.
Breenberg, Barthol., 834.
Bregno, Antonio u. Lorenzo, 663.
Brescia, Gio Ant. da, 844.
— , Gio Maria da, 844.
Brescianino, Andrea del, 686.
Breughel, Johann, 830, 838.
— , Peter, d. ä., 794, 826.
— , Peter, d. j., 794, 826.
Bril, Paul, 833.
Briosco, 695.
Bronzino, Angelo, 787.
Brosse, Jacques de, 647.
Brouwer, Adrian, 827.
Brügge, Rogier van, 744, 746.
Brüggemann, Hans, 775.
Brunelleschi, Filippo, 569, 631, 659.
Brunsberg, Heinrich, 564.
Bruyn, Barth. de, 752.
Bryaxis, 218.
Buchsbaum, Hans, 556, 767.
Buffalmaco, 613, 614.
Bullant, Jean, 646.
Buonaccorsi, Pierino, 729.
Buonarotti, Michelangelo, 639, 690, 701, 714.
Buonfigli, Benedetto, 681.
Buoni, Silvestro de', 687.
Buono, M. Bartolomeo, 635 [2].
Burgkmair, Hans, 763, 841.
Buschetto, 432.
Busti, Agostino, 697.
Buttinoneo, Bernardino, 676.

C.

Cagnacci, Guido, 809.
Calabrese, il Cavalier, 812.
Calamis, 206.
Caldara, Polidoro, 730.
Calderari, 736.
Calendario, Filippo, 572, 607.
Caliari, Carlo, 789.
— , Paolo, 789.
Callicrates, 177.
Callimachus, 211.
Callon, 197.
Callot, Jacques, 829, 848.
Calvart, Dionisio, 788.
Calvi, Lazzaro u. Pantaleo, 730.
Cambiaso, Luca, 788.
Camelio, Vittore, 666.
Camilo, Francisco, 821.
Campagna, Girolamo, 697.
Campagnola, Domenico, 735, 844.
— , Giulio, 844.
Campaña, Pedro, 797.
Campen, Jacob van, 648.
Camphuysen, Theodor, 831.
Campi, Antonio, 808.
— , Bernardino, 808.
— , Giulio, 808.
Campione, Bonino da, 607.
Canachus, 197.
Canale (Canaletto), Antonio, 835.
— , Bernardo, 835.
Candido, 794.
Cano, Alonso, 820.
Canova, A., 856.
Cantarini, Simone, 809.
Canuti, Domenico, 809.
Caracci, Agostino, 808, 850.
— , Annibale, 808, 833.
— , Lodovico, 808.
Caracciolo, Giambat., 812.
Caraglio, Gio. Giacomo, 699.
Caravaggio, Michelangelo da, 811.
— , Polidoro da, 730.
Cardi, Lodovico, 811.
Carducho, Bartolome, 821.
— , Vincente, 821.
Careño de Miranda, Juan, 821.
Cariani, Giovanni, 735.
Carotto, Gianfrancesco, 708.
Carpaccio, Vittore, 679.
Carpi, Ugo da, 842.
Carstens, A. J., 856.
Carucci, Jacopo, 714.

Castagno, Andrea del, 672.
Castello, Felix, 821.
Castillo, Augustin, Juan, Antonio del, 820.
Cataneo, Danese, 697.
Catena, Vincenzio, 679.
Caulitz, Peter, 838.
Cavallerino, Niccolo, 699.
Cavedone, Giacomo, 810.
Cavino, Giovanni, 700.
Caxes, Patricio u. Eugenio, 821.
Cellini, Benvenuto, 694, 700, 791.
Cerano, il, 808.
Cerezo, Mateo, 822.
Cerquozzi, Michelangelo, 829.
Cesari, Giuseppe, 788.
Cesati, Alessandro, 699.
Cesi, Domenico, 788.
Champaigne, Philippe, 823.
Chardin, I. B. S., 830.
Chares, 223.
Chaudet, 856.
Chersiphron, 188.
Chodowiecky, D., 855.
Christophsen, Peter, 744.
Ciccione, Andrea, 664.
Cignani, Carlo, 810.
Cigoli, Lodovico, 811.
Cima da Conegliano, Giambat., 679.
Cimabue, Giovanni, 510.
Cimon, 232.
Cinello, 605.
Cione, 607.
Citadella, Alfonso, 696.
Civerchio, Vincenzio, 676.
Civitali, Matteo, 662.
Claessens, Anton, 748.
Claude, Henriet, 792.
Cleanthes, 232.
Cleomenes, Sohn d. Apollodorus, 224.
— , Sohn d. Cleomenes, 224.
Cleophantus, 232.
Cleve, Joas von, 749.
Clomp, C., 836.
Clouet, François, 751.
Clovio, Giulio, 729.
Clussenbach, Martin u. Georg, 592.
Coello, Alonso Sanchez, 798.
— , Claudio, 822.
Colin, Alexander, 780.
Colle, Raphael dal, 791.
Constantin, 859.
Conti, Bernardino de', 676.
Contucci, Andrea, 690.
Cooper, Samuel, 824.
Cordelle Agi, Andrea, 679.
Cornelissen, Cornelius, 794.
Cornelius, Peter von, 858.
Corōbus, 181.
Corradini, 803.
Correggio, Antonio, 701, 709.
Correnzio, Bellisario, 812.
Cortona, 644, 813.
Cosma, Künstlerfamilie, 430.
— , Giovanni, 602.
Cossa Francesco, 675.
Costa, Lorenzo, 675, 685.
Cotignola, Girolamo Marchesi da, 731.
Court, Jean, 793.
Courtois, Jacques, 829.
Cousin, Jean, 792 [2].
Coxcie, Michael, 749.
Coypel, Noel, 824.
Coysevox, Antoine, 804.
Crabeth, Walther und Theodor, 795.
Cramer, 766.
Cranach, Lucas, d. ä., 764, 841, 846.
— , Lucas, d. j., 765.
Crayer, Caspar de, 815.
Credi, Lorenzo di, 672.
Crespi, Gio. Batista, 808.
Critias, 197.
Crivelli, Carlo, 677.
Cronaca, Simone, 632.
Ctesilaus, 210.
Ctesilochus, 238.
Ctesiphon, 188.
Cunego, Domenico, 851.
Cuylenburg, A., 836.
Cuyp, Albert, 836.
Cuyp, J. G., 831.

D.

Dädalus, 139, 250.
Dannecker, Johann Heinrich von, 856.
Dante, Girolamo, 735.
Danti, Vincenzio, 786.

David, Jacque Louis, 856.
— , Pierre Jean, 858.
Decius, 308.
Deelen, D. van, 832.
Delaroche, Paul, 859.
Delorme, Philibert, 646.
Demetrius, 211.
Denner, Balthasar, 819.
Dentone, Antonio, 663.
Desjardins, Martin, 804.
Diamante, Fra, 669.
Diepenbeck, Abraham van, 814.
Diepram, A., 827.
Dietrich, Chr. W. E., 819.
Dinocrates, 189.
Dionysius, 233.
Dioscorides, 317.
Diotisalvi, 433.
Dipönus, 197.
Dobson, William, 824.
Does, Jacob van der, 837.
Dolci, Carlo, 811.
Domenico di Bartolo, 616.
Dominichino, 644, 809, 833.
Donatello, 657, 665.
Donzelli, Pietro u. Ippolito, 686.
Dorigny, Nicolas, 849.
Dossi, Dosso, 731.
Douw, Gerhard, 827.
Drevet, Pierre, 849.
Duc, Jean le, 829.
Duca, Giovanni del, 640.
Duccio di Buoninsegna, 511.
Dughet, Caspar, 834.
Dujardin, Carl, 836.
Dupré, George u. Guillaume, 806.
Dürer, Albrecht, 760, 781, 782, 841, 846, 872 [2].
Dusart, C., 827, 848.
Dyck, Anton van, 815.

E.

Echion, 236.
Edelink, Gerhard, 849.
Eeckhout, Gerbrand van den, 818.
Eggers, Bartholomäus, 804.
Egl, Andreas, 555.
Elsheimer, Adam, 836.
Engelbrechtsen, Cornelius, 747.
Ensinger, Familie, 557.
Enzola, Gio. Francesco, 666.
Ermels, Joh. Franz, 834.
Escalante, Juan Antonio, 822.
Espinosa, Jacinto Geronimo, 822.
Euphranor, 220, 236.
Eupompus, 236.
Eutychides, 224.
Everdingen, Aldert van, 832.
Eyck, Hubert van, 742.
— , Johann van, 742, 745, 746, 747.
— , Margaretha van, 743.

F.

Fabriano, Gentile da, 620.
Faes, Peter van der, 824.
Falcone, Aniello, 829.
Faltz, Raimund, 806.
Fa Presto, Luca, 813.
Fattore, il, 730.
Fernandez, Antonio Arias, 821.
Ferrara, Stefano da, 675.
Ferrarese, Buono, 675.
Ferrari, Francesco Bianchi, 676.
— , Gaudenzio, 706, 731.
Ferrata, Ercole, 803.
Ferri, Ciro, 813.
Ferucci, Andrea, 662.
Fiammingo, Copé, 806.
— , Dionisio, 788.
— , Francesco, 803.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico da, 617.
— , Mino da, 661.
Filarete, Antonio, 572, 659.
Finiguerra, Maso, 843.
Finoglia, Domenico, 812.
Fiore, Angelo Aniello, 664.
— , Colantonio del, 686.
Fiorenzo di Lorenzo, 681.
Fischer, Joh. Georg, 806.
— , von Erlach, Joh. Bernh., 648.
— , — Es. Eman., 648.
Flinck, Govart, 818.
Flore, Jacobello de, 619.
Floris, Franz, 794.
Flötner, Peter, 781.
Fogolino, Marcello, 844.
Folo, Giovanni, 851.
Fontana Domenico, 643.
— , Lavinia, 788.

Fontana, Orazio, 791.
— , Pietro, 851.
— , Prospero, 788.
Foppa, Vincenzio, 676.
Fossano, Ambrogio, 676.
Fosse, Charles de la, 824.
Fouquet, Jean, 750, 871.
Fouquières, Jacob, 830.
Francheville, Pierre, 792.
Francesca, Piero della, 672.
Francesco di Giorgio, 632, 633.
— di Maestro Simone, 620.
Francia, Francesco, 666, 685.
— , Giulio u. Giacomo, 685.
Franciabigio, Marco Antonio, 714.
Francisque, 834.
Frank, Familie, 794.
Franco Bolognese, 618.
— , Batista, 739, 791, 845.
Francucci, Innocenzio, 731.
Frari, il, 676.
Frey, Jakob, 850.
Fuligno, Pietro Antonio di, 680.
Fungai, Bernardino, 686.
Fusina, Andrea, 664.

G.

Gaddi, Angiolo, 612.
— , Gaddo, 512.
— , Taddeo, 611, 612.
Gainsborough, Thomas, 835.
Gandini, Giorgio, 711.
Garavaglia, Giovita, 851.
Garbo, Raffaellin del, 673.
Gargiuoli, Domenico, 835.
Garofalo, Benvenuto, 731.
Gatti, Bernardino, 711.
Gelée, Claude, 834.
Gennari, Benedetto, 810.
Gent, Gerhard van, 746.
—, Justus van, 744.
Gentz, H., 855.
Gerhard, Hubert, 795.
— , Meister, 552.
Gessi, Francesco, 809,
Gherardo, 672.
Ghering, J., 833.
Ghiberti, Lorenzo, 654.
Ghirlandajo, Domenico, 671.
— , Davide u. Benedetto, 671.
Ghirlandajo, Ridolfo, 714, 722.
Ghisi, Giorgio, Adam u. Diana, 845.
Giambono, Michiel, 619.
Gibson, Richard, 824.
Giglio, 606.
Giocondo, Fra, 635.
Giordano, Luca, 813.
Giorgine, 701, 732.
Giottino, 612.
Giotto di Bondone, 569, 604, 609, 614.
Giovanni von Pisa, 660.
Girardon, François, 804.
Gitiadas, 197.
Giunta von Pisa, 510.
Gladehals, Jacob, 796.
Glauber, Johann, 834.
Glaucus, 196.
Glockendon, Nicolaus, 763.
Glycon, 220, 225.
Godefroy, 750.
Godl, Stephan und Melchior, 780.
Goes, Hugo van der, 744, 746.
Goltzius, Heinrich, 847.
Gossaert, Johann, 749.
Goudt, Heinrich van, 848.
Goujon, Jean, 792.
Goyen, Joh. van, 831.
Gozzoli, Benozzo, 670.
Grabner, Andre, 767.
Granacci, Francesco, 671.
Greco, il, 699.
Greuze, J. B., 830.
Grien, Hans Baldung, 757.
Griffier, Johann, 835.
Grimaldi, Gio. Francesco, 833.
Grimmer, Hans, 763.
Gruamons, 500.
Gruenewald, Matthias, 763.
Gualdo, Matteo de, 680.
Guarini, Camillo, 645.
Guccio, Agostino di, 632, 662, 691.
Guercino, 810, 833.
Guidetto, 434.
Guido von Siena, 510.
Guillelmus, 499.
Guisoni, Fermo, 729.
Gyzens, Peter, 830.

H.

Haarlem, Cornelius van, 794.

Haarlem, Dirck van, 747.
— , Gerhard van, 747.
Hagen, Joh. van, 832.
Hals, Franz, 817.
Hamerani, Giovanni, 806.
— , Ottone u. Ermenegildo 806.
Harp, Gerriz van, 827.
Heem, Cornelius de, 838.
— , David de, 838.
Hegias, 197.
Heinrich, Meister, 769.
Helst, Barth. van der, 817.
Hemling, Johann, 745 [3], 746.
Hemskerk, Martin, 749.
Hering, Loyen, 768, 872.
Herlen, Friedrich, 753.
— , Jesse, 754.
Hermogenes, 189.
Herrera, Francisco de, 820.
— , Juan de, 647.
Heyden, Joh. van der, 833.
Hilger, Wolf, 795.
Hiram Abif, 78.
Hirschvogel, August, 846.
— , Veit, 766.
Hodin, 581.
Hogarth, William, 830.
Holbein, Hans, d. ä., 755.
— , Hans, d. j. 752, 758, 842.
Holl, Elias, 648.
Hollar, Wenzel, 849.
Holzschuher, Euch. Karl, 648.
Hondekoeter, Melchior, 838.
Hondius, 848.
Honthorst, Gerhard, 818.
Hooghe, Peter de, 828.
Hopfer, Daniel, 846.
Horst, G. 818.
Hubertus und Petrus von Piacenza, 498.
Huchtenburg, J. van, 829.
Hültz, Johann, 554.
Huysum, Johann van, 839.

I.

Jacob, Meister, 567, 568.
Jacobello u. Pietro Paolo von Venedig, 604, 608.
Jacone, 714.
Jamesone, George, 824.
Jamnitzer, Wenzel, 796.
Janet, 751.
Jaquevrart, 581.
Jarenus, 752.
Ibi, Sinibaldo, 684.
Ictinus, 177, 181, 182.
Jegher, C. 843.
Ignatius, 361.
Imola, Innocenzio da, 731.
Ingavnati, Pietro degli, 679.
Ingegno, 683.
Ingelheim, Hans von, 558.
Joanes, Vicente, 797.
Johann u. Simon von Köln, 574.
Jones, Inigo, 648.
Jordaens, Jacob, 815.
Jouvenet, Jean, 824.
Isidorus, 361.
Ivara, Filippo, 645.

K.

Kabel, Adrian van der, 831, 848.
Kalf, Wilhelm, 827.
Kalläschrus, 175.
Karl Matthias, 796.
Kern, Leonhard, 806.
Keulen, Corn. Janson van, 816.
Keyser, Theodor de, 817.
Kilian, Barthol., 850.
Kirchheim, Hans von, 596.
Knechtelmann, Lucas, 756.
Kneller, Gottfried, 824.
Knobelsdorf, H. G. W. von, 649.
Königswieser, Heinrich, 765.
Koning, Salomon, 818.
Kraft, Adam, 561, 767,
Kreuter, Joachim, 765.
Kreuzer, Hans, 795.
Krodel, Matthias, 765.
Krug, Ludwig, 781, 846.
Kulmbach, Hans von, 763.
Kunze, 598.
Kupetzky, Johann, 819.

L.

Laar, Peter van, 829, 848.
Labenwolf, Pancraz, 780.
Lairesse, Gerhard, 818.
Lala, 319.
Lama, Gianbernardo, 730.

Lanchares, Antonio, 821.
Lancret, 830.
Lanfranco, Girolamo, 791.
— , Giovanni, 810.
Lanfrani, 607.
Lapo 503.
Laudin, Joseph, 793.
Laurati, Pietro, 613.
Lazzari, Donato, 636.
Lebrun, Charles, 823.
Lely, Peter, 824.
Lendenstrauch, Hans, 780.
Leocharcs, 218.
Leonardo di Ser Giovanni, 606.
Leonardo, Josef, 821.
Leoni, Leone, 786, 787.
— , Pompeo, 787.
Leopardi, Alessandro, 696.
Lerch, Niclas, 769.
Lescot, Pierre, 646.
Lesueur, Eustache, 823.
Leyden, Lucas von, 747, 751, 842, 846.
Leygebe, Gottfried, 806.
Liberale, 680.
Liberi, Pietro, 813.
Libon, 182.
Libri, Girolamo dai, 680.
Licinio, Gio. Antonio, 736.
— , Bernardino, 736.
Liemaekern, Nicolaus, 815.
Lievens, J. 818, 831.
Ligorio, Pirro, 639.
Lilienberg, 838.
Limburg, Paul von, 581.
Limosin, Leonard, 793.
Lingelbach, Joh. 837.
Lippi, Fra Filippo, 668.
— , Filippino, 669.
Lippo di Dalmasio, 618.
Livi, Francesco di Domenico, 596.
Livin von Antwerpen, 746.
Löffler, Gregor, 780.
Lombard, Lambert, 794.
Lombardi, Alfonso, 696.
— , Antonio, 695, f.
— , Tullio, 695, f.
Lombardo, Martino, 634, 635 [2].
— , Pietro, 634, 635, 695.
Longhena, Baldassare, 642.
Looten, Joh., 832.
Lorenzetti, Ambrogio, 615.
— , Pietro, 615.
Lorenzo, Don, 616.
— , di Pietro (Bildhauer), 653.
— , di Pietro, (Maler), 616.
— , Veneziano, 619.
Lorrain, Claude, 834, 848.
Lotto, Lorenzo, 736.
Lucidel, Nicolaus, 749.
Ludius, 320.
Luini, Aurelio, 706.
— , Bernardino, 704, 705.
Lützelburger, Hans, 842.
Lys, Joh. van der, 836.
Lysippus, 220.
Lysistratus, 221.

M.

Mabuse, Johann, 749, 752.
Maddersteg, M. 832.
Maderno, Carlo, 643.
— , Stefano, 802.
Magdeburger, Hieronymus, 782.
Majano, Benedetto da, 632, 662.
— , Giuliano da, 632.
Mainardi, Bastiano, 671.
Maler, Valentin, 796.
Mandanino, 664.
Mander, Carl van, 794.
Manetti, Domenico, 787.
Manfredi, Carlo, 811.
Manni, Giannicola, 684.
Mansart, J. H. 647.
Mansueti, Giovanni, 679.
Mantegna, Andrea, 674, 844.
Manuel, Niclaus, 757, 842.
Maratta, Carlo, 810.
Marchesi, Girolamo, 731.
Marchionne, 434.
Marcone, Marco, 679.
— , Rocco, 679.
Marescotto, Antonio, 666.
Margaritone, 602.
Marmitta, Lodovico, 699.
Marmolejo, Pedro de Villegas, 798.
Martens, H., 827.
Martinello, 680.
Marullo, Giuseppe, 812.
Masaccio, 668.

Masolino da Panicale, 667.
Masson, Antoine, 849.
Massone, Giovanni, 676.
Masuccio, 608.
Matham, Jacob, 847.
Matteo di Giovanni, 616.
Maturino, 730.
Maurer, Christoph, 795.
Mazo Martinez, J. Bat. de, 820.
Mazzolino, Lodovico, 731.
Mazzoni, Guido, 664.
Mazzuoli, Filippo, 676.
— , Francesco, 711.
— , Girol. di Micchele, 712.
Meccherino, il, 708.
Meckenen, Israel von, 751, 846.
Meer, Joh. van der, 837.
Meeren, Gerh. van der, 744.
Melan, Claude, 848.
Melano, Giovanni da, 612.
Melanthius, 236.
Melanzio, Francesco, 684.
Melozzo da Forli, 675.
Melzi, Francesco, 706.
Memling, Johann, 745 [3], 746.
Memmi, Lippo, 615.
— , Simone, 615.
Menelaus, 308.
Mengs, Anton Raphael, 819, 822.
Merian, Matthäus, 850.
Merliano, il, 698.
Messys, Johann, 749.
— , Quintin, 748.
Metagenes, d. ä., 188.
— , d. j., 181.
Metzu, Gabriel, 828.
Meulen, A. F. van der, 829.
Meyering, Albrecht, 834.
Michelozzi, Michelozzo, 632, 661, 665.
Micon, 233.
Miel, Johann, 837.
Mierevelt, Michael, 816.
Mieris, Franz van, 828.
Mignard, Pierre, 824.
Mignon, Abraham, 839.
Milet, Franz, 834.
Minio, Tiziano, 697.
Mnesicles, 178.
Mocchi, Francesco, 803.
Modena, Nicoletto da, 844.
Mol, Peter van, 815.
Mola, Gio. Batista, 810.
Molenaer, J., 827.
Molyn, Peter de, 835.
Momper, Judocus de, 830.
Monaco, Guglielmo, 664.
Montagna, Bartolommeo, 680.
— , Benedetto, 844.
Montelupo, Baccio da, 689.
— , Raphael da, 694.
Montfort, Anton von, 794.
Montorsoli, 693.
Montreuil, Peter od. Eudes v., 535.
Morales, Luis de, 797.
Morcelze, Paul, 816.
Moretto, il, 736.
Morghen, Raphael, 851.
Moro, Anton, 749.
— , Giulio dal, 697.
Morone, Francesco, 680.
Moroni, Gio. Batista, 736.
Moser, Lucas, 754.
Mouch, Daniel, 772.
Moucheron, Friedrich, 834.
— , Isaak, 834.
Moya, Pedro de, 821.
Mozzetto, Girolamo, 844.
Müller, Christ. Friedrich v., 850.
— , Constantin, 796.
— , Johann, 847.
— , Joh. Gotthard, v., 850.
Murillo, Bartol. Esteban, 821.
Mutina, Thomas de, 619.
Myron, 210.

N.

Naldini, Batista, 787.
Nanni, Giovanni, 731, 733.
Nanteuil, Robert, 849.
Nason Peter, 838.
Nassaro, Matteo del, 699.
Nasseni, Gio. Maria, 795.
Natter, Lorenz, 806.
Naucydes, 210.
Navarrete, Juan Fernandez, 798.
Neapoli, Francisco, 798.
Neefs, Peter, 832.
Neer, Artus van der, 831.
— , Eglon van der, 828.
Negroponte, Fra Antonio da, 619.

Nehring, 648.
Nelli, Ottaviano di Martino, 620.
Neroni, Bartolommeo, 708.
Netscher, Caspar, 828.
Neuchatel, 749.
Neumann, Joh. Balth., 649.
Nicias, 237.
Niccolo dell' Arca, 653.
Nicola di Piero Lamberti, 605.
— di Pietro (Toscaner), 614.
— di Pietro (Venetianer), 619.
Nicolo di Ficarolo, 500.
Nola, Giovanni da, 698.
Northcote, James, 825.
Nouaillier, Jean Bapt., 793.
Nuzio, Allegretto di, 619.

O.

Oggione, Marco d', 706.
Onatas, 197, 233.
Onofrio, Crescenzio di, 834.
Onoria, Michele, 619.
Opera, Giovanni dall', 786.
Opie, John, 825.
Opstal, Gerh. van, 806.
Orbetto, l', 813.
Orcagna, Andrea, 572, 605, 613.
— , Bernardo, 613.
Orizonte, 834.
Orley, Bernardin van, 749.
Orrente, Pedro, 822.
Orsino, 660.
Ostade, Adrian van, 827, 848.
— , Isaac van, 827.
Osterwyck, Maria van, 839.
Overbeck, Friedrich, 857.

P.

Pacchiarotto, Jacopo, 686.
Pacheco, Francisco, 820.
Padovanino, il, 813.
Palamedes, Anton, 829.
Palissy, Bernard de, 792.
Palladio, Andrea, 642.
Palma, Jacopo, d. ä., 733.
— , Jacopo, d. j., 790.
Palomino y Velasco, Antonio, 822.
Pamphilus, 236.
Panänus, 207, 233.
Pantoja de la Cruz, Juan, 798.
Papa, Simone, d. ä., 687.
— , Simone, d. j., 788.
Parcellis, 832.
Pareja, Juan de, 820.
Parentino, Bernardo, 675.
Parmigianino, il, 711.
Parrhasius, 235.
Pasiteles, 308.
Pasti, Matteo, 666.
Patenier, Joachim, 749.
Paterre, 830.
Pausias, 236.
Pellegrini, Pellegrino, 731.
Pennachi, Piermaria, 679.
Penni, Gianfrancesco, 730.
Pens, Georg, 763, 846.
Pereda, Antonio, 821.
Pericoli, Niccolo, 695.
Permoser, Balthasar, 806.
Perrault, Claude, 647.
Perugino, Pietro, 682.
Peruzzi, Baldassare, 638, 708.
Pescia, Maria di, 699.
Pesellino, 669.
Peter von Nürnberg, 767.
Peters, Bonaventura, 832.
— , Johann, 832.
Pezold, Hans, 806.
Phidias, 144, 206.
Philo, 185.
Piazza, Albertino, 677.
— , Calisto, 736.
— , Martino, 677.
Piccolpasso, Cipriano, 791.
Pichler, Joseph, 806.
Pier di Cosimo, 673.
Piero von Florenz, 606.
Pietro di Lorenzo, 615.
— , di Martino, 633.
— , Sohn des deutschen Heinrich, 607.
Pigalle, Jean Baptiste, 804.
Pilgram, A., 767.
Pilon, Germain, 792.
Pinaigrier, Robert, 792.
Pino, Marco di, 787.
Pintelli, Baccio, 633.
Pinturicchio, Bernardino, 682.
Piombo, Fra Sebastiano del, 717, 733.
Pippi, Giulio, s. Romano.

Pisano, Andrea, 569, 605.
— , Giovanni, 503, 568 [2], 603.
— , Nicola, 433, 434, 501.
— , Nino, 605.
— , Tommaso, 605.
— , (Pisanello), Vittore, 618, 665.
Pistoja, Fra Paolo da, 713.
Pizzolo, Niccolo, 675.
Poel, Egbert van der, 827.
Poelenburg, Cornelius, 836.
Poggibonzo, Gio. Ang., 693.
Poggini, Gio. Paolo u. Domenico, 787.
Poilly, François de, 849.
Pomedello, Gio. Maria, 666.
Pollajuolo, Antonio, 661, 665, 672.
Polo, Domenico di, 699.
Polycles, 219.
Polycletus, 209.
Polydor (J. Glauber), 834.
Polydorus von Rhodus, 223.
Polygnotus, 232.
Ponce, Paul, 792.
Poncet, J., 793.
Ponte, Jacopo, Francesco u. Leandro, 789.
Pontormo, Jacopo, 714.
Pordenone, Gio. Antonio, 736.
Porinus, 175.
Porta, Baccio della, 712.
— , Guglielmo della, 786.
Potter, Paul, 837, 848.
Pourbus, Franz, d. ä. u. j., 794.
Poussin, Caspar, 834.
— , Nicolas, 823, 833.
Praxiteles, d. ä., 217.
— , d. j., 308.
Preti, Maria, 812.
Previtali, Andrea, 679.
Prieur, Barthélémy, 792.
Primaticcio, Francesco, 729, 791.
Procaccini, Camillo, 808.
— , Ercole, 808.
— , Giulio Cesare, 808.
Pronner, Leo, 806.
Protogenes, 237.
Puccio, Pietro di, 614.
Puget, Pierre, 804.
Puligo, Domenico, 714.
Pynacker, Adam. 834.
Pyreicus, 238.
Pyrgoteles (griechischer Meister), 228.
— (neuerer Italiener), 663.
Pyromachus, 223.
Pythagoras, 209.
Pytheus, 189, 190.

Q.

Quellinus, Arthur, 803.
— , Erasmus, 815.
Queirolo, 803.
Quercia, Jacopo della, 652.
Quesnoy, Franz du, 803, 806.

R.

Rabotta, 844.
Raggi, Antonio, 803.
Raibolini, Francesco, 685.
Raimondi, Marco Antonio, 844.
Rainaldus, 432.
Ramenghi, Bartolommeo, 730.
Raphael, s. Santi.
Raphon, 752.
Rauch, Chr., 858.
Ravenna, Marco da, 845.
Razzi, Gianantonio, 707.
Reichel, Johann, 795.
Reitz, Heinrich, 783.
Rembrandt, Paul, 817, 831, 848.
Reni, Guido, 809.
Rexmon, Pierre, 793.
Reynolds, Josua, 825.
Rhoecus, 188, 196.
Ribalta, Francisco, 822.
Ribera, Giuseppe (Josef), 811, 822.
Ricciarelli, Daniele, 717.
Riccio, Andrea, 695.
— , Maestro, 708.
Ridinger, Joh. Elias, 838.
Riemenschneider, Tilman, 768.
Rigaud, Hyacinthe, 824.
Rigefried, 593.
Rinaldo, 729.
Ring, Hermann zum, 753.
— , Ludger zum, 753.
Riquin, 489.
Rizi, Francisco, 822.
Rizzo, Antonio, 663.
Robbia, Lucca della, 655.

Robbia, Andrea della, 657.
Robert, Leopold, 859.
Robertus, 500.
Robusti, Jacopo, 788.
Roelas, Juan de las, 820.
Romanelli, Gio Francesco, 813.
Romano, Giulio, 638, 724, 726, 728 [2].
Romney, George, 825.
Rondani, Francesco Maria, 711.
Roos, Joh. Heinrich, 837.
— , Philipp, 837.
Rosa, Salvator, 812, 829, 835.
Rosselli, Cosimo, 669.
— , Matteo, 811.
Rosselini, Antonio, 661.
— , Bernardo, 632, 661.
Rossi, Gio. Antonio de', 787.
— , Francesco de', 787.
— , Rosso de', 714, 791.
Rottenhammer, Johann, 795.
Rovezzano, Benedetto da, 689.
Rovigo, il, 791.
Rubens, Peter Paul, 814, 826, 831, 837, 843, 848.
Rufinus, 359.
Rugendas, Georg Philipp, 829.
Ruker, Thomas, 797.
Rustici, Gio Francesco, 689.
Rusuti, Philippus, 512.
Rutharts, Karl, 838.
Ruysch, Rachel, 839.
Ruysdael, Jacob, 831 [2], 848.
— , Salomon, 832.
Rysbraeck, P., 834.
Ryckaert, D., 827.

S.

Sabbatini, Andrea, 730.
— , Lorenzo, 788.
Sacchi, Andrea, 810.
Sachtleven, Hermann, 835.
Sadeler, Johann, 847.
Saenredam, Peter, 832.
Salaino, Andrea, 706.
Salerno, Andrea da, 730.
Salmeggia, Enea, 808.
Salimbeni, Arcangelo, 787.
Salvi, Giovanni Batista, 810.
Salviati, Francesco de', 787.
Sammachini, Orazio, 788.
Sammartino, 803.
Sammicheli, Michele, 641.
Sandrart, Joachim von, 819.
Sangallo, Antonio da, 639.
Sangiorgio, Eusebio di, 684.
Sano di Pietro, 616.
Sanredam, Joh., 847.
San Severino, Lorenzo di, 620.
— , Pietro di, 620.
Sansovino, Andrea, 690.
— , Jacopo, 642, 696.
Santa Croce, Girol. di (Maler), 679.
— , Girol di(Bildhauer),698.
Santafede, Francesco u. Fabrizio, 730.
Santi, Giovanni, 684.
— , Raphael, 638, 683, 701, 717.
Santi Bartoli, Pietro, 851.
Sanuti, Giulio, 845.
Saraceno, Carlo, 811.
Sardi, Giuseppe, 645.
Sarto, Andrea del, 713.
Sassoferrato, 810.
Satyrus, 190.
Savery, Roland, 830.
Savoldo, Girolamo, 735.
Scamozzi, Vincenzio, 642.
Scarpagnino, 635.
Schadow, J. G., 855.
Schaffner, Martin, 756.
Schalken, Gottfried, 828.
Schcuffelin, Hans, 763, 841.
Schiavone, Andrea, 735.
— , Gregorio, 675.
Schick, G., 856.
Schickhart, Heinrich, 770.
Schinkel, C., 856 [2], 858.
Schlüter, Andreas, 648, 805.
Schmidt, Georg Friedr., 850.
Schmuzer, 850.
Schongauer (Schön), Martin, 754, 846.
Schonhofer, Gebrüder, 561.
— , Sebald, 587.
Schorel, Johann van, 749, 752.
Schühlein, Hans, 756.
Schwartz, Hans, 782.
Schwartz, Christoph, 795.
Scopas, 183, 216, 218.
Screta, Carl, 819.
Scyllis, 197.

Sebastiano, Lazzaro, 679.
Segala, Francesco, 697.
Seghers, Daniel, 838.
— , Gerhard, 815.
Selvatico, Paolo, 787.
Semenza, 809.
Semini, Andrea u. Ottavio, 788.
Semitecolo, Nicolo, 619.
Semolei, il, 737.
Serlio, Sebastiano, 638.
Sesto, Cesare da, 706, 731.
Settignano, Desiderio da, 661.
Sevilla, Juan de, 821.
Sharps, William, 851.
Sichem, C. van, 843.
Siciolante, Girolamo, 787.
Siegen, Ludwig von, 850.
Siena, Matteo da, 616.
Signorelli, Luca, 672.
Silber, Jonas, 796.
Silvestro, Don, 609.
Simone di Martino, 612, 613, 615.
— , Maestro, 620.
Sirani, Andrea u. Elisabetta, 809.
Slingelandt, P. van, 828.
Sluter, Claux, 580.
Smilis, 139.
Smit, Andreas, 832.
Snayers, Peter, 831.
Snyders, Franz, 838.
Sodoma, il, 707.
Solario, Andrea, 707.
— , Antonio, 686.
Solis, Virgilius, 846.
Solsernus, 509.
Sosus, 238.
Soufflot, Jacques Germ., 647.
Soutmann, Paul Pontius, 848.
Spada, Lionello, 810.
Spadaro, Micco, 835.
Spagna, Giovanni lo, 684.
Spagnoletto, 811.
Spelt, van der, 838.
Sperandio, 666.
Spinello Aretino, 614.
Spintharus, 175.
Spranger, Bartholomäus, 794.
Squarcione, Francesco, 674.
Stalbemt, Adrian, 794.
Standaart, 829.
Stanzioni, Massimo, 812.
Staren, Dirk van, 846.
Stauracius, 497.
Steen, Jan, 827.
Steenwyk, H van, 832.
Stefanone, 620.
Steinbach, Erwin von, 554, 587.
— , Sabina von, 587.
Stella, Jacques, 823.
Stephan, Meister, 600, 871.
Steven van Holland, 796.
Stevens, 829.
Stimmer, Gebrüder, 795.
Stocker, Jörg, 756.
Stoss, Veit, 773.
Stothard, Thomas, 825.
Strange, Robert, 851.
Strozzi, Bernardo, 812.
Strudel, Peter von, 819.
Stuerbout, Dierick, 747.
Suardi, Bartolommeo, 676.
Subleyras, Pierre, 824.
Sunder, Lucas, 764.
Sustermanns, Justus, 818.
Sutermann, Lambert, 794.
Suyderoef, Jonas, 848.
Swanevelt, Hermann, 834, 848.
Syrlin, Jörg, d. ä. 769.
— , Jörg, d. j., 770.

T.

Taddeo di Bartolo; 616.
Talpino, il, 808.
Tatti, Jacopo, 642, 696.
Tawriscus, 223.
Telephanes, 232.
Tempesta, 835.
Teniers, David, 826.
Terburg, Gerhard, 827.
Terenzo di Maestro Matteo, 791.
Teschler, Johann, 781.
Theodorich v. Prag, 598.
Theodorus, 188, 196.
Theon, 237.
Thibaut, Wilhelm, 795.
Thornhill, James, 824.
Thornton, John, 581.
Thorwaldsen, Bertel, 856.
Thulden, Theodor van, 815.
Tiarini, Alessandro, 810.

Tibal di, Pellegrino, 731.
Tiepolo, Gio. Batista, 813.
Tilburgh, Gillis van, 827.
Timanthes, 235.
Timomachus, 319.
Timotheus, 218.
Tintoretto, Domenico, 789.
— , Jacopo, 788.
Tisio, Benvenuto, 731.
Titi, Santi, 787.
Tiziano, Vecellio, 701, 733.
— , Girolamo di, 735.
Tobar, Alonso de, 822.
Tol, Dominicus van, 828.
Toledo, Juan Bautista de, 647.
Torre, Giulio della, 666.
Torregiani, Bartolommeo, 835.
Townley, Charles, 851.
Trezzo, Jacopo da, 787.
Tribolo, il, 695.
Tristan, Luis, 821.
Tura, Cosimo, 675.
Turchi, Allesandro, 813.
Turone, 618.
Turrianus, 262.
Turriti, Jacobus, 512.
Tutilo, 378, 380.
Tzanfurnari, Emanuel, 392.

U.

Uccello, Paolo, 667.
Uden, Lucas van, 831.
Udine, Giovanni da, 725, 731, 733.
— , Martino da, 679.
Ugolino da Siena, 614.
Ulrich, Meister, 597.
Utrecht, Adrian van, 838.

V.

Vaga, Pierin del, 729.
Valdez, Juan de, 821.
Valentin, Moyse, 811.
Vanni, Francesco, 787.
Vanucchi, Andrea, 713.
Vanucci, Pietro, 681.
Vanvitelli, Ludovico, 645.
Vargas, Luis de, 798.
Varotari, Alessandro, 813.
Vasari, Giorgio, 787.
Vasquez, Alonso, 820.
Vecchietta, Lorenzo, 653.
Vecellio, Francesco, 735.
— , Marco, 735.
— , Orazio, 735.
— , Tiziano, 733.
Veen, Martin van, 749.
— , Octavius van, 794.
Velasquez de Silva, Don Diego, 820.
Velde, Adrian van de, 836.
— , Wilhelm van de, 832.
Vellano, Jacopo, 659, 665.
Venezia, Agostino da, 845.
Venius, Otto, 794.
Venne, Adrian van der, 836.
Venusti, Marcello, 717.
Verkolje, Jan und Nicolas, 828.
Vernet, Horace, 859.
— , Joseph, 835.
Verocchio, Andrea, 660, 672.
Veronese, Paolo, 789.
Verschuring, A., 829.
Vianen, Paulus van, 796.
Vicentino, Valerio, 699.
Vico, Enea, 845.
Vignola, 640.
Villacis, Nicolas de, 820.
Villadomat, Antonio, 822.
Vinci, Gaudenzio, 706.
— , Leonardo da, 690, 700, 701.
Vinckebooms, David, 830.
Vischer, Cornelius, 848.
— , Hermann, d. ä., 776.
— , Hermann, d. j., 779.
— , Johann, 780.
— , Peter, 777.
— , (Maler), 765.
Vitale dalle madonne, 618.
Viti, Timoteo, 731.
Vitringa, W., 832.
Vittoria, Alessandro, 697.
Vivarini, Antonio, 619.
— , Bartolommeo, 677.
— , Luigi, 677.
Vlauen, Conrad, 769.
Vliet, Joris van, 818.
Vlieger, Simon de, 832.
Volpato, Giovanni, 851.
Volterra, Daniele da, 717.
— , Francesco da, 614.
Vos, Cornelius de, 816.

Vos, Martin de, 794.
Vostermann, 848.
Vouet, Simon, 811.
Vriendt, Franz de, 794.
Vries, Adrian de, 795.
— , J. R. de, 832,
Vrije, Adrian, 795,

W.

Wächter, Eberhard, 856.
Wagner, Hans, 763.
Waismuth, 489.
Walch, Jacob, 760.
Walscapele, Jacob, 839.
Wateau, Antoine, 830.
Waterloo, Anton, 831, 848.
Weenix, Johann, 838.
Wenzla, Meister, 556.
Werff, Adrian van der, 828.
— , Peter van der, 828.
Werner, Joseph, 819.
West, Benjamin, 825.
Westall, Richard, 825.
Wey de, Rogier van der, 748.
Wieling, Nicolaus, 816.
Willarts, Adam, 832.
Wild, Hans, 766.
Wille, Joh. Georg, 850.
Willeborts, Thomas, 816.
Wilhelm von Innsbruck, 433.
— , Meister, 599, 870.
Witte, Caspar de, 834.
— , Emanuel de, 832.
— , Livin de, 746.
Witte, Peter de, (gen. Candido), 794, 796.
— , Peter de, (Landschaftsm.), 834.
Wohlgemuth, Michael, 759, 773, 841.
Woollet, William, 852.
Wouverman, Philipp, 837.
Wren, Christopher, 648.
Wright, Michael, 824.
Wurmser, Nicolaus, 598.
Wurzelbauer, Benedict, 795.
Wynants, Johann, 831.

X.

Xenocles, 181.

Y.

Jañez, Hernan, 798.

Z.

Zaftleven, Hermann, 835.
Zampieri, Domenico, 809.
Zelotti, Batista, 789.
Zenodorus, 309.
Zeuxis, 235.
Zevio, Aldighiero da, 618.
— , Stefano da, 618.
Zeytblom, 756.
Zingaro, il, 686.
Zorg, 827.
Zoppo, Marco, 675.
Zuccaro, Taddeo u. Federigo, 787.
Zurbaran, Francisco, 820.
Zyl, Theodor van, 795.

Errata.

S. 73. Z. 15. statt vorgüglicher lies vorzüglicher.
„ 84. „ 19. st. Ahah l. Ahab.
„ 109. „ 22. f. st. Politikus l. Portikus.
„ 111. „ 18. st. Gangesländaern l. Gangesländern.
„ 189. „ 13. st. der l. den.
„ 224. „ 7. ist das Comma hinter wurden zu tilgen.
„ 232. „ 14. st. Art l. Orte.
„ 234. „ 11. st. Appollodorus l. Apollodorus.
„ 259. „ 23. st. edles l. edler.
— „ 31. st. 49 l. 409.
„ 261. „ 32. st. diesem l. diesen.
„ 293. „ 8. v. u. st. weichere l. reichere.
„ 327. „ 21. st. Wesen l. Wehen.
„ 331. „ 18. ist hinter Bögen ein Comma zu setzen.
„ 332. „ 4. f. st. weicher l. reicher.
— „ 7. st. dieselben l. dieselbe.
„ 337. „ 2. st. befolgte l. folgte.
„ 340. „ 3. v. u. st. A. S. l. A. F.
„ 355. „ 21. st. von l. vor.
„ 356. „ 26. st. weichere l. reichere.
„ 357. „ 2. ist hinter Form, und Z. 23 hinter grösstentheils ein Comma zu setzen.
„ 358. „ 16. st. Gerinnsel l. Geriemsel.
— „ 10. v. u. ist statt des Semicolon hinter namentlich ein Comma zu setzen.
„ 363. „ 4. v. u. st. Serpius l. Sergius.
„ 364. „ 1. v. u. st. *par a* l. *par A.*
„ 375. „ 1 f. v. u. st. *delinoata* l. *delineata.*
„ 379. „ 19. statt Hauptrelief - l. Hautrelief-
— „ 1. v. u. st. *Meffenses* l. *Metlenses.*
„ 384. „ 10. v. u. ist das Comma hinter Kunst zu tilgen.
— „ 4. v. u. ist hinter heilige ein Comma zu setzen.
„ 385. „ 10. ist das Comma hinter barung zu tilgen.
„ 393. „ 4. st. Macht l. Nacht.
„ 397. „ 13. ist das Comma hinter bunt zu tilgen.
„ 399. „ 21. st. Ornamentstreifen l. Ornamentstreifen.
„ 401. „ 1. st. setzten l. setzen.
— „ 6. v. u. ist das Comma hinter Gegenden zu tilgen.
„ 403. „ 2. v. u. st. 266 l. 366.
„ 413. „ 4. st. auslaufende l. ausladende.
„ 427. „ 8. v. u. ist statt des Semicolon hinter beschaffen ein Comma zu setzen.
„ 432. „ 1. st. Bysarrerie l. Bizarrerie.
S. 437. Z. 11. st. geschweiften l. geschweiftem.
„ 438. „ 4. st. Periode l. Perioden.
„ 452. „ 16. st. Grundpfeilern l. Rundpfeilern.
„ 453. „ 1. f. v. u. st. *architecty* l. *architects.*
„ 473. „ 8. v. u. st. zurückführend l. zurückzuführen.
„ 476. „ 10. f. statt harmonische l. harmonischer.
„ 493. „ 1. v. u. st. 641 l. 461.
„ 501. „ 1. v. u. st. Einfluss l. Einschluss.
„ 520. „ 21. ist das Comma hinter Spannung zu tilgen.
„ 540. „ 14. st. Beweise l. Weise.
„ 546. „ 5. ist das Comma hinter Ueberdeckung zu tilgen und ein anderes hinter besonders zu setzen.
„ 557. „ 11. st. weniger kraftlos l. kraftloser.
„ 559. „ 20. st. Thüren l. Thürme.
„ 560. „ 13. st. 1409 l. 1479.
„ 565. „ 15. v. u. fehlt hinter Schloss, das Wort aus.
„ 570. „ 12. st. Pappaccoda l. Pappacoda.
„ 572. „ 22. ist das Comma hinter Formen zu tilgen.
„ 581. „ 13. st. Beaunevreu l. Beaunevveu.
— — st. Hodiu l. Hodin.
„ 583. „ 13. fehlt hinter sind die, auf die Anmerkung deutende Ziffer [1].
„ 586. „ 24. st. Vorzüge l. Bildwerke.
„ 607. „ 2. v. u. st. *rella* l. *nella.*
„ 610. „ 24. st. Einfluss l. Einschluss.
„ 612. „ 24. st. des l. der.
„ 617. „ 25. ist st. des Semicolon hinter andre ein Comma zu setzen.
„ 618. „ 1. v. u. st. Paduasche l. Paduanische.
„ 628. „ 14. st. Quartremère l. Quatremère.
„ 629. „ 8. st. unorganisch l. organisch.
„ 632. „ 11. st. Cafaggiuolo l. Cafaggiuolo.
„ 633. „ 20. st. *aldificatoria* l. *asdificatoria.*
„ 640. „ 18. ist das Wort müssen zu streichen.
„ 642. „ 10. st. demselben l. denselben.
„ 652. „ 12. ist das Comma hinter charakteristisch zu streichen.
„ 672. „ 3. st. Attarante l. Attavante.
„ 684. „ 6. v. u. st. Pièro l. Piève.
„ 687. „ 2. ist Berl. zu streichen.
„ 707. „ 6. ist [illegible] Opferted das Wort Christi einzuschieben.

S. 707. Z. 7. v. u. st. S. Uliveto l. M. Uliveto.
„ 708. „ 12. v. u. st. Farnesina l. Farnesina.
— „ 4. v. u. st. Kirche l. Kirchen.
„ 712. „ 6. st. Mazzuolo l. Mazzuoli.
„ 714. „ 14. ist hinter Mariä einzuschalten: im Vorhofe von S. Annunziata.
„ 718. „ 13. st. gefangen l. befangen.
„ 721. „ 9. st. den l. dem.
„ 749. „ 8. v. u. st. Ween l. Veen.
„ 760. „ 13. v. u. st. 1548 l. 1528.
„ 767. „ 14. v. u. st. Man war schon l. Doch war man.
„ 768. „ 11. v. u. st. Libra l. Bibra.
„ 769. „ 8. v. u. st. Chorstyle l. Chorstühle.
„ 774. „ 20. st. Grauben l. Graupen.

S. 798. Z. 4. st. Herman l. Hernan.
„ 802. „ 19. st. im l. im.
„ 805. „ 1. v. u. st. 502 l. 205.
„ 806. „ 20. st. in deren künstlerischer l. in deren künstlicher.
„ 813. „ 1. st. Cartona l. Cortona.
„ 818. „ 20. st. Fliet l. Vliet.
„ 819. „ 5. und Z. 10. st. van l. von.
„ 829. „ 11. st. Bourgnignon l. Bourguignons.
„ 835. „ 17. st. dem romantischen Ufer l. den romantischen Ufern.
„ 836. „ 13. v. u. st. den l. die.
„ 838. „ 6. v. u. st. Johann l. Johan.
„ 846. „ 18. st. Zeichnungen l. Zeichnungen.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

FRANZ KUGLER.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

99.8525

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

Mit Illustrationen und dem Bildniss des Verfassers.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1856.

Felix Liebeskind

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

Druck der J. G. Sprandel'schen Offizin in Stuttgart.

SEINER MAJESTÄT

DEM KÖNIGE

FRIEDRICH WILHELM DEM VIERTEN

VON PREUSSEN

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VON

DEM VERFASSER.

AUS DEM VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne; in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen; in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das leztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberüksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt dieser Grund klar genug zu Tage: — das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft

fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese so viel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eigenen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andere geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt. . . .

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und

Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können . . . .

Berlin, 22. October 1841.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Als ich das Vorstehende vor sechs Jahren schrieb, hatte es mir nöthig geschienen, das Unternehmen der Herausgabe eines Handbuches der Kunstgeschichte zu rechtfertigen. Eine weitere Rechtfertigung haben die Jahre gebracht, die zu einer neuen Auflage führten. Das Buch, wie misslich auch seine Abfassung sein mochte, ist einem vielseitigen Bedürfnisse entgegengekommen.

Freilich ist die Wissenschaft der Kunstgeschichte immer noch in steter Entwickelung begriffen. Die mannigfachsten neuen Beobachtungen und Entdeckungen sind auf Feldern, auf denen wir schon heimisch zu sein glaubten, gemacht worden; ganze Kunst-Epochen und Zustände, die uns zum Theil völlig fremd waren, sind in den Kreis der übrigen hineingetreten; an wissenschaftlicher Erörterung, für das Ganze wie für das Einzelne, liegen die verschiedenartigsten neuen Arbeiten vor. Ich hoffe indess, dass mein Buch, in seinem Bau und in seiner Gliederung, überall die geeigneten Stellen darbietet, um auch das Neue, soweit lezteres überhaupt seine Zwecke berührt, in sich aufzunehmen.

Die zum Theil sehr umfassenden Bereicherungen, welche hiedurch veranlasst wurden, unterscheiden die zweite Auflage von der ersten. Da ich an dieser Arbeit durch anderweitige Verhältnisse verhindert war, so hat mein Freund Jacob Burckhardt die Güte gehabt, ihre Durchführung zu übernehmen. Ich habe ihm, der kürzlich auch die Umarbeitung meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. vollendet hat, für diese Hingabe im Namen der Werke, denen sie gewidmet war, meinen herzlichen Dank zu sagen.

Berlin, 15. September 1847.

ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Die Zusätze, welche durch meinen Freund J. Burckhardt der zweiten Auflage des Handbuches eingestreut waren, hatten dasselbe etwa um ein Zehntel vermehrt; die unablässig fortschreitenden Arbeiten in den Gebieten der Kunstgeschichte erforderten, als der Angriff der vorliegenden dritten Auflage nöthig ward, neue Bereicherungen und mit diesen vielfache Umänderungen des Werkes. Indem ich mich selbst wiederum anschickte, die neue Bearbeitung vorzunehmen, empfand ich, dass zugleich mein eigner Standpunkt, für die Auffassung der künstlerischen Dinge und ihrer historischen Entwickelung, seit jenen Jahren, in denen ich die erste Auflage schrieb, ein in vielfacher Beziehung anderer und, wie ich hoffe, ein festerer, tiefer das Wesen dieser Dinge erfassend, geworden war. Es kam noch ein Umstand hinzu, welcher auf die Bearbeitung der neuen Auflage von Einfluss war.

Die Abschnitte über die Architektur waren bisher, zum grossen Theile wenigstens, mit einer überwiegenden Sorge für das Einzelne behandelt worden; in demselben Sinne fortgeführt, mussten gerade bei ihnen, durch die Fülle der neueren baugeschichtlichen Forschungen, sehr umfassende Zusätze nöthig werden. Zugleich aber konnte es mir nicht entgehen, dass eine derartige Behandlung, bei den Grenzen, welche doch im Begriff des Handbuches lagen, schliesslich nicht befriedigen konnte, dass gerade die Rücksicht auf das Einzelne eine über jene Grenzen hinausgehende breitere Behandlung nöthig machen musste. Ich entschloss mich, diesem Uebelstande in andrer Weise zu begegnen. Langjährige Neigung zur Architekturgeschichte, die Aufsammlung vorbereitender Studien, die fortschreitende Einarbeitung dessen in diese Studien, was über die Einzelheiten des Faches in stets reicherer Folge erschienen war, gaben mir den Muth, die Abfassung einer selbständigen „Geschichte der Baukunst“ zu unternehmen. Sie erscheint gleichzeitig mit der neuen Auflage des Handbuches.

Hiemit gewann ich für das letztere wesentliche Vortheile. Ich war im Stande, das Architektonische strenger zusammenzufassen, das Einzelne desselben (ohne zwar die nothwendige Rücksichtnahme darauf ausser Acht zu lassen) dem Gesammtergebnisse mehr unterzuordnen und, was vorzugsweise von Bedeutung ist, das Wechselverhältniss zwischen der Architektur und den bildenden Künsten seinen inneren Beziehungen nach tiefer und gründlicher zu Tage treten zu lassen. Eine durchgreifende Veränderung in der Anordnung war die Folge davon: — in der Geschichte der Baukunst durfte ich im Allgemeinen mehr den Gesetzen der lokalen Gruppirung folgen, welche für die

Eigenthümlichkeiten dieses Kunstfaches grossentheils von so überwiegender Bedeutung sind; im Handbuch liess sich statt dessen jene mehr periodische Gliederung der Hauptabschnitte, welche der allgemeinen geschichtlichen Anschauung entspricht, in den Vorgrund stellen.

Andere Abweichungen von der Anordnung des Stoffes, welche früher maassgebend war, bedingten sich durch die, zum Theil so tiefgreifenden historischen Forschungen unsrer Tage, namentlich für die Frühepochen der Culturentwickelung, durch die Lichtstrahlen, welche von ihnen aus bis in seither sehr dunkle Kreise des künstlerischen Schaffens fortzuführen waren. In der Behandlung des Stoffes glaubte ich vor Allem auf Uebersichtlichkeit, auf Gleichmaass, soweit dasselbe nach den vorhandenen Mitteln überhaupt zu beschaffen war, auf scharfe Charakteristik im Allgemeinen und im Einzelnen, auf festen und gebundenen Ausdruck hinarbeiten zu müssen. Ich habe es hiedurch erreicht, den soviel vermehrten Stoff doch in den Grenzen eines Handbuches zusammenzuhalten. Ich darf es voraussetzen, dass die angestrebte Kürze der Fassung dem Studium des Buches kein Hemmniss bereiten, dass der Leser geneigt sein wird, den Gedankengang des Verfassers mit eigener Gedankenthätigkeit zu begleiten. Ich wage selbst zu hoffen, dass eine gewisse Gattung von Schriftstellern fortfahren wird, mein Werk — in der günstigen Meinung, dass es eben das schlicht Vernünftige bringe, — ohne Nennung des ursprünglichen Verfassers in bester Ruhe auszuschreiben. Es giebt nichts, was, in gewissem Betracht, dem Selbstbewusstsein des Autors mehr schmeicheln könnte.

So erscheint die dritte Auflage des Handbuches als ein wesentlich neues Werk. Vielleicht findet man, dass dasselbe seinem Ziele näher gerückt ist.

Durch die freundliche Fürsorge der Verlagshandlung ist die neue Auflage (wie auch die Geschichte der Baukunst) reich mit Illustrationen versehen, welche zur Veranschaulichung der Haupttypen der verschiedenen Epochen und Style der Kunst, nach Maassgabe des Erhaltenen, dienen sollen. Es sind hiezu die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt; Manches ist nach Photographieen, Andres nach den Originalen oder, bei Sculpturen, nach den Abgüssen von solchen gezeichnet. Die Illustrationen ergänzen sich im Uebrigen mit den Blättern des im gleichen Verlage erschienenen kunsthistorischen Atlasses, den „Denkmälern der Kunst“ etc., deren Herausgabe von A. Voit und H. Merz begonnen und von E. Guhl und J. Caspar fortgesezt wurde. Der Leser kann überall, neben den Illustrationen des Handbuches, nur auf den umfassenden Inhalt des Atlasses verwiesen werden.

Schon bei der ersten Auflage des Handbuches fühlte ich mich veranlasst, für vielfache Unterstützung und Förderung meiner Arbeit, die mir von den verschiedensten Seiten zu Theil geworden, meinen öffentlichen Dank auszusprechen. Ich muss dies auch jetzt, und in noch umfassenderer, noch innigerer Weise, thun. Meine Correspondenzen, oft in weite Ferne, über schwierige Fragen, über Dinge, welche eine mühsame Untersuchung erforderten,

haben sich überall des wohlwollendsten Entgegenkommens zu erfreuen gehabt; Reichliches ist mir unaufgefordert zugetragen worden, Manches selbst ohne Nennung des gütigen Gebers. Meine Arbeit verdankt solcher Geneigtheit einen wesentlichen Theil ihrer Fortschritte, mein persönliches Gefühl die freudige Genugthuung, im Wollen und Streben verstanden zu sein.

Berlin, 1. November 1855.

F. Kugler.

Es war unser Wunsch, den Freunden des Herrn Verfassers und seines Werkes ein Zeugniss unsrer Liebe zu diesem Werke vorzulegen. Der Maler Hr. Adolph Menzel in Berlin hat für uns das Bildniss des Herrn Verfassers gezeichnet und der Kupferstecher Hr. Prof. Eduard Mandel in Berlin hat dasselbe auf unsre Veranlassung in Stahl gestochen. Wir hoffen, dass man dies von zwei so anerkannten Meistern herrührende kleine Kunstwerk gern an der Spitze des Handbuches sehen wird.

Die Verlagshandlung.

INHALT DES ERSTEN BANDES.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

Seite

Ursprung 1

Das nordeuropäische Alterthum.

Urdenkmäler 2

Jüngeres im nordeuropäischen Alterthum 6

Nord-Amerika und Südsee-Inseln 8

Das Reich der Incas 10

Mexico und Central-Amerika.

Allgemeines 13

Architektonische Denkmäler 16

Bildnerei 24

Verhältniss zum östlichen Asien 29

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

Allgemeines 30

Erste Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonische Denkmäler 32

Bildnerei 34

Seite

Zweite Blüthenepoche des alten Reiches.
Architektonisches 36
Bildnerei 37

Die achtzehnte und neunzehnte Dynastie, nebst dem Beginn der zwanzigsten.
Gesammtcharakter 39
Architektonische Denkmäler 42
Bildnerei 45

Vom dreizehnten Jahrhundert v. Chr. bis zu den Ptolemäern.
Architektonisches 51
Bildnerei 52

Epoche der Ptolemäer und der Römerherrschaft.
Architektur 53
Bildnerei 55

Aethiopien.
Ober-Nubien 56
Abyssinien 58

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

Allgemeines 59

Alt-Babylon 60

Assyrien.
Architektur 60
Bildnerei 64

Medien 67

Neu-Babylon 67
Architektur 68
Bildnerei 69

Perser.
Die Residenzen 70
Pasargadä. Versuche 70
Persepolis 71
Persepolitanische Architektur 72
Persepolitanische Bildnerei 74

Anhang. Monumente in Kleinasien 77

Seite

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

Allgemeines 79
Architektur 80
Bildnerei 82

V. DAS PELASGERTHUM.

Hellas 84

Mittel-Italien, vornehmlich Etrurien.

Allgemeines 89
Architektur 90
Bildnerei 95

Klein-Asien 99

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

Vorbemerkung 104

Vorbereitende Epoche.

Primitiv Dorisches 105
Aegyptischer Einfluss 108
Innere Entwickelungen 110

Die hellenische Kunst in selbständiger Ausbildung.

Gesammtcharakter 111

Erste Periode.

Allgemeines 115
Architektur 116
Sculptur 119
Malerei 127

Zweite Periode.

Allgemeines 128
Architektur 131
Sculptur 139
Malerei 152

Dritte Periode.

Allgemeines 154
Architektur 156
Sculptur 160
Malerei 169

Seite

Vierte Periode.

Allgemeines 174
Architektur 175
Sculptur 179
Malerei 183

Anhang. Die spätetruskische Kunst.

Architektur 185
Bildnerei 186

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

Allgemeiner Charakter 189

Erste Periode.

Architektur 195
Sculptur 200
Malerei 206

Zweite Periode.

Architektur 210
Sculptur 214
Malerei 220

Dritte Periode.

Architektur 221
Sculptur 227
Malerei 230

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Vorbemerkung 231

Erste Periode.

Architektur 235
Bildende Kunst 245

Zweite Periode.

Architektur 259
Bildende Kunst 267

Dritte Periode.

Architektur 273
Bildende Kunst 280

Seite

IX. DIE REICHE DER SASSANIDEN UND DER INDO-SKYTHEN.

Sassaniden.

Allgemeines 290
Architektur 292
Sculptur 293

Indo-Skythen 296

X. DIE KUNST DER HINDU'S UND IHRE AUSLÄUFER.

Allgemeines 298

Die Vorzeit 300

Erste Periode der indischen Kunst.

Architektur 302
Bildende Kunst 307

Zweite Periode der indischen Kunst.

Architektur 309
Bildende Kunst 312

Dritte Periode der indischen Kunst.

Architektur 314
Bildende Kunst 319

Schlussperiode der indischen Kunst.

Architektur 323
Bildende Kunst 324

Uebertragungen der indischen Kunst.

Java 326
Nepal 329
Pegu 330
China 331

XI. DIE MUHAMMEDANISCHE KUNST
und die verwandten Gruppen orientalisch christlicher Kunst.

Seite

Bedingniss und Charakter 336
Erste Periode der muhammedanischen Kunst 341
Die armenische und südkaukasische Kunst 350
Zweite Periode der muhammedanischen Kunst 353
Dritte Periode der muhammedanischen Kunst 360
Vierte Periode der muhammedanischen Kunst 370
Die russische Kunst 379

Berichtigungen.

S. 9, Z. 7 ist in einer Anzahl von Exemplaren Derselbe zu lesen, statt Dasselbe.
S. 208, Z. 25 steht der Gedankenstrich falsch. Es ist zu lesen: lebens, — vorzüglich schön eine.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

Ursprung.

Die Urzustände des menschlichen Geschlechtes sind Zustände der Kindheit. Die Sorge des Denkens ist noch fern. Doch sind die Triebe thätig, durch welche das Geschlecht zum Schaffen angeregt wird. Das Bedürfniss des Lebens giebt Anlass zu mannigfachen Einrichtungen, die Freude am Leben zu buntem Schmuck. Die Gebilde der Natur, die der Mensch für seine Zwecke verwendet, die Eigenheiten des Stoffes, den er bearbeitet, die Lust zur Nachahmung von ergötzlichen Dingen, die er um sich erblickt, sind der Grund von allerlei Gestaltung. Aber zur Kunst führt dieses Schaffen nicht.

Dann kommt die Stunde, dass dem Menschen die geistigen Mächte des Lebens kund werden. Die Gottheit offenbart sich ihm, in innerer Stimme, im Gesicht der Träume, in den Wundern der Natur; das Wehen grosser Ereignisse rührt seine geistigen Sinne, leitet seine Ahnung zu den Quellen, aus denen sie geströmt, zu den künftigen Tagen, die in ihrem Gefolge sind; Genossen seines Daseins, von höherer Kraft erfüllt, setzen ihren Fuss auf die Häupter der Völker, und ihr Ende ruft die Schauer der Ehrfurcht wach. Das Ausserordentliche ist in das Leben des Menschen getreten: — er bereitet dem Gedächtnisse desselben, damit es bleibe, an der Stätte seiner Erscheinung ein festes Mal, — ein Denkmal. Er giebt dem Denkmal das Gepräge des Ausserordentlichen, unterschieden von dem, was die Natur im Kreislauf des Jahres hervorbringt, was das tägliche Dasein fordert.

Im Denkmal ist ein geistig Empfundenes durch ein sinnliches Mittel dargestellt. Dies ist der Begriff der Kunst. Das Denkmal ist ihr Beginn.

Das Denkmal ist Sinnbild jenes Ausserordentlichen, Sinnbild der Kraft, welche darin offenbar geworden; es gilt dem

jugendlichen Geschlechte als Träger dieser Kraft, als selbst von ihr erfüllt. Heilige Gebräuche ordnen sich zur Feier dessen, was der Inhalt des Denkmales ist. Ihre Ausführung wirkt auf die Gestaltung der Denkmalstätte, der Umgebung des Denkmales ein. Was das Bedürfniss und die Lust des Lebens an schaffender Thätigkeit hervorgerufen, tritt dann, je nach Zweck und Neigung, als ein Dienendes, ein Schmückendes hinzu.

Das nordeuropäische Alterthum.

Urdenkmäler.

Die ersten Denkmäler, welche errichtet wurden, waren naturgemäss von einfachster Beschaffenheit. Aufgethürmte Erdhügel, aufgerichtete Steinmassen bezeichneten die geweihte Stätte. Sie selbst hatten noch keine bestimmte Gestalt; aber das Fremdartige, Machtvolle ihrer Erscheinung war gleichwohl geeignet, im Gemüthe des Menschen die hehre Empfindung hervorzurufen, welche der Bedeutung des Denkmales entsprach. In allen Theilen der Erde haben sich solche Werke vorgefunden. Zeugnisse der gleichartigen Grundanlage, mit welcher die Geschlechter der Menschen in allen Zonen und zu allen Zeiten dem erwachenden geistigen Bedürfnisse Gestalt gaben.

Der grösste Reichthum dieser urthümlichen Denkmäler findet sich im Norden, auch im Westen Europa's, in den Sitzen der keltischen und der nordgermanischen Volksstämme.[1] Hier erscheint auch die mannigfaltigste, zu einer eigenthümlichen Entwickelung dieser primitiven Stufe durchgeführte Behandlung. Wenn in anderen Ländern nicht allzu Vieles der Art, und namentlich nicht von denjenigen dieser Denkmäler, welche das einfache System zu reicheren Combinationen durchgebildet, untergegangen sein sollte, so wird angenommen werden müssen, dass jenen nordeuropäischen Stämmen ein strengeres Beharren an dem ursprünglichst Ergriffenen eigen war, und dass sie eben durch dies Beharren zu jenen bedeutenderen Consequenzen geführt wurden. Das Zeitalter, welchem diese alten Denkmäler des europäischen Nordens angehören, lässt sich mit irgend welcher Bestimmtheit nicht angeben. Wir wissen nur, dass Kelten und Germanen in der späteren Zeit des letzten Jahrtausends vor Chr. Geb. mit den südlichen Cultur-

[1] F. J. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa. — De Caumont, Cours d'antiquités monumentales. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst (Celtische Denkmäler). — Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde. — G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde. U. a. m. (In diesen Werken auch die, zum Theil sehr ausgedehnte Literatur über die nordischen Denkmäler.)

völkern in Berührung kamen, und wir haben in keiner Weise eine Berechtigung, die Denkmäler den Urzeiten des menschlichen Geschlechtes überhaupt zuzuschreiben. Aber weil sie die umfassendste Anschauung des vollkommen urthümlichen Standpunktes künstlerischer Bestrebung gewähren, sind sie vorzugsweise geeignet, die grosse Reihenfolge der künstlerischen Entwickelungen zu eröffnen. Bei weitem die bedeutungsvolleren dieser Denkmäler gehören den keltischen Völkern an; sie finden sich somit insbesondere in denjenigen Landstrichen, in welchen das keltische Element sich am kräftigsten gegen das andringende Römerthum behauptete, in dem alten Armorika (der Bretagne und den nächstgelegenen Landstrichen Frankreichs) und auf den britischen Inseln.

Folgendes sind die Hauptgattungen dieser Denkmäler:

Der Hügel (Tumulus), der in halbkugelförmiger, in mehr gedrückter, in langgestreckter, oder in hoher, glockenförmiger Gestalt erscheint, in minder auffälligen Maassen oder in kolossalen Dimensionen, welche sich — wie bei dem Hügel von Silbury in England (in Wiltshire bei dem Dorfe Kennet) — bis zu einer Höhe von nahe an 200 Fuss erheben. Er dient zumeist als Grabstätte; aber seine emporragende Erscheinung deutet darauf hin, dass er vor Allem dem verherrlichenden Gedächtniss Solcher, die Grosses gewirkt, errichtet war. Das Innere birgt häufig Grabkammern, die von mächtigen Steinblöcken zusammengefügt sind, zuweilen ausgedehnte Gänge, welche hiemit verbunden waren, zuweilen eine Anzahl solcher Kammern. In technischem Belange ist zu bemerken, dass die Bedeckung dieser Kammern gelegentlich, statt aus grossen Platten, welche auf beiden Seiten gestützt werden, aus übereinander vorkragenden Steinen gebildet wird, in jener urthümlichen Weise der Wölbung, welche sich bei allen Völkern der Erde auf den ersten Stufen baulicher Entwickelung findet. — Die Hügel stehen einzeln oder zu Gruppen vereinigt; auch finden sich Beispiele von Doppelhügeln (zwei zusammenhängenden), die in charakteristischer Weise das verbundene Gedächtniss zweier in ihren Thaten Verbundenen zur Erscheinung bringen. — In einzelnen Fällen ist der Fuss des Hügels durch einen regelmässig geführten Graben, auch durch eine Art von Terrasse umgrenzt; in andern Fällen ist er mit einem Kreise aufgerichteter Steine umgeben, auch wohl sein Gipfel durch besondere Steine ausgezeichnet. — Die Mehrzahl der Hügel ist einfach aus Erde aufgeschüttet. Nicht selten jedoch bestehen sie aus aufgehäuften Steinen. Die Hügel der letzteren Art heissen bei den Kelten Galgal, bei den Briten Cairn.

Der einfache Steinpfeiler, — Menhir oder Peulvan bei den Kelten, Bautastein bei den Skandinaviern. Ein Stein von länglicher Dimension, roh, wie er aus dem Bruche kam, senkrecht aufgerichtet, von geringerem und grösserem, mehrfach wiederum von sehr kolossalem Maasse. Der grösste dieser Art

ist der Menhir von Locmariaker in der Bretagne, der, über 60 Fuss lang, gegenwärtig zerbrochen am Eingange des Ortes liegt.

Verbundene Steine: — 1) Lichaven (keltisch), aus zwei aufrecht stehenden Pfeilern bestehend, über denen ein dritter liegt, einem Thore vergleichbar. — 2) Dolmen (keltisch), aus einer Anzahl aufgerichteter Steine bestehend, welche eine Felsplatte, oft von riesiger Ausdehnung, tragen; theils der Art, dass jene Steine pfeilerähnlich getrennt stehen, wie bei der sogenannten Table des marchands zu Locmariaker, deren Platte 26 Fuss lang, 12 F. breit und 3 F. dick ist; theils so, dass die tragenden Steine die Seiten eines geschlossenen Raumes bilden. Diese heissen bei den Briten Kist-Vaen (Steinkasten). — 3) Bedeckte Gänge, Feengrotten (so bei den Franzosen), Dolmen der letztgenannten Art von längerer Ausdehnung, im Inneren gelegentlich in mehrere Räume getheilt; zum Theil wiederum durch das kolossale Gewicht der Decksteine ausgezeichnet, wie bei den merkwürdigen Grotten, die sich in der Nähe von Saumur, Tours und Essé (bei Rennes) befinden. — 4) Wagsteine (Pierres branlantes, Rockingstones, Rokkestene), Felsblöcke, auf anderen der Art aufliegend, dass sie durch mässige Kraft in eine schwankende Bewegung gesetzt werden können; Zeugnisse eigenthümlicher Cultus-Mysterien, — häufig indess nur die Ergebnisse von Naturrevolutionen, durch welche die Steine jene auffällige Lage empfangen hatten. — U. a. m.

Steinsetzungen: — 1) Steinreihen und Steingassen, Reihen von Menhir's, die oft in bedeutender Ausdehnung hinlaufen, zum Theil ihrer zwei in paralleler Richtung, zum Theil sich kreuzend oder in andern Grundformen. — 2) Steinkreise, Cromlech's (kelt.), Menhir's oder andere Steinblöcke, welche einen Raum von mehr oder weniger bestimmter Kreisform umschliessen, zuweilen mit Gräben oder Umwallungen versehen, auch mit Steingassen verbunden, häufig mit einem grösseren Block, einem Dolmen oder einem ausgezeichneten Menhir in der Mitte. — 3) Schiffsetzungen, vorzugsweise nur Schweden angehörig; aufgerichtete Steine, welche den Bord eines Schiffes, zum Theil auch die von einer Seite zur andern laufenden Ruderbänke zu bezeichnen scheinen, und höher ragende Menhir's an der Stelle der Masten. — U. a. m.

Aus solchen Elementen bilden sich einzelne Denkmäler von sehr reicher Gliederung. Zu Carnac in der Bretagne (Depart. Morbihan, unfern von Auray) ist ein ausgedehntes Feld mit einer Menge von Steingassen, auch den Resten von Steinkreisen angefüllt. Bei den vielfachen Zerstörungen der Anlage, welche ihren eigentlichen Plan nicht mehr klar erkennen lassen, zählt man noch etwa 1200 Steine, kleine und grössere Menhirs bis zu 22 F. Höhe und einzelne sehr kolossale Blöcke. — In England war das grosse Denkmal von Abury (in Wiltshire) eigenthümlich

ausgezeichnet: ein grosser Steinkreis von 1600 F. Durchmesser; in diesem zwei Doppelkreise mit einzeln stehenden Menhirs; dann Steingassen, die von dem grossen Kreise ausgehend zu andern Cromlechs führten. Hievon sind gegenwärtig nur noch geringe Reste vorhanden. — Nicht so ausgedehnt, aber noch ungleich merkwürdiger ist das, in ansehnlicheren Resten erhaltene Denkmal, welches sich gleichfalls in Wiltshire, nördlich von Salisbury, befindet und den Namen Stonehenge (Hängestein, — ursprünglich Choir Gaur oder Côr Gawr, — grosser Kreis, grosser Tempel) führt. Hier erscheint auch bereits der Beginn

Stonehenge im achtzehnten Jahrhundert.

einer gesetzmässigeren Bearbeitung der Steine zu einer zwar noch rohen, länglich viereckigen Pfeilerform, und zugleich eine mehr durchgreifende Verbindung derselben. 30 Pfeiler von etwa 16 F. Höhe (die Maasse werden verschieden angegeben) umschlossen einen Kreis von 108 F. Durchmesser; über ihnen lagen, durch Zapfen festgehalten, horizontale Querbalken. Ein zweiter, innerer Kreis hatte 40 kleinere Pfeiler. Dann ragten, weiter nach innen den Raum einschliessend, 10 starke Pfeiler von 22 F. Höhe empor, je zwei und zwei durch einen Steinbalken verbunden. Endlich war zu innerst ein Kreis von 30 kleinen Pfeilern und in diesem ein mächtiger einzelstehender Block.

Es sind naturgemäss die allgemeinsten Begriffe und Empfindungen, welche bei diesen primitiven Denkmälern zur Verbildlichung gelangen. Der Tumulus, der Menhir drücken, nächst dem Ungewöhnlichen, dem Ausserordentlichen, nur das Allgemeinste von ruhiger Erhabenheit, von kühnem Emporragen aus. Die Vereinigung und Verbindung der Steine führt Begriff, Empfindung, Anschauung weiter: — stützende Kraft, auch gegen die gewaltigste Last, unverrückbarer Abschluss, rhythmische Umgränzung (wie roh immerhin durch die wechselnde Folge der Steine bezeichnet), mannigfach gegliedertes Verhältniss (wie roh immerhin in den Mitteln der Combination) machen sich auf energische Weise bemerklich. So allgemein diese räumlichen Beziehungen sind, so sind sie doch festgestellt, doch zur feierlich entschiedenen Wirkung ausgeprägt. Der Cultus, der sich mit

diesen Denkmalstätten verband und dessen reichere Gliederung durch die letzterwähnten Denkmäler vorgezeichnet erscheint, musste in ihnen doch eine bedeutungsvolle Grundlage gewinnen. Selbst die Voraussetzung erscheint nicht zu kühn, dass die ahnende Empfindung der jugendlichen Geschlechter unter dem Bilde dieses Allgemeinsten auch das individuell Gesonderte mit einbegriffen habe, dass in diesen gewissermaassen embryonischen Gebilden vereint liegt, was sich später als architektonische Gesammt- und Einzelform und als bildnerisches Werk lösen sollte, und dass z. B. das stolze Emporragen des einzelnen Menhirs (wo derselbe ein persönliches Denkmal war) nicht bloss an das Dasein eines Helden, eines Vergötterten überhaupt erinnern, sondern ihn selbst in seiner körperlichen Erscheinung der Phantasie des Beschauers vorführen sollte. — Sehr eigenthümlich sind jene Schiffsetzungen der schwedischen Küsten, die eine, zwar noch völlig unbehülfliche, doch ebenso bestimmte Nachbildung der einzelnen Lebenserscheinung enthalten. Sie scheinen zu den jüngsten dieser Denkmäler zu gehören und verdanken ohne Zweifel, mögen sie Grabstätten oder Siegesdenkmale sein, der Meereshherrschaft der Wikinger ihre Entstehung.

Jüngeres im nordeuropäischen Alterthum.

In der Spätzeit des nordeuropäischen Alterthums, namentlich der Völker germanischen Stammes, als das Christenthum bei diesen eingeführt ward, werden nicht selten Tempel und Bilder der Götter erwähnt. Erhalten ist hievon nichts, wenn wir etwa von kleinen Idolen absehen, die — sofern sie überhaupt ächt — unter dem Einfluss einer auswärtigen, höher entwickelten Kunstweise (der römischen) entstanden zu sein scheinen. Der gänzliche Mangel an namhaften Resten lässt auf eine nicht-monumentale Beschaffenheit jener Werke schliessen; das Wenige, was aus den alten Berichten zu entnehmen ist, stimmt hiemit überein. Das Tempelgebäude scheint, ohne selbständig künstlerische Durchbildung, nach dem Vorbilde des Bedürfnissbaues, welchen das tägliche Leben erforderte, eingerichtet und nur gelegentlich durch glänzendere Ausstattung von diesem unterschieden gewesen zu sein. So prangte der Tempel von Upsala angeblich durch goldenen Schmuck und war von einer goldenen Kette umgeben.[1] Die Tempel der pommerschen Wenden[2] (die mehr denen des skandinavischen Nordens als den Cultusstätten der slavischen Stammverwandten im ferneren Osten entsprochen zu haben scheinen)

[1] Adam von Bremen, IV, 26. Er nennt den Tempel (den er übrigens nicht selbst gesehen hatte) „ganz von Golde gebauet." — [2] Vrgl. C. F. v. Rumohr, Sammlung für Kunst und Historie, I, 1. S. 23 ff. Barthold, Geschichte von Pommern, I, S. 541 ff.

zeichneten sich durch einen, in gewissem Betracht durchgebildeten Holzbau aus. Der Haupttempel zu Stettin war mit Schnitzwerk, welches figürliche Darstellungen enthielt und in lebhaften Farben erglänzte, geschmückt. An den Haupttempeln auf der Insel Rügen, zu Arkona und zu Karenz, waren die Wände aber nur durch prächtige Teppiche geschlossen. Die grösseren Götterbilder der Wenden bestanden ebenfalls aus Holz und waren zum Theil aus verschiedenen Hölzern kunstreich zusammengefügt. Für die Behandlung der künstlerischen Form, welche an diesen Bildwerken hervortreten mochte, fehlt es uns an aller bestimmten Anschauung.[1] — So wenig wir in diesen baulichen und bildnerischen Arbeiten eine weitere Entwickelungsstufe dessen, was in jenen urthümlichen Steindenkmälern des Nordens ausgeprägt war, finden können, ebenso wenig werden wir überhaupt, wie es scheint, veranlasst sein, ihnen eine charakteristische Bedeutung für den geschichtlichen Entwickelungsgang der Kunst zuzuschreiben.

Andres indess hat in solchem Betracht doch auf Beachtung Anspruch. Vornehmlich die Runensteine, welche der letzten Zeit der altnationalen Blüthe des skandinavischen Nordens angehören: — aufgerichtete Steine, auf deren Vorderfläche Inschriften (in den Runencharakteren) eingegraben sind, welche auf eingeritzten, durcheinander geschlungenen Bändern hinlaufen, die letzteren zumeist mit Kopf und Schwanz einer Schlange versehen. Es ist ein buntes Linienspiel, dessen kunstreiche Windungen das Räthsel des geschriebenen Wortes doppelt geheimnissvoll erscheinen lassen und in jener Andeutung des Schlangenkörpers einen eigenthümlich phantastischen Zug gewinnen.

Runenstein.

Dann ist zu bemerken, dass die Geräthe und Gefässe aus der jüngeren Zeit des nordischen Alterthums, welche die Grabstätten bis auf unsere Tage bewahrt, allerdings einen lebendig fortgeschrittenen künstlerischen Formensinn bekunden, mochte derselbe vielleicht auch keine Gelegenheit mehr haben, sich bei Werken von grösserer monumentaler Bedeutung zu bethätigen und dadurch eine eigenthümliche Stufe künstlerischer Entwickelung zu begründen. Die alten Gräber, aus der Zeit der Steindenkmäler enthalten nur wenig einfaches Steingeräth und nur wenig rohe Urnen von Thon; in den jüngeren dagegen finden sich Geräthe sehr mannigfaltiger Art, aus verschiedenen Metallen gefertigt, und mehr oder weniger feine Thongefässe in übergrosser Anzahl. Diese Arbeiten

[1] Ueber das Swantevitbild zu Altenkirchen auf der Insel Rügen und dessen Verhältniss zu dem Bilde von Arkona s. meine kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, I, S. 668.

zeigen nicht bloss ein geübtes Handwerk, sondern auch Geschmack, mannigfache Zier, die Gefässe in ihrem Profil nicht selten ein feines Gefühl für den elastischen Schwung der Linie. Dabei aber geht alles Einzelne in keiner Weise über die einfachste Stufe künstlerischer Ausstattung hinaus. Die Verzierungen, überall nur eingeritzt, sind ohne Ausnahme aus den einfachsten Elementen zusammengesetzt, aus geraden Streifen, Zikzaklinien oder mäanderartig gebrochenen, aus kleinen Kreisen, Wellenlinien, spiralförmigen Verschlingungen u. dergl. — Nachahmungen von organischen Gebilden der Natur kommen nur in höchst vereinzelten Beispielen und dabei nur in einfachst roher Andeutung vor.

Nord-Amerika und Südsee-Inseln.

Die zweite Stufe künstlerischer Entwickelung kündigt sich an, wenn die Gestalt des Denkmales, im Ganzen und in seinen Theilen, eine bestimmte, gemessene, gesetzlich abgeschlossene wird, und wenn das Streben sich zeigt, neben den Formen, welche das allgemeine Gesetz des Raumes ausdrücken, auch die individuelle Erscheinung ihrem eigenthümlichen Bedingniss gemäss auszuprägen, d. i. wenn architektonische und bildnerische Kunst, jede in selbständiger Weise, sich zu entwickeln beginnen. Die uns bekannten Denkmäler dieser zweiten Stufe gehören vorzugsweise den alten Völkern der westlichen Erdhälfte an.

Was sich an alten Denkmälern im nördlichen Amerika (im Gebiet der vereinigten Staaten) findet,[1] ist durchaus noch jener ersten, urthümlichen Stufe der künstlerischen Entwickelung zuzuzählen. Ausser bedeutenden Ausführungen, welche den Bedürfnisszwecken ihre Entstehung verdankten, — grossen Umwallungen von eigenthümlicher Anlage, — kommt hier besonders die schon besprochene Form jener aufgeworfenen Hügel in Betracht. Als Zeugniss eigenthümlicher Behandlung ist zu bemerken, dass einige dieser Hügel (bei St. Louis im Missouri-Staate und bei Point Creek) in grossen Absätzen emporsteigen, — eine Weise der Anlage, welche als rohes Vorbild der im Folgenden zu besprechenden Terrassenbauten gelten darf.

Wichtigere Zeugnisse für den beginnenden Fortschritt, vereinzelt zwar und zum Theil durch weite Entfernungen von einander getrennt, doch gleichartig in der künstlerischen Absicht, fanden sich auf den Inseln der Südsee,[2] als diese in neuerer Zeit von den Europäern besucht wurden. Neben Denkmälern wiederum noch urthümlichster Art, z. B. grossen Steinhaufen von pyramidalischer Form auf der Oster-Insel, zeigten sich hier Anlagen,

[1] J. D. von Braunschweig, über die Alt-Americanischen Denkmäler, S. 71 ff. —
[2] Ebendaselbst, S. 96 ff.

deren strenger gesetzliche Form durch die Zusammenfügung regelmässig behauener Steine (grosser Korallenblöcke) erreicht war. Die heiligen Stätten, — die Morai's (Marae's), — waren durch Mauern solcher Steine eingefasst, und an der hinteren Seite erhob sich nicht selten eine höhere, pyramidal aufsteigende Mauermasse. Besonders ausgezeichnet war dieser pyramidale Bau auf einem, an der Südküste von Otaheiti belegenen Morai. Dasselbe hatte

Morai von Otaheiti.

eine länglich viereckige Gestalt, an der Basis eine Ausdehnung von 270 Fuss Länge und 94 F. Breite; erstieg in zehn Absätzen bis zu einer Höhe von etwa 56 F. empor; sein First war 180 F. lang und 6 F. breit. Das Material der Bekleidung waren Reihen regelmässig viereckiger Korallensteine und kleiner rundlicher Kiesel, ohne Mörtel oder ein sonstiges Bindungsmittel. [1] — Andre Anlagen verwandter Art fanden sich auf der Insel Tongatabu, unter dem Namen der Feiatuka's. Einer von diesen, 156 Fuss lang und 140 Fuss breit, erhob sich am Rande in vier mächtigen Stufen, welche letzteren aus Korallenblöcken, zum Theil von höchst kolossalen Dimensionen, gebildet waren. [2]

Kolossale Sculpturen von Stein entdeckte man auf der Oster-Insel, viereckige Pfeiler mit rohem, hermenartig aufgesetztem Kopfe; der grösste 14½ F. hoch. [3] Andre auf der Pitcairn-Insel. Auf den Morai's der Sandwich-Inseln fanden sich seltsame Idole, [4] — eine Art menschlicher Figuren von 3 — 8 F. Höhe, an denen die Körpertheile in roher Weise ausgedrückt sind und der Kopf ein Drittel, selbst die Hälfte des Ganzen einnimmt. Die Gesichtsbildung ist zum Theil arabeskenhaft monstros, nicht

[1] J. Wilson's Missions-Reise in das südliche stille Meer. (Magazin von merkwürdigen neuen Reisebeschreibungen, XXI, S. 324.) — [2] Ebenda, S. 395. Vergl. Dumont d'Urville, voyage de la Corvette l'Astrolabe, 1826—29, pl. 95, 101. — [3] La Pérouse, voyage autour du monde, II, p. 83 ff. Atlas, t. 11. — [4] Choris, voyage pitt. autour du monde.

Bildpfeiler auf der Oster-Insel.

ohne die Absicht, einen furchterregenden Eindruck hervorzubringen. Der Sinn für die Gestalt ist da; die geistige Bedeutung, welche erstrebt wird, nöthigt aber noch zu jener ungeheuerlichen Ausdehnung des Theiles, welcher der Sitz des Geistes ist, und das Ehrfurchtgebietende vermag sich noch mit keinen andern als mit gewaltsam phantastischen Mitteln geltend zu machen. Die Gesammthaltung dieser Bilder hat dabei etwas beinahe Possenhaftes, was auf individueller Neigung des Volkscharakters beruhen mag.

Die Gefässe und Geräthschaften der Südsee-Insulaner zeigen wiederum einen feinen Formensinn für Erfüllung des Zweckmässigen und eine Weise der Ornamentik, welche aus einfachsten Elementen die zierlichsten Formenspiele zu entwickeln weiss. [1]

Das Reich der Incas.

Die Denkmäler der alten Culturlande von Süd-Amerika, die des ehemaligen Incas-Reiches von Peru und den angrenzenden Districten, [2] lassen eine umfassende, aber noch in entschiedener Strenge gehaltene Durchbildung jener zweiten kunsthistorischen Stufe voraussetzen. Wenigstens erhellt der Umfang aus der Fülle von Resten der alten Cultur, die bis jetzt bekannt geworden, — die ausgeprägte künstlerische Eigenthümlichkeit aus den-

[1] Eigenthümlich merkwürdig sind die alterthümlichen architektonischen Reste auf der Insel Tinian, einer der Marianen-Inseln, — Doppelreihen starker viereckiger, pyramidalisch verjüngter Pfeiler, die an der Basis etwa 5 F. breit und gegen 13 F. hoch sind und die ein mächtiges, stark ausladendes Kapitäl, in der Form einer Halbkugel, deren platte Fläche nach oben gerichtet ist, tragen. Es ist indess zweifelhaft, ob diese Anlagen als primitive aufzufassen sind. Die Pfeilerstellungen erscheinen fast wie die Innentheile grösserer Gebäude, deren Aussentheile aus einem vergänglicheren Materiale ausgeführt sein mochten. Es können die Reste alt-buddhistischer Tempelanlagen sein, asiatischem Einflusse angehörig. (Vergl. u. a.: Weltgemälde-Gallerie. Oceanien. Bd. II, S. 78. Bl. 85.) — [2] J. D. von Braunschweig, a. a. O., S. 38 ff. M. E. de Rivero y J. D. de Tschudi, Antiguedades Peruanas (Hauptwerk). A. d'Orbigny, Voyage dans l'Amérique méridionale. (IV, l'homme américain, und Atlas, Antiquités.) Einiges auch bei A. von Humboldt, Vues des Cordillères, besonders t. 17 — 20, t. 24.

jenigen, bei denen es überhaupt auf Kunstform ankam. Das Reich der Incas wurde, wie angegeben wird, im 11ten oder 12ten Jahrhundert nach Chr. G. gegründet und endete mit der Eroberung des Landes durch die Spanier im 16ten Jahrhundert; einige dieser Denkmäler werden von Lokalforschern für älter gehalten als die Epoche der Gründung des Reiches.

Unter den baulichen Unternehmungen der alten Peruaner ist zunächst ein Blick auf die, für Zwecke des öffentlichen Nutzens aufgeführten Werke zu werfen. Hochberühmt war unter diesen die grosse Incas-Strasse, welche auf eine Ausdehnung von 250 geographischen Meilen das Reich durchzog, auf mächtigen Dämmen über die Abgründe schreitend und im Gebirg durch die Felsen gehauen, in bestimmten Entfernungen mit der Anlage von Karavanserais, Festungen und Tempeln versehen. Von dieser Strasse sind noch ansehnliche Theile übrig. Nicht minder merkwürdig sind die grossen Mauerumfassungen der alten Städte, an denen sich ebenfalls viele Reste, bedeutende namentlich zu Cuzco, der ehemaligen Residenz der Incas, erhalten haben. Diese Mauern sind fast durchgehend aus grossen polygonen Blöcken zusammengesetzt, der Art, dass bei aller Mannigfaltigkeit die Fugen stets genau zusammenpassen. Es ist vollständig die Bauweise, welche wir in Europa im pelasgischen Alterthum vorherrschend finden und welche von den Griechen die kyklopische genannt ward.

Von dem Künstlerischen der architektonischen Anlage sind bis jetzt nicht zahlreiche Beispiele bekannt. Charakteristisch erscheint an dem Bekannten, wie oben angedeutet, eine gewisse einfache Strenge der Behandlung, welche in manchen Elementen wiederum zugleich an die Keuschheit primitiv griechischer Formenbildung gemahnt. Von dem gefeierten Sonnentempel zu Cuzco, der sich durch unermesslichen Goldschmuck auszeichnete, ist nur der, in jener kyklopischen Bauweise ausgeführte Unterbau erhalten; bemerkenswerth ist an demselben ein starker, halbrund vorspringender und nach oben sich verjüngender Ausbau. Auf diesen Fundamenten erhebt sich gegenwärtig das Kloster S. Domingo. — Die Mauern des sogenannten Palastes des Manco-Capac, des mythischen Stifters des Incas-Reiches, zu Cuzco sind mit hohen Thüröffnungen, deren Seitenpfosten eine schräge Neigung haben, versehen. Auch anderwärts erscheint eben diese Thürform bei Palastresten; ohne Zweifel ist es das Motiv übereinander vorkragender Steine, welches dieser Form die Entstehung gegeben hat. — Die Trümmer des Palastes von Huánuco el viejo, unfern von Aguamiro, aus Höfen und mehrfach hintereinander laufenden Corridoren bestehend, enthalten in gleicher Axe eine Reihe von breiten Thüren dieser Art. Eben dort ist der hochterrassirte Unterbau einer ehemaligen Citadelle mit pyramidal geneigten Seitenflächen.

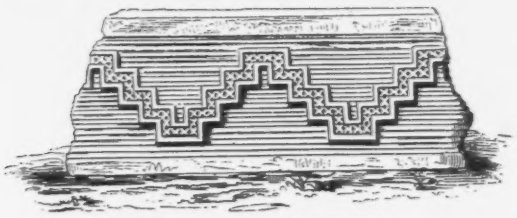
Sehr eigenthümlich und bedeutend sind die Denkmäler von Tiaguanaco, bei la Paz, unfern des Sees von Titicaca. Hier finden sich ausgedehnte Stellungen viereckiger Pfeiler (dem Princip nach an die Steingassen des keltischen Nordens erinnernd), und zwischen diesen einige monolithe Portale. Das grössere Portal ist 10 Fuss hoch und 13 F. breit. Es ist einfach viereckig, mit einer rechtwinklig gebildeten Thür durchbrochen und an der Vorderseite mit Fensternischen in zwei Geschossen versehen; einfache Gesimsbänder theilen die Façade und vertiefte Streifen umfassen die Thüre und die Nischen, in einer Weise der Anordnung, die in der That, bei aller Simplicität, etwas von griechischem Geschmack hat. Das Gefühl für gesetzliche Anordnung spricht sich in diesem Architekturstück auf so klare Weise aus, wie selten in den Beispielen der frühesten Entwickelungsstufen. An der Rückseite ist oberwärts ein breiter Fries mit einer Menge kleiner, symmetrisch vertheilter Reliefiguren. Ausserdem befinden sich ebendaselbst die Trümmer kolossaler Baustücke, in ähnlicher Behandlung wie jenes Thor, von denen man meint, dass sie einem unvollendet gebliebenen Bau angehören, und Reste kolossaler Statuen. Die letzteren haben ganz den Styl der Reliefs an dem Thor, d. h. eine künstlerische Fassung, welche die Individualform noch völlig in die strengen und starren Gesetze der architektonischen einschliesst und das Einzelne, vielleicht statt der noch unerreichbaren Belebung, in ein arabeskenhaft schematisches Spiel verwandelt. Auch hier übrigens, besonders bei den Reliefs, hat der Kopf der Gestalt ein völlig verhältnissloses Uebergewicht. Für die ersten Versuche bildnerischer Darstellung dürften diese Arbeiten eine vorzügliche ausgezeichnete Bedeutung haben.

Kolossalkopf von Tiaguanaco.

Andre Denkmäler sind auf den Inseln des Titicaca-Sees. Auf der Insel Titicaca ein viereckiges Gebäude, welches man für einen kleinen Incas-Tempel hält, mit Thüren von jener schrägen Neigung der Seitenpfosten und einfach ansprechender Umfassung derselben. Auf der Insel Goati ein grösseres, doch mehr zerstörtes Gebäude, — ein langer, von Hallen und andern Räumlichkeiten umgebener Hofraum. Portale und Nischen sind rechtwinklig, an dem geraden Sturz jedoch mit einer Bekrönung, die in einfach geschmack-

voller Verzierung die Ueberwölbung durch vorkragende Steine nachzubilden scheint.

Höchst bedeutend endlich scheinen, in der Nähe von Truxillo, unter andern Trümmern zwei ansehnliche Palastreste zu sein, welche als die Paläste des Chimu-Canchu bezeichnet werden. Jeder von ihnen bildet einen grossen Complex von Baulichkeiten und Höfen, von mächtigen Mauern umgeben. Die an den Wänden einiger Säle enthaltenen Dekorationen erscheinen besonders bemerkenswerth, indem sie aus den einfachsten, reliefartig gebildeten Lineamustern bestehen, — aus regelmässig vertheilten



Von den Palästen des Chimu-Canchu.

kleinen viereckigen Vertiefungen, aus grösseren viereckigen Bändern oder aus solchen, die in gebrochenen Linien auf- und niedersteigen. Die einfache Strenge des schmückenden Elementes, die einen wohlgefällig klaren Eindruck hervorbringt, scheint auch hier für das Gesammtwesen der peruanischen Kunst bezeichnend zu sein.

Was ausser den schon angeführten Sculpturen sonst an Bildwerken erhalten ist, besteht aus roheren Idolen, theils aus edlen Metallen, theils aus Stein oder Thon gebildet. Zumeist zeigt sich hier eine noch sehr ungefüge Phantasie, welche nur die hervorstechendsten Theile der menschlichen Gestalt und diese noch erst in sehr embryonischen Missformen nachzubilden vermögend ist. Die Nachbildung einfacher Thierformen (von Vögeln und Fischen) an Gefässen und Geräthen erscheint minder entsetzensvoll. Die eigentliche Gefässform ist nicht selten wiederum sehr glücklich behandelt.

Mexico und Central-Amerika.

Allgemeines.

Der Strenge der peruanischen Denkmäler steht der Reichthum und die üppige Pracht derer gegenüber, welche der Blüthe

der alten mittel-amerikanischen Cultur, — der von Mexico mit Einschluss der angrenzenden central-amerikanischen Länder, angehören.[1] Jene zweite Stufe der kunsthistorischen Entwickelung zeigt sich hier in vorzüglich entschiedener Weise ausgeprägt. Doch ist mit dieser an sich einfachen Entschiedenheit zugleich ein mannigfach buntes Formenspiel verbunden, welches sich, bei noch mangelnden Mitteln zur organisch-gesetzlichen Gliederung, bis zur chaotischen Ueberfülle, selbst bis zu einer Willkür steigert, die von den wirren Träumen eines tollen Rausches wenig verschieden ist.

Das architektonische Element der mexikanischen Kunst beruht zunächst auf der schlichtesten und urthümlichen Monumentalform, deren unbestimmte und ungenaue Erscheinung hier (entschiedener und ungleich häufiger wiederkehrend als bei den eben besprochenen Denkmälerkreisen) in eine charakteristisch bestimmte und gemessene umgewandelt ist. Was früher der rohe Hügel war, hat hier die Gestalt der regelmässigen Pyramide angenommen; diese steigt zumeist in mehreren Absätzen empor; oberwärts ist sie abgeplattet. Sie ist der Mittelpunkt des religiösen Cultus, — ein kolossaler Altar, auf welchem den Göttern die Opfer dargebracht wurden. Treppen führen zu dem Gipfel empor, der in der Regel, wie es scheint, mit kapellenartigen Bauten geschmückt war. Der für diesen Altartempel eingeführte Name ist Teocalli. Die Anlage erweitert und verbreitet sich auch, der Art, dass ausgedehntere Baulichkeiten von einem pyramidalen Unterbau getragen werden; anderweit scheint selbst noch die Anlage gestreckter Terrassen, als Basis für Bauwerke, welche über den Boden des gewöhnlichen Lebens erhoben werden sollten, auf das Verhältniss der Pyramide zurückzudeuten. Zu den Seiten der Teocalli's finden sich Höfe und Paläste, ohne Zweifel für priesterliche Zwecke angeordnet, auch selbständige Palastbauten. Alle diese Gebäude, die ein Inneres umschliessen, sind wiederum von einfachster Anlage. Die urthümliche Technik, eine feste Bedeckung durch übereinander vorkragende Steine hervorzu-

[1] J. D. von Braunschweig, über die altamerikanischen Denkmäler. — Al. de Humboldt, Vues des Cordillères etc. — Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico (vornehmlich Bd. IV, in welchem u. a. die Monuments of New-Spain, by M. Dupaix. Diese auch in selbständigen Ausgaben.) — C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. — J. de Waldeck, Voyage pitt. et archéol. dans la province d'Yucatan. — J. L. Stephens, Incidents of travel in Central-America, Chiapas and Yucatan. 1842. — J. L. Stephens, Incidents of travel in Yucatan. 1843. (Dies vorzüglichst wichtige Werk deutsch von Meissner, Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan etc.) — F. Catherwood, Views of ancient monuments in Central-America, Chiapas and Yucatan. (Sehr schöne und gediegene Ansichten.) — B. M. Norman, Rambles in Yucatan. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. (Mexikanische Denkmäler. Das Blatt dieses Werkes, welches die Unterschrift führt „Monument religieux à Uxmal", stellt nicht ein Denkmal von Uxmal, sondern das sog. Gebäude der Monjas zu Chichen vor.)

bringen (deren innere Kanten in gemeinsamer hochaufsteigender Schräge abgeglättet zu sein pflegen), hat zumeist nur die Anlage schmaler, langgestreckter Räume erstattet. Die äussere Dachung befolgt zuweilen jene Schräge (d. h. auch sie wiederum hat eine pyramidale Form), erscheint in den meisten Fällen aber als feste horizontal abgeglichene Masse. Nur die Thüren geben dabei zu einer räumlichen Gliederung Anlass; selten rücken sie so nahe zusammen, dass die Wandtheile zwischen ihnen zu Pfeilern werden; fast noch seltner sind einfache Rundsäulen angewandt. Gesimse theilen die äusseren Massen, bei den pyramidalen wie bei den übrigen Bauten; sie haben durchaus noch das einfachste Profil, als viereckige Bänder, rechtwinklig oder spitzwinklig vorspringend. Aber die Gesimse werden selbst zuweilen zur gewaltsamen Masse, oder sie schliessen Felder zwischen sich ein, die häufig mit den reichsten Verzierungen bedeckt sind. Die letzteren entwickeln aus der Combination einfachster Formen die mannigfaltigsten, gelegentlich im edelsten Geschmacke gebildeten Muster; oft aber tritt ein phantastisches Schnörkelwerk hinzu, welches, in mehr oder weniger gebundener Nachbildung natürlicher Erscheinungen, bis zum völlig Ungeheuerlichen und Monstrosen hinausgeht. Mehrfach auch führt die Nachahmung von Formen, welche sich im schlichten Bedürfnissbau (im Holzbau) ergeben hatten, zu eigenthümlichen Motiven für die architektonische Dekoration. Die eigentlich bildnerische Kunst findet hiebei gleichfalls ihre Stätte; sie liebt es nicht minder, ihren Gestalten einen ausschweifend phantastischen Zug zu geben. Alles war, wie sich aus vielfachen Spuren ergeben hat, durchaus mit bunten Farben ausgestattet; die Wandflächen im Inneren waren häufig mit eigentlichen Malereien bedeckt. Das Bildwerk diente zur näheren Bezeichnung der Bedeutung des einzelnen Monumentes. Es hatte sich zugleich zu einer förmlichen Bilderschrift entwickelt, welche ab und zu an den Monumenten erscheint, zugleich aber auch eine selbständige Literatur zur Folge hatte.

Das Dunkel der mexikanischen Geschichte ist noch wenig gelichtet. Die alten Ueberlieferungen lassen die Völker, welche das Land beherrschten, aus nördlicheren Gegenden Amerika's hereinziehen; sie berichten von mehrfach wiederholten Völkerzügen solcher Art, so dass die nachfolgenden die schon ansässigen Völker weiter gen Süden drängen, dass sich namentlich auch verschiedene Schichten der Bevölkerung übereinander legen mochten. Das älteste Volk, das der Tulteken, dem zugleich die Begründung der mexikanischen Cultur zugeschrieben wird, soll im 7ten Jahrhundert n. Chr. G., — das jüngste, das wilde Volk der Azteken, im 12ten Jahrhundert eingewandert sein. Die Azteken waren das Herrschervolk und die Zustände des Staates bereits entartet, als im 16ten Jahrhundert die Spanier Mexico eroberten. Gewisse Unterschiede in der Erscheinung der Denkmäler und

im künstlerischen Style derselben scheinen durch Unterschiede im Charakter jener Volksstämme bedingt zu sein; wir sind aber, nach unsern gegenwärtigen Kenntnissen des mexikanischen Alterthums und seiner Denkmäler, noch nicht im Stande, hienach irgendwie den besonderen historischen Gang der Gestaltung der dortigen Kunst näher zu bestimmen.

Architektonische Denkmäler.

Die Denkmäler, soviel davon überhaupt bis jetzt durchforscht und unsrer Kenntniss entgegengeführt ist, sind in sehr verschiedenartiger Beschaffenheit auf unsre Zeit gekommen. Wo nach der blutigen spanischen Eroberung neue Stätten des Lebens sich bereiteten, sind sie grösstentheils völlig zerstört, ist das wenige Erhaltene seines ursprünglichen Schmuckes völlig beraubt. Wo dagegen der Urwald sich über diese ausgestorbene Welt hinbreitete, da hat sich die alte Pracht der Denkmäler zum Theil in überraschender Reinheit erhalten. Aber freilich arbeitet die Uebergewalt der tropischen Vegetation, wenn auch etwas langsamer, doch nicht minder nachdrücklich, als es bei den übrigen die Wuth der Menschen gethan, an ihrer Zerstörung. — Die wichtigsten Denkmäler, von denen wir bis jetzt wissen, sind, von Nordwest gegen Südost fortschreitend, die folgenden.

1) Zumeist nordwärts, am Rio Gila, die Casas grandes (grossen Häuser), über die wir nur die unbestimmten Nachrichten älterer Reisenden besitzen. — Baulichkeiten, die sich auf den Umfang einer Quadratmeile ausdehnen sollen; das Hauptgebäude, in der Mitte der übrigen, ein Stufenbau, der an der Basis 566 F. lang und 419 F. breit sein soll.

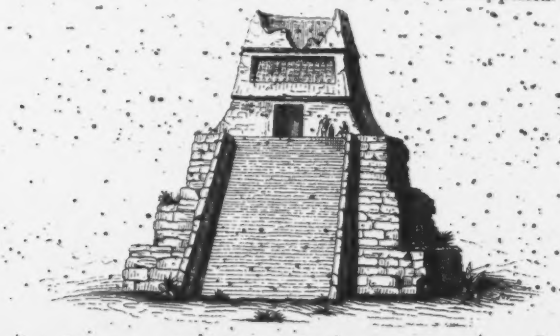
2) In Zacatecas die Ruinen von La Quemada, bei Villa nueva, Reste einer ansehnlichen Stadt, besonders einer Anzahl von Tempelräumen, die mit Mauern umschlossen oder mit Priesterwohnungen umgeben sind und in deren Mitte sich die Pyramiden erheben. Die Dimensionen im Einzelnen nicht bedeutend. Im Inneren einiger Räume Reste von Säulenstellungen.

3) Im Thale von Mexico die beiden Teocalli's von Teotihuacan, der eine, mit dem Namen „Tonatiuh Ytzaqual“ (Haus der Sonne), an der Basis 645 F. breit, 171 F. hoch; der andre, „Meztli Ytzaqual“ (Haus des Mondes) von geringerer Dimension. Beide ursprünglich aus vier Absätzen bestehend, von denen aber die obersten, sowie auch die sonstigen äusseren Zierden zerstört sind. Rings um beide Teocalli's mehrere Hundert kleiner, jetzt in Hügel umgewandelter Pyramiden (Grabdenkmäler?) von etwa 30 F. Höhe. Bei der Ankunft der Spanier schrieben die Eingebornen diese Bauten den Tulteken zu. — Andre Pyramiden im District von Cuernavaca; die bedeutendste von diesen, — einer

der merkwürdigsten Teocalli's, von denen wir wissen, — die von Xochicalco. Sie erhob sich auf einem terrassirten Hügel von kegelförmiger Gestalt und bestand selbst aus fünf Absätzen, überall auf das Reichste mit Bildwerk und Ornamenten bedeckt. Doch ist davon nur der unterste Absatz erhalten. Das Material ist ein, zum Theil in kolossalen Blöcken bearbeiteter Porphyr.

4) In Puebla das grosse Monument von Cholula, das wiederum zu den ältesten Denkmälern des Landes gezählt wird; ein in vier Terrassen emporsteigender Bau, an der Basis 1350 F. breit, 166 F. hoch; das obere Plateau, auf dem sich ohne Zweifel mannigfache Baulichkeiten erhoben; von bedeutender Ausdehnung.

5) In Vera Cruz mehrere Teocalli's von eigenthümlicher Beschaffenheit. Vor allen merkwürdig, namentlich auch durch die rhythmische Klarheit des Eindruckes, die Pyramide von Papantla, welche bei den Eingebornen den Namen „Taxin" führt. Sie steigt in sechs Absätzen empor, die durch breite spitzwinklige Gesimse gekrönt und mit viereckigen Kassetten geschmückt sind. Eine mächtige Doppeltreppe führt auf das obere Plateau, auf welchem sich die Reste des Kapellenbaues erheben. Die Breite der Basis misst 120 F., die Höhe des Ganzen 85 F. Zahlreiche Ruinen umher deuten auf das ehemalige Vorhandensein einer grossen Stadt. Unfern von dort, bei Mapilca, sind ebenfalls ansehnliche Ruinen, auch mit Pyramiden-Resten. — Die Teocalli's von Tusapan und von Guatusco sind durch die Kapellen auf



Teocalli von Guatusco.

ihren Gipfeln ausgezeichnet; die der letzteren in drei sich verjüngenden Absätzen von einem seltsam geschweiften, concaven Profil.

6) In Oaxaca wiederum mannigfache Bauten von pyramidaler Anlage, namentlich zu Tehuantepec. Hier zeichnet sich ein sehr kolossales Monument aus, welches in acht Absätzen emporsteigt und auf dem grossen oberen Plateau verschiedene Baulichkeiten enthält. Man ist der Ansicht, dass dasselbe nicht bloss für religiöse, sondern auch für kriegerische Zwecke aufgeführt worden sei. — Sehr merkwürdig sind die Palastbauten von Mitla. Der eigentliche Name ist „Miguitlan“ und bedeutet einen „Ort der Trauer“; nach alter Tradition ist dieser Ort ein fürstliches Grablokal; die Paläste werden für eine fürstliche Trauerresidenz gehalten. Es sind mehrere Gebäudegruppen. Je vier lang gestreckte Gebäude, auf vorspringendem Unterbau stehend, schliessen mehr oder weniger ausgedehnte Höfe ein; Treppenstufen führen zu den Eingängen empor, deren stets drei, durch je zwei Pfeiler gesondert, nebeneinander liegen. Die Dekoration der Façaden ist völlig eigenthümlich; die Gesimsglieder, von schräg spitzwinkliger Form, sind riesig angewachsen, der Art, dass sie sich an den Ecken der Gebäude fast über die ganze Fläche desselben hindrängen; doch sind in ihnen wiederum grosse längliche Vertiefungen bis auf die Verticalfläche der Wand angebracht und diese mit reichstem musivischem Schmucke ausgefüllt, welcher die mannigfaltigsten und zum Theil sehr geschmackvolle Combinationen des geradlinigen Ornamentes enthält. Dieselbe Verzierung findet sich auch an den Pfeilern. Es ist etwas Ungeheuerliches in dieser Weise architektonischer Anordnung, und dennoch ist eine gewisse Macht und Strenge darin, die den Eindruck ernster Feierlichkeit nicht verfehlt. In einigen Sälen haben sich Säulenstellungen gefunden, Porphyrsäulen von 15 F. Höhe (ohne Kapitäl und Basis), welche die fehlende, vermuthlich aus Holz gebildete Decke trugen. Die Gräber von Mitla, zum Theil unter den Palästen, zum Theil in der Nähe derselben, sind unterirdische Gemächer, deren einzelne eine beträchtliche Ausdehnung haben. Ihre Wände enthalten denselben musivischen Schmuck wie die Façaden der Paläste.

7) In Chiapa die merkwürdigen, durch ihren eigenthümlichen Charakter nicht minder ausgezeichneten Ruinen von Palenque, welche von den Bewohnern der Gegend als die „Casas de piedras“ (Steinhäuser) bezeichnet werden. Es sind mannigfache pyramidale Anlagen, mit mehr oder weniger ausgedehnten Baulichkeiten auf ihrer oberen Fläche. Die ansehnlichste dieser Anlagen hat einen pyramidalen Unterbau von 310 F. Länge, 260 F. Breite, 40 F. Höhe, — der Gebäude-Complex auf denselben 228 F. Länge, 180 F. Breite und 25 F. Höhe. Der letztere, aus bedeckten Räumen und offenen Höfen bestehend, ist am äusseren Rande von einem offenen Corridor mit breiten viereckigen Pfeilern umgeben; auch im Inneren öffnen sich die Hauptgebäude durch Pfeilerstellungen nach den Höfen, über hohen Fundamen-

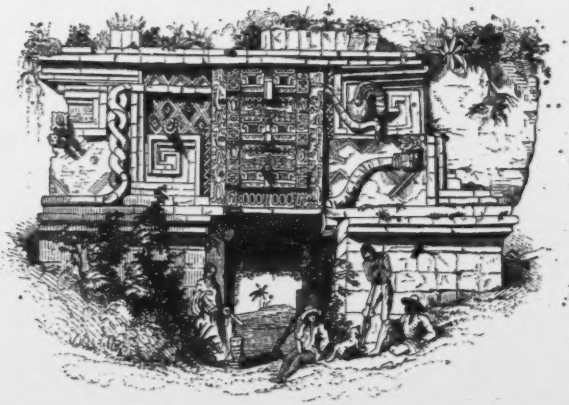
ten, zu denen besondere Treppen emporführen. Die Bedeckung der Räume hat jene Form des hohen Dreiecks, welche aus übereinander vorkragenden Steinen entsteht; ihr entspricht die äussere pyramidale Bedachung, welche durch weitausladende Gesimse, gelegentlich durch gebrochene Winkel (d. h. durch eine mansardenartige Form), auch durch gallerie-ähnliche Oberbauten ein eigen auffälliges Gepräge gewinnt. Aus der Mitte steigt ein Thurm empor, der sich in fünf Hauptgeschossen und ebensoviel Zwischengeschossen, welche durch einfache Gesimse getrennt werden, nach oben verjüngt. Im Uebrigen ist die architektonische Ausbildung völlig einfach gehalten; um so reicher aber ist der, an allen Theilen befindliche und zumeist aus einer Stuccomasse aufgelegte bildnerische und barock-ornamentistische Schmuck, der sich durch die speciellsten stylistischen Eigenthümlichkeiten auszeichnet. Die andern Anlagen von Palenque zeigen durchaus dieselbe Behandlung. — Ebenso trägt ein Monument in dem unfern belegenen Ocosingo völlig dasselbe Gepräge.

8) In Yucatan hat sich bis jetzt bei Weitem die grösste Fülle von Denkmälern, und ein erheblicher Theil derselben in einem mehr oder weniger erhaltenen Zustande, vorgefunden. Aus ihnen gewinnen wir ein vorzugsweise anschauliches Bild der künstlerischen Entwickelung. Im Allgemeinen ist ihre Anordnung die oben bezeichnete; Teocalli-Pyramiden und Palastbauten reihen sich auch hier aneinander. Als charakteristisch besondre Eigenthümlichkeiten der Monumente der Halbinsel sind die folgenden hervorzuheben. Bedeckung der Räume in der Form jenes hohlen Dreieckes, welches durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird, neben horizontaler Bedachung im Aeusseren. Hiernach eine horizontale Theilung der Façade, insgemein zwei ungefähr gleiche Hälften, deren untere der eigentlich tragenden Wand (mit den Thüren), die obere jenem Bedeckungssystem entspricht; die letztere reich dekorirt (selten auch die untere Hälfte), wodurch ein zwar schwerer, oft aber doch ein in seiner Art majestätischer Eindruck hervorgebracht wird. Grosse Portale, in den Gebäuden und auch freistehend (ob letzteres aber ursprünglich?), deren Bedeckung wiederum durch das Princip der vorkragenden Steine, mit horizontalem Abschluss oberwärts, gebildet wird und die hiedurch ebenfalls eine eigenthümlich erhabene Wirkung hervorbringen. Bauanlagen, die mehrgeschossig in verschiedenen Absätzen emporsteigen, der Art jedoch, dass der Kern des Gebäudes massiv ist und nur die vortretenden Absätze innere Räume enthalten. Häufige Anwendung einer Dekoration, deren Motive aus der Nachahmung des Holzbaues entnommen sind, der Art namentlich, dass Rundstämme senkrecht nebeneinander gereiht erscheinen, auch die offenen Zugänge mehrfach mit freistehenden Rundsäulen, welche eine Deckplatte tragen, versehen sind. Wobei schliesslich noch zu bemerken, dass die Oberschwelle der

Thüröffnungen nicht ganz selten durch starke Balken eines wirklichen festen Holzes gebildet wird.

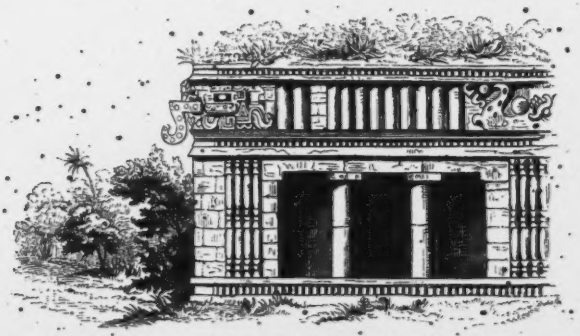
Auch der yucatanischen Cultur, wie sich dieselbe in der eben bezeichneten Weise ausgeprägt hatte, scheint eine ältere, urthümliche vorausgegangen zu sein. Darauf deuten wenigstens die kolossalen rohen Steindenkmäler, von pfeilerartiger und andrer Form, denen des europäischen Nordens entsprechend, welche sich in Mitten der ausgedehnten Trümmer späterer Zeit bei der Hacienda Sijoh, an der Westküste des Landes (südwestlich von Merida) vorgefunden haben. — Die grosse Masse der glänzenden Denkmäler findet sich im Inneren des Landes; die Mehrzahl, soviel deren bis jetzt überhaupt bekannt geworden, südlich von Merida, namentlich im Süden der Gebirgskette, welche hier das Land durchstreicht. Die folgenden, die nach dem Namen der in ihrer Nähe belegenen Gehöfte oder Dörfer bezeichnet werden, sind die vorzüglichst wichtigen.

Zu Uxmal mehrere Teocalli's, Gebäude-Complexe und einzelnstehende Gebäude mit grossen Terrassen-Anlagen. Grosser Reichthum des Ornaments an dem Obertheil der Façaden, und hierin die erdenklichst feinste und edelste Ausbildung einfacher Linearmotive, zur Seite einer sehr barocken Ausbildung solcher Elemente, die einen mehr bildnerischen Charakter tragen. Seltsame Formen, in architektonischer Strenge und in eigenwilligen Schnörkeln gebildet, reihen sich aneinander; wenig verständlich



Von der Casa de las Monjas zu Uxmal.

bei näherer Betrachtung, aus der Ferne aber sich zu dem phantastischen Grauenbilde eines Kopfes gestaltend, dessen Nase in gekrümmtem Schwunge aus der Fläche hervorschiesst. Ungeheure Schlangen, in regelmässigen Abständen sich durchschlingend, ziehen sich (an den Gebäuden, welche den Namen der „Casa de las Monjas", des „Nonnenhauses", führen) über die Fläche hin. Einige Gebäude sind in der Dekoration einfacher. Die sogenannte „Casa de las Tortugas", das „Schildkrötenhaus", ist durch ein glückliches Verhältniss und die schöne Klarheit des Eindruckes ausgezeichnet; der minder hohe Obertheil der Façade ist schlicht blockhausartig behandelt und das Kranzgesims über demselben, in bestimmten Abständen, mit den Figuren von Schildkröten geschmückt. — Zu Kabah ebenfalls zahlreiche bauliche Denkmäler. Eins derselben in seiner Aussenfläche ganz und gar mit der Dekoration jener seltsam monströsen Köpfe bedeckt und die Masse der letzteren nur durch die hindurchlaufenden Horizontalgesimse (diese wieder mit geschmackvollstem Linearornament) getrennt. Andre der dortigen Gebäude mit entschiedener Aufnahme der aus dem Holzbau hervorgegangenen Formen. — Das letztere in noch mehr charakteristischer Weise bei den Bauwerken von Zayi oder Satli, der Art, dass sowohl der Ursprung der



Bauwerk zu Zayi.

Säule aus der naiven Verwendung des runden Baumstammes, als auch die Nachahmung selbst einer spielenden Weise der Holzschnitzerei bestimmt ersichtlich wird. — Zu Sabactsche verschiedene Bauwerke, an deren einem der Obertheil der Façade einem zierlichen Gegitter von Holz ähnlich behandelt ist. — Wiederum sehr ansehnliche und zahlreiche Denkmäler zu Labna.

Das auf einem Teocalli stehende Gebäude an seinem Obertheil reich mit (zumeist zerstörten) bildlichen Sculpturen, namentlich auch mit Todtenköpfen, geschmückt. Die andern Gebäude durch reiche Verzierungen in der schon geschilderten Weise ausgezeichnet. Eins derselben mit einem grossartigen Portal von trefflichen Verhältnissen. — An den Denkmälern von Kewick wiederum entschiedene Elemente des Holzbaues, an einem derselben in besonders zierlicher Ausbildung. — Dasselbe bei den Gebäuden von Chunhuhu, bei denen sämmtlich der Obertheil der Façaden, zum Vortheil des Gesammteindruckes, ein minder hohes Verhältniss hat. — Andres Bemerkenswerthe zu Labphak. U. a. m.

In andrer Richtung, tiefer ins Land hinein und mehr östlich von Merida, liegen die ebenso zahlreichen wie grossartigen Denkmäler von Chichen. Die Façaden derselben sind zum Theil ganz und gar mit buntem phantastischem Schmucke bedeckt. Auf einem hohen Teocalli, welcher den Namen des „Castillo" führt und dessen Treppenstufen unterwärts von ungeheuren Schlangenköpfen bewacht werden, ist ein Gebäude von merkwürdiger innerer Einrichtung, indem zwei freistehende viereckige Pfeiler zur Stütze von zwei starken Holzbalken dienen, über denen sich, zu dreien nebeneinander geordnet, jene hohen Dreieckgewölbe erheben. Höchst eigenthümlich ist hier ferner eine ausgedehnte Säulenstellung, in drei bis fünf Reihen geordnet, die eine Fläche von fast 400 Quadratfuss umschliesst. Die Säulen sind klein, bis 6 Fuss hoch; ob sie ein (etwa hölzernes) Dachwerk getragen, ist nicht mehr zu bestimmen. — Merkwürdig und eigenthümlich sind endlich die Denkmäler von Tuloom, an der Ostküste von Yucatan. Sie haben zum Theil förmlich portikenartige Façaden, mit rohen Säulen. Eins derselben hat zwei Geschosse, mit vollständiger Ausbildung der inneren Räume.

Noch sind einige Besonderheiten in Betreff yucatanischer Monumente anzuführen. In den Trümmern der alten Residenzstadt Mayapan (gegründet um 1150, zerstört 1420), welche bei dem Gehöft S. Joaquin, zunächst südlich von Merida, liegen, befindet sich ein kreisrundes, im Aeusseren kegelförmig sich verjüngendes Gebäude von nicht bedeutender Dimension, in dessen Innerem eine compacte cylindrische Masse steht. Ein ähnliches, über hohem Terrassenbau, zu Chichen. Reste eines dritten zu Uxmal. Ueber diese Bauten wird unten eine mögliche Vermuthung folgen. — Einige Anlagen, — Plätze, zu deren Seiten sich lange Mauern von kolossaler Dimension hinzogen, zu Chichen und zu Uxmal, waren ohne Zweifel für körperliche Uebungen, und zwar für das königlich gefeierte Ballspiel, bestimmt. — Dann finden sich überall im Lande grosse Wasserbecken, die mit eigenthümlicher Kunst gebaut sind. Das ganze Land ist alles fliessenden Wassers baar, und die einst zahllose Bevölkerung konnte in demselben, soweit sich nicht in tiefen Felsklüften natürliche

Cisternen gebildet hatten, nur durch jene mit grösster Sorgfalt ausgeführten Werke ein Dasein gewinnen.

9) In Guatemala scheinen ebenfalls sehr zahlreiche Denkmälerreste vorhanden zu sein; doch ist unsre Kunde von denselben bis jetzt wenig genügend. Zu Santa Cruz del Quiche (nördlich von der Stadt Guatemala) ist ein mächtiger Terrassenbau mit einem Thurm auf der Spitze, und eine Anzahl andrer, namentlich pyramidaler Reste. — Eine bedeutende Ruinenstadt, mit Teocalli's und andern bildnerisch ausgestatteten Monumenten, findet sich im Norden des Landes, zu Tikal, im Departement von Peten; eine zweite zu Dolores.[1] — An der Grenze von Honduras, zu Copan und Quirigua, sind ansehnliche Reste terrassirter und pyramidaler Anlagen, auch eigenthümliche kolossale Pfeiler, mit reichem bildnerischem Schmuck, in grosser Menge. Andre mächtige Trümmer derselben Gegend zu Chapulco und Chinamite.

10) In Nicaragua, und zwar auf den Inseln Pensacola und Zapatero, die in dem Nicaragua-See liegen, haben sich bildnerische Monumente, zum Theil ebenfalls in pfeilerartiger Anordnung, vorgefunden.[2] Der Charakter derselben scheint darauf hinzudeuten, dass hier die Grenze der eigenthümlich mexikanischen Cultur erreicht ist.

Die im Vorigen besprochenen Denkmäler sind die vereinsamten Zeugen einer ausgetilgten Cultur. In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten. Besonders merkwürdig sind die Berichte über die Hauptstadt des Reiches der Azteken, Mexico,[3] oder, wie sie damals gewöhnlich genannt ward, Tenochtitlan. Mexico war auf einer Inselgruppe inmitten eines See's gebaut, dem man erst später einen grössern Umfang festen Bodens abgewonnen hat. Grössere und kleinere Kanäle durchschnitten die Stadt; breite Dämme von zwei Stunden Länge verbanden sie mit den Ufern des See's. Eine Menge Teocalli's erhob sich aus den Gruppen der Häuser; der Haupt-Teocalli, auf welchem dem Huitzilopochtli, dem mächtigen Kriegsgotte der Azteken, die schrecklichen Menschenopfer dargebracht wurden, stand in der Mitte der Stadt, an derselben Stelle, wo später die Kathedrale von Mexico erbaut ward. Er hatte fünf Absätze; seine Basis war 298 Fuss breit, seine Höhe betrug 114 Fuss. Auf seinem

[1] Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161, ff. — [2] E. G. Squier, Nicaragua, its people, scenery, monuments etc. vol. II. — [3] v. Humboldt, Versuch über den polit. Zustand des Königreichs Neu-Spanien. S. 29. Vgl. Kunstblatt (nach Beltrami) 1831, No. 102 f.

Plateau standen Altäre, die mit hölzernen Tabernakeln überbaut waren. Um den Teocalli breitete sich ein grosser Hof, der mit starken Mauern und mit den Wohnungen der Priester umgeben war. Vier Thore führten in den Hof, jedes mit einem grossen, thurmartigen Bau bekrönt. Der Hof war mit Platten von so glatt polirtem Marmor gepflastert, dass die Spanier, nachdem sie die Stadt erobert hatten, bei jedem Schritt ausglitten; Cortez liess, dem abergläubischen Wahne der Eingebornen zu begegnen, besondre Vorsichtsmaassregeln gegen diesen Uebelstand treffen. Der Markt der Stadt hatte eine bedeutende Ausdehnung und war mit einem grossen Porticus umgeben. Dort wurden die mannigfaltigsten Waaren, in vorschriftmässigen Abtheilungen und unter genauer Marktpolizei, verkauft; dort fanden sich die Buden der Barbiere, der Apotheker, die Speisehäuser u. s. w. In der Mitte des Marktes stand ein Gerichtshaus, welches dem Handel und Wandel alle möglichen Rechtsmittel darbot. Das ganze Bild dieses Marktes entspricht vollständig der Einrichtung der römischen Foren. Zu bemerken ist, dass die Stadt Mexico erst im J. 1325 gegründet und der grosse Teocalli sogar erst im J. 1486 erbaut worden war.

Bildnerei.

Der Fülle architektonischer Denkmäler, die von den mittelamerikanischen Völkern errichtet wurden, entspricht ihre Thätigkeit in der bildnerischen Kunst, mit deren Werken sie jene Denkmäler ausstatteten und die sie in selbständiger Verwendung übten; die reiche Ausprägung der in Rede stehenden Stufe der Kunst, unter den besonderen nationellen Bedingnissen, ist hier nicht minder ersichtlich. Die Arbeiten wurden in Stein ausgeführt, zum Theil in sehr hartem Material und in grossen Massen; sie wurden in Stuck oder in Thon modellirt und der letztere gebrannt; Metalle, zum Theil die kostbarsten und diese in reichlicher Verwendung (wovon aber begreiflicher Weise nur geringe Proben auf unsre Zeit gekommen), wurden dazu verwandt. Den Reliefsculpturen von verschiedenartiger Erhebung stellten sich einerseits frei ausgearbeitete Statuen, andrerseits die Anfänge der Malerei (colorirte Umrisszeichnungen) gegenüber. Die verschiedenen Nationalitäten, wie es scheint, waren auf die Entwicklung stylistischer Unterschiede nicht ohne Einwirkung.

Vorherrschend findet sich zunächst wieder eine Auffassung und Behandlung der bildnerischen Kunst, welche den Charakter des ersten Beginnes derselben trägt. Die Bedeutung der organisch belebten Gestalt, ihr Beruf, unmittelbarer Träger des Geistigen zu sein, ist dem Auge des Künstlers entgegengetreten; aber noch gelingt es ihm nur, das Allgemeine dieser Verhältnisse, und vorerst

nur in roher Andeutung, auszudrücken. Die Körperform ist in den meisten Fällen schwer, breit, kurz; die einzelnen Theile, besonders der Kopf, in der Regel von übermässiger Grösse; Nase, Augenlider, Lippen sind nur roh aus der Fläche herausgeschnitten; charakteristische Gesichtsbildungen finden sich nicht häufig. Daneben geht eine seltsame Stylistik, die, völlig in das Gebiet des Phantastischen hinausschweifend (ähnlich, wie in den schon oben angeführten Beispielen architektonisch-bildnerischer Dekoration), dem noch dunkeln und verworrenen Streben nach einer Art geistiger Wirkung ihren Ursprung zu verdanken scheint. Sie zeigt sich in dem (häufig gewiss symbolischen) Schmuck und Putz, der den Gestalten, manches Mal in kolossaler Schnörkelei, hinzugefügt wird; sie zeigt sich in bizarrer Verschnörkelung der Körperformen selbst; und sie führt, für bestimmte Zwecke, zu höchst monstrosen Zusammensetzungen, aus welchen die Bilder eines wüst chaotischen Grauens entstehen. Bei den Bildungen von Thieren, Vögeln, Schlangen und dergl., die gelegentlich in kolossalen Gestalten vorkommen und bei denen die künstlerische Aufgabe eine enger abgeschlossene war, verschmelzen sich Naturnachahmung und phantastische Stylistik zu einer mehrfach sehr bedeutenden Wirkung.

Unter den Einzelnwerken solcher Art sind zunächst, als besonders charakteristisch, einige hervorzuheben, die in der Stadt Mexico und in ihren Umgebungen gefunden wurden und im dortigen Museum aufbewahrt werden. Ein runder Opferstein, 9 Fuss im Durchmesser, auf seiner cylindrischen Fläche von einem Relief umgeben, welches eine historische Scene vorstellt: reichgeschmückte Krieger, deren jeder einen Besiegten, welcher sich beugt und jenem eine Blume darbietet, bei den Haaren fasst. — Die mittelgrosse Basaltfigur eines Priesters, der sich, einer besondern religiösen Sitte gemäss, die Haut seines menschlichen Schlachtopfers über Körper und Gesicht gezogen hat; diese Arbeit schon mit leidlichem Natursinne ausgeführt. — Die Basaltstatue der mexicanischen Todesgöttin Teoyaomiqui, 9 Fuss hoch, phantastisch aus Schlangen, Krallen, Perlen und Federputz, Schädeln und andern Opferzeichen aufgebaut, so dass man kaum den Eindruck einer menschlichen Gestalt gewahrt, ein höchst unförmliches und höchst scheussliches Graunbild. — Vieles von ähnlicher Beschaffenheit, Arbeiten aus Basalt oder aus Metallen, besonders aber zahlreiche Idole aus gebranntem Thon, findet sich in Sammlungen zerstreut. Die Thonarbeiten, für untergeordnetes Bedürfniss gefertigt, sind zumeist sehr roh. Bedeutende Schätze der Art enthält die Uhde'sche Sammlung mexicanischer Alterthümer zu Handschuchsheim, bei Heidelberg; in ihr, u. A., eine Priesterfigur, welche der eben erwähnten entspricht, und sehr bemerkenswerthe Thiersculpturen der vorhin bezeichneten Art. — Die, zumeist hieroglyphischen Malereien der Azteken,

colorirte Umrisslinien, sind einfach schematisch in einem ähnlichen Style ausgeführt.

Unter den Bildwerken, mit welchen die architektonischen Denkmäler geschmückt sind, zeigen die Reliefs an den Resten des Teocalli von Xochicalco eine ähnliche Behandlung. Es sind menschliche Gestalten, Thierfiguren und phantastische Ungeheuer. Die ersteren lassen ein gewisses rohes Formengefühl erkennen. Sehr merkwürdig ist es, dass hier die Umrisslinien der Figuren zum Theil erhöht und wie schmale Bänder ausgeschnitten sind. Dies scheint ein eigenthümliches Beispiel für die Entstehung des Reliefs aus der Zeichnung (umgekehrt wie in der ägyptischen Kunst, in welcher das Relief aus vertieften Umrisslinien entstanden ist). — Bei den Details einiger Figuren aus gebranntem Thon, an Mund und Augen, findet sich dieselbe Weise der Formenbezeichnung.

Bei den Bildwerken der Denkmäler von Yucatan zeigt sich ein schlankeres Körperverhältniss und gelegentlich, neben lebhafterem Sinn für die Form, auch Gefühl für die Bewegung. Doch ist die schmückende Zuthat, namentlich der ungeheure Federputz, den die Figuren auf ihrem Haupte tragen, zuweilen auf eine so ausgedehnte Weise über die Darstellung hingebreitet, dass die Figur selbst fast völlig darin verschwindet. Vorzüglich merkwürdige Arbeiten sind die, welche sich an und in verschiedenen Gebäuden zu Chichen finden. Das Innere des einen ist

Relief von Chichen.

mit bemalten, charakteristisch lebendigen Reliefs versehen, in welchen historische Begebenheiten dargestellt zu sein scheinen. In einem andern finden sich die Reste von Wandmalereien historischen Inhalts, die in der Energie der Formen, der Kühnheit und selbst Grossartigkeit der Bewegungen, wie leicht der Vortrag immerhin gewesen sein mag, den Standpunkt chaotischer Träumerei schon siegreich überwunden zu haben scheinen. [1]

[1] Waldeck (voyage pitt. et arch. dans la province d'Yucatan, t. XI.) giebt die Darstellung äusserst merkwürdiger Statuen, welche sich zu Uxmal, an der

In vollstem Maasse tritt dies chaotische Element wiederum an den sculptirten Pfeilern hervor, welche sich in Guatemala unter den Denkmälern von Quirigua und von Copan gefunden haben. Sie scheinen einen eigenthümlichen Entwickelungsgang der bildnerischen Kunst aus der rohen Form der urthümlichsten Denkmäler zu bezeichnen. Die Pfeiler von Quirigua, 20 bis 30 F. hoch, haben in ihrer Gesammterscheinung noch etwas dem alten nordeuropäischen Menhir Aehnliches. Die Andeutungen von einzelnen Haupttheilen der menschlichen Gestalt und von allerlei Ornament lösen sich noch erst wenig aus der Pfeilermasse. — Die von Copan, kleiner, etwa 12—15 Fuss hoch, haben schon mehr das Gepräge der Natur, aber häufig allerdings in der wüstesten Weise einer fesselloss ausschweifenden Phantasie. An der Vorderseite treten, mehr oder weniger vollständig, die Theile einer menschlichen Gestalt von sehr kurzen Verhältnissen heraus, — Haupt, Hände, sehr dicke und schwere Beine, umgeben von fabelhaftest bunter Dekoration, dem kolossalsten Hauptschmuck, Gehängen, Federn, Scalpen, Todtenköpfen und sonstigem Zierrat. Die Rückseite ist bunt dekorativ, mehrfach mit Hieroglyphen. Der ästhetische Zweck ist der, ein phantastisch grauenhaftes Staunen hervorzubringen; der technischen Ausführung fehlt es aber nicht an Geschick und Sorgfalt. Ausserdem finden sich zu Copan sculptirte Altäre,

Verschütteter Bildpfeiler zu Copan.

Façade des Gebäudes, das auf dem neben der Casa de las Monjas befindlichen Teocalli (dem sog. „Hause des Zwerges") steht, befunden haben sollen. Er hat dieselben in seiner Zeichnung nach vorgefundenen Bruchstücken ergänzt. Sie erscheinen als nackte männliche Gestalten von beinahe 6 Fuss Höhe und zwar noch in strengem Style, aber in trefflichen Verhältnissen gebildet und besonders die unteren Theile des Körpers mit gutem Verständniss ausgeführt. Sie sind, den Abbildungen nach, den besseren Werken der ägyptischen Kunst gleichzustellen. Waldeck, der unter ungünstigen Verhältnissen arbeitete, ist aber nicht sonderlich zuverlässig. Stephens und Catherwood, die sichersten Gewährsmänner für Yucatan und insbesondere für Uxmal, wissen nichts von jenen Statuen.

namentlich einer mit den Reliefs sitzender Figuren auf seinen Seiten, kolossale Köpfe, u. A. m. — Die Bildwerke von Dolores, im Norden des Landes, scheinen denen von Quirigua und Copan einigermaassen entsprechend. (Die von Tikal dürften sehr spät sein und die letzte Epoche nationaler Formensprache bezeichnen.) [1]

Die zahlreichen Sculpturen von Palenque [2] (zumeist Stucco-Reliefs) haben äusserlich Verwandtes mit den übrigen mexicanischen Arbeiten, namentlich auch das Excentrische in der schmückenden Zuthat. Doch ist die letztere öfters mit noch wunderlicherem Eigensinn behandelt: auch sind Körperbildung und Bewegung der Gestalten von jenen wesentlich verschieden. Sie sind ziemlich durchgehend lang und schlank, mit Gefühl für die Gesetze der Form und mit einer gewissen Zartheit der Umrisslinie gebildet. Die Bewegung, namentlich die der sitzenden Gestalten, hat nicht selten etwas eigenthümlich Weiches, in andern Fällen aber auch eine bizarr gemessene Gravität. Sehr auffällig ist das Profil des Gesichtes, mit äusserst stark gebogener Nase, zurücktretender Stirn und hängender Unterlippe. Der Gesammteindruck dieser Arbeiten auf ein naives Auge kann nur als skurril bezeichnet werden. — Einflüsse dieser Kunstrichtung finden sich übrigens auch ausserhalb Chiapa. Man hat Werke verwandten Styles in Oaxaca und in Yucatan gefunden.

Basrelief zu Palenque.

Die auf den Inseln des Nicaragua-See's vorgefundenen Steinbildwerke [3] tragen wiederum ein ziemlich barbarisches Gepräge. Es sind affenartige und sonst fratzenhafte Idole, in kauernder Stellung, zumeist auf säulen- oder pfeilerartigen Untersätzen.

[1] Nach den freilich höchst ungenügenden Abbildungen, welche dem Bericht in der Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161 ff., beigegeben sind, scheint sich in ihnen, auch abgesehen von der Weise des Kostüms, schon ein europäischer Einfluss anzukündigen. — [2] Die Sculpturen von Palenque haben schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. Doch waren die früheren Abbildungen derselben sehr ungenügend. Sichre Abbildungen (von Catherwood) finden sich erst bei Stephens, Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan, vol. II. — [3] E. G. Squier, a. a. O.

Verhältniss zum östlichen Asien.

Die neuere Wissenschaft hat sich bemüht, die altamerikanische Cultur, und besonders die mexicanische, — nachdem man den früheren Hypothesen, welche die Cultur westasiatischer und gar europäischer Küstenländer als ihre Quelle erweisen wollten, entsagt, — von den Culturvölkern des östlichen Asiens herzuleiten. Das Ergebniss der kunsthistorischen Betrachtung steht hiemit in Widerspruch. Am Entscheidensten sind die Principien, auf denen die Gestaltung der architektonischen Denkmäler beruht; die amerikanischen Bauten tragen ein durchaus primitives Gepräge, bezeichnen auf's Entschiedenste, trotz all des überreichen Schmuckes, mit welchem sie versehen sind, eine Entwickelungsstufe, die sich noch erst der einfachsten Bildungsgesetze bewusst worden. Dasselbe ist im Allgemeinen mit der dortigen Bildnerei der Fall. Die Kunst des östlichen Asiens beruht dagegen auf einer ungleich mehr ausgebildeten Stufe, welche sie auch da nicht verläugnet, wo sie verzerrt und barbarisirt erscheint; und Aehnliches würde unbedingt bei ihrem weiteren Uebertragen vorausgesetzt werden müssen.

Wenn hiemit die selbständige Eigenthümlichkeit der alten amerikanischen Kunst im Ganzen und Wesentlichen gewahrt wird, so soll gleichwohl die Möglichkeit nicht geläugnet werden, dass sporadische Einflüsse von Asien her stattgefunden, dass sie auch in den künstlerischen Erscheinungen einzelne Einwirkungen nachgelassen haben. Einzelnes in dem vorstehend Besprochenen kann in der That auf derartigen Einflüssen beruhen. Dahin mögen jene Rundbauten mit einer cylindrischen Masse im Inneren gehören, deren Reste sich in Yucatan; — zu Mayapan, Chichen und Uxmal, — erhalten haben; dergleichen gemahnt an die Anlage asiatisch-buddhistischer Dagopbauten. (Vergl. unten.) Dann mag sich in der ganzen Kunstweise der Denkmäler von Palenque der Einfluss eines asiatischen Elementes ankündigen. Die Dachformen derselben haben, wie es scheint, eine gewisse Aehnlichkeit mit chinesischem oder japanischem Wesen, ebenso das eigenthümlich Bizarre, das sich in den dortigen Sculpturen und in den Ornamenten derselben ausspricht, während freilich Körpergefühl und Bewegung dieser Gestalten mehr eine Art von näherer Verwandtschaft mit ostindischer Kunst zu verrathen scheinen. Doch sind diese Analogieen noch in keiner Weise sicher genug, um darauf irgend bestimmtere Schlüsse zu bauen, und es werden zunächst jedenfalls die Ergebnisse weiterer Forschung abgewartet werden müssen. Erweisen sich aber derartige Einflüsse als völlig gesichert, so werden sie, eben in ihrer Vereinzelung, nur dazu dienen können, die Originalität des Ganzen der alt-amerikanischen Kunst in ein doppelt helles Licht zu setzen.

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

Allgemeines.

Die Kunst der Aegypter [1] ist die älteste, von der wir historische Kunde und Anschauung besitzen. Die frühsten ihrer Werke, die auf unsre Zeit gekommen, gehören indess nicht mehr den primitiven Anfängen künstlerischen Schaffens an; sie lassen eine Stufe der Entwickelung erkennen, welche bereits andre vorbereitende Stufen hinter sich hatte und um so bedeutungsvoller erscheint, als sich in diesen Werken von vornherein ein klar bewusstes Wollen und ein sichres Beharren geltend macht. Der Punkt der Entwickelung, auf welchem diese Bestrebungen anheben, entspricht im Allgemeinen der Stufe, die uns durch die mexicanische Kunst veranschaulicht wird; wobei namentlich der Vergleich beiderseitiger architektonischer Elemente maassgebend erscheint. Die individuell geistige Richtung des Volkes aber, durch welche die weiter vorschreitende Entwickelung bedingt war, kündigt sich allerdings sofort als eine wesentlich verschiedene an.

Es ist das schmale langgestreckte Nilthal, in welchem sich schon in dunkler Urzeit eine hohe Blüthe der Cultur entfaltete. Der Segen der Natur, den das Thal in Folge der jährlichen, regelmässig wiederkehrenden Ueberflutungen des Stromes darbot, begünstigte diese Cultur; die abgeschlossene Lage des Thales zwischen Sandwüste und Klippen gewährte ihr schirmende Ruhe.

[1] Description de l'Égypte, Antiquités. Gau, Neuentdeckte Denkmäler von Nubien. Cailliaud, Voyage à Méroé. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Col. Howard Vyse, The Pyramids of Gizeh. Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. 1, 29, 51, 57, 60, 107, 119. U. A. m. Vgl. ferner: Heeren's Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt. E. de Rougé, Notice des monuments exp. dans la gal. d'antt. égypt. au musée du Louvre; und desselben: Rapport sur l'exploration scient. des principales collections égypt. renf. dans les divers musées publ. de l'Europe (Moniteur univ. 7 et 8 mars 1851).

Die Jahrbücher der ägyptischen Geschichte zählen nach den Dynastieen der Könige, der Herrschergeschlechter. Die geschichtlichen Traditionen deuten bis über den Beginn des dritten Jahrtausends vor Chr. Geb. zurück. Die Zeit des dritten Jahrtausends lässt im ägyptischen Volke schon eine ebenso glänzende Cultur wie Machtentwickelung erkennen. Dies ist die Periode des „alten" Reiches; die hervorragenden Blüthenpunkte desselben sind die Epochen der vierten Dynastie in der früheren und die der zwölften Dynastie in der späteren Zeit dieses Jahrtausends. Dann folgen Jahrhunderte der Unterdrückung, indem ein asiatisches Nomadenvolk, die Hyksos, das Land überschwemmte, während der Kern der Bevölkerung, wie es scheint, in die südlicheren nubischen Länder emporgedrängt ward. Im sechzehnten Jahrhundert vor Chr. werden unter langem Freiheitskampfe die Fremden wieder hinausgedrängt, und es beginnt die Epoche des „neuen" Reiches. Die achtzehnte Dynastie bezeichnet das neue mächtige Emporringen des ägyptischen Volkes, — die neunzehnte Dynastie, die ihre Waffen bis in die fernsten Lande trug, die Zeit der höchsten Machtfülle und der glanzvollsten monumentalen Bethätigung derselben. Dies ist die Epoche nach der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. Von da ab tritt ein langsam vorschreitender innerer Verfall ein, lange andauernd, bis im siebenten Jahrhundert v. Chr. ein neuer Aufschwung beginnt, der sich namentlich unter der 26sten Dynastie wiederum in glänzender Weise bethätigt. Endlich folgt, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, die Unterwerfung des Landes unter die Perser, im vierten die Unterwerfung desselben mit dem Reiche der Perser unter das Alexanders des Grossen, und nach Auflösung des letztern die Gründung einer neuen, griechisch-ägyptischen Dynastie, bis das Land im Jahre 30 v. Chr. dem Römerreiche als Provinz einverleibt ward.

Die Kunst der Aegypter ist monumentale Kunst in der eigentlichsten Bedeutung des Worts. Grossartiger Sinn, strenge Verständigkeit, unermüdliche Ausdauer geben dieser Kunst ihre eigenthümlichen Grundzüge; die unverrückbare Regelung des gesammten Staats- und Volkslebens, die von den jüngeren Völkern des Alterthums als eine Wundererscheinung angestaunt ward, bereitet auch ihr ein unwandelbar festes Gesetz, der Art, dass, nachdem ihre Typen sich im Lauf der Jahrtausende bestimmt herausgebildet hatten, diese Typen im Wesentlichen unverändert neue Jahrtausende hindurch, bis zum Ausathmen der gesammten Welt des Alterthums, nachgebildet wurden.

Erste Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonische Denkmäler.

Die frühste Cultur Aegyptens gehört dem unteren Lande an. Wo an der Grenze Mittelägyptens das enge Flussthal sich den Ebenen des Deltalandes (ursprünglich ohne Zweifel sumpfigen Niederungen) nähert, lag die alte Herrscherstadt Memphis. In der Gegend dieses Ortes, dem heutigen Cairo nicht gar fern, haben sich ansehnliche Denkmälerreste aus der Frühzeit des alten Reiches erhalten. Sie bestehen aus einer Menge von Grabdenkmälern, die sich auf dem Felsplateau, welches das Nilland westwärts begrenzt, erheben, riesige Königsgräber in der Form der Pyramide und zahlreiche andre Grabanlagen. Sie erstrecken sich über einen Strich von $4^1/_2$ Meilen hin, vielfach zerstört, in einigen Hauptbeispielen noch als Werke von gewaltigster Kolossalität auffragend.

Die Pyramide hatte bei diesen Monumenten durchweg, wie es scheint, die völlig schlichte krystallinische Form, bewahrte somit allerdings die erste und ursprünglichste Durchbildung der monumentalen Anlage. In künstlerischem Belange kommt daher an ihr nur dies strenge geometrische Maass, welches dem rohen Tumulus eine feste, gebundene Gestalt giebt, in Betracht. Alles weitere Interesse, welches sich an den ägyptischen Pyramidenbau knüpft, gehört theils der Alterthumskunde im Allgemeinen, theils der baulichen Technik an. Die Durchbildung der letzteren, um dem Denkmal eine unzerstörbare Kolossalität, dem königlichen Sarkophag unstörbare Ruhe zu geben, ruft freilich, zumal bei den Hauptbeispielen, Staunen und Verwunderung hervor. Die Massen sind theils aus Felsquadern, theils aus Ziegeln (von gedörrtem Nilschlamm) aufgeführt. Der Bau geschah in Absätzen, erweiterte sich auch wohl im Lauf der Jahre durch mantelartige Umlagen; die Absätze wurden schliesslich ausgefüllt, die Ziegelpyramiden durch eine Quaderbedeckung verkleidet. Innen, zumeist im Grunde, war eine Kammer für den Sarkophag des Königs, in die ein Gang von aussen führte. Kammer und Gang, durch übereinander vorkragende oder sparrenförmig gegeneinander gestützte Steine bedeckt, wurden im Inneren nach der Beisetzung des Sarkophags durch riesige Blöcke verrammelt, der äussere Zugang durch die Steine der Bekleidung verdeckt. Zur einen Seite der Pyramide, sich an sie anschliessend und ohne Zweifel zum Todtenkult bestimmt, wurde ein tempelartiges Heiligthum angelegt, das Ganze mit Hof und Mauer umschlossen. — Von der äusseren, einfach geglätteten Fläche der Bekleidung sind überall nur wenig Reste erhalten, von den mächtigen Mauern jener Heiligthümer ebenfalls nur geringe Ueberbleibsel, welche

über die Weise der künstlerischen Gestaltung und Einrichtung dieser Räume keinen sichern Schluss verstatten. Einige Pyramiden haben gegenwärtig, sei es, dass sie unvollendet blieben oder dass die äussere Bekleidung bis auf die Stufenschichten abgetragen ist, die Form von Stufenpyramiden.

Die stolzesten Pyramiden, durchaus im kolossalen Quaderbau aufgeführt, sind die bei dem heutigen Dorfe Giseh belegenen. Es sind die Glanzdenkmale der vierten Dynastie. Die älteste derselben ist die Pyramide der Schafra (Chephren), deren ursprüngliche, gegenwärtig nur wenig verringerte Höhe 454 Fuss 3 Zoll betrug. Auf sie folgt die Pyramide des Chufu (Cheops), ursprünglich 480 F. 9 Z. hoch. Dann die des Mencheres (Mykerinos), ursprünglich 218 F. hoch, diese zugleich auf einem mächtigen Unterbau errichtet. Zu den Seiten der grossen liegt eine Anzahl kleinerer Pyramiden. Ausserdem gehört zu dieser

Im Pyramidenfelde von Memphis.

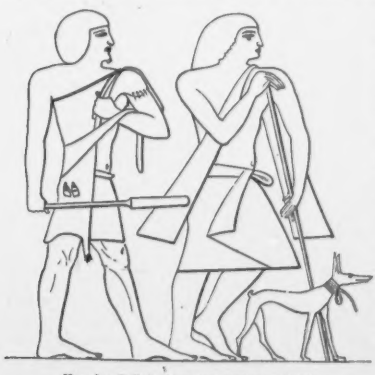
Gruppe ein ungeheures Bildwerk, ein ruhender Sphinxkoloss (Löwenleib mit dem Haupte eines königlichen Mannes), der aus dem Fels des Bodens gearbeitet und 65 Fuss hoch, gegenwärtig übrigens bis auf das, sehr beschädigte Haupt vom Sande bedeckt ist. Dem Riesenmuthe, den der Bau der Pyramiden bekundet, entspricht diese Riesensculptur; der Sinn ist auf das Erhabenste gestellt: er sucht sein Ziel, noch durchaus naiv, durch materielles Grössenmaass zu erreichen. Die Form des Sphinxkolosses ist symbolisch und deutet darauf hin, dass die symbolische Darstellungsweise, die später in der ägyptischen Kunst namhafte Bedeutung gewinnt, schon in dieser Frühzeit mit Bewusstsein geübt ward.

Um die Pyramiden reihen sich in grosser Anzahl Privatgräber derselben Zeit, der jene angehören. Dies sind zum Theil länglich rechteckige Massen mit schrägen (pyramidalisch geneigten) Seitenwänden und horizontaler Oberfläche. Das Grab selbst ist

unter dieser Masse verborgen. An der einen Seite desselben ist der Zugang zu einem kleinen schmalen kapellenartigen Raume, der ohne Zweifel für den Todtenkult bestimmt war. Die Ausstattung dieses Raumes gibt von der Behandlung des architektonischen Details in jener Epoche eine Anschauung. An dem ausgemeisselten Balkenwerk der Decke oder der Thürräume, an dem Lattenwerk, welches die im Innern vorhandenen Thürnischen umfasst, zeigt sich eine, wenn auch freie Nachbildung der Formen, die das Material des Holzes beim Bedürfnissbau ergeben hatte. Die Anwendung dieser Formen ist aber im Wesentlichen noch eine ornamentistische (ähnlich wie bei den Nachahmungen des Holzbaues an den mexicanischen Monumenten), ohne etwa aus ihnen die Motive zu einer selbständig architektonischen Entwickelung zu entnehmen. Bei grösseren Räumen kommen gelegentlich einfache viereckige Pfeiler als Deckenstützen vor. Die Anwendung der Nilziegel hat in den Gräbern dieser frühen Epoche bereits zu förmlicher Einwölbung der Decken (ob auch noch ohne eigentliche Keilsteine) geführt. — Zum Theil bestehen die Grabanlagen aus in den Felshang gearbeiteten Vorkammern und tiefer gelegenen Aushöhlungen für das eigentliche Grab.

Bildnerei.

Die eben besprochenen Privatgräber gewähren uns sodann die Anschauung einer in reichlicher Anwendung und in strenger stylistischer Bestimmtheit zur Anwendung gebrachten bildnerischen Kunst. Es sind farbig bemalte Flachreliefs, welche die Wände jener zum Todtenkult bestimmten Kammern bedecken. Der Inhalt der Darstellungen ist einfach dem täglichen Leben entnommen, das Lebensverhältniss und die Lebensstellung der Bestatteten bezeichnend. Die Gestalten der letzteren sind in grösserer Dimension gegeben, während sich ihnen in kleinerer Dimension und in Reihen geordnet Darstellungen des Be-



Von den Reliefs eines der Gräber zu Gizeh.

sitzes und des Verkehrs, der Viehzucht, Schifffahrt, Fischerei, Jagd, Darbringung von Gaben und Opfern, Scenen des Lebensgenusses u. dergl. anschliessen. Inschriften, in völlig entwickelter Bilderschrift (Hieroglyphen), dienen zur näheren Bezeichnung. Die Darstellungen selbst sind als eine bildlich monumentale Schrift zu fassen: deutlich bestimmte Vergegenwärtigung der angegebenen Beziehungen ist ihr Zweck. Sie erfüllen denselben in einer entschieden verstandesmässigen Weise, in naiver Auffassung den äusseren Erscheinungen des Lebens zugewandt, die Darlegung tieferer geistiger Beziehungen ausschliessend. Sie sind nüchtern; aber sie bleiben dadurch der Klippe des Phantastischen fern, die sonst auf allen untergeordneten Kunststufen, wo es sich um einen tieferen Inhalt handelt, allzu leicht eintritt; und sie gelangen durch diese Nüchternheit zu einer schon glücklichen Beobachtung der Gesetze des körperlichen Lebens. Am Günstigsten erscheint die letztere, folgerecht, in der Darstellung der Thiere. In der menschlichen Gestalt und in ihrem Gebahren sind wenigstens die Grundzüge der körperlichen Erscheinung mit lebendiger Energie wiedergegeben. Eigenthümlich ist hiebei ein kurzes, schweres Körperverhältniss; die äusseren Glieder, namentlich die Plattfüsse, erscheinen in grosser Dimension, zuweilen auch mit Andeutung einer derben Muskulatur. Vielleicht ist dies durch jenes Streben nach genauer Verdeutlichung veranlasst; aus demselben Grunde scheint es hervorgegangen, dass Köpfe und Beine stets im Profil, die Brust stets von vorn gesehen werden, was ein eigen conventionelles Gefüge des Körpers, der ägyptischen Bildnerei für alle Folge auch bei der Einführung leichterer Körperverhältnisse bleibend, zur Folge hat. Die technische Behandlung ist sehr einfach; die Oberfläche der Darstellungen entspricht, mit selten angedeuteter geringer Modellirung, der schlichten Wandfläche, während der Grund zwischen ihnen nur um ein Geringes vertieft ist. Unvollendete Arbeiten in einigen Kammern geben von dem hiebei beobachteten Verfahren vollständigen Aufschluss. — Drei der Grabkammern, Denkmälern von Giseh entnommen, befinden sich im Museum von Berlin, in ihrer ursprünglichen Einrichtung aufgestellt.

Von runden Sculpturen der Frühepoche ägyptischer Kunst sind nur wenige Beispiele bekannt; sie tragen dasselbe Gepräge naiver Lebensauffassung. Eine nicht grosse Granitfigur, in kauernder Stellung, die sich im Berliner Museum befindet, ist ebenso durch die sehr genaue Bearbeitung des schwierigen Materials, wie durch die schlichte Derbheit der Form bemerkenswerth; das Gesicht ist völlig portraitartig. Sie wurde unter dem Thürfundament eines der ältesten Gräber gefunden, scheint also die schon in einer vorangegangenen Epoche erreichte Stufe künstlerischer Ausbildung zu bezeichnen. Einige andre Beispiele sind im Museum des Louvre zu Paris.

Zweite Blüthenepoche des alten Reiches.

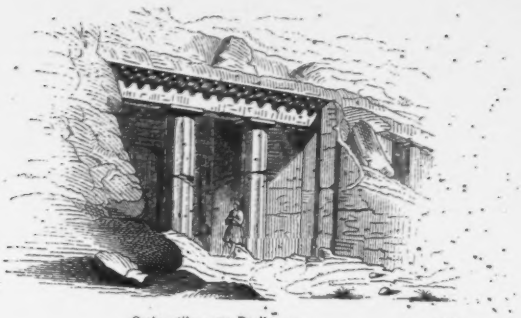
Architektonisches.

Aus der zweiten Blüthenepoche des alten ägyptischen Reiches, der der zwölften Dynastie, haben sich die Reste einer weiter vorgeschrittenen künstlerischen Entwickelung erhalten.

Der Gründer dieser Dynastie war Sesurtesen I. (Osortasen). Von ihm finden sich einige mächtige Denkpfeiler, welche die Stätte grosser baulicher Unternehmungen zu bezeichnen scheinen. Unter diesen zeichnet sich ein zu Heliopolis in Unterägypten (bei dem heutigen Matarieh) noch aufrecht stehender Obelisk aus, einer Monumentalform angehörig, welche wiederum die urthümlichste Gestaltung (die des Menhirs) in streng gemessene geometrische Form umgewandelt zeigt, — vierseitig, nach oben sich verjüngend und mit pyramidal gespitztem Schluss, — und die für die ganze Folgezeit der ägyptischen Kunst von Bedeutung bleibt. Ein zweiter, etwas freier behandelter Denkpfeiler desselben Herrschers findet sich in der Landschaft des Fayum, westwärts von Mittelägypten, bei dem Orte Begig zerbrochen liegend. In Oberägypten gründete Sesurtesen I. den Haupttempel von Theben (zu Karnak), von welcher ursprünglichsten Anlage dieses Heiligthums noch einzelne Reste, namentlich achteckige Säulen, vorhanden sind.

Sodann gehören der Zeit der zwölften Dynastie einzelne, in Mittelägypten zerstreut vorkommende Pyramiden an; vornehmlich aber, wie es scheint, die erste umfassende Ausbildung des grossen Wasserbausystems, welches die Nilflut regelte und dadurch die Befruchtung des Landes sicherte, — namentlich die Anlage des sogenannten Mörissee's im Fayum, eines kolossalen Reservoirs, welches die gestiegene Flut, zur Benutzung derselben während der trockenen Jahreszeit, zurückbehielt.

Ferner eine Anzahl von Felsgräbern, welche als Grottenanlagen in dem Gebirgszuge an der Westseite von Mittelägypten ausgeführt wurden. Bei Weitem die merkwürdigsten von diesen, Zeugnisse eines charakteristisch ausgebildeten Säulenbaues enthaltend, sind die Gräber von Benihassan. Sie bestehen insgemein aus einem inneren Raume, dessen Decke von Säulen gestützt wird, und einem offnen Säulenportikus an der Aussenseite. Die Säule hat in diesen Gräbern zwei verschiedene Formen, jede in ihrer Art von charakteristischer Eigenthümlichkeit. Die eine Form scheint aus dem einfachen viereckigen Pfeiler hervorgegangen, dessen Ecken abgeschrägt sind. So sind einige dieser Säulen (gleich den erwähnten zu Theben) achteckig, andre und zwar die Mehrzahl sechzehneckig mit leicht eingezogenen (kanellirten) Seitenflächen. Die Säule hat dabei nach oben eine leichte Verjüngung und trägt eine Deckplatte; die Gesammterscheinung



Grabportikus von Beni-hassan.

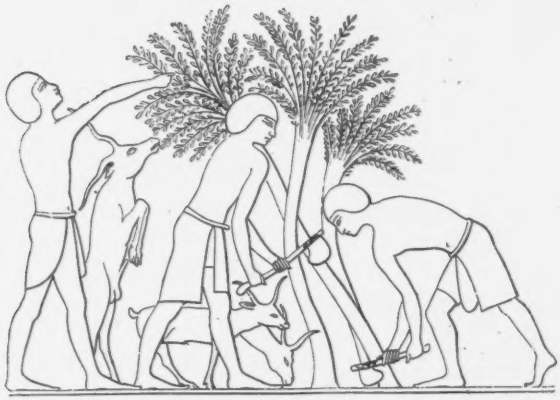
gleicht einem Vorbilde der griechisch-dorischen Säule, in deren rein ästhetischer Ausbildung: sie ist daher auch als die „protodorische" bezeichnet worden. Die andre Form ist dem Vorbilde der vegetativen Natur nachgebildet, indem vier kolossale Pflanzenstengel mit geschlossenen Lotoskelchen durch ein Band zusammengebunden werden und über ihren Kelchen die Deckplatte tragen. Diese letztere Säulenform hat ohne Zweifel eine speziell symbolische Bedeutung, unter dem die Decke stützenden Lotos die aufstrebende Kraft der irdischen Welt versinnbildlichend.

Bildnerei.

Unter den Resten bildnerischer Kunst, welche dieser Epoche angehören, bezeugt zunächst das Fragment einer aus schwarzem Granit gearbeiteten sitzenden Kolossalstatue Sesurtesen's I. ebensosehr die Kühnheit und Ausdauer in der vollendeten Bewältigung des herben Materials, wie einen höchst beachtenswerthen Grad charakteristisch künstlerischer Durchbildung. Es befindet sich im Berliner Museum und besteht, ausser dem entsprechenden Theile des Sessels, nur aus dem rechten Beine vom Knie abwärts (alles Uebrige der Figur ist überflüssige und verwirrende Restauration), lässt aber in der straff senkrechten Muskulatur eine Formenbehandlung von mächtigster Energie, in der Bearbeitung des Steines die höchste Präcision erkennen. Die Kolossalstatue eines Königes der dreizehnten Dynastie, Sevekhotep III., im Louvre zu Paris, eine immerhin schätzenswerthe Arbeit, steht schon wesentlich unter den Vorzügen jenes Fragments.

Sodann kommen vornehmlich die bildlichen Darstellungen in Betracht, welche die Wände in den Felsgräbern von Beni-

hassan schmücken. Dies sind einfache Malereien, indem statt der plastischen Erhebung der Figuren aus dem Grunde (wie in den Darstellungen der Gräber von Memphis) die Umrisse nur mit dem Pinsel gezeichnet und die von den Umrissen umschlossenen Flächen mit den entsprechenden Farben schlicht colorirt sind. Der Inhalt der Darstellungen gehört, wie bei jenen früheren Grotten, den Verhältnissen des Privatlebens an; doch sind die Scenen desselben hier noch reicher und mannigfaltiger, wobei u. A. zu bemerken, dass mehrfach (was sonst in der ägyptischen Kunst überaus selten) grosse Darstellungen von Fechterspielen vorkommen. Die Körperverhältnisse sind leichter und schlanker geworden, die Belebung ist feiner und sicherer, dabei aber jene kräftige Andeutung des Organismus noch beibehalten. Eigenthümlich erscheint der gelegentlich vorkommende Versuch, auch den Schultern, bei der Profilstellung des Gesichts und der Beine, eine Art von Profilansicht zu geben und dadurch gleichfalls eine



Von den Wandmalereien zu Benihassan.

grössere Lebendigkeit der Darstellung zu erreichen; das künstlerische Vermögen hat hiezu indess nicht ausgereicht und so ist, statt einer angemessenen Perspective der Form, zumeist nur eine wunderliche Linienverschiebung erreicht.

Aus der Epoche der Herrschaft der Hyksos sind in Aegypten keine Denkmäler erhalten; nur im fernen äthiopischen Süden, im heutigen Dongola, finden sich, als dieser Zeit angehörig, einige Reste ägyptischer Kunst.

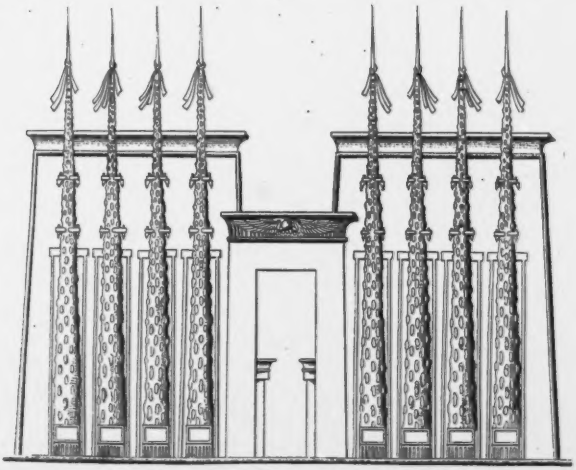
Die achtzehnte und neunzehnte Dynastie, nebst dem Beginn der zwanzigsten.

Gesammtcharakter.

Mit der Gründung des neuen ägyptischen Reiches, nach Vertreibung der Hyksos, beginnt die neue Entwickelung der ägyptischen Kunst, deren Gesammtcharakter uns durch die grössere Fülle der Denkmäler anschaulicher als der jener älteren Epochen entgegentritt. Wir fassen die Epochen der 18ten und der 19ten Dynastie, nebst dem Beginn der 20sten, — die Zeit vom sechzehnten bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. — zusammen, da in ihnen ein gemeinsamer, fortschreitender Gang sichtbar wird und die grössere Vollständigkeit der späteren Denkmäler dieser Gesammtperiode uns zu begründeten Rückschlüssen auch auf die Principien, welche bei den früheren, wiederum nur mehr vereinzelt oder fragmentarisch erhaltenen Denkmälern derselben Periode massgebend waren, Veranlassung giebt. Wir haben hier ein grosses Ganzes an künstlerischer Auffassung und Behandlung, an fester Ausprägung künstlerischer Typen vor uns; der monumentale Sinn des Volkes entfaltet sich an Werken von reichster Gliederung; das Verständige in der Auffassung führt überall zu einem bestimmten Formengesetz; aber ebendasselbe Verständige hat zugleich eine Aufnahme conventioneller Typen für die Bezeichnung geistigen Lebens zur Folge, — eine Symbolik, welche die Hauche tieferer künstlerischer Regung dennoch schon im Beginnen erstickt und die ägyptische Kunst auf alle Folgezeit hin im Stande der Unfreiheit erhält. — Im Uebrigen sind allerdings charakteristische Unterschiede der künstlerischen Entwickelung je nach den Epochen der genannten Dynastieen wahrzunehmen. Die Epoche der 18ten Dynastie ist die des lebhaften Ringens und Strebens; das Formengesetz erscheint noch nicht als ein ausschliesslich bestimmtes und das künstlerische Gefühl noch als ein verhältnissmässig freieres; weshalb denn einzelne Werke dieser Epoche in der That das Gediegenste an künstlerischer Schönheit und Belebung nach Maassgabe des ägyptischen Gesammtcharakters enthalten. Die 19te Dynastie bezeichnet die volle Anwendung des Erworbenen zur erdenkbar reichsten Ausstattung des Lebens. Die mannigfaltigsten Aufgaben gewähren scheinbar die höchste Begünstigung; aber jene Versuche einer

edleren und freieren Gestaltung kehren nicht wieder und die Ueberfülle der Arbeit trägt wesentlich dazu bei, ein handwerklich conventionelles Wesen zum Gesetz zu machen. Die Werke zu Anfang der 20sten Dynastie lassen die weitere Verfolgung dieses Weges, häufig eine schon lässigere Behandlung erkennen.

Das architektonische Werk, Tempel oder Palast, erscheint eines Theils als die monumentale Ausprägung des feierlichen und vielgegliederten Rituals, mit welchem der Gottheit oder dem gottähnlichen Herrscher gehuldigt ward, andern Theils als die gegliederte Masse, die, je nach ihren Abtheilungen, die bildnerischen Urkunden der Götterverehrung, der Herrscherthaten aufzunehmen bestimmt war. Die äussere Form des architektonischen Werkes beruht auf jener ursprünglichen pyramidalischen Gestalt, indem die Aussenwände, die des einzelnen Gebäudes und die der Mauern, welche einen grösseren Gebäudecomplex umschliessen, mit geneigten Seitenflächen versehen sind. Besonders charakteristisch erscheint dies pyramidale Element an den thurmartigen Flügelgebäuden, den sogenannten Pylonen, welche sich zu den Seiten des Einganges und zu dessen Auszeichnung über oblonger Grundfläche erheben. Im Inneren gestalten sich mannigfaltige Räumlichkeiten je nach dem Bedürfniss, Höfe, Säle, Kammern ver-



Pylon mit Mastenschmuck. Reliefbild im südlichen Nebentempel von Karnak.

schiedenster Art, im Grunde der Gesammtanlage das Sanctuarium. Dabei wird, zur Ausfüllung der inneren Räume, ein reichlicher Säulenbau angewandt: in Reihen geordnete Säulen, Architravbalken tragend, über welche die Deckplatten des Daches lagern. Die Höfe sind mit Säulen- und noch häufiger mit Pfeilerhallen umgeben; an die Pfeiler, als ihnen zugehörig, lehnen in diesem Falle stets sinnbildlich bedeutende Kolossalstatuen. Für die Vereinigung der verschiedenen Gebäudetheile zu einem Ganzen ist ein organisch abschliessendes Gesetz nicht vorhanden; die Theile des Gebäudes sind so zu einander geordnet, dass in der Regel ein Theil in den andern hineingeschoben erscheint; selbst jede Thür hat dem entsprechend die Form eines ursprünglich für sich bestehenden Baustückes. Solcher Behandlung gemäss ist das architektonische Werk zu einer fortgesetzten Erweiterung und Vergrösserung geeignet, in ähnlichem Sinne, wie früher die Pyramiden sich, allerdings im einfachsten krystallinischen Wachsthum, durch fortgesetzte mantelartige Umlagen erweitert hatten; daher bei grossen und gefeierten Anlagen die Räume, die Hallen, die Höfe, die Pylonen sich nicht selten vielfach wiederholen und wiederum andre Anlagen an die Hauptanlage anschiessen.

Für die Formenbehandlung im Einzelnen ist zunächst die Einfassung der äusseren Kanten hervorzuheben. Diese besteht überall aus einem Rundstabe, welcher bei der Oberkante mit einem grossen Hohlleisten gekrönt wird. Die Motive hiezu finden sich schon in der Ausstattung der memphitischen Felsgräber aus der ersten Blüthezeit des alten Reiches; der Hohlleisten, schon dort mit einer Art senkrechter Einkehlungen geschmückt, die, wie alles Uebrige, farbig verziert sind, scheint das Nachbild einer Bekrönung mit reihenweise geordneten Federn oder Blättern zu sein. In der Form der Säule wechseln in der Epoche der 18ten Dynastie die beiden Formen der Gräber von Benihassan, beide in vorschreitender Ausbildung, die ästhetisch constructive, welche aus der Grundform des vielseitigen Pfeilers entsteht, und die symbolische des Lotosbündels. Zu Anfang scheint jene Form vorherrschend gewesen zu sein und es scheint sich schon in diesem Elemente die freiere ästhetische Regung anzukündigen; dann aber gewinnt die symbolische, nachmals zum rein conventionellen Typus herabsinkende Form die ausschliessliche Herrschaft. — Die Wandfläche erscheint überall zur Aufnahme der monumentalen Bilderschrift bestimmt; diese Bebilderung wächst im Laufe der in Rede stehenden Periode, der Art, dass auch die für einen selbständigen architektonischen Ausdruck geformten Bauglieder, wie die Säulenschäfte, damit bedeckt werden. Fast durchgehend bestehen diese Wandbilder aus eingesenkten Reliefs (Koilanaglyphen), flach erhabenen Darstellungen innerhalb vertiefter Hauptumrisse, zwischen denen im Uebrigen die Fläche der Wand beibehalten ist. Die Reliefbilder sind durchaus farbig bemalt,

die Theile des architektonischen Details ebenso. — Zur weiteren monumentalen Ausstattung gehören ferner die schon erwähnten, an die Pfeiler der Höfe anlehnenden Kolossalstatuen, — andre, frei vor den Eingängen sitzende Kolossalbilder der Könige, — Obelisken, in der oben bezeichneten Form, als Denkzeichen der in ihren Hieroglyphen-Inschriften näher angegebenen Weihungen der Gebäude. Ebenso zählen zur Gesammtheit dieser Denkmäler die heiligen Prachtstrassen, welche zu ihren Zugängen führen, auf beiden Seiten durch Reihen liegender Widder- oder Sphinx-Kolosse (wiederum symbolischen Inhaltes) eingefasst.

Die grossen architektonischen Monumente gelten zum Theil als zum Todtenkult der Herrscher dieser Periode bestimmt. Die Gräber selbst hatten eine abgeschiedene Lage und Einrichtung. Es sind in den Fels getriebene Stollen, zum Theil von erheblicher Ausdehnung und von verschiedenartiger Senkung, mehrfach mit grösseren Räumen wechselnd. Der Hauptraum diente zur Aufstellung des Sarkophags. Auch hier vervielfältigte sich die Anlage je nach der auf die Ausführung zu verwendenden Zeit. Die architektonische Ausbildung ist höchst einfach; dagegen sind alle Wände auf das Reichste mit bildnerischer Darstellung, — mit Malereien (aus einfach colorirter Umrisszeichnung bestehend) versehen. Auch die Sarkophage sind mit einer Fülle von Reliefsculptur geschmückt. Für festen Verschluss der Gräber wurde ebenso gesorgt, wie bei den von den Pyramiden bedeckten Gräbern.

Bei besondrer Gelegenheit, namentlich durch die Beschaffenheit des Lokales veranlasst, wurde auch der Tempelbau theilweise als Grottenbau behandelt.

Architektonische Denkmäler.

Theben, in Oberägypten, ist für die in Rede stehende Periode die königliche Residenz. Dort entstand nach und nach eine Fülle der glänzendsten Denkmäler, deren Reste nach den heutigen Ortschaften, die in sie hineingebaut sind oder in ihrer Nähe liegen, benannt werden. Das schon von Sesurtesen I. gegründete Hauptheiligthum von Theben, auf der Ostseite des Nils bei dem heutigen Karnak, erhielt bereits bald nach der Gründung der 18ten Dynastie, von dem ersten der Könige, welche den Namen Tuthmes (Tuthmosis) führen, eine neue, reiche und mannigfach gegliederte Ausstattung. Nebentempel schlossen sich schon in dieser Epoche dem Haupttempel an. In den Säulen wechseln hier die beiden bezeichneten Formen; die des vielseitigen (nach griechisch-dorischer Art kanellirten) Pfeilers erreicht, wie namentlich die geringen Reste eines der südlichen Nebentempel bezeugen, eine weitere Ausbildung, mit einer eigenthümlichen Art von Kapitäl, wodurch sie das völlig charakteristische Vorbild

der griechisch-dorischen Säule wird. — Andre bemerkenswerthe Anlagen dieser Epoche, ebenfalls mit der Verwendung von Polygonalsäulen, sind: der zum Theil in den Felsen gearbeitete Tempel in dem Thale El Asasîf, in der Nordwestecke von Theben, und südlich von diesem das kleine alte Heiligthum (zur Seite späterer Anlagen) bei Medinet Habu. — Ausserhalb Thebens sind für dieselbe Frühepoche besonders die Reste einiger nubischen Tempelanlagen mit Polygonalsäulen (zumeist kanellirten) hervorzuheben: bei Amada in Unter-Nubien, bei Wadi Halfa an der zweiten Katarakte, und weiter südwärts bei Semneh und bei Kummeh.

Gegen das Ende der 18ten Dynastie, in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, begann Amenhotep (Amenophis) III. in Theben ein andres glänzendes Baudenkmal, das bei dem heutigen Luxor belegene. Die Säulen der vorderen grossen Räume dieses Heiligthums (abgesehen von dem, was später hinzugefügt wurde) haben die symbolische Form des Lotosbündels, in einer eigenthümlich consequenten Durchbildung; es sind zwölf Lotosstengel, die sich, mehrfach umgürtet, zu der Gesammtform der Säule zusammenfügen. Ihr Verhältniss ist schwer, ihre Gliederung schon dekorativ, die Wirkung aber (wie wenig auch das geschlossene Blüthenkapitäl zum Ausdruck der an solcher Stelle erforderlichen architektonischen Kraft, selbst nur in bildnerischer Darstellung, geeignet erscheint) doch eine entschieden energische. — Zur schönsten Ausbildung, deren diese Lotossäule fähig war, gelangt sie bei dem, von demselben Könige erbauten Tempel von Soleb, im oberen Nubien. Hier erscheint die glücklichste dekorative Organisation der Säule und ein Verhältniss von Höhe und Dicke, welches, ohne der nothwendigen Strenge und Straffheit etwas zu vergeben, doch leichter und ansprechender wird, als es sonst in der ägyptischen Kunst zu finden ist. Sehr merkwürdig sind, in einem besondern Theile dieses Tempels, auch einige Säulen, die ein Kapitäl tragen, welches der Krone des Palmbaumes in freilich sehr einfacher und strenger Weise nachgebildet ist. Diese sehr günstige bildnerische Kapitälform erscheint ausserdem nur noch an einem vereinzelten, wenig jüngeren Beispiele und als eine mehr willkürliche Dekorationsform in der letzten Zeit ägyptischer Kunst. — Die glückliche Bewegung der ägyptischen Architektur zur Zeit Amenhoteps III. bezeugen sodann einige kleine, erst neuerlich ganz zerstörte Denkmäler von ansprechend charakteristischer Eigenthümlichkeit, die theils bestimmt, theils wahrscheinlich seiner Epoche angehörten. Sie befanden sich auf der Insel Elephantine und zu Eileithyia (El Kab) in Oberägypten: — kleine Heiligthümer mit schrägen Aussenwänden, umgeben von einem Peristyl viereckiger Pfeiler und mit zwei Lotossäulen an der Eingangsseite, das Ganze auf einem erhöhten Unterbau ruhend. —

Ansicht des Tempels von Soleb.

Die 19te Dynastie hebt in der Zeit um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an. König Seti (Sethos) I. unternahm neue bedeutende Bauanlagen; sein Sohn, Ramses II. (Sesostris), der mächtigste und siegreichste der ägyptischen Könige, schuf den grossen Thaten seines Lebens das glanzvollste monumentale Gegenbild.

Seti baute in dem westlichen Theile von Theben das bei dem heutigen Qurna belegene Heiligthum, dessen Lotossäulen noch von trefflicher dekorativer Wirkung sind. — Beide Könige fügten dem Heiligthum von Karnak höchst umfassende Vorbauten hinzu, in einer Kolossalität, die selbst bei den einzelnen Baustücken (den Säulen u. s. w.) bis an die Grenze des Erreichbaren zu gehen scheint. Bei dem ungeheuren Säulenwalde, welcher den Vorsaal des Heiligthumes ausfüllt, ist hier die Einrichtung getroffen, dass ein erhöhter Mittelgang durch höher aufsteigende Säulen mit dem eigenthümlichen Kapitäl eines geöffneten Lotoskelches gebildet wird, eine Einrichtung, welche von da ab in den Haupträumen grosser architektonischer Monumente wiederkehrt. Dies ist ein neues Element; im Uebrigen aber erscheint das Gefühl für die Wesenheit der architektonischen Form schon erheblich abgeschwächt, indem z. B. das geschlossene Kelchkapitäl, alle Gliederung verlierend, zur Aufnahme willkürlichster Zierden benutzt und somit an sich unverständlich und scheinbar bedeutungslos

wird. — Aehnlich kolossale Vorbauten fügte Ramses II. dem Heiligthum von Luxor hinzu (wobei die an den älteren Theilen desselben vorhandene Säulenform strenger nachgeahmt wurde). — Ausserdem baute er im westlichen Theile Thebens ein besondres glänzendes Heiligthum, zwischen Qurna und Medînet Habu, das von den Griechen sogenannte Grabmal des Osymandyas. — Anderweit bedeutend sind die Denkmäler, die Ramses II. im unteren Nubien ausführen liess und die durch die Eigenthümlichkeit ausgezeichnet sind, dass ihre Haupträume grottenartig in den Fels gearbeitet wurden, mit viereckigen, die Decke stützenden Pfeilern. Die Enge des Thales, welche den Platz für Freibauten beschränkte, war ohne Zweifel wenigstens der äussere Anlass für eine derartige Behandlung. Die merkwürdigsten dieser Denkmäler sind die beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul), deren Façaden mit höchst kolossalen Felssculpturen, sitzenden Statuen bei dem grösseren Tempel, stehenden bei dem kleineren, geschmückt sind. — Zwei andre, roher behandelte Grottentempel (mit freien Vorbauten) sind die von Gerf Hussên (Girscheh) und von Wadi Sebûa (Essabua). — Von sonstigen architektonischen Denkmälern, welche Ramses II., namentlich in Unterägypten, ausführen liess, sind nur geringe Reste vorhanden.

Sodann sind noch die ebenfalls sehr prachtvollen Denkmäler zu erwähnen, welche unter dem ersten Könige der 20sten Dynastie, Ramses III., um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts v. Chr., zu Theben ausgeführt wurden. Die Behandlung der Formen in denselben schliesst sich im Allgemeinen der der Denkmäler des zweiten Ramses an. Zu ihnen gehören ein bei dem heutigen Medînet Habu gelegenes grosses Heiligthum und vor diesem ein kleineres Gebäude von eigenthümlicher Beschaffenheit, vermuthlich eine Privatwohnung des Königs; dann zwei Nebentempel des grossen Tempels von Karnak, die, zum Theil wiederum erst später beendet, eine schon sinkende Technik erkennen lassen.

Die Gräber der thebanischen Könige befinden sich in dem schwer zugänglichen Felsthale, welches, im Nordwesten von Theben befindlich, den Namen Biban el Moluk (Bab el Meluk) führt. Die Felshöhen auf der Westseite Thebens enthalten ausserdem zahlreiche Gräber von Privatpersonen, im Allgemeinen von ähnlicher Anlage.

Bildnerei.

Das architektonische Werk hat, wie bereits angedeutet, zum wesentlichen Theile den Zweck, den bildnerisch monumentalen Darstellungen zum Halt und zur Unterlage zu dienen. Die bil-

dende Kunst geht, untergeordnete Ausnahmen abgerechnet, durchaus in diese monumentale Bestimmung auf. Durch die letztere sind ihr die Gegenstände der Darstellung gegeben, sind deren Auffassung, Behandlung, Weise der Ausführung bedingt.

Die Denkmäler sind Einzelzwecken des Lebens gewidmet, und ihre bildnerische Ausstattung bezieht sich auf diese Einzelzwecke. Jenes trocken verständige Element macht sich hiebei von vornherein wiederum mit Entschiedenheit geltend. Wo die Darstellung religiösen Inhaltes ist, da dient sie nicht unmittelbar, nicht an sich der Feier der höchsten Wesen: sie bezieht sich auf die besonderen und durch den einzelnen Fall bedingten Verhältnisse dessen, der das Denkmal gestiftet hat, oder dem dasselbe bestimmt ist, zu diesen höchsten Wesen; sie vermittelt nur etwa in symbolischer Fassung die, ebenso auf das besondre Verhältniss bezügliche Gegenwart göttlicher Kräfte. Alles ist historisch und real gedacht; mythische Scenen stehen in unmittelbarem Wechselbezuge zu dem Schicksal des Königs; Scenen der Götterverehrung, religiöser Weihen u. drgl., sind überall durch historische Momente veranlasst. In reicher Fülle schliesst sich an, was das Leben an Thatenglanz, an Genuss und Besitz geboten hat. Eine Welt der Erscheinungen liegt vor dem Auge des ägyptischen Künstlers, und Alles wird in möglichst deutlicher Weise vorgetragen; von allem Aeusseren, was den Begebenheiten angehört, was die volksthümlichen und die persönlichen Besonderheiten anbetrifft, werden die bezeichnenden Typen mit höchster Sorgfalt nachgebildet. Die ägyptische Kunst gewährt hiemit eine so erschöpfende Anschauung der gesammten äusseren Lebensverhältnisse des Volkes, wie dies bei keinem andern Volke und zu keiner andern Zeit stattgefunden hat. — Die eigentlichen Heiligthümer enthalten die als Weihedenkmale dienenden Kolossalstatuen der Könige und ihrer Angehörigen, in den Wandreliefs vorzugsweise die Thaten ihres der Gottheit (auch in der kriegerischen That) geweihten Lebens. In den Malereien der Königsgräber sind die Geschicke der Seele nach dem Tode, in denen der übrigen Gräber (wie in der Kunst des alten Reiches) die Dokumente des irdischen Besitzes und des Genusses des letztern dargestellt.

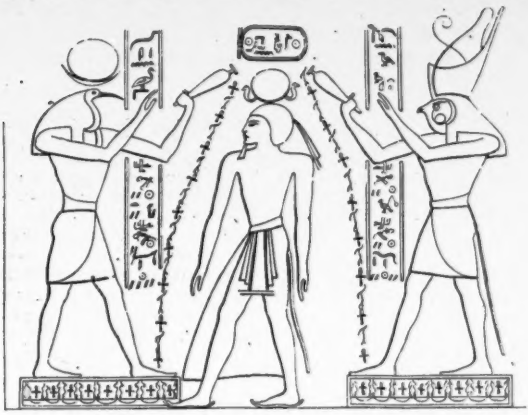
In der Bildung der menschlichen Gestalten, welche den in der späteren Epoche des alten Reiches festgestellten Typus aufnimmt, zeigt sich eine naive Anschauung, die das Charakteristische nicht ausser Acht lässt, Leben und Charakter aber nur erst in gewissen allgemeineren Grundzügen zum Ausdrucke bringt. Bei den Kolossalstatuen macht sich dies letztere in der strengen und starren, gewissermaassen architektonischen Gesammthaltung, ihrer architektonischen Verwendung entsprechend, besonders geltend. Bei den Reliefbildern und den gemalten Umrissdarstellungen ist jene conventionelle Darstellung beibehalten, welche, um möglichst

deutlich zu sein, Gesicht und Beine im Profil und die Brust von vorn nimmt. Eigenthümlich und ziemlich durchgehend ist hier ein schlankes, leichtes, straffes Körperverhältniss, der Art jedoch, dass alle derbere Musculatur, besonders in den Beinen, vermieden wird. Die Bewegung der einzelnen Gestalt ist oft, in der Ruhe wie im Affekt, trotz jener stereotypen Wendung, von sehr glücklicher Gesammtwirkung. Thierbildungen, namentlich die der Pferde, sind insgemein vorzüglich gelungen. Die bildlichen Compositionen erstrecken sich häufig über grosse Flächen und sind, je nach der darzustellenden Begebenheit, unter Umständen sehr figurenreich. Zu einer Gesammtanordnung solcher Compositionen und einer entsprechenden Wirkung reicht das künstlerische Vermögen aber nicht aus; die bildliche Erzählung verliert sich in der Regel entweder in wirr gehäufte Einzelnheiten oder die Gestalten bewegen sich schematisch, hintereinander, in parallelen Linien. Die Hauptfiguren, auf denen der eigentliche Gedanke der Darstellung ruht, namentlich die des Königes, dessen Thaten verherrlicht werden, sind dabei in ungleich grösserem Maassstabe als die übrigen gezeichnet. Bei kriegerischen und ähnlichen Darstellungen pflegt die Gruppe des auf dem Streitwagen stehenden Königes, was ihre Grundmotive betrifft, mit wahrhaft bewunderungswürdigem Schönheitssinne entworfen zu sein.

Relief zu Karnak. Scene aus den Kriegen Sethi's I.

Die Götter sind in menschlicher Gestalt, aber zumeist mit Thierköpfen statt des menschlichen Hauptes dargestellt. Dies beruht auf dem, bei den alten Aegyptern stets volksthümlich gebliebenen Thierdienst und der Symbolisirung der göttlichen Eigenschaften durch die eine oder andre Thiergattung. Aber der

Künstler, welcher das natürlich Fremdartige zu einer Gestalt zusammenfügt, verfährt hierin wiederum nur trocken verstandesmässig, nur nach dem Gesetz einer äusserlichen Symbolik. Er weiss die Verbindung des Thierkopfes mit dem Menschenleibe



Ramses III., durch Thoth und Horus gereinigt.

rhythmisch zwar ganz wohl zu vermitteln (selbst bei Aufsetzung des schlanken Vogelhalses); aber eine organische Ineinanderbildung dieses Verschiedenartigen, die der anschauenden Phantasie glaublich erscheinen könnte, liegt seiner Absicht durchaus fern. Derselbe Fall tritt ein, wenn noch anderweitig Glieder verschiedener Gestalten miteinander verknüpft werden. Eine eigenthümliche Gestalt von menschlicher Bildung ist diejenige, welche an den Decken, wo Sternbilder in besondrer Constellation dargestellt sind, den Himmel personificirt; rechtwinklig gebrochen, theilweise auf das Allerungebührlichste ausgedehnt, zeigt sie die Fähigkeit, für blosse Verstandeszwecke auch die künstlerisch widersinnigste Erscheinung sowohl darzustellen als zu ertragen. Auch die ithyphallischen Gestalten, welche je nach Umständen den übrigen unbefangen eingereiht sind, bezeugen dieselbe einseitigst verstandesmässige Symbolik. Lascivität ist ihnen völlig fern; ebenso aber auch alles Gefühl für die grobsinnlichste Affection, die an ihnen zur körperlichen Darstellung gebracht ist. — Nur in einer Gattung symbolisch-phantastischer Darstellungen erreicht die ägyptische Kunst eine lebendig künstlerische Wirkung.

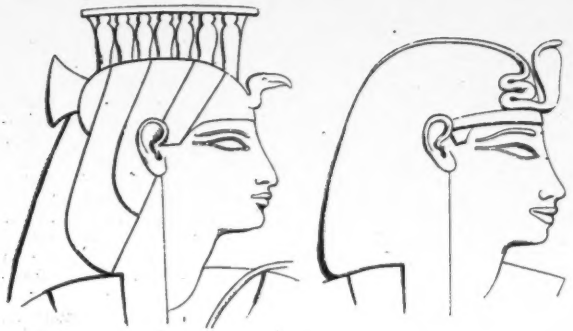
Dies sind jene Sphinxbildungen, welche zumeist aus dem Leibe eines ruhenden Löwen mit menschlichem Haupte bestehen und in energischer Totalität behandelt sind. Es scheint, dass die besonders hervorstechende Befähigung des Aegypters zur Auffassung des thierischen Lebens hier, wo das Thierische den entschieden überwiegenden Theil bildet, die günstigere Lösung der Aufgabe vermittelt hat.

In Allem, was die technische Ausführung betrifft, waltet in der ägyptischen Kunst dasselbe Element des Verständigen; es hatte ein höchst vollendetes Handwerk zur Folge, welches allein das Uebermaass jener monumentalen Ausführungen, die Ueberwindung jener Schwierigkeiten, die aus Grössenverhältniss und Material sich ergeben mussten, möglich machen konnte. Der Bau der menschlichen Gestalt, in dem Wechselverhältniss seiner Theile, war auf ein bestimmtes Gesetz, einen geheiligten Canon, zurückgeführt; dieser lag aller Einzelconception zu Grunde; nach seinen Maassbestimmungen war auch der riesigste Koloss in der als correct anerkannten Weise auszuführen, war im Allgemeinen aller willkürlich ausschweifenden Ausartung vorgebeugt — in demselben Grade freilich, wie hiemit gleichzeitig auch aller freieren Entfaltung wiederum eine hemmende Schranke gezogen ward. Die handwerkliche Ausdauer wusste die schwierigsten Stoffe zu überwinden; die Kolosse aus härtestem Granit sind in allen Theilen mit derselben Genauigkeit durchgebildet, wie die kleinste Figur der Hieroglypheninschrift an Obelisken und Sarkophagen. Ebenso ist an der maasslosen Fülle der Wandreliefs dieselbe sich gleichbleibende Sorgfalt, an den mit einfachen Farben ausgeführten Wandmalereien dieselbe Präcision der Umrisslinie wahrzunehmen. Auch in dieser Gleichartigkeit des handwerklichen Betriebes ist die ägyptische Kunst eine Erscheinung fast ohne weiteres Beispiel.

Innerhalb dieses gleichartigen Typus lässt die ägyptische Kunst jedoch schon in dieser Periode ihrer eigentlichen Blüthe ähnliche und im Einzelnen noch schärfere Wandlungen erkennen, als in der Architektur zu bemerken sind.

Die reinste künstlerische Durchbildung gehört auch hier, wie bereits angedeutet, der früheren Zeit, der Epoche der 18ten Dynastie an. Die menschliche Gestalt zeichnet sich in den, dieser Epoche angehörigen Bildwerken (bei allerdings schon charakterloser und unkräftiger Behandlung der Beine, — im Gegensatz gegen die Energie, die sich hiebei in der ägyptischen Kunst des alten Reiches gezeigt hatte,) durch die feine und lebendige Behandlung des Körpers, durch die edle Bildung des Gesichtes aus. So in den Reliefs dieser Zeit, unter denen besonders die der Grabgrotten von Eileithyia (El Kab) in Betracht kommen; so namentlich in einzelnen schönen Bildnissstatuen, wie den meisterlich durchgebildeten Granitstatuen der ersten Tuthmosen im Museum von Turin und einigen weiblichen Statuen des Museums

von Leyden. Nicht minder gediegen, noch streng im Einzelnen, aber zugleich voll energischen Lebens und künstlerischer Haltung sind die Löwen aus Granit aus der Zeit Amenhotep's III., welche das britische Museum zu London besitzt.



Reliefköpfe aus der Epoche der achtzehnten Dynastie.

Die Werke der 19ten Dynastie, namentlich die von Ramses II., sind in Bezug auf Plan und äusseren Gehalt staunenswürdig, wie kaum etwas Andres, das menschlicher Wille geschaffen; die reichlich ausgeprägten Typen der eigenthümlich ägyptischen Darstellungsweise geben diesen Werken ein höchst vielseitiges Interesse. Aber das Bedürfniss thunlichst erreichbarer Vollendung ist bereits minder entschieden; die künstlerischen Kräfte stumpfen sich bei der Ueberfülle des Darzustellenden ab; die Reinheit der Linien verliert sich; Beispiele von entschieden roher Behandlung machen sich geltend. Das Museum von Berlin besitzt eine Kolossalstatue Ramses II. aus Granit, deren schon äusserlich conventionelles Gepräge bei Vergleichung jenes älteren Fragments der Statue Sesurtesens I. auffällig ist. — Höchst riesig sind die Kolossalstatuen, welche die Façaden der beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul) in Nubien schmücken. Die des grösseren Tempels sind vier sitzende Gestalten, sämmtlich Ramses II. vorstellend, die über 60 Fuss hoch sind und sich aufgerichtet bis zu 80 Fuss erheben würden. Die Köpfe zeigen hier, trotz der ungeheuren Dimension im Ganzen und Einzelnen, eine entschieden individuelle Bildung allerdings mit Glück durchgeführt. Die Statuen der Façade des kleineren Tempels sind sechs stehende Gestalten, 35 Fuss hoch, denselben König und

seine Angehörigen darstellend. Hier ist die körperliche Behandlung, besonders die der Brustpartie, als eine nicht sehr erfreuliche zu bezeichnen.

Der Felstempel von Gerf Hussên (Girscheh) hat im Innern Pfeiler mit daran lehnenden Kolossalfiguren, welche in einer barbarischen Schwerfälligkeit ausgeführt sind. Ebenso sind an den Vorbauten des Tempels von Wadi Sebûa (Essabua) sehr schwere Kolossalstatuen enthalten; beides ein deutliches Zeichen des eingetretenen Mangels an geeigneten künstlerischen Kräften, wenigstens für das Kunstfach der Statue grosser Dimension. Die Wandreliefs dieser Denkmäler haben wiederum dasselbe frischere und im Inhalt der Darstellungen vielfach anziehende Gepräge, wie die Wandbilder andrer Denkmäler des genannten Königs.

Die ungünstige Wirkung, welche das Ueberbieten der künstlerischen Kräfte hervorbringen musste, zeigt sich besonders deutlich an der Rohheit der gleichzeitigen kleinen Privatdenkmäler (Grabpfeiler und dergl.), zu deren Beschaffung kaum noch eine geeignete Hand zur Stelle gewesen zu sein scheint, und an den Denkmälern der Nachfolger, deren Meister aus der mit so viel geringerer Sorgfalt betriebenen Schule hervorgegangen waren. Die Behandlung der Sculpturen an den grossen Denkmälern Ramses III. bekundet schon einen entschiedenen Verfall der Kunst. Die reiche bildnerische Ausstattung seines kolossalen Granitsarkophags im Louvre zu Paris (der Deckel desselben in der Universität von Cambridge) macht sogar bereits den Eindruck roh entworfener Skizzen.

Vom dreizehnten Jahrhundert v. Chr. bis zu den Ptolemäern.

Architektonisches.

Von der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. ab fehlt es Aegypten auf geraume Zeit an künstlerisch monumentalen Urkunden. Im achten Jahrhundert v. Chr. wurde das Land von äthiopischen Königen beherrscht, die einige künstlerische Spuren ihres Daseins hinterlassen haben. Im Anfange des siebenten Jahrhunderts standen zwölf ägyptische Fürsten siegreich gegen die Fremden auf und bildeten nach deren Vertreibung eine Zwölfherrschaft. Sie bauten ein gemeinsames Bundesheiligthum, das von den Alten als Weltwunder angestaunte Labyrinth, in der Landschaft des Fayum. Es war ein überaus umfassender Gebäudecomplex mit zwölf Höfen und, wie es scheint, einem Hauptgebäude in der Mitte; auch war dasselbe auf seinen Wänden reichlich mit Bildwerk ausgestattet. Eine ausgedehnte Trümmer-

anlage (über die künstlerische Behandlung bis jetzt keine Kunde gebend) ist neuerlich als Rest des Labyrinthes bezeichnet worden.[1]

Einer der Zwölfherrscher, Psammetich, machte sich, 670 v. Chr., zum Alleinherrn Aegyptens und gründete die 26ste Dynastie, deren Residenz die Stadt Saïs in Unterägypten wurde. Von den glänzenden baulichen Denkmälern, welche die Herrscher dieser Dynastie in Unterägypten, den historischen Berichten zufolge, ausführten, ist indess nichts erhalten; ebensowenig von denen, welche Amasis nach dem Erlöschen der Dynastie (570) errichten liess. Doch finden sich zu Theben einige bauliche Ueberreste aus dieser Epoche; sie lassen, in sehr bemerkenswerther Eigenthümlichkeit, ein Zurückgehen auf die besten und edelsten Muster der Frühzeit (auf den in der Epoche der 18ten Dynastie herrschenden Baustyl) erkennen. Namentlich gehören hieher zwei neuerlichst aufgefundene kleine Tempel nördlich von Karnak; auch, wie es scheint, der zu Medamût, in der thebanischen Ebene, befindliche Rest einer Säulenhalle, in seiner ursprünglichen Anlage. Ausserdem eine Anzahl thebanischer Felsengräber, im Innern zum Theil von beträchtlicher Ausdehnung, mit offenen Vorhöfen, zu denen grosse ziegelgewölbte Bogenthore führen. Das bedeutendste, auch an bildnerischer Ausstattung, ist die sogenannte „grosse Syrinx", das Grab eines Priesters Petamenap. — Einige Gräber dieser Epoche bei Memphis sind durch die Bedeckung mit Keilsteingewölben bemerkenswerth.

Die Zeit der Perserherrschaft (seit 525 v. Chr.) ist fast ohne Denkmäler. Dagegen finden sich deren aus der Epoche, während welcher Aegypten vorübergehend dies Joch abgeschüttelt hatte, vom Ende des fünften bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts. Insbesondere sind einige von Nectanebus (362—350) begonnene Anlagen auf der Insel Philae, oberhalb der ersten Nilkatarakte, zu nennen. Die Form des Säulenkapitäls entspricht hier bereits, ob auch noch in einfacher Weise, den später beliebten dekorativen Formen.

Bildnerei.

Eine umfassendere Anschauung für den Zustand der ägyptischen Kunst in der eben bezeichneten Epoche gewährt uns Dasjenige, was von bildnerischen Denkmälern erhalten ist. Hierin zeigt sich, worauf allerdings auch schon die historischen Notizen über die baulichen Unternehmungen und die geringen architektonischen Reste hindeuten, der entschiedene Aufschwung zu einer

[1] Lepsius, Denkmäler, Abth. I. T. 46. (Vergl. dazu meine Geschichte der Baukunst, S. 53, Anm.)

sehr schätzenswerthen neuen künstlerischen Blüthe. Diese kündigt sich bereits in den Arbeiten an, welche unter dem ersten jener Aethioperkönige, Schabak (Sabaco), im achten Jahrhundert ausgeführt wurden; namentlich in der ihm angehörigen Restauration des Portales zwischen den Pylonen von Luxor, zu Theben. Die an letzterem enthaltenen Reliefsculpturen zeichnen sich durch einen eigenthümlich energischen Styl aus.[1] Höchst bedeutend erscheinen die Arbeiten aus der Zeit der 26sten Dynastie, an Statuen und Sarkophagen. In diesen Bildwerken verbindet sich mit der sorgfältigsten Technik ein frisches Lebensgefühl; die Gestalten sind leicht, kräftig und in ihrer Art voll Grazie; die Muskeln sind häufig so genau wie entschieden angegeben. Der Styl entspricht im Allgemeinen dem der 12ten Dynastie, sei es, dass man die im unteren Lande befindlichen Werke jener Frühzeit als nächstliegende Muster aufnahm, sei es, dass sich hier in der That, in einer eigenthümlichen Lokalschule, das alte stylistische Element fortgepflanzt hatte. Einige der vorzüglichst gediegenen Sculpturen dieser Zeit befinden sich in den Sammlungen von Paris: der höchst meisterlich gearbeitete Basaltsarkophag des Taho und mehrere Statuen im Louvre; auch, derselben Richtung angehörig, die Statue des Nectanebus in der Bibliothek. Die Basaltlöwen des Nectanebus, im vatikanischen Museum zu Rom, sind ebenfalls zu den schätzbarsten Werken dieser Periode zu zählen.

Epoche der Ptolemäer und der Römerherrschaft.

Die griechisch-ägyptische Dynastie der Ptolemäer oder Lagiden, welche nach dem Tode Alexanders des Grossen (323 v. Chr.) gegründet ward, bethätigte sich aufs Neue durch die Ausführung zahlreicher Denkmäler; die Römerherrschaft (seit 30 v. Chr.) folgte diesem Beispiel, der Art, dass die Zeugnisse monumentaler Thätigkeit bis in das dritte Jahrhundert nach Chr. hinabreichen. Bis zum Ende wurde der nationale Typus in der Hauptsache, etwaige fremde Einflüsse völlig in sich auflösend, mit Entschiedenheit bewahrt.

Architektur.

Doch machen sich an den Denkmälern dieser Schlussepoche, was ihre architektonische Gestaltung anbetrifft, gewisse Modificationen von charakteristischer Eigenthümlichkeit geltend. Neue

[1] Champollion, lettres, p. 219.

Elemente dekorativen Glanzes, symbolischen Ausdruckes entwickeln sich aus den älteren Formen; ein Bestreben nach einer freieren Organisation der Anlage giebt sich kund, aber nur ein scheinbares, denn es vermag nicht nur den Widerspruch mit dem ursprünglich Gegebenen nicht zu beseitigen, es wird sogar gleichzeitig durch neu hinzutretende Einschränkung, in disharmonischer Weise, aufgehoben. Dies scheinbar freiere Bestreben besteht in der Anlage von Säulenportiken am Aeusseren der Gebäude, — für gewisse kleinere Heiligthümer (Nebentempel, welche den Namen der Typhonien oder Mammisi's führen,) sogar in der Peripteral-Anordnung, welche das Gebäude rings mit einem Portikus umgiebt. Vielleicht kündigt sich hierin eine Einwirkung fremder, z. B. griechischer Kunst an. Die Säulenstellung gewinnt jedoch (kleine offene Räume, vermuthlich Thiergehege, die mit Säulen umgeben sind, ausgenommen) keine Selbständigkeit; sie ist in die Wand nur eingeschoben, deren schräge (pyramidalische) Neigung an der Ecke des Gebäudes, selbst als derartiger Eckpfeiler bei jenen Peripteral-Anlagen, wiederum vortritt. Auch die freie Entwickelung ist den Säulen versagt, indem hohe Brüstungsmauern zwischen ihnen aufgeführt und den mittleren Säulen, welche den Zugang bilden, in höchst unschöner Weise sogar Thürpfosten angefügt sind. — Das Säulenkapitäl, bei dem die Form des geschlossenen Lotoskelches nicht mehr vorkommt, hat vorherrschend die Form eines geöffneten, zumeist mehrblättrigen Kelches, der auf das Verschiedenartigste mit anderweitigen Pflanzenzierden geschmückt zu sein pflegt. Auch jenes alte Palmenkapitäl taucht hiebei gelegentlich wieder auf. Häufig befindet sich über dem Kelche des Kapitäls ein besondrer Aufsatz, aus vier Hathormasken, welche ein kleines Tempelgebilde tragen, bestehend, — eine Zuthat symbolischen Inhaltes, die sich allerdings schon in der älteren Kunst, dort aber nur als vereinzelter Reliefschmuck, findet. Nicht ganz selten auch fällt das eigentliche Kapitäl ganz weg, und der Aufsatz allein, das ästhetische Bedingniss wiederum der Symbolik völlig opfernd, bildet die Bekrönung der Säule. — Reichere Dekoration, immer jedoch symbolischen Gehaltes, wird ausserdem bei den Kranzgesimsen, namentlich denen der Brüstungsmauern zwischen den Säulen, zur Anwendung gebracht.

Die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche, zunächst aus der Ptolemäerzeit (zum Theil aber erst unter den Römern beendet) sind: die prächtigen und malerisch geordneten Heiligthümer der Insel Philae, der Doppeltempel von Ombos (Kûm Ombo), das grossartige Tempelheiligthum von Apollinopolis magna (Edfu), der grosse Tempel von Latopolis (Esneh), dessen noch stehende Vorhalle indess erst der Römerzeit angehört, nebst andern Anlagen dort und in dem gegenüberliegenden Anti-Latopolis (Helleh), die neuerlich verschwundenen schönen

Ehemaliger Tempelrest von Antäopolis.

Tempelreste von Antäopolis (Qaû el Kebir), einige kleine Tempel zu Theben, die geringen Ueberbleibsel des Ammontempels auf der ammonischen Oase, u. s. w. — Sodann der von Kleopatra am Ende der Ptolemäerzeit gegründete prachtvolle Tempel von Tentyris (Denderah) und der von Hermonthis (Erment). — Endlich, aus der Römerzeit, eine Anzahl von Tempelanlagen, besonders im unteren Nubien: der Tempel von Talmis (Kalabscheh), als der bedeutendste derselben; die schon früher begonnenen von Debôt und Dakkeh, die von Tefah, Gartas, Danduhr, Kesseh, Maharraga; einige andre auf den Oasen der libyschen Wüste, u. s. w.

Bildnerei.

Die Bildnerei dieser Schlussepoche, in Statuen und Wandreliefs, befolgt nicht minder die überlieferten nationalen Typen, unterwirft dieselben aber ebenfalls gewissen Modificationen, welche auch hier auf einer Art fremdländischen Einflusses beruhen mögen. Namentlich ist zu bemerken, dass an die Stelle des alten Canons für das Massverhältniss der menschlichen Gestalt ein andrer tritt, bei dessen Anwendung die strenge Einfalt und Reinheit der früheren Form einer ausschweifenderen, minder harmonischen Linienführung Platz macht.[1] Zu den besten Werken der Ptolemäerzeit gehören ein Paar königliche Kolossalstatuen aus Granit,

[1] Lepsius, Briefe, S. 115.

im vatikanischen Museum zu Rom; gegen die Arbeiten der 18ten und der 26sten Dynastie stehen diese indess bereits beträchtlich zurück. Das wundervolle technische Vermögen der alten ägyptischen Meister, deren Händen auch der härteste Stein fügsam gehorchte, erscheint in dieser Epoche bald völlig erloschen. Die Arbeiten zeigen mehr und mehr eine oberflächliche, oft eine rohe und ungeschickte Behandlung; die dreitausendjährige Kunst sinkt greisenhaft zu kindischen Anfängen zurück.

Aethiopien.

Merkwürdige Abzweigungen und Umbildungen der ägyptischen Kunst entwickelten sich in den äthiopischen Landen, — im oberen Nubien [1] und in Abyssinien, [2] wo in der Spätzeit des Aegypterthums und in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ansehnliche Reiche blühten. Eine beträchtliche Anzahl von Denkmälerresten giebt davon Kunde. Neben der Aufnahme des ägyptischen Styles und eigenthümlicher Barbarisirung desselben lassen sie auch die Aneignung andrer künstlerischer Elemente erkennen.

Ober-Nubien.

Die älteren Denkmäler finden sich in der Gegend von Napata, am Berge Barkal. Hier hatte bereits Ramses II. ein grosses Heiligthum, dessen Ueberbleibsel noch vorhanden sind, gegründet. Später war Napata die Residenz jener äthiopischen Könige, die im achten Jahrhundert selbst Aegypten beherrschten. Ihrer Epoche, namentlich der des Tahraka, des zweiten dieser Könige, gehören die übrigen Tempelreste an. Diese zeigen eine Nachbildung des ägyptischen Styles, doch mit einer Neigung zum Phantastischen, indem z. B. die zwergenhaft barocke Gestalt des „Typhon“ für architektonische Zwecke verwandt wird, auch das Kapitäl der Hathormasken hier bereits in reichlicher Anwendung erscheint. Ausserdem sind in der Umgegend von Napata zahlreiche Pyramidengruppen vorhanden, die einzelnen Pyramiden von nicht beträchtlicher Dimension, zumeist ungleich schlanker als die ägyptischen und mit Vorkammern versehen, deren Eingang mit einem kleinen Pylonenbau geschmückt zu sein pflegt. — Die an den Tempeln und den Vorkammern der Pyramiden enthaltenen Reliefsculpturen zeigen eine leidlich reine Nachbildung des ägyptischen Styles.

[1] Caillaud, voyage à Méroé. Hoskins, travels in Ethiopia. — [2] Valentia, voyages and travels to India, Ceylon etc., vol. III.

Jünger sind die Ueberreste der vom Nil und Atbara umflossenen sogenannten Insel Meroë. Die Stelle der Stadt Meroë (Begerauieh, Assur etc.) wird gleichfalls durch zahlreiche

Pyramide von Assur.

Pyramidengruppen bezeichnet, welche den ebengenannten entsprechen und insgemein durch eine nah unter der Spitze der Pyramide angeordnete Fensternische den ursprünglichen Gehalt der Form noch mehr beeinträchtigen. Geringe Tempelreste finden sich zu Ben Naga am Nil, südlich von Meroë (wiederum mit Typhonfiguren); ansehnlichere in einer ausgedehnten Niederung mitten im Lande, zu Naga und zu Mesaurat e' Sofra (Wady Owatayb). Neben den ägyptisirenden Bauformen macht sich bei diesen zugleich die Aufnahme römischer und griechischer Elemente geltend, eine Stylmischung hervorbringend, die nicht ohne eigenthümlichen Reiz ist. So ist es bei einem Portikus zu Naga der Fall; so bei den Säulen des Haupttempels von Mesaurat, dessen Reste eine anmuthige Umprägung der ägyptischen Form nach hellenischer Weise erkennen lassen. Auch ein Paar Tempelreste nördlich von Napata, zu Nelûa und Amâra, gehören dem Kreise der meroïtischen Denkmäler an. — Die Reliefsculpturen, mit denen diese Denkmäler geschmückt sind, haben ein seltsames Gepräge. Die Grundlage der Form und der Behandlung ist ägyptisch; aber die Gestalten sind schwer (die der zumeist vorkommenden herrschenden Königin unförmlich dick); die Linienführung hat kein sonderlich feines Naturgefühl mehr; die Gewandung ist in willkürlich schematischer Weise geführt und mit mancherlei barocker Zuthat versehen. Ein mehrköpfiges, vierarmiges Götterbild, welches dabei vorkommt, scheint

in dieser seiner Formation, welche in der ägyptischen Darstellungsweise kein Vorbild findet, auf hindostanischen Einfluss zu deuten.

Basrelief von Naga.

Abyssinien.

Andre Eigenthümlichkeit haben die Monumente von Axum in Abyssinien. Hier ist besonders eine erhebliche Anzahl grosser obeliskenartiger Denkmäler von Bedeutung, von denen gegenwärtig noch zwei aufrecht stehen. Sie haben eine Dekoration, in welcher die Elemente des Holzbaues, wie in einer Aufgipfelung von Thurmgeschossen, nachgebildet erscheinen; ihre Bekrönung ist kuppelartig gebildet. Ein von vier Pfeilern umgebener „Königstuhl“ scheint in der Formation dieser Pfeiler ebenfalls an Nachahmung des Holzbaues zu erinnern. Auch dies, wie jene Kuppelbekrönung der Obelisken und die Weise ihrer Ausführung, gemahnt an hindostanisches Wesen und an eine von dort herübergekommene Einwirkung.

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

Allgemeines.

Die Anfänge der mittelasiatischen Kunst[1] liegen wiederum im Dunkel der Urgeschichte. Es sind die Völker der Euphratlande, welche schon in frühster Zeit das Bedürfniss grossartig monumentaler Bethätigung bekunden. Die alte Blüthe des Reiches von Babylon geht bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Im zweiten Jahrtausend, besonders von den letzten Jahrhunderten desselben ab, erscheint Assyrien, mit seiner Hauptstadt Ninive, als herrschender Staat. Seine Blüthe dauert bis gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Epoche treten zwei andere Staaten, Medien und das neubabylonische Reich, in den Vorgrund der Geschichte. Beide erlagen im sechsten Jahrhunderte dem neu emporstrebenden Perserreiche, bis auch dieses, im vierten Jahrhundert, durch Alexander d. Gr. gestürzt ward. — Die Typen der Kunst wurden im mittleren Asien von einem der herschenden Völker auf das andre übergetragen; sie bilden — soweit unser, durch freilich nur vereinzelte Zeugnisse begründetes Urtheil reicht, — ein Ganzes von gemeinsamer Entwickelung, die jedoch nicht in ähnlichem Grade fest und abgeschlossen erscheint, wie die Entwickelung der ägyptischen Kunst. Dies musste schon von vornherein durch die freiere geographische Lage und den durch sie minder behinderten Völkerverkehr veranlasst sein und wurde naturgemäss durch das Uebertragen der künstlerischen Formen von einem Volke auf das andre noch entschiedener bedingt. Die ursprüngliche Monumentalform dürfte ein sehr primitives Gepräge gehabt haben und in solcher Weise längere Zeit maassgebend gewesen sein; weitere Entwickelungen mögen nicht in reiner Stetigkeit aus derselben hervorgegangen sein. Wenigstens tauchen neben sehr einfachen Grundelementen, scheinbar

[1] Vaux, Nineveh and Persepolis; deutsch von Zenker.

unvermittelt, solche hervor, die eine lebhaft fortgeschrittene Bewegung bezeugen. Im Ganzen stellt sich einer einfach mächtigen Grundstimmung ein glänzender Luxus zur Seite. Der Ausgang dieser Entwickelungen zeigt uns in den künstlerischen Formen ein Bild üppig reicher Pracht, der schon der Stempel der Nachblüthe, im Einzelnen der der Entartung aufgedrückt ist.

Alt-Babylon.

Babylon — Babel im Lande Sinear — wird durch den altbiblischen Bericht[1] von seinem ungeheuren Thurmbau, der die Eifersucht Jehova's erweckte, in die Geschichte eingeführt. Jüngere zuverlässige Berichte erzählen von einer höchst grossartigen Stufenpyramide, dem Heiligthum des Belus, — aus acht Absätzen bestehend, 600 F. an der Basis breit und ebenso hoch, — welche sich zu Babylon befand und deren Reste dort noch gegenwärtig erhalten sind. Diese, in ihrer damaligen Beschaffenheit, gehörte einer jüngeren Restauration an; es scheint aber, dass in ihrer Hauptform die ursprüngliche Anlage des alten Babelthurmes beibehalten war, und es zeigt sich hierin jedenfalls die urthümlichste monumentale Anlage auf der ersten Stufe künstlerischer Ausbildung und zugleich in einem so riesenhaften Massverhältniss, wie von keinem andern Denkmale der Welt bekannt ist. — Noch anderweitig wird von künstlerisch monumentaler Thätigkeit im alten babylonischen Reiche, aber ebenfalls erst nach Anschauungen, welche der Epoche des jüngeren Reiches angehören, berichtet.

Assyrien.

Architektur.

Ninive wird in den Berichten des Alterthums als eine Stadt von kolossalster Ausdehnung geschildert. Ihr Umfang maass 12 Meilen. Mächtige Mauern und Thürme umgaben sie. Ihre Reste sind in dem Hügellande am obern Tigris, Mosul gegenüber, und in einer Ausdehnung, welche die Wahrheit des alten Berichtes bezeugt, zu Tage getreten.[2] Die verschiedenen Hügelgruppen dieser Gegend scheinen die verschiedenen Theile, aus welchen die ungeheure Stadt bestand, oder vielmehr die vorzüg-

[1] Mose, I, 11, 1—9. — [2] Botta et Flandin, Monument de Ninive. Layard, Nineveh and its remains; Derselbe: the monuments of Nineveh; Ders.: a popular account of discoverics of Nin. (deutsch von Meissner); Ders.: discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon; Derselbe: second series of the mon. of Nineveh.

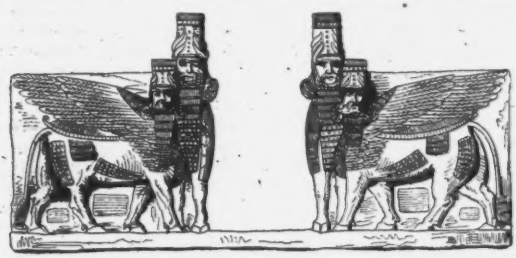
lichsten Palläste und Heiligthümer derselben zu bezeichnen. Die Gebäude sind in ihren oberen Theilen zerstört, und in ihren unteren Theilen verschüttet und mit Sand und Erde überweht worden; in jüngster Zeit hat man hier umfassende Aufgrabungen unternommen und reiche Schätze einer bis dahin verlorenen Cultur aufs Neue an das Licht befördert.

Man unterscheidet in diesen Monumenten zwei, durch einen nicht sehr beträchtlichen Zeitraum voneinander getrennte Epochen der assyrischen Geschichte. Die älteren gehören der Zeit gegen und um den Schluss des zweiten Jahrtausends v. Chr. an; die späteren sind um einige Jahrhunderte jünger und gehen, wie es scheint, bis an das Ende der assyrischen Herrschaft hinab. Die vorzüglichst wichtigen und zunächst die ältesten Denkmäler sind die des Hügels von Nimrud, des südlichsten der betreffenden Hügelreihe. Eine pyramidale Erhöhung auf der Nordwestecke dieses Hügels hat sich als Rest einer mit Steinen bekleideten Stufenpyramide, deren Basis 150 Fuss breit war, gezeigt, und es ist in ihr das sogenannte Grab des Sardanapal oder des Ninus, davon die griechischen Sagen berichten, erkannt worden. Neben der Pyramide sind, ausser kleineren Heiligthümern, die Reste eines grossen Pallastes, der frühsten unter den bis jetzt bekannten Anlagen von Ninive, aufgefunden. Ferner in demselben Hügel: die geringen Reste eines, schon im Alterthum zerstörten Central-Pallastes und die Reste eines grossen Südwestpallastes, des jüngsten der ninivitischen Gebäude, zu dessen Ausstattung das dekorirende Material des Central-Pallastes verwandt wurde und der seine gänzliche Vollendung nicht erreicht zu haben scheint. — Andre Hügel, in denen vorzüglich bemerkenswerthe Denkmäler aufgefunden wurden, sind der von Khorsabad, zumeist im Norden, und der von Kujundschik, in der Mitte der Hügelreihe. Die Pallastreste in beiden gehören, wie der Südwestpallast von Nimrud, der jüngeren Epoche der assyrischen Kunst an.

Die bauliche Anordnung dieser Denkmäler ist durchaus einfach und deutet (wie das Gesetz der Stufenpyramide) auf einen sehr primitiven Standpunkt zurück. Die einzelne Anlage besteht aus einem Terrassenplateau, auf dem sich ein Complex von Hallen und Zimmern, welche einen Hof oder mehrere Höfe umgeben, erhebt. Das System architektonischer Einzelgestaltung (z. B. das des Säulenbaues) erscheint dabei noch in keiner Weise maassgebend, wenn auch Säulen im Einzelnen zur Anwendung gekommen sein mögen; überhaupt finden sich nur wenige Andeutungen architektonischer Einzelbildung. Die Wände haben eine, zum Theil kolossale Dicke, die Räume sind (denen der mexicanischen Architekturen entsprechend) verhältnissmässig lang und schmal. Das Material der Mauern ist gedörrter Ziegel (das in der steinlosen babylonischen Ebene entschieden vorherrschende und ohne Zweifel von dort herüber genommene Material), mit

einer Bekleidung von Alabasterplatten. Die Bedeckung der Räume bestand ohne Zweifel aus einem hölzernen Balkenwerk; eine Darstellung unter den bildnerischen Dekorationen der Räume (zu Kujundschik) lässt schliessen, dass der Obertheil der Wände gelegentlich mit einer Fenstergallerie versehen war.

Von charakteristischer architektonischer Detailform ist, soweit bis jetzt die Entdeckungen reichen, nur ein Stück anzuführen: die Bekrönung der Brüstungsmauer einer Terrasse zu Khorsabad, in Haustein und in der Form eines weich geschwungenen Hohlleistens, — in ihrer Erscheinung, wie vereinzelt immerhin, doch völlig bezeichnend für asiatische Gefühlsweise. Die Eingänge der Gebäude haben keine architektonische, sondern ausschliesslich nur eine bildnerische Ausstattung. Bildnerische



Portal des Pallastes von Khorsabad.

Darstellung ist überhaupt in reichster Fülle angewandt, indem die Alabasterplatten, welche die Wände bekleiden, durchaus mit Reliefbildern bedekt sind; die letzteren springen aus der Fläche hervor, zumeist zwar nur in mässiger Weise, und zeigen überall nichts von Unterordnung unter ein architektonisches Gesetz (dem sich doch z. B. die ägyptischen Sculpturen im Allgemeinen fügen). Im Gegentheil beherrscht die bildnerische Kunst hier mit Entschiedenheit die architektonische; diese bietet jener, im höheren ästhetischen Sinne, nur die feste ungegliederte Masse dar, an welcher sie zur Erscheinung kommen soll, und der terrassirte Unterbau dient gewissermaassen nur dazu, jene Fülle von Bilderurkunden über den Boden des werkeltäglichen Lebens emporzuheben. — Die Reliefs waren farbig bemalt; der bekrönende Abschluss der Wände über ihnen besteht, statt architektonischer Gesimse, aus gemalten Ornamentzügen.

Doch ist aus einzelnen Gegenständen jener Reliefdarstellungen zu ersehen, dass es nicht unter allen Umständen an architektonischer Einzelgestaltung fehlte und dass sich hierin (wie in

jenem krönenden Hohlleisten) ein bestimmtes Formengefühl in charakteristischer Weise ausgeprägt hatte. So finden sich die Darstellungen kleiner Architekturen, welche mit Säulen und über diesen mit Volutenkapitälen — die griechisch-ionische Volute vorbildend — versehen sind. An der Dekoration von Geräthen erscheint die Form der Volute, in lebendiger Ausbildung, häufig angewandt. Eine andre überall angewandte Dekorationsform ist die einer Fächerblume oder Palmette, in einer Behandlung, welche ebenfalls als Vorbild der griechischen Gestaltung dieses Dekorationsstückes gelten muss. Diese Formen haben sämmtlich etwas Bewegtes, schwellend Elastisches, im entschiedenen Gegensatz gegen die Strenge der ägyptischen Formenbildung. — Anderweit ist zu bemerken, dass bei der häufig vorkommenden Darstellung von Städten und Burgen diese fast durchgängig mit Bogenthoren versehen erscheinen, was auf eine Ziegelwölbung (dergleichen sich in einzelnen Resten wirklich erhalten haben) zu deuten sein wird.

Belagerung einer Stadt. Relief aus dem Nordwest-Pallaste von Nimrud.

Bei der Einfachheit der architektonischen Anlage sind die Unterschiede je nach der früheren oder späteren Epoche nur gering. Die Gebäude der letzteren haben insgemein minder schmale Räume als die der ersten. Das Ornament (z. B. die Palmettenform) ist in diesen herber gebildet, in jenen geschmackvoller und freier entwickelt. Ueberhaupt gehören die bis jetzt bekannten Zeugnisse architektonischer Einzelformen vorzugsweise den späteren Gebäuden an.

Ausserhalb des Lokales von Ninive sind bis jetzt wenig Monumente assyrischer Kunst entdeckt worden. Die wichtigsten sind die besonders alterthümlich erscheinenden Ruinen von Arban, am Khabur, westlich von Mosul, und die von Kalah Schergat,

einige Meilen südlich von Nimrud, am Tigris; dann Felssculpturen bei Bawian und bei Malthaijah, nordwärts von Mosul, im kurdischen Gebirge.

Bildnerei.

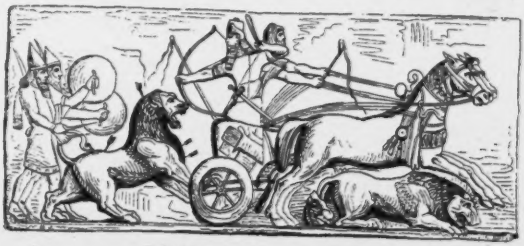
Die Bildnerei der Assyrer hat, wie die der Aegypter einen völlig monumentalen Zweck. Neben einzelnen Gestalten von mythischer Bedeutung, neben einzelnen Erscheinungen einer rituellen Symbolik sind es Darstellungen geschichtlichen Inhaltes, zur Feier eines bestimmten Herrscherlebens, aus denen diese Bildwerke bestehen: Scenen der königlichen Würde, des Lebensgenusses, z. B. der Freude der Jagd, der mannigfaltigsten Begebenheiten in Krieg und Schlacht. Alles Einzelne des Lebens ist wiederum mit entschiedener Sorgfalt nachgebildet, so dass sich auch hier eine sehr umfassende Veranschaulichung der bezüglichen Cultursphäre darbietet. Insgemein ziehen sich zwei Reliefreihen von nicht erheblicher Grösse, übereinander geordnet, über die Wände hin. Reichliche Inschriften geben näheren Aufschluss über die in den Bildern vergegenwärtigten Begebenheiten; sie sind in der keilförmigen Schrift, welche bei den mittelasiatischen Völkern im Gebrauch war und welche die Wissenschaft unsrer Tage wieder zu entziffern begonnen hat, gebildet. Bildwerke, die nicht an der architektonischen Masse haften, kommen höchst selten vor. Die bedeutendsten Stücke der Art, eine stehende Statue, aus den Baulichkeiten der Nordwestecke von Nimrud, und eine sehr verstümmelte sitzende Statue, zu Kalah Schergat gefunden, gehören der älteren Epoche der assyrischen Kunst an.

Der assyrischen Bildnerei fehlt das architektonisch Feierliche der ägyptischen Kunst; sie kennt nicht die riesigen Kolosse der letzteren, sie sucht nicht nach jenem härtesten Material, welches schon an sich eine unermüdliche Ausdauer in Anspruch nimmt; sie steht in Styl und Behandlung gegen die maassvolle Erscheinung der ägyptischen Kunst zurück. Aber sie wendet sich, in ihrer architektonischen Unbedingtheit, der Erscheinung des Lebens mit grösserer Naivetät zu; sie geht darauf aus, das Leben kräftiger zu erfassen; sie vermag die Gemeinsamkeit und das Wechselverhältniss der Erscheinungen schon mit einigem Glücke wiederzugeben.

Die Gestalten der assyrischen Kunst sind durchweg, zunächst ohne Zweifel dem nationalen Typus des asiatischen Volkes folgend, kurz, derb, gedrungen, mit unverholener Anlage zur Dickbäuchigkeit und sonstigem Fettansatz. Eine irgendwie ideale Formenbehandlung, die dem Beschauer aus den schlanken und straffen Gestalten der ägyptischen Kunst doch schon entgegen-

tritt, fehlt somit von vornherein. Dabei aber sind sie überall, besonders in Beinen und Armen, energisch gegliedert, in machtvoller Muskulatur ausgeprägt. Der Körperbildung entspricht die Physiognomie des Gesichtes, in nicht minder kräftigen, stark ausgerundeten Formen. Haar und Bart sind kunstvoll und reichlich gekräuselt, die Gewandungen mit schmückender Zuthat versehen, doch an sich schwer, so dass sie sich massenhaft und zugleich eng dem Körper anlegen. Die Bewegung hat Ruhe und Festigkeit, unter Umständen ein ceremonielles Pathos. Sie gestaltet sich freier und mannigfaltiger als bei den Aegyptern, obgleich z. B. die Füsse stets, der grösseren Deutlichkeit wegen, die Profilstellung behalten, auch bei den von vorn gesehenen Gestalten. Für schmerzliche Affekte fehlt die bezeichnende Geberde schon nicht; bei lebhafterer Action ist die Bewegung aber noch ungeschickt. Die Thiere sind insgemein lebendig und in der Bewegung, auch der mehr zufälligen, besonders glücklich wiedergegeben; Pferde sind (wie die Menschen) ohne sonderlichen Adel entworfen, wilde Thiere dagegen, namentlich Löwen, in ihrer gewaltsamen Erscheinung vortrefflich. Landschaftliches wird in mannigfacher Weise angedeutet. Grosse Gewässer, mit seltsam ineinander gerollten Wogen, zeigen sich durch allerlei Gethier belebt.

Kopf des Becherträgers des Königes von Khorsabad.



Relief im Nordwest-Pallaste von Nimrud.

Besonders sind es die grösseren Compositionen, die einen Blick für die Natur und die Befähigung zu einer verhältniss-

mässig lebendigen bildlichen Erzählung verrathen. Im Gegensatz gegen das Conventionelle, namentlich den eintönigen Parallelismus der ägyptischen Kunst macht sich hier, soweit es die Mittel einer immer noch kindlichen Kunst nur verstatten, selbst schon die Freiheit einer malerischen Auffassung geltend; die Gründe der Darstellungen sind weit gestreckt, zuweilen in mehrfacher Reihe übereinander; die verschieden bewegten Gestalten und Gruppen sind gelegentlich mit einer gewissen künstlerischen Unbefangenheit gegeneinander geschoben. Bei mässigerem Inhalte gestalten sich durch solches Verfahren nicht selten ganz anziehende und charaktervolle Scenen; bei umfassenden Darstellungen, z. B. grossen Kriegsbegebenheiten, bringt dagegen der Mangel an höherer plastischer Haltung und die Unmöglichkeit, mit solchen Mitteln irgend eine Art malerischer Concentration zu erreichen, wiederum nur ein erhebliches Wirrniss hervor.

In der ägyptischen Kunst ist mehr Stylgefühl, in der assyrischen mehr Lebensgefühl. Dies letztere zeigt sich auch in der Bildung phantastischer Gestalten, bei denen Thierisches und Menschliches sich vereinigt. Gewisse dämonische oder symbolische Gestalten tragen über dem menschlichen Leibe einen Thierkopf; am Häufigsten kommen solche vor, die einen Adlerkopf tragen. Hiebei ist wenigstens der Uebergang der Formen schon mit ungleich grösserer Energie vermittelt, als in ähnlichen Fällen bei den Aegyptern. Geflügelte Gestalten, menschliche und andre, kommen häufig vor. Vorzüglich bedeutend sind jene kolossalen bildnerischen Gestalten, welche die Haupteingänge der einzelnen Lokalitäten auszeichnen, geflügelte Stiere oder Löwen, die ein menschliches Haupt tragen, (zuweilen auch einfache Löwengestalten), in starkem Relief auf den Seitenwandungen der Thür ausgemeisselt und an der Vorderseite frei vortretend. Mit der gewaltigen thierischen Energie, welche sich in der festen Gesammterscheinung ebenso wie in der eisernen Muskulatur ausspricht und durch die breiten Schwingen noch mehr gehoben erscheint, steht die freie Majestät des menschlichen Hauptes hier im trefflichsten Einklange. Diese Bildungen sind ohne Zweifel die eigenthümlichsten, grossartigsten und wirksamsten der gesammten assyrischen Kunst.

In einzelnen Resten haben sich auf Wänden der ninivitischen Denkmäler statt der Reliefs auch Malereien vorgefunden, d. h. einfach colorirte Umrisszeichnungen, bei denen ein feines Gefühl für die Umrisslinie nicht zu verkennen ist.

Die Stylunterschiede in der bildenden Kunst der Assyrer scheinen sich dahin zu beschränken, dass die Werke der älteren Epochen eine grössere Festigkeit, Strenge und Herbheit haben als die späteren. Zumeist alterthümlich erscheinen die Sculpturen an den Resten von Arban, Portalsculpturen der eben bezeichneten Art, in einem besonders harten, rohen und schweren Style.

Ungleich vollendeter sind die der älteren Palläste von Nimrud; aber auch sie haben in der Behandlung der Gestalten, namentlich der Muskulatur, noch eine auffällige Derbheit, ein scharfgeschnittenes, zum Theil gewaltsames Wesen, welches die Absichtlichkeit der Wirkung zur Schau trägt. In den Werken der jüngeren Epoche mildert sich dies, und neben Einzelnem, was allerdings schon abgeschwächt erscheint, sind es insbesondere jene mit glücklicherer Freiheit durchgeführten Relief-Compositionen, welche hieher gehören.

Besondre Eigenthümlichkeiten, namentlich in Betreff ihres mehr mythisch-phantastischen Inhaltes, haben die kolossalen Felssculpturen von Bawian und Malthaijah. Ihr Styl entspricht dem der ninivitischen Bildnerei, doch, wie es scheint, nicht ohne eigenthümliche Modificationen.

Die Aufgrabungen der ninivitischen Denkmäler sind zu Khorsabad auf Veranlassung der französischen, zu Nimrud und zu Kujundschik auf Veranlassung der englischen Regierung geschehen. Die wichtigsten der bildnerischen Reste des erstgenannten Ortes sind nach Paris, in das Museum des Louvre, die der letztgenannten Orte nach London, in das britische Museum, entführt worden.

Medien.

Ueber die künstlerische Thätigkeit des medischen Reiches, welches sich schon vor dem Sturze des assyrischen aufgethan hatte, fehlt es uns an näher eingehenden Berichten und zur Zeit noch an aller genügenden Anschauung. Von der durch Dejoces (um 700 v. Chr.) erbauten Residenz Ekbatana wird erwähnt, dass sie mit sieben Ringmauern umgürtet gewesen sei, eine über der andern emporragend, jede durch andre Färbung, die obersten durch Bekleidung von Silber und von Gold ausgezeichnet. Die ninivitischen Reliefs enthalten die Darstellung derartiger, mit mehrfachen Mauerringen umgebenen Bergfesten. Man sucht dies alte Ekbatana nordwärts, in dem atropatenischen Medien, und unterscheidet es von der gleichnamigen Hauptstadt Gross-Mediens, deren Blüthe später fällt.

Neu-Babylon.

Ueber die Kunst des neubabylonischen Reiches, d. h. über die Monumente der Residenzstadt Babylon in dieser späteren Epoche, besitzen wir umfassendere Berichte; auch haben sich ansehnliche Reste derselben, in der Gegend des heutigen Hillah, erhalten.[1] Doch haben die letzteren eine nähere Belehrung über

[1] Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. Heeren's Ideen, I, II. S. 131 ff.

die Art und Weise der künstlerischen Durchbildung, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, bis jetzt nur erst in sehr geringem Maasse gewährt. Die Blüthenepoche des neubabylonischen Reiches wird durch die Regierung Nebukadnezar's (604—561) bezeichnet; ihm gehört, inschriftlichen (in die Ziegel eingedrückten) Zeichen zufolge, alles Erhaltene auf den Stätten des ehemaligen Babylon und auf andern Trümmerresten des Landes an.

Architektur.

Ueber die bauliche Gestaltung der Denkmäler wissen wir einstweilen nur das Allgemeinste; aber auch dies hat schon eine charakteristische Eigenthümlichkeit. Das Baumaterial für die Massen bestand, in Ermangelung des Felsgesteines (das wenigstens nur ganz ausnahmsweise zur Anwendung gekommen zu sein scheint), aus Ziegeln, ungebrannten und gebrannten. Für die architektonischen Einzeltheile, — von denen allerdings nur die Thore genannt werden, — wurde das Material des Erzes verwandt; es leuchtet ein, dass hiebei die Einzeltheile als eigenthümlich selbständige behandelt wurden und dass sich an ihnen möglicherweise, der Technik der Erzarbeit gemäss (mochte sie gegossen oder getrieben sein), ein grösserer Formenreichthum entwickelte. Ueber einen Säulenbau und dessen etwaige Behandlung wissen wir nichts.

Die Stadt Babylon war, nach zuverlässigen Berichten, ähnlich ausgedehnt und auf ähnliche Weise mit kolossalen Mauern und Thürmen umgeben wie Ninive. In der Umfassungsmauer befanden sich hundert aus Erz gebaute Thore. Der Kern der Stadt hatte eine engere Mauerumfassung. Der Euphrat schied die Stadt in zwei Theile; zu seinen Bollwerken führten wiederum eherne Thore.

Das alte, von Nebukadnezar erneute Heiligthum des Belus stand in einem weiten Hofraume, der sich ebenfalls durch eherne Thore öffnete. Das Heiligthum war, wie schon bemerkt, eine ungeheure Stufenpyramide, in acht Absätzen bis zu 600 F. Höhe emporsteigend. Unterwärts hatte dasselbe einen Tempel, dessen Ausstattung — Bild, Thron, Tisch und Altar des Gottes — aus Gold bestand. Zu dem Gipfel der Pyramide führte ein freier Aufgang, von Absatz zu Absatz sich emporwindend. Oben stand ein zweiter Tempel, ebenfalls mit goldnem Geräthe ausgestattet. Die Reste dieses Denkmales sind in dem 200 F. hohen Trümmerberge von Ziegeln erkannt worden, der auf der Westseite des Euphrat liegt und den Namen Birs-i-Nimrud führt.

Auf der Westseite des Euphrat lag ferner ein grosses königliches Schloss, welches der ursprünglichen Anlage nach, ebenso wie das Belus-Heiligthum, dem alten babylonischen Reiche

angehörte. Es war mit drei übereinander emporragenden Ringmauern umgeben, auf denen bildliche Darstellungen, Jagden und Aehnliches, enthalten waren. Ein andres, jüngeres Königsschloss, auf seinen Mauern in gleicher Weise ausgestattet, lag auf der Ostseite. Neben diesem erhob sich, über eigenthümlich angeordneten Substructionen, ein Terrassenbau mit Gartenanlagen, welche die Sage des Alterthums als die hängenden Gärten der Semiramis bezeichnete. Die Stätte dieser und andrer Denkmäler der Stadt wird durch die auf der Ostseite befindlichen Trümmerhügel, von denen die wichtigsten die Namen Mukallibe (Mudschelibe), el Kasr (das Schloss) und der Amramshügel führen, bezeichnet.

Aehnliche Trümmerhügel finden sich noch anderweit im babylonischen Lande, besonders zu Al-Himer, östlich von Hillah, und zu Akkerkuf oder Tel Nimrud, weiter nordwärts. — Zur Beherrschung der Ströme waren im babylonischen Lande die bedeutendsten Wasserbauanlagen ausgeführt.

Bildnerei.

Für die bildende Kunst der Babylonier kommt zunächst in Betracht, dass mehrfach, wie in dem Berichte über den Belustempel, Götterbilder, zum Theil von kolossaler Dimension, genannt werden, die aus edlem Metall, namentlich Gold, (vermuthlich einem Ueberzuge desselben über einen hölzernen Kern) gearbeitet waren. Dies ist ein Luxus, der für die Reinheit der künstlerischen Behandlung allerdings kein günstiges Zeugniss zu geben pflegt; mit der Anwendung des Erzes in der Architektur steht er indess im Einklang. — Von erhaltenen grösseren Bildwerken (in Stein) ist bis jetzt wenig bekannt geworden; einige geringe Reste, die sich zu Babylon vorgefunden, [1] deuten bestimmt auf eine Verwandtschaft mit dem Style der assyrischen Bildnerei und scheinen im Einzelnen eine gewisse reichere Zierlichkeit in der Behandlung der Formen zu bezeichnen. — Zahlreich erhalten sind kleine Sculpturarbeiten,

Fragment eines babylonischen Reliefs.

[1] Besonders bei Layard, discoveries, p. 508, 527.

geschnittene Edelsteine, die zum Siegeln und als Amulete dienten. Die letzteren, besonders häufigen sind von cylindrischer Form und der Länge nach durchbohrt; auf ihrer Cylinderfläche enthalten sie die eingegrabenen Darstellungen phantastisch symbolischer Gestalten, die theils sehr roh, theils mit künstlerischer Feinheit gearbeitet sind. In Form und Behandlung entsprechen diese den symbolischen Figuren der assyrischen Kunst.

Ausserdem trieben die Babylonier noch mancherlei Luxus; namentlich werden sie von den Schriftstellern des Alterthums wegen ihrer Teppiche mit eingewirkten phantastischen Gestalten gerühmt. Auch diese scheinen in den Zierden, welche auf den assyrischen Reliefs den Gewändern eingeritzt sind, ihr Vorbild zu finden.

Perser.

Die Residenzen.

Die Kunst des Perserreiches[1] tritt uns in voller und lebendiger Anschauung entgegen. Dies betrifft diejenigen Denkmäler, welche in den Stammsitzen der persischen Herrscher, im Innern des eigentlich persischen Landes, wo zugleich die Grabstätten der Könige waren, ausgeführt wurden; während es uns für die Denkmäler der Residenzen, welche anderweit zum Hoflager der Könige dienten, allerdings wiederum an der wünschenswerthen näheren Kunde fehlt. Zu den letzteren gehört, ausser Babylon, die Stadt Susa, östlich vom Tigris, deren Schutthügel, in der Gegend des heutigen Schusch, noch undurchforscht sind. Sodann das grossmedische Ekbatana (das heutige Hamadan), von dessen Königsschloss und Tempel uns berichtet wird, dass dort die Einzeltheile der Architektur, namentlich Säulen und Deckwerk, — vielleicht nach babylonischem Vorbilde — aus kostbarem Holze bestanden und reichlich mit Gold und Silber bekleidet waren. Wenige Architekturreste (von Stein) und das Fragment einer kolossalen Löwenfigur, in der Nähe von Hamadan, deuten, wie es scheint, auf die persische Epoche zurück.

Pasargadä. Versuche.

Der ältere Stammsitz der persischen Könige war Pasargadä, in der Gegend des heutigen Murghab. Die wichtigsten der dortigen Denkmäler beziehen sich auf Cyrus, den Gründer der persischen Herrschaft (559 — 529 v. Chr.) und erscheinen als die

[1] Ker Porter, travels etc. Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. Coste et Flandin, voyage en Perse. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Lief. 3, 52. Heeren's Ideen I, 1.

ältesten Werke dieser Epoche. Ein bestimmt eigenthümlicher Styl ist an ihnen noch nicht ausgebildet; sie bekunden vielmehr, dass das neue, noch uncultivirte Herrschervolk sich vorerst mit den künstlerischen Typen begnügte, welche es hier und dort bei den Völkern vorfand, die sich einer bereits ausgeprägten Cultur erfreuten, und dass es diese Typen ohne allzu grosse künstlerische Sorge zu einem Ganzen zusammenwarf. Wir finden hier neben assyrischem und babylonischem Element eine merkwürdige Aufnahme griechischer Formen (die irgendwie aus den griechischen Staaten Kleinasiens herübergeführt sein mussten), und selbst Aegyptisches wird nicht verschmäht.

Unter diesen Denkmälern sind zunächst die Reste eines Pallastes von Bedeutung, schlanke unkanellirte Säulen mit einer Basis, deren Pfühl in charakteristisch griechischer Weise kanellirt ist, und Pfeiler, die vielleicht Thürpfosten waren. An einem dieser Pfeiler ist das Reliefbild eines viergeflügelten Mannes, der sich inschriftlich als Cyrus zu erkennen giebt, in einem, der assyrischen Kunst sehr nahe stehenden Style ausgeführt und mit einem Hauptschmucke versehen, welcher den symbolisch bedeutsamen Kopfzierden der ägyptischen Kunst entlehnt ist. — Ferner das Grabmal des Cyrus, den Berichten der Alten über dasselbe entsprechend, (heute „das Grab der Mutter Salomo's“ genannt und als solches verehrt): eine kleine Stufenpyramide von babylonischem Charakter, 16½ Fuss hoch, oberwärts mit einem kleinen Tempelhäuschen, welches nach jenen Berichten als das Grabgemach des Königes diente und mit reicher Goldausstattung versehen war. Die Gesimse dieses Häuschens tragen, obgleich in ganz einfachem Charakter, doch mit Entschiedenheit das griechische Gepräge. Die Reste einer, das Denkmal umschliessenden Säulenstellung entsprechen völlig den ebengenannten Säulen des Pallastes. — Ausserdem sind ebendort noch die Reste einer Citadelle und eines kleinen, einfach ausgestatteten Feuertempels.

Bild des Cyrus zu Pasargadä.

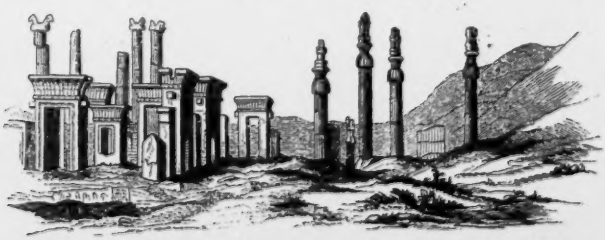
Persepolis.

Der jüngere Stammsitz ist Persepolis, südlich von Pasargadä, zur Seite der Ebene von Merdascht. Die dortigen Denkmäler gehören vorzugsweise der Glanzzeit des persischen Reiches unter Darius Hystaspis und Xerxes (521—467 v. Chr.) an. An ihnen

erscheint ein wiederum entschieden eigenthümlicher Styl ausgeprägt. Sie bestehen aus den ansehnlichen baulichen und bildnerischen Resten des grossen königlichen Pallastes von Persepolis, die am Fusse des Berges Rachmed liegen und gegenwärtig Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's) oder Tschihil-Minar (die vierzig Säulen) genannt werden; aus den Resten kleiner Bauanlagen, namentlich dem sogenannten Pallaste von Istakhr (oder dem Harem Dschemschid's); und aus den in den Fels gemeisselten Grabfaçaden mit architektonischer und bildnerischer Ausstattung, theils am Berge Rachmed, theils an der Felswand, welche den Namen Naksch-i-Rustam führt.

Persepolitanische Architektur.

Das Architektonische ist an diesen Denkmälern gleichartig behandelt, an den Grabfaçaden in etwas vereinfacht, dafür aber den Zusammenhang der Formen deutlicher vergegenwärtigend, als derselbe bei den übrigen Resten ersichtlich ist. Der grosse Pallast besteht aus einem ansehnlichen Complex von Gebäuden und Höfen, getragen von einem grossen Terrassenplateau, zu welchem der untere Theil des Berghanges ausgearbeitet ist. Aber die Anlage ist hier eigenthümlich reich und mannigfaltig, indem verschiedene Terrassen sich übereinander erheben und gestreckte Treppenaufgänge, auf die Schau berechnet, dem feierlichsten Ceremoniell und der Vorzeichnung desselben in bildnerischer Darstellung die wirksamste Grundlage gewähren. Von der Architektur selbst sind hier nur die aus dem festen marmorartigen Gestein des Berges gebildeten Einzeltheile erhalten, während die Wände selbst (wie die Bedachungen) überall fehlen. Die Wände hatten, wie sich z. B. aus den Portalen ergiebt, eine beträchtliche Dicke und bestanden ohne Zweifel aus jenem altherkömm-



Von den Resten des Pallastes von Persepolis.

lichen Materiale ungebrannter Ziegel, die hier, am Berghange, den Regenfluten zweier Jahrtausende gewichen sind. Die Einzeltheile des Baues sind Portalpfeiler, Säulen, Thüren, Fenster und fensterartige Wandnischen; in ihnen ist aus dem festen Gestein gearbeitet, was früher, in den Thoren Babylons, zur Seite der Ziegelmauern aus Erz hergestellt war: — ein Verfahren das andre erläuternd, der Vergleich beider zur Charakteristik einer gemeinsamen Culturspháre beitragend.

Die Grabfaçaden bestehen aus Reliefportiken, — Säulen, die ein Gebälk und über diesem ein Gerüst tragen, auf welchem der König als Verehrer des heiligen Feuers erscheint. Unter den Lokalitäten des grossen Pallastes in Persepolis zeichnet sich ein mächtiger Säulensaal (von dessen etwaiger Umfassung übrigens ein zuverlässiges Zeugniss nicht vorhanden ist) mit dazu gehörigen grossen Seitenportiken aus. Von seinen Säulen steht noch eine Anzahl aufrecht; sie sind es, die dem Pallaste den Namen der „vierzig Säulen“ gegeben haben. Andre Räume desselben Pallastes hatten ebenfalls Säulenstellungen im Inneren; hievon wie von den Säulen des Pallastes von Istakhr, sind nur einzelne Beispiele vorhanden. Die Säulen haben einen übereinstimmenden Charakter. Mit Ausnahme der Säulen der Grabfaçaden sind sie äusserst schlank und mit schmalen Kanelluren versehen; dies schlanke Verhältniss scheint auf Vorbilder des Holzbaues (wie auf jene goldbekleideten Säulen des grossmedischen Ekbatana) zurückzudeuten, während das Gebälk, von dem kein Rest sich erhalten hat, in der That nur aus Holz bestanden haben kann. Die Säulen stehen, ebenfalls dem Bedürfniss des Holzbaues entsprechend, auf starken Plinthen, die sich bei einigen Gruppen ornamentistisch in einen umgestürzten Blätterkelch umgewandelt haben. Bekrönt sind sie überall, auf sehr eigenthümliche Weise, durch zwei vorspringende Doppel-Halbthiere,[1] auf deren Rücken, wie sich aus den Grabfaçaden ergiebt, die Balken auflagen, welche das anderweitige Gebälk trugen. Einige Hauptgruppen der Säulen hatten unter den Thierbildern noch einen seltsamen, barock gehäuften Schmuck, aus aufsteigenden und umgestürzten Blätterkelchen bestehend und oberwärts, in höchst missverstandener Weise, mit einfachen oder gedoppelten senkrecht gestellten Voluten, ungefähr nach ionischer Art, versehen. Griechische Behandlungsweise (die an den Bauresten von Pasargadä klar hervortrat) ist hierin aber so wenig zu erkennen, wie in den Kanellirungen der Säulenschäfte; die ionische Volute nöthigt am Wenigsten, auf etwaigen griechischen Einfluss zurückzugehen, da ihre Form, wie aus den ninivitischen Reliefs ersichtlich, ein altasiatisches Element ist. Die ganze phantastische Pracht dieser persepolitanischen Säulen scheint vielmehr mit Bestimmtheit das Zusammenfassen eigenthümlich asiatischer Formen,

[1] Dass dies überall der Fall, haben die neueren Untersuchungen ergeben.

aber freilich zum Theil schon ohne das Verständniss ihres ursprünglichen künstlerischen Zweckes, auszudrücken. — Das Gebälk über den Säulen der Grabfaçaden lässt ebenso bestimmt wiederum Formen erkennen, welche aus dem Vorbilde des Holzbaues und der hiebei sich ergebenden Dachrüstung entstanden waren. Es hat einen mehrtheiligen Architrav und über diesem die Andeutung vortretender Köpfe leichter Querbalken, der Form der sogenannten Zahnschnitte der griechischen Architektur einigermaassen entsprechend.

Thüren, Fenster und Wandnischen, denen auch die in der Mitte der Grabfaçaden reliefartig angedeutete Thür entspricht, haben eine einfach rechtwinklige Umfassung und sind mit einem grossen Hohlleisten gekrönt, der die strenge Sculptur mehrerer Blätterreihen trägt. Die Wandungen dieser Bautheile sind durchweg mit Reliefbildern und Inschriften versehen. Die Pfeiler der Hauptportale haben ebenfalls bildnerischen Schmuck, dem der ninivitischen Portale entsprechend. Auch die Wandungen der Freitreppen, welche zu den höheren Terrassen emporführen, sind reichlich mit bildnerischen Reliefs bedeckt.

Noch ist, bei der Felswand Naksch-i-Rustam, ein kleines Feuertempelchen von einfachster Beschaffenheit, dem von Pasargadä ähnlich, zu erwähnen. — Ausserdem sind kaum irgendwelche Reste altpersischer Architektur bekannt. Einige Fragmente unfern von Schiras rühren aus Persepolis her. Eine Anlage im District von Firuz-Abad zeigt, ausser späteren Resten, den altherkömmlichen terrassirten Unterbau.

Persepolitanische Bildnerei.

Nicht minder charakteristisch und eigenthümlich als die Architekturen von Persepolis sind die an ihnen befindlichen bildnerischen Reliefs. Der künstlerischen Epoche und Richtung, welche sie vergegenwärtigen, ist ausserdem nur noch eine Reliefdarstellung zuzuzählen, die sich an der Nordwestgränze Persiens, zu Behistan oder Bisutun (unfern von Kermanschah), an hoher Felswand befindet.

Dies Denkmal [1] ist das frühste bekannte Werk eigenthümlich persischer Sculptur. Es gehört den ersten Jahren der Regierung des Darius an und feiert, in einfacher Darstellung und durch sehr ausführliche Inschriften erläutert, seinen Sieg über eine Anzahl von Widersachern. Der Styl ist schlicht und streng, die Behandlung nicht sehr durchgeführt, die Auffassung aber naiv und in den Gestalten etwas Frischeres als bei den späteren Arbeiten. Es ist das einzige eigentlich historische Bildwerk der persischen Kunst.

[1] S. besonders Coste et Flandin, Perse ancienne, pl. 18, A.

Die Bildwerke von Persepolis haben es zwar ebenfalls mit der Verherrlichung einzelner Könige — namentlich des Darius und Xerxes — zu thun; aber es ist nicht mehr, wie in der ägyptischen und der assyrischen Kunst, die einzelne That, die den Gegenstand der Darstellung ausmacht: — es tritt ein Allgemeineres an deren Stelle, es handelt sich um die Verherrlichung des Königthumes überhaupt, wie dieses in der persischen Dynastie seinen geheiligten Ausdruck gefunden hatte und durch jene Herrscher verkörpert ward. Die für öffentliche Repräsentation bestimmten Lokalitäten zeigen den König nebst den Personen seines Gefolges in der Ausübung feierlicher Acte. Die Räume

Relief zu Persepolis.

der Wohnung geben Scenen seines, durch heilige Vorschrift geregelten Privatlebens. Symbolische Bilder stellen ihn im Kampfe mit ungeheuerlichen Thiergestalten dar, den Dämonen der unreinen Welt, deren Besieger er ist. Andre symbolische Thiergestalten reihen sich an räumlich bedeutenden Stellen ein. An untergeordneten Stellen sind die Wachen des königlichen Hofhaltes vorgeführt. An der Doppeltreppe, die zu jener majestätischen Säulenhalle emporführt, sind eben solche Wachen und in langen Reihen die Abgesandten der Völker, welche den Jahrestribut bringen, dargestellt. Auf dem Gerüst, welches über den Relief-Portiken der Grabfaçaden ausgemeisselt ist und dessen Theile durch Schaaren Volkes gestützt werden, erscheint der König in der höchsten Erfüllung seiner irdischen Mission, als Anbeter des heiligen Feuers.

Es ist in solcher Richtung ein entschieden ideales Element, und es bethätigt sich das letztere, was die Auffassung im Allgemeinen anbetrifft, auch in einer eigenthümlichen Wärme des Gefühles. Die persische Kunst hat nicht bloss den feierlichen Schritt der Hofetikette beobachtet; sie ist selbst von Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Königthums durchdrungen und hat sich demgemäss zu einer eigenthümlich stylvollen Behandlung durchgebildet, welche die allgemeinen Typen einer maassvollen Ruhe, einer feierlichen Würde glücklich wiedergiebt. Aber sie beugt sich damit gleichzeitig einem Gesetze, welches die volle Entwickelung des Lebens hemmt; sie stellt z. B. den König, der jene dämonischen Thiere bekämpft, in ebenso ceremoniöser Ruhe dar, wie in andern Scenen seiner Repräsentation, lässt mithin das individuelle Leben gelegentlich wiederum in eine äusserliche Verstandessymbolik aufgehen.

Die Typen der Darstellung schliessen sich zunächst den assyrischen an; sie sind jedoch im Allgemeinen nicht bloss edler, sie sind auch, für die Entwickelung der Gestalt, freier gefasst. Bei den ganz von der Seite gesehenen Gestalten ist eine klare Profilstellung (namentlich in der Schulterpartie) durchgeführt; — bei den vorn gesehenen ist es allerdings auffallend, dass die Füsse im Profil geblieben sind. Bei den tributbringenden Völkern ist das verschiedenartig Nationale der Erscheinung mit Sinn beobachtet. Weitgewandete Gestalten haben einen gesetzlich geordneten Faltenwurf, der sich rhythmisch den Gliedern und ihrer Bewegung fügt, hierin von dem assyrischen Typus in günstigster Weise abweichend. In der Ausführung aber zeigt sich eine erhebliche Abschwächung der von den Assyrern gewonnenen Grundlagen. Von der kräftigen Muskulatur der letzteren ist keine Spur mehr; auch die allgemeine Energie der assyrischen Figuren hat einer gewissen Schwächlichkeit, selbst Dürftigkeit der körperlichen Erscheinung Platz gemacht. Dem entsprechend hat endlich auch — mit dem ganzen Grundtone der Darstellungen freilich nicht im allzu grossen Widerspruch — die äussere Technik eine gewisse zahme Glätte und Trockenheit erhalten. Zu bemerken ist, dass die Dimensionen der Darstellungen zum Theil nur klein sind.

Was an körperlicher Energie bei den menschlichen Figuren fehlt, ist den thierischen Gebilden mehr oder weniger geblieben und im Einzelnen zu eigenthümlichen Erfolgen weiter geführt. Schon die dem Leben naiv nachgebildeten Thiere (unter den Tributzügen) sind vortrefflich. Noch bedeutender die symbolischen Thiergestalten, bei denen sich namentlich der, allerdings zwar in strengem Style, aber kräftig behandelte Kampf eines Löwen mit einem Einhorn mehrfach wiederholt. Die phantastisch zusammengesetzten Thiergestalten sind in ihrer mährchenhaften Natur zumeist lebendig geschaut und wiedergegeben. Dies gilt

namentlich auch von jenen Wundergestalten, — geflügelten Stieren mit einem Menschenhaupte, welche in unmittelbarer Nachbildung der assyrischen Muster, anderen Thiergestalten gegenüber, die grossen Portalpfosten schmücken. —

Das Gesammtbild der persischen Kunst zeigt augenscheinlich neue und sehr beachtenswerthe Entwickelungsmomente; aber die künstlerische Kraft ist bereits abgeschwächt, und es kommt nicht mehr zum vollen Erguss künstlerischer Belebung.

Anhang. Monumente in Kleinasien.

Mehrere Denkmäler in den Landen des vorderen Asiens, die hier anhangsweise erwähnt werden müssen, erscheinen als höchst merkwürdige Zeugnisse alter Völkerbewegungen und des durch solche veranlassten Uebertragens künstlerischer Typen.

Hieher gehören zunächst einige Bildwerke, die sich auf die Eroberungszüge des gewaltigsten der alten Könige Aegyptens, Ramses II., beziehen. Herodot (II, 102, 106) berichtet, dass derselbe in den besiegten Landen Denkzeichen seiner Siege errichtet habe und dass diese noch zu seiner, des Berichterstatters, Zeit in Syrien und in Jonien vorhanden gewesen seien. In beiden Ländern sind noch gegenwärtig Denkmäler erhalten, welche dem Berichte Herodot's zu entsprechen scheinen. Die syrischen befinden sich an der Küste, unfern von Beyrut, an der Mündung des Nahr-el-Kelb (des Lyeus der Alten); es sind drei Felsreliefs, entschieden ägyptischen Styles und ägyptischer Arbeit, mit der Namensbezeichnung des Königes.[1] Ihnen zur Seite sind später, als die geschichtlichen Verhältnisse sich gewandt hatten und die assyrische Macht zur welterobernden geworden war, Denkmäler assyrischer Herrscher in den Fels gearbeitet worden. — Von den ionischen ist eins in der Gegend von Smyrna, bei dem Dorfe Nymphio, in dem Felsthale Karabél, entdeckt worden.[2] Es ist ebenfalls ein Felsrelief, die Gestalt des Königes mit Bogen und Speer darstellend, in einer Nachbildung ägyptischer Darstellungsweise und ägyptischen Styles, aber roh ausgeführt und bestimmt keine Arbeit von ägyptischer Hand.

Dann finden sich äusserst merkwürdige Denkmäler, verschiedenartige Typen ältester Cultur zusammenfassend, in Galatien, etwa 40 Meilen östlich vom Halys, bei dem Dorfe Boghaz-Keui und, einige Meilen nördlich von diesen, bei dem Dorfe Euyuk.[3]

[1] Lepsius, Briefe aus Aegypten etc. S. 402. — [2] Texier, Asie Mineure, II, p. 303; pl. 132. Lepsius, in der archäolog. Zeitung, 1846, No. 41. — [3] Texier, a. a. O. I. p. 209 ff.; pl. 72 ff. Hamilton, Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, I, p. 382.

Bei dem erstgenannten Dorfe sind es die Ueberreste einer ausgedehnten Stadt, Pterium oder Tavia, — die mächtigen Mauern in der kyklopischen Bauweise der (später zu besprechenden) pelasgischen Völker ausgeführt. Ein-Thor, an dessen Pfosten streng alterthümliche Löwenköpfe vorspringen, hatte eine halbrunde, aus einem Steine gearbeitete Ueberwölbung; ein Marmorthron hat zu den Seiten zwei ebenfalls sehr alterthümliche und zugleich fast nach ninivitischer Art angeordnete Löwen. Die Grundlagen eines Tempels oder Pallastes, aus kolossalen, sorgfältig bearbeiteten Blöcken bestehend, umfassen einen Raum von 140 Fuss Breite und 200 F. Länge; sie deuten auf Gemächer und Gänge, die einen Hofraum umgaben. Vor Allem merkwürdig aber sind die in der Nähe befindlichen Felsreliefs, welche die Wände eines von Felsen umschlossenen Raumes, Yasili-Kaïa genannt, erfüllen. Es scheint, dem Hauptinhalte nach, die mit mancherlei mythisch-symbolischer Zuthat versehene bildliche Urkunde eines Völkerbündnisses zu sein. Zwei Züge, von der Rechten und von der Linken, begegnen einander, mit den Führern an der Spitze. Die zur Linken, zumeist kurzgewandet, haben in Kostüm und künstlerischem Styl einen gewissen ägyptisirenden Typus, doch in freierer, derberer, naiverer Behandlung; sie erinnern mehrfach an das eben besprochene Relief von Nymphio; die zur Rechten, langgewandet, tragen in Erscheinung und Behandlung ein mittelasiatisches Gepräge. Es ist nicht unmöglich, dass diese Arbeiten in eine frühe Zeit asiatischer Cultur zurückgehen; das erwähnte ägyptisirende Element dürfte dabei, seinem Ursprunge nach, wiederum auf die Epoche Ramses II., d. h. etwa auf die ägyptischen Colonieen, welche Ramses an der Küste des schwarzen Meeres gegründet hatte [1] und in denen sich die Grundzüge der nationalen Richtung immerhin auf längere Zeit erhalten haben konnten, zurückdeuten. Die späteste Epoche, welcher die Sculpturen angehören möchten, würde die der Mederherrschaft sein. — Bei dem Dorfe Euyuk findet sich ebenfalls kyklopisches Mauerwerk. Merkwürdig und eigenthümlich sind hier die aus kolossalen Blöcken errichteten Pfeiler eines Portalbaues, mit vortretenden Thierbildern nach ninivitischer Art. Diese Thiere haben, an die späteren kleinasiatischen Harpyenbildungen erinnernd, den Körper eines Vogels mit menschlichem Haupt und Löwenfüssen. Der menschliche Kopf ist hiebei in charakteristisch ägyptischer Weise behandelt.

Anderweit bemerkenswerth sind die Reste einer grossen baulichen Anlage zu Tarsos in Cilicien: ein Hof mit zwei kolossalen viereckigen Cementmassen, von mächtigen Mauern umgeben, — vermuthlich Feueraltäre, die entweder der Epoche der assyrischen oder der der persischen Herrschaft angehören.

[1] Herodot, II, 103—105.

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

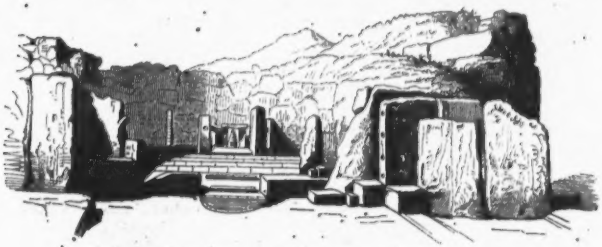
Allgemeines.

Die Phönicier erscheinen bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. als ein Volk von geschichtlicher Bedeutung; aber nicht als ein Volk, das im eignen Erbe sich ausdehnt, andre Völker durch Eroberung in sich aufgehen macht und innerhalb gemessener Grenzen seine eigenthümliche Cultur entwickelt; sondern als ein Volk des Handels, welches an fern entlegene Küsten seine Colonieen hinaussendet und, nach Erwerb begierig, für das grosse Tauschgeschäft der Cultur thätig ist. Ueber die Kunst der Phönicier[1] haben wir mancherlei Nachricht, doch wenig näher bestimmte; von sicheren Resten derselben ist auch nur wenig auf unsre Zeit gekommen. Wir können daraus gleichwohl mit Zuversicht entnehmen, dass sie selbst, ihrer ganzen historischen Aufgabe gemäss, wenig eigenen Kunstsinn besassen; dass, was sie davon hatten, einer völlig primitiven Stufe angehört; dass sie hiemit, als einen fremdartigen Luxus, künstlerische Elemente verbanden, die von den höher gebildeten Mittelasiaten herübergenommen waren, und dass sie bei solcher Uebertragung sich allerdings wohl ein namhaftes kunsthandwerkliches Geschick aneignen mochten. In Wechselbezug zu ihnen stand das ihnen benachbarte Volk der Hebräer, das seinen künstlerischen Bedarf vorzugsweise durch ihre Vermittelung empfing und dessen schriftliche Nachrichten hierüber ein helleres Licht gewähren. Die Blüthe beider gehört der Zeit um das Jahr 1000 v. Chr. an. Der Glanz der phönicischen Colonialstädte geht zum Theil in eine erheblich spätere Zeit hinab.

[1] Gerhard, über die Kunst der Phönicier (Abh. der Akad. der Wissenschaften zu Berlin, 1846. S. 379 ff.)

Architektur.

Mancherlei rohe Steindenkmäler in phönicischen Colonielanden, z. B. im Gebiete von Karthago, haben geradehin den Charakter der urthümlichen Monumente des europäischen Nordens. — Die Reste einiger Heiligthümer auf den Inseln Malta (Hadjar-Chem genannt, bei Casal Crendi) und Gozzo (Gigantela genannt) zeigen das Bild einer eigenthümlichen Entwickelung dieser primitiven Stufe. Es sind hofartige Räume von zumeist



Ansicht einer der Nischen in dem phönicischen Heiligthum von Gozzo.

elliptischer Grundform und in verschiedenartiger Verbindung miteinander, umschlossen von einem rohen aus grossen Steintafeln und Blöcken gebildeten Mauerwerk und mit allerlei besonderen Einrichtungen für den Cultus versehen. — Ebenfalls sehr primitiv, doch von strengerer Ausbildung, sind die zahlreichen Nuraghen in Sardinien und die ihnen ähnlichen Talajots auf den balearischen Inseln, die gegenwärtig nicht ohne Grund den Phöniciern zugeschrieben werden:[1] kegelförmige, oben abgeplattete Gebäude, mit einem hohlen Raume im Innern, dessen elliptische Wölbung durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird. — Höchst einfach erscheinen ferner einige Reste an der eigentlich phönicischen Küste, an der Stelle des alten Marathos: ein viereckiger, aus dem Fels gehauener Tempelhof mit schlichten Thorpfeilern und einer grossen, ebenso schlichten thronartigen Nische; und einige säulenartige (phallische) Monumente, 28 bis 50 Fuss hoch und äusserst mässig verziert. Auf der gegenüberliegenden Insel Aradus (Arvad) die Reste sehr kolossaler Uferbauten, die Praxis der Phönicier für derartige Zwecke, die sonst auch aus historischen Nachrichten erhellt, bezeugend. — Endlich auf der Insel Cypern die Reste von dem Hofe des kleinen paphischen Venustempels, von welchem letzteren

[1] Anderweit hält man sie für Werke der Etrusker.

eine leichte Anschauung durch sein auf Münzen und Gemmen enthaltenes Abbild gewährt wird. Zu den Seiten eines erhöhten Mittelbaues ragten vor diesem Tempel, wie es scheint, zwei schlanke Denkpfeiler empor.

Das Wenige, was über ausgezeichnete phönicische Tempel und deren Ausstattung berichtet wird, deutet auf einen Holzbau und auf die Hinzufügung glänzenden metallischen Schmuckes. Im Tempel zu Gades (Cadix) standen eherne Säulen; im Tempel des Melkarth zu Tyrus liess König Hiram eine goldne Säule errichten. —

Ausführlicheres über Bauunternehmungen der Hebräer enthalten die biblischen Berichte. Zunächst über die kleine Stiftshütte, den Zelttempel, den das jüdische Volk auf seinem nomadischen Zuge mit sich geführt hatte und der von David erneut wurde. Er bestand aus hölzernen Pfosten, Säulen und Riegelhölzern, die mit Goldblech überkleidet waren und aus einem prächtigen Teppichdach. Ein Hof umher war durch erzbekleidete Pfosten und Teppiche zwischen denselben abgegränzt. — Dann über den Tempel, den Salomo auf dem Berge Moriah erbauen liess[1] und zu dessen Ausführung ihm König Hiram von Tyrus Werkmeister und Baumaterial sandte. Der Tempel, über mächtigen Substructionen errichtet, war weder an Umfang noch an Anlage bedeutend, aber mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet. Das Tempelhaus war 60 Ellen lang, 20 breit, 30 hoch; den grösseren Theil nahm ein heiliger Vorraum, den kleineren das Allerheiligste ein, über welchem sich besondre Oberkammern befanden. Ein Anbau von drei Stockwerken umgab das Tempelhaus, vor dessen Eingangsseite eine geschlossene Vorhalle lag. Die Wände des Tempelhauses waren aus Steinquadern aufgeführt; das Innere desselben war überall mit kostbarem Holze verkleidet und dieses durchweg mit einem Goldüberzuge, in welchem Cherubgestalten, Palmen, Koloquinthen, Blumen gebildet waren, bedeckt. Im Allerheiligsten stand die aus der Stiftshütte entnommene Bundeslade mit den Gesetzestafeln, zu ihren Seiten zwei kolossale Cherubgestalten, von Holz und ebenfalls vergoldet; im Vorraume verschiedenartiges Opfergeräth von Gold. Vor dem Tempel fanden sich kolossale Werke von Erz: zwei mächtige Erzsäulen, von dem Tyrier Hiram Abif gegossen, mit bunt ornamentirten Kapitälen von rundlicher Hauptform; ein riesiges, von zwölf Stierfiguren getragenes Wasserbecken; der 10 Ellen hohe erzbekleidete Brandopferaltar, und mannigfaches Opfergeräth; darunter zehn grosse wagenartige Gestelle, mit Cherubs, Thierbildern u. dergl. geschmückt. Die prachtvolle Ausstattung des salomonischen Tempels und die dabei angewandte dekorative Bildnerei erinnern an den Schmuck

[1] Keil, der Tempel Salomo's.

mittelasiatischer Tempel; die Cherubgestalten scheinen in den phantastischen Thierfiguren der assyrischen Kunst ihr Vor- oder Gegenbild zu finden. — Zerstört wurde der Tempel im Jahr 586 durch Nebukadnezar; ein späterer, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts ausgeführter Neubau war wenig bedeutend.

Ein zweiter glänzender Bau, den Salomo ausführen liess, war sein königlicher Pallast. Nach mittelasiatischer Bauweise scheint derselbe aus einer Anzahl von Gebäuden und Höfen bestanden zu haben. Es werden darin mehrere Säulensäle erwähnt. Besonders wundervoll war der aus Gold und Elfenbein gearbeitete Löwenthron des Königs. — Auf anderweitig glänzende Ausstattung deuten die, in den nächsten Jahrhunderten der jüdischen Geschichte genannten „elfenbeinernen Häuser." —

Den späteren Zeiten der phönicischen Nationalität gehört die Blüthe Karthago's an, von dessen künstlerisch monumentaler Bethätigung wir indess wiederum nur sehr wenig wissen. Unter den Tempeln dieser Stadt war der sogenannte Apollotempel durch den Goldschmuck, der auch hier das Innere bekleidete, ausgezeichnet. Der Königshafen der Stadt war mit einem Portikus ionischer Säulen umgeben. Aus der vorrömischen Zeit Karthago's haben sich keine Reste erhalten. An den Stätten einiger der andern phönicisch-afrikanischen Küstenstädte finden sich Ueberbleibsel mächtigen Uferbaues.

Bildnerei.

Auch die bildende Kunst der Phönicier verräth ihre entschieden primitive Grundlage darin, dass die Götterbilder zum Theil aus rohen Steinen oder einfachen Steinkegeln bestanden. Dann tritt eine ungeheuerliche Vermischung menschlicher und thierischer Formen ein. Zuweilen wird der Anfertigung goldner Götterbilder gedacht, wie solche namentlich auch bei den Hebräern, in der Zeit vor David, vorkamen. Was erhalten und mit einiger Sicherheit den Phöniciern als selbständiges Eigenthum zuzuschreiben ist, zeigt gänzliche Abwesenheit künstlerischen Sinnes; es ist nichts daraus ersichtlich als ein sehr kümmerliches Genügen an noch völlig embryonischen Gebilden. Solcher Art ist eine Menge verzerrter kleiner Idole, die in Sardinien gefunden sind und deren sich auch sonst Beispiele aus dem Alterthum erhalten haben.[1] Einige auf Malta, in dem Heiligthum von Hadjar-Chem, entdeckte Figuren haben abscheuliche schlauchartig gedunsene Formen.[2] Eine Anzahl von Votivpfeilern, die sich im Gebiete des alten Numidiens, dem heutigen Algerien, gefunden haben und die mit punischer Schrift und mit Bildwerk versehen

[1] Gerhard, a. a. O. t. 4, 5. — [2] Kunstblatt, 1841, No. 52.

sind, zeigen in der Behandlung des letzteren ein durchaus kindisches Verhalten.[1] Am Merkwürdigsten dürfte eine etwa drei Fuss hohe, an einen Pfeiler lehnende Figur sein, welche zu Cherchell (Caesarea) in Algerien gefunden ist und in welcher

Punisches Votivbild.

Bild des Aschmun zu Cherchell.

man den phönicischen Gott Aschmun oder Esmon erkannt hat. In dem Kopfe derselben und namentlich dem Kopfschmuck, scheint sich einigermaassen ein künstlerisches Gefühl geltend zu machen; das Uebrige ist auch hier völlig barbarisch.[2] — Anderweit, in späteren Epochen, ist von griechischen Künstlern für phönicisches Kunstbedürfniss gesorgt worden, wie dies u. A. aus einer erheblichen Anzahl kleiner Venus-Idole altgriechischen Styles, die auf Cypern gefunden sind, und namentlich aus Münzen und Gemmen griechischen Gepräges sich ergiebt. Eine Einwirkung solcher Arbeiten auf eigenthümlich phönicische Kunstthätigkeit ist aber nirgend ersichtlich.

Im Kunsthandwerk nahmen die Phönicier ohne Zweifel die symbolisch-ornamentistischen Formen der mittelasiatischen Kunst zum Vorbilde. So vornehmlich bei ihren, im Alterthum gerühmten Zeugen und Teppichen. Purpurfärberei und Glasfabrik waren auf lange Zeit ihr bewundertes Eigenthum.

[1] Gesenius, scripturae linguaeque phoeniciae monumenta, t. 21—26. Annali dell' instituto archeol., XIX, tav. d'agg. J. Revue archéologique, VI, p. 15 ff. pl. 110. — [2] Revue archéol., III, p. 729 ff.

V. DAS PELASGERTHUM.

Das griechische Volk war zu einer höheren, zur ebenso lebenvollen wie geläuterten Durchbildung der Kunst berufen. Aber es hatte eine Reihe von Entwickelungsstufen zu durchlaufen, ehe es dahin gelangte.

In der Frühzeit seiner Geschichte entbehrt das Griechenthum eines bestimmt ausgesprochenen volksthümlichen Abschlusses. Verwandte Völkerstämme sind im eigentlichen Hellas, auf den Inseln des Archipelagus, in den Vorderländern Kleinasiens, in Sicilien und Italien zu Hause, sesshaft auf der einen Stelle und wanderlustig auf der andern, hier das Blut der Abstammung wahrend, dort mit den Stämmen andrer Völker gemischt. Es ist die Epoche, welche nach der zumeist hervortretenden griechischen Stammeseigenthümlichkeit als die pelasgische bezeichnet wird. Sie endet, zunächst für das hellenische Mittelland, mit einer grossen nationalen Umwälzung, die am Ausgange des zweiten Jahrtausends v. Chr. anhebt, — der Einwanderung der Dorier. Im Westen und Osten behauptet das pelasgische Culturelement, ob auch mehr oder weniger mit Fremdartigem versetzt, seinen vorwiegenden Einfluss auf längere Zeit.

Hellas.

Die hellenischen Denkmälerreste der pelasgischen Epoche,[1] die Berichte alter Schriftsteller über dahin Gehöriges sind gering. Doch ist, was von Beidem vorhanden, immerhin genügend, um die Stufe der Entwickelung im Allgemeinen bezeichnen zu können. Diese hat Aehnliches mit den Verhältnissen der phönicischen Kunst. Auch sie erscheint einerseits noch völlig primitiv,

[1] A. Blouet, expédition scientifique de Morée. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 21, 43, 65, 66. U. A. m.

ihre Grundlage der urthümlich monumentalen Richtung des europäischen Nordwestens in mehr als einer Beziehung entsprechend; andrerseits macht sich, wie das Streben nach reicherer Austattung ersichtlich wird, die Aneignung des in der orientalischen Kunst Ueblichen und der eigenthümlichen reicheren Bildungen desselben mit Bestimmtheit ersichtlich.

Die Grabmonumente dieser Epoche haben, den erhaltenen Resten wie den schriftlichen Berichten des Alterthums zufolge, eine durchaus urthümliche Beschaffenheit. Es sind einfach mächtige Erdhügel, zuweilen auf einer Unterlage von Steinen, zuweilen auf dem Gipfel mit einem aufgerichteten Steinmal gekrönt. Die trojanische Ebene hat eine erhebliche Anzahl solcher Hügel. Auch in Hellas kommen Beispiele derselben vor.

Für den Tempelbau fehlt es fast ganz an Nachrichten und Resten. Ein kleines rohes Gebäude am Berge Ocha auf der Insel Euböa, [1] ein längliches Viereck mit dicken senkrechten Wänden, niedrig, dachartig mit übereinander vorkragenden Steinplatten bedeckt, wird (obgleich nicht ohne Widerspruch) für einen Heratempel der pelasgischen Vorzeit gehalten.

Der hienach vorauszusetzende Mangel eines irgendwie ausgebildeten Tempelbaues findet seine Begründung in der Unbildlichkeit der Götter. Die Götter, welche das griechische Volk ursprünglich verehrte, standen der Phantasie noch nicht in lebendig ausgeprägter Gestalt gegenüber; rohe Symbole, wie überall auf den primitivsten Stufen, vertraten ihre Stelle. Noch in der Spätzeit des griechischen Alterthums hatten sich solche Symbole erhalten. Pausanias sah deren an mehreren Orten: zu Orchomenos in Böotien einige einfache Steine, welche als Bilder der Chariten verehrt wurden; zu Pharä in Achaja etwa dreissig viereckige Steine, welche die Namen verschiedener Götter trugen; zu Sikyon einen Zeus Meilichios von roher pyramidalischer Form und eine Artemis Patroa, die einer Säule ähnlich (etwa wie ein keltischer Menhir?) gebildet war. [2] Anderweit werden andre Götterbilder der Art erwähnt. Die Hermenbilder, viereckige Steinpfeiler mit einem menschlichen Haupte, scheinen eine ebenfalls noch primitive Fortbildung dieser urthümlichsten Gestaltung zu bezeichnen, etwa in ähnlichem Sinne, wie jene rohen Hermenpfeiler, welche neuerlich auf der Oster-Insel (oben, S. 9, f.) aufgefunden wurden. Die Hermenbildung soll in Attika ihren Ursprung genommen haben. [3] Die spätere griechische Kunst hat das alterthümliche Motiv vielfach wiederholt.

Wichtigere Denkmäler sind die Reste der gewaltigen Mauern, mit denen die alten Akropolen, die Königsburgen der hellenischen Ländchen, umgeben und geschützt waren. Es ist zwar (abgesehen

[1] Monumenti ined. dell' inst. di corrispondenza archeol. III, t. 37. — [2] Pausan. IX, 38, 1; VII, 22, 3; II, 9, 6. — [3] Pausan. IV, 33, 4.

von schmückender Zuthat im Einzelnen) kaum Etwas von künstlerischer Gestaltung auch in ihrem Gefolge; aber es kündigt sich darin eine bestimmte Sinnesrichtung, in der ganzen Art der Ausführung eine Verbindung von Verstand und machtvoller Energie an, die in solcher Weise dem pelasgischen Griechenthum eigenthümlich zu sein scheint. Die Mauern sind aus möglichst kolossalen Felsblöcken, vieleckig und vielkantig, wie sie in dem spröden Kalkgestein der Berge gebrochen wurden, errichtet; in den ältesten Beispielen in einer rohen Technik, grosse Lasten und kleines Gestein dazwischen zur Ausfüllung der Lücken; später in sorglich berechneter Weise, Ecken und Winkel überall scharf ineinander greifend, und hiedurch ein so fester Verband wie sichere Lagerung bewirkt. Derartig polygonisches Mauerwerk wird mit altem Namen als kyklopisch bezeichnet; erst allmählig entwickelt sich daraus ein mehr und mehr geregelter Quaderbau. — Für architektonische Einzelform kommen hiebei nur die Thore in Betracht. Sie pflegen, bei schrägstehenden Seitenpfosten, mit einem mächtigen Steinbalken als Oberschwelle versehen zu sein und haben über diesem, zu seiner Entlastung, wohl ein hohles, etwa mit einer leichteren Platte ausgesetztes Dreieck, dessen Einschluss sich durch seitwärts übereinander vorkragende, schräg abgeschnittene Steine bildet. Auch hat in einzelnen Fällen das ganze Thor eine ähnliche, spitz dreieckige Form.

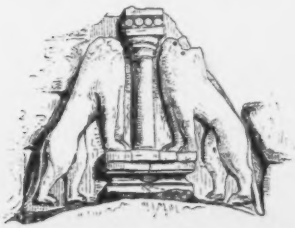
Die merkwürdigsten und zahlreichsten Reste kyklopischer Burgmauern finden sich in Argolis. Die Akropolis von Tirynth hat kolossale Anlagen von alterthümlichst roher Beschaffenheit. Sehr merkwürdig sind diese auch dadurch, dass die dicken Mauern zum Theil von gedoppelten Gallerien, oberwärts durch übereinander vorkragende Steine spitz überdeckt, durchzogen sind und dass sich die eine der Gallerieen in einer massigen Pfeilerstellung, mit spitzgedeckten Zwischenräumen, nach der Aussenseite öffnet. Die Akropolis von Mykenä ist durch verschiedene Weise des kyklopischen Mauerwerkes, bis zum regelmässigen Quaderbau, und durch das sogenannte Löwenthor (s. folg. S.) ausgezeichnet.

Dann ist der sogenannten Thesauren oder Schatzhäuser zu gedenken, von denen sich Reste an den Stätten alter Niederlassungen vorfinden und von denen die Schriftsteller des Alterthums sprechen. Der Zweck dieser Bauanlagen, — ob ausschliesslich Schatzhäuser, Gräber, Quellgebäude oder ob, je nach den Umständen, zwischen derartiger Bestimmung wechselnd, — ist nicht klar herausgestellt; die durchgebildete Technik, in der sie erbaut, scheint mit Bestimmtheit auf die Schlusszeit der pelasgischen Epoche zu deuten. Sie waren unterirdisch, kreisrund im Grundrisse und dem Innenbau der sardinischen Nuraghen (oben, S. 80) insofern ähnlich, als regelmässige Steinlagen, übereinander vorkragend und in einer Bogenlinie abgeglättet, einen hohen kuppelförmigen Raum umschlossen. Eine Thür, wiederum

mit mächtiger Oberschwelle und hohlem Dreieck über dieser, führte in das Innere. Das ansehnlichste Schatzhaus war das des Minyas zu Orchomenos in Böotien; von diesem finden sich nur geringe Ueberbleibsel vor. Zu Mykenä sind die Reste von mehreren vorhanden; unter ihnen ein vollständig erhaltenes, das sogenannte Schatzhaus des Atreus.

Was zu diesen Bauanlagen an künstlerischer Ausstattung hinzugethan ward, kommt, wie bereits angedeutet, mit der Weise der orientalischen Kunst überein, die Aufnahme dort bereits ausgebildeter Elemente bezeugend. Das Innere des Schatzhauses des Atreus war, wie sich aus erhaltenen Resten deutlich ergeben hat, mit Erzplatten bekleidet. Es ist eine Behandlungsweise, die ohne Zweifel auch den Berichten über besondre eherne unterirdische Gemächer der mythischen Zeit, wie denen von dem ehernen Gemach des Akrisios, in welchem Danaë verborgen war, von dem ehernen Gefäss des Eurystheus, in welchem dieser vor Herakles Schutz suchte, u. a. m. zu Grunde liegt, somit als eine verhältnissmässig verbreitete gelten darf. Die entsprechende Verwendung des Erzes in der alten Architektur des Orients ist im Obigen vielfach nachgewiesen. Dann war, wie ebenfalls aus erhaltenen Resten hervorgeht, der Eingang zum Schatzhause des Atreus ausserhalb mit ornamentirten Platten verschiedenfarbigen Marmors und mit dekorirten Halbsäulen ausgestattet. Die Basis dieser Halbsäulen erinnert in ihrer weicheren Gliederung und ihren Reliefzierden lebhaft an altasiatische Formation (wie dieselbe sich u. A. an den reicheren Säulenbasen von Persepolis wiederholt); in den anderweitigen Ornamentbildungen herrscht im Einzelnen völlige Uebereinstimmung mit ninivitischer Verzierungsweise.

Vorzüglich merkwürdig ist die Ausstattung des Hauptthores der Akropolis von Mykenä, jenes sogenannten Löwenthores. Sie besteht in einer dreieckigen Reliefplatte von etwa 10 Fuss Höhe, welche das Dreieck über der Oberschwelle des Thores ausfüllt. Das Material ist ein feiner gelblicher Kalkstein. Das Relief stellt eine Säule über breitem Untersatze dar und auf jeder Seite eine Löwin, die, sich emporrichtend, die Vordertatzen auf denselben Untersatz aufgestemmt hat. Die Säule ist schlank, nach unten verjüngt, mit Kapitälgliedern und einem besondern Aufsatze versehen; man erkennt in ihr das Bild des göttlichen Thor-



Relief des Löwenthores zu Mykenä.

hüters von Mykenä, des Apollon Agyieus,[1] — ein architektonisch formirtes Beispiel jenes uralten Pfeilersymbols. Die Köpfe der Löwinnen, die wahrscheinlich frei aus dem Grunde vortraten, sind abgebrochen. Bei einer eigen stumpfen Technik ist in diesen thierischen Gestalten etwas Schlichtes, Breites, Naturalistisches, das ebenso von der Auffassung der gesammten späteren griechischen Kunst abweicht, wie es die meiste Verwandtschaft mit altasiatischer Bildnerei hat. Auch einige bezeichnende Details an Säule und Untersatz haben das weichere orientalische Gepräge.

Wichtige Zeugnisse für die Kunst der pelasgischen Epoche enthalten endlich die homerischen Dichtungen. Homer steht auf der Grenzscheide zweier Weltalter. Die schöne menschliche Naivetät, zu welcher hin das Griechenthum sich entfalten sollte, hat in seinen Gesängen schon ihren vollständigen Ausdruck gefunden. Er ist der Lebensquell für alle späteren Schöpfungen der griechischen Welt: seine Anschauungen aber sind die der Vergangenheit und beruhen auf den culturgeschichtlichen Erscheinungen, die bis zu seinen Tagen (zumal in den Hauptstätten seiner Anschauung, den ionischen Küsten Kleinasiens,) herüberreichen. Was er an Denkmälern, an Bau- und Bildwerken schildert, entspricht im Wesentlichen noch immer den Elementen pelasgischer Cultur, scheint im Einzelnen aber allerdings die letzten Ausläufer derselben zu bezeichnen.

Die Grabdenkmäler gefallener Helden sind bei Homer noch immer die einfachen Erdhügel und Steinmale. Tempel und Götterbilder werden zwar erwähnt, aber noch mit so wenig anschaulicher Schilderung, dass auch bei ihnen auf eine irgend bedeutendere architektonische und bildnerische Gestaltung nicht wohl geschlossen werden darf. Dagegen entfaltet sich in seinen Gesängen die reiche Anlage und die glänzende Pracht der Königshäuser, im Einzelnen das Bild eines völlig asiatischen Luxus gewährend. Da sind Räumlichkeiten mannigfaltiger Art, Vorhöfe und Hallen umher, grosse Säulensäle, Hinter- und Obergemächer, Gärten und Andres, das Ganze von festen Mauern umschlossen. Die Haupträume des Innern sind an ihren Wänden mit Erz und Silber, mit Gold, Elektron und Elfenbein ausgestattet. Die wundervolle Wohnung des Alkinoos auf Scheria hat zugleich schimmerndes Bildwerk: goldne und silberne Hunde als Wächter der Pforte und goldne Fackelträger zur Erleuchtung des grossen Speisesaales.

Die bildende Kunst erscheint, wie in dem eben bezeichneten Beispiele, vorzugsweise als Arbeit in Erz und für geräthliche

[1] E. Gerhard, Mykenische Alterthümer, S. 10.

Zwecke verwandt. Vor Allem merkwürdig ist die Beschreibung des Schildes, den Hephästos für Achill arbeitet und der mit einer unermesslichen Fülle bildlicher Darstellungen versehen ist.[1] Der Inhalt der letzteren besteht aus den mannigfachsten Scenen des Lebens, die eben nur als solche (als reine Genrebilder) gefasst sind und in keiner Art auf besondre, mythische oder historische Ereignisse Bezug haben. Eine derartige Aufgabe ist wiederum von der späteren hellenischen Weise wesentlich verschieden; Verwandtes mit ihr findet sich nur in der ägyptischen und in der assyrischen Kunst, in deren bildnerischen Werken (Reliefs und Wandmalereien) so häufig eine ähnliche Fülle von Situationen des Lebens, völlig in der Weise freier Genrebilder, dargestellt ist. Die Veranlassung der letzteren beruht allerdings auf jedesmal angedeuteten historisch persönlichen Beziehungen; die Abwesenheit auch solcher Andeutung bei den Darstellungen des homerischen Schildes darf als Zeugniss einer nachahmenden Kunst, die bei Aufnahme des Aeusseren der Erscheinung den Zweck derselben übersah oder für ihn keinen Anknüpfungspunkt besass, gefasst werden. — Wie weit übrigens der Dichter bei seinen derartigen Schilderungen im Einzelnen wirklich Vorhandenes vor Augen hatte, ist gleichgültig; der Gattung, dem allgemeinen Charakter nach kann das Geschilderte nur auf der Anschauung von Vorhandenem beruhen.

Das Machtvolle jener einfach baulichen Anlagen, welche das ursprünglich Eigne der hellenisch-pelasgischen Kunst ausmachen, der schimmernde orientalische Luxus, der sich, selbst in Verbindung mit bemerkenswerther Bildnerei, darüber ausgegossen zeigt, gewähren ein immerhin anziehendes Bild, den Ereignissen, von denen die Sage der griechischen Vorzeit berichtet, einen bedeutungsvollen Hintergrund. Aber von den Factoren einer selbständig höheren Entwickelung wird darin noch Nichts ersichtlich.

Mittel-Italien, vornehmlich Etrurien.

Allgemeines.

Die pelasgische Cultur der westlichen Lande gehört besonders dem mittleren Italien an. Hauptträger derselben ist Etrurien. Doch mischt sich hier mancherlei fremdartiger Einfluss ein; theils ist, neben den pelasgischen Stämmen, eine rohere Urbevölkerung vorhanden, theils wird ein aus den Alpen des Nordens eindringendes Element, das des Rasener-Stammes, in die volksthümliche

[1] Ilias, XVIII, 478 ff.

Entwickelung aufgenommen. Lebhafter Handel trägt vielfach Einzelnes aus der Ferne herein. Es bildet sich hiedurch, auf der Grundlage des Pelasgischen, eine Art von Mischcultur, deren Bestandtheile sich hier und dort nachweisen lassen, der es gleichwohl indess an einer bezeichnenden Gemeinsamkeit der künstlerischen Sinnesrichtung nicht fehlt. Es ist etwas eigen Phantastisches in der etruskischen und ihr sich anschliessenden altitalischen Kunst, [1] das sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise äussert. Zu einer klaren Durchbildung, zu einem festen nationalen Abschlusse entwickelt sie sich aber nicht; sie bleibt vielmehr zur Aufnahme des Fremden geneigt. Die Typen der höher entwickelten griechischen Kunst der Folgezeit eignet sie sich um so begieriger an, als ohnehin die alte Stammesverwandtschaft vorlag und mancherlei Colonialverhältniss das Gefühl der letzteren nährte. Doch macht sich auch bei der gräcisirt etruskischen Kunst, in mehr oder minder schlagender Weise, bis auf die späteste Zeit noch ein Zug des national Eigenthümlichen geltend. — Die feste Begründung des etruskischen Staates gehört der Zeit um den Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. G., seine Blüthe der Zeit etwa bis zur Mitte dieses Jahrtausends an. Das alte Rom, namentlich zur Zeit der tarquinischen Könige (welche ein entscheidend einflussreiches Verhältniss Etruriens auf Rom bezeichnen), folgt den Weisen der etruskischen Cultur und nimmt deren Elemente in sich auf.

Architektur.

Grabmäler und Mauerbau des mittleren Italiens stehen zunächst mit den hellenisch pelasgischen Anlagen auf gleicher Stufe. Aber beide entwickeln sich zu neuen Combinationen, die besonders in der Anlage der Grabmäler ausgezeichnete monumentale Gestaltungen zur Folge haben. Auch völlig Neues schliesst sich den letzteren an.

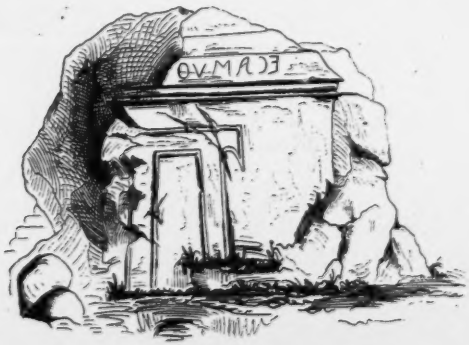
Die Grabmäler sind zum grossen Theil wiederum schlichte Erdhügel, auf einer Unterlage von Steinen. Mehrfach haben sie eine sehr ansehnliche Dimension. Bei den bedeutenderen Anlagen wird die Basis des Hügels durch eine regelmässig gearbeitete, auch wohl mit einem kräftigen Gesims abgeschlossene steinerne Brüstung gebildet. Bei einzelnen Monumenten scheint der Erdhügel durch einen Stufenkegel von Stein ersetzt gewesen zu sein; bei andern scheinen sich über dem Hügel schlanke

[1] Hauptwerke: Micali, storia degli antichi popoli italiani. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft. Inghirami, monumenti etruschi. Monumenti inediti, pubbl. dell' institnto di corrisp. archeol. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 77. Musei Etrusci, quod Gregorius XVI. P. M. in aed. Vaticanis constituit monimenta. U. A. m.

thurmartige Kegel erhoben zu haben. Das merkwürdigste Denkmal dieser Art ist die sogenannte Cucumella bei Vulci, die innerhalb des runden Einschlusses die Reste derartiger Thurmbauten (oder die Unterbauten von solchen) bewahrt. Die Cucumella ist im Uebrigen durch dort vorgefundene architektonische und bildnerische Einzeltheile (von denen unten) merkwürdig. — Im Grunde der Hügel ist die Grabkammer vorhanden, nicht selten nach Weise der griechischen Thesauren construirt. In den grösseren Anlagen finden sich zuweilen zahlreiche mit Gängen verbundene Kammern.

Eine jüngere Umbildung dieser Monumentalform gestaltet sich bei kleineren Denkmälern, wie bei dem allerdings schon beträchtlich späten sogenannten Grabmal der Horatier und Curiatier unfern von Rom, dahin, dass schlanke Steinkegel sich über einem viereckigen Untersatze von Stein erheben. Die fabelhafte Tradition von dem Grabmal des Etruskerkönigs Porsenna bei Clusium (Chiusi), aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts, scheint solcher Anlage zu entsprechen, nur dass dieselbe sich hier ins höchst Kolossale ausdehnt. Ueber einem mächtigen Unterbau, dessen Inneres mit labyrinthisch verschlungenen Gängen erfüllt war, sollen sich hier dreigeschossig, in unbegreiflicher Weise, Pyramidengruppen über Pyramidengruppen emporgegipfelt haben.

In einigen Gegenden Etruriens bestehen die Grabmonumente nach orientalischer Sitte aus ausgemeisselten Felsfaçaden. Es sind, ausser einigen sehr einfachen Beispielen an andern Punkten, besonders die Felsthäler von Castellaccio und



Grabmonument zu Castellaccio.

Norchia, in der Nähe von Viterbo, deren Wände mit solchen Anlagen erfüllt sind. Die architektonische Behandlung ist höchst eigenthümlich, mit keiner sonst bekannten Bauweise unmittelbar übereinstimmend. Die Façaden der Gräber sind wie massenhafte Hausfaçaden gehalten, in mässig pyramidalischer Neigung, mit starken, vielgegliederten, eigen profilirten Krönungsgesimsen und mit einer in Relief angedeuteten Thür versehen, deren zwar einfache Umfassung einen gewissen phantastischen Zug hat. Zuweilen sind die Anlagen complicirt, mehrgeschossig, auch mit vortretenden Seitenflügeln. Ein ägyptisirendes Element, in der Gesammtanlage wie in einzelnen charakteristischen Details, ist in diesen Monumenten unverkennbar; doch zeigt sich dasselbe auf eigenthümliche Weise umgebildet. Das zu diesen Façaden gehörige Grab ist eine Grotte von nicht erheblicher Ausdehnung mit in der Tiefe verborgenem Eingange. — Zwei der Façaden von Norchia erscheinen, abweichend hievon, als Nachbildung etruskischer Säulenportiken.

Andre Gräber, zumal der jüngeren etruskischen Zeit, sind lediglich Grottenbauten, ohne äussere monumentale Dekoration. Sie bestehen häufig aus einer Anzahl symmetrisch disponirter Gemächer und zeigen zumeist bereits die Aufnahme von später griechischen baulichen Details. Doch haben sie nicht selten die bemerkenswerthe Eigenheit, dass ihre Decke die Construction einer hölzernen Bedachung, zuweilen in sehr zierlichem Formenspiele, nachahmt.

Die Ummauerung der alten Städte des mittleren Italiens entspricht der der griechischen Akropolen. Es ist zum grossen Theil dieselbe kyklopische Bauweise aus polygonem Gestein. Doch geht dieselbe in den Gegenden, wo ein geeigneter Stein (der Tuf in den Ebenen von Etrurien und Latium) die Veranlassung gab, häufiger in einen mehr oder weniger geregelten Quaderbau über. Die Anlage der Thore ist wie die der griechischen Burgen.

Mit dem altitalischen Quaderbau verband sich sodann, schon frühzeitig, eine technische Construction, welche für die architektonische Gesammtgestaltung von wesentlicher Bedeutung ist und diese in der Folge auf umfassendste Weise bewähren sollte. Es ist die Construction des Keilsteingewölbes. Die Anfänge derselben sind unbekannt.[1] Das älteste bestimmbare Beispiel findet sich zu Rom, den grossen Anlagen angehörig, welche unter den tarquinischen Königen, im sechsten Jahrhundert, zur Entsumpfung der römischen Niederungen ausgeführt wurden. Es ist der grosse unterirdische, überwölbte Abzugskanal, welcher den Namen der Cloaca maxima führt und bereits eine voll-

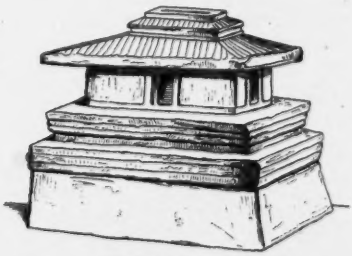
[1] Vielleicht hatte man das Keilsteingewölbe aus Aegypten überkommen, wo es sich, nach den uralten Ziegelgewölben der Urzeit, bereits in Gräbern der 26sten Dynastie vorfindet. (S. oben, S. 52.)

kommen durchgebildete Technik zeigt. Derselben Epoche scheint der überwölbte Carcer Mamertinus, am Abhange des Kapitols, anzugehören. — Ein alter Thorbau zu Volterra in Etrurien, die sogenannte Porta dell' Arco, ist am Eingange und am Ausgange mit einem Keilsteinbogen überwölbt und, bei geringer architektonischer Ausbildung, mit roher, aber wirksamer bildnerischer Zierde versehen, indem aus den untersten Steinen zu den Seiten des Bogens und oberwärts aus dem Schlusssteine menschliche Köpfe stark hervorspringen. Die Einrichtung scheint eine frühe Stufe der Entwickelung zu bezeichnen. — Für die in Rede stehende Epoche fehlt es an weiteren Beispielen einer künstlerischen Verwendung der Bogenform. Eine entscheidende Bedeutung gewinnt sie erst in der Schlusszeit der antiken Kunst.

Etrurien hat ferner einen eigenthümlich gestalteten Tempelbau. Der Ursprung desselben geht ebenfalls in frühe Zeit zurück; er zählt aber nicht mehr zu den Elementen der pelasgischen, dem Orient sich zuneigenden Cultur, bildet vielmehr den Ausdruck ausschliesslich occidentalischer Stammeseigenthümlichkeit. Er hat den entschiedenen Typus des Holzbaues nordischer Gebirgsvölker und ist somit als ein durch jenen Stamm der Rasener hereingeführtes Culturelement zu fassen. Er enthält die Bedingnisse einer charaktervollen Entwickelung; das künstlerische Vermögen des etruskischen Volkes hat aber nicht hingereicht, diese Entwickelung nach den Gesetzen in sich beschlossener Schönheit durchzuführen. Er ist, was das Wesentliche seiner Anlage anbetrifft und abgesehen von schmückender Zuthat, auf der primitiven Stufe verblieben, auf welcher das Gebot der materiellen Construction vorwiegt; er hat eine ideelle Verklärung dieses Gebotes nicht erstrebt, aber um so deutlicher allerdings sein Ursprüngliches bewahrt.

Die Anschauung des etruskischen Tempels ist freilich durch erhaltene Monumente, in denen seine Eigenthümlichkeit vollkommen zu Tage träte, nicht zu gewinnen. Wir besitzen nur die in späterer Zeit abgefasste Anweisung zur Ausführung solcher Tempel (bei Vitruv IV, 7), nur vereinzelte anderweitig literarische Nachrichten, nur wenig architektonische Bruchstücke und unter diesen nur äusserst geringe Reste rein etruskischen Styles, welche zum Beleg der Schilderung dienen können. Indess reicht auch dies Vorhandene zur Begründung des Urtheils hin. Die Grundfläche des Tempels war ein breites Viereck und wurde zur Hälfte durch das eigentliche Haus, zur Hälfte durch eine offne, nur aus Säulen bestehende Vorhalle eingenommen. Das Haus enthielt, den Besonderheiten des etruskischen Götterdienstes gemäss, insgemein drei Cellen, eine breitere in der Mitte, schmalere auf den Seiten. Cellen und Vorhalle hatten eine gemeinschaftliche, nordisch hohe Bedachung. Die architektonische Gliederung folgte durchaus den Bedingnissen der Holzconstruction.

Die Säulen waren schlank und standen in weiten Entfernungen, mit Untersatz und Aufsatz (Basis und Kapitäl) versehen. Ueber den Holzbalken des Architravs traten die Köpfe der Querbalken stark hervor. Der Giebel war hoch, der Dachform gemäss; die Traufseiten des Daches ragten ebenfalls (das Regenwasser von den Grundmauern genügend abzuführen) in bedeutender Ausladung vor. Die Anlage war offenbar ebenso zweckgemäss (im constructiven Sinne) und charakteristisch, wie architektonisch unschön: von einem rhythmischen Wechselverhältniss zwischen den Theilen und dem Ganzen, dem Tragenden und dem Getragenen, den Massen und den leeren Stellen, konnte hiebei keine Rede sein. Zugleich aber war der seltsame Bau in der Regel, in dem grossen Giebelfelde und über diesem, auf dem Gipfel und den Ecken, reichlichst mit bildnerischer Zierde versehen, so dass im Ganzen doch der Eindruck einer massigen, barock phantastischen Pracht sich geltend machen durfte. — Das Façadenverhältniss des etruskischen Tempels ergiebt sich besonders aus den Resten jener beiden Felsportiken, welche sich unter den Gräbern von Norchia, abweichend von den übrigen dortigen Anlagen, vorfinden; doch sind die Einzelformen hier zumeist spätgriechische, in ziemlich willkürlicher Verwendung. Andre Elemente der architektonischen Disposition lassen sich an einzelnen altetruskischen Aschenkisten, die in einer Art von Tempelform gebildet sind, wahrnehmen. Für die Behandlung



Etruskische Aschenkiste.

des architektonischen Details sind besonders einige Säulenfragmente von der Cucumella zu Vulci wichtig: schlanke unkanellirte Schäfte, mit einem Kapitäl, welches eine Reminiscenz des Kapitäles der altägyptischen „protodorischen“ Säule (S. 37) ist und mit diesem das griechisch dorische Kapitäl gewissermaassen vorbildet, und mit einer Basis, deren Haupttheil aus einem grossen

schweren Pfühl (hier in nicht ganz abzuweisender orientalischer Reminiscenz) besteht.

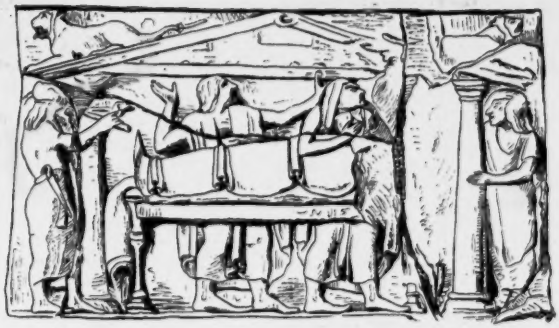
Die Tempel des alten Rom waren, wie ausdrücklich berichtet wird, nach etruskischer Art gebaut. Der bedeutendste derselben war der grosse Jupitertempel des Kapitols, der sich, etwa 193 Fuss breit und 207 lang, auf hohem Stufenbau erhob. Er hatte Säulenstellungen auch auf den Langseiten. Er war unter den tarquinischen Königen gebaut und gegen Ende des sechsten Jahrhunderts vollendet worden.

Das altitalische, namentlich das etruskische Wohnhaus ist durch die Anlage des sogenannten Atriums ausgezeichnet, eines für den geselligen Verkehr bestimmten Hauptraumes, dessen Bedachung in der Mitte offen war. Die beim Tempel nach aussen vorragenden Dachtraufen liefen hier nach dem Inneren des Gebäudes zusammen. — Für die zierliche Behandlung des hölzernen Deckwerkes an Tempeln und Wohnungen lässt sich aus den schon erwähnten Nachahmungen von solchem in den späteren Grabgrotten eine Anschauung gewinnen.

Bildnerei.

Die Etrusker haben sodann den alten Ruhm einer vielgewandten werkthätigen Meisterschaft in den Fächern der bildenden und der dekorirenden Künste. Ihre früheren Leistungen der Art besitzen, soviel sich aus den erhaltenen Beispielen entnehmen lässt, ein der asiatischen Kunst verwandtes Gepräge, einen Styl, der vorzugsweise etwa auf den der assyrischen Kunst zurückzuführen ist und eine eigenthümliche Umbildung desselben (in ähnlichem Sinne, wie es z. B. bei den Monumenten der altpersischen Kunst der Fall ist,) bezeichnet.

Als Arbeiten solcher Art sind, ausser Metallblechen mit gepressten oder getriebenen Darstellungen, besonders die Reliefs anzuführen, welche die Seitenflächen von Grabsteinen oder kleinen altarähnlichen Aufsätzen von Stein schmücken. (Eine namhafte Anzahl von solchen im Berliner Museum.) Der Inhalt derselben besteht in der Regel aus Scenen des Lebens, Leichenfeierlichkeiten, Festzügen, Tänzen. Die Composition erinnert an jenes naiv Beschauliche, schon einer gruppenmässigen Anordnung sich Zuneigende der altasiatischen Bildnerei; die Gestalten sind derb, mit stark angeschwollenen Hüften und übermässig langen Fusssohlen, bei steter Profilstellung der Füsse, im Einzelnen auch mit scharfgezeichneter Muskulatur. Die Gewandung legt sich eng an oder fällt in weiten, conventionell gleichmässigen Falten. Die Geberde hat zumeist etwas seltsam Eckiges, schon hierin



Etruskisches Grabrelief.

Geflügelter Löwe von der Cucumella zu Vulci.

einen gewissen barocken Geschmack verkündigend, der der etruskischen Kunst eigen bleibt. — Anderweit sind Thierfiguren von Stein, Löwen, zum Theil geflügelte, auch geflügelte Sphinxe erhalten, die, wie es scheint, für architektonische Zwecke verwendet wurden und deren verschiedene sich namentlich auf der Cucumella von Vulci gefunden haben. Auch sie erinnern vorzugsweise an assyrische Stylistik.

Eine besondre Gattung altetruskisch dekorativer Kunst besteht in Gefässen, welche aus schwarzer Erde gebildet sind und sich in den älteren Gräbern häufig vorfinden. Sie sind zum Theil von klarer, zum Theil von phantastisch barocker Form und pflegen kleine, mit Stempeln aufgepresste Reliefdarstellungen zu enthalten, deren Styl ungefähr auf den eben bezeichneten zurückzuführen ist. Hier kommen nicht selten geflügelte, auch andre phantastische Gestalten vor, welche mehr oder weniger bestimmt an altasiatische Vorbilder erinnern. Ebenso werden derartige Gestalten als selbständige Dekorationsstücke, z. B. als Gefässfüsse, gern verwandt.

Zu bemerken ist ferner, dass, einigen Resten zufolge,[1] eine Erzbekleidung des Inneren der Gräber (wie in dem Schatzhause des Atreus zu Mykenä) in der etruskischen Frühzeit nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint, auch hiemit denselben Culturzusammenhang mit dem Orient bezeichnend; — während einzelnes

[1] Abeken, S. 387, 417.

Geräth, das sich in den älteren Gräbern vorgefunden, ein ägyptisches, andres ein ägyptisirendes Gepräge trägt.

Die Schriftsteller des Alterthums rühmen die Etrusker vornehmlich in Arbeiten des gebrannten Thons und des hieran sich anschliessenden Erzgusses. Die Fülle der bildnerischen Zierden, mit welchen man die Tempel versah, bestanden wesentlich aus gebranntem Thon. Namentlich war auch der kapitolinische Tempel in solcher Art ausgestattet. Ueber seinem Giebel erhob sich, als mächtige Zierde, ein zu Veji gearbeitetes Viergespann von Thon; von demselben Materiale war das gefeierte Bild des Gottes in der Tempelcella (dessen Antlitz an hohen Festtagen roth angestrichen ward), ein Werk des Turianus aus Fregellä. Das Erz ward für statuarische und für die mannigfachsten dekorativen Werke verwandt; die letzteren fanden in der alten Welt die lebhafteste Verbreitung.

Von der Epoche ab, da die jüngere hellenische Kunst sich in selbständiger Ausbildung geltend zu machen begann, wurde auch deren Darstellungsweise nach Etrurien hinübergetragen. Einer der wesentlichsten Gründe zur Aneignung derselben dürfte zunächst in ihren Gegenständen zu suchen sein, in dem poetischen Gehalte der Darstellungen, welche aus der Fülle der hellenischen Nationalmythen genommen waren. Die Etrusker waren durch den düsteren Ernst ihrer religiösen Richtung dem dichterischen Geiste des Griechenthums entfremdet worden; gleichwohl hatten sie, in dem Triebe alter Stammesverwandtschaft, ein stetes Bedürfniss danach, dessen Befriedigung ihnen nun die Kunst gewähren musste. So finden wir, dass schon in verhältnissmässig früher Zeit, in welcher der althellenische Styl noch keine erheblich höhere Stufe einnahm als der etruskische, jener mit diesem sich mischt, wie z. B. in dem, unter dem Namen der volskischen Reliefs bekannten Terracottafriese, welcher zu Velletri gefunden wurde und im Museum von Neapel aufbewahrt wird. Er enthält die Darstellungen eines Wagenrennens und giebt, bei allerdings nur roher Arbeit, eins der Hauptbeispiele derjenigen in Thon gebrannten Bildwerke, welche für architektonische Verwendung gefertigt wurden. Auch bei manchen in Metall getriebenen Darstellungen ist ein ähnliches Stylverhältniss wahrzunehmen.

Je höher die hellenische Kunst in ihrer Entwickelung stieg, um so überwiegender musste natürlich ihr Einfluss auf die etruskische werden. Zum Theil bestrebte sich diese, in den Stylgesetzen jener völlig aufzugehen; zum Theil aber behielt sie auch in späterer Zeit noch viel von ihrer ursprünglichen Eigenthümlichkeit bei. Diese pflegt sich dann in einem barock phantastischen Wesen, auch in einer gewissen üppigen Weichlichkeit, die abermals auf den alten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet, kund zu geben. So ist die jüngere Zeit der etrus-

kischen Kunst reich an Wandmalereien (colorirten Umrisszeichnungen), welche die Wände der Gräber schmücken. Die Gegenstände sind auch hier meist Scenen des Lebens, Festgelage, Kampfübungen, Tänze u. s. w.; die Behandlung nimmt bei einzelnen, trotz der vollendeten Zeichnung, jene hastig schroffe.

Etruskische Malerei.

conventionell eckige Manier auf, in welcher die besprochenen ältesten Reliefs ausgeführt sind. So hat eine beliebte Gattung von Schmuckgegenständen, Bronzekästchen mit gravirten Zeichnungen, in den letzteren nicht selten einen edlen, dem hellenischen sehr nahe stehenden Styl, während die kleinen Statuetten, mit welchen die Deckel versehen zu sein pflegen, den heimisch überlieferten Styl wohl in manierirt schwülstiger Ausartung zeigen. So äussert sich an andern dekorativen Erzarbeiten, Waffenstücken, Schalen, Kandelabern u. s. w. die nationelle Eigenthümlichkeit in jener phantastischen Laune, welche im Ornamentistischen, auch wo sie mit der Gemessenheit hellenischer Formenentwickelung verschmilzt, wie hier in der Regel, einen so lebhaften Reiz hervorzubringen im Stande ist und als Hauptgrund für die Beliebtheit dieser Arbeiten selbst zur Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe bezeichnet werden darf.

Weiter unten ist die hellenisirt etruskische Kunst nochmals aufzunehmen. Die wichtigeren Einzelwerke dieser Spätzeit werden dort aufgeführt werden.

Klein-Asien.

Klein-Asien bewahrt, soviel davon bis jetzt bekannt geworden, die zerstreuten Zeugnisse pelasgischer Cultur, besonders in seinen vordern Ländern.[1]

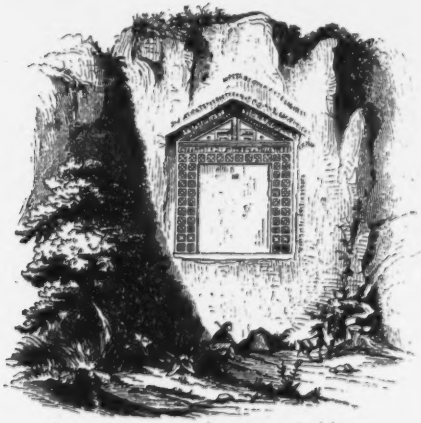
Urthümliches Mauerwerk nach kyklopischer Art oder von mehr quadermässiger Behandlung findet sich an verschiedenen Punkten der westlichen Küste; zugleich aber auch, weit gen Osten, in den Resten jener galatischen Stadt, welche man für Pterium oder für Tavia hält und wo so denkwürdige Zeugnisse verschiedenartiger alter Culturen zusammenstossen. (Vergl. oben, S. 78.)

Die Tumulusform der Gräber zeigt sich zumeist in Lydien verbreitet. Die Grabhügel gewinnen hier in einzelnen Fällen eine kolossale Dimension und eine reichere Durchbildung. Eine Anzahl solcher Denkmäler findet sich am Abhange des Sipylos; unter ihnen das sogenannte Grab des Tantalos, welches durch Grösse und feste Construction besonders ausgezeichnet ist. Die alte Nekropolis von Sardes wird durch eine grosse Menge von Hügeln, deren einige den riesigsten Durchmesser haben, bezeichnet. Einer der letzteren gilt als das Grabmal des Alyattes, aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, welches nach Herodot (I, 93) 1300 Fuss im Durchmesser hatte, über einem steinernen Unterbau errichtet und auf dem Gipfel mit fünf Denksäulen versehen war. Die Verwandtschaft einer derartigen Anlage mit etruskischen erscheint nicht zufällig.

Im nördlichen Phrygien bestehen die Grabmonumente aus ausgemeisselten Felsfaçaden.[2] Die bedeutendsten derselben finden sich in der Gegend des alten Nacoleia, unfern dem heutigen Dogan-lu. Diese scheinen die Elemente eines einfachen Holzbaues nachzubilden, eine Art von bretternem Gerüst, über welchem sich ein flacher Giebel erhebt; dabei ist mancherlei bunter Zierrath, der jedoch aus allereinfachsten geradlinigen Formen zusammengesetzt ist. Die Behandlung ist schlicht, das Ganze überall in flachem Relief gehalten, die Erscheinung sehr primitiv. Das ausgezeichnetste und scheinbar älteste Denkmal ist dasjenige, welches als „Grab des Midas“ bezeichnet zu werden pflegt; innerhalb der Umrahmung des Gerüstes ist hier die ganze Fläche mit einem mäanderartigen Muster erfüllt. Andre sind mit einem Palmettenfriese geschmückt, dessen Bildung ebenso

[1] Hauptwerk: Texier, Description de l'Asie Mineure. — [2] Ausser Texier s. Stenart, description of some ancient monuments in Lydia and Phrygia.

frühhellenischen wie assyrischen Mustern entspricht. Einige Monumente verrathen im Styl und der bildnerischen Hinzufügung von Thierfiguren eine der hellenischen Kunstepoche entsprechende Zeit der Ausführung. Eins ist in der Weise griechischen Säulenbaues behandelt.



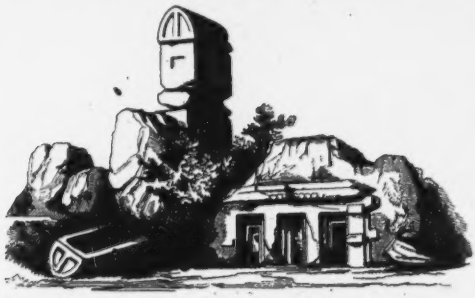
Phrygisches Felsgrab.

In Lycien,[1] und zwar an allen bedeutenderen Punkten des Landes, finden sich Felsgräber in höchst bedeutender Zahl und verschiedenartiger Beschaffenheit. Es sind theils Relief-Façaden, theils portikenartige Vorbauten von solchen, theils freistehende Monumente.

Ein grosser Theil dieser Denkmäler hat eine Sarkophagform, die sich insgemein zum hohen monolithen Pfeiler ausbildet. Ein bogenförmig gewölbter Deckel, an den Schmalseiten in der Gestalt eines spitzbogigen Giebels, bildet hiebei durchgehend die Bekrönung. Andre, in nicht minder grosser Zahl, zeigen eine voll-

[1] Ausser Texier a. a. O. s. besonders Fellows, a journal, written during an excursion in Asia Minor, und: an account of discoveries in Lycia. (Deutsch von Zenker.) Herr Maler A. Berg, der kürzlich Lycien besucht hat und dessen reiche Studienmappe mir zur Einsicht vorlag, hat die Gefälligkeit gehabt, die lycischen Illustrationen für dies Buch (wie die für die Geschichte der Baukunst) nach seinen Original-Aufnahmen auf den Holzstock zu zeichnen.

kommen durchgeführte Nachahmung des Holzbaues, mit genauer Angabe des Verbandes der einzelnen Theile eines solchen und der Construction der Bedachung, wobei die Sorgfalt im Technischen ebenso bemerkenswerth ist, wie die gänzliche Abwesenheit einer selbständig künstlerischen Durchbildung. Zugleich



Sarkophag und Felsgrab zu Antiphellos in Lycien.

werden diese Andeutungen der Holzconstruction häufig auf jene Sarkophagmonumente übertragen, so dass sie z. B. ihrer spitzbogigen Bedachung den Anschein eines Bohlendaches geben. In solcher Art werden die Sarkophagmonumente auch, wie es bei den übrigen vorherrschend der Fall, als Relieffaçaden nachgebildet. Die Denkmäler fallen sämmtlich, oder jedenfalls doch der höchst überwiegenden Mehrzahl nach, nicht vor die Epoche der Blüthezeit der hellenischen Kunst; dies ergiebt sich insbesondre aus dem Charakter der Sculpturen, mit denen sie nicht selten geschmückt sind. Zum Theil erscheinen sie sogar beträchtlich spät. Doch darf angenommen werden, dass diese absichtliche Nachahmung äusserlich constructioneller Formen auf einer älteren nationalen Tradition beruhe und dass ihr eine naiver dekorirende Behandlungsweise, etwa wie bei den eben angeführten phrygischen Monumenten, vorangegangen war. Die Sarkophagform mit jener merkwürdig spitzbogigen Bedachung beruht ohne Zweifel (wie sie später auftauchenden orientalischen Motiven entspricht) auf einer älteren Richtung des orientalischen Formensinnes. Die schlichteren Sarkophagmonumente dürften daher zum Theil auch einer frühern Zeit angehören.

Eine geringere Anzahl dieser Felsgräber hat, abweichend von der eben geschilderten Behandlungsweise, eine Verwandtschaft mit den Formen der ionisch-griechischen Architektur. Es sind Säulenportiken mit Gebälk und Giebel, theils reliefartig

Felsgräber zu Myra in Lycien.

gebildet, theils in vortretendem Freibau. Die ganze Anlage hat hier aber noch ein mehr oder weniger primitives Gepräge, der Art, dass sie im Wesentlichen auf die allgemeine Gestaltung asiatischen Säulenbaues, wie solche schon aus den ninivitischen

Reliefdarstellungen und aus den persepolitanischen Monumenten vorausgesetzt werden darf, zurückdeutet und dabei nur einen bedingteren Einfluss der ausgebildet griechisch-ionischen Bauweise (die ihre Elemente ebenfalls aus jenem entnimmt) als annehmbar erscheinen lässt. Am Meisten griechisch ist der Giebel dieser Monumente. Das Gebälk entspricht der einfach constructionellen Form, welche z. B. auch die an den persepolitanischen Grabfaçaden ausgemeisselten Portiken zeigen, mit Angabe der Stirn der Querbalken (oder schwächerer Hölzer der Dachrüstung), welche auf dem mehrtheiligen Architrav aufliegen, ohne von diesem durch den ausschliesslich griechischen (wie es scheint: erst spät eingeführten) Zwischentheil des Frieses gesondert zu sein. Die Säulen sind, in Kapitäl und Basis, noch schlicht dekorativ gehalten, die Schäfte zumeist unkanellirt. Die merkwürdigsten Monumente dieser Art, vortretende Portiken bildend, finden sich zu Telmessos. Eins zu Myra hat einige mehr alterthümliche, auch entschiedener orientalische Motive. In Einzelheiten lassen sich unmittelbare Einwirkungen persischer Kunst erkennen. Einige wenige, wie z. B. ein merkwürdiges Monument zu Kyaneä-Jaghu, nähern sich den feineren griechischen Formen.

Von bildender Kunst Klein-Asiens, vor Einwirkung der selbständig ausgeprägten hellenischen, ist nach dem gegenwärtigen Stande unsrer Kenntnisse wenig zu sagen. Doch ist hiebei nochmals auf jene, theils ägyptisirenden, theils mit der Kunst der Euphratlande in unmittelbarer Verbindung stehenden Felssculpturen von Nymphio, Boghaz-Keui (Pterium oder Tavia) und Euyuk zurückzudeuten. (Oben S. 77, f.) In Lydien, am Berge Sipylos, findet sich in einer runden Felsnische das Bild einer grossen sitzenden weiblichen Figur, welches man für jenes Bild der trauernden Niobe hält,[1] das nach Pausanias (I, 21, 5) wenigstens von einem entfernten Standpunkte aus den Schein eines solchen gewann und dem man ein besonders hohes Alter zuzuschreiben geneigt ist. Das Bild ist indess so roh und verwittert, dass sich einstweilen gar nichts Bestimmtes darüber sagen lässt.

Für die gräcisirt asiatische Kunst ist anzumerken, dass hier mehrfach ein ähnliches Verhältniss eintritt wie in der etruskischen, dass gewisse Eigenthümlichkeiten, namentlich eine bezeichnende Weichheit des Formensinnes, ebenso wie dort auf ältere lokale Richtungen zurückzudeuten scheinen und dass auch die späteren lycischen Arbeiten in solcher Beziehung mehrfach lebhaft an die später etruskischen erinnern.

[1] Steuart, descr. of some ancient monuments in Lydia and Phrygia, pl. I.

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

Vorbemerkung.

Die pelasgische Epoche Griechenlands lässt, ob auch im Nebel der Sagengeschichte, mancherlei und zum Theil umfassende Völkerbewegung wahrnehmen. Keine war durchgreifender und folgenreicher, als die Einwanderung der Dorier, am Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. Die Dorier waren ein nordisches Gebirgsvolk; sie durchzogen die hellenischen Lande bis zur Südspitze des Peloponnes, setzten sich in letzterem fest und drängten die älteren Stämme ostwärts bis zur kleinasiatischen Küste hinaus. Der Glanz der alten Cultur wurde durch sie gebrochen, eine neue, occidentalische Cultur, welche fortan den bedeutungsvollen Gegensatz gegen alles übrige volksthümliche Wesen des Alterthums ausmacht, begründet. Der hiemit in die Geschichte eintretende Dorismus ist es vor Allem, was das Griechenthum zur Kraft eines selbständigen Bewusstseins erweckte. Ihm gegenüber bildet sich als zweiter Kernpunkt griechischer Art und griechischen Sinnes der Ionismus aus, eine Verjüngung des alten pelasgischen Elementes, aber zugleich eine lebenvollere Umwandlung desselben, wie solche sich in steter Reibung mit der Weise der dorischen Stämme ergeben musste. Die sonstigen Stammunterschiede der Griechen gehen mehr oder weniger in diese beiden Hauptelemente auf; Sprache, Sitten, Gebräuche prägen sich nach ihrem beiderseitigen Charakter aus, und das Allgemeinste des volksthümlichen Ausdruckes, — die Baukunst, — nimmt, noch entscheidender als alles Uebrige, zwei bezeichnende Hauptformen an, die der dorischen und der ionischen Bauweise.

Vorbereitende Epoche.

Primitiv Dorisches.

Die neue Entwickelung des griechischen Lebens, die Gestaltung einer neuen und eigenthümlichen Kunst konnte aber nur sehr allmählig erfolgen. Die nationalen Schwankungen, deren Einfluss sich weithin gen Westen und Osten erstreckte, erscheinen als sehr bedeutende und längere Zeit andauernde. Die dorischen Stämme brachten keine, schon irgendwie höher ausgebildete Cultur mit; die Entfaltung einer solchen konnte erst nach Feststellung der äusseren Verhältnisse beginnen. Das Erbe der vorgefundenen, pelasgischen, Cultur war dabei, sofern es auf die Gewinnung von Formen ankam, welche dem neuen Volksgeiste entsprachen, vielmehr ein Hemmniss, welches auch geistig überwunden werden musste, als ein förderndes Element. Jahrhunderte mussten hingehen, ehe die neue — die hellenische Kunstepoche in ihrer Selbständigkeit hervortreten konnte.

Das zunächst Wesentliche und Eigenthümliche in monumentaler Beziehung, was die Dorier einführten, war ein Tempelbau mit Säulen (mit säulengetragener Vorhalle). Dies liegt schon im Begriff der ausdrücklich so genannten dorischen Bauweise, in dem, was auch in ihrer späteren reicheren Ausbildung als das ursprünglich Bedingende erscheint. Ohne Zweifel war es ein einfacher Holzbau, wie dieser bei einem, im Uebrigen culturlosen Bergvolk vorauszusetzen ist. Reste uralten Holz-Säulenbaues der Art, welche sich noch in der Spätzeit des Alterthums im Peloponnes erhalten hatten, wurden vorzugsweise der Epoche der Einwanderung der Dorier zugeschrieben und mit den Ereignissen derselben in Verbindung gebracht. Die Natur der Sache und die historische Analogie führen dahin, den ältesten dorischen Tempelbau, was das Allgemeine seiner äusseren Erscheinung anbetrifft (und abgesehen von den Erfordernissen des religiösen Rituals) als dem etruskischen verwandt anzunehmen.

Auch das Götterbild, welchem dieser Tempel als Wohnung zugewiesen ward, war eine einfache Schnitzarbeit aus Holz. Die Schriftsteller des Alterthums gedenken nicht selten der formlosen Beschaffenheit solcher Arbeiten und der Heilighaltung, welche sie ihrer urthümlichen Erscheinung verdankten. Die Mythengeschichte der Kunst lässt sie in der Regel durch Dädalos (den im Uebrigen die athenische Kunstgeschichte für sich als Ahnherrn in Anspruch nahm) gefertigt werden. Kindlicher Sinnesrichtung gemäss wurden sie, je nach den Erfordernissen der einen oder andern Festfeier, mit Gewandungen mancher Art und mit Schmuck versehen.

Der Eintritt reicherer Lebensbedürfnisse musste zur dekorativen und bildnerischen Ausstattung der einfachen Tempelanlage

führen. Alte Ueberlieferung[1] weist nach Korinth, der glänzendsten unter den altdorischen Städten, als dem Orte, wo vorzugsweise jener Tempelschmuck seine Ausbildung empfing. Dort blühte die Töpferkunst; dort sollen die Erzeugnisse der letzteren zuerst zur Zierde der Bedachung und des Giebelwerkes der Tempel verwandt worden sein. Als Erfinder der plastischen Kunst und ihrer architektonischen Verwendung wird dabei Dibutades genannt. Es ist eine Weise der Ausstattung, welche nicht minder auf eine ursprüngliche Verwandtschaft mit etruskischer Art hindeutet. Ja, dieselbe Ueberlieferung lässt diese Kunstweise geradehin von Korinth nach Etrurien übertragen werden, was freilich, bei der früheren Entwickelung der etruskischen Cultur, mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf das entgegengesetzte Verhältniss (auf ein Uebertragen von Etrurien nach Korinth) zu deuten sein dürfte[2] und jedenfalls einen unmittelbaren Verkehr zwischen altdorischer und etruskischer Kunstübung bezeichnet.

Für den Styl dieser altdorischen Bildnerei gewinnen wir eine Anschauung aus einer Gattung von Thongeräthen, die in erheblicher Zahl erhalten sind, den bemalten Vasen ältester Art. Es sind diejenigen, welche gewöhnlich unpassend als ägyptische oder ägyptisirende bezeichnet werden. Sie haben gedrückte rundliche Formen und eine matte hellgelbe Grundfarbe, auf welche Darstellungen in schwärzlicher und bräunlicher Farbe, auch mit Hinzufügung von violetten, rothen, weissen Tinten gemalt sind: in der Regel Thiergestalten, zum Theil von phantastischer Bildung (namentlich geflügelte), bei grösseren Gefässen reihenweis übereinander geordnet. Menschliche Gestalten kommen selten vor; sie erscheinen zumeist in Kämpfen mit Thieren, der hellenischen Heroenmythe entnommen. Nach dem Charakter der dabei befindlichen Inschriften (dorischen Dialektes) gehören diese Vasen besonders dem sechsten Jahrhundert an, fallen zum Theil auch wohl noch später, bekunden zugleich aber ein handwerkliches Herkommen, welches unbedenklich auf alter Ueberlieferung beruhte. Nach einzelnen Funden darf geschlossen werden, dass sie vorzugsweise zu Korinth gefertigt wurden. Das Wesentliche in ihrer stylistischen Eigenthümlichkeit bezeichnet noch immer ein entschiedenes Vorwiegen des orientalischen Geschmackes; wie sich derselbe schon in der äusseren Form der Gefässe ausspricht, so in vielen Einzelheiten der gemalten Darstellungen, namentlich in jenen Wunderthieren, welche zum grossen Theil gerade-

[1] Plinius, H. N. XXXV, 43. — [2] Das später sehr allgemeine Uebertragen hellenischer Cultur nach Etrurien wird jene, für die frühere Epoche wenig begründete Auffassung veranlasst haben. Aehnlich irrthümliche Auffassungsweise ist in neuerer Zeit nicht selten. So wenig z. B. die Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche seit dem 16ten Jahrhundert zu läugnen sind, mit ebenso grossem Unrecht hat man dergleichen in vielen Fällen auch für das Mittelalter (wo viel richtiger Einflüsse des Nordens auf Italien nachgewiesen werden können) annehmen zu müssen geglaubt.

hin bis auf die assyrischen Vorbilder zurückgehen. Die späte Dauer dieses Fabrikzweiges mag auf der Starrheit einer handwerklichen Tradition beruhen: die künstlerisch geringere Selbständigkeit der Arbeiten bedingt es, sie als den Ausfluss und Abdruck einer Geschmacksrichtung zu betrachten, welche zur Zeit ihres Beginns und ihrer grösseren Verbreitung jedenfalls die vorherrschende war.

So sehen wir auch in der altdorischen Bildnerei vorerst die Elemente orientalischer Kunst beibehalten, auch hierin eine Stufe künstlerischer Ausbildung bezeichnend, welche von der etruskischen innerlich nicht verschieden ist. Wir erkennen es ferner, dass die selbständige Ausprägung der hellenischen Kunst, indem jenem Betriebe noch so spät ein Theil unverkümmerten Lebens vergönnt war, ebenfalls erst spät eingetreten sein konnte.

Die Beschreibung eines merkwürdigen Werkes dekorativer Kunst, welches die korinthische Herrscherfamilie der Kypseliden im Laufe des siebenten Jahrhunderts in den Heratempel zu Olympia weihete,[1] lässt nicht minder Anklänge an jene Darstellungsweise erkennen. Es ist die „Lade der Kypseliden", ein ansehnliches Werk aus Cedernholz, welches mit einer überaus grossen Fülle bildlicher Darstellungen von geschnitzter und eingelegter Arbeit, aus Holz, Elfenbein und Gold bestehend, versehen war. Die Darstellungen waren in fünf Reihen übereinander geordnet (hierin also der Dekorationsweise der ebenbesprochenen Vasen ähnlich); die Gestalten werden mehrfach als phantastische, namentlich geflügelte bezeichnet. Der Inhalt der Darstellungen, durchaus der hellenischen Nationalmythe entnommen, deutet zugleich aber auf eine geistige Richtung, welche allerdings schon ein eigenthümliches Ziel verfolgt und z. B. von derjenigen, die sich in den Darstellungen des Schildes des Achilles bei Homer kund giebt, wesentlich verschieden ist.

Noch mag angeführt werden, dass dieser Frühepoche der hellenischen Kunst kolossale Bildwerke von Metall angehören, die wenigstens in materieller Beziehung auf eine, der orientalischen Kunst entsprechende Stufe deuten. So ward von Kypselos nach Olympia ein aus Gold geschlagenes Kolossalbild des Zeus geweiht. So stand zu Amyklä ein höchst alterthümliches riesiges, nachmals vergoldetes Erzbild des Apollon, säulenartig, nur mit dem Haupte und mit der Andeutung der Hände und Füsse versehen. — Auch für die Architektur fehlt es nicht an Beispielen einer solchen Erzverwendung. Das Schatzhaus des Myron zu Olympia, aus der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, hatte zwei eherne Gemächer, und zwar das eine von dorischer, das andre von ionischer Bauart, über deren sonstige Behandlung indess nichts gesagt wird.[2]

[1] Pausanias V, 17, 2 ff. — [2] Pausan. VI, 19, 2.

Aegyptischer Einfluss.

Für die Entwickelung der hellenischen Kunst kommt aber noch ein andres, einer abweichenden Richtung zugehöriges Element in Betracht. Es ist eine unmittelbare Einwirkung ägyptischer Kunst, Alte Traditionen, freilich in die mythische Vorzeit hinaufgerückt, deuten auf mehrfachen Culturzusammenhang mit Aegypten. Verschiedene bauliche Reste im Peloponnes haben ein Gepräge, welches gewissen Elementen der ägyptischen Architektur entspricht; Berichte über nicht mehr Vorhandenes geben dasselbe Verhältniss an. Es sind theils Ueberbleibsel von pyramidalen Monumenten, besonders in Argolis, wo Pausanias noch vollständig erhaltene sah, — im Einzelnen, wie bei der sogenannten Pyramide von Kenchreä, am Berge Chaon, von

Pyramide von Kenchreä.

alterthümlich griechischer Structur; theils Trümmer mit den Stücken achteckiger Säulenschäfte, in jener Form, welche in der älteren ägyptischen Kunst nicht selten ist, zu Trözen und an der Stelle des Heiligthums der Artemis Limnatis auf der Grenze zwischen Lakonien und Messenien. Dann ist an jene ausgebildetere Gattung der altägyptischen Architektur zu erinnern, welche man als die protodorische benannt hat und welche in ihren kanellirten und verjüngten Polygonalsäulen, im Einzelnen mit schon förmlich dorisirendem Kapitäl, auch mit dem die Formen des Holzbaues nachahmenden Gebälke, in der That als ein sehr bemerkenswerthes Vorbild für die Ausprägung hellenisch dorischer Architektur erscheint.[1] Auch für die bildende Kunst fehlt es nicht an entsprechenden Andeutungen, indem z. B. von zwei Künstlern des sechsten Jahrhunderts, Theodoros und Telekles, berichtet wird, dass sie ein Holzbild, das des pythischen Apollon zu Samos, nach ägyptischem Kanon gefertigt hätten (in zwei Hälften, jeder die seinige an einem andern Orte,

[1] Vrgl. oben S. 36, f., S. 41. Die nähere Ausführung dieser Beziehungen in meiner Geschichte der Baukunst.

die aber, der strengen Gesetzlichkeit des ägyptischen Styles gemäss, vollkommen aufeinander gepasst hätten).[1] Und wenn von alten Bildwerken ägyptischen Styles gesprochen wird, welche in griechischen Tempeln vorhanden waren, so kann dabei unter Umständen füglich auf altgriechisch-ägyptisirende Arbeiten geschlossen werden.[2] — Für die Epoche dieses Einflusses kommt vornehmlich das siebente Jahrhundert in Betracht, das Zeitalter des ersten Psammetich, unter welchem Aegypten sich zu neuer Blüthe erhob, die ägyptische Kunst sich den schönen Mustern ihrer früheren Vorzeit mit glücklichstem Erfolge anschloss und das Land sich zum ersten Mal dem freien Verkehr mit der Fremde, namentlich auch mit den Griechen, öffnete.

Die Einwirkung der ägyptischen Kunst auf die hellenische muss als eine sehr wesentliche bezeichnet werden. Sie gab ein Förderniss für innere Gesetzlichkeit der Formation im Allgemeinen, für Straffheit und keusche Strenge der Bildung, für das Streben nach geläuterter Idealität, in wie conventioneller Weise sich die letztere immerhin bei den Aegyptern selbst noch geäussert hatte. Der baulichen Anschauung musste sich das Gefühl machtvoller Würde einprägen. Der Holzsäulenbau der dorischen Architektur nahm unmittelbar jene Formen (die sogenannt protodorischen) auf, welche das nüchtern Constructionelle zum lebendigen Ausdruck architektonischer Kräfte umzubilden geeignet waren. Die selbständig sich entfaltende Bauweise der ionischen Stämme wurde hiedurch in ähnlichem Sinne, wenn auch mittelbar, nicht minder gefördert. Die bildende Kunst musste für das Bewusstsein des organischen Gefüges, für die Zurückführung desselben auf feste Maasse, für eine zu aller Lebensäusserung befähigende Elasticität der Structur vielfachen Gewinn ziehen. Dem dumpfen Naturalismus einer primitiven Culturstufe, dem üppig phantastischen Wesen, welches die Bildnerei des Orients hereingeführt hatte, trat hiemit nothwendig die günstigste Gegenwirkung entgegen.

Wenn für den ägyptischen Einfluss auf die Architektur im Obigen besondre monumentale Zeugnisse namhaft gemacht wurden, so scheint für die bildende Kunst nicht ebenso Entscheidendes vorzuliegen. Gleichwohl fehlt es auch in diesem Betracht

[1] Diodor, I, 98. (Das Zeugniss ist verhältnissmässig jung, doch jedenfalls nicht unbedingt verwerflich. Die getheilte Arbeit an der Apollostatue ist hier das minder Erhebliche.) — [2] So bei dem Heraklesbilde zu Erythrä in Ionien (Pausan. VII, 5, 3), dessen ägyptische Bildung der äginetischen und altattischen, aber doch wie die eines Werkes von verwandter Kunststufe, entgegengesetzt wird. (A. Schöll, Archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I. S. 34, nimmt zwar, mit wörtlichster Ausdeutung des Textes, an, es sei hier überhaupt von keinem Bilde des Herakles in menschlicher Gestalt, sondern nur von dem Holzfloss, auf welchem der Gott an das Land gekommen, die Rede. Dann hätte Pausanias aber nicht den Gegensatz gegen äginetische oder altattische Werke, sondern nur den gegen figürliche Bildwerke überhaupt nöthig gehabt.)

nicht an bestimmten Anknüpfungspunkten. So darf zunächst jener orientalisirenden altdorischen Vasenmalerei eine andre Gattung dieser Technik, die nächst jüngere, welche nach Inhalt der Darstellungen und Schrift als die altattische bezeichnet wird, gegenübergestellt werden. Die Gefässe selbst haben schlankere Formen, mit straffem Profil; die Malereien sind schwarz (bei weiblichen Gestalten weiss) auf rothem Grunde. Die ältesten Beispiele haben noch das deutliche Gepräge eines gemischten Styles. Ornament und einzelne phantastische Thierfiguren erinnern auch bei ihnen noch an orientalische Einwirkung; ebenso eine gewisse Derbheit in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, die ihnen, in Hüften und Waden, etwas eigen Gedunsenes giebt. Aber mehr und mehr macht sich eine straffe Bildung geltend, in einer Art, welche die bestimmte Einwirkung eines andern, ausgeprägten Stylgesetzes erkennen lässt und von einem etwa selbständig hervorbrechenden Naturalismus durchaus fern ist. Es ist der allgemeine Typus ägyptischer Form, der sich hierin, ob auch nur in handwerklich flüchtiger Umbildung, ausspricht; während zugleich mancherlei Nebensächliches, z. B. die leicht graziöse Bildung der Pferde, aufs Deutlichste an ägyptische Vorbilder erinnert. — Andre Einzelbeispiele derselben Umbildung werden weiter unten angeführt werden.

Innere Entwickelungen.

Inzwischen hatten sich, diesen Versuchen, Einwirkungen und Fördernissen zur Seite, auch die volksthümlichen Zustände der hellenischen Lande zur festen und bestimmten Form ausgeprägt, hatte das geistige Leben des Volkes sich in selbständiger Eigenthümlichkeit entfaltet. Jene schön begrenzte Weltanschauung, welche die Götter als Urbilder menschlichen Seins fasste und den Menschen, im Vollgefühle seiner Kraft, diesen Göttern nahe rückte, welche den dichterisch abgeklärten Mythus zum Sinnbilde des Lebens nahm und das Persönliche, durch Darlegung der höchsten Gesetze seiner Erscheinung, zum Symbol des Gemeingültigen zu gestalten strebte, war ein Gemeingut des Volkes geworden. Zunächst hatte sie sich in der epischen Poesie, die ihr Geschäft noch ohne dringendere Ansprüche auf festgeregelte staatliche und bürgerliche Verhältnisse vollziehen durfte, bekundet. Mit dem Eintritte der letztern — der Zeit um den Ausgang des siebenten Jahrhunderts v. Chr. — hatte das Epos seinen Kreislauf beendet; das Bedürfniss einer bestimmteren Vergegenwärtigung der Erzeugnisse der Phantasie, durch die Künste des Raumes, trat jetzt an seine Stelle. Andre Umstände, — die gedankenhafte Sammlung dieses Zeitalters der „sieben Weisen", die Anschauung edelster körperlicher Durchbildung in den gym-

nastischen und athletischen Spielen, der Reichthum glänzender Handelsstädte, die Macht, die sich in den Händen von Alleinherrschern an der Spitze einzelner Staaten vereinigte, brachten der selbständig künstlerischen Entwickelung, welche nunmehr mit raschen Schritten erfolgte, mannigfach neue und wesentliche Fördernisse.

Was vor dieser Epoche liegt, ist eine Zeit der Vorbereitung, sowohl in Betreff des eigenthümlichen inneren Gehaltes, als der künstlerischen Mittel, durch welche derselbe sich darstellen sollte. Namentlich das siebente Jahrhundert darf als die Epoche der Gährung betrachtet werden, innerhalb welcher die verschiedenartigen Elemente herangezogen und verarbeitet, die Versuche zur Gewinnung eigenthümlicher Formen angestellt wurden. Mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts erscheint die Richtung der hellenischen Kunst und das Bewusstsein über dieselbe begründet. In der That beginnen erst mit dieser Zeit die Nachrichten grosser baulicher Unternehmungen, welche die Bewunderung der Zeitgenossen erweckten, die Namen der Künstler, die in bestimmt persönlichem Charakter aus dem bis dahin handwerklichen Getriebe hervorragen.

Die hellenische Kunst in selbständiger Ausbildung.

Gesammtcharakter.

Ein starker Grundzug, ein inniges Wechselverhältniss geht fortan durch die gesammte hellenische Kunst. Der Tempel, das Haus des menschengleich gebildeten Gottes, ist ihr Ausgangspunkt. Er ist für das Werk bildender Kunst da, das letztere für ihn. Seine Vorhalle nimmt das geweihete Schmuckstück auf; er selbst wird zum unmittelbaren Träger der Weihebilder. Das Gerüst von Säulen und Architrav giebt seinem Aeusseren diese Eigenschaft des Bilderträgers. Ueber dem Architrav, durch besondre Entwickelung des constructionellen Systems oder in freier Behandlung, gestaltet sich ein eigenthümliches Bauglied, der Fries, als der für die Aufnahme der Bilder zunächst bestimmte Raum; darüber (wie allerdings schon bei den Etruskern, aber in ungleich mehr abgewogenem gegenseitigem Verhältniss) das Feld des Giebels. Keine der Bauweisen des Alterthums hat eine so klare Scheidung zwischen Architektur und Bilderschmuck und zugleich eine so innige Bedingung des Einen durch das Andre. Dieser Wechselbezug musste in entscheidender Weise dazu beitragen, die Architektur an der Flüssigkeit des eigentlich organischen Lebens, die bildende Kunst an der festen Beschlos-

senheit jener Theil nehmen zu lassen. Das höher entfaltete künstlerische Streben bekundet sich zugleich äusserlich in einer mehr und mehr monumentalen Weise der Behandlung. Der alte Holzbau hatte sich in einen Steinbau von energischer Structur umgewandelt, der nur noch die Reminiscenzen an jenen beibehielt. Man nahm das geeignetste Steinmaterial, welches der Boden darbot; man wandte sich, als man die Vorzüge des Marmors kennen gelernt, am liebsten diesem Materiale zu, zunächst für die feineren Theile, besonders für das Bildwerk, dann, soweit es überhaupt thunlich war, für das ganze Gebäude. Minder edles Gestein empfieng einen marmorähnlichen Stucküberzug. Die alten hölzernen Tempelbilder mit ihrem Gewandputz wurden nicht minder durch Arbeiten möglichst gediegenen Stoffes, festen und edeln Holzes, Elfenbeins, Goldes, ersetzt. Die Arbeit in gebranntem Thon fand im Erzguss, namentlich für die im Freien aufzustellenden Bildwerke, einen willkommenen Ersatz. Für selbständiges Bildwerk wurde der Marmor erst sehr allmählig angewandt. —

Die architektonische Composition gestaltete sich, ihren Grundzügen nach, in folgender Art.

Die Cella des Tempels als eigentliches Gemach für das Götterbild; zuweilen, für geheimnissvolle Cultzwecke oder sonstige Bestimmung, ein besondres Hintergemach. Bei grossen Festtempeln eine ausgedehntere Cella, mit zum Theil offener und von Säulen getragener Decke (Hypäthron, — Hypäthral-Tempel). Eine gastlich geöffnete Vorhalle (Pronaos), zu den Seiten durch die Tempelwände geschlossen, das Gebälk der Vorderseite von Säulen gestützt. In einzelnen Fällen eine ähnlich gestaltete Hinterhalle. (Vorhallen mit freivortretender Säulenreihe, ohne Seitenwände, scheinen einer jüngeren Entwickelungsstufe angehörig.) Dann das Ganze, in reicher architektonischer Gliederung, auf allen Seiten von Säulenhallen umgeben (Peripteral-Tempel). Das System nach den ursprünglichen und dadurch geheiligten constructionellen Bedingnissen des Holzbaues geordnet, aber in einer Weise behandelt, welche durchaus auf den Gesetzen des ästhetischen Gefühles beruht. Daher ein vollkommen rhythmisches Verhältniss zwischen Theilen, Oeffnungen und Massen: — ein ansehnlicher Stufenbau als Grundlage des Ganzen; kräftige Säulen und mässige Zwischenweiten zwischen ihnen, entsprechend der durch den Bilderschmuck bedingten grösseren Fülle des Gebälkes; ein Giebel, dessen mässige Höhe mit den Gebälkverhältnissen wiederum in Einklang steht.

Der dorische Bau vorzüglich energisch durchgebildet, den künstlerischen Zweck des Einzelnen überall bestimmt und in einfacher Form aussprechend. Die Säule (nach dem Vorgange der ägyptisch-protodorischen Form) in vollkommener Lebendigkeit organisirt, straff, kühn, fest in sich; ohne Basis; der Echinus

des Kapitäles, der unter der Deckplatte (dem Abakus) emporquillt, als vorzüglichst entscheidendes Kennzeichen für die besondre Weise stylistischer Behandlung. Das Gebälk nach der Reminiscenz des einfachen Holzbaues gestaltet: die Triglyphen des Frieses, über dem einfachen Architrav, an Stelle der einst vortretenden Köpfe starker Querbalken, und zwischen ihnen die Bilderfelder der Metopen; die Mutulen unter der krönenden, stark abschliessenden Hängeplatte, als Erinnerung des überragenden schrägen Dachwerkes. Diese Theile des Gebälkes, welche auf die alte Holzconstruction zurückdeuten, zugleich — wie es ohne Zweifel schon bei der letzteren, aus einfach materiellen Gründen, der Fall war — durch volltönigen farbigen Anstrich hervorgehoben; hiemit in Uebereinstimmung eine an Einzeltheilen des Gebälkes und an Gesimsen fortgeführte farbige Dekoration.

Der ionische Bau weicher in der Form, leichter in den Verhältnissen, freier in der Durchbildung, mit entschiedener Aneignung altasiatischer Elemente, zugleich aber mit künstlerisch gereinigter Ausprägung der letzteren. So namentlich bei der Säule, die mit einer elastisch geformten Basis und dem kunstvoll gegliederten, reich belebten Volutenkapitäl versehen ist. Der Architrav mehrtheilig, wie im Orient; die vortretenden Querhölzer der Decke (ähnlich wie auch dort mehrfach) zur leichten spielenden Dekorativform der sogenannten Zahnschnitte umgebildet. Die letzteren ursprünglich, wie es scheint (die lycisch-ionischen Architekturen geben den nächsten Beleg, indem es im Uebrigen an hinreichenden Beispielen altionischer Behandlungsweise fehlt,) unmittelbar über dem Architrav; bei Einführung des Frieses theils beseitigt und durch ornamentale Gesimsglieder ersetzt, theils (bei der jüngeren Wiederaufnahme des alten Motivs) oberhalb des Frieses eingefügt. Die Gliederungen weich, mit reicherem, zumeist sculptirtem Ornamente versehen. —

Die bildende Kunst war zunächst der Darstellung jener menschlichen Götter und den Sagen, welche von dem Leben der Götter und von dem der Heroen der Vorzeit Kunde gaben, zugewandt. Es sind die Vermächtnisse aus den Jugendtagen der hellenischen Stämme, was ihren Inhalt, es ist die Entfaltung eines freien, von dem Wandel der Gegenwart unbedingten Lebens, was ihre Aufgabe bildete. Die Sagen waren mannigfaltig, wie die Stämme des hellenischen Volkes; sie gaben Veranlassung zu verschiedenartig charakteristischer Darstellung; sie wurden nicht selten mit besonderem Bezuge auf örtliche und zeitliche Verhältnisse behandelt; aber das Wesentliche der Darstellung blieb jene Erfüllung höchster Lebensbedingnisse, von dem zufällig Besonderen in Zeit und Ort absehend. Dann wurde auch das Gegenwärtige, Gestalten und Vorkommnisse des Tages, in den Kreis der Darstellungen gezogen, doch wiederum aller Andeu-

tung des Wandelbaren und Vorübergehenden entkleidet, als ein Ebenbürtiges zur Seite der Freiheit heroischer Existenz. Vornehmlich den Siegern in den heiligen Kampfspielen wurden an geweihter Stätte Gedächtnissbilder gesetzt, aber nicht zur Erinnerung an die Besonderheiten ihrer persönlichen Gestalt, vielmehr als Denkmal jener glücklichsten Entfaltung der Lebenskraft, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, welche das Leben der Gegenwart zum Wetteifer mit den Tagen des Heroenthums befähigte.

Die bildende Kunst der Hellenen wendet sich, ihrer Aufgabe wie ihrer Aeusserung nach, von der urkundlich historischen Darstellungsweise der ägyptischen und der altasiatischen Kunst, welche das Besondre und Zufällige der gegenwärtigen Existenz zu bewahren bemüht ist, mit Entschiedenheit ab. Für sie hat, ob auch unter den Formen ihrer heiligen Tradition, nur das Allgemeingültige einen Werth. Ihr Zweck ist, das Gesetz des individuellen Lebens in seiner höchsten Wahrheit und Vollendung zur Darstellung zu bringen. Sie ist dabei, nach den Einzelbedingnissen der alten Mythen, den kühneren Forderungen der Phantasie keineswegs abgeneigt; sie erschrickt nicht vor der Bildung monstroser, aus dem Verschiedenartigen zusammengesetzter Gestalten, welche auf den uralten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet; aber sie verhält sich auch diesen Gebilden gegenüber mit einem so starken Lebensgefühle, mit einer so schöpferischen Kraft, dass ihr die Täuschung, welche das Ungeheuerliche zu einem wirklich Vorhandenen macht, in vollem Maasse gelingt. —

Die beiden Hauptrichtungen hellenischer Cultur, die des dorischen und des ionischen Elementes, geben dem Gange der künstlerischen Entwickelung naturgemäss ein verschiedenartiges Gepräge. Dies gilt insbesondere von der Architektur, lässt sich im Einzelnen aber, zumal in früherer Zeit, auch an den Werken bildender Kunst wahrnehmen. Es unterscheiden sich die Gegenden eines strengen Dorismus von denen eines strengen Ionismus: es findet aber auch eine Verbindung beider Culturelemente statt, in welcher das eine in dem andern sich abklärt und aus solchem Verhältniss eine höhere, die vorzüglichst geläuterte Kunstbildung sich anbahnt. Die Lande des Westens — namentlich Sicilien und Unteritalien mit ihren zumeist dorisch-hellenischen Colonieen, die in der grösseren Entfernung vom griechischen Mutterlande fester an dem ursprünglich Mitgebrachten beharrten, — erscheinen vorwiegend dorisch, die ionische Küste Kleinasiens vorwiegend ionisch. Im eigentlichen Hellas ist es der Peloponnes, wo der Dorismus vorherrscht. Attika ist ionisch; aber dasselbe nimmt zugleich das dorische Element für seine künstlerische Entwickelung in einer Weise in sich auf, dass hier zunächst jene schönere Verbindung beider folgenreich zu Tage

tritt. Nach solchem Vorgange verliert die Form des ursprünglich Stammunterschiedenen im Lauf der Zeit mehr und mehr ihre Bedeutung als solche und wird, für die Kunst, zum unabhängigen ästhetischen Symbol.

Erste Periode.

Allgemeines.

Die Entwickelungsperiode der hellenischen Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, begreift die Zeit des sechsten Jahrhunderts und die der ersten Decennien des folgenden. Sie schliesst mit jener Epoche des hochgesteigerten Nationalbewusstseins, welches durch die siegreiche Abwehr der Perser (in Sicilien mit der Abwehr der Karthager), in der Frühzeit des fünften Jahrhunderts, hervorgerufen war und, wie allen Lebensverhältnissen, so auch dem künstlerischen Streben den mächtigsten Umschwung bereitete. Das mit dem Eindruck jener Siege aufgewachsene jüngere Geschlecht leitete diesen Umschwung ein. Die ältere künstlerische Richtung dauert, je nach den besonderen Standpunkten der Schulen und Meister, bis in das zweite Viertel, auch etwa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts.

Ihrem allgemeinen Charakter nach ist diese Periode als die des gebundenen Styles zu bezeichnen. Das architektonische Gesetz erscheint, wie auf allen einleitenden Entwickelungsstufen der Kunst, noch als maassgebend, die bildende Kunst als abhängig von dessen Bedingnissen. Nach dem Verhältniss der architektonischen Massen und Linien wird auch die individuelle Gestalt, was das Allgemeine ihrer Erscheinung betrifft, noch in mehr oder weniger schematischer Weise gebildet, tritt dies schematische Gesetz besonders da hervor, wo ein selbständiger Organismus (ohne Vorbild eines von der Natur gegebenen) geschaffen werden musste, — vor Allem in der Gewandung. Dabei äussert

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: Stuart and Revett, antiquities of Athens (deutsch, „Alterthümer von Athen"), nebst Supplement. Penrose, an investigation of the principles of Athenian architecture. Beulé, l'Acropole d'Athènes. Ross, Schaubert etc., die Akropolis von Athen. Inwood, the Erechtheion of Athens (deutsch durch v. Quast). Unedited antiquities of Attica (deutsch). A. Blouet, expédition scient. de Morée. v. Stakelberg, der Apollotempel zu Bassä. Jonian antiquities (deutsch). Texier, descr. de l'Asie Mineure. Serradifalco, antichità della Sicilia. D. de Luynes, Métaponte. De la Gardette, les ruines de Paestum. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Zahlreiche Kupferwerke über die Sammlungen antiker Kunst, besonders die italienischen. K. O. Müller und K. Oesterley, Denkmäler der alten Kunst (bildende Kunst). K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (dritte Aufl. von Fr. G. Welcker); F. Thiersch, über die Epochen d. bild. Kunst unter den Griechen; u. A. m. H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler.

sich jedoch das Streben nach möglichst durchdringender Lebensbefähigung in sorglichster Auffassung und Wiedergabe der Einzelheiten des körperlichen Organismus. Starre Grösse des Styles bei innerlichem Lebensringen, in verschiedenen Stufen der Ausbildung, im Einzelnen zu einer eigenthümlich strengen Grazie verklärt, ist das künstlerische Ergebniss dieser Entwickelungszeit.

Architektur.

Was an architektonischen Resten aus der ersten Periode der selbständig hellenischen Kunst erhalten ist, bekundet ein schon vollständig ausgeprägtes System. (Wenigstens in Betreff des dorischen Baues, während es uns, wie angedeutet, für die Frühzeit des ionischen an zureichender Kenntniss fehlt.) Der architektonische Organismus ist in allen Theilen entwickelt, und nur einige wenige Beispiele von abnormer Einzelbildung deuten noch auf das vorübergegangene Zeitalter der Versuche zurück. Alles aber, mehr oder weniger, trägt noch den Charakter der Anstrengung, einer zum Theil gewaltsamen Kraftentwickelung. Die Verhältnisse sind noch derb, die verbindenden, trennenden, krönenden Zwischenglieder noch schwer. Es spricht sich in diesen Monumenten noch der Kampf zur Bewältigung des lastenden Stoffes aus; aber das machtvolle Leben, welches dabei zur Erscheinung kommt, ist gleichzeitig von ergreifendster Wirkung.

Die alterthümlichsten Reste dorischer Architektur finden sich auf Sicilien.

Zu Syrakus ein Paar Säulen von dem Tempel der Artemis auf der Insel Ortygia, die bei sehr stämmigem Verhältniss und enger Zwischenweite mit mächtig ausladendem Kapitäl versehen sind und einen schweren Architrav tragen. Besonders zu bemerken ist, dass die Schäfte der Säulen, der altägyptischen Einrichtung noch analog, je 16 Kanäle haben. — Aehnlich, doch etwas minder stämmig, ein Paar Säulen von dem dortigen Tempel des olympischen Zeus.

Zu Selinunt die Trümmer von drei Peripteral-Tempeln dieser Periode. Der alterthümlichste ist der mittlere Tempel des westlichen Hügels, mit ebenfalls stämmigen, aber sehr kräftigen Säulen und einem Gebälke, dessen Höhe fast der Hälfte der Säulenhöhe entspricht. Die Säulenschäfte der Vorderseite ebenfalls noch mit sechzehn Kanälen. Im Gebälk mancherlei Abnormitäten, die Metopen noch eng, die Mutulen schwer vorragend und über den Metopen nur halb so breit als über den Triglyphen. Höchst alterthümliche Metopenreliefs. — Der nördliche Tempel des westlichen Hügels in ähnlichem Style. — Der

mittlere Tempel des östlichen Hügels in der Last des Ganzen und in dem Kraftaufwande zum Widerstande gegen diese Last, z. B. in der starken Verjüngung der Säulen und dem weit vorquellenden Echinus des Kapitäls, noch auffälliger, doch nicht mehr in völliger Naivetät des architektonischen Gefühles. Dabei zugleich Einzeltheile, wie die Mutulen, in einer absichtlich leichteren Behandlung der noch alterthümlichen Form; zugleich besonders reichlich schmückende Zuthaten. Das Ganze charakteristisch für den Schluss der alterthümlichen Periode, somit der früheren Zeit des fünften Jahrhunderts zuzuschreiben. Metopenreliefs eben dieser Epoche.

Zu Agrigent die Reste des sogenannten Heraklestempels, eines Gebäudes, in welchem sich ganz ähnliche Stylverhältnisse, wie bei dem ebengenannten zeigen. Somit gleichfalls dem fünften Jahrhundert angehörig.

Andres Sicilianische fällt, wie auch die Monumente von Grossgriechenland, in eine spätere Zeit.

In Hellas gilt der zu Korinth befindliche Rest eines dorischen Peripteral-Tempels als Denkmal einer vorzüglichst frühen Zeit. In der That sind die Säulenverhältnisse derber als bei irgend einem andern Gebäude der Art; auch ladet der Echinus des Kapitäles weit, in vorquellender Linie aus; doch haben die

Ansicht des Tempels von Korinth.

Ringe unter dem Echinus schon, der charakteristisch alterthümlichen Gefühlsweise widersprechend, eine eigen leichte Profilirung. Vom Gebälk ist ausser dem Architrav nichts vorhanden.

Vorzüglich bedeutend sind die Reste eines Athene-Tempels, ebenfalls eines dorischen Peripteros, auf der Insel Aegina. Hier zeigt sich, in den Verhältnissen und in der Formenbildung, bereits eine wesentlich geläuterte Durchbildung des Dorismus. Der Gesammteindruck ist der eines schon ungleich mehr gemässigten Kraftaufwandes. Wesentlich Alterthümliches spricht nur noch aus der grösseren Schwere der Zwischenglieder. Die Giebelstatuen sind zum grossen Theil erhalten. Mit dem architektonischen Charakter des Tempels übereinstimmend, weisen sie, nach Styl und Inhalt, auf eine Zeit der Ausführung nach den Perserkriegen, etwa im dritten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts.

Zu Athen wurde in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, unter Pisistratus, der Bau des Tempels des olympischen Zeus, einer der grössten des Alterthums, begonnen. Baumeister desselben waren Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos. Der Bau war bei der Vertreibung der Pisistratiden (510) noch unvollendet und wurde in späteren Jahrhunderten erneut. Der Stufenbau der ursprünglichen Anlage ist erhalten. In ihm ist das feine optische Gesetz einer leisen Höhenschwellung der grossen Horizontallinien, welches die athenische Kunst des fünften Jahrhunderts auszeichnet, bereits beobachtet, so dass auf eine vorzüglich hohe Ausbildung der Baukunst Athens auch schon im sechsten Jahrhundert geschlossen werden darf. — Von einem zweiten, gleichfalls unvollendet gebliebenen Bau der Pisistratiden, dem des älteren Parthenon, sind andre Reste vorhanden. Sie sind (seit dem J. 479 v. Chr) in die nördliche Mauer der Akropolis von Athen verbaut. Die Gebälke, die hier in Betreff der Einzelbildung in Betracht kommen, entsprechen wesentlich denen des Tempels von Aegina. — Ein kleiner Tempel zu Rhamnus in Attika gilt, aus gutem Grunde, als die Restauration eines älteren Heiligthums, welche bald nach dem Perserkriege erfolgt war.

Der Apollo-Tempel zu Delphi wurde seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts glanzvoll erneut. Meister des Baues war Spintharos aus Korinth. Die Ausführung scheint jedoch sehr langsam erfolgt zu sein. Die bis jetzt bekannt gewordenen Reste verstatten kein genügendes Urtheil.

Von dem gefeiertsten Tempel Klein-Asiens haben wir nur nachrichtliche Kunde. Es ist der Artemis-Tempel von Ephesos, der grösste des gesammten hellenischen Alterthums. Sein Bau begann ebenfalls um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. Baumeister waren Chersiphron (oder Ktesiphon) und sein Sohn Metagenes. Das Tempelhaus war von zwiefacher Säulenstellung umgeben; die Architektur war ionisch; die Säulen, 60 Fuss hoch, bestanden zum Theil aus einem Stück. — Von dem Tempel der Hera auf der Insel Samos, vermuthlich von einem Bau, welcher in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts unter Polykrates ausgeführt wurde, haben sich geringe Reste erhalten. Es sind besonders ionische Säulenbasen von hoher, sehr straffer Hauptform und feiner spielender Detaillirung. Sie machen (nächst jenen lycischen Felsfaçaden, S. 103) das einzige erhaltene Stück altionischen Baustyles aus, bezeichnen jedoch die Richtung desselben in sehr charakteristischer Weise.

Sehr alterthümlich erscheinen ferner die Reste eines dorischen Tempels zu Assos (südlich von Troja). Die Formen haben noch etwas Unentwickeltes, und auffälliger Weise ist der Architrav, der als wesentlicher Theil des architektonischen Gerüstes in der hellenischen Architektur sonst von aller Sculptur frei bleibt, hier mit solcher bedeckt. [1]

Sculptur.

Die historischen Notizen über die bildende Kunst im Beginn dieser Periode deuten wiederum noch auf einen Zusammenhang mit orientalischer Kultur. Sie gehören den östlichen Gegenden, namentlich den Inseln der kleinasiatischen Küste an und bezeichnen einen lebhaften Betrieb in der Fertigung von Erzarbeiten. Zum grossen Theil handelt es sich dabei um prächtige Tempelgeräthschaften oder Weihegaben in der Form grosser Gefässe, die aus werthvollem Metall gearbeitet waren. Als namhafte Meister werden Rhoekos und Theodoros von Samos genannt, denen man die Erfindung des Erzgusses zuschrieb, und Glaukos von Chios, der das Löthen des Eisens erfunden haben soll.

In der ersten Hälfte oder um die Mitte des sechsten Jahrhunderts erscheinen zwei gemeinsam arbeitende Meister, Dipoenos und Skyllis aus Kreta, deren Arbeiten und sonstige Wirksamkeit mit grösserer Entschiedenheit ein künstlerisch persönliches Hervortreten erkennen lassen. Sie waren im Peloponnes, namentlich zu Argos und Sikyon, thätig und bildeten eine bedeutende Kunstschule. Unter den Zöglingen der letzteren werden beson-

[1] Sofern nämlich die Angabe, dass die betreffenden Reliefs dem Architrav angehörten, völlig begründet ist.

ders Künstler aus Sparta aufgeführt. Die Gegenstände der Darstellung waren, ausser einzelnen Götterbildern, umfassende Statuengruppen, der Heroenmythe angehörig, die als Weihegaben für heilige Orte, z. B. für Olympia, gefertigt wurden. Das vorherrschende Material dieser Arbeiten war jene Verbindung von Cedernholz oder Ebenholz mit den schmückenden Stoffen des Elfenbeins und Goldes. In einer ähnlichen Zusammensetzung der Stoffe scheint ein wundersam reiches Werk gebildet gewesen zu sein, welches ein von der asiatischen Küste herübergewanderter Künstler, Bathykles von Magnesia, mit seinen Landesgenossen zu Amyklä in Lakedämon fertigte. Es war ein Thronbau, der jenen rohen Erzkoloss des amykläischen Apollon (S. 107) umgab und mit einer überaus grossen Fülle von bildnerischen Darstellungen mythologischen Inhalts versehen war.

Am Ende des sechsten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden waren Sikyon und Argos durch selbständige Kunstschulen ausgezeichnet. Der vorzüglichste Meister der ersteren war Kanachos, der, wie es scheint, sich besonders in Göttergestalten bethätigte. Eine Aphrodite von ihm bestand aus Gold und Elfenbein. Für Milet und für Theben fertigte er zwei einander völlig ähnliche Apollostatuen, jene von Erz, diese von Holz. Seine Richtung wird als die einer alterthümlichen Strenge bezeichnet. Die erhaltene Nachbildung seiner milesischen Apollostatue (vergl. unten) giebt davon eine Andeutung. — Der Hauptmeister der Schule von Argos war Ageladas, ein Künstler, welcher vorzugsweise Erzarbeiten lieferte und, ausser Göttergestalten, namentlich auch Athletenbilder, Weihebilder olympischer Sieger, für welche in der Regel das Erz angewandt ward, fertigte. Der vorzüglichste Ruhm dieses Künstlers ist, die drei grössten Meister der folgenden Epoche, Myron, Phidias, und Polyklet, gebildet zu haben. — Ein Zeitgenoss Beider (falls nicht älter) scheint Gitiadas von Sparta gewesen zu sein, welcher den dortigen erzbekleideten Tempel der Athene Chalkiökos mit bildnerischen Darstellungen schmückte.

Eine dritte Schule von eigenthümlicher Bedeutung gehört der Insel Aegina an. Von hier war schon ein namhafter Künstler des sechsten Jahrhunderts, Smilis (der häufig den Namen des mythischen Zeitalters zugesellt wird), ausgegangen. Man nennt von ihm u. A. Arbeiten in Gold und Elfenbein. Die Blüthe der Schule von Aegina fällt wiederum in den Schluss des sechsten Jahrhunderts und in die frühere Zeit des folgenden. In ihr besonders wurde der Erzguss gepflegt und für die Bilder olympischer Sieger verwandt. Neben andern Künstlern, Glaukias, Simon u. s. w., wird Kallon als einer der Hauptmeister dieser Schule genannt und seine Richtung, ähnlich der des Kanachos, abermals als Typus alterthümlicher Härte aufgeführt. Zur höchsten Entwickelung scheint die Schule in Onatas, im

zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, gediehen zu sein. Die als Arbeiten seiner Hand namhaft gemachten Werke verrathen eine gewisse Vielseitigkeit. Zu ihnen gehören grössere Statuengruppen, deren eine, ein zu Olympia befindliches Weihgeschenk, eine Gruppe griechischer Helden vor Troja darstellte.

Endlich blühte gleichzeitig auch zu Athen eine besondre Kunstschule. Unter den Künstlern derselben wird zunächst Endöos, als Meister von Götterbildern in Holz, Elfenbein, Marmor, genannt. Sodann Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes. Auch die Richtung dieser letzteren wird als eine alterthümliche bezeichnet; ihre Werke werden als herb, sehnig, scharfumrissen geschildert.

Es sind insbesondere die äginetische und die attische Schule, die, den Aeusserungen alter Schriftsteller zufolge, für die in Rede stehende Periode der hellenischen Kunst einen entschieden charakteristischen Typus gewonnen zu haben scheinen. Die alterthümliche Herbigkeit beider ist in den eben gegebenen Andeutungen ausgesprochen; gelegentlich auch werden sie, das noch Unfreie der Entwickelung näher bezeichnend, mit den Richtungen der etruskischen und der ägyptischen Kunst[1] zusammengestellt. Die Unterschiede beider dürften — ähnlich, wie äginetische und attische Architekturen der Zeit einander gegenüberstehen, — auf die beiden grossen Stammunterschiede des Hellenismus zurückzuführen sein, der Art jedoch, dass auch hier nicht mehr die unbedingte Einseitigkeit derselben sich geltend macht. In der äginetischen Bildnerei wäre somit ein charakteristisch dorisches Element zu erkennen, in der attischen ein charakteristisch ionisches. Den erhaltenen Resten zufolge würde jenes in einer gewissen Starrheit der Erscheinung bei sorglichstem *Studium des Details*, dies in einer mehr harmonischen, einer mehr auf den Gesammteindruck berechneten Flüssigkeit der Linien, — jenes in schärferer Gründlichkeit, dies in tieferer Grazie (die sich, wie mit voller Grösse, so selbst auch mit noch conventioneller Strenge des Styles sehr wohl vereinigt) bestanden haben.

Unter den erhaltenen Bildwerken dieser Periode sind zunächst einige sicilische zu nennen. Vorzüglichst alterthümliches Gepräge haben die Metopenreliefs jenes dem sechsten Jahrhundert angehörigen Tempels von Selinunt, welcher der mittlere des westlichen Hügels ist und dessen Architektur ebenfalls ein vorzüglich altes Gepräge trägt. Es sind drei Reliefs erhalten: Herakles mit den Kerkopen, Perseus Erlegung der Medusa und ein fragmentirtes Viergespann. Die Verhältnisse der Gestalten sind überaus breit und schwer; ihre Haltung der

[1] Oder der ägyptisirenden, vrgl. oben, S. 109.

Art, dass Haupt und Brust von vorn, die Füsse von der Seite genommen sind. Die Muskulatur ist sehr derb, die Gewandung einfach schematisch. In der ganzen Behandlung sind altasiatische Reminiscenzen unverkennbar, in sehr ähnlicher Weise, wie sich diese in der altetruskischen Kunst wahrnehmen lassen. Es liegt mithin auch hier noch ein Zeugniss jener Entwickelungsepoche vor, welche sich aus orientalischen Styltraditionen herausarbeitet; das westliche Lokal, in der näheren Berührung mit etruskischem Wesen, mag dabei nicht ohne Einfluss gewesen sein. — Der Frühzeit des fünften Jahrhunderts gehören die Fragmente von zwei Metopenreliefs des mittleren Tempels des östlichen Hügels von Selinunt an. Der Inhalt derselben, siegreiche Kämpfe weiblicher Gestalten mit Kriegern, bezieht sich vermuthlich auf den Gigantenkampf. Die Darstellung ist hier schon eine ungleich bewegtere und leichtere geworden, das Nackte feiner behandelt, die Gewandung zierlicher gelegt. Manches erinnert an die hernach zu nennenden äginetischen Statuen, Andres zugleich aber noch an die übertriebenen Formen der eben besprochenen Reliefs.

Einen bemerkenswerthen Gegensatz gegen die ältesten selinuntischen Sculpturen bilden mehrere hochalterthümliche Apollo-Statuen, die, in mehr oder weniger bestimmter Weise, das Ergebniss einer Einwirkung ägyptischer Kunst verrathen. Sie sind völlig nackt dargestellt, gerade aufrecht stehend, die Arme gerade niederhängend, den einen Fuss ein wenig vorgerückt, doch so, dass der Körper auf beiden ruht. Eine dieser Statuen, theilweise beschädigt, wurde auf der Insel Thera gefunden [1] und befindet sich in dem athenischen Museum des Theseustempels; sie hat, besonders in der Brust, auch in der Gesichtsbildung, noch etwas Schweres und Gedrungenes, was hier wiederum noch als eine Nachwirkung der älteren orientalisirenden Kunstrichtung gelten darf. Eine zweite Statue (in der Glyptothek zu München) stammt aus Tenea bei Korinth; [2] sie ist besser erhalten, das Haar perrükenartig, in der Weise eines ägyptischen Kopfschmuckes niederfallend. Bei grosser Gebundenheit der Gesammterscheinung, bei einer noch maskenhaften Gesichtsbildung, ist in dieser merkwürdigen Statue, welche den ägyptisirenden Typus entschieden zur Schau trägt, ein überaus glückliches, ebenso leichtes wie kräftiges Verhältniss in der Körperbildung erreicht, das Einzelne mit feinem Gefühle für den Organismus behandelt. —

Apollostatue von Tenea.

[1] Abbildung bei A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I, Taf. IV, Fig. 8. — [2] Monumenti ined. dall' instituto di corrisp. archeol., IV, pl. XLIV.

Eine auf Naxos befindliche, roh zugehauene Kolossalstatue, von etwa 34 Fuss Höhe, erscheint auf einen ähnlichen Typus berechnet; doch sollten die Arme vom Ellbogen ab frei vorgestreckt werden. Die Statue ist, wohl wegen schlechter Stellen des Materials, im Steinbruche liegen geblieben. Die auf Delos befindlichen Trümmer eines ausgeführten Kolosses hatten dieselbe Haltung. — Die letztere entspricht dem Typus, welchen Kanachos seiner milesischen Apollostatue gegeben hatte. Diese trug besondre Attribute auf den Händen. Man hat Nachbildungen davon auf Münzen und in einigen erhaltenen Bronzen, namentlich einer Statue des britischen Museums zu London erkannt, die allerdings einen unmittelbaren Rückschluss auf das Original nicht verstatten, doch eine eigne Weiterbildung derjenigen Auffassung, welche in den eben genannten Apollostatuen vorlag, zu bezeichnen scheinen.

Der Athene-Tempel von Aegina war in beiden Giebelfeldern mit Statuengruppen geschmückt, welche, zum grossen Theile wohl erhalten, gegenwärtig in der Pinakothek von München befindlich sind. Sie geben von der Höhe der Entwickelung der hellenischen Kunst in den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts und von dem, was als Wesen des äginetischen Styles vorauszusetzen ist, eine umfassende Anschauung. Sie haben Kämpfe von Hellenen gegen Trojaner und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Aeakidengeschlechtes von Aegina dienen, zum Gegenstande der Darstellung; Pallas Athene, in der Mitte jeder Gruppe, als Führerin der Hellenen. Sie sind zugleich als sinnbildliche Weihgeschenke für den Sieg der Hellenen über die Perser, an welchem die Geister der Aeakiden mitgekämpft, zu fassen. Die Darstellung hat dramatisches Leben, mit sinnreicher Befolgung der durch die Giebelform gegebenen *Linien*; *doch ist* in der Composition noch kein eigentlich künstlerisches Zusammenwirken, vielmehr das Einzelne als solches noch vorherrschend. Die zumeist ganz nackten Gestalten sind, bei etwas gedrungenem Verhältniss, mit bewunderungswürdiger Beobachtung des organischen Gefüges gearbeitet, aber noch nicht zur unwillkürlichen Freiheit der Bewegung gediehen; es ist in dieser Beziehung noch etwas herb Gebundenes in ihnen. Die Athenegestalten (die eine ganz erhalten) haben in ihrer Gewandung noch ein völlig conventionelles Gefälte. Ebenso ist das Haar überall in conventionellen Löckchen gegeben. Die Gesichter erscheinen durchaus noch maskenhaft, mit einem starr lächelnden Zuge.

Einige Werke lassen die glückliche Weiterbildung der durch die äginetischen Statuen bezeichneten Richtung, die freiere Entfaltung der körperlichen Gesammterscheinung bei noch alterthümlicher Strenge, erkennen. Dahin gehören eine treffliche Athletenstatue im Museum von Neapel und die ungemein meisterliche Bronzestatuette eines wagenlenkenden Heros im Antiqui-

tätenkabinet der Tübinger Hochschule, in welchem man den Amphiaraos erkennen zu dürfen glaubte. [1] — Mehrere weibliche Statuen zeigen eine Behandlung der Gewänder im Sinne der zu der äginetischen Gruppe gehörigen Athenestatue und in freierer, durch Haltung und Geberde bedingter Verwendung. Es sind zumeist zwar, wie sich aus Nebenumständen oder aus der Technik ergiebt, keine Originale, sondern Copien aus jüngerer Zeit, doch mit charakteristischer Bewahrung der so zierlich wie in strenger Regelmässigkeit angeordneten Fältelung des Gewandes, welche in dem festlichen Kleiderputz altgeheiligter Holzbilder ihr Urbild hatte und dem Bedürfniss einer Kunststufe, die noch unter dem Gesetze des architektonisch Conventionellen stand, durchaus entsprach. Als Werke, die auf besonders strenge Originale zurückdeuten, sind die alterthümlichen fragmentirten Athenestatuen in der Sammlung zu Dresden und in der Villa Albani zu Rom anzuführen. Eine aus Herculanum herrührende Athenestatue, im Museum von Neapel, eine Pallas Promachos, ist durch die sehr grossartige Geberde, mit welcher die alterthümliche Feierlichkeit der Gewandlinien in wirksamem Contraste steht, ausgezeichnet; eine alterthümliche Artemis aus Pompeji, ebendaselbst, durch die feine Durchbildung und das Gepräge jungfräulicher Schüchternheit, welches die erwachende Kunst liebenswürdig charakterisirt. (Dies ist ein Originalwerk, merkwürdig auch durch die erhaltenen Reste buntfarbiger Kleidersäume und sonstiger Farbenzierden, mit welchen der Marmor versehen war.)

Athenestatue zu Athen.

Unter den Resten **alt-attischer Kunst** [2] ist zunächst eine sitzende Athenestatue (ohne Kopf und Unterarme) [3] und das Fragment einer ähnlichen, beide auf der Akropolis von Athen, zu nennen. Die Anordnung deutet auf den steif ängstlichen Charakter einer noch rohen Tempelbildnerei zurück, wie solcher in den ältesten Holzbildern vorauszusetzen ist; Einzelformen und Einzelbewegungen aber bezeugen schon ein künstlerisches Gefühl von naiver Feinheit. Das Gewand ist (ohne Zweifel auf Grund ionischer Sitte) in feinfaltigen Wellenlinien behandelt, welche von dem strengeren Schematismus abführen. — Das Reliefbild einer sitzenden Athene auf einer Platte in der Kirche von Merenda, dem alten Thorikos,

[1] C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen. — [2] A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland. — [3] Vergl. Museum of class. antiquities, I, p. 192.

Grabpfeiler des Aristion.

soll lebhaft an das ebengenannte Werk erinnern.[1] — Das grosse Relief einer wagenlenkenden weiblichen Gestalt, auf der Akropolis von Athen, ist durch graziös-kühne Composition und durch die Anmuth der Linien bei reich und in feiner Strenge fliessender Gewandung ausgezeichnet. — Das Grabrelief des Aristion,[2] eines marathonischen Kämpfers, inschriftlich ein Werk des Aristokles, im Museum des Theseustempels, zeigt eine schlicht aufrechtstehende männliche Gestalt, die sich dem engen Raume der Pfeilerfläche vortrefflich fügt und durch eine künstlerische Haltung von fast schüchterner Naivetät, besonders in der oberen Hälfte der Figur, von der Herbheit der äginetischen Statuen wesentlich verschieden ist.

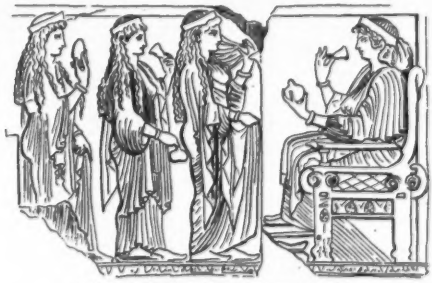
Kleinasien besitzt, unfern von Milet, eine Anzahl von Sculpturen hochalterthümlichen Styles. Es sind sitzende langgewandete Statuen zur Seite des Weges, welcher von dem Hafen nach dem Tempel des didymäischen Apollo führte. Sie sind zum Theil verschüttet, ihre Köpfe abgeschlagen. Die Arbeit ist höchst schlicht, die Linien der Gewandung einfach conventionell, bei einiger Weichheit der Bewegung. Nach dem Charakter vorhandener Inschriften glaubt man, sie in das fünfte Jahrhundert hinabrücken zu müssen.

Ebenfalls alt und alterthümlich erscheinen die Reliefs des Tempels von Assos (jetzt im Louvre zu Paris). Es sind Thierkämpfe, Kentauren und andre phantastische Gestalten, Gruppen eines Gastgelages u. dergl. Der Styl deutet auf eine ähnliche Mischung hellenischen und orientalischen Grundelementes wie bei älteren etruskischen Arbeiten. — Ein auf Samothrake gefundenes Relief, Gestalten an der Lehne eines Sessels, hat einiges Verwandte, doch eine trocknere Strenge in der Linienführung.

Die Sculpturen eines lycischen Denkmals, des sogenannten Harpyienmonumentes von Xanthos[3] haben Verwandtschaft mit dem Style der attischen Reste, doch in eigenthümlicher Umbildung desselben. Es ist ein einfacher mit starken Deckgesimsen versehener Pfeiler von ansehnlicher Dimension; die Reliefs, welche einen Fries um denselben bildeten, befinden sich im britischen Museum zu London. Die Darstellungen beziehen sich auf die, das menschliche Schicksal beherrschenden Mächte: thronende Gottheiten, denen Gaben dargebracht werden, und Andre; Harpyien, welche Kindergestalten entführen. Die Gestalten haben

[1] Lebas, in der Revue archéologique, 1844, p. 48. — [2] Vergl. Museum of class. antt. I, p. 252. — [3] Monumenti ined. dall' instituto di corrisp. archeol., IV, t. 3.

ein gedrungenes Verhältniss, die Formen eine im Einzelnen selbst üppige Weichheit, die als eigenthümlich asiatisch bezeichnet werden darf. Die Behandlung verbindet mit einem schweren Grundgefühle einen feinen Schematismus, der in Haaren und Gewändern auf graziöse Wirkung hinausgeht.



Relief des Harpyien-Monumentes von Xanthos.

Ein in die Stadtmauer von Iconium in Lycaonien eingemauertes Grabrelief eines Kriegers [1] zeigt eine gräcisirende Umbildung jener älteren kleinasiatischen Darstellungsweise, die sich in den Bildwerken von Nymphio und von Boghaz-Keui (oben, S. 77. f.) angekündigt hatte.

Das sogenannte Relief der Leukothea, in der Villa Albani zu Rom, ein leider vielfach beschädigtes Werk, scheint dem Charakter der Reliefs des Harpyienmonuments im Wesentlichen zu entsprechen.

Eine Anzahl von Werken alterthümlichen Styles gehört späteren Epochen des antiken Lebens, besonders der des Hadrian im zweiten Jahrhundert nach Chr., an. Es sind reliefgeschmückte Altäre, wie der der Zwölfgötter im Museum von Paris, Untersätze von Dreifüssen, wie ein solcher in Dresden, Rundeinfassungen von Tempelbrunnen, Weihebilder für errungene musische Siege, u. s. w. Es galt hiebei, das Leben auf eine künstlich gelehrte Weise in eine fernliegende Vergangenheit zurückzustimmen und die noch bedingten Formen der lezteren, als angemessnere für den heiligen Zweck, nachzuschaffen. Dies ist in steifer, gesucht zierlicher Geberde und in jenem conventionellen Gefälte der Gewänder erreicht; in der Behandlung der Körperformen wusste man aber das schlicht Befangene der alten Zeit nicht wiederzugeben oder wollte es nicht; man befolgte darin die

[1] Texier, Asie Mineure, II, pl. 103.

Gesetze der freieren Kunst und erreichte somit allerdings nur ein manierirtes Zwitterwesen. —

An künstlerischer Ausstattung bei Gegenständen des Bedarfs kommt besonders das Münzgepräge in Betracht, doch minder in Hellas selbst als in den griechischen Aussenlanden. Dort begnügte man sich zumeist mit sehr einfachen Typen, während man hier zu bedeutungsvolleren Darstellungen vorschritt. Die „Numi incusi“ (Münzen mit vertiefter Rückseite) der unteritalischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendige Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syrakus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Gleichzeitig wurde auch in Macedonien und Thracien Bemerkenswerthes der Art gearbeitet. Die Münzen Alexander's I., zur Zeit der Perserkriege, zeichnen sich durch Leben und Adel aus.

Malerei.

Von selbständig ausgeübter Kunst der Malerei ist für diese Periode wenig die Rede. Die Tradition weist auf Korinth und Sikyon, als die Orte ihres Ursprunges. Kleanthes von Korinth wird als der erste genannt, der Schattenrisse gezeichnet habe; Ardikes und Telephanes als Meister einer in etwas ausgebildeteren Linearzeichnung; Kleophantes als Erfinder einfarbiger Malerei, u. s. w. Von Kimon von Kleonä wird gesagt, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und für eine genauere Durchbildung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Es handelt sich überall in dieser Periode nur um einfach colorirte Umrisszeichnungen.

Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einem Gemälde, welches Mandrokles von Samos in den dortigen Heratempel weihete und welches den Uebergang des Darius über den Bosporus (513), auf der von Mandrokles erbauten Schiffbrücke darstellte.[1] Darius war vorn auf einem Thronsitze und das Heer im Hinübergehen abgebildet. Der Gegenstand erscheint fremdartig neben den üblichen Gegenständen hellenischer Kunst; er erinnert auffallend an die Darstellung historischer Ereignisse, welche der älteren asiatischen Kunst eigen waren, und lässt hierin wiederum und in eigener Weise einen Einfluss der letzteren voraussetzen. —

Von der handwerklichen Verwendung der Malerei auf Thongefässen ist, bei der Hinweisung auf die fremden Einflüsse, welche bei der Entwickelung der hellenischen Kunst wirksam waren, bereits die Rede gewesen. Die Gefässe mit schwarzen

[1] Herodot IV, 88.

Figuren auf rothem Grunde, welche vorzugsweise auf attischen Ursprung deuten, enthalten für das allgemeine Kunstleben der Zeit, in Bezug auf Inhalt und Darstellung, eine Fülle von Beispielen. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, athletischer Uebungen. Der Styl ist streng, die Geberde meist hastig und gewaltsam. Einzelnes nähert sich jener Läuterung des Styles, welche in den attischen Bildwerken zu Tage tritt.

Zweite Periode.

Allgemeines.

Im zweiten Viertel und gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts beginnt die zweite Periode der ausgeprägt hellenischen Kunst, die ihrer ersten grossen Blüthe. Es ist die Zeit der glänzenden nationalen Erhebung, welche auf die Besiegung der persischen Macht folgte. Sie dauert bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, da in den Stürmen des peloponnesischen Krieges neue und tiefgreifende Veränderungen des griechischen Lebens, wie in der äusseren Machtstellung der Staaten so in der geistigen Richtung des Volkes, eintraten.

Das Bedingende für die künstlerische Thätigkeit dieser Periode, das Wesentliche ihres künstlerischen Styles beruht in dem plastischen Gesetze, in derjenigen organischen Durchbildung der Gestalt, durch welche sie von den Banden des architektonischen Gesetzes frei wird. Hierin wird das Höchstvollendete geleistet; doch nicht ohne diejenige Ausschliesslichkeit, welche in den Bedingnissen des plastischen Gesetzes liegt. Ein vollkommen entwickeltes, vollkommen harmonisches, in sich vollkommen befriedigtes Leben darzustellen, erscheint fortan als die Hauptaufgabe des Künstlers. Die Gestalt wird zum höchsten Begriff selbständigen Lebens; sie geht über die Bedingtheit des Einzellebens hinaus; sie wird, die Schranke individuellen Daseins überflügelnd, zum Repräsentanten der Gattung, insbesondre jenes höchstgesteigerten Gattungsbegriffes, welcher sich dem Hellenen in seinen menschgestalteten Göttern verkörpert. Sie hat hierin noch eine Verwandtschaft mit der formalen Allgemeinheit, welche den Bildungen der vorigen Epoche eigen war; doch mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass der äusserlich schematische Typus der letzteren gebrochen und ein Geistiges an seine Stelle getreten ist. Sie ist frei geworden; aber sie hat diese Freiheit nur erst für sich gewonnen. Bei der ausschliesslichen Rücksichtnahme auf organische Vollendung kommt der tiefere

Wechselbezug zu einem Andern, das Verhältniss gegenseitiger Stimmung, das einer Mitleidenschaft im inniger menschlichen Sinne noch nicht zur Entfaltung.

Das künstlerische Gefühl, welches hienach in der eigentlich plastischen Kunst zum entscheidenden Ausdruck gelangt, bedingt gleichzeitig auch den Entwickelungsgrad für die Künste der Architektur und der Malerei. Die architektonische Gestaltung war in der vorigen Epoche ihrem Wesen nach festgestellt; sie war für die letztere das Entscheidende gewesen. Das Verhältniss zwischen Sculptur und Architektur ist auch jetzt noch ein völlig harmonisches; jenes Gattungsmässige der bildnerischen Darstellung, das geistig Typische, welches hiedurch geboten war, entspricht noch immer dem architektonischen Gesetze, ist sogar geeignet, mit demselben zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Aber das vollkommen Organische und Belebte der bildnerischen Darstellung wirkt zugleich auf das organische Gefüge und den Lebenshauch des architektonischen Gebildes zurück; auch dies wird freier, leichter, flüssiger; es nimmt unmittelbarer Theil an den Ergebnissen der plastischen Kunstbildung. In demselben Maasse jedoch, in welchem die Sculptur dieser Epoche die feinere Durchbildung der Architektur fördert, hemmt ihre vorwiegende Richtung noch die selbständige Entfaltung der Malerei. Die letztere kann freilich auch mit ihren Mitteln ein Abbild jenes Gattungsmässigen, jener formalen Allgemeinheit geben: — ihr eigentlichstes Wesen entfaltet sich erst, wenn, in der naiven Erscheinung wie in den sittlichen Gründen derselben, das Besondre mit seinen Wechselbezügen und Conflicten hervortritt. Die Kunst der Malerei hat in dieser Epoche noch eine untergeordnete Stellung; das Malerische im eigentlichen Sinne kommt überhaupt noch nicht in Betracht.

Die Behandlung der Form, der architektonischen wie der der organischen Natur, wird durch jenes Grundelement der künstlerischen Richtung näher bestimmt. Das Schwere, Massenhafte, Ringende, das schematische Herbe und Starre, was in der vorigen Periode herrschte und noch ein Uebergewicht materieller Bedingnisse und ein noch erst äusserliches Abfinden mit denselben erkennen liess, weicht jetzt durchaus einer frischen, straffen Elasticität. Alles hat den Ausdruck jener selbständigen, sich völlig bethätigenden Lebenskraft; und Alles zugleich ist fest in sich gegliedert, streng auf seinen eigensten Zweck zurückbezogen, fast als trügen diese Formen Scheu vor der Möglichkeit einer Berührung mit Fremdem, vor der Einwirkung, welche sich dadurch ergeben könnte. Es war der naturgemässe Entwickelungsgang ächtester Kunst, was zu solcher Behandlung führte. Zugleich aber ist die letztere, wie dieser Entwickelungsgang Hand in Hand mit der nationalen Ausbildung gieng, der ebenso naturgemässe Abdruck eines Volksthumes, welches, ob auch nur auf

eine kurze Frist, Freiheit und gemessenste Zucht des Einzelnen innig zu verbinden und solche Verbindung in den mannigfachsten Lebensbeziehungen zur Erscheinung zu bringen vermochte.

Jene straffe Beschlossenheit der Form würde aber leicht, zumal bei Werken von irgend reicherer Composition, die Grenze des Trocknen berühren und der entscheidenderen Wirkung entbehren, stände ihr nicht ein andres Element künstlerischer Behandlung zur Seite. Dies ist die, auf alter Tradition beruhende Verschiedenfarbigkeit einzelner Theile, sowohl bei architektonischen als bei bildnerischen Werken, und die Einführung anderweit farbigen Schmuckes. Hierauf ist bereits im Obigen hingedeutet; die Entwickelungsperiode des sechsten Jahrhunderts war solcher Weise der künstlerischen Ausstattung (wohl mit derber Verwendung derselben) nicht fremd gewesen; jetzt erscheint sie als ein wesentlicher Theil für die harmonische Durchbildung des künstlerischen Ganzen. Es ist der, auf der Reminiscenz der ursprünglichen Structur beruhende farbige Anstrich der oberen Theile des Tempelgebälkes (jedenfalls des dorischen); es sind die, aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Bildwerke — z. B. Elfenbein, auch Marmor, für das Nackte, Gold für die Gewandung, — was zunächst in Betracht kommt. Die architektonischen Gesimsglieder werden durch farbig aufgetragene Zierden ebenso belebt, wie die Einzelheiten, Säume, Schmucktheile u. A., beim Bildwerk, wie das Auge der menschlichen Gestalt (beim Elfenbein oder Marmor) durch ein entsprechendes dunkelglänzendes Material. Das architektonische Bildwerk hebt sich von farbigem Grunde ab, empfängt auch wohl selbst, seiner Umgebung harmonisch eingefügt und den Bedingnissen der natürlichen Erscheinung mehr oder weniger sich annähernd, eine umfassendere farbige Zuthat. U. s. w.

So reiche Wirkung aber im Einzelnen bei dieser Verschiedenfarbigkeit vorauszusetzen ist, so bleibt sie gleichwohl mit der Straffheit der Formenbildung überall im Einklange. Es sind klare ungebrochene Farben, fern von allem Schmelz, von allen Abtönungen und Uebergängen einer malerischen Kunst. Die Farbenanwendung ist noch eine durchaus strenge, dekorativ schematische. Auch die wirkliche Malerei dieser Epoche hat noch kein andres Gesetz, indem sie sich, — der Malerei aller primitiven Kunststufen noch immer entsprechend, — von den übrigen Künsten nur dadurch unterscheidet, dass, was bei jenen körperliche Form ist, bei ihr einfach zur Umrisslinie wird.

Die Hauptstätte der künstlerischen Entwickelung dieser Epoche ist Athen, wo die glücklichste Einigung der verschiedenen Elemente hellenischer Stammes-Eigenthümlichkeit stattfand und wo, indem Athen für diese Zeit der Herrscherstaat Griechenlands war, die günstigsten äusseren Fördernisse eintraten. Die Lenker des athenischen Staates, vor Allen Perikles, strebten dahin, jener

Herrscherstellung durch die Kunst den tieferen Ausdruck zu geben. Für die Architektur kommen ausserdem, neben einigen peloponnesischen Monumenten, besonders Sicilien und Grossgriechenland in Betracht; für die bildende Kunst steht der athenischen Schule die argivische gegenüber, — beide Gegensätze Athens als Vertreter des entschiedener dorischen Elements. Das ionische Griechenthum Kleinasiens hat an den künstlerischen Erscheinungen dieser Zeit keinen Antheil, (während es später seinen alten Ruhm in Pflege der Kunst auf höchst folgenreiche Weise erneut). Der Zeitfolge nach sind etwa die Unterschiede zu beobachten: dass dem zweiten Viertel des Jahrhunderts der Beginn der in Rede stehenden Kunstblüthe angehört, das dritte Viertel ihren Höhepunkt ausmacht, das vierte theils die leisen Zeichen eines beginnenden Abfalles, theils die Uebergänge und Vorbereitungen zu den folgenden Entwickelungen erkennen lässt.

Architektur.

Die Architektur, insbesondere die dorische, findet nunmehr in Athen, nach der verhältnissmässig gesteigerten Entwickelung, welche dort schon gegen Ende des sechsten Jahrhunderts eingetreten zu sein scheint, ihre Vollendung. Mit dem edelsten Gleichmaass der Gesammtverhältnisse zeigt sich hier eine Behandlung der Formen, welche überall den frischesten und zugleich sichersten Ausdruck der Kraft hervorbringt. Die Zwischenglieder haben, ohne doch Etwas an charakteristischer Bedeutung einzubüssen, alle lastende Schwere verloren; der Echinus des Kapitäles gestaltet sich in einer Weise, dass er als der Grundtypus der straffen Elasticität des gesammten hellenischen Formenwesens dieser Zeit bezeichnet werden darf; der einfach strengen Combination, welche dem Dorismus ursprünglich eigen ist, wird an schicklicher Stelle, obgleich immer höchst sparsam, ein oder ein andres Element zierlicherer, ionisirender Gliederung beigemischt, welches dem dorischen Ernste einen Hauch weicherer Grazie zu geben geeignet ist. Zugleich wird für das Ganze des architektonischen Werkes, durch feine Berechnung der Gesetze der Erscheinung, die lebendigste Wirkung erstrebt; bei den gediegensten Monumenten insbesondere dadurch, dass nicht bloss die Säulen (wie auch anderweit und schon früher) sich schwellend verjüngen, sondern gleichzeitig die grossen Horizontallinien am Stufenbau und selbst am Gebälk, statt in mathematischer Starrheit, in leis emporgewölbter Curve gebildet sind. — Die ionische Architektur empfängt, wie es scheint, erst gegenwärtig in Athen eine hellenisch geregelte Ausbildung und zugleich, gegen den Schluss der Epoche, eine auf höchste Pracht und Zierlichkeit

gerichtete Behandlung. — Das Material der athenischen Monumente ist durchaus der edle pentelische Marmor des attischen Landes.

Von den dorischen Monumenten Athens, deren Reste auf unsere Zeit gekommen, ist zunächst der Theseustempel, eins der besterhaltenen Bauwerke des gesammten hellenischen Alterthums, zu nennen. Er gehört dem zweiten Viertel des fünften

Ansicht des Theseustempels.

Jahrhunderts an, der Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung, da Athen in den Besitz der Gebeine des Theseus gelangte und den Reliquien seines Stammheros den Tempel erbaute. Es ist ein Peripteralbau, von maassvollster, vorzüglich mustergültiger Behandlung der dorischen Formen in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; doch haben die Gebälke im Inneren der Halle, bei denen durchlaufende Bilderfriese angewandt sind, weicher ionisirende Gliederungen. Von den Bildwerken ist ein Theil erhalten. — Ein zweiter dorischer Tempel, der gefeierte Festtempel der Athene auf der Akropolis, wurde unter Perikles im dritten Viertel des Jahrhunderts erbaut. Er führt den Namen des Parthenon und trat an die Stelle jenes älteren, von den Persern zerstörten Heiligthums, über dessen Ueberbleibsel bereits gesprochen ist (vrgl. oben, S. 118). Seine Baumeister waren Iktinos, der den Plan entworfen zu haben scheint, und Kallikrates, dessen Geschäft muthmasslich die äussere Leitung der

Arbeiten war. Es war ebenfalls ein Peripteros, von ansehnlichen Dimensionen, in den Verhältnissen um Einiges leichter als der Theseustempel und auf eine graziösere Wirkung berechnet, der Art, dass beiden Monumenten, je nachdem es sich um einen stärkeren Hauch des Ernstes oder der Heiterkeit bei gleicher Würde handelt, der Preis des Dorismus zukommt. Im Inneren der Halle waren auch hier fortlaufende Bilderfriese angeordnet, mit bestimmterer (doch etwas conventioneller) Andeutung der ursprünglichen Bedingnisse dorischer Gebälkformation. Die Cella bildete einen grossen Hypäthralbau, von dessen Einrichtung aber nur sehr geringfügige Spuren übrig geblieben sind. Von den Bildwerken des Tempels sind ansehnliche Ueberbleibsel vorhanden. — Ein dritter, wenigstens in seinen Hauptformen dorischer Bau, gleichfalls der Epoche des Perikles (etwa von 437 bis 432) angehörig, war das Prachtthor der Propyläen, welches den Eingang zur Akropolis bildete. Baumeister desselben war Mnesikles. Eine breite Prachttreppe führte zur Höhe der Akropolis empor. Oberwärts empfing den Emporsteigenden eine weite Halle, welche sich durch einen giebelgekrönten dorischen Portikus nach der Treppe zu öffnete, während im Inneren ihre vielbewunderte Marmordecke von ionischen Säulen getragen ward. Niedrigere Flügelgebäude mit dorischen Vorhallen traten zur Rechten und zur Linken der grossen Prachttreppe vor. Fünf Thore öffneten sich nach dem inneren Raume der Akropolis; vor ihnen war ein zweiter dorischer Portikus, jenem ersten völlig entsprechend, angeordnet. Der Bau, in seiner so schlichten wie grossartigen Composition, musste von ergreifender Wirkung sein, die würdigste Eröffnung der grossen Nationalfeste, welche auf der Höhe der Akropolis, in dem Gebäude des Parthenons, ihre geheiligte Weihe empfingen. Die Behandlung der dorischen Formen entspricht mehr jener ernsteren Würde, welche an dem Bau des Theseustempels beobachtet war; mit Bildwerk waren sie, wie es scheint, nicht ausgestattet. Die Verbindung der ionischen Architektur im Innern der grossen Halle mit dem dorischen Aussenbau war in einer Weise durchgeführt, welche, bei einfachster Anordnung, das reine Gefühl für das Wechselverhältniss beider architektonischen Elemente in ihrer freien ästhetischen Bedeutung erkennen lässt. Die Behandlung der ionischen Säulen an sich zeigt, diesem Wechselverhältniss entsprechend, eine maassvolle Strenge.

Drei Monumente geringeren Umfanges sind ausschliesslich in den Formen ionischer Architektur ausgeführt worden. Sie gehören theils der Frühzeit, theils der Spätzeit dieser Epoche an. Zwei kleine Tempel (von denen aber der eine neuerlich verschwunden ist), jeder ein Amphiprostylos, d. h. mit frei vortretender Säulenhalle an der Vorder- und Hinterseite, fallen in die Zeit des Kimon. Der eine, früher abgetragen und unlängst

in den erhaltenen Resten wieder aufgerichtet, ist der Tempel der Nike Apteros, auf einem Mauervorsprunge der Akropolis, zur Seite der (jüngeren) Propyläen. Formen und Verhältnisse sind schlicht, selbst noch etwas gedrungen, und von einfachem Adel. Der mit Bildwerk geschmückte Fries ist, unter der Hängeplatte, mit einem einfachen Gesimsgliede von bewegt dekorativer Form (statt der Zahnschnitte) gekrönt. — Der andre Tempel (der nicht mehr vorhandene) lag ausserhalb der Stadt am Ilissus. Seine Formen waren ähnlich behandelt, seine Verhältnisse aber schon etwas leichter. — Der dritte Tempel ist der der Athena Polias auf der Akropolis, der eigentliche Culttempel der Göttin, der zugleich den Namen des Erechtheions führt, ein uraltes

Ansicht der südlichen Halle des Erechtheions, nach ihrer neuerlich erfolgten Herstellung.

Heiligthum, welches im mässigen Umfange verschiedene Räumlichkeiten, Reliquien, Zeichen und Geheimnisse einschloss und dessen älterer Bau durch die Perser zerstört war. Er wurde, wie es scheint, erst nach Perikles Tode (429) neu gebaut und gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet. Die Anlage hat, durch jene heiligen Traditionen bedingt, einige Besonderheiten, indem der Bau sich auf verschiedenartiger Bodenhöhe erhebt und mit eigenthümlichen Nebenhallen versehen ist. Die ionische Architektur entwickelt sich hier zu reicher Pracht, sowohl an der Vorhalle der Haupteingangsseite, als an der auf der Nordseite vorspringenden Säulenhalle. Die Verhältnisse haben überall die graziöseste Anmuth; die technische Ausführung zeigt die

feinste Vollendung. Die Säulenkapitäle sind mit mächtigen, doppelrinnigen Voluten, welche ein sehr lebhaftes Formenspiel hervorbringen, die Säulenschäfte oberwärts mit einem blumengeschmückten Halse von zierlichster Ornamentik versehen. Die Gesimse, die Basen der Säulen und Wandpfeiler sind auf mannigfache Weise gegliedert und durch plastisch gearbeitete Zierden (statt der nur aufgemalten in der dorischen Bauweise) belebt. In alledem macht sich ein bemerkenswerther, die jüngere Zeit schon entschieden bezeichnender Gegensatz gegen jene straffe Elasticität des Dorismus geltend. Die Friese waren mit Bildwerken geschmückt (eigenthümlicher Weise in der Art, dass die Masse des Frieses aus dem dunkeln piräischen Steine, das Bildwerk aus Marmor bestand und jenem aufgeheftet war); die Krönung des Frieses besteht, wie bei den ebengenannten kleinen Tempeln, aus dekorativen Gesimsgliedern. Eine ganz besondre Einrichtung hat die auf der Südseite vorspringende Nebenhalle, indem das Gebälk und Dach derselben von weiblichen Statuen getragen wird. Hier hat zugleich das Gebälk keinen Fries; vielmehr liegt das Krönungsgesims mit den nach asiatischer Weise darunter befindlichen Zahnschnitten unmittelbar auf dem Architrav.

Den architektonischen Monumenten Athens schliessen sich zunächst einige an andern Orten von Attika an.

Zu Eleusis wurde der grosse Mysterientempel der Demeter nach dem Plane des Iktinos gebaut; die ausführenden Architekten der verschiedenen Theile waren Koroebos, Metagenes und Xenokles. Das Gebäude war zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt und demgemäss eigenthümlich angelegt, in grosser Ausdehnung, durch Säulenreihen in mehrere Schiffe getheilt, mit Gallerieen über denselben und einer kunstreichen Bedeckung. Es sind davon nur äusserst geringe Reste bekannt geworden. Ob die Fragmente des Innenbaues der ursprünglichen Anlage angehören, ist zweifelhaft; die Reste eines Porticus an der Aussenseite und die von verschiedenen ansehnlichen Nebenbauten sind später.

Erhaltene attische Reste dieser Epoche, in dorischer Form ausgeführt und zumeist, wie sich aus Eigenthümlichkeiten der Behandlung und aus Nebenumständen ergiebt, der späteren Zeit dieser Epoche angehörig, sind: die des grossen Nemesis-Tempels zu Rhamnus, eines Peripteros, welcher in seinen wesentlichen Theilen dem Muster des Parthenon folgt; — die des Athene-Tempels zu Sunion und der in den Bezirk des Tempels führenden Propyläen, einer durch einfache Portiken geöffneten Halle; — und die eines Peristyls von eigner Anlage zu Thorikos, eines Doppeltempels oder einer basilikenartigen Halle.

Die hohe Ausbildung der athenischen Bauschule äusserte, in unmittelbarer und in mittelbarer Uebertragung, ihren Einfluss auch auf die bauliche Thätigkeit ferner entlegener Punkte. Die (neuerlich verschwundenen) Reste des Apollotempels zu Délos, eines dorischen Säulenbaues, entsprechen entschieden der Behandlung der athenischen Monumente dieser Zeit. — Der Tempel des Apollon Epikurios zu Bassä bei Phigalia, im Südwesten Arkadiens, dessen Reste noch vorhanden sind, wurde nach dem Plane des Iktinos gebaut. Es war ein dorischer Peripteros nach attischem Muster, doch in gewissen Besonderheiten der Behandlung nicht ohne Abweichungen hievon. Sehr eigenthümlich war das hypäthrale Innere des Tempels, mit Wandnischen und Dreiviertelsäulen vor der Stirn der Mauerpfeiler, welche die Nischen trennten. Diese Säulen haben ionische Form, aber in einer freien, mehr dekorativen Ausbildung, und zwar der Art, dass hier noch das minder entwickelte altionische (orientalisirende) Dekorationsprincip nachzuklingen scheint. Ueber den Säulen war ein durchlaufendes Gebälk zum oberen Abschluss der Nischen angeordnet, mit einem grossen Bilderfriese, dessen einfache Gesimse wiederum die Form der Zahnschnitte beseitigt hatten. Es zeigt sich hier eine Weise der Ausführung, welche, ob auch unter bestimmtem attischem Einflusse, den Typus einer, auf eigenthümlicher Tradition beruhenden Lokalschule hervortreten lässt.

Der Festtempel des Zeus zu Olympia, dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts angehörig und gegen 432 vollendet, ein grossartiger dorischer Peripteros, zeigt dagegen ein entschiedeneres Verharren an der streng dorischen Form, indem die allerdings geringen Reste desselben, welche bis jetzt aufgegraben sind, eine sehr ähnliche Behandlung wie die Trümmer des Athene-Tempels auf Aegina (S. 118) erkennen lassen. Baumeister des Tempels war Libon aus Elis. Eine derartige Behandlung an einem Baudenkmal von so hochgefeierter Bedeutung giebt ein Zeugniss dafür, dass überhaupt der strengere Dorismus im Peloponnes noch sein altes Recht zu behaupten geneigt war. — Von anderweitigen Monumenten peloponnesischer Architektur, unter denen das von Eupolemos gebaute Heräon in Argos und die Bauten des Bildhauers Polyklet zu Epidauros namentlich von Bedeutung gewesen sein dürften, sind zur Zeit leider keine genügenden Reste bekannt.

Sicilien bewahrt aus der gegenwärtigen Epoche die Reste einer erheblichen Anzahl dorischer Peripteraltempel. Sie tragen durchgehend, in der Bildung der Formen wie zum grossen Theil auch in dem derben Gesammtverhältniss, das Gepräge eines strengeren Dorismus; Einzelnes, in seiner schwereren Gestaltung, schliesst sich unmittelbar noch der sicilianischen Behandlungsweise

der vorigen Epoche an. Gleichzeitig macht sich aber auch eine Einwirkung jener Läuterung der Form, welche vornehmlich der attischen Bauschule angehört, bemerklich. Das Widerspiel der einheimischen Schwere und dieser feineren Grazie lässt in den Detailformen der jüngsten Monumente dieser Epoche, zumal bei den sehr kolossalen Bauten, welche in der Spätzeit derselben unternommen wurden, und bei den, von solcher Kolossalität abhängigen materiellen Bedingnissen, eine gewisse charakterlose Unbehülflichkeit zur Erscheinung kommen.

Die Reste des Athene-Tempels auf der Insel Ortygia zu Syrakus, in die Mauern der dortigen Kathedrale verbaut, tragen noch ein Gepräge, welches auf die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts deutet. — Von drei, dieser Epoche angehörigen Tempeln zu Selinunt gehört der südliche Tempel des westlichen Hügels etwa der Mitte, der südliche Tempel des östlichen Hügels der zweiten Hälfte und der höchst kolossale nördliche Tempel des östlichen Hügels mehr dem Ausgange des Jahrhunderts an. Der letztere, Alterthümliches und Spätes in der Formation auf etwas abnorme Weise mischend, gilt als Tempel des olympischen Zeus und war bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 409 noch unvollendet. — Ein Tempelruin zu Segesta, dessen Säulenumgebung nebst Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht, erscheint ebenfalls als ein unvollendeter Bau aus der Spätzeit des Jahrhunderts. — Agrigent hat in den Resten eines Tempels des Zeus Polieus (in die Kirche S. Maria de' Greci verbaut) und in dem zum Theil erhaltenen sogenannten Tempel der Juno Lacinia Beispiele der günstigeren Entwickelung des Styles. Dagegen deutet der sogenannte Tempel der Concordia, dessen Aeusseres wiederum wohl erhalten ist, in seinen mehr charakterlosen Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts. Dasselbe ist der Fall bei dem kolossalen Tempel des olympischen Zeus, welcher, gleich jenem selinuntischen Tempel, bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 405 unvollendet war. Es war der grösste Tempel des hellenischen Alterthums nächst dem Artemistempel von Ephesos. Die Absicht der kolossalen Dimensionen bei einem minder günstigen Baumaterial hatte hier die eigenthümliche Anordnung veranlasst, dass, statt der Umgebung des Tempelhauses durch eine freie Säulenhalle, eine Mauer mit vortretenden Halbsäulen und zugehöriger Gebälkarchitektur umhergeführt war. Das Innere des Tempelhauses war ein ausgedehnter Hypäthralbau, mit Wandpfeilern, über denen sich kolossale Gigantenfiguren als Träger des Gebälkes erhoben.

Einige wenige Baureste dorischer Art, die im italischen Grossgriechenland erhalten sind, deuten bestimmt auf die Beibehaltung alterthümlicher Elemente im weiteren Verlaufe des fünften Jahrhunderts.

Dahin gehört zu Metapont, am tarentinischen Meerbusen, ein Theil von der Säulenstellung eines Peripteraltempels, der bei edeln Verhältnissen durch die alterthümlich kräftige Kapitälbildung bemerkenswerth ist; während bei einem andern Tempelruin die in gebranntem Thon gefertigten Fragmente einer Gebälkbekleidung als unmittelbare Beispiele alterthümlicher Technik zu betrachten sind.

Paestum ist durch den sogenannten Tempel des Poseidon, einen vorzüglich wohlerhaltenen Peripteros, ausgezeichnet. Er hat ein sehr derbes, stämmiges Verhältniss und entsprechende Hauptformen, denen aber flache und feinprofilirte weiche Zwischenglieder eingemischt sind, der Art, dass dies Gebäude nicht wohl (wie gewöhnlich angenommen wird) auf ein sonderlich frühes Alter Anspruch hat und nicht vor die Mitte des fünften Jahrhunderts zu fallen scheint. Sehr merkwürdig ist dieser Tempel im Uebrigen dadurch, dass von dem Hypäthralbau seines

Innere Ansicht des Tempels des Poseidon zu Paestum.

Inneren die Säulenstellungen und die Säulen-Gallerieen über diesen, ohne indess über das Ganze der Anordnung und namentlich der Bedeckung genügenden Aufschluss zu gewähren, erhalten sind. — Die übrigen pästanischen Monumente sind beträchtlich später.

Sculptur.

Zwei ausgezeichnete Meister, deren Blüthe gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fällt, bezeichnen den Beginn der hohen Entwickelung der hellenischen Sculptur. Es scheint, dass ihre Richtung den beiden grossen Gegensätzen des griechischen Lebens im Wesentlichen entsprochen habe.

Der eine ist Kalamis, ein Künstler von unbekannter Herkunft, der u. A. in Athen thätig war und dessen künstlerisches Wesen einen zumeist athenischen Charakter trägt. Seine Werke waren Götterbilder in Gold und Elfenbein, Marmor, auch Erz, edle Frauengestalten, Rossgespanne u. dergl. Seine Arbeit hatte noch einige Strenge, verbunden mit feiner Naturbeobachtung in den Thierbildern und mit zuchtvoller Grazie in den Frauengestalten.

Der zweite Meister ist Pythagoras aus Rhegion, als dessen Arbeiten, neben einigen wenigen Götterbildern und heroischen Gestalten, besonders die Statuen athletischer Sieger angeführt werden. Es wird bei diesen die feinere Durchbildung der körperlichen Form und der harmonische Rhythmus der Erscheinung gerühmt, somit, wie es scheint, eine höhere Vollendung dessen bezeichnet, was z. B. in den äginetischen Statuen angestrebt war.

Drei folgende gleichzeitige Meister, Myron aus Eleutherä, Phidias von Athen und Polyklet aus Sikyon, deren jedem eine mehr oder weniger grosse Zahl von Schülern und Nachfolgern sich anschliesst, bilden die grossen Höhenpunkte der hellenischen Kunst dieser Zeit. Sie waren in gemeinsamer Schule, der des Ageladas von Argos, gebildet, ein Umstand, der allerdings eine freiere und reichere Entwickelung, als in der Enge einer Lokalschule zu erreichen war, ankündigt. Gleichwohl sprechen sich in ihnen aufs Neue die Gegensätze des Hellenismus aus, doch eben in freieren, mehr begeistigten und bewussten Richtungen.

Myron, aus Eleutherä im Grenzlande zwischen Attika und Böotien stammend, wird den Athenern zugezählt. Er war vorzugsweise Erzbildner. Als Werke seiner Hand werden, neben einigen wenigen Götterstatuen, besonders Heroengestalten, unter denen Herakles mehrfach wiederkehrt, athletische Figuren und Thierbildungen aufgeführt. Unter den athletischen Figuren sind einige, die wegen der so kühnen wie kunstvollen Darstellung höchst concentrirter Handlung vorzugsweise gepriesen werden; so die Statue des Schnellläufers Ladas, der im Momente der äussersten und letzten Anspannung der Kräfte gefasst war; so die Statue eines Diskuswerfers im Augenblicke des Abschleuderns. Der Ruhm der letzteren erhellt zugleich aus einer Anzahl von Nachbildungen, welche auf unsre Zeit gekommen sind; die vor-

züglichste im Hause Massimi zu Rom. Nicht minder ausgezeichnet waren die Thierbildungen, namentlich die Figur einer Kuh; die unvergleichliche Naturlebendigkeit der letzteren hat zu einer Menge von preisenden Sinngedichten Anlass gegeben. Die Entwickelung regsten Lebens, in den entschiedensten Momenten seiner Bethätigung, giebt sich hiedurch als das Wesentliche in Myrons künstlerischer Richtung kund; mit reiflichstem Bedacht, mit schärfstem Eingehen auf die Gesetze des körperlichen Organismus wusste er „die Wahrheit zu vervielfachen." Doch blieb er bei solchem Streben, welches den weiteren Entwickelungen der Kunst eine feste Grundlage zu bereiten geeignet war, den Zufälligkeiten der realen Erscheinung, der Leidenschaft, dem Pathos des Individuellen noch durchaus fern. Es vereinigte sich hiemit bei ihm sogar noch eine charakteristische Strenge der Behandlung, besonders in den Köpfen seiner Gestalten; das Haar soll an diesen selbst noch in alterthümlich conventioneller Weise behandelt worden sein. Jedenfalls war er der ältere neben Phidias und Polyklet, was u. A. auch daraus hervorgeht, dass, wie er mit Pythagoras, so diese mit einem seiner Nachfolger im künstlerischen Wettkampfe standen.

Zu den Schülern und Nachfolgern des Myron, die seine Richtung aufgenommen hatten, sind zu rechnen: sein Sohn Lykios, von dem u. A. ein Räucherknabe als eine besonders werthvolle Arbeit angeführt wird; — Kresilas (oder Ktesilaos), dessen Statue einer verwundeten Amazone, für den eben erwähnten Wettkampf mit Phidias und Polyklet gefertigt, in verschiedenen Nachbildungen, welche sich im Kapitol zu Rom, im Louvre zu Paris u. a. a. O. befinden, erkannt ist; — Styppax, mit dem Bilde eines feueranblasenden Sklaven; — Strongylion, der u. A. in Thierbildungen ausgezeichnet war und von dem die eherne Darstellung des trojanischen Pferdes mit daraus hervorsehenden Helden, auf der Akropolis von Athen, herrührte. U. A. m.

Phidias von Athen scheint um den Beginn des fünften Jahrhunderts geboren zu sein. Er soll seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen haben. Sein erster Meister im Fache der Sculptur war der Athener Hegias; seine weitere Ausbildung empfing er, wie bereits bemerkt, unter dem Argiver Ageladas. Der Beginn seiner Wirksamkeit fällt in die Zeit des Kimon, seine Blüthe in die des Perikles, der ihm bei der Ausführung der künstlerischen Werke, welche zur glanzvollen Verherrlichung Athens dienen sollten, die einflussreichste Stellung gab. Nach Phidias Plänen und unter seiner Leitung wurde die Ausstattung der grossartigen athenischen Prachtbauten dieser Zeit bewerkstelligt. Seine Richtung war eine vorzugsweise gedankenhafte, die Form, welche ihm aus der Fülle der Phantasie entgegenquoll, das lebendige Symbol des Gedankens. Die Werke seiner eignen Hand hatten, bei der unbedingten Gegenwart, welche

das Ergebniss einer zum völligen Bewusstsein erwachten Kunst ist, das Gepräge erhabenster Würde und harmonischer Ruhe, den Ausdruck des höchsten Gleichmaasses geistiger Kraft. Er war vor Allem Götterbildner; er wie kein Zweiter war es, der dem hellenischen Götterbewusstsein die körperliche Gestalt gab. Je nach dem Zwecke der Verehrung wusste er die einzelne Göttergestalt zur persönlichen Erscheinung durchzubilden, auch die persönlichen (mythischen) Beziehungen des dargestellten Götterwesens zu einer poesiereichen Fülle nebensächlicher Darstellungen, so wirksam auf das Auge des Beschauers wie auf das nachsinnende Gemüth, zu benutzen. Solchem Zwecke entsprach vornehmlich jene alte kunstvolle Technik, welche verschiedenartige Prachtstoffe, namentlich Elfenbein und Gold (für das Nackte und für Haar und Gewandung), zur feierlichen Gesammtwirkung vereinigte; Phidias gilt insbesondre hierin (in der Fertigung „chryselephantiner" Werke) als der gediegenste Meister. Im Uebrigen werden Erz- und Marmorarbeiten seiner Hand angeführt.

Die Zahl der Bildwerke von Phidias' Hand, welche nicht unmittelbar der Götterverehrung dienten, war gering. Noch in Kimon's Zeit scheint eine Gruppe von dreizehn Bronzestatuen zu fallen, welche als Weihgeschenk für den marathonischen Sieg in Delphi aufgestellt wurden. Es waren die Bilder alter Heroen, denen Miltiades, Athene und Apollon zugesellt waren. — In dem erwähnten künstlerischen Wettkampfe fertigte er eine auf einen Speer gestützte Amazone, die man in mehreren Nachbildungen, die vorzüglichste im vatikanischen Museum zu Rom, erkennen zu dürfen meint. — Die grossartige Kolossalstatue eines rossebändigenden Dioskuren, auf Monte Cavallo zu Rom, trägt die Inschrift als Werk des Phidias (wie ihr Gegenstück als Werk des Praxiteles bezeichnet ist); sie gehört, der Ausführung nach, der römischen Kaiserzeit an, scheint aber in der That auf ein Original des Meisters zurückzudeuten.

Unter den Göttergestalten hat Phidias die Schutzherrin seiner Heimat, Pallas Athene, mehrfach und in verschiedener Weise gebildet: als Vorkämpferin der hellenischen Freiheit (Pallas Promachos) in einem gegen 60 Fuss hohen Erzkoloss auf der Akropolis von Athen; — ebenfalls als kriegerische Göttin (Athene Areia) und ähnlich kolossal in einem akrolithen Werke (das Nackte aus Marmor, das Uebrige in vergoldetem Holze) für Platää; — als mildjungfräuliche Friedensgöttin in einem Erzbilde für Lemnos; — als Schutzgöttin Athens in dem kolossalen chryselephantinen Bilde, für welches der Parthenon gebaut war, u. s. w. Die letztere, vorzüglich gerühmte Statue war 26 Ellen hoch, aufrecht stehend, mit Schild und Lanze, eine vier Ellen hohe Gestalt der Siegesgöttin auf der einen Hand tragend, die heilige Burgschlange zu ihren Füssen. Ihr Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet;

an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen ein Kentaurenkampf dargestellt. Die Vollendung der Statue fällt in das J. 438. Verschiedene Athenestatuen späterer Zeit deuten, als mehr oder weniger freie Nachbildungen, auf dies Werk des Phidias zurück; am Meisten bedeutend ist unter ihnen die sog. Giustinianische Minerva im Vatikan.

Sodann werden, neben andern Götterbildern, mehrere Statuen der Aphrodite, vornehmlich der Aphrodite Urania, erwähnt. Auch hier, wo die spätere Kunst den sinnlichen Reiz vorwalten liess, ist dieselbe hohe Auffassung vorauszusetzen. Eine dieser Statuen, zu Elis, bestand aus Elfenbein und Gold, wiederum schon in dem Stoffe die Feierlichkeit der Darstellung bezeichnend.

Das gefeiertste Werk des Phidias, das höchste der durch ihn vertretenen Richtung, war die chryselephantine Statue des Zeus, in dem Festtempel dieses Gottes zu Olympia. Sie bildete, aus einer fast überreichen Fülle von Einzelheiten bestehend, das grosse Schlusswerk seines Lebens. Der König der Götter war auf dem Throne sitzend dargestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einem Untersatz von zwölf Fuss Höhe. In der einen Hand hielt er ein Scepter, vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen und Reliefs, auch Malereien bestehend. Die Wände, welche zwischen die Füsse und Stützen des Thrones eingelassen waren, hatte Panänos, der Bruder des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füsse des Gottes ruhten, und der Untersatz, welcher das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk versehen. Die wundersame Gesammterscheinung übte auf die nachgebornen Geschlechter eine fast dämonische Wirkung aus; sie sahen in dem Bilde den Gott selbst gegenwärtig; sein Anblick machte alle Sorge und alles Leid vergessen; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, konnte nicht selig gepriesen werden. Von späteren Nachbildungen ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sog. Verospi'schen Jupiter im vatikanischen Museum zu nennen. — Im J. 433 war der olympische Zeus vollendet. Im folgenden Jahre starb Phidias, im Kerker zu Athen, dem Grimm der Widersacher des Perikles preisgegeben.

Namhafte Originalwerke von Phidias Hand sind nicht erhalten. Von den Resten der parthenonischen Sculpturen, welche unter seiner Leitung ausgeführt wurden, wird weiter unten die Rede sein. Die bedeutenderen unter seinen Schülern waren in gleichem Sinne wirksam; wie nahe sie in einzelnen Fällen (bei dem formal Gemeinsamen eines vorwiegend gedankenhaften Strebens) dem Meister kamen, bezeugt der Umstand, dass mehrfach Werke

genannt werden, bei denen das Urtheil, ob sie von Phidias selbst oder von einem oder dem andern seiner Schüler herrührten, schwankend ist. Der Lieblingsschüler des Phidias war Agorakritos, der vorzüglichst ausgezeichnete scheint Alkamenes gewesen zu sein. In einem Wettstreite zwischen beiden, in welchem es sich um ein Aphroditebild handelte, siegte Alkamenes, und Agorakritos weihte seine Statue, unter dem Namen der Nemesis, in den Tempel von Rhamnus. Von Alkamenes wird ausserdem eine erhebliche Anzahl von Götterbildern genannt; auch hatte er in dem hinteren Giebel des Zeustempels von Olympia die Statuengruppe, welche den Kampf der Lapithen und Kentauren darstellte, gefertigt, während die Statuen des vorderen Giebels, den Wettkampf des Pelops und Oenomaos darstellend, von Päonios, einem Thracier, herrührten. Als Gehülfe des Phidias bei Ausführung des olympischen Zeus wird Kolotes, der sich zugleich durch mehrere eigene Werke chryselephantiner Art, zu Olympia und zu Elis, berühmt gemacht hatte, genannt.

In diesen bildnerischen Arbeiten, die zu Olympia ausgeführt wurden, zeigt sich dieselbe Verpflanzung athenischer Kunst nach ausserhalb, auf die bereits bei der Architektur (S. 136) hingedeutet wurde. Es ist hier zunächst noch ein andres namhaftes Beispiel anzureihen, den Apollo-Tempel zu Delphi betreffend, dessen Giebelstatuen durch einen athenischen Künstler, Praxias, einen Schüler des Kalamis, gearbeitet und durch einen andern Athener, Androsthenes, beendet wurden.

Zwei Künstler, zu den jüngeren dieser Epoche und voraussetzlich beide zur attischen Schule gehörig, scheinen den durch Phidias und durch Myron bezeichneten Hauptrichtungen in einem mehr manierirten Wesen gegenüber getreten zu sein. Der eine ist Kallimachos, der an einer noch alterthümelnden Grazie festhielt und dieser durch übertriebene sorgfältige Ausführung ihr Recht zu geben suchte, im Uebrigen aber (und gewiss in Uebereinstimmung mit solcher Richtung) in dekorativen Arbeiten, wie in der prachtvollen Lampe für das Erechtheion, Wunderwürdiges leistete. Der andre ist Demetrios, der den Ruhm höchster Naturwahrheit, unhellenischer Weise, in der Nachbildung äusserlichster Zufälligkeiten der Erscheinung suchte.

Polyklet, aus Sikyon stammend und zumeist in Argos thätig, war, wie Myron und die älteren Meister der peloponnesischen Schule, ebenfalls Erzbildner und in Gestalten, welche dem Kreise athletischer Beschäftigung zunächst angehören, ausgezeichnet. Aber er sah von den Momenten irgend bewegter Handlung völlig ab; er nahm die Gestalten seiner vorzüglichst gepriesenen Werke aus jenem Kreise, um in ihrer jugendlichen Vollendung und in einer die Körperform entfaltenden einfachen Bewegung das Gesetz reiner Schönheit aussprechen zu können. Es ist eine künstlerische Richtung, welche nichts will, als die

Menschennatur in ihrer völlig klaren Entwickelung, frei von all den einseitigen Bedingnissen, welche durch unreifes, herbes, welkes Alter, durch geschlechtliches Verhältniss, durch Arbeit und Sorge herbeigeführt werden, darzustellen, welche auf das völlige Gleichmaass des Organismus, auf das völlige Wohlgefühl der Gesundheit hinausgeht und deren Ziel und Zweck es ist, das Meisterwerk der Schöpfung als solches zur dauernden Erscheinung zu bringen. Unter diesen Arbeiten des Polyklet werden, neben andern Athletenfiguren, besonders ein Diadumenos und ein Doryphoros gerühmt; jener ein Jüngling von weichen Formen, der sich die Binde um das Haupt legt, und auf den einige Nachbildungen, wie eine Statue im Pallast Farnese zu Rom, zurückdeuten; dieser ein „männlicher Knabe“ mit einem Speer. An einem Werke, welches den Namen des Kanon führt, hatte Polyklet die ganze Wissenschaft seiner Kunst, das Gesetz des Ebenmaasses, auf welchem die letztere beruhte, wie in einem vollständigen Lehrbegriffe entwickelt: es ward gesagt, dass er, wie kein Andrer vor oder nach ihm, in diesem einen Werke das Wesen der Kunst selbst beschlossen habe. Es galt lange Zeit den nachfolgenden Künstlern als Norm und Regel, und erst in den Zeiten eines überfeinerten Geschmackes hielt man die polykletischen Körper-Proportionen für zu derb. Ferner sind, als Arbeiten ähnlicher Art von Polyklets Hand, zwei würfelspielende Knaben anzuführen, die von Einigen für das vollendetste Werk des gesammten Alterthums erklärt wurden; und eine Amazone, das Preisstück des mehrfach genannten Wettkampfes. — Von Götterbildern, die Polyklet gefertigt, erscheint nur eins von Bedeutung, ein reiches chryselephantines Kolossalbild der Hera zu Argos, welches, abweichend von den übrigen Sculpturen und der ganzen Richtung des Meisters, in der Weise der Tempelbilder des Phidias, später als diese (nach 423) und wohl durch bestimmte Anregung der chryselephantinen Werke der attischen Schule in solcher Weise entstanden war. In dem grossartigen Kolossalkopfe der Hera, der sich in der Villa Ludovisi zu Rom befindet, darf eine Nachbildung des polykletischen Ideals erkannt werden.

An Polyklet schliesst sich ein Kreis von Schülern und Nachfolgern an. Mehrere derselben betheiligten sich an figurenreichen Weihgeschenken, welche die Lakedämonier in Delphi aufstellten. Zu den namhafteren Nachfolgern gehört Naukydes, der als der Lehrmeister eines jüngeren Polyklet, ebenfalls eines Künstlers von Bedeutung, genannt wird.

Eine erhebliche Anzahl von Originalbildwerken, — Reste von Tempelsculpturen, denen sich einige Einzelwerke anreihen, giebt eine nähere Anschauung des künstlerischen Styles dieser Epoche und seiner Wandlungen.

Zunächst tritt uns die grosse Blüthe der attischen Kunst in dem, was von Bildwerken athenischer Tempel erhalten ist, entgegen. Es lassen sich in ihnen verschiedene Schulen und Richtungen unterscheiden.

Völlig gemeinsamer Schule und Richtung gehören die Sculpturen des Theseustempels und die des Tempels der Nike Apteros an. Von den Giebelstatuen des Theseustempels ist nichts erhalten. In den Metopen seines äusseren Gebälkes sind, mehr oder weniger fragmentirt, Darstellungen der Thaten des Theseus und des Herakles befindlich. In dem durchlaufenden inneren Friese der Vorhalle ist ein Heroenkampf im Beisein sitzender Gottheiten, in dem Friese der Hinterhalle ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen dargestellt. In dem leider vielfach beschädigten Friese des Tempels der Nike-Apteros (dessen Platten sich theils an dem Gebäude selbst, theils im britischen Museum zu London befinden) ist an der Vorderseite eine Götterversammlung und sind an den übrigen Seiten Kampfscenen, theils zwischen Griechen und Persern, theils zwischen Griechen

Aus dem Friese des Tempels der Nike Apteros.

und Griechen vorgeführt. Die Sculpturen beiderseits sind Hautreliefs; in einzelnen Gestalten kehren an beiden Tempeln sehr ähnliche Motive wieder. Durchgehend ist eine kräftige Lebensfülle in diesen Gestalten, die sich bei den ruhigeren Götterfiguren in ebenso schöner und naiver Würde, wie in den bewegten Scenen in höchst energischer Bethätigung, welche das Kühnste nicht

scheut, aber durchweg durch ein edles Maass gebunden ist, kund giebt. Die körperliche Durchbildung ist überall mit feinem Verständniss beobachtet.

Die Sculpturen des Parthenon, deren Reste zum grössten Theil im britischen Museum zu London aufbewahrt werden, erscheinen wesentlich abweichend von diesen Arbeiten und auch unter sich verschieden. Von den Hautreliefs der Metopen des äusseren Gebälkes stellen die erhaltenen zumeist Kampfscenen,

Metope des Parthenon.

namentlich des Kentaurenkampfes, dar; ihre Behandlung ist auffallender Weise noch mehr oder weniger befangen; es ist vorherrschend, bei allerdings grossen Intentionen im Einzelnen, etwas Herbes, Starres, Gespreiztes in diesen Gestalten, was doch nicht sowohl der Einwirkung alterthümlicher Gewöhnung, als einer in sich noch minder fertigen künstlerischen Thätigkeit zu entsprechen scheint. — Der grosse Fries, der im Inneren der Halle rings um das Tempelhaus umherläuft, enthält eine Darstellung des Festzuges der Panathenäen, zu deren Feier der Tempel selbst erbaut war: an der Rückseite die Vorbereitungen für den Reiterzug; an beiden Langseiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten und Citherspieler, die Opferzüge; an der Vorderseite eine sitzende Götterversammlung, Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, ordnende Magistrate, — das Ganze eine überaus reiche Composition, die sich auf das Klarste entwickelt und so lebendig wie in frischer, reiner Naivetät durchgeführt ist, ein Lebensbild, in welchem sich die edelste Zucht und Sitte widerspiegelt. Die Ausführung ist, mit genialer Leichtigkeit, in sehr flachem Relief gehalten: die Technik ist verschieden, theils in mehr durchgeführter Modellirung, theils mit schärfer umschnittenen Umrissen. — Die Giebel waren mit Gruppen von

Von dem inneren Friese des Parthenon.

Kolossalstatuen ausgefüllt, im östlichen Giebel die Geburt der Athene (oder ihre erste Erscheinung unter den Göttern), im westlichen den Streit zwischen der Göttin und Poseidon um die Schutzherrschaft Athens darstellend. Hievon sind nur einzelne Statuen und Fragmente erhalten. Diese gehören zu den grossartigsten Resten hellenischer Kunst. Es ist eine majestätische Hoheit in diesen Gestalten, bewirkt vor Allem dadurch, wie das Bedeutungsvolle des organischen Verhältnisses erfasst und in grossen Linien wiedergegeben ist, auch die Gewandung sich solchem Bedingnisse in freiem Spiele oder straff angezogen fügt, — ein erhabenes Selbstgenügen, welches diesen Gestalten, bei aller Fülle und Entwickelung des körperlichen Daseins, das Gepräge heiliger Strenge giebt, sie fast unnahbar erscheinen lässt und auch bei der unmittelbar gruppenmässigen Verbindung (insbesondere bei jenen beiden weiblichen Gestalten, deren eine halb im Schoosse der anderen ruht,) das Bedürfniss einer innigeren künstlerischen Wechselwirkung (als der nur linearen) noch nicht kennt.

Die Sculpturen des Theseustempels und des der Nike Apteros sind, wie diese Gebäude selbst, der Zeit des Kimon, wenn auch etwa den letzten Jahren seiner Wirksamkeit um die Mitte des fünften Jahrhunderts mit Zuversicht zuzuschreiben. Ihre Verschiedenheit von denen des Parthenon, ihre in sich beschlossene Vollendung bezeichnen sie als Werke einer selbständigen, eigenthümlich ausgeprägten Schule. In ihrem ganzen Charakter, in dem kräftigen, auf die kühnste Bewegung gerichteten Leben, welches in ihnen sich offenbart, erscheint diese Schule als ein Zeugniss derjenigen künstlerischen Richtung, welche durch Myron ausgebildet und vertreten war; sie hatte sich ohne Zweifel, mittelbar oder unmittelbar, unter seinem Einflusse entwickelt. Die Köpfe der Reliefs beider Tempel sind leider durchgängig verletzt. (Vergl. hiezu, was im Folgenden über die Köpfe der phigalischen Reliefs bemerkt ist.) — Die Sculpturen des Parthenon sind Arbeiten der Schule des Phidias; in ihnen scheint überall, der Richtung des Meisters gemäss, das vorzüglichste Gewicht auf die

innerliche Bedeutung des Gegenstandes gelegt. Das minder Beholfene in den Metopenreliefs verräth eine Schule, die mit den Leistungen der vorigen ausser Verbindung steht, die mit selbständigen Anfängen beginnt und deren eigenthümliche Richtung in diesen Gegenständen heftig bewegten Lebens die entsprechende Aufgabe nicht findet. In dem so wundervollen inneren Friese kommt es vor Allem doch auf die Composition als solche und mehr nur auf die geistreiche Andeutung ihrer Darstellungen als auf deren selbständig plastische Durchbildung an; das flache Relief, der Umstand, dass die scharf abfallenden Conture der Gestalten nicht vermieden sind, dass die Gestalten einander häufig, mit nicht immer genügender Berücksichtigung der Reliefhöhen, theilweise decken, lässt die Arbeit überhaupt mehr im Charakter einer sculptirten Zeichnung oder Malerei (nach dem einfachen Standpunkte der Kunst der Malerei während dieser Epoche) aufgefasst erscheinen; und ohne Zweifel war dieser ihr Charakter durch eine verhältnissmässig starke Farbenanwendung noch entschiedener hervorgehoben. Die Giebelstatuen scheinen uns, ob auch nur in Bruchstücken, das eigenthümliche Wesen des Meisters am Schlagendsten entgegenzuführen. Ob er selbst, in den Modellen oder in der Marmorausführung, die eigne Hand an sie mit angelegt, wissen wir freilich nicht; jedenfalls dürfen wir hier die Thätigkeit vorzüglichster Schüler, wie uns für die Giebelstatuen des olympischen Tempels die Namen von solchen überliefert sind, mit Ueberzeugung annehmen.

Am Erechtheion sind zunächst die weiblichen Statuen, welche die Decke des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen, von Bedeutung. Es sind Jungfrauen in panathenaïschem Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; in den Gestalten und in der Gewandung ist das schönste körperliche Leben bereits in weichem Flusse entwickelt. Noch entschiedener spricht sich die spätere Zeit, welcher das Erechtheion angehört, in den leider geringen Fragmenten der Friessculpturen desselben, deren Inhalt sich auf die Mythe und den Cultus des Tempels bezogen zu haben scheint, aus. In den verschiedenartigeren, bewegteren Stellungen dieser Figurenreste zeigt sich eine weicher durchgeführte Behandlung, die bereits auf die folgenden Entwickelungen der hellenischen Kunst hinüberdeutet.

Von dem Athenetempel zu Sunion sind einige sehr zerstörte Metopenreliefs, zum Theil mit der Darstellung von Kentaurenkämpfen, erhalten. Ueber ihre künstlerische Beschaffenheit fehlt es an näherer Angabe.

Unter den peloponnesischen Tempelsculpturen kommt zunächst der grosse innere Fries des Tempels von Bassä bei Phigalia (jetzt im britischen Museum zu London) in Betracht, der in einer durchlaufenden Darstellung in starkem Relief einerseits

einen Amazonenkampf, andrerseits einen Kentaurenkampf und zwischen beiden Apollon und Artemis enthält. Die Composition ist durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, die höchste Kühnheit und Lebendigkeit ausgezeichnet. Sie erinnert, ihrer künstlerischen Grundrichtung nach, entschieden an die Friesreliefs des Theseustempels und des der Nike Apteros zu Athen; auch wiederholen sich einzelne der in diesen beiden enthaltenen Scenen hier in mehr oder weniger freier Nachbildung, der Art, dass hier (ähnlich wie in der Architektur des Tempels) ein attischer Einfluss, und zwar jener älteren athenischen Bildhauerschule, mit Bestimmtheit ersichtlich wird. Doch steigert sich die lebenvolle Kühnheit hier zu einer eigenthümlich hastigen und scharfen Manier; es fehlt nicht an manchem Gewaltsamen und Uebertriebenen in der körperlichen Bewegung und im Wurfe der Gewänder; auch steht die technische Durchbildung gegen die feinere Grazie jener athenischen Arbeiten zurück. In diesen Elementen scheint sich das Wesen einer minder durchgebildeten Lokalschule, welcher die Ausführung obliegen und welche sich in übertriebener Nachbildung des mehr Aeusserlichen gefallen mochte, auszusprechen. Hinzuzufügen ist, dass trotz der höchst erregten Bewegung die Köpfe, mit Ausnahme der etwas karikirten der Kentauren, des momentanen Ausdruckes ganz entbehren, im Einzelnen selbst noch eine alterthümliche Starrheit bemerken lassen. Bei dem Zusammenhang mit jener älteren athenischen Bildhauerschule, welche auf die Richtung des Myron zurückzuführen ist, darf hierin wiederum vielleicht eine Nachwirkung der letzteren erkannt werden. (Eine Lokalschule, wie die in Rede stehende, konnte am Wenigsten befähigt sein, die myronische Starrheit der Köpfe in ein mehr begeistigtes Leben umzuwandeln.)

Metopenrelief von Olympia.

Dann sind einige Metopenfragmente des Zeustempels von Olympia (jetzt im Louvre zu Paris) anzuführen. In diesen Metopen waren die Thaten des Herakles dargestellt; das Bruchstück des Heros, wie er den knossischen Stier bändigt. die Figur einer, einem der Kämpfe zuschauenden Göttin oder Nymphe, die des sterbenden nemeïschen Löwen sind die wichtigsten dieser Fragmente. Die Figur des Herakles hat, bei energischer Körperlichkeit, etwas übertrieben Gewaltsames in der Bewegung; die weibliche Gestalt ist in schönster Naivetät entworfen, in der Behandlung des Gewandes aber von einer

fast rohen Einfachheit; der Löwe noch in völlig archaischer Strenge. Auch diese Elemente scheinen auf eine Lokalschule zu deuten, welche hier der Thätigkeit des Alkamenes bei Ausführung der Giebelstatuen in ihrer Eigenthümlichkeit gegenüberstand und, ähnlich wie die Architektur des Tempels, ohne Zweifel als eine dorische zu fassen ist.

In den Resten sicilisch-dorischer Tempelsculptur, welche dieser Epoche angehören, zeigt sich ein bemerkenswerthes Festhalten an der alterthümlichen Weise.

Von dem südlichen Tempel des östlichen Hügels zu Selinunt sind fünf fragmentirte Metopenreliefs mit verschiedenen mythischen Darstellungen (jetzt im Museum zu Palermo) erhalten. Sie haben die technische Eigenthümlichkeit, dass sie der Masse nach aus dem Tuffstein des Landes bestehen, während die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor gearbeitet und eingefügt sind, ein Verfahren, welches an die Technik der sogenannten Akrolithen erinnert. Sie tragen das Gepräge hellenischer Blüthezeit, doch noch mit entschiedener Nachwirkung alterthümlichen Elementes, dessen hartnäckigere Dauer schon die sicilische Architektur erkennen lässt. Bei lebenvoller Durchbildung des Gedankens, energischer Charakteristik und feinem Gefühle für den körperlichen Organismus haben die Gestalten noch etwas kurze Verhältnisse, ist ihre Bewegung häufig noch schüchtern, ist die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch in streng schematischer Weise geordnet.

Die sehr geringen Reste von den äusseren Sculpturen des Zeustempels zu Agrigent zeigen entwickelt freie Formen, während die Kolossalstatuen der Giganten im Inneren des Tempels, wohl mit Rücksicht auf ihre Einfügung in das Gerüst der Architektur und dessen Gesetze, noch in streng archaischer Weise behandelt sind.

Unter den Einzelbildwerken dieser Epoche ist zunächst das Fragment einer Statue der trauernden Penelope, im Vatikan zu Rom, zu nennen.[1] In der so reizvollen wie empfundenen Durchbildung eines noch alterthümlichen Motivs darf dies Werk als ein Beispiel der Richtung des Kalamis, welche den Beginn der höheren Entfaltung der attischen Kunst bezeichnet, aufgefasst werden. — In durchgebildetem Adel, hoch und streng, nicht ganz ohne Reminiscenzen an eine noch typische Behandlungsweise, aber voll ruhiger Klarheit erscheint die als Orest und Elektra benannte Gruppe des Museums von Neapel (neuerlich als Hipolyt und Phädra erklärt).[2] — Den parthenonischen Sculpturen in der stillen Würde des Gedankens, der harmonischen Ruhe, der

[1] Es ist das im Museo Chiaramonti befindliche Fragment, während die vollständigere Wiederholung derselben Composition im Mus. Pio-Clementino (ebenfalls im Vatikan) von untergeordnetem Werthe ist. — [2] Panofka, in Gerhard's Denkmälern, Forschungen und Berichten, Lief. XVII, p. 6.

naiven Behandlung nahe stehend, ist ein Relief desselben Museums, dessen Gestalten inschriftlich als Orpheus, Eurydike und Hermes benannt werden; während sie auf Wiederholungen desselben Reliefs, in der Villa Albani zu Rom und im Louvre zu Paris, als Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet sind. — Zahlreiche Reliefs attischer Grabdenkmäler, einfacher Grabsteine oder grosser Steinvasen, zu Athen, in den Museen von Berlin, Paris u. s. w. zeigen dieselbe Richtung, dieselbe klare und naive Compositionsweise in einer zumeist mehr handwerklichen Ausführung. Die Darstellung ist in der Regel der Abschied des Gestorbenen von den Seinen.

Statue des Adorante.

Als ein Werk polykletischer Schule oder Richtung ist die Bronzestatue eines betenden jünglingshaften Knaben, des sog. Adorante, — eines olympischen Siegers in den Wettkämpfen der Knaben, welche die Zierde des Berliner Museums ausmacht, zu bezeichnen. In dieser Gestalt ist noch nichts von den geistigen und formalen Wandlungen, die mit den hellenischen Meistern der folgenden Periode eintraten, wahrzunehmen; sie ist noch durchaus erfüllt von der hohen Einfalt, dem keuschen Ernste, der naiven Natürlichkeit, welche das künstlerische Wesen dieser Epoche ausmacht. Zugleich aber giebt sich in ihr das innigste Lebensgefühl, das lauterste Gleichmaass der körperlichen Entwickelung kund, geht aus dem einfachen Motiv der Bewegung ein völlig wohllautender Rhythmus in Formen und Linien hervor, der Art, dass wir hier in der That ein Bild der reinen Vollendung irdischen Seins in edelster Anspruchlosigkeit vor uns sehen. —

Das Münzgepräge behält auch in dieser Epoche, zumal im eigentlichen Hellas, eine vorherrschend schlichte Behandlung. In Athen bleibt man mit Absicht bei dem alterthümlich strengen Symbol des Athenekopfes; an andern Orten werden die einfachen Typen in mehr gemessener Weise durchgebildet, wie bei der schönen Chimära der sikyonischen Münzen. Am Meisten entwickeln sich wiederum die sicilischen Münzen zur künstlerischen Form; die von Selinus und Agrigent, — die letzteren mit den schönen Bildern der Skylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite, — gehören zu den vorzüglichsten Beispielen der Zeit.

Malerei.

Die Kunst der Malerei tritt mit dem Beginn dieser Epoche, und sofort in grossen und umfassenden Leistungen, hervor. Ihre Mittel sind noch beschränkt, noch nicht zur selbständig eigenthümlichen Wirkung ausgebildet, noch erst auf eine blosse Andeutung des Darzustellenden (in Abhängigkeit von den formalen Gesetzen der Sculptur) hingewiesen. Um so leichter aber ist es ihr, sich in reicher Fülle auszudehnen, vielseitige gedankenhafte Bezüge in der Verknüpfung mannigfacher Darstellungen zu entwickeln. Zugleich ersetzt ihr leuchtender Farbenschimmer wenigstens einen Theil des Reizes, dessen sie im Verhältniss zu der vollausgeprägten Sculptur (bei welcher die Farbe auch im hervorstechenden Falle immer nur von bedingter Wirkung sein konnte) entbehrt. So erfreut sich die Malerei, ob auch erst in ihren Anfängen, der lebhaftesten Theilnahme von Seiten der Zeitgenossen, wird den ausgezeichnetsten Künstlern dieses Faches schon die ehrenvollste Anerkennung gewidmet.

Polygnotos, von der Insel Thasos gebürtig und in Athen eingebürgert, ist der erste grosse Meister dieser Kunst. Der Beginn seiner namhaften Leistungen fällt noch in die Zeit Kimon's, mit welchem er persönlich befreundet war und durch dessen Veranlassung er etwa im J. 462 nach Athen gekommen zu sein scheint. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.[1] Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen; den einzelnen Figuren waren zum nöthigen Verständniss die Namen beigeschrieben. Perspectivische Combination konnte hierin noch so wenig erstrebt sein, wie malerische Gesammtwirkung; auch genügte in der Modellirung des Einzelnen noch eine conventionelle Andeutung; so dass für die Anschauung des Aufbaues und der Behandlung derartiger Werke die neueren, namentlich italienischen Wandmalereien des 13ten und 14ten Jahrhunderts n. Chr. im Allgemeinen als maassgebend erscheinen. In der Zeichnung an sich ist dagegen die höchste künstlerische Bedeutung und eine feine Durchbildung vorauszusetzen. Polygnot wird ausdrücklich als Maler des Ethos, der hohen Stille des Gemüthes, bezeichnet; insbesondere wird die Anmuth seiner Frauengestalten, die Grazie der Gesichtsbildung, der leichte Faltenwurf reich-

[1] Pausanias, X, 25—31. Vrgl. Goethe, ges. Werke, 44, S. 95, u. A.

bewegter Gewandungen neben dem Farbenglanz der letzteren in seinen Gemälden gepriesen.

Zeitgenossen des Polygnot, die zum Theil in denselben Lokalitäten wie er gemalt hatten, waren Onatas von Aegina (der Bildhauer, der als der letzte Meister der altäginetischen Schule schon früher, S. 120, genannt ist), Mikon von Athen und Panänos, der Bruder des Phidias. Dionysios von Kolophon suchte den Polygnot nachzuahmen, ohne doch seine Grossartigkeit zu erreichen.

Weitere Fortschritte in der Malerei knüpfen sich an die Namen zweier andrer Maler von Athen. Der eine ist Agatharchos, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der als Dekorationsmaler, für die Bühne des athenischen Theaters und für den Luxus des Privatlebens, thätig war. Ausbildung der Perspective für die Zwecke der künstlerischen Wirkung scheint das Bedingniss und der Erfolg solcher Thätigkeit. — Der andre, der Zeit gegen den Schluss des Jahrhunderts angehörig, ist Apollodoros, der „Schattenmaler"; der zuerst die Wirkungen der Beleuchtung, — Licht, Schatten, Widerschein, sammt den hiedurch bedingten Stimmungen der Farben, beobachtet und in die Kunst eingeführt haben soll. Hiemit war der Malerei das Feld selbständiger Kraft bereitet. Gleichzeitig mit ihm begann ein ähnliches Streben in der ionischen Malerschule, deren Entwickelung der folgenden Periode angehört. —

Als Beispiele für die Malerei dieser Epoche können wiederum nur die handwerklichen Zeichnungen der hieher gehörigen Vasenmalereien aufgeführt werden. Diese unterscheiden sich von den älteren in Form und Gehalt durch eine grössere Milde und Heiterkeit. Die Darstellungen sind roth (die Thonfarbe des Gefässes) auf schwarzem (aufgemaltem) Grunde; die Gegenstände sind der Heroenmythe entnommen oder enthalten mannigfache Scenen des Lebens, namentlich der athletischen Vorübung. Die Zeichnung ist zumeist sehr sauber, der Styl, dem längeren Verweilen des Handwerkes an der überlieferten Form entsprechend, mehr oder weniger archaisch, zum Theil noch von entschiedener Strenge. Gegen den Schluss der Epoche löst sich jedoch die Gebundenheit dieses Styles und es tritt auch hier jener freie naive Adel ein, der überall das Wesen der hellenischen Kunst dieser Zeit bezeichnet.

Dritte Periode.

Allgemeines.

Mit dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. tritt eine neue Epoche der Entwickelung der hellenischen Kunst, — die ihrer zweiten grossen Blüthe, ein. Sie dauert bis gegen den Schluss des vierten Jahrhunderts. Es ist die Zeit des lebhaften Widerspiels der Kräfte im Inneren des hellenischen Lebens, welche auf den peloponnesischen Krieg gefolgt war, und des schliesslichen Zusammenfassens derselben durch die macedonische Macht unter Alexander d. Gr. Die gemessene Hoheit, welche das Siegel der Kunst in der vorigen Epoche gewesen war, konnte bei jenen Wandlungen des Lebens nicht bestehen; sie musste sich gemach auflösen; aber bei der Lockerung ihrer Bande gewannen mannigfach neue Keime Raum zur Entfaltung.

Der Unterschied der Kunst des vierten Jahrhunderts von der des fünften besteht zunächst darin: dass es fortan nicht sowohl auf das Gebilde an sich, auf die Entfaltung seines Organismus, die Aeusserung seiner Lebensfähigkeit und seiner Lebenskraft, den Rhythmus seiner Verhältnisse, als vielmehr auf die Gesetze seiner Erscheinung in diesen und den anderweit erforderlichen Beziehungen, — auf den Schein (im höchstberechtigten künstlerischen Sinne des Wortes) ankommt. Die Gestalt soll nicht bloss da sein, sie soll zugleich die Wirkung ihres Daseins zur Schau bringen. Aber die werkthätige Kunst dieser Epoche begnügt sich nicht mit dem äusserlichen Princip; in innigem Wechselverhältniss mit den Strömungen der Zeit und der tieferen geistigen Erregung derselben giebt sie der Gestalt von vornherein zugleich den Zweck der Wirkung, lässt sie demgemäss das persönlich Individuelle an die Stelle des Generellen, Gattungsmässigen treten, den Ausdruck der Empfindung, des Affektes, des Pathos oder doch der Befähigung hiezu sich vorzugsweise geltend machen. So entfaltet sich eine künstlerische Richtung, in welcher die volle Scheinbarkeit der Gestalt nicht bloss als ein Element feinerer Durchbildung, sondern als innerliches Grundbedingniss gegeben ist. So löst sich die Gestalt aus ihrem in sich geschlossenen Dasein, tritt sie in Beziehungen nach aussen, wird sie vermögend, die von aussen herantretenden Beziehungen auch in sich aufzunehmen und widerzuspiegeln.

Es ist ein malerisches Element, dessen Erwachen sich in alledem kund giebt. In der That hat die Kunst der Malerei für diese Epoche eine ausgezeichnete Bedeutung, indem sie, und zwar schon im Beginn derselben, ehe noch in den übrigen Künsten die neue Richtung durch vorzüglich namhafte Meister vertreten wird, zur vollen Entwickelung ihrer charakteristischen Eigen-

thümlichkeit gelangt. Das Maass des Verhältnisses zwischen der Malerei und den übrigen Künsten, — ob überhaupt und in welcher Weise etwa diese unter einer überwiegenden Einwirkung jener ihre weitere Ausbildung empfingen, ebenso wie die Malerei bisher durch sie genährt war, — kennen wir freilich nicht; es fehlt uns eben an aller Anschauung von Meisterwerken der hellenischen Malerei, und die Notizen der alten Schriftsteller über ihre Leistungen, einen wie reichlichen Betrieb sie auch erkennen lassen, sind allzu dürftig, um auch nur die mässigste Anschauung ersetzen zu können. Die Feststellung des Verhältnisses im Allgemeinen bedarf indess einer derartigen Rücksichtnahme nicht. Malerischer Sinn und malerische Empfindung machen sich überall durch ein Streben nach weicherer Belebung, nach tieferer Beseelung geltend; die Wechselwirkungen von Licht und Schatten, in dem Schmelz der Uebergänge, in den kräftigen Gegensätzen zwischen beiden, — die Grundbedingungen malerischer Behandlung, gewinnen eine wesentliche Bedeutung unter den künstlerischen Darstellungsmitteln. Diesen Bedingungen gemäss entfaltet sich die rhythmische Gliederung des plastischen Werkes zur vollkommenen Freiheit, unabhängig auch von jenem äusserlichen Hülfsmittel farbiger Zuthat (oder der Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Stoffen); und so verschwindet fortan die unmalerisch polychromatische Behandlung der Sculptur, auch der Architektur, welche in der vorigen Epoche noch eine so hervorragende Bedeutung gehabt hatte, bald entweder durchaus, oder sie erhält sich nur in einzelnen Reminiscenzen, nur in untergeordneten Beiwerken.[1]

Die Stellung der Sculptur und der Malerei des vierten Jahrhunderts ist hiemit, wenigstens ihren Grundzügen nach, angedeutet. Es ist hinzuzufügen, dass dasselbe malerische Element auch auf die Architektur seinen Einfluss äussert. Die Weite dieses Einflusses, namentlich etwa in Bezug auf die Totalität der baulichen Erscheinung, ist bei der geringeren Anzahl erhaltener architektonischer Reste wiederum nicht füglich nachzuweisen. In der Detailbehandlung macht sich eine reicher dekorative Formensprache geltend, welche der Architektur die eigenthümlichsten Reize hinzufügt und mit dem gesammten künstlerischen Wesen dieser Zeit im Einklange steht.

In Betreff der lokalen Verhältnisse ist zu bemerken, dass die attische und die peloponnesische Kunstschule aufs Neue in lebhafter Thätigkeit erscheinen; die vorzüglicheren monumentalen Unternehmungen in Hellas gehören, nachdem der athenische Staat seine Herrscherstellung eingebüsst hatte, dem Peloponnes an.

[1] Dass die vielbesprochene „Circumlitio“ an den Marmorwerken des Praxiteles Bemalung, und zwar naturgemäss durchgeführte malerische Bemalung, gewesen sei, ist durchaus unerwiesen. Vergl. meine kleinen Schriften u. s. w. I, S. 313, 344, f.

Der Westen, Sicilien und Grossgriechenland, tritt von aller umfassenderen Theilnahme an den künstlerischen Entwickelungen zurück. Statt seiner gewinnt jetzt das griechische und gräcisirte Kleinasien in dieser Beziehung eine hervorragende Bedeutung. Neben der ionischen Malerschule entfaltet sich dort die ionische Architektur in einer Anzahl grossartiger Beispiele; auch die griechisch-asiatische Sculptur bekundet sich durch eine Fülle eigenthümlich beachtenswerther Werke.

Architektur.

Die Verhältnisse der architektonischen Entwickelung dieser Epoche sind nicht zur völligen Genüge festzustellen.

In Hellas selbst scheint man vorzugsweise an der überlieferten dorischen Form festgehalten, aber den Sinn für ihren Charakter und ihre Bedeutung nur hoch in seltnen Fällen bewahrt zu haben. Man wandte sich leichteren, schlankeren Verhältnissen zu, man nahm den eigentlich bezeichnenden Theilen ihr Gewicht, man bildete die vorzüglichst charakteristischen Glieder, wie z. B. den Echinus des Kapitäls, in einer charakterlos flachen Form. Die Reste entsprechender Monumente bezeugen es, dass es sich hier um eine Tradition handelte, welche die Zeit nur noch aus überkommener Gewöhnung mit sich führte. Die ionische Form wurde, wie bisher, wenigstens in einzelnen Fällen angewandt; für sie fehlt es (in Hellas) besonders an hinreichenden Beispielen. Ausserdem erscheint die dekorativ prächtige korinthische Form, welche den anmuthvollen Blätterkelch an die Stelle des ionischen Volutenkapitäls setzt und früher, in kaum ganz sicheren Beispielen, nur für vereinzelte Säulen angewandt war, nunmehr in wirksamer systematischer Verwendung.

An den bedeutenden Monumenten, mit denen sich die kleinasiatische Küste schmückt, entfaltet sich der ionische Baustyl in reicher Blüthe und consequenter Durchbildung, aber dabei nach einem gewissen schulmässigen Uebereinkommen, welches gegen die geistreiche Freiheit der attisch-ionischen Reste des fünften Jahrhunderts doch schon ein wenig im Schatten steht. Die Säulen haben theils die reizvoll ausgebildete, eigentlich sogenannte ionische, theils die attische Basis. Die Volutenkapitäle sind einrinnig, zum Theil schon, in minder lebendiger Weise, mit geradlinigem ungesenktem Kanale zwischen den Voluten. Die Gebälke haben überall den hellenischen Fries angenommen, zugleich aber die traditionelle (ursprünglich der frieslosen Architektur angehörige) Form der Zahnschnitte als eine dekorative Zuthat beibehalten, indem sie dieser durch Hinzufügung von Eierstabgesimsen in der Regel eine wirksamere Fülle geben. Neben solcher

Fassung des ionischen Säulenbaues bekundet die griechisch-asiatische Architektur im Uebrigen Neigung und Fähigkeit zu einer freier dekorativen Behandlungsweise, die, in der Richtung des ionischen Gefühles, das Höchste von anmuthvoller Wirkung erreicht.

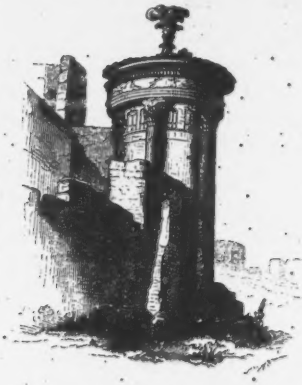
Es ist hinzuzufügen, dass die überwiegende Bauthätigkeit dieser Epoche, zumal was die erhaltenen Reste derselben betrifft, der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehört.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts scheint der Tempel der Athena Alea zu Tegea, der grösste und prachtvollste des Peloponnes, erbaut worden zu sein. Baumeister desselben war der Bildhauer Skopas. Der Tempel hatte im Aeusseren ein ionisches Peristyl, im Innern dorische Säulen und Gallerieen mit korinthischen Säulen über diesen. Die systematische Anwendung der korinthischen Säulenform findet sich hier, soviel uns bekannt, zum ersten Male; das ganze Gebäude dürfte für die Umwandlungen des architektonischen Styles von vorzüglichster Bedeutung gewesen sein. Vielleicht ergeben sich künftig, bei gründlicher Durchforschung der Lokalität, wo einstweilen minder wichtige Reste zu Tage liegen, nähere Aufschlüsse.

Umfassende Bauausführungen fanden sodann, im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei der Wiedererrichtung des Staates und der Stadt Messene statt. Die dort befindlichen Reste (dorischer Art) gehören im Wesentlichen jedoch einer jüngeren Epoche an.

Aus der späteren Zeit des Jahrhunderts rühren die Ueberbleibsel des Zeus-Tempels zu Nemea in Argolis her. Es war ein dorischer Bau. Die Reste lassen ein bestimmtes Studium der baulichen Eigenthümlichkeiten des Parthenon zu Athen erkennen, bekunden gleichzeitig aber, in einer erkünstelten Steigerung der letzteren, welche den gewichtigen Ernst des Dorismus aufhebt, Missverständniss und Verflachung der überlieferten Form. — Eine ähnliche Verflachung des Dorismus sprach sich an den (jetzt verschwundenen) Resten einer Halle auf der Insel Delos aus, welche von Philipp von Macedonien, dem Vater Alexanders d. Gr., gebaut war.

Athen besitzt ein Paar kleine Bauten von zierlich dekorativer Art aus der Spätzeit des Jahrhunderts, choragische Monumente, zur Aufstellung des in musischen Siegen errungenen Preises, des heiligen Dreifusses, bestimmt. Das eine ist das Monument des Lysikrates, ein über hohem Untersatz sich erhebender Rundbau, mit korinthischen Halbsäulen und geschmücktem Gebälke versehen und oberwärts einen reichen Aufsatz in Blumenform, welcher ohne Zweifel den Stamm des Dreifusses bildete, tragend. Die weichen Gliederformen, der noch strenge Adel in der Bildung des Blätterkelches der Kapitäle und in dem Blattwerk jenes Aufsatzes geben charakteristische Beispiele für den archi-



Monument des Lysikrates. (Oberer Theil.)

tektonischen Geschmack der Zeit und für die attische Richtung desselben. — Das andre ist das Monument des Thrasyllos, eine Grotte, in welcher der Dreifuss sich befand, mit leichter dorisirender Pfeiler-Umrahmung, — später, als Thrasykles, der Sohn des Thrasyllos, die Anlage auch für sich zum choragischen Monumente weihte, mit einem lastenden attikenartigen Oberbau und (wahrscheinlich erst damals) mit einem Mittelpfeiler versehen.

In derselben Spätzeit wurden an dem Heiligthum der Demeter zu Eleusis, den Resten zufolge, bedeutende Bauanlagen ausgeführt. Der Tempel selbst empfing eine ansehnliche dorische Vorhalle, in deren Formen das Muster der perikleïschen Zeit thunlichst nachgeahmt ward. Der innere Hof des Tempels wurde mit einem glänzend geschmückten Propyläenbau von sehr eigenthümlicher Anlage, mit Pfeilern und Säulen, versehen; die Pfeilerkapitäle in reicher, doch wiederum strenggehaltener Akanthusbildung, die Gliederungen von weicher Formation. Zu den Seiten der Propyläen, an der Mauer, befand sich eine ohne Zweifel gleichzeitige einfache ionische Säulenstellung. — Die Propyläen des äusseren Hofes sind abermals später (vergl. unten). Vor diesem stand ein kleiner Tempel der Artemis Propyläa, mit dorischer Vor- und Hinterhalle, dessen edle Verhältnisse und zumeist noch sehr reine Formen auf eine Erbauungszeit in den früheren Decennien des vierten Jahrhunderts zu deuten scheinen. —

Die Bedeutung der ionischen Tempel Klein-Asiens für die Geschichte der griechischen Architektur erhellt zunächst aus

dem Umstande, dass von der Mehrzahl derselben die Baumeister genannt werden und dass diese, wie uns berichtet wird, fast überall besondre Schriften über die Bauten verfasst hatten; ein Verhältniss, welches dem der höheren Durchbildung der dorischen Architektur im fünften Jahrhundert entspricht, wo es ebenfalls an den Meisternamen nicht fehlt und wo z. B. Iktinos über den von ihm geführten Bau des Parthenon geschrieben hatte.

Die wichtigsten der geschichtlich genannten und in ihren Trümmern erhaltenen Gebäude, sämmtlich Peripteraltempel und im Wesentlichen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, sind die folgenden. — Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene, von Pytheos gebaut und von Alexander d. Gr. geweiht, ein Gebäude von vorzüglich klarer Durchbildung, die Säulen mit edeln Kapitälen und schönen ionischen Basen. (Die Propyläen des Tempels sind später, vergl. unten.) — Der Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia am Mäander, von Hermogenes gebaut, dem vorigen Tempel in der Behandlung ähnlich (doch die Säulen mit attischen Basen), nach den Berichten der Alten der schönste unter den asiatischen Tempeln. — Der Tempel des Dionysos zu Teos, ebenfalls von Hermogenes gebaut. — Der Tempel des Apollon zu Didymö bei Milet, schon im Anfange des Jahrhunderts von Paeonios und Daphnis begonnen, aber langsam gefördert und nicht beendet; ein

Säulen des Apollotempels von Didymö.

kolossales Gebäude mit doppelter Säulenumgebung, in dieser Säulenarchitektur schon sehr leicht, in den Einzelheiten selbst der genügenden Kraft entbehrend. Von höchster Schönheit aber der Innenbau der grossen Cella, mit Wandpfeilern, deren Bekrö-

nung die glücklichste und eigenthümlichste Ausgestaltung des ionischen Formenprincips für die Pfeilerform bekundet; auch an entsprechender Stelle mit korinthischen Halbsäulen, deren Kapitäl die nicht minder glückliche Durchbildung dieser Form im reinsten hellenischen Sinne enthält.

Ein hochgefeierter Bau, von dem uns eine leider nicht sehr klare Kunde erhalten ist, war das Mausoléion, das Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos, um die Mitte des vierten Jahrhunderts begonnen. Es war ein von einer Säulenstellung umgebenes Gebäude, über welchem sich — Orientalisches mit Hellenischem verschmelzend — ein pyramidaler, mit einer Quadriga gekrönter Oberbau erhob. Als Architekten werden Satyros und Pytheos genannt. Bei dem heutigen Budrun sind geringe, noch nicht genügend durchforschte Reste des Gebäudes erhalten.

Sculptur.

Unter den Bildhauern dieser Epoche ist zunächst Damophon von Messene zu nennen, der im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei jener Wiedererrichtung des messenischen Staates, die Heiligthümer von Messene und Megalopolis mit Götterbildern versah. Die Arbeiten bestanden theils aus Marmor, theils waren es Akrolithe, das Nackte aus Marmor, die Gewandung aus wahrscheinlich vergoldetem Holze. Die künstlerische Thätigkeit des Meisters erscheint wie eine späte Nachfolge der durch Phidias begründeten Richtung; zu glänzenderen chryselephantinen Werken, über die nichts berichtet wird, mochten die Mittel schon nicht mehr zureichend sein. Doch war Damophon auch in dieser Technik erfahren, indem er den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, dauerhaft herstellte. Ueber den eigenthümlichen Werth seiner Arbeiten wird nichts gesagt.

Wesentlich anders erscheint die neue Bildhauerschule von Athen. Auch sie hatte es vorzugsweise mit der Darstellung von Götterwesen zu thun, aber nicht mehr mit denen, welche als Urbilder des Seins in der heiligen Stille des Tempels thronten: mit denen vielmehr, in welchen der Drang mittheilenden Lebens, Neigung, Gewährung, Begeisterungsfülle zur Erscheinung kommen sollte, mit den Gestalten des jugendlichen Triebes, der geschlechtlichen Wonne. Und wie diese Wesen aus dem Geheimniss des priesterlichen Heiligthums in das Leben hinaustraten, wie Chöre dämonischer Gestalten, untergeordnete Repräsentanten ihrer Machtfülle, ihnen das Geleit gaben, so boten auch die letzteren nunmehr dem Künstler Stoff zu vielfach abgestufter Darstellung. Dämmernde Stimmung, Heiterkeit und Freude, glühender Rausch

oder, wo feindliches Hemmniss entgegen getreten war, Leidenschaft und Leiden gaben sich in den Gestalten kund, deren reizvoll entwickelte Körperlichkeit, unbehindert in sich und weich geschmeidig wie der Hauch des Gemüthes, solcher Aufgabe völlig entgegen kam. Das Material der künstlerischen Arbeit war jetzt fast ausschliesslich Marmor, der, wie kein andrer Stoff, die zarteste Durchbildung, die innigste Beseelung, die feinste Berechnung jener malerischen Durchbildung verstattet.

Der erste grosse Meister der Schule ist Skopas, von der Insel Paros, in der ersten Hälfte und um die Mitte des vierten Jahrhunderts blühend. Werke von ihm waren weit verbreitet; es waren zumeist Götterbilder, aber solche, deren Erscheinung oder Auffassung der eben bezeichneten Richtung vorzugsweise angehört: der nachmals sogenannte palatinische Apollon, langgewandet und mit der Cither, als begeisterter Führer des Musenreigens; andre Personen des apollinischen Mythus; Aphrodite und Gestalten ihres Kreises, — eine dieser Aphroditestatuen ausdrücklich als nackt bezeichnet, das erste Beispiel der Art; Dionysos und Figuren seines Gefolges, darunter eine Mänade, welche im wildesten Momente bacchischen Taumels dargestellt war; eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippokampen sitzend, welche, wie es scheint, die von Hephästos für Achill gefertigten Waffen trugen, u. s. w. Auf den Apollo Musagetes scheint eine im vatikanischen Museum zu Rom befindliche Nachbildung zurückzudeuten; die Mänade hat man in mehreren Nachbildungen, eine sehr vorzügliche zu Paris im Louvre, erkannt. Eine nähere Charakteristik des Meisters ist aus den Berichten über seine Thätigkeit oder urkundlich sicheren Werken seiner Hand nicht zu entnehmen; nach seinen Aufgaben und dem Allgemeinen der Darstellung darf angenommen werden, dass bei ihm die Richtung der Zeit in einer mächtigeren, bewegteren, mehr ekstatischen Weise hervorgetreten sei. Doch waren, in Betreff einer am Tempel des sosianischen Apollo zu Rom befindlichen Gruppe der sterbenden Kinder der Niobe, die römischen Kunstkenner zweifelhaft, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrührte.

Ausserdem wird angeführt, dass Skopas gleichzeitig mit andern, zumeist wohl jüngeren Künstlern an dem Mausoleion von Halikarnassos gearbeitet habe, wie es scheint: zur Ausführung des Bilderfrieses der äusseren Säulenumgebung. Dies waren Timotheos, Bryaxis und Leochares. Auch von ihnen werden noch anderweitig Werke genannt; von Leochares namentlich die Gruppe eines vom Adler emporgetragenen Ganymed, deren zartgefühlte Behandlung gepriesen wird und deren Nachbildung im vatikanischen Museum erhalten zu sein scheint, — sowie die Bilder mehrerer Personen aus der Familie Alexanders d. Gr. zu Olympia, aus Elfenbein und Gold gearbeitet, vielleicht

um ihrer Erscheinung durch diese Wiederaufnahme altgeheiligter Technik das Gepräge einer götterähnlichen Würde zu geben.

Der zweite vorzüglichst bedeutende Meister der neuattischen Schule war Praxiteles von Athen. Auch er wird gelegentlich (statt des Timotheos) unter den bei dem Mausoleion arbeitenden Bildhauern genannt. Die Gegenstände seiner künstlerischen Darstellung waren denen des Skopas im Allgemeinen entsprechend und, wie es scheint, noch mannigfaltiger; sein eigenstes Wesen aber scheint sich nicht sowohl in Momenten erregter Bewegung als in denen einer süss träumerischen Ruhe ausgesprochen zu haben. Er vor Allen ist als der Meister der Grazie zu bezeichnen; seine vielfach wiederholte und stets bis zur bewunderten Vollendung durchgeführte Aufgabe war es: ein hold aufblühendes Leben darzustellen, das in sich wie ein ahnungsvolles Geheimniss alle Zukunft lebenspendender Triebe birgt. Seine Kunst war sinnlich, wie alle Kunst, welche der sinnlichen Erscheinung Genüge thun will; verlockend wie die Natur, und rein wie die Natur, deren absichtsloses Walten auch nur dem, welcher das eigne Ich aufgiebt, verlockend wird. Vorzüglich berühmt, das gefeiertste Kunstwerk der alten Welt, war seine Statue der nackten Aphrodite zu Knidos, die im rings offenen Tempel hoch erhaben dastand, leise lächelnd und wie mit dem Ausdrucke feuchten Glanzes im Auge, die Schaam mit der einen Hand deckend, mit der andern ein auf einer Vase liegendes Gewand fassend. Mehrere Nachbildungen, namentlich im vatikanischen Museum, lassen die stille, in sich beseligte Grösse dieses lieblichsten Wunders, von dem die Verse und Schilderungen des Alterthums sprechen, nachempfinden. Ausser ihr werden noch verschiedene andre Aphroditestatuen genannt, darunter eine bekleidete zu Kos. Ebenso eine Anzahl von Statuen des Eros, im reizvollen Uebergange aus dem Knabenalter in das des Jünglinges, besonders gepriesen die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vatikans, mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Gesichtsausdrucke; ebenso in einer Statue des Museums von Neapel. Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlich zarter Anmuth; fast in allen Museen, nicht selten mehrfach, findet sich die Statue eines an einen Baumstamm gelehnten und in heitrer Schalkheit vor sich hinblickenden Satyrs, der ohne Zweifel einem seiner berühmtesten Originale nachgebildet ist. Für den Apollon wählte er dasselbe zartere frühe Jugendalter, in der Darstellung des Eidechsentödters (des Apollon Sauroktonos), von der sich wiederum vielfach Nachbildungen erhalten haben. So deuten auch andre jugendliche Apollogestalten, z. B. der schöne Apollino der Florentiner Gallerie, auf die durch ihn ausgeprägte Bildung des Gottes zurück. — Es ist übrigens zu bemerken, dass neben Marmorarbeiten seiner Hand mehrfach auch Werke von Erz angeführt werden.

Sohn des Praxiteles und „Erbe seiner Kunst“ war Kephisodotos. Eine Notiz über ihn scheint eine gröber sinnliche Kunstrichtung zu bezeichnen. Bei andern Meistern der attischen Schule tritt, was die schriftlichen Nachrichten betrifft, keine weitere charakteristische Eigenthümlichkeit hervor. Silanion soll eine sterbende Iokaste von Erz gearbeitet und ihrem Gesichte durch Beimischung von Silber die Blässe des Todes gegeben haben, ein Verfahren, das (falls die Erzählung überhaupt richtig ist) in der Absicht allerdings die allgemeine Zeitrichtung, in der Ausführung aber eine schon sehr missverstandene Erneuung polychromatischer Sculptur erkennen lässt. —

Als namhafter Meister der peloponnesischen Schule ist zunächst, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, Euphranor zu nennen, ein vielseitiger und gelehrter Künstler, der zugleich als Maler thätig war und der besonders dahin arbeitete, die polykletischen Proportionen des menschlichen Körpers durch leichtere zu ersetzen.

Der gerühmteste, thätigste und einflussreichste Meister der peloponnesischen Schule war Lysippos aus Sikyon, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, namentlich in die Regierungszeit Alexanders d. Gr., fällt. Er war wiederum, wie die älteren Meister seiner Heimat, ausschliesslich Erzarbeiter und bewährte sich, wie diese, u. A. in den Statuen olympischer Sieger. Auch ihm war es eine Hauptaufgabe, das rhythmische Ebenmaass jugendlich reiner Körperbildungen darzustellen; aber er nahm mit entschiednerem Erfolge als Euphranor, die Verhältnisse leichter und schlanker, Haltung und Bewegung elastischer. Es kam ihm, der allgemeinen Zeitrichtung gemäss, vorzugsweise auf die Wirkung an; er sagte, dass seine Vorgänger (z. B. Polyklet) die Menschen gebildet hätten, wie sie seien, er, „wie sie zu sein schienen“. Zu seinen gepriesensten Arbeiten dieser Gattung gehört ein Apoxyomenos, ein Athlet, der sich mit dem Schabeisen reinigt; eine unlängst aufgefundene Statue, im vatikanischen Museum, gilt als eine Nachbildung dieses Werkes und gewährt eine vorzüglich charakteristische Anschauung der durch ihn eröffneten Richtung. Seine Aufgaben gingen aber erheblich über den engen Kreis athletischer Bildungen hinaus. Es wird eine Anzahl von Zeusstatuen und von Heraklesstatuen, welche er gefertigt, angeführt; in den letzteren scheint er den Idealtypus des Herakles, der den Ausdruck grösster Muskelkraft mit einer Gelenkbildung von leichtester Beweglichkeit verbindet, festgestellt zu haben. Einige dieser Statuen waren in höchst kolossalem Maassstabe ausgeführt. Dann war Lysippos in Bildnissgestalten, von mehr oder weniger heroischer Art und Auffassung, ausgezeichnet; namentlich seine Bildnisse Alexanders d. Gr., der nur von ihm dargestellt sein wollte, waren hochgefeiert. Auch lieferte er, in eben dieser Richtung, sehr umfassende Statuengruppen; so die beim

ersten Angriffe in der Schlacht am Granikos gefallene Reiterschaar, welche aus 25, oder, mit Einschluss von neun Kriegern zu Fusse, aus 34 Bildnisstatuen bestanden haben soll; so die nach Delphi geweihte Gruppe einer Löwenjagd, in welcher Alexander lebhafter Gefahr ausgesetzt gewesen war.

An Lysippos schloss sich eine namhafte Zahl von Schülern und Nachfolgern an. Von seinem Bruder Lysistratos wird berichtet, dass er auf möglichst unmittelbare Naturtreue hingestrebt und zu diesem Behufe das Antlitz der darzustellenden Person selbst abgeformt und (in einer Wachsmasse) gegossen habe. Als Sohn und Schüler des Lysippos werden Daïppos, Boedas und Euthykrates genannt. Die wesentliche Thätigkeit seiner Schüler, zumal der ausgezeichneteren unter diesen, gehört der folgenden Epoche an.

Unter den erhaltenen Sculpturwerken des vierten Jahrhunderts ist zunächst eine Anzahl zusammengehöriger Friesstücke von stark erhabenem Relief, welche aus Budrun, dem ehemaligen Halikarnassos, stammen, von ausgezeichneter Bedeutung.[1] Der grössere Theil derselben befindet sich, in leider sehr beschädigtem Zustande, im britischen Museum zu London, einige andre, ungleich besser erhalten, im Besitze des Marchese di Negro zu Genua. Vermuthlich rühren dieselben von dem Prachtbau des Mausoleions her; Schule und Richtung des Skopas scheint sich

Relief von Budrun.

[1] Monum. ined. pubbl. dall' instituto di corresp. archeol. V, t. 1—3, 18—21.

in ihnen mit voller Entschiedenheit auszusprechen. Den Inhalt der Reliefs bilden Darstellungen des Amazonenkampfes, in derselben Lebendigkeit, in demselben Reichthum der Motive, wodurch die Amazonenkämpfe und andre Kampfdarstellungen der vorigen Epoche ausgezeichnet sind, aber — soweit sich aus den besser erhaltenen Stücken ein Urtheil fassen lässt — in der Entwickelung der Gruppen noch dramatischer durchgebildet, zu noch feinerem Rhythmus, zu einer noch mehr ausgerundeten Wirkung entfaltet und besonders durch die Andeutung einer innerlich empfundenen Leidenschaft, eines tiefen Pathos bemerkenswerth. — Derselben Schule gehören die Reliefs an, welche sich vom Friese des Tempels der Artemis Leukophryne zu Magnesia erhalten haben[1] und gleichfalls einen Amazonenkampf darstellen. Hohe Gediegenheit der Composition und treffliches Verständniss des Nackten geben auch diesen Arbeiten, bei übrigens, wie es scheint, nicht gleichartiger Ausführung, einen eigenthümlichen Werth. — Gleiche künstlerische Richtung, in noch mächtigerer Auffassung, bekundet ein grosses Relief mit der Darstellung einer Kampfscene, in der Villa Albani zu Rom.

Auch in einzelnen Statuen und Statuengruppen oder den Resten von solchen scheint sich die durch Skopas vertretene Richtung mit Bestimmtheit auszusprechen. So in dem merkwürdigen Torso einer verwundeten Amazone, im Hofe des Pallastes Borghese zu Rom, der sich in Gegenstand und Auffassung den eben erwähnten Darstellungen unmittelbar anreiht. — So in der halbbekleideten Statue der Aphrodite von Melos, im Louvre zu Paris, in welcher sich ernste Grösse und reizvoll weiche Fülle zur gehaltensten Wirkung vereinigen. — So in jener berühmten Statuengruppe der Niobiden, welche wir vornehmlich aus dem im Florentiner Museum befindlichen Exemplar kennen und bei welcher wir, falls wir das Wesen des Skopas und des Praxiteles richtig gefasst, füglich nur auf ein Werk des ersteren schliessen können. Die Gruppe scheint das Giebelfeld eines Tempels ausgefüllt zu haben; sie stellt eine Familie dar, welche den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die trauerreiche Gestalt der Mutter; das Ganze von dem erschütterndsten Pathos, dem Ausdrucke des tiefsten Seelenschmerzes erfüllt, aber wiederum mit der vollen Wahrung grossartigster Würde. Die Florentiner Statuen sind übrigens keine Originale; abgesehen von Ungehörigem, was ihnen eingemischt ist, steht die Befangenheit in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten, die kleinliche Durchbildung der Gewänder mit der machtvollen Grösse der Composition in zu auffälligem Widerspruch. Ohnehin haben anderweitig einzeln vorkommende Statuen, namentlich die einer weiblichen Niobide im Vatikan (Braccio

[1] Texier, Asie Mineure, III, pl. 96.

nuovo), ein Gepräge freieren und kühneren Adels, welches dem Wesen der Originalität ungleich näher steht. — Ob die leider nicht vollständig erhaltene, mit dem Namen des Ilioneus benannte Knabenfigur der Glyptothek zu München diesem Kreise der Niobiden einzureihen, ist zweifelhaft. Doch scheint der leidenschaftliche Moment der Darstellung, bei einem jugendlichen Körper von ebenso reizvoller wie keuscher Schönheit, auch hier vorzugsweise der Richtung des Skopas zu entsprechen.

Zu Athen, gegenwärtig im Tempel der Nike Apteros, werden die Bruchstücke eines Marmorfrieses aufbewahrt, die eine Brüstung am Rande des Abhanges, über welchem der Tempel steht, bildeten. Sie enthielten die Darstellung geflügelter Nike-Gestalten in mannigfach verschiedener Action, in einer leichten und meisterlich freien Behandlung. Das zumeist erhaltene Stück stellt zwei Nike-Gestalten dar, welche einen Opferstier in kühner und lebenvoller Bewegung führen. Auf einem andern Stück sieht man eine (leider des Kopfes beraubte) Nike, welche sich die Sandale des einen Fusses zu lösen scheint. Dies mässige Bruchstück, gleich den übrigen nur für einen dekorativen Zweck bestimmt und dem entsprechend behandelt, erscheint gleichwohl von dem Hauche jener Grazie erfüllt, welche das künstlerische Wesen des Praxiteles ausmacht. Es ist ein überaus anmuthvoller weiblicher Körper, im schönsten Rhythmus einer leichten momentanen Bewegung, umhüllt von einem durchschimmernden Gewande, das im lebhaftesten Linienspiel die lieblichst reinen Formen erscheinen und sie im flüssigen Schmelze wieder verschwinden macht, — ein Werk, das bei einer plastischen Behandlung von völliger Sicherheit und Gesetzlichkeit zugleich jene malerische Wirkung erreicht, wie vielleicht kein andrer unter den Resten des Alterthums. — Als ein zweites höchst gediegenes Zeugniss der Richtung des Praxiteles ist sodann eine, leider ebenfalls nicht vollständig erhaltene Statue des Eros, im zarteren Jünglingsalter, unter den Elgin'schen Sculpturen des britischen Museums, zu nennen.

Relief von der Brüstung des Tempels der Nike Apteros.

Der kleine Fries an dem choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen ist mit einer Reliefdarstellung versehen: die Rache des Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern, welche in Delphine verwandelt werden, — eine Arbeit, welche durch die

geistreiche Leichtigkeit und das sichre Verständniss in der Ausführung des Einzelnen anspricht.

Zum Gedächtniss der in der Schlacht von Chäronea (338) Gefallenen war bei diesem Orte ein kolossaler Löwe von etwa 12 Fuss Höhe errichtet, dessen Bruchstücke noch vorhanden und, wie es scheint, zur vollständigen Wiederaufrichtung geeignet sind. Der Löwe sass in emporgerichteter Stellung, das Haupt stolz und unverwandt erhoben. —

Eine lebhafte bildnerische Thätigkeit und eine in mehrfacher Beziehung eigenthümliche Richtung entwickelt sich endlich in den Monumenten von Lycien, in Klein-Asien. Einzelnen geringeren Resten zufolge scheint es, dass hier, nach jenen merkwürdigen archaischen Sculpturen des Harpyienmonumentes von Xanthos (S. 125), auch im weiteren Verlauf des fünften Jahrhunderts eine fortgesetzte Kunstübung nicht gefehlt hatte; ein freierer Styl mit archaischen Reminiscenzen, dem sich im Uebrigen einiges Bezeichnende von persischer Darstellungsweise beimischt, deutet darauf hin. Dergleichen kommt namentlich an Fragmenten von Xanthos, sowie an dem alterthümlich ionischen Felsportikus von Myra vor.[1] Umfassenderes und Bedeutenderes wurde im vierten Jahrhundert ausgeführt.

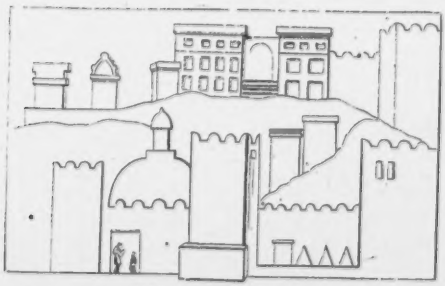
Hieher gehören insbesondre die, jetzt im britischen Museum zu London befindlichen, ansehnlichen Reste eines Monumentes der Akropolis von Xanthos,[2] welches man als Denkmal des Harpagos bezeichnet und welches sich auf kriegerische Ereignisse der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts bezogen zu haben scheint. Es soll ein kleiner tempelartiger Bau mit ionischen Säulen über einem hohen, von doppelten Bilderfriesen umgebenen Unterbau gewesen sein. Zwischen den Säulen sollen Statuen, namentlich weibliche, gestanden haben, deren Ueberreste die kühnste Bewegung edler Körper, die leichteste Genialität eines flatternd spielenden Faltenwurfes, bei allerdings nicht gleichmässig vollendeter Ausführung erkennen lassen. In den Friesen sind zwei Cyklen mit Schlachtdarstellungen enthalten. Die Darstellungen des einen sind grösser, in, wie es scheint, idealer Behandlung, und der Auffassung nach jenen Friessculpturen von Halikarnassos verwandt. Die Darstellungen des kleineren Frieses führen die Begebenheiten der Belagerung und Besiegung einer Stadt vor. Auffassung und Behandlung sind hier sehr eigenthümlich; die Ereignisse werden streng historisch, mit bestimmter Angabe der nationellen Eigenthümlichkeiten, namentlich des Kostüms, vorgetragen; Städte-Ansichten, mit dem Einblick in

[1] Fellows, account of discoveries etc. pl. 18—21. — [2] E. Förster, Kunstblatt, 1845, Nr. 77. E. Gerhard u. E. Braun, archäolog. Zeitung, 1844, Nr. 22. Welcker in K. O. Müllers Handbuch der Archäologie, dritte Aufl., S. 127. E. Falkner, Museum of class. antiquities, 1851, p. 256. Waagen, Treasures of art in Great Britain, I, p. 65.

Von den Reliefs des sog. Harpagos-Denkmales.

das Innere und mit Angabe der Besatzung, fehlen nicht. Eine derartig historische Kunst entspricht der hellenischen Weise sehr wenig; sie erinnert, der Grundrichtung nach, auch in einzelnen der angewandten Motive, an die alte assyrische Darstellungsweise. Die Ausführung ist in dem Figürlichen voll kräftigen Lebens, gleichwohl bei dem Bedürfniss, die Massenwirkung des historischen Ereignisses zur Anschauung zu bringen, von einer gewissen Monotonie, auch nicht ganz frei von einem in Etwas befangenen Wesen, welches die alterthümliche Grundlage dieser Kunst verräth. Es mischt sich hier wiederum orientalisches und hellenisches Element, eine Verwendung des letzteren für mehr reale Zwecke vorbereitend, die später von bedeutenden Folgen sein sollte.

Die Sculpturen der lycischen Felsgräber enthalten zum grossen Theil Scenen des Beisammenseins der Familie, namentlich auch Gastgelage, in denen sich, bei nicht selten glücklichster Naivetät der Auffassung, eine eigne Weichheit der Behandlung ankündigt. Treffliche Beispiele der Art finden sich besonders an Gräbern von Myra und von Cadyanda.[1] Auch fehlt es hier nicht an Zeugnissen völlig farbigen Anstriches dieser Sculpturen. An einem Felsgrabe zu Pinara[2] kommen, höchst merkwürdiger



Reliefdarstellung zu Pinara.

[1] Fellows, a. a. O. pl. 1, 5, 25, 26, 29. — [2] Ebenda, pl. 13.

Weise, Reliefs mit völlig landschaftlich gegebenen Städteansichten, ohne irgend namhafte figürliche Staffage, ausgezeichnet u. A. durch die Darstellung von Grabmonumenten, wie solche der lycischen Architektur so ganz eigenthümlich sind, vor. Alles scheint auch hier die Nachklänge orientalischer Kunstrichtung zu bezeichnen. —

Die künstlerische Behandlung des Münzgepräges entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur höchsten Vollendung. Die Aufgabe einer sinnvollen, im engsten Raume abgeschlossenen Darstellung löst sich häufig, bei Darstellung der Köpfe der Schutzgottheiten, ganzer mythischer Figuren und Scenen, in eigenthümlich anziehender Weise. Die meisterlichste Sorgfalt spricht sich, was zunächst das eigentliche Hellas betrifft, in den Münzen von Arkadien, namentlich denen von Pheneos und Stymphalos, in denen von Opus im Lande der Lokrer, dann in denen mehrerer Inselstaaten, wie Naxos und Kreta, aus; nicht minder auch jetzt wiederum in den grossgriechischen und sicilischen Münzen, unter denen die von Syrakus, zumeist mit dem Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und einem siegreichen Viergespann auf der andern Seite, zur unvergleichlichen Schönheit durchgebildet erscheinen.

Die Kunst der geschnittenen Steine (bisher mehr in Etrurien, obgleich mit der Anwendung hellenischen Styles, als in den wirklich griechischen Landen geübt) gewinnt gegen den Schluss dieser Epoche Aufschwung und Verbreitung. Vertieft gearbeitet, zum Siegeln bestimmt, wissen auch die Gemmen sinnig Erschöpfendes im kleinsten Raume und in erdenklichst feiner Ausführung zu entfalten. Besonders ist es die durch Praxiteles begründete graziöse Richtung, welche in diesen Arbeiten mit Sorgfalt aufgenommen und ebenso für die Folge beibehalten wurde. Ein namhafter Meister, Pyrgoteles, wird als derjenige angeführt, welcher die Steine zu den Siegelringen Alexanders d. Gr. schnitt.

Malerei.

Die hellenische Malerei entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur selbständigen Blüthe. Im Gegensatz gegen die attische Schule der vorigen Epoche bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andre Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwickelung zu bezeichnen scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesos, zu Hause ist.

Die Blüthe dieser Schule fällt bereits in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss, durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, — durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und glücklich man dabei auf lebhafteste Nachahmung der Natur hingestrebt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasios, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern der ionischen Schule ist der ebengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Krotoniaten ihm, damit er aus den vollendetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Kentaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt.[1]

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasios von Ephesos, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine schärfere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten — die Lösung aller Härten des Umrisses — zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, einzelne Götterbilder, auch Bildnisse Mitlebender. Für das Gewicht seiner Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in welchem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage zur Erscheinung gebracht waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor, in gutem Glauben an die Richtigkeit seines Urtheils: der Theseus des Parrhasios sei mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Parrhasios bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei vorzüglichen Meistern der venetianischen Schule finden. Ueberhaupt darf die venetianische Malerei, und um so mehr, als gerade sie von innerlichst antikem Lebensgefühl erfüllt ist, als ein modernes Gegenbild der ionischen bezeichnet werden.

Den ebengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Kythnos an. Unter seinen Gemälden wird das Opfer der Iphigenia gepriesen, in

[1] Lucian, Zeuxis, p. 630.

welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sikyon gegenüber, deren Entwickelung aus den Bestrebungen der sikyonischen Sculptur hervorgegangen zu sein scheint. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges, wenn im Ganzen auch ernsteres, Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompos von Sikyon; der vorzüglichste Meister war dessen Schüler Pamphilos, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, — d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie), lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; eben so wenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthios, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippos) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen- und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, bei Parrhasios, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. A. ein historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, wird in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend für ihn ist ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, die sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. A. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Gemäldes in dem berühmten antiken Bilde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vatikanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört hieher Pausias von Sikyon, gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der

Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus. (Man dürfte ihn in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern vergleichen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glykera. Das glänzendere Colorit, welches zu solchen Darstellungen erforderlich war, gewann Pausias durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, einer Malerei in Wachsfarben, welche der antiken Kunst, obgleich in minder handlicher Weise, ähnliche Vortheile gab, wie die Oelmalerei der neueren Kunst. Pausias wird als der vorzüglichste unter den enkaustischen Malern genannt. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, Apelles, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesos gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilos ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese, wie es scheint, in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres, mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Aphroditebilde und in der Darstellung einer der drei Chariten. Aber auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Bildnissen, dazu die historischen Verhältnisse der Zeit vielfache Gelegenheit gaben, bewährte sich die Kunst des Meisters. Er vornehmlich war der Maler Alexanders d. Gr., und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: Protogenes von Kaunos (in Karien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genauste Naturstudium ausgezeichnet; — Theon von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; — Nikias von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutungsvolle in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der entwickelten Kunst zu beleben bemüht war und von dem namentlich eine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt wird. — Ferner Antiphilos, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit

sogenannten Genrefache, wie in dem zierlichen Effektbilde eines Knaben, der Feuer anbläst, und in der Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten, bemerkenswerth; — und Ktesilochos, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Dionysos aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Von erhaltenen Resten der Malerei dieser Epoche ist einiges Wenige aus grossgriechischen Gräbern, namentlich aus Gräbern zu Paestum, bekannt geworden. Ein abgesägtes Stück eines solchen, einen Reiterzug und Aehnliches darstellend, befindet sich im Museum von Neapel. Von einem andern, ebenfalls zu Paestum gefunden, mit der Darstellung eines Jünglings, der einen

Von der Wandmalerei eines Grabes zu Paestum.

verwundeten Freund hinter sich auf dem Rosse führt, einem Bilde edelsten hellenischen Lebens und tief pathetischer Auffassung, ist wenigstens die Zeichnung erhalten.[1]

In den Vasenmalereien der ersten Decennien des vierten Jahrhunderts setzt sich zunächst jene schlichte, liebenswürdig naive Darstellungsweise fort, welche sich schon am Schlusse des fünften Jahrhunderts ausgeprägt hatte. Dann entwickelt sich

[1] Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, S. 346, 423, Taf. X.

dieser Zweig des künstlerischen Handwerkes zu einer glänzenderen Richtung, in Styl und Behandlung den allgemeinen Charakter der Zeit widerspiegelnd. Die Gefässe selbst werden häufig in ansehnlicher Dimension, in dekorativ reicher Form gebildet und mit figurenreichen Compositionen, umfassende mythische Scenen oder solche darstellend, in welchen die Andeutung mystischer Gebräuche, namentlich auf den Gräberdienst bezüglich, enthalten sind, bemalt. Die Zeichnung ist frei, leicht, bewegt, oft mit höchst geistvollen und empfundenen Motiven; die vorherrschend weiche Linienführung und die Andeutung reicheren (auch farbig ausgedrückten) Schmuckes bei der Gewandung lässt insgemein die Einwirkung ionischer Schule erkennen. Doch macht sich daneben, und schon von vornherein, das Streben nach äusserlich glänzender Wirkung geltend; auch ist die Behandlung nicht selten schon flüchtig und oberflächlich.

Vierte Periode.

Allgemeines.

Durch Alexander d. Gr. war das Hellenenthum weit über den Orient getragen. Aus seinem Erbe entstand eine Anzahl von Königreichen, in welchen dasselbe eine mehr oder weniger ausgedehnte Heimat fand. Neue Städte wurden nach hellenischer Weise gebaut, neue Heiligthümer im hellenischen Sinne gegründet; der Glanz der neuen Fürstenhöfe suchte seine Rechtfertigung in dem Adel hellenischer Form. So empfing die griechische Kunst seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts eine unermessliche Fülle neuer Aufgaben, und das Vermögen, die Zahl der Einzelkräfte, mit denen sie, nach den grossen Vorgängen der beiden letzten Jahrhunderte, die Lösung der Aufgaben begann, stand hiezu ohne Zweifel noch im besten Verhältniss. Aber es war nicht mehr der innerlichste, ureigne Trieb, mit welchem sie an das Geschäft dieser Tage ging; es kam nicht mehr auf einen abermals neugebornen Gehalt an, sondern auf die Verwendung des gewonnenen Reichthums für Bedürfnisse, die sich in einer schon äusserlichen Weise geltend machten. Die Kunst konnte im Wesentlichen nur Früheres wiederholen, sich mit ihren Reizen der Pracht, dem Luxus, dem Behagen des Lebens nur eben anschmiegen. Auch darin leistete sie, soviel wir urtheilen können, noch immer höchst Vorzügliches; obschon es nicht ausbleiben konnte, dass ihre jetzige mehr dienstbare Stellung in mancher Beziehung auf ihr geistiges Wesen zurückwirkte, dass an die Stelle des Erhabenen das Ueberraschende, an die Stelle des Sinnigen

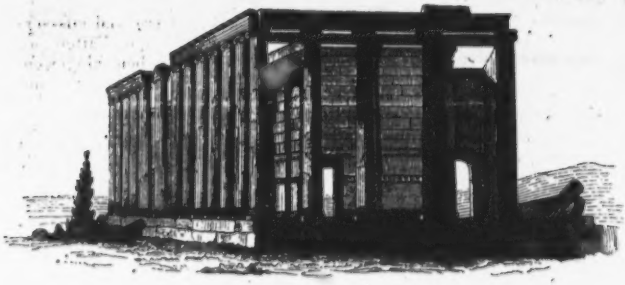
das Spielende trat, dass im Einzelnen manche leere und missverstandene Form sich einschlich. Nur in sehr wenigen Fällen, wo aufs Neue ein begeisternder Hauch über das Leben hingeweht war, scheint dies auch in der Kunst zu Productionen von neuer Originalität Veranlassung gegeben zu haben. Es ist eine Epoche, die im Ganzen den Charakter eines epigonischen Daseins trägt. Sie schliesst mit der Zeit, da die römische Weltherrschaft, seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts und noch dringlicher im Laufe des ersten vor Chr. G., mit andern Wirkungen und Forderungen auftrat, denen gemäss sich auch in der Kunst bemerkenswerthe Wandlungen ergeben mussten. — Es ist übrigens vorweg zu bemerken, dass die erhaltenen Zeugnisse für die Thätigkeit und die Richtung der hellenischen Kunst des dritten und zweiten Jahrhunderts der Zahl nach nur gering sind.

Architektur.

Die Architektur dieser Epoche hat, soweit nach dem Erhaltenen zu urtheilen ist, ein vorzugsweise eklektisches Gepräge. Je nach den Umständen, den Traditionen, der lokalen Stimmung wird das vorhandene Formenmaterial benutzt, verwandt, auch ineinandergemischt. Die architektonische Gefühlsweise, die hiebei zur Erscheinung kommt, ist naturgemäss sehr verschiedenartig; in einzelnen Fällen macht sich eine feinere Behandlung, wie sie im vierten Jahrhundert ausgebildet war, noch mit Glück und mit Eigenthümlichkeit geltend.

Von den mächtigen Residenzen, deren Bau dieser Epoche angehört, kennen wir nur vereinzelte geringfügige Reste. So von Alexandria, dessen Anlage von Deinokrates, dem Baumeister Alexanders d. Gr., herrührte und das vollendetste Muster städtischer Gesammteinrichtung ausmachte. In den Katakomben Alexandria's zeigen einige erhaltene Räume eine architektonische Dekoration von einfach geschmackvoller Behandlung im griechischen Sinne. — Von Antiochia, einer Stadt, die in Schönheit der Anlage mit Alexandria wetteifern konnte, scheint nichts Hellenisches erhalten.

Von der Behandlung kleinasiatischer Architektur dieser Epoche geben zunächst einige Reste von Knidos eine Anschauung. So der noch treffliche ionische Portikus einer Bäderanlage, dessen Eckpfeiler durch eine Bekrönung von edelster dekorativer Wirkung ausgezeichnet sind; während eine sechssäulige dorische Halle das dorische System in schon sehr leichter Weise wiederholt. — Sodann die ansehnlichen Reste von Aezani in Phrygien, die aber mehr dem zweiten als dem dritten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier ist der Tempel des Zeus Panhelle-



Ansicht des Zeustempels von Aezani.

nios von Bedeutung, ein glänzender ionischer Bau, mit manchen, die Spätzeit charakterisirenden Eigenthümlichkeiten; die Säulen der Façade in sehr verschiedenartigen, auf den Effekt berechneten Zwischenweiten; die ionische Säulenbasis; in einer manierirt hellenischen, der Bedeutung des Gliedes widersprechenden Bildung, mit aufwärts quellendem (echinusartigem) Pfühl. — Verwandte Behandlung zeigen die Propyläen des Athenetempels zu Priene; eine Halle mit ionischen Prostylen (die attische Säulenbasis mit ähnlich gebildetem Pfühl), im Inneren mit viereckigen Pfeilern, deren Bekrönung eine nicht mehr schöne Nachbildung der Bekrönung der Wandpfeiler im Didymäum bei Milet enthält.

Athen wurde im dritten und im zweiten Jahrhundert durch auswärtige Fürsten mit manchen Prachtbauten geschmückt. Vorzüglich ausgezeichnet war der in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unternommene Neubau des dortigen Tempels des olympischen Zeus (auf der alten Grundlage); die Säulen des neuen Tempels waren korinthisch; der Baumeister ein Römer, Cossutius. Erhalten ist von all diesen Werken nichts. — Nur aus dem Schlusse der Epoche, aus der Zeit um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, besitzt Athen ein kleines Monument, den von Andronikos Kyrrhestes gebauten Windethurm, ein achteckiges Gebäude, das im Innern eine Wasseruhr, im Aeusseren Sonnenuhren und einen künstlerisch ausgestatteten Windzeiger enthielt. Die architektonischen Einzelformen haben hier eine gewisse trockne Derbheit; übereinstimmend hiemit, doch eigenthümlich geschmackvoll sind die korinthischen Säulenkapitäle der beiden kleinen Portiken des Gebäudes (sie wurden wenigstens in der Nähe gefunden), mit einem Kranze von Akanthusblättern und darüber mit einem leichten Schilfblattkelche versehen. Neben dem Windethurm und zu ihm gehörig die Reste einer Wasserlei-

tung: Pfeiler und architravähnlich gegliederte Bögen, in der ganzen Anordnung noch die volle Fähigkeit der griechischen Kunst in dekorativer Bewältigung auch einer entschieden fremdartigen (italischen) Form bezeugend. (Die Bögen übrigens nicht gewölbt, sondern je aus einem Steine geschnitten.)

Einige architektonische Reste zu Messene tragen ebenfalls das Gepräge der Spätzeit dieser Epoche. Sie gehören der dorischen Architektur an. Die Säulenstellung eines Stadiums zeigt die letztere in trockner und nüchterner Behandlung, während an dem Portikus eines kleinen Heiligthums neben dem Stadium die Kapitälbildung ein gewisses alterthümelndes Element von vollerer Wirkung erkennen lässt. — Aehnliche Beschaffenheit haben die Reste von Megalopolis.

Vorzüglich ausgezeichnet sind die Fragmente späthellenischer Architektur in Sicilien. Sie scheinen wesentlich noch dem dritten Jahrhundert anzugehören. Die dorische Form ist in ihnen, wie in der älteren sicilischen Architektur, vorherrschend, aber in einer eigenthümlichen, mehr dekorativen Umwandlung, welche den Schmelz weicher ionisirender Gliederformen, mehrfach in sehr

Grabmal des Theron zu Agrigent.

zarter und empfundener Profilirung, hinzufügt, auch eine auffälligere Mischung dorischer und ionischer Elemente nicht verschmäht. Den feinsten Geschmack in solcher Richtung bekunden die leider sehr geringen Reste verschiedener Architekturen, — eines

Säulengebäudes, zweier Theater, mehrerer Grabdenkmäler und Altäre, zu Akrae — (bei dem heutigen Palazzolo). Dann sind vornehmlich die schönen Reste des Theaters zu Segesta anzuführen, sowie die Reste verschiedener Gebäude zu Agrigent: eines Tempels des Castor und Pollux, eines Tempels des Herakles, des sogenannten Oratoriums des Phalaris und des sogenannten Grabmales des Theron. Das letztere, ein kleiner thurmartiger Bau, hat oberwärts ionische Halbsäulen und ein dorisches Gebälk. Die Verbindung dorischer Triglyphenfriese mit ionischen Zahnschnitten unter der Hängeplatte kommt an den genannten Resten mehrfach vor.

Sehr merkwürdig sind ferner die dieser Epoche, und zwar ihrer späteren Zeit, zuzuschreibenden Monumente von Paestum. Zwei von ihnen, der sogenannte Tempel der Demeter und ein Gebäude, welches wahrscheinlich ein Doppeltempel war, beides peripterale Bauanlagen, stehen in den Haupttheilen ihres Säulenbaues noch aufrecht und erscheinen, was ihre Gesammtverhältnisse betrifft, völlig in der höchst schweren und massenhaften Weise, die als Eigenheit des ältesten Dorismus dieser Gegenden gilt und die auch an dem älteren sogenannten Tempel des Poseidon (S. 138) beibehalten war. Damit aber verbinden sich Besonderheiten, welche entschieden auf die Spätzeit deuten. Die Säulen haben eine stark ausgebauchte Schwellung, die einen weichlichen Eindruck hervorbringt, und unter dem alterthümlich schweren Echinus einen Hals von kehlenartiger Form, mit Blattwerk geschmückt, dessen dekoratives Spiel im Widerspruch gegen die Masse der Formen steht. Dazu kommt bei dem Tempel der Demeter eine Gebälkbehandlung von entschieden später, fast schon römischer Art und eine Anordnung des Pronaos (im Einschluss der äussern Säulenumgebung), welche geradehin oberitalische Motive mit den hellenischen verschmilzt. Ein drittes tempelartiges Gebäude hatte korinthisirende Säulen mit Kapitälen von auffällig weicher Bildung und ein dorisches Gebälk.

Eigenthümliche Prachtbauten dieser Epoche sind Altäre von kolossaler Ausdehnung, die, wie es scheint, ebenso zur reichsten architektonischen und bildnerischen Ausstattung, wie zur glänzenden Entfaltung festlicher Handlung Gelegenheit gaben. Uns sind einige Berichte und Reste von solchen aufbehalten. Zu ihnen gehört der Altar Hiero's II. zu Syrakus, aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, der über ein Stadium (600 Fuss) lang war; seine Reste entsprechen dem Charakter der übrigen sicilischen Architekturen dieser Zeit. Sodann ein gleich ausgedehnter Altar zu Parion an der Propontis, von Hermokreon gebaut.[1] Insbesondre scheinen auch gewisse, zu Delos vorgefundene Fragmente, die als Ueberreste des berühmten sogenann-

[1] Brunn, Geschichte der griech. Künstler, S. 523.

ten „hörnernen Altares“ betrachtet werden, hieher zu gehören: dorische Halbsäulen, mit Pfeilern und knieenden Stieren über diesen verbunden, und Gebälke mit Stierköpfen auf den Triglyphen. Es ist in diesen letzteren Compositionen Etwas von persischem Einfluss, der nach der Eröffnung des Orients seit Alexander dem Grossen nicht allzu befremdlich sein dürfte. —

Endlich sind uns Berichte über verschiedene königliche Werke erhalten, in denen die Kunst, theils für vorübergehende Zwecke, theils für Unternehmungen des praktischen Bedürfnisses, allen Luxus ihrer Stoffe und Formen ausgegossen hatte. Ein derartiges Werk war, schon unter Alexander d. Gr., der kolossale Prachtbau des Scheiterhaufens des Hephästion zu Babylon. Ein ähnliches der Goldwagen, in welchem die Leiche Alexanders nach Aegypten geführt ward. Dann Prachtgezelte und Riesenschiffe, mit Allem ausgestattet, was eine verschwenderische Phantasie nur zu ersinnen vermochte, Werke sicilischer und ägyptischer Herrscher des dritten Jahrhunderts. Der Kunst war vielleicht nie wieder die Gelegenheit geboten, mit so freiem Beherrschen ihrer glänzendsten Mittel eine so willige Schmiegsamkeit unter alle Gebote grossartiger Laune an den Tag zu legen; aber die staunenden Berichterstatter müssen selbst schon bemerken, dass die Ausführung nicht überall dem Aufwande gleichgekommen sei.

Sculptur.

Für die Sculptur dieser Epoche kommt vornehmlich die Einwirkung des Lysippos, dessen Schule beträchtlich in das dritte Jahrhundert hineinragt, in Betracht. Die vorzüglichste bildnerische Thätigkeit gehört den asiatischen Landen und Inseln an.

Zunächst ist die Schule von Rhodos zu erwähnen, an deren Spitze Chares, ein Schüler des Lysippos, steht. Er fertigte für Rhodos ein ehernes Kolossalbild des Sonnengottes, 70 Ellen oder 105 römische Fuss hoch, welches 56 (oder 66) Jahre nach seiner Vollendung durch ein Erdbeben umgeworfen ward. Zu ihm gesellten sich im Lauf der Jahre noch hundert andre Kolossalstatuen, geringer als jene, aber jede für sich erstaunlich. Eine so vielfach wiederholte Thätigkeit in Arbeiten grössten Maassstabes scheint für die Richtung der Schule, für die Zeit überhaupt, bezeichnend.

Ein erhaltenes (doch vielfach restaurirtes) Werk rhodischer Schule dieser Zeit — wenigstens wurde es im Alterthum aus Rhodos nach Rom versetzt — ist die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel, eine Arbeit des Apollonios und Taurikos aus Tralles. Es stellt Amphion

und Zethos dar, von denen Dirke, welche sich gegen ihre Mutter vergangen, an die Hörner eines wilden Stiers gebunden wird; ein Werk voll kühnen, leidenschaftlich bewegten Lebens, ergreifend in seinem Gehalte, mächtig emporgegipfelt; dabei in allem Wesentlichen von einer derben, fast allzu sorglosen Unbefangenheit, die sich, wie von der feinen Durchbildung der vorigen, so noch mehr von der kunstvollen Berechnung der folgenden Epoche unterscheidet. — Als einst in Rhodos befindlich wird ferner ein, ebenfalls dieser Epoche zuzuschreibendes Werk des Aristonidas genannt, eine eherne Statue des über seine Raserei reuigen Athamas, in welcher dem Erze Eisen beigemischt war, dessen Rostfarbe der Statue einen röthlichen Schimmer gab. Hiemit soll der Künstler die Schamröthe des Helden haben ausdrücken wollen; es ist indess wahrscheinlich, dass diese unkünstlerische Absicht dem Aristonidas erst nachträglich untergeschoben wurde. (Andern Falls wäre es eine ähnlich missverstandene Erneuung alter Polychromie gewesen, wie bei jener Iokaste des Silanion.)

Ein andrer Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, fertigte für Antiochia das Bild der Stadtgottheit, der Tyche, in anmuthvoller Geberde sitzend und das Bild des Flussgottes zu ihren Füssen. Es wurde das Muster für zahlreiche andre Bilder der Art, mit denen sich die neuen Städte des Orients schmückten. Einige Nachbildungen, die beste im Vatikan, geben eine Anschauung von dieser Composition, bei welcher sich Würde und der Reiz momentaner Bewegung charakteristisch verschmelzen.

Dann macht sich die Schule von Pergamos geltend. Einer von den Künstlern derselben, Pyromachos, hat das Verdienst, das Asklepios-Ideal, wie es in manchen erhaltenen Statuen dieses Gottes erscheint, näher festgestellt zu haben. Als andre ausgezeichnete Werke des Pyromachos und andrer Künstler werden die Darstellungen von Kämpfen pergamenischer Könige, des Attalos und Eumenes, mit den in Asien eingedrungenen

Der sogenannte sterbende Fechter.

Galliern (gegen das Ende des dritten und gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts) [1] bezeichnet. Zwei erhaltene Sculpturen schliessen sich dem Kreise derartiger Darstellungen als selbständig durchgebildete Meisterwerke an: ein todtwunder Gallier auf seinem Schilde (der sogenannte sterbende Fechter) im kapitolinischen Museum zu Rom, — und die Gruppe eines Galliers, der sein Weib und sich tödtet, um der Gefangenschaft zu entgehen, (die sogenannte Gruppe von Pätus und Arria) in der Villa Ludovisi zu Rom. Beide Darstellungen haben ein strenges Pathos, aber nicht im allgemein üblichen hellenischen Sinne, sondern mit entschiedener Herauskehrung des geistigen und physischen Charakters der barbarischen Nationalität. Es ist wiederum, und in ungleich mächtigerer Durchbildung als bei den Sculpturen des Harpagosdenkmals (S. 167) der Blick für das historisch Reale und dessen Berechtigung zur künstlerischen Darstellung, was diesen Arbeiten ihre sehr eigenthümliche Bedeutung giebt.

Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wird eine verhältnissmässig umfassendere Kunstthätigkeit durch eine namhafte Zahl von Künstlern bezeichnet. Zu ihnen gehört Polykles, vermuthlich ein Athener (von einem älteren Meister desselben Namens zu unterscheiden). Ihm, wie es scheint, wurde die vorzüglich gepriesene Statue eines Hermaphroditen zugeschrieben, — eines Gegenstandes, der den höchsten Reiz, zu welchem die griechische Kunst getrieben ward, und damit zugleich die Stelle, wo sie zu kranken begann, bezeichnet. — Der vermehrte künstlerische Betrieb dieser Zeit scheint mit dem Beginn der glänzenderen Kunst-Unternehmungen in Rom, zu denen einzelne Meister vielleicht selbst von Griechenland übersiedelten, zusammenzuhängen. [2]

Relief des Notos vom Windethurm zu Athen.

[1] L. Urlichs, in den Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1854, IV, S. 383. — [2] H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, I, S. 539.

Werke derselben Zeit sind die Reliefbilder am Windethurm zu Athen, welche die acht Hauptwinde personificiren. Sinnreich in der Erfindung und dekorativ wirksam, sind sie in der künstlerischen Durchbildung nicht von erheblichem Werthe.

Unter dem grossen Schatze der erhaltenen Sculpturen des Alterthums, deren Zeit aus äusseren Gründen nicht näher zu bestimmen ist, dürfte eine nicht unbeträchtliche Zahl in diese Epoche fallen. Es sind solche, welche sich der Richtung der hellenischen Kunst des vierten Jahrhunderts noch mit einem feineren Gefühle anschliessen, mit der sicheren Gewohnheit freier Meisterschaft sich auf dem überkommenen Gebiete bewegen, welche im Sinne des letzteren mit Verstand und Klarheit für edle dekorative Zwecke geschaffen und von den Ergebnissen einer mehr geschärften Berechnung, von der Kälte einer mehr allgemein gehaltenen Stylistik, von der Befangenheit oder Oberflächlichkeit einer Kopie noch fern sind. Als derartige Werke sind etwa zu nennen: der schlafende sog. barberinische Faun in der Glyptothek zu München, in prachtvoll entwickelter Körperlichkeit; die Polyhymnia des Berliner Museums, mit einer Gewandung von kunstreichster Durchbildung und feinster malerischer Wirkung; die, auch in Marmor mehrfach wiederholte Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, im kapitolinischen Museum zu Rom; die Ariadne, der Nil, die badende Aphrodite, die geistvollen Portraitstatuen der Komödiendichter Menander und Poseidippos im Vatikan; u. a. m.

Das Münzgepräge dieser Epoche lässt, zunächst noch im Anschluss an die vorzüglichst gediegenen Arbeiten des vierten Jahrhunderts, wiederum eine fortschreitend verringerte künstlerische Sorgfalt erkennen. Für Hellas sind in diesem Betracht besonders die Münzen des achäischen Bundes maassgebend. Das hervorragend künstlerische Verdienst der sicilischen Münzen bewährt sich mehrfach auch noch im dritten Jahrhundert durch eigenthümliche Anmuth. Es stehen ferner, wie die Münzen Alexanders d. Gr., so auch die seiner ersten Nachfolger in den verschiedenen Staaten seines Reiches zu Anfang des dritten Jahrhunderts den Leistungen des vorigen in Zeichnung und Ausführung noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden vorerst noch auf mannigfach geistreiche Weise behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit

zum Handwerk herab; die edeln Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in trockner Nachahmung, die Bildnissköpfe zumeist in nüchterner Auffassung.

Der Luxus der geschnittenen Steine fand an den Höfen der Nachfolger Alexanders, besonders am Hofe der syrischen Könige, wo eine mehr orientalische Pracht beliebt war, vielfache Pflege. Hier wurden die Gemmen gern zu Schmuckgeräthen verwandt, namentlich Prachtgefässe aufs Reichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der ursprüngliche Zweck des Siegelns wegfiel, so schnitt man die Arbeiten nunmehr häufig erhaben, aus Steinen (Onyxen) von verschiedenfarbigen Schichten, der Art, dass sich die Darstellung hell auf dunklem Grunde erhob. Diese „Cameen" wurden zuweilen in sehr bemerkenswerther Grösse gearbeitet. Unter den erhaltenen gehören die wichtigsten den ägyptischen Fürsten an. Der schönste und grösste von allen ist der sog. Cameo Gonzaga, in der kaiserl. Sammlung von Petersburg, mit den Köpfen eines Fürstenpaares, wahrscheinlich Ptolemäus I. und Eurydike. Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antikenkabinets zu Wien, mit den Köpfen des zweiten Ptolemäers und seiner Gemahlin. Andre, von kleinerer Dimension, in andern Sammlungen.

Malerei.

Die Malerei wurde zu Anfang dieser Epoche in den aus der vorigen überkommenen Richtungen noch mit Eifer geübt; doch machen sich nicht eben Meister von ausgezeichnet persönlicher Richtung geltend, wenigstens nicht in den höheren Fächern der Kunst. Die Verwendung zu Luxuszwecken, zur raschen Beschaffung grossräumiger bunter Massen bei dem Festprunk der Höfe, konnte auf das innere Wesen der Malerei nur verderblich zurückwirken. — Dagegen entwickelten sich die sogenannt niederen Fächer der Malerei, die des Genre, des Stilllebens u. s. w., unter dem Namen der Rhyparographie oder der Rhoparographie zu selbständiger Bedeutung und hoher Vollendung. Als Hauptmeister in solchen Arbeiten wird Pyreikos genannt. Er malte Barbierstuben und Schusterbuden, Dinge der Speisetafel und Aehnliches, Alles in kleinem Maassstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Als Reste der Malerei dieser Epoche, wohl ihrer späteren Zeit angehörig, ist eine Folge kleiner Wandbilder zu nennen, welche die Metopen eines dorischen Frieses in einer der Grab-

grotten von Kyrene schmückten[1] und neuerlich in das Pariser Museum entführt sind; einfache Scenen in dem Gepräge reiner und heitrer Naivetät, jugendliche Mohrinnen u. A. darstellend,

Reste der Malerei einer Metope von dem Friese eines kyrenischen Grabmonumentes.

deren Farbe zu der leichtgraziösen Körperbildung und zu dem edeln Style und den leuchtenden Tönen der Gewänder in anziehendem Gegensatze steht.

Ferner gab die dekorative Verwendung der Malerei zu einer eigenthümlichen Technik, der der Mosaik, Veranlassung, indem man aus den einfachen musivischen Mustern, welche bisher den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als erster Meister des Faches wird Sosos aus Pergamos genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, welche daraus tranken und sich sonnten. Eine musivische Nachbildung des letzteren u. A. im Vatikan. In einem der oben genannten riesigen Prachtschiffe, dem des Königs Hiero II. von Syrakus, waren die Fussböden sämmtlicher Räume mit Mosaikbildern, welche die Fabel der Ilias darstellten, versehen. —

[1] F. W. u. H. W. Beechey, proceedings of the expedition to explore the northern coast of Africa, from Tripoly eastward, p. 451 ff. (und die dazu gehörige Tafel).

Die Vasenmalerei wurde zu Anfang dieser Epoche (namentlich, wie es scheint, in den unteritalischen Gegenden) in jener auf glänzende Wirkung berechneten, zumeist flüchtig behandelten Weise fortgeübt, von der bereits oben die Rede war. Die Technik geht jetzt indess bald in eine äusserliche Manier, nicht selten in ein rohes Ungeschick über. Das ganze Kunstfach scheint im Laufe des zweiten Jahrhunderts kaum noch zur Anwendung gekommen zu sein.

Anhang. Die spätetruskische Kunst.

Das Wesen der etruskischen Kunst ist, was ihre ursprünglichen Bedingnisse und ihre eigenthümliche Gestaltung nach Maassgabe dieser Bedingnisse betrifft, schon in Betracht gezogen. (Vergl. S. 89, ff.) Auch ist bereits bemerkt, dass ihre spätere Entwickelung unter wesentlichen Einflüssen der ausgebildet hellenischen Kunst erfolgte. Hier ist die Stelle, die späteren Momente der etruskischen Kunst ins Auge zu fassen. Sie gelten zum Theil auch für Rom, welches, wie in der Zeit der königlichen Herrschaft, so auch während der grösseren Dauer seiner republikanischen Verfassung, bis zur unmittelbaren Aneignung des Erbes der hellenischen Kunst, der etruskischen Weise folgte.

Architektur.

Der Einfluss hellenischer Architektur auf die etruskische kann, bei der überaus geringen Zahl ausgebildeter architektonischer Monumente aus älterer Zeit im oberen Italien, nur an wenigen vereinzelten Beispielen nachgewiesen werden. Zunächst sind jene beiden Felsportiken unter den Grabfaçaden von Norchia (S. 92 und 94), welche eine etruskische Gesammtdisposition mit gräcisirenden Formen in etwas willkürlich dekorativer Verwendung verbinden, aufs Neue zu nennen. Dorische Triglyphenfriese unter ionischen Zahnschnittgesimsen sind dabei besonders bemerkenswerth. Dieselben Details, in etwas strengerer Behandlung, erscheinen an dem architektonisch dekorirten Sarkophage des L. Cornelius Scipio Barbatus, im Vatikan, einer Arbeit aus der früheren Zeit des dritten Jahrhunderts. Es ist eine Stylmischung, derjenigen verwandt, welche an den späthellenischen Monumenten Siciliens beobachtet wurde. — Aus jüngerer Zeit, vermuthlich erst aus der des Augustus, rühren zwei Bogenthore zu Perugia her: der Arco di Augusto und

die Porta Marzia (von welcher letzteren aber nur der Bogen selbst mit seiner dekorativen Umfassung, in die Mauer der Citadelle von Perugia eingesetzt, erhalten ist). Beide sind oberwärts mit einer Dekoration von Pilasterwerk versehen, in einem grācisirenden Geschmacke und zugleich in jener Seltsamkeit der Anordnung, welche dem Wesen etruskischer Dekoration überall eigen zu sein pflegt. Bei der Porta Marzia bringt dies, in Verbindung mit Reliefbildern, ein fast malerisches Formenspiel hervor. Bei dem Arco di Augusto ist ein dorisirender Fries, mit kurzen ionischen Pilastern statt der Triglyphen, von auffälliger Wirkung.

Bildnerei.

Unter den Werken bildender Kunst sind es vornehmlich die geschnittenen Steine, die schon eine frühe Aneignung hellenischer Weise bekunden. Sie enthalten insgemein Darstellungen der hellenischen Mythe, mit etruskischer Umwandlung der beigefügten Namen, theils in streng archaischem Style, wie namentlich in der berühmten Gemme der fünf Helden vor Theben, im Berliner Museum, theils der völlig entwickelten Kunst sich mehr und mehr annähernd, doch von der rein hellenischen Gefühlsweise durch etwas Gewaltsames in der Fassung der Gestalten fast durchgängig unterschieden.

Der Erzguss fand, wie bereits früher bemerkt, bei den Etruskern die reichlichste Pflege. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr. G., von den Römern erobert ward. Ein Paar eherne Thierfiguren, eine Wölfin im Capitolinischen Museum zu Rom und eine Chimära im Museum von Florenz, haben noch eine alterthümliche Strenge in der Behandlung, bei der Wölfin in einer steifen und rohen Weise, bei der Chimära mit kräftiger Lebensäusserung verbunden. Die ehernen Statuen menschlicher Bildung, die auf unsre Zeit gekommen, charakterisiren sich bestimmt als Zeitgenossen der später hellenischen Kunst. An ihnen ist häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, im Einzelnen nach dem Sinne der Hellenen, doch nur höchst selten die Entfaltung zu einem freieren, das Ganze harmonisch durchdringenden Leben wahrzunehmen; es ist meist etwas Befangenes, Aengstliches in ihrer Gesammterscheinung. In solcher Art pflegen zumal die kleineren Bronzestatuetten, die in Etrurien vielfach vorkommen und an denen besonders der Boden von Perugia ergiebig ist, gearbeitet zu sein. Von grösseren Werken sind hervorzuheben: die lebensgrosse Kriegerfigur von Todi, von Einigen als Mars bezeichnet, im etruskischen Museum des Vatikans; — die Statue

des sogenannten Arringatore, ein Portraitbild eines Redners mit der Namensinschrift Aule Meteli, tüchtig gearbeitet, aber ohne sonderlichen Geist, im Museum von Florenz; — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; — und eine weibliche Gewandstatue, von Einigen als Minerva Ergane benannt, in der Glyptothek von München, ein Werk von vorzüglich edlem Style und glücklich geordneter Gewandung, das nur in den feineren Theilen des Gefältes die Reminiscenz etruskischer Befangenheit bewahrt.

Dann sind die gravirten Zeichnungen zu nennen, mit welchen die Rückseiten eherner Rundspiegel (nur ausnahmsweise finden sich hier flache Reliefbilder statt der Zeichnungen) und die ehernen Kästchen der etruskischen Kunst (sogenannte mystische Cisten) geschmückt zu sein pflegen. Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist verschieden; zuweilen sind sie flüchtig und ziemlich styllos behandelt; nicht selten aber wissen sie sich die Weise der hellenischen Kunst in dem Stadium ihrer jüngeren Vollendung mit Glück anzueignen, wobei eine gewisse Schüchternheit in Bewegung und Fassung der Gestalten ihnen wohl einen besondern Reiz giebt. Die Gegenstände gehören zumeist der griechischen Mythe an; im Einzelnen gesellen sich Gestalten der etruskischen Mythe hinzu; an etruskisch beigeschriebenen Namen fehlt es auch hier nicht. Die Composition, namentlich die der Bilder auf den Spiegeln, bildet eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche sich der vorgeschriebenen Rundform in der Regel ungezwungen fügt. Die Anordnung der Gruppen pflegt nach völlig malerischen Gesetzen zu erfolgen, nicht in der mehr plastischen Sonderung der Figuren, welche für die Linearzeichnung (wie vorherrschend bei den griechischen Vasenmalereien) als die zunächst gebotene erscheint, — ein Umstand, welcher ein vorwiegend lebhaftes malerisches Gefühl bezeugt.

Von den Wandmalereien etruskischer Gräber, dergleichen sich vornehmlich in den Nekropolen von Tarquinii und von Chiusi vorgefunden, ist bereits früher (S. 98) die Rede gewesen und dabei auf die Unterschiede zwischen solchen, die mehr dem schlicht hellenischen Typus folgen und solchen, bei welchen das einheimische Kunstgefühl sich in einer mehr barock phantastischen Weise der Darstellung äussert, hingedeutet worden. Die Composition dieser Malereien, denen der besseren gravirten Zeichnungen selten gleichkommend, pflegt in einer äusserst schlichten friesartigen Weise gehalten zu sein, die Zeichnung ein gewisses conventionelles Gesetz nicht zu überschreiten; auch die Ausführung ist insgemein sehr einfach: lichte bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine allgemeine Harmonie der Töne, als mit dem Streben nach Na-

turwahrheit, aufgetragen sind. Die Malereien einiger Grotten tragen, bei einer Zeichnung völlig entwickelten Styles, das schon oberflächlich handwerkliche Gepräge, welches sie als Arbeiten später Zeit, der der römischen Kaiserherrschaft, charakterisirt. Doch gewähren gerade diese durch den, auf das Leben nach dem Tode bezüglichen Inhalt der Darstellungen ein eigenthümliches Interesse.

Endlich sind, als gleichzeitig mit diesen letzteren Malereien, die steinernen Aschenkisten, welche man in den Gräbern von Volterra besonders häufig gefunden hat, anzuführen. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage und sind auf ihren Seitenflächen mit Darstellungen in Hautrelief, auf den Deckplatten mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt; Farbenspuren deuten auf ihre ursprünglich reiche Bemalung. Auch ihre Arbeit hat in der Regel nur ein untergeordnet handwerkliches Gepräge; in Inhalt und Fassung wird an ihnen das charakteristisch Etruskische auf's Neue entschieden bemerklich. Den überkommenen Darstellungen griechischer Mythe mischen sich, nachdrücklicher als früher, die Gestalten der heimischen Phantasie, die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt, ein. Die Composition ordnet sich wiederum, bei der vollen Entwickelung plastischer Massen, nach einem mehr malerischen als plastischen Princip. In der Bewegung der Gestalten ist, wie in den alten etruskischen Arbeiten, zumeist etwas Gewaltsames, hastig Gespreiztes. Es scheint, als ob die uralte Stammesverwandtschaft mit dem Orient, nachdem der grosse Athem des hellenischen Kunstgeistes verhaucht, hier noch einmal zu Tage treten wolle.

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

Allgemeiner Charakter.

Nachdem Sicilien am Schlusse des dritten Jahrhunderts, Griechenland um die Mitte des zweiten römische Provinz geworden und mit der übrigen Siegesbeute Massen hellenischer Kunstschätze nach Rom hinübergeführt waren, erwachte auch in Rom das Verlangen nach einer höheren künstlerischen Gestaltung des Lebens, als solche in der altväterischen Weise, in der etruskischen Schule erreicht werden konnte. Fortgesetzte Siege, unermesslich wachsender Reichthum, stets vermehrte Bekanntschaft mit den Glanzstätten hellenischer Kunst, auch im Orient, gaben jenem Verlangen die reichlichste Nahrung. Die Meisterwerke der Vorzeit häuften sich in Rom zusammen; Rom wurde der Sitz des künstlerischen Studiums, der Geschmacksbildung und Kennerschaft; die künstlerischen Kräfte der jüngeren Zeit fanden hier den Schauplatz zur umfassendsten und ehrenvollsten Bethätigung; das edelste Material, in wie fernen Gebirgen es zu suchen sein mochte, kam hier im ausgedehntesten Maasse zur Verwendung. Die Weltherrschaft Roms gab der Kunst einen Impuls, der aufs Neue zu höchst bemerkenswerthen Schöpfungen führen musste.

Die Kunst der römischen Herrschaft[1] vereinigt verschiedenartige Elemente in sich. Sie erscheint einerseits als eine Nach-

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung, zunächst für die Stadt Rom selbst: Desgodetz, les édifices antiques de Rome (mit gründlichen Aufnahmen). Canina, gli edifizj di Roma antica (auch Desselben Architettura Romana, — beide Werke mit Restauration der Monumente). Kupferwerke von Piranesi, mit charaktervoll malerischer Darstellung des Vorhandenen. Kupferwerke von Santi Bartoli, mit Darstellung der bildnerischen Monumente. Vergl. dazu: Platner, Bunsen etc., Beschreibung der Stadt Rom; und Auszug dieses Werkes. E. Braun, Ruinen und Museen Rom's. J. Burckhardt, Cicerone. Gail-

blüthe der hellenischen Kunst. Diese hatte freilich den Kreislauf ihrer Schöpfungen vollendet; aber der neue Anstoss trieb sie, mit erneuter Sorgfalt auf die Gesetze ihres Schaffens zurückzugehen, den überkommenen Gehalt und die Grade seiner Wirkung durchzuprüfen, die in ihrer Richtung liegenden Erfolge mit Bewusstsein bis zur letzten Spitze zu entfalten. Es war eine Restauration des Hellenismus, deren durchgreifende Ergebnisse sich ebenso auf dem heimischen Boden von Hellas wie in der Uebertragung nach Rom bekundeten. Andrerseits war es das Römerthum, in den Traditionen seiner Vorzeit, in der Schaustellung seiner stets höher gegipfelten Macht, was das künstlerische Wesen dieser Epoche bedingte. Rom selbst besass von Hause aus keine Mitgift künstlerischer Phantasie; die etruskische Schule hatte das Mangelnde, doch ebenfalls nur in beschränkter Weise, ersetzt. Rom war den praktischen Interessen, den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt, aber mit einer Schärfe der Ueberlegung, mit einer Grösse des Sinnes, dass Dasjenige, was es (zunächst z. B. in der Architektur) schuf, die volle Kraft und Gesetzlichkeit des Naturdaseins zu besitzen schien. Dies war ein Gegebenes; es kam nun darauf an, das hellenische Kunstgesetz zu seiner Organisirung, Beseelung, poesievollen Verklärung zu verwenden. Beide Richtungen, die hellenisirt römische und die erneut hellenische, standen in lebhafter, sich gegenseitig steigernder Wechselwirkung. Die Erfolge beider beruhten aber ungleich weniger — wie in der früheren hellenischen Kunst — in der Kraft des naiven, ungebrochenen Gefühles, als in der Gewalt des berechnenden Verstandes, der sich Gefühl und Phantasie dienstbar zu machen wusste. Bei beiden tritt das zweckvoll Absichtliche in den Vorgrund.

Die allgemeinen stylistischen Eigenthümlichkeiten des römischen Zeitalters der Kunst machen sich am Auffälligsten in der Architektur bemerklich. Hier erscheinen, neben den hellenischen, mancherlei eigenthümliche Grundformen und Combinationen.

Der hellenische Tempel-Säulenbau findet fortgesetzt Anwendung, in den hellenischen Landen zunächst mit unmittelbarem Anschluss an die Musterwerke der Vergangenheit. Die eigentlich römische Kunst zieht die prächtige korinthische Säulenform vor und prägt das Kapitäl dieser Säule in gleichartig gesetzlicher

habaud, Denkmäler der Baukunst. — Für die Provinzen: Antiquities of Athens. Uned antt. of Attica. Jonian antiquities. Texier, Asie Mineure. Cassas, voyage pitt. de la Syrie. Description de l'Egypte; antt. Exploration scient. de l'Algérie. De Laborde, les monumens de la France. U. A. m. — Galleriewerke. Die oben (S. 115) citirten Werke von K. O. Müller und von Brunn. U. s. w.

Norm aus. Dabei verbindet der römische Säulenbau etruskische Reminiscenzen mit der hellenischen Behandlungsweise; er behält den hohen etruskischen Giebel bei, der, minder harmonisch zu dem Ganzen, diesem doch etwas mächtiger Aufstrebendes giebt; er verwandelt die vorragenden Balkenköpfe der etruskischen Architektur in Consolen, welche das Kranzgesims tragen; er giebt der Unterfläche des Architravs eine, später zum reichen Schmuck umgebildete Gliederung, die ohne Zweifel aus der Zusammensetzung der Holzstücke des etruskischen Architravs entstanden ist. Am Schlagendsten ist die Grunddisposition des römischen Tempels, die, sehr häufig wenigstens, von der hellenischen abweicht und ebenfalls aus dem Princip des etruskischen Tempelbaues hervorgegangen ist. Sie besteht in der Anordnung einer stark vortretenden Vorhalle, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, und einer Aufgangstreppe nur vor dieser Vorhalle, während die übrigen Seiten des Baues sich auf einem Podest von der Höhe dieser Treppe erheben. Das Tempelhaus selbst hat hiebei theils die glatte Mauerfläche, theils ist die letztere mit Halbsäulen versehen, in welchen sich das System der Säulen der Vorhalle fortsetzt und eine scheinbare Nachbildung des hellenischen Peripteraltempels ergiebt.

Anderweit findet der Säulenbau eine reichliche Verwendung für die architektonische Ausgestaltung grosser Innenräume. Hieher gehören besonders die Basiliken, Gerichts- und Börsenlokale, welche zum vorzüglichsten Typus römischen Lebens gerechnet werden müssen. Es sind Langräume, welche sich durch Säulenstellungen und Gallerieen über diesen in mehrere Schiffe sondern. Das Allgemeine der Formenbehandlung ist hier wiederum hellenisch; aber die der hinteren Schmalseite des Gebäudes sich anfügende grosse Halbrund-Nische, das richterliche Tribunal, giebt dennoch der Gesammterscheinung ein wesentlich abweichendes Gepräge.

Noch ungleich auffälligere Eigenthümlichkeiten gingen aus der Anwendung des Bogenbaues, dessen Technik und Form der altitalischen Tradition angehört, hervor. Er kam den praktischen Bedürfnissen der Römer und der grossartigen Weise, mit welcher sie diese zu erfüllen liebten, ebenso diensam entgegen, wie der mächtige Schwung seiner Form ihn zur wirkungsreichen monumentalen Verwendung geeignet machte. Er gab die Veranlassung zu Brückenbauten, welche zum Theil mit Riesenkühnheit ausgeführt wurden, zu Wasserleitungen, welche den Quell des Gebirges oft meilenweit hoch über der Ebene in das Herz der Stadt führten. Er liess Thore entstehen, welche in fester Erhabenheit die Zugänge zu den Sitzen der Völker bezeichneten, welche durch Inschrift und Bildwerk, allem Volke sichtbar, zu Denkmälern grosser Männer und Thaten geweiht werden konnten. Er gab Gelegenheit, auch selbständige Denkmäler dieser

Art an bedeutungsvollen Stellen, besonders zum Gedächtniss der Triumphzüge beglückter Sieger, zu errichten. Er verstattete es, bauliche Massen in festem Verband und überall zugänglich, Arkaden neben Arkaden und über Arkaden, je nach dem Bedürfniss emporzugipfeln, durch solche Structur für den Schauraum des Theaters, für den des rings umschlossenen Amphitheaters, in welchem dem römischen Volke die blutige Lust der Thier- und Menschenkämpfe vorgeführt ward, für den der Circus-Rennbahn, feste Unterbauten zu gewinnen. — Doch hatte die Bogenform keine selbständig künstlerische Ausbildung; es war die ungegliedert starre Masse des Bogens, getragen von der ebenso starren Mauer- oder Pfeilermasse. Was ihr fehlte, ward durch Hinzufügung einer Dekoration ersetzt, zu welcher das System der hellenischen Architektur seine Formen hergeben musste. Die Aussenfläche des Bogens ward, allerdings fast seltsam, in der Weise eines krummen Architravs gebildet, der Pfeiler, der ihn trug, mit einem deckenden Gesimse versehen. Dann liess man Halbsäulen zu den Seiten des Bogens und oberwärts ein entsprechendes Gebälk vortreten, wodurch eine so feste wie rhythmische Umfassung des Ganzen erreicht ward. Bei den grossen Prachtthoren, namentlich den Triumphbögen, wurden auch wohl frei vortretende Säulen, zum Theil gekuppelte, angeordnet, wurde durch solche Combination, zumal bei sonst reichlich angewandtem Schmuck, der Eindruck stolzester Pracht erreicht. Bei den Arkadenbauten der Theater, Amphitheater u. s. w. lief die gleichartige Halbsäulenordnung hindurch und wiederholte sich von Geschoss zu Geschoss, wobei in naturgemässer Entwickelung unterwärts stärkere, oberwärts leichtere Ordnungen angewandt wurden. Das ursprüngliche Verhältniss des Säulensystems ging hiebei, indem die Zwischenweiten sich übermässig ausdehnten, allerdings mehr oder weniger verloren; aber bei der Verwendung an der architektonischen Masse, bei der Rückwirkung der letzteren auf jene dekorativen Theile konnte und sollte eine selbständige, zumal organische Wirkung der letzteren überhaupt nicht erstrebt werden.

Die Wölbung des Bogens führte zur Ueberwölbung umschlossener Innenräume und somit wiederum zu eigenthümlichen Ausprägungen der Innenarchitektur. Der oblonge Raum ward mit einem Tonnengewölbe, der kreisrunde (oder polygonische) mit einer Kuppel überspannt; halbrunde Nischen, welche sich gegen andre Räume öffneten (wie in den Basiliken), empfingen ein halbes Kuppelgewölbe. In den letzten Zeiten der römischen Architektur, wie es scheint, entwickelte sich die complicirte Form des Kreuzgewölbes. Die ästhetische Unselbständigkeit der antiken Bogenbildung zeigt sich auch an der Gewölbdekoration, der alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, die aber den Schein einer solchen gleichwohl durch Herübernahme der Kassetten

der hellenischen Architravdecke zu gewinnen weiss. Die vorzüglichste Anwendung überwölbter Räume ergab sich bei den Bädern, deren mannigfach abgestufter Gebrauch zu den Lebensbedürfnissen der Römer gehörte; besonders bei jenen kolossalsten Anlagen der sogenannten Thermen, welche mit den Bädern Alles verbanden, was dem Genusse eines behaglichen Nichtsthuns entgegen kommen konnte, und durch deren Anlage die Machthaber, insbesondere die der späteren Zeit, die Gunst der Menge gefangen zu nehmen wussten.

Es ist schliesslich noch der römischen Grabmonumente zu gedenken, die, wie in der Vorzeit Italiens, wiederum eine sehr erhebliche monumentale Bedeutung gewinnen. Sie sind von verschiedenartiger Beschaffenheit, zum Theil in der Form kleiner Tempelheiligthümer gebildet, zum Theil in einer Weise gestaltet, welche die uralte Tumulusform zum festen Thurmbau oder zum riesenmässig emporgeführten Terrassenbau umwandelt.

Die römische Architektur hat nicht das einfach bestimmte Gesetz, nicht den klaren Organismus der hellenischen; aber sie bringt Wirkungen hervor, deren Elemente dennoch sehr entschieden auf einem künstlerischen Bewusstsein beruhen und nicht selten — soweit wir aus vorhandenen Trümmern auf das Ganze architektonischer Erscheinungen zurückschliessen können — auch eine feine künstlerische Berechnung erkennen lassen. Die römische Architektur ist vorwiegend, oder doch zum grossen Theil, Massenbau; dem entsprechend ist ihre Detailbildung, namentlich die des Gesimses, durchgehend derber, voller, gewichtiger als die hellenische (wenn auch ohne die Feinheit der Profilbildung, welche die letztere auszeichnet), ist sie reichlicher mit dekorativen Einzelheiten versehen. Der dekorativen Verwendung des Säulenbaues beim Bogenbau ist bereits gedacht; zu entsprechenden dekorativen Zwecken wird das korinthische mit dem ionischen Kapitäl (in der Form des sogenannten römischen Kapitäles) verbunden, erscheinen anderweitig freie Kapitälbildungen, werden den an die Massen gelehnten Säulen besondre Postamente untergesetzt, die über ihnen befindlichen Gebälktheile vorgeschoben, u. s. w. Vorzüglich scheint auf die Combination der Massen selbst gerücksichtigt, der Art, dass insgemein das einzelne Gebäude sein künstlerisches Gesetz nicht in sich allein, sondern in seiner unmittelbaren Beziehung zu anderen hatte, dass ein künstlerisches Ganzes erst aus der Verbindung verschiedener Baulichkeiten entstand, dass die perspektivische Gesammtwirkung bei solcher Anlage wesentlich mit in Betracht kam. Schon jener, nach etruskischem Grundprincip erbaute Tempel, an welchem sich die Vorderseite bestimmt von den übrigen Seiten unterscheidet, deutet auf ein solches Gesetz hin; er lag insgemein im Grunde einer umschliessenden Räumlichkeit, deren Umgebung

entschieden zu ihm gehörte, seine Wirkung zu vollenden bestimmt war. Die Fora (die öffentlichen Hauptplätze) mit ihren Bogenthoren, Säulenhallen, Basiliken, Denkmälern, Tempeln bildeten insgemein ein zusammenhängendes Ganzes solcher Art. Die Gelegenheit, die sich, zumal bei felsiger Lage, für den grösseren Reiz combinirter Bauanlagen durch eine verschiedenartige Bodenhöhe ergab, wurde mit Umsicht zum Gewinn solcher Wirkung ausgenutzt.

Es liegt im Uebrigen in der Natur der Sache, dass eine künstlerische Richtung, die in der Architektur das Organische dem Dekorativen nachstellt, der Gefahr einer willkürlichen Behandlungsweise leicht ausgesetzt ist. Die römische Architektur erscheint, nachdem sie ihr eigenthümliches Gerüst festgestellt, eine Zeit lang bemüht, dieser Gefahr durch eine gewisse schulmässige Strenge der Behandlung, die im Einzelnen selbst ein monotones Gesetz nicht verschmäht, vorzubeugen. Als ihr Verfall begann und dies Gesetz sich lockerte, fiel sie einer völligen Willkürherrschaft des Geschmackes anheim.

In der bildenden Kunst der römischen Herrschaft erscheint die hellenische Richtung, d. h. die Wiederaufnahme, Nachbildung, Umprägung Desjenigen, was aus den grossen Blüthezeiten der hellenischen Kunst überkommen war, von sehr umfassender Bedeutung. Doch tritt auch hier eine eigentlich römische Richtung von charakteristischer Besonderheit hervor. Diese beruht wiederum ganz auf jener mächtigen Energie, mit welcher das Römerthum den realen Bedingnissen des Lebens zugewandt war. Sie hat es mit dem historisch Gegebenen, mit dem Bildniss, mit der Darstellung des geschichtlichen Ereignisses, zu thun und ist emsig bemüht, den unausweichlichen Forderungen desselben gerecht zu werden. Ihr Werk hat den Zweck, als gewichtiges und wirksames Zeugniss des Gegenwärtigen und Erlebten in das Leben einzugreifen. Aber ähnlich wie die römische Architektur eine harmonische Umkleidung unter den hellenischen Formen sucht, ist auch die, im engeren Sinne so zu nennende römische Bildnerei bemüht, durch Beobachtung der hellenischen Stylverhältnisse ein geläutertes Maass, einen reineren Adel zu gewinnen.

Der Entwickelungsgang der Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft ist in drei Hauptperioden zu sondern.

Erste Periode.

Die erste Periode beginnt im zweiten Jahrhundert v. Chr., mit jenen ersten ansehnlicheren Uebertragungen hellenischer Kunst nach Rom, welche besonders nach der Mitte des Jahrhunderts stattfanden. Bestimmter entfaltet sich ihr künstlerischer Charakter, wie es scheint, im Laufe des ersten Jahrhunderts v. Chr.; sie dauert unter den ersten Kaisern fort, bis zur Zeit des Unterganges des augusteïschen Hauses und des Eintrittes der Herrschaft der Flavier (69 n. Chr.) In ihr ist die hellenische Richtung vorwiegend, theils ausschliesslich, theils so, dass sie dem eigenthümlich Römischen, ohne in dasselbe zur volleren Wirkung aufzugehen, ihr Sondergepräge mit einer gewissen Feinheit aufdrückt.

Architektur.

Das Festhalten an der überlieferten hellenischen Architekturform, die Reinigung derselben und ihrer Verhältnisse nach der Lehre, welche man aus den Meisterwerken der früheren Zeit schöpfte, macht sich, wie bereits angedeutet, vornehmlich an den, dieser Periode angehörigen Resten der hellenischen Lande bemerklich.

Vorzüglich wichtig und bezeichnend sind in diesem Betracht die Reste einiger Bauanlagen von Attika. Die Propyläen des äusseren Vorhofes des grossen Demeter-Tempels zu Eleusis waren geradehin eine Kopie des Mittelbaues der Propyläen der athenischen Akropolis, in allem Hauptsächlichen mit genauer Nachbildung des Originales, in nebensächlichen Dingen und feineren Einzelheiten doch nicht frei von Abweichungen und kleinen Missverständnissen der Form. Ihr Bau gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Zeit um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. an. — Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde das noch stehende, der Athene Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes zu Athen gebaut, eine dorische Halle, die in den leichteren Verhältnissen allerdings von den dorischen Monumenten des fünften Jahrhunderts, in dem würdigeren Ernste der Formen aber ebenso von dem flachen oder rohen Dorismus des vierten bis zweiten Jahrhunderts unterschieden ist. — Ungefähr derselben Zeit gehören die kolossalen Säulen an, welche von dem Tempel des olympischen Zeus zu Athen noch vorhanden sind; sie sind korinthisch, in den Kapitälen ebenso wie in den Gliederungen von reiner und edler Bildung. — In Asien gehört der Haupttempel zu Aphrodisias, von dessen glänzender ionischer Säu-

lenumgebung der grösste Theil noch aufrecht steht, in den Beginn der Kaiserzeit; ihr Styl entspricht (z. B. in der Säulenbasis) dem der asiatischen Monumente der vorigen Epoche. — Sodann der Tempel des Augustus und der Roma zu Ancyra, dessen Reste eine so reiche wie feine Behandlung der korinthischen Form bezeugen.

In Italien bieten die Reste von Pompeji (verwüstet 63 n. Chr., zerstört 79 n. Chr.) Beispiele späthellenischer Behandlungsweise und ihrer Uebergänge zu den bezeichnend römischen Formen.[1] Jene machen sich besonders an den Hallen eines dreiseitigen Platzes zur Seite des Theaters und den mit ihnen verbundenen Räumlichkeiten geltend. Hier sind leichte, zum Theil zierlich spielende dorische Formen von spät griechischer Art vorherrschend, während der in jenen Platz führende Portikus ähnlich leichte, ionisch dekorative Formen hat. Die Uebergänge zum Römischen herrschen an den baulichen Resten, welche das Hauptforum umgeben, vor. Die Hallen desselben hatten flache, selbst missverstanden dorische Formen; der grosse Tempel im Grunde des Forums war nach italischer Art, wahrscheinlich mit einem korinthischen Portikus, angelegt. Das Baumaterial von Pompeji hat keine sonderlich monumentale Beschaffenheit; Alles, zumal in den Privatanlagen, ist auf einen leichten dekorativen Eindruck berechnet. Das sorglos kleinstädtische Behagen, begünstigt durch alle Reize der Natur, — ebenso aber auch die Uebergangsstellung zwischen der gewichtigeren Herrschaft des hellenischen und des römischen Baustyles, dürfte zu der bunten Entfaltung des Dekorativen, von dem die Reste Pompeji's umspielt sind, wesentlich beigetragen haben.

Rom hatte sich seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts mit zahlreichen Tempeln und andern Bauten, mit „Silberhallen" zur Seite des Forums, für den Geldverkehr u. drgl., geschmückt. Dies waren jedenfalls noch Werke des spätetruskischen und in dessen Art gräcisirenden Styles. Im zweiten Jahrhundert folgten bedeutendere Unternehmungen. Die hellenische Siegesbeute gab Anlass zu den ersten prächtigen Marmortempeln, denen des Jupiter Stator und der Juno, beide innerhalb eines gemeinsamen Säulenhofes durch Metellus Macedonicus bald nach der Mitte des Jahrhunderts erbaut und mit griechischen Kunstwerken reichlich geschmückt. Stattliche Basiliken traten an die Stelle der Silberhallen. Der Neubau des Jupitertempels auf dem Kapitol (nach dem Brande des ältern im Jahr 83 v. Chr.) wurde aber noch nach dem etruskischen Schema ausgeführt. — Ungefähr

[1] Mazois, les ruines de Pompéi. Gell and Gandy, Pompejana.

gleichzeitig mit diesem Neubau ist der Rest des dorischen Herkulestempels zu Cora unfern Rom, in flacher, wiederum spät-hellenischer Form; — und der grossartige Bau des sogenannten Tabulariums (Archives und Schatzhauses) am Südhange des Kapitols, dessen Ueberbleibsel das älteste Beispiel eines Arkadenportikus, mit einer dorischen Halbsäulen-Architektur, enthalten.

Zu einer höchst gesteigerten Entwickelung des baukünstlerischen Strebens gaben die Jahrzehnte um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Veranlassung. Es war die Zeit des gewaltigsten Wettkampfes genialer Naturen um die Herrschaft der Welt; es galt, durch Werke von nie gesehener Pracht das römische Volk, dem sie dargeboten wurden, zu gewinnen, ein Zeugniss der Grösse stets durch das andre zu überbieten. Freilich handelte es sich hiebei zunächst um kolossalen Luxus, um kühnste Technik, um schlagende Wirkung des Augenblicks; Theater und Amphitheater wurden für wenig Tage aufgeschlagen, riesig gross, zauberische Ueberraschungen gewährend, mit dem ersinnlichsten Ueberfluss prächtigen Schmuckes ausgestattet. Doch hatten diese Unternehmungen jedenfalls vielfachste Uebung handwerklicher Kräfte zur Folge; auch fehlte es nicht an zahlreichen dauerbaren Werken, an denen die letzteren sich gründlicher bewähren konnten. Steinerne Theater, neue Basiliken, die zum Theil — wie die Basilica Aemilia — das Staunen der Folgezeit blieben, glänzende Tempel, andre Werke für volksthümliche Zwecke folgten. Pompejus und Caesar waren es, die unter eignem Namen oder dem ihrer Genossen die grösste Mehrzahl dieser Werke ausführen liessen. — Erhalten ist nichts hievon. Nur ein Paar kleine Tempel, der der Fortuna Virilis zu Rom (als Kirche S. Maria Egiziaca verbaut) und der sogenannte Vestatempel zu Tivoli scheinen in diese Zeit zu gehören; der erste ein Bau von ionischer, der zweite, kreisrund, von korinthischer Art, beide die Reminiscenz hellenischer Gliederung schon in einer eignen, derberen Form wiederholend; der Tempel von Tivoli zugleich durch die noch in etwas freie Behandlung seiner Kapitäle bemerkenswerth.

Augustus (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) setzte diese baulichen Unternehmungen in demselben Sinne, doch in ruhigerem Beharren, nach einem gleichmässigeren Plane fort. Seine Freunde theilten seine Bestrebungen. Rom wandelte sich unter Augustus aus einer „Ziegelstadt“ in eine „Marmorstadt“; die römische Architektur gewann unter ihm, wie es scheint, den vollen, festen Boden zu charakteristisch eigner Entwickelung. Tempel in überaus grosser Anzahl wurden hergestellt oder neu gebaut,

umfassende Anlagen für Zwecke des öffentlichen Nutzens oder Vergnügens errichtet.

Das merkwürdigste der erhaltenen baulichen Denkmäler ist das Pantheon, ein kolossaler, kuppelgewölbter Rundbau, im inneren Durchmesser 132 Fuss breit und ebenso hoch, mit einem vorgebauten mächtigen Portikus von italischer Anlage. Das Gebäude gehörte zu den von Agrippa erbauten Thermen, war ursprünglich für diese bestimmt (daher seine eigenthümliche Form) und wurde erst nach der Ausführung zum Tempel geweiht. Das Innere, von dem Charakter hellenischer Innenräume abweichend, gewährt den Eindruck ruhigster, in sich beschlossener Erhabenheit; die cylindrische Wand des Inneren ist mit acht grossen Nischen versehen, welche ursprünglich ohne Zweifel insgesammt offen waren und in Wechselwirkung mit dem Kuppelgewölbe jenen Eindruck wesentlich steigerten (obgleich ihre Bogenlinie unschön in die Cylinderfläche eingriff); der vorhandene Säulenbau des Inneren, der die Nischen zum grössten Theil füllt, gehört einer Bauveränderung aus späterer römisch antiker Zeit an. Die Architektur des Portikus ist ein Beispiel der korinthischen Form in gesetzlicher, grossartig ernster Behandlung. — Von andern Tempeln der Zeit sind in Rom nur geringe Reste vorhanden. Die Fragmente des Tempels der Concordia tragen das Gepräge einer feinen Grazie. Die Reste des mächtigen Tempels des Mars Ultor, welcher mit dem umschliessenden „Forum des Augustus“ eine zusammenhängende Prachtanlage ausmachte, zeigen die römisch korinthische Form in vorzüglichst schöner und glänzender Durchbildung. — Der Tempel des

Tempel des Augustus und der Roma zu Pola.

Augustus und der Roma zu Pola in Istrien, ebenfalls mit korinthischen Säulen, darf als ein besonders bezeichnendes und wohlerhaltenes Beispiel einfach italischer Tempelanlage angeführt werden.

Von dem durch Augustus errichteten Theater des Marcellus zu Rom ist ein Theil des äusseren Arkadenbaues erhalten, zwei Geschosse, das untere mit dorischer, das obere mit ionischer Halbsäulenarchitektur. Beide haben noch die völlige Gebälkformation, welche (wie der Triglyphenfries des Dorischen) die Reminiscenzen der einstigen Balkendecke enthält und in solcher Art zur Verbindung mit dem römischen Massenbau minder geeignet erscheint. Auch ist hier in dem dorischen Gebälk der etruskische Geschmack, Zahnschnitte über den Triglyphen anzuordnen, noch nicht beseitigt.

Als Prachtthore aus Augustus Zeit sind zunächst einige im oberen Italien, zu Aosta, Susa, Rimini zu nennen. Sie sind von verhältnissmässig einfacher Anlage, das zu Aosta mit einem dekorativ dorischen Gebälk, das zu Rimini mit einem zierlichen Giebel vor der oberen Masse, dessen Form indess wiederum einen zu selbständigen Charakter behauptet und hiedurch der innigeren Verbindung des hellenisch Dekorativen mit dem Massenbau noch entgegensteht. Der Innenbau des Thores S. Sebastiano zu Rom gilt als Siegesbogen des Drusus (9 v. Chr.) und hat ebenfalls noch den Giebel; doch würden seine Säulen einer späteren Restauration zuzuschreiben sein. (Hiebei ist ferner an die muthmaasslich gleichzeitigen Thore von Perugia, S. 185, f., und die ebenfalls noch selbständigere Behandlung des Dekorativen an ihnen zu erinnern.)

Das Grabmal, welches sich Augustus unter dem Namen des Mausoleums zu Rom errichtete, war ein in mächtigen Steinterrassen aufsteigender Tumulus. — Erhaltene Grabmonumente der Zeit bestehen zumeist aus starken Rundthürmen auf viereckigem Untersatze oder ohne einen solchen, in mehr oder weniger reicher Ausstattung. So das der Caecilia Metella bei Rom, aus den letzten Jahren der Republik; das der Plautier bei Tivoli; das des Munatius Plancus bei Gaeta. — In andern Fällen liebte man es, für diesen Zweck die ägyptische Pyramidenform nachzuahmen. Als erhaltenes Beispiel der Art ist die Pyramide des Cestius zu Rom anzuführen. —

Ein Zeitgenoss des Augustus, Herodes der Grosse, liess in Palästina und anderweit im Orient, auch in Griechenland, ansehnliche Prachtbauten aufführen. Zu diesen gehörte der im Style der Zeit, in korinthischer Form ausgeführte Neubau des Tempels zu Jerusalem.

Die Bauten der näheren Nachfolger des Augustus bis zu den flavischen Kaisern waren im Allgemeinen weder sehr umfassend, noch von ausgezeichneter monumentaler Bedeutung. Unter der Regierung des Claudius wurden grosse Wasserbauten, u. A. Wasserleitungen, ausgeführt. Ein Bogendenkmal der letzteren ist Porta Maggiore zu Rom, ein einfaches Werk, wiederum mit dekorativen Giebelarchitekturen. — Nero baute, nach dem Brande Roms, mit ungeheurem Aufwande sein „goldnes Haus", dessen Anlagen nach seinem Tode zerstört wurden.

Sculptur.

Von dem Eintritt eines lebhafteren Betriebes der hellenischen Sculptur um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., von der Wahrscheinlichkeit der Wechselbezüge zwischen dieser Erscheinung und den gleichzeitig bekundeten Kunstbedürfnissen Roms ist bereits (S. 181) die Rede gewesen. Der Prachtbau, welchen Metellus Macedonicus damals zu Rom ausführen liess, war mit Bildwerken des Polykles und andrer Meister jener Zeit reichlich geschmückt.

Glänzender erscheint der neue Aufschwung der hellenischen Sculptur im folgenden Jahrhundert, zur Zeit des Pompejus, des Caesar, des Augustus. Wir finden die Meister zum Theil bestimmt in Rom beschäftigt, die kunstvollsten Werke allem Anscheine nach für Rom oder sonstige Lieblingsstätten der römischen Machthaber gefertigt. Höchst ausgezeichnete Arbeiten, zum Theil schon im Alterthum und ebenso in unsern Jahrhunderten als Gipfelpunkte aller Kunst gepriesen, geben uns eine Anschauung des Strebens, der Erfolge jener künstlerischen Thätigkeit. Sie haben in der That, in gewissen Beziehungen, das volle Anrecht auf jenen Ruhm. Es ist eine Durchbildung in diesen Arbeiten, die in der Entwickelung des körperlichen Organismus, in der Darlegung seiner Motive und seiner Wirkungen, in dem Schmelz der Uebergänge, dem Gleichgewicht der Verhältnisse, dem Rhythmus der Bewegungen das höchst Vollendete erreicht; es ist, wo die Aufgabe dies erforderte, eine Durchdringung des geistigen Gehaltes, eine poesievolle Verkörperung desselben, die nicht minder am Ziele des Darstellbaren steht. Es scheint, als ob in diesen Werken ein Auszug des Höchsten und des Feinsten gegeben sei, was die früheren Blüthepochen der hellenischen Kunst ausgezeichnet hatte, — und nur das Eine ist nicht herübergenommen, was dennoch den innersten Lebenspuls in den Werken des fünften und des vierten Jahrhunderts ausmacht, was den Beschauer dennoch soviel tiefer ergreift als alle

virtuosische Vollendung im Körperlichen und im Geistigen der Darstellung, — die Unschuld des künstlerischen Gefühles. Die Arbeiten dieser römischen Epoche, wie staunenswürdig immerhin, sind in ihrem innerlichen Wesen dennoch Erzeugnisse des künstlerischen Verstandes. Bei jenen galt es, dem Werke, — bei diesen, der eignen Meisterschaft zu genügen.

Als vorzüglichste Sculpturen dieser Zeit und Richtung sind anzuführen: Der sogenannte borghesische Fechter im Pariser Museum, inschriftlich von Agasias aus Ephesos; die Statue eines Kämpfers, der in kühner und straffer Bewegung das ganze Muskelgesetz eines athletisch durchgebildeten Körpers zur Erscheinung bringt. — Der sog. Torso des Belvedere im Vatikan, inschriftl. von dem Athener Apollonios, Sohn des Nestor; der Torso eines ruhenden Herakles von idealer, mit feinstem Studium durchgeführter Bildung. — Der sog. farnesische Herakles im Museum von Neapel, inschriftl. von dem Athener Glykon; eine Statue, die, etwa nach dem Vorbilde des Lysippos, eine möglichst grosse Kraftbefähigung in schon nicht manierloser Weise darlegt. — Die sog. mediceïsche Venus in der Tribuna zu Florenz, inschriftl. von dem Athener Kleomenes, Sohn des Apollodoros; eine Umprägung des praxitelischen Ideales, von unvergleichlich feiner Grazie der Formen, aber der Grazie eines naiven Selbstvergessenseins schon entfremdet. (Der sog. Germanicus im Pariser Museum, die Bildnisstatue eines Römers in Gestalt eines Hermes, inschriftl. von Kleomenes, Sohn des Kleomenes, ist vielleicht von einem Sohne des ebengenannten gefertigt; die Arbeit ist indess trocken und ohne höhere Bedeutung). — Den sog. Apollo von Belvedere im Vatikan, von einem unbekannten Künstler; die Statue des Gottes im vollen Glanze jugendlicher Schönheit und im Ausdrucke erhaben begeisterten Zornes (gegen den besiegten Drachen oder gegen die Erinnyen gewandt), ein Meisterwerk fein berechneter Wirkung, aber diese berechnende Kunst bereits in einer bühnenmässigen Weise zur Schau tragend. (Und zwar der Art, dass alle Wirkung der Statue auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers berechnet ist und von andern Standpunkten aus der wundersame Rhythmus der Linien, selbst das Gesetz des organischen Gefüges, wesentlich beeinträchtigt erscheint.) — Die Gruppe des Laokoon im Vatikan, ein gemeinschaftliches Werk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros, Polydoros und Athenodoros; Laokoon und seine beiden Söhne von riesigen Schlangen umwunden, ein Werk des gewaltigsten, durch seine Abstufung und seine Wechselbezüge um so erschütternder wirkenden Pathos, in jeder Beziehung mit vollendeter Meisterschaft durchgearbeitet, aber in einer Weise der Composition, der Behandlung, des Ausdruckes, dass auch hier, bei den mächtigsten künstlerischen Mitteln, das Berechnete einer wiederum mehr bühnenmässigen Wirkung vor-

wiegt.[1] — Noch zahlreiche andre Werke von mehr oder weniger durchgeführter Vollendung reihen sich den genannten an. Zum Theil sind sie als mehr oder weniger freie Nachbildung bestimmter Werke der früheren hellenischen Kunst aufzufassen. Eine meisterliche Technik, verbunden mit einer Weise der Behandlung, die bei aller Feinheit mehr aus der abgezogenen Regel als aus der unmittelbaren Anschauung oder der lebendigen Ueberlieferung der Schule entstanden ist, bildet überall den Grundzug der in Rede stehenden Richtung.

Auch die Namen noch andrer griechischer Künstler dieser Zeit, für deren Werke es uns indess an bestimmter Anschauung fehlt, werden mit Ruhm genannt. Unter den in Rom beschäftigten Meistern, die sich durch eigenthümliches Wesen besonders ausgezeichnet zu haben scheinen, sind hervorzuheben: Pasiteles, zur Zeit des Pompejus, ein Künstler von streng sorgfältigem Charakter, der u. A. auch die alte Kunst der chryselephantinen Götterbilder erneute; — Diogenes, zur Zeit des Augustus, der das Pantheon mit Sculpturen schmückte (und dem man eine Karyatide im Vatikan, als ein zur ursprünglichen Ausstattung des Pantheons gehöriges Werk, zuschreiben zu dürfen glaubt); — Zenodoros, zur Zeit des Nero, der sich in Kolossalstatuen auszeichnete und einen Erzkoloss des Nero von 110 Fuss Höhe, das grösste Kolossalbild des Alterthums, das nachmals als Helios geweiht ward, fertigte.

Der hellenischen Richtung der Sculptur steht, wie bemerkt, die eigentlich römische gegenüber, welche den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt ist. Sie bethätigt sich in dieser Epoche vorzugsweise in der Anfertigung von Bildnissen, in denen sie das nicht minder Meisterhafte erreicht. Ihre Zeugnisse beginnen etwa mit der Zeit des Pompejus; ihre vorzüglich gediegenen Leistungen gehören der Zeit des Augustus und seiner näheren Nachfolger an. Diese zeichnen sich ebenso durch die höchst charaktervolle Auffassung und Durchbildung, im Kopf, in der Gestalt, in der Gewandung, wie durch die Gemessenheit des Styles aus. Es ist nicht bloss das Vorbild des festen, seiner selbst bewussten, sich stets bewachenden und kundgebenden Römerthums, in der Reihenfolge seiner stolzen Träger, was die-

[1] Nach wörtlicher Auffassung der Stelle des Plinius (H. N. XXXVI, 4, 11) über den Laokoon würde derselbe spät und erst für Titus gearbeitet sein. Ein unabweislicher Widerspruch würde hierin nicht liegen. Da die Stelle aber auch eine freiere Auslegung gestattet, so kann für die Gruppe füglich auch eine frühere Zeit angenommen werden. (Man hat daher auch keinen Anstand genommen, sie als ein Werk des dritten Jahrhunderts zu bezeichnen, eine Ansicht, die mir nicht die richtige zu sein scheint.)

sen Abbildern desselben ihre Wirkung sichert; es ist von solchem Sinn und Geiste selbst ein voller Theil in das künstlerische Vermögen übergegangen, der Art, dass die Kunstarbeit schon an sich in gleicher Richtung empfunden und durchgeführt erscheint. Es ist ein von den Traditionen der hellenischen Kunst wesentlich verschiedenes Element, mit den gleichzeitigen Leistungen der hellenischen Richtung nur in dem Zwecke der Schaustellung übereinstimmend, aber hierin, und in der unbedingten Gegenwart dieser Erscheinungen, ungleich berechtigter als jene. Beispiele sind in erheblicher Zahl, besonders in den römischen Museen, vorhanden. Sie sind im Einzelnen natürlich von verschiedenem Kunstwerth. Zum Theil, in heroisirten (sogenannt achilleïschen) Portraitbildungen, mischt sich ein ideales Element im hellenischen Sinne hinein. Bei vollgewandeten, namentlich weiblichen Bildnisstatuen, pflegt die Gewandung in kunstvoll berechneter Weise, — doch eben derjenigen Berechnung entsprechend, welche die römische Sitte erforderte, behandelt zu sein. Die zwar leicht gearbeitete sitzende Statue der älteren Agrippina im kapitolinischen, die sogenannte Pudicitia im vatikanischen Museum sind als bezeichnende Werke der letzteren Art hervorzuheben.

Statue der älteren Agrippina.

Das römische Bildniss hatte wesentlich einen monumentalen Zweck; häufig ward es als Bekrönung, als sonstiger Schmuck des architektonischen Monumentes verwandt. Hiemit bahnte sich eine weitere Entfaltung monumental historischer Kunst an. Die Siegesdenkmäler empfingen eine bildnerische Ausstattung, die von ihrer Bedeutung, dem Zwecke ihrer Gründung Kunde gab. Unter Pompejus wird ein Römer, Coponius, als Meister derartiger Arbeiten genannt; er fertigte die Statuen von vierzehn Nationen, ohne Zweifel als Zeugnisse der Siege des Pompejus über dieselben. Die Triumphbögen insbesondere wurden gern

mit Statuen geschmückt, welche die besiegten Völker darstellten; die römische Kunst dieser und der späteren Zeit hat in solchen, ob zumeist auch nur dekorativ behandelten Statuen volksthümlichen Charakter und tragische Würde ergreifend zu vereinigen gewusst. Eigenthümliches Interesse erweckt u. A. eine derartige weibliche Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man das Bildniss der Thusnelda erkennen zu dürfen gemeint hat,[1] (ebenso wie in einer Büste des kapitolinischen Museums, No. 59, das Bildniss des Arminius,[2] in einer andern Büste das des Thumelicus, des Sohnes von Arminius und Thusnelda, den diese in der Gefangenschaft geboren hatte). — Von anderweitig bildnerischer Ausstattung an Monumenten der in Rede stehenden Epoche kommen sodann nur noch zwei sehr beschädigte Reliefffragmente in der Villa Borghese zu Rom, welche einem Triumphbogen des Claudius angehörten,[3] in Betracht. Man erkennt in ihnen die Darstellung kriegerischer Versammlungen, wobei das Einzelne der Form durch die edle Fülle des Styles ausgezeichnet, von einer irgend gruppenmässigen, dramatisch angeregten Composition indess noch nichts wahrzunehmen ist.

Statue der Thusnelda (?).

Die römischen Münzen, früher mit rohem, wenig kunstreichem Gepräge, schliessen sich seit den Zeiten des Cäsar und Pompejus, in der charaktervollen Behandlung der auf ihrer Vorderseite enthaltenen Bildnissköpfe, der eben bezeichneten Richtung an. Auf der Rückseite sind manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reichs oder des kaiserlichen Hauses, angedeutet.

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreut sich auch in dieser Zeit einer höchst umfassenden Theilnahme. Hier herrscht die hellenische Kunstrichtung vor; völlig im Sinne der früheren Leistungen der Art, so dass die Unterscheidung dessen, was der einen und was der andern Epoche angehört, oft höchst schwierig

[1] Goettling, Thusnelda, Arminius Gemahlin und ihr Sohn Thumelicus, in gleichzeitigen Bildnissen nachgewiesen. — [2] E. Braun (nach H. Brunn), Ruinen und Museen Rom's, p. XI und 174. — [3] A. Nibby, monumenti scelti della Villa Borghese, pl. 1, 3.

und selbst unthunlich ist. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioskorides; er hatte den Kopf des Kaisers geschnitten, mit welchem dieser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen andrer Steinschneider bezeichnet.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der augusteïschen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle Ausführung sie zu bemerkenswerthen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und andrer Nachfolger Alexanders machen, während die dargestellten Gegenstände und die derbere Behandlungsweise allerdings das Wesen der römischen Epoche bekunden. Einzelne von ihnen, mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, sind vorzüglich charakteristische Zeugnisse der letzteren; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit der Sprache einer mythischen Symbolik, in solcher Weise Darstellungen liefernd, welche das Walten der kaiserlichen Macht in poetischer Feierlichkeit zur Erscheinung bringen. Zwei von diesen Cameen sind näher anzuführen. Der eine, in dem k. k. Kabinet zu Wien, 9 Zoll breit und 8 Zoll hoch, stellt den Augustus als irdischen Jupiter dar, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumphe Theil genommen. Unterwärts Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andre Cameo in dem K. Kabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle), 13 Zoll hoch und 11 Zoll breit. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Musen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechtes, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Kostüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschieden gefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein gegebenes Maass beschränkt; man benutzte ihn somit besonders da, wo es auf grössere Dimension ankam, namentlich bei Gefässen. Ein Hauptwerk

solcher Art ist die sogenannte Portland-Vase, im britischen Museum zu London, ein 10 Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen (aus der Mythe von Peleus und Thetis?) auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. (Neuerlich durch einen Wahnsinnigen zerschlagen, aber vortrefflich hergestellt.) Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

Malerei.

Die hellenische Malerei scheint sich gleichzeitig mit der Sculptur nach Rom übersiedelt und in ähnlicher Weise wie diese einen neuen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des ersten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt, die sich bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der ausgezeichnetste der Maler Timomachos von Byzanz, der den Ausdruck einer im Inneren zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem herkulanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris u. a. Neben Timomachos blühte die Malerin Lala aus Kyzikos, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei wiederum von ihrer Höhe herabgesunken sei; die Staffelmalerei scheint sich keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt ward ein buntes Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt; neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospekte, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Kanäle, Hafenstädte u. dgl., die mit launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus der Maler Ludius besonders ausgezeichnet.

Für die früheren Epochen der Malerei fehlte es fast vollständig an erhaltenen Beispielen. Aus der gegenwärtigen Epoche ist deren eine überaus grosse Fülle, namentlich in den Wand-

gemälden von Herkulanum und Pompeji erhalten. Es sind leichte, oft flüchtige Dekorationsmalereien, mehr oder weniger ohne den Anspruch auf originale Meisterschaft. Aber sie zeigen eine so geistreiche Auffassung, eine so gesunde Praktik, einen so lebendigen Nachhall des hellenischen Geistes, dass die Anknüpfung an die hellenische Kunstrichtung hier wiederum in besonders auffälliger Weise sichtbar wird. Die Uebergangsstellung zwischen hellenischem und römischem Wesen, auf die bei der Architektur Pompeji's bereits näher hingedeutet wurde, scheint für das Verhältniss wesentlich mit in Betracht zu kommen. Die Wandgemälde von Herkulanum und Pompeji gewähren somit zugleich mannigfach schätzbare Rückblike auf die Blütheepochen der hellenischen Malerei. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigeren, sind geradehin als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden, manche Darstellungen auch (z. B. die des Perseus und der Andromeda) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen wiederholen. So erscheint Einzelnes in der That als Reminiscenz jener vorzüglich hohen Entfaltung der Malerei im vierten Jahrhundert, während Andres entschieden das Gepräge des späthellenischen Charakters hat, Andres bereits italischer (römischer) Entwickelung angehört. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen auf nassen Kalk gemalt sind (in einer besonderen Weise der Freskomalerei, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, aber schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Leimfarben (auf trocknem Grunde) nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngerer Zeit verschiedene entdeckt sind. Zu Herkulanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der griechischen Vasenmalerei), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Umrissen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien, — diejenigen, welche an den Hauptstellen der Wände ausgeführt wurden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannt historischen, dramatisch entwickelten Darstellungen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben,

bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf einen Inhalt von tieferer Bedeutung ankommt. Die Composition pflegt überall klar und einfach geordnet zu sein, in deutlicher Entwickelung der Form, in gleichmässig vertheilter Beleuchtung, welche jedem Theile der Darstellung Genüge leistet; die harmonische Farbengebung entwickelt sich mehrfach zu einem Colorit von gesättigter Fülle und schöner Durchbildung. Als Gemälde, welche an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind hervorzuheben: Achill, dem die Briseïs entführt wird; das schon genannte Bild der Medea; Kassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk leider verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt); Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Venus und Adonis; Neptun und Amymone; das Urtheil des Paris; Chiron und Achill; u. a. m. Einzelne, wie das früher (S. 170, f.) erwähnte Opfer der Iphigenia, erscheinen als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren und Gruppen sind als Arbeiten hohen Reizes zu nennen: einige Scenen des Privatlebens, vorzüglich schön — eine Gruppe von Mutter und Tochter; Gruppen und einzelne Gestalten von Tänzerinnen, in halb durchsichtigen Schleiergewanden; Gruppen männlicher und weiblicher Centauren; Weiber auf chimärischen Thieren, Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde, in denen sich die spätere Richtung der hellenischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht.

Mutter und Tochter, Wandbild aus Herculanum.

Auf den Nebenfeldern, namentlich dem Sockel der Wände, sind andre Bilder enthalten. Diese pflegen noch ungleich flüchtiger ausgeführt zu sein als die Hauptbilder; doch sind sie als Beispiele für die untergeordneten Richtungen antiker Malerei ebenfalls nicht ohne ein namhaftes Interesse. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche mit Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens betreiben; — so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien,

diese indess höchst unbedeutend und arg geschmiert, dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften mit vorherrschender Darstellung von Architekturen, auch sie zumeist sehr flüchtig gemalt. Doch finden sich darunter einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentlich landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in der Zeichnung wie in der Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend, die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt zu sein pflegen und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganzes bilden.

Endlich die Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen. Diese bilden eine anmuthige Einrahmung der Wandflächen, auf denen die Hauptbilder enthalten sind, und gestalten sich häufig zur selbständigen Dekoration, deren leichtes perspektivisches Formenspiel den zumeist engen Raum des Zimmers auszuweiten wohl geeignet ist. Eine lebhafte und reiche, wenn auch spielende und nicht ganz selten zum Barocken geneigte Phantasie giebt diesen zierlichen Gebilden zumeist wiederum einen eignen Reiz.

Eigenthümlichen Charakter, völlig abweichend von der Richtung der übrigen Gemälde, hat das grosse Mosaikbild der sogenannten Alexanderschlacht, welches den Fussboden eines Zimmers im Hause des Fauns zu Pompeji schmückt. Der zum Theil beschädigte und unvollkommen restaurirte Zustand, in welchem dasselbe aufgefunden wurde, deutet auf eine vor der Katastrophe des Jahres 79, ohne Zweifel bei dem Erdbeben des Jahres 63 stattgefundene Verletzung. Die Darstellung ist die eines siegreichen Kampfes zwischen Römern und Asiaten; das Kostüm bezeichnet eine entschieden späte Zeit, der des Unterganges von Pompeji schon nahe stehend.[1] Es ist eine historische Composition, voll bewegten und gedrängten Lebens, in schlagender, dramatisch verknüpfter Entwickelung des Vorganges, das Einzelne überall durchaus naiv und ohne Sorge um stylistische Vorbedingungen, obgleich bestimmt (z. B. die Köpfe der Hauptpersonen) auf dem Grunde hellenischer Anschauungsweise gefasst; ein Werk, welches das Wesen der ersten Epoche des römischen Kunststyles, hier in der Verbindung eines völlig unbefangenen Realismus mit der hellenischen Abklärung der Form, wiederum auf höchst bezeichnende Weise darlegt.

[1] Nach dem Urtheil von H. Weiss, dem Verfasser der Geschichte des Kostüms, der sich hierüber im zweiten Bande seines Werkes näher aussprechen wird.

In Rom haben sich nur vereinzelte Reste von Wandmalereien, in dem vorhin bezeichneten mehr dekorativen Charakter, erhalten. Eins der gerühmtesten Stücke ist das schon erwähnte Gemälde der sogenannt aldobrandinischen Hochzeit, im vatikanischen Museum (S. 171). Auf den Resten eines antiken Gebäudes am Esquilin sind neuerlich landschaftliche Bilder vorgefunden, die, bei ebenfalls flüchtig dekorativer Behandlung, durch die grossartige Fassung und Stimmung sehr bemerkenswerth erscheinen.

Zweite Periode.

Mit der Regierung der Flavier (seit 69 n. Chr.), nach den tyrannischen Regierungen von Tiberius bis Nero, gewinnt der römische Kaiserstaat eine neue, feste, seinen inneren Bedingnissen entsprechend geregelte Gestalt. Mit diesem Wechsel hebt die zweite Periode der Kunst des römischen Zeitalters an; dieselbe dauert bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit des Septimius Severus (seit 193), in welcher für den inneren Charakter des Staates abermals neue und tiefgreifende Wandlungen beginnen. Es ist die Epoche der zur vollen Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit ausgeprägten römischen Kunst. Die Zeit der Flavier ist die ihrer ersten entscheidenden Entfaltung, die des Trajan (98—117) die ihrer Blüthe. Dann, unter Hadrian (117—138) und wesentlich durch diesen Kaiser veranlasst, macht sich allerdings ein nochmaliger und sehr umfassender Versuch zur Wiederbelebung des hellenischen Geschmackes geltend. Andauernd blieb dieser nicht; doch war damit die innere Kraft jener eigentlich römischen Kunstrichtung gebrochen; die Zeit der Nachfolger Hadrian's, der Antonine, lässt bereits die Unsicherheit und Abschwächung der letzteren erkennen.

Architektur.

Die charakteristische Ausprägung der römischen Architektur wird zunächst durch ein bauliches Denkmal von riesiger Grösse, das flavische Amphitheater oder Colosseum zu Rom, gebaut von Vespasian und vollendet unter Titus im J. 80, bezeichnet. Sein Aeusseres hat drei Arkadenreihen übereinander, mit dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen-Architekturen, und über diesen einen Oberbau mit korinthischen Pilastern. Die Formen des hellenischen Säulenbaues sind hier bereits vollständig, zur entschiedenen Einheit der Wirkung, in die Beding-

nisse des Massenbaues aufgegangen und diesen gemäss, mit Ausscheidung des selbständig Eigenthümlichen (namentlich in den Gebälken der unteren Ordnungen), umgewandelt. — Unter andern Bauten Vespasian's wird vornehmlich der (später zerstörte) Tempel des Friedens als eine der glänzendsten Bauanlagen von Rom gepriesen.

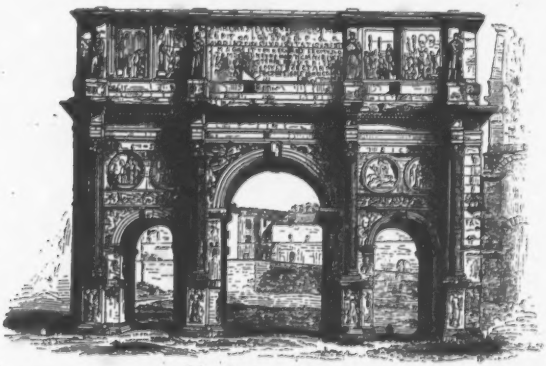
Es folgt ein zweites bezeichnendes Denkmal, geringer an Umfang, aber glänzender in der Ausstattung, der Triumphbogen des Titus zu Rom, ein Denkmal der Eroberung Jerusalem's, nach dem Tode des Kaisers (81) geweiht. Es ist ein einfacher Bogen mit fensterartigen Oeffnungen zu den Seiten, ausgestattet mit einer Halbsäulen-Architektur auf Podesten und kräftiger Attika, mit Bildwerk und dekorativer Gliederung reich geschmückt, aber in einer Weise, welche wiederum das Gesetz der Massenwirkung festhält. In diesem Bezug ist namentlich das (an früheren Monumenten mit Sicherheit nicht nachzuweisende) römisch-composite Kapitäl der Halbsäulen anzuführen.

Unter Domitian wurden andre Prachtbauten von Bedeutung ausgeführt. Hievon scheint nur ein geringer Rest, in den drei in gleicher Flucht stehenden korinthischen Säulen am römischen Forum, dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator, erhalten. Ihre Behandlung verräth den ausgebildet römischen Geschmack für das reicher Dekorative, im Gegensatz gegen die mehr hellenistische Ruhe der Form; aber die Durchbildung ist noch durchaus fein und edel. — Von dem durch Nerva gebauten Forum Palladium ist nur ein Fragment der Einschliessungsmauer, mit vortretenden Wandsäulen, erhalten. Die Anordnung lässt das Gebot der Massenwirkung, erhöht durch schmückende Ausstattung, erkennen; die rhythmische Gliederung scheint indess nicht sonderlich glücklich gewesen zu sein. —

Aller frühere Glanz Rom's wurde durch den Prachtbau, den Trajan ausführen liess, verdunkelt. Es war das Forum Trajan's zwischen Kapitol und Quirinal, eine nach einheitlichem Plane gruppirte höchst umfassende Bauanlage, bei der jenes Gesetz einer sich gegenseitig bedingenden Wirkung im grossartigsten Sinne zur Anwendung gekommen zu sein scheint: ein geräumiger Platz, durch einen Triumphbogen eröffnet, stattliche Nebengebäude zu seinen Seiten; quer über den Platz die stolze Basilica Ulpia, fünfschiffig, mit ehernem Deckwerk, mit einem Tribunal auf jeder Schmalseite und Prachteingängen an der Langseite; an die Basilika anstossend ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Gedächtnisssäule Trajan's, welche das Bildniss des Kaisers trug, emporragte; ein kolossaler Tempel des Kaisers, u. a. m. Der Baumeister war Apollodorus aus Damascus. Erhalten ist von alledem sehr wenig. Nur die Reste der Basilika, namentlich die ihrer Säulenportale, zeigen den festen römischen Adel der Form; und nur die Trajans-

säule selbst, vereinsamt und wirkungslos, steht noch auf ihrer alten Stelle aufrecht. Einen eigentlich architektonischen Zweck hatte diese Säule von vornherein nicht; was daran noch vielleicht erinnern konnte, wurde durch einen Bilderfries, der sich um den Schaft emporwickelt, völlig aufgehoben; das selbständige Leben der Säule erscheint völlig vernichtet; und gleichwohl musste gerade sie, innerhalb der Umgebung, für die sie berechnet war, von vorzüglichst entscheidender dekorativer und malerischer Wirkung sein.

Die Form des mächtigen dreithorigen Triumphbogens, mit der Ausstattung frei vortretender Säulen und eines rhythmisch vertheilten Bilderschmuckes, muss in dieser Zeit zur vollen Entwickelung gekommen sein. Der mit dem Raube trajanischer Einzelheiten aufgeführte Triumphbogen Constantins zu



Triumphbogen des Constantin.

Rom wiederholt ohne Zweifel auch in seiner Gesammtanordnung ein trajanisches Muster. — Ausserhalb Roms kommt eine nicht unbeträchtliche Anzahl (einthoriger) Trajansbögen vor. Mit fast überreichem bildnerischem und architektonischem Schmuck ausgestattet ist der zu Benevent, einfacher der am Hafen zu Ancona. Eine Anzahl andrer, ebenfalls in einfacher Ausstattung, findet sich in Spanien, der Heimat Trajans. Auch einer zu Tucca, im Gebiete von Carthago, gehört seiner Regierungszeit an. — Ein Denkmal zu Athen, das Monument des Philopappus, ein grosser dekorativer Nischenbau, zeigt in seinen Gliederungen eine einigermaassen grăcisirende Behandlung. —

Hadrian war selbst Dilettant, wie in andern Künsten, so auch in der Architektur. Er liess zu Rom den Tempel der Venus und Roma, der alle vorhandenen Tempel der Stadt an Grösse und Pracht übertraf, nach eignem Entwurfe bauen. Der Plan war allerdings dilettantisch: kein Doppelheiligthum, sondern zwei gesonderte Tempel, rückwärts mit ihren Bildernischen aneinander stossend, von gemeinsamer Aussenwand und gemeinsamer Säulenstellung umfasst. Die innere Structur — Nischen mit Halbkuppelgewölben, und Tonnengewölbe über den Haupträumen, — war römisch, die äussere Erscheinung, ohne Rücksicht auf das Innere, ein hellenischer Säulenbau. Den Tempel umgab ein ausgedehnter Säulenhof. — Ausserdem erbaute Hadrian zu Rom ein neues kolossales Mausoleum, dem des Augustus ähnlich (die Reste in dem heutigen Kastell S. Angelo); und zu Tivoli eine weitgedehnte Villa mit einer Menge griechisch benannter und ohne Zweifel auch in gräcisirendem Geschmacke ausgeführter Anlagen.

Hadrian's bauliche Sorge war in erheblichem Maasse zugleich den Provinzen zugewandt. Hievon ist Manches in besserem Zustande erhalten als die römischen Reste (oder, wo es neuerlich verschwunden, doch durch bildliche Aufnahme bekannt), und somit besser geeignet, von dem hellenistischen Geschmacke des Imperators und von der unter Umständen unvermeidlichen Zwitterhaftigkeit zwischen hellenischer und römischer Art eine Anschauung zu gewähren. Als ein vorzüglich reines und wohl erhaltenes Denkmal ist die sogenannte „Maison quarrée“ zu Nimes in Frankreich anzuführen, ein korinthischer Tempel von italischer Anlage und reicher Durchbildung; während die Reste der dortigen Basilika der Plotina (des sogenannten Tempels der Diana) die mächtige Anordnung eines römischen Tonnengewölbes in noch ansprechender Verbindung mit hellenistisch dekorativen Einzeltheilen zeigen. — Sehr bedeutende bauliche Unternehmungen fanden zu Athen statt. Zu diesen gehört ein noch stehender Bogen des Hadrian, in welchem sich die römische Grundform schon willkürlicher mit einem luftigen Tabernakelbau nach hellenischer Art verbindet. Einer (nicht mehr vorhandenen) Säulenstellung hellenischen Styles, zu einer Wasserleitung ausserhalb Athens gehörig, war die Bogenform in völlig willkürlicher Weise aufgesetzt. — In Aegypten baute Hadrian zum Gedächtniss seines Lieblinges Antinous die Stadt Antinoë. Die Trümmer zeigen die Nachbildung späthellenischer Form. Ein (neuerlich zerstörter) Triumphbogen liess eine sehr missrathene Verbindung römischer und hellenischer Form erkennen. — Ein hadrianisches Bogenthor zu Nicäa enthält ebenfalls den Versuch, Römisches in hellenistischer Art umzumodeln. —

Von den Bauten der Antonine zu Rom ist wiederum nur Weniges, doch Bezeichnendes erhalten. Dem Antoninus Pius

(138—161) gehört der Vorbau eines Tempels des Antoninus und der Faustina, eines korinthischen Prostylos von italischer Anlage, der immer noch als ein gutes Nachbild der überlieferten Form erscheint, an; — dem Marc Aurel (161—180) die in der Façade der heutigen Dogana erbaute Säulenreihe eines korinthischen Tempels, deren Fries, den Uebergang des Ueberlieferten in völlig dekorative Freiheit bezeichnend, schon eine bauchige Form hat, — und die Säule des Marc Aurel, ein Nachbild der Trajanssäule und ursprünglich ohne Zweifel, gleich dieser, auf eine anderweitige architektonische Umgebung berechnet.

Andres Charakteristische aus dieser Zeit findet sich in den Provinzen. So zu Thessalonica (Salonichi) in Macedonien die sogenannte Incantada, der Rest eines Gebäudes von merkwürdiger Anlage, indem über einer korinthischen Säulenstellung eine obere Ordnung von Pfeilern mit Bildwerk zur Anwendung gekommen ist. — Manches in Klein-Asien, mit lokal eigenthümlichen Nachklängen der hellenischen Bildungsweise und mehrfach, z. B. in der Friesformation, in freierer dekorativer Behandlung; besonders ausgezeichnet die zum Theil ansehnlichen Reste korinthischer Tempel zu Knidos und zu Labranda (Alabanda) in Karien, zu Ephesos u. s. w, sowie das nach hellenischer Art angelegte, glücklich erhaltene und in einem verhältnissmässig edeln Style behandelte Theater zu Patara in Lycien. — Einiges in Afrika, wie die Reste eines Aeskulap-Tempels zu Lambaesa; — in Frankreich, wie der mächtige dreithorige Triumphbogen zu Orange. U. s. w.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche setzt sich die Richtung der vorigen zunächst unmittelbar fort. Die hellenisch idealistische Richtung ist, wie es scheint, mit der vorigen Epoche nicht sofort abgerissen. Die Bildnissdarstellung wird, wie mit gleichem Eifer, so zunächst auch in ähnlicher Grösse des Styles betrieben; die Bildnisstatuen und Büsten der Familie der Flavier gehören wesentlich noch zu den gediegensten Arbeiten der Gattung.

Einige Monumental-Sculpturen bezeichnen den weiteren Verfolg des Strebens. Dahin gehören die des Titusbogens, welche sich auf die Feier des Triumphes beziehen. Vorzüglich bedeutend sind zwei Relieftafeln an den Innenseiten des Durchganges, welche den siegreichen Imperator auf der, von der Göttin Roma geführten Quadriga nebst Gefolge und die Träger der aus dem Jehovatempel von Jerusalem herübergeführten Trophäen darstellen. Die Anordnung beider ist durch Fülle und Klarheit,

die Ausführung durch frisches Leben und gehaltene Würde ausgezeichnet.

Die Reste des von Nerva erbauten Forum Palladium haben Fries-Sculpturen mythischen Inhalts, Pallas Athene als Lehrerin weiblicher Künste und Andres darstellend. Hier ist eine künstlerische Richtung, die, in einer malerisch freieren Behandlung der Composition und in einem gewissen handwerklichen Vortrage, vielleicht als ein Beispiel derjenigen Weise gelten kann, in welcher das Römerthum überhaupt die von Hellas herübergenommenen Aufgaben bei der bildnerischen Ausstattung seiner Tempel verwandte.

Entscheidende Bedeutung gewinnen die Bildwerke der Monumente Trajans. In ihnen prägt sich die römische Sculptur zur Selbständigkeit aus, entfaltet sich auf dem Grunde naiver Lebensanschauung eine historische Kunst, deren Aufgabe zunächst allerdings nicht, wie in der hellenischen Kunst, das Gesetz der Schönheit in dem Wechsel seiner Offenbarungen ist, die zunächst wiederum nur ein Dokument für das einzelne Ereigniss und für Reihenfolgen von Ereignissen feststellen soll, die aber durch Ernst und Wahrheit, durch lebendigen Sinn für den Gehalt des Ereignisses und dessen dramatische Aussprache, durch entschlossene Beschränkung auf das Nothwendige und die hieraus hervorgehende stylistische Gebundenheit nicht minder zur hohen künstlerischen Berechtigung gelangt. Was in der ägyptischen und in der altasiatischen Kunst an urkundlicher Bilderschrift vorlag; was, wie es scheint, auch im dunkeln Gefühle der altitalischen Kunst lebte; was in einzelnen Fällen in die hellenische Kunst hereingeklungen, dort aber (wie in den auf die pergamenische Schule bezüglichen Werken) sofort wieder in die eigne Sphäre des hellenischen Kunstgeistes übertragen war, das giebt sich hier in charakteristischer Eigenthümlichkeit, in der Entwickelung voller, nachhaltiger Kraft. Das Stoffliche blieb in diesen Werken freilich, bei aller Bedeutung, auf welche sie einen unzweifelhaften Anspruch haben, überwiegend; eine tiefere, mehr individuell künstlerische Durchbildung, wie zu einer solchen sich die hellenische Kunst in den Zeiten ihrer Blüthe hindurchgerungen hatte, wurde in ihnen schon nicht mehr erstrebt. Ihre Behandlung hat einen allgemein schulmässigen Charakter; die Geschichte schweigt über die Meister, welche an der Ausführung thätig waren.

Es gehört hieher zunächst der grössere Theil der Sculpturen, mit denen der Triumphbogen des Constantin geschmückt ist: acht an der Attica befindliche Reliefs, mit Einzelscenen, welche sich auf die dacischen und parthischen Kriege Trajan's und auf seine friedliche Wirksamkeit beziehen und die jedesmalige Aufgabe in gedrängter Fassung erfüllen; acht runde Reliefs mit Scenen aus dem Jagdleben des Kaisers, in leichterer,

Eberjagd Trajans. Relief am Constantinsbogen.

mehr dekorativer Haltung; mehrere zusammengehörige Reliefs, die als Ganzes eine grossartige Schlachtcomposition in wiederum gedrängter, aber zugleich sehr glücklicher Entwickelung bilden: und, vor der Attika, die Statuen gefangener Dacier, in jenem würdevollen Ernste, den die Römer auch in solchen Gestalten auszudrücken liebten. — Sodann das Reliefband, welches sich, für die Schau freilich in überaus ungünstiger Weise, um den Schaft der Trajanssäule emporwindet, mit ausführlicher Darstellung der Ereignisse des dacischen Krieges. Die Zahl der darauf enthaltenen, etwa zwei Fuss hohen menschlichen Gestalten beträgt 2500. In ungezwungener Verbindung reiht sich hier in der Regel, dem Fortgange einer Erzählung entsprechend, Scene an Scene; die Gruppen ordnen sich, wie im leicht ansteigenden Terrain, zumeist einfach (manchmal mit etwas zu mässiger künst-

Von den Reliefs der Trajanssäule.

lerischer Rücksicht) übereinander; die Bezeichnung besonderer Lokale ist mit anspruchloser Naivetät gegeben, die Handlung überall, bei einer im Einzelnen stets nur gefügen Figurenzahl, frisch und deutlich entwickelt, Leidenschaft und Pathos, wo dazu die Veranlassung vorlag, mit Sicherheit ausgesprochen. Das Ganze hat das Verdienst eines Geschichtswerkes, in welchem sich Ernst und Treue, einfach klarer Vortrag, ein offener Blick für das rein Menschliche und würdige Haltung zur befriedigenden Wirkung vereinigen. — Die Sculpturen des Triumphbogens von Benevent haben eine, im Allgemeinen ähnliche Behandlung. So auch die wenigen an dem Denkmal des Philopappus zu Athen.

Die hellenistische Richtung Hadrian's fand in der Sculptur ein noch ergiebigeres Feld als in der Architectur. Hier hinderte Nichts, auf die Muster der griechischen Blüthezeit abermals zurückzugehen und Neues thunlichst in deren Sinne zu schaffen. Selbst die phidiassische Kunst der chryselephantinen Werke ward abermals hervorgesucht. Hadrian schmückte den von ihm vollendeten Tempel des olympischen Zeus zu Athen mit einem aus Gold und Elfenbein kunstvoll gearbeiteten Kolossalbilde des Gottes; Herodes Atticus (sein Zeitgenoss, der Griechenland gleichfalls zu verherrlichen bemüht war,) den Poseidontempel des korinthischen Isthmus mit einer grossen chryselephantinen Gruppe des Poseidon, in der aber Missverstand oder Eigenwille das stoffliche Verhältniss schon der Art verkehrt hatte, dass z. B. die Rosse aus Gold und ihre Hufe aus Elfenbein, die Körper der Tritonen aus Gold und ihre Fischschwänze aus Elfenbein gearbeitet waren. — Zahlreiche Marmorwerke, die auf unsre Zeit gekommen, bezeichnen die eifrige Thätigkeit der hadrianischen Epoche und die Art und Weise, in welcher sie sich kundgab. Mit der feinen virtuosischen Erneuung der hellenischen Kunst, wie diese in der vorigen Epoche betrieben ward, hat sie wenig mehr gemein. Sie geht mit entschiednerer Absicht auf die Grösse des Styles, auf die Breite des Vortrages, welche den grossen Zeiten der hellenischen Kunst eigen waren, zurück; aber sie hat nicht mehr die Fähigkeit, in das innere Leben jener Vorbilder einzudringen. Wir verdanken der hadrianischen Sculptur eine Fülle hellenischer Anschauungen, zum Theil von tiefster Bedeutung; aber es sind mehr oder weniger nur äusserliche, zumeist auch nicht manierlose Nachahmungen. — Der Mangel an selbständig künstlerischer Grundlage, gelehrte Liebhaberei, abergläubische Sorge führten gleichzeitig dazu, auch das Alterthümliche früherer Entwickelungsstufen der Kunst, das in seiner strengen Gebundenheit als ein Heiligeres erschien, zur erneuten Anwendung zu bringen. Die meisten archaistisch hellenischen Sculpturen, welche auf unsere Zeit gekommen sind, gehören der hadrianischen Periode an; sie unterscheiden sich, auch wo die

jüngere Entstehungszeit in freierer Behandlung von Einzelheiten nicht unmittelbar zu Tage liegt, durch ihre erlogene Strenge von der Treuherzigkeit des wirklich Alten. So ward auch die Weise der ägyptischen Kunst, ihrem mystischen Charakter zu Liebe, mehr oder weniger frei mit Eifer nachgeahmt.

Dennoch hat die hadrianische Sculptur in einer Darstellung einen neuen künstlerischen Typus geschaffen. Es sind die Bilder des Antinous, jenes jungen Lieblinges des Kaisers, der

Kopf des Antinous.

für ihn, wie es scheint, in Aegypten einen geheimnissvollen Opfertod erlitten hatte und dem dafür Vergötterung zu Theil ward. Sein Cultus verbreitete sich über das ganze Reich; seine Bilder ebenso, als einfaches Bildniss, in heroischer, dämonischer, göttergleicher Gestalt, selbst in der starr gewichtigen Form der ägyptischen Kunst. So finden sie sich überall in den Museen. Was die Kunst der Zeit an würdiger Behandlung vermochte, hat sie in diesen Bildern geleistet; doch beruht nicht hierin ihre eigenthümlichste Bedeutung. Es ist ein neues Element geistigen Ausdruckes, was in ihnen sich ausspricht, ein fast tiefsinniger Zug, der mit einer Mischung von Kraft, Weichheit und Trauer, die jugendliche Gestalt zum Opfer stempelnd, das Gemüth des Beschauers fesselt. Es sind nicht die äusseren Umstände, nicht das Wort des Imperators und die Schmiegsamkeit vor diesem, was der Auffassung solcher Bilder die Bahn bereitet. Es ist das Sühnebedürfniss der ihrem Untergange entgegenschreitenden alten Welt, welches sich hier ahnungsvoll ausspricht.

In der Zeit der Antonine erscheint die historische Sculptur, namentlich in der bildnerischen Ausstattung monumentaler Architekturen, wiederum in eifriger Pflege.

Als erhaltene Werke der Art, welche sich auf Antoninus Pius beziehen, sind hervorzuheben: zwei Relieftafeln historischen und historisch symbolischen Inhalts, im Conservatorenpallast des Kapitols zu Rom, von einem Triumphbogen des Antoninus entnommen, welcher bis zum Anfange des 16ten Jahrhunderts am Corso stand (gewöhnlich als Bogen des Marc Aurel bezeichnet); — eine glänzend durchgearbeitete Tafel ähnlichen Inhalts mit dem Bilde des Antoninus, in der Villa Albani; — und die Reliefs an dem, im vatikanischen Garten befindlichen Piedestal einer Säule, welche seinem Gedächniss gewidmet war. In diesen Arbeiten ist das Historische mehr oder weniger mit mythologischer Zuthat versetzt; auch der Vortrag hat, als Ergebniss der hadrianischen Schule, etwas Idealistisches, kunstvoll Studirtes, was zu einer schon manierirten Schaustellung führt. Die Reliefs, welche die Nebenseiten des genannten Piedestals ausfüllen, enthalten die figurenreiche Darstellung festlicher Aufzüge, deren Scenen, in allzu sorglosem Preisgeben der stylistischen Bedingnisse, bunt über die Fläche hingestreut sind.

Unter Marc Aurel zeigt sich die Rückkehr zu einer einfacheren Weise historischer Darstellung und Behandlung, die durch ihr Streben nach naiver Wahrheit wiederum wohlthuend wirkt, aber die gediegene Würde, die sichre Gemessenheit der Kunst zur Zeit Trajans nicht mehr erreicht. Ein Hauptwerk der Sculptur seiner Epoche ist das eherne, einst vergoldete Reiterstandbild des Kaisers, auf dem Platze des Kapitols, welches das Gepräge lebendiger Individualität trägt und, von aller Idealisirung absehend, sich durch die äusserst schlichte Fassung auszeichnet. — Ausserdem sind zu nennen: vier grosse, tüchtig gearbeitete Reliefs historischen Inhalts, vermuthlich von einem Triumphbogen des Kaisers, an den Treppenwänden des Conservatorenpallastes auf dem Kapitol; — und das Reliefband, welches,

Von den Reliefs der Säule des Marc Aurel.

in ähnlich kolossaler Ausdehnung wie das der Trajanssäule, den Schaft der Säule des Marc Aurel umgiebt. Die Darstellungen des letzteren enthalten die Geschichte des markomannischen Krieges. Die Weise der bildlichen Erzählung folgt der des trajanischen Monuments; auch hier derselbe einfach beredte Vortrag, wobei jedoch die Klarheit der Gruppirung schon verloren oder durch äusserlich willkürliche Hülfsmittel ersetzt ist, auch die grösseren lokalen Andeutungen, Flüsse, Mauereinschlüsse u. dergl., im auffälligen Widerspruch gegen die plastische Anschauung, völlig landkartenmässig gegeben sind. Poetisch sinnreich, aber ebenfalls von einer gewissen Willkür in Bezug auf das Plastische, ist die Darstellung eines Jupiter Pluvius, der den Römern segensreich, den Barbaren verderblich wird.

Die hellenische Kunstrichtung findet von der Zeit der Antonine ab in den Reliefs der Sarkophage, welche jetzt zur Bestattung in Gebrauch kommen, Gelegenheit zu neuer, in der folgenden Epoche noch ausgedehnterer Bethätigung.

Das Münzgepräge leistet bis auf Hadrian noch manches Treffliche, in der schon früher festgestellten Richtung, beginnt von da ab jedoch zu sinken. An geschnittenen Steinen wird in dieser Epoche, ähnlich wie früher, ebenfalls noch viel Bemerkenswerthes geliefert.

Malerei.

Der Malerei war unter Hadrian, bei seinem durchgreifenden Versuche zur Wiederbelebung der hellenischen Kunst, ein nochmaliges kurzes Aufleuchten beschieden. Verschiedene Maler dieser Spätzeit werden genannt, mit höchstem Ruhme Aetion, dessen Alexander und Roxane, umgeben von Amorinen, welche mit den Waffen des Königs spielten, als ein Bild von lieblicher Anmuth geschildert wird. Die Beschreibung desselben hat mehreren Künstlern der neueren Jahrhunderte Stoff zu reizenden Compositionen geliefert.

Dritte Periode.

Mit Septimius Severus (193—211) beginnt die Epoche der soldatischen Kaiserherrschaft, in welcher das Römerthum innerlich sich auflösend und nur durch äussere, oft zwar nicht minder zersplitterte Gewalt zusammengebunden erscheint. Rom hört auf, das Herz der Welt zu sein; eignes Leben entwickelt sich in den Provinzen und strebt nach eigner Gestaltung. Die

Kunst, schwankend und unsicher schon am Schlusse der vorigen Periode, nimmt mancherlei fremdartiges Element in sich auf und verfällt einem mehr und mehr willkürlichen Betriebe. Das Streben nach einer prunkvoll dekorativen Wirkung macht sich in steigendem Maasse geltend; nur das Aeusserliche des Scheines wird erstrebt, während das Gefühl für lebendige Durchdringung der Form abstirbt. Das dritte Jahrhundert, zu Anfang allerdings noch an die Richtung des vorigen sich nahe anschliessend, bezeichnet die in solcher Weise sich kund gebende üppige Entartung, der Beginn des vierten die nothwendig folgende rasche Verarmung des künstlerischen Vermögens; Schwere und Erstarrung im Ganzen des Kunstwerkes, kümmerliche Dürftigkeit in seinen Einzelheiten sind das letzte Ergebniss, obgleich allerdings nicht zu übersehen ist, dass in Mitten des Verfalles Elemente neuer, einer künftigen Zeit vorbehaltener Entwickelungen sich kund geben. Die Epoche schliesst mit der Zeit Constantin's (gest. 337), welche an das Ende der heidnischen die Anfänge der christlichen Kunst reiht.

Architektur.

Die Architektur entfaltet um den Beginn des dritten Jahrhunderts, der kriegerischen Grösse des Septimius Severus entsprechend, noch eine eigne Machtfülle. In Rom wird dies zunächst durch den grossen dreithorigen Triumphbogen des Kaisers bezeugt, wenn dessen Composition auch nicht mehr die harmonische Würde hat, wie solche z. B. in der trajanischen Zeit (auf Grund des Constantinsbogens) vorauszusetzen ist. — Eine kleine Ehrenpforte des Kaisers am Forum Boarium mit wagerechtem Sturz (der sogen. Bogen der Goldschmiede) lässt das architektonische Bedingniss in das dekorative schon völlig aufgehen. — Ein aus drei korinthischen Säulen bestehender Tempelrest am Forum (der sog. Tempel des Jupiter tonans), inschriftlich als Herstellung des Septimius bezeichnet, hat für diese Zeit fast noch zu reine Formen. — Ein von dem Sohne des Kaisers, dem Caracalla, ausgeführter Thermenbau, dessen kolossale Trümmer noch stehen, war ein Werk höchsten Glanzes und durch mannigfach kunstreiche Verwendung der Kunst des Wölbens für die Innenräume ausgezeichnet.

Umfassende Begünstigung wurde durch Septimius Severus besonders dem westlichen Afrika, seinem Heimatlande, zu Theil. Zahlreiche Monumentreste und Trümmer, welche sich daselbst erhalten haben, bezeugen die durch ihn erweckte Blüthe des Landes und die Richtung des architektonischen Geschmackes der Zeit. Dahin gehört zu Theveste (Thebessa) in Numidien ein prächtiger vierthoriger Triumphbogen, ein sog. Janus

Pforte des Septimius Severus auf dem Forum Boarium zu Rom.

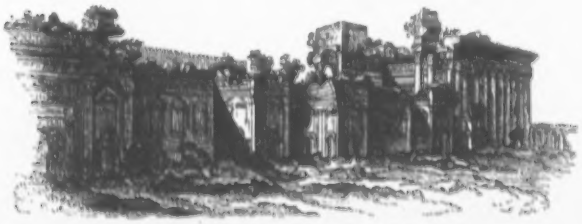
quadrifrons, der auf allen vier Seiten mit korinthischer Säulenarchitektur ausgestattet ist. Dahin, wie es scheint, zu Lambaesa das Gebäude eines Prätoriums mit reicher zweigeschossiger Façade. Dahin Andres im karthagischen Gebiete, wie ein Triumphbogen zu Assura (Sanfur), zu Leptis magna, dem Geburtsorte des Kaisers, u. s. w. — Wenig jünger ist der, zumeist wohlerhaltene Bau eines Amphitheaters zu Thysdrus (El-Djemm), südwärts von Karthago.

Ungefähr derselben Epoche scheinen die jüngeren Römermonumente zu Pola in Istrien anzugehören: der einthorige, reich dekorirte Bogen der Sergier und die Umfassung eines Amphitheaters. — Andres in Frankreich, wie das Amphitheater von Nimes und mehrere Stadtthore. Unter den letzteren enthält die Porte d'Arroux zu Autun eins der ersten Beispiele einer neuen, auf die Vertheidigung berechneten und malerisch wirksamen Anordnung, indem sich über dem Thore selbst (hier zwei grosse Haupteingänge mit zwei Nebenpforten) eine architektonisch dekorirte Arkadengallerie hinzieht. Andre Thore zu Besançon, Reims, Saintes, Carpentras, Cavaillon.

Eine lebhafte Umbildung des römischen Architekturstyles ergab sich in den asiatischen Landen, wo jetzt aufs Neue der altorientalische Geist sich zu regen begann und in prunkendem Schimmer, in phantastischer Laune seine angeborne Natur kund zu geben suchte.

Mässiger zunächst in Klein-Asien, wo starke Ausschreitungen noch immer durch das maassvolle Gesetz des Hellenismus verhütet wurden. Doch fehlt es nicht an manchen charakteristischen Beispielen. So hat ein Grabmonument zu Mylasa in Karien einen Oberbau von viereckigen Pfeilern und solchen, die seltsam mit Halbsäulen verbunden sind, und über dem Gebälk eine stufenförmig pyramidale Decke. So findet sich zu Aphrodisias ein glänzendes korinthisches Propyläum, dessen Säulen, bei übrigens gräcisirender Behandlung, völlig dekorativ mit gewundenen Kanellirungen versehen sind.

Um so umfassender entfaltet sich die römisch-asiatische Architektur des dritten Jahrhunderts in Syrien. Zwei Städte, das politisch glänzende Palmyra und Heliopolis, der Hauptsitz jenes wüsten Cultus, welcher der abergläubischen Zerfahrenheit jener Zeit so heilsam dünkte, wetteifern, in der Fülle und Grösse ihrer in ansehnlichen Ueberbleibseln erhaltenen Monumente.[1] Die von Palmyra, Tempel und Höfe, mächtige Säulengänge durch die Stadt, Bogenpforten und thurmartige Grabmonumente, haben im Ganzen eine ruhigere Pracht. Das dekorative Gesetz macht sich in reicher Entwickelung geltend (geschmückte bauchige Friese, Consolen an den Säulenschäften, zum Tragen für Statuen bestimmt, u. dergl. m.), aber die grossen Linien herrschen vor. In der Bogendekoration, wo Pfeiler und Bögen durchweg mit Ornamentfüllungen versehen zu sein pflegen, ist hiemit eine eigenthümliche, verhältnissmässig noch edle Wirkung erreicht. In den Tempeln und Tempelhöfen von Heliopolis sondern und theilen sich die Massen, im Ganzen wie im Einzelnen,



Ansicht eines Theiles der Monumente von Heliopolis.

[1] Vergl. R. Wood, les ruines de Palmyre; u. derselbe, les ruines de Balbec.

gern in ein buntes Nischenwerk, zu dessen Dekoration die antiken Architekturformen in mannigfachster, oft willkürlichster Weise verwandt werden. Hier ist zumeist Alles auf phantastische, überraschende, die Sinne einigermaassen verwirrende Wirkungen abgesehen.

Palästina besitzt Denkmäler, die wiederum in andrer Weise eine seltsame Mischung des Geschmackes bekunden. Es sind Felsmonumente in der Nähe von Jerusalem: die sogenannten Königsgräber mit ausgemeisselter Façade, die Gräber des Absalon, des Zacharias u. a., in der Form von Freibauten mit Pilastern und Halbsäulen, und thurmartig gespitztem oder pyramidalischem Oberbau. Hier klingt, auch in der Gliederform, Aegyptisches hinein. Es scheint, dass die Stylmischung dieser Monumente zum Theil auf älterer Tradition beruht; doch fehlt es im Einzelnen auch nicht an spät-barocken Bildungen.

Petra in Arabien, im engen Felsterrain, hat eine erhebliche Anzahl von Monumenten,[1] welche zum Theil im Freibau ausgeführt waren, zum Theil ebenfalls, namentlich die Grabfaçaden, aus dem Fels gemeisselt sind. Es sind zumeist phantastisch barocke Compositionen, welche die antiken Bautheile in willkürlicher Weise für abenteuerliche Wirkungen verwenden; einige noch in brillanter Durchbildung, andre schon in einer entartet rohen Behandlung.

Einige Monumente bezeugen das Uebertragen des asiatischen Geschmackes auf die europäische Architektur. Dahin gehören zwei Thore zu Verona, die sogenannte Porta de' Borsari (voraussetzlich vom J. 265) und der verbaute Arco de' Leoni. Die erstere hat zwei Durchgangsbögen und über diesen zwei Geschosse von Arkadenfenstern mit zierlich spielender architektonischer Umrahmung. Die Behandlung des Arco de' Leoni ist ähnlich. — Sodann die Ueberbleibsel des festen Schlosses, welches sich Diocletian bei Salona in Dalmatien zu Anfang des vierten Jahrhunderts erbaute, in dem heutigen Spalatro.[2] Die Gesammtdisposition des Schlosses ist eigenthümlich und verräth einen kräftigen Sinn; das Material der überlieferten Formen ist frei, von den bisherigen constructiven Gesetzen zum Theil völlig absehend, für den Effekt verbraucht (Wandbekrönung durch kleine Arkadengallerieen auf Consolen, Säulenstellungen mit Bögen statt des Gebälkes, oder Wechsel von Bogen und geradem Gebälk u. dergl.); die architektonische Absicht ist ausschliesslich dekorativ geworden; aber das künstlerische Vermögen erscheint

[1] L. de Laborde, voyage de l'Arabie Pétrée. D. Roberts, the holy land. — [2] Adams, Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro. Cassas, voyage pitt. de l'Istrie, etc.

Im Palaste Diocletians zu Salona.

bereits greisenhaft, unfähig, das Beabsichtigte irgendwie zur Anmuth zu entfalten. Alles Einzelne hat ein starres, schweres, kümmerliches Gepräge.

Rom scheint in dem halben Jahrhundert nach Caracalla, während die Herrschaft des Reiches zerfiel und die syrische Architektur blühte, wenig von namhaften Monumenten empfangen zu haben. Erst unter Aurelian (270—275) fand wiederum ein glanzvoller Tempelbau statt, der des Sonnentempels auf dem Quirinal. Ein Paar riesige Fragmente desselben (im Garten Colonna) zeigen die, mit sinkendem Geschmacke begleitete Neigung zu üppiger Dekoration. — Ein Paar Grabmonumente ausserhalb der Stadt von tempelartiger Form, der sogenannte Tempel des Deus Rediculus und die jetzige Kirche S. Urbano, deren Behandlung das Vorwiegen des willkürlich Dekorativen bezeugt, gehören ebenfalls in diese Zeit.

Im Anfange des vierten Jahrhunderts wurden zu Rom einige bauliche Anlagen ausgeführt, in denen die alte Römergrösse, unbeirrt von den Wirrnissen des orientalischen Geschmackes, nochmals hervorzuleuchten scheint und die ebenso durch Pracht und zum Theil durch Kolossalität, wie durch die wirkungsvolle Anordnung neuer architektonischer Combinationen von Bedeutung

sind, wenn allerdings auch die Kraft zu einer selbständigeren Durchbildung dieser Combinationen schon erloschen, das Gefühl für eine edlere Behandlung des Einzelnen ebenfalls bereits abgestumpft erscheint. Es sind die mächtigen Thermen des Diocletian, deren Hauptraum in der Kirche S. Maria degli Angeli erhalten ist, und die von Maxentius erbaute Basilika, deren Reste gewöhnlich als Friedenstempel bezeichnet werden. Jener Thermensaal und der Mittelraum der Basilika hatten die gleiche Bedeckung eines kühn gesprengten Kreuzgewölbes, welches von vortretenden kolossalen Wandsäulen (mit darüber befindlichem Gebälkstück) getragen wurde, — eine Disposition von erhabener, in sich beschlossener Rhythmik, deren organisch belebte Ausgestaltung aber überhaupt mit den Mitteln der antiken Architektur nur in sehr bedingtem Maasse zu erreichen gewesen wäre. Mit dem Mittelraume der Basilika standen auf jeder Langseite niedrigere einfach überwölbte Nebenräume in Verbindung; sie trugen wesentlich dazu bei, seine Wirkung zu steigern und dem räumlichen Inhalte des Gebäudes eine bedeutungsvolle Gliederung zu geben.

Es folgen dann die Bauten der Zeit Constantin's in Rom: jener Triumphbogen des Kaisers, bei dem das Verdienst einer würdigen Gesammt-Composition unbedenklich dem trajanischen Bogen angehört, welcher hiezu vernutzt ward; — ein vierseitiger Janusbogen, mit Nischenwerk in syrischer Manier ausgestattet und in mangelhafter Rohheit ausgeführt; — und das Grabmal seiner Tochter Constantia, die heutige Kirche S. Costanza. Das letztere Gebäude gehört wiederum zu den merkwürdigsten, zukunftvollen Neuerungen der architektonischen Combination, während die Behandlung der Form an sich ein völlig erstarrtes und gestorbenes Gefühl bezeugt: ein erhöhter Rundbau, dessen Mauermasse auf einem Kreise gekuppelter Säulen ruht, welche unter sich durch Gebälke und mit dem nächsten Paare durch Bögen über den Gebälken verbunden sind, von einer Kuppel überwölbt und von einem niedrigeren gleichfalls gewölbten Umgange umgeben. Es ist das völlig Unantike, das für die Bedingnisse des letzteren völlig Widersinnige; aber es ist eine Composition, die ebenfalls eine wirkungsvolle Rhythmik des umschlossenen Raumes hervorbringt und geeignet war, mit einem andern Formenprincip zu einem Leben neuer und höherer Gattung entwickelt zu werden. —

Der Zeit Constantin's gehören ausserdem einige ansehnliche Baureste in den Provinzen an. So die Reste von zwei grossen Basiliken, die eine zu Pergamus (Hagios Theologos), die andre zu Trier (jetzt als evangelische Kirche thunlichst in der alten Form erneut). Von der Ausstattung beider ist nichts erhalten, doch lässt sich besonders an der pergamenischen Basilika einstiger reicher Säulenschmuck nachweisen; bei beiden ist die einfache

Kolossalität der Anlage von Wirkung. Trier[1] erfreute sich als frühere Residenz des Kaisers mannigfacher Begünstigung. Dafür sprechen ausser der Basilika insbesondre die Reste des kaiserlichen Palastes (der sog. Thermen), eine Anlage von mächtiger Ausdehnung, durch die wiederholte Verbindung grosser Absiden (halbkreisförmiger Nischen) mit den Haupträumen eigenthümlich bemerkenswerth.

Byzanz, von jetzt ab Constantinopolis, wurde durch Constantin zum Hauptsitz der kaiserlichen Herrschaft bestimmt und zu einem neuen Rom umgebaut. Von den dortigen Anlagen seiner Zeit, die für die Umgestaltung der Architektur voraussetzlich von wesentlicher Bedeutung waren, ist nichts erhalten.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche läuft Historisches im römischen Sinne und Ideales im hellenischen nebeneinander hin, Beides in der überlieferten Weise der Darstellung, in mehr und mehr mangelhafter Form und Behandlung, bis auch hier schliesslich völlige Ermattung und Erstarrung eintritt.

Der grosse Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom ist wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Darstellung, auf die kriegerischen Thaten des Kaisers bezüglich, die jedoch höchlichst beschädigt ist, versehen. Zu bemerken ist hier nur, dass diesen Sculpturen (mit Ausnahme der eigentlich dekorativen) die rhythmische Vertheilung fehlt, dass besonders die grossen Flächen über den Seitenbögen unschön mit je einem sehr figurenreichen Relief (und je einem kleinen Friesbilde unter demselben) ausgefüllt werden und dass die in dem einzelnen Relief enthaltenen Scenen sich wirr, keinen Gesammteindruck mehr gewährend, über dasselbe hinbreiten. — Der sogenannte Bogen der Goldschmiede ist in seinen Füllttheilen ebenfalls mit Bildwerk bedeckt, Opferscenen des Septimius, Mythisch-Symbolisches u. dergl. darstellend. Auch diese Arbeiten sind vielfach beschädigt; doch lassen sie deutlicher eine schon sehr gesunkene, nur noch handwerkliche Technik erkennen. — Ein kolossaler Sarkophag in der Villa Ludovisi zu Rom ist mit der Reliefdarstellung einer auf Alexander Severus (222—236) bezüglichen Schlacht geschmückt. Auch hier ist Verwirrung in der Composition, Unbeholfenheit in der Ausführung.

Die eigentliche Bildnissculptur wird noch vielfach gepflegt. Die wilden Physiognomieen der Kaiser barbarischer Abkunft

[1] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung.

geben gelegentlich zur charakteristischen Erscheinung, doch nicht mehr zur geistvolleren Durchbildung Anlass. Prunk und Mode-bedingniss erhalten eine vorwiegende Geltung; Gewänder aus buntem Marmor, beweglich steinerne Perrücken, die nach Belieben und Bedürfniss gewechselt werden konnten, finden sich von dieser Zeit ab nicht selten.

Ein merkwürdiges Denkmal, wohl aus der Frühzeit des dritten Jahrhunderts, ist das Grabmonument der Secundiner zu Igel bei Trier,[1] ein schlanker, thurmartiger Bau, architektonisch ausgestattet und völlig mit Bildwerk bedeckt. Darstellungen des Privatlebens und mythisch symbolische Gestalten sind hier, soweit bei dem sehr beschädigten Zustande der Reliefs der Zusammenhang überhaupt noch erkennbar ist, sinnig verknüpft. Einzelne Theile lassen noch eine schlicht naive Naturauffassung erkennen.

Ein Fach der Sculptur, welches, wie bemerkt, schon zur Zeit der Antonine im zweiten Jahrhundert aufgekommen war und dessen Pflege in umfassender Weise fortgesetzt wurde, betrifft die Reliefbilder an den Wänden der Sarkophage. Es ist die hellenistische Richtung der Kunst, welche sich hier nochmals, in Darstellungen zumeist mythologischen Inhalts, ausspricht. Eine Fülle hellenischer Anschauungen ist uns in diesen Werken erhalten; in ganzen Compositionen und in einzelnen Gruppen und Figuren deuten sie vielfach, mehr oder weniger frei, auf die Schöpfungen der lebenvoll griechischen Kunst zurück. Manches, zumal unter den früheren Arbeiten der Art, zeigt in Auffassung, Anordnung und Behandlung noch einen schönen Nachschimmer der grösseren Epochen; Andres, wohl das Meiste, verräth die sich steigernde Abnahme der künstlerischen Kraft. Doch gewinnen auch die schwächeren Arbeiten, durch ein eigenthümlich sinniges Element, nicht ganz selten einen anziehenden Charakter: — es ist auch hier der Pulsschlag einer neuen Weltseele, der sich in Mitten des Ersterbens der alten Welt regt. Es treibt

Von dem Relief des kapitolinischen Sarkophags, mit den Mythen des Prometheus und der Psyche.

[1] F. Kugler, kleine Schriften, II. S. 70.

den Künstler zu Darstellungen, die im Tode zugleich die Sehnsucht, die Hoffnung eines neuen, verklärten Daseins aussprechen. Die Mythen des Alterthums werden hiezu in neuer Sinnbildnerei verwandt, manches Mal im bunten Wechsel der Gegenstände, aber auch dann, durch das Geheimniss ihres Inhalts, von anregender Kraft auf das nachsinnende Gemüth. Der tiefsinnige Mythus von Amor und Psyche gehört hieher; Andres schliesst sich an. Einer der Sarkophage des kapitolinischen Museums zu Rom ist durch die Fülle seines symbolischen Gehaltes, der sich besonders an die Mythen des Prometheus und der Psyche anknüpft und dem selbst schon christliche Bezüge nicht zu fehlen scheinen, von vorzüglichem Interesse; doch allerdings der Art, dass die Darstellung nur noch ein spielendes Gewand für den Gedanken bildet.

Die Unbefriedigung und innere Rathlosigkeit der Zeit lässt die Künstler freilich noch weiter nach Stoffen mystischer Offenbarung suchen. Unter den fremden Culten, welche hiezu durchforscht wurden, war besonders der persische Mithrasdienst für die Darstellung ergiebig. Darauf bezügliche Bilder, bei denen der symbolische Gehalt die Form schon völlig überwiegt, gehören mit zu den bezeichnenden Leistungen dieser Epoche. Oder es wurde, um Amulete für den Aberglauben zu gewinnen, das Verschiedenartige aus den verschiedenen Culten zusammengerafft. Die sogenannten „Abraxas-Gemmen“ sind Producte solcher Noth; künstlerische Absicht und Kunstverdienst sind in ihnen nicht mehr vorhanden.

Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

Was die Zeit des Constantin an bildnerischer Kunst schafft, besteht aus unfreier und starrer Wiederholung vorhandener Typen und zeigt, wo es auf eine selbständige Verwendung derselben ankommt, das schon vollkommene Unvermögen zu einer irgendwie belebten Erfindung. Die Kunst hat jetzt wesentlich nur noch die Absicht, das Vorhandensein der Gegenstände zu bezeichnen; ihnen Athem und Seele zu geben, liegt ausserhalb ihres Bedürfnisses und ihres Vermögens. Die constantinischen Reliefs am

Constantinsbogen zu Rom geben dafür besonders charakteristische Zeugnisse. Die kleinen Friese über den Seitendurchgängen, mit figurenreichen Scenen aus der Geschichte des Kaisers, sind ungefüg in den Gestalten und mehr einförmig schematisch als wirr in der Composition. Die dekorativen Sculpturen an der unteren Hälfte des Triumphbogens wiederholen die vorgebildeten Motive in einer barbarisch rohen Weise.

Als ein Paar Prachtarbeiten dieser Schlusszeit der antiken Kunst sind die grosse Porphyrsarkophage der Helena und der Constantia, der Mutter und Tochter Constantin's, im vatikanischen Museum zu Rom anzuführen. Das Handwerk, in der Bewältigung des schwierigsten Gesteins, und die künstlerische Kraft stehen hier im empfindlichsten Gegensatz. Der Sarkophag der Helena enthält Züge von Berittenen und Gefangenen, in compositionsloser Anordnung, doch noch einigermaassen erträglicher Ausführung. Der Sarkophag der Constantia ist mit Rankengewinden und mit traubenlesenden Genien (einem schon christlichen Symbol?) geschmückt und überaus mangelhaft ausgeführt.

Malerei.

Was wir von der Malerei dieser Epoche wissen, deutet eine Richtung auf das völlig Aeusserliche, eine vorherrschende Verwendung für das Aeusserliche an. Beim Portraitbilde war die Tracht, d. h. die Bestimmung des Ranges der Person, die Hauptsache. Kaiser Tacitus (276) hatte sich auf einem Bilde fünfmal in verschiedenem Kostüm darstellen lassen. Wichtige Ereignisse, Siege u. dergl., wurden durch öffentlich aufgestellte, schnell zusammengearbeitete Kolossalbilder bekannt gemacht, die Triumphzüge durch zahlreiche Bilder solcher Art ausgestattet.[1]

Mosaikfussböden mit bildlicher Darstellung waren fortwährend beliebt. Von solchen sind manche Reste auf unsre Zeit gekommen. So ungünstig die Technik an sich für den Ausdruck wahrer Belebung ist, so finden sich in einzelnen dieser Reste doch immer noch erfreuliche Nachklänge besserer Zeiten; als interessantes Beispiel darf ein jüngst entdeckter Fussboden zu Nennig unfern von Trier, mit der Darstellung von Fechterspielen, genannt werden. Im Uebrigen musste die mehr und mehr erstarrende Kunst in der starren Pracht des Mosaiks das ihrem Wesen vorzüglich entsprechende Darstellungsmittel finden und zur stets vermehrten Begünstigung dieser Technik führen. Die nächste Folgezeit, die Epoche der künstlerischen Gestaltung des christlichen Alterthums, enthält hiezu umfassende Belege.

[1] J. Burckhardt, die Zeit Constantin's d. Gr., S. 308, f.

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Vorbemerkung.

Als die römische Weltherrschaft auf dem Gipfel ihrer Macht stand, war die Kirche Christi gegründet worden. Unter dem Gesetze Roms, welches die Völker zusammenband, hatte sie sich weithin über die alten Culturlande verbreitet. Von den Männern des Geistes verachtet, von den Männern der Gewalt, welche den Kern des Gesetzes wahren zu müssen glaubten, vielfach und blutig verfolgt, war ihrem stets mächtigeren Wachsthum dennoch kein Einhalt geschehen. Die Lehre, welche sie brachte, war zu trostesvoll, zu beseligend gegenüber der gespenstischen Oede, welche von dem Glauben des Alterthums zurückgeblieben war.

Ein neuer Geist hatte die alte Welt mehr und mehr durchdrungen: — eine neue Form war nicht in seinem Geleit. Das Christenthum fügte sich bereitwillig den Formen, welche es als herrschende vorfand, doch allerdings mit dem Vorbehalt: die götzendienerischen Formen zu meiden. Zur künstlerischen Form hatte es an sich kein Verhältniss; zu derjenigen Weise künstlerischer Thätigkeit, welche den Zwecken des alten Cultus gewidmet war, musste es nothwendig in ein feindliches Verhältniss treten. Die alte Kunst stand, wie sehr auch die persönlichen Beziehungen ihrer mythischen Gebilde verblasst, wie häufig diese zum blossen Gedankensymbol geworden waren, mit dem Cultus des Heidenthums noch immer in nächster Wechselwirkung; so konnte es nicht ausbleiben, dass die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte, nachdem sich überhaupt die Gelegenheit zur Herauskehrung derartiger Gegensätze gefunden hatte, das künstlerische Schaffen nicht selten als ein geradehin verdammungswürdiges von sich abwies.

Doch war so schroffer Widerspruch eben nur durch äussere Umstände veranlasst, herbere Wirkungen ohne Zweifel nur da mit sich führend, wo die Umstände einen grösseren Eifer entflammten, wo sie mit Persönlichkeiten von unnachsichtiger Strenge zusammenstiessen. Doch war die Welt der griechisch-römischen Cultur so durchaus von künstlerischer Gestaltung und Ausdrucksweise erfüllt, dass ein Herausreissen aus der allgemeinen Sitte und Gewöhnung, zumal in den Perioden, welche dem christlichen Gemeinwesen eine ruhigere Entfaltung vergönnten, unnatürlich gewesen wäre, dass immerhin, im Gegensatze gegen jenen feindlichen Eifer, ein bestimmteres Verharren in der ererbten Formensprache, etwa mit einer Umdeutung ihres älteren Gehaltes, mit einer Umbildung ihrer Formen für den neuen Gedanken, zur Erscheinung kommen musste. Das christliche Gemeinwesen, sobald es sich kirchlich einigermaassen gegliedert hatte, bedurfte eigenthümlich geordneter, würdig ausgestatteter Räumlichkeiten; es hatte Erkennungszeichen nöthig, Sinnbilder, welche das Gemüth rührten; es konnte sich, soweit die Umstände dies verstatteten, nicht versagen, derjenigen seiner Umgebungen, die ihm eine heilige war, den Ausdruck der Gemüthsstimmung seiner Bekenner zu geben. Umfassender war dies der Fall, nachdem die christliche Kirche, in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkennung empfangen hatte und bald zur herrschenden geistigen Macht geworden war. Dies führte zu äusseren Ansprüchen und Erfolgen und zu künstlerisch monumentalen Unternehmungen, deren Aufgabe es war, für die gewonnene Herrscherstellung ein mehr und mehr glänzendes Zeugniss abzulegen.

So bildete sich auf dem Grunde und aus den Formen der alten, der griechisch-römischen Kunst, eine andre aus, welche als eine christliche bezeichnet werden darf und welche, solange sie auf jener Grundlage beharrte, den Namen der altchristlichen Kunst führt. Die Bahn der alten Kunst aber ging abwärts, als die christliche begann, und mehr und mehr, während der schüchternen Anfänge der letzteren, war ihr Gehalt, war die Kraft, das Leben, der Wohllaut ihrer Formen geschwunden. Es war eine verdorbene Kunst, deren Gestaltungen die christliche sich aneignete, deren Mittel sie für ihre eigenthümlichen Zwecke verwandte. Die altchristliche Kunst ist die unmittelbare Fortsetzung der antiken, bildet — lediglich von der Seite der Form betrachtet — nur die Fortsetzung des Verderbens der letzteren. Dennoch ist der Einfluss des neuen Gedankens, welcher die Welt bewegte, auch in ihren Werken unverkennbar, ist es wie ein unsichtbarer und doch das Gemüth ergreifender Hauch, was aus diesen Werken zu uns spricht, was ihnen eine selbständige Eigenthümlichkeit giebt, sie zu späteren Umwandlungen, zur Entwickelung eines, auch formal hoch bedeutenden neuen Lebens von

innen heraus vorbereitete. Die architektonische Kunst ist, den Zwecken des christlichen Cultus gemäss, wesentlich dem inneren Raume zugewandt; sie befolgt zunächst einfach die römischen Muster, aber sie ändert an den räumlichen Verhältnissen dieser Muster, ihrer Theile, an der Weise des Zusammenhanges der letzteren, und sie bringt dadurch räumliche Eindrücke hervor, denen eine schlichte Würde, eine ruhige Majestät nicht abzusprechen ist; sie weiss sodann durch den Gewinn technisch constructiver Combinationen den Eindruck mächtig zu steigern. Die bildende Kunst fährt nicht minder in dem hergebrachten Style, in der üblichen Behandlungsweise der römischen Bildnerei fort; aber sie hat aus jener Zeit der Scheu vor den bildlichen Dingen eine Jungfräulichkeit beibehalten, welche den entarteten Formen, wenigstens in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, nicht selten einen eignen stillen Reiz gewährt. Es ist in ihren Schöpfungen etwas Sinniges, Gedankenhaftes, das selbst da nicht ganz verlischt, wo die Form zur prunkvollen Darlegung der Herrlichkeit der siegreichen Kirche verwandt wird und mehr und mehr zum Schema erstarrt. Die verdorbenen Fragmente einer weiland hochgebildeten Kunst, ein tiefes, noch fast unsinnliches Gefühl und — wo es darauf ankommt, mit Glanz hervorzutreten, — eine phantastische Pracht, wie sie primitiven Entwickelungsstufen eigen ist, durchdringen einander in der altchristlichen Kunst zu einer neuen Erscheinung.

Wie die römisch-griechische Kunst die gesammten Culturlande der alten Welt erfüllte, so tritt in ihrem Gefolge überall auch die altchristliche Kunst in mehr oder weniger gleichartigen Leistungen hervor. Doch hatten sich in der letzten Zeit des Römerthums im Einzelnen schon bemerkenswerthe Wandlungen kundgegeben; es hatte sich im Orient, besonders in Syrien, ein eigen phantastischer Styl ausgebildet. Auch die christliche Kunst unterliegt ähnlichen Wandlungen. Zu Anfang zwar scheinen diese in minder erheblicher Weise hervorgetreten zu sein; mit der schärferen Scheidung der Lande des Occidents von denen des Orients, der westlichen Theile des Römerreiches von denen des östlichen Kaiserthums machen sie sich in bestimmt charakteristischer Weise geltend. In den letzteren bildet sich, altorientalisches Element aufs Neue mit Macht in das Leben führend, ein „byzantinischer“ Geschmack aus, während im Westen der des „römisch-christlichen“ Styles entschiedener herrschend bleibt. An Wechselwirkungen zwischen beiden Gattungen der altchristlichen Kunst fehlt es nicht; zugleich werden sie, von dem einen oder dem andern Punkte aus, auf die jungen Nationen übergetragen, die mit dem Sinken des alten Römerreiches auf den Schauplatz der Geschichte treten, wobei einzelne Zeugnisse einer jugendlich energischen Aufnahme des Uebertragenen, einzelne

leise Schattirungen, welche den eignen künstlerischen Trieb dieser jüngeren Nationen bekunden, nicht ganz zu übersehen sind. Im Westen, wo der grosse Mischungsprocess der Völker vor sich geht, aus welchem eine neue europäische Welt sich gestalten sollte, verdunkelt sich allmählig der künstlerische Gewinn der christlichen Frühzeit, tritt eine mehr und mehr gesteigerte Barbarisirung ein, aus der nur einzelne Erscheinungen von höherer Kraft, von geistvoller Erneuung des Aelteren auftauchen. Die Epoche des zehnten Jahrhunderts bildet hier die Zeit, wo an die verlornen Fäden des alten Gewebes diejenigen sich anspinnen, welche das Gewebe einer neuen Zeit bilden sollen. Im Osten bleibt das alte Reich, bleibt, auch nach dessen späterem Sturze, das Wesentliche und Charakteristische der alten Kunstrichtung: im Schoosse der griechischen Kirche erscheint es noch heute als das volksthümlich maassgebende. Für das westliche Europa schliesst somit die Periode der altchristlichen Kunst, einzelne nachzüglerische Erscheinungen abgerechnet, mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts; während die altchristliche Kunst des Ostens, die byzantinische, in erheblich spätere Zeiten und bis in die des heutigen Tages hinabreicht.[1]

Erste Periode.

Die erste Periode der altchristlichen Kunst, mit den Anfängen christlicher Kunstübung beginnend, dauert bis in den Anfang des sechsten Jahrhunderts (etwa bis zum Schlusse des ersten Viertels dieses Jahrhunderts). Sie steht mit der antiken Kunst noch

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: S. d'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsch von F. v. Quast.) Ciampini, vetera monimenta. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II. H. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. Die Basiliken des christlichen Roms; (die Kupfer von Gutensohn u. Knapp, früher unter dem Titel: Denkmale der christlichen Religion; der Text von Bunsen.) Canina, ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani etc. Bosio, Roma sotteranea. Aringhi, Roma subterranea novissima. G. M. (Marchi), monumenti delle arti cristiane primitive. Perret, catacombes de Rome. Platner, Bunsen, etc. Beschreibung der Stadt Rom. Platner u. Urlichs, Beschreibung Roms. F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. A. de Laborde, les monumens de la France. Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes de arquitectura empl. en España. Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. Fossati, Aya Sofia, Constantinople. Roberts, the holy land. Texier, description de l'Asie Mineure. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. Burckhardt, der Cicerone. C. F. v. Rumohr, italienische Forschungen. Cte. de Bastard, peintures et ornements des manuscrits. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris; ders., treasures of art in Great Britain. Dibdin, bibliographical decameron; ders., bibliographical etc. tour in France and Germany. U. A. m.

im nächsten Wechselverhältniss, folgt ihren Leistungen vorerst noch unmittelbar, ordnet sodann das aus ihr Herübergenommene einfach und klar zur Erfüllung der neuen Zwecke. Es ist in den Gebilden dieser Periode noch ein Nachklang von der individuellen Lebenskraft der Gebilde der klassischen Kunst und zugleich eine keusche Stille, eine gemüthvolle Sammlung, ein gehaltener, selbst grossartiger Ernst, so dass sie, wie mangelhaft immerhin die Form im Verhältniss zur Blüthe der alten Kunst sein mag, doch durch jenen Hauch eines neuen geistigen Lebens und durch die Lauterkeit desselben vorzugsweise anziehend wirkt.

Der Gegensatz der byzantinischen Richtung zu der der römisch christlichen Kunst macht sich im Verlauf dieser Periode nur erst in untergeordneten Anfängen bemerklich. Am Schlusse derselben nimmt die Ostgothenherrschaft (unter Theodorich) an den künstlerischen Bestrebungen der Zeit erfolgreich Theil.

Architektur.

Die Cultuszwecke der christlichen Kirche erforderten bestimmte Räumlichkeiten, Gebäude von einer Einrichtung, welche mit der Erfüllung dieser Zwecke im Einklange stand. Die vorzüglichsten waren die Versammlungshäuser der Gemeinde zur gottesdienstlichen Erbauung, — zum Anhören der heiligen Schriften und der Auslegung derselben, zum gemeinsamen Gebet, zur Feier des Nachtmahles Christi. Als geeignete bauliche Muster zu solchem Behuf boten sich jene aller Orten vorhandenen grossen Säle mit Säulengallerieen dar, welche den Namen der Basiliken führten;[1] es scheint, dass man nicht säumte, kirchliche Versammlungshäuser nach diesen Mustern zu erbauen, sobald nur eine öffentliche Bethätigung des Gemeindelebens verstattet war. In dem Langraume der Basilika und auf den Gallerieen sammelte sich das Volk, während in dem Halbrund des ursprünglich für richterliche Zwecke eingerichteten Tribunals, an der hinteren Schmalseite, die Priester sassen und vor diesen der Tisch des heiligen Mahles, der Altar, errichtet war, Diejenigen aber, welche noch der Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen harrten, in der Vorhalle des Gebäudes ihre Stelle fanden. —

Die christlichen Kirchen, die schon im dritten Jahrhundert in nicht unerheblicher Zahl erbaut waren und deren Zerstörung zur Zeit der diocletianischen Verfolgung nicht ohne Mühe vor sich ging, waren voraussetzlich zumeist Basiliken der Art, von herkömmlich römischer Beschaffenheit, grössere und kleinere, reichere und schlichtere, je nach den Umständen. Reste von

[1] Vergl. oben, S. 191.

solchen haben sich in der weiland afrikanischen Provinz des römischen Staates, wo das Christenthum frühzeitig blühte, im heutigen Algerien, vorgefunden.[1] So besonders die in mässigen Dimensionen, doch fünfschiffig (vermuthlich mit viereckigen Pfeilern statt der Säulen) angelegte Basilika des Reparatus im alten Castellum Tingitanum, dem heutigen Orléansville, inschriftlich vom J. 252. Eigenthümlich ist, dass das Halbrund des Tribunals (die Tribuna oder Absis) bei diesem Gebäude nach innen hineintrat, ohne sich im Aeusseren seiner Hinterseite bemerklich zu machen, und dass ihm gegenüber im J. 403 eine ähnliche Tribuna, diese als Grabstätte des Bischofes Reparatus, hinzugefügt war. Andre, wohl nicht sonderlich jüngere Basilikenreste jener Gegend sind die von Tefaced, ein gleichfalls fünfschiffiger Bau, doch mit Säulen zu den Seiten des Mittelschiffes und mit Pfeilern zwischen den Seitenschiffen; und die einer kleinen Basilika zu Annuna. — Aehnlich frühster Zeit christlichen Kirchenbaues gehört, allem Anscheine nach, ein merkwürdiges Denkmal zu El Hayz, auf der kleinen Oase der libyschen Wüste,[2] an; ein ebenfalls nicht grosser basilikenähnlicher Bau, die Seitenschiffe unter den Gallerieen gewölbt, der Raum der Tribuna viereckig gebildet, Alles mit Nischen und Wandsäulen in einem römisch-ägyptischen Style geschmückt, ähnlich wie manch ein heidnisches Monument jener Gegenden aus der letzten Spätzeit des Alterthums. —

Unbehinderter, glänzender, in grösserer Ausdehnung konnte der christliche Kirchenbau sich entfalten, zu einer selbständigeren Behandlung des überkommenen Systems sich durchbilden, seit das Christenthum unter Constantin d. Gr. in die Reihe der Staatsreligionen eingetreten und in kurzer Frist die herrschende Religion geworden war. Schon Constantin liess dem neuen Glauben prächtig ausgestattete Kirchen errichten; seine Mutter Helena stand ihm in ähnlichem Streben zur Seite. Berichte jener Zeit enthalten die Angaben von derartigen Unternehmungen. Zu Tyrus baute der Bischof Paulinus in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts eine stattliche Basilika mit grossem Vorhofe; zu Jerusalem liess Constantin wenig später, unter den baulichen Anlagen, welche das heilige Grab schmückten, eine vorzüglich glänzende Basilika aufführen, fünfschiffig und mit Gallerieen über den Seitenschiffen, welche (den Resten der Basilika von Tefaced entsprechend) theils von Säulen-, theils von Pfeilerstellungen getragen wurden. Constantinopel und Rom empfingen unter Constantin kirchliche Bauten, die, soweit es Versammlungshäuser der Gemeinde waren, vornehmlich ebenfalls die Basilikenform gehabt zu haben scheinen.

[1] Revue archéologique, IV, p. 659; VII, p. 553; VI, p. 19. — [2] Cailliaud, voyage à Méroé, II, pl. 36.

Von ein Paar Gebäuden, welche auf die constantinische Zeit zurückgingen, sind Zeichnungen, Beschreibungen, Reste der älteren Anlage erhalten; von einem dritten das Wesentliche des ursprünglichen Baues. Sie geben, mehr oder weniger sicher, eine Anschauung von der Behandlung der Basilikenform in der Zeit der ersten Machtgestaltung der Kirche.

Das eine ist die, im vorigen Jahrhundert veränderte Kirche S. Croce in Gerusalemme zu Rom. Ihre Umfassungsmauern (ursprünglich mit Doppelreihen grosser Bogenfenster, von denen die unteren auf den Boden hinabreichten,) sind die eines älteren Gebäudes aus heidnischer Zeit, des sogenannten Sessoriums, welches für den Bau der Kirche hergegeben ward. Dasselbe wurde durch den Einbau dreier Säulenschiffe, einer um mehrere Stufen über die letzteren erhöhten Querhalle und den Anbau einer Tribuna von mächtiger Weite zur Basilika umgewandelt; wobei die räumliche Wirkung von Tribuna und Querhalle mehr als es sonst bei christlichen Basiliken üblich eine selbständige, von der Wirkung der Räume des Langhauses (der Säulenschiffe) getrennte ist und, wie es scheint, noch mit Bestimmtheit auf die in der heidnischen Basilika übliche Einrichtung (auf die selbständigere Gestaltung der für die richterlichen Zwecke bestimmten Räume, wie wir solche aus manchen Nachrichten über die Beschaffenheit antiker Basiliken voraussetzen dürfen,) zurückdeutet, also noch ein von dieser Einrichtung abhängiges Verhältnis erkennen lässt.

Die zweite dieser Basiliken ist die von Constantin gegründete Peterskirche zu Rom, vor ihrem im Anfange des 16ten Jahrhunderts begonnenen Umbau; die dritte die noch vorhandene, von Helena gegründete Marienkirche zu Bethlehem. Das Wesentliche in der ursprünglichen Anlage beider ist durchaus übereinstimmend. In beiden ist es nicht völlig sicher gestellt, ob die Anlage wirklich in die Zeit Constantins zurückgeht, bei beiden jedoch mit voller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Bau, wenn dies nicht der Fall sein sollte, einer nur um Jahrzehnte jüngeren Erneuung angehört. Beide Basiliken sind fünfschiffig und von sehr ansehnlichen Dimensionen; beide haben über den Säulen des Mittelschiffes gerade Gebälke und über diesen keine Gallerieen mehr, sondern abschliessende, durch Fenster geöffnete Oberwände. Beide haben vor der Tribuna eine Querhalle (wobei jedoch in der Basilika von Bethlehem abweichende Einrichtungen, namentlich in der tribunenartigen Ausrundung der Arme der Querhalle, eintreten, die jedenfalls einer wesentlich jüngeren, etwa dem sechsten Jahrhundert angehörigen Umänderung zuzuschreiben sind). Es ist immer noch die alte, ob auch in ansehnlicher Ausdehnung durchgeführte Basilikendisposition; die Säulenstellungen mit ihren Gebälken — in St. Peter waren diese von verschiedenartigen älteren Monumenten entnommen — befolgen noch mit völliger Bestimmtheit das antike

Im Inneren der Kirche zu Bethlehem.

Princip; dennoch macht sich ein neues Element mit ebenso grosser Entschiedenheit geltend. Es ist zunächst die Beseitigung der Gallerieen über den Seitenschiffen, die selbständige Erhebung des Mittelschiffes. Dem Raumbedürfniss mochte durch die ansehnliche Ausdehnung der Gebäude Genüge gethan, die Vermehrung desselben durch die Gallerieen somit überflüssig sein; die Breitenausdehnung verlangte einen eigenthümlichen Lichtzufluss für den mittleren Hauptraum. So gestaltete sich dieser als ein selbständig erhabener, durch das starke und von oben hereinfallende Licht als ein Raum von doppelt feierlicher Wirkung; die rhythmische Gliederung der Säulenstellungen zu seinen Seiten blieb, aber auch sie empfing durch das von oben niederströmende Licht (statt des sonst einseitig vorherrschenden Seitenlichtes) eine majestätische Ruhe, während sie zugleich die Verbindung mit den untergeordneten und in solcher Art die Wirkung des Mittelraumes ebenfalls steigernden Seitenschiffen bildete. Es war eine so einfach klare und geschlossene, wie grossartige Haltung der inneren Räumlichkeit, welche durch diese Mittel erreicht ward. Die Wirkung des Inneren ging gleichzeitig dem Altarraume entgegen und der hochgewölbten Tribuna hinter diesem. Aber auch sie empfing an jener Stelle, durch die Querhalle und die unmittelbare, den gegenseitigen Verhältnissen durchaus entsprechende Verbindung der Vorderräume mit dieser, eine neue Steigerung. Ein hoher säulengetragener Bogen führte aus dem

Mittelschiff in die Querhalle, welche mit ihren Fensteröffnungen dem heiligen Raume des Altares den hellsten Lichtzufluss zu gewähren geeignet war. Die ruhige Grösse des Vorderraumes war hiemit, in perspektivischer Entfaltung, zu einem machtvollen Schlusse hinausgeführt. Im Uebrigen war die Anordnung der Querhalle ohne Zweifel zugleich durch die Bedingungen eines nunmehr reicher ausgebildeten Altardienstes veranlasst. Doch kam es allerdings nur auf das Allgemeine der eben besprochenen Wirkungen an; in der Einzelform nahm man das antike Vorbild, wie es eben vorlag (oder man nahm selbst vorhandenes, für andre Zwecke gearbeitetes Material); und man ertrug es auch, dass die Oberwände des Mittelschiffes über den Gebälken der Säulenstellungen eine ausser allem Verhältniss stehende Last bildeten. — St. Peter hatte ausserdem einen weiten mit Säulenstellungen umgebenen Vorhof, welcher das Gebäude von dem werkeltäglichen Leben sonderte, und in der Mitte desselben einen Brunnen zur Reinigung vor dem Eintritte in das Heiligthum; eine Anlage, welche überall ein wesentliches Zubehör der grösseren Basiliken des christlichen Alterthums bildete.

Gegen Ende des vierten Jahrhunderts folgte in Rom ein andrer nicht minder machtvoller Basilikenbau, der der Kirche S. Paolo fuori le mura, welche bis auf die Gegenwart erhalten war und nach einem Brande im J. 1823 der alten Anlage thunlichst entsprechend erneut ist. Auch sie ist fünfschiffig, mit der Querhalle vor der Tribuna, und im Wesentlichen nur dadurch von den vorgenannten Basiliken unterschieden, dass die Säulen des Mittelschiffes keine geraden Gebälke tragen, sondern — wie schon an einzelnen barbarisirenden Bauten der römischen Spätzeit — durch Bögen verbunden werden. Diese Verbindung ist unantik, dem ästhetischen Bedingniss der überlieferten Säulenform widersprechend, aber für die Totalwirkung des inneren Raumes und seines Aufbaues entschieden günstig, indem die Bögen sich mit widerstrebender Kraft der Last der auf ihnen ruhenden Oberwände entgegen spannen und in dem gleichartigen Wechsel ihrer Bewegung auch die perspektivische Erscheinung des Ganzen lebendiger machen. Im Uebrigen gewährte St. Paul zugleich das Beispiel der reichlichsten Ausstattung der Innenräume, welche durch jene Gesammtanordnung gewonnen waren: der im Laufe der nächstfolgenden Zeit hinzugefügten musivischen Malereien, welche die Oberwände des Mittelschiffes, welche den Bogen, der in die Querhalle führte und als Siegesthor des christlichen Glaubens den Namen des Triumphbogens empfing, und die Nische der Tribuna, namentlich das Halbkuppelgewölbe derselben, bedeckten. — Es war solchergestalt bei dem Inneren der Basiliken vorzugsweise auf zweierlei abgesehen: auf jenes Erhabene in der allgemeinen räumlichen Wirkung und auf eine Benutzung der gewonnenen breiteren Wand- und Gewölbeflächen

für die bildlichen Urkunden des neuen Glaubens. Zur anderweitigen Ausstattung des Inneren gehörte der Schmuck der Felderdecken mit prächtigem vergoldetem Täfelwerk, von welchem die Beschreibungen schon des vierten Jahrhunderts mehrfach sprechen (von welchem jedoch nichts auf unsre Zeit erhalten ist), und ebenso der Marmorschmuck der Fussböden. Das Aeussere dagegen war völlig schlicht gehalten und nur durch den Schmuck der Vorhalle oder des Vorhofes ausgezeichnet.

Einrichtung und Ausstattung der Basiliken dieser Frühepoche erhellen im Uebrigen aus den Schilderungen, welche Paulinus, Bischof von Nola, von den kirchlichen Gebäuden hinterlassen hat, die durch ihn zu Nola um den Anfang des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden. —

So hatte sich im Laufe des vierten Jahrhunderts das Wesentliche in Form und Behandlung der christlichen Basilika, für die Zwecke des öffentlichen Cultus der Gemeinde, festgestellt. In Rom vornehmlich hielt man an diesen Ergebnissen fest; man baute zwar fortan fast ohne Ausnahme nur dreischiffige Basiliken (indem die Anlage fünfschiffiger Gebäude als eine Auszeichnung von Kirchen eines vorzüglichst hohen Ranges gelten mochte); aber man unterliess nur in seltensten Fällen, nur unter eigenthümlichen Einwirkungen, die Anlage der Querhalle oder des Querschiffes vor der Tribuna. Man wahrte hiemit vorzugsweise den Eindruck einfach erhabener räumlicher Grösse, während man allerdings für eine selbständige Ausbildung der architektonischen Einzelformen nur im geringsten Maasse sorgte und an der, oft sehr willkürlichen Verwendung von Einzelheiten antiker Prachtmonumente für die neuen Zwecke, selbst mehrfach wiederum der geraden Gebälke von solchen unter den lastenden Oberwänden des Mittelschiffes, kein Bedenken trug. In Ravenna, der für diese Epoche zweitwichtigsten Stadt Italiens, bekundete sich nicht derselbe grosse Sinn für die allgemeine räumliche Wirkung des Gebäudes, indem die Querhalle vermieden ward, daneben aber ein lebendigeres Gefühl für das Einzelne, welches man mit einer gewissen naiven Selbständigkeit nach dem antiken Muster behandelte. Dies namentlich bei der Formation des Säulenkapitäles und der Anordnung eines stärkeren Aufsatzes über demselben, zum angemessneren Unterlager für den Bogen. Im Orient, besonders in Constantinopel, scheint man von der römisch christlichen Entwickelung des Basilikenbaues am Wenigsten angenommen zu haben. Man behielt hier namentlich die Gallerieen über den Seitenschiffen bei, indem man es zweckmässig fand, diese den Weibern zum besondern Aufenthalte anzuweisen; man strebte vorzugsweise nach glänzender Entfaltung des architektonischen Details, wobei man jene asiatischen Prachtwerke der spätantiken Zeit zum Muster nahm, welche zu solchem Behufe, aber in keiner Weise mehr zu

einer innerlichen Belebung der Formen, eine Anleitung geben konnten. Eine Wechselwirkung des künstlerischen Strebens zwischen Ravenna und Constantinopel scheint bereits zeitig eingetreten zu sein.[1]

Einige namhafte Kirchen, die sich in der ursprünglichen Anlage, mit geringeren oder grösseren Abänderungen derselben, erhalten haben, bezeichnen die verschiedenen Richtungen des Basilikenbaues, welche sich solchergestalt im Laufe des fünften Jahrhunderts und im Anfange des folgenden geltend machten. In Rom sind es die Kirchen S. Sabina, S. Maria Maggiore (modernisirt, doch den Gesammteindruck vorzüglich entschieden vergegenwärtigend) und S. Pietro ad Vincula; in Ravenna, dessen Kathedrale früher eine fünfschiffige Basilika war und als solche schon im Anfange des fünften Jahrhunderts gebaut sein soll, die Kirchen S. Giovanni Evangelista, S. Agata, S. Francesco; in Constantinopel die Klosterkirche des Studios (Agios Johannes). Die Vorhalle der letzteren ist mit Thürgerüsten zwischen den Säulen versehen und trägt hierin, wie in der Detailbehandlung, die Aufnahme des syrischen Geschmackes, welcher die antiken Elemente in einer barbarisirt glänzenden Weise umgebildet hatte, deutlich zur Schau. — Aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, der Regierungsepoche des grossen Theodorich, rühren zu Ravenna die vorzüglich gediegenen Basiliken S. Teodoro (S. Spirito) und S. Apollinare nuovo her. —

Der christliche Basilikenbau Aegyptens, der der koptischen Kirche, scheint sich schon in dieser Frühzeit in eigenthümlicher Weise ausgeprägt zu haben. Charakteristisch ist besonders das Hineintreten der Tribuna in den inneren Raum (wie an jener ältesten christlichen Basilika des Reparatus), was sich bereits an sehr alterthümlichen Basilikenresten des Landes findet und was (zum Theil mit jüngeren Elementen von byzantinisirender Art verbunden) bis auf die Spätzeit der koptischen Kirche und bei ihren Verzweigungen nach dem fernen abyssinischen Süden als allgemeine Regel erscheint.

Die Form der Basilika war aber nicht die einzige, welche man für kirchliche Gebäude anwandte. Es hat fast den Anschein, als ob die orientalische Geschmacksrichtung schon zeitig sich in der ruhigen Grösse dieser Form (zumal in ihrer römischen Behandlung) nicht befriedigt gefühlt und nach Anlagen

[1] In der Behandlung des Säulenkapitäles in der ravennatischen Architektur, namentlich der Anordnung jenes Aufsatzes über demselben, dürfte wohl ein byzantinisches Moment zu erkennen sein. Schon die unten zu nennende Säule des Marcian zu Constantinopel hat einen wirksamen Aufsatz ähnlicher Art.

von reicherer Wirkung gestrebt habe. Wenigstens ward bereits unter Constantin die Hauptkirche von Antiochia sehr eigenthümlich in achteckiger Gestalt, mit Umgängen und Gallerieen umher, erbaut. Die Reste der Kirche des unfern von Antiochia belegenen Klosters des h. Simon Stylites deuten auf eine, in den nächsten Jahrhunderten erfolgte Nachahmung dieser Anlage. Die Apostelkirche zu Constantinopel, ebenfalls von Constantin erbaut, erhielt eine Kreuzform (später mit einer Kuppel in der Mitte). Bei der letzteren Kirche scheint der besondre Zweck, indem sie zur Begräbnisskirche Constantin's bestimmt war, die Veranlassung zu der abweichenden Gestalt gegeben zu haben.

Vornehmlich, wie schon in diesem Beispiel, wich man bei denjenigen kirchlichen Gebäuden, welche nicht zum Cultus der Gemeinde, sondern für einzelne Andachtzwecke bestimmt waren, von dem Hallenbau der Basiliken ab. Die wichtigsten Gebäudegattungen, welche hiebei in Betracht kommen, sind die Grabkapellen und die Taufkapellen. Es werden zwar auch derartige Bauten erwähnt, bei denen die Basilikenform beibehalten war, z. B. die kleine Grabkirche des anicischen Geschlechtes hinter der grossen Peterskirche zu Rom, vom Ende des vierten Jahrhunderts; doch mussten sich jedenfalls andre räumliche Dispositionen als günstigere ergeben.

Die Form der Grabkapelle war durch äussere, etwa rituale Bestimmungen, nicht vorbedingt. Eine der grossartigeren Formen der alten römischen Kunst, die eines thurmartigen Rundbaues, konnte im Fortleben der alten Sitte auch jetzt noch maassgebend sein und zur Anlage von Rundkapellen die Veranlassung geben. Solcher Art war die dem vierten Jahrhundert angehörige Grabkirche der Tochter Constantin's zu Rom, die noch vorhandene Kirche S. Costanza, in welcher sich ein hoher, kuppelgewölbter und von einem niederen Umgange umgebener Mittelraum über einem Kreise gedoppelter Säulen erhebt. Das Gebäude ist, als vorzüglich charakteristischer Beleg für die Behandlung und Fassung in der letzten Ausgangszeit antiker Kunst, bereits früher (S. 226) besprochen. Solcher Art war ferner, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, die Grabkapelle Theodorichs zu Ravenna („la Rotonda"), über achteckigem Unterbau und ohne Umgang im Inneren, doch ausserhalb ursprünglich mit einem Arkadengange umgeben; vorzüglich bemerkenswerth durch eine Belebung der architektonischen Gliederungen, wie sie sonst in der Epoche der altchristlichen Kunst überhaupt nicht mehr vorkommt, und durch die Gestaltung der flachen Kuppel aus einem einzigen kolossalen Felsblock. — Anderweit empfahl sich, wie bei der Apostelkirche zu Constantinopel, die Kreuzform des Grundrisses, wohl weniger aus symbolischen, in der heiligen Kreuzform beruhenden Gründen (indem wenigstens derartige Bezüge in der altchristlichen Architektur anderweit nicht hervor-

Grabmal des Theodorich, zu Ravenna.

treten), als weil — ähnlich, wie selbst schon in antiken Gräberanlagen, — die Kreuzarme zur Aufstellung der Sarkophage und der Mittelraum zur Vollziehung der gottesdienstlichen Gebräuche die schicklichste Gelegenheit gaben. Ein erhaltenes Gebäude der Art ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das sog. Kirchlein SS. Nazario e Celso, zu Ravenna, aus dem fünften Jahrhundert. Hier sind die Kreuzarme durch Tonnengewölbe, der viereckige Mittelraum aber, erhöht, durch ein entsprechendes Kuppelsegment überwölbt, — ein beachtenswerther Anfang eines Kuppelsystemes, welches später in glänzender Entwickelung durchgeführt wurde.

Für die Taufkapelle empfahl sich vorzugsweise eine centrale, kreisrunde oder polygonische Form, wobei die Mitte des Raumes durch das weite Taufbecken eingenommen wurde. Die bedeckten Schwimmteiche in den römischen Thermen gaben zu solchen Anlagen ein natürliches Vorbild; von ihnen empfing die Taufkapelle den Namen des Baptisteriums. Das ältest bekannte unter den christlichen Baptisterien ist die Kirche S. Maria maggiore bei Nocera, unfern von Neapel, ein Gebäude des vierten Jahrhunderts, der Anlage von S. Costanza zu Rom sehr ähnlich, nur minder durchgebildet und die Kuppel über dem Mittelraum nicht auf erhöhten Mauern ruhend. Zwei andre rühren aus dem fünften Jahrhundert her: das Baptisterium des Laterans zu Rom (S. Giovanni in Fonte), achteckig, mit einer Stellung von acht Säulen im Innern und einer (späteren) Ober-

stellung über diesen; und das Baptisterium bei der Kathedrale von Ravenna (ebenfalls S. Giovanni in Fonte genannt), achteckig und mit einer Kuppel überwölbt, die Wände mit Arkaden in zwei Geschossen geschmückt, von denen die oberen sich durch ein lebhaftes Gefühl für rhythmische Bogenanordnung auszeichnen. Völlig einfach ist das achteckige, kuppelgewölbte Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin) zu Ravenna, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts. —

Noch sind ein Paar Rundkirchen dieser Frühepoche, bei denen das etwanige Motiv zur Wahl einer derartigen Form nicht näher bekannt ist, anzuführen. Die eine ist die sehr alterthümliche ehemalige Kirche St. Georg zu Thessalonica, mit einer Kuppel überwölbt und mit tiefen Nischen in der Dicke der Umfassungsmauer. Die andre ist die Kirche S. Stefano rotondo zu Rom, aus der Spätzeit des fünften Jahrhunderts, ein Gebäude von nicht unansehnlicher Dimension, mit erhöhtem Mittelraume, in der ursprünglichen Anlage von einem zwiefachen Säulenkreise umgeben und in den verschiedenen Theilen flach gedeckt. Die Anordnung trapezförmiger Aufsätze über den Säulenkapitälen als Basis für die Bögen scheint hier einen auswärtigen (voraussetzlich byzantinischen) Einfluss anzukündigen, wie solcher sich später mehrfach in Rom geltend macht; so mag auch die Wahl der Gesammtform des Gebäudes auf orientalischer Einwirkung beruhen. Ein Gebäude von verwandter Anlage, wohl nicht aus erheblich jüngerer Zeit, ist die sechzehnseitige Kirche S. Angelo zu Perugia.

Eine eigenthümliche Gattung baulicher Anlagen bilden die Katakomben Rom's; sie gehören zum Theil zu den allerfrühsten Zeugnissen des Daseins christlicher Gemeinden. Es sind unterirdische Grotten, die, auf viele Punkte der Umgebung Rom's zerstreut, durch zahllose, sich vielfältigst durchkreuzende Gänge und kleine kapellenartige Räume gebildet werden. Man hat die Ausdehnung dieser Gänge, soviel ihrer bis jetzt bekannt geworden, im Ganzen auf ein Längenmaass von mehr als 150 Meilen berechnet. Sie dienten zum Begräbniss der christlichen Bevölkerung, zu Zufluchtstätten in den Zeiten der Verfolgung, zur Ausübung der Andacht über den Gräbern der Märtyrer. Ueberall in den Seitenwänden der Gänge sind die flachen Grabnischen enthalten; ausgezeichnete Personen, heilige Märtyrer haben ihre Gräber an bedeutender Stelle in den Kapellenräumen, in der Regel unter einer gewölbten Wandnische, der Art, dass der Grabdeckel als Altarplatte dient. Zum Theil haben diese Kapellen eine architektonisch ausgebildete Gestalt, mit Ecksäulen und einer gewölbartig gegliederten Decke; doch sind die Einzel-

formen roh, in der Regel etwa von einem etruskisch-dorischen Typus, oder mit dem Versuche phantastisch geschmückterer Form in den Säulenkapitälen. Persönliche Unbehülflichkeit und Mangel einer irgend durchgreifenden vorbildlichen Uebung bei gewissen handwerklichen Traditionen scheinen sich in dieser Weise der Behandlung gleich entschieden auszudrücken; die Zeit der Beschaffung deutet hienach, wenn unstreitig auch Einzelnes in die ersten Jahrhunderte fallen wird, vorzugsweise und zumal bei jenen geschmückteren Räumen, wiederum auf das vierte und fünfte Jahrhundert.[1]

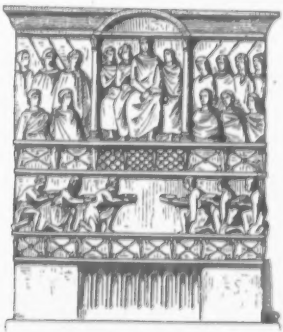
Was für ausserkirchliche Zwecke gebaut wurde, folgte den Formen und Compositionen der klassischen Spätzeit. Die erhaltenen Beispiele derartiger Anlagen sind äusserst gering. Es gehört hieher die Säule des Marcian zu Constantinopel, aus dem fünften Jahrhundert, welche das Bild des Kaisers trug, das Kapitäl mit einer schematischen Nachahmung der römischen Kapitälform; auch, wie es scheint, ein Theil der Cisternen Constantinopels, deren gewölbte Decken von Säulenarkaden getragen werden. Sodann ein Rest von dem Vorbau des grossen Pallastes, den Theodorich zu Ravenna hatte ausführen lassen. Die künstlerische Ausstattung des letzteren, oberwärts mit kleinen Wandarkaden, erinnert an die phantastische Pracht in dem Pallaste Diocletian's zu Salona.

Bildende Kunst.

In der Betrachtung der bildenden Kunst der christlichen Frühzeit ist mit Demjenigen zu beginnen, was der Darstellung äusseren Lebens, dem Bildniss und der Profangeschichte, angehört, indem sich hierin zunächst die unmittelbare und ununterbrochene Fortführung der römischen Kunstthätigkeit, freilich in der schon sehr entgeistigten Behandlungsweise ihrer späteren Zeit, kund giebt. Es gehören hieher einige kaiserliche Statuen, wie die Constantin's des Gr. auf dem Kapitol zu Rom und die des Julian im Louvre zu Paris; dann die sitzende Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche zu Rom und die des heiligen Hippolyt in der vatikanischen Bibliothek (von dieser aber nur die

[1] Im J. 1854 ist in einer neuentdeckten Begräbnisstätte, in den an der Via Nomentana belegenen Katakomben des Grundstückes S. Agata in petra aurea, eine Kapelle von völlig basilikenartiger Form, mit Säulen, vorgefunden worden. Sie scheint dem vierten Jahrhundert anzugehören.

untere Hälfte alt), beide muthmaasslich aus dem fünften Jahrhundert und, besonders die erstere, mit Anstrengung und Ueberlegung in einer gewissen senatorischen Würde gehalten, wie man solche zu erreichen eben noch im Stande war. Ferner, als ein vorzüglichst bedeutendes Werk, doch nur aus älteren Abbildungen bekannt, welche nur die Gegenstände, nicht aber ihren Styl zur Anschauung bringen, die Säule des Theodosius zu Constantinopel,[1] die völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und des Marc Aurel mit einem sich emporwindenden Relieffriese umgeben war. Der Reichthum der historisch bildlichen Urkunde dieses Werkes, die, wie es scheint, wenigstens in der Anordnung des Stoffes den historischen Compositionen aus der Zeit des Septimius Severus nicht nachstand, verdient noch alle Anerkennung. Erhalten ist nur das Fussgestell der Säule. Neben ihr ist das Piedestal des ägyptischen Obelisken zu nennen, welchen Theodosius zu Constantinopel errichten liess. Auf seinen vier Seiten



Piedestal vom Obelisken des Theodosius, zu Constantinopel.

sind Reliefs mit der Darstellung kaiserlicher Repräsentation, in verschiedenartiger Bethätigung, enthalten. Hier zeigt sich eine trocken schematische Anordnung, etwa in der Weise constantinischer Reliefs (wie am Constantinsbogen zu Rom). — Im Pallaste Theodorich's zu Ravenna befand sich das Reiterstandbild des Königs, das Karl d. Gr. später nach Aachen bringen liess. Die kühne Bewegung des Pferdes wird in den Berichten über dasselbe gerühmt; zur Anschauung liegt keine Vermittelung vor.

[1] Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant, etc., a Gent. Bellino delineata etc. 1702 (Vergl. d'Agincourt, Sculptur, t. XI.

Es reihen sich derselben Weise künstlerischer Behandlung einige kleine Arbeiten, mit trockener Wiederholung herkömmlicher historischer Typen, an. So die elfenbeinernen Schreibtäfelchen oder Diptycha,[1] welche auf den Aussenseiten mit figürlichen Reliefs versehen sind, kaiserliche und namentlich consularische Bildnissgestalten, mit der Andeutung von Circusspielen, Triumphen u. dergl. enthaltend, vom vierten bis ins sechste Jahrhundert (im Domschatze von Monza u. a. italienischen Sammlungen, in der k. Bibliothek zu Berlin, im k. Münzkabinet zu Paris u. a. a. O.) So die Münzen, deren Bildnissköpfe indess für die Abschätzung künstlerischer Befähigung und Richtung kaum noch in Betracht kommen.

Das christlich bildnerische Element beginnt mit einfachen Symbolen. Es sind schlichte Zeichen, zunächst jener Zeit angehörig, da das Gemüth sich vor den dämonischen Lockungen der Bilder geflüchtet hatte; unfähig, die Phantasie zu erregen; nur dazu bestimmt, den sinnenden Geist an die heiligen Momente des neuen Lebens zu erinnern, hiemit den Dingen des Bedarfs, denen sie aufgeprägt wurden, eine Weihe zu geben, als Zeugniss, als Erkennungsmal für die Genossen des heiligen Bundes zu dienen. Die neue Lehre, die alte Sitte in neuer Verklärung gaben die Anleitung zur Auswahl der Symbole. Das Monogramm des Namens Christi, der Weinstock, der Fisch (das Bild desselben statt der deutungsvollen Buchstaben des griechischen Wortes), das Lamm waren Sinnbilder des Erlösers, Fisch und Lamm auch des Getauften und des Jüngers; das Schiff deutete auf die Kirche, die Lyra auf den Gottesdienst, die Palme auf den Sieg über den Tod, das Kreuz auf den Opfertod, u. s. w. Derartiges hat sich zahlreich auf Geräthen der christlichen Frühzeit, Lampen von Erz oder gebranntem Thon und andern Gegenständen, erhalten.

Hiemit war die Stimmung vorgezeichnet, mit welcher man an bildliche Darstellungen christlichen Inhaltes von selbständiger lebenvoller Kraft ging. Man konnte die Scheu vor einer unmittelbaren Verbildlichung des Heiligen sofort nicht ablegen; man blieb in der symbolischen Richtung; man übertrug die orientalische Gleichnissrede, die in den heiligen Schriften üblich war und deren sich auch Christus so oft bedient hatte, in die bildliche Darstellung; man erfand in verwandtem Sinne neue Elemente einer künstlerischen Gleichnisssprache. Vor Allem strebte man, von der Sendung Dessen, der als Tröster, als Len-

[1] Gori, thesaurus veterum diptychorum.

ker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu gewinnen; in dem milden Gleichnisse, das Christus selbst gern von seiner Aufgabe gebraucht hatte, fand man die günstigste Anregung: — man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie tränkt, der das verlorne Schaaf aus der Wüste rettet. Unzähligemal wiederholt sich diese Darstellung in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums. Man ging dann zu den Momenten des messianischen Werkes über, indem man sie zunächst durch Scenen aus den Geschichten des alten Bundes, welche sinnbildlich oder prophetisch die des neuen vorzudeuten schienen, auszudrücken bemüht war. Man stellte den Moses dar, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, und verstand darunter die wunderbare Geburt des Erlösers, welcher selbst der „Heilsbrunnen" war; man deutete das Leiden des Hiob auf seine Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Geschichten des Jonas (welche besonders häufig dargestellt wurden) auf seinen Tod und Auferstehung, die Himmelfahrt des Elias auf die seinige, u. s. w.; wobei es zugleich ganz wohl verstattet sein konnte, den (doch nur im allgemeinen Gedanken beruhenden) Gehalt solcher Darstellungen auch den persönlichen Beziehungen der Gemeindeglieder, ihrer Begnadigung, ihrem Bekenntniss, ihren Leiden, ihrer Hoffnung, zuzuwenden.[1] Man verknüpfte damit, in einer sehr eigenthümlichen, immer noch symbolisirenden Darstellung, Scenen des neuen Bundes, vorzugsweise solche, welche die alten Zeugnisse der Propheten von der messianischen Sendung erhärteten: das Hosiannah, das den Messias (bei seinem Einzuge in Jerusalem) begrüsste; die Belege seiner göttlichen Allmacht, in der Auferweckung des Lazarus, in der Heilung der Kranken, in dem Wunder mit den Broden u. s. w.; sein Wirken durch das Wort der heiligen Lehre. In solchen Scenen war die Darstellung einer Gestalt nöthig, welche das Walten Christi ausdrückte; als individuelle Persönlichkeit ward sie aber zunächst nicht gefasst, vielmehr entschieden ideal, dem Genius der altrömischen Anschauung entsprechend, als feierlich gewandeter, noch unbärtiger Jüngling. Es ist keine historische Bildnissgestalt, sondern eine Verbildlichung des Begriffes — des göttlichen „Wortes", eine neue Anwendung der schon in der klassischen Kunst üblichen (und dort allerdings aus mythischer Quelle stammenden) Weise der Personification. So darf es nicht befremden, auch andre derartige Typen, die zur herkömmlichen Kunstsprache gehörten, namentlich die Personi-

[1] Alle Symbolik ist vieldeutig. Der mögliche Doppelbezug jener Darstellungen, theils auf den Erlöser, theils auf die Gemeinde, kann um so weniger auffällig erscheinen, als diese in ihm ihr Vorbild fand. Es fehlt aber keineswegs an Zusammenstellungen, aus denen, für den Einzelfall, ihr ausschliesslicher Bezug auf den Erlöser und sein Werk mit Entschiedenheit hervorgeht.

fications von Erscheinungen und Gegenständen der Natur, — die des Himmels und seiner Zeichen, der Nacht, der Flüsse, Berge u. s. w. (deren mythisch individuelle Kraft längst erloschen war) mit in die christliche Darstellung herüber genommen zu sehen. Ja, eine eigenthümliche Verknüpfung von Umständen führte sogar dazu, für Christus selbst in einzelnen Fällen, ausser den Darstellungen des guten Hirten und den genienartigen Bildern, eine unmittelbar der alten Mythe angehörige Gestalt zur Anwendung zu bringen: die des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes an sich lockt. Natürlich galt auch bei dieser derselbe symbolisirende Bezug, wie bei den übrigen Darstellungen.

In solcher Art war eine Fülle bildlicher Scenen gewonnen, deren äussere Momente, deren mehr oder weniger dramatische Belebung doch in der That an die Grenzen bildlich realer Vergegenwärtigung (je nach dem Maasse der noch vorhandenen künstlerischen Befähigung) führte. Es konnte nicht fehlen, dass auch zu solcher Vergegenwärtigung im Einzelnen schon zeitig Versuche eintraten, zumal wo die Umstände eine Art lebhafteren Einvernehmens mit dem üblichen künstlerischen Thun herbeiführten. So liess, wie uns berichtet wird, schon in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts der Kaiser Alexander Severus ein Standbild Christi anfertigen. Auch war bei jenen Scenen des neuen Bundes der Unterschied zwischen der idealen Personification und der unmittelbaren, persönlichen Darstellung des Erlösers wohl kaum überall festzuhalten. Das Band löste sich, als die christliche Kirche zur Gleichberechtigung, als sie zur Herrschaft gekommen war. Das Streben, ein persönliches Abbild Christi, mit einem Anhauch seines Geistes, zu gestalten, ihm den Kreis seiner heiligen Jünger anzureihen, fand allmählig Eingang und stets wachsende Verbreitung. Doch auch hiebei blieb die ursprüngliche künstlerische Stimmung, die Scheu vor dem Heiligen, auf geraume Zeit hin maassgebend. Man wagte diese Bildnissgestalten aus der Glorie der Verklärung in die Beschränkungen des sinnlichen Thuns nicht herabzuziehen; man erlaubte sich nur, sie in solchen Handlungen (z. B. der Scene der Taufe Christi, an bezüglicher Stätte,) vorzuführen, deren symbolisches Gewicht wiederum über das Maass des Ereignisses selbst wesentlich hinausging.

Die Sculptur kam für die christlichen Kunstzwecke nur in untergeordnetem Maasse zur Anwendung; die reale Körperlichkeit ihrer Gebilde, zumal der völlig freistehenden, welche als ein lebhaftes Förderniss der dämonischen Kraft der heidnischen Kunst betrachtet werden mochte, war mit jener Scheu, die

zunächst nur gedankenhaft symbolische Andeutungen verstattete, zu wenig im Einklange.

An freien Gebilden frühchristlicher Sculptur sind (ausser den schon erwähnten Bildnissstatuen des Petrus und Hippolyt) kaum andre Beispiele zu nennen, als zwei kleine Marmorstatuen, beide den guten Hirten darstellend, der das verlorne Schaf trägt, im christlichen Museum des Vatikans zu Rom. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht der Weise antiker Kunst noch ziemlich nah; die andre, den raschen Verfall der Sculptur bekundend, zeigt schon eine geistlos starre Behandlung.

Eine ziemlich umfassende bildnerische Thätigkeit, in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, erscheint an den Sarkophagen, deren Seiten mit Reliefs geschmückt sind. Es ist zunächst eine vollständige Uebertragung der Weise der spätheidnischen Sarkophagsculptur auf die Zwecke des neuen Gedankens. Wie dort die alten Mythen in symbolisirender Bilderschrift, so reihen sich hier die Figuren und Scenen der christlichen Symbolik nebeneinander, bald einen festeren Gedankengang aussprechend, bald das herkömmlich Gewordene in loserer Verknüpfung zusammenfügend, zum Theil ohne sehr bemerkliche Scheidung der Gruppen, zum Theil und besonders in den jüngeren Arbeiten mit einer Trennung derselben durch Säulchen und sonstige dekorative Architekturstücke. Rom erscheint als der Hauptsitz solcher Arbeiten; im christlichen Museum des Vatikans, auch in den Grotten der Peterskirche, ist ihrer eine namhafte Anzahl vorhanden; andre an andern Orten Italiens, z. B. in Ravenna, und ausserhalb. Einzelne gehören einer verhältnissmässig frühen Zeit an und haben in der Form wiederum ein der Antike noch sehr verwandtes Gepräge. So der vorzüglich schätzbare Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359) und der allerdings schon rohere des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche. Die Mehrzahl bezeugt auch ihrerseits den schnellen Verfall des bildnerischen Vermögens; die Gestalten werden überaus plump und unförmlich, die Falten der Gewandung zumeist nur durch rohe Einschnitte bezeichnet.

Von kleinen Bildwerken, wie solche zur Ausstattung der Geräthe des Cultus gefertigt wurden, ist u. A. eine Arbeit zu nennen, die von der unmittelbaren Uebertragung der klassischen Typen auf die christliche Vorstellung ein vorzüglich anschauliches Bild gewährt. Es ist ein cylindrisches Elfenbeingefäss, jetzt im Berliner Museum befindlich, mit dem Relief der zwölf Apostel, welche einerseits den (wiederum völlig jugendlichen) Christus als Lehrer in ihrer Mitte haben, andrerseits die (symbolisch zu fassende) Darstellung von Abraham's Opfer zwischen sich einschliessen. Alles hierin hat das spätrömische Gepräge, noch mit den Andeutungen von Lebenskraft und Würde, welche

das Erbtheil einer grossen Vergangenheit waren, der Engel mit dem Opferbock (zur Seite Abraham's) noch ganz in der Weise antiker Victorien gestaltet. Die Arbeit deutet jedenfalls auf die

Elfenbeinschnitzwerk. Opfer des Abraham und Jünger Christi.

frühsten Versuche christlicher Kunstübung, deren neues Wollen mit der überlieferten bedeutenden Form noch merkwürdig zusammenstimmt.

Bei Weitem umfassender und in ungleich glänzenderer Weise bildete sich in der Kunst des christlichen Alterthums die Malerei aus. Es ist von vornherein, für das ganze Wesen der christlichen Kunst, bezeichnend, dass sie diesem Fache sich vorzugsweise zuwandte, in ihm, wo der Gedanke und das Gemüth den so viel freieren Spielraum zu ihrer Bethätigung finden, die grossen Kreise ihrer Anschauungen entwickelte.

Schon sehr zeitig wurde die Wandmalerei zur künstlerischen Ausstattung der heiligen Stätten zur Anwendung gebracht. Die Kapellenräume der Katakomben Rom's wurden im ausgedehntesten Maasse mit Wandgemälden geschmückt. Als man die Katakomben gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit Eifer durchforschte und ihre Reliquienschätze ausbeutete, wurden von ihren Darstellungen Abbildungen genommen und diese in umfassenden Werken veröffentlicht; hierin liegt uns, wenn auch in geringer Beobachtung der stylistischen Eigenthümlichkeiten, der reiche Inhalt dieser Compositionen, mehr oder weniger im grossen Gesammtzusammenhange, vor. Später vernachlässigt und wenig zugänglich, sind diese Orte und die in ihnen erhaltenen Reste in jüngster Zeit abermals künstlerisch

durchforscht und ist auch die Weise der Darstellung und Behandlung in zahlreichen Beispielen unsrer Kunde näher getreten.[1] Es ist eine Ausstattung der Räume, welche das Dekorationsprincip der antiken Wandmalerei, wie in den Grabhallen der heidnischen Zeit und selbst an den Wänden Pompeji's, aufnimmt, eine wohlgeordnete Feldertheilung, ein Schmuck an Umrahmungen und Füllungen, der einen an heitere Würde gewöhnten Sinn bekundet. Darin vertheilen sich jene Figuren und Scenen christlich symbolisirenden Inhaltes. Die architektonischen Bedingnisse, Wände, Nischen und Gewölbe gaben die Gelegenheit zu einer oft reichhaltigen Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von mehr untergeordnetem Inhalte, auch Gestalten des Lebens (im kirchlichen Bezuge, z. B. als Betende), auf angemessene Weise angereiht werden; in mannigfachen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutungsvolles, Sinn und Gemüth in Anspruch nehmendes Ganze entwickeln. Es lassen sich in diesen Malereien verschiedene Stufen der Behandlung, sowohl im Technischen, als im inneren Gefühle und in der gedankenhaften Absicht verfolgen.

Der gute Hirt. Wandgemälde in den Katakomben der h. Agnes.

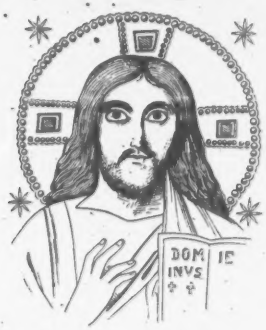
Zunächst und zum sehr grossen Theile herrscht im Aeusseren das antike Gepräge noch unbedingt vor. Es sind noch die

[1] Unter den, in der Anmerkung S. 234 genannten Werken kommt hier vornehmlich das jüngste, von Perret (Catacombes de Rome), in Betracht.

Formen, die Geberden, die Farbentöne der klassischen Kunst, die letzteren in dem vollen, pastosen Auftrage, in dem weichen, harmonisch abgetönten Rhythmus, der der antiken Malerei eigen ist. Es geht, neben der Befolgung des klassischen Kostüms, noch ein entschiedener Zug des freien Lebensgefühles, der maassvollen Würde der hellenisch-römischen Kunst hindurch, ob die Behandlung auch mehr oder weniger flüchtig ist, ein wirklich künstlerisches Verständniss zum Theil auch (bei unbehülflich grossen Extremitäten einzelner Figuren) schon in empfindlicher Weise vermisst wird. Ebenso entschieden aber macht sich die neue selbständige Empfindung, welche diese Gebilde hervorgerufen hat, geltend; es ist eine Stille der Seele, eine Leidenschaftslosigkeit, eine ruhige Grösse in diesen Versuchen, die ihnen bei allen Mängeln oft einen so eigenthümlichen, wie tief innerlichen Reiz giebt. Die Katakomben der heiligen Agnes, des h. Calixtus, des h. Cyriacus, der hh. Thraso und Saturninus u. a. m. enthalten zahlreiche Beispiele der Art. Sie scheinen im Einzelnen noch dem dritten, in der Mehrzahl dem vierten Jahrhundert anzugehören.

Dann folgen Darstellungen eines roheren Ueberganges. Die Form verwildert mehr, während der Ausdruck, das ganze Streben etwas Ecstatisches gewinnt. Es ist eine Epoche, die sich, mit sinkenden Mitteln, in ihrem leidenschaftlichen geistigen Schwunge zu bekunden strebt. Die Darstellungen in den Katakomben der Priscilla gehören vorzugsweise hieher. Sie scheinen aus dem fünften Jahrhundert herzurühren.

An diese Darstellungen schliessen sich, wohl ebenfalls noch dem fünften Jahrhundert angehörig und vielleicht in das sechste hinüberreichend, andre an, welche die Schlusswendung der künstlerischen Richtung dieser Frühepoche bezeichnen. Das Symbolische, still Gedankliche erscheint dem Bedürfniss nicht mehr genügend; es kommt nunmehr auf das Gegenständliche, Persönliche an; die heiligen Personen, Momente der heiligen Begebenheit sollen unmittelbar vergegenwärtigt werden. Man ist bemüht, sie gross, feierlich, heilig darzustellen, ihre Bedeutung in charakteristischen Typen auszusprechen. Man ist von persönlicher Wärme und Inbrunst für den Gegenstand erfüllt und ringt nach charakteristischen Idealen, nach der Entfaltung einer heiligen Grazie. Die Mittel zur Belebung fehlen freilich bereits; reiner Organismus, Klarheit und Verhältniss der Form sind im Bewusstsein des Künstlers nicht mehr vorhanden; es ist ein handwerkliches Thun; und doch wird im Ausdruck noch das Bewunderungswürdige erreicht. Namentlich ist es das Ideal des Christuskopfes, welches jetzt, — nachdem Versuche zur Individualbildung desselben, doch noch in allgemeinerer Fassung, schon vorangegangen waren, — festgestellt wird. Die Katakomben des h. Pontianus enthalten hiefür vorzüglich bezeichnende Beispiele.



Christuskopf. Wandgemälde in den Katakomben des h. Pontianus.

Diese Bestrebungen gehen in den Byzantinismus der folgenden Epoche, welcher die Typen allmählig in ein schematisches Wesen umwandelt, über. Auch für die eigentlich byzantinischen oder byzantinisirenden Richtungen früherer und späterer Zeit, fehlt es in den Katakombenmalereien nicht an Beispielen; sogar nicht an solchen, welche der aus dem Byzantinismus sich neu herausringenden italischen Kunst des späteren Mittelalters angehören. —

Neben den Katakomben Rom's sind die von Neapel als christliche Begräbnissstätten namhaft zu machen. Diese enthalten ebenfalls Reste von Wandmalereien, von denen einige wenige der frühest christlichen, noch antikisirenden Zeit angehören, andre in spätere Epochen fallen. [1]

Aehnlich wie die Kapellenräume der Katakomben dürfte auch das Innere der eigentlich kirchlichen Gebäude der ersten Frühzeit ausgestattet gewesen sein. Es fehlt an erhaltenen Beispielen der Art. Schon zeitig aber, wie es scheint, macht sich eine abweichende Technik geltend, die des Mosaiks. Die ältesten uns bekannten Beispiele der inneren kirchlichen Dekoration zeigen uns die Wände und die Wölbungen (wo solche angewandt waren) mit musivischen Gemälden bedeckt. Auch in dieser Technik konnte die übliche Darstellungsweise zur Erscheinung kommen, und die minder freie Behandlung, welche sie bedingte, durfte bei einer, in

[1] Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnissstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

formaler Beziehung untergeordneten Kunst nicht sonderlich in's Gewicht fallen. Gleichwohl deutet schon die veränderte Technik auf eine Veränderung auch in dem geistigen Streben. Das Mosaik ist stofflich prächtiger, derber, zur grösseren monumentalen Dauer befähigt und bestimmt; es durfte der Kirche, nachdem diese die Herrscherstellung errungen, zur Bekundung ihrer Machtfülle besser geeignet erscheinen, als die leichte Pinselmalerei; der Ausdruck gemüthvoller Stimmung konnte in seinen Darstellungen viel weniger zur Erscheinung kommen, als der strengere Ernst des Gedankens, die Andeutung eines majestätischen, ehrfurchtgebietenden Daseins.

Eigentlich und ihrem Ursprunge nach hat es die musivische Technik, wie auch im Alterthum vorherrschend, mit der Erfüllung rein dekorativer Aufgaben zu thun. In jener ältest christlichen Basilika des Reparatus in Afrika, aus der Mitte des dritten Jahrhunderts, sind die musivisch geschmückten Fussböden, mit Mustern völlig klassischen Styles, denen sich christliche Symbole einreihen, erhalten. Die Wölbungen von S. Costanza zu Rom, aus dem vierten Jahrhundert, haben reiche Mosaikdekorationen in einem, allerdings schon roh antikisirenden Geschmacke, auf Wein und Weinlese bezüglich, (Dinge, die ebenfalls zu dem Kreise altchristlicher Symbolik gehören). Mit dem fünften Jahrhundert finden wir musivische Darstellungen eines voller bildlichen Charakters.

Eine Reihe von Beispielen gehört der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Höchst bedeutend unter diesen sind die Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, mit der Taufe Christi in der Mitte der Kuppel und dem feierlichen Reigen der Apostel und mannigfachen Gegenständen symbolischer Bedeutung umher, ein Werk von grossartig dekorativer Gesammtcomposition, der Andeutung mächtigen Lebens in den Gestalten und einer noch immer an die klassische Kunst bestimmt erinnernden Behandlungsweise in Form und Farbe. Sodann der reiche Mosaikenschmuck in SS. Nazario e Celso zu Ravenna, in dessen Einzeldarstellungen das alte symbolische Element sogar noch ebenso entschieden überwiegt, wie das Ganze durch die Würde und den feierlichen Rhythmus des dekorativen Elementes von Bedeutung ist. — Die Mosaiken an der Kuppel von St. Georg zu Thessalonica scheinen diesen ravennatischen Arbeiten in Geist und Behandlung nahe zu entsprechen. — Ebenso ist in Rom die Vorhalle des lateranischen Baptisteriums S. Gio. in Fonte durch symbolisch-dekorative Mosaikausstattung ausgezeichnet; während die in S. Maria maggiore den ältesten Versuch einer eigentlichen Geschichtsdarstellung enthält, mit Scenen des alten Testamentes an den Oberwänden des Mittelschiffes und Scenen des neuen, nebst symbolischen Einzelheiten, am Triumphbogen. Auch hier ist (soweit die alte Arbeit erhalten)

die Richtung noch immer antikisirend, die Ausführung jedoch, bei dem Mangel realer Kraft zur Erfüllung derartiger Aufgaben und bei der geringen Begünstigung, welche die erwählte Technik gerade für diesen Zweck und für die kleinen Maassstäbe des Einzelnen gewährte, schon vielfach unbehülflich.

In der Mitte der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts wurde die Vorderfläche des Triumphbogens von S. Paolo fuori le mura zu Rom mit einer grossartigen Mosaikdarstellung versehen, welche sich, grossentheils, bis zu dem neueren Brande erhalten hatte: ein riesiges Brustbild Christi in der Mitte, zu den Seiten die Symbole der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, die Gestalten von Petrus und Paulus. Hier war das gemüthlich Beschauliche der alten symbolischen Weise mit Entschiedenheit verlassen und statt ihrer eine neue Weise der Darstellung, welche den veränderten Verhältnissen entsprach, festgestellt. Persönliche Typen wurden in grossen, überaus mächtigen Zügen vorgeführt, aber in einer Zusammenordnung, welche nur auf dem Gesetze des Gedankens beruhte und mit jener schlichteren Naivetät, die z. B. den Gestalten der Katakombenmalereien trotz ihres symbolischen Zweckes noch aufgeprägt war, wenig mehr gemein hatte. — An diese Arbeit schliesst sich das Meisterwerk der erhaltenen altchristlichen Mosaiken an: das in der Halbkuppel der Tribuna und an der dieselbe umschliessenden Bogenwand von SS. Cosma e Damiano zu Rom (einer im Uebrigen veränderten alten Basilika). Das Mosaik rührt aus der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts her. An der Bogenwand finden sich symbolische Darstellungen, Engel

Christusgestalt aus dem Mosaik von SS. Cosma e Damiano.

und jene Aeltesten der Apokalypse (von denen aber nur einige Andeutungen erhalten sind); in der Halbkuppel eine segnende Christusgestalt, von Wolken getragen, und fünf Gestalten heiliger Männer, denen sich als sechster der Stifter des Werkes, Papst Felix IV., anreiht; darunter ein Fries mit Lämmern, symbolischen Figuren des Heilandes und der Apostel. Die künstlerische Absicht des Werkes geht auf erhaben feierliche Strenge in den zugleich persönlich und verklärt gedachten Gestalten; in der Gestalt Christi erreicht sie, in schlichter Grösse und Klarheit des Motivs, noch Bewunderungswürdiges, (in den anderen weniger). Und wiederum sind es auch hier noch die Traditionen der klassischen Kunst, welche die Hand des Künstlers leiteten. Selbst auch die malerische Behandlung bewahrt die Reminiscenzen derselben noch in entschiedener Weise.

Neben den grossräumigen Werken, welche die Wände schmückten, bekundet sich die Malerei der christlichen Frühepoche auch in den Gattungen der Kleinkunst.

Die eine Gattung, eigentlich nur eine zeichnende, besteht in Glasschalen, die (gewissermaassen im Sinne der alten griechischen Vasenmalerei) auf Goldgrund gravirte Darstellungen enthalten. Den Inhalt bilden vorzugsweise christliche Symbole, symbolische Figuren und Scenen. Gleich den Katakombenmalereien stehen sie noch im nächsten Wechselverhältniss zur Antike, zuweilen in leidlich gediegener, meist in roher Behandlung. Das christliche Museum des Vatikans besitzt ihrer eine namhafte Anzahl.

Eine andre Gattung ist die der Miniaturmalerei in Pergamenthandschriften. Einige der Art gehören zu den Zeugnissen der unmittelbaren Fortsetzung antiker Kunst, indem sie den Gegenständen der letzteren gewidmet und die bei diesen übliche Weise der Darstellung und Behandlung, ob wiederum auch mit augenfällig sinkenden Kräften, nachzubilden bemüht sind. Als solche sind die Bilderhandschriften des Homer, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand,[1] und die des Virgil, in der vatikanischen zu Rom, zu nennen. Beide gehören dem vierten oder fünften Jahrhundert an. — Aehnliches ward auch für die heiligen Schriften der Christen, zunächst, wie es scheint, für die Schriften des alten Testaments, beliebt. Eine griechische Bilderhandschrift der Genesis, in der k. k. Bibliothek zu Wien, die Stücke einer solchen im britischen Museum zu London erscheinen den eben genannten Arbeiten an Alter und künstlerischer Behandlungsweise gleich. Umfassendere Werke sind

[1] Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. A. Majo.

in Copien erhalten, welche aus mehrfachen Gründen mit Bestimmtheit auf verlorne Originale derselben Frühepoche der christlichen Kunst zurückschliessen lassen. Dahin gehört namentlich eine grosse Pergamentrolle der vatikanischen Bibliothek, 32 Fuss lang, mit Darstellungen aus der Geschichte des Josua; der darauf enthaltene Schrifttext, auch Aeusserlichkeiten der künstlerischen Behandlung deuten auf das siebente oder achte Jahrhundert; der Geist der Erfindung, das Leben in der Composition des Einzelnen, die ganze Auffassung bezeugen aber, dass die ursprünglichen Darstellungen einer der antiken Kunst noch näher stehenden Zeit angehören. Dasselbe und in noch ausgedehnterer Weise ist bei den überaus zahlreichen Bildern der Fall, welche eine dem elften oder zwölften Jahrhundert zugehörige Handschrift des Octateuch (der ersten acht Bücher des alten Testaments) in der vatikanischen Bibliothek schmücken. In dieser sind, was sehr bemerkenswerth, auch die Einzeldarstellungen der eben genannten Rolle des Josua in völlig gleichartiger Composition (sammt dem, was bei der letzteren am Anfange und Schlusse fehlt,) enthalten.[1]

Zweite Periode.

Die zweite Periode der altchristlichen Kunst beginnt mit der Regierung Justinian's (527—565), mit den grossartigen künstlerischen Unternehmungen, durch welche er die Macht der Kirche in neuem, hochgesteigerten Glanze, und gleichzeitig die eigne Herrschermacht, zu verherrlichen bemüht war. Alle Mittel der Technik wurden aufgewandt, um künstlerische Combinationen zu erzielen, welche das Gemüth des Beschauers mit begeisterungsvollem Staunen zu erfüllen geeignet waren. Das Ziel dieses Strebens wurde vollständig erreicht. Aber eine neue künstlerische Belebung der Form war hiemit nicht verbunden; vielmehr ist es wesentlich nur die alte Form, mehr und mehr willkürlich verwandt, mehr und mehr entartend und erstarrend, zum Theil mit Barbarismen eigner Erfindung versetzt, was die künstlerische Hülle jener neuen Combinationen, ihre künstlerische Sprache bildet. Es ist die „byzantinische" Kunst, welche hiemit, nach den minder entschiedenen Anfängen im Laufe der ersten Periode der altchristlichen Kunst, ins Leben tritt.

Sie gehört, der Natur der historischen Verhältnisse gemäss,

[1] F. Piper: der älteste christliche Bilderkreis, aufgefunden in einer griechischen Bibelhandschrift der vatikanischen Bibliothek. Allgemeine Zeitung vom Jahr 1854, No. 307, Beilage.

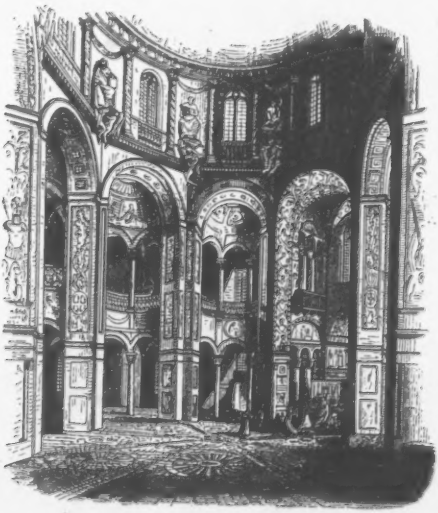
dem byzantinischen Reiche an. Sie erscheint in der zweiten Periode der altchristlichen Kunst als die überwiegende Macht. Die Leistungen der occidentalischen Kunst stehen gegen die ihrigen im Schatten, bekunden nicht selten auch den vom Orient herüberströmenden Einfluss. Gleichwohl macht sich bei den Unternehmungen der germanischen Völker, bei denen der Franken, auch der Longobarden und Angelsachsen, mehrfach ein entschieden energisches Streben (im Einzelnen selbst schon der Beginn einer selbständigen Bethätigung) bemerklich. — Die zweite Periode ist etwa bis in die Spätzeit des achten Jahrhunderts hinabzuführen, eine Epoche, mit welcher für die Kunst der europäischen Lande abermals veränderte Verhältnisse eintreten.

Architektur.

Zunächst ist es die byzantinische Architektur, die unter der Regierung Justinian's ein bestimmt eigenthümliches Gepräge gewinnt. Schon im Vorigen wurde darauf hingedeutet, dass die orientalisch christliche Baukunst bereits zeitig von der des Westens abgewichen zu sein scheint, in einer üppigeren, phantastischeren Behandlung des Details, in einer geringeren Neigung, die strenge Klarheit der altchristlichen Basilikendisposition zu befolgen. Die Kirche von Antiochia (S. 242) erschien bereits zu Constantin's Zeit als ein vorzüglich bemerkenswerthes Beispiel der Art. Die strengere Kirchenzucht (in Wechselwirkung mit geringerer Reinheit der Sitte), der grössere Pomp des Cultus erforderten mancherlei räumliche Unterschiede im kirchlichen Gebäude, — für den Altardienst, für die hohe und die niedere Priesterschaft, für das Volk, für die Frauen, für die Büsser. Jetzt gesellte sich, das räumlich Bunte gewissermaassen ausgleichend und zur mächtigen Gesammtwirkung steigernd, ein neues Element hinzu: das der Kuppelwölbung über dem Hauptraume des Inneren, in kühnerer Construction als seither gewölbt zu werden pflegte, mit verschiedenartig angeordneten Gewölben über den Seitenräumen verbunden. Die Kuppel, von hohen Pfeilern und Bögen getragen, bedingte die Anordnung eines gleichseitigen Hauptraumes in der Mitte des Gebäudes; die Seitenräume und die Gallerieen über diesen (für die Weiber) öffneten sich gegen den Hauptraum durch Säulenarkaden, welche zwischen die Kuppelpfeiler eingesetzt waren; während sich in der Tiefe des Gebäudes der Raum des Priesterchores und des Altares mit seiner Tribuna anschloss, und an der Eingangsseite die Vorhalle (der „Narthex", der Raum für die Büsser), auch wohl ein Vorhof vor dieser Halle, angeordnet war. Das Innere solcher Anlage

war ebenso auf ein starkes Zusammenfassen der Einzeltheile zwischen grossen Hauptformen wie auf eine mächtig centralisirende Gesammtwirkung berechnet. Doch blieb in letzterer Beziehung allerdings ein Widerspruch: die Anordnung der heiligen Stätte des Altares, welche von dem räumlichen Bezuge nach der Mitte des Gebäudes ab- und, wie in der Basilika, nach der Tiefe desselben hin führte. Die verschiedenen Stufen der byzantinischen Architektur sind wesentlich durch die Versuche zur Lösung dieses Widerspruches bedingt.

Unter den erhaltenen Kirchengebäuden gehören zwei, bei denen das eben charakterisirte System in völlig bestimmter Weise vorherrscht, der früheren Zeit von Justinian's Regierung an. Beide haben (gleich jener älteren Kirche von Antiochia) einen achteckigen Mittelraum, von hoher Kuppel überwölbt, mit niederen Umgängen und Gallerieen umgeben. Die eine ist die ehemalige Kirche der hh. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Diese ist in ihrer äusseren Umfassung viereckig; den vier äusseren Ecken gegenüber treten von den entsprechenden Seiten des mittleren Achtecks säulengetragene Nischen, mit



Innere Ansicht der Kirche S. Vitale zu Ravenna.

einer Halbkuppel überwölbt, in die Seitenräume hinein. Die andre Kirche ist S. Vitale zu Ravenna. Das Gebäude wurde im J. 526, noch unter der arianischen (im J. 540 gestürzten) Gothenherrschaft, doch von der orthodoxen Gemeinde, welche ohne Zweifel mit Constantinopel in naher Beziehung stand, gebaut und 547 unter byzantinischer Herrschaft geweiht. In S. Vitale ist auch die äussere Umfassung achteckig, und es bilden sich hier auf allen Seiten des mittleren Achtecks, mit Ausnahme der Altarseite, säulengetragene Nischen ähnlicher Art. Die Anordnung dieser Nischen, deren Wölbung an die grossen Bögen anlehnt, welche die Kuppel des Mittelraumes tragen, gliedert den Raum, einfacher in SS. Sergius und Bacchus, reicher in S. Vitale, während das Säulenwerk, durch welches sie ausgefüllt sind, phantastische Durchblicke gewährt.

In verwandtem Sinn, aber in riesigem Maassstabe und mit der bestimmten Absicht, die Längenwirkung der Basilika mit der centralisirenden Kraft einer mächtigen Hauptkuppel zu verbinden, wurde sodann die Kirche der h. Sophia (der h. Weisheit) zu Constantinopel ausgeführt. Baumeister derselben waren Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Der Bau währte von 532 bis 537; nach einem Erdbeben im J. 558, welches die Hauptkuppel erheblich beschädigte, wurde, mit Höherführung der letzteren und verstärkten Widerlagen, eine Herstellung begonnen und diese 563 vollendet. Die Kirche ist in dem Wesentlichen ihrer baulichen Theile unverändert erhalten. Hier ist der Gesammtbau wiederum viereckig und auch die Mittelkuppel erhebt sich, 100 Fuss weit und bis zu 179 F. über dem Fussboden emporsteigend, über einem viereckigen Mittelraume (vier Pfeilern und Bögen). Dem letzteren schliessen sich west- und ostwärts grosse Halbkreisräume an, mit Halbkuppeln bedeckt, welche sich an die Bögen des Mittelraumes anlehnen. Beide Halbkreisräume sind den vorhin genannten Kirchen ähnlich behandelt, wiederum mit Säulennischen (je zweien, zu den Seiten), welche in die Seitenräume hineintreten, während sich ostwärts die vertiefte Tribunennische anschliesst und westwärts die zum Narthex führenden Pforten eingefügt sind. So bildet sich im Grundriss ein seltsam gestaltetes Langschiff, in welches sich die Seitenschiffe und die Gallerieen über diesen, durch zweigeschossige Säulenarkaden zwischen den Hauptpfeilern, öffnen. Die räumliche Wirkung des Hauptschiffes ist, zumal bei der Menge der Fenster in Wölbungen und Wänden und der in der Fülle des Lichtes aufglänzenden Pracht der Ausstattung, überaus gross und mächtig, aber nicht beruhigt in sich; der Widerspruch zwischen Längenperspective und centralisirender Wirkung ungelöst, das Conglomerat von Kuppeln, Bögen und ineinander gefügten Halbkuppeln nur in einer schematischen Weise, ohne organische Belebung, zum Ganzen verbunden. Es ist etwas von einem ur-

weltlichen Massengefüge darin, auch in der wenig organischen Verbindung dieser Wölbungen mit denen der Seitenräume, was jedoch, bei der Menge der Einzeltheile, einen ungemein grossen Wechsel malerisch phantastischer Durchblicke durch die Räume gewährt. Auch das Aeussere der Sophienkirche baut sich in seinen Constructionen, einem urweltlichen Erzeugniss vergleichbar, schwer und massenhaft empor.

Oestliche Ansicht der Sophienkirche zu Constantinopel, mit den später hinzugefügten Minarets.

Die Behandlung des architektonischen Details ist in den drei besprochenen Kirchen nicht minder ähnlich, den Typus der byzantinischen Form in charakteristischer Weise feststellend. Die Grundlage der Detailform ist vorherrschend noch immer die antike, wenn auch völlig ohne Verständniss der Entwickelung und des ästhetischen Zweckes ihrer Theile. Dies an Krönungs- und Fussgesimsen, wie an den Kapitälen und Basen der Säulen. Neues tritt nur insofern hinzu, als das dunkle Gefühl sich geltend macht, dass die antiken Kapitälbildungen wenig geeignet sind, die Formen des Bogens zu tragen. Es wird, dem entsprechend (wie schon in der früheren ravennatischen Architektur),[1] ein zumeist trapezförmiger Aufsatz über das Kapitäl gesetzt oder es wird das letztere selbst in einer mehr ausladenden bauchigen Form gebildet. (Bei den unteren Säulen von S. Vitale führt das Princip zu einer seltsam harten Zusammenstellung der Grund-

[1] Vergl. oben, S. 240.

formen.) Das Ganze dieser Kapitälbildung bedeckt sich dann insgemein reichlich mit einem flachen, schematisch gehaltenen Blattschmuck, der auch sonst zur dekorativen Bezeichnung des Details angewandt wird. — Die architektonischen Einzelformen sind jedoch, für die Besonderheiten der Wirkung des Inneren, von geringerer Bedeutung, als die Weise der anderweit durchgeführten stofflichen Ausstattung. Diese hat sich vornehmlich an der Sophienkirche, bei ihrer jüngst (1847 und 48) erfolgten Herstellung und Reinigung, in der ganzen ursprünglichen Fülle dargelegt. Zu den Säulenschäften sind hier die glänzendsten Prachtstücke spätrömischer Architektur, deren die Allmacht Justinian's nur habhaft werden konnte, verwandt worden. Wände und Pfeiler sind mit dem mannigfachsten Täfelwerk von Marmor und anderm kostbar buntem Gestein, in kunstreicher Abwechselung, zum Theil in musivischen Mustern, bekleidet. Vom Ansatz der Gewölbe an ist Alles mit Goldmosaik, aus welchem farbiges Ornament und figürliche Darstellungen hervorleuchteten, bedeckt. Die unermessliche Pracht ist, zumal bei dem stets wechselnden Spiel der Lichter und Widerscheine, von berauschender Wirkung; ihre Einführung hebt aber die Gelegenheit zur Entfaltung eines organisch architektonischen Lebens völlig auf. In den Wölbungen, wo ein solches nach dem angewandten architektonischen Systeme, wenn auch nur in seinen Anfängen, vorzugsweise hätte hervortreten sollen, ist selbst die constructive Form (der musivischen Technik zu Liebe) abgestumpft und sind nur farbig dekorative Andeutungen übrig geblieben. Der Styl des Ornamentes ist als ein starr gebundener, mit nur noch vereinzelten Reminiscenzen an das antike Dekorationsprincip, zu bezeichnen. — Das Aeussere hat nichts Namhaftes von architektonischer Einzelbildung oder von anderweitig schmückender Ausstattung. Es ist noch ebenso schlicht, wie das Aeussere der kirchlichen Gebäude der ersten Periode.

Die eben geschilderten Bauwerke sind die Zeugnisse eines begeisterten, aber mehr phantastischen als seiner Zwecke klar bewussten Aufschwunges. Ihnen blieb auf lange Zeit hin das Staunen der Nachwelt; für die Cultusbedürfnisse mussten sich, auch abgesehen von der Kolossalität und der constructiven Kühnheit der Sophienkirche, einfachere, fester in sich geschlossene, auf das Gemüth des Beschauers mehr beruhigend wirkende architektonische Dispositionen ergeben. Einzelne Bauwerke geben das Beispiel der schlichteren und derberen Entwickelung, zu welcher der byzantinische Kirchenbau in den nächsten Jahrhunderten nach Justinian überging. Es sind breite basilikenartige Bauten mit Gallerieen über den Seitenräumen und mit gewölbter Bedeckung, der Art, dass in der Mitte des Hauptschiffes allerdings die Kuppel (in etwas erhöht, über einem sog. Tambour,) blieb, doch sonst alle bunteren Grundrisslinien vermieden wurden.

während sich in der Tiefe des Gebäudes die Tribuna des Altares, auch kleinere Seitentribunen in einfacher Weise anschlossen. Zu den Anlagen der Art gehören einige kleinasiatische Kirchen, die des h. Clemens zu Ancyra in Galatien und zwei in Lycien, im Thal von Cassaba und bei Myra, sowie die Kirche der h. Irene in Constantinopel, die letztere einem im achten Jahrhundert erfolgten Neubau angehörig.

Anderweit scheint Thessalonica in seinen zu Moscheen umgewandelten Kirchen vorzüglichst wichtige Beispiele für die Entwickelung und Fortbildung des byzantinischen Baustyles im Laufe der in Rede stehenden Periode zu besitzen. Einige haben noch die eigentliche Basilikenform, mit Säulengallerieen, andre sind Kuppelbauten. Eine nähere Durchforschung ist ihnen bis jetzt nicht zu Theil geworden.

Die italienische Architektur dieser Periode hat keine hervorragende Bedeutung. Das Wichtigere, was ausgeführt wurde, bekundet einen byzantinischen Einfluss, während im Uebrigen die in der vorigen Periode festgestellten Formen in sehr bescheidener Weise wiederholt werden. Unmittelbar zeigt sich jener Einfluss in Ravenna, wie an S. Vitale, so auch an der, in der Vorstadt Classis gleichzeitig gebauten Kirche S. Apollinare (S.

Innere Ansicht von S. Apollinare in Classe.

A. „in Classe"), einer ansehnlichen Basilika von üblich ravennatischer Anlage, aber in byzantinischem Geschmacke behandelt, — derjenigen unter den grösseren italienischen Basiliken, welche die ursprüngliche Form und Wirkung am Ungestörtesten bewahrt hat. Ebenso in dem Dome von Parenzo, an der gegenüberliegenden istrischen Küste, einer Basilika, deren Säulendetails die von S. Vitale wiederholen. — Rom hat, aus dem Ende des sechsten und dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, zwei Basiliken, S. Lorenzo fuori le mura (d. h. den älteren, nachmals zum Chore umgewandelten Theil dieser Kirche) und S. Agnese, die nach byzantinischer Art mit Gallerieen über den Seitenschiffen und mit jenen charakteristischen Bogenaufsätzen über den Kapitälen der Säulen versehen sind. Die aus dem weiteren Verlauf des siebenten und aus dem achten Jahrhundert herrührenden Basiliken Rom's, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni a porta latina, S. Maria in Cosmedin, sind von höchst einfacher Beschaffenheit; die letztere mit breiten Pfeilern zwischen den Säulenstellungen des Schiffes, welche in etwas an byzantinische Raumabtheilungen (für die mehrgegliederten ritualen Zwecke des Cultus) erinnern. — Lucca hat ein Paar ziemlich rohe Basiliken aus dem siebenten und achten Jahrhundert, S. Frediano und S. Micchele (beide mit späteren Abänderungen der ursprünglichen Anlage). Diese gehören der Longobardenherrschaft an, deren Historiker zugleich der Ausführung verschiedener königlicher Palläste gedenken. Der Rest einer derartigen Anlage ist der Palazzo delle torri zu Turin, wahrscheinlich aus dem achten Jahrhundert; ein mehrgeschossiger Bau, kühn, leicht, derb, die römisch bauliche Disposition in einer gewissen einfachen Strenge wahrend.

In den fränkischen Landen werden von den Historikern mancherlei bauliche Unternehmungen namhaft gemacht. Schon in der späteren Zeit der vorigen Periode werden ansehnliche Kirchenbauten, grosse Säulenbasiliken mit prächtiger Ausstattung erwähnt, ebenso im Lauf des in Rede stehenden Zeitabschnittes, zu Tours, Clermont, Châlons u. a. O. Vereinzelte Reste der Art haben sich im Süden des Landes (in der Provence, besonders zu Riez und Aix,) erhalten. — Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts scheint sich Trier durch seine Bauanlagen ausgezeichnet zu haben. Der Erzbischof Nicetius erbaute in der Gegend ein glänzendes Schloss und erneute den Dom von Trier. Die ältesten Theile des gegenwärtigen Domes sind als die Reste dieses Neubaues zu betrachten; es war eine byzantinisirende Anlage von einfacher Grösse, mit viereckigem Mittelraume, doch nicht auf eine

Gewölbdecke berechnet. Ungefähr derselben Zeit scheint der mächtige Bau der Porta nigra zu Trier anzugehören, ein festes kastellartiges Thor, völlig nach römischer Art, doch in den barbarisirenden Details der Säulenarchitektur, mit welcher er in mehreren Geschossen geschmückt ist, und in dem Grundgepräge dieser Formen wiederum auf die gerade in der genannten Epoche hervortretenden Byzantinismen hindeutend. — Im siebenten und achten Jahrhundert werden u. A. die zahlreichen Kirchenbauten des Klosters St. Wandrille bei Rouen gerühmt.

In den angelsächsischen Landen war das siebente Jahrhundert für den Kirchenbau von Bedeutung. Die Berichte lassen zumeist auf die Anlage von Basiliken schliessen, zu Abbendon (mit zwiefacher Tribuna, an der Ost- und Westseite), zu York, Rippon, Hexham u. s. w. Die Andreaskirche zu Hexham, vom Jahr 674, wird als ein wunderwürdiges Werk gepriesen, und zwar als eine Anlage, die als eine Nachbildung des bei S. Vitale zu Ravenna befolgten Systems erscheint. Erhalten ist nichts davon.

Irland, durch seine frühchristliche Cultur und seine missionarische Thätigkeit von hoher Bedeutung, folgte in seinen baulichen Anlagen, wie es scheint, einer selbständiger heimischen Sitte. Vorzugsweise war dort, auch bei den Kirchenanlagen, ein einfacher Holzbau beliebt. Einzelne Reste von Steinbauten, kleine Kirchen und Kapellen, dieser oder der nächstfolgenden Periode angehörig, zeigen ein sehr urthümliches Verfahren, der kyklopischen Bauweise der pelasgischen Vorzeit ähnlich. Besonders bemerkenswerth ist eine erhebliche Anzahl fester Rundthürme, zumeist in der Nähe alter Kirchen oder Klöster belegen, welche sich, konisch verjüngt, zum Theil zu sehr bedeutenden Dimensionen erheben.

In Spanien wurde im sechsten und siebenten Jahrhundert, vor der arabischen Eroberung des Landes, vielfach Bedeutendes von baulichen Anlagen ausgeführt. Einige sehr geringe Fragmente, welche sich hievon erhalten haben, lassen eben nur den allgemeinen Styl der Zeit erkennen.

Bildende Kunst.

Die Sculptur kam in der zweiten Epoche der altchristlichen Kunst zumeist nur noch für Zwecke des profanen Lebens, zur Verherrlichung der weltlichen Macht, zur Anwendung. Sie gehört fast ausschliesslich dem byzantinischen Lebenskreise an. Von kaiserlichen Statuen ist in der byzantinischen Geschichte noch in vielen Fällen die Rede; namentlich werden mehrfach Statuen des Justinian und seiner Gemahlin Theodora erwähnt. Eine eherne Kolossalstatue zu Barletta in Apulien soll den Kaiser Heraklius (siebentes Jahrhundert) darstellen. An weiterer Anschauung fehlt es. Ersetzt wird diese durch einige Elfenbeinarbeiten, Diptycha und Aehnliches, deren Figuren eine gewisse ceremoniöse Gravität haben und sich durch saubre Ausführung prunkenden Kostüms, bei unlebendig starrer Auffassung, auszeichnen. Als Beispiel ist ein Diptychon des Justinian, im Pallast Riccardi zu Florenz, zu nennen.

Für dekorative Zwecke wurde die bildnerische Thätigkeit, wie es scheint, vielfach und in der Bearbeitung verschiedenartiger Stoffe angewandt. Der Altarraum der Sophienkirche zu Constantinopel war rings, den Glanz der inneren Ausstattung abermals erhöhend, mit Prachtmetallen erfüllt. Silberne Wände mit silbernen Säulen trennten den Raum von dem davor befindlichen Sängerchor; über den Säulen waren runde Scheiben mit den Bildern Christi, der Maria, der Propheten, der Apostel. Ein hohes Tabernakel von Silber, mit zierlich dekorativer Arbeit versehen, stieg über dem Altar empor; der letztere war von Gold, mit eingelegten Edelsteinen. Teppiche mit goldgestickten figürlichen Darstellungen schlossen die Oeffnungen des Tabernakels und verhüllten das Mysterium des Altars.[1] U. s. w. — Als ein erhaltenes Prachtwerk ist der mit Elfenbeinreliefs belegte Stuhl des Erzbischofes Maximian in der Sakristei des Domes von Ravenna, der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehörig, zu nennen. Seine Stücke rühren jedoch von verschiedenen Händen, zum Theil noch aus den nächst vorangegangenen Jahrhunderten her; die jüngsten haben im Figürlichen die schon bezeichnete leblos conventionelle Manier, bei zierlicher Ausführung, und sehr sauber durchgeführtes Ornament.

[1] Die nähere Schilderung in der Beschreibung der Sophienkirche von dem Silentiarius Paulus, Uebersetzung von Kortüm, bei Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, S. XVI, ff.

Die entschieden überwiegende Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst gehört wiederum der Mosaikmalerei an, mit deren Werken die inneren Räume der kirchlichen Gebäude ausgestattet wurden. Sie stand mit jenem Streben der byzantinischen Architektur nach reicher und machtvoller Wirkung im innigsten Wechselverhältniss und prägte ihren Styl in entsprechender Richtung aus. Auch ihr ist eine Grösse des Sinnes, mit welcher sie die überkommenen Weisen und Elemente der Darstellung aufnimmt und für ihre Zwecke verwendet, nicht abzusprechen; sie erweitert den Kreis ihrer Gegenstände weit in das Gebiet des Persönlichen hinaus, ihn vielseitigst auf die Schaaren der heiligen Bekenner der Kirche Christi ausdehnend und hiedurch eine Menge ehrfurchtgebietender Gestalten für die Darstellung gewinnend; sie sieht sich nicht minder veranlasst, auch hohe Erscheinungen des Tages den letzteren anzureihen. Aber ihr fehlt ebenso wie der Architektur das Lebensgefühl, und ihr Streben, ihre Wirkungen gewinnen, wie bei dieser, einen mehr und mehr äusserlichen Charakter, eine zum Phantastischen sich neigende Richtung. Auch darin zeigt sie dasselbe Verhältniss wie die Architektur, dass ihre Elemente theils überlieferte sind, auf den Motiven der klassischen Kunst beruhend, aber mehr und mehr entartend und erstarrend, theils eigner Erfindung angehörig und im Gegenstande (im Kostüm) wie in der Behandlung mit einem auffällig barbarisirenden Gepräge. Zugleich macht sich im Fortschritte der Zeit ein, zu den Bedingnissen primitiver Kunststufen mehr und mehr zurückkehrender Schematismus geltend, welcher sich dann als das äussere Kennzeichen der im engeren Sinne sogenannten „byzantinischen“ Malerei kund giebt.

Die umfassenden Werke vom Anfang der Periode bezeichnen die Uebergänge zu solcher Richtung. Hieher gehören die Mosaiken verschiedener Kirchen in Ravenna, aus dem zweiten Viertel und um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. So die in S. Vitale erhaltenen, in der Tribuna und in dem Chorraume vor dieser. Die Mosaiken in der Tribuna haben einen goldnen Grund, das zunächst auffällige Zeichen einer Neuerung von wesentlicher Bedeutung, — des Geltendmachens stofflicher Pracht, der vollkommenen Ablösung der Darstellung von den Bedingnissen irdisch natürlichen Daseins (bei gleichzeitig steigender Unfähigkeit, diese Bedingnisse künstlerisch zu vergegenwärtigen.) Im Gewölbe der Tribuna ist, neben andern Figuren, eine noch ideal jugendliche Christusgestalt enthalten, gewissermaassen ein Scheidegruss der alten Zeit, während ihm unterwärts in der Tribuna die neue Zeit in vollem Prunke gegenübertritt: grosse Bildnissgruppen des kaiserlichen Hofes, Justinian einerseits, Theodora andrerseits, Beide mit reichem weltlichem und geistlichem Gefolge. Im Chorraume sind, auf farbigem Grunde, blutige und unblutige Opfer des alten Bundes dargestellt, symbolisch vor-

Kaiser Justinian mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

bildliche Scenen für das Mahl des Altares; ausserdem einzelne Gestalten, Symbole, Dekorationen. Die Ausführung der Darstellungen in der Tribuna hat noch eine conventionelle Tüchtigkeit: die des Chorraumes ist mangelhaft. — Ferner die Mosaiken in S. Apollinare nuovo, an den Oberwänden des Mittelschiffes, insbesondre zwei grosse Friese, welche in vortrefflicher architektonischer Disposition den Raum zwischen den Arkaden und den Fenstern füllen, festliche Züge heiliger Märtyrer und Bekenner, Männer auf der einen Seite, Weiber auf der andern; in schon allgemeinen Typen gehalten, aber höchst feierlich in der Bewegung und von sorgfältiger Ausführung; — die in S. Maria in Cosmedin, welche eine mässige Nachbildung der schönen Mosaiken von S. Giovanni in Fonte (S. 255) enthalten; — die der ehemaligen Altarnische von S. Micchele in Affricisco. (Die letzteren neuerlich abgenommen und von der preussischen Regierung erworben, doch hier noch nicht zur Verwendung gekommen.) U. a. m.

Diesen Werken schliesst sich an, was in Constantinopel, und zwar in der Sophienkirche, aus der Epoche Justinian's erhalten ist. Die Mosaiken der Sophienkirche scheinen zum Theil in die Zeit jener ersten Herstellung, von 558 bis 563, zu fallen; zum Theil sind sie jünger. Seit Umwandlung der Kirche zur Moschee sind sie mit einer Tünche bedeckt; doch war die letztere bei dem jüngst erfolgten Restaurationsbau auf kurze Frist weggenommen; bei dieser Gelegenheit ist eine Anzahl von ihnen nachgebildet und hienach in gediegenen Blättern veröffentlicht worden.[1] Das grosse Bild in dem Mittelraume der Kuppel, Christus als Weltenrichter, ist nicht mehr vorhanden; die Dar-

[1] In dem Werke von Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel.

stellungen des Altarraumes sind nur ihrem Inhalte nach bekannt. Erhalten sind die riesigen Cherubimgebilde an den Zwickeln (den sog. Pendentifs) unter der Hauptkuppel; die Darstellungen an den grossen Bögen, welche die Kuppel ost- und westwärts stützen (diese bestimmt aus jüngeren Epochen der byzantinischen Kunst); ein Theil der Mosaiken an den Fensterwänden unter der Kuppel, heilige Bischöfe und Märtyrer, und Gestalten von Propheten über diesen; Reste an den Wölbungen der Gallerie, darunter die Fragmente einer Darstellung der Ausgiessung des heiligen Geistes, einer Composition, welche die kleine Kuppelfläche in einer höchst feierlichen, architektonisch symmetrischen Weise ausfüllte; endlich eine halbrund umschlossene Darstellung, welche sich in der Vorhalle, über der Haupteingangsthür befindet: der thronende Christus mit den Medaillonbildern der Maria und des Erzengels

Mosaik in der Vorhalle der Sophienkirche zu Constantinopel.

Michael, vor ihnen ein knieend anbetender Kaiser, höchst wahrscheinlich Justinian, in dem hohen Alter, welches er bei der zweiten Einweihung der Kirche hatte. Die Pracht des goldnen Grundes ist bei diesen Mosaiken überall durchgeführt; das Figürliche steht dabei in einer Art phantastischer Wechselwirkung mit jener Fülle von Ornamenten, welche den Goldglanz brechen. Die Prophetengestalten an den Fensterwänden unter der Kuppel haben noch ein vorwiegend antikes Gebahren, verbunden mit einem gewissen schweren Naturalismus, besonders in den Köpfen. Etwas Aehnliches ist in der Christusgestalt des Portalbildes, während der knieende Kaiser, ohne ein Vorbild antiker Art und in einer schwierigen Stellung, den Mangel künstlerischer Lebenskraft schon sehr merklich bekundet. Die Heiligen unterhalb der Propheten haben einen gewissen gleichartigen, entschiedener schematischen Typus, auch in dem, übrigens nicht bedeutungslosen

Ausdrucke der Köpfe; dies, und der Charakter der Brüstungsornamente hinter ihnen, scheint bei ihnen auf eine etwas spätere Epoche zu deuten.

Der byzantinischen Schule des siebenten Jahrhunderts, und zwar der zweiten Hälfte desselben, gehören die in der Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna erhaltenen Mosaiken an, in der Tribuna und über derselben. In einer Anzahl von heiligen Gestalten, symbolischen Figuren und Scenen und historischen Gruppen haben diese Darstellungen die Verherrlichung der ravennatischen Kirche zum Inhalte. Ausführung und Behandlung sind sehr verschiedenartig, theils, wo gute Vorbilder zu befolgen waren, noch mit dem Nachklang einer geistvollen Würde, theils unlebendig, starr und zugleich von mangelhafter Technik.

Im zweiten Viertel des achten Jahrhunderts begann im byzantinischen Reiche der verderbliche Bilderstreit, welcher die Thätigkeit der bildenden Kunst für kirchliche Zwecke auf längere Zeit wesentlich einschränkte. —

Was an musivischen Darstellungen dieser Periode in den Kirchen des übrigen Italiens, namentlich Rom's, erhalten ist, bezeichnet dieselbe untergeordnete Stellung und im Einzelnen — in der Auffassung, im Style, in Aeusserlichkeiten der Darstellung (z. B. im Kostüm) — dieselbe Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst, wie es bei der Architektur der Fall war. Die namhafteren Arbeiten der Art gehören dem siebenten Jahrhundert an. So die in der Altarnische von S. Teodoro zu Rom, welche entschieden den Charakter der Copie älterer Werke (u. A. des in SS. Cosma e Damiano) tragen. So die in der Halbkuppel der Tribuna von S. Agnese, aus dem zweiten Viertel des siebenten Jahrhunderts, drei Heiligenfiguren enthaltend; die h. Agnes in der Mitte (an der Stelle, welche sonst dem Erlöser — allein oder auf dem Schoosse der Mutter — zukommt, das erste bekannte Beispiel der Art); strenge Gestalten, die der Agnes in byzantinischem Putz, starr schematisch, obwohl nicht ohne Grösse, roh in der Ausführung. So die in der Kapelle S. Venanzio neben dem Baptisterium des Laterans, nur um ein Paar Jahre jünger als die ebengenannten; eine Reihe von Heiligen, welche die völlige Erstarrung des byzantinischen Styles in einer unbehülflich rohen Technik bekunden. U. a. m.

Einige geringe Reste sehr roher, von byzantinischem Einflusse unberührter Wandmalerei, in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona, gehören der Kunstthätigkeit im longobardischen Reiche an. Dass diese indess nicht so durchaus barbarisch gewesen, scheint aus der Nachricht von Wandmalereien mit Darstellung der longobardischen Geschichte hervorzugehen, welche die Königin Theudelinde zu Anfange des siebenten Jahrhunderts in ihrem Pallaste zu Monza ausführen liess und welche wenig-

stens geeignet waren, dem Geschichtschreiber [1] zu genauen Beobachtungen über das damalige Kostüm des Volkes Gelegenheit zu geben.

Von der bildlichen Ausstattung, namentlich der kirchlichen Gebäude in den übrigen Landen gemanischer Herrschaft ist, ausser einzelnen allgemeinen Notizen über das Vorhandensein einer solchen, nichts weiter bekannt.

Für den Betrieb der Miniaturmalerei im Laufe dieser Periode liegen nur wenig Proben vor. Arbeiten byzantinischer Kunst von höherer Bedeutung sind, ausser der schon besprochenen Rolle mit der Geschichte des Josua (S. 258) nicht namhaft zu machen. Ein Paar italienische Arbeiten, die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, und die einer andern in der Dombibliothek von Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten rohe und geistlose Nachahmungen überkommener Formen; die eines Evangeliariums in der Bibliothek Ste. Geneviève zu Paris, aus dem Anfange des achten Jahrhunderts, sind in der Behandlung etwas sorglicher.

Von eigenthümlicher Bedeutung dagegen ist die Weise der irischen Miniaturmalerei, die auch in der angelsächsischen Kunst bei Ausstattung der heiligen Bücher Aufnahme fand. [2] Hier macht sich, im entschiedenen Gegensatze gegen die antike Tradition, ein nordisch nationelles Element mit voller Bestimmtheit geltend (auffälliger, als wir es bei der Architektur nachzuweisen vermögen.) [3] Der Sinn für das Figürliche ist in ein arabeskenhaft barockes Wesen aufgelöst, welches in dem so reich phantastischen wie höchst zierlichen Schlangen- und Bandgeschlinge der Randverzierungen seine Triumphe feiert. Es steht jedenfalls im unmittelbaren Wechselverhältniss zu jener, schon in der heidnischen Kunst des Nordens hervorgetretenen künstlerischen Verzierungsweise. [4] Auch die Behandlung ist eine durchaus andre, als in den, der antiken Malertechnik folgenden Miniaturen: scharfe, sehr genau geführte Umrisse mit verschiedenartig bunter Colorirung. Zu den ältest bestimmbaren Beispielen gehören die Miniaturen eines Evangeliariums in der k. Bibliothek zu Paris, welches der heilige Willibrord besass und welches somit nicht später als in den Anfang des achten Jahrhunderts

[1] Paulus Diaconus, IV, 23. — [2] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83. — [3] Vergl. oben, S. 266. — [4] Vergl. oben, S. 7. Der Ursprung dieser phantastischen Ornamentik muss, wie es scheint, bei den keltischen Völkern gesucht werden; die skandinavischen und germanischen Stämme dürften sie von diesen überkommen haben.

fallen kann.[1] Die in irischer Weise ausgeführten Miniaturen des angelsächsischen Evangelienbuches im britischen Museum zu London, welches unter dem Namen des „Cuthbert-Buches“ bekannt ist, gehören ebenfalls dem Anfange des achten Jahrhunderts an.[2] — Die Kunstweise, zugleich in andern Fächern dekorativer Kunst bewährt, ist auch auf die Richtungen der folgenden Periode von Einfluss.

Dritte Periode.

Die dritte Periode der altchristlichen Kunst scheidet sich von der vorigen mit der, in der späteren Zeit des achten Jahrhunderts angebahnten neuen Macht- und Culturstellung der Staaten. Der hohe Aufschwung des fränkischen Reiches durch Karl d. Gr. (768—814), die Begründung der Selbständigkeit und Machtfülle des römischen Kirchenstaates sind in diesem Betracht vornehmlich anzuführen; der Beginn der glanzvollen Entfaltung der muhammedanischen Cultur, welche der europäischen sowohl im Osten, in der Pracht des Abbassidenhofes von Bagdad, als im Westen, in dem Khalifat von Cordova, entgegentrat, erscheint als ein nicht minder anregendes Element. Die altchristliche Kunst behielt die Grundlagen, welche sie in den beiden ersten Perioden gewonnen hatte; aber die wichtigsten nationalen Unterschiede treten schärfer hervor, das volksthümlich Individuelle beginnt sich in bestimmteren Einzelzügen geltend zu machen, der Wetteifer mit dem Fremden (dem Muhammedanischen) leitet eigenthümliche Mischungen und Wandlungen des Geschmackes ein. Die dritte Periode führt bis an den Schluss der altchristlichen Kunstbestrebungen, je nach den, schon oben (S. 234) bezeichneten Ausgängen derselben.

Architektur.

Karl der Grosse sorgte mit Eifer für die Baubedürfnisse seines Reiches; er liess es sich angelegen sein, zugleich den Anforderungen monumentaler Würde zu genügen, soweit es das geistige Vermögen der Zeit, die technische Fähigkeit, die Mittel verstatteten. Seine Residenzstadt, Aachen, ward mit so man-

[1] Waagen, a. a. O. (Vergl. Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 241.) — [2] Waagen, Treasures of art in Great-Britain, I, 136, ff. (Kunstw. u. Künstler in England, I, 134.)

nigfachen und ansehnlichen Werken geschmückt, dass sie von den Zeitgenossen den Namen eines zweiten Rom empfing. Das bewundertste dieser Werke, der der Mutter Gottes geweihte Münster von Aachen, gebaut von 796—804, ist auf unsre Tage erhalten, giebt indess nur das Zeugniss materieller Tüchtigkeit, noch aber nicht das einer Erfrischung, einer Neubelebung des architektonisch künstlerischen Gefühles. Es ist eine Nachahmung der Anlage von S. Vitale zu Ravenna, mit constructiven, an sich sehr schätzbaren Eigenthümlichkeiten (in der oberen Ueberwölbung der Seitenräume), in der Ausführung und Behandlung jedoch trocken und nüchtern. Die Säulennischen zwischen den acht Pfeilern des Inneren fehlen; statt ihrer sind die grossen Bogenöffnungen der Gallerie mit doppelten (jetzt in der ursprünglichen Anordnung hergestellten) Säulenstellungen ausgefüllt, von denen die oberen, in hässlich unvermittelter byzantinischer Weise, gegen die Bogenwölbung anstossen. Das Säulenmaterial war aus der Ferne, zum Theil aus Ravenna, herbeigeführt; die Details der Architektur haben, ohne sonstige Byzantinismen, einen dumpf römischen Charakter. Merkwürdig sind die gleichfalls erhaltenen massenhaft gegossenen Bronzewerke, Thüren und Gallerieбrüstungen, mit zum Theil allerdings sehr glücklicher (in diesem Falle byzantinisirender) Durchbildung. — Von den übrigen Bauten Karls ist nichts erhalten. Unter seinen Pfalzen war besonders die von Ingelheim durch ihre Säulenmenge, auch durch die mit ihr verbundene Basilika, von Bedeutung.

Unter den ausgezeichneten Männern, welche den näheren Freundeskreis Karls d. Gr. bildeten, werden mehrere genannt, die sich in der Leitung bedeutender Bauten Ruhm erwarben. Alcuin war bereits früher, in England, bei dem Neubau der Kirche S. Peter zu York beschäftigt gewesen, die im J. 780 geweiht wurde und deren Schilderung eine glänzende Basilika erkennen lässt. Ansegis leitete den Bau der Aachener Münsterkirche; nachmals, als Abt von St. Wandrille (823—833), führte er in diesem Kloster bedeutende bauliche Anlagen aus. Einhard, einer der jüngeren des Kreises, wurde von Karl vielfach zur Leitung andrer Bauten benutzt. Briefe seiner späteren Zeit, — in welcher er u. A. die Biographie Karls in klassischem Latein, wie kein andrer Autor des Mittelalters, schrieb, — zeigen ihn in eifrigem Studium des Werkes von Vitruv, also um Aneignung der Regeln der klassischen Architektur bemüht. Aus eignen Mitteln baute er eine stattliche Kirche zu Michelstadt im Odenwald. Ein erhaltenes Gebäude, welches mit seiner Richtung in Verbindung zu stehen scheint, wird im Folgenden genannt werden. — Ein überaus merkwürdiger grosser Bauriss, für den Neubau des Klosters St. Gallen bestimmt und in der dortigen Bibliothek aufbewahrt, wurde im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts von einem der höheren Geistlichen des fränkischen

Kaiserhofes gefertigt.[1] Er umfasst alle Anlagen, deren ein bedeutendes Kloster bedurfte. Der Entwurf der Kirche zeigt eine Säulenbasilika mit hohem Vorraume vor der östlichen Tribuna (und der Angabe einer Krypta unter diesem) und mit einer zweiten Tribuna auf der Westseite, das gesammte Innere zugleich, in merklichem Widerspruch gegen die schlichte Grösse der Basilikendisposition, von Chor- und Kapellenschranken, Altären, Kanzeln u. dergl. erfüllt.

Verschiedene Baureste des fränkischen Reiches bekunden das Hervorbrechen einer eigenthümlichen Geschmacksrichtung, bei welcher, wie es scheint, ein fremdländischer Einfluss mitwirkend war. Es sind zunächst künstlerische Bestrebungen in Constantinopel, welche über dies Verhältniss einen Fingerzeig gewähren.

Hier schmückte der Kaiser Theophilus (829—842) die Stadt mit neuen Prachtbauten. Die Berichte über seinen Pallast, welcher aus einer grösseren Anzahl zum Theil phantastisch geordneter Bauwerke bestand, gemahnen an die bunten und malerischen Anlagen der Palläste des Orients, wie sich diese schon seit den frühsten Zeiten durch Klima, Sitte, volksthümliche Neigung ergeben hatten. Es war bestimmt ausgesprochene Absicht des Theophilus, mit den glänzenden Unternehmungen, welche den jungen Abbassidenhof zu Bagdad verherrlichten, zu wetteifern. Ein zu Constantinopel erhaltener Baurest, der „Saalbau“ des Hebdomon, wird seiner Epoche mit Zuversicht zugeschrieben. Es ist ein mehrgeschossiges Gebäude, ebenso sehr durch die tüchtigen, kräftig constructiven Formen, wie durch die Dekoration des Aeusseren ausgezeichnet, welche letztere aus mannigfachem Wechsel verschiedenfarbigen Gesteines und in andrer Art angeordneten zierlichen Mustern besteht und hierin, abweichend von der bisherigen occidentalischen Weise, nicht undeutlich eine Aneignung muhammedanischen Geschmackes, in dessen erster eigenthümlicher Ausprägung, zur Schau trägt.

Jene fränkischen Reste, auf welche soeben Bezug genommen wurde, zeigen etwas Aehnliches, ebenfalls eine Neigung zum Bunten, in den Formen wie in den Farben. Lag einer solchen vielleicht schon eine ursprünglich nordische (germanisch-keltische) Gefühlsweise zu Grunde, so hatte sich diese in der Architektur doch nicht erheblich früher auf eine augenfällige Weise ausgesprochen; benutzte man dabei antike Motive, so waren die letzteren doch in einem derartigen Sinne bisher nicht verwandt und ausgeprägt worden. Die Anregung gab ohne Zweifel auch hier das in der gegenwärtigen Zeit mit Macht hervortretende orientalische Element, für dessen Einflüsse breite Wege offen standen, in der Vermittelung durch Byzanz und in dem unmittelbaren

[1] F. Keller, der Bauriss des Klosters St. Gallen. (Facsimile.)

(freundlichen oder feindlichen) Verkehr des europäischen Westens mit den neu entstandenen Herrschersitzen des Islam in Asien und in Spanien.

So zeigt sich in der fränkischen Architektur (möglicher Weise schon vor Karl d. Gr. beginnend) häufig ein Wechsel verschiedenfarbigen Gesteins, von Hausteinen und gebrannten Ziegeln, schichtenweise übereinander gelagert, in den Keilen der Bogenwölbungen bunt neben einander, auch zu eigenthümlichen Mustern zusammengefügt, die Ziegel z. B. in doppelschräger, sogenannt fischgrätenartiger Lage. Verschiedene Façadenreste kirchlicher Gebäude in Frankreich, wie die Façade der Kirche von Savenières (Dep. Maine-et-Loire), enthalten die Beispiele der Art. Zur vorzüglich bunten Dekoration, in allerlei roh phantastischen Gebilden, entwickelt sich dieser Geschmack in der Mauer-Incrustation, welche den St. Clarenthurm zu Köln umgiebt. — In andern Fällen ist es weniger der Wechsel des Materiales und die dadurch hervorgebrachte Musterbildung, als die Verwendung von plastischen, der antiken Architektur entlehnten Details zum eigenwillig bunten phantastischen Schmuck der Wände. Als Hauptbeispiel der Art, schwerlich älter als die Epoche Karls d. Gr., ist das Baptisterium St. Jean zu Poitiers anzuführen.

Giebel von St. Jean zu Poitiers.

Zu seinen Eigenthümlichkeiten gehört u. A. auch die im Inneren vorkommende völlig barbarisirende Anwendung von hohen Giebeln über Säulen, zwischen säulengetragenen Bögen. — Es reiht sich diesen Resten, als das entschieden wichtigste Monument der

Gattung, eine ursprünglich offne Durchgangshalle im Kloster Lorsch (unfern von Worms) an. Hier vereinigen sich, in der Dekoration der Aussenwände, drei Elemente künstlerischen Geschmackes: ein zierlich buntes Marmortäfelwerk, welches die grösseren Flächen erfüllt; eine Reliefarchitektur, unterwärts eine Stellung von grossen Halbsäulen, oberwärts von kleinen (ionischen) Pilastern, in deren Einzelheiten sich das Streben nach einer möglichst streng klassischen Formenbildung ausspricht; und über jenen Pilastern, statt einer Gebälk- oder Bogenverbindung, eine Anordnung von Spitzgiebeln, welche wiederum den fränkischen Barbarismus der Zeit zur Schau trägt. Das auffällig klassische Formengefühl entspricht ebenso der oben bezeichneten Richtung des Einhard (der in seinen späteren Jahren zu dem Kloster Lorsch im nächsten persönlichen Verhältnisse stand und 844 starb), wie die Weise des Marmorschmuckes und die Tüchtigkeit der Ausführung jenem Saalbau des Hebdomon zu Constantinopel, welcher, wie bemerkt, ohne Zweifel dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehört, so dass sich hiedurch die Zeit des Gebäudes ziemlich sicher zu bestimmen scheint.[1] — Im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts wurde dann zu Lorsch eine Begräbnisskirche für das deutsche Königshaus erbaut, welche den Namen der „bunten" führte. Erhalten ist von dieser nichts; die Durchgangshalle, die unmittelbar zu ihr nicht gehört haben kann und deren feine Behandlung der Spätzeit des neunten Jahrhunderts nicht mehr sonderlich entspricht, mag für den Styl der Kirche ein Vorbild abgegeben haben. —

Spanien besitzt in seinen nördlichen Districten einige Baudenkmäler des neunten und zehnten Jahrhunderts, welche der neu gesammelten christlichen Macht des Landes angehören. Sie finden sich zumeist in der Gegend von Oviedo. Sie sind von einfach strenger, selbst dürftiger Beschaffenheit. Im Einzelnen, z. B. in der Aneignung des Hufeisenbogens, wie in der Basilika S. Salvador de Valdedios und in der Kirche von San Millan de la Cogulla, machen sich bei ihnen unmittelbar arabische Einflüsse bemerklich.

Für die italienische Architektur dieser Epoche kommt wesentlich nur Rom in Betracht. Der neue Aufschwung der kirchlichen Macht seit Karl dem Grossen bekundete sich hier in neuen und zum Theil ansehnlichen Kirchenbauten, bei denen indess neue künstlerische Gestaltungen in keiner Weise erstrebt wurden; vielmehr ging man, auch von den in der vorigen Periode eingetretenen Byzantinismen fast in jeder Beziehung

[1] Näheres hierüber in meiner Geschichte der Baukunst, S. 411.

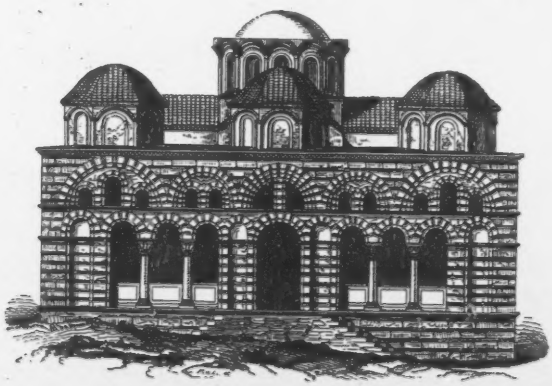
absehend, auf die Form des strengen Basilikenbaues, wie sich diese schon in der christlichen Frühzeit Roms ausgeprägt hatte, zurück. Unter den Monumenten der Art sind als mehr oder weniger erhaltene oder in der Zeichnung bekannte hervorzuheben: S. Maria della Navicella (S. M. in Domnica) aus der Frühzeit des neunten Jahrhunderts; — S. Martino ai monti, etwa aus der Mitte desselben Jahrhunderts, ein ansehnlicher Bau, doch wiederum mit geraden Gebälken über den Säulen; — S. Giovanni in Laterano, ein zu Ende des Jahrhunderts erfolgter Neubau (später wiederum umgewandelt und zum grössten Theil modernisirt), fünfschiffig und in ansehnlichen Maassen ausgeführt; — S. Bartolommeo all' isola, S. Maria in Araceli, S. Niccolo in Carcere, etwa aus ähnlicher Zeit, u. a. m. — Dann tritt abermals eine längere Pause der Bauthätigkeit ein, und erst mit dem zwölften Jahrhundert beginnen in Rom aufs Neue namhafte Kirchenbauten, die aber auch in dieser Spätzeit noch immer das alte Basilikenmuster, nur mit etwas engeren Breitenmaassen und mit etwas mehr vorwiegendem Höhenmaasse, befolgen. Ein eigenthümlich bemerkenswerthes Gebäude dieser Spätzeit (falls nicht etwa, was vorläufig nicht genügend entschieden zu sein scheint, ebenfalls noch dem neunten Jahrhundert angehörig) ist die Kirche S. Clemente, wiederum mit mässigen Byzantinismen (etwa wie bei S. Maria in Cosmedin, S. 265) und durch den vollständigen Vorhof, auch durch die im Innern erhaltenen Chorschranken, deren Dekoration gleichfalls einen byzantinisirenden Geschmack verräth, ausgezeichnet. Anderweit gehören in das zwölfte Jahrhundert S. Maria in Trastevere und S. Crisogono, beide mit geraden Gebälken im Innern; und, vermuthlich aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura, gleichfalls mit geraden Gebälken. Aus derselben Spätzeit rührt ferner SS. Vincenzo ed Anastasio (S. V. alle tre fontane) her, eine Pfeilerbasilika, welche in ihrer abweichend rohen Form zu den ersten Uebergängen der altchristlichen Architektur Rom's in die der eigentlich mittelalterlichen Bauweise gehört.

In Venedig befolgt die Kirche S. Marco, seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, mit ebenso grosser Entschiedenheit das Vorbild der byzantinischen Architektur. Hievon und von dem, was sich daran anreiht, kann aber erst später gehandelt werden.

Der kirchliche Bau im byzantinischen Reiche zeigt, etwa seit dem Ende des neunten Jahrhunderts, gewisse charakteristische Modificationen. Das Ueberkommene gestaltet sich zum abermals fester in sich geschlossenen Typus. Das Gebäude hat insgemein eine, dem Quadrat mehr oder weniger sich annähernde

Form, mit einem quadratischen Haupttheil in der Mitte, über dessen vier Stützen der Rundbau eines hohen kuppelgewölbten Tambours emporgeführt ist. Die Gallericen des Inneren fallen nunmehr fort; demgemäss stehen die grossen Bögen des Mittelquadrats auf allen vier Seiten mit entsprechenden Hochräumen in Verbindung, so dass sich das Innere in den Haupttheilen als ein zumeist gleicharmiges griechisches Kreuz (mit der hohen Kuppel über der Mitte) gestaltet, während in den Ecken niedere Seitenräume angelegt sind, an der Altarseite die Haupttribuna und die üblichen Seitennischen vortreten und an der Eingangsseite sich die Halle des Narthex (nicht selten eine gedoppelte) vorlegt. Das Ganze erscheint dadurch zur einheitlichen räumlichen Wirkung, zur charaktervollen Gliederung des Raumes, ausgebildet. Die Einzelform gewinnt aber keine neue, selbständige, einem eigenthümlichen Organismus entsprechende Gestaltung. Sie geht gelegentlich zu anderweitigen, phantastisch willkürlichen Dekorativformen über, in denen man etwa wiederum eine orientalische Einwirkung erkennen darf. Vornehmlich zeigt sich die letztere (wie man sie seit der Epoche des Theophilus voraussetzen darf) in dem bunten Schmuck des Aeusseren, theils in der Wahl verschiedenfarbigen Gesteins, theils in einem Aufputz mit plastischen, nicht selten von älteren Gebäuden entnommenen Architekturstücken.

Es gehört hieher, als ein zunächst bezeichnender Bau, die Kirche der Agia Theotokos zu Constantinopel, vom Ende



Façade der Agia Theotokos zu Constantinopel.

des neunten oder dem Anfange des zehnten Jahrhunderts; dann, aus der Spätzeit des elften und der ersten Hälfte des zwölften, die Kirchen des Klosters Chora, die des Agios Pantokrátor und des Klosters Pantepoptä ebendaselbst. — In Thessalonica sollen die ehemaligen Kirchen des h. Baradias und des h. Elias aus dem zehnten und elften Jahrhundert herrühren. Es fehlt indess zur Zeit über diese, wie über die Mehrzahl dessen, was an byzantinischer Architektur im Orient erhalten ist, noch an genügender Kunde. Wichtig, aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, scheinen einige christliche Monumente zu Trapezunt, deren Styl aber schon die Uebergänge aus dem eigentlich byzantinischen in seine östlicheren (armenischen) Umbildungen verräth. — In Griechenland, z. B. in Athen, hat sich eine Anzahl kleiner und in künstlerischem Belang nur unbedeutender Kirchen aus der Spätzeit des byzantinischen Styles erhalten.

Bildende Kunst.

Für die bildende Kunst dieser Epoche ist es zunächst bezeichnend, dass von einer namhaften Thätigkeit im Bereiche der selbständigen Sculptur noch weniger als früher die Rede ist. Die Ursache ist nicht sowohl in einem technischen Unvermögen zu suchen (denn auch tiefer stehende Kunstepochen haben sich in ihrer Weise vielfach in plastischen Werken bethätigt), als in der mehr und mehr gesteigerten Abwendung des Sinnes von einer Verkörperung derjenigen Gestalten, welche nur im Geiste angeschaut werden sollten. Es ist ein ascetisches Element, ein orientalisches, die Flucht vor der überwältigenden Sinnenwelt bezeichnend, der die fesellose Phantasie des Orientalen so leicht verfällt und der sie darum mit gesteigerter Einseitigkeit begegnen muss. Gegenwärtig war der bilderlose Islam auch auf dies Verhältniss, zunächst in Beziehung zu Byzanz, nicht ohne Einfluss geblieben. Der Bilderstreit des byzantinischen Reiches und die Lösung desselben, durch die Synode des Jahres 842, welche die malerische Darstellung in der Kirche zugab, die plastische aber verpönte, fasste dasjenige nur in einen bestimmten Ausdruck, was in der allgemeinen Zeitstimmung lag und sich auch im europäischen Occident, wenn schon in minder ausschliesslicher Weise, geltend machte.

Um so eifriger hatte man sich der dekorativen Kunst, der Ausstattung der heiligen Räume durch Prachtgeräthe und Prachtstoffe, soweit dies nur die Mittel verstatteten, zugewandt. Man befolgte hierin mit williger Hingabe das Beispiel, welches

die Prachtliebe Justinian's schon in der vorigen Periode gegeben hatte. Vor Allem war man, wie dort, auf die Ausstattung des Altares und seiner Geräthe bedacht; man strengte die Phantasie an, um in diesen durch den Glanz und die Mannigfaltigkeit der Formen wundersame Wirkungen hervorzubringen. Das heilige Brod des Altares verschloss man in einem Goldgehäuse mit Säulen und Bögen, das auf dem Altar stand, oder in goldnen Tauben, welche daneben hingen; man baute „Leuchtthürme," säulengetragene Schalen, zur Erhellung des heiligen Raumes; man gab andern Leuchtgeräthen die Form von Delphinen, Schiffen, Hörnern, Kronen, Kreuzen u. s. w. Man bekleidete, wie in der Sophienkirche von Constantinopel, den Altar, seine Umgebungen, selbst die Pforten mit kostbarsten Metallen, indem man dessen Stücke durch eingegrabenes oder, wo es verstattet war, durch getriebenes Bildwerk schmückte. U. s. w.

Die neue Glanzstellung Rom's bekundete sich vorzugsweise in den Werken einer derartig schimmernden Pracht. Unermessliche Schätze wurden unter den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und im Anfange des neunten Jahrhunderts, in den römischen Kirchen aufgehäuft. Ein sehr anschauliches Bild geben die Berichte über den damaligen Schmuck der alten Peterskirche in Rom.[1] Der grössere Theil war durch die eben benannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thür war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut); inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Nebenaltäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Krypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Krypta war mit einer Menge der kostbarsten Geräthe und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt, sogar der Fussboden mit Goldplatten, 453 Pfund

[1] Vergl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75, ff.

an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altars war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldnen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. — Aehnlich reiche Zierden hatten, wie bemerkt, auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet, die Begier der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Sarazenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlaufe desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Ein erhaltenes Prachtwerk, der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts angehörig, ist die Bekleidung des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand,[1] aus goldnen und vergoldet silbernen Platten bestehend, welche eine Menge getriebener Darstellungen, heilige Figuren, biblische und legendarische Scenen, in reich schmückenden Einfassungen enthalten. Der Meister des Werkes nennt sich mit germanischem Namen, Wolvinus. Die Arbeit zeigt ein Gemisch klassischer Reminiscenzen mit eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zierlichkeit;[2] sie verstattet einen immerhin nicht ganz ungünstigen Rückschluss auf den Kunstbetrieb der longobardischen Lande, aus welchem sie hervorgegangen zu sein scheint.

In der byzantinischen Kunst erhielt sich, wie früher, das für dekorative Zwecke verwandte Schnitzwerk in Elfenbein in Anwendung. So empfing Karl d. Gr. aus Constantinopel zwei Prachtthüren, welche mit reichem Elfenbeinschnitzwerk versehen waren.[3] Kleine Täfelchen der Art finden sich mehrfach in den Sammlungen. Manche von ihnen überraschen durch die feine Behandlung, selbst noch durch das lebendige Gefühl, welches sich in den überkommenen Formen und Motiven ausspricht; so

[1] D'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg., T. 26, A—C. — [2] J. Burckhardt, Cicerone, S. 556. — [3] Annales Mettenses, ad a. 803.

die kleine Platte mit der Darstellung der „vierzig Heiligen“ in der k. Kunstkammer zu Berlin,[1] eine Platte mit zwei Heiligenfiguren im grünen Gewölbe zu Dresden, u. a. m. Das Meiste indess lässt ein gänzlich starr gewordenes Gefühl erkennen und deutet hiemit auf die späteren Jahrhunderte byzantinischer Entartung.

In der Malerei kommt vorerst wiederum die Kunst der musivischen Darstellung in Betracht. Rom liess sich auch deren erneute Pflege angelegen sein; namentlich die Frühzeit des neunten Jahrhunderts sah eine erhebliche Anzahl derartiger Werke entstehen. Doch fehlte bereits das Vermögen zu einer neuen Belebung; theils zeigt sich das conventionell byzantinische Wesen, dem das römische Mosaik schon in der vorigen Periode gefolgt war, beibehalten und mit noch geringerem Verständniss der Form verbunden, theils nimmt ein roher Barbarismus überhand, in welchem dann die künstlerische Thätigkeit selbst ihr Ende findet. Das wichtigste und durch seine historischen Bezüge vorzüglichst merkwürdige Werk, das Nischenmosaik aus dem Triclinium Leo's III., ist nur in einer Copie, doch einer genau gearbeiteten, an der Kapelle Sancta Sanctorum (Scala sancta) beim Lateran erhalten. Anderweit sind zu nennen die Mosaiken von SS. Nereo ed Achilleo, S. Prassede, S. Cecilia, S. Maria della Navicella. Gegen die Mitte des Jahrhunderts folgen die gänzlich rohen und innerlich dürftigen von S. Marco, nach der Mitte die von S. Francesca Romana, mit welchen die Thätigkeit Roms im Fache bildender Kunst für diese Epoche schliesst. — Nicht ganz so verderbt als die römischen Mosaiken sind die im Chor von S. Ambrogio zu Mailand, vom J. 832.

In der nordischen Kunst ist ein grosses musivisches Werk zu nennen, das in der Kuppel des Münsters von Aachen, welches ohne Zweifel, wie das Gebäude, aus der Zeit Karls d. Gr. herrührte. Es war ein Goldhimmel mit rothen Sternen, nach der Altarseite ein riesiges Salvatorbild, am Fuss zwölf von den Aeltesten der Offenbarung. Erhalten ist nur eine sehr ungenügende Abbildung dieses Werkes.[2]

Anderweit erscheint unter Karl d. Gr. die Wandmalerei in eifrigster Pflege. Sein Pallast in Aachen, die Pfalz von Ingelheim und die Basilika derselben waren mit einer überaus grossen Fülle von Wandgemälden versehen.[3] Diese waren durch ihre Gegenstände von Bedeutung, in der Basilika Scenen des alten und neuen Testaments in entsprechender Gegenüberstellung.

[1] F. Kugler, Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 3—6. — [2] Bei Ciampini, vetera monimenta, II, t. XLI. — [3] Ermoldus Nigellus, l. IV, p. 181 etc.

in den Pallästen Darstellungen geschichtlichen Inhalts, zum Theil aus der fränkischen und aus Karls eigener Geschichte. Ein würdiger, seiner selbst bewusster Sinn erhellt schon aus den Berichten über diese Werke.

Ein gewichtiges Zeugniss für die Kunstpflege Karls d. Gr. sind sodann die Miniaturmalereien der auf seinen Befehl geschriebenen heiligen Bücher. Von diesen sind mehrere erhalten, ebenso von Bilderhandschriften seiner Nachfolger; es bekundet sich hiemit eine fränkische Malerschule von eigenthümlicher Richtung und Ausbildung. Vor der näheren Angabe der letzteren ist jedoch von einigen andern Schulen der Miniaturmalerei zu sprechen.

Zunächst von der irischen, in welcher die schon in der vorigen Periode (S. 272) begründete Darstellungs- und Behandlungsweise eine lebhafte Folge findet. Der nordisch nationelle Sinn behauptet sich hier noch in entschiedenster Weise, in dem kunstreichen Phantasiespiel der Ornamentik, welche die Ränder und die grossen Buchstaben zu Anfang der einzelnen Bücher erfüllt, wie in der barbarischen, fabelhaft schematischen Umbildung der heiligen Gestalten. Es ist eine künstlerische Schule, welche das aus einer primitiven Stufe Ueberkommene mit Absicht festhält und mit Sorgfalt durchbildet und selbst aus dem völligen Mangel an Befähigung zur Auffassung der organischen Gestalt eine Art künstlerischen Gesetzes macht. Ausser den Beispielen, welche die englischen Bibliotheken an Werken der Art aus dem achten bis zehnten Jahrhundert besitzen,[1] finden sich einige auch in der Bibliothek des ehemaligen Klosters St. Gallen, einer alt-irischen Stiftung.[2] — Sodann ist der Schule der angelsächsischen Miniaturmaler zu gedenken, welche von der irischen Kunst die Weise der Ornamentik, wenn auch ohne die oft staunenswürdige Feinheit der letzteren, beibehalten, in dem Figürlichen sich aber den sonst gültigen Typen der altchristlichen Kunst, in deren byzantinisirender Fassung, zuwenden. Eigenthümlich ist den Gewändern ihrer Gestalten etwas Hastiges, Knitterndes, Flatterndes. Ohne sonderliche Genauigkeit der Behandlung gehen sie allmählig in eine erhebliche Rohheit über.[3]

König David. Irisches Miniaturbild.

Die Schule der fränkischen Miniaturmaler, welche zunächst für den Hof Karls d. Gr. thätig war,[4] zeigt ein beachtens-

[1] J. O. Westwood, on miniatures in irish ill. mss. (Archaeological journal, No. 25.) — [2] F. J. Mone, Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, IV, S. 491, T. IV, 1. Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83, f. — [3] Dibdin, bibliographical Decameron, I, p. LIV, ff. — [4] Waagen, Kunstw. u. Künstler

werthes Aufraffen im Sinne der antiken Kunst, mit einer gewissen Grösse, einer gewissen jugendlichen Kräftigkeit, einer gewissen Freiheit in der Bewegung verbunden. Byzantinisirendes klingt nur in wenig Aeusserlichem hinein, Irisches in der phantastischen Ornamentik (im Kalligraphischen), der sich zugleich aber mannigfaltige Muster nach antiker Art zugesellen. Die Arbeiten sind zumeist gross und prächtig durchgeführt; auch sie aber gewinnen keinen tieferen Lebensgehalt, und das in ihnen Gewonnene geht bald in ein mehr und mehr verwildert rohes Wesen über. Der Regierungszeit Karls gehören mehrere Prachthandschriften in den k. Bibliotheken zu Paris, in der städtischen Bibliothek zu Trier, im britischen Museum zu London an. Eine Vulgata zu Paris rührt theilweise, wie es scheint, aus der Zeit Ludwigs des Frommen (theilweise aus der Zeit Karls des Kahlen) her; ein Evangeliarium, ebendaselbst, ist für Kaiser Lothar geschrie-

Kaiser Lothar. Fränkisches Miniaturbild.

ben. Mehrere prächtige Werke, ebenfalls in Paris, sind für Karl den Kahlen (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) gefertigt; sie bezeugen schon das erhebliche Sinken des künstlerischen Sinnes. Noch grösserer Verfall zeigt sich in den Arbeiten aus der Epoche Karls des Dicken (Spätzeit des neunten Jahrhunderts), deren vorzüglichst bedeutende eine Handschrift der Vulgata in S. Calisto zu Rom ist.[1] — Anderweit lassen die fränkischen Miniaturen des achten und neunten Jahrhunderts theils

in Paris, S. 232, ff., 244, ff.; Treasures of art in Great-Britain, p. 104. Dibdin, bibliographical etc. tour in France and Germany, II, p. 156, ff. Kugler, kleine Schriften, II, S. 337.

[1] Waagen, d. Kunstblatt, 1830, S. 92. (D'Agincourt, Malerei, t. XL, ff.)

(in ähnlichem Sinne, wie bei den angelsächsischen Arbeiten,) eine stärkere Vermischung mit irischen Manieren, theils eine rohere Aufnahme antikisirender Bildungsweise (wie in den Federzeichnungen der Wessobrunner Handschrift zu München vom J. 814, welche das berühmte Wessobrunner Gebet enthält), theils eine Barbarisirung ganz auf eigne Hand erkennen.

In der byzantinischen Kunst ist, wenigstens seit Beilegung des Bilderstreites, eine nicht erfolglose Wiederaufnahme der musivischen Darstellungsweise vorauszusetzen. Dies bezeugen die jüngeren Mosaikbilder der Sophienkirche zu Constantinopel, namentlich die an dem westlichen Tragbogen der Hauptkuppel, welche einer unter Kaiser Basilius Macedo (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) erfolgten Herstellung angehören. Sie nehmen die älteren Motive auf und bringen es in dem, im Hauptpunkte des Bogens befindlichen Kopfe der Madonna wie-

Madonnenkopf. Mosaik in der Sophienkirche zu Constantinopel.

derum noch zu einer glücklichen Idealbildung. (Die mangelhafteren Mosaiken des östlichen Tragbogens sind erst im vierzehnten Jahrhundert ausgeführt.) — Eine volle Anschauung spätbyzantinischen Mosaikenstyles gewähren die älteren Arbeiten der Art in S. Marco zu Venedig, etwa seit dem Anfange des elften Jahrhunderts. Sie zeigen, bei sorgfältiger Technik, eine schon gänzlich leblos gewordene Kunst. In einem späteren Abschnitte wird ihrer noch einmal zu gedenken sein.

Die alte Prachtliebe der Byzantiner und ihre Abkehr von der plastischen Kunst, welche gleichwohl eine Art von Ersatz forderte, führte zur Ausbildung eigenthümlicher Techniken in der Metallarbeit und der Herstellung bildlicher (eingeschmol-

zener) Darstellungen auf der Metallfläche. Theils sind es eine Art von Niellen, gravirte Zeichnungen zumeist auf Silber, deren vertiefte Umrisse mit schwarzem oder farbigem Email ausgefüllt sind; theils bunte Emailmalereien zumeist auf Gold, der Art, dass Goldfäden die Farben (um das Ueberlaufen der einen in die andre beim Brennen zu verhüten) voneinander sondern und solchergestalt feine Goldumrisse bilden, während zugleich Lichter und Gewandfalten auf den Farben selbst durch zarteste Goldschraffirung angegeben sind. Das bedeutendste unter den bekannten Werken dieser Gattung ist die Pala d'oro, der Aufsatz des Hochaltares, im Schatze von S. Marco zu Venedig. — Eine ebenfalls dem Niello verwandte Technik wurde sodann zur künstlerischen Ausstattung cherner Portalflügel (an Stelle des Reliefschmuckes) angewandt: Zeichnungen, deren Umrisse durch eingelegte Silberdrähte (die nackten Theile durch Silberplättchen) gebildet wurden. Besonders im elften Jahrhundert erscheint dies als ein zu Constantinopel übliches Verfahren; natürlich aber musste hiebei, auch abgesehen von aller Starrheit des spätbyzantinischen Styles, die Form ebenso schwerfällig und roh, wie die Wirkung übelklingend werden. Ein Hauptwerk dieser sogenannten „Agemina" waren die Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, welche im J. 1070 durch den Giesser Staurakios zu Constantinopel gefertigt waren und seit dem Brande von 1823 verschwunden sind.[1] Aehnlich die Thüren des Heiligthums auf dem Berge Gargano (Königreich Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, zur Rechten des Haupteinganges, welche der Sophienkirche in Constantinopel entnommen sein sollen.

Wie in der nordischen Kunst dieser Periode, so sind es auch in der byzantinischen die Miniaturen der Bilderhandschriften, welche jetzt der Gegenstand eines besonders ausgedehnten Kunstbetriebes werden und deren zahlreich erhaltene Beispiele uns eine nähere Anschauung der Richtung und des Werthes dieses Betriebes gewähren. Sie vornehmlich bezeugen den verhältnissmässig bedeutenden Aufschwung, den die byzantinische Kunst nahm, als der Druck der Bilderverfolgung gewichen war. Ein lebhaftes und in vielen Fällen, bei allem Mangel an zureichender künstlerischer Kraft doch nicht unglückliches Zurückgehen auf die antike Darstellungsweise und auf die der frühest christlichen Zeit, welche sich aus der letzteren herausgebildet hatte, giebt diesen Arbeiten häufig ein eigenthümliches Interesse; während die Armuth eigner Erfindung bei den selbständigeren Zuthaten, den Gestalten byzantinischer Heiliger, den Bildnissfiguren, allerdings hervortritt. Die Bilder einiger griechischen Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts gehören zunächst hieher. Aus dem neunten Jahrhundert ein Manuscript mit den Predigten

[1] Die Zeichnungen bei d'Agincourt, Sculptur, T. 13—20.

des Gregorius von Nazianz (in der Pariser Bibliothek), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Aus dem zehnten Jahrhundert die Bilder eines Psalters (ebendaselbst). In diesen ist die Auffassung und Darstellung noch in wirklich überraschender Weise von antikem Geiste erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Heerde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgang bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit

Jesaias zwischen Nacht und Frühe. Byzantinisches Miniaturbild.

um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikanischen Bibliothek zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen. Die Ausführung ist, wie der damalige kirchliche und weltliche Luxus es verlangte, von höchster Pracht und Zierlichkeit, die Technik ausserordentlich solid und gleichmässig. — In den Miniaturen des elften Jahrhunderts verlieren sich jene

antiken Elemente. Die Gestalten werden dürr und hager, die Geberden unnatürlich starr; die Färbung erscheint greller, die Umrisszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Bemerkenswerthes erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde giebt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sinkt auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein noch mit einigem Gefühl componirtes Bild ist u. A. eine im christlichen Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Gruppen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche ansprechende Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem elften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[1] Bei Weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Sinnes. In jüngerer Zeit ist Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass zuweilen in dem Aeusseren der Composition abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die Wandmalerei hat in den späteren und den heutigen byzantinischen Kirchen, welche von oben bis unten bemalt zu sein pflegen, reichlichste Anwendung gefunden. Es sind die Wiederholungen einer Anzahl von rituell gewordenen Motiven und Compositionen, welche im einzelnen Fall, statt des künstlerischen, etwa noch ein archäologisches Interesse gewähren.[2]

[1] D'Agincourt, peint. t. 82. — [2] Ein Lehrbuch für die Behandlung kirchlicher Darstellungen, aus dem späteren byzantinischen Mittelalter, welches noch jetzt den Mönchen des Berges Athos zur Anleitung dient, ist von Didron in französischer Uebersetzung herausgegeben: Manuel d'Iconographie chrétienne etc., Paris, 1845. (Deutsch von G. Schäfer: das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier, 1855.)

IX. DIE REICHE DER SASSANIDEN UND DER INDO-SKYTHEN.

Sassaniden.

Allgemeines.

Wie in den Landen des Römerreiches die Kunst der christlichen Frühzeit aus dem Erbe der alten Kunst sich herausbildete, so im Osten, in den Landen der alten mittelasiatischen Cultur, die Kunst des neupersischen oder Sassaniden-Reiches.[1] Die Dauer des letzteren war von 226—641 nach Chr. G. Die sassanidische Kunst hat bei Weitem nicht den Reichthum an Gestaltungen, wie die altchristliche, nicht die unmittelbar bedeutungsvollen Folgen der letzteren; aber auch sie bildet, für die künstlerischen Erscheinungen des Orients, ein in mehrfacher Beziehung charakteristisches Mittelglied, und sie ist nicht minder der lebendige Ausdruck eines geschichtlichen Abschnittes, der in der ritterlichen Kühnheit der Thaten, welche ihn erfüllen, in der romantischen Verschlingung seiner Geschicke auch an sich hinlänglich Fesselndes besitzt.

Die Sassanidenherrschaft, aus dem Herzen des alten Perserlandes hervorgegangen, rief die alten Traditionen des Stammes aufs Neue ins Leben. Sie stellte den reinen religiösen Cultus der Vorzeit wieder her; sie liess es sich angelegen sein, die grossen Thaten ihrer Zeit in ähnlichem Sinne durch dauernde Denkmäler zu verherrlichen, wie es in den alten Tagen Sitte gewesen war. Ein bewusstes Zurückgehen auf die Weise der alten Denkmäler, oder doch ein Anknüpfen an ihre Eigenthümlichkeit, ist in den künstlerischen Monumenten der Sassaniden unverkennbar;

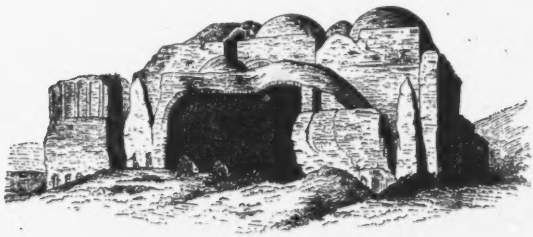
[1] Vaux, Ninivch und Persepolis. Coste et Flandin, voyage en Perse; (Perse ancienne.) Texier, description de l'Arménie, de la Perse etc. Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc.

aber die Welt war inzwischen eine andre geworden, und so musste auch die neue Form sich in andrer Weise herausbilden. Die römische Kunst bot eine zu breite Fülle von Technik, von Mitteln, von geübter Handhabung des materiellen und des geistigen Stoffes dar, als dass ihre Lehre und Hülfe bei den neupersischen Unternehmungen nicht hätte herbeigezogen werden sollen; der neue Geist, welcher den Orient erfüllte und tiefe geschichtliche Wandlungen vorbereitete, war zu lebhaft von einem fast leidenschaftlich phantastischen Drange erfüllt, als dass nicht auch sein Abdruck schon in den Monumenten hätte sichtbar werden sollen. So gestaltete sich die sassanidische Kunst aus einem Gemisch verschiedenartig älterer und neuer Formen und Weisen. Zu einer innerlichen Durchdringung ihrer Aufgabe, zur freien Entfaltung gelangte sie aber nicht. Sie begnügte sich mit einer mehr oder weniger derben, zum Theil einer etwas unbekümmerten Angabe des Bezeichnenden, welche den Gedanken oder das Gefühl überraschend anregen, zu einer Art poetischer Mitthätigkeit aufrufen mochte. Wo es auf feinere Ausbildung ankam, nahm sie, wie es scheint, keinen Anstand, wiederum von fremden Mustern zu borgen.

Die Anzahl der erhaltenen und bisher näher bekannt gewordenen Denkmäler, wenigstens die der architektonischen, ist gering. Doch lässt sich daraus immerhin das Allgemeine des geschichtlichen Entwickelungsganges erkennen. Zu Anfang scheinen sich jene engeren Anknüpfungen an altpersische Elemente, verbunden mit einer allgemeinen Fassung nach römischer Art, noch in einer gewissen Strenge geltend zu machen. Bald tritt ein kühnes, verwogenes, doch nicht eben von tieferem Lebensgefühl oder edlerer Grazie getragenes Wesen ein. An der Bekundung einer machtvollen Energie, eines frischen Strebens fehlt es dann nicht, andrerseits aber auch nicht an den Zeugnissen eines dumpferen und roheren Sinnes. Lebensgenuss und Wohlgefallen an zierlich buntem Schmuck führt in der Spätzeit der sassanidischen Kunst dazu, sich dem üppigen Style der byzantinischen Kunst, zu der sich naturgemäss schon ein Wechselverhältniss ausgebildet hatte, thunlichst nah anzuschliessen. — Die wichtigsten Ueberbleibsel der sassanidischen Kunst, und die Mehrzahl derselben, finden sich im eigentlichen Stammlande Persiens, dem heutigen Farsistan, mehrfach zur Seite der altpersischen Reste. Aber auch in ansehnlicher Ferne gen Norden und Nordwesten sind deren als Zeugnisse der Ausdehnung der neupersischen Macht erhalten.

Architektur.

Von architektonischen Resten scheint nur äusserst Weniges in die Anfänge der Sassanidenherrschaft zurückzureichen. Bei den Trümmern der von König Schapur I. im dritten Jahrhundert gegründeten Stadt Schapur in Farsistan ist dies vorzugsweise vorauszusetzen; doch sind dieselben noch nicht in irgend genügender Weise durchforscht. Zu bemerken ist, dass die seltsame Form der Säulenkapitäle mit knieenden Doppelstieren, welche im alten Persepolis angewandt war, hier aufgenommen zu sein scheint. — Wichtiger sind die Baulichkeiten von Firuz-Abad und von Sarbistan (unfern von Schiras), ebenfalls in Farsistan, welche etwa aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der Epoche des Königes Firuz, herrühren. An beiden Orten sind ansehnliche Pallastreste erhalten, bemerkenswerth besonders dadurch, dass die Räume in ihnen durchweg überwölbt sind, mit Kuppel- und mit Tonnengewölben, die in elliptischer



Trümmer des Pallastes von Firuz-Abad.

Bogenlinie, in kräftiger Construction und in kühner Wirkung hoch emporsteigen. Sonst hat die architektonische Formation in beiden etwas trocken Schweres und Herbes. Säulen und Halbsäulen sind an ihnen, theils im Inneren als Wandstützen der Gewölbeconstructionen, theils zur Ausstattung des Aeusseren angewandt, doch gänzlich schmucklos, ohne Basis und Kapitäl. Thüren und Nischen in dem Pallast von Firuz-Abad erinnern wiederum an die alte persepolitanische Form. Dort sind auch noch andre bauliche Reste der Sassanidenzeit, aber nichts mehr von ihren Einzelformen, vorhanden.

Andre Pallastbauten, welche sich in den Westlanden des Reiches, am Tigris, vorfinden, gelten als sassanidische Werke

ungefähr derselben Epoche (des vierten bis sechsten Jahrhunderts). Ein solcher ist zu Madaïn, dem alten Ktesiphon, ein zweiter in Armenien, zu Diarbekir, vorhanden. In der Architektur beider sind spitzbogige Wölbungen angebracht, der Pallast von Diarbekir zugleich durch die geschmückte römisch-byzantinische Säulenarchitektur seiner Seitenfaçaden ausgezeichnet. Wenn die historische Annahme sicher und die Verwendung des Spitzbogens (was durch nähere Untersuchungen und Angaben noch festzustellen sein wird) in diesen Pallästen ursprünglich ist, so würden dies die frühsten Beispiele für eine systematische Verwendung des Spitzbogens, der nachmals für die orientalische wie für die occidentalische Architektur eine so grosse und charakteristische Bedeutung gewinnt, sein. — Ein dritter sassanidischer Pallastrest jener Gegend, der sehr ansehnlich, aber ebenfalls noch einer näheren künstlerischen Untersuchung bedürftig erscheint, ist der von Al Hathr, unfern von Mosul.

Der Zeit um den Beginn des siebenten Jahrhunderts, der Epoche des Königes Khosru-Parviz, gehören einige wenige, aber durch reiche und feine Behandlung ausgezeichnete Baustücke in den mittleren persischen Landen an. Zunächst einige Reste in der Gegend von Kermanschah: die architektonisch dekorativen Stücke der, im Uebrigen durch Bildschmuck ausgezeichneten Felsgrotten von Tâk-i-Bostan und die Trümmer, namentlich Säulenkapitäle eines zerstörten Gebäudes, bei Bisutun, welches den Namen Takht-i-Schirin führt; sodann einige Säulenkapitäle zu Ispahan. Alle diese Gegenstände bekunden ein bestimmtes Anschliessen an den Styl der byzantinischen Architektur derselben Epoche, während doch, z. B. in dem Einmischen von figürlich Dekorativem, das sassanidische Element bestimmt festgehalten ist.

Sculptur.

An Werken bildender Kunst ist eine erhebliche Anzahl vorhanden. Dies sind fast durchaus Felsreliefs, welche, in merkwürdigster Erneuung der alten asiatischen Sitte, urkundliche Zeugnisse des Herrscherdaseins und seiner Weihe, der Kämpfe und Triumphe der Könige, der Pracht ihres Lebens bilden. Die grosse Mehrzahl derselben findet sich wiederum in Farsistan: zu Schapur, wo ein Felsthal deren sechs, zum Theil von sehr ansehnlichem Umfange enthält; in der Gegend von Persepolis, wo sich im Felsthale von Naksch-i-Rustam sechs und an den Felsen von Naksch-i-Redschib drei befinden; einige von geringer Dimension in der Nähe von Schiras; ein grosses unvollendetes Relief zu Rei (dem alten Rhages); zwei zu Firuz-

Abad und eins in der Nähe von Darab-Gerd. Dann weiter nach Norden die Reliefs, welche die Felsnischen von Tak-i-Bostan bei Kermanschah schmücken. Endlich eins im nördlichsten Perserlande bei Selmas, am Urmia-See, und ein andres, im armenischen Grenzlande, zu Bajazid; (das letztere wenigstens mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls noch als ein sassanidisches Werk zu bezeichnen.)

Ihrem Grundgehalte nach haben diese Darstellungen überwiegend einen ähnlichen Zweck, wie die achämenidischen Reliefs zu Persepolis; es sind im Allgemeinen nicht sowohl historische Begebenheiten, mit dem Wechsel der Ereignisse, was darin enthalten ist, als symbolische und historisch repräsentative Acte, zur Verherrlichung der Herrschermajestät. Eine mehrfach sich wiederholende Darstellung darf als die Inauguration des einzelnen Herrschers aufgefasst werden; sie zeigt zwei Personen, in der Regel zu Pferde, welche einen mit Bändern geschmückten Reifen, scheinbar ein Diadem, in der Art halten, dass die eine derselben von der andern empfängt, (wobei die eine als der Herrscher, die andre als eine symbolisch oder mythisch zu deutende oder als eine priesterliche Figur zu fassen sein wird.) Ein solches ist das älteste dieser Reliefs, eins der zu Naksch-i-Rustam befindlichen, welches inschriftlich den Stifter der Sassaniden-Dynastie, Ardaschir I., darstellt und somit noch der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört; eine eigenthümliche Schlichtheit, eine gewisse trockne Strenge der Linien lässt hier noch eine absichtliche Wiederaufnahme des alten persepolitanischen Reliefstyles erkennen.

Sein Nachfolger Schapur I. (241—272), der Besieger Valerians, des Kaisers von Rom, ist auf einem der Reliefs von Naksch-i-Redschib, welches ihn mit seiner Leibwache darstellt, inschriftlich bezeichnet. Zu Naksch-i-Rustam erscheint Schapur I. in seinem Triumphe über den gefangenen Valerian, der flehend vor seinem Rosse auf den Knieen liegt. Diese Darstellung wiederholt sich noch an andern Orten, ebenfalls auf Schapur, in einzelnen Fällen vielleicht auch auf andre Siegesmomente späterer Fürsten bezüglich. Die Reliefs in jenem Felsthale bei der Stadt Schapur rühren fast sämmtlich aus der Zeit ihres Erbauers her und bilden die vorzüglichst prunkvollen Urkunden seiner königlichen Grösse. Auch hier ist mehrfach die Darstellung seines Triumphes über Valerian vorhanden und in langen Reihen, über- und nebeneinander geordnet, schliessen sich ihr die kriegerischen Cohorten und Wachen des Königes, die Darstellungen der besiegten und der tributbringenden Völker an. Das künstlerische Grundelement all dieser Darstellungen aus der Zeit Schapur's I. darf als ein etwas ungefüg römisches bezeichnet werden, den verdorben römischen Arbeiten der Epoche Constantin's d. Gr. einigermaassen entsprechend; aber es hat

Felsrelief zu Schapur.

zugleich bemerkenswerthe Eigenheiten: in der phantastisch barbarischen Tracht und ihren schmückenden Zuthaten, namentlich dem seltsam ungeheuerlichen Kopfputze; in dem wiederkehrend flattrigen Faltenwurfe der dünnen Gewande, welcher den Gestalten, selbst in der Ruhe, einen Ausdruck des Heftigen giebt; und ebenso in dem Gepräge einer stolzen, doch charaktervoll energischen Natur, welches dem von mächtigem Gelock umwogten Haupte des Königs nicht ohne Glück aufgedrückt ist. In jenen längeren Reliefffriesen zu Schapur herrscht im Uebrigen freilich eine sehr monotone Anordnung. — Anderweit finden sich, in einer schwer zugänglichen Felsgrotte bei Schapur, die überaus merkwürdigen Reste einer kolossalen Felsstatue des Königs. Die Figur war ursprünglich etwa 21—24 Fuss hoch und völlig in derselben phantastischen Weise wie jene Reliefdarstellungen behandelt.

Der in solcher Art ausgeprägte Styl scheint für die gesammte sassanidische Kunst oder doch für die Mehrzahl ihrer Leistungen, — in grösserer oder geringerer Lebendigkeit, je nach der Befähigung des Künstlers, maassgebend gewesen zu sein. Ein Relief mit zwei Figuren in der kleineren Felsnische von Tak-i-Bostan hat für diese die inschriftliche Bezeichnung Schapur's II. und III. (spätere Zeit des vierten Jahrhunderts); die Arbeit daran ist wenig geistvoll. Ein Relief zu Naksch-i-Rustam, welches man auf Bahram V. (420—440) und seine Gemahlin deutet, ist dagegen wiederum ein Hauptstück jener phantastischen Stylistik. Zwei Schlachtscenen, ebendaselbst, ist man gleichfalls auf Bahram V. zu beziehen geneigt; sie stellen die Kämpfe zwischen gepanzerten Reitern dar und sind durch eine gewisse naive Frische und Keckheit von sehr eigenthümlicher Bedeutung. Die sassanidische Kunst tritt hier, wenn vielleicht auch nur vorübergehend, aus den überkommenen Traditionen heraus und nimmt eine Richtung, welche

füglich nur mit der späteren des germanischen Occidents verglichen werden kann.

Endlich zeigen die auf Khosru Parviz (591—628) bezüglichen Reliefs der grösseren Felsnische von Tak-i-Bostan wiederum sehr eigenthümliche Umschmelzungen des künstlerischen Geschmackes. Wie in dem architektonisch Dekorativen dieser Nische, so lässt sich auch in dem Figürlichen eine Einwirkung byzantinischer Richtung erkennen. Zu den Seiten der Einfassung des äusseren Bogens sind schwebende victorienähnliche Gestalten von noch entschieden antikisirender Fassung. Bei den grossen Bildnissfiguren im Inneren der Nische mischt sich auf das Seltsamste (vielleicht je nach der persönlichen Erscheinung der Dargestellten) Byzantinisches in selbst noch klassischer Reminiscenz und barock Barbarisches mit dem sassanidischen Typus. Zwei grosse und sehr figurenreiche Jagddarstellungen, an den Seitenwänden der Nische, kehren zu einer naiv schildernden Weise des Vortrages zurück, hierin etwa in der Mitte stehend zwischen alt-assyrischen und späten indisch-persischen Darstellungen.

Indo-Skythen.

An der östlichen Grenze des Sassanidenreiches, die Induslande hinab, erstreckte sich die indo-skythische Herrschaft. Sie hatte sich bereits im J. 90 v. Chr. aus dem Sturze des griechisch-baktrischen Reiches erhoben, welches letztere als eine selbständige Macht, griechische Cultur im Herzen Asiens pflegend, aus dem Zerfall der Reiche Alexanders d. Gr. hervorgegangen war. Einige wenige künstlerische Reste bezeugen es, den Beziehungen der historischen Grundlage entsprechend, dass auch in den Induslanden das antike Element für die künstlerische Form, ähnlich und selbst entschiedener als bei den Sassaniden, in den ersten Jahrhunderten unsrer Zeitrechnung noch von bedingendem Einflusse war.

Eine zu Budakschan gefundene silberne Schale[1] hat die getriebene Darstellung eines Triumphzuges des Bacchus in einem barbarisirt griechischen Style, im Einzelnen an byzantinisches Wesen erinnernd. Diese Arbeit kann indess von ausserhalb eingeführt sein. Wichtiger ist eine Anzahl von bildnerischen und baulichen Stücken, welche im Districte von Peschawer gefunden sind.[2] Einige derselben gemahnen, bei roher Arbeit, in der That noch an den grücisirenden Geschmack der späten Werke Kleinasiens. Andres hat das ausgesprochen römische Gepräge; noch Andres geht, zumal im Ornament, in einen byzantinisirenden

[1] Journal of the asiatic society of Bengal, VII, p. 1049. — [2] Ebendaselbst, XXI, p. 606. (Note on some sculptures found in the district of Peshawar, by E. C. Bayley, mit Abbildungen.)

Charakter, auch mit Anklängen an das Sassanidische, über. Ein kleines, bei Kohat (südlich von Peschawer) gefundenes Steinrelief[1] stellt, der sassanidischen Compositionsweise vergleichbar, einen siegreichen König nebst Gefolge, über Besiegte hinreitend, dar. Vorzüglich merkwürdig ist eine, etwa 28 Zoll hohe sorgfältig gearbeitete Figur einer fürstlichen Person, auf einem in entschieden byzantinischem Geschmack behandelten Postamente.[2] Die

Indo-skythisches Bildwerk aus dem Districte von Peschawer.

Figur trägt das charakteristische Gepräge barbarischer Nationalität, mit barock geordnetem Haarschmuck; ebenso bestimmt aber zeigt sich ihr Gewand nach klassischem Motive angeordnet und das letztere selbst in der schon auffällig conventionellen Behandlung noch beobachtet. Man meint darin indisch-buddhistische Typen erkennen zu dürfen; ist dies der Fall, so ergiebt sich hier der unmittelbare Uebergang antiker Kunstelemente in indische, der übrigens auch durch andre Zeugnisse erhärtet wird. — Die in neuerer Zeit zahlreich aufgefundenen Münzen jener Gegend lassen in ihrem Gepräge dieselbe Nachwirkung antiker Motive auf eine barbarisirte Darstellungsweise erkennen.

Von der Bedeutung, welche die indo-skythischen Lande für die eigentlich indische Kunst gewinnen, wird im Folgenden die Rede sein.

[1] Ebenda, XXII, p. 193. — [2] Bayley, a. a. O., pl. 28; das Postament, p. 607.

X. DIE KUNST DER HINDU'S UND IHRE AUSLÄUFER.

Allgemeines.

In einem mährchenhaft phantastischen Reize tritt die ostindische Welt den Erscheinungen der älteren asiatischen Cultur, wie diese unter mannigfacher Umwandlung bis in die Induslande vorgedrungen war, gegenüber. Hier bekundet sich der Geist des Volkes in einer reichgestaltigen Poesie, in tiefsinnig mystischen Doctrinen; hier hat er bauliche und bildnerische Denkmäler mannigfacher, sehr eigenthümlicher Art, die zum Theil als die verkörperten Wunder von Sage und Dichtung erscheinen, hinterlassen.[1] Den Werken des Freibaues und ihren Zierden gesellen sich solche zu, welche — in ungleich ausgedehnterem Maasse, als es in andern Gegenden der Erde gefunden wird, — den gewachsenen Fels zur architektonischen Anlage und zur bildnerischen Gestalt, in Grottenbauten und in freistehenden Monumenten, umwandeln. Es sind die, seit der muhammedanischen Eroberung im zweiten Jahrtausend nach Chr. und unter deren Zerstörungen erhaltenen Reste in den hindostanischen Gangeslanden und die Denkmäler der Ostküste, die von Kaschmir, die Felsmonumente im centralindischen Hochlande, im nördlichen Theile der Westghats, in deren Ausläufern gen Osten und den ihnen westwärts

[1] Heeren, Ideen über die Politik etc. der vornehmsten Völker der alten Welt, I, Abth. III. P. v. Bohlen, das alte Indien. Lassen, Indische Alterthumskunde, (neueres Hauptwerk.) Valentia, Voyages and travels to India etc. Daniell, Antiquities of India; Excavations of Ellora. Langlès, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. Ritter, Erdkunde, V—VII; Derselbe: die Stupa's etc. H. Wilson, Ariana antiqua. Zahlreiche Abhandlungen und Mittheilungen von J. D. und A. Cunningham, Chapman, Knighton, Fergusson, Kittoe, Babington, Erskine, Grindlay u. A. m. in den Schriften der asiatischen Gesellschaften, dem Journal of the asiatic society of Bengal, den Transactions of the lit. society of Bombay, dem Journ. of the royal asiatic society, u. s. w. (Besonders wichtig in dem letztgenannten Journal, VIII, p. 30, ff., die Abhandlung Fergusson's über die Felstempel.)

(bei Bombay) vorliegenden Inseln, die abenteuerlichen Werke im Süden des Dekan, die der Insel Ceylon und die, welche dem nordwestlichen Ueberströmen der indischen Cultur, Afghanistan hindurch, angehören. Es sind die Zeugnisse ihrer Uebertragung nach den Landen des ferneren Ostens, nach den südöstlich belegenen Inseln.

Dem Inderthum und seinen Monumenten fehlt es, zum grössten Theil, an einer urkundlich festgestellten geschichtlichen Unterlage. Die Ansichten der Forscher über das Alter der Denkmäler, über den Entwickelungsgang des an ihnen hervortretenden künstlerischen Styles wichen bisher vielfach voneinander ab. Erst die jüngste Zeit hat angefangen, von einem unklaren Staunen vor diesen Werken, von willkürlichen Hypothesen über ihren Ursprung zur kritischen Forschung überzugehen. Hienach scheinen gegenwärtig wenigstens die Grundzüge der indischen Kunstgeschichte festzustehen, — ist der Beginn des dortigen monumentalen Schaffens keiner unvordenklichen Frühzeit, vielmehr erst einer Epoche, welche den Berührungen der indischen Welt mit der Cultur des Westens (unter Alexander d. Gr.) folgte, zuzuschreiben. Die indische Kunst schliesst sich der des Westens wiederum als eine jüngere an, gestaltet sich im Einzelnen selbst unter Einflüssen, welche von dort ausgegangen waren. Ihr eigenthümliches Wesen aber und dessen Entfaltung und verschiedenartige Umbildung erscheint von den beiden grossen Factoren des indischen Geisteslebens und der Geschichte des Kampfes derselben abhängig, — von dem Brahmaismus, der volksthümlichen Religion mit ihrem vielgliedrigen Göttersystem, ihren Mythen und Heldengeschichten, und dem Buddhismus, der ascetischen Doctrin, welche das menschliche Gemüth in strenger Sammlung auf sich zurückzuführen bestrebt war, — von dem, auch das Ueberschwänglichste nicht scheuenden phantastischen Sinne des ersteren und dem nüchternen Ernste des zweiten. Der Brahmaismus ist das ältere, den allgemeinen Volkscharakter bezeichnende dieser beiden Elemente, der Buddhismus eine demselben entgegentretende Reform; sein Auftreten oder vielmehr das seines Stifters, des Buddha, gehört dem sechsten Jahrhundert v. Chr. an, der Beginn seiner Herrscherstellung, wenigstens in den nördlicheren Landen Ostindiens, der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Seine Herrschaft dauerte bis zum fünften Jahrhundert nach Chr., von welcher Zeit ab der Brahmaismus wiederum die Oberhand gewann, der den Buddhismus sodann, nach dem Verlauf einer Reihe von Jahrhunderten und zum Theil unter blutigen Verfolgungen, aus den ostindischen Landen gänzlich verdrängte. Mit den Siegen des Buddhismus im dritten Jahrhundert v. Chr. beginnt, soviel wir gegenwärtig irgend zu urtheilen im Stande sind, erst jene Stätigkeit des Sinnes, welche zu einem monumentalen Schaffen führte; mit der erneuten Macht

des Brahmaismus gesellt sich der bis dahin befolgten, mehr oder weniger strengen Richtung naturgemäss eine grössere Phantasiefülle hinzu. Die eigensten und künstlerisch bedeutungsvollsten Schöpfungen gehören der Epoche des Wettkampfes beider Mächte an. Nach Besiegung des Buddhismus nimmt dann das Phantastische in stets gesteigertem Maasse überhand, der Art, dass die indische Kunst sich zuletzt in ein abenteuerliches, oft völlig chaotisches Wesen verliert.

Die Geschichte der indischen Kunst gliedert sich, dem Vorstehenden entsprechend, in verschiedene Perioden, deren Grenzen zwar zumeist nicht sehr scharf zu ziehen sind, deren Unterschiede sich indess doch in hinreichend bestimmter und ausgeprägter Weise bemerklich machen.

Die Vorzeit.

Die Zeit, welche der Herrschaft des Buddhismus vorangeht, hat allerdings dauerbare Denkmäler auf indischem Boden hinterlassen. Diese gehören jedoch dem Culturvolke des Landes, den Hindu's, — das man als ein in früher, dunkler Zeit von Nordwesten eingewandertes betrachtet, — nicht an. Es sind Steinmonumente von völlig urthümlicher Beschaffenheit, in Anordnung und Zusammenstellung denjenigen durchaus gleich, welche sich im europäischen Nordwesten, namentlich in den keltischen Landen, finden. Im Süden des Dekan und in den Grenzgegenden zwischen Hindostan und den birmanischen Landen hat man derartige Reste entdeckt. Sie sind ohne Zweifel von älteren Stämmen errichtet; mit den Zeugnissen der hinduischen Cultur scheinen sie ausser aller Verbindung zu stehen.

Die Frühgestaltung der letzteren erhellt aus den Schilderungen, welche in den grossen epischen Gedichten des Volkes (deren Abschluss in das vierte Jahrhundert v. Chr. fällt) enthalten sind, und aus einigen wenigen Nachrichten, welche wir bei Gelegenheit von Alexanders Zuge in das Indusland, über die in diesem und im Gangesgebiet vorhandenen Anlagen empfangen. Beide Quellen lehren uns Städte kennen, welche mit mächtigen Ziegelwällen und Mauerthürmen oder mit Pfahlwerk geschützt, von breiten Wassergräben umgeben waren. Einzelne Städte hatten eine kolossale Ausdehnung; ihr Inneres wird als ein Bild anmuthiger Heiterkeit geschildert, mit reinlicher Bewässerung, mit schattigen Parks, mit Tempeln und Pallästen, deren Thore, Höfe, Hallen, Terrassen gepriesen werden, die königlichen Residenzen mit aller Pracht, namentlich mit Goldsäulen geschmückt. Es lässt sich voraussetzen, dass den Bedürfnissen des Lebens, nach

Maassgabe der klimatischen Bedingnisse und der Erzeugnisse des Bodens, in behaglicher Weise Genüge gethan, dass an Schmuck und Glanz kein Mangel, dass Elemente vorhanden waren, welche der künstlerischen Gestaltung wohl eine eigenthümliche Richtung zu geben geeignet sein mochten. Dass aber eine solche Richtung sich bereits in bestimmter Weise ausgeprägt, dass sie zur festen Monumentalform geführt hatte, darüber liegt einstweilen kein Zeugniss vor; der nachfolgende, uns bekannte Beginn des monumentalen Schaffens und die Weise seiner Gestaltung berechtigt vielmehr zu dem Schlusse, dass dies noch nicht der Fall war.

An Angaben über bildnerisches Schaffen scheint es völlig zu fehlen. Doch ist zu bemerken, dass aus den Worten des Dichters manches Mal ein künstlerisches Auge hervorblickt, wiederum nicht ohne die Befähigung, künftigen Gebilden der Kunst einen eigenthümlichen Stempel aufzudrücken. Die Beschreibung weiblicher Schönheit giebt bereits mit Bestimmtheit das Ideal, mit charakteristisch weichen, schwellenden, üppigen Formen, dem in späterer Zeit die indische Kunst gern folgte. Im Epos finden sich sehr bezeichnende und ausführliche Stellen der Art.[1]

Erste Periode der indischen Kunst.

Die erste Periode der indischen Kunst, in charakteristisch sich gestaltender Monumentalform, beginnt um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr., der Epoche, in welcher der damalige König der hindostanischen Lande, Asoka, sich und seine Herrschaft zur buddhistischen Religion bekannte. Der künstlerische Typus der Periode ist der einer primitiven Einfalt und Strenge, verbunden mit Elementen, welche aus den ausgeprägten künstlerischen Richtungen der westlichen Lande herüber genommen waren, und nicht ohne ein gewisses phantastisches Element, welches als das dem Volke eigenthümliche bezeichnet werden muss. Die Dauer der Periode ist auf mehrere Jahrhunderte anzusetzen, in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung hinabreichend.

[1] Vergl. u. A. die Schilderung des Apsaras Urwasi im Maha-Bharata, bei F. Bopp, Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel etc., S. 10, 96. (Die sichre Zeichnung, welche das indische Gedicht enthält, bildet den auffälligsten Contrast gegen die formlose Bildersprache, deren sich im ähnlichen Fall z. B. die althebräische Poesie, im hohen Liede, bedient.)

Architektur.

Die Werke der Architektur sind theils Säulen, welche als Siegesdenkmäler des zur Herrschaft gelangten Glaubens errichtet wurden, theils und vornehmlich religiöse Heiligthümer und anderweitige, für die Zwecke des religiösen Lebens ausgeführte Bauanlagen.

Das eigentliche religiöse Heiligthum hat eine bestimmt ausgeprägte schlichte Gestalt, welche aus der urthümlichen Tumulusform hervorgegangen ist. Es ist, einem Grabhügel entsprechend, über einer Reliquie des Stifters der religiösen Sekte, Buddha's selbst, oder eines seiner heiligen Nachfolger in voller compacter Masse errichtet. Die Form ist streng gemessen, halbkugelartig, über einer cylindrischen Basis, die Dimension oft sehr ansehnlich. Die schwellende Bogenlinie, welche das Profil des Denkmales bildet, erscheint für die Richtung des Formensinnes bei den Hindu's von vornherein bezeichnend. Die mystische Doctrin des Buddhismus hat der halbkugelförmigen Erhebung des Monumentes einen besondren symbolischen Inhalt untergelegt: nach ihr ist es ein Bild der Wasserblase, welche nach Buddha's Wort die Vergänglichkeit des irdischen Lebens bezeichnet. Auf seinem Gipfel hat das Monument eine krönende Spitze; diese erscheint in freier dekorativer Behandlung, kegelförmig oder obeliskenartig, oder in einer Form von ausschliesslich symbolischer, ebenfalls durch die buddhistische Doctrin gegebener Bedeutung, als heiliges Schirmdach. Der Name des Monumentes ist Stupa oder Tope (jenes Wort im Sanskrit, dies im heutigen Dialect, Beides soviel als Tumulus), Dagop (soviel als „Körperbewahrer", d. i. Reliquienbehälter), auch Chaitya (nach der Bezeichnung des Schirmdaches.) — Heilige Einschlüsse, Nebenbaulichkeiten verbinden sich mit der Anlage des Tope. An Stätten, die als besonders verehrte aufzufassen sind, finden sich Tope's zuweilen in erheblicher Anzahl.

Die ascetische Richtung der buddhistischen Religion führte zur Ausbildung klösterlicher Genossenschaften, die letzteren zu entsprechenden baulichen Einrichtungen. Die buddhistischen Klöster, welche mit dem Namen der Vihara's bezeichnet werden, sind Hallenbauten mit anlehnenden Einzelcellen. Grössere Klöster der Art scheinen ihr besondres Tempelheiligthum zur gottesdienstlichen Versammlung gehabt zu haben: einen mehr oder weniger geräumigen Saalbau und im Grunde desselben ein nach seinen Verhältnissen bemessenes Dagopheiligthum. Von Freibauten der Art ist, vielleicht mit Ausnahme weniger Einzelreste, welche solchen Anlagen angehört haben mögen, nichts erhalten; wohl aber von entsprechenden, im Felsgrottenbau ausgeführten Anlagen. Es scheint, dass einsiedlerische Niederlassungen in

natürlichen Felshöhlen hiezu die Veranlassung gaben; die volksthümliche Neigung scheint sich, wenigstens auf gewissen Punkten des Landes, bald sehr entschieden für das geheimnissvoll Schattige des Baues, der sich der Felsmasse einarbeitete, entschieden zu haben. Die Grotten, welche das Gepräge der Versammlungstempel tragen, pflegt man mit dem Namen der Chaitya-Grotten zu bezeichnen.

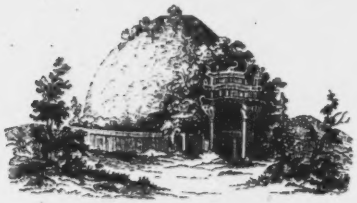
Das Wesentliche der architektonischen Form, soweit es sich irgend um die Herstellung eines aus einzelnen Theilen zusammengesetzten Ganzen, um die Andeutung einer baulichen Structur, handelt, erscheint als eine naive Nachahmung der Form, der Behandlung, der Ausstattung, welche sich bei einem vorangegangenen Holzbau und dessen Structur ergeben hatte. Es ist zum Theil die völlig trockne Copie eines solchen, nachgebildet im Steinmaterial, der Felsmasse mit dem Meissel aufgeprägt. Dabei aber ist bemerkenswerth, dass augenscheinlich schon in diesen vorbildlichen Constructionen sich ein eigenthümlicher Formensinn ausgesprochen hatte; es zeigt sich, an einzelnen vorzüglichst bezeichnenden Stellen wenigstens, dasselbe schwellende, zur Bogenlinie führende Formenprincip, welches für die Gestaltung des Tope die entscheidende Bedeutung hat, nur gelegentlich zur leichteren spielenden Dekoration umgewandelt, wie sich diese bei dem leicht handlichen Material des Holzes natürlich ergeben musste. Besonders charakteristisch giebt sich diese Behandlung bei der Einrichtung der Chaitya-Grotten kund. Die letzteren bestehen, der Form der altchristlichen Basiliken einigermaassen ähnlich, aus einem breiten Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen, beide an der Hinterseite im Halbkreise geführt, den dort stehenden Dagop hinterwärts umschliessend. Pfeiler trennen die Schiffe und stützen die Decken. Diese sind, namentlich über dem Mittelschiff, in der Weise eines hochaufsteigenden, hufeisenförmig sich ausweitenden hölzernen Tonnengewölbes bedeckt, mit entschieden charakteristischen, stark vortretenden Rundsparren. Den Ursprung dieser merkwürdigen Bildung aufs Bestimmteste darzulegen, zeigt sich in der in Rede stehenden Frühperiode sogar die Sitte, die Rundsparren oder Rippen des Gewölbes in der That noch aus Holz zu bilden und sie der runden Felsdecke nur anzuheften, während sie erst später mit aus dem Fels herausgemeisselt werden. Ebenso wird in dieser Frühperiode auch das vorragende Schirmdach des in der Chaitya-Grotte befindlichen Dagop, der natürlichen Anforderung entsprechend, noch aus Holz gebildet und erst in der folgenden Zeit durch Steinarbeit ersetzt.

Die Formation des Einzelnen erscheint zum Theil als ein Ergebniss der naiven Handhabung, welche der Holztechnik eigen ist, und der, zunächst in letzterer leicht zu befriedigenden dekorativen Neigung. Zum Theil aber, und in Fällen, wo das ästhe-

tische Bedingniss von wesentlichem Gewichte ist, zeigt sie jene schon erwähnte Aufnahme von Formen einer älteren, künstlerisch durchgebildeten Architektur. Es sind hellenische und persische Formen, welche für diese Zwecke verwandt und nach Erforderniss umgebildet werden.

Die Reihenfolge der indischen Monumente beginnt mit den Siegessäulen des Buddhismus, von denen eine Anzahl an verschiedenen Orten des Gangeslandes, zu Delhi, Allahabad, Bhitari (unfern von Benares), Bakhra und Bettiah (beide unfern von Patna), erhalten ist. Sie sind zum grössten Theil durch Asoka selbst errichtet worden und inschriftlich bekundet. Ihr eigenthümlicher Name ist der der „Löwensäulen", indem sie das Bild eines ruhenden Löwen tragen, welches auf den Namen Buddha's, als des „Löwen vom Stamme Sakja", anspielt. Sie sind sehr schlank und hoch (über 40 Fuss) und haben — das Nichtvorhandensein eines heimischen Formengesetzes bezeugend — ein bestimmt fremdländisches Gepräge. Das Kapitäl, wo ein solches vorhanden, ist eine Nachbildung des umgestürzten Kelchkapitäles der persischen Architektur. Eine Säule, zu Allahabad, hat statt des Kapitäles einen sculptirten Hals, welcher dem der reicheren griechisch-ionischen Säule mit völliger Entschiedenheit nachgebildet ist.

Es schliesst sich ein Cyklus von Tope-Bauten an, welche sich im centralindischen Hochlande von Malwa, in der Umgegend der Stadt Bhilsa, in mehr oder weniger erhaltenem Zustande befinden. Die bemerkenswerthesten derselben sind die bei dem Orte Sanchi belegenen Tope's, namentlich der grössere von diesen, der ungefähr 120 Fuss Durchmesser und 56 F. Höhe hat und den man nicht ohne Grund ebenfalls noch der Epoche des Asoka zuschreibt. Sein Fuss ist von einem hohen runden Steingitter umgeben, welches die einfach massige Nachahmung eines Holzzaunes enthält und sich durch vier Thore nach aussen öffnet, deren Gerüst, je drei geschweifte Architrave übereinander, von hohen Pfeilern getragen, nicht minder deutlich die Nachbildung der Holzconstruction bezeugt. Vor zweien dieser Thore stehen isolirte Säulen, deren eine wiederum jenes aus der persischen Kunst herrührende Kapitäl trägt. Die Portalgerüste sind reichlichst mit bildnerischer Sculptur, namentlich mit historischen Reliefdarstellungen, bedeckt; verschiedene, hiebei vorkommende architektonische Darstellungen sind für die Beurtheilung der frühindischen Architektur ebenfalls nicht unwichtig. Es finden sich



Der grössere Tope von Sanchi.

darunter Darstellungen von Tope's, welche mit ähnlichen Steinzäunen und Thoren umgeben erscheinen und ihre sonstige (in der Wirklichkeit zumeist verlorne) Ausstattung, z. B. die Schirmbekrönung der Gipfel, zeigen. Es finden sich Städteansichten mit starken Mauern und über diesen mit Erkern und leicht construirten kuppelartigen Bauten, die ebenfalls auf eine Holzconstruction und deren spielend phantastische Behandlung zu deuten scheinen. — Die Reste einzelner Nebenbauten bei den Tope's von Sanchi sind nicht von erheblicher Bedeutung.

Ein im südlichen Indien, bei Amaravati am Krischnaflusse belegener Tope scheint eine ähnliche Ausstattung zu haben wie der grosse Tope von Sanchi.

Andre älteste Tope's gehören der Insel Ceylon an, nach welcher der Buddhismus schon früh übergetragen war, namentlich dem Ruinendistricte der dortigen alten Residenzstadt Anurajapura. Einheimischen Annalen zufolge fällt ihre Erbauung vorzugsweise in das zweite Jahrhundert v. Chr. und die nächstfolgende Epoche. Sie sind in einem mehr oder weniger ruinenhaften Zustande erhalten, doch auch so noch durch ihre sehr kolossalen Dimensionen, gegenwärtig bis zu 140 und 240 Fuss Höhe, ausgezeichnet. Einige kleinere und besser erhaltene Monumente sind später. Unter andern Bauwerken, welche dort in derselben Frühzeit ausgeführt worden, war der neungeschossige (in späterer Erneuung siebengeschossige) Wunderbau des Lohapråsåda ausgezeichnet; die noch vorhandene Gruppe der sogenannten „tausend Pfeiler“ gilt als dessen Rest. Die Pfeiler, nicht hoch und ohne sonderlich künstlerische Formation, dürften das Erdgeschoss des seltsamen Werkes ausgemacht und die Obergeschosse dürften sich, ihrer nicht massigen Anlage und Vertheilung entsprechend, wiederum in einer Holzconstruction luftig emporgegipfelt haben.

Von Grottenbauten, aus den Jahrhunderten zunächst vor Chr. G., findet sich eine besonders alterthümliche Gruppe in Behar, deren sehr einfache, architektonisch wenig ausgebildete Beschaffenheit noch mehr auf ein Einsiedlerlokal als auf ein klösterliches zu deuten scheint. — Eine ausgebildetere Gruppe in der Gegend von Cuttack, am Udayagiri. Dies sind Vihara's von einfacher Anlage, zumeist Pfeilergallerieen von grösserer oder geringerer Ausdehnung, und die Cellen hinter diesen. Die Pfeilerformen sind abermals die, welche sich bei der Holzbautechnik ergeben hatten, viereckig, in der Mitte (dem eigentlichen Schafttheil) mit abgekanteten Ecken und hiebei, oberwärts und unterwärts, mit einem wohlgeführten Bogenabschnitt. Wandpfeiler, an der Rückwand der Gallerieen, zeigen dieselbe Behandlung bei ansprechend leichten Verhältnissen, darüber ornamentistische Sculpturen, die Andeutungen leichten Gebälkes und über den (wagerecht abschliessenden) Thüren eine dekorative Bogenbekrönung, welche einen der Belege für die ursprünglich erscheinende Neigung der Inder zur Bogen- und Kuppelform bildet. — Dann die für die architektonische Behandlung noch

Innere Ansicht der Chaitya-Grotte von Karli.

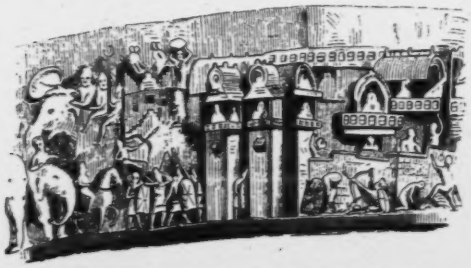
wichtigeren Grotten von Karli, ostwärts von Bombay, und die älteren des grossen buddhistischen Grottenlokales von Ajunta, an der Nordwestseite des Hochlandes von Dekan. Hier finden sich, neben andern Anlagen (Vihara's), die frühsten Chaitya-

Grotten. Vorzüglichst bedeutend ist die von Karli, eine Grotte von mehr als 102 Fuss Länge. Sie hat zum grossen Theil noch jenes alte Holzwerk ihres Inneren bewahrt. Die Formation der Pfeiler, durch welche ihre Schiffe getrennt werden, beruht auf überkommenen, wenn auch in einem schon barbarisirenden Sinne behandelten Motiven: schwere breitkanellirte Schäfte auf schwerer Rundbasis, Kapitäle, welche die Form des persischen Glockenkelches noch erkennen lassen, und über diesen phantastische Sculpturen. Der Gesammteindruck des Inneren ist höchst eigenthümlich. Zu Ajunta zwei Chaitya-Grotten, die eine aus der früheren Zeit der in Rede stehenden Periode, ursprünglich ebenfalls mit jenem Holzwerk, in den Formen aber von einfacherer Strenge, die Pfeiler schlicht achteckig; die andre aus der Schlusszeit der Periode. Dazu gehörig einige Vihara-Grotten, Hallen mit Cellen umher, in der Ausstattung zum Theil den Grotten des Udayagiri ähnlich, zum Theil den Ansatz zu einer etwas kräftigeren Durchbildung bekundend.

Bildende Kunst.

Die angeführten architektonischen Monumente sind im Einzelnen mit bildnerisch behandelten Schmucktheilen, zum Theil aber auch mit selbständig bildnerischer Ausstattung versehen. Die Mittheilungen über die letztere sind bis jetzt zwar noch wenig genügend, geben indess über das Allgemeine ihrer kunsthistorischen Stellung doch einige Auskunft.

Zunächst ist der zahlreichen Reliefs zu gedenken, welche jene Portalgerüste des grossen Tope von Sanchi bei Bhilsa bedecken. Ihr Inhalt ist, sehr abweichend von der phantastisch



Relief am südlichen Portalgerüste des grösseren Tope von Sanchi.

poetischen Sculptur der späteren indischen Zeit, ein streng historischer, ohne Zweifel ein Ergebniss des ernsteren historischen Bewusstseins, welches mit den Siegen des Buddhismus hervortrat und welches sich zunächst schon in der Errichtung seiner Siegessäulen bekundet hatte. Es sind die Darstellungen nationaler Kriegsbegebenheiten, mit dem eigenthümlichen Apparat, den diese mit sich geführt hatten; der dabei enthaltenen Darstellung von Architekturen ist bereits gedacht. Sie sollen, obgleich nur in kleinem Maassstabe, lebendig und tüchtig ausgeführt sein. Ueber die Besonderheiten der Behandlung lässt sich einstweilen nichts sagen; die Art des Vortrages erinnert einigermaassen an die naive Erzählungsweise der altasiatischen Sculptur der Euphratlande.

Andre Reliefsculpturen finden sich in den Grotten des Udayagiri, namentlich in der dortigen Ganes-Gumpha-Grotte. Sie scheinen bewegte Scenen des Lebens (ob etwa ebenfalls von historischer Bedeutung, wird nicht gesagt,) zu enthalten. Sie werden in Betreff der Ausführung höchlichst gerühmt und den eben genannten von Sanchi mit Bestimmtheit an die Seite gestellt.

Einige wenige Sculpturen in den älteren Grotten von Ajunta sollen dieselbe künstlerische Beschaffenheit haben. Im Uebrigen waren die letzteren mit Wandmalereien geschmückt, von denen aber nur noch geringe Reste vorhanden zu sein scheinen.

Zweite Periode der indischen Kunst.

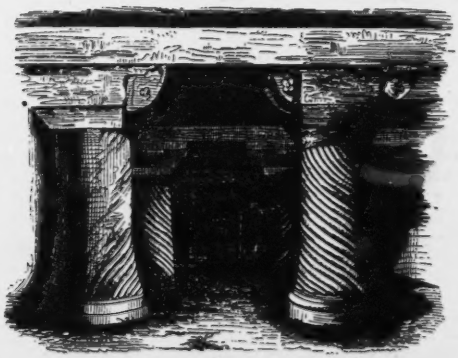
Die zweite Entwickelungsperiode der indischen Kunst umfasst die früheren Jahrhunderte unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung, zunächst etwa die Epoche des vierten bis sechsten Jahrhunderts n. Chr., in gewissen Cyklen von Monumenten auch noch die folgenden Jahrhunderte. Es zeigt sich hier eine reichere, im künstlerischen Sinne mehr bewusste und wirksame Fortbildung der in der ersten Periode gestalteten Elemente. Es treten den monumentalen Werken der Buddhisten die Anfänge des brahmanischen Schaffens entgegen. Es machen sich neue, im Einzelnen sehr merkwürdige Einflüsse der Traditionen älterer, und zwar der klassisch antiken Kunst geltend.

Architektur.

Der Bau der Tope's oder Dagop's als selbständiger Monumente findet in dieser Periode noch eifrige Pflege. Doch werden reichere Zuthaten, Umbildungen zur gesteigerten Wirkung beliebt. Ein Paar kleinere Tope's im Districte von Anurajapura auf Ceylon, welche in restaurirter Anlage auf unsre Tage gekommen sind, gewähren für ein derartiges Streben ein zunächst charakteristisches Beispiel. Sie haben an sich die schlichte und klare Kuppelform (bei dem einen, dem sogenannten Thupa-rámaya-Dagop, in vorzüglich edlem Bogenprofil) und oberwärts eine, schon bemerkenswerthe Bekrönung in Form eines Obeliskenthürmchens; vornehmlich aber zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie von mehreren Kreisen höchst schlanker Pfeiler mit phantastisch bildnerischen Kapitälen, deren reichliche Menge ein wundersames Linienspiel um das Denkmal hervorbringt, umgeben sind.

Dann, und vorzugsweise sind es die nordwestlichen Lande, welche mit einer überaus grossen Anzahl von Tope's dieser Periode oder von den Resten solcher erfüllt sind. Sie beginnen im Induslande, auf der Ostseite des Stromes, im Districte von Manikyala, und begleiten, über 100 an der Zahl, die ehmalige „grosse Königsstrasse", welche westwärts des Indus Afghanistan durchzieht, die Gegenden des Kabulstromes entlang, bis Begram hin. Bei den Untersuchungen ihres Inneren hat man ausser den buddhistischen Reliquien, welche darin niedergelegt waren, mannigfache Münzfunde gemacht; den letzteren zufolge sind sie zum grossen Theil der Epoche des vierten und fünften Jahrhunderts zuzuschreiben; die Sitte ihrer Errichtung dürfte indess bis gegen das achte Jahrhundert, da die arabischen Verwüstungen des Landes begannen, hinabreichen. Der grosse Tope von Manikyala, noch in mächtiger Breite lagernd, hat eine Höhe von 80 Fuss; seine cylindrische Basis zeigt sich aber schon durch Anordnung eines Pilasterwerkes, welches dieselbe umgiebt, ausgezeichnet. Bei den afghanistanischen Tope's steigt die Basis mehr und mehr in die Höhe, so dass das Monument öfters einem schweren kuppelgekrönten Rundthurme ähnlich wird. Sie empfängt dann mancherlei dekorative Ausstattung, die sich bei den in den Gegenden von Jelálabad und Kabul belegenen Tope's häufig zu einem Kranze zierlicher Pilasterarkaden gestaltet. Die Form dieser Arkaden kann auf indische Holzbogenformen zurückdeuten, wobei ein Wechselbezug zu den Formen der unten zu besprechenden Monumente von Kaschmir annehmbar sein dürfte; sie kann möglicher Weise aber auch auf antikisirender Tradition (etwa unter neupersischer Vermittelung) beruhen. An der Angabe näher erläuternder und vielleicht entscheidender Details fehlt es noch.

Es kommen sodann für diese Periode einige buddhistische Grottenmonumente in Betracht, einige zu Ajunta und die zu Baug, im Norden des Nerbudda-Stromes, befindlichen. Es sind Vihara's von vollentwickelter Anlage, geräumige, von einem Pfeilerumgange getragene Hallen, ringsumher von den kleinen Cellen umgeben. Die Architektur entfaltet sich in den Hallen beiderseits zu eigenthümlich edeln, fast klassischen Formen. In den Grotten von Ajunta sind es wiederum die Elemente des Holzbaues, welche hiezu die Motive gaben, die Decke völlig als ein Balkenwerk behandelt, über den Pfeilern stark ausladende Consolen von glücklich klassischem Profil, welche die Deckbalken zu tragen scheinen, die Pfeiler selbst straff gebildet, durch Abkantungen im Schafttheil, Kanellirungen, Eckübergänge zum Theil von rein künstlerischer Wirkung. Zu Baug eigenthümlichere Elemente, z. B. starke Rundpfeiler mit gewundenen Reifen; dabei in Kapitäl- und Fussgesimsen und fast noch mehr in



Innere Ansicht der grösseren Grotte zu Baug.

den auch hier angewandten Consolen eine Bildungsweise, welche geradehin auf späthellenische Formen zurückdeutet. In beiden Gruppen ausgezeichnete Wandmalereien, deren Ornamentik, namentlich zu Baug, im Einzelnen nicht minder aus der Antike hervorgegangen erscheint.

Eigenthümliche Monumente, von den bisher beobachteten Anlagen abweichend, finden sich in Kaschmir. Sie gehören der späteren Zeit dieser Periode an, indem sie bis in das neunte und selbst bis ins zehnte Jahrhundert hinabreichen; wie früh sie beginnen, dürfte schwer nachzuweisen sein. Sie sind wesentlich, vielleicht bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen, brahmanische Heiligthümer, freistehende Tempel von kleinen oder von grösseren Dimensionen, mit der gegliederten Architektur des den Tempelhof umgebenden Mauereinschlusses. An ihnen entfalten sich die Grundzüge eines dekorativ ausgestatteten Freibaues, und sehr bemerkenswerther Weise sind es auch hier aufs Neue die Bedingnisse einer Holzconstruction oder einer mit den Mitteln der letzteren spielenden Dekoration, was zunächst die Formen bestimmt. Das Monument pflegt, wenigstens in seinem Haupttheil, einen quadratischen Unterbau zu haben und sich leicht emporzubauen. Die hochaufsteigende Bedachung (zuweilen mit Nachahmung einer

Tempel von Payach in Kaschmir.

Bretterverbindung) ist übereinander gegipfelt, aus zwei vorragengenden Dächern bestehend, mit einer Art von Erkerfenstern versehen; das Ganze jedenfalls einer Composition leichten Materiales nachgebildet. Die Wände haben ein leichtes Nischenwerk mit spielend gebrochenen Bögen und hohen Giebeln darüber, wobei eine leistenartige Behandlung und Verbindung nicht minder — wie an den frühsten Bogenformen der Udayagiri-Grotten — auf die Motive der Holztechnik zurückdeutet. Derartiges

Nischenwerk pflegt zugleich an den Wänden der Tempelhöfe hinzulaufen, doch in Verbindung gesetzt mit vortretenden starken Säulen und Gebälken, die, in wesentlich andrer Behandlung, die Herübernahme barbarisirt antiker Formen anzeigen. Es sind in den Säulen charakteristisch dorische Formen, im Einzelnen den Motiven spätrömischer Dekorationsweise entsprechend, während die Gliederungen auf wunderliche Weise Späthellenistisches in einer Umwandlung, welche fast an byzantinische Gefühlsweise anklingt, zur Schau tragen. Dieselbe Formation des Details mischt sich dann auch den Gliederungen der eigentlichen Tempelheiligthümer ein, und namentlich an ihren Basamenten erscheinen Profile, welche im Einzelnen auffällig an späthellenische Motive erinnern. — Die Denkmäler selbst geben diese Elemente, je nach ihrem Alter, in strenger und schwerer, in klarerer, zum Theil auch schon in willkürlicher Behandlung. Sie erstrecken sich, zumeist in Ruinen, einige auch in wohlerhaltenem Zustande, das Thal des Beratflusses entlang, im Osten und im Westen der Hauptstadt (Srinagar oder Kaschmir.)

Für die Aufnahme der antikisirenden Elemente dieser Periode dürfen, wie es scheint, vorzugsweise die indobaktrischen oder indoskythischen Lande, wo voraussetzlich die Grundzüge einer hellenistischen Cultur sich aus früheren Zeiten her erhalten hatten, möglicher Weise auch die ihnen benachbarten sassanidischen Lande in Betracht kommen. Die mächtige Ausdehnung des indischen Buddhismus durch diese Gebiete des Westens, welche durch die Fülle der Tope's von Afghanistan bezeugt wird, scheint hiebei die sehr natürliche Vermittelung zu bilden.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst dieser Periode besitzt in den genannten Grotten von Ajunta und von Baug höchlichst gepriesene Denkmäler, — Wandmalereien, von denen einstweilen jedoch noch Nichts durch Abbildungen zu unsrer näheren Kenntniss gebracht ist. Im Allgemeinen ist hiebei zu bemerken, dass der Buddhismus in den Zeiten seiner reineren Bethätigung der körperlich plastischen Darstellung abhold erscheint. Jene Reliefcompositionen der vorigen Periode, die eine Ausnahme hievon machen, dürften in der That mehr der politischen als der religiösen Auffassung angehören, während die jüngeren Buddha-Sculpturen zumeist schon eine Entartung seiner eigenthümlichen Richtung bezeichnen, sich schon einer abweichenden Auffassungsweise anbequemen oder eine Vermischung der verschiedenartigen Doctrinen bekunden. Es ist hierin eine gewisse Verwandtschaft mit

der Sinnesweise der griechisch-christlichen Kirche und ihrem Verhalten zur künstlerischen Production.

Unter den Malereien zu Ajunta werden besonders die der sogenannten Zodiakus-Grotte gerühmt. Auf der einen Wand der inneren Halle sieht man hier eine grosse Procession mit Elephanten, auf der andern eine Jagd, unter deren Gebilden sich ein Löwe besonders auszeichnet. Andre Darstellungen sind in der Gallerie vor der Halle, darunter eine, welche man für die eines Zodiakus gehalten hat. Der Styl scheint dem Conventionellen der europäischen Kunst des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts einigermaassen zu entsprechen. — Zu Baug erscheinen ebenfalls Processionen, mit der Figur des Buddha, Jagdscenen und Schlachten; Pferde und Elephanten von trefflicher Zeichnung; die Farben lebhaft, braun, hellroth, blau und weiss; die Zeichnung kühn, der Pinsel frei geführt. Alles hier Erhaltene wird dem, was die heutigen Hindu's in der Kunst der Malerei zu schaffen vermögen, wesentlich vorangestellt.

Einige wenige buddhistische Sculpturen von abenteuerlicher Kolossalität, die hier anzuführen sein dürften, scheinen ihre Entstehung besonderen Verhältnissen oder Einflüssen zu verdanken. Als solche sind namentlich ein Paar riesige Buddhafiguren zu nennen, die sich, im entlegensten Westen, in den Nischen einer Felswand bei Bâmiyan befinden. Die eine ist 120 Fuss hoch. Die Gewandung dieser Ungeheuer war aus einer Stuckmasse angefügt; gegenwärtig sind sie höchst beschädigt und entstellt. Die Nischenwölbungen enthalten die Spuren von Malerei.

An den Monumenten von Kaschmir finden sich Sculpturen mythischen Inhalts, die indess keine ausgezeichnete Bedeutung zu haben scheinen.

Dritte Periode der indischen Kunst.

Die dritte Periode (nebst den, in dieselbe hinabreichenden Ausläufern der zweiten) fällt in die mittleren Jahrhunderte des Mittelalters, vornehmlich in die Zeit vom siebenten oder achten Jahrhundert bis zum elften, mit Anschluss der nächstfolgenden Epoche bis ins dreizehnte Jahrhundert hinab. Ihrer früheren Zeit gehören die letzten Werke des Buddhismus an, welche Ostindien besitzt; in ihrem Verlauf bethätigt sich der Brahmaismus,

aufs Neue zu seinem alten Herrscherrechte gelangend, mit glänzenden und umfassenden Werken. Diese haben überall die phantastische Fülle, welche aus dem Wesen des Brahmaismus hervorging, während die letzten buddhistischen Werke, nicht unberührt von den Neuerungen, in ihrem eigenthümlichen Charakter schwankend erscheinen. Neben beiden sind die Werke der Jaina-Sekte zu bemerken, die eine Vereinigung der grundsätzlich verschiedenen Elemente bezweckte; die künstlerische Unklarheit (auch Rohheit) ihrer Leistungen scheint ein natürliches Ergebniss solches Strebens. Es ist vorzugsweise der Grotten- und Felsbau, mit den ihm angehörigen bildnerischen Werken, worauf der künstlerische Sinn dieser Periode gerichtet ist; die Anlagen der Art entfalten sich in höchst mächtiger, prachtvoller, staunenswerther Weise.

Architektur.

Die buddhistische Architektur befolgt die Anlagen der früheren Perioden, in der Art jedoch, dass selbständige Tope-Bauten, in ihrer schlicht primitiven Form, gar nicht mehr oder etwa nur in höchst vereinzelten Beispielen vorkommen und die Behandlung des Einzelnen in den Vihara- und Chaitya-Grotten zum Theil denjenigen Formen folgt, welche sich aus der veränderten Geistesrichtung, aus der Entfesselung der Phantasie durch den Brahmaismus, ergaben.

Die brahmanische Architektur schliesst sich im Grottenbau der buddhistischen Anlage, welche sie als eine ausgebildete vorfand, zunächst unmittelbar an. Von der Form der Chaitya-Grotte, die aus den besondern rituellen Bedingnissen des Buddhismus hervorgegangen war, konnte sie freilich keinen Gebrauch machen; diese wiederholt sich also in den brahmanischen Anlagen nicht. Dagegen fand sie das minder bedingte System der Vihara-Grotte auch für ihre Zwecke, — für die des Göttertempels, sehr passend. Sie meisselte ähnliche, zum Theil sehr ausgedehnte Pfeilerhallen in den Fels, liess die dieselben umgebenden kleinen buddhistischen Mönchs-Cellen weg, ordnete, statt der letzteren, Wandnischen für bildnerischen Schmuck an und fügte nur im Grunde der Anlage eine, insgemein etwas grössere Cella, als Sanctuarium mit dem Bilde oder dem Symbol der Gottheit, hinzu. — In der Behandlung der architektonischen Einzelformen knüpfte sie nicht minder an die gegebenen Elemente an, gelangte aber bald dazu, dieselben in abweichender, höchst eigenthümlicher Weise durchzubilden. Jene mehr oder weniger freie Nachbildung von Holzbauformen, welche der Buddhismus bisher in seinen Grottenbauten beobachtet hatte, beruhte doch nur, wie

günstige Erfolge auch im Einzelnen hervorgetreten waren, auf einem dekorativen Streben; ein künstlerischer Ausdruck der natürlichen Bedingnisse eines Grottenbaues war darin nicht hervorgetreten. Jetzt wurde dieser Ausdruck gewonnen, wurde — das eigenthümlichste, charaktervollste und künstlerisch bedeutsamste Erzeugniss der indischen Architektur — eine Pfeilerform erschaffen, welche es aussprach, dass sie die Bestimmung hatte, eine Decke von der Last eines Gebirges zu tragen. Es ist eine Pfeilersäule: ein starker hochkubischer Untersatz, ein sehr kurzer bauchig schwellender Schaft und ein Kapitäl von der Form eines mächtig hinausquellenden Pfühles; darüber insgemein starke, breite Consolen, zur Unterstützung der Architravstreifen der Decke. Composition, Form, Einzelgliederung der Pfeilersäule lassen sich auf schon vorhandene Einzelmotive, auf das schon früh eintretende schwellende und quellende Formenprincip der indischen Kunst zurückführen: das Ganze in solcher Erscheinung und Behandlung ist dennoch ein wesentlich Neues, ist etwa die meisterliche Sammlung und Vereinigung des bis dahin Zufälligen und Zerstreuten. — Zu bemerken ist dabei allerdings, dass auch diese Pfeilersäule, bei dem Mangel eines fest-künstlerischen Bewusstseins im gesammten Inderthum, kein ordnungsmässiges System zur Folge hatte, dass sie in wirklich befriedigender Ausbildung nur an einigen wenigen Monumenten gefunden wird und dass es an mancherlei willkürlichen Spielarten der Form nicht fehlt. Eine eigenthümliche Abart strebt wiederum nach dem Eindrucke einer gewissen Zierlichkeit, indem sie den kurzen Säulenschaft straffer und dabei mit vielfacher Zierde versehen bildet und den schweren Pfühl des Kapitäles durch ein Oberglied mit volutenartig niederhängenden Ecken in fast spielender Weise halb verhüllt.

Gleichzeitig bildete die brahmanische Architektur den Freibau in sehr reicher und eigenthümlicher, aber von vornherein in einer barock phantastischen Weise aus. Es kommen hiebei zunächst und vorzugsweise die eigentlichen Tempel, welche das Götterbild einschliessen, und die in den heiligen Tempelbezirk führenden Thore in Betracht. Beide werden gern in pyramidalisch aufgegipfelter Form gebildet; die Tempel führen dabei den Namen der Vimána's, die Thore den der Gópura's; (die Europäer pflegen die indischen Tempel im Allgemeinen mit dem Namen der Pagoden zu bezeichnen.) Die Motive zu solcher Gestaltung liegen, wie es scheint, in den früheren Erzeugnissen des Freibaues vor. Wenn einerseits die thurmartig erhobenen Tope's den Sinn für derartige Erscheinungen geweckt und genährt haben mochten, so war es andrerseits ohne Zweifel der in luftigen Geschossen übereinander gereihte Holzbau, was zu den Besonderheiten dieser Composition die ursprüngliche Veranlassung gab. Die Portalgerüste des Tope von Sanchi, der Lohaprâsâda

von Ceylon in seiner voraussetzlichen Beschaffenheit, die Monumente von Kaschmir scheinen verschiedenartige Vorstufen zu diesen Pyramidenbauten zu bezeichnen. Die letzteren steigen ebenfalls in einer Anzahl von Dachgeschossen empor, die Absätze mit Pilaster- oder Leistenwerk versehen, die vortretenden Dachungen (dem allgemeinen nationellen Formengefühle entsprechend) rundlich geschweift und vielfach von erkerartigen Vorsprüngen unterbrochen, das oberste Geschoss kuppelartig ausgerundet. In dem Ganzen ist die feste künstlerische Consequenz schon der Wirkung eines betäubten Staunens mehr oder weniger zum Opfer gebracht.

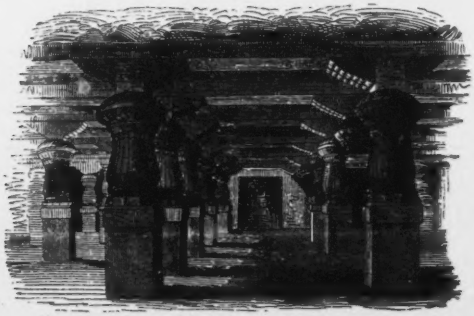
Gelegentlich steht ein Säulenbau mit diesen pyramidalischen Denkmälern, an ihrem Untergeschosse, in Verbindung; ausserdem scheint er, in offnen Hallen, die Tempelbezirke vielfach erfüllt zu haben. Seine Behandlung deutet wiederum auf die Elemente der Holztechnik, — mit leichtem Architrav, Consolen, überhängendem Schattendach — zurück, während ein pfühlförmig gebildetes Kapitäl eine ähnliche Richtung des Formensinnes wie bei den Pfeilersäulen der Grottentempel ankündigt. Ein bestimmtes System scheint sich bei dem freien Säulenbau noch weniger ausgebildet zu haben. —

Den Grottenbauten treten mächtige monolithe Freibauten von jener pyramidalischen Form, mit dem Meissel aus der vollen Felsmasse gearbeitet, zur Seite. Theils erscheinen sie, fast wunderlich, in grosse Felsvertiefungen, offne Felshöfe, eingesenkt; theils erheben sie sich, künstlerisch formirte Riesenklippen, aus der freien Fläche.

Die überwiegende Anzahl der Grotten- und Felsmonumente dieser Periode ist im nördlichen Theile der Westghats und ihren Ausläufern belegen.

Ein Theil der Grotten von Ajunta, die jüngeren des dortigen Lokales, gehört zunächst hieher. Sie sind, wie die übrigen daselbst, noch rein buddhistisch und in der Anlage von den früheren nicht verschieden. In den Pfeilern der Vihara's charakterisirt sich die Spätzeit zum Theil in einer gewissen Zwitterhaftigkeit, indem die Einführung kräftigerer Gesammtformen mit einer gehäuften Verwendung feiner Einzelformen, die zu ihnen nicht mehr stimmen und kleinlich erscheinen, verbunden ist. Eine Chaitya-Grotte ist reich ausgestattet, aber mangelhaft behandelt. — Die Insel Salsette (bei Bombay), besonders der dortige Ort Kennery, bildet ein spätbuddhistisches Grottenlokal. Eine ansehnliche Chaitya-Grotte ist eine nicht sehr glückliche Nachahmung der von Karli. — Dhumnar in Nord-Malwa hat eine

Mischung buddhistischer und brahmanischer Grotten, zumeist von nicht erheblicher Bedeutung. Ausgezeichnet ist ein, in einer Felsvertiefung stehender monolither Tempel. — Vorzüglichst berühmt, das glänzendste der indischen Grottenlokale, ist das von Ellora. Hier herrschen die im Obigen bezeichneten kräftigen Formen, durch welche sich diese Periode charakterisirt, und die verschiedenartigen Modificationen derselben vor, während einzelne, der Jaina-Sekte angehörige Grotten mit schlichteren viereckigen Pfeilern versehen sind. Die südliche Gruppe der Grotten ist noch buddhistisch, mit einer glänzenden Chaitya-Grotte (dem sogenannten Wiswakarma-Tempel); dann folgen einige jener Jaina-Grotten; auf diese die Reihe der zum Theil sehr prächtigen brahmanischen. Unter den letzteren ist die grosse Dumar-Lena-Grotte ein vorzüglichst edles Beispiel der strengen Ausbildung der Pfeilersäule, ist das sogenannte Grabmal des Ravana das Hauptbeispiel jener reicheren und zierlicheren Umbildung (mit dem volutenartig niederhängenden Gliede über dem Pfühl des Kapitäles). Der höchst glanzvolle Kailasa ist das phantastische, aber auch schon barocke Prachtstück monolithen Freibaues, der aus tiefer Felsschlucht emporsteigt, im Inneren eine geräumige Tempelhalle enthält und mit mannigfachen Vor- und Nebenbauten, Denkmälern, Hallen und Gallerieen in Verbindung steht. Die zusammenhängende Tempelgruppe des Indra-Subha, das jüngste der Monumente von Ellora, hat Grotten von wiederum eigner dekorativer Behandlung der Pfeiler und in ihrem Vorhofe einen kleineren monolithen Tempel. — Die Insel Elephanta (bei Bombay) hat unter ihren Grottenanlagen einen Haupttempel, der sich in gediegen strenger Behandlung der Dumar-Lena-Grotte von Ellora zur Seite stellt. — Andre Grotten-



Im Inneren der Hauptgrotte zu Elephanta.

lokale, wie die von Mhar und Nassuk, erscheinen minder bedeutend oder minder rein in der Behandlung.

An der Coromandelküste, unfern von Sadras, liegen die Felsmonumente von Mahavellipore, ursprünglich: Mahamalaipur. Auch hier finden sich Grottentempel, aber von einigermaassen abweichender Beschaffenheit, barocker, mit schlankeren Säulen, den Formen des Freibaues sich wiederum mehr annähernd. Ausserdem eine Anzahl monolither Denkmäler, die sogenannten „Rat'has", welche sich über dem freien Boden zumeist in den Formen des pyramidalischen Freibaues erheben. Die Monumente von Mahavellipore sind als die jüngsten Werke des Felsbaues, dem Schlusse der dritten Periode angehörig, zu betrachten.

Von eigentlichen, mit Steinen oder Ziegeln aufgeführten Freibauten, welche mit Bestimmtheit dieser Periode zuzuschreiben wären, ist bis jetzt Weniges näher bekannt. In der Nähe der Monumente von Mahavellipore befindet sich eine aus Werkstücken errichtete Pagode von pyramidalischer Form, welche mit

Pagode zu Mahavellipore.

jenen ungefähr gleichzeitig sein dürfte. Vorzugsweise scheinen hieher die Pagoden auf den heiligen Gebieten von Orissa, in der Gegend von Cuttack, zu gehören. Unter ihnen die berühmte, im J. 1198 erbaute Pagode von Jaggernaut. — Ob und welche von den südindischen Pagoden hier anzuschliessen wären, ist einstweilen nicht wohl zu bestimmen.

Bildende Kunst.

Das Wesen der dritten Periode der indischen Kunst bekundet sich nicht minder anschaulich in reich entfalteten bildnerischen Werken. Die Fülle von Phantasie und Leben, welche das Eigenthum der in dieser Zeit zur Herrschaft gelangenden geistigen Macht ist, spricht sich vorzugsweise in der Fülle der Gestaltungen aus, die in plastisch körperhafter Gegenständlichkeit aus der architektonischen Masse hervortreten.

Auch der Buddhismus entzieht sich diesem Drange nicht; seine jüngeren Monumente sind mehrfach mit plastisch bildnerischer Ausstattung versehen. Doch herrscht hier stets noch, in grösserem oder geringerem Maasse, jene geistige Strenge vor, auf welche der Charakter seiner Doctrin, seiner Lebenswirkung gegründet ist. Bei diesen seinen Bildwerken kommt es mehr auf den symbolischen Zweck, auf die Bedeutung, als auf naiven Lebensgehalt an. Es ist etwas Typisches, Conventionelles in ihnen. So namentlich in dem Bilde des Stifters der Lehre, Buddha's, welches sich als Vorbild des geistig erhöhten Seins in dieser Spätzeit häufig wiederholt, besonders an der Vorderseite der Dagopheiligthümer: sitzend (in den jüngsten Bildern mit untergeschlagenen Beinen), in tiefstes apathisches Sinnen versunken, dienende Gestalten um ihn her. In einzelnen Fällen mischt sich buddhistische mit brahmanisch mythischer Darstellungsweise, gelangt dabei indess nicht zu besonders glücklichen Erfolgen. (Solcher Mischung scheinen namentich die der Jaina-Sekte angehörigen Darstellungen zu entsprechen.)

Aufs Reichlichste sind die Architekturen des Brahmaismus mit Sculpturen versehen, in der Regel mit Hautrelief-Darstellungen, welche die Wandnischen der Grottentempel ausfüllen, die geeigneten Räume der Freibauten, namentlich jener pyramidalischen Monumente, bedecken. Auch selbständige Felssculpturen, ohne Bezug auf unmittelbare architektonische Umgebung, kommen vor. Diese Bildwerke gehören ausschliesslich der Welt der Mythe, dem Götterleben, der heroischen Sage, den Anschauungen, welche sich hievon bereits dichterisch, besonders in den epischen Gedichten, festgestellt hatten, an; von einer Vergegenwärtigung real historischer Ereignisse scheint gänzlich abgesehen. Es ist das freie Reich der Phantasie, das nur in sich bedingte Gesetz eines solchen, was in diesen Bildwerken zur vollen körperhaften Ausprägung gelangt; es entfaltet sich zu einer Idealbildung, der volksthümlichen Richtung gemäss, welche von den Schauern der Gedankeneinsamkeit zu den Wonnen der Natur, zu ihren Widerspiegelungen im eignen Gemüthe heimgekehrt war.

Die menschlichen Gestalten sind zumeist nackt gebildet, nur selten und nur zum geringen Theil mit eigentlicher Gewandung

versehen, gern aber mit schmückender Zuthat ausgestattet, auf dem Haupte, am Halse, an den Gelenken der Hände und Füsse. Es ist das Wohlgefühl der reinen Naturbildung, was sich hierin zunächst ausspricht, die unverholene Lust an derselben. Die Gestalten zeichnen sich in edlen Verhältnissen, nicht ohne Sinn für den Zusammenhang der Formen. Diese haben zumeist einen weichen Reiz, in der Bildung an sich wie in den Linien der Bewegung ein still befriedigtes Dasein ausdrückend. Der Grundzug der männlichen Figuren ist hiedurch vorherrschend der einer eignen jugendlichen Milde, welche sich nicht selten bis zu einem fast schüchternen Ausdrucke steigert. Die weiblichen Gestalten entfalten sich, aus solcher Weise der künstlerischen Auffassung, manches Mal zu einer fast wundersamen Anmuth; voll in Brust und Hüften, elastisch in den Gelenken, weich geschmolzen in den Linien der Bewegung, erscheinen sie als Bilder des süssesten Versunkenseins der natürlichen Existenz, zumal in Darstellungen, wo sie mit untergeschlagenen Beinen in kosender Gruppe sitzen. Aber freilich giebt sich das Alles eben nur wie die Verkörperung eines träumerischen, fast pflanzenhaften Daseins. Es fehlt diesen Gestalten, oder doch ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, nicht etwa nur jene Andeutung stärkerer Muskelkraft und die hierauf beruhende markvollere Bewegung, welche ein zum Handeln berufenes Geschlecht ankündigt; es fehlt, was noch mehr ins Gewicht fällt, jener tiefere Impuls, der den Körper als Organ eines geistigen Willens erkennen lässt, der Form und Bewegung zum Ausdrucke sittlichen Daseins oder der Conflicte eines solchen macht und durch den das Wesen der wahrhaft künstlerischen Idealität bedingt wird.

Eine Ausgleichung dieser Mängel strebt die indische Kunst durch phantastische Mittel an, durch Umbildungen der natürlichen Form, die, ob dem Ursprunge nach auch mehr oder weniger sinnbildnerisch, doch das Gebiet der Anschauung (der mythisch-volksthümlichen) einhalten. Indem sie sich nicht vermögend fühlt, ihre träumerischen Gestalten zur volleren Lebenskraft wachzurufen, glaubt sie dem Bedürfniss durch vermehrte Gliederfülle begegnen zu können. Sie giebt den Gestalten, welche die Befähigung zum mehr als gewöhnlichen Handeln ausdrücken sollen, eine grössere Anzahl von Armen; sie giebt denen, welche mehr als der gewöhnliche Mensch zu denken haben, mehrere Häupter. Oder sie verbindet, wie manche andre Kunst des früheren Alterthums, das Verschiedenartige, indem sie z. B. Thierhäupter von besonders charakteristischem Ausdrucke dem menschlichen Leibe zufügt. Sie bildet auch sonst Gestalten von seltsam barocker Erscheinung. Es ist eine ungeheuerliche, dem unbefangenen Sinn widerstrebende Welt, welche sie hiebei mit jenen naiv natürlichen Bildungen in nächste Berührung setzt. Aber das Naive wirkt auf jene in der That zurück. Bei den

vielgliedrigen Gestalten weiss sie doch die der Natur entsprechende Hauptform festzuhalten und dieser das Uebrige mehr nur in der Weise eines Zubehörs anzufügen. Bei der Zusammensetzung des Verschiedenartigen weiss sie hier und dort umzuformen, dass in der That der Anschein des innerlich Zusammenhängenden erreicht wird, — dass z. B. der Gott Ganesas, welcher das Haupt eines Elephanten trägt, auch in seinen menschlichen Theilen einigermaassen auf dieses elephantische Gewicht hin vorgebildet erscheint. Sie weiss bei andern barocken Bildungen nicht minder einen gewissen innerlichen Einklang zu bewahren. Es ist in der That wenigstens eine traumhafte Realität, zu welcher sich auch diese Erscheinungen ausbilden. Die letzteren stehen hiemit zu dem Traumleben jener naiveren Gestalten in einem eignen Wechselverhältnisse.

Es ist endlich das natürliche Ergebniss einer künstlerischen Richtung, in welcher Gefühlsleben und Phantasie entschieden vorherrschen und das Vermögen zur nachwirkenden That und die Strenge des sittlichen Bewusstseins fehlen, dass sie wohl im Kreise der beschränkteren Composition, nicht aber in derjenigen, die eine umfassendere Handlung zur Anschauung bringen soll, Ansprechendes leistet. Wie in Einzelgestalten, so ist die indische Kunst auch in einzelnen, minder umfangreichen Gruppen oft sehr glücklich. In figurenreichen Scenen dagegen fehlt der ordnende Sinn, der hierin das Verhältniss des gegenseitig sich Bedingenden, das von Entwickelung und Folge vorwalten liesse; diese pflegen im Gegentheil überhäuft und wirr zu sein.

Die Sculpturen der Grotten von Ellora,[1] und unter diesen die am dortigen Kailasa befindlichen, enthalten — soweit bis jetzt unsre Kenntniss der bildenden Kunst der Inder in jener

Sculptur zu Ellora.

[1] Vergl. Melville Grindlay, in den Transactions of the roy. asiat. society, II, P. I, p. 326; P. II, p. 487.

Glanzepoche des Brahmaismus reicht — die vorzüglichst anschaulichen und werthvollen Beispiele der eigenthümlichen Richtung, zu welcher sie sich entfaltete, der Vollendung, welche sie darin zu erreichen vermochte. In der That finden sich hier mannigfache Werke, welche bei dem Innehalten jener weicheren und zarteren Behandlungsweise, namentlich in weiblichen Gestalten, durch den freien, selbst edlen Natursinn unsre Bewunderung hervorrufen, welche durch den Anstand, mit dem der Künstler die monstrosen Bildungen zu fassen vermocht hat, in einzelnen durch die Energie der Bewegung, in andern durch die keck phantastische Laune auf ein lebendiges Interesse Anspruch haben. — Auch die Sculpturen des Haupttempels von Elephanta[1] enthalten charakteristische Darstellungen. Bemerkenswerth ist hier u. A. ein eigenthümlich seltsames Werk, eine dreiköpfige Kolossalbüste, welche die indische Dreieinigkeit (Brahma, Vischnu und Siva, die drei obersten Götter, die als Ausströmungen Eines höchsten Urgeistes unter dem Namen des Trimurtis zusammengefasst werden.) darstellt. Der reiche Kopfschmuck dieser Büste bewegt sich, charakteristisch für das Formengefühl der Zeit, in schon sehr weichen, fast regellos gebildeten Zierraten, denen des europäischen Rococostyles völlig vergleichbar. — An den Monumenten von Mahavellipore (Mahamalaipur)[2] und an Felswänden neben denselben befindet sich eine erhebliche Anzahl von sculptirten Darstellungen, zum Theil von höchst ausgedehntem, figurenreichem Inhalte, die aber zumeist schon eine Entartung der künstlerischen Richtung erkennen lassen. Theils befolgen sie noch jenes Gesetz einer feineren Formenbehandlung,

Kampf mit dem Büffeldämon. Sculptur zu Mahavellipore.

[1] Vergl. Erskine, in den Transactions of the lit. society of Bombay, I. — [2] Vergl. Babington, in den Transactions of the roy. as. soc., II. P. I, p. 258.

das indess kaum in einzelnen Figuren noch eigentlich Erfreuliches hervorgebracht hat; theils und vorzugsweise erscheint die Bildung der Gestalten derb, schwer, ungeschickt. Dabei aber ist in den letzteren zuweilen eine eigenthümliche, auch in der Verschiebung der Körpertheile nicht unglückliche Energie der Bewegung wahrzunehmen. Eine dieser Sculpturen, welche Durga, Siva's Gattin, auf einem Löwen reitend und im Kampfe mit einem Büffeldämon darstellt, hat durch die dramatische Bewegung der Handlung und manches Nebensächliche ein eigenthümliches Interesse, während allerdings (wie überall bei grösseren Scenen der Art) eine geschlossene Composition nicht erreicht ist.

Schlussperiode der indischen Kunst.

Es folgt die Schlussperiode der indischen Kunst, etwa seit den Zeiten des dreizehnten Jahrhunderts. Neue Richtungen bahnen sich nicht weiter an; das Geheimnissvolle und grossartig Kühne des Felsenbaues hat keine Nachfolge mehr. In den nördlichen Landen wird die umfassendere Thätigkeit im monumentalen Schaffen durch die Herrschaft des Islam, wenn auch nicht unterdrückt, so doch wesentlich beschränkt. Im Süden bewährt sie sich noch in sehr umfassenden Unternehmungen, welche das gewonnene Material von Formen und Darstellungsweisen zum Theil in reicher und freilich auch, bei einseitig vorherrschender und durch ein kräftig volksthümliches Bewusstsein nicht mehr getragener Phantasie, in zumeist ebenso wüster und barocker Weise verwenden. Dennoch ist das Erbe poetischer Stimmung bedeutend genug, um, auf geraume Zeit hin, noch immer Einzelerscheinungen hervorzubringen, denen ein eigenthümlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Architektur.

Der Süden des Dekan besitzt eine Anzahl von, zum Theil überaus prächtigen und umfassenden Pagodenbauten, welche wesentlich dieser letzten Periode anzugehören scheinen, — die zu Chalembrom (Chalembaram), Kandjeveram, Tandjore, Madura u. s. w. Sie zeichnen sich ebenso durch ihre pyramidalischen Tempel- und Thorbauten aus, in deren gehäuften, bunt ausgestatteten Geschossen die abenteuerlichste Phantasie sich förmlich erschöpft, wie durch ihre, zuweilen fast unermesslichen

Säulenhallen, deren Formen, wie es scheint, nicht minder barock gebildet sind. Der mächtige Saal eines Tschultri (Hospizes) zu Madura, dessen Steindecke von sculptirten Riesenpfeilern getragen wird, giebt von der Ueberladung und dem Wirrniss künstlerischer Formen, welche schon der Wucherfülle eines tropischen Urwaldes gleichen, ein vorzüglich charakteristisches Beispiel. Der Bau desselben wurde im J. 1623 begonnen.

Daneben bildet sich ein architektonisches Schulgesetz aus, welches die Ueberfülle wieder in die trockne Strenge der Regel zurückzuführen sucht. Dasselbe liegt in geheiligten Schriften, den „Silpa Sastra", der „Kunst- oder Handwerkslehre", vor. Durch einen Eingebornen des südlichen Landes, Rám Ráz, ist hienach und nach den Monumenten in neuerer Zeit ein System der hinduischen Baukunst aufgestellt worden.[1] Zu bemerken ist bei dem letzteren u. A. eine Weise des Säulenbaues, die in den Hauptmotiven wiederum auf die Elemente der Holzbautechnik zurückführt, und in den Detailbildungen ein abermaliges (erneutes oder ursprüngliches) Hineinklingen antikisirenden Gefühles.

Bildende Kunst.

Die Sculpturen aus den späteren Zeiten der indischen Kunst tragen zum grössten Theil das Gepräge lebloser Nachahmung. Mit ihrer inneren Starrheit steht die hergebrachte Weichheit in Formen und Bewegungen und die unverhüllte Monstrosität phantastischer Gestalten in einem widerwärtigen Contrast. Die Unbefangenheit der volksthümlichen Anschauung erscheint in ihnen zur trocken schulmässigen Symbolik umgewandelt.

Dagegen gewähren die Malereien dieser Spätepoche oft noch ein eigenthümliches Interesse. Beispiele der Art finden sich nicht selten in den europäischen Kunstsammlungen und Bibliotheken; ein Buch mit 56 Bildern in der k. Bibliothek zu Berlin, welches schon im siebzehnten Jahrhundert für dieselbe erworben wurde, ist besonders schätzbar. Es sind Arbeiten von kleinerer Dimension, zumeist auf Pflanzenpapier ausgeführt. Vieles unter ihnen, namentlich wo Gegenstände der alten Mythe behandelt werden, giebt wiederum Beispiele einer erstarrten Kunst. Vieles aber auch, besonders wo Momente des Lebens vergegenwärtigt sind, ist von eigner Anmuth. Man sieht auf solchen Blättern Scenen des geselligen Verkehres, Festlichkeiten, heilige Büsser, die in der einsamen Natur hausen oder von Weltmenschen Besuch empfangen; Mädchen, die sich schmücken oder im Garten wandeln oder, von Jägern belauscht, baden; Liebesscenen u. dergl. m. Es ist

[1] Rám Ráz, Essay on the architecture of the Hindu's.

Indisches Miniaturbild.

der Hauch einer dichterischen Stimmung, der in diesen kleinen Darstellungen zur Erscheinung kommt, zumeist anziehend da, wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens bewegen, wo Mädchen mit Blumen sprechen, mit Gazellen kosen, u. s. w. Daher haben solche Darstellungen auch, trotz der conventionellen Behandlung, oft noch eine eigenthümlich zarte Naivetät in den Bewegungen der Gestalten. Aber auch der phantastische Sinn des Inders spricht sich aufs Neue in ihnen aus, z. B. in den Bildern, welche die beliebten Kunststücke der Gaukler, ihre Verschränkungen und Verflechtungen zu den wundersamsten Thiergestalten, vorführen. Zum Theil sind diese Malereien in bunten Farben, doch mehr oder weniger grell ausgeführt; zum Theil bestehen sie — und dies sind die eigentlich anziehenden — aus Umrisszeichnungen, welche nur hie und da mit Farbe ein wenig angetuscht und mit leiser Schattenangabe versehen sind. Diese Schattenangabe ist aber stets mehr conventionell, mehr nur zur Unterscheidung der Formen angewandt, als dass sie nach den wirklichen Gesetzen der Beleuchtung erfolgt wäre.

Uebertragungen der indischen Kunst.

Die Elemente der indischen Kunst wurden weit in die östlichen Lande und Inseln von Asien hinübergetragen und gaben die Veranlassung zu mannigfach neuen monumentalen Gestaltungen. Der ursprüngliche Grundgehalt, der künstlerische Ausgangspunkt scheint in diesen überall nachweisbar; phantastische und barocke Umbildungen, auch Verkümmerungen führten indess zu mancherlei abweichender Ausprägung. Besonders ist es der Buddhismus, dessen Verbreitung über die östliche Welt, zumal seit seiner Austreibung aus Indien, diese künstlerischen Unternehmungen hervorrief. Sie gehören hienach einer verhältnissmässig jüngeren Zeit an, was auch durch die an ihnen hervortretende Weise der Behandlung ersichtlich wird.

Java.

Eine grosse Fülle von zumeist glänzenden monumentalen Resten, deren Formen denen der indischen Kunst noch vorzugsweise entsprechen, findet sich im fernen Südosten, auf der Insel Java,[1] auch auf einigen andern der Sunda-Inseln. Sie rühren aus der mittleren Periode unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung (nach den gewöhnlichen Annahmen etwa aus der Zeit von 1100 bis 1300) her und verdanken ihren Ursprung indischen Colonisationen. Buddhistische und brahmanische Religion gehen in der Blüthezeit von Java durcheinander; im Style der Denkmäler mischen sich ebenso die architektonischen Eigenthümlichkeiten beider Religionsformen, oft zur reichsten Wirkung, doch in einer Weise der Behandlung, dass auch in dem Phantastischen und Seltsamen noch eine gewisse Ruhe des Gefühles vorwiegt, welche diese Monumente nicht unvortheilhaft wenigstens von den spätindischen Pagodenbauten unterscheidet.

Die javanischen Denkmäler scheiden sich in drei Hauptgruppen. Die eine derselben ist die von Boro Budor, im Districte von Kadu. Der hier befindliche, sehr eigenthümliche Haupttempel bildet eine pyramidalisch terrassirte Anlage, 526 Fuss breit und 116 F. hoch. Er steigt in sechs Absätzen empor,

[1] Th. Stamford Raffles, the history of Java. J. Crawford, on the ruins of Boro Budor in Java, in den Transactions of the lit. society of Bombay, II. p. 154. Vergl. J. D. v. Braunschweig, über die Alt-Americanischen Denkmäler, S. 106.

Ansicht des Tempels von Boro Budor auf Java.

jeder im indischen Geschmack mit halbrunder Bedachung und (mit Ausnahme des untersten) mit zahlreichen Bogennischen versehen; in jeder Nische ein sitzendes Buddhabild und über ihr ein aufragender kleiner Dagop zur Bekrönung; zwischen den Nischen andre Sculpturen. Oberwärts ist ein grosses Plateau, aus dem sich ein Doppelkreis kleiner Dagopthürme, der innere höher als der äussere, erhebt; ein grosser Dagop von 50 und einigen Fuss Durchmesser, aus der Mitte des inneren Kreises aufsteigend, bildet den Schluss des Ganzen. Das architektonische Detail trägt spätindisches Gepräge, verbunden mit einer eigenthümlichen krausen Ornamentirung.

Eine zweite Denkmälergruppe ist die von Brambanan, im Districte von Mataran. Hier finden sich die Reste von zahlreichen Tempel-, auch Pallastbauten, an denen sich eine glänzend dekorative Ausstattung entfaltet, zum Theil im Geschmacke des Kailasa von Ellora, doch in etwas ruhigerer Haltung, zum Theil wie mit den Einflüssen arabisch-indischer Architektur; wobei — falls jene Formen wirklich aus arabischer Einwirkung herrühren sollten — zu bemerken ist, dass der Islam im vierzehnten Jahrhundert in Java eingeführt ward. Die vorzüglichst bedeutenden sind die Ruinen des grossen Tempels von Brambanan und die ausgedehnte Trümmerstätte der Chandi Siwu, der „tausend Tempel".

Die dritte Gruppe ist die von Singasari, im Districte von Malang. Zu ihr gehören die ausgedehnten Tempelreste des Gunong Dieng und die von Saku. Der Haupttempel von Saku bildet wiederum eine breitterrassirte Anlage, welche in schrägen Absätzen emporsteigt. — Es ist möglich, dass in dem Princip derartig terrassirter Anlagen, wie zu Saku und zu Boro Budor, ein Wechselverhältniss obwaltet zu dem der Monumente der oceanischen Welt und namentlich der amerikanischen, dass, zumal bei der im Allgemeinen übereinstimmenden Epoche der Ausführung, ursprüngliche gegenseitige Beziehungen hier mitwirkend waren. Die nähere Erörterung dieses Punktes dürfte späterer Forschung anheimzugeben sein. Jedenfalls aber wird gleichzeitig daran festzuhalten sein, dass die eigentlich künstlerische Ausbildung der javanischen Monumente aus der vollentwickelten, auf älteren Grundelementen fussenden indischen Kunst herübergenommen ist.[1]

Die Denkmäler von Java enthalten zugleich einen grossen Reichthum von Sculpturen. Neben den Bildwerken aus Stein, welche als Reliefs, auch als Statuen mit der Architektur verbunden sind, finden sich auch solche aus Metallen. Sie gehören theils dem Kreise der buddhistischen, theils dem der brahmanischen Religion an, theils erscheinen sie in eigenthümlich phan-

Sculptur am Tempel von Boro Budor.

[1] Für die Möglichkeit derartig wechselseitiger, doch aber das Wesentliche der künstlerischen Ausgestaltung nicht bedingender Beziehungen kommt im Uebrigen in Betracht, was oben, S. 10, Anm., über die baulichen Reste von Tinian und S. 29 über einzelne Denkmäler von Yucatan und die von Palenque angedeutet ist.

tastischen Formen. Unter den letzteren sind die abenteuerlichen sogenannten Recha's („Tempelwächter") hervorzuheben, welche an den Eingängen der Heiligthümer, sitzend oder stehend, zumeist in kolossaler Grösse, gefunden werden. Nicht selten zeichnen sich die javanischen Sculpturen durch bemerkenswerthe Feinheit und Reinheit der Linien aus und gewinnen selbst eine eigne Grazie, der Art, dass sie sich, wenn auch in einem gesuchten Sondergepräge, noch den bessern indischen Arbeiten annähern.

Nepal.

Nepal, das Vorland des Himalaja im Norden von Hindostan, vorzugsweise von buddhistischer Cultur erfüllt, besitzt eine eigenthümlich ausgeprägte monumentale Kunst,[1] welche die primitiv buddhistische Form in ein seltsam barockes Wesen umgebildet zeigt. Ohne Zweifel gehört auch sie dem späteren Mittelalter an.

Der Tempel hat vorherrschend die Kuppelform des Dagop; er führt ausschliesslich den Namen des Chaitya. Er besteht aber nicht mehr, wie bei den altbuddhistischen Dagopbauten, aus einer compacten Masse, sondern ist — den gewölbten Räumen entsprechend, welche seit dem Beginn der Ausbildung der byzantinischen Architektur bei den Völkern der westlichen Lande Sitte waren, und vielleicht nicht ohne Einfluss derartiger Systeme — zum innerlich hohlen Raume geworden. Das Aeussere hat einen vierseitigen, zum Theil reichgeschmückten, ein- oder auch zweigeschossigen Unterbau, mit Tabernakelnischen, deren barocke, in mehreren Dächern aufgegipfelte Bekrönung vor der Kuppelmasse vortritt. Ueber der letzteren steigt, statt des kleinen Obelisken, der z. B. die Dagop's von Ceylon krönt, ein hoher stufenartig sich verjüngender Obeliskenthurm empor. Zuweilen auch wird der ganze Chaitya zur verhältnissmässig kleinen Bekrönung eines in den barocken Formen des späten Pagodenbaues aufgeführten Gebäudes. In der ganzen Weise der Ausstattung zeigt sich ein Gemisch indischen und chinesischen Wesens, den Uebergang von dem Einen in das Andre bezeichnend. Die nepalesischen Vihara's (die Klosterhöfe mit ihren Cellen umher) entsprechen schon lebhaft der chinesisch spielenden Architektur. — Unter den Tempeln scheint der „grosse Chaitya" bei Kathmandu, der Hauptstadt des Landes, der bedeutendste zu sein.

[1] Hodgson, sketch of Buddhism, in den Transactions of the Roy. Asiat. Society, II, p. 222. Asiatic researches, XVI. Vergl. Ritter, die Stupa's, etc., S. 226, ff.

Die Bildwerke, welche sich an den Monumenten von Nepal vorfinden, gehören dem engen Kreise der ausschliesslich buddhistischen Gestalten an. Sie erscheinen theils sitzend und in Betrachtung versunken, theils stehend in verschiedenartig ruhiger Geberde, alle mit dem Ausdrucke der nach innen gewandten Anschauung. Der Styl zeigt eine manieristische Ausartung des indischen, ebenfalls im Uebergange zu der chinesischen Behandlungsweise.

Pegu.

Eine andre Umprägung der altbuddhistischen Monumentalform, zur grossartig phantastischen Wirkung gesteigert, giebt sich in den Cultusmonumenten des ehemaligen Reiches von Pegu, dem Stromlande des Irawaddi in Hinter-Indien, zu erkennen. Einheimischer Tradition zufolge empfing das Land die buddhistische Religion von Ceylon aus; die cingalesischen Monumente gaben, wie es scheint, das Vorbild für die peguanischen. Diese gestalten sich wiederum zur compacten, dagop-ähnlichen Masse, zumeist in riesigen Verhältnissen. Aber die ruhige Kuppelform des alten Dagop ist einer eigen vielgliedrigen Composition gewichen. Ueber einer breiten Unterlage erhebt sich das Denkmal in der Regel als achteckige, vielfach abgestufte Pyramide, über der es wie eine Glocke mit geschweiften Conturen aufsteigt, gekrönt mit einer schlank in die Lüfte emporschiessenden Spitze. Die Nebenbauten, Pfeilereinschlüsse, Tempelcellen, kleine Monumente, pflegen in einem kleinlich barocken Style, abermals Uebergänge ins Chinesische bezeichnend, ausgeführt zu sein. An glänzender Ausstattung, an Goldschmuck, namentlich vergoldeten Dächern, fehlt es dabei nicht. Das einfachste und scheinbar alterthümlichste der bekannten Heiligthümer der Art ist der Tempel von Kommodu, 300 Fuss hoch, ohne Spitze. Hochgefeiert, reicher geschmückt und durch ähnliche, zum Theil noch mächtigere Dimensionen ausgezeichnet sind die Pagoden von Rangun, die des Schoë-Dagon unfern von diesem Orte, des Schoë-Madu zu Pegu u. a. m.

Die bildende Kunst von Pegu und den einst dazu gehörigen Landen, geistig unbelebt, ist wegen einer ausgebildeten Technik im Erzguss, namentlich in der Fertigung von kolossalen Werken der Art, bemerkenswerth.

China.

Auch China[1] empfing, mit der Religion des Buddha, den die Chinesen mit dem Namen des Fo bezeichnen, die Elemente seiner Kunst aus Ostindien. Der Buddhismus hatte sich dort schon seit der Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr. ausgebreitet; vom dreizehnten Jahrhundert ab bildet er die volksthümliche Religion des Landes, deren Herrschaft jedoch durch den grossen Kampf, welcher neuerlichst die Provinzen des „himmlischen Reiches" durchtost, ernstlich gefährdet scheint. Der Chinese ist aber wesentlich anders organisirt als der Hindu; dem überschwenglichen Gefühlsleben des letzteren, der Versenkung desselben in Mystik oder Poesie setzt er eine angeborne Prosa entgegen, die, indem sie ihn im praktisch Verständigen zum Meister macht, den Sinn für das künstlerisch Grosse und Bedeutende fern hält und das Bedürfniss danach in ein vergnügliches Wohlgefallen an buntem Aufputz verwandelt. So unterliegen hier die aus Indien herübergetragenen künstlerischen Elemente einer vorzugsweise auffälligen Umformung.

Die baulichen Denkmäler der Chinesen, welche sich durch ihre Form zumeist auszeichnen, sind vielgeschossige Thürme, Tha genannt. Sie steigen, zumeist achteckig, in mässiger Verjüngung empor, in der Regel bis zu 100 und 150 Fuss Höhe. Jedes Geschoss ist mit einem vorspringenden buntgeschweiften Dache, an welchem klingelnde Glöcklein hängen, versehen. Die Dachziegel haben einen goldig blinkenden Firniss; die Wände sind buntfarbig angestrichen oder mit glänzenden Porzellanplatten belegt. Die Anordnung wiederholter Dachungen erinnert an das später indische Princip, besonders an das jener pyramidalischen Tempel- und Thorbauten. Der Ursprung des Tha-Baues wird auf die altbuddhistische Dagopform, oder vielmehr auf die Umgestaltung, welche die letztere schon, insbesondre in den Chaitya's von Nepal, empfangen hatte, zurückgeführt, der Art, dass der Kuppelbau dieser Monumente nunmehr sei beseitigt, ihre hohe stufenförmige Spitze zum selbständigen Stufenthurme ausgebildet worden.[2] Es scheint aber, dass das häufige Vorkommen dieser Tha's weniger durch einen derartig mystischen Zweck, als durch die naive Absicht, der Stadt oder Landschaft eine lustige Zier zu gewähren, veranlasst ist. — Das berühmteste

[1] An authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the emperor of China. (Lord Macartney's Gesandtschaftsreise, mehrfach in's Deutsche übersetzt.) Alexander, custom of China. Chambres, desseins des édifices etc. des Chinois. — [2] Das wesentliche Gewicht bei der Nachweisung dieser Umwandlungen, vom einfachen alten Dagop bis zu dem bunten Tha, legt C. Ritter (die Stupa's, S. 231) auf den Grundgehalt einer eigenthümlich symbolisirenden Mystik und deren stets neue Bekundung. (S. dagegen jedoch die Bemerkung von H. H. Wilson, Ariana antiqua, p. 39.)

Gebäude dieser Gattung ist der neungeschossige, über 200 Fuss hohe Porzellanthurm von Nanking, der von 1413—1422 gebaut wurde und, als Zubehör einer Tempelanlage, bei dem gegenwärtigen Religionskriege grossentheils zerstört sein soll.

Chinesischer Tempel.

Die Tempel der Chinesen sind zumeist von kleiner Dimension, ein- oder mehrgeschossig, jedes Geschoss ebenfalls mit vorspringendem Dachwerke versehen, das Untergeschoss in der Regel mit Säulen umgeben. Tempel, die sich einer grösseren Verehrung erfreuen, haben mehr oder weniger ausgedehnte Höfe, Säulenhallen und sonstige bauliche Zuthaten. In ihrer architektonischen Beschaffenheit sind die Tempel von den Privatbauten, namentlich von den Hallen und Höfen in den Prachtwohnungen der Vornehmen, nicht weiter unterschieden.

In dem Princip des Säulenbaues spricht sich eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem der spätindischen Kunst aus. Dahin gehört u. A. die Anwendung der, auf verschiedene Weise geschnitzten Consolen, die an dem Obertheil der Säulen, statt eines Kapitäles, zur Unterstützung des Architravs hervortreten; dahin die Form der Säulenbasen, soweit solche überhaupt vorhanden sind. Insgemein bestehen die Säulen aus Holz; eine glänzend rothe Lackirung giebt ihnen das Stattliche, wie es das Auge des Chinesen erfordert. Oberwärts ist zwischen den Säulen oft ein künstliches vergoldetes Gitterwerk angebracht. Das Dach hat stets eine geschweifte, nach den Ecken aufwärts gekrümmte Form, wie aus der Reminiscenz eines leichten Zeltbaues

entstanden; über den Ecken pflegt es mit allerhand fabelhaftem Schnitzwerk, besonders mit krausen Drachenfiguren, geschmückt zu sein. Diese Dachform bildet überall die obere Bekrönung der chinesischen Architekturen, auch der Thore, der Grabmäler u. s. w.

Der praktische Sinn des Chinesen führte sodann zur Errichtung eigentlich historischer Denkmäler, in denen die Thaten ausgezeichneter Personen, den Andern zum nacheiferungswürdigen Beispiel, verherrlicht werden. Es sind Pforten, quer über die Strasse gebaut, Pä-lu genannt. Sie bestehen, jenachdem

Chinesische Pä-lu's.

ein Durchgang oder deren drei beabsichtigt waren, aus zwei oder vier Pfosten (von Stein oder von Holz), die oberwärts durch verschiedene Querbalken verbunden werden. Von architektonischer Ausbildung ist daran freilich keine Spur; nur die geschweiften Dächer, welche das Ganze krönen, geben seiner Erscheinung einen gewissen Nachdruck. An den Querbalken, Jedem sichtbar, der die Strasse geht, steht mit goldner Schrift der Name und das Verdienst desjenigen angezeichnet, dem des Kaisers Gnade das Ehrenmal verstattet hat. — Zu bemerken ist übrigens, dass in diesen Pä-lu's jene primitive Form des Portalgerüstes wiederkehrt, welche sich bei den ältesten indischen Monumenten (wie bei dem Tope von Sanchi, S. 305) findet.

In den Bauanlagen, welche dem gemeinen Nutzen dienen, haben die Chinesen namhaft Bedeutendes geleistet. Dahin gehört

die kolossale Mauer, im Norden des Reiches, die das Land gegen die Einfälle der Mongolen zu schützen bestimmt war. Ihre Erbauungszeit beginnt schon im frühen Alterthum der chinesischen Geschichte, in der Epoche um 200 v. Chr. G.; 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondre Bastionen verstärkt, zieht sich dies Werk eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Dahin gehört ein ausgedehnter Wasserbau, der „grosse Kaiserkanal" und ein System andrer Kanäle, welche die gen Osten fliessenden Ströme des Landes verbinden und die ausgedehnteste Wasser-Communication hervorbringen. Mit den Kanalbauten steht ein sehr ausgebildeter Brückenbau in Verbindung. Auch diese Anlagen fallen zum grossen Theil in die Frühepoche der chinesischen Geschichte.

Die bildende Kunst der Chinesen bewegt sich in allen Stoffen; sie haben Bildwerke aus Stein, Porzellan, Metall, Elfenbein, u. s. w., ebenso die mannigfaltigste Malerei. Die Gegenstände gehören theils dem Kreise untergeordneter Gottheiten und Dämonen, theils dem Bereiche des gewöhnlichen Lebens an. In Allem, was das äusserliche Handwerk an diesen Arbeiten betrifft, erscheinen sie ausgezeichnet, oft bewunderungswürdig. im künstlerischen Gefühle, in der künstlerischen Absicht um so seltsamer und verkehrter. Das Allgemeine des Styles, der Auffassung der Formen lässt auch hier noch die indische Tradition erkennen; zugleich aber tritt ein verwunderliches Gemisch von Dürre der Empfindung, steif conventionellem Gebahren und, wo es sich um erregtere Zustände handelt, von grimassenhafter Gaukelei zu Tage, welches durch seine Skurrilität einerseits, durch seine

Aus einer chinesischen Malerei.

spukhafte Laune andrerseits fast unheimlich, doch allerdings nicht ohne die Kraft eines gewissen stachelnden Reizes wirkt. Mit ruhigerem Gefühle und nicht ohne Interesse vermögen wir diejenigen Malereien anzuschauen, in denen die Chinesen einfach Gegenstände der Natur abbilden. Ihre Blumen, ihre Vögel, Fische u. dergl. sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch die Scenen des einfachen Verkehres der Menschen zeigen, trotz jener Seltsamkeiten, zuweilen eine glückliche Beobachtungsgabe; man empfindet es, dass hier das Skurrile weniger dem Maler als seinen Originalen angehört. Diese Malereien sind den jüngeren indischen vergleichbar, wenn man von dem poetischen Hauche der letzteren absieht; die Schattirung, welche die Formen modellirt, ist hier ebenfalls nur leise, in conventioneller Weise angedeutet. Die Ausbildung der Perspektive fehlt, wie überall auf den früheren Entwickelungsstufen der Kunst. Doch wissen die Chinesen, den Leistungen der modern europäischen Malerei gegenüber, das Alterthümliche ihrer Behandlungsweise klug zu rechtfertigen und als das eigentlich Richtige darzustellen. Der Schatten, so sagen sie, sei etwas Zufälliges und brauche desshalb nicht angedeutet zu werden, zumal da er das Colorit verunstalte; ebenso müsse man auch die Gegenstände in der Ferne nicht so klein malen, als sie zu sein scheinen, da dies ein Augentrug sei, den der Verstand nicht unberichtigt lassen dürfe.

Sammlungen chinesischer Merkwürdigkeiten, mit Kunstproducten der verschiedensten Art, sind in Europa nicht selten. Im vorigen Jahrhundert bildeten sie einen besonders beliebten Gegenstand vornehmer Prachtliebe.

XI. DIE MUHAMMEDANISCHE KUNST

und die

verwandten Gruppen orientalisch christlicher Kunst.

Bedingniss und Charakter.

Es war im Anfange des siebenten Jahrhunderts. Das arabische Volk war in einen dumpfen Götzendienst versunken; die andern Religionsformen in Nähe und Ferne, — der zauberische Feuercultus der Perser, das Gesetzeswirrniss der Juden, die tiefsinnige Mystik des Christenthums und seine nur zu bald eingetretene Zerrissenheit in feindliche Sekten, schienen die Mittel zur Abhülfe aus solchem Zustande nicht darzubieten. Da trat Muhammed als Prophet des einen, wahren, allmächtigen, keiner Offenbarung in menschlichem Sinne bedürftigen und keine solche duldenden Gottes auf. Die Wiederherstellung der reinen Lehre Abrahams, den das Volk der Araber als Stammherrn verehrte, war sein Ziel; seine Auffassung war die des Sohnes der Wüste; das Donnerrollen seiner Predigt hallt in den Büchern des Koran noch heute nach. Seine Worte, nachdem er den ersten Widerstand in der Heimat besiegt, fanden die gläubigste Hingabe; seine Lehre war völlig geeignet, die Geister der Nationen des Orients wach zu rufen. Hundert Jahre nach ihm herrschte sie von den Ufern des atlantischen Meeres bis zu denen des Ganges.

Neue volksthümliche Gestaltungen, neue Bekundung solcher durch monumentale Werke waren im Gefolge. Freilich konnten die letzteren nur erst allmählig eine eigenthümliche Ausprägung gewinnen. Die Araber, welche die Lehre Muhammed's über die Welt trugen, waren ein Volk ohne künstlerische Cultur; die Nationen, mit denen sie sich zu dem grossen Khalifenreiche vereinten, waren verschiedengeartet, zum Theil im Besitz älterer, schon ausgebildeter Cultur- und Kunstformen; die Unterschiede

durften bei dem nicht festen Bestande jenes Gesammtreiches, bei der zum Theil schon früh eintretenden Abtrennung einzelner Stücke desselben doppelt ins Gewicht fallen. Namentlich waren es die Formen spätrömischer Kunst und ihrer Umbildung in den verschiedenen Weisen christlicher Auffassung, welche vielfach vorlagen und naturgemäss, als üblicher Ausdruck des künstlerischen Vermögens und Bedürfnisses der Zeit, zu ähnlichen Bildungen führten. Es waren die Elemente, welche der Islam nicht umhin konnte, sich anzueignen, für seine eignen künstlerischen Bedürfnisse umzuarbeiten. Doch hatte er von vornherein einen bestimmten Grundzug, der diesem Verschiedenartigen eine gemeinsame Richtung geben, der auch die Verwendung der traditionell überkommenen Formen von letzterem abhängig machen musste. Es ist die wundersame, fast staunenswürdige Vereinigung des Widersprechenden: — die neue Erweckung des Orientalismus in seiner alten Phantasiefülle und seine gleichzeitige Abkehr von den selbständig belebten Gebilden der Phantasie und somit von der Macht, welche ihnen über das Leben eingeräumt werden konnte. Jene begünstigte einen neuen Formenreichthum und hatte es insbesondre zur Folge, dass bewegtere, schwellendere Bildungen, wie solche schon im alten Formengefühle des Orients lagen, vorzugsweise beliebt wurden; diese gebot die Vermeidung der Individualform, die Unterlassung figürlicher Darstellung. Entfesselung und Gebundenheit der Phantasie, beide gegenseitig aufeinander wirkend, brachten eine sehr eigenthümliche Weise des künstlerischen Ausdruckes zur Erscheinung.

Das hierin beruhende negative Element der muhammedanischen Kunst, ihre Bildlosigkeit, ist zunächst ins Auge zu fassen. Der unablässige, fast in jeder Sure des Koran wiederkehrende Eifer Muhammeds gegen Götzendienst und Götzenbildnerei ist seine Quelle. Er hatte zu dem Götzenbildner gesagt:[1] „Deine Strafe soll sein, dass du zu Jedem, der dir begegnet, sagen musst: Rühre mich nicht an!“[2] (d. h. dass dieser den Aussätzigen gleich geachtet werden sollte.) Er hatte Wein, Spiel, Bilder und Looswerfen geradehin als verabscheuenswürdig und als ein Werk des Satan bezeichnet.[2] Es handelte sich vorerst allerdings nur um Bilder des Götzendienstes, indem die Culturverhältnisse, unter denen Muhammed's Vorschriften entstanden, zur anderweitigen Bethätigung darstellender Kunst keine Veranlassung gaben; aber das Verbot musste, auch als die Verhältnisse sich umgestalteten und reichere Bedürfnisse eintraten, zu gewichtigen Folgerungen führen. Jedes Gebilde, welches den Schein des individuellen Lebens gewann, musste als ein Eingriff in die Allmacht Gottes erscheinen; der orientalische Nationalgeist

[1] Es sind die Worte, welche Muhammed in der zwanzigsten Sure des Koran dem Moses gegen Al Samir, den angeblichen Meister des goldnen Kalbes, in den Mund legt. — [2] In der fünften Sure.

war zu leicht erregbar, als dass ihm das selbständige Dasein eines solchen Werkes nicht als ein dämonisches, seine Gedanken von der reinen Verehrung des Schöpfers ablenkend, entgegengetreten wäre; die bestimmte Anknüpfung der neuen Lehre an das alte biblische Gesetz und das dort ausgesprochene Verbot aller menschlichen und thierischen Bilder[1] trug nicht minder dazu bei, dem Worte des Propheten die bedeutendste Ausdehnung zu geben. Die Ausleger des Koran liessen sich dies mit Eifer angelegen sein; sie säumten nicht, dem Verfertiger der Bilder am Tage der Auferstehung gräuelvoll phantastische Strafen anzukündigen.[2] So blieb der Islam ohne alle eigne und selbständige Entfaltung bildender Kunst. Wenn einzelne Fälle einer minder strengen oder minder befangenen Auffassung zur Abweichung von der Regel, zum Schmuck der baulichen Anlage durch bildliche Darstellung führten, wenn hieraus bei der einzelnen Sekte (bei den Schiiten, aber auch erst in sehr später Zeit,) eine wiederum gültige Sitte sich bildete, so blieb die Ausnahme dem allgemeinen Gesetze gegenüber doch so untergeordnet, dass sie auf das Wesentliche der künstlerischen Richtung in keiner Weise einen Einfluss auszuüben vermochte.

Die Kunst des Islam ist also in der Hauptsache nur Architektur. Die üppiger entfesselte Phantasie spricht sich in ihr zunächst in mannigfach verschiedenartigen Bogenformen aus. Bei Raumöffnungen, bei Arkadenstellungen genügt der einfach ruhige Halbkreisbogen nur noch in seltensten Fällen; die aufsteigend gebrochene Form des Spitzbogens, der kühn umschwingende Hufeisenbogen — Beides charakteristisch orientalische Typen, hier und dort schon früher theils in Anklängen, theils in bestimmt ausgesprochener Bildung hervortretend, zuletzt besonders etwa durch sassanidische Vermittelung dem Formenbedürfniss der jüngeren Zeit entgegengeführt, — werden fast durchgängig vorgezogen. Dann erhält der Spitzbogen einen hufeisenbogenartigen Ansatz; die ganze Bogenlinie setzt sich, in einer oder der andern Weise, aus kleineren Zackenbögen zusammen; Bögen kreuzen sich mit Bögen; sie gelangen endlich zu seltsam geschweiften Formen, die sich unterwärts bogenartig spannen und nach oben hin, in widersprechender Gegenbewegung, in eine Spitze emporschwingen. Gewölbansätze werden, in phantastischer Combination, aus kleinen gewölbähnlichen Zellen zusammengesetzt, aus

[1] Fünftes Buch Mose, 4, 16, ff. — [2] Muhammed hatte in der sechsten Sure gesagt, dass die Ungläubigen am Tage der Auferstehung ihre Sündenlast auf ihrem Rücken tragen würden. Jahias, einer der Commentatoren des Koran, fügt erläuternd hinzu: das Gebilde, welches der Ungläubige in dieser Welt gemacht, werde an jenem Tage in abscheulicher Gestalt und mit grässlichem Antlitz vor ihn treten, sich ihm als sein böses Werk kundgeben und auf seinen Rücken steigen; so werde er, nach dem Worte des Propheten, die entsetzensvolle Last fortan zu tragen haben. Vergl. H. Alt, die Heiligenbilder, Seite 42.

denen im Laufe der Zeit verwunderliche Formen-Conglomerate erwachsen. Doch fehlt es bei alledem, seltne Ausnahmen abgerechnet, an den Elementen einer organisch gegliederten Bildung, an dem Ausdrucke und den Formen individueller Lebenskraft, welche die stützenden, die emporsteigenden, die schwingenden, die deckenden Theile erfüllt und aus ihrer Verbindung, ihrer gegenseitigen Bedingung ein in seinem inneren Gesetze beruhendes Ganzes schafft. Es ist ein Mangel, welcher als die naturgemässe Folge der Entfernung des künstlerischen Sinnes von der eigentlichen Individualbildung betrachtet werden muss. Aber die unterdrückte Kraft schiesst sofort in andrer Richtung und in überwältigender Fülle hervor. Der Trieb zur Einzelgestaltung wird zur Ornamentbildung, deren reich zusammengesetzte Compositionen sich mehr und mehr über das architektonische Werk ausbreiten. Sie stehen in nächstem Wechselverhältniss zu jenen verschieden gestalteten Architekturformen; sie vereinigen sich mit noch einem andern Elemente räumlicher Ausstattung, welches ebenfalls, wenn auch weniger der Form als dem Gedanken nach, einen Ersatz für das mangelnde Bildwerk ausmacht. Dies ist der inschriftliche Schmuck, welcher dem baulichen Monumente seine Weihe giebt, eine an sich unsinnliche, nur zu dem Geiste des Beschauers sprechend. Die Schrift will, ihrem wesentlichen Zwecke nach, nicht formal wirken; sie hat vorherrschend (zumeist aus Koransprüchen bestehend) nur eine stete Erneuung der Gesetzesworte zur Aufgabe; aber sie hat dennoch ihre formale Seite. Sie ordnet sich, in mannigfach verschiedener Behandlung, den Ornament-Compositionen ein; sie wird, auch in der materiellen Verwendung, der Kern, der Lichtpunkt für die Bewegungen der letzteren.

Zwar hat auch dies Ornament, seinem künstlerischen Princip nach, nur einen engen Kreis, ist es durch dasselbe Gesetz beschränkt, welches die lebendigere Entfaltung des architektonischen Werkes hemmt. Ohne Verbindung mit figürlichen Gebilden, mit gegliederten Architekturformen ist es auf schematische Combinationen eingeschränkt, ermangelt es gleichzeitig des Vermögens, sich in selbständiger Kraft, in plastischer Wirkung geltend zu machen. Es ist an die Masse gebunden, ist nur Schmuck der äusseren Fläche derselben und bildet sich in diesem seinem Flächen-Charakter immer entschiedner aus, jemehr sich die muhammedanische Kunst von den traditionell überkommenen (mehr plastischen) Formen der älteren Architektur frei macht. Je eingeschränkter aber auch in dieser Beziehung das Feld der künstlerischen Thätigkeit ist, um so eifriger wiederum ergreift die Phantasie alle, wenigstens hierin dargebotenen Mittel, um so rastloser ist sie in der Erfindung stets neuer Combinationen, um so emsiger nimmt sie jede Gelegenheit wahr, sich in glänzender Weise zu bethätigen. Die Ornamentik gewinnt allmählig eine

so entscheidende Gewalt über das architektonische Ganze, dass dasselbe sich, im Aufbau, nach ihren Bedingnissen fügt, dass es häufig nur angewandt erscheint, um ihren Gebilden eine feste Grundlage zu geben; dabei dient eine klare rhythmische Anordnung, welche die Theile der architektonischen Masse und die Theile ihrer ornamentistischen Ausstattung sondert, gewissermaassen wiederum zum Ersatz der unausgebildeten eigentlich architektonischen Organisation. Das Gesetz der Ornamentik, im umfassendsten Sinne, wird zum Bedingniss der muhammedanischen Kunst, diese, was ihre künstlerische Bedeutung anbelangt, eine ausschliesslich oder vorwiegend dekorative. Darin aber vollendet sich in der That die unmittelbare Vereinigung der Gegensätze, welche ihre ursprüngliche Grundlage ausmachen. Die ornamentale Gestaltung folgt allen Bewegungen auch der erregtesten Phantasie (schliesst zugleich auch, in den Inschriften, die gehaltreiche Fülle des Gedankens ein) und ist doch streng an die Masse und deren Gesetze gebunden; sie ist zu jedem Wechsel befähigt und sieht sich überall, in der Einzelform wie in der Austheilung, auf das maassvollste Verhältniss zurückgeführt; sie bannt die individualisirende Form, nach welcher die Uebergewalt der Phantasie drängt, in die unabänderlich feste Regel der architektonischen Gestaltung. Die muhammedanische Kunst hat allen Reichthum, allen Reiz und freilich auch alle Eintönigkeit des einseitig Ornamentalen.

Die Ausbildung dieser Kunst hat ihren historischen Stufengang, eine namhafte Reihe von Jahrhunderten hindurch, im Anschluss an die wechselvollen Geschicke, von denen die muhammedanische Welt bewegt wurde. Sie beginnt, wie bereits angedeutet, mit dem Materiale vorliegender Formen; sie zeigt sich auch im Verlauf ihrer Entwickelung, bei der geringen Entschiedenheit eines eigentlich architektonischen Gesetzes, nicht abgeneigt, fremde Muster herüberzunehmen, fremde Elemente für ihre Zwecke zu verwenden; sie kommt in Landen zur Ausübung, welche in weiten Fernen voneinander liegen, deren Verhältniss zu den allgemein geschichtlichen Ereignissen ein sehr verschiedenes war, in denen sich somit zum Theil sehr abweichende äussere Culturbedingnisse geltend machen mussten. Die muhammedanische Kunst hat daher, in Anlage und Aufbau ihrer architektonischen Werke, mancherlei wesentliche Unterschiede. Aber wie der Koran und sein Gesetz überall und trotz einzelner Sektenspaltungen dieselben waren, so kehrt auch bei allen monumentalen Werken derselbe künstlerische Grundgehalt, dieselbe Behandlung, welche vorwiegend auf jene ornamentale Wirkung gerichtet ist, wieder. Diese wird nach den Einzelperioden ihrer Entfaltung zu betrachten sein. Das Wenige, was dabei über selbständig bildende Kunst zu bemerken ist, wird am Schicklichsten an den betreffenden Einzelstellen einzureihen sein.

Einige Kreise christlicher Kunstübung werden dieser Betrachtung gleichfalls ein- oder angereiht werden müssen. Es sind solche, welche in einem eigenthümlich näheren Verhältnisse zu der muhammedanischen Kunst stehen. Einerseits ihre Abhängigkeit von der letzteren, andrerseits die Wechselwirkung zu dieser, — indem sie von ihr ebenso empfangen wie sie ihr charakteristische Entwickelungsmomente mittheilen, — lässt diese Anordnung, zum klareren Ueberblick des Ganzen und seiner Beziehungen, als zweckgemäss erscheinen.[1]

Erste Periode der muhammedanischen Kunst.

Die erste Periode umfasst die Zeit von den Anfängen muhammedanischer Kunstübung bis zum Schlusse des zehnten Jahrhunderts. Ihr gehören die Versuche zur Ausprägung der muhammedanischen Architektur auf Grundlage der vorgefundenen älteren Formen an. Es sind besonders die Elemente altchristlicher Kunst, in ihrer orientalischen, mehr oder weniger byzantinisirenden Behandlung, auch ohne Zweifel (worüber indess die genügenden monumentalen Zeugnisse noch fehlen) die der sassanidischen Kunst, welche hiezu verwandt wurden; der Schluss der Periode lässt uns eine in solcher Art schon eigenthümlich entfaltete Kunst, welche der byzantinischen als eine ihrem Werthe nach gleichberechtigte und mit ihr allerdings noch verwandte zur Seite steht, erkennen.[2]

[1] Hauptwerke moumentaler Darstellung und Forschung: Ali Bey, Travels etc. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. Girault de Prangey, monuments arabes d'Égypte, de Syrie etc. P. Coste, monuments du Kaire. Gir. de Prangey, essai sur l'architecture des Arabes et des Mores etc. Derselbe, mon. arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade. A. de Laborde, voyage pitt. et hist. de l'Espagne. Murphy, the arabian antiquities of Spain. Perez de Villa-Amil, España artistica y monumental. J. Caveda, ensayo hist. sobre los div. generos de arquitectura en España. J. Goury and Owen Jones, plans etc. of the Alhambra. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II. Sayger et Desarnod, voyage en Turquie. J. von Hammer, Constantinopolis und der Bosporos. Miss Pardoe, Ansichten des Bosphorus u. Constantinopels. Texier, Description de l'Asie Mineure. Derselbe, Descr. de l'Arménie, la Perse etc. Dubois de Montpéreux, voyage en Caucase etc. Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. Coste et Flandin, voy. en Perse. Daniell, oriental scenery. Elliot, views in India. L. v. Orlich, Reise in Ost-Indien. Langlès, mon. de l'Hindoustan. — [2] Vielleicht wird es sich in Zukunft als zweckgemäss ergeben, die hier angenommene Periode in zwei historische Abschnitte zu sondern, deren erster (gleich der ersten Periode der altchristlichen Architektur) die noch naive Verwendung des vorgefundenen Materials, der zweite die selbständigere Verarbeitung desselben enthielte. Unsre mangelhafte Kenntniss der Monumente lässt uns einstweilen aber die bezüglichen Unterschiede noch nicht sicher genug feststellen.

Die frühste monumentale Sorge der Bekenner des Islam war, wie es scheint, gewissen Heiligthümern zugewandt, welche als besonders geweihte Stätten göttlicher Offenbarung verehrt wurden. Es sind diejenigen, welche hienach ausschliesslich, und im Gegensatz gegen alle übrigen, für gottesdienstliche Zwecke errichteten Gebäude, den heiligen Namen des Tempels, „El Haram", führen.

In dem Einschlusse der einen dieser Lokalitäten, zu Mekka, befindet sich das uralte Heiligthum des arabischen Volkes, die Kaaba, das „heilige Haus", welches der Sage nach von Abraham an der Stelle eines Zelttempels errichtet sein sollte und welches von Muhammed, nachdem er es vom Götzendienste gereinigt, dem neuen Glauben geweiht ward. Es ist ein kleines, unregelmässig kubisches Gebäude, mehrfach erneut, aber durchaus nach der ursprünglichen rohen Anlage, in jährlicher Wiederholung (noch gegenwärtig) zur Erinnerung an den alten Zeltbau mit einem Teppiche bedeckt, von einem kleinen Rundhofe umgeben, welcher durch Erzsäulen abgegrenzt wird, und von einem weiten Aussenhofe umschlossen, an dessen Mauern sich innerhalb der Arkadenhallen (die gegenwärtigen dem späteren Mittelalter angehörig) umherziehen. Es ist eine Anlage von uralt asiatischer Sitte, an die Stiftshütte der jüdischen Nomadenzeit erinnernd, in der Hofeinrichtung mit dem baulichen System, welches sich bald für die Moscheen geltend machte, übereinstimmend.

Das zweite mit dem Namen El Haram bezeichnete Heiligthum ist das zu Jerusalem befindliche, welches die Stelle von Salomo's Tempel und seinen Höfen einnimmt. Hier befinden sich, im Einschluss des Gesammtraumes, verschiedene Gebäude, deren ursprüngliche Anlage dem siebenten Jahrhundert (der Zeit gleich nach Eroberung der Stadt durch Omar, im J. 637, oder dem Schlusse des Jahrhunderts,) angehört. Ihre bauliche Einrichtung scheint die unmittelbare Nachahmung von christlichen Gebäuden, welche man an heiligen Stätten Jerusalems vorfand, anzuzeigen. Das eine, inmitten jenes Raumes, ist die sogenannte Moschee Omar's; es schliesst den, durch muhammedanische Legenden gefeierten Fels „El Sahhara" in sich ein und führt denselben Namen; es umgiebt den Fels in centraler Anordnung mit einem Rund von Säulen und Pfeilern (über dem sich eine Kuppel erhebt) und mit doppeltem achteckigem Umgange, gleichfalls mit Säulen und Pfeilern. Das Innere, soviel wir davon wissen, entspricht durchaus den mit römischem Material aufgeführten altchristlichen Bauten; das Aeussere hat das Gepräge einer späteren Erneuung. Dem Sahhara gegenüber liegt die berühmte Moschee El Aksa, deren gegenwärtiger Bau, nach dem Wenigen, was uns davon bekannt, die Formen des muhammedanischen Mittelalters zu tragen, doch aber das ursprüngliche bauliche Motiv (in seiner Nachbildung des altchristlichen) zu

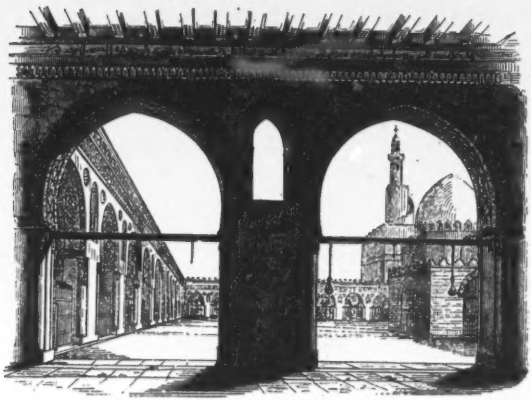
wiederholen scheint. Sie hat, ungleich entschiedener, als es sonst bei Moscheen der Fall zu sein pflegt, eine basilikenartige Disposition, zwar in der (vielleicht durch spätere Hinzufügung entstandenen) Ausweitung in sieben Schiffen und ohne die, durch christlichen Ritus bedingte Tribuna, doch mit der charakteristischen Eigenthümlichkeit eines breiten, erhöhten und mit Oberfenstern versehenen Mittelschiffes.

Es reiht sich zunächst die grosse Moschee von Damaskus, der Stadt, welche im J. 673 Residenz des Khalifenreiches geworden war, an. Sie wurde, an der Stelle einer christlichen Kirche, von 705—717 gebaut und scheint in dem Wesentlichen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. Sie besteht aus einem breiten, von Hallen umgebenen Hofraume, dessen Hallen sich an der einen Breitenseite als drei querlaufende Arkadenschiffe vertiefen und hiemit den Raum für die gottesdienstlichen Uebungen bilden. Auch in der Anordnung dieser Schiffe scheint sich noch eine Basiliken-Reminiscenz geltend zu machen, indem das Mittelschiff breiter ist als die beiden andern, (was der Anlage jenes älteren kirchlichen Gebäudes nachgebildet und um so mehr durch sie veranlasst sein dürfte, als die Schiffe, in ihrer Querlage gegen den Hof der Moschee, die im christlichen Bau übliche Richtung von West nach Ost behaupten;) im Uebrigen aber ergiebt sich die architektonische Disposition bereits als auf eine neue und eigenthümliche Gesammtwirkung berechnet. Es ist diejenige, welche fortan auf geraume Zeit für die Anlage der Moscheen — der Versammlungsräume zum gottesdienstlichen Cultus — maassgebend bleibt. Es ist die der Hofdisposition, welche statt des geschlossenen Aussenbaues der antiken, statt des geschlossenen Innenbaues der christlichen Tempelanlage die freier architektonische (und somit schon hierin dem Sinn für das Dekorative entgegenkommende) Anlage schattender Umgebungen eines unbedeckten Platzes zur Folge hat. Auch bei den vertieften, durch wiederholte Arkadenstellung gebildeten Hallen derjenigen Seite, welche gewissermaassen den baulichen Körper der Moschee ausmacht, entwickelt sich hiebei keine eigentliche und selbständige Innen-Architektur. Nur der mittlere Punkt ihrer Hinterseite hat die Andeutung einer solchen: eine zumeist zwar reich dekorirte, aber in ihren Maassen nur kleine Nische, Kiblah oder Mihrab genannt, welche die Richtung nach dem heiligen Hause von Mekka bezeichnet, dem sich der Moslem im Gebete zuwenden muss. Dann pflegt auch der Raum zunächst vor der Kiblah, in der Regel durch ein reichgeschmücktes Kuppelgewölbe, welches über ihm angeordnet ist, ausgezeichnet zu sein. In der Moschee von Damaskus wird diese Kuppel, in der Mitte des Mittelschiffes, von vier starken Pfeilern getragen. Im Uebrigen bestehen ihre Arkaden, das bauliche Verhältniss der Frühzeit charakterisirend, aus korinthischen (wohl älteren) Säulen und

leicht zugespitzten Bögen. Damit war reicher byzantinischer Mosaikschmuck verbunden, von dem noch Reste vorhanden sein sollen. — In Betreff der sonstigen Ausstattung der Moscheen ist anzumerken, dass sich in Mitten des Hofes (ähnlich wie im Vorhofe der christlichen Basiliken) ein, insgemein mit einem kleinen Kuppelbau überwölbter Brunnen, zum Behuf der vorgeschriebenen Waschungen, und seitwärts an ihrer Aussenmauer ein Thurm, der „Minaret", von welchem die Gebetstunden ausgerufen werden, befindet. Die Minarets der Frühepoche, soviel davon erhalten, sind von sehr einfacher Beschaffenheit. (Später werden sie nicht bloss reicher geschmückt, sondern auch wohl ihrer zwei oder mehrere an einem Gebäude angelegt.)

Die Moschee El Aksa zu Jerusalem und die grosse Moschee von Damaskus bildeten in der Frühepoche der muhammedanischen Architektur die vorzüglich gefeierten Meisterwerke. Andre Bauten entstanden im ausgesprochenen Wetteifer mit ihnen oder in mehr oder weniger freier Nachbildung, besonders der Anlage der Moschee von Damaskus.

Zu diesen gehören die älteren Moscheen von Kairo, der Residenz von Aegypten. Zunächst die Moschee Amru bei Alt-Kairo, die schon im siebenten Jahrhundert gegründet, doch mehrfach, im achten und am Schlusse des neunten Jahrhunderts, erweitert und erneut wurde. (Auch gegenwärtig soll sie in sehr durchgreifender Weise hergestellt sein). Es ist ein weiter Hofbau mit sechsfacher Halle an der Hauptseite. Die Arkaden der Hallen bestehen aus antiken Säulen, über denen sich, von einem hohen Würfel getragen, an den ältesten Stellen Rundbögen, im Uebrigen gedrückte Spitzbögen, beiderseits mit hufeisenbogenartigem Ansatz, wölben. Das architektonische System muss als ein noch sehr unausgebildetes bezeichnet werden. Aehnlich die Moschee El Azhar vom J. 981, doch mit seltsam gedrückten, fast geradlinig gebrochenen Bögen und schon mit mehr schmückender Ausstattung, auch mancherlei prächtig dekorativer Zuthat aus jüngerer Zeit. Aehnlich auch, in der Gesammtanlage, die Moschee Tulun vom J. 885, diese aber insofern von eigenthümlicher Bedeutung, als bei den Arkaden statt der Säulen breite dekorativ behandelte Pfeiler angeordnet sind, mit eingelassenen Ecksäulchen und mit buntem Ornament an den Laibungen und Einfassungen der breiten Bögen, welche letzteren wiederum die Form des breiten Spitzbogens mit leis hufeisenbogenartigem Ansatz haben. Das Ornament, hier bereits von charakteristischer Bedeutung für die künstlerische Erscheinung des Gebäudes, hat byzantinisirend orientalische Formen. Die Minarets der Moschee Amru und der M. Tulun sind einfache, schmucklose Thürme, der der letzteren durch die starken Absätze seiner Geschosse und die um das Obergeschoss sich emporwindende Aussentreppe bemerkenswerth. — Ausserdem gehört zu den gleichzeitigen Monu-



In der Moschee Tulun zu Kairo.

menten von Kairo der „Meqyas“ oder Nilmesser auf der Insel Ruda, ein Brunnenbau mit einer Säule in der Mitte, welche die Maasse für das steigende Wasser enthält, und mit spitzbogig dekorativen Nischen an den Seitenwänden. Er wurde im J. 719 angelegt, doch in den folgenden Jahrhunderten mehrfach erneut.

Als Residenz der westafrikanischen Lande wurde im J. 670 die Stadt Kairwan, südlich von Tunis, gegründet. Ihre grosse Moschee scheint eine ähnliche Anlage zu haben, wie die eben besprochenen Monumente, und derselben Frühepoche anzugehören; doch fehlt es über sie noch an näherer Nachricht. — Von Kairwan aus wurde im neunten Jahrhundert Sicilien der muhammedanischen Herrschaft unterworfen. Von den zahlreichen Bauten, mit denen z. B. Palermo in dieser Epoche geschmückt wurde, ist Nichts erhalten. (Die übrig gebliebenen Reste gehören der folgenden Epoche an.)

Die Eroberung Spaniens war in der Frühzeit des achten Jahrhunderts erfolgt. Seit der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts (755) bildete das Land ein selbständiges muhammedanisches Reich, das des Khalifats von Cordova. Die Residenz desselben, die Stadt Cordova, empfing eine prachtvolle Moschee, wiederum eins der glänzendsten Monumente der ersten Epoche der muham-

medanischen Architektur, welche das verehrteste Heiligthum für die Westlande des Islam ward und noch gegenwärtig, obschon durch mancherlei Einbauten seit ihrer Umwandlung zur christlichen Kathedrale beeinträchtigt, erhalten ist. Sie wurde im J. 786 begonnen und, ihren älteren Theilen nach, in den nächstfolgenden Jahren vollendet, erhielt später jedoch, um 965 und 988, erhebliche Erweiterungen und prächtig schmückende Zuthaten. Es war der ausgesprochene Wille ihres ursprünglichen Erbauers, des Khalifen Abderrhaman I., sie der Moschee von Damaskus und der M. El Aksa zu Jerusalem ähnlich zu machen;[1] in der That scheint die basilikenartige Disposition der letzteren nicht ganz ohne Einfluss auf ihre erste Anlage gewesen zu sein. Diese bestand aus elf Säulenschiffen, jedes zu 20 Säulen, ein etwas breiteres (doch nicht höheres) in der Mitte, welche sich nach dem hallenumgebenen Hofe öffneten —, also dem baulichen Körper von Anfang an ein überwiegendes Verhältniss gegen die anderweit, wie schon in Damaskus, vorherrschende und das Ganze bestimmende Hofdisposition gaben. Später, vermuthlich bei den Anlagen des Jahres 965, erhielten jene Schiffe eine noch ausgedehntere Verlängerung, indem sie sich, durch querdurchlaufende Pfeilerarkaden von dem älteren Theile getrennt, um je 11 Säulen in die Tiefe fortsetzten; während noch später, in der bezeichneten Zeit um 988, der einen Seite des Gebäudes noch acht Säulenschiffe von der ausserordentlichen Gesammttiefe der übrigen hinzugefügt wurden, auch der Hof die entsprechende grössere Breitenausdehnung empfing. Es war hiemit also ein Inneres von sehr ansehnlicher Ausdehnung, welches ein fast unermesslicher Säulenwald ausfüllte, — eine fast gewaltsame Umwandlung der alten schlichten Disposition, entstanden. Gleichwohl behielt die Anordnung des Inneren den einfachen Hallencharakter, ohne irgend eine in sich beschlossene Gesammtwirkung zu erstreben; aber das bauliche System der Arkaden, welche diese Hallen bildeten, gestaltete sich in eigenthümlich kräftiger Weise. Es wurden antike (oder der Antike nachgebildete) Säulen von sehr mässigen Verhältnissen dazu verwandt; auf diese wurden, um für die Räume ein grösseres Höhenverhältniss zu gewinnen, Pfeiler aufgesetzt, während sich von Kapitäl zu Kapitäl der Säulen, in der Flucht der Schiffe, freischwebend energische Hufeisenbögen spannten, die Pfeiler oberwärts durch Halbkreisbögen verbunden wurden und über den von den letzteren getragenen Mauern das Zimmerwerk der Decke ruhte, — eine Constructionsweise, die mit ihren Doppelbögen und bei der ins fast Unendliche fortgesetzten Wiederholung einen höchst phantastischen, schon an sich entschieden dekorativ wirkenden Reiz hervorbrachte. Damit vereinigte sich in jenen hinteren, voraussetzlich um 965

[1] Conde, Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien, I. 8. 211.

Querdurchblick in der Moschee von Cordova.

hinzugefügten (jedenfalls in dieser Periode mit ihrer Prachtausstattung versehenen) Theilen eine reich schmückende Zuthat. Die Pfeiler über den Säulen des Mittelschiffes wurden hier ebenfalls, in mannigfach dekorativer, an byzantinischen Geschmack erinnernder Weise, säulenartig behandelt. Die Nische der Kiblah (hier das „Zancarron" genannt) wurde zur kleinen, glänzend dekorirten Kapelle, ihr hufeisenbogenartiges Portal und die Nebentheile desselben aufs Prächtigste mit Ornamenten bekleidet, welche, den constructiven Formen (z. B. den Keilsteinlagen der Bögen) folgend, den reichsten Wechsel byzantinisirenden Blattwerkes zur Erscheinung brachten. Der Raum zunächst vor der Kiblah, die „Maksura", wurde mit einer, in nicht minder bunten Formen geschmückten Kuppel gedeckt, die Bögen der Arkaden unter ihren Seiten in Zackenformen phantastisch durcheinander geschlungen. Einen ähnlichen, mehr oder weniger reichen Schmuck empfingen auch die im Hufeisenbogen gewölbten Portale des Gebäudes, namentlich die, welche (schon in der ersten Anlage?) aus dem Hofe in die einzelnen Schiffe führten. Aus dem Schluss der Epoche (falls nicht aus der späteren des elften Jahrhunderts) scheint die Kapelle „Villa Viciosa" herzurühren, eine überaus reich geschmückte kuppelgewölbte Tribüne, welche dem hinteren Theile der Moschee eingebaut ist. An ihren

Bögen kommen Thierbilder, ruhende Löwen von sorgfältig strenger Arbeit, als architektonische Träger vor.

Die Moschee von Cordova bekundet sich solchergestalt als das Werk eines leidenschaftlich excentrischen Strebens; die Absicht wundervoller Wirkung macht sich in ihr von vornherein geltend, und sie entfaltet sich in den späteren Ausführungen in stets gesteigerter Weise. Das Monument erscheint wie ein erstes übermächtiges Hinausströmen jenes phantastischen Sinnes, der, unter den eigenthümlichen Bedingnissen des Islam, zur Entfaltung einer ausschliesslich ornamentalen Kunst führen musste, der aber die feste Basis für deren Gestaltungen noch nicht gefunden hat und den baulichen Körper selbst noch zum Gegenstande seines kühnen Spieles macht. Die Ausdehnung des Grundplanes der Moschee von Cordova, das Hauptmotiv für das System ihres Aufbaues (das der Arkadengestaltung ihrer Hallen) blieb daher auch, soviel bekannt, ohne namhafte Nachfolge. Dabei aber hat der in ihr ausgeprägte Formensinn eine entscheidende lokale Bedeutung. Die kühne und energische Bildung der Einzelform, namentlich des Hufeisenbogens — es ist für jetzt nicht nachzuweisen, welche Vermittelung ihn, der in solcher Art z. B. der syrisch-ägyptischen Architektur nicht eigen ist, nach Spanien hinübergeführt, — bleibt zunächst charakteristisch für die spanisch-muhammedanische Architektur; die Art und Weise der Ornamentik ist vorzüglich bezeichnend für die Uebergänge aus der byzantinischen in eine selbständiger orientalische Behandlung.

Einzelne andre spanische Reste reihen sich als Zeugnisse derselben Frühepoche an. Eine im Hufeisenbogen überwölbte dekorative Nische, im Kreuzgange der Kathedrale von Tarragona, inschriftlich vom J. 960, ist interessant als Beleg einer noch mehr antikisirenden Strenge der Behandlung. Ein basilikenartiger (nach christlichem Muster aufgeführter) Bau zu Toledo, die jetzige Kirche S. Roman, hat in seinen Hufeisenbogen-Arkaden ebenfalls noch verdorben antikes Element, während die dortige Kapelle Cristo de la Luz die reicheren Formen der Moschee von Cordova in roher Nachbildung wiederholt. Bäderanlagen, in verschiedenen Städten Spaniens und auf der Insel Majorca, tragen ebenfalls die Typen früh-muhammedanischer Kunst.

Von einer prachtvollen baulichen Anlage, deren Glanz, wie es scheint, Alles überstrahlte, ist Nichts als die preisenden Berichte arabischer Schriftsteller auf unsre Zeit gekommen. Dies ist das königliche Schloss der Azzahra, welches in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unfern von Cordova durch Abderrhaman III. angelegt und bereits im Laufe des elften Jahrhunderts zerstört wurde. Es enthielt zahlreiche Baulichkeiten für die Wohnung und für den Hofhalt des Khalifen, die mit Gärten umgeben und mit lebendigen Wassern erfüllt waren. Die

Zahl der Säulen, welche dorthin aus aller Welt, selbst aus Rom und Constantinopel, zusammengeschleppt waren, wird auf 4312 angegeben; die Säle waren mit Marmor gepflastert und bunt getäfelt, die Decken reizvoll mit Farbe und Vergoldung geschmückt; die Pforten bestanden aus Elfenbein und Ebenholz, aus versilbertem und vergoldetem Erz. Dabei fehlte es nicht an mannigfachem Bildwerk, dessen Verwendung in der muhammedanischen Kunst sich hier zum ersten Mal (denn jene Stücke in der Kapelle Villa Viciosa zu Cordova sind jünger) geltend macht. Zum Theil hatte Constantinopel dazu den Bedarf hergegeben, namentlich bei der dekorativen Ausstattung der wundersamen Springbrunnen. Der eine von diesen war mit menschlichen Bildern geschmückt; er hatte zugleich zwölf zu Cordova gearbeitete Thierfiguren, aus Gold und kostbaren Steinen gebildet, deren Mäulern das Wasser entströmte. Das Schloss hatte seinen Namen von einer geliebten Sklavin Abderrhaman's, deren Standbild über der Eingangspforte aufgestellt war. Ein kleiner phantastisch gebildeter Hirsch von Bronze, unter Trümmern, welche man für die des Schlosses hält, vorgefunden und in dem benachbarten Kloster S. Geronimo aufbewahrt, dürfte zu den Schmuckbildern des Schlosses gehört haben.[1]

Nach der Mitte des achten Jahrhunderts wurde **Bagdad** die Residenz des Khalifenreiches und empfing eine Fülle prachtvoller baulicher Monumente. Die grosse Moschee der Stadt galt ebenfalls als eins der Meistergebäude der Zeit; erhalten scheint Nichts davon; ebenso wenig von den glanzvollen Anlagen, welche damals in den weiter ostwärts der Herrschaft des Islam unterworfenen Landen ausgeführt wurden. — Soviel bis jetzt bekannt, gehört in diesen östlichen Landen nur ein kleines Denkmal der in Rede stehenden Frühepoche an. Es ist eine bauliche Nische, **Takht-i-Gero** genannt, ostwärts von Bagdad am Uebergange über das Zagrosgebirge belegen. Sie ist im vollen Hufeisenbogen überwölbt und durch die stark ausgesprochene Profilirung der architektonischen Glieder, welche mit Entschiedenheit und selbst mit Glück die antiken Motive wiederholen, sehr bemerkenswerth. So geringfügig an sich, im Verhältniss zu den untergegangenen Monumenten, das Denkmal ist, so bestimmt giebt es sich als das Product einer vollen und bewussten künstlerischen Richtung und verstattet einen begründeten Rückschluss auf deren eigenthümliches Wesen.

[1] Gir. de Prangey, essai, p. 74.

Die armenische und südkaukasische Kunst.

Die Geschichte der Kunst von Armenien und der von ihr abhängigen der südkaukasischen Lande bildet eine Episode zwischen der ersten und der zweiten Periode der muhammedanischen Kunst. Die armenische Kunst ist eine christliche; aber sie steht ebenso in Wechselbeziehung zu der früheren muhammedanischen jener Gegend, wie es mit den politischen Verhältnissen Armeniens, das sich beim Sinken des Khalifats von Bagdad gegen Ende des neunten Jahrhunderts zur selbständigen Herrschaft aufraffte, der Fall ist. Ihre Denkmäler gehören vorzugsweise der Spätzeit des zehnten und der Frühzeit des elften Jahrhunderts an. Mit dem bald darauf erfolgten Fall des armenischen Reiches verliert sie, wie es scheint, im eignen Lande ihre Bedeutung, findet aber in jenen Kaukasuslanden, in welche sie gleichzeitig eingedrungen war, noch auf Jahrhunderte hin eine namhafte Nachfolge.

Das Eigenthümliche der armenischen Kunst betrifft ebenfalls die Architektur. Ihre Grundlage ist byzantinisch, was durch frühes Uebertragen dieses Elementes, von den Ostküsten des schwarzen Meeres her, wo dasselbe schon zeitig Fuss gefasst hatte, veranlasst zu sein scheint. Die innere Disposition des armenischen Kirchengebäudes befolgt das Gesetz der byzantinischen Gewölbkirche, mit der erhöhten Kuppel in der Mitte; nur das durch die einseitigeren Bedingnisse der byzantinischen Sitte Veranlasste, — die Gallerieen für die Weiber, der Narthex für die Ausgeschlossenen, — erscheint sehr selten nachgebildet. Das Aeussere hat in seinen Hauptformen etwas eigen Festes und Geschlossenes. Der äussere Grundriss liebt keine Vorsprünge oder gestattet sie nur in Ausnahmefällen; so treten selbst die Tribunen der Altarseite insgemein nicht nach aussen vor; statt dessen sind schmale und hochaufsteigende Dreiecknischen zur äusseren Scheidung der Tribunen, auch an den Langseiten zur anderweitigen Raumabtheilung, angeordnet. Die äussere Bedeckung der Räume ist überall massives Steinwerk, in der Form der Dachschräge, — über den Kuppeln, besonders charakteristisch für die Gesammterscheinung, als polygonische Pyramide; hiemit sind geradlinige, kräftig wirkende Kranzgesimse verbunden. Bei durchgehend nicht bedeutenden Dimensionen gewinnt das Aeussere der Gebäude durch diese Einrichtungen eine eigenthümliche Energie, welche von dem Typus des Byzantinischen wesentlich abweicht und auf einen anderweitigen Culturzusammenhang, — ohne Zweifel mit Elementen, welche sich in jenen östlichen Gegenden schon herausgebildet hatten, schliessen lässt. Zugleich aber, und fast in Widerspruch hiemit, verbindet sich mit dieser architektonischen Gesammtfassung eine fast spielende Dekoration, auch sie vorzugsweise am Aeusseren des Gebäudes. Es sind flache Relief-

arkaden mit dünnen rohrähnlichen Säulchen, welche die Aussenwände zu erfüllen pflegen und in deren Details und Ornamenten die Formen einer naiven, wohl von Alters her landesüblichen Holzschnitztechnik nachzuklingen scheinen. Die Bögen dieser Arkaden sind halbrund oder auch hufeisenförmig; wie die letztere Form und das Spielende der Ausstattung überhaupt dem orientalischen Wesen entspricht, so mischt sich dann im Einzelnen manche speciell muhammedanische Dekorativform hinein.

Die ältere Residenz des Landes war Vagharschabad, unfern des heutigen Eriwan. In ihrer Nähe war schon im Anfange des vierten Jahrhunderts die Kirche von Etschmiadzin, welches noch gegenwärtig der Sitz des armenischen Patriarchen ist, gegründet worden. Die dortige Kirche erscheint ihrer Anlage nach als ein alterthümlich byzantinisirender Bau, doch mit Theilen, welche einer sehr späten Erneuung angehören. Dagegen zeigt die Kirche der h. Ripsime, zu den Resten von Vagharschabad selbst gehörig und wohl aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, bei einigermaassen complicirten Grundrissformen des Inneren einen Aussenbau von charakteristisch armenischer Anlage, aber noch ohne die dekorative Zuthat. Andre Baureste an andern Orten bezeichnen die Uebergänge zur vollen Entfaltung des armenischen Styles. — Diese erscheint vorzugsweise an den Monumenten von Ani, welches in den Zeiten jenes selbständigen Glanzes von Armenien die Residenz des Landes wurde. Es ist eine ansehnliche Trümmerstadt mit mehr oder weniger erhaltenen

Die Kathedrale von Ani, mit restaurirtem Kuppelthurm.

baulichen Resten, von strengerer oder zierlicherer Behandlung, fast durchgängig aus dem Schlusse des zehnten und dem Beginn des elften Jahrhunderts herrührend. Die Kathedrale des Ortes bildet das klarste und charaktervollste Beispiel des Styles; die Gewölbe ihres Inneren (Tonnengewölbe) sind spitzbogig, die Kuppelpfeiler einfach gegliedert, fast schon nach occidentalisch belebterer Art. Unter einigen Centralbauten ist eine Grabkapelle mit stark heraustretenden Nischen und leichtem thurmartigem Oberbau hervorzuheben. — Dann sind die ehemalige Kirche zu Kars (jetzt die Moschee des Ortes) und der schwerere, zum Theil etwas barocke Bau der Kirche von Dighur, nahe bei Ani, namhaft zu machen. — Die Reste von Khelat, im Nordwesten des Wan-Sees, über welche bis jetzt eine nähere Kunde noch nicht vorliegt, scheinen für die Geschichte der armenischen Kunst gleichfalls von erheblicher Bedeutung zu sein.

In dem Baustyl der südkaukasischen Lande, namentlich ihrer westlichen Districte, scheint das Byzantinische eine breitere Unterlage auszumachen; neben den herübergeführten armenischen Formen tritt es zuweilen wiederum in einer mehr bezeichnenden Weise zu Tage. Zugleich aber lässt sich das Streben erkennen, das dekorative Element des Armenischen nur um so entschiedener zur Geltung zu bringen, was denn mancherlei üppig phantastische und barocke Erscheinungen zur Folge hat. Die Klosterkirche Sion in Karthli (Georgien), vom Ende des zehnten Jahrhunderts, schliesst sich noch der strengeren armenischen Weise an. Die Kathedrale von Kutais in Imeretien, aus dem Anfange des elften Jahrhunderts, bringt es, besonders in der reichen Ausstattung des Inneren, schon zu einem abenteuerlich phantastischen Wesen. Andre charakteristische Beispiele des elften und des zwölften Jahrhunderts sind die Kirchen von Ghelati, Nikortsminda, Katzkhi in Imeretien und die von Martvili in Mingrelien, alle (mit Ausnahme der erstgenannten) ebenso durch eigenthümliche Centralanlage und dadurch bedingten Aufbau, wie durch die spielende Weise der Ornamentik bemerkenswerth. Die Kirche von Pitzunda (Bidschwinta) in Abkhasien vereinigt eine entschieden byzantinische Disposition mit spätorientalischen Formen des Aufbaues.

Das Innere dieser kirchlichen Gebäude hat eine reiche bildliche Ausstattung, welche, neben einzelnen Reliefsculpturen, die zuweilen an sassanidische Vorbilder erinnern, aus umfassenden Wandmalereien besteht. Der Typus der letzteren schliesst sich dem byzantinischen an, löst aber — soviel uns davon an nachbildenden Proben bekannt geworden — die stylistische Strenge.

welche der byzantinischen Darstellungsweise auch bei aller Erstarrung noch einen künstlerischen Werth giebt, in ein barbarisches, stylloses verwildertes Wesen auf. Die bildnerische Unfähigkeit entspricht der Bildlosigkeit der Muhammedaner und dient nicht minder dazu, den Kreis, welchem die armenische und die von ihr abhängige Kunst sich einreiht, zu bezeichnen. —

In der weiteren Entwickelung der asiatisch muhammedanischen Architektur zeigen sich Elemente aufgenommen, die zu den charakteristischen der armenischen Architektur gehören.

Zweite Periode der muhammedanischen Kunst.

Die zweite Periode der muhammedanischen Kunst beginnt mit dem elften Jahrhundert und dauert bis zur Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Fast durchgehend treten gegenwärtig, in mehr oder weniger genauem Einklange mit der angegebenen Zeitbestimmung, neue politische Gestaltungen, neue Staatenbildungen, neue Dynastieen in den muhammedanischen Landen hervor. Die Kunst wirft das Band der traditionell überkommenen Form von sich und sucht für den Drang, von welchem sie bewegt ist, den unmittelbar bezeichnenden Ausdruck zu gewinnen. Das gewonnene Selbstbewusstsein spricht sich in dem eigenthümlich Machtvollen der architektonischen Gesammtanlage aus. Der dekorative Trieb wird zum entscheidenderen Bedingniss für die Behandlung der Einzelform, aber auch sie erscheint von demselben machtvollen Zuge bewegt. Ein stolzes jugendliches Ringen bekundet sich in den Monumenten dieser Epoche, deren Energie im Ganzen, deren phantastische Kühnheit im Einzelnen zuweilen von sehr anziehender Erscheinung ist, bei denen aber das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelwirkung noch nicht immer erreicht wird und die somit mehrfach, zumal in Gegenden, wo der Sinn dumpfer bleibt, ein gewaltsames Gepräge gewinnen. In der Ornamentbildung hat die byzantinische Reminiscenz keine hervorstechende Bedeutung mehr; statt ihrer ist der üppigere Schwung des eigentlich Orientalischen, aber ebenfalls noch in grossen und starken Linien, vorherrschend. Die Zellenwölbung, zur Vermittelung architektonischer Uebergänge, findet im Laufe dieser Zeit eine mehr und mehr sich verbreitende Anwendung.

In Spanien begann mit dem elften Jahrhundert die Macht des Khalifats von Cordova zu sinken. Selbständige Fürstenthümer erhoben sich an dessen Stelle, bis ihre Macht, gegen den Schluss des Jahrhunderts, der Herrschaft der Almoraviden, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts der der Almohaden anheimfiel. Beide Dynastieen hatten in dem westlichen Afrika ihre Heimat; die maurischen Lande von Afrika vereinten sich unter ihnen mit den muhammedanischen Landen Spaniens zur gemeinsamen Herrschaft. Der Baustyl dieser Lande empfängt hienach den Namen des „maurischen".

Zunächst, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, war besonders Toledo als glanzvoller Königssitz von Bedeutung. Verschiedene bauliche Reste erinnern an diese Epoche und enthalten die, ob zum Theil auch nur fragmentirten Zeugnisse der neuen architektonischen Bewegung. Die mächtige und in energisch dekorativen Formen ausgestattete Puerta del

Puerta del Sol zu Toledo.

Sol, — die in dem Meierhofe der Galiana enthaltenen Ueberbleibsel des königlichen Schlosses, in dessen Innerem ebenfalls noch die Theile einer glänzenden Dekoration, mit grossartigen Zackenbögen, erhalten sind. — Einzelstücke an kirchlichen Gebäuden gehören hieher. Besonders bemerkenswerth ist die Kirche

S. Maria la Blanca, ursprünglich eine jüdische Synagoge, ein fünfschiffig basilikenartiger Bau mit kühnen Hufeisenbögen und ebenfalls mit phantastisch glänzenden Detailbildungen versehen. Auch ein in mächtig dekorativen Formen aufgeführter basilikenartiger Rest auf dem wüsten Felde von Humanejos schliesst sich diesen Ueberbleibseln als ein sehr charakteristisches Beispiel an.

Andrer Prachtanlagen erfreute sich Sevilla, am Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Vor Allem die in dieser Zeit (um 1195) erbaute grosse Moschee der Stadt war von hervorragender Bedeutung. Ein Theil der Aussenmauern der letzteren (zum Einschlusse der gegenwärtigen Kathedrale gehörend) und der mächtige Minaret, welcher den Namen der „Giralda“ führt, sind noch erhalten. Hier macht sich eine Dekoration der architektonischen Masse durch grosse Feldertheilungen und eine Füllung der Felder durch reiche Ziegelmuster geltend. Die Giralda, in starker Masse viereckig und unverjüngt emporsteigend, ist durch diese Dekoration, welche zugleich im Wechselverhältniss mit der Fensteranordnung steht, von energisch prachtvoller Wirkung; sie hat, mit einem modern barocken Oberbau, welcher an die Stelle der früheren phantastisch maurischen Bekrönung getreten ist, eine Gesammthöhe von 260 Fuss. Anlage und Ausstattung des Thurmes gaben das Vorbild für andre, wie sich solche, doch freilich von geringerer Bedeutung, an andern Baulichkeiten von Sevilla und der Umgegend vorfinden. — Auch das Schloss von Sevilla, der Alcazar, empfing in dieser Epoche namhafte Erneuungen, von denen, neben älteren und ansehnlichen späteren Theilen, noch Stücke vorhanden sind.

Sehr bedeutende monumentale Unternehmungen fanden gleichzeitig in den afrikanischen Stammlanden der herrschenden Geschlechter statt. Andalusische Baumeister wurden zu deren Ausführung herübergezogen. Marokko, die afrikanische Residenz, schmückte sich mit prächtigen Bauwerken; ebenso Fez, Rabat, Mansuria. Die Minarets der Hauptmoscheen von Marokko und Rabat entsprechen in dem Allgemeinen ihrer Anlage der Giralda von Sevilla; die drei Thürme sollen von demselben Architekten, Géber, erbaut worden sein. Es fehlt indess noch an eingehender Kunde über die marokkanischen Monumente und somit auch an dem Nachweise darüber, wieviel im Uebrigen aus der in Rede stehenden Epoche erhalten ist.

Sicilien besitzt einige Bauwerke muhammedanischen Styles, welche in diese Epoche fallen. Es ist zwar nicht sicher festgestellt, ob überhaupt Etwas von ihnen wirklich noch der muhammedanischen Herrschaft, welche hier bereits in der Spät-

zeit des elften Jahrhunderts ihr Ende erreichte, angehört; ihr Gepräge ist aber entschieden das der muhammedanischen Kunst, der sich, wie dem sonstigen Reichthume arabischer Cultur, die neuen normanischen Herrscher zunächst gern zuneigten.

Es sind einige Schlösser in der Umgebung von Palermo, Lustsitze, die mit reichen Gartenanlagen umgeben waren. Ihr Aeusseres giebt sich — charakteristisch für die in Rede stehenden Entwickelungsverhältnisse der Kunst und zugleich für historische Zustände, in welchen die steten Wechselfälle des Krieges maassgebend sein mussten, — als energisch feste, kastellartige Masse, im geschlossenen Viereck, mit vortretenden Erkern auf den Seiten, die Wandflächen durch hohe spitzbogige Nischen mit wenig kleinen Fenstern erfüllt. Im Innern bildet sich ein mittlerer Hauptraum, der ursprünglich, wie es scheint, unbedeckt war und dem sich, in mehreren Geschossen, die Seitenräume anschliessen. Reicher Schmuck war diesem Inneren, besonders dem Mittelraume, zugetheilt; die Ueberwölbungen der Wandnischen durch jene spielenden Zellengewölbe kommen hier mehrfach, zum Theil schon in reichlicher Ausbildung, vor. Wie bereits in dem Schlosse der Azzahra, so war auch hier das Innere durch springende Wasser erfrischt, die sich dann in die Gärten und die umherliegenden, luftig schattigen Pavillons vertheilten. Von dem, vielleicht ältesten dieser Schlösser, Favarah (Mare Dolce), ist nur noch ein Theil erhalten. Das Schloss Zisa ist noch in seinen wesentlichen Theilen vorhanden; doch gehört (abgesehen von späteren Herstellungen) die Ausstattung seines inneren Hauptraumes zum grossen Theil einer schon abweichenden Erneuung, in dem eigenthümlich ausgebildeten normannisch-sicilischen Style der Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, an. Das Schloss Kuba befindet sich im Inneren in verwahrlostem Zustande, hat aber noch die Reste einer edlen Dekoration muhammedanischen Styles. Die arabische Inschrift an der äusseren Bekrönung dieses Gebäudes bezeichnet dasselbe indess bestimmt als einen Bau aus der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts.

Aegypten stand seit der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts unter der Herrschaft der fatimitischen Khalifen, denen im J. 1171 (mit Saladin) die der Ajubiden folgte; die letzteren regierten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Die stolzen Mausoleen dieser Herrschergeschlechter, bei Kairo, gehören wiederum zu den bezeichnendsten Denkmälern der zweiten Epoche. Es sind Kuppelgebäude, im Sinne der kuppelgewölbten Grabkapellen, welche schon in der altchristlichen Architektur beliebt waren.

Aber ihre Fassung und Behandlung ist zumeist sehr eigen. Ueber einem hohen Viereck erhebt sich die aufsteigende Kuppel, deren Fensterkranz (ein Tambour) das Licht einwärts fallen lässt. Die Hauptformen haben eine einfache Grösse; sie verbinden sich mit vollen und wirksamen Dekorationsformen, welche das Gesims

Mausoleum bei Kairo.

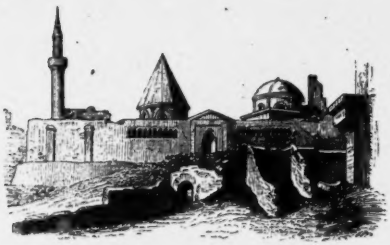
des viereckigen Unterbaues mit blumigen Zinnen umsäumen, in phantastisch geschwungenen Linien zu dem Rundbau der Kuppel hinüberführen und diese selbst, die im straff überhöhten Halbkreise gebildet zu sein pflegt, mit einem kräftigen, mehr oder weniger verschlungenen Linearmuster schmücken. Kleine Moscheen, in ähnlicher Art durchgebildete Minarets befinden sich mehrfach neben den Grabgebäuden; das Ganze bildet gegenwärtig eine Trümmerstadt, an deren genügender Durchforschung es einstweilen noch fehlt. Ihr schliesst sich, als eine grössere Anlage, die Moschee Barkauk vom J. 1149, mit den Grabdomen des Erbauers und seiner Familie, an. Die Moschee befolgt die Hofdisposition der älteren Moscheen von Kairo; die Arkaden ihrer Hallen haben ein sehr geringes Maass architektonisch künstlerischer Durchbildung; sie sind durchaus mit kleinen Kuppeln eingewölbt. — Im Uebrigen rühren zu Kairo aus dieser Epoche (aus dem elften Jahrhundert) ein Paar mächtige Stadtthore her. Bab-el-Nasr und Bab-el-Fotuh, beide durch ihre gediegene

Festigkeit und entsprechende dekorative Ausstattung an Einzelstellen bemerkenswerth; und (sofern sie noch erhalten) die Ueberbleibsel spitzbogiger Säulenhallen, der sogenannten „Josephshalle", welche einem Pallaste Saladins angehörten.

Zu Jerusalem scheint die Moschee Omar's (S. 342), welche während der christlichen Herrschaft zur Kirche geweiht war, nach der Eroberung der Stadt durch Saladin (1187) eine neue Ausstattung empfangen zu haben. Insbesondre das Aeussere, mit den hohen spitzbogigen Nischen, dem reichen musivischen Täfelwerk seiner Seitenwände und der in edler Spitzbogenlinie geführten Kuppel, scheint dem künstlerischen Charakter dieser Epoche zu entsprechen.

In Klein-Asien, dessen grösserer Theil gegen Ende des elften Jahrhunderts für den Islam erobert ward, erhub sich das Reich der seldschukischen Sultane von Iconium. Seine Blüthe gehört dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an, besonders der Regierung des Alaeddin Keikobad (1222—1237). Sie bekundete sich durch architektonische Denkmäler, welche das energische Gepräge der in Rede stehenden Periode haben, doch allerdings mit gewissen bezeichnenden Eigenthümlichkeiten. Die seldschukische Architektur nimmt Elemente desjenigen architektonischen Styles auf, welcher den Hauptformen des armenischen Styles ihr Sondergepräge aufgedrückt hatte; es ist insbesondre das polygonisch pyramidale Steindach über dem Kuppelraume, welches sie gleich dieser vorzieht, während sonst die uns bekannten Erscheinungen der muhammedanischen Architektur überall auch im Aeusseren die Bogenlinie der Kuppel hervortreten lassen; (wobei jedoch zu bemerken, dass wir die früheren Epochen der muhammedanischen Architektur in den östlich asiatischen Landen nicht kennen und dass hier, wie bereits angedeutet, jenes armenische Motiv im weiteren Umfange verbreitet sein mochte.) Die geradlinige Form ist geeignet, der seldschukischen Architektur wie der armenischen etwas Festeres, Strengeres zu geben; dies tritt uns, soweit wir ihre Monumente bis jetzt kennen, hie und da auch in dem Uebrigen der Gesammtfassung, in der breiten Energie der Ornamentik entgegen. Zugleich aber ist eine Neigung zum Willkürlichen in ihr, ein gewisser barbarisirender Zug, der im Einzelnen zu schwerfällig barocker Behandlung führt.

Die Stadt Iconium (Konieh) hat verschiedene Monumente, welche besonders der Epoche des genannten Alaeddin zugeschrieben werden: die Ruinen des Schlosses, dessen Aussenmauern mit kleinen Arkadengallerieen, wie die Pallastgebäude deutscher Fürstensitze der Zeit, versehen sind, und dessen Innenräume,



Schloss der Seldschuken zu Iconium.

soviel davon bis auf die neuere Zeit vorhanden war, die glänzendste Ornamentik entfalteten; und mehrere Moscheen und Medresseh's (Gebäude gelehrter Schulen mit eigenthümlicher Hofeinrichtung), deren Portale mit mächtigen Ornamentformen aus hellem und dunklem Marmor geschmückt sind und zu deren Seiten sich leicht aufsteigende Minarets mit zierlich dekorativer Zuthat erheben.[1] — Die Stadt Nigdeh ist durch die Mausoleen der seldschukischen Herrscher ausgezeichnet, Monumente von polygonischer Form und mit jener pyramidalen Bekrönung; unter ihnen das Grabmal der Fatma-Kadun (angeblich, doch gewiss irrthümlich, aus dem siebzehnten Jahrhundert), mit reich schmückender, aber zum Theil lastender Ausstattung. — Caesarea (Kaisarieh) hat ein einfacheres Grabmonument der Art, das des Huën, in dem Vorhofe der dortigen grossen Moschee (deren Bau der folgenden Epoche angehört). — Erzerum verbindet mit einem ansehnlichen Grabmonumente von ähnlicher Disposition das Gebäude eines Imaret (eines Hospizes), einer Hofanlage mit zweigeschossigen spitzbogigen Arkaden zu den Seiten, einem reichgeschmückten Portal im Style der iconischen Bauten und leichten Minarets neben diesem. Das Gebäude führt den Namen Tschifteh-Minareh (die zwei Minarets).

Gleichzeitig zeigt sich die seldschukische Kunst den Versuchen bildnerischer Ausstattung nicht abgeneigt. Zahlreichen Figuren sitzender Löwen, welche der antiken Kunst angehören und zum Schmucke der baulichen Anlagen verwandt sind, gesellen sich einige zu, deren barbarische Arbeit füglich nur auf eine Beschaffung in dieser Epoche schliessen lässt. An dem spitzbogigen Portale, welches in den Bazar von Iconium führt, sind oberwärts, zu den Seiten des Bogens, schwebende Flügelgestalten, männlich

[1] Der in abweichendem Style behandelte „blaue Medresseh" ist später. S. unten.

bekleidete, angebracht, deren Styl lebhaft an sassanidische Sculpturen erinnert. Das Grabmal der Fatma-Kadun zu Nigdeh ist, neben seinen übrigen Zierden, mit eigenthümlich phantastischen Harpyienfiguren geschmückt, welche sich auf allen Seiten des Monumentes wiederholen. U. s. w. —

Für die muhammedanische Kunst dieser Periode in den mesopotamischen, den persischen, den indischen Landen fehlt es wiederum an Kunde und Anschauung.

Dritte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die dritte Periode ist von der Mitte des dreizehnten bis zur Zeit um die Mitte, theilweise bis gegen den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts hinabzuführen. Der Wechsel der politischen Verhältnisse bildet auch hier den Rahmen, innerhalb dessen die neuen Entwickelungen der muhammedanischen Kunst zur Erscheinung kommen. Diese bestehen einerseits in einer Durchbildung des Ornamentistischen, welche auf dem Grunde und nach Maassgabe der bisher vorherrschenden baulichen Gestaltung das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelform zum vollsten Einklange bringt und die erdenklich reichste Wirkung harmonisch ausprägt; theils hängen sie mit einem Streben nach grösserer Totalität der baukünstlerischen Composition zusammen und bilden hierin die Vorbereitungen und Uebergänge zu neuen Richtungen, welche in der folgenden Periode ihre Erfüllung finden.

Jene vollendete Entfaltung des bisherigen Strebens gehört insbesondre Spanien an. Die muhammedanische Macht war zwar, zurückgedrängt von der christlichen, bereits auf einen kleinen Theil im Süden der Halbinsel eingeschränkt, auf das Königreich Granada, das als solches um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts beginnt und im J. 1492, mit der Eroberung der Stadt Granada durch die christlichen Waffen und der Unterdrückung des muhammedanischen Glaubens in Spanien endet. Aber aller Glanz des maurischen Lebens fasste sich an dem Königshofe von Granada zusammen und hinterliess sein künstlerisches Abbild in baulichen Monumenten, von denen namhafte Beispiele auf unsre Zeit gekommen sind. Auch fanden diese reizvollen Muster, unter dem vielseitigen und romantischen Verkehr zwischen den christlichen und den muhammedanischen

Bewohnern des Landes, bei den ersteren einen zu lebhaften Beifall, als dass sie dieselben nicht mehrfach hätten nachahmen oder selbst durch maurische Werkmeister ausführen lassen sollen. Es nimmt somit auch hier die Bauthätigkeit unter christlicher Herrschaft an der muhammedanischen Theil.

Das bauliche Meisterwerk der Zeit ist das königliche Schloss, welches in der über der Stadt Granada gelegenen Citadelle, der Alhambra, ausgeführt wurde. Die mächtigen Bauten der Citadelle beginnen um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; der Bau des Schlosses fällt in die Zeit um die Mitte und besonders in die zweite Hälfte des vierzehnten. Nach der Eroberung Granada's wurde Manches von dem letzteren zerstört, zum Theil, um einem (unvollendet gebliebenen) schweren Prachtbau modernen Styles Platz zu machen; doch stehen noch ansehnliche Theile, und zwar, wie es scheint, die vorzüglichst schmuckreichen, diejenigen, welche die eigentlichen Wohnräume der maurischen Könige enthielten. Es ist eine Hof-Architektur im ächten heimischen Sinne der arabisch-maurischen Nation; schattende Arkaden ziehen sich zu den Seiten der Höfe hin, luftige Hallen und Gemächer lehnen sich an, fliessende und springende Wasser geben den geschlossenen wie den unbedeckten Räumen Kühlung und Leben. Die Mitte der Gesammtanlage scheint der „Hof der Alberca", mit einem gedehnten Wasserbecken in der Mitte und ansehnlichen Arkaden an den Schmalseiten, eingenommen zu haben. Er führt in den prächtigen Audienzsaal, die „Halle der Gesandten", welche das Innere eines vorspringenden Festungsthurmes, des „Thurmes des Comares", ausfüllt. Westwärts von dem Hofe der Alberca ist Weniges erhalten; dort scheint sich u. A. eine kleine Moschee, von der noch Stücke vorhanden sind, angeschlossen zu haben. Ostwärts ist der säulenumgebene „Löwenhof", mit glanzvollen Sälen, dem der „Abencerragen" und dem der „beiden Schwestern", zu seinen Seiten und einer gedehnten Gallerie, der sogenannten „Halle des Gerichts", im Grunde. Neben diesen Räumen, wieder mit andern Höfen in Verbindung, ist eine stattliche Bäderanlage. Der bauliche Styl ist nur Schmuck; die baulichen Formen geben, statt der Veranschaulichung eines constructionellen Bedingnisses und dessen künstlerischer Belebung, nur den Ausdruck zierlichsten Spieles, (wobei auch technisch das Constructionelle in dem Masse zurücktritt, dass Bedeckungen und Bogenwölbungen nur aus buntgemustertem Holzwerk oder aus Gypsstuck über einer Holzunterlage bestehen.) Ein in den wechselndsten Formen gebildetes Täfelwerk farbiger Fayencen deckt den Untertheil der Wände; darüber sind diese mit Teppichmustern bekleidet, deren höchst mannigfaltige, aber streng symmetrische Blumen- und Linearformen (jene in der zumeist weich geschwungenen Form der Lotosblume) dem Stuck eingepresst und glänzend bemalt und vergoldet

sind, und zwischen denen die Bänder und Felder der Inschriften sich hinziehen. Die Wölbungen über den Räumen haben jene spielenden Zellenformen, die ebenso in Gold und Farben leuchten und die sich, in wechselnd gesenkten Ansätzen und Hebungen, häufig zu seltsamen Tropfsteinbildungen umgestalten. Die Säulen der Arkaden sind überaus schlank, licht, fein, Bögen und Wände über ihnen in derselben Teppichmanier behandelt; die Bogenform selbst ist allem kreisenden und schwingenden Gesetz abgethan,

Portikus des Generalife zu Granada.

wiederum einem feingezackten, zierlichst umsäumten Teppich-Ausschnitt vergleichbar, zuweilen selbst jenes Motiv der Zellenwölbung in fast barocker Weise aufnehmend. Es ist ein phantastisches Wirrniss wie das eines üppigen Blumengartens, und die Inschriften, die zum Theil das Gebäude selbst dichterisch preisen, geben ihm ausdrücklich eine solche Bezeichnung; doch aber geht ein bestimmtes rhythmisches Element sowohl durch die Austheilung des Schmuckes im Einzelnen als durch die räumliche Gesammtwirkung, namentlich auch in der Beziehung der letzteren zu den Höfen und den Wassern in deren Mitte, so dass das Wundervolle und Zerstreuende dennoch eine einige, in sich gehaltene Stimmung hervorzubringen geeignet ist. Nicht unwesentlich trägt hiezu die edle Form der Säulen bei, über deren leichtem Schafte als Kapitäl ein voller, fest gegliederter Blumenkelch, im glücklichsten Verhältniss zu dem Spiele der Bögen,

emporquillt. Diese Säulen enthalten die schönste architektonische Einzelform, welche die gesammte Kunst des Islam hervorgebracht hat. — Der Raum der Alhambra schliesst ausser dem Schlosse noch andre kleine Baulichkeiten derselben Behandlung in sich ein. Der „Thurm der Infanten“ ist eine der zierlichsten von diesen. Ausserhalb der Citadelle liegt ein nicht minder reizvoller königlicher Lustsitz, der Generalife, derselben Epoche und künstlerischen Richtung angehörig. Der Portikus, in welchem sich das Gebäude des letzteren gegen Garten und Wasseranlagen öffnet, ist durch seine edel gemessenen Verhältnisse von vorzüglich ausgezeichneter künstlerischer Bedeutung. — Auch in der Stadt Granada befinden sich Einzelreste von der maurischen Architektur derselben Epoche, zum Theil, je nach dem äusseren Zweck der Anlage, von etwas mächtigeren Hauptformen.

Zur weiteren Ausstattung der Prachträume der Alhambra ist sodann auch die Thätigkeit bildender Kunst herangezogen. Im Einzelnen für dekorative Zwecke, wie bei dem Brunnen, welcher die Mitte des Löwenhofes einnimmt. Die Schale desselben wird von zwölf wasserspeienden Löwen getragen, die, ihrer Stellung entsprechend, in einer sehr strengen, architektonisch stylisirten Weise behandelt sind. Ein sarkophagartiger Brunnentrog, in einem andern Theile der Alhambra, hat an seiner Vorderseite ein Relief, Gazellen vorstellend, welche von Löwen überfallen werden, eine allerdings barbarische, nur den geringsten Sinn für Form verrathende Arbeit. Einige emaillirte Prachtvasen, im Schlosse, sind mit Rankenwerk und Thierfiguren, die letzteren von völlig phantastischer, arabeskenhafter Form, versehen. — Einen ungleich grösseren künstlerischen Gehalt haben

Aus den Gewölbmalereien der Alhambra.

die auf Pergament ausgeführten Malereien der länglichen Gewölbkuppeln, welche über drei breiten Nischen, zur Seite der am Löwenhofe hinlaufenden „Gerichtshalle", angeordnet sind. Die mittlere derselben enthält die Darstellung einer Versammlung maurischer Fürsten, die beiden andern die Scenen ritterlichen Lebens in Abenteuer und Minne. Mauren und Christen gemischt, jene im einzelnen Falle als Sieger über diese, das Lokal der einen Darstellung als ein christliches, das andre als ein maurisches gefasst und das letztere in seinen Architekturen auch für die Anschauung des Baulichen von Interesse. Höchst merkwürdige Dokumente der Zeit und des freieren Sinnes des Maurenthumes von Granada, dürfen sie doch wohl nicht der Hand eines Eingebornen zugeschrieben werden; wenigstens tragen sie entschieden das Gepräge des in den christlichen Malerschulen der Zeit ausgebildeten Styles.[1] —

Zu den Anlagen maurischen Styles, die ausserhalb Granada, im christlichen Spanien, ausgeführt wurden, gehört als ein Hauptwerk der prachtvolle Audienzsaal mit seinen Nebenräumen im Alcazar von Sevilla, den König Peter der Grausame bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erbauen liess. Auch hier herrscht eine Einrichtung, welche das Ganze wie ein teppichähnliches Schmuckwerk behandelt; doch ist die architektonische Formation nicht in derselben unbedingten Weise, wie im Alhambraschlosse, der dekorativen Lust geopfert. Die Arkaden, welche sich nach den Seitengemächern des Saales öffnen, haben wiederum die entscheidendere Hufeisenform, über Säulen, welche der Antike nachgebildet erscheinen; auch haben die Arkaden im Ganzen einen festeren architektonischen Einschluss. — Eine ähnliche, an dem energischen Charakter der vorigen Periode etwas mehr festhaltende Behandlung zeigt sich auch an andern baulichen Monumenten der Zeit, deren verschiedene sich namentlich zu Toledo erhalten haben. Der dort befindliche sogenannte „Taller del moro", gleichfalls ein Theil eines Pallastbaues, hat die Reste einer dekorativen Ausstattung von verwandter Pracht.

Aegypten stand in dieser Periode unter der Herrschaft der mamlukischen Sultane. Ihrer Zeit gehören einige Moscheen zu Kairo an, welche auch ihrerseits das Streben nach glänzender Behandlung, doch zugleich den Mangel einer bestimmten

[1] Eine nähere Charakteristik dieser Gemälde, nach trefflichen Copien von E. Gerhardt, in meinen kl. Schriften, II, S. 687. Ich hatte geglaubt, sie als Arbeiten eines christlich spanischen Künstlers aus der Frühzeit des funfzehnten Jahrhunderts bezeichnen zu dürfen; Passavant (die christliche Kunst in Spanien, S. 68) eignet sie der Hand eines Italieners vom Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts zu.

Schule und Richtung erkennen lassen. Eine dieser Moscheen, vom J. 1305, ist die mit andern Räumlichkeiten und besonders mit dem Grabmal des Erbauers verbundene M. Kalaun; das Grabmal und die der Strasse zugekehrte Façade der Moschee sind reich und eigenthümlich behandelt, doch in einer Weise, welche eine Einmischung des italienisch mittelalterlichen Geschmackes zu verrathen scheint. Aehnlich ein prächtiger und in edler Form ausgeführter Portalbau bei der Moschee El Azhar. Sehr eigenthümlich dagegen ist die Moschee Hassan vom J. 1379. Sie hat die alte Hofeinrichtung, aber in einer Umbildung, welche eine grossartigere und mehr einheitliche räumliche Wirkung erstrebt. Die Hallen umher, sowohl die geringeren an den Seiten als die grössere für die gottesdienstlichen Zwecke, sind eine jede zum mächtigen, vorn offnen, mit hohem spitzbogigen Tonnengewölbe überdeckten Raume geworden. Hinterwärts schliesst sich das Grabmal des Erbauers als ebenso mächtiger, reich geschmückter Kuppelbau, mit höchst stattlichen Minarets zu den Seiten, an. Dagegen hat die Moschee El Moyed, angeblich vom J. 1440, wiederum völlig die alte Hofdisposition, mit umgebenden Arkadenhallen in wenig künstlerischer Behandlung. Ein kleines, mehr geschlossenes Gebäude ist die Moschee Kaïtbaï, vom J. 1492, dies durch die zierlichste dekorative Ausstattung im Inneren und Aeusseren eigenthümlich bemerkenswerth.

Klein-Asien erscheint, wie schon in der vorigen Periode, doch in andrer Art, als das Land der Stylmischungen und Uebergänge.

In diesem Betracht ist zunächst das Gebäude der Moschee von Caesarea (Kaisarieh) anzuführen. Auch sie hat noch die alte Hofdisposition, doch wiederum in eigner Anordnung, indem (ausser einem kleinen Eckplatze, welcher das Grabmal des Huën, S. 359, einschliesst,) nur ein mässiger Theil in der Mitte des vorderen Raumes unbedeckt ist und diesem sich tiefere Arkadenhallen anschliessen, wie von solchen auch der eigentliche Körper der Moschee ausgefüllt wird. Die Hallen sind von Reihen kleiner Kuppeln (ähnlich wie die der Moschee Barkauk bei Kairo) bedeckt; sie selbst werden durch Pfeiler und gedrückt geschweifte Bögen gebildet, Letzteres eine Form, welche in dieser Zeit sich zuerst geltend zu machen beginnt und deren Ursprung voraussetzlich (worüber es einstweilen freilich noch an einem unmittelbaren Nachweise fehlt) den Ostlanden des Islam angehört.

Die vorzüglichsten kleinasiatischen Monumente dieser Periode wurden durch die Herrscher der osmanischen Dynastie, welche in der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts in den

nordwestlichen Theilen der Halbinsel auftrat, diese der byzantinischen Herrschaft entriss und den folgenreichen Kampf zur Eroberung des griechischen Kaiserthums begann, gegründet. Brussa wurde die Residenz der osmanischen Fürsten; ihre baulichen Denkmäler, welche hier in Betracht kommen, fallen in die Spätzeit des vierzehnten und in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. Die letzteren haben noch einzelne Reminiscenzen an den Styl der seldschukischen Bauweise, verbunden mit dem entschiedneren Einmischen jener geschweiften östlichen Formen; während gleichzeitig, durch die politische Richtung der osmanischen Macht gegen den Occident veranlasst, die Aufnahme von Elementen der christlichen Architektur, sowohl und vornehmlich der byzantinischen als im Einzelnen auch der des westlicheren (etwa italienischen) Europa, ersichtlich wird. Die osmanischen Monumente dieser Zeit bekunden somit das auffälligste Gemisch verschiedenartiger Grundmotive und ausstattender Einzelheiten. Vorzüglich wichtig ist einerseits, dass das Vorbild des Byzantinischen die Veranlassung giebt, bei dem Bau der Moscheen allmählig mit der alten Hallendisposition zu brechen und statt dessen, für den Körper des Gebäudes, ein einheitlich geschlossenes Inneres durch einen grossen Kuppelraum zu gewinnen;[1] andrerseits, dass aus der Mischung jener verschiedenartigen Formen ein dekorativer Geschmack hervorgeht, der, besonders durch die Anwendung mehrfarbigen Materials und dessen rhythmischen Wechsel, nicht selten den Ausdruck einer eigenthümlichen Energie empfängt.

Die Mehrzahl der Monumente gehört der Regierungsepoche Murad's I. (1360—89) an. Unter ihnen ist zunächst die grosse Moschee (Ulu-Dschami) von Brussa zu nennen, welche, etwa nach dem Muster der von Caesarea, noch der alten Hallendisposition folgt, doch nur mit einem kleinen unbedeckten Einzeltheil in der Mitte des Ganzen. — Dagegen ist die „grüne Moschee" von Nicäa (Isnik) bereits ein einfacher Kuppelbau, mit einem, in strengen Formen gebildeten, aber zugleich zierlich ausgestatteten spitzbogigen Portikus; — während die Moschee von Tschekirgeh bei Brussa in dem Haupttheile ihrer Anlage völlig dem Vorbilde des byzantinischen Kirchenbaues folgt und ihr Arkadenportikus sich dem westländisch- (italienisch-) gothischen Style auffällig nähert. — Eine zweite Moschee Murad's zu Brussa ist ein umfassender Kuppelbau, mit reichem geschweift spitzbogigem Portikus. Ihr schliessen sich die Mausoleen des herrschenden Geschlechtes und die stattliche Anlage eines Medresseh

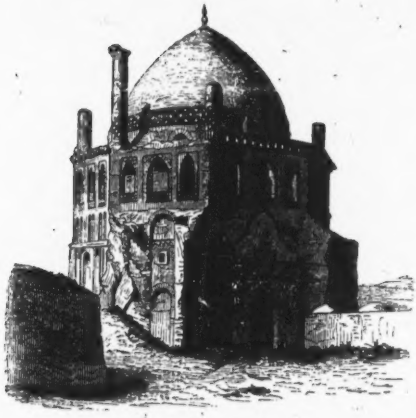
[1] Die Anwendung der Kuppeln in der muhammedanischen Architektur bis zu dieser Epoche erscheint, soviel wir urtheilen können, stets entweder nur als ein mehr untergeordnet constructives oder dekoratives Element, oder zur Erfüllung von Sonderbedingnissen (wohin z. B. auch die Kuppel über dem heiligen Fels in der Moschee Omar's zu Jerusalem zu rechnen ist) angewandt.

an. — Aehnlich sind, ebendaselbst, die Moscheen Bajazet's (um 1400) und die jüngere und glänzend ausgestattete Muhammeds I. (Ein Erdbeben, welches im Frühjahr 1855 die Stadt Brussa heimgesucht hat, scheint auch den vorstehend genannten Monumenten sehr verderblich geworden zu sein.)

In Europa war die osmanische Macht bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts siegreich eingedrungen. Adrianopel wurde für diese Zeit der Sitz ihrer dortigen Herrschaft. Die Moschee Bajazet's zu Adrianopel, ein einfach mächtiger Kuppelbau, steht mit den bezüglichen Monumenten von Brussa in gleicher Reihe.

Endlich kommen für diese Periode auch die Lande des ferneren Ostens in Betracht, indem wir von der Gestaltung, welche die muhammedanische Architektur in ihnen empfing, für diese Zeit wenigstens einige Anschauung besitzen. Soviel wir urtheilen können, scheint hier eine Ausbildung ernster und massenhaft bedeutender Hauptformen, verbunden mit einer schmuckreichen, aber in eigenthümlichem Adel gehaltenen Ausstattung, — ebenso beachtenswerth an sich wie in ihrer Eigenschaft als Grundlage der folgenden architektonischen Entwickelungen dieser Gegenden, — stattgefunden zu haben.

Für Persien war es die Herrscherepoche der Khane mongolischen Stammes, deren Gebiet zeitweise ein sehr umfassendes war und sich vor der ansehnlicheren Ausbreitung der osmanischen Macht selbst über den grössten Theil Klein-Asiens erstreckte. Zu den Denkmälern ihrer Epoche gehören einige merkwürdige Thürme in den nördlichen Gegenden des Reiches, die als Grabmonumente errichtet zu sein scheinen, von polygonischer Gestalt, oberwärts kuppelartig gekrönt und mehr oder weniger reich mit klaren dekorativen Zierden versehen. Derartige Denkmäler sind zu Eriwan, zu Selmas am Urmia-See und zu Naktschewan nachgewiesen; das letztere ist neuerlich eingestürzt. — Sodann die grossartige Moschee mit dem Grabmale des Khoda-Benda zu Sultanieh. Dies ist ein mächtiger achteckiger Kuppelbau (die Spitze der Kuppel 145 Fuss über dem Boden), die Kuppelanlage, so sehr sie das bis dahin übliche Maass der kuppelgewölbten Mausoleen überschreitet, doch voraussetzlich durch das Vorbild von solchen und durch den Bezug des Gebäudes auf seinen Grabmalzweck veranlasst. Das Aeussere, unterwärts schon seiner Ausstattung beraubt, zeichnet sich durch die reine Spitzbogenlinie der Kuppel, durch deren einfachen Schmuck mit farbig glasirten Ziegeln und durch die Gallerie, welche den Fuss der Kuppel umgiebt und über deren Ecken sich kleine Minarets



Moschee zu Sultanieh.

erheben, aus; das Innere hat eine einfach grossartige Nischenanordnung mit mässig geschweiften Spitzbögen und eine reiche farbige Dekoration, deren Ornamente in ebenso gemessenen Formen wie Farben (Blau, Weiss, Gold) gehalten sind.

Wenn diese Monumente, und namentlich das letztgenannte, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben sind, so dürfte ein andres, welches das Gepräge der persischen Kunst in nicht minder entschiedener Weise trägt, noch aus dem Schlusse des dreizehnten herrühren. Dies ist der prächtige sogenannte „blaue Medressch" zu Iconium. Die angedeutete frühere Bauzeit setzt dies Gebäude allerdings noch in die Zeit der seldschukischen Sultane von Iconium; doch fand in der That schon damals eine lebhafte Wechselwirkung mit Persien und die Aufnahme persischer Cultur (z. B. persischer Poesie) am Hofe von Iconium statt. Es ist ein, in gemessen spitzbogigen Formen ausgeführter Hofhallenbau, das Portal allerdings noch mit Elementen des eigenthümlich seldschukischen Styles, die inneren Hofräume aber, namentlich die grossartige Halle im Grunde desselben, durchaus mit den edelsten farbigen Ornamenten persischen Geschmackes (Fayenceplatten, gleichfalls in Blau, Weiss und Gold) bekleidet. —

Hindostan stand, schon seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts und bis zum Schlusse des vierzehnten, unter afghanischen Dynastieen, deren Residenz Delhi war, eine Stadt, welche

sich bereits in hinduischer Zeit des höchsten Glanzes erfreut hatte. Die Trümmerstadt von Alt-Delhi scheint noch zahlreiche Ueberbleibsel von den glänzenden Monumenten dieser Zeit, namentlich aus der Epoche des vierzehnten Jahrhunderts, zu besitzen. Sie haben, soviel wir bis jetzt davon wissen, ebenfalls das Gepräge des massenhaft Energischen, während als Bogenform der geschweifte Spitzbogen vorherrscht und mit den kräftigen Hauptformen sich ein zierliches Ornament verbindet. Ein starker thurmartiger Rundbau, oberwärts mit einer freien Pfeilergallerie,

Baudenkmal zu Alt-Delhi.

von andern Anlagen umgeben, muthmaasslich ein Grabmonument, scheint sich unter jenen Resten vornehmlich auszuzeichnen.[1] — Andre Denkmäler dieser Epoche scheinen unter den Ruinen von Kanoge und unter denen von Gour, am unteren Ganges, wo sich beiderseits Monumente von einer dem persischen Geschmacke der Zeit verwandten Erscheinung bemerklich machen, erhalten.

[1] Der riesige „Kutab-Minar", welcher sich aus den Trümmern von Alt-Delhi erhebt, ein schlanker konischer Thurmbau, gilt gegenwärtig als ein spätbuddhistisches Monument.

Vierte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die vierte Periode der muhammedanischen Kunst umfasst die Erzeugnisse derselben seit der Zeit um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts.

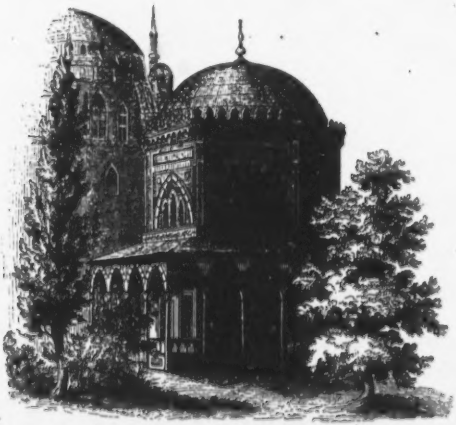
Die westlichen Lande nehmen nur noch im untergeordnetsten Maasse Theil; auch beschränkt sich ihre Thätigkeit, wie es scheint, lediglich auf Reproduction überkommener Formen. Dahin gehört das Wenige, was in Spanien, unter christlicher Herrschaft, als Nachahmung maurischer Anlagen und im zunächst noch fortdauernden Wohlgefallen an deren Erscheinung, ausgeführt wurde. Es sind besonders einige Arkadenhöfe zu Sevilla, wie der vor dem Audienzsaale des Alcazars und der des Pallastes Medina Coeli (des sogenannten Hauses des Pilatus), welche in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts erbaut wurden und der etwas schweren Wiederholung sevillanisch maurischer Elemente im Einzelnen schon moderne Formen beimischen. — Die Westlande von Afrika scheinen durch die Aufnahme der aus Spanien zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts flüchtenden Mauren mancherlei künstlerischen Anstoss empfangen zu haben, doch aber nicht zu namhaft eigenthümlichen Entwickelungen gelangt zu sein. Die bedeutenderen Städte dieser Gegend, Marokko vornehmlich, dann Fez, Tanger, Algier, Tunis, Tripoli, enthalten zahlreiche monumentale Bauwerke, denen es im Einzelnen nicht an glänzender Ausstattung mangelt. Die entschieden vorherrschende Anlage der Moscheen ist die der alten Hofdisposition und des Hallenbaues. In der Bogenbildung wechseln Hufeisenbogen und Spitzbogen mit geschweiften und gezackten Formen. Das künstlerische Element ist, soweit uns darüber eine Kunde vorliegt, im Allgemeinen kein sonderlich bedeutendes.

Das Wesentliche in der künstlerischen Thätigkeit dieser Schlussperiode gehört ausschliesslich den östlichen Landen des Muhammedanismus, den grossen Mächten, welche hier — in der Türkei, in Persien, in Hindostan — hervortreten, der Ausstattung der Residenzen ihrer Herrscher an. Das monumentale Wesen dieser Lande gewinnt einen charakteristisch gemeinsamen Grundzug, der in gleicher Art auf die Darlegung erhabener Herrschermajestät gerichtet ist und sich nur in der Einzeldurchbildung in den verschiedenen Landen verschieden gestaltet. Es

ist der durchaus vorherrschende Kuppelbau, der ebenso dem Inneren des baulichen Monumentes wie seiner äusseren architektonischen und landschaftlichen Erscheinung jenes Gepräge giebt. Es darf vorausgesetzt werden, dass verschiedene äussere Umstände zusammentrafen, den Sinn auf diese Haupt- und Grundform zu lenken und, wohl nicht ohne Wechselaustausch des gewonnenen Resultates, in ihr zu befestigen. Der schon üblichen und schon in gesteigert grossartigem Sinne behandelten Kuppelform der Mausoleen trat das machtvoll byzantinische Vorbild einerseits, trat andrerseits die unvergessene, ob zum Theil auch barock umgestaltete schwellende Rundform alt-hinduischer Denkmäler zur Seite. Nicht minder dürfte auch der Sinn der gleichzeitigen occidentalisch-modernen Architektur, welche bei ihren erhabensten Domen vor Allem auf den Gewinn der Kuppelform bedacht war, auf diese vorherrschende Gestaltung des muhammedanischen Monumentalbaues in seiner Schlussperiode von Einfluss gewesen sein.

Constantinopel war im J. 1453 von den Osmanen erobert worden; es wurde statt Brussa in Klein-Asien die Residenz der osmanischen Herrscher, deren Reich sich in rascher Folge über weitere und weitere Länderstrecken ausdehnte. Die griechischen Kirchen von Constantinopel wurden osmanische Moscheen; die Sophienkirche Justinian's wurde erste kaiserliche Moschee. Hatten sich schon in der vorigen Periode die monumentalen Unternehmungen der Osmanen den Grunddispositionen der byzantinischen Architektur in auffälliger Weise angenähert, so musste dies nunmehr, da man sich in den Hauptwerken der letzteren unmittelbar eingerichtet, zu einem noch ungleich entschiedneren Anschlusse führen. In der That wird die Anlage der türkischen Moschee jetzt in allen wesentlichen Theilen eine völlig byzantinische, ist es bei den grossartigen Monumenten, welche neu errichtet werden, vor Allem darauf abgesehen, das Muster der Sophienkirche zu erreichen oder wo möglich zu übertreffen. Doch folgt die Detailbildung, die Behandlung der Bögen, die der schmückenden Ausstattung zumeist derjenigen Weise, welche sich bereits in den Denkmälern von Brussa ausgeprägt hatte. Im Einzelnen auch wird die Weise der Dekoration, die in Persien heimisch war und dort eine fortschreitend glänzendere Pflege fand, herübergenommen. Zur höheren, selbständig eigenthümlichen Durchbildung, auf solcher Grundlage, gelangte die türkische Architektur indess nicht. Bemerkenswerth sind etwa die leichten, im räumlichen Sinne zumeist anmuthig wirkenden Arkadenhallen der Höfe, welche sich jetzt dem massigen Körper des Moscheegebäudes vorlegen, besonders aber die überaus leichten Minarets, welche auf dessen Ecken, im wirksamsten Gegensatz gegen seine lastende Masse, schlank emporschiessen.

Die Moschee des Ejub (1458, in der gleichnamigen Vorstadt), die M. Muhammed's II. (1469), die M. Bajazet's II. (1505), die M. Selim's I. (1526) sind als die ersten bedeutenderen Moscheen zu nennen, welche unter türkischer Herrschaft in Constantinopel erbaut wurden. Ihnen folgen die der Epoche des mächtigsten der osmanischen Herrscher, Soliman's II., welche zugleich die der gediegensten Entfaltung der türkischen Architektur ausmacht. Sinan, der Baumeister Soliman's, welcher für den letzteren zahllose Bauten ausführte, war der Künstler, der diese glänzenden Erfolge vorzugsweise bewirkte. Als seine Hauptwerke sind an Monumenten Constantinopel's zu nennen: die Prinzen-Moschee (Schehsadegan-Dschamissi), vom J. 1548, und die Moschee Soliman's, vom J. 1555, welche letztere in gediegen klarer Weise eine der Sophienkirche entsprechende Anordnung



Mausoleum Soliman's II. in Constantinopel.

mit jenen charakteristisch orientalischen Formen in der Gestaltung ihrer inneren Theile vereint. Das neben dieser Moschee befindliche Mausoleum Soliman's, ein achteckiger Kuppelbau, ist durch die Reinheit seiner Verhältnisse vorzugsweise ansprechend und von seltner Klarheit auch in den äusseren architektonischen Formen. Ein andres Hauptwerk des Sinan, nach den eben genannten Monumenten ausgeführt, ist die prachtvolle Moschee Selim's II. zu Adrianopel. — Für die letzten Jahrhunderte

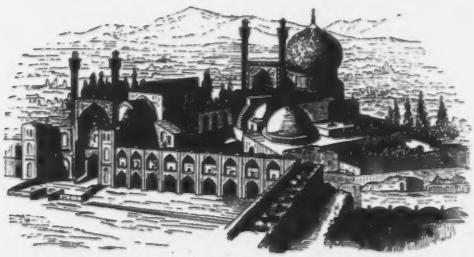
sind unter den Moscheen von Constantinopel hervorzuheben: die M. Achmed's (1614), welche die Wirkung der eben genannten Bauten schon, zumal durch die sechs Minarets ihres Aeusseren, zu überbieten sucht; die M. der Sultanin Walide (1665), welche sich durch ihre prachtvolle Ausstattung, und die M. Osman's III. (1755), welche sich durch die, dem europäischen Rococo schon in etwas zugeneigte Eleganz ihrer Formen bemerklich macht. U. s. w.

Bei dem Kuppelbau der Monumente Persiens finden die besonderen Bedingnisse der byzantinischen Disposition, welche die osmanische Architektur (wenigstens in Europa) aufgenommen hatte, keine Anwendung; namentlich die Vielgliedrigkeit des byzantinischen Kuppelsystems bleibt hier unberücksichtigt. Die Anlage ist im Wesentlichen höchst einfach: ein zumeist viereckiger Raum, über dem sich die Hauptkuppel wölbt und, je nach Bedürfniss, niedrigere Nebenräume mit selbständigen Wölbungen. Ebenso einfach, doch charakteristisch bezeichnend, sind die Hauptformen des Aufbaues. Die Arkaden, wo diese erforderlich, bestehen fast durchgängig aus starken Pfeilern und geschweiften Spitzbögen. Diese Bogenform hat zugleich auf die äussere Bildung der Kuppel (auf die der Schutzkuppel) Einfluss, indem die letztere nunmehr eine bauchig schwellende, oben zur Spitze gegipfelte Gestalt annimmt. Das Portal gestaltet sich als hochragender, nach aussen geöffneter Nischenbau, rechtwinklig umfasst, in der Regel mit den Minarets auf den Seiten, welche leicht, doch in innigerer Verbindung mit dem Körper des Gebäudes, ausgeführt zu sein pflegen. Es ist eine feste Würde in einer derartig baulichen Anlage, der es, in den schwellenden und geschweiften Linien, doch nicht an dem Typus des Orientalischen fehlt. Völlig und in reizvollster Weise giesst sich dieser Typus dann in der schmückenden Zuthat über das Gebäude aus; alle Theile desselben, auch die Aussenkuppel nicht ausgenommen, werden mit farbigen Fayencen bekleidet, welche den lieblichsten Wechsel blumigen Ornamentes und der hineingeschlungenen Koranworte in klaren, sanft zueinander gestimmten Farben enthalten. Hier ist die architektonische Masse durchaus zum Träger dieser Ornamentik geworden; aber die ernste Ruhe ihrer Linien steht im wirksamen Gegensatze gegen den weichblühenden Schimmer, von dem sie solchergestalt überall umspielt ist.

Der künstlerische Styl zeigt sich im Anfange der Periode, unter der turkomannischen Dynastie, welche im funfzehnten Jahrhundert über Persien herrschte, schon völlig entwickelt. Der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts gehören die Reste einer Moschee zu Tabris (Tauris), ausserhalb der Stadt, vor dem

Thore von Teheran belegen, an. Ihre bauliche Disposition folgt einfach den eben angedeuteten Verhältnissen; die Dekoration erscheint in einer Vollendung, welche von den späteren Prachtmonumenten nicht wieder erreicht wird. Es ist in der Zeichnung und in der Farbenstimmung ihrer Ornamente die feinste Grazie, und jedes einzelne Farbenstück dieser vielverschlungenen Compositionen bildet, mit bewunderungswürdiger Technik, eine in den eigenthümlichen Umrissen zugeschnittene und gebrannte Platte.

Durch umfassendere Unternehmungen zeichnete sich sodann die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte Dynastie der Sofiden, vornehmlich die Regierung Schah Abbas des Grossen (1587—1629), aus. Diesem gehören die Prachtanlagen von Ispahan an: der hallenumgebene Platz



Ansicht der grossen Moschee zu Ispahan, vom grossen Meidan aus.

des grossen Meidan mit seinen glänzenden Thoren und glänzenderen Moscheen, namentlich der grossen Moschee oder Medschid-Schah, welche durch einen besondern Vorhof von dem Meidan getrennt und durch den perspectivischen Reiz mehrfacher Portalbauten (auch vor den zu ihr gehörigen kleinen Seitenmoscheen) und die hiedurch gesteigerten Effekte ihrer dekorativen Ausstattung von fast zaubrischer Wirkung ist. Ferner die von Schah Abbas für sich und seinen Hofhalt erbauten, in einem weitläuftigen Gartenlokal belegenen Palläste, welche, mehr an die altpersepolitanische Weise als an arabische Sitte erinnernd, durch ihre Vorhallen mit Reihen von Säulen eines luftig schlanken Verhältnisses und mit weitausladenden Schattendächern, sowie durch die verschiedenartigsten Gebilde einer üppig phantastischen Dekoration das Staunen der Besucher hervorrufen. Die ganze Fülle einer derartig gestalteten Pracht herrscht in dem eigentlich königlichen Wohnhause, dem „Tschehel Seitun". — Andre

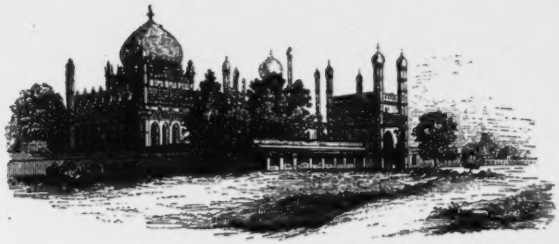
Bauten zu Ispahan gehören dem weiteren Verlaufe des siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an. Unter den letzteren ein, um das J. 1730 gebauter, mit einer besondern Moschee verbundene Medresseh im Quartier der Palläste, dessen Ausstattung im Wesentlichen noch dasselbe reizvolle Formenspiel zeigt, aber die Linien des Ornamentes in einer schon etwas barocken Weise bildet.

In Teheran, — seit Ende des vorigen Jahrhunderts die königliche Residenz von Persien, — erscheint der Styl der Prachtanlagen von Ispahan thunlichst nachgebildet. Doch bezeugt das hier im Einzelnen ausschweifender hervortretende barocke Element die gesteigerte Entartung des künstlerischen Geschmackes.

In Hindostan ist es die im J. 1526 beginnende Dynastie der Grossmoguls, die sich in glanzvollen Monumenten entsprechender Richtung bethätigt und besonders in der Zeit von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts höchst bedeutende Werke entstehen macht. Die hindostanische Moschee ist der persischen in dem Wesentlichen der Anordnung ähnlich; auch wiederholen sich dieselben Elemente architektonischer Composition an den grossartigen Mausoleen, in deren Errichtung die Personen jenes Herrschergeschlechtes und die ihm Nachstrebenden den höchsten Ruhm gesucht haben. Aber die bauliche Masse ist nicht so ausschliesslich wie in der persischen Kunst auf die ornamentale Bekleidung berechnet; sie selbst und ihre Gliederung macht sich in einer mehr markigen Weise geltend, und die Ornamentik, theils unmittelbar aus dem verschiedenfarbigen edeln Material des Baues selbst (z. B. weissem Marmor und rothem Granit) hervorgehend, theils musivisch bunte Füllungen aus werthvollstem Gestein bildend, fügt sich mehr den Einzeltheilen der Masse ein. Ein mehr malerisches Wechselverhältniss, eine wirksame Gruppirung des Einzelnen zum Ganzen, der Nebenbauten zu dem Hauptgebäude wird erstrebt; die mächtigen Thorbauten, die in erhabener Kühnheit aufsteigenden Minarets, die zackenbogigen Vorhallen tragen dazu bei, die feierliche Würde des Hauptbaues völlig zur Geltung kommen zu lassen. In dem lebhafteren Triebe nach Detaillirung, zum Theil auch in der Art der Behandlung der Detailformen giebt sich eine lokal hinduische Einwirkung zu erkennen; der landschaftliche Sinn, die Anlage namentlich der Mausoleen in wundervollen Gärten und die Berechnung ihrer Wirkung auf eine solche Umgebung erscheint entschieden als ein lokal-eigenthümliches Ergebniss.

Als ein, dem zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts angehöriger Bau ist zunächst das Mausoleum des Schir Schah bei Sasseram zu nennen, ein mächtig ernstes, selbst noch schweres, auch mit einer Kuppel von einfacher Bogenlinie bedecktes Monument. — Die erste eigentliche Glanzepoche ist die Regierung Schah Akbar's des Grossen (1556—1605). Durch ihn ist das Mausoleum seines Vaters Humayun bei Delhi und das eigne zu Sekundra unfern von Agra erbaut worden, das erste noch minder mächtig in den Dimensionen, das zweite von höchst bedeutender Anlage, doch fast mit einer zu grossen Fülle baulicher Einzelheiten und des feierlichen oberen Abschlusses durch eine Kuppel entbehrend. Die von Akbar zu Agra erbaute Dschumna-Moschee vereint dagegen schon alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles, die sich in der Mothy-Moschee (Perlen-M.) auf dem festen Schlosse von Agra, Akberabad, zur reizvollsten Anmuth entfalten. Das Schloss ist auch im Uebrigen durch eine Fülle phantastischer Prachtbauten ausgezeichnet, deren sich wieder andre unter den Resten eines zweiten Schlosses, zu Fattehpur, finden. — Die höchste Glanzepoche der indisch muhammedanischen Kunst bezeichnet die Regierung Schah Jehan's (1628—56). Er baute Neu-Delhi und schmückte sein dortiges Schloss, Jehanabad, mit den erdenklichst prachtvollen Werken, in denen eine Fülle von Edelsteinen verschwendet ward. Seine Thronhalle, welche den Namen des Dewankost führt, sein darin stehender „Pfauenthron", ein architektonisches Juwelierwerk, hatten das Mährchenhafte wirklich gemacht. Die Dschumna-Moschee zu Delhi ward noch glänzender durchgeführt als die von Agra. Alles aber überbot an Adel, Anmuth, Würde und Grazie das Mausoleum von Jehan's Gemahlin Nurjehan bei Agra, welches den Namen des Tadsche Mahal führt, ein Kuppelbau aus klarem weissem Marmor, dessen Inneres mit Edelstein-Mosaiken erfüllt ist.

Andre Bauten, Palläste, Moscheen, Mausoleen, zum Theil ebenfalls von höchst bedeutender Pracht, finden sich zu Allahabad, Iuanpore, Moneah, Ahmedabad u. s. w. Sehr eigenthümlichen Charakter tragen die von Bidjapur (Bejapur) im Dekan, der Residenzstadt eines bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühenden selbständigen Reiches. Die hier erhaltenen Monumente scheinen sich von jenen hindostanischen, mit deren Compositionsweise sie sonst übereinstimmen, durch noch mehr Phantasiefülle, noch markigere Gliederung zu unterscheiden und hiemit eine noch lebendigere Aneignung hinduischen Kunstsinnes, doch allerdings in dessen glücklichster Bethätigung, anzukündigen. — In ähnlicher Weise tritt die muhammedanische Kunstform dann unmittelbar der späthinduischen zur Seite, in den Trümmern einer prachtvollen Pallastanlage zu Madura im Süden des Dekan, wo zugleich jene mächtig barocken Bauten



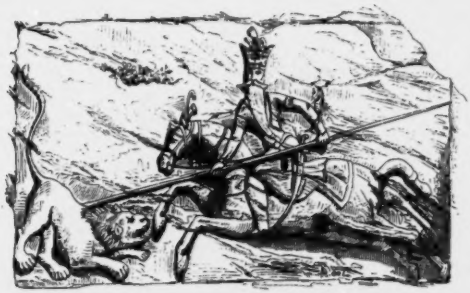
Mausoleum des Ibrahim Schah zu Bidjapur.

hinduischer Spätzeit (S. 324. — Beides vielleicht ein und derselben Epoche angehörig) sich vorfinden. — Das letzte grossartige Werk indisch muhammedanischer Architektur ist das Mausoleum Hyder Ali's zu Seringapatam, aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, eine Anlage, in welcher die Elemente des Styles von Bidjapur wiederum ins willkürlich Barocke umgebildet erscheinen.

Mit der Regierung der persischen Sofiden war die religiöse Sekte der Schiiten zur Herrschaft gekommen, welche die Vorschriften der Suna (der Bücher der Ueberlieferung, die den geoffenbarten Büchern des Koran gefolgt waren,) und mit ihnen das unbedingte Bilderverbot nicht anerkannte. In Folge dieses Verhältnisses ergab sich eine namhafte Thätigkeit in den Fächern der figürlich bildenden Kunst. Ebenso auch bei den Muhammedanern Ostindiens. Das Band wurde freilich zu spät gelöst, als dass noch eine wahrhafte Entwickelung des bis dahin verpönten künstlerischen Triebes, in seinem naturnothwendigen Stufengange, hätte erfolgen können; das Gesammtwesen der muhammedanischen Kunst stand schon auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, und für das Einzelfach war das Verlorne nicht mehr nachzuholen. Es war der bildenden Kunst dieser Lande somit von vornherein versagt, zu einem Standpunkte selbständig freierer Entfaltung zu gelangen; doch ist schon ihr Dasein, ist der Inhalt der Gegenstände, welche sie behandelt, nicht ohne Interesse. Ihr nächstes Vorbild scheint die späthinduische Kunst, d. h. die in den Darstellungen des Lebens doch mehrfach be-

achtenswerthe Malerei der Hindu's (S. 324, f.) gewesen zu sein. Sie hat eine ähnlich conventionelle Behandlung bei naiver Beobachtung der Situationen des Lebens, aber ohne tiefere Durchbildung, ohne individualisirende Befreiung der Gestalt. Solcher Art ist eine Anzahl grosser und figurenreicher Gemälde, feierliche Audienzen, kriegerische Scenen, Jagden, Gastgelage vorstellend, die sich im Tschehel Seitun zu Ispahan vorfinden; solcher Art andre in den Residenzpallästen von Tabris und Sultanieh. Ebenso sind die Bilder kleinen Maassstabes, für den Schmuck von Büchern und Geräthen, beschaffen. Indische Miniaturen stellen ähnliche repräsentirende Momente des Herrscherlebens der Grossmoguls, der Dynastie von Bidjapur u. s. w. dar.

Eigenthümlich bemerkenswerth ist es, dass die jüngste persische Kunst auch einige Versuche zeigt, die uralte Sitte der Felsreliefdarstellung zu erneuen. In der Gegend von Teheran finden sich Reliefs der Art, in denen Momente aus dem Leben des Feth-Ali-Schah (reg. 1796 — 1834) enthalten sein sollen. Eins derselben stellt einen Fürsten auf der Löwenjagd dar und



Felsrelief bei Teheran

entspricht ungefähr derselben hinduischen Darstellungsweise in bildlich naiver Auffassung, zumal in den Thieren; ein andres, eine fürstliche Repräsentationsscene, ist von mehr barbarisirter Behandlung.

Die russische Kunst.

Es stellt sich endlich der Schlussperiode der muhammedanischen Kunst die russische,[1] d. h. die in dieser Zeit hervortretende eigenthümliche Gestaltung derselben, als das Ergebniss eines in seinen Grundzügen verwandten Strebens zur Seite. Vorzugsweise kommt auch hier die Architektur in Betracht, während die, allerdings durchgängig geübte bildende Kunst (soweit überhaupt das nationell religiöse Element maassgebend bleibt) wiederum einer selbständigen Entfaltung ermangelt.

Die russische Kunstthätigkeit beginnt mit der Annahme der christlichen Religion, gegen Ende des zehnten Jahrhunderts. Sie hatte mannigfache Kirchenbauten, zunächst im Süden des Landes, zur Folge. Kiew und Nowgorod zeichneten sich besonders durch solche aus. Doch schloss man sich durchaus dem künstlerischen Vorbilde des Reiches (des byzantinischen), von welchem man die Religionsform empfangen hatte, an. Das byzantinische Vorbild wurde völlig nachgeahmt, zuerst durch Hülfe fremder Werkmeister, welche man aus den byzantinischen Landen bezog, dann durch einheimische Arbeiter, welche sich in der Schule der letzteren gebildet hatten. Dies Verhältniss dauerte bis in das dreizehnte Jahrhundert, wo die russischen Lande unter die Botmässigkeit der Mongolen fielen. Sie blieben zwei und ein halbes Jahrhundert hindurch unter der fremden Oberherrschaft. Eine Weiterbildung der überkommenen Kunstformen, zumal in einer nationell eigenthümlichen Richtung, konnte bei derartigen Zuständen nicht eintreten; eine Hinneigung zu dem herrschenden Orientalismus war das natürliche Ergebniss der Abhängigkeit.

Einige Decennien vor dem Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts wurde das fremde Joch abgeworfen. Sofort suchte die Nation oder suchten ihre Fürsten der gewonnenen Selbständigkeit durch glanzvolle monumentale Unternehmungen einen Ausdruck zu verleihen. Die alten Traditionen, die neue Zeitrichtung, der Sinn und Geist der herrschenden Mächte gaben die Elemente, aus welchen diese Denkmäler erwuchsen. Die Grundlage des kirchlichen Gebäudes blieb die byzantinische, mit einer Behandlung des inneren Raumes, welche eine beschlossene, mysteriöse Wirkung erstrebte. Die überall beobachtete Scheidung des Altarraumes von den übrigen Räumen des Inneren durch eine bis zur Decke emporgeführte Schranke, welche von ihrer Ausstattung mit Heiligenbildern den Namen der Bilderwand, Iconostasis, empfing, kommt hiebei besonders in Betracht. Das Aeussere stieg im stolzen Siegerbewusstsein empor, in Kuppeln über den

[1] A. Maury, coup d'oeil sur l'architecture rel. en Russie, in d. Revue archéologique, II, p. 773.

verschiedenen Theilen des Gebäudes; der Tambour der Kuppel nahm mehr oder weniger eine thurmartige Gestalt, die Kuppel selbst zumeist eine geschweifte, birnenartige Form an. Man ordnete gern fünf, aber durch künstliche Grundrisscombinationen auch mehr, bis zu fünfundzwanzig solcher Kuppelthürme über einem Gebäude an. Die Form ist entschieden orientalisch, oft ein Mittelding zwischen der Kuppel über dem Körper des muhammedanischen Gebäudes und den Minarets auf seinen Seiten; die Behandlung ist willkürlich phantastisch, für das Einzelne in den verschiedenartigst spielenden Formen; nicht selten auch klingen die Elemente der occidentalisch europäischen Kunst hinein. Die

Die Kirche Wasili Blagennoi zu Moskau.

Ausführung gehört zunächst, gegen Ende des funfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, italienischen Architekten an, welche die Fürsten zu diesem Behuf in das Land riefen; sie erfanden nach dem Willen der Herrscher, nach dem Bedürfniss des Volkes, nach den vorgeschriebenen Elementen diesen fast capriciösen Architekturstyl, aber sie schufen damit so Entsprechendes für die vorliegenden Zwecke, dass die Erfindung Jahrhunderte hindurch volksthümlich blieb. Zugleich

führten sie allerdings auch Werke aus, Palläste u. dergl., bei denen minder strenge Bedingnisse vorgeschrieben waren und bei denen sie somit die üblichen Kunstformen ihrer Heimat in etwas umfassenderer Weise zur Geltung bringen konnten.

Die damalige Residenz der Czaren, Moskau, ist der Ort, welcher diesem für Russland erfundenen Baustyle sein Dasein gab und die bedeutendsten Werke desselben entstehen sah. Ausser den Pallästen des Kreml sind hier als frühere Hauptbeispiele die Kirche der Himmelfahrt (1479) und die der Verkündigung (1507) hervorzuheben. Die Blüthe des Styles, freilich zur phantastisch barbarischen Pracht entwickelt, gehört der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an. Sie zeigt sich vor Allem in der Kirche Wasili-Blagennoi (1554); die Kuppeln und Thürme, welche sich über dem unansehnlichen, obschon aus zwei Geschossen und einer Menge Kapellen bestehenden Körper des Gebäudes mächtig emporgipfeln, sind, in ihren abenteuerlichen Verzierungen, in ihrer bunten Ausstattung sämmtlich voneinander verschieden, einem seltsam geformten Knäuel glitzernder Riesenpilze vergleichbar. — Andre Bauten des Styles, unter denen besonders der kolossale Glockenthurm Iwan Weliki (1601) von Bedeutung ist, folgten im siebzehnten Jahrhundert, bis zur Epoche Peters d. Gr., welcher das russische Wesen der Cultur des Occidents mehr anzunähern bemüht war.

In der bildenden Kunst der Russen herrschte von früh an, für die Zwecke heiliger Darstellung, eine eifrige Thätigkeit, aber so durchaus alles selbständig künstlerischen Sinnes ermangelnd, dass sich darin nicht minder die Stufe ausspricht, welcher das Ganze angehört. Wie beim Beginn der architektonischen Thätigkeit, so folgte man auch hier dem Gesetze der byzantinischen Kunst, vermied daher, wie die letztere, alle selbständig plastische Darstellung, wandte sich fast ausschliesslich nur der Malerei zu. Man behandelte die Form in derselben völlig erstarrten Weise, welche sich in der jüngeren byzantinischen Malerei ausgeprägt hatte, und man hielt daran mit zähester Hartnäckigkeit fest. Verschiedene Herrschergebote haben die Befolgung des feststehenden Typus der heiligen Bilder zur streng gesetzlichen Regel gemacht; sie hätten den durchgreifenden Erfolg nimmer haben können, wären sie nicht einfach der Ausdruck eines volksthümlichen Bedürfnisses gewesen, welches im Bilde nur den herkömmlichen und dadurch heiligen Typus der Verehrung, keineswegs aber die Bekundung eines irgendwie individuell entfalteten

Lebens sehen will. Trotz jener eifrigen Pflege hat daher die nationell bildende Kunst der Russen in keiner Weise eine selbständige Entwickelung zur Folge gehabt; sie blieb nur das Mittel zur Befriedigung eines ausgesprochenen Bilderdienstes, und sie charakterisirt sich als solches u. A. auch durch die sehr beliebte unförmliche Bekleidung der verehrten Bilder mit schmückenden metallischen und andern Prachtstoffen. Sie hat bis heute unter dem Volke in solcher Richtung verharrt, unberührt von den Einwirkungen occidentalischer Kunst, welcher seit dem Eintritte der occidentalischen Cultur die wirklich künstlerischen Kräfte des Landes allerdings gefolgt sind.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

99 8525

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

Erste Abtheilung.

Mit zahlreichen Illustrationen.

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1859.

Felix Liebeskind

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

INHALT

der ersten Abtheilung des zweiten Bandes.

XII. DIE KUNST DES OCCIDENTALISCHEN MITTELALTERS.

Seite

Einleitung 1
Literatur 6

A. Die Kunst des romanischen Styles.

Vorbemerkung 9
Erste Periode.
Architektur 10
Deutschland 11
Frankreich 15
England 18
Italien 18
Bildende Kunst.
Nach schriftlichen Berichten 20
Erhaltene Werke 23
Zweite Periode.
Architektur 30
Deutschland 34
Frankreich 49
Die britischen Lande 57
Norwegen 62
Spanien 63
Italien 64

Seite

Bildende Kunst 68

Sculptur.

Deutschland 70
Andre Lande 80

Malerei 82

Dekorative Kunst 88

Dritte Periode.

Architektur 91

Deutschland 93
Frankreich 118
Die britischen Lande 140
Skandinavien 148
Spanien 152
Italien 154

Bildende Kunst 167

Sculptur.

Deutschland 168
Frankreich 172
England 174
Italien 174

Malerei.

Frankreich 177
England 179
Deutschland 180
Italien 185

Dekorative Kunst 186

Vierte Periode.

Architektur 191

Deutschland 193
Frankreich 229
Die britischen Lande 239
Skandinavien 243
Spanien 245
Italien 248

Seite

Bildende Kunst 256

Sculptur.

Deutschland 256
Frankreich 267
Britische Lande 271
Italien 272

Malerei.

Deutschland 276
Schweden 290
Frankreich und England 291
Italien 291

Dekorative Kunst 297

B. Die Kunst des gothischen Styles.

Allgemeiner Charakter 299

Erste Periode.

Architektur 309
Bildende Kunst 316

Zweite Periode.

Architektur 318

Frankreich 320
Die Niederlande und Lothringen 336
Deutschland 340
Die britischen Lande 365
Skandinavien 375
Spanien 378
Italien 380

Bildende Kunst 385

Sculptur.

Frankreich 386
Deutschland 391
England 398
Italien 401
Spanien 403

Seite

Malerei 408
Dekorative Kunst 409

Dritte Periode.

Architektur 411
Deutschland 412
Frankreich 433
Niederlande 435
Die britischen Lande 438
Die pyrenäische Halbinsel 443
Italien 445
Gothik im Orient 452
Bildende Kunst 452
Sculptur 453
Frankreich, Belgien und England 454
Deutschland 457
Italien 468
Malerei 476
Frankreich, Belgien und England 476
Deutschland 478
Italien 486

Vierte Periode.

Vorbemerkung 499
Architektur 500
Deutschland 501
Frankreich 530
Niederlande 537
Die britischen Lande 542
Die pyrenäische Halbinsel 549
Italien 555

VORWORT.

Der zweite Theil des Handbuches ist der Kunst des occidentalischen Mittelalters gewidmet. Die ausserordentliche Fülle des Materials, welches die letzten Jahrzehnte für diesen Abschnitt der Kunstgeschichte geliefert haben und welches täglich zuströmt, täglich neue Anschauungen und oft die überraschendsten Aufschlüsse bietet, machte eine übersichtliche Anordnung von streng gegliederter Folge vor Allem wünschenswerth. Ich habe mich daher bemüht, die schon im ersten Theil beobachtete stylistische und periodische Anordnung auch hier möglichst bestimmt durchzuführen, so grossen Schwierigkeiten sie allerdings unterliegen musste, da das Material sich unendlich zerstreut und die Vorarbeiten, schätzbar unter allen Umständen zur Erweiterung des Gesichtskreises, doch nur zu häufig derjenigen kritischen Sicherheit ermangeln, welche zur Erfassung der Stelle des Einzelnen im kunsthistorischen Entwickelungsgange durchweg erfordert wird. Vielfache eigne Kritik musste vorangehen, ehe eine Behandlung des Stoffes, wie sie hier einstweilen vorliegt, möglich war. In den betreffenden Bänden meiner Geschichte der Baukunst, die ihrer Aufgabe gemäss an der landschaftlichen Gruppirung der Abschnitte festhalten, habe ich nähere Ausführungen und, wo es mir nöthig schien, auch eine kritische Rechenschaft gegeben. Auf sie, wie auf die in meiner Geschichte der Malerei enthaltenen umfassenderen Darstellungen, erlaube ich mir in Betreff der Begründung des Einzelnen hinzuweisen.

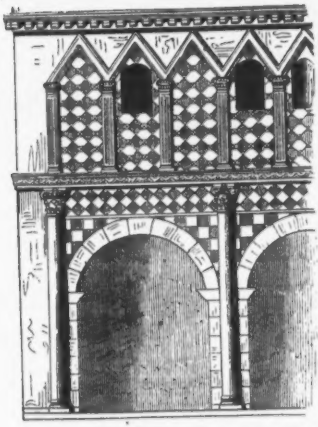
Die Illustrirung dieses Theiles des Handbuches ist reicher als die des ersten. Im ersten Theil des Handbuches und in dem der Baugeschichte hatte ich die Illustrationen gesondert gehalten: ich habe gegenwärtig dem freundlichen Vorschlage, von dieser Sonderung abzusehen und für beide Zwecke das Passende gleichzeitig zu verwenden, gern nachgegeben. Sodann stellte mir der Verleger den Vorrath seiner für anderweitige Zwecke gefertigten Illustrationen zur Disposition; auch glaubte ich namentlich von meinen eignen chalkotypischen Radirungen in meinen „kleinen Schriften und Studien zur Kunst-

geschichte," wiederholt Gebrauch machen zu dürfen. So hat das Buch allerdings eine einigermaassen bunte und wechselnde Ausstattung erhalten, an einigen Stellen eine gedrängte, an andern, wo aber genügende bildliche Darstellungen oft in der That schwer zu gewinnen waren, eine minder reiche. Indess handelt es sich hier um ein Studium, dem jede passliche Veranschaulichung des Vorgetragenen nur förderlich sein kann; so hoffe ich, dass meinen Lesern die bildlichen Zugaben, so viel ich deren eben zu bieten vermochte, willkommen sein werden. Im Uebrigen ist auch hier die Rücksicht auf den bildlichen Inhalt der in gleichem Verlage erschienenen „Denkmäler der Kunst" stets maassgebend gewesen.

Ich benutze die Gelegenheit, schon dem Vorwort ein Paar Illustrationen anzureihen, die eine nachträgliche Erläuterung zum ersten Theile bringen und zur Bezeichnung des Ueberganges aus der altchristlichen in die eigentlich mittelalterliche Kunst des Occidents eine weitere Anschauung gewähren. Die eine bezieht sich auf jene merkwürdige Halle zu Lorsch (I, S. 277), die, dem 9. Jahrhundert angehörig, eine so sinnvolle Aufnahme klassischer Architekturformen bekundet, während das bunte Täfelwerk der Flächen an orientalischen Geschmack, die Giebelverbindung der Pilaster des Obergeschosses an Motive urthümlich nordischer Construction erinnern. Die andre gehört zu jenen fränkischen Miniaturmalereien des 9. Jahrhunderts (I. S. 285), die ebenfalls den vollen Nachklang klassischer Kunst, verbunden mit der Weise byzantinisirenden Vortrages und mit individuell kräftiger Auffassung erkennen lassen. Sie ist den Darstellungen des sogenannten „Codex aureus" auf der städtischen Bibliothek zu Trier (Kl. Schriften etc., II. S. 337; entnommen, einer prachtvollen Evangelienhandschrift, von einer gewissen Ada gestiftet, welche die Sage zu einer Schwester Karl's des Grossen macht.

F. K.

Evangelistenbild aus dem Codex aureus zu Trier. (F. K.)



Halle zu Lorsch. Halbe Ansicht. (Nach Gailhabaud.)

XII. DIE KUNST DES OCCIDENTALISCHEN MITTELALTERS.

Einleitung.

Bis zum zehnten Jahrhundert hatte in den westeuropäischen Landen der altchristliche Kunststyl geherrscht, in den Formen antiker Tradition, in denen das neue geistige Bedürfniss seinen Ausdruck suchte, unter einzelnen Einflüssen der byzantinischen Kunst, welche jenen Formen ein dem Orient zugeneigtes Gepräge gegeben hatte. Die nordischen Nationen waren, sehr geringe Ausnahmen abgerechnet, noch nicht vermögend gewesen, auf das Ueberlieferte eine selbständige Einwirkung auszuüben. Mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts traten veränderte Verhältnisse ein. Aus dem wirren Gemisch der Volksstämme, welche die Stürme der grossen Völkerwanderung durcheinander getrieben, aus den volksthümlichen Conglomeraten, die während der Dauer von Jahrhunderten in unorganischer Verbindung durcheinander gelegen, gingen neue Nationen und Staaten in eigenthümlicher, innerlich sich entwickelnder Gestaltung, in mehr oder weniger bestimmter Abgrenzung hervor. Mit selbständiger Kraft, in vielfach verschlungener Wechselwirkung, verbunden durch die Gemeinsamkeit des religiösen Bekenntnisses und der kirchlichen Institutionen, griffen sie nunmehr in den Kunstbetrieb ein, zu dessen Bethätigung die neue Gestalt des Lebens aufforderte.

Zunächst konnte allerdings wiederum nur an das Ueberlieferte angeknüpft werden. Die altchristliche Kunstform, dem gemeinsam kirchlichen Bande entsprechend, welches die jungen Nationen umfasst hielt, bildete die durch die Natur der Verhältnisse gegebene Grundlage des neuen Schaffens. Auch konnte das letztere, da jene Kunstform schon entartet, da die nordischen Nationen nicht im Besitz einer eigenthümlichen künstlerischen Tradition von irgend umfassenderer Bedeutung waren, nur mit

mehr oder weniger barbaristischen Anfängen beginnen. Aber ein freier und unbekümmerter Sinn, der sich nicht selten, auch wo die Behandlung eine derbe Rohheit zeigt, zu ernsthafter Grösse steigert, bekundet bald das Wehen des neuen Geistes. In verständiger Benutzung vorliegender Einzelmotive, in der Austiefung ihres Inhaltes, in der Offenbarung einer Phantasie, die — oft zwar abenteuerlich und ungelenk — stets reichlicher und reichlicher strömt, prägt sich das Siegel seiner Herrschaft aus. Das nationale Element weiss sich in kurzer Zeit mit Entschiedenheit geltend zu machen; der einseitigen klassischen Reminiscenz in denjenigen Gegenden, wo römische Bevölkerung ansässig geblieben war, tritt das ebenso kühne und strenge wie phantasievolle Verhalten der germanischen Völker gegenüber, bei denen sich bald, je nach der Begabung der einzelnen Stämme, Schwere und Leichtigkeit des Sinnes, Starrheit und kecke Lust unterscheiden, während die mannigfachen Grade ihrer Mischung mit römischer Nationalität zu verschiedenartig erhöhter Mischung der künstlerischen Grundelemente führen. Dazwischen taucht, urthümlicheren Sinnes als jene beiden grossen Factoren, das alte Keltenthum, das schon in der altchristlichen Epoche (in den irischen Kunstversuchen) Zeugnisse seines Fortlebens abgelegt hatte, mit mancher seltsam formalen Eigenthümlichkeit hervor, theils unverhüllt, theils wie ein künstlerisches Räthselwort, das nicht selten der Mühen des Forschers zu spotten scheint. Auf slavische und magyarische Stämme werden die neuen Kunstformen übergetragen und auch von diesen vielleicht nicht durchaus ohne Bethätigung ihrer Eigenthümlichkeit aufgenommen. Auch ferneres übt, bei den noch andauernden oder erneuten Bewegungen des Völkerlebens, seinen Einfluss aus. Das Vorbild der byzantinischen Kunst giebt wiederum Gelegenheit zu manchen Einzelstudien; die Kunst der Araber, im Osten, Süden und Westen, ist so lebhaften Reizes voll, dass die Berührung mit diesem Volke auch auf die occidentalische Kunst zurückwirken muss. Aus der Fülle solcher Grundbeziehungen, aus den Wirkungen und Gegenwirkungen, die sie aufeinander ausüben, baut sich die grosse Gesammterscheinung der Kunst des occidentalischen Mittelalters auf. Ihre Gesammtaufgabe ist: dem gläubigen Bewusstsein, das dieses Wechselspiel nationaler Existenzen durchleuchtet, der religiösen Weltanschauung, welche dem Wirrsal irdischen Dranges ein einiges himmlisches Gnadenreich gegenüberstellt, lebendige Form und erwecklichen Ausdruck zu geben.

Aber der Elemente waren zu viele und zu verschiedenartige, die Gegensätze zwischen dem, je nach der volksthümlichen Anlage sich entwickelnden Naturtriebe und dem geistigen Endziele, welches der religiöse Glaube gesteckt hatte, zu mächtig, als dass der Bildungsgang dieser mittelalterlichen Kunst in stetiger und

gleichartiger Folge hätte vor sich gehen können. Während an einer Stelle mit hohem Sinne, über das Vermögen noch ungebildeter Kraft hinaus, dem Edelsten und Bedeutungsvollsten nachgestrebt wird, schleppt sich an andern Stellen ein dumpfes und trübes Wesen hin, knechtischen Bildungen zugewandt, deren Verkehrtheit nur hemmend wirken konnte. Während hier Gedanke und Phantasie sich in maassvoller Klarheit kund thun, schweifen sie dort ins Maasslose und Ungeheuerliche hinaus. Während das nationale Gefühl geneigt erscheint, an gewonnenen Resultaten zu beharren und diese, in einem mehr abgeschlossenen Kreise der künstlerischen Gestaltung, ihrer Besonderheit gemäss auszubauen, giebt die geistige Speculation den Antrieb, solche Schranken zu durchbrechen und die Gemeinsamkeit des geistigen Strebens auch in der künstlerischen Form darzustellen. Die Schritte der Entwickelung sind mannigfaltig, die Ausgangspunkte der einzelnen Fortschritte bei den verschiedenen Völkern verschiedenzeitig.

Im Ganzen der Entwickelung dieser mittelalterlichen Kunst sind zwei Hauptstufen, zwei Grundformen der stylistischen Behandlung, deren eine der andern nachfolgt, zu unterscheiden: die Kunst des sogenannten romanischen und die Kunst des sogenannten gothischen Styles.[1]

Die romanische Kunst macht die erste Stufe aus. Sie ist es, welche unmittelbar an die altchristliche Kunst, an die noch klassische Reminiscenz ihrer Formen anknüpft und diese zu neuem und eigenthümlichem Leben umbildet. Sie verhält sich hiebei ähnlich, wie die Sprachen der neueren Völker sogenannt romanischer Zunge zu dem überlieferten Material der lateinischen Sprache. Die mittelalterlichen Nationen nehmen jenes Formenmaterial mit naivem Sinne auf und gestalten dasselbe, je nach ihrem Vermögen, zum charakteristischen Bilde

[1] Statt der Bezeichnung „romanischer Styl“ war früher die des „byzantinischen“ Styles üblich; diese ist, als an sich wenig passend und zu Verwirrungen in der kunsthistorischen Auffassung führend, schon seit längerer Zeit aufgegeben. Statt des altüblichen „gothisch“ war in neuerer Zeit die Bezeichnung „germanischer Styl“ aufgekommen und auch von mir in der früheren Ausgabe dieses Werkes angewandt worden. Ich habe davon wieder abgehen zu müssen geglaubt, da auch dieser Name zu irrthümlicher Auffassung Anlass gegeben hat. Allerdings ist das germanische Volkselement an der Ausbildung des gothischen Styles betheiligt, doch nicht mehr wie an der des romanischen Styles, und das reinste germanische Volksthum, z. B. das deutsche, jedenfalls in noch geringerem Maasse; während die höchst umfassenden Anfänge des gothischen Styles einer Nation gemischten Ursprunges, der nordfranzösischen, angehören. Beide Bezeichnungen, romanisch und gothisch, sind freilich conventionell, die erste wiederum ein wenig schielend, die andre völlig nichtssagend (indem man, bei einseitiger Werthschätzung antikisirender Stylformen, mit dem Namen des Gothischen nur den Begriff des Barbarischen verband); es erscheint indess wenig gerathen, durch Erfindung von abermals neuen Benennungen, deren Angemessenheit nicht minder in Frage kommen möchte, zu neuer Begriffsverwirrung Anlass zu geben.

ihrer volksthümlichen Eigenheit, legen darin den Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle nieder. Wie die Grundlage eine gemeinsame war, so kehren in der allmähligen Ausbildung des Romanismus bei den verschiedenen Völkern allerdings auch gewisse allgemeine Züge wieder, den Einklang des geistigen Elementes bezeichnend, welches den Occident erfüllte; aber innerhalb dieser Hauptzüge bleibt ein weiter Spielraum für die verschiedenartigste Gestaltung und Behandlung. In der That gliedert sich die romanische Kunst auf das Mannigfaltigste, nicht bloss nach den zeitlichen Momenten ihrer Erscheinung, sondern zugleich nach den nationalen Unterschieden; sie ist im eigentlichen Sinne die Kunst der occidentalischen Nationalitäten. Und wenn zuletzt wiederum eine tiefere Uebereinstimmung eintritt, so beruht diese einfach darin, dass, auch bei dem Festhalten des national Verschiedenen, der klassische Gehalt der ursprünglich gegebenen Grundlage in erneuter Läuterung sich geltend macht.

Die Kunst des gothischen Styles ist ein Bruch mit der Tradition. Sie bildet sich freilich aus dem Romanismus in dessen späterer Erscheinung heraus; ihr Ursprung ist an besondre volksthümliche Verhältnisse geknüpft, und sie trägt diesen ihre Rechnung; aber sie verfolgt von vornherein wesentlich neue Zwecke und Ziele. Es ist jenes Universelle des mittelalterlichen Geistes, was sie vorzugsweise zum Ausdrucke zu bringen strebt. Ihr genügen die allgemeinen Grundzüge, innerhalb deren dem Verschiedenartigen eine selbständige Entfaltung vergönnt war, nicht mehr; sie will das Ganze bis in seine letzten Einzelheiten hinab mit einem gleichartigen Gesetze durchdringen. Sie ist das Bild der gemeinsamen geistigen Macht, welche die Völker des Mittelalters beherrscht; sie zwingt die volksthümlichen Kräfte, an der Erfüllung ihrer Aufgabe dienend mitzuarbeiten. Sie verfolgt ein entschieden ideelles Princip; und wenn sie wiederum, im zeitlichen Fortschritt und in ihrer Erscheinung bei den verschiedenen Nationen, mannigfache Unterschiede zu Tage treten lässt, so sind diese doch keineswegs ursprüngliche, sondern, umgekehrt als wie beim Romanismus, Wandlungen, Abarten, Nachklänge des in seiner Wesenheit unbedingten Princips.

In beiden Hauptstufen der mittelalterlichen Kunst, in der romanischen wie in der gothischen Stylform, ist das Generelle überwiegend: in jener die volksthümliche, in dieser die allgemein geistige Tendenz. Der Schwerpunkt beider — d. h. der gesammten Kunst des Mittelalters — liegt daher in der Architektur, als der Kunst der generellen Form. Die romanische wie die gothische Architektur entwickelt sich zur Würde, zur einheitlichen Kraft, zum gegliederten Organismus, zur schmuckreichen Anmuth; und wie ihre Schöpfungen zum vollen Ausdruck des Volkslebens und des allgemeinen Geisteslebens ihrer Zeit werden, so umfassen sie zugleich alle Fülle bildlicher Darstellung, er-

steht für die letztere mit und neben ihnen mannigfach Neues an Technik und Wirkung. Aber alle Einzeldarstellung, Alles, was die Künste der Bildnerei und Malerei und ihre Nebengattungen auf beiden Kunststufen hervorbringen, bleibt unter der Herrschaft jener allgemeinen Principien, bleibt mehr oder weniger von den architektonischen Stylgesetzen abhängig, hat, wie hochbedeutend es im einzelnen Fall sein möge, doch eine naiv freie Entfaltung nicht zur Folge. Allerdings erscheinen am Schlusse der romanischen Entwickelung bildnerische Werke, die den völligen Gewinn einer freien und edlen Entfaltung individueller Gestalt anzukündigen scheinen; aber diese wird sofort, falls sie wirklich im Vermögen der Zeit gelegen haben sollte, durch das mit erneuter Schärfe eintretende Stylgesetz der Gothik vernichtet. Allerdings hat die Schlussperiode des gothischen Styles zahlreiche Darstellungen, welche der individuellen Besonderheit körperlicher Erscheinung, dem beredtesten Ausdrucke des Gemüths- und Gefühlslebens zugewandt sind; aber auch sie erreichen das Gepräge eines selbständig freien Daseins nicht oder nur dann, wenn sich gleichzeitig aus andern Umständen die schon eingetretene Lösung des allgemeinen Stylgesetzes kund giebt. Das abhängige Verhältniss der Bildnerei und Malerei von der Architektur in der mittelalterlichen Epoche, der Künste des individuellen Gedankens von der des generellen, führt zu wunderwürdigen Erfolgen für die grosse Totalität der künstlerischen Conception: — die Durchdringung des individuellen Lebens, und somit auch seine Verklärung in selbständiger Idealität, bleibt der mittelalterlichen Kunst versagt. Mit diesem Mangel hängt es naturgemäss zusammen, dass auch die mittelalterliche Architektur an sich, etwa einzelne Erscheinungen der spätromanischen Epoche ausgenommen, nur ein geringeres Bedürfniss zu einer eigentlich plastischen Fülle in der Bildung ihrer Einzeltheile verräth.

Wie schon angedeutet, gehört der Inhalt, die gegenständliche Aufgabe der mittelalterlichen Kunst in überwiegendem Maasse der kirchlichen Seite des Lebens an, sowohl auf der naiv volksthümlichen Stufe des romanischen, als auf der bewusst ideellen des gothischen Styles. Die Lebensanschauung in diesen Epochen ist überall eine beschränkte, in enge Grenzen eingeschlossene; ihre Ergänzung, ihre Erfüllung und Befriedigung findet sie in den von der Kirche gegebenen Verheissungen, in den Institutionen, welche dieser Verheissungen pflegen. Ihrer theilhaft zu werden, den Gewinn davon zu tragen, welchen das Leben selbst nicht bietet, werden daher kindlich gläubigen Sinnes alle Mittel und Kräfte aufgewandt; tausend und aber tausend Stiftungen entstehen, welche solcher Pflege Grund und Boden, welche der Verheissung und ihrem Segen einen monumentalen Ausdruck geben. An den kirchlichen und klösterlichen Monumenten, an dem, was in dekorativer und bildnerischer Kunst zu

ihrer Ausstattung beschafft wird, prägen die Kunstformen beider Style sich aus; von dort erst werden sie auf die anderweitigen Zwecke des Lebens, soweit diese eine künstlerische Behandlung verlangen, übergetragen. Das ausserkirchliche Schaffen der mittelalterlichen Kunst ist gering und findet vornehmlich erst in den Spätperioden beider Style, in der beiderseits sich lösenden Einseitigkeit, der beiderseits anhebenden freieren Entfaltung, eine umfassendere Bethätigung.

Literatur.

Aus der grossen Fülle des Materials sind als Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung die folgenden hervorzuheben.

In generellen Beziehungen: D'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsche Ausgabe dieses Werkes: Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei etc., hsgb. von F. v. Quast.) — Du Sommerard, les arts au moyen âge. — v. Wiebeking, bürgerliche Baukunde. — Kallenbach und Schmitt, christliche Kirchenbaukunst. — Grueber, christl. mittelalterliche Baukunst. — Gailhabaud, monumens anciens et modernes; l'architecture du Ve au XVIe siècle et les arts qui en dépendent. (Beide Werke in deutscher Ausgabe: Denkmäler der Baukunst, hsgb. v. Lohde; die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste.) — Verdier, architecture civile et domestique au moyen âge. — Chapuy, moy. âge monumental; moy. âge pittoresque. — Fergusson, handbook of architecture (II). — Hope, an hist. essay on architecture. — Heider, v. Eitelberger und Hieser, mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates. — H. G. Knight, über die Entwickelung der Architektur vom 10. bis 14. Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien, hsgb. von Lepsius. — v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters. — De Bastard, peintures et ornements des manuscrits. — Dibdin, bibliographical decameron; bibliographical etc. tour in France and Germany. — Cicognara, storia della scultura dal suo risorgimento ecc. — Emériс-David, histoire de la peinture au moy. âge. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter.

Für Deutschland: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. — Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. — Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei; Geschichte der deutschen Kunst. — Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. — Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, fortgesetzt von Gladbach. — Lange, Original-Ansichten der Städte von Deutschland. — Chapuy, Allemagne monumentale. — F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde. — Frhr. v. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erl. Hauses Hohenzollern. — Alterth. und Kunstdenkmale des bayrischen Herrscherhauses. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. — Boisserée, Denkmale der Bauk. vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Niederrhein. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheingegenden. — Lange, malerische Ansichten der merkwürdigsten Kathedralen etc. am Rhein etc. — Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. — Kugler, Rheinreise (in den kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II, S. 70 ff.) — Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters zu Gelnhausen. — Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst. — Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westfalen. — Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein.

— Golbéry u. Schweighäuser, antiquités de l'Alsace. — Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich. — Heideloff und Müller, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. — Thrän, Denkmale altdeutscher Baukunst etc. in Schwaben. — Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter. — Wolff und Mayer, Nürnberg's Gedenkbuch. — v. Rettberg, Nürnberg's Kunstleben. — Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. — Die mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens, hsgb. von dem Architecten-Verein für das Königreich Hannover. — Mitthoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. — Ranke und Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Kleine Schriften, I, S. 540 ff.). — Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweig's. — Büsching, Reise durch einige Münster des nördl. Deutschlands. — Schlösser und Tischbein, Denkmale altdeutscher Baukunst in Lübeck. — Strack und Meyerheim, architektonische Denkmale der Altmark Brandenburg. — Kugler, Pommersche Kunstgeschichte (Kl. Schriften, I, S. 652 ff.) — Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. — Sighart, die mittelalterl. Kunst in der Erzdiöcese München-Freising. — Ernst und Oescher, Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. — Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde. — Schmitt, Abbildungen der Baualterthümer in Böhmen. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen (darunter besonders die scharfsinnigen Kritiken zur deutschen Baugeschichte von F. v. Quast) in den Kunstblättern, im Organ für christl. Kunst, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, in den Mittheilungen und im Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, in den Zeitschriften für Bauwesen, den Zeitschriften der historischen Vereine u. s. w.

Für die Niederlande: Schayes, histoire de l'architecture en Belgique. — Baron, la Belgie monumentale. — Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique. — Burckhardt, die Kunstwerke der belgischen Städte. — Eijk tot Zuylichem, kort overzigt van den bouwtrant der middeleuwsche kerken in Nederland (in den Berigten van het Historisch Gezelschap te Utrecht). — Schnaase, niederländische Briefe.

Für Frankreich: Taylor, Nodier et de Cailleux, voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, (höchst umfangreiches Prachtwerk, bis jetzt die Normandie, Bretagne, Picardie, Champagne, Franche Comté, Auvergne, Languedoc, Dauphiné enthaltend). — De Laborde, les monuments de la France. — Archives de la commission des monuments historiques. — Chapuy, cathédrales françaises; souvenirs d'un voyage dans le midi de la France. — Winkles, french cathedrals. — Willemin, monumens français inédits. — Lenoir, monuments des arts lib. de la France. — Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. — De Caumont, cours d'antiquités monumentales (IV); histoire sommaire de l'architecture rel., civ. et mil. au moy. âge; Abécédaire ou rudiment d'archéologie. — Peyré, manuel d'architecture rel. au moy. âge. — Ramée, manuel de l'histoire générale de l'architecture (II). — Mérimée, notes d'un voyage dans le midi de la France; en Auvergne; dans l'ouest de la France. — Renouvier, monumens de Bas-Languedoc. — Barrère, histoire rel. et monumentale du diocèse d'Agen. — Mallay, essay sur les églises romanes et romano-byzantines du Dép. du Puy-de-Dôme. — Allier, l'ancien Bourbonnais. — De Verneilh, l'architecture byzantine en France. — Blavignac, hist. de l'arch. sacrée du IVe au Xe siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. — Delamonnaye, essai sur l'hist. de l'arch. religieuse en Bretagne. — Potel, la Bretagne. — Cotman, architectural antiquities of Normandy. — Pugin and le Keux, specimens of the arch. antiquities of Normandy. — De Guilhermy, itinéraire archéologique de Paris. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen im Bulletin monumental, in den Annales archéologiques, der Revue archéologique, der Revue générale de l'architecture, der Encyclopédie d'architecture, der (englischen) Archaeologia u. a. Zeitschriften.

Für die britischen Lande: Britton, the architectural antiquities of

Great Britain; cathedral antiquities. — Winkles, arch. and pict. illustrations of the cathedral churches of England and Wales. — Preston Neale and le Keux, views of the most interest. collegiate and parochial churches in Gr. Britain. — Eyton, antiquities of Shropshire. — Suckling, the hist. and antiquities of Suffolk. — Bloxam, the principles of gothic architecture. (Deutsche Ausgabe: die mittelalterl. Kirchenbaukunst in England, hsgb. von Henssimann.) — Glossary of terms used in goth. arch. (III). — Rickman, an attempt to discriminate the styles of arch. in England. — Petrie, the ecclesiastical architecture of Ireland, anterior to the Anglo-Norman invasion. — Wakeman, Archaeologia Hibernica. — Wilkinson, ancient architecture etc. of Ireland. — Wilson, the archaeology etc. of Scotland. — Billings, the baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England; treasures of art in Great Britain. — Flaxman, lectures on sculpture. — Abhandlungen und Abbildungen (besonders gediegene kunsthistorisch kritische Arbeiten von Willis) in Vereinsschriften und andern Zeitschriften.

Für die skandinavischen Lande: Gaimard, voyages en Scandinavie etc. — Nicolaysen, Mindesmerker af middelalderens kunst i Norge; Arkaeologisk-historisk fortegnelse over Norges levninger af kunst og haandverk fra middelalderen. — v. Minutoli, der Dom zu Drontheim und die mittelalterlich christl. Baukunst der scandinavischen Normannen. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühsten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. — Suecia antiqua et hodierna. — Sjöborg, Samlingar för Nordens fornälskare. — Brunius, Skanes konsthistoria för medeltiden. — Mandelgren, monuments scandinaviques au moy. âge. — Jahresbericht der Gesellschaft für nordische Alterthumskunde. 1840.

Für Italien: H. G. Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. — Chapuy, Italie monumentale et pittoresque. — Le fabbriche più cospicue di Venezia. — Selvatico, sulla architettura e sulla scultura in Venezia. — Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. — Osten, die Baudenkmale in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. — Street, brick and marble in the middle ages. — Runge, Beiträge zur Backstein-Architektur Italiens. — Runge und Rosengarten, architektonische Mittheilungen über Italien. — Grandjean de Montigny, architecture toscane. — Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. — H. W. Schulz, Denkmäler in Unteritalien; (die Herausgabe dieses lang erwarteten Werkes, durch F. v. Quast, steht gegenwärtig bevor). — D. de Luynes, recherches sur les monuments etc. des Normands etc. dans l'Italie méridionale. — D. di Serradifalco, del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. — H. G. Knight, saracenic and norman remains in Sicily. — Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile. — Mérimée, notes d'un voyage en Corse. — Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda. — F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat. — Burckhardt, der Cicerone. — Vasari, Leben der ausgez. Maler, Bildhauer und Baumeister, hsgb. von Schorn. — v. Rumohr, Italienische Forschungen. — Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. — Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. — Rosini, storia della pittura italiana esposta coi monumenti. — Ramboux, Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien. U. a. m.

Für Spanien und Portugal: Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes de arquitectura empl. en España. (Deutsche Ausgabe: Geschichte der Baukunst in Spanien.) — Ponz, viage de España. — De Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. — Villa-Amil, España artistica. — Roberts, picturesque sketches in Spain. — Waring, architectural etc. studies in Burgos. — Vivian, scenery of Portugal and Spain. — Laurens, souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque. — Passavant, die christliche Kunst in Spanien. — Raczynski, les arts en Portugal.

Rottiers, description des monuments de Rhodes.

Andre Werke werden im Folgenden unter dem Text angeführt werden. Vergl. ausserdem die Einzelnachweise in meiner Geschichte der Baukunst und in meiner Geschichte der Malerei.

A. DIE KUNST DES ROMANISCHEN STYLES.

Vorbemerkung.

Die Kunst des romanischen Styles fällt in die Epoche des Kaiserthums als weltbewegender Macht, vom Eintritt des sächsischen Herrschergeschlechts bis zum Ausgange des hohenstauffischen. Ruhevolle Majestät, festes Maass, gedankenhafte Entwickelung bilden, im Erstrebten wie im Erreichten, die Grundzüge dieses Styles, während die Phantasie zum Theil gebunden erscheint, zum Theil ihre Schätze verschwenderisch ausbreitet, und unter ihrem Geleit jene Fülle nationaler Unterschiede Gestalt gewinnt. Eine Reihe von Entwickelungsstufen, in Wechselwirkung mit den allgemein geschichtlichen Verhältnissen, führt den Styl von seinen ersten Anfängen, die im zehnten Jahrhundert aus der älteren Tradition hervorgehen, bis zu seiner glanzvollsten Entwickelung und zu den Momenten der Entartung, welche sich ergeben mussten, als ein andres weltgeschichtliches Bedürfniss eine andre Kunstform nöthig gemacht hatte. Sein Ende ist je nach den verschiedenen Nationen verschieden; in Nordfrankreich, wo der abweichenden Richtung zuerst die Bahn bereitet ward, fängt er schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu erlöschen an; in andern Landen dauert er, zum Theil noch in sehr bedeutender Bewährung, bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinab, in einzelnen Fällen selbst noch über dessen Grenzen hinaus.

Erste Periode.

Das zehnte Jahrhundert, soweit wir aus wenigen vereinzelten Nachrichten und aus einer nicht erheblichen Anzahl erhaltener Reste eine Anschauung gewinnen können, erscheint als die Vorstufe des romanischen Styles. Es sind noch die älteren Formen,

mehr oder weniger roh nachgebildet, zum Theil auf ihre ursprünglichen Elemente zurückgeführt, aber mit erneuter Frische des Sinnes aufgefasst, in neuen Combinationen verwandt; es ist noch der überlieferte Gehalt, aber in manchen Fällen schon mit den Anzeichen einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes wiedergegeben. Das hervorstechend Bedeutende dieser Epoche gehört Deutschland an, das sich durch die grossen Regenten des sächsischen Kaiserhauses, durch ihre Stiftungen, durch die Nacheiferung, welche diese fanden, eines lebhaften geistigen Aufschwunges erfreute. Die künstlerische Thätigkeit der übrigen Nationen ist von geringerem Belang und besteht, auch wo sie auf nähere Beachtung Anspruch hat, in mehr einseitigem Nachklange der älteren Richtungen.

Architektur.

Bei der Architektur dieser Epoche kommt es zunächst in Betracht, dass die baulichen Werke, auch solche von namhafter Bedeutung, vielfach aus Holz aufgeführt wurden. Im Norden, besonders in Deutschland, war dies häufig der Fall. Es hat sich Nichts von derartigen Bauten erhalten; doch ist mit allem Grunde vorauszusetzen, dass die Form und das technische Bedingniss in Wechselbeziehung standen, dass man es nicht unterlassen habe, geschnitzte Zierden, farbige Zuthat, metallische Ausstattung (wofür manche Andeutungen vorliegen), anzubringen, und dass die andauernde Uebung in solcher Bauweise auch anderweit auf die Kunst des Nordens einen nachwirkenden *Einfluss* ausgeübt habe. — Nicht selten jedoch wird von den Schriftstellern der Zeit auch des monumentalen Steinbaues gedacht, und aus der Art ihres Vortrages erhellt, dass man, wo Umstände und Mittel es gestatteten, einem derartigen Betriebe mit Eifer nachging.

Das Erhaltene giebt nicht Gelegenheit zur Anschauung eines umfassenderen Ganzen; es sind fast durchweg nur Bruchstücke kirchlicher Gebäude oder solche, die in späterer Zeit wiederholten Aenderungen unterlegen haben. Indess sind auch in diesen Stücken die Elemente der baulichen Richtung der Zeit, wie sie im Steinbau zur Geltung kam, enthalten. Die Grundform ist die der alten Basilika, zuweilen, wo ein Bedürfniss gesonderter Räume für eine weibliche Zuhörerschaft vorhanden war, (in den Kirchen von Frauenklöstern,) mit Emporen über den Seitenschiffen nach ursprünglich orientalischer Art. An die Stelle der Säulen in den Schiffarkaden treten häufig einfache Pfeiler. Die beginnende Neigung zu mysteriösen Culten zeigt sich in der Anlage dunkler, gewölbter Unterkirchen (Krypten). In wenigen seltenen Fällen, zumal bei einer Art byzantinisirenden Systems,

werden auch bei Theilen des Oberbaues gewölbte Decken angewandt. Die westliche Façade wird, bei den Kirchen des Nordens, durch ansehnliche thurmartige oder mit Thürmen versehene Vorbauten ausgezeichnet. In der Detailbehandlung erscheinen einzelne Formen primitiven Gefüges, eine neue Richtung des Formensinnes anzeigend.

Deutschland.

In Deutschland sind, als vorzüglich charakteristische Reste, die ältesten Theile der Münsterkirche zu Essen[1] am Niederrhein voranzustellen. Sie rühren von einem sehr ansehnlichen Bau her, voraussetzlich von einer Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, der um die Mitte des zehnten Jahrhunderts nach dem Brande eines älteren Gebäudes ausgeführt war. Erhalten ist hievon, ausser andern geringeren Einzelstücken, der

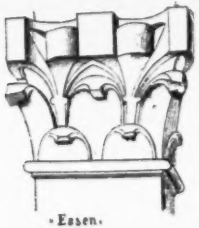
Münsterkirche zu Essen. Thurm über dem Westbau, mit moderner Bedachung. (Nach v. Quast.)

westliche chorartige Abschluss, mit Umgang, Empore und kleinen Oberkammern (diese mit ionischen Säulchen), in seiner innern Disposition und Behandlung das in dem karolingischen Münster

[1] v. Quast, in der Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst, I, S. 1.

von Aachen befolgte System frei nachahmend, mit einem Thurm überbaut, der, ebenfalls dem Aachener Münster ähnlich, mit einer antikisirenden Pilaster-Architektur geschmückt ist, zugleich aber mit Arkadenfenstern, deren Säulchen schon eigene Formen

Von der Münsterkirche zu Essen. (Nach v. Quast.)



Essen.

Pilasterkapitäl im Innern.

Essen.

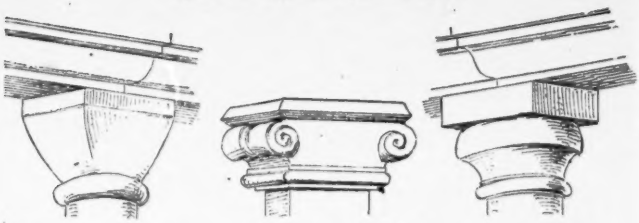
Würfelkapitäl in einer der Fensterarkaden des Thurms.

haben: Kapitäle von schlichtester Kelchform und würfelartig zugeschnittene. Der Emporenbau des Innern war durch den Zweck des Werkes, als Kirche eines Frauenklosters, veranlasst; das Vorhandene lässt in der ursprünglichen Anlage auf ein mit Anstrengung und Aufwand durchgearbeitetes System schliessen.

Jünger ist der westliche Vorbau der Kirche St. Pantaleon zu Köln, eine Thurmhalle mit zweigeschossigen Seiteräumen, im Innern mit einigen Pfeilerarkaden, im Aeussern mit Pilastern, die ein (roh byzantinisirendes) trapezförmiges, auch ebenfalls schon ein würfelartiges Kapitäl tragen, und mit Friesen, welche aus kleinen Rundbögen zusammengesetzt sind; das Ganze durch rothen und weissen Sandstein, Tuf und Ziegel von verschiedenfarbiger Wirkung. Die Kirche, zu welcher dieses Baustück gehörte, war 980 geweiht; die Behandlung der Einzeltheile, die bereits lebhafte Anklänge an das im elften Jahrhundert Uebliche hat, lässt vermuthen, dass der Vorbau erst nach der Weihung zur Ausführung gekommen war.

Einiges Andre ist in Sachsen, dem Stammlande des Kaiserhauses, anzuführen. Hochalterthümlich erscheint hier die Krypta der St. Wipertikirche bei Quedlinburg, ein kleiner dreischiffiger Raum mit Tonnenwölbungen, die letztern von horizontalen Steinbalken ausgehend, welche von einfachen Pfeilern und von Säulen getragen werden, deren Kapitäle theils eine ähnlich schlichte Kelchform wie einzelne der Fenstersäulchen zu Essen, theils eine rohe Trapezform, auch eine antikisirend ionische, haben. Die Krypta scheint noch der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts,

Kapitäle in der Krypta der Wipertikirche. (F. K.)



Von den Säulen der Altarnische. Von dem kleinen Pfeiler der Altarnische. Von den Schiffsäulen.

dem Anfange der Regierung König Heinrichs I. anzugehören. — Magdeburg, von Otto I. im Jahr 962 zum Sitze eines Erzbisthums erhoben, empfing durch diesen Fürsten Architekturen von Bedeutung, namentlich eine Kathedrale, zu deren Bau kostbare Stoffe und Reliquien aus Italien herübergeführt wurden. Eins der dortigen Gebäude aus dieser Epoche wird mit dem Namen der „Rotunde“ bezeichnet. Erhalten ist hievon nichts als, wie es scheint, eine Anzahl von Säulenschaften aus Granit und Marmor, die in den jüngern Bauten des dortigen Doms und der Krypta der Kirche U. L. Frauen verwandt sind.

Eine ansehnliche bauliche Anlage jener Gegend war das zu Gernrode im Jahr 961 gegründete Frauenkloster, eine Familienstiftung des mächtigen Markgrafen Gero. Die vorhandene Stiftskirche, mehrfach umgewandelt, scheint in ihrem Kerne das in Folge der Stiftung ausgeführte Gebäude zu sein: eine Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, im innern System des Schiffbaues von einer Anlage, die ein Vorbild des jüngeren sächsischen Basilikenbaues ausmacht: Pfeiler, mit kräftigen, stark verjüngten Säulen wechselnd, die letzteren mit Blattkapitälen von einer spielend byzantinisirenden Behandlung, die Arkadenbögen über den Säulen in eigner Weise ansetzend, mit giebelartigen Ausschnitten, welche noch wie eine Reminiscenz von Motiven der ka-

Säulenkapitäl aus der Kirche zu Gernrode. (Nach Puttrich.)

rolingischen Epoche gemahnen. Im Aeussern der Westseite (zu den Seiten einer später hinzugefügten westlichen Absis) zwei Rundthürme, mit Pilastern geschmückt, die an dem einen Thurm durch kleine Rundbögen, an dem andern, ebenfalls in karolingischer Art und an Motive des Holzbaues erinnernd, durch Sparrengiebel verbunden sind.

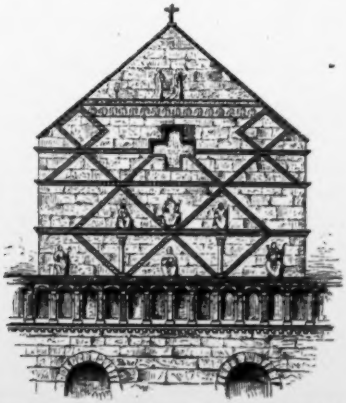
Vom Westbau der Stiftskirche zu Gernrode. (Nach Puttrich.)

Ob der Untertheil des Westbaues der Klosterkirche zu Corvey, im Inneren mit antikisirenden Säulen und antikisirendem Gebälkaufsatz, dieser oder noch früherer Zeit (als Rest eines im Jahr 885 geweihten Gebäudes), oder ob er vielleicht jüngerer Erneuung angehört, der solche Wiederaufnahme antikisirender Formen ebenfalls entsprechen könnte, muss dahingestellt bleiben. — Dagegen ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass der Kern des Domes zu Mainz, eines vielfach umgewandelten Gebäudes, in der That noch aus dem Schlusse dieser Periode herrührt. Er war durch Erzbischof Willigis, den gewaltigen Kanzler des Reiches unter Otto II., als stattlicher Steinbau von 978 bis 1009 errichtet worden; ein unmittelbar darauf erfolgter Brand kann ebenso, wie es bei zahlreichen späteren Bränden der Fall war, jenen Kern unzerstört gelassen haben. Hiezu gehören die inneren Schiffarkaden, welche die ursprüngliche Anlage einer im Gesammtsystem schlichten, doch überaus machtvollen Pfeilerbasi-

lika bekunden (mit über den Arkaden aufsteigenden Blendnischen), sowie die in derben Pilastergeschossen aufgeführten Rundthürme der Ostseite. Auch sind die in Erz gegossenen Thürflügel, welche Willigis, wie es scheint: für das Hauptportal des Domes, fertigen liess, noch vorhanden, schlicht und ohne weiteren Schmuck als einem Paar Löwenköpfe mit Ringen. Eine Inschrift, welche Willigis als den Veranlasser und einen gewissen Beringer als den Meister des Werkes nennt, deutet darauf hin, dass dies die ersten Erzthüren seien, welche nach denen Karl's des Grossen (am Münster von Aachen, I, S. 274), gegossen wurden. Sie befinden sich gegenwärtig (nachdem sie längere Zeit in ein Portal der nicht mehr vorhandenen Liebfrauenkirche zu Mainz eingefügt waren), an einem, dem zwölften Jahrhundert angehörigen Portale auf der Nordseite des Doms und tragen zugleich eine zweite jüngere Inschrift, eine gewichtige und umfassende Urkunde vom Jahr 1135. [1]

Frankreich.

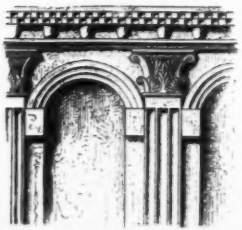
In Frankreich sind einige wenige Reste vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts, denen es jedoch nicht an eigenthümlichem Interesse fehlt, namhaft zu machen. Zunächst die Theile der



Von der alten Façade der Kirche St. Front zu Périgueux. (Nach de Verneilh.)

[1] F. H. Müller, Beiträge, I. S. 8, T. 3.

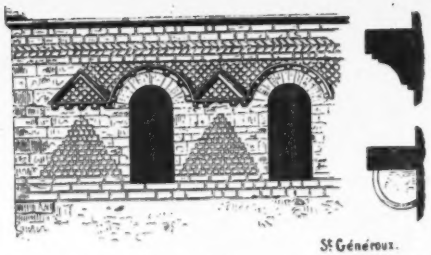
Kirche St. Front zu Périgueux[1] in der Dordogne, die von einem um 984 begonnenen und allerdings erst spät, 1047, geweihten Bau herrührten und einem Neubau, welcher nach einem höchst verderblichen Brande vom Jahr 1120 stattfand, einverleibt wurden. Jene Theile selbst waren verschiedenartig; das Schiff, zum Vorbau der spätern Kirche umgewandelt und mehrfach verändert, soll gewissen Kennzeichen zufolge die Disposition einer Pfeilerbasilika gehabt haben, mit der merkwürdigen und eigenthümlichen Anordnung querliegender und schräg abfallender Tonnengewölbe über den Seitenschiffen. Die Façade, in neuerer Zeit abgerissen, doch aus erhaltenen Aufnahmen bekannt, war durch eine schmuckreiche Dekoration ausgezeichnet: der schlichte Unterbau durch eine zierliche Pilastergallerie von spielend antikisirender Behandlung, mit Nischen zwischen den Pilastern, gekrönt; der Oberbau mit bunten Horizontalgesimsen und mit anderen Gesimsen, welche sich in schrägen Linien rautenförmig durchschnitten, und dazwischen mit bildnerischen Figuren geschmückt; das Ganze noch in einer Nachwirkung jenes barock phantastischen Geschmackes, der sich an französischen Gebäuden der karolingischen Epoche, wie an St. Jean zu Poitiers (I, S. 276), gezeigt hatte, und von diesen etwa nur durch eine Austheilung der Linien von mehr rhythmischer Strenge unterschieden. — Aehnlichen, noch etwas strenger durchgebildeten Geschmack zeigt die Ausstattung der Kirche von St. Généroux im Poitou (Dep. Deux-Sèvres), mit Consolengesimsen, die sich um die Fensterbögen herumziehen, einem entsprechenden Giebelschmuck zwischen den letzteren und rautenförmigen und andern Mustern an den oberen Wandflächen, während das Innere zumeist jüngerer mittelalterlicher Zeit angehört.



Von der Gallerie der alten Façade von St. Front zu Périgueux. (Nach de Verneilh.)

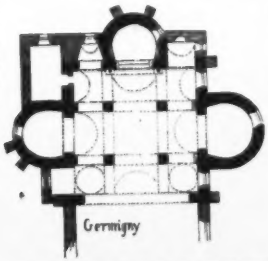
Als sehr schlichte Pfeilerbasilika ist sodann der Rest der alten Kathedrale von Beauvais, der den Namen „Basse-Oeuvre" führt und in dem vorletzten Decennium des zehnten Jahrhunderts erbaut wurde, zu nennen; — als ein Bau von byzantinisirender Disposition die kleine Kirche von Germigny-des-Prés[2] im Gebiete von Orléans. Diese bildet einen Kreuzbau

[1] Das Werk von de Verneilh, l'arch. byzantine en France, behandelt besonders die Kirche St. Front. Ueber meine abweichende historische Auffassung s. meine Geschichte der Baukunst. — [2] Mérimée, in der Revue gén. de l'arch., VIII, p. 113. Annales archéol., II, p. 229.



Kirche von St. Généroux. Ausstattung des Aeusseren. Profil des Giebelgesimses und Profil des Bogengesimses. (Nach Gailhabaud.)

über quadratischer Grundfläche, mit drei im Halbrund vortretenden Absiden und mit einem Thurm über der mittleren Vierung, die einzelnen Räume verschiedenartig gewölbt, der Thurm ungewölbt, an seinen Seiten unterwärts mit kleinen Säulenarkaden, oberwärts mit stuckverzierten Fenstern durchbrochen.



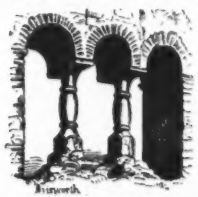
Grundriss des alten Theils der Kirche von Germigny-des-Prés. (Nach der Revue gén. de l'architecture.)

Das Gebäude stand, schon in der alten Anlage, mit einem (gegenwärtig jüngeren) Langbau in Verbindung. Eine an dieser Stelle im neunten Jahrhundert erbaute Kirche war im zehnten durch Brand vernichtet worden; doch ist von jener die mit einem (neuerlich hergestellten) Mosaik geschmückte Hauptabsis erhalten. Der vorhandene Bau, dessen Details dem Charakter der vorerwähnten Monumente entsprechen, wird im Uebrigen um den Schluss des zehnten Jahrhunderts ausgeführt sein.

Als ein höchst glanzvoller Bau derselben Epoche wird von den Zeitgenossen die Kirche St. Benigne zu Dijon gepriesen. Sie war mit einer übergrossen Menge von Marmorsäulen, die zum Theil aus Italien herübergeführt waren, ausgestattet. Im dreizehnten Jahrhundert trat ein Neubau an ihre Stelle. Ein Rundbau, der sich dem Chore anschloss und der erst in neuerer Zeit abgerissen ist, war, den erhaltenen Rissen zufolge, erheblich jünger.

England.

In England wird einiger Bauausführungen des zehnten Jahrhunderts gedacht, die sich durch charakteristische Eigenheiten auszeichneten. Die Abteikirche von Ramsey, aus der Zeit von 968—74, hatte zwei Thürme an der Westseite und einen dritten, höheren, auf vier Säulen und Bögen des inneren Baues ruhend, über der Mitte. Die Kirche von Winchester, in der späteren Zeit des Jahrhunderts erbaut, hatte eine vielräumige Kryptenanlage, deren mysteriöse Erscheinung das Staunen der Zeitgenossen hervorrief. — Erhalten ist nur Geringes. Namentlich die alte Kirche von Brixworth in Northamptonshire, die dem Schlusse des Jahrhunderts angehören wird, in der Anlage einer schlichten Pfeilerbasilika, mit viereckigem Thurme auf der Westseite, bemerkenswerth durch ein kleines Arkaden-Fenster zwischen Schiff und Thurm, dessen Säulchen, in eigen roher Schnitzform, wie sie mehrfach in den älteren romanischen Architekturen Englands wiederkehrt, auf eine Nachahmung von Motiven des Holzbaues deutet. — Aehnlich, aber noch einfacher, die Ruine der Kirche in der alten Burg zu Dover und Theile der Kirchen von Britford bei Salisbury und von St. Martin zu Canterbury.

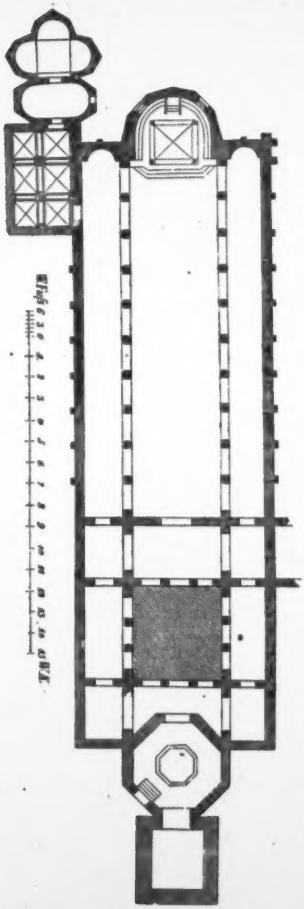


Arkadenfenster in der Kirche zu Brixworth. (Nach Britton.)

Italien.

In Italien zeigt sich ein Neubeginn baulicher Thätigkeit in den Küstendistricten des Golfs von Venedig, wo der aufblühende venetianische Staat reges Leben hervorrief. Ein Hauptbau dieser Zeit scheint der Dom von Parenzo an der istrischen Küste zu sein, der, nach der Verwüstung eines älteren Baues aus dem sechsten Jahrhundert,[1] um 961 erneuert ward. Der Dom selbst befolgt allerdings lediglich nur das Muster altchristlicher Basiliken, auch mit der Verwendung älterer Säulen, welche aus dem älteren Gebäude beibehalten sein mögen; doch sind im Einzelnen charakteristische Eigenthümlichkeiten anzumerken, namentlich die Anlage eines kleinen Arkadenhofes, durch welchen der Dom mit einem gegenüberliegenden achteckigen Baptisterium in ansprechender Weise verbunden wird, und die reiche musivische Dekoration im Innern der Absis (unter den Fenstern), die

[1] Als solcher ist der Dom in Thl. I, S. 265 aufgeführt.



Grundriss des Domes von Parenzo. (Aus den mittelalterl. Denkmalen des österr. Kaiserstaates.)

mit byzantinisirenden Mustern Einzelmotive von mehr nordisch occidentalischer Art verbindet. — Der Dom von Torcello, einer der Nachbarinseln Venedigs, zu Anfang des elften Jahrhunderts (1008) erneut, ist ebenfalls eine Basilika nach altchristlicher Art. Dieser, wie der vorige, ist zugleich dadurch von Bedeutung, dass in ihm die alte Anlage der halbrunden Priesterbänke in der Tribuna sammt dem erhöhten Bischofstuhle erhalten ist. — Auch eine Erneuung der Kirche S. Marco zu Venedig fand in dieser Epoche, nach 976 statt, vielleicht gleichfalls in Basilikenform. Das vorhandene Gebäude dieses Namens datirt aus späterer Zeit des folgenden Jahrhunderts. — Verschiedene Baptisterien, die sich anderweit in jener Gegend vorfinden, scheinen theils früheren, theils und vornehmlich späteren Epochen anzugehören.

Rom besitzt in der sogenannten Casa di Pilato, dem festen Hause des Nicolaus, Sohnes des im Jahr 998 verstorbenen Crescentius, einen Baurest von phantastisch barbarischer Pracht, aus Ziegeln und in sinnreicher Benutzung der Eigenthümlichkeiten des Materials errichtet, zugleich mit unbekümmerter Verwendung einer überaus grossen Fülle glänzender Dekorativstücke antiker Architektur, ohne ein selbständiges künst-

lerisches System, aber durch seine kühne Seltsamkeit nicht ohne Wirkung.

Von der Casa di Pilato zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Bildende Kunst.

Nach schriftlichen Berichten.

Von der Prachtausstattung der kirchlichen Gebäude dieser Epoche, namentlich der deutschen, liegt mannigfache Kunde vor. Sie zeigt im Allgemeinen dieselbe Sinnesrichtung, dieselbe Neigung zur Verherrlichung des Heiligsten durch kostbare und glänzende Stoffe, die schon in der altchristlichen Kunst, und namentlich in deren späteren Epochen, so entscheidend hervorgetreten war. Metallischer Schmuck, aus Erz, Kupfer, Silber, Gold, mit darin ausgearbeitetem Bildwerk, mit der Einfügung zahlreichen Edelgesteines, war vorzugsweise beliebt. Namentlich die Umgebung des Altares ward auf solche Weise ausgestattet. Der Altar selbst empfing häufig eine höchst werthvolle Bekleidung der Art, durch vorgelegte Schmuck- und Bildtafeln; die heiligen Geräthe wurden mit nicht minder verschwenderischem Luxus gearbeitet. Andrer plastischer Arbeiten als in Metall wird selten gedacht; gelegentlich wird die Ausführung von solchen in einer Stuckmasse angeführt; doch kommen kleine Arbeiten in Elfenbein mehrfach vor. Dagegen war an farbiger Dekoration kein Mangel; Wandgemälde werden häufig erwähnt.

Auf die Zierde der Bücher, durch Malerei im Inneren, durch Belegung des Deckels mit Goldarbeit, Steinen, Elfenbeinschnitzwerk, ward lebhafte Sorge verwandt.

Unter den Einzelbeispielen[1] ist zunächst, ausser den schon erwähnten ehernen Thürflügeln des Domes zu Mainz, zwölf ehern Säulen zu gedenken, welche die Kirche von Corvey gegen den Schluss des zehnten Jahrhunderts empfing und die voraussetzlich zur Ausstattung des Chores dienten. Sechs davon waren durch den Bischof von Verden geschenkt; die andern sechs wurden unmittelbar für Corvey durch einen namhaften Meister, Gottfried, gegossen. — Auch von der Kirche von St. Gallen wird angeführt, dass sie Säulen mit metallischem Schmucke besessen habe. — Einen umständlichen und in die Sinnesweise der Zeit einführenden Bericht besitzen wir über die Ausstattung der Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, welche Bischof Gebhard seit 983 beschaffen liess. Für den Bau des Tabernakels über dem Altar waren vier Säulen von Eichenholz mit darin ausgeschnitzten Rebenblättern gefertigt worden; der Bischof wollte sie mit Silber bekleiden lassen und wusste die Bürger von Constanz zur Hergabe des edlen Materials willig zu machen, indem er ihnen in feierlicher Versammlung vorstellte, dass er vier Töchter verheirathen müsse und nicht wisse, wie er sie angemessen ausstatten solle, und dann, als sie ihm ihre Unterstützung zugesagt, sein Vorhaben erläuterte. Nachdem die Säulen ihre Bekleidung empfangen hatten, wurden sie über sculptirten Steinbasamenten aufgestellt und durch vier Bögen, einerseits mit vergoldetem Silber, andrerseits mit vergoldetem Kupfer, verbunden. Ueber den Bögen kam eine mächtige Tafel von vergoldetem Kupfer mit den Bildern der Evangelisten zu liegen, und darüber mannigfaches Täfelwerk von Silber mit eingegrabenen Inschriften, ein Aufbau von gewundenen Säulchen u. dergl.; zu oberst das symbolische Bild des Lammes. Der Altar unter dem Tabernakel hatte auf der Ostseite eine Tafel von reinem Golde mit prächtigen Steinen, auf der Westseite eine Silbertafel mit dem Goldbilde der h. Jungfrau. Die Wände der Kirche waren mit Geschichten des alten und des neuen Testamentes bemalt, mit reichlichster Verwendung kostbaren Ultramarins, den der Bischof von Venedig geschenkt hatte. Die Thüren und das Täfelwerk der Decke waren nicht minder glänzend geschmückt. Endlich kam das Grabmal des im Jahr 995 oder 996 verstorbenen Bischofes hinzu, aus Stuck gearbeitet, mit den Bildern des Bestatteten und dienender Brüder, und mit Säulenarkaden, an denen sich eine zierlich reiche Ornamentik entfaltete.

Für kirchliches Prachtgeräth und die zum Theil eigenthüm-

[1] Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II, §. 7; I, S. 58 und S. 294 ff., wo zugleich die urkundlichen Stellen.

lich phantastische Behandlung desselben enthielt der Domschatz von Mainz,[1] dessen glänzendste Stücke um den Schluss des zehnten Jahrhunderts durch Erzbischof Willigis beschafft waren, eine Fülle bezeichnender Beispiele. Es waren Goldkelche von riesiger Grösse darunter, einer von der Höhe einer Elle und der Dicke eines Fingers, über und über mit edeln Steinen bedeckt. Viele Gefässe hatten die Form von Thieren: Löwen, Drachen, Vögeln, Greifen. Zwei silberne Räuchergefässe bildeten die Gestalt von Kranichen nach, in natürlicher Grösse, deren Schnäbeln der Weihrauch entquoll. Ein Gefäss zur Aufbewahrung des Weihrauchs war aus einem kolossalen Onyx geschnitten, in Gestalt eines Drachen, mit einem zollgrossen Topas auf der Stirn und mit Karfunkeln statt der Augen; eine griechische Inschrift auf dem Silberrande, welcher die Oeffnung des Gefässes auf dem Rücken des Thieres einfasste, deutete, wie es scheint, auf byzantinische Herkunft. An einem riesigen Crucifix war das Kreuz aus Cedernholz gearbeitet und mit Goldplatten überzogen, während der Körper des Erlösers, von übermenschlicher Grösse, ganz aus Gold bestand, die Glieder in den Gelenken lösbar, der Leib hohl und mit Juwelen und Reliquien angefüllt, in den Augen Karfunkelsteine von der Grösse eines Eidotters, — das Ganze ein Werk von schauerlich erhabener barbarischer Pracht.

Ueber die Wandgemälde dieser Epoche, mit denen die Kirchen geschmückt wurden, liegen zumeist nur allgemeine Notizen vor. Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einer Malerei weltlichen Inhalts, welche König Heinrich I. in der oberen Halle seiner Pfalz zu Merseburg ausführen liess. Sie stellte seinen Sieg über die Ungarn (934) vor, und man sah in ihr, nach den Worten des zeitgenössischen Berichterstatters,[2] vielmehr die Wirklichkeit der Sache selbst, als ihr wahrscheinliches Abbild vor sich.

Von einer andern Weise farbiger Ausstattung, die für die spätere Kunst des Mittelalters eine so eigenthümlich hohe Bedeutung gewinnen sollte, finden sich in der Spätzeit dieser Epoche die ersten Spuren. Es ist die Anwendung farbigen Glases, für jetzt wohl nur in einfacher, ornamentistischer Zusammenstellung, zu Ausfüllung der Fenster. Die Kirche von Tegernsee empfing einen derartigen Schmuck,[3] als Geschenk eines Grafen Arnold. Gosbert, Abt des Klosters seit 982, schrieb an diesen: „Die Fenster unsrer Kirche waren seither durch alte Tücher geschlossen. Zu euren glückseligen Zeiten erglänzte der goldgelockte Sol zum ersten Mal durch die von Malereien buntfarbigen Gläser auf den Platten des Fussbodens unsrer Kirche, und aller derer Herzen, welche die Mannigfaltigkeiten des ungewohnten Werkes erblicken, werden von vielfachen Freuden durchdrungen."

[1] Wetter, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, S. 156. — [2] Liudprand, II, 31. — [3] F. K., Kl. Schriften, I, S. 14.

Für das Gewicht, welches dem neuerwachten künstlerischen Streben schon beigemessen werden konnte, darf endlich ein charakteristischer Zug[1] angeführt werden. Er betrifft einen Mönch von Fulda, Hatto, genannt Bonosus, der sich in der Kunst der Malerei hervorthat und nachmals, von 956—968, Abt des Klosters wurde. Man bemerkte es missfällig, dass er sich in seiner Kunst besser dünkte als die Abschreiber der Bücher, selbst als die Männer der gelehrten Wissenschaft, während es doch die Ordensregel vorschreibe, dass die Künstler im Kloster ihre Arbeit in aller Demuth ausführen sollten.

Erhaltene Werke.

Was an Werken bildender Kunst aus dem zehnten Jahrhundert erhalten ist, gehört den Fächern der Kleinkunst an, zum grossen Theil der Bücherausstattung, dem Schmuck der Deckel und vornehmlich der Zierde des Innern durch Malerei. Auch hier ist es das Ueberlieferte, das barbarisirt antike Element, wie es in den Werken der karolingischen Periode und in den auf's Neue verwilderten Leistungen ihrer Spätzeit vorlag, was als Mittel und Gegenstand der Darstellung zunächst aufgenommen und abermals fortgeführt wird. Aber auch hier macht sich ein frischer und kräftiger Sinn geltend, welcher der rohen Form, selbst wo sie in höchster Unbeholfenheit auf ein gänzlich primitives Verhalten zurückgeht, den Stempel des Entschlossenen und Entwickelungsfähigen zu geben, ihre klassischen Grundmotive wiederum zu beleben, ein neues geistiges Wollen in ihr zum Ausdrucke zu bringen vermag. Dann, besonders in der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts, werden Studien byzantinischer Kunst ersichtlich. Sie geben zur Handhabung einer feineren Technik, zum Gewinn einer stylvolleren Würde Anlass, während aus der Wechselwirkung mit jener derben Frische des Sinnes schon die Vorzeichen freier Grösse hervorgehen, ob auch das organische Verständniss der Form und die Befähigung zur Darstellung des lebendig Bewegten noch fern bleiben. — Bei Weitem die wichtigsten Leistungen gehören der deutschen Kunst an. Die byzantinischen Studien beruhten jedenfalls einfach auf der Ansicht byzantinischer Kunstproducte, welche durch Handel oder sonstige zufällige Veranlassung nach dem Occident und namentlich nach Deutschland herübergeführt waren. Die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Kaisertochter Theophania (972) war ein Ereigniss, in dessen Gefolge zu einer näheren

[1] Fiorillo I, S. 51.

Kenntniss byzantinischer Art und Kunst manche Gelegenheit gegeben sein musste.

Unter den Sculpturarbeiten sind die Siegel des sächsischen Herrscherhauses von König Heinrich I. bis Kaiser Otto III.[1] voranzustellen. Sie sind (wie insgemein die Urkundensiegel des Mittelalters), vertieft in ein Metallrund geschnitten, in Wachs ausgeprägt, durch eine Randumschrift historisch beglaubigt. Die Arbeit ist durchgängig roh, aber sie hält mit merkwürdiger Entschiedenheit an der überlieferten klassischen Grundlage fest; die Darstellungen sind Brustbilder, zum grossen Theil in der Profilstellung des Gesichts, die Gewandung in antikisirender Weise gelegt und behandelt.

Die Mehrzahl der Sculpturen besteht aus Elfenbeinreliefs. Andeutungen, welche die Zeit der Ausführung näher bestimmen, sind bei ihnen nur im seltensten Falle vorhanden. Ein Evangelienbuch des Tutilo (gest. 912) in der Bibliothek von St. Gallen[2] ist mit stattlichen Elfenbeindeckeln versehen, auf der Vorderseite den Heiland in himmlischer Glorie, umgeben von den Evangelisten und ihren symbolischen Zeichen, den Gestalten von Sol und Luna, Oceanus und Tellus in noch völlig antikisirender Personification, auf der Rückseite die h. Jungfrau und Scenen aus der Legende des h. Gallus, beiderseits zugleich reiches Akanthusornament enthaltend. Form und Behandlung sind schwer und unlebendig, aber die klassischen Motive, übereinstimmend mit der Anwendung jener elementarischen Gestalten, im Einzelnen noch bestimmt beobachtet. — Aehnlich verhält es sich mit den Elfenbeintafeln eines angeblich von Heinrich I. herrührenden Reliquienkastens in der Schlosskirche zu Quedlinburg,[3] in denen Scenen der Geschichte Christi dargestellt sind, in äusserst ungefüger und plumper Arbeit, aber zugleich mit Zügen belebterer Anschauung, während die dabei befindlichen Architekturen noch ganz das antike System nachbilden. Sie scheinen in der That der Epoche Heinrich's I. anzugehören; (andre Stücke der Ausstattung des Kastens sind jedoch später). — Sichere Zeitbestimmung hat eine jüngere Tafel in der Sammlung des Hôtel de Cluny zu Paris,[4] den Erlöser darstellend, der die Hände segnend auf die Häupter Otto's III. und der Theophania legt, jener in grösserer Gestalt und in einer Anordnung des Gewandes von klassisch feierlicher Würde, diese beiden kleiner und in starrem byzantinischem Putz; das Ganze von

[1] Rohe Abbildungen u. A. bei Erath, codex dipl. Quedlinburgensis. *Denkm. der Kunst;* T. 47 (8). — [2] Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, I, S. 34, T. 3; Denkmale, II. — [3] F. K., Kl. Schriften, I, S. 627. — [4] Du Sommerard, les arts au moy. âge, II, V, t. 11.

einer dekorativen Architektur zierlich umrahmt. Beischriften bezeichnen die Personen der Darstellung; wie dieselben halb mit griechischen, halb mit lateinischen Buchstaben gegeben sind, so charakterisirt sich auch die Sculptur als westländische Verarbeitung byzantinischer Weise. — Der Deckelschmuck einer Evangelienhandschrift zu Gotha (von der im Folgenden) scheint aus derselben Zeit herzurühren: ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi und zierliche Emailtäfelchen sowie verschiedene kleine in Goldblech getriebene Darstellungen umher, unter den letztern ebenfalls die Bilder von Otto und Theophania. U. A. m.

Elfenbeinrelief von dem Reliquienkasten Heinrich's I. zu Quedlinburg. Aus einer Darstellung der Verklärung Christi. (F. K.)

Zahlreicher sind die Miniaturmalereien der Handschriften, welche die Personen und die Geschichten des Evangeliums darzustellen pflegen. Das Erhaltene giebt ein lebendiges Bild der eifrigen Thätigkeit, die zu solchem Behufe vornehmlich in den deutschen Klosterschulen stattfand. Der Werth ist freilich verschieden, eine grössere Gemeinsamkeit des künstlerischen Strebens noch nicht erreicht. Manches verharrt in dumpf unlebendiger Nachbildung des Ueberkommenen, in ängstlich starrer Linienführung, in kindlicher Verwendung der Farben, welche der Malkasten darbot; Andres zeigt in der Erfindung starker Einzelmotive ein rüstigeres Wollen, einen grösseren Rhythmus der Linien, einen durchgebildeteren Farbensinn. Die Uebergänge zwischen karolingischer Tradition und byzantinischen Studien

geben zu wechselnder Weise der Behandlung Anlass. Die Bibliotheken von München, St. Gallen, Würzburg, Bamberg besitzen eine Reihenfolge von Beispielen für dies verschiedenartige Streben.

In einigen Prachthandschriften aus der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts erscheint dasselbe jedoch schon zu merkwürdigen

Elfenbeinrelief mit der Darstellung Otto's II. und der Theophania. (Nach du Sommerard.)

Erfolgen durchgebildet. Die Maler der in ihnen befindlichen Bilder haben sich mehr oder weniger die Technik und die Vortragweise der Maler von Byzanz angeeignet, aber sie bringen zugleich, in gewissen charakteristischen Zügen, welche von dem herkömmlichen Wesen des Byzantinismus abweichen und neue Bahnen ankündigen, den Ausdruck ihrer eigenthümlichen künstlerischen Stimmung hinzu. Ein Hauptwerk ist das Evangeliarium des Erzbischofes Egbert von Trier (978—93), in der dortigen städtischen Bibliothek.[1] Die geschichtlichen Scenen sind

[1] F. K., Kl. Schriften, II, S. 339 f.

auch hier allerdings nicht befriedigend, indem sich trotz zahlreich eingestreuter antikisirender Reminiscenzen eine noch zu geringe Befähigung für organische Durchbildung kundgiebt. Aber die Gestalten des thronenden Egbert und die der vier Evangelisten, die auf einzelnen Blättern das Buch eröffnen, haben trotzdem ein Gepräge erhabener Grösse, während die Linien der Gewandung in weichem Flusse geführt sind; die Malerei bekundet überall die grösste Sorgfalt, und ein in zarten Regenbogenfarben gehaltenes Schillern der Gründe gewährt einen fast phantasmagorischen Reiz. — Verwandte Richtung bei nicht minder prachtvoller Ausführung zeigen noch andre, auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigte Evangeliarien, namentlich ein aus der Abtei von Echternach stammendes in der Bibliothek von Gotha (s. oben), und ein zweites in der Bibliothek von Paris; ein drittes, welches der Kaiser dem Dome von Magdeburg geschenkt hatte, ist verloren. — Aehnlich auch ein von Otto III. an den Dom zu Aachen geschenktes Evangeliarium, gegenwärtig im Besitze des Canonicus von Orsbach.[1] — Von der Nachfolge dieser Richtung der Miniaturmalerei im elften Jahrhundert wird später die Rede sein. —

Aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier. (F. K.)

Dann sind im Fache der Miniaturmalerei auch Beispiele der künstlerischen Thätigkeit der andern Nationen des Occidents vorhanden; diese aber sind für das zehnte Jahrhundert durchweg so an Zahl wie an Bedeutung ungleich geringer. Die französischen wie die englischen Arbeiten dieser Zeit zeigen eine völlig verderbte Fortsetzung der ältern Manieren, (Thl. I, S. 284 f.); und wenn ein für den Bischof Ethelwold von Win-

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 47, f.

Bild des h. Marcus, aus einem Evangeliarium des zehnten Jahrhunderts. Bibliothek zu München. (F. K.)

chester zwischen 970 und 984 gefertigtes Benedictionale (zu Chatsworth, im Besitz des Herzogs von Devonshire)[1] in der Farbenbehandlung eine merkwürdige Annäherung an die zuletzt besprochenen deutschen Arbeiten erkennen lässt, auch die Rand-

Evangelistenbild, aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier. (F. K.)

[1] Dibdin bibliogr. decameron, p. LIV.

verzierungen geschmackvoll antikisirende Reminiscenzen zeigen, so sind gleichwohl die Figuren in äusserst barbarischen Missformen gezeichnet. — Ein in Italien gefertigtes Evangeliarium, in der Bibliothek von Paris, hat dagegen in seinen Gestalten wiederum würdigere Grundmotive und ist selbst durch einige Züge selbständiger Auffassung beachtenswerth.

Zweite Periode.

Nach den Uebergängen, den Versuchen und Einleitungen, welche die künstlerischen Bestrebungen des zehnten Jahrhunderts charakterisiren, erscheint das elfte Jahrhundert als die Zeit der ersten selbständig grossartigen Entfaltung der Kunst des romanischen Styles. Auch in dieser Epoche geht Deutschland den übrigen Landen voran; es sind die Erfolge jener glorreichen Tage des sächsischen Kaiserhauses, welche nunmehr, trotz mancher Ungunst äusserer Verhältnisse, für das Culturleben zur vollen und starken Frucht reifen. Was bei den andern Nationen geschieht, hat nicht dieselbe umfassende Bedeutung; doch bahnen sich auch bei ihnen, zumal in den späteren Decennien des Jahrhunderts, bedeutende und eigenthümliche Entwickelungen an. Die Belebung und Umbildung der überlieferten künstlerischen Elemente im Sinne der jungen Nationen und im Geiste der neuen Zeit wird kraftvoll durchgeführt; der künstlerische Gedanke geht bewusst und entschieden seinem Ziele zu, bei mannigfaltiger Gestaltung aus einfachen Grundmotiven sich herausbildend; die Verwickelung der künstlerischen Interessen, durch sich kreuzende Einflüsse, durch Aneignung und Verarbeitung fremdartiger Elemente, ist noch fern oder macht sich nur in Einzelfällen, zumeist nur gegen den Schluss dieser Epoche bemerklich. Durchgängig erscheint ein streng erhabenes Streben als vorherrschend, das vor Allem in der architektonischen Schöpfung seinen angemessenen Ausdruck findet. Der bildenden Kunst fehlt es im Allgemeinen noch an dem Vermögen, solcher Machtfülle nachzukommen; gleichwohl gelangt auch sie zu einzelnen Leistungen, die im Tiefsinn des Gedankens, selbst in der Würde der formalen Anlage als Zeugnisse desselben Strebens zu betrachten sind.

(Architektur.)

Für die architektonische Composition ist das alte Basilikenschema noch immer von entscheidender Bedeutung; aber es

ordnet und gliedert sich (die schon im zehnten Jahrhundert gegebenen Einzelmotive zusammenfassend) in eigner Weise, zur erhöhten, in sich beschlossenen Wirkung. Das Mittelschiff verlängert sich über den Querbau hinaus, einen selbständigen Chorraum gewährend, dem sich nunmehr das Halbrund der Absis (Tribuna) anzuschliessen pflegt. Quer- und Langbau stehen bei solcher Anordnung, indem sich über die Seiten der mittleren Vierung, welche beiden gemein ist, hohe Bögen wölben, in inniger Verbindung; kleinere Seitenabsiden treten insgemein an den Ostwänden der Flügel des Querschiffes vor. Der Raum des Chores, der zuweilen die Vierung, zuweilen auch das gesammte Querschiff mit umfasst, ist häufig gegen die Räume der Vorderschiffe erhöht. Unter ihm breitet sich eine Krypta aus, deren Gewölbdecke, aus einfachen Kreuzwölbungen bestehend, von Säulen getragen wird; sie dient zur Grabstätte hoher oder geheiligter Personen, zur Ausübung mysteriöser Culte, welche sich auf Grab, Tod und Dunkel beziehen und denen die Gesammtepoche des Romanismus mit Vorliebe zugewandt bleibt. In Einzelfällen finden sich Chorpläne von eigenthümlich reicherer Entwickelung. In Wechselbeziehung zu diesen Einrichtungen der Chorpartie steht sodann die Anordnung der Westseite. Sie gestaltet sich in der Regel (besonders in der Architektur der nordischen Lande) zur erhabenen, mehrgeschossigen Anlage, deren Räume gegen das Innere des Kirchenbaues geöffnet zu sein pflegen, an deren Seiten runde Treppenthürme vorspringen oder die selbst einen thurmartigen Aufbau trägt. Auch geben zuweilen (was später mehrfach der Fall) rituelle Bedürfnisse die Veranlassung zur Anlage eines zweiten, gleichfalls mit vortretender Absis versehenen Chores an diese Stelle. Im inneren System des Schiffbaues sind theils Säulen, theils Pfeiler angewandt, die letzteren da, wo ein rohes Bedürfniss die Beschaffung von Säulen unthunlich machte oder wo gesteigerte Dimensionen und Lasten die Anwendung von unerschütterlich festen Trägern erforderten. Nicht selten wechseln Pfeiler und Säulen, in verschiedenartiger Weise, je zwei Säulen oder je eine zwischen zwei Pfeilern, den Eindruck des sichern Beharrens (in der Pfeilerform) und der leichteren Kraft (in der Säule) harmonisch verbindend, die Folge der Stützen rhythmisch ordnend und den Raum selbst, indem der Pfeilerabstand insgemein der Breite des Mittelschiffes entspricht, in gleicher Weise gliedernd. In besonderen Fällen lehnen sich den Pfeilern auch Halbsäulen an. Die Decken bestehen zumeist, dem Princip des Basilikenbaues gemäss, aus flachem Holztäfelwerk. Aber die Kunst des Wölbens, die sich gleichzeitig, wie in den Halbkuppeln der Absiden, so in den Kreuzwölbungen der Krypten bethätigt, findet mehrfach auch eine weitere Anwendung, theils in untergeordneten Stücken des Aufbaues und, wie es scheint, zu einer Festigung der compli-

cirten Gesammtanlage, theils für Hauptstücke und selbst für das Ganze. In den nordischen Landen gehört eine umfassendere Durchführung des Wölbesystems zu den Ausnahmen; im Süden dagegen, besonders im südlichen Frankreich, erscheint der Sinn demselben schon frühe zugeneigt und die Gesammtanlage hievon wesentlich bedingt.

Neben dem Basilikensystem finden sich im Einzelnen auch andre bauliche Anlagen. Die Vorbilder byzantinisirenden Kuppelbaues sind, selbst im Norden, wo das Beispiel des Münsters von Aachen vorlag, noch unvergessen. Kleinere Kapellen zeigen sich in verschiedenartiger Anlage und Construction. Einige wenige Reste des elften Jahrhunderts sind als Zeugnisse für die Gestaltung äusserer Lebenszwecke, im klösterlichen und im bürgerlichen Dasein, erhalten.

Die Behandlung des baulichen Werkes und seiner Einzeltheile hat überwiegend einen strengen, festen, scharf gemessenen Charakter. Der antiken Reminiscenz, welche mit den Werken der früheren Jahrhunderte überkommen war, steht ein selbständig nationeller Formensinn, namentlich wo nordisches Volksthum herrscht oder vorwiegt, schon in eigenthümlicher Kraft gegenüber. Doch ist zunächst noch das antikisirende Element, für die Fassung des Ganzen und für vieles Einzelne, von hervorstechender Bedeutung, in einer Weise neu belebt, dass die Monumente des elften Jahrhunderts in der That vielfach an das Wesen und die Erscheinung des alten Römerthums gemahnen. Dem Gewichte der Massen entspricht der volle ungegliederte Halbkreisbogen, in den Arkaden und Wölbungen des Innern, in den Oeffnungen der Fenster und Portale. Die letzteren gehen in der Regel abgestuft in die Mauertiefe hinein, auch in solcher Erscheinung die Massenfülle wahrend; eine belebtere Gliederung, durch Säulen in den Ecken der abgestuften Gewände, findet sich, wie es scheint, erst in der Spätzeit des elften Jahrhunderts. Die Mauern sind, im Innern und noch mehr im Aeussern, mehrfach mit flachen Wandnischen zwischen breiten Vorsprüngen oder Pilastern versehen, welche die Gesammtfläche gliedern, die Einzeltheile umschliessen und mit ihrer Bogenwölbung ebenfalls die grossen und strengen Linien der römischen Architektur zur erneuten Erscheinung bringen. In den architektonischen Gliedern, den krönenden Karniesprofilen, den attischen Säulenbasen u. dergl., spricht sich oft (allerdings neben Beispielen eines stumpferen Sinnes) eine völlig klassische Erneuung ihres ästhetischen Gehaltes aus. Auch im Dekorativen, z. B. in Kapitälen von antikisirender Bildung, ist nicht ganz selten eine gemessene Strenge bewahrt, die der antiken Gefühlsweise verwandt erscheint.

Der nordisch nationelle Sinn tritt diesen Elementen mit Formen gegenüber, welche theils auf die einfachsten Gesetze

primitiver Anschauung zurückgehen, namentlich da, wo die klassisch überlieferte Form mit den Bedingnissen der erwählten baulichen Construction in Widerspruch steht, theils einem eigenthümlichen dekorativen Drange angehören. Zu den erstgenannten Formen gehört eine Kapitälbildung, welche (statt der für Horizontalgebälke bestimmten antiken Kapitälformen) in einfachster Weise einen Uebergang zwischen dem Cylinderschaft der Säule und dem viereckigen Unterlager des Bogens ausmacht: das Würfelkapitäl mit rundem Abschnitt der unteren Ecken. Vorbereitende Motive hiezu finden sich schon in der byzantinischen Kunst; die feste Ausprägung, welche diese Kapitälform im Norden gewinnt, und das Beharren an ihr lassen voraussetzen, dass dort zugleich eine längere heimische Tradition, eine Feststellung der Form in dem vorgängigen Holzbau, dessen Technik sie in der That durchaus entsprechen musste, maassgebend war. Sie wird im elften Jahrhundert durchweg streng behandelt und hat oft noch ein schweres, selbst unbehülfliches Gepräge, im merklichen Gegensatz gegen das feine antikisirende Karniesprofil ihrer Deckplatte. — Zu den dekorativen Formen gehört die eines, aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzten Frieses als Trägers der abschliessenden Horizontalgesimse. In bestimmten Abständen von Pilastern getragen erscheint er als spielende Umbildung von Nischenreihen; aber die Pilaster verlieren häufig (im späteren Romanismus durchgehend) ihr Kapitäl oder Deckgesims und nehmen die Gestalt schlichter Wandleisten (Lissenen, Lesenen, Lessinen) an, der Art, dass auch hierin eine Gewöhnung an die Weisen eines ursprünglichen Holzbaues nachzuklingen und nachzuwirken scheint. Dann ist es oft ein freier schnitzartiger Schmuck, der als das Erzeugniss einer jugendlichen, zumeist noch wenig gebändigten Phantasie die Stellen erfüllt, welche sich zu solchem Behufe an Gesimsen, an den Wangen der Würfelkapitäle, auch auf willkürlich ausgesuchten Plätzen darbieten.

Den hiemit gegebenen Grundzügen gemäss, nach dem Vorherrschen des einen oder des andern Elementes oder der lebhafteren Durchdringung des Verschiedenartigen, mit der Aeusserung bewussten meisterlichen Vermögens für den Einzelfall, unter dem Zutritt abweichender Bedingnisse bei besonderen Vorkommnissen prägt sich die Architektur des elften Jahrhunderts in nachhaltiger Fülle aus, nach den Ländern und Provinzen sich in charakteristische Gruppen sondernd. Das Erhaltene ist auch hier in vielen Fällen allerdings nur Stückwerk und in seiner Eigenthümlichkeit häufig von späteren Bauveränderungen verdunkelt; aber die schon sehr ansehnliche Zahl von Beispielen giebt dennoch zur umfassenderen und eindringenderen Anschauung erwünschte Gelegenheit.

Deutschland.

Die deutsche Architektur dieser Zeit scheidet sich in eine Reihe von Gruppen, deren Unterschiede ebenso auf denen der Stammeseigenthümlichkeit wie auf denen der Grundlage der äussern Cultur zu beruhen scheinen.

Sehr bedeutend sind zunächst die Monumente der niederrheinischen Lande. Hier fanden sich grossartige Werke aus den Zeiten der römischen Kaiserherrschaft und aus den nächstfolgenden Epochen, welche den Wetteifer anzuregen, für Composition und Form Vorbilder zu geben geeignet sein mussten.

Westliche Ansicht des Domes von Trier. (Nach de Laborde.)

Die Monumente des 11. Jahrhunderts zeigen mehrfach eine Annäherung an diese Vorbilder, zugleich aber in ihrem Aufbau

einen eigenthümlich kühnen, phantasievollen Zug, der mit verschiedenartigen Mitteln auf reiche und lebhafte Wirkungen ausgeht.

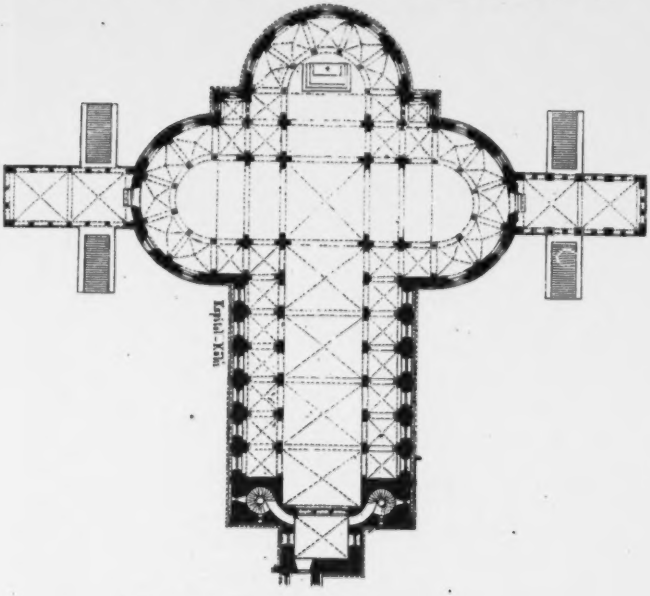
In Trier wurde der Dom in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erneut. Die alte, aus dem 6. Jahrhundert herrührende Anlage (I, S. 265) wurde mit Beibehaltung ihrer Grundmotive umgewandelt und erweitert, so dass eine Art von Pfeilerbasilika mit gleich hohen Schiffen entstand. Spätere Umänderungen, welche über das Innere ergangen, haben davon jedoch nur wenig Spuren zurückgelassen. Die Westseite empfing eine besondre Chorabsis mit kleiner Krypta. Das Aeussere des Westbaues ist, mit Ausnahme später hinzugefügter oder veränderter Obertheile, in seiner ursprünglichen Erscheinung erhalten; mit der Absis in der Mitte und Rundthürmen auf den Seiten in stattlicher Ausbreitung; mit dem Schmucke von Pilastern und Rundbogenfriesen, von Portalen und kleinen Arkadenöffnungen über diesen, von wechselfarbigen Steinen (nach dem Muster fränkischer Dekorationsweise), in reicher Entfaltung; in den Details überlieferte Formen, römische und die mehr barbarisirenden der Porta Nigra, mit eigenthümlicher Strenge nachahmend, andre primitiv nordische Formen hinzufügend. — Alte Säulensäle zur Seite des Domes, die Ruinen der Irminenkapelle, mehrere alte Burghäuser und Stiftsgebäude, die zu Trier erhalten sind, zeigen die Fortbildung solcher Richtung im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts.

Pilasterkapitäl an der Westseite des Domes von Trier. (Nach Chr. W. Schmidt.)

Ein machtvoller Basilikenbau, unfern von Trier, ist die im Jahre 1031 geweihte Abteikirche St. Willibrord zu Echternach. Im System ihres Schiffes wechseln Pfeiler mit Säulen, mit lebhaftem Gefühle für architektonischen Organismus in der Art geordnet, dass die Arkaden beiderseits durch grössere, von Pfeiler zu Pfeiler geschlagene Bögen, welche an der Oberwand vorspringen, umfasst werden. Das Detail trägt hier ein antikisirendes Gepräge von höchster Entschiedenheit, sowohl in den Deckgesimsen der Pfeiler als in den Kapitälen der Säulen, deren Basen jedoch ein barbaristisch rohes Profil haben. (Chor und Ueberwölbung des Schiffes sind später.)

Köln hat Verschiedenes aus der Epoche des 11. Jahrhunderts, zum Theil von ausgezeichneter Bedeutung. Der Kern der (später veränderten) Kirche St. Aposteln bildet eine Pfeilerbasilika und rührt, wie es scheint, von einem Bau des Jahres 1026 her. — St. Georg, 1067 als vorhanden erwähnt, ist eine Säulenbasilika, im Schiff und in der Krypta mit Würfelknaufsäulen der bezeichneten Art. (Später überwölbt und mit prächtiger Westhalle versehen.) — St. Maria auf dem Kapitol

ist eine sehr eigenthümliche Anlage, auf eine reich entfaltete Wirkung der inneren Räumlichkeit berechnet: eine Pfeilerbasilika mit breitem Chorbau; die Flügel des Querschiffes in der-



Grundriss von St. Maria auf dem Kapitol zu Köln. (Nach Boisserée.)

selben Weise wie die Absis des Chores ausgerundet und diese Theile rings von einem seitenschiffartigen Umgange umgeben, der in den drei Absiden durch Säulenhalbkreise mit dem Mittelraume in Verbindung steht. Das Motiv zu solcher Anordnung lag schon in den jüngeren Theilen der Marienkirche von Bethlehem (I, S. 237) vor, und die Säulen der Absiden entsprechen den Säulennischen der byzantinischen Architektur (I, S. 260, f.); aber die ganze Anordnung erscheint hier in neuer, ungleich innigerer Durchbildung. In Wechselbezug hiemit steht die Einführung gewölbter Decken: eine Kuppel über der mittleren Vierung, Tonnengewölbe über den anstossenden Feldern, Halb-

kuppeln über den Absiden, Kreuzgewölbe über den Umgängen, denen entsprechend auch die Seitenschiffe des Langbaues mit Kreuzgewölben bedeckt sind, während das (in frühgothischer Zeit überwölbte) Mittelschiff ursprünglich eine flache Decke hatte. Unter dem Gesammtraume des Chores breitet sich eine mächtige Krypta aus. Die Westseite hat einen Hallenbau zwischen viereckigen Thürmen, innen mit einer Arkaden-Empore, deren Anordnung

Innenansicht von St. Maria auf dem Kapitol. (Nach Boisserée.)

sich dem Muster der Arkaden des Aachener Münsters anschliesst. Eigenthümliche Arkaden-Portiken bilden im Aeusseren die Zugänge zu den Absiden des Querschiffes. Die Detailbildungen befolgen durchaus das System des 11. Jahrhunderts: antikisirende Karniesprofile, schwer nordische Würfelkapitäle, eine etwas spielende Pilasterarchitektur am Aeusseren der Chorpartie, der Ausstattung der Westseite des Domes von Trier ähnlich; in den Arkaden der westlichen Empore byzantinisirende Formen. Die Kirche wurde im Jahre 1049 eingeweiht; die Obertheile des Chorbaues, zwar durchaus in der Gesammtanlage bedingt, sind später; sie tragen, abweichend von dem Uebrigen, den Typus der spätromanischen Kunst. (Manches, z. B. das Aeussere der Chorabsis, gehört etwas willkürlicher Herstellung in neuerer Zeit an.)

Capitol – Köln.

Säulenkapitäl in St. Maria auf dem Kapitol. (Nach v. Quast.)

St. Gereon zu Köln war ein Rundbau aus frühmittelalterlicher Zeit (dessen Spuren sich an dem später erneuten Decagon des Schiffes noch erkennen lassen). Ihm wurde 1067 — 69 ein Langchor mit Krypta hinzugefügt, von dessen Anordnung an den Seitenwänden des Aeusseren, trotz späterer mehrfacher Veränderung, die Reste vorhanden sind, flache zweigeschossige Rundbogennischen zwischen pilasterartigen Vorsprüngen. — Reste derselben Anordnung zeigen die Seitenwände am Aeusseren der Chöre des Münsters von Bonn und der Kirche von Zülpich, beide ebenfalls mit den gleichzeitigen Krypten.

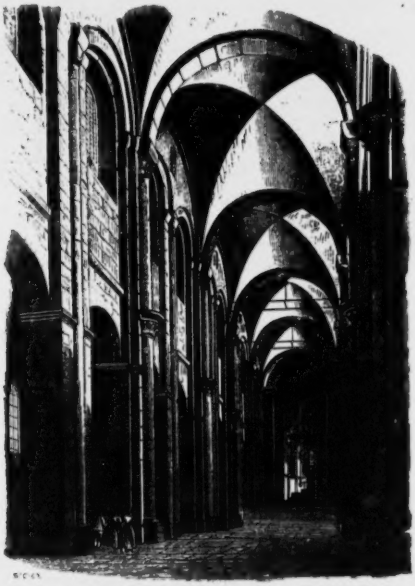
Ausserdem sind zu nennen: die Krypten der Kirche zu Brauweiler, mit Würfelknaufsäulen, von einem im Jahre 1061 geweihten Bau; — die Krypta der Kirche zu Werden, mit korinthisirenden Säulen, vom Jahre 1059; — die Krypta der Münsterkirche zu Essen mit schnitzartig behandelten Pfeilern, vom Jahre 1051 und der westliche, an den alten Bau (oben S. 11) anstossende Vorhof mit Würfelknaufsäulen; — die Krypta der Münsterkirche zu Emmerich, mit verschiedenartig aus Halbsäulen zusammengesetzten Pfeilern, und zum Theil mit flachen Würfelkapitälen, vermuthlich aus der Schlusszeit des Jahrhunderts.

Ansicht des Westbaues von St. Gertrud zu Nivelles. (Nach Fergusson.)

Einiges Niederländische schliesst sich in verwandter Anlage an: der Westbau der im Jahre 1047 geweihten Kirche St. Gertrud zu Nivelles, mit runden Treppenthürmen auf den Seiten; — die Frauenkirche zu Maestricht, im ursprünglichen Bau eine Pfeilerbasilika, mit ähnlicher Westseite; — die rohe kleine Pfeilerbasilika zu Waha im nördlichen Luxemburg vom Jahre 1051; — die Kirche St. Ursmer zu Lobes im Hennegau, gleichfalls eine Pfeilerbasilika, vom Jahre 1095; — und der Unterbau des Westthurmes von St. Jacques zu Lüttich (zwischen 1063 und 73). — Die Abteikirche von St. Trond, Provinz Limburg, hatte in ihrem Bau vor 1055 Säulen. Ebenso die Kirche von Harlebeke in Westflandern.

Unter den mittelrheinischen und mitteldeutschen Monumenten finden sich die Zeugnisse eines ähnlichen Strebens, zwar ohne jenen Zug einer lebhafteren Phantasie, der am Niederrhein zu einer mehr complicirten räumlichen Anordnung führte, in Anlagen von strengerer Abgeschlossenheit, aber dafür zu noch machtvollerer Erhabenheit entwickelt.

Des Domes zu Mainz und des Baues von 978—1009 ist schon (S. 14) gedacht. Ein Brand am Tage der Einweihung führte zu einer Herstellung und neuen Weihung im Jahre 1037; es ist jedoch, wie angedeutet, wahrscheinlich, dass diese Herstellung kein völliger Neubau war. Ihm schliesst sich der Dom zu Speyer an, der im Jahre 1030 gegründet, dessen grossar-

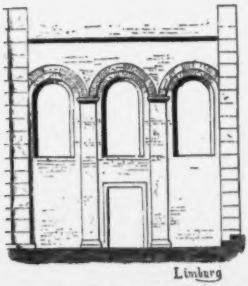


Innere Ansicht des Domes zu Speyer vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Chapuy.)

tige, zur Grabstätte der deutschen Kaiser bestimmte Krypta im Jahre 1039 und dessen Hauptbau 1061 geweiht wurde, während ebenso wie am Dome von Mainz vielfache spätere Umwandlungen folgten. Die unverändert erhaltene Krypta hat kräftige Würfelknaufsäulen im Gepräge der Zeit. Der Oberbau des Schiffes erscheint seinem älteren Kerne nach wiederum als höchst gewaltige Pfeilerbasilika, mit Details von sehr schlichter Bildung, dem Systeme von Mainz, welches dort als das ursprüngliche

vorauszusetzen ist, verwandt, ebenfalls mit Blendnischen, die an den Oberwänden des Mittelschiffes über den Arkadenpfeilern aufsteigen, aber in einer Anordnung, die eine vollendetere, mehr rhythmische Durchbildung hat. Sehr innig ist hiemit jedoch zugleich eine voraussetzliche Umwandlung dieser ursprünglichen Anordnung verschmolzen, die nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ausgeführt wurde und die, indem eine gewölbte Decke statt der bis dahin vorhandenen flachen zur Ausführung kam, den Pfeilern gleichzeitig die vorspringenden Träger für die Gurte des Gewölbes, Pilaster und Halbsäulen, in rhythmischem Wechsel zufügte. (Wobei aber in den Details und in der schmückenden Ausstattung wiederum jüngere Aenderungen eingetreten sind.)

Andre Monumente sind als grossartige Säulenbasiliken anzuführen. Zunächst die Ruine der von 1030—42 erbauten Klosterkirche zu Limburg an der Hardt. Sie hatte im Schiff schlichte Würfelknaufsäulen und entbehrte, auffälliger Weise, einer Chorabsis, während an den Querschiffflügeln Seitenabsiden vortreten. Unter dem Chorquadrat befand sich eine kleine Krypta. Ein westlicher Hallenbau hatte Rundthürme auf den Seiten. Letzterer war in spätgothischer Zeit zum Theil erneut; im Uebrigen war jedoch kaum eine namhafte Veränderung mit dem Gebäude vorgegangen; seine Trümmer vergegenwärtigen daher den Kunstcharakter der Zeit, der mittelrheinischen Gegend, (auch der Verhältnisse, welche bei einer Kritik der Baugeschichte der Dome von Mainz und Speyer in Betracht kommen), in vorzüglich entscheidender Weise. In dem, was noch aufrecht steht, besonders dem Bau des Querschiffes, dessen Inneres sich durch hohe und schlichte Wandnischen gliedert, spricht sich jene herbe, an das Römerthum gemahnende Grösse vornehmlich aus. Am Obertheil seines Aeusseren erscheinen Rundbogenfriese und Lissenen in einfach entwickelter Formation. — Aehnlich die grossartigen Trümmer der Klosterkirche von Hersfeld in Hessen, die nach einem Brande von 1037 gebaut und deren Krypta 1040 geweiht wurde. — So gilt auch das Schiff der Burkhardskirche zu Würzburg, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, als Bau derselben Epoche (1033—42).



Kirche zu Limburg a. H. Untere Hälfte der Nordwand des Querbaues; Innenseite. (Nach Geier und Görz.)

Einiges rührt aus der Schlusszeit des 11. Jahrhunderts her, und bietet charakteristische Belege für die reiche dekorative Ent-

faltung, welche sich in dieser Zeit einleitete, welche hier aber, neben dem Hervorbrechen einzelner phantastischer Elemente, zugleich eine abermals erneute Durchbildung der Detailformen klassischen Gehaltes bekundet. Dahin gehören umfassende Ausführungen an den östlichen Theilen des Domes zu Speyer, die seit 1068 zur Sicherung gegen den Rheinandrang nöthig wurden; namentlich die Chorabsis, die mit schlanken Wandsäulen und Bögen ausgestattet und mit einer kleinen Arkadengallerie — einem neuen, in der folgenden Epoche des Romanismus gern angewandten Schmucktheile — bekrönt ist. Ebenso die Afrakapelle an der Nordseite des Doms, im Aeusseren mit Wandarkaden von fast antik römischem Gepräge, um den Schluss des Jahrhunderts gebaut. — Dahin gehört der Ostbau des Domes von Mainz (zwischen den alten Rundthürmen), mit ähnlich behandelter Chorabsis und mit stattlichen Säulenportalen zu den Seiten der letzteren, von denen besonders das südliche denselben lebhaft antikisirenden Charakter hat. — Dahin das Schiff der Justinuskirche zu Höchst, in der Anlage einer Säulenbasilika, deren Kapitäle eine mehr conventionelle Nachbildung der römisch-korinthischen Form, verbunden mit einem byzantinisirenden Auflager, haben, — vielleicht auch die (gegenwärtig als Viehstall dienende) Kirche des Klosters Rothkirchen bei Kirchheimbolanden in der Pfalz, gleichfalls eine Säulenbasilika mit korinthisirenden Kapitälen.

Zwei rheinländische Monumente dieser Epoche zeigen in ihrer Anlage eine Nachahmung des karolingischen Münsterbaues von Aachen. Das eine ist die Kirche von Ottmarsheim[1] im oberen Elsass, um die Mitte des 11. Jahrhunderts geweiht. Hier folgt alles Wesentliche des Baues dem genannten Vorbilde, während das Detail, die Würfelkapitäle der Säulen, die Profile der Gesimse u. s. w., charakteristisch die jüngere Zeit bezeichnet. Das andre ist eine Kapelle auf dem Falkhofe zu Nimwegen am Niederrhein. In ihr ist die Nachahmung freier, indem z. B. die Arkaden der Emporen, statt der zu Aachen gegebenen reicheren Anordnung, nur von je einer Säule gebildet werden; auch gehören ihre Wölbungen und der Oberbau jüngeren Zeiten an. — Ein drittes Monument ähnlicher Art scheint die im Jahre 1627 abgerissene Kirche St. Walburg zu Gröningen in Holland gewesen zu sein.

Eben dieser Zeit (falls nicht noch dem 8. und 9. Jahrhundert), scheinen zwei kleine Rundbauten anzugehören: eine Kapelle auf dem Marienberge bei Würzburg, in ihrer unteren Um-

[1] Burckhardt, die Kirche zu Ottmarsheim, in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterl. Alterthümer, 1844.

fassungsmauer, deren Inneres mit tiefen Nischen versehen ist, und die kleine Kirche St. Michael zu Fulda, mit einem Säulenkreise in der Mitte und mit angebauten Lang- und Querflügeln.

Eine Kapelle zu Neuweiler im Elsass, dem Chore der dortigen Kirche vorliegend, ist ein zweigeschossiger Bau, in beiden Geschossen mit säulengetragenen Kreuzgewölben bedeckt. Ihre Details scheinen gleichfalls der Zeit des 11. Jahrhunderts zu entsprechen.

Westphalen besitzt ein eigenthümlich merkwürdiges Monument aus der Frühzeit des Jahrhunderts: die gegen 1020 erbaute Bartholomäuskapelle zu Paderborn. Sie ist klein,

Innenansicht der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lange.)

Paderborn.

Kapitäl in der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lübke.)

dreischiffig mit gleichen Schiffhöhen, mit kuppelartigen Wölbungen bedeckt, die von schlanken Säulen getragen werden. Die Kapitäle der letzteren haben spielende Umbildungen antiker Form, darüber als Auflager ein Stück Gebälkaufsatzes. Bischof Meinwerk hatte die Kapelle durch „griechische" Werkleute aufführen lassen; die Erscheinung ihres Inneren, noch abstechend gegen das strengere Gefüge der im 11. Jahrhundert vorherrschenden Richtungen, deutet auf ein künstlerisches Verhalten, welches dem des 10. Jahrhunderts noch unmittelbar nahe stand.

Sonst macht sich in den westphälischen Monumenten dieser Epoche eine vorwiegend schlichte Strenge geltend. Der Dom

zu Bremen enthält in seinem Kerne schwere Pfeilerarkaden, die, wie es scheint, von einem im Jahre 1043 begonnenen Bau herrühren. Die Kirche von Kemnade an der Weser, 1046 geweiht, ist gleichfalls eine einfache Pfeilerbasilika. Ebenso der Dom zu Soest, seiner ursprünglichen Anlage nach. — Solcher Anlage entspricht eine massenhafte Thurmvorlage auf der Westseite, oberwärts mit kleinen Arkadenfenstern, davon sich an zwei andern Monumenten die Beispiele erhalten haben; am Dome von Paderborn (1058—68) und am Dome von Minden (1062—72).

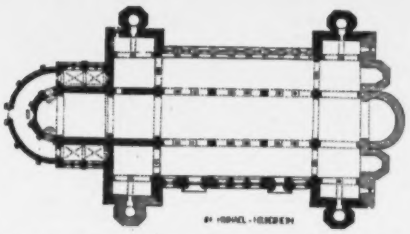
Dom von Minden. Oberthell des Thurmbaues. (Nach Lübke.)

Ausserdem ein Paar Krypten aus der späteren Zeit des Jahrhunderts: die des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich von einem 1078 geweihten Gebäude) und die der Stiftskirche zu Vreden, die sich wiederum durch dekorative Eigenthümlichkeiten auszeichnet.

Die Monumente von Sachsen bekunden eine lebhafte Pflege jenes Basilikensystems, welches durch einen Wechsel von Pfeilern und Säulen in den Schiffarkaden auf eine rhythmische Gliederung der inneren Räumlichkeit ausgeht. Einfache Säulen- und einfache Pfeilerbasiliken finden sich hier nur in einigen wenigen Beispielen. Die Behandlung ist verschiedenartig; die Mehrzahl der Beispiele rührt aus der späteren Zeit des Jahrhunderts her.

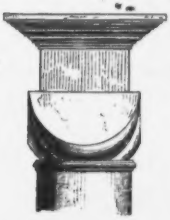
Ein grossartiger Basilikenbau gehört indess, seiner ursprünglichen Anlage nach, bereits dem Anfange des Jahrhunderts an. Dies

ist die Kirche St. Michael zu Hildesheim, die durch Bischof Bernward (993—1022) erbaut und im Jahre 1022 und abermals 1033 geweiht und in späterer Zeit, doch mit Beibehaltung der Grundmotive und einzelner Theile des alten Baues, mehrfach verändert wurde. In ihrem Schiffe wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler. Breite Seitenschiffe, zwei mächtige Querschiffe, an die sich ein östlicher und ein westlicher Chor anschlossen und in deren Flügel Arkaden-Emporen (mit ausserhalb vorliegenden



Grundriss der Kirche St. Michael in Hildesheim. (Nach Hase u. Gladbach.)

achteckigen Treppenthürmchen) eingebaut waren, gaben dem Inneren in seiner Gesammtheit eine volle und grossartige Wirkung. Die alten Säulen (an deren Stelle zum grossen Theile andre von üppiger spätromanischer Form getreten sind) haben ein schweres Würfelkapitäl und über diesem, statt des Deckgesimses, eine Art antikisirenden Gebälkaufsatzes, beide Stücke in fremdartig disharmonischer Verbindung und hiemit ein vorzüglich schlagendes Beispiel für die Verschiedenheit des Ursprunges ihrer Formen. — Jünger, der Epoche um 1060 angehörig, durch Modernisirung zumeist entstellt, sind der Dom von Hildesheim, mit demselben Wechsel von Pfeilern und Säulen, und die dortige Kirche auf dem Moritzberge, eine einfache Säulenbasilika.



Altes Säulenkapitäl aus St. Michael in Hildesheim. (Nach Hase.)

Der Dom zu Goslar, 1050 geweiht, mit späteren Bauveränderungen, hatte im Innern einen Wechsel von je einer Würfelknaufsäule mit einem Pfeiler. Er ist in neuerer Zeit abgerissen. (Eine erhaltene Vorhalle ist spätromanisch.)

Die Stiftskirche zu Gandersheim gehört in der Masse ihres Baues einer Erneuung nach dem Jahre 1073 an. Doch

hat sie ältere Theile, namentlich den Unterbau der breiten Westhalle, deren Formen, zum Theil denen der Michaelskirche zu Hildesheim verwandt, die Frühzeit des Jahrhunderts verrathen. Die Theile des Baues nach 1073, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, zeigen mehrfach ein nüchternes Formenspiel und, z. B. in den Schilfblattkapitälen, eine trockne Behandlung. (Später sind manche andre Veränderungen und in neuster Zeit eine umfassende Restauration erfolgt.)

Der älteste Theil der Marienkirche zu Magdeburg, der Chor und Ansatz des Schiffes, rührt von einem, nach 1064 begonnenen Bau her, während das Uebrige späterer Erneuung zuzuschreiben und über das Ganze ein abermals späterer und umfassender Umbau ergangen ist. Hier tritt, bei massig schweren Grundformen, z. B. derartigen Würfelkapitälen, die aus der

Marienkirche zu Magdeburg. Kapitäl einer ummauerten Säule. (F. K.)

späteren Verbauung vorragen, eine Richtung des Geschmackes ein, die sich in ungefügen Dekorationen, Bandgeschlingen u. dgl., welche in einer rohen Schnitzmanier aufgeführt sind, wohlgefällt und auf urthümliche Gewohnheiten, wie solche aus dem alten Holzbau herübergenommen sein mussten, zurückdeutet. — Dieselbe Behandlung in der Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, in deren Schiffarkaden je zwei Säulen mit einem

Pfeiler wechselten. — Ebenso in der Stiftskirche (Schlosskirche) zu Quedlinburg, die bereits von Heinrich I. gegründet und zur Stätte seiner Gruft ersehen, die um den Schluss des 10. Jahrhunderts neugebaut und 1021 geweiht war, und deren abermalige Erneuung nach einem Brande von 1070 zu einer neuen Weihung im Jahre 1129 führte. Aber jener barbarisirend nordische Geschmack zeigt sich hier in reicher phantastischer Durchbildung, auch in feinerer Behandlung, während die Reminiscenz der Antike aufs Neue einen lebhaften Spielraum gewinnt und der Verwendung einzelner sehr alterthümlicher Stücke, welche aus den früheren Anlagen beibehalten sein mochten, einzelne Entwicklungsmomente gegenübertreten, die den Uebergang in den Romanismus des 12. Jahrhunderts bezeichnen. Der reichste

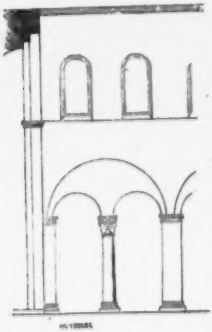
Schlosskirche zu Quedlinburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (F. K.)

Wechsel der Formen ist in der Krypta enthalten, welche sich unter Chor und Querschiff erstreckt; hier sind Säulen von lebhaft antikisirender Erscheinung und eine Fülle andrer, an denen sich eine phantastische Schnitzkunst mit mannigfaltigen Formspielen ergeht. Der Oberbau, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, hat derbere Formen, ist aber durch rohe Verbauung vielfach entstellt. (Der Oberbau des Chors ist gothische Erneuung des 14. Jahrhunderts.)

Als einfache Pfeilerbasiliken sind die schlichten Reste des Domes zu Walbeck, die man einem Bau von 1011 zuschreibt, und die Ulrichskirche von Sangerhausen zu nennen, letztere vom Jahre 1083, mit Details, welche der eben bezeichneten Geschmacksrichtung folgen, mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen und jüngerer Ueberwölbung des Mittelschiffes.

Einige Basiliken aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts

haben, im Gegensatz gegen jene Richtung, das Gepräge maassvoller Strenge. Die künstlerische Sorge erscheint, wie der Behandlung des Details, so vorzugsweise einer inniger gebundenen Totalwirkung zugewandt und nimmt, um diese zu erreichen, jenes schöne Motiv auf, welches bereits in der Abteikirche von Echternach festgestellt war: das eines Wechsels von je einer Säule und je einem Pfeiler in den Schiffarkaden und der Verbindung der Pfeiler durch einen, die Arkaden überspannenden grösseren Wandbogen. Zu diesen Monumenten gehört die Kirche von Huysburg unfern von Halberstadt, eins der am Besten erhaltenen Monumente dieser Epoche, deren Bau in die Zeit zwischen 1083 und 1101 fällt, mit älterer westlicher Absis und jüngerem im Jahre 1121 geweihten Ostchore;[1] — die ursprüngliche Anlage der vielfach umgewandelten und beeinträchtigten Kirche von Drübeck, — und die der Kirche von Ilsenburg, welche letztere indess schon der Frühzeit des 12. Jahrhunderts angehören dürfte.



Kirche von Huysburg. Inneres System. (Nach Hartmann.)

Als andre Reste des 11. Jahrhunderts sind zu nennen: die alten Theile des im Jahre 1042 geweihten Domes von Merseburg; die Rundthürme zu den Seiten des Chores und die Krypta, mit schnitzartig behandelten Pfeilern, — die Krypta der Stiftskirche zu Zeitz, mit derben Würfelknaufsäulen, — und der Untertheil des Westbaues der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. — Ferner die Kapelle der kaiserlichen Pfalz zu Goslar, ein zweigeschossiger Bau von eigner Anlage (im Charakter der später mehrfach vorkommenden Doppelkapellen), wohl dem Schluss dieser Epoche angehörig, und die Ueberreste schlichter Rundkapellen auf Kloster Petersberg bei Halle und auf Schloss Groitzsch bei Pegau.

In den südöstlich deutschen Distrikten erscheinen zunächst wieder einige schlichte Pfeilerbasiliken. So die später vielfach umgewandelte Kirche von Stift Obermünster zu Regensburg in ihrem inneren Kerne, einem im Jahre 1010 geweihten Bau angehörig; — der Dom von Augsburg, 995—1065, dessen Mittelschiff in seiner ursprünglichen Anlage (durch spätere Ueberwölbung verändert) Arkaden von etwas leichterem Verhältniss und kräftiger Bogenspannung zeigt; — auch der Dom von Eich-

[1] Vergl. darüber meine Geschichte d. Bauk., II.

stätt, um 1060 vollendet, sofern das älteste, aus dieser Epoche allein erhaltene Stück desselben, der schwere Schwibbogen zwischen Mittelschiff und Westchor, einen Schluss auf die ursprüngliche Anlage verstattet.

Einige Reste zu Regensburg,[1] welche der Zeit um die Mitte des 11. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Behandlung von wohlverstandener, sinnig feiner Classicität. Namentlich einige Stücke der Kirche von St. Emmeram: das alte Doppelportal der Nordseite, zwischen 1049 und 1064 ausgeführt, zwei Nischen, in deren jeder eine von streng antiker Pilasterarchitektur umrahmte Thür befindlich ist, und die Nischenwände der westlichen Krypta (an der sich im Uebrigen eine Erneuung aus der Zeit des 12. Jahrhunderts erkennen lässt). — Sodann die St. Stephanskapelle neben dem Dome, gleichfalls mit Nischenwänden zwischen antikisirenden Pilastern, mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt.

Grundriss der St. Stephanskapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Die sogenannte Eberhards-Krypta zu Regensburg hat alterthümliche Formen von so völliger Einfachheit, dass eine nähere Zeitbestimmung nicht anzugeben ist. — Aehnlich ist eine Krypta zu Unter-Regenbach in Schwaben (der Keller des Pfarrhauses), doch mit einzelnen Besonderheiten, die auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts schliessen lassen.

Zu Salzburg war die Kirche vom Kloster Nonnberg[2] in

Vom Kreuzgange des Klosters Nonnberg zu Salzburg. (Nach Heider.)

[1] v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 164, ff. — [2] Heider, mittelalterl. Kunstdenkmale in Salzburg, im Jahrbuch der k. k. Centr.-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, II.

der Frühzeit des 11. Jahrhunderts erbaut worden. Die westliche Vorhalle, mit Wandnischen im Innern, gehört noch der alten Anlage an. Bedeutender als diese, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts herrührend, ist der zur Seite der Kirche belegene Kreuzgang, ein massenhaftes Werk, dessen Kreuzwölbungen auf stämmigen Wandsäulen ruhen, nach der Hofseite zu mit fensterartigen Oeffnungen, deren gedrückte Bögen von ähnlichen Säulen getragen werden; die Säulen durchgängig mit schlichten Würfelkapitälen und ihre Basen, statt der sonst üblichen antikisirend attischen Form, ebenfalls in der Weise eines abgerundeten Würfels (umgekehrt als wie beim Kapitäl) gebildet.

Im westlichen Ungarn, dahin die deutsche Kultur zeitig übergetragen ward, erscheint die rohe Krypta der Kirche von Tihany, am Plattensee, als Rest eines Baues vom J. 1054. — Ob an den Domen von Fünfkirchen und von Gran, deren Bauzeit in das frühe Mittelalter zurückgeht, gleichfalls Ueberbleibsel des 11. Jahrhunderts vorhanden sind, darf einstweilen als fraglich bezeichnet werden.

Frankreich.

In Frankreich erscheint das System des Pfeilerbaues vorherrschend. Wo sich an erhaltenen Monumenten Säulen in selbständiger Verwendung vorfinden, ist das alte Gesetz des Basilikenbaues durch die Einführung abweichender Constructionen schon wesentlich abgeändert.

Die Monumente in den Nordprovinzen des Landes, und zunächst die östlichen, haben manches Uebereinstimmende mit den deutschen Gebäuden der in Rede stehenden Epoche. Namentlich ist dies bei einem Hauptbau der Zeit, der Kirche St. Rémy zu Rheims, die von 1041—73 ausgeführt wurde, der Fall. Der Kern des Schiffbaues (in jüngerer und allerdings sehr durchgreifender Umwandlung) rührt von dieser Anlage her: kräftige Pfeilerarkaden mit hoher Empore, die sich, durch eine Säulenarkade über jedem unteren Bogen, gegen das Mittelschiff öffnet. Die formale Stimmung, namentlich das feine Karniesprofil der Deckgesimse, ist der niederrheinischen Architektur verwandt. — Die Kirche Notre-Dame zu Nesle (Dép. Somme), seit 1021 erbaut und vielfach verändert, das Schiff von St. Denis zu Morienval (Dép. Oise), vom Schlusse des Jahrhunderts, sind als andre Beispiele des Pfeilerbasilikenbaues anzureihen. — Sodann das Schiff der Kirche St. Germain-des-Prés zu Paris, dessen Pfeiler an den Zwischenseiten und auf der Rückseite, hier für eine Kreuzwölbung der Seitenschiffe, mit Halbsäulen versehen sind, während eine Halbsäule an der Vorderseite der Pfeiler be-

trächtlich jüngerer Zusatz ist (für das späte Mittelschiffgewölbe). Das Schiff gilt als Ueberbleibsel eines Baues von 990—1014; die, zwar vielfach überarbeitete Behandlung seines Details, namentlich der sculptirten Kapitäle, deutet aber jedenfalls auf die Schlusszeit des 11. Jahrhunderts. (Der Chor rührt aus dem 12. Jahrhundert her, einen Bau ersetzend, welcher in der Epoche von 990—1014 ausgeführt sein mochte.)

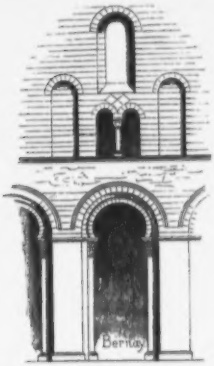
Von der im Jahre 1068 erbauten und in neuerer Zeit abgerissenen Kirche Ste. Geneviève zu Paris sind einige roh sculptirte Säulenkapitäle erhalten (im zweiten Hofe der École des Beaux-Arts), die auf eine Säulenbasilika schliessen lassen.

Dann sind ein Paar Krypten zu erwähnen: die alte Krypta der Kirche von St. Denis (der Mittelraum), mit Wandsäulenarkaden, die ähnlich roh sculptirte Kapitäle haben; — und die eigenthümlich merkwürdige Krypta von Jouarre in der Champagne (D. Seine-et-Marne). Die letztere, aus zwei Kapellen bestehend, ist verschiedenzeitig. Die Kapelle des h. Ebrigisel ist zum Theil roher Bau des 7. Jahrhunderts, zum Theil Erneuung des 12.; die Kapelle des h. Petrus hat Säulen mit zierlich schmuckreichen antikisirenden Kapitälen, die, ebenso wie die sonstigen Details, bestimmt auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts deuten. — So auch die Krypta der Kathedrale von Auxerre in Nord-Burgund, besonders durch ihre Plananlage von Bedeutung: mit einem umherlaufenden Umgange umgeben, dem sich ostwärts eine vorspringende Absidenkapelle anlegt.

Anderweit ist der westliche Vorbau der Abteikirche von St. Bénoit-sur-Loire, im Gebiet von Orléans, von entscheidender baugeschichtlicher Bedeutung. Sein Untergeschoss wurde unmittelbar nach einem Brande vom Jahre 1026 gebaut. Es bildet eine schwere, rings nach aussen geöffnete Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben, in ungenauen Massverhältnissen ausgeführt, die Pfeiler mit vortretenden Halbsäulen versehen. Die Kapitäle der Halbsäulen haben theils sehr glückliche Reminiscenzen antik compositer Form, theils barbarisch figürliche Sculptur; ihre Basen sind, überaus barock, in der verschiedenartigsten Zusammenstellung antiker Gliederungen gebildet. Der Oberbau, in leichteren und edleren Verhältnissen, ist jünger und wohl erst um den Schluss des 11. (oder um den Anfang des 12.) Jahrhunderts ausgeführt.

Kapitäl vom Portikus der Kirche von St. Benoit-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

In der Normandie bildet das Schiff der Abteikirche von Jumièges (D. Seine inf.) den Rest eines von 1040—67 ausgeführten Baues: schwere Arkaden auf Pfeilern, die an den Seiten mit Halbsäulen besetzt sind und die mit freistehenden Säulen wechseln; darüber die ebenso schweren Gallerie-Arkaden einer Empore; die Kapitäle in einem noch formlos rohen Uebergange aus der Rundform der Säule in das Viereck der Deckplatte. — Jünger, in kräftigerer und edlerer Durchbildung, abermals an die Energie altrömischer Architektur erinnernd, sind die alten Theile der Kirche von Bernay (D. Eure). Pfeilerarkaden, mit schlanken Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler. — Wiederum roh, aber in völlig abweichendem Systeme, erscheint die Kirche von Léry (Eure), mit plumpen Rundsäulen und tonnengewölbter Decke, ohne Oberfenster. Es ist ein System, welches dem südfranzösischen entspricht. (Die Façade ist später.)



Inneres System der Kirche von Bernay. (Nach de Caumont.)

Ansehnliche klösterliche und kirchliche Stiftungen fanden durch Herzog Wilhelm, den Eroberer Englands, und zu seiner Zeit in Caen und an andern Orten der Normandie statt. Die diesen Stiftungen angehörigen Monumente tragen jedoch insgesammt den Stempel späterer Erneuung.

Im Anjou ist die Kirche St. Martin zu Angers,[1] um 1020 erbaut, als völlig schlichte Pfeilerbasilika anzuführen. Die mittlere Vierung des Querbaues ist thurmartig erhöht und mit einem (vermuthlich jüngeren) Kuppelsegment überwölbt. — Die Kirche St. Jean zu Langeais in Touraine wird als ein ähnliches und ähnlich altes Gebäude bezeichnet.

In der Bretagne, und zwar im äussersten Westen (Dép. Finistère), finden sich einige Monumente, die gleichfalls der Epoche des 11. Jahrhunderts zu entsprechen scheinen, dabei aber eigenthümlich barbaristische Elemente zur Schau tragen, Zeugnisse der Sinnesweise der hier ansässigen keltischen Bevölkerung. Als solche sind anzuführen: zu Lanmeur bei Morlaix die Krypta der Kirche St. Mélair mit ungefüg rohen Säulen, deren einige auf den Schäften mit schweren Polypenwindungen verziert sind, und die Kirche Notre-Dame-de-Kernitroun, eine schwere Pfeilerbasilika; — zu Lanleff die Ruine eines Rundbaues, mit Pfeiler-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (4, 5.)*

Säule in der Krypta von St. Mélair zu Lanmeur. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Arkaden, denen Halbsäulen mit seltsam rohen Kapitälen und Basen angelehnt sind.

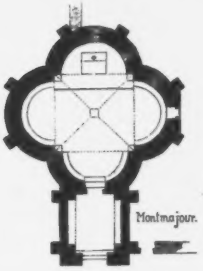
Im Süden zeigen sich nur geringe und zumeist wenig sichere Spuren eines Basilikenbaues mit flacher Decke, wobei im Inneren nur Pfeiler angewandt erscheinen. Die Kirche von Baillargues (Dép. Hérault), soll, vor einer neueren Veränderung, in dieser Weise beschaffen gewesen sein. Die Kirche der Abtei St. Guilhem-du-Désert (ebenda) erscheint ihrem Kerne nach als eine Anlage der Art, im 12. Jahrhundert aber erheblich umgewandelt und wohl in dieser Zeit erst überwölbt. Die Kirche von Apt in der Provence (Vaucluse) hat in ihrem ältesten Theile, vom Jahre 1065, einfache Pfeilerarkaden und Kreuzgewölbe über dem Seitenschiff, wobei jedoch die ursprüngliche Gesammtanlage zweifelhaft bleibt. — Die Kirche St. Michel zu Lescure im oberen Languedoc (Tarn), wohl aus der Spätzeit des Jahrhunderts, hat Pfeiler mit Halbsäulen und ausser den Arkadenbögen grössere quergespannte Bögen, welche die flache Bedeckung tragen helfen. (Das Portal ist später.)

Einige Einzelstücke kommen für die lokale Geschmacksrichtung, für ihre Zeitbestimmung, für die Bezeichnung des Gegensatzes dieser Epoche gegen die neuen und vielseitig bewegten Erscheinungen des folgenden Jahrhunderts in Betracht. So einige Portale an Monumenten des Roussillon: das der Abteikirche von Cuxa, mit barbaristischem Ornament, vielleicht noch von einem Bau des 10. Jahrhunderts (984) herrührend; das höchst schlichte Portal der Kirche St. Jean-le-vieux zu Perpignan (1025); die ebenso schlichte Façade der Kirche von Arles-sur-Tech (1045). — So die Façade der Kirche von Manglieu in der Auvergne, mit einfachen Pfeilerarkaden und mit hohen Wandbögen über schlichten Pilastern, in solcher Anordnung wiederum jenes strenger römische Gefüge des 11. Jahrhunderts wahrend und hiemit zugleich von dem reichen Styl der späteren auvergnatischen Denkmäler wesentlich unterschieden. — So ein Stück der Nordseite von St. Hilaire zu Poitiers,[1] das, als Zeugniss eines älteren Baues vom Jahre 1049, der jüngeren Prachtanlage dieses Gebäudes gegenübersteht. —

[1] Parker, in der Archaelogia, XXXIV, p. 288, Anm.

Wie bereits angedeutet, wendet die südfranzösische Architektur das Gewölbe schon früh zur Bedeckung der inneren Räume an. Das constructive Bedingniss desselben musste auf die Gestaltung des inneren Systems von wesentlichem Einflusse sein.

Ein kleiner Kuppelbau aus dem Anfange des Jahrhunderts mag zunächst erwähnt werden: die im Jahre 1019 geweihte Grabkapelle Ste. Croix zu Montmajour bei Arles in der Provence, eine einfach quadratische Anlage mit vier Absiden.



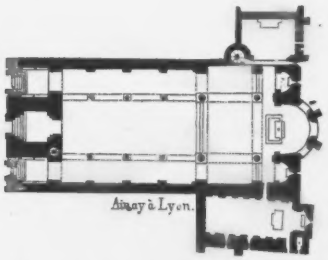
Grundriss von Ste. Croix zu Montmajour. (Nach Viollet-le-Duc.)

Das Entscheidende war die Verbindung des Gewölbes mit dem Langbau der Basilika; die Tonnenwölbung war diejenige Constructionsform, welche dem letzteren naturgemäss zu entsprechen schien. Ein Beispiel von sehr alterthümlicher Erscheinung zeigt eine naive Lösung der Aufgabe. Es ist die Ruine der Klosterkirche St. Martin am Canigou (einem Pyrenäengipfel im Roussillon), vielleicht noch einem Bau von 1001 angehörig, eine Säulenbasilika mit einem Tonnengewölbe über jedem Schiffe, wobei aber das mittlere, um des erforderlichen Widerlagers nicht zu entbehren, nicht erhöht ist. Die Säulen sind von Granit; die Kapitäle flach würfelartig und mit schlichten Verzierungen versehen. — In anderen Fällen fand man es zweckgemäss, die Seitenschiffe ganz wegzulassen und sich mit einschiffigem Raume, mit anstossenden Querschifffflügeln oder ohne solche, zu begnügen. Der Art sind die schlichten Kirchen von Villeneuve-lès-Maguelone und von Londres, sowie die zierlicheren, schon der Uebergangszeit aus dem 11. in das 12. Jahrh. angehörigen von Castries und von Saussines (sämmtlich im Dép. Hérault). Die letzteren zeigen eine Fortbildung der Construction, indem der Tonnenwölbung vorspringende Quergurte untergelegt und diese von Wandsäulen mit schmuckreichen Kapitälen getragen sind. — Doch war das Grundschema der Basilika, mit dreischiffigem Raume und mit der Erhebung des Mittelschiffes, in dem allgemeinen ritualen Bedürfniss zu fest gewurzelt, als dass man nicht hätte danach streben sollen, dasselbe auch mit der abweichenden Constructionsweise zu verbinden. Hiebei kam es vornehmlich darauf an, der Tonnenwölbung des erhöhten Mittelraumes, die von den Schiffarkaden getragen ward, durch ein

Kapitäle der Kirche St. Martin am Canigou. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

gegenstrebendes Widerlager die nöthige Sicherung zu geben: man erreichte dies dadurch, dass man den Seitenschiffen halbe Tonnengewölbe (im Profil eines Viertelkreises) gab, welche den Druck der Hauptwölbung auf die äusseren Seitenmauern hinableiteten. Man verlor damit freilich die Oberlichter des Mittelraumes, deren Wirkung für das gesammte Basilikensystem von so wesentlicher Wirkung war; man sah sich statt dessen in ein mysteriöses höhlenartiges Halbdunkel versetzt; aber es scheint, dass eine solche räumliche Stimmung der Bevölkerung jener Lande vorzugsweise zusagte. Ein charakteristisch durchgebildetes Beispiel der auf solche Weise gewonnenen architektonischen Composition ist die Kirche von Elne im Roussillon (unfern von Perpignan). Sie hat im Innern Pfeilerarkaden mit Halbsäulen, welche theils die den Arkadenbögen, theils die der Tonnenwölbung untergelegten Gurte tragen. Es wird von einem Bau dieser Kirche (doch mit Andeutung einer abweichenden baulichen Anlage) aus der Zeit von 1019—69 berichtet: das Vorhandene scheinteiner Erneuung in der Spätzeit des Jahrhunderts anzugehören.

Das so gewonnene Resultat fand weite Verbreitung und lange Dauer, zum Theil zwar nicht ohne mancherlei Modificationen. Die Kirche der Abtei von Ainay zu Lyon, 1107 geweiht, eine



Grundriss der Kirche von Ainay zu Lyon (Nach Peyré.)

Säulenbasilika mit antikisirenden Kapitälen, befolgt dasselbe System, in Verbindung mit einem byzantinisirenden Kuppelbau über der Vierung des Chores. (Die Façade ist später.) — Die Kirche von St. Savin[1] im Poitou ist gleichfalls eine Säulenbasilika (im vorderen Theile mit zusammengesetzten Pfeilern statt

[1] Mérimée u. Seguin, peintures de l'église de St. Savin. *Denkm. d. Kunst. T. 43 (8.)*

der Säulen), mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen. Ihr reich gebildeter Chorplan und die Detailbehandlung deuten auf einen, aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberreichenden Bau. Andre Kirchen jener Gegend haben ein ähnliches System. — Der Baumeister des Schiffes der Kirche St. Philibert zu Tournus in Burgund (D. Saône-et-Loire) ist bemüht gewesen, durch eine abweichende Disposition das Oberlicht des Mittelschiffes zu erhalten, indem er die Wände desselben durch Querbögen verband und zwischen diese querliegende Tonnenwölbungen spannte.

Innenansicht des Schiffes von St. Philibert zu Tournus. (Nach Chapuy.)

Aber das Unrhythmische und Unbelebte dieser Anordnung fand so wenig Beifall wie die schweren Rundpfeiler im Schiff der Kirche und der sonstige Mangel an edlerer Durchbildung. (Eine grosse Vorhalle hat ähnliche Rundpfeiler mit gleich hohen Kreuzgewölben. Die übrigen Theile der Kirche sind später.) — In der Kathedrale von le Puy-en-Vélay wurden gleichfalls Querbögen über das Mittelschiff gespannt und zwischen diesen achteckige Kuppeln eingewölbt. Die roh behandelten östlichen Theile

scheinen der in Rede stehenden Epoche anzugehören. (Das Uebrige ist ebenfalls später.)

Bei einigen südfranzösischen Monumenten fand das im Vorigen bezeichnete Wölbesystem eine erhöhte, zu eigenthümlich machtvoller Wirkung gesteigerte Ausbildung, mit der Anordnung von Emporen, deren Decke durch jenes Halbtonnengewölbe gebildet ward, während sie selbst von Kreuzwölbungen (über den

Innenansicht des Schiffes von St. Saturnin zu Toulouse. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Räumen der Seitenschiffe) getragen wurden, mit einem, diesen complicirteren Massen entsprechenden Pfeilersystem, mit mehrschiffiger Ausbreitung des Grundrisses, mit reicher Entfaltung des Chorplanes durch Chorumgang, durch Absiden, welche aus letzterem wie an den Querschifffügeln vortraten, u. s. w. Aber der Beginn dieser gesteigerten Entwickelung fällt ohne Zweifel

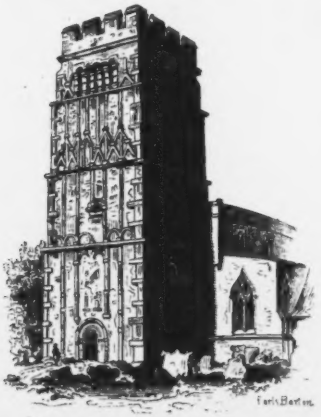
bereits in die Epoche der Uebergänge aus dem Style des 11. in den des 12. Jahrhunderts; zu einem bestimmteren Urtheil über den Gang der Entwicklung geben die bis jetzt veröffentlichten Materialien noch keinen genügenden Anhalt. Das wichtigste der erhaltenen Monumente der Art ist die Kirche St. Saturnin (St. Sernin) zu Toulouse. Sie ist fünfschiffig, mit dreischiffigem Querbau und mit jener reicheren Choreinrichtung. Eine Weihe fand im Jahre 1096 statt, was, da die Anwesenheit des Papstes Urban II. die zufällige Veranlassung war, auf die derzeitigen Fortschritte des Baues keinen Schluss verstattet. Das Innere des Langschiffes zeigt ernste, machtvoll erhabene Hauptformen von vorherrschend strenger Behandlung, zum Theil in etwas verschiedenartiger Anordnung, was auf Unterschiede der Bauzeit deutet; in den Säulenkapitälen der Arkaden, durch welche sich die Emporen gegen die mittleren Haupträume öffnen, tritt dagegen bereits eine glänzendere Ausstattung ein. Das Choräussere hat eine vorzüglich reiche Dekoration, die aber, wie es scheint, jedenfalls schon der Zeit des 12. Jahrhunderts angehört. Die Kirche von Conques (Dép. Aveyron) hat ein nahe verwandtes System, doch in jüngerer Behandlung (vergl. unten). — Die in neuerer Zeit abgerissene berühmte Abteikirche von Cluny in Burgund war ein Bau von ähnlich grossartiger Ausbreitung, mit zwei Querschiffen. Als ihre Bauzeit wird die Epoche von 1089 bis 1131 genannt; wieweit und in welchen Stadien der Bau während dieser Zeit durchgeführt war, muss dahin gestellt bleiben. (Ihre grosse Vorhalle, ebenfalls noch romanisch, rührte erst von 1220 her.)

Die britischen Lande.

In der englischen Architektur des 11. Jahrhunderts machen sich zwei verschiedenartige Richtungen bemerklich: eine „angelsächsische," welche den formalen Ausdruck der Sinnesweise der älteren Bevölkerung des Landes ausmacht; und eine „normannische," welche schon seit der Mitte des Jahrhunderts aus einer Neigung zu nordfranzösischer Sitte hervorging und seit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie (1066) umfassendste Pflege fand. Die letztere schliesst sich den baulichen Bestrebungen des Festlandes an; die erstere blieb neben ihr auf längere Zeit (bis in das 12. Jahrhundert hinein) in Geltung. Im Einzelnen fanden gegenseitige Einwirkungen statt; namentlich sind manche Besonderheiten in den normannischen Monumenten auf Rechnung der sächsischen Werkleute zu setzen, deren die Eroberer für die Ausführung ihrer Bauten doch nicht entbehren konnten.

Das Eigenthümliche der angelsächsischen Bauweise besteht

in der Anwendung und Ausbildung von Formen, welche naiv den Bedingnissen des Materiales und der Technik folgten oder aus der Tradition dieser Bedingnisse beibehalten waren. Es sind theils Motive einer besonderen Art des Steinbaues, theils solche des Holzbaues, theils eine eigene Verschmelzung beider. Die Steinbau-Motive ergaben sich aus dem Bau mit Bruchsteinen, der mit Pfosten und Bändern von Hausteinen eingefasst und durchzogen war. Man bildete die Pfosten aus einem Wechsel „kurzer und langer“ Steine und liess die ersteren häufig, zur Herstellung eines festeren Verbandes, in das Bruchsteinmauerwerk eingreifen. Man bildete sie aber auch als schlichte Vertikalstreifen, die mit Horizontalbändern abwechselten, und man verband damit zuweilen, nach den Motiven eines Holzfachwerkbaues, schräge Steinstreifen, auch bogenförmig gekrümmte, diese nach den Motiven, welche anderweit im ausgebildeten Steinbau vorlagen. Man deckte die Fenster, auch die Thüren, häufig mit Steinen von der Form schräg liegender Giebelsparren ein. Man gab dem Detail sodann oft das Gepräge einer Schnitzmanier, deren Vorbild unmittelbar in der Holztechnik beruhte, sowohl in Gesimsen als besonders in den Arkadensäulchen, welche (wie



Thurm der Kirche von Earl's Barton. (Nach Britton.)

schon in der Kirche zu Brixworth, oben S. 18) in Fensteröffnungen und Gallerien angewandt wurden.

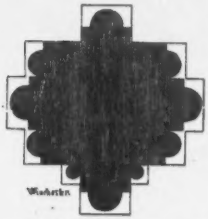
Die Beispiele dieser Bauweise sind in zahlreichen Einzelstücken, besonders an Thürmen, die sich vor der Westseite des Gebäudes oder auch über dessen mittlerer Vierung erheben, erhalten, grösseren Theils in sehr schlichter Behandlung, bei einigen Monumenten jedoch in ansehnlicher Entwicklung. Zu diesen gehört der Thurm der Kirche von Barnack (Northamptonshire), dessen Ausstattung im Ganzen noch aus einfacheren Elementen zusammengesetzt ist, — der schon reicher gebildete Thurm der Kirche St. Peter zu Barton-upon-Humber (Lincolnshire), — und der vorzüglich stattliche (mit späterer Krönung versehene) Thurm der Kirche von Earl's Barton (Northamptonsh.). Die Behandlung von Einzelheiten des letzteren scheint aber schon auf die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten.

Die Ausführung von Bauten nach den Mustern des Festlandes begann unter der Regierung Edwards des Bekenners (1042—66); der Bau der Abteikirche von Westminster bei London wird als das erste Beispiel der Art genannt. Die sächsischen Monumente hatten durchgehend geringe Dimensionen; die Kolossalität und die Pracht der neuen Werke erweckte, noch auf geraume Zeit hin, ein befremdliches Staunen von Seiten der sächsischen Zeitgenossen. — Von der Klosterkirche von Waltham (Essex), deren Bau zur Zeit König Edward's stattfand, wird berichtet, dass die Architekturtheile des Innern mit vergoldetem Erze bekleidet waren.

Nach der Eroberung des Landes durch die Normannen liessen es sich die neuen Herren angelegen sein, demselben durch höchst machtvolle Bauten, dazu ihnen das besiegte Volk reichere Mittel darbot als die Heimat gewährt hatte, das Siegel der Herrschaft aufzudrücken. Von den Kirchen, die nach jenem Ereigniss in den letzten Decennien des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurden, sind ansehnliche Reste erhalten. Sie zeigen ein kühnes Schalten mit den Mitteln und dem vorliegenden Formenmaterial, eine Neigung zu manchen grossartigen und überraschenden Combinationen, zugleich aber — bei dem Mangel einer starken künstlerischen Schule, dem noch sehr mässigen künstlerischen Vermögen, welches die Normannen aus der alten Heimat mitgebracht hatten, der nicht minder beschränkten Kunstübung, die sie in dem überwundenen Volke vorfanden, — in der Behandlung einen mehr oder weniger barbaristischen Zug. Es gehört hieher, als Hauptbeispiel, die Kathedrale von Winchester,[1] das noch gegenwärtig vorhandene, zwar in vielen Theilen umgewandelte, doch in einigen charakteristischen Stücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene Gebäude, 1079 begonnen und 1093 dem Gottesdienste übergeben. Namentlich die Flügel des dreischiffigen

[1] Zu Britton, cath. antt., vergl. Willis, the arch. history of Winchester cath., in den Proceedings of the ann. meeting of the archaeol. Institute of Gr. Britain and Ireland at Winchester. 1845.

Querbaues haben noch die wesentlichen Formen des alten Systems: das einer Pfeilerbasilika mit Emporen; die Pfeiler reichlich und zu einem nur dekorativen Zwecke mit Halbsäulen besetzt; die Halbsäulen der Vorderseite an der Innenwand emporlaufend, aber nicht als Träger eines Gewölbes oder in der Absicht auf ein solches, sondern ebenfalls nur für eine dekorative Wirkung; die Kapitäle in Würfelform, mit Falzen in den Ecken. Ausserdem eine mächtige Kryptenanlage, mit umherlaufendem Umgange und östlich anstossender Kapelle; ihre Säulen zum Theil mit einfach rohen, wulstförmigen Kapitälen und Basen. — Aehnlich die Flügel des Querbaues der gleichzeitigen Kathedrale von Ely, die kolossalen Krypten der Kathedrale von Worcester und Canterbury,[1] sowie Chor und Krypta der im Jahre 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester. Die letztere hat in dem (spätgothisch überbauten) Chore ein bezeichnend barbaristisches Gefüge: Arkaden auf kurzen und schweren Rundpfeilern mit flachen Wulstkapitälen und ähnlich behandelte Emporen. — Ferner die Abteikirche von St. Albans (Hertfordshire), deren Bau schon vor der normannischen Eroberung vorbereitet war und 1116 geweiht wurde, in ihren alten Theilen mit einfachen Pfeilerarkaden und darüber mit einer Arkadengallerie, deren Säulchen eine zierliche Anwendung oder Nachbildung sächsischer Schnitzmanier zeigen; — die Kapelle des „weissen Tower“ zu London, mit derben Rundsäulen, schlichten Kapitälen mit Blattschmuck, Emporen und der hier auffälligen Erscheinung einer Tonnengewölbdecke; — die Krypta der zwischen 1078 und 1088 gebauten Kirche von Lastingham (Yorkshire), mit schweren, phantastisch barocken Säulen, in deren Erscheinung sich eine Einwirkung sächsischen Elements ziemlich deutlich auszusprechen scheint.



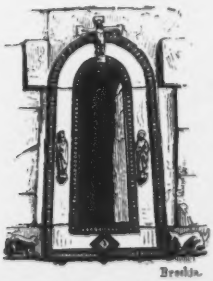
Kathedrale von Winchester. Grundriss der Pfeiler des Querbaues. (Nach Willis.)

Säule in der Krypta der Kirche von Lastingham. (Nach Britton.)

Irland, für die frühchristliche Cultur von eigenthümlicher Bedeutung, nahm an den Bewegungen, welche die Architektur

[1] *Denkm. d. Kunst, T. 44 (4).*

des 10. und 11. Jahrhunderts zu neuer Entwickelung trieben, keinen Antheil. Was dort in Neubau ausgeführt ward, behielt die urthümlichen, fast kyklopischen Formen des ersten Beginnes (I., S. 266) bei, in den kleinen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Kapellen, in der merkwürdigen Anlage der hohen Rundthürme, mit rohen und schmucklosen, nicht selten in Giebelsparrenform gebildeten Fenstern und Thüren. Was eine feinere Behandlung des Details, eine schmuckreiche Ausstattung hat, erscheint, aus einem oder dem andern Grunde, als Ergebniss einer Anregung von englischer Seite, als Werk des 12. Jahrhunderts. Nur ein ganz eigenthümliches Element technischer Construction dürfte bereits in der gegenwärtigen Periode als festgestellt zu betrachten sein: die Anlage gleichfalls gewölbter Oberkammern über der Wölbung jener Kapellen, die zu Trägern eines hohen Steindaches bestimmt zu sein scheinen und zu diesem Behufe die aufsteigende Form einer spitzbogigen Tonnenwölbung haben. (Wobei zu bemerken, dass schon in irischer Urzeit die spitzbogige Wölbung, nach altpelasgischer Weise in horizontal über einander vortretenden Steinbogen ausgebildet, vorkommt.) — Vorzugsweise wird den Iren, wie schon früher bemerkt, die Uebung des Holzbaues zugeschrieben, und es lässt sich voraussetzen, dass sie in diesem eine schmuckreiche Ausstattung nicht werden verschmäht, dass sie ihn namentlich mit feinen zierlich phantastischen Ornamenten, welche den Schmuck ihrer alten Schriftwerke ausmachen, (I., S. 272), werden ausgestattet haben. Erhaltene Reste der Art sind aber bis jetzt nicht nachgewiesen.



Brechin.

Eingangsthür des Rundthurmes zu Brechin. (Nach Wilson.)

Schottland hatte eine stammverwandte Bevölkerung, der sich in den niederen Landschaften (besonders seit der normannischen Eroberung Englands) sächsische Stämme zugesellten. Einige wenige schottische Reste erscheinen den alt-irischen ähnlich, z. B. das Kirchlein des hl. Magnus auf der Insel Egilshay, einer der Orkney's, und die Rundthürme zu Abernethy und zu Brechin im östlichen Küstenlande. Die Eingangsthür der letzteren, hochgelegen wie überall an diesen Rundthürmen, hat eine zierlich alterthümliche Umrahmung.

Die Bevölkerung von Wales ist gleichfalls keltisch, und auch hier kommen kleinere Bethäuser von urthümlicher Beschaffenheit, den irischen ähnlich, vor.

Norwegen.

Verwandtes Cultur-Element wurde sodann nach der Küste von Norwegen hinübergetragen. Dort finden sich zahlreiche Holzkirchen, deren Ausstattung zu jener keltisch-irischen Dekorationsweise mehrfach in naher Beziehung zu stehen scheint, insgemein allerdings schon in dem Gepräge einer Umbildung, welche auf eine mehr oder weniger selbständige Verarbeitung überkommener Motive deutet, in einem Beispiel, jedoch in der That mit völlig übereinstimmenden Grundzügen. Diess betrifft die

Portal der Kirche zu Urnes. (Nach Dahl.)

Kirche von Urnes in Soyn. [1] Ihre alten Theile sind verschiedenzeitig, theils hochalterthümlichen Charakters, theils einer jün-

[1] *Denkm. d. Kunst, T. 46 (9—12.* Zu den Theilen des 11. Jahrhunderts gehört hier nur Fig. 10.)

geren romanischen Erneuung angehörig. Jene, ein Portal und mehrere Pfosten und Bohlen des Aeussern, sind mit geschnitzten Zierden erfüllt, Schlangen- und Bandgeschlingen von strengster Form, denen der alt-irischen Kunst durchaus gleich. Die Umstände lassen auf eine Ausführung dieser Stücke noch im 11. Jahrhundert schliessen. Ausserdem hält man die älteren Theile der Kirche von Gardmo in Gudbrandsdalen (über die bis jetzt nichts Näheres vorliegt) für Reste eines schon im Anfange des 11. Jahrhunderts errichteten Gebäudes. Die übrigen Holzbauten gehören späteren Epochen an. Die älteren Werke des norwegischen Steinbaues sind zu schlicht, um ähnliche Wechselbeziehungen in ihnen erkennen zu können. Als voraussetzlich ältester Rest mag die massive kleine Kirche von Moster in Söndhordeland, die man für einen Bau vom J. 996 hält, genannt werden.

Spanien.

In Spanien breitete sich die christliche Herrschaft im Laufe des 11. Jahrhunderts in siegreichen Kämpfen gegen die Araber über die gesammte Nordhälfte des Landes aus. Die günstigen Verhältnisse gaben zu lebhafter baulicher Thätigkeit Anlass; es liegen mannigfache Notizen über dieselbe vor, aber es fehlt noch an näher eingehender Darstellung ihres Charakters und der Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Monumente. Im Allgemeinen tragen die letzteren auch hier den massenhaft ernsten und strengen Charakter der Zeit; eine Verwandtschaft mit den Anordnungen der südfranzösischen Architektur scheint sich mehrfach geltend zu machen, antikisirendes Formenwesen häufig, maurisches dagegen noch erst in selteneren Fällen aufgenommen zu sein.

Als namhafte Baulichkeiten der Epoche werden genannt: Im nördlichen Aragon die Kathedrale von Jaca, 1063 gegründet, im inneren Systeme mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, zugleich mit jüngeren Einzeltheilen; die Reste des vor 1086 gegründeten Klosters Monte-Aragon; die Kirche von Loarre; die Kathedrale von Calohorra; — in Navarra das Kloster S. Miguel in Excelsis; — in Katalonien die Klosterkirche von Ripoll; S. Pablo del Campo zu Barcelona; St. Lorenzo in Brida, S. Daniel in Gerona. — Im nördlichen Kastilien die Kirche von Cervatos bei Palencia, mit Säulen und roh kolossalen Kapitälen, wie solche öfters an den frühromanischen Bauten jener Gegend vorkommen; der Chor der Kirche des Klosters de las Huelgas zu Burgos, mit schweren achteckigen Pfeilern und gleichfalls einfach rohen Kapitälen, (darüber Halbsäulen, die dem Anscheine nach zu Trägern für die Quergurte einer Tonnenwölbung bestimmt waren); die Kirche

S. Isidor zu Leon, reicher dekorativ ausgestattet, die Pfeiler mit anlehnenden Halbsäulen, auf der Westseite die gewölbte königliche Grabkapelle, das sogenannte Pantheon; die Stiftskirche von Santillana; u. a. m.

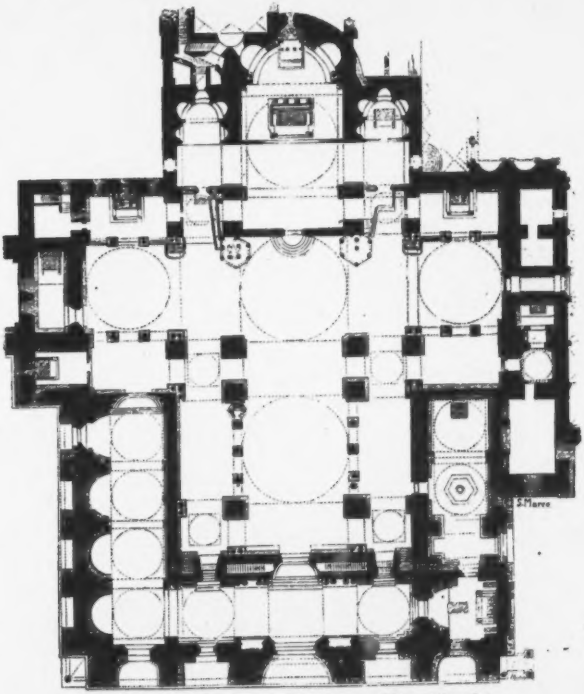
Italien.

Italien hat im 11. Jahrhundert noch keine erhebliche Zahl baulicher Monumente. Die bedeutenderen derselben wurden gegen die Mitte und nach der Mitte des Jahrhunderts gegründet; einzelne kündigen sofort ein grossartiges und seiner Ziele bewusstes Streben an. Die künstlerischen Richtungen weichen je nach den Landschaften und den Culturbedingnissen derselben wesentlich von einander ab.

Im Gebiete von Venedig macht sich eine entschiedene Aufnahme byzantinischen Elementes geltend, durch die byzantinisirenden Muster, die in jener Gegend (besonders in Ravenna), aus altchristlicher Zeit vorhanden waren, mehr noch durch das in der ganzen Lebensstellung des Staates begründete Verhältniss zu den Landen des Ostens veranlasst. Das Hauptmonument dieser Epoche ist die Kirche S. Marco zu Venedig. 1043 in der gegenwärtigen Erscheinung begonnen, 1071 in der baulichen Masse vollendet, von da ab mit glänzender Prachtausstattung versehen. Es ist ein Kreuzbau, mit Kuppeln zwischen breiten Tonnenbandstreifen bedeckt, die letztern von Pfeilern getragen, zwischen denen Säulenarkaden angeordnet sind; die vordere Thür des Baues von einer mit kleinen Kuppeln überwölbten Vorhalle umgeben, die zur Festigung der Gesammtanlage dient. Die innere Ausstattung besteht, völlig nach byzantinischem System, aus Marmortäfelwerk und Mosaiken; die äussere aus einem Nischenbau, dessen Pfeiler in barbaristischer Weise mit Säulen, welche von den verschiedensten Arten byzantinischen Kunstbetriebs zusammengetragen waren, bekleidet und dessen Wölbungen mit Mosaiken geschmückt sind; darüber aus byzantinisirenden Rundgiebeln, die gleichfalls mit musivischem Schmuck oder mit Säulenarkaden versehen und (in späterer Zeit) mit gothischen Zierden gekrönt sind. Das Ganze, ein Werk von energischer, wohl überdachter Grundanlage und von reicher, urthümlich phantastischer Wirkung. — Andere venetianische Bauten von verwandter Richtung, zumeist aber in mehr gemessener Behandlung, folgten; ob und was davon, an Pallast-Façaden, an kleineren kirchlichen Anlagen (wie die mehrfach erneuerte Kirche S. Giacometto di Rialto) noch dem 11. Jahrhundert zugehört, muss dahingestellt bleiben.

Einige kleine Kuppelbauten ausserhalb Venedig's scheinen

dagegen noch aus dieser Epoche herzurühren. So das Baptisterium von Concordia bei Portogruaro, und in Istrien die Kirche S. Caterina bei Pola, vielleicht auch die Baptisterien von Rovigno und von Pirano.



Grundriss von S. Marco zu Venedig. (Aus den Fabbr. di Venezia.)

In den übrigen oberitalischen Districten erscheinen verschiedenartige Versuche baulicher Construction, zum Theil ebenfalls von eigenthümlicher Energie. So der „alte Dom“ zu Brescia, ein mächtiger Kuppelbau über kreisrunder Grundfläche, der,

im Innnern erneuert, am Aeussern seines Untertheils ein einfach massenhaftes Gepräge, am Obertheil jedoch schon die Formen jüngerer Zeit hat. — So in dem Gebäudecomplex von S. Ste-

Ansicht von S. Marco. (Nach W. Wyld.)

fano zu Bologna, der zwölfeckige Bau von S. Sepolcro, 1019 erbaut und 1141 erneut, mit schlichten Säulen im Innern, deren flach rohe Kapitäle auf die erste Anlage deuten, während der Obertheil wiederum der jüngeren Epoche entspricht. — So der im Jahre 1107 geweihte Dom S. Evasio zu Casale Monferrato in Piemont, ein fünfschiffiges Gebäude von verschiedenen Schiffhöhen, grösstentheils in moderner Umwandelung, doch in der Vorhalle an die ursprüngliche Anlage mahnend und hier, im Innern, einen so kühnen wie unbehülflichen Versuch zur Ausführung einer complicirten Gewölbeconstruction zeigend, während das Detail theils antike Reminiscenzen, theils phantastische Dekorationen enthält. — So der Dom von Novara, dessen fünfschiffiger Langbau (die Chorpartie ist später) ein System von durchgebildeter Entwickelung zeigt, mit Benutzung spät römischer Details, in der Hauptsache jedoch im nahen Anschluss an nordische Motive und Behandlung, im Façadenbau schwerfällig, aber durch einen Vorhof, der die Kirche mit einem gegenüberliegenden Baptisterium verbindet, von malerischer Wirkung.

In Toscana wird das Muster der altchristlichen Säulen-Basilika aufgenommen, selbständig durchgebildet, der klassische Gehalt ihrer Formen auf's Neue belebt. Zunächst in schlichteren Beispielen, wie an dem wenig bedeutenden Dome von Fiesole vom Jahr 1028, und an der Kirche S. Piero in Grado zwischen Livorno und Pisa, einer zweitheiligen Basilika mit östlichem und westlichem Chorschlusse, im Aeussern durch Rundbogenfriese, Lissenen, einfache ornamentistische Füllungen schon beachtenswerth. — Dann in dem Prachtbau des Domes von Pisa,[1] dessen Ausführung nach 1063 beschlossen wurde, dessen Beginn, unter Leitung des Buschetto, in die letzten Decennien des 11. Jahrhunderts fällt und der um die Mitte des folgenden beendet zu sein scheint. Es ist eine grossartige, wiederum fünfschiffige Anlage, mit Emporen über den Seitenschiffen und mit dreischiffigem Querbau. Die Details des Innern haben zumeist entschieden antike Formation. Auch das Aeussere hat ein der klassischen Kunst entsprechendes Gepräge, zumal an den Langseiten, wo eine Pilasterarchitektur, theils mit Bögen, theils mit geradem Gebälk angewandt ist, während die Chorabsis und die Façade reicher und glänzender mit Halbsäulen und mit Gallerien ausgestattet sind. Einen Gegensatz gegen jene klassische Strenge der Formen bringt ein, aus malerischer Neigung veranlasstes Farbenspiel hervor, durch schichtenweise Lagerung schwarzen und weissen Marmors, die im Aeussern und im Innern, und seltsamer Weise nicht in sonderlich rhythmischer Vertheilung, angewandt ist; in Verbindung hiermit stehen jedoch musivische Täfelwerke, welche als Füllung innerhalb der Bögen des Aeusseren angebracht sind. Wie weit die Ausstattung des Aeusseren bereits in dem ursprünglichen Entwurfe vorgezeichnet war, muss dahingestellt bleiben; der sehr glanzvolle Bau der Façade, der den antiken Formen schon mehr phantastische einmischt, ist jedenfalls als ein selbständiges Werk des 12. Jahrhunderts zu betrachten. So gehört zu den jüngeren Theilen des Baues ohne Zweifel auch die über der Durchschneidung der mittleren Schiffe angeordnete Kuppel. Ihre Grundfläche ist, in nicht schöner Wirkung, ein Oblong, und von den Bögen, welche die Kuppel tragen, sind die schmaleren in einer Spitzbogenlinie gewölbt.

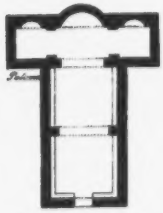
Rom entbehrt in dieser Epoche aller monumentalen Bauthätigkeit.

In Unter-Italien beginnt, besonders seit Begründung der Normannenherrschaft um die Mitte des 11. Jahrhunderts, eine rege Entwickelung. Die Monumente befolgen ebenfalls das alte Basilikenmuster, im Einzelnen mit byzantinischen, auch mit arabischen Motiven, deren Aufnahme sich durch die vorgängige Herrschaft der Griechen und der Saracenen erklärt. Als Bei-

[1] *Denkm. d. Kunst, T. 42 (1—3).*

spiele sind namhaft zu machen: der im Innern modernisirte Dom von Salerno, um 1080, und die Kirche S. Nicola zu Bari, vollendet 1097, geweiht 1108, eine Säulenbasilika mit antikisirenden Formen, zugleich aber mit mancherlei jüngeren Theilen. (wozu u. A. die über das Mittelschiff gespannten Querbögen gehören.)

Aehnliche Verhältnisse und aus denselben Gründen in Sicilien, das im Laufe der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts den Saracenen durch die Normannen entrissen ward. Doch machen sich hier das byzantinische Element einerseits, das arabische andrerseits lebhafter geltend. Als namhafter Rest im östlichen Districte gilt der alte Theil der 1081 geweihten Kathedrale von Traina, ein Werk von massig „römischer" Art. Im westlichen Districte, vornehmlich in Palermo, das im Jahr 1072 der christlichen Herrschaft anheimgefallen war, sind verschiedene Monumente erhalten, die den Beginn jener Stylmischung in besonders charakteristischen Beispielen erkennen lassen, mit Spitzbögen nach saracenischer Art, mit byzantinisirenden Kuppeln, mit Dekorationsformen, welche der einen oder der andern Richtung angehören: S. Giacomo la Mazzara, S. Pietro la Bagnara vom Jahr 1081, S. Giovanni dei Leprosi (angeblich schon von 1071) und besonders S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo selbst; S. Micchele (angeblich von 1077) unfern von dort. — Im folgenden Jahrhundert gingen aus diesen Grundlagen eigenthümlichere Gestaltungen hervor.



Grundriss von S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo. (Nach Serradifalco.)

Bildende Kunst.

Es ist schon darauf hingedeutet worden, dass im 11. Jahrhundert das architektonische Schaffen entschieden überwiegt. Zwar fehlt es nicht an mancherlei Nachricht über den regen Betrieb auch in den Fächern der bildenden Kunst, an erhaltenen Werken, welche von den letzteren eine Anschauung geben. Auf die Prachtausstattung der heiligen Räume und Geräthe ist man mit demselben Eifer, mit derselben Opferwilligkeit wie früher bedacht, und das technische Verfahren macht dabei, wie es scheint, nicht unwesentliche Fortschritte. Der Erzguss wagt sich an die Herstellung umfassender Arbeiten, welche auf eine selbständige

bildnerische Bedeutung Anspruch haben. Die Ausführung von Steinsculpturen ist allerdings noch nicht häufig; doch ergibt sich aus einzelnen Beispielen, dass man auch hierin schon erfolgreiche Versuche macht. Wandmalereien im Innern der kirchlichen Räume sind an der Tagesordnung; auch die alte Kunst der musivischen Darstellung findet in Einzelfällen neue Anwendung. Der künstlerischen Ausstattung heiliger Bücher wird, unter besonderen Umständen, eine Sorge zugewandt, die als solche, in dem Reichthum der Malereien des Innern, in dem Elfenbeinschnitzwerk und den Juwelierarbeiten der Deckel, vielleicht alle anderen Kunstepochen überbietet. Aber schon der Umstand, dass an Monumentalwerken bildender Kunst doch nur eine verhältnissmässig geringe Zahl erhalten ist, lässt an der monumentalen Kraft in dem Betriebe dieser Kunstfächer und somit an derjenigen Nachhaltigkeit, welche aus solcher Kraft hervorgeht, zweifeln, und das Erhaltene lässt die Gemeinsamkeit des Schaffens, den starken Trieb nach den Endzielen desselben, die Bahn, welche zu gesichertem Erfolge führen muss, vermissen. Es ist noch etwas Zusammenhangloses, Vereinzeltes, etwas von dilettantistischer Zerstreuung in den künstlerischen Produktionen dieser Zeit.

Dabei aber mangelt es ihnen nicht an Elementen, welche dem, was das Charakteristische in der Architektur dieser Epoche ausmacht, zur Seite stehen. Es finden sich Beispiele einer Auffassung der Gestalt und der Handlung im ausgesprochenen antik klassischen Sinn, die um so bewunderungswürdiger ist, als sie zugleich, aller äusserlichen Nachahmung fern, ein völlig naives Verhalten bekundet; es ist darin ein Zug von innerlicher Würde und Grösse, welcher der räumlichen Erhabenheit des architektonischen Werkes wohl entspricht. Es kommen, bei aller Beschränktheit der Darstellungsmittel, Momente einer frischen Natürlichkeit vor, die auch hier den erwachten individuellen Drang bekunden. Es finden sich symbolische Darstellungen, in denen die Schauer eines innerlich erregten Gemüthes nachklingen, gedankenhaft und geheimnissvoll, wie so Manches in der räumlichen Wirkung des Baues.

Das Wichtigste unter den erhaltenen und mit mehr oder weniger Sicherheit dieser Epoche zuzuschreibenden Werken gehört wiederum Deutschland an. Ein lebhafter Anstoss zum bildnerischen Schaffen fand bereits in der Frühzeit des Jahrhunderts statt, in der Regierungsepoche Kaiser Heinrich's II. (1002—24), auf dessen Veranlassung eine namhafte Zahl von Prachtarbeiten zur Ausstattung geistlicher Stiftungen angefertigt wurden, unter der unmittelbaren Fürsorge geistlicher Würdenträger, die — wie namentlich Bischof Bernward von Hildesheim — tüchtige Kräfte um sich sammelten, die Besonderheiten des technischen Betriebes zu erforschen und festzustellen bemüht waren und manches Mal

selbst Hand an das Werk legten. Die folgenden Decennien gingen solchem Bestreben mit nicht geringerem Eifer nach.

Sculptur.

Deutschland.

Eine Folge von Werken des Erzgusses giebt zunächst einen Ueberblick über den Entwickelungsgang der deutschen Sculptur des 11. Jahrhunderts.

Den Anfang machen zwei anschnliche Werke, welche zu Hildesheim unter Bischof Bernward ausgeführt wurden. Beide bezeugen ein schon meisterlich gesichertes technisches Verfahren und den Ernst des künstlerischen Gedankens, beide aber, in verschiedenartiger Behandlung, den noch primitiven Standpunkt des Darstellungsvermögens. Das eine Werk sind die bildnerisch ausgestatteten Flügel des Hauptportales am Dome zu Hildesheim. [1] Eine Inschrift gibt an, dass Bernward (der darin aber bereits als verstorben bezeichnet wird) sie im Jahr 1015 habe aufstellen lassen. Jeder Flügel enthält acht Relieffelder: auf der einen Seite, in der Folge von oben nach unten, die Geschichte des Sündenfalles, auf der andern in umgekehrter Folge die Geschichte der Erlösung darstellend, die Wechselbeziehung beider Folgen zugleich durch Wechselbezüge zwischen den einzeln einander gegenüberstehenden Feldern erhöht. Die Begebenheiten sind überall, mit wenig Figuren, einfach und naiv erzählt, die Geberden der dargestellten Personen zumeist ganz sprechend, das unterste Bild der ersten Folge — die Ermordung Abels, und Kain, der sich vor der aus Wolken vorgestreckten Hand Gottes verhüllt — schon in lebhaft dramatischer Empfindung. Aber die Mittel der Darstellung sind zumeist noch schwach, die nackten Figuren schauerlich missgeborne Embryone, die Falten der Gewandung zumeist dürftig. Der Obertheil des Körpers löst sich in der Regel aus dem Grunde des Reliefs los, wohl um der Schau aufwärts grössere Deutlichkeit zu geben, (obgleich dies zum Theil auch an den unteren Feldern der Fall ist;) aber das Missgewachsene der Gestalten wird dadurch nur in empfindlicher Weise vermehrt. Eine gewisse studirte Glätte des Vortrages trägt dazu bei, die Mängel doppelt auffällig hervortreten zu lassen. — Das andre Werk ist eine eherne Säule, [2] die in der Michaelskirche zu Hildesheim hinter dem Hochaltare

[1] Rohe Abbildungen des Ganzen bei F. G. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde I, und bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 6. (*Denkm. der Kunst, T. 47 (9, 10).* Sorgfältige Abbildungen von Einzelstücken bei Förster, Denkmale, IV. — [2] Kratz, T. 7.

Die Ermordung Abels, von der Erzthüre des Domes zu Hildesheim. (Nach dem Gypsabgusse.)

errichtet und 1022 mit diesem geweiht war. Sie trug ein Crucifix; nach Verlust des letzteren und des Kapitäles, auf welchem dasselbe stand, ist sie gegenwärtig auf dem Domhofe aufgestellt. Mit der Basis hat sie 14½ Fuss Höhe. Um den Schaft schlingt sich, nach dem Muster der Trajanssäule zu Rom, ein Reliefband, das in 28 Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthält. Auch hier dieselbe einfache Erzählungsweise und im Einzelnen ähnlich kräftige Momente. Aber die Behandlung ist wesentlich anders; die Figuren der Gruppen sind mehr gehäuft, jenes hautreliefartige Vortreten ist vermieden, der Vortrag skizzenhaft roh. Dies gibt jedoch der Gesammtanschauung etwas Derbes und Unbekümmertes, was mit dem primitiven Vermögen in unmittelbarerem Einklange steht.

Aehnlicher Frühzeit scheint eine Erzstatue im Chore des Domes zu Erfurt anzugehören, die mit ausgebreiteten Armen als Leuchterträger dient und ohne Zweifel schon ursprünglich dazu bestimmt war. Sie hat ein langes gegürtetes Gewand, Styl und Behandlung zeigen eine rohe Starrheit.

Zwei wiederum bedeutende Werke sind der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben. Das eine ist der (fälschlich) sogenannte Krodo-Altar zu Goslar,[1] in der ehemaligen Vorhalle des Domes. Der Altar ist aus durchlöcherten, ursprünglich mit einem Schmuck von glänzenden Steinen versehenen Erzplatten zusammengesetzt und von vier knieenden Gestalten getragen, die, in einer gewissen trockenen Strenge, doch des Gefühles für die körperliche Form nicht ganz entbehren, in

[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 143.

energischer Geberde aufgefasst sind und in der Faltung des Gewandes eine conventionelle Tüchtigkeit (einigermaassen an den Typus altpersischer Kunst erinnernd) zeigen. — Das zweite dieser Werke sind die ehernen Thürflügel des Domes zu Augsburg,[1] voraussetzlich in der Epoche der Vollendung des letzteren (also gegen 1065) ausgeführt, gegenwärtig an einem Portal

Träger des Krodo-Altares zu Goslar. (F. K.)

[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 149, v. Allioli, die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, und dagegen: Kl. Schr., III, S. 753. Förster, Denkmale, III. (Die Tafeln zerfallen in vier breitere und eine schmalere Folge, wobei die Einreihung der letzteren etwas Befremdliches hat. Nach neuester Ansicht des Werkes ist es mir sehr augenscheinlich geworden, dass auch die Tafeln dieser Folge ursprünglich die Breite der übrigen hatten. Ihre Figuren stehen durchweg beengt, während die der breiteren Tafeln zum Theil überflüssig leeren Raum zu den Seiten haben. Bei einer der schmalen Tafeln, der mit der Erschaffung der Eva, war aber der eingeschränkte Raum in der That zu schmal geworden, und es hat dem Uebelstande durch einen Ausschnitt in dem Rahmen, für den Kopf des Adam, abgeholfen werden müssen. Dies lag unbedenklich nicht in der ursprünglichen Absicht.)

auf der Südseite des Doms befindlich. Sie bestehen aus 35 kleinen Tafeln im Hochrelief, zumeist einzelne Figuren (seltener Gruppen) von wohl durchgehend symbolischem Bezuge enthal-

Von den Reliefs der Erzthüre des Domes zu Augsburg. (F. K.)

tend. Die Nachweisung des letzteren wird erschwert, indem es den Figuren zum Theil an näherer Bezeichnung fehlt, eine An-

Von den Reliefs der Erzthüre des Domes zu Augsburg. (F. K.)

zahl der Tafeln (in Folge einer Reparatur vom J. 1593) aus Wiederholungen besteht und wahrscheinlich eine willkürliche Umstellung der ganzen Folge stattgefunden hat. Das künstlerische Vermögen erscheint im Verhältniss zu den Hildesheimer Arbeiten entschieden vorgeschritten; das Körperverhältniss der Gestalten ist freilich vielfach noch mangelhaft, gleichwohl der Sinn für die Form ungleich mehr geweckt, die Geberde mannigfaltig und der Natur abgelauscht, die Gewandung bei sehr schlichter Anlage frei bewegt. Manches zeigt einen nicht unglücklichen Anklang an antike Motive, deren Anschauung überhaupt die Grundlage des Ganzen ausmacht.

Aus der Spätzeit des Jahrhunderts rührt die eherne Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben (gest. 1080) im Dom zu Merseburg[1] her. Sie enthält in flachem Relief die Gestalt des Königs, in schlichter, strenger, klarer Darstellung, das Detail des Kostüms mit ciselirten Verzierungen, die Krone ursprünglich

[1] Dethier, über das Grabmal des Königs Rudolf v. Schwaben. F. K., Kl. Schriften, I, S. 165. Puttrich, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, II, I, Ser. Merseburg, T. 8. v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 58.

mit einigen Steinen geschmückt und die Augäpfel ebenso bezeichnet.

Ein umfangreiches Holzschnitzwerk reiht sich den Erzarbeiten zunächst an: die Flügel des Nordportals der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln.[1] Sie enthalten eine Folge kleiner Tafeln mit Scenen der Geschichte Christi in stark vorspringendem Relief, in leblos starrer Darstellung und mit unförmlich schweren embryonischen Gestalten. Das Rahmenwerk ist mit Bandgeflechten geschmückt; die äussere Umfassung wird durch dicke Stäbe mit Blattschmuck gebildet. Der Charakter des letzteren scheint auf die Spätzeit des Jahrhunderts, die auffällige Rohheit der figürlichen Sculptur somit, bei einem doch anspruchvollen Werke, auf das Unvermögen der Lokalschule zu deuten

Die Steintafeln mit grossen Reliefgestalten, neben den Nischen des alten Nordportals von St. Emmeran zu Regensburg,[2] sind um die Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigt. Die mittlere von ihnen stellt den thronenden Salvator dar; zu seinen Füssen ein Rund mit der Halbfigur eines anbetenden Geistlichen, welcher inschriftlich als Abt Reginward (1049—64) bezeichnet ist; die beiden andern enthalten die Figuren von Heiligen. Die Darstellungen sind völlig starr und streng, die Gewänder eng anliegend und in conventionellen Linien fein gefaltet. Die Arbeit wird dem Style der altägyptischen Kunst verglichen. — Drei andere grosse Steintafeln in der Michaelskapelle auf Hohenzollern[3] scheinen einer ungefähr ähnlichen Zeit anzugehören. Die auf ihnen enthaltenen Figuren des Erzengels Michael und zweier Heiligen sind sehr schlicht, ebenfalls in schematisch starrer Behandlung, dargestellt.

Höchst abweichende Beschaffenheit haben zwei Relieftafeln aus Stein im Münster zu Basel,[4] von der Ausstattung eines dortigen Altares herrührend. Die eine derselben enthält sechs Apostelfiguren, die je zu zweien zwischen Säulenarkaden stehen. Die Form der Säulen, mit einer derben Nachahmung des korinthischen Kapitäls, deutet, gewissen Eigenthümlichkeiten zufolge, auf die spätere Zeit des 11. Jahrhunderts. Die Gestalten der Apostel haben ein würdevolles, auffällig antikes Gebahren, wohl

[1] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II, Lief. 89. Boisserée, Denkm. d. Bauk. am Niederrhein, T. 9. F. K., Kl. Schriften, II. S. 256. — [2] Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, II, S. 109. v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 174. — [3] R. Frhr. v. Stillfried, Alterthümer etc. des E. Hauses Hohenzollern. Erste Folge, Heft III. — [4] Förster, Denkmale, II.

verstanden und lebhaft empfunden; ihre Haltung ist schon fast frei, ihr Körperverhältniss dem natürlichen Bedingniss schon angenähert. Die Gewandung ist meisterlich durchgeführt. Die Extremitäten sind noch zu gross, doch, besonders die Füsse, angemessen ausgearbeitet; nur die Köpfe sind noch starr. Die zweite Tafel enthält vier Scenen der Märtyrerlegende, bewegte Handlungen, in kleinen Dimensionen ausgeführt. Sie erscheint roher, ist aber durch empfundene Einzelmotive gleichfalls beachtenswerth.

Die merkwürdigsten Bildwerke des elften Jahrhunderts bestehen in jenen kleinen Arbeiten, zumeist Elfenbeinschnitzereien, welche zur Ausstattung der Deckel von Prachthandschriften, auch für andere Einzelzwecke, gefertigt wurden. Die Zeitbestimmung hat allerdings wiederum manches Schwierige, und um so mehr, als die im Einzelnen hervortretende Vollendung für diese Frühzeit fast räthselhaft erscheint.

Eines dieser Werke ist mit bestimmter Hindeutung auf die Zeit seiner Entstehung versehen. Es ist der Deckelschmuck eines Evangelienbuches im Münsterschatze von Essen,[1] aus einem breiten Goldrahmen mit getriebenen Darstellungen und einem Elfenbeinrelief in der Mitte bestehend. Auf dem untern Theil des Rahmens ist die thronende Maria dargestellt, vor welcher, inschriftlich bezeichnet, die Aebtissin Theophania, die in der Mitte des Jahrhunderts lebte, kniet, der Maria das Buch darreichend; weibliche Heilige daneben; auf den Seiten des Rahmens männliche Heilige unter Säulenarkaden; oberwärts der Salvator in einem von Engeln getragenen Nimbus. Die Arbeit hat einen wohl ausgeprägten Styl, schlicht, energisch, mit empfundenen Motiven der Bewegung, mit sinnvoll behandelter Gewandung; die beiden Engel der oberen Darstellung in kühn lebendigen Geberden; die Architekturformen völlig im Charakter der Zeit. Die Elfenbeintafel, von reichem Akanthusrande umgeben, enthält Darstellungen der Hauptmomente des Lebens des Erlösers, Geburt, Tod, Auferstehung, in gedanklicher Verknüpfung und mit symbolisirenden Nebenfiguren; in den Ecken die Gestalten der Evangelisten. Die Behandlung des Figürlichen ist der in den Gestalten des Rahmens ähnlich, so dass, wie es scheint, auf gleiche Zeit der Ausführung geschlossen werden muss; eine feinere, aber zugleich minder kräftige Ausführung scheint in der verschiedenartigen Technik zu beruhen.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten stammt aus den Schätzen des Doms von Bamberg her, zum Theil zu den Geschenken gehörig, welche Kaiser Heinrich II. dem Dom gemacht hatte, oder

[1] Eine Abbildung erscheint in den Kunstdenkmälern des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, hagb. von E. aus'm Weerth, Abth. I, Bd. II.

denselben angefügt. Sie befinden sich gegenwärtig zumeist in der Bibliothek von München.[1] Die Elfenbeinplatten der Buchdeckel sind wiederum mit figurenreichen Reliefdarstellungen versehen und von dem Akanthusrande eingefasst; Styl und Behandlung deuten auf verschiedenartige Herkunft und Ausführungszeit.

Nur einer von diesen Deckeln, der eines bilderreichen Evangeliariums, trägt die inschriftliche Angabe, dass sein Schmuck auf Heinrich's Veranlassung gefertigt sei. Er hat einen breiten Goldrahmen mit Steinen und kleinen Emaillen; in der Mitte das Elfenbeinrelief, das in umfassender Darstellung den Opfertod Christi, mit verschiedenen symbolischen Bezügen, mit den himmlischen und irdischen Zeichen in antiker Personification, dem Sonnengotte und der Mondsgöttin auf ihren Quadrigen, dem Gotte des Meeres und der Göttin der Erde, darstellt. Hier haben die Figuren eine schwülstig dickbauchige Form und Manieristisches in der Bewegung, in einer Art, die in dieser Arbeit noch ein aus byzantinischen Studien hervorgegangenes Product voraussetzen lässt. — Ein anderes Evangeliarium, das unter seinen Bildern die Darstellung des Kaisers und der Lande, die sich vor ihm beugen, enthält, ist mit einem Elfenbeindeckel versehen, dessen Relief den Tod der Maria darstellt und in sehr sauberer Technik das Gepräge einer byzantinischen Originalarbeit hat.

Die Verkündigung Mariä. Elfenbeinrelief von dem Deckel eines Evangeliariums zu München. (Nach Försters Denkmalen.)

Dann ist der Deckelschmuck eines Evangeliariums aus der Epoche des 9. Jahrhunderts, im Innern mit äusserst rohen Malereien dieser Zeit, zu erwähnen. Er ist auf der Vorderseite wie auf der Rückseite mit Reliefs versehen: auf jener die Taufe Christi darstellend, wo oberwärts himmlische Gestalten mit den Geberden freudevoller Verehrung aus den Wolken auftauchen, der Sonnengott und die Mondgöttin mit Fackeln in den Händen, und Schaaren von Engeln; auf der Rückseite die Verkündigung Mariä und darunter die Geburt Christi. Hier zeigt sich überall eine frische, freie, klare Naturauffassung, die trotz einzelner sehr erheblicher Mängel in den Körperverhältnissen von glücklichster Wirkung ist, und zugleich eine Neigung zur Antike, welche der Arbeit die

[1] Förster, Denkmale, I. u. II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 79, f.

Grundzüge einer hohen und maassvollen Würde gibt. Die Darstellung der Verkündigung Mariä bildet ein Werk, das trotz seiner Mängel die edelste Vereinigung antiken Sinnes und christlicher Empfindung enthält. Eine Inschrifttafel auf dieser Darstellung ist lateinisch und bezeichnet damit den occidentalischen Ursprung der Arbeit; an gleichzeitige Anfertigung mit der Handschrift kann nicht gedacht werden; vielmehr wird die Ausführung, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit, der mittleren Zeit des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

Wiederum jünger scheint der Deckel eines Missale zu sein, welches der Epoche Heinrich's II. angehört und im Innern sein Bild enthält. In dem Relief des Deckels ist der Opfertod Christi dargestellt, die Composition jenes erstgenannten Reliefs und den symbolischen Gehalt desselben auf ein schlichteres Maass zurückführend, den Styl der zuletztgenannten Arbeiten aufnehmend, mit geringerer Kraft, geringerer Grösse des Sinnes, aber mit ebensoviel zarterer und innigerer Durchbildung; der Körper des gekreuzigten Heilandes in fast vollendeter Schönheit. Die Arbeit wird somit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören und — wie es bei den vorigen jedenfalls anzunehmen war — die Handschrift später zugefügt sein.

Ausserdem ist dem Kreise dieser Arbeiten ein grosses, aus sechs Stücken zusammengesetztes Elfenbein-Crucifix zuzuzählen, das sich noch im Dome zu Bamberg befindet und ebenfalls als ein Weihgeschenk Heinrich's II. gilt. In mehreren Theilen erneut und hergestellt, zeigt es ebenfalls eine lebhafte und edle Empfindung für die Bedingnisse der Körperform, während Antlitz und Hände noch etwas Starres haben.

Ein Elfenbeinrelief, welches den vorderen Deckel einer Handschrift der Pariser Bibliothek, des sogenannten Gebetbuches Karl's des Kahlen, schmückt,[1] trägt dasselbe fein antikisirende Gepräge und darf als ein Product derselben Zeit und Schule betrachtet werden. Es ist besonders wegen des Inhaltes der Darstellung merkwürdig, die in naiv symbolisirender Weise die Hauptmomente des 57. Psalmes verbildlicht: oberwärts der Herr des Himmels in der Glorie mit Engeln und andern Lobpreisenden; darunter ein Lager, auf welchem ein Engel sitzt, unter dessen Flügeln die Seele des Sängers Zuflucht findet; zu beiden Seiten die Löwen, die gegen ihn anstürmen, und zwei hülfreiche himmlische Gestalten mit Fahnen (Misericordia und Veritas); in dritter Reihe die Schaar der Feinde mit Spiessen, Pfeilen und Schwertern; zu unterst Männer, die, Bergleuten ähnlich, dem Sänger die Grube graben, in welche sie selbst hineinstürzen.

[1] Revue archéologique, V, p. 733, pl. 113.

Es kommen ferner für das allgemeine Stylverhältniss der Sculptur des 11. Jahrhunderts die Urkundensiegel in Betracht. Auf ihnen, namentlich auf den kaiserlichen Siegeln, finden sich jetzt Bildnisse in ganzer Figur und in thronender Stellung. Es zeigt sich dabei von vornherein, vielleicht in der Aufnahme byzantinischer Motive, die Absicht auf erhöhte Würde der Darstellung; die Auffassung ist freilich zumeist starr, die Behandlung unbehilflich. Doch hat auch die Sitte des 10. Jahrhunderts, die Bildnisse in halber Figur zu geben, noch mehrfache Nachfolge, und das schlichtere Motiv führt zu mancher Darstellung, die, wenigstens in den allgemeinen Intentionen, das Gepräge glücklicher Naivetät hat. (So u. A. bei einem Siegel der Königin Richeza von Polen, an einer im Preuss. Staatsarchiv zu Berlin befindlichen Urkunde vom Jahr 1054). Eine merkwürdige Arbeit ist das Siegel einer Pfalzgräfin Adelheit, Gemahlin

Siegel der Pfalzgräfin Adelheit. (Nach dem Gypsabguss.)

des im Jahr 1095 verstorbenen Pfalzgrafen Heinrich von See, mit dem Brustbilde der Dame in matronenhaftem Costüm. Bei einfach derber Behandlung, bei mangelhaftem Körperverhältniss und mangelhafter Beobachtung der (in Werken der Stempelschneidekunst nicht ganz leicht durchzuführenden) Reliefhöhen

hat dies Stück einen Charakter künstlerischer Grösse, der dasselbe schon wie einen Vorläufer jener ausgezeichneten Portraitmedaillons der italienischen Kunst, welche mit dem 15. Jahrhundert beginnen, erscheinen lässt. Für die sculptorische Richtung der Zeit ist hiermit ein sehr charakteristischer Beleg gegeben. [1]

Andre Lande.

Für die Sculptur des 11. Jahrhunderts ausserhalb Deutschlands ist nur Weniges namhaft zu machen.

In Frankreich ist kaum Andres zu nennen, als die Säulenkapitäle an einigen Monumenten dieser Zeit, die mit rohem figürlichem Bildwerk ausgestattet sind. Die merkwürdigsten sind die figurirten Säulenkapitäle am Unterbau der Vorhalle der Abteikirche von St. Benoît-sur-Loire, [2] der unmittelbar nach 1026 ausgeführt wurde, (vergl. oben, S. 50). Hier sind allerlei biblische Scenen dargestellt, mehr oder weniger mit gehäuften Figuren, die, in starrer, höchst barbarisirender Rohheit, in kurzen und plumpen Formen, mit geringer Andeutung typischen Faltenwurfes, das Gepräge vollständigen künstlerischen Unvermögens haben (doppelt auffällig bei der gediegenen Behandluug des Blattwerkes an andern Kapitälen desselben Baues) und etwa nur in den Fratzen einiger dämonischer Gestalten bei einer apokalyptischen Darstellung eine Eigenthümlichkeit des Sinnes verrathen. Einige an demselben Bau angebrachte Relieftafeln sind wo möglich noch roher. — Wenig anders sind die figurirten Kapitäle anderer Monumente, wie die von St. Geneviève zu Paris, die in der alten Krypta von St. Denis, u. s. w.

Kapitäle vom Portikus der Kirche von St. Benoît-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

[1] Ich verdanke die Kenntniss beider obengenannten Siegel Hrn. F. A. Vossberg zu Berlin. — [2] Darstellungen bei Gailhabaud, l'architecture du V. au XVI. siècle; du Sommerard, les arts au moy. âge. II, S. V, 17; de Caumont, Abécédaire, architecture religieuse, p. 136, 174, ff.

England scheint nichts irgend Namhaftes aus dieser Epoche zu besitzen. — Ein Steinrelief in Schottland, an der Kirche von Invergowrie [1] unfern von Dundee, zwar höchst barbarisch, ist durch den Anschluss an den keltischen Dekorativstyl eigenthümlich bemerkenswerth. Es hat die Form eines Sarkophagdeckels und in seiner oberen Hälfte drei ungeheuerlich embryonische, doch mit Präcision gebildete menschliche Gestalten, in der unteren Hälfte ein Ornament zweier sich kreuzender Thierfiguren von phantastisch schematischer Bildung und einiges Bandgeschlinge. Ausserdem zeigen auch die Figürchen, welche die Eingangsthür des Rundthurmes des unfern belegenen Brechin (oben, S. 61) schmücken, den Versuch bildnerischer Thätigkeit.

In Italien finden sich ausserhalb der Stätten byzantinischen Einflusses kaum irgendwelche Zeugnisse sculptorischer Thätigkeit, und was mit einiger Wahrscheinlichkeit dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben ist, erscheint ebenfalls völlig roh und barbarisch. Dahin gehören etwa an Steinarbeiten: ein Paar plumpe und kurze Bildnissfiguren am Gipfel der Façade der Kathedrale von Casale-Monferrato, [2] und ein Architrav in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, mit Reliefscenen aus der Geschichte des Papstes Sylvester, der Taufe Constantins u. s. w. in einem barbarisch wüsten, styllosen Style. [3] — Dahin gehört eben so ein aus einer Menge kleiner Reliefplatten zusammengesetztes Erzportal, an S. Zenone zu Verona. [4] Die Platten stellen biblische und legendarische Scenen dar und rühren, wie es scheint, von zwei verschiedenen Händen her, die jüngere wohl von einer im 12. Jahrhundert erfolgten Erneuerung. Wenn diese schon eine Andeutung von Sinn und Styl in der Behandlung der Gestalt zeigen, so bestehen die älteren wiederum aus gänzlich rohen und formlosen Compositionen, allerdings nicht ohne eine gewisse Erregtheit des Gedankens, aber mit einem solchen Mangel der ersten Bedingnisse der Darstellung, dass z. B. den Figürchen mehrfach, je nach dem vorhandenen Raume, die willkürlichste Lage gegeben ist.

Byzantinischer Einfluss macht sich, den allgemeinen Culturverhältnissen gemäss, im Venetianischen und in Unter-Italien geltend. Er zeigt sich zunächst in der Einführung jener byzantinischen Erzportale, mit eingegrabenen und durch Silberdrähte ausgefüllten Zeichnungen, von denen schon (I, S. 287) die Rede

[1] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 523. — [2] Osten, die Bauwerke in der Lombardei, T. 4. — [3] Den ebendaselbst befindlichen Architrav des Bonus Amicus muss ich schon dem 12. Jahrhundert zuschreiben. Vergl. unten. — [4] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona, t. 5. —

war. Nach Anleitung dieser Arbeiten wurden im Lande selbst ähnliche Arbeiten, theils mit figürlichen, theils nur mit ornamentistischen Darstellungen, ausgeführt. So die Erzflügel des Hauptportales von St. Marco zu Venedig (mit lateinischen Inschriften), die der Kathedrale von Amalfi (1062), die von S. Salvatore zu Atrani (1087), die ungefähr gleichzeitigen der Kathedrale von Salerno; andere, wie es scheint, aus der Epoche des 12. Jahrhunderts. — Ebenso fehlte es auch für die Steinsculptur nicht an byzantinischer Anregung. S. Marco zu Venedig enthält mannigfache Beispiele, die theils als merklich byzantinische Arbeit, theils als Nachahmung solcher zu betrachten sind, theils aber auch schon eine selbständigere Verarbeitung der hiemit gewonnenen Motive zeigen. Zu den letzteren gehören, als Hauptbeispiel, die Säulen des Tabernakels über dem Hochaltar mit Hochrelief-Darstellungen biblischer Geschichten, die übereinander in kleinen Arkadenreihen enthalten und in einer, allerdings schwerfällig ängstlichen Weise, doch nicht ohne Gefühl für die Form ausgeführt sind. — Aehnliches in Unter-Italien, namentlich ein Paar Tafeln in S. Restituta zu Neapel, mit Reliefdarstellungen aus der Geschichte Simsons und Christi (oder Josephs). [1]

Ein Paar bischöfliche Marmorstühle in unteritalischen Kirchen, [2] dekorativ ausgestattet, bekunden das Wechselspiel mit den arabischen Cultur-Elementen. Der eine ist der Stuhl von S. Sabino zu Canosa, der auf phantastisch stylisirten Elephanten ruht; der andere der Stuhl von St. Nicola zu Bari, der von knieenden Arabern, in ähnlich strenger Behandlung wie die Figuren des Krodo-Altares zu Goslar, getragen wird. Inschriften an beiden bestimmen die Zeit ihrer Ausführung auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts.

Malerei.

Des eifrigen Betriebes der Wandmalerei in den Kirchen des 11. Jahrhunderts ist bereits gedacht. An erhaltenen Werken, die eine Anschauung gewähren könnten, ist aber Nichts von irgendwelcher Bedeutung namhaft zu machen. Für Deutschland gewährt ein genaues Verzeichniss der Malereien, welche vor dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche von Benedictbeuren befindlich waren, [3] — eine Menge einzelner Heiligenbilder, Scenen der Geburt und der Kindheit Christi, in der Absis die Himmelfahrt Christi in typischer Anordnung, darunter die zwölf

[1] Schnaase, Gesch. der bild. Künste, IV. II, S. 556. — [2] Duc de Luynes, recherches sur les mon. et l'hist. des Normands etc. dans l'Italie mérid., t. 9, f. — [3] Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland, I, S. 178, e.

Apostel und zwölf Heilige, — einen wenig genügenden Ersatz. — In Frankreich gelten die Wandmalereien der Kirche von St. Savin zum Theil als Arbeiten des 11. Jahrhunderts, sind aber im Ganzen mit grösserer Zuverlässigkeit dem folgenden zuzuschreiben. — In Italien werden die übermalten Wandmalereien von St. Urbano bei Rom als Arbeiten der Zeit um den Schluss des 11. Jahrhunderts bezeichnet.

Für Uebung der Glasmalerei liegen verschiedene Andeutungen vor. Sie gelten besonders der deutschen Kunst. Erhalten ist nichts der Art.

Die Kunst der Mosaikmalerei, die im Occident erloschen war, wurde bei dem byzantinisirenden Bau von S. Marco zu Venedig nach byzantinischem Muster erneut. Sie gewinnt zunächst aber nur in äusserlich technischer Beziehung eine Bedeutung. Die ältesten Theile der Mosaiken von S. Marco, namentlich die in der westlichen, der nördlichen und der mittleren Hauptkuppel, tragen noch völlig den leichenhaften Charakter der entarteten byzantinischen Kunst. — Ausserdem gehört das Mosaik in der Tribuna des Domes von Torcello in diese Epoche.

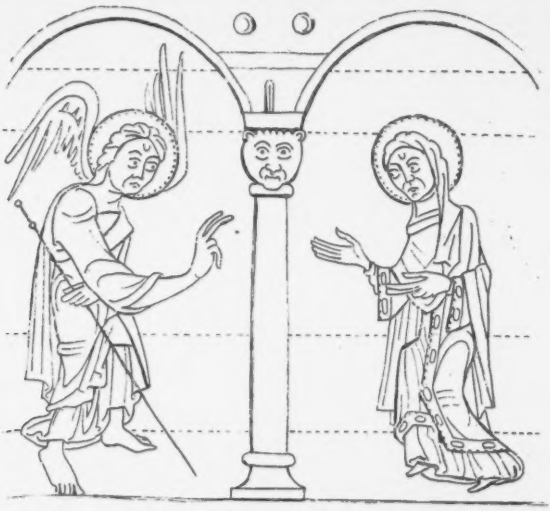
Zeichnende Darstellung auf Metall findet in Einzelfällen Anwendung. Neben den eben schon erwähnten italienischen Erzportalen sind drei grosse Erztafeln anzuführen, welche in dem Chorgiebel des Domes von Constanz [1] eingelassen sind und deren ursprüngliche Bestimmung dunkel ist. Sie enthalten in eingegrabenen Umrissen die Gestalt des thronenden Erlösers mit Engeln und die zweier Heiligen, in einem strengen und starren Style, der als der Epoche des 11. Jahrhunderts entsprechend bezeichnet wird. Die Figuren sind stark vergoldet.

Umfassendere Anschauungen gewährt wiederum die Miniaturmalerei, daran, wie bemerkt, die Handschriften dieser Periode vorzüglich reich sind.

Für Deutschland kommt zunächst eine beträchtliche Zahl derartiger Arbeiten in Betracht, die sich den Prachtwerken vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts (oben, S. 26) unmittelbar anschliessen und den jüngeren Ausläufern derselben Schule, aus welcher jene hervorgegangen waren, angehören. Sie stammen zumeist aus dem Domschatze von Bamberg [2] und sind, mit bildlicher Darstellung Kaiser Heinrich's II. versehen, mehrfach als dessen Stiftung, also als Arbeiten aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts, bezeichnet. Die reichsten Werke sind die schon erwähnten Prachthandschriften in der Bibliothek von München; andere befinden sich in der von Bamberg, noch andere

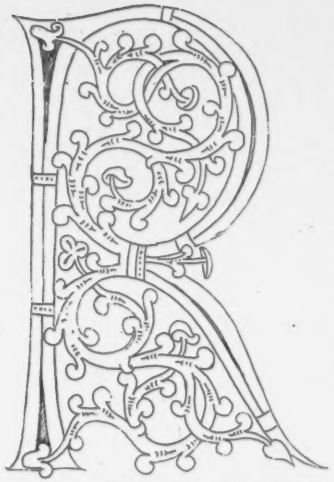
[1] Waagen, im Kunstblatt, 1848, S. 247. — [2] Förster, Denkmale, II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 10, 19 ff., 91.

vereinzelt an andern Orten. Das Aeussere der Behandlung entspricht völlig den Arbeiten aus der Epoche der beiden letzten Ottonen; es ist dasselbe byzantinisirende Element. derselbe phantasmagorische Reiz einer insgemein in grösster Feinheit durchgeführten Farbengebung. Die Zeichnung nimmt nicht minder



Verkündigung Mariä, aus einem Plenarium des 11. Jahrhunderts. Kupferstich-Kabinet zu Berlin. (F. K.)

dieselben Motive auf; aber jener Zug eigenthümlicher Grösse verschwindet mehr und mehr, und ein seltsam manieristisches Wesen, zu verschrobenen, verzwickten, krüppelhaften Bildungen geneigt, mehrfach zu einer unbegreiflichen Verzerrung gesteigert, durch die sanfte Farbenstimmung, den zierlichen Vortrag des Pinsels, die geschmackvolle Ornamentik in den Beiwerken doppelt auffällig, tritt an ihre Stelle. Doch leuchtet durch das Unwesen der formalen Auffassung, in veränderter, mehr gedanklicher Richtung, wiederum ein neues Element von Grösse hervor. Ein Missale (oben, S. 77) hat ein Bild des stehenden Kaisers; über ihm der Erlöser in der Glorie, der ihm die Krone aufsetzt; zu dessen Seiten zwei in lebhafter Bewegung niederschwebende Engel, welche ihm die heilige Lampe und das Reichs-



Ornamentirter Buchstabe, aus demselben Plenarium. (F. K.)

schwert bringen, indem er diese Reliquien mit ausgebreiteten Armen, die durch zwei heilige Geistliche gestützt werden, empfängt. In einem der Evangeliarien ist vorn der thronende Kaiser dargestellt, von Kriegern und Geistlichen umgeben, und ihm gegenüber vier geneigte weibliche Gestalten, welche ihm Gaben darbringen und inschriftlich als die Personificationen der Lande seiner Herrschaft. Roma, Gallia, Germania, Sclavinia, bezeichnet sind. Ein anderes Evangeliarium zeigt den triumphirenden Erlöser vor dem Baume des Lebens und um ihn her, in wunderbarer Glorie, die elementarischen Symbole und die von den Wassern des Paradieses getragenen der Evangelisten; während die darauf folgenden Bilder der letzteren zu den über ihnen befindlichen Symbolen

Der verklärte Salvator. Unausgemalte Federzeichnung in einem Missale des 11. Jahrhunderts. Bibliothek zu Bamberg. (F. K.)

Wassergestalt, als Träger eines Evangelistensymbols, in einem Evangeliarium des 11. Jahrhunderts. Bibliothek zu München. (F. K.)

und Zeichen in sinnreiche Beziehung gesetzt sind, Marcus z. B. in einer Art begeisterten Staunens zu der Figur des auferstehen-

Evangelist Marcus, in demselben Evangeliarium. (F. K.)

den Erlösers aufblickt, den eine Inschrift als „starken Löwen" dem Löwensymbol des Evangelisten parallel stellt. U. s. w.

Trotz ihrer umfangreichen Thätigkeit scheint diese Schule eine längere Dauer nicht gehabt zu haben. Wie in ihr mannigfach bewegte Gedanken zur Erscheinung kommen, so mochte sie immerhin für geistige Anregung gewirkt haben; an sich war ihre Aufgabe ohne Zweifel eine begrenzte, von besonderer fürstlicher Gunst und Geschmacksrichtung abhängig, während aus ihrer entarteten Darstellungsweise eine neue Entwickelung nicht herausgebildet werden konnte. Sie ist mehr zur Bezeichnung des Ueberganges aus den Richtungen des 10. Jahrhunderts in die des 11., als für das eigenthümliche künstlerische Streben des letzteren von Bedeutung. Eine grosse Anschauung dieses Strebens gewähren freilich auch die übrigen erhaltenen Werke der deutschen Miniaturmalerei nicht; Arbeiten, die eine nähere Verwandtschaft mit jenen merkwürdig antikisirenden Elementen in den Fächern der Sculptur bekundeten, sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Vielmehr erscheint im Uebrigen nur eine schlichte Strenge, ein einfach typischer Charakter, wie er der Epoche künstlerischer Anfänge wohl ansteht, als vorherrschend. Dass dieselbe sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausgeprägt, scheint u. A. ein dem Abte Ellinger von Tegernsee, einem in der künstlerischen Ausstattung jenes Klosters vielfach thätigen Manne, zugeschriebenes Evangeliarium in der Bibliothek von München zu erweisen. —

Die Arbeiten der französischen Miniaturmalerei dieser Epoche sind an Zahl und künstlerischem Vermögen wenig bedeutend, zum Theil auch jetzt noch mit verwilderten Nachklängen der Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit. — Die englischen Arbeiten, ebenfalls nicht zahlreich, haben einiges Eigenthümliche. [1] Es sind in der Regel leichte skizzenhafte Umrisszeichnungen, mit wenig Andeutung von Farbe, in einer hastig geknitterten Manier hingeworfen, aber oft durch belebte Anschauung, durch kühne Motive, durch poetisch phantastische Darstellung von Bedeutung. Namentlich eine Bibelhandschrift und zwei Psalter im brittischen Museum zu London kommen für diese Darstellungsweise in Betracht. [2] Sie haben, gleich den übrigen, angelsächsische Texte, und so ergiebt sich dieser lebhaftere Schwung bei mangelhaften Darstellungsmitteln als ein anderer Ausdruck derselben künstlerischen Richtung, die schon in der englisch-sächsischen Architektur zur Erscheinung gekommen war. — Die geringe Zahl italienischer Miniaturen erscheint durchgängig ohne Haltung und Geist, gelegentlich mit dem Anhauch byzantinischen Elementes, doch auch dadurch nicht gefördert. Die Bilder eines Lobgedichtes auf die Gräfin Mathildis in der vatikanischen Bibliothek zu Rom, [3] schon vom

[1] Einige Abbildungen bei Dibdin, Biblioth. Decameron, I, p. LXXV. — [2] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, IV, II, S. 483. Waagen, Treasures of art, I, p. 141. — [3] D'Agincourt, Malerei, T. 66.

Anfange des zwölften Jahrhunderts, sind neben anderen als bezeichnendes Beispiel anzuführen.

Dekorative Kunst.

An Werken dekorativer Kunst ist aus der Epoche des elften Jahrhunderts, und vorzugsweise wiederum in Deutschland, manches Namhafte erhalten. Neben den glänzenden Schmuckformen, welche das kirchliche Prachtgeräth in einzelnen Fällen annimmt, wird besonders auf eine Bekleidung desselben mit allerlei kostbaren und dem Auge wohlgefälligen Gegenständen Rücksicht genommen. Zierliches Filigran bedeckt die Goldplatten; dazwischen reihen sich Perlen und Edelsteine, zuweilen in kunstreichster Fassung, ein. Antiken geschnittenen Steinen wird, unbekümmert um ihren bildlichen Gehalt, gern eine hervorstechende Stelle eingeräumt; byzantinische Emailplättchen, zumeist buntes Ornament oder auch figürliche Darstellungen enthaltend, — in edelsteinartigen Farben, welche zwischen Goldfäden der Fläche aufgeschmolzen sind, bilden eine zu solchem Behuf vorzüglich gesuchte Waare. Das lebhafte Gefallen an diesen Gegenständen des Emails führt im Laufe des Jahrhunderts auch zur selbständigen Aneignung dieser schwierigen Technik.

Hildesheim [1] besitzt merkwürdige Stücke der Art, zum Theil aus dem Anfange des Jahrhunderts, der Zeit Bischof Bernward's angehörig. Als solche sind zu nennen: in der Magdalenenkirche ein von Bernward selbst gefertigtes Goldkreuz mit reichem Schmuck von Steinen und ein Paar phantastisch dekorative Leuchter, aus einer Mischung von Gold und Silber bestehend, von einem Lehrling des Bischofs gearbeitet; im Dom ein silbernes Crucifix mit der trocken starren Figur des Gekreuzigten, wiederum ein Werk seiner eigenen Hand. Aus etwas jüngerer Zeit, ebenfalls im Hildesheimer Dom, zwei Kronleuchter von vergoldetem Kupfer, die ursprünglich reich mit Bildwerk besetzt waren, der kleinere von Bischof Azelin (gest. 1054) gestiftet, der grössere von Bischof Hezilo (gest. 1079), dieser vorzüglich bedeutend, durch seine Ausstattung mit Zinnen und Thürmchen und durch die Inschriftverse als Bild des himmlischen Jerusalem bezeichnet.

Anderes Merkwürdige im Münster von Essen. [2] Ein an-

[1] Krats, der Dom zu Hildesheim. — [2] Abbildungen erscheinen in dem, S. 76. Note 1. genannten Werke. Vergl. meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt, 1858.

schnliches Goldkreuz ist inschriftlich als Stiftung der schon genannten Aebtissin Theophania (Mitte des Jahrhunderts) bekundet. Es ist reich mit dekorativen Emailtäfelchen bedeckt, deren Form aber erkennen lässt, dass sie ursprünglich zum grossen Theil für andere Zwecke bestimmt, somit ohne Zweifel noch als Handelswaare eingeführt waren. Zwei andere Kreuze ergeben sich (gleich dem im Folgenden zu nennenden Leuchter) als Stiftung einer Aebtissin Mathilde; unter mehreren Aebtissinnen dieses Namens kann hiebei, wie es scheint, nur auf diejenige geschlossen werden, welche gegen Ende des 11. Jahrhunderts lebte. Das eine jener Kreuze hat ein Emailtäfelchen, welches die Aebtissin vorstellt, der ein Herzog Otto das Kreuz selbst darreicht; das andere ein Täfelchen mit der Darstellung der hl. Jungfrau und der Aebtissin vor ihr; (die letztere in beiden Fällen durch lateinische Inschrift bezeichnet). Das künstlerische Verdienst dieser Täfelchen ist allerdings gering; aber als Belege einer bestimmten Aufnahme der byzantinischen Technik und als frühste sichere Beispiele der Uebertragung derselben auf die Kunst des Occidents sind sie immerhin von Bedeutung. Ein viertes, nicht minder schmuckreiches Kreuz entbehrt der Angabe seines Ursprunges. Ein kolossaler siebenarmiger Leuchter von reich vergoldetem Erz trägt wiederum die inschriftliche Bezeichnung der Mathilde. Stamm und Arme desselben sind mit grossen reich ornamentirten Buckeln versehen und die Lichtteller von ähnlich behandelten Kapitälen getragen, in einem Style von strenger und fein durchgebildeter Classicität, der sich in der Behandlung des Blattornaments ein Zug orientalischen (arabischen) Geschmackes zugesellt, dem Charakter der angedeuteten Spätzeit des 11. Jahrhunderts zumeist entsprechend, zugleich aber von einer völlig seltenen künstlerischen Meisterschaft.

Die Uebertragung der byzantinischen Emailtechnik scheint sodann, gleichfalls zunächst in Deutschland, zu einer anderweitigen Verwendung und Behandlung Anlass gegeben zu haben. Das byzantinische Verfahren ist miniaturartig fein und fast ohne Ausnahme nur bei kleinen Goldtafeln, mit aufgelötheten Fäden, welche die eingeschmolzenen Farben scheiden, angewandt. In Deutschland, und später in andern Ländern (namentlich in Frankreich), ward es gern auf die Ausstattung kupfernen Geräthes übertragen, dessen Gründe für die aufzunehmenden Farben vertieft wurden, während die vergoldeten Ränder zur Scheidung der letzteren (um ihr Zusammenlaufen bei dem Schmelzprozess zu verhüten) erhaben stehen blieben. Für Reliquienbehälter, tragbare Altärchen und anderes Geräth ward die Technik im Laufe der romanischen Epoche vielfach zur Anwendung gebracht. Ein aus Deutschland stammender Reliquienschrein in der Sammlung des Fürsten Soltykof zu Paris wird, neben anderen deut-

schen Arbeiten, als noch dem elften Jahrhundert zugehörig, bezeichnet. [1]

Dritte Periode.

Um den Beginn des 12. Jahrhunderts tritt eine neue Entwickelungsepoche des romanischen Styles ein, die bis gegen den Schluss des Jahrhunderts andauert. Es ist die Zeit des Gegensatzes und der Gegenwirkungen zwischen den grossen welthistorischen Mächten, in denen das Leben des Mittelalters beruht, die Zeit des phantastisch-begeisterungsvollen Dranges der Kreuzzüge, der neuen Erhebung des Kaiserthums gegenüber der päpstlichen Allgewalt, des Hervortretens und der Geltendmachung königlicher, feudaler, städtischer Rechte. Es ist die Zeit einer tief erregten Bewegung, und zugleich, in nothwendigem Rückschlage, welcher in einer Regeneration der geistlichen Orden seinen Ausdruck findet, die einer erneuten innerlichen Sammlung. Diese Vervielfältigung der Interessen, diese stärkere Fülle der Bewegung, bei erneuter Vertiefung, theilt sich auch dem künstlerischen Streben mit; die Einfalt des Styles, welche im 11. Jahrhundert vorherrschend war, macht einer reichhaltigeren, lebhafter gegliederten Entwickelung Platz, in welcher das Wesen des Romanismus seinen vollständigeren Ausdruck findet. Die Arbeit des Schaffens vertheilt sich umfangreicher unter die verschiedenen Nationen; die Charaktere der Völker und der einzelnen Stämme gewinnen darin, in dem was ihnen ursprünglich angehört wie in dem, aus der Fremde Aufgenommenen, eine schärfere Ausprägung. Die Architektur ist aber auch in dieser Epoche noch das entschieden Ueberwiegende und Bestimmende, ist es um so mehr, als die Steigerung der Aufgaben zugleich eine Steigerung der Kräfte bedingte, der im Allgemeinen nur auf ihrem Gebiete entsprochen werden konnte. Sie tritt allerdings zu den bildenden Künsten in ein näheres Verhältniss, indem sie ihnen neue und eigenthümliche Plätze zu ihrer Bethätigung darbietet; sie gewinnt gleichzeitig, bei der lebhafteren Erregung der Phantasie (und in einem Wetteifer mit dem, was in der näher gerückten Kunst des Orients üblich war), eine Fülle neuer ornamentistischer Bildungen; aber Beides, Figürliches und Ornamentistisches, fügt sich in fester

[1] Vergl. das Werk von J. Labarte, Recherches sur la peinture en émail, und meinen im Vorigen bezeichneten Aufsatz. (Der französische Name für die nach byzantinischer Art, mit aufgelötheten Goldfäden, gefertigten Emailarbeiten ist „Émaux cloisonnés", — für die in der occidentalischen mittelalterlichen Technik, mit vertieftem Grunde und erhaben stehen gebliebenen Rändern: „Émaux champlevés" oder „É. en taille d'épargne.")

Gebundenheit, in streng schematischer Fassung, ihrem Gesetze. Gleichwohl fehlt es auch hier wiederum nicht an einzelnen Erscheinungen, welche die Schranke des Conventionellen durchbrechen und sich den in der Architektur waltenden Kräften schon ebenbürtig an die Seite zu stellen wagen.

(Architektur.)

Die Architektur hatte in den Werken des 11. Jahrhunderts eine starke Grundlage gewonnen; das 12. Jahrhundert baut darauf fort. Das Basilikenschema, wie es dort entwickelt war, bleibt; die Pfeiler- oder Säulenarkaden des Innern haben häufig dieselbe Anordnung. Der Grundriss der baulichen Anlage hat theils die schlichteste Disposition, theils, namentlich in der Chorpartie des kirchlichen Gebäudes, reichere Formen, wozu aber die Motive ebenfalls schon gegeben waren. Als ein neues Formenelement tritt der Spitzbogen hinzu. Er hatte in wenigen vereinzelten Beispielen am Schlusse des 11. Jahrhunderts eine Aufnahme gefunden; der jetzt beginnende lebhaftere Verkehr mit orientalischer Nationalität veranlasste seine häufigere Anwendung, die einstweilen jedoch, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, auf bestimmte Distrikte der südlicheren Lande eingeschränkt bleibt. Das System gewölbter Decken findet, nach den Landschaften verschieden, eine grössere Verbreitung. Zunächst ist es besonders, wie schon im 11. Jahrhundert, die einfache Form des Tonnengewölbes; die Bekanntschaft mit der Spitzbogenform, die Erkenntniss ihrer grösseren constructiven Zweckmässigkeit, (indem sie einen geringeren Seitendruck ausübt als die halbrunde Bogenform) giebt Anlass, die Tonnenwölbung in derselben Bogenlinie zu bilden; doch geschieht es ebenfalls nur in einzelnen Distrikten. Daneben kommt die Ueberwölbung der Langräume durch Kuppeln (wozu in der Marcuskirche von Venedig das erste bedeutende Beispiel für den Occident gegeben war) mehrfach in Anwendung. Endlich die complicirte Form des Kreuzgewölbes, welches aus sich durchschneidenden Tonnengewölben entstanden war, dessen Druck sich nach unten auf die Ausgangspunkte der einzelnen Gewölbkappen concentrirt und das man bisher nur über schmalere Räume zu spannen gewagt hatte. Ueberall bedingt die Gewölbdecke feste und kräftige Stützen; ihre Gliederung durch Quergurte, welche sich dem Tonnengewölbe unterlegen, welche die Kuppeln tragen und die Felder der Kreuzgewölbe sondern, gab zur Anwendung von Gurtträgern Veranlassung, die in Pilaster- und Halbsäulenform an den stützenden Pfeilern und den Wänden über ihnen vortreten. Durch ein derartiges System, durch mehr oder weniger reiche Ausgestaltung der mit demselben

gegebenen Grundmotive, durch die Einreihung von Emporen, Gallerien, sogenannten Triforien, wird eine lebhafte Gliederung der inneren Räumlichkeit gewonnen. Ihr Princip wirkt zugleich auf die Bildung der Arkaden, der Thür- und Fensteröffnungen ein, indem die Bogenwölbung derselben ähnlich getheilt oder abgestuft und in ihren einzelnen Theilen auf ähnliche Weise von belebt vortretenden Einzelstücken getragen wird. Und auch auf das Aeussere, in der festen Wandmasse oder den Wandarkaden, welche schon für deren Theilung beliebt waren, wird dasselbe System gegliederter und gegliedert gestützter Bögen übergetragen.

In der Behandlung der baulichen Einzeltheile gewinnen die verschiedenartigen Grundelemente eine vielfach reichere Ausbildung. Das antikisirende Element findet, in Distrikten der südlicheren Lande, eine starke und kräftige Belebung, zu Bildungen und zu Combinationen baulicher Theile führend, die sich dem Glanze spät römischer Architektur oft in auffälliger Weise annähern. Die nordische Schnitzmanier prägt sich in demselben Maasse reichlicher und charaktervoller aus, in den Gesimsen durch mancherlei gebrochenes und versetztes Stabwerk, durch kräftige Consolen, welche häufig als dessen Träger angewandt werden, von lebhaft malerischer Wirkung. Wo antike Reminiscenz und nordische Gefühlsweise gegeneinander wirken, findet nunmehr — als sehr charakteristisches Kennzeichen des 11. Jahrhunderts — eine innigere Durchdringung statt. Die Deckgesimse der Pfeiler z. B. haben insgemein nicht mehr die einseitig abschliessende römische Kranzleistenbildung (im Karniesprofil), sondern — in einer lebhafteren Empfindung für ihren ästhetischen Zweck, für ihren Wechselbezug zwischen Stütze und Last — eine charakteristische Kehlengliederung, oft nach dem mehr oder weniger frei behandelten Motive der (umgekehrten) attischen Säulenbasis. Die Basis selbst empfängt auf den Ecken ihres unteren Pfühls einen Vorsprung, zumeist in der Form eines Blattes, welcher sie dem Untersatze inniger verbindet. Die Kapitäle füllen sich, neben der schärfer ausgeprägten und umgrenzten Form des unten abgerundeten Würfels, neben der distriktweise vorkommenden Vervielfachung oder Theilung dieser Form, mit verschiedenartigem Schmuck; das an ihren Flächen ausgemeisselte Blattwerk hat zumeist jene schematisch conventionelle Form. Manches eigenthümlich Barocke und Phantastische findet sich in den Landen des alten Keltenthumes und da, wo keltische Nationalität der übrigen zugemischt erscheint; Byzantinisches und Arabisches in andern Einzelfällen. Für die Ausstattung und wirkungsvollere Hervorhebung des architektonischen Details durch farbige Zuthat fehlt es nicht ganz an Zeugnissen.

Figürlicher Darstellung werden an dem Werke der Architektur, wie schon bemerkt, bestimmte und ausgezeichnete Plätze

angewiesen. Bemerkenswerth ist es vornehmlich, dass die Portallünette, das Halbkreisfeld im Einschluss der Wölbung des Portales, welches von dem Thürsturz getragen wird, gern eine bildnerische Ausstattung empfängt, in einfacher Dekoration symbolischen Inhaltes, in mehr oder weniger reich entwickeltem Bildwerk, ein beredtes Zeichen der Bedeutung des Gebäudes für denjenigen, der sein Inneres zu betreten im Begriff ist. In ansehnlichen Distrikten wird besonders auch, wie in einzelnen Fällen schon früher, das Säulenkapitäl zur Aufnahme bildlicher Darstellung benutzt, gleichfalls zur reicheren und inhaltsvolleren Wirkung, doch in demselben Maasse allerdings zur Verdunkelung der architektonischen Kraft, welche in dem Kapitäl einen Ausdruck bekommen soll. Andres Bildwerk an andern Einzelstellen.

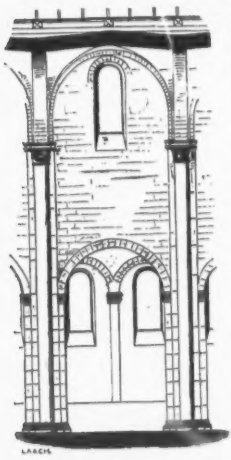
Endlich erscheint mancherlei neues System für die Zwecke kirchlicher Anlagen neben dem des Basilikenbaues und neben den aus letzterem hervorgegangenen Hauptformen. Der Centralbau giebt zu verschiedenartigen Anlagen Anlass; zweigeschossige Kapellen, durch Oeffnung des mittleren Feldes der Zwischendecke in sich verbunden, kommen unter verschiedenen Bedingnissen zur Anwendung. In den Klöstern entwickelt sich ein vielgestaltiger Hallenbau; die Kreuzgangsportiken, welche den Hof des Klosters umgeben, werden schon in reicher und ansehnlicher Weise durchgebildet. Fürstliche Schlossbauten werden, zumal gegen den Schluss der Periode, mit künstlerischem Aufwand ausgeführt; städtische Wohngebäude in einzelnen Fällen ebenso.

Deutschland.

Die deutsche Architektur des 12. Jahrhunderts unterscheidet sich von der des elften im Allgemeinen weniger durch veränderte Gesammtfassung als durch die Umbildung des baulichen Details und der Dekoration, den im Vorstehenden bezeichneten Verhältnissen entsprechend. Für die Behandlung des baulichen Aeussern kommt das System von Bogenfriesen und Lissenen, zum Theil auch die Anordnung kleiner Arkaden-Gallerien zur oberen Bekrönung der Massen, vorzugsweise in Betracht. Das Basilikenschema mit flacher Decke ist im Allgemeinen noch vorherrschend; das durchgeführte Wölbesystem kommt allerdings vor, zum Theil in sehr bedeutenden Beispielen; doch sind diese nicht häufig und, mit Ausnahme *eines* Distrikts (des westphälischen), noch vereinzelt. Die Gruppen sondern sich noch, ähnlich wie im 11. Jahrhundert, wenn zum Theil auch veränderte Beziehungen zwischen ihnen einzutreten scheinen.

Am Niederrhein finden sich zahlreiche Beispiele schlichten ungewölbten Pfeilerbasilikenbaues, in vollständiger Erhaltung, in Haupttheilen der Anlage, in späterer Umwandlung, mehrfach mit Emporen über den Seitenschiffen. In Köln gehören hieher: St. Ursula, St. Cäcilia, St. Pantaleon, auch Gross-St. Martin (hier die Arkaden des Schiffes, welche bestimmt auf das entsprechende System schliessen lassen, während das Uebrige später ist und einem abweichenden Systeme angehört.) Anderweit: die Kirchen von Münstereiffel, Lövenich, Altenahr, Hirzenach, Rommersdorf, Ems, Altenkirchen, Metternich, Vallendar, Euskirchen, St. Adalbert zu Aachen. Ebenso, in besonders stattlicher und belebter Durchbildung: St. Matthias bei Trier (1148 geweiht) und St. Florin zu Coblenz.

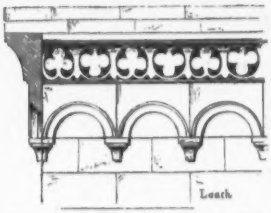
Daneben hat diese Gegend mehrere Beispiele des Gewölbebaues der in Rede stehenden Epoche, und unter ihnen vorzüglich ausgezeichnete und merkwürdige Monumente. St. Mauritius zu Köln, gegen 1144 gebaut, ist eine schlichte Pfeilerbasilika, den vorgenannten ähnlich, aber mit Kreuzgewölben bedeckt und von vornherein auf eine solche Einrichtung angelegt, zugleich durch einen ansehnlichen Emporenbau auf der Westseite bemerkenswerth. — Die Abteikirche zu Laach,[1] um 1110 begonnen und 1156 geweiht, hat dieselbe Anlage, aber in grossartigster und edelster Durchbildung, eines der Meisterwerke der gesammten Epoche, eines der charaktervollsten der niederrheinischen Lande, für Einführung des Kreuzgewölbebaues und dessen erste künstlerische Gestaltung wohl ohne alle Ausnahme das bedeutungsvollste Werk. Die räumlichen und die Massen-Verhältnisse des Inneren sind von hoher und klarer Würde, das System durch kräftig und leicht aufsteigende Halbsäulen, welche die Quergurte des Gewölbes tragen, in strengem Adel entwickelt. Die Gesammtanlage des Gebäudes entfaltet sich, durch ein zweites westliches Querschiff mit besonderer Absis und die Ausfüllung desselben mit einer geräumigen Empore, durch einen über-



Kirche zu Laach. Inneres System. (Nach Geier und Görz.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (1, 2.)

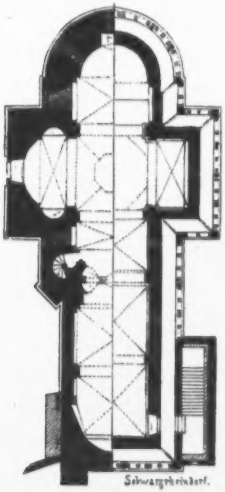
aus stattlichen Thurmbau, der in je drei Thürmen über und an der westlichen wie der östlichen Seite emporsteigt, durch die



Kirche zu Laach. Dachgesims am Ostchor. (Nach Geier und Görz.)

Kirche zu Laach. Kapitäl an den Halbsäulen der Ost Absis. (Nach Geier und Görz.)

vielfach gegliederte Dekoration des Aeussern mit Wandarkaden, Wandbögen, Bogenfriesen, Pilastern, Lissenen, in reichster Weise.

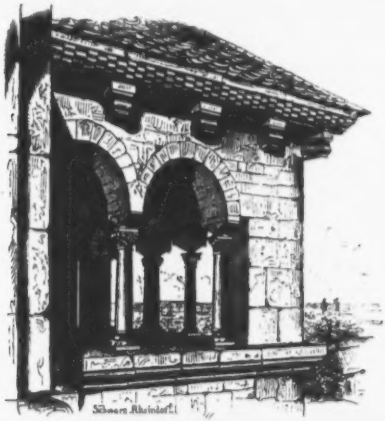


Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Grundriss des Unter- und des Obergeschosses. (Nach Simons.)

In der Detailbildung zeigt sich vielfach ein glücklicher Sinn für das Organische, zum Theil allerdings dem barocken Wesen der Schnitzmanier zugeneigt, zum Theil in völlig lauteren und gemessenen Bildungen; die noch herbe Festigkeit der Behandlung in beiden Beziehungen ist für die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts besonders bezeichnend. — Die Kapelle von St. Thomas bei Andernach ist ein Werk der Bauhütte von Laach. — Die Abtei-Kirche von Knechtsteden, nach 1134 gebaut, ist eine wiederum bedeutende Gewölbeanlage, mit Kuppel über dem Querbau, im Uebrigen mit Kreuzgewölben. — Die Kirche zu Wissel bei Calcar scheint ganz mit Kuppeln gewölbt zu sein. — Ausserdem gehören hieher die Kirchen von Hochelten bei Emmerich und von Repelen bei Mörs, beide ihrer ursprünglichen Anlage nach, sowie die schlichten Kirchengebäude von Hilden und von Bürrig.

Ein eigenthümlicher Gewölbebau ist ferner die Kirche von Schwarz-

Rheindorf,[1] Bonn gegenüber. Ihr Bau war um 1149 begonnen und 1151 geweiht; zwei Decennien später wurde sie erweitert und diese Umänderung 1173 beendet. Die ursprüngliche Anlage war die einer zweigeschossigen Kapelle von kreuzförmigem Grundriss, im Obergeschoss mit einer Kuppel über dem Mittelfelde (und einem darüber emporsteigenden Thurme), im Uebrigen mit Kreuzgewölben bedeckt; im Untergeschoss mit mächtig starken Mauern, in welche innen Nischen hineintreten und über denen aussen, den Fuss des Obergeschosses umgebend, ein Arkadengang angeordnet ist. Bei der genannten Bauveränderung wurde die Kapelle in beiden Geschossen westwärts um mehrere Gewölbfelder verlängert. Sie ist durch die energisch mannigfaltige Durchbildung ihres Details, namentlich durch die



Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Ecke der Arkaden-Gallerie. (Nach Simons.)

malerische Wirkung jenes Arkadenganges, welcher das Untergeschoss bekrönt, und durch den lebhaften Wechsel der, durchweg zwar in strengen Grundformen gebildeten Kapitäle, mit denen seine Säulen geschmückt sind, ausgezeichnet.

Einzeltheile von Gebäuden und besondere Bauanlagen reihen sich an. So die östlichen Abschlüsse (Absiden und Thürme zu ihren Seiten) des Münsters zu Bonn und der Kirche St. Gereon zu Köln, welche der Kirche von Schwarz-Rheindorf gleichzeitig

[1] Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf.

oder wenig jünger erscheinen, das Aeussere mit leichten Wandarkaden, mit Lissenen und Bogenfriesen, die Absiden beiderseits wiederum mit Arkadengallerien gekrönt. — In verwandter Richtung, mannigfaltig in der Form und streng in der Behandlung, die Arkaden des Kreuzganges am Münster zu Bonn und das anstossende Stiftsgebäude, sowie der Kreuzgang bei St. Maria am Kapitol zu Köln. — Ferner: die Chorruine der Kirche auf dem Falkhofe zu Nimwegen; die Anlage der Westthürme von St. Martin zu Münstermaifeld und von St. Victor zu Xanten (noch aus der Frühzeit des Jahrhunderts); die Krypten der Stiftskirche von St. Goar (ebenfalls noch früh) und der Abteikirche von Gladbach; auch Centralbauten, wie die nicht mehr vorhandene Rundkirche St. Martin zu Bonn und der Rest eines Polygonbaues zu Lonnig, welchen aufs Neue eine dem karolingischen Münster von Aachen nachgebildete Anlage kennzeichnet.

Was an niederländischen Monumenten dieser Epoche hier in Betracht kommt, deutet auf ein entschiedneres Festhalten an dem alten Basilikensystem, namentlich auch an dem Säulenbau. So bei den, im Innern zwar modernisirten Kirchen St. Denis und St. Barthélemy zu Lütticht, von denen die erste in den Schiffarkaden nur Säulen, die andere Säulen und Pfeiler hat. St. Servais zu Maestricht, ebenfalls modernisirt, hat dagegen Pfeiler mit Halbsäulen. St. Jacques zu Gent wiederum nur Säulen, und zwar von eigenthümlich schwerer Bildung. — Ebenso St. Peter zu Utrecht, wo die Schiffsäulen mit einfach schweren Würfelkapitälen, die Säulen der Krypta mit reicherer Dekoration versehen sind. Aehnlich auch die der Krypta von St. Lebuinus zu Deventer. Der Oberbau dieser Kirche, gleich dem von St. Nicolas ebendaselbst, hat in jüngerem Umbau nur geringe romanische Reste bewahrt.

Grundriss der Krypta von Herzogenrade. (Nach de Roisin.)

Einiges Andere zeigt einen näheren Anschluss an deutsch-niederrheinische Elemente der Zeit. Die Krypta der Kirche von Herzogenrade (Rolduc), [1] angeblich vom Anfange des 12. Jahrhunderts, hat in ihren Umfassungsmauern die dreifache Absidenanlage von St. Maria am

[1] De Roisin, in den Mittheilungen aus dem Gebiet der kirchlichen Archäologie und Gesch. der Diöcese Trier, I, S. 116.

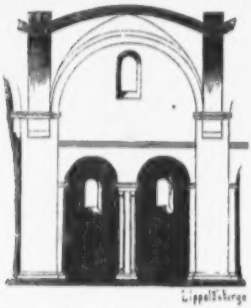
Kapitol zu Köln, doch in engerem Zusammenschluss. Die Kapelle von St. Nicolas-en-Glain bei Lüttich erinnert in ihrem Chorbau an die niederrheinischen Absiden, auch mit der krönenden Arkadengallerie.

Eine zweigeschossige Kapelle, die des heiligen Blutes, zu Brügge scheint in der ursprünglichen Anlage und deren Behandlung den deutschen Bauten ähnlich zu sein, ist aber in späterer Epoche erheblich verändert worden. — Von der ehemaligen (später umgebauten) Rundbau-Anlage von St. Jean zu Lüttich liegen nur ungenügende Abbildungen vor.

In Westphalen erscheint, zumal in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, das Wölbesystem entschieden vorherrschend. Der Sinn ist diesem constructionellen Bedingniss vorzugsweise zugewandt; in mannigfacher Weise strebt man dahin, mit den Mitteln desselben zu einem festen Zusammenschluss der Räumlichkeit zu gelangen. Für den Grundplan sind die verschiedenartigen Motive der romanischen Basiliken-Anlage maassgebend. Die Behandlung zeigt zumeist eine schlichte Strenge. Es stimmt hiemit überein, dass die Absis zuweilen, statt des üblichen Halbrunds, in rechteckiger Form gebildet wird.

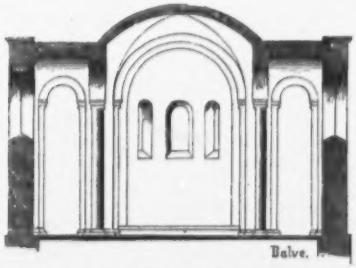
Einfache ungewölbte Pfeiler-Basiliken, der früheren Zeit des Jahrhunderts angehörig, sind die Kirchen von Fischbeck, Kappenberg, Freckenhorst (1129 geweiht). Die von Neuen-Heerse bei Paderborn (1165) hat in ihrem ältesten Theile das System der reinen Säulenbasiliken; die von Wunstorf bei Hannover (später überwölbt) das eines Wechsels von Säulen und Pfeilern. Schlichte Pfeilerbasiliken mit Gewölben sind: die Kirche des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich nach 1165) und die Kilianskirche zu Höxter, beide jedoch, wie es scheint, erst im Laufe des Baues für die Wölbung des Mittelschiffes eingerichtet; die Kirche zu Erwitte bei Lippstadt, die Klosterkirche zu Kappel, die Gaukirche zu Paderborn, die Kirchen zu Brenken, zu Berghausen (mit halben Kreuzgewölben über den Seitenschiffen), zu Hüsten bei Arnsberg. — Eine höhere, in verschiedener Weise gegliederte Durchbildung des Pfeilersystems für die Zwecke der Wölbung zeigen die Klosterkirche zu Lippoldsberge, die Kirchen zu Gehrden und Brakel, das Schiff der Marienkirche zu Dortmund (mit Kuppelsegmenten über dem Mittelschiff), die Kirche von Dorf Brakel, diese ursprünglich in bemerkenswerth dekorativer Anlage. Sodann der Dom zu Soest, in der Umwandelung seiner älteren Anlage (oben, S. 43) zum Gewölbebau, ausgezeichnet zugleich durch einen grossartigen, eigenthümlich angeordneten Hallen- und Thurmbau auf der West-eite. — Einen Wechsel

von Pfeilern und Säulen im innern System, mit Ausbildung der erstern zu Gewölbträgern, haben ihrer ursprünglichen Anlage nach: das Schiff der Petrikirche zu Soest, die Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont, die Kirchen von Steinheim, Rhynern, Asslerbeck. Dieselbe Anordnung, aber in ganz ungewöhnlicher Weise, mit gekuppelten Säulen und zum Theil in zierlicher Durchbildung: die Kirchen zu Hörste, Delbrück, Verne, Boke, Opherdike, Böle.



Kirche zu Lippoldsberge. Inneres System des Schiffes. (Nach Lübke.)

Jenes Streben nach unbedingter constructioneller Festigkeit führt ferner, bei einigen kleineren kirchlichen Gebäuden, dahin, von der selbständigen Erhebung des Mittelschiffes (und der Anlage der Oberfenster in demselben) ganz abzusehen. Die Seitenschiffe haben hiebei zumeist schlichte Tonnenwölbungen. Zu nennen sind: die Kirchen von Derne, Balve, Plattenberg, Werdole, Kirchlinde, die letztere mit Kuppeln über dem Mittelschiff. — Andre werden aus ähnlichem Grunde, in steigender Abweichung von den

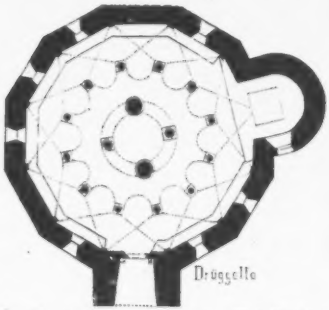


Querdurchschnitt der Kirche zu Balve. (Nach Lübke.)

üblichen Systemen, als zweischiffige Hallen mit einer Mittelreihe von Säulen gebildet. So die kleinen Kirchen von Aplern und Wewelsburg und die Nicolaikapelle zu Soest. — Noch andre, in nicht unbeträchtlicher Zahl, als einschiffige Bauanlagen.

Unter diesen ist die Kirche von Idensen als ein Beispiel edler Durchbildung hervorzuheben.

Ansehnliche Krypten, der Zeit gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts angehörig, sind die der Dome von Paderborn und von Bremen.



Grundriss der Kapelle zu Drüggelte. (Nach Blankenstein.)

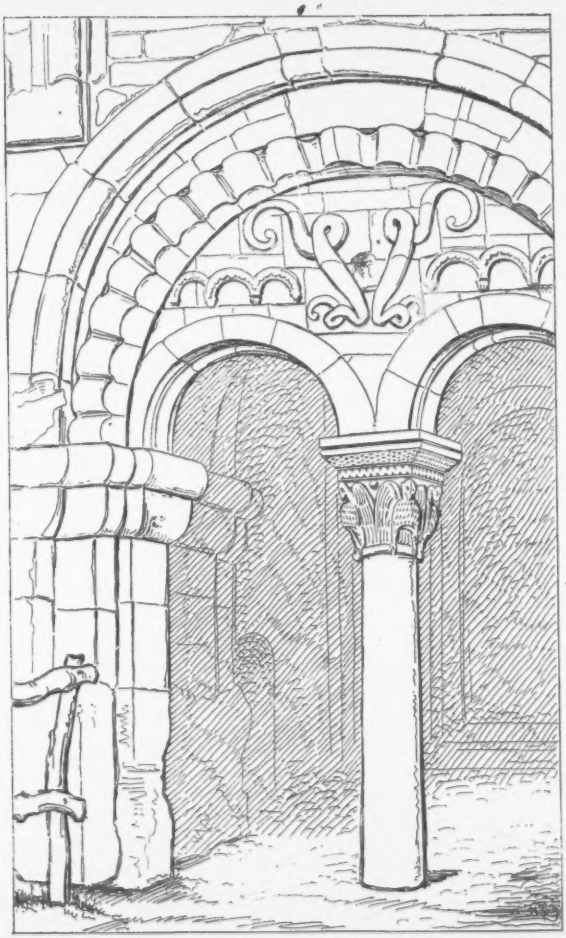
Ein sehr merkwürdiger gewölbter Polygonbau, aus derselben Zeit, ist die Heiliggrab-Kapelle zu Drüggelte[1] bei Soest, deren Innenraum durch zwei Säulenkreise mit eignen symbolisirenden Beziehungen und mit barockem Schnitzwerk an den Kapitälen gebildet wird. — Einezweigeschossige Kapelle zu Steinfurt hat völlig einfache Anlage und Behandlung.

Ein Kreuzgangflügel zu Asbeck, schon der Spätzeit des Jahrhunderts angehörig, ist durch zweigeschossige Säulen-Arkaden von reicher Wirkung.

In den mittelrheinischen und den angrenzenden hessischen Landen erscheint wiederum das System der einfachen Pfeilerbasilika, zunächst ohne Ueberwölbung, verbreitet. Die Kirchen zu Ingelheim, Mittelheim, Johannisberg, die zu Konradsdorf in der Wetterau, die bemerkenswerthen Reste der Kirche von Lorsch (geweiht 1130) und der von Höningen in der Hardt (gestiftet 1120) gehören hieher. Ebenso die ansehnliche Kirche des Cisterzienserklosters Eberbach, gegründet um 1150, geweiht 1186, die im Fortgange des Baues mit einer gewölbten Decke versehen ward. — Auch die angeblich 1159 geweihte Kirche zu Ilbenstadt in der Wetterau, die aber durch lebhafte und wechselnde Gliederung der Pfeiler und Bögen des Schiffes schon eine Neigung zu fortschreitender Entwickelung zeigt.

Ein merkwürdiger Baurest aus der Frühzeit des Jahrhunderts ist der alte Thurmbau der Stiftskirche zu Wetzlar (im Einschluss der späteren, unvollendeten Thurmanlage), seltsam aus schwarzem Basalt aufgeführt, dem sich die Einzeltheile aus

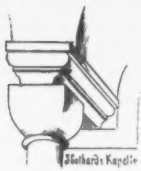
[1] Vergl. Giefers, drei merkwürdige Capellen Westfalens; und Blankenstein, in der Berl. Zeitschr. für Bauwesen, IV, S. 397.



Arkaden der Vorhalle im alten Westbau der Stiftskirche zu Wetzlar. (F. K)

rothem Sandstein einreihen. Aus letzterem Material namentlich, in phantastischer Behandlung, die Arkade des Portals.

Dann sind zwei doppelgeschossige Kapellen zu nennen. Die eine ist die 1138 geweihte St. Gotthardskapelle neben dem Dom zu Mainz, unten im Innern mit Pfeilern, oben mit Säulen, auf zwei Seiten des Aeussern mit einer Arkadengallerie gekrönt. Klassische Reminiscenzen (wie sie an der Ostseite des Domes von Mainz am Schlusse des 11. Jahrhunderts in neuer Belebung erschienen waren) mischen sich hier mit barbaristisch rohen Formen unorganisch durcheinander. — Die zweite Doppelkapelle, in edlerer Anlage ihrer Gliederung, ist die von Niederweissel in der Wetterau.



Gotthardskapelle zu Mainz. Säulenkapitäl und Architrav der äusseren Arkaden. (Nach v. Quast.)

Der Dom zu Mainz war in den Jahren 1081 und 1137 von Bränden heimgesucht worden, welche zu Herstellungen Anlass geben mussten. Die Deckgesimse der Schiffpfeiler deuten, den eingemeisselten Gliederungen zufolge, welche mit denen der Gotthardskapelle zum Theil übereinstimmen, auf eine mit dem Bau der letzteren ungefähr gleichzeitige Reparatur. Ob und wieweit dabei schon eine Gesammtüberwölbung erfolgte, ist unklar. Später sind abermals neue und durchgreifende Herstellungen und Neubauten an dem Dome ausgeführt worden.

Der Dom zu Speier wurde nach einem Brande von 1159 mit jener durchgefühlt machtvollen Ueberwölbung versehen, die sich, mit den hinzugefügten tragenden Gliedern, dem vorausgesetzt beibehaltenen alten Pfeilersystem in so eigenthümlich harmonischer Weise anschliesst. (Vergl. oben, S. 39.) Derselben Epoche gehört, in den charakteristischen Typen des 12. Jahrhunderts, die St. Emmeramskapelle auf der Südseite des Domes an. Andres Bedeutende ist auch hier später.

Der Dom zu Worms [1] wurde an der Stelle eines älteren Gebäudes zu Anfange des 12. Jahrhunderts neugebaut und 1110 geweiht, später erneut und 1181 abermals geweiht, aber erst noch später (in der Schlussepoche des romanischen Styles) vollendet. Das System seines Inneren stimmt, der Hauptsache nach, mit denjenigen Motiven überein, welche in dem Dom von Speier nach Ausführung der dortigen Ueberwölbung vorlagen, doch in soferne einheitlicher, als dasselbe hier von vornherein auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, während dagegen im Einzelnen mehr Willkürliches sich findet und die Behandlung des Details, in einem Gemisch schwerer und leichter Gliederungen, ein geläutertes Kunstgefühl vermissen lässt. Ueber der mittleren Vierung

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (5, 6.)*

des (östlichen) Querschiffes steigt eine Kuppel empor; eine zweite auf der Westseite des Gebäudes, der sich eine (in der spätromanischen Epoche ausgeführte) Westabsis vorlegt. Im Uebrigen

Innere Ansicht des Domes zu Speier, vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Chapuy.)

scheinen auch hier Einzelstücke aus ältern Anlagen beibehalten. Die Ostabsis, innen halbrund, ist im Aeussern (mit starken, wohl auf den Gewölbedruck berechneten Eckmassen) viereckig, mit Rundthürmen auf den Seiten; auch die Westabsis tritt zwischen Rundthürmen vor. Das Aeussere des Gebäudes hat durch diese Anordnungen in seiner Gesammtheit ein Gepräge kühner und erhabener Festigkeit, dem sich die reich angewandte Einzelgliederung unterordnet, das trotz der Spättheile (mehr als es bei der Gesammterscheinung der vorgenannten Dome der Fall ist) den Charakter des 12. Jahrhunderts festhält und die günstigste Wirkung hervorbringt.

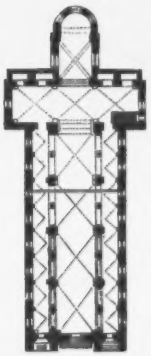
Einige Schlossruinen aus der späteren Zeit des Jahrhunderts zeigen in Fenstern, Portalen, Arkaden-Gallerieen, in Wandgetäfel und den Resten von Pracht-Kaminen ein phantastisches Behagen, eine Verwendung der reichsten Schmuckformen, deren

Ansicht des Domes zu Worms. (Nach Gladbach.)

die Zeit mächtig war, zur würdigen und glanzvollen Ausstattung der Herrschersitze. Die Ruinen des Kaiserpalastes zu Gelnhausen, die des Schlosses von Münzenberg, in deren Dekorationen sich Etwas von normannischem Geschmack ankündigt, sind die vorzüglichst ausgezeichneten. Die Ruine des Schlosses von Seligenstadt ist minder reich.

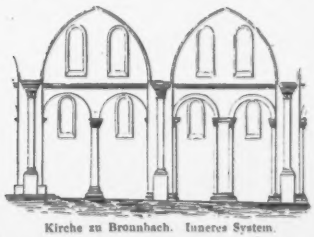
Das Wenige, was bis jetzt über die Monumente von Lothringen und der Freigrafschaft Burgund vorliegt, scheint auf eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der rheinischen Architektur, namentlich der des Mittelrheins, zu deuten. Insbesondere scheint die Kathedrale von Verdun, im inneren System mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern, der Anlage der mittelrheinischen Dome zu entsprechen. Aehnlich, in eigenthümlich zierlicher Durchbildung des Systems die (schon spätere?) Kirche von St. Dié; auch die von Champ-le-Duc. Ebenso die Kathedrale von Besançon, 1148 geweiht, die aber in grossen Theilen ihres Baues erst der gothischen Epoche angehört.

In Franken erscheint der schlichte Basilikenbau, ohne Gewölbe, vorherrschend. Die schon 1109 geweihte Jakobskirche zu Bamberg ist eine Säulenbasilika mit Würfelknaufsäulen: (eines der Kapitäle mit arabischem Blattwerk). Ebenso, ihren ältern Theilen nach, der 1136 geweihte Münster vom Kloster Heilsbronn. — Andre sind Pfeilerbasiliken. So die (verbaute) Klosterkirche von Breitenau; die von Vessern (mit späterem Westbau); der grossartige, im Innern modernisirte Dom zu Würzburg, 1189 geweiht, und die dortige Schottenkirche St. Jakob. Auch der, der Spätzeit des Jahrhunderts angehörige Schiffbau der Kirche vom Kloster Michelsberg zu Bamberg.



Grundriss der Kirche zu Bronnbach.

Doch haben zwei fränkische Monumente dieser Epoche wiederum das Wölbesystem, beide in sehr eigenthümlicher Anwendung und Behandlung. Das eine ist die 1157 gegründete Kirche des Cistercienser-Klosters Bronnbach bei Wertheim. In den Arkaden ihres Schiffes wechseln Pfeiler, denen Säulen als Gurtträger des Gewölbes vorgelegt sind, theils mit freistehenden Säulen, theils mit schwächeren Pfeilern. Die Detailbildung ist reich und würdig, völlig der deutsch-romanischen Architektur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsprechend. Die Ueberwölbung dagegen zeigt südfranzösischen Einfluss. Das Mittelschiffgewölbe ist spitzbogig, ein Tonnengewölbe, welches durch einschneidende Stichkappen der Kreuzwölbung sich annähert; die Seitenschiffgewölbe werden je durch ein Halbtheil derselben Anordnung gebildet. — Das zweite Monument ist die Stiftskirche von Fritzlar, nach 1171 erbaut. Sie zeigt, in der Behandlung des Aeussern und des Innern, eine auffällige Verwandtschaft mit dem Dom von Worms; aber das System ist wesentlich verschieden; die Pfeiler, gegliedert und wechselnd schwächer und stärker, sind bereits durch Spitzbögen verbunden, wohl das frühste Beispiel der Art in Deutschland, und auch die Ueberwölbung ist spitzbogig, in Formen, welche



Kirche zu Bronnbach. Inneres System.

schon mehr der Schlussperiode des Romanismus entsprechen. Die ansehnliche Krypta hat das charakteristische Gepräge der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts. (Die westliche Vorhalle hat

Säulenkapitäl in der Krypta der Stiftskirche zu Fritzlar. (F. K.)

abweichende Behandlung; sie ist ein glänzendes Werk der romanischen Schlussperiode.)

Eine schlichte Rundkapelle, welche dem 12. Jahrhundert anzugehören scheint, ist die von Altenfurt bei Nürnberg.

Die sächsische Architektur des 12. Jahrhunderts folgt fast ausschliesslich dem reinen Basilikensystem, theils mit Säulen, theils mit Pfeilern. Die Anlage von Gewölben über den Hochräumen kommt nur ausnahmsweise vor. Aber dieses überlieferte System bereichert sich nicht selten durch eigenthümliche Gestaltung des Chorraumes, an dessen Seiten sich zumeist Nebenkapellen oder seitenschiffartige Nebenräume, welche mit dem Mittelraume wohl durch eigenthümlich geordneten Arkadenschmuck in Verbindung stehen, anlehnen; die Halle der Westseite gewinnt mehrfach eine schmuckreiche Ausstattung, und vorwiegend zeigt sich das Bestreben, durch mannigfaltige Entwickelung des Details und dekorative Behandlung desselben, eine erhöhte Durchbildung zu gewinnen.

Einige der schon erwähnten sächsischen Monumente bezeichnen den Uebergang aus der Richtung des 11. Jahrhunderts in die des 12. U. a. gehören zu diesen die im J. 1129 geweihte Schlosskirche zu Quedlinburg (S. 46) und der nach 1073 ausgeführte Schiffbau der Stiftskirche zu Gandersheim (S. 44). Den letzteren entspricht, in verwandter Behandlung, die Kirche des benachbarten Klus, 1124 geweiht.

Ein charakteristisches Werk der Frühzeit des 12. Jahrhunderts ist die seit 1105 gebaute Kirche von Paulinzelle,[1] eine reine Säulenbasilika von strenger Formation, mit rhythmisch festem Gesimseinschlusse der Arkadenbögen des Innern. Eine ansehnliche Pfeilervorhalle auf der Westseite, über der eine geräumige Empore angeordnet war, sammt dem aus der Halle in die Kirche führenden Portale ist Hinzufügung aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ihr schliessen sich, durch besondere Eigenthümlichkeiten der Choranlage ausgezeichnet, die Kirchen von Ha-

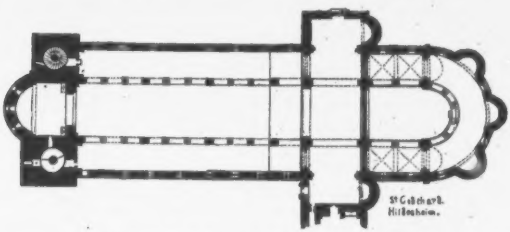
Kirche in Frose. Säulenkapitäl im Schiff. (F. K.)

mersleben und von Bursfelde an. In der letztern wechseln Säulen und Pfeiler. Dasselbe ist bei der um 1130 errichteten (und durch jüngere Einbauten veränderten) Kirche von Heck-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (4, 5).*

lingen[1] und bei der von Frose der Fall. Die erst nach 1170 errichte Kirche von Mannsfeld ist eine schlichte Säulenbasilika.

Eine sehr ansehnliche, durch eigenthümliche Weise der Anordnung ausgezeichnete Basilika ist die nach 1133 erbaute Kirche St. Godehard zu Hildesheim. Ihr Chor, noch vor der Mitte des Jahrhunderts und in schlichteren und strengeren Formen ausgeführt, hat eine säulengetragene Absis und einen



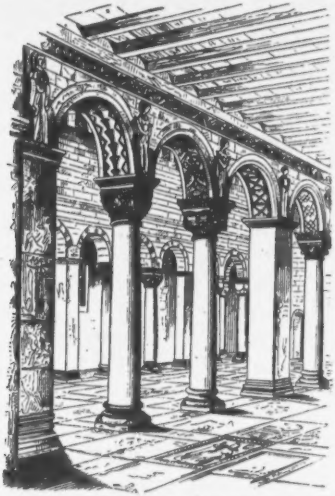
Grundriss von St. Godehard zu Hildesheim. (Nach Hase.)

Umgang um dieselbe, an dessen äusserer Wand kleine Absidennischen hinaustreten, derjenigen Anordnung entsprechend, welche in der französischen Architektur des 12. Jahrhunderts vorherrscht; (vergl. unten). Das Schiff ist jünger und mit sehr schlanken Säulen (je zwei mit einem Pfeiler wechselnd) und reicherer Ausstattung versehen. Ebensolcher Ausstattung erfreut sich auch das Aeussere des Gebäudes. — Ihr folgte die Erneuung des Schiffbaues von St. Michael, ebendaselbst, geweiht 1186. Die schlichten strengen Säulen des alten Baues (oben, S. 44 u. 45) wurden grösstentheils durch andre ersetzt, welche phantastisch üppige, schmuckreiche Kapitäle tragen; auch ornamentistische Stuckbekleidung, besonders in den Laibungen der Bögen, wurde beigefügt. (Ein neuer Westchor wurde noch später, in der Schlussperiode des Romanismus, zur Ausführung gebracht.)

Dann ist eine Anzahl von Pfeilerbasiliken, ohne Wechsel mit Säulen, zu nennen. So, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die einfach behandelten Kirchen: St. Peter und Paul (die Kirche auf dem Frankenberge) zu Goslar, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt (später überwölbt), die Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Fredelsloh, die von Marienthal, die (verbaute) Kirche zu Oberndorf in Thüringen, die (später durchgreifend umgewandelte) von Pforte (Schulpforte). — Als ursprünglich schlichte Pfeilerbasiliken, in der ersten Hälfte

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (1.)*

des Jahrhunderts gegründet, erscheinen ferner die Kirchen von Königslutter und die vom Kloster Petersberg bei Halle, (die Pfeiler der letztern achteckig); beide empfingen in der

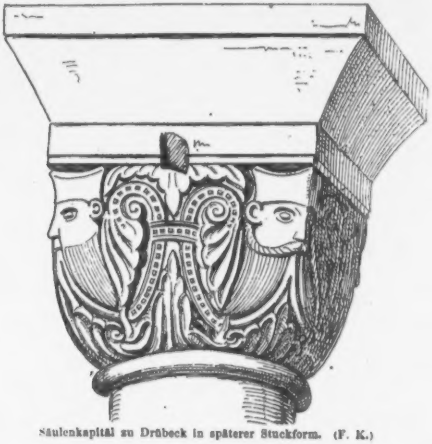


Innere Ansicht von St. Michael zu Hildesheim. (Nach Gladbach.)

Spätzeit des Jahrhunderts neue Chöre von stattlich durchgebildeter, überwölbter Anlage. (Der Chorbau von Petersberg gehört der Zeit von 1174—84 an; die Kirche ist in jüngster Zeit, im alten Style, völlig erneut worden.) Aehnliche Choranlage zeigt die sehr verbaute Laurentiuskirche bei Schöningen, unfern von Helmstädt. — Eigenthümlich gegliederten Pfeilerbau zeigen das Schiff der Marienkirche zu Magdeburg, das sich den beibehaltenen älteren Theilen (oben, S. 45) anschloss, später aber wieder umgewandelt ward, und die (verbaute) Peterbergkirche zu Erfurt.

Die Kirchen zu Gandersheim (oben, S. 44) und zu Drübeck (S. 47) wurden in der spätern Zeit des 12. Jahrhunderts für die Zwecke einer Gewölbanlage umgebaut, die letztere mit der Hinzufügung üppig phantastischer Dekorationsformen, wobei man sich sogar veranlasst fand, die strenger gebildeten Kapitäle des alten Baues mit einem Stucküberzug zu versehen und in

diesem die der neuen Geschmacksrichtung entsprechenden Formen zur Ausführung zu bringen. (Abermals später sind über beide Kirchen noch andere erhebliche Veränderungen ergangen.)



Säulenkapitäl zu Drübeck in späterer Stuckform. (F. K.)

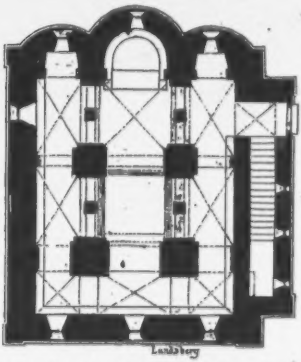
Die Reste der Kirche zu Mönchen-Lohra deuten auf eine schon ursprüngliche Gewölbanlage.

Unter den zuletzt genannten Monumenten finden sich bereits mehrfache Uebergänge zu der Behandlungsweise der romanischen Schlussepoche. In dieser Beziehung ist hier noch die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg anzuführen, eine Pfeilerbasilika mit gewölbtem Chorraum, die in der feinen Eckgliederung der Pfeiler, in den anderweitigen Elementen einer schmuckreichen Ausstattung schon überwiegend dem Charakter jener Schlussepoche entspricht. (Im folgenden Abschnitt ist hieran wieder anzuknüpfen.)

Eine Abweichung von der üblichen Basilikenanlage zeigt die Schlosskirche zu Querfurt, eine schlichte Kreuzkirche ohne Seitenschiffe, mit einer Kuppel über der Mitte. — Einschiffige Landkirchen finden sich mehrfach. — Ein sehr ausgezeichnetes Werk ist die zwischen 1156 und 1180 ausgeführte Schlosskapelle zu Landsberg[1] bei Halle, eine Doppelkapelle mit der Oeffnung in der zwischen beiden Geschossen befindlichen Gewölbdecke, in

[1] Vergl. Stapel, die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg.

durchgebildet reicher, doch überall noch in der üblichen strengen Form gehaltenen Ausstattung.



Grundriss der Schlosskapelle zu Landsberg. (Nach Puttrich.)

Andre Reste kommen für ähnliche Weisen dekorativer Behandlung in Betracht: die merkwürdigen Krypten und kryptenartigen Einbauten in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die in das südliche Seitenschiff eingebaute sogenannte Busskapelle, aus der früheren Zeit des Jahrhunderts, (die kleine Krypta im östlichen Chortheile erheblich später), und die Reste des Kreuzganges ebendaselbst; die schmuckreiche Krypta der im Uebrigen zumeist zerstörten Kirche zu Riechenberg bei Goslar; die ähnlich behandelten mittleren Theile der Krypta des Domes zu Naumburg; eine thurmartige Kapelle zu Göllingen, mit einer Krypta, deren Gurtbögen, an orientalische Architektur

Säulenkapitäl der Portalhalle des Domes von Goslar. (F. K.)

anklingend, in Hufeisenform gebildet sind; die Krypta der Bartholomäikirche zu Altenburg; Fragmente der Baulichkeiten vom Kloster Georgenthal in Thüringen; Klostergebäude zu Huysburg, namentlich der Bibliotheksaal, und zu Ilsenburg, namentlich der Kapitelsaal. Auch die vom Dome zu Goslar stehen gebliebene Vorhalle, mit einer durch phantastische Sculptur ausgezeichneten Portalsäule.

Unter den süddeutschen Monumenten des 12. Jahrhunderts ist zunächst die Gruppe des Oberrheins, mit Einschluss der nordschweizerischen Monumente, von eigenthümlicher Bedeutung. Auf wenig entwickelter künstlerischer Grundlage zeigen sich hier, bei einer zum Theil lebhaft dekorativen Richtung, manche Besonderheiten der Behandlung, die auf verschiedenartige Einflüsse zu deuten scheinen. Einiges erinnert an die Motive britischer Architektur, zugleich in einer eigenen barbaristischen Fassung, deren Züge bis in die Districte der französischen Schweiz (siehe unten) zu verfolgen sind. Es ist vielleicht nicht ganz unstatthaft, hiebei an eine nationale Einwirkung der sogenannten Schottenklöster (eigentlich Sitze irischer Missionen), deren mehrere sich in jener Gegend vorfanden, an ein gleichzeitig entgegenkommendes Auftauchen der Reste altkeltischen Nationalgefühles (das sich namentlich in jenen Monumenten der französischen Schweiz auszusprechen scheint) zu denken. Anderes deutet auf norditalische Einflüsse. Bestimmtere Aufschlüsse hierüber werden indess von gründlicheren Untersuchungen der Monumente jenes Distrikts, als bis jetzt vorliegen, abhängig zu machen sein.

Einige Monumente sind Säulenbasiliken im allgemein üblichen deutschen Charakter. So die Georgskirche zu Hagenau im Elsass, die Kirche zu Schwarzach, die (nur in Resten vorhandene) Stephanskirche zu Strassburg, der Münster zu Schaffhausen, die (neulich abgerissene) Kirche von Petershausen bei Constanz. Einen Wechsel von Pfeilern und Säulen haben die Kirchen von Surburg und von Lutenbach im Elsass. Die Ruine der Kirche von Alspach, ebendaselbst, rührt von einer Pfeilerbasilika, mit gegliederter Pfeilerbildung, her. — Der Münster von Constanz ist eine Säulenbasilika, aber mit achtseitigen Würfelkapitälen, die, in nicht harmonischer Verbindung mit dem Uebrigen, an englischen Geschmack erinnern. (Die Kirche war zwischen 1052—68 erbaut; die vorhandenen älteren Theile rühren jedenfalls von einem erheblich jüngeren Neubau her.) — Verwandte Kapitälbildungen, verbunden mit phantastisch schnitzartigen Dekorationen, finden sich wiederum im Elsass: an dem sehr eigenthümlichen mächtigen Westbau der (im Uebrigen späteren) Kirche von Maursmünster (Marmoutier),

und in der Kirche von Rossheim, einem Gewölbebau, in dessen Innerem Pfeiler als Gewölbstützen mit schweren Säulen wechseln, während hier, besonders im Aeussern, sich Anklänge an lombardisch-romanische Architektur finden. — Andere Anklänge derselben Art ergeben sich in dem Bau des Grossmünsters zu Zürich, einer gewölbten Pfeilerbasilika mit Emporen über den Seitenschiffen. Zugleich ist hier eine Fülle sculptirter Dekorationen, in denen abermals ein starker, abenteuerlich phantastischer Zug durchgeht und die schon auf den Uebergang in die Schlussepoche des Romanismus zu deuten scheinen.

Maursmünster.

Kapitäl im Westbau der Kirche zu Maursmünster. (Nach Gailhabaud.)

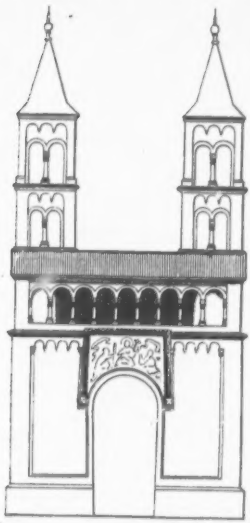
Mancherlei Alterthümliches und Barockes (zum Theil etwa noch dem 11. Jahrhundert angehörig?) zeigt sich in den kirchlichen Resten der Insel Reichenau, namentlich denen von Unter- und von Ober-Zell. — Den Charakter schlichter Strenge haben die Arkaden des Kreuzganges bei dem Münster von Schaffhausen, — während der Kreuzgang des Grossmünsters von Zürich allen Uebermuth der angedeuteten phantastischen Elemente zur Erscheinung bringt. Der letztere jedoch ist schon mit Bestimmtheit der romanischen Schlussepoche zuzuschreiben. (Vergl. unten.)

In Schwaben erscheint im Laufe des Jahrhunderts schlichtester Basilikenbau. Die Kirche auf Klein-Komburg ob Steinbach bei Schwäbisch-Hall, 1108 gegründet, ist rohe Säulen-Basilika. Die kleine Aureliuskirche zu Hirschau hat ebenfalls Säulen. So auch, in stattlicher Anlage und in zum Theil reicherer Ausbildung, welche schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts deutet, die Kirche von Alpirsbach. — Einfache Pfeilerbasiliken sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die 1178 geweihte Kirche von Maulbronn,[1] die (sehr veränderte) von Bebenhausen, die von Dettingen, die Pelagiuskirche zu Rottweil-Altstadt, die Altstädter-Kirche zu Pforzheim, die bischöfliche Kirche zu Rottenburg am Neckar. — Eine

[1] Eisenlohr, Mittelalterl. Bauwerke im südwestl. Deutschland.

Basilika mit leichten, zierlich gegliederten Pfeilern, wiederum eines der jüngeren Gebäude dieser Epoche, ist die Stiftskirche zu Sindelfingen.

Einige Monumente, wie die einschiffige Kirche von Plieningen bei Stuttgart und der Thurm der Kirche von Abtsgmünd, sind durch besondre Elemente dekorativer Ausstattung bemerkenswerth. — Sehr eigenthümlich ist der innere Thorbau der Benediktiner-Abtei Komburg bei Schwäb. Hall, der eine glückliche Nachbildung fester spätrömischer Thor-Anlagen mit den Formen der romanischen Architektur des 12. Jahrhunderts zeigt.



Das innere Thor der Abtei Komburg. (Nach den Jahresheften des Württ. Alterth.-Vereins.)

Bayern hat aus dieser Epoche fast nur Pfeilerbasiliken, zumeist, wie es scheint, von sehr einfacher Anlage, mehrfach aber mit dekorativen Einzelstücken, Portalen und andern Theilen, von reich phantastischer dekorativer Ausstattung. Die Mehrzahl derselben ist im Innern modernisirt. Zu denen, die hievon frei geblieben, gehört die Klosterkirche von Peterberg in Oberbayern, ein höchst einfacher Bau mit ein Paar rohen Säulen in den Schiffarkaden. Dann der stattliche Münster von Biburg, der 1150 geweiht, aber 1228 durch Brand beschädigt wurde und von dem es fraglich ist, ob und wie Vieles noch der Anlage vor dem Brande angehört. — Anderweit sind zu nennen: die Klosterkirche von Prüfening, die Peterskirche in der Altstadt von Straubing, die Pfarrkirchen zu Aiterhofen, Pfaffenmünster und Windberg, (1142—67), die Jakobskirche bei Plattling, der Dom zu Freising (1160 begonnen, 1205 geweiht), die Münsterkirche zu Mosburg (1170—1176 erbaut, nach 1207 hergestellt und 1212 neu geweiht), die Zenokirche zu Isen, deren Portal zwischen 1177 und 1212 fällt. Unter dem Chore des Domes von Freising befindet sich eine geräumige Krypta, deren Säulen und Pfeiler den lebhaftesten Wechsel

dekorativer und symbolisirend phantastischer Behandlung zeigen, in einer Weise, dass sich die Strenge der architektonischen

Krypta des Domes von Freising. (Nach D. Quaglio.)

Grundform gelegentlich ganz in ein ungeheuerliches Sculpturwerk auflöst.

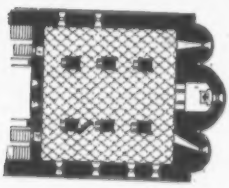
Allerheiligen Capelle-Regensbg.

Grundriss der Allerheiligenkapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Von Einzelresten und kleineren Monumenten des 12. Jahrhunderts ist Verschiedenes von St. Emmeram zu Regensburg anzuführen, namentlich die mit einigem Aufwande, doch in etwas barbaristischer Behandlung ausgeführte Vorhalle vor dem alten Nordportal (oben, S. 75); und die Allerheiligenkapelle, ebendaselbst, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, ein viereckiger kuppelgewölbter Bau mit einer Eingangshalle und drei Absiden.

In den österreichischen Landen kommen einzelne grossartige Basiliken-Anlagen in Betracht. So die Kirche St. Peter zu Salzburg, 1127—31 erbaut, in deren (modernisirtem) Innern

Pfeiler und Säulen wechseln, und deren zierliches Westportal jedoch, italienischen Einfluss bezeugend, der spätromanischen Epoche angehört. — So der ansehnliche Dom zu Sekkau in Ober-Steiermark, aus der Mitte des Jahrhunderts, die Klosterkirche von St. Paul im Lavant-Thale und der Dom von Gurk in Kärnten. Beides Pfeilerbasiliken aus der Spätzeit des Jahrhunderts. Der Dom von Gurk ist durch eine sehr ausgedehnte Krypta ausgezeichnet, deren Wölbungen, ausser durch die niedergehenden Pfeiler des Oberbaues, durch eine Zahl von 100 freistehenden Säulen mit leichten Würfelkapitälen getragen werden, eine Magie des räumlichen Eindruckes hervorbringend, die, in solcher Art, ohne Gleichen ist.



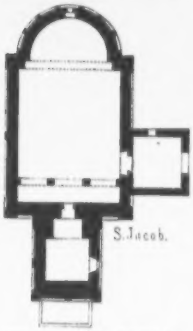
Grundriss der Krypta des Domes von Gurk. (Nach v. Quast.)

Andre Pfeilerbasiliken von einfacher Behandlung, zum Theil schon dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Eberndorf, Vicktring, Oberndorf (Propstei Griventhal) in Kärnten, zu Henersdorf im Erzherzogthum Oesterreich, u. s. w. — Von runden Kirchhofskapellen, die im Oesterreichischen häufig vorkommen, dürften mehrere schon dieser Periode angehören. (Die ausgezeichneteren tragen das Gepräge der romanischen Schlusszeit.)

Die Formen deutsch-romanischer Architektur wurden auf die slavischen Grenzlande übertragen. Doch ist das, was der Epoche des 12. Jahrhunderts angehört, noch gering und ohne den Ausdruck eines lebendigen künstlerischen Gefühls.

Böhmen hat verschiedene Reste der Art. Die Krypta der Stiftskirche St. Wenzel zu Alt-Bunzlau ist ein Bau von urthümlich roher Beschaffenheit; aber die Basen ihrer Würfelknaufsäulen sind schon mit der jüngeren Form des Eckblattes versehen. — St. Georg auf dem Hradschin zu Prag ist eine ebenfalls ziemlich rohe Basilika mit Pfeilern und Säulen und mit kleinen Emporen-Arkaden, angeblich theils vor einem Brande von 1142, theils nach demselben ausgeführt. Andre romanische Reste in St. Peter und Paul, ebendaselbst, auf dem Wyssehrad. — Die Krypta der Stiftskirche zu Doxan rührt von einer 1144 gegründeten Bauanlage her. — Basilikenbauten sind im Uebrigen selten. Ob die Basilika zu Mühlhausen bei Tabor noch dieser Epoche angehört, muss, in Ermangelung näherer Angaben über ihre Eigenthümlichkeit, dahingestellt bleiben. — Kleine einschiffige Kirchen, unter denen sich die von St. Jakob durch

schmuckreiche Ausstattung auszeichnet, und Rundkapellen finden sich häufiger, einige der letzten Art in Prag.



Grundriss der Kirche von St. Jakob. (Nach Woeel.)

In Mähren mag die Rundkapelle der alten Markgrafenburg zu Znaim noch aus dem 12. Jahrhundert herrühren.

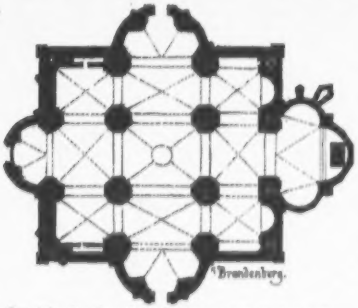
Schlesien hatte in der 1149 geweihten und 1529 abgerissenen St. Vincenzkirche zu Breslau eine bedeutende Säulenbasilika. (Ein an ihr erhaltenes Portal, an die Maria-Magdalena-Kirche übergetragen, ist jedoch spätromanisch.) Der Dom von Breslau, nach 1148 erbaut, zeigt in seinen ältesten Theilen das System der Pfeilerbasilika.

In Polen ist die Kirche von Kruschwitz, zwischen Gnesen und Thorn, als ansehnliche Pfeilerbasilika anzuführen.

In den flachen Nordlanden, den brandenburgischen Marken, Pommern, den mecklenburgischen Landen, erscheint der Mangel geeigneten Hausteins von wesentlichem Einfluss auf die bauliche Behandlung. Nur selten bot sich die Gelegenheit, Sandstein auf Wasserstrassen hinabzuführen. Der einfach massenhafte Unterbau der Westseite des Domes von Havelberg, vom J. 1170, ist ein derartiger Sandsteinbau. Statt dessen bediente man sich der Granitgerölle, an dem jene Gegend reichlichen Vorrath hatte; aber die Härte des Materials liess es nicht zu einer entwickelten Formenbildung kommen. Die Todtenkirche zu Loburg, ostwärts von Magdeburg, ist eines der alterthümlichsten unter diesen Granitgebäuden, eine rohe Basilika mit schweren viereckigen, achteckigen und runden Pfeilern. Der Untertheil der Nordwand des Querschiffes am Dom von Cammin in Pommern, mit einfach schwerem Portale, gehört ebenfalls zu den ältesten Resten solcher Art. Auch einzelne schlichte Landkirchen aus Granit mögen noch der in Rede stehenden Epoche angehören. — Ein handlicheres Material gewährte der gebrannte Ziegel, dessen Anwendung in diesen Gegenden in den letzten Decennien des zwölften Jahrhunderts beginnt. Wohl das frühste der vorhandenen Monumente der Art ist der Schiffbau des Domes zu Lübeck, vom Jahr 1170, eine massige Gewölbeanlage mit gleich hohen Schiffen, auf schmucklos schlichten viereckigen Pfeilern. Für noch älter galt die nicht mehr vorhandene Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg,[1] ein zweigeschossiger

[1] Vergl. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Kunst in den Brandenb. Marken. v. Stillfried-Rattonitz, der Schwanenorden, Ausg. 2.

Viereckbau mit Absiden an jeder Seite und Thürmen über den Eckräumen; eine Kirche an dieser Stelle wird schon 1165 als vorhanden erwähnt. In der Technik des Ziegelbaues bildeten sich charakteristisch eigenthümliche Formen aus; die Marien- oder Dammkirche zu Jüterbog und die Klosterkirche von Jerichow enthalten, wie es scheint, die ältesten Beispiele solcher Behandlung, die letztere mit würfelartigen Kapitälen, deren Eckseiten (statt der im Steinbau üblichen Rundung) schrägabgeschnitten sind, eine im Ziegelbau dieser Gegenden zumeist beliebte Form. Aber diese ganze Stylgattung darf wesentlich der spätromanischen Epoche zugezählt werden; das Nähere daher im folgenden Abschnitte.

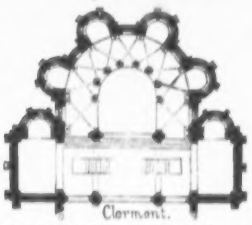


Grundriss der ehemaligen Kirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg. (Nach v. Minutoli.)

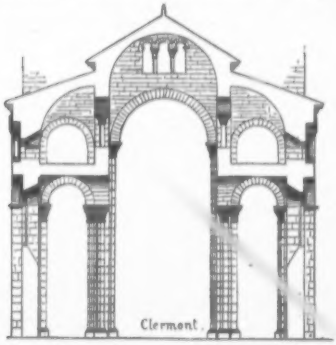
Frankreich.

In Frankreich empfängt das Wölbesystem — mit einem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff und mit Halbtonnengewölben über den Seitenschiffen, — das in den südlichen Districten bereits im 11. Jahrhundert zur Anwendung gekommen war, erhöhte Ausbildung und wachsende Verbreitung. Auch die Bedeckung der Innenräume durch Kuppeln findet Beifall, ebenso, obschon in selteneren Fällen, die Anwendung des Kreuzgewölbes über den Hochräumen, während der Bau flachgedeckter Basiliken sich auf engere Kreise (der nördlichen, und namentlich der nordöstlichen Districte) einschränkt. In der Ausführung wird vorwiegend an klassischen Grundmotiven festgehalten, theils in strengerer Fassung, in unbedingter Wiederaufnahme der Formen des antiken Systems, theils in dekorativ freier, oft üppig spielender Behandlung. Consolengesimse bilden eine für das Aeussere besonders charakteristische Form, während Rundbogenfriese zu den Ausnahmen gehören. Nordische Schnitzmanier findet nur in bedingtem Maasse zumeist nur an vereinzelten Bautheilen Eingang; Phantastisches im Sinne der nordischen Kunst erscheint vorzugsweise nur in der späteren Zeit des Jahrhunderts.

Einer der wichtigsten Centralpunkte für die Durchbildung des französischen Romanismus ist das Gebiet der Auvergne. Das von der Tonnenwölbung abhängige System entfaltet sich hier in ebenso klarer und gemessener Gesammtanlage, wie mit den Elementen glanzvoller Ausstattung, in welcher sich die gegebenen Motive zur eigenthümlichsten Wirkung verschmelzen. Der Grundplan bereichert sich, in lebhafterer doch noch übersichtlicher Gliederung des Raumes, durch einen seitenschiffartigen Umgang um den Chor und dessen Absis, welcher mit dem innern Raum durch Säulenarkaden in Verbindung steht und an dessen äusserer Rundung kleinere Absidennischen hinaustreten. Im Schiff sind Pfeiler mit Halbsäulen, zuweilen auch freistehende Säulen angeordnet, und über diesen die lichten Gallerie-Arkaden einer Empore, deren Decke das Halbtonnengewölbe hat, welches dem Drucke des Tonnengewölbes über dem Mittelraume entgegenstrebt. Der innere Raum hat jenes mystische Halbdunkel, welches aus dem Mangel der Oberfenster des Mittelschiffes hervorgeht, insgemein



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Grundriss der Chorpartie. (Nach Gailhabaud.)



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Querdurchschnitt des Schiffes. (Nach Viollet-le-Duc.)

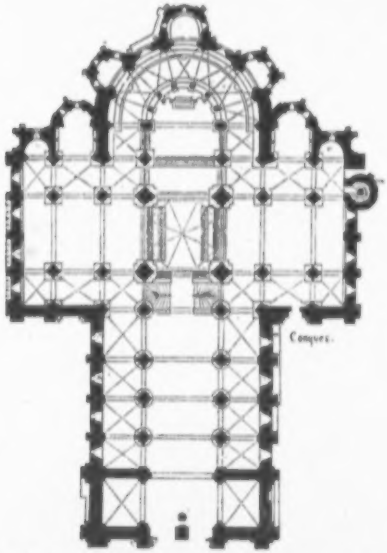
jedoch bei harmonischen, klar ausgesprochenen Verhältnissen, denen durch die Anordnung der Emporen über den Seitenschiffen

eine leichte Höhenwirkung nicht fehlt. Im Aeussern zeigt sich zumeist ein System kräftiger Wandarkaden über Pfeilervorsprüngen; an der Chorpartie, wo jene Absidennischen vortreten, eine reichere Ausstattung mit Wandsäulen und Consolengesimsen und mit mannigfaltigem musivischem Täfelwerk, welches die Obertheile füllt, die Bögen umgiebt und breite Friese bildet. Diese Einrichtungen sind oft von lebhaftem Reiz; ein in verwandtem System behandelter Thurmbau über der Mitte des Querschiffes (der aber nur selten in seiner ursprünglichen Einrichtung erhalten ist) vollendet das Malerische des Eindrucks, während es der Westseite allerdings an entsprechend bedeutender Durchbildung zu fehlen scheint. Im Detail zeigt sich frei behandeltes antikisirendes Element, dem sich, z. B. in den Hauptgesimsen des Aeussern, Einzelnes jener nordischen Schnitzmanier einmischt.

Choransicht der Kirche von Issoire. (Nach Mallay.)

Die Säulenkapitäle des Inneren sind häufig (wie schon in der nordfranzösischen Architektur des 11. Jahrhunderts) mit figürlicher Sculptur umgeben.

Die Kirche Notre-Dame-du-Port zu Clermont (Dép. Puy-du-Dôme) ist ein Hauptbeispiel dieser Gattung. Ihr Bau gehört, den Besonderheiten der Behandlung gemäss, der früheren Zeit des 12. Jahrhunderts an. Es ist jedoch zu erkennen, dass die ursprüngliche Absicht noch nicht auf eine Erhöhung des Innenraums durch die Emporen über den Seitenschiffen ausging, sondern dass diese erst im Fortgange des Baues beschlossen ward. Es scheint daher in diesem Gebäude ein wesentlicher Ausgangs- und Entwickelungspunkt dieses Styles vorzuliegen. — Die Kirchen von Occival und von Issoire schliessen sich zunächst an, die letztere vorzüglich reich, mit einzelnen schon etwas jüngeren Motiven, die Chorpartie durch eine in der Mitte vorgeschobene Viereck-Kapelle von erhöht malerischer Wirkung. —



Grundriss der Kirche von Conques. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Andere, zum Theil allerdings nur in Einzelheiten von Bedeutung, zu St. Nectaire, Chauriat, Mauzac, Ennezat, Volvic,

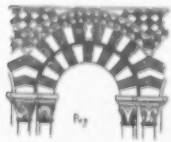
Cuilhat, Chomaillères, Thiers, Ponsat, St. Saturnin, (diese sämmtlich im Dép. Puy-du-Dôme), zu Brioude, auch zu Moutier und Lempdec (Haute-Loire), zu St. Alban (Lozère), zu Mauriac (Cantal), — Einiges, wie die Kirchen zu Bellaigue und Bourg-Lastic und eine Rundkapelle zu Chambon (Puy-du-Dôme) in abweichender Anlage, aber, besonders die letztere, in ähnlicher Weise der Behandlung. —

Inneres System der Kirche von Conques. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Das System fand eine weitere Verbreitung und verschmolz in andern Districten mit den dort üblichen, zum Theil aus abweichenden Elementen gebildeten Weisen der Behandlung.

In solchem Betracht reihen sich zunächst zwei bedeutende Monumente des oberen Languedoc an, die eine Wechselwirkung mit dem Style der Auvergne erkennen lassen: die schon (oben, S. 57) genannten Kirchen St. Saturnin zu Toulouse und die von Conques. Die Anlage der ersteren deutet, ihrem Kerne und ihrer Masse nach, allerdings noch auf das 11. Jahrhundert und die strengeren Formen desselben zurück, während dagegen der Chor, mit seinen bunt angeordneten Absidennischen und der glanzvollen Ausstattung des äusseren Aufbaues eine erheblich jüngere Epoche und eine Einwirkung auvergnatischer Dekorationsweise zu bezeichnen scheint. Die Kirche von Conques ist eine, durch manche Eigenthümlichkeiten charakterisirte Nachbildung jener, im Einzelnen zugleich mit unmittelbarer Aufnahme der auvergnatischen Motive.

Dann ist der Kathedrale von le Puy-en-Vélay, deren Bau ebenfalls aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberzuweisen scheint, nochmals zu gedenken. Die jüngeren Theile ihres Innern zeigen das bei der älteren (oben, S. 55) angewandte Kuppelsystem in mehr geläuterter Durchbildung. Ein grossartiger Vorbau auf ihrer Südseite und andre Theile entwickeln das System musivischer Ausstattung, ähnlich wie in der Auvergne, und reicher Pracht, aber in Formen, welche bestimmt schon auf die jüngere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten scheinen. — Auch einige andere Bauten, ebendaselbst, sind in verwandter, zum Theil sehr zierlich behandelter Dekorationsweise ausgeführt. So der Kreuzgang neben



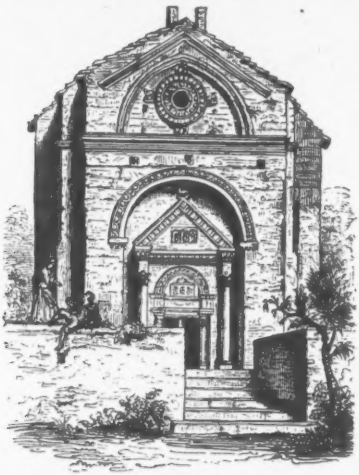
Arkade im Kreuzgang der Kathedrale von le Puy-en-Vélay. (Nach Peyré.)

der Kathedrale, die Kapelle Ste. Claire und die phantastisch der orientalischen Formenbildung zugeneigte Kapelle St. Michel.

In den Monumenten der Provence und der angrenzenden Süd-Districte bleibt das einfachere System des 11. Jahrhunderts vorherrschend: zumeist schlichte Pfeilerarkaden mit antikisirenden Pilastern, über denen unmittelbar das Tonnengewölbe des Mittelschiffes aufsetzt, während das Halbtonnengewölbe der Seitenschiffe sich gegen letzteres zuweilen etwas senkt und einen geringen Raum für kleine Oberfenster freilässt. Insgemein aber wird dabei im 12. Jahrhundert das Gewölbe in der stärker aufsteigenden Spitzbogenform gebildet, mehrfach mit untergelegten halbkreisbogigen Gurtbändern; auch die Bögen der Schiffarkaden gehen häufig in die Form des Spitzbogens über. (Nur in der südlichen Dauphiné pflegt die Form des halbrunden Tonnengewölbes beibehalten zu werden.) Als einfachere Beispiele sind zu nennen: in der Provence selbst die Kirchen von Montmajour, Berre, Vénasque, Sénanque, Silvacane, Thoronet; im Dép. Hérault die zwischen 1129 und 1148 erbaute (einschiffige) Kathedrale von Maguelone, mit einem fast sicilischen Spitzbogenportale vom J. 1178, und die Kirchen von Villemagne und St. Pons.

Mit solcher Anlage sind sodann häufig, ohne ein näheres Verhältniss zu dem constructionellen Gefüge des Baues, Schmucktheile verbunden, Portalbauten und Aehnliches, die, in Nachahmung der Römerbauten jener Gegend, mit entschiedener Hingabe auf das antike System zurückgehen und dasselbe, in Gebälk und Säulen, Bögen und Pilastern, Gliederung und dekorativer Sculptur, zu erneuen bemüht sind, theils als unmittelbare Nachahmung, theils in selbständig freier Composition, die zu manchen reizvollen Formenspielen Anlass giebt. Es ist eine künstlerische Richtung, welche der gleichzeitigen Thätigkeit der toskanischen Kunst parallel steht. Anzuführen sind: das gegenwärtige südliche Seitenschiff der Kathedrale von Aix, (vom J. 1103), welchem ein noch etwas spielend behandeltes Portal der Art vorgebaut ist; die Kathedrale von Avignon, mit einer Portalhalle in Form eines römischen Triumphbogens; die Kathedrale und die Kirche St. Quenin zu Vaison; die Kirchen zu Thor, Pernes, St. Paul-trois Châteaux, St. Restitut; die zu St. Gabriel, mit ansehnlichem, in solcher Weise entwickeltem Façadenbau, wohl schon aus späterer Zeit des Jahrhunderts; die mit dem Namen des „Grabes des hl. Cäsarius" bezeichnete Kirche zu Arles; weiter westwärts die malerischen Ruinen der Kirchen von St. Andrien (Dép. Hérault) und von Alet (Dép. Aude.) — In der Schlussepoche des Romanismus tritt eine Umbildung dieser einseitig klassischen Elemente ein, welche den Ausdruck

einer selbständigeren und zugleich mehr phantastischen Entwickelung gewinnt. Dahin gehören die Kathedrale von Arles und die Kirche von St. Gilles; (vergl. unten).

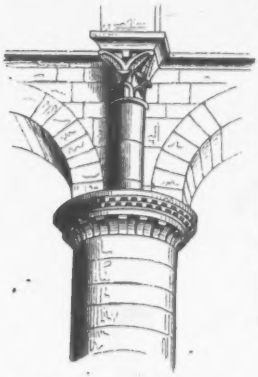


Façade der Kirche von St. Gabriel. (Nach Laurent.)

Ein Paar Kathedralen der Südlande, welche der Epoche des 12. Jahrhunderts angehören, zeigen eine mehr selbständige Behandlung des inneren Systems. Die eine ist die Kathedrale von Carcassonne (der Schiffbau), in der die Gurte des spitzbogigen Tonnengewölbes theils von gegliederten Pfeilern, theils von Wandsäulchen getragen werden, welche über dem Deckgesims kurzer starker Rundpfeiler aufsetzen. Die andre ist die Kathedrale von Valence, mit halbrundem Tonnengewölbe auf schlanken gegliederten Pfeilern und mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen, das Ganze von lichtem offenem Eindruck, dem Charakter deutscher Hallenkirchen zumeist entsprechend; der Chorplan nach auvergnatischem System angeordnet.

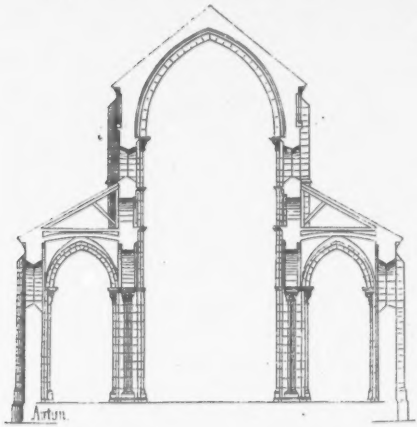
Neben den Formen antikisirender Richtung finden sich in jenen Süddistricten sodann, auffälliger Weise, die Elemente einer völlig nordischen Behandlung, dem Charakter der deutsch-romanischen Architektur zumeist entsprechend, zerstreut vor, theils in unmittelbarer Aufnahme solcher Elemente, theils in mehr oder weniger freier Verarbeitung. Dahin gehört Mehreres im Dép.

Hérault: die Kirche von St. Guilhem-du-Désert, in der Umwandlung der voraussetzlich ältern Anlage (oben, S. 52), mit äusserer Chorausstattung in deutsch-niederrheinischem Charakter; die Kirche von Villeneuve-lès-Béziers, der Thurm von St. Etienne bei Puissalicon u. s. w. Im Dép. Ardèche: die ansehnliche Kirche von Cruas und die Schlosskapelle von Lamothe. Im Roussillon: die Kirche von St. Aventin, die von Cornella, der Thurm der Kirche von Prades. Im obern Languedoc (Dép. Tarn) die Kirche von Burlats. Die Gründe dieser Erscheinung sind, wie es scheint, auch in diesem Fall in der Beschaffenheit der nationalen Grundlage und den Unterschieden ihrer Bestandtheile zu suchen.



Kathedrale von Carcassonne. Inneres System. (Nach Viollet-le-Duc.)

Die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts entwickelt sich in Wechselbeziehungen zu den Systemen der Auvergne und der Provence. Mit jenem hat sie zumeist die Anordnung des Grundplans, mit diesem das spitzbogige Tonnengewölbe, auch die spitzbogigen Pfeilerarkaden des Hauptschiffes sowie die Neigung zu einer antikisirenden Formation der Einzeltheile (wozu zugleich im Lande selbst an erhaltenen Römermonumenten die Muster vorlagen) gemein. Aber sie gewinnt dabei ein abweichendes und sehr eigenthümliches Gepräge dadurch, dass sie es versucht, dem Mittelschiff wiederum eine selbständige Höhenentwickelung zu geben, mit der erneuten Einführung lichtgebender Oberfenster, während sie die Seitenschiffe, statt der Halbtonnengewölbe, mit den anderweit üblichen Kreuzgewölben bedeckt. In der Ausstattung des in solcher Weise wiederum voller entfalteten Inneren herrscht ein antikisirendes Pilastersystem vor, zumeist in reich dekorativer Behandlung, mit eingereihten Wand- und Galerie-Arkaden, theils ebenfalls von antiker Formation, theils in freierer Behandlung, mit Wandsäulchen und leichtem Bogenwerk, welches mehr den allgemein üblichen romanischen Typen entspricht. Für die Ausstattung des Aeussern kommen besonders die Portale in Betracht, die, zumeist nach romanischer Disposition in eckig abgestuften, auch mit Säulen versehenen Rundbogen, eine sehr reiche



Querdurchschnitt der Kathedrale von Autun. (Nach Viollet-le-Duc.)

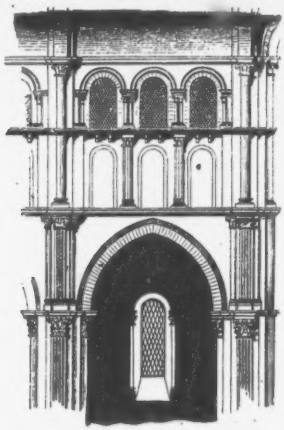
und zierliche, von klassischer Grundlage ausgehende Dekoration zu entfalten pflegen.

Die Kathedrale von Autun, seit 1132 erbaut, ist ein vorzüglich charakteristisches Beispiel solcher Art. Für die antikisirende Behandlung des Innern wurde das Muster der römischen Porte d'Arroux zu Autun (I, S. 222) befolgt. — Ihr schliessen sich die Kirchen von Beaune und von Saulieu zunächst an. — Die von Paray-le-Monial verbindet mit den antikisirenden Formen, in der eben angedeuteten Weise, freiere, zu einer mehr phantastisch spielenden Wirkung. Sie ist bereits einer etwas jüngeren Zeit zuzuschreiben. — Andere Beispiele sind die Kirchen von Sémur-en-Brionnais und von Châlons-sur-Saône, — sowie, weiter südwärts, verschiedene Monumente zu Vienne: die Kirchen St. Pierre (vom J. 1152), St. André-le-Bas und die ältern Theile der Kathedrale.

Die Kirchen von Châtillon-sur-Seine und von Fontenay, zu den jüngern dieser Epoche gehörig, geben jene selbständige Erhöhung des Mittelschiffes auf und sorgen für eine Festigung des Druckes des Hauptgewölbes durch kleine Quertonnengewölbe und andere Einrichtung über den Seitenschiffen.

Entschieden abweichend ist das System, welches im Schiffbau der Abteikirche Ste. Madeleine zu Vézelay, nach einem

Brande von 1120, zur Ausführung kam. Es ist ein durchgebildeter Kreuzgewölbebau, nächst der Kirche von Laach im deutschen Rheinlande wohl das bedeutungsvollste Frühbeispiel sol-



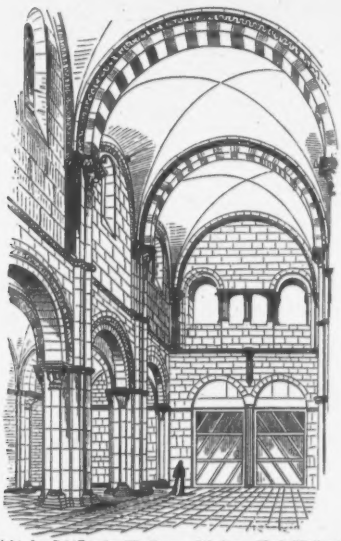
Inneres System der Kirche von Paray-le-Monial. (Nach de Caumont.)

cher Art. Die räumlichen Verhältnisse sind die einer kraftvollen Würde; die Gliederung, mit Pilastern, Halbsäulen, Archivolten u. s. w., klar entwickelt; die Behandlung nach den Bedingnissen dieses Systems, aber mit dem feinern klassischen Sinne durchgeführt, welcher überall in Burgund vorherrscht. (Ueber spätere Theile, Vorhalle nebst Portal und Chor s. unten.)

Andres Burgundische der Zeit, zum Theil in die romanische Schlussperiode hinüberreichend: — der schmuckreiche Chor von St. Philibert zu Tournus; — Portalanlagen, wie an der Kirche von Tonnerre, von St. Germain zu Auxerre, an der Ruine der Abteikirche von Charlieu, an Ste. Madeleine und der Kirche der „Soeurs du voile noir“ zu Tournus, an der Kirche von Nantua; — der Façadenbau der Abteikirche von Ainay zu Lyon und der Flügel des erzbischöflichen Pallastes ebendaselbst, der den Namen der „Manécanterie“ führt; — der bischöfliche Pallast zu Auxerre, mit zierlicher Arkadengallerie, u. s. w.

Die westlichen Nachbardistricte von Burgund, die von Nevers und Bourbon, zeigen einen nahen Anschluss an den burgundischen Styl des 12. Jahrhunderts, zum Theil jedoch mit

einer nicht minder lebhaften Neigung zu dem Style und den dekorativen Eigenthümlichkeiten der Auvergne. Die Kirchen von St. Menoux, Souvigny, Iveure, Veauce, Pourçain,

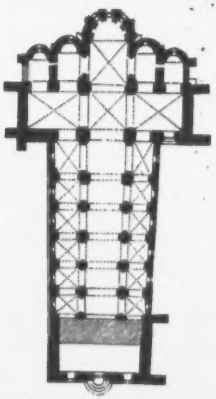


Innenansicht des Schiffes der Kirche von Véselay. (Nach Viollet-le-Duc.)

mehrere zu Nevers sind als Hauptbeispiele solcher Richtung namhaft zu machen. Die Kirche von la Charité-sur-Loire ist ein vorzüglich glanzvolles Monument derselben Gattung, erscheint aber in den wesentlichen Theilen ihres Aufbaues bereits der folgenden Epoche angehörig.

Andrerseits schliessen sich die Monumente des südöstlichen Nachbardistricts, — die des ehemals transjuranischen Burgund (der französischen Schweiz) an. Hier jedoch erscheint eine völlig eigene, wilde Stylmischung: südfranzösische und deutsche Elemente, denen sich, in schweren und fast ungeheuerlich phantastischen Zügen, ein drittes zugesellt, welches

füglich nur als ein keltisches bezeichnet werden kann. Ohne Zweifel waren in jener Gegend ansehnliche Reste altkeltischer Stämme ansässig geblieben, deren nationale Gefühlsweise hiemit zum erneuten Ausdruck gelangte; der weiter nordwärts hinüberspielenden Züge desselben Elementes ist schon oben gedacht. Die Monumente, zum Theil sehr urthümlich erscheinend, ergeben sich doch aus einzelnen charakteristischen Formen überall nicht älter als die Epoche des 12. Jahrhunderts; mehrfach reichen sie in die folgende hinüber. — Zu nennen sind: die Kirche von Romainmotier, eine Basilika mit barbarisch schweren Rundpfeilern und höchst rohen (nicht überall vollendeten) Details, theilweise mit Tonnenwölbungen versehen; die ebenfalls sehr schlichte Kirche von St. Pierre de Clages bei Sitten und die Chorpartie der Kirche von St. Sulpice bei Lausanne; — die Thürme der Kathedrale von Sitten und der benachbarten Abteikirche St. Maurice; — die kleine Kapelle von Mouxi; — die Kirche St. Jean-Baptiste zu Grandson (Gransee), eine Säulenbasilika mit tonnengewölbtem Mittelschiff und Halbtonnengewölben über den Seitenschiffen, in der ziemlich maassvoll gehaltenen dekorativen Behandlung südliches



Grundriss der Kirche von Payerne. (Nach Blavignac.)

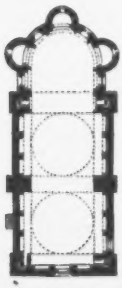
Kapitäl in der Kirche Notre-Dame de Valère. (Nach Blavignac.)

und nördliches Element vereinigend; — die Abteikirche von Payerne, eine ansehnliche Pfeilerbasilika, theils mit Tonnen-, theils mit Kreuzgewölben, durch manche Seltsamkeit der Anlage,

besonders aber durch wild barbaristische Dekorationen bemerkenswerth, während Einzelheiten schon bestimmt auf die Spätepoche deuten; — die Kirche Notre-Dame de Valère bei Sitten, noch etwas jünger und in ähnlich abenteuerlicher, zugleich schon zu einer Art von System durchgebildeter Dekoration.

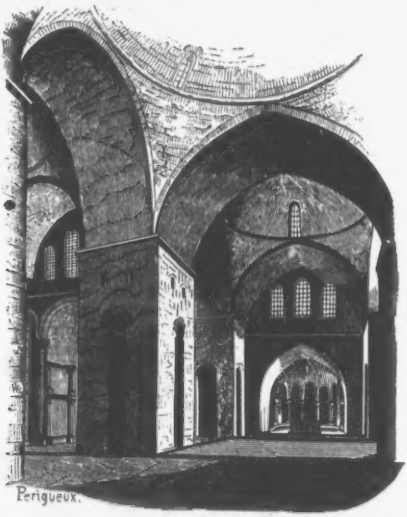
Im südwestlichen Frankreich sind verschiedene Stylgattungen, zum Theil von hervorstehender Eigenthümlichkeit, zu unterscheiden.

Zunächst eine Gruppe von Monumenten, in welchen das Kuppelsystem zur Ueberdeckung der Langräume zur Anwendung kommt. Sie findet sich in Périgord und den benachbarten Districten. Die Monumente sind zumeist einschiffig, die Kuppeln von schweren Spitzbögen über vortretenden Wandpfeilern getragen, die Einzelformen in schlichter Strenge gebildet. Die Entwickelungsverhältnisse sind dunkel; die Grundzüge des Styls scheinen bereits um den Beginn des 12. Jahrhunderts festgestellt zu sein. Als älteste und strengste, später erheblich veränderte Beispiele sind die Kirche von St. Avit-Senieur, mit dem inschriftlichen Datum 1117, und die Kathedrale von Cahors, bei der eine Altarweihe von 1119 bezeugt ist, zu nennen. Andre Stücke ähnlichen Frühcharakters an der alten Kathedrale St. Etienne zu Périgueux, an der Kirche von St. Astier und an der Kathedrale von Angoulême, (die letztere in der Zeit zwischen 1101 und 1136 begonnen, in ihren Haupttheilen später.) — Bedeutender und von reicherer Plananlage ist die Kirche St. Front zu Périgueux. Sie wurde, mit Beibehaltung der schon (oben, S. 16) besprochenen älteren Theile, nach einem Brande von 1120 umgebaut und erscheint um 1178 als vollendet. Ihr Plan befolgt das Vorbild von St. Marco zu Venedig, doch ohne die Arkaden zwischen den Kuppelpfeilern, überhaupt ohne eine Annäherung an die dortigen Details; statt dessen zeigt sich, bei vorwiegender Massenwirkung und durchgehend strenger Behandlung, ein antikisirendes Element, welches der gleichzeitigen architektonischen Richtung im Südosten von Frankreich entspricht, wie viel blühender sich dasselbe dort auch im Einzelnen entfalten möge. Was an den Absiden erhalten, zeigt namentlich eine derartige Dekorationsweise; mehr noch der auf der Westseite sich erhebende Thurm, an welchem sich ein unbedingtes Zurückgehen auf antike Muster, doch mit eigen barbaristischer Zu-



Grundriss der Kathedrale von Cahors. (Nach de Verneilh.)

that und mit Anklängen an Bildungen, die anderweit im zwölften Jahrhundert üblich sind, geltend macht. — Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts tritt an den Monumenten dieser Gattung



Innenansicht von St. Front zu Périgueux. (Nach Gailhabaud.)

eine mehr gegliederte Durchbildung ein, durch Halbsäulen, welche sich den Wandpfeilern vorlegen, wie an der Kirche von Brantôme, durch leichtere Erhebung der Spitzbögen, wie an der Ruine der Kirche von Boschaud. Die letzte fällt aber jedenfalls schon in die Schlusszeit dieser Epoche. (Ueber die spätern Entwickelungen dieses Systems s. unten.)

Andre Monumente, zumeist in den Districten des Poitou und Anjou, haben das gewöhnliche System des Tonnengewölbes über dem Mittelschiff, ohne selbständige Erhebung des letzteren und ohne Emporen über den Seitenschiffen, während diese theils mit Halbtonnen-, theils mit Kreuzgewölben, in einigen Fällen auch mit kleinen querliegenden Tonnengewölben bedeckt sind. Halbrunde Wölbungen scheinen zumeist auf frühere, spitzbogige auf spätere Zeit zu deuten. Der Chorplan befolgt mehrfach das reicher entfaltete auvergnatische Muster. Ein besonders alter-

thümliches Beispiel, ohne Seitenschiffe, ist die im J. 1119 geweihte Kirche von Ronceray zu Angers. Ausgebildeter, mit rundbogigem Tonnengewölbe, sind die schon (oben, S. 54) genannte Kirche von St. Savin, mehrere zu Chauvigny, Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers; andre, mit spitzbogigem Gewölbe, zu Civray, Cunault, Preuilly u. s. w. Quertonnengewölbe über den Seitenschiffen zeigen die Reste der alten Kathedrale von Limoges und die Kirche der Abtei Moutierneuf zu Poitiers. Durch ansehnliche Choranlagen zeichnen sich die (im Uebrigen jüngere) Abteikirche von Fontevrault und St. Eutrope zu Saintes aus, die letztere zugleich mit geräumiger Krypta. — Eine vorzüglich glanzvolle Entwickelung, in eigenthümlicher Combinirung der verschiedenartigen Systeme, enthielt die Kirche St. Hilaire zu Poitiers,[1] ein grossartiger fünfschiffiger Bau mit Kuppeln über dem Mittelschiff und mit reichem Chorplane; hievon ist jedoch nur Weniges in seiner ursprünglichen Verfassung erhalten. Noch weniger von einer andern Prachtanlage, der Kirche von Charroux, an deren Ostseite sich ein grosser Rundbau, im Innern mit mehreren Säulenkreisen, anschloss.

Ein seltsam urthümliches Monument ist eine Felskirche zu St. Emilion, ein Grottenbau nach Art der ostindischen Vihara's, mit rohen Pfeilern und zumeist tonnenartigen Decken. Einzelne Details deuten etwa auf die Frühzeit des zwölften Jahrhunderts.

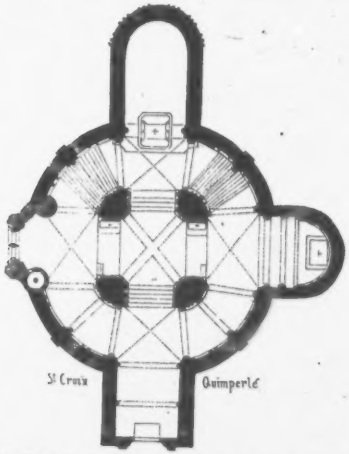
Das Datum des J. 1100 trägt der Kreuzgang bei der Abteikirche von Moissac. Der hiemit bezeichneten Epoche gehören aber nur Theile desselben an, namentlich etwa die Pfeiler, an denen man schlicht rundbogige Säulennischen als Einschluss an Reliefiguren ausgemeisselt sieht. Das Uebrige ist spätestromanischer Umbau; (vergl. unten).

Einige Monumente des Districtes von Bordeaux lassen, abweichend von den sonstigen Stylrichtungen des Südwestens, in der Anwendung von Zikzakbögen und ähnlichen Elementen einen normannisch-englischen Einfluss erkennen, ein Zeugniss der englischen Herrschaft in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Zu Bordeaux gehören hieher ein Klosterhof von St. Séverin und die Façade von Ste. Croix; anderweit die Façaden der Kirchen von Loupiac und von Aillas.

Die verschiedenen Systeme des Südwestens finden in der Schlussepoche des romanischen Styles weitere, zum Theil sehr reiche Entfaltungen. Zu diesen gehört ein prunkvoller Façadenbau, der vornehmlich den Monumenten des Poitou ein sehr eigenthümliches Gepräge gibt. (Vergl. unten.)

[1] Vergl. oben, S. 52.

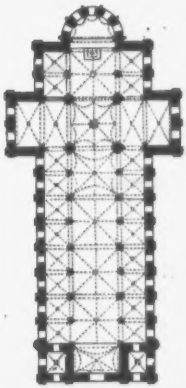
Die Monumente der Bretagne halten, in einer düsteren Schwere, in einer barbaristischen und abenteuerlichen Ornamentik, denjenigen Charakter fest, welcher als eigenthümlicher Ausdruck des bretonisch-keltischen Volkscharakters erscheint. Zu nennen sind: im Dép. Finistère eine Säulenbasilika zu Fouesnan; Reste einer Kirche zu Landevennec, an den Säulenkapitälen mit dem Ornament eines wüsten Bandgeschlings; die Kirche zu Loctudy, eine auf Kreuzgewölbe eingerichtete Pfeilerbasilika, (wohl nach 1187); — im Dép. Morbihan die Reste von St. Gildas-de-Rhuys und die alten Theile von St. Aubin zu Guérande, mit schwerfälligen Rundpfeilern; — im Dép. Côtes-du-Nord die alten Theile der Kirche St. Sauveur zu Dinan, die aber schon die Spätepoche verrathen. — Sehr eigenthümlich ist die Kirche St. Croix zu Quimperlé (Finistère).



Grundriss der Kirche St. Croix zu Quimperlé. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Sie bildet einen von einem Kreuze durchschnittenen Rundbau, mit vier starken Pfeilermassen im Inneren, die, wie die Wände, vielfach mit Halbsäulen besetzt sind. Die dekorirenden Details sind barbaristisch spielend, besonders die der verschiedengestalteten Basen der Halbsäulen; Einzelmotive deuten aber auch hier, trotz der schweren Gesammterscheinung, schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts.

Die Normandie ist für die Ausbildung der nordfranzösischen Architektur im Laufe des 12. Jahrhunderts von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Die von hier ausgegangene Eroberung Englands, die dortigen grossen und schmuckvollen baulichen Unternehmungen, während beide Länder in andauernd enger Verbindung blieben, mussten auf die monumentale Thätigkeit der Normandie eine bedeutende Rückwirkung ausüben. Man war bemüht, Aehnliches zu schaffen wie in dem Insellande; aber man hielt gleichzeitig die Kräfte energischer zusammen und strebte einer mehr geschlossenen Durchbildung nach, als es jenseits des Kanales der Fall war. In der That zeichnen sich die Monumente der Normandie durch eine kühne Festigkeit, durch eine Klarheit des Systems, durch eine maassvolle Weise der Ausstattung aus, die sie, mehr oder weniger, zu Meisterwerken der Epoche stempelt. In ihrem System wie in ihrer Behandlung ist ein charakteristisch nordisches Element. Der Chorplan behält die strengere Basilikendisposition, mit einfacher Absis, zuweilen mit seitenschiffartigen Nebenräumen, (von der reicheren Anordnung der südfranzösischen Architektur wesentlich verschieden); die Façade gewinnt durch Thurmbauten über beiden Seitentheilen, durch die stattliche Anlage des Hauptportals zwischen ihnen und die angemessene Austheilung der Fenster über denselben ein sehr entschiedenes Gepräge; das Innere hat insgemein kräftige, mit Halbsäulen besetzte Pfeiler und bildet sich — zunächst auf Aneignung des Tonnengewölbes nach südlicherem Muster bedacht — zur Aufnahme der kreuzgewölbten Decke aus. Im Detail kündigt sich mancherlei nordische Schnitzmanier an, in verschiedenartig gebrochenem Stabwerk u. dergl., namentlich in dem Muster eines Zikzaks, welches die Bögen und besonders die der Portale umgiebt. Dabei aber herrscht das Gefühl einer kühlen, besonnenen Strenge vor, welches dem Phantastischen, das sonst der nordischen Kunst eigen ist, den Zutritt wehrt, welches diesen Monumenten, trotz des abweichenden Systems, auf's Neue einen wahlverwandten Zug zu römischer Gefühlsweise giebt. Auch fehlt es dabei im Einzelnen nicht an neuer Aufnahme eigentlich antikisirender Formen. Im Uebrigen erscheint die Entwickelung als eine allmählig vorschreitende und schliesslich allerdings Manches von üppigerer



Grundriss der Kirche Ste. Trinité zu Caen. (Nach Osten.)

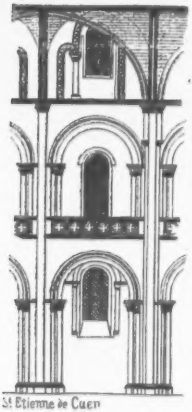
Gestaltung, in dessen Geleit dann auch die Neigung zu mehr phantastischen Bildungen Raum gewinnt.

Die Kirche St. Hildebert zu Gournay, aus der Frühzeit des Jahrhunderts, erscheint ihrer ursprünglichen Anlage nach

St. Etienne zu Caen. Aeussere Ansicht. (Nach de Laborde.)

als schlichte Pfeilerbasilika, die Kirche Ste. Croix zu Lô als ein ursprünglich auf eine Tonnenwölbung über dem Mittelschiffe angelegter Bau. — Ihnen reihen sich drei Kirchen zu Caen, die Fortsetzungen oder Erneuungen von Anlagen, welche bereits

im 11. Jahrhundert gestiftet waren, als Hauptwerke dieser baulichen Richtung an. Zunächst der Schiffbau von St. Etienne,[1] mit Emporen-Arkaden, ursprünglich ohne Zweifel ebenfalls auf eine Tonnenwölbung berechnet, welcher entsprechend die Emporen in der That mit Halbtonnengewölben bedeckt sind; im Fortschritt des Aufbaues, durch veränderte und in jüngeren Formen gehaltene Disposition der Gurtträger, für ein Kreuzgewölbe eingerichtet, mit einem solchen aber erst in der Schlussperiode des Romanismus wirklich versehen. Dann die Kirche Ste. Trinité, eine (ursprünglich auf eine flache Decke berechnete?) Pfeilerbasilika, in ähnlich wechselnden Stadien der Bauführung für die Kreuzwölbung eingerichtet und mit solcher versehen. Dann St. Nicolas, ein schlichterer und mehr einheitlich durchgeführter Kreuzgewölbebau, dessen Wölbungen schon in der gegenwärtigen Epoche zur Ausführung gekommen. — Ein viertes Hauptwerk ist die Kirche St. Georges zu Bocherville, gleichfalls die Erneuung einer älteren Stiftung, in reicher Strenge ausgestattet, mit erst in der gothischen Frühepoche ausgeführtem Gewölbe. — Andre Beispiele, zum Theil kleinere Monumente oder Einzel-



St. Etienne zu Caen. Inneres System. (Nach Pugin.)

St. Etienne zu Caen. Kapitäl der unteren Schiffarkaden. (Nach Osten.)

St. Etienne zu Caen. Kapitäl der Gurtträger des Gewölbes. (Nach Osten.)

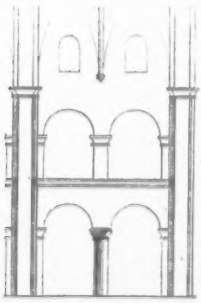
stücke von solchen, zum Theil durch Besonderheiten der Anlage oder durch eine üppigere jüngere Behandlung bemerkenswerth, sind: die Kirchen von Ste. Marie aux Anglais, Jort,

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43. (9.)*

Ouestreham, Creuilly, Than (eine Säulenbasilika), Lessay, Blanchelande, Montivilliers, Graville, die Kapelle St Julien bei Rouen (nach 1183), die Thürme von St. Loup und von Colleville, die Portale von St. Pierre bei Bayeux, Vieux-Fumé, St. Germain-de-Blancherbe bei Caen (la Maladerie, nach 1161), Mortain, u. s. w.

In der Champagne, in Isle-de-France, der Picardie sind kleinere Stadt- und Landkirchen, welche dieser, auch noch der nächstfolgenden Epoche angehören, zahlreiche Beispiele schlichten Pfeilerbasilikenbaues vorhanden. Die in der Champagne sind häufig mit einem Arkadenportikus vor der Westseite versehen. Als namhafte Beispiele sind, ihrer ursprünglichen (nachmals veränderten) Anlage nach, die Kirche St. Martin zu Laon, um 1121 gegründet, und St. Jean zu Châlons s. M., 1165 geweiht, anzuführen. — Einige, wie die Kirchen von Sacy und St. Loup (Seine-et-Marne) scheinen schon ursprünglich auf ein schlichtes Kreuzgewölbe angelegt zu sein.

Einige Kirchen der Südgrenze dieses Districts zeigen die Einwirkung südlicher Systeme, wie die mit spitzbogiger Tonnenwölbung bedeckte Kirche St. Savinien zu Sens, und die Kirche zu Vignory (Haute-Marne), welche letztere eine, freilich wenig verstandene Aufnahme auvergnatischer Motive erkennen lässt.

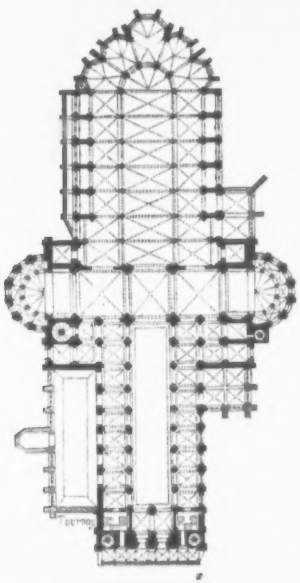


Inneres System von St. Vincent zu Soignies. (Nach Schayes.)

Ein Paar merkwürdige Monumente im nordöstlichen Grenzlande des Hennegau zeigen eine Wechselwirkung mit den Elementen deutscher Systeme. St. Vincent zu Soignies hat im Innern schwere und schmucklose Arkaden von Pfeilern und Säulen, darüber eine Emporengallerie, die Anordnung schon ursprünglich auf eine Bedeckung durch Kreuzgewölbe berechnet. — Die Kathedrale von Tournay,[1] etwa im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts begonnen und 1213 geweiht, hat im Schiffbau lebhaft gegliederte Pfeilerarkaden mit hufeisenartig geschwungenen Bögen und ähnlich behandelte Emporen-Arkaden, bei ursprünglich flach gedecktem Mittelschiff und kreuzgewölbten Seitenräumen; im Querbau eine einigermassen barbaristische

[1] Renard, monographie de N.-D. de Tournay.

Nachahmung des bei der Kapitolskirche zu Köln vorgebildeten Motivs, mit Absiden auf der Nord- und Südseite und Halbsäulenkreisen in diesen. Die Behandlung, namentlich des Aeussern,

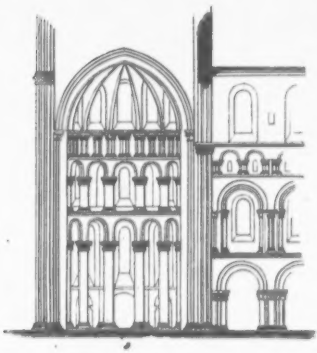


Grundriss der Kathedrale von Tournay.

ist dabei überwiegend französisch. Einzelnes gehört, wie schon aus dem Jahre der Baubeendung hervorgeht, der romanischen Schlussepoche an. (Der Chor ist gothische Erneuung.) — Die nicht mehr vorhandene Kathedrale von Cambray scheint in Schiff- und Querbau ähnliche Disposition gehabt zu haben.

In Mitten dieser Lande des französischen Nordostens, unter den verschiedenseitigen Einwirkungen und ihrer Vermittelung mit den Systemen fernerer Gegenden, aber auf einem Boden, der an sich keine grosse monumentale Vergangenheit hatte, der daher den Sinn der jüngeren Geschlechter von den bedingenden Formen einer solchen unabhängig liess, entstanden nunmehr Werke eines neuen architektonischen Gefüges, welche in rascher

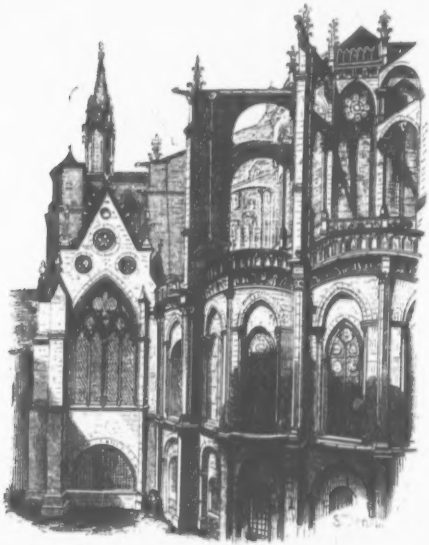
Folge zur Begründung neuer, von den Principien des Romanismus wesentlich abweichender Stylformen — der gothischen — führten. Den Beginn dieser Richtung bezeichnen die Bauten, welche Abt Suger von St. Denis (1121—52) an der dortigen Abteikirche ausführen liess: der im J. 1140 geweihte Façadenbau, der 1144 geweihte neue Chorbau, die Herstellung der alten Schiffanlage. Die letztere wurde im 13. Jahrhundert durch einen gothischen Bau ersetzt, bei dem auch jene andern Theile, wie es scheint, mancher Abänderung unterlagen; umfassendere Veränderungen und Entstellungen sind später über das Gebäude ergangen.[1] Das Ursprüngliche des Suger'schen Baues wird schwer in allen Beziehungen nachzuweisen sein; die wesentlichen Elemente desselben scheinen jedoch klar vorzuliegen. Besonders bei dem Haupttheile, dem Chore, dessen Krypta (mit Beibehaltung der alten Krypta, oben, S. 50, als Mittelraum der gegenwärtigen Anlage) und Unterbau ihm angehören, während der Oberbau aus dem 13. Jahrhundert herrührt; mit einem rings umgebenden Kranze von Absidenkapellen, die in ihrer Zusammenordnung den räumlichen Rhythmus völlig ausklingen lassen und, was wichtiger, ein festes Strebesystem gegen einen complicirten Gewölbebau des Inneren entwickeln; mit leichten Säulenarkaden im Innern mit der Anwendung des Spitzbogens, während auch schon die Fensteröffnungen des Chorumganges (zum Theil auch die Oeffnungen des Façadenbaues) spitzbogig gebildet sind; dabei, zwar noch auf der Grundlage streng romanischer Behandlung, doch zugleich ein lebhaft gegliedertes Detail. — Diesem Bau schliesst sich, minder harmonisch, der Chor von St. Martin-des-Champs zu Paris an, sowie der Chor von St. Germain-des-Prés, ebendaselbst; der letztere, 1163 geweiht, zwar mit einigen jüngeren Veränderungen, besonders in der Architektur der Fenster, die ihn dem gothischen Style verwandter erscheinen lassen, doch jedenfalls schon ursprünglich durch voll belebte Gliederung.



Kathedrale von Tournay, Längendurchschnitt. Absis des Querschiffes und System des Langschiffes.

[1] Eine gründliche Herstellung desselben nach der Art, wie es im 13. Jahrhundert beschaffen sein mochte, wird gegenwärtig beabsichtigt.

durch feine und edle Ornamentik ausgezeichnet. In diesem Bau und in nächstfolgenden (wie der Kathedrale von Noyon, siehe unten) sind die Entwickelungen der romanischen Schlussperiode,



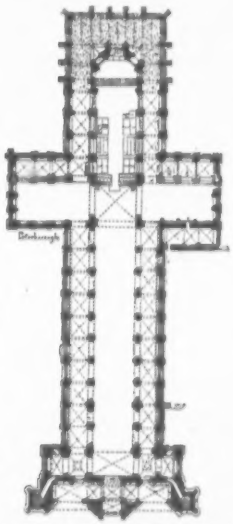
Ansicht des Chores der Kirche von St. Denis. (Nach Chapuy.)

die Vorbereitungen für das gothische System schon vorweg genommen. Selbst die Gründung derjenigen Monumente dieser Gegend, an deren Art sich das gothische Element in seiner primitiven Selbständigkeit herausbildet, fällt noch in die gegenwärtige Epoche.

Die britischen Lande.

Die englische Architektur des 12. Jahrhunderts entfaltete sich, nach dem Beginne jener grossartigen baulichen Unternehmungen, welche die Normannenherrschaft schon in den letzten

Decennien des 11. Jahrhunderts hervorgerufen hatte, in sehr machtvoller und glänzender Weise. Es sind zumeist langgestreckte Pfeilerbasiliken, fast durchgängig mit Emporen über den Seitenschiffen; die Choranlage, wie es scheint, (denn die vielfachen Veränderungen der Monumente gestatten nicht überall ein sicheres Urtheil über das Ursprüngliche) insgemein einfach, seltener mit Umgang und Absidenkapellen; dafür das Querschiff öfters mit einem Seitenschiffraum auf der Ostseite, der dasselbe mit dem Chorraume in nähere Verbindung setzt; über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff überall ein ansehnlicher Thurm; die Westseite dagegen nur selten auf eine bedeutend ausgebildete Thurmanlage berechnet. Das Innere hat eine reichliche Ausstattung, aber mehr im Gepräge eines phantastischen Schmuckes als in dem einer durchgebildeten Gliederung. Die einzelnen Baustücke sind massigen Kernes; das Detail und Ornament sind ihnen zumeist in spielender Weise angeheftet oder eingearbeitet; auf eine Ueberwölbung der Hochräume, auf eine entsprechende Gestaltung der stützenden Theile ist nur in seltensten Fällen gerücksichtigt. In der Behandlung erscheint ein nordisches Schnitzwesen entschieden vorherrschend; die altsächsischen Reminiscenzen machen sich dabei lebhaft geltend. Die Bildung der Arkadenpfeiler ist mannigfach verschieden; eckige Formen und Rundformen, allein oder mit angefügten Säulenstäben, mancherlei Mischformen aus beiden wechseln in verschiedener Weise; die schweren Rundpfeiler sind dabei mehrfach mit gewundenen und zackigen Streifen besetzt. Die Kapitäle sind in der Regel flach, häufig aus würfelartigen Abschnitten zusammengesetzt, (sogen. „gefältelte" Kapitäle); die Basen ebenfalls flach und schlicht, sehr selten in der edleren attischen Form. Die Bögen sind insgemein von gebrochenem Stabwerk umgeben, zumeist in Zikzakform, die sich bei den Portalen zu reichlicher Wirkung steigern. Das Aeussere erscheint, seiner Hauptform nach, in massiger Strenge; doch reiht sich auch hiebei gern schmückendes



Grundriss der Kathedrale von Peterborough. (Nach Britton.)

Detail ein, kleine Wandarkaden u. dergl. Für die Anwendung sculptirten Ornamentes oder figürlicher Sculptur zeigt sich selten Sinn und Gelegenheit. — Die reichere Entwickelung des englischen Systems gehört der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an.

Eine Anzahl von Monumenten hat im innern System schlichte massige Rundpfeiler, ohne lebhaftere Gliederung, eine Form, die zunächst auf älterer einheimischer Tradition zu beruhen scheint. Zu ihnen gehören die frühsten Beispiele der in Rede stehenden Epoche. Zu nennen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach: die Kirchenruine des um 1103 gegründeten Klosters St. Botolph zu Colchester, in besonders massiger und derber Beschaffenheit; die 1123 geweihte Kirche zu Castor; die Kirche zu Leominster, 1130 geweiht, von überaus schweren Formen; St. John zu Chester (die Schiffarkaden); die Reste des Schiffbaues der Kirche zu Carlisle; die Abteikirche von Tewkesbury; der Schiffbau der Kathedrale von Gloucester[1] und die der Kathedrale von Hereford; auch die alte Klosterkirche von Ely und die von Woodford, beide, wie es scheint, schon aus späterer Zeit.

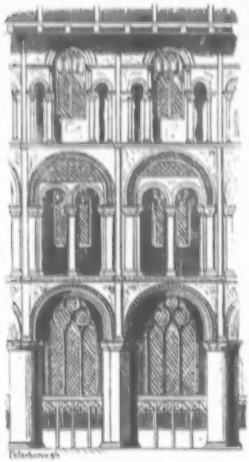
Dasselbe System erscheint an ein Paar Rundbauten, die im Innern mit ähnlich behandelten Arkaden versehen sind (den Heiligen-Grabkirchen zu Cambridge und zu Northampton. Die letzte hat bereits spitze Arkadenbögen, was, trotz der rohen Behandlung, ebenfalls auf jüngere Zeit deutet. In der Schlussepoche des englischen Romanismus findet sich der Spitzbogen mehrfach mit schweren Rundpfeilern verbunden.)

Andre Monumente zeigen einen Ausbau in reicheren Formen, nach Maassgabe der im Obigen gegebenen Andeutungen. So die Kathedrale von Norwich, deren Schiff, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, einen barbaristisch glänzenden Formenwechsel enthält, während der etwas jüngere Chor einer lebhafteren Durchbildung zugeneigt erscheint; sehr bemerkenswerth zugleich durch den mächtigen Thurm über der Mitte des Kreuzes, dessen reiche, phantastisch seltsame Ausstattung mit allerlei Säulen und Stabwerken charakteristische Reminiscenzen des sächsischen Styles bewahrt. — Die Kathedrale von Peterborough, im Unterbau des Chores (1140 vollendet) und des Querbaues (um

Kathedrale von Norwich. Kapitäl eines Schiffpfeilers. (Nach Britton.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 44 (5.)*

1160 vollendet) mit strengen, massig schweren Formen, im Vorderschiff, dessen Ausführung bis in die Spätzeit des Jahrhunderts reicht, wiederum ein lebhafter entfaltetes System bekundend. — Die Kathedrale von Durham,[1] aus der Zeit um die Mitte und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren inneres System auf dem regelmässigen Wechsel von gegliederten dienstbesetzten Pfeilern und von Rundpfeilern, welche in der oben bezeichneten Weise bunt gemustert sind, beruht. — Aehnlich die Ruinen der Klosterkirche auf der Insel Lindisfarn und die Klosterkirche von Waltham (vermuthlich um oder nach 1177).



Kathedrale von Peterborough. Inneres System des Querschiffbaues. (Nach Britton.)

Eigenthümlich bemerkenswerth sind die Reste der grossen Krypta der Kathedrale von York,[2] von einem, zwischen 1154 und 1181 ausgeführten Bau herrührend. Der Haupttheil derselben, früher verschüttet, ist erst in neuester Zeit aufgegraben, während eine kleinere, zu Ende des 14. Jahrhunderts mit Stücken jenes Baues eingerichtete Krypta bis dahin allein bekannt war.[3] Sie hatte kurze massige Rundpfeiler, mit Rautenlinien und Zikzakbändern reichlich gemustert, mit anlehnenden Säulchen und mit der in England seltenen Form rein profilirter attischer Basen. Zwischen den Pfeilern standen Reihen freier Säulen, ebenfalls von reicher und zierlicher Formation.

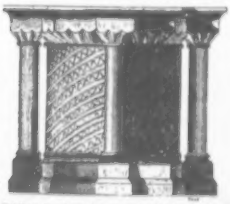
Einige Monumente haben im inneren System einen gleichartigen Wechsel eckiger, mit Halbsäulen gegliederter Pfeiler. Die Kathedrale von Chichester zeigt das System, in den unteren Arkaden in alterthümlich massenhafter Anlage, während die Einzeltheile und der Oberbau entschieden jüngeren Charakter tragen. Es scheinen hier somit zwei Bauzeiten vorzuliegen: eine ursprüngliche, nach einem Brande von 1114 ausgeführte Anlage und eine Herstellung und Erneuung nach einem Brande von

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 44 (1, 9).* — [2] Transactions of the Institute of brit. architects of London, I. I, p. 105. Willis, the arch. history of York Cathedral, in den Memoirs etc. communicated to the Annual meeting of the archeol. Institute of Gr.-Britain and Ireland, held at York, 1846. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 44 (2, 6–8).*

1186. (Der östliche Abschluss des Gebäudes ist abermals später.) Die Prioreikirche von Binham trägt, bei einfachen Grundformen, in der Ausbildung des Details ebenfalls den Charakter der jüngeren Zeit. — Bestimmt ist dies bei dem (1174 vollendeten)

Innere Ansicht der Kirche von Waltham. (Nach Britton.)

Schiffbau der Kathedrale von Ely und bei der in dekorativem Reichthum durchgebildeten Kathedrale von Rochester (ohne Zweifel einem Neubau, der an die Stelle eines schon 1130 geweihten Gebäudes getreten,) der Fall. — Auch das Schiff der im Jahr 1666 abgebrannten Paulskirche zu London gehört hieher.



Pfeiler in der Krypta der Kathedrale von York. (Nach den Transactions of the Inst. of br. arch.)

Im Uebrigen sind manche Einzelstücke baulicher Anlagen der in Rede stehenden Periode zuzuzählen; doch verbindet sich damit insgemein eine Ausstattung, welche mehr der Schlussepoche des romanischen Styles entspricht. So die Thürme der (in gothischer Zeit erneuten) Kathedrale von Exeter und die Façade der Kathedrale von Lincoln, deren Massen mit den Schmuckformen jener Schlusszeit reichlich bekleidet sind.

Von besonderer Bedeutung sind schliesslich die festen Schlösser, welche von den normannischen Grossen zur Sicherung ihrer Herrschaft in dem eroberten Lande und zum Zeugniss ihrer glanzvollen Stellung errichtet wurden, mächtige Viereckmassen, durch Wandpfeiler und Eckthürme gefestigt, an den geeigneten Stellen des Aeussern und namentlich des Innern mit den üblichen Schmuckformen in grösserem oder geringerem Reichthum bekleidet. Es ist eine namhafte Zahl derartiger Reste erhalten. Porchester Castle ist eine ausgedehnte, besonders alterthümliche, auf römischem Grundbau errichtete Anlage. Norwich Castle ist das machtvollste dieser Gebäude, zugleich im Aeussern durch den Schmuck von Wandarkaden-Geschossen vorzüglich ausgezeichnet. Newcastle upon Tyne hat im Innern zierliche Schmucktheile, Ludlow Castle (in Shropshire) eine, gleichfalls mit zierlicher Ausstattung versehene Rundkapelle u. s. w.

Nach Schottland wurde der englische Architekturstyl des 12. Jahrhunderts unmittelbar übergetragen. Die älteren Reste des Klosters von Inchcolm an der Mündung des Forth, um 1123 gegründet, werden als ein derartiges Beispiel von noch schlichter Strenge bezeichnet. Die Kathedrale von Kirkwall auf der Orkney-Insel Pomona, um 1136 gegründet, zeigt in ihren älteren Theilen einen Anschluss an das Chorsystem der Kathedrale von Peterborough, doch in roherer Behandlung. Das Schiff der Abteikirche von Dunfermline folgt genau dem System der Kathedrale von Durham.

Irland verharrte, wie früher, so auch im 12. Jahrhundert noch auf geraume Zeit in seiner urthümlichen Bauweise. Doch blieb das Beispiel der grossartigeren monumentalen Unternehmungen Englands nicht ganz ohne Einfluss. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts kündigen sich Versuche an, Aehnliches zur Ausführung zu bringen. Erzbischof Malachias (gest. 1148) unternahm zu Bangor den Bau einer Kirche, die auf erhöhte monumentale Wirkung berechnet war, freilich zum lebhaften Unwillen seiner Landsleute, welche die heimische Sitte gewahrt wissen wollten und ihm den Ruf: „Iren sind wir, nicht Gallier!“ entgegentrugen. Bedeutendere Einwirkungen von englischer Seite mussten sich geltend machen, als Irland durch Heinrich II. von England, 1171, erobert war; aber auch nach dieser Epoche konnten sie nur allmählig zur Geltung kommen. Heinrich empfing die Huldigung der Ueberwundenen noch in einem zu diesem Behufe

errichteten prächtigen Holzpallast, welcher in der heimischen Bauweise ausgeführt war.

Zunächst scheint das englische Beispiel Veranlassung gegeben zu haben, dem Steinbau überhaupt nur eine lebhaftere Pflege, eine mehr schmuckreiche Ausstattung zu widmen. Vielleicht in absichtlichem Gegensatze gegen das englische Muster wählte man hiezu vorerst die dekorativen Formen, welche in der heimischen Kunst (im Holzbau aller Voraussetzung nach ebenso wie in den uns bekannten irischen Bücherzierden) von Altersher üblich war. Als ältest bestimmbare Stücke der Art sind einige dekorative Steinarbeiten voranzustellen: der Sarkophag des Cormac Mac Carthy, Königs und Bischofes von Munster (gest. 1138) in der Cormac's Kapelle zu Cashel, der in ächter alt-irischer Weise mit phantastischen Thierfiguren und Bandgeschlingen geschmückt ist;

Sarkophag des Cormac Mac Carthy. (Nach Petrie.)

und verschiedene Steinkreuze, von denen die von Cashel und von Tuam (die Stücke des letzteren zerstreut) aus derselben Zeit herrühren. — Dann einige Baulichkeiten, welche in ähnlicher phantastischer Holzschnitzmanier geschmückt sind, bei denen aber zugleich Einzelmotive, Zikzakornamente, durchgebildete Gliederprofile und Aehnliches, bemerklich werden, die den Einfluss der schon entwickelten englischen Kunst des 12. Jahrhunderts verrathen; die Rundthürme von Timahoe und von Kildare, mit in solcher Weise spielend ausgestatteten Thüröffnungen; der Chor der Kathedrale von Tuam, mit reichlich geschmücktem Eingangsbogen und mit phantastischen Kapitälen an den Säulen dieses Bogens; die Kirchen und kirchlichen Reste zu Rathain (Rahin), Killeshin, Clonmacnoise, Glendalough.

Kapitäl vom Chorbogen der Kathedrale von Tuam. (Nach Petrie.)

Andre Monumente zeigen eine Anlage, welche ganz das alt-einheimische System festhält, — einen kleinen Oratorienbau mit tonnengewölbter Decke und in spitzbogiger Tonnenform gewölbter Oberkammer, den

üblichen Rundthurm, barbaristisch rohe Einzelformen, — aber damit zugleich schmuckreiche Theile, namentlich Portale, im ausgebildet englisch-romanischen Style verbindet: die Kirchen von Roscrea, Killaloe, Inishcaltra, Freshford, Agadhoe. — Besonders merkwürdig ist die Cormac's Kapelle zu Cashel. Sie hat, bei ähnlicher Anlage, die reichste Ausstattung, in einer Weise, welche die englischen Dekorationsformen mit irisch barocker Behandlungsweise verschmilzt. Aber der Chor hat bereits eine Kreuzwölbung mit Rippen, wie dergleichen nur in der romanischen Schlussperiode vorkommt. Als Bauzeit dieser Kapelle ist das J. 1134 verzeichnet; ihre Beschaffenheit lässt, wenn nicht auf einen vollständigen späteren Rundbau, so doch jedenfalls auf eine durchgreifende jüngere Ueberarbeitung schliessen. —

Durchschnitt der Kirche zu Killaloe. (Nach Wilkinson.)

Roscrea.

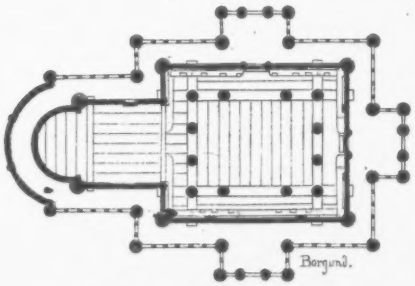
Kirche und Rundthurm zu Roscrea. (Nach Wilkinson.)

In Wales bekundet sich, für diese Epoche, das stammverwandte Verhältniss zu Irland, durch eine Anzahl von Steinkreuzen, deren dekorative Ausstattung denselben phantastischen Charakter trägt.

Skandinavien.

Die norwegischen Monumente des 12. Jahrhunderts zeigen verschiedenartig verwandtschaftliche Beziehungen zu denen der britischen Inseln.

Eine eigenthümliche Gattung bilden die Holzkirchen, — die sogenannten „Stab"- oder „Reisswerkkirchen". Der ältest vorhandenen, voraussetzlich noch dem 11. Jahrhundert angehörigen Ueberbleibsel, ihrer nahen Uebereinstimmung mit dem dekorativen Style der alt-irischen Kunst ist bereits (oben, S. 62 u. f.) gedacht. Auf derartiger Grundlage entwickelte sich ein bauliches und dekoratives System, dessen erhaltene Beispiele vorzugsweise dem 12. Jahrhundert angehören und in denen sich eine selbständig nationale Sinnesrichtung ausspricht. Die Gebäude sind aus aufrecht stehenden, mit Falzen ineinandergreifenden Bohlen errichtet, durch starke Eckpfosten gefestigt, von einem hohen Dache bedeckt, dessen kunstreiches Gespärre im Inneren offen liegt, und zuweilen von Säulen, bei ausgedehnterer Räumlichkeit in einer basilikenähnlichen Disposition der letzteren und in eigenthümlicher Aufgipfelung des Mittelraumes, gestützt wird. Ein Chorraum schliesst sich dem Schiffraume als gesonderter Bautheil an; eine niedrige Halle, der sogenannte „Laufgang", (angeblich zur Ableitung des Tropfenfalles von den Hauptschwellen des



Grundriss der Kirche zu Borgund. (Nach G. Bull.)

Gebäudes) umgiebt die Haupttheile des Aeusseren, vor den Eingängen portikenartig vortretend. Ein Glockenthürmchen erhebt sich als mittlere Krönung über dem Hauptdache. Fenster sind nicht vorhanden; statt ihrer finden sich nur kleine Luftlöcher. Die Säulen sind mit cylindrischen oder würfelartigen Kapitälen und schlichten Basen versehen und durch Bogenwerk verbunden.

die Wände des Laufganges zumeist durch Arkaden geöffnet, die Thüren gleichfalls rundbogig geschlossen. An geeigneten Stellen, namentlich an den Kapitälen der Säulen, an den Thüren und ihrer Umrahmung finden sich reich geschnitzte Dekorationen; diese haben das (der irischen Kunst entsprechende) Bandgeschlinge, welches sich nunmehr oft zu überaus phantastischen Combinationen, mit ungeheuerlichen Drachengestalten, mit Laubgebilden durchflochten, (später auch mit eigentlich figürlichen Darstellungen) ausbildet. Auch die im Aeussern an den Dachfirsten vorspringenden Hölzer sind ausgeschnitzt, in der Weise wundersam gestalteter Schiffschnäbel. Das Ganze hat, in der sinnreichen Ausnutzung des constructionellen Gefüges, in dem geschossweise aufgegipfelten Aeusseren, dem Geheimnissvollen der inneren Disposition, dem phantastischen Spiele der schmückenden Zuthat, einen naiven, fast mährchenhaften Reiz. Auf die Unterschiede der Bauzeit lässt sich zumeist aus dem Charakter des Ornaments, aus dessen mehr strenger und klarer, mehr üppiger und schwulstiger Behandlung schliessen. Zum Theil reichen

Ansicht der Kirche zu Borgund. (Nach Geimard.)

die Monumente in die folgende Periode hinüber. Später ist Vieles an ihnen verändert, besonders durch eingezogene flache oder

gewölbartig gebildete Decken, durch Einfügung von Fenstern und dergl. An vielen Beispielen gehören wiederum nur Einzeltheile der alten Anlage an.

Eines der ansehnlichsten und in seiner Gesammtheit am besten erhaltenen Beispiele des 12. Jahrhunderts, etwa der mittleren Zeit desselben angehörig ist die Kirche von Borgund in Soyn. Andere, ebendaselbst, zu Stedje und zu Hafslo; zu Thorpe, Aals, Hemsedal, Gols in Hallingdal; zu Hitterdal in Nieder-Thelemarken, u. s. w. — Das Portal der abgerissenen Kirche von Tind (oder Atro) in Ober-Thelemarken, gegenwärtig in der Alterthümersammlung der Universität zu Christiania, fällt, nach daran befindlicher inschriftlicher Angabe, in die Zeit zwischen 1180 und 1190; der Styl des Schnitzwerkes an der Umfassung dieses Portals hat schon einen üppig barocken Styl, welcher die Spätepoche charakterisirt. — Eine abgebrochene Holzkirche aus Vang in Valders ist nach Herstellung des Fehlenden zu Brückenberg im schlesischen Riesengebirge wieder aufgestellt worden.

Tind.

Portal der Kirche zu Tind. (Nach Dahl.)

Die norwegischen Steinmonumente sind zumeist von sehr schlichter Beschaffenheit. Als nationale Eigenthümlichkeit ist die schärfere Sonderung des Chores von dem Schiffraume (ähnlich wie zumeist in den Holzkirchen) anzumerken, indem eine portalartige Bogenöffnung beide Theile zu verbinden pflegt. Bei einigen kleinen einschiffigen Kirchen, wie bei denen von Raade und von Rygge und Borgeyssel findet sich eine zweite Bogenöffnung über jener, zu der eine Wendeltreppe in der Mauerdicke emporführt und die zu einer Art von Tribune (oder Lettner) gedient zu haben scheint. — Wo es sich um ausgebildete Einzelformen handelt, zeigt sich, neben andern Einzeleinflüssen, eine Aufnahme von Motiven der englischen Architektur. Zu den Monumenten dieser Art gehören einige Basiliken mit schlichten und derben Rundpfeilern: zu Aker bei Christiania, zu Gran (Granvolden) in Hadeland, zu Ringsaker in Hedemarken, die letztere im Fortgange des Baues.

jedoch merkwürdiger Weise nach südfranzösischem Prinzip überwölbt. Sodann, in mehr charakteristischer Beziehung jenes Verhältnisses, mit einiger dekorativer Ausstattung, das Schiff des

Durchschnitt und Innenansicht der Kirche zu Ringsaker. (Nach G. Bull.)

Domes von Stavanger und das der Marienkirche zu Bergen, die letztere zugleich in einer Verbindung mit Elementen der deutsch-romanischen Bauweise. — Dann werden, um 1161, namhafte Bauten am Dome von Drontheim angeführt; die ältesten Theile desselben tragen jedoch das entschieden vorwiegende Gepräge der romanischen Schlussperiode, so dass es fraglich bleibt, ob und was aus jener Bauzeit beibehalten sein mag.

Ueber Schweden liegen nähere Mittheilungen nur in Betreff des südlichen Districtes, der Provinz Schonen, vor. Der Dom von Lund [1] ist eine ansehnliche, auf Ueberwölbung angelegte Pfeilerbasilika, dem deutsch-romanischen Style zumeist entsprechend; das innere System, in der ursprünglichen Anlage schlicht, mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern und mit schon spitzbogigen Quergurten des Gewölbes; (die Wölbung und Andres späterer Herstellung angehörig;) unter Chor- und Querbau eine geräumige Krypta; das Aeussere, durch umfassendere Bauveränderung entstellt, von massig schwerem Charakter. Die historischen Nachrichten deuten auf einen Bau in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts; das Wesentliche der alten Theile

[1] Brunius, Nordens äldsta Metropolitanakyrka eller historisk och arkitektoniak beskrifning öfver Lunds Domkyrka.

scheint jedoch Erneuung, etwa nach einem Brande der Stadt im Jahr 1172, zu sein. Ein späterer Brand im J. 1234 veranlasste dann umfassende Herstellungen. — Verwandten Styl zeigen die Reste der Heiligkreuzkirche zu Dalby. — Ausserdem ist eine beträchtliche Zahl kleiner, zumeist einschiffiger Landkirchen vorhanden, einige mit ähnlicher Scheidung des Schiffes vom Chore wie in den norwegischen Kirchen, zum Theil der romanischen Schlussperiode (und selbst noch dem 14. Jahrhundert) angehörig.

In den mittleren Landschaften Schwedens sind nur einige ruinenhafte Bauten von einfach massenhafter Anlage zu erwähnen: der sogenannte Odins-Tempel zu Upsala; einige Reste zu Sigtuna, Alvastra, Wreta u. s. w.

In Dänemark scheint die Kirche von Westerwig an der jütischen Nordwestküste, 1197 vollendet, mit einem Wechsel von Pfeilern und kurzen Säulen auf eine Vereinigung deutscher und englischer Motive zu deuten. — Die Krypta des um 1128 gegründeten Domes zu Wiborg entspricht dagegen völlig den deutschen Krypten des 12. Jahrhunderts. — Die um 1168 gegründete Rundkirche zu Bjernede bei Sorõe auf der Insel Seeland hat im Inneren Säulen, welche die Formation des deutschen Ziegelwürfelkapitäls wiederholen.

Auf der Insel Bornholm werden alterthümliche Rundbauten, im Innern mit Pfeilern, namhaft gemacht.

Die Seezüge der Nordmannen an die fernen nordischen und nordwestlichen Küsten trugen die heimische Bauweise auch dort hinüber. Von baulicher Thätigkeit auf Island, namentlich von kunstreichen Holzbauten, wird Manches berichtet. Grönland hat Reste baptisterienartiger Rundbauten, bei Igalikko und Kakortok. In Nord-Amerika, zu New-Port, auf Rhode-Island, gehört der Rest eines Rundbaues mit schweren und rohen Rundpfeilern ebenfalls in diese Epoche.

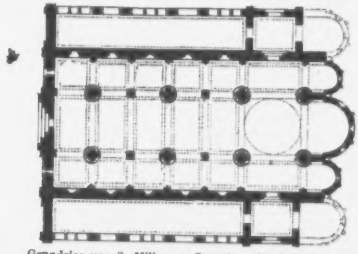
Spanien.

Was unter den romanischen Monumenten Spaniens der in Rede stehenden Epoche angehört, ist nach den bisherigen Vorlagen schwer zu bestimmen. Das Allgemeine ihrer Eigenthümlichkeit wird in einer vermittelnden Stellung zwischen der Strenge des 11. Jahrhunderts und dem üppig phantastischen Reize der

Monumente der Schlussepoche bestehen. Ein Zug verwandtschaftlichen Verhältnisses zu den Richtungen der südfranzösischen Architektur scheint auch hier von Bedeutung zu sein.

In Aragon wird als ein Hauptbau dieser Epoche die Kathedrale von Tarragona[1] genannt, die im J. 1138 im Bau begriffen war, deren Vollendung aber jedenfalls der Schlussepoche angehört. Der Chor ist der ältere Theil. Das Schiff hat stattliche, mit Halbsäulen gegliederte Pfeilerarkaden, in einer Anordnung, welche die ursprüngliche Absicht einer tonnengewölbten Decke muthmassen lässt. Das ausgeführte Kreuzgewölbe, die Façade der Kirche sind spät.

Im nördlichen Castilien finden sich, besonders in Salamanca verschiedene Monumente des 12. Jahrhunderts. Andere, wie es scheint, in Corullon, Astorga, Zamora (die Kirche Santiago) Valladolid, Carrion de los Condes, Tardajos, Rioseco u. s. w. — Ebenso, weiter südwärts, in Segovia, wo eine Reihe strengerer romanischer Kirchen, St. Millan, St. Juan, St. Esteban, St. Martin, namhaft gemacht wird. Die Tonnenwölbung



Grundriss von S. Millan zu Segovia. (Nach Gailhabaud.)

über gegliederten Pfeilern erscheint auch hier als charakteristisches Motiv der Anlage. Sehr eigenthümlich ist die mehrfach wiederholte Anordnung offener Arkadenportiken auf den Langseiten dieser Kirchen.

In Gallizien wird die Kathedrale von Santiago mit geräumiger, massenhafter und schmuckreicher Krypta (angeblich noch vom J. 1082) als ein besonders ansehnlicher Bau namhaft gemacht.

Die glanzvollen romanischen Monumente von Spanien gehören der Spätepoche des Styles an.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (7).*

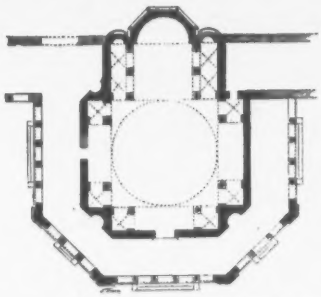
Portugal hat in seinen Nordprovinzen schlichte Granitbauten, zu Porto, Paço de Sousa, Leça de Bolio, Azurar. — Andere zu Coimbra, die Kathedrale (in ihren alten Theilen) und die kleine Rundkirche St. Salvador (um 1169). — Weiter südwärts einige Klosterbauten zu Santarem und die Kathedrale von Evora (1186—1204).

Italien.

Italien entwickelt im Laufe des 12. Jahrhunderts eine lebhafte bauliche Thätigkeit, die in den verschiedenen Landschaften, nach den entsprechenden Anfängen des 11. Jahrhunderts, zu verschiedenen Stylformen führt. Dem für flache Decken durchgebildeten Basilikenbau tritt die auf Kreuzgewölbe berechnete Anlage des Gebäudes gegenüber; eine eigenthümliche Zwischenstufe erscheint in solchen Gebäuden von basilikenartiger Disposition, welche die Seitenwände, namentlich auch die des mittleren Hochbaues, durch Querbögen als Hülfsträger der Flachdecke und zum innigeren Zusammenschluss des Ganzen verbinden. Die Façade folgt den Verhältnissen des inneren Aufbaues, mit flachem Giebel über dem erhöhten Mittelschiff und mit Halbgiebeln über den anlehnenden Seitenschiffen; oder sie wird ungetheilt, die letzteren deckend und mit einem Flachgiebel schliessend, emporgeführt. Zur Thurmanlage gestaltet sich die Façade nur bei wenigen südlichen (sicilischen) Monumenten; zumeist wird der Glockenthurm als gänzlich gesonderter Bau errichtet. Daneben findet der Bau von Central-Anlagen, besonders für Baptisterien, verschiedenartige Anwendung. U. s. w.

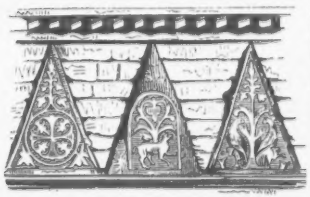
In Venedig war durch den Bau von S. Marco und dessen Ausstattung das byzantinische Element eingebürgert. Dasselbe gab, in freierer Verarbeitung, zu einer dekorativen Fassung und Behandlung Anlass, die einen frisch phantastischen Reiz hervorbringt, theils in kecker Energie, theils in üppigerem Reichthum. Hieher gehört, der Anlage nach wohl aus der Frühzeit des Jahrhunderts, die Kirche S. Fosca auf der Nachbarinsel Torcello, ein Kuppelbau (gegenwärtig flach gedeckt), aussen achteckig und auf den vorderen Seiten von einem Arkaden-Portikus luftig orientalischen Gepräges umgeben, an der Chorseite zierlich ausgestattet. Sodann der Dom von Murano, ein Bau von der altüblichen Basilikenanlage, im Innern mit dem inschriftlichen Datum des J. 1111, am Chor-Aeussern mit doppelgeschossigen Arkaden und sehr reicher dekorativer Ausstattung, die schon auf

eine erheblich vorgeschrittene Zeit des Jahrhunderts zu deuten scheint. — Im Uebrigen eine Zahl venetianischer Pallast-



Grundriss von S. Fosca zu Torcello. (Aus den Fabbr. di Venezia.)

Façaden, mit offenen Säulen-Arkaden und Säulen-Loggien und mancherlei eingelassenem Täfelwerk; das orientalische Element, in den Kapitälen der Säulen und in der Anwendung luftig überhöhter Halbkreisbögen, ebenfalls zur Schau tragend, aber zugleich von kräftiger fest geschlossener Wirkung. Der sogenannte Fondaco dei Turchi ist ein zumeist alterthümlicher, besonders stattlicher Bau solcher Art. Andre, in zierlicherer Durchbildung, sind die Palläste Loredan, Farsetti, Businelli, Bazizza. Noch andre tragen mehr das Gepräge der Schlussepoche.

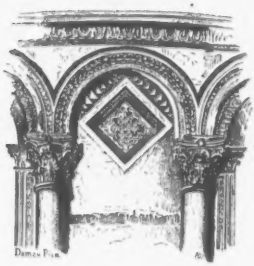


Von den Friesen des Domes zu Murano. (Nach Selvatico.)

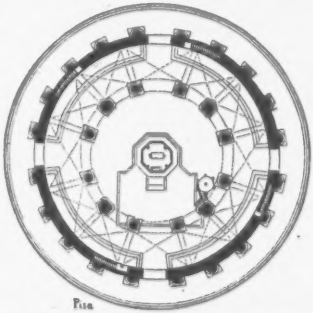
In Toscana fand die antikisirende Richtung, welche bereits in den Basiliken des 11. Jahrhunderts aufgenommen war, eine reiche und mannigfaltige Pflege, glänzenden und wiederum phantastischen Wirkungen zugeneigt, in der Bauschule von Pisa, strenger, edler und reiner in der von Florenz.

Des Prachtbaues des Domes von Pisa und seiner beträchtlich in das 12. Jahrhundert hinabreichenden Ausführung ist schon (oben, S. 67) gedacht. Ausser dem Chor-Aeusseren gehört

namentlich die Façade, als deren Werkmeister sich inschriftlich ein gewisser Rainaldus nennt, der gegenwärtigen Epoche an. Sie hat jene naive Anordnung mit erhöhtem Mittelschiff und niederen Seitentheilen; aber sie verbindet damit eine glänzende Ausstattung, durch grosse Wandarkaden im Untergeschoss, durch kleinere offene Arkadengallericen in den oberen Theilen, die Einzeltheile in den reichsten Mustern antiken Systems und antiker Dekoration durchgebildet, doch zugleich mit manchem Phantastischen von eigener Erfindung untermischt. — Ihr schliesst sich zunächst das gegenüberliegende Baptisterium S. Giovanni[1] an, 1153 durch Diotisalvi gegründet, ein Rundbau mit einem Säulenkreise und hoher Empore in dem streng behandelten Inneren,



Von der Chor-Absis des Domes zu Pisa. (Nach Chapuy.)



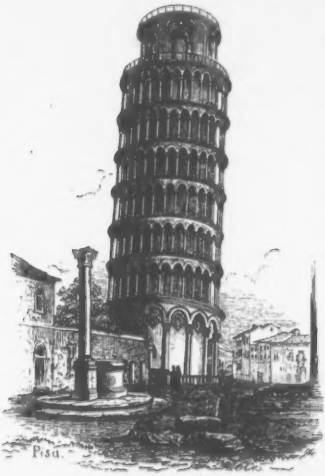
Pisa.
Grundriss des Baptisteriums zu Pisa. (Nach Gailhabaud.)

im Aeusseren auf eine Prachtausstattung ähnlichen Styles angelegt, doch erst in gothischer Zeit beendet. — Dann der zur Seite isolirt stehende Glockenthurm, 1174 durch die Meister Wilhelm von Innspruck und Bonannus gegründet, ein cylindrischer Bau, im Untergeschoss wiederum mit Wandarkaden, darüber mit sechs Reihen luftiger Gallericen. (In stark geneigter Stellung, deren ursprüngliche Veranlassung zufällig war und die im Fortgange des Baues, abenteuerlichster Weise, mit Absicht fortgeführt wurde.)

Dem Vorbilde des Domes von Pisa folgen zahlreiche andre Bauten, zumeist zwar in wiederum schlichterer Anlage des inneren Systems, auch mit mehr oder weniger vereinfachter Ausstattung der Façade, indem z. B. bei letzterer die offnen Gallericen der Obertheile mehrfach ebenfalls zu Wandarkaden werden. So

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (4.).*

in Pisa selbst: die Kirchen S. Frediano, S. Sisto, S. Anna, S. Andrea, S. Pierino, S. Paolo all' Orto; in Lucca: der Aussenbau von S. Frediano (in eigenthümlich strengerer Classicität); S. Giovanni, S. Maria forisportam; in Prato: der Dom (seiner ursprünglichen Anlage nach); in Pistoja: der Dom, S. Andrea, S. Bartolommeo, S. Giovanni fuorcivitas.



Glockenthurm des Domes zu Pisa. (Nach Chapuy.)

Eine Verzweigung der pisanischen Architektur zeigt sich in den Monumenten der Insel Corsica, die seit dem 11. Jahrhundert Pisa unterworfen war; doch ist das System hier sehr vereinfacht, die Behandlung zumeist dürftig. Zu den etwas stattlicheren Gebäuden gehören die ehemalige Kathedrale von Nebbio und die Kirche S. Micchele unfern von Murato.

In Florenz ist das Baptisterium S. Giovanni als ein in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts begonnener und in der Hauptsache um die Mitte desselben beendeter Bau zu bezeichnen, eine grossartige Kuppelanlage von achteckigem Plane, in entschieden antikisirender Weise und zwar nach dem Muster des Pantheons zu Rom aufgeführt, noch nicht völlig harmonisch durchgebildet (im Innern mit der Benutzung verschiedenartiger antiker Säulen), mit der Einreihung einiger mittelalterlicher Motive und mit hochelliptischer Wölbung. Das Aeussere (zum Theil einer Herstellung des 13. Jahrhunderts angehörig) mit rundbogigen und horizontal gedeckten Pilastergeschossen und farbigem Täfelwerk in rhythmischer Vertheilung. — Daneben die Kirche S. Apostoli, eine Basilika von ebenso entschieden klassischer Behandlung; die Vorhalle von S. Jacopo in Borgo; — die Façade der alten Badia bei Fiesole.

Dann, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, nach inschriftlicher Angabe im Innern um 1207 beendet, die Kirche S. Miniato bei Florenz, [1] eine Basilika, in welcher je zwei Säulen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (4.)*

mit einem aus vier Halbsäulen zusammengesetzten Pfeiler wechseln, die vordere Halbsäule des letzteren an der Oberwand des Mittelschiffes emporlaufend und halbkreisförmigen Querbögen

Innenansicht von S. Giovanni zu Florenz. (Nach H. G. Knigth.)

nach der oben bezeichneten Anordnung zum Träger dienend: eine Säulenkrypta dem Chore (in der ursprünglichen Anlage) eingebaut; die Façade, in vorzüglich klarer Entwickelung, mit Halbsäulen-Arkaden, und Pilastern mit geradem Gebälk ausgestattet. Ueberall ist hier die lauterste klassische Durchbildung und ein Schmuck von verschiedenfarbigem, an den Hauptpunkten musivisch gemustertem Täfelwerk von eben so klarer Schönheit, nur an wenigen Stellen in etwas spielender Behandlung. Das Gebäude verschmilzt den reinen Adel klassischer Kunst mit

den mittelalterlichen Bedingnissen der Anlage in einem Grade, wie diess bei keinem zweiten Architekturwerke des Mittelalters

Façade von S. Miniato bei Florenz. (Nach Gailhabaud.)

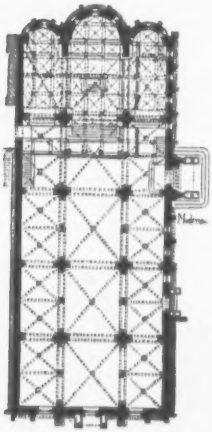
der Fall ist. Seiner Zeitstellung nach steht es im Uebergange von der in Rede stehenden zu der Schlussepoche des Romanismus.

In der Lombardei, wo germanisches Volksthum in umfassendem Maasse eingedrungen war, erscheint ein charakteristisch nordisches, der deutsch-romanischen Architektur verwandtes Element; aber in der Wechselwirkung mit den alten antikisirenden Traditionen und mit der andauernden Neigung des Südens für diese mannigfach umgestaltet, in klareren und in mehr phantastischen Formen, fügt es sich in nicht minder bezeichnender Weise der Fassung und Haltung des Südens. Die vorwiegende Neigung geht auf Gewölbanlagen hinaus. Die Façade pflegt sich als stattlicher, verschiedenartig behandelter Schmuckbau zu gestalten, an den jüngeren Beispielen mit reichem Rundfenster im Obertheil. Vor den Portalen tritt häufig ein Eingangsbogen vor, mit freistehenden Säulen, die phantastisch von Thiergestalten getragen werden.

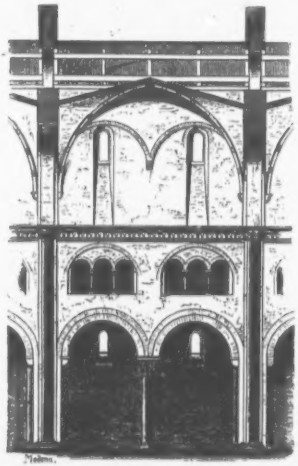
Zunächst sind einige Monumente zu nennen, die in ihrer ursprünglichen Anlage noch als schlichte Basiliken erscheinen, mit Säulen oder einfachen Pfeilern oder mit einem Wechsel beider Formen. Namentlich mehrere alte Kirchen zu Verona: S. Giovanni in Fonte, S. Maria antica, S. Stefano, S. Lorenzo, S. Pietro in Castello. Auch S. Antonino zu Piacenza ist

ein derartiger Bau, doch ohne Zweifel schon aus der Spätzeit der Epoche, aus Ziegeln construirt, mit eigenthümlichen Kapitälen, welche an die nordischen Ziegelwürfelkapitäle erinnern; zugleich durch einen querschiffartigen Bau auf der Westseite und einen Thurm über dessen Mitte bemerkenswerth.

Zwei Monumente entsprechen, ihrer ursprünglichen Anlage nach, dem System von S. Miniato bei Florenz, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen und mit der Anordnung grosser Querbögen, welche von den letzteren getragen werden, auch mit ähnlich eingebauten Krypten. Beiderseits ist die Anlage älter als die von S. Miniato. Das eine ist der Dom von Modena, 1099 durch den Meister Lanfrancus gegründet und 1184 geweiht, ein Bau von ernsten, massig schweren Verhältnissen und streng behandelten Einzelformen; die Wände des Innern, über den



Grundriss des Domes von Modena. (Nach Osten.)



Inneres System des Domes von Modena, Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

Schiffarkaden, durch kleine Säulenarkaden (ohne Emporen) durchbrochen, die grossen Querbogen spitzig; (zwischen ihnen später eingefügte Kreuzgewölbe); das Aeussere nach Analogie des inneren Systems in wirksam kräftiger Weise durchgebildet. — Das andere Beispiel ist die Kirche St. Zenone maggiore zu

Verona,[1] bei der jedoch von der Ausführung der Querbögen des Innern im Lauf des Baues wieder Abstand genommen und sodann ein dem schlichteren Basilikensystem entsprechender Aufbau befolgt wurde; das Aeussere in den Grundmotiven dem

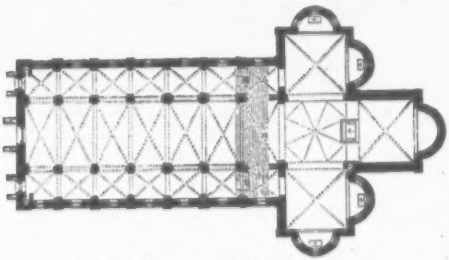
Façade des Domes von Modena. (Nach Osten.)

Dome von Modena verwandt, aber mehr dekorativ und mit einem Anklange an den Styl der toskanischen Architektur behandelt.

Eine Reihe andrer folgt dem System der auf eine Ueberdeckung durch Kreuzgewölbe eingerichteten Pfeilerbasiliken. Ein alterthümlich rohes Beispiel der Art, noch mit einem Wechsel von Säulen und Pfeilern, ist die kleine Kirche S. Pietro e Paolo zu Bologna, zu dem Gebäude-Complex von S. Stefano gehörig. — Schlichte und strenge Behandlung, bei einfacher Pfeilergliederung, hat die Ruine von S. Giulia, unfern von Bergamo.[2] — Ein ausgebildeteres System, bei wiederum massig schweren Verhältnissen und einer Fülle abenteuerlich phantastischer Deko-

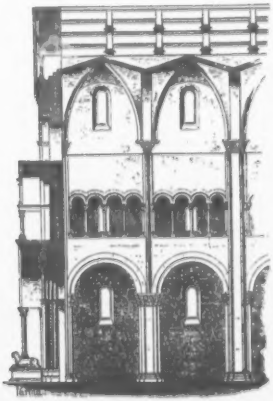
[1] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone Magg. in Verona. *Denkmäler der Kunst, T. 41* (5.) — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 41* (9).

ration im Innern wie im Aeussern, zeigt S. Micchele zu Pavia;[1] (das Gewölbe des Innern jünger und der ursprünglichen Anlage nicht entsprechend.) Ihr schliessen sich, ebendaselbst, die Kirchen S. Giovanni in Borgo (nicht mehr vorhanden), S. Pietro in cielo d'oro und S. Teodoro an. — Sodann die Kirche



Grundriss des Domes von Parma. (Nach Osten.)

S. Ambrogio in Mailand,[2] ähnlich schwer, mit verworrener Bauführung im Innern, ausgezeichnet durch einen Arkadenhof vor der Façade. — Das Meisterwerk dieser Gattung ist der Dom von Parma, der Neubau eines im J. 1117 zerstörten Gebäudes, in Plan und Aufbau völlig durchgebildet, (die Gewölbe indess auch hier der Disposition des Uebrigen nicht ganz entsprechend), durch die klare Würde der Verhältnisse des Innern, durch den Reichthum der Façade und des Chor-Aeussern von stattlicher Wirkung. — Ihm folgen: der Dom von Piacenza, 1122—1233 erbaut, wiederum in minder klarer Entwickelung, die ursprüngliche Anlage des Innern, wie es scheint, auf durchgreifende Weise im Laufe der angegebenen Bauzeit umgewandelt; — der Dom von Cremona, in seinen älteren Theilen der Zeit etwa von 1129—70, in andern Theilen dem 14. und 15. Jahrhundert angehörig; — der

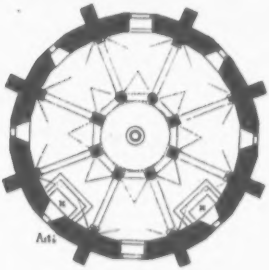


Inneres System des Domes von Parma. Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

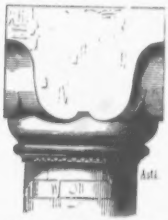
[1] *Denkmäler der Kunst, T. 41 (1—3).* — [2] *Ebenda, T. 41 (10).* —

Dom von Ferrara, vom J. 1135, im Innern modernisirt, die Obertheile des Aeussern in gothischen Formen. — Andre Beispiele, zum Theil nur in Einzelstücken dieser Zeit angehörig, sind: S. Maria maggiore zu Bergamo; S. Fedele [1] und S. Abbondio zu Como; die Ziegelbauten S. Maria Canale zu Tortona, die Kirche von Castiglione und die von Carpi (1184 geweiht); die alterthümlichen, in Granit ausgeführten Theile des Chores der Kathedrale von Ivrea, u. sr w.

Schliesslich einige kuppelgewölbte Centralbauten: das Baptisterium S. Pietro zu Asti, eine seltsam schwere Anlage, von



Grundriss von S. Pietro zu Asti.
(Nach Osten.)



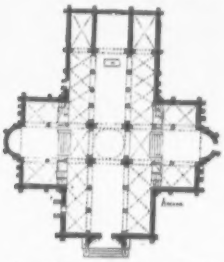
Kapitäl von S. Pietro zu Asti.
(Nach Osten.)

alterthümlicher Gesammterscheinung und mit eigenen etwas spielend behandelten Details; — die Kirche S. Tommaso bei Bergamo, mit rund umlaufender Empore; — das Baptisterium von Padua, rund über viereckigem Unterbau; — das Baptisterium von Cremona, um 1167, achteckig, das System von S. Giovanni zu Florenz in nordisch romanischen Formen nachahmend.

Die toskanische und die lombardische Bauweise fanden weitere Aufnahme, zum Theil in naher gegenseitiger Berührung. Genua zeigt eine Einwirkung pisanischer Bauschule in den ältesten, einer stattlichen Säulenbasilika angehörigen Theilen des Domes, in S. Maria di Castello, S. Cosmo, S. Donato, gleichfalls Säulenbasiliken; dagegen einen Gewölbebau mehr nach lombardischer Art in S. Giovanni di Prè. — Die seltsam barbarisirt phantastische Façade der ehemaligen Kathedrale S. Pietro zu Spoleto, die des Domes zu Assisi, des Domes zu

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 41 (6.).

Fuligno haben zumeist lombardischen Charakter. — In Viterbo ist die Kathedrale eine Säulenbasilika dieser Epoche, in Corneto die Kirche S. Maria in Castello (1121—1208), ein durchgebildeter Gewölbebau. — Der Dom zu Ancona, um den Schluss des 11. Jahrhunderts begonnen, um 1189 reicher ausgestattet, ist eine Säulenbasilika nach vereinfachtem Muster des Domes von Pisa, im Aeussern nach lombardischem Systeme behandelt. Die Façade von S. Maria della Piazza, ebendaselbst, zeigt eine phantastische, fast byzantinisirende Umgestaltung des pisanischen Motives. — Rom[1] hat schlichte Säulenbasiliken dieser Epoche, die, wie S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, noch immer das einfache altchristliche Vorbild wiederholen; daneben aber, in S. Prassede, stärkere Pfeiler zwischen den Säulen, von denen in der oben besprochenen Weise Querbögen getragen werden, und am Chor-Aeussern der (innen modernisirten) Kirche S. Giovanni e Paolo eine Arkadengallerie nach nordischer Art.



Grundriss des Domes von Ancona. (Nach d'Agincourt.)

Unter-Italien, namentlich Apulien, zeigt eine Fortbildung jenes gemischten Styles, der hier schon im 11. Jahrhundert begonnen hatte. Der alt herkömmlichen Basilikenanlage mischt sich Byzantinisches und Sarazenisches, auch Nord-Italisches und Französisches, bei; der Chorraum, gewöhnlich in breit entfalteter Anlage, wird häufig durch eine mächtige Kuppel ausgezeichnet; eine Gesammtüberdeckung der Räume durch Wölbungen wird in verschiedenartiger Weise ausgeführt.

Säulenbasiliken der Art sind: zu Bari, ausser S. Nicola (oben, S. 68), die Kirche S. Gregorio und die Kathedrale, die Ostseite der letzteren in reich phantastischer äusserer Ausstattung; die Kathedrale von Troja, die von Trani. Pfeilerbasiliken: zu Ruvo, Accerenza, Venosa, die letzteren beiden mit französischer Chordisposition. Gewölbte Pfeilerbasiliken: zu Foggia, S. Nicola zu Lecce (mit tonnengewölbtem Mittelschiff ohne Oberfenster), zu Molfetta, Canosa, Trani (mit Kuppeln). — Kleinere Kuppelbauten: die Grabkapelle Bohemund's (gest. 1111) bei S. Sabino zu Canosa, das Aeussere in antikisirender Behandlung; das Baptisterium zu Ascoli; das auf dem Berge

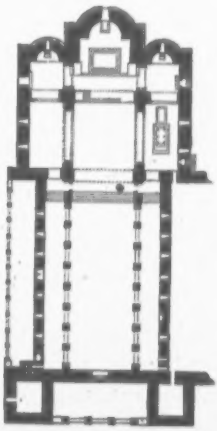
[1] Vergl. Thl. I, S. 278.

S. Angelo, dies in seltsamer, byzantinisch-sarazenischer Behandlung. U. s. w. — Die alte Kirche S. Restituta zu Neapel, neben dem dortigen Dom, ist eine schlichte Säulenbasilika mit spitzbogigen Arkaden, dem sicilisch-palermitanischen System entsprechend.

Ebenso, aber in strengerer Haltung, die sicilische Architektur dieser Periode. Das System der Säulenbasilika mit dem breiten Chorraume und der Kuppel über dessen Mitte herrscht hier vor; anderweit erscheint eine byzantinisirende Disposition des Innern. Im Aufbau verbinden sich sarazenische und byzantinisirende Elemente zur charakteristisch bestimmten Wirkung.

Im östlichen Districte der Insel ist die letztere, wie es scheint, noch minder entschieden, auch vielleicht noch durch einen Einfluss der dortigen alten Römerwerke bedingt. Die Kathedrale von Messina, der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, eine grossartige Basilikenanlage der bezeichneten Art, hat im Innern noch die halbrunde Bogenform. (Sie ist später vielfach verändert.) Die alten Theile der Nunziatella dei Catalani, ebendaselbst, von byzantinischer Disposition, charakterisirt sich durch eine gewisse antikisirende Haltung. Die Kathedrale

Vom Chor-Aeusseren des Domes zu Palermo. (Nach Gailhabaud.)



Grundriss der Kirche von Monreale. (Nach Serradifalco.)

von Catania, nach 1169 erbaut, zeigt dagegen in ihren ältern Theilen schon entschiedene Aufnahme der sarazenischen Elemente.

Ungleich umfassender tritt diese Aufnahme im westlichen Districte ein, namentlich zu Palermo, wo eine Fülle glänzender Bauten aus der Zeit der muhamedanischen Herrschaft vorlag. In Nachfolge der letztern wird die Spitzbogen- als vorzüglich charakteristische Form aufgenommen: über den Säulen der

Von den Schiffarkaden der Kirche von Monreale.
(Nach Serradifalco.)

innern Schiffarkaden, wo er luftig überhöht, mit senkrecht verlängerten Schenkeln, gebildet zu werden pflegt; als Stirnbogen der Absiden; und ebenso in den Dekorationen des Aeussern, namentlich der Façade und der Chorpartie, wo er, von musivischen Ornamentbändern umfasst, zu reichen Formenspielen Anlass giebt. Auch andre Elemente sarazenischer Behandlung werden nachgebildet; zugleich aber findet die Weise byzantinischer Ausstattung, durch musivisches Ornament und bildlich figürliche Darstellung an den Flächen des Innern, eine zum Theil sehr umfassende Anwendung. Es gehören hieher zu Palermo: die reich und phantastisch ausgestattete Schlosskapelle,[1] eine Basilika, 1140 geweiht; der ältere Theil der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio), von byzantinisirender Disposition und mit verschiedenartig gebildeter Gewölbdecke; S. Cataldo, ähnlich, mit Kuppeln; la Magione (erheblich verändert); die Kathedrale in ihren ältern Theilen von 1169—85 und in dem Aeussern derselben (namentlich des Chores) mit reich phantastischer Ausstattung versehen, in andern Theilen später, im Innern modernisirt; die Kirchen S. Spirito (1178) und S. Maria Maddalena (1187), beide ihrer ursprünglichen Anlage nach. — Sodann die Kathedrale

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 42 (5, 6.)

von Cefalù, seit 1132 gebaut, in strengerer, einigermaassen eine nordländische Einwirkung bezeugender Haltung, mit starken Thürmen auf den Ecken der Façade und einem Portikus zwischen denselben. — Endlich die seit 1174 gebaute Klosterkirche von Monreale bei Palermo, eine grossartige Basilika, innen völlig mit Mosaiken erfüllt, am Aeussern des Chores wie die Kathedrale von Palermo ausgestattet, in der Thurmanlage der von Cefalù ähnlich.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst des 12. Jahrhunderts fördert, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, die im elften ausgestreuten Keime noch nicht zu einer fortschreitenden Entwickelung. Die sehr gesteigerte Thätigkeit in der monumentalen Architektur hatte zwar auch in der bildenden Kunst ein reicheres Schaffen und somit eine mehrseitige Uebung im künstlerischen Erfassen des Gegenstandes und in der handwerklichen Ausführung zur Folge; in demselben Grade aber war sie zunächst, wie schon angedeutet, auf eine im strenger architektonischen Sinn gebundene Darstellungsweise von Einfluss. Im Gegensatz gegen das Verschiedenartige in den bildnerischen Versuchen des 11. Jahrhunderts, gegen den unbekümmert dilettantischen Zug jener Epoche, gegen die zuweilen geniale Frische, welche dreist, von klassischen Vorbildern lebhaft erregt, dem Bedeutungsvollsten in Form und Gehalt nachgestrebt hatte, wird die Kunst jetzt in umfassenderem Maasse auf einseitig formales Gesetz, auf das Typische und Schematische, das überall den primitiven Entwickelungsstufen aneignet, zurückgeführt. Die Reminiscenzen, die einer barock entarteten wie die einer hoch gebildeten Kunst, scheiden sich aus; die unbehülflichen Bildungen eines barbaristisch rohen Gefühles schränken sich auf verhältnissmässig engere Kreise ein; ein gleichartiger Styl, dessen starre Gebundenheit Auge und Gemüth allerdings in wenig erfreulicher Weise berührt, dessen Gesetzlichkeit aber künftigem, erneut lebendigem Schaffen eine gesicherte Grundlage verheisst, erscheint als vorherrschend. Gleichwohl macht sich daneben in einzelnen Fällen ein individuelles Vermögen geltend, welches dies Künftige schon mit starker Kraft vorweg nimmt, während in andern Fällen das stylistische Gesetz in roherer Weise durchbrochen wird, oder wo letzteres überhaupt noch keinen Boden gewonnen, noch erst ein ungefüger Barbarismus sich zeigt.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur steht wiederum eine Folge von Werken des Erzgusses voran.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist eine, den Niederlanden angehörige Arbeit aus der Frühzeit des Jahrhunderts und ein Taufbecken, von Lambert Patras aus Dinant nach 1112 für die Taufkirche von Lüttich gefertigt, gegenwärtig in St. Barthélemy daselbst befindlich.[1] Es wird, wie weiland das salomonische cherne Meer, von zwölf Rindern getragen und enthält auf seiner Aussenfläche Reliefdarstellungen, Scenen der Taufe durch Johannes den Täufer (namentlich die Taufe des Erlösers), durch Petrus und Johannes den Evangelisten. Die Auffassung hat eine völlig

Reliefgruppe vom Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich. (Nach den Annales archéologiques.)

schlichte und klare Naivetät; der Styl lässt hier noch, wie bei mehreren Werken des 11. Jahrhunderts, eine glückliche Beobachtung antik klassischer Motive erkennen, verbunden mit einem lebendigen Natursinn, der theilweise schon zu einer grossartig reichen Bildung führt, doch allerdings die starr gefügte Form, besonders in den Köpfen, noch nicht zu überwinden vermag. — Aehnlicher Frühzeit angehörig und durch ähnliche Verdienste in seinen schlichteren Darstellungen ausgezeichnet ist ein Taufbecken im Dom zu Osnabrück.[2]

[1] Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique, pl. 7 u. 10. Annales archéologiques, V, p. 21; VIII, p. 330. F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 499. —
[2] Lübke, die mittelalt. Kunst in Westphalen, S. 417.

Dann zwei Erzportale, wahrscheinlich Arbeiten sächsischer Kunst. Das eine bilden die sogenannten Korssun'schen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod [1] (wohin sie im 14. Jahrhundert gekommen zu sein scheinen), mit einer Menge von Tafeln, welche biblische Scenen, symbolische Darstellungen und Bildnissfiguren enthalten. Unter diesen, ausser dem inschriftlich bezeichneten Bilde des Meisters, Riquin, das des Bischofes Alexander von Plozk (1129—56) das des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg (1152—92), wonach die Zeit der Anfertigung zwischen 1152 und 56 zu fallen scheint. Ueber den Styl kann nach den vorliegenden ungenügenden Abbildungen nur bemerkt werden, dass er die schlichte Strenge des 12. Jahrhunderts hat. — Das andre Portal am Dom zu Gnesen. [2] Jeder Thürflügel, mit 9 Reliefs aus der Geschichte des hl. Adalbert, von einem Arabeskenrande umfasst, bildet ein Gussstück. Die einzelnen Scenen sind figurenreich, in wenig geistreicher Behandlung, der jüngern Zeit des 12. Jahrhunderts entsprechend; es unterscheiden sich, in der Fertigung des Modells, zwei Hände, von denen die eine auf mehr plastische Fülle hinarbeitet.

Drei eherne Grabplatten zweier Erzbischöfe von Magdeburg im dortigen Dom und eines Bischofes von Halberstadt in der dortigen Liebfrauenkirche, reihen sich, an künstlerischer Bedeutung zwar ebenfalls wenig erheblich, als Zeugnisse des technischen Betriebes an. — Sodann das, in einem streng archaïstischen Style gehaltene Standbild eines Löwen (als Sinnbild oberster Gerichtsbarkeit), v. J. 1166, auf dem Domplatze zu Braunschweig; — auch die Lehnen des Kaiserstuhles von Goslar (jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin), eine dekorative Arbeit mit starkem durchbrochenem Rankenwerk im Style des 12. Jahrhunderts.

Unter den Arbeiten deutscher Steinsculptur findet sich ebenfalls ein Werk vom Anfange des 12. Jahrhunderts, das, gleich dem ehernen Taufkessel von Lüttich, die Ergebnisse der geistvolleren Leistungen des elften aufnehmend, einen der Höhepunkte künstlerischer Früh-Entwickelung ausmacht. Es ist ein grosses Felsrelief, 16½ Fuss hoch und 12¾ Fuss breit, an den Egsternsteinen [3] bei Horn in Westphalen, einem alten Grottenheiligthum, dessen inschriftlich angedeutete Weihung vom J. 1115

[1] Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod. — [2] Berndt, in d. Wiener Baustg., 1845, S. 370, T. 690. (Schnaase, Gesch. der bild. Künste, V, 1, S. 786, hat schon sehr richtig bemerkt, dass die Ansicht des Verfassers über das voraussetzlich sehr verschiedene Alter beider Thürflügel dieses Portals unbegründet ist.) — [3] Massmann, der Egsterstein in Westphalen. Giefers, die Externsteine im Fürstenthum Lippe-Detmold. E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst etc., II. Ueber dieses und die folgenden westphälischen Sculpturen vergl. auch: W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. *Denkmäler der Kunst, T. 47 (3).*

ungefähr auch die Epoche des Sculpturwerkes bezeichnet. Die Darstellung des Reliefs ist eine Kreuzesabnahme, noch mit den altüberlieferten Personificationen von Sonne und Mond in klagender Geberde, zugleich mit der Halbfigur des ewigen Vaters, der die Seele des Sohnes in Empfang genommen; darunter die Gruppe des ersten Menschenpaares, von dem Drachen der Verdammniss umwunden, die Arme flehend zu dem Erlöser emporgestreckt. Dem tiefsinnigen Inhalt entspricht die schlichte Würde der Auffassung, die klare Entwickelung des Vorganges, die Innigkeit der Einzelmotive; die Strenge der Behandlung, die zu einem eigenthümlich conventionellen Gewandstyle führt, lindert sich durch ein, in Einzelheiten fast wundersam feines Naturgefühl.

Andres Westphälische reiht sich zunächst an. Arbeiten von geringerem Werthe, einzelne darunter ebenfalls mit den Kennzeichen eines erregteren Gefühles. Ein Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst vom J. 1129, mit biblischen Scenen, hat in diesen eine rohe Strenge, doch nicht ohne ein Streben nach lebendigem Ausdruck. Bedeutender erscheinen: ein kleines Relief mit der Anbetung der Könige am Eingange der (späteren) Pfarrkirche zu Beckum; ein Relief in der südlichen Portallünette der Kirche von Erwitte,[1] welches die Besiegung des Drachen durch den Erzengel Michael in lebhafter, selbst grossartiger Bewegung darstellt; ein Taufstein in der Kirche zu Elsen, mit den Bildern der Apostel und Evangelisten; der Grabstein Wittekinds in der Kirche zu Engern,[2] an die Erzplatte mit dem Bilde König Rudolph's zu Merseburg (oben, S. 74) erinnernd; — während der allgemein vorherrschende schematische Styl der Epoche an Sculpturen, wie denen der nördlichen Portallünetten des Domes zu Soest und der Kirche von Erwitte (mit Bildern des Erlösers), wie denen der Taufsteine von Aplerbeck, Bochum, Beckum, ersichtlich wird.

Sodann einige Sculpturen in Sachsen. — Die äussere Ausstattung der sogenannten Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode, der Frühzeit des Jahrhunderts angehörig, aber durch Veränderungen in der Zeit der romanischen Schlussepoche zum Theil beeinträchtigt. Am Meisten erhalten die alte Einrichtung der Westseite,[3] ein Täfelwerk mit symbolisch dekorativen Darstellungen von reicher Composition, aber, besonders im Figürlichen, von ungefüg roher Arbeit. — Ein Einbau im westlichen Theil der Kirche von Wester-Gröningen,[4] an der hohen Brüstung mit den Stuckfiguren Christi und der Apostel in schlicht derber Behandlung. — An der Vorhalle des Domes von Goslar[5] Nischen mit schweren, roh gearbeiteten Figuren. — Ein reich

[1] Ein (zu frei behandelter) Umriss bei Massmann, a. a. O., S. 46. — [2] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 29. — [3] Puttrich, Denkmäler d. Bauk. in Sachsen, I, 1, Ser. Anhalt, T. 21. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 599. — [5] Ebenda, S. 143.

dekorirter Taufstein im Dome zu Merseburg,[1] mit den schwerfällig gestreckten Bildern der Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen, einer plumpen, ob auch anderweit sich öfters wiederholenden Verbildlichung des Wechselverhältnisses zwischen jenen Personen des alten und des neuen Bundes.

Die Reste bildnerischer Thätigkeit dieser Epoche im Westen und Süden von Deutschland sind gering. Zu nennen sind: Zu Remagen am Rhein das Portal des katholischen Pfarrhofes, eine grosse Zahl seltsamer, phantastisch symbolischer Reliefs von höchst formloser Behandlung enthaltend. — Zu Köln[2] eine Portallünette an St. Cäcilia mit drei Halbfiguren, in völlig starrem Style; einige Sculpturen aus St. Pantaleon im städtischen Museum; der Grabstein der Plectrudis am Chor von St. Maria am Kapitol,[3] mit dem allgemeinen Schematismus ein gewisses feineres Formgefühl verbindend. — Zu Trier einige starre Sculpturen im Dom und in der Bogenlünette des Neuthores, die letzteren mit schon bewegteren Einzelmotiven. — Zu Pont-à-Mousson in Lothringen ein Taufstein[4] mit barbaristisch schweren Reliefs, Taufscenen darstellend, nach der architektonischen Zuthat aus der jüngeren Zeit des Jahrhunderts. — In St. Thomas zu Strassburg der Sarkophag des Bischofes Adaloch,[5] mit kleinen phantastischen und historischen Darstellungen unter Arkaden, im Figürlichen ebenfalls schwer und roh. — An der Kirche von Alpirsbach in Schwaben eine Portallünette,[6] Christus in der von Engeln getragenen Glorie, in der schematischen Würde und (in den Engeln) mit dem Versuche lebhafter Bewegung. — An einem Pfeiler des Kreuzganges von St. Zeno bei Reichenhall die fast stylos schwerfällige Reliefigur Kaiser Friedrich's I.[7] U. s. w.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung bilden die in Böhmen unter der Regierung der Herzoge Wladislaw und Sobieslaw (1105—40) geprägten Münzen.[8] Während im Allgemeinen das Münzgepräge des früheren Mittelalters auf künstlerische Geltung keinen Anspruch hat, zeichnen sich die Darstellungen jener Münzen, wie durch ein scharfes Gepräge, so durch eine zwar byzantinisirende, doch lebendig gefühlte Zeichnung aus. Ueber die Anfertiger der Stempel liegt keine Kunde vor.

[1] Puttrich, H. I. Sor. Merseburg, T. 4. — [2] Ueber diese und die folgenden s. F. Kugler, Kl. Schriften, II. S. 256. f. — [3] Boisserée, Denkm. d. Baukunst am Niederrhein, T. 8. — [4] De Caumont, Abécédaire, Arch. rel. p. 214. ff. — [5] Schneegans, l'égl. de St. Thomas à Strasbourg, p. 161. — [6] v. Stillfried, Alterthümer etc. d. E. Hauses Hohenzollern, Neue Folge, Lief. 2. — [7] v. Hefner, a. a. O., T. 23. — [8] Passavant, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I. S. 158, (mit Hinweis auf S. A. Voigt a St. Germano, Beschreibung der bisher bekannten böhmischen Münzen, II. 16.)

Frankreich.

In der romanischen Sculptur von Frankreich sind Werke des Erzgusses nicht nachgewiesen. Ein in Blei gegossenes Werk, ein Taufbecken zu St. Evroult-de-Montfort[1] in der Normandie (Dép. Orne), gibt für solchen Mangel einen wenig genügenden Ersatz. Es enthält die Bilder der Evangelisten, die Zeichen der Monate, die Darstellung monatlicher Beschäftigungen und scheint trotz seiner rohen Behandlung schon in ziemlich späte Zeit des 12. Jahrhunderts zu fallen.

Die französische Steinsculptur hat einige Werke aus der Frühzeit des Jahrhunderts. Namentlich die Reliefs an den Pfeilern des Kreuzganges von Moissac,[2] welche dem alten Bau desselben vom Jahr 1100 angehören. Es sind Apostelgestalten in rundbogigen Nischen, in schlichter Fassung und in einer gewissen antikisirenden Reminiscenz, doch von unkräftiger Behandlung. — Ebenfalls früh und eigenthümlich merkwürdig scheinen die Sculpturen am Südportal von Notre-Dame zu Clermont[3] in der Auvergne zu sein. Zwei Pfeiler mit grossen Reliefgestalten heiliger Personen tragen eine giebelartige Oberschwelle, welche nach Art eines antiken Tempelgiebels in trefflicher Benutzung des Raumes von einem figurenreichen Relief ausgefüllt ist: in der Mitte ein kirchliches Gebäude, links die Anbetung der Könige, rechts die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi. Darüber die Lünette des Portalbogens mit dem Salvator und zwei Seraphinen; zu den Seiten andre Relieftafeln. Styl und Behandlung (worüber sich aus der vorliegenden Abbildung nichts Genügendes entnehmen lässt) scheinen durchgängig nur schlicht derbes Wesen zu bekunden.

Jünger ist die Portallünette einer Kirche in la-Lande-de-Cubzac[4] (Dép. Gironde), mit symbolisch ornamentistischer, auf die Apokalypse bezüglicher Darstellung, wo das Figürliche in schauerlichen Missformen gebildet ist. — Sodann die Lünette des Hauptportals der Abteikirche von Conques[5] mit einem höchst figurenreichen Relief, wohl dem Hauptwerke der französischen Sculptur dieser Zeit. Es stellt das jüngste Gericht dar: der Salvator in der Glorie, Engel über ihm, die Seligen und die Verdammten zu seinen Seiten, unten Paradies und Hölle. Fassung und Behandlung haben hier den starren Styl, der die Epoche des 12. Jahrhunderts im Allgemeinen charakterisirt; doch kommt es in den Teufel-Darstellungen schon zu keck lebendigen Motiven. — Ein Altar in der Kirche zu Avenas[6] (Dép.

[1] De Caumont, a. a. O., p. 217. — [2] Voyages pitt. et rom. dans l'anc. France, Languedoc, I, II. — [3] Sommerard, les arts. au moy. âge, IV, Ch. III, pl. 2. — [4] De Caumont, a. a. O., p. 179. — [5] Voy. pitt. et rom., a. a. O. — [6] De Caumont, a. a. O., p. 206.

Saône-et-Loire), mit der Darstellung des thronenden Erlösers und der Apostel, zeichnet sich durch eine allgemein würdevolle Fassung aus.

Auf sehr ausgedehnte Weise bethätigt sich die französische Sculptur dieser Zeit, wie schon bei einzelnen Monumenten des 11. Jahrhunderts, an den Säulenkapitälen, denen man, um den ästhetischen Ausdruck ihres baulichen Zweckes wenig sorgend, mit Vorliebe eine derartige Ausstattung giebt. Biblische, symbolische, dekorativ phantastische Darstellungen wechseln an ihnen in mannigfaltigster Folge. Doch macht sich hiebei kaum irgendwo eine selbständig künstlerische Kraft bemerklich; die Arbeiten sind zumeist roh, schwerfällig, ungefüg, auch die traurigsten Missgeburten werden bereitwillig geduldet. So sind z. B. die Säulen des Prachtportals von St. Georges zu Bocherville [1] mit entsetzensvollen Gebilden der Art, welche doch den heiligsten Inhalt haben, geschmückt. Nur wo es galt, das Diabolische zum Ausdruck zu bringen, kommt über diese missgebornen Gestalten zuweilen der Ausdruck einer wilden, selbst ergreifenden Leidenschaft. So hat eins der Kapitäle in der Abteikirche von Vézelay [2] eine Darstellung der Verehrung des goldnen Kalbes und auf letzterem eine grausige Dämonengestalt, der es an sprechendster Energie nicht fehlt. — In der Auvergne ist dieser unerfreuliche bildnerische Schmuck besonders häufig. Dass man hier aber in der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts der Barbarei genug hatte, bezeugt u. A. die Kirche von Issoire, [3] in der die Kapitäle von vier Chorsäulen mit Stuck umkleidet wurden, worin man figürliche Sculpturen von thunlich würdigerem Style ausarbeitete.

Kapitäl in der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

[1] A. Deville, essay hist. sur l'église de St. Georges-de-Bocherville, pl. 3. — [2] Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franç., II, p. 489. — [3] Mallay, essay sur les églises etc. du Dép. Puy-du-Dôme, pl. 13 ff.

England.

In England hatte die bauliche Thätigkeit des 12. Jahrhunderts für bildnerisches Schaffen [1] nur einen geringen Erfolg. Die Arbeiten sind wenig zahlreich, zumeist unförmlich roh, in besseren Fällen nur zur starren Strenge entwickelt. Zum grössern Theil sind es Portallünetten, auch anderweitiger Portalschmuck, in symbolisch dekorativer Fassung oder in selbständig figürlicher Darstellung. Mehrfach kommen Darstellungen des hl. Georg vor: in den Portallünetten der Kirchen zu Fordington (Dorsetshire), Pitsford (Northamptonshire), Stoneleigh (Warwiksh.), Ruerdean (Gloucestersh.). Die letztere wird als eine schon belebtere Arbeit bezeichnet; ob sie etwa bereits der romanischen Schlussperiode angehört, erhellt aus den Vorlagen nicht. Andres an den Kathedralen von Ely, Rochester, u. s. w. Zum Theil sind es sculptirte Taufsteine, zu Darent, in der Kathedrale von Winchester, zu East-Meon (Hants), Coleshill (Warwiksh.), u. s. w. — Zwei Tafeln in der Kathedrale von Chichester mit Scenen aus der Geschichte des Lazarus [2] geben vorzüglich bezeichnende Beispiele einer rohen, starr geschnittenen Behandlung im Charakter der Zeit.

Italien.

In Italien erscheint eine sculptorische Thätigkeit von zumeist roh naturalistischem Charakter. Mit sehr unbehülflichen Anfängen, selten durch ein Gesetz architektonischer Strenge, durch byzantinisirenden Einfluss, durch leisen Anhauch der Antike gezügelt, haben diese Arbeiten doch zum Theil eine gewisse Freiheit des Natursinnes, die sie als entwickelungs-fähige bezeichnet. Die Namen der Verfertiger werden in der Regel durch Beischriften genannt, oft mit Worten des Ruhmes, die ihren Leistungen allerdings wenig entsprechen, die aber in der That fast wie ein Unterpfand dessen klingen, was die italienische Kunst nach der fortdauernden Arbeit von Jahrhunderten erreichen sollte.

Mehreres gehört der Lombardei an. Die Sculpturen, welche die Façade der Dome von Modena und Ferrara und der Kirche S. Zenone zu Verona schmücken, zeigen manches Uebereinstimmende, zum Theil in fortschreitender Ausbildung; zu Modena wird ein Meister Wiligelmus genannt, zu Ferrara Nicolaus, zu Verona Guillelmus und Nicolaus, vielleicht dieselben Personen wie die beiden vorigen. Die Arbeiten

[1] Vergl. Bloxam, die mittelalterl. Kirchenbaukunst in England. S. 70, 90. —
[2] Labarte, handbook of the arts of the middle ages, p. 5. f.

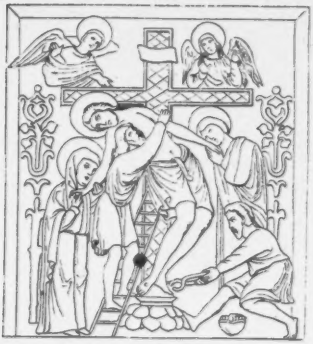
zu Modena,[1] Scenen der Schöpfungsgeschichte und Aehnliches, haben noch vorzugsweise ein ungefüg barbaristisches Gepräge. Die am Portal des Domes zu Ferrara, vom J. 1135, sind ebenfalls noch befangen, während andre ebendaselbst, sechs Monatsbilder an einem südlichen Seitenbau, eine jüngere, vorgeschrittene Entwickelung bekunden; (die über dem Portal abermals erheblich später). Von den Sculpturen zu den Seiten des Portals von S. Zenone zu Verona[2] sind die zur Linken (von Guillelmus) wiederum auffällig roh, dagegen die zur Rechten (sammt denen der Portallünette von Nicolaus) im Einzelnen mit frischen, kräftigen Motiven, selbst mit einer Annäherung an klassischen Reliefstyl.

Andre in herb roher Art: am Portal des Domes von Verona; an den Carceri zu Mantua (ein Hautreliefbild des Virgil); und die missgestalteten Reliefs mit kriegerischen Darstellungen an der Porta romana zu Mailand,[3] aus der Zeit von 1167—71, von einem gewissen Anselmus gefertigt. — In einer mehr stylmässigeren, fast byzantinisirenden Fassung das Relief einer Kreuzabnahme vom J. 1178, von Benedetto Antelami, im Dom zu Parma, dem, ebendaselbst, auch ein mit Reliefs geschmückter Bischofstuhl und ein Theil der Sculpturen an der Arca des Hochaltars zugeschrieben werden.[4] Jüngere Arbeiten von B. Antelami am Baptisterium von Parma; (über diese siehe den folgenden Abschnitt.) —

Dann eine Reihe künstlerischer, zum Theil sehr mangelhafter, zum Theil bedeutenderer Frühanfänge in Toscana. In S. Frediano zu Lucca: ein Taufstein, etwa vom Jahr 1151, von Meister Robertus, eine Arbeit von schwerfällig schematischer Behandlung. — In Pistoja: das Relief an der Oberschwelle des Portals von S. Andrea,[5] 1166 von Gruamons gefertigt, und das von S. Bartolommeo, 1167 von Rudolfinus, beide leer und dürftig. — An S. Salvatore in Lucca und an der Kirche von S. Casciano, unfern von Pisa, Sculpturen von Biduinus, um 1180, ebenfalls höchst ungefüg. — In S. Leonardo zu Florenz (früher in S. Piero di Scheraggio) die Reliefs einer Kanzel, in denen sich, besonders in einer Kreuzabnahme,[6] ein Zug naiven, belebteren Gefühles auf schon erfreuliche Weise ausspricht. — Mehreres zu Pisa. Ein Architrav in der Sammlung des Campo Santo, mit der Darstellung des Salvator und der Evangelistensymbole von Meister Bonus Amicus, in ungefüg stylisirter Fassung.[7] Ein Erzportal an der Südseite des Domes

[1] Vergl. Cicognara, stor. della scultura, I. t. 7 (14). D'Agincourt, Sculptur, t. 21 (6.) *Denkmäler der Kunst, T. 48 (1).* — [2] Orti Manara, dell' art. bas. di S. Zen. magg. in Verona, t. 4, A, B. — [3] Cicognara, t. 7 (15). D'Agincourt, t. 26 (24—27). — [4] Kunstblatt, 1846, Nro. 62. — [5] *Denkmäler der Kunst, T. 48 (2).* — [6] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, T. 1 (2.) — [7] Die Buchstabenform der Inschrift verstattet nicht wohl, die Arbeit, wie es insgemein geschieht, vor das 12. Jahrhundert zu setzen.

mit derb rohen, doch schon durch eine leis hervorbrechende Naivetät bemerkenswerthen Darstellungen. (Ein andres Erzportal, das der Haupteingangsthür des Domes, 1180 von Bonannus gefertigt, ist nicht mehr vorhanden.) Verschiedene Arbeiten am Baptisterium; die am östlichen Portale, [1] schlicht geordnet, sinnvoll, mit der Andeutung lebendigen Gefühles; und die am nördlichen Portale, in einem einfach strengen, gemässigten und gereinigten Style.



Relief der Kreuzabnahme in S. Leonardo zu Florenz. (Nach E. Förster.)

Rom besitzt aus dieser Epoche, wohl aus der spätern Zeit des Jahrhunderts die holzgeschnitzten Thürflügel des Hauptportals von S. Sabina, [2] in deren Feldern eine Reihenfolge biblischer und anderer Darstellungen enthalten ist. Bei einem Zurückgehen auf altchristliche Muster, bei theils unbehülflich kurzen, theils lang gestreckten Gestalten in ungefüger Behandlung macht sich hier ein Sinn für lebhafte, selbst kühne Bewegung bemerklich. — Das Antependium des Altars im Dome von Città di Castello [3] in Silber gearbeitet (um 1144), hat Darstellungen byzantinisirenden Gepräges. —

Unter-Italien und Sicilien haben aus dieser Zeit eine nambafte Zahl von Erzportalen. [4] Jene im 11. Jahrhundert beliebten byzantinisirenden Portale mit gravirter, durch Silberdrähte ausgefüllter Zeichnung (oben, S. 81), deren ähnliche auch noch aus dem 12. Jahrhundert vorhanden zu sein scheinen, reizten ohne Zweifel zur Nachfolge; aber der selbständiger erwachende Kunstsinn trieb nunmehr zur Ausstattung mit plastischen Darstellungen. Die Künstlernamen bezeichnen den nationalen Kunstbetrieb; der Styl bewahrt mehr oder weniger byzantinische Anklänge. Zu den frühsten Arbeiten gehört ein Portal an der Grabkapelle Bohemunds zu Canosa, von Rogerius aus Amalfi gefertigt, mit reichern Ornamentstreifen, welche den Styl der

[1] Cicognara, t. 7 (3). D'Agincourt, t. 21 (8.) *Denkmäler der Kunst, T. 48 (5).* — [2] D'Agincourt, t. 22. *Denkmäler der Kunst, T. 48 (3).* — [3] D'Agincourt, t. 21 (13). *Denkmäler der Kunst, T. 48 (6. 7.)* — [4] Duc de Luynes, recherches sur les monuments des Normands etc. dans l'Italie méridionale. Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale.

saracenischen Kunst nachahmen, und mit zwei streng behandelten figürlichen Tafeln. Zwei Portale der Kathedrale zu Troja sind von Oderisius aus Benevent; das eine, vom J. 1119, ist in moderner Zeit restaurirt; das andre, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, hat eine eigen barbaristische Behandlung. Ein Portal der Kathedrale von Trani, vom J. 1160, hat im Ornament und in den zum Theil phantastischen figürlichen Darstellungen einen reich entfalteten, edel byzantinisirend gehaltenen Styl. Aehnliche Arbeiten zu Lavello, Ravello und von St. Nicola zu Bari. So auch das nördliche Portal des Doms von Monreale, ein Werk des Barisanus von Trani; während das westliche Portal, ebendaselbst, 1186, von dem obengenannten Bonannus von Pisa gefertigt ist.

Malerei.

Frankreich.

Für die Malerei des 12. Jahrhunderts kommen zunächst einige französische Werke in Betracht.

Vornehmlich die Wandgemälde der Kirche von St. Savin im Poitou.[1] Sie geben die umfassendste Anschauung derartig kirchlicher Ausstattung: in der Krypta mit Darstellungen aus der Legende der hh. Savinus und Cyprianus, im Chor und den Chorkapellen mit den Gestalten des Erlösers und der heiligen Schutzpatrone des Ortes und Landes, am Schiffgewölbe mit Scenen aus den beiden ersten Büchern der Bibel, in der Thurmhalle mit apokalyptischen Compositionen, in der Empore über letzterer mit (grossentheils zerstörten) Scenen der Passion und der Legende des Klosters. Die Technik ist durchgängig schlicht: rothe Unterzeichnung, einfache Colorirung und derbe Angabe der Umrisse. Styl und Behandlung haben einige Unterschiede, auf verschiedene Hände und längere Zeitdauer deutend; es ist möglich, dass die ältesten Stücke noch aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts herrühren; der überwiegend grössere Theil gehört jedenfalls dem zwölften an. Im Allgemeinen herrscht eine trockne typische Strenge von einigermassen byzantinisirender Richtung vor: in den Malereien der Krypta, in ziemlich barbaristischer Fassung (vielleicht auch dadurch veranlasst, dass hier, ohne vorliegende Muster, völlig nach eigenem Vermögen erfunden werden musste); auch in den Malereien des

[1] Mérimée und Seguin, peintures de l'égl. de St. Savin. (Einiges im Bulletin monumental, XII, p. 193, und im Abécédaire, Arch. rel., p. 194, ff.) *Denkmäler der Kunst, T. 49 (7, 8.)*

Schiffes ohne sonderlichen Aufwand von Geist, doch im Einzelnen schon zur feierlichen Würde und — wie in der Scene des Sinai, wo Moses die Gesetzestafeln empfängt — zu machtvoller Erhabenheit gesteigert; in den Bildern der Vorhalle, den jüngsten dieser Arbeit, in eigenthümlich poesievoller Auffassung und

Moses auf Sinai, aus den Wandgemälden der Kirche von St. Savin. (Nach dem Werke von Mérimée und Seguin.)

in einer kräftigen, klaren, schon belebten Ausbildung der Stylmotive. — Dann einige andre Reste von Wandmalerei, wie die verblichenen Fragmente in St. Jean zu Poitiers und namentlich eine Malerei am Gewölbe der Krypta der Kathedrale von Auxerre [1] aus der Spätzeit des Jahrhunderts, in merkwürdiger Weise (nach der Apokalypse, 19, 11 ff.) den reitenden Salvator und vier reitende Engel darstellend.

Die Arbeiten französischer Miniaturmalerei dieser Zeit haben keine besonders hervorstechende Eigenthümlichkeit.

Ein interessantes Stück normannischer Kunsttechnik ist der sog. Teppich von Bayeux, [2] eine Leinenborte von 19 Zoll Höhe und 210 Fuss Länge, die in fortlaufender gestickter Darstellung die Geschichte der Eroberung Englands durch Wilhelm

[1] Didron, iconographie chrétienne, p. 291. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franç., III, p. 242. — [2] A. Jubinal, tapisseries historiées. Archeology, XVIII und XIX. Kleine Abbildungen sind mehrfach vorhanden, u. A. bei d'Agincourt, Malerei, T. 167.

von der Normandie — und zwar zumeist mit dem Inhalte des, 1160 beendeten epischen Gedichtes von Rollo und den Herzogen der Normandie (Roman de Rou) übereinstimmend [1] — zur Anschauung bringt. Bei einer sehr rohen Zeichnung, wie sie sich in dieser Technik und bei dem geringen Höhenmaasse kaum anders ergeben konnte, hat die Arbeit einen Zug von frischer und dreister Natürlichkeit, welche die Absicht der Darstellung durchweg mit Entschiedenheit vergegenwärtigt.

Für die Ausstattung der Fenster durch Glasmalerei liegt mancherlei Zeugniss vor. Mit besonderer Bedeutung werden diejenigen Arbeiten dieser Gattung erwähnt, welche der Abt Suger von St. Denis zum Schmuck seiner Kirche (oben, S. 139) anfertigen liess, von denen er selbst aber, in seinem Bericht über seine Kunstunternehmungen, bemerkt, dass sie durch Meister „verschiedener Nationen“ ausgeführt worden seien. Einige Stücke von diesen sind erhalten, [2] auf einem die inschriftlich bezeichnete Figur Suger's, vor der Himmelskönigin knieend. Die Fassung der Compositionen ist wesentlich dekorativ, der Styl der Zeichnung roh schematisch, die Ausführung ein Mosaik von Glasstücken geringen Umfanges.

England.

Von umfassenderen Werken der Malerei dieser Epoche in England ist nichts Näheres bekannt. Nur von der damaligen Kathedrale von Canterbury wird berichtet, dass ihre Decke durch glänzende Malerei (wohl nicht bloss ornamentistischen, sondern auch figürlichen Inhalts) wie kein andrer Bau im Lande ausgezeichnet gewesen sei.

Die englische Miniaturmalerei zeigt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, den Uebergang aus den älteren angelsächsischen Reminiscenzen (oben, S. 87) in den allgemein romanischen Typus. Ein vorzüglich stattliches Beispiel, mit Zügen eines kräftig belebten Formensinnes, ist die Bilderhandschrift eines Commentars des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford. [3]

[1] Lappenberg, Gesch. von England, I, S. 501, n. 3. — [2] Vergl. u. A. die Revue archéol., I, pl. 18, 22; II, pl. 26. Du Sommerard, les arts en moy. âge, IV, VII, pl. 11. — [3] Waagen, treasures of art in Great-Britain, III, p. 91.

Deutschland.

Mannigfaltiger und bedeutender sind die Beispiele deutscher Malerei des 12. Jahrhunderts.

An Wandgemälden sind zunächst die im Chore des Domes von Soest zu nennen. Einige Kolossalgestalten, von der späteren verhüllenden Tünche befreit, zeigen eine einfach erhabene Strenge, die noch auf den Beginn dieser Epoche zu deuten scheint.[1] — Aehnlich, mit einer gewissen feinen Bestimmtheit in der Bezeichnung der Formen, die Halbfiguren von Heiligen in den Nischen der Vorhalle der Nonnbergkirche zu Salzburg.[2]

Sodann ein Cyclus von Wandmalereien, welcher die Unterkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn ausfüllt. Diese sind dem älteren Bau von 1151 (oben, S. 95) gleichzeitig oder unmittelbar nach dessen Vollendung ausgeführt, indem sie, sicheren äusseren Kennzeichen zufolge, schon durch die Bauveränderung von 1773 beeinträchtigt wurden. Ihr Inhalt erscheint als ein tief gedankenhafter: in der Halbkuppel der östlichen Absis Christus in der Glorie und zwei Verehrende; gegenüber die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; auf der Südseite die Verklärung, auf der Nordseite die Kreuzigung Christi; unter diesen Darstellungen theils Heilige, theils fürstliche Bildnissgestalten; an den Feldern der Kreuzgewölbe eine beträchtliche Zahl von Scenen, welche zumeist prophetischen Visionen, namentlich denen des Ezechiel, entnommen und auf die Strafe der Götzendienerei und den göttlichen Schirm der Kirche bezüglich zu sein scheinen.[3] Die Behandlung ist wiederum schlicht; es sind einfach colorirte Umrisszeichnungen, zumeist auf dunkelblauem, von grüner Einfassung umgebenen Grunde. Der Styl schliesst sich dem den jüngeren Malereien von St. Savin an, in weiterer Entwickelung der dort ausgebildeten Motive, in grossen Linien von einer weichen, fast klassischen Klarheit, welche zum Theil, auf höchst überraschende Weise, die Stylrichtung der gothischen Epoche bereits vorweg zu nehmen scheint. Das Gefühl für die Hauptzüge des körperlichen Organismus ist schon sehr lebendig, die Bewegung nicht selten frei, anmuthig und würdig, während allerdings im Einzelnen manches noch Befangene und Verzwickte

[1] Lübke, Mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 321. — [2] Heider, Mittelalterl. Kunstdenkmale in Salzburg, S. 19. (Bd. II. des Jahrb. der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.) — [3] Ich schreibe nach Ansicht der vortrefflichen Aquarellzeichnungen, welche der Maler Hr. Hohe nach jenen Wandbildern für das k. Museum zu Berlin gefertigt hat. Das Verständniss des Inhaltes und der Wechselbezüge der Darstellungen wird durch mehrfache Verletzung derselben erschwert. Hoffentlich indess wird ihrer Durchforschung bald ein gründliches Studium gewidmet und mit den Resultaten desselben ihre abbildliche Herausgabe bewerkstelligt werden. Einige Umrisse in den Ergänzungstafeln der *„Denkmäler der Kunst"*, *T. 49 A*, (*1—7*).

vorkommt. Die Handlungen sind mit naiver Benutzung der oft sehr schwierigen Räumlichkeit (z. B. scharf zugespitzter Dreiecke in den Kreuzgewölbfeldern) entwickelt. In der Ausführung unterscheiden sich mehrere Hände, durch eine kräftige Fülle oder einen dürftigeren Sinn, sowohl in der Fassung der einzelnen Gestalten wie in ihrer Zusammenordnung. Das Ornamentistische hat völlig den Charakter der Zeit. Jedenfalls liegt in diesen Arbeiten wiederum einer der Höhepunkte des deutschen Kunstvermögens vor, eine bedeutungsvolle Zwischenstufe zwischen den Meisterwerken bildnerischer Darstellung, welche dem 11. Jahrhundert und der Frühzeit des zwölften, und zwischen denen, welche der Schlussepoche des romanischen Styls angehören.

Figur eines Heiligen, aus den Wandmalereien der Kirche zu Schwarz-Rheindorf. (Nach Hohe.)

Ausgedehnte, doch völlig verblichene Spuren von Wandmalerei finden sich ferner am Gewölbe der Krypta der Schlosskirche zu Quedlinburg; ein Wandbild von noch schematischer Behandlung im Absisgewölbe der südlichen Chorkapelle der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; dekorative Fragmente mehrfach an den Gebäuden der Zeit.

Andres kommt für die Beweglichkeit des technischen Betriebes in Betracht. Einige Versuche musivischer Darstellung[1] von einfach derber Beschaffenheit: die Grabplatte des Abtes Gilbertus von Laach, im Museum zu Bonn, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; und die Fragmente reicherer Scenen auf dem Fussboden der Krypta von St. Gereon zu Köln. — Ein grosses Crucifix zu Pforta[2] in Sachsen, aus Brettern mit einem Ueberzuge

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 284. — [2] Ebenda, I, S. 174.

Salvatorfigur, von den gewirkten Teppichen im Dome zu Halberstadt. (F. K.)

von Leinwand gebildet, auf welche der gekreuzigte Erlöser in byzantinischer Darstellungsweise gemalt ist. — Teppiche mit bildlicher Darstellung: Malereien auf Leinwand, dergleichen 1127 für St. Michael in Hildesheim angeschafft wurden; gestickte Teppiche, wie sich deren im Dom von Mainz befanden; gewirkte Teppiche, davon der Dom zu Halberstadt[1] noch ansehnliche Beispiele enthält. Letzteres sind zwei Stücke von je 3½ Fuss Höhe und 43 Fuss Länge, einerseits mit den Darstellungen des Erlösers, der Apostel, Karls des Grossen, andrerseits mit Scenen aus der Geschichte der Patriarchen, beide in einem starr schematischen Style, doch von verschiedenen Händen. — Zahlreiche auf Metall gravirte und mit Emailfarben versehene Darstellungen, von denen in Folgendem, bei den Werken dekorativer Kunst, die Rede sein wird, und unter denen sich wiederum Arbeiten von vorzüglichst ausgezeichneter künstlerischer Bedeutung vorfinden.

Die deutschen Miniaturmalereien des 12. Jahrhunderts haben vorwiegend ein strenges, anspruchlos schlichtes Gepräge. Mehrfach ist es wiederum das Gedankenhafte, das Element sinnbildnerischer Poesie, was ihnen ein eigenthümliches Interesse gewährt. Vorzüglich beachtenswerthe Beispiele solcher Richtung enthalten die Bilder einer Evangelienhandschrift aus dem Stift Niedermünster in Regensburg, gegenwärtig in der Bibliothek zu München, die sich zugleich durch den harmonischen Vortrag der Farbe und durch reiche Ornamentik auszeichnen. Eins dieser Bilder[2] stellt, innerhalb ornamentistischer Umrahmungen, den gekreuzigten Erlöser mit königlichen und priesterlichen Insignien dar; unter ihm die wohl charakterisirten Gestalten des Lebens und des Todes; zu den Seiten Sonne und Mond, alter und neuer Bund, Auferstehende und der zerrissene Tempelvorhang, Alles durch beziehungsweise Beischriften erläutert. — Eine Handschrift der Bibliothek zu Strassburg, der „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Landsberg,[3] aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts, ein umfassend encyklopädisches Werk, ist mit einer grossen Anzahl von Bildern versehen, welche eine Fülle von Anschauungen des Lebens und von sinnreichen allegorischen Vorstellungen bieten und bei schlichter, nicht sonderlich begünstigter Auffassung der Gestalt doch durch verständige, im Einzelnen würdige und selbst energisch belebte Motive anziehen. — Häufig, zumal in der späteren Zeit des Jahrhunderts, bestehen die Darstellungen aus einfacher Umrisszeichnung, mit farbigen Gründen oder ohne solche. Bei diesen pflegen die

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, S. 131. — [2] E. Förster, Denkmale, II. — [3] Engelhardt, Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, und ihr Werk Hortus del. (Mit 12 Tafeln in Fol.)

menschlichen Gestalten in starr conventionellen Formen gebildet zu sein; oft aber erscheinen sie, für einen mehr dekorativen Zweck und besonders bei der Ausstattung grosser Anfangsbuchstaben,

Buchstabenzierde aus den Zwiefalter Passionalien zu Stuttgart. Grosses B zur Legende der h. Margaretha: die Heilige von dem Drachen bedroht, oberwärts der thronende Tyrann. (F. K.)

in kühn phantastischer Weise in das Ornament verflochten, in einem eignen, fast mährchenhaften Spiele abermals den poetischen

Zug bekundend. Reichste und sinnigste Beispiele der Art enthalten drei Passionalia aus dem Kloster Zwiefalten in der Bibliothek von Stuttgart.[1] — Auch ist anzumerken, dass gleichzeitig schon die nationale Poesie, deren grosse Leistungen mit der Spätzeit des 12. Jahrhunderts anheben, Stoffe künstlerischer Darstellung bietet. Die Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat in der Bibliothek zu Heidelberg[2] enthält eine Menge von Umrisszeichnungen, welche die Scenen des Gedichtes in allerdings sehr schlichter und strenger, doch zugleich derb kräftiger Weise vergegenwärtigen.

Italien.

Ober-Italien besitzt einige Reste von Wandmalerei, welche dieser Epoche zuzuschreiben sind. Am bedeutendsten sind die alten Malereien in der Kirche St. Piero in Grado auf der Strasse zwischen Livorno und Pisa, Geschichten der hh. Petrus und Paulus und Andres darstellend, in einem auf byzantinischer Grundlage beruhenden, doch schon in etwas freierem Style. Geringe Ueberbleibsel an der Façade des Domes zu Reggio, in S. Zenone zu Verona, im Vorhofe von S. Ambrogio zu Mailand. — Ein gemaltes Crucifix im Dome von Sarzana, ebenfalls in byzantinisirender Art und mit kleinen figurenreichen Randbildern, hat das inschriftliche Datum 1138 und den Namen des Meisters, Guillelmus.[3]

In umfassender Weise und an verschiedenen Orten kommt die Mosaikmalerei in Anwendung. So an S. Marco in Venedig, als Fortsetzung der zumeist noch dem 11. Jahrhundert angehörigen alten Mosaiken des Inneren und der in ihnen begründeten byzantinischen Schule, namentlich die desjenigen Theiles des Umganges, welcher die Kapelle Zeno ausmacht und dessen Mosaikbilder, bei sehr feiner Behandlung, ebenfalls schon den Beginn einer freieren Bewegung ankündigen. (Andres daselbst aus der nächstfolgenden Epoche.) — So das grosse Mosaik an der innern Westwand der Kathedrale von Torcello, das in figurenreicher Darstellung den Opfertod Christi, die Auferstehung, das jüngste Gericht u. s. w. darstellt. — So die ausgedehnten Mosaiken in den sicilianischen Bauten dieser Epoche: in der Schlosskapelle von Palermo, in der Martorana ebendaselbst, im Chore der Kathedrale von Cefalù und namentlich die überaus glanzvollen Werke, welche die Innenwände der Kirche von Monreale[4] bedecken, gleichfalls Arbeiten byzantinischer Schule,

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 56, ff. — [2] Ebenda, S. 1, ff. — [3] Rosini, storia della pitt. ital., Atlas, II, p. 288, t. A. — [4] *Denkmäler der Kunst, T. 49 (6).*

durch die Mannigfaltigkeit der biblischen und anderweit heiligen Darstellung und die Erneuung einer Fülle altüberlieferter Motive, durch den sinnreichen Anschluss an die grossen Linien der Architektur von machtvoller Wirkung. — So auch einige Werke zu Rom, in denen aber das traditionelle Element auf sehr beachtenswerthe Weise den Ausdruck eines neuen und selbständigen Lebensgefühles gewinnt: das Mosaik in der Chorabsis von S. Maria in Trastevere aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, welches bei noch roher Behandlung doch schon eine individuelle freie Auffassung bekundet, namentlich in der Hauptgruppe von Christus und Maria; das an der grossen Hohlkehle der Façade derselben Kirche; das in der Chorabsis von S. Clemente, dessen Darstellung in wohlthuend dekorativer Gesammtanordnung aus dem Grunde eines reichen Weingerankes und zu den Seiten desselben hervortritt.

Die italienische Miniaturmalerei dieser Zeit ist ohne Bedeutung. [1]

Dekorative Kunst.

Die dekorative Kunst des 12. Jahrhunderts geht gern, in ausgedehnterem Maasse als früher, auf eine Vereinigung des Eigenthümlichen der verschiedenen Kunstfächer, auf ein Zusammenfassen desselben zur gemeinsamen Wirkung hinaus, veranlasst und getragen von der allgemeinen dekorativen Richtung der Zeit und von dem schematisch conventionellen Zuge, welcher dieselbe bedingte. Zumeist kommen Arbeiten von vergoldetem Kupfer in Betracht, in Architekturformen geordnet, mit bildnerischen Randfiguren, auch mit Schnitzwerken aus Elfenbein besetzt, mit gravirten Darstellungen und mit Emailmalereien versehen, oft in der Art, dass Figuren von gravirter Zeichnung zwischen Emailgründen und Emailornamenten vortreten. Die Behandlung des Emails ist die oben bezeichnete, die sich, nach byzantinischem Vorgange, als eine selbständig occidentalische ausgebildet hatte.

Deutschland besitzt zahlreiche und ansehnliche Werke solcher Art. Ein mächtiger Kronleuchter im Münster zu Aachen, eine Stiftung Kaiser Friedrichs I., stellt das Bild des himmlischen Jerusalem, welches für derartige Werke schon früher beliebt

[1] Als ein überaus zierliches Werk byzantinisirender oder wirklich byzantinischer Kunsttechnik, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert herrührend, darf hier noch die Kaiserdalmatica im Schatze der Peterskirche zu Rom genannt werden, ein Diakonengewand von veilchenfarbener Seide, welches in feiner Stickerei in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche, durch stylvolle Würde ausgezeichnete Darstellungen mit griechischen Beischriften enthält.

war, in reicher Composition dar, mit (nicht mehr vorhandenen) Statuetten und mit gravirten Tafeln, diese im energischen, nicht unlebendigen Style der Zeit.[1] Weihrauchgefässe bauen sich ebenfalls, in ähnlich symbolischen Motiven, architektonisch auf. Reliquienschreine, auch Altäre (zumeist kleine Tragaltäre), sind die zahlreichsten Beispiele solches Kunstbetriebes, jene in der Regel von kapellenartiger Form und mit dem bezeichneten Emailschmuck ausgestattet. Der künstlerische Styl dieser Emailbilder, der farbige oder der von gravirter Zeichnung auf farbigem Grunde, pflegt sich in schlicht conventioneller Strenge zu charakterisiren. Am Niederrhein, zu Siegburg, Köln u. s. w. ist eine Fülle derartiger Beispiele vorhanden,[2] von denen wenigstens ein Theil der in Rede stehenden Epoche angehört; der Schrein des h. Heribert zu Deutz, in dessen Ausstattung plastische Bildwerke und Emailmalereien wechseln, scheint vom Jahr 1147 herzurühren.[3] — Ein Altärchen in der Schlosskapelle zu Hannover hat den inschriftlichen Namen eines Meisters von Köln: Eilbertus. — Ein höchst ausgezeichnetes Werk derselben Gattung ist der sogenannte Verdüner-Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[4] nach inschriftlicher Angabe 1181 von Meister Nicolaus aus Verdun gefertigt, ursprünglich das Antipendium des Altars (die Bekleidung seiner Vorderseiten) bildend, 1329 zu einem Altaraufsatze mit Flügeln umgewandelt. Es sind 51 vergoldete Erztafeln mit gravirter Zeichnung, die Linien der letzteren niellenartig mit verschiedener Farbe (Blau und Roth) ausgefüllt, die Gründe und Nebensächliches ebenfalls farbig, Scenen biblischen Inhalts in wechselseitigem symbolisirendem Bezuge zwischen den Darstellungen des neuen und des alten Testaments. Aus dem traditionellen Style heraus, der in vielen Einzelheiten noch in seiner ganzen Befangenheit erscheint, entfaltet sich hier das Streben nach regster Belebung; die bewegten Scenen voll kühner und kraftvoller Geberde, die allerdings manches Ungeschick, manches sehr Uebertriebene nicht vermeidet, die sich in glücklichen Fällen aber auch zum schlagenden Ausdrucke des Momentes steigert; einzelne Gestalten, namentlich weibliche, voll hoher Feier und den Zügen eines klassisch geläuterten Adels, der wunderwürdig auf die Anschauung der Antike zurückführt. So bildet auch dies Werk einen höchst gewichtigen Uebergangspunkt zu den Leistungen der folgenden Epoche. (Sechs Tafeln gehören der Erneuung von 1329 an; sie sind von roher Arbeit und verrathen in Einzelmotiven die stylistische Richtung dieser späteren Zeit.)

[1] Näheres u. A. bei Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, V, II, S. 789 ff. Hier auch ein Facsimile einer der Graviruugen. — [2] Vergl. u. A. meine Notizen in den Kl. Schriften etc. II, S. 328. ff. — [3] Organ für christl. Kunst, V, S. 239. — [4] Camesina u. Arneth, das Niello-Antipendium zu Kloster-Neuburg in Oesterreich. (Mit Facsimile's sämmtlicher Darstellungen in Farben- und Golddruck.)

Maria aus dem Bilde der Kreuzigung, von den Emailzeichnungen des Verdüner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina.)

In Frankreich liess der Abt Suger von St. Denis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts ähnliche Arbeiten für seine Kirche (oben, S. 139) ausführen. Er erwähnt namentlich einer Säule, die ein Gold-Crucifix trug und mit reichen Email-Malereien ausgestattet ward. Er berief zur Ausführung der letzteren deutsche Meister, aus Lothringen, (der Heimath des ebengenannten jüngeren Meisters Nicolaus.) — In den letzten Decennien des Jahrhunderts folgen selbständige französische Arbeiten in dieser Kunsttechnik, zum Theil sofort in ansehnlichem Maasstabe. Das bedeutendste Stück ist eine Tafel von c. 2 Fuss Höhe und 1 Fuss Breite im Museum zu Mons [1] mit dem, allerdings noch in völlig starrem Style gehaltenen Bilde eines ritterlichen Herrn, ohne Zweifel den Heinrich Plantagenet (gest. 1189, — nicht, wie gewöhnlich ohne Grund behauptet wird, seinen Vater Gottfried, gest. 1151,) darstellend. Die Stadt Limoges wird fortan der Hauptort für die Anfertigung derartiger französischer Kunstarbeiten.

Eine Nachbildung grösseren Maasstabes der durch die Anwendung von Emailfarben gewonnenen Effekte zeigt die Grabplatte der Fredegunde in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés in Paris stammend.) [2] Hier sind die Umrisse der Gestalt und der Gewandung, wie in der

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, III. X, t. 12. — [2] S. u. A. de Guilhermy, monogr. de l'égl. r. de St. Denis, p. 209.

Emailtechnik, durch erhaben stehende Kupferränder gebildet und mit farbigem Mosaik ausgefüllt, während das Gesicht, die

Simson, von den Emailzeichnungen des Verdüner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina, verkleinert.)

Hände und die Schuhe, welche gegenwärtig fehlen, ohne Zweifel erhaben aus Metall gebildet waren. [1] Der Styl ist höchst starr. [2]

Vierte Periode.

Die Schlussperiode des romanischen Styles beginnt um das Ende des 12. Jahrhunderts; die Zeit ihres Ausganges ist, wie schon angedeutet, in den verschiedenen Ländern und Landestheilen verschieden. Sie steht im Gegensatz zu der grossen

[1] Nach der gewiss richtigen Ansicht de Caumont's, Abécédaire, arch. rel., p. 47, (obgleich derselbe, frühern Forschern folgend, die Arbeit noch der altchristlichen Epoche zuschreibt.) — [2] De Guilhermy erwähnt noch zweier musivischer Grabsteine, den des Bischofes Frumaldus von Arras, gest. 1180, und einen zweiten mit dem Datum 1109, der in den Ruinen der Abtei von St. Bertin gefunden wurde. Ob diese aber dieselbe Nachahmung der Emailtechnik, durch erhabene Kupferränder (deren Anwendung im Mosaik unmotivirt ist), zeigten, wird nicht gesagt. Die Starrheit des Styles in der Grabplatte der Fredegunde weist nicht nothwendig auf ein frühes Alter zurück; die mit Email versehenen Metall-Monumente zweier Kinder Ludwig's des Heiligen in St. Denis (s. unten) erscheinen ebenfalls noch, obschon in anderer Fassung, überaus starr.

Neuerung des gothischen Styles, dessen Anfänge (im nördlichen Frankreich) bereits in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts eintreten und der im Laufe des dreizehnten eine mehr und mehr umfassende Verbreitung findet. Einzelne Erscheinungen des Romanismus reichen noch über das 13. Jahrhundert hinaus.

Es ist das nächste Ergebniss der geistigen Strebungen des 12. Jahrhunderts, das innigere Lebensgefühl, das freiere Bewusstsein, zu welchem diese geführt, was den künstlerischen Charakter der romanischen Schlussperiode bedingt. Es ist das Herausarbeiten der in den vielseitigen Erscheinungen des 12. Jahrhunderts noch gebundenen Elemente zu einem organisch gegliederten Leben, zur Bewegung, zur Wärme, Fülle, Lust, — von demselben starken Strome des Gefühles getragen, welcher gleichzeitig der Fülle nationaler Dichtung ihr Dasein gab. Es wird ebenso nach tieferer Totalität des künstlerischen Werkes gestrebt, wie nach beseelter Individualisirung der Form; die klassische Tradition erwacht abermals, doch frischer erfasst, aus dem zeitthümlichen Bewusstsein wiedergeboren. Der architektonischen Production tritt die figürlich darstellende in umfassenderem Maasse, in stärkerer Selbständigkeit gegenüber, durch ihr flüssigeres Gesetz die Starrheit des architektonischen brechend. Der künstlerische Gedanke findet hier eine umfassendere, in die Form vollständiger aufgehende Verkörperung. Es ist in Wahrheit der Ansatz zu einer ideal geläuterten Vollendung der occidentalischen Kunst vorhanden.

Doch allerdings nur der Ansatz dazu. Die volksthümlichen Unterschiede des künstlerischen Schaffens sind bunt und wechselvoll wie nur je; einem gemeinsamen, gleichartigen Zeitpunkte geht dies reiche Schaffen, wie sehr dasselbe von jener höheren Erregung des Gefühles ergriffen sein möge, nicht entgegen; die Leistungen, welche das Gepräge vorzüglich gediegener Vollendung tragen, stehen in der grossen Gesammtmasse der Production fast vereinzelt da. Der Drang nach einer Lösung des überlieferten strengen Gesetzes führt nicht selten in das entgegengesetzte Extrem, zu einer übermüthig spielenden Behandlung; die mitüberlieferten phantastischen Neigungen finden dabei willkommene Gelegenheit, sich auf's Neue, in wunderbaren und seltsamen Combinationen statt in geläutert organischer Entwickelung, geltend zu machen. Vieles, was geheim im Grunde des volksthümlichen Bedürfnisses geruht hatte, entfesselt sich, und dem Streben nach gereinigter und harmonischer Schönheit tritt selbst das Wüste, urthümlich Barbarische mit neuem Anspruch auf Geltung gegenüber.

Die Schlussépoche des Romanismus, wunderwürdig in dem Reichthum ihrer Strebungen, in der hohen Gediegenheit einzelner Erfolge, erweckt das lebhafteste Interesse. Aber es bedurfte eines andern Weges, die Fülle dieser Kräfte auf ein gemeinsames Ziel zu vereinigen.

Architektur.

In der Architektur dieser Epoche ist der Gewölbebau entschieden überwiegend, während an dem System der flachen Decke nur noch ausnahmsweise festgehalten wird. Ebenso überwiegend erscheint die durchgebildete Gliederung der räumlichen Anlage. Es wird daher von der einfach massigen, im Ganzen oder in den Hauptstücken ungetheilten Gewölbedisposition, — der des einfachen Tonnengewölbes, der schlichten Kuppelanlage, — abgesehen; es wird statt dessen eine complicirte Gewölbeanordnung vorgezogen, welche die Decke und die stützenden Theile, die Haupt- und Nebenräume in eine innigere Verbindung setzt. Das ausgebildete Kreuzgewölbe ist das vorherrschende System; aber auch andre Systeme, das der gegliederten (aus einzelnen Kappen zusammengesetzten) Kuppel, fächerartige Bildungen und dergl. finden Anwendung. Der Grundriss, zumeist zwar die aus dem alten Basilikenschema herrührende Anordnung bewahrend, erhält hiebei zugleich einzelne Abänderungen, indem z. B. die Chor-Absis, der Kappentheilung des Gewölbes entsprechend, statt der halbrunden Grundform häufig eine eckig gebrochene annimmt. Die Einzeltheile empfangen eine wechselvollere Bildung, zum bezeichnenderen ästhetischen Ausdrucke einer derartig reicheren Theilung; die Gewölblinien charakterisiren sich durch Rippen, welche an den Kanten vortreten; die Gurtträger, die als ihre Dienste emporsteigen, vermannigfaltigen sich in entsprechender Weise. Die Gliederung der Portale und Fenster, die des dekorativen Wandschmuckes wird in demselben Maasse gesteigert. Die Formation aller dieser Theile empfängt mehr Fülle, eine frischere Elasticität, einen selbständiger plastischen Charakter; ebenso das Ornament, welches sich aus dem starr schematischen Gefüge in einem oft überaus reizvollen lebendigen Schwunge, in einer meisterlich entwickelten Behandlung löst. Es machen sich in diesen Bildungen des baulichen Details und des Ornaments die anziehendsten Wechselwirkungen zwischen nordisch nationaler Empfindungsweise und den Mustern der Antike geltend, das eine oder das andre als Grundlage, das eine oder das andre als umgestaltendes Element. Der Spitzbogen findet in fortschreitend erhöhtem Maasse Anwendung; neben ihm, an mehr dekorativen Stellen, manche andre, spielend gebrochene Bogenform. Der figürlichen Sculptur werden, in der Chorausstattung und besonders an den Portalen und Façaden, zum Theil sehr umfassende Räume zugewiesen.

Bei alledem aber bleibt die Grundlage des Systems die aus den vorgängigen Epochen des Romanismus überlieferte. Es ist der schlichte, auf einfache Massenwirkung angelegte Kern, dem sich jene reichere Gliederung, jene glanzvollere Ausstattung

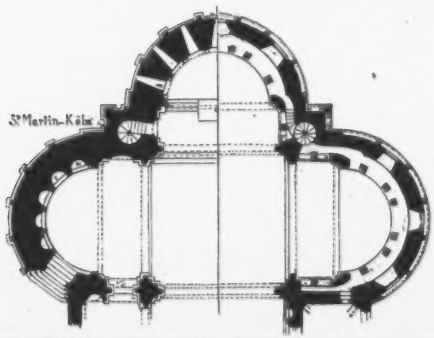
anfügt, ohne doch seinen ursprünglichen Charakter aufzuheben. Er gewinnt dadurch eine reichere Wirkung, oft einen hohen Reiz; oft aber ist die Ausstattung wenig mehr als nur eine Dekoration der Masse, und nicht selten erscheint sie als eine spielende, selbst willkürlich barocke Zuthat, der Art, dass sich hier der beginnende Verfall des Systems kund giebt. Dabei treten manche Wechselwirkungen mit den Anfängen des gothischen Systems ein, dessen Frühperiode mit der romanischen Schlussperiode der Zeit nach grossentheils zusammenfällt; es ist nöthig, auch auf die Hauptpunkte dieses Systems schon vorläufig einen Blick zu werfen. Seine Wege scheiden sich in zuerst kaum merklicher Divergenz von denen des spätromanischen, aber das Princip erscheint sofort als das völlig entgegengesetzte. Was im Romanismus ein Beiläufiges ausmacht, wird dort Hauptsache; jene Details fügen sich bei ihm nicht einem vorhandenen Kerne als mehr oder weniger dekorative Zuthat an; sie treten vielmehr sofort in unmittelbarer Vereinigung mit der Construction und den Kernstücken derselben auf. Die Rippen des Gewölbes sind im Gothischen die eigentlich constructiven Theile; ihnen (nicht der Gewölbmasse) entsprechen die Stützen, der Verbindung beider das räumliche Gesammtverhältniss, der Spitzbogen, die im Aeussern hinzugefügten stützenden und niederstrebenden Theile. Solcher Auffassung und ihrem erneuten Zurückgehen auf das Gesetz der Construction entspricht es denn auch, dass das gothische System sich in der Epoche seiner ersten Entwickelung mehr und mehr der überkommenen dekorativen Elemente entäussert, mehr und mehr eine streng primitive Grundlage herausbildet, bis sodann ein selbständiges dekoratives Princip bei ihm zur Entfaltung kommt. In den Landen, in denen der spätromanische Baustyl seine Blüthe feierte, war man sich, wie es scheint, des Gegensatzes gegen die frühgothische (französische) Bauweise wohl bewusst; aber es konnte nicht fehlen, dass manche Elemente von dieser, sei es in der Gesammtfassung, sei es für die Einzelbehandlung, Eingang fanden, freilich nur, um das bunte Getriebe der spätromanischen Kunst noch mehr zu vermannigfaltigen. Es bilden sich dadurch Uebergangsmomente vom romanischen zum gothischen Style, die indess zumeist, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur äusserliche und scheinbare sind. In überwiegendem Maasse wird der gothische Baustyl, abgesehen von den Districten seines Ursprunges, plötzlich und unvermittelt eingeführt, den Betrieb des romanischen Styles eben so plötzlich abbrechend.

Deutschland.

Deutschland ist überaus reich an baulichen Monumenten der spätromanischen Epoche. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der letzteren, ihre Vorzüge und ihre Mängel entwickeln sich hier an einer Fülle von Beispielen.

Zunächst die niederrheinischen Lande, wo nach den verderblichen Kriegen zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto um den Schluss des 12. Jahrhunderts, eine sehr umfassende bauliche Thätigkeit erwachte. In der Richtung der letzteren treten einige bemerkenswerthe Unterschiede hervor; zum Theil wird vorwiegend auf eine reich gegliederte Gesammtanlage mit kunstreicher Entwickelung des Wölbesystems, auf überraschende Wirkungen des Innen- und Aussenbaues hingestrebt, während der Durchbildung des Details eine geringere Sorge zugewandt ist; zum Theil ist die Anlage im Ganzen schlichter, dagegen das Detail mit grosser Freiheit, oft mit sehr edlem Geschmacke behandelt. Dabei treten den herkömmlichen Grundformen der Anlage andre, von freierer, ebenfalls verschiedenartig geordneter Composition, gegenüber.

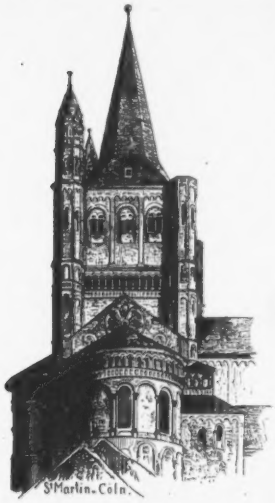
Besonders ist das Gebiet von Köln nebst den angrenzenden Districten durch eine grosse Zahl derartiger Monumente ausgezeichnet. Zu denen der erstbezeichneten Richtung gehören die Apostelkirche [1] und Gross-St. Martin zu Köln, die mit Beibehaltung ihrer alten Schiff-Arkaden (oben, S. 35 und 94) in



Chor von Gross-St. Martin zu Köln. Grundriss des Erdgeschosses und des Galleriegeschosses. (Nach Boisserée.)

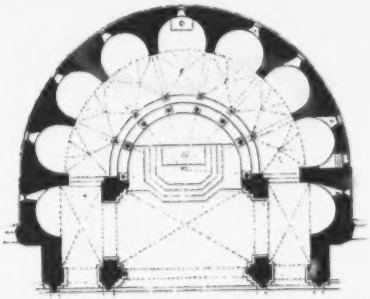
[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (4.)

umfassender Weise erneut wurden, mit einem Chorplan, welcher dem der Kapitolskirche ähnlich, doch statt des Umganges mit Wandnischen und Wandarkaden versehen und im Acussern ebenfalls auf eine reiche Ausstattung eingerichtet ist, in erneuter Umbildung der schon im zwölften Jahrhundert reich entwickelten Motive, bei der Martins-Kirche mit mächtigem Thurmbau über der mittleren Vierung, in kühner (doch nicht als völlig dauerbar erwiesener) Construction, mit anlehnenden Erkerthürmchen. — In verwandtem System die 1209 gegründete Kirche St. Quirin zu Neuss, in deren Schiffbau das spitzbogige Formenprinzip bereits vorherrscht und die zugleich, zumal in der glanzvollen Façade, eine schon vielfach spielende Anordnung zeigt. — Sodann die Klosterkirche von Heisterbach (1210—33). Dies Gebäude war in sehr sinnreicher Weise auf Ableitung des Gewölbedruckes von der höheren Mitte nach den niederen Seiten berechnet, durch fächerartig aufsteigende Halbgewölbe über den Seitenschiffen, durch ein System von Wandnischen in der tieferen Mauerdicke u. s. w.; doch ist nur die malerische Ruine des Chores erhalten. — Wiederum in verwandter Anlage das in Form eines länglichen Zehneckes gebildete Schiff von St. Gereon zu Köln, 1227 beendet, wo der Druck des Mittelgewölbes ebenfalls durch ein System tiefer Wandnischen (und der starken Pfeiler zwischen denselben) aufgenommen wird und wo sich den im Uebrigen spätromanischen Theilen zugleich schon, als seltsame Anomalie, Oberfenster von einfach frühgothischer Formation nebst einigen andern Gothicismen einreihen. — Schlichter in der Gesammtanlage, in ihren Grundzügen mehr dem Style des 12. Jahrhunderts entsprechend, vielleicht auch mit Beibehaltung derartig älterer Theile, ist die Kirche St. Kunibert zu Köln, deren Erneuung in die Zeit von 1238—48 fällt. Ebenso schlicht, aber schon mit vorherrschendem Spitzbogen, war die 1221 gegründete



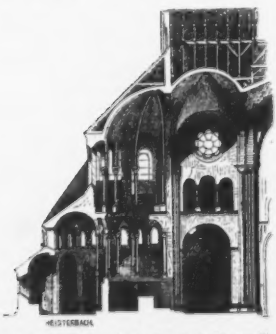
Ansicht der Chorpartie von Gross-St. Martin zu Köln. (Nach Chapuy.)

(in neuerer Zeit abgerissene) Klosterkirche Sion zu Köln. — Vorzügliche Beispiele einer edel dekorativen Behandlung, sämmtlich in Köln, sind: die sogenannte Taufkapelle der Stiftskirche



Kirche von Heisterbach. Grundriss des Chores. (Nach Boisserée.)

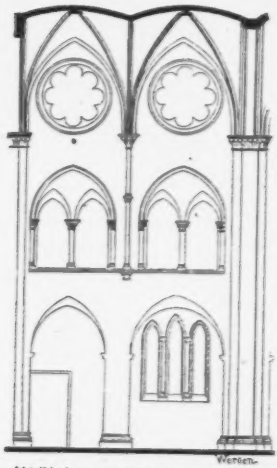
St. Georg (die westliche Vorhalle derselben bildend); die älteren Theile der Kirche St. Andreas. (nach 1220, mit glänzend ausgestatteter Empore auf der Westseite); St. Maria in Lyskirchen; der Chor von St. Severin (1237 geweiht); der südliche Querschifffflügel von St. Pantaleon.



Kirche von Heisterbach. Durchschnitt des Chores. (Nach Boisserée.)

Ein ansehnliches Beispiel des Spätstyles ist ferner die Abteikirche von Brauweiler unfern von Köln, noch mit Motiven einer strengen, doch sehr eigenthümlichen Behandlung im Schiffbau, im Chor dagegen wiederum jene reich dekorativen Elemente entfaltend, im Aeussern zugleich auf eine mächtig wirksame Gruppirung der Thurmanlage berechnet. — Ebenso der Münster zu Bonn (mit Ausschluss seiner älteren Theile, S. 38 und 96), im Schiff von der Anlage eines vorzüglich klaren, gemässigt schmuckreichen Adels. — Andre zu Wipperfurth, Monheim, Gerresheim, Kai-

serswerth (Chor und Westportal, letzteres von 1243), Remagen (der Chor, 1246 geweiht), Linz, Sinzig, Heimersheim, Erpel (der Chor), Oberbreisig, Zülpich (das Schiff), Gladbach (ebenfalls das Schiff). Zumeist bedeutend endlich die Abteikirche zu Werden,[1] mit Ausschluss einiger älteren Theile von 1256—75 gebaut, in einem edel durchgebildeten, spitzbogig romanischen Style, neben der Grazie der Formenbildung zugleich durch eine ebenso treffliche, maassvoll gehaltene polychromatische Ausstattung des Innern bemerkenswerth.



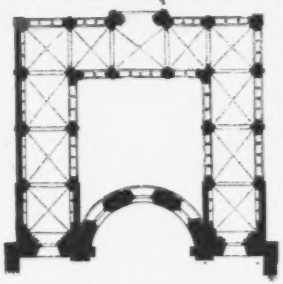
Abteikirche zu Werden. Inneres System. (Nach der Zeitschrift für Bauwesen.)

Eine eigenthümliche Anlage ist die Kapelle der Deutsch-Ordens-Commende Ramersdorf, neuerlich abgebrochen und auf dem Friedhof von Bonn wieder aufgerichtet, mit gleich hohen Schiffen auf Säulen, kuppelartigen Gurtengewölben und schmuckreichen Formen romanischer Spätzeit. — Andre Dekorativbauten waren die Kreuzgänge von St. Pantaleon und von St. Gereon zu Köln und die Klostergebäude des benachbarten Altenberg, von denen treffliche Einzelstücke (z. B. im Kölner Museum) bewahrt werden. — Nicht minder war dieselbe dekorative Richtung der Ausstattung städtischer Wohngebäude, in der Einfassung der Thüren und den Fensterarkaden der Façaden, zugewandt. Köln besitzt mehrere Beispiele der Art; die ansehnlichste Façade ist die des sog. Templerhauses.

Unter den Monumenten des Districtes von Coblenz stehen einige Bauwerke voran, die noch das alte System der Pfeilerbasilika mit ursprünglich flacher Decke befolgen und nur in der Behandlung des Details die beginnende Spätepoche erkennen lassen; in Coblenz selbst St. Castor und die Liebfrauenkirche; mit letzterer übereinstimmend die Ruine der St. Johanniskirche bei Nieder-Lahnstein. — Andre geben demselben System eine reichere Entwickelung, mit schmuckreichen Arkaden, Emporen über den Seitenschiffen, mit durchgeführter, zum Theil phantastisch behandelter Gewölbedisposition, mit mehr oder weniger dekorativer

[1] Stüler und Lohde, die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Geck, die Abteikirche zu Werden. D. Kunstblatt, 1856, S. 240.

Ausstattung des Aeussern: die Pfarrkirche zu Andernach, die zu Bacharach, die zu Boppard, diese der Zeit zwischen 1212 und 1242 angehörig. — Andre Beispiele, zumeist von geringerer Bedeutung: zu Sayn (die Klosterkirche, mit jüngerem Chorschluss), Bendorf, Güls, Bieber, die Frauenkirche unfern von Mayen, die Clemenskirche unfern von Trechtinghausen, zu Carden, Münstermayfeld (der Chor), Ravengiersburg (die Façade, in barock schwerer Behandlung), Sponheim (in den späteren Theilen von geschmackvoll klarer Formation.) — Hoch durchgebildeten dekorativen Reiz hat der westliche Vorhof der Klosterkirche zu Laach, zierliche Arkadengänge bildend, welche die belebtesten malerischen Durchblicke gewähren, (bisher zum Theil vermauert, gegenwärtig in der Herstellung begriffen); die Klostergebäude zu Rommersdorf; auch die sechseckige Matthiaskapelle zu Kobern, dieser kleine Bau jedoch, bei einer fast raffinirt kunstreichen Anlage, bei üppigstem Schmuck und wechselvollster Beweglichkeit in der Formation der Gliederungen, nicht eben auf eine geläutert harmonische Wirkung berechnet. — In auffällig schlichter, alterthümlich romanischer Strenge erscheint dagegen die dreigeschossige Kapelle der erst 1284 gegründeten Burg Reichenberg.



Westlicher Vorhof der Kirche zu Laach.

Die Fassung und Behandlung des spätromanischen Systems in den deutsch-niederrheinischen Districten findet auch in ferneren Gegenden mannigfache Nachfolge. In den belgischen Niederlanden schliesst sich Mehreres den niederrheinischen, namentlich den kölnischen Mustern ziemlich unmittelbar an. So die jüngeren Theile von St. Servais zu Maestricht; der Chor der Liebfrauenkirche, ebendaselbst, nach dem System des Chor-Inneren von Gross-St. Martin zu Köln angelegt; die westliche Absis von Ste. Croix zu Lüttich; die Liebfrauenkirche zu Roermonde, 1224 geweiht, in ihrer Chor-Anlage der Erscheinung der Apostel- und der Martinskirche völlig verwandt; Chor und Querschiff von Notre-Dame de la chapelle zu Brüssel, im Innern ebenfalls das System der Kölner Martinskirche aufnehmend, doch in jüngerer Durchbildung und mit (wohl abermals späteren) gothisirenden Fensterfüllungen. — Dann einige minder bedeu-

tende, zum Theil nur in Fragmenten enthaltene Beispiele: die Kirche St. Martin zu St. Trond; Theile vom Chor der St. Walburgiskirche zu Oudenaarde; der Unterbau des Chorumganges der Kathedrale von Brüssel (seit 1220); der vordere Theil der Krypta der Kathedrale von Gent (seit 1228) und Reste der Klostergebäude der alten Abtei von St. Bavo,[1] ebendaselbst; — während einige, wie die Reste der Abtei von Orval in Luxemburg und die Kreuzgänge bei St. Gertrud zu Nivelles und bei der Kathedrale von Tongern (auch die hier anzureihenden alten Stücke des Kreuzganges bei dem Münster von Aachen) sich durch zierlich dekorative Behandlung auszeichnen, — andre, wie die Reste der Abtei von Villers unfern von Nivelles, Notre-Dame-de-Pamèle zu Oudenaarde (seit 1235), der Chor der Kathedrale von Ypern (1221 gegründet), u. s. w., schon eine Annäherung an das frühgothische System der benachbarten nordfranzösischen Lande bekunden. — Daneben kommt einiges Wenige von holländischen Monumenten in Betracht: spitzbogige Pfeilerbasiliken, wie die Johanniskirche zu Utrecht und die Georgskirche zu Amersfort (1248 geweiht); Einzeltheile von St. Lebuinus zu Deventer, an St. Walburg zu Zütphen u. s. w.

Im Gebiete von Trier zeigt sich ein Beharren an alterthümlich strengen Grundelementen und entsprechender Behandlung, womit sich mehr oder weniger umfassende niederrheinische Einflüsse, zugleich aber auch, wie es scheint, nordfranzösische, die wiederum der beginnenden Gothik angehören, mischen. In sehr eigenthümlicher Weise tritt hier sodann ausgebildet frühgothischer Styl in die Mitte der spätromanischen Bauthätigkeit hinein. Vorzüglich wichtig ist der, dieser Epoche angehörige Umbau des Domes von Trier. Er empfing einen neuen Ostchor, mit polygonischer, auf ihren Ecken durch Strebepfeiler verstärkter Absis, deren Ausstattung die rheinischen Motive in herber Umbildung zeigt; dann wurde das alte Innere (oben, S. 35) dem Geschmacke der jüngeren Zeit gemäss umgewandelt, mit schmuckreichen Ober-Arkaden, deren Behandlung, auf flüssigste Wirkung berechnet, ebenso die Zwitterstellung zwischen Altem und Neuem bezeichnet. In einzelnen Gliederungen haben diese Arkaden sogar, trotz der im Ganzen bewahrten romanischen Strenge, auffällige Verwandtschaft mit den Details der Liebfrauenkirche, die in entschieden gothischem Style 1227—43 zur Seite des Domes errichtet wurde. Nicht minder steht die letztere in Wechselbeziehung zu der Architektur des Domkreuzganges, der in romanisch-gothischer Mischform gebaut und in Einzelstücken jedenfalls jünger ist, als der Grundbau der Liebfrauenkirche. Aehnliches mit dem Chore des Domes hat der der ehemaligen Simeonskirche (zu welcher die Porta Nigra zu Trier ausgebaut

[1] Die Kathedrale von Gent, früher St. Johann, hat nach Untergang der alten Abtei den Namen St Bavo angenommen.

war), nahe Uebereinstimmung mit dem Domkreuzgange der von St. Matthias bei Trier. — Ein massig strenger spitzbogig romanischer Bau, mit sehr schlichten Details ist die Kirche des Nonnenklosters von St. Thomas, bei Kyllburg, (1225 vollendet), — eine spitzbogige Säulenbasilika mit einer reich ausgestatteten Choranlage von vorwiegend niederrheinischer Art die Kirche von Merzig und in einfach roher Behandlung die von Roth an der Our. — Schmuckreiches Detail von spätestromanischer Formation hat die eigenthümlich angelegte Schlosskapelle von Vianden.

An lothringischen Monumenten kann hier nur eine kleine Templer-Kapelle zu Metz, achteckig, mit spitzbogigem Gewölbe und von geringer Durchbildung, namhaft gemacht werden.

Dann reihen sich die mittelrheinischen Monumente an, zunächst die jüngeren Theile der Dome von Speyer, Worms und Mainz. Am Dom zu Speyer ist es die Prachtausstattung des Querschiffes, welche dieser Epoche angehört: höchst schmuckreich eingerahmte Fenster, krönende Arkaden, stattliche Kranzgesimse über diesen, mit merkwürdiger Aufnahme antikisirender Dekorationsformen und einer Ausprägung des Styles der letzteren in Wechselwirkung mit den eigenthümlichen Zügen romanischer Ornamentik. Die Vollendung des Domes von Worms

Ansicht des Domes zu Worms. (Nach Gladbach.)

gehört überhaupt erst, wie schon (oben, S. 102) bemerkt, der spätromanischen Epoche an; die zierlich charakteristischen Typen der letzteren trägt besonders der Westchor. Am Dome zu Mainz sind der grössere Theil der Seitenschiffe, der an diese anstossende

Kapitelsaal, [1] die Wölbung des Mittelschiffes, besonders aber der grossartige Bau des Westchores, spätromanischer Bau, dessen Abschluss mit der Weihung von 1239 erfolgte. Die Anlage des Chores und seine Ausstattung weisen abermals auf die niederrheinischen Muster zurück. — Ferner: die Kirche St. Martin zu Worms, ein Bau schlichten Systems, 1265 geweiht; die älteren Theile der dortigen Paulskirche, der Chor vom Anfange des

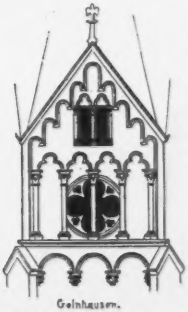
Innenansicht der Domkirche zu Limburg an der Lahn. (Nach Moller.)

Jahrhunderts und die edel durchgebildete Westseite vom Jahr 1261; die Reste der Kirche von Seebach an der Hardt; die Kirche zu Pfaffen-Schwabenheim bei Kreuznach; die älteren Theile der nach 1219 erbauten St. Leonhardskirche zu

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (8, 9.).*

Frankfurt, namentlich ein von diesem Bau erhaltenes zierlich leichtes Portal; ein Paar klösterliche Hallenbauten mit spitzbogiger säulengetragener Wölbung, zu Eberbach und zu Schönau bei Heidelberg; der Kreuzgang neben der Stiftskirche von Aschaffenburg, in vorzüglich gediegener Haltung und Durchbildung; u. s. w.

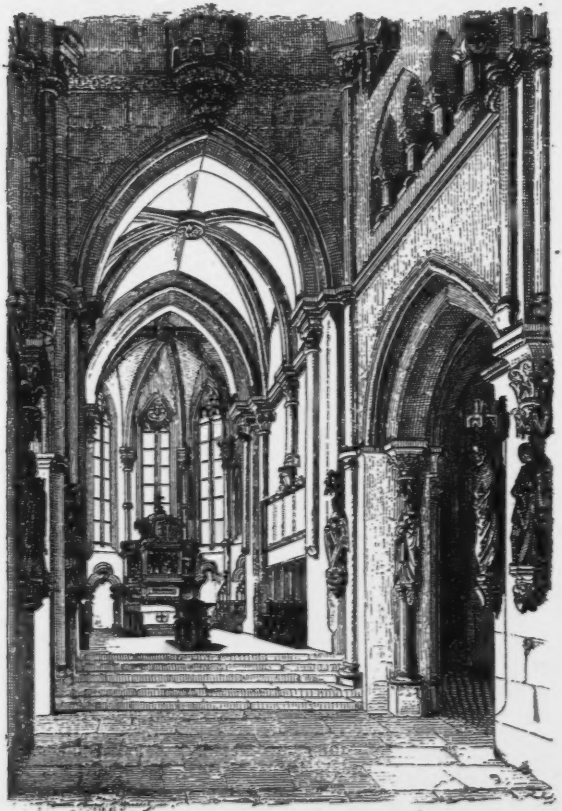
Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in den mittelrheinischen, den hessischen, den fränkischen Gegenden zeigt eine vorzüglich consequente Entfaltung des spitzbogig romanischen Systems (dessen ältere Vorstufen, in den Kirchen von Bronnbach und von Fritzlar, (oben, S. 105) eben diesen Districten angehören), mit der Anwendung des Spitzbogens im Innern bei rundbogigen Oeffnungen, zugleich mit mehr oder weniger belebter Gliederung, mehr oder weniger reicher Dekoration. Noch einigermassen streng, noch nicht gleichmässig durchgebildet erscheint das System an der Ruine der Kirche von Arnsburg in der Wetterau; in charakteristischer Entschiedenheit bei im Ganzen einfacher Behandlung an der Kirche von Otterberg bei Kaiserslautern; in stattlich reicher Durchbildung an der um 1235 geweihten Kirche von Limburg an der Lahn,[1] mit Arkaden-Emporen und Wandgallerieen, mit rhythmischer Entwickelung der auf die Gewölbeformation berechneten, dem festen Kerne angelegten Gliederungen, mit malerisch reicher Thurmanlage und mannigfach dekorativer Zuthat im Aeussern, dem gothischen System (zumal in dessen nordfranzösischen Anfängen) nahezu entsprechend, selbst mit einzelen Elementen gothischer Structur, z. B. einfachen Strebebögen als Widerlager gegen den Druck des Mittelschiffgewölbes, gleichwohl im Wesentlichen die Stufe des Romanismus, seines Massen- und Formprincips noch immer bestimmt einhaltend. — Ferner die Peterskirche und die Pfarrkirche zu Gelnhausen, beide wiederum von einfacher Grundform, dabei aber Querschiff und Chor der letzteren[2] mit überaus reicher dekorativer Ausstattung, in mannigfaltiger Eigenthümlichkeit der Motive und in geschmackvoll feiner Durchbildung des Details. Aehnlich die älteren Theile der Kirche St. Peter und Marcellin zu Seligenstadt. — Sodann in Franken: die Kirche von Wölchingen bei Boxberg, die älteren Theile der Sebalduskirche zu Nürnberg, diese in schwerer,



Gelnhausen.
Pfarrkirche zu Gelnhausen. Chorgiebel. (Nach Moller.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (3.)* — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (7.)*

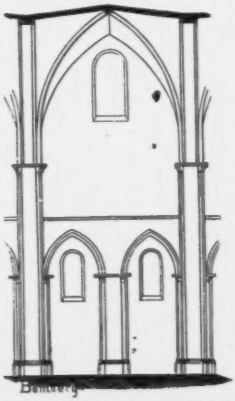
wenig belebter Fassung, und das vorzüglich bedeutungsvolle Beispiel des Domes zu Bamberg.[1] Letzterer, ein doppelchöriger



Sebalduskirche in Nürnberg. Blick aus dem Schiffe in den Westchor. (Aus Nürnbergs Kunstleben, von Bettberg.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (10).

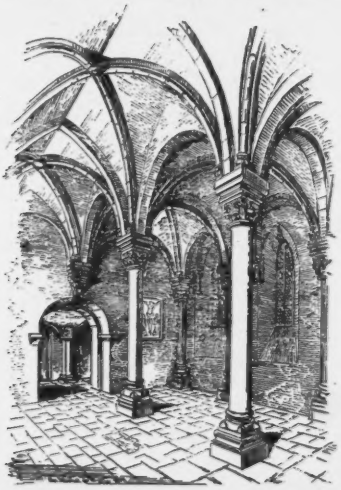
Bau, wurde 1237 geweiht; doch gehört der hiemit bezeichneten Epoche nur der östliche Hauptbau an, während die westlichen Theile erheblich jünger sind und, wie es scheint, in die Spätzeit des Jahrhunderts (um und nach 1274) fallen. Das System des Inneren hat eine schlichte Energie, mit charakteristischer Gliederung, doch ohne erhebliche dekorative Zuthat. Dagegen zeigt das Aeussere eine schmuckreiche Durchbildung, am Ostchore, an den Seitenportalen desselben, an einem stattlichen Nordportale in hoher und glanzvoller Schönheit; am westlichen Theile, wo auch die Oeffnungen bereits spitzbogig sind, mit phantastischer Dekoration, indem die Thürme zu den Seiten des dortigen Chores — vielleicht, um den Prachtanlagen der Frühgothik im Westen ein Gegenbild zu liefern — von luftig aufsteigenden Säulen-Erkern umschlossen sind. — Wie weit die Klosterkirche des benachbarten Ebrach (1285 geweiht, im Innern wohl modernisirt) mit dem in Rede stehenden System übereinstimmt, erhellt aus den Vorlagen nicht zur Genüge. Die der Nordfront ihres Querschiffes vorgebaute Michaelskapelle hat im Innern die spitzbogig romanische Anordnung in phantastisch überreicher Behandlung.



Dom zu Bamberg. Inneres System des Schiffbaues. (Aus Försters Denkmalen.)

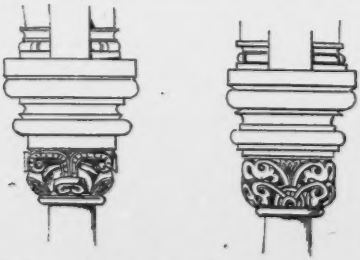
Einzelstücke spätromanisch dekorativer Architektur, kleinere Kapellen von eigenthümlicher Anlage, von mehr oder weniger schmuckreicher Behandlung reihen sich an: die zierlich ausgestattete westliche Vorhalle der Stiftskirche zu Fritzlar; Stücke älteren Baues an den Kirchen von Münnerstadt und von Mellrichstadt im Saalgau; die Westfaçade der Kirche von Vessera; Theile des Domes und der Neumünsterkirche zu Würzburg, auch der Kirche zu Frauenaurach; die Schlosskapelle zu Krautheim, u. s. w. — Zwei doppelgeschossige Schlosskapellen mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, sind vorzüglich bemerkenswerth: auf der Burg zu Nürnberg und zu Eger, beide ursprünglich mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, beide im Untergeschoss von alterthümlich schwerem, im Obergeschoss von leichterem Verhältniss, die letztere im Obergeschoss spitzbogig. — Eigne, etwas schwere Behandlung mit der merkwürdigen Aufnahme arabischer Ornamentformen an den Säulenkapitälen hat die Euchariuskapelle von

St. Aegydien zu Nürnberg. Ein überaus glänzend und ebenfalls mit einer Neigung zu arabischen Mustern dekorirtes Portal

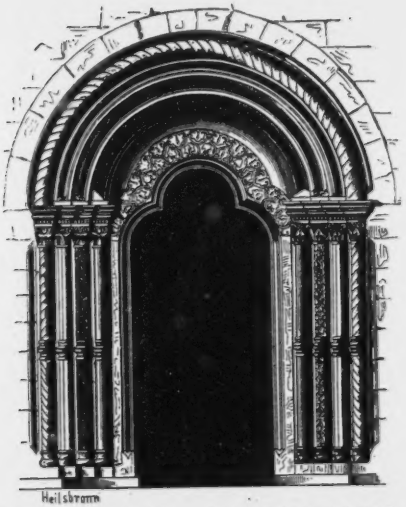


Innenansicht der Eucharinskapelle zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

hat eine kleine Kapelle zu Heilsbronn. — Schlichte achteckige Kapellen zu Grünsfeldhausen bei Grünsfeld (zwei zusammen-



Eucharinskapelle zu Nürnberg. Säulenkapitäl und Basen der Gewölbgurte. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)



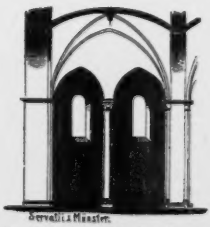
Portal der Kapelle zu Heilsbronn. (Nach Kallenbach und Heideloff.)

hängende Kapellen der Art), zu Standorf bei Kreglingen, zu Ober-Wittighausen. — Endlich die Reste eines Burghauses zu Rothenburg an der Tauber, mit den dekorativen Elementen dieser Epoche.

In der westphälischen Architektur ist es ebenfalls die Anwendung des Spitzbogens für das innere System, die, zunächst auf die allgemeine übliche Anlage des Kirchengebäudes angewandt, die romanische Schlussepoche bezeichnet; — in schlichtester Strenge (mit noch rundbogigen Schiffarkaden) an den Kirchen von Herdecke, Helden, Wallenhorst; in bestimmterer Durchbildung an der Stadtkirche von Büren, der Nicolaikirche zu Lemgo, den grossartigen Cistercienserklosterkirchen von Marienfeld (1222 geweiht und wohl später vollendet) und von Loccum (1240—50); in edler und reicher Entfaltung am Dome von Osnabrück, an der Aegydienkirche zu Wiedenbrück, am Dome von Münster (1225—61.) Der letztere ist zumeist bedeutend und; ausser dekorativen Prachtstücken, besonders durch die Structur des Chores merkwürdig, dessen

Oberbau, mit einwärts tretenden gegliederten Streben, in völlig selbständiger Weise und ohne von der romanischen Fassung etwas aufzugeben, diejenige Festigung des Systems bewerkstelligt, welche der gothische Styl durch die auswärts gegenstrebenden Theile erreicht. Auch der Schiffbau der Reinoldikirche zu Dortmund gehört hieher, dieser indess schon mit etwas bestimmterer Neigung zur Richtung des gothischen Styles.

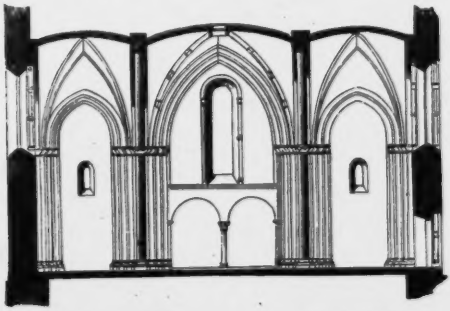
Gleichzeitig aber bildet sich die spätromanische Architektur Westphalens zu einem völlig eigenthümlichen System aus. Es ist jener „Hallenbau“ mit gleichen Schiffhöhen (im Mittelschiff ohne Oberwände und ohne besondere Beleuchtung durch diese), dessen Anfänge schon in einzelnen Beispielen des zwölften Jahrhunderts gegeben waren. Nunmehr in durchgängiger Verbindung mit spitzbogigem gegliedertem Gewölbe gewinnt dies System ein höchst charaktervolles Gepräge, fest geschlossen, ruhevoll, in gesicherter Kraft, zugleich in der Regel durch gegliederte Formation der stützenden Theile, häufig durch glanzvolle, edel durchgebildete Dekoration, besonders an den Portalen, von lebhafter und anmuthender Wirkung. Der Altarraum schliesst fast ohne Ausnahme viereckig ab, in dieser schärferen Grundform (im Gegensatz gegen das Halbrund der alten Absisform) mit dem Wesen des Aufbaues übereinstimmend, zugleich nicht selten durch dekorative Ausstattung in seiner Wirkung ebenfalls gehoben. — Das System hat verschiedene Entwickelungsstufen. Eine Reihe von Beispielen folgt in der Grunddisposition noch ältern Mustern, mit schmalen Seitenschiffen, mit kleinerer Gewölbtheilung über diesen und grösserer über den Seitenschiffen, mit einem Wechsel von stärkeren und schwächeren Pfeilern (oder Säulen) in den Schiffarkaden: die Servatiikirche zu Münster und die Jakobikirche zu Koesfeld, die Johanniskirche zu Billerbeck, die Kirche von Leyden, die grosse Marienkirche und die Nicolaikirche zu Lippstadt; auch die Kirche St. Simon und Judas zu Ootmarsum im benachbarten holländischen Grenzlande (Overyssel). — Andre zeigen das Streben nach einer mehr gleichartigen Disposition: in völlig schlichter Construction an mehreren Kirchen des Sauerlandes; in verschiedenem Weisen des Ueberganges zwischen alter und neuer Anordnung an der Stiftskirche zu Ober-Marsberg (im Hauptbau nach 1230), an der Stiftskirche zu Geseke, an den schlichteren Beispielen zu Warburg, Brilon, Watersloh, Barsinghausen, u. s. w.; in kunstreichen Versuchen, mit der Anwendung muschelartiger



Servatii-Münster.

Servatiikirche zu Münster. Inneres System des Schiffes. (Nach Lübke.)

Halbgewölbe über den Seitenschiffen an drei Kirchen zu Soest, der Marienkirche: zur Höhe, der Petrikirche und der Thomaskirche (bei den letzteren beiden in denjenigen Theilen, welche der Umbildung einer älteren Anlage angehören) und an der kleinen Kirche von Enniger bei Münster; mit Kuppeln über dem Mittelschiff und Halbkuppeln über den Seitenschiffen an der Pfarrkirche von Rüthen. — Noch andre geben die völlig consequente Ausbildung des Systems, zumeist in sehr edler und reicher Durchbildung: die Kirchen zu Methler, Brechten, Castrop, Mengede, Wickede, Huckarde, sämmtlich in



Querdurchschnitt der Kirche zu Methler. (Nach Lübke.)

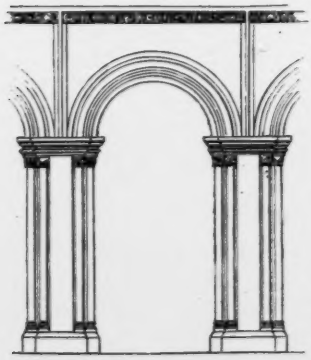
der Umgegend von Dortmund belegen und allerdings von nicht erheblicher Dimension; die minder regelmässigen von Langenhorst, Metelen u. a.; die grossartigeren, zum Theil schon einer gothisirenden Behandlung zugeneigten Beispiele des Domes von Paderborn und der Münsterkirche von Herford (ihren Haupttheilen nach); auch das Schiff der Marien-Stiftskirche zu Lippstadt.

Verschiedene Monumente im Norden reihen sich an. Zu Bremen der Umbau des Domes zur Gewölbkirche in reichem spätromanischem Gefüge (in gothischer Zeit abermals verändert); die Anschariuskirche (1229—43), die Stephanikirche, die Martinikirche (seit 1230), ebendaselbst, ursprünglich Anlagen mittleren Hochbaues, sowie der Hallenbau der Liebfrauenkirche, gleichfalls in Bremen, und die Kirche zu Berne. Endlich die neuerlich abgerissene Kirche zu Marienhafe,[1] eine gewölbte Pfeilerbasilika von seltsam schweren barbaristischen Formen, der

[1] Die alte Kirche zu Marienhafe in Ostfriesland, hsgb. von der Gesellschaft für bild. Kunst und vaterl. Alterthümer in Emden.

aber die charakteristischen Elemente der romanischen Schlussepoche ebenfalls nicht fehlen.

In der sächsischen Architektur erscheint zunächst noch das schlichte Basilikensystem, wie dasselbe in den vorangehenden Epochen geübt war, maassgebend, nur mit denjenigen Elementen einer feiner durchgebildeten Gliederung, einer belebteren und freieren Ornamentik, welche überall die romanische Schlussepoche charakterisiren. Als bezeichnendes Beispiel des Ueberganges zu solcher Richtung ist bereits (oben, S. 110) die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg genannt worden. Einige selbständige Schmuckwerke, welche der baulichen Anlage hinzugefügt wurden, eine Kanzel in der Form der alten Ambonen, ein merkwürdiger und eigenthümlicher Altarbau (der aber, wie er von aller Altarausstattung der romanischen Epoche abweicht, seine gegenwärtige Stellung äusseren Merkzeichen zufolge in der That erst in erheblich späterer Zeit erhalten hat und vielleicht von der ursprünglichen Anlage eines Lettners herrührt) entsprechen deren dekorativem Charakter des Gebäudes, doch in noch weicherer und schwungvollerer Behandlung ihrer Einzeltheile. (Ueber die an ihnen befindlichen Reliefsculpturen s. unten.) Die Kirche von Thalbürgel, eine Pfeilerbasilika gleich der ebengenannten, enthält eine Durchbildung des Systems von vorzüglich belebter, edler und rhythmisch geordneter Gliederung, der Art, dass die Schiffarkaden dieses Gebäudes zu den gediegensten Mustern der ganzen Gattung gehören. Ebenfalls eine sehr edle, doch etwas strenger gehaltene Gliederung haben die Reste der Schiffarkaden der Kirche von Lausnitz. — Den altherkömmlichen Wechsel von Säulen und Pfeilern in den Schiffarkaden zeigen die Neumarktskirche zu Merseburg und die Nikolaikirche zu Eisenach, jene in schlichterer, diese in mehr phantastisch bunter Behandlung.



Schiffarkaden der Kirche von Thalbürgel. (Nach Puttrich.)

In einzelnen Fällen wird die herkömmliche Anlage mit gewölbter Decke und mit den für solche bestimmten Gliederformen an den stützenden Theilen versehen. Hiezu gehören zunächst, als Hauptbeispiele, die Kirche von Konradsburg und die vom Kloster Neuwerk zu Goslar. Bei jener (von der aber nur der hohe Chor und die geräumige Krypta unter demselben zur Ausführung gekommen) ist dem umbildenden Prinzip der Gewölbanlage nur erst in sehr mässiger Weise Rechnung getragen; das System an sich ist noch schlicht, aber der Detaildurchbildung ist die höchste Sorgfalt zugewandt, der Art, dass hier eine Gliederformation von edelster, oft klassischer Läuterung und eine Entfaltung der Ornamentik zu Tage tritt, die an phantasievoller Composition, an plastischer Klarheit, an graziösem Schwunge wiederum zu den vorzüglichst gediegenen Leistungen romanischer Kunst gehört. Namentlich die Krypta ist durch den Reichthum des Ornaments an ihren Pfeilern und Säulen ausgezeichnet. Die genannte Kirche von Goslar geht umgekehrt mit Anstrengung auf die Bedingnisse des Gewölbes ein; doch hat sie die Reminiscenzen des alten in sich abgeschlossenen Basilikensystems noch nicht überwunden, und die Detailbehandlung erscheint noch in einem herb schweren Charakter. — Andere Kirchen zu Goslar stehen in einem ähnlichen, vielleicht nur minder wirksamen Uebergangsverhältnisse. —. Die Reste der Liebfrauenkirche zu Altenburg scheinen dagegen auf eine einfach gesetzliche Gewölbeanlage zu deuten.

Kirche zu Konradsburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (Nach Puttrich.)

Anderweit kommt eine Reihe von dekorativen Baulichkeiten oder Baustücken rundbogiger Formation in Betracht, zum Theil ebenfalls durch eine sehr reizvolle Behandlung ausgezeichnet. So eine Anzahl schmuckreicher Portale: an der Kirche von Treffurt, der Bartholomäikirche zu Zerbst, der Petrikirche zu Wörlitz, den Kirchen von Rochsburg und von Geithayn, dem Dome von Freiberg. Die letztere, die sogenannte „goldne Pforte", ist mit einer wundersamen Dekoration von plastischer Fülle versehen. Säulen und andern Ornamenten, in denen ein ächt klassischer Zug in phantastisch freier Umgestaltung ersichtlich wird, und bildnerischen Werken von hoch idealistischer Schönheit; (vergl. unten). So

der Kreuzgang und die Abtkapelle zu Pforte (Schulpforte), der Kreuzgang zu Königslutter, der ältere Theil des Kreuzganges neben dem Dome zu Magdeburg. So der stattliche Westchor von St. Michael zu Hildesheim, merkwürdig durch einen Umgang in der Höhe der Krypta und durch würdevolle Ausstattung des Oberbaues; auch der überaus zierliche und geschmackvolle Westflügel des dortigen Kreuzganges, der schon zu den jüngsten Werken romanischer Kunst zählt.

Dann sind vorzüglich ausgezeichnete Beispiele des Schloss- und Schlosskapellenbaues einzureihen: — das „hohe Haus" der Wartburg, in der Hauptsache, wie es scheint, aus der Regierungsepoche Landgraf Hermann's I. (1190—1216), mit Säulensälen und einer Ausstattung der Façade durch Arkadengallerieen, in den dekorativen Theilen reich und edel, doch noch streng behandelt; — die Schlosskapelle zu Freiburg [1] an der Unstrut, vermuthlich aus der Zeit des Landgrafen Heinrich Raspe (1228 bis 1247), eine Doppelkapelle, deren oberes Geschoss durch den Wohllaut der Anordnung und die vollendete Schönheit der ornamentistischen Theile (bei denen wiederum einige Elemente arabischer Kunst sichtbar werden) eins der ersten Meisterwerke des Styles ausmacht; — die geringere und nur im Untergeschoss erhaltene Schlosskapelle zu Lohra; — der nur in Einzelstücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene alte Flügel des Kaiserpallastes zu Goslar; — auch ein Paar städtische Gebäude, wie eine Domherrn-Curie zu Naumburg und die jetzige Hofapotheke zu Saalfeld.

Im Uebrigen tritt auch in der sächsischen Architektur der romanischen Schlussepoche der Spitzbogen als charakteristisches Element hinzu. Er steht mit verschiedenartiger Fassung der baulichen Anlage in Verbindung.

Zunächst sind es schlichte ungewölbte Pfeilerbasiliken, welche sich dieser Formen bedienen: in noch unentschiedener Weise bei der Kirche im Kloster Marienberg bei Helmstädt, in schlichter aber klar durchgeführter Entwickelung bei der Ruine der Klosterkirche zu Memleben. So auch eine kleine Basilika mit einfachen Pfeilern und mit Säulen von zierlicher Spätform, zu Pötnitz bei Dessau.

Ein bedeutendes Beispiel spitzbogigen Gewölbebaues ist der Dom zu Naumburg [2] (Schiff nebst Thürmen und jüngere Theile der Krypta, 1242 geweiht), das System des Innern nicht eben von flüssiger Entwickelung, doch abermals durch den gediegensten Reiz der ornamentistischen Theile ausgezeichnet; einer der Westthürme auf dieselbe phantastische Wirkung angelegt wie die Westthürme des Bamberger Domes. — Aehnlich in ihren alten Stücken die (zu einem Jagdschlosse umgebaute) Kirche zu

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (2).* — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (6, 7).*

Mildenfurt, nur schon in etwas willkürlicher Behandlung und mit einiger Hinneigung zu gothischer Formenbildung. — Andres Verwandte am Westbau der Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut, an dem südlichen Thurme mit vereinzelter Einstreuung wirklich gothischer Elemente.

In bunterem, zum Theil spielendem Wechsel dekorativer Behandlung: die Liebfrauenkirche zu Arnstadt (mit schlicht rundbogigem, wohl älterem inneren Kerne); die alten Westtheile der St. Blasien- und der Marienkirche zu Mühlhausen, (während die Untertheile des Westbaues der Kirche zu Stadt-Ilm, von der auffällig späteren Gründung des Baues im J. 1287, noch ein streng romanisches Gepräge festhalten); der Westbau der Petrikirche zu Görlitz; Reste des Klosters zum heil. Kreuz bei Meissen; das Portal der Nikolaikirche zu Coswig, und der Kirche zu Nossen (von Altenzelle herrührend); ein umfassender Emporen-Einbau im Innern der Basilika von Hecklingen. U. s. w.

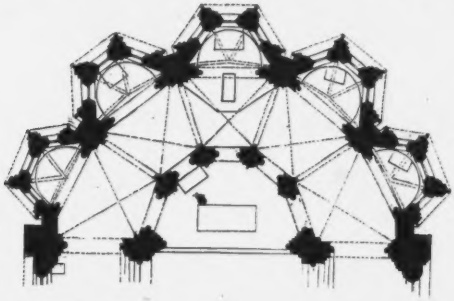
Stattlich reiche und klar gemessene Durchbildung zeigt der Untertheil des Westbaues des Domes von Halberstadt, aus

Dom zu Halberstadt. Säulenkapitäl im Unterbau der Thürme. (F. K.)

dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Die Anordnung entspricht einigermassen der Façaden-Anlage frühgothisch französischer

Kathedralen; aber die Formen, die Gliederung, das Ornament, sind noch immer die der deutsch-romanischen Kunst, doch in der anmuthvollsten Ausprägung, welche diese in der Schlussepoche erreicht.

Noch bestimmtere Hinneigung zum nordfranzösischen System, in dessen Uebergange vom romanischen zum gothischen Style,



Dom von Magdeburg. Grundriss des Chorschlusses. (Nach dem Werke von Clemens, Mellin und Rosenthal.)

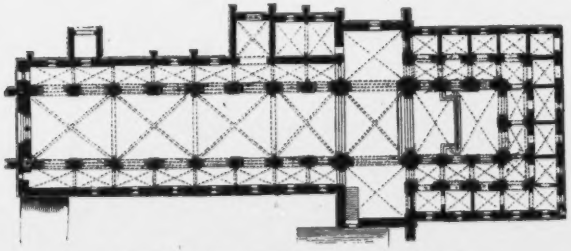
zeigt sich an den älteren Theilen des Domes zu Magdeburg,[1] der 1208 gegründet und in langsamem Fortschritt aufgeführt wurde. Im Chor, dessen untere Theile nebst denen des Querschiffes hier vornehmlich in Betracht kommen, erscheint eine, auf complicirten Gewölbebau berechnete Anlage, ähnlich wie an französischen Monumenten der genannten Epoche, mit Umgang und Empore und mit unterwärts hinaus tretenden Absiden-Kapellen. Die Bautheile haben eine massenhafte Formation; aber sie sind zugleich auf das Lebhafteste gegliedert und ebenso reich dekorirt, wiederum in den flüssig entwickelten Bildungen des spätromanischen Styles,

Dom zu Magdeburg. Kapitäl der Eckpfeiler des Chores. (F. K.)

[1] Clemens, Mellin, Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

im Einzelnen mit bemerkenswerther Aufnahme antikisirender Zierden, (des Akanthusornaments.) Der Schiffbau, in seinen Grundzügen ebenfalls der alten Anlage angehörig, ist auf weite räumliche Verhältnisse angelegt, abweichend von dem französischen Princip. Im Fortschritt des Baues macht sich mehr und mehr das gothische Element, zuletzt in seiner jüngeren Behandlungsweise, geltend.

Eine eigenthümlich strenge Durchbildung des spitzbogig romanischen Gewölbebaues findet zu Braunschweig statt. Am Alterthümlichsten, mit einer Behandlung, welche noch den Typen des 12. Jahrhunderts entspricht, an dem dortigen Dome, dessen Bau den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts angehört, dessen Vollendung oder Umgestaltung aber durch eine erst 1227 erfolgte Einweihung bezeichnet wird; flüssiger und leichter an der Katharinenkirche (um 1252), der Martinikirche, der Andreaskirche, der Magnikirche, (alle mit späteren Veränderungen der ursprünglichen Anlage.) — Aehnlich in der kleinen und einfachen Kirche von Melverode und in der von Süpplingenburg; — stattlicher und in bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten der Anlage, mit durchgehend spitzbogigen Fensteröffnungen, in der Cistercienserklosterkirche von Riddagshausen,[1]



Grundriss der Kirche zu Riddagshausen. (Nach Ahlburg.)

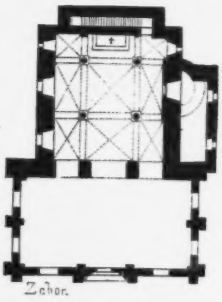
die in ihrem westlichen Theile aber schon den Uebergang zur gothischen Formation zeigt, 1278 geweiht.

Dasselbe System, in völlig schlichter Behandlung bei auch in den Oeffnungen durchgängig angewandtem Spitzbogen, an einigen Theilen des Domes zu Merseburg, welche einem Bau nach 1274 angehören, (Querschiff und Westhalle), an der Marienkirche zu Grimma, am Chor der Kirche zu Nienburg, u. a. m.

[1] Ahlburg, die Klosterkirche zu Riddagshausen.

Einige Monumente der slavischen Nachbarlande, zu einer zierlicheren Entwickelung wohl vornehmlich unter Einfluss des sächsischen Styles dieser Epoche ausgebildet, reihen sich hier an.

In Böhmen einige schmuckreiche Kapellen, zu Podwinetz bei Jung-Bunzlau, zu Zabor u. s. w. Auch die Kirchen von Libitz (in eigenthümlicher Anlage, viereckig, mit vier Säulen im Innern, über denen sich ein Thurm erhebt), von Nudwojowice bei Turnau und die 1197 gegründete Stiftskirche von Tepl. — Die kleine Kirche der h. Agnes zu Prag (Stiftung vom J. 1233) hat schon frühgothisches System, doch noch zierlich romanische Details.



Grundriss der Kirche von Zabor. (Nach Wocel.)

In Mähren das Portal der Dominikanerkirche zum hl. Kreuz in Iglau.

In Schlesien das schmuckreiche Portal von St. Vincenz zu Breslau, gegenwärtig der dortigen Maria-Magdalenenkirche eingefügt. Auch die älteren Theile der Kirche zu Trebnitz, vom J. 1203.

In Gross-Polen die Klosterkirche von Sulejow bei Piotskow, mit den Elementen zierlich dekorativer Behandlung.

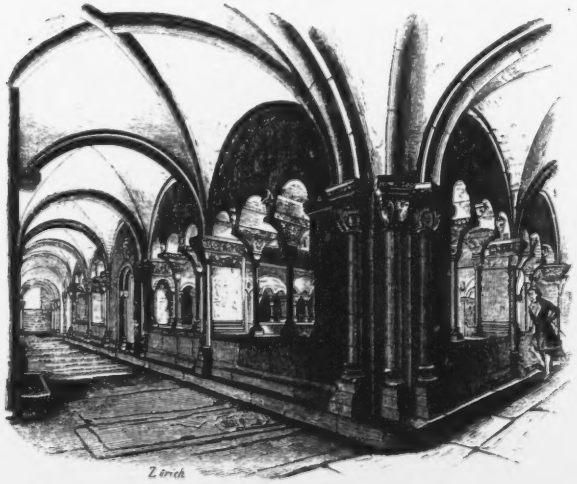
In Süddeutschland macht sich an den oberrheinischen und schweizerischen Monumenten der romanischen Schlussepoche wiederum, ähnlich wie in der Epoche des 12. Jahrhunderts, obgleich zum Theil in andern Verhältnissen, ein Gemisch verschiedenartiger Einflüsse geltend.

Als spitzbogige Gewölbebauten sind die Kirche der h. Fides zu Schletstadt und die zu Gebweiler im Elsass namhaft zu machen. Beide scheinen Einiges von französischem, etwa burgundischem Einfluss zu verrathen, an der erstern in der Ausstattung des Mittelthurms, in der andern an den Dekorationen der Façade. — Einiges barock phantastisches Element hat die hl. Kreuzkapelle zu St. Odilien.

Verwandtschaft mit mittel- und niederrheinischem Spätstyl, in zumeist sehr edler Fassung, zeigen die älteren Theile der Münster von Freiburg im Breisgau und von Strassburg, bei jenem der Querbau, bei diesem die gesammte Choranlage, die letztere, wie es scheint, mit älteren Einzelresten und zum

Theil (im südlichen Querschifffügel) mit der Aufnahme primitiv gothischer Formen. — Aehnlicher Richtung schliessen sich auch die älteren Theile von St. Thomas zu Strassburg an, namentlich der westliche Thurmbau.

Der Münster zu Basel[1] folgt, in den wesentlichen Theilen seines inneren Baues, dem durchgebildet spitzbogigen System, wie dieses sich besonders im mittleren Deutschland ausprägte, zum Theil mit zierlich phantastischen, zum Theil aber auch mit ungefüg schweren Details. Eigenthümlich ist ein, in der Tiefe der Krypta angeordneter Chorumgang; sodann das seltsam barocke Dekorationsstück der St. Gallenpforte (am nördlichen Querschifffügel), die sich in der Nachahmung streng romanischer Formen und mit reichlichem Sculpturenschmuck spielend aufbaut. (Wesentliche Theile des Münsters gehören einer spätgothischen Herstellung an.) — Andre Bauten verwandten Systems sind: der Dom zu Chur, dessen Chor 1208 und dessen Schiff 1282 vollendet wurde, mit den Anzeichen norditalienischer Einwirkung, namentlich in der Anlage der Krypta; der Chor der Liebfrauen-



Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

[1] Beschreibung der Münsterkirche etc. in Basel.

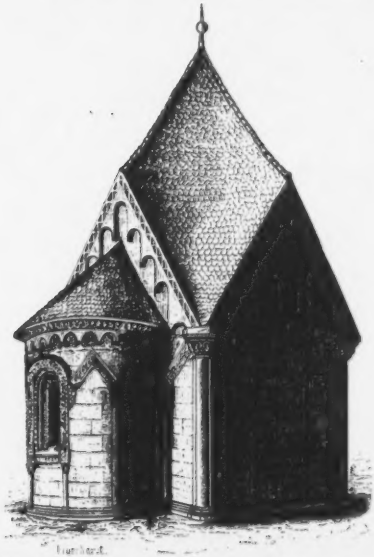
kirche zu Neuenburg (Neuchâtel); die Schiffarkaden der Kathedrale von Genf, die letzteren wiederum mit französirenden Elementen und mit lebhafter Einwirkung jener barock phantastischen Dekorationsweise, welche sich an den älteren Monumenten derselben Gegend (und an diesen zum Theil ebenfalls bis in das 13. Jahrhundert hinab, — vergl. oben, S. 129) ausgebildet hatte.

Der schon (S. 113) erwähnte Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich hat durch seine Anordnung und Ausstattung den lebhaftesten malerischen Reiz, mit einer Fülle dekorativer und figürlicher Sculptur, welche derselben, jedenfalls auf altnationaler Stimmung beruhenden Geschmacksrichtung ihr Dasein verdankt, mannigfach noch herb und alterthümelnd in den Einzelheiten der Behandlung, zugleich aber (in den figürlichen Theilen) mit Motiven einer so lebendigen Entwickelung, dass hiemit die Schlussepoche des romanischen Styles zuversichtlich documentirt erscheint.

In der schwäbischen Architektur bleibt der schlichte Basilikenbau entschieden vorherrschend. Gewölbebauten, zumal von grösserer Anlage, sind selten; dagegen bildet sich ein dekorativer Geschmack von reichster Fülle aus, zum Theil in üppig phantastischer, zum Theil in einer edel gemessenen Behandlung. So die Johanniskirche zu Schwäbisch-Gmünd, eine rundbogige Pfeilerbasilika, die Kirchen zu Brenz und zu Heidenheim, Säulenbasiliken derselben Art, die Kirchen zu Weinsberg und Oberstenfeld, spitzbogige Säulenbasiliken, die heil. Grabkirche zu Denkendorf, eine spitzbogige Pfeilerbasilika. Gewölbkirchen sind die Stiftskirche zu Ellwangen (innen modernisirt) und die Schlosskirche zu Pforzheim, die im Fortschritt des Baues vom romanischen zum gothischen Style übergeht. — Als kleinere Dekorativbauten sind hervorzuheben: eine sechseckige Kapelle zu Komburg bei Schwäb. Hall; die Michaelskapelle an der Josephskirche zu Heilbronn, mit reizvoll und zum Theil in zierlich arabischen Formen geschmücktem Gewölbe; die Walderichskapelle zu Murrhardt, ein kleiner Bau von überreich phantastischer Ausstattung, mit Motiven, die theils an die karolingische Epoche, theils an Schmucktheile, welche an apulischen Kirchen vorkommen, erinnern; Einiges zu Bebenhausen, namentlich die Geisselkammer; endlich ein Theil der schmuckreichen Klostergebäude zu Maulbronn, besonders die Vorhalle der Kirche, das Refectorium, der Nordflügel des Kreuzganges, von vorzüglich geschmackvoller, zum Theil allerdings schon in die Gothik übergehender Behandlung.

Einige schlichte spitzbogige Basiliken, theils mit schlanken achteckigen Pfeilern, theils mit Rundsäulen, bilden in ihrer

neutralen Verfassung geradehin eine Zwischenstufe zwischen romanischem und gothischem Style: die Dionysiuskirche zu Ess-



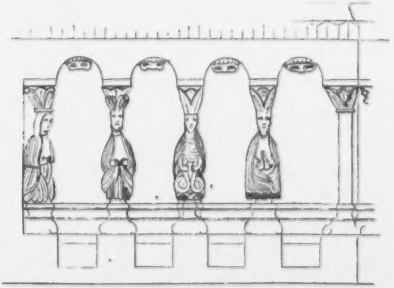
Die Walderichskapelle zu Murrhardt. (Nach den Jahresheften des Württ. Alterth.-Vereins.)

lingen, die Stadtkirche zu Tiefenbronn, die Stadtkirche zu Leonberg, die Johanniskirche zu Crailsheim, die Pfarrkirche zu Owen bei Kirchheim.

Die bairische Architektur scheint im Wesentlichen ebenfalls an der alterthümlichen Richtung festzuhalten, auch im Dekorativen, wo sich den charakteristischen Spätformen häufig noch ein Zug von schwerer, barbaristischer Sinnesrichtung beimischt. Wesentliche Theile des schon (oben. S. 114) genannten Münsters von Biburg scheinen erst der Zeit nach dem Brande von 1228 anzugehören. An der Kirche von Mosburg ist das schwer

schmuckreiche Portal, charakteristischen Einzeltheilen zufolge, jedenfalls der jüngsten, durch die Einweihung von 1212 bezeichneten Bauepoche zuzuschreiben. Die um 1202 gegründete Kirche von Ilmmünster hat Elemente einer seltsam willkürlichen Ausstattung. Die Ottokapelle zu Kelheim an der Donau vom Jahr 1232 ist durch ein zierliches Portal besonders bemerkenswerth. — Dann sind einige Rundkapellen zu erwähnen, Kirchhofkapellen mit gewölbtem Gruftraume, wie zu Perschen bei Nabburg und zu Mühldorf am Inn, — zu anderm kirchlichen Gebrauch, wie zu Steingaden bei Schongau, diese mit zierlicher Aussendekoration. — So auch die Georgskapelle auf Schloss Trausnitz bei Landshut (zwischen 1204—31 erbaut).

Einige Monumente sind von eigenthümlicher Bedeutung. So die Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg, eine rundbogige Basilika, im Chor mit Pfeilern, im Schiff mit hohen Säulen, mit einem Gewölbfelde über dem Altarraume und unterwölbter Empore auf der Westseite. Die Behandlung hat auffällige, zum Phantastischen geneigte Besonderheiten, aber zugleich, in der Hauptform der Kapitäle, in der Gurtenbildung der Gewölbtheile, den entschiedenen Charakter der Spätzeit; ein einzeln vorkommendes Rosettenfenster, ein spitzbogiger Fries am Aeussern des Mittelschiffes entsprechen solchem Charakter. Ein Südportal ist nach englischer Art reich mit Zikzakornament umgeben; ein sehr schmuckreicher Portalbau auf der Nordseite [1] hat höchst



Wandarkade neben dem Portal der Schottenkirche zu Regensburg. (Nach Popp und Bülau.)

Phantastisches in der Anordnung und ebenso barbaristische Behandlung in seiner figürlich sinnbildnerischen Ausstattung. Wie viel von alledem nationaler Grundlage, wie viel der irischen Mission, der das Kloster angehörte, zuzuschreiben sein mag, muss

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 46 (3).

dahin gestellt bleiben; die in prägnanter Stylform ausgebildeten Einzeltheile deuten jedenfalls auf einen Bau in verhältnissmässig sehr später Zeit; es ist nicht ganz unglaublich, dass derselbe (mit Ausnahme einiger älteren Stücke in seinem östlichen Theile) erst nach einem Brande von 1278 zur Ausführung gekommen ist.[1] — Einiges Verwandte in der Formenbehandlung, doch ohne jene phantastischen Elemente, hat die Kirche zu Altenstadt bei Schongau. Dies ist ein durchgeführter Gewölbebau, schlichten Systems, aber in einer Weise der Construction und ihrer ästhetischen Beziehung, die, mehr als es sonst bei deutsch-romanischen Kirchen der Fall, eine Uebersetzung französisch-gothischen Aufbaues in deutsch-romanische Formen zu bezeichnen scheint. Das Westportal zeigt eine lebhafte Annäherung an spätromanisch lombardischen Styl. Auch dieser Bau gehört ohne Zweifel schon der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts an. — Die Kirche vom Kloster Bergen zwischen Donauwörth und Ingolstadt scheint eine ähnliche Anlage gehabt zu haben.

Pfeilerkapitäl in der Kirche zu Altenstadt. (Nach E. Förster.)

Spitzbogige Formen zeigen die Kirche zu Perschen, die zu Chammünster (mit spätgothischer Restauration,) die Klosterkirche zu St. Jakob am Anger in München (zwischen 1231 bis 1253 erbaut, wiederum noch in sonst durchaus alterthümelnder romanischer Behandlung), die Leonhardskirche zu Regensburg, ein Hallenbau mit gleich hohen Schiffen, auch Einiges bei St. Emmeram, ebendaselbst: ein Portalbau am Emmeramsplatz und die älteren, schon gothisirenden Theile des Kreuzganges.

Die Architektur der tirolischen und salzburgischen Lande scheint im Wechselverhältniss zur bairischen zu stehen, lässt gleichzeitig aber starke und entschiedene lombardische Einflüsse erkennen.

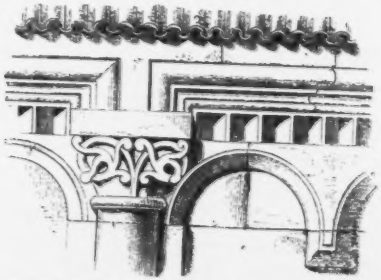
Botzen hat in dem Thurme der dortigen Dominikanerkirche, der bestimmt aus den letzten Decennien des 13. Jahrhunderts herrührt, einen Beleg für die lange Dauer schlicht romanischer

[1] Im J. 1275 war allerdings schon der gothische Prachtbau des Domes zu Regensburg gegründet. Aber sein System war eben ein aus der Fremde eingeführtes, und ihm gegenüber konnte sich das ältere einstweilen noch sehr wohl mit aller Kraft geltend zu machen suchen.

Formation. Das Hauptportal der dortigen Pfarrkirche, aus wechselfarbigem Marmor, ist ein Nachbild lombardischer Portale. Der Kreuzgang des dortigen Franziskanerklosters hat zierliche gebrochenbogige Säulen-Arkaden. — Der Domkreuzgang zu Brixen hat nicht minder zierliche, wiederum mehr nach italienischem Geschmack behandelte Rundbogenarkaden. — Die Kirche zu Inichen (mit älterer Krypta) ist in phantastisch-reichen, spätromanischen Formen aufgeführt. — Mehrere Portale in der Umgegend von Meran, an der Kapellenruine der Zenoburg, auf Schloss Tirol, an der Kirche vom Dorf Tirol, haben eine Ausstattung mit barbaristisch phantastischen Sculpturen, lassen aber in der Behandlung zum Theil nicht minder deutlich die romanische Spätzeit erkennen.

Zu Salzburg ist das Schiff der Franziskanerkirche ein schwerer spitzbogig romanischer Gewölbebau, ihr Portal, ähnlich dem von St. Peter (oben, S. 115), ein Dekorationsstück nach lombardischer Art. — Aehnliches in den alten Theilen der Stiftskirche zu Berchtesgaden, an der Pfarrkirche und an St. Zeno zu Reichenhall, an dem Südthurm der Stadtkirche zu Hallein, an der Stiftskirche zu Laufen, u. s. w.

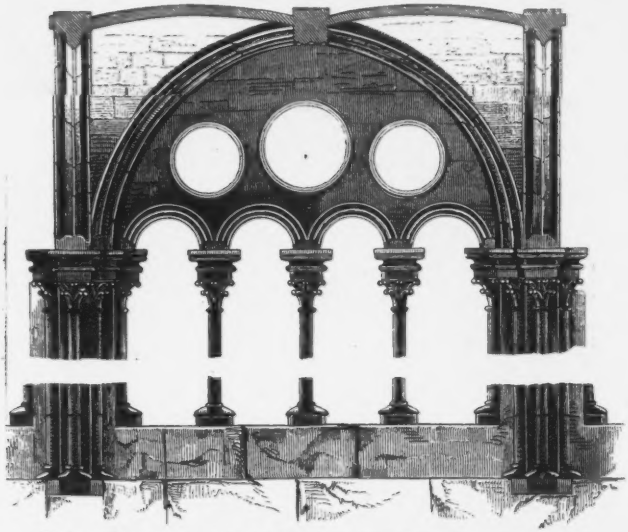
Das Erzherzogthum Oesterreich hat ausgezeichnete Monumente der romanischen Schlussperiode, zum grossen Theil mit reicher Dekoration, die sich, auf der Grundlage einer derben, selbst schweren Formenbildung, in eigenthümlich glänzender, zumeist üppig reicher Behandlung entfaltet.



Kirche zu Heiligenkreuz. Aeussere Wandkrönung. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Die Kirche zu Deutsch-Altenburg, vom J. 1213, erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage noch als eine schlichte

rundbogige Pfeilerbasilika. Aehnlich die (später umgebaute) Stadtpfarrkirche zu Wels, mit ansehnlichem, noch etwas barbaristischem Portal. — Auch das Schiff der Klosterkirche von Heiligenkreuz hat rundbogige Pfeiler-Arkaden, ist aber zugleich mit ausgebildeter Ueberwölbung und mit schmuckvoller Ausstattung der angedeuteten Art versehen, die sich durchweg, besonders im Aeussern, schon in charakteristischen Spätformen



Kirche zu Heiligenkreuz. System des Kreuzganges; jüngere Formation. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

ausbildet. Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche haben die reizvolle Durchbildung abermals jüngerer Zeit, schon mit Uebergängen zur gothischen Formation. — Aehnliches an der Klosterkirche von Lilienfeld.

Einige Kirchen, zu Wildungsmauer, Petronell, Thernberg, Schöngrabern, haben eine schlichte einschiffige Anlage, mit Gewölben späterer Formation, theils in strengerer, theils in schmuckvoll reicherer Ausstattung. In letzterer Beziehung ist namentlich die Kirche von Schöngrabern ausgezeichnet.

Sehr häufig finden sich Rundkapellen, besonders für die Zwecke des Gräberdienstes und mit gewölbter Gruft. Auch bei ihnen wechselt einfache und schmuckreiche Behandlung, die letztere durchgängig im Charakter der Schlussepoche und ihrer letzten Ausgänge. Strengere Beispiele unter Anderm zu Hainburg, zu Petronell (eine Taufkapelle), zu Scheiblingkirchen, glänzender zu Deutsch-Altenburg, Mödling, Pulkau, Hartberg (in Ober-Steiermark), Tuln. Die letztgenannte Kapelle, elfeckig, trägt völlig das Gepräge der jüngsten Entwickelung, etwa der Zeit um die Mitte oder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, im Aeussern mit Spitzbogenblenden und andrer Dekoration, vornehmlich durch ein Portal an kunstreicher, glänzend phantastischer Behandlung ausgezeichnet.

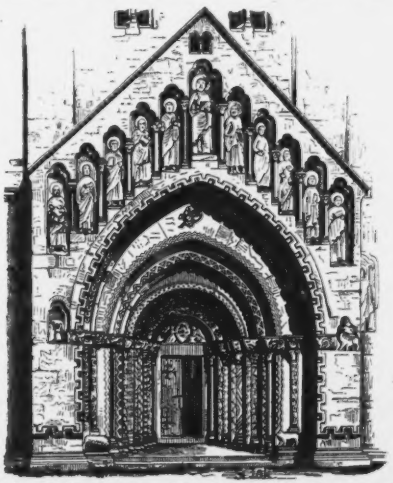
Derselben Spätzeit, vermuthlich einer nach einem Brande von 1258 erfolgten Ausführung, scheint der alte Westbau von St. Stephan zu Wien anzugehören. Das Portal ist dem der Kapelle von Tuln ähnlich, doch noch zierlicher, noch reicher entwickelt und zugleich mit Sculpturen versehen, welche dasselbe jüngste Gepräge tragen. Das Portal ist rundbogig, aber von einem ausserhalb vortretenden Spitzbogen umfasst, der als abermals jüngerer Zusatz, vermuthlich nach einem Brande von 1276, erscheint.

Ausgeprägten spitzbogig romanischen Gewölbebau hat das Schiff des Domes von Wiener-Neustadt (1220—30, im Innern noch in schwerer Behandlung), das der 1221 gestifteten Kirche St. Michael in Wien und das der Kirche von St. Margarethen am Moos.

Dieselbe bauliche Richtung wurde auf das angrenzende Ungarn, namentlich auf den von der Donau und Drau umschlossenen Theil des Landes, übergetragen. Die Bauten sind Gewölbkirchen mit gegliederter Durchbildung des inneren Systems, mit schmuckvoller Ausstattung des Aeussern, welche der üppigen Fülle der österreichischen Dekorationsweise entspricht und sie im Ganzen, wie es scheint, zur noch reicheren Verwendung bringt. Die Kirche des im J. 1202 gegründeten Klosters von Lébény (Leiden) ist ein zunächst charakteristisches Beispiel im glänzenden Spätcharakter. Aehnlich die (neuerlich abgerissene) Kirche von Nagy-Károly, die von Apátfalva (seit 1232), die von Felsö-Örs. — Die Kirche des Klosters Martinsberg (1222 geweiht, — später vollendet oder umgewandelt?) ist ein spitzbogiger Bau, schon mit Gothicismen in der Formenbehandlung. — Die Kirche von St. Ják, ebenfalls spitzbogigen Systems, ist durch vorzüglichst reiche Ausstattung und im Einzelnen sehr

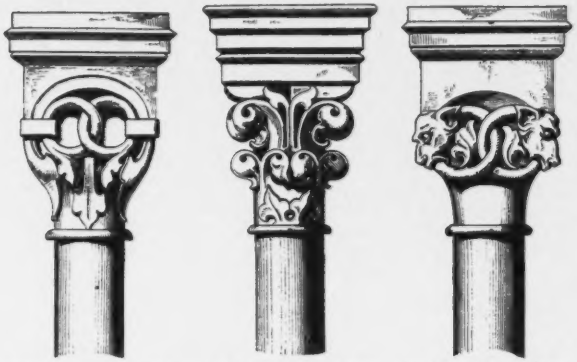
geschmackvolle Durchbildung von Allen ausgezeichnet; ihr prachtvoller Portalbau, innen rundbogig, in seinen äusseren Umfassungen zum gesteigert erhöhten Spitzbogen übergehend, bildet das Muster der Portale von Tuln und von St. Stephan zu Wien zu neuer Wirkung um. Andre Beispiele zu Horpacz, ebenfalls mit höchst schmuckreichem Portale, zu Zsámbék, zu Ocza. — Auch an bemerkenswerthen Rund- oder Polygonkapellen fehlt es nicht: zu St. Ják, zu Pápocz, zu Oedenburg.

Im sächsischen Siebenbürgen, welches seit 1143 deutsch-niederrheinische Colonisten aufgenommen hatte, zeigt sich eine schlichtere und, wie es scheint, mehr dem norddeutschen Charakter entsprechende Behandlung der romanischen Architektur. Die Kirche des h. Michael zu Michelsberg ist eine einfache Pfeilerbasilika, doch mit edel durchgebildeter Portalanlage, welche wiederum die romanische Schlussepoche bezeichnet. Andre Portale zu Holzmengen, Szakadat, Neudorf, Rätsch. Als bedeutendster romanischer Bau des Landes gilt die Kathedrale von Karlsburg. — Der romanische Styl blieb in diesem entlegenen Grenzlande bis auf sehr späte Zeit in



Kirche zu St. Ják. Westportal. (Nach den mittelalterl. Kunstdenkmalen d. österr. Kaiserstaates.)

Uebung. Die romanische Kirche zu Sächsisch-Reen hat das inschriftliche Datum ihrer Erbauung im J. 1330.



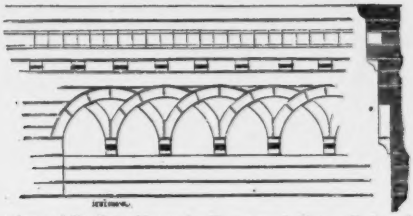
Kirche zu Ilorpacz. Kapitäle von den Säulchen des Chorbogens. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Es ist hier beiläufig ein Blick auf Serbien [1] zu werfen, wo sich in der Epoche der selbständigen Blüthe des Landes, vom Anfange des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts, ein eigenthümlicher Mischstyl byzantinischer und occidentalisch romanischer Elemente entwickelt. Die Ruine der Kirche zu Schitscha bei Karanovatz und die von Studenitza (1209) sind schlichtere, — die des Klosters Vissoki-Decan (um die Mitte des 14. Jahrhunderts), die jüngere von Ravánitza, die von Manassia (um 1400) sind ansehnlichere Beispiele dieser Art. — Nach dem Fall des Landes unter türkische Herrschaft tritt dann eine ausschliesslich byzantinische Bauweise ein. So bei der Kathedralkirche von Ipek (seit 1428).

Eine sehr eigenthümliche Ausbildung findet die Architektur der romanischen Schlussepoche in den germanisirt slavischen Landen des deutschen Nordostens. Auf das materielle Bedingniss ist (oben, S. 117), bei der Notiz von den Anfängen der Architektur dieser Gegenden, bereits hingedeutet worden. Das Material ist theils Granit, theils, und gegenwärtig in sehr vorwiegendem Maasse, gebrannter Ziegel. Beide Stoffe hatten eine im Ganzen schlichtere, mehr auf Massenwirkung hinausgehende Anordnung zur Folge, der Granit wegen der Schwierigkeit seiner Behandlung, der Ziegel wegen der kleineren Dimension des

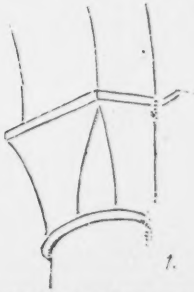
[1] Mertens, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender, 1847, S. 163.

Einzelstückes. Aber der letztere verstattete gleichzeitig, schon bei schmuckloser Bildung, mancherlei Lagenwechsel und dadurch bewerkstelligte Musterung, war dabei (im Modell) leicht bildsam und somit zur Herstellung feinerer Gliederungen und Verzierungen (doch immer ohne starke Ausladung) geeignet, gab auch zu



Kranzgesims und Rundbogenfries an der Kirche von Jerichow. (Nach v. Quast.)

mancher polychromatischen Wirkung, durch Einreihung dunkel glasirter Stücke, durch kalkgeputzte Füllungen, Anlass. Es ist indess nicht allein das Material, es ist in demselben Maasse auch die volksthümliche Stimmung, was den Bauten dieser Lande ihr eigenthümliches Gepräge giebt. Es spricht sich in demselben eine gewisse Herbheit des Sinnes aus, die füglich nur im Nationalcharakter ihre hinreichende Erklärung findet. Bezeichnend ist in solchem Betracht u. A. jenes Ziegelwürfelkapitäl mit scharf abgeschnittener Eckschräge, das hier zumeist den Uebergang von der Rundform der Säule (oder Halbsäule) zu dem Viereck der Deckplatte ausmacht und an dessen Stelle aus demselben Stoffe und mit derselben Leichtigkeit auch eine flüssigere Formation herzustellen gewesen wäre, wenn anders der volksthümliche Sinn ein derartiges Bedürfniss empfunden hätte. Nur wo der nächste Grenzverkehr mit der innerdeutschen Architektur stattfand, findet sich die Form des abgerundeten Würfelkapitäles nachgebildet; und nur in wenig Einzelfällen zeigt sich die Anwendung des Sandsteins für schmuckreiche Kapitäle, in denen man, in doppelt schärfem Gegensatze gegen den eignen Geschmack, die zierlich phantastischen Formen ächt deutscher Kunst wiederholen lässt.



Kapitäl in der Marienkirche zu Bergen. (F. K.)

Granitbauten, wie bereits angedeutet, sind die erheblich geringere Zahl. Ihre Behandlung ist in der Regel sehr schlicht; die Spätepoche charakterisirt sich insgemein durch Anwendung des Spitzbogens, für die Haupttheile, oder auch für sämmtliche Gewölbformen; bisweilen auch durch die Zufügung feinerer Details aus gebranntem Thon. Zumeist sind es einfache Landkirchen. Ein Granitbau von vorzüglich gediegener Durchbildung ist die Klosterkirche von Zinna, unfern von Jüterbog, eine spitzbogige Pfeilerbasilika, in den Seitenschiffen mit Consolen für eine hier schon ursprünglich beabsichtigte Ueberwölbung, die von einer Hülse aus gebranntem Thon umkleidet und in dieser zierlich ornamentistisch ausgebildet sind. — Dann mag der Unterbau von der Westseite der Nikolaikirche zu Berlin genannt werden, sowie einige, der letzten Spätzeit des Styles angehörige schlichte Kirchen in Pommern: die Nikolaikirchen zu Pasewalk und Greiffenberg, die Kirchen zu Bahn und zu Fiddichow.

Unter den Ziegelbauten lassen die des sächsischen Grenzlandes eine nähere Einwirkung des innerdeutschen Styles erkennen, namentlich in jener Nachbildung des Rundwürfelkapitäles. Es gehört hieher die schon erwähnte Dammkirche zu Jüterbog, in der ursprünglichen Anlage eine rundbogige Pfeilerbasilika, und mehrere spitzbogige Gewölbkirchen: die Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Klosterkirche zu Dobrilug, die im

Console in der Kirche von Zinna. (Nach Puttrich.)

Klosterkirche zu Dobrilug. Aeussere Bekrönung der Absis. (Nach Puttrich.)

Fortgange ihres Baues schon in das gothische System übergehende Klosterkirche von Güldenstern bei Mühlberg.

Die brandenburgischen Marken zeigen den Ziegelbau in charakteristisch eigenthümlicher Ausbildung, in verschiedenartiger Anlage, in stufenweise fortschreitender Entwickelung. Die ebenfalls schon genannte Klosterkirche zu Jerichow ist eine Säulenbasilika, im Innern streng, mit kurzen massig behandelten

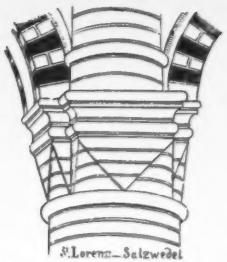
Rundsäulen, im Aeussern von edel durchgebildeter Ausstattung, im Westbau von schon erheblich späterer Gestalt; die Säulen der Krypta mit Sandsteinkapitälen, gleichfalls in entschiedenen

Ansicht der Kirche von Jerichow. (Nach Strack.)

Spätformen und von zierlich durchgebildeter Behandlung. Verwandten Charakter haben die benachbarten Kirchen von Schönhausen (1212 geweiht) und von Sandau, der Westbau der Kirche von Werben, die Stadtkirche von Jerichow, die des Dorfes Redekin. Ebenso die älteren Theile, Chor und Querschiff, der Klosterkirche von Lehnin. — Brandenburg hat zwei Pfeilerbasiliken: die in ihren älteren Theilen strenger behandelte Nikolaikirche und den Dom, dessen ursprüngliche (später umgebaute) Anlage eine belebtere Durchbildung verräth, in der 1235 geweihten Krypta wiederum mit schmuckreichen Sandsteinkapitälen. — Die Altmark hat zwei rundbogige Gewölbkirchen: die Klosterkirche von Arendsee, mit Kuppeln über dem Mittelschiff, und die Klosterkirche von Diesdorf. — Jüngste Ausbildung, mit der Anwendung des Spitzbogens, zeigen das Schiff der Klosterkirche von Lehnin, angeblich 1272 vollendet, die Lorenzkirche zu Salzwedel, die alten Theile der Marienkirche zu Gardelegen, der Thurmbau des Domes von

Stendal und der dortige Kreuzgang, dieser wiederum mit Sandsteindetails.

Mecklenburg besitzt in dem Dome zu Ratzeburg einen Bau von durchgebildet strenger Gewölbanlage, rundbogig und mit schlichtem frühspitzbogigem Gewölbe. Verwandte Beschaffenheit scheinen die benachbarten Kirchen von Schlagsdorf und Vietlübbe zu haben. Andre rundbogige Kirchen von Bedeutung zu Gadebusch und zu Lübow, mit durchgängiger Anwendung des Spitzbogens, zu Mölln. Das letztere System im Uebrigen bei kleineren Stadt- und Landkirchen vielfach verbreitet. Die Kirche der Altstadt Röbel, ein Exemplar der Art, durch polychromatische Ausstattung ihres Chor-Innern eigenthümlich ausgezeichnet. — Die Westfaçade der Kirche von Doberan enthält die Reste eines 1232 geweihten Baues; der Westthurm des Domes von Schwerin rührt von einem 1248 geweihten Bau her.



Kapitäl in St. Lorenz zu Salzwedel. (Nach v. Quast.)

In Pommern wird die Marienkirche zu Bergen auf der Insel Rügen 1193 als schon vorhandener Ziegelbau genannt; ihre älteren Theile zeigen den Styl in noch schlichter Fassung, (der Westbau jedoch schon die Anwendung des Spitzbogens). Aehnlich der Altarraum der Kirche von Altenkirchen, ebendaselbst. — Die älteren Theile der Klosterkirche von Colbatz, Querbau und angrenzende Stücke bekunden eine vorgeschrittene Entwickelung, der Schiffbau, spitzbogigen Systems, die Uebergänge zu gothischer Bildung. — Die älteren Theile des Domes von Cammin, Querbau und Chor, haben geschmackvoll dekorative Elemente, von ebenso fein durchgebildeter Gliederung wie geschickter Benutzung der stofflichen Motive. — Jüngste romanische Reste sind: die Ruine der Kirche von Eldena bei Greifswald, der Chor der Kirche von Lassan, das Langhaus der Kirche von Verchen, die Kirche von Kirch-Baggendorf bei Grimme (mit zierlichen Gurtenkuppeln), die von Wolkow bei Treptow.

In Preussen ist die Klosterkirche von Oliva bei Danzig zu erwähnen, die im Kerne ihres Langbaues das System von Colbatz nachgebildet zeigt, strenger (nach 1235) im westlichen Theil, in jüngerer Formation in den östlichen Stücken. Die östlichen Thürme der Kathedrale von Culmsee, von schlicht romanischer Behandlung, rühren von einem seit 1251 ausgeführten Bau her.

Frankreich.

Im französischen Südosten, in der Provence und den Nachbardistricten, hatte sich während des 12. Jahrhunderts eine dekorative Richtung von glänzender klassischer Feinheit entwickelt. Im Beginn der romanischen Schlussepoche, um das Ende des 12. Jahrhunderts, gelangt sie zur üppigsten Blüthe, die Dekorationen in reichlicherer Fülle verwendend, die antiken Formen zur mehr phantastischen Wirkung umbildend, sie kühner durcheinander werfend, ihnen Bildnerisches oft in ausgedehntem Maasse einreihend, zugleich über umfassendere Districte verbreitet. Aber die Albigenserkriege (seit 1209), welche das gesammte Culturleben von Südfrankreich vernichteten, brachten auch dieser künstlerischen Blüthe den Untergang. Die Thätigkeit ward plötzlich abgerissen, die Arbeiten zum Theil in Mitten des Werkes eingestellt; nur wenige wurden, nachdem jene Stürme vorübergebraust, wieder aufgenommen, nur bei wenigen eine nachträgliche Vollendung im alten Sinne erstrebt.

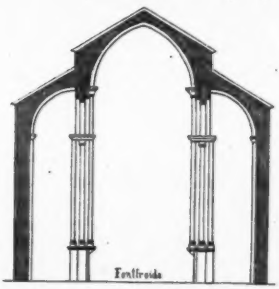
Wie entschieden zu Anfang des 13. Jahrhunderts die alte künstlerische Richtung noch fest stand, bezeugen zunächst die Baulichkeiten des zu dieser Zeit gegründeten Klosters Grammont im Dép. Hérault. Hier, besonders in dem kleinen Klosterhofe, sind es allerdings nicht die antikisirend provenzalischen, sondern die nordischen Formen, welche sich mehrfach (vergl. oben, S. 124) in jener Gegend finden, aber diese in der That noch in völlig schlichter und strenger Behandlung, nur in der Kapitälformation die jüngere Zeit bezeichnend. — Der Kreuzgang der Abtei von Valmagne, ebendaselbst, hat ein seltsames Gemisch romanischer Formen im strengeren nordischen Charakter und in zierlicher Durchbildung und gothischer Disposition. Es scheint ein Bau zu sein, der mit Materialien, welche vor dem Kriege vorbereitet waren, nach der späteren Rückkehr günstigerer Verhältnisse ausgeführt ward. — Andere Bauten aus jüngster romanischer Zeit im Dép. Hérault sind die älteren Theile der Kathedrale von Béziers und die Klosterkirche von St. Augustin.

In der Provence trägt das Südportal der Kirche Ste. Marthe zu Tarascon jene schon mehr phantastische Umbildung der früheren Behandlungsweise. Aehnlich, in ansehnlichem Aufbau, das Portal der Kathedrale von Arles[1] (ein Gebäude in der üblichen Anlage mit spitzbogigem Tonnengewölbe), — in noch glanzvollerer Weise der mit drei Portalen ausgestattete Façadenbau von St. Gilles, auf der Westseite der Rhonemündungen; aber die Arbeiten sind hier nur in der unteren Hälfte zur Ausführung gekommen, während die obere Hälfte der entsprechenden Ausstattung entbehrt. (Der Bau der, im Uebrigen zumeist

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (3).*

veränderten Kirche wurde schon 1116 begonnen; die Façade ist ohne Zweifel fast um ein Jahrhundert jünger.) — Die Kirche von Cavaillon (Vaucluse) wurde 1251 geweiht. Auch sie mag vor dem Kriege begonnen sein; ihre dekorative Ausstattung trägt jedenfalls den Stempel der romanischen Schlussepoche. — Von dem Kreuzgange neben der Kathedrale von Arles sind zwei Flügel, deren Decke durch halbkreisrunde Tonnenwölbung bedeckt wird, mit reicher dekorativer Ausstattung versehen, welche, gleich der des Portales, den antiken Geschmack in phantastischer Umbildung zeigt; zwei andre Flügel haben die Formen des frühgothischen Styles. — Der Kreuzgang bei der Kathedrale von Aix hat zierliche Arkaden von allgemein üblicher spätromanischer Art.

Andres, zum Theil von eigenthümlichster Bedeutung, in den Vorlanden der Pyrenäen und im oberen Languedoc. Die Kirche des Klosters Fontfroide bei Narbonne hat das herkömmliche System des spitzbogigen Tonnengewölbes über dem Mittelschiff, der Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen, lässt aber durch schlankeres Verhältniss der Pfeiler, durch deren Gliederung, durch lichtere Zwischenweiten ein schon wesentlich abweichendes räumliches Gefühl erkennen; Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche sind Werke von glänzender, reich phantastischer Durchbildung. Aehnlich die Kreuzgänge von St. Bertrand de Comminges und im Kloster St. Michel zu Cuxa, der letzte aus rothem Marmor. Aehnlich auch der Kreuzgang von Elne, dieser das Glanzstück der romanischen Architektur im gesammten Südfrankreich, in bunt wechselnden, mehrfach an spanisch-maurische Architektur anklingenden Formen, aus weissem Marmor, mit farbiger Zuthat und musivischen Incrustationen, zum Theil zwar jüngeren Epochen (bis ins 14. Jahrhundert) angehörig, doch thunlichst in gleichartigem Charakter durchgeführt. — Die Klosterkirche von Serrabona im Roussillon, ein Bau schlichten Kernes, hat Arkaden-Gallerieen auf den Seiten und auf der Vorderseite eine offene Halle, an der sich wiederum üppigst phantastische Pracht entwickelt. — Zierlich leichte spätromanische Kreuzgänge zu Alby (bei St. Salvi) und zu Rodez. Ein mit schmuckreichen Arkadenfenstern versehener Pallastbau zu Burlats (Dép. Tarn.) — Zwei kirch-



Schiff der Kirche von Fontfroide. Querdurchschnitt. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

liche Gebäude von ungewöhnlicher, mystisch symbolisirender Anlage: die schmuckreiche Kirche zu Rieux-Mérinville bei Carcassonne, innen siebenseitig, mit drei Säulen und vier Pfeilern, von einem vierzehnseitigen Umgange umgeben, und die schlichte Kapelle von Planès im Roussillon, dreiseitig, mit drei Absiden.

Eine.

Kapitäl im Kreuzgange zu Eine. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Einige Monumente von abweichender Beschaffenheit in der Dauphiné. Namentlich einige massige Ziegelbauten zu Grénoble: die Kathedrale mit schwer spitzbogigen Pfeilerarka-

Planès.

Grundriss der Kapelle zu Planès. (Nach Viollet-le-Duc.)

den; St. André, ein schlichter Bau, 1236 beendet; St. Laurent, mit merkwürdiger Krypta. Zu Embrun (Hautes-Alpes) eine Kirchenfaçade im benachbart lombardischen Charakter. — Zu Simiane (Basses-Alpes) eine zweigeschossige Rundkapelle, über deren Beschaffenheit oder Bauzeit jedoch keine nähere Notiz vorliegt.

Einige Stücke burgundischer Architektur bezeugen eine erneut feine Aufnahme antikisirender Elemente, verbunden mit anderweit dekorativen und mit constructiven Formen, welche entschieden den letzten Ausgängen des Romanismus, zum Theil auch schon den Uebergängen in das gothische System angehören. Die Vorhalle der mächtigen Abteikirche von Cluny vom Jahr 1220 (vergl. oben, S. 57) befolgte im Wesentlichen das alterthümliche System des Hauptbaues, doch mit Hinzufügung einer Kreuzwölbung mit Rippen statt des bei jenem angewandten Tonnengewölbes. Die Kathedrale von Langres hat ein ähnliches System und Verhältniss, noch mit antikisirenden Pilastern, deren Kapitälbildung sich aber schon, wie das Gewölbe, dem gothischen Style nähert. St. Philibert zu Tournus hat am Oberbau des Nordwestthurms und am Mittelthurm reiche antikisirende

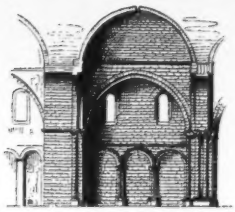
Pilasterarchitektur und im Innern des letzteren einen Arkadenschmuck mit Säulchen von schon fast ausgesprochen frühgothischer Behandlung. — Die Vorhalle der Abteikirche von Vézelay (welche der von Cluny ungefähr gleichzeitig sein wird) ist ein spitzbogig romanischer Bau. mit Emporen und Kreuzwölbungen, dabei mit einer Anordnung, die, ohne selbständige Erhöhung des Mittelraumes, in sehr eigenthümlicher Weise auf die südfranzösische Disposition zurückgeht. Prächtige Rundbogenportale, am Aeussern der Vorhalle und zwischen dieser und dem Kirchenschiff, gehören derselben Anlage und Bauzeit an. Aehnlich die unfern belegene Kirche St. Lazare zu Avallon, auch die Kirchen von Montréal und Pont-Aubert. — Ein verwandtes spitzbogig romanisches System (doch einigermaassen mehr im Charakter nordischer Strenge, — angeblich schon von 1168 bis 1179, was einstweilen als fraglich erscheint,) hat die Kirche Notre-Dame zu Belleville-sur-Saône. — Zugleich reiche Spätformen zeigt die Kirche von la Charité-sur-Loire, (oben, S. 128), in ihren jüngeren Theilen einem Bau von 1216 angehörig.

In der Auvergne charakterisirt sich die romanische Schlussperiode zunächst durch Einführung des Spitzbogens, zum Theil auch andrer dekorativer Elemente in das übliche System. So in der Kirche St. Amable zu Riom, in den Resten der Abteikirche von Menat, in der von Larouet. Bestimmter ausgebildet erscheint jener Typus in der Kirche von Herment; in der 1218 gegründeten kleinen Kirche der „Visitation de Ste. Marie“ zu Clermont; im Chore der, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Klosterkirche Notre-Dame zu Aigueperse.

Im westlichen Frankreich entwickelt sich auf Grundlage der älteren Systeme eine mannigfach glänzende Ausstattung, zu einer belebteren Gliederung der oft noch volksthümlich schweren Grundformen, zu reicher Pracht, zu phantastisch abenteuerlichem Schmucke führend, im Einzelnen die Aufnahme gothischer Stylformen in sehr eigenthümlicher Weise verbreitend.

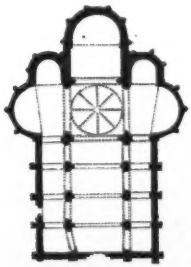
Der Kuppelbau über breit spitzbogigen Wand- und Gurtbögen, wie er im Périgord und den Nachbardistricten zur Anwendung gekommen war, (oben, S. 130) findet noch eine ausgedehnte Anwendung; aber die stützenden Theile gliedern sich in leichterer und flüssigerer Weise; zierliche Wandarkaden füllen die Räume zwischen ihnen; reiche Portale, auch Thurmanlagen finden dieselbe Entwickelung; die Absiden gestalten sich polygonisch, im Aeussern zum Theil durch Spitzbogenblenden über

schmuckreichen Säulchen belebt; üppig phantastische Ornamentik findet an den geeigneten Stellen eine willkommene Aufnahme. Ein charakteristisches Beispiel ist zunächst die Kirche von Solignac (Haute-Vienne), nach einem Brande von 1178 erneut und 1200 geweiht. Aehnlich, mit überaus barocker innerer Portalausstattung, die Kirche von Souillac (Lot.) Ebenso im Périgord die Kirche von St. Jean-de-Cole, die von Brassac-le-Grand, die Kirche St. Caprais zu Agen, die beiden letzteren schon mit allmählig eintretenden Uebergängen zu gothischer Formation. — Ferner: die Kathedrale von Angoulême in ihren jüngeren Theilen, mit einem Querbau, über dessen Flügeln reiche Thürme angeordnet sind, (von denen aber nur der nördliche zur Ausführung gekommen); die Kirche von Cognac, die Kathedrale von Saintes und viele andre derselben Gegend, sowie weiter nordwärts der Schiffbau der Abteikirche von Fontevrault.



Kathedrale von Angoulême. Theil des Längendurchschnitts. (Nach de Verneilh.)

Daneben bleibt die Ueberdeckung des Raumes durch ein spitzbogiges Tonnengewölbe in Uebung, aber mit entsprechender jüngerer Behandlung des Details, zum Theil mit Kuppeln wechselnd, zum Theil in Kreuzwölbungen und bei diesen unmittelbar in gothische Fassung übergehend. Die Kirche zu Moissac scheint eine Anlage der Art gewesen zu sein; die Vorhalle und der sehr phantastisch ausgestattete Façadenbau ist davon erhalten. Die Kirche von St. Maurice (Vienne) verbindet mit solcher Disposition, in schmuckreicher Ausstattung, eine absidenartige Gestaltung der Querschifffflügel (wie in der niederrheinischen Architektur); ebenso die Kirche St. Sauveur zu St. Macaire (Gironde, Langon gegenüber.) — Ste. Radegonde zu Poitiers und die dortige Kathedrale, diese eine dreischiffige Anlage mit gleichen Schiffhöhen und rippenbesetzten Kuppeln, zeigen im Fortschritt des Baues eine lebhaft charakteristische Zuwendung zu den gothischen Stylformen.



Grundriss der Kirche von St. Maurice. (Nach Parker.)

Zumeist eigenthümlich und charakteristisch ist der schon angedeutete phantastische Zug in der Behandlung der dekorativen

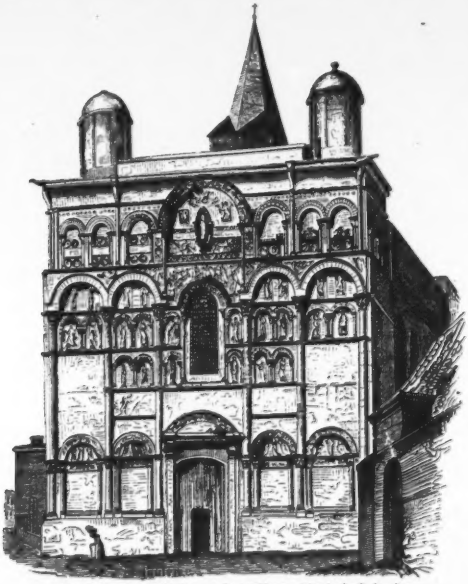
Theile, das Uebergewicht, welches diese häufig einnehmen, ihre Gestaltung zu selbständigen Schmuckwerken. Die Ausbildung dieses Elements gehört vorzugsweise den Monumenten des Poitou, den von dort ausgegangenen Meistern an. — Ein kleines Werk der Art ist durch seine inschriftliche Bezeichnung von einiger Bedeutung: eine spitzbogige Grabnische in St. Etienne zu Périgueux, das Monument eines 1169 verstorbenen, aus dem Poitou gebürtigen Bischofes, von einem gleichfalls poitevinischen Meister, Constantin von Jarnac, gefertigt. Die zierlich flüssige Behandlung des Ornamentistischen lässt es glaublich erscheinen, dass zwischen dem Tode des Bischofs und der Aufrichtung des Monuments eine längere Zeit hingegangen war. — Vornehmlich sind es die Façaden kirchlicher Gebäude, an deren selbständiger, durch die Gesammtdisposition des Gebäudes zumeist wenig bedingter Aufführung sich diese dekorative Kunst bethätigt, mit Prachtportalen, Wandarkaden und mit einer grösseren oder geringeren Fülle bildnerischer Darstellungen, in mannigfach wechselnder Anordnung, zuweilen in einer Behandlung so üppigen Reichthums, dass die architektonische Form fast allen eigenthümlich ästhetischen Zweck verliert und — wie an den Werken der Goldschmiedekunst und wohl in Wechselwirkung mit solcher Technik — nur da zu sein scheint, um den phantastisch ornamentalen Bildungen zur Grundlage zu dienen und mit ihnen die Einrahmung der figürlichen Sculpturen auszumachen. Die Façade, mit welcher die Kirche Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers [1] versehen ward, ist das glanzvollste und zugleich seltsamste Muster der Art. Andre an Ste. Radegonde, ebendaselbst; an den Kirchen von Ruffec, Civray, Lusignan, Airvault, der Altstadt von Parthenay, u. s. w. Ebenso die Façade der Kathedrale von Angoulême, deren Dekorationen sich über der weiten Fläche, sie in eine übersichtliche Reihe verschiedenartiger Bildfelder theilend, hinbreiten.

Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers (Nach Willemin und de Laborde.)

Als ein Paar bemerkenswerthe Centralbauten der romanischen Schlussperiode sind ferner die Kirche von St. Michel-d'Entraigues, achteckig mit acht Absiden, und die schlicht achteckige Grabkapelle von Montmorillon anzuführen. — Auch

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (1.).*

ist des Kreuzganges von Moissac nochmals zu gedenken, dessen ursprüngliche Anlage (oben, S. 132) der Zeit von 1100 angehört, der aber das bestimmte Gepräge jüngerer Erneuung hat, und zwar den schon halb gothisirenden, aus Ziegeln aufgeführ-

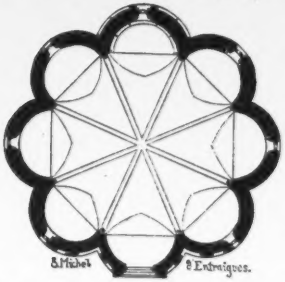


Façade der Kathedrale von Angoulême. (Nach de Laborde.)

ten Bögen zufolge, das einer Vollendung erst nach der Zeit der Albigenserkriege, von denen auch dieser Ort empfindlich heimgesucht war.

In Anjou findet (wie u. A. schon in der Kathedrale von Poitiers) das Kuppelsystem der französischen Westlande eine neue Umgestaltung dadurch, dass die Wölbung der Kuppel in innigere Wechselbeziehung zu den stützenden Theilen tritt und, diesem entsprechend, sich durch untergelegte Rippen gliedert, eine Zwischenform zwischen der eigentlichen Kuppel und dem Kreuzgewölbe bildend. Die hiemit gegebene Disposition erscheint zur Vorbereitung für die Aufnahme gothischer Stylformen vor-

züglich geeignet; in der That sind hiebei die Uebergänge zwischen Romanischem und Gothischem besonders häufig und entwickelt sich daraus, im weiteren Verlauf, sogar eine eigenthümliche Abart des gothischen Systems. In der Kathedrale von Angers ist das Langschiff in derartig romanischer, Querschiff und Chor (seit 1236) in derartig gothischer Weise behandelt. Aehnlich Ste. Trinité, St. Serge, St. Jean zu Angers, St. Pierre und St. Nicolas zu Saumur, St. Laumeo zu Blois, die Kirche von Candes bei Fontevrault, das Schiff der Kirche de la Couture zu Mans, u. s. w.



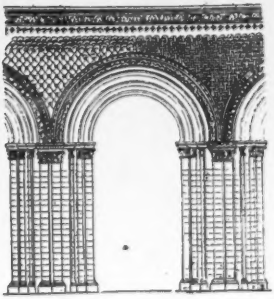
Grundriss der Kirche von St. Michel-d'Entraigues. (Nach de Caumont.)

Der Kreuzgang von St. Aubin zu Angers zeigt wiederum eine reich phantastische Dekoration, einigermassen im Style des Poitou. — Andres im Nordwesten lässt andre Einflüsse erkennen, z. B. die Façade von St. Julien zu Mans, eine Annäherung an den spätromanischen Geschmack der Normandie.

Die Bretagne nimmt in der Schlusszeit des Romanismus die anderweit üblichen leichteren Formen auf, in bemerkenswerthem Gegensatze gegen das bis dahin herrschende barbaristische Gepräge. Als derartige Beispiele sind einige Monumente des Dép. Finistère zu nennen: die Kirchen von Ponteroix und von Lambourg, einige Stücke der Kathedrale von St. Pol-de-Léon und vornehmlich der zierliche Kreuzgang von Daoulas.

In der Normandie charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch die flüssigere Bewegung, in welche sich die herbe Kühnheit der älteren Monumente dieses Landes auflöst. durch den Zug einer eigenthümlichen ritterlichen Grazie, welcher aus der Vereinigung beider Elemente entsteht, durch manche Besonderheiten der schmückenden Zuthat, die sich, in ähnlicher Weise, aus der Umbildung der älteren Richtung ergiebt. Der in die gegenwärtige Epoche fallenden und ihren Charakter tragenden Beendung einiger Hauptmonumente des Landes, namentlich der Gewölbdecken von St. Etienne und Ste. Trinité zu Caen

(oben, S. 136) ist schon gedacht. Auch andre der früher erwähnten Monumente dürften theilweise für die Schlussepoche in Betracht kommen. Ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der jüngern Zeit bilden die Schiff-Arkaden der Kathedrale von Bayeux,[1] rundbogig, in glücklichsten Verhältnissen und lebhaftester Gliederung, zugleich mit zierlicher teppichartiger Musterung über den Bögen. — Verwandt, doch in schwerer Behandlung, der Schiffbau von St. Gilles zu Caen, in kräftiger Bildung die Schiffarkaden der Kathedrale von Evreux. — Ein mit reicher, mehr phantastischer Dekoration versehenes Werk ist das Kapitelhaus von St. Georges zu Bocherville; (in den Obertheilen schon gothisirend.)

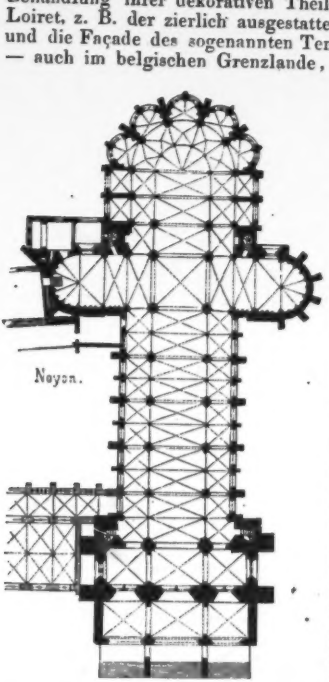


Kathedrale von Bayeux. System der Schiffarkaden. (Nach Pugin.)

In den nordöstlichen Landen findet das alterthümlich romanische System, z. B. das der einfachen Pfeilerbasilika, noch immer mannigfaltige Nachfolge. Aber es entwickelt sich gleichzeitig auch hier die Neigung zu einer reichen dekorativen Ausstattung, die der strengen Grundform ein zierlich wechselndes Gepräge giebt und sich in manchen dekorativen Einzelstücken glanzvoll bethätigt. — In Isle-de-France kommt zunächst eine Anzahl kleinerer Kirchen der Umgegend von Compiègne in Betracht, besonders St. Médard zu Quesmy, eine rundbogige Pfeilerbasilika von schmuckreich feiner Behandlung, und St. Éloi zu Traci-le-Val, mit phantastisch ausgestattetem Thurmbau; ferner die Reste des Klosters von Notre-Dame und die Kapelle St. Pierre-au-Parvis zu Soissons, sowie die nahe belegenen Kirchen von Flavy-le-Martel und von Condé-sur-Aisne; zu Laon die achteckige Templerkirche, und in der Umgegend die Kirchen von Bruyères und von Coucy-le-Château. — In der Picardie (Dép. Somme) die Ruinen der Abteikirche von Berthaucourt-les-Dames und die Kirche von Nouvion-le-Vineux. — In der Champagne ebenfalls Pfeilerbasiliken, z. B. die Kirche von Binson bei Chatillon s. M., mit dem in jener Gegend üblichen Arkadenportikus und zierlich

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (6. 7.)*

spitzbogigem Portal; die älteren Theile der Kathedrale von Châlons s. M., und vornehmlich die Kirche von Thil-Chatel (Côte-d'Or), die sich durch die edelste, klassisch durchgebildete Behandlung ihrer dekorativen Theile auszeichnet. — Andres im Loiret, z. B. der zierlich ausgestattete Portikus von Notre-Dame und die Façade des sogenannten Templerhauses zu Beaugency: — auch im belgischen Grenzlande, zu Tournay: eine Anzahl geringerer Kirchen des Orts und die jüngeren Theile der Kathedrale, namentlich die in eigenthümlicher, orientalisch phantastischer Weise behandelten Seitenportale derselben.



Grundriss der Kathedrale von Noyon. (Nach Viollet-le-Duc.)

Diesen Erscheinungen tritt sodann die folgenreiche Weiterbildung jenes Systems zur Seite, welches sich an den Suger'schen Bauten zu St. Denis, an den Chören von St. Martin-des-Champs und von St. Germain-des-Prés zu Paris zuerst entwickelt hatte. (Vergl. oben, S. 139). Das Hauptbeispiel ist die Kathedrale von Noyon, [1] deren Bau um die Mitte des 12. Jahrhunderts oder bald nachher beginnt und, wie es scheint, bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts dauert. Sie hat die Choranlage von St. Denis mit umlaufendem Kapellenkranze, im Innenbau ein spitzbogiges Wölbesystem mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen, Emporen, Wandgallerieen und Rippengewölben, während in den Aussenformen der Rundbogen zumeist noch vorherrscht. Ihrer ganzen Fassung und Behandlung nach steht sie, mehr als ein andrer Bau, im Uebergange vom romanischen zum gothischen System, und zwar der Art, dass bei den natürlichen Fortschritten

[1] Vitet und Ramée, monographie de l'église Notre-Dame de Noyon.

des Baues von Ost nach West, von den niederen zu den höheren Theilen das Element der romanischen Schlussperiode mehr und mehr sich in das der gothischen Frühperiode umwandelt. Die Querschifffflügel sind durch die halbrunde Absidenform bemerkenswerth. — Die Façade ist schon ein vorwiegend gothischer Bau. — Einige gleichzeitige Monumente, westwärts von Noyon und näher gegen die Grenze der Normandie belegen, haben eine verwandte baugeschichtliche Stellung, doch in einer oder der andern Weise mit lebhafteren Anklängen an den spätromanischen Styl der Normandie: die Kirche von Bury, die Abteikirche von St. Germer und der Schiffbau von St. Étienne zu Beauvais, der letztere im Aeussern mit reich ornamentistischen Theilen in romanischem Spätcharakter. — Die Kirche Notre-Dame zu Poissy erscheint in ihren älteren Theilen als ein rundbogiger Gewölbebau von zierlich feiner Durchbildung.

Im Uebrigen ist auch an dieser Stelle des gleichzeitigen und fortschreitend vermehrten Baues derjenigen Kirchen der nordöstlichen Lande zu gedenken, an dem das gothische System sich in seinen Grundzügen entwickelt, die dabei aber im Detail noch mancherlei Romanismen, namentlich romanisch dekorative Elemente von zum Theil ausgezeichneter Schönheit, bewahren. Besonders sind es die frühgothischen Monumente der Champagne, die sich langsamer aus der romanischen Fassung loslösen. Das Nähere hierüber im folgenden Abschnitt.

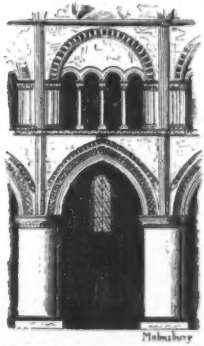
Endlich sind einige Prachtportale anzuführen, die in eigenthümlicher Behandlung, mit reicher dekorativer und figürlich plastischer Ausstattung, im Uebergange von romanischer zur gothischen Behandlungsweise stehen: das spitzbogige Hauptportal der Kathedrale von Chartres und die rundbogigen Seitenportale der Kathedrale von Bourges.

Die britischen Lande.

Die englische Architektur der romanischen Schlussepoche hält im Allgemeinen an der überkommenen Richtung fest, aber sie giebt der nationalen Dekorationsweise die lebhafteste Entwickelung, die reichlichste Anwendung, — im Schmuck der Wandarkaden, in ihrer bunteren Gestalt mit sich durchschneidenden Bögen, in der höchst gesteigerten Anwendung des Zikzakornaments zur Umfassung der Bögen, u. s. w. Einzelversuche zu einer Umbildung des alten Systems kommen vorerst über die dekorative Wirkung nicht hinweg. Der Spitzbogen wird, besonders bei den Schiffarkaden, mehrfach aufgenommen, fügt sich zunächst jedoch ebenfalls der üblichen Anordnung und Behandlung. Dann machen sich, mit grösserer Entschiedenheit, Ein-

flüsse zur Umwandelung der Form, zur Vorbereitung für die Epoche des gothischen Styles, geltend; es wird im Einzelfalle selbst das Muster frühgezeitigter französischer Gothik unmittelbar herübergetragen. Aber der alte nationale Geschmack behauptet noch auf geraume Zeit sein Recht, selbst über dem neuen fremdländischen Muster. Es bilden sich Misch- und Uebergangsformen, die zumeist erst um den Beginn des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts einer selbständigen Aneignung des gothischen Styles weichen.

Das System des schlichten Rundpfeilers (gelegentlich des polygonischen) für die Schiffarkaden des Innern (vergl. oben, S. 142) ist noch vielfach in Uebung. Die Kathedrale von Oxford sucht dasselbe zur reichen Wirkung zu entwickeln, durch Emporführung der Vorderhälfte des Pfeilers an der Oberwand als Träger eines Mauerbogens und hiemit verbundene anderweitige Ausstattung; aber die Entwickelung des Systems ist mangelhaft und unschön, obgleich die Detailbildungen den ausgesprochenen Spätcharakter haben und zum Theil selbst auf den Abschluss des Baues im Beginn der gothischen Epoche deuten. Die Abteikirche zu Romsey enthält ähnliche Versuche, neben andern Weisen der Formation und bestimmteren Anschluss an das frühgothische System in ihren jüngeren Theilen. — Anderweit verbindet sich der schwere Rundpfeiler mit spitzem Arkadenbogen. So an der Klosterkirche von Malmsbury, wo die reiche Gliederung des Bogens, die zierlich rundbogige Arkaden-Empore über demselben, die sehr glänzende Ausstattung des Aeussern die Spätzeit des Romanismus nicht minder deutlich bezeichnet; an der Kirche St. Cross bei Winchester, wo bei noch reicherer Dekoration des Innern wiederum die Aufnahme gothisirender Motive ersichtlich wird; an der ähnlich behandelten Kirche von Shoreham; in der von Wimborn-Minster; auch an St. Mary Magdalen on the Hill, gleichfalls bei Winchester. — Andre Aufnahme spitzbogiger Elemente bei schmuckvoller Ausstattung im Chor von St. Peter zu Oxford und in der Prioreikirche von Christchurch.

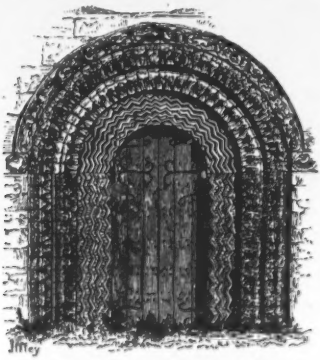

Malmsbury

Inneres System der Kirche von Malmsbury. (Nach Britton.)

Abweichend von den sonst in England üblichen Systemen ist St. Peter zu Northampton angelegt, als rundbogige Basilika, in deren Arkaden Pfeiler, welche aus vier Halbsäulen zusammengesetzt sind, mit frei stehenden Säulen wechseln. Wie in der Anlage, so lassen sich hier auch

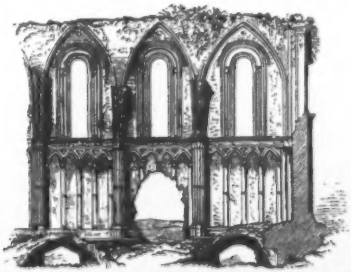
in Einzelmotiven fremdländische Einflüsse erkennen, womit sich jedoch wiederum die üppige Ausstattung im Charakter des englisch-romanischen Spätstyles verbindet.

Dann ist eine Anzahl kleinerer einschiffiger Kirchen durch sehr reiche Dekoration in der nationalen Geschmacksrichtung ausgezeichnet; die Kirche von Stewkley; die von Iffley, mit



Portal der Kirche von Iffley. (Nach Britton.)

glänzend phantastischem Schmuck, besonders in der Umfassung des Hauptportals; die von Barfreston; die Ruine der St. Jo-



St. Josephskapelle zu Glastonbury. Inneres System. (Nach Britton.)

sephskapelle zu Glastonbury, bei der sich diese Dekoration in vorzüglichst edler Weise entfaltet. — Bei andern sind es prachtvolle, durch reichen Arkadenschmuck ausgezeichnete Façа-

den, wie an der Ruine der Prioreikirche von Castle Acre (mit einigen späteren gothischen Theilen); an der Kirche von Castle Rising; an der Abteikirche von Croyland, (hier ein Stück

Façade der Kirche von Castle Acre. (Nach Britton.)

der Façade.) Wiederum in andern Fällen sind es Portale, die, zumeist an jüngeren Gebäuden, das Zeugniss derartiger Ausstattung bewahren. Zu diesen gehört ein merkwürdiger Rest walischer Architektur, ein eigenthümlich zierlich behandeltes Portal der zerstörten Abteikirche von Strata Florida, unfern von Aberystwith. — Oder es ist die schmuckreiche Gestaltung des Chorbogens im Innern der Kirchen, welche denselben Typus trägt. Eigenthümlich bemerkenswerth ist der Chor der Kirche von Compton (Surrey), zweigeschossig, in beiden Räumen gegen die Kirche offen, im Oberraum mit einer zierlichen romanischen Arkadengallerie von Holz.

An einigen Kapitelhäusern entfaltet sich die übliche Dekoration zur nicht minder glänzenden Pracht. An dem Kapitelhause bei der Kathedrale von Gloucester in strengerer, edel gemessener Weise. An dem bei der Kathedrale von Bristol in übermüthigst phantastischen Formenspielen. Aehnlich an den Ruinen des Kapitelhauses von Wenlock und an denen von St. Andrews zu Rochester. Einfacher, aber in eigenthümlicher Anordnung an denen bei der Kathedrale von Worcester, einem Rundbau mit zwölfseitigem Aeussern und einer gegliederten Mittelsäule, welche das Gewölbe trägt.

Im Chorbau der Kathedrale von Canterbury[1] zeigt sich jene vorzeitige Uebertragung der Elemente französischer Früh-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 44. (3).*

gothik in die englisch-romanische Architektur. Der Bau wurde nach einem Brande von 1174 unternommen, zunächst der westliche Theil, unter Leitung eines französischen Meisters, Wilhelm von Sens; dann, nach vorläufiger Weihung im J. 1180, der östliche Theil, unter Leitung eines Engländers, gleichfalls Wilhelm geheissen. Die Grundzüge des Systems sind in der That die der beginnenden Gothik, nach französischem Muster, und der Bau kommt somit eben so sehr für die folgende wie für die gegenwärtige Periode in Betracht. Aber die dekorative Lust des englisch romanischen Styles mischt sich in zum Theil auffälliger Weise hinein, die Consequenz des Systems beeinträchtigend; in den jüngeren Stücken, wo der unmittelbare Einfluss des fremden Meisters aufgehört hatte, ist dies in vermehrtem Maasse der Fall. Das Aeussere ist überwiegend romanisch, zum Theil wiederum in den üblichen reichen Dekorationsformen.

Andre Beispiele gothisirend romanischer Richtung sind die östlichen Chorarkaden der Kathedrale von Chichester, die Kirche von Morville (Shropshire), und der Rundbau der Templerkirche zu London. Der letztere, im Innern mit sechs leichten Pfeilern, die aus je vier Säulen zusammengesetzt sind, ist ein durchgebildeter spitzbogig romanischer Bau, *mit gediegener* Ornamentik ächt romanischen Styles und mit einer quellenden Bewegung in der Formation der Einzelglieder, welche gleichzeitig das gothische Element vordeutet. Eine im J. 1185 erfolgte Weihung des Gebäudes scheint der Grundsteinlegung gegolten zu haben. Später schloss sich der Bau eines dreischiffigen Langschiffes in verwandter Formenbehandlung, aber in bestimmter Entwickelung des primitiv gothischen Systems, an. Seine Einweihung erfolgte 1240.

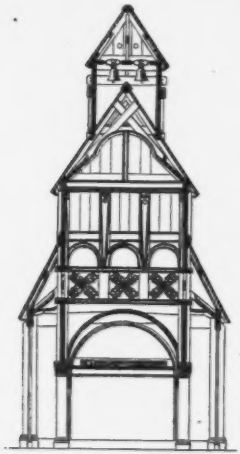
In Schottland sind anzuführen: die Kirche St. Rule zu St. Andrews, einfach, aber mit schlank aufsteigenden Verhältnissen und ursprünglich spitzbogiger Wölbung; die Abteikirche von Jedburgh, im System der Kathedrale von Oxford; und die von Kelso, mit den Elementen reicher Dekoration.

In Irland: die Abteikirche von Cong; die Reste der von Jerpoint; und ein achteckiger Baurest zu Mellifont, Baptisterium oder Kapitelhaus, mit stattlichen Arkaden-Oeffnungen auf jeder Seite.

Skandinavien.

Norwegen hat in dem Querbau des Domes von Drontheim (vergl. oben, S. 151) ein charakteristisches Monument der romanischen Schlussepoche. Seine Theile sind in der dekorativen

Anordnung verschieden und deuten somit auf verschiedene Bauzeit; die Behandlung entspricht völlig dem englischen Style der Zeit. Dasselbe bei andern Einzelresten, z. B. den älteren Stücken unter den Ueberbleibseln des Klosters Hovedöen bei Christiania.



Durchschnitt der Kirche zu Husum. (Nach G. Bull.)

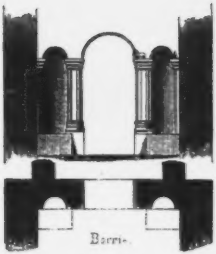
Der norwegische Holzbau erscheint während dieser Epoche noch in voller Uebung. Eine Kirche zu Nesland in Ober-Thelemarken, neuerlich abgebrochen, war 1242 geweiht; sie hatte die alte Disposition, aber im Schnitzwerk schon figürlich biblische Darstellungen. — Unter den erhaltenen Monumenten finden sich mehrere mit Einzelmotiven der Formenbildung, welche den anderweit üblichen Typen der romanischen Schlussepoche entsprechen; namentlich die Kirchen von Husum, Lomen und Reinlid, sämmtlich in Valders.

In Schweden und Dänemark zeigen sich bestimmtere Anklänge an den romanischen Spätstyl von Deutschland.

Die Kirche von Warnhem[1] im Wester-Götland scheint ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der Art, in durchgebildeter Gewölbeanlage. Andre Beispiele in den Ruinen der Kirche von Gudhem, ebendaselbst, und von Nydala in Smaland. — Der späteren Theile des Domes von Lund, der grossen Zahl zumeist spätromanischer Landkirchen in Schonen ist bereits (S. 151 ff.) gedacht. Unter den letzteren mögen die im J. 1191 geweihte Kirche von Gumlösa, ein Ziegelgewölbebau im Charakter der Bauten der deutschen Ostseeküsten, und die Kirchen von Stora-Slägarp und von Borrie (vom J. 1319) hervorgehoben werden. Diese drei Kirchen sind zugleich durch die eigenthümliche Anordnung des Chorbogens im Innern und kleinerer Nischen zu dessen Seiten bemerkenswerth.

Zu Wisby auf der Insel Gothland erscheint die Ruine der St. Lorenzkirche dem Dome von Lübeck ähnlich, doch schon

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (8.)*



Chorbogen der Kirche von Borrio. (Nach Brunius.)

mit der Anwendung spitzbogiger Gewölbeformen; — während die h. Geistkirche, ebendaselbst, den zweigeschossigen Doppelkirchen Deutschlands entspricht.

Auf der Insel Seeland ist der Dom zu Roeskilde als ansehnlicher spätromanischer Bau hervorzuheben, im Schiffe, wie es scheint, wiederum dem Ziegelbau der deutschen Ostseelande entsprechend, im Chore mit zierlich schlanken Säulenarkaden. — In Jütland wird der Dom zu Ripen als ein den Monumenten des deutschen Niederrheins ähnlicher Bau bezeichnet.

Spanien.

Die spätromanische Architektur von Spanien entfaltet sich in reicher und glänzender Pracht. Das Grundbedingniss der baulichen Anlage scheint zumeist noch immer dem der südfranzösischen Systeme zu entsprechen, während allerdings auch der mehr nordische Kreuzgewölbebau sammt den davon abhängigen Elementen der Formenbildung Eingang findet. Die Gliederung, die dekorative Ausstattung zeigt zuweilen eine antikisirende Neigung, ähnlich wie ebenfalls im südlichen Frankreich und wie in Toscana, zuweilen einige Verwandtschaft mit lombardischer Behandlung, vorzugsweise aber eine lebhafte Einwirkung der maurischen Architektur, deren Beispiele in den Districten Spaniens, welche die christlichen Waffen den Arabern bereits abgezwungen hatten, und noch mannigfaltiger in den maurischen Südprovinzen, mit denen in Krieg und Frieden vielfacher Verkehr stattfand, vorlagen. Eine unter solchen Verhältnissen sich ausbildende Mischung occidentalischer und orientalischer Elemente, ein zumeist massenhafter fester Kernbau, dem sich eine üppig phantastische Dekoration anfügt, gibt diesen Monumenten oft einen sehr eigenthümlichen Reiz.

In den nordöstlichen Landen ist zunächst der Kathedrale von Tarragona (vergl. oben, S. 153) nochmals zu gedenken; ihre jüngeren Theile, die gegliederte Kreuzwölbung des Innern, die schon primitiv gothische Façade deuten hier auf einen mehr nordischen Einfluss. Andre spätromanische Bauten jener Gegend sind die Kathedralen von Lerida und von Solsona, S. Ana zu Barcelona, S. Domingo zu Gerona, S. Pedro zu Olite. — Besonders ausgezeichnet ist eine Anzahl von Kreuzgängen mit

leichten Säulenarkaden: bei S. Pablo del Campo zu Barcelona (mit Zackenbögen), zu S. Cucufate del Vallés (unfern von dort), bei S. Benito in Baiges, bei den Kathedralen von Gerona, Tortosa, Tarragona. Der letztgenannte Kreuzgang

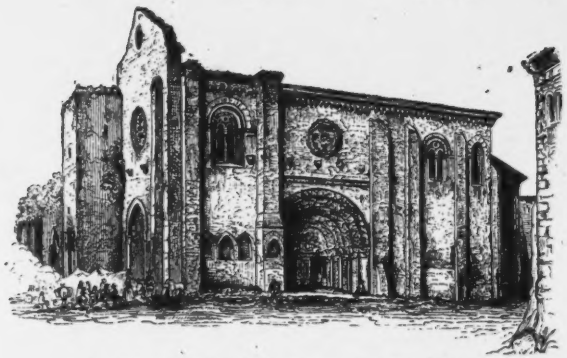
Kreuzgang von S. Paolo zu Barcelona. (Nach Chapuy.)

Kapitäl aus dem Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona. (Nach de Laborde.)

zeigt in seinen Kapitälformen einen antikisirend moresken Geschmack. — Ein eigenthümlich zierliches Beispiel der Aufnahme maurischer Geschmacksrichtung ist das sogenannte arabische Bad zu Gerona; im Garten des dortigen Kapuziner-Nonnenklosters, vielleicht eine Taufkapelle oder etwa eine heil. Grabkapelle.

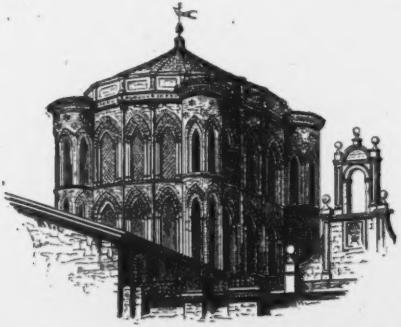
In den kastilischen Westlanden findet, wie es scheint, die Mannigfaltigkeit der baulichen Motive ihre vorzüglich reiche Entfaltung. Zamora hat in der dortigen Kathedrale ein glänzend ausgestattetes Werk, dessen Façade [1] zumeist an lombardische Muster erinnert; in S. Magdalena einen Bau von südfranzösischem Systeme (mit spitzbogiger Tonnenwölbung über dem Chor) und schmuckvoller Dekoration, die sich aus antikisirenden und moresken Elementen mischt. Aehnlich die Kathedrale von Toro, mit einem Kuppelthurme, dessen Ausstattung, mit schlank spitzbogigen, ornamentistisch umrahmten Fenstern, an die spätromanische, gleichfalls unter arabischer Einwirkung ausgebildete Dekorationsweise Siciliens erinnert. Aehnlich und mit gleichem Kuppelthurme die alte Kathedrale von Salamanca. Als durchgebildet spitzbogig romanische Bauten werden besonders die

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (8).*



Ansicht von S. Magdalena zu Zamora. (Nach Villa-Amil.)

Kathedrale und S. Pedro zu Avila hervorgehoben. — Andre Bauten der Spätzeit: die Kathedrale von Ciudad Rodrigo; die Kirchen von Ceïnos und von Villamuriel; das Priorat



Kuppelthurm der Stiftskirche von Toro. (Nach Villa-Amil.)

von Benevivere bei Carrion de los Condes, mit edlem, an südfranzösische Architektur erinnerndem Arkadenportikus; die Stiftskirche von Sanguirce, die Kirchen von S. Domingo de la Calzada, Frias, Bugedo, u. s. w., sowie Mehreres in Asturien,

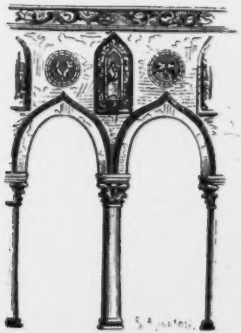
z. B. die spitzbogige Kirche St. Maria in Valdedios, 1218 durch Meister Galterio beendet. — Ausserdem einige schmuckreiche Kreuzgänge: bei S. Isidoro zu Leon, zu S. Juan de la Peña und der sehr zierliche, mit dem Namen der Amestrilla benannte Kreuzgang im Kloster de las Huelgas zu Burgos.

In Neu-Castilien scheint besonders die Kathedrale von Cuenca bemerkenswerth, 1177 gegründet, in ihren jüngeren Theilen schon gothisch. Zugleich finden sich in diesen Districten Spaniens christliche Monumente aus der Epoche des romanischen Spätstyles, die mit Entschiedenheit die maurischen Muster nachahmen. So die Kirche S. Miguel zu Quadalajara und die Kirche S. Maria zu Illescas.

In Portugal scheint die Klosterkirche von Alcobaca, unfern von Batalha, ein ansehnliches Beispiel jüngsten romanischen Styles auszumachen.

Italien.

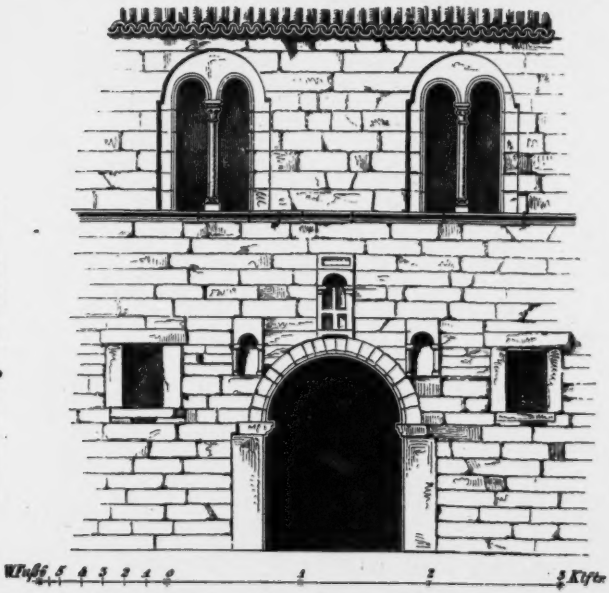
In der italienischen Architektur charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch bezeichnende Modificationen, welche in den baulichen Systemen der verschiedenen Districte eintreten. An einzelnen Punkten bildet sich auch hier eine vorwiegend dekorative Richtung von graziöser Feinheit aus. Das gothische System findet (im 13. Jahrhundert) zeitige Aufnahme, übt zunächst aber nur sehr vereinzelte Wirkungen aus; das romanische System bleibt, wie im deutschen Norden, auf geraume Zeit in vorwiegender Geltung, erlischt überhaupt während der Dauer des gothischen nicht durchaus und tritt schliesslich in unmittelbare Wechselwirkung zu der in Italien schon früh beginnenden modernen Architektur.



Von dem Pallast bei SS. Apostoli zu Venedig. (Nach Selvatico.)

In Venedig kommen für diese Epoche, wie es scheint, verschiedene Pallastfaçaden in Betracht, die eine gesteigert phantastische Hinneigung zum orientalischen Geschmack bezeugen, in spitzbogig geschwungener Umfassung der Arkadenbögen, in bunter Ausstattung, namentlich mit dekorativem Täfelwerk. So ein

Pallast bei SS. Apostoli, Casa Barbini zu Murano, ein Haus auf dem Campo S. Maria formosa, u. s. w. — Die Façade des Canonicat-Gebäudes zu Parenzo, vom J. 1251, ist durch romanische Arkadenfenster mit luftig schlanken Säulchen von eigenthümlicher Wirkung. — Verschiedene Dekorativ-Architekturen



Canonicat-Gebäude zu Parenzo. (Aus den mittelalterl. Kdm. des österr. Kaiserstaates.)

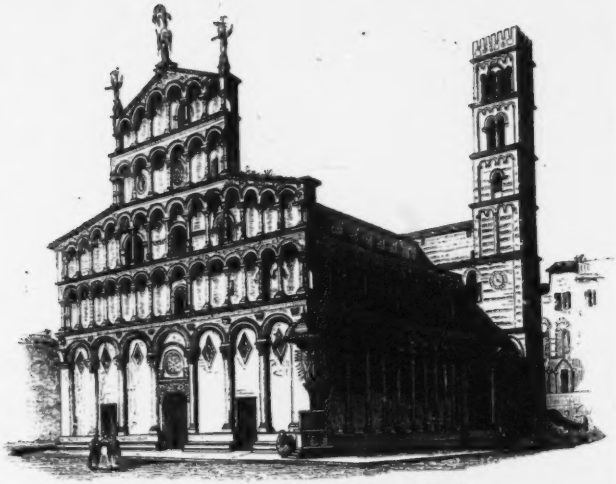
in Kirchen des venetianischen Districts zeigen verwandte Erscheinungen, bis tief in das 13. Jahrhundert hinab. Der Altartabernakel im Dome zu Parenzo, vom J. 1277, ist von edel rundbogiger Anordnung, mit zierlich byzantinisirenden Kapitälen. Die Kanzel im Dome zu Grado wird von spätromanischen Säulen getragen und ist von einem Tabernakel in jüngerer phantastisch orientalischer Form überdacht. Aehnlich, aber noch reicher, eine Kanzel in S. Marco zu Venedig.

Säulenkapitäl vom Altartabernakel des Domes zu Pareuzo.
(Aus den m. Kdm. des österr. Kaiserstaates.)

In Toscana erscheint die pisanische Bauschule, wie dieselbe sich im 12. Jahrhundert ausgebildet hatte, noch in ausgebreiteter Thätigkeit, doch nicht ohne abweichende Neigungen für das Einzelne der Behandlung. In den Monumenten von Pisa, welche dem 13. Jahrhundert angehören, mischt sich der Spitzbogen den üblichen Formen ein; so an S. Paolo in ripa d'Arno, S. Nicola, S. Micchele in Borgo. — In Lucca entfaltet sich das System dieser Schule, besonders am Façadenbau, seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts aufs Neue in glänzender Pracht, aber mit einer entschiedenen Vorliebe zu phantastischer Formenbildung: an S. Pietro Somaldi, am Aussenbau von S. Micchele, an den älteren Theilen des Domes, dessen Façade 1204 von Guidetto ausgeführt wurde. — In Arezzo ist die Kirche S. Maria della Pieve ein Beispiel derselben phantastischen Richtung; ihre Façade, in den oberen Theilen in spielender Laune behandelt, hat an dem massigen Unterbau das inschriftliche Datum 1216.

In Florenz ist der mit klassischer Feinheit durchgebildete Bau von S. Miniato (vergl. oben, S. 157) als ein Werk, welches in die Schlussperiode hinüberreicht, nochmals zu erwähnen.

Zwei Kirchen zu Toscanella reihen sich an, S. Pietro und S. Maria, die letztere 1206 geweiht. Beides sind einfache Basiliken, in denen das florentinisch-klassische Element mit Zügen romanischer Behandlung, etwa im lombardischen Charakter, ver-



Ansicht von S. Micchele zu Lucca. (Nach H. G. Knight.)

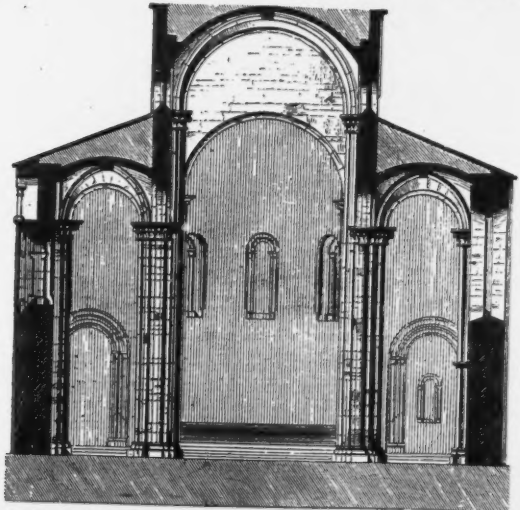
schmilzt. S. Pietro scheint im Innern schwerer zu sein, hat aber einen Façadenbau von vorzüglich klarer Anordnung. S. Maria hat leichte und feine Innenverhältnisse und an der Façade, bei minder vollendeter Composition, phantastisch reiche Schmucktheile. [1]

Kapitäl aus S. Maria in Toscanella. (Nach Runge und Rosengarten.)

Eine ferner entlegene und jüngere Uebertragung des toskanischen Systems, und zwar das der Bauschule von Pisa, zeigt der Dom von Zara, an der dalmatischen Küste, der 1285 geweiht und dessen Façade 1324 vollendet wurde. Es ist eine ansehnliche Basilika, die Façade ganz im Charakter pisanischer Prachtbauten. — Nach seinem Muster wurde die abermals jüngere, erst 1407 geweihte Kirche S. Crisogono, ebendaselbst, erbaut.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 44 (7).

Der Bau der früher besprochenen lombardischen Monumente reicht, in den jüngeren Theilen derselben, mehrfach in die gegenwärtige Periode herab. Der Dom von Piacenza (S. 162) scheint der letzteren in wesentlichen Theilen seiner baulichen Einrichtung anzugehören. — Ein beziehendes Werk dieser Periode ist der Dom von Trient, im innern Systeme und in Haupttheilen der äusseren Ausstattung zugleich eine lebhafte

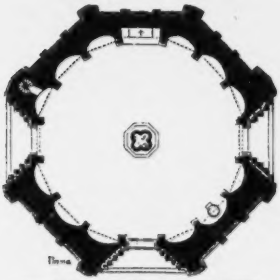


Dom von Trient. Querdurchschnitt. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates.)

Wechselwirkung mit spätromanischen Gewölbebauten Deutschlands bekundend. — Der Dom und die Kirche S. Secondo zu Asti, S. Maria del Castello zu Alessandria, S. Andrea zu Vercelli (1219 gegründet) haben im Innern das Gepräge durchgebildet spitzbogigen Gewölbebaues, zum Theil schon im Uebergange zur Gothik, während namentlich die letztgenannte Kirche im Aeussern die romanischen Typen noch mit Entschiedenheit festhält. — Ein Kreuzgang zu Aosta, ein alter Thorbau am Palazzo della Ragione zu Mantua (oberwärts mit krönender Arkadengallerie) scheinen verwandter Zeit anzugehören.

Ein Monument von eigenthümlicher Behandlung ist das Baptisterium von Parma, seit 1196 von Benedetto Antelami

erbaut, innen mit Wandnischen und Gallerieen, aussen mit prächtigen, reichgegliederten Portalen und einer Reihe von Galleriegeschossen (das oberste im spätern gothischen Charakter) über diesen. Es zeigt sich hier das Bestreben, aus den Principien der lombardischen Bauschule heraus eine Annäherung an die Classicität der toskanischen zu bewerkstelligen. — Die Façade der Kirche von S. Donino in der Nähe von Parma hat ähnliche Prachtportale wie das Baptisterium.

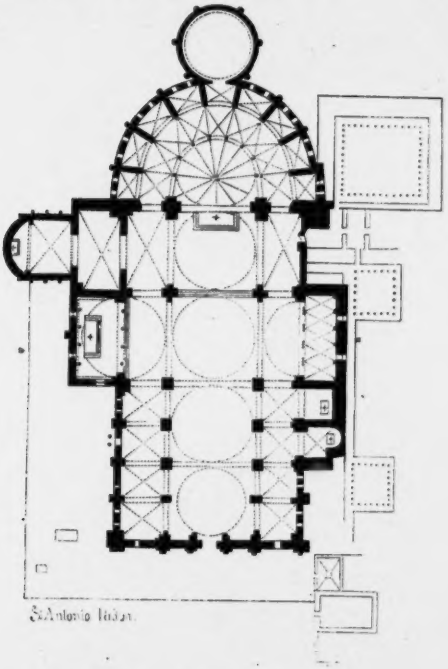


Grundriss des Baptisteriums von Parma. (Nach Osten.)

An den Kirchen von Mailand werden die Grundzüge des Romanismus bis in das 14. Jahrhundert hinab festgehalten. Die Ausstattung der Façaden, der Thürme u. s. w. wiederholt das übliche System, zum Theil allerdings in mehr oder weniger gothisirender Behandlung des Einzelnen. S. Giovanni in Conca, S. Maria in Brera (1229), S. Eustorgio (der Thurm 1309 beendet), S. Marco, S. Gotardo (1336) entfalten an ihren alten Theilen die Beispiele der Art. — Der in Arkadengeschossen phantastisch aufgebaute Kuppelthurm des benachbarten Chiaravalle ist ein andres Beispiel spätestromanischer Ausführung. — Merkwürdiger ist der Bau von S. Antonio zu Padua, 1237 gegründet, aber erst 1259 begonnen, 1307 im Hauptbau und 1424 in den übrigen Theilen vollendet. Der Plan folgt dem von S. Marco zu Venedig, mit ähnlichen Kuppelwölbungen, doch zugleich mit Seitenschiffen, welche von dem Mittelschiff durch schwere spitzbogige Pfeilerarkaden getrennt werden; das Aeussere ist streng romanisch, ebenfalls mit spitzbogigen Theilen; nur der Chor hat leichtere gothisirende Behandlung. — Die Kirche der Certosa bei Pavia, zu Ende des 14. Jahrhunderts gegründet, im Innern ein Bau lombardisch gothischen Systems, hat im Aeussern ebenfalls noch völlig romanische Disposition, die jedoch an der Façade schon in die Formen der Renaissance übergeht.

Dann sind zwei Gewölbkirchen der anconitanischen Mark zu erwähnen: die Kathedrale von San-Leo, 1173 gegründet, welcher Zeit der noch rundbogige Chor anzugehören scheint, während der Schiffbau spitzbogig ist, mit einer Tonnenwölbung über dem Mittelschiff, — und die Abteikirche S. Bernardo in dem zwischen Ancona und Sinigaglia belegenen Chiaravalle,

ein durchgebildet romanisch spitzbogiger Gewölbebau, 1172 gegründet, im Aufbau ohne Zweifel später.



Grundriss von S. Antonio zu Padua. (Nach Wiebeking.)

Rom hat auch in dieser Epoche, wie schon früher bemerkt, noch schlichten Basilikenbau: die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura (Säulen mit geraden Gebälken) und SS. Vincenzio ed Anastasio, eine einfach rohe Pfeilerbasilika, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts und aus nächstfolgender Zeit. — Gleichzeitig aber bildet sich dort eine Dekorativ-Architektur aus, die mit Geschmack auf die Muster der Antike zurückgeht.

dieselben mit freiem Sinne umgestaltet und in einzelnen Werken, zierlich spielend und klassisch gebunden, den höchsten dekorativen Reiz zu entfalten weiss. Vornehmlich ist es die Künstlerfamilie der Cosmaten, die sich in derartigen Arbeiten bethätigt. Ihre eigentlich architektonischen Werke bestehen in Klosterhöfen und Kreuzgängen. Schlichtere Architekturen der Art sind die Höfe bei S. Lorenzo fuori le m., S. Vincenzio ed An., S. Sabina zu Rom und der bei S. Scholastica zu Subiaco vom J. 1235; sehr reiche und glänzende Klosterhöfe bei S. Paolo fuori le mura [1] und S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide durch die Wechselverhältnisse von kräftiger Gesammthaltung und spielend bewegten Einzeltheilen, von klassisch reinster und üppig phantastischer Form, von scharf plastischer Behandlung und reicher, musivisch farbiger Incrustation von der reizvollsten Wirkung. — Auch kleinere Werke von ähnlicher Behandlung, mit musivischem Schmucke ausgestattet, Ambonen, Chorschranken, Altäre, Tabernakel, gehen aus demselben Künstlerkreise hervor. Die römischen Kirchen enthalten zahlreiche Beispiele; die ausgezeichnetsten in S. Clemente, S. Lorenzo fuori le m., S. Maria in Cosmedin.

Die Monumente des südlichen Italiens gestalten sich, aus dem dort üblichen Stylgemisch (vergl. oben, S. 164) im Einzelnen zu wundersam phantastischer Pracht. Die Kathedralen von Bitonto und von Bitetto, die Kirche von San Pellino, S. Clemente am Flusse Pescoa, S. Giovanni in Venere bei Lanciano, sämmtlich in Apulien, sind vorzüglich bezeichnende Beispiele der Art. — Zwei Schlossbauten Kaiser Friedrich's II., die Reste des Pallastes zu Foggia (v. J. 1223) und der mächtige Bau von Castel del Monte unfern von Andria zeigen eine lebendige und sinnreiche Aufnahme antiker Dekoration, die letztere bei schon frühgothischen Dispositionen. — Zu Amalfi, an der Vorhalle der dortigen Kathedrale, und besonders zu Ravello, auch an der Kathedrale von Caserta vecchia finden sich Dekorationen sarazenischen Geschmackes in wiederum glänzend phantastischer Anordnung.

Andre Schmuckarchitekturen der romanischen Schlussepoche in Sicilien. Namentlich zwei, sehr zierlich und reich ausgestattete Kreuzgänge, mit spitzbogigen Säulen-Arkaden, bei der Kathedrale von Cefalù und bei der Klosterkirche von Monreale, und mehrere reich antikisirende Grabtabernakel in der Kathedrale von Palermo, über den Sarkophagen König Roger's, seiner Tochter Constantia, Kaiser Heinrich's VI. und Friedrich's II.

[1] *Denkmäler der Kunst. T. 41 (8).*

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst erfreut sich in der romanischen Schlussepoche, wie im Obigen angedeutet, einer reichlichen Pflege. Das Bedürfniss gehaltreicher und lebenvoller Darstellung tritt in ausgedehntem Maasse hervor; das herbe architektonische Gesetz wird wiederum durchbrochen; eine individuell freiere Bildung, eine geläuterte Norm der Darstellung im Sinne und nach dem Muster der klassischen Kunst wird auf's Neue erstrebt. Einzelne Erfolge sind wunderwürdig, wie in der Tiefe und Innigkeit des Gedankens, so in dem Leben, der Fülle, der Hoheit der Erscheinung. Aber es ist schon bemerkt, dass gleichzeitig auch das abenteuerlich Ungefüge, das barbaristisch Rohe zur ebenso unbehinderten Entfaltung kommt. Ein festes, gemeinsam bewusstes Schaffen wird nicht erreicht, und selbst die grossen Leistungen dieser Epoche gehen noch wie glänzende Traumgebilde vorüber.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur erscheint die sächsische Schule vorzüglich bedeutend. Ihre Leistungen sind mannigfaltig und lassen eine stufenmässig vorschreitende Ausbildung bis zu demjenigen Grade von Vollendung, welcher dieser Zeit überhaupt vergönnt war, erkennen.

Zunächst wiederum ein Werk des Erzgusses: das Taufbecken im Dome zu Hildesheim,[1] auf den Figuren der Paradiesesströme ruhend, auf seinen Wandungen und an dem Deckel reich mit biblischen und symbolischen Darstellungen versehen, im Ganzen 6 Fuss hoch. Die Architekturen, welche die einzelnen Darstellungen nischenartig umrahmen, zur trefflich dekorativen Wirkung des Ganzen, haben den ausgesprochenen Charakter der romanischen Spätzeit; im Figürlichen ist die Andeutung dramatischen Lebens und bewegten Flusses, aber die Fassung und Behandlung der Gestalten noch mit einer starken Reminiscenz des barbaristischen Styles der Hildesheimer Bronzen aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts, (oben, S. 70).

Dann ist eine Reihe von Stucco-Reliefs anzuführen. Das bildsame, langsam erhärtende Material scheint sich der noch minder sicheren künstlerischen Hand in ähnlichem Sinne em-

[1] Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 12.

pfohlen zu haben, wie der Thon für das Erzguss-Modell; die vorhandenen Werke (wie schon jene älteren in Wester-Gröningen, S. 170) bezeugen es, dass man sich desselben gern zur Ausstattung architektonischer Prachtstücke bediente. Dahin gehören die Chorbrüstungswände in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, [1] die an ihren äussern (den Querschifffflügeln zugewandten) Seiten in solcher Weise geschmückt sind, mit reich dekorirten rundbogigen Arkadennischen, in denen die Gestalten des

Apostelfigur, von den Chorbrüstungswänden in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. (F. K.)

Erlösers, der Maria, der Apostel sitzen. Es sind die alterthümlich überkommenen Motive der Gestaltung und Gewandung, aber

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 137, f. Lucanus, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, (Titelblatt).

schon in edler Fülle und Weichheit durchgebildet und belebt, in den Köpfen von hoher und reiner Schönheit. Die Arbeit scheint dem Ende des 12. Jahrhunderts anzugehören. — Aehnliche Chorbrüstungswände in St. Michael zu Hildesheim, mit noch schmuckvollerer Gesammtanordnung, noch lebhafterer und mannigfaltigerer Geberdung. Ihnen schliesst sich eine Portallünette an St. Godehard zu Hildesheim an, die kräftigen Halbfiguren Christi und zweier Heiligen, gleichfalls in Stuck, enthaltend. — Dann die Reste von Stucksculpturen, mit denen die Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode (oben, S. 170) bei einer jüngeren Bauveränderung versehen ward [1] und in denen sich ein künstlerisches Gefühl von lebhafter Innigkeit und zarter Würde ausspricht. — Endlich eine Reihe von Engelgestalten in der Kirche zu Hecklingen aus der Epoche des Emporen-Einbaues (S. 211), [2] welche die Bogenzwickel der Schiffarkaden in gediegen dekorativer Weise, zugleich an sich durch grosse Fassung und Bewegung beachtenswerth ausfüllen.

Für Statuen, welche freistehend im Innern des kirchlichen Raumes aufgerichtet wurden, wandte man häufig das Material des Holzes an. Als derartige Arbeiten sind einige kolossale Gruppen des gekreuzigten Erlösers mit Maria und Johannes zu seinen Seiten zu erwähnen: die eine, von strenger und herber Behandlung, im Dome zu Halberstadt, die andere, früher im Dom zu Freiberg [3] im Erzgebirge, gegenwärtig in der Sammlung des sächsischen Alterthums-Vereins zu Dresden. Die letztere in der Anordnung der Gestalten ebenfalls von schlichter Strenge, aber von ebenso erhabener Würde, mit Verständniss der Form und dem Ausdrucke innerlicher Empfindung. Ein drittes, belebteres Werk der Art ist im Folgenden zu erwähnen.

An Steinsculpturen sind zunächst einige minder erhebliche Arbeiten zu nennen: der Grabstein der Aebtissin Agnes (gest. 1203) in der Schlosskirche zu Quedlinburg, [4] im einfach traditionellen Typus, doch nicht ohne Würde; — und die ziemlich schwerfälligen Figuren von sechs Heiligen im Dome zu Magdeburg, [5] an den Pfeilern des Chor-Innern.

Sodann eine Reihe andrer Werke von höchster Bedeutung, welche sich in der Kirche zu Wechselburg und an der goldnen Pforte des Domes zu Freiberg befinden; [6] (vergl. oben, S. 209). Diese rühren, wenn nicht von der Hand eines und desselben Meisters, so doch aus gemeinsamer Schule her und bekunden eine klar vorschreitende, ihres künstlerischen Zieles

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 605. Puttrich, Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 22, f. — [2] Puttrich, ebenda, T. 29, ff. — [3] E. Förster, Denkmale, I. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 554. — [5] Ebenda, S. 123. — [6] Puttrich, a. a. O., I, I, Ser. Wechselburg und Freiberg. Förster, a. a. O., I; II. Schorn, in der Deutschen Vierteljahrs-Schrift, 1841, Heft 4, S. 126. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Deutschland, I, S. 7. *Denkmäler der Kunst, T. 47 (I, 2, 4—6).*

bewusste Entwickelung. Auch bei ihnen liegen die altüberlieferten Darstellungs-Motive, mit den aus frühchristlicher Zeit übertragenen Reminiscenzen, zu Grunde; aber ein neuer Lebenshauch athmet in diesen Gebilden, zu selbständig freier Fassung und Durchbildung führend; das klassische Grundelement entfaltet sich aufs Neue zu hoher und geläuterter Schönheit, und zugleich giebt ihnen eine Milde des Sinnes, von tiefer, persönlicher Innigkeit des Gefühles getragen, einen Reiz, welcher der Kunst des klassischen Alterthums doch fremd ist. — Die frühsten dieser Arbeiten sind die Reliefs an der Kanzel zu Wechselburg. Sie bilden ein Ganzes von sinnvollem Zusammenhange: der thronende Erlöser in der Mitte, von den Symbolen der Evangelisten umgeben; zu seinen Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts; dann die Opferung Isaak's und das Wunder der ehernen Schlange, sinnbildliche Darstellungen des Opfertodes Christi und der Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain mit ihren Opfergaben, Sinnbilder des menschlichen Verhaltens zu Gott. In der

Halbfigur des Abel, von dem Altare zu Wechselburg. (Nach Förster.)

Behandlung dieser Reliefs zeigt sich das rüstige Streben, den individuellen künstlerischen Gedanken zur Erscheinung zu bringen; überall ist ein kräftiger Sinn, der das Darstellungsmittel mit Entschiedenheit ergreift, in Einzelheiten (z. B. im Verhältniss der einzelnen Körpertheile) oft noch ungeschickt, aber eben so sehr (besonders in der Gewandung) auf die klare Durchbildung der Motive bedacht; zur Grösse und Schönheit siegreich

hindurchschreitend und hierin, ebenfalls im Einzelnen, schon das Staunenswürdige leistend. Jene Halbfiguren des Abel und Cain sind vorzüglich gelungen, die erstere von hohem klassischem Adel. — Auf sie folgen die Sculpturen der goldnen Pforte zu Freiberg, die ebenfalls ein zusammenhängendes, gedankenvoll gebundenes Ganzes, aber von noch ungleich reicherer Entfaltung, ausmachen. Die Halbkreislünette des Portals enthält die Anbetung der Könige in Hautrelief, in einer Fassung, welche der dargestellten Scene wiederum einen tiefer sinnbildlichen Gehalt giebt. Maria mit dem Kinde, in der Mitte thronend, erscheint als erhabene Personification der Kirche Christi; ihr entgegen knieen auf der einen Seite die heiligen drei Könige mit ihren Gaben, während auf der andern Seite ein Engel mit dem Stabe steht (statt des Sternes, welcher die Könige auf ihrer Bahn geleitet,) und Joseph neben diesem sitzt, oberwärts aber Halbfiguren von Engeln der heiligen Gnadenmutter Symbole der höchsten Macht darreichen. Die Composition dieses Werkes ist völlig durchdacht, das Ganze im reinsten Gleichmaasse entwickelt, die Figuren in freier Würde und in liebevoller Ausgestaltung aller Einzelmotive ausgeführt. Unterwärts, zwischen den Säulen der Portalwandungen, schliessen sich Statuen an, zumeist Personen aus den Büchern des alten Bundes darstellend, welche als Verkündiger und Vorläufer des Messias zu fassen sind; diese wiederum in völligem Ebenmaasse, in starkem körperlichem Gefühle, in sprechender Charakteristik zur Erscheinung gebracht. In den Gliederungen der Bogenwölbung sind Reihenfolgen kleiner Gestalten enthalten, welche das zukünftige Heil vergegenwärtigen, Personificationen der himmlischen Mächte, Heilige, auferstehende Selige. An den letzteren, welche den äusseren Ring bilden, ist die feine Behandlung des Nackten besonders anzumerken. — Abermals jünger ist der Altar von Wechselburg, ein reicher, mit Bildwerk verzierter Arkadenbau, der, wie schon bemerkt, ursprünglich für einen andern Zweck (für den eines Lettners) bestimmt gewesen und erst später an seine gegenwärtige Stelle versetzt zu sein scheint, wobei er vielleicht einige Stücke seiner Ausstattung verloren hat. Er enthält, in Arkadennischen, vier Gestalten des alten Bundes, welche zum Theil die Statuen der goldnen Pforte nachahmen, in einem noch freieren, noch weicher geschwungenen Style, aber schon minder kräftig aufgefasst, minder sorgfältig behandelt. Auf dem mittleren Aufsatze, welcher das Werk krönt, steht eine Gruppe des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, diese gleich jenen früher genannten Gruppen aus Holz geschnitzt, doch durch Nebenfiguren reicher entwickelt: die Reliefbilder des Gottvater mit der Taube und zweier Engel an den Kreuzarmen, des Joseph von Arimathia, der mit dem Kelche das Blut des Erlösers auffängt, am Fusse des Kreuzes, der Gestalten des besiegten Heidenthums und

Judenthums unter den Füssen von Maria und Johannes. Alles ist in dieser Arbeit auf's Zarteste und Flüssigste durchgebildet, alle Motive zur edelsten, feinsten und empfindungsreichsten Entwickelung gebracht. — Das Schlusswerk in der Reihe dieser Sculpturen ist ein zu Wechselburg befindlicher Grabstein, mit den stark erhabenen Bildern des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin, kühn, gross, lebenvoll, mit mächtig geschwungenen Gewändern, in voller Freiheit des Styles. Die Arbeit fällt jedenfalls in eine dem Tode des Stifters schon erheblich ferne Zeit. — Alle diese Sculpturen waren übrigens, ebenso wie die vorgenannten aus anderem Material, mit farbiger Bemalung versehen. An dem Altare von Wechselburg ist dieselbe erhalten; mit der Innigkeit der Empfindung übereinstimmend, welche in der ganzen Arbeit waltet, erhöht sie die Wirkung der letzteren in charakteristischer Weise.

Engel vom Crucifix über dem Altare zu Wechselburg. (Nach Förster.)

Die Kunst hatte mit diesen Werken die Schwelle der Vollendung erreicht. Aber die Zeit war, wie es scheint, noch nicht reif, auf solcher Bahn mit neuen Erfolgen weiterzuschreiten. Die Tendenzen, welche der gothische Styl einführte, trugen wesentlich dazu bei, den künstlerischen Sinn auf eine andre Bahn und zu abermals neuen Anfängen zu führen.

Was sich anderweit von Sculpturen dieser Epoche in Deutschland vorfindet, ist an Zahl, zumeist auch an künstlerischer Durchbildung, geringer.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist ein westphälisches Werk: die Ausstattung des Südportales des Domes von Münster und der vortretenden Halle, mit grossen Statuen und dekorativen Arbeiten.[1] Die Statuen haben, bei noch strenger Haltung, eine grossartige Würde, antikisirend behandelte Gewänder, charakteristisch ausgebildete Köpfe; die dekorativen Theile sind von zierlich phantastischem Reiz.

Im Rheinland sind wenig vereinzelte Beispiele anzuführen. Zum Theil haben sie noch die völlig archaïstische Strenge, wie das Relief im Bogenfelde des Nordportales am Dome zu Mainz

[1] Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 132.

und die Sculpturen, die sich an und in der Kirche zu Brauweiler finden. — Einige entwickeln sich zu lebendiger bewegten Motiven; so das Relief im Bogenfelde des Südportales der Pfarrkirche zu Andernach (zwei Engel, die ein Rund mit dem Bilde des Lammes halten) und das sehr verwitterte Bogenfeld des Portales der Kirche zu Ober-Lahnstein, jetzt in der Kirchhofsmauer eingelassen. — Merkwürdig ist eine Statue der Maria mit dem Christkinde (und der hinzugefügten modernen Figur des h. Hermann Joseph) in der Kapitolskirche zu Köln,[1] ein Werk, das sich aus der herkömmlich typischen Bildungsweise wiederum zu einem innigen Gefühlsausdrucke löst. — In der Kirche zu Limburg an der Lahn befindet sich ein sculpturengeschmückter Taufstein und das Grabmonument des früheren Gründers der Kirche, des Grafen Conrad Curcipold, beide gleichzeitig mit dem vorhandenen Gebäude (oben, S. 201) und im Streben nach bewegterer Durchbildung der alterthümlichen Formen zu einer etwas barock phantastischen Behandlung geneigt. — (Die gleichzeitigen Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier bekunden, dem baulichen Systeme dieses Monumentes entsprechend, den Beginn der gothischen Stylrichtung.)

Statue der Maria mit dem Kinde, in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln. (F. K. nach de Noel.)

Sehr eigenthümlich behandelte Sculpturen befinden sich am Dome zu Bamberg. Zunächst eine Reihe von Hautreliefbildern in schmuckreichen Arkadennischen an den Brüstungswänden des östlichen Chores: die Verkündigung Mariä und die zwölf Apostel einerseits, der Erzengel Michael

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 258.

Verkündigung Mariä, von den Brüstungswänden des östlichen Chores im Dome zu Bamberg. (F. K.)

über dem Drachen und die zwölf Propheten andrerseits. Auch hier ist noch die Grundlage der alterthümlichen Herbigkeit, aber mit Anstrengung ringt der Meister, seinen Gestalten Leben und wechselnde Bewegung zu geben. Manches Gewaltsame, Unnatürliche, Verschrobene ist die Folge dieses Strebens; was flüssig sein sollte, verfällt abermals in ein conventionelles Gebahren; aber der Ernst, der überall durchleuchtet, die sorgfältige Durchführung der erfassten Intentionen, zuweilen selbst ein kraftvolles Pathos, welches einen starken geistigen Gehalt zur Erscheinung bringt, versöhnt mit diesen Mängeln. Die Darstellung der Verkündigung insbesondere hat einen eigen grossartigen Zug. Die Lünette des Nordportales auf der Ostseite des Domes, die Sculpturen des grossen Portales auf der Nordseite gehören derselben Richtung an; die letzteren jedoch, in der Portallünette, schon mit Zügen, welche auf die beginnende gothische Richtung deuten, (die sich dann an andern Sculpturwerken des Domes entschiedener kund giebt.)

Kopf des Engels aus der Verkündigung, im Dome zu Bamberg. (F. K.)

Süddeutsche Sculpturen der Zeit haben, bei verschiedenartiger Fassung, ein hervorstechend barbaristisches Element. Dahin gehört die reiche bildnerische Ausstattung der St. Gallenpforte am Münster zu Basel (oben, S. 215), besonders die grossen Heiligenfiguren an den Seitengewänden,[1] die, mit der Absicht auf schmuckreiche Erscheinung, über ein alterthümelndes, starr schematisches Linienspiel nicht hinauskommen. — Dahin die Ausstattung des Kreuzganges beim Grossmünster zu Zürich,[2] in welcher eine Fülle ausschweifend phantastischer, zumeist dekorativer Darstellungen und einzelne naive Lebensscenen enthalten sind, in ähnlicher Behandlung, aber zugleich mit lebhaftem Sinn für Bewegung, während Einzelnes (z. B. eine Nachbildung des antiken Dornausziehers) unmittelbare Studien der klassischen

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 30. — [2] Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, I.

Kunst verräth. — Dahin die Lünette des Portales der Kirche von Mosburg in Bayern und die Sculpturen, welche die Ausstattung des Nordportales der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg (oben, S. 218) ausmachen, diese wiederum ein dekoratives Werk von abenteuerlich phantastischer Anordnung, zum

Zürich.

Sculptirter Kämpfer im Kreuzgange des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

grossen Theil symbolisch räthselhaft, in der Behandlung des Einzelnen von primitiv barocker Erscheinung. — Dahin gehören ebenso die Sculpturen am Chor-Aeusseren der Kirche von Schöngrabern in Oesterreich, [1] barbarische Missgeburten, in ihrer Erscheinung um so widerwärtiger, als sie, eine fortlaufende symbolische Bilderschrift und ohne eigentlichen Wechselbezug zur architektonischen Dekoration, auf entschieden selbständige Geltung Anspruch machen. Sie bezeugen es, zumal im Hinblick auf die sächsischen Sculpturen, welcher Gegensätze die Zeit noch fähig war, welche tiefe Rohheit noch ohne Anstoss ertragen wurde.

Von einiger Bedeutung ist die bildnerische Ausstattung des Portales am Westbau von St. Stephan zu Wien [2] (oben, S. 222). Die Lünette desselben enthält das Bild des thronenden Erlösers in der Glorie, die von zwei Engeln gehalten wird. Es sind die traditionellen Motive, aber mit dem Streben nach Leben, Anmuth, flüssiger Bewegung, wenn auch ohne Grösse des Styles; ein sehr bemerkenswerther Zug antikisirend naturalistischer Auffassung, im Gegensatz gegen das Herkömmliche, zeigt sich darin, dass das Untergewand des Erlösers zurückgeschlagen ist und das linke Bein vom Knie an nackt erscheinen lässt. Andres an diesem Portale, eine Reihe kleiner Halbfiguren auf dem Kämpfergesims, ist wiederum roh, während bei den symbolisch phantastischen Gestalten unter den Dekorationen des Kämpfergesimses, namentlich den dämonischen, die Züge eines kühnen und lebendig durchgebildeten Humors ersichtlich werden. (Zwei sitzende

[1] Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern. — [2] Melly, das Westportal des Domes zu Wien.

Figuren am vorderen Spitzbogen des Portals, schon von gothisirender Art, gehören der mit diesem Bogen bezeichneten jüngeren Herstellung an.) — Ein ehernes Taufbecken im Dome von Salzburg [1] wird auf vier Löwen getragen, welche, in streng archaistischem Style, noch dem 12. Jahrhundert anzugehören scheinen. Das Becken selbst ist erheblich jünger; es ist von phantastisch romanischen Arkaden umgeben, in denen die kurzen und schweren Reliefgestalten von Heiligen befindlich sind. Die Typen der letzteren wie die Charaktere der Inschriften deuten schon auf die späte Zeit zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Unter den ungarischen Bauten, welche dem Styl der spätromanischen von Oesterreich folgen, ist die Kirche von St. Ják mit reicher Sculptur-Ausstattung versehen. [2] Zum grössern Theil zeigen auch diese Arbeiten, namentlich die Statuen Christi und der Apostel in der Nischenkrönung des Hauptportales (so-

Dekorativ symbolische Sculptur in der Kirche von St. Ják. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

weit sie in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten), eine schwerfällige Behandlung. Einzelne symbolisirend dekorative Stücke entfalten jedoch einen eigenthümlich phantastischen Reiz.

[1] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, T. 27. D. Quaglio, Denkmale der Baukunst des Mittelalters im Königreich Baiern. — [2] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, S. 86, T. 11.

Ein merkwürdiges Werk deutscher Goldschmiedekunst ist die goldene Altartafel des Domes von Basel, gegenwärtig im Museum des Hôtel de Cluny zu Paris, das ehemalige Antependium des Hochaltars, über 3 Fuss 9 Zoll hoch, 5 Fuss 5 Zoll breit. In Arkadennischen und von reichen Ornamenten umgeben, enthält sie die Reliefgestalten Christi, dreier Erzengel, des h. Benedict. Der Styl der Architekturformen und der Ornamente ist entschieden der der romanischen Schlussepoche; ebenso spricht er sich in den, zwar wenig geistreich behandelten Gestalten, besonders in der wenig belebten Linienführung der Gewänder aus; der Tradition, welche die Tafel als eine Stiftung Kaiser Heinrich's II. bezeichnete, fehlt aller irgend begründete Nachweis. [1] Das Werk ist besonders als erhaltenes Zeugniss des immensen Luxus der mittelalterlichen Kunst in ihren früheren Epochen von Bedeutung.

Frankreich.

Frankreich hat Beispiele sehr reichen und umfassenden Sculpturschmuckes, besonders an Portalen und Façaden dieser Epoche. Die Richtung des Styles erscheint in den verschiedenen Districten des Landes verschieden.

Im Süden ist das Prachtportal der Kathedrale von Arles zunächst zu erwähnen. Es enthält im Bogenfelde das Bild des Weltenrichters mit den Symbolen der Evangelisten: an dem Gebälk darunter die Figuren der Propheten; an den Fortsetzungen desselben zu den Seiten des Portales Reihen der Verdammten und der Seligen; an den Wandungen, zwischen den Säulen, die Gestalten einzelner Heiliger; u. s. w. So reich und ansehnlich die Gesammtwirkung ist, so fehlt den bildnerischen Theilen doch noch ein freieres Lebensgefühl; es ist durchgehend eine roh handwerksmässige Behandlung, welche sich noch an den herkömmlichen Typen genügen lässt. Aehnlich, doch schon etwas belebter, sind die Sculpturen, Heiligenstatuen u. dergl., welche die älteren Theile des Kreuzganges neben der Kathedrale schmücken. — Eine wesentlich fortgeschrittene Entwickelung zeigen die Sculpturen, die in reicher Fülle an der Façade der Kirche von St. Gilles (soweit diese überhaupt vollendet ist), befindlich sind. [2] Zum Theil, wie an den Statuen der Portalwandungen, erscheint zwar auch hier noch die archaistische Strenge, aber die traditionellen Motive sind mehrfach schon mit Verständniss aufgefasst und zu eigenthümlicher Würde durchgebildet. Andres,

[1] W. Wackernagel, die goldene Altartafel von Basel (Schulprogramm von 1857) verficht die Giltigkeit der Tradition. S. dagegen meinen Aufsatz im D. Kunstblatt, 1857, S. 377. — [2] Voy. dans l'anc. France, Languedoc, II, 2. pl. 290 bis; 293.

namentlich ein grosser Fries mit Passionsscenen, lässt ein frisches Lebensgefühl und eine, der Richtung der klassischen Kunst mit Glück nachstrebende Auffassung und Behandlung erkennen.

Im Südwesten erscheint eine Richtung von phantastischer Excentricität. Der erwachende Lebensdrang hat ein gewaltsam leidenschaftliches Gebahren zur Folge; die Bewegungen sind hastig, die Gestalten zumeist langgestreckt und verschroben; die Behandlung ist scharf und schneidend, liebt es aber, das Einzelne mit sorgfältiger Genauigkeit zu bezeichnen, was namentlich eine schematisch feinfaltige Gewandung zur Folge hat. Solcher Art [1] sind die Reliefsculpturen in der Portalhalle der Kirche von Moissac: eine grosse apokalyptische Darstellung in der Portallünette; symbolische Scenen an den Seitenwandungen, namentlich Darstellungen von Höllenstrafen, die mit raffinirter Kunst das Gräuelvolle zur Erscheinung bringen; Andres von abenteuerlich dekorativer Beschaffenheit. — Aehnlich, aber noch ausschweifender im Gedanken und noch ungeheuerlicher in der Form, die Sculpturen, mit denen ein Portal der Kirche von Souillac ausgestattet ist.

Es sind ferner, wie schon angedeutet, die Prachtfaçaden im Poitou und den Nachbargegenden durch einen ausgedehnteren Sculpturenschmuck ausgezeichnet. Soviel über die Beschaffenheit dieser Arbeiten aus den vorliegenden Abbildungen zu entnehmen ist, scheint es, dass der dekorative Grundcharakter, aus welchem die Gesammtanordnung dieser Façaden hervorgegangen, auch die bildnerische Behandlung bestimmt. Die traditionellen Motive in Gestaltung und Gewandung scheinen maasgebend, aber mit rhythmischem Sinne, übereinstimmend mit den feinen Linien des Ornaments, zu einer einheitlichen Gesammtwirkung durchgebildet zu sein. Wie weit darin selbständiges Leben und freie Würde erreicht ist, wie weit vielleicht auch hier eine phantastische Behandlung sich geltend macht, muss dahingestellt bleiben. Als glänzendste Werke sind die Sculpturen der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers und die der Kathedrale von Angoulême hervorzuheben, die letzteren einen grossen zusammenhängenden Cyclus bildend, welcher

Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers. (Nach Willemin und de Laborde.)

[1] Voy. dans l'anc. France; Languedoc, I, 2.

sich, in die grösseren und kleineren Wandarkaden der Façade vertheilt, auf die Dinge des Weltgerichtes bezieht.

Einige Sculpturwerke in Burgund zeigen eine stylistische Durchbildung von launenhaft manierirter Eigenthümlichkeit. Es sind figurenreiche Compositionen, die Gestalten ohne sonderliche Rücksicht auf das Naturverhältniss, an Grösse sehr verschieden, zum Theil von übermässiger Länge; die Bewegungen mannigfaltig, ohne jedoch den organischen Bedingnissen überall Rechnung zu tragen; die Gewandungen wiederum schematisch, fein-

Christusfigur in der Portallünette der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

faltig, in gesuchter Zierlichkeit mit flatternd gehobenen, zumeist kunstreich abgezirkelten Säumen. Eine erhebliche Zahl derar-

tiger Arbeiten enthält die innere Portalausstattung der Abteikirche von Vézelay[1]: Christus mit den Aposteln in der Lünette des Hauptportales, von kleinen figürlichen Darstellungen umgeben; verschiedene Figuren an attikenartigen Aufsätzen über den Portalstützen; andre Darstellungen in den Lünetten der Seitenportale. — Sodann die grosse Lünette des Hauptportales der Kathedrale von Autun,[2] welche eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, den riesigen Salvator in der Mitte und eine Fülle von Darstellungen umher und unter ihm, mit lebendigen und ausdrucksvollen Einzelmomenten, mit abenteuerlich verwegenen Teufeleien und gleichzeitig schon (in sinnig geneigten Engelköpfen) mit dem Anhauch jener Sentimentalität, die später in der französischen Kunst so bemerkenswerth hervortritt; dabei aber mit völliger Unbekümmertheit um die Gesetze der Naturform, mit kürzern Figuren und mit solchen von mehr als zehn Kopflängen, u. s. w. Eine Unterschrift nennt den Meister dieses Werkes, Gislebertus. — Ein drittes ansehnliches Beispiel burgundischer Sculptur bildet die Portalausstattung der Kirche von Charlieu, in der Lünette den Salvator darstellend, dessen Nimbus von kühn bewegten Engeln gehalten wird.

Dann ist der Grabstein König Childebert's I. in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés zu Paris stammend) zu erwähnen.[3] Er enthält die Reliefgestalt des Königs mit dem Modell des Chores von St. Germ.-d.-Pr. in der Hand, die Gewandung feinfaltig, in schematischen Parallellinien, doch mit einzelnen geschwungenen Partieen, welche, wie die Gesammtfassung, die in Rede stehende Epoche bezeichnen.

Es reihen sich die Sculpturen einiger Portale an, die, wie die von Chartres und von Bourges (oben, S. 239) eine Uebergangsstellung zwischen romanischer und primitiv gothischer Formation einnehmen. Es ist in diesen Arbeiten einiges Verwandte mit den obengenannten burgundischen Sculpturen, ein ähnliches Längenmaass der Gestalten, ein ähnlich feinfaltiger Schematismus der Gewandung; aber der lebhafteren Bewegung, der schwungvolleren Behandlung, der manierirten Zierlichkeit wird mit Absicht entsagt. Eine starre Strenge herrscht auf's Neue vor; das Figürliche wird abermals, noch entschiedener als es früher der Fall gewesen, auf die Gesetze der architektonischen Grundform zurückgeführt. In den Reliefs hat dies eine zumeist

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, I, III, t. 22. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'arch. franç., I, p. 27 (Nro. 4), III, p. 239. — [2] Du Sommerard, a. a. O., t. 21. — [3] De Guilhermy, monogr. de l'égl. de St. Denis, p. 203.

Statue vom Westportal der Kathedrale zu Chartres. (Nach Willemin.)

geistlose Wiederholung der schlichten archaistischen Typen, in den Statuen, welche an den Portalwandungen vortreten, eine ganz eigenthümliche Behandlung zur Folge. Namentlich an dem von Chartres, wo diese Statuen, den Säulen angelehnt, in förmlich säulenhafter Gebundenheit erscheinen, in schroff senkrechten Linien, die Gewandfalten wie Säulenkanellirungen gebildet, die Glieder ohne alle Bewegung, die Köpfe mit stumpfem Ausdrucke vorgeneigt. Andre Beispiele an den Portalen einiger andrer Kirchen, z. B. zu Berthaucourt-les-Dames, Rampillon, St. Loup bei Provins. Einige Statuen derselben Richtung, in grossartigerer Fassung, von dem Portal der abgebrochenen Abteikirche von Corbie herrührend, werden in der Gruft von St. Denis bewahrt. Die Rückkehr auf einen völlig primitiven Schematismus, die neue und unbedingte Einverleibung der bildnerischen Form in den architektonischen Organismus bezeichnet aber in diesen seltsamen Gebilden wiederum die Vorstufe eines neuen Beginnens, — die der gothischen Stylformation.

Britische Lande.

England entwickelt auch in der romanischen Schlussepoche keine nennenswerthe bildnerische Thätigkeit. Ob und wie viel von den schon früher (oben, S. 174) angeführten Sculpturen bis in diese Zeit hinabreicht, muss dahingestellt bleiben. Die reichliche bildnerische Ausstattung an dem Portale von Malmsbury, jedenfalls dieser Epoche angehörig, zeigt noch entschieden unausgebildete Behandlung.

Näheren Anspruch auf Berücksichtigung, wie es scheint, haben einige schottische Sculpturen, mit der Darstellung von Jagdscenen u. dergl. Vorzüglich interessant ist ein zu St. Andrews, im dortigen St. Mary's College, befindlicher Sarkophag,[1]

[1] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 503.

der auf der Vorderseite ein reiches Jagd-Relief enthält, mit den Andeutungen südlicher Natur (also vielleicht eine Erinnerung an Kreuzzugs-Begebenheiten), in naiver Composition und mangelhafter Zeichnung, doch nicht ohne lebendige Bewegung. Man schreibt die Arbeit frühchristlicher Zeit zu; der Styl der Zeichnung hat aber bestimmt den Charakter der romanischen Schlussepoche. Sehr bemerkenswerth ist die Ausstattung der Seitenfelder mit dekorativen Schlangengewinden. Es ist der altkeltische Geschmack, der hier auf's Neue zur Erscheinung kommt; aber der frühere streng schematische Styl ist hier bereits einer naturalistischen Behandlung gewichen, der Art, dass das durcheinander gewundene und geknotete Gewürm zusammengepresst, wo es eng verschlungen ist, anschwellend, wo die Leiber Platz zur Entfaltung haben, einen eigenthümlichen, seltsam widerwärtigen Eindruck hervorbringt.

Italien.

Die italienische Sculptur zeigt zunächst, in Vergleich zu den früheren Versuchen (oben, S. 174) nur sehr mässige, nur in Einzelheiten bemerkenswerthe Fortschritte.

Die Façade von S. Maria zu Toscanella (S. 250) hat neben ihren zierlich reichen Dekorationen noch Bildnerarbeit von völlig barbaristischer Beschaffenheit. — Benedetto Antelami von Parma, dessen ältere Leistungen bereits (S. 175) erwähnt sind, erscheint in den jüngeren Sculpturen des von ihm seit 1196 erbauten Baptisteriums (S. 252), namentlich den Reliefs über den Portalen, in nicht erheblich vorgeschrittener Entwickelung, während andre Bildwerke desselben Gebäudes, namentlich die Reliefs mit der Darstellung der Monatsbeschäftigungen in einer Gallerie des Innern allerdings einen frischeren Sinn und ein kräftigeres Vermögen erkennen lassen. Diese rühren voraussetzlich von andrer Hand her. Ihm selbst glaubt man anderweit noch eine Anzahl der Sculpturen an der Kirche von S. Donino zuschreiben zu dürfen.[1] — Die Mehrzahl der Sculpturen in der Vorhalle des Domes von Lucca, die der Kanzel von S. Bartolommeo zu Pistoja, 1250 von Guido da Como gearbeitet, die des Altares im Baptisterium von Asti zeigen in der Hauptsache ebenfalls nur ein traditionelles Beharren an alterthümlich leblosen Motiven. — So auch die Sculpturen am Portal des Domes von Genua und an der Arca des Altares des Täufers Johannes im Inneren des Domes, doch mit Ausnahme der an den Portalpfosten enthaltenen Reliefs, die sich durch lebendigen Schwung

[1] Kunstblatt, 1846, S. 250.

und feine Behandlung von den übrigen wiederum in günstiger Weise unterscheiden.

Ein Erzportal zu Rom, an einer Seitenkapelle des alten Baptisteriums im Lateran befindlich, ist nach Angabe der Inschrift im J. 1203 von zwei lombardischen Meistern, Hubertus und Petrus aus Piacenza, gefertigt worden; der eine Flügel desselben hat die Reliefdarstellung einer vollgewandeten weiblichen Gestalt in würdig belebter Fassung.[1] — Eine sitzende Statue Kaiser Friedrich's II. am römischen Thore zu Capua,[2] vom J. 1236, hat in Haltung und Anordnung das herkömmlich Typische, dabei aber in den Einzeltheilen eine freie und edle Durchbildung, die schon eine sinnvolle Beobachtung antiker Muster verräth. (Der Kopf der Statue ist in neuerer Zeit abgeschlagen.)

Zur Seite solcher Leistungen entwickelt sich sodann die Thätigkeit eines Meisters von höchster individueller Begabung, der die Kunst wiederum, gleich den Meistern der sächsischen Schule, bis zur Schwelle der Vollendung führt: die des Nicola Pisano, geboren um 1204. Ueber seine Entwickelung liegt nichts vor; an Werken seiner Hand, die seiner vollen, erst im gereiften Mannesalter eintretenden Ausbildung vorangegangen, ist kaum Etwas mit Sicherheit nachzuweisen. Seine meteorgleiche Erscheinung dürfte nur durch die Voraussetzung eines Anschlusses an die Leistungen der sächsischen Schule zu erklären sein; die mehrfach wiederholte Erwähnung deutscher Bildhauer, welche in der Epoche des 13. Jahrhunderts in Italien thätig waren, und von denen eine derartige Vermittelung ausgehen konnte, mehrfach vorkommende Anklänge in Motiven der Composition und der Behandlung an die Meisterwerke der sächsischen Schule, die sich in seinen Werken finden, scheinen solcher Voraussetzung in der That einige Bestätigung zu geben. — Als eine frühere Arbeit dieses Meisters, angeblich vom J. 1233, bezeichnet man das Relief einer Kreuzabnahme im Halbrund über der linken Thür der Vorhalle des Domes von Lucca.[3] Noch schwer in der Fassung und befangen in Einzelheiten der Formenbildung zeichnet sich dieses Werk schon durch die gediegene Ausfüllung des Raumes, durch die sinnvolle Entwickelung der pathetischen Momente der Handlung, durch treffliche Anlage der reichen Gewandungen vor allem Gleichzeitigen der italienischen Kunst aus; bei einer entschieden ausgesprochenen künstlerischen Individualität ist das Allgemeine der Richtung (auch das Einzelne in der Anordnung der Gewänder) jenen sächsischen Arbeiten sehr wohl vergleichbar. — Ein bedeutender Zeitraum scheidet dies Werk

[1] D'Agincourt, Sculptur, T. 21 (7). — [2] Ebenda, T. 27 (4.) Vergl. v. d. Hagen, Briefe in die Heimath, III. S. 65. — [3] E. Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, t. 1 (1.)

von dem ersten sicher beglaubigten des Meisters: der im J. 1260 vollendeten Kanzel des Baptisteriums von Pisa.[1] Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst; wobei zu bemerken, dass in den architektonischen Theilen schon Elemente der nordischen Gothik aufgenommen, gleichwohl (in Uebereinstimmung mit dem Charakter der Sculpturen) in einen antikisirenden Typus umgewandelt sind. Ueber den Säulen und Bögen sind allegorische Gestalten und die Bilder von Propheten und Evangelisten enthalten; an der Brüstung figurenreiche, zum Theil verschiedene Momente der Handlung zusammendrängende Reliefs: Christi Geburt. Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel. Kreuzigung, jüngstes Gericht. Die formalen Grundzüge sind dieselben; die Verwandtschaft mit dem formalen Streben der sächsischen Schule ist noch erkennbar, selbst in einzelnen, wohl nicht ganz gleichgültigen Punkten auffällig;[2] aber eine wunderwürdige Durchbildung zumal im Nackten (und insbesondere in dem Relief des jüngsten Gerichts), die nur in kleinen Einzelmängeln noch auf die befangenen Ausgangspunkte des Studiums zurückdeutet, erfüllt das ganze vielgegliederte Werk. Der Drang der Zeit, der von den aus altchristlicher Zeit bewahrten Traditionen zur klassischen Läuterung der Form zurückführt, hat auch den pisanischen Meister ergriffen, ungleich lebhafter noch als alle Mitstrebenden. Er schreitet die Bahn der Antike nach; er giebt seinen Gestalten, zum Theil nach dem Vorbilde der altchristlichen, mehr noch nach dem der antiken Motive, die Lebensfülle, den Adel, die Majestät der Werke des Alterthums; er führte die Wundergestalten der alten Götter und Heroen auf's Neue in das Gebiet des künstlerischen Schaffens ein. Aber er beeinträchtigt hiemit allerdings die innerliche Einheit, den geistigen Grundgehalt seines Werkes. Die Stärke der Empfindung,

Anferstehende, aus dem Relief des jüngsten Gerichts an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

[1] Cicognara, storia della scultura, I, t. 12, 14—16 D'Agincourt, Sculptur, t. 32 (7, 9.) *Denkmäler der Kunst, T. 48 (8.)* — [2] Sehr bemerkenswerth ist namentlich die Erscheinung der Figur des Engels mit dem Stabe bei der Anbetung der Könige, ebenso wie in dem Relief der goldnen Pforte zu Freiberg.

Gestalt der Maria, aus dem Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

welche das soviel unvollkommenere Relief von Lucca noch durchwaltet, der tiefe Einklang zwischen Inhalt und Darstellung, den die sächsischen Meisterwerke zur unvergleichlichen Erscheinung brachten, ist hier einem in seiner Wesenheit doch überwiegend formalen Studium, einer ob auch im höchsten Grade anerkennungswürdigen Virtuosität preisgegeben. Die schliessliche Bedeutung des Werkes beruht doch minder in seinem Werthe an sich als in der Förderung, die es, auch bei der Aufnahme andrer Richtungen, der künstlerischen Praxis bringen musste. — Die späteren Werke des Meisters weichen auch von dieser einseitigen Befolgung des Gesetzes der Antike wiederum in etwas ab, zum Theil durch eigene leise Wandlung des Sinnes, zum Theil durch die bemerklich hervortretende Mitwirkung jüngerer Kräfte an der Arbeit veranlasst. Hieher gehört zunächst, wie es scheint, der Sarkophag des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,[1] der mit Sculpturen, zumeist aus der Legende des Heiligen, reich ausgestattet ist. Vornehmlich die Sculpturen der Vorderseite, die Erweckung eines Jünglings vom Tode und die Verbrennung ketzerischer Bücher darstellend, gelten als Arbeiten seiner eigenen Hand; auch sie verläugnen nicht die antikisirende Richtung,

[1] Cicognara, t. 8—11, 13. D'Agincourt, t. 32 (8). Vergl. Gaye, im Kunstblatt, 1839, Nro. 22. *Denkmäler der Kunst, T. 43 (10).*

aber sie haben zugleich das Verdienst naiver Lebensbeobachtung und innigerer Empfindung. (Später sind dem Monumente noch zahlreiche andre Sculpturen zugefügt.) — Dann folgt die Kanzel des Domes von Siena,[1] deren Fertigung Nicola im Jahr 1266 übernahm und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo und seines Sohnes Giovanni ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung wie die Kanzel von Pisa. Bei einem grösseren Reichthum von Darstellungen, bei einer minder geschlossenen und strengen Weise der Composition erscheinen die antiken Elemente hier, als ein Gegebenes, freier behandelt, und finden sich schon unmittelbare Hinneigungen zu der Vortragweise des gothischen Styles, was wesentlich der Thätigkeit seiner Gehülfen zuzuschreiben ist. Die eigne Hand des Meisters erkennt man besonders in der Arbeit der allegorischen Gestalten. — Im J. 1278 wird noch der Thätigkeit Nicola's an der Ausführung des Brunnens auf dem Domplatze zu Perugia gedacht; ob und was an dessen Sculpturen ihm angehört, erhellt jedoch nicht.

Das Eigenthümliche in der künstlerischen Richtung des Nicola Pisano konnte nur eine sehr bedingte Nachfolge finden; die veränderte Zeitstimmung bedingte, in Italien wie in den andern Landen des Occidents, eine wesentlich abweichende Auffassung und Behandlung, und sein eigner Sohn Giovanni trat an die Spitze derartiger Bestrebungen der italienischen Sculptur. Nur eine geringe Zahl von Bildwerken in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, zumeist Arbeiten voll Würde und Adel, rührt, wenn nicht ebenfalls von dem Meister selbst, so doch von nahe verwandter Hand her. Und nur die Sculpturen der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja[2] (um 1270) sind als das einzige umfassendere Werk anzuführen, welches, in nicht sehr geistreicher Weise, einen umfassenderen Anschluss an seine Richtung bekundet.

Malerei.

Deutschland.

Deutschland zeigt, wie in der Sculptur, so auch in der Malerei der romanischen Schlussepoche eine sehr umfassende und gehaltreiche Thätigkeit.

Der Arbeiten der Miniaturmalerei ist zunächst zu gedenken. Die vorzüglich beachtenswerthe Thätigkeit in diesem Fache gehört der früheren Zeit dieser Epoche, der um den Beginn des 13. Jahrhunderts, an; sie entwickelt sich unmittelbar aus der typischen Darstellungsweise des 12. Jahrhunderts heraus,

[1] Cicognara, t. 8, 14. *Denkmäler der Kunst, T. 48 (9).* — Cicognara, t. 39. *Denkmäler der Kunst, T. 81 (4).*

zum Theil unter der Einwirkung byzantinischer Studien. Es unterscheiden sich zwei Hauptrichtungen, die schon in der vorigen Epoche auseinandergetreten waren, und die sich nunmehr eine jede in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausprägen.

Die eine ist eine durchgebildete Guaschmalerei; sie hält vorzugsweise an den älteren Stylmotiven fest und geht dabei auf eine stattlich dekorative Wirkung hinaus, mit feiner Behandlung der Farbe bei scharf gezeichneten Umrissen, mit Goldgründen hinter den Darstellungen, mit der Entwickelung einer phantastisch reichen Ornamentik in der Composition der grossen Anfangsbuchstaben. In ihren gediegneren Leistungen zeigt sich zugleich ein anerkennenswerth idealistisches Streben, das, von innerlicher Empfindung getragen, den überlieferten Formen bei aller Strenge das Gepräge von Adel und Würde giebt und in solcher Weise schliesslich auch zu belebterer Entwickelung vorschreitet. Zu

Buchstabenzierde (grosses S) aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. (F. K.)

Darstellung der Kreuzigung, mit der siegreichen Gestalt des neuen Bundes oberwärts und der überwundenen des alten Bundes unterwärts, aus dem Psalter des Landgrafen Hermann. (F. K.)

den vorzüglichsten Werken dieser Gattung gehören die Miniaturen eines Manuscriptes mit biblischen Texten und Gebeten in der Bibliothek zu München, aus dem Kloster der h. Ehrentrud zu Salzburg; eines aus der Rheingegend stammenden Psalters in der Stadtbibliothek zu Hamburg; eines aus Mainz stammenden Evangeliariums zu Aschaffenburg; eines Psalters in der Bibliothek zu Bamberg;[1] eines zweiten Psalters in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart.[2] Die letztere Handschrift wurde für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1190 bis 1216), den Erbauer des hohen Hauses der Wartburg (oben, S. 210), an dessen Hofe zugleich der Minnegesang jener Zeit glänzende Pflege fand, gefertigt. Neben bedeutenden Darstellungen der bezeichneten künstlerischen Richtung, neben der Erneuung alter Symbolik und einer noch unenträthselten Darstellung phantastisch poetischen Gepräges, neben prachtvoll ornamentirten Buchstaben ist zugleich eine Reihe von Bildnissen fürstlicher Personen, namentlich die des Landgrafen und seiner zweiten Gemahlin, diese schon mit individuell charakteristischen Zügen, enthalten.

Die andre Richtung der Miniaturmalerei giebt die Darstellungen zumeist in einfacher Umrisszeichnung (in schwarzer und

Bildnisse des Landgrafen Hermann von Thüringen und seiner Gemahlin Sophia, aus dem Psalter des Landgrafen. (F. K.)

rother Farbe, zur Unterscheidung der verschiedenen Theile) zumeist mit farbigen Gründen. Sie erscheint besonders in den bayerischen Landen gepflegt, aus denen die vorzüglich namhaften Beispiele herstammen. Eins der letzteren, eine Handschrift der Berliner Bibliothek mit der Paraphrase des hohen Liedes von Willeram und andern geistlichen Schriften,[3] hat schlichte Zeichnungen,

[1] Ueber obige Arbeiten s. Waagen, D. Kunstbl., 1850, S. 147, und Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 376 und 103. — [2] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 69, ff. — [3] Ebenda, I, S. 7, 10.

die mit der älteren Herbigkeit schon einen lebhaften Sinn für Bewegung und Ausdruck des Momentes verbinden. Ueberwiegend dient diese Darstellungsweise zur Illustration dichterischer

Verkündigung Mariä. Aus der Berliner Handschrift des Willeram. (F. K.)

Werke. Von dem Geiste der letzteren angeregt, von den Bedingnissen der technischen Ausführung wenig beschränkt, entwickelt sie einen lebendig dramatischen Vortrag, der unter Umständen eine Fülle von Lebensbeziehungen zur Erscheinung bringt, während auf eine durchgebildete Form weniger gesehen wird und die Feder des Zeichners sich manches Mal mit flüchtiger Andeutung begnügt, manches Mal auch vor barbaristisch roher Gestaltung nicht zurückschreckt. Es gehört hiezu eine Handschrift der Eneidt (Aeneïde) von Heinrich von Veldeck, ebenfalls in der Bibliothek von Berlin,[1] mit einer grossen Menge bildlicher Scenen des Gedichts, die in der Zeichnung der Figuren sehr wenig Natursinn, in der Gewandung einen ungefüg conventionellen Styl zeigt, aber zugleich eine Fülle von Motiven

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I. S. 38.

der beredtesten Mimik entwickelt. Sodann eine Handschrift des Gedichtes des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee

Dido, vor Aeneas klagend, aus der Berliner Handschrift des Eneidt. (F. K.)

Verkündigung Mariä. Aus der Berliner Handschrift des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee. (F. K.)

in derselben Bibliothek,[1] deren Bilder, ohne starkes Gefühl für den körperlichen Organismus, obschon überall mit Sorgfalt behandelt, die zarteren wie die pathetischen Momente des Gedichtes mit Lebhaftigkeit und selbst, wie in der Klage der bethlehemitischen Mütter um den Tod ihrer Kinder, mit ungewöhnlichem Nachdruck wiederzugeben wissen. Ebenso eine Handschrift

Die klagenden Mütter von Bethlehem. Aus der Berliner Handschrift des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee. (F. K.)

des Conrad von Scheyern in der Bibliothek zu München,[2] mit energischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte und besonders aus der Apokalypse und aus poetischen Legenden. In diesen spricht sich ein voller Lebenssinn aus, der zwar um das Detail der Form wenig sorgt, der aber durch grosse Züge, durch kühne Bewegung, durch einen starken Schwung der Gewandung ebenfalls entschiedene Wirkungen hervorzubringen vermag. Diese Arbeiten charakterisiren die schon vorgeschrittene Zeit des 13. Jahrhunderts und stimmen in der allgemeinen Fassung mit den im Folgenden zu besprechenden jüngeren Arbeiten überein. — Als ein anderes bezeichnendes Beispiel sind die Bilder einer Handschrift des „Welschen Gastes“ (eines Gedichtes aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts) in der Bibliothek von Heidelberg zu erwähnen.[3] Leicht in Farben ausgemalt, stellen sie eine Fülle von Scenen des Lebens in frischer und natürlicher Auffassung dar.

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 26. — [2] Ebenda, S. 84. — [3] Ebenda, S. 3, 6.

Den deutschen Miniaturen der Zeit reihen sich böhmische von verwandter Beschaffenheit an. Ein Hauptbeispiel sind die

Der verklärte Erlöser. Aus der Handschrift des Conrad von Scheyern zu München. (F. K.)

Bilder einer Handschrift des unter dem Mamen „Mater verborum“ bekannten Glossars im vaterländischen Museum zu Prag.

vom Jahr 1202, die Miniaturen von der Hand eines gewissen Miroslaw. [1]

Bärenjagd. Aus der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes. (F. K.)

Dann kommen einige Tafelgemälde, mit Darstellungen auf Goldgrund, in Betracht, frühe Beispiele für die Verwendung solcher zur Altarausstattung an Stelle des Prachtschmuckes, welcher bisher für derartige Zwecke mit Vorliebe angewandt war, (auch in dieser Periode u. A. noch in der Goldtafel von Basel, oben, S. 267), hiemit eine bemerkenswerthe Wendung des künstlerischen Wollens und Strebens bezeichnend: — ein ehemaliges Altar-Antependium im Provinzialmuseum zu Münster, den Erlöser in der Glorie im strengen Style der Zeit um 1200 darstellend; — eine ähnlich behandelte Darstellung der hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen, als oberer Aufsatz eines jüngeren Altarwerkes in der Wiesenkirche zu Soest verwandt; — zwei Tafeln mit gleichfalls streng gemalten Heiligenfiguren in der Nikolaikapelle des Domes von Worms; — ein Antependium in der Kirche von Lüne bei Lüneburg, mit Darstellungen im Einschluss spitzbogiger Arkaden, — und eine Tafel mit Passionsscenen in der Kirche von Heilsbronn, die letztere vielleicht schon im Uebergange zu gothischer Stylistik. [2]

An deutschen Wandmalereien der in Rede stehenden Epoche ist eine erhebliche Folge vorhanden. Sie bilden die sehr überwiegende Zahl der Beispiele dieser Gattung der mittelalterlichen Kunst, welche neuerlich von der Kalktünche, die sie Jahrhunderte hindurch bedeckt hatte, befreit sind; andre harren noch

[1] Vergl. besonders Passavant, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 193 nebst Abbildung. — [2] Vergl. die Notiz von Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 310.

ihrer Wiedererstehung. Ihre äussere Behandlung ist noch immer durchaus schlicht: einfache starke Umrisszeichnung, durch welche die Gestalten sich von den kräftig gefärbten, zumeist blauen Gründen lösen, einfache Colorirung, gar keine oder eine durchweg sehr mässige Schattenangabe. Aber wie sie hiedurch ein günstiges Wechselverhältniss zu den Wirkungen der Architektur und ihrer Flächen beibehalten, (ein Verhältniss, das bei höherer malerischer Durchbildung unendlich schwerer zu erreichen ist,) so entwickelt sich gleichzeitig eben in diesem vorwiegend linearen Element ein höchst bedeutungsvolles Streben nach lebenvoller Kraft, Klarheit, gereinigter Grösse. Das schlichte Verfahren bringt es in weiterem Umkreise, als in der so ungleich schwierigeren Sculptur, zu günstigen Erfolgen; namentlich hat das nördliche Deutschland im Westen wie im Osten die schätzbarsten Beispiele aufzuweisen. Die Darstellung einzelner Gestalten, rhythmisch auf die architektonischen Flächen vertheilt, wechselt mit figurenreichen Compositionen, die naiv historische Darstellung mit solcher, die sich durch eine symbolisirend gedankenhafte Entwickelung bedingt.

In der niederrheinischen Gegend schliessen sich dem, unter den Werken der vorigen Epoche bereits besprochenen Cyklus von Schwarz-Rheindorf zunächst die Gewölbmalereien des Kapitelsaales von Brauweiler an. Sie füllen die 24 Dreieckfelder des Gewölbes und führen ausser dem Bilde des Heilandes und einzelner Gestalten von Propheten oder Heiligen um ihn her, alttestamentliche und legendarische Scenen vor, welche nach Anleitung des Hebräerbriefes (11) die Bewährungen im Glauben vergegenwärtigen. [1] Was hievon erhalten, zeigt neben der allgemeinen Strenge des Styles einen schon individuell belebten Sinn, einen charakteristisch energischen Vortrag und im Einzelnen eine maasvolle Haltung, welche sich den Motiven antiker Darstellung mit Glück zuneigt. — Jünger, einer vorgeschrittenen Zeit des 13. Jahrhunderts angehörig, sind die Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln, [2] einzelne Heilige, zumeist unter gemalten Architekturen spätromanischen Styles, darstellend. Hier entwickeln sich die Gestalten bereits zu kraftvoller Fülle und fast majestätischer Würde, sowohl in den Körperlinien als in der voll niederwallenden Gewandung, die sich in grossen Massen bricht. Eigenthümlich erhaben ist namentlich die Figur des Constantin, in grossartig phantastischer Costümirung. — Verwandten Styl, doch minder gross und in mehr manierirter Behandlung, zeigt ein Wandbild in St. Kunibert zu Köln, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. [3] — Andre Wandmalereien dieser Epoche in der Krypta der Kapitolskirche zu Köln (diese noch nicht näher untersucht, da

[1] Reichensperger, Vermischte Schriften, S. 78, ff. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (8, 9.)* — [3] Organ für christl. Kunst, II, Beilage zu Nro. 11.

die Krypta zu profanen Zwecken hingegeben und wenig zugänglich ist), in der von St. Gereon, u. s. w.

Eigenthümlich (die Fülltafeln ehemaliger Chorschranken?) sind zehn grosse Schiefertafeln mit den Bildern von Aposteln in St. Ursula zu Köln. Die vielfach erneute Malerei zeigt hier in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit ein noch byzantinisirendes Gepräge. Die (gegenwärtig nicht sichtbare) Rückseite einer dieser Tafeln soll das Datum 1224 enthalten.

Andres Bedeutende in Westphalen.[1] Zu Soest die Wandmalereien in der Chornische der Nikolaikapelle:[2] der heil. Nikolaus, von Engeln und Verehrenden umgeben, und die zwölf Apostel, mit allegorischen Halbfiguren über zehn von diesen; erhabene Gestalten voll Lebensgefühl und individuell durchgebildetem Charakter; die Gewandung nach antiken Motiven kunstreich entwickelt, bewegt, zuweilen flatternd; das Allgemeine des Styles dem der Malereien der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln verwandt, doch mit noch feinerer Empfindung und nur in wenigen Einzelheiten noch befangen oder zur Manier geneigt; die allegorischen Gestalten, in weiblich jugendlichem Charakter, von hoher und freier Grazie. Die urkundliche ehrenvolle Erwähnung eines Soester Malers Everwin im J. 1231 ist nicht ganz ohne Grund auf den Meister dieser Wandbilder bezogen worden. (Die Malereien an der Wölbung der Chornische, über jenen, bestehen aus moderner Erneuung.) — Sodann die bis jetzt nur fragmentarisch aufgedeckten und mehr beschädigten Wandmalereien in der Kirche zu Methler,[3] besonders ebenfalls im Chore, zumeist die Gestalten einzelner Heiligen darstellend, aus wiederum jüngerer Zeit, mit dem Streben nach erhöhter Charakteristik und machtvoller Grösse, doch von minder edler und feiner Durchbildung, zum Theil von roher Behandlung. — Zahlreiche andre Reste, die für die Folge noch umfassenden Aufdeckungen entgegensehen lassen, im Dome zu Soest (in der nördlichen Seitenabsis und an den Pfeilern der Empore), in den Kirchen von Ohle, Werdohl, Plettenberg, Hüsten, Heggen, Fröndenberg, Opherdike, Castrop, Ahlen (Marienkirche), Sendenhorst. Diese der Mehrzahl nach ebenfalls von roherer Behandlung. So auch eine Malerei im Dome zu Münster, im Nordarme des westlichen Querschiffflügels, die als profangeschichtliches Bild, die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofes darstellend, von Bedeutung ist.

In den sächsischen Landen sind zunächst die Wandmalereien zu nennen, welche das Innere des Domes von Braun-

[1] W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. S. 322, ff.; T. 28, ff. — [2] Zu den Abbildungen bei Lübke s. die im Organ für christl. Kunst, II. zu Nro. 9, 15, 17, 19. *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (10, 11.)* — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (12.)*

schweig[1] erfüllten und von denen noch ein ansehnlicher Theil in den östlichen Räumen des Gebäudes erhalten ist: an den Oberwänden und den Gewölben eine reiche cyklische Folge von Darstellungen dogmatischen Gehaltes, am Untertheil der Wände Friesstreifen mit historischen Scenen aus dem Leben verehrter Heiligen; die Malereien des eigentlichen Chorraumes unlängst erneut, die des südlichen Querschifflügels noch in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten; (dagegen im nördlichen Querschifflügel nur einige Fragmente späterer Zeit;) die Arbeit von verschiedenen Händen und, wie es scheint, auch in den bezeichneten, der romanischen Schlussepoche angehörigen Darstellungen verschiedenzeitig; die an den obern Räumen in einem mehr strengeren, mehr traditionellen Style, zum Theil, wie die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen im südlichen Querschifflügel, von grossartiger Würde; die legendarischen Vorgänge in einer naiv freieren Auffassung. — Andre umfassende Reste, welche eben dieser Periode anzugehören scheinen, in der Kirche von Bursfelde.[2] So auch im Absisgewölbe der Kirche am Kloster Neuwerk zu Goslar, die Himmelskönigin mit Heiligen und den Bildern der Stifter darstellend. U. s. w. — Sodann die Malereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt,[3] von denen bei der neuerlich erfolgten Restauration des Gebäudes überaus merkwürdige Reste zum Vorschein kamen, Halbfiguren des David und der Ecclesia, des Salomo und der „Königin des Ostens“ und die Einzelgestalten der Propheten an den Fensterpfeilern des Langschiffes und des Chores; die Himmelfahrt der Maria am Gewölbe der mittleren Vierung; Andres von mehr zerstörter Beschaffenheit oder, wie die Malerei der Chorabsis, später übermalt. Diese Werke, namentlich die Gestalten der Propheten, standen entschieden auf dem Höhepunkte der romanischen Kunstepoche; sie zeigten die sächsische Malerschule dieser Zeit in demselben Streben nach lauterster Vollendung, welches die in Wechselburg und Freiburg thätige Bildhauerschule charakterisirt, und es fehlte auch nicht, in äusseren Elementen der Darstellung, an unmittelbaren Anklängen an die Werke der letzteren. In der schlichten Technik zeigte sich eine lebenvolle Charakteristik, eine freie und völlig klare Grösse des Styles, eine empfundene Durchbildung der klassischen Motive, der Art, dass Manches nicht nur im Allgemeinen der klassischen Epoche der modernen Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsprach, sondern in der That schon wie von einem Hauche raphaelischen Geistes berührt schien. Leider sind diese Werke erneut und hiebei nach dem Sinne des neuen Künstlers umgeschaffen worden; ihre Anschauung ist uns

[1] Ausführliche Beschreibung bei Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweigs, S. 26. Charakteristik bei Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst, V, 1, S. 670. — [2] Hannoversches Magazin, 1850, S. 82. — [3] v. Quast, im Kunstblatt, 1845, S. 222, ff.

nur in Aquarellcopieen erhalten, welche nach den Originalen vor ihrer Ueberarbeitung mit Treue gefertigt wurden. — Minder bedeutend und schon im Uebergange zu gothischer Stylform sind die schwachen Reste der Bilder fürstlicher Personen, welche sich auf den Pfeilern der Kirchenruine von Memleben erhalten haben. [1]

Den sächsischen Wandgemälden schliesst sich eine reiche Deckenmalerei an, die der Flachdecke der Michaelskirche zu Hildesheim, [2] welche ein überaus schätzbares Beispiel für diesen Theil der künstlerischen Ausstattung kirchlicher Gebäude in der Epoche des romanischen Styles ausmacht. In acht grossen Mittelfeldern stellt sie den Sündenfall und den Stammbaum Christi dar, in einer erheblichen Zahl kleiner umrahmender Felder die Bilder von Patriarchen, Propheten, Evangelisten, symbolischen Gestalten. Das Ganze ist ornamentistisch gefasst und, in der Zeichnung wie in der Färbung, von reicher dekorativer Wirkung; mehrfach und zum Theil roh übermalt, zeigt das Werk in reiner erhaltenen Figuren, wie in der der Maria, eine hohe und edle Würde, die Spätzeit des Styles mit Bestimmtheit bezeichnend.

Franken besitzt ein Beispiel spätromanischer Wandmalerei im Westchore des Domes zu Bamberg, an den Bildern von Heiligen, welche die Nischen der südlichen Brüstungswand dieses Chores (statt der an solcher Stelle üblichen Sculpturen) ausfüllen. Sie lassen, zwar stark verblichen, noch eine sehr edle Fassung des romanischen Styles erkennen.

In Süddeutschland ist bis jetzt nur ein, dem fernen Südosten angehöriges Beispiel dieser Epoche von Bedeutung nachgewiesen: die Wandmalereien des Domes von Gurk [3] in Kärnten. Einzelreste lassen es vermuthen, dass das ganze Innere ausgemalt war; unverdeckt von Uebertünchung zeigen sich die Malereien des über der westlichen Eingangshalle befindlichen Nonnenchores, die ein cyklisch gebundenes Ganzes von dogmatischem Gehalte ausmachen. (Die Malereien der Eingangshalle werden als spätmittelalterlicher Zeit angehörig bezeichnet.) — Diesen Arbeiten sind die Wandgemälde der Giselakapelle zu Veszprim [4] in Ungarn anzureihen: Apostelgestalten in feierlich würdiger Fassung der überlieferten Stylmotive.

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 174 — [2] Das Werk ist in Farbendruck (bei Storch und Kramer in Berlin, 2 Bl. in Fol.) herausgegeben. *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (15.)* — [3] v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Archäologie des deutschen Mittelalters, S. 73, ff. Vergl. v. Ankershofen, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, I, S. 22, 229. Derselbe und Schellander, ebenda, II, S. 289, ff. (An künstlerischer und stylistischer Analyse wie an veröffentlichten Abbildungen fehlt es noch.) — [4] Jahrbuch der k. k. Central-Commission, I, S. 114; Mittheilungen derselben, I, S. 184.

An Glasgemälden deutscher Kunst ist eine, wenn auch geringere Zahl von Beispielen vorhanden, für die Gesammtanschauung der künstlerischen Ausstattung der Monumente des romanischen Styles, für die Entwickelung derselben in der Spätzeit des deutsch-romanischen Styles ebenfalls von charakteristischer Bedeutung. Der Dom zu Augsburg hat in fünf Oberfenstern des Mittelschiffes grosse Heiligengestalten, die, über eine handwerkliche Wiedergabe conventioneller Formen nicht herauskommend, doch als ein früher Versuch, die von beschränkenden Bedingungen abhängige Technik für Darstellungen grösseren Maasstabes zu verwenden, beachtenswerth sind. — In Westphalen [1] sind die Fragmente in den Fenstern der Chornische des Domes von Soest als ältere Arbeiten, die Malereien des mittleren Chorfensters der Kirche zu Legden als ein schätzbares Werk der Blüthezeit des Styles zu nennen, dekorativ verbundene Medaillons mit kleinen figürlichen Darstellungen, deren Gesammtinhalt den Stammbaum Christi ausmacht. — Am Niederrhein fünf ansehnliche Fenster in St. Kunibert zu Köln, [2] der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts angehörig, kleine Scenen biblischen und legendarischen Inhalts, unterwärts einzelne grössere Heiligengestalten, Alles von bunten Arabesken- und Rankenmustern reichlich umschlossen, farbenglänzendem Teppichwerk vergleichbar und hiemit die günstigste Wirkung sichernd, deren überhaupt eine Glasmalertechnik fähig war, welche sich wesentlich noch auf eine mosaicirende Behandlung hingewiesen sah. Zu bemerken ist, dass während in den ornamentistischen Theilen dieser Fenster das romanische Element noch bestimmt vorherrscht, in der bewegten figürlichen Zeichnung sich schon Uebergänge in den gothischen Styl ankündigen. Noch mehr ist letzteres der Fall in zwei Chorfenstern der Kirche zu Heimersheim, [3] die zugleich eine wiederum schlichtere Anordnung zeigen.

Ein für die Schlussepoche des romanischen Styles eigenthümlich charakteristisches Werk ist ferner eine zusammengehörige (doch unvollständige und zum Theil fragmentirte) Folge grosser gewirkter Teppichstücke, welche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. [4] Sie rühren, historischer Angabe zufolge, aus der Zeit um 1200 her und enthalten Darstellungen zu der allegorischen Geschichte der „Ver-

[1] Lübke, a. a. O., S. 335. — [2] Eins derselben bei Boisserée, Denkm. der Bauk. am Niederrhein, T. 72. — [3] F. H. Müller, Beitr. zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, T. 9. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 635. Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg, Bl. 36—40.

Figur der Prudentia, von den Teppichen der Schlosskirche zu Quedlinburg. (F. K.)

mählung Mercur's mit der Philologie" von Marcianus Capella, eines Buches, das nebst den andern Schriften dieses spätrömischen Grammatikers im Mittelalter eifrig gelesen ward; naive figürliche Illustrationen, Götter der alten Mythe und allegorische Personen, mit beigeschriebenen Namen und mit grossen Spruchbändern in den Händen, zumeist ohne sonderliche Action, in der Darstellung nicht ohne mancherlei klassische Reminiscenz. Die Zeichnung deutet auf zwei verschiedene Hände, welche die Cartons geliefert; zum Theil hat sie, zwar noch in den überlieferten Stylformen, eine würdevolle und grosse Fassung. Die Ausführung rührt von den Klosterfrauen von Quedlinburg her; die ganze Arbeit erscheint wiederum als ein schätzbarer und in seiner Art merkwürdiger Beleg für die Strebungen der sächsischen Kunst.

Schweden.

Einige Reste und Spuren romanischer Wandmalerei in Schonen, der Südprovinz von Schweden, deuten auf eine Uebertragung dieses Kunstbetriebes von Deutschland auf die nordischen Küstenlande. Bemerkenswerth sind die Malereien im Chorraume der kleinen Kirche von Bjeresjö,[1] unfern von Ystad: symbolische Figuren, der Stammbaum Christi, biblisch historische Scenen. Die Auffassung ist indess ohne Geist, die Behandlung barbaristisch roh.

[1] Mandelgren, monuments scandinaviques du moy. âge, liv. 1.

Frankreich und England.

Frankreich und England haben für die Malerei der romanischen Schlussepoche keine erhebliche Bedeutung.

Der umfassenden Ausstattung der kirchlichen Gebäude im südlichen und westlichen Frankreich durch Sculptur scheint ein ähnliches Streben im Fache der Malerei nicht zur Seite gegangen zu sein; wenigstens fehlt es für diese Gegenden an bemerkenswerthen Zeugnissen. In der Krypta der Kathedrale von Chartres, in der Kirche zu Frétigny (unfern von dort), in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, in der Kathedrale von Tournay werden Reste von Wandmalereien namhaft gemacht,[1] die im Wesentlichen dem 13. Jahrhundert anzugehören scheinen; welchen Grad von Ausbildung sie bekunden, wie weit sie überhaupt noch das romanische Stylgesetz befolgen, muss einstweilen dahingestellt bleiben. Die frühzeitige Entwickelung des gothischen Baustyles in den nordöstlich französischen Landen war der Förderung der Wandmalerei von vornherein wenig günstig.

Die französischen Miniaturen dieser Epoche haben das Verdienst technischer Ausbildung, während der geistige Gehalt geringer ist. —

In England fehlt es an allen Zeugnissen für den Betrieb grossräumiger Malerei; (was an derartigen Notizen vorliegt, gehört ohne Zweifel schon den Anfängen der Entwickelung des gothischen Styles an.) Von den englischen Miniaturen gilt im Wesentlichen dasselbe wie von den französischen.

Italien.

Die italienische Malerei der Epoche des spätromanischen Styles umfasst eine Stufenfolge sehr ausgezeichneter und beachtenswerther Entwickelungen.[2] Ihre Leistungen gehen über den Schluss des 13. Jahrhunderts hinaus; sie gehören den verschiedenen Gattungen des Kunstfaches an. Die Individualisirung des künstlerischen Schaffens macht sich durch eine namhafte Zahl hervortretender Persönlichkeiten geltend.

Von charakteristischer Bedeutung ist hier das Wechselverhältniss zu den Typen des byzantinischen Kunststyles, der an einigen Punkten des Landes, namentlich in der Mosaikausstattung kirchlicher Räume, lebhafte Aufnahme gefunden hatte. Er gab dem in weiterem Kreise aufwachenden künstlerischen Bedürfniss zunächst Vorbild und Lehre. Aber die Neubelebung

[1] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 693. — [2] Umrisse bei d'Agincourt, Rosini, Ramboux u. A. m.

der traditionellen Form, welche überall das Wesen des romanischen Spätstyles ausmacht, führte auch hier zur Lösung des schematischen Gesetzes; in Einzelfällen trat diesem ein kraftvoller Lebensdrang entgegen, in naiver Unmittelbarkeit oder in klassischer Läuterung, wenn schon dem einseitig antikisirenden Drange in den Bildnerarbeiten des Nicola Pisano an Fülle und Entschiedenheit keineswegs gleich. Die Einigung der Gegensätze erscheint schliesslich als die Grundlage eines in sich befriedigten Schaffens.

In Venedig wurde in der Mosaikausstattung der Markuskirche fortgefahren, zum Theil in einseitigerer Beobachtung der hier schon lange geübten byzantinischen Muster, zum Theil in einer, von individuell freiem Gefühle getragenen Erneuung. In letzter Beziehung sind namentlich die Mosaiken des Umganges der Kirche, vor den Eingangsthüren und auf der Nordseite, von ausgezeichneter Bedeutung, Geschichten des alten Testaments bis auf Moses in derber, frischer, belebter Auffassung darstellend. Sie gehören ohne Zweifel der früheren Zeit des 13. Jahrhunderts an; die Arbeiter späterer Stücke kehrten wiederum mehr zu der Starrheit der alten Vorbilder zurück. — Anderweit bedeutend ist das, ebenfalls dem 13. Jahrhundert angehörige Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo.[1]

Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

Es stellt die thronende Maria mit dem Kinde und Engel und Heilige zu ihren Seiten dar, in altherkömmlicher Anordnung, in

[1] v. Eitelberger, in den Mittelalterl. Kunstdenkmalen des Oesterr. Kaiserstaates, S. 105, f.

Geberde und Gewandung mit dem Gepräge hoher Feier und zugleich mit den Andeutungen empfundener Bewegung. — In Florenz empfing die Taufkirche S. Giovanni, damals das wichtigste Gebäude der Stadt, eine ähnliche Ausstattung: das Mosaik an der Wölbung der Altarnische, 1225 von einem Mönche Jacobus gefertigt; die Darstellungen an der grossen Kuppelwölbung des Hauptraumes, von Andrea Tafi (1213—94) und Anderen, angeblich unter der Beihülfe eines in Venedig ansässigen griechischen Meisters, Apollonius, ausgeführt, theils streng, theils mässiger byzantinisirend, theils in einer selbständig derben Fassung.

Auch anderweit bekundet sich in Toscana die Aufnahme byzantinischer Kunstweise, die Verarbeitung derselben durch individuelles künstlerisches Vermögen. Einige Tafelbilder in der Akademie von Siena bezeugen den unmittelbaren Anschluss; ein grosses Madonnenbild in der dortigen Kirche S. Domenico, [1] 1221 von Guido von Siena gemalt, bildet das überkommene Motiv mit Würde und einem ersten Anfluge von naiver Grazie aus. — Den Namen des Giunta Pisano und die Jahrzahl 1236 trug ein verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten in S. Francesco zu Assisi; ein zweites Exemplar, in der Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi, demselben Meister zugeschrieben, hat völlig den byzantinischen Typus. Verloschene Wandmalereien im östlichen Theil der Oberkirche von S. Francesco, ebenfalls dem Giunta zugeschrieben, lassen in den alten Abbildungen derselben Momente einer leidenschaftlichen Energie erkennen, die sich der byzantinisirenden Composition beimischen.

Eine abweichende Richtung erscheint in den Malereien, welche die Wölbung des Baptisteriums von Parma ausfüllen und der Zeit um 1230 angehören: Gestalten von Personen des alten und des neuen Bundes und von jüngeren Heiligen, Scenen aus der Geschichte des Täufers. Sie scheinen den Werken nordischer Wandmalerei verwandt zu sein, in den Einzelgestalten mit der Darlegung machtvoller Würde, in den historischen Scenen mit den durchgehenden Zügen kühner und leidenschaftlicher Bewegung, dem zuerst erreichbaren Darstellungsmittel für ein innerlich erregtes künstlerisches Gefühl.

An diese Vorgänge knüpft sich die Thätigkeit eines jüngeren toskanischen Meisters an, des Giovanni Cimabue von Florenz, angeblich 1240 geboren, bald nach 1300 verstorben: Zwei grosse Tafelbilder der Madonna, beide zu Florenz, folgen im allgemeinen Motiv der Darstellung wiederum den byzantinischen Mustern; das ältere, aus S. Trinità und gegenwärtig in der Akademie, noch in verhältnissmässig strengerem Anschluss; das jüngere, in S. Maria Novella, [2] mit Engeln zu den Seiten der

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 49 (1.)* — [2] *Ebenda, T. 49 (2).*

Madonna und zahlreichen Medaillons mit den Brustbildern heiliger Personen auf den Rahmen, in einer Umbildung, welche das Ueberkommen schon in freier Würde und naiver Naturbeobachtung wiederzugeben vermag. — Dann ein Cyklus von Wandmalereien im Langschiff der Oberkirche von S. Francesco zu

Johannes der Evangelist, von Cimabue. Von dem Rahmen des Madonnenbildes in S. Maria Novella zu Florenz.

Assisi: an den Gewölbfeldern einzelne Darstellungen heiliger Personen, ebenfalls in herkömmlich feierlicher Anordnung, die des mittleren Gewölbequadrats am Meisten in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, diese zugleich durch eine dekorative Umgebung von entschieden antikisirender Auffassung bemerkenswerth; an dem Obertheil der Wände historische Scenen der ersten Bücher des alten Testaments und der Geschichte Christi, die, zwar noch ohne charakteristische Durchbildung der Einzelformen, sich doch ebenso durch ein sinnvolles Erfassen des dramatischen Moments wie durch die Andeutung eines feierlichen Pathos auszeichnen. (Die Bilder am Untertheil der Wände von spätern Händen. Zu bemerken: dass das Gebäude selbst, nach dem Entwurfe eines fremden Architekten gebaut, schon gothisch ist, (vergl. unten,) dass aber sowenig in den älteren Wandmalereien des Chores wie in den genannten von Cimabue eine Hinneigung zu gothischen Stylprincipien ersichtlich wird.) — Gegen den Schluss seines Lebens erscheint Cimabue an dem kolossalen Chormosaik des Domes von Pisa betheiligt, den thronenden Heiland nebst Maria und Johannes darstellend. Wie viel davon ihm angehört, erhellt nicht; das Hauptsächliche dieser Arbeit folgt wiederum den byzantinischen Typen.

Für das lange Beharren an diesen in der toskanischen Kunst liegen noch andre Beispiele vor. Das Chormosaik von S. Miniato bei Florenz vom J. 1297, dessen Verfertiger unbekannt ist, schliesst sich ihnen noch in auffälliger Strenge an; während ein namhafter Meister dieses Faches, Gaddo Gaddi (gest. 1312) in seinem Hauptwerke, der Krönung Mariä im Dome zu Florenz, mit der byzantinisirenden Technik allerdings die freiere Würde des Cimabue wohl zu vereinigen weiss.

Auch Siena hat in einem Madonnenbilde von Diotisalvi (1281) in der Servitenkirche SS. Concezione eine Arbeit, die von der Leistung jenes Guido wiederum in roheren Byzantinismus verfällt. — Um so wunderbarer ist die aus derselben Richtung hervorgehende Erscheinung eines dritten sienesischen Meisters: des Duccio di Buoninsegna, in welchem das Streben der Zeit zur Vollendung gedieh und der an künstlerischem Vermögen nur dem Nicola Pisano zu vergleichen ist. Im J. 1311 beendete er die grosse Tafel für den Hauptaltar des Domes; auf der Vorder- und der Rückseite mit Gemälden versehen, sind beide Seiten nachmals von einander getrennt und als zwei besondere Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt worden. Die ehemalige Rückseite enthält in einer grossen Zahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Auch hier liegt die byzantinisirende Tradition noch entschieden zu Grunde; aber alles Hemmende derselben ist überwunden, Alles, was sie an bedeutungsvollen Motiven darbot, mit vollster künstlerischer Kraft und Empfindung zu neuem Leben umgeschaffen. Höchste majestätische Würde und erschütterndste Leidenschaft, Reichthum des Gedankens, Anmuth der Form, naives Spiel des Lebens kommen in diesen kleinen Darstellungen auf gleiche Weise zur Erscheinung. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Gestalten, eine Madonna mit Heiligen. Hier ist, zumal in den Köpfen, eine nicht minder

Siena.

Aus der Altartafel des Duccio, im Dome von Siena.

gediegene Durchbildung, dabei aber in der Gewandung ein anmuthsvoll weicher Fluss, der, in dieser einen Beziehung, bereits eine Abweichung von dem ursprünglich byzantinischen Stylprincip und den Uebergang in das der gothischen Epoche ausspricht. — Eine Anzahl kleiner Tafeln in der Sakristei des Domes scheint von den früheren Staffeln und Giebeln des Altarwerkes herzurühren. Andre in der Akademie zu Siena geben weitere Belege, zum Theil vielleicht für die eigne Wirksamkeit Duccio's, jedenfalls für die von Nachfolgern seiner Richtung.

Die künstlerische Thätigkeit des mittleren und des unteren Italiens ist im Ganzen von geringerem Belang, lässt aber in einzelnen hervorragenden Leistungen dieselben Entwickelungsverhältnisse erkennen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts erscheint auch hier (nach den freieren Bestrebungen, die aus einigen römischen Mosaiken des zwölften ersichtlich werden, ein vorwiegender Byzantinismus. So in einem Mosaik an der Façade des Domes von Spoleto, 1207 von Solsernus gefertigt, das durch ein Gepräge einfacher Würde anspricht. So, in sehr strenger Behandlung, in dem kolossalen (stark restaurirten) Mosaik der Chornische von S. Paolo fuori le mura bei Rom und in den (vielfach übermalten) Wandbildern der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le m., ebendaselbst, die indess das Verdienst einer lebendigen bildlichen Erzählung haben. — So auch in römischen Arbeiten der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, die zugleich aber einen Rückfall in handwerkliche Rohheit bezeugen: den Malereien der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro coronati und den Mosaiken zweier kleiner Nischen in S. Costanza.

In der Spätzeit des 13. Jahrhunderts erscheinen in Rom grossartige Werke der Mosaikmalerei, die eine Nachfolge der durch Cimabue angebahnten Richtung bezeichnen. Namentlich die von Jacobus Toriti gefertigten Mosaiken der Chornischen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore; jenes einfacher und von minder durchgebildeter Behandlung; dies von bedeutsamer, mehrgegliederter Composition, edel, würdig, empfunden, eins der Meisterwerke der Zeit, zumal in dem Hauptstücke der Darstellung der Krönung der Maria.[1] Jünger ist das Façadenmosaik von S. Maria Maggiore mit der Darstellung legendarischer Scenen, gegen 1300 von Philippus Rusuti gefertigt, nicht ebenso geistvoll und, wie es scheint, bereits in einem Uebergange zu den Elementen des gothischen Styls.[2] Ebenso auch wohl die schlicht würdevollen Mosaiken an zwei,

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 49 (3). — [2] *Ebenda*, T. 49 (4, 5).

in ihrer Architekturform bereits entschieden gothischen Grabmonumenten in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva.

In Neapel gehört ein Mosaik in S. Restituta, Madonna mit Heiligen, derselben Nachfolge des Cimabue an. — Als Zeitgenoss des letzteren wird, ebendaselbst, der Maler Tommaso degli Stefani bezeichnet. Die von ihm ausgeführten Wandbilder im dortigen Dome (Cap. Minutoli) sind gänzlich übermalt.

Im Uebrigen bleibt im südlichen Italien byzantinische Maltechnik noch Jahrhunderte hindurch in Uebung. In Otranto erscheint ein eigenthümlicher Schulbetrieb der Art, besonders von der Familie der Bizamani geübt. Ihre Tafeln, zumeist klein und sauber behandelt, mischen den byzantinischen Typen im Laufe der Zeit Manches von den Elementen der fortschreitenden Kunst ein und zeichnen sich häufig durch zierlich phantastische landschaftliche Gründe aus.

Die italienische Miniaturmalerei der romanischen Spätepoche, an sich ohne namhafte Bedeutung, giebt für die stylistischen Verhältnisse der Zeit ebenfalls einzelne Belege.

Dekorative Kunst.

Die dekorative Metallarbeit, die in Form und Darstellung das den verschiedenen Künsten Eigenthümliche für ihre Zwecke vereinigt, erscheint auch in dieser Epoche wie in der des 12. Jahrhunderts, in lebhafter Thätigkeit. Doch bleibt sie im Wesentlichen, wie es scheint, auf die Lande diesseits der Alpen beschränkt, und die bedeutenderen der erhaltenen Werke gehören zunächst wiederum noch den niederrheinischen Landen an.[1] Die Behandlung ist von der frühern wenig verschieden; nur werden die Maasse gern ansehnlich vergrössert, die Dekorationen reichlicher angewandt. Die Reliquienschreine namentlich erhalten in einzelnen Fällen sehr ansehnliche Dimension und zierlichst durchgebildete architektonische Ausstattung; in den bildnerischen Theilen, den plastischen, gravirten, mit Emailfarbe ausgestatteten, erscheint dagegen kaum ein Fortschritt; ein feststehender handwerksmässiger Typus herrscht hierin in überwiegendem Maasse vor, nur in seltnen Ausnahmfällen von Bildungen durchbrochen, welche den lebendigeren Richtungen der Kunst der romanischen Spätepoche entsprechen. Ein Hauptwerk ist der mächtige Reliquienschrein der hl. drei Könige im Dome von Köln, 3 Fuss breit, 4½ Fuss hoch, 5½ Fuss lang, mit einer

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 328.

Fülle von Darstellungen, theils in einer noch alterthümlichen Strenge vom Schlüsse des 12. Jahrhunderts, theils in einer feineren Entwickelung, die auf eine schon vorgeschrittene Zeit des folgenden deutet. Andre Prachtarbeiten, ebendaselbst, besonders in St. Ursula und in St. Maria in der Schnurgasse (die letzteren aus St. Pantaleon stammend.) — Sodann, unter den Werken der Art, welche die Pfarrkirche zu Siegburg bewahrt, der Schrein des h. Anno; — eine grosse reichgeschmückte Reliquientafel in St. Matthias bei Trier;[1] — ein Reliquienschrein zu Mettlach,[2] (der Styl der gravirten Darstellungen dem der eben genannten Tafel entsprechend;) — der grosse Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay vom Jahr 1247 (ohne Zweifel gleichfalls ein niederrheinisches Werk) und der, schon einigermaassen gothisirende Schrein des h. Suitbert in der Kirche von Kaiserswerth vom J. 1264. — Andre an andern Orten.[3]

Die namhaften Arbeiten ähnlicher Art in Frankreich[4] — in der Kathedrale und im Museum von Rouen, in der Kathedrale von Evreux, zu Coudray-St. Germer (Oise), zu Jouarre, Mozac in der Auvergne, u. s. w., — scheinen vorzugsweise schon dem Uebergange in die Formen des gothischen Styles anzugehören. Ein wundersames Glanzwerk romanischer Kunst scheint das in derselben Technik gearbeitete Grabmal des Grafen der Champagne, Heinrich I. (gest. 1180,) gewesen zu sein, das sich in St. Etienne zu Troyes befand, einem Altare ähnlich, mit durchbrochenen Arkaden an den Seitenwandungen und mit dem Bilde des Bestatteten im Innern. Die erhaltene Abbildung[5] lässt die Spätformen des Styles erkennen.

[1] Chr. W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter etc., Liefg. 1. — [2] Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I, S. 230. — [3] Z. B. im Dome von Osnabrück. Vergl. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 406. — [4] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 801. De Caumont, Abécédaire, arch. rel. p. 439. — [5] De Caumont, a. a. O., p. 230.

B. DIE KUNST DES GOTHISCHEN STYLES.

Allgemeiner Charakter.

Aus der Fülle der Erscheinungen, welche das Wesen der romanischen Schlussperiode bezeichnen, löst sich als ein besonderer Zweig die Kunst des gothischen Styles ab. Die Anfänge dieses Styles stehen mit den letzten Aeusserungen des Romanismus noch auf gleicher Stufe; aber sie führen zu einer Umgestaltung der gesammten Kunst des Occidents. An die Stelle der volksthümlichen Naivetät, des phantastischen Behagens, des Strebens nach klassischer Läuterung, womit bis dahin die traditionelle Kunstform behandelt war, tritt nunmehr ein neues Gesetz. Ein gemeinsamer geistiger Drang macht sich geltend, welcher die Kunstschöpfungen lebhafter durchdringt, sie reicher gliedert, fester zusammenbindet; ein schwärmerisches, mystisches, ecstatisches Element, welches der Form und Darstellung einen neuen Gehalt, ihrer Fassung und Behandlung, ihrer Verbindung, ihrer Wirkung ein Gepräge von charakteristisch neuer Eigenthümlichkeit giebt; eine Entwickelung von nachhaltiger Folgerichtigkeit, eine Totalität der Conceptionen, welche das Einzelne überall aus den Bedingnissen des Ganzen hervorgehen lässt und in deren Bann erhält.

Es ist schon ((S. 189 u. f.))bemerkt, dass in der Gothik das Universelle des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatz gegen die volksthümlichen Besonderheiten, zur künstlerischen Gestalt gelangt. Es sind die grossen geistigen Bewegungen der Zeit, die sich hierin offenbaren, die grossen historischen Erscheinungen, mit denen der Beginn und die Ausbildung der Gothik in naher Wechselwirkung stehen. Die Macht der Hierarchie, die die Welt des Occidents zur geistigen Einheit verband, feierte damals ihre Triumphe; sie setzte sich gleichzeitig mit den Massen der Bevölkerung in ein unmittelbares Einvernehmen. Die kirchliche Wissenschaft fand auf den Universitäten die lebhafteste Pflege; die Sendboten des obersten päpstlichen Willens, die neugestifteten geistlichen Bettelorden, fanden in allen Schichten der

Völker Zugang, während die Versuche einer selbständigen Gestaltung des geistigen Lebens durch Ketzergerichte blutig unterdrückt wurde. Das aufblühende städtische Bürgerthum folgte bereitwillig den von der geistigen Macht gegebenen Impulsen, mit den Werken kirchlicher Feier zugleich die eigene Macht verherrlichend. Aus seinem Schoosse gingen die Arbeiter hervor, die in emsigem handwerklichem Betriebe den vielgegliederten monumentalen Unternehmungen, welche die neue Zeit verlangte, den festen Körper gaben. Grosse zünftige Corporationen, die Bauhütten, sorgten für die Stetigkeit des Betriebes, für die regelrechte Ausübung.

Die verschiedenen Gattungen der Kunst vereinigen sich in der gothischen Epoche auf das Innigste zur gemeinsamen Wirkung, in ihrer Behandlung von einander abhängig, den jeweiligen Grad ihrer Vollendung in dieser ihrer Vereinigung findend.

Die Architektur erscheint durchweg von einem innerlich treibenden Leben erfüllt; sie theilt dies Leben dem Raume mit, den sie umgiebt, in bewegter Gliederung aufwärts drängend, die Starrheit der Masse den Blicken des Beschauers entziehend. Es ist etwas geheimnissvoll Schwebendes in dieser Gestaltung des architektonischen Innern, das sich in seinem Höhendrange, in der scheinbaren Abwesenheit der festen Gegengewichte, gern zu einer wunderähnlichen Wirkung steigert. Die Wandungen gehen zu mehr und mehr geweiteten Fensteröffnungen auseinander, deren Sprossenwerk von durchleuchteten Bildern, Werken der Glasmalerei, ausgesetzt ist; was an ungegliederter Wandfläche übrig bleibt, bietet sich ähnlicher Belebung durch gemaltes oder sculptirtes Bildwerk dar. Die Decke wölbt sich in luftig geschwungenen Rippen; die Füllstücke zwischen diesen (die Gewölbkappen) sind gern mit leichter Dekoration versehen, häufig Sternen auf blauem Grunde, ebenfalls allem Lastgefüge fremd. Dem aufstrebenden Element entspricht die durchgängig angewandte Linie des Spitzbogens, die flüssige Formation der baulichen Einzeltheile. Die festen Massen, welche diesem schwebenden Innenbau den sichern Halt geben, liegen im Aeussern des Gebäudes, dem constructiven Verhältniss gemäss auf einzelne Punkte vertheilt, aufragende Strebepfeiler, von denen sich, wo über niedern Seitenräumen ein höherer Mittelraum emporsteigt, stützende Bögen dem letzteren entgegenspannen, in reichlicher Wiederholung des Systems, wo bei einer grösseren Zahl der Innenräume eine vermehrte oder gesteigerte Abstufung der Höhen eintritt. Die Stirnseiten des Baues werden, in mehr oder weniger reicher Anordnung, durch Thürme gefestigt und abgeschlossen; an der Façade bildet sich der Thurmbau in vorzüglich machtvoller Weise aus. Das System vorspringender Strebepfeiler wird, wie bei dem Körper des Gebäudes, so auch bei dem Thurme zur Anwendung gebracht; es ist von wesentlicher Einwirkung

auf eine leichtere Aufgipfelung seiner Theile. So entschieden sich in den Strebepfeilern die festen Massentheile des Baues darstellen, so werden doch auch sie von der lebendig aufstrebenden Bewegung, die in dem Innern waltet, ergriffen; sie stufen sich geschossweise ab, sie empfangen tabernakelartige Krönungen über den einzelnen Stufen, sie gewinnen hiemit den Anschein eines Ueberschusses an Kraft, der in jedem Theile, den Fuss des folgenden umkleidend, selbständig emporsteigt und den obersten Gipfel mit einem frei aufragenden Thürmchen, der sogenannten „Fiale" krönt. Bei dem Thurmbau, der gewissermaassen nur aus Strebemassen zusammengesetzt ist, entfaltet sich diese Behandlungsweise zur reichsten und glanzvollsten Wirkung. Ueberall macht sich damit das Princip geltend, die horizontale Linie durch jene aufsteigenden Theile zu durchschneiden, die emporstrebende Bewegung über die ruhig lagernde vorherrschen zu lassen. Dasselbe bei der sehr eigenthümlichen Krönung der Portale und der Fenster im Aeusseren des Baues. Schutzdachungen über leicht vortretender Portalhalle bedingen einen leichten Giebel, in dessen Feld die spitze Bogenlinie der Portal- oder der Hallenwölbung eingreift; die Fiction solcher Giebel (freilich ohne allen Bezug auf eine entsprechende Querdachung) wiederholt sich sodann als eine Normalform über allen Oeffnungen der Art, in schlanker Erhebung der Schenkel abermals das aufstrebende Element schärfer bezeichnend, die Horizontalgesimse, namentlich die der vorhandenen Dächer, abermals und in wirksamster Weise unterbrechend. Der Name dieser scheinbaren Giebel, in der Handwerksprache des deutschen Mittelalters, ist der der „Wimberge." Alle diese leichteren krönenden Theile des Aeussern bieten ferner zur ansehnlichen dekorativen Ausstattung, zur Ausfüllung mit plastischem Bildwerk willkommene Gelegenheit. Die Portalbauten empfangen in solcher Weise, das neue Princip mit der schon aus dem romanischen Style überkommenen Weise der bildnerischen Zuthat vereinigend, einen oft überreichen plastischen Schmuck.

Die Composition des kirchlichen Gebäudes hat durchweg ein strengeres Verhältniss der Theile zu einander und zum Ganzen, als dies im romanischen Style der Fall ist. So mannigfaltiger Entwickelung sie fähig ist, so herrscht doch stets das unbedingte Streben nach einem einheitlichen Ganzen. Die Disposition des Grundrisses ist natürlich von den rituellen Erfordernissen und mit diesen von der Tradition abhängig. Sie wiederholt also die Hauptmotive des romanischen Grundrisses; aber sie vermindert jene auffälligen Scheidungen der Räumlichkeit, welche besonders bei der Anordnung des romanischen Chores und seiner Anlage über einem Kryptenbau stattfanden. Das aufstrebende Element der Gothik bildet den schönsten Gegensatz gegen die düstre Vertiefung, welche sich in der Krypta bekundet hat; so verschwindet

nunmehr der Kryptenbau und kehrt nur in seltenen Ausnahmfällen, zumeist nur wo besondre lokale Veranlassungen vorlagen, wieder. Die in sich abgeschlossene Halbrundlinie im Grundrisse des romanischen Chorschlusses konnte den gesteigerten Bewegungen der Gothik, ihrer gegliederten Wölbungsweise, ihrem Strebesystem nicht mehr entsprechen; statt ihrer erscheinen daher durchgehend eckig gebrochene Linien. Zum Theil, namentlich bei einer grossen Folge von Prachtkathedralen (französischen Systems) gewinnt die Grundrissdisposition des Chores eine reiche Gliederung, schon vorhandene Elemente jüngerer romanischer Disposition aufnehmend und weiter durchbildend, mit Umgang und buntem Kapellenkranz; zum Theil fühlt man sich aber auch in einfacheren Weisen der Anordnung befriedigt.

Eine Fülle von Combinationen im Grund- und Aufbau, von statischen Functionen und deren ästhetischem Ausdruck, von Wirkungen und Gegenwirkungen, von ihrer Auflösung in dekorativen, aber für die Totalität der Wirkung stets beziehungs- und einflussreichen Formen entwickelt sich in den Bauwerken des gothischen Systems. Sie gehen aus einer machtvollen Strömung des Gefühles hervor, aber sie nehmen gleichzeitig alle Kräfte des Verstandes in Anspruch. Nur die besonnenste und umfassendste Berechnung bewältigt dies vielgegliederte Ganze. Und wie die Kühnheit der Conception sich steigert, wie sie von Wundern zu Wundern der formalen Wirkung fortschreitet, so folgt ihr auch der Scharfsinn des Calcüls, oder vielmehr er ist es, auf dem diese Wunder sich aufbauen und unablässig erhöhen. Stets flüssiger wird die Bewegung, stets luftiger, der Masse spottend, werden die Höhentheile, die Wölbungen, die Bögen, die Wimberge, die Tabernakel, die Fialen, bis zuletzt der Bau des Thurmes sich dekorativ auflöst und statt seiner ein ätherisch durchbrochenes Werk in die Lüfte emporragt. Es ist die grosse handwerkliche Schule, der städtisch zünftige, von Meister zu Meister fortgepflanzte Betrieb und sein zu stets festeren Regeln ausgebildetes Gesetz, was diese Wunder des Calcüls möglich und wirklich macht. Es ist die unmittelbare Verbindung der grossartigsten geistigen Tendenzen der Zeit mit dem schlichten bürgerlichen Handwerk, die hier zu Tage tritt. Aber das letztere war kein todtes, kein nur stoffliches Element; es musste zugleich auf die geistige Conception eine seiner eigenthümlichen Natur entsprechende Rückwirkung ausüben.

Schon die allgemeinen Grundzüge des Systems bedingten ein nüchtern verständiges Verhalten, wie solches dem handwerklichen Geiste eignet, und liessen dasselbe mit in die Erscheinung treten. Jene Wunder des Calcüls waren der Art, dass zu ihrer Würdigung der nachrechnende Verstand wesentlich mit in Anspruch genommen, die Naivetät des künstlerischen Eindruckes beeinträchtigt ward. Die Folgerichtigkeit der Conception lag in

den mathematischen Aufrissen des Werkes auf dem Pergament unzweifelhaft vor; aber ihre Klarheit, und somit die Reinheit ihrer Wirkung, trübte sich bei der Fülle der Gegenwirkungen, welche in dem ausgeführten Bau (in dessen perspectivischer Erscheinung) nothwendig hervortreten mussten. Die Bildung der Detailformen entwickelte sich überall aus den Gesetzen der Bewegung, welche die gesammte architektonische Composition durchdrangen; wie diese, so sind auch sie neu und eigenthümlich und in den Anfängen des gothischen Styles, wo er der quellenden Kraft des Romanismus noch nahe stand, in den ersten Stadien seiner Entwickelung häufig in der That von überraschender Schönheit und Frische. Aber die Profilirung der Glieder wird nur zu bald (in den späteren Epochen durchaus) auf einen nüchternen Schematismus zurückgeführt, der sich als das Ergebniss einer entschieden handwerksmässigen Schulregel bekundet. Massen und Füllungen, offne und geschlossene Flächen nehmen gern ein Stab- und Leistenwerk auf, welches dazu bestimmt erscheint, die in der Gesammt-Organisation des Baues ausgesprochene Belebung in unablässig wiederholtem Formenspiele nachklingen zu lassen; dasselbe verschlingt sich in den mannigfaltigen Figurationen eines bunten, aus Zirkelschlägen construirten „Maasswerkes“; aber es ist eben völlig die Gebundenheit des Zirkels, — wiederum die des mathematischen Calcüls, — welche dieses Formenspiel auch bei seinen glänzendsten Effekten, auch bei dem regsten Wechsel seiner Combinationen erfüllt, ein innerlich doch unbelebtes und somit im tiefer künstlerischen Sinne doch unbegeistigtes Wesen. Ueberall wird die an Zirkel und Lineal gebundene Hand des Meisters ersichtlich. [1]

So ist auch das Phantastische, das in der romanischen Kunst oft freilich barock ungeheuerliche, nicht ganz selten aber auch Bildungen eines hohen und graziösen Reizes hervorgebracht hatte, von dem gothischen Style zumeist ausgeschlossen. Es steht eben der Ehrbarkeit und Beschränktheit des bürgerlichen Handwerkes zu fern. Das Ornament, welches Naturformen nachbildet und welches früher zur Entwickelung des phantastischen Sinnes besonders häufige Gelegenheit gegeben hatte, ist im Ganzen von wenig vorwiegender Bedeutung. Die Pfeiler des baulichen Innern haben als Kapitälschmuck einen schlichten Laubkranz, die Giebel, Fialen und Thurmspitzen des Aeussern eine Besetzung mit Blattwerk, gewissermaassen ein letztes Ausblühen jener unablässigen architektonischen Bewegung andeutend, zu dessen

[1] Hierin ist einer der grössten Gegensätze der Gothik gegen die griechische Architektur, in welcher letzteren alle bewegte Form den Ausdruck schwellender Elasticität hat und das feinste individuelle Gefühl athmet. Für die elastischen Linien der Volute des griechisch-ionischen Kapitäls sind zahlreiche mathematische Constructionen vorgeschlagen; aber keine von ihnen bringt es zu dem Eindrucke belebter Kraft, den jene, frei nach dem Gefühl gebildete Form hat.

Form die heimische Vegetation das Vorbild giebt. Figürlich dekoratives Element erscheint besonders an den Wasserausgüssen, welche die Sorge für eine regelrechte Ableitung des Wassers bei so sehr complicirten baulichen Anlagen nöthig machte; ihre Function giebt zu naiv humoristischer, oft sehr derber (und selbst brutaler) Darstellung Anlass. Zuweilen äussert sich in der figürlichen Darstellung der alte phantastische Zug (z. B. in der Gestaltung ungeheuerlicher, aus Mensch und Thier zusammengesetzter Wesen); doch ist eine einfach realistische Auffassung überwiegend. Nicht selten steigert sich der in den dekorativen Theilen beliebte Humor zur Ironie und selbst zur Satire; diese wendet sich gern, oft mit Bitterkeit, gegen die Vertreter der grossen geistigen Macht, gegen Priester- und Mönchsthum. Es macht sich in alledem, von der naiven Nachbildung heimischer Naturform bis zu dieser Satire, ein neues Einsetzen volksthümlichen Dranges bemerklich, auch ein Zeugniss jenes geheim fortgährenden Widerspruches gegen die herrschende Macht, das nicht wohl ausbleiben konnte. Aber das Princip der letzteren behält vorerst das entschiedene Uebergewicht.

Der vorzüglichsten baulichen Stellen für plastisches und gemaltes Bildwerk ist schon gedacht. Dasselbe ist für die Totalität des baulichen Werkes von wesentlicher Bedeutung. Es ordnet sich denjenigen Stellen ein, die nicht als Organe der architektonischen Bewegung oder des Gerüstes der architektonischen Composition erscheinen, und füllt sie mit Gebilden des individuellen Lebens; es tritt hinzu, wo jene Bewegung ihre reichste Entfaltung gewinnt, und giebt dieser den vollendeten Ausdruck. Die Glasmalerei, in der Epoche des romanischen Styles ein Kunstfach von geringem Belang, trägt zu der eigenthümlichen Innenwirkung des gothischen Gebäudes in entschiedenem Maasse bei; das Aeussere empfängt durch die Sculpturausstattung, zumal in seinen lebhafter gegliederten Theilen, den charakteristisch bezeichnenden Abschluss. Ueberall lösen sich die architektonischen Gliederungen an den entsprechenden Stellen in einer Weise, dass sie, in Consolen, Nischen, Gittern, Tabernakeln u. s. w., eine Vorbereitung für den Eintritt der bildnerischen Formen bekunden; bei dem innerlichen Zusammenhange des Systems wirkt diese Bezugnahme auf die bildnerische Form und deren Gesetz in der That auf die formale Behandlung des architektonischen Ganzen zurück. In demselben Maasse ist umgekehrt die bildnerische Gestaltung von der Architektur, von dem Zuge der in ihr sich ausdrückenden Bewegung bedingt. Durchweg steht das Bildwerk im nächsten Anschlusse an den architektonischen Organismus, aus seinen Formen unmittelbar hervortretend, von feinen Linien eng umgeben; es schliesst sich bereitwillig diesem Organismus an; es spiegelt den bewegten Drang, das aufwärts strebende Leben seines formalen Systems wieder. Ein langge-

zogener Fluss der Linien, durch die Geberde der Gestalten motivirt, in ihren weiten Gewandungen mehr oder weniger kunstvoll durchgeführt, giebt ihrer Erscheinung dieselbe typisch charakteristische Eigenthümlichkeit. Ein andres Moment für die Totalität der künstlerischen Wirkung, wenigstens des baulichen Innern, beruht in der durchgebildet polychromatischen Ausstattung der Sculptur und des feineren architektonischen Details und in der hiedurch gewonnenen Vermittelung zu der Farbenglut der Fenster. Das Maass dieses polychromatischen Verhältnisses ist jedoch, wie es scheint, sehr verschieden;[1] in einzelnen Fällen zeigt sich eine Ueberfülle farbiger Ausstattung, durch welche die künstlerische Gesammtentwickelung allerdings empfindlich beeinträchtigt wird.

Es fehlt, was die allgemeine Fassung der bildnerischen Gestalt betrifft, nicht an Uebergängen aus der antikisirend spätromanischen Behandlungsweise in jene abweichenden Typen, welche das neue architektonische Stylgesetz vorschreibt. Gleichzeitig aber machen sich die letzteren auch in aller Strenge geltend, den bildnerischen Sinn abermals auf ein primitives Beginnen zurückführend. Ihre Behandlung, ihre künstlerische Entwickelung empfangen diese Typen wiederum aus der allgemeinen geistigen Strömung der Zeit. Der Grundzug einer schwärmerischen Gefühlsrichtung bedingt die Lebenssphäre dieser Gestalten, die Geberde, in welcher sich ihre Willensfähigkeit, den Ausdruck der Köpfe, in welchem sich ihr geistiges Vermögen ausspricht. Die typische Gebundenheit löst sich in eine zumeist weich geschmolzene Bewegung, von schlichterer Erscheinung oder von der eines übertriebenen Affektes, gern eine zierliche Wirkung erstrebend, in glücklichen Fällen zu Adel und hoher Grazie ausgeprägt. Aber die Allgemeinheit der geistigen Stimmung bleibt ebenso überwiegend wie das Wechselverhältniss zu den formalen Bedingnissen der Architektur. — Die räumliche Ausbreitung der bildnerischen Ausstattung, wie solche durch die Entwickelung des gothischen Bausystems vorgeschrieben war, giebt neuen Anlass zur Aufstellung cyklischer Bilderfolgen. Das gedanklich dogmatische Element, zum Theil in symbolischer Fassung, ist auch hier, wie schon in der Kunst des romanischen Styles, die Hauptsache. Aber der unmittelbare Bezug zu der baulichen Gliederung, die stets enge Umgränzung der einzelnen bildnerischen Darstellung durch die baulichen Formen nimmt dieser gleichzeitig die Gelegenheit zur breiteren, selbständig freieren Entfaltung. Ueberall bleiben die Gestalten

[1] Die häufig unvollendet gebliebene Einrichtung, die fast überall vorgekommenen späteren Veränderungen, durch Uebertünchung u. dergl., die geringe Zahl genauer Untersuchungen des ursprünglichen Zustandes verstatten über diesen Punkt noch kein zureichendes Urtheil.

einzeln für sich, ob zum Theil auch in unermesslicher Fülle, in Nischen, Tabernakeln, Fenstergittern, nebeneinander geordnet, bleiben die Gruppen in enge Füllungen (z. B. die Lünetten der Portale) zusammengepresst und hiemit auf das Nothwendigste beschränkt. Der gedankliche Gehalt, schon an sich mit Formen von typischem Gepräge leicht befriedigt, findet somit im Wesentlichen nur in der Darstellungsweise, welche das architektonisch formale Gesetz vorgezeichnet hatte, seinen Ausdruck. Was sich hievon als Ausnahme geltend macht, beruht auf Verhältnissen, denen im Einzelnen Rechnung zu tragen ist.

Die Composition des bildnerischen und des dekorativen Einzelwerkes gothischer Kunst steht nicht minder unter dem gebieterischen Einflusse des Gesammtsystems. Ueberall zeigt sich der Reflex jener Totalität und gegenseitigen Bedingtheit der wirkenden Kräfte; überall, ungleich entscheidender als bei den Stylformen andrer Epochen, findet sich die Hindeutung auf das architektonische Bedingniss, die zum Theil sehr weit getriebene Nachahmung der baulichen Formen, die ursprünglich einem besonderen structiven Systeme zum besonderen ästhetischen Ausdrucke dienen sollten. Die bildnerische Gestalt wagt es nicht, frei zu erscheinen; sie bedarf des Baldachins, des Tabernakeleinschlusses zur Sicherung und Rechtfertigung ihrer Existenz; zusammengesetzte Werke veranlassen eine überaus reiche Durchbildung, eine bunt dekorative Aufgipfelung dieser architektonischen Umgebung. Ebenso schmückt sich das Prachtgeräth mit Formen, welche das System des architektonischen Aufbaues nachbilden, zumeist sehr weit über seinen eigentlichen formalen Zweck hinaus, oft in zierlichstem Spiele, oft freilich auch, ein natürliches Ergebniss handwerksmässigen Betriebes, in sehr gedankenloser Verwendung dieser Formen. —

Die Kunst des gothischen Styles gedeiht, nach ihren ersten, zögernden Anfängen, in rascher Folge zu jener Entwickelung, welche ihre innerliche Consequenz, das durchgehend Charakteristische und Beziehungsweise ihrer Erscheinungen feststellt, welche sie zum bewältigenden Ausdrucke der Zeitstimmung macht und die Ausbreitung ihrer Herrschaft sichert. Die romanische Form, wie hartnäckig diese in einzelnen Districten auch ihr Dasein zu behaupten sucht, zu wie hoher und eigenthümlicher Vollendung sie sich in einzelnen Fällen ausgebildet, welche Concessionen sie in einzelnen Werken schon dem gothischen System gemacht hatte, muss im Laufe der Zeit überall den Ansprüchen des letzteren weichen. In stets gesteigertem Maasse vermehren sich die Kräfte zur stets kunstreicheren Durchbildung dieses Systems. Aber das System hatte von vornherein den Keim der Auflösung in sich. Schon in jener Verbindung des Widersprechenden, worauf seine Existenz beruhte, in der Verbindung der höchsten spiritualistischen Tendenz mit der Kälte des Handwer-

kes, lag dieser Keim; künstliche Speculation und Schematismus waren die Folge davon. Weiter eingreifende Beeinträchtigungen mussten sich ergeben, als das System in Kreise übertragen ward, welche seinen Consequenzen, seinem ecstatischen Drange, seinen Wunderwirkungen nicht überall zu folgen gewillt waren. Hier heben die Umwandlungen an, welche sich durch nationelle Einflüsse ergaben. In verschiedener Weise strebte man dahin, die Uebermacht seines Höhendranges zu beruhigteren Wirkungen umzubilden; es werden im Folgenden Leistungen zu verzeichnen sein, welche auch in diesem Betracht als höchst anerkennungswürdige dastehen. Aber wie Bedeutendes in solchen Leistungen erreicht sein mochte, ein Bruch der Consequenz, somit des Kernes des Systems, war hiemit jedenfalls gegeben, ein Auseinandergehen seiner Elemente vorbereitet. Man erstrebte eine schlichtere Gesammtwirkung und überliess die treibende Kraft, welche doch in der Gesammtcomposition gegeben war, einer willkürlichen Bethätigung, einem launenhaft bunten Spiele. Man löste die Strenge des ursprünglichen organischen Zusammenhanges, so dass auch das bildnerische Vermögen sich in selbständigerer Kraft entwickeln konnte; aber die Festigkeit des Systems ward hiedurch nur in erhöhtem Maasse erschüttert.

Die Werke aus der Spätzeit des gothischen Styles sind dem ursprünglich Erstrebten oft schon in erheblichem Maasse entfremdet. Zumeist nur das Dekorative, und dieses allerdings nicht selten in üppigster Entfaltung, hält noch spielend an den kunstreichen Combinationen der früheren Zeit fest. Die architektonische Räumlichkeit, im nüchternen Gefüge der überlieferten Formen, erscheint zumeist ernst in sich beschlossen, die bildende Kunst zumeist in gemüthvoller Sammlung, mit strebsamer Sorge den Erscheinungen des Lebens zugewandt, mehrfach auch aufs Neue von dem alten phantastischen Hauche erfüllt. Innerhalb der überlieferten Richtung der Kunst regt sich das Bedürfniss nach einer grundsätzlichen Neugestaltung; den Anstoss zu dieser giebt die erneute Wendung zu den Mustern des klassischen Alterthums und ihrem künstlerischen Gehalt. Italien, namentlich die toskanische Kunst, beginnt hiemit bereits in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, die übrigen Lande folgen etwa um ein Jahrhundert später. Es ist die Richtung der „Renaissance", die in solcher Weise, die moderne Kunst begründend, an die Stelle des gothischen Styles tritt. Im Einzelnen bilden sich eigenthümliche Uebergangserscheinungen zwischen beiden. Eine längere Andauer der Gothik, tiefer in die Epoche der modernen Kunst hinab, findet nur in seltenen Ausnahmfällen statt.

Erste Periode.

Der Ursprung der Kunst des gothischen Styles, ihre erste feste Ausprägung, ihre erste Entfaltung in zahlreichen, grossen und glanzvollen Monumenten, gehört dem nordöstlichen Frankreich an. Es sind die Lande der königlichen Domainen, die des Kronbesitzes des französischen Herrscherhauses, die sich als solche der vollsten Begünstigung erfreuten und in denen sich die Lebenselemente vereinigten, zu deren gemeinsamem Ausdruck der gothische Styl sich entwickeln sollte. Hier fand die geistliche Macht in der königlichen ihren bereitwilligen Vertreter; hier (in der Universität von Paris) ward der kirchlichen Wissenschaft die reichlichste Pflege zu Theil; hier gedieh das städtische Bürgerthum, der Bundesgenoss der königlichen Macht gegen die des Adels, zur üppigen Blüthe. Die Nachbardistricte blieben von der künstlerischen Bewegung nicht unberührt: die wachsende Vergrösserung des Krongebietes, auch entlegenere Theile des Landes umfassend, führte dieser Bewegung neue Stätten zu.

Die erste, vorbereitende Entwickelungsstufe des Styles, wie sie in jenen Districten zur Erscheinung kam, fällt in eine Epoche, welche anderweit noch den Romanismus in seiner ganzen Strenge oder doch nur erst den Beginn seiner Umwandlung in ein weicheres und wechselvolleres Formengefüge zeigt. Es ist die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, sammt dem, was als unmittelbarer Ausläufer des Erwerbes dieser Zeit noch in den Anfang des folgenden hinüberreicht.

Architektur.

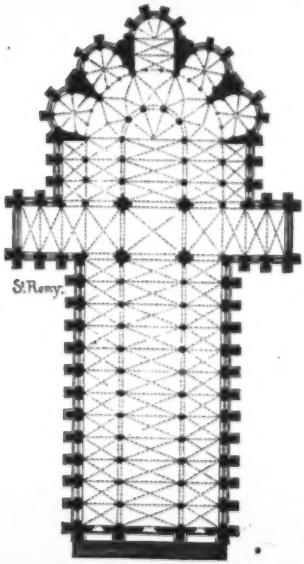
Das neue Stylgesetz spricht sich zunächst nur in den allgemeineren Beziehungen, in den Formen von genereller Bedeutung, — somit vorzugsweise in der architektonischen Production aus. Und auch in dieser zunächst nur in der veränderten Fassung und Haltung des Ganzen. Auf eine feste Aufgipfelung der Räumlichkeit, auf eine Bedeckung derselben durch leicht emporsteigende Wölbungen, auf den Gewinn einer vollen hocheinströmenden Lichtwirkung bedacht, lässt man jene Sonderung der Lasten und Stützen eintreten, welche sich als Mittel zu diesem Zwecke darbot, sorgt man für die structive Consequenz in der Durchführung dieses Systems, ordnet man die baulichen Einzeltheile nach seinem Bedingniss. Ein aus starken Kreuzgurten mit dazwischen eingespannten Kappen bestehendes Gewölbe, ein diesen Gurten und ihrem Druck entsprechendes Pfeilersystem, die Hinausführung des Druckes auf Strebepfeiler und entgegenge-

spannte Strebebögen, die Anwendung der Spitzbogenlinie in allen Wölbungen, ebenso zweckgemäss für die festere Haltung der Construction wie bezeichnend für den allgemeinen Ausdruck des Emporstrebens, sind die vorzüglichst charakteristischen Elemente. Die hiemit neu eingeführten Theile, namentlich die im Aeussern des Gebäudes, erscheinen in schlichter primitiver Form, wie sie durch den structiven Zweck bedingt war, zugleich noch, ein Zeugniss des seine Kräfte noch nicht beherrschenden Beginnens, in schwer lastender Massenhaftigkeit. Das Uebrige der Einzelformation bewahrt vorerst noch das romanische Gepräge, zum Theil (in dem Dekorativen) in einer Ausbildung von reizvoller Eigenthümlichkeit, hiermit noch einen auffälligen Gegensatz gegen die Starrheit jener neu hinzugefügten Stücke bildend. Doch hat der veränderte Zug der inneren Räumlichkeit schon manche Veränderung in den Verhältnissen dieser Einzeltheile zur Folge. Das aufstrebende Element bedingt ein schlankeres Einzelgefüge, die lebhaftere Gliederung, namentlich die der Decke, eine lebhaftere Entwickelung der Einzeltheile. Die Bildung der an Pfeilern und Wänden emporlaufenden Gurtträger, der leichten säulenartigen „Dienste", erscheint von diesen Beziehungen innerhalb der überlieferten Bildungsweise schon ergriffen; so auch die Einfassung der Oeffnungen, die Bogengliederung, u. s. w.

Der Werke, an denen die ersten Vorzeichen dieser künstlerischen Richtung, ihre ersten, den romanischen Grundcharakter noch nicht verlassenden Entwickelungsmomente ersichtlich werden, ist bereits gedacht. Es sind die mehrerwähnten Bauten an der Kirche von St. Denis, (S. 139) welche noch vor die Mitte des 12. Jahrhunderts fallen, ein Paar Chorbauten zu Paris, namentlich der von St. Germain-des-Prés (S. 139), und vornehmlich, neben anderen, die Kathedrale von Noyon (S. 238). Das letztgenannte Gebäude ist als dasjenige nachgewiesen, bei welchem das zu Anfange des Baues noch romanische Grundprincip im Fortgange desselben sich unmittelbar zum gothischen umbildet.

Andre Monumente, verwandten Charakters, haben jene primitiv gothische Gesammtdisposition bei noch romanisirender Behandlung der Einzeltheile. So die Kirche Notre-Dame zu Châlons sur Marne, 1183 geweiht, (mit einigen älteren Theilen) und St. Remy zu Rheims, die letztere aus der Umwandlung einer älteren Anlage (S. 49) und theilweisem Neubau bestehend; die Chöre beider, besonders der von St. Remy, in zierlicher Durchbildung des schon bei der Kirche von St. Denis vorgezeichneten Systems, mit einem Kranze halbrunder Kapellen, welche sich hier gegen den Chorumgang durch leichte Säulenarkaden öffnen. — So die Kirche von Montierender (Montier-en-Der, D. Haute-Marne), ein Bau von einigermaassen spielender Behandlung, und mehrere kleine Kirchen der Champagne

von schlichterer Beschaffenheit, z. B. die von Bourgogne bei Rheims. — So die Kathedrale von Senlis, 1191 geweiht, welche den Plan der von Noyon und im Aufbau (abgesehen von ansehnlichen späteren Veränderungen) das System der jüngeren Theile derselben befolgt, im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und von Säulen, zugleich durch kraftvolle Haltung und graziös romanisches Ornament ausgezeichnet. — So die Kathedrale von Sens, die ein etwas auffälligeres Gemisch alterthümlicher Elemente mit solchen, welche der vorschreitenden Entwickelung angehören, zeigt, ursprünglich ohne Chorkapellen, im Schiff mit dem sehr eigenthümlichen Wechsel gegliederter Pfeiler und gekuppelter Säulen, im Einzelnen, namentlich auch im Aeussern (an Rundbogenfriesen u. dergl.) noch mit starker Bezeichnung des romanischen Elements.

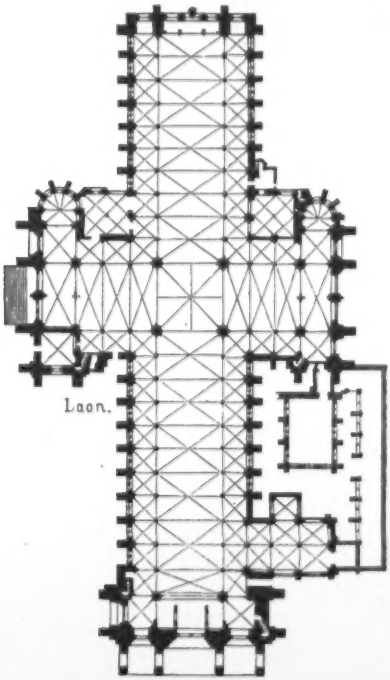


Grundriss des Chores von St. Remy zu Rheims. (Nach Wiebeking.)

Zwei machtvolle Kathedralen, die von Laon und von Paris, erscheinen in einer schärfer ausgesprochenen, für die Ausbildung der Gothik folgenreicheren Eigenthümlichkeit. Sie führen das System des baulichen Innern mit künstlerischer Absicht auf die Säulenform zurück. Während in den eben genannten Bauten, wie anderweit in denen des französisch-romanischen Spätstyls, zumeist nur die Chorrundung Säulenarkaden hatte, oder im Schiff nur die Zwischentheile der Joche durch Säulen bezeichnet waren, wenden jene beiden Gebäude bei den Arkaden, welche die Räume des Innern scheiden, durchgängig jene Form an, auf das Grundprincip des christlichen Kirchenbaues, auf die Urform der Basilika zurückkehrend, in der Verbindung der Säule mit der Form des Spitzbogens an das sicilisch-normannische Motiv erinnernd (und vielleicht nicht ganz ohne eine von dort ausgegangene Einwirkung), dabei aber in einem eigenthümlich

derben, stämmigen Verhältniss. Es ist etwas erneut Primitives in dieser Disposition, das ebenso wie jene Strebelasten des Aeusseren zu den Elementen des ersten Beginnes einer neuen Richtung gehört; es ist zugleich etwas noch einseitig Abgeschlossenes in diesen massigen Arkadenreihen, die, an sich ohne eine stark ausgesprochene aufwärts strebende Bewegung, wesentlich nur die Träger der darüber aufgegipfelten Lasten ausmachen, etwas hallenartig Gefestetes, ein Zug von profanem, städtisch bürgerlichem Charakter. In der That scheint sich hierin jenes bürgerliche Element, welches als ein für die Gestaltung des gothischen Styles so wesentlich Mitwirkendes bezeichnet wurde, zu bekunden, noch unaufgelöst in das System des Ganzen, förmlich in einer symbolischen Haltung, in geordneter, unerschütterlicher Macht und als die sichre Grundlage und Stütze der übrigen, reicher belebten Theile, — eine Ausdeutung, deren nicht allzu kühnes Gedankenspiel noch in andern Punkten Bestätigung findet. Ueber jenen Arkaden öffnen sich nach dem Innern der Mittelschiffe die leichten Bogenstellungen geräumiger Emporen; an den Pfeilern der letzteren steigen die Säulenbündel der Dienste empor, welche über den Kapitälen der Schiffsäulen aufsetzen und die gegliederte Entwickelung der oberen Theile des Innenbaues einleiten. — Das alterthümlichere Gebäude ist die Kathedrale von Laon, die nach historischer Angabe 1173 in der Ausführung bereits erheblich vorgerückt war. Sie ist langgestreckt, dreischiffig, in der Mitte von einem ebenfalls dreischiffigen Querbau durchschnitten, in der Choranlage von der des Schiffes nicht wesentlich unterschieden und, was besonders bemerkenswerth, auf der Ostseite in gerader Linie abschliessend, ohne irgend etwas von den Elementen eines rhythmischen Ausganges der räumlichen Bewegung, durch welche der heilige Raum des Chores sonst ausgezeichnet ist, beizubehalten. Wenn dergleichen sich bei kleinen Gebäuden zeigt, bei einer Richtung auf das schlicht Bedürfnissmässige, bei den Bauten strenger Orden, wo ebenfalls das letztere vorherrscht, so war eine solche Anordnung wenig auffällig; bei einem städtischen Prachtbau wie dem in Rede stehenden muss auf eine eigenthümliche Veranlassung geschlossen werden. Der Profancharakter des Inneren wird hiedurch wesentlich verstärkt; die Abwendung von der geheiligten Tradition erscheint als bewusste Absicht und findet in der historisch bekundeten oppositionellen Stellung der Stadt Laon gegen die geistliche Macht ihre Erklärung. Für das innere System des Baues ist im Uebrigen die noch massige Anordnung der aufsteigenden Dienstbündel und ihre mehrfach wiederholte Unterbrechung durch Ringe hervorzuheben. Die Behandlung des Details hat mannigfach romanisches Element, zum Theil von zierlichster Durchbildung; im Querbau erscheinen die romanischen Motive noch fast überwiegend. Das Aeussere ist auf einen reich entwickelten, doch

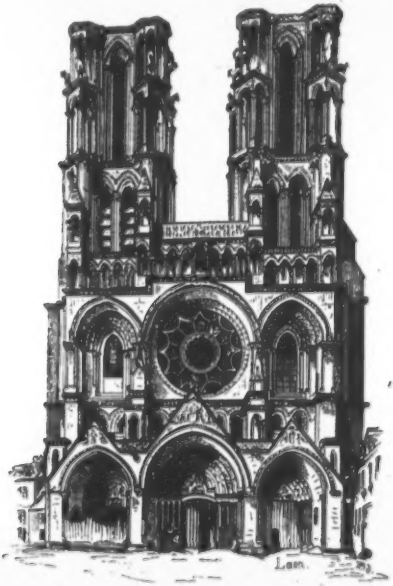
unvollständig erhaltenen Thurmbau angelegt, die frei aufsteigenden Geschosse der vorhandenen Thürme mit schlanken Spitzbogenfenstern und mit luftigen Säulenerkern auf den Ecken. Die



Grundriss der Kathedrale von Laon. (Nach Violet-le-Duc.)

Façade, in Einschluss solcher Thürme, ist durch den vortretenden Bau einer Portalhalle und durch die feste Gestaltung der Strebepfeiler, welche in nischenartiger Zusammenwölbung die Fenster umschliessen, von kraftvoller Wirkung. Der Bau der Aussentheile reicht ohne Zweifel in das 13. Jahrhundert hinab.

steht indess in entschiedenem Einklang mit dem Gesammtsystem, wovon nur einige, in jüngerer Zeit umgewandelte Theile ausgenommen sind. — Die Kathedrale von Paris [1] wurde 1163 gegründet, ihr Hochaltar 1182 geweiht, der Chor gegen den Schluss

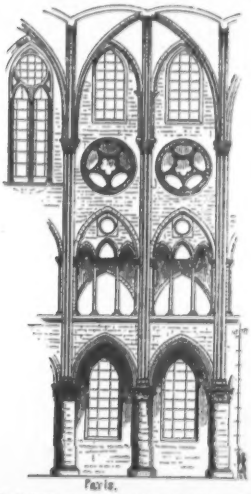


Façade der Kathedrale von Laon. (Nach Chapuy.)

des 12., der Westbau im 13. Jahrhundert vollendet, in dessen Verlauf zugleich, so wie auch später, verschiedene, zum Theil durchgreifende Umänderungen stattgefunden haben. Der Plan ist fünfschiffig, mit schlicht einschiffigem Querbau; der Chor wiederum in der üblichen Rundung, mit den im Halbkreise umherlaufenden Seitenschiffen, aber ohne eine Anordnung hinaustretender Kapellen; (die zwischen den Streben der Chorrundung

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (5).*

befindlichen Kapellen aus dem 14. Jahrhundert.) Der innere Aufbau zeigt eine etwas leichtere Gliederung als der von Laon. Die Wand über den Emporen war ursprünglich von geschmückten Rundfenstern (zur Erhellung des Dachraumes über den Emporen) durchbrochen; über diesen befanden sich die schlichten, spitzbogig romanisirenden Fenster, — eine Einrichtung, die, wie es scheint, in Folge eines Brandes im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in den Formen einer ausgebildeteren Gothik umgewandelt ward, wobei zugleich auch das Strebesystem des Aeusseren wesentlicher Veränderung unterlag. Das romanisirende Detail der Chorpartie geht in den Vorderschiffen bereits in eine mehr bezeichnend gothische Behandlung über; sehr zierlich ist hier, zwischen den Seitenschiffen, der Wechsel von je einer schlichten Säule mit einer solchen, die von schlanken Dienstschäften umstellt ist. Das Aeussere, namentlich der Façadenbau, hat in seinen wesentlichen Theilen bereits den Charakter der folgenden Periode; (s. unten).

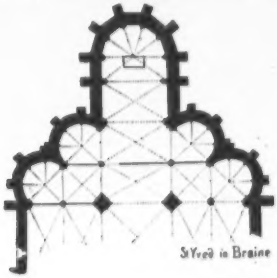


Paris.

Kathedrale von Paris. Ursprüngliches und später verändertes System des Innern. (Nach Viollet-le-Duc.)

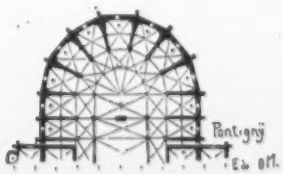
Eine Folge von Monumenten schliesst sich an, zumeist Baulichkeiten von mässigerem Aufwande, in denen sich das gegenseitige Verhältniss der Theile auf schlichtere Weise ordnet, einige unter unmittelbarer Einwirkung der Schulen oder der Meister ausgeführt, welche an den ebengenannten Kathedralen thätig waren, andre mit den Versuchen einer selbständigen Entwickelung aus den traditionellen Elementen und aus der lokalen oder sonst bedingten Gestaltung der letzteren. Die kleine Kirche St. Julien le Pauvre zu Paris, die zu Bagneux, unfern von dort, wiederholen die an den älteren Stücken der dortigen Kathedrale ausgeprägten Motive. — Die Kirche St. Yved zu Braine, unfern von Soissons, 1216 geweiht, zeigt den Einfluss der Bauhütte von Laon, (was namentlich auch in der neuerlich zerstörten Façade der Fall war). Ihr Chor, ohne Umgang, hat die sehr eigenthümliche Anordnung schrägstehender Seitenabsiden, zwei auf jeder Seite, mit denen er sich dem Querschiff entgegenbreitet. Auch die Ruine der Kirche von

Longpont in derselben Gegend, 1227 geweiht, zeigt eine Nachwirkung derselben Schule. Unmittelbarer bethätigt sich die letztere an den Resten des erzbischöflichen Pallastes zu Laon,



Chor von St. Yved zu Braine.

auch an einem mächtigen Saalgebäude der Abtei von Vauclair, unfern von dort. — Die Kirche von St. Leu d'Esserent, unfern von Senlis, hat im Chore einen eigenthümlichen Wechsel verschiedenbehandelter Säulen und Pfeiler, während ihr Schiffbau für die nächstfolgende Entwickelung von Bedeutung ist; (s. unten). — In Soissons sind der älteste Theil der Kathedrale, der seit 1175 erbaute südliche Querschifffflügel, halbrund schliessend, mit schmalem Umgange, und die schlichte Kirche St. Leger anzuführen. Ferner die von Ailly-sur-Noye und St. Pierre zu Roye, St. Maclou und St. Pierre zu Bar-sur-Aube, St. Madeleine zu Troyes, St. Quiriace und St. Ayout zu Provins, der ältere Theil von St. Jacques zu Rheims, u. s. w.



Grundriss des Chores der Kirche von Pontigny. (Nach de Caumont.)

Andre in benachbarten Districten. In Burgund die Cistercienserkirche von Pontigny, ein Säulenbau von schlichter Behandlung nach den Gesetzen des Ordens, doch von stattlicher

Choranlage, halbrund und mit einem Kranze von Kapellen umgeben, die, das reiche Schema nach dem baulichen Princip des Ordens regelnd, in einfach eckiger Grundform die Räume zwischen den Strebepfeilern ausfüllen. Der Chor der Kirche von Vézelay, 1198—1206, ein Säulenbau von glänzenderer Entfaltung; und die kleinere, wiederum mehr alterthümelnde Kirche von Flavigny, die auch, nach altburgundischem Motiv, noch der Oberfenster entbehrt. — In der Normandie die Abteikirche von Fécamp (Seine-inf.), 1167—1220 gebaut, im Laufe der Bauführung von noch völlig romanischen zu ausgesprochen gothischen Formen übergehend, das Hauptsystem des Inneren mit gegliederten Pfeilern; die Kirche von Petit-Andelys (Eure), von eigenthümlicher Choranlage, mit Säulen; das Kapitelhaus von St. Pierre-sur-Dives (Calvados).

Ausserdem sind die alten Prachtportale der Kathedralen von Chartres und von Bourges, die als Beispiele des Ueberganges zwischen romanischer und gothischer Behandlung schon (S. 239 u. 270) erwähnt wurden, an dieser Stelle nochmals anzuführen.

Für eine Uebertragung der Frühgothik des 12. Jahrhunderts auf ausserfranzösisches Gebiet kommen vornehmlich nur jene Arbeiten am Chor der Kathedrale von Canterbury in Betracht, welche seit 1174, zunächst unter Leitung des Meisters Wilhelm von Sens, ausgeführt wurden. Es ist schon (S. 242) erwähnt worden, dass die neue stylistische Form — deren Herkunft nach der des Meisters auf die Bauhütte von Sens zurückzuführen ist — hier noch aller dekorativen Lust der englisch-romanischen Kunst begegnete und dass der gewichtigere Einfluss des neuen Elements nach der zeitigen Entfernung des französischen Meisters vorerst wiederum zurücktrat.

Bildende Kunst.

Wenn die baulichen Monumente, an denen sich die Vorstufe der Gothik ausprägt, in ihren Einzelformen und in ihren dekorativen Theilen noch an der romanischen Bildungsweise festhalten, so ist dies in dem figürlich bildnerischen Theile ihrer Ausstattung — soviel hievon überhaupt zur Ausführung gekommen — nicht minder der Fall. Ein bezeichnendes Beispiel scheinen die alten Sculpturen des Nordportales der Façade der Kathedrale von Paris zu bieten, von denen man nicht ohne guten Grund annimmt, dass sie einem schon in der Zeit der Choranlage

eingetretenen Beginne des Façadenbaues angehören. Sie haben noch ein durchaus streng romanisches Gepräge. (Als man der Façade dann, im 13. Jahrhundert, die vorhandene Gestaltung und Einrichtung gab, wurden ihnen, um jenes Portal den übrigen entsprechend erscheinen zu lassen, andre Sculpturen in dem jüngeren Style der Zeit hinzugefügt.)

Daneben kommen jene schon (S. 271) besprochenen Portalstatuen, die bei eigenthümlich langgezogenem Körperverhältniss eine völlig säulenhafte Starrheit, ein der Säulenkanellirung vergleichbares Gewandgefälte haben, namentlich die des Westportales der Kathedrale von Chartres, nochmals in Betracht. Es ist schon erwähnt, dass sie die Vorstufe eines neuen stilistischen Beginns ausmachen; ihre architektonische Gebundenheit, der Parallelismus ihrer langen vertikalen Linien enthält in der That, ob auch in primitivster Fassung, die Grundelemente gothisch bildnerischer Formation.

Zweite Periode.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt die selbständige Entfaltung des gothischen Styles; er gewinnt im Laufe desselben seine volle, starke, innerlich gebundene Durchbildung. Zunächst, und zwar bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in den Gegenden des französischen Nordostens und in denjenigen Orten, welche sich ihrer künstlerischen Richtung unmittelbar anschliessen. Dann, in früherer oder späterer Aufnahme, in den übrigen Landen des europäischen Occidents. Es ist die Epoche seiner ersten machtvollen Blüthe, welche dem Ausdrucke grossartigster Erhabenheit mit stets gesteigerter Entwickelung der Kräfte nachstrebt, welche schon bis zur grössten Kühnheit technischer Combinationen vorschreitet und gleichzeitig auf die reichlichste, auch ein gewaltsames Uebermaass nicht scheuende bildnerische Ausstattung Bedacht nimmt, welche dabei aber, in ihren Combinationen wie in der Behandlung des Einzelnen, noch ein Gesetz herber Strenge bewahrt, das eine geschmeidigere Ausprägung der Formen noch nicht zulässt, das ebenso aber auch der Verflüchtigung des Systems in die Bildungen einer künstlichen Speculation noch entgegensteht.

Architektur.

Die Elemente des architektonischen Systems, welche in der Eingangsepoche gewonnen waren, treten in einen festern, sich gegenseitig bestimmter bedingenden Zusammenhang und gestalten sich anschaulicher und ausdrucksvoller nach den Verhältnissen des letzteren. Auch die übrigen baulichen Theile fügen sich in entschiedenerer Weise diesem Zusammenhange ein und nehmen ein dem Gesetze des Ganzen mehr und mehr entsprechendes organisches Gepräge an, das Fremdartige, aus dem Romanismus Beibehaltene von sich ausstossend. Die unbedingte Consequenz, welche das Wesen des gothischen Baustyles ausmacht, fängt an sich geltend zu machen und lässt die Wunder seiner Wirkungen sich entfalten.

Für die Gestaltung des Innenbaues ist zunächst jene Aufnahme der Säulenform in den Schiffarkaden von wesentlichster Bedeutung. Sie giebt den Stützen, den architektonischen Organen, mit denen die Bewegung des Inneren anhebt, eine in sich beschlossene, gewissermaassen individuell charakterisirte Form. Von der massigen Schwere ihres ersten Erscheinens wird bald abgesehen; sie steigt gern, je nach den Verhältnissen der übrigen baulichen Masse, leicht und schlank empor; sie wird in dieser Weise an zahlreichen Monumenten angewandt, an solchen von geringerer Dimension, wo die zu tragenden Lasten minder gewichtig sind, an anderen, wo sich, als anderweitige Bestimmung, ein absichtliches Verharren bei einfacheren Entwickelungsgesetzen ankündigt. (Gewisse Lokalschulen bleiben bis auf die Spätzeit des Styles hiebei stehen.) Aber freilich ist die Säule an sich ein zu isolirtes bauliches Glied, um der Fülle der Combinationen, welche das Gesetz der Gothik verlangt, gerecht werden zu können. Sie verbindet sich daher, in weiter schreitender Entwickelung, mit einer vermehrten Gliederung; die Dienste, welche über ihrem Kapitäl aufsetzend als Gurtträger des Mittelschiffgewölbes emporstiegen, beginnen schon von ihrem Fusse an; andre Dienste lehnen sich an, als Träger der Gliederungen der die Flucht der Säulen verbindenden Scheidbögen, der Gurte des Seitenschiffgewölbes, die beiderseits unmittelbar an den Kapitälen ausgegangen waren. So wandelt sich die Säule zum Rundpfeiler (bei grossen Gesammtdimensionen zum Pfeiler kolossalen Verhältnisses), der mit schlanken säulenartigen Schaften besetzt ist, der mit diesen zu einer mehr oder weniger organischen Einheit verschmilzt und durch sie wiederum, wie früher der (in seiner Grundform starre) romanische Pfeiler, mit der Oberwand in innigem Wechselbezuge steht. Daneben fehlt es allerdings nicht an Beispielen der Nachbildung romanischer Pfeilerform; aber jene gothische, dem Princip und Kerne nach säulenartige Form äussert auch auf diese

zumeist einen umbildenden Einfluss. — Im Einklang damit wandelt sich die Fensterbildung um. Das Fenster hatte bis dahin eine schlichte, im Wesentlichen romanisirende Form gehabt, ohne grosse Weite, ohne Füllung oder Theilung. Zuweilen waren die Fenster gruppenmässig geordnet gewesen, doch noch ohne eigentlichen Zusammenhang. Jetzt bilden sie sich zunächst, in dem einzelnen Bogenfelde des Innern, in enger verbundenen Gruppen; die Zwischenräume zwischen diesen werden zu schlanken Pfosten, die Gruppen bald zu einer Gesammtöffnung, deren Pfosten sich in schlanke, durch ein Maasswerk von schlichter Strenge verbundene Säulenschafte umgestalten. Der Raum unter den Fenstern des Oberbaues, wo im Aeussern die Dachungen der niedern Seitenräume anlehnen, füllt sich insgemein durch jene leichten Wandgallerieen, die sogenannten Triforien, die schon in der romanischen Architektur beliebt waren, deren Anordnung nunmehr aber in ein näheres Wechselverhältniss zu dem Säulenschaftsystem der Fenster tritt, bis sie später mit der Architektur der letzteren ein völlig zusammenhängendes Ganzes ausmachen. — So sind für die Haupttheile des Inneren überall die bewegten Organismen gewonnen, die sich in noch vermehrter Gliederung in den Bögen und den Gurten des Gewölbes fortsetzen, verschiedenartig belebt und entwickelt nach Maassgabe des zeitlichen Fortschrittes und der lokalen Uebertragungen.

Das Gerüst des Aeusseren, das der Strebepfeiler und Strebebögen, fügt der schweren constructiven Form diejenige Ausstattung hinzu, welche sie dekorativ bereichert und ihr den Ansatz eigenthümlicher Bewegung giebt: krönende Aufsätze, die sich schliesslich zu leichten Fialen ausbilden, Tabernakel, denen sich Statuen einfügen, Nischenschmuck u. dgl. Die Flächen zwischen diesem Gerüst erscheinen durch die Fenster belebt, über denen sich aber erst im späteren Verlauf der in Rede stehenden Epoche, und innerhalb dieser noch in schlichter Behandlung, die Giebel oder Wimberge erheben. — Der Thurmbau ist im Ganzen noch von einfach massenhafter Erscheinung. Auf verschiedne Weise, zum Theil nach Anleitung der schon in der romanischen Epoche angewandten Motive strebt man dahin, den Obergeschossen der Thürme den Charakter schlanken Aufsteigens zu geben, mit hohen Fensteröffnungen, mit leichten erkerartigen Fialenthürmchen über den oberen Ecken, mit schlanker Helmspitze, die zwischen den letzteren emporschiesst. Es ist die Bemerkung vorweg zu nehmen, dass eine befriedigende Auflösung der in den obern Theilen des Thurmes ausgedrückten Bewegung in der französischen Gothik fast nirgend erreicht wird, vielmehr im Wesentlichen ihrer jungen Schwester, der deutschen Gothik angehört; der Wechsel der viereckigen Grundform in die achteckige, die sinnreiche Vermittelung, in welcher derselbe ausgeführt wird, bildet das Hauptmotiv für die derartigen Ausführungen. Im

Uebrigen fehlt es der Thurm-Architektur nicht an mehr oder weniger reicher dekorativer Ausstattung; mit der Dekoration der Façade, der Austheilung und dem Schmuck der Portale, der Fenster, der vielfach beliebten Nischengallerieen einigt sie sich zu einem höchst wirkungsreichen Ganzen.

Im Ornament tritt überall statt der romanischen Reminiscenz jene Nachahmung heimischer Naturform ein, zuerst in strengerer Behandlung, z. B. in den Blätterkelchen der Kapitäle, später in der Weise eines unbefangen spielenden Schmuckes.

Frankreich.

Die neuen baulichen Entwickelungen, zunächst im französischen Nordosten und in unmittelbarer Fortsetzung der im Vorigen besprochenen Anfänge des gothischen Systems, kündigen sich in einfachen Motiven an.

Die Kathedrale von Soissons, deren Chor und Vorderschiffe (nach jenem um etwas früher ausgeführten Querschifffflügel, S. 315) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts herrühren, ist als ein charakteristisches Beispiel voranzustellen. Die Arkaden des Inneren haben Säulen, die nur erst an ihrer Vorderseite mit je einem Schafte besetzt sind; von dem letzteren werden die Dienstbündel getragen; die Fenster bestehen in der engern Zusammenordnung zweier schlanken Spitzbogenöffnungen und einem offnen Rund mit einfacher Kleeblattfüllung über diesen. Der Chor, halbrund, mit Umgang, hat einen Kranz von Absidenkapellen, deren Grundriss schon polygonisch ist. (Façade und Seitengiebel des Aeusseren sind später.) — Die Ruine der Kirche von Ourscamp, unfern von Compiègne, zeigt ein verwandtes System in leichterer Durchbildung. — Das Schiff der Kirche St. Leu d'Esserent hat starke Rundpfeiler mit je vier Schaften, durch ein gemeinschaftliches Kapitäl abgeschlossen, und darüber aufsetzende Dienste; die Fenster denen der Kathedrale von Soissons gleich. — Die westlichen Theile der Kathedrale von Paris kommen für dasselbe Entwickelungsverhältniss in Betracht. Der eigenthümlichen Behandlung der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen ist schon (S. 314) gedacht. Die Westfaçade [1] ist für die erste Feststellung des Systems von Bedeutung, die Norm für den gothischen Façadenbau des französischen Nordostens enthaltend, in stattlicher Fülle bei einer noch nüchtern geordneten, noch nicht rhythmisch entwickelten Austheilung: dreitheilig durch schlicht emporsteigende Streben, mit drei grossen Portalen, einer Nischengallerie über diesen, einem grossen Kreisfenster im Mittelbau

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (4.).*

und spitzbogigen Fenstergruppen zu den Seiten, mit einer zweiten Gallerie am Fuss des Oberbaues der Thürme und leichter Erhebung des letzteren durch schmuckreich schlanke Fenstergruppen; die Portale mit einigen Unterschieden, welche auf eine verschiedenzeitige Anlage und auf ein, beim Beginn noch nicht entschieden festgestelltes System deuten, durchweg aber, in den Gewänden, den Bogengeläufen, in dem von letzteren umschlossenen Felde, von Sculpturen erfüllt, — in einer Weise, welche das Gefüge und die Wirkung ihrer architektonischen Formation schon beeinträchtigt und hier um so auffälliger ist, als die Portalcomposition an sich noch eines kräftigen architektonischen Einschlusses entbehrt; das Kreisfenster mit schlichter Maasswerkfüllung, welche die später glänzend entwickelte Rosenbildung in noch einfacher Anlage zeigt; die Thürme mit einfach horizontalem Abschluss, (der aber nicht in der ursprünglichen Absicht lag). Später, wie bereits angedeutet, ist die Veränderung des Oberbaues der Mittelschifftheile, die in der Anordnung hoher Maasswerkfenster den schon anderweit zur Entwickelung gelangten Systemen folgt; noch später, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und in den ausgeprägten Dekorativformen dieser Zeit, ist der Bau der beiden Querschiffgiebel. — Für die Anlage der Thurmspitzen, die der Kathedrale von Paris (wie der Mehrzahl der französischen Kathedralen) fehlen, giebt der Oberbau des Südwestthurmes der Kathedrale von Senlis ein bezeichnendes Beispiel, von doppelt günstiger Wirkung dadurch, dass hier, eine seltne Ausnahme im Bereiche der französischen Gothik, ein schlank achteckiges Obergeschoss angeordnet ist, über welchem die Spitze aufschiesst.

Andre Monumente zeigen in andrer Weise eine Fortbildung des Systems von den gewonnenen Elementen aus. So die um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendete Kirche von Mantes, ein Werk der Pariser Bauschule, mit manchen Eigenheiten der Construction und Behandlung, auch (im Façadenbau) mit einer Einwirkung des gothischen Systems der Normandie, (s. unten.) — So der im J. 1257 geweihte Chor der Kirche von St. Quentin, der sich dem bei St. Remy zu Rheims ausgebildeten System anschliesst. Aehnlich der Chor der Kirche von Orbais (Marne). — So die Kirche Notre-Dame zu Ham, verschiedenzeitig, noch mit einem grossen Kryptenbau, von massig frühgothischer Behandlung. — So noch mannigfache Beispiele in Isle-de-France: die westlichen Theile von St. Séverin zu Paris, die Kirche von Mont-Notre-Dame und die von Presles bei Soissons, die der Minimen zu Compiègne, die von Mouchy-le-Châtel und von Marissel bei Beauvais, St. Gervais zu Pont-St. Maxence, der Kreuzgang neben der Südseite der Kathedrale von Laon, u. s. w. Auch in der Champagne: die Kirche von

Rampillon, Notre-Dame zu Donnemarie, die von St. Ménéhould, u. a. m. — Von eigenthümlicher Bedeutung sind einige stattliche Saalbauten, deren Wölbung von leichten Säulenreihen getragen wird: die Salle des Mores (oder S. des Morts) zu Ourscamp, und besonders das reizvolle Refectorium von St.

Refectorium von St. Martin des Champs zu Paris. (Nach de Guilhermy.)

Martin des Champs zu Paris. Die Fenster des letzteren haben jene Zusammenordnung von je zwei schlanken Spitzbogenöffnungen und einem Rund über diesen, das sich hier bereits zur zierlichen Fensterrose ausgebildet zeigt.

Die eigentlich grosse und starke Durchbildung des Systems erfolgt an einer Reihe grossräumig erhabener Kathedralen, deren Meister das Ueberkommene mit erneuter Kraft aufnehmen, zur höheren Folgerichtigkeit, zur mächtig gesteigerten Wirkung entwickeln und in stetigem Fortschritt der Vollendung entgegenführen.

Die Kathedrale von Chartres [1] ist das erste dieser Gebäude; sie wurde nach einem Brande von 1195, mit Beibehaltung einiger älteren Stücke im Westbau, aufgeführt und 1260 nach Vollendung

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (1).*

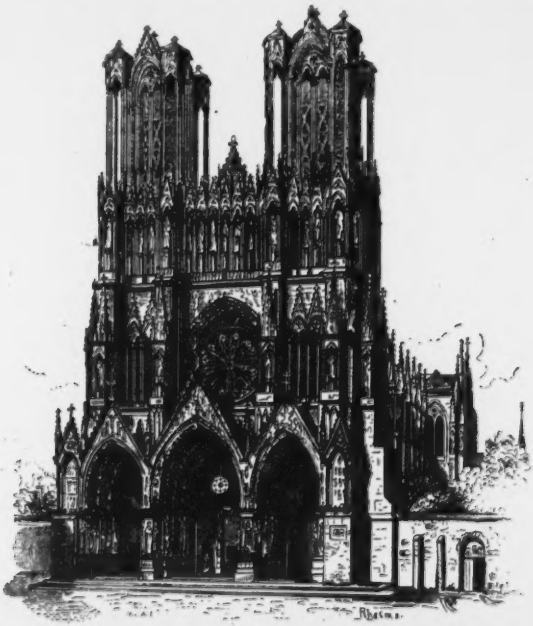
der wesentlichen Theile geweiht. Einem dreischiffigen Langbau und einem ebenfalls dreischiffigen Querbau fügt sich ein fünfschiffiger Chor an, halbrund schliessend, mit Umgängen und der Anlage vortretender Kapellen, bei denen aber der feste Zusammenschluss in etwas willkürlicher Weise vermieden ist. Rings unter den Seitenschiffen und Chorumgängen läuft ein kryptenartiger Unterbau hin. Die inneren Verhältnisse sind die einer feierlichen Würde, mit hohen Schiffarkaden und noch maassvoller Aufgipfelung des Mittelraumes, (im Mittelschiff 45 Fuss breit und 108 F. hoch;) die Pfeiler mit je vier Diensten versehen und in dieser Composition (obgleich in einem eigenen Wechsel runder und polygonischer Formen) nach einem bestimmten Princip durchgebildet; die Fenster noch in jener schlicht zweitheiligen Anordnung, doch mit schon sehr reicher Rosenbildung des Runds über den beiden Spitzbogenöffnungen. Das Strebesystem des Aeusseren mit den Anfängen dekorativer Entwickelung, durch einen bunten Arkadenschmuck über den Strebebögen eigenthümlich reich, wenn auch in noch spielender Weise ausgestattet. Das gesammte Aeussere auf einen höchst reichen Thurmbau (über allen Ecken und über der mittleren Durchschneidung der Schiffe) angelegt, von dessen oberen Theilen aber nur die des westlichen Façadenbaues, deren gesetzliche Entwickelung zugleich durch die erhaltenen Theile der älteren Anlage beeinträchtigt war, zur Ausführung gekommen sind. Dafür die Giebelseiten des Querbaues in vorzüglich stattlicher und wirkungsreicher Entfaltung, mit vortretenden Portalhallen, die im vollsten Maasse mit Sculpturen geschmückt sind, bei denen aber diese Ausstattung einigermaassen durch die architektonischen Hauptformen zusammengehalten bleibt, und mit prachtvollen Rosenfenstern in ihren oberen Theilen. — Neben der Kathedrale ist die Kirche St. Père zu Chartres zu erwähnen, ein verschiedenzeitiger Bau, neben romanischen Theilen zugleich der strengern und fortschreitenden Entwickelung der Gothik angehörig.

Chorfenster der Kathedrale von Chartres. (Nach Fergusson.)

Hierauf folgt die Kathedrale von Rheims,[1] 1212 gegründet, um den Schluss des Jahrhunderts, durch Meister Robert von Coucy (gest. 1311,) vollendet: eine vollentwickelte Plananlage, doch im Unterbau noch mit den Elementen alterthümelnder Behandlung, im Querschiff sogar noch mit entschiedenen Romanismen, (von denen man sich überhaupt in der Champagne

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (6), 51 (1.)*

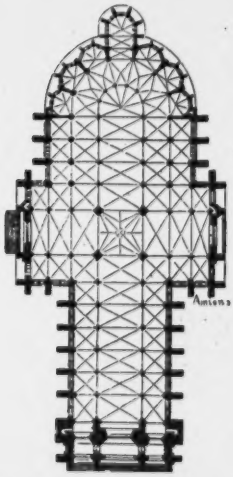
schwerer frei macht als z. B. in Isle-de-France), im Aufbau auf schon sehr machtvolle Höhenwirkung berechnet (im Mittelschiff 38 Fuss breit und 115—120 F. hoch) und dem entsprechend in kräftiger Weise durchgebildet; in der Formation der Oberfenster das erste selbständige Entwickelungsmoment des Masswerksystems, in noch völlig strenger Fassung; im Aeussern ein Strebesystem von klarer, einfach edler Durchbildung; der Aufbau des Aeusseren abermals mit glänzend reicher Thurmanlage, von deren Obertheilen aber, nach einem Brande von 1481. nur die der



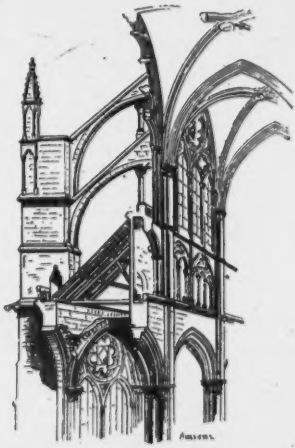
Façade der Kathedrale von Rheims. (Nach Chapuy.)

Façade, und auch diese ohne ihre krönenden Helmspitzen, übrig geblieben sind. Die Façade, das klassische Muster des französischen Systems, in gleichartiger Breitengliederung zwischen den

Streben und in rhythmischer Folge der Geschosse; die Portale hallenartig zwischen den Streben vortretend, allerdings mit Sculpturen wiederum überladen, doch durch Giebelbauten, ein erstes Beispiel der gothischen Scheingiebel, wirksam gekrönt und abgeschlossen; in dem glanzvoll durchgebildeten Rosenfenster des Mitteltheils, in den spitzbogigen Fenstergruppen der Seitentheile, der leicht aufsteigenden Thurmgeschosse von glücklicher Wirkung. — Die Kirche St. Nicaise zu Rheims, 1229 von Hugo Libergier gegründet, später unter Leitung jenes Robert von Coucy gebaut, im 18. Jahrhundert abgerissen, scheint ein Werk verwandten Charakters gewesen zu sein; der Façadenbau erschien, alten Abbildungen zufolge, in minder reicher Ausstattung, doch



Grundriss der Kathedrale von Amiens. (Nach Viollet-le-Duc.)



Kathedrale von Amiens. System des Schiffbaus. (Nach Viollet-le-Duc.)

in kraftvoller Wirkung (in einigen Motiven an das System deutscher Gothik anklingend.) Die Arkaden des erhaltenen Kreuzganges haben die bezeichnenden Formen des 13. Jahrhunderts.

Sodann die Kathedrale von Amiens,[1] 1220 gegründet und 1288 in ihren Haupttheilen beendet, unter Leitung der Baumeister

[1] *Denkmäler der Kunst, T.* 50 (3, 9).

Robert von Luzarches, Thomas von Cormont und dessen Sohn Renault ausgeführt. Hier sind es der Grundplan, dreischiffig mit fünfschiffigem Chore und durchgebildetem Polygonal-Kapellenkranz um dessen Umgang, und der Aufbau des Inneren, welche die vollendetste Ausbildung französischer Gothik zeigen; der Innenraum von abermals gesteigertem Höhendrange (das Mittelschiff 38 Fuss breit und 132 F. hoch), aber in strengerem Adel durchgebildet, die Fensterarchitektur in schon reich gruppirter Entwickelung ihres Stab- und Maasswerkes. Die westliche Hälfte der Kathedrale ist älter als die östliche; die letztere hat daher einige charakteristische Elemente der schon jüngeren Entfaltung des Systems: jene unmittelbare Vereinigung der Triforien mit dem System der darüber befindlichen Oberfenster, im Aeusseren die Anordnung von Wimbergen (doch noch von sehr schlichter Fassung) über den letzteren, und zugleich eine schon zierliche Behandlung des Strebesystems. Von ansehnlicher Entfaltung des Thurmbaues ist bei dieser Kathedrale abgesehen. Ein ursprünglich vorhandener Mittelthurm wurde 1529 durch Brand vernichtet und darauf durch einen leichten Holzbau ersetzt. Selbst die Façade erscheint ursprünglich nicht auf eine Krönung durch Thürme berechnet; sie bildet eine dekorative Bauvorlage von mässiger Tiefe, in der üblichen Weise sehr reich, doch nicht in sehr glücklicher Gesammtanordnung ausgestattet. Zwei später hinzugefügte Thurmaufsätze sind, weil die Grundfläche eines jeden nur ein halbes Quadrat ist, von ungünstiger Wirkung. (Ausserdem gehören noch einige andre Stücke späterer Ausführung an.)

Ferner die Kathedrale von Beauvais, von der jedoch nur Chor und Querschiff zur Ausführung gekommen sind. Ihr Bau, nach 1225 begonnen, scheint erst seit 1240 rüstig betrieben zu sein; der Chor war 1272 beendet. Er folgt dem System von Amiens, in noch leichterer, schon eigenthümlich flüssiger Ausbildung der Formen und in einer Entwickelung des aufsteigenden Elements, die über das Maass der reinen Wirkung bereits erheblich hinausgeht. (Das Mittelschiff 45 Fuss breit und 146 F. hoch.) Das technische Vermögen war jedoch für die gesicherte Durchführung solches Strebens noch nicht hinlänglich gereift; ein Einsturz des Baues im J. 1284 führte zu einer Herstellung, die, mit einer Verdoppelung der inneren Stützen, das klare System noch mehr beeinträchtigte. (Der Querbau gehört dem Anfange des 16. Jahrhunderts an.)

Andre Monumente von Bedeutung stehen mit den baulichen Schulen, welche sich an diesen Kathedralen bethätigen, in nahem Zusammenhange, zum Theil zugleich durch charakteristische Eigenheiten ausgezeichnet. Der Schiffbau der Kirche von St. Denis, 1231—1281, erscheint der Formation der jüngeren Theile der Kathedrale von Amiens verwandt, in etwas günstig wirkender

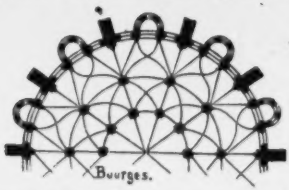
Behandlung, eigenthümlich durch eine eckige, aber zugleich in eine flüssige Gliederung aufgelöste Pfeilergrundform. Die Kathedrale von Troyes, im Chor zumeist dem zweiten Viertel des

Innenansicht des Chores der Kathedrale von Beauvais. (Nach Chapuy.)

13. Jahrhunderts angehörig, in den übrigen Theilen namhaft später, hat eine ähnliche Formenbildung. — Die Kathedrale von Bourges,[1] in der Hauptsache ebenfalls aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (und mit jenen älteren, spätromanischen Seitenportalen, S. 239) folgt dem fünfschiffigen Plane und den allgemeinen Dispositionen der Kathedrale von Paris, erhebt diese aber auf eine neue Stufe der Entwickelung, durch Beseitigung der Emporen über den inneren Seitenschiffen und die hiemit gewonnene Erhöhung der letzteren, so dass die Räume sich, in sehr eigner Wirkung, von den niedern äussern Seitenschiffen bis

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 50 (2).

zu dem hohen Mittelschiffe dreifach abstufen. Aehnlich, aus der Mitte des Jahrhunderts und in leichterer Durchbildung, der Chor der Kathedrale le Mans, der ausserdem durch eine reiche, eigenthümlich geschichtete Kapellenumgebung bemerkenswerth ist. —



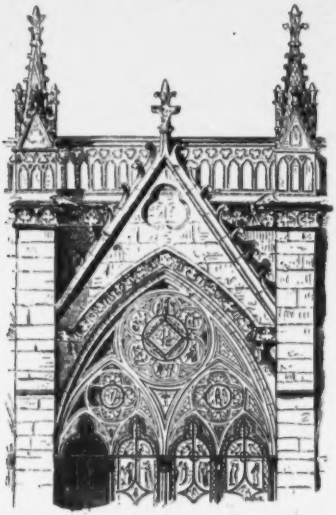
Chorrundung der Kathedrale von Bourges. (Nach Viollet-le-Duc.)

Sodann die Kathedrale von Tours, ein in kleineren Maassen sehr glücklich durchgeführtes Nachbild der Kathedralen der nordöstlichen Lande. (Die Façade später.) In verwandter Behandlung die dortige Kirche St. Julien.

Es schliesst sich dem in der Reihe jener Kathedralen ausgesprochenen Entwickelungsgange ferner eine Folge von Kapellen an, die durch die sorgliche, zum Theil glänzende künstlerische Durchbildung und manche Besonderheit der Anlage wiederum eine hervorstechende Bedeutung haben. Als solche sind zu nennen: die erzbischöfliche Kapelle zu Rheims, aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, doppelgeschossig (mit niederem Untergeschoss) und in noch charakteristisch strenger Behandlung. — Die Schlosskapelle von St. Germain-en-Laye, mit schon stattlich dekorativer Entfaltung ihres Fenstersystems. — Die königliche Hofkapelle von Paris, die sogenannte „Sainte-Chapelle", 1245 bis 1248 durch Peter von Montereau gebaut, gleich der von Rheims mit niederem Untergeschoss; der Innenbau in reich gegliederter Entfaltung und mit einer, auch polychromatischen Dekoration, deren bunter Farbenwechsel aber die Klarheit des Eindrucks schon wesentlich beeinträchtigt; das Aeussere durch die noch etwas spielende Anordnung primitiv gestalteter Wimberge, vielleicht des frühsten Beispieles dieser Form, über den grossen strenggegliederten Maasswerkfenstern besonders bemerkenswerth. (Einzelne Stücke der Ausstattung später, zum Theil der gegenwärtig erfolgten Herstellung der Kapelle angehörig.) — Die nicht mehr vorhandene Frauenkapelle bei St. Germain-des-Prés zu Paris, von demselben Meister gebaut und 1255 vollendet; — die Frauenkapelle am Chorumgange der Kirche von St. Germer; u. s. w.

Noch sind als namhafte Anlagen des 13. Jahrhunderts anzuführen: die Kirche von St. Martin-aux-Bois unfern von Clermont (Oise), — die Kathedrale von Meaux, die nach 1238

begonnene Kathedrale von Châlons-sur-Marne und die 1262 gegründete Kirche St. Urbain zu Troyes, die drei letzteren



Ste. Chapelle zu Paris. Obertheil der Fenster und Strebepfeiler. (Nach Gailhabaud.)

jedoch, durch Umwandlung oder langsamere Fortführung der ursprünglichen Anlage, in überwiegendem Maasse späteren Epochen angehörig.

Einige burgundische Bauten, welche dem gothischen System des 13. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Neigung zu alterthümlichen Elementen, zum Theil in eigenthümlicher Fassung. Die Kirche Notre-Dame zu Dijon ist ein massenhaft behandelter Bau, im Inneren mit kräftigen, primitiv gothischen Säulenarkaden; ausgezeichnet durch den Vorbau der Westseite, der unterwärts, nach altburgundischer Art, eine geräumige Vorhalle, oberwärts eine Empore bildet, durch geräumige Arkaden geöffnet, über denen ein Doppelgeschoss zierlich luftiger Säulen-

gallerieen angeordnet ist. — Der Chor der Kathedrale von Auxerre, 1215–34, hat im Inneren theils Säulen, theils gegliederte Pfeiler und eine Absidenkapelle, die sich durch eine überaus zierliche Arkade, nach dem Motiv von St. Remy zu Rheims, nach dem Chorumgange öffnet. (Die übrigen Theile der Kathedrale sind später.) — Die Kirche von Sémur-en-Auxois hat eine vorzüglich graziöse Durchbildung jenes zweitheiligen Fenstersystems mit darüber gestelltem Rosettenrund. (Der Kreuzgang neben der Kirche in etwas schwererer Behandlung.)

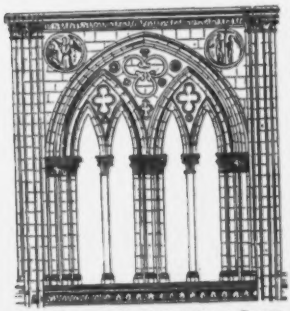
Die Normandie folgt seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts dem gothischen System der östlichen Lande in umfassender Weise; aber auch sie hält gern an alterthümlichen Grundzügen fest und führt, in Wechselwirkung mit diesen, zu einer Durchbildung charakteristisch eigner Motive. Die bedeutende Entwickelung, welche hier in den späteren Epochen des romanischen Styles stattgefunden, die energische Consequenz, welche sich dabei ebenso in der Gesammtgestaltung wie in der Behandlung des Einzelnen geltend gemacht hatte, das kecke und frische Spiel der dekorativen Ausstattung, alles dies war dem Geiste der normannischen Meister noch zu wenig entfremdet, als dass es nicht auch bei Aufnahme der gothischen Formen hätte eine mehr oder weniger bestimmende Nachwirkung ausüben sollen. Zugleich (und wohl aus demselben Grunde) erscheint hier nur ein geringes Bedürfniss bildnerischer Ausstattung. So entwickelt sich namentlich der Façadenbau in ähnlich strenger, fest in sich geschlossener Weise wie schon in der Epoche des romanischen Styles, zumeist ohne die Ueberfülle bildnerischer Zuthat, welche der Gothik der östlichen Nachbarlande eigen ist.

Einige Monumente aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts nehmen für den Innenbau das System der einfachen Säulenarkaden auf, zumeist in massiger Haltung und mit Reminiscenzen der romanischen Disposition oder Behandlung. So die 1226 geweihte Kirche von Louviers, die Stiftskirche von Mortain, die Kathedrale von Lisieux. Die letztere, seit 1226 (wie es scheint) erbaut, hat zugleich eins der früheren Beispiele der normannischen Façadenanlage in ansehnlicher Durchbildung, schon nicht ohne schmuckreiche Gliederung innerhalb der strengen Grundformen.

Die Kathedrale von Rouen enthält verschiedene Grundformen des baulichen Systems. Der Hauptbau fällt in die Zeit von 1200—1280; einzelnes Wenige mag aus früherer Anlage beibehalten sein; Anderes, besonders im Aeusseren, gehört den Spätepochen der Gothik an. Im Chor herrscht das System der Säulenarkaden, mit alterthümlich romanisirenden Absidenkapellen;

im Schiff, welches dem Anscheine nach ursprünglich auf Emporen berechnet war, ein System gegliederter Pfeiler, dem von Fécamp (S. 316) vergleichbar. Die Façade hat eine eigenthümliche, auf mächtige Breitenausdehnung berechnete Anlage, mit zwei Thürmen, die als selbständige Massen über die Seitenfluchten des Ganzen vortreten; die alten Theile der Façade haben einen sehr primitiven Charakter, doch ist dieselbe zum grössern Theil von späteren Dekorationen bedeckt. — Die Abteikirche von Eu folgt im Innenbau den Systemen der Kathedrale von Rouen.

Der Chor von St. Etienne zu Caen, in der reichen Plananlage der Monumente von Isle-de-France, im Aufbau dem der romanischen Vorderschiffe (S. 136) sich anschliessend, hat eine zierlich flüssige, dekorativ reiche Gliederung, welche das dekorative Element der jüngsten romanischen Monumente der Normandie nach den Principien der Gothik umgewandelt zeigt, im Einzelnen noch mit eigentlicher romanischer Reminiscenz und mit allerlei Zeugnissen eines individuellen künstlerischen Beliebens. — Die Kathedrale von Bayeux, die in ihren Schiffarkaden jenes reizvolle Muster jüngster romanischer Architektur bewahrt, zeigt eine ähnliche, doch mit grösserer Consequenz in Betreff der gothischen Formation durchgeführte Behandlung. Beide Gebäude enthalten, besonders in Gallerie-Arkaden, mancherlei Maasswerkfüllung von eigner, schematisch parallelistischer Führung der Bogenlinien, — in einem System, welches namentlich in der englischen Gothik lebhaften Beifall findet. Die Kathedrale von Bayeux ist zugleich durch den ansehnlichen Façadenbau von Bedeutung. — Auch die Kathedrale von Coutances schliesst sich dieser Richtung an; doch wandelt sich das spielend Dekorative der ebengenannten Bauten hier wiederum zur grössern Strenge. Ihr Aeusseres ist durch eine glücklich durchgeführte massenhafte Energie von Bedeutung; ihre Façadenthürme steigen kühn, in den oberen Theilen mit leichter Kraft, empor.

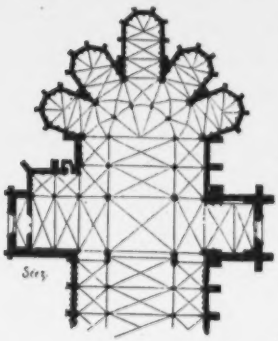


Chortriforium in der Kathedrale von Bayeux. (Nach Pugin.)

Die Kathedrale von Séez hat das System eines kühn aufgegipfelten Säulenbaues mit leichten Diensten. Der Chor, eine Erneuung der Zeit um 1260, hat einen Kranz von stark hinaustretenden Polygonalkapellen, deren gestreckte Seitenwandungen dem verwegenen Aufbau wohl eine entgegenstrebende Festigkeit geben sollten. — Die, zumeist

veränderte Kirche von St. Pierre-sur-Dives hat dieselbe Choranlage.

Die Kirche Ste. Clotilde zu Grand-Andelys, die Reste des Chores der Kirche von Jumièges, die zum Theil oder völlig verschwundenen (und nur in bildlicher Darstellung erhaltenen) Reste der Kirchen von Mortemer und St. Wandrille, das Refectorium von Bonpont sind als andre Beispiele der Epoche zu nennen. Ebenso der zierlich leichte Kreuzgang der Klosterfestung von Mont-St. Michel, unfern von Avranches, der sich, in sehr eigenthümlicher Behandlung, der Weise englischer Frühgothik anschliesst.



Grundriss des Chores der Kathedrale von Sées. (Nach Viollet-le-Duc.)

In der Bretagne sind als frühgothische, zum Theil noch übergangsartige Beispiele die klösterlichen Reste von Beauport bei Tréguier, die älteren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Reste des Klosters der Cordeliers zu Quimper anzuführen.

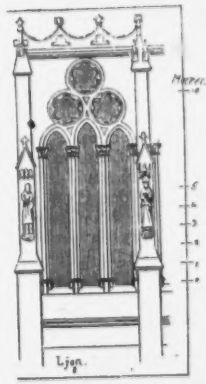
Eigenthümliches hat die Kathedrale von Dol, namentlich der Schiffbau: mit Säulen, denen sich als Träger der Scheidbögen die üblichen Dienste anlehnen, während als Träger für die Gewölbgurte frei vortretende Schafte von zierlich malerischer Wirkung, angeordnet sind. Der Chor, mit gegliederten Pfeilern und geradlinigem Abschluss der Ostseite, scheint jünger zu sein.

Die Kirche St. Sauveur zu Redon, seit 1252 aufgeführt, doch in ihren westlichen Theilen zumeist zerstört, ist ein ansehnlicher, durch ein kräftiges Strebebogensystem ausgezeichneter Granitbau.

Der französische Süden, so reich und glänzend in der Epoche des romanischen Styles, zeigt in der gothischen Epoche und zunächst in der des 13. Jahrhunderts eine ungleich geringere monumentale Bethätigung. Die Albigenserkriege, die Blutgerichte zur Unterdrückung der ketzerischen Gedanken hatten die materielle und die geistige Blüthe des Landes auf eine allzu lange Dauer vernichtet. Wo die gothische Stylform Eingang

findet, erscheint sie zumeist in dumpfer Behandlung oder mit mannigfachen Reminiscenzen der heimisch romanischen Formenweise versetzt. Nur in einzelnen Fällen wird das nordische System unmittelbar in die Lande des Südens übergetragen, doch auch hiebei nicht ganz ohne Modificationen, welche sich aus der Formenstimmung des Südens ergaben. Ueberall herrscht, wenigstens im Aeusseren dieser Architekturen, eine feste massenhafte Lagerung vor.

So findet sich die Aufnahme frühgothischer Bauformen in mehr oder weniger bezeichnender Vermischung mit den romanischen Reminiscenzen von St. Barnard zu Romans bei Valence, an der Kirche von St. Antoine bei Vienne, an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Vienne, an den Ruinen von St. Felix zu Montseau und der nach 1220 begonnenen Kirche von Vignogoul (beide im D. Hérault), an St. Paul zu Narbonne, 1229 gegründet, am Chor der Kirche von Simorre, unfern von Toulouse. — Diesen Gebäuden schliessen sich, in ähnlichem Verhältniss, ein Paar zierliche Kreuzgangshallen an: im ehemaligen Augustinerkloster (dem jetzigen Museum) zu Toulouse und bei der Kirche von Arles-sur-Tech im Roussillon. — Dagegen haben die Kirche von Valmagne (Hérault), seit 1257, St. Majan zu Villemagne (ebenda), St. Paul zu Clermont-l'Hérault, 1313 beendet, und die Kirche von Lodéve, eine selbständigere gothische Fassung und Gliederung, doch zumeist in etwas barbaristischer Behandlung und völlig in der massenhaften Schwere der Aussenformen.



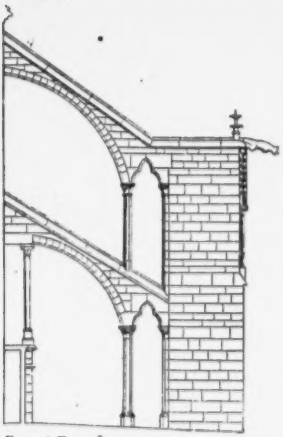
Kathedrale von Lyon. Aeussere Architektur der Oberfenster. (Nach Peyré.)

Einen lebhafteren, zur bedeutenderen Wirkung durchgebildeten Anschluss an den frühgothischen Styl der französischen Nordlande zeigt zunächst die Kathedrale von Lyon. In ihren östlichen Theilen, dem einfach polygonisch geschlossenen Chore und den Thürmen neben diesem, wiederum noch mit romanischen Reminiscenzen, entfaltet sich in ihrem Schiffbau ein klares und harmonisches System auf der Grundlage des gegliederten Pfeilers. Die Fenster ihres Oberbaues haben die eigenthümliche primitive Gruppenbildung von je drei Spitzbogenöffnungen und drei kleinen Rosen über diesen. Die Façade, von einer flach dekorativen Anlage, ein nur geringes Verständniss des nordischen Motives bekundend, gehört in der Hauptsache den jüngeren Epochen an.

Aehnlich, in einer Fassung von schlichter und kraftvoller

Strenge, einige Architekturen der angrenzenden Districte der französischen Schweiz: die Kathedrale von Lausanne, 1235—75, im Chor wiederum mit romanischen Reminiscenzen (burgundischen Styles), im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen; — die jüngeren Theile der Kathedrale von Genf; und das Schiff von Notre-Dame zu Neuchâtel, 1276 geweiht.

Die Anlage dreier Kathedralen zeigt den unmittelbaren Anschluss an die ausgebildete Schule der nordöstlichen Districte Frankreichs, mit Modificationen, die, zum Theil durch das Material bedingt, im Wesentlichen nur die Gestaltung des Aeussern betreffen. Das zumeist durchgeführte Gebäude von diesen ist die Kathedrale von Clermont-Ferrand in der Auvergne, 1248 begonnen, der Chor 1285 geweiht, das Uebrige (mit Ausschluss der fehlenden Façade) später vollendet. Das Material ist eine harte Lava, deren Beschaffenheit zu einem Strebesystem von leichter Kühnheit Anlass gab, während gleichzeitig die horizontale Lagerung der Hauptlinien des Aeussern vorherrschend blieb. — Sodann der Chor der Kathedrale von Limoges, ein Werk von völlig ähnlicher Beschaffenheit, bei ähnlich hartem (Granit-) Materiale. (Der Querbau später, das Vorderschiff, mit älteren Resten, unausgeführt.) — Der dritte Bau ist der Chor der Kathedrale von Narbonne, 1272—1332, durch grossartige und kraftvolle Kühnheit der Verhältnisse ausgezeichnet. (Auch hier das Uebrige fehlend.)

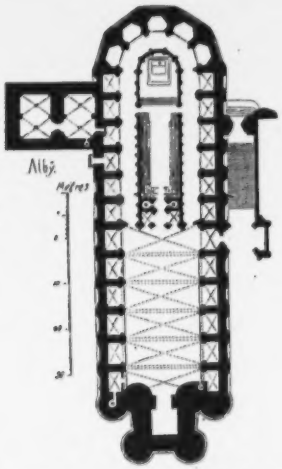


Clermont-Ferrand.

Strebesystem am Oberbau der Kathedrale von Clermont-Ferrand. (Nach Viollet-le-Duc.)

Eine Bauform, die in der Gothik des französischen Südens zu einer selbständigeren Ausprägung führt, beruht in der Anlage einschiffiger Kirchen, wie solche schon früher, durch das System der tonnengewölbten Decke, in der romanischen Epoche vielfach vorgekommen waren. Das Vorderschiff der Kathedrale von Toulouse ist ein einfach charakteristisches Beispiel frühgothischer Art. — Die Anlage bereichert sich durch niedrige Kapellen, welche zwischen den Strebepfeilern hinaustreten, wie an den Kirchen der Unterstadt von Carcassonne und an der von

Montpezat (Tarn-et-Garonne.) — Sie giebt sodann, indem die ganze Masse des Strebepfeilers in das Innere gezogen wird, zu eigenthümlich kraftvoller Durchbildung Anlass. So an der 1282



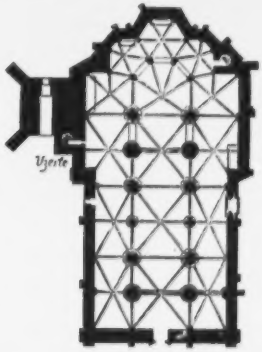
Grundriss der Kathedrale von Alby. (Nach Chapuy.)

gegründeten Kathedrale von Alby. Der Bau der letzteren und mit ihm die Entwickelung des Systems gehört indess wesentlich den folgenden Epochen an.

Der eigenthümlichen Mischungen romanischer und gothischer Disposition und Stylform in den Districten des französischen Westens, der Uebergänge zwischen beiden, der Hauptbeispiele solcher Erscheinung an Ste. Radegonde und an der Kathedrale von Poitiers, an der Kathedrale und andren Bauten von Angers ist schon (S. 233 u. 236) gedacht. Die Gestaltung des baulichen Systems, welches die aus dem Romanismus jener Gegend überkommene Anlage in gothischer Musterung durchgebildet zeigt, wird mit dem Namen des „anjovinischen“ Styles bezeichnet. Die Dekoration der Façade, wie die der Kathedralen von Angers und von Poitiers, befolgt dabei im Wesentlichen das nordische Vorbild.

Ein verwandtes Beispiel, von grossartig räumlicher Entwickelung, ist das Schiff der Kathedrale von Bordeaux, seit 1252 gebaut. — Ein zierliches Dekorationsstück, mit alterthümlicher Reminiscenz, welche auf dieselbe Richtung hindeutet, ist die südliche Portalhalle von St. Severin, ebendaselbst, vom J. 1267.

Anderweit zeigt sich auch hier unmittelbare Uebertragung nordischen Systems. So an der (im Innern erheblich veränderten) Kathedrale von Bazas, deren Plan das Muster von Séez aufnimmt, (während die dortige kleine Kirche des Mercadel in alterthümlicherer Weise der heimischen Richtung zugewandt ist).



Grundriss der Kirche von Uzeste. (Nach Parker.)

— und an der Kirche von Uzeste, unfern von Langon, die aber schon dem Uebergange in die Epoche des 14. Jahrhunderts angehört.

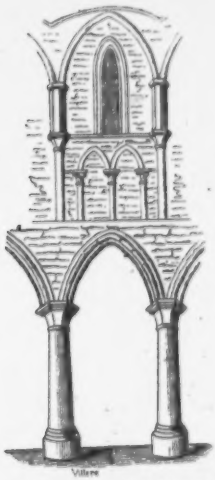
Die Niederlande und Lothringen.

Bei Uebertragung der gothischen Bauform nach Deutschland sind vorerst die westlichen Vorlande zu betrachten. Früher in einem nahen Verhältniss zu den Cultur-Elementen der deutschen Rheinlande, zum Theil unmittelbar von diesen abhängig, bereiten sie sich nunmehr zu einem Zwischengliede zwischen französischer und deutscher Art. Doch ist es zunächst mehr der Mangel einer entschiedenen Auffassung als ein Verhalten von charakteristischer Eigenthümlichkeit, was dieser Stellung Vorschub giebt. Es werden die allgemeinen Grundzüge des neuern

baulichen Systems aufgenommen, ohne dass man auf ihre principielle Durchbildung sonderlich Bedacht nimmt. Romanische Reminiscenzen wirken als zufällige Bedingnisse ein. Wo man sich den reicheren Planformen und Gliederungen der französischen Meisterwerke zuwendet, fehlt zumeist doch die verstandene Wiedergabe des Systems.

Vornehmlich gilt dies von der umfassenderen Thätigkeit der nördlichen Districte, der Provinzen von West-Niederland.

Ein nicht mehr vorhandenes ansehnliches Monument, die Kathedrale von Arras, scheint sich der strengeren Behandlung nordfranzösischer Frühgothik angeschlossen zu haben, mit gekuppelten Säulen im Chorraume und schlichten ungegliederten Fenstern. — Eine zweite ebenfalls zerstörte Kathedrale, die von Lüttich, scheint solcher Entwickelung von noch romanischer Grundlage aus, mit massenhaften Pfeilern im Innern, nachgestrebt zu haben.

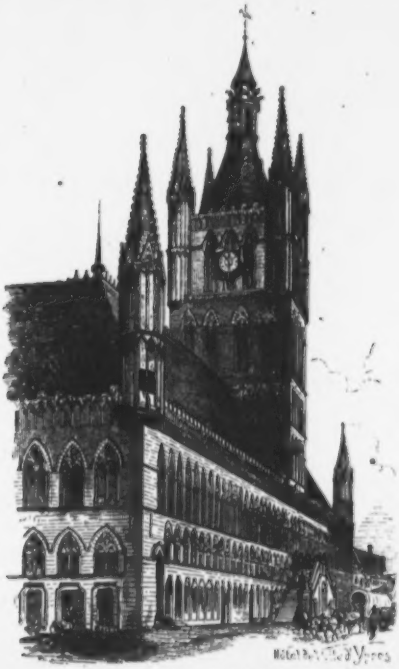


Abteikirche von Villers. Schiffsystem. (Nach Schayes.)

Ein schlicht gothischer Säulenbau, zum Theil mit romanisirenden Einzelformen, zum Theil einer dekorativen Ausstattung abgewandt, zum Theil die mehr formenreichen Bildungen des französischen Styles mit der einfachen Anlage verbindend, erscheint durchweg als vorherrschend. Es gehören hieher, in Süd-Brabant: das Schiff der Kirche von Villers (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts), der ältere Theil der Frauenkirche von Diest (um 1253), der Chor von St. Léonard zu Léau, der im Aeusseren eine einfach gothische Nachahmung der krönenden Dachgallerie hat, welche in der deutsch-romanischen Architektur häufig vorkommt; — im Hennegau die Ruine der Kirche von Alnes; — in Namur die in einem eigen alterthümlichen Style behandelte Kirche Notre-Dame zu Dinant; — in Limburg die seit 1240 erbaute Kathedrale von Tongern, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln. — So auch ein Paar schlichte Dominikanerkirchen, namentlich die zu Löwen, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts. — Ebenso, als

Beispiele reicherer Durchbildung, die unvollendete Kirche Ste. Walburge zu Furnes in Westflandern, das Schiff der Kathedrale von Ypern (angeblich 1254—66) und der Chor der Kathedrale von Brüssel, eine Fortführung der älteren Anlage (S. 198) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, während die übrigen Theile dieses Gebäudes den folgenden Epochen der Gothik angehören.

Der Chor der Kathedrale von Gent (seit 1274) nähert sich in Plan und (ursprünglichem) Aufbau dem entwickelten System



Halle zu Ypern. (Nach Chapuy.)

der französischen Kathedralen, doch nicht ohne eine eigne Vernüchterung desselben. — So auch der Chor der Kathedrale von

Utrecht, von dem jedoch dahingestellt bleiben muss, ob sein Beginn noch in diese Periode fällt. — Am Meisten scheint sich die Kathedrale von St. Omer im westlichen Flandern dem ausgebildeten französischen Muster anzuschliessen, doch ebenfalls nicht ohne Eigenwilligkeiten in der Anlage.

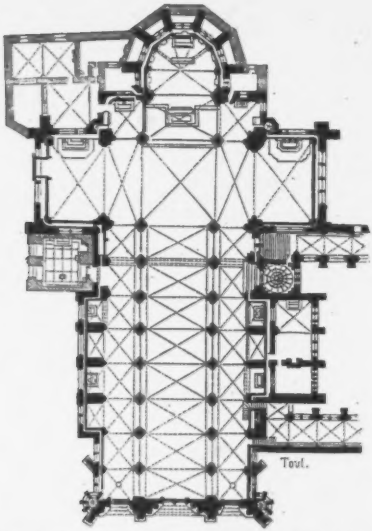
Wesentlich abweichend ist die Marienkirche zu Utrecht, die sogenannte „Buurkerk." Sie folgt dem Beispiel mitteldeutscher Kirchen frühgothischen Styles, mit gleich hohen Schiffen und dienstbesetzten Rundpfeilern.

Neben den kirchlichen Bauten entstanden eigenthümliche Anlagen für städtische Zwecke, für genossenschaftlichen Verkehr, für gemeinsame Ausübung gewerblichen Betriebes. Die Halle der Tuchmacher zu Ypern (Halle-aux-draps, — das gegenwärtige Stadthaus), 1200—1304), ist ein kolossaler Bau der Art, mehrgeschossig, zierlich gekrönt, von hohem Glockenthurm überragt. Die Halle zu Brügge (seit 1284, zum grossen Theil aus späteren Epochen) ist ein ebenfalls ansehnliches Gebäude. Von Stadthäusern datirt das zu Alost (jetzt Fleischhalle) aus dem 13. Jahrhundert. Für die Folge gewinnen diese Anlagen viel ihre baukünstlerische Durchbildung eine sehr ausgezeichnete Bedeutung.

Lothringen hat ebenfalls einige frühgothische Kirchen mit schlichten Säulenarkaden im Inneren. So St. Martin zu Metz und St. Nicolas-de-Gravière zu Verden (1231).

Andre folgen dem mehr entwickelten Systeme des dienstbesetzten Rundpfeilers, doch zumeist in schlichterer Behandlung, als in Frankreich und durchgängig ohne die reichen Chorpläne der dortigen Kathedralen. Hiezu gehören die Kathedrale von Toul (mit spätgothischer Façade) und die dortige Kirche St. Gengoult; die Kathedrale mit viereckigen Kapellenvorlagen in den Ecken zwischen Querschiff und Chor und darüber aufsteigenden Thürmen; St. Gengoult mit schrägliegend polygonischen Vorlagen an derselben Stelle, eine Disposition, die an St. Yved zu Braine (S. 314) erinnert und sich in der deutsch-rheinischen Gothik mehrfach findet. — Ebenso die Kirche St. Vincent zu Metz.

Eine Uebertragung des vollausgeprägten Systems der französischen Kathedralen zeigen die älteren Stücke der Kathedrale von Metz. Es sind die an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Amiens ausgebildeten Motive, welche sich hier aufgenommen finden. Nur das derbere Verhältniss der Schiffarkaden, die schwerere Masse der Pfeiler, der Abschluss ihres Untertheils sammt den anlehnenden Dienstschaften durch einen gleichartig durchlaufenden starken Kapitälkranz, deutet es an,



Grundriss der Kathedrale von Toul. (Nach der Revue archéologique V.)

dass man hier, wenigstens im ersten Stadium des Baues, noch an eine minder freie Richtung gebunden war.

Deutschland.

Deutschland hatte lange, mit Sinn und Entschiedenheit, an der romanischen Stylform festgehalten; es nahm die gothische Form spät und zögernd auf; aber es wandte sich, als diess geschah, der Neuerung ebenso entschieden, mit ebenso sinnvoller Durchdringung der Aufgabe zu. Es ist hiebei zunächst anzumerken, dass sich die Momente des Uebergangs zwischen romanischer und gothischer Stylform in Deutschland überwiegend dem Bereiche der ersteren, dem Romanismus (wo die betreffenden Beispiele auch schon angeführt sind,) einreihen, indem bei dem einstweiligen Uebergewichte desselben die neuen zeitthüm-

lichen Richtungen des Formensinnes vorerst noch seinem Gesetze untergeordnet bleiben; und dass nur wenige Beispiele deutscher Frühgothik zu nennen sind, in denen eigentliche romanische Reminiscenzen nachklingen.

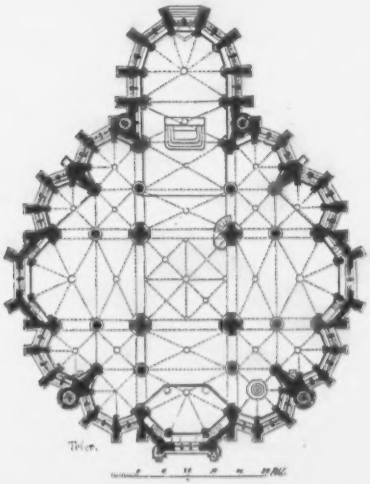
Es ist das durchgebildete System der nordfranzösischen Gothik des 13. Jahrhunderts, welches Deutschland sich nunmehr aneignet. Bedeutende Beispiele setzen die Bestrebungen desselben fort. Doch treten die Momente eigenthümlicher Fassung und Behandlung hinzu. Zunächst allerdings wiederum eine Nachwirkung des Romanismus; denn wenn man auch den Besonderheiten in der Ausprägung des letzteren bald durchaus entsagte, so blieb doch Etwas von seiner räumlichen Grundstimmung, von der Festigkeit, welche dem Aufbau seiner Werke zu Grunde gelegen hatte, von der quellenden Kraft seiner Einzelbildungen übrig, das sich unwillkürlich auch auf die neue Stylform übertrug. Dann, in Wechselwirkung hiemit, eine besondre Weise der Bauführung bei einer namhaften Zahl architektonischer Werke, welche durch jene Träger und Vermittler der neuen Zeitrichtungen, durch die neugestifteten geistlichen Bettelorden ausgeführt wurden, — in dem System des neuen Styles, aber in einer Reduction desselben auf ein schlichtes Maass, auf einfache und strenge Formen, auf entschieden primitive Grundzüge. Ein grösserer Grad von Strenge, von gehaltener Energie und zugleich, wo es auf entwickelte Gliederung ankam, von innerlicher Kraftfülle lässt sich hiemit von vornherein in der deutschen Behandlung des gothischen Systems wahrnehmen. Es fehlt nicht ganz an Beispielen, welche mit dem excentrischen Höhendrange der französischen Gothik wetteifern; aber es wird überwiegend auf eine mehr beruhigte Wirkung des Ganzen hingestrebt. Es macht sich endlich eine entschieden abweichende Auffassungsweise, eine Richtung von ausschliesslich nationaler Besonderheit geltend. Sie entsagt der sich steigernden Aufgipfelung der Räumlichkeit, welche die französische Gothik — allerdings in der schliesslichen Entfaltung des alten Basilikensystems und allerdings in einem Gesetze von strenger Folgerichtigkeit — zur Erscheinung gebracht hatte; sie bildet das sogenannte „Hallensystem“ aus, die Räume des baulichen Inneren zur fest in sich abgeschlossenen Wirkung in gleichen Höhen bildend. Die Motive hiezu waren in der spätromanischen Architektur (in der westphälischen) bereits gegeben; das System findet zunächst, diesen Vorbildern folgend, in engern Kreisen Verbreitung, macht sich aber, schon von Anfang an, sporadisch auch in den übrigen Districten deutsch gothischer Architektur geltend.

So erscheint die letztere bereits in der ersten Epoche ihrer Bethätigung in lebhafter Mannigfaltigkeit, in wechselvollen Systemen, in verschiedenartiger Durchbildung, gegen die einheitliche Bestimmtheit der nordfranzösischen Gothik allerdings im

Nachtheil, dafür aber den individuellen Kräften einen freieren Spielraum gewährend.

Die Monumente der niederrheinischen Lande enthalten vorzüglich ausgezeichnete Beispiele für die erste Einführung des gothischen Styles auf deutschen Boden, für die Uebertragung des französischen Systems in seiner reichen Durchbildung und in strenger Entäusserung seines Glanzes, für charakteristisch eigne Behandlung.

Noch übergangsmässig, im Fortschritt von zierlich romanisirender zu ausgebildet gothischer Behandlung erscheint die (unvollständig erhaltene) Kirche zu Offenbach am Glan. Sie wird im Wesentlichen dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören. — Ihr gegenüber steht die Liebfrauenkirche zu

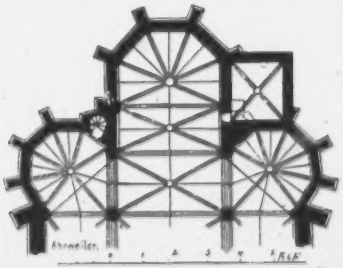


Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier. (Nach Ch. W. Schmidt.)

Trier, 1227 bis bald nach 1243 erbaut, ein Werk von ebenso merkwürdiger Anlage wie Durchbildung: ein polygonisch gegliederter Centralbau, mit erhöhtem, in der Chorvorlage hinaustretendem Kreuzraume und mit gedoppelten Absidenvorlagen in den

Seitenräumen, welche das mehrgenannte Motiv des Chorbaues von St. Yved zu Braine (S. 314) auf die centrale Anordnung übertragen. Die Composition ist in scharfsinnigem Calcül durchgeführt, die Behandlung voll Geist und Leben, heimische, im Romanismus wurzelnde Gefühlsweise auf die Bedingnisse des gothischen Systems übertragend. In der Mitte des Inneren, als Träger eines Mittelthurms, sind vier dienstbesetzte Rundpfeiler, in den Seitenräumen schlanke Säulen angewandt; die Bögen und Gesimse reich, in quellenden Formen, gegliedert; die Fenster in strenger Maasswerkbildung, nach dem Motive der Kathedrale von Rheims; die Portale noch von rundbogig romanischer Gesammtform, aber der Detailbehandlung des Uebrigen entsprechend.

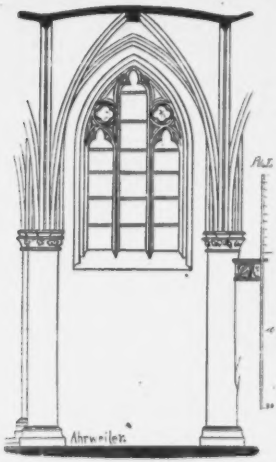
Die Kirche des Cisterciensérklosters Marienstadt im Herzogthum Nassau, gleichfalls 1227 begonnen, hat die reiche französische Planform, mit einem Kranze von, noch halbrunden Absidenkapellen, dabei einen Aufbau von schlichtest gothischer Strenge, mit einfachen derben Rundsäulen. — Ihr reihen sich andre Bauten an, welche jene Reduction des gothischen Systems auf ein durchgehend einfaches Formengesetz bekunden: die Dominikanerkirche zu Coblenz (seit 1239), die Carmeliterkirche zu Kreuznach, die Minoritenkirche zu Köln (1260 geweiht), das Schiff der Kirche von Carden, das der Kirche St. Martin zu Münstermaifeld und einzelne Bautheile an andern Gebäuden, wie die Chöre der Stiftskirche von St. Goar und der kleinen Kirchen von Hirzenach, Namedy, Unkel. — So auch die Kirche von Tholey, ein Bau von einfach klarer Anordnung, mit schlicht polygonem Chorschluss an der Ostseite jedes ihrer



Grundriss des Chores der Stadtkirche zu Ahrweiler. (Nach F. H. Müller.)

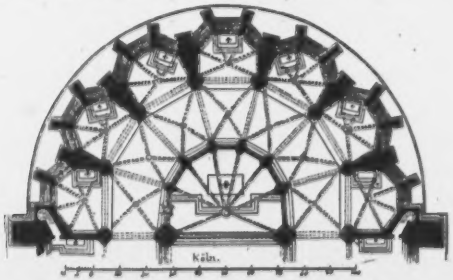
drei Schiffe und mit einem Rundbogenportale, ähnlich dem der Liebfrauenkirche von Trier; die östlichen Theile der Kirche von St. Arnual; die seit 1276 gebaute einschiffige Kirche von Kyllburg.

Dieselbe Behandlung zeigt ferner die Stadtkirche von Ahrweiler (1245—74). Sie schliesst, wie die von Tholey, dreichörig, aber mit schräggiegenden Seitenchören. Zugleich ist sie als eins der Beispiele des Hallenbaues, mit gleichen Schiffhöhen, anzumerken. (In spätgothischer Zeit sind Emporen eingebaut).



Inneres System der Stadtkirche von Ahrweiler. (Nach F. H. Müller.)

Die Uebertragung des französisch-gothischen Kathedralensystems, in der ganzen Fülle und Eigenthümlichkeit seiner Composition, im Plane wie im Aufbau, bekundet der Dom zu Köln,[1] 1248 gegründet und in dem ersten Stadium seines Baues, vermuthlich schon von dessen Anfang bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, unter Leitung des Meisters Gerhard von Rile ausgeführt. Dieser Epoche gehört der Unterbau des Chores an. Das zumeist bestimmende Vorbild gewährte, wie es scheint, die Kathedrale von Amiens; es zeigt sich zugleich aber auch hier eine Strenge der Behandlung, die bei allem Reichthum des Systems auf eine völlig gehaltene Festigung desselben hinausgeht, und nicht minder der Beginn einer Gliederung von organisch bewegter

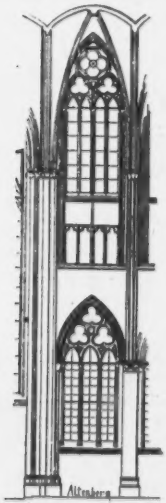


Chorhaupt des Domes von Köln. (Nach Boisserée.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 54, f.*

Kraft, die für die deutsche Gothik zu fortschreitenden Erfolgen führen sollte. Der um den Schluss des Jahrhunderts erfolgte Beginn des Oberbaues des (1322 geweihten) Chores bezeichnet bereits, in flüssiger belebten Formen diese fortschreitende Entwickelung; er ist später in Betracht zu ziehen. Ebenso der mächtige fünfschiffige Vorderbau, dessen Anlage in solcher Weise aber schon, allem Anscheine nach, bei der Gründung des Chores beabsichtigt war. (Anzumerken ist die Mittelschiffbreite von 44 Fuss und die Höhe desselben von 140 F.)

Ein gleichzeitiger Bau ist der der benachbarten Cisterciense rkirche von Altenberg, 1255 gegründet. Auch sie hat eine Choranlage nach dem Plan der französischen Kathedralen, doch nur einen dreischiffigen Vorderbau. Bei geringeren Maassen als der Kölner Dom folgt sie in ihren Hauptformen wiederum der einfacheren Fassung der vorgenannten Gebäude, während gleichwohl die Einzelgliederungen, namentlich die der Bögen, eine flüssige, spielend bewegte Formation, noch an die alterthümlichere Gefühlsweise der Gliederungen der Liebfrauenkirche von Trier anklingend, haben. Die Vollendung des Baues reicht auch hier beträchtlich über die gegenwärtige Epoche hinaus. Die Einweihung fand 1379 statt. (Neuerlich nach einem verderblichen Brande hergestellt.)

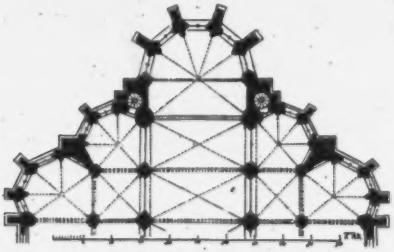


Chor und Querschiff der Kirche von Altenberg bei Köln, vor ihrer Herstellung. Inneres und äusseres System. (Nach W. Gerhardt.)

Eine Einleitung zu jener neuen, graziös bewegten Ausbildung, welche am Oberbau des Kölner Domchores eintritt, zeigen die Reste der St. Wernerskirche bei Bacharach, eines dreichörigen (d. h. in den Querschifflügeln wie im eigentlichen Chore polygonisch schliessenden) Baues. Eine im Jahr 1293 erfolgte Weihung bezieht sich auf den in edelster Formation durchgebildeten östlichen Chorschluss. Die übrigen Stücke sind später. Der Vorderbau ist unausgeführt geblieben.

Einen Anschluss an die in der Kölner Dombauhütte geübte (französirende) Behandlungsweise, aber eine wiederum sehr eigenthümliche Verwendung des Systems zeigt der Dom von Xanten, 1263 gegründet (mit Beibehaltung einiger romanischer Reste). Er ist fünfschiffig, ohne Querschiff, jedes Schiff in chorartigem Polygon schliessend, aber die Chöre der Seitenschiffe schräg liegend,

ähnlich wie zu Ahrweiler, doch durch die Verdoppelung in erhöht malerischer Wirkung. Die gedoppelten Seitenschiffe sind von gleicher ansehnlicher Höhe, dagegen das Mittelschiff (35 Fuss breit und nur 75 F. hoch) ohne die ausserordentliche Aufgipfe-



Chorhaupt des Domes von Xanten. (Nach Schimmel.)

lung des französischen Systems, in maassvoll gebundener räumlicher Entwickelung, der Art, dass auch hier in dem Ganzen wenigstens eine Neigung zu der Wirkung des Hallensystems ersichtlich wird. Die östliche Hälfte des Gebäudes wurde bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut; das Uebrige ist später, folgt indess, obschon in jüngerer Formation, dem vorgezeichneten System.

Aehnliche Gesammtverhältnisse in der Gruppe der Monumente des südwestlichen Deutschlands, der oberrheinischen und der angrenzenden schwäbischen und schweizerischen Lande.

Auch hier zunächst einige Reminiscenzen des Uebergangs aus der romanischen Architektur, wie in der Kirche von Rufach im obern Elsass, in der Kirche des 1245 gestifteten Cistercienserklosters Gnadenthal bei Schwäbisch-Hall, an einem Portale zu Rechentshofen unfern von Stuttgart; u. s. w.

Auch hier die Beispiele einer auf die einfachsten Grundformen zurückgeführten Gothik, an Ordenskirchen und solchen, die nach deren Vorbild ausgeführt wurden: — die Cisterciense rkirche zu Kappel im Canton Zürich, die sehr schlichten Dominikanerkirchen zu Zürich (angeblich schon von 1230), zu Basel (der Chor von 1261—69), zu Bern (seit 1265); — der einfache Säulenbau der Dominikanerkirche (Paulskirche, 1268 geweiht) zu Esslingen; die ähnlich, aber in leichteren Formen ausgeführte, neuerlich zum grössten Theil abgerissene Franciskanerkirche (Georgskirche) ebendaselbst; — die in verwandter

Strenge behandelte, doch mit stattlichen Aussentheilen versehene Marienkirche zu Reutlingen (1247—1343).

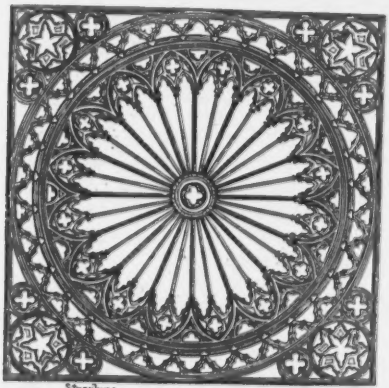
Sodann auch hier die Aufnahme des französischen Systems in seinen ausgebildeten Glanzformen und mit den Zeugnissen selbständiger Auffassungsweise. Ein gewichtiges Werk dieser Richtung ist zunächst die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ein Gebäude, welches nach sichrer historischer Nachricht in der Zeit zwischen 1262 und 1278 von einem in Paris gebildeten Meister und „in französischem Werk“ (opere francigeno) ausgeführt wurde. Mit Ausnahme einiger geringen Stücke auf der Ostseite, welche einen Beginn des Baues noch in der wahren Strenge der ebengenannten Gebäude bezeugen, hat das Ganze den völlig durchgebildeten Styl der französischen Schule, zugleich in einer Reife und Lebendigkeit der Gliederungen, die, im Verhältniss zu den Detailformen der grossen französischen Kathedralen und ihres zumeist etwas höhern Alters, schon einen neuen Entwickelungsgrad anzeigt.

Ungefähr in dieselbe Epoche gehört das Schiff des Münsters zu Freiburg[1] im Breisgau (am Westbau mit dem inschriftlichen Datum 1270). Sein inneres System, in der Pfeilerformation durch romanische Reminiscenz auf nicht ganz günstige Weise bedingt, entbehrt der völlig angemessenen Entwickelung; dagegen hat das Strebesystem seines Aussenbaues einen einfach klaren Adel. Zugleich zeigen die älteren östlichen Theile wiederum eine Einwirkung jenes roh reducirten Styles, während das Uebrige sich in reicheren Formen entfaltet. Die Westseite hat eine, im Innern reich ausgestättete Halle und über dieser einen, in den Untergeschossen schlicht aufsteigenden Thurm. (Der glänzende Oberbau desselben rührt aus der folgenden Epoche her.)

Ebenso der 1275 vollendete Schiffbau des Münsters von Strassburg, eine Anlage verwandten Systems, aber mit geistvollerer, belebterer Durchbildung des Innern, dem Schiffbau von St. Denis entsprechend und wohl nach dortigen Studien ausgeführt. Ihm schloss sich seit 1277 der Bau der Façade,[2] nach dem Plane und unter Leitung des Meisters Erwin von Steinbach an. Auch in diesem Werke erkennt man französische Studien; es hat entschieden die Anordnung, die Austheilung, die dekorativen Grundelemente der Prachtfaçaden der nordfranzösischen Kathedralen. Aber das dort Gegebene ist hier zum flüssigeren Adel, zur bewegteren Grazie durchgebildet. Die Verhältnisse und die Massen sind einfach, doch ist an schicklichen Stellen eine zierlich leichte Gliederung hinzugefügt; Sculpturschmuck ist reichlich vorhanden, aber ohne die drückende Ueberfülle der französischen Muster. Dann tritt, völlig eigen-

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 53 (1—4). — *Ebenda*, T. 53 (8).

thümlich, ein schlankes Stab- und Maasswerk hinzu, welches sich vor die füllenden Flächen spannt und den Gewichten der Masse durch ein luftiges Formenspiel eine durchsichtige Verkleidung gibt. Es ist der erste, freilich noch dekorative, aber doppelt wundersam wirkende Versuch, auch die Schwere der stützenden Aussenformen in eine bewegte Gliederung umzugestalten. Das Rosenfenster des Mittelbaues hat ein strahlendes



Strasburg.

Das Rosenfenster in der Façade des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

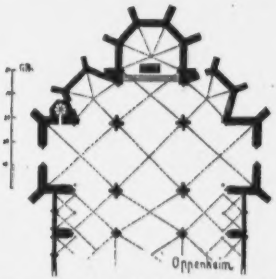
Maasswerk, in seiner Art von höchst vollendetem Reize. Der Bau wurde nach Erwin's Tode (1318) noch zwei Jahrzehnte hindurch nach seinem Plane fortgesetzt; dann traten, um grössere Höhen zu gewinnen, Veränderungen ein. Das noch später Ausgeführte wurde in völlig abweichender Weise behandelt.

Anderweit gehören noch in diese Epoche: im Elsass der Münster zu Colmar (seinen wesentlichen Theilen nach, wie es scheint); der Chor von St. Thomas zu Strassburg (seit 1270); die jüngeren Theile der Hauptkirche von Schlettstadt; — in Schwaben die Kirche von Salem (Salmansweiler, 1282 bis 1311), ein Bau von einfacher Anlage, mit reichlichst durchgebildetem Fenstermaasswerk.

Am Mittelrhein und in den nordöstlich angrenzenden hessischen Landen entwickelt sich das Eigenthümliche der

deutschen Gothik in umfassenderem Maasse, in bestimmter ausgesprochener Gestaltung.

Zwar fehlt es auch hier nicht an Beispielen, welche die gegebenen Formen und die eben bezeichneten Weisen ihrer Behandlung wiederholen. Die kleine Kirche von Geisnidda in der Wetterau hat (im Schiffbau) ein noch übergangsartiges Frühgothisch, in vereinfacht derber Formenbildung. Aehnliches Element am Chor und Thurm der Nikolaikirche zu Frankfurt a. M. — Der Chor der Katharinenkirche von Oppenheim (seit 1262) erscheint in herkömmlich schlichter frühgothischer Form, bemerkenswerth durch die in den Ecken zwischen Querbau und Chor befindlichen schrägliegenden Seitenkapellen, wie



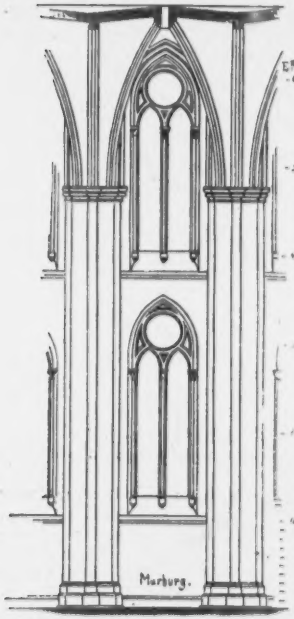
Grundriss des östlichen Theils der Katharinenkirche zu Oppenheim. (Nach Moller.)

an St. Gengoult zu Toul, wobei zugleich an andre, zwar freier behandelte niederrheinische Beispiele (Ahrweiler und Xanten) zu erinnern ist. (Der glänzende Schiffbau vom Beginn der folgenden Epoche.) — Den Seitenschiffen des Doms zu Mainz wurden, seit 1279, Seitenkapellen hinzugefügt, deren Fenster die ganze Pracht ausgebildeten Maasswerkes, bis in spielend dekorative Combinationen hinab, entfalten.

Ueberwiegend jedoch kommt der Hallenbau, mit gleichen Schiffhöhen, in diesen Gegenden zur Erscheinung, in den frühsten, fest ausgeprägten Beispielen gothischen Systems, in weiterer Entwickelung. Es ist vorauszusetzen, dass hiebei eine Wechselwirkung mit der westphälischen Architektur, wo der Hallenbau schon in der romanischen Epoche festgestellt war, wo man zugleich aber an solcher Fassung (an der romanischen Stylform des Hallenbaues) weit in das 13. Jahrhundert hinein festhielt, stattgefunden habe.

Das zunächst charakteristische Frühbeispiel, auch in weiteren Beziehungen ein für die Ausbildung der deutschen Gothik

einflussreicher Bau, ist die Elisabethkirche zu Marburg[1] (1235—83). Die für das gothische System neue räumliche Anordnung ist hier mit Entschiedenheit und zur eigenthümlich kraftvollen Wirkung durchgeführt, während sich in der Formenbehandlung die für das System des mittlern Hochbaues ausgeprägten Formen noch wiederholen. Das Innere hat noch mächtig kolossale dienstbesetzte Rundpfeiler, wie solche ursprünglich als Träger grösserer Lasten verwandt wurden. Die Querschifffflügel schliessen in chorartigen Polygonen, gleich dem eigentlichen Chor der Ostseite. Das Fenstersystem folgt in Anordnung und Behandlung dem der Liebfrauenkirche von Trier, zweigeschossig, während doch das Innere überall einen ungetheilten Hochraum ausmacht. Die Façade hat einen in schlichten Massen trefflich entwickelten Thurmbau, an dessen leicht aufsteigenden obern Theilen man indess noch die wechselnden Versuche zum Gewinn der beabsichtigten Wirkung wahrnimmt; das Ganze enthält die Grundzüge des deutsch gothischen Façadenbaues in seiner besondern Eigenthümlichkeit. Das Portal zwischen den Thürmen hat eine schlichte Klarheit, mit sehr mässigem Sculpturschmuck; die Theile über demselben sind etwas später. Ein Paar kleine Seitenportale zeigen noch romanisirende Elemente.

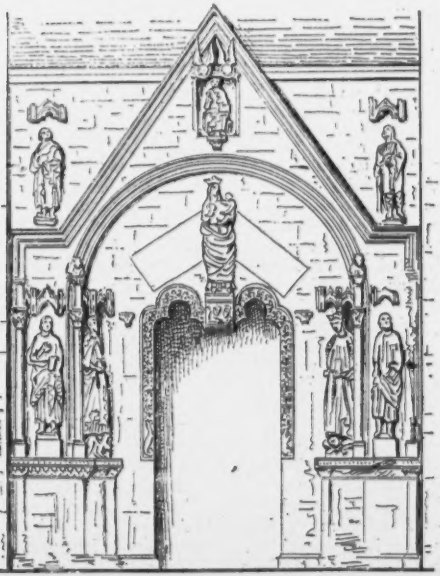


Elisabethkirche zu Marburg. Inneres System. (Nach Moller.)

Die Stiftskirche zu Wetzlar befolgt dieselbe Anordnung, hat aber in der Einzelbehandlung die Zeugnisse sehr verschiedenzeitiger Ausführung, von noch übergangsartiger Behandlung (im Chor) durch alle Stadien des gothischen Styles hindurch. Die Fenster sind hier nicht mehr zweigeschossig, vielmehr von

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (6, 7).*

Stiftskirche zu Wetzlar. Giebel des Chorschlusses. (F. K.)



Stiftskirche zu Wetzlar. Portal des südlichen Seitenschiffes. (F. K.)

ungetheilter schlanker Form; doch hat gleichzeitig das an der Südseite befindliche Hauptportal wiederum noch romanisirende Grundform. — Andre Beispiele desselben Styles, zum Theil dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Grünberg, Friedberg, Haina, Frankenberg, Wetter, Alsfeld. Eingehende Berichte über diese Gebäude, welche das zeitlich Verschiedene bestimmt zu sondern verstatteten, liegen noch nicht vor.

Der Dom von Frankfurt a. M. wurde 1238 gegründet; die Vorderschiffe gehören der hiemit bezeichneten Bauperiode an. Auch sie ein System des Hallenbaues, doch unter Einfluss jener vereinfacht strengen Behandlungsweise, besonders in der schlichten Grundform der Pfeiler des Innern. — Die Stephanskirche zu Mainz schliesst sich den eben besprochenen hessischen Gebäuden entschiedener an.

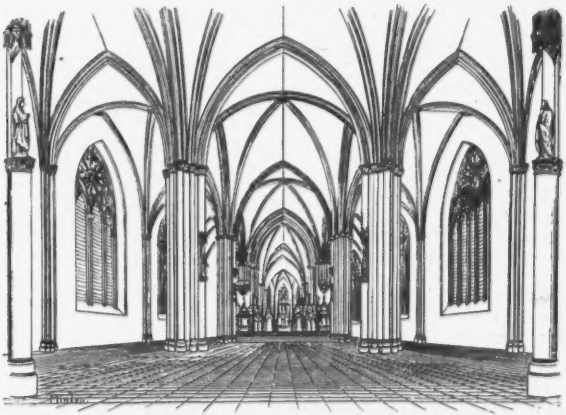
Andre charakteristische Denkmäler der Zeit, durch Eigenthümlichkeiten der Anlage bemerkenswerth, sind: die Klosterkirche zu Altenberg an der Lahn (um 1267), einschiffig, mit geräumiger Nonnenempore; — der „hohe Saalbau“ des Schlosses zu Marburg, durch seine schlichte Formenstrenge einen lebhaften Gegensatz gegen die dekorative Pracht der Fürstenschlösser spätromanischen Styles bildend; das „Judenbad“ zu Friedberg, ein Brunnenbau mit niedersteigender Säulentreppe.

Des romanischen Hallenbaues in Westphalen und seiner langen Andauer ist so eben gedacht. Die dahin gehörigen Monumente, mit Einschluss der ansehnlichen Bauten, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, — der Dom zu Paderborn, die Münsterkirche zu Herford, das Schiff der Marienstiftskirche zu Lippstadt, — sind schon früher (S. 207) angeführt. Diesen reihen sich zunächst, gleichfalls noch als übergangsartige Bauten, doch mit schon überwiegend gothischem Element, die Johanniskirche zu Osnabrück und die Nikolaikapelle zu Ober-Marsberg an, die letztere ein reizvoll durchgebildeter Bau, in ihren älteren Stücken mit ebenso graziös romanischen Theilen wie in den jüngeren mit edelster Entfaltung frühgothischer Formation.

Für die letztere kommen sodann einige polygonische Choranlagen in Betracht, namentlich der Chor der Petrikirche zu Soest, in eigenthümlicher Grundrissbildung, die der dortigen Thomaskirche, die der Pfarrkirche zu Hamm, auch der chorartig schliessende nördliche Querschifffügel des Doms zu Paderborn. — Ausserdem die durch die Anlage eines kleinen Doppelchores merkwürdige kleine Kirche von Girkhausen und die Thurmhalle der Pfarrkirche von Brilon.

Das selbständig durchgebildete gothische System scheint in

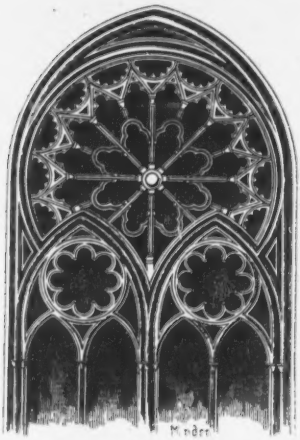
Westphalen wesentlich erst dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts anzugehören. Der Schiffbau des Doms zu Minden ist das vorzüglichst hervorragende Beispiel. Er gehört gleichfalls dem Hallensystem an, welches sich an ihm nunmehr in völlig principieller, völlig mustergültiger Weise entwickelt. Wie hier alle Nachwirkung romanischer Reminiscenz verschwunden ist, so auch, in der Anordnung des Innern, Alles, was einer Nachwirkung des Systems des gothischen Hochbaues angehört. Die räumlichen Dimensionen sind weit und licht; die Pfeiler, rund und mit acht Diensten von verschiedener Stärke besetzt, steigen leicht und frei empor; die Gewölbgurte lösen sich je nach den Schwingungen der Decke ebenso leicht von ihrem Kapitälkranze ab. Die Fenster der Seitenwände, in breiter Fülle,



Innere Ansicht des Doms von Minden. (Nach Schimmel.)

ohne jedoch die feste Kraft der baulichen Masse zu beeinträchtigen, sind durch glänzende Maasswerke von wundersam dekorativem Reichthum, aber noch in aller Energie frühgothischer Einzelbildung, ausgefüllt.

Die Jakobikirche zu Lippstadt, die Stiftskirche zu Lemgo, die untere Stadtkirche zu Warburg, die Pfarrkirche zu Stromberg, die Schlosskapelle zu Arnsberg reihen sich als ungefähr gleichzeitige, im Ganzen schlichtere, zum Theil allerdings



Fenster im Schiff des Doms von Minden. (Nach Kallenbach u. Schmitt.)

sehr einfach behandelte Beispiele desselben Systems an. Ebenso zeigt sich das letztere in der Umgestaltung verschiedener älterer Anlagen.

Die sächsischen Lande enthalten mancherlei Versuche zur Aneignung der gothischen Stylform, die, zum Theil zwar von bemerkenswerther Eigenthümlichkeit, doch zur Begründung einer gemeinsamen Richtung, eines schulmässigen Betriebes keine Veranlassung geben.

Der Dom von Magdeburg[1] ist dasjenige Gebäude, welches, wohl am frühsten in ganz Deutschland und noch unter der bestimmten Herrschaft des romanischen Styles, wesentliche Elemente der Compositionsweise französischer Frühgothik aufgenommen hatte. Von den älteren, in ihrer Behandlung noch charakteristisch romanischen Theilen ist bereits (S. 212) gesprochen. Der Oberbau des Chores und der des Querschiffes, bis zur Epoche um das Jahr 1300, bildete die Fortsetzung in der mehr und mehr bezeichnenden gothischen Formation. (Das Uebrige später.) — Als geringe Reste frühster, noch übergangsartiger Gothik sind ferner, im obersächsischen Distrikt, die Ruinen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), 54 A. (7, ff.)*

der Kirche von Roda und des Chores der Kirche von Weyda, sowie der Chor der Franciskanerkirche zu Altenburg anzuführen. — Ihnen reiht sich der massenhaft schlichte Façadenbau der Liebfrauenkirche zu Aken an der Elbe an.

Ein Bau von sehr charaktervoller Eigenthümlichkeit ist der Westchor des Domes zu Naumburg (etwa seit 1249). In schlichter Anlage, überall in seinen Theilen fest geschlossen, hat er eine kraftvoll bewegte Gliederung, die als das schönste Erbe nationell romanischer Gefühlsweise auf das Princip der Gothik übergetragen erscheint und die sich auch in den ornamentistischen Bildungen bekundet. Ein Lettnerbau, welcher diesen Chor vom Schiffraum des Domes scheidet, zeigt dieselbe Richtung in mehr dekorativer Behandlung. — Der Chor der Kirche von Pforte (Schulpforte, 1251—68) hat ähnliche, doch schon zu leichterer Bewegung entwickelte Grundzüge, im Einzelnen ebenfalls nicht ohne romanische Nachklänge.

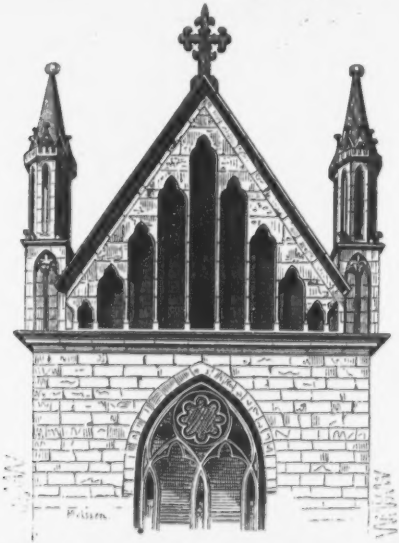
Erfurt hat in seinem Domkreuzgange ein Monument, das von gothisirend romanischer Form zu verschiedenen Weisen selbständig gothischer Behandlung, zum Theil noch in ungefügen Versuchen, fortschreitet. — Dortige Ordenskirchen, die Barfüsser-, die Prediger-, die Augustinerkirche, sind als Beispiele der bei solchen beliebten Vereinfachung der gothischen Stylform anzuführen. — Aehnliche Schlichtheit auch am Chor der dortigen Severinstiftskirche. (1273.)

Heiligenstadt, im Eichsfelde, hat in der Stiftskirche St. Martin einen dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehörigen Bau, der bei Entwickelung des gothischen Systems wiederum noch die romanischen Grundmotive nicht verläugnet, — Braunschweig im Chore der Aegydienkirche (nach 1278) eine Anlage, welche das französische Motiv in derber, zumeist noch lastender Schwere zur Erscheinung bringt. (Ihr Schiff ist ein etwas jüngerer Hallenbau.)

Dagegen nimmt der Dom von Halberstadt, d. h. der westliche, an den Façadenbau (S. 211) zunächst anstossende Theil seiner Vorderschiffe, das französische System mit glücklichstem Verständniss auf und gibt demselben, in den gegenseitigen Verhältnissen, in der Zusammenordnung, in der Gliederung, eine Durchbildung reinsten Adels. (Dasselbe System, aber in jüngerer Formation, setzt sich in den übrigen Theilen fort.)

Dem Hallenbau der hessisch-westphälischen Lande folgen nur wenig Monumente. In einfach edler Behandlung ist diess bei dem Schiffbau der Kirche von Nienburg der Fall. — Die Marienkirche zu Heiligenstadt gibt das System in eigenthümlicher Fassung, im Innern mit achteckigen Pfeilern, die auf den Ecken mit Diensten besetzt sind. Ein ansprechender frühgothischer Dekorativbau ist die zur Seite dieser Kirche stehende kleine

Annakapelle. — Noch eigenthümlicher ist der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnene und in der ersten Hälfte des folgenden in seinen Haupttheilen beendete Dom von Meissen. Er hat im Innern, wiederum auf der Grundlage romanischer Tradition (oder unter Einwirkung jener höchst vereinfach-



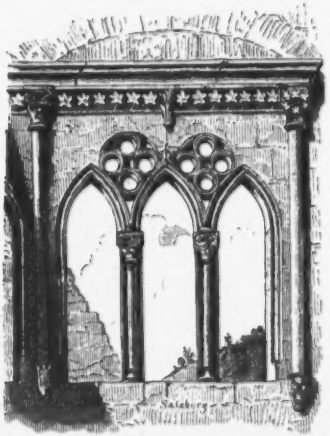
Südlicher Querschiffflügel am Dom von Meissen. (Nach Schwechten.)

ten gothischen Ordensbauten) viereckige Pfeiler, welche an der Vorder- und der Hinterseite mit flüssig bewegter Gliederung versehen sind. Ein eigenes Wechselspiel massenhaft gebundener Kraft und leichter Bewegung macht sich hienach bei der Wirkung des Innenraumes geltend. (Die Pfeiler zunächst dem Querschiff, etwas schlichter behandelt als die übrigen, gehören noch der Bauepoche des 13. Jahrhunderts, die übrigen der folgenden an.) Einzelne Theile, wie der südliche Giebel des Querschiffes, in charakteristisch dekorativer Behandlung. Neben dem Dom die Magdalenenkapelle und die zierlich achteckige zweigeschossige Johanniskapelle. (1291.)

Noch mehr vereinzelt sind die Monumente der frühgothischen Epoche in den übrigen deutschen Landen.

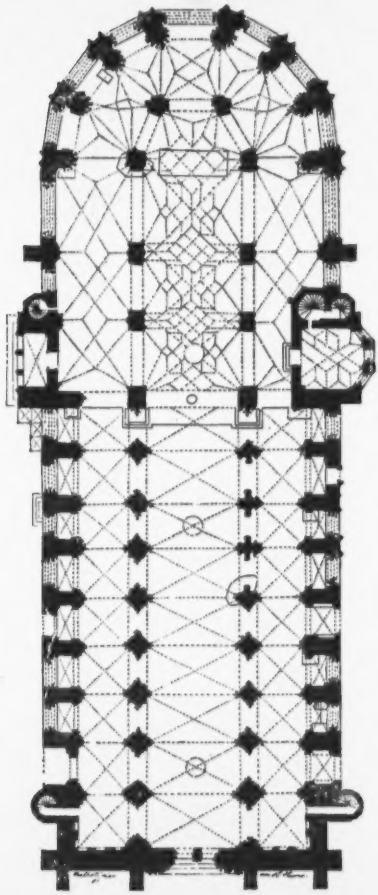
Die böhmischen, im nähern Verhältniss zu den sächsischen, reihen sich zunächst an. Romanische Reminiscenz macht sich auch hier noch geltend. So an der schon (S. 214) erwähnten kleinen Kirche der h. Agnes zu Prag. So an dem vorzüglich bedeutenden Schiffbau der Bartholomäuskirche zu Kolin, einem Hallenbau, der sich von romanisirender Grundstimmung aus energisch entwickelt und durch reiche vegetative Ornamentik ausgezeichnet ist, und an der in gleicher Weise behandelten Kirche von Kaurzim. — Ein sehr schlichtes Werk frühgothischer Fassung, ohne Romanismen, ist die alte Synagoge zu Prag.

Franken hat in dem östlichen Chortheil der Münsterkirche von Heilsbronn (1263—80) ein schlichtes Beispiel beginnender Gothik, ebenfalls mit Motiven des Ueberganges, — in den Giebelarkaden des Münzgebäudes auf der Salzburg bei Neu-



Arkade im Giebel des Münzgebäudes auf der Salzburg. (Nach Heidelloff.)

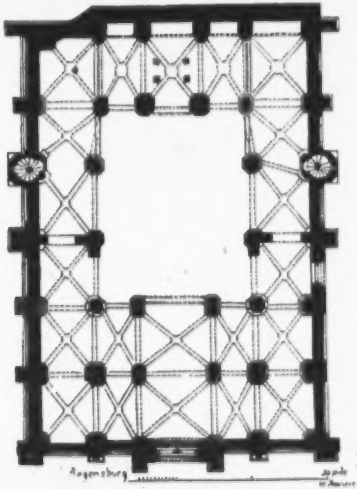
stadt an der Saale ein überaus reizvolles Dekorativstück derselben Richtung. — Ein ansehnliches Werk, wohl aus der Schlussepoche des Jahrhunderts, ist der Schiffbau von St. Lorenz zu Nürnberg, das französische System in lebhafter Pfeilergliederung, über der sich schwere Wandlasten erheben, nachbildend. Der reich ausgestattete Façadenbau dieser Kirche ist im Wesent-



Grundriss der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Kettberg.)

lichen der folgenden Epoche zuzuschreiben. (Der Chor gehört der letzten Zeit des gothischen Styles an.)

Für Baiern kommen besonders einige Bauten zu Regensburg in Betracht: die Ulrichskirche (die sog. „alte Pfarr"), ein Gebäude von ganz ungewöhnlicher Anlage, rechteckig, rings von Umgängen und Emporen umgeben, zugleich in dem seltsamsten Gemisch romanischer und romanisirender, primitiv und



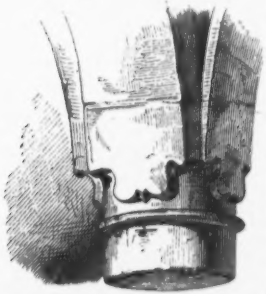
Grundriss der alten Pfarr zu Regensburg. (Nach Popp und Bölau.)

ausgebildet gothischer Formen, der Art, dass sich hier ein eigenwilliges Festhalten am Alten mit gleichzeitiger Hinneigung zu dem schon sehr entwickelten Neuen und somit, trotz der alterthümlichen Motive, eine Bauepoche bemerklich macht, die jedenfalls schon in die Spätzeit des Jahrhunderts fällt; — die Dominikanerkirche, 1274—77, ein wiederum in den strengen Formen dieser Ordensbauten gehaltenes Werk, aber wohl das bedeutendste von allen, gross, würdig und in maassvoll edler Durchbildung; — und die älteren Stücke des 1275 gegründeten Domes. Dies ist die Anlage eines grossartigen Prachtbaues, dessen Grundzüge, auf eine maassvolle Austheilung der Räumlichkeit berechnet, schon im ursprünglichen Plane gegeben zu sein scheinen. Von dem Ausgeführten gehört aber nur Weniges

der gegenwärtigen Epoche an, namentlich der Unterbau des dreitheiligen (den Schiffen entsprechenden) Chores, der, auch in den schmückenden Theilen, das Gepräge primitiver Gothik trägt, und auf der Südseite, neben andern Theilen, der gesammte Aufbau des in besonders strenger Behandlung durchgeführten Nebenchores.

Was sonst in Baiern dem 13. Jahrhundert angehören dürfte, z. B. etwa die Afrakapelle zu Seligenthal bei Landshut, muss einstweilen dahingestellt bleiben. —

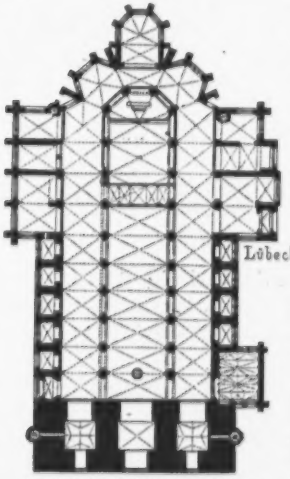
Für den Eintritt des gothischen Systems in die österreichischen Lande, für seine erste Gestaltung in der Epoche des 13. Jahrhunderts fehlt es ebenfalls noch an hinreichender Kunde. Bei einigen Ordenskirchen, wie denen von Friesach und von Villach in Kärnten u. s. w. lässt sich ein ähnliches Stylverhältniss wie der Ordenskirchen andrer Gegenden voraussetzen. Der Chor der Minoritenkirche zu Pettau in Steiermark (um 1286) wird als ein entwickelt frühgothischer Bau, die Stadtpfarrkirche zu Murau ebendaselbst als ein ebenfalls frühes, noch massig schweres Werk bezeichnet. Die Klosterkirche zu Imbach bei Krems und die Deutschordenskirche St. Maria am Leech zu Gratz werden als gleichartige ausgebildet gothische Monumente angeführt und für die Bauepoche der ersten die Zeit von 1269—89, für die der zweiten das Jahr 1283 genannt. Die schon erwähnten Kreuzgänge von Heiligenkreuz, Lilienfeld, Klosterneuburg enthalten die Uebergänge aus reich romanischer Schlusszeit in den gothischen Styl und zum Theil die Beispiele glänzender Frühentfaltung des letztern. In Heiligenkreuz schliesst sich Anderes von Bedeutung an. So die Hallen des Dormitoriums, im Untergeschoss, bei sehr einfacher Anlage, mit eigenthümlichen Elementen frühgothischer Behandlung. So insbesondere der Chor der dortigen Kirche, welcher der historisch bekundeten Bauzeit von 1290—95 anzugehören scheint, ein Hallenbau von schlank bewegter Gliederung, die Pfeiler achteckig mit Dienstbündeln; das Ganze in den völlig charakteristischen Typen der Ausgangszeit der frühgothischen Epoche, zugleich aber mit gewissen Einzelmotiven, welche schon — ohne Zweifel ein Ergebniss provinzieller Geschmacksrichtung — die jüngere Ent-



Dormitorium zu Heiligenkreuz. Ansatz der Gewölbegurte über den Rundpfeilern. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

wicklungszeit der Gothik vordeuten. Etwa gleichzeitig das zierliche Brunnenhaus am Kreuzgange von Heiligenkreuz.

Es kommen schliesslich die Lande des deutschen Nordostens bei der in solcher Richtung vorschreitenden Germanisirung in Betracht. Hier hatte sich in der romanischen Spätepoche, tief in das 13. Jahrhundert hinab, die Technik des Ziegelbaues ausgebildet und, in Wechselwirkung mit der Stimmung der nationalen Verhältnisse, eigenthümliche Weisen der künstlerischen Behandlung zur Folge gehabt. Die gothische Stylform fand hier erst in der Spätzeit des 13. Jahrhunderts, in einer nicht erheblichen Zahl bedeutender Leistungen, Eingang. Die Behandlung der Gothik unterlag denselben umgestaltenden Bedingnissen.



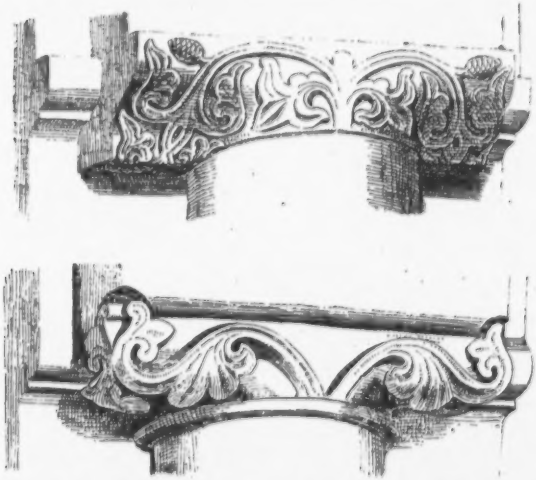
Grundriss der Marienkirche zu Lübeck. (Nach Schlösser u. Tischbein.)

Das zumeist westwärts belegene Monument frühgothischen Ziegelbaues ist die Ruine der Klosterkirche von Hude, unfern von Berne im Oldenburgischen, ein ansehnlicher Pfeilerbau von noch romanisirender Reminiscenz, zugleich in einer Durchbildung graziösen Adels, der diesen Resten ein vorzüglich ausgezeichnetes Gepräge gibt.

Lübeck hat einige gothische Monumente aus der Spätzeit des Jahrhunderts von massenhaft schlichter Behandlung: die Jakobikirche und die Aegydienkirche, beide von hallenartiger Anlage, die letztere durch einige feine Gliederungen belebt, — und die nach 1276 begonnene Marienkirche, ein kolossaler Bau, welcher das System der französischen Kathedralen (im Mittelschiff 44 Fuss breit und 134 F. hoch), in schlichtester schmuckloser Strenge, lediglich nur durch die Gewalt seiner Massen und seiner räumlichen Dimensionen wirkend, wiederholt. — Was sich diesen Bestrebungen im Mecklenburgischen anschliesst, zunächst die im Jahr 1291 gegründete Kirche von

Doberan, gehört im Wesentlichen bereits der folgenden Epoche der Gothik an.

In der Mark Brandenburg ist die überwiegende Zahl frühgothischer Monumente nachgewiesen. Einige sind noch (wie früher mehrfach) Granitbauten, doch mit Anwendung der bequemeren Ziegeltechnik für die Einfassung der Oeffnungen. So die noch übergangsartige Johanniskirche und die Jakobikirche zu Prenzlau, auch Theile der Klostergebäude des 1250 gegründeten Klosters Zehdenick. — Selbständigen Ziegelbau in eigenthümlicher Durchbildung zeigt die Klosterkirche zu Berlin [1] (seit 1271), im Schiff ebenfalls noch mit Reminiscenzen

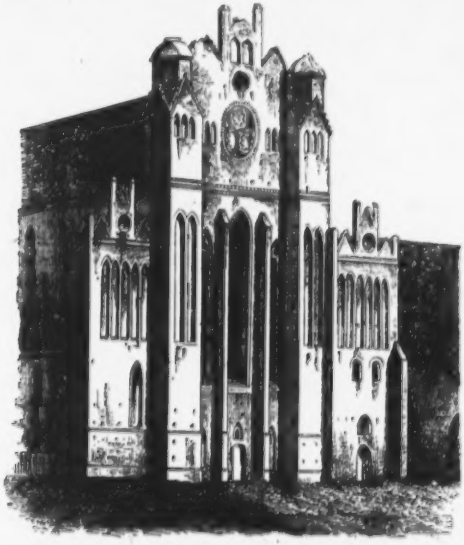


Klosterkirche zu Berlin. Kapitäle an den Schiffpfeilern. (Franz Kugler.)

des Uebergangsstyles, ein kräftiger Pfeilerbau mit merkwürdiger Behandlung im Ornamentistischen, im Chor von leichterer Wirkung, — und die stattliche Kirche des Klosters Chorin (nach 1273), mit verschiedenartig gestalteten Pfeilern, mannigfaltiger Gliederung und den rüstig primitiven Versuchen, den Anforderungen des neu aufgenommenen Systems unter den beschränkenden

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (7).*

Bedingnissen der heimischen Technik gerecht zu werden. — Sodann eine Anzahl andrer, minder erheblicher und zum Theil



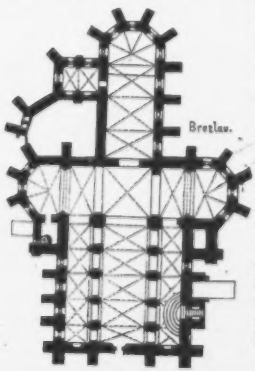
Westgiebel der Kirche von Chorin. (Nach Brecht.)

in die baulichen Entwickelungsverhältnisse des folgenden Jahrhunderts hinüberreichender Klosterbauten, zu Guben, Havelberg, Neuendorf in der Altmark, Brandenburg, Neu-Ruppin, Königsberg in der Neumark, Prenzlau, Neu-Brandenburg im Lande Stargard, Gramzow in der Ukermark; auch einige kleine städtische Kirchen: zu Neustadt-Eberswalde, Frankfurt a. O. (Nikolaikirche), Luckau (Façade der dortigen Nikolaikirche).

In Pommern sind die jüngern Theile vom Schiff der Klosterkirche zu Colbatz, das Schiff des Domes von Cammin, ein mit künstlerischem Sinne maassvoll durchgebildeter Pfeilerbau, und die Katharinen-Klosterkirche zu Stralsund (angeblich 1251—1317), im Schiff mit Rundpfeilern (auch mit achteckigen), anzuführen.

In Preussen ist von kirchlichen Gebäuden dieser Epoche nur die Marienkirche zu Elbing, angeblich 1284 vollendet; doch später erheblich verändert, zu nennen. — Wichtiger ist der Bau der festen Schlösser des Ordens der deutschen Ritter, der in diesem Lande seine Herrschaft gründete. Der Beginn dieser Anlagen, welche sich später in zum Theil so grossartiger und eigenthümlicher Pracht ausbildeten, gehört dem Schlusse des 13. Jahrhunderts an und bekundet sofort den ritterlichen Adel, der das Eigenthümliche ihrer baulichen Richtung bezeichnet. Es gehört hieher die erste Anlage des Schlosses von Marienburg (seit 1280), von der an dem später sogenannten „Hochschlosse" noch bezeichnende Reste vorhanden sind, namentlich an dem nördlichen Flügel, dessen Aeusseres durch einen zierlich dekorativen, noch romanisirenden Rundbogenfries gekrönt wird und dessen hochspitzbogige Portalhalle an die Einrichtung orientalischer Schlossbauten, welche in der That nicht ohne einen vorbildenden Einfluss gewesen zu sein scheinen, gemahnt. Sodann die Reste des Schlosses von Lochstädt am frischen Haff, namentlich die dortige Kapelle, deren Ausstattung die der ebengenannten Theile der Marienburg wiederholt.

Für die frühgothische Architektur Schlesiens sind besonders einige Reste zu Breslau von Bedeutung: die älteren Theile der Dominikanerkirche mit zierlichen Motiven des Uebergangsstyles; die ursprünglichen Stücke der Martinikirche (der ehemaligen Schlosskapelle); der Oberbau vom Chore des Domes; und vornehmlich die älteren Theile der Kreuzkirche (1288—95). Die letztere hat einen langgestreckten Chor, chorartig behandelte Querschifffflügel und, als seltene Eigenthümlichkeit, unter diesen Theilen wie unter dem gesammten dreischiffigen Vorderbau eine kryptenartige Unterkirche, die Bartholomäuskirche. Der Chorbau (wenn nicht etwa zugleich der gesammte Kryptenraum) gehört der bezeichneten Epoche an.



Grundriss der Krypta der h. Kreuzkirche zu Breslau. (Nach Wiebeking.)

Die Schlosskapelle zu Ratibor zeigt den frühgothischen Styl in zierlich graziöser Durchbildung. Ausser ihr werden die dortige Dominikanerkirche, die Minoritenkirche zu Troppau, mehrere kirchliche Gebäude zu Beuthen ebenfalls noch als Werke des 13. Jahrhunderts bezeichnet. —

Von der Uebertragung gothischer Stylform in die Lande polnischer Herrschaft ist bis jetzt im Ganzen wenig bekannt. Die (unlängst sehr beschädigte) Dominikanerkirche zu Krakau zeigt in ihren älteren Theilen eine Wiederholung der bei der Dominikanerkirche zu Breslau angewandten Ausstattung.

Die britischen Lande.

In England machten sich die Versuche zur Aneignung gothischer Stylform, nachdem die ältere Uebertragung derselben am Chore von Canterbury noch ohne eingreifenden Erfolg gewesen war, schon mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts bemerklich, in sehr umfassendem Maasse seit der Zeit um den Beginn des zweiten Viertels. Doch war der Nationalcharakter einer Aufnahme des Systems in seinen grossen Consequenzen (nach dem französischen Muster), einer auch nur bedingten, fester in sich abgeschlossenen Gestaltung dieser Consequenzen (wie in Deutschland) entgegen; er führte zu einer im Wesentlichen nur dekorativen Verwendung des neuen Elements, die, allerdings zwar sehr reichlich, sehr eigenthümlich und in nationell charakteristischer Weise durchgebildet, der englischen Gothik von vornherein das Gepräge einer spielenden Abart gibt.

Man hielt, mehr als anderwärts, an dem Grundgehalte der romanischen Tradition fest, an der schon in dieser beliebten räumlichen Fassung, an der schon in ihr so überschwänglich bethätigten dekorativen Richtung. Man verband mit einer stets gesteigerten Nüchternheit der räumlichen Anordnung gern eine überreiche Einzelgliederung, eine ebenso reiche schmückende Zuthat; man entsagte, diesem Detail die grössere Sorge zuwendend, gern den machtvollen Dimensionen, welche namentlich für das französische System von vornherein eine so wesentliche Bedeutung haben. — Die kirchlichen Räume sind, wie früher, insgemein langgestreckt, gerade abschliessend, bei bedeutungsvollen Monumenten in der Chorpartie zumeist mit einem zweiten Querschiff versehen, welches, dem Hauptquerschiff in seinen Dimensionen untergeordnet, eine Art von Vorbereitung für den einfachen Ausgang der räumlichen Bewegung gibt. Eigenthümlich ist dabei die Anlage einer ebenfalls gestreckt oblongen Kapelle (der „Ladychapel"), die sich der Ostseite des Chores anzuschliessen pflegt. Die Höhenverhältnisse des Aufbaues, welcher zwar das überkommene Gesetz der Höhengruppirung des Basilikensystems bis auf sehr wenige Ausnahmen beibehält, sind gering; die formale Durchbildung des aufstrebenden Elements fehlt fast ganz. Im Romanismus hatte man sich für die Hochräume fast durchgehend mit einer Holzdecke begnügt; diese blieb auch

bei Einführung des gothischen Systems nicht ganz ohne Nachfolge und gab in den späteren Epochen zu sehr eigenthümlichen Entwickelungen Anlass. Zunächst nahm man statt ihrer in den meisten Fällen allerdings das spitzbogige Kreuzgewölbe an, aber man setzte seine Gliederung mit der der stützenden Theile in gar keine oder nur in eine nothdürftig angedeutete Verbindung; auch das Strebesystem des Aeussern beschränkte man auf das unbedingt Nothwendige und vermied alle selbständige Ausbildung desselben. Die Oeffnungen, namentlich die Fenster, behielten auf geraume Zeit die romanische Reminiscenz; sie wurden insgemein, ohne Maasswerk, schlank spitzbogig gebildet (sogenannte „Lanzetfenster") und je nach dem räumlichen Erforderniss zumeist in Gruppen zusammengeordnet. Ein Thurm über der Durchschneidung des Hauptquerschiffes mit dem Langschiff ward aus der romanischen Tradition durchgängig beibehalten; dagegen bildete sich für die Gestaltung des Façadenbaues ein feststehendes Gesetz nicht aus. — Um so reicher, wie bemerkt, gliederten sich die Einzeltheile, in einer leichtflüssigen, vielvertheilten Bewegung, in dem Ausdruck einer kecken Laune, eines übermüthigen Behagens. Die Pfeiler der Schiffarkaden, verschiedenartigen Kernes, lösen sich in eine Fülle schlanker Säulenschafte auf oder wurden von solchen spielend umstellt. Ebenso lebhaftes Formenspiel, zum Theil mit neuer Bethätigung alter Schnitzmanieren, erfüllte die Bögen, welche die Pfeiler verbanden. Zierliche Lanzetarkaden deckten innen und aussen die Wände. In derselben Weise gliederten sich die Fenster- und Thüröffnungen. Dabei ist aber zu bemerken, dass, wie überhaupt auf einen regelmässigen Façadenbau wenig gerücksichtigt ward, auch die Portale an sich nicht zu einer selbständig wirkenden baulichen Entfaltung gelangten; sodann, dass das ganze architektonisch dekorative System auf Sculpturenschmuck keinen sonderlichen Bezug hatte, und wo es zur Anwendung eines solchen kam, dieser sich in zumeist willkürlicher, systemloser Weise einfügte. Ueberhaupt ist dies dekorative System, durch einen tieferen architektonischen Organismus nicht gebunden, von mannigfach eigenwilliger Fassung nicht frei. Die Bögen erscheinen häufig, unrhythmischer Weise, in verschiedenartigen Spannweiten. Wo sie sich ineinandergruppiren und dann, mehr oder weniger, zu einer Maasswerkgliederung Veranlassung geben, werden sie in concentrisch parallelen Linien geführt, ebenfalls in verschiedener Spannweite der engeren und der weiteren Bögen, bei scheinbarer, äusserlich schematischer Uebereinstimmung nicht minder den Mangel an Gefühl für einen lebendigen Rhythmus bekundend. Denselben schematischen Charakter hat endlich auch das vegetative Ornament der englischen Frühgothik, in seltsam conventionellen, volutenartig gerollten Blattformen.

Es sind in alledem verwandtschaftliche Elemente mit den

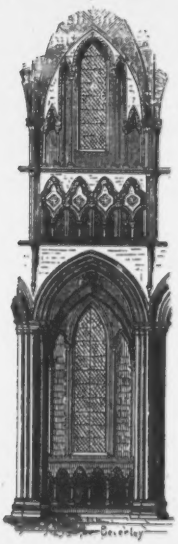
frühgothischen Systemen der Normandie, durch die nahen politischen und volksthümlichen Wechselbezüge zwischen beiden Ländern begründet. Doch erscheinen die Monumente der Normandie, unter dem nachbarlichen Einflusse jener grossen Bauschulen der französischen Nordostlande, fester in sich gebunden, in kräftigerer Totalität. Auch die englische Gothik, so rüstigen Sinnes sie ihre eigenthümliche Richtung verfolgte, konnte sich diesem Einflusse nicht ganz verschliessen. Häufig kreuzt derselbe die nationell besondere Behandlungsweise, so dass sich die specifisch englischen Formen mit specifisch französischen mischen oder in grösserem oder geringerem Grade nach dem Gesetze der letzteren umbilden. Im sehr seltnen Ausnahmefalle wird das ausgebildet französische System auch in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, und nur mässig nach der nationellen Auffassungsweise modificirt, auf den englischen Boden übergetragen.

Zu den frühsten Werken englischer Gothik gehören ein Paar kleine Hallenanlagen südlicher Districte mit gleich hohen Schiffen, Versuche einer Raumgestaltung, die, an Norddeutsches erinnernd, wiederum ohne weitere Nachfolge blieben: ein östlicher Anbau an den Chor der Kathedrale von Winchester (seit 1202) und der Chor der Templerkirche zu London (geweiht 1240). Ihnen schliesst sich ein holzgedeckter Hallenbau im königlichen Pallaste zu Winchester an (um 1236 vollendet).

Der erstgenannte Anbau hat noch Elemente des Uebergangsstyles. Anderweit finden sich solche an St. Giles zu Oxford, an den Kirchen von Charlton-on-Otmoor, Boxgrove, Rothwell, Ketton (1232—50), an den schmuckreichen Resten der Abteikirche von Glastonbury, an der merkwürdigen kleinen Rundkirche von Little-Maplested, u. s. w.

Für die charakteristische Ausprägung der englischen Frühgothik kommt zunächst eine namhafte Zahl von Monumenten in Betracht, welche den nordöstlichen Landen, dem Herzogthum York und den Nachbardistricten angehören und die umfassende Thätigkeit einer gemeinsamen, von den continentalen Einwirkungen wenig abhängigen Landesschule erkennen lassen. Zu nennen sind: der Querschiffbau der Kathedrale von York (zweites Viertel des 13. Jahrhunderts), in reich dekorativer Entfaltung der oben bezeichneten Art, mit mannigfachem, besonders in den Emporenarkaden auffälligem Wechsel der Bogenformen, in der Fensterrose des älteren Südgiebels noch mit einer Marke französischen Einflusses, in der Gruppe mächtiger Lanzetfenster, welche die Wand des jüngern Nordgiebels füllt, das heimische Princip auf sehr bedeutsame Weise aussprechend; — der Münster von Beverley, ein stattlicher, im Einzelnen durch ebenso energische wie launenhaft spielende Behandlung bemerkenswerther Bau (die westlichen Theile jünger, doch im Systeme der östlichen); — der Münster von Ripon, mit würdevollem Façadenbau,

zweithürmig, durch ein wohlgeordnetes System von Lanzetfenstern von beruhigter Wirkung (das Innere zumeist verändert); — die Ruinen der Abteikirche von Rievaulx, der von Byland, des Chores der von Fountains; St. Cuthbert zu Darlington; die Kirche von Skelton: die dekorativ merkwürdige Kirche von Nun-Monkton; der östliche Bau der Kathedrale von Durham (die „Kapelle der neun Altäre"); die Ruinen der Kirche von Tynemouth; die zierliche Kapelle von Kirkstead.

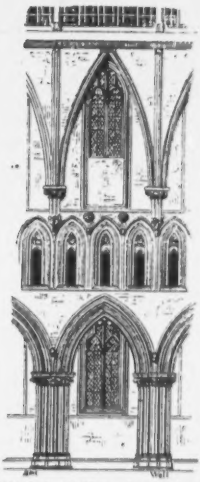


Münster von Beverley. Inneres System der östlichen Theile. (Nach Petit.)

Sodann eine Zahl von Bauten, die im Anschluss an ältere Monumente und deren System, zu ihrer Fortsetzung oder Beendigung, ausgeführt wurden: — die östlichen Theile der Kathedrale von Rochester, mit der im gothischen System so seltenen Anlage einer geräumigen Krypta (der Chor von 1227 oder 1239); — die jüngern Theile der Kathedrale von Chichester, im Oberbau des Chores mit stärkerer Annäherung an das System französischer Frühgothik, zugleich mit der Einrichtung des Vorderbaues zu einer fünfschiffigen Anlage, dem einzigen Beispiele der Art in England; — die jüngern Theile der Kirche von Romsey, in mehr organischer Gliederung des Innern, als der englischen Gothik eigen zu sein pflegt, dabei aber ohne ein Obergewölbe und ohne Absicht auf ein solches; — die Umarbeitung der westlichen Theile der Kirche von St. Albans, in einer gehalten gothischen Formation, gleichfalls ohne Hinzufügung einer Gewölbdecke, und der etwas jüngere Chor dieser Kirche; — der Chor der Kathedrale von Ely (1235—52), dessen System sich durch seine gemessen klare Entwickelung besonders günstig auszeichnet, und die dem Westbau ungefähr gleichzeitig hinzugefügte Vorhalle (die sogenannte „Galilaea"); — die Façade der Kathedrale von Peterborough, die sich der Breite des Gebäudes als hoch geöffnete Spitzbogenhalle vorlegt, mit schlanken Thürmen auf den Ecken; — die „alte Ladykapelle" der Kathedrale von Bristol; — die Ladykapelle und der nördliche Querschifflügel der Kathedrale von Hereford, der letztere ein sehr eignes und in seiner Art charakteristisches Beispiel der launenhaften Behandlungsweise englischer Frühgothik, mit fast geradlinigen, obgleich von

Maasswerkmustern ausgefüllten Bogenschenkeln in Fenstern und Galleriearkaden.

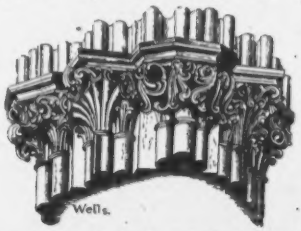
Ferner einige Reste in Wales: die Schiffarkaden der Abteikirche von Cwmtur (Kumhir) bei Rhayader, auf starrer Grundform lebhaft gegliedert, — und die Ueberbleibsel der alten Kathedrale von Llandaff, wiederum mit romanischer Reminiscenz.



Kathedrale von Wells. Inneres System der Vorderschiffe. (Nach Britton.)

Die gewichtigsten baulichen Bestrebungen des 13. Jahrhunderts, und schon von der Frühzeit desselben ab, theils in entschiedener Herausbildung der nationellen Eigenthümlichkeit, theils im Wechselverhältniss zu den französischen Einflüssen, machen sich in dem Neubau einer Reihe von Kathedralen, verschiedenen Punkten des Landes angehörig, geltend. Andre Monumente schliessen sich ihren Richtungen im Einzelnen an.

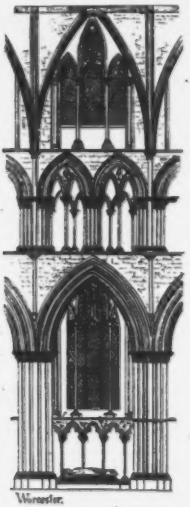
Zunächst ist die Kathedrale von Wells zu nennen. Ihre westlichen Theile, seit 1214, rühren aus der ersten, der Unterbau der östlichen Theile aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der Oberbau der letzteren aus jüngerer Zeit her. Jene haben im Innern ein fest in sich geschlossenes System, welches die nationell eigenthümliche Behandlungsweise, ohne alles Willkürliche, Launenhafte, Unrhythmische, zugleich im Ornament mit der ganzen Entfaltung jener originellen Bildungsweise englischer Frühgothik, zur vorzüglichst



Kathedrale von Wells. Pfeilerkapitäl im Vorderschiff. (Nach Britton.)

gediegenen und befriedigenden Entfaltung bringt. Die der ersten Bauperiode ebenfalls zugehörige Façade hat seitwärts vortretende

Thürme und reiche dekorative Ausstattung; aber es fehlt ihr wiederum an sinnvoller Gesammthaltung und Durchbildung. Sie ist mit sehr reichem Sculpturenschmuck versehen, doch in der missverstandenen Anordnung, dass hiezu (ausser der Giebelkrönung des Mittelheils) die Strebepfeiler in Anspruch genommen sind; diese lösen sich, ihre statische Bedeutung preisgebend, völlig in Statuentabernakel auf. — Einflüsse und Nachwirkungen des im Schiffbau von Wells beobachteten Systems zeigen sich an den Ruinen der Abteikirche zu Wenlock und von St. Lawrence zu Evesham, an dem (verschiedenzeitigen, in seinen Obertheilen jüngeren) Chore der Kathedrale von Carlisle, an der Abteikirche von Tintern.



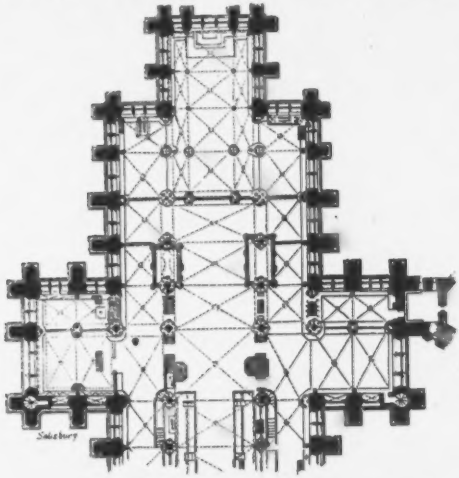
Kathedrale von Worcester. Inneres System des Chorbaues. (Nach Britton.)

Dann folgt die Kathedrale von Worcester, die, ausser einigen älteren Stücken, im Chore der ersten Hälfte, im Vorderschiff zumeist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört. Auch hier, in der Chorpartie, eine Entwickelung des nationellen Elements in strenger maassvoller Gebundenheit, doch schon mit der Neigung zu einer lebhafter durchgeführten Gliederung als solche zu Wells stattfindet. Im Schiff eine mehr nüchterne und willkürliche Nachbildung desselben Systems.

Hierauf die Kathedrale von Salisbury, 1220—58 gebaut, die Aussentheile in nächstfolgender Zeit beendet, ein im Style völlig gleichartiges Werk. Sie giebt ein vorzüglich charakteristisches Beispiel für die Entfaltung und die Gesammtwirkung innerer Räumlichkeit nach englischem System, mit den zwei Querschiffen und mit der dem Chore unmittelbar verbundenen Ladykapelle; die letztere, deren Decke von luftig schlanken Säulenpfeilern getragen wird, ist ein überaus graziöses Werk. Auch das ganze System des inneren Aufbaues hat eine leichte Entwicklung, deren harmonischer Rhythmus aber durch dekorativen Eigenwillen, in den unschönen Maasswerkarkaden des Triforiums, wiederum getrübt erscheint. Das Aeussere ist rings in schlichter Klarheit durchgebildet. Die Façade besteht aus einem hohen, dem Baukörper vorgesetzten Dekorativbau, ohne Sculpturenausstattung. Der Mittelthurm, reich dekorirt und mit hoher Spitze

versehen, ist der ansehnlichste Bau solcher Art, den die englische Gothik besitzt. — Die Reste der Abteikirche von Netley bei Winchester (seit 1239) zeigen den Einfluss der Bauhütte von Salisbury.

Die Kathedrale von Lincoln rührt in ihrem grösseren westlichen Theil (ausser einigen älteren Stücken) aus der ersten, im



Grundriss der östlichen Theile der Kathedrale von Salisbury. (Nach Britton.)

östlichen Theil aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts her. Sie bildet eine glückliche, mit lebendiger künstlerischer Empfindung durchgeführte Mittelstufe zwischen englischer und französischer Art. Im westlichen Theile ist dies Verhältniss strenger und mit primitiveren Formen durchgeführt, im östlichen mit lebhafterer Zuneigung zu den Glanzformen französischer Gothik. Das mächtige Fenster, welches die (auch hier gerade abschliessende) Ostwand füllt, enthält das reichste Beispiel edel durchgebildeten Maasswerkes nach französischem System. Unter den Aussentheilen kommt auch hier besonders der in stattlich frühgothischer Behandlung ausgeführte Mittelthurm in Betracht. — Die Façade der Prioreikirche von Binham und die der Ruine der Abteikirche von Croyland zeigen eine Nachbildung der glänzenden Maasswerkmuster von Lincoln.

Die kleine Kathedrale von Lichfield[1] zeigt in ihren westlichen Theilen, bei zierlich reicher Ausstattung, ein ähnliches Bestreben zur Combinirung englischer und französischer Motive, doch in erheblich geringerer gegenseitiger Durchdringung. Der zweithürmige Façadenbau ordnet sich wesentlich nach französischem Princip, entbehrt aber aller kräftigen Grundzüge des letzteren (selbst der Strebepfeiler) und ist wiederum mit willkürlich kleiner Dekoration bedeckt. Die Osttheile sind zumeist aus beträchtlich späterer Zeit.

Die Abteikirche von Westminster zu London (seit 1245) ist das einzige Beispiel einer unbedingten Aufnahme des französischen Systems, im Chorplane mit Umgang und Kapellenkranz, im Aufbau mit mächtig emporstrebenden Verhältnissen, der hierauf bezüglichen Organisation der Innenformen, der Entwickelung des Strebesystems im Aeusseren. Dabei ist das Ganze auf ein ernstes und strenges Gesetz zurückgeführt, das, allem dekorativen Ueberfluss abgethan, nur durch seine eigne Hoheit in Verhältnissen und entscheidenden Formen wirkt. Englisch nationelle Bildungsweise wird nur in untergeordneten Detailformen ersichtlich. (Die mittlere Chorkapelle musste später der Prachtkapelle Heinrich's VII. weichen. Der Façadenbau rührt erst aus dem 18. Jahrhundert her.) — Verwandte Planform hat ausserdem nur der Chor der Abteikirche von Tewkesbury.

Vorzüglich bezeichnende Beispiele für das englisch frühgothische System und für den Stufengang seiner Entwickelung sind ferner in einer Reihe von Kapitelhäusern enthalten. Das bei der Kathedrale von Oxford ist einfach viereckig, in zierlich edelm Frühcharakter. Die übrigen sind polygonisch, zumeist mit einer das Gewölbe stützenden Mittelsäule: das Kapitelhaus zu Lincoln, in schmuckreicher Strenge; — das zu Lichfield, in üppiger Ornamentik; — das von Westminster, in dem strengern Charakter des Kirchenbaues; das zu Salisbury, schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in vorzüglich gediegener Würde und einer Entfaltung des gothischen Systems von reichem Adel; — das zu York, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, ebenfalls reich und bedeutend, aber schon von etwas geringerer Durchbildung; — das zu Wells, um 1300, mit mehr willkürlichen Formen, merkwürdig durch einen kryptenartigen Unterbau.

Im Uebrigen fehlt es nicht an einer erheblichen Zahl kleinerer Stadtkirchen, welche die Typen der Epoche des 13. Jahrhunderts tragen. Zuweilen kommt bei diesen jener primitive Uebergang von der Form einfacher Lanzetfenster zu der Masswerkgruppirung vor, der in Frankreich an der Kathedrale von Soissons, an der Kirche von St. Leu d'Esserent (S. 320) u. s. w.

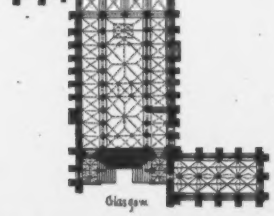
[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 52 (7. ff.)

angemerkt wurde. Als derartige Beispiele sind die Kirchen von Bronsover (Warwickshire) und von Cotterstock (Northamptonshire) zu nennen.

Anderweit bewährt sich der nationelle Sinn in mancherlei Dekorativ-Architekturen. Grabmonumente, wie das des Erzbischofes Walter Grey (gest. 1255) in der Kathedrale von York, des muthmasslichen Erbauers des Querschiffes der letzteren, das des Bischofes G. Bridport (gest. 1262) in der Kathedrale von Salisbury, sind mit stattlichem Schmuck von Säulen- und Bogenwerk versehen. Sogenannte „Steinkreuze", Gedächtnisspfeiler mit Statuentabernakeln und mit krönender Thurmspitze, wie die zu Geddington bei Kettering, in der Nähe von Northampton und zu Waltham, die (neben einer grösseren Zahl nicht mehr vorhandener) im J. 1290 dem Andenken der Königin Eleonor errichtet wurden, kommen unter den Werken solcher Gattung vorzugsweise in Betracht.

Schottland bildet im 13. Jahrhundert die Formen der englischen Frühgothik nach, im Ganzen in strenger Behandlung, im Einzelnen mit länger bewahrten romanischen Reminiscenzen.

Noch übergangsartige Elemente zeigen sich in dem Kapitelhause von Inchcolm (an der Mündung des Forth), an der ansehnlichen Abteikirche von Aberbrothoc, an dem südlichen



Grundriss der Krypta der Kathedrale von Glasgow. (Nach Collie.)

Querschifflügel der Kathedrale von Elgin (seit 1223), deren Chor die entwickelten Formen der Schlusszeit des Jahrhunderts (nach 1270) trägt, während das Uebrige noch später ist.

Energische Durchbildung des frühgothischen Systems hat die Kathedrale von Glasgow, namentlich der um 1240 erbaute Chor, unter dem, durch das abfallende Terrain bedingt, eine ausgedehnte Krypta angelegt ist. Der westliche Theil schliesst sich

Fenstermasswerk in der Kathedrale von Glasgow. (Nach Billings.)

den Formen des Chores in fortschreitender Entwickelung an. Das Mittelschiff hat eine flache Decke. — Andre Beispiele des Systems, im Einzelnen mit Beibehaltung romanisirender Rundform (die sich selbst auf die schottische Spätgothik vererbt), sind: die Abteikirche von Paisley, südwestlich von Glasgow, die Ruine der Abteikirche von Pluscardine, südwestlich von Elgin, der Chor der Kathedrale von Dunfermline und Theile der Kathedrale von Dunblane (beide verändert), sowie das Mittelschiff der Ruine der Kirche von Holyrood bei Edinburgh.

In der Ruine der kleinen Kathedrale der Hebriden-Insel Iona mischen sich die Formen alterthümlicher Frühgothik mit späteren. — Im östlichen Chortheil der Kathedrale von Kirkwall, auf den Orkney's, erscheint das ältere System (S. 145) in gothisch umgebildeter Behandlung. —

In Irland scheinen die Abteikirchen von Jerpoint, Newtown und Bective der gegenwärtigen Epoche anzugehören.

Skandinavien.

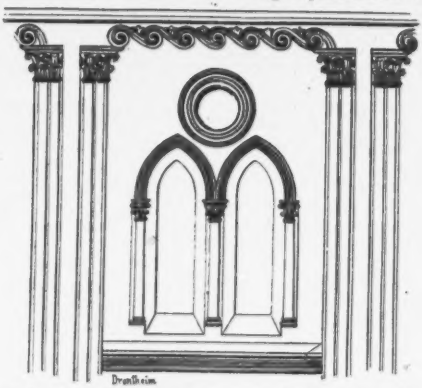
Norwegen nimmt, wie es schon in den dortigen Steinbauten des spätromanischen Styles der Fall gewesen war, auch in der Frühgothik das englische Muster unmittelbar auf.

Ein überaus merkwürdiges Werk, welches aus solcher Uebertragung des Systems und zugleich aus dessen sehr eigenthümlicher Verarbeitung und Durchbildung hervorging, ist der Dom von Drontheim. Der Querbau desselben (S. 243) war bereits in jüngstromanischen Formen ausgeführt worden. Ihnen schloss sich, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts der Chorbau, seit 1248 der Bau der Vorderschiffe an. Später ist mannigfaches Verderben über das Gebäude ergangen, so dass nur noch Theile seiner ursprünglichen Anlage (diese auch hie und da mit einiger Ueberarbeitung) erhalten sind. Der Chor besteht aus einem, die ursprüngliche Anlage zumeist nur in den Mauern seiner Seitenschiffe bewahrenden Langbau und einem, den östlichen Abschluss

Oestliche Ansicht des Doms zu Drontheim. (Nach v. Minutoli.)

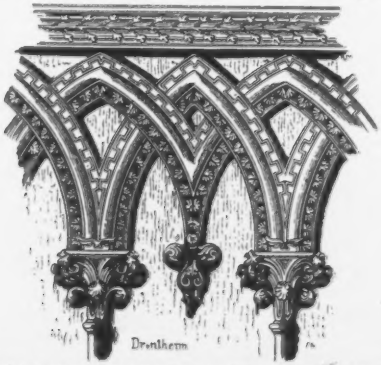
bildenden prachtvollen Kuppeloctogon. Hier entwickelt sich, durch günstigstes Stein-Material unterstützt, aller Glanz des dekorativen Elementes englischer Frühgothik, dem sich im Einzelnen romanische Reminiscenzen, Züge einer wundersamen

klassischen Behandlung, eines üppig spielenden phantastischen Elementes einmischen; dabei ist ein völlig rhythmisches Ebenmaass



Dom zu Drontheim. Vom Aeusseren des Chor-Seitenschiffs. (Nach v. Minutoli.)

in den Verhältnissen, ist das Ganze (soviel davon erhalten) mit freiem Sinne zur feierlichen Totalwirkung durchgebildet. Es



Dom zu Drontheim. Von den Wandarkaden im Umgange des Octogons. (Nach v. Minutoli.)

ist das Werk eines Meisters, dem das vollste Material der Formen zu Gebote steht, der sich mit Freuden als den Herrn desselben

empfindet und der dem fremd Eingeführten zugleich den Hauch eines dichterischen Gefühles giebt, welches dem Boden der heimischen altnordischen Poesie (wie weiland die seltsam phantastischen Gebilde in den Schnitzwerken der norwegischen Holzkirchen) entsprossen zu sein scheint. Die Vorderschiffe, von denen nur die äussern Umfassungsmauern vorhanden sind, zeigen dieselbe Richtung, aber in nicht ebenso reicher Phantasie, in schärferer Entwickelung des eigentlich gothischen Elements, in unbedingter Hingabe an das englische Stylmuster.

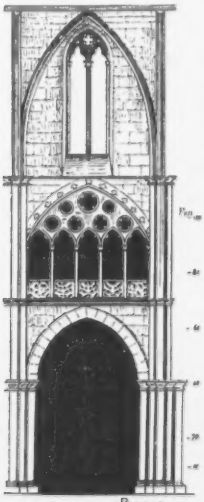
Andre, freilich bedeutend geringere Beispiele der Nachbildung englischer Frühgothik sind: der östliche Theil der Marienkirche zu Bergen (nach 1248), der Westbau des dortigen Domes und, wiederum in etwas reicherer Formation, der Chor des Domes von Stavanger, — auch wie es scheint, die Kirche von Dale in Sogn, deren Portale besonders gerühmt werden.

Schweden scheint die gothische Stylform zunächst durch norddeutsche Vermittelung empfangen zu haben. Die Monumente des Südens, die der Provinz Schonen, haben namentlich Uebereinstimmendes mit der deutsch gothischen Architektur. Zu nennen sind hier, als Beispiele von noch übergangsartiger Behandlung, die Kirche des 1267 gestifteten Graubrüderklosters zu Ystad und die kleine Kirche zu Skanör, als ein Bau von schlichtgothischer Strenge die Liebfrauenkirche zu Helsingborg (mit erhöhtem, aber der Fenster entbehrendem Mittelschiff.) — Weiter nördlich scheint die Kirche von Strengnäs, am Mälar-See, ebenfalls noch Motive des Uebergangsstyles zu enthalten. — Die Kathedrale von Upsala, angeblich seit 1287, erinnert an diejenigen Kirchen der deutschen Ostseelande, die das Schema der französischen Kathedralen in streng nüchterner Bildung, nach den Bedingnissen des Ziegelbaues umgestaltet, aufnehmen und als deren erstes Beispiel die Marienkirche von Lübeck (S. 361) voransteht. Als Baumeister dieser Kathedrale wird ein Franzose, Etienne de Bonneuil, genannt. Die Bedeutung des französischen Einflusses, der hiemit bezeichnet zu sein scheint, das Wechselverhältniss zwischen den baulichen Unternehmungen der nördlichen und der südlichen baltischen Küstenlande wird in Zukunft hoffentlich durch eingehendere Forschungen, als über diese Punkte bis jetzt vorliegen, ermittelt und festgestellt werden.

Spanien.

In der spanischen Gothik des 13. Jahrhunderts zeigt sich eine volle Hingabe an das reiche nordfranzösische Vorbild, modificirt durch einen eigenthümlich romantischen Sinn, der sich in Nachklängen des schmuckreichen Romanismus dieses Landes, in fortgesetzten Einwirkungen der phantastischen Motive mauriscber Architektur kund giebt. Doch verstatten die bis jetzt vorliegenden Mittheilungen, denen es auch für die in Rede stehende Epoche an zureichenden bildlichen Darstellungen fehlt, noch kein näher eingehendes Urtheil, zumal über die Monumente geringeren Umfanges und über das, voraussetzlich gerade an diesen sich schärfer aussprechende nationelle Element.

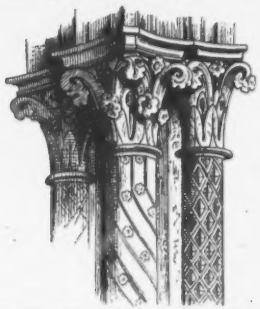
Das bedeutendste Monument im nördlichen Spanien ist die 1221 gegründete Kathedrale von Burgos. Sie hat das nordfranzösische Plan-Schema und den entsprechenden Aufbau, mit primitiv behandeltem innerem System, im Chore mit alterthümlichen Motiven, die z. B. die Schafte der Pfeilergliederung noch mit romanisch phantastischen Mustern bekleiden. Auch der Façadenbau ist entschieden nach französischer Art angelegt, doch in erheblichen Theilen seines glanzvollen Oberbaues (was auch bei andren Stücken der Kathedrale der Fall) späterer Zeit angehörig. — Unter den übrigen frühgothischen Kirchen von Burgos scheinen besonders S. Clara (nach 1218) und S. Esteban von Bedeutung, jene in ernster Strenge, diese in lebhafterer Gliederung ausgeführt.



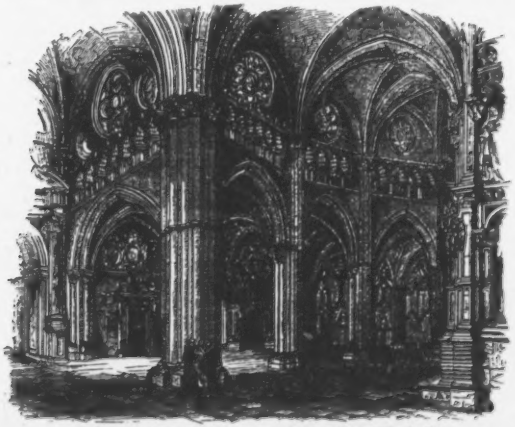
Kathedrale von Burgos. Inneres System. (Nach Guhl.)

Für die Erbauungszeit der Kirche S. Francisco zu Balaguer (nordöstlich von Lerida) wird das Jahr 1227, für S. Martin zu Huesca das Jahr 1250, für N. S. del Carmen zu Barcelona das J. 1287 als Bauzeit angegeben. — Neben andren Beispielen der nördlichen Districte ist der Portalbau der Façade von Tarragona nochmals zu erwähnen. — An Kreuzgängen sind der übergangsartig reiche Bau im Kloster von Veruela (südöstlich von Tarazona) und der schlichtgothische im Kloster von Huerta (zwischen Madrid und Zaragoza, — mit späterem Oberbau) zu nennen. —

Im südlichen Spanien ist die Kathedrale von Toledo,[1] 1227 gegründet, von hervorragender Bedeutung. Sie folgt im Aufbau dem Vorbilde der Kathedrale von Bourges in Frankreich (S. 327), in reichem fünfschiffigem Plane und mit stufenweise aufsteigenden Schiffhöhen. Bei lebhaft durchgeführter Gliederung des Innenbaues macht sich hier ein zierliches maurisch-romanisches Dekorationswesen geltend, welches dem baulichen Gefüge und seiner Wirkung, namentlich ebenfalls, wie es scheint, in der Chorpartie, einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt: in der Behandlung der Schiffarkaden und ihren spielend gemusterten Bögen; in den Gallericarkaden über diesen, die sich, nach maurischer Art, aus bunt zusammengesetzten Bogenformen oder aus energischen Zackenbögen gestalten, in den Rosenfenstern über den Gallerieen des mittleren Seitenschiffes, u. s. w.



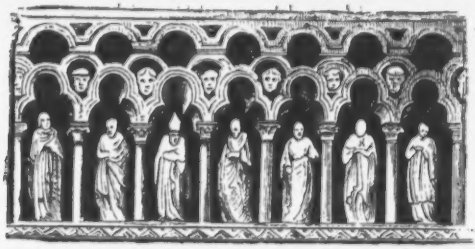
Kathedrale von Burgos. Kapitäle und Schaftansätze im Chorumgange. (Nach Villa-Amil.)



Innenansicht der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 55 (I).*

Dann gehören hieher die zumeist in massenhafter Strenge — zum Theil noch übergangsartig ausgeführten Kathedralen von Badajoz, Coria, Segorve, Baeza (die Reste der sog. alten



Chortriforium in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

Kathedrale) und die in schmuckreicher, halb maurischer Art behandelte Façade von St. Marcos in Sevilla. —

Ueber portugiesische Bauten, welche der Frühgothik des 13. Jahrhunderts angehören dürften, liegt bis jetzt Nichts vor.

Italien.

In Italien, in verschiedenen Punkten des Landes, machen sich die Versuche zur Einführung des gothischen Systems schon mit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts bemerklich. Aber es ist bereits (S. 248) darauf hingedeutet worden, dass hier der Romanismus sein Feld mit zäher Energie behauptete. Nicht nur ward (wie z. B. in Deutschland) längere Zeit hindurch zur Seite der gothischen Versuche in romanischen Stylformen gebaut; nicht nur ward (wie z. B. in England) die räumliche Grundstimmung der romanischen Epoche gewahrt und den gothischen Elementen mehr nur in der Fülle der Einzelformen sein Recht angethan; auch die wirkliche Composition des Baues, dessen Meister sich der Gothik zuzuwenden scheint, ist häufig die überlieferte romanische, während nur diese oder jene Motive der Detailbehandlung, der Gliederung, der schmückenden Zuthat den Anschluss an den gothischen Zeitgeschmack bekunden. Es entstehen hiedurch Mischformen, die in der That ebenso gut dem Romanismus wie der Gothik zugezählt werden können und bei denen nur der überwiegende geistige Zug, — Dasjenige, was der eigentlich künstlerischen Beseelung des Werkes angehört, den Ausschlag für die Classificirung desselben nach der einen oder der andern

Seite zu geben vermag. Das 13. Jahrhundert hat eigenthümlich merkwürdige Werke der Art, bei denen der bewegende Hauch im Sinne der Gothik über die romanische Grundform ergossen ist. Das dekorative Element erscheint somit auch hier, und völlig überwiegend, als das der Natur dieser Verhältnisse gemäss Entscheidende; aber es entfaltet sich, auf der ruhig schlichten Gemessenheit der gegebenen Grundformen, selbst in vorherrschend klaren Grundzügen, denen sich das zierliche Spiel des Einzelnen ebenso gemessen einreiht.

An sich erscheinen die Leistungen der italienischen Frühgothik nach den verschiedenen Districten des Landes, nach den Lokalschulen, nach der Richtung der einzelnen Meister, deren Individualität unter solchen Umständen wesentlich mit in's Gewicht fallen musste, sehr verschieden.

Zunächst sind die Gruppen der toskanischen Monumente von Bedeutung. Hier tritt der gothische Styl mit einem Bauwerke von gewichtiger Bedeutung ein, mit der Kirche S. Francesco zu Assisi (1228—53), der Mutterkirche des auch für die baugeschichtliche Entwickelung so einflussreichen Franciskanerordens. Sie besteht aus einer geräumigen, noch übergangsartig behandelten Unterkirche und aus einem Oberbau, welcher das gothische System in strenger und klarer Entwickelung, im Aeusseren in einfach massenhaftem Charakter und mit schlichter flach geneigter Bedachung (nach der üblichen Bauart des Südens) zeigt. Der erste Meister des Baues war ein Deutscher, Jacobus; der zur Zeit des Beginnes noch gänzlich unentwickelte Zustand der Gothik in Deutschland verstattet es aber nicht, das System von dort herzuleiten.

Der Dom zu Arezzo, angeblich nach einem Plan desselben Meisters gebaut, doch erst in der Spätzeit des Jahrhunderts beendet, hat im Innenbau, bei ebenfalls schlichter Behandlung, eine vorzüglich reine und würdige Entfaltung des gothischen Systems. Aehnlich, doch in noch mehr vereinfachter Formenbildung die seit 1278 erbaute Dominikanerkirche S. Maria Novella zu Florenz. Auch die weniger bedeutende Kirche S. Domenico zu Prato schliesst sich dieser Richtung an. — Die (modernisirte) Kirche S. Trinità in Florenz, um 1250 nach dem Plane des Nicola Pisano gebaut, zeigt die letztere zur trockenen Strenge umgewandelt. —

Wesentlich abweichend ist der Prachtbau des Domes von Siena, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Es ist ein romanisirender Pfeiler-Gewölbebau, der in der Gliederung der Pfeiler, in den leichten Verhältnissen mehr nur eine Andeutung der Gothik enthält, in der Fensterform das Gesetz der letzteren bestimmter ausprägt. Ueber der Durchschneidung der Schiffe erhebt sich, ebenfalls nach romanischer Ueberlieferung und in sehr eigner Anlage, eine Kuppel; der im Inneren durchgehende

Wechsel weisser und dunkler Marmorschichten, in auffälligem Widerspruch mit gothischem Formengefüge, ist ebenfalls romanische Reminiscenz. Die Westfaçade (seit 1284) gilt als ein Werk des Bildhauers Giovanni Pisano; sie hat gleichfalls die aus dem Romanismus dortiger Gegend überkommene Austheilung, aber in kräftig schmuckreicher Weise nach gothischem Gesetz — zumeist dem der französischen Gothik vergleichbar — durchgebildet, mit Säulenportalen, Gallerieen, grossen Rundfenstern und aufsteigenden Giebeln. (Andre Theile des Domes sind jünger.) — Die benachbarte Kirche von S. Quirico zeigt eine ähnliche Portalbehandlung; (1288). — Der Dom von Orvieto[1] seit 1290 von Lorenzo Maitano erbaut, im Innern eine überwiegend romanische Säulenbasilika, hat ein Nachbild jener Façade, deren energische Bildungen hier jedoch durchweg auf eine zarter dekorative Behandlung zurückgeführt sind, überall zur feinen Einrahmung der Sculpturen und Mosaiken, welche die Einzeltheile der Façade füllen, umgestaltet.

Es reihen sich, in verwandter Richtung, andre bauliche Werke des ebengenannten Giovanni Pisano an: die stattliche Halle des Campo Santo zu Pisa (1283), das dortige Kirchlein S. Maria della Spina, mit glänzend dekorativer Ausstattung des Aeusseren, der Ausbau des Domes von Prato, die Kirche S. Domenico zu Perugia; (hievon in dem vorhandenen Bau der viereckige Chorraum.) —

Wiederum eine andre Richtung entwickelt sich in Florenz mit dem Ausgange des Jahrhunderts, in der umfassenden Thätigkeit des dortigen Meisters Arnolfo di Cambio. Ihre Besprechung ist indess, da sie die Bestrebungen des 14. Jahrhunderts einleitet, der folgenden Periode vorzubehalten.

Gleichzeitig beginnt in der toskanischen Architektur die künstlerische Gestaltung eines mächtigen Pallastbaues. Es sind feste Steinhäuser, in ihrem fast kastellartigen Gepräge auf eine Zeit vielfacher städtischer Wirren und das Bedürfniss der Sicherung zurückdeutend, in den zierlichen Arkadenfenstern der Obergeschosse das Behagen des also gesicherten Daseins bezeichnend. Einige noch übergangsartig behandelte Palläste, wie der Pallast Guinigi zu Lucca, der Pallast del Podestà zu Orvieto, der Pallast del Commune zu Perugia, bezeichnen die Epoche des 13. Jahrhunderts, der im folgenden die vorzüglich glänzende Entwickelung folgt.

Oberitalien zeigt in einigen schon (S. 252) genannten Gebäuden, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, in den gothischen Formen den

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 57 (f.)*

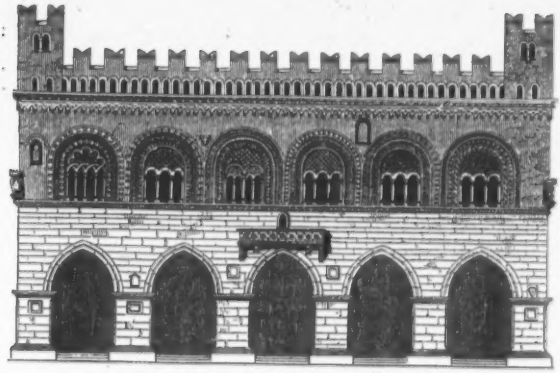
Eintritt der nordischen Fremdform. S. Andrea zu Vercelli und besonders der Dom von Asti kommen in ihren gothisirenden Theilen für dies Verhältniss besonders in Betracht. — Noch mehr die Façade des Domes von Genua, welche eine unmittelbare Einwirkung französischer Muster, doch unter dem gleichzeitigen Einfluss toskanischer Behandlungsweise, erkennen lässt.

In Venedig erscheinen an S. Maria dei Frari (seit 1250, — angeblich nach einem Plan des Nicola Pisano gebaut) und an S. Giovanni e Paolo (angeblich von Schülern dieses Meisters ausgeführt) die Beispiele frühgothischen Säulenbaues, wobei sich dem aus Frankreich überkommenen Motiv Einzelheiten italienischer Behandlung zugesellen; bei der ersten in einer strengeren, bei der zweiten in einer freieren Gesammtfassung.

Des Festhaltens der Elemente des Romanismus im Mailändischen, der nur zögernd eintretenden gothisirenden Behandlung, der Hauptbeispiele solcher Richtung ist bereits (S. 253) gedacht. Entschiedener gothisches Element tritt bei einigen andern Monumenten hinzu: bei der Augustinerkirche und bei S. Francesco zu Pavia, bei dem Dome von Vicenza, bei S. Eufemia und S. Nazario zu Verona, u. s. w.

Die vorzüglich bedeutenden und eigenthümlich ausgeprägten Werke der oberitalienischen Architektur dieser Epoche bestehen in öffentlichen städtischen Pallästen, Urkunden der selbstbewussten Blüthe, der freien Entfaltung des lombardischen Städtelebens. Im charakteristischen Gegensatz gegen die kastellartige Abgeschlossenheit der toskanischen Palläste bilden sie im Erdgeschoss einen durch starke Pfeilerarkaden rings geöffneten weiten und schattigen Versammlungsraum, während die Säle des Obergeschosses mit prachtvoll ausgestatteten Arkadenfenstern versehen zu sein pflegen. Die künstlerischen Formen sind auch hier, für die Zeit des 13. Jahrhunderts, wesentlich noch die des Ueberganges vom Romanismus zur Gothik, die Pfeilerarkaden in spitzbogiger, die Fenster in rundbogiger Form, die letzteren gern durch die im Oberbau zumeist angewandte Ziegeltechnik, mit reichster Musterung versehen. Strengere und schlichtere Beispiele sind der sogen. Broletto zu Monza und der zu Como. Ein höchst ausgezeichneter, in glänzender Würde durchgebildeter Bau ist der Palazzo pubblico zu Piacenza, seit 1281. Aehnlich, doch einfacher behandelt, der Palazzo pubblico zu Cremona; in bestimmter ausgesprochener Gothik, wiederum mit reichstem Formenschmuck, die dortige „Casa delle finanze“ (oder „Gerichtshalle“). Andres aus späterer Zeit.

Daneben sind einige fürstliche Residenzen zu erwähnen. Namentlich das Schloss der Visconti zu Pavia, ein ausgedehnter Bau, aussen in einfach festen und strengen Formen, aber mit um so stattlicherer Hofarchitektur: spitzbogigen Säulenarkaden und reichen romanisirenden Arkadenfenstern über diesen. Andre Be-



Palazzo pubblico zu Piacenza. (Nach Osten.)

handlung, etwas jünger, an den alten Theilen des Schlosses von Mantua.

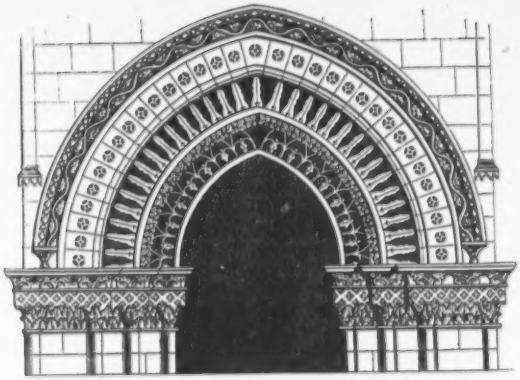
In Süditalien zeigt sich an einigen Kirchenbauten von Neapel der französische Einfluss, den die französische Herrschaft des Landes (seit 1265) mit sich führen musste; am Chore von S. Lorenzo, an S. Domenico Maggiore, an S. Pietro a Majella.

Die Façade der Kirche von Collemaggio zu Aquila lässt eine Annäherung an die toskanischen Prachtfaçaden dieser Zeit, in phantastisch barocker Verwendung dortiger Motive, erkennen.

Im südlichen Apulien sind die Kirchen von S. Maria d'Arbona und von S. Pietro in Galatina als Werke von schlicht gothischem, noch übergangsartigem Charakter anzumerken.

Einige sicilianisch gothische Monumente dieser Zeit deuten, neben Reminiscenzen der älteren heimischen Geschmacksrichtung, auf einen vorwiegend lombardischen Einfluss: S. Francesco zu Palermo (seit 1255) und S. Agostino ebendaselbst; das Portal von S. Giorgio und das des Ospedale zu Girgenti; die Façade von S. Agostino zu Trapani; u. s. w.

Eine Reihe dekorativer Architekturen kommt schliesslich für die italienische Gothik des 13. Jahrhunderts in Betracht. Sie haben das Eigenthümliche, dass in ihnen die schärfsten Gegen-



Portalbogen von S. Agostino zu Palermo. (Nach H. Gally Knight.)

sätze des Zeitgeschmackes, nicht selten mit feinem Takt, in Verbindung gesetzt zu sein pflegen: antikisirende Behandlung bei gothischem Aufbau. Indess beruhen die Veranlassungen auf individuel zufälligen Gründen. Theils sind es Werke toskanischer Schule, namentlich jene Kanzeln des Nicola Pisano zu Pisa und Siena (S. 274 u. ff.), wo die klassische Durchbildung der figürlichen Sculpturen auf dasselbe Verhältniss auch in der architektonisch dekorativen Sculptur führte; theils Werke der römischen Cosmaten-Schule, wo das ältere Erbe antikisirender Behandlung auch bei der Zuwendung zu den gothischen Hauptformen beibehalten wurde. Hauptwerke dieser Schule sind: die Ausstattung der Kapelle Santa Sanctorum und S. Giovanni in Laterano zu Rom vom Jahr 1280; das Altartabernakel in S. Paolo fuori le mura, 1285 von einem Meister Arnolphus gefertigt, und andere in S. Cecilia und in S. Maria in Cosmedin, ebendaselbst; das Grabmonument von Papst Hadrian V. (gest. 1276) in S. Francesco zu Viterbo; zwei jüngere Grabmonumente in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Bildende Kunst.

Der Feststellung des gothischen Architektursystems folgte die bildnerische Ausstattung, die Entwickelung des formalen Gesetzes ihrer Behandlung, die der Richtung und Stimmung ihres

geistigen Gehaltes. Die gothische Bildnerei des 13. Jahrhunderts hat mit der architektonischen Composition die Grösse und Einfalt der Linien, den in maassvoller Strenge aufstrebenden Zug, den Ausdruck eines kräftig ringenden Gefühles gemein. Aus schlichten Grundformen, aus mehr oder weniger conventionellen Motiven, im Einzelnen nicht ohne eine Wechselwirkung mit dem klassischen Elemente vorangegangener oder gleichzeitiger jüngster Bestrebungen des Romanismus, entwickelt sie sich zur Ausprägung feierlicher Würde, begeistigten Affektes, in ausgezeichneten Fällen selbst zu einer wiederum fast staunenswerthen Sicherheit des körperlichen Daseins. Aber das Wechselverhältniss zwischen architektonischer und bildnerischer Production bleibt zunächst noch von unbedingt entscheidendem Einflusse; so überaus mächtige Anregung diese von jener empfängt, so findet sie doch zugleich in der künstlerischen Gliederung wie in den technischen Bedingnissen des architektonischen Ganzen ihre Schranke. Auch die unabhängigeren Leistungen gehen über die letzteren nicht hinaus. Aus demselben Grunde tritt die umfassendere bildnerische Thätigkeit frühgothischen Styles vorzugsweise nur da ein, wo das architektonische System sich in der ganzen Summe seiner reichen Consequenzen geltend macht.

Sculptur.

Frankreich.

Die Sculptur kommt an den grossen Kathedralen der französischen Nordostlande in höchst ausgedehnter, höchst folgenreicher Weise zur Anwendung. Der Aussenbau, namentlich der der Façaden, ist wesentlich auf die sculptorisch bildnerische Ausstattung berechnet. Die Freude an diesem Schmuck, an seiner sprechenden Wirkung, an der Offenbarung des durch ihn vermittelten gedanklichen Gehaltes ist so gross, dass selbst das Uebermaass der Verwendung kein Bedenken erregt, dass hiedurch selbst die energische Gestaltung des Einzelstückes der architektonischen Composition (so entschieden das architektonische Gesetz an sich seine Herrschaft behauptet) verdunkelt wird. Die Portale füllen sich durchaus mit Sculpturen, sowohl die Basamente und die Gliederungen der Seitenwandungen als die Bogengeläufe der mittlern Thürpfosten, die Oberschwelle über diesen, das von letzteren getragene Bogenfeld (die Lünette oder das Tympanon). Nur die charakteristischen architektonischen Linien blieben, während Alles in ihrem Einschlusse durch Bildwerk belebt erscheint und sich diesem Einschlusse in gedrängter, selbst die rhythmischen Verhältnisse zum Theil beeinträchtigender Weise einfügt.

in den geneigten Linien der Bögen auf widersinnige Weise hängend, das Spitzbogenfeld durch Friesreihen hässlich zerschneidend. Erst die Einführung der Giebelkrönung über dem Spitzbogen des Portales fasst diesen gewaltsamen Reichthum energisch zusammen; aber in dem Felde zwischen seinen Schenkeln und denen des Bogens entsteht abermals ein Raum für bildnerische Bethätigung. Ebenso füllen sich die Gallerieen, welche der französische Façadenbau liebt, mit Reihen von Gestalten; andre an andern Einzelstellen, in den Baldachinen der Strebepfeiler u. dergl. Den Inhalt bilden die grossen Mysterien der christlichen Offenbarung, in dogmatischer Entwickelung, in den Gestalten der Persönlichkeiten der heiligen Bücher, in symbolischer Fassung, verbunden mit besonderen legendarischen Vorgängen je nach der Bezugnahme auf besondre Heilige, denen das kirchliche Gebäude gewidmet ist, mit Beziehungen auf die realen Vorkommnisse des Lebens, auf ihre Wiederkehr im Jahreslaufe, zur Weihe solcher Beziehungen durch die geheiligte Bedeutung des Ganzen. Es sind grossartigste Conceptionen, welche die Kräfte zur geistigen Durchdringung der Gesammtaufgabe, zur technisch-künstlerischen Durchbildung des Einzelnen in nachdrücklichster Weise wachrufen mussten. Aber die ungeheure Fülle — als solche kaum mit einer andern kunsthistorischen Erscheinung vergleichbar als mit der unermesslichen bildnerischen Ausstattung altägyptischer Monumente — musste, wie in Aegypten, die Bedeutung der künstlerischen Entwickelung für das Grosse und Ganze von vornherein in Frage stellen. Das gedankliche Element kam über eine gewisse schematisch-cyklische Norm nicht hinaus und konnte dies um so weniger, als die architektonische Disposition eine durchgehende Zersplitterung in lauter Einzelobjecte zur Folge hatte. Die Massen des zu beschaffenden Einzelnen machten einen Aufwand von Kräften nöthig, denen die durchgreifende und sichre Vorbereitung fehlte, welche nur (wie weiland die Grundlage der griechischen Kunst) aus einem Schulbetriebe von jahrhundertelanger Dauer hervorgehen konnte; man war somit genöthigt, ungleichartige Kräfte zur Verwendung zu bringen und sich häufig mit allgemeiner Andeutung der künstlerischen Intentionen, mit conventioneller Fassung, nicht ganz selten mit barbaristisch roher Behandlung zu begnügen. Die architektonische Anordnung brachte es ferner, wie schon erwähnt, mit sich, dass die bei Weitem überwiegende Zahl der Aufgaben die Darstellung der in ruhiger Haltung in sich abgeschlossenen Einzelgestalt betraf und somit vorzugsweise nur die bei solcher in Frage kommenden Momente der geistigen und körperlichen Existenz wirksam durchgearbeitet werden konnte. *Dennoch aber war die allgemeine geistige Bewegung* mächtig genug, um auch in bildnerischer Beziehung eine grossartige Gesammtwirkung, eine würdige Totalität des Styles zur Erscheinung

zu bringen, um sich in einzelnen Gebilden dem Gesetze vollendeter Schönheit, der Darstellung höchsten geistigen Adels in harmonisch durchgebildeter Körperlichkeit, glücklich anzunähern.

Für den Beginn der stylistischen Entwickelung, noch im Uebergange von der conventionellen starren Fassung der älteren, oben besprochenen Portalsculpturen, werden die an der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Kirche von Mantes als bezeichnende Beispiele namhaft gemacht. Für eine naiv derbe Aussprache der neuen künstlerischen Intentionen die am Westportale der Kathedrale von Laon.[1]

Sodann, ebenfalls der Frühzeit des 13. Jahrhunderts angehörig, die Sculpturen an der Westfaçade der Kathedrale von Paris,[2] soweit sich dieselben nach Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nach den Zerstörungen der Revolution am Schlusse desselben, nach neuern Herstellungen in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten haben. Es ist schon auf die Unterschiede in der Portalanlage dieser Façade hingedeutet. Mit dem nördlichen Seitenportale (Porte de la Vierge) scheint die vorhandene Anlage des Façadenbaues begonnen zu haben. Seine Sculpturen verlassen jenes starre Gesetz, ohne aber bereits eine neue stylistische Fassung durchzubilden; bei allgemein tüchtiger Anlage hat ihre Behandlung noch etwas Unentschiedenes, in der Gewandung noch einen fast schlaffen Zug, mit handwerksmässigem Nachklange antikisirenden Elements. Um so bedeutender ist hier dagegen die hervorbrechende Regung innerer Empfindung; sie führt zu einer glücklichen Gesammtanordnung, zu reizvollen und klaren Motiven im Einzelnen der Geberdung, zum Ausdruck hohen Ernstes und stiller beseelter Grazie, selbst schon zu einem Typus reiner Idealschönheit in der Bildung der Köpfe. Namentlich die in der Lünette enthaltene Reliefdarstellung des Begräbnisses der h. Jungfrau ordnet sich in feierlich hoher Anmuth. — Das Mittelportal, mit der in grossartig cyklischer Folge entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts, hatte durch jene Veränderungen sehr gelitten. Das südliche Seitenportal hat, neben den erwähnten älteren Stücken (S. 316) nur geringere Theile der gegenwärtigen Epoche. — Aus späterer Zeit, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, rühren die Sculpturen an den Querschiffgiebeln her.

Es folgen die Sculpturen an den Portalhallen des Querbaues der Kathedrale von Chartres.[3] Hier erscheint das neue stylistische Element in würdevoll primitiver Eigenthümlichkeit, in noch strenger Haltung der Gestalten, in wohlverstandener, feinfaltig geordneter Gewandung, mit dem Ausdruck feierlicher Stille in den noch etwas conventionell gebildeten Köpfen. —

[1] Vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I. S. 731. 735. — [2] Vergl. Bisson, reproductions photographiques. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 59 (6), 60 A (1).*

Ihnen reihen sich die Sculpturen der Kathedrale von Amiens an, Arbeiten eines schon ausserordentlichen Umfanges, deren Ausführung voraussetzlich längere Zeit in Anspruch genommen hat, theils in einer noch alterthümlichen Behandlung,[1] theils in einer stylistischen Fassung, deren so schlichte wie grosse und kräftige Linien den neuen Styl der Zeit bereits in völlig charakteristischer Entwickelung zeigen. Die Christusstatue am Mittelpfeiler des Hauptportales ist eine Arbeit von einfach strenger Würde. Ein Relief der Apostel an der Oberschwelle des Südportales ist durch die Momente naiven Beisammenseins eigenthümlich anziehend. — Dann die Sculpturen der Kathedrale von Rheims,[2] Werke von noch grösserm Umfange, noch längerer Arbeitszeit, noch schärfer charakterisirten Unterschieden der künstlerischen Kräfte. Es fehlt nicht an Sculpturen, welche wiederum noch jenes Gepräge alterthümlicher Strenge tragen, doch sich zugleich durch grossartige und kraftvollere Gesammtmotive, zum Theil in merkwürdiger Annäherung an die Principien klassischer Gewandung, auszeichnen; es fehlt nicht an solchen, die eine schwere, plumpe, barbaristisch rohe Behandlung zeigen. Andre, in erheblicher Zahl, haben das Gepräge eines freien Adels, in der Haltung und Geberde des Körpers, in den grossen und breiten Motiven der Gewänder, in dem seelenvollen Ausdruck der Köpfe. Zur lauteren Vollendung — über die Schranken stylistischer Beschränkung hinaus — steigert sich diese letztere Richtung in der Statue eines segnenden Christus am Portal des nördlichen Querschifffügels, einer Gestalt von edelster Körperlichkeit, von einer Gewandung, welche den alten Salvatortypus in feierlichster Würde und flüssig freier Bewegung wiedergiebt und nicht minder in Kopf und Antlitz (bei nur noch etwas starr gebildeten Augen) den Ausdruck erhabenster Milde erreicht. — Auch die Sculpturen im Innern der Ste. Chapelle zu Paris, Apostelstatuen u. A., zeigen die

Christusstatue am Hauptportal der Kathedrale von Amiens. (Nach Viollet-le-Duc.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 60 A (2). — [2] *Ebenda*, T. 60 A (3—6).

Vollentwicklung des Styles, die grossen Linien desselben in freier Würde und Fülle zur Erscheinung bringend.

Dieselbe sculptorische Ausstattung, in grösserem oder geringerem Umfange, die verschiedenen Stufen der Entwickelung bezeichnend, wiederholt sich mannigfach an andern Monumenten der nordöstlichen Districte. Nähere Forschungen und Mittheilungen über ihren künstlerischen Gehalt, als bis jetzt überhaupt vorliegen, werden in Zukunft hoffentlich umfassendere Belehrung gewähren. —

Apostelstatue in der Ste. Chapelle zu Paris. (Nach Viollet-le-Duc.)

Bei Uebertragung des architektonischen Systems in die andern Provinzen von Frankreich scheint der bildnerischen Zuthat im Ganzen nicht dieselbe Bethätigung zugewandt zu sein. Die Normandie sieht hievon, wie schon früher angedeutet, in den meisten Fällen ab. Doch finden sich auch hier im Einzelnen sehr bemerkenswerthe Beispiele. So an den alten Theilen der Façade der Kathedrale von Rouen, wo z. B. die Reliefdarstellungen in dem Bogenfelde des einen Seitenportales (aus der Geschichte des Täufers Johannes) einen Styl von herber Feinheit, aber mit lebhafter Empfindung für das Körperliche und mit hoher Würde in den weitfaltigen Gewändern entwickeln. In Burgund sind die in strengem Adel behandelten Sculpturen am Portal der Kathedrale von Auxerre, auch einzelne, in ähnlichem Sinne durchgebildete Dekorativsculpturen in den Kirchen von Vézelay und von Sémur-en-Auxois. — im Südwesten die nicht minder trefflich ausgeführten Arbeiten an dem Portal von St. Séverin zu Bordeaux v. J. 1267 hervorzuheben.

Anderweit kommt die Sculptur der Grabmonumente, mit den Gestalten der Bestatteten, mit sonstiger bildnerischer und dekorativer Zuthat, in Betracht.

Ein Paar eherne Grabtafeln mit Reliefbildungen der Art, im Dome von Amiens, die Monumente der Bischöfe Eberhard von Fouilloy (gest. 1223) und Gottfried von Eu (gest. 1237) geben für die Entwickelungsmomente in der früheren Zeit des Jahrhunderts charakteristische Belege. Die Gestalten erscheinen beiderseits in strenger Würde, mit wohl durchgebildeter, feinfaltiger Behandlung.

Eine Fülle von Grabmonumenten, im üblichen Steinmaterial, wurde unter der Regierung Ludwig's des Heiligen, um die Mitte des Jahrhunderts, ausgeführt. Er schmückte die Gräber seiner Vorfahren mit derartigen Werken; er sorgte ebenso für die Gräber seiner Angehörigen. Die Monumente sind gegenwärtig in den Grüften von St. Denis versammelt. [1] Die Arbeiten charakterisiren sich durch die grossen und vollen Linien seiner Epoche; die Menge des Gleichartigen, wo überall ein einfaches Motiv zu wiederholen und der Erfindungsgabe durch Anknüpfung an Erscheinungen des Lebens zumeist keine Unterlage gegeben war, führt aber zu einer überwiegend handwerksmässigen Behandlung. Zu den bessern unter den Monumenten der Vorfahren gehören die Robert's I. und seiner Gemahlin; namentlich die Gestalt der letzteren zeichnet sich durch die kraftvoll reichen Linien der Gewandung aus. Von vorzüglichem Werthe, durch das Gepräge individuellen Adels hervorstechend, sind die Monumente von Ludwigs Bruder Philipp und von seinem Sohne Ludwig; beide, aus der Abtei von Royaumont stammend, sind zugleich mit ebenso trefflich sculptirten Tumben, auf deren Oberfläche die Gestalten ruhen, versehen.

Welcher Gegensätze das künstlerische Gefühl aber noch fähig war, bezeugen die aus vergoldetem Kupfer gearbeiteten und mit reichem Emailschmuck versehenen Grabmonumente zweier anderen Kinder des Königs, Johann und Blanca, welche gleichfalls aus Royaumont nach St. Denis versetzt sind. Bei höchster Zierlichkeit des Ornaments haben die Gestalten hier ein embryonisch rohes Gepräge, mit völlig erstarrtem Ausdrucke.

Deutschland.

Deutschland wendet sich mit der zögernden Annahme der gothischen Architektur auch der bildnerisch gothischen Stylform in zögernder Weise zu. Die Zurückführung des architektonischen Systems auf ein schlichteres Maass hält den Wunsch nach ähnlich reicher Ausstattung wie in Frankreich fern; der zufällige Umstand, dass es im Laufe des 13. Jahrhunderts überhaupt nur zu wenigen gothischen Façadenbauten von Bedeutung kam, beschränkt auch die äussere Veranlassung. Doch bekunden die bildnerischen Werke des 13. Jahrhunderts, welche der gothischen Stylform folgen, im Einzelnen ein lebendiges und wiederum zur selbständigen Eigenthümlichkeit durchgebildetes Streben. Die Betrachtung sondert sich nach den lokalen Gruppen.

[1] Vergl. de Guilhermy, monogr. de l'église roy. de St. Denis etc.

In den nordwestlichen Landen ist eine Reihe von Beispielen anzuführen, welche in bildnerischer Ausstattung des architektonischen Aeusseren, namentlich der Portale, bestehen.

Hiezu gehören zunächst die Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts. Das Hauptportal, obgleich noch von romanischer Hauptform, ist in seinen verschiedenen Theilen in der üblichen Weise mit Bildwerk ausgestattet; Andres an andern höher belegenen Stellen der Eingangsseite und an dem (gleichfalls romanisirenden) Portal der Nordseite. Die Fassung der Gestalten ist schlicht und streng, doch schon in den einfach grossen Motiven der Gothik. Die Vertheilung der Sculpturen an dem Hauptportal ist noch mangelhaft, in der fünffachen Reihe der Bogengeläufe, bei deren geringerer (halbrunder) Neigung, noch von besonders übler Wirkung. Bei dem Seitenportal lindert sich dieser Eindruck, da die Bögen hier zum grösseren Theil von Blattornament erfüllt sind; die in dem Bogenfelde dieses Portals enthaltene Darstellung, die Krönung der Maria, vereinigt mit der Strenge der Behandlung eine zart empfundene Bewegung, welche der Composition schon einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt. — Es schliessen sich die ähnlich behandelten, zum Theil schon verwitterten Sculpturen an einem Portale der Kirche zu Tholey an, die schwereren an dem rundbogigen Südportal des Domes von Wetzlar, die mit weicherer Empfindung durchgebildeten an dem Südportale des westlichen Querschiffes des Domes von Paderborn, welches ebenfalls noch die romanische Rundform bewahrt. — Die Statuen neben dem Westportal der Elisabethkirche von Marburg haben die ausgesprochen gothische Stylform in roher Fassung.

Dieselbe Behandlungsweise an den Gestalten der Grabsteine jener Districte seit der Zeit gegen die Mitte des Jahrhunderts. Hervorzuheben sind: der Grabstein des Landgrafen Konrad von Thüringen (gest. 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg, noch starr, doch mit dem Gepräge individuell strenger Würde; — das Monument des Erzbischofes Siegfried von Epstein (gest. 1249) im Dome zu Mainz, mit den kleineren Gestalten der deutschen Könige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zu den Seiten des Erzbischofes, denen dieser die Kronen aufsetzt, in steif gezwungener Composition, aber mit lebhaftem Gefühl für das Einzelne und dem schon sehr beachtenswerthen Streben nach persönlich individueller Charakteristik; — das Monument des Erbauers der Kirche von Laach, mit der überlebensgrossen Gestalt desselben, — und ein ähnliches, aus Holz gearbeitetes Denkmal in der Klosterkirche zu Sayn, beide und namentlich das letztere von kräftig derber Arbeit.

Einen eigenthümlichen Cyklus bilden die dieser Epoche angehörigen Sculpturen des Domes zu Bamberg. Sie folgen der

Statuen des Apostels Petrus und der hl. Kunigunde am Dom zu Bamberg. Südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

Zeit nach unmittelbar auf die hier vorhandenen merkwürdigen Sculpturen spätromanischen Styles; es ist schon (S. 264) angemerkt, dass die Bildwerke des Nordportales bereits den beginnenden Uebergang in das gothische Stylelement erkennen lassen. Dem letzteren gehören zunächst die Statuen des südlichen Portales der Ostseite, eine Anzahl isolirter Statuen in den Seitenräumen des Ostchores, eine Reiterstatue des hl. Königs Stephan von Ungarn im Innern des Schiffes an. Es ist eine von jenen ältern Werken wesentlich abweichende Richtung, die sich in diesen Arbeiten geltend macht; mit einem gewissen trocknen Ernste gehen sie auf Ruhe und Feier aus, theils durch eine glückliche Aneignung klassischer Gewandmotive, theils durch die volle Einfalt der grossen Linien des gothischen Elements; dabei zeigt sich auch hier eine sorgliche Beobachtung natürlicher Bildung, in den nackten Gestalten von Adam und Eva, in dem Rosse jener Reiterstatue, dessen Kopf ungemein lebendig behandelt ist, während sie zugleich, im Streben nach affektvollem Ausdrucke, der Gesichtsbildung mehrfach ein conventionelles Lächeln geben, welches an die Typen altgriechisch äginetischer Sculptur erinnert. — Mehrere Grabsteine bischöflicher Personen, welche sodann unter den Bamberger Arbeiten in Betracht kommen, haben bei sehr einfacher Fassung der Gestalt dieselbe äginetische Gesichtsbildung. Sie findet sich an Monumenten, welche Personen des 11. Jahrhunderts gewidmet sind, ebenso aber noch bis gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts, an dem Grabsteine des Bischofs Berthold von Leiningen (gest. 1285). Es darf mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser Typus,

Kopf des h. Martyrers Stephanus, von den Statuen des Domes zu Bamberg. Südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

seiner Absicht nach, welcher mit den geistigen Strebungen der gothischen Epoche in wesentlichem Einklange steht und sich später (zumal im 14. Jahrhundert) in den Ausdruck einer Sentimentalität von natürlicherer Weichheit löst, überhaupt erst mit dem Eintreten der gothischen Stylform aufgekommen ist, dass daher die den älteren Personen gestifteten Werke gleich den übrigen erst in dieser jüngern Zeit entstanden sind. [1] — Dasselbe ergiebt sich bei dem Marmorsarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., (gest. 1047). Dieser, mit späterem Deckel versehen, hat auf den Seitenwandungen, ausser einer Scene mit der Figur des Bestatteten, eine Anzahl allegorischer Gestalten in eigenthümlich lebhaften, gespreizten Geberden. Es ist die Arbeit einer allerdings eigenthümlichen, etwas derben Bildnerhand, die (noch in dem Sinne der hastigen Bewegung in Werken romanischen Spätstyls) nach möglichst lebendigem Ausdrucke hascht, während sich in den Gewandmotiven die Typen des beginnenden gothischen Styles auch hier bestimmt erkennen lassen.

Pferdekopf von der Reiterstatue des h. Königs Stephans von Ungarn im Dome zu Bamberg. (F. K.)

Magdeburg besitzt ein merkwürdiges Denkmal frühgothischer Sculptur in der Reiterstatue Kaiser Otto's I. auf dem alten Markte. [2] Es ist eine Arbeit von wiederum strenger und sehr schlichter Fassung, aber durch die energische Haltung der Figur und die sprechend individuelle Durchbildung des Kopfes von lebhafter Wirkung. Zwei allegorische weibliche Gestalten, zu den Seiten des Reiters stehend, sind durch Kopfbildungen ausgezeichnet, welche schon die volle Naivetät der Natur (in ächt sächsischer Stammeseigenthümlichkeit, wie später in den schlich-

[1] Nach dem Neubau des Domes; ebenso, wie derartige Beschaffung von Denkmälern für die Personen vergangener Zeit auch anderweit als Folge bedeutungsvoller Neubauten eintritt, z. B. bei St. Denis in Frankreich oder bei Vollendung des Domchores von Köln. — [2] v. Quast, in der Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst, I, S. 108. (Den beigegebenen Abbildungen fehlt in den figürlichen Theilen die charakteristisch energische Eigenthümlichkeit.)

teren weiblichen Köpfen Cranach'scher Gemälde.) zur Erscheinung bringen. Der architektonische Unterbau der Gruppe hat in seinen ursprünglichen Formen noch romanische Reminiscenzen; später verstärkt, etwa zu Ende des 14. Jahrhunderts, sind ihnen andre Figuren in dem Style dieser jüngeren Zeit hinzugefügt worden. (Das Denkmal befand sich in sehr schadhaftem, zum Theil fragmentirtem Zustande; es ist gegenwärtig hergestellt worden.) — Eine andre Gruppe, denselben Kaiser und seine Gemahlin Editha vorstellend, in einer kleinen frühgothischen Polygonkapelle des Domes von Magdeburg, hat ein abweichendes Gepräge, schwerer in den Formen und weichlicher in der Behandlung.

Von sehr ausgezeichneter Bedeutung sind die Sculpturen, welche das Innere des Westchores des Domes von Naumburg schmücken.[1] Zunächst die Statuen der Stifter des Gebäudes an den Wandpfeilern des Chores, gleichzeitig mit dem Bau desselben ausgeführt, eine Reihenfolge männlicher und weiblicher Gestalten, von denen einige als Paare zusammenstehen. Auch hier herrscht die volle Einfalt des Styles, in ruhig klaren und grossen Linien, während in der Körperlichkeit dieser Gestalten ein kräftiges Lebensgefühl, in dem Charakterausdruck, der Geberde, der hiedurch motivirten Gewändung eine ungesuchte Mannigfaltigkeit zur Erscheinung kommt und gleichzeitig ein gemeinsam geistiger Zug, der eines stillen Adels, diesen Kreis würdiger Persönlichkeiten erfüllt. Die künstlerische Hand steht, ohne ein sonderlich virtuosisches Streben, der Vollendung nahe; die Andeutung zarten Affektes äussert sich noch in einem halb conventionellen Lächeln. Die Sculpturen des Lettners, welcher den Chor vom Schiff des Domes trennt, ein Crucifix mit Maria und Johannes und ein Fries mit Scenen der Passionsgeschichte, schliessen sich als wenig jüngere Arbeiten an, die letzteren voll naiver Frische und in einzelnen Figuren mit dem Ausdrucke eines starken Pathos. — Einige Statuen im Chore des Domes von Meissen,[2] Kaiser Otto I. und seine Gemahlin nebst zwei Heiligen gehören einer ebenfalls etwas jüngeren Bethätigung der in den Naumburger Statuen ausgesprochenen künstlerischen Richtung an. Sie haben noch die (zwar zum Theil erneute) Bemalung.

Ein merkwürdiges Grabmonument vom Schlusse des Jahrhunderts befindet sich in der Kreuzkirche zu Breslau, das des Herzogs Heinrich IV. (gest. 1290).[3] Die Deckplatte desselben ist eine Arbeit von gebranntem Thon, mit der üblichen Darstellung der Gestalt, in derber durchgebildeter Kraft, mit alter Bemalung. Die Tumba, von Sandstein, stellt die Personen des

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 59 (1, 2). — [2] Zu Puttrich (Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, II, Ser. Meissen) vergl. Düsseldorfer Kostümbuch, Taf. 34. — [3] Büsching, Grabmal Herzogs Heinrich des vierten von Breslau.

Begräbnisszuges und auf den Ecken vier Engel dar, welche die Deckplatte zu tragen scheinen, diese von graziös naiver Bewegung.

Umfassendere Sculptur-Ausstattung im Sinne des französisch-gothischen Systems, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, findet sich an den beiden grossen oberrheinischen Domen. In reicher Entfaltung vornehmlich an dem Münster von Strassburg. Hier ist das Meiste jedoch bei den Revolutionsstürmen zu Ende des 18. Jahrhunderts vernichtet und neuerlich hergestellt worden, so dass nur noch einzelne Stücke des Vorhandenen für die in Rede stehende Epoche in Betracht kommen. Einige Arbeiten, in fein conventioneller Behandlung, erscheinen noch dem Uebergange aus dem romanischen in den gothischen Styl angehörig, namentlich die Figuren von Evangelisten und Engeln an der Mittelsäule im südlichen Querschifflügel, dem sogenannten Erwinspfeiler. Unter den Sculpturen, welche das Portal des südlichen Querschifflügels schmücken, sind als alte Arbeiten von Bedeutung die symbolischen Statuen des alten und des neuen Bundes (Kirche und Synagoge) zu nennen; sie zeichnen sich, ohne sonderliche Naturfülle, durch naives Gefühl, Feinheit der Bewegung, durchgebildete Gewandung aus. (Man hat vermuthet, dass sie, wie andre Sculpturen des Portales, von der Tochter des Meisters der Westfaçade, Sabina von Steinbach herrührten, deren Name in der That bei einer der dortigen alten Statuen genannt war.) Die Sculpturen der Westfaçade wiederholen in dem Reichthum der Anordnung, in der Austheilung, in der Entwickelung des gedanklichen Gehaltes das Vorbild der grossen Kathedralen des nordöstlichen Frankreich; unter den alten Stücken sind besonders die Statuen des südlichen Seitenportales, welche die häufig vorkommende symbolische Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen enthalten, von Bedeutung, im ausgebildeten Style der Zeit, in charakteristischer Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Motive des Ausdrucks. — Das zweite Beispiel enthält die bildnerische Ausstattung des Münsters von Freiburg, namentlich die des Portales im Grunde der Thurmhalle und die der daran sich anschliessenden innern Seitenwände dieser Halle. Auch hier eine durchgehend gedankliche Folge mit Einreihung zahlreicher symbolischer Gestalten; auch hier die charakteristisch ausgeprägte Styleigenthümlichkeit.

Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass auch die Klein-Sculptur für die Ausprägung der gothischen Stylformen bezeichnende Beiträge liefert. Namentlich die Stempelschneidekunst,

— für die Herstellung der Urkundensiegel — kommt hiebei in Betracht, und unter ihren Arbeiten besonders die persönlichen Siegel der Geistlichen und der Frauen, welche in der Darstellung langgewandeter Gestalten zur Darlegung der künstlerischen Styleigenthümlichkeiten die günstigere Gelegenheit gaben, während die Epoche ihrer Anfertigung sich urkundlich feststellt. Einiges Nähere, in künstlerischem Belang, liegt über derartige deutsche Arbeiten vor.[1] In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen sie die Uebergänge von romanischen in gothische Stylformen, in der zweiten Hälfte die bestimmte, zierlich strenge Entwickelung der letzteren. Die Andeutung der äginetischen Gesichtsbildung, welche diese Arbeiten mehrfach den geschnittenen Steinen altetruskischer Kunst parallel stellt, fehlt auch hier nicht. Ein schätzbares Meisterwerk der Art ist das Siegel des Wigbold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei Münster in den Jahren von 1270–97. — Dann findet sich mancherlei Schnitzwerk in Elfenbein. Eigenthümlich behandelte Stücke dieser Technik bestehen in Figuren des Schachspiels, zumeist knaufartig behandelten Gruppen.

England.

England brachte aus der Epoche des romanischen Styles kein bildnerisches Vermögen von irgendwelcher Bedeutung mit. Aber das frische und kecke Leben, welches dort mit den Formen des gothischen Architekturstyles zur Erscheinung kam, trieb bald auch zur entsprechenden Bethätigung in plastischer Darstellung. Es entwickelt sich in dieser eine Richtung von mehrfach charakteristischer Eigenthümlichkeit.

Sehr zahlreich sind die persönlichen Monumente, die Grabsteine mit den Bildern der Bestatteten.[2] Sie geben zunächst für die Anfänge der Entwickelung aus völlig primitiven Typen heraus, dann für die nationell selbständige Auffassung und Behandlung eine Fülle von Anschauungen. Ein bischöflicher Grabstein in der Kathedrale von Exeter, mit schlichter architektonischer Umrahmung, welche das schon ausgesprochene Gepräge frühenglischer Gothik trägt, enthält eine flache Gestalt, deren Linien noch völlig in einem irisch-barbaristischen Schematismus gezeichnet sind. Man hält ihn für den Stein des Bischofes Bartholomäus, gest. 1184; das Architektonische deutet jedenfalls auf eine Ausführung nach dem Beginne des 13. Jahrhunderts. Ihm schliessen sich, ebendaselbst, in einem mehr gemessenen typischen Gepräge und mit ähnlicher architektonisch dekorativer Zuthat, der

[1] Franz Kugler, Beschreibung der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, S. 22. — [2] Vergl. im Allgemeinen Stothard, the monumental effigies of Great-Britain.

angebliche Grabstein des Bischofes Henry Marshall (gest. 1206) und der des Bischofs Simon de Apulia (gest. 1223) an.[1] Dagegen hat die Figur in dem stattlichen Monumente des Erzbischofes Walter Gray (gest. 1255) in der Kathedrale von York,[2] bei schlichter Haltung, die charakteristischen Linien des, schon weich behandelten gothischen Styles. — Von hervorstechenderer Bedeutung sind die ritterlichen Grabsteine. Man weicht hier, in der gegenwärtigen Epoche, von der Sitte des Continents ab, welche den Bestatteten in feierlicher Ruhe, zumeist etwa mit betend gefalteten Händen, darzustellen pflegt; man giebt der Gestalt fast durchgängig eine freiere, selbst kühne Bewegung, die, in einer mehr realistischen Auffassung, Motive des Lebens festhält und diese mit naiver Beobachtung nachbildet, während der einhüllende Kettenpanzer, der einfache Waffenrock allerdings eine vorherrschend schlichte künstlerische Behandlung bedingen. Schon in Gestalten der früheren Zeit des Jahrhunderts, bei noch strenger Fassung und einfach motivirter Geberde, tritt diese Richtung hervor; z. B. bei dem Grabstein des William Longespee (gest. 1227) in der Kathedrale von Salisbury. Bald aber macht sich jene grössere Lebhaftigkeit geltend; die Beine erscheinen in der Regel gekreuzt, ein zierliches oder auch ein stürmisches Schreiten andeutend; die Haltung der Arme ist durch verschiedenartige Motivirung bewegt, nicht ganz selten den Schwertgriff wie zur kräftigen Abwehr eines kriegerischen Angriffes fassend. Die Kirchen Englands enthalten zahlreiche Denkmäler der Art. Eine ganze Folge befindet sich in der Templerkirche von London. Zu den vorzüglich bemerkenswerthen gehört das, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörige des Herzogs Robert von der Normandie, Sohnes Wilhelms des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.[3]

Die Architektur war im Allgemeinen nicht auf die umfangreiche und durchdachte bildnerische Ausstattung wie die nordfranzösische berechnet. Dagegen giebt die in ihr vorherrschende dekorative Behandlung zur durchgehenden Verwendung von Dekorativ-Sculpturen Anlass, die, zumeist ohne eine selbständige Bedeutung, mit den schmückenden Architekturformen verschmolzen sind. In diesen findet jenes launische Element, welches diese Systeme so oft erfüllt, willkommene Gelegenheit zur neuen Entfaltung; es steigert sich manches Mal zum grotesken Humor, der eines schlagend kühnen Ausdruckes fähig ist, z. B. in den verwegenen Teufelbildern, welche hier und dort über den Kapitälschmuck im Querbau der Kathedrale von York hinausragen. Aber es sänftigt sich ebenso auch zur zarteren Grazie und erfreut das Auge nicht selten durch schmückende Bildungen von anmuthvoller Schönheit.

[1] Vergl. Britton, Exeter Cathedral, (Cath. antt., IV.) pl. 20, f. — [2] Derselbe, York, Cath. (C. a., I.) pl. 36. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 60 A (8.).*

Nur ausnahmsweise ist das architektonische Gerüst mit selbständigem Bildwerk erfüllt. Das Hauptbeispiel ist die Façade der Kathedrale von Wells,[1] die, wie schon angeführt, nach Maassgabe ihres baulichen Systems mit sehr reichlicher bildnerischer Ausstattung, den späteren Decennien der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, versehen ist, einer sehr grossen Zahl von Statuen, auch Reliefs, die in wiederum dogmatischer Folge mit den Momenten der Schöpfung beginnen und, in den obersten Theilen, mit denen des Gerichtes schliessen. Der Styl dieser Werke zeichnet sich durch streng energische Fassung und einfache Grösse aus. — Ein zweites ausgezeichnetes Beispiel, aus

Engelgestalt, von den Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Wells. (Nach Flaxman.)

der Spätzeit des Jahrhunderts, betrifft das Chorinnere der Kathedrale von Lincoln,[2] wo sich die Sculpturen, mehr in jener dekorativen Anordnung, den Bogenzwickeln der östlichen Triforien-Arkaden einreihen. Es sind fast durchgängig Engelgestalten, in verschiedenartiger Bethätigung, „den Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung der Engel" darstellend;[3] sie zeigen den Styl der Zeit zu anmuthigem Adel durchgebildet,

[1] Cockerell, iconography of the Westfront of Wells Cathedral. Flaxman, lectures on sculpture, pl. 2—4. — [2] Cockerell, memoirs illustr. of the hist. and antt. of the county and city of Lincoln. Wild, an illustration of the architecture and sculpture of the Cath. church of Lincoln. — [3] Nach Schnaase's geistvoller und, wie es scheint, sehr begründeter Erläuterung. (Gesch. d. bild. Künste, V, 1, S. 777.)

zum Theil in einer graziös freien Bewegung, welche schon die folgende stylistische Entwickelung vorbereitet. Auch noch einige andre Sculpturen an demselben Gebäude sind beachtenswerth. — Noch andre im Kapitelhause der Kathedrale von Salisbury, an den Façaden der Kathedrale von Lichfield, der Kathedrale von Peterborough, der Abteikirche von Croyland.

Aus der Schlusszeit des Jahrhunderts rühren ausserdem einige bildnerische Einzelwerke von Bedeutung her, namentlich die in gediegener Würde durchgebildeten ehernen Grabmonumente König Heinrich's III. (gest. 1272), und der Königin Eleonore, Gemahlin Eduard's I. (gest. 1290), in der Westminsterkirche zu London,[1] beide um 1290 von Meister Wilhelm Torell gefertigt, und die Sculpturen der schon erwähnten Steinkreuze, welche dem Andenken der Königin Eleonore errichtet wurden.[2] Die weiblichen Gestalten haben beiderseits eine schlichte Anmuth, welche wiederum den Ausgang der Styleigenthümlichkeiten der frühgothischen Epoche bezeichnet. Man hat geglaubt, die Ausführung dieser Werke italienischen Meistern zuschreiben zu müssen, welche nach England berufen worden; und in der That sind in dem Architektonischen jener Steinkreuze einige Motive, die an südländische Fassung der Gothik erinnern. Die plastische Behandlung bedingt aber ein solches Verhältniss keineswegs und steht zum Theil der Annahme geradezu entgegen; wobei zugleich in Betracht kommt, dass Italien sich in derselben Zeit erst mit den Vorbereitungen zur Aufnahme und ersten Ausprägung des bildnerisch gothischen Elementes beschäftigt zeigt.

Italien.

In der italienischen Sculptur des 13. Jahrhunderts erscheint der romanische Styl noch entschieden vorherrschend, in den Werken des Nicola Pisano (S. 273 u. f.) durch das starke und bewusste Zurückgehen auf das Gesetz der Antike zur wunderwürdigen Blüthe durchgebildet. Die Thätigkeit dieses Meisters reicht tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinab.

Doch macht sich in seinen letzten Arbeiten allerdings schon eine Neigung zu den Stylprincipien der Gothik bemerklich. Man erkennt hierin, wie bereits angedeutet, ein Ergebniss der Mitwirkung jüngerer Kräfte. Dieser Erscheinung reihen sich einige andre an, die in verwandtem Sinne den Uebergang aus der romanischen Tradition und aus der antikisirenden Behandlung in das zeitthümliche Element des gothischen Styles bezeichnen. Als

[1] *Denkmäler der Kunst*, a. a. O. (9, 10.) — [2] Vergl. Flaxman, a. a. O., pl. 5.

solche sind die Sculpturen des Margaritone von Arezzo an dem Grabmonumente Papst Gregor's X. (gest. 1276) im Dome von Arezzo und die Sculpturen des Arnolphus an seinem Altartabernakel in S. Paolo bei Rom (1285) hervorzuheben.

Ein Meister von starker künstlerischer Kraft brach der neuen Richtung mit Entschiedenheit Bahn, der Sohn des Nicola, Giovanni Pisano (geb. um 1240, gest. 1320). Er war einer derjenigen, die an der Ausführung der späteren Werke des Vaters (namentlich der Kanzel von Siena) schon namhaften Antheil hatten; er lieferte im Laufe des 13. Jahrhunderts bereits Werke von ausgezeichneter Bedeutung: ausser dem nicht mehr vorhandenen Grabmonumente Papst Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia den grossen Brunnen auf dem Domplatze daselbst (um 1280, — wenigstens den grössern Theil der daran befindlichen Sculpturen,) die reiche Ausstattung des Hochaltars im Dom zu Arezzo (seit 1286) u. a. m. Er weiss seinen Gestalten häufig einen Zug schlichter Grösse und einfachen Linienverhältnisses zu geben, der in der That noch dem in der frühgothischen Bildnerei des Nordens vorherrschenden Grundgefühle entspricht. Aber er bekundet zugleich die Schritte weiterer Entwickelung; er gehört mit einem Theile seiner Werke auch äusserlich bereits dem 14. Jahrhundert an; er steht im Uebrigen an der Spitze einer grossen Schule, einer umfassenden Stufenfolge von (nicht allein im Fache der Bildhauerei thätigen) Künstlern, deren Streben und Wirksamkeit wesentlich der folgenden Periode anheimfällt. Es ist sonach angemessen, seine nähere Besprechung der letzteren vorzubehalten.

Engelgestalt, vom Grabmale des Kardinals Consalvo in St. Maria Maggiore zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Hier sind dagegen noch ein Paar andre Werke vom Schlusse des 13. Jahrhunderts einzureihen, Arbeiten von der Hand des Giovanni Cosma zu Rom: das Grabmonument des Bischofs Durandus in S. Maria sopra Minerva und das des Kardinals Consalvo (gest. 1299) in S. Maria maggiore. [1] Die Gestalten ihrer einfachen bildnerischen Ausstattung sind durch das Gepräge stiller Weihe ausgezeichnet.

[1] Es sind dieselben Monumente, die wegen ihrer Architekturform S. 297 und wegen der an ihnen befindlichen Mosaikmalereien bereits S. 296 erwähnt wurden.

Spanien.

Ueber die spanische Sculptur der gothischen Frühepochen fehlt es an näherer Mittheilung. Zu erwähnen ist, dass die Querschiffportale der Kathedrale von Burgos die übliche bildnerische Ausstattung haben und in diesen Arbeiten die schlichten Typen des 13. Jahrhunderts, — wie es scheint: mit fein belebten und empfundenen Einzelmotiven, — zur Anschauung bringen.

Malerei.

Auf die Malerei war die Einführung der gothischen Architektur von ebenso gewichtigem, in gewissem Betracht von noch grösserem Einflusse als auf die Sculptur. Auch ihr wurden in inniger Verbindung mit jener die umfassendsten Aufgaben zugetheilt und hierin Wirkungen erstrebt, die in solcher Art die Vorzeit noch nicht gekannt hatte. Aber dies Verhältniss war zugleich das einer verstärkten Abhängigkeit, das künstlerische Bedürfniss aufs Neue zu einer nur schematischen Andeutung des Darzustellenden zurückführend. Die Ausbildung der Malerei blieb daher für die gegenwärtige Periode, wie bestimmt sie unter Umständen die allgemeinen Typen des Styles, die allgemeinen Züge von Grösse, Würde und Feier auszudrücken vermochte, hinter der der Sculptur zurück. Auch in selbständigen Arbeiten kam sie über dieses Verhältniss nicht hinaus.

Die Betrachtung sondert sich zweckgemäss nach den einzelnen Fächern, bei denen das den verschiedenen Ländern Zugehörige zu erwähnen ist. Italien bleibt hiebei unbetheiligt, indem die dortige Malerei bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts durchaus noch der Richtung des romanischen Styles folgt.

Die Wandmalerei fand in dem Princip des gothischen Baustyles, welcher die grossen Wandflächen möglichst beseitigte, keine sonderliche Begünstigung. Sie erscheint zunächst nur in vereinzelten und zufälligen Leistungen.

In Deutschland schlossen sich den zahlreichen Beispielen spätromanischer Wandmalerei in natürlicher Folge einzelne Arbeiten des neuen Styles an, zumal in den jüngst vollendeten kirchlichen Gebäuden romanischen Styles, deren Räumlichkeit solcher Ausstattung noch bedürftig war. Der deutsche Niederrhein hat mehrere Beispiele der Art. Ausser fragmentirten Einzelresten sind besonders die Malereien in der Chorabsis der Kirche zu

Brauweiler[1] von Bedeutung, den thronenden Salvator, Heilige und andre Figuren darstellend. Ohne ein beachtenswerthes Gefühl für das Körperliche sind hier die gothischen Typen in einfach grossen Linien wiedergegeben, in der Salvatorfigur in dem Gefüge hoher Würde. Die farbige Behandlung schliesst sich der der romanischen Wandgemälde dortiger Gegend noch unmittelbar an; das Ornament hat zum Theil noch charakteristisch romanische Bildung. Anderweit werden die Wandmalereien der Rundkapelle neben der Ruprechtskirche zu Bruck an der Mur, in Steiermark, Darstellungen einzelner Heiligen enthaltend, als frühgothische Arbeiten mit romanischer Reminiscenz bezeichnet.[2] — Holland scheint in der abgebrochenen Johanniskirche zu Gorkum Wandmalereien gothischer Frühzeit besessen zu haben; Kopien von ihnen in der königl. Bibliothek im Haag.[3]

In England wird in der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts mannigfacher Werke gedacht, die in königlichem Auftrage ausgeführt wurden.

Das eigentlich grosse Fach der monumentalen Malerei gothischen Styles ist die Glasmalerei, welche bis dahin, in der romanischen Architektur, nur vereinzelte, mit dem baulichen Gesammtsystem nicht in unmittelbarer Verbindung stehende Schmuckstücke hervorgebracht hatte. Ihre Werke nehmen die Stellen der verschwundenen grösseren Wandflächen ein, dem Lichte, welches in das bauliche Innere einströmt, zugleich alle Fülle leuchtendster Farbenpracht zugesellend. Ihre Darstellungen ordnen sich rhythmisch im Wechselbezuge zu dem Sprossenwerk, welches die Räume der Fenster theilt und gliedert, in reichster dekorativer Fassung, in der Folge der Einzeldarstellungen, die sich solcher Gliederung und Fassung einreihen, und in der Folgenreihe der Fenster wiederum zur Entwickelung eines tiefsinnig gedanklichen Gehaltes geeignet. Es sind aus Licht und Glut gewobene Farbenteppiche, welche diese weiten Oeffnungen erfüllen, Darstellungen einer Welt verklärter Wunder, welche dem Auge rings entgegentreten und das schon wundervolle Wesen des baulichen Systems zur völlig bewältigenden Wirkung steigern. Aber diese Wirkung bleibt dennoch eine allgemeine, geht dennoch über den Standpunkt eines mehr oder weniger primitiv künstlerischen Verhaltens nicht hinaus. Das Gesetz der Composition ist von den Gliedern der architektonischen Einrahmung abhängig, die Ausführung und Behandlung ebensosehr von den räumlichen Beziehungen wie von den Maassnahmen einer unbehilflichen Technik. Es sind Mosaiken, aus verhältnissmässig

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (13, 14.)* — [2] Mittheilungen der K. K. Central-Commission, II, S. 310. — [3] Näheres bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 675.

kleinen Glasstücken zusammengesetzt, überall mit schweren und derben Umrisslinien, welche materiell durch die verbindenden Bleifäden, für den Effekt durch das Erforderniss eines starken Gegensatzes gegen die Uebergewalt des Farbenspieles bedingt waren. Es sind kleine figurenreiche Scenen in dekorativ durchgeführter Verbindung zum grösseren Gesammtbilde, oder grössere Einzelgestalten, über denen sich dekorativ ausgestattete Felder emporgipfeln. Es ist, trotz jener wunderähnlichen Wirkung, trotz der oft umfassenden doctrinären Tendenz des Inhaltes, doch ein entschieden dekorativer Zweck vorwiegend, der sich nur allzu häufig mit typisch roher Darstellung des Figürlichen begnügt und der hierin nur selten die Grundzüge eines höheren künstlerischen Gefühles zur Erscheinung bringt. Die Befriedigung mit solchem Ergebniss, das Aufgehen der grossen Fülle von Kräften, welche zu dessen Gewinne nöthig waren, in die Sorgen des handwerklichen Verfahrens mussten der wahrhaft künstlerischen Entwickelung ein andauerndes Hemmniss bereiten.

Frankreich[1] besitzt in seinen grossen Kathedralen noch sehr umfassende Reste der Glasgemälde, mit denen sie im Laufe

Glasbild der Geburt Christi, aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal. (Nach F. H. Müller.)

[1] Vergl. besonders F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre en France.

dieser Epoche ausgestattet wurden; die verschiedenen Bildungsmomente des Styles, von seinen Uebergängen aus dem Romanismus bis zu seiner charakteristisch eigenthümlichen Ausprägung, sind in diesen Arbeiten vertreten. Unter den Glasmalereien der Kathedrale von Chartres finden sich solche von vorzüglich alterthümlichem Gepräge. In den Kathedralen von Rheims, Soïssons, Paris (hier die grossen Rosenfenster der Façade), Auxerre, Châlons s. M., Troyes, Rouen, Tours, Poitiers, Clermont-Ferrand, in der Sainte-Chapelle von Paris sind zahlreiche andre Beispiele vorhanden; die glanzvollsten von allen in den Kathedralen von Bourges [1] und von le Mans.

Deutsche Glasmalereien aus der gothischen Frühepoche sind nicht in erheblicher Zahl vorhanden. Einige Stücke von einfach derber Behandlung, aber zugleich von bezeichnend strenger und kräftiger Fassung der primitiven Stylelemente, aus der Stiftskirche von Wimpfen im Thale stammend, werden im Museum von Darmstadt bewahrt. Andre, aus der Schlusszeit des Jahrhunderts, im voll entwickelten Stylgepräge, in den Fenstern des alten Kapitelsaales zu Klosterneuburg [2] in Oesterreich, (ursprünglich für den dortigen Kreuzgang gefertigt). Noch andre, in umfassender Folge, aber zumeist von nicht sehr erheblicher künstlerischer Bedeutung, im Münster von Strassburg, im Chore der Elisabethkirche zu Marburg u. s. w. — Englische Arbeiten in den Kathedralen von Canterbury, York, Lincoln. — Spanische in der Kathedrale von Toledo.

Für die ausser unmittelbarem Bezug zur Architektur stehende Malerei kommen vornehmlich die Handschriftbilder in Betracht. Sie geben ebenso die allgemeinen Typen des Styles, die Hauptmomente seiner Entwickelung ohne ein hervorstechendes Bestreben nach tieferer künstlerischer Durchdringung wieder. Zu bemerken ist, dass, bei einfacher Colorirung, die Umrisse häufig sehr stark angegeben sind, was einen Einfluss des in der Glasmalerei üblichen Verfahrens erkennen lässt. Mehrfach auch haben die Handschriftbilder völlig den Charakter der Copien von Glasgemälden, indem die durchgängig dicken Umrisse der Haupttheile (den Bleilinien der Glasbilder analog) und die feineren Linien des Details auffällig unterschieden sind.

Frankreich erfreute sich besonderen Ruhmes im Fache der Miniaturmalerei, — in jener Kunst,

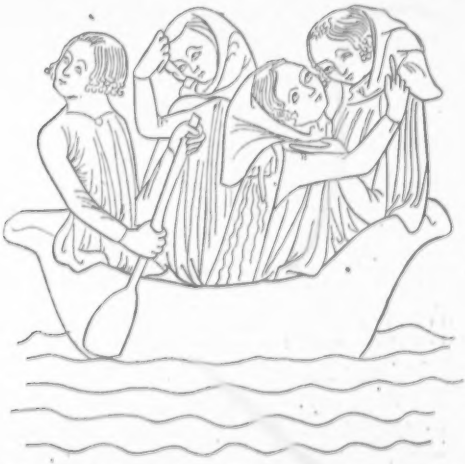
„die in Paris man nennt illuminiren." [3]

Unter den Werken der Art, welche die Pariser Bibliothek besitzt,

[1] Martin et Cahier, vitraux de la cath. de Bourges. — [2] Camesina, die ältesten Glasgemälde des Chorherrn-Stiftes Klosterneuburg, im Jahrbuch der K. K. Central-Commission, II. — [3] Dante, im Purgatorio. XI. 76.

werden die Bilder eines Manuscripts über die Wunder der heil. Jungfrau vom J. 1266 als Beispiele des ausgebildeten Styles, — die eines Psalters, der nach einer alten Notiz als für König Ludwig den Heiligen gefertigt gilt, [1] als Arbeiten von vorzüglich charakteristischer, obschon wenig geistreicher Durchbildung hervorgehoben. — Einige englische Arbeiten der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts haben das Verdienst eigenthümlich würdiger Fassung und Haltung.

Unter den deutschen Arbeiten finden sich einige, die, durch die Aufgabe und den Sinn der Durchführung, ein eigenthümliches Interesse erwecken. Es sind Bilder und Handschriften deutscher Dichtung, die im Anschluss an die schon (S. 183) besprochenen älteren Illustrationen von Dichterwerken der belebten Schilderung des Poeten folgen und den darin athmenden Hauch



Aus den Miniaturen der Handschrift des Tristan in der Bibliothek von München. (F. K.)

des Gefühles, allerdings mit schlichtesten Mitteln zur Anschauung zu bringen suchen. Besonders merkwürdig ist die Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg in der Bibliothek von München [2] aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, deren Bilder

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 301, setzt die Handschrift gegen 1300. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 648, vertritt die Richtigkeit der obigen Notiz. — [2] Dibdin, bibl. tour, III, p. 263. Franz Kugler,

die naive Technik der älteren oberdeutschen Arbeiten wiederholen und noch im Uebergange vom romanischen zum gothischen Style stehen, aber mit bezeichnender Wendung zu den Typen

Aus den Miniaturen der Weingartner Minnesinger-Handschrift zu Stuttgart. (F. K.)

des letzteren und mit scharfem, in der Geberdung manieristischem Hervorheben sentimentaler Stimmung. Dann die Bilder in den

Kl. Schriften, I, S. 88. v. Hefner, Trachten, I, T. 94. (Die hinteren Abschnitte der Handschrift und ihrer Bilder sind roher und ohne Zweifel später, die vorderen Bilder durch Ueberschmierung aus derselben jüngeren Zeit zum Theil verdorben.)

Sammlungen von Minneliedern,[1] welche die Bildnisse der Dichter in mannigfacher Situation, mehrfach in der Andeutung dramatischer Scenen vorführen. Die ältesten sind die der Weingartner Minnesänger-Handschrift in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg, zu Stuttgart, der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig. Darstellungen von schlichter Strenge im ausgesprochen gothischen Typus der Zeit, einfach colorirt und mit den besprochenen, an das Princip der Glasmalerei erinnernden starken Umrisslinien. Dieselben Darstellungen, zu reichern Motiven ausgestaltet, wiederholen sich in jüngeren Arbeiten, einem Handschriftfragment der Berliner Bibliothek und in den Bildern der grossen Manesse'schen Minnesänger-Handschrift, welche sich in der Bibliothek von Paris befindet. Die letzteren, der Zeit um 1300 angehörig, künstlerisch zwar ebenfalls von untergeordnetem Belang, sind doch durch die Fülle naiv sinniger Motive, welche darin zur Erscheinung kommen, sehr beachtenswerth.

Der deutschen Miniaturzeichnung schliesst sich auch in der gegenwärtigen Epoche, wie zu Anfange des Jahrhunderts (vergl. S. 283) böhmische Kunstthätigkeit an. Eine grosse Bilderbibel in der Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in deren Darstellungen sich den biblischen Scenen andre aus der Geschichte des Antichrist und aus der Legende des h. Wenzel ein- und anreihen, ist durch dramatische Belebung der einzelnen Vorgänge besonders ausgezeichnet.[2]

Dekorative Kunst.

Der dekorativen Kunst, namentlich der Metallarbeit, welche auf die Zuthat bunter Schmelzfarben berechnet und deren Praxis durch ein breites handwerkliches Vermächtniss getragen ist, wird der Uebergang in die neuen Stylbedingnisse schwer. Sie hält auf geraume Zeit an den überlieferten Mustern fest, in diesen stets von eigenthümlichem Reize, in den Bildungen, welche eine selbständige Entwickelung verlangen, insgemein starr und geistlos. Die schon erwähnten Grabmonumente der Kinder König Ludwig's des Heiligen, gegenwärtig in St. Denis (S. 391) geben dafür einen sehr bezeichnenden Beleg, — zugleich für die reichliche Ausübung, welche die Technik überhaupt in Frankreich

[1] v. d. Hagen, Handschriftengemälde etc. der deutschen Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. — [2] Waagen, D. Kunstblatt, 1850, S. 148, setzt diese Arbeiten in die Zeit von 1260–80, — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V. 1, S. 639, vor 1250.

fand, und für die Werthschätzung, welche ihr dort zu Theil wurde. England bezog von dort, wie aus urkundlichen Nachrichten erhellt, ähnliche Arbeiten für denselben Bedarf; das in der Westminsterkirche zu London befindliche Grabmonument des William von Valence (gest. 1296), gleichfalls aus vergoldetem und mit Emailschmuck reichlich versehenen Kupfer gearbeitet, gilt für ein Werk französischer Technik. In Deutschland ist der Reliquienschrein der h. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg ein glänzendes Werk ähnlicher Gattung, so starr im Figürlichen, wie graziös in den Emailornamenten.

Ein merkwürdiges Stück, welches eine anderweitige Verwendung der dekorativen Mittel darlegt, ist ein Grabstein in St. Castor zu Coblenz, mit der Inschrift „Scolasticus". Er hat in der Darstellung der Gestalt, welche noch die starren Typen romanischer Bildung bewahrt, die Reste eines wachsartigen Farbenüberzuges. Die architektonische Umfassung ist frühgothisch.

Der unbefangenere Anschluss an die zeitthümlichen Stylformen zeigt sich in ehernen Grabtafeln, deren Darstellung einfach aus gravirter Zeichnung besteht. Sie kommen gegenwärtig allerdings erst in vereinzelten Beispielen vor. Als ein derartiges Werk deutscher Kunst, schon aus der Mitte des Jahrhunderts, wird die Grabtafel des Bischofes Yvo im Dome zu Verden erwähnt. [1]

Dritte Periode.

Die dritte Periode der Gothik, die Zeit des 14. Jahrhunderts, enthält die Mittelstufe der gothischen Stylentfaltungen. Der künstlerische Geist findet in der strengen Erhabenheit, welche die grossen Werke des 13. Jahrhunderts zur Erscheinung gebracht hatten, keine Befriedigung mehr; es treibt ihn, das an diesen entwickelte System mit flüssigerem Leben zu erfüllen, die Gesetze desselben bis zu ihren letzten Consequenzen hinauszuführen. Das Wunder des Systems vollendet sich; das ecstatische Moment kommt zum lebhaften und schwungvollen Ausdrucke, aber in gleichem Maasse auch das Moment des Calcüls, darauf jenes Wunder sich gründete. Der nothwendige, aus dem innern Princip sich ergebende Fortschritt nimmt zumeist, ebenso nothwendig, ebenso aus dem Princip heraus, ein typisch conventionelles Gepräge an; der flüssigen Behandlung der Form tritt, ebenfalls schon mit dem Anspruch auf Geltung, eine andre von mehr nüchterner Trockenheit gegenüber. Zugleich gewinnt das individuelle Vermögen einen umfassenderen Spielraum; es bewegt sich

[1] Schnaase, a. a. O., S. 685.

zum grossen Theil allerdings in den vorgeschriebenen conventionellen Formen, welche das Allgemeine der zeitthümlichen Sinnesweise bezeichneten; aber seine eigenthümliche Kraft wirkt mit nicht geringerer Nothwendigkeit, diesen conventionellen Banden mehr und mehr entgegen. So leitet sich, innerhalb des Charakteristischen dieser Periode, eine neue Entwickelung unmittelbar ein.

Der Antheil der Nationen an den künstlerischen Entwickelungen des 14. Jahrhunderts ist von den Verhältnissen des vorigen in mehrfacher Beziehung unterschieden.

Architektur.

Die consequente Ausbildung, welche das System in der vorigen Epoche erfahren, steigert sich im Verlaufe des 14. Jahrhunderts zunächst zum Ausdruck höchster Freiheit, flüssigsten Lebens. Mächtige räumliche Wirkungen werden erstrebt, und manche neue Combinationen den alten hinzugefügt. Die Construction kennt keine Schwierigkeiten mehr, und die Kühnheit des Calcüls findet zumeist an den in dieser Zeit entstandenen oder entworfenen Riesenbauten der hohen durchbrochenen Thurmspitzen ein entsprechendes Ziel. Aber gerade in der äussersten Consequenz liegt zugleich ein Element schulmässiger Trockenheit, unter welchem der feine Hauch ächt künstlerischen Schaffens erlischt. Die meisterhaft ausgebildete Technik führt zu einem bewussten Streben nach Effekt, welches sich sowohl in der Anlage und Composition des Ganzen, als in der schärferen Ausprägung des Einzelnen geltend macht. Die Gliederung an den freien Stützen, den Fenstern und ähnlichen Theilen wird mannigfaltiger, reicher, individualisirter, das Ornament setzt sich theils aus künstlich verschlungenen geometrischen Figuren zusammen, in deren Combination bald ein Spielen mit eleganten, üppigen, selbst willkürlichen Elementen Eingang gewinnt, theils bewegt es sich in Nachahmungen vegetativer Formen, deren Zeichnung durch die Virtuosität des Meissels sich nicht selten schon zu einer, auf den Effekt hinarbeitenden Manier neigt. Bei der allgemeinen Verbreitung, welche die Gothik in dieser Epoche erfährt, bildet sich zugleich eine grössere Mannigfaltigkeit der Richtungen heraus, indem jede Lokalschule sich origineller aus sich selbst zu entwickeln und zu neuen Resultaten zu gelangen vermag. Die schärfste Ausprägung der nationalen Gruppen fällt daher in diese Epoche. Zugleich nehmen die einzelnen Länder in der gemeinsamen Baubewegung eine neue Stellung ein, und während in der vorigen Epoche Frankreich die erste Stellung gebührt, tritt

Deutschland nunmehr dominirend in den Vordergrund. Hier erfährt das System seine consequenteste Entfaltung, seine denkbar höchste Ausbildung, aber zugleich den damit verbundenen Uebergang in's starr Schematische.

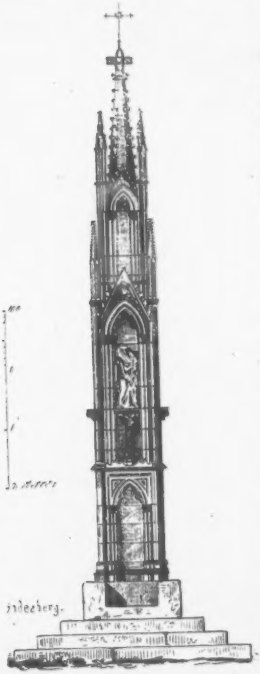
Deutschland.

Die schon in der vorigen Epoche sich herausbildende Mannigfaltigkeit der Richtungen, durch welche die deutsche Gothik sich auszeichnet, befestigt sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts durch immer entschiedenere Ausprägung. Die reichere nordfranzösische Stylform tritt jedoch in dieser Epoche an Geltung hinter der eigenthümlich deutschen Hallenanlage zurück, und es scheint somit eine nationale Reaction gegen die fremde Bauweise immer mehr um sich zu greifen. Es wird dadurch eine grössere Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Anlage erzielt, die jedoch häufig mit einer grossartigen und weiträumigen Planentfaltung in Verbindung steht. Nicht ohne entscheidenden Einfluss auf diese Richtung ist das mächtige Aufblühen städtischer Gemeinwesen, von welchen viele der bedeutendsten Unternehmungen dieser Epoche ausgehen. Bleibt bei dieser Richtung eine feinere Belebung des architektonischen Organismus minder beachtet, so entfaltet dagegen die deutsche Gothik an den wundersamen Unternehmungen der schlank aufstrebenden, aus einem Netze durchbrochener Maasswerke gewobenen luftigen Thurmpyramiden eine Kühnheit und Consequenz des Systems, die zu ganz neuen Combinationen und Wirkungen führt, und in keinem anderen Lande ihres Gleichen findet.

In den niederrheinischen Landen ist es vor Allem die Fortsetzung der Bauten am Dom zu Köln,[1] welche ein Bild der grossartigsten und consequentesten Durchführung des gothischen Systems gewähren. Das Langhaus mit seiner klaren fünfschiffigen Anlage, seiner feinen, lebensvollen Gliederung, der beziehungsreichen Wechselwirkung aller Theile wurde sogleich nach der im J. 1322 geschehenen Vollendung des Chores wahrscheinlich noch durch Meister Johann in Angriff genommen. Die letzte Reminiscenz einer strengeren Formbehandlung weicht hier durchweg dem reich und elastisch bewegten Schwung einer frei vollendeten Kunst. In organischer Verbindung mit diesem mächtigen Langhausbau steht die Façade mit ihren beiden gewaltigen Thürmen, allerdings in der Ausführung unterbrochen.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 54 u. 54 A.*

aber durch die alten wie durch ein Wunder erhaltenen Baurisse hinlänglich ergänzt, um in ihnen den glänzendsten Ausdruck des bis zur äussersten Consequenz der Anlage und Ausbildung durchgeführten Systems der nach oben luftiger und leichter aufsteigenden, sich unaufhaltsam verjüngenden Strebemassen zu erkennen. Der Charakter der Formgebung, im Wesentlichen dem Princip des Langhauses sich anschliessend, lässt doch gewisse Modificationen, gewisse freiere dekorative Wendungen erkennen, die auf den Ausgang dieser Epoche weisen. — In kleineren Verhältnissen, aber in ansprechend klarer und reiner Ausprägung findet sich dasselbe Princip schlank aufstrebender Thurmpyramiden an dem „Hochkreuz" bei Godesberg vom J. 1333 durchgeführt. — In den unteren Gebieten des Niederrheins sind sodann das Schiff der Stiftskirche zu Xanten (vgl. S. 202) und die etwa seit 1334 ausgeführte Capitelskirche zu Cleve als einfache, klar entwickelte, unter dem Einfluss der Kölner Dombauhütte stehende Werke zu erwähnen. — Der späteren Zeit des Jahrhunderts gehört sodann das ebenfalls in schlichteren Formen aufgeführte Schiff von St. Severin in Köln, dessen von 1394—1411 errichteter Westthurm sogar statt des Strebesystems die einfachere Flächengliederung der nordischen Bauweise zeigt. — In eleganten Verhältnissen mit hohen und breiten, reich entwickelten Fenstern baut sich der seit 1353 dem alten Münster Karl's des Grossen zu Aachen vorgelegte, schlanke, einschiffige, polygon geschlossene Chor auf, dessen Formen ebenfalls die Einwirkung der Kölner Bauten verrathen. Ein andrer Chorbau dieser Zeit ist der von S. Florin zu Coblenz (seit 1356), etwas später (1404—31) der der Liebfrauenkirche daselbst, und aus derselben Epoche (um oder seit 1414) datirt der zierlich siebenseitig schliessende Chor von S. Andreas zu Köln.



Hochkreuz zu Godesberg. (Nach Gailhabaud.)

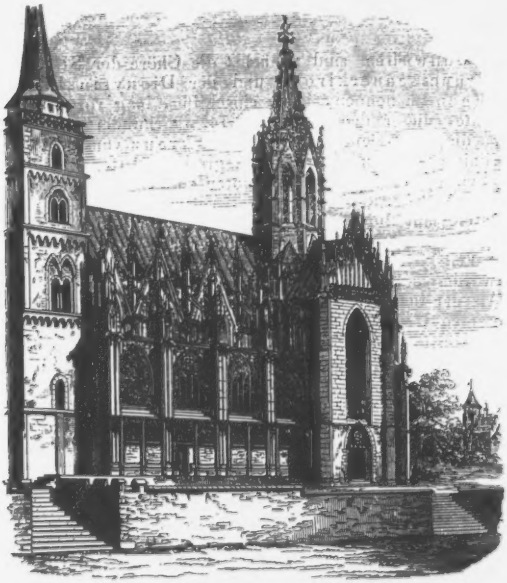
Im Gegensatz zu diesen Kirchen der kölnischen Gruppe gehört eine Anzahl von Bauten der Trier'schen Diözese dem schlichten System der Hallenkirche an, die hier meist bei geringen Dimensionen sich klar und ansprechend entwickelt. So die Jesuitenkirche (frühere Minoritenkirche) zu Trier und besonders die Kirche von S. Wendel, deren einschiffiger Chor 1360 geweiht wurde, und deren dreischiffiges Langhaus allerdings bereits in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Dieser Spätzeit gehören auch die meisten übrigen Kirchen derselben Gruppe an.

Mancherlei Einflüsse des niederrheinischen Styles zeigen auch die Monumente in Lothringen, besonders jene in der ersten Epoche schon vorkommende Chorbildung mit schräg in der Diagonale gestellten Seitenkapellen, wie sie an der Stiftskirche zu Xanten u. A. sich findet. So die 1327 begonnene Kirche von Munster, ein einfach strenges klösterliches Gebäude mit schlicht behandelten viereckigen Pfeilern; so die Kirche S. Martin zu Pont-à-Mousson, 1354 begonnen, aber erst im folgenden Jahrhundert vollendet, mit schlankem Mittelschiff bei mässigen Dimensionen und schwer gegliederten Pfeilern.

Am Mittel- und Oberrhein fallen in diese Epoche mehrere bedeutende Vollendungsbauten früher begonnener Denkmäler. Der Dom zu Frankfurt a. M. erhielt von 1315—38 seinen einschiffig langgestreckten Chor, und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die ungewöhnlich ausgedehnten Querschiffarme mit ihren reich geschmückten Portalen. — Am glänzendsten entfaltet sich der dekorative Styl noch in edlen Formen am Langhause der Katharinenkirche zu Oppenheim, einem der reichsten Werke deutscher Gothik. Die Anlage ist fünfschiffig in origineller Behandlung, mit zwei Kapellenreihen zu den Seiten der Nebenschiffe, die sich durch schlanke Säulchen gegen jene öffnen. Das Mittelschiff erhebt sich nur mässig über die Abseiten, und in entsprechender Weise sind auch die Verhältnisse der mit den brillantesten Maasswerken gegliederten Fenstern mehr breit als schlank. Einflüsse der Kölner und der Strassburger Schule scheinen sich hier zu kreuzen, letztere namentlich in den zum Theil aus grossen Radfenstern bestehenden Maasswerken zu erkennen. Auch der Kuppelthurm mit dem Kreuz ist als seltnes Beispiel in deutsch-gothischen Werken zu bezeichnen. Im zweiten Decennium des 14. Jahrhunderts wurde der Bau abgeschlossen. — Sodann gehört hierher der Oberbau des Thurmes am Münster zu Freiburg,[1] eins der edelsten, consequentesten Werke der Gothik, und unter allen ähnlichen Anlagen ohne Zweifel

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 Fig. 1—4.*

die am klarsten und reinsten durchgeführte. Die Auflösung der Masse in eine schlanke, durchbrochene achtseitige Spitze, die auf den Ecken von vier Fialen begleitet wird, die noch völlig



Ansicht der Katharinenkirche von Oppenheim, im ursprünglichen Zustande und mit restaurirter Thurmspitze. (Nach F. H. Müller.)

gesetzmässige, organische Behandlung des Einzelnen weisen auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Die Gesammthöhe des Thurmes erreicht 386 Fuss.

Eine hallenartige Anlage mit fünf Schiffen ist sodann das Langhaus von S. Thomas in Strassburg, angeblich 1313—30 ausgeführt; der in diesen Gegenden gewöhnlichen Anlage niederer Seitenschiffe folgen dagegen das Münster von Colmar, als dessen Hauptbaumeister der im J. 1363 verstorbene Meister Wilhelm von Marburg gilt; der Westbau der Hauptkirche von Schlettstadt, die Kirche zu Haslach bei Strassburg u. A. —

Bedeutend sind sodann die Wiederherstellungs-Bauten, welche nach der durch das Erdbeben vom J. 1356 erfolgten Zerstörung am Langhause des Münsters zu Basel ausgeführt wurden. Zu ihnen gehört namentlich das noch in strengen Formen würdevoll behandelte Westportal.

In Schwaben sind zunächst die Chöre der St. Georgs- oder Franciscanerkirche und der Dionysiuskirche zu Esslingen zu nennen, beide einschiffig, lang vorgelegt, jener der Mitte, dieser dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörend; sodann die Cisterzienserkirche Heiligkreuz vom J. 1319, mit geradlinig schliessendem Chor und grossem Ostfenster, und ähnliche Fenster in den älteren Chören zu Maulbronn und Bebenhausen.

Interessant durch seine Verwandtschaft mit den Formen des Prager Doms und durch seine malerische Ausstattung ist die kleine Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, die 1380 erbaut wurde.

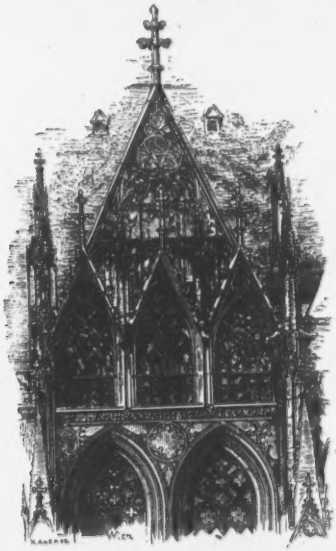
Als der bedeutendste schwäbische Bau dieser Epoche ist das Münster zu Ueberlingen am Bodensee zu nennen, ein in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgeführter Bau von beträchtlichen Dimensionen, fünfschiffig mit zwei Kapellenreihen und abgestufter Höhenentfaltung; der Chor lang vorgelegt, einschiffig.

Baiern hat im Schiffbau des Domes zu Regensburg[1] während des 14. Jahrhunderts ein bedeutendes Denkmal dieser Epoche aufzuweisen. Das Langhaus ist dreischiffig, in weiten und mächtigen Dispositionen und edlen Verhältnissen ausgeführt, die Gliederung der Pfeiler und Rippen klar und flüssig, die Fenster mit den Triforien organisch verbunden und consequent durchgebildet. — Hierher gehören ferner die grossräumige und einfache Minoritenkirche zu Regensburg vom Anfange des 14. Jahrhunderts, und jene grösseren Kirchen zu Freising: S. Johannes, 1319–21 erbaut, in der Masse aus Ziegeln, im Detail aus Haustein, und die Benediktinerkirche, um 1345 aufgeführt, im Innern modernisirt, endlich das Mittelschiff und der Thurmunterbau der Jodocuskirche zu Landshut, zwischen 1338 bis 1368 erbaut.

In den österreichischen Landen tritt uns als bedeutendstes Werk dieser Epoche der Dom St. Stephan zu Wien entgegen.[2] Der Chor, 1340 geweiht, entwickelt sich in grossartigen Dimensionen als dreischiffiger Hallenbau mit polygonen Schlüssen, das Langhaus ist seit 1359 dem Chor in verwandter Anlage hinzugefügt, doch mit Erhöhung des Mittelschiffs, ohne dass indess dadurch selbständige Oberlichter erzielt würden. Die Ver-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 54 A. Details.* — [2] *Ebenda, T. 55, Fig. 7–9.*

hältnisse sind weit und licht, hallenartig, die Details im Einzelnen schon nicht ohne Willkür; am Aeusseren wird das gewaltig hohe lastende Dach zum Theil durch brillant dekorirte Seitengiebel verdeckt. Der Thurmbau gehört der folgenden Epoche.

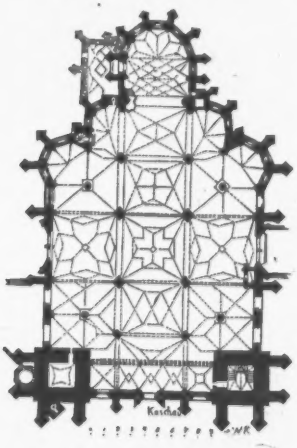


Giebel am Langschiff des Doms von Wien. (Nach einer Photographie.)

— Ein anderer, minder umfangreicher Bau daselbst, S. Maria am Gestade, oder Maria Stiegen, datirt ebenfalls aus zwei Epochen: der einschiffige, lange Chor mit zierlich reicher Dekoration ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen und bald nachher ausgeführt; das ebenfalls einschiffige, unregelmässig anschliessende Langhaus seit 1394 hinzugefügt. Die spielend dekorative Formen des Aeusseren, namentlich der Thurm, gehören der folgenden Epoche an. — Ebenfalls einschiffig, in einfach edlen Formen durchgeführt, mit einem achteckigen Thurm auf dem Chor ist die Kirche der Karthause Gaming, 1332—1342 erbaut; von ähnlicher Anlage die Kirche der Karthause Aggsbach bei Melk, vom Jahr 1380; bedeutend erscheint der Chor

der Stiftskirche zu Zwetl, 1343—48 erbaut; ferner die edel durchgebildete, mit dreifachem Polygonchor versehene Wallfahrtskirche von Strassengel bei Gratz, 1346—55 erbaut; endlich gehört auch hieher der Chor der stattlichen Pfarrkirche von Berchtholdsdorf, deren hallenartiges Schiff erst im folgenden Jahrhundert ausgeführt wurde.

Ungarn, über dessen Bauwerke nur vereinzelte Nachrichten bis jetzt vorliegen, schloss sich ohne Zweifel der Richtung der benachbarten österreichischen Lande an. Unter seinen Monumenten scheint der Dom zu Kaschau durch Eigenthümlichkeit der Anlage, die eine gewisse Verwandtschaft mit der Liebfrauenkirche in Trier hat, damit aber zugleich einen dreitheiligen, reich dekorirten Façadenbau verbindet, eine bemerkenswerthe Stellung einzunehmen. Die Gründung des Baues fand angeblich 1324 statt; die glänzendere Ausstattung des Aeussern gehört der späteren Epoche. — Ferner in Ober-Ungarn: die Kirche von Bartfeld, die Ruine der Klosterkirche von Szent-Lélek (H. Geist) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts u. a. — Im Südwesten sodann die Kirche von Készthely am Plattensee, einschiffig, mit grosser Fensterrose an der Westseite, und polygonen Diensten.



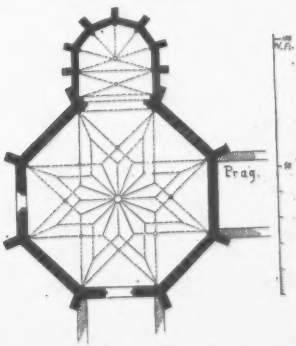
Grundriss des Domes von Kaschau. (Nach Heuszlmann.)

In Siebenbürgen findet sich eine Verzweigung des einfachsten deutsch-gothischen Systems, meistens in schlichter Auffassung der Hallenform. In diese Epoche gehört die evangelische Pfarrkirche zu Mühlbach, ungewöhnlicher Weise mit erhöhtem Mittelschiff, das Langhaus in einem rohen frühgothischen Style erbaut, später mit erneuerten Oberfenstern unter ein einziges hohes Dach gebracht; der Chor vom Ende des 14. Jahrhunderts ist eine stattliche Hallenanlage.

In Böhmen bereitet die kunstliebende Regierung Karl's IV. einen mächtigen Aufschwung des architektonischen Schaffens, so dass erst von dieser Epoche das Land in bedeutsamer Weise sich an der baugeschichtlichen Entwickelung betheiligt. Direkte

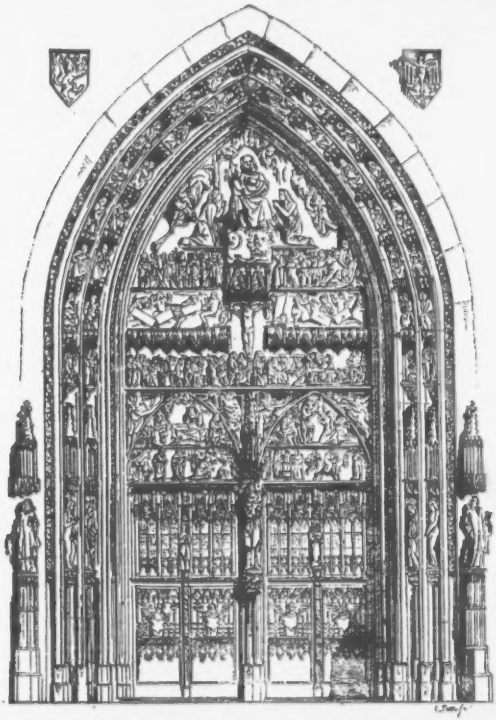
Spuren weisen auf die Einwirkung französischer Meister, deren Einfluss in Anlage und Detailbildung der Gebäude mehrfach hervortritt. Doch ist eine nationale Umgestaltung, besonders in der Auffassung der Einzelformen, nicht zu verkennen, die hier zeitig schon zu einer Entartung des Styles führt. Einfachere Anlagen aus den ersten Dezennien des Jahrhunderts sind die Maria-Himmelfahrtskirche und die S. Jakobskirche zu Kuttenberg, letztere von 1310—58 erbaut, die Kirchen von Nimburg und von Königgrätz und die Augustinerkirche zu Raudnitz mit ihrem Kreuzgange, 1330 geweiht. —

Bedeutender sind die Bauten, welche Karl IV. in und bei Prag ausführen liess. Vor allem der Dom, schon durch den Vater des Kaisers im J. 1344 gegründet, durch Matthias von Arras und darauf durch Peter Arler von Gmünd erbaut. Doch erhielt nur der grossartige Chorbau, 1385 geweiht, die Vollendung. Das System ist ganz das reiche französische, wie es in nahe verwandter Weise auch am Kölner Dom zur Anwendung gekommen. Doch macht sich hier in den Details eine magere, vielfach willkürliche und unklare Behandlung geltend. Von besonders reicher malerischer Dekoration zeugt die Wenzelskapelle, 1347 am Schluss des südlichen Seitenschiffes erbaut. Ebenso sind die Kapellen des Schlosses Karlstein, von Karl zwischen 1348—57 angelegt, ausgeführt, mit geringer architektonischer Gliederung, aber reichster malerischer Dekoration durch Wandgemälde, und Mosaiken von Gold und Edelsteinen. — Bedeutender ist die Karlshofer Kirche zu Prag, 1355 gestiftet, aber erst 1377 begonnen, ein Oktogon von über 72 Fuss Spannweite und niedrigem Rippengewölbe, mit vorgelegtem polygon geschlossenen Chor. — Von Peter Arler rührt sodann der Chor der Bartholomäuskirche zu Kolm (1360—76), mit reichem Kapellenkranz und in überschlanken Verhältnissen ausgeführt; ferner das Rathhaus und die Brücke zu Prag. — Einfachere Bauten derselben Epoche sind die dreischiffige Hallenkirche des Klosters Emaus, die Kirchen Apollinare und Maria Schnee, sämmtlich zu Prag.



Grundriss der Karlshofer Kirche zu Prag. (Nach Grueber.)

Für Franken kommen vor allem die Monumente Nürnbergs in Betracht. An S. Lorenz schliesst sich dem in der vorigen Epoche ausgeführten Schiffbau die stattliche Façade unmittelbar an, mit zwei schlicht behandelten Thürmen neben einem Zwischenbau



Westportal der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben von R. v. Bettberg.)

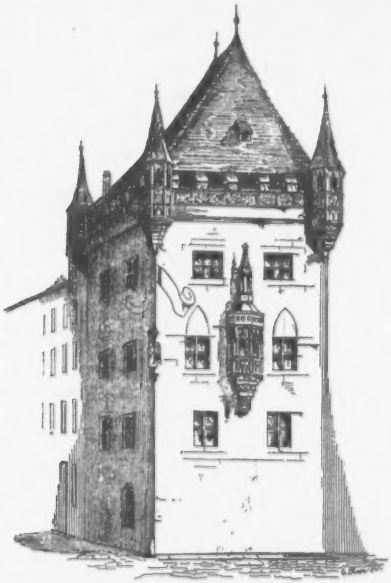
von üppig dekorativer Ausbildung. Das reich entwickelte Portal, 1332 vollendet, noch mehr das brillante Radfenster über demselben, mit seinem allerdings schon mehr willkürlichen als organischen Füllwerk, zeugt von Einflüssen der oberrheinischen Schule.

In edelster und strengster Durchführung zeigt dagegen die gleichzeitige thurmlose Façade der Cisterzienserkirche Ebrach ein Muster gothischer Rosenbildung. — Seit der Mitte des Jahrhunderts neigt die Architektur Nürnbergs zu einem mehr bürgerlichen Charakter hin, der selbst nicht ohne Anflug von Nüchternheit bleibt, im Einzelnen aber noch immer sehr Reizvolles hervorbringt. Weniger tritt dies in der Moritzkapelle vom J. 1354 hervor, bestimmter jedoch schon an der Frauenkirche, 1355 bis 1361 durch Georg und Fritz Rupprecht erbaut: ein Hallenbau von kurzen, aber breiten Verhältnissen, fast quadratisch, mit einschiffig vorgelegtem Chor, im Inneren schlicht, im Aeussern dagegen durch eine fast städtisch weltliche Giebelfaçade mit reich dekorirtem Portal stattlich geschmückt. — Am glücklichsten erweist sich diese Architektur in Werken kleinerer, mehr dekorativer Art, wie der gleichzeitig mit der Frauenkirche von denselben Meistern errichtete „schöne Brunnen," einer 60 Fuss hohen Pyramide mit vielfaltigem Statuenschmuck. — Sodann der Chor von St. Sebald (1361—77), frei und hallenartig angelegt, mit gleich hohen Umgängen um den polygonen Abschluss, durch reiche Lichtwirkung ausgezeichnet, in den Details jedoch schon willkürlich und zum Theil nüchtern. Ein Prachtstück zierlichster Detailarbeit ist dagegen die an der Nordseite des Chores befindliche „Brautthür," mit tiefer hallenartiger Anlage und reichster durchbrochener Steinarbeit.

Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

Zu gleicher Zeit gestaltet sich der Profanbau nicht minder stattlich und monumental, in der Masse einfach, ernst und schmucklos, im Einzelnen dagegen, an Erkern, Zinnen und

Giebeln oft sehr zierlich geschmückt. Eins der schönsten erhaltenen Beispiele ist das Haus Nassau, um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, mit stattlichem Zinnenkranz und Erker-



Das Nassauer Haus zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

thürmchen, in der Mitte mit einem sogenannten „Chörlein“ von einfach ansprechender Durchbildung.

In den übrigen fränkischen Gegenden bestehen verschiedenartige Auffassungen der Kirchenanlage nebeneinander. Der Chor von S. Jakob in Rothenburg an der Tauber (1373 begonnen, das Schiff erst im folgenden Jahrhundert beendet) gehört hieher; sodann die Oberpfarrkirche zu Unsre Liebe Frauen zu Bamberg, deren polygoner Chor einen niedrigen Umgang mit durchgeführtem Strebesystem zeigt (das Langhaus modernisirt). Dagegen ist an der 1377 gegründeten Liebfrauenkapelle zu Würzburg die Hallenform angewendet.

Die Denkmäler der sächsischen Lande folgen auch in dieser Epoche verschiedenen lokalen Traditionen und sondern sich demnach in eine Reihe einzelner Gruppen. In Braunschweig gehört das Langhaus der in der vorigen Epoche begonnenen Aegidienkirche hieher, ein schlichter dreischiffiger Hallenbau von anspruchsloser Haltung. Auch die übrigen Kirchen Braunschweigs erfahren in dieser Epoche eine Umgestaltung ihrer baulichen Anlage, besonders eine reichere, stattlichere Ausbildung der noch aus romanischer Zeit vorhandenen Façade mit ihren Thürmen. Der Mittelbau, der als Glockenhaus dient, wird in seinem oberen Geschoss durch ein prachtvolles Fenster mit zierlichem Maasswerk durchbrochen, die Thürme daneben aber in einfacher Masse und nur mit lebendiger Flächengliederung behandelt. So besonders an der Katharinenkirche (1343 geweiht), dem Dom und gegen Ende des Jahrhunderts der Andreaskirche.

In Magdeburg erfuhr der Dom[1] in dieser Epoche (bis zum J. 1363) den Umbau seines Langhauses und der Façade. Im Anschluss an die frühgothischen Osttheile entwickelt sich auch das Schiff auf romanischer Pfeilergrundlage, bei weiten Gewölbspannungen, die indess zu reicher Fensteranlage benutzt und zu bedeutender Höhe (fast das Dreifache der Weite) emporgeführt werden. Die reiche Maasswerkdekoration der Querflügel, die ähnliche Belebung der Seitengiebel der Nebenschiffe und die im Charakter der braunschweigischen Bauten angeordnete Façade gehören in diese Zeit. Der reich durchbrochene Oberbau des mittleren Glockenhauses und die Obergeschosse der mit stumpfen Steinpyramiden gedeckten Thürme sind erst in der letzten Epoche des Mittelalters vollendet worden. — Umgekehrt schritt am Dom zu Halberstadt der Bau von Westen nach Osten fort, indem zunächst das Langhaus vollendet und dann gegen Mitte des 14. Jahrhunderts der Chor in Angriff genommen wurde. Die edel und klar gemässigte Anlage, die feine Ausbildung des Einzelnen, die Vereinfachung des polygonen Chors, dessen Umgang nur eine östliche Marienkapelle erhielt, zeugen hier von einer verständigen Umbildung des reichen französischen Systems. Die völlige Beendung des Baues fällt auch hier in späteste Zeit.

Weiterhin ist sodann eine grosse Anzahl von baulichen Anlagen zu nennen, die als Ergänzungs- oder Wiederherstellungsarbeiten älterer Monumente zu betrachten sind. Meistens ist es der Chor, bisweilen auch die Façade der Kirchen, welche von diesen Umgestaltungen betroffen wurden, und bei denen das Festhalten an manchen Eigenthümlichkeiten romanischen Styles bemerkenswerth erscheint. Hierher gehört der schlichte Chor der Schlosskirche zu Quedlinburg vom J. 1320, der Ostchor

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), T. 54 A. (6, 7, 17, Details.)*

des Doms zu Naumburg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und der Chor der benachbarten Kirche zu Freiburg an der Unstrut, aus derselben Zeit; vom Dom zu Meissen sodann der hallenartige Langhausbau, der Lettner zwischen Chor und Querschiff und die Anlage der später mehrfach veränderten Westthürme; am Dom zu Erfurt der stattliche 1349—53 erbaute Chor und die eigenthümliche dreiseitige Portalhalle der Nordostecke des Schiffes; an der Kirche zu Stadt-Ilm der gerade geschlossene Chor und die oberen Geschosse der romanisch angelegten Thürme; an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt der bedeutende dreischiffige, hallenartige Chorbau, edel ausgebildet im Styl der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Ferner in Heiligenstadt der nach einem Brande von 1333 umgebaute Chor der Stiftskirche S. Martin, und vielleicht aus derselben Zeit der dreischiffige Hallenbau der Marienkirche, sowie der 1370 ausgeführte Thurmbau der Aegidienkirche daselbst.

Vorzüglich bedeutsam entwickelt sich sodann im Laufe des 14. Jahrhunderts der Hallenbau in Mühlhausen. Die S. Blasiuskirche mit einfach klarer Anlage und ansprechend dekorirten Seitengiebeln entspricht der Frühzeit dieser Epoche. Glänzender entfaltet sich das System an der Marienkirche, einem weiträumigen fünfschiffigen Hallenbau mit dreischiffigem, lang vorgelegtem, in dreifachem Polygonschluss endenden Chor und edel entwickelten Detailformen. Die Jakobikirche und die Georgenkirche sind einfachere Bauten derselben Zeit.

In Hessen und Westphalen gewinnt die Hallenkirche immer allgemeinere Herrschaft und gleichmässigere Ausprägung. Von der Stiftskirche zu Wetzlar gehören in diese Epoche der in reich entwickelter rheinischer Gothik ausgeführte nördliche Querschiffflügel aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, und aus der späteren Zeit derselben Epoche das nördliche Seitenschiff sammt den Mittelschiffgewölben. Direkte Einwirkung der Elisabethkirche zu Marburg zeigen die Kirchen von Grünberg, Friedberg, die Klosterkirche zu Haina, die Kirchen zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld u. A., zum Theil noch der vorigen Epoche angehörig.

Die westphälischen Bauten nehmen die Hallenanlage in möglichst schlichter Auffassung, ohne besondere Mannigfaltigkeit der Conception oder reichere Detailbehandlung auf. Ein Hauptwerk von noch verhältnissmässig strenger Richtung ist die Liebfrauen- oder Ueberwasserkirche zu Münster, vom J. 1340, mit lang vorgelegtem einschiffigem Chor, edel entwickeltem Langhaus und stattlich massenhaftem Westthurm. Aehnlich eine Reihe kleinerer Bauten, die Kirchen zu Wolbeck,

Harixbeck, Stromberg, mit freierer, weiterer Raumentfaltung die Pauls- und die Minoritenkirche zu Soest, die Kirche zu Menden aus der Mitte, die Pfarrkirche zu Werl vom Ende des 14. Jahrhunderts. — Andere versuchen, nach der Analogie des Mindener Doms, eine lichtere und kühnere Ausprägung des Hallenbaues und lebendigere Gliederung des Einzelnen. So das Langhaus der Marienkirche in Osnabrück, 1318 geweiht, in besonders edler Entfaltung des Styls, die frei und schlank aufsteigende Stiftskirche S. Maria zu Herford, mit geradlinig schliessendem Chor und einfach klar dekorirten Giebeln; die 1340 begonnene Katharinenkirche zu Osnabrück, die Martinikirche zu Münster, die Nikolai- und die Martinikirche zu Bielefeld, die Johanniskirche zu Herford u. A. Dazu kommen einige Klosterkirchen, zum Theil von stattlichen, weiten und lichten Verhältnissen, wie die Dominikanerkirche zu Dortmund (der Chor 1353 geweiht, das Schiff später), die Minoritenkirche zu Münster, die Klosterkirche zu Höxter u. A.

Den Uebergang zur Bauweise des folgenden Jahrhunderts machen sodann Bauten wie die Lambertikirche zu Münster und die Marienkirche zur Wiese in Soest, von denen später zu reden.

Auch der Profanbau nimmt in dieser Epoche in Westphalen einen bemerkenswerthen Aufschwung, und bringt Werke wie die glänzend dekorirte Façade des Rathhauses zu Münster mit unterem offenen Hallengeschoss und klar entwickeltem Giebel, und die einfachere Façade des Rathhauses zu Lemgo hervor. —

Das östlich angränzende Gebiet von Hannover folgt in der Anlage der Kirchen dem westphälischen Hallensystem, gebraucht aber in der Ausführung das Material des im deutschen Nordosten herrschenden Backsteines, so dass diese Gruppe von Bauwerken eine Uebergangsstellung einnimmt. In Hannover gehören hieher die kleine Nikolaikapelle aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, sodann besonders die 1347 begonnene Aegidienkirche, welche das westphälische Hallenschema völlig aufnimmt, während die seit 1349 erbaute Marktkirche sich bei ähnlicher Grundform entschiedener der Auffassung des nordöstlichen Backsteingebietes anschliesst. — Bedeutender ist der in mächtigen Verhältnissen erbaute Dom zu Verden, an dem jener Uebergang noch schärfer hervortritt. Der 1290 begonnene Chor, fünfseitig aus dem Zwölfeck gebildet und mit Umgängen versehen, wird sammt dem Querbau in Hausteinen ausgeführt. Nach der Einweihung im J. 1390 fand die Erbauung des Schiffes in Backsteinen erst später gegen Ende des 15. Jahrhunderts statt.

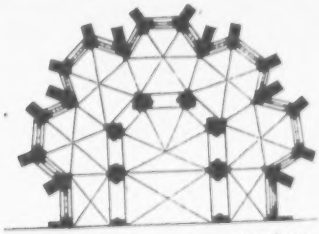
Der Ziegelbau der nordöstlichen Lande gewinnt im Verlaufe des 14. Jahrhunderts diejenige umfassende Bedeutsamkeit, welche sein System als ein durch die besondern Bedingnisse des Materiales modificirtes, selbständig dem Hausteinbaue gegenübertretendes hinstellt. Auch auf diesem weiten Gebiete machen sich die beiden Grundauffassungen deutscher Gothik, die Hallenkirche und die Kirche mit niedrigen Abseiten gleichmässig geltend.

Unter den bis jetzt noch wenig erforschten Denkmälern Schlesiens sind hier zu nennen die jüngeren Theile der schon in der vorigen Epoche begonnenen Kreuzkirche zu Breslau, ihrem Stylcharakter nach ohne Zweifel erst in dieser Epoche vollendet. Eine in schlank aufstrebenden, edlen Verhältnissen durchgeführte Hallenkirche ohne Kreuzbau mit drei polygon geschlossenen Chören und fein entwickelten Sterngewölben ist die Liebfrauenkirche auf dem Sand ebendaselbst, von 1330 bis 1372 erbaut. Aehnlich, jedoch mit geradlinig schliessenden Abseiten die Dorotheenkirche (Minoritenkirche) vom J. 1351. — Andre Kirchen Breslau's zeigen dagegen ein bedeutend überhöhtes Mittelschiff bei niedrigen Abseiten und ähnlicher Behandlung der Details. So die stattliche Elisabethkirche, ebenfalls mit drei polygonen Chören, die westlichen Theile mit dem massenhaft angelegten Thurm erst dem folgenden Jahrhundert angehörend; so die Maria-Magdalenenkirche mit geradlinig schliessendem Chor und kräftigen Strebebögen bei gleichfalls bedeutenden Verhältnissen.

Auch die Profanarchitektur hat in dem grossartigen Bau des Rathhauses zu Breslau, dessen Gesammtanlage aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, während die reiche Flächendekoration der Erker und Giebel der Spätzeit angehört, ein bedeutendes Beispiel aufzuweisen. —

Bedeutender entfaltet sich diese Architektur in den Niedersächsischen und Mecklenburgischen Gebieten, deren Monumente vielfach verwandte Anklänge ergeben. In Lübeck fällt in diese Zeit der kolossale Thurmbau der Marienkirche sammt der Briefkapelle; der nördliche Thurm inschriftlich 1304, der südliche 1310 begonnen, womit zugleich für das Sterngewölbe der Kapelle, wie es scheint das früheste in Deutschland, ein festes Datum gewonnen ist. — Das System der Marienkirche wird im Beginn des 14. Jahrhunderts nach Mecklenburg übertragen und tritt dort in edelster Ausbildung und vollendetster Durchführung zunächst an der Cistercienserkirche zu Dobberan auf. Nach einem Brande vom J. 1291 erneuert und 1368 geweiht, zeigt sie das Princip der französischen Kathedralen mit niedrigen Abseiten, polygonem Chorschluss sammt Umgang und Kapellenkranz consequent in die Backstein-Architektur übertragen. Den schönen Verhältnissen des Baues entspricht die Feinheit und

Mannigfaltigkeit in den Details. — Minder edel, aber noch grossartiger tritt dieselbe Auffassung am Dom zu Schwerin (gegen 1365—75 begonnen und erst in der folgenden Epoche beendet) hervor; die Chorbildung befolgt dasselbe reiche Schema, die



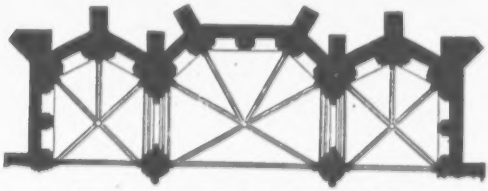
Chorhaupt des Domes von Schwerin. (Nach Lübke.)

Höhe des Mittelschiffes erreicht 100 Fuss bei 39 F. Weite, die Pfeiler sind hier wie in Dobberan auf quadratischer Grundform klar gegliedert und mit Diensten versehen. — Von den übrigen Kirchen dieser Gruppe gehören nur der Chor der Marienkirche zu Wismar, 1339—54 erbaut, und der geradlinig geschlossene Chor der Georgenkirche ebendaselbst in diese Epoche. Das Uebrige später.

Die Katharinenkirche zu Lübeck, 1335 gegründet, zeigt sodann dasselbe System des Schiffbaues, bei ebenfalls vereinfachtem, aus drei Polygonschlüssen bestehendem Chore. In verwandter Art sind die Petrikirche und die Jakobikirche zu Rostock durchgeführt. Dagegen zeigt der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute Chor des Doms zu Lübeck die volle Ausbildung des französischen Kathedralenstyles mit Umgang und Kapellenkranz. — Einfachere Bauten sind sodann noch die fünfschiffige Petrikirche zu Lübeck, die Nikolaikirche zu Rostock, die fünfschiffige Johanniskirche zu Lüneburg, die Michaelskirche und die Lambertikirche daselbst, die Wilhadikirche zu Stade, endlich S. Peter, S. Katharinen und S. Jakobi zu Hamburg, die Johanniskirche zu Bremen und die älteren Theile der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, 1307—9 erbaut.

In den brandenburgischen Marken wird seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die kirchliche Architektur vorzugsweise städtisch, und vielleicht im Zusammenhange damit ist hier der Hallenbau überwiegend. So in der den ersten Decennien des Jahrhunderts angehörenden Marienkirche zu Frankfurt a. d. Oder, mit polygonem Chor und breitem Umgange, sowie geräumigem Querbau. Das Langhaus wurde nachmals zu fünf-

schiffiger Anlage erweitert. So in mehreren gleichzeitigen Bauten, der Marienkirche zu Gransee und Wittstock und der Jakobikirche zu Perleberg, deren jüngerer Chor von 1361 datirt, besonders aber in der glänzendsten Leistung dieser Epoche, der Marienkirche zu Prenzlau. Sie hat äusserlich den geraden Chorschluss und eine ungemein reiche Flächendekoration des Ostgiebels in brillanten Maasswerkmustern, im Innern aber



Chorschluss der Marienkirche zu Prenzlau. (Nach Kallenbach.)

einen polygonen Abschluss der drei Chöre, die gleich dem Langhause frei und hallenartig angelegt sind. — Aehnlich der Ostgiebel der Marienkirche in Neu-Brandenburg.

Einfachere Bauten ähnlicher Disposition, aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts, sind die Kirche zu Bernau, mit späteren Bauveränderungen, namentlich einem hinzugefügten dritten Seitenschiff; die Marienkirche und die Nikolaikirche zu Berlin, beide wahrscheinlich nach einem Brande von 1380 erneuert, letztere mit stattlichem Umgang um den polygon geschlossenen Chor. —

Pommern bietet eine mannigfaltige und reiche Entwicklung dar, die sich den in den mecklenburgischen, den brandenburgischen und den preussischen Landen herrschenden Richtungen mehrfach anschliesst. Unter den Hallenbauten in Vorpommern sind zu nennen: die Bartholomäuskirche zu Demmin mit dreifachem Polygonschluss des Chores; die Petrikirche zu Treptow an der Tollense, mit Chorumgang, die Nikolaikirche zu Anclam, mit dreifachem Chorschluss und diagonaler Stellung der Seitenchöre, einfacher dagegen mit gerader Ostwand die Marienkirche daselbst; endlich noch die Johanniskirche (Franziskaner) und die kolossale Jakobikirche zu Stettin.

Den Hochbau vertritt in stattlicher Weise die seit 1311 erbaute Nikolaikirche zu Stralsund, die sich mit reichem Chorumgang und Kapellenkranz der mecklenburgischen Baugruppe anschliesst, aber keinen Querbau zeigt. Der Westbau mit zwei massenhaften Thürmen gehört der Spätzeit des Jahrhunderts. — Aehnlich die gleichzeitige Nikolaikirche zu

Greifswald vom J. 1326 (vollendet?), jedoch mit schlichterer Chorbildung und festungsartig behandeltem Westbau. — Etwas jünger die einfach tüchtige Petrikirche zu Wolgast, und vom Ende des Jahrhunderts die mächtige Jakobikirche zu Stralsund, die jedoch schon übertriebene Höhenrichtung und unschöne Fensterbildung zeigt, dabei aber eine grossartig wirkende Thurmhalle und reich dekorirte Façade hat.

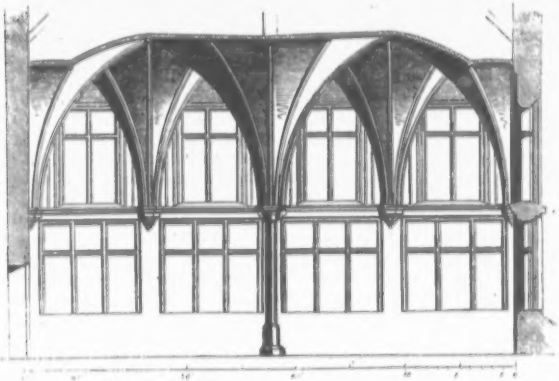
In Hinterpommern sind zunächst als Hallenbauten zu bemerken: die Marienkirche zu Colberg, deren Chor 1321 vollendet war, und an deren fünfschiffigem Langhaus bis in's folgende Jahrhundert gebaut wurde; die Marienkirche zu Treptow a. d. Rega (1303—70) und zu Greiffenberg. — Hochbauten von ebenfalls einfachem Charakter sind die Marienkirchen zu Belgard, Cöslin, Schlawe, Rügenwalde, Stolp, mit weit vorgelegtem einschiffigem Chor und imposanter, gegen das Mittelschiff geöffneter Thurmhalle. —

In Preussen geht die architektonische Thätigkeit wie die ganze christlich-germanische Kultur des Landes vom deutschen Orden aus, dessen tüchtig festes, ritterlich glänzendes Wesen sich auch in den Bauten ausspricht. Bemerkenswerth sind hier, namentlich in der Frühzeit, gewisse orientalische Reminiscenzen, besonders in dekorativer Ausstattung der Gebäude, sodann aber die Liebe zu reichen, zierlichen Formen, welche die eleganten Stern- und Netzgewölbe, die Zellengewölbe und die hohen, auf schlanken Granitsäulen ruhenden Palmengewölbe hervorbringt. Den ersten Rang nehmen hier die Werke des Profanbaues, die Schlösser des Ordens mit ihren mannigfachen Anlagen in Anspruch.

Das Hauptwerk des Landes ist das grossartige Schloss der Hochmeister zu Marienburg,[1] aus drei grossen Anlagen, der Hochburg, dem Mittelschloss und der Vorburg bestehend. Die Hochburg, der ursprünglich errichtete Theil, gegen 1280 begonnen und noch mit Elementen romanischer Architektur, besonders mit dem zierlich behandelten Rundbogenfriese ausgestattet, gruppirt sich als ungefähr quadratische Anlage um einen ehemals mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umzogenen freien Hofraum; den Nordflügel nimmt in der Richtung von Westen nach Osten der Haupteingang mit hohem Portalbogen nach orientalischer Weise, der Kapitelsaal und die Kirche ein. Seit 1309 wurde an Erweiterung und Ausschmückung dieser Bauten gearbeitet, besonders die goldene Pforte, ein Prachtstück edelster Ziegelarchitektur, der Kirche hinzugefügt, dann (1335—41) die Gruftkirche, die sog. S. Annenkapelle erbaut, über ihr die Marienkirche verlängert, im Innern mit Sterngewölbe, im Aeussern mit einem kolossalen musivisch geschmückten Madonnenbilde ausge-

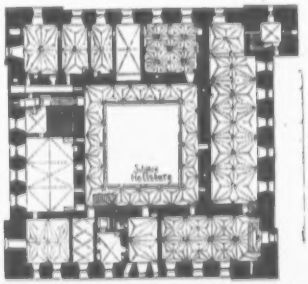
[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 56 (1).

stattet. Sodann wurde in der Regierungszeit Winrichs v. Kniprode (1351—82) das Mittelschloss als glanzvolle Residenz des Hochmeisters erbaut, wo vorzüglich des „Meisters Remter“ und



Durchschnitt des Remters in der Hochmeisterwohnung auf Schloss Marienburg. (Nach Raisc.)

der Ordensremter durch die unvergleichliche Schönheit der Verhältnisse, die edle Ausbildung der Details und die graziösen



Grundriss des bischöflichen Schlosses zu Heilsberg. (Nach v. Quast.)

Palmengewölbe, das Aeussere aber durch massenhafte Anlage, kühne Constructionen und grandiose Gesammtwirkung sich auszeichnet.

Unter den übrigen preussischen Schlössern ist besonders das bischöfliche Schloss zu Heilsberg durch gute Erhaltung seiner wichtigsten Theile bemerkenswerth. Auch hier ist die Anlage fast quadratisch um einen mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umgebenen freien Hof. Auf den Ecken erheben sich kräftige Thurmbauten.

Mehr oder minder erhaltene Reste von Schlössern des deutschen Ordens finden sich sodann noch zu Gollub, Kowallen, Poppowo, Rheden, Marienwerder, Mewe, Rössel, Lochstädt, Ragnit u. A.

An den städtischen Profanbauten zeigt sich die Einwirkung der Ordensschlösser in beachtenswerther Weise. So an dem Rathhaus und den Thoren der Stadt Marienburg, am Rechtstädtischen Rathhaus zu Danzig und dem Artushof daselbst, einer in der Spätzeit umgebauten, aber auf älterer Anlage

Das Innere des Artushofes zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

beruhenden stattlichen Kaufhalle, deren schöne Palmengewölbe auf zwei schlanken Granitsäulen ruhen. —

Die kirchlichen Denkmäler des Landes sind schlicht, selbst roh in der Behandlung, aber meist von grossartiger räumlicher Disposition und stattlichem, fast festungsartigem Aeussern, dessen Wirkung oft durch einen Zinnenkranz noch verstärkt wird.

Die Strebepfeiler werden, namentlich in der späteren Zeit, meistens nach innen gezogen und dadurch Kapellen neben den durchweg hallenartig angelegten Schiffen gebildet. Die Gewölbe zeigen die reichsten Netzverschlingungen und zierliche Sternformen. Die drei Schiffe erhalten meistens drei parallel laufende selbständige Satteldächer, die dann für die Ausbildung der Façaden ein besonderes Motiv gewähren. Der Chor wird in der Regel geradlinig geschlossen, die Façade durch einen mächtigen Westthurm ausgezeichnet. Die weitere Ausbildung dieser Architektur fällt erst in die folgende Epoche.

Zu den früheren Denkmälern gehört die 1309 gegründete Jakobskirche zu Thorn, deren Mittelschiff ungewöhnlicher Weise überhöht und mit selbständiger Beleuchtung durch maasswerkgeschmückte Fenster versehen ist. — Einen Uebergang zur Hallenform bildet der Dom zu Königsberg, 1333 gegründet, mit lang vorgelegtem Chor, und mit einem Langhause, dessen Mittelschiff zwar etwas höher als die Seitenschiffe emporsteigt, aber ohne Fenster zu besitzen. Die Façade hat zwei Thürme. — Eine ausgeprägte Hallenanlage ist sodann der Dom zu Frauenburg, der Chor inschriftlich 1342 vollendet, im Innern von schweren Verhältnissen, im Aeussern durch glänzende Dekoration, reiche Portalhalle und vier schlanke Giebelthürmchen (östlich und westlich) ausgezeichnet. — Andre verwandte Anlagen sind die schlanke, kühn aufgebaute Marienkirche zu Thorn, die Pfarrkirche zu Culm und die Dome zu Culmsee und Marienwerder.

Unter den für die folgende Epoche bedeutenden Kirchen Danzigs, deren Gründung und erste Anlage meistens in's 14. Jahrhundert fällt, gehört ihrer wesentlichen Ausprägung nach nur die Dominikanerkirche hierher, eine Anlage von edlen, schlanken Verhältnissen, mit eingezogenen Strebepfeilern und einfach, aber ungemein klar und lebendig gegliedertem Giebelbau. —

Ausserdem datiren aus der Mitte des 14. Jahrhunderts die Gewölbe im Chor, den Chorumgängen und den Seitenschiffen der Klosterkirche zu Oliva bei Danzig, sowie die schönen Kreuzgänge und das mit denselben verbundene Brunnenhaus daselbst. —

In Litthauen ähnliche Schlossanlagen wie die preussischen zu Christ-Memel, mit stattlichen Backsteinthürmen, ein Thurm zu Raudonen, und eine spätgothische Bernhardiner-Klosterkirche zu Kowno (Kauen).

In Kurland nennt man als das älteste Schloss das der Schwertbrüder zu Dondangen.

In Esthland das Brigittenkloster und das Padiskloster bei Reval.

Frankreich.

Das nördliche Frankreich hatte in der vorigen Epoche die stufenweise Ausbildung des gothischen Systems bis zu seiner edelsten, reichsten und klarsten Entfaltung gesehen. Schon im späteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, die unglücklichen Kriege mit England, die Eroberung wichtiger Provinzen durch die Fremden raubte Stimmung und Mittel zu künstlerischen Unternehmungen, so dass das 14. Jahrhundert hier wenig Bedeutendes entstehen sah.

Die Normandie steht in Reichthum und Fülle der architektonischen Denkmäler in erster Reihe. Eins der wichtigsten Werke dieser jüngeren Epoche ist S. Ouen zu Rouen,[1] 1318 gegründet, der Chorbau bald nachher vollendet, das Uebrige der Spätzeit angehörend. Die Anlage folgt in etwas einfacherer Weise dem bekannten Schema, und der Chor zeigt auch in den Details noch Nachwirkungen der früheren Epoche. — Ebenfalls im Anfange des Jahrhunderts erhielt die Kathedrale zu Rouen ihre zierliche langgestreckte Marienkapelle an der Ostseite des Chores, sowie die erst in späterer Zeit vollendeten glänzenden Querschifffaçaden. — Aus derselben Epoche die Marienkapelle der Kathedrale von Coutances. — Wichtiger die westlichen Theile der Kirche St. Pierre zu Caen, vom Anfange des 14. Jahrhunderts, besonders durch die edle Entfaltung des Thurmbaues bemerkenswerth. —

In den übrigen Nordprovinzen erhalten die grossen Monumente der früheren Epoche mehrfach Zusätze, an denen der reiche dekorative Styl des 14. Jahrhunderts sich geltend macht. So das prachtvolle Fenster am Südgiebel der Kathedrale von Laon, und die am Langhause den Strebepfeilern eingefügten Kapellen; so die äusseren, ebenso angelegten Chorkapellen der Kathedrale von Paris; so das Vorderschiff der Kathedrale von Troyes; das prächtig reiche Radfenster der Westfaçade an der Kathedrale von Bourges u. a. m. Eins der edelsten Beispiele dieser Epoche ist die Kapelle an der Südseite des Chors der Kathedrale von Mantes, aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. — Weiterhin gehört hierher das nördliche Querschiff der Kathedrale von Meaux, in den glänzend reichen Formen der Spätzeit dieser Epoche; das Langhaus der Kathedrale von Châlons s. M.; die 1389 geweihte, aber schon im vorigen Jahrhundert begonnene Kirche St. Urbain zu Troyes; die schlank emporgeführte brillante Façade von St. Jean-des-Vignes zu Soissons und der glanzvolle Kreuzgang bei derselben Kirche, sowie die Kreuzgänge der Kathedrale zu Noyon und des grossen Hospitals zu Provins.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 51* (V, 3).

In Burgund gehört hieher Querbau und Vorderschiff der Kathedrale von Auxerre, in glänzend durchgebildeten Formen; der eigenthümlich dekorative Mittelbau der Façade der Kirche

Ansicht von St. Pierre au Caen. (Nach Chapuy.)

zu Vézelay, die ähnlich behandelte Façade der Kirche von St. Père, und ein Flügel des erzbischöflichen Pallastes zu Sens. —

Die südlichen Provinzen, schon in der frühern Epoche dem gothischen System nur zögernd und widerstrebend sich anschliessend, zeigen auch in dieser Periode keine irgend erhebliche Bauthätigkeit. Meistens finden wir nur Vollendungsbauten früher begonnener Monumente, wie die 1313 beendete Kirche St. Paul zu Clermont-l'Hérault; — der Kapellenkranz der Klosterkirche von Valmagne; — die Haupttheile der Kathedrale von Lyon; — das Langhaus der fünfschiffigen Kathedrale von Clermont-Ferrand, mit eigenthümlich behandeltem Strebesystem bei flach gedeckten Seitenschiffen; — der grossartig im

Styl der nordfranzösischen Gothik angelegte Chor der Kathedrale von Narbonne, 1332 vollendet; — der gänzlich abweichende, mit mehreren polygonen Kapellen neben der Hauptapsis schliessende Chor der Kathedrale von Carcassonne, in den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts einem romanischen Langhausbau vorgelegt; — die mit Beibehaltung spätromanischer Theile neugebaute Kathedrale von Béziers mit schlanken Pfeilern, im Aeusseren aber massenhaft, mit festungsartigem Westbau; u. a. m.

In den westlichen Landestheilen, wo schon in der vorigen Epoche das nordfranzösische System sich Eingang verschafft hatte, nicht ohne jedoch sich mit gewissen Traditionen der älteren Bauweise des Landes zu verbinden, gehören in diesen Zeitraum: die Façade der hallenartig angelegten Kathedrale von Poitiers, ein Bau, in welchem die nördlichen Formen mit südlicher Gefühlsweise sich mischen; — der Chor der Kathedrale von Bordeaux, mit Umgang und Kapellenkranz glänzend entwickelt, und der zierlich durchgebildete Kreuzgang derselben Kathedrale; — die Kirche zu Uzeste, welche Papst Clemens V. zu seiner Grabkirche erbauen liess, in nordischer Anlage ohne Querschiff, und mit einer gewissen Verflachung des reich angelegten Chorbaues. —

Besonders vorherrschend bleiben auch jetzt in diesem Gebiet einschiffige Anlagen mit tiefen, zwischen den Strebemassen eingefügten Seitenkapellen. Die in der vorigen Epoche schon begonnene Kathedrale von Alby, deren Ausführung bis in die späteste Epoche der Gothik reicht, ist hier das bedeutendste Denkmal. — Von ähnlich grossräumiger Anlage und kühnen Wölbungen die Kathedrale von Perpignan, 1324 gegründet und nach langer Bauführung erst 1509 geweiht. —

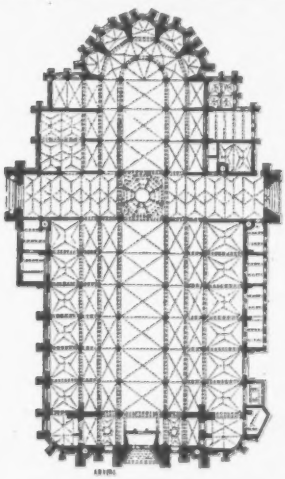
An dekorativen Prachtstücken aus dieser Periode ist ein in brillanten Formen durchgebildetes Sakramentarium im Chor der Kathedrale von Grenoble, zwischen 1337—50 errichtet, zu nennen.

Niederlande.

In Belgien bleibt auch für die Epoche des 14. Jahrhunderts der Einfluss französischer Werke maassgebend, obgleich es in den nördlichen Gegenden nicht an Monumenten fehlt, welche sich der in Holland ausgebildeten Weise anschliessen. Zu den ersteren gehört: das südliche Querschiff der Kathedrale zu Ypern, mit prachtvollem Rosenfenster, aus dem Anfange des Jahrhunderts; — gleichzeitig die Ruine der Abteikirche St. Bertin zu St. Omer mit schlanken, gegliederten Pfeilern; — besonders glänzend der 1338 geweihte Chor der Kathedrale von

Tournay (Doornik), in ungemein schlanken Verhältnissen und mit reichster Ausbildung des Grundrisses; — die Frauenkirche zu Brügge, mit charakterloser Verflachung des Systems; — der Mittelbau des Langhauses der Kathedrale zu Brüssel, deren Vollendung erst später erfolgte; — die Kirche von Aerschot, deren Chor inschriftlich 1337 erbaut wurde, u. a. m.

Andre Werke haben, im Gegensatz zu jenen, einen derben Pfeilerbau in den Schiffarkaden und einen offnen hallenartigen Charakter. So die Kirche Notre-Dame zu Halle, 1341—1409 erbaut, durch lichte, klare Verhältnisse und zierliche Details ausgezeichnet, — so vor Allem die Kathedrale zu Antwerpen, 1352 begonnen und zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Schiffbau vollendet, in denkbar höchster Ausprägung des hallenartigen Systems, fünfschiffig, durch späteren Zusatz sogar siebenschiffig, mit einfachem Querhaus und reich entwickeltem Chor, das Ganze eine Conception von höchster malerischer Wirkung. — In verwandter Richtung die nach einem Brande von 1358 ausgeführten Theile von S. Sauveur zu Brügge.

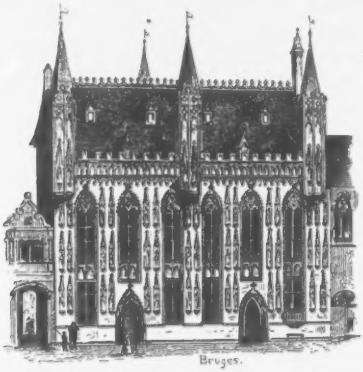


Grundriss der Kathedrale von Antwerpen. (Nach Wiebeking.)

Unter den Profanbauten dieser Epoche ist besonders einiger städtischer Glockenthürme (Beffroi, Belfried) zu gedenken. Aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts der von Gent, einfach massenhaft angelegt, der ursprünglich beabsichtigte schmuckreiche Oberbau unausgeführt; — aus der Spätzeit der Epoche der von Lierre (1369—1411), mit dem Stadthaus verbunden. Die übrigen später. — Sodann die oft mit den Thürmen zusammenhangenden grossartigen Hallen für gewerblichen Verkehr, wie die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst in den folgenden Jahrhunderten vollendet, in der Mitte der Façade mit mächtigem Glockenthurm ausgestattet; — die Halle zu Löwen, 1317 gegründet, doch nur im Untergeschoss vollendet und mit zierlichen Arkaden bekrönt; — die Halle zu Mecheln vom J. 1340, und die minder bedeutende zu Diest vom J. 1346.

Am grossartigsten entfaltete sich der belgische Profanbau

an den Stadthäusern, die zumeist den glänzendsten Leistungen dieser Architektur beizuzählen sind. Eins der edelsten Werke ist das Stadthaus zu Brügge, 1377 gegründet. Bei mässigen Dimensionen ist es durch seine schönen Verhältnisse, die klare



Brugos.

Stadthaus zu Brügge.

Gliederung und reizvolle Durchbildung hervorragend. Im Innern der grosse Hauptsaal des ersten Geschosses, mit herrlichen Gewölben, angeblich 1398 durch Pieter van Oost ausgeführt. Die weitere Ausbildung dieser grossartigen Werke fällt in die folgende Epoche. —

In Holland kommt erst im Laufe des 14. Jahrhunderts das gothische System zu durchgreifender Anwendung, jedoch nicht zu selbständiger consequenter Auffassung. Theils schliesst man sich den Elementen französischer Gothik an, namentlich in den reichen Chorschlüssen und dem Hochbau, theils empfängt man Einwirkungen des niederdeutschen Hallenbaues. Dazu kommt das Ziegelmaterial, welches einen Massencharakter bedingt, ohne jedoch zu einer künstlerischen Ausbildung verwendet zu werden, und endlich werden die Wölbungen vorwiegend im Holzbau ausgeführt, aber auch hier wieder nur selten in einer dem Material entsprechenden Weise, sondern in Nachahmung der Steingewölbe. Alles dies gibt der holländischen Architektur einen schwankenden, unselbständigen Charakter und eine meist nüchterne Wirkung selbst bei oft grossartig entfalteter Raumanlage.

Aus der Frühzeit des Jahrhunderts rühren mehrere noch einfach behandelte Kirchen, wie S. Martin zu Bommel, mit

sechseckigen Pfeilern und durchgängig dreischiffiger Anlage, angeblich 1300—4 gebaut, was wohl nur vom Chore gilt; — ähnlich St. Martin zu Thiel vom J. 1326 und S. Katharina zu Heusden vom J. 1328. — Ein schlichter Hallenbau in Ziegelsteinen und mit Holzgewölben ist die Nikolaikirche zu Ysselstein, 1310 geweiht. — Aehnliche Anlagen aus derselben Epoche sind die Walburgiskirche zu Arnheim vom J. 1328 und die Bartholomäuskirche zu Delft.

Eine der grossartigsten Anlagen ist der Dom zu Utrecht, schon in der vorigen Epoche begonnen, ein Hausteinbau im Styl französischer Gothik, von bedeutenden Dimensionen; durch einen Sturm im J. 1674 grösstentheils zerstört, sind vom Langhaus nur geringe Reste erhalten. Die Façade hat einen von 1321—81 erbauten mächtigen Thurm mit elegantem achteckigem Obergeschoss. — In verwandter Anlage und ähnlich machtvollen Verhältnissen die um 1369 gegründete Nikolaikirche zu Kampen, mit grossartigem Chorbau und fünfschiffigem Langhaus.

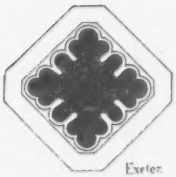
Die Mehrzahl der Kirchen mit hohen Mittelschiffen hat eine vereinfachte Anlage, namentlich am Chor nur einen Umgang, ohne Kapellenkranz. So die stattliche Liebfrauenkirche zu Breda, deren Chorumgang jedoch erst späterer Zusatz ist, ein Bau von Hausteinen in consequenter Durchführung, der Chor 1410 geweiht; — so die schon etwas trockene Peterskirche zu Leyden, mit angeblich 1321 oder 1339 geweihtem Chor, das Mittelschiff mit Holzwölbung; — so die Pancratiuskirche ebendaselbst (geweiht 1315?).

Die britischen Lande.

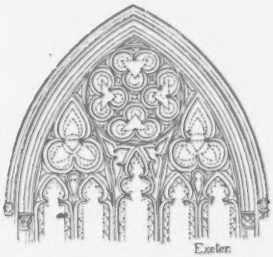
Die englische Gothik bildet in dieser Epoche die bereits am Schlusse der vorigen hervorgetretenen Grundzüge weiter aus und gelangt bald zu einem reichen, flüssigen Styl (dem „decorated style“) der besonders durch die allerdings nicht streng organischen, aber zierlich bewegten Rosettenmuster der Fensterfüllungen sich charakterisirt. In der späteren Zeit kommt eine perpendiculäre Stabwerkverbindung in Gebrauch, die dann in der folgenden Epoche zu einer neuen Modification des Styles führt. Für die Construction erscheint es von Bedeutung, dass die Anlage von Holzdecken mit Vorliebe angewendet wird, deren Ausbildung wiederum ein lebhaft bewegtes Formenspiel hervorruft. Die Gewölbe gestalten sich in reicheren Stern- und Netzformen.

Eins der wichtigsten Monumente dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, mit Ausnahme des romanischen Querschiffes in einem Zuge consequent durchgeführt. Seit 1288 begonnen, fällt der Neubau hauptsächlich in die Epochen von 1327—69.

Bei schmalen und mässig hohen Verhältnissen liegt der Chor sammt der Ladychapel in bedeutender Länge dem Querhause vor. Die Arkadenpfeiler haben die Form von Säulenbündeln, die Dienste setzen in den Arkadenzwickeln auf zierlichen Consolen auf, die Gewölbe sind sternförmig ausgebildet. Das Triforium steht nicht in organischer Verbindung mit den Fenstern, deren Füllung ein reiches dekoratives Rosettenwerk bildet. Am Aeusseren ist das Strebesystem in einer an englischen Werken



Pfeiler in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)



Fenstermaasswerk in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

seltenen Ausdehnung durchgeführt; die Façade hat einen glänzend zierlichen Vorbau aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. — Nicht minder bedeutend sind Langhaus und Chor der Kathedrale von York,[1] das Langhaus, von 1291 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, der Chor von 1361 bis Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet. Die Verhältnisse sind imponirend, die Weite und Höhe des Mittelschiffes beträchtlich, die Gesammtlänge 498 Fuss. Die Pfeiler sind reich mit Diensten besetzt, die Gewölbträger unmittelbar aus ihnen emporsteigend, die Arkaden lebendig gegliedert, die Triforien mit den Fenstern verbunden, das Maasswerk der letzteren im Schiff in reichen Rosettenformen, besonders prachtvoll und willkürlich zugleich an dem mächtigen Fenster der Westfaçade, die Chorfenster mit perpendiculärem Stabwerk, besonders glänzend im grossen Ostfenster. Die Wölbungen ahmen in Holz die reichen Netzconstructionen der Steingewölbe nach. Am Aeussern die Façade mit zwei Thürmen und hohem Mittelfenster, deutscher Anordnung entsprechend, doch nicht ohne Willkür im Einzelnen und Disharmonie im Ganzen. Die Vollendung des Werkes fand im 15. Jahrhundert, die Einweihung 1472 statt. —

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 52 (1—6).*

Dem Yorker Baue verwandt das Münster von Beverley in seinem glänzend entwickelten Langhaus und der Façade; — der Prachtbau der Abteikirche St. Peter zu Howden; — der Chor der Abteikirche St. Mary and St. German zu Selby; — die Kirche St. Mary zu Hull u. A.

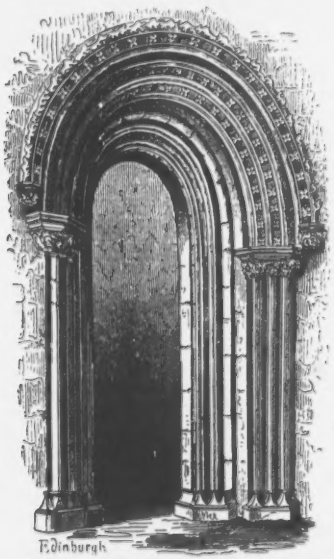
Wesentlich verschieden davon die Kathedrale zu Bristol (angeblich 1306—32), die nur in Chor und Querhaus vollendet wurde, gleich hohe Schiffe und breite Verhältnisse bei geringer Höhe, die Ausbildung zierlich dekorativ.

Sodann der 1322 begonnene Bau des Oktogons der Kathedrale von Ely, eines mächtigen Kuppelraums von 65 F. Durchmesser auf der Vierung mit kunstreich kühner Holzconstruction und oberer Laterne von 30 Fuss Durchmesser, ein Werk von glanzvoll phantastischer Wirkung. Gleichzeitig die Lady-Chapel daselbst. — Ferner eins der brillantesten Werke der Epoche die 1834 durch Brand zerstörte S. Stephanskapelle im königlichen Pallaste zu Westminster, gleich der Ste. Chapelle in zwei Geschossen aufgeführt. — An der Kathedrale von Norwich die schon 1297 begonnenen Kreuzgänge und zwei Thore in ihrer Umgebung, das eine „St. Ethelbert's-Thor" noch streng und schlicht, das andre „Erpingham's-Thor" zierlich leicht in den Formen der Spätzeit der Epoche. — An der Kathedrale zu Winchester wurde im Anfange des 14. Jahrhunderts der Chor und im Ausgange derselben Epoche das Langhaus erneuert, in strengen charaktervollen Formen, die durch die Beibehaltung der alten Theile bedingt waren. So sind die tiefen Nischen der Fenster, die Gallerieen statt der Triforien, die massigen Pfeiler für dies Verhältniss bezeichnend. — Dem 15. Jahrhundert gehören die Sterngewölbe des Schiffs und die stattliche Ausbildung der Façade an. — In verwandter Richtung wurde zu gleicher Zeit der Umbau des Langhauses der Kathedrale von Canterbury ausgeführt, nur wurde in entschiednerer Weise den neuen Formen eine consequente Ausprägung gegeben.

Glänzende Beispiele für die dekorativen Gestaltungen dieser Epoche sind noch: die Kirchen von Chartham und von Hawkhurst, beide durch brillante Fenstermaasswerke ausgezeichnet; der Chor der Kapelle des Merton College zu Oxford und die Kirche St. Mary Magdalen daselbst; — der Chor der Kirche von Dorchester mit reichem selbst figurengeschmücktem Stabwerk der Fenster; — die Südseite der Kirche von Leominster mit seltsam abweichenden Fensterbildungen; u. a. m.

An kleineren Kirchen tritt um diese Zeit häufig statt der Wölbung die offne Dachconstruction in künstlerisch entwickelter Weise in Geltung. So das Dachwerk der Kirche zu Adderbury, besonders aber als reich durchgebildetes Meisterwerk das Deckwerk der Westminsterhalle zu London, 1398 vollendet. Die Halle, 239 Fuss lang und 68 F. breit, wird von einem

bis zu 92 F. Höhe emporsteigenden Balkengerüst bedeckt, dessen Streben, Riegel und Pfosten nicht allein die kunstreichste Construction, sondern auch die prachtvollste künstlerische Entwicklung zeigen, das Ganze zu glänzend malerischer Wirkung erhebend. — Die Lust an solchen Werken liess bisweilen Nachahmungen solcher Constructionen in Stein entstehen, wie in der Kantoreikapelle der Kirche von Willingham und dem nördlichen Kreuzarm der Kirche von Limington. —



Portal von St. Giles zu Edinburgh. (Nach Billings.)

Von dekorativen Werken sind hier die Tabernakel über Grabmälern zu nennen, die manche fremde Einflüsse zu verrathen scheinen. So in der Kirche von Westminster zu London das Grabdenkmal des Aymer de Valence (gest. 1323) in der Art italienischer Gothik; — so in der Kathedrale von Gloucester das Grabmal König Edwards II. (gest. 1327), in spielenden Formen und missverstandener Nachahmung französisch-deutscher

Auffassung. — In späterer Zeit tritt eine selbständigere Behandlung ein, wie am Grabmonumente Edward's III. (gest. 1377) in der Westminsterkirche, ein zierlicher Baldachinbau, der jedoch in Holz ausgeführt ist.

In Schottland führten die Kämpfe mit England im Anfang dieser Epoche zu einer fast gänzlichen Vernachlässigung künstlerischer Thätigkeit; nur wenige und schmucklose Werke datiren aus dieser Epoche, und erst der spätere Verlauf derselben nimmt einen lebendigeren Anlauf zu architektonischen Leistungen. Sehr schlicht und einfach ist der Chor der 1330 gegründeten Carmeliterkirche von South-Queensferry; — ähnlich die Kirche des Dorfes Temple.

Seit der Mitte des Jahrhunderts steigert sich die schottische Architektur zu eigenthümlich bedeutsamer Entfaltung, zu einer mit älteren Reminiscenzen, namentlich dem Halbkreisbogen, vielfach verbundenen dekorativen Ausbildung, die oft Werke von hoher Grazie hervorbringt. Hier sind zu nennen: die zierliche Kreuzkirche von St. Ronance, angeblich um 1369 vollendet; — die Kathedrale von Old-Aberdeen, am Ende des Jahrhunderts erbaut, ein Granitbau von schlichter Behandlung; — besonders die älteren Theile der Kirche St. Giles zu Edinburg, nach einem Brande vom J. 1355 aufgeführt, besonders durch das charakteristische schottische Tonnengewölbe bemerkenswerth, andre Theile nach einem Brande vom J. 1385, so im J. 1387 mehrere Kapellen der Südseite mit einem graziösen Rundbogenportal, einem Meisterwerke national-schottischer Gothik.

Der scandinavische Norden weist vereinzelte Werke dieser Epoche auf, keins freilich von der hervorragenden Bedeutung des Doms zu Drontheim.

In Schweden gilt als das bedeutendste Denkmal des Landes der Dom zu Upsala,[1] der von einem französischen Baumeister Etienne de Bonneuil 1287 erbaut sein soll. Der Chor zeigt die französische Anlage, das Schiff scheint dagegen den norddeutschen Backsteinbauten des 14. Jahrhunderts zu entsprechen. Dies ist auch das Verhältniss der Bauwerke auf Schonen, von denen die Peterskirche zu Malmö mit der Choranlage des Doms zu Lübeck Verwandtschaft zu haben scheint.

In Dänemark ist der schlank entwickelte Chor des Doms zu Aarhuus im Styl dieser Epoche behandelt.

Auf den Faröer-Inseln erinnert die Ruine der Kirche zu Kirkeböe auf der Insel Strömöe an die englische Gothik der Frühzeit dieses Jahrhunderts.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (8, 9).*

Die pyrenäische Halbinsel.

In Spanien steigert sich die gothische Architektur in dieser Epoche, in lebhaftem Anschluss an die Systeme deutscher Bauweise, zu kühner Freiheit, zu flüssiger Bewegung, dabei zu anmuthigem Reichthum dekorativer Wirkungen, mit denen die Elemente maurischen Styls, die Zackensäumungen und Füllwerke der Bögen u. A., sich harmonisch verschmelzen.

Als Hauptwerk der Epoche ist die Kathedrale von Leon zu betrachten, da ihre wesentlichen Theile ihr angehören, während die gänzliche Vollendung erst in den folgenden Zeitraum fällt. Das dreischiffige Langhaus, der fünfschiffige Chor mit Umgang und Kapellenkranz, die schlanken, luftigen Verhältnisse, die hohen Wölbungen, die Fenster mit dem zierlichen Maasswerk, endlich die kühnen Strebebögen, das Alles erinnert an nordische, besonders französische Gothik. Auch die Westfaçade mit grossem Radfenster und zwei Thürmen entspricht diesem System. — Andre Monumente des nördlichen Spaniens, die durch klare Anmuth und Leichtigkeit der Verhältnisse, durch feine, elegante Durchführung beachtenswerth sind, nennen wir: die Kathedrale von Palencia, seit 1321 erbaut; — die Dominikanerkirche daselbst; die Kirche zu Torquemada, 1382 gegründet; — besonders hervorragend die Kathedrale von Oviedo vom Jahr 1388, von edelster Klarheit der Anlage und Lauterkeit der Durchbildung.

In den baskischen Districten: Santiago zu Bilbao von tüchtiger, bestimmter Gliederung und Dekoration; — die Kirche von Guelaria; S. Sebastian zu Azpeitia; S. Maria zu Vitoria und S. Maria zu Olite, beide mit prächtig reichem Portal. — In grossartig ernstem Styl die Kathedrale zu Gampelona vom J. 1390; die Kirche Santiago zu Logroño, ein schlichter Bau, S. Bartolomé ebendaselbst mit stattlichem Portal; u. a.

Sodann als eins der wichtigsten Denkmäler dieser Epoche die Kathedrale von Barcellona, 1299 begonnen, 1388 im Wesentlichen vollendet, mit kräftigen Bündelpfeilern und rundbogigen Scheidbögen bei spitzbogigen Gewölben. Ebendaselbst mehrere gleichzeitige Bauten: S. Maria del Mar, vom J. 1329, mit ansehnlicher Façade, an welcher zwei achteckige Thürme; S. Franzisco (1334); S. Maria de las Junqueras (1345); S. Maria del Pino (1380). — Ferner zu Monresa die Klosterkirche S. Domingo (1318); die Stiftskirche zu Balaguer, (1351); die Kathedrale von Tortosa, seit 1347 erbaut, fein und geschmackvoll bei geringen Dimensionen durchgeführt. — Südlicher die Kirche von Castellon und die Kathedrale von Valencia, 1262 gegründet, im Wesentlichen jedoch dieser Epoche angehörend, im Inneren modernisirt, im Aeusseren durch Elemente edelster Durchbildung bemerkenswerth. Der Thurm, 1381

begonnen, wurde von Juan Franch, wahrscheinlich einem nordischen Meister, errichtet.

Im südlichen Kastilien finden sich wenig Monumente dieser Epoche. Wir nennen das Kloster von Lupiana (1354); das Kloster S. Catalina zu Talavera; die Kirche des Klosters zu Guadalupe (1342); die Kathedrale von Murcia (1353 bis 1462), grossentheils schon der folgenden Epoche angehörend.

Die Insel Majorca hat in der Kathedrale von Palma einen ansehnlichen Bau dieses Jahrhunderts, massenhaft imposant und reich entwickelt.

Zu den dekorativen Werken sind die Kreuzgänge zu zählen, welche oft eine ungemein edle Blüthe des Styles zeigen. Dahin gehören die Kreuzgänge der Kathedralen von Burgos, Toledo, (seit 1389), Pampelona, stattlich und reich behandelt; von Santiago zu Bilbao, von der Kathedrale von Vich (1380), von Ripoll, vom Kloster Sion zu Barcelona, vom Kloster S. Domingo zu Valencia, von S. Francisco zu Palma, letzterer mit anmuthigen Arkaden, aber flacher Balkendecke.

Unter den Profanbauten sind zwei Werke von festungsartigem Charakter zu erwähnen: die Puerta de Serranos zu Valencia, ein Thorbau mit mächtigen achteckigen Flankenthürmen, dazwischen ein breites rundbogiges Portal, der obere Theil mit zierlicher loggienartiger Gallerie und Zinnenkranz geschlossen; — und das Schloss von Belver bei Palma, ein Rundbau mit rundem Hof, der von offnen Arkaden in zwei Geschossen umgeben ist.

Portugal hat ein hervorragendes Denkmal der gothischen Kunst aus dieser Epoche, die Klosterkirche von Batalha,[1] in der Provinz Estremadura, 1386 oder 87 gegründet. Es ist ein langgestreckter dreischiffiger Bau, der auf jedem Querflügel zwei kleinere Nebenchöre neben dem Hauptchor hat, sämmtlich polygon geschlossen. Die hoch emporgeführten Seitenschiffe haben flache Steindächer, über welchen unmittelbar die Fenster des Mittelschiffs beginnen. Die Bündelpfeiler des Innern, die organisch aufsteigenden Dienste, die Profile der Rippen, erinnern an nordische Gothik. Entsprechend ist auch das Aeussere, zwar mit durchgeführten Horizontallinien, aber in klarer und consequenter Ausbildung des Strebesystems und der an deutsche Werke erinnernden Façadengliederung behandelt. — Ein östlicher achteckiger Kuppelbau gehört der späteren Epoche an.

Andre Denkmäler desselben Jahrhunderts sind die Kathedralen von Braga und Oporto, die Kirche von Espadacinta, und wie es scheint auch die Kathedrale von Lissabon. Doch

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 56 (5, 6).

sollen diese Bauten sämmtlich moderne Umgestaltungen erlitten haben.

Endlich werden noch genannt: die Kreuzgänge bei den Kathedralen von Oporto und Lissabon. Es fehlt hier noch sehr an zureichenden Lokalforschungen.

Italien.

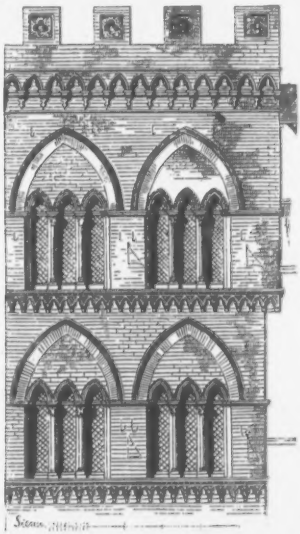
Die vorwiegend dekorative Auffassung, welche in der vorigen Epoche schon die Gothik in Italien erfahren hatte, befestigt sich in der Zeit des 14. Jahrhunderts zu immer entschiedenerer nationaler Besonderheit. Nur in einzelnen Monumenten findet man Einwirkungen nordischer Systeme, doch ebenfalls nicht ohne entschiedene, für den Süden bezeichnende Umgestaltung.

In Toskana gehören dieser Epoche zunächst gewisse Theile der Ausstattung und die Anfänge eines Vergrösserungsbaues an dem in der vorigen Epoche begonnenen Dom zu Siena; besonders die Façade der Chorseite, angeblich um die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt von den Bildhauern Agostino und Angelo von Siena. Sie hat drei Portale, ein rundbogiges zwischen spitzbogigen, welche in die Unterkirche S. Giovanni führen; darüber die schlanken Chorfenster; der Oberbau unausgeführt. Auch der in gewaltigen Dimensionen beabsichtigte Vergrösserungsbau, der ein neues mächtiges Langhaus bezweckte, dem der vorhandene Bau nur als Querschiff dienen sollte, wurde durch die Pest des Jahres 1348 unterbrochen. — Der Pisaner Schule gehört sodann das Baptisterium zu Pistoja an, im Anfange des Jahrhunderts erbaut von Andrea Pisano; ein Oktogon von edel gegliederter Anlage, mit fialenbekrönten Strebepfeilern auf den Ecken und farbig wechselnden Marmorschichten.

In Florenz sodann die ausgedehnte bauliche Thätigkeit, welche zur Vollendung des Doms unter Leitung des Malers Giotto die Jahre 1332—36 ausfüllt. Zunächst betrifft dies die dekorative Marmor-Incrustation des Aeussern, den Entwurf einer leider unausgeführt gebliebenen Prachtfaçade und die Hinzufügung des Glockenthurms. Dieser, seit 1334 errichtet und mit Ausnahme der flachen Spitze nach Giotto's Plänen angelegt, zeigt eine lebendig reiche, wirkungsvolle Dekoration bei einer dem horizontalen System des Südens entsprechenden Gliederung. Um 1360 beginnt die Bauführung des Andrea Orcagna, dem besonders die Anordnung der Aussendekoration des Chores anzugehören scheint. Sie zeigt die consequente Aufnahme des Rundbogens.

Der toskanische Profanbau weist auch in dieser Epoche einige ansehnliche Werke auf, dem Charakter der früher bereits

ausgebildeten Anlagen entsprechend. So in Florenz der nach den Plänen des Malers Angelo Gaddi 1345 erbaute Palazzo del Podestà (oder del Bargello), ein malerischer Kastellbau. — Der durch Arnolfo di Lapo aufgeführte städtische Kornspeicher daselbst, Or S. Micchele wurde nach einem Brande vom J. 1304 durch den Maler Taddeo Gaddi erneuert; sodann wurde aus Veranlassung der Pest vom J. 1348 die untere Halle unter Orcagna's Leitung in eine Kirche umgeschaffen, indem die grossen Bogenöffnungen mit zierlich reichem Fenster-



Palazzo Buonsignori zu Siena. Ein Theil der Obergeschosse. (Nach Verdier.)

maasswerk ausgefüllt wurden. — Derselbe Meister schuf seit 1376 die grossartige Loggia de' Lanzi, eine auf vier schlanken Pfeilern mit hochgeschwungenen Rundbögen sich öffnende Halle, mit Kreuzgewölben bedeckt, mit kräftigem Konsolengesims abgeschlossen, in den Details bereits mit Vorläufern antikisirender Formbildung gemischt. Der Eindruck ist frei, weit und machtvoll, das Gebäude darf als die höchste Leistung der florentinischen Architektur des Mittelalters gelten.

In verwandter Formgebung, doch mehr dekorativ reizend, erscheint die Façade des Bigallo, des Hauses einer geistlichen Brüderschaft zu Florenz. — Aehnlich geschmückt ist die Façade der Fraternità della Misericordia zu Arezzo.

In Siena verharrt der Pallastbau bei der strengeren Weise der frühgothischen Epoche. So ausser dem malerisch wirksamen Palazzo pubblico besonders der Pal. Buonsignori, das reichste dieser Bauwerke, der Pal. Tolomei, der Pal. Sarazini u. a. m.

In Pisa zeigt ein Pallast am Lungarno einen zierlich entwickelten Ziegelbau, die Hauptbögen wiederum rund, die Fenster aber mit reich geschmückten Spitzbogenarkaden, die Gesimse mit Spitzbogenfriesen versehen.

Unter den dekorativen Werken sind im Anfange dieser Epoche mehrere Arbeiten des Giovanni Pisano zu nennen, die noch auf der Gränze der früheren Periode stehen. So die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vom J. 1301; dagegen zeigt das Grabmal des im J. 1304 gestorbenen Papstes Benedikt XI. in S. Domenico zu Perugia entschieden spitzbogige Formen, einen breiten gothischen Tabernakelbau auf gewundenen Säulen. — Rundbogig dagegen in einer an die Antike erinnernden Weise ist das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, um 1330 von Agostino und Angelo von Siena ausgeführt. — Den höchsten Rang nimmt das von Orcagna 1359 entworfene Altartabernakel im Or S. Micchele ein, dessen Composition ebenso edel und gemessen, wie die musivische und figürliche Ausstattung meisterhaft durchgebildet erscheint.

In Ober-Italien sind zunächst einige kirchliche Denkmäler Mailands zu nennen. Vom Anfange des Jahrhunderts S. Marco, in der Disposition an altlombardische Weise erinnernd, die Façade zwar mit Rundbogen, aber zugleich mit glänzender gothischer Dekoration; — S. Gotardo (1336) mit reich entwickeltem Thurm; — S. Simpliciano in vorzüglich edler Durchbildung; — S. Maria della Scala vom J. 1381 u. a.

In Pavia gehört hieher die Façade von S. Francesco, die unteren Theile noch altlombardisch, die oberen dagegen in brillanter gothischer Dekoration durchgeführt; — an S. Pantaleone kommen reiche Fenstermaasswerke, Spitzbogenportale und ein prächtiges Radfenster vor. — Eine glänzend geschmückte Ziegelfaçade hat sodann die kleine Kirche S. Maria in Strata zu Monza vom J. 1337, namentlich eine grosse Fensterrose und reiche Fenstermaasswerke; — ähnliche Prachtdekoration, aber in Marmor, zeigt die Façade des Domes ebendaselbst, eines dreischiffigen Baues mit Kapellenschiffen, deren Anlage auch die fünftheilige Disposition der Façade bedingt.

An der Gränze dieser Epoche stehen endlich: der im Jahr 1396 begonnene Dom zu Como, mit weiträumigem, wohl disponirtem Langhaus und brillanter Marmorfaçade in demselben rein dekorativen Sinne, dem eine strengere architektonische Rhythmik allerdings abgeht; — und die in demselben Jahre begonnene Kirche der Certosa bei Pavia. Das Innere, dreischiffig, mit Kapellenreihen, entwickelt sich zu bedeutsamer Wirkung durch die weiten Pfeilerabstände und die beträchtliche Höhe der Seitenschiffe, sowie die reiche malerische Dekoration der Kreuzgewölbe. Rundbogige und spitzbogige Formen wechseln, ja im Chor und Querhaus gewinnt die rundbogige romanische Disposition gänzlich die Herrschaft, und ähnlich erscheint auch das Aeussere des Langhauses rein romanisch. Die Façade ist ein brillantes Werk der Frührenaissance.

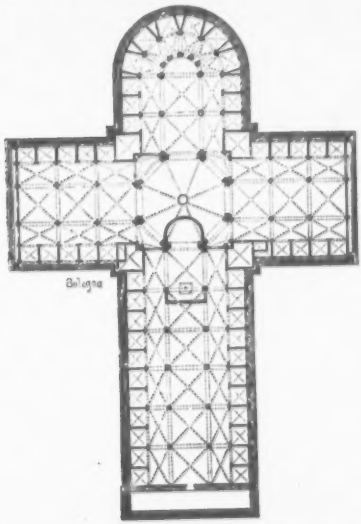
Durchaus abweichend von allen übrigen Werken italienischer Gothik erscheint der Dom zu Mailand,[1] 1386 begonnen und nach langsamer Bauführung erst in neuerer Zeit vollendet. Es ist ein Werk von mächtigsten Dimensionen, und von prachtvollster Ausstattung, ganz aus weissem Marmor hergestellt. Die Anlage, fünfschiffig, mit dreischiffigem Querhaus und polygon geschlossenem Chor, hat die Grundzüge nordischer, namentlich deutscher Gothik, und ein deutscher Meister, Heinrich von Gmünd, wird demnach auch als Urheber des Planes betrachtet. Dennoch sind die Umgestaltungen erheblich genug, besonders die nüchterne Vereinfachung des Chorschlusses, die kleinen polygonen Absiden an den Querschifffaçaden, und die allmähliche Höhenabstufung der fünf flachgedeckten Schiffe. Die Pfeilerbildung hat etwas Kraftloses und durch die Statuen und Baldachine der Kapitäle etwas schwerfällig Ueberladenes, das Aeussere wird trotz der Horizontallinien mit einer Menge dekorativer Fialen bekleidet, die namentlich auch die stumpfe achtseitige Pyramide der Kuppel über der Vierung umgeben. Die Gesammtwirkung ist immerhin machtvoll und glänzend, voll einer phantastischen Erhabenheit. —

In Venedig gehört S. Giovanni e Paolo, 1430 geweiht, in diese Epoche, ein Bau, der ebenfalls auf Weiträumigkeit angelegt ist. Ausserdem S. Stefano (1325) mit zierlicher Backsteinfaçade und S. Gregorio (1342).

In Verona ist die Kirche S Anastasia, im Wesentlichen der Frühzeit des 14. Jahrhunderts zugehörig, eins der anziehendsten Beispiele italienischer Gothik, bei leichten, kühnen Verhältnissen und klarer Entwickelung; S. Fermo daselbst, ein gleichzeitiger, einschiffiger Bau, durch eine Façade mit Backstein- und Marmordekoration bemerkenswerth; der Dom, mit seinen jüngeren Theilen aus der Spätzeit, namentlich die weiträumige Innenarchitektur.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 57 (7—10.)*

Bologna prägt durchgehends den Ziegelbau aus, oft in lebendig zierlicher Dekoration. So S. Martino Maggiore (1313); so besonders der Dom S. Petronio, 1390 nach dem Plan des Antonio Vincenzi begonnen, aber unvollendet geblieben wegen der Colossalität des Entwurfs. Die Kirche war



Grundriss von S. Petronio zu Bologna. (Nach Wiebeking.)

auf eine Länge von 608 (oder gar 642) Fuss berechnet, dreischiffig mit Kapellenreihen und beträchtlichem Querhaus, die Schiffe in abgestufter Höhenentwicklung wie am Mailänder Dom; der Bau ist jedoch nur in seinem Langhaus bis zum Querschiff vollendet worden.

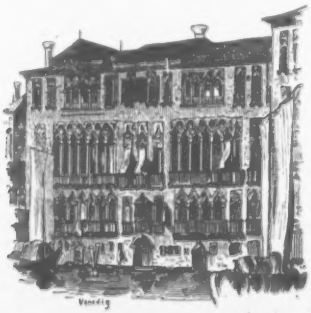
Der Profanbau gestaltet sich in diesen Gebieten zu höchst nachdrücklicher künstlerischer Bedeutung und bringt eine Fülle stattlicher Denkmäler hervor.

Ein reizvoll dekorirtes Werk dieser Epoche ist die Loggia dei Mercanti (Mercanzia, Börse) zu Bologna. Auf hohem durch spitzbogige Hallen auf schlanken Pfeilern sich öffnendem Untergeschoss erhebt sich ein durch zierlich bekrönten Altan

zwischen zwei Spitzbogenfenstern belebtes Obergeschoss. Aehnlich in der Anlage die Loggia degli Osti zu Mailand (1316 gegründet) unten mit rundbogiger, darüber mit spitzbogiger Halle. Dahin gehört auch der Broletto zu Bergamo mit schweren Pfeilern im Erdgeschoss; der Broletto zu Brescia, die Pal. della Ragione zu Ferrara (1326) und zu Padua.

Fürstliche Pallastbauten dieser Epoche sind: das Schloss der Visconti zu Pavia, im Erdgeschoss mit offner Säulenhalle, oben mit Bogenfenstern; und die alten Theile des Schlosses zu Mantua, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, in ähnlicher Gliederung, nur mit einem kleinen Zwischengeschoss über den Bogenhallen des Erdgeschosses.

Eins der prachtvollsten Beispiele solchen Pallastbaues ist der Dogenpallast von Venedig, dessen ältere Theile, namentlich den südlichen Hauptflügel am Molo, man dem Filippo Calendario (hingerichtet 1355) zuschreibt. Das Erdgeschoss bildet eine offne Spitzbogenhalle auf schweren, stämmigen Säulen; darüber das Hauptgeschoss als eine der glänzendsten Hallen der Welt, auf leichteren Säulen und mit zierlichen Rosetten in den durchbrochenen Bogenöffnungen; dann folgen die hohen teppichartig gemusterten, mit grossen Spitzbogenfenstern ausgestatteten Obergeschosse in etwas unrhythmischer Weise, doch auch wohl nicht in der ursprünglichen Anordnung. Dennoch ist das Ganze ein Bau von imponirend vornehmer Grossartigkeit.



Palazzo Foscari zu Venedig. (Nach Rost.)

In heitrem, lebensfrohem Glanze bauen sich die Façaden der Privatpaläste auf und erhalten in dieser Epoche durch die reizvoll phantastischen loggienartigen Bogenöffnungen ein charakteristisches Gepräge. Das glänzendste Beispiel dieser Art ist die

berühmte Cà Doro;[1] andre sind: Pal. Foscari, Pal. Pisani, Pal. Sagredo, Pal. Barbarigo u. a. m.

Von dekorativen Werken hat diese Epoche eine Anzahl merkwürdiger Grabmäler hervorgebracht. Es sind die Mausoleen der Scaliger zu Verona, auf freiem Platze bei der Kirche S. Maria antica errichtet. Die eigenthümliche, allen gemeinsame Form ist die eines auf Säulen erhöhten Unterbaues, der einen Sarkophag trägt, überdacht von einem Säulentabernakel, dessen Gipfel das Reiterstandbild des Gefeierten krönt. Die bedeutendsten sind die des Can Grande (gest. 1328), des Can Mastino (gest. 1350) und des Can Signorio (gest. 1375), letzteres überaus reich und glänzend ausgestattet und inschriftlich als Werk des Bonino da Campione bezeichnet.

Die venetianischen Grabmäler dieser Zeit bestehen aus Sarkophagnischen mit Säulen- und Giebelschmuck in verwandter Behandlung. Beispiele in S. M. de' Frari und in S. Giovanni e Paolo.

In Rom ist der einzige eigentlich gothische Bau die gegen Ende des 14. Jahrhunderts ausgeführte Kirche S. Maria sopra Minerva, ein dreischiffiger Bau mit Kreuzgewölben auf schlichten Pfeilern, das Mittelschiff etwas erhöht.

Reicher sind die dekorativen Werke, so das Tabernakel von S. Giovanni in Laterano (um 1370), eins der edelsten und künstlerisch durchgebildetsten Werke seiner Art, doch schon mit antikisirenden Motiven. Noch entschiedener lenkt in diese Richtung das Grabmal des Kardinals Ph. d' Alençon (gest. 1397) in S. Maria in Trastevere.

In Sicilien finden sich auch in dieser Epoche Denkmäler jenes mit byzantinischen und maurischen Elementen versetzten gothischen Styles, der sich hier ausgebildet hat. So zu Palermo die seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts ausgeführte Façade der Kathedrale,[2] die seit 1339 erbauten älteren Theile von S. Giacomo la Marina, von S. Maria Annunciata (dei Disputi) seit 1343, S. Maria della Catena[3] vom Ende des 16. Jahrhunderts, eine Säulenbasilika, deren Portal und Vorhalle dem 16. Jahrhundert angehören. — In Messina datiren die Façade der Kathedrale und der Kirche S. Maria della Scala aus der Mitte des Jahrhunderts.

Einige Pallastbauten zu Palermo schliessen sich in der Anlage den maurischen Schlössern an. So der Pal. Chiaramonte (jetzt Pal. dei Tribunali) vom J. 1307, und der gleichzeitige Pal. Salafano (jetzt Ospedale Grande).

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 57 (11).* — [2] *Ebenda, T. 58 (7).* — [3] *Ebenda, T. 58 (8, 9).*

Gothik im Orient.

Die Insel Rhodus weist einige Denkmale der ehemaligen Herrschaft des Johanniter-Ordens dieser Epoche auf.

Die Hauptkirche St. Jean, 1310 gegründet, mit Basilikendisposition, spitzbogigen Arkaden auf meist antiken Säulen, das Schiff flachgedeckt, auch das Aeussere durch schlichten Ernst ausgezeichnet. Die Fenster im Halbkreis geschlossen; das Kapitel von St. Jean („Loge de St. Jean") ein verfallener gewölbter Hallenbau; die Kirche St. Cathérine, die Ruine von St. Marc und die von Notre-Dame de Philerme schlicht im Styl der Spätzeit. — Vom Justizgebäude (der „Chatellerie") c. 1375 erbaut, sind die Spitzbogenarkaden des Hofes erhalten; das Kloster des Ordens, erst 1445 beendet, zeichnet sich durch massenhafte Anlage und zierlich geschmückte Portale aus.[1]

Bildende Kunst.

Wir nehmen hier ausser den Werken des 14. Jahrhunderts auch diejenigen des beginnenden 15. mit, welche noch völlig oder doch wesentlich dem gothischen Styl angehören, indem dieselben, in Parallele mit der vierten Periode der Baukunst abgesondert behandelt, allzu vereinzelt auftreten würden.

In der bildenden Kunst des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts waltet dasselbe Gesetz, welches bereits in der Einleitung zu dieser Periode bei Anlass der Architektur ausgesprochen ist: innerhalb des vom 13. Jahrhundert aufgestellten Formensystems bewegt man sich jetzt reicher, vielseitiger, aber kaum freier. Die bildende Kunst wird jetzt nach allen Seiten hin kräftig geschult, um dem grossen Hauptzweck: dem Schmuck mächtiger Kirchen, rasch und in massenhafter Verwendung zu dienen. Dies bestimmt ihre Physiognomie auch wo sie andern, z. B. weltlichen Zwecken dient. Hiebei ergeben sich aber partielle Rückschritte; die Kunst des 13. Jahrhunderts hatte im Ganzen vielleicht mehr subjectiven Schönheitstrieb, mehr Lust an der vollkommenen Erscheinung gehabt, auch wohl (im Allgemeinen gerechnet) genauer gearbeitet, während jetzt die Auf-

[1] Hier endet Kugler's Manuscript. Das Folgende — mit Ausnahme der von Prof. Lübke verfassten dritten Periode der gothischen Architektur — ist eine Ueberarbeitung der betreffenden Partien der zweiten Auflage. Der Unterzeichnete, entfernt von den wesentlichsten Hilfsmitteln und anderweitig beschäftigt, durfte nicht daran denken, diese dritte Auflage in dem Sinne vollenden zu wollen, in welchem der Verewigte sie begonnen hatte, zumal da die vorgefundenen handschriftlichen Vorarbeiten sich auf sehr Weniges beschränkten.

Jac. Burckhardt.

fassung und Behandlung gar zu einseitig von der Verwendung des betreffenden Gegenstandes vom Bauwerk bedingt wird. Auch musste die Massenhaftigkeit des Producirens, die Gleichartigkeit der Gegenstände an tausend verschiedenen Orten und die populäre Selbstverständlichkeit des Inhaltes mit der Zeit hie und da eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Einzelform hervorbringen. Bei Betrachtung des Einzelnen werden sich allerdings auch glänzende Leistungen, ja eine wesentlich abweichende, fortschreitende Richtung in gewissen Gegenden nicht verkennen lassen.

Sculptur.

Die kirchliche Steinsculptur ordnet sich jetzt weit mehr als früher den Bedingungen der architektonischen Einfassung unter; die Wirkung auf die Ferne, die Berechnung auf Untensicht und dergl. werden mehr beachtet; die eigenthümlich manierirte, ausgeschwungene Stellung wird durchgängig festgehalten als Contrast zu den reinen Verticalen der Nischen und Baldachinsäulen; ganz besonders bezeichnend aber ist die Umgestaltung der Draperie, welche statt der feinen, zahlreichen, oft wie nach den Massen modellirten Falten des 13. Jahrhunderts jetzt meist grosse, einfache Partien zeigt, wie sie zu der Gesammterscheinung am Bauwerk in der That eher passen mögen. In den Köpfen herrscht vielleicht mehr Einförmigkeit, und (wie in allem Uebrigen) mehr Steinmetzenmanier, während im 13. Jahrhundert sich durchschnittlich öfter die Theilnahme des durchgebildeten Künstlers verräth; die wenigen nackten Gestalten (Adam und Eva) zeigen bisweilen einen ganz naiven Naturalismus der Auffassung bei einer noch sehr unentwickelten Durchführung.

Ausser den am Gebäude (Portalen, Nischen, Pfeilern etc.) haftenden Sculpturen ist als eine grosse, wenn nicht neue, doch erst in Beispielen aus dieser Zeit nachweisbare Gattung zu erwähnen: der Schmuck der Choreinfassungen nach aussen gegen den Chorumgang hin; hochwichtig für die Ausbildung des Reliefs, wenn nur der Anlass häufiger gewesen wäre.

Die Grabstatuen, früher meist nur Verstorbenen des höchsten Ranges gewidmet, werden allmälig Sache der höhern Stände überhaupt. Die Costümtreue giebt ihnen noch einen besondern Werth, der nicht selten den Kunstwerth übertrifft. Die Platte erscheint bald als Deckel eines frei stehenden, rings mit Reliefs verzierten oder auch eines in einer (ausgemalten) Nische stehenden Sarkophages, bald hohl auf Stützen liegend, bald unmittelbar in den Boden oder stehend in die Wand eingelassen, anderer Combinationen nicht zu gedenken. Die Haltung ist in der

Regel die eines Betenden oder die eines ausgestreckten Todten mit gekreuzten Armen, noch nie die eines Schlafenden.

Wie die einzelnen Schmucktheile profaner Gebäude, wie auch die Denk- und Grenzsteine, die Stadtbrunnen etc. reine Anleihen von der kirchlichen Baukunst sind, so sind auch ihre Sculpturen den kirchlichen völlig homogen. Beide Künste werden zu solchen Zwecken im 14. Jahrhundert reichlich und mit grosser monumentaler Absicht in Anspruch genommen.

Von den Arbeiten in Metall und Elfenbein wird am Schlusse dieser Periode das Nöthige beigebracht werden.

Italien, dessen Kunst, obwohl noch innerhalb des gothischen Styles, einen wesentlich abweichenden Weg geht, wird eine besondere einleitende Betrachtung erfordern.

Frankreich, Belgien und England.

Die Kathedralsculpturen waren grossentheils schon in der mächtigen Bauperiode des 13. Jahrhunderts mit oder bald nach den Bauten selbst vollendet worden und die dem 14. Jahrhundert mit Bestimmtheit angehörenden treten der Masse nach sehr zurück. Eine geschmackvolle Weiterbildung des Styles der vorigen Periode zeigt sich z. B. am Portal[1] der 1349 erbauten Kapelle St. Piat am Dom von Chartres. Anderes aus dieser Zeit besonders am Seitenportal des Domes von Rouen[2] etc. Man will in der französischen Kirchensculptur des 14. Jahrhunderts bereits eine Abnahme der Naivetät, und etwas Gesuchtes in den Gewandmotiven erkennen.[3]

Im Ganzen vielleicht das wichtigste Denkmal dieser Periode sind die (nur zur Hälfte vorhandenen und stark ergänzten) Reliefs der Choreinfassung von Notre-Dame zu Paris,[4] mit der Geschichte Christi in jetzt noch 24 Feldern, das Werk des Jehan Ravy und seines Neffen Jehan le Bouteiller, begonnen 1376, vollendet 1401, alles ehemals reich bemalt und vergoldet. Der vermuthlich vom Oheim gearbeitete Theil bietet eines der wenigen Beispiele eines grossen, fast ohne Unterbrechung fortlaufenden Hochreliefs dar; in den spätern Theilen sind die Felder durch Stabwerk eingefasst. Der Styl, in verschiedenen Nuancen, ist von einer gleichmässigen monumentalen Würde, Ruhe und Schönheit. — Grabstatuen dieser Periode sind in grosser Fülle vorhanden;[5] eine vorzüglich schöne in St. Denis.

[1] Willemin, monumens français inédits, pl. 121. — [2] Chapuy, moy. âge monumental Nr. 84. — [3] De Caumont, Abécédaire, p. 469. — [4] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Bd III. — Ein vorzüglich schönes Madonnenrelief aus derselben Kirche bei Chapuy, moy. âge monumental, Nr. 95. — [5] Einige einfach tüchtige Beispiele bei De Caumont, a. a. O., p. 488 u. f.

Eine besondere Gattung von Sculpturwerken, bisher meist einer einfachen, ländlichen Behandlung überlassen, gewinnt in dieser Zeit eine höhere Ausbildung in einer bestimmten Provinz. Die Steinkreuze an den Landstrassen, deren z. B. König Ludwig der Dicke (1108—37) eine Menge hatte aufrichten lassen,[1] werden fortan in der Bretagne mit oft sehr zahlreichen Figuren beladen, selbst zu ganzen Calvarienbergen von lauter Sculpturen erweitert. Das reichste Werk dieser Art möchte das Kreuz von Plougastel sein.[2] (Die meisten stammen erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert.)

Während der tiefen Zerrüttung Frankreichs seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt das Grenzland Flandern durch Handel und Gewerbe alle Gegenden nördlich von den Alpen an Reichthum zu überflügeln. Gegen Ende des Jahrhunderts in den wachsenden burgundischen Ländercomplex aufgenommen, wird es dessen Hauptland.

Zwar das Baumaterial der Kirchen, welches insgemein im Norden auch das der daran angebrachten Sculpturen war, erwies sich den letztern hier durchaus nicht günstig. Allein die Mittel gestatteten es, bessere Steine für dieselben zu bestimmten Einzelzwecken kommen zu lassen. Eine Anzahl belgischer Sculpturen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts offenbaren nun einen so ganz eigenthümlich ausgebildeten Styl, dass sie eine wichtige Vorstufe der realistischen Darstellungsweise des 15. Jahrhunderts heissen können, ja vielleicht selbst der nächste Ausgangspunkt und die Vorbilder für den Styl der van Eyck's gewesen sind, so wie sie andererseits mit der alten Kunstübung in den Metallwerkstätten von Dinant u. s. w. zusammenhängen mögen. — Es sind dies eine Anzahl von Grabdenkmälern von mehr oder minder erhabener Arbeit, meist in Tournay.[3] Der Styl derselben ist bereits entschieden realistisch auf der Grundlage einer wahrhaft überraschenden Kenntniss aller einzelnen Naturformen, welche z. B. die Gelenke und selbst die Hautfalten genau wiederzugeben vermag; mit schlichter Einfachheit der Motive verbindet sich eine sehr bedeutende Darstellungsweise des Individuellen, und zwar noch ohne die conventionelle Magerkeit und Härte der spätern Zeit. — Die bedeutendsten dieser Monumente sind durch ihren jetzigen Besitzer, Hrn. Dumortier, daselbst aus den Trümmern des Franciscanerklosters gerettet worden. Das älteste, vom J. 1341, ist das Grabrelief des Colard du Seclin, welches denselben sammt seiner Familie vor der Madonna knieend darstellt, vielleicht von dem damals in grossem Rufe stehenden Bildhauer Guillaume du Gardin.[4] — Vom J. 1380 ist ein Relief, welches die Fa-

[1] Sugerii vita Lud. grossi, bei Duchesne, IV, p. 313. — [2] Voyages pitt. et romant. Vol. I. — De Caumont, Abécédaire, p. 550 u. f. — [3] Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847. — [4] In einem Contract desselben über eine andere, nicht vorhandene Arbeit wird eine „Bemalung

milie Cottwell mit ihren Schutzheiligen vor dem Weltrichter enthält; von einem, wie es scheint, minder bedeutenden Künstler, schärfer naturalistisch, im Ausdruck vorzüglich. Das Denkmal des Jaques Isack (1401) und das des Jehan de Coulogne (1403), letzteres den betenden heil. Franciscus darstellend, sind geringer. — Um die fortlaufende Reihe dieser Kunstwerke nicht zu unterbrechen, mögen hier auch die spätern derselben, welche mit der inzwischen aufgekommenen flandrischen Malerschule parallel gehen, mitgenannt werden: das ausserordentlich fein ausgeführte Grabmal des Jean du Bos (1438), welcher mit Frau und Tochter vor der heil. Jungfrau kniet; das ähnliche des Jean Gervais (ohne Datum und sehr verstümmelt, aber merkwürdig durch die hier zuerst vorkommenden scharfgebrochenen Falten, welche sich als eine Rückwirkung von der Malerei aus erklären); sodann im Dom von Tournay: zwei Grabreliefs von 1409 und 1426, und eine thronende Madonnenstatue, etwa um 1440; in der Magdalenenkirche ein englischer Gruss (um 1450), an zwei Pfeiler vertheilt, mit edeln Köpfen, sonst schon conventionell in der Art des 15. Jahrhunderts. Von ungleich geringerem Belang ist das von Willaume Le Febre aus Tournay gegen Mitte des 15. Jahrhunderts gegossene eherne Taufbecken in der Kirche Notre-Dame zu Hal. — Einer Verzweigung dieser Tournay'schen Schule gehören einige Sculpturen zu Mons in Hennegau an: mehrere Grabreliefs, von 1418, 1431 etc., in der Kirche Ste. Waudru; zwei aus der Nähe von Mons stammende Altarreliefs in der Schlosskapelle zu Enghien; das eine um 1460—80, das andre wohl erst im 16. Jahrhundert gefertigt. U. a. m.

Dann erscheint als ein namhaft bedeutender Künstler zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich und am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen Claux Sluter (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,[1] enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheiligt.

Unter den englischen[2] Kirchensculpturen dieser Zeit wird

mit guten Oelfarben" einbedungen, was die schon vor den van Eyck's gebräuchliche Mischung der Farben mit Oel beweist. Farbenspuren finden sich auch an den hier genannten Reliefs.

[1] Du Sommerard, les arts du moy. âge, chap. V, pl. 1. — Vergl. Waagen, im Deutschen Kunstbl. 1856, S. 236. — [2] Flaxman: lectures on sculpture (Lect. I, english 8c.) mit flüchtigen Abbildungen. — Mittheilungen aus einem Vortrage Westmacott's, Kunstbl. 1847, Nr 8.

die sogenannte Minstrel-Galery in der Kathedrale von Exeter gerühmt, die an einer Stelle des nördlichen Schiffes den Raum des sogenannten Triforiums einnimmt; eine Reihe von zierlichen musicirenden Engeln in Nischen.[1] Sodann die spätern Sculpturen im Dom von York, an welchen eine dem 14. Jahrhundert eigene zarte Grazie bemerkt wird.

Von den Grabmälern dieser Periode sind die ausgezeichnetsten: die Bronzestatue des schwarzen Prinzen (gest. 1376) im Dom von Canterbury, das Grabmal Edwards III. (gest. 1377) in Westminster zu London, die Bronzefigur des Richard Beauchamps (gest. 1439) in der Kirche zu Warwick, gegossen von William Austin aus London. U. a. m. Eine auffallende und im Norden fast völlig vereinzelte Gattung von Denkmälern sind jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor, die von ihrem Gemahl, Edward I. (1272—1307) an mehrern Stellen errichtet wurden, und von denen sich die zu Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben.

Deutschland.

Die grosse Fülle von Sculpturen an Kirchen,[2] öffentlichen Gebäuden und Brunnen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts ist noch nicht genug nach Stylnuancen gesondert, doch lässt sich in der Nähe einzelner besonders grosser Bauten eine auch in weiterm Umkreis herrschende Darstellungsweise darthun oder doch annehmen, welche man immerhin als getragen von einer Schule betrachten darf.

Dies gilt zunächst von den Werken des Domes zu Köln: zunächst die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322); in der geschwungenen Haltung nicht ohne Manier und Affectation, in den Köpfen noch typisch, erregen sie doch durch die höchst meisterliche Behandlung der schön fliessenden Gewänder und durch die prachtvolle, in sehr bestimmtem und mit dem Gebäude harmonischem Styl durchgeführte Polychromie Bewunderung;[3] — edler, in Körperlichkeit und Stellung weniger conventionell, aber auch minder fein durchgeführt sind sodann die etwas jüngeren Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. Dann die Sculpturen an den Wänden des Hochaltares (1349), die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem

[1] Britton, cath. IV. — [2] Auch einige nicht streng mit den Gebäuden verbundene Steinsculpturen werden hier am besten mit erwähnt. — [3] In Farbendruck herausgeg. von Levy Elkan, mit Text von Reichensperger.

Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Anderes aus jener Zeit und Gegend: die zum Theil verstümmelten Statuen am Rathhausthurm zu Köln (1407—1414), die 9 allegorischen Figuren im Hansesaal desselben Gebäudes (Repräsentanten der Hansa?); — die Verkündigung an der Westseite der Kirche von Altenberg unweit Köln, u. a. m.[1] Etwas Gemeinsames wird man vielleicht am ehesten in dem Fluss der Gewandung nachweisen können; auch in den Köpfen zeigt sich hie und da eine Verwandtschaft mit Bildung und Ausdruck des Meisters Wilhelm. — Den Uebergang in den entschiedenen Styl des 15. Jahrhunderts bezeichnet z. B. ein aus 2 grossen Statuen bestehender englischer Gruss in St. Cunibert zu Köln, vom J. 1439, ein ganz anmuthiges Werk, namentlich in Betreff der Köpfe.

Am Dom von Wetzlar ist eine vorzüglich schöne Madonna am Thürpfeiler des Hauptportales das Bedeutendste. — Eine besonders anmuthige und edle Madonnenstatue im Seitenschiff von St. Martin zu Oberwesel. — Von den Sculpturen des Domes von Mainz gehören ausser vielen Grabmälern hieher die Statuen, welche sich an dem in den Kreuzgang führenden Portal befinden,[2] Werke von zartester, liebenswürdigster Behandlung innerhalb der Grenzen dieses Styles (um 1400). — Am Dom von Worms das auch durch seinen Sachinhalt merkwürdige Portal der Südseite. — Im Strassburger Münster die Statuen der Katharinenkapelle (am Ende des südlichen Seitenschiffes). — Im und am Freiburger Münster die Apostelstatuen der Pfeiler des Langhauses und die Portalsculpturen des Chores, letztere bei einfacher, zum Theil selbst roher Behandlung energisch erfunden und nicht ohne Pathos (in den Aposteln beim Tod der Maria). — An der Façade des Münsters zu Basel die 4 untern Statuen (der Rest fast lauter rohe Steinmetzenarbeit).

In Schwaben möchten die beiden Portale des Domes von Augsburg vielleicht das Vorzüglichste enthalten (das nördliche zum Theil noch aus dem 13. Jahrhundert? — am südlichen besonders ausgezeichnet die kleinen Figuren in den Hohlkehlen). — Am Münster zu Ulm die energischen Sculpturen der Portale (zum Theil erst aus der folgenden Periode); die Statuen in den Baldachinen roh. — Mehrere sorgfältige und ausgezeichnete Arbeiten an der Frauenkirche zu Esslingen.[3]

[1] Das neue Prachtwerk von Ausm Weerth enthält besonders rheinische Sculpturen aus dieser Zeit. — Eine chronologische Zusammenstellung, wobei auch die Grabmäler (s. unten) eingeschaltet sind, in Kugler's Kl. Schriften II, S. 259 ff. — Statuen vom Dom s. *Denkmäler der Kunst*, *T. 59* (2, 4). — [2] Zwei derselben bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, T. 8. — *Denkmäler der Kunst*, *T. 59* (5). — [3] Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Lfg. 4 u. 5, S. 46 u. f.

In Nürnberg blühte bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts ein ausgezeichneter Bildhauer, Sebald Schonhofer. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbauten „schönen Brunnen" her.[1] In diesen Arbeiten erscheint der gothische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier, naturgemässer Durchbildung. — Von den übrigen Kirchensculpturen sind vorzüglich erwähnenswerth: an der Lorenzkirche das grosse Hauptportal (schwerlich schon von 1275—1280); eine Christusfigur an der einen Südpforte, ganz ähnlich wiederholt an der Jacobskirche, sodann an der Sebaldskirche die sogenannte Anschreibthür (1345), die Thür des südlichen Schiffes und die höchst elegante Brautthür (gegen 1400) u. a. m. In manchen Sculpturen des beginnenden 15. Jahrhunderts klingt Schonhofer's Einfluss nach. — Im Dom von Prag eine in jeder Beziehung vorzügliche Statue des heil. Wenceslaus[2] von dem oben als Baumeister genannten Peter Arler, und eine Folge merkwürdiger Porträtbüsten an der Galerie des Triforiums.

Zu Erfurt findet sich innerhalb des Lettners der Predigerkirche eine vorzüglich schön behandelte Madonnenstatue.[3]

Zu Halle enthält die Moritzkirche von einem Meister des beginnenden 15. Jahrhunderts, Conrad von Eimbeck[4] eine Anzahl Sculpturen, welche sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen: die Hochreliefgestalt des hl. Mauritius (genannt Schellenmoritz, vom J. 1411), eine colossale Christusstatue (1416) u. a. m. — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hochrelieffigur der Maria mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken) versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Die Fratzengebilde, welche hauptsächlich als Wasserspeier und untere Giebelausläufe in grosser Masse vorkommen, erheben sich selten zu humoristischer oder dämonischer Lebendigkeit und

[1] Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel. — Für alles Uebrige vergl. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben etc. S. 20 ff. — [2] Ambros, der Dom von Prag, S. 207 u. 276. — [3] Ueber die Sculpturen von Erfurt s. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 27. — [4] S. ebenda, S. 29.

sind fast überall blosses Steinmetzenwerk. Anders verhält es sich bisweilen, wo dasselbe Motiv der Pracht wegen auf Zierbauten an geschützter Stelle übertragen wird; so zeigen die sphinxartigen Figuren, welche am Lettner des Domes von Wetzlar[1] die Giebelausläufe tragen, wahres Leben, Anmuth und schönste Vollendung der Arbeit. (Um 1300.)

Von den unzähligen Grabsteinen dieser Periode sind zunächst als sachlich und künstlerisch merkwürdigste hervorzuheben: der des Erzbischofs Peter von Mainz (gest. 1320) im dortigen Dom;[2] der Ludwigs des Baiern (gest. 1347) in der Frauenkirche zu München (fast völlig verdeckt durch den Ueberbau des 17. Jahrhunderts); — beträchtlich geringer der des Königs Günther von Schwarzburg (gest. 1349) im Dom zu Frankfurt a. M.; ebenda, in der Liebfrauenkirche, der des Wigelo von Wannebach (gest. 1322). — In der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn der vorzügliche Grabstein der h. Gertrudis, gesetzt 1334. Aus der spätern Zeit des 14. Jahrhunderts ist zu nennen: der Grabstein des Joh. von Holzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.[3] Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. — Auch die edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Münster zu Basel mag in diese Zeit gehören, und somit erst ein Jahrhundert nach dem Tode derselben verfertigt sein. In S. Emmeram zu Regensburg der vortreffliche Grabstein der Aurelia und der der Emma.

Volle Freisculptur sind natürlich nur diejenigen Grabstatuen, welche etwas über der Erde erhöht, sei es in einer Wandnische, sei es auf kurzen Stützen, sei es auf einem förmlichen Sarkophage lagen (s. unten), oder aufgerichtet an der Wand standen. Bei denjenigen, welche man in den Fussboden einliess und dem Betreten aussetzte, trat eine schwankende plastische Behandlung ein, meist in der Art eines Flachreliefs, oder man beschränkte sich geradezu auf eine eingeritzte Linearzeichnung, welche allenfalls farbig incrustirt wurde und Einsätze von weissen Marmorstücken für Gesicht und Hände erhielt; eine Gattung, welche in Deutschland z. B. durch zwei Grabplatten in der Capitolskirche zu Köln (von 1304 und 1504) zu belegen ist, in Frankreich durch das prächtige Grab[4] in St. Ouen-en-Belin (Dep. de la Sarthe), in Italien aber vollends noch mit der weitverbreiteten

[1] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 177. — [2] Ebenda, II, über die Grabmäler von Mainz S. 346, Altenberg a. d. Lahn S. 180, Erfurt S. 27 ff. Köln und Rheingegenden S. 259 ff. — Ueber diejenigen im Dom von Prag vgl. Ambros, a. a. O., bes. S. 168, 174 u. ff. — [3] F. H. Müller, Beiträge etc. (treffliche Abbildungen). — Moller, die Kirche der h. Elisabeth, zu Marburg. — v. Hefner, Trachten etc. des Mittelalters. — v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit. — [4] De Caumont, Abécédaire, p. 493.

Sitte der Bodenmosaiken zusammentraf. (Grabplatte des Dominikanergenerals Munio, gest. 1299, in S. Sabina zu Rom.) — Der nächste Ersatz hiefür findet sich dann in den gravirten Metallgrabplatten, von welchen unten.

Sehr ausgezeichnete Werke aus dieser Periode sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine sarkophagartige Form haben und, wie das oben erwähnte des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwickelung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofs Engelbert III. (gest. 1368), im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414) im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen. [1]

Das Material der Bronze erscheint in der deutschen Kunst des gothischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Ein Hauptwerk dieser Art ist die Grabstatue des Erzbischofs Conrad von Hochstaden

[1] Zahlreiche andere Grabmäler im Kölner Dome sind nicht von höherer Bedeutung.

im Dom zu Köln (er starb 1261, allein das Denkmal stammt wohl erst aus dem 14. Jahrhundert); Gewandung und Hände erinnern bereits etwas an die Apostel im Chore, dagegen ist der Kopf von höchster künstlerischer Freiheit und edelster Behandlung des Individuellen. — Sodann ist die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im J. 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde.[1] Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562 soll sie zwar umgegossen sein,[2] doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letztern jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerks zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die kolossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg,[3] vom J. 1327, zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind; auch der dekorativ imposante Leuchter der Oberkirche zu Frankfurt a. d. O. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden — den gothischen Styl bis ziemlich tief in's 15. Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist jene eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts) häufiger gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andere Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nikolaikirche zu Stralsund,[4] eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;[5] eine

[1] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 495. — Ambros, der Dom von Prag, S. 352. — [2] Fiorillo, Geschichte der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134. — [3] Franz Kugler, Kl. Schriften, I, S. 784. — [4] Ebenda, I, S. 786. — Ebenda, II, S. 327, 432, 601, 631. — Kunstblatt 1852, S. 299, 368 ff. — [5] Vgl. Milde, Denkm. bild. Kunst in Lübeck (mit genauen Abbild., zum Theil Facsimile).

dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;[1] eine vierte, vom J. 1475, künstlerisch minder bedeutend, befindet sich noch daselbst; eine fünfte, sehr vorzügliche, noch aus dem 14. Jahrhundert, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin darstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. Andere im Dom von Schwerin, in westphälischen Kirchen u. a. a. O. Bei diesem Anlass erwähnen wir auch noch die wenigen Beispiele aus späterer Zeit: die Grabplatte des Cardinals Cusanus in der Kapelle des Hospitals zu Cues an der Mosel (1488), ohne architektonischen Grund, mit sehr porträtwahrer Physiognomie, — das einfache Denkmal eines Abtes aus dem 15. Jahrhundert, in der Kirche zu Brauweiler, — und die Grabplatte des Bürgermeisters Berk (1521) in der Marienkirche zu Lübeck. — Auch in Flandern und Frankreich kommen solche Bronzeplatten, zum Theil von hohem Kunstwerthe vor; zu Bingsted in Dänemark die des Königs Erich (gest. 1319), eine in der Kirche zu Aker in Upland (Schweden); eine ganz in derselben Art behandelte Marmorplatte im Dom zu Upsala; wiederum eine Metallplatte zu Nausis unweit Abo (Finnland). In England sind es nicht ganze Metallplatten, sondern die einzelnen Figuren, Wappen, Schriftbänder etc. sind jede besonders in eine Steinplatte eingelassen. Es sind namentlich Norfolk und Suffolk reich an solchen Arbeiten. Der Styl ist mittelmässig.

Die Prachtmetalle wurden auch in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten jetzt nur noch selten eine bedeutende Dimension, indem die Elevationen der wichtigsten heiligen Leichname schon längst geschehen waren und es sich jetzt meist nur noch um Verschönerung oder Umarbeitung eines oder des andern Prachtsarges handeln konnte. Als eines der seltenen Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art möge hier der Reliquienbehälter des h. Patroclus aus dem Dome von Soest, gegenwärtig im Museum zu Berlin, durch den Goldschmied Rigefried im J. 1313 gefertigt,[2] angeführt werden. Die Arbeit gehört, was die künstlerische Durchbildung betrifft, nicht zu den vorzüglichern. Ein Antependium von vergoldetem Kupferblech im Museum zu Köln (aus S. Ursula stammend), mit reichen Emailverzierungen des Uebergangsstyles, hat an der Stelle der Reliefs Malereien der altkölnischen Schule. — Oft erhebt sich über kleineren Reliquiarien ein eleganter goldener Thurmbau (Beispiele u. a. im Domschatz von Aachen), welcher vollkommen die germanische Architektur nachahmt; auch Rauchfässer werden mit Giebeln und Spitzthürmen versehen; ganz besonders aber erhalten die Monstranzen

[1] Abbildung bei Schimmel, die Cist.-Abtei Altenberg. — [2] Becker, im Museum, Bl. für bild. Kunst, 1836, S. 396.

die Gestalt der reichsten, durchsichtigsten Thurmarchitektur (Beispiele auf dem Museum zu Basel u. a. a. O.), mit zahllosen Spitzthürmchen, welche Engel u. dgl. tragen. Selbst an jenem schönen alten Bischofsstabe des Domschatzes zu Köln (14. Jahrhundert, vorgeblich schon aus dem 12. Jahrhundert) ist der obere Knauf als gothisches Kirchengebäude gestaltet. Zu keiner Zeit hat die Architektur so vollkommen das ganze Ornament durchdrungen, wie damals; bis in die Geräthschaften des täglichen Lebens hinein sucht sie ihre Idealformen geltend zu machen, und nur der ungemein edle Geschmack der Behandlung lässt vergessen, dass man statt eines Zierrathes ein Gebäude vor sich hat.[1]

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des gothischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt, an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dgl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit.[2]

Die Münzen dieser Periode beginnen sich erst der Kunstform zu nähern, während die Siegel zum Theil auf der Höhe des damaligen plastischen Styles erscheinen. Derselbe zeigt sich hier bereits in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie und behauptet selbst das ganze 15. Jahrhundert hindurch neben dem eindringenden Realismus ein gewisses unverkennbares Recht. Als eines der schönen Siegel ist beispielshalber dasjenige Kaiser Karls IV. von der goldenen Bulle zu nennen.

Vorzüglich bedeutend endlich sind die seit dem 14. Jahrhundert allmählig reichlicher vorhandenen Altarwerke, die,

[1] Zahlreiche Belege bei Heideloff, Ornamentik des Mittelalters. — Rheinische Goldschmiedarbeiten, Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 333. — Die schöne Monstranz von Sedletz in Böhmen, s. Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates, Lief. II, Taf. 7. — Als Specimen der oft sehr prächtigen Thürbeschläge, Thürhämmer und Schlösser s. ebenda, Lief. VI—VII, Taf. 21 a. 22, die Thüre zu Bruck an der Murr. — [2] Franz Kugler, Beschreibung der in der königl. Kunstk. zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 33 ff. Vgl. *Denkmäler der Kunst, T. 59 (12.)*

in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculptirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis in's 16. Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das 17. Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutschland (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur vorkommt, wo der weisse Marmor nicht herrschte. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes in der That schon allein aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern nahm, wie wir sahen, die Kirchenbaukunst eine wesentlich abweichende Richtung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des gothischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch gothischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen,

dass schon in dem innerlichen Wesen des gothischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentliche nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermaassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten. Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dgl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg und in der Vorhalle von Freiburg i. Br., an den Aposteln des Kölner Domchores etc., und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung, (vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke. Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in

dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Reliefiguren ausgeführt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die ihnen entsprechenden Votivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des gothischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altarschrein in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn, etwa um 1300 verfertigt, mit einer sitzenden Statue der Madonna von sehr streng gothischem Styl. — Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der hl. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meisters Wilhelm (vergl. unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Mehreres in westphälischen Kirchen. — Ein Schrein in der Kirche zu Carden, mit Terracottafiguren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,[1] mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). — Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.[2] — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem

[1] Vgl. Schorn, über altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, S. 17. — [2] Wach, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, Nr. 2 f.

und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,[1] in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Marienkirche zu Anclam, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-gothischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der gothische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offnen Naivetät. — Ein grosses steinernes und bemaltes Altarrelief in der St. Peterskirche zu München. — Im Besitz des herzoglich nassauischen Archivars Habel zu Schierstein: ein Altarschrein,[2] der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält und sich durch die sehr zarte Ausbildung des gothischen Styles, sowie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet.

Italien.[3]

Schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an nimmt die Kunst in Italien wesentlich eine andere Stellung zum Leben ein als im Norden. Das Kunstwerk wird mehr und mehr als isolirte Leistung des subjectiven Genius betrachtet, als wesentlich unabhängig von dem Kirchenbau, welchem es angehört; es unterliegt auch bei Weitem nicht einer so strengen, so unerbittlich gegebenen Einrahmung und Aufstellung wie das Kunstwerk der nordischen Kathedralen. In nothwendiger Parallele mit dieser grössern individuellen Freiheit erwächst beim Volk eine vergleichende Betrachtung und Beurtheilung, welche mit Hülfe der schon sehr häufig an den Werken selbst angebrachten Namensunterschriften und Jahrzahlen allmählig zu einer Art von Künstlergeschichte und Kunstgeschichte erwächst, dergleichen im

[1] S. m. Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206, wieder abgedruckt in den Kl. Schriften, I, 794 ff. — [2] Abb. bei F. J. Müller, Beiträge etc. II, Taf. 7, 14. — S. *Denkmäler der Kunst, T. 59 (10 u. 11).* — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 61.*

Norden völlig fehlt. So wenig nun ein solcher Unterschied über den absoluten Werth der einen oder der andern Kunstwelt entscheidet, so sehr kam durch denselben die italienische Kunst in Vortheil, indem sich das Interesse der Menschen überhaupt leichter dem Individuellen und Festdatirten zuwendet.

Diese Bewegung nach Entfesselung des Subjectiven wird jedoch auf eine merkwürdige Weise gekreuzt durch eine Gegenbewegung im Sinne des nordisch-gothischen Sculpturstyles. Dieser kam im Gefolge der nordischen Bauweise, gelangte jedoch erst um Jahrzehnte später zu allgemeinerer Geltung, offenbar durch den (historisch erwiesenen) häufigen Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien. Die eigenthümlich geschwungene Stellung, die bestimmte Cadenz des Faltenwurfes, selbst der nordische Typus der Kopf- und Gesichtsbildung finden sich nun auch hier. Es war ein fremder Tropfen Blutes, indem die italienische Sculptur die architektonischen Prämissen der nordischen (die Aufstellung von Statuen in engen Reihen an Portalen, in schmalen Nischen, in hochangebrachten Baldachinen. überhaupt die ganze gothische Einfassung) nur in geringem Grade theilte. (S. ihre breiten, räumigen Nischen; runde Portallunetten; vorherrschende freie Aufstellung als Abschluss von Giebeln, Strebepfeilern etc., ohne alle Nischen und Baldachine.) Mit Beginn des 15. Jahrhunderts schwindet auch diese Einwirkung früher als irgendwo vor dem Kunstgeiste der neuern Zeit; höchstens mit Ausnahme einzelner oberitalischer Arbeiten, in welchen sie sich etwas länger kenntlich macht. —

Das Vorherrschen des weissen Marmors, auch in den aussertoscanischen Arbeiten höherer Gattung, modificirt diesen ganzen Styl sehr namhaft, indem dabei eine andere Art von Beseelung des Einzelnen verlangt wird als in der Regel bei den Materialien der nordischen Sculptur. — Sehr wesentlich ist auch die ungleich grössere Begünstigung des Reliefs, indem sowohl die Bautheile selbst (Kirchenfaçaden, Innenseiten der Kirchenmauern etc.) als die dem Cultus dienenden einzelnen Gegenstände (Altäre, Kanzeln u. dgl.) nicht so rücksichtslos durch verticale Profilirungen, Stabwerk und Maasswerk zerschnitten wurden wie in der nordischen Gothik.

Endlich kommt die grössere Freiheit des Sachinhaltes in Betracht. Die Allegorie, als Einzelgestalt wie als ganze Scene oder Thätigkeit, wird kühner und reichlicher gehandhabt; der Füllfigur und der Stützfigur wird eine häufige und oft sehr sinnreiche Anwendung zu Theil; an den Grabmälern begegnet man einer Fülle von sachlichen Beziehungen in plastischem oder farbigem Ausdruck. Das durchgängige Vorherrschen des Sarcophages — auf Säulchen oder Stützfiguren, oder auf flacher Erde, oder auf Consolen; — in einer Nische oder an der flachen Wand; mit oder ohne Ueberbau — giebt ihnen einen Charakter,

der wesentlich von dem des nordischen Grabes abweicht. (Bei letzterm ist die Grabplatte das Charakteristische, weil der Todte unter der Erde und nur ausnahmsweise in einem sichtbaren Sarcophage ruht.)

In marmorarmen Gegenden wie z. B. die Romagna und Lombardie, machen sich bereits grössere Gruppen von gebranntem oder ungebranntem Thon über den Altären oder abgesondert in Nischen geltend; nur sind aus dieser Zeit die wenigsten erhalten. — In edeln Metallen wurden einzelne mächtige Altarschreine und Reliquiarien gearbeitet. Der Erzguss dagegen nimmt unter den erhaltenen Denkmälern keine bedeutende Stelle ein.

Wir müssen hier wieder bei Giovanni Pisano (gest. 1320), dem Sohne des Nicola, anknüpfen, insofern derselbe auf die Grenzscheide der Zeiten, in das 13. Jahrhundert zurück, in das 14. vorwärts weist (S. 402). Von dem classischen Streben seines Vaters war wenig auf ihn übergegangen; dagegen vereinigt er auf die merkwürdigste Weise eine höchst energische Phantasie, einen z. B. im Nackten oft ganz befremdlich hervorbrechenden Naturalismus und die allgemeinen Gesetze des gothischen Styles, welcher wesentlich mit ihm in die italienische Kunst hineinkam. — Er hatte zunächst Antheil an den Sculpturen der Domfaçade von Orvieto,[1] wo ausser ihm noch andere Schüler seines Vaters, auch der oben (S. 402) genannte Arnolfus und mehrere deutsche Bildhauer arbeiteten. Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testamentes und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend gothischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano in der allerschönsten Weise nach. — Endlich tritt Giovanni in völlig selbständiger Stylvollendung auf in den Sculpturen der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (1301), voll geistiger Bewegung in höchst lebendig ausgebildeten Formen.

Eine spätere Kanzel, im Dom von Pisa (1311), ist nur noch in zerstreuten Fragmenten (theils an der jetzigen Kanzel, theils auf einer obern Gallerie des Domes) vorhanden, welche schon mehr einseitige gothische Manier verrathen. Von seinen Madonnenstatuen ist diejenige über der zweiten Südthür des Domes von Florenz die schönste und würdigste, andere, z. B. in Pisa und in Madonna dell' arena zu Padua dagegen manierirt bis zum Herben, so dass namentlich die ausgeschwungene Stellung so empfindlich wirkt als bei irgend einer nordischen Statue.

Das Grabmal Benedict's XI. (gest. 1304) in S. Domenico zu Perugia ist eine ungleiche, zum Theil treffliche Arbeit, die

[1] Gruner, die Basreliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto.

Grabstatue des Errico Scrovegno in der genannten Kirche zu Padua durch Detail-Naturalismus merkwürdig. — Eine Anzahl wahrscheinlich ächter, doch nicht erwiesener Arbeiten Giovanni's findet sich im Campo Santo zu Pisa.

An Giovanni schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen und selbst aussertoskanischen Bildhauern an; ja fast die ganze italienische Sculptur des 14. Jahrhunderts erscheint beinahe ebenso theils unmittelbar theils mittelbar von ihm wenigstens berührt, wie die Malerei von Giotto. Pisa, in der Nähe von Carrara, war die wichtigste Werkstatt weit und breit; dazu kam das damals beginnende Bildungsprincipat Toskana's über Italien.

Zunächst nennen wir zwei Schüler Giovanni's, die Brüder Agostino und Agnolo aus Siena. Auch sie arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihren Namen und der Jahrzahl 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht; durch eine unglückliche Aufschichtung geht die Wirkung vollends verloren. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, in S. Francesco zu Bologna (nach früherer Zersplitterung jetzt wieder an Ort und Stelle), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des gothischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des 14. Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276—1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tiefsinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bauanlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigener Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung" bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht

man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen der (im J. 1588) abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der hl. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung von Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteten Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurmes der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modelirarbeit bezeichnet.[1] Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des gothischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich in der Gewandung durch Adel und besonders feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa ein Grabmal vom Jahre 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom Jahre 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

[1] Vollständige Abbildungen bei Lasinio, le tre porte del battisterio di Firenze.

Andre namhafte toskanische Bildhauer der Zeit sind: Cinelio, von dem das Grabmal des Cino d'Angibolgi in der Kathedrale zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom Jahre 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist; ausserdem die sitzende Statue des S. Marcus im Dom zu Florenz. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrzahl 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toskana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben u. dgl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-gothischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.[1] Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekannten Künstler wurde gegen das Ende des 13. Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene

[1] Förster, Beiträge zur neuen Kunstgeschichte, S. 83, ff.

vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz: diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt, u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andere Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des 15. Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

Die italienisch gothischen Sculpturen, die ausserhalb Toskana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toskanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen von Oberitalien anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des h. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, dessen Reliefs in der Ausführung theils hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheinen, wie denn auch seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brerakirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie beträchtlich roh erscheinen; dagegen sind an jenem Denkmal die Stützfiguren von so geistreicher und schöner pisanischer Arbeit, dass man sie allein für Balduccio's Werk, den Rest für Schülerproductionen halten möchte. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. (Die Gräber der Visconti besonders in S. Eustorgio; ob auch noch in der aufgegebenen Kirche S. Giovanni in Conca? — Einiges auch im Innern des Domes). Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des heil. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs

und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr. [1]

In Venedig [2] erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts den Dogenpallast baute. Die Blätterkapitäle der Säulen dieses Pallastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des gothischen Styles erkennen lassen; an den Ecken sind grössere Hochreliefgruppen angebracht. — Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder Jacobello und Pietro Paolo, genannt dalle Masseghe, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch überaus weiche, idealistische Behandlung der Köpfe, Zierlichkeit der Haare, und runden, edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen. Ihnen möchte auch die schöne Lunette über dem Eingang zum Platz von S. Zaccaria beizulegen sein. — Einen ähnlichen Styl, nur roher und minder entwickelt, bemerkt man an den Relieffiguren des kupfervergoldeten Vorsatzes der Pala d'oro in S. Marco. — Sehr schöne namenlose Werke: der Altar in der Cap. de' mascoli ebenda; das Lunettenrelief einer Thür am linken Querschiff der Frari; Einzelnes unter den Sculpturen der Façade von S. Marco. Die Einwirkung Pisa's ist durch Stylanklänge, Nachrichten und vorhandene pisanische Werke erwiesen.

In Bologna und Padua herrschte ein grosser, vielseitiger Gräberluxus. In ersterer Stadt war dafür um das J. 1400 ein Toskaner Andrea da Fiesole thätig. (Gräber in den Klosterhöfen von S. Martino und S. Domenico.)

In Neapel werden die Sculpturwerke des 13. Jahrhunderts einem älteren, die des 14. insgemein einem jüngeren Masuccio zugeschrieben, welcher letztere namentlich als der Urheber der Grabmäler des Hauses Anjou und anderer Grossen in S. Chiara (hier das des Königs Robert, gest. 1343), in S. Domenico, S. Lorenzo etc. gilt. Es ist darin, neben einem bisweilen grossen Luxus der Anordnung, eine oberflächliche Aneignung des pisanischen Styles nicht zu verkennen, aber in eigenthümlich

[1] C. Ferreri, l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia. — [2] Selvatico, sull' architettura e sulla scultura in Venezia, gibt mehrfach abweichende Benennungen und Zeitbestimmungen, welche wir einstweilen nicht beurtheilen können. — *Denkmäler der Kunst, T. 61 (II)* und *T. 63 (I, 2).*

stumpfen Formen. Direct pisanisch könnte der Leuchter der Osterkerze in S. Domenico (mit 9 allegorischen Figuren) sein.

Malerei.

Kenntlicher als in der Sculptur regt sich mit dem 14. Jahrhundert in der Malerei, noch innerhalb der Grenzen des gothischen Styles, der Genius der einzelnen Nationalitäten und Landschaften; es lassen sich Schulen von mehr oder weniger ausgesprochenem Charakter, ja Künstlerindividualitäten unterscheiden. Weit am meisten ist in dieser Specialisirung der Kräfte Italien voran, doch zeigt auch der Norden eine ähnliche Entwicklung. Die nordische Malerei bleibt einstweilen in der nachtheiligen Lage, dass ihre natürlichste und freiste Hauptäusserung, die Wandmalerei, in den wichtigsten Gebäuden, den Kathedralen, gar keine nennenswerthe Stelle findet und daher überhaupt keinen höchsten Rang einnimmt; Pracht und Aufwand der so viel unfreiern Glasmalerei bietet hiefür nur einen geringen Ersatz. Langsam wächst inzwischen eine Malerei der persönlichen und localen Meisterschaft an den Tafelbildern und Miniaturen empor, welche in geldreichen Gegenden und Städten sich geradezu an die Spitze der ganzen Kunst stellt, und für die Van Eyck vor der Hand die Stätte bereitet. In Italien dagegen hörte das Fresco, seit es das Mosaik im Grossen verdrängt hatte, keinen Augenblick mehr auf, die Kunst wesentlich zu beherrschen.

Frankreich, Belgien und England.

Von den Wandmalereien dieser Periode werden gegenwärtig bald hier bald dort Stücke vom Mörtel befreit und dann publicirt, noch nicht hinlänglich, um darnach einen durchgehenden französischen Stylcharakter bestimmen zu können, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth. So die grosse Darstellung des jüngsten Tages an einer Wand von St. Philibert zu Tournus, eine für jene Zeit mächtig ergreifende Composition. Die Vortragsweise ist hier wie noch fast überall in den Wandgemälden des 14. Jahrhunderts einfache Linearzeichnung mit (jetzt meist fehlenden) Farben ausgefüllt, die Gründe roth.[1] — Was in Rheims, in der Notre-Dame-Kirche zu Presles in der Champagne u. a. O. vorhanden, ist noch nicht durch Abbildungen bekannt.

[1] Archives de la commission des mon. historiques, Eglise de S. Philibert, peintures, I.

Die Glasmalereien der französischen Kathedralen stammen der Masse nach mehr aus dem 13. Jahrhundert, doch mag in den oben (S. 405) genannten Kirchen die Vollendung erst allmälig und theilweise erst in dieser Periode erfolgt sein. Dies betrifft z. B.: die schönen Ueberreste in der Kathedrale von Chalons s. M. etc. [1] — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fertigte. [2]

Die Tafelmalerei kommt für Frankreich und England, was erhaltene Denkmale betrifft, noch so viel wie gar nicht in Betracht. Für die flandrische Kunst dienen als Anhaltspunkte ein paar Gemälde in der Akademie zu Antwerpen und in der Kathedrale zu Brügge, etwa der frühern kölnischen Schule entsprechend. Dem ausgebildeten gothischen Style gehören dann zwei flandrische Altarschreine in der öffentlichen Sammlung zu Dijon [3] an, welche zu Ende des 14. Jahrhunderts von Melchior Broederlam gemalt und von Jaques de Baerze mit Schnitzwerken versehen sind.

Für die Malerei der genannten Länder kommt, jedoch mehr als alles Uebrige die Miniaturmalerei, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht. Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek zu Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts erscheint in ihnen der gothische Styl, wie wir sahen (S. 406), obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält, und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts sind minder werthvoll als die französischen und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vortheilhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des 14. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden

[1] F. de Lasteyrie, hist. de la peinture sur verre — ein Prachtwerk, welches auch für diese Periode das Wichtigste enthalten wird. — Einiges bei Willemin, mon. fr. inéd. — und in: Moyen-âge et Renaissance Vol. III. — [2] Vergl. die erwähnten Notizen nach Westmacott, Kunstbl. 1847, Nr. 3. Erhalten ist, wie es scheint, nur äusserst Weniges. — [3] S. Kunstblatt 1843, Nr. 54 (Notizen von Passavant), 1847, Nr. 8 (von Schnaase), 1856, S. 236 (von Waagen).

nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in dieser Beziehung die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende Meister, die im Anfange des 15. Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beauneveu, Jaquevrart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekannten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten. [1]

Deutschland.

Hier stehen zunächst die Miniaturen gegen die sonstigen Gattungen der Malerei, und namentlich gegen Ende der Epoche hinter den schon im Sinn des höhern Luxus behandelten niederländischen und französischen zurück. Im Ganzen herrscht noch die illuminirte Umrisszeichnung durchaus vor. Doch im Gedanken und in der Composition kommt auch hier Manches höchst Bedeutende [2] vor, was der allgemeinen Stylhöhe der Zeit entspricht. So vorzüglich in der Handschrift des Wilhelm von Oranse vom J. 1334 (Bibliothek von Cassel), in einer Bibel und einer Weltchronik der Oeffentl. Bibliothek von Stuttgart, mehreren Codices der Bibl. zu München u. s. w. Illustrirte Chroniken, dergleichen sich sehr viele vorfinden, sind insgemein nur sachlich interessant. (So die Geschichten des Erzbischofs Balduin von Luxemburg, im Provinzialarchiv zu Coblenz etc.)

[1] Vergl. vor Allem: Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris, bes. III, 294, ff. — [2] Für das Folgende vgl. Handbuch der Malerei, I. S. 189, ff. — Ferner Franz Kugler, Kl. Schriften, I, S. 8, 10, 53, 62, 67, 87, 89; — II, 344, ff.

Dagegen gehören viele deutsche Glasmalereien[1] zu den vortrefflichsten des 14. Jahrhunderts. Die Leichtigkeit der Technik sowohl als die Sicherheit des Styles und der Anordnung hatten grosse Fortschritte gemacht, und man hatte mit den einmal gegebenen Mitteln grössere Wirkungen erzielen gelernt. Die Nachahmung der reichsten Architekturformen auf dunklem Teppichgrunde, als Einfassung der heiligen Gestalten und Geschichten, erreichte bereits eine erstaunliche Pracht. — Gegen Ende der Periode beginnt, ohne Zweifel zu Erzweckung grösserer Helligkeit, das weisse Glas eine bedeutendere Stelle einzunehmen, namentlich in den dekorativen Theilen. — Zu den merkwürdigsten Fenstern gehören diejenigen in der Kirche zu Königsfelden in der Schweiz, sowohl durch Inhalt (u. a. die Legenden des h. Franciscus und der h. Clara) und Zeichnung als durch die originelle Anordnung. Sodann sind die im Chore des Domes von Köln,[2] aus der früheren Zeit des 14. Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, und des Münsters zu Freiburg i. B., aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. So auch drei Fenster in der Sebaldskirche zu Nürnberg (von 1365 bis 1394). Das grosse Fenster im südlichen Querschiff des Domes von Augsburg ist wenigstens von prachtvoller dekorativer Erscheinung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts enthalten die Glasgemälde, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn.[3] Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im Jahr 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit

[1] S. Gessert, Gesch. d. Glasmalerei. — W. Wackernagel, über die Glasmalerei. — [2] S. das Prachtwerk von Boisserée; — Hefner, Trachten etc., I, 44; — und: *Denkmäler der Kunst, T. 54, B.* — Ueber rheinische Glasg. überhaupt vgl. Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 323, ff. — Ueber diejenigen im Dom von Augsburg, ebd. III, 758. — [3] Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers Milde (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

seinen Werken zu schmücken.[1] — Als Specimen des Reichthums, welchen die strengen Cistercienser in fast lauter farblosem Glase hervorzubringen wussten, mag das grosse Façadenfenster der Kirche zu Altenberg bei Köln (nach 1400) dienen. Anderweitig erlaubten sie sich auch farbige, wie z. B. die im Brunnenhause und im Chor des Stiftes Heiligenkreuz (Oesterreich) befindlichen Beweisen;[2] erstere enthalten die sehr merkwürdigen Bildnissgestalten der Babenberger. — Die Bettelordenskirchen, welche sich wenigstens mit Einem farbig historiirten Chorfenster begnügen sollten, hatten doch oft genug den ganzen Chor voller Glasgemälde.

Die Teppiche nehmen während dieser Periode in der deutschen Kunst keine bemerkenswerthe Stelle ein.

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei, wie schon bemerkt, im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen, namentlich in den gewöhnlichen Pfarren und Klosterkirchen, nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grössern Raum ein, und selbst in den consequent gothischen Kathedralen boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen u. s. w. vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter ebenfalls thätig zu sein wünschten; endlich gab es in Klöstern und Stiftsgebäuden Säle und Kreuzgänge mit grossen Wandflächen. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt. Auch ist die Ausführung und die Durchbildung des Einzelnen meist nur gering und andeutend im Vergleich mit den Fresken der Schule Giotto's; die höchst vergängliche Technik, Wasserfarben auf gewöhnlichem Bewurf, sogar auf Stein, bildet einen sonderbaren Gegensatz zu der Solidität des Stoffes bei allen andern Gattungen der damaligen Kunst. Was aber diesen Werken doch bisweilen einen dauernden Werth verleiht, ist die hohe Bedeutsamkeit mancher Motive und — in

[1] S. die Urkunde bei Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II, S. 441. Vergl. *Denkmäler der Kunst*, T. 60 (5). — [2] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Lief. I u. II, Taf. 5 u. 6.

mehrern Fällen — die sinnvolle Durchführung eines Gesammtgedankens in einem Complex vieler Einzeldarstellungen. — Von den im Rheinland erhaltenen Werken dieser Art waren die (in Copien, jetzt im Besitz des k. Museums in Berlin erhaltenen) Gemälde der ehemaligen Deutschordenskapelle zu Ramersdorf bei Bonn,[1] um 1300, schon in einem conventionellen gothischen Styl, aber nicht ohne Schönheit und Anmuth ausgeführt. An den Gewölben des Mittelschiffes sah man, von vorn beginnend, das Weltgericht, die Krönung Mariä mit Heiligen, dann in den Nebenschiffen zu den Seiten eines nicht mehr vorhandenen Gewölbes Christi Auferstehung und Himmelfahrt, in den beiden Nebentribunen die Passion, in der Haupttribuna endlich Gott Vater als Schöpfer der Elemente; an den Wänden waren statuarische Heiligenfiguren angebracht. — Von den wahrscheinlich vor 1322 ausgeführten Malereien im Dom zu Köln erscheinen die der Brüstungswände des Chores[2] als die wichtigsten; es sind ansehnliche Cyklen legendarischer Darstellungen und Reihen einzelner kleinerer Figuren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Charakteristik. — Von den neuerlich zum Vorschein gekommenen Malereien in der St. Thomaskirche zu Soest in Westphalen stellen die spätern, unserer Periode angehörenden durch Adel und Lebendigkeit geradezu einen Höhepunkt des ganzen gothischen Styles dar. — Reste von Legendenbildern im Dom von Xanten. — Sodann sind in neuerer Zeit verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.[3] In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Cannstatt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im Jahr 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehinger-Hofes zu Ulm.[4] — Andre, vom Jahr 1427, im Chore des Domes

[1] Vergl. Schnaase: Die Kirche zu Ramersdorf, in G. Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein" 1847, S. 191, ff. und: *Denkmäler der Kunst, T. 60 (I).* — [2] Die übrigen Reste im Dom s. Fr. Kugler Kl. Schriften II, 285. — [3] Sendschreiben von C. Grüneisen, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, No. 96. — [4] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 10. Kunstblatt 1855, S. 363, 426. (Mittheilung von Mauch, wonach diese Gemälde noch dem 14. Jahrhundert angehören.)

von Frankfurt a. M.; auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit.[1] — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt.[2] — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen Testaments (nach Art der Biblia pauperum einander gegenüber gestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.[3] Auch die seltene Technik des Mosaiks, wovon wir an der Reliefligur von Marienburg bereits ein Beispiel kennen lernten, hat in dieser Zeit noch eine grosse Darstellung des Weltgerichts am Dom zu Prag und eine Marter des Evangelisten Johannes am Dom zu Marienwerder aufzuweisen. — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei dieser Zeit. Noch die Bilder seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zeigen keine sonderliche künstlerische Entwickelung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,[4] im Museum zu Köln, in der Stiftskirche zu Oberwesel (hier die Flügel des Hochaltares vom J. 1331), in der Domkapelle zu Goslar, im Besitz des Hrn. Ober-Regierungsrathes Bartels zu Aachen, an den bemalten Theilen des oben genannten Altarschreines zu Altenberg a. d. Lahn, u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhundefts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen, als sie schon nicht mehr ausschliesslich die Deckel von Altarschreinen bildeten, sondern für öffentliche wie Privatandacht als Hauptbestandtheile des Schmuckes von Altären etc. mit Liebe und Aufwand gearbeitet wurden.

[1] Näheres Fr. Kugler Kl. Schriften II, 349. — [2] Es ist die Malerei im südlichen Kreuzflügel. Ueber diese und die Uebrigen vergl. Kl. Schriften I, 140 und Kunstblatt 1845, Nr. 54. (Mittheilung von Quast.) — [3] Pommersche Kunstgeschichte, S. 182; Kl. Schriften I, 790. — [4] Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I. (Erzgebirge und Franken.) Ein periegetisches Hauptwerk über deutsche Kunst. — Derselbe im Kunstblatt 1850, S. 149 ff., 289 ff., besonders über böhmische Miniaturen. — Kl. Schriften II, 180. 286. 524 u. a. a. O.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kundze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel- und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag, wo die Kirche, die Katharinenkapelle, die Kreuzkapelle und das Stiegenhaus noch fast den ganzen malerischen Schmuck behalten haben;[1] andrerin der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der Gemäldesammlung des Stiftes Strahow ebenda, im Kreuzgang von St. Hieronymus in Emmaus ebenda (Menge von Wandmalereien), in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Eine zweite, bedeutendere Schule lässt sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen,[2] obwohl wir keinen Malernamen kennen. Unter der Einwirkung der trefflichen, oben erwähnten Sculpturen Sebald Schonhofer's bildete sich hier auch in der Malerei ein Styl aus, in welchem das plastische Element, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich vorherrscht. Eine edle und strenge Auffassung verbindet sich hier mit einer nachdrücklichen Modellirung und tiefem, gesättigtem Colorit; die Bildung der Gestalten ist anmuthig und schlank, die der Köpfe hie und da von idealer Schönheit. Die vorzüglichsten Werke sind: Der Imhoff'sche Altar (nach 1361, oder erst 1418—22?) auf der Burg, eine Madonna mit Donatoren in der Lorenzkirche, der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche, der Volkamer'sche Altar in St. Lorenz (1406), der Haller'sche Altar in St. Sebald, ausserdem mehrere Grabtafeln in verschiedenen Kirchen und die Flügelbilder eines Altars im Berliner Museum.

Am spätesten entwickelt sich die Schule von Köln.[3] Hier

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 497, vergl. 495. — Ueber das grosse Mosaik, welches Kaiser Karl IV. 1370 durch einen unbekannten Meister an der Südseite des Domes anbringen liess, vgl. Ambros, der Dom von Prag, S. 272. Es enthält ein Weltgericht, in der Mitte die Schutzpatrone von Böhmen vor Christus knieend. — Ueber die Malereien der Wenzelkapelle vgl. S. 189 u. ff.; die Passionsbilder zeigen einen kenntlichen giottesken Einfluss, die Legende St. Wenzels dagegen eine totale Umarbeitung vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — [2] Waagen, Kunstw. u. K., I. S. 163, ff. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176, ff. Ders. in „Nürnbergs Kunstleben", S. 28, 34, 47, ff. — [3] Fr. Kugler,

hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des gothischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst seit den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages, doch so, dass die Farben noch immer wie durch einen duftigen Schleier etwas in die Ferne gerückt erscheinen. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet; und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke; es sind Gestalten himmlischer Reinheit und ungetrübten Friedens. Wo jedoch diese Schule über die Schilderung der Zustände hinaus in das Gebiet der That übergeht, fehlt die Energie, und bei der Darstellung des Bösen wird sie burlesk.

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm (wahrscheinlich des Namens Herle), der um das Jahr 1380 blühte.[1] Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — ein Theil der zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im städtischen Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, in der Sakristei von St. Severin zu Köln; — zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen in der Morizkapelle zu Nürnberg; — und eine Tafel mit 35 kleinen Bildern

Kl. Schriften, II. 288, ff. 350, ff. 524. — Kunstblatt 1854, S. 164, ff. (Mittheilungen von Waagen); ferner: Merlo's Forschungen, und über dieselben Kunstbl. 1850, S. 140 und 1853, S. 49.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 90 (2, 3, 4).*

der Geschichte Christi im Berliner Museum. Von Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters enthalten das Museum, die Kirchen und die Privatsammlungen von Köln, das Berliner Museum, die Pinakothek zu München u. s. w. zahlreiche Bilder; ein interessantes Altärchen befand sich im Besitz des Herrn Bauinspektors von Lassaulx zu Coblenz. — Den zweiten grossen Künstler der Schule benennt man als Meister Stephan; er ist mittelbar oder unmittelbar Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn, der sich offenbar an die inzwischen emporgekommene flandrische Schule anlehnt und stellenweise selbst deren täuschende Naturtreue erstrebt und erreicht. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), wozu eine Geisselung und eine Grablegung im Museum zu Köln, vielleicht auch eine höchst anmuthige heil. Ursula auf blauem Grunde, ebenda, gehört; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom Jahre 1426;[1] ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — eine kleine, überaus anmuthige Madonna mit Engeln im Besitz des Herrn von Herwegh zu Köln; — vielleicht auch zwei Tafeln der Münchener Pinakothek, je drei Heiligenfiguren enthaltend. — Von Schülern Stephans mögen z. B. die schon erwähnten Wandmalereien im Dom zu Frankfurt a. M. herrühren, ausserdem Verschiedenes in den obengenannten Sammlungen, so u. a. ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. Anderes in St. Ursula zu Köln, im Museum zu Darmstadt u. a. a. O.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-gothischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 60 (6, 7, 8.)* — Vielleicht hat Stephan, welcher wahrscheinlich Lothener hiess, überhaupt erst später, um die Mitte des Jahrhunderts geblüht, und dann würde auch das Dombild in diese Zeit fallen. (Waagen, im Kunstbl. 1854, S. 164, ff., wo auch vorzüglich schöne Miniaturen dieser Schule in einem Gebetbuch der Bibliothek von Darmstadt erwähnt werden).

Provinzialmuseum von Münster; Anderes in der Marienkirche und Rainoldskirche zu Dortmund, in der Paulskirche zu Soest etc. Ausserdem ist hier ein colossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen zu erwähnen, welches 1424 für die dortige Paulinerkirche von einem Mönche Heinrich von Duderstadt gemalt zu sein scheint und ebenfalls die weite Ausbreitung des kölnischen Styles zu belegen geeignet ist. — Andre Bilder aus verschiedenen Epochen der altwestphälischen Schule befanden sich in den Sammlungen des Regierungsrathes Krüger zu Minden und des Regierungsrathes Barthels zu Aachen, wovon die erstere seit einigen Jahren nach London an die Nationalgallerie verkauft worden ist.

Italien.

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwickelungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute. [1] Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-gothischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten gothischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der gothische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besondres fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des gothischen Styles für die weitere Entwickelung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern gothischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek) [2] gibt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des 14. Jahrhunderts an

[1] Vgl. mein Handb. der Geschichte der Malerei, etc. I, S. 301, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — Gio. Rosini, storia della pittura italiana (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 315.

italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers, des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.[1]

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des gothischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toskana an. In der toskanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des gothischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,[2] der den gothischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den

[1] S. die Beilage zum VI. Bande des Lemonnier'schen Vasari. — Die grosse und massenhafte Miniaturmalerei beginnt doch erst mit dem 15. Jahrhundert. — [2] Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den obengenannten): Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Sammlung von Lasinio nach ebendenselben. — Lasinio, pitt. a fresco del campo santo di Pisa. — *Denkmäler der Kunst*, T. 62. 63.

Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirksamen Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maassstab für seinen Geist und für sein Talent. Hier zeigt es sich, bis zu welchem Grade Giotto neu und schöpferisch war; die wichtigsten Bedingungen aller Composition, die vollkommen lebendige Bezeichnung des Momentanen, die edle Anordnung im Raum, die sprechende Entwickelung des Vorganges sind hier zuerst entschieden für die Kunst gewonnen. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cyclus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte.[1] Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einschluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwickelung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des hl. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorieen, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des hl. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie[2] den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedichte zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch mit grösserm

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — [2] Paradies, XI. v. 58, ff.

Recht dem Parri Spinelli zugeschrieben werden.) — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbewegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus. [1] — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, noch eine Madonna, umgeben von König Robert und seiner Familie, im Refectorium von S. Chiara zu Neapel und ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies letztere Werk neuerlich abgesprochen worden. Ferner die Fresken zweier Kapellen derselben Kirche, und die Reste in der Kapelle des Palazzo del' Podestà, mit dem Bildniss Dante's. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen andrer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

[1] Ausserdem sind von Cavallini noch als selbständige Arbeiten die Mosaiken an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere in Rom, das Leben der Maria, erhalten, die der Façade von St. Paul dagegen bei dem grossen Brande (1823) untergegangen.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl andrer (obschon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.)

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekannten Meistern (seit 1323 bis nach 1355) gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur der h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominikaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speziellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco

zu Assisi, ein Altarbild im Querschiff von Ognissanti zu Florenz und eine Pietà in der Akademie ebendaselbst.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1380), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrzahl 1357; an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik auf's Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwickelung des Gedankens sind zwei kolossale Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes," es enthält, in mehreren Scenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der gothischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl andrer Werke gothischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendaselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumph des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmaco) herrühren; sie stellen Scenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, vielleicht nicht mit genügendem Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro

Laurentii, di Lorenzo?) genannt. — Dann folgen Geschichten des heil. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Antonio Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von demselben Künstler rühren im öffentl. Pallaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedikt. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo Santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendaselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des 14. Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen eben so hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciskanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa. — Einer der letzten Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule in einer mittelmässigen, aber durch milden Ausdruck ansprechenden Weise. Von ihm die Darstellung einer Kircheinweihung in der Loggia von S. Maria nuova zu Florenz, eine Reihe von Aposteln und Heiligen in den Kapellen am Querschiff und Chor des Domes und ein Altarbild in den Uffizien.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London. [1]

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist Simone di Martino, fälschlich Simone Memmi genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen Giotto. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechselvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des gothischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Pallastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten Lippo Memmi im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England; — ein grösseres und ein kleineres Madonnenbild im Berliner Museum; — vielleicht auch die vier dem Giotto zugeschriebenen Tafeln im Museum von Antwerpen. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des Virgil, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint Simone an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe. [2] — Von dem ebengenannten Lippo Memmi findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem Simone gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des Simone an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393. — [2] Derselbe, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des Pietro, Ambrogio di Lorenzo. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Pallastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des Giotto, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist Berna (oder Barna) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von S. Gimignano erhalten haben.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des 15. Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom Jahr 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Pallastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des gothischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwickelung, welcher, die gothischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den gothischen Styl auf's Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt

und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines sehr kunstliebenden Klosters in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte).[1] Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387 bis 1455).[2] Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto; noch andre, aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle Nicolaus V. im Vatikan zu Rom.[3] Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;[4] auch die der Uffizien enthält deren mehrere; Anderes in der Sakristei von S. Domenico in Perugia, und in derjenigen von S. Maria novella in Florenz. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstbl., 1840, No. 82. — [2] *Denkmäler der Kunst*, T. 67 (*f.* 2. 3.) — [3] F. Giangiacomo, le pitt. della Cap. di Niccolo V. etc. — [4] Umrisse nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi, herausgegeben von Nocchi.

Museum von Paris,[1] noch bewunderungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (verstorbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toskana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der gothische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, Franco Bolognese, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312. im Pallast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne, und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit, wie Symon, Lorenzo und Cristoforo von Bologna, Jacobus Pauli, Petrus Johannis u. a. sind weniger interessant. Werke dieser Schule hauptsächlich in den Kirchen del Campo Santo und della Mezzaratta, so wie auch in der Pinakothek.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspallastes) und Stefano da Zevio (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister. Ungleich bedeutender sind zwei wahrscheinlich aus Verona gebürtige, hauptsächlich in Padua thätige Künstler, welche die Schranken des giottesken Styles durch eine schärfere Charakteristik in Ausdruck und Geberde und eine vielseitigere malerische Durchbildung beträchtlich überschreiten. Der eine davon ist Aldighiero da Zevio; von ihm rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle S. Felice) befinden und etwa um das Jahr 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von Jacopo d'Avanzo ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des d'Avanzo haben für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei

[1] Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. von Fiesole.

einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung und der Perspective aus, welche sogar hie und da in ein Streben nach optischer Illusion übergeht; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor. [1] — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in ziemlich abgestorbener Weise zu Tage tritt: Giovanni und Antonio Padovano (Fresken des Baptisteriums und der Kapelle S. Luca in S. Antonio), später Giovanni Miretto (um 1420, höchst ausgedehnte Fresken astrologischen Inhaltes in der Sala della ragione) etc. — In der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch seine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspallastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; zwei Tafeln in der Kreuzkapelle des Schlosses Karlstein in Böhmen; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — ein Barnaba von Modena, [2] im Einzelnen mehr noch byzantinisirend (Madonna vom J. 1369 im Museum von Berlin); — und der Mailänder Leonardo de Bissuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus. [3]

In Venedig erscheinen fast das ganze 14. Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, so dass z. B. die

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Ueber Namen und Herkunft d'Avanzo's sind die Akten noch nicht geschlossen. — [2] Ueber Barnaba vergl. Waagen, im Kunstblatt, 1834, S. 48. — [3] Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, No. 66.

aus dem 14. Jahrhundert stammenden Mosaiken minder frei davon sind, als die um mindestens hundert Jahre ältern in der Vorhalle; doch lösen sich diese Einflüsse in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild v. J. 1357), Micchele Mattei, Nicola di Pietro (Bild v. J. 1394 bisher in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der gothische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono (vorzüglich schöne Mosaiken vom Jahr 1430 in S. Marco, Capella de' Mascoli) und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna v. J. 1434 bisher in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig,[1] andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendaselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto (oder Gritto di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwickelung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata, ein kleines Doppelbild im Berliner Museum); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit.[2] In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom Jahr 1425 zu

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 69 (1.)* — [2] *Ebenda, T. 70 (4.)*

S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sogen. „Quadro della Romita“ (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano; — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, im Berliner Museum. — Andre Meister, von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino.[1]

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des 14. Jahrhunderts als Vertreter des gothischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges). — Von einem berühmten Meister jener Zeit, Colantonio del Fiore (gest. 1444), ist beinahe nichts Sicheres (ein Altarbild in S. Antonio del Borgo und ein Lunettengemälde an S. Angelo a Nilo) auf unsere Zeit gekommen. Nach diesen Resten zu urtheilen, bildet Colantonio einen Uebergang zur Kunstweise des 15. Jahrhunderts; überdies wird berichtet, er sei gegen Ende seines Lebens durch René von Anjou, dem temporären König von Neapel, in die Principien der flandrischen Schule eingeweiht worden.

Vierte Periode.

Vorbemerkung.

Die gothische Architektur in den Ländern ausserhalb Italiens macht im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert noch einmal eine merkwürdige Entwickelung durch, während Sculptur und Malerei bereits einem neuen, vom Mittelalter völlig abgewandten Antriebe folgen, so dass ihre Werke in überwiegendem Maasse

[1] Passavant, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

(vergl. S. 452) dem folgenden Hauptabschnitt angehören werden. In Italien beginnt gleichzeitig auch für die Architektur selbst ein neues Weltalter, welches ebenfalls erst an jener Stelle behandelt werden wird.

Architektur.[1]

Der Ausgang der vorigen Epoche leitet in seinen künstlerischen Strebungen die Richtung der späteren Zeit allmählig ein. Jene flüssigere Form, jene leichtere Gewandtheit, mit der man das System zu behandeln gelernt hatte, musste bald zur Willkür, zum Uebermuth, und dieser zur Entartung führen. Doch darf man nicht mit diesen Worten die Bedeutung der Schlussepoche gothischer Architektur erschöpft zu haben wähnen. Das schon früher bemerkbar gewordene Streben nach neuen Combinationen und Verhältnissen dringt jetzt zu höchster Energie durch und bringt bisweilen räumliche und dekorative Wirkungen von überraschender Wirkung hervor. Das Innere der Kirchen entfaltet sich besonders in die Breite, weniger in die Höhe, der Raum wird kühn, hallenartig angelegt, und ebenso steigert sich die Geltung des Aeusseren durch massenhafte Gesammtform und beträchtliche Thurmentwickelung. Was aber am meisten den Charakter dieser Epoche bezeichnet, ist die Einseitigkeit des künstlerischen Sinnes, die Willkür, welche über dem Ganzen das Einzelne vergisst, oder die Einzelheiten doch nicht mehr zu einer harmonischen Totalität zusammenzustimmen weiss. Daher die nüchternen, nackten Pfeilerformen, die todten Flächen, die starren Massen, und daneben wieder die übertriebene Krausheit des Laubwerks, die üppigen Verschlingungen des Stabwerks, die oft wirr gehäufte Flächendekoration, die spielende Mannigfaltigkeit der Gewölbanlage. Daher die wunderliche, mehr der Bizarrerie als dem organischen Gesetz entsprungenen Combinationen der Fensterfüllungen, die rundlich geschweiften Formen der Fischblase u. s. w.; daher selbst an den Oeffnungen der Fenster und Thüren die geschweiften, überschlanken oder gedrückten Spitzbögen, die „Eselsrücken", Kiel- und Tudorbögen und Andres; daher auf der einen Seite ornamentale Ueberladung, auf der andern Nüchternheit und Monotonie. Und so musste endlich, nachdem die Construction und die Dekoration ihre strenge Verbindung gelöst und jede ihre eignen Wege eingeschlagen hatten, ein willkürliches Combiniren, ein Haschen nach neuen, pikanten Effekten, ein Uebertreiben des einfach Malerischen, andrerseits eine handwerksmässige Nüchternheit, eine frostige mechanische Handhabung der Technik einreissen, welche die Auflösung der

[1] Diese vierte Periode der gothischen Architektur ist ebenfalls eine Arbeit des Herrn Professor W. Lübke.

Gothik herbeiführten. Der Schluss der gothischen Epoche wird durch das Auftreten der Antike in der Renaissance bedingt, fällt demnach in den verschiedenen Ländern in verschiedene Zeit: für Italien bezeichnet die Mitte des 15. Jahrhunderts die Gränze; für den Norden lässt sich die Mitte des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen als den Zeitpunkt des Ablebens der Gothik bezeichnen. Vorher nimmt sie indess oft mancherlei antikisirende Elemente in ihren dekorativen Formenkanon auf.

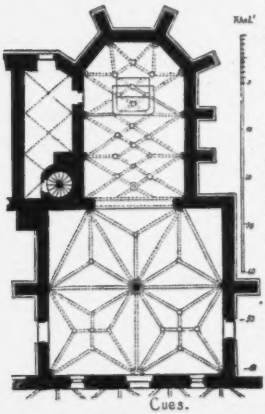
Deutschland.

Die Gothik der Spätepoche ist in Deutschland durch eine grosse Anzahl von Werken vertreten, die überwiegend einen nüchternen Charakter haben, meistentheils das Hallenschema aufnehmen und sich in der Regel nur durch weiträumige Anlage, durch Einzelheiten einer reichern Ausstattung und manchmal besonders durch gewaltige Thurmanlagen auszeichnen.

Am Niederrhein sind es meistens spätere Theile älterer Bauwerke, die dieser Zeit ihre Entstehung verdanken. Sie wurden der Mehrzahl nach am Ende der vorigen Epoche schon aufgeführt. Ein Bau von schlichter Strenge ist die Stiftskirche zu Oberwesel, aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, mit hineingezogenen Strebepfeilern; die Façade durch schlanken Thurm ausgezeichnet. In ähnlich nüchterner Behandlungsweise St. Martin ebendaselbst und die Pfarrkirche zu Bingen. — In dem Distrikt von Trier wird der Hallenbau vorzugsweise geübt. So das Langhaus der Kirche von St. Wendel mit etwas erhöhtem Mittelschiff; die Kirche von Meisenheim, seit 1479 erbaut, deren Façade einen Thurm mit schlanker zierlich durchbrochener Steinspitze hat; die Kirchen von Meyen, Simmern, Sobernheim, die Schwanenkirche bei Forst, bei geringen Verhältnissen von ansprechender Ausbildung; die Kirchen von Treis, Beilstein und Obermendig an der Mosel; der Schiffbau der Stiftskirche von St. Goar, 1441—69 von ansehnlichen Verhältnissen; die Kirchen zu Rheinbach und Unkel (1502).

Daran schliessen sich mehrere, mit nur einem Seitenschiff versehene, meist klösterliche Kirchen: die Franziskanerkirchen zu Andernach und zu Oberwesel, die Karmeliterkirche zu Boppard und die Wallfahrtskirche zu Clausen, deren Chor 1474 geweiht wurde. — Zweischiffige Anlagen mit mittlerer Stützenstellung sind: die Kirchen von Namedy, Cartel, Kelberg, Wandrath, Ediger, Clotten u. a. — Sodann quadratische Schiffe mit einer Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe: die Kirche des Hospitals zu Cues (1458), die von Zeltingen, Traben, Uelmen (1538), Driesch, Hatzenport u. a.

Bisweilen erhalten ältere Bauten die reichen Netzgewölbe dieser Spätzeit. So das Mittelschiff von St. Castor zu Koblenz (1498), die Liebfrauenkirche daselbst, die Kirche zu Linz (1512), die stattliche Kirche von St. Matthias bei Trier (1513), St. Gervasius daselbst, die Kirche von Münster an der Nahe u. a. m.



Kirche des Hospitals von Cues. (Nach Chr. W. Schmidt.)

Einen Uebergang zur Ziegelarchitektur bildet St. Salvator zu Duisburg, 1415 gegründet, in der Masse aus Ziegeln, in den Details aus Haustein, mit erhöhtem und durch kleine Oberlichter erhelltem Mittelschiff; St. Algund zu Emmerich (1483), mit mächtigem Westthurm; die Kirche von Elten, die hallenartig angelegten Kloster-Kirchen von Calcar und von Cleve. Hierher gehört auch, mit Hinneigung zu westphälischen Formen, das Langhaus der Münsterkirche zu Essen, niedrig und hallenartig. Aehnlich die Dominikaner- und die Franziskanerkirche zu Aachen, die Stiftskirche zu Heinsberg. Von verwandter massenhafter Anlage der stattliche Thurm der Kirche zu Düren. Als eins der spätesten Beispiele endlich St. Peter zu Köln, 1524 erbaut, mit rundbogigen Emporen.

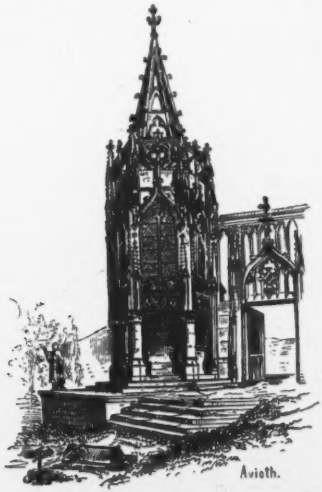
Unter den dekorativen Werken dieser Epoche sind mehrere Kreuzgänge von ansprechender Wirkung. Noch aus dem 14. Jahrhundert rührt der von Kyllburg, dem 15. dagegen die klar und ansprechend behandelten Kreuzgänge der Minoritenkirche und der Severinskirche zu Köln. Geringere derartige Reste bei der Karthause daselbst und der Kirche zu Ravengiersburg.

Lettner und Orgelbühnen von zierlich dekorativer Behandlung finden sich in der Stiftskirche zu Oberwesel, in der Karmeliterkirche zu Boppard, in St. Florin zu Koblenz und der Jesuitenkirche zu Köln. — Architektonisch ausgestattete Grabmäler sind in S. Castor zu Koblenz das Grabmal des Erzbischofes Cuno v. Falkenstein (gest. 1388), reich und harmonisch in würdiger Ausbildung, und des Erzbischofes Werner (gest. 1418) in bereits nüchterner Behandlung. — Endlich viele oft schmuckreich behandelte Tabernakel: so in St. Severin zu Köln, noch vom J. 1378, in der Kirche zu Altenberg, in der Sakristei des Doms zu Köln, im Domkreuzgange zu Trier,

der Pfarrkirche von Münstereiffel (1480), der Kirche zu Calcar u. a. m. — Kanzeln in der Kirche von St. Wendel (1462), zu Kirchberg u. s. w.

Als Profanbauten dieser Zeit sind zu nennen: der Rathhausthurm zu Köln (1407—14) mit reicher Flächendekoration; der Gürzenich daselbst (1441—74), in imponirender Massenanlage mit Erkerthürmchen auf den Ecken. Aehnlich die Rathhäuser zu Aachen, Wesel, Rees, Calcar, und das zierliche Schöffengerichtshaus zu Koblenz vom J. 1530.

In Lothringen fällt die Vollendung der oben (S. 414) erwähnten Kirche St. Martin zu Pont-à-Mousson in diese Epoche (1474); sodann die Kirche St. Nicolas-du-Port bei Nancy, in ähnlich schlanken Verhältnissen und mit stattlicher



Kirchhofkapelle zu Avioth. (Nach Viollet-le-Duc.)

Façade; eine noch entschiedenere Neigung zur französischen Gothik bekundet endlich die prächtig reiche Façade der Kathedrale von Toul, 1447—96 durch Jacquemin von Commessy erbaut. Derselben Spätzeit gehören auch Querschiff und Chor

der Kathedrale von Metz (1486—98) an, eine Anlage mit Umgang und drei radianten Kapellen; das Langhaus wurde noch später (1503—19) nach Westen verlängert. — Endlich ist hier zu nennen eine originelle sechseckige Kirchhofskapelle zu Avioth im westlichen Theile des Landes, ein zierliches Werk mit schlanker durchbrochener Spitze.

Zu Nancy findet sich auch an den alten Theilen des herzoglichen Pallastes ein Beispiel des Profanbaues dieser Gegend aus der vorgerückten Zeit des 16. Jahrhunderts, namentlich ein in phantastisch barocken Formen behandeltes Portal mit einer Beimischung antikisirender Elemente.

Schwaben erlebt gerade in der Spätzeit eine Entfaltung der Architektur, deren üppig dekorative Pracht und oft massenhafte Grossartigkeit auf der Grundlage seines mächtigen Bürgerthumes ruht. Zunächst eine Reihe von Hallenkirchen, die viel Verwandtes mit fränkischen und bayrischen Bauten zeigen. So die Heiligkreuzkirche zu Gmünd, 1351—1410, von Heinrich Arler erbaut, mit Chorumgang und Kapellenkranz; so die Michaelskirche zu Hall mit ähnlicher Choranlage, (1427—1525); so die Georgskirche zu Nördlingen, 1427 durch Meister Hans Felber gegründet, die Gewölbe in reichen Netzformen durch Stephan Weyrer bis 1505, der Westthurm 1490 durch Heinrich Kugler vollendet; so die Georgskirche zu Dinkelsbühl, 1444—99 durch einen auch bei der oben erwähnten Kirche beschäftigten Meister Nikolaus Eseller und dessen Sohn errichtet; so die 1499 gegründete Kirche zu Wimpfen am Berge, und die Kirche zu Lauingen (1518—76).

Der Hauptbau dieser Epoche, überhaupt eins der gewaltigsten Werke deutscher Gothik ist das Münster von Ulm.[1] Gleich dem oben (S. 416) erwähnten Münster zu Ueberlingen fünfschiffig angelegt, mit langgestrecktem einschiffigem Chor und kolossalem, unvollendet gebliebenem Westthurm, aber ohne Querschiff. Im J. 1377 gegründet, wurde der Bau in langsamem Fortschreiten bis ins 16. Jahrhundert hinein fortgeführt. Als Baumeister werden besonders Matthäus und Moritz Ensinger aus Bern genannt, ersterer 1449 als Vollender des Chors und Beginner des Langhauses, letzterer 1471 als Vollender des letzteren. Die Länge des Baues beträgt 392 Fuss 4 Zoll, die Weite des Mittelschiffs 47 F. 6 Z., die Höhe desselben 133 F. 6 Z., und die gleich hohen Seitenschiffe erheben sich bis über 66 F. 10 Z. Bei diesen mächtigen Verhältnissen bleibt die Dekoration und selbst die Gliederung mässig, der Charakter des Massenhaften vorherrschend. Der auf 520 F. Höhe berechnete, aber nur

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (4, 5).

bis zu 260 F. (württ.) ausgeführte Thurm ist durch ein prächtiges Doppelportal und dreifach getheilte Vorhalle, im Ganzen sodann durch die kühne und consequente Aufnahme des Strebesystems und der lebendig wirksamen Auflösung und Durchbrechung der Masse von hervorragender Bedeutung. Den Thurmbau leitete gegen Ende des 15. Jahrhunderts Matthäus Böblinger, sodann um 1500 Burkhard Engelberger. In dieser Zeit (1502—7) wurden auch die ehemals in ganzer Mittelschiffbreite angelegten Seitenschiffe durch schlanke Säulen in je zwei mit zierlichen Sterngewölben bedeckte Hallen getheilt, wodurch das Innere an perspektivischer Wirkung bedeutend gewann.

Im Anschluss an den Münsterbau stehen mehrere bauliche Unternehmungen zu Augsburg, namentlich am Dom, der von 1321—1431, überwiegend jedoch im Charakter der spätgothischen Epoche, einen völligen Umbau mit fünfschiffiger Anlage, doppeltem Chor mit stattlichen Portalen und westlichem Querschiff erhielt. Aehnliche Behandlung zeigt die stattliche Kirche St. Ulrich und Afra, ein schlanker Hochbau von beträchtlichen Dimensionen, das Schiff 1467—99 erbaut, der Chor 1500 gegründet, das Ganze erst 1607 vollendet.

Weiterhin als zierlich entwickelter Bau der Spätzeit die Frauenkirche zu Esslingen, ebenfalls in naher Beziehung zum Münster von Ulm. Im J. 1406 begonnen, wurde der Bau zuerst durch Ulrich, dann durch Matthäus Ensinger geführt, später leiteten ihn Hans (1440—82) und Matthäus Böblinger, bis gegen 1522 ein Stuttgarter Meister Marx ihn vollendete. Sein Langhaus ist kurz, hallenartig, mit weiten Abständen und anmuthig klaren Verhältnissen, der Chor einfach vorgelegt, die Stützen lebendig gegliedert, besonders das Aeussere aber durch brillante Portale, reichen Giebelschmuck, zierliche Bekrönung und einen der graziösesten Thürme mit völlig durchbrochener Steinspitze ausgezeichnet. — Ausserdem in Esslingen die jüngsten Theile der Dionysiuskirche und die Nikolauskapelle, malerisch auf einem Brückenpfeiler errichtet. Ein bedeutenderes Denkmal, die von Matthäus Böblinger 1485—95 erbaute Hospitalkirche ist in unserem Jahrhundert abgerissen worden.

Andre Bauten dieser Gruppe sind die Stiftskirche zu Herrenberg, 1336 erbaut, aber seit 1440 umgebaut und erweitert, mit etwas erhöhtem Schiff; die Stiftskirche zu Stuttgart (1436 bis 1490), von ähnlicher Anlage mit lebendig gegliederten Pfeilern und einem reich dekorirten Portal; ebendaselbst die schlichten Hallenbauten der Leonhardskirche (1470—74) und der Spitalkirche (1471—93), letztere mit zierlicher Emporenanlage und gleichzeitigem Kreuzgang. — Ferner der Chor der Kirche zu Schorndorf (1477) mit willkürlich und barock behandelten Details, und die Georgenkirche zu Tübingen, der Chor 1420, das Langhaus 1469—83 erbaut; u. a. m.

Kanzel in der Stiftskirche zu Stuttgart. (Aus der Kunst des Mittelalters in Schwaben.)

Dem Ausgange der Gothik gehören an: die reizvoll wirkende Brunnenkapelle zu Maulbronn, und der zierlich durchbrochene Dachreiter zu Bebenhausen;[1] die jüngeren Theile von S. Kilian zu Heilbronn, und zwar der 1450 beendete Chor, der Umbau des Schiffes und die Obergeschosse des Thurmes (1507 bis 1529); endlich in missverstandenen Formen die Kirche zu Freudenstadt, erst 1601—8 ausgeführt.

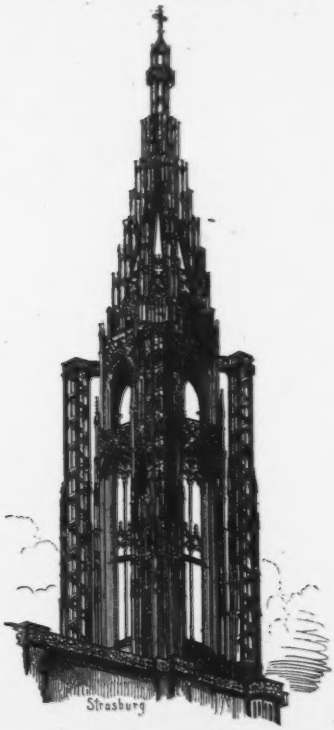
Reiche dekorative Werke von üppigster Entfaltung, besonders Holzschnitzarbeiten der beiden Ulmer Meister Georg Syrlin d. ä. und d. j., bekunden die Fülle der Triebkraft dieser spätgothischen Schule Schwabens. Hier sind zu nennen: der Lettner in der Dionysiuskirche zu Esslingen, 1481 von Lorenz Lechler aus Heidelberg gefertigt: mehrere prachtvolle Tabernakel, so von demselben Meister ein 40 F. hohes in derselben Kirche; das 90 F. hohe 1469 begonnene im Münster zu Ulm; kleinere zu Crailsheim (1498), zu Schwäbisch-Hall in der Michaelskirche und zu Heilbronn in der Kilianskirche, in der Georgskirche zu Nördlingen (1515—25) u. a. — Marktbrunnen, aus deren Mitte ein zierlicher statuengeschmückter Pfeiler aufragt, zu Ulm, der „Fischkasten", 1482 von G. Syrlin errichtet; zu Urach u. s. w. — Taufsteine im Münster von Ulm (1470), in der Dionysiuskirche zu Esslingen, in der Kirche von Magstadt, und ein vorzüglich reicher in der Marienkirche zu Reutlingen. — Kanzeln in der Georgskirche zu Nördlingen (1499) in der Stiftskirche zu Herrenberg und der zu Stuttgart, diese besonders zierlich ausgebildet; ferner eine Kanzel von Burkhard Engelberger im Münster zu Ulm, dessen Tabernakelaufsatz ein Werk des jüngeren Syrlin vom J. 1510, u. s. w.

Die Spätmonumente der Schweiz haben direkte Beziehungen zu den schwäbischen. So besonders das Münster in Bern, durch den Strassburger Meister Matthias Heinz im J. 1421 gegründet, darauf durch die Ensinger und mehrere andere deutsche Meister bis in die achtziger Jahre ausgeführt, völlig beendet erst im 16. Jahrhundert. Es ist ein Hochbau mit einfach vorgelegtem Chor, aber ohne Querschiff, mit stattlichem, reich dekorirtem Westthurm. Ferner die Kirche zu Freiburg im Uechtlande, ebenfalls mit tüchtigem Westthurm; die Kirche St. Oswald in Zug mit phantastisch dekorirtem Portal vom J. 1478, die Wasserkirche in Zürich, schlichter ausgeführt, vom J. 1479; besonders aber die jüngsten Theile des Münsters zu Basel, namentlich die Krönung der beiden Westthürme mit zierlich durchbrochenen Spitzen.

Verwandte dekorative Richtung bekunden die Bauten des

[1] Schwäb. Denkmäler 6. Lieferung und Supplement.

Oberrheins. Das bedeutendste Werk ist der Oberbau des Thurmes am Münster zu Strassburg, zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch Johann Hültz aus Köln ausgeführt, 1439 vollendet; eine luftige achteckige Pyramide, ganz durchbrochen und

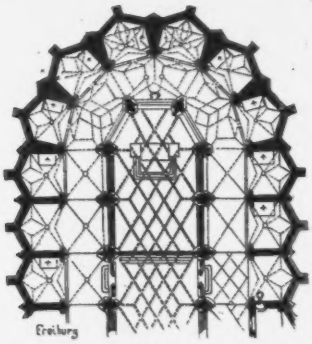


Thurmaufsatz des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

mit bunten Maasswerkmustern gefüllt, ohne streng organische Entwickelung, aber in pikanter malerischer Wirkung. Der Oberbau ist 256 F., der ganze Thurm 480 F. hoch. — Ein kleiner, aber ungemein zierlicher Bau derselben Epoche ist die Kirche

zu Thann, im Anfange des 15. Jahrhunderts erneuert und 1455 im Wesentlichen vollendet, ein Hochbau mit entwickeltem Strebesystem, dabei ein Thurm mit schlanker, durchbrochen gearbeiteter Spitze, an die Thürme von Strassburg und Esslingen erinnernd.

Ein ausgedehnter, vielfach eigenthümlicher Bau ist sodann der Chor des Münsters zu Freiburg, seit 1471 durch Meister Hans Niesenberger aus Gratz erbaut, 1513 geweiht, langgestreckt



Chor-Grundriss des Münsters von Freiburg. (Nach Moller.)

mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz, nicht ohne Wunderlichkeiten der Anlage und Ausbildung, namentlich in der Fensterbehandlung und der Strebebogengliederung. Die Gewölbe zeigen bunte Netzverschlingungen. — Ebendaselbst gehört das Mauthgebäude noch in diese Epoche, eine tiefe Halle auf Rundpfeilern, darüber zierlich dekorirte Fenster und auf den Ecken Erker.

Am Mittelrhein finden sich die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche zu Frankfurt, und unter diesen wieder als das bedeutendste der Thurm des Doms, ein klar durchgebildeter, doch unvollendet gebliebener Bau, der im Jahr 1415 begründet und von Meister Madern Gertener begonnen wurde. Viereckig mit zierlich entwickelten Strebemassen, verjüngt er sich achteckig, schliesst sodann jedoch, statt einer schlanken Spitze, mit einer maasswerkgegliederten Kuppel. Drei verschiedenartig modificirte Entwürfe zur Spitze haben sich erhalten, deren einer von Meister Hans von Ingelheim, der seit 1480 am Dom thätig war. 1512 wurde der Bau geschlossen. — Ferner ebendaselbst die kleine St. Leonhardskirche, der Chor 1434 erbaut, das kurze hallenartige Schiff fast quadratisch angelegt, mit

Abseiten und Emporen; die Nikolauskirche, ebenfalls ein Hallenbau mit einem Seitenschiffe und wirksam abgeschlossenem und gekröntem Thurmbau; endlich die Halle des Heiligengeisthospitals, um 1461 vollendet, zweischiffig mit Gewölben auf mittleren Rundpfeilern.

Andre Bauten dieses Bezirks sind: die Heiligengeistkirche zu Heidelberg (1400—14); die Kirche zu Ladenburg, von Neustadt an der Hardt; der Chor der Kirche zu Höchst (1443); die Stiftskirche von Alzey (1485); die Ruine der Nonnenklosterkirche Rosenthal in der Hardt, einschiffig mit ausgedehnter Empore und zierlichem Thürmchen auf dem Westgiebel; die originelle Kirchhofskapelle zu Kiederich; die Taufkapelle des Doms zu Worms, die Kreuzgänge beim Dom und bei St. Stephan zu Mainz u. a.

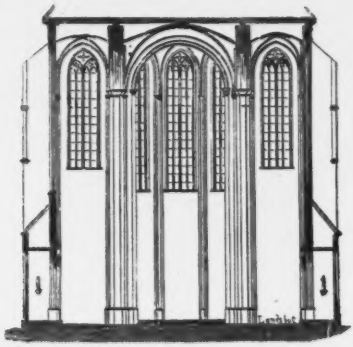
In Bayern nehmen zunächst die Vollendungsbauten am Dom zu Regensburg[1] eine bedeutsame Stelle ein. Die Façade mit ihren beiden kräftigen viereckigen Thürmen, dem originellen Portal und der energischen Gliederung hat etwas von dem Charakter französischer Façaden. Der südliche Thurm wurde 1404 begonnen, die übrigen Theile sind später, am nördlichen Thurm findet sich das Datum 1482, am Giebel 1486. Prächtige Flächendekoration mit Maasswerk im Styl der späteren dekorativ spielenden Zeit bedeckt diese Theile. Im Innern gehören mehrere Baldachine, besonders der Brunnen und die Kanzel (1482) derselben Epoche. — Ausserdem sind in Regensburg als spätgothische Bauten die Kirchen St. Gilgen und St. Oswald sowie das etwa um 1400 erbaute Rathhaus mit stattlichem Portal und tabernakelartigem Erker zu nennen.

Als kleineres Nachbild des Regensburger Doms gilt die Kirche von Nabburg in der Oberpfalz aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts; ähnliche Behandlung zeigen die Kirchen zu Hohenburg und zu Haabach, die Pfarrkirche zu Sulzbach und die durch ihre dreithürmige Façade ausgezeichnete Georgskirche zu Amberg.

Die Anlage hoher Mittelschiffe haben sodann auch die altbayerischen Kirchen von Kaisersheim bei Donauwörth, die Karmeliterkirche zu Abensberg, die Johanneskirche zu Mosburg, und die Frauenkirche zu Wasserburg, meist noch vom Ausgang des 14. Jahrhunderts. Dagegen beginnt hier mit dem 15. Jahrhundert die Herrschaft der Hallenkirchen des nördlichen Deutschlands, grossentheils in Backsteinausführung, schlicht und derb, aber oft in bedeutenden Dimensionen.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (3.)

Eins der mächtigsten Werke dieser Art ist die 1407 gegründete und von Meister Hans Steinmetz (gest. 1432) erbaute Martinskirche zu Landshut, ein Bau von gewaltigen Verhältnissen, 315 F. lang, 100 F. hoch und 83 F. breit bei nur 3 F.

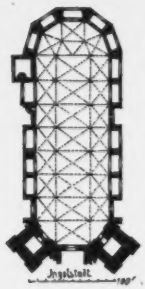


Querdurchschnitt von St. Martin zu Landshut. (Nach Wiebeking.)

Pfeilerdurchmesser. Die Kühnheit und Schlankheit dieses Baues ist unübertroffen. Die Pfeiler sind schlicht, die Gewölbe netzartig, zwischen den massigen Streben finden sich Kapellenreihen angebracht. Die Westseite hat einen Thurm von massenhafter Anlage und kühner schlanker Erhebung bis zu 454 F. Erbaut wurde er zwischen 1432 und 1580. — Andre Bauten desselben Meisters Hans sind: die Spitalkirche zu Landshut (1407—61), die Pfarrkirche zu Neu-Oetting (1410—80), die Jakobskirche zu Straubing (1429—1512), fast nicht minder grossartig und kühn als jene erstgenannte, und die Jakobskirche zu Wasserburg (seit 1410), diese letztere mit niedrigen Seitenschiffen.

Ausserdem in verwandter Art der Behandlung noch eine Reihe stattlicher Hallenkirchen: die Frauenkirche zu Amberg, nach 1403 erbaut; die Martinskirche daselbst, deren Thurm erst 1534 vollendet wurde; die Pfarrkirche zu Eschenbach. Sodann in Niederbayern die Pfarrkirchen zu Eggenfelden, zu Dingolfing (1467—76) und zu Vils-Biburg; die Kirche zu Neustadt an der Donau, und die Pfarrkirche zu Abensberg. In Oberbayern endlich noch mehrere ansehnliche Werke: die Frauenkirche zu Ingolstadt (1425—39), eine der stattlichsten Anlagen, die innere perspektivische Wirkung durch später (1510—25) eingebaute Seitenkapellen mit reichen Gewölben

gesteigert; die Façade mit zwei übereck gestellten Thürmen. — Ferner die Georgskirche zu Freising, die Pfarrkirche zu Tölz (nach 1453), und als besonders mächtiges Werk die Frauenkirche zu München, unter allen die gewaltigste Anlage. Von 1468—88 durch Meister Jörg Gankoffen von Halspach erbaut, 1494 geweiht, hat sie ein langgestrecktes polygon geschlossenes Mittelschiff, welches die Seitenschiffe am Chor als Umgang umziehen, eine Gesammtlänge von 316 Fuss ohne die Halle zwischen den beiden massenhaften Westthürmen, eine Breite von 102 F. und eine Höhe von 115 F. Der Eindruck der weiten hohen Hallen, der schlanken Pfeiler, der reichen Netzgewölbe ist höchst bedeutend.



Grundriss der Frauenkirche von Ingolstadt. (Nach Wiebeking.)

Als vereinzelte zweischiffige Bauten sind zu erwähnen: die Pfarrkirche zu Kirchberg, und zu Gottfrieding, und die Stiftskirche von St. Wolfgang. Einschiffige Anlagen haben die Kirchen von St. Alban und von Weng, Chöre der Spätzeit finden sich am Münster zu Mosburg (1468) und der Dominikanerkirche zu Landshut. — Eins der spätesten gothischen Denkmäler ist die nach einem Brande vom Jahr 1536 erneuerte grosse Kirche von Frontenhausen; ebenso die 1545 erbaute Gottesackerkirche zu Freising.

Bemerkenswerthe dekorative Werke sind neben den erwähnten des Regensburger Domes die Kanzel und der Hochaltar in der Martinskirche zu Landshut (1422 u. 1424); Tabernakel finden sich in der Jakobskirche zu Straubing, der Kirche zu Aunkofen, der Jakobskirche bei Plattling, der evangelischen Pfarrkirche zu Redwitz u. a. m.

Im Salzburgischen ist die Stiftskirche zu Laufen, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein schlichter Hallenbau. Der Chor der Pfarrkirche zu Salzburg, 1470 erbaut, zeigt Umgang und Kapellenkranz und ist mit Sterngewölben versehen. Andre Werke dieser Spätepoche sind ebendaselbst die Nonnbergkirche (um 1480 erneuert) mit einer Krypta, die Zenokirche zu Reichenhall, die Kirchen zu St. Wolfgang und zu Mondsee.

Tyrol weist ebenfalls eine Anzahl von Hallenkirchen dieser Epoche auf. So die Kirche zu Schwaz, ein vierschiffiger Hallenbau vom J. 1502 mit einem Doppelchor, der den beiden Mittelschiffen entspricht. So besonders die Pfarrkirche zu Botzen,

ein bedeutender Bau mit romanischen Resten, das Schiff aus dem 14. Jahrhundert, und der Chor mit gleich hohen Umgängen aus der Spätzeit. Die Verhältnisse desselben sind licht und frei, der mit dem Chor verbundene Thurm auf der Nordseite erhielt 1501 bis 1519 durch Hans Lutz von Schussenried eine durchbrochene Steinspitze. — Einfachere Hallenanlagen zeigen daselbst die Kirchen der Franziskaner und der Dominikaner, ein kleinerer Bau derselben Epoche das Deutschordenskirchlein zum h. Georg. — In der Umgegend von Botzen die unbedeutenderen Kirchen von Kloster Gries, von Lana (1483), von Terlan, und die Pfarrkirche von S. Pauls, deren Thurm inschriftlich von 1510—56 erbaut wurde.

Die Pfarrkirche von Meran hat verwandte Anlage und einen Backsteingiebel von fast italienischer Anordnung. Der Thurm datirt noch von früherer Zeit (1310—35); die Spitalkirche ebendaselbst, um 1486 ausgeführt, ist ein schlichter Hallenbau ähnlicher Art, die Barbarakapelle, um 1450 errichtet, ein achteckiger Bau mit Sterngewölbe und Krypta, endlich ist die Peterskirche zu Trient als südlichstes Beispiel deutscher Hallenanlage zu nennen.

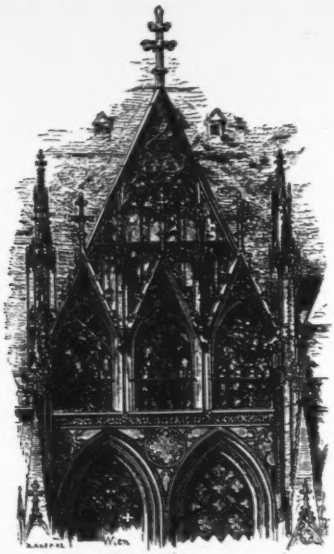
Ausserdem gehören noch hieher: die Expositurkirche zu Percha, 1525 erbaut; die Expositurkirche zu Mühlbach am Eingange des Taufers-Thales, vom Jahr 1517; die Kirchen von Luttach (1496), Weissenbach (1479), und als später Nachzügler vom J. 1589 die Kirche von St. Valentin im Pretau-Thale; u. a. m. — Ferner im oberen Iselthal die Kirche zu Obermauern (1456), die Wallfahrtskirche zum heil. Nikolaus bei Windisch-Matrei vom J. 1516, und die Pfarrkirche zu Lienz, 1457 geweiht, mit einer Krypta.

Schliesslich in Innsbruck das sogenannte „goldne Dachl", ein reiches Prachtstück spätgothischer Profanarchitektur, bestehend aus einem Erker des ehemaligen bischöflichen Pallastes, aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammend.

In Oesterreich ist vor Allem die Vollendung des riesigen Südthurmes am Stephansdom zu Wien[1] im J. 1433 als grossartigstes Werk dieser Epoche hervorzuheben. Unter allen ausgeführten Thurmbauten der glänzendste und gewaltigste, erhebt er sich, gleich von der Sohle an sich stark pyramidal verjüngend, über und über mit Maasswerk bedeckt und durchaus in eine wuchernde Fülle lebendigster Gliederung aufgelöst, zu einer Höhe von 435 F. 6¾ Z. — Derselben Zeit gehören die prachtvollen

[1] *Denkmäler der Kunst, T.* 55 (9).

Giebel an, welche mit ihrer glänzenden Dekoration an der Südseite das hohe Kirchendach verdecken. Die reichen Netzgewölbe des Schiffes wurden um 1446 ausgeführt, als Meister Hans Buchsbaum dem Werke vorstand.



Giebel am Langschiff des Doms von Wien. (Nach einer Photographie.)

Im Uebrigen sind auch in diesen Gegenden die Hallenanlagen, zumeist in einfach anspruchsloser Behandlung, vorherrschend: so das Langhaus der stattlichen Kirche von Berchtholdsdorf, die Kirche zu Kirchschlag, die Othmarskirche zu Mödling (seit 1454) ein ansehnlicher Bau mit Unterkirche; die Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt (1453) und die grosse Pfarrkirche zu Baden, die Minoritenkirche und die Augustinerkirche zu Wien, beide nach 1395 vollendet. Zweischiffig ist die Kirche von Sebenstein, quadratisch mit einem Mittelpfeiler die Kirche von Edlitz.

Mit niedrigen Seitenschiffen finden sich nur vereinzelte Bauten, wie die Ruine der Kirche von Lichtenwörth und die Kirchen von Brunn und von Heiligenstadt.

Einige Chorbauten gehören dieser Spätzeit an. So der stattliche Chor der Kirche von Deutsch-Altenberg, der des Doms von Wiener-Neustadt (1449—87), der von Bromberg, der zu St. Veit (1433) mit einer Krypta. — Unter den Kapellen ist die eigenthümlich merkwürdige Schlosskapelle von Wiener-Neustadt (1449—60) zu nennen.

Als reich ausgestattete dekorative Werke sind zu erwähnen: das 65 F. hohe Tabernakel bei W.-Neustadt, die sogenannte „Spinnerin am Kreuz", und ein bei Wien auf dem Wienerberge errichtetes.

Aehnliche Behandlung der Hallenkirchen zeigen die Denkmäler im Kreise ob dem Wiener Walde. Eigenthümlich erscheint die Michaelspfarrkirche zu Steinakirchen; andre sind zu Waidhofen, Ips, Ipsitz u. a. Zweischiffige Kirchen zu Petzenkirchen, Wieselburg, Lunz. — Anlagen mit erhöhtem Mittelschiff zu Markt Melk (Langhaus 1481), zu Rabenstein (1490), Gresten (1482), Anzbach (1491) u. a. m. In Oberösterreich ist die 1443 geweihte, von Hans Buchsbaum erbaute Pfarrkirche zu Steier als ein bedeutender Bau im Style des Stephansdoms hervorzuheben. Dagegen hat die Pfarrkirche zu Wels ein beträchtlich erhöhtes Mittelschiff über einfachen Arkaden.

In Steiermark zeigt die Stiftskirche zu St. Lambrecht aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts eine sehr stattliche und reich durchgebildete Anlage. Ferner die Kirche zu Bärneck (1461), die Cisterzienserkirche zu Neuberg (1471 geweiht) u. a. Mit hohem Mittelschiff finden sich auch hier nur vereinzelte Bauten, so die Pfarrkirchen von Cilli, Radkersburg und Pettau. Der Spätzeit gehören sodann noch an die Pfarrkirchen zu Hartberg und zu Aussee. — Viele einschiffige Anlagen und Kapellenbauten ausserdem.

Ein anziehender Profanbau des 16. Jahrhunderts hat sich in einem Gebäude am Markte zu Bruck erhalten, unten eine Halle, und darüber eine zierliche Loggia.

In Kärnten ist die Pfarrkirche zu Völkermarkt ein Bau mit hohem Mittelschiff, die Pfarrkirche zu Villach ein Hallenbau. Sodann sind zu nennen: die Chöre der Kirche von Lieding, der Pfarrkirche zu Oberndorf (mit einfacherem Schiffbau) und der Collegiatkirche zu Friesach. Als späteste Bauten gelten die Liebfrauenkirche zu Hohenfeistritz und die Wallfahrtskirche Maria Weitschals ob Hüttenberg (1495 bis 1519).

Ungarn steht auch in dieser Epoche wie es scheint unter den Einflüssen der benachbarten österreichischen Bauschulen. Am Dom zu Kaschau bezeugt die glänzende Dekoration der Façade mit ihrem Prachtportal, sowie das sehr originelle Portal

der Nordseite die Zeit des 15. Jahrhunderts, während das Südportal dem 16. Jahrhundert angehört. — Andre spätgothische Kirchen sind dort die Dome von Leutschau, und von Szepesvárallya (Kirchdorf), dessen Chor 1462—78 erbaut wurde, die Kirche zu Donnersmark und zu Kesmark (1444 bis 1486), sämmtlich in der Zips. — In den südwestlichen Districten sodann der Dom zu Weszprim, mit einer gothischen Krypta, und als ein Hauptwerk die Michaelskirche zu Oedenburg, inschriftlich von 1482—89, wie es scheint nach der Analogie des Langhauses von St. Stephan in Wien erbaut. Ebendaselbst die Benediktinerkirche und die Kapelle Johannes des Täufers. Weiterhin der Dom zu Pressburg, 1452 geweiht, die Franziskanerkirche daselbst und die Pfarrkirche zu Ofen. Einschiffige Anlagen finden sich zahlreich im Warasdiner Komitat, so die Klosterkirche zu Lupaglava (1415 geweiht, 1491 hergestellt), die Kirchen von Nedelisce (1460), von Pomorje (1468), von Macince (1477) u. a. In Warasdin ist der Kirchthurm ein Werk vom J. 1494.

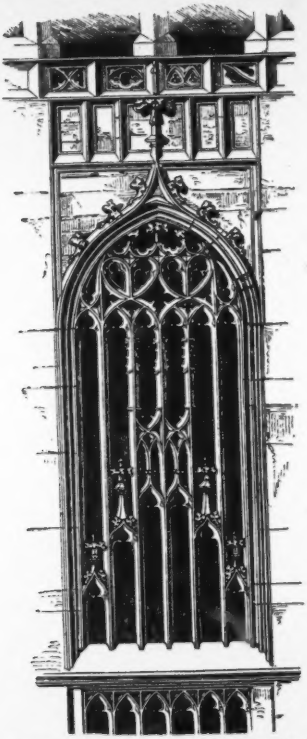
An dekorativen Werken sind die Tabernakel im Dom zu Kaschau, 1472 durch Stephan Crom ausgeführt, und in der Kirche zu Kesmark zu erwähnen.

Der Hallenbau Siebenbürgens bietet eine Anzahl von Beispielen der Spätepoche. So die Hauptkirchen von Kronstadt (1385—1425), von Reps (1400), von Klausenburg (bis 1414), von Schorsch (1422). Die evangelische Kirche zu Hermannstadt, zwischen 1431—71 und bis zum 16. Jahrhundert erbaut, hat niedere Seitenschiffe, aber über dem einen eine Empore bis zur Höhe des Hauptschiffes. Ein lichter freier Hallenbau mit zierlichen Sterngewölben ist sodann die Bergkirche von Schässburg, bis 1488 im Wesentlichen vollendet und 1511 geweiht. — Die meisten Kirchen des Landes verbinden sich mit einer ausgedehnten Befestigungsanlage und sind selbst durch kastellartige Festigkeit der Mauern, durch Schiessscharten u. dgl. auf die Vertheidigung eingerichtet. Am vollständigsten zeigen dies System die Kirchen zu Kaisd (1493—96), zu Klosdorf (1524) und zu Trapold (1522.)

An dekorativen Arbeiten werden die Tabernakel der Bergkirche zu Schässburg und der Kirchen zu Meschen und Grossprobstdorf erwähnt.

In Böhmen ist als Hauptbau der Spätzeit die stattliche S. Barbarakirche zu Kuttenberg zu betrachten. Im Jahr 1380 begonnen, befolgt sie in der Choranlage das reiche Vorbild des Prager Domes, nur gehört die Ausprägung des Einzelnen schon der Spätzeit an, da nach längerer Unterbrechung der Bau

erst 1483 unter Meister Johann, dann unter Matthias Raisek's Leitung wieder aufgenommen wurde, der 1499 die Chorwölbung vollendete. Die reichen Fenstermaasswerke, die verschlungenen Netzrippen, die zierliche Dekoration der Strebebögen bezeichnen diese Epoche. Seit 1510 wurde endlich durch Meister Benesch von Laun den Seitenschiffen eine Empore hinzugefügt, wodurch jene die Höhe des Mittelschiffes erhielten, ausserdem wurde das Innere und Aeussere reich und phantastisch geschmückt, 1541 aber der Bau unvollendet eingestellt. — Andre Gebäude der Spätepoche in derselben Stadt sind das „steinerne Haus" und das 1497 ausgeführte Brunnenhaus, ein zwölfeckiger Bau mit zierlichem Tabernakel.

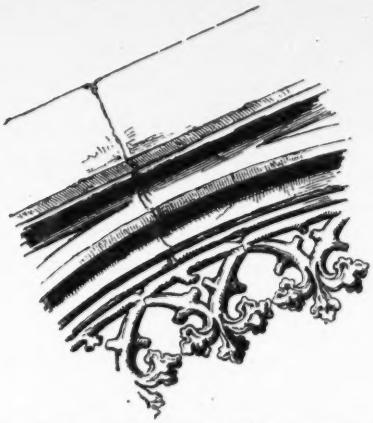


St. Barbarakirche zu Kuttenberg. Fenster im Oberbau des Chores. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Prag hat in seiner Maria-Himmelfahrtkirche am Teyn (1407—60) ein bedeutendes Werk dieser Epoche. Dreischiffig mit dreifachem polygonem Chorschluss, aber ohne Querhaus, zeigt sich ein erhöhtes Mittelschiff und überwiegend breite, weite Verhältnisse. Am Aeussern sind die beiden stattlichen Thürme der Façade bemerkenswerth. — Minder bedeutend ebendaselbst die Malteserkirche vom J. 1503 und die ungemein hohe einschiffige Franziskanerkirche. — Stattliche Profanbauten sind die beiden Thürme der Moldaubrücke (1451) mit schlanken Spitzen und Erkern, und der durch Meister Benesch ausgeführte Wladislaw'sche Saal auf dem Hradschin, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. — Von

demselben Meister wurde 1520 die stattliche Dechanteikirche zu Laun erbaut.

Die südwestlichen Theile des Landes entwickeln ihre Architektur mehr im Anschluss an das System des Donaugebietes.



St. Barbarakirche zu Kuttenberg. Dekoration der Strebebögen des Chores. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

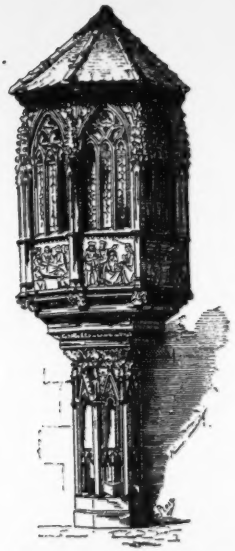
Die Maria-Himmelfahrtkirche zu Krumau und die Piaristenkirche zu Budweis wurden als vorzügliche Beispiele dieser Richtung von den Meistern Stanko und Kreschitz aus Krumau aufgeführt.

Die böhmische Gothik währt beim Kirchenbau bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, ja bis in das 17. hinein; so wurde u. a. die Dechanteikirche zu Blattna im Chor um 1530, im Schiff um 1620 vollendet. Sie repräsentirt zugleich die zahlreich hier vorkommenden zweischiffigen Anlagen.

In Mähren bezeichnet die Jakobskirche zu Brünn, eine Hallenkirche von besonders schlanken Verhältnissen, gewisse Verwandtschaft mit böhmischen Anlagen. Die Augustinerkirche daselbst zeigt niedrige Seitenschiffe im Vorderbau, dagegen hat die Mauriziuskirche zu Olmütz vom J. 1412 ein hallenartiges Langhaus.

Franken bietet zunächst in den Bauten zu Nürnberg einige namhafte Belege für die Entwicklung der spätgothischen

Bauweise. Besonders der Chor der Lorenzkirche,[1] seit 1439—77 dem älteren Langhaus vorgelegt, ist ein durch das Vorbild von St. Sebald veranlasstes Beispiel hoher stattlicher Hallenanlage mit weitem Umgange. Ein merkwürdiger Bau war sodann die neuerdings zerstörte Augustinerkirche mit schlanken Fächergewölben; als einfache Bauten der Spätzeit sind die Karthause (noch vom Schlusse des 14. Jahrhunderts) und die um 1500 errichtete Jakobskirche zu nennen; endlich als kleinere Anlagen die Kapelle des h. Geist-Spitals, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die zierlich entwickelte Kapelle des Landauer Brüderklosters (1507—8), und die Holzschuhersche Kapelle auf dem Johanniskirchhofe.



Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald zu Nürnberg. (Aus Rettberg, Nürnb. Kunstleben.)

Von Profanbauten gehören hieher: das reizvoll ausgestattete „Chörlein" am Sebalds-Pfarrhofe, 1513—15 neu erbaut; die alten, 1521—22 durch Meister Hans Behaim d. ä. ausgeführten Theile des Rathhauses u. a. m.

Zu den Hochbauten dieser Gruppe gehört noch die einfache Kirche von Schwabach (1469 bis 1495), während dagegen der Hallenbau auch hier in dieser Epoche mehrfach in Aufnahme kommt. So der Chor der Kirche von Weissenburg, 1527 geweiht, durch reiche Gewölbe und gute Details ausgezeichnet. Der Schlussepoche gehört der dreithürmige Westbau (1493) und der im Jahre 1523 vollendete Chor der Gumbertuskirche zu Anspach, ein eigenthümlicher und stattlich entwickelter Bau.

Dekorative Werke dieser Epoche rühren besonders von der Nürnberger Schule und sind durch grossen Reichthum und Fülle der Formen ausgezeichnet, meist Erzeugnisse Adam Krafts und seiner Schule. Das Prachtwerk unter ihnen ist das 64 Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz zu Nürnberg (1496—1500;

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (6).

geringere zu Schwabach, vom Jahr 1505, zu Kalkreuth, zu Fürth, zu Heilsbronn u. A.

Die Sächsischen Lande entwickeln in dieser Spätepoche eine ungemein reiche bauliche Thätigkeit. In Braunschweig fährt man fort besonders die Glockenhäuser und die Chöre stattlich auszubilden. Die Martinikirche erhielt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Chorschluss, und im J. 1434 die reich geschmückte Anna-Kapelle. Derselben Zeit gehören die Chorschlüsse der Katharinen- und der Magni-Kirche und der stattliche zweischiffige Ausbau des nördlichen Seitenschiffes am Dom vom J. 1469. — Eben daselbst wurde eins der zierlichsten und elegantesten Beispiele deutscher Profanarchitektur, das Altstadt-Rathhaus besonders im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet, ein Bau von zwei aneinander stossenden Flügeln, unten mit offnen Hallen, oben mit glänzender Loggia. — Einfachere Profanbauten dieser Zeit besitzt die benachbarte Stadt Goslar in ihrem Rathhaus und der Worth.

Der Dom zu Magdeburg erhielt gegen 1520 den reichen Ausbau seiner Façade, besonders des bunt dekorirten Glockenhauses und der durchbrochenen Thurmhelme, an denen noch 1574 gebaut wurde. Am Dom zu Halberstadt gehört vornehmlich in diese Zeit die Ausbildung des Querschiffes und die Ausführung eines brillant dekorirten Lettners vom J. 1510. Ein andrer Lettner von 1458 im Dom zu Magdeburg. Die meisten übrigen Kirchen dieser Gegend nehmen die Hallenanlage auf. So besonders in Halberstadt die Martinikirche mit stattlichem Glockenhaus zwischen zwei Westthürmen; so in Magdeburg die ungemein zierliche und elegante Sebastianskirche.

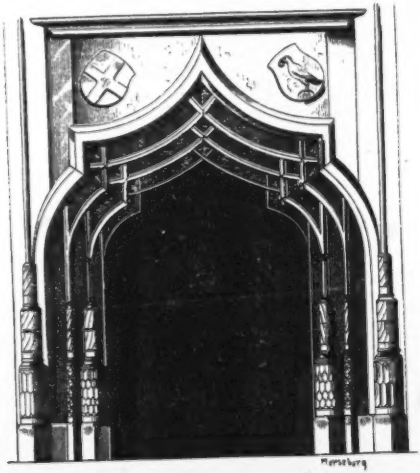
Der Profanbau dieser Gegenden bildet einen oft zierlich behandelten Fachwerkbau aus; Halberstadt, Braunschweig, Quedlinburg, Magdeburg, bieten eine Reihe interessanter Beispiele.

Erfurt hat zwei bedeutende Hallenbauten aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts: das Langhaus des Domes mit ungemein freier weiter Anlage, die Seitenschiffe breiter als das Mittelschiff, und die fünfschiffige Severi-Kirche. In verwandter Behandlung das Schiff des Doms zu Nordhausen.

Noch entschiedner nehmen die obersächsischen Bauten das Hallensystem auf, meist in schlichter Behandlung mit reichen Netzgewölben, doch nicht ohne schmuckvollere Entfaltung gewisser Einzeltheile. Wichtige Beispiele bietet Halle mit seiner Moritzkirche, deren zierlich dekorirter Chor seit 1388 erbaut wurde, während das Schiff jüngerer Zeit angehört; seiner 1310 vollendeten Ulrichskirche, die nur ein Seitenschiff hat; seiner

sehr einfachen Domkirche, 1523 geweiht und 1589 hergestellt; besonders seiner stattlichen und edel entwickelten Liebfrauen- oder Marktkirche, 1530—54 durch Nicolaus Hoffmann ausgeführt mit vier von älteren Bauten herrührenden Thürmen. Ausserdem als Profanbauten daselbst die mächtige Ruine der Moritzburg (1484—1503) und das Rathhaus aus derselben Spätzeit.

Den hallischen Bauten nahe verwandt sind einige benachbarte Werke: die Nikolaikirche zu Zerbst, mit stattlichem Chorumgang vom J. 1446, das Schiff 1488—94 erbaut, die Westseite mit drei Thurmspitzen vom J. 1530; die Marienkirche zu Bernburg mit einfacherem Chor; zu Wittenberg die Stadtkirche und die 1493—99 erbaute Schlosskirche, beide modern entstellt. — Weiterhin die einfachst behandelten Kirchen St. Andreas und St. Peter und Paul zu Eisleben; das Schiff des Domes zu Merseburg, 1517 geweiht, dessen Nordportal

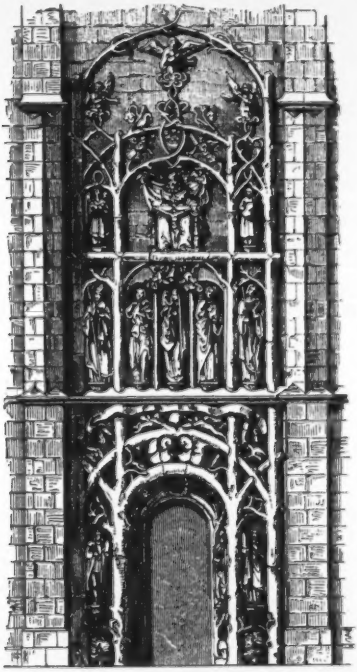


Nordportal des Doms zu Merseburg. (Nach Kallenbach.)

ein vorzügliches Beispiel phantastischer Dekoration dieser Spätzeit gewährt; die Stadtkirche zu Jena (1472—86); die Wenzelkirche zu Naumburg u. a. m.

Einige Profanbauten sind für die dekorative Tendenz dieser Schule charakteristisch. So das zu Neustadt an der Orla, mit reich geschmücktem Erkerbau; das zu Pösneck, zu Saalfeld (1534). Aehnlich das Schloss zu Ober-Kranichfeld.

Die Denkmäler des Meissener Landes endlich nehmen eine besondre Bedeutung in Anspruch. In Meissen gehören hieher die jüngeren Theile des Domes,[1] besonders der südöstliche



Portal der Klosterkirche zu Chemnitz. (Nach Kallenbach.)

Thurm mit seiner zierlich schlanken durchbrochenen Spitze, sodann auch der westliche Thurmbau sammt der Begräbnisskapelle,

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (1, 2).

die sich chorartig an ihn lehnt. — Als grossartigstes Beispiel der Profanbaukunst sodann ebenda die Albrechtsburg, seit 1471 erbaut, das mächtigste Fürstenschloss des Mittelalters, jetzt als Porzellanfabrik seinem Ruin entgegengehend. — Die Kirchen des Landes sind meist schlichte Hallenbauten mit zierlich verschlungenen Netzgewölben. So die Domkirche zu Freiberg, nach 1484 erbaut; die Annakirche zu Annaberg (1499—1525); die Marienkirche zu Zwickau, der Chor 1453—70, das Schiff 1506—36 ausgeführt, letzteres durch reiche Aussendekoration bemerkenswerth; die Kunigundenkirche zu Rochlitz, im Innern modernisirt; endlich die Klosterkirche zu Chemnitz mit einem barock naturalistisch ausgebildeten Portal.

Profanbauten sind das Kaufhaus von Zwickau (1522—24) und mehrere Privathäuser zu Freiberg u. a. O.

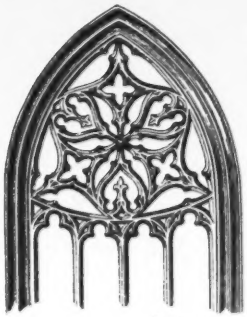
In der Ober-Lausitz macht sich sächsischer und böhmischer Einfluss geltend. Hier steht Görlitz mit mehreren ansehnlichen kirchlichen Gebäuden oben an. Das Hauptwerk ist die Petrikirche mit Resten eines romanischen Baues, der im 15. Jahrhundert eine Umgestaltung erhielt, so dass die Krypta 1417—32, der Oberbau 1423—57, die Vollendung vom J. 1497 datirt. Der Bau ist mächtig, fünfschiffig, mit gleich hohen, breit und licht entwickelten Schiffen angelegt; den polygonen Chorschluss hat jedes Schiff für sich besonders. — Die Frauenkirche, 1449 oder 1458 gegründet, 1473 geweiht, ist eine schlichte Hallenanlage, die sich durch eine reich geschmückte Orgelempore auszeichnet. Unbedeutendere Bauten daselbst die hl. Kreuzkapelle (1481—89) und die St. Annenkirche, 1508—12 durch Meister Albrecht Stieglitzer aufgeführt. — Ein altes mächtiges Stadtthor der sogen. „Kaisertrutz“ datirt vom J. 1490. — Ein andrer schlichter Hallenbau ist die 1441—97 erbaute Petrikirche zu Bautzen, gleich den übrigen dieser Gruppe mit achteckigen Pfeilern und Netzgewölben versehen.

In Hessen und Westphalen herrscht der Hallenbau fast ausschliesslich vor, in Hessen zumeist noch mit Einwirkungen der Elisabethkirche zu Marburg. Eine bestimmte Nachbildung derselben, nur in weiträumigerer Anlage, zeigt die Marienkirche zu Marburg; ähnlich die rohere Franziskanerkirche zu Fritzlar, und die Martinskirche zu Cassel, 1364 begonnen und 1434 vollendet, ein ansehnliches Gebäude mit verschiedenartig behandelten Einzelformen. — In Büdingen ist das „Jerusalemer Thor“ ein stattlicher Profanbau vom Jahr 1543, das Thor selbst von zwei kräftigen Rundthürmen eingeschlossen.

Dem Waldeck'schen Lande gehört die Kilianskirche zu

Korbach, ein fast quadratischer Hallenbau mit einfach vorgelegtem Chor vom Jahr 1335, das Schiff von 1420—50 ausgeführt.

Westphalen erhält erst in dieser Epoche eine reichere und stattlichere Entfaltung seiner Architektur, aber ausschliesslich auf der Basis des schlichtesten Hallensystems. Das glänzendste Beispiel ist die Lambertikirche zu Münster, gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet, ein lichter, freier Hallenbau mit lang hinaustretendem Chor und zierlichem südlichem Nebenchor, besonders durch prächtige, etwas willkürlich entwickelte Fenster ausgezeichnet, die Gewölbe mit reichen Netzverschlingungen, auch das Aeussere lebendiger dekorirt als dies sonst in der westphälischen Gothik vorkommt. — In verwandter Behandlung der Chor der Ludgerikirche, und der prachtvolle Façadenschmuck des Doms sowie der Fenster seines südlichen Quergiebels vom J. 1568.



Münster

Fenstermaasswerk der Lambertikirche zu Münster. (Nach Lübke.)

Ein Hallenbau von kühner, lichter Schlankheit und Weite ist die Kirche S. Marien zur Wiese in Soest, schon 1331 durch Meister Johannes Schendeler begonnen, aber in langsamer Bauführung erst spät vollendet. Die Gewölbe sind noch einfache Kreuzgewölbe, steigen aber unmittelbar ohne Kapitäl von den schlanken Pfeilern auf; der Chorabschluss ist ein dreifach polygoner, die Façade ungewöhnlicher Weise durch zwei Thürme ausgezeichnet. — Entschieden dem 15. Jahrhundert gehören sodann der Chor der Reinoldikirche zu Dortmund, von stattlicher Anlage mit reichen Fenstermaasswerken (1421—50); der ansehnliche Westthurm der Petrikirche daselbst, seit 1396 errichtet; der Chor der Kirche zu Unna, 1389—96, mit hallenartigem Umgang; ebenso, nur mit niedrigem Umgang der Chor der Marienkirche zu Osnabrück, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts dem ältern Langhause zugefügt; und der Chor der Marienkirche zu Lippstadt, wieder mit hallenartigem Umgange (1478—1506), die einzigen derartigen reicheren Planbildungen in Westphalen.

Unter der grossen Anzahl schlichter Hallenkirchen sind sodann als die bedeutendsten zu nennen: die von Beckum, Borken, Haltern, die nach 1460 erbaute zu Blomberg, die Kirchen zu Rheine, zu Stadtlohn, zu Ahaus, besonders

und zwar in stattlicher Anlage die Kirche zu Bocholt, der Chor 1415, der Westthurm 1472 begonnen. Weiterhin die Kirche zu Möllenbeck vom Jahr 1493, das Langhaus der Kirche zu Wiedenbrück, endlich mehrere mit zierlichen Netzgewölben versehene: die Pfarrkirche zu Vreden vom J. 1478, die Lambertikirche zu Koesfeld vom Jahr 1483, die 1489 begonnene Kirche zu Notteln und die 1507—15 erbaute Kirche zu Lüdinghausen, der massenhafte Westthurm 1558 vollendet u. a. m.

Die dekorative Kunst hat einen Reichthum von Werken hervorgebracht, der mit der fast nüchternen Einfachheit der Architekturen einen scharfen Gegensatz bildet. Namentlich findet man eine grosse Anzahl oft glänzend ausgebildeter Tabernakel. So zu Soest in der Paulskirche, der Wiesenkirche und der Höhenkirche; zu Dortmund ein sehr prachtvolles und grosses in der Dominikanerkirche, zwei in der Reinoldi- und eins in der Marienkirche; Osnabrück ein sehr schönes in der Johanneskirche, ein andres im Dom; eins aus der Schlussepoche im Dom zu Münster u. a. m. Altäre mit Tabernakelkrönung in der Kirche zu Unna, im Dom zu Paderborn, der Wiesenkirche zu Soest und der Bergkirche zu Herford. Ein prachtvoller Lettner ist der sogen. „Apostelgang“ im Dom zu Münster.

Für den Profanbau sind einige Rathhaus-Façaden bemerkenswerth: zu Osnabrück und zu Unna, Wohnhäuser zu Lemgo, Herford, Bielefeld, besonders zahlreich zu Münster. Endlich ein Stadtthor vom J. 1535 zu Soest, das sogenannte „Osthofer-Thor.“

Der norddeutsche Backsteinbau gewinnt in dieser Spätzeit eine noch entschiednere Richtung auf Grossräumigkeit und Massenhaftigkeit der Anlage, verliert jedoch an Feinheit in der Durchbildung der architektonischen Glieder, welche Einbusse er mehr durch willkürliche oft überaus glänzende Flächendekoration zu ersetzen sucht.

Schlesien weist in dieser Epoche nur einige minder bedeutende Werke auf: so in Breslau die Kirchen Corpus Christi, S. Vincenz und S. Bernhardin (1464—66). In Brieg die Nikolaikirche von 1370—1418, mit erhöhtem, selbständig beleuchtetem Mittelschiff, die Peterskirche und die Marienkirche zu Liegnitz, die kathol. Kirche zu Schweidnitz, die Jakobikirche zu Neisse, eine stattliche Hallenanlage, die kathol. Pfarrkirche zu Gleiwitz (1504) u. a. m.

Als bedeutender Profanbau der Spätepoche ist das Rathhaus zu Breslau zu nennen, dessen glänzende Aussendekoration der Spätzeit des 15. Jahrhunderts angehört.

Den schlesischen Bauten verwandt erscheinen die Denkmäler von Krakau. Ein bedeutender Hochbau ist der Dom, mit

reich gegliederten Pfeilern, und einem geraden Chorschluss sammt Umgang. Schlichter behandelt die Frauenkirche, mit Kapellenreihen zwischen den Strebepfeilern; das Langhaus der Dominikanerkirche und die h. Kreuzkirche (um 1500), ein quadratisches Schiff, dessen zierliches Gewölbe auf einer Mittelsäule ruht. — Eine grossartige Befestigungsanlage ist das Floriansthor vom Jahr 1498, ein ausgedehnter mit Thürmen und weitem Zwinger ausgestatteter Bau.

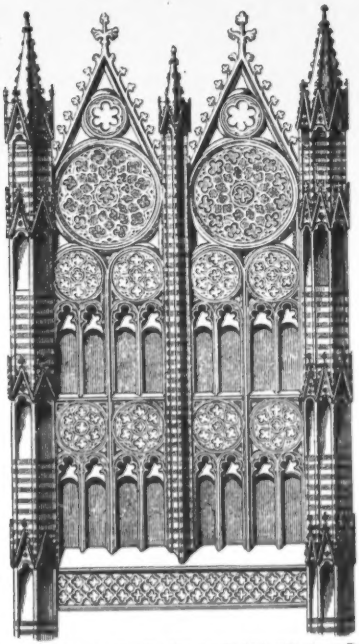
In Mecklenburg erfährt in dieser Zeit (gegen 1430) der Dom zu Schwerin seine Vollendung; Wismar fügt den früheren bedeutenden Monumenten seine Nikolaikirche hinzu, 1460 geweiht, ganz nach dem Vorbilde von S. Marien, aber mit reicherer Ausstattung und 128 Fuss hohen Gewölben. In Rostock erhebt sich die kolossale Marienkirche (1398 bis nach 1472) zu nicht minder bedeutenden Höhenverhältnissen bei reicher durch glasirte Steine bewirkten Flächendekoration. In verwandter Anlage die Nikolaikirche zu Lüneburg. — Dem Hallensystem folgt dagegen das Langhaus des Domes zu Verden, 1473—90 ausgeführt.

Als tüchtige Zeugnisse dekorativer Kunst sind zwei Werke in Lübeck zu nennen: der Lettner im Dom, mit Granitsäulen und holzgeschnitzter Brüstung, und ein in Erz gegossenes Tabernakel der Marienkirche, ein glänzendes Werk der Meister Nicolaus Rughesee und Nicolaus Gruden vom J. 1479.

Auch der Profanbau trägt die dekorative Richtung dieser Epoche zur Schau. Die Rathhäuser zu Hannover, Lübeck, Rostock, viele Privathäuser in denselben Städten und in Lüneburg, Wismar u. A. geben interessante Beispiele. Dazu kommt in Hannover ein reicher Fachwerksbau, besonders an dem Apotheken-Flügel des Rathhauses.

In den brandenburgischen Marken wird um den Beginn dieser Epoche der ansehnliche und durch überreiche Aussendekoration ausgezeichnete Bau der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister Heinrich Brunsberg aus Stettin begonnen wurde, angeführt; ein Hallenbau mit hohem Chorumgang und eingezogenen Strebepfeilern. Die frei durchbrochen gearbeiteten Ziergiebel des Aeussern sind ein Meisterstück brillantester Ziegeldekoration. — In ähnlicher Pracht ist die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, 1407 geweiht, ausgestattet. Aus späterer Zeit datiren die ebenso reich geschmückten Bauten der Schlosskirche von Ziesar bei Brandenburg (1472) und der Schlosskapelle von Wolmirstädt (1480). — Aus spätester Zeit sodann die durch ihre zierlichen Zellengewölbe bemerkenswerthe Petrikirche zu Brandenburg; endlich, ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehörig, der Umbau des dortigen Domes und des 1411 geweihten Domes zu Havelberg.

Schlanke, lichte Hallenbauten sind ferner: die Wallfahrtskirche zu Wilsnack, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Dom zu Stendal,[1] von ähnlich kühnen bedeutenden Verhält-



Von der äusseren Dekoration der Kapellen der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Kallenbach.)

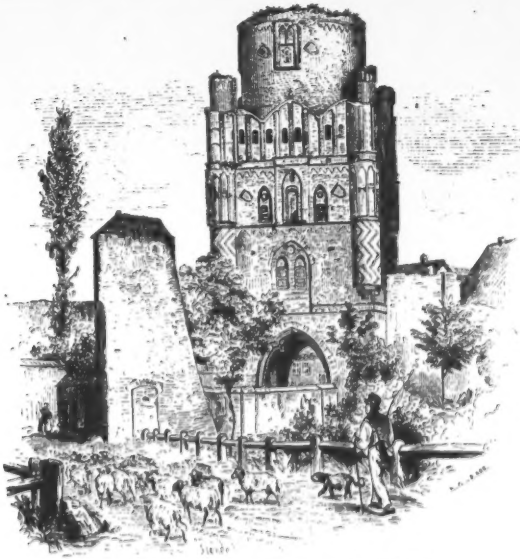
nissen und zierlich reicher Ausbildung, die Marienkirche ebendaselbst, 1447 beendet u. a. m.

Dekorative Werke finden sich hier selten. Ein Sandsteinlettner im Dom zu Havelberg und ein Backsteinlettner im Dom zu Stendal, sodann ein zierliches Sandstein-Tabernakel vom J. 1510 in der Marienkirche zu Fürstenwalde.

In prächtig dekorativer Ausstattung werden die Profange-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (3, 4).*

bäude ausgeführt. So namentlich die Rathhäuser zu Tangermünde[1] und zu Königsberg in der Neumark; ferner zu Zerbst (1479—81) und zu Jüterbock, wo die Rathsstube mit buntem Zellengewölbe versehen ist. Auch die Thore mit ihren Thürmen werden stattlich angelegt und reich verziert. Die prachtvollsten Beispiele finden sich zu Werben, Tangermünde



Uenalinger Thor zu Stendal. (Nach Meyerheim.)

und Stendal, mit mannigfachen Mustern in farbig glasirten Ziegeln dekorirt.

In Pommern steht als eins der kolossalsten Werke dieser Gruppe die Marienkirche zu Stralsund da, 1416—78 aufgeführt, ein Hochbau von machtvollen Verhältnissen und kühner Höhenentwicklung, mit Chorumgang, dreischiffigem Querhaus und westlicher Halle sammt massenhaft angelegtem Hauptthurm, in den Details dagegen roh und selbst barbaristisch. — Kleinere

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 56 (5).

Bauten derselben Zeit sind die Johannis-Klosterkirche ebendaselbst, mit einer vollständigen Arkaden-Vorhalle; die achteckige Apollonienkapelle bei der Marienkirche, und die Gertrudskirche bei Wolgast, ein zwölfseitiger Bau mit Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe, dieser wohl noch aus dem 14. Jahrhundert datirend.

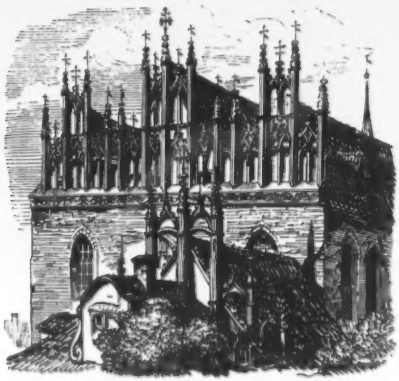
In Hinterpommern ist zunächst zu nennen die Marienkirche zu Stargard, ursprünglich ein Hallenbau des 14. Jahrhunderts, der aber im 15. Jahrhundert durch bedeutende Erhöhung des Mittelschiffes zu einem Hochbau von ansehnlichen Dimensionen umgeschaffen wurde und einen Umgang um den polygonen Chor erhielt. Die Verhältnisse sind edel, in den Details jedoch fehlt es nicht an Willkürlichkeiten, so z. B. die Tabernakel an den Pfeilerkapitälen, im Uebrigen ist eine reiche Flächendekoration zur Anwendung gekommen. — Ebendaselbst ist als Hallenkirche aufzuführen die Johanniskirche, angeblich 1408 gegründet, mit ähnlich reichen Schmucktheilen; ähnlich die Marienkirche zu Freienwalde, u. a.

Der Profanbau weist einige stattliche Thoranlagen auf, wie zu Cammin, Demmin, Pyritz, Stargard, sodann reich dekorirte Häuser-Façaden zu Greifswald und besonders zu Stralsund am Rathhause. Eine eigenthümliche Flächenverzierung durch Maasswerk blüht noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie ein Flügel des Schlosses zu Uckermünde vom J. 1546 und der Giebel des Rathhauses zu Stargard u. a. beweisen.

Preussen, das in der vorigen Epoche die glanzvolle Blüthenepoche seiner Architektur vornehmlich in den zahlreichen Schlossbauten der deutschen Ritter gesehen hatte, ist in der Spätzeit fast ausschliesslich durch die zahlreichen und zum Theil grossartigen Kirchenanlagen in Danzig vertreten. Das System ist das der Hallenkirche mit geringer Detailbehandlung, achteckigen Pfeilern, geradem Chorschluss, bunten Netzgewölben, mit Kapellenreihen zwischen den eingezogenen Streben, endlich meistens mit drei parallelen Satteldächern und demgemäss oft reich dekorirten Aussengiebeln. Hauptbau ist die kolossale Marienkirche,[1] zuerst 1343 gegründet, aber seit 1400 bedeutend erweitert und bis in das 16. Jahrhundert hinein fortgeführt, ein Bau von grossartigen räumlichen Verhältnissen, mit dreischiffigem Quer- und Langhaus, beide mit Kapellenreihen versehen, im Detail dagegen schmucklos und von herber Strenge; am Aeusseren durch kolossalen Westthurm und eine Anzahl schlanker Giebelthürmchen ausgezeichnet. — Aehnlich die Katharinenkirche, nur einfacher und gleich den übrigen ohne Querschiff,

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (2).*

ursprünglich seit 1326 erbaut, aber im 15. Jahrhundert vergrössert; St. Peter und Paul, 1425 begonnen, mit originellem Westthurm (seit 1486); St. Johannis, edel und in tüchtigen Verhältnissen, mit Querschiff, 1463—65 gewölbt; S. Trinitatis, deren schöner lang vortretender Chor 1482—95 erbaut, deren



Giebel der Trinitatiskirche und der Annakapelle zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

Langhaus 1503—14 hergestellt wurde, mit ungemein reich dekorirtem Westgiebel; die einschiffige Kirche St. Bartholomäi, nach 1500, und St. Birgitten, erst 1587—1602 erbaut.

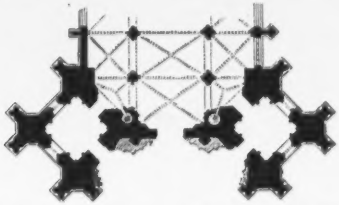
Frankreich.

Die Spätzeit der französischen Gothik ist vorzugsweise durch eine ungemein leichte, graziöse Ausbildung der Details, durch grossen dekorativen Reichthum ausgezeichnet, wobei jedoch das Einzelne auch hier mehr willkürlich als organisch entwickelt erscheint, und besonders in den Maasswerken jene flammenförmigen Figuren beliebt sind, welche diesem späteren Style den Namen des Flamboyant verschafft haben.

Zu den elegantesten und edelsten Werken dieser Epoche gehören im Norden Frankreichs die jüngeren Theile von S. Ouen[1] in Rouen, namentlich der Schiffbau und die Façade mit ihren

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 51 (2. 3.)

übereckgestellten Thürmen, sowie die Kreuzarme. — Noch prachtvoller ausgestattet ist die Kirche S. Maclou ebendaselbst, bemerkenswerth durch einen ungemein schmuckvollen fünfseitigen,



St. Ouen zu Rouen. Grundriss der Westseite. (Nach Pugin.)

der Façade vorgelegten Porticus. — Verwandter Richtung sind ebendaselbst die Kirchen S. Elai und S. Vincent, schmuckloser S. Vivien und S. Patrice. — Höchst glanzvoll ist sodann die Façade der Kathedrale zu Rouen durchgeführt, der südliche Thurm von 1485—1507, reich ausgestattet und schlank aufsteigend, mit achteckigem Obergeschoss bekrönt. Der mittlere Theil der Façade von 1509—30 hat ein prächtiges Portal, darüber eine brillante Rose, mit einer üppigen Maasswerkarchitektur darüber und zu beiden Seiten verbunden. — Auch die Kathedrale von Evreux, im 14. Jahrhundert begonnen, erhielt ihre Vollendung und besonders die reiche dekorative Ausstattung des Aeusseren in der gothischen Schlussepoche bis ins 16. Jahrhundert hinein. Derselben Zeit gehört die ebenfalls schmuckvoll behandelte Kirche zu Caudebec, mit einem Thurme an der Seite der Façade, welcher einen reich durchbrochenen Helm hat. — Weiter gehören hieher die Kirchen S. Jacques zu Dieppe und Notre-Dame zu Vernon mit einfach klarer Façadenbildung, die Kirchen von Harfleur und von Louviers, ferner S. Michel zu Vaucelles, einer Vorstadt von Caen, und an der Kathedrale zu Bayeux der achteckige Bau auf dem Kreuzesmittel. An St. Gervais et S. Protais zu Gisors ist der Uebergang zu den Renaissanceformen bemerkenswerth; an der Kirche von Carentan die geringe Höhe des fensterlosen Mittelschiffes; an der Kirche von Mont St. Michel der kühn aufragende, grossartig angelegte, aus Granit erbaute Chor von 1452—1521.

Auch die Picardie ist reich an glänzend dekorirten Bauten der Spätzeit. An der Kathedrale zu Amiens datiren besonders die drei grossen Rosenfenster der Westfaçade und der Kreuzgiebel aus dieser Epoche. Bedeutender die Collegiatkirche von S. Riquier bei Abbeville, 1487 begonnen, ein Bau mit reichem Chorschluss, dessen Absiden jedoch, mit Ausnahme der mittleren,

der Marienkapelle, flach angelegt sind, im Schiff eine derbe, kräftige Gliederung nach den Mustern der früheren Zeit, im

Ansicht von S. Maclou zu Rouen. (Nach du Sommerard.)

Aeusseren eine ungemein glänzende, aber schematische Dekoration. — Noch jünger, doch nicht minder reich ausgestattet, ist die Kirche S. Wulfram zu Abbeville, mit überreich gegliederten und überschlanken Pfeilern, das Aeussere, namentlich die

Façade mit spielenden Maasswerkmustern überkleidet. Ungemein reich sodann die kleine Kirche St. Esperit zu Ruc, die nach 1470 neu erbaute Kirche von Poix, die hallenartig disponirte Kirche St. Jean zu Péronne, die Hauptkirche von Corbie u. a. m.

Ein Prachtwerk dieser Spätzeit in Isle-de-France ist sodann der Querbau der Kathedrale von Beauvais, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, mit besonders glänzend dekorirten Façaden. Aehnlich der Chor von S. Etienne zu Beauvais, seit 1506 erbaut. Ferner die nicht minder bunt geschmückten Quergiebel der Kathedrale von Senlis, die phantastisch barock behandelte Façade von S. Pierre daselbst, eines Hallenbaues, die bedeutende Kirche St. Antoine zu Compiègne und St. Jacques in derselben Stadt, sowie die Kirche von Clermont. — Einfacher sind mehrere spätgothische Bauten zu Paris: so die Kirche St. Germain-l'Auxerrois, mit Resten aus dem 13. Jahrhundert, im Wesentlichen dem 15. und 16. Jahrhundert angehörend; die jüngeren Theile von St. Séverin aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; S. Gervais, vom Schlusse desselben Jahrhunderts, das gleichzeitige Schiff von S. Médard, ferner S. Merry, seit 1520 erbaut, in schlichter Weise behandelt, endlich ein Thurm von S. Jacques-de-la-Boucherie, 1508—22 aufgeführt. Auch die glänzende Ausstattung des Giebels der Ste. Chapelle zu Paris, sowie der in dieser Zeit vollendeten Ste. Chapelle zu Vincennes (um 1525) gehört hieher. — Endlich ist eine der tüchtigsten Thurmanlagen Frankreichs, der Obertheil des Nordwestthurmes der Kathedrale zu Chartres, 1507—14 von Meister Jean Texier erbaut, ein Werk eleganter Dekorationskunst. Ebenso die von demselben Meister ausgeführten Chorschranken derselben Kathedrale.

In der Champagne ist die Wallfahrtskirche Notre Dame de l'Epine bei Châlons sur Marne eins der eigenthümlich bedeutsamsten Denkmäler; 1419 noch unter englischer Herrschaft von einem Meister Patrick begonnen, dann nach einer Unterbrechung fortgesetzt und im Wesentlichen 1459 beendet, hat sie ein dreischiffiges Langhaus von schlichter, dem früheren System entsprechender Anlage, einen etwas schwerfälligen fünfschiffigen Chor mit Kapellenkranz, am Aeusseren sodann ein Vorwiegen horizontaler Abschlüsse, die Façade dagegen nach französischer Anlage gegliedert, mit zwei Thürmen, von denen nur der südliche (1529) vollendet ist. — Höchste Pracht entfaltet sich sodann an der 1506—90 erbauten Façade der Kathedrale von Troyes, deren Fläche ganz mit üppigem Maasswerk, Statuennischen und dergl. filigranartig bedeckt ist; drei Portale, mit tropfenartig niederhängendem Maasswerk umsäumt, öffnen sich zwischen den stark vorspringenden Strebemassen. — Ebendaselbst aus dem Anfang des 16. Jahrh. der Chor von St. Madeleine

und das Innere des Schiffs von St. Jean-Baptiste, sowie aus der letzten Zeit, schon mit Hinneigung zur Renaissance und mit trocknem Formenschematismus St. Nizier, St. Nicolas und St. Pantaleon. Eins der prachtvollsten Werke phantastischer Dekoration ist endlich der Lettner in St. Madeleine, 1506 von Meister Jean Gualdo oder Gaylde ausgeführt.

Minder reich ist Burgund an Werken dieser Epoche. Die Kathedrale von Autun erhielt nach einem Brande vom Jahr 1465 den schlanken Thurm auf dem Kreuze, die Kapellen des Langhauses und eine phantastisch geschmückte Orgeltribüne. Ebenso die jüngeren Theile des Schiffes der Kathedrale von Nevers, in zierlich schlanker Entwicklung. — Besondre Bedeutung hat sodann die Kirche Notre-Dame zu Brou, das Mausoleum der burgundischen Fürsten, 1506—36 durch einen deutschen Baumeister ausgeführt. Dreischiffig mit breiten Verhältnissen und schlichter Choranlage hat sie eine lebendige Behandlung der Glieder, in der Dekoration des Aeusseren dagegen manche willkürliche phantastische Elemente. Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts die Façade der Kathedrale von Tours.

Die Bretagne zeigt eine lebhaftere Bauthätigkeit, und in ihren aus Granit errichteten Werken eine ernste Massenhaftigkeit, bisweilen umspielt mit barocker Dekoration, und verbunden mit gewissen englischen Einflüssen. Die Kirche von Folgoat (1419 vollendet) mit Fensterrose in der östlichen Schlusswand; die Kathedrale zu Quimper, 1424 gegründet, mit Bündelpfeiler und Gewölben auf Consolen, die Façade mit zwei massenhaften, eigenthümlich behandelten Thürmen; die Ruine der Kirche des Cordeliers ebendaselbst mit entschieden englischen Details; die gerade geschlossenen Chöre der Kathedrale von Dol und der Kirche von Ponteroix u. a. — Achteckige Granitpfeiler kommen ebenfalls bisweilen vor; so an der Wallfahrtskapelle St. Jean du Doigt bei Morlaix (1440—1513), an der Kirche von Lambadec u. a. m.

Ferner meist durch die dekorative Ausstattung des Aeussern bemerkenswerth: die Façade der Kirche St. Nona zu Peumarch, die Kirche St. Fiacre zu Faouet mit malerischem Thurmbau, die Kirche St. Tromeur zu Carhaix mit einem Thurme in der Mitte der Façade von 1529—35 u. a. m. Weiterhin die Kathedrale von Tréguier aus sehr verschiedenen Bauzeiten, besonders mit einem schlanken Thurm am südlichen Querflügel; die jüngeren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Kirche St. Léonard zu Fougères von 1406—40, die Façade von St. Aubin zu Guérande, die 1434 begonnene Façade der Kathedrale von Nantes sammt dem Schiff, u. s. w.

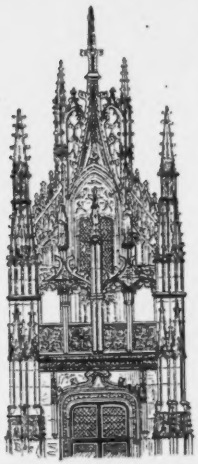
Auch der Profanbau erlangt in dieser Spätzeit den Reiz mannigfach malerischer Anlage und reicher Ausbildung. Das edelste Werk dieser Epoche ist das Haus des Jacques Coeur zu

Bourges, 1443—53 erbaut, eine völlige Schlossanlage, die sich in edler Gestaltung um einen Innenhof reiht. — Sodann zu Paris das Hôtel de Cluny, die ehemalige Residenz der Aebte von Cluny, vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Dem italienischen Meister Fra Giocondo, und zwar wohl mit Unrecht, wird das Schloss Meillant bei St. Amand zugeschrieben, ein Bau von üppig phantastischer Ausstattung. — In geschmackvoll prächtiger Weise ausgebildet das Hôtel des Ambassadeurs (auch Hôtel

Ansicht von Schloss Meillant. (Nach du Sommerard.)

d'Angleterre) zu Dijon; in einfacherer Art, mit vielen maasswerkgeschmückten Dacherkern das Schloss von Josselin und das herzogliche Schloss zu Nantes. — Die glänzendste Entfaltung in den Schlössern der Normandie, namentlich zu Rouen. Als Prachtstück reichster Dekoration die jüngeren Theile (1499) des Palais de Justice, die älteren von 1493 einfacher;

besonders die obere Bekrönung ein Musterbeispiel kühnster, glänzendster, aber auch willkürlichster Dekoration.



Vom Hauptflügel des Palais de justice zu Rouen. System der obern Theile. (Nach Fugin.)

Unter den Stadthäusern verdient das Hôtel de ville von St. Quentin besondere Erwähnung, eine stattliche Nachahmung flandrischer Vorbilder. Schlichter das zu Noyon und das zu Saumur. Sodann ein stattlicher Beffroi zu Evreux, schlank mit achteckigem Oberbau, ein Werk des 15. Jahrhunderts.

Die Südlande beharren bei der bunten Mannigfaltigkeit der Richtungen, welche schon die vorhergehende Epoche kennzeichnet. Der Chor der Kathedrale von Toulouse schliesst sich, in den Detailformen der Spätzeit, dem Schema der nördlichen Schule an; die Kathedrale von Auch, seit 1439 erbaut, und die Kirche S. Michel zu Bordeaux, diese jedoch mit geradem Chorschluss, haben verwandte Elemente des inneren Aufbaues. — Reich entwickelte Thurmanlagen nach nördlichem System finden sich bei der Kirche von Mirepoix, der 1362 begonnenen Kathedrale von Mende, und in vorzüglich stattlicher Anlage und zierlicher Durchbildung an der Kathedrale von Rhodez. — Ferner gehört hieher das prachtvolle Querschiff der Kathedrale von Limoges. Höchst bedeutend sodann die im Wesentlichen aus dem 15. Jahrhundert datirende Kirche St. Nizier zu Lyon, in breiten, schweren Verhältnissen mit gedrückten Scheidbogen, brillanten Gewölben und bunten Fenstermaasswerken aufgeführt. — In der Provence gehören die Haupttheile der Kirche von St. Maximin mit der Datumbezeichnung 1480 in diese Spätzeit; ausserdem die Façaden von St. Pierre zu Avignon und der Kathedrale zu Aix.

Als ein merkwürdiger Beweis spätester Ausübung der Gothik ist die von 1601—1790 erbaute Kathedrale von Orleans schliesslich aufzuführen. Wenn auch in den Details nüchtern und ohne lebendiges Gefühl, bildet sie doch in allen wesentlichen Momenten das gothische System in seiner vollen Consequenz, brillant und selbst in grossartiger Harmonie, bis in's Einzelne nach, mit den älteren Kathedralen wetteifernd.

Unter den Werken dekorativer Tendenz steht wohl die südliche Vorhalle der Kathedrale von Alby als eins der phantasie-

vollsten, reichsten und graziösesten Schöpfungen dieser Art obenan. Es ist als ob arabische Schmuckwerke den Meister zu dieser wunderbaren Arbeit begeistert hätten. Aehnlich die Chorschnecken und der Lettner in derselben Kathedrale.

Entschieden an spanisch-maurische Art erinnert endlich noch ein Profangebäude, der Justizpalast zu Perpignan, ein Bau von stattlich massenhafter Wirkung.

Niederlande.

Die bereits in der vorigen Epoche hervortretende nationale Umwandlung der gothischen Formen vollzieht sich auch in der Spätzeit nach ähnlichem Princip, und nur die grössere Nüchternheit bei den kirchlichen, die grössere Pracht bei den profanen Gebäuden scheint eine unwesentliche Modification zu erzeugen.

Unter den belgischen Denkmälern ist zunächst die Kirche Notre-Dame du Sablon (oder Notre-Dame du Victoire) zu Brüssel zu erwähnen, ein Werk der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, mit leichten, lebendig gegliederten Pfeilern. Aus gleicher Epoche ebendaselbst die Kirchen N.-D. de la Chapelle (das Langhaus), St. Jean Baptiste und Ste. Cathérine. — Die Kathedrale zu Mecheln, nach einem Brande vom J. 1341 erneuert, gehört zum Theil noch dem 14. Jahrhundert, wurde indess erst 1487 gewölbt; der Chor, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat die vollständige französische Anlage, der mächtige Westthurm, 1452 gegründet, ist von stattlichster Wirkung. An diese sich anschliessend die Kirche Notre-Dame daselbst, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Vorzüglich durchgebildet sodann die seit 1416 erbaute Kirche St. Sulpice zu Diest, die Kirche S. Gommaire zu Lierre, 1425 gegründet, 1515 vollendet, St. Jacques zu Antwerpen, (1429—1560) mit bedeutendem Westthurm, u. a. m. Einen Uebergang zu den holländischen Bauten bezeichnet die Kirche zu Hoogstraeten, aus dem 16. Jahrhundert datirend.

Weiter östlich in Lüttich die oberen Theile von St. Paul, die Hallenkirhe Ste. Croix, und zu Huy die Collegiatkirche Notre-Dame, nach einem Brande von 1499 durchgreifend erneuert.

In den flandrischen Landen ist die Kirche Ste. Walburge zu Oudenarde ein nüchterner, in mächtigen Dimensionen durchgeführter Bau; in Gent gehören die Kirchen St. Jacques und St. Michel, letztere von 1440—80 erbaut, in Brügge die Hallenanlage der Kirche St. Gilles, und die mit schlanken Rundsäulen ausgestattete St. Jacques, in Courtray die 1390 bis 1439 ausgeführte Kirche St. Martin hieher.

Sodann der Oberbau der Façade des Domes zu Antwerpen, besonders die Spitze des nördlichen Thurmes, der 1422 nach dem Plane des Joh. Arnelius begonnen und 1518 be-

Innenansicht von S. Jacques zu Lüttich. (Nach Chapuy.)

endet wurde, ein gesucht gekünsteltes, in spielenden Dekorationsformen behandeltes Werk. Dem System des Antwerpener Domes

schliessen sich an: die Kirche St. Pierre zu Löwen, deren Chor um 1433 erbaut wurde, mit einer mächtigen, auf drei Thürme angelegten Façade; Ste. Waudru zu Bergen (Mons), circa 1450—1582 ausgeführt, ein durch erhabene Verhältnisse und reiche Maasswerkausstattung hervorragender Bau; und die spätere Abteikirche von St. Hubert (Luxemburg), 1526 begonnen und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendet. — Verwandte Richtung bekunden die jüngeren Theile des Langhauses von St. Bavo zu Gent, 1533—50 erbaut; die Kirche St. Jacques zu Lüttich von 1513—38, mit polygonem Chor und Kapellenkranz ohne Umgang, zugleich in einer an spanische Dekorationsweise erinnernden Ausstattung, namentlich mit filigranartigen Bogensäumungen und brillant verzierten Stern- und Netzgewölben; ebendaselbst die einfach strenge Kirche S. Martin, 1542 vollendet, mit klar gegliedertem Bündelpfeiler. — Als eins der edelsten Werke der Schlussepoche wird endlich die im J. 1793 zerstörte, von 1568—76 erbaute Abteikirche von Lobet im Hennegau gepriesen.

Dekorative Arbeiten der Spätzeit sind die Kapelle des heil. Blutes zu Brügge in ihren jüngeren Theilen, namentlich dem Seitenportikus vom J. 1533, und die Kapelle du St. Sacrement des Miracles an St. Gudula zu Brüssel, 1533—39 erbaut, beide schon mit Hinneigung zu Renaissanceformen; ferner ein Prachttabernakel vom J. 1433 in St. Pierre zu Löwen, besonders aber einige Lettner, vorzüglich in der letztgenannten Kirche, in den Kirchen von Aerschot, von Tessenderloo, von Dixmuiden, in S. Gommaire zu Lierre vom Jahr 1534, Werke einer phantastisch üppigen Laune.

Unter den Profanbauten gehören dieser Zeit an: die Hallen zu Gent vom J. 1424, die zu Antwerpen (für die Fleischer) von 1500—3 ausgeführt; das Haus der Schiffer zu Gent vom J. 1531; vorzüglich aber das Stadthaus zu Brüssel,[1] 1401 gegründet und durch den Meister J. van Thiemen erbaut, das glänzendste und grossartigste Werk dieser Art, verbunden mit dem 340 Fuss hohen Glockenthurme der Stadt, dessen schlanke Spitze 1455 durch J. de Ruysbrock beendet wurde; das Stadthaus von Löwen, 1448 begonnen, im Aeussern 1459, im Innern 1463 vollendet, kleiner aber mit noch grösserem Reichthum der Ausschmückung; das einfachere, aber edel gegliederte Stadthaus zu Bergen, seit 1458 erbaut, und ähnlich das zu Oudenarde, (1527—30), an welchem die Motive der Stadthäuser zu Löwen und Brüssel zu neuen und bedeutsamen Umgestaltungen verwendet erscheinen. Ferner das Stadthaus zu Gent, 1481 begonnen und erst spät vollendet, das von Courtray (1526 bis 1528) in einfacherer Behandlung; das prächtigere, doch nicht

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 51 (6).*

sehr harmonische von Arras und das zu Léau ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert.

Ein eigenthümliches phantastisches Werk der Spätzeit ist sodann die seit 1531 erbaute Börse von Antwerpen,[1] offne,

Stadthaus zu Oudenarde. (Nach Chapuy.)

in zwei Geschossen einen freien Hof umziehende Hallen auf Säulen und Flachbögen, deren Dekoration bereits die Einflüsse der

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 51 (7).

Renaissance verräth; ungefähr gleichzeitig und in verwandter künstlerischer Ausprägung der Hof des bischöflichen Palastes zu Lüttich, 1508—40 erbaut, mit ähnlichen barocken Stylmischungen und prächtig spielender Dekoration.

In Holland bildete sich das bereits bezeichnete System des Kirchenbaues zu voller Eigenthümlichkeit erst in dieser Spätepoche aus. Neben den beiden grossen aus den früheren Epochen herrührenden Prachtbauten, des Doms zu Utrecht und der Nikolaikirche zu Kampen, erhebt sich in dieser Zeit als dritter die Johanniskirche zu Herzogenbusch. Nach einem Brande vom J. 1419 erneuert, wurde der Chor 1492 vollendet, das Langhaus 1497 begonnen. In bedeutenden Verhältnissen, dem Wesentlichen nach in Sandstein ausgeführt, ist die Kirche fünfschiffig mit hohem Mittelschiff und reicher Choranlage sammt Kapellenkranz angelegt; das Aeussere hat ein entwickeltes Strebesystem. — Mehr dem strengeren belgischen System verwandt zeigt sich die Liebfrauenkirche zu Dortrecht, doch in ähnlich reich ausgebildeter Anlage. Aehnlich die Lorenzkirche zu Rotterdam, 1412 oder 1449—72 erbaut, nur durch hölzerne Gewölbe unterschieden.

Ein Hausteinbau grossartiger und eigenthümlicher Anlage ist die Liebfrauenkirche zu Amsterdam, von 1408 bis nach 1470 ausgeführt, der Chor fünfschiffig mit Umgang und Kapellenkranz, das Langhaus fünfschiffig beginnend, dann dreischiffig und unvollendet schliessend. Die Gliederung der Pfeiler und der Arkaden, sowie die auf Consolen ansetzenden Dienste entsprechen auffallend dem System englischer Gothik; die Gewölbe sind nur in den Seitenräumen steinern, im Mittelschiffe von Holz. — Sodann die Stephanskirche zu Nimwegen, deren Chor, aus Haustein und Ziegeln errichtet, eine etwas ernüchterte Anlage zeigt, doch mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet ist, in den Formen des 15. Jahrhunderts, das Querhaus dreischiffig und gleich dem Mittelschiff mit tonnengewölbartiger Holzdecke im Styl der Renaissance versehen.

Unter den Hochbauten mit vereinfachter Planform ist die dem 15. Jahrhundert zuzuschreibende Kirche St. Bavo zu Harlem ein bedeutendes Werk, doch nicht ohne Trockenheit der Behandlung; Ansätze von unausgeführt gebliebenen Strebebögen deuten auf die beabsichtigte Steinwölbung, an deren Statt jedoch im 16. Jahrhundert die Hochräume, mit Ausnahme der Vierung, hölzerne Sterngewölbe erhielten. Aehnlich die Ursulakirche zu Delft, das Schiff seit 1412, der Chor seit 1453 gebaut und 1476 geweiht, welche bis auf den Chorumgang ausschliesslich mit Holzgewölbe bedeckt ist, u. a. m.

In der Schlusszeit tritt an einigen Monumenten die Steinwölbung, und zwar meist in kühner Behandlung, wieder auf. So am Chor der Martinskirche zu Gröningen, dessen hohes Mittelgewölbe ohne Strebebögen ausgeführt ist; — so die Katharinenkirche zu Utrecht vom J. 1524, und der Chor der Johanniskirche daselbst, v. J. 1539. — Endlich ist noch als sehr merkwürdiges Werk des letzten Ausganges mittelalterlicher Kunst die Johanniskirche zu Gouda zu nennen, die 1485 gegründet war, aber nach einem Brande von 1552 erneuert wurde, mit rundbogigen Arkaden und durchgehender hölzerner Tonnenwölbung.

Unter den Hallenkirchen haben mehrere die Steinwölbung und eine dem Hochbausystem entsprechende Stützengliederung. Dahin gehört die Michaelskirche zu Zwolle (1406—46), das Schiff der Martinskirche zu Gröningen, St. Jakobs, St. Nicolas und St. Gertrud zu Utrecht, letztere jedoch mit Holzdecke u. a. m.

Rundsäulen dagegen finden sich in einer grösseren Anzahl von Kirchen, doch meist nur mit Holzwölbungen. Steinerne Gewölbe finden sich bei den östlichen Theilen der Kirche zu Amersfort seit 1430, bei der Martinskirche zu Bolsward seit 1446; hölzerne Gewölbdecken bei schlanken Arkaden haben die Nikolaikirche zu Amsterdam; die Johanniskirche zu Hoorn, der Chor seit 1405, das Schiff seit 1429; die Jakobskirche im Haag vom J. 1434, die Lorenzkirche zu Weesp, 1462 geweiht u. a. Aehnlich die Walburgiskirche zu Zütphen, nach einem Brande vom J. 1446 mit Beibehaltung älterer romanischer Theile umgestaltet. — Als zweischiffige Hallenkirchen sind die Minoritenkirche und die Bethlehemskirche zu Zwolle, die kathol. Kirche zu Deventer und die Klosterkirche im Haag, als einschiffige Kreuzanlage die Frauenkirche zu Zwolle zu nennen.

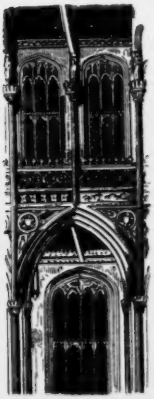
Die britischen Lande.

Die englische Architektur erreicht gerade in dieser Spätzeit ihre ausgeprägteste Gestalt. Hallenartig und frei erheben sich die Gebäude, mit weiten, lichten Fenstern, deren reiches Maasswerk mehr und mehr aus perpendiculär niederlaufenden Stäben besteht („perpendicular style"); die Strebebögen fallen fort, die Strebesysteme werden auf's Aeusserste vereinfacht, und in der Anordnung der Decken gewinnen prächtig ausgestattete Holzdecken die Oberhand. Die Bögen werden meistens in der gedrückten Form des sogenannten „Tudorbogens" gebildet (seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts). Alle Flächen erhalten ein leistenartiges Maasswerk, welches die kräftige, einfache Eintheilung der Gliederung mit spielendem Schmuck verdeckt. Das Aeussere erhält durch flache Dächer hinter hohen Zinnenkränzen einen

schlichten Horizontalismus; vor der Façade erhebt sich meist ein einzelner stattlicher Thurm.

Aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts datirt die ansehnliche Redcliffe-Kirche zu Bristol, mit angebauter Lady-Chapel und dreischiffigem Querhaus, das Mittelschiff mit gegliederten Bündelpfeilern und reichen Netzgewölben, die Fenster mit perpendiculärem Maasswerk. — Nicht minder bezeichnet die Kirche zu Bath (1500—39) die spätere Epoche; auch hier sind gegliederte Pfeiler und Arkaden, letztere in der gedrückten Form des Tudorbogens, die Gewölbe in zierlicher Fächerform; die weiten und hohen Fenster haben dem Gebäude die Bezeichnung der „Laterne von England" verschafft. — Aeltere Monumente erhielten gleichzeitig ihre Wölbungen oder besondre Zusätze zur früheren Anlage. So der Chor der Kathedrale von Norwich, dessen glänzender Oberbau sammt anderen Umgestaltungen der älteren Theile der gothischen Schlussepoche angehört; so der Chor der Prioratskirche von Christchurch in Hampshire u. a.

Die meisten Denkmäler, namentlich der südöstlichen Distrikte, haben reiche Holzdecken und eine diesen entsprechende Anlage und Gliederung. Als vorzügliches Beispiel gilt hier die Kirche von Melford mit schlanken, edel gegliederten Pfeilern, mit Diensten für die reich entwickelte Decke, mit klar disponirtem, durch einen Zinnenkranz abgeschlossenem Aeussern. — Nicht minder stattlich die Kirche von Lavenham, im Innern und Aeussern noch glänzender geschmückt; — ähnlich die Kirche von Thaxted mit vorzüglich reich entwickelten Seitenschiff-Fenstern; sodann besonders die grosse Marienkirche zu Cambridge (1478—1519), ein charakteristisches Werk der Spätzeit, mit stark gegliederten Pfeilern und Tudorbögen, u. a. m.



Lavenham.

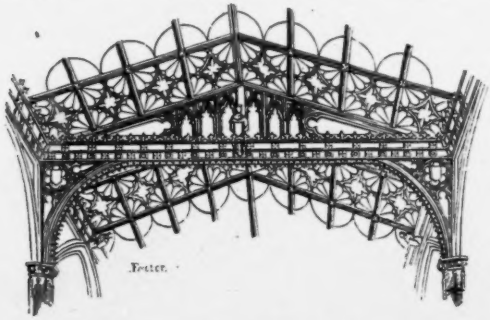
Inneres System der Kirche von Lavenham (Nach Brestou Reale.)

Weiterhin ist in Oxford die Marienkirche als ein bedeutender Bau dieser Epoche zu nennen, der Chor von 1443—45, das Schiff von 1488, mit schlanken, reich gegliederten Pfeilern und geschmackvoll behandelten Bogenstreben. Ebendaselbst die Kirche S. Peter in verwandtem Styl. — Die unbedeutendere Kirche von Kettering, durch einen der edelsten gothischen Thürme mit schlanker Spitze bemerkenswerth; die ausgezeichnete Kirche zu Whiston vom J. 1534, mit hallenartiger Anlage und prächtiger Holzdecke; in Coventry und Stratford am Avon Kirchen mit ungemein breiten, lichten Fenstern. Ferner die Kirche zu Taunton mit

hohem, im Obergeschoss reich dekorirtem Thurm; die hallenartige, schlanke Kirche von Marlborough u. a. m.

In Boston ist die Kirche St. Botolph durch stattliche Verhältnisse, weite und freie Raumgliederung und ansehnlichen Westthurm mit leichter achteckiger Laternenspitze ausgezeichnet; ähnlich die Kirche von Louth mit überschlanker Helmspitze des massenhaft angelegten aus dem 16. Jahrhundert stammenden Thurmes; in York die h. Kreuzkirche, 1424 geweiht, mit schlanken gegliederten Pfeilern ohne Kapitäl; St. Cuthbert daselbst mit reicher Holzdecke; St. Helen und St. Michael-le-Belfry von 1535—45. Ferner die Marienkirche zu Thirsk mit zierlicher Decke, und einer Krypta unter dem Chor; die glänzend geschmückte Marienkirche zu Beverley, deren Chor im Unterbau noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, während die reichen Deckwerke und alles Uebrige der Spätzeit angehören. — Sodann der phantastisch dekorirte Thurm der Nicolauskirche zu Newcastle am Tyne, die Collegiatkirche zu Manchester, und die Kirche von Tong, bemerkenswerth durch einen stattlichen Thurm auf der Vierung, der ein achteckiges Obergeschoss und schlanke Spitze hat.

Zu besondrer Anmuth und Zierlichkeit entfalteten sich solche Decken bei kleineren baulichen Anlagen, namentlich bei Kapitelhäusern. Eins der glänzendsten ist das zu Exeter, ein

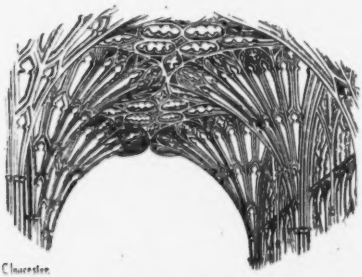


Decke des Kapitelhauses bei der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

oblonger Raum mit flachgegiebelter auf reichen Trägern ruhender und brillant geschmückter Decke. Ebenso das zu Canterbury, dessen ähnlich dekorirte Decke die Form eines Tonnengewölbes hat.

In reizvollster Weise ahmt der Steinbau an den Wölbungen diese graziösen Formspiele nach, und gelangt durch zapfenartig

niederhängende, frei schwebende Schlusssteine und durch elegante Maasswerkmusterung der Flächen zu einem oft überaus phantasievollen, wenngleich spielend dekorativen Ausdruck. So besonders in glanzvoller Weise der Chor der Kathedrale zu Oxford, und ganz vorzüglich in der Kathedrale von Gloucester, die schon im 14. Jahrhundert einen prachtvollen Umbau der älteren Anlage erfahren hatte, der seit dem 15. Jahrhundert seinen Abschluss erhielt. Der Chor wurde nun in glänzendster Weise mit einer fast an Schreinerarbeit erinnernden Maasswerkdekoration bedeckt, die ausser den Fenstern alle Flächen überzieht, sodann eine Lady-Chapel in ähnlichem, nur etwas roherem Styl angebaut, und endlich durch die mit brillanten Fächer- oder Palmengewölben bedeckten Kreuzgänge dem Ganzen ein Bau von

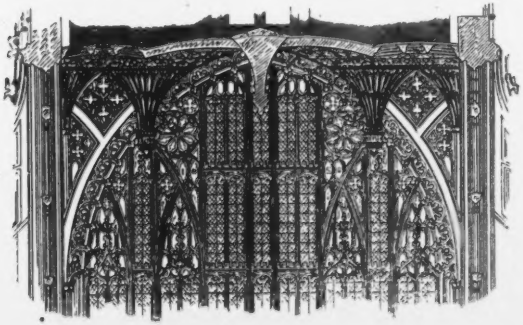


Wölbung des Kreuzganges bei der Kathedrale von Gloucester. (Nach Britton.)

überraschend phantastischem Eindruck hinzugefügt. — Dieselbe Gewölbform, jedoch in noch leichterer, freierer Anlage, findet sich an der Lady-Chapel der Kathedrale von Peterborough, vom Schlusse des 15. Jahrhunderts.

Mehrere Prachtkapellen der letzten Zeit vereinigen alle Elemente glanzvollster Dekoration, namentlich in üppigster Ausbildung dieser reichen Gewölbformen, zu der denkbar höchsten Wirkung. Verhältnissmässig am einfachsten behandelt erscheint die Beauchamp-Kapelle zu Warwick, die Grabkapelle des 1439 gestorbenen Richard Beauchamp, Grafen von Warwick, 1475 eingeweiht. Sie hat Netzgewölbe und reiche Maasswerkmuster an den Wänden und den breiten Fenstern. — Bedeutender sodann ist die Kapelle des King's College in Cambridge, die erst 1530 beendet wurde. Bei einer Höhe von 78 Fuss und einer Breite von 45 F. hat sie die ungewöhnliche Länge von 310 F. Zwischen die nach innen gezogenen Strebepfeiler sind

niedrige Kapellen eingebaut, welche die Gesammtbreite des Baues auf 78 F. steigern. Die Dienste verbinden sich mit Quergurten, welche die ungemein brillanten Fächergewölbe rhythmisch durchschneiden. Die Gesammtwirkung ist bei aller Pracht feierlich gemessen, und auch das Aeussere zeigt edle Formen. — Aehnlicher Anlage und Ausbildung ist die St. Georgs-Kapelle zu Windsor, im 14. Jahrhundert gegründet, gegen Ende des 15. vergrössert und im 16. Jahrhundert vollendet, ein dreischiffiger Bau von 218 Fuss Länge und 65 F. Gesammtbreite, von einem kurzen Querschiff durchschnitten. Sämmtliche Bogenformen haben die gedrückte Gestalt des Tudorbogens, an allen Theilen, namentlich den Fenstern und vorzüglich dem kolossalen Westfenster herrscht das perpendikuläre Maasswerk, an den Wölbungen entfalten sich alle die reichen Dekorationsmuster dieser Schlussepoche. — Endlich ist als höchste Leistung dieses üppig verschwenderischen Styles die Kapelle Heinrich's VII.[1] am Ostende der Kirche von Westminster zu London, 1502—20 erbaut, zu nennen. Dreischiffig erstreckt sie sich in 104 F. 6 Z. Länge bis zum polygon geschlossenen Chor mit einem System von kräftigen polygonen Strebemassen eingefasst, zwischen welchen die Fenster wieder in polygoner Erkerform und schlossartiger Dekoration vortreten. Den höchsten Glanz zeigen die Wölbungen, an denen die auf- und niederschwebenden fächerförmigen Felder, die herabhängenden Zapfen der Schlusssteine, die üppige Flächendekoration mit Maasswerk den Eindruck wunderbarer

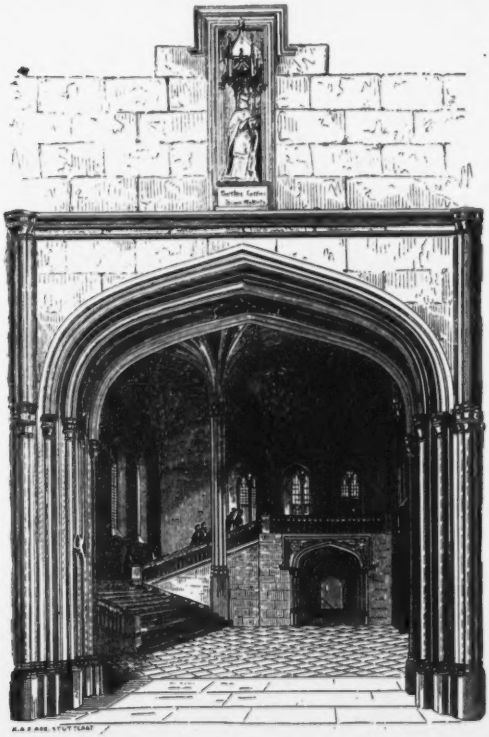


Durchschnitt vom Oberbau der Kapelle Heinrich's VII., mit dem Fenster der Westseite. (Nach Brestou Neale und Brayley.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 52 (12, 13).*

Phantastik und märchenhaften Reizes erzeugen und jede Erinnerung an die Bedingungen fester Construction verwischen.

Grosse Bedeutung haben sodann die Colleges, ausgedehnte Studiengebäude, ähnlich den Klöstern des Mittelalters, und in ihrer



Treppenhaus im Christchurch College zu Oxford. (Nach Rundt.)

Bedeutung und Form halb geistlich halb weltlich erscheinend, mit Kreuzgängen, Treppenräumen, Versammlungssälen, Kapellen

u. dgl., meist in glanzvoller Weise angelegt und ausgestattet. Die wichtigsten und meisten zu Oxford: das Magdalene-College, das All-Souls-College, das New-College u. a., vor Allen das im dritten Decennium des 16. Jahrhunderts erbaute Christchurch-College mit grosser „Halle“ und ebenso prächtigem als zierlichem Treppenhause; auch der Hörsaal der Divinity School gehört hieher. — Aehnliches zu Cambridge, wo besonders das King's-College und das Trinity-College zu nennen. — Nicht minder bedeutend das College zu Eton, mit Renaissance-Elementen gemischt.

Sehr stattlich entfaltet sich auch der Burgenbau, in grossartiger Kastellanlage mit prächtigen Hallen und thurmreicher Ausbildung des Aeusseren. So aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Crosby-Hall zu London mit seinem ansehn-

Halle des Pallastes von Eltham. (Nach Fergusson.)

lichen 69 F. langen Saal; so der Palast zu Eltham mit 101 F. langem Saal, den eine Prachtdecke von edelster Durchführung auszeichnet u. a. m.

Endlich eine Fülle von dekorativen Werken, Lettnern, Tribünen, Grabmonumenten u. dgl. meist in glanzvoller Ausprägung des hier herrschenden Schmuckstyles. Eins der edelsten die Grabkapelle der Gräfin Isabella von Warwick vom J. 1438 in der Abteikirche von Tewkesbury; ähnlich das Grabmonument des Herzogs Humphrey von Gloucester (gest. 1447) in der Abteikirche von St. Albans, und zahlreiche erzbischöfliche und bischöfliche Denkmäler ähnlicher Art in den Kathedralen des Landes.

In Schottland ist hauptsächlich die Ruine der Abteikirche von Melrose als Glanzbeispiel spätgothischer Architektur aufzuführen, das Langhaus um 1453 erbaut, mit schlanken Pfeilern, reichen Netzgewölben und prächtig breiten Fenstern mit perpendikulärem Maasswerk. — Zierliche Maasswerkmuster sodann in St. Michael zu Linlithgow und in der Kathedrale von Fortrose, nach 1485 vollendet. Ein phantastisch barocker Bau ist die im J. 1466 gegründete Roslin-Kapelle mit den altheimischen schottischen Tonnengewölben und seltsamer Dekoration ausgestattet. — Im Anfang des 16. Jahrhunderts bekundet sich in einer Reihe von Monumenten die Annäherung an den spätenglischen Styl. So die Kirche von Ladykirk am Tweed, die Kirche von Stirling, die Marienkirche zu Leith u. a. m.

Schlossbauten dieser Epoche zu Linlithgow, Bosthwirk, Crichton und Craigmillar.

Die scandinavischen Länder bieten einige geringe Beispiele spätgothischer Bauthätigkeit.

Norwegen hat in den Resten des Lyze-Klosters (Söndhordeland) ein Beispiel zierlicher Spätgothik.

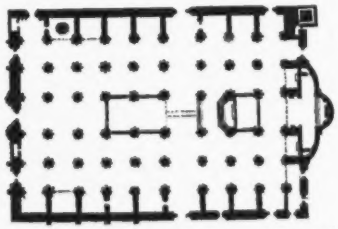
In Schweden zeigt die malerische Ruine der Katharinenkirche zu Wisby auf der Insel Gotland die Anlage der spätgothischen Hallenkirchen der deutschen Ostseelande. — Andres von geringer Bedeutung auf Schonen: die Marienkirche zu Ystad, die Kirche zu Bästad, die von Ahlstad, von Engelholm und die Klosterkirche zu Lund.

Die pyrenäische Halbinsel.

Die spanische Gothik der Spätepoche zeigt im Wesentlichen manche bedeutsame Züge innerer Verwandtschaft mit der anderer Länder, namentlich Deutschlands. Auch hier macht sich in der Gesammtanlage der Gebäude ein kühlerer Sinn geltend, der bloss nach imposanten räumlichen Wirkungen strebt, die edle Durchbildung dagegen vernachlässigt. Dafür entfaltet

aber die Dekoration eine Fülle, einen Reichthum, eine Macht, wie vielleicht in keinem anderen Lande. Einestheils sind es die Formen des arabischen Styles, anderntheils die der Renaissance, welche besonders gegen das Ende dieser Epoche eindringen und sich mit den eigentlich gothischen Formen zu einem Gemisch von seltsamer Phantastik, von übermächtiger dekorativer Pracht verbinden, dem ein wundersamer malerischer Reiz nicht abzusprechen ist.

Das imposanteste Gebäude dieser Epoche, die Kathedrale von Sevilla,[1] wurde 1403 an Stelle der maurischen Moschee



Grundriss der Kathedrale von Sevilla. (Nach Fergusson.)

begonnen und im 16. Jahrundert vollendet; die Kuppel über der Vierung wurde 1507 geschlossen und dann nach baldigem Einsturz (1511) bereits 1517 wiederhergestellt. Der Bau ist fünfschiffig, von mächtiger Breite. 291 Fuss weit bei 398 F. Länge; die Seitenschiffe haben neben sich Kapellenreihen; das Querschiff tritt nicht über das Langhaus vor, der Chor, ehemals gerade schliessend, hat in der Renaissancezeit eine unbedeutende Absis erhalten. Die Wirkung ist imposant und bei geringer Erhebung des Mittelschiffes und kleinen Oberfenstern hallenartig weit und licht; das Aeussere hat fialengekrönte Streben und Strebebögen, die Façade schliesst ohne Thurm in der Mitte horizontal ab.

Pfeilerkrönung in S. Juan de los Reyes zu Toledo. (Nach Villa-Amil.)

Andre Gebäude dieser Epoche sind: die Kathedrale von Gerona (seit 1416), die Kathedrale zu Zaragoza mit gleich hohen Schiffen; die Kathedrale von

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 58 (2).

Huesca (seit 1400); die Pfarrkirche von Daroca (1441); die Kirche S. Maria la Antiqua zu Fuenterrabia, an der sich französischer Einfluss geltend zu machen scheint; sodann als vorzüglich bedeutende Denkmale des 16. Jahrhunderts die Kathedrale von Salamanca, seit 1513 als stattliche Hallenkirche erbaut, und die Kathedrale von Segovia, seit 1522 in Nachahmung des reich entwickelten französischen Hochbausystemes errichtet. — Ferner die Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo, 1494—98 von Ferdinand und Isabella erbaut, eins der glänzendsten Prachtstücke spanischer Dekoration, mit entschiedenem Uebergange zu den Formen der Renaissance, u. a. m.

Ansicht der Kathedrale von Burgos. (Nach Chapuy.)

Am freiesten entfaltet sich die üppig reiche Dekoration dieser Spätzeit an den Einzeltheilen, Façaden, Kapellen u. dergl.,

welche in dieser Epoche den älteren Monumenten hinzugefügt wurden. Die reichste und gewaltigste der spanischen Kirchen-Façaden zeigt die Kathedrale von Burgos.[1] Der Mittelbau hat zwei grosse Spitzbogenfenster und darüber eine zierliche Gallerie als Abschluss; die beiden Thürme sind auf den Ecken nach Art der deutschen Façadenanlagen angeordnet und, obgleich ohne achteckiges Obergeschoss, mit schlanken achteckigen Steinspitzen bekrönt, welche eine reiche Maasswerkdurchbrechung zeigen. Als Meister dieser Theile wird ein Deutscher, Johann v. Köln, seit 1442 aufgeführt, doch entsprechen die etwas derben und schweren Einzelheiten nicht dem edlen, feinen Gefüge der rheinischen Gothik. — Sodann wurde seit 1487 dem Chor die Capelle del Condestable hinzugefügt, eins der üppigsten Prachtstücke der spanischen Gothik, mit zackenbesetzten Bögen, mit geschweiften Bogennischen und allen erdenklichen Zierformen dieses Styles versehen. Auch die im J. 1539 eingestürzte Kuppel der Vierung erhielt eine Wiederherstellung bis 1567, wobei bereits entschiedene Mischung mit den Elementen der Renaissance eintrat.

Thür des Kapitelsaals in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

An der Kathedrale von Toledo wurde die ungleich angelegte Façade in dieser Zeit an der Südseite durch einen Thurm geschmückt (1380—1440), der unterwärts viereckig, mit Maasswerk dekorirt, aber achteckig mit späterer barocker Spitze erscheint. Ausserdem ist das „Löwenportal“ am südlichen Querschiff ein prächtiges spätgothisches Werk, jedoch mehr im Style französischer Gothik, seit 1459 durch Annequin de Egas aus Brüssel ausgeführt. Werke höchster Pracht in ächt spanischem Geiste sind dagegen die Capelle Santiago, vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Lettner des Chores, und die im Mittelschiffe belegene Capilla mayor. Aehnlich reich, mit maurischen Formen vermischt, die Thüre des Kapitelsaales der Kathedrale.

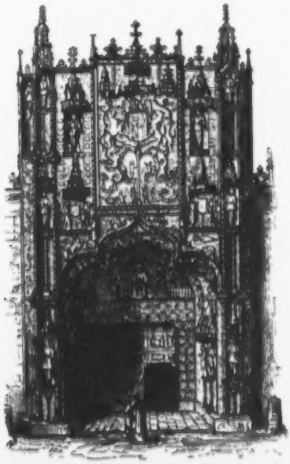
Auch die Kathedrale von Leon empfing in dieser Spätzeit Einzelnes an äusserer Ausstattung, so namentlich den südlichen Thurm der Westseite, schlank und leicht, in den ausgebildeten Formen der Gothik und mit luftiger, maasswerkgeschmückter Spitze. — Ausserdem noch mehrere

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 58 (3, 4).

ebenfalls durch die schlank durchbrochenen Helme an die deutsche Gothik erinnernden Thürme. So an der Karthause von Miraflores, wo derselbe Meister Johann von Köln genannt wird; so an der Klosterkirche Santa Cruz zu Segovia, der von S. Felix zu Gerona, an der Kathedrale von Barcellona und als glänzendstes Beispiel an der Kathedrale von Oviedo.

Nicht minder zeigen manche Kreuzgänge den ganzen Reichthum dieses dekorativen Styles, zum Theil mit Renaissanceformen verschmolzen. So der Kreuzgang des Klosters S. Salvador zu Oña (1495—1503), der von S. Franzisco el Grande zu Valencia, der der Kathedralen von Segovia, von Siguenza (1507) und von Leon. U. a. m.

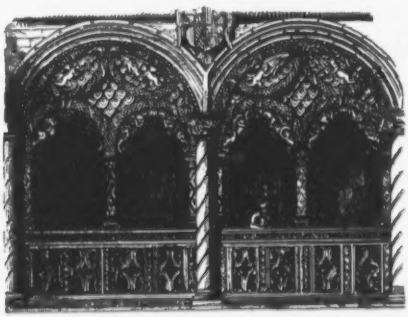
Mancherlei andere Anlagen, dem öffentlichen wie dem Privatleben angehörig, haben eine ähnliche Prachtausstattung, bei welcher die den Kreuzgängen entsprechenden Arkaden der freien Hofräume eine wichtige Stelle einnehmen. Ein Glanzwerk dieser



Portal des Collegiums S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

Art ist das Collegium von S. Gregorio zu Valladolid, 1488 bis 1496 erbaut, mit prächtig dekorirter Façade und einer in den

verschiedenen Mischformen phantastisch reich durchgeführten Arkadenhalle. Aehnlich die Universität von Salamanca, gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Ferdinand und Isabella gegründet; die Börsen von Valencia (1452) und von Palma auf Majorca, ein vorzüglich bedeutsamer, ritterlich stattlicher Bau; die Audiencia Real zu Barcellona. — Ausserdem Palläste zu Valencia, Segovia, Zamora u. a. O., oft mit entschieden maurischen Reminiscenzen. U. a. m.



Arkade im Hof des Collegiums S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

In Portugal gilt als gefeiertes Hauptwerk dieser Spätepoche das Mausoleum D. Emanuel's an der Ostseite der Kirche von Batalha, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, ein achteckiger Bau mit Kapellen und — unvollendet gebliebener — Kuppel von 65 F. Durchmesser, massenhaft und bedeutsam in der Anlage, dazu bedeckt mit bunter gothisch-maurischer Flächendekoration. — Derselben Spätzeit gehört die 1499 gegründete Klosterkirche S. Geronymo zu Belem, in gothischer Constructionsweise, jedoch mit vorherrschendem Halbkreis- und Hufeisenbogen und mit maurisch-gothischen Details; ferner der kleine Hof des Pinha-Klosters zu Cintra, unten mit rundbogigen, oben mit flachbogigen reich geschmückten Arkaden umzogen.

Italien.

Die italienische Gothik wird bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Renaissance in ihrem Bestehen gefährdet, und wie es schon in der vorigen Epoche nicht an Beispielen von der Wiederaufnahme antikisirender und im Allgemeinen rundbogiger Elemente fehlte, so wird nun durch die neu auftretende Wiederbelebung der Antike die Architektur mehr und mehr des mittelalterlichen Gepräges entkleidet. Am längsten dauerte in Oberitalien die Herrschaft der gothischen Tradition, und selbst die erste Epoche der Renaissance verband sich hier noch mit mancherlei Reminiscenzen mittelalterlicher Kunstrichtung. Die Denkmäler Oberitaliens werden daher in der Betrachtung den Anfang zu machen haben.

In Mailand giebt S. Maria delle Grazie (1463 gegründet) ein bemerkenswerthes Beispiel für die weiträumige italienische Innendisposition, die mehr auf die Breite als auf die Höhe geht; das Mittelschiff hat in seinen wenig erhöhten Oberwänden keine Fenster; an die Seitenschiffe schliesst sich jederseits eine Kapellenreihe. — Ausserdem wurde am Dom zu Mailand, wie schon oben bemerkt, in der ganzen Schlussepoche der Gothik noch fortgearbeitet. — In Venedig gehört die in glänzend schweren Spätformen behandelte Façade von S. Maria dell Orto (nach 1473) hieher.

An Profanbauten ist aus dieser Epoche ebenfalls nicht so viel Erhebliches zu erwähnen. In Venedig datirt die „Porta della Carta", die Verbindungshalle zwischen dem an der Piazetta gelegenen Flügel des Dogenpallastes und der Marcuskirche, vom J. 1439. Von einem Maestro Bartolommeo ausgeführt, zeigt sie die charakteristisch bunten schmuckvollen Formen der Spätzeit. — Ein bedeutender Bau ist der im J. 1457 nach den Plänen des Antonio Filarete begonnene ältere Theil des Ospedale Maggiore zu Mailand, an welchem die gothischen Formen, namentlich spitzbogige Arkadenfenster, mit Renaissance-Motiven, Wandsäulen mit Halbkreisbögen und antikisirende Gesimse, in glücklicher Weise verschmolzen erscheinen; die Ausführung in gediegenem Backsteinmaterial. —

In Toscana, wo die Renaissance zuerst auftrat, haben wir von spätgothischen Werken nur die Loggia degli Ufficiali zu Siena vom J. 1417 als eine verkleinerte Nachahmung der Loggia dei Lanzi aufzuführen.

Eine etwas reichere Nachblüthe erlebt die Gothik in Sicilien, jedoch in den dieser Gegend eigenthümlichen, das Wesen des Styles stark umgestaltenden Besonderheiten. An der Kathedrale zu Palermo datirt das Portal der Westseite, mit bunten Marmorsäulen, reicher Bogengliederung und kräftiger Umrah-

mung, aus d. J. 1421, das ähnliche Portal der Südseite [1] vom Jahr 1426, die damit verbundene Vorhalle mit stark überhöhten Spitzbögen auf Säulen vom J. 1450. — Die Kirche Sta. Maria degli Angeli (la Gangia) daselbst, seit 1430 aufgeführt, hat abweichend von den übrigen Monumenten des Landes ein fein entwickeltes Rundbogensystem. Andere spätgothische Kirchen Palermo's bleiben dem Spitzbogen treu; so die Kirche des Spedale grande seit 1433; die zerstörte Kirche S. Maria dello Spasimo vom Jahr 1506, und die um 1512 erbaute S. Maria delle Grazie.

Die späteren Palläste zu Palermo haben einen entschieden nordischen Charakter. Dahin gehören: der Pal. Aiutami-Cristo vom Jahr 1485, unten mit flachbogiger, oben mit spitzbogiger Säulenhalle; der Pal. Patilla, jetzt Kloster della Pietà, vom Jahr 1495, der an die spätgothischen Schlossbauten Englands erinnert. — Andres der Art in Taormina.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 58 (7).

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

99.8525

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

Zweite Abtheilung.

Mit zahlreichen Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1859.

Felix Liebeskind

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

INHALT

der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes.

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

Seite

Allgemeine Bemerkungen 559

Erstes Kapitel.

Die moderne Architektur bis gegen das Ende des 18. Jahrh.

§. 1. Vorbemerkung 563
§. 2. Die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts 565
§. 3. Die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts 580
§. 4. Die italienische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts . 588
§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens 591

Zweites Kapitel.

Die italienische bildende Kunst des modernen Styles im 15. Jahrhundert.

Allgemeine Bemerkungen 606

A. Sculptur.

§. 1. Die toskanische Schule 608
§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel 620
§. 3. Die Medailleure 623

Seite

B. Malerei.

§. 1. Die toskanische Schule 625
§. 2. Die oberitalienischen Schulen 632
§. 3. Die umbrische Schule 639
§. 4. Die neapolitanische Schule 644

Drittes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 646

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz 647
§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel 653
§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure 658

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung 660
§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger 661
§. 3. Correggio und seine Nachfolger 668
§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung 671
§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger 674
§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger 677
§. 7. Die Meister der venetianischen Schule 691

Viertes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 697

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen 700
§. 2. Die Malerei in Frankreich 709
§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei 711
§. 4. Die Glasmalerei 727

Seite

B. Sculptur.

§ 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz 729
§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei 735
§. 3. Die Bronze-Arbeit 743
§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portraitmedaillons . . 748

Fünftes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen 753
§. 2. Italien 754
§. 3. Frankreich 760
§. 4. Die Niederlande und Deutschland 762
§. 5. Spanien 767

Sechstes Kapitel.

Die bildende Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Allgemeine Bemerkungen 769

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur 771
§. 2. Die kleinere Sculptur 775

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei 777
§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei 783
§. 3. Die spanische Malerei 789
§. 4. Die französische Historienmalerei 792
§. 5. Die englische Historienmalerei 794

C. Kabinetmalerei.

§. 1. Die Genremalerei 795
§. 2. Die Landschaftsmalerei 799
§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre 805
§. 4. Thierstücke und Stillleben 806

Seite

Siebentes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

§. 1. Vorbemerkung 809
§. 2. Der Holzschnitt 810
§. 3. Der Kupferstich 812

Achtes Kapitel.

Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart . 821.

Anmerkung der Verlagshandlung, betreffend das Anerbieten eines Supplements zu dem letzten Abschnitt: Die Kunst der Gegenwart 828

Verzeichnisse.

I. Ortsverzeichniss 829
II. Namensverzeichniss 897
III. Illustrationenverzeichniss 913

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des romantischen Zeitalters; sie beginnt mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der romantischen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das 16. Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von der romantischen, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-occidentalischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des romantischen Zeitalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des gothischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so viel

als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt wiederum ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt, welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der sich gleich bei ihrem Beginne zeigt und der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nämlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. So hat man eigentlich nicht sowohl von einer modernen Kunst, als eher nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Die Gothik, welche bisher mit ihren Bau- und Zierformen die Malerei und Sculptur beherbergt und beherrscht hatte, war schon an sich der Ausgelebtheit nahe und passte nicht mehr zu der veränderten allgemeinen Sinnesrichtung; der Realismus aber, welcher jetzt die Oberhand bekam, ist schlechthin geneigt, sich gegen jede Umgebung und Einrahmung zu isoliren und unabhängig zu erklären. Zugleich jedoch brachte eine grosse allgemeine, wesentlich von Italien ausgehende Culturströmung: die Verehrung des Alterthums, auch die antike Architektur wieder empor und diese erschien nun als das ewig Neutrale und Weltgültige sowohl gegenüber den beiden andern Künsten, als in ihren besondern Aufgaben. Die Grösse und Originalität, mit welcher nun die Renaissance die antiken Formen handhabt, kann es doch nie vergessen machen, dass diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältniss standen, und dass die Dekoration, als ein Aeusserliches, nimmer zu einer lebenvollen Kunst führen kann. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine zweite Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was die letzteren anbetrifft, so könnte es zwar ebenfalls scheinen, als ob auch sie durch jenes realistische Streben und durch das Studium der Antike auf einer verhältnissmässig niedrigen und von der letzteren abhängigen Stufe hätten müssen festgehalten werden. Dies war jedoch — ob im Einzelnen auch manche befangene und unselbständige Richtung hervortreten

mag — im Allgemeinen und Wesentlichen keineswegs der Fall. Jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das occidentalische Volksleben durchdrungen hatte, bewiesen auch hier ihre Kraft. War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben wiederum ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Fördernisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der germanischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten. — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wiederum wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen

stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des 15. Jahrhunderts bezeichnet den Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des 16. Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wiederum in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem 17. Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigstens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme bezeugen. Von der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt wiederum ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

ERSTES KAPITEL.

DIE MODERNE ARCHITEKTUR BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur [1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen Formen, welche sich der erwachenden historisch wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der gothischen Periode durch das Streben nach einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte) Gewölbebau

[1] Vgl. Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen klassischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts.) — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome; — Dieselben, choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs; — u. a. m.

der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. In ihren edlern Schöpfungen aber erreicht die moderne Architektur auch alle diejenigen Vorzüge, welche mit einer solchen Richtung irgend vereinbar sind, und der Entartung des spätgermanischen Baustyles gegenüber im Ganzen einen bedeutenden Fortschritt ausmachen. Und selbst neben dem reingothischen Styl mit all seiner Hoheit und Fülle spricht doch auch Manches zu Gunsten der modernen Architektur. Verkennen wir nicht, dass jener bei einer vollkommen consequenten Durchführung ein System strebender Kräfte aufstellt, welches schon nicht mehr bloss ein geniessendes Auge, sondern, gleich einer kunstreich gearbeiteten Fuge, einen nachrechnenden Verstand erfordert; — dass z. B. das Streben- und Thürmchenwerk am Aeussern eines Langschiffes und vollends eines Chores mit Kapellenkranz nur als dekorative Masse unmittelbar, als organisches Ganzes aber erst mittelbar wirkt. Dieser Gliederungsweise stellt die neuere Architektur, wenigstens die italienische um 1500, eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. War der gothische Styl ganz in seinem Zwecke aufgegangen, den Sieg über die Horizontale, über die getragene Last bis in die äussersten Consequenzen zu verfolgen, so ist hier von constructivem Organismus nur soviel gegeben als das Auge verlangt; hatte der germanische Styl im höchsten Sinne den Rhythmus der Bewegung ausgebildet, welcher den Blick rastlos emporzieht bis zum Schlussstein der Gewölbe, zur Kreuzblume der Giebel, so ist hier ein Rhythmus der Massen durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der gothische Styl schon um seines Princips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Theiles aus dem Studium der antiken Bautrümmer hervorgehen; vielmehr ist er eine der Aeusserungen jenes hohen Sinnes für Maass und Schönheit, welcher jene Epoche der italienischen Kunst durchdrang. Man mag diese Richtung der Baukunst eine malerische nennen, insofern sie von der Construction nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken, dem Gebiete der Schaubarkeit angehören und eine Geltung für sich haben, während die Einzeltheile eines gothischen Gebäudes streng genommen ohne das Ganze nicht verständlich sind. In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnissvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriss, weil sie den Verhältnissen unterthan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen

Gedankens sind. Endlich hat dieser Styl vor dem gothischen eine unbestreitbare Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Façaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur dass diese allerdings nicht mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Obigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die eben bezeichnete Richtung der letzteren mit sich, dass hier die Unterschiede ungleich geringer ins Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts.

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre eigenthümliche Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das gothische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war. Wenn uns einerseits an ihren gothischen Bauten der rein dekorative Gebrauch oder Missbrauch der aus dem Norden überkommenen Einzelformen und der Mangel an organischer Durchbildung empfindlich auffiel, so war auch unter dieser entlehnten Hülle das Regen eines neuen Geistes nicht zu verkennen, welcher statt der rhythmischen Bewegung des nordisch Gothischen die Schönheit des Raumes und der Massen zum Lebensprincip hatte. Dieser neue Sinn musste schon an sich die Architektur — seit überhaupt die Bande des Germanismus sich aufzulösen begannen —

dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke gothischen Styles ausführen, während der letztere diesseit der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des 15. Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein eigenthümlich anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip — und trotzdem doch nur unvollständig — aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des 15. Jahrhunderts länger verfolgt, hätte sie sich nicht späterhin einem vorgeblich antiken, in der That aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahirten Canon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schönern Organismus des Einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Pallast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne durch eine vorgesetzte Schein-Architektur auf eine dem Auge gefällige, immerhin jedoch conventionelle Weise belebt zu sein; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe viel mehr als eine müssige Dekoration. Auch die kirchlichen Gebäude erhielten eine analoge, bisweilen anmuthige und grossartige Gliederung. Das Innere zeigt zunächst eine geschmackvolle Umgestaltung der mittelalterlichen Dispositionsweisen; so findet sich in einigen Kirchen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölbanlagen nach römischer Art, mit massigen, durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, ehemals im byzantinischen Reiche ausgebildeten Weise. Ausserdem hat das ganze 15. Jahrhundert ein Ideal des Centralbaues verfolgt, wozu das Pantheon in Rom den nächsten Anlass gab;

über den absoluten Vorzug der centralen Anlagen herrschte, wie es scheint, kein Zweifel. Ein specifischer Widerwille gegen das Kreuzgewölbe, welches für die longitudinale Bewegung des gothischen Kirchenbaues so wesentlich gewesen war, ist nicht zu verkennen.

Mit der Erneuerung antiker Bauformen ging eine hohe Ausbildung der ganzen dekorativen Kunst in demselben Sinne Hand in Hand. Gemäss dem echten Prachtsinn und Reichthum des damaligen Italiens erhielten nicht nur alle beweglichen und unbeweglichen Geräthe, Einbauten, Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Bekleidungen u. s. w. die reichste Ausstattung, sondern auch die Architektur selbst füllte sich mit schmückenden Einzeltheilen an und bediente sich zu diesem Ende oft der kostbarsten Incrustationen.

Wir unterscheiden in der Periode des 15. Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen.[1] Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toskanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1444) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der kolossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi verliess in ihr den gothischen Styl, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet.) — Dann rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; die letztere erst nach seinem Tode und nicht ohne Willkür ausgeführt; das Motiv bei beiden ähnlich, doch nicht identisch; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen; in S. Spirito ist ein Umgang um Chor und Querarme herumgeführt. Leider fehlen beiden Kirchen die Façaden, welche, nach des Meisters Absicht ausgeführt, den grössten Einfluss auf die Nachfolger hätten ausüben müssen. Kleinere Kirchenbauten Brunelleschi's: diejenige in der Badia von Fiesole, mit Tonnengewölbe und Seitenkapellen; die reizvolle

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 64.*

Capelle der Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz und der nur aus geringen Mauer-Anfängen und Zeichnungen bekannte Kuppelbau Agli Angeli daselbst, mit einem Kapellenkranze ringsum. — Neben mehreren städtischen Hallen und Pallästen ist noch als Klosteranlage Brunelleschi's die genannte Badia unweit Fiesole merkwürdig. Ausserdem erbaute er den Pallast Pitti zu Florenz, ein kolossales, in seiner Einfachheit höchst grossartig wirkendes Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Pallastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Pallast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Palläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den folgenden Baumeistern, der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Palläste aufgeführt wurden, durch ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster u. s. w. — Hieher gehört, als eins der wichtigsten Beispiele, der Pallast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi für Cosimo Medici baute (jetzt Pallast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. — Reste von Anlagen Michelozzo's enthalten: der Pal. Tornabuoni (jetzt Corsi) zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiuolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w.; ausserdem gehören ihm die wichtigsten Theile der Klosterbauten von S. Marco und S. Croce. Er scheint überhaupt für den Hallenbau der Häuser, Palläste und Klöster des neuen Styles, womit sich nunmehr Florenz anfüllte, im Wesentlichen die Richtung angegeben zu haben. — Verwandten Styl mit dem Pallast Riccardi zeigt der Pal. Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im Jahre 1489 begonnen und von Simone Cronaca (erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem Pallast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz und die einfache, treffliche Kirche S. Francesco al monte vor der Stadt erbaut.

In Siena finden sich einige bedeutende Palläste, welche in

Anlage und Einzelbildung der genannten florentinischen nahe verwandt sind: Pal. Nerucci, Pal. Spannocchi, und vorzüglich der Pallast Piccolomini (begonnen 1469, jetzt der Regierungspallast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesischen Bauten der Zeit (worunter die luftige Loggia del Papa), gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo Rosselini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1] Von Francesco di Giorgio selbst ist die einfachschöne Kirche Madonna del Calcinajo unweit Cortona (1485 begonnen) auf unsere Zeit gekommen: ein griechisches Kreuz, wovon drei Arme im Halbkreise geschlossen sind, die Façade in drei Geschossen mit Giebelfeld, die Kuppel ein späterer Zusatz.

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen versehene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457—1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des obengenannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom baute er den sogenannten venetianischen Pallast, dem er ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge gab, als an den florentinischen Bauten ersichtlich wird, ausserdem aber auch einen (nur geringstentheils vollendeten) Hof mit einem System von Pfeilern mit Halbsäulen in zwei Stockwerken, welcher das frühste Denkmal dieser Gattung ist; in Neapel schreibt man ihm, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — Baccio Pintelli, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Montorio, vielleicht auch die älteren Theile von S. Maria della Pace, u. a. zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut; an S. Apostoli

[1] v. Rumohr, Italienische Forschungen, II. S. 177, ff. — Vgl. v. Reumont, im Kunstbl. 1843, No. 8—13.

und S. Pietro in Vincoli gehören ihm die Façaden; an S. Spirito vielleicht der einfach treffliche Glockenthurm. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Pallast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist; ausser ihm arbeitete dafür der Dalmatiner Luciano Laurana.[1] Das Gebäude galt von Anfang an als classisch in seiner Art, weniger wegen des Aeussern, als wegen des einfach eleganten Haupthofes, der schönen und bequemen Anlage und der prachtvollen Dekoration. — Giuliano di San Gallo (1443—1517) ist berühmt durch eine der vollkommensten kleinen Centralanlagen mit Kuppel über griechischem Kreuz: die Madonna delle Carceri zu Prato und durch den zwischen Haus und Pallast eine zierliche Mitte haltenden Pallast Gondi in Florenz; in Rom gehört ihm der Klosterhof bei S. Pietro in Vincoli und vielleicht die Façade von S. Maria dell' anima. Sein berühmterer Bruder Antonio di San Gallo (gest. 1534, zubenannt der Aeltere, zum Unterschied von ihrem Neffen Antonio d. J.) gab in der Kirche von Montepulciano jenes centrale Baumotiv in sehr bedeutsam gesteigerter Weise und schon in der Detailformation des 16. Jahrhunderts wieder; in Arezzo ist von ihm die sehr schöne dreischiffige Pfeilerkirche der Annunziata. Wie in allen damaligen italienischen Festungsbauten so erkennt man ganz besonders in denjenigen dieses Meisters den Zug zum Schön-Monumentalen. Von ihm ist die Veste von Cività Castellana. — Ein pistojesischer Baumeister dieser Zeit, Ventura Vitoni, gestaltete die Kirche der Umiltà in Pistoja als grosses Octogon mit einer sehr edeln und reichen gewölbten Vorhalle. Kleinere Kirchen von demselben ebenda.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich Leo Batista Alberti (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschiedner gelehrten Studium des klassischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aedificatoria*. So sind auch seine Architekturen diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Palläste Rucellai her; ebendort der als Rotunde mit Kapellennischen ringsum gestaltete Chor von S. S. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die

[1] Neueres Prachtwerk von Arnold.

Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage gothischen Styles sichtbar werden), gilt als ein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkürlich, in den Formen eines römischen Triumphbogens dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Nächst den florentinischen Bauschulen des 15. Jahrhunderts erscheint besonders die von Venedig von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Pallast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits in den venetianischen Pallästen des romanischen und des gothischen Styles entgegengetreten war; der offne heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmack in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Palläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Palläste von Toskana, durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar wiederum weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen Zugehörige anzuweisen. Besonders

zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Pallästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Haupttheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Palläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration versehen. — Der Pallast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlogen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Pallast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Pallast Contarini, 1504; wiederum etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmack ausgeführt. — Der Pal. Trevisan hinter dem Dogenpallast. — Der Pallast dei Camerlinghi neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Hauptbauten vom Ende des 15. Jahrhunderts sind endlich die Procurazie vecchie am Markusplatze, von Mastro Bartolommeo Buono Bergamasco erbaut, die Façade bestehend aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen, — und die Hoffaçaden des Dogenpallastes, seit 1500 von Ant. Bregno und Ant. Scarpagnino offenbar unter schwankenden äussern Einflüssen, aber mit höchst ausserordentlicher Detailpracht erbaut; daran die Riesentreppe und links eine sehr artige kleine Façade eines Anbaues, von Gugl. Bergamasco um 1520.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-gothischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. Sodann die kleine, prachtvoll dekorirte Kirche S. Maria de' Miracoli, 1480 von Pietro Lombardo erbaut, einschiffig, die Kuppel über dem quadratischen Chor. — Andere Kirchen folgen jenem byzantinischen Typus der Anlage, als deren frühes Beispiel S. Giacometto di Rialto gilt, indem sie ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und einer Mittelkuppel auf vier Säulen oder Pfeilern bilden, hinten eine oder drei Tribunen. So S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo (?) erbaut, und deren mehr oder weniger treue Nachahmungen S. Felice (Schule der Lombardi), S. Giovanni

Elemosinario, 1527 von Scarpagnino erbaut, u. a. m. — Nicht direkt byzantinisch, wohl aber von der Markuskirche entlehnt, ist die mehrmals in grössern Kirchen mit grosser malerischer Wirkung behandelte Anordnung der das Hauptschiff bedeckenden Kuppeln auf je vier Pfeilermassen mit Durchgängen, die ebenfalls wieder kleine Kuppelräume bilden; zwischen diesen Pfeilermassen spannen sich die Tonnengewölbe, welche die Kuppeln tragen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist die von Giorgio Spavento begonnene, von Tullio Lombardo fortgesetzte und 1534 vollendete Kirche S. Salvatore in Venedig; grossartiger noch S. Giustina in Padua, begonnen 1521 von Andrea Riccio, ein Gebäude von edelster Harmonie, wenn nicht die Rivalität mit der Kirche S. Antonio zu einer unschönen Vervielfachung der thurmartigen Kuppeln geführt hätte. — Von den Brüderschaftsgebäuden (Scuole) in Venedig sind vorzüglich zu nennen: die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und brillante Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut, im Inneren mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino, vielleicht nach einem Entwurf des Pietro Lombardo.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco dei Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant durch Feinheit des Details ist dagegen der Rathspallast (Palazzo del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, sowie später in Verona die dortige massive Brücke. —

In den Städten des venezianischen Festlandes kommt noch einiges sehr Bedeutende aus dieser Schule vor: in Treviso der Dom, von Pietro und Tullio Lombardo, nebst andern Kirchen etc.; in Brescia die prachtvolle Kirche S. Maria de' miracoli mit 4 wunderlich auf die Kreuzarme vertheilten Kuppeln etc. In vielen andern Bauten derselben Gegenden aber überwiegen andere oberitalische Schattirungen dieses Styles; so in der zierlichen Loggia del consiglio zu Padua, von dem Ferraresen Biagio Rossetti; in einer Anzahl kleiner Façaden zu Vicenza; in den damaligen Kirchen von Verona, unter welchen S. Maria in organo, eine Basilika mit Tonnengewölbe, am meisten interessantes Detail enthält; — endlich in dem mächtigen Palazzo communale zu Brescia (erbaut 1508 von Formentone, vollendet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) u. A. m.

In ganz Oberitalien war der monumentale Geist äusserst rege, und als der neue Styl, ohne Zweifel wesentlich von Florenz aus, dorthin gelangte, wurde er nirgends knechtisch angenommen, sondern ging fast in jeder Stadt eine besondere Verbindung mit jenem Geiste ein. Hier lebt der Typus dieser Frührenaissance bis weit ins 16. Jahrhundert hinein.

Mailand unter dem letzten Visconti und noch mehr unter dem ersten und dem dritten Sforza füllte sich mit Werken an, welche den Charakter einer heitern Pracht, sowohl in weissem Marmor als in Backstein auf das Glücklichste darstellten (während der Fortbau des Domes und vielleicht eine noch nicht erloschene eigene Geschmacksrichtung auch noch den gothischen Styl einige Zeit am Leben erhielt). Schon die hier thätigen Florentiner repräsentiren diesen ganz eigenthümlichen mailändischen Prachtstyl: Antonio Filarete (eigentlich Averulino) der Erbauer der ältesten Theile des Ospedal maggiore, und Michelozzo (S. 568), welcher hier die grosse Backsteinkapelle hinter S. Eustorgio und den (noch im Umbau beachtenswerthen jetzigen) Pal. Vismara erbaute. — Dann wurde mit directer Absicht das Höchste des baulichen und plastischen Luxus erstrebt in dem Weiterbau der schon in gothischer Zeit begonnenen Certosa von Pavia; die Marmorfaçade des Ambrogio Borgognone (1473 u. f.) mit dem edelsten und reichsten, aber für die Gesammtwirkung grösstentheils werthlosen Detail, und die beiden Backsteinhöfe. — Eine weitere Reihe von Denkmälern gilt als Jugendarbeiten des Bramante von Urbino, wobei selbst die Mitwirkung des Lionardo da Vinci als möglich betrachtet wird: vor Allem der Chorbau von S. Maria delle Grazie zu Mailand, grossartig malerisch sich aufbauend, mit glänzend origineller, gemässigter Dekoration in Stein und Backstein; — sodann S. Satiro, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, aussen schon classicistisch in Backstein; — daran stossend eine sehr schöne achteckige Sakristei, unten mit Nischen, oben mit einem Umgang; — mehrere Klosterhöfe; — das prächtige Fragment einer Halle links von S. Ambrogio; — endlich S. Maria presso S. Celso, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, Kuppel und Chorumgang; vor der (neuern) Façade eine vierseitige Pfeilerhalle, deren Styl bereits zu hoher, classischer Schönheit geläutert ist.[1] Von Pallästen jener Zeit ist selten mehr als der Säulenhof erhalten; z. B.: die beiden im sogen. Broletto; bisweilen sind die Bogenfüllungen mit Medaillons geschmückt, welche sammt allen Profilirungen von Backstein sind. — Eine sehr eigenthümliche

[1] Andere Bauten, wo der Name Bramante's beinahe zum blossen Gattungsnamen geworden, übergehend, müssen wir nur die Vorhalle des Domes von Spoleto erwähnen, weniger weil sie zwischen die mailändische und römische Zeit des Meisters versetzt wird, als wegen ihrer hohen Eleganz, wer auch der Urheber sei.

Kirchenanlage ist die des Monastero maggiore, von Giovanni Dolcebuono; ein Langhaus mit Kreuzgewölben, begleitet unten von viereckigen Nischen, oben von einer luftigen Gallerie, durchweg bemalt und auch in den Gliederungen auf Bemalung berechnet. — Eine grosse achteckige Grabkapelle des Hauses Trivulzio (1518) dient als Eingangshalle der Kirche S. Nazaro.

In Como vollendete Tommaso Rodari seit 1513 den gothisch begonnenen Dom, indem er das Motiv im Sinne der Renaissance, und zwar schon in fast classicistischer Würde umdeutete. Ihm schreibt man auch die elegante Marmorfaçade der Kathedrale von Lugano zu.

In den Städten an der Via Emilia südlich vom Po herrscht der Backsteinbau sehr wesentlich vor und entwickelt an kirchlichen sowohl als an profanen Gebäuden eine reizvolle, bisweilen grossartige Dispositions- und Compositionsweise und ein eigenthümlich reiches Detail[1] des Aeussern, während der Schmuck des Innern eher dem Stucco und der Malerei überlassen bleibt. Die Kirchen sind meist Langbauten mit nur wenig erhöhter, aussen polygoner Kuppel, welche ein ziemlich flaches Zeltdach trägt.

In Piacenza ist Madonna della campagna ein Centralbau, S. Sisto dagegen eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe von glänzend reicher Gesammtanlage. In Parma zeigt S. Giovanni, erbaut 1510 von Bernardino Zaccagni, eine ähnliche Disposition, aber mit Pfeilern und mit edlerm malerischem Schmuck; daneben zwei treffliche Klosterhöfe. La Steccata daselbst ist eine Centralanlage desselben Meisters vom J. 1521; ein griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, einer Kuppel und abgesonderten Eckräumen. — In Modena die sehr tüchtige Backsteinfaçade von S. Pietro. — In Bologna ist S. Bartolommeo di porta ravegnana eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe und reicher äusserer Pfeilerhalle von Formigine; sodann gehört hieher der Innenbau von S. Giacomo; einschiffig mit einer Folge von Kuppeln und je drei Wandnischen zwischen den nach innen gerückten Strebepfeilern; San Michele in Bosco ist einschiffig mit Kreuzgewölben; Façaden dieses Styles finden sich an Madonna di Galliera und an Corpus Domini. — Im Profanbau nimmt Bologna damals eine der ersten Stellen ein; die Sitte, das Erdgeschoss der Häuser durchgängig als Strassenhalle zu gestalten, verbunden mit den heitern und reichen Formen der Kapitäle, Bogenprofile, Fenster und Gesimse — fast Alles in Backstein — verleiht hier ganzen Strassen einen ausserordentlichen Charakter; auch die Hallen der Höfe sind zum Theil von grosser Anmuth. Aus dem 15. Jahrhundert ist besonders zu nennen: Palazzo Fava, Pal. Bevilacqua (mit einer ausnahmsweise barock

[1] Dieses Detail mehr als die Wirkung der Ensembles findet sich dargestellt in dem Werk von Runge: italienische Backsteinbauten etc.

diamantirten Façade, aber dem schönsten Hofe, wahrscheinlich von Gaspero Nadi) u. s. w. Aus den ersten Zeiten des 16. Jahrhunderts Pal. Bolognini und Pal. Malvezzi-Campeggi, beide von Formigine, welcher jedoch an spätern Arbeiten sich dem strengern Classicismus auf nicht sehr glückliche Weise nähert. — In Ferrara ist S. Maria in Vado (seit 1475 von Biagio Rossetti und Bartol. Tristani erbaut), eine einfach tüchtige Basilika mit Flachdecke, während S. Francesco (1494 von Pietro Benvenuti) und S. Benedetto (um 1500 von Gianbattista und Alberto Tristani) glänzend reiche Anlagen mit Tonnengewölben von Kuppeln unterbrochen oder mit reinen Kuppelfolgen darbieten. An der Certosa (seit 1498) ist die Aussendekoration der Seitenfronten besonders edel. Der mächtige Marmorthurm des Domes zeigt in seinen vortretenden Halbsäulen und Eckpilastern beinahe ein Zurückgehen auf romanische Formen. Von Profangebäuden ist, nach dem Untergang der estensischen Lustbauten, nichts mehr von erstem Range übrig; der Palazzo de' Diamanti (seit 1493) hat in seiner facettirten Façade schöne Verhältnisse; Pal. Schifa-noja (seit 1470) ist nur durch seine Wandmalereien wichtig. Von Privatpallästen hat Pal. Roverella eine zierliche Backsteinfaçade, Pal. Scrofa einen schlanken Säulenhof. (Die Säulen sind in Ferrara insgemein wieder marmorn, nicht aus Backsteinen zusammengesetzt). — Ausserdem gewähren die damals neu erbauten Quartiere von Ferrara ein besonderes Interesse als frühstes grosses Beispiel einer planmässig von oben geleiteten Stadtanlage.

Genua bietet im 15. Jahrhundert nichts von Bedeutung dar als die leichte und mit noch halbgothischer Pracht verzierte Johanneskapelle im Dom. — In Rom kommt neben den oben genannten Florentinern kaum eine künstlerische Kraft von höherer Bedeutung vor. — In Neapel sind die angeblichen Bauten des Andrea Ciccione kritisch wenig sicher; von Gianfrancesco Mormandi sind die alten Theile von San Severino und der einfach grossartige Pal. della rocca. Weit das schönste Gebäude Neapels, der Pal. Gravina von Gabriele d' Agnolo, ist durch neuern Umbau seines Werthes beraubt worden. — In Aquila (Abruzzen) ist die sehr prächtige Façade von S. Bernardino das Werk eines in jener Gegend heimischen Künstlers, Cola della Matrice, v. J. 1525, aber noch im Geist des 15. Jahrhunderts.

Neben und mit dieser Architektur entwickelt sich eine Fülle der Dekoration, welche oft nur einem unbedingten Reichthum nachstrebt, oft aber auch das reinste Verhältniss zu Stoff und

Bestimmung innehält und Werke von vollendeter Schönheit und Stoffangemessenheit hervorbringt. Die Formen sind geistvoll umgedeutete Bautheile, freie Nachbildungen von antiken Dekorationsgegenständen (Altären, Dreifüssen, Candelabern, Bronzegeräthen, gegen das J. 1500 hin auch die Malereien und Stucchi der Thermen etc.), auch manche aus dem frühern Mittelalter ererbte Motive, endlich oft sehr hoch und rein stylisirte, bisweilen beinahe zu unmittelbar aus der Natur entlehnte Gegenstände (Pflanzen, Thiere etc.). In den figürlichen Zuthaten, sowohl Einzelgestalten als Historien, war man von aller ängstlichen sachlichen Beziehung und Symbolik fast völlig frei. Mehrere der betreffenden Arbeiten werden bei Anlass des plastischen oder malerischen Inhaltes, dem sie zur Einfassung und Begleitung dienen, zu nennen sein; von den übrigen mag hier das Wichtigste angeführt werden.

In Marmor schufen hauptsächlich einige Florentiner von der Mitte des 15. Jahrhunderts abwärts das Ausgezeichnetste; von Desiderio da Settignano das schönstangeordnete und zumal in den Arabesken des Sarkophages vollkommenste Grabmal, das des Carlo Marzuppini in S. Croce in Florenz; von seinem Schüler Mino da Fiesole besonders die Grabmäler in der Badia ebenda und viele Arbeiten in Rom, dessen Dekoratorenschule wesentlich von Mino inspirirt erscheint. (Grabmäler in S. Maria del popolo u. a. a. O.; Sängertribune der sixtinischen Kapelle etc.). Später (seit 1505) erreichte Andrea Sansovino auch hierin das Höchste. (Die beiden Grabmäler im Chor von S. Maria del popolo). — In Siena das prachtvolle eine Weihbecken des Domes, von Jacopo della Quercia und mehrere Arbeiten der Familie Marzini um 1500: die Fronte der Libreria im Dom und der Altar in der Kirche Fontegiusta. — In Neapel eine Menge Altäre und Grabmäler des Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce und ihren Schulen, auf florentinischer Tradition beruhend; die Krypta des Domes (1492) mit überladener Marmorbekleidung. — In Venedig zwei prächtige Kamine im Dogenpallast; in S. Giovanni e Paolo das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478), von Alessandro Leopardo,[1] dem einzigen grossen Dekorator dieser Schule. — In Padua die prachtvolle Vorderfronte der Kapelle des Heiligen in S. Antonio, von den Mailändern Matteo und Tommaso Garvi. — In Bergamo die ganze Kapelle Coleoni an S. Maria maggiore. — Im Mailändischen war die grösste Werkstatt von Marmordekorationen, die es damals überhaupt gab, für die Façade der Certosa von Pavia beschäftigt (S. 574). Das Vegetabilische sowohl als das mehr Architektonische ist hier etwas derber und

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 73 (I).*

voller gegeben als bei den Florentinern, aber doch immer von grösster Schönheit. Als höchst glänzende Einzelarbeit im Innern der genannten Kirche ist das Grabmal des Giangaleazzo Visconti besonders zu erwähnen. Was von Grabmälern und Altären in mailändischen Kirchen vorkömmt, ist wesentlich von diesem Gebäude abhängig. (Gräber in S. Maria delle Grazie, in S. Maria della Passione etc.) Von einem der Sculptoren der Certosa, Andrea Fusina von Mailand, ist im Dom von Siena der Altar Piccolomini, ein Werk der edelsten Pracht, gearbeitet.

Für die Dekorationen in glasirter Terracotta ist die in jedem Betracht einzige Werkstatt des Luca della Robbia und seiner Familie in Florenz kaum minder bewunderungswürdig als für die figürlichen Bestandtheile. Die wohlthuendste Eintheilung und Einfassung verbindet sich mit dem klarsten Verhältniss zwischen dem plastischen Ornament und den wenigen Farben.

Im Erzguss stellte Ghiberti mit seinen Thüren des Baptisteriums zu Florenz und deren Pfosten gleich zu Anfang des Styles ein unerreichbares Vorbild hin. Das Gitter der Madonnenkapelle im Dom zu Prato, von Simone, Bruder Donatello's, und Antonio Pollajuolo's Grabmal Sixtus IV. in S. Peter zu Rom zeigen bei grossem Reichthum ein weit geringeres Bewusstsein der wahren Aufgabe. Im Dom von Siena ist ein grosses ehernes Ciborium des Lorenzo Vecchietta (1465 bis 1472), in der Kirche Fontegiusta ein kleineres, beide im Detail besonders elegant; von den ehernen und eisernen Fahnen- und Fackelhaltern, welche an den Pallästen der damaligen italienischen Grossen vorkommen, sind die am Palazzo del Magnifico zu Siena, von Antonio Marzini (1504) ganz vorzüglich schön. — In Oberitalien ist der grosse eherne Leuchter des Andrea Riccio in S. Antonio zu Padua (1507) als Inbegriff und Abschluss der ganzen paduanischen Kunstrichtung und als Vorbild mancher Späteren zu nennen; von einem Grabmal desselben Meisters finden sich in S. Fermo zu Verona noch die Basis mit trefflichen ehernen Sphinxen. — In Venedig sind aus dieser Zeit die ehernen Fussgestelle der Fahnenmaste auf dem Markusplatz ein höchst eleganter Erzguss des Alessandro Leopardo. — Unter den Arbeiten von Schmiedeeisen nehmen die Laternen und Fahnenhalter am Pal. Strozzi zu Florenz, erstere von Niccolo Grosso, genannt Caparra, die erste Stelle ein.

Das Stuhlwerk in den Chören der Kirchen und auch in feierlichen profanen Räumen sowie einzelne Thürflügel, Pulte etc. von Holz zeigen den dekorativen Geist dieser Zeit wiederum von einer ganz besonders glänzenden Seite. Das architektonische Gerüst besteht aus einem oft sehr schönen und phantasievollen Schnitzwerk, die Flächen aus eingelegter Arbeit (Intarsia), welche bald Arabesken, bald perspectivische Gebäude-Ansichten, bald einzelne Figuren und ganze Historien (oft sehr reich und in

delicatester Behandlung) darstellt. Diese langedauernden Arbeiten rühren zum Theil von Mönchen her, zum Theil aber auch von Künstlern, welche sich zugleich als Architekten und Sculptoren auszeichneten. Als Hauptwerke sind zu nennen: die Thür in der Sala de' gigli des Palazzo vecchio, von Benedetto da Majano; — das Wandgetäfel in der Sakristei von S. Croce ebenda; — die Chorstühle in S. Maria novella, von Baccio d'Agnolo; — im Dom von Pisa der Bischofsstuhl, von Gio. Batt. Cervellesi, und die Chorstühle, angeblich von Giuliano da Majano; — ferner die Arbeiten des Fra Giovanni da Verona, eines der grössten Meister in dieser Gattung: die Intarsien des Stuhlwerkes zu beiden Seiten des Chores im Dom von Siena (1503), und der hölzerne Candelaber, das Chorgestühl und das linke Wandgetäfel in der Sakristei von S. Maria in organo zu Verona; — die Werke des Fra Damiano da Bergamo: das Chorstuhlwerk von S. Domenico zu Bologna (bis um 1530), mit der weit grössten Menge trefflicher Historien, und dasjenige im Chor von S. Maria maggiore zu Bergamo; — von Antonio und Giovanni Barile: Reste einer Wandbekleidung in der Akademie zu Siena, und die Thüren der von Rafael ausgemalten Zimmer im Vatican (mit Intarsien des oben genannten Fra Giovanni da Verona); — von Stefano da Bergamo (um 1535) das glänzende Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia; im sog. Cambio ebenda (nach 1500) das Pult der Richter, eine vorzüglich schöne anonyme Arbeit; — von Zucchi und Testa: die Chorstühle von S. Giovanni in Parma, höchst ausgezeichnet sowohl in den geschnitzten als in den eingelegten Theilen, welche merkwürdige bauliche Ansichten darstellen. — Zu diesen Werken kommen noch zahlreiche prachtvoll geschnitzte Bilderrahmen (der in Marmor oder in Terracotta gefertigten nicht zu gedenken), sowie auch die allmälig in nordische Sammlungen übergehenden Truhen und andere Möbel.

Die dekorirende Malerei hatte im 15. und noch im 16. Jahrhundert vor Allem die Aufgabe, eine Menge von Häuserfaçaden zu schmücken, theils einfarbig, theils in vollen Farben, theils nur allo sgraffito (s. unten bei Anlass des Polidoro und Maturino). Es geschah theils in Gestalt von anmuthig und frei behandelten Scheinarchitekturen mit Laubwerk etc., theils durch figürliche Zuthaten und Historien, welche als Bilder eingefasst waren oder als Friese fortliefen. Es sind vorwiegend kriegerische, poetische oder pastorale Scenen aus dem Alterthum, seltener christliche Darstellungen. An solchen bemalten Façaden des 15. Jahrhunderts war vorzüglich Verona reich, doch ist das Meiste verwittert.

Im Innern der Gebäude sind vorzüglich die Gewölbe einer dekorirenden oder die Historien etc. möglichst reich einfassenden Malerei gewidmet; Einiges hievon wird unten erwähnt werden. Die

Verbindung mit reliefirtem Stucco, wozu das Studium antiker Thermenräume Anlass gab, findet sich vielleicht am frühsten in Pinturicchio's Malereien im Appartamento Borgia des Vaticans. (Ende des 15. Jahrhunderts.) In der Folge gab Rafael dieser ganzen Gattung die höchste Bedeutung und Gestalt, die sie in seiner Zeit überhaupt erhalten konnte.

§. 3. Die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts.[1]

Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben eine gewisse äussere Reinheit des Styles erreicht, zugleich aber auch jener mehr poetische Hauch, jene lebenvollere Phantasie etwas verringert, welche die Mehrzahl der Werke des 15. Jahrhunderts durchzogen hatten. Man blieb fortan bei denjenigen Regeln stehen, die man aus den antiken Monumenten und aus den Büchern des Vitruv glaubte entnehmen zu müssen. In der That aber sind diese überlieferten Formen im Dienste eines neuen Geistes auf neue Weise angewandt. Grosse malerische Massenwirkungen wurden jetzt damit erzielt, und so wenig man sich in der Composition des Ganzen — bei der so verschiedenen Bestimmung der Bauten — an römische Muster halten konnte, so tritt doch hierin wieder eine höhere geistige Verwandtschaft mit der altrömischen Baukunst hervor, nur dass diese in der Zusammenstellung des Ungehörigen noch immer ein Maass beobachtet hatte, welches seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts der neuern Baukunst allmälig fremd wurde. — Rom, wo seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen eigenthümlichen Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Seine Mailänder Bauten trugen, wie wir sahen (S. 574), noch ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts auszeichnet, und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 71 u. 87.

altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu einer strengeren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des 16. Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber auch jene beginnende grössere Kälte des Gefühles; namentlich ist zu bemerken, dass jetzt ein gewisser, ihm eigenthümlicher Mangel an Energie in der Formation des Details (der früher durch die freiere Lebendigkeit der Composition verdeckt war) ziemlich bemerkbar hervortritt. [1] Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Pallast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Pallast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpstlichen Pallast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Raphael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche. [2] Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau über einem griechischen Kreuz. Von kleinern Bauten ist der einfach schöne Klosterhof von S. Maria della Pace anzuführen, vielleicht auch die Façade von S. Maria dell' anima, welche gewöhnlich dem Giuliano di San Gallo zugeschrieben wird. Ausserhalb Rom's baute Bramante in dieser spätern Zeit die Kirche der Consolazione in Todi, ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Armen und einer hohen Kuppel.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls noch eine geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint Baldassare Peruzzi (1481—1536), der in Rom verschiedene Palläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeussern mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Sodann

[1] Dieses und andere strenge Urtheile des Verfassers über Werke der Renaissance kann der Ueberarbeiter nicht theilen, glaubt sie aber auch nicht tilgen zu sollen. B. — [2] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders Platner in der Beschreibung der Stadt Rom II, S. 134, ff.

ist Palazzo Massimi ein Meisterwerk monumentalen Baues auf enger und unregelmässiger Grundfläche; das Detail, wesentlich doch nicht ängstlich classisch, ist vom Gediegensten jener Zeit, der Hof von grosser malerischer Wirkung. Am Pallast Altemps gilt die Anlage des Hofes mit Pfeilerhallen vorn und hinten als Werk Peruzzi's. In Siena gehören ihm eine Anzahl von Bauten geringen Umfanges, mit den mässigsten Mitteln, besonders in Backstein ausgeführt; so die Palläste Pollini und Mocenni, der kleine Hof bei S. Caterina etc. Ueberall zeigt sich eine treffliche, auf die Mittel berechnete Anlage. — Ein Schüler des B. Peruzzi war Sebastiano Serlio, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Pallaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann Raphael Santi, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch eine eigenthümliche Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Pallästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Pallast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, jetzt Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Pallast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen; ausgeführt ist nach seiner Angabe in Rom die Vorhalle von S. Maria della navicella und die an S. Maria del popolo angebaute Kapelle Chigi. Als Baumeister der Peterskirche (1518 bis 1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Raphael's sehr ähnlich ist der seines Schülers Giulio Romano (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkür, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor.

Gleichwohl sehen wir auch hier an einer seiner Hauptbauten, dem Pallast del Te, ein nüchtern schulmässiges Wesen vorherrschend. Ausser diesem führte er in Mantua viele andre Paläste aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilika mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio di San Gallo aus Florenz, Neffe der beiden gleichnamigen oben (S. 570) genannten Meister (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Pallast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Palaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulentabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes (Obergeschoss, Kranzgesimse und Hofhallen) gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loretto zu Rom; so auch in dem, wiederum neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche, als deren Baumeister entworfen hatte. Als Festungsbaumeister schuf er das Castell von Perugia, das Hafencastell von Cività vecchia und Vieles andere, auch für das Auge bedeutende Formen und Massen. — In Florenz selbst war damals Baccio d'Agnolo (1460—1543) thätig, dessen Hauptverdienst in der eleganten Behandlung des einfachen florentinischen Häuserbaues besteht. (Pal. Bartolini etc.) Bernardo Tasso erbaute 1547 die schöne Halle des Mercato nuovo. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarotti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkür — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und

das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt, während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des A. San Gallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stete Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach A. di San Gallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz, — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm zu eigen sein konnte, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkürliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. In Florenz selbst schuf Giov. Antonio Dosio (geb. 1533) in fast ganz reinen Formen den Hof des Arcivescovato und die einfach schöne Façade von Palazzo Larderel, und Giorgio Vasari (1512—1574), sonst der treuste Verehrer Michelangelo's, vermied in den Uffizien zu Florenz und in der Badia zu Arezzo nicht nur dessen Willkürlichkeiten, sondern zeigte sich auch als bedeutenden und selbständigen Componisten. Von ihm ist auch das Meiste im Innern des Palazzo vecchio in Florenz, namentlich der grosse Saal, angeordnet. Weiter ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola (1507—73) zu nennen; der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger

an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenannten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des 16. Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemein hin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Paläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden; an der Vigna di Papa Giulio, einem ursprünglich grossartig malerisch gedachten Ganzen, hatte er den wichtigsten Antheil. Mit der Kirche del Gesù in Rom gab er wesentlich die von den Späteren vorzugsweise festgehaltene Form an, nämlich möglichste Höhe und Weite des Hauptschiffes und Beschränkung der Nebenschiffe auf Nebenkapellen. (Die Façade ist von Giac. della Porta).

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500 bis 1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo seit der Herrschaft des Andrea Doria mit der politischen Ruhe der Bauaufwand sich plötzlich eingestellt hatte. (Pal. Doria, von Gio. Ang. Montorsoli; Pal. Carega, mit dem frühsten Beispiel der speciell genuesischen Anlage von Vestibul und Treppen, von Gio. Batt. Castello; Dogenpallast, von Rocco Pennone) und wo nun auch Alessi eine bedeutende Menge von Palästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Paläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkür eine eigenthümlich grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Paläste Cambiaso, Lercari, Spinola, Sauli, Pallavicini etc. und in den Vorstädten die Villen Spinola, Grimaldi, Imperiali, Giustiniani, und viele andre von ihm erbaut worden. Im Verhältniss zu diesen Anlagen erscheint jedoch seine sehr gerühmte Kirche S. Maria da Carignano ungleich nüchterner, obschon auch sie durch ihre malerische Lage ausgezeichnet ist. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte

Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind; darunter Palazzo Marino mit reicher Hofanlage, und die barocke Façade von S. Maria presso S. Celso.

In Mailand wirkte damals besonders Pellegrino Tibaldi, genannt Pellegrini (1522—1592) von welchem die prachtvoll barocken Pforten und Fenster der Domfaçade, die in ihrer Art streng durchgeführte Kirche S. Fedele, der Rusticahallenhof des erzbischöflichen Pallastes etc. herrühren. (Andere Bauten besonders in Bologna.) Sodann einige mächtige und strenge Säulenhöfe von zwei Geschossen mit geradem Gebälk: das Collegio elvetico (jetzige Contabilità) von Fabio Mangone, und das erzbischöfliche Seminar, von Giuseppe Meda. — Anderes, wie z. B.: das Collegio de' nobili, von Vinc. Seregno, zeigt mehr den Einfluss des Galeazzo Alessi. — In Genua erscheinen dann als Nachfolger und Erweiterer des Treppen- und Hallenbaues des letzteren: Rocco Lurago (Pal. Doria-Tursi) und Bartolommeo Bianco (der majestätische Innenbau der Universität, 1623). Die einmal gewonnene Art der auf engem Raum stattlichen und würdigen Dispositionen wirkt hier noch lange nach.

Von den Architekten des venetianischen Gebietes im 16. Jahrhundert ist mit dem oben (S. 573) genannten Riccio noch gleichzeitig: Giov. Maria Falconetto (1458—1534), welcher in Padua (ausser mehreren Stadtthoren in Form einfacher Triumphbogen u. s. w.) zwei Lustgebäude an dem Hofe des Palazzo Cornaro (jetzt Giustiniani) errichtete, die zu den elegantesten und originellsten gehören. — Sodann ist noch als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484 bis 1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues.) In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Pallästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, (Pal. Bevilacqua, Pal. Canossa, Pal. Pompei, die grosse Rundkirche Madonna di Campagna, endlich eine als classisch geltende runde Kapelle an S. Bernardino u. A. m.) zeigt einen Meister von Geist und Originalität in jeder einzelnen Aufgabe. Einige Palläste aber, die er in Venedig baute, sind noch anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Pallast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich

in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Palläste Grimani (die jetzige Post) und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570) an. Seine Gebäude sind von sehr verschiedenem Werthe. Die Zecca (Münze) in Venedig zeigt einen widerwärtigen gesucht schweren Styl; die Palläste Manini, Corner della Cà grande und andere sind von einem etwas nüchternen Charakter, ebenso das Innere der Kirche S. Francesco della vigna; dagegen sind S. Giorgio de' Greci und S. Martino von guter, origineller Anordnung und die alte Bibliothek von S. Marco an der Piazetta, eins der schönsten Gebäude des 16. Jahrhunderts. Strenge der Composition und der Formenbildung, Pracht der Ausführung und malerische Wirkung treffen selten in diesem Grade zusammen. In Padua ist von ihm aus der Mitte des 16. Jahrhunderts der Hof der Universität; von Andrea della Valle und Agost. Righetti der Dom, in welchem sich der frühere paduanische Kuppelbau mit der Weise Michelangelo's eigenthümlich verbindet.

Sansovino's Nachfolger war Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580), neben Michelangelo vielleicht der einflussreichste Meister der modernen Architektur, auf dessen frühere Ueberschätzung eine noch unbilligere Unterschätzung gefolgt ist, seitdem das von ihm abgefasste Lehrbuch der Architektur die Kunst nicht mehr beherrscht. In all seinen Gebäuden prägt sich der entschiedenste künstlerische Wille aus; nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommenen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht blos in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat. — Von seinen Kirchen ist il Redentore in Venedig besonders ausgezeichnet, weniger durch die Façade, als durch die strenge und dabei höchst wirksame Durchführung des Innern; an S. Francesco della vigna ist blos die wiederum etwas trockene Façade von ihm; an S. Giorgio maggiore die mächtige Kirche und ein Theil des Klosters; von kleinern Kirchen: le Zitelle und S. Lucia. Seine Palläste, an welchen meist das untere Geschoss mit Rustica, die obern mit Pilastern oder einer Colonnade bekleidet sind, zeigen dabei doch eine immer neue Erfindung und Anordnung; ihrer ist besonders in Vicenza eine beträchtliche Anzahl vorhanden, worunter Palazzo Chieregati, Marcantonio Tiene, Valmarana etc. die bedeutendsten sein

möchten; ausserdem findet sich daselbst das ältere, von ihm mit einem Doppelgeschoss von Hallen umgebene Stadthaus, la Basilica genannt, und eine Miglie von der Stadt, die berühmte Rotonda Palladiana, eigentlich eine Villa der Familie Capra, ein viereckiger Bau mit vier Portiken, in der Mitte einen runden Kuppelsaal enthaltend. Auch in andern Städten Italiens wurde Vieles nach Palladio's Zeichnungen aufgeführt, der zahllosen Bauten zu geschweigen, welche, zum Theil noch im vorigen Jahrhundert, seinen Gebäuden und Rissen nachgebildet wurden. Ausserdem ist das Teatro Olimpico in Vicenza zu erwähnen, als ein entschlossener Versuch zur Wiedererweckung des römischen Theaterbaues. Wahrhaft gross erscheint Palladio endlich in dem nur unvollendeten Fragment einer dreistockigen offenen Halle bei der Carità (hinter der Akademie) zu Venedig, welche an Adel und Schönheit der Verhältnisse nur mit wenigen Gebäuden dieser Art zu vergleichen ist. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind Vincenzo Scamozzi und Baldassare Longhena zu nennen. Der erstere baute, mit Anschluss an Sansovino's „Bibliothek von S. Marco" die neuen Procuratien, gab denselben indess ein nicht ganz passendes oberes Stockwerk.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: Bartolommeo Ammanati zu Florenz (1510—1592, Vollender des Pallastes Pitti, was dessen Haupttheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte und schöne Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Pallastes), u. a. m.

§. 4. Die italienische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts.[1]

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im 16. Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das 17. Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts aufgenommen; die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Gross-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 91.*

artigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der durchgehend mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; von den wahrhaft lebenvollen Elementen der Zeit, die in der bildenden Kunst und namentlich in der Malerei zu so viel neuen und anerkennungswerthen Erfolgen führten, ist in der Architektur keine Spur zu finden. [1]

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556 bis 1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an; [2] der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Façade (vollendet 1614) mit einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andres wurde durch Lorenzo Bernini (1589—1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wiederum abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das kolossale, gegen 90 Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit

[1] Gegenüber diesen von der einen Seite nur allzuwahren Anklagen glaubt der Ueberarbeiter hier wenigstens im Allgemeinen auf gewisse Vorzüge der bessern Bauten des Barockstyles hindeuten zu sollen: das Gefühl für Verhältnisse und Linien im Grossen, die bedeutende Behandlung des Raumes, die perspectivisch-malerische Wirkung mit Hülfe einer oft sehr glücklichen Beleuchtung, endlich die mächtige, technisch-solide Ausführung. In der Dekoration zeigen sich neben entsprechender Ausartung ebenfalls entsprechende Lichtseiten; das Willkürliche wird wenigstens energisch und sicher gehandhabt. B. — [2] Es ist bekannt, dass die Peterskirche in dieser ihrer jetzigen Gestalt die frühern Kirchentypen des Renaissancestyles in den Hintergrund drängte und das mehr oder minder treu nachgeahmte Vorbild eine Menge von Kirchen in allen Ländern wurde. Eine der einfachsten und edelsten Nachbildungen dieser Art ist die in demselben Jahr, da St. Peter vollendet ward, 1614, von Santino Solari begonnene Domkirche von Salzburg. — Ein anderer vielleicht ebenfalls direct italienischer und sehr vorzüglicher Bau ist die St. Matthiaskirche zu Breslau.

um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Architekturen, welche Bernini ausführte, zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat. Als absonderliche Anlage ist die ovale Kirche S. Andrea zu nennen.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Dominichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andere Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dergl. ersetzt; den Hauptformen entnahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelte.[1] So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von diesen Fratzengebilden der Architektur, wie die Façade von S. Agnese, die der Propaganda, die Kirche der Sapienza u. s. w. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im 18. Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwikelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste.

[1] Vielleicht die äusserste Grenze bezeichnet der Thurm des Klosters der Vallicella in Rom, welcher im Grundplan zwei schmalere convexe und zwei breitere concave Seiten darbietet.

Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Juvara oder Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, Ferdinando Fuga (1699 bis 1780), von welchem der trotz alles Barocken tüchtige Pallast der Consulta und die Façade von S. Maria maggiore in Rom herrühren, und Lodovico Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben. — Als eines der besten Gebäude ist sonst zu nennen der neue Dom von Brescia.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens.

Ausserhalb Italiens blieb, bei den christlich occidentalischen Völkern, der gothische Baustyl bis in das 16. Jahrhundert hinein fast allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später herrschend. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des gothischen Styles, welche dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Ein erster Anstoss kam aus Italien auf beinahe unsichtbarem Wege nach dem Norden[1] und brachte hier einen anmuthig spielenden Dekorationsstyl hervor, welcher sich noch den gothischen Grundformen auf harmlose Weise anschloss und welchen man den Renaissancestyl im engeren Sinne nennen mag. Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den lombardischen und venetianischen Bauten von 1470—1520 lässt einen nahen Zusammenhang mit diesen errathen; hin und wieder wird man auch speciell an die Dekorationsweise der paduanischen Schule erinnert. Manches der Art ist barocke Mischung gothischer und moderner Bestandtheile, Manches aber auch von höchster Eleganz.

Eine zweite, nachhaltigere Einwirkung erfolgt von Italien aus seit jener Epoche, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des 15. Jahrhunderts noch auszeichnet,

[1] Nach Mertens (Prag etc. in Förster's Bauzeitung 1845) stammen die beiden ältesten Beispiele einer Dekoration im sog. Renaissancestyl in Frankreich und in Deutschland, der Krönungssaal auf dem Hradschin zu Prag und ein Gebäude zu Solêmes in der Touraine, aus einem und demselben Jahre 1493.

eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Produktion entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all' jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das, was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des Serlio, des Palladio und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handelsmärkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei. [1]

Für Frankreich[2] ist das Auftreten der Renaissance durch die Eroberungskriege Karls VIII. und seiner Nachfolger in Italien wohl äusserlich zu begründen, doch muss schon früher eine fortlaufende Kette italienischer Kunsteinflüsse, wie wir sie z. B. in den Miniaturen des 15. Jahrhunderts werden kennen lernen, vorhanden gewesen sein. Ausserdem werden zu Anfang des 16. Jahrhunderts einige italienische Architekten genannt, von welchen der schon erwähnte Fra Giacondo der bedeutendste ist. Es folgte nun die sonderbarste Stylgährung. Während die Einen den spätgothischen, sogenannten „blühenden" Styl noch lange festhielten (Stadthäuser von Arras und S. Quentin, in Paris das jetzt demolirte Hôtel de la Trémouille, in Orleans die Kathedrale), gaben die Andern nur das Detail Preis und behielten gothische Disposition und Aufriss unter neuem dekorativem Gewande bei. Und auch das jetzige Detail ist bei weitem nicht lauter italienische Tradition, sondern gemischt mit zahlreichen gothischen und selbst vorgothischen Einzelheiten, sowie auch mit einem eigenthümlich barocken Wesen, welches sich

[1] Wir lassen dieses Urtheil stehen wie es der Verfasser im J. 1841 niederschrieb; von seinen später bessern Hoffnungen hat er selber noch Zeugniss gegeben. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 87, A. 91, A.*

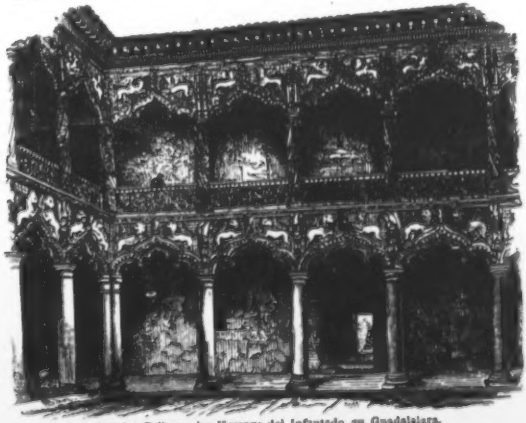
dadurch bildet, dass gothisches Detail unter moderner Maske (z. B. Fialen als Candelaber oder Obelisken) reproducirt wird. Fra Giocondo selbst wandte z. B. an der (nicht mehr vorhandenen) Cour des comptes Spitzbogen, Spitzgiebel und Thürmchen an. In den ältern Theilen des Schlosses von Blois, welche ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit beigelegt werden, ist der flache sogenannte Burgunderbogen auf achteckigen u. a. façettirten Pfeilern gebraucht, an den Thürmen Ecksäulen und sogar Rundbogenfriese, welche nebst andern romanischen Elementen in dieser Zeit hie und da wieder auftauchen. Schon ungleich italienischer war das Schloss Gaillon (nach 1510) componirt, welches bald dem Giocondo, bald einem Franzosen, Pierre de Valence, zugeschrieben wird; der einzige Rest davon, der sogenannte Arc de Gaillon, ist gegenwärtig im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt. Am untern Stockwerk des Hofes hatten indess die Pfeiler noch eine völlig gothische Dekoration und die Bogen herabhängende Schlusssteine; nur das obere Stockwerk war mit dem heitersten Renaissanceschmuck belebt. An dem erhaltenen Stücke ist noch der flache Bogen mit durchbrochenem Spitzenwerk angewandt. — Von andern Bauten dieser Zeit sind ausser einigen höchst prachtvollen Grabmonumenten, welche wir bei Anlass der Sculptur zu erwähnen haben, die folgenden zu nennen: das etwas barbarische Palais de Justice in Dijon (begonnen 1510); die sehr elegante Fontaine Delille in Clermont (1511), in welcher sich das Princip des gothischen, auf einen Mittelpfeiler concentrirten Brunnenbaues mit dem mehr in's Breite gehenden italienischen anmuthig vereinigt; das sogenannte Manoir d'Ango zu Varengeville unweit Dieppe, zwar erst v. J. 1525, doch noch in dem gemischten Style, u. a. m. — Auch unter Franz I. (1515—1547), als die italienische Kunst und Denkweise Frankreich noch viel stärker berührte, widerstrebte doch die bauliche Composition noch mit aller Kraft dem italienischen System der Gesammtanordnung nach Massen. An Schlössern und Palästen behielt man nach wie vor die beliebige Unterbrechung der Mauern durch pavillonartig vortretende Prachtstücke oder Treppenthürme, die schon in gothischer Zeit mit Pracht behandelten Dachfenster und Schlöte bei. Im Detail verschwindet zwar das unmittelbar Gothische mehr und mehr, hält sich aber um so hartnäckiger in moderner Umdeutung. Auch bei den Kirchen hielt man noch mit grosser Beharrlichkeit an den gothischen Verhältnissen und Grundformen fest; so hat die prachtvolle Kirche S. Eustache in Paris, begonnen 1532, die schlanke Höhe, die Thürmchen und Strebebogen, die einwärtstretenden Portale und die Rundfenster gothischer Kirchen, nur Alles in schöne Renaissanceverzierung übersetzt; ebenso zeigt der Vorbau von S. Michel in Dijon noch die drei Prachtportale

und die Thürme mit Streben; nur dass erstere im Rundbogen geführt, letztere in vier Ordnungen gekuppelter Säulen aufgelöst sind. Aehnliche Dekorationen an S. Clotilde in Andelys, an der Façade der Kirche von Vétheuil unweit Mantes, an dem Vorderbau der Kirche von Gisors, u. a. a. Bauten. Die Pallästе der Epoche Franz I. lassen bereits eine einheimische Schule in vielseitiger Thätigkeit erkennen. Den Uebergang aus der Früh-Renaissance bilden das zierliche Schlösschen Azay-le-rideau am Fluss Indre, der Eingang des Schlosses Nantouillet (nach 1527) und das prachtvolle Schloss Chambord (seit 1523, von Pierre Nepveu), die geflissentlichste Verwirklichung des grossen Widerspruches zwischen mittelalterlicher (und noch dazu sinnloser) Anlage und moderner Einzelform, das mittlere Dach ganz beladen mit hohen Fenstern, Kaminen und einem ganz wunderlichen Zierbau in der Mitte, der den Kern des ganzen Gebäudes, nämlich eine durchgehende Wendeltreppe bekrönt. Von unbekannten französischen Meistern wurden dann die ältern Theile des Schlosses Fontainebleau erbaut; von Jean Bullant (seit 1540) das Schloss Ecouen. Die volle Höhe und Harmonie des Styles erreichte jedoch erst Pierre Lescot (1510—1578) in der 1541 begonnenen westlichen Façade des Hofes im Louvre, welche als höchstes, seither nicht mehr erreichtes Prachtdenkmal der französischen Architektur gelten darf. Von demselben Künstler ist auch das noch etwas befangenere „Haus Franz I.“, welches neuerlich in die champs élysées zu Paris versetzt worden ist, und die Fontaine des innocents ebenda; an diesen sämmtlichen Bauten wurde der plastische Schmuck zum Theil von dem berühmten Bildhauer Jean Goujon ausgeführt. Gleichzeitig (1548) baute Philibert Delorme für Diana von Poitiers das elegante Schloss Anet, wovon ein Ueberrest im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt ist; später (seit 1564) die schon trocknern und kleinlich manierirten ältern Theile der Tuilerien.[1] Ueberhaupt schwindet gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Naivetät und die phantastische Fülle aus der französischen Baukunst; der Missbrauch der Bossagen an Wänden und Säulen, verbunden mit den noch immer steilen Dächern und den unvermeidlichen Dachfenstern, gibt den Gebäuden ein schweres, gedrücktes Ansehen. Dies gilt von den meisten Bauten aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., z. B. der Façade von S. Etienne du mont in Paris (1610), dem Schloss S. Germain en Laye, den Gebäuden um die Place royale in Paris u. s. w. Eine günstige Ausnahme macht das Stadthaus von Rheims (1627). Sonst ist von den bessern Architekten aus der frühern Zeit des 17. Jahrhunderts besonders Jaques de Brosse

[1] Die älteren Theile des Hôtel de ville in Paris sind von einem Italiener, Domenico Boccardo, genannt Cortona, im J. 1549 begonnen, übrigens wiederum mit bedeutenden Concessionen an den eigenthümlich französischen Styl.

anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert, sodann die noch verhältnissmässig edle Façade von S. Gervais in Paris (1616—1621). — Die bedeutenden Bauten, die in der spätern Zeit des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos, während sein Invalidendom nicht nur eine der prachtvollsten Anlagen, sondern auch eine der schönsten Kuppeln des modernen Styles darbietet. — Die französischen Architekten des 18. Jahrhunderts erscheinen durchweg noch ungleich nüchterner als die gleichzeitigen Italiener. Nur Jaques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Pantheons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

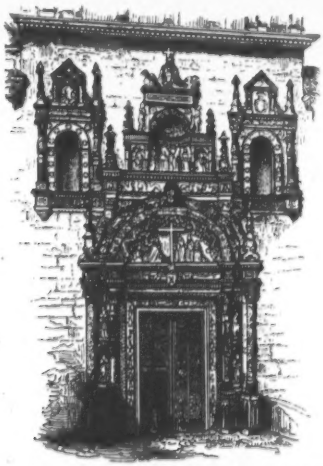
In Spanien tritt uns der moderne Baustyl ebenfalls in zwei streng geschiedenen Gruppen entgegen: einer unglaublich reichen



Hof im Palaste der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

und prachtvollen Frührenaissance und einem schwereren imposanten sogenannten klassischen Styl; erstere beginnt mit

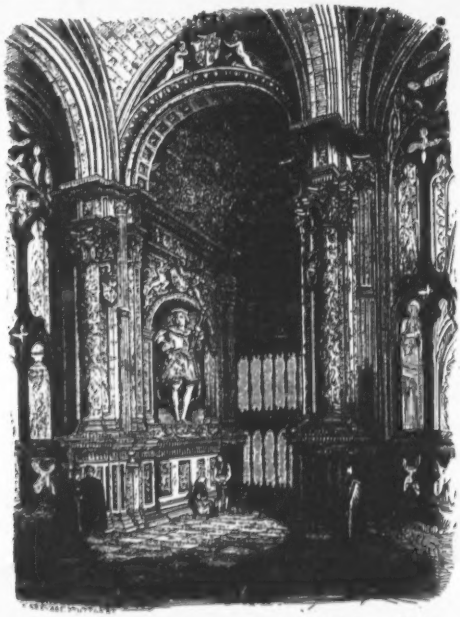
dem Ende des 15. Jahrhunderts, letzterer mit den Studien spanischer Architekten in Italien; sein vollständiger Sieg über die Renaissance fällt jedoch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts.



Portal des Findelhauses (Hospital Santa Cruz) zu Toledo.

Der Ursprung jener Renaissance ist ebenso dunkel als der der französischen. Bei den frühesten Beispielen fühlt man sich versucht, blos etwa einen Einfluss der Dekorationsweise der Schule Mantegna's anzunehmen; Anderes dagegen stimmt in überraschendem Grade mit der architektonischen Plastik jener lombardischen Bauten, der Façade der Certosa etc. überein, an welche sich auch die frühesten Werke Bramante's anschliessen; wieder Anderes erinnert ganz deutlich an die belgische Renaissance mit ihrem Muschelwerk u. dergl., wie sie uns z. B. in den Fenstern der St. Gudulakirche zu Brüssel entgegentritt, auch werden, wie in der vorigen Periode, einzelne Künstler niederländischer Herkunft genannt, wie z. B. Enrique de Egas, Sohn des Annequin de Egas aus Brüssel, und Philipp Viquernis, zubenannt de Borgogna, allein Beide waren in Spanien geboren oder doch erzogen und gewähren daher keinen festen Anhaltspunkt. Auch hat diese ganze Frage nur eine untergeordnete Wichtigkeit, wenn man die ganz originelle Begeisterung

in's Auge fasst, womit die spanische Kunst diese Elemente zu einem neuen Ganzen verarbeitet, und die ausserordentliche Frische und Kraft der Produktion, welche sie dabei an den Tag

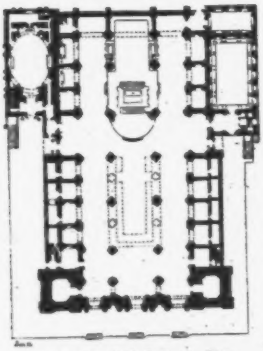


Thür der Kapelle der Reyes nuevos in der Kathedrale von Toledo.

legt. Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maasse leistet, nämlich den durchgeführten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo; dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüsste. Maurische und gothische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spielender Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreisst, wo es nahe an das

Barocke und Sinnlose streift. Die grosse Zier- und Prachtlust dieses Styles hat ihm an Ort und Stelle den bezeichnenden Namen Plateresco, d. h. Goldschmiedestyl, verschafft. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden.

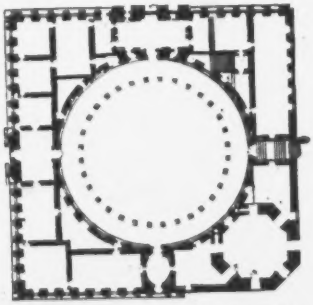
Zwar kennen wir bis jetzt nur wenige der betreffenden Bauten mit einiger Vollständigkeit; namentlich fehlt es an Abbildungen von Kirchen dieses Styles.[1] Einen Ersatz gewähren einstweilen die Höfe von Klöstern und Palästen mit ihren unglaublich prachtvollen offenen Hallen. Die Bogen sind in den verschiedensten und reichsten Formen gebildet, oft im untern Stockwerk rund, im obern flach, mit wundersamem Zacken- und Blumenwerk; ihre Füllungen sind mit Ornamenten bedeckt. An den obersten Stockwerken, bisweilen auch schon unten, findet sich ein gerades hölzernes Gebälk; dann erweitert sich das Kapitäl der Säule zur phantastischen Doppelconsole, welche oft weit hinausgreift. Durchbrochene Balustraden von reichstem, oft noch gothischem Motiv, dienen als Brustwehr. — Eines der frühesten, den Uebergang bezeichnenden Denkmäler ist das Collegium S. Gregorio zu Valladolid, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Das untere Stockwerk des Hofes (gedrückte Rundbogen auf gewundenen Säulen) und die Façade sind noch spät gothisch (letztere besonders wüst), dagegen sind die Rundbogen der obern Halle schon mit reichen, durchbrochen gearbeiteten Ornamenten, namentlich Fruchtschnüren, im neuen Style geschmückt. In ähnlichem Styl, wie es scheint, das Collegium Santa Cruz ebenda, begonnen 1480 von Enrique de Egas. — Etwas später möchte der Pallast Infantado zu Guadalajara aufgeführt sein,



Grundriss der Kathedrale von Jaen.

[1] Wobei indess zu bemerken ist, dass wenigstens in den schon gothisch angefangenen Gebäuden auch noch in gothischem Style weitergebaut wurde. (Vgl. das Querschiff des Domes von Burgos, so wie die Kathedralen von Salamanca und Segovia, Werke des Gil de Hotanon, vom Anfang des 16 Jahrhunderts.) — Unsere Quelle ist auch hier die España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Das Nähere bei Caveda, Gesch. d. Baukunst in Spanien, herausg. v. F. Kugler, — S. 247: „Es ist ausser allem Zweifel, „dass wenigstens siebzig Jahre lang Bauten im gothischen und im Renaissancestyl neben einander entstanden." — Für diesen Abschnitt s. *Denkmäler der Kunst*, *T. 64 (9), 87, A (4, 5).*

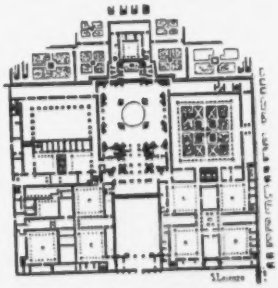
der Hof mit überreichen Flachbögen, unten auf dorisch-römischen, oben auf phantastisch gewundenen Säulen; die Façade mit sogenannten Diamanten façettirt, oben nach maurischer Art eine reiche Fenstergallerie mit Thürmchen. — Das Hospital S. Cruz zu Toledo (1504—14 von Enrique de Egas), in verhältnissmässig reinem Styl und am meisten den oben erwähnten lombardischen Bauten entsprechend. — Ebenda S. Juan de la Penitencia vom Jahr 1511, einschiffige Klosterkirche mit reichverziertem Dachstuhl, der am Chorabschluss auf einem moresken Bienenzellengewölbe ruht; der ganze Bau nur durch die Dekoration von den älteren Kirchen dieser Art unterschieden. — Das Collegio mayor zu Salamanca, seit 1521 von Ibarra erbaut. — Der Kreuzgang der Kathedrale von Cordova, 1523 von Fernan Ruiz. — Die Kirche S. Ildefonso und das Paraninfo (Universitätsaula) zu Alcala de Henares, beides aus der Zeit des Ximenes, erstere der eben erwähnten Kirche zu Toledo vergleichbar, nur die Wände mit ungleich reicherem Schmuck; letzteres ein viereckiger, edel dekorirter Saal, die (kleinen) Fenster nach maurischer Art in der Höhe angebracht. —



Grundriss des Pallastes Karls V. zu Granada.

Der Klosterhof von Lupiana, vorgeblich schon vom J. 1472, doch höchst wahrscheinlich erst aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts; vier Geschosse von Hallen, die beiden obersten mit Holzgebälken auf Consolen. — Die Casa de Miranda zu Burgos, der Hof in letzterer Art, mit sehr kräftigen Consolenkapitälen. Vielleicht aus derselben Zeit eine Treppe im Dom, die Geländer unten in Drachen auslaufend, eines der prachtvollsten Dekorationsstücke dieser Art. — Der Kreuzgang von S. Engracia zu Saragossa, von dem Architekten Tudelilla,

vollendet 1536, eine höchst bunte, aber doch künstlerisch fest zusammengehaltene Mischung maurischer, gothischer und moderner Grundformen. (Jetzt wahrscheinlich zerstört.) — Schon mehr direkt italienisch inspirirt erscheint Alonso de Covarrubias, welcher von 1531—1546 die Kapelle der neuen Könige im Dom von Toledo, den erzbischöflichen Palast zu Alcala de Henares, den Neubau des Alcazars von Toledo, den Kreuzgang von S. Miguel de los Reyes in Valencia etc. ausführte.[1] Noch mehr classicistisch: das Hospital S. Johann des Täufers in Toledo, von Bustamante, und (wie es scheint) das prachtvolle Kloster S. Marco zu Leon, von Juan de Badajoz. — Aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts scheint der malerische Palast Monterrey zu Salamanca herzurühren; die beiden unteren Stockwerke einfache Mauermassen, oben eine glanzvolle Gallerie und zwei reiche viereckige Thürme. — Eine Thür des



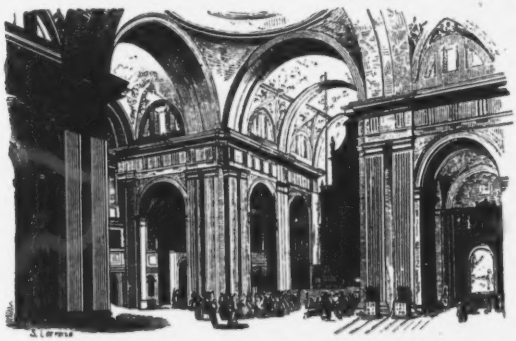
Grundriss des Escorials.

Kreuzganges am Dom zu Toledo, datirt 1565—68, beweist, dass noch damals der Renaissancestyl in beinahe unveränderter Gestalt gehandhabt wurde.

Allmälig jedoch musste sie vor dem klassischen Style weichen, welcher sich von den italienischen Architekten der zweiten modernen Periode aus, nach Spanien verbreitete. Man bemerkt den weiteren Uebergang zum Classicismus bei Diego de Siloe (Kathedrale von Granada, seit 1529, vielleicht auch die Kathedrale von Malaga), bei Pedro de Valdelvira (Kathedrale von Jaen), vorzüglich aber bei Machuca; nach seinen Zeichnungen wurde für Karl V. seit 1526 als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von

[1] Eine Anzahl einzelner Prachttheile von Bauten dieses Styles s. bei Caveda, a. a. O. S. 243.

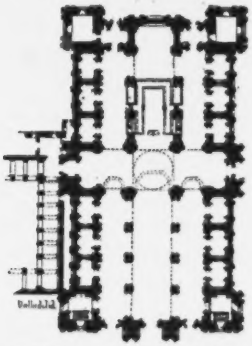
Granada erbaut, dessen trockener Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet.* Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera.



Innenansicht der Kirche des Escorials.

Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in colossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung. Andere Bauten von ihm: die Börse von Sevilla, die Kathedrale von Valladolid etc. — Sein bedeutendster Schüler war Francisco de Mora, der wichtigste Baumeister unter Philipp III. Mit dem Neffen desselben, Juan Gomez de Mora und dessen Zeitgenossen, Martinez und Crescenzio, beginnt dann auch in Spanien die Ausartung des Barockstyles, welcher in der Folge hier eine Laune und Wildheit offenbarte, die derjenigen der spanischen Renaissance analog ist, allerdings nach

der schlechten Seite hin. Die Zierformen der Interieurs namentlich gehören bisweilen zu den wüstesten Träumen des 17. Jahr-



Grundriss der Kathedrale von Valladolid.

hunderts. — Die von den Bourbons herberufenen Italiener und Franzosen (Juvara, die beiden Marchand, Sacchetti u. A.) erschienen als classische Reactionäre dagegen.

In England[1] kam der moderne Baustyl erst später, und kaum vor dem Anfange des 17. Jahrhunderts, zu einer durchgreifenden Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Pallast zu Whitehall, ein Theil des Hospitals von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675 bis 1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt, das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden zeigt sich Anfangs ein sehr zierlicher Uebergangsstyl, der sich in einzelnen Motiven schon an

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 91, A.* — In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein Bastardstyl, der sogen. „Elisabethan Style" geherrscht.

der spät gothischen Prachtkirche S. Jaques zu Lüttich (vollendet 1538), an dem Treppenhause der Chapelle du Saint-Sang in Brügge, ja schon an S. Jaques und dann an der Börse von Antwerpen (1531, Flachbögen auf façettirten Säulen, rings um einen vierseitigen Hof) geltend macht; dagegen ist der Hof des Palais de justice in Lüttich, obwohl bereits entschieden im Renaissancestyl, doch mit einer wahrhaft ägyptischen, anderwärts unerhörten Schwere componirt. — Von den späteren Bauten ist die nach den Zeichnungen von Rubens aufgeführte Kirche S. Charles zu Antwerpen (1614), eine ziemlich rein behandelte Basilika mit Emporen. Von den holländischen Baumeistern wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland[1] entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlagen italienischen Styles. Zu dem Alleranmuthigsten in dieser Gattung gehört das Belvedere Ferdinands I. auf dem Hradschin zu Prag; eine luftige Bogenhalle, hinter welcher ein edler, einfacher Bau hervorragt; das Ganze auf hoher Terrasse. Eine besonders prachtvolle Ausbildung dieses Styles bietet sodann der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau an der Ostseite des Hofes im Heidelberger Schlosse (1556—1559) dar, wiederum am nächsten jenen mehrmals genannten lombardischen Bauten vergleichbar. Schwerer, ernster und barocker ist der nördlich anstossende Friedrichsbau (1601—1607) gestaltet; der westlich auf diesen folgende sogenannte englische Bau dagegen ist in dem einfachern italienischen Palaststyl vom Anfang des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Die prachtvoll bizarre Martinsburg in Mainz hält etwa die Mitte zwischen den beiden erstgenannten

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 87, A (6—8). 91. 91, A.* — [2] Es verdient eine culturgeschichtliche Beachtung, dass gleichzeitig mit den im modernen Styl aufgeführten Kirchen von München u. s. w. in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des siebenzehnten andere Kirchen, sowohl in katholischen als in protestantischen Gegenden, den gothischen Styl, wenn auch mit starken Modificationen, festhielten. Ausser der Kirche zu Wolfenbüttel erwähnen wir hier nur die Jesuitenkirche zu Coblenz (1609—1615), zu Köln (1621—1629, höchst brillant und von grosser Wirkung des Innern) und zu Bonn, letztere sogar erst gegen 1700 erbaut. Noch merkwürdiger ist das Zurückgehen auf romanische Formen, wie es sich, mit Reichthum und Geschick verbunden, an dem Thurme von St. Mathias zu Trier, und an einem kleinen Portalbau zu St. Georg in Köln zeigt. Es wäre von Werth, zu wissen, ob und wie sich diese Erscheinungen aus persönlichen Motiven, aus der Künstlergeschichte ableiten lassen.

Bauten des Heidelberger Schlosses. Der 1569—1571 aufgeführte Vorbau (Porticus mit Loge) am Rathhaus zu Köln ist von einem zwar eleganten, aber bereits ebenfalls unreinen Styl. Ungefähr aus dieser Zeit das Gewandhaus zu Braunschweig, eine der bedeutendsten Uebertragungen der mittelalterlichen Giebelfronte in diese neuen Formen. — Von grösseren Kirchenbauten[2] kommen erst die der beginnenden Gegenreformation in Betracht, vorzüglich S. Michael in München, wahrscheinlich von Friedrich Sustris (1583), deren einfach grossartige innere Disposition die frühste nordische Anwendung und Weiterbildung jenes von Vignola (S. 585) im Gesù zu Rom aufgestellten Princips zeigt. — Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615—1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im Jahr 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter — unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Architekturen ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenosse Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche St. Karl Boromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen Porticus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die wiederum eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister, wie z. B.: den des Prinzen Eugen; in Prag der Pallast Clam-Gallas, vielleicht das Hauptwerk des Künstlers, beendigt 1712. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfl. Residenz zu Würzburg (mit einem besonders prachtvoll wirkenden Treppenhause) erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all' die Nuancen des Styles einzugehen, welche sich in den genannten und andern Architekturen des 17. und 18. Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl u. s. w. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüthe der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muss hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es etwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen, noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all' ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, combinirt sich hier eine Verzierung von willkürlichem Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Ueberzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, dass bei manchen Gebäuden des Rococostyles sogar die architektonische Composition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, dass hier das Princip des Malerischen und der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Aeusserung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.

ZWEITES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters [1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neueren Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf Cicognara, storia della scultura (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf mein Handbuch der Geschichte der Malerei, auf Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, u. a. m. verwiesen werden — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei gibt das Werk von Gio. Rosini, storia della pitt. italiana. — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wichtigere Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von Schorn veranstaltete deutsche Ausgabe des Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc.; Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. a. w.

musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das 15. Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre trivialer Naturnachahmung erhob; im Verlauf des 15. Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach wiederum das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. [1] Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch die verschiedenen Schulen und durch die

[1] Der Ueberarbeiter glaubt dies einigermaassen beschränken zu müssen. Bei näherer Untersuchung erstaunt man eher darüber, dass die ital. Kunst des 15. Jahrhunderts von dem Alterthum, das sie kannte und verehrte, verhältnissmässig so wenig bestimmt und bedingt worden ist. Insbesondere jene „Grossheit des Sinnes" ist wohl dem damaligen italienischen Lebensgeist von Hause aus eigen und schon in der Schule Giotto's vorhanden gewesen. B.

einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend, zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtungen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule.[1]

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 65. 66.*

Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sakristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine mehr noch dem vorhergehenden Styl angehörende Durchbildung erkennen lässt. — Höchst bedeutend durch die volle Freiheit des neuen Styles erscheinen seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte." Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss. — Auch ein kleines Terracottarelief des Berliner Museums, Madonna mit dem Kinde, gilt mit grosser Wahrscheinlichkeit als sein Werk. [1]

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis 1460) an der Arca, dem Grabmal des hl. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine kolossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna v. J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des Jacopo della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt: ausser dem oben (S. 578) erwähnten bronzenen Tabernakel eine trefflich

[1] Waagen, im Kunstblatt 1846, No. 61.

ausgeführte Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser J. della Quercia, noch verschiedene andre Künstler Arbeiten geliefert hatten; in den Uffizien zu Florenz eine äusserst naturalistische eherne Grabfigur.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti, dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (der von Giovanni Pisano abgeleiteten) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des gothischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt, als sehr bedeutsam, der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht blos in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nämlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folgen hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Quercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedeutung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—24 aus; er befolgte

darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt, nur dass die Anordnung schon ungleich mehr in malerischem Sinne concipirt, die Gruppen mehr aufgeschichtet, die einzelnen Gestalten in realistischer Weise gefasst sind; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments und die Figuren der Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmicchele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419—1422), und die des hl. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im J. 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das Jahr 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden.[1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronze-Sarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung; namentlich sind die einen Kranz haltenden Engel an der Rückseite von grösster Schönheit. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyacinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen, mit schönen schwebenden Engeln an der Vorderseite.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: Luca della Robbia (geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze. — Die der zweiten gest. von Feodor Iwanowitsch, herausgegeben von Keller.

genannt). Die hohe und gleichmässige stylistische Durchbildung Ghiberti's scheint er zwar nirgends erreicht zu haben, namentlich ist Gruppirung und Gewandung weniger durchdacht; dafür entschädigt das edle plastische Gefühl und die Lieblichkeit des Ausdruckes in den Köpfen, auch wo diese von idealer Schönheit weit entfernt sind. — Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah. Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das frühste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem J. 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf dieses folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sakristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich die eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sakristeithür des Domes, die andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegenüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Heiligen über dem Altar der Noviziatskapelle von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz, im Berliner Museum, und a. a. O.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu unterscheiden. Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren etc., welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti und diejenige auf dem Platz von S. Maria novella schmücken, so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonna des dortigen Domes), eine Madonna mit zwei Engeln im Berliner Museum, u. s. w. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Werkstätte findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. Eines dieser spätern farbenreichern Werke sind die trefflichen Friesreliefs am Hospital del ceppo zu Pistoja (seit 1525). — Von andern Hauptwerken der Schule, deren Einzelurheber nicht genau zu ermitteln sind, nennen wir noch folgende: die Lünetten-Reliefs an der Seitenthür der Kirche der Innocenti, und an der Kirche Montalvo a Ripoli, der Altar in SS. Apostoli und der Brunnen in der Sakristei von S. Maria novella. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des 15. Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511), im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt, 1383—1466) anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit,

und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von den Gesetzen der letzteren hie und da eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich charakteristischer Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die mit der Antike mehr übereinstimmende, stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches ebenso entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt, zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keineswegs ungraciöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt; in den erzählenden Reliefs zeigt sich schon dieselbe Ueberfüllung und malerische Darstellung nach verschiedenen Gründen, wie bei Ghiberti, nur ist dessen Schönheitssinn hier durch derbe Energie ersetzt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung gibt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. Ein Flachrelief, Madonna mit dem (etwas derben) Kinde, im Berliner Museum. — Einige der Statuen, welche Donatello

gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der h. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andern dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmicchele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen: die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftige Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber, aber nicht minder lebenvoll, ist endlich die bronzene Reiterstatue des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375—1444) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des Jahres 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gelieferte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange der Peterskirche

von Rom (etwa zwischen 1439—1447 gefertigt) her; an den Reliefs derselben sind die grössern Figuren fast roh naturalistisch und von untergeordnetem Werthe, die kleinen Reliefs der Einfassungen hingegen (sachlich merkwürdigen historischen und mythologischen Inhaltes) gut angeordnet und lebendig. Von Filarete allein ist die eherne Grabplatte Martins V. (gest. 1431) im Lateran, mit der sehr würdigen Reliefgestalt des Papstes; die antikisirende Einfassung noch etwas streng und mager. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488), zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein andrer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmicchele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin; auf der Brunnenschaale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tornabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile Behufs des Studiums in Gyps abzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen

öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portraitbüsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht bloss im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet sind. — Eine verwandte Richtung mit Andrea Verocchio, doch eine mehr kleinliche, selbst affectirte Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei bronzene Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII., ersteres prachtvoller, mit den magern kleinen Gestalten der Tugenden, welche an den schrägen Seitenflächen des Sarkophages herumsitzen; letzteres (nach 1492) ein Wandmonument, im Einzelnen besser und lebendiger.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d' Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber auf's Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1456, eine der edelsten Gesammtcompositionen dieser Art); ein Relief (Madonna das Kind anbetend) im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebensvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel: ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung

an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marzuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486), ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr manierirter, obwohl stets zierlicher Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders jene schon S. 577 erwähnte Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei von Prato, u. s. w. In Rom ist von ihm das Grabmal Papst Paul's II. (gest. 1471), jetzt in einzelnen Stücken in der Krypta von S. Peter angebracht, in den einzelnen Hochrelieffiguren sowohl als in der grossen Lunette mit dem Weltgericht ganz wesentlich malerisch aufgefasst, sogar an flandrische Vorbilder erinnernd. — Sodann werden zwei vorzügliche kleine Heiligenstatuen, Johannes der Täufer und S. Sebastian in S. Maria sopra Minerva zu Rom dem Mino zugeschrieben; ebendaselbst die scheinbar schlummernde Grabstatue des jungen Francesco Tornabuoni. Ein Wandtabernakel mit Engeln etc. im Relief, in S. Maria in Trastevere zu Rom, vollkommen dem Realismus der gleichzeitigen florentinischen Malerschule entsprechend, mit Mino's Namen bezeichnet. Ein Altarrelief in S. Pietro zu Perugia, Mehreres im Berliner Museum u. a. m. Dem Mino schliessen sich noch andere fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem das schöne Relief über dem Taufbrunnen des Domes von Pistoja herrührt. Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444 bis 1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit einer höchst reizvollen Madonna, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit höchst vorzüglichen Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte Madonnenbild an

dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürften. — Ein Thonrelief legendarischen Inhaltes wird ihm im Berliner Museum beigelegt. Die ihm zugeschriebene Büste des Pietro Mellini (1474) in den Uffizien zu Florenz zeigt dagegen, dass Benedetto auch desselben rücksichtslosen Naturalismus fähig war wie andere seiner Schulgenossen. — In sehr eigenthümlicher Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchem derselbe das von ihm erbaute Oratorium von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat.[1] — Endlich gehört hieher noch Matteo Civitali von Lucca (1435 bis 1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden. Ein grosser, ernster Schönheitssinn verbindet sich in denselben mit höchst energischer Fassung und mit tiefem Ausdruck; es sind die zwei betenden Engel auf dem Sacramentsaltar, zwei Grabmäler, der prachtvolle St. Regulusaltar (1484) und eine Statue S. Sebastians. Von den sechs Statuen, welche in der Johanneskapelle des Domes von Genua diesem Meister angehören, sind Adam und Eva noch sehr energisch, die übrigen schwächer. In den Uffizien zu Florenz die anmuthige Reliefgestalt einer Fides.

Für Rom sind in der Sculptur wie in der Baukunst die Florentiner die treibende Kraft, an welche sich nur langsam das Einheimische anschliesst. Hiezu kommt ganz besonders die Wirksamkeit des Mino da Fiesole in Betracht, der in der Behandlung von Grabmälern und Altären eine bedeutende, obwohl anonyme Nachfolge fand. Die Kirche S. Maria del popolo enthält einen grossen Vorrath dieser Werke; Anderes in vielen andern Kirchen. Die vorzüglichste Werkstatt erkennt man an einer Anzahl von Arbeiten, welche Adel und Lebendigkeit des Styles mit dem schönsten Ausdruck vereinigen: das Grabmal des Pietro Riario (gest. 1474) in SS. Apostoli, — das Grab eines Savelli (gest. 1498) im Chor von Araceli), — der Altar Borgia (1492) in der Sakristei von S. Maria del popolo, — der Altar Pereira (1490) in S. Lorenzo fuori, — mehrere einzelne Figuren, z. B.: in der Vorsakristei des Laterans; — wie es scheint, stammt auch das Grabmal der Eltern Sixtus IV. im Dom von Savona aus dieser römischen Werkstatt. Andere vorzügliche Meister offenbaren sich in den Fragmenten eines Altares, in dem Treppenbau bei S. Maria maggiore in Rom, in den Grabmälern Ponzetti (S. Maria della Pace), Bonsi (Vorhalle von S. Gregorio) u. a. m.

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den Agostino für ein Glied der Familie der Robbia hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch Gaye (Carteggio, II. p. 465 etc.) bekannt gemacht.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel. [1]

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten nachzuweisen; obschon zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunsthistorische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

In Venedig ist zunächst ein eigenthümlicher Meister des Ueberganges, Mastro Bartolommeo, hier noch einmal zu erwähnen, der wie es scheint, selbständig und allmälig auf den neuen Styl kam, obschon er dabei an Jacopo della Quercia erinnert. Von ihm ist das grosse (von einer Thür stammende) Relief einer Gnadenmutter in der Abbazia, die Portallunette an der Scuola di S. Marco und die sog. Porta della carta am Dogenpallast (1439), deren Sculpturen schon die freiste Energie athmen. Vorzüglich aber nahm die Sculptur seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen sehr bedeutenden Aufschwung. Zwar ist es hier mehr als irgendwo die malerische Auffassung, welche Geberden und Gewandung bestimmt und die Reliefs zu perspectivisch vertieft gedachten, in die Ferne reichenden Bildern macht, allein die feine, wenn auch oft sehr conventionelle Behandlung, der Geschmack und die Lebendigkeit alles Einzelnen verleihen diesen Schöpfungen neben den toscanischen wiederum einen eigenthümlichen Werth. — Wenn wir von einem gewissen (wahrscheinlich der Familie Lascaris angehörenden) Pyrgoteles absehen, von welchem nur die übrigens ganz artige Madonna über der Thüre von S. Maria de' miracoli nachzuweisen ist, sowie auch von einem sonst unbekannten Emilio Ariu, so sind zunächst als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpallastes, in der Nähe der Gigantentreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, kniecnd vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinahe schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Sodann werden dem Antonio, Paolo und Lorenzo Bregno und ihrer gegen 1500 blühenden Schule verschiedene Denkmäler in S. Maria de' frari zugeschrieben, dasjenige des Dogen Foscari (gest. 1457) und das des Dogen Nicolo Tron (gest. 1472), so wie auch die Statue eines Feldherrn aus

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 66.*

der Familie Pesaro und Mehreres Einzelne in S. Giovanni e Paolo. Das erstgenannte Denkmal ist schwerlich aus so früher Zeit, übrigens von kräftig malerischer Behandlung; das Denkmal Tron entspricht in der etwas herben, aber lebendigen Schönheit der Gestalten am meisten der Auffassungsweise der paduanischen Malerschule. Ferner muss schon hier eine besonders im 16. Jahrhundert thätige Bildhauerschule, die der schon als Architekten erwähnten Lombardi genannt werden, in so fern auch ihre frühern Werke noch das Scharfnaturalistische der Gestalten Mantegna's haben. Von Pietro Lombardo sollen zwei vortreffliche kleine Statuen in der Sakristei von S. Stefano zu Venedig, S. Johannes d. T. und S. Antonius herrühren, in welchen sich noch ein Nachklang der gothischen Weichheit jener Sculpturen der Massegne zeigt; zwei andere Statuen, St. Hieronymus und St. Paul, in der Kirche selbst sind schon in der spätern Art der Schule. Dem Pietro und seinen Söhnen Antonio und Tullio wird das Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo (gest. 1476) in S. Giovanni e Paolo zugeschrieben, dessen zahlreiche, schön angeordnete Figuren leicht und lebendig, in der Gewandung aber bereits überzierlich behandelt sind, ein Mangel, der allen Werken dieser Schule eigen ist; von Tullio allein soll, ebenda, das minder ausgezeichnete Denkmal des Dogen Giovanni Mocenigo (1485) und die geschichtlichen Reliefs an der Scuola di S. Marco gearbeitet sein, in welchen sich die feinste Ausführung mit einer zwar unplastisch-perspectivischen aber edeln Composition verbindet. Schwächlicher, aber ebenfalls von zartester Ausführung ist sein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo: Christus umgeben von den Aposteln, eine Heilige krönend. — Völlig sichere Werke dieser Künstler werden wir bei der Sculptur des 16. Jahrhunderts zu betrachten haben, wohin der wieder um eine Stufe weiter entwickelte Styl dieselben verweist. Eben dies gilt von dem ihnen nahe verwandten, schon als Dekorator (S. 577) erwähnten Alessandro Leopardo, dessen eines Hauptwerk, das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478) in S. Giovanni e Paolo wohl noch ins 15. Jahrhundert fällt; dasselbe zeichnet sich durch starke stellenweise Einwirkung der Antike und besonders durch die Süssigkeit der Köpfe merkwürdig aus. — Für andere, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des 15. Jahrhunderts fehlen die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder

bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, vielleicht von einem der Lombardi, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco d'lla Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Hier ist auch noch die treffliche Reliefgestalt eines thronenden h. Marcus (1491) im Dom von Ravenna zu erwähnen, zu dessen Seiten — so sehr war diese Schule von malerischem Realismus durchdrungen — Bücherbretter mit Folianten in Relief dargestellt sind. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeiten des 15. Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei Pavia, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke versehen.[1] Alle Einzeltheile dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken, zum Theil von miniaturartiger Delicatesse, geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Innern der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das 16. Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des 15. Jahrhunderts tragen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche, Antonio Amadeo, von dem das Monument des Bartolomeo Colleoni in einer Kapelle bei S. Maria maggiore zu Bergamo, mit fünf originell lebendigen Heldenstatuen, herrührt; und Andrea Fusina, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu Mailand (1495) gefertigt ist. — Von den übrigen Kirchen der Gegend enthalten besonders die mailändischen (der Dom, S. Maria delle Grazie u. a.) und der Dom von Como Werke dieser Meister; der letztere überdies noch Sculpturen des Architekten Tommaso Rodari. — Ausserdem blieben in Oberitalien die grossen bemalten Thongruppen in Uebung, welche in

[1] Vergl. Fr. Durelli, la Certosa di Pavia.

der Regel die Trauer um den Leichnam Christi und andere Scenen der Passion darstellen und durch grellen Ausdruck und unbedingten Naturalismus auf die Rührung des Volkes berechnet waren, gleichwohl aber durch ihre kräftige Charakterfülle zu den höhern Kunstgattungen gehören. Speciell war dafür berühmt Guido Mazzoni, von seiner Heimath Modena zubenannt Modanino, dessen Gruppen in S. Giovanni decollato und im Dom von Modena, sowie in der Kirche Monteoliveto zu Neapel das Aeusserste der Wirklichkeit erreichen. (Die letztgenannte ihrer echten Zusammenstellung und ihrer Farbe beraubt). Mit mehr Schönheitssinn und gemilderter Grimasse verfahren Caradosso (Gruppen in der Krypta von S. Sepolcro und in S. Satiro zu Mailand) und Vinc. Onofri (Gruppe in S. Petronio zu Bologna).

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfang des 15. Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni a Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (gothisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Angelo Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen [1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. 1.

modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke, ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Medaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medailleure des 15. Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des gothischen Styles tragen; in der späteren Zeit seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt; Giovanni Boldu und Gentile Bellini, beides Maler zu Venedig; Giovanni Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch

eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das 16. Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe; zwei treffliche Bronzereliefs, Kämpfe nackter Männer, in der Akademie zu Venedig); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannigfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule. [1]

In der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; [2] und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen portraitartigen Charakter; die Gestalten, welche sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 67, 67 A, 69.* — [2] S. d. Anmerkung, S. 608.

Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal umgibt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen (z. B. bei den häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des giottesken Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello, nach gewöhnlicher Annahme der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella und das Bild eines schon sehr lebendig bewegten Reiterkampfes in den Uffizien zu Florenz erhalten; und Masolino da Panicale, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des 15. Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt Masaccio (1402—1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger als diese zweifelhaften Werke sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz.[1] Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her. Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen auf's Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannigfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412—1469). Filippo gibt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Rührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses, der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in den Uffizien zu Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Gestalt der Venus,

dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn; doch übertraf er seinen Vater und seinen Lehrer in den höhern Bezügen der historischen Composition durch grössere Unbefangenheit, Würde und dramatische Belebung, sowie durch eine ernste, fast rührende Anmuth seiner weiblichen Köpfe. Sein frühstes und schon höchst vorzügliches Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (Kirche del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom; das Hauptwerk die zwei grossen Fresken aus der Apostelsage in S. Maria novella zu Florenz (Capella Filippo Strozzi). — Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten; das schönste in der Badia zu Florenz.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Roselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche nach dem bischöflichen Pallaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten 15. Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1447) und in den Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des heil. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Pallastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte die Anbetung

der Könige dar, auf den Seitenwänden sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. Vor Allem wichtig aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).[1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie. — Von Tafelbildern Benozzo's ist nur ein bedeutendes vorhanden, eine Glorie des h. Thomas von Aquino, im Louvre zu Paris.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Bennozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommasso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der Kirche Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen frühern Werken gehören, ausser der

[1] Lasinio, Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.

ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom, beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und im Chore von S. Maria Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich unter anderen in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Domenico Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

An Domenico Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attavante, von dem die Malereien eines Breviers der königlichen Bibliothek zu Paris und eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485) in der Bibliothek zu Brüssel herrühren, und Gherardo, dem man u. a. die Bibel des Matthias Corvinus (1490) in der vaticanischen Bibliothek, und ein Missale in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bartolommeo della Gatta ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toscanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch herber und düsterer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian, bisher in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz, jetzt bei Seite gebracht; (andere in

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

den Uffizien etc.); das Hauptbild des Verrocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443—1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des 15. Jahrhunderts und scheint sich zum Theil in Florenz, nach Masaccio, vorzüglich aber nach den Paduanern (s. unten) gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung und durch grosse Frische des Colorites ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. a.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440—1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.[1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des heil. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento. Von seinen Altarbildern möchte dasjenige in der Onufriuskapelle des Domes von Perugia (1484) das wichtigste sein.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der

[1] Umrisse bei della Valle, storia del duomo d'Orvieto.

toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Roselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476—1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des 16. Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen.[1]

Die oberitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwickelung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des 14. Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur und der Perspective ausgeht und damit einen oft herben Realismus verbindet. In der späteren Zeit des Jahrhunderts aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wieder empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der wichtigste Herd der malerischen Thätigkeit ist wiederum für die entscheidenden Jahrzehnde gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts Padua. Hier wurde bereits, im Zusammenhange mit der berühmten Universität, das Studium der Perspectivik nebst seiner malerischen Anwendung eifriger betrieben als selbst in Florenz; auf eigenthümliche Weise verband sich damit eine Art von Studium der antiken Sculptur, wobei man von der Idealität der Auffassung völlig absah, das Lebensprincip verkannte, aber dafür der Präcision der Darstellung und dem Reichthum des Dekorativen, sowie auch dem Costüm und den Gegenständen sich

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 67, A; 69.*

nach Kräften anschloss. In der Folge mag auch Donatello durch seinen Aufenthalt und seine Arbeiten diesem plastischen Hang der paduanischen Maler neue Nahrung gegeben haben.

Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt (so eine Madonna vom J. 1447 ehemals in der Gallerie Manfrin zu Venedig), sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Francesco Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des 15. Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431 bis 1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von 9 grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und andern Schülern Squarcione's in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichnam

zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sog. Madonna della Vittoria (1495) im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. Andre dagegen, welche theils Schüler Squarcione's, theils Mantegna's heissen können, schliessen sich seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo Tura, bis ins Barocke übertrieben wird. (Von ihm und Piero della Francesca umfangreiche Fresken im Pal. Schifanoja zu Ferrara.) Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen Francesco Cossa und Lorenzo Costa, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des Francesco Francia und andrer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forli, welcher zugleich als Schüler des Piero della Francesca bezeichnet wird. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch grossartige Schönheit und Grazie auszeichnen, in den Pallast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht. Ein andres Frescobild, die Ernennung Platina's zum Bibliothekar durch Sixtus IV. vorstellend, befindet sich in der Gallerie des Vaticans.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzio Foppa der ältere, aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der Brera zu Mailand, nicht sehr bedeutend); Vincenzio Civerchio, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu Palazzolo, zwischen Bergamo und Brescia); Bernardino Buttinone; Bernardino de' Conti. — Von dem vorzüglich

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, No. 66, ff.

gerühmten Agostino di Bramantino kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das 16. Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand. — Neben ihm ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des 15. Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen hie und da in greller Uebertreibung, oft aber auch auf sehr bedeutsame Weise hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[1] — So auch bei den Werken des Piemontesen Macrino d'Alba (um 1500); mehreres in der Gallerie von Turin; ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.), der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli, zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar Gemälde im Museum von Neapel vorhanden, wiederum von herbem Realismus aber tiefem Ausdruck und tüchtig in der Zeichnung. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des 16. Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 420.

sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des hl. Antonius; das in der Kirche S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltars der Kirche dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig (S. Giovanni e Paolo, Akademie etc.) nicht selten. — Aehnlich, doch noch härter, erscheint Carlo Crivelli, dessen farbenglühende Hauptbilder in der Brera zu Mailand vereinigt sind. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth. (Bilder in S. M. de' Frari und in der Akademie). Bei Fra Antonio da Negroponte erscheint der paduanische Styl ebenfalls durch Milde gemässigt. (Hauptbild in S. Francesco della Vigna.)

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich nachmals in Venedig niederliess. Er brachte mit sich jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in dem Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt

hatte, — die vervollkommnete Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf, so dass vielleicht schon die Einwirkung der paduanischen Schule die wenigen scheinbaren Analogien mit dem flandrischen Realismus genügend erklären konnte. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom Jahre 1445, und diesem gegenüber ein hl. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden. [1]

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebendigere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. Die Schule offenbart ihren Genius schon ganz vollständig, indem sie den Hauptnachdruck auf die Darstellung eines schönen, glücklichen und würdevollen Daseins legt und hiedurch nicht sowohl einen himmlischen, als einen festlich-idealen oder froh-gemüthlichen Eindruck hervorbringt. Auch ihre blühende, wenn auch oft noch spielende Färbung trägt hiezu wesentlich bei. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516); der Ausdruck, bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488), und del Redentore,

[1] Ueber Antonello s. deutsches Kunstbl. 1851, S. 421.

in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in S. Salvatore (Christus in Emmaus), in S. Giovanni Crisostomo (1513), in den genannten Sammlungen u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie und S. M. de' Frari zu Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Pennacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marcone. — Sodann: Vincenzo Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambatista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister; sein Hauptbild al Carmine in Venedig), und Marco Marcone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des 16. Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.; ein Altarblatt (1514) in S. Vitale zu Venedig. — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des 15. Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone

(Altarbild in Santa Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspallastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule.

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des 14. Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem 15. Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke, was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) einen nur härter realistischen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Anderes von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten, begonnen seit 1454).

[1] Vergl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b. — *Denkmäler der Kunst, T. 70.*

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Palazzo Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmälig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi; — vom Jahr 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andere im Castell von S. Severino (1486), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fulgino 1492, die Bilder der Predella des Hauptaltares im Pariser Museum, in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve, gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der

sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. Andere seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des 15. Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen (früher) in der Sammlung des Königs der Niederlande im Haag; eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zu Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gallerie Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andere in der Gallerie des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna in S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von S. Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere

Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Raphael Santi, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Pallastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — Bernardino di Betto aus Perugia, genannt il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte des h. Bernardin von Siena) und in der Tribuna von S. Croce in Gerusalemme sowie diejenigen im Dom von Spello. (Geringer sind diejenigen in S. Maria del Popolo und in den Zimmern des Appartaments Borgia, im Vatican). Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Ein umfangreiches und sorgfältiges Werk sind sodann die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, darunter zwei nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503). [1] — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken

[1] Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des 16. Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein.

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Pieve zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine hl. Familie im Berliner Museum (I, Nro. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom Jahr 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Mannigfach andre Werke,

zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den Anfang des 16. Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Andrea del Brescianino, Bernardino Fungai, und vornehmlich Jacopo Pacchiarotto. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des 15. Jahrhunderts in Neapel dar. Hier ist es ein sehr kenntlicher Einfluss flandrischer Kunstweise, welcher den Realismus in dieser Schule mannigfach, hie und da fast vollständig bestimmt. Schon König René von Anjou, ein Schüler der van Eyck, soll diesen merkwürdigen Zusammenhang vermittelt haben; auch der Aufenthalt des Antonello da Messina in Neapel blieb wohl nicht ohne Einfluss.

Weniger in den höhern Bezügen der Composition und der Formenauffassung, als in den Nebendingen der Landschaft u. dgl. zeigt sich diese flandrische Einwirkung bei Antonio Solario,

genannt lo Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1445; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen, obschon keineswegs erhabenen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Vollkommen in flandrischem Styl concipirt und selbst gemalt sind erst die Bilder eines andern Schülers, Simone Papa des ältern, im Museum von Neapel. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

DRITTES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des 15. Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst entgegen. Machtvolle

und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im 15. Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz. [1]

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im 15. Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des 16. Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums von Florenz; sie stellen den Täufer

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 72. 73.*

Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät sind in diesen Gestalten auf's Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer kolossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein sicheres Sculpturwerk seiner Hand erhalten.[1] — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Tatti, genannt Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen jene schon S. 577 genannten zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo (1505—1507); hier sind die Nebenfiguren von idealer Energie, die Statuen der Verstorbenen von edelster Durchführung, nicht mehr strenge in liegender Stellung, sondern bereits mit untergestütztem Arme, im würdigsten Ausdruck des Schlafes, wie er seitdem von Vielen nachgeahmt, von Wenigen wieder erreicht wurde. In Florenz fertigte Sansovino einen Theil der Sculpturen des Sacramentsaltares in S. Spirito, und die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand

[1] Die Sammlung des Stadthauses zu Lille besitzt eine weibliche Wachsbüste, welche dahin aus dem Nachlass des Malers Wicar übergegangen ist. Nur der Kopf ist alt und zeigt deutliche Spuren von Bemalung; die Augen bestehen aus einer glänzenden Masse; dagegen ist das Haar plastisch ausgedrückt. Nach der wunderbaren Schönheit der Formen, welche das Portrait in völlig idealer Weise darstellen, darf man hier auf einen der grössten italienischen Meister, nach gewissen Einzelheiten vielleicht sogar auf Leonardo schliessen. — S. Fr. Kugler, Kl. Schriften, II. S. 510.

rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Im Dom von Genua enthält die Johanneskapelle ausser jenen Statuen Civitali's zwei von Sansovino: den Täufer und die Madonna, letztere wiederum ein Werk der lebenvollsten Schönheit. — Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre in Portugal, beschäftigt. Im Berliner Museum befindet sich von seiner Hand ein schönes Relief, anbetende Engel.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1563) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist. Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des 15. Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später sein kraftvoll belebter Koloss des David vor dem Pal. vecchio, ebendaselbst (den letzteren fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen

Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte). — Auch eine milde und würdevolle Madonnenstatue in Notre-Dame zu Brügge, wenn sie überhaupt Michelangelo's Werk ist, reiht sich diesen frühern Schöpfungen an.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo aufs Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst) von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei (unvollendete) Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet. Die Statue des Jüngern ist von grossartiger

[1] Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Schönheit, die des Aeltern dagegen in der Stellung widerwärtig und wahrscheinlich bedeutend verhauen.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst in den letzten Jahren des Papstes Clemens VII. (1523—1534, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke", *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt, so dass z. B. der linke Ellbogen über das rechte Bein gestemmt ist. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna, welche überdies verhauen scheint und wahrscheinlich desshalb unvollendet geblieben ist. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Ausserdem finden sich zu Florenz in den Uffizien die Büste des Brutus, die Statuen eines sterbenden Adonis und eines Jünglings (letztere nur im Rohen), und in der Akademie ein Block, aus welchem eine mächtige Apostelgestalt hervorzutreten beginnt. Unter den wenigen Büsten, die man ihm noch zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen.[1]

[1] Neuerlich wird auch Raphael als Bildhauer anerkannt. Die Statue des Jonas, in der Kapelle Chigi, in S. Maria del popolo zu Rom, welche gemäss der gewöhnlichen Ansicht nach seiner Angabe von Lorenzetto ausgeführt sein sollte, gilt jetzt (Passavant, Rafael, I, 249) als eigenhändiges Werk des grossen Meisters, dessen sie auch an wunderbarer Schönheit der Conception wie

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden und dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete und welche wenigstens als Flachreliefs in linearer Beziehung trefflich sind. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt von ihm die Statue des hl. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später sowohl als auch schon früher hat er Vieles in Genua (zahlreiche Sculpturen in S. Matteo), auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von kolossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch

der Ausführung nicht unwürdig ist. Von einem als Arbeit Raphaels angeführten Knaben auf einem Delphin ist in der Mengsschen Sammlung zu Dresden ein Gypsabguss erhalten.

reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertigt hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggià de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, genannt il Tribolo, (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna; in der Kirche ein grosses Relief mit der Himmelfahrt Mariä. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia, vorzüglich aber die Werke des Andrea Sansovino scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keineswegs entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.[2]

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des 16. Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Wie bei den venetianischen Sculpturen der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts, so zeigt sich auch hier die von der paduanischen Schule ererbte vollkommen antikisirende Darstellungs- und Behandlungsweise des Einzelnen, nur in der freiern, minder scharfen und strengen Art des 16. Jahrhunderts; zugleich jedoch wird in den Reliefs fortwährend die perspectivisch gedachte, oft sehr überfüllte Anordnung beibehalten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco, (1480—1532) anzuführen. Von ihm

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die ebengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 73.*

sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die des (S. 578 erwähnten) grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden, und vier bronzene Hochreliefs vom J. 1513, die Findung des wahren Kreuzes darstellend, in der Akademie zu Venedig. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen, zugleich jedoch durchgängig an malerischer Ueberfüllung, theilweise auch an flauer Behandlung leiden.

Sodann ist hier abermals die Familie der Lombardi zu erwähnen, deren spätere Arbeiten entschieden das Gepräge eines freiern und grossartigern Styles tragen. Das anmuthvollste Werk ist der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco (1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. In der Gewandung hat das überzierliche, feine Faltenwerk der frühern Sculpturen hier einem ernsten, selbst grandiosen Wurf den Platz geräumt. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardo genannt; dem letzteren, dessen frühere Werke wir bereits (S. 578) erwähnten, dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein.[1] Sodann gehören hieher diejenigen Marmorreliefs, welche Antonio und Tullio Lombardo (bis 1525) für die Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua arbeiteten; bei grosser, selbst idealer Schönheit einzelner Theile und dramatisch lebendiger Composition beider Künstler hat Antonio hier den Vorzug einer naivern Aneignung der antiken Darstellungsweise. (Ein späteres Mitglied der Familie, Tommaso Lombardo, erscheint in seiner Gruppe der hl. Familie in S. Sebastiano zu Venedig, und in seiner Statue des h. Hieronymus, in S. Salvatore, als ein nicht sehr bedeutender Nachfolger J. Sansovino's). — Ein anderer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso

[1] Der Ueberarbeiter glaubt die Vermuthung aussprechen zu müssen, dass dem Leopardo am ehesten die vorzügliche Madonnenstatue auf dem Altar und die Statuetten der Tugenden am Sarkophag angehören möchten. — B.

Cittadella, und er stammte aus Lucca.[1] Drei Werke seiner Hand, sämmtlich nebst mehrern andern zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich: das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon, welche den Tod der heil. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526); das dritte die Marmorreliefs am Untersatz der Arca in S. Domenico, geistvolle und schöne Miniatursculpturen erzählenden Inhaltes. Frühere und sehr tüchtige Arbeiten in Thon sind von ihm die Halbfiguren der Apostel im Dom von Ferrara, die Gruppe der Kreuzabnahme in S. Pietro zu Bologna, vielleicht auch die Apostelköpfe in S. Giovanni in monte ebendaselbst. — Von Guglielmo Bergamasco findet sich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig eine Marmorstatue der h. Magdalena, welche die reife Schönheit tizianischer Frauen in Stein darstellt und bei einer freilich nicht ganz plastischen Auffassung doch durch den grossen Reiz der Behandlung, z. B. der Hand, anzieht.

Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, hatte wesentlich unter dieser Inspiration einige beinahe grossartig naive Werke geschaffen: eine grosse Madonna in S. Agostino zu Rom und einen lebhaft bewegten Bacchus, jetzt in den Uffizien zu Florenz, wozu noch als Werk der höchsten Anstrengung die Statue S. Jacobus d. ä. im dortigen Dome zu rechnen sein möchte. In seinen spätern Arbeiten zeigen sich grosse Verschiedenheiten; einige sind im Charakter dieser frühern gehalten, andere offenbaren einen unplastischen, doch nicht unedeln Naturalismus der Auffassung, einige wenige auch den Einfluss Michelangelo's. Diese zweite Epoche im Leben Jacopo's begann, als er seinen Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Jedenfalls gehört Jacopo Sansovino nicht zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines

[1] C. Frediani, intorno ad Alfonso Cittadella, etc. (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, Nro. 73.)

Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco: die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das schon mehr an Michelangelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier (gest. 1556) in S. Salvatore, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde, die bereits genannten Sculpturen der Lombardi ausgenommen, hauptsächlich von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eigenen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona, aber auch das manierirte Grabmal des L. Loredan in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, um 1572); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo; eine treffliche Gruppe, der todte Christus von Engeln gestützt, in S. Giuliano zu Venedig; eine Madonna mit zwei Engelgenien in S. Salvatore, die bronzenen Hochaltargruppen in S. Giorgio maggiore und im Redentore, etc.); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig; Mehreres, zum Theil schon etwas manierirt, in S. Giovanni e Paolo; ein vortrefflicher S. Sebastian in S. Salvatore, ein geringerer in S. Francesco della vigna); Giulio dal Moro (Mehreres in S. Salvatore); Tiziano Aspetti (zwei Statuen an der Façade und zwei im Innern von S. Francesco della vigna, von etwas gesuchter Grossartigkeit); Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m. — Fast alle diese Meister sind im günstigen Fall der Auffassung der venetianischen Malerschule verwandt, und Girolamo Campagna giebt die edlere, gemüthliche Seite derselben bisweilen in ergreifender Weise wieder.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im 15. Jahrhundert begonnen, auch noch im 16., in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.[1] Zu den Meistern des 16. Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. a. Antonio Begarelli (1498—1565) aus Modena, dessen Styl an

[1] Vergl. oben S. 702.

denjenigen seines Freundes Correggio erinnert; von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebranntem Thon) im Berliner Museum zu nennen, für die Art und Weise, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung verbindet, einer der merkwürdigsten Belege. Seine übrigen Werke, lauter grosse Gruppen und einzelne Figuren von (farblosem) Thon finden sich fast sämmtlich in Modena. (Kreuzabnahmen in S. Maria pomposa, in S. Francesco, in S. Pietro, Einzelstatuen in der letztgenannten Kirche und im Kloster bei S. Giovanni zu Parma; das späteste Werk, Christus mit Martha und Maria, in S. Domenico zu Modena). Im Verhältniss zu den Thonarbeiten des Mazzoni (S. 623) zeigt sich hier, ähnlich wie in denjenigen des Alfonso Lombardi ein oft ausserordentlich schöner, im Sinn des 16. Jahrhunderts geläuterter Naturalismus, der die höheren plastischen Gesetze nur wenig beachtet, weil er seiner Wirkung gewiss ist. — Sodann Agostino Busti, genannt Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andere in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt war Francesco Brambilla. Ein anderer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino, Kapelle Sanseverino und ein Kindergrabmal vor der Sakristei daselbst; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonietta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war

Domenico d'Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war Girolamo di Santacroce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kapelle S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus. — Werke verschiedener Meister der ganzen Schule sind die Sculpturen der Kapelle Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara und das colossale Grabmal des spanischen Gouverneurs Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im 15. Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im 16. Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen.[1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschn. 2.

Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen.[1] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karls V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander d. Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Ludovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet ist.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des 15. Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andere Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch

die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In anderer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andreo Verrocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des 15. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des 16. Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz gibt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon dies jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit,

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia. — *Denkmäler der Kunst, T. 74.*

einen grauenvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im Jahr 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum grössten Theil in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar befinden und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. [1] Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von

[1] Doch sind bei der letzten Herstellung zahlreiche echte Einzeltheile von höchster Bedeutung zum Vorschein gekommen.

Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übertragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervorzuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. (Das männliche Bildniss stellt wahrscheinlich einen andern Herrn vor). Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. Ein Jünglingsporträt ebenda; das Bildniss der Ginevra Benci und das eines Goldschmiedes im Pallast Pitti. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und h. Familien, zum Theil von Schülerhand; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa, ebendaselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine säugende Madonna im Pal. Litta; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerien (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rochers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das (frühe) Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess etwas problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jetzt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe

ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eines der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch habe sich dasselbe zuletzt in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag befunden. [1]

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden. [2] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem, fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen der *Belle ferronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule [3] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth

[1] Vgl. deutsches Kunstbl. 1851, S. 59. — Ebenda über verschiedene Werke Leonardo's: 1852, S. 37 u. a. a. O. 1853, S. 187. 430. — [2] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 423, ff. — Vgl. F. Kugler, Kl. Schriften II, S. 513. — [3] Vergl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, No. 69, ff.

der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio) und in der Ambrosiana (grosses Fresko einer Verspottung Christi); andere Fresko-Fragmente im Pal. Litta; drei Altarbilder im Dom von Como. Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um 1530, Geschichten der h. Jungfrau und einzelne Heiligenfiguren, worunter eine weibliche von erstem Werthe. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio und ein höchst anmuthvolles Gemälde, Vertumnus und Pomona, im Berliner Museum zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand.) — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche

Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde in der obern Kirche zu Arona, am Lago maggiore. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Anderes beim Duca Melzi zu Mailand, (ehemals) in der Gall. Manfrini zu Venedig, im Belvedere zu Wien, etc. Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel. — Von den minder bedeutenden Schulgenossen dieser Meister nennen wir Pietro Riccio, Bernardino Fassolo und Bernardo Zenalè, welcher aus der Schule des älteren Civerchio zu der Weise Leonardo's überging.

Gaudenzio Ferrari[1] (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andere Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich gibt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben, ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kap. del Sacro Monte, den Opfertod Christi in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535); ein Abendmahl im Refectorium von S. Paolo. In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit

[1] Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.

anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswürdigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum; eine schöne Madonna in der Gallerie zu Pommersfelden. — Bernardino Lanini und andere Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von M. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena:[1] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andere Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. Andere Tafelbilder in den Uffizien zu Florenz und in den Studj zu Neapel. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, *der Richtung* des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (genannt Michelangelo da Siena) und

[1] Einige Blätter in der Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

Bartolommeo Neroni (genannt Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten, theils von frühern Meistern, wichtigerntheils aber von Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Farnesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt.

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keineswegs einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspallastes und die Kirchen zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.[1]

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt.[2] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 75. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

Heiligen (darunter der heil. Franciscus) vom Jahr 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vornherein zu bemerken, dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

Unter den im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyklen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich u. a. im Museum

von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk. Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der hl. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer heil. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der heil. Katharina im Museum von Neapel, und eine grössere Darstellung desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andere grosse und überaus vollendete Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andere Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der National-Gallérie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des heil. Hieronymus (in der Gallerie von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender

Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), Bernardino Gatti, Giorgio Gandini, Lelio Orsi, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend; doch ist auch unter seinen meist widerwärtigen Historienbildern wenigstens eine Madonna mit Heiligen, in der National-Gallerie zu London (1527) um der Virtuosität der Darstellung willen anzuführen. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuoli.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung. [1]

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 76.*

eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des 15. Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondere religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Pallastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von Lucca (S. Martino und S. Romano); Einzelnes im Quirinal zu Rom (die beiden von Raphael vollendeten Apostel), im Louvre zu Paris, im Dom von Besançon, etc. — Freskobilder von Fra Bartolommeo sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in der Akademie von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heimsuchung Mariä in den dortigen Uffizien). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k: k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488 bis 1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich

in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andere Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerieen (namentlich wiederum in der des Pallastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand[1] ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühesten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die Anbetung der Könige; eine grossartige hl. Familie (la Madonna del Sacco, 1525) in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein höchst vorzügliches Abendmahl in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). Von den während Andrea's Aufenthalt in Frankreich gemalten Bildern ist eine Caritas in der Gallerie des Louvre als strenge und meisterhafte Composition zu erwähnen. — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, genannt Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und

[1] S. die Pitture a fresco di Andrea del Sarto.

Domenico Puligo, bei welchem die Formenauffassung des Meisters in das Unbestimmte zerfliesst.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des 16. Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Vorhof der Annunziata; im Pallast Pitti eine Madonna mit Heiligen. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.[1]

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474 bis 1563).[2] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten, doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt; was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 649) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die zum Beispiel in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 77. — [2] Umrisse nach seinen Gemälden bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.

Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht, gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grössern Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit

und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen in sofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht, in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten Gewalt entgegen, und in den niedern Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andere Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie in den Uffizien von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die heil. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, die drei Parzen, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird

besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniele Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers fanden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. (Neuerlich, wie man sagt, nach Paris verkauft.) — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compositionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgallerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward. Auch die Fresken einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom führte er nach Michelangelo's Entwurfe aus; einfach grossartig ist hier die Geisselung Christi. Das vor einigen Jahren entdeckte grossartige Bildniss der Vittoria Colonna wurde von Manchen dem Michelangelo, von Andern dem Sebastiano zugeschrieben, und jedenfalls verdankt Letzterer die eigenthümlich grandiose Auffassung seiner übrigen Porträts am ehesten seinem Lehrer.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger. [1]

Raphael Santi von Urbino [2] (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heitern Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des klassischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit befangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 78. 79.* — [2] Hauptwerk: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Sehr zahlreiche Umrisse bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres. — Vgl. F. Kugler, kleine Schriften, II, S. 513. 523.

Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, klassischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die frühste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühsten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im Jahr 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das Jahr 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro

maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke (bisher) bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im Jahr 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige, im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine (bisher) bei der Gräfin Anna Alfani, das andere im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bisher bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, bisher beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) in der Nationalgallerie zu London; Brustbild eines Jünglings, in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige

Bilder, die Raphael nach Vollendung der Vermählung der Maria im Jahr 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu Zweien von den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Die eine im Museum von Florenz, die andere im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des Jahrs 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde.[1] Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des Jahrs 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmälig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im k. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerien verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über dem Leichnam Christi (zu Baronhill). — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia.

[1] In die Zeit dieses ersten florentinischen Aufenthaltes Raphaels fällt das mit der Jahrzahl 1505 bezeichnete Abendmahl in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, Nro. 4771.) Die Gründe, um derentwillen wir dieses Werk bis auf weitere Beweise Raphael nicht beilegen können, s. in unserer Geschichte der Malerei, Bd. I, S. 567.

— Ein grossartiges Freskobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505). — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toskana; eine Mad., ehemals beim Duca di Terranuova zu Neapel, jetzt im Berliner Museum; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sog. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bisher bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, später bei Aguado in Paris; eine h. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); eine h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinak. von München; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin; ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Madonna mit vier Heiligen), in der Gallerie Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im Jahr 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gallerie Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eigenes Porträt (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen in

der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gallerie Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendaselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des Jahrs 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabenere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des klassischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als ebenso viel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der klassischen Kunst vergleichbar;

wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Verhältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letztern auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen, wiederum in besondere Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Pallastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu andern, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—12), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—15), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes

der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell'Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Composition.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des klassischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (1513—14); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren theilweise schon im Jahr 1518 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische

gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhepunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie sind vermuthlich erst nach Raphaels Tode ausgeführt, und scheinen nur — obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen — nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516), sowie die geringen Ueberreste von Fresken (das Marterthum der h. Felicitas), bisher in dem kleinen Jagdschloss la Magliana, unweit Rom (1518—20), gegenwärtig abgenommen und vielleicht veräussert.

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andere Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (eine Wiederholung, bisher bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gallerie Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von

Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben: die sog. *Vierge aux candélabres*, in neuerer Zeit aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell'Impannata, in der Gallerie Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im Museum von Neapel ist von Giulio Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine heilige Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Museum von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gallerie Pitti u. a. a. O.); verschiedene andere heilige Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen; ein kleines Bild der heiligen Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte heilige Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gallerie Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517); die h. Margaretha, ebendaselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Gallerie des Vatikans; die Madonna del Pesce, in Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gallerie von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi (lo spasimo di Sicilia) im Museum von Madrid;[1] und die Verklärung Christi, in der Gallerie des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gallerie Pitti (mehrfache Wiederholungen);

[1] S. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 594.

Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Pallast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gallerie Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Museum von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Pallast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Museum von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gallerie Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gallerie Doria zu Rom. Bei andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen.

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe des klassischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heiteres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—20), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Pallaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (jetzt ausgesägt und in die Gallerie Borghese versetzt), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels[1] war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 79, A.

darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heilige Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitere Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im Jahr 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Palläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Palläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzoglichen Pallaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Pallastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Pallaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni, sodann, als der bedeutendste, Francesco Primaticcio (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der man-

tuanischen Palläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten.[1] Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—71). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel und die einer Handschrift des Dante in der vatikanischen Bibliothek).

Ein zweiter Schüler Raphaels war Pierino Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—47). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Produktionsgabe verwandt, fehlt es ihm doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Pallast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte; das Tüchtigste sind die an den Wänden einer Gallerie gemalten Helden des Hauses Doria; ausserdem viel Dekorativ-Anmuthiges. Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum und das Porträt des Kardinals Polus zu Althorp das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480 bis 1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Palläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto[2] ausgeführten Compo-

[1] Vgl. Waagen, im deutschen Kunstblatt 1856, S. 198. — [2] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man

sitionen geschmückt (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung, welche in einer grossen Kreuztragung sich zu einer bedeutenden Wirkung aufschwingt.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen frühern Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels (Bilder im Berliner Museum); — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum; Fresken in S. Maria della Pace zu Rom. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend (Pinakothek von Bologna u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerien sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und in der öffentlichen Gallerie, dem sog. Ateneo); andere wichtige Bilder in den Gallerien Chigi, Doria und Borghese zu Rom u. a. a. O. — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); so bei den Gebrüdern Dossi,

sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

namentlich bei Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden; eine treffliche Circe im Pallast Borghese zu Rom; Fresken im Schloss zu Ferrara); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andere unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487 bis 1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.[1]

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des 15. Jahrhunderts eine eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 80.*

Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477—1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltene Altarbilder (ein vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören (wie einige Bilder, bisher in der Gallerie Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm, in der Akademie von Venedig; besonders aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jakob und Rahel in der Gallerie von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. (Eher von Bonifazio.) — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione (Hauptwerk dieser frühern Zeit: das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig); zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein anderer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke

eines milderen Gefühles, weshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen (Hauptbild in S. Maria formosa zu Venedig). In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gallerie von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sog. drei Lebensalter, (bisher) in der Gallerie Manfrin zu Venedig und in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gallerie Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelung einer besondern

Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist.) — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen — die schönste in S. Maria de' Frari — und in der Gallerie von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen" benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, bisher in der Gallerie Manfrin zu Venedig (Wiederholung derselben im Museum von Paris). Ausserdem sind als dramatische Compositionen zwei grosse Altarblätter zu nennen: der Tod des h. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, und die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig. — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälde auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); Girolamo Savoldo aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andere Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirchen S. Clemente, S. Eufemia und Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andere findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) und eine Judith in der Eremitage von Petersburg (dort als Raphael bezeichnet) von ihm herrühren. Vorzügliche Altarbilder etc. im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. und im Berliner Museum. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist Paris Bordone (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. (Mehrere Bilder in der Gallerie zu Stuttgart.) — Der andere ist Batista Franco, gen. il Semolei (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.

VIERTES KAPITEL.

DIE NORDISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES VOM ANFANGE DES FÜNFZEHNTEN BIS ZUR MITTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des 15. Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des 16. Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinung ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer

steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des 12. Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind; und ebenso finden wir in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und eigenthümlich gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem 15. Jahrhundert begann, ungleich tiefer bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebens-Interessen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermassen die Grenzen des neugewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den

Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein besonderes, sehr eigenthümliches Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen gothischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkürlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht. [1]

[1] Eine umfassende Monographie über die Todtentänze, von W. Wackernagel, findet sich in dem Werke: Basel im 14. Jahrh. (Daselbst 1856).

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen; eines Theils, weil uns jene, soweit unsere bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

In der niederländischen Malerei,[1] und zwar in der Schule von Flandern,[2] tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der gothischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten der niederländischen Miniaturmalerei und Sculptur jener Zeit ersehen, ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man, in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst, auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet), war auch in den Niederlanden die Architektur des gothischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit

[1] Vgl. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts, im Kunstblatt, 1841, No. 3—13, und 1843, No. 54—63. Sodann Waagen's „Nachträge" etc., im Kunstblatt, 1847, No. 41, ff. und Desselb. neuere Mittheilungen, deutsches Kunstbl. 1851, S. 286 ff., 1854, S. 57 u. f. 163 u. ff. — Bei der vielfachen Ungewissheit, in welcher man sich bis jetzt über die Bestimmung einer bedeutenden Anzahl der niederländischen Meisterwerke befand, habe ich es für schicklich erachtet, der Kritik der genannten Beiträge, die sich durch eine grosse und nicht unbegründete Consequenz empfehlen, vorzugsweise zu folgen. — Auch in dieser (dritten) Auflage behalten wir die obigen Benennungen einstweilen bei, um nicht durch partielles Aendern Verwirrung hervorzubringen. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 31.*

von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der gothische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder Hubert van Eyck (um 1366—1426) und Johann van Eyck (geb. um 1396, gest. 1441), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des gothischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offenen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des 15. Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris)[1] zu nennen; in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Natursinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann, und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. (Ein dritter Bruder, Lambert,

[1] Waagen, Künstler und Kunstw. in Paris, S. 352.

scheint ein unbedeutender Maler gewesen zu sein.) Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420 bis 1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des h. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet. Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügeln singende und musicirende Engel und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle in S. Bavo; diejenigen, welche Adam und Eva vorstellen, werden zu Gent unter strengem Verschluss aufbewahrt; die übrigen Flügelbilder sind im Museum von Berlin befindlich. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine, etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem: eine Anbetung der Könige, im Besitz des Prof. van Rotterdam zu Gent, und das bisher dem Colantonio del Fiore zugeschriebene Bild des hl. Hieronymus in seiner Studierstube, im Museum zu Neapel. — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Donator in der Akademie von Brügge (1436); eine Verkündigung (früher) in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine andere, derb realistische Verkündigung, bei Hrn. Nieuwenhuys d. V. zu Brüssel; eine Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; eine Madonna, den todten Christus beweinend, bei Hrn. Kraenner in Regensburg; eine Vermählung der h. Catharina, bei Hrn. Weber in Antwerpen; dieselbe Composition, grösser und um einige Heiligenfiguren vermehrt, bei Hrn. Verhelst zu Gent; die Seitentafeln eines Reisealtärchens, Kreuzigung und jüngstes Gericht in höchst grossartigen Compositionen enthaltend, im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff, bisher in Wien; die

Anbetung der Könige, in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Gallerie zu Wien; ein anderes in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen (1439); ein drittes die Madonna in einer Kirche darstellend, in der Gallerie zu Dresden; ein viertes bei H. Rogers zu London; ein h. Hieronymus, zu Stratton in England; eine h. Barbara und S. Johannes des Täufers, im Museum zu Madrid (1438); eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); das Bildniss eines Mannes mit seiner Gemahlin, in der Nationalgallerie zu London (1434); zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien, das des Judocus Vyts und das des Decans Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Johann van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439); das eines ältlichen Mannes, im Besitz des Hrn. Engels zu Köln. [1]

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst anzuführen: Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), ein Schüler des Hubert, dem man die erwähnte Theilnahme an dem grossen Altarwerke von Gent zuschreibt; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der K. St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. Sodann ein Altarblatt mit der Passion in S. Sauveur zu Brügge; zwei kleine Bilder im Berliner Museum, etc. — Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417), noch an Hubert van Eyck erinnernd, im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M.; ein weibliches Bildniss im Berliner Museum; eine Scene aus der Legende des h. Eligius (1449), bei Hrn. Oppenheim in Köln. U. a. m. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grossartig bedeutendes Abendmahl in der Kirche S. Agata zu Urbino; ausserdem scheinen ihm vier zusammengehörige Gemälde des Berliner Museums und der Münchner Pinakothek anzugehören, dort das Paschahmahl und Elias mit dem Engel, hier Melchisedek und die Mannalese; mit diesen Bildern stimmt ein Abendmahl in S. Pierre zu Löwen überein. — Hugo van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt). In der Gallerie Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein

[1] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1855, S. 70, wo noch zwei andere bisher unbekannte Bilder, in England, namhaft gemacht werden.

verkündigender Engel. Im Museum von Berlin und mehrern andern Gallerieen ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben; auch die Innenseiten der Thüren des grossen Reliquienschrankes im Dom von Aachen tragen Malereien seiner Hand. — Die Ebengenannten erscheinen der Weise der Eyck's vorzüglich nahe stehend. Etwas abweichend ist ein anderer Meister, Rogier van Brügge;[1] er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; der heil. Lucas, die Madonna malend, in der Pinakothek von München (Joh. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling gen.); eine zweite, ebenfalls Memling zugeschriebene Anbetung der Könige, auf den Flügelbildern Johannes d. T. und S. Christoph, ebenda; die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die h. drei Könige, im Museum von Berlin (Joh. Memling genannt); Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen; das höchst prachtvolle Reisealtärchen Carls V. (um 1430) gegenwärtig im Museum zu Berlin; drei Historien aus dem Leben des Täufers, ebenda; fünf grosse Altartafeln mit dem Weltgericht, im Hospital zu Beaune in Burgund; endlich eine grosse Kreuzabnahme im Museum zu Madrid und eine kleinere in S. Pierre zu Löwen.

Johann Memling oder Hemling,[2] der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine eigenthümliche Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in

[1] Nach den Mittheilungen Waagen's („Nachträge" etc. im Kunstblatt 1847, No. 43) hiess dieser berühmteste Schüler der Van Eyck eigentlich Rogier van der Weyden, war schon 1436 Maler der Stadt Brüssel, und starb vor 1464. — Seinem gleichnamigen Sohn oder Verwandten werden wir unten begegnen. — Ueber diese beiden Rogier s. Passavant, in v. Quast's Zeitschrift, II, No. 1. — [2] Ueber den Namen s. Waagen, im deutschen Kunstblatt, 1854, S. 177. — Ueber die Werke in Brügge Kugler, Kleine Schriften II, S. 507.

die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitals zu Brügge; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln dar, und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andere, die Vermählung der h. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula (1489?) ebendaselbst; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der h. Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung; mehrere kleinere und minder sichere Arbeiten ebenda. Ausserdem sind in Brügge von ihm vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom J. 1484, minder bedeutend, doch wohl eigenhändig); das Martyrthum des h. Hippolyt in der S. Salvatorskirche. Zu S. Pierre in Löwen: das Martyrthum des hl. Erasmus. Zwei wunderbar feine Miniaturbilder und ein Portrait in der Akademie von Antwerpen. — In der Sammlung des Königs der Niederlande fanden sich von seiner Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des heil. Bertin, dem Reliquienkasten der heil. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: eine Tafel mit den Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Maria und ein sehr vorzüglicher Christuskopf. Im Dom zu Lübeck: ein bedeutendes Altarwerk (1491), innen die Passion, auf den Flügeln Heilige und den englischen Gruss enthaltend. In der k. k. Gallerie zu Wien: ein Madonnenbild (als Hugo van der Goes benannt). Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln, und ein Doppelportrait. In der Turiner Gallerie eine Tafel mit der Passion. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei Hrn. Aders in London ein männliches Bildniss, als Memlings eigenes Portrait geltend (1462). In der öffentlichen Sammlung zu Strassburg (von Memling oder einem andern sehr vorzüglichen Meister) eine Madonna mit Heiligen. — Neuerlich wird auch das berühmte Altarwerk der Marienkirche zu Danzig (1467), welches in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, mit Bestimmtheit Memling beigelegt. [1]

[1] Siehe die Mittheilungen Passavant's im Kunstblatt 1847, Nro. 32, ff. — Früher schrieb man dieses Werk Michael Wohlgemuth, Johann van Eyck, Hugo van der Goes, A. van Ouwater, u. A. zu.

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet.[1] In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Johann van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London.[2]

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf, welchem er in einer Klage „über dem Leichnam Christi“ (k. k. Gallerie zu Wien) an Lebendigkeit der Charaktere, Ausdruck und Vollendung kaum nachsteht, nur dass das Verhältniss seiner Gestalten mehr gestreckt, der Ton der Carnation kühler ist. — Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Gallerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. In der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart dürften ihm zwei alttestamentliche Rundbilder angehören. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, anzuführen, der aber das Gestreckte in den Verhältnissen, die Eckigkeit der Bewegungen sehr übertreibt, auch in der Ausführung minder geistreich ist; von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), früher in der Sammlung des Königs der Niederlande, und Augustus mit der Sibylle, bei H. Schöff Brentano zu Frankfurt a. M.

Gleichzeitig macht sich in der holländichen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch;

[1] Ueber niederländische Miniaturen bes. Waagen, Kunstw. und Künstler, a. m. O. u. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 55. 68. 90. II, 18. — [2] Für die gewirkten Tapeten waren die Niederlande damals die grosse Werkstatt. (S. bes. Laborde, les ducs de Bourgogne, seconde partie, Tome I, u. Jubinal, anciennes tapisseries, ein colorirtes Prachtwerk). Grosse Vorräthe davon werden noch im Hôtel de Cluny zu Paris, bei den Esthedralen von Rheims, Beauvais etc., im Berner Münster u. a. a. O. aufbewahrt. Allein die künstlerischen Kräfte, die man für die historischen Compositionen in Anspruch nahm, waren auffallend gering und erinnern kaum in den äusserlichsten Bezügen an ihre grossen Zeitgenossen unter den Tafel- und Miniaturmalern.

eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533).[1] Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren, seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig; als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), früher in der Gallerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ebendaselbst zwei Altarflügel; ein grosses, doch nicht sehr geschmackvolles jüngstes Gericht, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der heil. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gall. Lichtenstein zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Gallerie zu Wien; ein Eccehomo in der Tribune des Museums von Florenz; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; eine Spielgesellschaft, zu Wiltonhouse; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England. — Einem Zeitgenossen, Jan Mostaert aus Harlem (1499 bis 1555) schreibt man einen Altar in der Marienkirche zu Lübeck, eine Glorie und zwei Bildnisse in der Akademie von Antwerpen, und zwei Madonnenbildchen im Berliner Museum zu; — Werke, welche sich durch Lieblichkeit des Ausdruckes, weiche Modellirung und wohlausgebildete Landschaften auszeichnen.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 84, A.*

Am Ende des 15. und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist Brabant an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: Anton Claessens; von ihm zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — Rogier van der Weyde aus Brüssel; sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum, (1488) ist im Wesentlichen eine Wiederholung der Madrider Kreuzabnahme seines Vaters oder Verwandten Rogier von Brügge; derselbe Gegenstand in den Museen von Liverpool, Neapel und Schleissheim; das Fragment einer Kreuzigung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — Quintin Messys von Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit. Sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf den Flügeln, durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, in der Akademie von Antwerpen; ebendaselbst die unter dem irrigen Namen Holbein bekannten Köpfe Christi und der Maria, von grossartiger Schönheit und Milde, u. a. m. Eine Anbetung der Könige, von Messys oder einem sehr bedeutenden Nachfolger, in S. Donato zu Genua. — Andere Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein Altarblatt mit der Madonna, früher in der Sammlung des Königs der Niederlande; ein andres in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine h. Magdalena zu Corshamhouse in England. Sodann werden ihm mehrere Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren zugeschrieben, wie namentlich das, mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys. —

Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige in Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, den Flügeln eines Altars mit Heiligen und Donatoren im Dom zu Lübeck, auch einer Anbetung der Könige im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über dem Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) und in einer h. Familie (zu Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Raphael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen eigenthümlichem Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, ein grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495 bis 1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige gute Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse, ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Ween); Lancelot Blondeel u. s. w. — Von dem letztgenannten rührt nach neuern Forschungen u. a. der Entwurf zu dem berühmten Prachtkamin im Hôtel de ville zu Brügge (1527) her.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Fache des Portraits ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler des Schorel; Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, genannt Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellung zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier, dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen, und Herri de Bles, der auf eine mehr gemessene Totalwirkung ausgeht.

Von den Glasgemälden der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die in der Kathedrale S. Gudule zu Brüssel weniger durch das Figürliche als durch die geschmackvolle Pracht des Dekorativen im reichsten Styl der Renaissance ausgezeichnet.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht

sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornehmlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der gothischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen und zwar florentinischen Kunst verbindet und sich zu einer eigenthümlichen Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Georg Brentano zu Frankfurt a. M. her. Besonders die letztern sind von grossartigem Styl und verbinden eine feierliche Schönheit der Conception mit der höchsten Pracht und Sauberkeit der Ausführung.[2] Fouquet war auch Staffeleimaler; doch stimmt das einzige ihm zugeschriebene Bild, ein Donator mit seinem Heiligen, ebenfalls im Besitze des Hrn. Brentano, nicht sonderlich mit jenen Miniaturen überein. — Als einen wahrscheinlich unmittelbaren Schüler des Joh. van Eyck betrachtet man René den Guten, Herzog von Anjou und Titularkönig von Neapel und Sicilien (1408 bis 1480), von welchem im Hospital zu Villeneuve bei Avignon und in der Kathedrale zu Aix in der Provence[3] noch bedeutende Altarbilder vorhanden sind, ein früheres Bild, bei Hrn. Clérian in Aix, lässt noch einen italienischen Einfluss, etwa des Pisanello, erkennen. — Auch im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des 16.

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 369. ff. Der wirklich französischen, d. h. nicht aus Flandern bezogenen Tafelmalereien sind wenige (Einiges im Hôtel de Cluny zu Paris; eine Madonna mit Engeln im Museum von Antwerpen etc.). Auch die Fresken kommen kaum in Betracht. (Geschichten der Kreuzerfindung in der Kathedrale von Alby etc.). — [2] Näheres siehe Kugler, Kl. Schriften, II, 351. — [3] d'Agincourt, Malerei, t. 166.

Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiedenere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein anschliesst.

Von der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts können wir nur im Allgemeinen sagen, dass auch sie von dem flandrischen Realismus, und zwar sehr unmittelbar, berührt wurde. In besonders grossartiger Uebung erscheint, nach allem zu urtheilen, die Glasmalerei, getragen zuerst von nordischen Meistern, welchen bald einheimische nachfolgen. Die alterthümlichsten Fenstergemälde in der Kathedrale von Leon; dann in der von Avila (seit 1497), in der von Toledo (hauptsächlich seit 1500), Sevilla (ebenso), Cuenca, Malaga (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), Segovia, Salamanca, Saragossa, Barcelona u. s. w. — In Portugal gilt als eine Art Collectivname der Maler Gran Vasco, über dessen Zeitalter und echten Werken noch völliges Dunkel schwebt. Wie es scheint, ist er den Ferraresen (Mazzolino etc.) eben so nahe verwandt als den Niederländern.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des gothischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse.[1] Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar, die ganze, in Rede stehende Periode hindurch, eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt, sodann der ebenfalls unbekannte Urheber der Malereien eines Altars (1481—1484) in der Ferberschen Kapelle der Marienkirche zu Danzig; ferner, in der ersten

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 62.*

Hälfte des 16. Jahrhunderts, Johann von Calcar, welchem ausser mehrern andern Gemälden der Kirche zu Calcar vorzüglich die aus 20 oder 24 Feldern bestehenden Malereien des Hochaltars, Gestalten von höchst zartem und anmuthvollem Ausdruck und vollendeter Durchführung, beigelegt werden. Anderes in der Münchener Pinakothek (eine mater dolorosa), in der Kirche zu Rees, im Rathhause zu Wesel, am Altar der Reinholdskapelle in der Marienkirche zu Danzig (1516), etc.

Sodann treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden.[1] Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln, jetzt bei Hrn. Baumeister daselbst; dann sind, als Arbeiten derselben oder einer nahe verwandten Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1463) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, in kölnischen Privatsammlungen (bei den HH. v. Geyr, Zanoli, Kerp) u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war; ausser einer Reihe von Bildern im städtischen Museum etc. zu Köln sind hier besonders einige Altargemälde in der Stiftskirche zu Oberwesel (1503 bis 1506) als merkwürdige Ausflüsse dieser Richtung anzuführen. — Ein jüngerer Meister, um 1500, wird fälschlich identificirt mit Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigene Behandlungsweise und eine eigenthümliche, zierlich manierirte Auffassung in der Weise des 15. Jahrhunderts. Die betreffenden Bilder sind: zwei Altartafeln mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine dritte, ähnliche, im Museum zu Mainz; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg'schen Sammlung, jetzt bei Hrn. Haan und Hrn. v. Geyr in Köln. Von verwandter Hand: eine heilige Nacht (1516) bei Hrn. Zanoli, und eine Krönung Mariä, bei Hrn. Merlo in Köln. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des 16. Jahrh.

[1] Umständlicher in den Kleinen Schriften, II, S. 301 ff. — *Denkmäler der Kunst. T. 84, A.*

an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss der niederländischen Kunst um 1500 erkennen: es sind: zwei Darstellungen des Todes der Maria, in der Pinakothek von München und im städtischen Museum zu Köln, und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu einzelnen Motiven der italienischen Kunst über: ein Abendmahl und eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); von verwandter Hand: zwei kleinere Altarbilder im Museum zu Neapel, einiges in der k. k. Gallerie zu Wien, und eine Anbetung der Könige, in der Gallerie von Dresden (als Mabuse benannt). — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andere im städtischen Museum und in der Haan'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin, u. s. w. Minder bedeutend ist Johann von Mehlem u. A. — Weiter rheinaufwärts begegnen wir einem Frankfurter Maler Konrad Fyoll, dessen Werke (1461—1476, im Städel'schen Institut, in der Münchener Pinakothek, u. a. O.) einen guten Nachfolger der flandrischen Weise erkennen lassen.

In Westphalen[1] zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In edelster Weise, durch einen schönen gothischen Nachklang gemässigt, zeigt sich dies bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke sich in der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden[2] befinden; die tiefste, sinnigste Anmuth verbindet sich hier mit offenem Liebreize und spricht sich in eben so zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen auf's Glücklichste aus. Bei andern westphälischen Malern macht sich ein eigenthümliches, phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist, für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, namentlich Ein Meister, Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde

[1] Vgl. bes. Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westphalen. — Ueber Raphon s. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 139 u. 485. — [2] Neuerlich an das britische Museum in London verkauft.

die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508); und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. Von verwandtem Styl sind die Bilder des Hauptaltars der Dominicanerkirche zu Dortmund (1521) und eine Kreuzigung im Berliner Museum, von Victor und Heinrich Dünwegge. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster, die Künstlerfamilie zum Ring; ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom Jahr 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Herrmann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung gesehen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element,

[1] Vergl. besonders Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von Grüneisen, im Kunstblatt, 1840, Nro. 96, 98. — Sodann Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, und Passavant, im Kunstblatt, 1846, Nro. 41—48. — Ueber die Malereien der deutsch-österreichischen Staaten sind in den letzten Jahren bedeutende Mittheilungen erschienen, die der Ueberarbeiter nicht zu kennen bedauert. Tafelbilder in Znaim, Wandgemälde im Kreuzgang des Münsters zu Brixen, im Dom zu Gratz, Gemälde in Siebenbürgen etc. — Für die böhmische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts s. Passavant, in v. Quast's Zeitschrift, I, No. 6.

in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der h. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Früher und später arbeitete er auch in Nördlingen, wo in der Hauptkirche die Gemälde des Hochaltars (1462?) und ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Malers (1489) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen, noch früher vielleicht einen Altarschrein in S. Georg zu Dinkelsbühl gefertigt. Auch der Hochaltar im Dom von Meissen mit einer trefflichen Anbetung der Könige wird ihm zugeschrieben.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im Jahr 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wandgemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1489, hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Weikmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für

diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. So erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein sehr bedeutender Meister, Lucas Moser von Wil, von dem die, zumeist auf die Legende der h. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrzahl 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlen bewirkten näheren Vermittelung erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. 1488). Auch er stammt wahrscheinlich aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; dagegen ist die Zahl der ihm mit einiger Sicherheit beizulegenden Gemälde leider nur gering. Es spricht aus denselben ein ernster und edler Geist; man findet darin, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung dargestellt wird; Composition und dramatische Bewegung erscheinen höher entwickelt als bei den übrigen nordischen Zeitgenossen. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar vorfinden, von hoher Bedeutung; vor allen zwei Altarflügel im dortigen Museum, welche den englischen Gruss, S. Antonius und die Madonna das Christuskind anbetend darstellen; sodann ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Pietà und eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte im Museum, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung

[1] Besonders Hr. v. Quandt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, Nro. 76—79. Vgl. die Aufsätze von Gessert, ebendas., 1841, No. 7—14 u. No. 15; — und Grüneisen: im Manuel, S. 62; Ulm's Kunstleben, S. 56. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschl., II, S. 308 ff. — Passavant, im Kunstblatt 1846, a. a. O. (Von den Münchner Bildern erkennt derselbe bloss David's Triumph als echt an.)

zu betrachten, mit Ausnahme von zweien, Kreuzabnahme und Grablegung, welche von der Hand des Meisters sein können. Schulwerke sind: in der Münsterkirche zu Thann eine Tafel mit vier Heiligen; in der Kapelle des Stiftes Adelhausen zu Freiburg im Br. ein Christuskopf; mehreres in der öffentlichen Sammlung zu Basel. — In der Pinakothek von München werden ihm mehrere grossartige und anmuthvolle Gemälde mit Zuversicht zugeschrieben, doch ist auch diese Ansicht nicht ohne bestimmten Widerspruch geblieben. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Gallerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andere Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. Zu Augsburg beginnt um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit Hans Holbein dem Grossvater[1] diejenige Kunstweise, welche durch seine Nachkommen ihre Vollendung erreichte: die eines anmuthigen, mit warmem, gesättigtem Colorit verbundenen Realismus (Bild in der dortigen Gallerie). Bedeutender ist sein Sohn Hans Holbein der ältere, gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des M. Schongauer zu vergleichen sein, auch hat er im Einzelnen eine liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor; auch ist die malerische Ausbildung bei ihm einen beträchtlichen Schritt weiter gefördert. Zahlreiche Bilder von ihm in den Gallerieen von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim,[2] u. s. w.; einige späte Bilder in der öffentlichen Sammlung zu Basel sind schon ganz in der freiern Weise des 16. Jahrhunderts gemalt. — So eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jakob Acker (unter mehreren Gliedern der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468—1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich,

[1] Den Streit über dessen Dasein s. im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 371. —
[2] Wir wissen nicht anzugeben, wie vieles von den hier und im Folgenden genannten Werken sich noch dort befindet.

doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, anderes bei Professor Hassler in Ulm, ein frühes Bild (1468) zu St. Georg in Nördlingen, einzelnes in der Gallerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Barth. Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. So zwei Tafeln von Peter Tagpreth aus Ravensburg, (in der Abel'schen Sammlung (1485). Ungleich wichtiger sind die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten und dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein wiederum sehr trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499—1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen: Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die Tafeln des Altares im Chore des Münsters von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524). Anderes in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der k. k. Gallerie zu Wien (das frühste Bild, 1499), beim Domherrn v. Hirscher zu Freiburg im Br. (sechs reizende weibliche Heilige auf einer Wiese) u. a. a. O.

Noch ein anderer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andere Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des 16. Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Nicolaus Manuel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit, Sicherheit und Feinheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der öffentlichen Sammlung von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide v. J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das durchaus meisterhafte Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor gemalte Bauernhochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsg. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in einzelnen andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu eigenthümlich grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Herrn v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt Hans Holbein der jüngere[2]

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrhundert. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 84.*

(1498—1554), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Augsburg, dann in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keineswegs als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg nationell deutsch, nur dass die realistische Sinnesweise, welche wie in der nordischen Kunst überhaupt, so auch bei ihm vorherrschend blieb, hier mit geläuterter Würde und mit einer unerschöpflichen geistigen Tiefe verbunden auftritt; seine Kenntniss des Menschen ist bei Weitem die vielseitigste und mit einer ebenso erstaunlichen Darstellungsgabe verbunden. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand (da ihn wie so viele Zeitgenossen die beginnende Reformation überraschte) im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Gallerieen, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Gallerieen, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das Jahr 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trockenem Vortrage einen klaren hellgelben Fleischton verbinden; (eine beträchtliche Anzahl, worunter zwei wunderbare weibliche Halbfiguren vom Jahr 1526, in der öffentlichen Sammlung zu Basel); die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; (so das Familienbild in Basel und zwei Porträts im Louvre); die spätern (beginnend mit dem herrlichen Kaufmannsporträt im Berliner Museum) nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen Compositionen Holbeins, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London, bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte ausser einigen sehr frühen Gemälden in der Augsburger Gallerie nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgau, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein; sodann die berühmte, in der Darstellung höchst vollendete, wenn auch in den Motiven ungleiche Passion in acht Feldern, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, und einiges Andere ebendaselbst;

wie z. B.: Skizzen, Nachbildungen und einzelne abgenommene Ueberreste der Fresken antik politischen Inhaltes, womit Holbein das Rathhaus geschmückt hatte, sowie eine Menge von energischen und geistvollen Tuschzeichnungen, meist für Glasmaler. — Das Höchste des Familienandachtsbildes, was der nordische Geist erreichen konnte, ist in der Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer ausgedrückt, welche in zwei echten Exemplaren, demjenigen der Gallerie von Dresden und dem von Darmstadt (im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen) vorhanden ist. — Das vollkommenste Actbild der nordischen Kunst ist der todte Christus in der Sammlung zu Basel. — Als ein Werk endlich, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellung gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im J. 1538.

Als ein tüchtiger Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei ist Christoph Amberger von Augsburg anzuführen, als ein geringerer Hans Asper von Zürich.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer, fast abstracten Schönheit bisweilen glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an

[1] Vgl. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

karikirter Hässlichkeit festhält. Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Der Altar in der v. Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg (seit 1470), die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), ein Altar vom J. 1487, jetzt in die drei Gemäldesammlungen von Nürnberg vertheilt, die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506—1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, andere in der Kirche von Herspruck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein mit mehrfachen Flügelpaaren versehener Altar (1511) in der k. k. Gallerie zu Wien, ein Werk, das in einzelnen Köpfen durch so grosse Schönheit des Colorits und so ansprechende Naivetät ausgezeichnet ist, dass man hier einen bedeutenden Theil der Ausführung wohl der Beihülfe eines fremden (oberdeutschen?) Gesellen zuschreiben dürfte. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1528),[1] emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karrikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Produktionskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen,

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 83. 84.*

entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondere Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Im J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Aus seiner Jugend ist nichts Sicheres bekannt. Die frühesten seiner Werke, soweit über dieselben eine nähere Kunde vorliegt, beginnen erst mit dem J. 1498. In diesem Jahre erscheinen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, wiederum zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum von Florenz, noch etwas befangen gemalt, vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portrait (ebenfalls sein eigenes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde dürfte ein, leider nicht wohlerhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln, welche vielen Anbetenden Rosenkränze übergeben, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag, zu nennen sein; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, vielleicht das in der städtischen Sammlung zu Mainz vorhandene, leider gänzlich übermalte und als Copie geltende Bild); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen, jedoch in einer alten Copie, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. erhalten); die Anbetung der Könige, in der Tribune des Museums

von Florenz (1509); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514), und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das colossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers in der Hofbibliothek von München.

Im Jahr 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogenannten vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an.[1] Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, nähern sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans v. Kulmbach

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 83.*

(eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jakob Walch); Bilder von ihm in der Moritzkapelle, zu St. Sebald (1513), in der städtischen Gallerie und auf der Burg zu Nürnberg, in der Catharinenkirche zu Zwickau (1518) u. a. a. O. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind (Hauptwerk: der untere Altar in der Hauptkirche zu Nördlingen, 1521; sein schwacher Nachahmer: Sebastian Deig). — Heinrich Aldegrever, mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon; ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg her. — Von einem nicht sehr bedeutenden Nachahmer Dürer's, Michael Schwarz aus Schwaben, ist der reiche und prachtvolle Hochaltar der Marienkirche zu Danzig (1511—1517). — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München; anderes in Schleissheim, in der Moritzkapelle und in der städtischen Gallerie zu Nürnberg, etc. (Nachahmer: Melchior Fesele, Georg Brew, Michael Ostendorfer). — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Raphael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jakob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, Sohn eines mit dem ältern Holbein kunstverwandten Thoman Burgkmair, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden und zeichnete sich dabei durch eine treffliche augsburgische Behandlungsweise und Färbung aus. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Gallerieen von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Gruenewald von Aschaffenburg, Dürer's

Nebenbuhler, erscheint an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen. Hauptwerke in der Münchner Pinakothek, in der S. Annenkirche zu Annaberg, in der Marienkirche zu Lübeck, in der Frauenkirche zu Halle (1529, mit Theilnahme des ältern Cranach), und das grosse, in Erfindung und malerischer Behandlung gleich ausgezeichnete Altarwerk im Museum zu Colmar. — Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des 16. Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas Cranach (eigentlich L. Sunder, 1472—1553).[1] Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeusseren der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Productionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiet des Holzschnittes und Kupferstiches geliefert; seine Entwickelung scheint aber, wie bei Dürer, erst spät begonnen zu haben. — Als eins seiner früheren Werke ist die Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516) anzuführen. Dies Werk entspricht bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andere Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar, in der Pfarrkirche zu Schneeberg (1539), u. s. w. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 84.*

Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores, wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das 16. Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515—1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg, im Dom von Naumburg u. a. a. O.) Von andern, wie von Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des gothischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine um so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkürlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn auch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der Hirschvogel, und unter den Gliedern derselben besonders Veit Hirschvogel (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten Meisterwerke seiner Art. [1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören Ulm an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind Cramer und Hans Wild (1480). — Gleichzeitig und später sind die im Chor des Münsters von Freiburg im Br. — Den höchsten Ruhm aber — wenn auch mehr durch ihre Wirkung als durch ihren künstlerischen Gehalt — haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von Köln schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des 16. Jahrhunderts (1509) fällt. Die schon oben (S. 479) als Werk des Domenico Livi genannten Lübecker Fenster, vielleicht die vorzüglichsten des 15. Jahrhunderts in Deutschland überhaupt, verdienen eine nochmalige Erwähnung an dieser Stelle, weil jene Benennung doch nicht völlig fest steht. — Von andern norddeutschen Glasgemälden werden diejenigen in der Kirche von Werben a. d. Elbe (Altmark) und in mehrern westphälischen Kirchen besonders gerühmt.

B. Sculptur.

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf Deutschland vor. [2] Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schulunterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unsrer Kenntnisse ist es

[1] Vergl. die Aufsätze über dasselbe im Schorn'schen Kunstbl. 1832, No. 10, No. 59 und No. 71. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 85. 86.*

indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur; die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des gothischen Styles, dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bildwerkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit. (Einzelne zierliche und sinnreiche Dekorationsstücke mit Figuren, für welche wir keinen näheren stylistischen Anknüpfungspunkt angeben können, mögen gleich hier genannt werden: die Kanzel des Münsters zu Basel und die ungleich prachtvollere des Münsters zu Strassburg, beide vom J. 1486, die letztere nach Angabe des Baumeisters Hans Hammerer; diejenige des Domes zu Freiberg von der Gestalt einer tulpenförmigen Blume; die reiche Treppe im Thomaschor des Domes zu Constanz, der Orgelchor in S. Pantaleon zu Köln (mit Sculpturen im Styl des Meisters der Lyversberg'schen Passion), die Kanzel der Stiftskirche von St. Goar, u. a. m.)

Für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig dürften unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien sein, die angeblich im Jahr 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores. [1]

[1] Teischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 und 22.

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507).[1] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Doch war man schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben.[2] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die früheste unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490), die grossen Darstellungen der Passion, am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten, obwohl im Einzelnen etwas ungleich (1492); die Ausführung zur Kreuzigung, über einem Altare in S. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen[3] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496—1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria (zweifelhaft), ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chor-Umgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegydienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause Nro. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch fünf Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), in der Klosterkirche zu Heilsbronn, und in den Kirchen von Fürth, Kalckreuth und Kazwang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenoss des A. Kraft und als Künstler von verwandter Richtung ist Tilman

[1] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft I. — [2] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 28. — [3] Ueber die Bildnissstatue des Meisters vergl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1832. No. 33.

Riemenschneider[1] von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrich's II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die meisterhaft und grandios behandelten Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Bibra (gest. 1521), und an den Strebepfeilern der dortigen Liebfrauenkirche die strengen und ernsten Statuen der Apostel u. s. w. her. — Ein anderer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete 1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofes Georg III. im Dome von Bamberg, und die Reliefstafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz (gest. 1519) in der Carmeliterkirche zu Boppard.

In Augsburg war damals Adolph Dowher thätig, welcher (vor 1522) für S. Anna zu Annaberg einen Altar, den Stammbaum Christi in Figuren von Kalkstein auf einem Grunde von rothem Marmor darstellend, verfertigte; eine sehr sorgfältige und zierliche, wenn auch etwas trockene Arbeit.

Andere Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom Jahre 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt.[2]

Einen ähnlichen Styl scheint ferner ein sehr bedeutsames Monument, vielleicht das wichtigste unter den deutschen Sculpturen dieser Zeit, zu haben. Dies ist das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III., in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge anderer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren.

[1] Vergl. Kugler, kleine Schriften II, S. 584 (von Becker's Monographie über Tilman Riemenschneider), und Kunstbl. 1850, S. 25 u. 309; u. 1853, S. 255. — [2] Schorn, über altdeutsche Sculptur, etc. S. 15.

— Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Relieffiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hautrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten. [1] Aus etwas späterer Zeit wird ein Relief in gebranntem Thon in St. Georg zu Wiener Neustadt besonders gerühmt. — Die geschnitzten Thürflügel an der Capuzinerkirche zu Salzburg sind von einer ältern Kirche entlehnt und tragen das Datum 1470.

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des 15 Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm. [2] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der, mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Taufstein desselben (1470) und ein Singepult (1458) im Besitz des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum zugeschrieben. Als eine sichere Steinarbeit seiner Hand ist der sogenannte Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. [3] Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstühle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Später soll der Meister nach Wien gegangen sein; dort schreibt man ihm die mit den Chiffern seines Namens versehenen) Chorstühle in St. Stephan, an denen Reliefs der Passionsgeschichte und andre Darstellungen enthalten sind, zu. [4] — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne Jörg Syrlin dem jüngeren, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den brillanten Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), die Chorstühle in

[1] Die Abbildungen bei Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen. Perger, der Dom zu St. Stephan in Wien. — [2] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff. — Vgl. Merz im Kunstblatt 1843, S. 378. — [3] Thrän, Denkm. altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur in Schwaben. — [4] Tsischka, a. a. O., T. 25—33.

der Kirche zu Geisslingen (1512), u. a. m., vielleicht auch die Passion in sieben Reliefs am Portal der Kirche zu Oberdischingen fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andre treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen Heinrich Schickhart von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte. Auch ein lebensgrosses Reliefbildniss im Schlosse zu Urach wird ihm zugeschrieben. —

Ein andrer, in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist Simon Baider von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[1] — Am Münster zu Bern sind die reichen Steinsculpturen des Hauptportals von Nicol. Künz.

Mehr der Masse als des Styles wegen erwähnen wir die hundert Reliefs an den Brüstungen der Emporen in S. Anna zu Annaberg, 1522 vollendet von Theophilus Ehrenfried und seinen Gehülfen Jacob Hellwig und Franz von Magdeburg, biblische Geschichten und die Lebensalter darstellend; das Ganze von tüchtiger Behandlung, zum Theil nach Motiven A. Dürer's. Verwandte Behandlung zeigt sich an den Sculpturen der Thür zur alten Sacristei ebendaselbst; dagegen sind diejenigen der sogen. goldenen Pforte (1502—1512?) in der Erfindung besser und selbst grossartig, in der Ausführung sorgfältiger zu nennen.

In einer Kapelle am Kreuzgang des Domes von Augsburg befindet sich ein Altar mit Reliefs aus dem Leben der Maria (1540), welcher zu den besten Werken dieser Zeit gehört. Ebenfalls gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mag ein sehr schönes, an Holbein'sche Auffassung erinnerndes Hautrelief der Krönung Mariä, an der Hauptkirche zu Landshut entstanden sein. Eine der vorzüglichsten Grabplatten des 15. Jahrhunderts ist die Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche von München, unter dem barocken Ueberbau.

Von den Steinsculpturen der Rheingegenden[2] erwähnen wir den energisch gearbeiteten Grabstein des Erzbischofs Diether von Isenburg (148?) und das ungemein edle und grandios einfache Denkmal des Domherrn Albert von Sachsen (1484), im Dom zu Mainz; von den Denkmälern aus der frühern Zeit des 16. Jahrhunderts ebendaselbst ist dasjenige des Erzbischofs Berthold von Henneberg (1504) vor allen durch schönen Ausdruck und feine, wenn auch etwas conventionelle Behandlung ausgezeichnet;

[1] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, T. I, 3 — Waagen, im Kunstblatt 1848, No. 62. — [2] Ueber rheinische Sculpturen s. Kugler, Kleine Schriften II, 266 u. ff., 346 u. f., 736. — Ueber westphälische Sculpturen vgl. Lübke, a. a. O.

ähnlich diejenigen der Erzbischöfe Jacob von Liebenstein (1508), und Uriel von Gemmingen (1514). Sodann der grossartige Grabstein des Erzbischofes Jacob von Syrk (gegen 1500, in der Liebfrauenkirche zu Trier; minder bedeutend eine Grablegung in einer Nische ebendaselbst. Sowohl der geschmackvollen und reichen Renaissance-Einfassung als der lebensvollen, wenn auch bereits etwas manierirten Behandlung des Figürlichen wegen sind ferner die Epitaphien der Erzbischöfe Richard von Greifenklau (1525—1527) und Johann von Metzenhausen (gest. 1540) im Dom von Trier zu erwähnen. Früh und noch fast dem gothischen Styl angehörend: der Grabstein Ruprechts von der Pfalz (gest. 1410) in der h. Geistkirche zu Heidelberg. — Eines der edelsten deutschen Werke des 16. Jahrhunderts ist das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin (1548) in der Carmeliterkirche zu Boppard. In einer reichen und eleganten Renaissance-Architektur enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist; unter derselben halten zwei höchst anmuthvolle Engelknaben eine Schale mit dem Haupte des Täufers. Von derselben oder einer verwandten Hand ist ein zartes und treffliches Votivrelief (Madonna mit Engeln und Donator) vom Jahr 1523 in der Stiftskirche zu Oberwesel; ebendaselbst die sehr individuelle und lebensvolle Grabstatue des Canonicus Lutern (1515). Eine Anzahl ausgezeichneter Grabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich in der Kirche zu Wertheim. — Eine aus freien Statuen bestehende Gruppe des Gekreuzigten mit den Seinigen und den beiden Schächern, auf dem Kirchhof des Domes zu Frankfurt a. M. (1509) ist ebenfalls von guter und würdiger Behandlung. — Im Dom von Worms und der anstossenden Nicolaikapelle das schöne Relief mit drei heiligen Frauen und mehrere grosse Nischen mit heiligen Scenen in Relief, Arbeiten einer ehrenwerthen Localschule, welche zwischen Adam Kraft und Veit Stoss etwa die Mitte hält. — Ein merkwürdiges Prachtstück dieser Zeit ist der ehemalige Lettner, jetzige Orgelbühne der Kapitolskirche zu Köln, mit dem Datum 1523; der Name des Verfertigers, Roland, ist nicht mehr zu finden. In einer prachtvoll barocken Renaissanceeinfassung, in Nischen und Baldachinen, finden sich biblische Reliefs, Medaillons mit Wappen und zweiundzwanzig Statuetten vertheilt, von einem Style, welcher den besten gleichzeitigen kölnischen Gemälden entspricht, doch schon mit einzelnen modernen Anklängen.

Schliesslich nennen wir hier die hauptsächlich durch wohlstylisirte, zum Theil satyrische Thierfiguren, Ornamente u. dgl. bedeutenden Chorstühle der Münster von Emmerich (1487), Xanten, Calcar, Basel u. s. w. — Auch im Figürlichen sehr werthvoll sind diejenigen in S. Gertrude zu Löwen, die schönsten Belgiens.

§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der gothischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen;[1] in der gegenwärtigen Periode, kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen; ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen, durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Principien auf eine, mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hautreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich wiederspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Hauptstellen des Werkes befindlichen Stücke durch untergeordnete Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverhältniss, das wohl in einzelnen Fällen statt finden, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr

[1] Waagen, Deutschland, I, S. 30, ff.

viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind, als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den oben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung,[1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder minder bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schülein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Eccehomo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Bopfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). Der Altar des h. Blutes, in derselben Kirche zu Rothenburg, 1478 gestiftet, mit unbemaltem Schnitzwerk (in der Mitte das Abendmahl, auf den Flügeln Christi Einzug in Jerusalem und Leiden am Oelberg) erinnert mehr an die Weise Schongauer's. Ein trefflicher Altar in der Spitalkirche ebendaselbst, in der Mitte die Krönung Mariä, ebenfalls unbemalt, enthaltend, wird irrig Veit Stoss zugeschrieben, zeigt aber mehr eine dem Holbein verwandte Richtung. Die Sculpturen des Choraltares in der Hauptkirche von Nördlingen (der Gekreuzigte zwischen Heiligen), vom J. 1462, und das Sacramentshäuschen ebenda, 1511—1525 von dem Baumeister Stephan Weyrer und dem Bildhauer Ulrich Creitz

[1] Vergl. Schorn, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, No. 2, f. — Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — Grüneisen's Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, No. 96, f.

gefertigt, sind ebenfalls tüchtige Arbeiten. — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem Rothenburger Hochaltar nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blaubeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören und dessen dekorative Theile vielleicht an Reichthum, Adel und Schwung unerreicht sind), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andere Sculpturen, welche sich in dem neuen Museum zu Berlin, in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dusch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffners Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521): für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. (Hans Liefrink?) und der Jahrzahl 1526 bezeichnet.[1] — Ein besonders schöner, unbemalter Schnitzaltar im Chorumgang des Münsters zu Freiburg im Breisgau mit Maria als Gnadenmutter. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts mag ein zierlich strenges Relief (der Tod der Maria) in S. Leodegar zu Luzern als Theil eines grossen Schnitzaltars gearbeitet sein. Sonst ist in der Schweiz vorzüglich der prachtvolle Hochaltar der Kathedrale von Chur zu erwähnen, von Jacob Rösch oder Rüsch (um 1490), eines der reichsten und vollendetsten Werke des edlern oberdeutschen Styles.

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau

[1] Grieshaber, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, No. 9.

(1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. Dagegen sind an dem Altarschrein Markgraf Friedrich's IV. in der Klosterkirche zu Heilsbronn (gegen 1500) sowohl die Sculpturen (die Anbetung der Könige, auf den Flügeln vier Heilige, auf der Altarstaffel die Grablegung) als die Gemälde von hohem Werth. — Bei andern, aus Wohlgemuth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten. —

Ein Altarschrein in der Kapelle des heil. Blutes im Dom zu Bamberg, den Abschied der Apostel in fast runden Figuren auf landschaftlich behandeltem Hintergrunde darstellend, ist von fleissiger Ausführung und edlem Ausdruck der Köpfe.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemuth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth aus, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge gibt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der, frei schwebend, die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sog. sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebalduskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523), jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich, ein Eccehomo in der Klosterkirche zu Heilsbronn; u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg auf,[1] seine Bildung

[1] Mit Ausnahme eines frühern, urkundlich belegten Besuches in den Jahren 1486—1488 oder 1489. Ein vorzüglicher Entwurf zu einem Grab des h. Sebald, mit dem Datum 1488, im Besitz des Prof. Heideloff, und von diesem in der „Ornamentik des Mittelalters" mitgetheilt, wird, wie es scheint ohne Grund, dem Veit Stoss beigelegt; vgl. Schuchardt im deutschen Kunstbl. 1855, S. 126. Der untere Theil ist ähnlich angeordnet, wie an dem später von P. Vischer ausgeführten Werke; oben aber folgt eine hohe Tabernakelarchitektur, deren Kostbarkeit wahrscheinlich die Ausführung verhinderte. Vgl. die Mittheilungen Nagler's im Kunstbl. 1847, No. 36. (Anderes 1846, No. 11.)

und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem Betracht ist namentlich der grosse Altar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—84) anzuführen, dessen Schnitzwerke in der Mitte die Krönung Mariä (kolossal), auf den Seiten biblische Scenen darstellen, sowie auch das Grabmal König Kasimir's (1492) in der dortigen Kathedrale, ein reicher Sarkophag mit der Statue desselben, darüber ein Tabernakel auf Säulen, alles von rohem Granit; endlich die Rathsherrnstühle im Chor der Frauenkirche (1495). Minder beglaubigt ist ein Schnitzwerk, Johannes der Täufer nebst Reliefscenen aus dessen Leben, in der Kathedrale, und ein Steinrelief, Christus am Oelberg, an einem Hause in Krakau. Bei diesem Anlass ist zu erwähnen, dass die oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jacob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die oben genannten und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten.[1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies, ausser einigen Schnitzaltären in der Jacobskirche, in dem nahen Kloster Heilsbronn, u. a. a. O., namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der städtischen Gallerie (im Landauer Brüderhause) befindet. Ebenda eine Holztafel mit zahlreichen Reliefiguren (Rosenkranz, jüngstes Gericht, Leben der Maria, Heilige, etc.), von vorzüglichstem Styl der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts, in schönster Anordnung und Durchführung. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens stattfindet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung. — Hieher gehört auch der Altar der Bergknappschaft (1521) in S. Anna zu Annaberg, dessen bemalte Schnitzwerke das Leben der Maria darstellen. (Die gemalten Bilder der Aussenflügel, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, in der Art Grünewald's.) Ebenda ein anderer guter Schnitzaltar mit Darstellungen ähnlichen Inhaltes.

Von den rheinischen Arbeiten[2] dieser Gattung, welche

[1] Vgl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1837, No. 100. — [2] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, 268 u. ff. Vgl. S. 164. 181. 346. 471 u. f.

an innerem Werthe meist erst in zweiter Linie stehen, ist der Altarschrein der Kirche zu Clausen, unweit Trier (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) mit seinen glücklich und charakteristisch belebten Passionsdarstellungen eine der wichtigsten; später und von verwandtem, obschon bei weitem geringerem Styl: die Altarschreine in der Kirche zu Merl und in S. Martin zu Münstermayfeld. Vom Anfange des 16. Jahrhunderts stammen u. a. die jetzt verstellten und weiss übermalten Sculpturen des Hochaltars in der Kirche zu Adenau her, worunter die Statuetten der Apostel zwar nur wenig ausgeführt, aber von den grossartigsten und edelsten Motiven in Stellung, Geberden und Gewandung sind. An dem St. Evergisil-Altar in S. Peter zu Köln sind die fast frei gearbeiteten, über einander geschichteten Gruppen einer Passion im Einzelnen mit vieler realistischer Lebendigkeit ausgeführt. Ein grosser Schnitzaltar im nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Euskirchen enthält ebenfalls biblische und legendarische Scenen von vielen kleinen Figuren, mehr in spielender Weise. Eine schwere, überfüllte, derb naturalistische Darstellung zeigt sich in den Schnitzwerken eines grossen, aus S. Maria ad gradus stammenden Altars im Dom zu Köln (um 1530; die Geschichte Christi, in den Hauptnischen die Passion); von den beiden Altarschreinen in der Kirche zu Zülpich zeigt der eine schon die Anfänge moderner Manier. — Andere geschnitzte Altäre, Tabernakel, u. dergl. in der Kirche von Pfalzel (bei Trier), in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom und in der Marienkirche zu Frankfurt a. M.

In den deutsch-österreichischen Landen ist eine grosse Anzahl von ausgezeichneten Werken dieser Art vorhanden: zunächst in Tyrol in den Kirchen zu Lana, unweit Meran, zu Ridnaun (1509), zu Weissenbach (wahrscheinlich von Michael Pacher von Bruneck); sodann in Oberösterreich zu St. Wolfgang (von demselben, 1481),[1] zu Hallerstadt; in Niederösterreich zu Maria Laach und Heiligenblut, auch in der Kirche zu Mauer. — Ausserdem erwähnen wir hier ein eigenthümliches und sehr umfassendes Werk, das man in der Stadtkirche zu Graupen (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrückten Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[2] — Schnitzaltäre böhmischer Meister finden

[1] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Taf. 19 u. S. 129. —
[2] Wach, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, No. 2.

sich u. a. zu Zbraslav und in Mähren zu Adamsthal (1515), letzterer von Andreas Morgenstein aus Böhmen.

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Die Schnitzwerke des schon erwähnten, höchst wahrscheinlich aus Calcar stammenden Altarschreins der Ferber'schen Kapelle in der Marienkirche zu Danzig (eine Kreuzigung und acht kleinere Passionsscenen) sollen mit den Schnitzereien in den Kirchen von Calcar und Xanten nahe übereinstimmen.[1] Aus der spätern Zeit der Schule von Calcar rühren die Schnitzwerke des Altars der dortigen Reinholdskapelle (1516) her. — Sodann soll Westphalen einen grossen Reichthum an solchen Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete, besitzen.[2] — Bestimmteres ist zunächst nur über die Schnitzaltäre von Pommern zu sagen.[3] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint, als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen vorzüglichen Arbeiten gothischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zunächst ein jenem Meisterwerk von Tribsees (S. 468) noch nahe verwandter Altar, in dem benachbarten Deyelsdorf (jetzt getrennt aufgestellt). Ebenfalls zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Relieftafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige, in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft klassischer Hoheit und Rein-

[1] Vgl. Passavant, Nachrichten über Danzig's Kunstwerke, Kunstblatt 1847, No. 33, 34. — Ueber die Altäre in Calcar selbst s. Kölner Domblatt I, No. 37 u. f. — [2] Lübke, a. a. O. S. 388, 397 etc. — [3] Vgl. die ausführlichen Notizen in meiner Pommer'schen Kunstgeschichte, S. 206—221. (Kugler, Kl. Schriften, I, 796 u. ff.). Weitere Mittheilungen von Haselberg, deutsches Kunstblatt 1855, S. 53.

heit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund; der sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keineswegs einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.) Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen die höchst vorzüglichen Altäre der Kirchen von Waase (auf Ummanz, einer Nebeninsel von Rügen) und von Bredwisch bei Grimme, sowie der noch sehr gute in der Kirche von Eixen (unfern Tribsees.)

Als ein sehr eigenthümliches und höchst bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—21) gefertigt wurde.[1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt. Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebenvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters. — In der Lausitz besitzt die Kirche von Tammendorf (Kreis Crossen) eine treffliche in Holz geschnitzte Gruppe der Grablegung. — In Mecklenburg enthalten die Kirche zu Doberan und die Nikolaikirche zu Rostock Schnitzaltäre.

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.

§. 3. Die Bronze-Arbeit.[1]

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein die Typen des gothischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber, durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der gothischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im Jahr 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[2] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermassen als ein Rückschritt in jene fernere Vergangenheit, welche die gothischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronze-Werke, welche der Sohn des ebengenannten, Peter Vischer,[3] geliefert hat. (Er wurde Meister im Jahr 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 86.* — [2] Schadow, Wittenbergs Denkmäler. Taf. A. — Vergl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, No. 5, S. 37. Kugler, Kl. Schriften I, S. 454 u. ff. — Ueber die in der Kirche zu Römhild (Sachsen-Meiningen) befindlichen Bronzedenkmale der hennebergischen Grafen Heinrich's VIII. (gefertigt 1507—1510) und Otto's IV. (gefertigt vor 1500) siehe Kugler, Kleine Schriften II, S. 648 u. ff., wo dieselben nur als Arbeiten der Vischer'schen Giesswerkstätte, nicht als Compositionen Peter Vischer's dargestellt werden. — S. 659 ebenda wird ein ähnliches Verhältniss für das Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin (1530, mit dem Namen Johann Vischer's) angenommen. — [3] Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vergl. M. M Mayer, des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II., S. 29 ff. — Schadow, Wittenbergs Denkmäler.

Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[1] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des P. Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (v. J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III. von Bamberg, im dortigen Dome wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem gothischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monument beschäftigt sein musste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I. (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505—1506) gefertigten des Bischofes Georg II.[2] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogen. Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit wiederum, frei von jener eckigen Manier, der gothischen Bildungsweise zugewandt, und zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem, bereits im 14. Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern

[1] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc. — [2] Die drei Platten bei Heller, Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg.

lie Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern (Propheten?). Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des gothischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele, geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbunden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-gothischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldus verschmilzt sich dies gothische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren. [1]

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des Peter Vischer sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, ehemals in der alten Pfarrkirche, jetzt im Dom zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzab-

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von Reindel; eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von Reindel, vornehmlich die Apostel und die genannten Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Figuren in dem genannten Werk über die Nürnb. Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnbergs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit aufopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, wesshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes.

nahme, in der Aegydienkirche zu Nürnberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des h. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren vorhanden, in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome von Erfurt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der gothische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt; das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525, also noch bei dessen Lebzeiten); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, obschon künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen: eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft und völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin. [1]

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in P. Vischers späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle [2] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des Peter

[1] Bei diesem Anlass machen wir auf ein schönes Bronze-Relief über dem Grabe des Jacopo Suriani in S. Stefano zu Venedig (links vom Hauptportal) aufmerksam, welches die Madonna zwischen Heiligen und Donatoren darstellt und im Styl auf ganz eigenthümliche Weise zwischen den Lombardi und P. Vischer die Mitte hält. Eine vorzügliche, jedenfalls deutsche Arbeit ist das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen und Donator über dem Grabe des Cardinals Friedrich in der Kathedrale zu Krakau, vom J. 1510. — [2] L. J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.

Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. — Von einem guten Zeitgenossen des P. Vischer rührt das bronzene Epitaphium des Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1513).

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von Bronzestatuen zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innsbruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I. aufgestellt sind.[1] Sie wurden theils in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegossen; als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (um 1529) und Hans Lendenstrauch (1570) erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. An dem Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet, finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend; dies sind die älteren; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. Diese erscheinen grösseren Theils als aus der späteren Zeit und als minder bedeutsame Arbeiten im eigentlich künstlerischen Sinne; die Anlage der Figuren ist einfach; ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526—1612) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, auch, dass der Künstler hier noch wesentlich an der treuen Einfalt der heimischen Kunstrichtung festgehalten habe. — Endlich wird das etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts gegossene Taufbecken des Münsters zu Emmerich (eine Schale auf drei Sirenen, die Figuren des Deckels moderner) sehr gerühmt.[2]

Bei diesem Anlass ist auch der Fortdauer jener gravirten bronzenen Grabplatten zu gedenken, deren auch aus

[1] Lithogr. v. Schedler. — [2] Kinkel, im Kunstbl. 1846, No. 39.

dieser Periode in Deutschland, Frankreich, England etc. eine ziemliche Zahl erhalten sind, doch kaum irgend welche von dem Werthe jener strengen und schönen Arbeiten des 14. Jahrhunderts; der eingedrungene Realismus musste auf diese Gattung ungefähr wirken wie auf die Glasmalerei. Die trefflichste vielleicht die des Bürgermeisters Berk in der Marienkirche zu Lübeck (1521), einfach gut die des Cardinals Cusanus (1488 gesetzt) in der Kapelle des Hospitals zu Cues a. d. Mosel; geringer die aus 12 Stücken zusammengenietete des Herzogs Gerhard von Jülich (1475) in der Kirche von Altenberg bei Köln; andere im Dom von Naumburg, im Dom von Bamberg u. a. a. O.[1]

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet;[2] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546) u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubere Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom Jahr 1513, das andere von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von demselben Jahre!) und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürer'schen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen.[3]

[1] Ueber die Technik s. Hertel, im Kunstblatt 1853, S. 361. Vgl. F. Kugler, Kleine Schriften I, 160. II, 327. 433. 601. — [2] Vgl. meine Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 65—116. — [3] Ich meine die beiden Figuren, welche von Rathgeber (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Gallerie zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maasstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die königl. Kunstkammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus.[1] Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andere treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hieronymus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich Reitz von Leipzig anzuführen.

beurtheilt werden. Das angebliche Dürer'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches Rathgeber (S. 116, ff.) höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

[1] Vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 132. Eine Geburt Johannis in Speckstein, im britischen Museum, soll von Dürer sein.

Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr brillanter Erscheinung. Sein berühmter grosser, sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen. [1]

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit erwähnen wir nur das kurfürstliche Schwert im Domschatze zu Köln (zwischen 1515 und 1547), dessen Griff und Scheide, letztere mit durchbrochenem Laubgeflecht auf rothsammtnem Grunde, ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung sind. (Zahlreiche geringere Werke ebenda). [2] — Monstranzen und Reliquiarien des vorhergehenden Jahrhunderts zeigen meist dieselbe brillant architektonische Ausbildung wie in der Zeit des gothischen Styles; das Figürliche ist meist minder bedeutend. Hie und da sind Silberniellen dabei angewandt. Eine in dekorativer und figürlicher Beziehung höchst ausgezeichnete silbervergoldete Monstranz befindet sich in der Sakristei der Kathedrale von Chur (um 1490).

Ueber die Sculptur anderer Länder im 15. Jahrhundert liegen zwar mancherlei zerstreute Nachrichten und Abbildungen vor, doch aber nicht in genügendem Maasse, um daraus ein Bild des Entwickelungsganges dieser Kunst entnehmen zu können. Nur so viel lässt sich ersehen, das überall die realistische Auffassungsweise, hie und da in sehr kenntlicher flandrischer Färbung, allmälig die Plastik durchdringt.

Für Frankreich [3] kommen zunächst in einigen Kirchen die Sculpturen der Aussenseite der Chorwände gegen den Umgang hin in Betracht. Im Dom von Chartres sind es fast freistehende Gruppen, im Dom von Amiens Hochreliefs, bunt überfüllt und in der Regel nicht vom Besten des fünfzehnten und beginnenden sechszehnten Jahrhunderts, doch als kolossale Unternehmungen und durch einzelne interessante Züge wichtig. In der Kathedrale von Alby sind es blos einzelne Statuen, von untersetzter, dabei lebendig individueller Bildung. — Drei Reliefs

[1] Vergl. meine Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113. — [2] Einige rheinische Arbeiten s. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 333. — [3] S. Du Sommerard, les arts au moyen-âge, und Gailhabaud, Denkmäler d. Bauk., Bd. IV. *Denkmäler der Kunst, T. 86.*

aus Alabaster in der Kirche zu Roscoff (Bretagne), Verkündigung, Anbetung der Könige, und Geisselung, halten die frühgothische Compositionsweise in dieser späten Zeit (um 1500) in eigenthümlich anziehender Weise fest. — An den dekorativ äusserst prächtigen Chorstühlen des Domes von Amiens (1508 bis 1521) ist das Figürliche von Antoine Avernier ebenfalls nicht gering; etwas später (1535) sind die von S. Bertrand zu Comminges, ebenfalls voll phantastischer Pracht. Von den Grabdenkmälern jener Epoche befindet sich eine Anzahl, meist von derb individuellem Charakter, im Museum von Versailles. Von den noch in den Kirchen befindlichen sind vorzüglich wichtig: das der beiden hintereinander knieenden Kardinäle von Amboise im Dom von Rouen (seit 1513) von Roullant De Roux und mehreren Gehülfen, in einer der damaligen französischen Kunst eigenthümlichen weichen und individuellen Formenbildung, eingefasst von einer höchst prachtvollen, dem Sinn nach gothischen, dem Detail nach der Renaissance angehörenden Einfassung (Marmor, Alabaster, Vergoldung und Farben); — ferner diejenigen in der Kirche von Brou, nämlich das der Stifterin Margaretha von Oesterreich, ihres Gemahls Philibert von Savoyen und ihrer Schwiegermutter Margaretha von Bourbon, ebenso bewundernswürdig durch die edle und stille Auffassung als durch die gediegenste Pracht und Delicatesse der Ausführung (um 1500, von mehrern sonst unbekannten italienischen, französischen und schweizerischen Sculptoren — letztere Conrad und Thomas Meyr — vollendet); — endlich das Grabmal Ludwigs XII. in S. Denis, dessen ältere, bessere und realistische Theile (die Porträtstatuen) wahrscheinlich um 1517 von Jean Juste gearbeitet sind; von demselben auch die Grabmäler zweier königlichen Kinder in der Kathedrale von Tours. — Aus der Karthause von Dijon ist in das dortige Museum ein etwas älteres Denkmal, das des Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin (um 1444 gefertigt) übergegangen, ebenfalls eine überaus reiche Prachtarbeit, auch in den beiden Statuen edel und grossartig. — Eine naive und gutgearbeitete, friesartig fortlaufende Darstellung der Zusammenkunft Heinrich's VIII. und Franz I. findet sich im Hof des Hôtel de Bourgtheroulde zu Rouen.

Auch in der spanischen Sculptur[1] deutet schon manches Aeusserlichste, z. B.: im Kostüm, auf niederländischen Einfluss hin. Die Anlässe zu machtvoller Entwicklung der Plastik gaben auch hier die Grabmäler (meist freistehende Sarkophage von reichster Bildung), vorzüglich aber die zuweilen riesenhaften Altaraufsätze, welche in einer Menge von Abtheilungen, — ein

[1] S. España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Laborde, voyage en Espagne. — Waring, architectural etc. Studies in Burgos and its neighbourhoud, London 1852. — Du Sommerard, les arts au moyen-âge. — Caveda, Gesch. der Bauk. in Spanien. — *Denkmäler der Kunst, T. 86.*

Mittelfeld umgeben von zahlreichen Nebennischen und Feldern — Freisculpturen, Reliefs oder Malereien unter den reichsten Baldachinen enthalten. — Die Künstler sind zum Theil Ausländer; Manches von den spätern Arbeiten ist auch fertig aus Italien bezogen, oder stammt von spanischen Meistern aus italienischer Schule. Das Dekorative gehört theils dem Gothischen, theils der Renaissance an.

Die bedeutendsten Meister und Werke, vom Ausgange des 15. Jahrhunderts an, sind folgende: Nufro Sanchez, von welchem sich Arbeiten am Chor des Domes von Sevilla finden. — Gil de Siloe arbeitete 1486—1493 die unendlich prachtvollen fein ausgearbeiteten Grabmäler Juan's II. und seiner Gemahlin nebst dem des Infanten Don Alonso in der Karthause von Miraflores unweit Burgos; (auch am dortigen Hochaltar hatte er Theil). — Pablo (n. a. Blas) Ortiz schuf seit 1489 die Gräber des Alvaro de Luna und seiner Gemahlin, mit trefflich realistischen Porträtstatuen sowohl als Seitensculpturen. — In der Kirche S. Salvador zu Ona am Ebro vier fürstliche Sarkophage, je zu zweien unter hohen und stattlichen gothischen Tabernakeln, aus derselben Zeit. — Der Hochaltar des Domes von Sevilla ist 1482—1497 von Danchart und Bernardo Ortega gearbeitet; der des Domes von Toledo, ein bemaltes und vergoldetes Riesenwerk aus Holz, um 1500 von Peti Juan und Maestro Copin, was das Figürliche betrifft. — Von Juan de Olatzaga stammen die 14 kolossalen Statuen an der Façade der Kathedrale von Huesca. — Von Domenico Alejandro Florentin das prachtvolle Grab des Infanten Don Juan in S. Tomas zu Avila; nach seinen Zeichnungen in Italien ausgeführt: die Tumba des Kardinals Ximenes in S. Ildefonso zu Alcala de Henares. — Alvaro Monegro arbeitete 1531 bis 1533 unter Leitung des Alonso de Covarrubias (Schülers des Enrique de Egas, vgl. S. 596) das Grabmal des (1379 gestorbenen) Königs Enrique II. im Dom von Toledo, ein besonders geschmackvolles Werk. Das Grabmal des Duque de Cardona (gest. 1532) in der Franciskanerkirche zu Belpuch in Arragonien, ist von Giovanni da Nola (S. 657) in Neapel gearbeitet. — Hinter dem Hochaltar des Domes von Burgos enthalten reichsculptirte Nischen die Passionsgeschichte, in kräftig realistischem Styl um 1540 angeblich von Felipe de Borgogna verfertigt. — Auf die Fortsetzung dieses Prachtstyles werden wir bei der Periode von 1550 bis 1600 wieder zurückkommen.

FÜNFTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den eigenthümlichen Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes

auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Prätension in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher, als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an dem reinen Vorbilde der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des 17. Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst vorgebildet war, theils so, dass man andere Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses;

mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung unmittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur[1] bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen, ist Guglielmo della Porta (1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Paul III. in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vicenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine bedeutende Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern (so namentlich die Statuen der Religio und Justitia in S. Pietro in Montorio zu Rom); eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reichdekorirte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, gen. Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer eigenthümlich feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Grazie entwickelt. Andere Arbeiten Leoni's besonders an der Façade von S. Maria presso S. Celso zu Mailand; Bedeutendes in Spanien. — Giovanni da Bologna (1524—1608, ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint wiederum als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, im Museum. —

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 90.*

Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Frederico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei[1] findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich, als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornehmlich im Portrait), erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgi Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographien ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Enkel Alessandro Allori, beide in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Barbacelli, u. A. m. — In Siena, nicht in gleichem Maasse oberflächlich: Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Domen. Manetti, und namentlich Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federico Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen Portrait-Charakter haben); Giuseppe Cesari, genannt il Cavalier d' Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lorenzo Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (eine tüchtige Portraitmalerin),

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 88.*

Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (wiederum durch eine schlichte Naturwahrheit mehr anziehend). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich aber durch eine edlere Einfalt von der ganzen Reihe der Vorgenannten sehr vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht blos in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto (1512—1594), entgegen, ein Künstler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst beachtenswerth; und vor allen gehören seine Portraitbilder, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, wiederum zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528 bis 1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen

Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese wiederum auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Gallerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, in der Gallerie von Turin, u. a. m. Auch anderweitig zieht er gern Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. (Eine ganze Anzahl von Gemälden in S. Sebastiano zu Venedig). Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen wiederum eine manieristische Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510—1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano hatte sich nach Tizian gebildet. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen; häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren

Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den Gallerien, namentlich den italienischen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des 16. Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornemlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glacirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des 15. und aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts herrühren, und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 613) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II. von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Raphaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Raphaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Raphael dal Colle (ein Schüler des Raphael Santi), Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolika-Maler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens

tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II. fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins 18. Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loretto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, (S. 710) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach eigenthümlicher Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I. (in der ersten Hälfte des 16. Jahrh.) und sein Nachfolger Heinrich II. veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die künstlerischen Dekorationen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer[1] hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 90.*

anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm verschiedene Arbeiten im Museum von Paris, namentlich die anmuthvollen Reliefs vom Brunnen *des innocens*, und eine etwas überschlanke Diana; anderswo (?) das trefflich angeordnete Relief ausruhender Bacchanten, etc. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die elegante, in den Gewändern überzierliche Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrich's II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur, Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kirche St. Gervais zu Paris hervorgehoben. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Im Ganzen ist der Styl dieser Fenster, das Verhältniss zur Farbe und die Technik nicht besonders vorzüglich. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andre Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besonderes Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen wiederum in eine frühere Zeit zurück. Schon im 12. Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche

Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Raphaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Court. u. Suzanne Court.); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich soll die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste sein; Manches findet sich auch im Louvre und besonders im Hôtel de Cluny zu Paris. [1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland. [2]

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie eine klassische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italienische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lambert Sutermann, genannt Lamb. Lombard (1506—1560), ein Meister, der sich vor Allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, genannt Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung (Hauptbilder im Museum zu Antwerpen). Zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton von Montfort, Martin de Vos, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w.,

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig meine Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 132, ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namensbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. Didier-Petit gegeben. — Zahlreiche Abbildungen bei Du Sommerard. — Notice des émaux exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris 1852. — Auszüge hieraus: Kugler, Kleine Schriften II, 703 ff. (Auch im Kunstbl. 1853, No. 4, f.). — [2] *Denkmäler der Kunst*, T. 89. 90.

Alle jedoch so wenig anziehend wie der Meister. Dagegen ist ein anderer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleiches Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des 16. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wiederum in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556—1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, gen. C. van Haarlem, Abraham Bloemaert und Adrian Stalbemt. Auch gehört hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die Richtung des Lucas von Leyden weiter verfolgte und sich in wüsten Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel), der letztere liebte es, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft; von diesem wird weiter unten die Rede sein.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen Schule; so auch, obgleich etwas gemässigter, Johann von Aachen,[1] Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art ganz tüchtige Arbeiten geliefert. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibaut, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andere vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der

[1] Andere rheinische Meister dieser Zeit s. Kugler, Kl. Schriften II, S. 317.

Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maassstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In den deutschen Steinsculpturen[1] dieser Zeit findet sich neben der italisirenden Manier und der völlig malerischen Auffassung des Reliefs oft eine grosse Zierlichkeit, selbst Tüchtigkeit der Behandlung, namentlich in den Bildnissen. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann wiederum eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (vom J. 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich wiederum nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmern'schen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern (etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis 1598 ausgeführt; das bedeutendste und letzte davon, dasjenige des Pfalzgrafen Richard und seiner Gemahlin, vielleicht von dem Bildhauer Johann von Trarbach), u. A. m. Von einem diesen Denkmälern zu Simmern entsprechenden Styl sind die Grabmäler des Landgrafen Philipp d. Jüngern von Hessen (gest. 1583) und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu S. Goar, sauber, aber etwas leblos. Zwei tüchtige ritterliche Grabdenkmäler v. J. 1588, — der Verstorbene vor dem Gekreuzigten knieend, von seinem Schutzheiligen begleitet — finden sich in der Minoritenkirche zu Köln, das sehr naive, kleine Denkmal eines Kindes (1580) in der Kirche zu Namedy. — Vom Jahr 1571 ist das grosse Epitaphium des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, die knieende Hauptfigur von steifer Sauberkeit, die Reliefs zierlich, die Einfassung barock-prachtvoll. — Von einem Elias Gottfro oder Godefroy aus Emmerich (gest. 1568) sind, ausser einem fürstlichen Grabmal in S. Martin zu Cassel, drei grosse, bereits italisirende Hautreliefs biblischen Inhaltes im dortigen Museum vorhanden. — Endlich enthält der Dom zu Mainz in seinen Denkmälern fortlaufende Belege zur Geschichte der damaligen

[1] S. Kugler, Kleine Schriften II, S. 277 u. 347 die rheinischen Arbeiten. — Ueber die Denkmäler in Würzburg s. deutsches Kunstblatt 1851, S. 405 ff.

Sculptur. Es sind meist Statuen in barocken Nischen stehend; dasjenige Erzbischof Albrechts (1546) ist mehr durch den trefflichen Kopf und das Material, als durch die Gesammtfassung ausgezeichnet); minder bedeutend sind diejenigen Erzb. Sebastians (1555) und Erzb. Daniels (1582); zwei Familiendenkmale, Brendel (1562) und Gablenz (1592), stellen jedes die Familie in guter Bildnissauffassung vor dem Crucifix knieend dar; zum Vorzüglichsten dieser Richtung gehört sodann die ausdrucksvolle Grabstatue Erzb. Wolfgangs (1606). — Auch der Dom von Würzburg besitzt, ausser den bereits genannten u. a. frühern Werken, mehrere Monumente, welche zwar nicht so sehr durch reinen plastischen Styl und höheres Lebensgefühl, als durch stattliche dekorative Wirkung ausgezeichnet sind. Abgesehen von mehrern Bronzetafeln mit Reliefs, worunter diejenige des Bischofes Conrad (gest. 1540) die trefflichste ist, erwähnen wir die Grabmäler der Bischöfe Melchior (gest. 1558) und Friedrich (gest. 1573), sowie dasjenige des Sebastian Echter (gest. 1575), letzteres bereits mit einer auf den Arm gestützt liegenden Statue dieses Ritters, nach der Weise jener Grabmäler Andrea Sansovino's in S. Maria del popolo. Ueberhaupt machen sich jetzt auch in der Anordnung der Grabdenkmale die italienischen Motive (z. B. eben diese schlummernde Stellung der Hauptfigur, die Beigabe zweier trauernden weiblichen Gestalten, u. dgl.) in bedeutendem Maasse geltend.

In Bezug auf die Erz-Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronze-Arbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabmonumente der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg,[1] als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Gio. Maria Nosseni (bis 1593) genannt wird; die Fürstenstatuen selbst sind von dem Venezianer Pietro Boselli. (Von einem etwas ältern niederländischen Meister ist das pomphafte, im Einzelnen wohl gelungene Marmordenkmal des Kurfürsten Moritz, ebendaselbst.) — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen, neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkulesbrunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, S. 17.

Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung des obengenannten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz, und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portraitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508 bis 1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. Von Jamnitzer ein in dekorativer Beziehung vorzüglicher Tafelaufsatz bei Hrn. Merkel in Nürnberg.) — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrieb dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl., die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die brillantesten Werke gehören dem Anfange des 17. Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sogen. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II. von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt

von Kunst und Künstelei enthalten ist.[1] — Noch muss als eines besondern Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Eisen-Sculptur (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter, eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II. verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen.[2] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des 15. Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder — ob richtig, dies mag dahingestellt bleiben — besonders mit Albrecht Dürer); es fehlt uns indess hiefür gegenwärtig noch an aller näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des 16. Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählig das Uebergewicht erhält.[3]

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), scheint am Treusten und mit Absicht an der alterthümlichen Strenge und an dem hiemit verbundenen Ausdruck einer tief innerlichen, religiösen Stimmung festgehalten zu haben. Man vergleicht seine Bilder mit denen des Francia oder Perugino. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503—1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli,

[1] Vgl. meine Beschr. der Kunstkammer, S. 178—201. — [2] Eine Anschauung spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 84, A.*

die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Hernan Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Raphaels und Michelangelo's an: Alonso Berruguete (1480 bis 1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich geistreichen und talentvollen Nachfolger Raphaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des 16. Jahrhunderts hielten sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Portraitmaler: Alonzo Sanchez Coello; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, gen. el Mudo (der Stumme, 1526—79).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte.

Von der spanischen Bildhauerei dieser Zeit[1] sind uns beinahe blos Grabmonumente bekannt, an welchen das Ornamentistische meist im schönsten Styl der Renaissance gehalten ist, in einer Zeit, da derselbe überall sonst schon abgeblüht hatte. Mehrfach kommen reichgeschmückte Sarkophage vor, die sich nach unten zu erweitern, so z. B. im Dom von Burgos. Zwei prächtige Königsgräber in der Kathedrale von Granada sind uns durch die Abgüsse im Louvre bekannt; es sind diejenigen Ferdinands und Isabellens der katholischen und Philipps von Oesterreich nebst seiner Gemahlin, der wahnsinnigen Johanna; das Dekorative ist höchst prachtvolle, schwungreiche Renaissance; von dem Figürlichen sind nur die einfach strengen, naturwahren Portraitstatuen und einzelne Eckstatuetten von höherem Werthe. — Von Alonso Berruguete, welcher, wie so manche dieser spanischen Künstler, Architekt, Bildhauer und Maler zugleich war, ist in S. Juan Bautista extramuros bei Toledo der Sarkophag des Erzbischofes Tavera, von gutem, michelangeleskem Styl vorhanden.

[1] Die Quellen s. S. 751.

SECHSTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST DES SIEBENZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Parteien mochten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Ecstase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebungen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den

alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am glänzendsten offenbart hatte; man studirte die grossen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung auf einander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümern geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war, und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Still-Leben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV., ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkür vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das 18. Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im 18. Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in eckelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat; die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch gibt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien[1] bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des 17. Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene dargestellt und durch reine Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Gluth des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der heil. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des heil. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 92.*

Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Nur seine Kinderfiguren sind insgemein naiv und anmuthig. — Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des 18. Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. — Von den in Rom thätigen Bildhauern erscheint Camillo Rusconi bei aller Befangenheit im malerischen Styl und in der Manier Bernini's doch mit einem edlern Geschmack in der Art der bolognesischen Malerschule begabt (Grabmal Gregor's XIII. in S. Peter, 1723), Pietro Bracci dagegen als ein blos handfester Manierist (Grabmäler Benedicts XIV. und der Maria Sobieska, ebendaselbst).

Einige niederländische Bildhauer des 17. Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, genannt il Fiammingo (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des hl. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente und an dem bekannten Brunnen des Manneken-Pis zu Brüssel. Im Berliner Museum ein trefflich naiver Amor, welcher sich den Bogen schnitzt. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst,

diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der niederländischen Nationalität, ein in günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben anderer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des 17. Jahrh. gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers.

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum), auch in mehrern seiner Sculpturen zu Genua (in S. Maria di Carignano u. a. O.); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640—1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im 18. Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698 bis 1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714—1785); von dem letztern das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Strassburg; ein zwar

sehr theatralisches, in allen mehr naturalistischen Theilen aber bedeutendes Werk.

In Deutschland entstanden während des 17. Jahrhunderts ausser den schon erwähnten manche im Einzelnen erfreuliche Sculpturwerke, wenn sich auch keine eigenthümlich deutsche Schule mehr darin zu erkennen gibt. Von einem Joh. T. W. Lentz (1685) rührt die lieblich schlummernde Marmorgestalt auf dem Grabe der hl. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Köln her. Mehrere gute Altäre und Grabmäler im Dom von Mainz stammen aus dieser Zeit, unter den letztern das zwar völlig unplastisch gedachte, aber in seiner Weise trefflich ausgeführte des Generals Lamberg (gest. 1689), welcher trotzig den Sargdeckel aufstösst, aber vom Tode zurückgedrängt wird. Ein Bronzecrucifix auf dem Hochaltar von S. Castor in Coblenz, erfunden von Georg Schweigger von Nürnberg, gegossen von Wolf Hieronymus Herold ebendaselbst (1685) ist als Beleg für die damalige nürnbergische Kunstübung nicht ohne Werth. — Endlich erfreute sich Deutschland, um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen: die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des 17. Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke;[1] hier zeigt

[1] Ausführlicheres in meiner Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 205—269.

sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete; Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630); Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668; sein Opfer des Abraham, hauptsächlich durch die Grösse bedeutend, bisher in Casa Volpi zu Venedig); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732); Melchior Paulus (zehn saubere Reliefs der Passion, 1703—1733, im Domschatz zu Köln), u. a. m.

In der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts und im 18. wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpturen, doch mehr in deren künstlerischer Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

An den Werken aus edlen Metallen steht insgemein das Figürliche sehr zurück neben den Elfenbeinsachen; dafür ist das Dekorative im Barockstyl und im Rococco oft voller Schwung und Leben. (Eines der seltenen Werke aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges: der silberne Schrein des hl. Engelbert, im

Domschatz zu Köln, von Conrad Duisberger 1633—35 verfertigt. Ebenda eine Monstranz fast aus lauter Juwelen und Email bestehend, mehrere Evangeliarien mit Silberdeckeln in getriebener Arbeit etc.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andere dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hamerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des 18. Jahrh. die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 und 1768), u. a. m. Sie alle übertraf Joh. Carl Hedlinger von Schwyz (1691—1771), durch edle Auffassung und freie, vollendete Ausführung der Köpfe und durch gut gedachte, allerdings oft in einem malerischen Styl befangene Reverse. Seine Thätigkeit gehörte vorzüglich dem schwedischen Hofe an.

Im 18. Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des 16. Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten, und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit

deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker. Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des 16. Jahrhunderts arg verwildert war, wiederum einen festen und sicheren Boden zu bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572); ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein anderer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi, der vorzüglichste Meister der Schule, ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beide Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des 17. Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andere namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1653), ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt; und

Enea Salmeggia, gen. il Talpino, (gest. 1626), bei dem sich wiederum mehr Nachklänge des Correggio, auch des Leonardo da Vinci, zeigen.

Bedeutender als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst zwar keineswegs zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555 bis 1619), der indess bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein scheint; eine nicht sonderlich energische Richtung führte auch ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und berührigem Geiste weiss er die Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der Antike und der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Pallast Farnese zu Rom zu nennen.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem naiven Schönheitssinn begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die

glückliche Epoche Raphaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte der Maria in einer Kapelle des Domes von Fano und die vier Evangelisten in S. Andrea della Valle zu Rom. — Guido Reni (1575—1642), auch dies ein Künstler, der durch eine Richtung auf edle Darstellung der Schönheit, zugleich aber auch durch eine belebtere Phantasie anziehend ist. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Pallastes Rospigliosi zu Rom. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; die meisten, wie Semenza, Gessi, Domen. Canuti, Guido Cagnacci u. A., folgen seiner späteren, minder erfreulichen Manier. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingibt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem eigenthümlichen Sinn für Anmuth und Grazie begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. (Fresken im Pallast Verospi zu Rom). In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albani's Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein unbedeutender Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu

machen: Giovanni Lanfranco (1581—1647), Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. a. m.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebenvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato (1605—85), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles, doch mit liebenswürdigem Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des 16. Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Raphaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, vornehmlich wie derselbe in den späteren Werken des Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1663) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gall. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des 17. Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt, erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578 bis 1650), dessen Triumph des David (Gall. Pitti) ebenfalls zu den interessantesten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele wiederum jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616 bis 1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. In seinen Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln

Schatten gibt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnesweise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht man in vielen Gallerien. Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656). Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er, wie es scheint, den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf eine höchst erfreuliche Weise, und einzelne seiner früheren Werke, wie namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel, gehören zu den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit. Bald aber verliess er dies reinere Streben und gab sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, gibt den bedeutenderen derselben (denn viele sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Gallerien. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615 bis 1673) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina in der Gall. Pitti zu Florenz) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil, durch einen hohen einfachen Schönheitssinn, zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andere neapolitanische Maler der Zeit, wiederum entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören

hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Maria Preti, genannt il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese.

Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst hatten, wiederum nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war Pietro Berettini, gen. Cortona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück nachzustreben sucht. Weniger bedeutend sind Pietro Liberi und Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto. — Gio. Batista Tiepolo (1692—1769) zeichnet sich durch die abenteuerlich phantastische Verflachung einer, an Paolo Veronese erinnernden Darstellungsweise aus.

Im 18. Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708 bis 1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Doch blieb sein Streben ohne einen nachhaltigen Erfolg.

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts

stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andere ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der Schule von Brabant um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in anderer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen

Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Portraitbilder athmen nicht minder die volle Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eigenen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (wie in der Pinakothek von München, in der k. k. Gallerie zu Wien, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich in seiner Heimath, zu Antwerpen: besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jacobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaeus, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Glanzes, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Rubens' Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen die letztgenannten mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und eigenthümlichste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten (das grossartigste Werk seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum). Nachmals

jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens, der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Gallerien. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, Nicolaus Wieling sind als Nachfolger des van Dyck anzuführen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Portraitmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Portraitmaler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich tief Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael

Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584 bis 1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondere Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der gerühmteste und einflussreichste Maler der holländischen Schule, Paul Rembrandt van Ryn (1606—1674), aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, im Haager Museum) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese einfach schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm wiederum einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen wiederum völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr eigenthümliches poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eigenen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt,

mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. Zahlreiche Bildnisse, die seiner späteren Zeit angehören, sind ebenfalls in dieser Weise behandelt. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden. An Porträts aus den verschiedenen Epochen des Meisters ist namentlich die Gallerie von Cassel sehr reich.[1]

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjective Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eeckhout, und ausserhalb der Schule Salomon Koning; als andere Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Vliet, G. Horst, J. Lievens. Einzelne Schüler, wie namentlich Ferdinand Bol, zeichneten sich in einer, wiederum schlichteren Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Portraitmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondere der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des 17. Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch der, mehr zu den Eklektikern sich neigende Justus Sustermanns. — Gerhard Lairesse (1640—1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt

[1] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 425.

dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim von Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666—1740), u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten bemerklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter von Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des 17. Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit hervortreten, dies ist es, was man

als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des 17. Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italiern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibale Caracci vergleichbar: Juan de las Roelas (1558—1625), und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet (Menge von Bildern im Louvre). — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660).[1] Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem Jahr 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV., seinen Aufenthalt in Madrid genommen, wo das königl. Museum sehr ausgezeichnete Hauptwerke seiner Hand aufbewahrt. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andere ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer

[1] Velasquez und seine Werke, von William Stirling, Berlin 1856.

mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte: und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist ebenso ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes (Hauptwerke im Dom und im Hospital de la caridad zu Sevilla, im Museum zu Madrid, im Louvre, u. s. w.; Genrebilder meist aus früherer Zeit in der Münchner Pinakothek und in der Gallerie Esterhazy zu Wien). — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, (1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586 bis 1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669), Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda (1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler

der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint.

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des 16. Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der venetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des 17. Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsere nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Das unter Ludwig Philipp gegründete spanische Museum des Louvre in Paris ist zum Theil wieder aufgelöst worden.

§. 4. Die französische Historienmalerei.

In der französischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern,

ırde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht ver-
chlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins
r verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbil-
ıng. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Al-
rthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine
ompositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung
es Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war
r mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den
egenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstel-
ıng mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen
er Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei
ım, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einsei-
igen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten
nschauung. So fehlt seinen historischen Gemälden, bei all ihren
Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches
llein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken ver-
nag. Eine höhere Stelle nimmt er im Fache der Landschaft ein,
vovon später die Rede sein wird. Eine gewisse Verwandtschaft
nit seiner Richtung zeigen Jacques Stella und Philippe
Champaigne. Der zweite Meister ist Eustache Lesueur
(1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Ra-
phaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste
sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern, und diesen rei-
neren Adel der Form zugleich zum Ausdruck einer milden und
eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen.
Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung aus-
zuzeichnen, ohne jenen Aufwand an Geist, der bei Poussin er-
sichtlich wird, wirken seine Bilder dennoch anziehender als die
Werke des letzteren, erscheinen sie überhaupt als die würdigsten
Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die
Gemälde aus dem Leben des h. Bruno, im Louvre zu Paris.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die Werke des Charles Lebrun (1619—1690), der unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im

Verlauf des 18. Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610 bis 1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710), Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler, bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyacinthe Rigaud (1659—1743, wieder im Portraitfache ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Boucher (1704—1770, der damals sogenannte Maler der Grazien) u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

In England treten zuerst im 17. Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler anderer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts William Dobson und George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, genannt P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676—1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und wiederum inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondere eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet waren und die den speciellen Namen der Shakespeare-Gallerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich

dieses Streben zeigt, gehören: Josua Reynolds (1723—1792, ein energischer Eklektiker, am meisten ausgezeichnet wiederum im Fache des Portraits), George Romney, Benjamin West, James Bary, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andere, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des 17. Jahrhunderts auftreten, bereits im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem 17. Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen

Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des 16. Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genre-Darstellungen des Lucas von Leyden erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden. Neben den Breughel waren noch andre, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen Laboratorien, Küchen und dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. — Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, nur leichtfertiger im Vortrag, aber ungleich beweglicher und mannigfaltiger, ungleich mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610 bis 1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen

einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Martens, genannt Zorg; Gerriz van Harp; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Poel; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; R. Brakenburg; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. Dem Teniers, dem A. van Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humors, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein sehr anziehendes, novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges vordrängt. — Gerhard Douw (1613—1680), Schüler des Rembrandt, von höchstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend, und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—1658), Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren, mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe anderer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen:

Peter van Slingelandt, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff u. A., die sich vorzugsweise wiederum den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitere Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt.

Eine andere Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Situationen und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes eigenthümlich leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dgl. bedeutend (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602 bis 1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen des Michelangelo delle battaglie (des Schlachten-Michelangelo) führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourguignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Peter van Laar, gen. Bamboccio (1613—1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andere an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den ebengenannten

Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes, gen. Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Huchtenburg (1646—1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742).

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des 18. Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des 18. Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — in ihren sogenannten „Wirthschaften", wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige, parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); ihm folgen Paterre, Lancret, u. A. m. — J. B. S. Chardin (1699—1779) und J. B. Greuze (1726 bis 1805) strebten dagegen mehr der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodien bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung, wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des 16. und im

Anfange des 17. Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondere Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den Manieristen des 16. Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fouquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576—1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung vorzüglich ausgezeichnet. Verschiedene Andere schlossen sich ihrer Richtung an. Judocus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische, doch einer eigenthümlichen Grossartigkeit nicht entbehrende Formation des Terrains. — Dann aber tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. G. Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die, zwar ungleichen, des Johann van Goyen (1596—1656). Als Schüler des letzteren ist Adrian van der Kabel zu nennen. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondere Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. Ihm schliessen sich, in verwandtem Streben, zunächst seine Schüler Gerhard van Battem u. J. Lievens an. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamer Eigenthümlichkeit

us; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, viel-
ıehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen
.andschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam
ufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem
iemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst
n morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des
oh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich däm-
nernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619—1683);
n dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blät-
er (mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618
is 1660) geht. So vor Allem in den tiefsinnig poetischen Bildern
les Jacob Ruysdael (1635—1681). In den Werken dieses
Meisters athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die
Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass
:r uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald,
zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschaftsmaler an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: sein Bruder Salomon Ruysdael, zumeist einfach und ruhig in der Composition, wie in der Auffassung; Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung sehr ausgezeichnet; J. R. de Vries, Joh. Looten, A. van Borsum, Joh. van Hagen, u. a. m. Wiederum abweichend erscheint Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf seinen Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der sich, solchem Elemente gemäss, eine eigenthümliche Grossheit des Styles ausgebildet hatte.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Williarts, des Joh. Parcellis, des Joh. Peters: belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, des Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des

Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhem van de Velde (1633—1701), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Minder bedeutende Zeitgenossen der ebengenannten waren: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekturmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meister dieses Faches ist zunächst Peter Neefs der ältere (geb. 1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des 17. Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk der jüngere, Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637—1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerh. Berkheyden.

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern giebt sich ein Nachklang der Darstellungsweise Tizian's kund; er weiss die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch einfach bestimmte Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606 bis 1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule, Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, theilweise wohl auch sein Vorbild, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren

Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier viel günstiger, viel unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedeneren Charakteristik in seinen Landschaften an. — Ihm zur Seite steht sein Schwager Caspar Dughet, gen. Caspar Poussin (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst wiederum sehr erfreulich in sofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein ätherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussinschen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigenthümlich ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und dem Anfange des 18. angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstreben, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: Herrmann Swanevelt, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), Johann Both (1610—1651) und Adam Pynacker (1621—1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Ebenso auch bei den Folgenden:

Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Joh. van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher), Friedrich Moucheron u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des 17. Jahrhunderts, bei Albrecht Meyering, Isaac Moucheron, u. a. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussin'schen Richtung, so Franz Milet, gen. Francisque, Joh. Glauber, gen. Polydor, J. F. van Bloemen, gen. Orizonte, P. Rysbraeck, der Römer Crescenzio di Onofrio, u. a. m.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des Salv. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinung bildet Herrmann Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur (vornehmlich den romantischen Ufern des Rheines) angehören, dieselbe aber mehr in jenem südlichen Farbenglanze behandelt zeigen. Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das 18. Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Antonio Canale und sein berühmterer Schüler Bernardo Bellotto, gen. il Canaletto (1697 bis 1768), beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung, darzustellen pflegen; — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714—1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, und der Engländer Thomas Gainsborough (1727 bis 1788), der dem Caspar Poussin nachstrebte; beide, bei bedeutendem Talent, doch nicht frei von den manieristischen Elementen ihrer Zeit.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondere Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre und Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des 17. Jahrhunderts einige charakteristisch bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1586—1650) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtung über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des klassischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer (1574 bis 1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Seine Nachahmer, Cornelius Poelenburg (1586—1660) und dessen Schüler Joh. van der Lys und A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und verfallen, bei ähnlichem Streben, häufig in Manier.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese Gemälde somit zumeist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen sie dem Gange, den die letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wiederum abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei

annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606) und Adrian van de Velde (1639—1672); auch bei Joh. Asselyn (geb. 1610), K. Dujardin (1635 bis 1678) und Nicolaus Berchem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein ist. Neben ihnen sind Dirk van Bergen, W. Romeyn, C. Clomp, Begyn u. a. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebens als eine Darstellung idyllischer Zustände vorführen, gehören Joh. Miel (1599 bis 1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere ein Deutscher. — Bei einigen Malern erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631 bis 1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1525—1654) des höchsten Ruhmes.

Eigenthümlich steht den Genannten Philipp Wouverman (1620—1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen andrer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die zumeist, zum Schmucke

adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wiederum der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, aber als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Lilienberg und Joh. Weenix (1644—1719) an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche, Joh. Elias Ridinger (1695—1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig, Adrieanssen, Evert und Wilhelm van Aelst, Peter Nason, Th. Apshoven, u. a. m. anzuführen.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene eigenthümlichen, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels, da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen

Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst; die edelsten und gehaltensten Darstellungen aber sind die des Joh. David de Heem 1660—1674). Als treffliche Nachfolger des letzteren sind sein Sohn Cornelius de Heem, Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscapele zu nennen. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664 bis 1750) und des Johann van Huysum (1682—1749).

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das 18. Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

SIEBENTES KAPITEL.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH, BIS ZUM ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das seine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine Nachbildung bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegenpol der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das frühste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Jahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein andrer im königl. Kupferstichkabinet zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Jahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des gothischen Styles.[2] Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, Michael Wohlgemuth; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihefolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen; so vornehmlich Albrecht Dürer, so Burgkmair,

[1] Hauptwerk: A treatise on wood engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson. — [2] Ein seither (1841) zu Mecheln entdeckter Holzschnitt, jetzt im Besitz des Barons von Reiffenberg zu Brüssel (Madonna zwischen vier sitzenden Heiligen in einem Garten) trägt zwar die Jahrzahl 1418, scheint aber aus Gründen des Styles und des Costüm's erst einige Jahrzehnte später entstanden zu sein.

Scheuffelin, Lucas Cranach u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[1] — Gleichzeitig erscheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im 16. Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sogenannten Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten über einander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im 17. Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augenblick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in

[1] Die grosse Streitfrage des 19. Jahrhunderts, ob Holbein seine Holzschnitte selbst geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel Hans Lützelburger in Nagler's Künstlerlexicon.

diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das 18. Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich[1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maassstabe sauber ausgeführt, zur Decoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer angeblich im J. 1452 gefertigten sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, deren man sich bei feierlichen Messen bediente) — sei es unmittelbar von der Platte oder erst von einem Schwefelabdruck, — gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit genügender Sicherheit bestimmt.[2] Der Styl derselben scheint eher

[1] Vgl. besonders J. G. von Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. — [2] So behauptet z. B. Rumohr (Untersuchung der Gründe etc., Leipzig 1841), die fragliche Pax sei nicht die bei Maso im J. 1452 bestellte, sondern vielmehr ein Werk des Matteo Dei, vom J. 1455. Ferner lässt sich nicht nachweisen, dass der Papierabdruck, auf welchen alles ankömmt, mit

auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des Jahrs 1450 hinaufzureichen scheinen; auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des 15. und 16. Jahrhunderts zu beginnen. Charakteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzügliches Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerke vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mozetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung. — Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des 16. Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Raphael und stach vorzugsweise nach dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Raphaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt

der Platte gleichzeitig sei, und selbst wenn Vasari's Jahrzahl 1460 für denselben gültig wäre, so lassen doch die höchst vollendeten Stiche deutscher Meister seit dem Jahr 1466 auf eine schon lange vor 1460 begonnene Ausübung dieser Kunst schliessen. — Vergl. Schuchardt, im Kunstblatt 1846, No. 12, 17, 24.

war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt. An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des 16. Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des 15. Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt,

dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. — Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit; wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar zumeist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andere deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius, (1558—1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die

bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung, indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modellirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine eigenthümliche Bedeutung sich entwickeln sollte; erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten. So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jacob Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem (zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine eigenthümliche Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585), gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radiermanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vostermann, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutmann, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutmann sind Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des 17. Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601), ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei, obschon nicht in gar anziehender Weise, ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly (1623—1693) und Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657 bis 1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner

Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Raphael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697 bis 1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I. gemalte heil. Familie Raphaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfaltigen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Dies konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des 18. Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleiches Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die bald eine in Paul Bril's Art gemüthlich phantastische, bald aber auch nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnisstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühesten Blätter sind v. J. 1642. — Dem 18. Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris machten und die Ergebnisse des französischen

Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, 1783 bis 1816, des berühmten Stechers von Raphaels sixtinischer Madonna).

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des 16. Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im 17. Jahrhundert war dies der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und eigenthümlich, für eine energische Formendarstellung, auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das 18. Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besonderes Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domen. Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Raphael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung Anspruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des 18. Jahrhunderts, eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine brillante Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durchdringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Francesco Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktiermanier von verderblichem Einfluss. Andere, wie Will. Sharps (geb. 1746), suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andere, wie Charles Townley (geb. 1746), bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des 18. Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des 16. Jahrhunderts wiederum neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

ACHTES KAPITEL.

BLICK AUF DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER GEGENWART.

(Denkmäler, Taf. 102—105, D. XXXIX—XLII.)

Seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im 15. Jahrhundert begonnen ward und im 16. seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im 17. Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu eigenthümlichen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt, tritt uns auch in den Kunstleistungen unserer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem berührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe

überschauen, das Wesentliche und Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne charakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hatte Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte schien ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahinzuwelken. Ob und welche Erneuung hier statt finden wird, wissen wir noch nicht. Dasselbe war der Fall mit Spanien; doch bietet hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmenden Regeneration dar, deren Früchte aber freilich ebenfalls erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Kunstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich, mit offenem Blick für die ältere nationale Kunstweise, vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunst-Streben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondere Stufen der Entwickelung unterscheiden

können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem 18. Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726 bis 1801, deren unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnisstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764). In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des 18. Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andere, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringendem Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst wiederum der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Joh. Winckelmann (1717—1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem Schnörkelwesen des Rococostyles zu den reinen classischen Formen zurück;

theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen Auffassung dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen. — In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des 18. Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andere, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, (1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive. Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait, entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (geb. 1770), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte. — In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825), dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind wiederum von einer manierirten, französisch-theatralischen Auffassung nicht frei. Minder auffällig, aber ungleich edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen. Auch gehören hieher, als sehr bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie

schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts, vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wirksamsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des gothischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich bereits eine nur bedingte Anwendung des gothischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente gothischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird. Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der gothischen Periode, durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein sich bestrebe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft zu verheissen scheinen. Denn noch gilt hier das antike Gesetz als vorherrschend, noch wird namentlich eine von den classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaues (wie solche in der romantischen Periode sich ausgebildet hatte, und die, ihrem Princip nach, eine ungleich höhere Stufe der Entwickelung ausmacht) von der Mehrzahl der ausübenden Architekten für unzulässig gehalten. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei)

zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[1] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend, anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin zur Anwendung gebracht hat. — In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt, vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Monumenten gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, dem sich verschiedene ausgezeichnete Schüler anschliessen. Verwandte Elemente zeigen sich bei einigen neueren französischen Bildhauern; doch gehen diese, weniger auf den Adel des Styles bedacht, zu einer mehr genrehaft naturalistischen Behandlung über. Der bedeutendste unter diesen ist der Bildhauer David. — Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei. Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des 17. Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. In Deutschland unterschieden sich in jüngster Zeit, neben vielen Leistungen von individueller Besonderheit, vornehmlich zwei Hauptrichtungen: die eine durch die Münchner Schule vertreten, an deren Spitze bisher P. von Cornelius stand (jetzt in Berlin), und die sich durch das Streben nach grossartig stylistischer Auffassung auszeichnet; die andre vornehmlich durch die Düsseldorfer Schule, welche einen freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus befolgt, ins Leben eingeführt. In Frankreich hat sich, als vorzüglich bezeichnend für die dortigen Leistungen, eine Geschichtsmalerei entwickelt, die, im völligen Gegensatz gegen die einseitige Classicität der David'schen Schule, auf die lebendigste Individualisirung ausgeht, dabei aber nicht selten an das Genre streift — H. Vernet, P. Delaroche, u. A. m.) was im Allgemeinen auch etwa von den gegenwärtigen, zum Theil sehr bedeutenden Leistungen der belgischen Malerei gilt, — zugleich aber auch eine Genremalerei, die das Leben des Tages so schlicht

[1] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der Schinkel'schen Entwürfe. — Vergl. im Uebrigen meine Schrift: K. F. Schinkel; eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit.

und doch so erhaben zu fassen weiss, dass sie der historischen Malerei ebenbürtig zur Seite steht. (L. Robert.) — Durch die grossen Bauunternehmungen der Zeit ist auch die Genremalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Kabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbildungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als dies bisher der Fall war. Der Holzschnitt, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden, vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsere Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. Neben der Lithographie ist in der letzten Zeit noch eine ganze Reihe andrer Vervielfältigungsmethoden erfunden worden, die das Interesse von Künstlern und Kunstfreunden in Anspruch genommen haben und jedenfalls zur weitern Popularisirung der Kunst beizutragen geeignet sind. — Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen,

ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine, früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, der Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!

Anmerkung der Verlagshandlung.

Da, nach dem Tode Franz Kugler's, keiner der beiden Herren Bearbeiter der vorangegangenen Abschnitte dieser Auflage sich dazu verstehen konnte, dieses letzte Kapitel gemäss den Anforderungen unserer Tage umzuarbeiten, so entschlossen wir uns, den Wortlaut der zweiten Auflage hier beizubehalten und unsere Leser, nach Kräften, durch das Anerbieten einer Preisherabsetzung für den betreffenden letzten Theil des Atlasses (Denkmäler der Kunst, IV. Band: Die Kunst der Gegenwart), bestmöglich zu entschädigen.

VERZEICHNISSE.

I. Ortsverzeichniss.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei; I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Die Zahlen sind die der Seiten, auf denen die bezüglichen Localitäten genannt werden. Wenn eine Localität mehr als Einmal auf einer Seite vorkommt, so ist dies durch eine, der Seitenzahl beigefügte Parenthese näher angedeutet.)

A.

Aachen.
Münster, A. I. 274; II. 12, 413; M. I. 283. II. 27, 704; Domschatz, Prachtgeräth, II. 186, 463.
St. Adalbert, A. II. 94.
Dominikanerkirche, A. II. 502.
Franziskanerkirche, A. II. 502.
Pallast Karl's d. Gr., M. I. 283.
Rathhaus, A. II. 503.
Gemäldesammlung d. Hrn. Barthels, II. 482, 486.

Aals.
Kirche, A. II. 150.

Aarhuus.
Dom, A. II. 442.

Abbendon.
Basilika, A. I. 266.

Abbeville.
S. Wulfram, A. II. 532.

Abensberg.
Karmeliterkirche, A. II. 510.
Pfarrkirche, A. II. 511.

Aberbrothoc.
Abteikirche, A. II. 373.

Abernethy.
Rundthürme, A. II. 61.

Abtsgmünd.
Kirche, A. II. 114.

Abury.
Celtisches Monument, I. 4.

Abu Simbel.
Felstempel, A. u. Sc. I. 45, 50.

Accerenza.
Pfeilerbasilika, A. II. 164.

Achaja.
Viereckige Steine, I. 85.

Adamsthal.
Kirche, Sc. II. 741.

Adderbury.
Kirche, A. II. 440.

Adelberg.
Klosterkirche, M. II. 718.

Adenau.
Kirche, Sc. II. 740.

Adrianopel.
Moscheen, A. I. 367, 372.

Aegina.
Tempel, A. I. 118; Sc. 123.

Aerschot.
Kirche, A. II. 436; Lettner, II. 539.

Aezani.
Tempel, A. I. 175.

Agadhoe.
Kirche, A. II. 147.

Agen.
Kirche St. Caprais, A. II. 233.

Aggsbach.
Kirche der Karthause, A. II. 417.
Agra.
Dschumna-Moschee, A. I. 376 ff.
Mothy-Moschee, A. I. 376.
Mausoleum Jehan's, A. I. 376.
Schloss Akberabad, A. I. 376.
Agrigent.
Architekt. Reste, I. 178.
Tempel, A. I. 117, 137; Sc. I. 150.
Münzen, I 151.
Aguamiro.
Pallast Huánuco el viejo, A. I. 11.
Citadelle, A. I. 11.
Ahaus.
Kirche, A. II. 524.
Ahlen.
Marienkirche, M. II. 286.
Ahlstad.
Kirche, A. II. 549.
Ahmedabad.
Muhamedanische Architektur, I. 376.
Ahrweiler.
Stadtkirche, A. II 344.
Aigueperse.
Klosterkirche Notre-Dame, A. II. 232.
Aillas.
Kirche, A. II. 132.
Ailly-sur-Noye.
Kirche, A. II. 315.
Airvault.
Kirche, A. II. 234.
Aiterhofen.
Kirche, A. II. 114.
Aix.
Kathedr., A. II. 123, 230, 536; M. II. 710.
Säulenbasilika, A. I. 265.
Bei Hrn. Clérian, M. II. 710.
Ajunta.
Grottenbauten, I. 306, 307, 310, 316; Sc. 308; M. I. 313.
Aken.
Liebfrauenkirche, A. II. 355.
Aker.
Basilika, A. II. 150.
Aker (in Upland).
Kirche, Sc. II. 463.
Akkerkuf.
Baurest, I. 69.
Akrae.
Architekt. Reste, I. 178.
St. Alban.
Kirche, A. II. 122, 512.
St. Albans.
Abteikirche, A. II. 60; Grabmonument, II 549.
Kirche, A. II. 368.
Alby.
Kathedrale, A. II 335, 435, 536; M. II. 710; Sc. II. 750.
Kreuzgänge, A. II. 230.
Alcala de Henares.
Kirche S. Ildefonso, A. II. 599; Sc. II. 752.
Paraninfo (Universität), A. II. 599.
Erzbischöfl. Pallast, A. II. 600.
Alcobaca.
Klosterkirche, A. II. 248.
Alessandria.
S. Maria del Castello, A. II. 252.
Alet.
Kirchruine, A II. 123.
Alexandria.
Catakomben, I. 175.
Algier.
Monum. Bauwerke, A. I. 370.
Al Hathr.
Pallast. A. I. 293.
Al Himer.
Baurest, I. 69.
Allahabad.
Säulen, A. I. 304 (2).
Muhamed. Architekt., I. 376.
Alnes.
Ruine der Kirche, A. II. 337.
Alost.
Stadthaus, A. II 339.
Alpirsbach.
Kirche, A. II. 113; Sc. II. 171.
Alsfeld.
Kirche, A. II. 352, 424.
Alspach.
Kirchruine, A. II. 112.
Alt-Bunzlau.
St. Wenzel, A. II. 116.
Altenahr.
Kirche, A. II. 94.
Altenberg, unfern Köln.
Kirche, A. II. 345; Sc. II. 458, 463. 748; M. II. 480; Tabernakel, II. 502.
Reste der Klostergebäude, A. II. 196.
Altenberg a. d. Lahn.
Kirche, A. II. 352; Sc. II. 467; M. II. 482.

Altenburg.
Bartholomäikirche, A. II. 112.
Franziskanerkirche, A. II. 355.
Reste der Liebfrauenkirche, A. II. 209.
Altenfurt.
Kapelle, A. II. 106.
Altenkirchen.
Kirche, A. II. 94. 228.
Altenstadt.
Kirche, A. II. 219.
Althorp.
Gemäldesammlung, II. 689.
Bibliothek, Holzschnitt, II. 810.
Alvastra.
Kirchl. Reste, A. II. 152.
Alzey.
Stiftskirche, A. II. 510.
Amada.
Tempelreste, A. I. 43.
Amalfi.
Kathedrale, A. II. 255; Bronzethür, II. 82.
Amâra.
Tempelreste, Sc. I. 57.
Amaravati.
Tope, A. I. 305.
Amberg.
Georgskirche, A. II. 510.
Frauenkirche, A. II. 511.
Martinskirche, A. II. 511.
Amersfort.
Georgskirche, A. II. 198, 542.
Amiens.
Kathedr., A. II. 325, 531; Sc. II. 389, 390, 750, 751.
Ammonische Oase.
Tempelreste, A. I. 55.
Amramshügel.
Baurest, I. 69.
Amsterdam.
Liebfrauenkirche, A. II. 541.
Nicolaikirche, A. II. 542.
Rathhaus, A. II. 603; Sc. II. 773.
Museum, M. II. 787.
Amyklae.
Erzbild des Apollon, I. 107.
Thronbau, I. 120.
Anclam.
Nicolaikirche, A. II. 428; Sc. II. 742.
Marienkirche, A. II. 428; Sc. II. 468, 742.
Ancona.
Bogen des Trajan, A. I. 212.
Ancona.
Dom, A. II. 164.
S. Maria della piazza, A. II. 164.
Ancyra.
Antike Baureste, A. I. 196.
K. des h. Clemens, A. I. 264.
Andelys.
Ste. Clotilde, A. II. 594.
Andernach.
Franziskanerkirche, A. II. 501.
Pfarrkirche, A. II. 197; Sc. II. 262.
Kapelle von St. Thomas, A. II. 95.
St. Andrews.
Kirche St. Rule, A. II. 243.
S. Mary College, Sarkophag, II. 271.
Andria.
unfern:
Castel del Monte, A. II. 255.
St. Andrien.
Kirchruine, A. II. 123.
Anet.
Schloss, A. II. 594.
S. Ângelo.
Baptisterium, A. II. 165.
Angers.
Kathedrale, A. II. 236, 335.
St. Aubin, A. II. 236.
St. Jean, A. II 236.
St. Martin, A. II. 51.
St. Serge, A. II. 236.
Ste. Trinité, A. II. 236.
Angoulême.
Kathedrale, A. II. 130, 233, 234; Sc. II. 268.
Ani.
Kirchen, A. I. 351.
Annaberg.
St. Annenkirche, A. II. 523; Sc. II. 731, 733 (2), 739; M. II. 726.
Annuna.
Basilika, A. I. 236.
Anspach.
Gumbertuskirche, A. II. 519.
Antaeopolis.
Tempelreste, I. 55.
Anti-Latopolis.
Monumente, A. I. 54.
Antinoë.
Trümmer, A. I. 213.
Antiochia.
Architektur, I. 175.
Hauptkirche, A. I. 242, 259.
Kloster d. h. Simon Stylites, A. I. 242.

Antiphellos.
Grabdenkmäler, A. I. 101.
St. Antoine.
Kirche, A. II. 333.
Antwerpen.
Kathedrale, A. II. 436, 538; M. II. 785.
Augustinerkirche, M. II. 785.
St. Charles, A. I. 603.
St. Jacob, A. II. 537, 603; M. II. 709, 785.
Börse, A. II. 540, 603.
Halle, A. II. 539.
Gemäldesammlung der Akademie, II. 477, 493, 703, 705, 707, 708, 710, 762, 785.
Bei Hrn. Weber, M. II. 702.
Anurajapura.
Topebauten und andere Denkmäler, A. I. 305, 309, 316.
Anzbach.
Kirche, A. II. 515.
Aosta.
Bogen des Augustus, A. I. 199.
Kreuzgang, A. II. 252.
Apátfalva.
Kirche, A. II. 222.
Aphrodisias.
Antike Baureste, A. I. 195, 223.
Aplerbeck.
Kirche, Sc. II. 170.
Aplern.
Kirche, A. II. 99.
Apollinopolis magna.
Tempel, A. I. 54.
Apt.
Kirche, A. II. 52.
Aquila.
S. Bernardino, A. II. 576.
Kirche von Collemaggio, A. II. 384.
Aradus. Insel.
Uferbauten, I. 80.
Aranjuez.
Schloss, A. II. 601.
Arban.
Assyr. Monumente, I. 63; Sc. I. 66.
Arcevia.
Hospital, M. II. 640.
Arendsee.
Klosterkirche, A. II. 227.
Arezzo.
Dom, A. II. 381; Sc. II. 402 (2), 447. 471, 613.
Kirche Annunziata, A. II. 570.
S. Francesco, M. II. 631.
Arezzo.
S. Maria degli Angioli, M. II. 492.
S. Maria della Pieve, A. II. 250.
La Misericordia, Sc. II. 473.
Fraternità della Misericordia, A. II. 447.
Badia, A. II. 584.
Argolis.
Kykl. Burgmauern, I. 86.
Pyramid. Monumente, I. 108.
Argos.
Heräon, A. I. 136.
Kolossalbild d. Hera., Sc. I. 144.
Arkona.
Tempel, A. I. 7.
Arles.
Kathedr. A. II. 124, 229; Sc. II. 267.
Kreuzgang, A. II. 230.
Kirche: Grab d. h. Cäsarius, A. II. 123.
Arles-sur-Tech.
Façade der Kirche, A. II. 52.
Kreuzgang bei d. Kirche, A. II. 333.
Arnheim.
Walburgiskirche, A. II. 438.
Arnsberg.
Schlosskapelle, A. II. 353.
Arnsburg.
Kirchruine, A. II. 201.
Arnstadt.
Frauenkirche, A. II. 211. 424.
St. Arnual.
Kirche, A. II. 343.
Arona.
Kirche, M. II. 666.
Arras.
Kathedrale, A. II. 337.
Stadthaus, A. II. 540, 592.
Tapeten, II. 684.
Asbeck.
Kreuzgangsflügel, A. II. 100.
Aschaffenburg.
Stiftskirche, Sc. II. 746. (2); Kreuzgang, A. II. 201.
Bibliothek, Miniat. II. 279, 725 (2).
Ascoli.
Baptisterium, A. II. 164.
Assisi.
Dom, M. I. 271; II. 163.
S. Caterina (S. Antonio di Via Superba), M. II. 639.
S. Damiano, M. II. 643.
S. Francesco, A. II. 381, 488, 490 (2); M. II. 294, 642.

Assisi.
Thor S. Giacomo, M. II. 642.
In der Nähe von Assisi: La Bastia, Kirche, M. II. 640.
Kirche S. Maria, M. II. 293.
Asslerbeck.
Kirche, A. II. 99.
Assos.
Tempelreste, A. I. 119.
Sculpturen, I. 125.
Assura.
Triumphbogen, A. I. 222.
Asti.
Dom, A. II. 252. 383.
S. Secondo, A. II. 252.
Baptisterium, A. II. 163; Sc. II. 272.
St. Astier.
Kirche, A. II. 130.
Astorga.
Baul. Monumente, A. II. 153.
Athen.
Auf der Akropolis.
Propyläen, A. I. 133.
Tempel der Nike Apteros, A. I. 134; Sc. I. 145. 147, 149, 166.
Parthenon, A. u. Sc. I. 118, 132. 141, 146.
Erechtheion, A. u. Sc. I. 134, 135, 148.
Statuen der Athene, I. 124.
Statue der Athene Promachos, I. 141.
Grosses Relief, I, 125.
In der Stadt:
Tempel des olympischen Zeus, A. I. 118, 176, 195; Sc. I. 217.
Tempel des Theseus, A. I. 132, 133; Sc. I. 145, 147, 149.
Museum des Theseustempels, Sc. I. 122, 125.
Monument des Lysicrates, A. I. 157; Sc. I. 166.
Mon. d. Thrasyllus, A. I. 158.
Windethurm, A. I. 176; Sc. 182.
Propyläum des neuen Marktes, A. I. 195.
Bogen des Hadrian, A. I. 213.
Monument des Philopappus, A. I. 212; Sc. I. 217.
Kirchen byzant. St. A. I. 280.
Ausserhalb der Stadt:
Tempel am Ilissus, A. I. 134.
Grabpfeiler, Sc. I. 151.
Atrani.
Kirche S. Salvatore, Bronzethür, II. 82.
Auch.
Kathedrale, A. II. 536.
Augsburg.
Dom, A. II. 47, 505; Sc. II. 458, 733; M. II. 289, 479.
St. Afra. A. II. 505.
St. Ulrich. A. II. 505.
Rathhaus, A. II. 604.
Zeughaus, Sc. II. 766.
Provinzial-Gallerie, M. II. 717 (2), 718, 720, 725.
Augustus- und Herkulesbrunnen, Sc. II. 765.
St. Augustin.
Klosterkirche, A. II. 229.
Aunkofen.
Kirche, Sc. II. 512.
Aussee.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Autun.
Kathedr., A. II. 126, 534; Sc. II 270. M. II. 291;
Porte d'Arroux, A. I. 229. II. 126.
Auxerre.
Kathedrale, A. II. 50, 434; Sc. II. 390; M. II. 178, 330, 406.
St. Germain, A. II. 127.
Bischöfl. Pallast, A. II. 127.
Avallon.
St. Lazare, A. II. 232.
Avenas.
Kirche, Sc. II. 172.
S. Aventin.
Kirche, A. II. 125.
Avignon.
Kathedrale, A. II. 123.
St. Pierre, A. II. 536.
Avila.
Kathedrale, A. II. 247; Sc. II. 752; M. II. 711.
S. Pedro, A. II. 247.
Avioth.
Kirchhofkapelle, A. II. 504.
St. Avit-Senieur.
Kirche, A. II. 130.
Axum.
Obelisken, I. 58.
Azay-le-rideau.
Schloss, A. II. 594.
Azpeitia.
S. Sebastian, A. II. 443.
Azurar.
Granitbauten, A. II. 154.
Azzahra.
Maurischer Pallast, A. I. 348.

B.

Babylon.
Denkmäler, A. und Sc. I. 60, 67, 68 (2), 69.
Denkmal des Hephästion, I. 179.

Bacharach.
Pfarrkirche, A. II. 197.
Ruine der Wernerskapelle, A. II. 345.

Badajoz.
Kathedrale, A. II. 380.

Baden.
Grosse Pfarrkirche, A. II. 514.

Bärneck.
Kirche, A. II. 515.

Baeza.
Kathedrale, A. II. 380.

Bagdad.
Moschee, I. 349.

Bagneux.
Kirche, A. II. 314.

Bahn.
Kirche, A. II. 226.

Baiges.
Kreuzgang bei S. Benito, A. II. 246.

Baillargues.
Kirche, A, II. 52.

Bajazid.
Sculpturen, I. 294.

Bakhra.
Säulen, A. I. 304.

Balaguer.
S. Francisco, A. II. 378.
Stiftskirche, A. II. 443.

Balve.
Kirche, A. II. 99.

Bamberg.
Dom, A. II. 202; Sc. II. 76, 78, 262, 393, 731 (2), 738, 744 (3), 748; M. II. 288.
St. Jakob, A. II. 105.
Obere Pfarrkirche, A. II. 422; Sc. II. 738.
Kirche vom Kloster Michelsberg, A. II. 105.
Bibliothek, Miniat. II. 26, 88 ff. 279.

Bamiyan.
Sculpturen, I. 313.

Bangor.
Kirche, A. II. 145.

Barcelona.
Kathedrale, A. II. 443, 553; M. II. 711.
S. Ana, A. II. 245.
N. S. del Carmen, A. II. 378.

Barcelona.
S. Francisco, A. II. 443.
S. Maria de las Innqueras, A. II. 443.
S. Maria del Mar, A. II. 443.
S. Maria del Pino, A. II. 443.
K. S. Pablo del Campo, A. II. 63.
Kreuzgang bei S. Pablo del Campo, A. II. 246.
Kloster Sion, A. II. 444.
Audiencia Real, A. II. 554
Unfern von da:
Kreuzgang zu S. Cucufate del Vallés, A. II. 246.

Barfreston.
Kirche, A. II. 241.

Bari.
Kathedrale, A II. 164.
S. Gregorio, A. II. 164.
S. Nicola, A II. 68, 164; Sc. II. 177.
Stuhl, Sc. II. 82.

Barletta,
Kolossalstatue, I. 267.

Barnack.
Kirche, A. II. 59.

Barronhill.
Gemäldesammlung, II 680.

Barsinghausen.
Kirche, A. II. 206.

Bar-sur-Aube.
Kirche St. Maclou, A. II. 315.
Kirche St. Pierre, A. II. 315.

Bartfeld.
Kirche, A. II. 418; Sc. II. 739.

Barton-upon-Humber.
Kirche St. Peter, A. II. 59.

Basel.
Münster, A. II. 215, 507; Sc. II. 458, 460; Kanzel, II. 729; Sc. II. 75, 264, 267, 734; M. 284.
Dominikanerkirche, A. II. 346
Gemäldesammlung, II 717 (2), 719, 720 (3), 721.
Museum, Sc. II. 464.

Bassä.
Apollo-Tempel, A. I. 136; Sc. I. 148.

Bästad.
Kirche, A. II. 549.

Batalha.
Klosterkirche, A. II. 444.
Kirche, Mausoleum D. Emanuels, II. 554.

Bath.
Kirche, A. II. 543.
Gemäldesammlung d. H. Beckford, II. 681.

Baug.
Grotten Monumente, A. I. 310; M. I. 313.
Bautzen.
Petrikirche, A. II. 523.
Bawian.
Felsculpturen, I. 64, 67.
Bayeux.
Kathedrale, A. II. 237, 331, 531; Teppich, II. 178.
Bazas.
Kathedrale, A. II. 336.
K. d. Mercadel, A. II. 336.
Beaugency.
Portikus v. Notre-Dame, A. II. 238.
Templerhaus, A. II. 238.
Beaune.
Kirche, A. II. 126.
Hospital, M. II. 704.
Beauport.
Klosterreste, A. II. 332.
Beauvais.
Kathedrale, A. II. 16, 326, 533; Tapeten, II. 706.
K. Basse-Oeuvre, A. II. 16.
St. Etienne, A. II. 239, 533.
Bebenhausen.
Kirche, A. II. 113, 216, 416, 507.
Beckum.
Kirche, A. II. 524; Sc. II. 170 (2).
Bective.
Abteikirche, A. II. 374.
Begig.
Monumentrest, I. 86.
Behar.
Grottenbau, A. I. 306.
Behistan.
Baureste, I. 293.
Sculpturen, I. 74.
Beilstein.
Kirche, A. II. 501.
Belem.
S. Geronymo, A. II. 554.
Belgard.
Marienkirche, A. II. 429.
Bellaigue.
Kirche, A. II. 122.
Belleville-sur-Saône.
Kirche Notre-Dame, A. II. 232.
Belpuch.
Franciscanerkirche, Sc. II. 752.
Belver, bei Palma.
Schloss, A. II. 444.
Bendorf.
Kirche, A. II. 197.
Benedictbeuren.
Klosterkirche, M. II. 82.
Benevent.
Bogen des Trajan, A. I. 212; Sc. I. 217.
Benihassan.
Gräber, A. I. 36.
Wandmalereien, I. 38.
Ben Naga.
Tempelreste, A. u. Sc. I. 57.
St. Bénoit-sur-Loire.
Abteikirche, A. II. 50; Sc. II. 80.
Berchtesgaden.
Stiftskirche, A. II. 220.
Berchtholdsdorf.
Pfarrkirche, A. II. 418, 514.
Bergamo.
S. Maria Maggiore, A. II. 163; Sc. II. 579, 632; Kap. Colleoni, A. II. 577.
S. Tommaso, A. II. 163.
Broletto, A. II. 450.
Gemäldesamml. des Gr. G. Lochis, II. 679.
Ausserhalb der Stadt:
S. Giulia, A. II. 161.
Bergen.
Dom, A. II. 377.
Marienkirche, A. II. 377.
Bergen (Kloster.)
Kirche, A. II. 219.
Bergen, (Mons. in Belgien.)
Ste. Waudru, A. II. 539; Sc. II. 456.
Stadthaus, A. II. 539.
Museum, M. II. 188.
Bergen, auf Rügen.
Kirche, A. II. 151, 228.
Berghausen.
Kirche, A. II. 98.
Berlin.
Klosterkirche, A. II. 362.
Marienkirche, A. II. 428; Sc. II. 774.
Nicolaikirche, A. II. 226, 428.
Bauschule, A. II. 826.
Münzgebäude, A. II. 824.
Königl. Schloss, A. II. 604; Sc. II. 775.
Zeughaus, A. II. 604; Sc. II. 775.
Langebrücke, Sc. II. 775.
Königl. Museen:
Antiken-Gall. I. 35 (2), 37, 50, 95, 151 (2), 182, 186.

Berlin.
Königl. Museen:
Gemälde-Gall. II. 481, 482, 483, 485, 489, 490, 492, 493, 497, 498, 499, 627, 632, 634, 637 (2), 638, 639, 643 (2), 665 (2), 667, 670, 679 (3), 681 (2), 686, 690 (3), 694, 695, 696, 702, 703 (4), 704 (4), 707 (2), 708 (2), 709, 713, 714 (2), 718, 720, 727 (2), 785, 788.
Moderne Sc. II. 463, 609, 612, 613, 614, 617, 618, 619, 649, 657, 787, 773.
Majoliken, II. 760.
Kunstkammer, I. 250, 283; II. 464, 746, 748 (2), 749, 762, 766.
Königl. Bibliothek, Sc. I. 247. Miniat. I. 324. II. 279, 280, 281 f. 409.
Waffensamml. des Prinzen Karl, Sc. II. 169, 653.
Bei Hofrath Förster, M. II. 493.

Bern.
Münster, A. II. 507. Tapeten, II. 706; Sc. II. 733.
Dominikanerkirche, A. II. 346; M. II. 719.
Bei der Familie Manuel, M. II. 719.

Bernau.
Kirche, A. II. 428.

Bernay.
Kirche, A. II. 51.

Bernburg.
Marienkirche, A. II. 521.

Berne.
Kirche, A. II. 207.

Berre.
Kirche, A. II. 123.

Berthaucourt-les-Dames.
Ruinen der Abteikirche, A. II. 237; Sc. II. 271.

St. Bertrand de Comminges.
Kreuzgang, A. II. 230.

Besançon.
Kathedrale, A. II. 104; M. II. 672.
Thor, A. I. 222.

Bethlehem.
Kirche, A. I. 237.

Bettiah.
Säulen, A. I. 304.

Beuthen.
Kirchenbauten, A. II. 364.

Beverley.
Münster, A. II. 367, 440.
Marienkirche, A. II. 544.

Beyrut.
Felsrelief, I. 77.

Béziers.
Kathedrale, A. II. 229, 435.

Bhilsa.
Topebauten, A. I. 304.

Bhitari.
Säulen, A. I. 304.

Biban-el-Moluk.
Felsengräber, A. I. 45.

Biburg.
Münster, A. II. 114, 217.

Bidjapur.
Muham. Architektur, I. 376.

Bieber.
Kirche, A. II. 197.

Bielefeld.
Martinikirche, A. II. 425.
Nicolaikirche, A. II. 425.
Privathäuser, A. II. 525.

Bilbao.
K. Santiago. A. II. 443, 444.

Billerbeck.
Johanniskirche, A. II. 206.

Bingen.
Pfarrkirche, A. II. 501.

Bingsted.
Bronzeplatte, II. 463.

Binham.
Prioreikirche, A. II. 144, 371.

Binson.
Kirche, A. II. 237.

Birs-i-Nimrud.
Architekt. Rest, I. 68.

Bisutun, s. Behistan.

Bitetto.
Kathedrale, A. II. 255.

Bitonto.
Kathedrale, A. II. 255.

Bjeresjö, unf. von Ystad.
Kirche, M. II. 290.

Bjernede.
Kirche, A. II. 152.

Blanchelande.
Kirche, A. II. 137.

Blattna.
Dechanteikirche, A. II. 518.

Blaubeuren.
Kirche, Sc. II. 732, 737; M. II. 718 (2).

Blenheim.
Gemäldesamml. II. 680.

Blois.
St. Laumeo, A. II. 236.
Schloss, A. II. 593.
Blomberg.
Kirche, A. II. 524.
Bocherville.
Kirche St. Georges, A. II. 136; Sc. II. 173.
Kapitelhaus, A. II. 237.
Bocholt.
Kirche, A. II. 525.
Bochum.
Kirche, Sc. II. 170.
Boghaz-Keui.
Felsculptur, I. 103, 126.
Boke.
Kirche, A. II. 99.
Bologna.
S. Bartolommeo di porta ravegnana, A. II. 575.
S. Cecilia, M. II. 644.
Corpus Domini, A. II. 575.
S. Domenico, Sc. II. 275, 475 (2), 579, 609, 649, 655.
S. Francesco, Sc. II. 471.
S. Giacomo maggiore, A. II. 575; M. II. 643.
S. Giovanni in Monte, Sc. II. 655.
Madonna di Galliera, A. II. 575.
S. Martino Maggiore, A. II. 449; Sc. II. 476.
S. Michele in Bosco, A. II. 575; M. II. 779.
S. Petronio, A. II. 449; Sc. II. 609, 623, 653, 655.
S. Pietro e Paola, A. II. 161; Sc. II. 655.
S. Sepolcro, A. II. 66,
S. Stefano, A. II. 66.
Kirche della Mezzaratta, M. II. 496.
Kirche del Campo Santo, M. II. 496.
Oratorio della Vita, Sc. II. 655.
Profanbau, II. 575.
Pal. Bevilacqua, A. II. 575.
„ Boloquini, A. II. 576.
„ Fava, A. II. 575.
„ Hercolani, M. II. 496.
„ Malvessi-Campeggi, A. II. 576.
„ pubblico, Sc. II. 609.
Loggia de' Mercanti, A. II. 449.
Pinakothek, M. II. 489, 496, 643, 644, 686, 690 (2), 779, 780 (2).
Bolsward.
Martinskirche, A, II. 542.
Bommel.
St. Martin, A. II. 437.
Bonn.
Münster, A. II. 38, 96, 195. — Kreuzgang, A. II. 97.
Jesuitenkirche, A. II. 603.
St. Martin, A. II. 97.
Museum, M. II. 181.
Auf dem Friedhof:
Kap. d. Deutsch-Ordens-Commende Ramersdorf, A. II. 196.
Bonpont.
Refectorium, A. II. 332.
Bopfingen.
St. Blasius, Sc. II. 736; M. II. 715.
Boppard.
Carmeliterkirche, A. II. 501, 502; Sc. II. 731, 734.
Pfarrkirche, A. II. 197.
Bordeaux.
Kathedrale, A. II. 336, 435.
St. Emilion, Dreifaltigkeitskapelle, M. II. 291; Portalhalle, A. II. 336; Sc II. 390
Kirche St Michel, A. II 536.
Klosterhof von St. Severin, A. II. 132.
Borgeyssel.
Kirche, A. II. 150.
Borgo S. Sepolcro.
Monte di Pietà, Magazin, M. II. 631.
Oratorium des Hospitals, M. II. 631.
Borgund.
Kirche, A. II. 150.
Borken.
Kirche, A. II. 524.
Bornholm, (Insel.)
Alterth. Rundbauten, A. II. 152.
Boro Budor.
Monumente, A. I. 326; Sc. I. 328.
Borrie.
Kirche, A. II. 244.
Boschaud.
Kirche, A. II. 131.
Bosthwirk.
Schloss, A. II. 549.
Boston.
St. Botolph, A. II. 544.
Botzen.
Dominikanerkirche, A. II. 513.
Franciscanerkirche, A. II. 513.
Kirche zum heil. Georg, A. II. 513.
Pfarrkirche, A. II. 219. 512.
Kreuzg. d. Franciskanerkl., A. II. 220.
Bourges.
Kathedrale, A. II. 239, 316, 327, 433; Sc. II. 270; M. II. 406.

Bourges.
Privat-Architektur, II. 535.
Bourg-Lastic.
Kirche, A. II. 122.
Bourgogne.
Kirche, A. II. 310.
Bowood.
Gemäldesamml. II 680.
Boxgrove.
Kirche, A. II. 367.
Braga.
Kathedrale, A. II. 444.
Braine.
Kirche St. Yved, A. II. 314.
Brakel.
Kirche, A. II. 98.
Brambanan.
Monumente, A. I. 327 ff.
Brandenburg.
Dom, A. II. 227, 526.
Katharinenkirche, A. II. 526.
Ehemal. Marienkirche, A. II. 117.
Nicolaikirche, A. II. 227.
Peterskirche, A. II. 526.
Klosterbauten, A. II. 363.
Brantôme.
Kirche, A. II. 131.
Brassac-le-Grand.
Kirche, A. II. 233.
Braunschweig.
Dom, A. II. 213, 423, 520; M. 286.
Aegidienkirche, A. II. 355, 423.
Andreaskirche, A. II. 213, 423.
Katharinenkirche, A. II. 213, 423, 520.
Magnikirche, A. II. 213, 520.
Martinikirche, A. II. 213, 520.
Profanbau, A. II. 520.
Domplatz, Sc. II. 169.
Altstadt-Rathhaus, A. II. 520.
Gewandhaus, A. II. 604,
Herzogl. Samml., Sc. II. 748.
Brauweiler.
Kirche A. II. 38. 195; Sc. II. 262, 463; M. II. 404; Kapitelsaal, M. II. 285.
Brechin.
Rundthürme, A. II. 61; Sc. 81.
Brechten.
Kirche, A. II. 207.
Breda.
Liebfrauenkirche, A. II. 488.
Bredwisch.
Kirche, Sc. II. 742.
Breisach.
Münster, Sc, II. 737.
Breitenau.
Klosterkirche, A. II. 105.
Bremen.
Dom, A. II. 48, 100, 207.
Anschariuskirche, A. II. 207.
Johanniskirche, A. II. 427.
Liebfrauenkirche, A. II. 207.
Martinikirche, A. II. 207.
Stephanikirche, A. II. 207.
Brenken.
Kirche, A II. 98.
Brenz.
Kirche, A. II. 216.
Brescia.
Alter Dom, A. II. 65.
Neuer Dom, A. II. 591.
S. Clemente, M. II. 695.
S. Eufemia, M. II. 695.
S. Maria de' miracoli, A. II. 573.
S. Nazario, M. II. 695.
Broletto, A. II. 450.
Pal. communale, A II. 573.
Bei Gr. P. Tosi, M. II. 680.
Breslau.
Dom, A. II. 364; Sc. II. 744.
Bartholomäuskirche, A. II. 364.
K. S. Bernhardin, A. II. 525.
K. Corpus Christi, A. II. 525.
Dominikanerkirche, A. II. 364.
Dorotheen- (Minoriten-) Kirche, A. II. 426.
Elisabethkirche, A. II. 426.
Kreuzkirche, A. II. 364, 426; Sc. II. 396.
Liebfrauenkirche a. d. Sand, A. II. 426.
Maria Magdalenenkirche, A. II. 426.
Martinikirche, A. II. 364.
St. Matthiaskirche, A. II. 589.
K. St. Vincenz, A. II. 117, 214, 525.
Rathhaus, A. II 426, 525.
Brida.
Kirche S. Lorenzo, A. II. 63.
Brieg.
Nicolaikirche, A. II. 525.
St. Brieuc.
Kathedrale, A II. 332, 534.
Brilon.
Kirche, A. II. 206, 352.
Brioude.
Kirche, A. II. 117, 122.
Bristol.
Kathedrale, A. II 440; Kapitelhaus, A. II. 242; Ladykap., A. II. 368.
Redcliffe Kirche, A II. 543.

Britford.
Kirche, A. II 18.
Brixen.
Domkreuzgang, A. II. 220.
Brixworth.
Kirche, A. II. 18.
Bromberg.
Kirche, A. II. 515.
Bronnbach.
Klosterkirche, A. II. 105, 201.
Bronsover.
Kirche, A. II. 373.
Brou.
Notre-Dame-Kirche, A. II. 534; Sc. II. 751.
Bruck.
Am Markte:
Halle mit Loggia, A. II. 515.
Bruck a. d. Mur.
Rundkapelle neben der Ruprechtskirche, M. II. 404.
Brückenberg.
Holzkirche aus Vang, A. II. 150.
Brügge.
St. Salvator (Kathedrale), A. II. 436; M. II. 477, 703, 705.
Frauenkirche, A. II. 436; Sc. II. 650.
St. Gilles, A. II. 537.
St. Jacques, A. II. 537.
Kap. du St. Sang, A. II. 98, 539, 603.
Johannis-Hospital, M. II. 705 (2).
Hôtel de ville, A. II. 437; M. II. 709.
Akademie, M. II. 702, 703, 705, 708.
Halle, A. II. 339, 436.
Brünn.
Augustinerkirche, A. II. 518.
Jakobskirche, A. II. 518.
Brüssel.
Dom (Ste. Gudule), A. II. 198, 338, 436, 596; M. II. 709; Kapelle du St. Sacrement des Miracles, A. II. 539.
Ste. Cathérine, A. II. 537.
St. Jean Baptiste, A. II. 537.
Notre Dame de la Chapelle, A. II. 197, 537.
Notre-Dame du Sablon, A. II. 537.
Stadthaus, A. II. 539.
Brunnen, Sc. II. 773.
Museum, M. II. 709.
Königl. Bibliothek, Miniatt. II. 630.
Bei Hr. Nieuwenhuys, M. II. 702.
Bei B. v. Reiffenberg, Holzschn. II. 810.
Brunn.
Kirche, A. II. 514.
Brussa.
Moscheen, A. I. 366 u. ff.
Mausoleen, A. I. 366.
Medresseh, A. I. 366.
Bruyères.
Kirche, A. II. 237.
Budakschan.
Silb. Schale, I. 296.
Budrun.
Sculptur, I. 164.
Budweis.
Piaristenkirche, A. II. 518.
Büdingen.
Jerusalemer Thor, A. II. 523.
Büren.
Stadtkirche, A. II. 205.
Bürrig.
Kirche, A. II. 95.
Bugedo.
Kirche, A. II. 247.
Burgos.
Kathedrale, A. II. 378, 403, 444, 552; Treppe, A. II. 599; Sc. II. 752, 768.
Kap. del Condestable, A. II. 552.
S. Clara, A. II. 378.
S. Esteban, A. II. 378.
Kloster de las Huelgas, A. II. 63.
Casa de Miranda, A. II. 599.
Burlats.
Kirche, A. II. 125.
Pallastbau, A. II. 230.
Burleighhouse.
Gemäldesammlung, II. 703.
Bursfelde.
Kirche, A. II. 107; M. II. 287.
Bury.
Kirche, A. II. 239.
Byland.
Ruinen der Kirche, A. II. 368.

C.

Cadyanda.
Gräber, Sc. I. 168.
Caen.
St. Etienne, A. II. 136, 236, 331.
St. Gilles, A. II. 237.
St. Nicolas, A. II. 136.
St. Pierre, A. II. 433.
Ste. Trinité, A. II. 136, 236.
Unfern von Caen:
Kirche der Maladerie, A. II. 137.

Caesarea.
Moschee und Mausoleum, A. I. 359, 365.
Sculpturen, I. 83.
Cagli.
Dominikanerkirche, M. II. 643.
Cahors.
Kathedrale, A. II. 130.
Calcar.
Klosterkirche, A. II. 502.
Stiftskirche, M. II. 711; Sc. II. 734, 741; Tabernakel, II. 503.
Reinholdskapelle, Sc. II. 741.
Rathhaus, A. II. 503.
Calohorra.
Kathedrale, A. II. 63.
Cambray.
Kathedrale, A. II. 138.
Cambridge.
H. Grabkirche, A. II. 142.
Marienkirche, A. II. 543.
Trinity-College, A. II. 548.
Kapelle d. Kings-College, A. II. 545, 548.
a. d. Universität:
Deckel eines Sarkoph. (ägypt.), I. 51.
Cammin.
Dom, A. II. 117, 228, 363.
Thor, A. II. 529.
Candes.
Kirche, A. II. 236.
am Canigou.
Kirche St. Martin, A. II. 53.
Canosa.
Pfeilerbasilika, A. II. 164.
Grabkap. Bohemunds bei S. Sabino, A. II. 164; Sc. II. 176.
Stuhl von S. Sabino, Sc. II. 82.
Canterbury.
Kathedrale, A. II. 60, 242, 316, 440; Sc. II. 457; M. II. 406.
Kirche St. Martin, A. II. 18.
Kapitelhaus, A. II. 544.
Caprarola.
Schloss, A. II. 585; M. II. 756.
Capua.
Statue am röm. Thore, II. 273.
Carcassonne.
Kathedrale, A. II. 124, 435.
Kirchen, A. II. 334.
Carden.
Kirche, A. II. 197, 343; Sc. II. 467.
Carentan.
Kirche, A. II. 581.
Carhaix.
Kirche, A. II. 534.
Carlisle.
Kathedrale, A. II. 370.
Kirche, A. II. 142.
Carnac.
Celtisches Monument, I. 4.
Carpentras.
Thor, A. I. 222.
Carpi.
Kirche, A. II. 163.
Carrion de los Condes.
Baul. Monumente, A. II. 153.
In der Nähe:
Priorat von Benevivere, A. II. 247.
Cartel.
Kirche, A. II. 501.
Casale-Monferrato.
Dom, A. II. 66; Sc. II. 81.
Casas grandes.
Architekt. Monumente, I. 16.
S. Casciano.
Kirche, Sc. II. 175.
Caserta vecchia.
Kathedrale, A. II. 255
Cashel.
Steinkreuze, Sc. II. 146.
Cormacskapelle, A. II. 147; Sarkophag, Sc. II. 146.
Cassaba (Thal).
Kirche, A. I. 264.
Cassel.
St. Martin, A. II. 523; Sc. II. 764.
Bibliothek, Miniatt. II. 478.
Museum, Sc. II. 764; M. II. 664, 788.
Castellaccio.
Grabmonumente, A. I. 91.
Castello della Pieve.
Kap. der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi, M. II. 641.
Castellon.
Kirche, A. II. 443.
Castellum Tingitanum (Orléansville.)
Basilica d. Reparatus, A. I. 236; M. 255.
Castiglione.
Kirche, A. II. 163.
Castione.
Kirche dell' Incoronata, M. II. 636.
Castle Acre.
Ruine der Prioreikirche, A. II. 242.
Castle Howard.
Gemäldesamml. II. 709.

Castle Rising.
Kirche, A. II. 242.
Castor.
Kirche, A. II. 142.
Castries.
Kirche, A. II. 53.
Castrop.
Kirche, Sc. II. 207, 286.
Catania.
Kathedrale, A. II. 165.
Caudebec.
Kirche, A. II. 531.
Cavaillon.
Kirche, A. II. 230.
Thor, A. I. 222.
Cefalù.
Kathedrale, A. II. 167; M. II. 185;
Kreuzgang, A. II. 255.
Ceïnos.
Kirche, A. II. 247.
Cerreto.
Kirche der Badia, M. II. 495.
Cervatos.
Kirche, A. II. 63.
Chäronea.
Sculptur, I. 167.
Chalembrom.
Pagode, A. I. 323.
Châlons.
Säulenbasilika, A. I. 265.
Châlons s. M.
Kathedrale, A. II. 238, 329, 433; M. II. 406, 477.
Kirche, St. Jean, A. II. 137.
Kirche Notre-Dame, A. II. 309.
Châlons-sur-Saône.
Kirche, A. II. 126.
Chambon.
Rundkapelle, A. II. 122.
Chambord.
Schloss, A. II. 594.
Chammünster.
Kirche, A. II. 219.
Champ-le-Duc.
Kirche, A. II. 104.
Chapulco.
Baureste, I. 23.
la Charité-sur-Loire.
Kirche, A. II. 128, 232.
Charlieu.
Abteikirche, A. II. 127; Sc. II. 270.
Charlton-on-Otmoor.
Kirche, A. II. 367.
Charroux.
Kirche, A. II. 132.
Chartham.
Kirche, A. II. 440.
Chartres.
Kathedrale, A. II. 239, 316, 322, 533; Sc. 270, 271, 317, 388, 454, 750; M. II. 291, 406.
St. Père, A. II. 323.
Châtillon-sur-Seine.
Kirche, A. II. 126.
Chatsworth.
Gemäldesamml., II. 702.
Beim Herzog von Devonshire: Evangeliarium. II. 29.
Chauriat.
Kirche, A. II. 121.
Chauvigny.
Kirchen, A. II. 132.
Chemnitz.
Klosterkirche, A. II. 523.
Cherchell, siehe Caesarea.
Chester.
Kirche St. John, A. II. 142.
Chiaravalle.
Kirche S. Bernardo, A. II. 253.
Kuppelthurm, A. II. 253.
Chichen.
Baureste, I. 22 (2), 29.
Sculpturen I. 26.
Wandmalereien I. 26.
Chichester.
Kathedrale, A. II. 143, 243, 368; Sc. II. 174.
Chinamite.
Baureste, I. 23.
Chiswick.
Gemäldesamml. II. 705.
Chiusi.
Grabmonumente, M. I. 187.
Cholula.
Teocalli, A. I, 17.
Chomaillères.
Kirche, A. II. 122.
Chorin.
Klosterkirche, A. II. 362.
Christ-church.
Prioreikirche, A. II. 240, 543.
Christiania.
Alterthümersamml. der Universität: Portal d. Kirche v. Tind, II. 150.
In der Nähe:
Reste d. Klost. Hovedöen, A. II. 244.

Christ-Memel.
Schloss, A. II. 432.
Chunhuhu.
Baureste, I. 22.
Chur.
Dom, A. II. 215; Sc. II. 740, 750.
Cilli.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Cintra.
Hof des Pinha-Klosters, A II. 554.
Città di Castello.
Dom, Sc. II. 176.
S. Trinità, M. II. 679 (2).
Ciudad.
Kathedrale, A. II 247.
Cività Castellana.
Dom, A. II. 570.
Cività vecchia.
Hafencastell, A. II. 583.
Civray.
Kirche, A. II. 132, 234.
Clausen.
Kirche, A II. 501; Sc. II. 739.
S. Clemente.
Kirche, A. II. 255.
Clermont.
Notre Dame du Port, A. II. 121; Sc. II. 172.
Kirche, A. II. 533.
K., Visitation de Ste. Marie, A. II. 232.
Säulenbasilika, A I. 265.
Fontaine Delille, A. II. 593.
Clermont-Ferrand.
Kathedrale, A. II 334, 434; M. II. 406.
Clermont-l'Hérault.
Kirche St. Paul, A. II. 333, 434.
Cleve.
Kapitelskirche, A. II. 413.
Klosterkirche, A. II. 502.
Clonmacnoise.
Kirche, A. II. 146.
Clotten.
Kirche, A. II. 501.
Cluny.
Abteikirche, A. II. 57, 231.
Clusium.
Grabmal des Porsenna, A I 91.
Coblenz.
St. Castor, A. II. 196, 502; Sc. II. 410, 461, 775; M. II. 484; Grabmäler, A. II. 502.
Dominikanerkirche, A. II. 343.
St. Florin, A. II. 94, 413, 502.
Coblenz.
Jesuitenkirche, A. II. 603.
Liebfrauenkirche, A. II. 196, 413, 502.
Schöffengerichtshaus, A. II. 503.
Bei Hrn. v. Lassaulx, M. II. 485.
Provinzialarchiv, Miniat. II. 478.
Codogno.
Parochialkirche, M. II. 695.
Cöslin.
Marienkirche, A. II. 429; Sc. II. 741.
Cognac.
Kirche, A. II. 233.
Coimbra.
Kathedrale, A. II. 154.
Kirche S. Salvador, A. II. 154.
Colbatz.
Klosterkirche, A. II 228, 363.
Colberg.
Marienkirche, A. II. 429; Sc. II. 462. 742; M. II. 482.
Colchester.
K. St. Botolph, A. II. 142.
Coleshill.
Kirche, Sc. II. 174.
Colleville.
Kirche, A. II. 137.
Colmar.
Münster, A. II. 348, 415; M. II. 716.
Museum, M. II. 716 (2), 726.
Comminges.
S. Bertrand, S. II. 751.
Como.
Dom, A. II. 448, 575; Sc. II. 622; M. II. 665.
S. Abondio, A. II. 163.
S. Fedele, A. II. 163.
Oeffentl. Pallast, A. II. 383.
Compiègne.
Kirche St. Antoine, A. II. 533.
„ St. Jacques, A. II. 533.
Kirche d. Minimen, A. II. 321.
In der Umgegend:
Kleinere Kirchen, A. II. 237.
Compton.
Kirche, A. II. 242.
Concordia.
Baptisterium, A. II. 65.
Condé-sur-Aisne.
Kirche, A. II. 237.
Cong.
Abteikirche, A II. 243.
Conques.
Kirche, A. II. 57, 122; Sc. II. 172.

Constantinopel.
Apostelkirche, A. I. 242.
Kirche d. Kl. Chora, A. I. 280.
„ d. H. Irene, A. I. 264.
„ d. Kl. Pantepoptae, A. I. 280.
„ d. Ag. Pantokrator, A. I. 280.
K. d. hh. Sergius u. Bacchus, A. I. 260.
Sophienkirche, A. I. 261, 371; Sc. I. 267; M. I. 269, 286.
Klosterk. des Studios., A. I. 241.
K. der Theotokos, A. I. 279.
Pallastbauten, A. I. 275.
Cisternen, A. I. 245.
Säule des Theodosius, Sc. I. 246.
Säule des Marcian, A. I. 245.
Obelisk d. Theodosius, Sc. I. 246.
Moscheen, A. I. 372, 373.
Saalbau des Hebdomon, A. I. 275.

Constanz.
Dom, A. II. 112; Sc. II. 733; M. II. 83; Treppe, II. 729.

Copan.
Sculpturen, I. 23, 27 (3), 28.

Cora.
Tempel, A. I. 197.

Corbie.
Abteikirche, Sc. II. 271.
Hauptkirche, A. II. 533.

Cordova.
Kreuzgang d. Kathedrale, A. II. 599.
Moschee, A. I 345 ff. bis 349.

Coria.
Kathedrale, A. II. 380.

Cornella.
Kirche, A. II. 125.

Corneto.
S. Maria di Castello, A. II. 164.

Corshamhouse.
Gemäldesamml., II. 707, 708, 709.

Cortona.
Dom, M. II. 631.
S. M. del Calcinajo, A. II. 569.

Corullon.
Baul. Monumente, A. II. 153.

Corvey.
Klosterkirche, A. II. 14.
Eherne Säulen, II. 21.

Coswig.
Nicolaikirche, A. II. 211.

Cotterstock.
Kirche, A. II. 373.

Coucy-le-Château.
Kirche, A. II. 237.

Coudray- St. Germer.
Sculptur, II. 298.

Courtray.
St. Martin, A. II. 537.
Stadthaus, A. II. 539.

Coutances.
Kathedrale, A. II. 331, 433.

Coventry.
Kirche, A. II. 543.

Craigmillar.
Schloss, A. II. 549.

Crailsheim.
Johanniskirche, A. II. 217.
Tabernakel, II. 507.

Crema.
S. Agostino, M. II. 641.

Cremona.
Dom, A. II. 162.
Baptisterium, A. II. 163.
Casa delle finanze, A. II. 383.
Oeffentl. Pallast, A. II. 383.

Creuilly.
Kirche, A. II. 137.

Crichton.
Schloss, A. II. 549.

Ste. Croix.
Façade der Kirche, A. II. 132.

Croyland.
Ruine der Abteikirche, A. II. 242, 371; Sc. II. 401.

Cruas.
Kirche, A. II. 125.

Cuenca.
Kathedrale, A. II. 248; M. II. 711.

Cues.
Kapelle des Hospitals, A. II. 501; Sc. II. 463, 748, 764.

Cuilhat.
Kirche, A. II. 122.

Culm.
Pfarrkirche, A. II. 432.

Culmsee.
Dom, A. II. 228, 432.

Cunault.
Kirche, A. II. 132.

Cuttack, (Udayagiri)
Grottenbauten, I. 306, 307; Sc. 308.

Cuxa.
Portal d. Abteikirche, A. II. 52.
Kloster St. Michael, A. II. 230.

Cuzco.
Kloster S. Domingo, A. I. 11.
Mauerumfassungen, A. I. 11.
Pallast Manco-Capac, A. I. 11.
Sonnentempel, A. I. 11.

Cwmtur.
Abteikirche, A. II. 369.
Cypern.
Reste d. paph. Venustempels, A. I. 80.
Venus-Idole, I. 83.

D.

Dakkeh.
Tempel, A. I. 55.
Dalby.
Heiligkreuzkirche, A. II. 152.
Dale.
Kirche, A. II. 377.
Damaskus.
Grosse Moschee, A. I. 343 ff. 344.
Danduhr.
Tempel, A. I. 55.
Danzig.
St. Bartholomäi, A. II. 530.
St. Birgitten, A. II. 530.
Dominikanerkirche, A. II. 432.
St. Johannis, A. II. 530.
Katharinenkirche, A. II. 529.
Marienkirche, A. II. 529; Sc. II. 741; M. II. 705, 711, 712, 725.
St. Peter Paul, A. II. 530.
St. Trinitatis, A. II. 530.
Artushof, A. II. 431.
Rechtstädt. Rathhaus, A. II. 431.
Daoulas.
Kreuzgang, A. II. 236.
Darab-Gerd.
Sculpturen, I. 294.
Darent.
Kirche, Sc. II. 174.
Darlington.
St. Cuthbert, A. II. 368.
Darmstadt.
Museum, M. II. 406, 485, 721.
Daroca.
Pfarrkirche, A. II. 551.
Debôt.
Tempel, A. I. 55.
Delbrück.
Kirche, A. II. 99.
Delft.
Bartholomäuskirche, A. II. 438.
Ursulakirche, A. II. 541.
Delhi.
Mausoleum Humayuns, A. I. 376.
Monumentreste, A. I. 369.
Säulen, A. I. 304.
Neu-Delhi.
Dschumna-Moschee, A. I. 376.
Schloss Jehemabad; I. 376.
Delos.
Apollo-Tempel, A. I. 136.
Altarreste, I. 178.
Halle, A. I. 157.
Koloss, I. 128.
Delphi.
Apollo-Tempel, A. I. 118; Sc. I. 143.
Bronzestatuen, I. 141.
Lesche, M. I. 152.
Demmin.
Bartholomäuskirche, A. II. 428.
Thor, A. II. 529.
Saint Denis.
Abteikirche, A. II. 139, 309, 326; Sc. II. 270, 271; M. II. 179, 188 (2).
Krypta d. K., A. II. 50; Sc. II. 80.
Grabmonumente, II 391, 409, 454, 751.
Denkendorf.
Heil. Grabkirche, A. II. 216.
Kreuzgang, M. II. 715.
Derne.
Kirche, A. II. 99.
Dettingen.
Kirche, A. II. 113.
Deutsch-Altenberg.
Kirche, A. II. 515.
Deutsch-Altenburg.
Kirche, A. II. 220.
Rundkapelle, A. II. 222.
Deutz.
Kirche, Sc. II. 187.
Deventer.
Kath. Kirche, A. II. 542.
St. Lebuinus, A. II. 97, 198.
St. Nicolas, A. II. 97.
Devonshirehouse.
Gemäldesamml. II. 707.
Deyelsdorf.
Kirche, Sc. II. 741.
Dhumnar.
Grottenbauten, A. I. 317.
Diarbekir.
Pallast, A. I. 293.
Didymö.
Tempel, A. I. 159.
St. Dié.
Kirche, A. II. 104.
Dieppe.
S. Jacques, A. II. 531.

Diesdorf.
Klosterkirche, A. II. 227.
Diest.
Frauenkirche, A. II. 337.
Kirche St. Sulpice, A. II. 537.
Halle, A. II. 436.
Dighour.
Kirche, A. I. 352.
Dijon.
Kirche Notre-Dame, A. II. 329.
St. Benigne, A. II. 17.
St. Michel, A. II. 593.
Karthause, Sc. II. 456.
Museum, Sc. II. 751; M. II. 477.
Pal. de Justice, A. II. 593.
Hôtel des Ambassadeurs, A. II. 535.
Dinan.
St. Sauveur, A. II. 133.
Dinant.
Kirche Notre-Dame, A. II. 337.
Dingolfing.
Pfarrkirche, A. II. 511.
Dinkelsbühl.
St. Georg, A. II. 504; M. II. 715.
Diruta.
Franciskanerkirche, M. II. 640.
Dixmuiden.
Kirche, Lettner II. 539.
Doberan.
Kirche, A. II. 228, 362, 426; Sc. II. 742.
Dobrilug.
Klosterkirche, A. II. 226.
Dol.
Kathedrale, A. II. 332, 534.
Dolores.
Monumente, Sc. I. 23, 28.
S. Domingo de la Calzada.
Kirche, A. II. 247.
Dondangen.
Schloss der Schwertbrüder, A. II. 432.
S. Donino.
Kirche, Sc. II. 272.
Donnemarie.
Kirche, Notre-Dame, A. II. 322.
Donnersmark.
Kirche, A. II. 516.
Dorchester.
Kirche, A. II. 440.
Dorf Brakel.
Kirche, A. II. 98.
Dortmund.
Dominikanerkirche, A. II. 425; M. II. 714; Tabernakel, II. 525.
Dortmund.
Marienkirche, A. II. 98; M. II. 486. Tabernakel II. 525.
Petrikirche, A. II. 524.
Reinoldikirche, A. II. 206, 524; M. II. 486; Tabernakel, II. 525.
Dortrecht.
Liebfrauenkirche, A. II. 541.
Dover.
Burg-Kirche, A. II. 18.
Doxan.
Stiftskirche, A. II. 116.
Dresden.
Zwinger, A. II. 605.
Antiken-Gall. I. 124.
Gemälde-Gall. II. 669, 670 (2), 671, 686, 688, 690, 691, 692, 693, 694, 703, 713, 721, 758.
Sammlung der Menga'schen Gypsabgüsse, Sc. II. 632.
Im grünen Gewölbe, Sc. I. 283.
Alterthums-Verein, Sc. II. 258.
Driesch.
Kirche, A. II. 501.
Drontheim.
Dom, A. II. 151, 243, 373.
Drübeck.
Kirche, A. II. 47, 109.
Drüggelte.
Kapelle, A. II. 100.
Düren.
Kirche, A. II. 502.
Duisburg.
St. Salvator, A. II. 502.
Dunblane.
Kathedrale, A. II. 374.
Dunfermline.
Kathedrale, A. II. 374.
Abteikirche, A. II. 145.
Durham.
Kathedrale, A. II. 143, 368.

E.

Earl's Barton.
Kirche, A. II. 59.
East-Meon.
Kirche, Sc. II. 174.
Eberbach.
Klosterkirche, A. II. 100, 201.
Eberndorf.
Kirche, A. II. 116.

Ebrach.
Klosterkirche, A. II. 208, 421.
Echternach.
St. Willibrord, A. II. 35, 47.
Ecouen.
Schloss, A. II. 594.
Ediger.
Kirche, A. II. 501.
Edinburgh.
St. Giles, A. II. 442.
Edlitz.
Kirche, A. II. 514.
Eger.
Schlosskapelle, A. II. 203.
Franciskanerkloster, Sc. II. 467.
Eggenfelden.
Pfarrkirche, A. II. 511.
Egilshay. (Insel.)
Kirche d. h. Magnus, A. II 61.
Ehingen.
Sammlung des Professs Dusch, Sc. II. 737.
Eichstätt.
Dom, A. II. 47.
Eilethyia.
Tempel, A. I. 43.
Grabgrotten, Sc. I. 49.
Eisenach.
Nicolaikirche, A. II. 208.
Eisleben.
St. Andreas, A. II. 521.
St. Peter u. Paul, A. II. 521.
Eixen.
Kirche, Sc. II. 742.
Ekbatana.
Ringmauern, I. 67.
Architekturen, I. 70.
El Asasif.
Tempel, A. I. 43.
Elbing.
Marienkirche, A. II. 364.
Eldena.
Kirchruine, A. II. 228.
Elephanta.
Felsentempel, A. I. 317; Sc. I. 322.
Elephantine.
Tempel, A. I. 43.
Eleusis.
Tempel der Demeter, A. I. 135, 195.
An- und Nebenbauten desselben, I. 138.
Elgin.
Kathedrale, A. II. 373.
El Hayz.
Christl. Baudenkmal, A. I. 288.
Elis.
Statue d. Aphrodite, I. 142.
El Kasr.
Baureste, I. 69.
Ellora.
Felsentempel, A. I. 317 ff; Sc. 321.
Ellwangen.
Stiftskirche, A. II. 216.
Elne.
Kirche, A. II. 54.
Kreuzgang, A. II. 230.
Elsen.
Kirche, Sc. II. 170.
Elten.
Kirche, A. II. 502.
Eltham.
Pallast, A. II. 548.
Ely.
Kathedrale, A. II. 60, 144, 368, 440; Sc. 174.
Klosterkirche, A. II. 142.
Embrun.
Kirche, A. II. 231.
St. Emilion.
Felskirche, A. II. 132.
Emmerich.
Münster, A. II. 38; Sc. II. 734, 747.
St. Algund, A. II. 502.
Ems.
Kirche, A. II. 94.
Engelholm.
Kirche, A. II. 549.
Engern.
Kirche, Sc. II. 170.
Enghien.
Schlosskapelle, Sc. II. 456.
Ennezat.
Kirche, A. II. 121.
Enniger.
Kirche, A. II. 207.
Ephesos.
Tempel, A. I. 119, 137, 214.
Erfurt.
Dom, A. II. 355, 424, 520; Sc. II. 71, 746.
Augustinerkirche, A. II. 355.
Barfüsserkirche, A. II. 355; Sc. II. 460, 467.
Peterbergkirche, A. II. 109.
Predigerkirche, A. II. 355; Sc. II. 459.
Reglerkirche, Sc. II. 737; M. II. 722.

Erfurt.
Severikirche, A. II. 355, 520; Sc. II. 731.
Eriwan.
Grabmonumente, A. I. 367.
Erpel.
Kirche, A. II. 196.
Erwitte.
Kirche, A. II. 98; Sc. II. 170 (2).
Erzerum.
Mausoleum u. Imaret., A. I. 359.
Eschenbach.
Pfarrkirche, A. II. 511.
Escorial.
Kloster S. Lorenzo, A. II. 601; M. II 681, 686 (3).
Espadacinta.
Kirche, A. II. 444.
Essabua, siehe: Wadi Sebûa.
Esse.
Celtisches Monument, I. 4.
Essen.
Münsterkirche, A. II. 11, 38, 502.
Im Münsterschatze: Deckelschmuck eines Evangelienb., II. 76.
Esslingen.
Dionysiusk., A. II. 416, 505, 507 (2).
Frauenkirche, A. II. 217, 505; Sc. II. 458; Kirchenschmuck, II. 89.
St. Georgskirche, A. II. 416.
Hospitalkirche, A. II. 505.
Paulskirche, A. II. 346.
Nicolauskapelle, A. II. 505.
Eton.
College, A. II. 548.
Etschmiadzin.
Kirche, A. I. 351.
Eu.
Abteikirche, A. II. 631.
Euskirchen.
Kirche, A. II. 94; Sc. II. 740.
Euyuk.
Bauliche Anlagen, A. u. Sc. I. 78, 103.
Evesham.
St. Lawrence, A. II. 370.
Evora.
Kathedrale, A. II. 154.
Evreux.
Kathedr., A. 237, 531; Sc. II. 298.
Beffroi, A. II. 536.
St. Evroult-de-Montfort.
Taufbecken, A. II. 172.
Exeter.
Kathedrale, A. II. 144, 438; Sc. II. 398, 457.
Kapitelhaus, A. II. 544.

F.

Fabriano.
S. Lucia, M. II. 499.
Kloster v. Valle Romita, M. II. 499.
Casa Bufera, M. II. 499.
Fano.
Dom, M. II. 780.
S. Croce, M. II. 643.
S. Maria Nuova, M. II. 641.
Faouet.
Kirche St. Fiacre, A. II. 534.
Fattehpur.
Schloss-Reste, A. I. 376.
Fayum.
Labyrinth, A. I. 51.
Mörissee, A. I. 36.
Fécamp.
Abteikirche, A. II. 316.
Felsö-Örs.
Kirche, A. II. 222.
Ferrara.
Dom, A. II. 163, 174, 175, 576; Sc. II. 655.
S. Benedetto, A. II. 576.
S. Francesco, A. II. 576; M. II. 690.
S. Maria in Vado, A. II. 576.
Certosa, A. II. 576.
Pal. de Diamanti, A. II. 576.
„ della Ragione, A. II. 450.
„ Roverella, A. II. 576.
„ Schifa-noja, M. II. 576.
„ Scrofa, A. II. 576.
Im Ateneo, M. II. 690.
Schloss, M. II. 634, 691.
Fez.
Moschee, A. I. 355.
Mon. Bauwerke, A. I. 370.
Fiddichow.
Kirche, A. II. 226.
Fiesole.
Dom, A. II. 67; Sc. II. 618.
Pal. Medici, A. II. 568.
In der Nähe:
Façade der alten Badia, A. II. 157, 567, 568.
Firuz-Abad.
Architekt. Anlage, I. 74.
Pallast, A. I. 292.
Sculpturen, I. 294.

Fischbeck.
Kirche, A. II. 98.
Flavigny.
Kirche, A. II. 316.
Flavy-le-Martel.
Kirche, A. II. 237.
Florenz.
Dom, A. II. 445, 567; Sc. II. 470, 472, 473, 609, 611, 612 (3), 651, 652, 655; M. II. 295, 492; Glockenthurm des Doms, Sc. II. 471, 615.
Baptisterium S. Giovanni, A. II. 157, 163; Sc. II. 472, 474, 578, 610, 615 (2), 616, 617, 647, 648, 755. M. II. 293.
Agli Angeli, A. II. 568.
S. Ambrogio, Sc. II. 618; M. II. 628.
S. Annunziata, A. II. 570; M. II. 629, 630, 673 (5), 674.
S. Apostoli, A. II. 157; Sc. II. 613.
Badia, Sc. II. 577, 618; M. II. 628.
Bigallo, A. II. 447; Sc. II. 473.
S. Croce, A. II. 568; Sc. II. 577, 579, 612, 614, 615, 617, 618 (3), 755; M. II. 489 (3), 490 (4), 492, 493. Im Klosterhof von S. Croce Capelle der Pazzi, A. II. 568.
S. Jacopo in Borgo, Vorhalle, A. II. 157.
K. d. Innocenti, Sc. II. 613.
S. Leonardo, Sc. II. 175.
S. Lorenzo, A. II. 567; Sc. II. 614. Bibliothek von S. Lorenzo, Miniat. I. 272, II. 630. Vestibül u. Sakristei, A. II. 584; Sc. II. 651, 652 (2).
S. Marco, A. II. 568; M. II. 495.
S. Maria del Carmine, M. II. 626 (2), 628.
S. Maria Maddalena de Pazzi, M. II. 628.
S. Maria Novella, A. II. 381; Sc. II. 579, 613 (2), 615, 617, 618; M. II. 293, 491, 495, 626, 628, 630. Kapitelsaal, M. II. 490.
S. M. Nuova, M. II. 492, 672, 703.
S. Miniato, A. II. 157, 250; Sc. II. 617; M. II. 295, 492.
K. Montalvo a Ripoli, Sc. II. 613.
S. Niccolò, M. II. 499.
Ognissanti, M. II. 491, 629, 630.
Or San Micchele, A. II. 446, 447; Sc. II. 473, 611, 615, 616, 617, 647.
Compagnia della Scalzo, M. II. 673 (2).
S. Spirito, A. II. 567, 568, 648.
S. Trinità, A. II. 381; M. II. 293, 495, 630.
Kloster S. M. degli Angeli, M. II. 495.
Florenz.
Kloster S. Salvi (unfern Florenz), M. II. 673.
Bischöfl. Pallast, M. II. 628.
Palazzo del' Podestà, A. II. 446; M. II. 489.
Pal. vecchio, A. II. 584; Sc. II. 579, 616, 649, 652.
Pal. Bartolini, A. II. 583.
Pal. Cafaggiuolo i. Mugello, A. II. 568.
Pal. Gondi, A. II. 570.
Pal. Larderel, A. II. 584.
Pal. Pandolfini, A. II. 582.
Pal. Pitti, A. II. 568, 588. Grossherzogl. Gemäldesammlung, II. 641, 663, 672, 673, 674, 681 (2), 682, 685, 686 (4), 687 (3), 703, 781 (2), 782.
Pal. Riccardi, A. II. 568; Sc. I. 267; M. II. 628.
Pal. Rucellai, A. II. 570.
Pal. Strozzi, A. II. 568; Sc. II. 578.
Pal. Tornabuoni, A. II. 568.
Pal. Uguccioni, A. II. 582.
Villa Careggi, A. II. 568.
Halle d. Mercato nuovo, A. II. 583.
Hof des Arcivescovato, A. II. 584.
Hospital agli Innocenti, Sc. II. 613.
Städt. Kornspeicher, A. II. 446.
Loggia de' Lanzi, A. II. 446; Sc. II. 204, 473, 615, 653, 755.
Brücke S. Trinità, A. II. 588.
Piazza del Granduca, Sc. II. 755 (2).
Piazza di S. Lorenzo, Sc. II. 652.
Uffizien, A. II. 584.
Museum (agli Uffici):
Antiken, I. 162, 165, 186, 187, 201.
Moderne Sculptur, II. 610 (2), 611, 612 (2), 614, 615, 616 (2), 617 (3), 619 (2), 647, 649 (2), 651, 653, 655, 659, 755.
Gemälde-Gallerie, II. 492, 493 (2), 495, 498, 626, 627, 631 (2), 641, 663, 665, 667, 672 (2), 674, 676, 680, 681 (3), 686, 687, 694, 705, 707, 723 (2).
Pax II. 812.
Akademie, Sc. II. 612, 651; Gemäldesammlung, II. 293, 489, 490, 491, 495, 627, 631 (2), 641, 672, 682.
Im Besitz d. Grossherzogs, M. II. 681.
Vor der Stadt:
S. Francesco al Monte, A. II. 568.
Foggia.
Pallastrest, A. II. 255.
Pfeilerbasilika, A. II. 164.
Folgoat.
Kirche, A. II. 534.

Fontainebleau.
Schloss, A. II. 582, 594; M. II. 688, 760.
Fontefroide.
Kirche, A. II. 230.
Fontenay.
Kirche, A. II. 126.
Fontevrault.
Abteikirche, A. II. 132, 233.
Fordington.
Kirche, Sc. II. 174.
Forst.
In der Nähe:
Schwanenkirche, A. II. 501.
Fortrose.
Kathedrale, A. II. 549.
Roslin-Kapelle, A. II. 549.
Fouesnan.
Kirche, A. II. 133.
Fougères.
St. Léonard, A. II. 534.
Fountains.
Kirche, A. II. 368.
Frankenberg.
Kirche, A. II. 352, 424.
Frankfurt a. M.
Dom, A. II. 352, 414, 509; Sc. II. 460, 740; M. II. 482, 485.
— Vor dem Dome, Sc. II. 734.
Leonhardskirche, A. II. 201, 509.
Liebfrauenkirche, Sc. II. 460.
Marienkirche, Sc. II. 740.
Nicolaikirche, A. II. 349, 510.
Heiligengeisthospital, A. II. 510.
Städel'sches Institut, Sc. II. 613; M. II. 485, 635, 695, 704, 708, 713 (2), 717, 723.
Bei Hrn. Schöff Brentano, M. II. 706, 710 (2).
Bei Hrn. J. D. Passavant, M. II. 703.
Bei Inspect. Wendelstadt, M. II. 681.
Frankfurt a. d. O.
Marienkirche, A. II. 427.
Nicolaikirche, A. II. 363.
Oberkirche, Sc. II. 462.
Franzburg.
Schlosskirche, Sc. II. 468.
Frauenaurach.
Kirche, A. II. 203.
Frauenburg.
Dom, A. II. 432.
Freckenhorst.
Kirche, A. II. 98; Sc. II. 170.
Fredelsloh.
Kirche, A. II. 108.
Freiberg.
Dom, A. II. 209, 523; Kanzel, II. 729; Sc. II. 258 (2), 260, 765.
Privathäuser, A. II. 523.
Freiburg im Breisgau.
Münster, A. II. 214, 347, 414, 509; Sc. II. 397, 458, 466, 740; M. II. 479, 718, 720, 728.
Mauthgebäude, A. II. 509.
Stift Adelshausen, M. II. 717.
Bei Hrn. v. Hirscher, Sc. II. 737; M. II. 718.
Freiburg im Uechtlande.
Kirche, A. II. 507.
Freiburg a. d. Unstrut.
Schlosskapelle, A. II. 210.
Stadtkirche, A. II. 211, 424.
Freienwalde.
Marienkirche, A. II. 529.
Freising.
Dom, A. II. 114 (2).
Benedictinerkirche, A. II. 416.
Georgskirche, A. II. 512.
K. St. Johannes, A. II. 416.
Gottesackerkirche, A. II. 512.
Freshford.
Kirche, A. II. 147.
Frétigny.
Kirche, M. II. 291.
Freudenstadt.
Kirche, A. II. 507.
Frias.
Kirche, A. II. 247.
Friedberg.
Kirche, A. II. 352, 424.
Judenbad, A. II. 352.
Friesach.
Collegiatkirche, A. II. 360, 515.
Fritzlar.
Franciskanerkirche, A. II. 523.
Stiftskirche, A. II. 105, 201, 203.
Fröndenberg.
Kirche, M. II. 286.
Frontenhausen.
Kirche, A. II. 512.
Frosé.
Kirche, A. II. 108.
Fünfkirchen.
Dom, A. II. 49.
Fuenterrabia.
K. S. Maria la Antiqua, A. II. 551.

Fürstenwalde.
Marienkirche, Tabernakel, II. 527.
Fürth.
Kirche, Tabernakel, II. 520, 730.
Fulda.
Kirche St. Michael, A. II. 42.
Fuligno.
Dom, A. II. 164.
St. Niccolo, M. II. 640.
Furnes.
Ste. Walburge, A. II. 338.

G.

St. Gabriel.
Kirche, A. II. 123.
Gadebusch.
Kirche, A. II. 228.
Gades.
Tempel, A. I. 81.
Gaëta.
Grabmonument, A. I. 199.
Gaildorf.
Pfarrkirche auf dem Heerberge, M. II. 718.
Gaillon.
Schloss, A. II. 593.
St. Gallen.
Kirche, Sc. II. 21.
Biblioth., Miniat. I. 284; Sc. II. 24, 26.
Plan der früheren Klostergebäude, I. 274.
Gaming.
Kirche d. Karthause, A. II. 417.
Gampelona.
Kathedrale, A. II. 443.
Gandersheim.
Stiftskirche, A. II. 44, 107, 109.
Gardelegen.
Marienkirche, A. II. 227.
Gardmo.
Kirche, A. II. 63.
Gargano.
Bronzethüren d. Heiligthums, I. 287.
Gartas.
Tempel, A. I. 55.
Gebwiller.
Kirche, A. II. 214.
Geddington.
Steinkreuze, II. 373, 457.
Gehrden.
Kirche, A. II. 98.
Geisnidda.
Kirche, A. II. 349.
Geisslingen.
Kirche, Sc. II. 733.
Geithayn.
Kirche, A. II. 209.
Gela.
Numi incusi, I. 127.
Gelnhausen.
Peterskirche, A. II. 201.
Pfarrkirche, A. II. 201.
Pallast, A. II. 104.
St. Généroux.
Kirche, A. II. 16.
Genf.
Kathedrale, A. II. 216, 334.
Gent.
Kathedrale, A. II. 198, 338.
St. Bavo, A. II. 539; M. II. 702(2), 703.
Klostergebäude der Abtei St. Bavo, Reste, A. II. 198.
St. Jacques, A. II. 97, 537.
St. Michel, A. II. 537.
Glockenthurm, (Beffroi) A. II. 436.
Stadthaus, A. II. 539.
Halle, A. II. 539.
Haus der Schiffer, A. II. 539.
Bei Prof. van Rotterdam, M. II. 702.
Bei Hr. Verhelst, M. II. 702.
Genua.
Dom, A. II. 163, 383, 576; Sc. II. 272, 619, 649.
S. Cosmo, A. II. 163.
S. Donato, A. II. 163; M. II. 708.
S. Giovanni di Prè, A. II. 163.
S. Maria da Carignano, A. II. 585; Sc. II. 774.
S. Maria di Castello, A. II. 163.
S. Matteo, Sc. II. 652.
S. Stefano, M. II. 688.
Dogenpallast, A. II. 585.
Pal. Carega, A. II. 585.
„ Cambiaso, A. II. 585.
„ Doria, A. II. 585, 586; M. II. 689.
„ Lercari, A. II. 585.
„ Pallavicini, A. II. 585.
„ Sauli, A. II. 585.
„ Spinola, A. II. 585.
Villa Giustiniani, A. II. 585.
„ Grimaldi, A. II. 585.
„ Imperiali, A. II. 585.
„ Spinola, A. II. 585.
Bei March. di Negro, Sc. I. 164.
Georgenthal.
Kloster, A. II. 112.

Gerf Hussên.
Grottentempel, A. I. 45; Sc. I. 51.
St. Germain en Laye.
Schloss, A. II. 594.
Schlosskapelle, A. II. 328.
St. Germer.
Abteikirche, A. II. 239, 328.
Germigny-des-Prés.
Kirche, A. II. 16.
Gernrode.
Stiftskirche, A. II. 13, 111.
Busskap. in d. Stiftsk. Sc. II. 170, 258.
Gerona.
Kathedrale, A. II. 550.
Kreuzgang b. d. Kathedrale, A. II. 246.
Kirche S. Daniel, A. II. 63.
S. Domingo, A. II. 245.
S. Felix, A. II. 553.
Arab. Bad, A. II. 246.
S. Geronimo. (Kloster.)
Trümmerfunde vom Schloss der Azzahra, I. 349.
Gerresheim.
Kirche, A. II. 195.
Geseke.
Stiftskirche, A. II. 206.
Ghelati.
Kirche, A. I. 352.
St. Gildas-de-Rhuys.
Kirche, A. II. 133.
St. Gilles.
Kirche, A. II. 124, 229; Sc. II. 267.
S. Gimignano.
S. Agostino, M. II. 628.
Hauptkirche, M. II. 494.
Girgenti.
Portal v. S Giorgio, A. II. 384.
Portal d. Ospedale, A. II. 384.
Girkhausen.
Kirche, A. II. 352.
Girscheh. Siehe: Gerf Hussên.
Giseh.
Pyramiden, I. 33; Sphinx, I. 33.
Gisors.
Kirche, A. II. 594.
St. Gervais et St. Protais, A. II. 531.
Gladbach.
Abteikirche, A. II. 97, 196.
Glasgow.
Kathedrale, A. II. 374.
Glastonbury.
Abteikirche, A. II. 367.
St. Josephskapelle, A. II. 241.
Gleiwitz.
Pfarrkirche, A. II. 525
Glendalough.
Kirche, A. II. 146.
Gloucester.
Kathedrale, A. II. 60, 142, 460. 545; Sc. II. 399.
Kapitelhaus, A. II. 240.
Gmünd.
Heiligkreuzkirche, A. II. 504.
Johanniskirche, A. II. 216.
Gnadenthal, bei Hall.
Kirche d. Cisterz. Klost., A. II. 346.
Gnesen.
Dom, Sc. II. 169.
St. Goar.
Stiftskirche, A. II. 97, 343, 501; Sc. II. 764; Kanzel, II. 729.
Goati.
Baureste, A. I. 12.
Godesberg.
Hochkreuz, A. II. 413.
Göllingen.
Kapelle. A. II. 111.
Göppingen.
Stiftskirche, M. II. 715.
Görlitz.
St. Annenkirche, A. II. 523.
Frauenkirche, A. II. 523.
Petrikirche, A. II. 211, 523.
Hl. Kreuzkapelle, A II. 523.
Kaisersturtz, A. II. 523.
Göttingen.
Univers.-Bibliothek, M. II. 486, 714.
Gollub.
Schloss, A. II. 431.
Gols.
Kirche, A. II. 150.
Gorkum.
Johanniskirche, M. II. 404.
Goslar.
Dom, A. II. 44, 112; Sc. II. 71, 170; M. II. 482.
Frankenberger Kirche. A. II. 108.
K. des Klosters Neuwerk, A. II. 209; M. II. 287.
Andere Kirchen dort, II. 209.
Kapelle d. k. Pfalz, A. II. 47.
Kaiserpallast, A. II. 210.
Rathhaus und der Worth, A. II 520.
Gotha.
Bibliothek, Evangelarium m. Deckelschmuck, II. 25, 27.
Sammlung, Sc. II. 748.

Gottfrieding.
Kirche, A. II. 512.
Gouda.
Johanniskirche, A. II. 542; M. II. 763.
Gour.
Denkmälerreste, A. I. 369.
Gournay.
St. Hildebert, A. II. 135.
Gozzo.
Giganteia, A. I. 80.
Gradara.
Pieve, M. II. 643.
Grado.
Kanzel im Dom, A. II. 249.
Grammont.
Klostergebäude, A. II. 229.
Gramzow in der Ukermark.
Klosterbauten, A. II. 363.
Gran.
Dom. II. 49.
Basilika, A. II. 150.
Granada.
Kathedrale, A. II. 600; Sc. II. 768.
Alhambra. A. I. 361 ff. Ueber die Ausstattung, I. 363 ff.
Generalife, A. I. 363.
Pal. neben d. Alhambra, A. II. 600.
Grand-Andelys.
Kirche St. Clotilde, A. II. 332.
Grandson.
St. Jean Baptiste, A. II. 129.
Gransee.
Marienkirche, A. II. 428.
Gratz.
Deutschordensk. St. Maria am Lech, A. II. 360.
Graupen.
Stadtkirche, Sc. II. 740.
Graville.
Kirche, A. II. 137.
Greenwich.
Hospital, A. II. 602.
Greiffenberg.
Marienkirche, A. II. 429.
Nicolaikirche, A. II. 226.
Greifswald.
Marienkirche, Sc. II. 741.
Nicolaikirche, A. II. 429.
Privatbau, II. 529.
Grénoble.
Kathedrale, A. II. 231, 435.
St. André, A. II. 231.
St. Laurent, A. II. 231.
Gresten.
Kirche, A. II. 515.
Gries, Kloster.
Kirche, A. II. 513.
Grimma.
Marienkirche, A. II. 213.
Gröningen.
Martinskirche, A. II. 542 (2).
Kirche St. Walburg, A. II. 41.
Groitzsch, bei Pegau.
Schlosskapelle, A. II. 47.
Grossprobstdorf.
Kirche, Sc. II. 516.
Grünberg.
Kirche, A. II. 352, 424.
Grünsfeldhausen.
Kapelle, A. II. 204.
Guadalajara.
Palast Infantado, A. II. 598.
Guadalupe.
Kirche d. Klosters, A. II. 444.
Gualdo.
S. Francesco, M. II. 640.
Guatemala.
Denkmälerreste, I. 23.
Guatusco.
Teocalli, A. I. 17.
Gubbio.
S. Maria Nuova, M. II. 499.
Guben.
Klosterbauten, A. II. 363.
Gudhem.
Kirche, A. II. 244.
Guelaria.
Kirche, A. II. 443.
Güldenstern.
Klosterkirche, A. II. 226.
Güls.
Kirche, A. II. 197.
Guérande.
St. Aubin, A. II. 133, 534.
St. Guilhem-du-Désert.
Abteikirche, A. II. 52, 125.
Gumlösa.
Kirche, A. II. 244.
Gunong Dieng.
Tempelreste, I. 328.
Gurk.
Dom, A. II. 116; M. II. 288.

H.

Haabach.
Kirche, A. II. 510.

Haag.
Jakobskirche, A. II. 542.
Klosterkirche, A. II. 542.
Königl. Gemälde-Gallerie (früher in Brüssel), II. 641, 664, 702, 705, 706, 707 (2), 708.
K. Bibliothek, M. II. 404.
Museum, M. II. 787.

Haarlem.
Kirche St. Bavo, A. II. 541.

Hafslo.
Kirche, A. II. 150.

Hagenau.
Georgskirche, A. II. 112.

Hainn.
Kirche, A. II. 352. 424.

Hainburg.
Rundkapelle, A. II. 222.

Halberstadt.
Dom, A. II. 211, 355, 423, 520; Sc. II. 258; Lettner, II. 520; M. II. 714; Teppiche, II. 183.
Liebfrauenkirche, II. 47, 108; Sc. II. 169, 257; M. II. 181, 287, 482.
Martinikirche, A. II. 520.
Bürgerl. Architektur, II. 520.

Halikarnassos.
Mausoleum, A. I. 160; Sc. I, 161, 167.

Hall, in Schwaben.
Michaeliskirche, A. II. 504; Sc. II. 507, 737.

Halle, in Belgien.
Kirche Notre-Dame, A. II. 436.

Halle, a. d. Saale.
Domkirche, A. II. 521.
Liebfrauenkirche, A. II. 521; M. II. 726.
Moritzkirche, A. II. 520. Sc. II. 459; Ulrichskirche, A. II. 520; Sc. II. 737. Kanzel, 766.
Rathhaus, A. II. 521.
Ruine d. Moritzburg, A. II. 521.

Hallein.
Stadtkirche, A. II. 220.

Hallerstadt.
Kirche, Sc. II. 740.

Haltern.
Kirche, A. II. 524.

Ham.
Kirche Notre-Dame, A. II. 321.

Hamadan.
Architekt. Reste u. Sculpturen, I. 70.

Hamburg.
Kirche St. Catharinen, A. II. 427.
Kirche St. Jacobi, A. II. 427.
Kirche St. Peter, A. II. 427.
Stadtbibliothek, Miniat. II. 279.

Hamersleben.
Kirche, A. II. 107.

Hamm.
Pfarrkirche, A. II. 352.

Hamptoncourt.
Gemälde-Gallerie, II. 633, 685.

Hannover.
Aegidienkirche, A. II. 425.
Marktkirche, A. II. 425.
Nicolaikapelle, A. II. 425.
Schlosskapelle, Sc. II. 187.
Bürgerl. Architectur, II. 526.
Rathhaus, A. II. 526.
Bei Hrn. Hausmann, M. II. 714.

Harfleur.
Kirche, A. II. 531.

Harixbeck.
Kirche, A. II. 425.

Harlebeke.
Kirche, A. II. 38.

Hartberg.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Rundkapelle, A. II. 222.

Haslach, bei Strassburg.
Kirche, A. II. 415.

Hatzenport.
Kirche, A. II. 501.

Havelberg.
Dom, A. II. 117, 526; Lettner, II. 527.
Klosterbauten, A. II. 363.

Hawkhurst.
Kirche, A. II. 440.

Hecklingen.
Kirche, A. II. 107, 211; Sc. II. 258.

Heggen.
Kirche, M. II. 286.

Heidelberg.
Heiligengeistkirche, A. II. 510; Sc. II. 734.
Schloss, A. II. 603; Sc. II. 764.
Bibliothek, Min. II. 185, 282.

Heidenheim.
Kirche, A. II. 216.

Heilbronn.
St. Kilian, A. II. 507; Tabernakel, II. 507.
Josephskirche, Mich.-Kap. A. II. 216.

Heiligenblut.
Kirche, Sc. II. 740.
Heiligenkreuz.
Klosterkirche, A. II. 221, 360 (2).
Heiligenstadt.
Kirche, A. II. 514.
Heiligenstadt, im Eichsfelde.
Aegidienkirche, A. II. 424.
Annakapelle, A. II. 356.
Marienkirche, A. II. 355, 424.
Stiftskirche St. Martin, A. II. 355, 424.
Heiligkreuz.
Cisterzienserkirche, A. II. 416; M. II. 480.
Brunnenhaus, M. II. 480.
Heilsberg.
Bischöfl. Schloss, A. II. 431.
Heilsbronn.
Kirche, A. II. 105, 357; Tabernakel, II. 520. 730; Sc. II. 738 (2). 739; M. II. 284. 722.
Kapelle, A. II. 204.
Heimersheim.
Kirche, A. II. 196; M. II. 289.
Heinsberg.
Stiftskirche, A. II. 502.
Heisterbach.
Kirchenrest, A. II. 194.
Helden.
Kirche, A. II. 205.
Heliopolis.
Obelisk, I. 36.
Antike Baureste, I. 223.
Helsingborg.
Liebfrauenkirche, A. II. 377.
Hemsedal.
Kirche, A. II. 150.
Henersdorf.
Kirche, A. II. 116.
Herculanum.
Wandmalereien, I. 207 ff.
Herdecke.
Kirche, A. II. 205.
Hereford.
Kathedrale, A. II. 142, 368.
Herford.
Bergkirche, Altar, II. 525.
Johanniskirche, A. II. 425.
Stiftskirche, St. Maria, A. II. 425.
Münsterkirche, A. II. 207.
Privathäuser, A. II. 525.
Hermannstadt.
Evangel. Kirche, A. II. 516.
Hermeux.
Kirche, A. II. 232.
Hermonthis.
Tempel, A. I. 55.
Herrenberg.
Stiftskirche, A. II. 505; Sc. II. 507, 733.
Hersfeld.
Trümmer der Klosterkirche, A. II. 40.
Herspruck.
Kirche, M. II. 722.
Herzogenbusch.
Johanniskirche, A. II. 541.
Herzogenrade.
Kirche, A. II. 97.
Heusden.
St. Katharina, A. II. 438.
Hexham.
Andreaskirche, A. I. 266.
Basilika, A. I. 266.
Hilden.
Kirche, A. II. 95.
Hildesheim.
Dom, A. II. 44; Sc. II. 70, 88, 256.
St. Godehard, A. II. 108; Sc. II. 258.
St. Michael, A. II. 44, 108, 210; Sc. II. 70, 258; M. II. 183, 288.
Kirche auf d. Moritzberge, A. II. 44.
Domhof, Sc. II. 71.
Hillah.
Architekt. Ueberbleibsel, I. 67.
Hirschau.
Aureliuskirche, A. II. 113.
Hirzenach.
Kirche, A. II. 94, 343.
Hitterdal.
Kirche, A. II. 150.
Hochelten.
Kirche, A. II. 95.
Höchst.
Justinuskirche, A. II. 41, 510.
Höningen.
Kirche, A. II. 100.
Hörste.
Kirche, A. II. 99.
Höxter.
Kilianskirche, A. II. 98.
Klosterkirche, A. II. 425.
Hohenburg.
Kirche, A. II. 510.
Hohenfeistritz.
Liebfrauenkirche, A. II. 515.
Hohenstaufen.
Kirche des Dorfes, M. II. 715.

Hohenzollern.
Michaeliskapelle, Sc. II. 75.
Holkham.
Gemäldesamml. II. 675.
Holyrood.
Ruine d. Kirche, A. II. 374.
Holzmengen.
Kirchenportal, A. II. 223.
Hoogstraeten.
Kirche, A. II. 537.
Hoorn.
Johanniskirche, A. II. 542.
Horn, in Westphalen.
Felsrelief an d. Egstersteinen, II. 169.
Horpacz.
Kirche, A. II. 223.
Howden.
Abteikirche St. Peter, A. II. 440.
St. Hubert.
Abteikirche, A. II. 539.
Huckarde.
Kirche, A. II. 207.
Hude.
Ruine der Klosterkirche, A. II. 361.
Huerta.
Kreuzgang im Kloster, A. II. 378.
Huesca.
Kathedrale, Sc. II. 551, 752.
St. Martin, A. II. 378.
Hüsten.
Kirche A. II. 98, 286.
Hüttenberg.
Wallfahrtskirche Maria Weitschals, A. II. 515.
Hull.
Kirche St. Mary, A. II. 440.
Husum.
Kirche, A. II. 244; Sc. II. 742.
Huy.
Collegiatkirche, A. II. 537.
Huysburg.
Kirche, A. II. 47.
Klostergebäude, II. 112.

I.

Jaca.
Kathedrale, A. II. 63.
St. Jacob.
Kirche, A. II. 116.
Jaen.
Kathedrale, A. II. 600.
Jaggernaut.
Pagode, A. I. 318.
St. Ják.
Kirche, A. II. 222; Sc. II. 266.
Kapelle, A. II. 223.
Ibsambul, siehe: Abu Simbel.
Iconium.
Grabrelief, I. 126.
Moscheen u. Medresseh, A. I. 359, 368.
Portal des Bazars, Sc. I. 359.
Schlossruine, A I. 358.
Idensen.
Kirche, A. II. 100.
St. Jean-de-Cole.
Kirche, A. II. 233.
St. Jean du Doigt bei Morlaix.
Wallfahrtskapelle, A. II. 534.
Jedburgh.
Abteikirche, A. II. 243.
Jelalabad.
Tope's, A. I. 309.
Jena.
Stadtkirche, A. II. 521.
Jerichow.
Klosterkirche, A. II. 118, 226.
Stadtkirche, A. II. 227.
Jerpoint.
Reste d. Abteik., A. II. 243, 374.
Jerusalem.
Jehovah-Tempel, A. I. 81, 199.
Kirche des h. Grabes, A. I. 236.
El Haram und andere Moscheen, A. I. 342 ff., 344, 358.
Felsengräber, A. I. 224.
Salomo's Schloss u. A., I. 82.
Iffley.
Kirche, A. II. 241.
Igalikko.
Baurest, II. 152.
Igel.
Grabmal der Secundiner, Sc. I. 228.
Iglau.
Portal d. Dominikanerkirche, II. 214.
Ilbenstadt.
Kirche, A. II. 100.
Illescas.
S. Maria, A. II. 248.
Ilmmünster.
Kirche, A. II. 218.
Ilsenburg.
Kirche, A. II. 47.
Klostergebäude, A. II. 112.

Imbach bei Krems.
Klosterkirche, A. II. 360.
Imola.
S. Francesco, Sc. II. 475.
Inchcolm.
Kapitelhaus, A. II. 378.
Kloster, A. II. 145.
Ingelheim.
Kirche, A. II. 100.
Pallast Karl's d. Gr., M. I. 283.
Ingolstadt.
Frauenkirche, A. II. 511.
Inichen.
Kirche, A. II. 220.
Inishcaltra.
Kirche, A. II. 147.
Innsbruck.
Hofkirche, Sc. II. 747.
Goldene Dach, A. II. 513.
Invergowrie.
Kirche, Sc. II. 81.
Johannisberg.
Kirche, A. II. 100.
Jona.
Ruine der Kathedrale, A. II. 374.
Jort.
Kirche, A. II. 136.
Josselin.
Schloss, A. II. 535.
Jouarre.
Krypta der Kirche, A. II. 50.
Sculptur, II. 298.
Ipek.
Kathedralkirche, A. II. 224.
Ips.
Kirche, A. II. 515.
Ipsitz.
Kirche, A. II. 515.
Isen.
Zenokirche, A. II 114.
Island.
Holzbauten, A. II. 152.
Ispahan.
Baureste, A. I. 293.
Der grosse Meidan, die Moschee und Palläste, A. I. 374.
Medresseh, A. I. 375.
Malereien im Tschehel Seitun, I. 373.
Issoire.
Kirche, A. II 121; Sc. II. 173.
Istakhr.
Pallastreste, I. 73.

S. Juan de la Peña.
Kreuzgang, A. II. 248.
Juanpore.
Muhamedanische Architektur, I. 367.
Jüterbog.
Dammkirche, A. II. 118, 226.
Rathhaus, A. II. 528.
Jumièges.
Abteikirche, A. II. 51, 332.
Iveure.
Kirche, A. II. 128.
Ivrea.
Kathedrale, A. II. 163.

K.

Kabah.
Baureste, A. u. Sc. I. 21.
Kabul.
Tope's, A. I. 309.
Kairo.
Moscheen, A. I. 344 ff., 345, 364 ff.
Mausoleen, A. I. 356.
Moschee Barkauk, A. I. 357.
Stadtthore: Bab-el-Nasr u. Bab-el-fotuh, A. I. 357.
Josephshalle, A. I. 358.
Kairwan.
Moschee, A. I. 345.
Kaisd.
Kirche, A. II. 516.
Kaisersheim.
Kirche, A. II. 510.
Kaiserswerth.
Kirche, A. II. 196; Sc. II. 298.
Kakortok.
Baurest, II. 152.
Kalabscheh, siehe: Talmis.
Kalah Schergat.
Assyr. Monumente, I. 63; Sc. I. 64.
Kalkreuth.
Kirche, Tabernakel, II. 520, 730.
Kampen.
Nicolaikirche, A. II. 438.
Kandjeveran.
Pagode, A. I. 323.
Kanoge.
Denkmälerreste, A. I. 369.
Kappel.
Klosterkirche, A. II. 98, 346.
Kappenberg.
Kirche, A. II. 98.

Karenz.
Tempel, A. I. 7.
Karli.
Chaitya-Grotte, A. I. 306, 307, 316.
Karlsburg.
Kathedrale, A. II. 223.
Karlstein.
Schlosskapellen, A. II. 419; M. II. 483, 497.
Karnak.
Tempel, A. I. 36, 44, 45, 52.
Kars.
Kirche, A. I. 352.
Karthago.
Denkmälerreste, I. 82.
Kaschau.
Dom, A. II. 418, 515; Sc. II. 516.
Kaschmir.
Tempelbauten, A. I. 311, 316; Sc. I. 313.
Kathmandu.
D. grosse Chaitya, A. I. 329.
Katzkhi.
Kirche, A. I. 352.
Kaurzim.
Kirche, A. II. 357.
Kazwang.
Kirche, Tabernakel, II. 730.
Keddlestonhall.
Gemäldesamml., II. 709.
Kelberg.
Kirche, A. II. 501.
Kelheim.
Ottokapelle, A. II. 218.
Kelso.
Kirche, A. II. 243.
Kemnade.
Kirche, A. II. 43.
Kenchreä, am Berge Chaon.
Pyramide, I. 108.
Kennery. (Insel Salsette.)
Grottenbau, A. I. 316.
Kensington.
Gemäldesamml. II. 679.
Kentheim.
Kirche, M. II. 481.
Kermanschah.
Baureste, I. 293.
Kesmark.
Kirche, A. II. 516; Sc. II. 516.
Kesseh.
Tempel, A. I. 55.
Készthely.
Kirche, A. II. 418.
Kettering.
Kirche, A. II. 543.
Ketton.
Kirche, A. II. 367.
Kewick.
Baureste, I. 22.
Khelat.
Monument-Reste, I. 352.
Khorsabad.
Assyr. Denkmäler, A. u. Sc. I 61, 62, 65.
Kiederich.
Kirchhofskapelle, A. II. 510.
Kildare.
Rundthurm, A. II. 146.
Killaloe.
Kirche, A. II. 147.
Killeshin.
Kirche, A. II. 146.
Kirch-Baggendorf.
Kirche, A. II. 228.
Kirchberg.
Pfarrkirche, A. II. 512. Kanzel, II. 503.
Kirchdorf.
Dom, A. II. 516.
Kirchlinde.
Kirche, A. II. 99.
Kirchschlag.
Kirche, A. II. 514.
Kirkeböe.
Kirche, A. II. 442.
Kirkstead.
Kapelle, A. II. 368.
Kirkwall.
Kathedrale, A. II. 145, 374.
Klausenburg.
Hauptkirche, A. II. 516.
Klosdorf.
Kirche, A. II. 516.
Kloster-Neuburg.
Kreuzgang, A. II. 360.
Kapitelsaal, M. II. 406.
Verdüner-Altar, II. 187.
Klus.
Kirche, A. II. 107.
Knechtsteden.
Abteikirche, A. II. 95.
Knidos.
Tempel, A. I. 214; Sc. I. 162.
Bäderanlage, A. I. 175.

Kobern.
Matthiaskapelle, A. II. 197.
Köln.
Dom, A. II. 344, 412; Sc. II. 187, 297, 457, 461 (2), 462, 466, 467, 740, 764; M. II. 479, 481, 484, 728. Tabernakel, II. 502.
Domschatz, II. 464, 750, 776, 777.
St. Andreas, A. II. 195, 413
Apostelkirche, A. II. 35, 193.
St. Cäcilia, A. II. 94; Sc. II. 171.
St. Georg, A. II. 35, 603; Taufkap., A. II. 195.
St. Gereon, A. II. 38, 96, 194; M. II. 181, 285, 286. Früherer Kreuzgang, A. II. 196.
Jesuitenkirche, A. II. 502, 603.
St. Kunibert, A. II. 194; Sc. II. 458; M. II. 285, 289.
St. Maria auf dem Kapitol, A. II. 35; Sc. II. 75, 262, 460, 734; M. II. 285. Kreuzgang, A. II. 97. Grabsteine, II. 171.
St. Maria in Lyskirchen, A. II. 195.
St. Maria zur Schnurgasse, Sc. II. 298.
Gross-St. Martin, A. II. 94, 193.
St. Mauritius, A.. II. 94.
Minoritenkirche, A. II. 343. Kreuzgang, A. II. 502; Sc. II. 764.
St. Pantaleon, A. II. 12, 94. Orgelchor, II. 729. Früherer Kreuzgang, A. II. 196.
St. Peter, A. II. 502; Sc. II. 740.
St. Severin, A. II. 195, 413; M. II. 484. Kreuzgang, A. II. 502. Tabernakel, II. 502.
Ehemal. Kirche Sion, A. II. 195.
S. Ursula, A. II. 94; Sc. II. 298, 775; M. II. 286, 485.
Clarenthurm, A. I. 276.
Gürzenich, A. II. 503.
Karthause, A. II. 502.
Rathhaus, A. II. 503, 604; Sc. II. 458.
Templerhaus, A. II. 196.
Städtisches Museum, Sc. II. 171, 196, 463; M. II. 482, 484, 485 (3), 712 (2), 713.
Bei Hrn. Baumeister, M. II. 712 (2).
— Engels, M. II. 703.
— v. Geyr, M. II. 712 (2).
— Haan, M. II. 713.
— v. Herwegh, M. II. 485.
— Kerp, M. II. 712.
— Merlo, M. II. 712.
— Oppenheim, M. II. 703.
— Zanoli, M. II. 712 (2).
Königgrätz.
Kirche, A. II. 419.
Königsberg in d. N.
Dom, A. II. 432.
Marienkirche, A. II. 526.
Klosterbauten, A. II. 363.
Rathhaus, A. II. 528.
Königsfelden.
Kirche, M. II. 479.
Königslutter.
Kirche, A. II. 109.
Kreuzgang, A. II. 210.
Kösfeld.
Jacobikirche, A. II. 206.
Lambertikirche, A. II. 525.
Kohat.
Sculpturen, I. 297.
Kolin.
Bartholomäuskirche, A. II. 357.
Kolm.
Bartholomäuskirche, A. II. 419.
Komburg.
Kapelle, A. II. 216.
Thor, A. II. 114.
Klein-Komburg.
Kirche, A. II. 113.
Kommodu.
Tempel, I. 330.
Konradsburg.
Kirche, A. II. 209.
Konradsdorf.
Kirche, A. II. 100.
Kopenhagen.
Schloss Christiansburg, M. II. 679.
Korbach.
Kilianskirche, A. II. 524.
Korinth.
Tempelrest, A. I. 117.
Töpferkunst, I. 106 (3).
Kos.
Aphrodite Statue, I. 162.
Kowallen.
Schloss, A. II. 431.
Kowno (Kauen).
Klosterkirche, A. II. 432.
Krakau.
Kathedr., A II. 525; Sc. II. 739 (2), 746.
Dominikanerkirche, A. II. 365, 526.
Frauenkirche, A. II. 526; Sc. II. 738, 739.
hl. Kreuzkirche, A. II. 526.
Florianthor, A. II. 526.
Privathaus, Sc. II. 739.
Krautheim.
Schlosskapelle, A. II. 203.

Kreta.
Münzen, I. 169.
Kreuznach.
Carmeliterkirche, A. II. 343.
Kronstadt.
Hauptkirche, A. II. 516.
Krumau.
Maria-Himmelfahrtskirche, A. II. 518.
Kruschwitz.
Kirche, A. II. 117.
Kujundschik.
Assyr. Denkmäler, A. u. Sc. I. 61, 62.
Kummeh.
Tempelreste, A. I. 43.
Kutais.
Kathedrale, A. I. 352.
Kuttenberg.
St. Barbarakirche, A. II. 516.
St. Jakobskirche, A. II. 419.
Maria-Himmelfahrtskirche, A. II. 419.
Brunnenhaus, A. II. 517.
Das steinerne Haus, A. II. 517.
Kyaneä-Jaghu.
Architect. Monument, I. 103.
Kyllburg.
Klosterkirche St. Thomas, A. II. 199, 343. Kreuzgang, A. II. 502.
Kyrene.
Grabgrotten, M. I. 184.

L.

Laach.
Kirche, A. II. 94, 197; Sc. II. 392.
Labnah.
Baureste, I. 22.
Labphak.
Baureste, I. 22.
Labranda.
Antike Baureste, A. I. 214.
Ladenburg.
Kirche, A. II. 510.
Ladykirk.
Kirche, A. II. 549.
Lambadec.
Kirche, A. II. 534.
Lambaesa.
Aesculap-Tempel, A. I. 214.
Gebäude d. Prätoriums, A. I. 292.
Lambourg.
Kirche, A. II. 236.
St. Lambrecht.
Stiftskirche, A. II. 515.
Lamothe.
Schlosskapelle, A. II. 125.
Lana.
Kirche, A. II. 513; Sc. II. 740.
Lanciano.
In der Nähe:
K. S. Giovanni in Venere, A. II. 255.
la-Lande-de-Cubzac.
Kirche, Sc. II. 172.
Landevennec.
Kirche, A. II. 133.
Landsberg.
Schlosskapelle, A. II. 110.
Landshut.
Dominikanerkirche, A. II. 512.
Jodocuskirche, A. II. 416.
St. Martin, A. II. 511; Sc. II. 512, 733.
Spitalkirche, A. II. 511.
Langeais.
Kirche St. Jean, A. II. 51.
Langenhorst.
Kirche, A. II. 207.
Langres.
Kathedrale, A. II. 231.
Lanleff.
Ruine eines Rundbaues, A. II. 51.
Lanmeur.
Kirche St. Mélair, A. II. 51.
Kirche Notre-Dame-de-Kernitroun, A. II. 51.
Laon.
Kathedrale, A. II. 310, 311, 433; Sc. II. 388; Kreuzgang neben der Kathedrale, A. II 321.
Kirche St. Martin, A. II. 137.
Templerkirche, A. II. 237.
Erzbischöfl. Pallast, A. II. 315.
La Quemada.
Baureste, I. 16.
Larouet.
Abteikirche, A. II. 232.
Lassan.
Kirche, A. II. 228.
Lastingham.
Kirche, A. II. 60.
Latopolis.
Tempel, A. I. 54.
Laufen.
Stiftskirche, A. II. 230, 512.
Lauingen.
Kirche, A. II. 504.
Laun.
Dechanteikirche, A. II. 518.

Lausanne.
Kathedrale, A. II. 334.
Lausnitz.
Kirche, A. II. 208.
Lavello.
Sculptur, II. 177.
Lavenham.
Kirche, A. II. 543.
Léau.
St. Léonard, A. II. 337.
Stadthaus, A. II. 540.
Lébény.
Klosterkirche, A. II. 222.
Leça de Bolio.
Granitbauten, A. II. 154.
Lecce.
S. Nicola, A. II. 164.
Legden.
Kirche, A. II. 206; M. II. 289.
Lehnin.
Klosterkirche, A. II. 227 (2).
Leightcourt.
Gemäldesammlung, II. 680.
Leith.
Marienkirche, A. II. 549.
Lemgo.
Nicolaikirche, A. II. 205.
Stiftskirche, A. II 353.
Rathhaus, A. II. 425.
Privathäuser, A. II. 525.
Lempdec.
Kirche, A. II. 122.
San Leo.
Kathedrale, A. II. 253.
Leominster.
Kirche, A. II. 142, 440.
Leon.
Kathedr., A. II. 443, 552; M. II. 711.
Kreuzgang, A. II. 553.
S. Isidor, A. II. 64. — Kreuzgang, A. II. 248.
Kloster S. Marco, A. II. 600.
Leonberg.
Stadtkirche, A. II. 217.
Leptis magna.
Triumphbogen, A. I. 222.
Lerida.
Kathedrale, A. II. 245.
Léry.
Kirche, A. II. 51.
Lescure.
Kirche St. Michel, A. II. 52.
Lessay.
Kirche, A. II. 137.
St. Leu d' Esserent.
Kirche, A. II. 315, 320.
Leutschau.
Dom, A. II. 516.
St. Jacob, Sc. II. 739.
Leyden.
Pancratiuskirche, A. II. 438.
Peterskirche, A. II. 438.
Stadthaus, M. II. 707 (2).
Museum, Sc. I. 49, 187.
Libitz.
Kirche, A. II. 214.
Lichfield.
Kathedrale, A. II. 372; Sc II. 401.
Kapitelhaus, A. II. 372.
Lichtenwörth.
Ruine der Kirche, A. II. 514.
Lieding.
Kirche, A. II. 515.
Liegnitz.
Marienkirche, A. II. 525.
Peterskirche, A. II. 525.
Lienz.
Pfarrkirche, A. II. 513.
Lierre.
Kirche S. Gommaire, A. II. 537; Lettner, II. 539.
Glockenthurm (Beffroi), A. II. 436.
Liesborn.
Kloster, M. II. 713.
Lilienfeld.
Klosterkirche, A. II. 221, 360.
Lille.
Stadthaus, Sc. II. 648.
Limburg a. d. Haardt.
Kirchenruine, A. II. 40.
Limburg a. d. Lahn.
Kirche, A. II. 201; Sc. II. 262.
Limington.
Kirche, A. II. 441.
Limoges.
Kathedrale, A. II. 132, 334, 536 (2).
Lincoln.
Kathedrale, A. II. 144, 371; Sc. II. 400; M. II. 406.
Kapitelhaus, A. II. 372.
Lindisfarn.
Klosterkirche, A. II. 143.
Linlithgow.
St. Michael, A. II. 549.
Schloss, A. II. 549.

Linz.
Kirche, A. II. 196, 502; M. II. 712.
Lippoldsberge.
Klosterkirche, A. II. 98.
Lippstadt.
Jacobikirche, A. II. 353.
Marienkirche, A. II. 206, 207, 524.
Nicolaikirche, A. II. 206.
Lisieux.
Kathedrale, A. II. 330.
Lissabon.
Kathedrale, A. II. 444, 445.
Little-Maplested.
Rundkirche, A. II. 367.
Liverpool.
Liverpool-Institution, M. II. 493, 707, 708, 709.
Llandaff.
Rest d. alten Kathedrale, A. II. 369.
Lô.
Ste. Croix, A. II. 135.
Loarre.
Kirche, A. II. 63.
Lobes.
Kirche St. Ursmer, A. II. 38.
Lobet.
Abteikirche, A. II. 539.
Loburg.
Todtenkirche, A. II. 117.
Loccum.
Klosterkirche, A. II. 205.
Lochstädt.
Schloss, A. II. 364, 431.
Locmariaker.
Celtisches Monument, I. 4.
Loctudy.
Kirche, A. II. 133.
Lodéve.
Kirche, A. II. 333.
Lodi.
S. Agnese, M. II. 636.
Kirche dell' Incoronata, M. II. 636, 695.
Lövenich.
Kirche, A. II. 94.
Löwen.
Kirchen, A. II. 337.
St. Gertrude, Sc. II. 734.
St. Peter, A. II. 539; M. II. 703, 704, 705, 708; Tabernakel, II. 539. Lettner, II. 539.
Halle, A. II. 436.
Stadthaus, A. II. 539.
Logroño.
Kirche S. Bartoloué, A. II. 443.
„ Santiago, A. II. 443.
Lohra.
Schlosskapelle, A. II. 210.
Lomen.
Kirche A. II. 244.
London.
Paulskirche, A. II. 602.
Templerkirche, A. II. 243, 367; Sc. II. 399.
Westminsterkirche, A. II. 372, 441, 442; Sc. II. 401, 410, 457. Kapelle Heinrich's VII., A. II. 546.
Kapelle d. „weissen Tower," A. II. 60.
Barbers Hall. M. II. 720.
Grosby-Hall, A. II. 548.
Westminster-Hall, A. II. 440.
Bridewell-Hospital, M. II. 720.
Hospital von Greenwich, A. II. 602.
Kön. Pallast zu Whitehall, A. II. 602.
Britisches Museum: Antiken I. 50, 123, 125, 145, 146, 148, 164, 166, 167, 206.
Modernes Schnitzwerk, II. 748.
Bibliothek, Miniat. I. 257, 273, 285. II 87.
National-Gallerie, M. II. 486, 663, 670 (2), 671 (2), 677, 679, 693, 703, 713.
Akademie, Sc. II. 649; M. II. 662.
Bridgewater-Gall., M. II. 681, 685, 686, 693 (2).
Ottley'sche Sammi., M. II. 493.
Bei Hrn. Aders, M. II. 705, 706.
Bei Lord Ashburton, M. II. 669.
Bei Lord Dudley, M. II. 681.
Bei Kunsthdl. Emmerson, M. II. 679.
Bei Lord Garvagh, M. II. 685.
Bei Hrn. Rogers, M. II. 685, 703.
Bei Hrn. E. Solly, M. II. 681, 690, 692.
Bei Lord Wellington, M. II. 670.
Londres.
Kirche, A. II. 53.
Longfordcastle.
Dekorat. Sculptur, II. 767.
Longpont.
Kirche, A. II. 315.
Lonnig.
Rundbau, A. II. 97.
Lorch, in Schwaben.
Klosterkirche, M. II. 715.
Loretto.
Heil. Haus, Sc. II. 643. Majoliken, II. 760.

Lorsch.
Kirche, A. I. 277. II. 100. — Vorhalle, A. I. 277 (2).
St. Louis.
Grabhügel, I. 8.
St. Loup.
Kirche, A. II. 137 (2); Sc. II. 271.
Loupiac.
Kirche, A. II. 132.
Louth.
Kirche, A. II. 544.
Louviers.
Kirche, A. II. 330, 531.
Lucca.
Dom (S. Martino), A. II. 250; Sc. II. 272, 273, 275, 609, 619; M. II. 672.
S. Frediano, A. I. 265. II. 157; Sc. II. 175, 609.
S. Giovanni, A. II. 157.
S. Maria Forisportam, A. II. 157.
S. Micchele, A. I. 265. II. 250.
S. Pietro Somaldi, A. II. 250.
S. Romano, M. II. 672.
S. Salvatore. Sc. II. 175.
Pallast Guinigi, A. II. 382.
Luckau.
Nicolaikirche, A. II. 363.
Ludlow-Castle.
Rundkapelle, A. II. 145.
Lübeck.
Dom, A. II. 117, 427, 442; Sc. II. 462, 526; M. II. 705, 709 (2), 728.
Aegydienkirche, A. II. 361.
Burgkirche, M. II. 479.
Frauenkirche, M. II. 479.
Jacobikirche, A. II. 361.
Katharinenkirche, A. II. 427; M. II. 482.
Marienkirche, A. II. 361, 426; Sc. II. 463, 526, 748; M. II. 707, 726.
Petrikirche, A. II. 427.
Rathhaus, A. II. 526.
Bürgerl. Architectur, II. 526.
Lübow.
Kirche. A II. 228.
Lüdinghausen.
Kirche, A. II. 525.
Lügde.
Kilianskirche, A. II. 99.
Lüne, bei Lüneburg.
Kirche, M. II. 284.
Lüneburg.
Johanniskirche, A. II. 427.
Lambertikirche, A. II. 427.
Michaelskirche, A. II. 427.
Lüneburg.
Nicolaikirche, A. II. 526.
Bürgerl. Architectur, II. 526.
Lüttich.
Kathedrale, A. II. 337.
St. Barthèlemy, A. II. 87; Sc. II. 168.
Ste. Croix, A. II. 197, 537.
St. Denis A. II. 97.
St. Jacques, A. II. 38, 539, 603.
St. Jean, A. II. 98.
St. Martin, A. II. 539.
St. Paul, A. II. 537.
Hof d. bischöfl. Pallastes, A. II. 541.
Palais de justice, A. II. 603.
Lugano.
Kathedrale, A. II. 575.
Franciskanerkloster degli Angeli, M. II. 665.
Lund.
Dom, A. II. 151. 244.
Klosterkirche, A. II. 549.
Lunz.
Kirche, A. II. 515.
Lupaglava.
Klosterkirche, A. II. 516.
Lupiana.
Kloster, A. II. 444, 599.
Lusignan.
Kirche, A. II. 234.
Lutenbach.
Kirche, A. II. 112.
Luttach.
Kirche, A. II. 513.
Luxor.
Baudenkmal, A. I. 43, 45; Sc. 53.
Luzern.
St. Leodegar, Sc. II. 740.
Lyon.
Kathedrale, A. II. 333, 434.
Abteikirche v. Ainay, A. II. 54, 127.
St. Nizier, A. II. 536.
Erzbisch. Pallast, (Manécanterie), A. II. 127.
Museum, M. II. 641.
Emaillen-Samml. des Hrn. Didier-Petit, II. 762.
Lyze-Kloster.
Reste, A. II. 549.

M.

St. Macaire.
Kirche, A. II. 233.
Macerata.
Dom, M. II. 498.

Macince.
Kirche, A. II. 516.
Madaïn.
Pallast, A. I. 293.
Madrid.
Museum, M. II. 686 (3), 693 (2), 694, 703, 704, 790, 791.
Madura.
Pagode, A. I. 323. — Tschultri, A. I. 324.
Pallastanlage, A. I. 376.
Maestricht.
Frauenkirche, A. II. 38, 197.
St. Servais, A. II. 97, 197.
Magdeburg.
Dom, A. II. 13, 212, 354, 423, 520; Sc. II. 169, 258, 396, 744; Lettner, II. 520; Miniat., II. 27. Kreuzgang neben dem Dom, A. II. 210.
Liebfrauenkirche, A. II. 13.
Marienkirche, A. II. 45, 109.
Sebastianskirche. A. II. 520.
Auf d. alten Markt, Sc. II. 395.
Profanbau, II. 520.
Rotunde, A. II. 13.
Magnesia.
Tempel, A. I. 159; Sc. I. 165.
Magstadt.
Kirche, Taufstein, II. 507.
Maguelone.
Kathedrale, A. II. 128.
Maharraga.
Tempel, A. I. 55.
Mahavellipore, (Mahamalaipur.)
Felsenmonumente, A. I. 318 ff. Sc. I. 322.
Mailand.
Dom, A. II. 448, 555, 586; Sc. II. 474, 622, 657, 755.
S. Ambrogio, Sc. I. 282; M. I. 283, II. 162, 185, 635. Bei S. Ambrogio links: Fragm. einer Halle, A. II. 574.
S. Eufemia, M. II. 665.
S. Eustorgio, A. II. 253; Sc. II. 474 (2); M. II. 635. Hinter S. Eustorgio die Backsteinkapelle, A. II. 574.
S. Fedele, A. II. 586.
S. Giovanni in Conca, A. II. 253.
S. Gotardo, A. II. 253, 447.
S. Marco, A. II. 253, 447.
S. Maria in Brera, A. II. 253.
S. Maria delle Grazie, A. II. 555, 574; Sc. II. 622; M. II. 662, 667.
S. Maria della Passione, Sc. II. 622.
S. Maria presso S. Celso, A. II. 574, 586; Sc. II. 755.
Mailand.
S. Maria della Scala, A. II. 447.
S. Maurizio (Monastero maggiore), A. II. 575; M. II. 665.
S. Nazaro, Grabkapelle, A. II. 575.
S. Satiro A. II. 574; Sc. II. 623.
S. Sepolcro, Sc. II. 623.
S. Simpliciano, A. II. 447; M. II. 635.
Collegio elvetico (Contabilità), A. II. 586.
Collegio de' Nobili, A. II. 586.
Erzbischöfl. Seminar, A. II. 586.
Loggia degli Osti, A. II. 450.
Ospedale maggiore, A. II. 555, 574.
Erzbischöfl. Pallast, A. II. 586.
Pal. Litta, M. II. 663, 665.
Pal. Marino, A. II. 586.
Pal Vismara, A. II. 574.
Paläste A. II. 574.
Porta Romana, Sc. II, 175.
Akademie der Brera, Sc. II, 474, 657. — Gemälde-Gall., II. 489, 499, 634, 635, 636, 638, 640, 663, 665 (2), 666, 679, 692.
Ambrosianische Bibliothek, Sc. II. 657; M. II. 663, 665 (3); Miniat. I. 257, 493.
Bei Duca Melzi, M. II. 666.
Bei Duca Scotti, M. II. 666, 679.
Früher bei der Familie Araciel, M. II 663 (2).
Mainz.
Dom, A. II. 14, 39, 41, 102 199(2), 349; Sc. II. 261, 392, 458, 460, 733, 764, 775; M. II. 183. Erzthüren, II. 15. Kreuzgang, A. II. 510. Ehemal. Prachtgeräth, II. 22.
Stefanskirche, A. II. 352; Kreuzgang, A. II. 510.
St. Gotthardskapelle, A. II. 102.
Martinsburg, A. II. 603.
Städt. Gemäldesamml. II. 712, 723.
Majorca, (Insel.)
Bäderanlagen, A. I. 348.
Malaga.
Kathedrale, A. II. 600; M. II. 711.
Malmesbury.
Klosterkirche, A. II. 240; Sc. II. 271.
Malmö.
Peterskirche, A. II. 442.
Malta.
Hagiar-Chem, A. I. 80; Sc. I. 82.
Malthaijah.
Felsculpturen, I. 64, 67.
Manassia.
Kirche, A. II. 224.

Manchester.
Collegiatkirche, A. II. 544.
Manglieu.
Façade der Kirche, A. II. 52.
Manikyala.
Tope's, A. I. 309.
Mans.
Kirche de la Couture, A. II. 236.
St. Julien. A. II. 236.
Le Mans.
Kathedrale, A. II. 328; M. II. 406.
Mansfeld.
Kirche, A. II. 108.
Mantes.
Kathedrale, A. II. 433.
Kirche, A. II. 321; Sc. II. 388.
Mantua.
Kathedrale, A. II. 583.
S. Andrea, A. II. 570.
Carceri, Sc. II. 175.
Herzogl. Pallast in der Stadt, M. II. 688.
Pal. del Te, A. II. 583; M. II. 688.
Schloss, A. II. 384, 450.
Palazzo della Ragione, Thorbau, A. II. 252.
Mapilca.
Baureste, I. 17.
Marathos.
Architect. Monumente, A. u. Sc I. 80.
Marburg.
Elisabethkirche, A. II. 350; Sc. II. 392 (2), 410, 460, 740; M. II. 406.
Marienkirche, A. II. 523.
Der „hohe Saalbau" des Schlosses, A. II. 352.
St. Margarethen am Moos.
Kirche, A. II. 222.
S. Maria d'Arbona.
Kirche, A. II. 384.
Maria Laach.
Kirche, Sc. II. 740.
Ste. Marie aux Anglais.
Kirche, A. II. 136.
Marienberg.
Klosterkirche, A. II. 210.
Marienburg, Stadt.
Rathhaus, A. II. 431.
Thore der Stadt, A. II. 431.
Marienburg.
Schloss, A. II. 364, 429; Sc. II. 459; M. II. 482.
Marienfeld.
Klosterkirche, A. II. 205.
Marienhafe.
Kirche, A. II. 207.
Marienstadt.
Kirche, A. II. 343.
Marienthal.
Kirche, A. II. 108.
Marienwerder.
Dom, A. II. 432; M. II. 482.
Schloss, A. II. 431.
Marissel.
Kirche, A. II. 321.
Markt Melk.
Kirche, A. II. 515.
Marlborough.
Kirche, A. II. 544.
Marokko.
Moscheen, A. I. 355.
Monument. Bauwerke, A. I. 370.
St. Martin-aux-Bois.
Kirche, A. II. 328.
Martinsberg.
Klosterkirche, A. II. 222.
Martvili.
Kirche, A. I. 352.
Mauer.
Kirche, Sc. II. 740.
Maulbronn.
Kirche, A. II. 113, 416; M. II. 481.
Klostergebäude, A. II. 216.
Brunnenkapelle, A. II. 507.
Mauriac.
Kirche, A. II. 122.
St. Maurice.
Kirche, A. II. 233.
Maursmünster.
Kirche, A. II. 112.
Mauzac.
Kirche, A. II. 121.
St. Maximin.
Kirche, A. II. 536.
Mayapan.
Baureste, I. 22, 29.
Mayen.
Frauenkirche, A. II. 197.
Meaux.
Kathedrale, A. II. 328, 433.
Mecheln.
Kathedrale, A. II. 537.
Kirche Notre-Dame, A. II. 537.
Halle, A. II. 436.
Medamût.
Baureste, I. 52.

Medînet-Habu.
Pallast u. a. Monumente, A. I. 43, 45.
Megalopolis.
Architekton. Reste, I. 177; Sc. I. 160.
Meillant.
Schloss, A. II. 535.
Meisenheim.
Kirche, A. II. 501.
Meissen.
Dom, A. II. 356, 424, 522; Sc. II. 396; M. II. 715, 726.
Kirche z. heil. Kreuz, A. II. 211.
Johanniskapelle, A. II. 356.
Magdalenenkapelle, A. II. 356.
Albrechtsburg, A. II. 522.
Mekka.
Kaaba (das heil. Haus), A. I. 342.
Melford.
Kirche, A. II. 543.
Mellifont.
Achteckiger Baurest, A. II. 243.
Mellrichstadt.
Kirche, A. II. 203.
Melrose.
Ruinen der Abteikirche, A. II. 549.
Melverode.
Kirche, A. II. 213.
Memleben.
Ruinen der Kirche, A. II. 210; M. II. 288.
Memphis.
Pyramiden, I. 32.
Gräber, A. I. 52; Sc. I. 38.
Menat.
Abteikirche, A. II. 232.
Mende.
Kathedrale, A. II. 536.
Menden.
Kirche, A. II. 425.
St. Ménéhould.
Kirche, A. II. 322.
Mengede.
Kirche, A. II. 207.
St. Menoux.
Kirche, A. II. 128.
Meran.
Pfarrkirche, A. II. 513.
Spitalkirche, A. II. 513.
Barbarakapelle, A. II. 513.
In der Umgegend:
Portale, A. II. 220.
Merenda.
Kirche, Sc. I. 124.
Merl.
Kirche, Sc. II. 739.
Meroë.
Pyramiden, I. 57.
Merseburg.
Dom, A. II. 47, 213, 521; Sc. II. 74, 170, 171.
Neumarktskirche, A. II. 208.
Wandgemälde in d. obern Halle der Pfalz, II. 22.
Merzig.
Kirche, A. II. 199.
Mesaurat e' Sofra.
Architekt. Monumente, I. 57 (2).
Meschen.
Kirche, Sc. II. 516.
Messene.
Architekt. Reste, A. I. 157, 177; Sc. I. 160.
Messina.
Kathedrale, A. II. 165, 451.
S. Maria della Scala, A. II. 451.
S. Nunziatella, A. II. 165.
Metapont.
Tempelrest, A. I. 138.
Metelen.
Kirche, A. II. 207.
Methler.
Kirche, A. II. 207; M. II. 286.
Metternich.
Kirche, A. II. 94.
Mettlach.
Reliquienschrein, II. 298.
Metz.
Kathedrale, A. II. 339, 504.
St. Martin, A. II. 339.
St. Vincent, A. II. 339.
Templer-Kapelle, A. II. 199.
Mewe.
Schloss, A. II. 431.
Mexico.
Frühere Architekturen, I. 28.
Sculpturen, I. 25.
Meyen.
Kirche, A. II. 501.
Mhar.
Grottenbauten, A. I. 318.
St. Michel-d'Entraigues.
Kirche, A. II. 234.
Michelsberg.
Kirche d. h. Michael, A. II. 223.
Michelstadt.
Kirche, A. I. 274.

S. Miguel in Excelsis.
Kloster, A. II. 63.
Mildenfurt.
Kirche, A. II. 211.
Milet.
Tempel d. Apollo Didimäus, A. I. 176.
Sculpturen, I. 125.
Minden.
Dom, A. II. 43, 353.
Bei Hrn. Krüger, M. II. 486, 713.
Miraflores.
Karthause, A. II. 553; Sc. II. 752.
Mirepoix.
Kirche, A. II. 536.
Mitla.
Palläste, A. I. 18.
Mittelheim.
Kirche, A. II. 100.
Modena.
Dom, A. II. 160; Sc. II. 174, 623.
S. Domenico, Sc. II. 657.
S. Francesco, Sc. II. 657.
S. Giovanni decollato, Sc. II. 623.
S. Maria pomposa, Sc. II. 657.
S. Pietro, A. II. 575; Sc. II. 657.
Mödling.
Othmarskirche, A. II. 514.
Rundkapelle, A. II. 222.
Möllenbeck.
Kirche, A. II. 525.
Mölln.
Kirche, A. II. 228.
Mönchen-Lohra.
Kirche, A. II. 110.
Moissac.
Kirche, A. II. 132, 233, 235; Sc. II. 172, 268.
Molfetta.
Pfeilerbasilika, A. II. 164.
Mondsee.
Kirche, A. II. 512.
Moneah.
Muham. Architektur, I. 376.
Monheim.
Kirche, A. II. 195.
Monreale.
Dom, Sc. II. 177.
Klosterkirche, A. II. 167; M. II. 185.
Kreuzgang, A. II. 255.
Monresa.
Klosterkirche S. Domingo, A. II 443.
Mons, siehe: Bergen.
Monte-Aragon.
Kloster, A. II. 69.
Montefalco.
Kirchen, M. II. 628.
Montefiore.
Hospital, M. II. 643.
Montepulciano.
Kirche, A. II. 570.
Monte Uliveto maggiore
unfern Buonconvento.
Klosterhof, M. II. 631, 667.
Montierender.
Kirche, A. II. 309.
Montivilliers.
Kirche, A. II. 137.
Montmajour.
Kap. Ste. Croix, A. II. 53.
Kirche, A. II. 123.
Montmorillon.
Grabkapelle, A. II. 234.
Mont-Notre-Dame.
Kirche, A. II. 321.
Montpezat.
Kirche, A. II. 335.
Montréal.
Kirche, A. II. 232.
Montseau.
Ruinen von St. Felix, A. II. 333.
Mont-St. Michel.
Kirche, A. II. 531.
Kreuzgang d. Klosterfestung, A. II. 332.
Monza.
Dom, A. II. 447. Domschatz, Sc. I. 247.
S. Maria in Strata, A. II. 447.
Broletto, A. II. 383.
Ehemal. Pallast, M. I. 271.
Morienval.
Kirche St. Denis, A. II. 49.
Mortain.
Kirche, A. II. 137, 330.
Mortemer.
Kirche, A. II. 332.
Morville.
Kirche, A. II. 243.
Mosburg.
Münster, A. II. 114, 217, 512; Sc. II. 265.
Johanneskirche, A. II. 510.
Moskau.
Kirchen und Schloss, A. I. 381.
Moster.
Kirche, A. II. 63.
Mouchy-le-Châtel.
Kirche, A. II. 321.

Moutier.
Kirche, A. II. 122.
Mouxi.
Kapelle, A. II. 129.
Mozac.
Sculptur, II. 298.
Mühlbach, am Eingange des Taufers-Thales.
Expositurkirche, A. II. 513.
Mühlbach.
Pfarrkirche, A. II. 418.
Mühldorf.
Kirchhofkapelle, A. II. 218.
Mühlhausen a. N.
Kirche, A. II. 416; M. II. 481, 483.
Mühlhausen bei Tabor.
Kirche, A. II. 116.
Mühlhausen (Sachsen).
St. Blasius, A. II. 211, 424.
Georgenkirche, A. II. 424.
Jacobikirche, A. II. 424.
Marienkirche, A. II. 211, 424.
München.
Kirchen, A. II. 603.
Frauenkirche, A. II. 512; Sc. II. 460, 733, 766.
Klosterkirche zu St. Jacob am Anger, A. II. 219.
St. Michael, A. II. 604.
St. Peterskirche, Sc. II. 468.
Residenz, Sc. II. 706.
Glyptothek, Sc. I. 122, 166, 182, 187.
Pinakothek, M. II. 484, 485 (3), 641, 644, 679, 681 (2), 685, 687, 703, 704 (2), 705 (2), 706, 707, 712 (3), 713 (2), 717 (2), 718, 722, 723, 724 (2), 725 (2), 726, 785, 791.
Hofbibliothek, Miniatt. I. 286; II. 26, 83 ff., 87, 183, 279, 282, 407. Holzschnitt u. Federzeichng., II. 724; Sc. II. 77 ff.
Bei Hrn. Boisserée, Sc. II. 748.
Münnerstadt.
Kirche, A. II. 203.
Münster.
Dom, A. II. 205, 524; Sc. II. 261; M. II. 286, 714. Tabernakel, II. 525. Lettner, II. 525.
Lambertikirche, A. II. 425, 524.
Liebfrauenkirche, A. II. 424.
Ludgerikirche, A. II. 524.
Martinikirche, A. II. 425.
Minoritenkirche, A. II. 425.
Servatiikirche, A. II. 206.
Bürgerl. Architektur, II 525.
Rathhaus, A. II. 425.
Münster.
Provinzial-Museum, M. II. 284, 486.
Im Besitz des westphäl. Kunstvereins, M. II. 714.
Münster a. d. N.
Kirche, A. II. 502.
Münstereiffel.
Kirche, A. II. 94; Tabernakel, II. 503.
Münstermayfeld.
Kirche St. Martin, A. II. 97, 197, 343; Sc. II. 739.
Münzenberg.
Schloss, A. II. 104.
Mukallibe.
Baurest, I. 39.
Munster.
Kirche, A. II. 414.
Murano.
Dom, A. II 154.
Casa Barbini, A. II. 249.
Murato.
Unfern:
K. S. Micchele, A. II. 157.
Murau.
Stadtpfarrkirche, A. II. 360.
Murcia.
Kathedrale, A. II. 444.
Murrhardt.
Walderichs-Kapelle, A. II. 216.
Mykenae.
Akropolis, A. I. 86.
Löwenthor, A. I. 86; Sc. I. 87.
Schatzhaus d. Atreus, A. u. Sc. I. 87.
Mylasa.
Antikes Monument, A. I. 223.
Myra.
Kirche, A. I. 264.
Grabdenkmäler, A. I. 103; Sc. I. 167, 168.

N.

Nabburg.
Kirche, A. II. 510.
Naga.
Tempelanlagen, A. u. Sc. I. 57 (2), 58.
Nagy-Károly.
Kirche, A. II. 222.
Naksch-i-Redschib.
Felssculpturen, I. 293.
Naksch-i-Rustam.
Feuertempel, I. 74.
Sculpturen, I. 293, 294 (2), 295.

Naktschewan.
Grabmonument, A. I. 367.
Namedy.
Kirche, A. II. 343, 501; Sc. II. 764.
Nancy.
Herzogl. Pallast, A. II. 504.
Nanking.
Porzellanthurm, A. I. 332.
Nantes.
Kathedrale, A. II. 534.
Schloss, A. II. 535.
Nantouillet.
Schloss, A. II. 594.
Nantua.
Kirche, A. II. 127.
Napata.
Pyramiden und Tempelreste, A. u. Sc. I. 56.
Narbonne.
Kathedrale, A. II. 334, 435.
St. Paul, A. II. 333.
Nassuk.
Felsentempel, A. I. 318.
Naumburg.
Dom, A. II. 111, 210, 355, 424; Lettner, II. 355; Sc. II. 396 (2), 466, 748; M. II. 727.
Wenzelkirche, A. II. 521.
Domherrn-Curie, A. II. 210.
Nausis, bei Abo.
Metallplatte, II. 463.
Naxos.
Kolossalstatue, I. 123.
Münzen, I. 169.
Neapel.
Dom, Sc. II. 577; M. II. 297. Neben dem Dom S. Restituta, A. II. 165; Sc. II. 82; M. II. 297, 645.
S. Angelo a Nilo, M. II. 499.
S. Antonio del Borgo, M. II. 499.
S. Chiara, Sc. II. 475; M. II. 489, 499, 657.
S. Domenico maggiore, A. II. 384; Sc. II. 475, 476; M. II. 499.
S. Giacomo degli Spagn., Sc. II. 658.
S. Giovanni a Carbonara, Sc. II. 623, 658; M. II. 497.
S. Lorenzo maggiore, A. II. 384; Sc. II. 475; M. II. 499.
S. Maria dell' Incoronata, M. II. 489.
S. Martino, M. II. 782 (2).
Monte Oliveto, Sc. II. 617, 623, 658.
S. Pietro a Majella, A. II. 384.
S. Severino e Sosio, Sc. II. 576, 657 (2), 658.
Neapel.
S. Severo, Sc. II. 773.
Catacomben, M. I. 254.
Castello nuovo, Triumphpforte, A. II. 569; Sc. II. 623.
Königl. Schloss, M. II. 680.
Schloss Caserta, A. II. 591.
Pal. Della rocca, A. II. 576.
Pal. Gravina, A. II. 576.
Museum (agli Studj):
Antike Sculpt., I. 97, 123, 124 (3), 150, 151, 162, 179, 201.
Antike Malerei, I. 171, 173, 207.
Gemälde-Gallerie, II. 635, 645 (2), 666, 667, 670 (3), 671, 686 (2), 689, 690, 702, 708, 713.
Bibliothek, Gebetbuch: Sc. II. 653; M. II. 689.
Bei Duca Terranuova, M. II. 681.
Nebbio.
Kathedrale, A. II. 157.
St. Nectaire.
Kirche, A. II. 121.
Nedelisce.
Kirche, A. II. 516.
Neisse.
Jacobikirche, A. II. 525.
Nelûa.
Tempelreste, Sc. I. 57.
Nemea.
Tempel, A. I. 157.
Nennig.
Fussboden, M. I. 230; Sc. II. 623, 658.
Nesland.
Kirche, A. II. 244.
Nesle.
Kirche Notre-Dame, A. II. 49.
Netley.
Ruinen der Abteikirche, A. II. 371.
Neuberg.
Cistercienserkirche, A. II. 515.
Neubrandenburg.
Marienkirche, A. II. 428.
Klosterbauten, A. II. 363.
Neuchâtel.
Notre-Dame, A. II. 334.
Neudorf.
Kirchenportal, A. II. 224.
Neuenburg.
Liebfrauenkirche, A. II. 215.
Neuendorf, in d. Altm.
Klosterbauten, A. II. 363.
Neuen-Heerse.
Kirche, A. II. 98.

Neu-Oetting.
Pfarrkirche, A. II 311.
Neu-Ruppin.
Klosterbauten, A. II. 363.
Neuss.
St. Quirin, A. II. 194.
Neustadt, a. d Donau.
Kirche, A. II. 311.
Neustadt, a. d. Hardt.
Kirche. A. II. 310.
Neustadt. a d. Orla.
Profanbau, II. 522.
Neustadt-Eberswalde.
Kirche, A. II 363.
Neuweiler.
Kapelle, A. II. 42.
Nevers.
Kathedrale, A. II. 534.
Newcastle, am Tyne.
Nicolauskirche, A. II. 544.
Schloss, A. II. 145.
New-Port.
Rest eines Rundbaus, A. II. 152.
Newtown.
Abteikirche, A. II. 374.
Nicäa.
Grüne Moschee, A. I. 366.
St. Nicolas-en-Glain.
Kapelle, A. II. 98.
St. Nicolas-du-Port.
Kirche, A. II. 503.
Niederlahnstein.
St. Johanniskirche, A. II. 196.
Niederweissel.
Kapelle, A. II. 102.
Nienburg.
Kirche, A. II. 213, 355.
Nigdeh.
Mausoleen, A. I. 159; Sc. I. 360.
Nikortsminda.
Kirche, A. I. 352.
Nimburg.
Kirche, A. II. 419.
Nimes.
Amphitheater u. Stadtthore, A. I. 222.
Basilika der Plotina. A. I. 213.
Maison quarrée, A. I. 213.
Nimroud.
Assyr. Denkm. A. u. Sc. 61 (2), 63, 64, 65, 67.
Nimwegen.
Stephanskirche, A. II. 541.
Kapelle a. d. Falkhofe, A. II. 41, 97.
Ninive.
Denkmäler, A. u. Sc. 60, ff.
Nivelles.
Kirche St. Gertrud, A. II. 38; Kreuzgänge A. II. 198.
In der Nähe:
Reste d. Abtei von Villers, A. II. 198.
Nocera, im Kirchenstaat.
Hauptkirche, M. II. 640.
Nocera (de' Pagani) im Königreich Neapel.
S. Maria maggiore, A. I. 243.
Nocoleia.
Felsgräber, I. 99.
Nördlingen.
Hauptkirche, Sc. II. 736 (2); M. II. 715, 725.
St. Georg. A. II. 504; M. II. 718; Tabernakel, II. 507; Kanzel, II. 507.
Nola.
Christl. Baudenkmal, A. I. 240.
Norchia.
Grabmonumente, A. I. 92 (2), 94, 185.
Nordhausen.
Dom, A. II. 520.
Northampton.
Heil. Grabkirche, A. II. 142.
St. Peter, A. II. 240.
Sculptur, II. 373, 457.
Norwich.
Kathedrale, A II. 142, 440, 543.
Norwich-Castle.
Schloss, A. II. 145.
Nossen.
Kirche, A. II. 211.
Notre-Dame de l'Epine, bei Châlons sur Marne.
Wallfahrtskirche, A. II. 533.
Notteln.
Kirche. A. II. 525.
Nouvion-le-Vineux.
Kirche, A. II. 237.
Novara.
Dom, A. II. 66.
Baptisterium, A. II. 66.
Nowgorod.
Sophienkirche, Sc. II. 169.
Noyon.
Kathedrale, A. II. 140, 238, 309.
Kreuzgang, A. II. 433.
Hôtel de ville, A. II. 536.
Nudwojowice.
Kirche, A. II. 214.

Nürnberg.
Aegidienkirche, A. II. 204; Sc. II. 730, 746.
Augustinerkirche, A. II. 519.
Frauenkirche, A. II. 421; Sc. II. 459, 730 (2); M. II. 483, 722.
St. Jakob, A. II. 519; Sc. II. 459.
St. Lorenz, A. II. 357, 420, 519; Sc. II. 459, 738 (2), 747; M. II. 483, 728; Tabernakel, II. 519, 730.
St. Sebald, A. II. 201, 421; Sc. II. 459, 730 (3), 738, 744; M. II. 479, 483, 725, 728.
Kapelle, d. h. Geist-Spitals, A. II. 519.
Kapelle d. Landauer Brüderklosters, A. II. 519.
Moritzkapelle, A. II. 421; M. II. 484.
Schlosskapelle, A. II. 203.
Chörlein am Sebalds-Pfarrhof, A. II. 519.
Johanniskirchhof: Stationen, Sc. II. 730.
— Holzschuher'sche Begräbnisskap., A. II. 519; Sc. II. 730.
Karthause, A. II. 519.
Haus Nassau, A. II. 422.
Rathhaus, A. II. 519, 604.
Brunnen, A. II. 421; Sc. II. 459, 747, 765.
Ehemal. Frohnwaage, Sc. 730.
Privathäuser, Sc. II. 730.
Auf der Burg, M. II. 483, 725.
v. Haller'sche Familienkap., M. II. 722.
Gemälde-Gallerie der Moritzkapelle, II. 717 (2), 718, 722 (2), 724, 725 (3).
Städtische Sammlung, Sc. II. 739 (2); M. II. 722, 725 (3).
Samml. der Kunstschule, Sc. II. 746.
Bei Professor Heideloff, Handzeichnungen, II. 738.
Im Besitz der Familie Holzschuher, M. II. 724.
Bei Hrn. Merkel, Sc. II. 766.
Nun-Monkton.
Kirche, A. II. 368.
Nydala.
Kirchruine, A. II. 244.
Nymphio.
Felsrelief, I. 77, 103, 126.

O.

Oaxaca.
Sculpturen, I. 28.
Oberbreisig.
Kirche, A. II. 196.
Oberdischingen.
Kirche, Sc. II. 733.
Ober-Kranichfeld.
Schloss, A. II. 522.
Ober-Lahnstein.
Portal d. Kirche, Sc. II. 262.
Ober-Marsberg.
Stiftskirche, A. II. 206.
Nikolaikapelle, A. II. 352.
Obermauern.
Kirche, A. II. 513.
Obermendig.
Kirche, A. II. 501.
Oberndorf.
Pfarrkirche, A. II. 116, 515.
Oberndorf, (in Thüringen.)
Kirche, A. II. 108.
Oberstenfeld.
Kirche, A. II. 216.
Oberwesel.
Franciskanerkirche, A. II. 501.
St. Martin, A. II. 501; Sc. II. 458.
Stiftskirche, A. II. 501, 502; Sc. II. 734 (2); M. II. 482, 712.
Ober-Wittighausen.
Kapelle, A. II. 205.
Occival.
Kirche, A. II. 121.
Ocha.
Baurest, I. 85.
Ocosingo.
Monument, A. I. 19.
Ocza.
Kirche, A. II. 223.
St. Odilien.
Hl. Kreuzkapelle, A. II. 214.
Oedenburg.
Benedictinerkirche, A. II. 516.
Michaelskirche, A. II. 516.
Kapelle, A. II. 223.
Kapelle Johannes des Täufers, A. II 516.
Ofen.
Pfarrkirche, A. II. 516.
Offenbach, am Glan.
Kirche, A. II. 342.
Ohle.
Kirche, M. II. 286.
Old-Aberdeen.
Kathedrale, A. II. 442.
Olite.
S. Maria, A. II. 443.
S. Pedro, A. II. 245.

Oliva.
Klosterkirche, A. II. 228, 432.
Olmütz.
Mauritiuskirche, A. II. 518.
Olympia.
Kolossalbild des Zeus, I. 107.
Lade der Kypseliden, I. 107.
Schatzhaus des Myron, I. 107.
Sculpturen, I. 120.
Statuengruppe, I. 121.
Zeustempel, A. I. 136; Sc. I. 143, 149.
Ombos.
Tempel, A. I. 54.
St. Omer.
Kathedrale, A. II. 339.
Abteikirche St. Bertin, A. II. 435.
Oña.
S. Salvador, A. II. 553; Sc. II. 752.
Ootmarsum.
St. Simon u. Judas, A. II. 206.
Opherdike.
Kirche, A. II. 99; M. II. 286.
Oporto.
Kathedrale, A. II. 444, 445.
Oppenheim.
Katharinenkirche, A. II. 349, 414; M. II. 479.
Opus.
Münzen, I. 169.
Orange.
Triumphbogen, A. I. 214.
Orbais.
Kirche, A. II. 321.
Orchomenos.
Steine als Symbole. I. 85.
Schatzhaus des Minyas, A. I. 87.
Orissa.
Pagoden, A. I. 318.
Orleans.
Kathedrale, A. II. 536, 592.
Orléansville.
(Siehe Castell Tingit).
Orval.
Reste der Abtei, A. II. 198.
Orvieto.
Dom, A. II. 382; Sc. II. 470; M. II. 495, 628, 631.
Pal. del Podestà, A. II. 382.
Osnabrück.
Dom, A. II. 205; Sc. II. 168. Tabernakel, A. II. 525.
Johanniskirche, A. II. 332. Tabernakel, II. 525.
Osnabrück.
Katharinenkirche, A. II. 425.
Marienkirche, A. II. 425, 524.
Rathhaus, A. II. 525.
Oster-Insel.
Steindenkmale, I. 8. — Statuen, I. 9.
Otaheiti.
Morai, A. I. 9.
Otranto.
Malerei, II. 297.
Otterberg.
Kirche, A. II. 201.
Ottmarsheim.
Kirche, A. II. 41.
Oudenarde.
Notre-Dame-de-Pamèle, A. II. 198.
St. Walburgiskirche, A. II. 198, 537.
Stadthaus, A. II. 539.
St. Ouen-en-Belin.
Grabmal, Sc. II. 460.
Ouestreham.
Kirche, A. II. 137.
Ourscamp.
Kirchruine, A. II. 320.
Salle des Mores, A. II. 322.
Oviedo.
Kathedrale, A. II. 443, 553.
Bas. S. Salvad. de Valdedios, A. I. 277.
K. San Millan de la Coqulla, A. I. 277.
Owen.
Pfarrkirche, A. II. 217.
Oxford.
Kathedrale, A. II. 240, 545; Kapitelhaus, A. II. 372.
St. Giles, A. II. 367.
Marienkirche, A. II. 543.
St. Mary Magdalen, A. II. 440.
St. Peter, A. II. 240, 543.
Kapelle d. Merton College, A. II. 440.
All-Souls-College, A. II. 548.
Christchurch-College, A. II. 548.
Divinity School, A. II. 548.
Magdalene-College, A. II. 548.
New-College, A. II. 548.
Bodleyanische Bibliothek, Miniat. II. 179.

P.

Paço de Sousa.
Granitbauten, A. II. 154.
Paderborn.
Dom, A. II. 43, 100, 207, 352; Sc. II. 392; Altar, II. 525.

Paderborn.
Bartholomäuskapelle, A. II. 42.
Gaukirche, A. II. 98.
Kloster Abdinghof, A. II. 43, 98.
Padua.
Dom, A. II. 587.
S. Annunziata dell' Arena, M. II. 488.
S. Antonio, A. II. 253, 573, Sc. II. 577, 578, 614 (3), 615, 616, 654 (3), 656 (2); M. II. 496, 497.
Baptisterium, A. II. 163.
Kirche der Eremitani, Sc. II. 616; M. II. 633.
S. Francesco, M. II. 638.
S. Giorgio, M. II. 496.
S. Giustina, A. II. 573.
Madonna dell' Arena, Sc. II. 470, 471.
Loggia del consiglio, A. II. 573.
Stadtthore, A. II. 586.
Pal. della Ragione, A. II. 450.
Lustgebäude bei Pallazo Cornaro, A. II. 586.
Hof der Universität, A. II. 587
Paestum.
Tempel u. a. Monumente, A. I. 138, 178; M. I. 173.
Paisley.
Abteikirche, A. II. 374.
Palazzolo, in der Lombardei.
Kirche, M. II. 634.
Palencia.
Kathedrale, A. II. 443.
Dominikanerkirche, A. II. 443.
Palenque.
Monumente, A. I. 18; Sc. I. 19.
Sculpturen, I. 28.
Palermo.
Kathedrale, A. II. 166, 255, 451, 555.
S. Agostino, A. II. 384.
S. Cataldo, A. II. 166.
S. Francesco, A. II. 384.
S. Giacomo la Mazzara, A. II. 68, 451.
S. Giovanni degli Eremiti, A. II. 68.
S. Giovanni dei Leprosi, A. II. 68.
la Magione, A. II. 166.
S. Maria dell' Ammiraglio, A. II. 166; M. II. 185.
Sta Maria degli Angeli, A. II. 556.
S. Maria Annuncinta, A. II. 451.
S. Maria della Catena, A. II. 451.
S. Maria delle Grazie, A. II. 556.
S. Maria Maddalena, A. II. 166.
S. Maria dello Spasimo, A. II. 556.
S. Pietro la Bagnara, A. II. 68.
K. des Spedale grande, A. II. 556.
K. S. Spirito, A. II. 166.
Schlosskapelle, A. II. 166; M. II. 185.
Palermo.
Pal. Aiutami-Cristo, A. II. 556.
„ Chiaramonte, A. II. 451.
„ Patilla, A. II. 556.
„ Salafano, A. II. 451.
Die Schlösser Favarah, Zisa u. Kuba, A. I. 356.
Museum, Sc. I. 150.
Unfern von Palermo:
S. Micchele, A. II. 68.
Palma.
Kathedrale, A. II. 444.
S. Francisco, A. II. 444.
Börse, A. II. 554.
Palmyra.
Antike Baureste, I. 223.
Pampelona.
Kathedrale, A. II. 444.
Pansanger.
Gemäldesamml., II. 681.
Papantla.
Teocalli, A. I. 17.
Pápocz.
Kapelle, A. II. 223.
Paray-le-Monial.
Kirche, A. II. 126.
Parenzo.
Dom, A. I. 265; II. 18, 249; M. II. 292.
Canonicat-Gebäude, A. II. 249.
Parion.
Altarreste, A. I. 178.
Statuen, I. 162
Paris.
Kathedrale Notre-Dame, A. II. 310, 313, 320, 433; Sc. II. 316, 388, 454; M. II. 406.
Ste. Chapelle, A. II. 328, 533; Sc. II. 389; M. II. 406.
St. Etienne du mont, A. II. 594.
St. Eustache, A. II. 593.
Ste. Geneviève, A. II. 50, 595; Sc. II. 80.
St. Germain-l'Auxerrois, A. II. 533.
St. Germain-des-près, A. II. 49, 139, 238, 309, 328; M. II. 761.
St. Gervais, A. II. 533, 595.
St. Jacques-de-la-Boucherie, Thurm, A. II. 533.
St. Julien le Pauvre, A. II. 314.
St. Martin-des-Champs, A. II. 139, 238, 322.
St. Médard, A. II. 533.
St. Merry, A. II. 533.
St. Séverin, A. II. 321, 533.
Pallast des Louvre, A. II. 582, 594, 595.

Paris.
Pal. Luxembourg, A. II. 595.
Pal. der Tuilerieen, A. II. 594.
École des beaux arts: Façade des Schlosses von Gaillon, A. II. 593. Theil des Schlosses Anet, A. II. 594.
Haus Franz I, A. II. 594.
Hôtel de Cluny, A. II. 535; Sc. II. 24, 267; Tapeten, II. 706; M. II. 710. 762.
Hôtel de ville, A. II. 594.
Hôtel de la Trémouille, A. II. 592.
Fontaine des innocents, A. II. 594, 761.
Place royale, A. II. 594.
Brücke Notre-Dame, A. II. 573.
Museen des Louvre:
Antiken-Gallerie, I. 35, 37, 51, 53, 125, 140, 149, 151 (2), 161, 165, 184, 201 (2), 245.
Moderne Sculptur, II. 650, 652, 654, 659 (2), 761 (3), 768, 774.
Gemälde-Gall. II. 496, 629, 633 (2), 634, 635, 638, 640, 663, 664, 665, 667, 670, 671, 672, 673, 674, 680, 681, 682 (2), 685, 686 (3), 687 (2), 689, 694, 702, 709, 712, 713, 720, 725, 758, 761, 762, 790, 791, 792, 793.
Bibliothek, Miniat. I. 272, 285 (3), 288 (2), 289; II. 27, 30, 406, 409, 477, 486, 493, 630, 701, 710 (3); Sc. I. 59; II. 78.
Antiken-Cab. I. 205. Münz-Cab. Sc. I. 247. — Kupferstich-Cab. II. 810, 812.
Bibliothek St. Geneviève, Min. I. 272.
Sammlung des Fürsten Soltykof; Reliquienschrein, II. 89.
Früher bei Hrn. Aguado, M. II. 681.

Parma.
Dom, A. II. 162; Sc. II. 175; M. II. 670.
Baptisterium, A. II. 252; Sc. II. 175, 272; M. II. 293.
S. Giovanni Evangelista, A. II. 575; Sc. II. 579; M. II. 669; Kloster, Sc. II. 657.
S. Paolo, Kloster, M. II. 669.
La Steccata, A. II. 575.
Gemälde-Gall. II. 670 (4).
In der Nähe:
Kirche S. Donino, A. II. 253.

Parthenay.
Kirche, A. II. 234.

Pasargadae.
Denkmäler, A. u. Sc. I. 70, 71.

Pasewalk.
Nicolaikirche, A. II. 226.

Patara.
Theater, A. I. 214.

St. Paul.
Klosterkirche, A. II. 116.

St. Paul-trois Châteaux.
Kirche, A. II. 123.

Paulinzelle.
Kirche, A. II. 107.

St. Pauls.
Pfarrkirche, A. II. 513.

Pavia.
Dom, Sc. II. 474.
Augustinerkirche, A. II. 383.
S. Francesco, A. II. 383, 447.
S. Giovanni in Borgo, A. II. 162.
S. Maria delle Grazie, Sc. II. 578.
S. Maria della Passione, Sc. II. 578.
S. Micchele, A. II. 162.
S. Pantaleone, A. II. 447.
S. Pietro in cielo d'oro, A. II. 162.
S. Teodoro, A. II. 162.
Schloss der Visconti, A. II. 383, 450.
Unfern der Stadt:
La Certosa, A. II. 253, 448, 574; Sc. II. 577, 578, 622, 656; M. II. 635, 667, 679.

Payerne.
Abteikirche, A. II. 129.

Pegu.
Pagode, I. 330.

S. Pellino.
Kirche, A. II. 255.

Pensacola.
Monumente, Sc. I. 23.

Percha.
Expositurkirche, A. II. 513.

St. Père.
Kirche, A. II. 434.

Pergamus.
Basilika, A. I. 226.

Périgueux.
St. Etienne, A. II. 130. Grabnische, A. II. 233.
St. Front, A. II. 16, 130.

Perleberg.
Jacobikirche, A. II. 428.

Pernes.
Kirche, A. II. 123.

Péronne.
Kirche St. Jean, A. II. 533.

Perpignan.
Kathedrale, A. II. 435.

Perpignan.
St. Jean-le-vieux, Portal der Kirche, II. 52.
Justizpallast, A. II. 537.
Perschen.
Kirche, A. II. 219
Kirchhofkapelle, A. II. 218.
Persepolis.
Pallast u Felsengräber, A. u. Sc. I. 71 u. ff. bis 77.
Sculpturen, I. 294.
Peru.
Incas-Strasse, I. 11.
Perugia.
Dom, M. II. 631, 781.
S. Agostino, M. II. 640, 641.
S. Angelo, A. I 244.
S. Bernardino, A. II. 569; Sc. II. 6 9.
S. Domenico, A. II. 382, 447; Sc. II. 470; M. II. 495, 639.
S. Francesco de' Conventuali, M. II. 640, 681 (2).
S. Francesco del monte, M. II. 641 (2).
S. Maria Nuova, M. II. 640 (2).
S. Pietro de' Casinensi (S. P. maggiore, Sc. II. 579, 618; M II. 641, 679.
S. Severo, M. II. 681.
S. Tommaso, M. II. 643.
Pal. del Commune, A. II. 382.
Pal. pubblico, A. II. 640; M. II. 639.
Castell, A. II. 583.
Collegio del Cambio, Sc. II. 579; M. II. 641.
Thor des Augustus u. Porta Marzia, A. I. 185, 199.
Porta di S. Pietro, A. II. 569.
Brunnen auf dem Domplatz, Sc. II. 276, 402.
Akademie, Gemäldesamml., II. 494, 642.
Dombibliothek, Miniat. I. 272.
Bei Gräfin Albani, M. II. 679.
In Casa Baldeschi, Zeichn., II. 680.
In Casa Connestabile, M. II. 679.
Peschawer.
Sculpturen, I. 296.
Pescia.
Kathedrale, Sc. II. 652.
Peterberg.
Klosterkirche, A. II. 114.
Peterborough.
Kathedrale, A. II. 142, 368, 545; Sc. II. 401.
Petersberg, bei Halle.
Klosterkapelle, A. II. 47, 109.
St. Petersburg.
Kaiserl. Samml., Antiken-Cab. I. 183. — Gemälde-Gallerie der Eremitage, II. 663, 681 (2), 685, 695.
Petershausen.
Kirche, A. II 112; Sc. II. 21.
Petit-Andelys.
Kirche, A. II. 316.
Petra.
Antike Baudenkmäler, I. 224.
Petronell.
Kirche, A. II. 221.
Rundkapelle, A. II. 222.
Pettau.
Minoritenkirche, A. II. 360.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Petzenkirchen.
Kirche, A. II. 515.
Peumarch.
St. Nona, A. II. 534.
Pfaffenmünster.
Kirche, A. II. 114.
Pfäffen-Schwabenheim.
Kirche, A. II. 200.
Pfalzel.
Kirche, Sc. II. 740.
Pforte (Schulpforte).
Kirche, A. II. 108, 355; M. II. 181.
Kreuzgang u. Abtkapelle, A. II 210.
Pforzheim.
Altstädterkirche, A II. 113.
Schlosskirche, A. II. 216.
Pheneos.
Münzen, I. 169.
Philä.
Architekt. Monumente, I. 52.
Piacenza.
Dom, A. II. 162, 252.
S. Antonino, A. II. 159.
Madonna della campagna, A II. 575.
S. Sisto, A. II. 575.
Oeffentl. Pallast, A. II. 383.
St. Pierre (bei Bayeux).
Portal der Kirche, A. II. 137.
St. Pierre de Clages.
Kirche, A. II. 129.
St. Pierre-sur-Dives.
Kirche, A. II. 332.
Kapitelhaus, A. II. 316.
S. Pietro in Galatina.
Kirche, A. II. 384.
Pinara.
Felsgrab, Sc. I. 168.

Pirano.
Baptisterium, A. II. 65.
Pisa.
Dom, A. II. 67, 155; Sc. II. 175, 176, 470 (2), 579; M. II. 294.
Glockenthurm, A. II. 156.
Baptisterium, A. II. 156; Sc. II. 176, 273.
Campo Santo, A. II. 382; Sc. II. 81, 175, 276, 471; M. II. 491, 492, 629.
S. Caterina, Sc. II. 472.
S. Francesco, M. II. 492.
S. Maria della Spina, A. II 382; Sc. II. 472.
S. Micchele in Borgo, A. II. 250.
S. Nicola, A. II. 250.
S. Paolo in ripa d'Arno, A. II. 250.
Die Kirchen S. Frediano, S. Sisto, S. Anna, S. Andrea, S. Pierino, S. Paolo all' Orto, A. II 157.
Kanzeln, A. II. 385.
Unfern von Pisa:
S. Piero in Grado, A. II. 67; M. II. 185.
Pistoja.
Dom, A II. 157; Sc. II. 272, 473, 618.
S. Andrea, A. II. 157, 447; Sc. II. 175, 470.
Baptisterium, A. II. 445.
Kirche S. Bartolommeo, A. II. 157; Sc. II. 175.
S. Domenico, Sc. II. 617.
S. Giovanni Fuorcivitas, A. II. 157; Sc. II. 276.
S. Jacopo, Sc II. 473.
Kirche d. Umiltà, A. II. 570.
Kleinere Kirchen, A. II. 570.
Hospital del ceppo, Sc. II. 613.
Pitsford.
Kirche, Sc. II. 174.
Pittcairn-Insel.
Statuen, I. 9.
Pitzunda.
Kirche, A. I. 352.
Planès.
Kapelle, A. II. 231.
Plattenberg.
Kirche, A. II. 99.
Plattling.
Jakobskirche, A. II. 114; Sc. II. 512.
Plettenberg.
Kirche, M. II. 286.
Plieningen.
Kirche, A. II. 114.
Plougastel.
Steinkreuz, Sc. II. 455.
Pluscardine.
Ruine der Abteikirche, A. II. 374.
Podwinetz.
Kapelle. A. II. 214.
Pösneck.
Profanbau, II. 522.
Pötnitz.
Basilika, A. II. 210.
Kirche, A. II. 210.
Point-Creck.
Grabhügel, I. 8.
Poissy.
Kirche Notre-Dame, A. II. 239.
Poitiers.
Kathedrale, A. II. 233, 335, 435; M. II. 406.
St. Hilaire, A. II. 52, 132.
St. Jean, A. I. 276; M. II. 178.
Notre-Dame la grande, A. II. 132, 233; Sc. II. 268.
Ste. Radegonde, A. II. 233, 234, 335.
K. d. Abtei Montierneuf, A. II. 132.
Poix.
Kirche, A. II. 533.
St. Pol-de-Léon.
Kathedrale, A. II. 236.
Pola.
Tempel, A. I. 199.
Amphitheater, A. I. 222.
Bogen der Sergier, A. I. 222.
S. Caterina, A. II. 65.
Pommersfelden.
Gallerie, M. II. 667.
Pomorje.
Kirche, A. II. 516.
Pompeji.
Die Architekturen im Allgemeinen, I. 196.
Die Wandmal. u. Mosaiken, I. 207 ff.
St. Pons.
Kirche, A. II. 123.
Ponsat.
Kirche. A. II. 122.
Pont-à-Mousson.
Kirche St. Martin, A. II. 414, 503.
Taufstein, II. 171.
Pont-Aubert.
Kirche. A. II. 232.
Ponteroix.
Kirche, A. II. 236, 534.
Pontigny.
Cistercienserkirche, A. II. 315.
Pont-St. Maxence.
Kirche St. Gervais, A. II. 321.

Poppowo.
Schloss, A. II. 431.
Porchester-Castle.
Schloss, A. II. 145.
Porto.
Granitbauten, A. II. 154.
Potsdam.
Schloss, Sc. II. 775.
Pourcain.
Kirche, A. II. 128.
Prades.
Kirche, A. II. 125.
Prag.
Dom, A. II. 419; Sc. II. 459; M. II. 482; Wenzels-Kapelle, A. II 419; M. II. 483.
Kirche d. h. Agnes, A. II. 214, 357.
Kirche Apollinare, A. II. 419.
Franciscanerkirche, A. II. 517.
St. Georg, A. II. 116.
Kirche des Karlshofes, A. II. 419.
Malteserkirche, A. II. 517.
K. Maria Schnee, A. II. 419.
St. Peter u. Paul, A. II. 116.
Theinkirche, A. II. 517; Sc. II. 467; M. II. 483.
Rundkapellen, A. II. 117.
Kloster Emaus, A. II. 419.
Kreuzgang von St. Hieronymus in Emaus, M II. 483.
Synagoge, A. II. 357.
Stift Strahof, M. II. 483, 723.
Brücke, A. II. 419.
Thürme d. Moldaubrücke, A. II. 517.
Belvedere, A. II. 603.
Pallast Clam-Gallas, A. II. 604.
Rathhaus, A. II. 419.
a. d. Hradschin:
Krönungssaal, A. II. 591.
Wladislaw'scher Saal, A. II. 517.
Schlosshof, Sc. II. 462.
Lobkowitz'sche Bibliothek, Miniat. II. 409.
Ständische Gallerie, M. II. 483.
Vaterl. Museum, Miniat. II. 283.
Prato.
Dom, A II. 157, 382; Sc. II. 578, 614; M. II. 490, 627.
Dekanei, Sc. II. 618.
S. Domenico, A. II. 381.
S. Francesco, M. II. 492.
Madonna delle Carceri, A. II. 570.
Unfern von Prato: das Tabernakel der Madonna dell' Ulivo, Sc. II. 619.
Prenzlau.
Jacobikirche, A. II. 362.
Prenzlau.
Johanniskirche, A. II. 362.
Marienkirche, A. II. 428.
Klosterbauten, A. II. 363.
Presles.
Kirche, A. II. 321.
Notre-Dame-Kirche, M. II. 476.
Pressburg.
Dom, A. II. 516.
Franciscanerkirche, A. II. 516.
Preuilly.
Kirche, A. II. 132.
Priene.
Tempel u. Propyläen, A. I. 159, 176.
Provins.
St. Ayout, A. II. 315.
St. Quiriace, A. II. 315.
Hospital, A. II. 433.
Prüfening.
Klosterkirche, A. II. 114.
Pterium.
Architekt. Monumente u. Felsreliefs, I. 78, 99.
Puissalicon.
In der Nähe:
Kirche St. Etienne, Thurm, A. II. 125.
Pulkau.
Rundkapelle, A. II. 222.
le Puy-en-Vélay.
Kathedrale, A. II. 55, 122. Kreuzgang, A II. 122.
Die Kapellen St. Claire u. St. Michael, A. II. 123.
Pyritz.
Thor, A. II 529.

Q.

Quadalajara.
Kirche S. Miguel, A. II. 248.
Quedlinburg.
Schlosskirche, A. II. 107, 423; Sc. II. 24, 46, 258; M. II. 181; Teppiche, II. 289.
Wipertikirche, A. II. 12, 108.
Profanbau, A. II. 520.
St. Quentin.
Kirche, A. II. 321.
Stadthaus, A. II. 536, 592.
Querfurt.
Schlosskirche, A. II. 110.
Quesmy.
St. Médard, A. II. 237.

Quimper.
Kathedrale, A. II. 534.
Ruine der Kirche der Cordeliers, A. II. 534.
Kloster der Cordeliérs, A. II. 332.
Quimperlé.
Kirche Ste. Croix, A. II. 133.
S. Quirico.
Kirche, A. II. 382.
Quirigua.
Sculpturen, I. 23, 27 (2), 28.
Qurna.
Tempel, A. I. 44.

R.

Raade.
Kirche, A. II. 150.
Rabat.
Moscheen, A. I. 355.
Rabenstein.
Kirche, A. II. 515.
Radkersburg.
Kirche, A. II. 515.
Rätsch.
Kirchenportal, A. II. 223.
Ragnit.
Schloss, A. II. 431.
Ramersdorf.
Kapelle, A. II. 196; M. II. 481.
Rampillon.
Kirche, A. II. 322; Sc. II. 271.
Ramsey.
Abteikirche, A. II. 18.
Rangun.
Pagoden, I. 330.
Ratham.
Kirche, A. II. 146.
Ratibor.
Dominikanerkirche, A. II. 364.
Schlosskapelle, A. II. 364.
Ratzeburg.
Dom, A. II. 228.
Raudnitz.
Augustinerkirche, A. II. 419.
Raudonen.
Schlossthurm, A. II. 432.
Ravánitza.
Klosterkirche, A. II. 224.
Ravello.
Kathedrale, A. II. 255.
Bronzethür, II. 177.
Ravengiersburg.
Kirche, A. II. 197, 502.
Ravenna.
Kathedr., A. I. 241, 244; Sc. I. 267; II. 622
S. Agata, A. I. 241.
S. Apollinare nuovo, A. I. 241; M. I. 269.
S. Francesco, A. I. 241.
S. Giovanni Evangelista, A. I. 241.
S. Giovanni in Fonte (Baptisterium), A. I. 244; M. I. 255, 269.
S. Maria in Cosmedin (Baptisterium), A. I. 244; M. I. 269.
S. Micchele in Affricisco, M. I 269.
S. Nazario e Celso, A. I. 243; M. I. 255.
S. Teodoro (S. Spirito), A. I. 241.
S. Vitale, A. I. 261; M. I. 268.
Pallast des Theodorich, A. I. 245; Sc. I. 246.
Grabmal des Theodorich, A. I. 242.
Unfern der Stadt:
S. Apollinare in Classe, A. I. 264; M. I. 271.
Rechentshofen bei Stuttgart.
Portal, A. II. 346.
Redekin.
Kirche, A. II. 227.
Redon.
Kirche St. Sauveur, A. II. 332.
Redwitz.
Evangel. Pfarrkirche, Sc. II. 512.
Reen (Sächsisch-).
Kirche, A. II. 223.
Rees.
Kirche, M. II. 712.
Rathhaus, A. II. 503.
Regensburg.
Dom, A. II. 359, 416, 510; Kanzel, II. 512; Sacramenthäuschen, Sc. II. 745; St. Stephanskap., A. II. 48.
Dominikanerkirche, A. II. 359.
St. Emmeram, A. II. 48, 115, 219; Sc. II. 75, 460. Portalbau am Emmeramsplatz u. Kreuzgang, A. II. 219.
St. Gilgen, A. II. 510.
St. Jacob (Schottenkirche), A. II. 218. Sc. II. 265.
Leonhardskirche, A. II. 219
Minoritenkirche, A. II. 416.
K. v. Stift Obermünster, A. II. 47.
St. Oswald, A. II. 510.
Alte Pfarrkirche, A. II. 359.
Allerheiligenkapelle, A. II. 115.

Regensburg.
Sog. Eberhardskrypta, A. II. 48.
Rathhaus, A. II. 510.
Bei Hrn. Kraenner, M. II. 702.
Reggio.
Dom, M. II. 185.
Rei.
Grosses Relief, I. 293.
Reichenau (Insel).
Kirchl. Reste v. Ober- und Unter-Zell, A. II. 113.
Reichenberg.
Burgkapelle, A. II. 197.
Reichenhall.
Pfarrkirche, A. II. 220.
St. Zeno, A. II. 220, 512. Kreuzgang von St Zeno, Sc. II. 171.
Reinlid.
Kirche, A. II. 244.
Remagen.
Kirche, A. II. 196.
Pfarrhof, Sc. II. 171.
Repelen.
Kirche, A. II. 95.
Reps.
Hauptkirche, A. II. 516.
St. Restitut.
Kirche, A. II. 128.
Reutlingen.
Marienkirche, A. II. 347. Taufstein, II. 507.
Reval.
In der Nähe:
Brigittenkloster, A. II. 432.
Padiskloster, A. II 432.
Rhamnus.
Grosser Tempel, A. I. 135.
Kleiner Tempel, A. I. 118.
Statue, I. 143.
Rheden.
Schloss, A. II. 431.
Rheims.
Kathedrale, A. II. 323; Sc. II. 389; M. II. 406, 476. Tapeten, 706.
St. Jacques, A. II. 315.
St. Nicaise, A. II. 325.
St. Rémy, A. II. 49, 309.
Erzbischöfl. Kapelle, A. II. 328.
Stadthaus, A. II. 594.
Thor, A. I. 222.
Rheinbach.
Kirche, A. II. 501.
Rheine.
Kirche, A. II. 524.
Rhodez.
Kathedrale, A. II. 536.
Kreuzgang, A. II. 230.
Rhodus (Insel).
Ste. Cathérine, A. II. 452.
St. Jean, A. II. 452.
Kapitel von St. Jean, A. II. 452.
Ruine von St. Marc, A. II. 452.
Ruine von Notre-Dame de Philerme, A. II. 452.
Kloster, A. II. 452.
Justizgebäude, A. II. 452.
Colossalstatuen, I. 180.
Rhynern.
Kirche, A. II. 99.
Ridaggshausen.
Kirche, A. II. 213.
Ridnaun.
Kirche, Sc. II. 740.
Riechenberg.
Kirche, A. II. 111.
Rieux-Mérinville.
Kirche, A. II. 231.
Rievaulx.
Ruine der Abteikirche, A. II. 368.
Riez.
Säulenbasilika, A. I. 265.
Rimini.
S. Francesco, A. II. 570.
Bogen des Augustus, A. I. 199.
Ringsaker.
Basilika, A. II. 150.
Riom.
St. Amable, A. II. 232.
Rioseco.
Baul. Monumente, II. 153.
Ripen (Jütland).
Dom, A. II. 245.
Ripoll.
Kathedrale, A. II. 444.
Klosterkirche, A. II. 63.
Ripon.
Münster, A. II. 367.
Basilika, A. I. 266.
St. Riquier.
Collegiatkirche, A. II. 531.
Rochester.
Kathedrale, A. II. 144, 368; Sc. II. 174.
St. Andrews, A. II. 242.
Rochlitz.
Kunigundenkirche, A. II. 523.
Rochsburg.
Kirche, A. II. 209.

Roda.
Kirchruine, A. II. 355.
Rodrigo.
Kathedrale, A. II. 247.
Röbel.
Kirche, A. II. 228.
Roermonde.
Liebfrauenkirche, A. II. 197.
Roeskilde (auf Seeland).
Dom, A. II. 245.
Rössel.
Schloss, A. II. 431.
Rom.
Alterthum:
Tempel des Antonius und der Faustina, A. I. 214.
„ des sosian. Apollo, Sc. I. 161.
„ der Concordia, A. I. 198.
„ Fortuna Virilis, A. I. 197.
„ des Friedens (sogenannt), A. I. 226.
„ des Jupiter d. Capit., A. I. 95, 196; Sc. I. 97.
„ des Jupiter Stator und der Juno, A. I. 196.
„ des Jupiter Stator (sogen.), A. I. 211.
„ des Jupiter tonans (sogen.), A. I. 221.
„ des Marc Aurel, A. I. 214.
„ des Mars Ultor, A. I. 198.
„ der Venus u. Roma, A. I. 213.
Pantheon, A. I. 198.
Forum des Augustus, A. I. 198.
„ des Nerva, A. I. 211; Sc. I. 215.
„ des Trajan, A. I. 211; Sc. I. 215.
Basilica Ulpia, A. I. 211.
Tabularium, A. I. 197.
Thermen, Bau, A. I. 221.
Thermen d. Diocletian, A. I. 226.
Theater, A. I. 199.
Amphitheater, A. I. 210.
Carcer Mamertinus, A. I. 93.
Cloaca maxima, A. I. 92.
Wasserleitungen, A. I. 200.
Säule des Trajan, A. I. 211; Sc. I. 215, 216.
Säule des Marc Aurel, A. I. 214; Sc. I. 220.
Siegesbogen des Drusus, A. I. 199.
Bogen des Titus, A. I. 211; Sc. I. 214.
„ des Septimus Severus, A. I. 221; Sc. I. 227.
„ des Constantin, A. I. 212, 226, 229; Sc. I. 215.

Rom.
Pforte am Forum Boarium, A. I. 221; Sc. I. 227.
Janus-Bogen, A. I. 226.
Grabmal der Constantia, A. I. 226.
„ der Horatier u. Curiatier, A. I. 91.
„ der Cäcilia Metella, A. I. 199.
Mausoleum des Augustus, A. I. 199.
„ des Hadrian, A. I. 213.
Pyramide des Cestius, A. I. 199.
Andere Grabm. (sogen. Tempel des Deus Rediculus u. des Bacchus), A. I. 225.
Christliches Zeitalter:
Katacomben, A. I. 244; M. I. 251.
S. Agnese, fuori le mura, A. I. 265, II. 590; M. I. 271.
S. Agostino, A. II. 569; Sc. II. 648, 655; M. II. 685.
S. Andrea, A. II. 590.
S. Andrea della Valle, M. II. 780.
S. Apostoli, A. II. 569; Sc. II. 619; M. II. 634.
S. Bartolommeo all' isola, A. I. 278.
S. Bibiana, Sc. II. 772.
S. Calisto, Miniat. I. 285.
S. Cecilia, M. I. 283; Sc. II. 385, 772.
S. Clemente, A. I. 278; M. II. 186, 626; Tabernakel, II. 255.
SS. Cosma e Damiano, M. I. 256.
S. Costanza, A. I. 226, 242; M. I. 255; II. 296.
S. Crisogono, A. I. 278; II. 164.
S. Croce in Gerusalemme, A. I. 237; M. II. 642.
S. Francesca Romana, M. I. 283.
S. Giorgio in velabro, A. I. 265.
S. Giovanni in Laterano, A. I. 278; II. 296; Sc. II. 385. 451, 619. — Baptisterium, A. I. 243; M. I. 255. II. 273. Kapelle S. Venanzio, M. I. 271. Klosterhof, A. II. 255.
S. Giovanni e Paolo, A. II. 164.
S. Giovanni a porta latina, A. I. 265.
S. Gregorio, Sc. II. 619.
S. Lorenzo, fuori le m., A. I. 265, 278; II. 234; Sc. II. 619; M. II. 296. Tabernakel u. Ambonen, II. 255. Klosterhof, A. II. 255.
S. Marco, M. I. 283.
S. Maria degli Angeli, A. I. 226. Klosterhof, A. II. 584.
„ dell' Anima, A. II. 570, 581. M. II. 688.
„ Araceli, A. I. 278; Sc. II. 619; M. II. 642.

Rom.
S. Maria in Cosmedin, A. I. 265; Sc. II. 385. Ambonen, II. 255.
„ di Loretto, A. II. 583; Sc. II. 773.
„ Maggiore, A. I. 241. II. 591. Sc. II. 619; M. I. 255; II. 296, 297. Grabmonumente. II. 385, 402.
„ sopra Minerva, A. II. 451; Sc. II. 618 (2), 651. M. II. 297, 628. Grabmonumente, II. 385, 402.
„ in Navicella (in Domnica), A. I. 278; II. 582; M. I. 283.
„ della Pace, A. II. 569, 581. Sc. II. 619; M. II. 685, 690.
„ del Popolo, A. II. 569, 582. Sc. II. 577 (2), 619 (2), 648, 651; M. II. 642, 685.
„ in Trastevere, A. I. 278; II. 164; Sc. II. 451, 618. M. II. 186.
„ della Vittoria. Sc. II. 772.
S. Martino ai monti, A. I. 278
SS. Nereo ed Achilleo. M. I. 283.
S. Niccolo in Carcere, A. I. 278.
S. Onofrio, M. II. 663, 668.
S. Paolo, fuori le m., A. I. 239; M. II. 296. Tabernakel, II. 385, 402. Bronzethüren. I. 256, 287. Klosterhof, A. II. 255.
S. Pietro in Vaticano, alter Bau, A. I. 237; neuer Bau, A. II. 581, 582, 583, 584, 589; Sc. II 616, 617, 618, 649, 755, 772 (2), 773 (3). M. II. 634. Der alte Prachtschmuck, I. 281 f: Sc. I. 245, 250 (3); II. 578; M. II. 489 (2), 495. Im Archiv, M. II. 489.
Scala Regia, A. II. 590.
S. Pietro in Montorio, A. II. 569; Sc. II. 755; M. II. 677; im Hofe: Rundkirchlein, A. II. 581.
S. Pietro ad Vincula, A. I. 241; II. 570 (2); Sc. II. 650.
S. Prassede, M. I. 283. II. 164.
Santi Quattro, M. II. 296.
S. Sabina, A. I. 241; Sc. II. 176, 461; Klosterhof, A. II. 255.
S. Spirito, A. II. 570.
S. Stefano, rotondo, A. I. 244.
S. Teodoro, M. I. 271.
S. Trinitatà de' monti, M. II. 677.
S. Urbano, A. I. 225, M. II. 83.

Rom.
S. Vincenzio ed Anastasio alle tre fontane, A. I. 278. II. 254; Klosterhof, A. II 255.
Kap. Santa Sanctorum b. Later., A. II. 385; M. I. 283.
K. del Gesù, A. II. 585, 604.
Anicische Grabkirche, A. I. 242.
Propaganda, A. II. 590.
K. d. Sapienza, A. II. 590.
Kloster Valicella, A. II. 590.
Pallast des Vaticans, A. II. 581; Sc. II. 579, 772.
Sixtinische Kapelle, A. II. 569; Sc. II. 577; M. II. 627, 628, 630. 631, 641, 675, 676, 682.
Paulinische Kapelle, M. II. 676.
Stanzen, M. II. 683; Logen, M. II. 684, 691. Badezimmer, M. II. 687. Tapeten, II. 684, 685.
App. Borgia, M. II. 580, 642.
Antiken-Gall., I. 53, 55, 141, 142 (2), 150, 161 (2), 162 (2), 163, 165, 171, 180, 182, 185, 186, 201 (4), 202, 203 (3), 210, 230.
Christl. Museum, Sc. I. 250 (2), M. I. 257, 289.
Gem.-Gall. II. 634, 641 (2), 679 (4), 681, 686 (2).
Bibliothek, Sc. I 245: Miniat. I. 257, 258 (2). 288, 289. II. 87, 630, 689.
Im Vatican. Garten, Sc. I. 219.
Villa Pia, A. II. 583.
Paläste des Capitols, A. II. 584; Sc I. 219 (2), II. 651; M. II. 642. Antiken-Gall. I. 140, 181, 182, 186, 203, 204, 245.
Capitolsplatz, Sc. I. 219.
Pallast des Quirinals, M. II. 634, 672.
Pallast des Laterans, A. II. 588; Sc. II. 616.
Pal. Albani, M II. 641.
Villa Albani, Antiken, I. 124, 126, 151, 165, 219.
Pal. Altemps, A. II. 582.
Pal. Barberini, A. II. 590; M. II. 687.
Casa Berti, A. II. 582.
Pal. Borghese, Sc. I. 165, 204; M II. 671, 681, 687, 690, 691, 693.
Cancelleria, A. II. 581.
Villa Chigi, A. II. 581; M. II. 690.
Consulta, A. II. 591.
Pal. Coltrolini, A. II. 582.
Pal. Doria, M. II. 687, 690.
Pal. Farnese, A. II. 583; Sc. I. 144; M. II. 799.
Farnesina, A. II. 581; M. II. 667, 668, 687.
Pal. Giraud, A. II. 581.

Rom.
Villa Lante, A. II. 582; M. II. 688.
Villa Ludovisi, Antiken, I. 144, 181, 227.
Villa Madama, A. II. 582; M. II. 688.
Pal. Massimi, A. II. 582; Sc. I. 140.
Vigna di Papa Giulio, A. II. 585.
Casa di Pilato, A. II. 19.
Villa Raphaels, M. II. 687.
Pal. Rospigliosi, Gartenhaus, M. II. 780.
Pal. Sciarra, M. II. 664, 687.
Venetian. Pallast, A. II. 569.
Pal. Verospi, M. II. 780.
Pal. Vidoni, A. II. 582.
Porta Pia, A. II. 584.
Monte Cavallo, Sc. I. 141.
Im Garten Colonna: Fragm., des Sonnentemp., A. I. 225.
Bei Camuccini, M. II. 679, 685.
Bei Kard. Fesch (früher), M. II. 496, 679.
Bei d. Fam. Gabrielli, M. II. 680.
Ausserhalb:
Consolazione in Todi, A. II. 581.
Jagdschloss la Magliana, M. II. 685.

Romainmotier.
Kirche, A. II. 129.

Romans.
St. Barnard, A. II. 333.

Rommersdorf.
Kirche, A. II. 94.
Klostergebäude, A. II. 197.

Romsey.
Abteikirche, A. II. 240, 368.

St. Ronance.
Kreuzkirche, A. II. 442.

Roncenay.
Kirche, A. II. 132.

Roscoff.
Kirche, Sc. II. 751.

Roscrea.
Kirche, A. II. 147.

Rosenthal, i. d. H.
Ruine d. Nonnenklosterkirche, A. II. 510.

Rossheim.
Kirche, A. II. 113.

Rostock.
Jacobikirche, A. II. 427.
Marienkirche, A. II. 526.
Nicolaikirche, A. II. 427; Sc. II. 742.
Petrikirche, A. II. 427.

Rostock.
Rathhaus, A. II. 526.
Bürgerl. Architektur, II. 526.

Roth.
Kirche, A. II. 199.

Rothenburg.
St. Jacob, A. II. 422; Sc. II. 736 (9); M. II. 715.
Spitalkirche, Sc. II. 736, 739.
Reste eines Burghauses, A. II. 205.

Rothkirchen.
Klosterkirche, A. II. 41.

Rothwell.
Kirche, A. II. 367.

Rottenburg, a. Neckar.
Bischöfl. Kirche, A. II. 113.

Rotterdam.
Lorenzkirche, A. II. 541.

Rottweil-Altstadt.
Pelagiuskirche, A. II. 113.

Rouen.
Kathedrale, A. II. 330, 433, 531; Sc. II. 298, 390, 454, 761; M. II. 406.
Kap. St. Julien, A. II. 137; Sc. II. 751.
St. Ouen, A. II. 433, 530.
St. Vincent, St. Elai, St. Patrice, St. Vivien, St. Maclou, A. II. 531.
Pal. de Justice, A. II. 535.
Hôtel de Bourgtheroulde, Sc. II. 751.
Gemälde- Gall., II. 641.
Museum, Sc. II. 298.

Rovigno.
Baptisterium, A. II. 65.

Roye.
Kirche St. Pierre, A. II. 315.

Ruc.
Kirche, St. Esprit, A. II. 533.

Rügenwalde.
Marienkirche, A. II. 429.

Ruerdean.
Kirche, Sc. II. 174.

Rüthen.
Pfarrkirche, A. II. 207.

Ruffach.
Kirche, A. II. 346.

Ruffec.
Kirche, A. II. 234.

Ruvo.
Pfeilerbasiliken, A. II. 164.

Rygge.
Kirche, A. II. 150.

S.

Saalfeld.
Hofapotheke, A. II. 210.
Profanbau, II. 522.

Sabachtsche.
Baureste, I. 21.

Sacy.
Kirche, A. II. 137.

Saintes.
Kathedrale, A. II. 233.
St. Eutrope, A. II. 132.
Thor, A. I. 222.

Saku.
Tempelreste, A. I. 328.

Salamanca.
Kathedrale, A. II. 246, 551; M. II. 711.
Collegio mayor., A. II. 599.
Pal. Monterrey, A. II. 600.
Universität, A. II. 554.
Baul. Monumente, A. II. 153.

Salem, (Salmansweiler).
Kirche, A. II. 348.

Salerno.
Dom, A. II. 68; Bronzethür, II. 82.

Salisbury.
Kathedrale, A. II. 370, 373; Sc. II. 399.
Kapitelhaus, A. II. 372; Sc. II. 401.

Salona.
Schloss Diocletians, A. I. 224, 245.

Salsette.
Grottenbau. A. I. 316.

Salzburg.
Domkirche, A. II. 589; Sc. II. 266.
Capuzinerkirche, Sc. II. 732.
Franziskanerkirche, A. II. 220.
Nonnbergkirche, A. II. 48, 512; M. II. 180.
St. Peter, A. II. 115, 220.
Pfarrkirche, A. II. 512.

Salzburg b. Neustadt a. d. S.
Münzgebäude, A. II. 357.

Salzwedel.
Lorenzkirche, A. II. 227.

Samos.
Holzsculptur, I. 108.
Tempel der Hera, A. I 119; M. I. 127.

Samothrake.
Relief, I. 125.

Sanchi.
Topebauten, A. I. 304, 315; Sc. I 307.

Sandau.
Kirche, A. II. 227.

Sandwich Inseln.
Sculpturen, I. 9.

Sangerhausen.
Kirche S. Ulrich, A. II. 46.

Sanguirce.
Stiftskirche, A. II. 247.

Santa Cruz del Quiche.
Teocalli, I. 23.

Santarem.
Kloster, A. II. 154.

Santiago.
Kathedrale, A. II. 153.

Santillana.
Stiftskirche, A. II. 64.

Sarbistan.
Pallast, A. I. 292.

Sardes.
Nekropolis, A. I 99.

Sardinien.
Nuraghen, A. I. 80.
Sculpturen, I 82.

Saronno.
Kirche, M. II. 665, 666.

Sarzana.
Dom, M. II. 185.

Sassceram.
Mausoleum, A. I. 376.

St. Saturnin.
Kirche, A. II. 122.

Saulieu.
Kirche, A. II. 126.

Saumur.
St. Nicolas, A. II. 236.
St. Pierre, A. II. 236.
Hôtel de ville, A. II. 536.
Celtisches Monument, I. 4.

Saussines.
Kirche, A. II. 53.

Savenières.
Kirche, A. I. 276.

St. Savin.
Kirche, A. II. 54, 132; M. II. 83, 177.

Savona.
Dom, Sc. II. 619.

Sayn.
Kirche, A. II. 197; Sc. II. 392.

Schässburg.
Bergkirche, A. II. 516; Sc. II. 516.

Schaffhausen.
Münster, A. II. 112, 113.

Schapur.
Baureste, A. I. 292.
Sculpturen, I. 293, 294 u. f.

Scheiblingkirchen.
Rundkapelle, A. II. 222.
Scheria.
Wohnung des Alkinoos, Sc. I. 88.
Schierstein.
Sammlung des Archivar Habel, Sc. II. 468.
Schiras.
Architect. Fragmente, I. 74.
Felssculpturen, I. 293.
Schitscha.
Kirche, A. II. 224.
Schlagsdorf.
Kirche, A. II. 228.
Schlawe.
Marienkirche, A. II. 429.
Schleissheim.
Gemälde-Gallerie, II. 708, 717 (2), 718, 725 (2).
Schleswig.
Dom, Sc. II. 742
Schlettstadt.
Hauptkirche, A. II. 348, 415.
Kirche S. Fides, A. II. 214.
Schneeberg.
Pfarrkirche, M. II. 726.
Schönau.
Klosterbau, A. II. 201.
Schöngrabern.
Kirche, A. II. 221; Sc. II. 265.
Schönhausen.
Kirche, A. II. 227.
Schöningen.
Laurentiuskirche, A. II. 109.
Schorndorf.
Kirche, A. II. 505.
Schorsch.
Hauptkirche, A. II. 516.
Schulpforte, siehe: Pforte.
Schwabach.
Stadtkirche, A. II. 519; M. II. 722.
Tabernakel, II. 520, 730.
Schwarzach.
Kirche, A. II. 112.
Schwarz-Rheindorf.
Kirche, A. II. 95, 180; M. II. 285.
Schwaz.
Kirche, A. II. 512.
Schweidnitz.
Kathol. Kirche, A. II. 525.
Schwerin.
Dom, A. II. 228, 427, 526; Sc. II. 463.
Sebenstein.
Kirche, A. II. 514.
Seebach.
Kirche, A. II. 200.
Séez.
Kathedrale, A. II. 331.
Segeberg.
Pfarrkirche, Sc. II. 742.
Segesta.
Tempelrest, A. I. 137.
Theaterrest, A. I. 178.
Segorve.
Kathedrale, A. II. 380.
Segovia.
Kathedrale, A. II. 551, 553; M. II. 711.
Klosterkirche S. Cruz. Sc. II. 553.
Die Kirchen: S. Millan, S. Juan, S. Esteban, S. Martin, A. II. 153.
Pallaste, A. II. 554.
Sekkau.
Dom, A. II. 116.
Sekundra.
Mausoleum, A. I. 376.
Selby.
Abteikirche St. Mary u. St. Germau, A. II. 440.
Seligenstadt.
St. Peter u. Marcellin, A. II. 201.
Schloss, A. II. 104.
Seligenthal.
Afrakapelle, A. II. 360.
Selinunt.
Tempel, A. I. 116, 137; Sc. I. 121, 122, 150.
Selinus.
Münzen, I. 151.
Selmas.
Felssculpturen, I. 294.
Grabmonument, A. I. 367.
Semneh.
Tempelreste, A. I. 43.
Sémur-en-Auxois.
Kirche, A. II. 330; Sc. II. 390.
Sémur-en-Brionnais.
Kirche, A. II. 126.
Sénanque.
Kirche, A. II. 123.
Sendenhorst.
Kirche, M. II. 286.
Senlis.
Kathedrale, A. II. 310, 321, 533; Sc. II. 388.
St. Pierre, A. II. 533.

Sens.
Kathedrale, A. II. 310.
Kirche St. Savinien, A. II. 137.
Seringapatam.
Mausoleum, A. I. 377.
Serrabona.
Klosterkirche, A. II. 230.
S. Severino.
S. Agostino, M. II. 642.
Klosterhof, M. II. 645.
Im Castell, M. II. 640.
Sevilla.
Kathedrale, A. I. 355, II. 550; Sc. II. 752 (2), 767; M. II. 711, 768, 791.
S. Marcos A. II. 380.
Kirchen, M. II. 768.
Moschee, A. I. 355.
Alcazar, A. I. 355, 364, 370.
Börse, A. II. 601.
Hospital de la caridad, M. II. 791.
Pal. Medina Coeli, A. I. 370.
Shorcham.
Kirche, A. II. 240.
Siegburg.
Stadtkirche, Sc. II. 187, 298.
Siena.
Dom, A. II. 381, 445; Sc. II. 276, 577 (2), 578 (2), 579, 609, 610, 611; M. II. 295 f., 494, 642, 680.
Fussböden, II. 668.
Orat v. S. Bernardino, M. II. 644, 667, 668.
S. Caterina, M. II. 644.
S. Concezione, A II. 295.
S. Domenico, M. II. 293, 667.
Fonte Giusta, Sc. II. 577, 578; M. II 668.
Hauptplatz, Brunnen, Sc. II. 609.
Hof bei S. Caterina, A. II. 582.
Hospital della Scala, Sc. II. 610.
Kanzeln, II. 385.
Loggia del Papa, A. II. 569.
Loggia degli Ufficiali, A. II. 555.
Palazzo pubblico, A. II. 447; M. II. 492, 493, 494 (3).
Pal. Buonsignori, A. II. 447.
„ del Magnifico, Sc. II. 578.
„ Mocenni, A. II. 582.
„ Nerucci, A. II. 569.
„ Piccolomini, A. II. 569.
„ Pollini, A. II. 582.
„ Sarazini, A. II. 447.
„ Spannocchi, A. II. 569.
„ Tolomei, A. II. 447.
Akademie, Sc. II. 579. Gemäldesamml. II. 293, 296, 493, 494, 644.
Sigtuna.
Kirchl. Reste, A. II. 152.
Siguenza.
Kathedrale, Kreuzgang, A. II. 553.
Sikyon.
Pyramidal. Stein, I. 85.
Silbury.
Grabhügel, I. 3.
Silvacane.
Kirche, A. II. 128.
Simiane.
Rundkapelle, A. II. 231.
Simmern.
Pfarrkirche, A. II. 501; Sc. II. 764.
Simorre.
Kirche, A. II. 333.
Sindelfingen.
Stiftskirche, A. II. 114.
Singasari.
Architekt. Monumente, I. 328.
Sinzig.
Kirche, A. II. 196; M. II. 712.
Sion (in Georgien).
Kirche, A. I. 352.
Sipylos.
Grabdenkmal, A. I. 99.
Sculpturwerk, I. 103.
Sitten.
Kathedrale, A. II. 129.
St. Maurice, A. II. 129.
Notre-Dame de Valère, A. II. 130.
Skanör.
Kirche, A. II. 377.
Skelton.
Kirche, A. II. 368.
Sobernheim.
Kirche. A. II. 501.
Soest.
Dom, A. II. 43, 98; Sc. II. 170, 463; M. II. 180, 286, 289.
Marienkirche a. Höhe, A. II. 207, 525.
Marienkirche zur Wiese, A. II. 425, 524; M. II. 284. Tabernakel, A. II. 525. Altar, II. 525.
Minoritenkirche. A. II. 425.
Nicolaikapelle, A. II. 99; M. II. 286.
Paulskirche, A. II. 425; M. II. 485. Tabernakel, II. 525.
Petrikirche, A. II. 98, 207, 352.
Thomaskirche, A. II. 207, 352; M. II. 481.
Stadtthor, A. II. 525.
Soignies.
Kirche St. Vincent, A. II. 137.

Soissons.
Kathedrale, A. II. 315, 320; M. II. 406.
St. Jean-des-Vignes, A. II. 433.
Kreuzgang, A. II. 433.
St. Leger, A. II. 315.
Kloster von Notre-Dame, A. II. 237.
Kap. St. Pierre-au-Parvis, A. II. 237.
Soleb.
Tempelreste, A. I. 43.
Solêmes (in der Touraine).
Gebäude im Renaissancestyl, A. II. 591.
Solignac.
Kirche, A. II. 233.
Solsona.
Kathedrale, A. II. 245.
Souillac.
Kirche, A. II. 233; Sc. II. 268.
South-Queensferry.
Carmeliterkirche, A. II. 442.
Souvigny.
Kirche, A. II. 128.
Sparta.
Tempel der Minerva Chalkioekos, S. I. 120.
Spello.
Dom, M. II. 642.
Speyer.
Dom, A. II. 39, 41, 102, 199 (2).
Spoleto.
Dom, M. II. 296, 627.
S. Pietro, A. II. 163.
Sponheim.
Kirche, A. II. 197.
Stade.
Wilhadikirche, A. II. 427.
Stadt-Ilm.
Kirche, A. II. 211, 424.
Stadtlohn.
Kirche, A. II. 524.
Standorf.
Kapelle, A. II. 205.
Stargard.
Johanniskirche, A. II. 529.
Marienkirche, A. II. 529.
Thor, A. II. 529.
Stavanger.
Dom, A. II. 151, 377.
Stedje.
Kirche, A. II. 150.
Steier.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Steinakirchen.
Michaelspfarrkirche, A. II. 515.
Steinfurt.
Kapelle, A. II. 100.
Steingaden.
Kapelle, A. II. 218.
Steinheim.
Kirche, A. II. 99.
Stendal.
Dom, A. II. 228, 527; Lettner II. 527.
Marienkirche, A. II. 527.
Thor, A. II. 528.
Stettin.
Jacobikirche, A. II. 428.
Johanniskirche, A. II. 428.
Tempel, A. I. 7.
Stewkley.
Kirche, A. II. 241.
Stierling.
Kirche, A. II. 549.
Stolp.
Marienkirche, A. II. 429.
Stonehenge.
Celtisches Monument, I. 5.
Stoneleigh.
Kirche, Sc. II. 174.
Stora-Slägarp.
Kirche, A. II. 244.
Stralsund.
Jakobikirche, A. II. 429; Sc. II. 742.
Johannis-Klosterkirche, A. II. 529.
Kathar.-Klosterkirche, A. II. 363.
Marienkirche, A. II. 528. Apollonienkapelle bei der Marienkirche, A. II. 529.
Nicolaikirche, A. II. 428, Sc. II. 462, 468, 741.
Rathhaus, A. II. 529 (2).
Strassburg.
Münster, A. II. 214, 347, 508; Sc. II. 397, 458; Kanzel, II. 729; M. II. 406, 479.
St. Stephan, A. II. 112.
St. Thomas, A. II. 348, 415; Sc. II. 171, 215, 774.
Bibliothek, Miniat. II. 183.
Auf der Mairie, M. II. 705.
Strassengel.
Wallfahrtskirche, A. II. 418.
Strata Florida.
Abteikirche, A. II. 242.
Stratford.
Kirche, A. II. 543.

Stratton.
Gemäldesamml., II. 703.
Straubing.
Jacobskirche, A. II. 511, Sc. II. 512.
Peterskirche, A. II. 114.
Strengnäs.
Kirche, A. II. 377.
Stromberg.
Pfarrkirche, A. II. 353, 425.
Studenitza.
Kirche, A. II. 224.
Stuttgart.
Leonhardskirche, A. II. 505.
Spitalkirche, A. II. 505.
Stiftskirche, A. II. 505; Sc. II. 507.
Gemäldesamml. des Hrn Abel, II. 706, 718.
Mus. d. bild. Künste, M. II. 696.
K. öffentl. Bibliothek, Miniat. II. 478.
Königl. Privatbibliothek, Miniat. II. 185, 279, 409.
Bei Hrn. v. Grüneisen, Handz., II. 719.
Stymphalos.
Münzen, I. 169.
Subiaco.
Klosterhofb. S. Scholastica, A. II. 255.
Süpplingenburg.
Kirche, A. II. 213.
Sulejow.
Klosterkirche, A. II. 214.
St. Sulpice.
Kirche, A. II. 129.
Sultanieh.
Moschee und Grabmal, A. I. 367.
Malereien im Resid. Pallast, I. 378.
Sulzbach.
Pfarrkirche, A. II. 510.
Sunion.
Tempel und Propyläen, A. I. 135; Sc. I. 148.
Surburg.
Kirche, A. II. 112.
Susa, in Persien.
Baureste, I. 70.
Susa, in Piemont.
Bogen des Augustus, A. I. 199.
Syrakus.
Kathedrale, Reste d. Athene Tempels d. Insel Ortygia, A. I. 137.
Tempel, A. I. 116.
Altarreste, A. I. 178.
Numi incusi, I. 127.
Szakadat.
Kirchenportal, A. II. 223.
Szent-Lélek.
Ruine der Klosterkirche, A. II. 418.
Szepesvárallya.
Dom, A. II. 516.

T.

Tabris.
Moschee, A. I. 373.
Malereien im Residenz-Pallast. I. 378.
Taket-i-Ghero.
Monument, A. I. 349.
Tak-i-Bostan.
Felsgrotten. I. 293; Sc. I. 294, 295, 296.
Talavera.
Kirche d. Klosters S. Catalina, A. II. 444.
Talnis.
Tempel, A. I. 55.
Tammendorf.
Kirche, Sc. II. 742.
Tandjore.
Pagode, A. I. 323.
Tanger.
Monument. Bauwerke, A. I. 370.
Tangermünde.
Rathhaus, A. II. 528.
Thor, A. II. 528.
Taormina.
Palläste, A. II. 556.
Tarascon.
Kirche Ste. Marthe, A. II. 229.
Tardajos.
Baul. Monumente, II. 253.
Tarquinii.
Grabmonumente, M. I. 187.
Tarragona.
Kathedrale, A. I. 348. II. 153, 245. 378; Kreuzgang, A. II. 246.
Tarsos.
Baul. Anlagen. I. 78.
Taunton.
Kirche, A. II. 543.
Tefaced.
Basilika, A. I. 236.
Tefah.
Tempel, A. I. 55.
Tegea.
Tempel, A. I. 157.
Tegernsee.
Kirche, Glasmalerei, II. 22.

Teheran.
Felsrelief, I. 378.
Tehuantepec.
Architekturen, I. 18.
Telmessos.
Grabdenkmäler, A. I. 103.
Temple.
Kirche, A. II. 442.
Tenea.
Apollostatue, I. 122.
Tentyris.
Tempel, A. I. 55.
Teos.
Tempel, A. I. 159.
Teotihuacan.
Teocalli's, A. I. 16.
Tepl.
Stiftskirche, A. II. 214.
Terlan.
Kirche, A. II. 513.
Tessenderloo.
Kirche, Lettner, II. 539.
Tewkesbury.
Abteikirche, A. II. 142, 372.
Grabmonument, II. 549.
Thalbürgel.
Kirche, A. II. 208.
Than, in der Normandie.
Kirche, A. II. 137.
Thann, im Elsass.
Kirche, A. II. 509; M. II. 717.
Thaxted.
Kirche, A. II. 543.
Theben, in Aegypten.
Monumente, A. I. 36, 42, 43 (2), 44, 45 (3), 52, 53, 55.
Thera, Insel.
Apollostatue, I. 122.
Thernberg.
Kirche, A. II. 221.
Thespiae.
Statuen, I. 162.
Thessalonica.
Kirche d. h. Baradias, A. I. 280.
Kirche, d. h. Elias, A. I. 280.
Kirche St. Georg, A. I. 244; M. I. 255.
Sog. Incantada, A. I. 214.
Moscheen, A. I. 264.
Theveste.
Triumphbogen, A. I. 221.
Thiel.
St. Martin, A. II. 438.
Thiers.
Kirche, A. II. 122.
Thil-Chatel.
Kirche, A. II. 238.
Thirsk.
Marienkirche, A. II. 544.
Tholey.
Kirche, A. II. 343; Sc. II. 392.
Thor.
Kirche, A. II. 123.
Thorikos.
Halle, A. I. 135.
Thorn.
Jakobskirche, A. II. 432.
Johanneskirche, Sc. II. 463.
Marienkirche, A. II. 432.
Thorouet.
Kirche, A. II. 123.
Thorpe.
Kirche, A. II. 150.
Thysdrus.
Amphitheater, A. I. 222.
Tiaguanaco,
Steinmonumente, A. u. Sc. I. 12.
Tiefenbronn.
Stadtkirche, A. II. 217; Sc. II. 736 (2); M. II. 716, 718.
Tihany.
Kirche, A. II. 49.
Tikal.
Monumente, Sc. I. 23, 28.
Timahoe.
Rundthurm, A. II. 146.
Tind.
Kirchenportal, A. II. 150.
Tinian.
Tempelanlagen, A. I. 10.
Tintern.
Abteikirche, A. II. 370.
Tirol, Dorf.
Kirche, A. II. 220.
Tirol, Schloss.
Kapellenruine d. Zenoburg, A. II. 220.
Tirynth.
Akropolis, A. I. 86.
Titicaca.
Incas-Tempel, A. I. 12.
Tivoli.
Tempel, A. I. 197.
Grabmonumente, A. I. 199.
Villa Hadrians, A. I. 213.
Tölz.
Pfarrkirche, A. II. 512.

Toledo.
Kathedrale, A. II 379; Sc. II. 752 (2); M. II. 406, 444, 552, 711; Kreuzgang, A. II. 600.
S. Juan de los Reyes, A. II. 551, 600.
S. Juan de la Penitencia, A. II. 599.
S. Maria la blanca, A. I. 355.
S. Roman, A. I. 348.
Alcazar, A. II. 600.
Hospital S. Johann, A. II. 600.
Hospital S. Cruz, A. II. 599.
Maurischer Pallast, A. I. 364.
Puerta del Sol, A. I. 354.
S. Juan Bautista extra muros, Sc. II. 768.
Tolentino.
S. Nicola, M. II. 499.
Tong.
Kirche, A. II. 544.
Tongatabu.
Feiatuka, A. I. 9.
Tongern.
Kathedrale, A II. 198, 337.
Tonnerre.
Kirche, A. II. 127.
Torcello.
Dom, A. II. 19; M. II. 83, 185.
Kirche S. Fosca, A. II. 154.
Toro.
Kathedrale, A. II. 246.
Torquemada.
Kirche, A. II. 443.
Tortona.
S. Maria Canale, A. II. 163.
Tortosa.
Kathedrale, A. II. 443.
Kreuzgang b. d. Kathedr., A. II. 246.
Toscanella.
Kirche S. Maria, A. II. 250; Sc. II. 272.
Kirche S. Pietro, A. II. 250.
Toul.
Kathedrale, A. II. 339, 503.
St. Gengoult, A II. 339.
Toulouse.
Kathedrale, A. II. 334, 536.
St. Saturnin (St. Sernin), A. II. 57, 122.
Kreuzgang im chem. Augustinerkloster (jets. Museum), A. II. 333.
Tournay.
Kathedrale, A. II. 137, 238, 436; Sc. II. 298, 456; M. II. 291.
Magdalenenkirche, Sc. II. 456.
Andre Kirchen, A. II. 238.
Bei Hrn. Dumortier, Sc. II. 455.
Tournus.
St. Madeleine, A. II. 127.
St. Philibert, A. II. 55, 281, M. II. 476.
Chor, A. II. 127.
Kirche d. Soeurs du voile noir, A. II. 127.
Tours.
Kathedrale, A. II. 328, 534; Sc. II. 751; M. II. 406.
Kirche St. Julien, A. II. 328.
Säulenbasilika, A. I. 265.
Celtischer Monument, I. 4.
Traben.
Kirche, A II. 501.
Traci-le-Val.
St. Eloi, A. II. 237.
Traina.
Kathedrale, A. II. 68.
Trani.
Kathedrale, A. II. 164; Sc. II. 177 (2).
Pfeilerbasilika, A. II. 164.
Trapani.
Façade v. S. Agostino, A. II. 384.
Trapezunt.
Christl. Monumente, A. I. 280.
Trapold.
Kirche, A. II. 516.
Trausnitz, Schloss.
Georgskapelle, A. II. 218.
Trebnitz.
Kirche, A. II. 214.
Trechtinghausen.
Clemenskirche, A. II. 197.
Treffurt.
Portal d. Kirche, A. II. 209.
Tréguier.
Kathedrale, A. II. 534.
Treis.
Kirche, A. II. 501.
Treptow, a. d. Rega.
Marienkirche, A. II. 429; Sc. II. 468.
Treptow, a. d. Tollense.
Petrikirche, A. II. 428.
Treuenbrietzen.
Nicolaikirche, A. II. 226.
Trevi.
S. Martino, M. II. 642.
Treviso.
Dom, A. II. 573.
S. Nicola, M. II. 497.
Tribsees.
Kirche, Sc. II. 468, 741.

Trient.
Dom, A. II. 252.
Peterskirche, A. II. 513.
Trier.
Dom, A. I. 265, II. 35, 198; Sc. II. 171, 734; Tabernakel, II. 502.
St. Gervasius, A. II. 502.
Jesuitenkirche, A. II. 414.
Liebfrauenkirche, A. II. 198, 342; Sc. II. 262. 392, 734.
St. Mathias, A. II. 94, 199, 502, 603; Sc. II. 298.
Porta Nigra, A. I. 265, II. 35.
Die ehemal. Simeonskirche, A. II. 198.
Basilica, A. I. 226.
Ruine der Irmenkapelle, alte Burghäuser u. Stiftsgebäude, A. II. 35.
Bibliothek, Miniat. I. 285, II. 26.
Sog. Thermen, A. I. 227.
Tripoli.
Monum. Bauwerke, I. 370.
Trözen.
Monument, A. I. 108.
Troja, im Königr. Neapel.
Kathedrale, A. II. 164; Sc II. 177.
St. Trond.
Abteikirche, A. II. 38.
St. Martin, A. II. 198.
Troppau.
Minoritenkirche, A. II. 364.
Troyes.
Kathedrale, A. II. 327, 533; M. II. 406.
St. Etienne, Sc. II. 298.
St. Jean-Baptiste, A. II. 534.
Ste. Madeleine, A. II. 315, 433, 533; Sc. II. 534.
St. Nicolas, A. II. 534.
St. Nitzier, A. II. 534.
St. Pantaleon, A. II. 534.
Kirche St. Urbain, A. II. 329, 433.
Truxillo.
Pallastreste, A. u. Sc. I. 13.
Tschekirgheh.
Moschee, A. I. 366.
Tuam.
Kathedrale, A. II. 146
Steinkreuze, Sc. II. 146.
Tucca.
Bogen des Trajan, A. I. 212.
Tübingen.
Georgenkirche, A. II. 505.
Antiquitäten-Cabinet, Sc. I. 124.
Tuln.
Rundkapelle, A. II. 222.
Tuloom.
Baureste, I. 22.
Tunis.
Monum. Bauwerke, I. 370.
Turin.
Kloster della Superga, A. II. 591.
Pal. delle Torri, A. I. 265.
Gemälde-Gall. II. 635, 685, 705, 758,
Im Museum:
Sculpturen, I. 49.
Tusapan.
Teocalli, A. I. 17.
Tynemouth.
Kirche, A. II. 368.
Tyrus.
Basilika, A. I. 236.
Tempel, A. I. 81.

U.

Uckermünde.
Kirche, Sc. II. 741.
Schloss, A. II. 529.
Udayagiri.
Grottenbauten, A. I. 306, 307; Sc. I. 308.
Ueberlingen.
Münster, A. II. 416.
Uelmen.
Kirche, A. II. 501.
Ulm.
Münster, A. II. 504, Sc. II. 458, 732 (2), 737; M. II. 715, 718, 728; Tabernakel, II. 507, 730, 732; Taufstein, II. 507, 732. Kanzel, II. 507.
Ehinger Hof, M. II. 481.
Ehem. Weikmannisches Haus, M. II. 715.
Marktbrunnen, Sc. II. 507, 732.
Bei Hrn. Hassler, M. II. 718.
Verein f. Alterthum, Sc. II. 732.
Unkel.
Kirche, A. II. 343, 501.
Unna.
Kirche, A. II. 524. Altar, II. 525.
Rathhaus, A. II. 525.
Unter-Regenbach.
Krypta (im Pfarrhause), A. II. 48.

Upsala.
Kathedrale, A. II. 377, 442; Sc. II. 463.
Sog. Odinstempel, A. II. 152.
Tempel, A. I. 6.
Urach.
Marktbrunnen, II. 507.
Schloss, Sc. II. 733.
Urbino.
S. Agata, M. II. 703.
Franciskanerkirche, M. II. 643.
Orator. S. Giovanni Batt., M. II. 499.
Herzogl. Pallast, A. II. 570.
Urnes.
Kirche, A. II. 62.
Utrecht.
Kathedrale, A. II. 339, 438.
St. Gertrud, A. II 542.
St. Jacob, A. II. 542.
Johanniskirche, A. II. 198, 542.
Katharinenkirche, A. II. 542.
Marienkirche, A. II. 339.
St Nicolas, A. II. 542.
St. Peter, A. II. 97.
Stadthaus, M. II. 709.
Uxmal.
Architekt. Monumente, I. 20; A. u. Sc. 22, 29.
Uzeste.
Kirche, A. II. 336, 435

V.

Vagharschabad.
Kirche, A. I. 351.
Vaison.
Kathedrale und Kirche St. Quenin, A. II. 123.
Valdedios.
Kirche St. Maria, A. II. 248.
Valence.
Kathedrale, A. II. 124.
Valencia.
Kathedrale, A. II. 443; M. II. 768.
S. Francisco el Grande, A. II. 553.
Kloster S. Domingo, A. II. 444.
Kreuzgang v. S. Miguel de los Reyes, A. II. 600.
Börse, A. II. 554.
Pallläste, A. II. 554.
Puerta de Serranos, A. II. 444.
St. Valentin, im Pretauthale.
Kirche, A. II. 513.
Valladolid.
Kathedrale, A. II. 601.
Collegium S. Gregorio, A. II. 553. 598.
Collegium Santa Cruz, A. II. 598.
Baul. Monumente, A. II. 153.
Vallendar.
Kirche, A. II. 94.
Valmagne.
Kirche, A. II. 333.
Klosterkirche, A. II. 434.
Kreuzgang der Abtei, A. II. 229.
Vang.
Holzkirche, A. II. 150.
Vaprio.
Schloss, M. II. 665.
Varallo.
Kapelle del sacro monte, M. II. 666.
Kirche der Osservanti, M. II. 666.
Varengeville.
Manoir d'Ango, A. II. 593.
Vaucelles.
Kirche St. Michel, A. II. 531.
Vauclair.
Saalgebäude d. Abtei, A. II. 315.
Veauce.
Kirche, A. II. 128.
St. Veit.
Kirche, A. II. 515.
Velletri.
Volskische Reliefs, I. 97.
Vénasque.
Kirche, A. II. 123.
Venedig.
Kirche della Carità, Sc. II. 621.
Kirche del Carmine, M. II. 638.
S. Felice, A. II 572.
S. Francesco della Vigna, A. II. 587 (2), Sc. II. 622; M. II. 636, 656 (2).
S. Giacometto di Rialto, A. II. 64, 572.
S. Giorgio de' Greci, A. II. 587.
S. Giorgio maggiore, A. II. 587; Sc. II. 656.
S. Giovanni e Paolo, A. II. 383, 448; Sc. II. 451, 577, 620 (3), 621 (4); M. II. 636, 638, 655, 656 (2), 694. Vor der Kirche, Sc. II. 616.
S. Giovanni Crisostomo, A. II. 572; Sc. II. 621; M. II. 638, 692.
S Giovanni Elemosinario, A. II. 573.
S. Giulia, Sc. II. 656.
S. Giuliano, Sc. II. 656.
S. Gregorio, A. II. 448.
Jesuitenkirche, M. II. 694.

Venedig.
S. Lucia, A. II. 587.
S. Marco, A. I. 278; II. 19, 64, 154, 249; Sc. II. 82 (2), 475 (3), 654, 656; M. I. 286, 287; II. 83, 185, 292, 498. Halle des Thurmes von S. Marco, Sc. II. 656. Bronzethüren, I 287.
S. Maria de' Frari, A. II. 383; Sc. II. 451, 475, 615, 620, 622, 656 (2); M. II. 636, 637, 638, 694.
S. Maria de' Miracoli, A. II. 572; Sc. II. 620.
S. Maria dell' Orto, A. II. 555.
S. Maria formosa, M. II. 693.
S. Martino, A. II. 587.
Kirche del Redentore, A. II. 587; Sc. II. 656; M. II. 637.
S. Salvatore, A. II. 573; Sc. II. 654, 655, 656 (3); M. II. 638.
S. Sebastiano, Sc. II. 654; M. II. 758.
S. Stefano, A. II. 448; Sc. II. 621 (2), 746.
S. Vitale, M. II. 638.
S. Zaccaria, A. II. 572; M. II. 498, 638.
Kirche le Zitelle, A. II. 587.
A. d. Marcusplatze, Sc. II. 578.
Haus auf dem Campo S. Maria formosa, A. II. 249.
Platz von S. Zaccaria, Sc. II. 475.
Scuola di S. Marco, A. II. 573; Sc. II. 620, 621.
Scuola di S. Rocco, A. II. 573; M. II. 757.
Procurazie vecchie, A. II. 572.
Procurazie nuove, A. II. 588.
Zecca (Münze), A. II. 587.
Dogen-Pallast, A. II. 450, 572; Sc. II. 577, 620 (2).
Pallast bei S. Apostoli, A. II. 249.
Pal. Angarani (Manzoni), A. II. 572.
„ Barbarigo, A. II. 451.
„ Bazizza, A. II. 155.
„ Businelli, A. II. 155.
„ dei Camerlinghii, A. II. 572.
„ Contarini, A. II. 570.
„ Cornaro, A. II. 587.
„ Corner, A. II. 570.
„ Corner della Cà grande, A. II. 587.
„ Dario, A. II. 572.
„ Fasetti, A. II. 155.
„ Fondaco dei Turchi, A. II 155.
„ Foscari, A. II. 451.
„ Grimani, A. II. 587.
„ Loredan, A. II. 155.
„ Manini, A. II. 587.
„ Pisani, A. II. 572.
„ Pisani a S. Polo, A. II. 451.

Venedig.
Pal. Reale, M. II. 707.
„ Sagredo, A. II. 451.
„ Trevisan, A. II. 572.
„ Vendramin Calergi, A. II. 572.
Ca Doro, A. II. 450.
Casa Volpi, Sc. II. 776.
Fondaco dei Tedeschi, A. II. 573.
Halle bei der Akademie, A. II. 588.
Porta della Carta, A. II. 555.
Sammlungen der Akademie, Sc. II. 621, 625, 654; M. II. 498, 636 (2), 638 (3), 692, 694, 758.
Bibliothek von S. Marco, A. II. 587; Miniat. II. 706.
Gallerie Manfrin, M. II. 498 (2), 633, 666, 692, 693, 694.

Venosa.
Pfeilerbasilika, A. II. 164.

Vercelli.
S. Andrea, A. II. 252, 383.
S. Cristoforo, M. II. 666.
S. Paolo, M. II. 666.

Verchen.
Kirche, A. II. 228.

Verden.
Dom, A. II. 425, 526; Grabtafel des Ivo, II. 410.
St. Nicolas-de-Gravière, A. II. 339.

Verdun.
Kathedrale, A. II. 104.

Verne.
Kirche, A. II. 99.

Vernon.
Notre-Dame, A. II. 531.

Verona.
Dom, A. II. 448.
S. Anastasia, A. II. 448; Sc. II. 656; M. II. 639 (2).
Kap. an S. Bernardino, A. II. 586.
S. Eufemia, A. II. 383; M. II. 496, 668.
S. Fermo, A. II. 448; Sc. II. 578; M. II. 496, 497.
S. Giovanni in fonte, A. II. 159.
S. Lorenzo, A. II. 159.
Madonna di Campagna, A. II 586.
S. Maria antica, A. II. 159.
„ organo, A. II. 573; Sc. II. 579.
S. Nazario e Celso, A. II. 383; M. I. 271.
S. Pietro in Castello, A. II. 159.
S. Stefano, A. II. 159.
S. Zenone, A. II. 160; Sc. II. 81, 174, 175 (2); M. II. 185, 633, 639.

Verona.
Pal. Bevilacqua, A. II. 586.
„ Canossa, A. II. 586.
„ del consiglio, (Rathspallast), A. II. 573. — Gemälde-Gall. II. 496, 497, 639, 668.
„ Pompei, A. II. 586.
Denkmäler der Scaliger, A. II. 451.
Grabmonument des Can Signorio della Scala, Sc. II. 474.
Porta de' Borsari, A. I. 224.
Arco de' Leoni, A. I. 224.
Feste Thore, A. II. 586.
Brücke, A. II. 573.
Versailles.
Museum, Sc. II. 751.
Schloss, A. II. 595.
Veruela.
Kreuzgang des Klosters, A. II. 378.
Vessera.
Kirche, A. II. 203.
Vessern.
Klosterkirche, A. II 105.
Veszprim.
Dom, A. II. 516.
Giselakapelle, M. II. 288.
Vétheuil.
Kirche, A. II. 594.
Vézelay.
Abteikirche, A. II. 126, 232, 316, 434; Sc. II. 173, 270, 390.
Vianden.
Schlosskapelle, A. II. 199.
Vicenza.
Dom, A. II. 383.
Stadthaus (Basilica), A. II. 588.
Pal. Valmarano u. a. Palläste, A. II. 587.
Teatro Olimpico, A. II. 588.
Vor der Stadt:
Rotonda Palladiana, A. II. 588.
Vich.
Kathedrale, A. II. 441.
Vicktring.
Kirche, A. II. 116.
Vienne.
Kathedrale, A. II. 126, 333.
St. André-le-bas, A. II. 126.
St. Pierre, A. II. 126.
Vietlübbe.
Kirche, A. II. 228.
Vieux-Fumé.
Port. der Kirche, A. II. 137.
Vignogoul.
Kirche, A. II. 333.
Vignory.
Kirche, A. II. 137.
Villach.
Kirche, A. II. 360, 515.
Villamuriel.
Kirche, A. II. 247.
Villa nueva.
Baureste, I. 16.
Villemagne.
Kirche, A. II. 123.
St. Majan, A. II. 333.
Villeneuve-lès-Béziers.
Kirche, A. II. 125.
Villeneuve-lès-Maguelone.
Kirche, A. II. 53.
Hospital, M. II. 710.
Villers.
Kirche, A. II. 337.
Vils-Biburg.
Pfarrkirche, A. II. 511.
Vincennes.
Ste. Chapelle, A. II. 533.
Vissoki Decan.
Klosterkirche, A. II. 224.
Viterbo.
Kathedrale, A. II. 164.
Grabmonumente, A. II. 385.
Vitoria.
S. Maria, A. II. 443.
Völkermarkt.
Pfarrkirche, A. II. 515.
Volterra.
Aschenkisten, M. I. 188.
Thor, A. I. 93.
Volvic.
Kirche, A. II. 121.
Vreden.
Pfarrkirche, A. II. 525.
Stiftskirche, A. II. 43.
Vulci.
Grabmonum., A. I. 91, 94, Sc. I. 96.

W.

Waase.
Kirche, Sc. II. 742.
Wadi Halfa.
Tempelreste, A. I. 43.

Wadi Sebûa.
Grottentempel, A. I. 45; Sc. I. 51.
Waha.
Pfeilerbasilika, A. II. 38.
Waidhofen.
Kirche, A. II. 515.
Walbeck.
Dom, A. II. 46.
Wallenhorst.
Kirche, A. II. 205.
Waltham.
Klosterkirche, A. II. 59, 143.
Sculptur, II. 373, 457.
Wandrath.
Kirche, A. II. 501.
St. Wandrille.
Kirche, A. II. 332.
Klosterbauten, A. I. 266, 274.
Warnsdin.
Kirchthurm, A. II. 516.
Warburg.
Kirche, A. II. 206.
Untere Stadtkirche, A. II. 353.
Warnhem.
Kirche, A. II. 244.
Wartburg.
Das hohe Haus, A. II. 210.
Warwick.
Kirche, A. II. 457.
Beauchamp-Kapelle, A. II. 545.
Wasserburg.
Frauenkirche, A. II. 510.
Jacobskirche, A. II. 511.
Watersloh.
Kirche, A. II. 206.
Wechselburg.
Kirche, A. II. 110, 208; Sc. II. 258, 259, 260 f.
Weesp.
Lorenzkirche, A. II. 542.
Weilheim.
Kirche, M. II. 715.
Weimar.
Stadtkirche, M. II. 726.
Grossherzogliche Sammlung, M. II. 662.
Weissenbach.
Kirche, A. II. 513; Sc. II. 740.
Weissenburg.
Kirche, A. II. 519.
Wells.
Kathedrale, A. II. 369; Sc. II. 400.
Kapitelhaus, A. II. 372.
Wels.
Stadtpfarrkirche, A. II. 221, 515.
St. Wendel.
Kirche, A. II. 414, 501; Kanzel, II. 503.
Weng.
Kirche, A. II. 512.
Wenlock.
Ruinen d. Abteikirche, A. II. 370.
Ruinen des Kapitelhauses, A. II. 242.
Werben.
Kirche, A. II. 227; M. II. 728.
Thor, A. II. 528.
Werden.
Kirche, A. II. 38, 196.
Werdole.
Kirche, A. II. 99; M. II. 286.
Werl.
Pfarrkirche, A. II. 425.
Wertheim.
Kirche, Sc. II. 734.
Wesel.
Rathhaus, A. II. 503; M. II. 712.
Wester-Gröningen.
Kirche, A. II. 45; Sc. II. 170.
Westerwig.
Kirche, A. II. 152.
Westminster (bei London).
Abteikirche, A. II. 59.
Kapitelhaus, A. II. 372.
St. Stephanskap. i. k. Pall., A. II. 440.
Wetter.
Kirche, A. II. 352, 424.
Wetzlar.
Stiftskirche, A. II. 100, 350, 424; Sc. II. 392, 458, 460.
Wewelsburg.
Kirche, A. II. 99.
Weyda.
Kirche, A. II. 355.
Whiston.
Kirche, A. II. 543.
Whitehall.
K. Pallast, A. II. 602.
Wiborg.
Dom, A. II. 152.
Wickede.
Kirche, A. II. 207.
Wiedenbrück.
Aegidienkirche, A. II. 205.
Kirche, A. II. 525.

Wien.
Dom (St. Stephan), A. II. 222, 513; Sc. II. 265, 729, 731, 732 (3).
Augustinerkirche, A. II. 514.
St. Karl Borromä, A. II. 416, 604.
Maria Stiegen, A. II. 417.
St. Michael, A. II. 222.
Minoritenkirche, A. II. 514.
Pallast des Prinzen Eugen, A. II. 604.
Kaiserl. Samml. des Belvedere:
Antiken-Cabinet, I. 183, 205.
Moderne Sculptur, II. 652.
Gemälde-Gall. II. 483, 497, 637, 641, 666, 671, 672, 681, 695, 703 (2), 705, 706 (2), 707, 709, 713, 718, 722, 723, 724 (2), 785.
Bibliothek, Miniat. I. 257.
Gall. Esterhazy, M. II. 665, 791.
Gall. Liechtenstein, M. II. 703, 707.
Bisher beim russ. Gesandten Tatischeff, M. II. 702.
A. d. Wienerberge:
Tabernakel, Sc. II. 515.

Wiener-Neustadt.
Dom, A. II. 222, 515.
St. Georg, Sc. II. 732.
Neuklosterkirche, A. II. 514.
Schlosskapelle, A. II 515.
Tabernakel, A. II. 515.

Wienhausen.
Klosterkirche, A. II. 427.

Wieselburg.
Kirche, A. II. 515.

Wildungemauer.
Kirche, A. II. 221.

Willingham.
Kirche: Kantoreikapelle, A. II. 441.

Wilsnack.
Wallfahrtskirche, A. II. 527.

Wiltonhouse.
Gemäldesammlung, II. 707.

Wimborn-Minster.
Kirche, A. II. 240.

Wimpfen am Berge.
Stadtkirche, A. II. 504.

Wimpfen im Thal.
Stiftskirche, A. II. 347; M. II. 406.

Winchester.
Kathedrale, A. II. 59, 367, 440; Sc. II. 174.
Kirche, A. II. 18.
Kgl. Pallast: Holzged. Hallenbau, A. II. 367.

Winchester.
In der Nähe:
K. St. Cross, A. II. 240.
St. Mary Magdalen on the Hill, A. II. 240.

Windberg.
Kirche, A. II. 114.

Windisch-Matrei.
In der Nähe:
Kirche z. h. Nicolaus, A. II. 513.

Windsor Castle.
Kapelle des hl. Georg, A. II. 546; Sc. II. 658; M. II. 708.

Wipperfurth.
Kirche, A. II. 195.

Wisby (auf Gothland).
Ruine der Katharinenkirche, A. II. 549.
Ruine der St. Lorenzkirche, A. II. 244.

Wismar.
Georgenkirche, A. II. 427.
Marienkirche, A. II. 427.
Nicolaikirche, A. II. 526.
Bürgerl. Architektur, A. II. 526.

Wissel.
Kirche, A II. 95.

Wittenberg.
Stadtkirche, A. II. 521; Sc. II. 743, 764; M. II. 726, 727.
Schlosskirche, A. II. 521; Sc. II. 746 (3).
Rathhaus, M. II. 726.

Wittstock.
Marienkirche, A. II 428.

Wölchingen.
Kirche, A. II. 201.

Wörlitz.
Petrikirche, A. II. 209.

Wolbeck.
Kirche, A. II. 424.

Wolfenbüttel.
Kirche, A. II. 603.

St. Wolfgang.
Stiftskirche, A. II. 512.
Kirche, A. II. 512; Sc. II. 740.

Wolgast.
Petrikirche, A. II. 429; Sc. II. 765.
In der Nähe:
Gertrudskirche, A. II. 529.

Wolkow.
Kirche, A. II. 228.

Wolmirstädt.
Schlosskapelle, A. II. 526.
Woodford.
Kirche, A. II. 142.
Worcester.
Kathedrale, A. II. 60, 370.
Ruinen des Kapitelhauses bei der Kathedrale, A. II. 242.
Worms.
Dom, A. II. 102, 199 (2), 510; Sc. II. 458, 734; M. II. 284.
St. Martin, A. II. 200.
Wreta.
Kirchl. Reste, A. II. 152.
Würzburg.
Dom, A. II. 105, 203; Sc. II. 731, 765.
Burkhardskirche, A. II. 40.
Liebfrauenkirche, A. II. 422; Sc. II. 731.
Neumünsterkirche, A. II. 203.
Schottenkirche, A. II. 105.
Kapelle auf d. Marienberge, A. II. 41.
Fürstbischöfl. Residenz, A. II. 604.
Bibliothek, Miniat. II. 26.
Wunstorf.
Kirche, A. II. 98.

X.

Xanten.
Dom, A. II. 345; M. II. 481.
St Victor, A. II. 97; Sc. II. 734, 741; M. II. 713.
Stiftskirche, A. II. 413.
Xanthos.
Harpyien-Monument, Sc. I. 125, 126, 167 (2).
Harpagos-Denkmal, Sc. I. 167, 181.
Xochicalco.
Teocalli, A. I. 17; Sc. I. 26.

Y.

York.
Kathedrale, A. I. 274; II. 143. 367, 373, 439; Sc. II. 399, 457; M. II. 406, 477.
York.
St. Cuthbert, A. II. 544.
St. Helen, A. II. 544.
Hl. Kreuzkirche, A. II. 544.
St. Michael-le-Belfry, A. II. 544.
Kapitelhaus, A. II. 372.
Basilika, A. I. 266.
Ypern.
Kathedrale, A. II. 198, 338, 435.
Halle der Tuchmacher (Stadthaus), A. II. 339.
Ysselstein.
Nicolaikirche, A. II. 438.
Ystad.
Kirche des Graubrüderklosters, A. II. 377.
Marienkirche, A. II. 549.
Yucatan.
Baureste, I. 29.
Sculpturen, I. 26, 28.

Z.

Zabor.
Kapelle, A. II. 214.
Zamora.
Kathedrale, A. II. 246.
S. Magdalena, A. II. 246.
Palläste, A. II. 554.
Baul. Monumente, A. II. 153.
Zapatero.
Monumente, Sc. I. 23.
Zara.
Dom, A. II. 251.
S. Crisogono, A. II. 251.
Zaragoza.
Kathedrale, A. II. 530; M. II. 711.
Kreuzgang von S. Engracia, A. II. 599.
Zayi.
Bauwerk, I. 21.
Zbraslav.
Kirche, Sc. II. 741.
Zehdenik.
Klostergebäude, A. II. 362.
Zeitz.
Stiftskirche, A. II. 47.
Zeltingen.
Kirche, A. II. 501.

Zerbst.
Bartholomäikirche, A. II. 209.
Nicolaikirche, A. II. 521.
Rathhaus, A. II. 528.
Ziesar.
Schlosskirche, A. II. 526.
Zinna.
Klosterkirche, A. II. 226.
Znaim.
Rundkapelle, A. II. 117.
Zsámbék.
Kirche, A. II. 223.
Zülpich.
Kirche, A. II. 38, 196; Sc. II. 740.
Zürich.
Grossmünster, A. II. 113 (2), 216; Sc. II. 264.
Dominikanerkirche, A. II. 346.
Zürich.
Wasserkirche, A. II. 507.
Zütphen.
St. Walburg, A. II. 198, 542.
Zug.
Kirche St. Oswald, A. II. 507.
Zwetl.
Stiftskirche, A. II. 418.
Zwickau.
Katharinenkirche, M. II. 725.
Marienkirche, A. II. 523; Sc. II. 737; M. II. 722.
Kaufhaus, A. II. 523.
Zwolle.
Bethlehemskirche, A. II. 542.
Frauenkirche, A. II. 542.
Michaelskirche, A. II. 542.
Minoritenkirche, A. II. 542.

II. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Zahlen sind die der Seiten: I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Wenn ein Künstlername auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

A.

Aachen, Johann von, II. 763.
Abbate, Niccolo dell', II. 689, 760.
Abeele, Peter van, II. 777.
Acker, Jacob, II. 717.
Adriaenssen, II. 807.
Aelst, Evert u. Wilhelm van, II. 807.
Aetion, I 220.
Agasias, I. 201.
Agatharchos, I. 153.
Ageladas, I. 120, 139.
Agesandros, I. 201.
Agnolo, Baccio d', II. 579, 583.
— , Gabriele d', II. 576.
Agorakritos, I 143 (2).
Agostino u. Angelo von Siena, II. 445, 447, 471.
Agrate, Marco, II. 657.
Alamano, Giovanni, II. 498.
Alba, Marrino d', II. 635.
Albani, Francesco, II. 780, 802.
Alberti, Leo Batista, II. 570, 588.
Albertinelli, Mariotto, II. 672.
Alberto di Arnoldo, II. 473.
Alcuin, I. 274.
Aldegrever, Heinrich, II. 725, 815.
Aldighiero da Zevio, II. 496.
Alesio, Mateo Perez de, II. 768.
Alessi, Galeazzo, II. 585.
Algardi, Alessandro, II. 590, 772.
Alkamenes, I. 143 (3).
Allegri, Antonio, II. 668.
„ , Pomponio, II. 671.
Allori, Alessandro, II. 756.
— , Cristofano, II. 781.
Altdorfer, Albrecht, II. 725, 815.
Alunno, Niccolo, II. 640.
Amadeo, Antonio, II. 622.
Amalteo, Pomponio, II. 696.
Amato, Antonio d', II. 645.
Amberger, Christoph, II. 721.
Ambrogio di Lorenzo, II. 494.
Ammanati, Bartolommeo, II. 588, 755.
Anderloni, Pietro, II. 819.
Andrea di Cione, II. 473.
— di Jacobo d' Ognabene, II. 473.
— di Luigi, II. 642.
Andreani, Andrea, II. 811.
Andreoli, Giorgio, II. 613, 759.
Androsthenes, I. 143.
Anguier, François, II. 774.
Anguisciola, Sofonisba, II. 778.
Anichini, Francesco, II. 659.
Ansegis, I. 274.
Anselmi, Michelangelo, II. 667, 671.
Anselmus, II. 175.
Antelami, Benedetto, II. 175 (2), 252. 272.
Antem. H. van, II. 801.
Anthemios, I. 261.
Antimachides, I. 118.
Antiphilos, I. 172.
Antistates, I. 118.
Antolinez, Josef, II. 791.
Antonello v. Messina, II. 636, 644.
Antwerpen, Livin von, II. 706.
Apelles, I. 172, 173.
Apollodoros, I. 153.
Apollodorus, aus Damaskus, I. 211.
Apollonios von Athen, I. 201.
— von Tralles, I. 179.
— (Neugrieche), II. 293.
Apshoven, Th., II. 807.
Aquila, Pietro u. Farao, II. 819.
Ardikes, I. 127.
Aregio, Pablo de, II. 767.
Aristides, I 171 (3).

Aristokles, I. 125.
Aristonidas, I. 180 (2).
Ariu, Emilio, II. 620.
Arler, Heinrich, II. 504.
— , Peter, II. 419, 459.
Arnelius, Joh., II. 538.
Arnolfo di Cambio, II. 276, 382.
Arnolphus, Meister, II. 385, 402, 470.
Arpino, il Cavalier d', II. 756.
Arras, Matthias von, II. 419.
Artois, Jakob van, II. 804.
Asper, Hans, II. 721.
Aspertini, Guido, II. 644.
Aspetti, Tiziano, II. 656.
Asselyn, Johann, II. 806.
Assen, Johann van, II. 804.
Assisi, Tiberio d', II. 643.
Athenodoros, I. 201.
Attavante, II. 630.
Audran, Gerard, II. 817.
Auria, Domenico d', II. 658.
Austin, William, II. 457.
Avanzo, Jacopo d', II. 496.
Avernier, Antoine, II. 751.

B.

Backhuysen, Ludolf, II. 802.
Badajoz, Juan de, II. 600.
Baerze, Jaques, II. 477.
Bagnacavallo, Bartolommeo, II. 690.
Baider, Simon, II. 733.
Baldini, Baccio, II. 813.
Baldovinetti, Alessio, II. 629.
Balduccio, Giovanni di, II. 474.
Baldung Grien, Hans, II. 718.
Balechou, Jaques, II. 818.
Bambaja, II. 657.
Bamboccio, Antonio, II. 623.
— , (Peter van Laar), II. 798.
Banco, Nanni d'Antonio di, II. 617.
Bandinelli, Baccio, II. 652.
Bandini, Giovanni, II. 755.
Barbacelli, Bernardino, II. 756.
Barbarelli, Giorgio, II. 692.
Barbieri, Gio. Francesco, II. 780.
Bardi, Donato di Betto, II. 613, 624.
— , Simone di Betto, II. 615.
Barile, Antonio, II. 579.
— , Giovanni, II. 579.
Barisanus, II. 177.
Barna, II. 494.
Baroccio, Federigo, II. 781.
Barozzio, Giacomo, II. 584.
Bartolo, Domenico di, II. 494.
— , Taddeo di, II. 494, 639.
Bartolommeo, Fra, II. 672.
— , Maestro, II. 555, 572, 620.
Bartolozzi, Francesco, II. 820.
Bary, James, II. 795.
Basaiti, Marco, II. 638.
Bassano, Jacopo, Francesco u. Leandro, II. 758.
Bassen, I. B. van, II. 802.
Bathykles, I. 120.
Battem, Gerhard van, II. 800.
Battoni, Pompeo, II. 783.
Bayeu y Subias, Francisco, II. 792.
Beatrizet, II. 814.
Beauneveu, André, II. 478.
Beauvarlet, Jacques, II. 818.
Beccafumi, Domenico, II. 668.
Becerra, Gaspar, II. 768.
Beek, P. van, II. 802.
Bega, Cornelius, II. 797.
Begarelli, Antonio, II. 656.
Begyn, II. 806.
Behaim, Bartholomäus, II. 725, 815.
— , Hans d. Aelt., II. 519.
— , Hans Sebald, II. 725, 815.
Belli, Valerio, II. 658.
Bellini, Gentile, II. 624, 638.
— , Giovanni, II. 637.
Bellotto, Bernardo, II. 804.
Beltraffio, Gio. Antonio, II. 665.
Benesch, Meister, II. 517.
Benvenuti, Pietro, II. 576.
Berchem, Nicolaus, II. 806, 816.
Berettini, Pietro, II. 590, 783.
Bergamasco, Guglielmo, II. 572 (3).
Bergen, Dirk van, II. 806.
Beringer, II. 15.
Berkheyden, Gerh., II. 802.
Berna, II. 494.
Bernardi da Castel Bolognese, Gio., II. 659.
Bernardino di Betto, II. 642.
Bernazzano, II. 666.
Bernini, Lorenzo, II. 589, 772.
— , Pietro, II. 772.
Bernward, II. 88.
Berruguete, Alonso, II. 768 (2).
Bertoldo, II. 624.
Bettelini, Pietro, II. 819.
Betto, Bardi, Donato di, II. 613, 624.
— , Bernardino di, II. 642.
Bewick, Thomas, II. 812.
Bianco, Bartolommeo, II. 586.
Bicci, Lorenzo di, II. 492.
Biduinus, II. 175.
Bink, Jacob, II. 725, 815.
Bissolo, Pierfrancesco, II. 638.
Bisuccio, Leonardo de, II. 497.
Bizamani, II. 297.
Bles, Herri de, II. 709.
Blick, II. 802.
Bloc, Conrad, II. 766.
Bloemaert, Abraham, II. 763.

Bloemen, J. F. van, II. 804.
— , J. P. van, II. 799.
Blondeel, Lancelot, II. 709.
Boccardo, Domenico, II. 594.
Bocholt, Franz von, II. 814
Bodt, Joh. de, II. 604.
Böblinger, Hans, II. 505.
— , Matthäus, II. 505 (3).
Boedas, I. 164.
Bogaert, Martin van den, II. 774
Bol, Ferdinand, II. 788.
Boldu, Giovanni, II. 624.
Bolgi, Andrea, II. 773.
Bologna, Giovanni da, II. 755.
Bolswert, Schelte à, II. 817.
Bonannus, II. 156, 176, 177.
Bonasone, Guilio, II. 814.
Bonifazio, Veneziano, II. 692, 695.
Bonneuil, Étienne de, II. 377, 442.
Bonus Amicus, II. 175.
Bonvicino, Alessandro, II. 695
Bonzagna, Federico, II. 756.
Bordone, Paris, II. 696.
Borgogna, de, II. 596.
— , Felipe de, II. 752.
Borgognone, Ambrogio, II. 574, 635.
Borromini, Francesco, II. 590.
Borsum, A. van, II. 801.
Bosch, Hieronymus, II. 706.
Boselli, Pietro, II. 765.
Bossiut, Franz van, II. 776.
Both, Andreas, II. 798, 816.
— , Johann, II. 803, 816.
Botticelli, Sandro, II. 627.
Bouchardon, Edmus, II. 774.
Boucher, François, II. 794.
Bourguignon, Jacques, II. 798.
Bouteiller, Jehan le, II. 454.
Bracci, Pietro, II. 743.
Brackenburg, R., II. 797.
Bramante, II. 574, 580, 635
Bramantino, Agostino di, II. 635.
— , (Bart. Suardi), II. 635.
Brambilla, Francesco, II. 657.
Brandel, Peter, II. 789.
Breckelencamp, Q. van, II. 797
Breenberg, Barthol., II. 804.
Bregno, Antonio, II. 572, 620.
— , Lorenzo, II. 620.
— , Paolo, II. 620.
Brescia, Gio. Ant. da, II. 813.
— , Gio. Maria da, II. 813.
Brescianino, Andrea del, II. 644.
Breughel, Johann, II. 763, 800, 807.
— , Peter, d. Ä., II. 763.
— , Peter, d. j., II. 763.
Brew, Georg, II. 725.
Bril, Paul, II. 802.
Briosco, II. 653.
Broederlam, Melchior, II. 477.
Bronzino, Angelo, II. 756.
Brosse, Jacques de, II. 594.
Brouwer, Adrian, II. 796.
Brügge, Rogier van, II. 704.
Brüggemann, Hans, II. 742.
Brunelleschi, Filippo, II. 567, 615.
Brunsberg, Heinrich, II. 526.
Bruyn, Barth. de, II. 713.
Bryaxis, I. 161.
Buchsbaum, Hans, II. 514, 515, 729.
Buffalmaco, II. 491.
Bullant, Jean, II. 594.
Buonaccorsi, Pierino, II. 689.
Buonarotti, Michelangelo, II. 583 (2), 588, 630, 649, 660, 674, 682.
Buonfigli, Benedetto, II. 639.
Buoni, Silvestro de', II. 645.
Buono, M. Bartolommeo, II. 555, 572, 573.
Burgkmair, Hans, II. 725, 810.
— , Thoman, II. 725.
Bustamante, II. 600.
Busti, Agostino, II. 657.
Buttinoneo, Bernardino, II. 634.

C.

Cagnacci, Guido, II. 780.
Calabrese, il Cavalier, II. 783.
Calcar, Johann von, II. 712.
Caldara. Polidoro, II. 689.
Calderari, II. 696.
Calendario, Filippo, II 450, 475.
Caliari, Carlo, II. 758.
— , Paolo, II. 757.
Callot, Jacques, II. 799, 817.
Calvart, Dionisio, II. 757.
Calvi, Lazzaro u. Pantaleo, II. 689.
Cambiaso, Luca, II. 757.
Cambio, Arnolfo di, II. 276, 382.
Camelio, Vittore, II. 625.
Camilo, Francisco, II. 791.
Campagna, Girolamo, II. 656.
Campagnola, Domenico, II. 695, 813.
— , Giulio, II. 813.
Campaña, Pedro, II. 767.
Campen, Jacob van, II. 603, 773.
Camphuysen, Theodor, II. 800.
Campi, Antonio, II. 778.
— , Bernardino, II. 778.
— , Giulio, II. 778.
Campione, Bonino da, II. 451, 474.
Canale, Antonio, II. 804.
Canaletto, Bernardo, II. 804.
Candido, II. 763.
Cano, Alonso, II. 790.
Canova, A , II. 824.
Cantarini, Simone, II. 780.

Canuti, Domenico, II. 780.
Caparra, II. 578.
Caracci, Agostino, II. 779, 819.
— , Annibale, II. 669, 779, 802.
— , Lodovico, II. 779.
Caracciolo, Giambat, II. 782.
Caradosso, II. 623.
Caraglio, Gio. Giacomo, II. 659.
Caravaggio, Michelangelo da, II. 781.
— , Polidoro da, II. 689.
Carduccio, B., II. 791.
— , V. II. 791.
Carducho, Bartolome, II. 791.
— , Vincente, II. 791
Careño de Miranda, Juan, II. 791.
Cariani, Giovanni, II. 695.
Carotto, Gianfrancesco, II. 668.
Carpaccio, Vittore, II. 638.
Carpi, Ugo da, II. 811.
Carstens, A. J., II. 824.
Carucci, Jacopo, II. 673.
Castagno, Andrea del, II. 630.
Castel Bolognese, Giovanni Bernardi da, II. 659.
Castello, Felix, II. 791.
Castello, Gio. Batt., II. 585.
Castillo, Augustin, Juan, Antonio del, II. 790.
Cataneo, Danese, II. 656.
Catena, Vincenzio, II. 638.
Caulitz, Peter, II. 807.
Cavallerino, Niccolo, II. 659.
Cavallini, Pietro, II. 489.
Cavedone, Giacomo, II. 781.
Cavino, Giovanni, II. 659.
Caxes, Patricio u. Eugenio, II. 791.
Cellini, Benvenuto, II. 652, 659, 760.
Cerano, il, II. 778.
Cereso, Mateo, II. 791.
Cerquozzi, Michelangelo, II. 798.
Cervellesi, Gio. Batt., II. 579.
Cesari, Giuseppe, II. 756.
Cesati, Alessandro, II. 659.
Cesi, Domenico, II. 757.
Champaigne, Philippe, II. 793.
Chardin, I. B. S., II. 799.
Chares, I. 179.
Chaudet, II. 824.
Chersiphron, I. 119.
Chodowiecky, D., II. 823.
Christophsen, Peter. II. 703.
Ciccione, Andrea, II. 576, 623.
Cignani, Carlo, II. 780.
Cigoli, Lodovico, II. 781.
Cima da Conegliano, Giambat., II. 638.
Cimabue, Giovanni, II. 293, 294, 296, 297.
Cinello, II. 473.
Cione, II. 474, 491.
Cittadella, Alfonso, II. 655.
Civerchio, Vincenzio, II. 634.
Civitali, Matteo, II. 619.
Claessens, Anton, II. 708.
Claude, Henriet, II. 761.
Cleve, Joas von, II. 709.
Clomp, C., II. 806.
Clouet, François, II. 711.
Clovio, Giulio, II. 689.
Clussenbach, Martin u. Georg, II. 462.
Coello, Alonso Sanchez, II. 768.
— , Claudio, II. 792.
Cola della Matrice, II. 576.
Colin, Alexander, II. 747.
Colle, Raphael dal, II. 759.
Como, Guido da, II. 272.
Conti, Bernardino de', II. 634.
Contucci, Andrea, II. 648.
Cooper, Samuel, II. 794.
Copin, Maestro, II. 752.
Coponius, I. 203.
Cordelle Agi, Andrea, II. 638.
Cormont, Renault von, II. 326.
— , Thomas von, II. 326.
Cornelissen, Cornelius, II. 763.
Cornelius, Peter von, II. 826.
Corradini, II. 773.
Correggio, Antonio, II. 660, 668.
Correnzio, Bellisario, II. 782.
Cortona, II. 590, 594, 783.
Cosimo, Pier di, II. 632.
Cosma, Künstlerfamilie, II. 255.
— , Giovanni, II. 402.
Cossa Francesco, II. 634.
Cossutius, I. 176.
Costa, Lorenzo, II. 634, 644.
Cotignola, Girolamo Marchesi da, II. 690.
Coucy, Robert von, II. 323, 325.
Court, Jean, II. 762.
— , P. II. 762.
, Suzanne, II. 762.
Courtois, Jacques, II. 798.
Cousin, Jean, II. 761 (2).
Covarrubias, Alonso de, II. 600, 752.
Coxcie, Michael, II. 709.
Coypel, Noel, II. 794.
Coysevox, Antoine, II. 774.
Crabeth, Walther und Theodor, II. 763.
Cramer, II. 728.
Cranach, Lucas, d. ä., II. 726, 811, 815.
— , Lucas, d. j., II. 727.
Crayer, Caspar de, II. 785.
Credi, Lorenzo di, II. 631.
Creitz, Ulrich, II. 736.
Crescenzio, II. 601.
Crespi, Gio. Batista, II. 778.
Crivelli, Carlo, II. 636.
Crom, Stephan, II. 516.

Cronaca, Simone, II. 568.
Cunego, Domenico, II. 819.
Cuylenburg, A., II. 805.
Cuyp, Albert, II. 806.
— , J. G., II. 800.

D.

Dädalus, I. 105.
Daïppos, I. 164.
Damiano da Bergamo, II. 579.
Damophon, I. 160 (2).
Danchart, II. 752.
Danneckar, Johann Heinrich von, II. 824.
Dante, Girolamo, II. 695.
Danti, Vincenzio, II. 753.
Daphnis, I. 159.
David, Jacques Louis, II 824.
— , Pierre Jean, II. 826.
Deelen, D. van, II. 802.
Dei, Matteo, II. 812.
Deig, Sebastian, II. 725.
Deinokrates, I. 175.
Delaroche, Paul, II. 826.
Delorme, Philibert, II. 594.
Demetrios, I. 143.
Denner, Balthasar, II 789.
Dentone, Antonio, II. 620.
Desjardins, Martin, II. 774.
Diamante, Fra. II. 627.
Dibutades, I. 106.
Diepenbeck, Abraham van, II. 785.
Diepram, A., II. 797.
Dietrich, Chr. W. E., II 789.
Diogenes, I. 202.
Dionysios, I. 153.
Dioscorides, I. 205.
Diotisalvi, II. 156, 295.
Dipoenos, I. 119.
Divino, el, II. 767.
Dobson, William, II. 794.
Does, Jacob van der, II. 806.
Dolcebuono, Giovanni, II. 575.
Dolci, Carlo, II. 781.
Domenico di Bartolo, II. 494.
Dominichino, II. 590, 779, 802.
Donatello, II. 613, 624.
Donzelli, Pietro u Ippolito, II. 645.
Dorigny, Nicolas, II. 817.
Dosio, Gio. Ant., II. 584.
Dossi, Dosso, II. 691.
Douw, Gerhard, II. 797.
Dowher, Adolph, II. 731.
Drevet, Pierre, II. 818.
Duc, Jean, le, II. 799.
Duca, Giovanni del, II. 584.
Duccio di Buoninsegna, II. 295.
Duderstadt, Heinrich von, II. 486.
Dünwegge, Victor u. Heinrich, II. 714.
Dürer, Albrecht, II. 722, 748, 749, 810, 815.
Dughet, Caspar, II. 803.
Duisberger, Conrad, II. 777.
Dujardin, Carl, II. 806.
Dupré, George u. Guillaume, II. 777.
Dusart, C., II. 797, 816.
Dyck, Anton van, II. 785.

E.

Echion, I. 171.
Edelink, Gerhard, II. 662, 818.
Eeckhout, Gerbrand van den, II. 788.
Egas, Annequin de, II 552.
— , Enrique de, II. 596, 598, 599.
Eggers, Bartholomäus, II. 774.
Ehrenfried, Theophilus, II. 733.
Eilbertus, II. 187.
Eimbeck, Conrad von, II. 459.
Einhard. I. 274, 277.
Elzheimer, Adam, II. 805.
Endöos, I. 121.
Engelberger, Burkhard, II. 505, 507.
Engelbrechtsen, Cornelius, II. 707.
Ensinger, Matthäus, II. 504, 505.
— , Moritz, II. 504.
— , Ulrich, II. 505.
Enzola, Gio. Francesco, II. 624.
Ermels, Joh. Franz, II. 804.
Escalante, Juan Antonio, II. 792.
Esclavo el, II. 790.
Espinosa, Jacinto Geronimo, II. 792.
Esseler, Nicolaus, II. 504.
— , Sohn, II. 504.
Euphranor, I. 163 (2), 170, 171 (2).
Eupolemos, I. 136.
Eupompos, I. 171.
Euthykrates, I. 164.
Eutychides, I. 180.
Everdingen, Albert van, II. 801.
Everwin, II. 286.
Eyck, Hubert van, II. 701.
— , Johann van, II. 636, 701.
— , Margaretha van, II. 701.
— , Lambert van, II. 701.

F.

Fabriano, Gentile da, II. 493.
Faes, Peter van der, II. 794.
Falcone, Aniello, II. 798.
Falconetto, Gio. Maria, II. 586.
Faltz, Raimund, II. 777.
Fa Presto, II. 783.
Fassolo, Bernardino, II. 666.
Fattore, il, II. 689.
Felber, Hans, II. 504.

Fernandez, Antonio Arias, II. 791.
Ferrara, Stefano da, II. 634.
Ferrarese, Buono, II. 634.
Ferrari, Francesco Bianchi, II. 635.
— , Gaudenzio, II. 666, 691.
Ferrata, Ercole, II. 773.
Ferri, Ciro, II. 783.
Ferucci, Andrea, II. 618.
Fesele, Melchior, II. 725.
Fiammingo, Copé, II. 776.
— , Dionisio, II. 757.
— , Francesco, II. 773.
Fiesole, Andrea da, II. 475.
— , Fra Giovanni, Angelico da, II. 495.
— , Mino da, II. 577, 618.
Filarete, Antonio, II. 555, 574, 615.
Filipepi, Alessandro, II 627.
Finiguerra, Maso, II. 812.
Finoglia, Domenico, II. 782.
Fiore, Angelo Aniello, II. 623.
— , Colantonio del, II. 499, 702.
Fiorenzo di Lorenzo, II. 640.
Fischer, Joh. Georg, II. 776.
— , von Erlach, Joh. Bernh II. 604.
— , — , Es. Eman., II. 604.
Flinck, Govart, II. 788.
Flötner, Peter. II. 748.
Flore, Jacobello de, II. 498.
Florentin, Dom. Al., II. 752.
Floris, Franz, II. 762.
Fogolino, Marcello, II. 813.
Folo, Giovanni, II. 819.
Fontana, Domenico, II. 588.
— , Lavinia, II. 756.
— , Orazio, II. 759.
— , Pietro, II. 819.
— , Prospero, II. 756.
Foppa, Vincenzio, II. 634.
Formentone, II. 573.
Formigine, II. 575, 576.
Fossano, Ambrogio, II. 635.
Fosse, Charles de la, II. 794.
Fouquet, Jean, II. 710.
Fouquières, Jacob, II. 800.
Francesca, Piero della, II. 631, 634
Francesco di Giorgio, II. 569(2), 570.
— di Maestro Simone, II. 499.
— da Volterra, II. 492.
Franch, Juan, II. 444.
Francheville, Pierre, II. 761.
Francia, Francesco, II. 625, 643.
— , Giulio u. Giacomo, II. 644.
Franciabigio, Marco Antonio, II. 673.
Francisque, II. 804.
Franco, Bolognese. II. 496.
— , Batista, I. 172, II. 696, 759, 814.
Francucci, Innocenzio, II. 690.
Frank, Familie, II. 762.
Frari, il, II. 635
Frey, Jacob, II. 818.
Fuga, Ferdinando, II. 591.
Fuligno, Pietro Antonio di, II. 639.
Fungai, Bernardino, II. 644.
Fusina, Andrea, II. 578, 622.
Fyoll, Conrad, II. 713.
Fyt, Johann, II. 807.

G.

Gaddi, Angelo, II. 446, 490.
— , Gaddo, II. 295.
— , Taddeo, II. 446, 490.
Gainsborough, Thomas, II. 804.
Galterio, II. 248.
Gandini, Giorgio, II. 671.
Gankoffen, Jörg, II. 512.
Garavaglia, Giovita, II. 819.
Garbo, Raffaelin del, II. 632.
Gardin, Guillaume du, II. 455.
Gargiuoli, Domenico, II. 804.
Garofalo, Benvenuto, II. 690.
Garvi, Matteo, II. 577.
— , Tommaso, II. 577.
Gatta, Bartolommeo della, II. 630.
Gatti, Bernardino, II. 671.
Gaylde, II. 534.
Gelée, Claude, II. 803.
Gennari, Benedetto, II. 780.
Gent, Gerhard van, II. 706.
— , Justus van, II. 703.
Gentile, da Fabriano, II. 498.
Gentz, H., II. 823.
Gerhard, Hubert, II. 765.
— , von Rile, Meister, II. 344.
Gessi, Francesco, II. 780.
Gherardo, II. 630.
— dalle Notti, II. 788.
Ghering, J., II. 802.
Ghiberti, Lorenzo, II. 578, 610.
Ghirlandajo, Domenico, II. 629.
— , Davide u. Benedetto, II. 630.
— , Ridolfo. II. 674, 681.
Ghisi, Giorgio, Adam u. Diana, II. 814.
Giambono, Michiel, II. 498.
Giardon, François, II 774.
Gibson. Richard, II. 794.
Giglio, II. 474.
Giocondo, Fra, II. 535, 573, 592.
Giordano, Luca, 783, 792.
Giorgio, Francesco di, II. 569 (2), 570.
Giorgione, II. 661, 692.
Giottino, II. 490.
Giotto di Bondone, II. 445.
Giotto, Sohn des Bondone, II. 471, 487.
Giovanni von Pisa, II. 276 f., 616.
— , gen. lo Spagna, II. 642.

Giovanni da Verona, II. 579.
Gislebertus, II. 270.
Gitiadas, I. 120.
Giunta von Pisa, II. 293 (2).
Gladehals, Jacob, II. 766.
Glauber, Johann, II. 804.
Glaukias, I. 120.
Glaukos, I. 119.
Glockendon, Nicolaus, II. 725.
Glykon, I. 201.
Godefroy (Miniaturmaler), II. 710.
— , Elias, II. 764.
Godl, Stephan und Melchior, II. 747.
Goes, Hugo, van der, II. 703.
Goltzius, Heinrich, II. 815, 817.
Gossaert, Johann, II. 709.
Gottfro, Elias, II. 764.
Goudt, Heinrich van, II. 817.
Goujon, Jean, II. 594, 761.
Goyen, Joh. van, II. 800.
Gozzoli, Benozzo, II. 628.
Grabner, Andre, II. 729.
Granacci, Francesco, II. 630.
Gran Vasco, II. 711.
Greco, il, II. 659.
Greuze, J. B., II. 799.
Grien, Hans Baldung, II. 718.
Griffier, Johann, II. 804.
Grimaldi, Gio. Francesco, II. 802.
Grimmer, Hans, II. 726.
Grosso, Niccolo, II. 578.
Gruamons, II. 175.
Gruden, Nicolaus, II. 526.
Gruenewald, Matthias, II. 725.
Gualdo, Jean, II. 534.
— , Matteo de, II. 639.
Guarini, Camillo, II. 590.
Guccio, Agostino di, II. 569, 619.
Guercino, II. 780, 802.
Guidetto, II. 250.
Guido von Siena, II. 293, 295.
Guillelmus, II. 174, 185.
Guisoni, Fermo, II. 688
Gyzens, Peter, II. 800.

H.

Haarlem, Cornelius van, II. 763.
— , Dirck van, II. 706.
— , Gerhard van, II. 706.
Hagen, Joh. van, II. 801.
Hals, Frans, II. 787.
Hamerani, Giovanni, II. 777.
— , Ottone u. Ermenegildo, II. 777.
Hammerer, Hans, II. 729.
Harp, Gerix van, II. 797.
Hatto, gen. Bonosus, II. 23.
Hedlinger, Johann Carl, II. 777.
Heem, Cornelius de, II. 808.
— , David de, II. 808.
Hegias, I. 121, 140.
Heinrich, Meister, II. 448, 732.
Heins, Matthias, II. 507.
Hellwig, Jacob, II. 733.
Helst, Barth. van der, II. 787.
Hemling, Joh., II. 704.
Hemskerk, Martin, II. 709.
Hephästos, I. 161.
Hering, Loyen, II. 731.
Herlen, Friedrich, II. 715, 736.
— , Jesse, II. 715.
Hermogenes, I. 159 (2).
Hermokreon, I. 178.
Herold, Wolf Hieronymus, II. 775.
Herrera, Francisco de, II. 790.
— , Juan de, II. 601.
Heyden, Joh. van der, II. 802.
Hilger, Wolf, II. 765.
Hiram, Abif, I. 81.
Hirschvogel, August, II. 815.
— , Veit, II. 728.
Hobbema, Minderhout, II. 801.
Hodin, II. 478.
Hoffmann, Nicolaus, II. 521.
Hogarth, William, II. 799.
Holbein, Hans, d. Grossvater, II. 717.
— , Hans d. ä., II. 717.
— , Hans d. j., II. 719, 811.
Holl, Elias, II. 604
Hollar, Wenzel, II. 818.
Holzschuher, Euch. Karl, II. 604.
Hondekoeter, Melchior, II. 807.
Hondius, II. 817.
Honthorst, Gerhard, II. 788.
Hooghe, Peter de, II. 798.
Hopfer, Daniel, II. 815.
Horst, G., II. 788.
Hotanon, Gil de, II. 598.
Hubertus, II. 273.
Huchtenburg, J. van, II. 799.
Hültz, Joh., II. 508.
Huysum, Johann van, II. 808.

I.

Jacobello und Pietro Paolo von Venedig, II. 471, 475.
Jacobus, Meister, II. 381.
Jacobus (Mosaikarbeiter), II. 293.
Jacobus Pauli, II. 496.
Jacone, II. 673.
Jacopo della fonte, II. 608.
Jacquemin von Commesy, II. 503.
Jamesone, George, II. 794.
Jamnitzer, Wenzel, II. 766.
Janet, II. 711.
Jaquevrart, II. 478.

Jarenus, II. 713, 741.
Ibarra, II. 599.
Ibi, Sinibaldo, II. 643.
Jegher, C., II. 812.
Iktinos, I. 132, 135, 136, 159.
Imola, Innocenzio da, II. 690.
Ingannati, Pietro degli, II. 638.
Ingegno, II. 642.
Ingelheim, Hans von, II. 509.
Joanes, Vicente, II. 767.
Johann, Meister, II. 412, 517.
Johann von Köln, II. 552, 553.
Jones, Inigo, II. 602.
Jordaeus, Jacob, II. 785.
Jouvenet, Jean, II. 794.
Isidoros, I. 261.
Juan, Peti, II. 752.
Juste, Jean, II. 751.
Ivara, Filippo, II. 591, 602.

K.

Kabel, Adrian van der, II. 800, 816.
Kalamis, I. 139, 143, 150.
Kalf, Wilhelm, II. 797.
Kalläschros, I. 118.
Kallikrates, I. 132.
Kallimachos, I. 143.
Kallon, I. 120.
Kanachos, I. 120 (2), 123.
Karl, Matthias, II. 766.
Kephisodotos, I. 163.
Kern, Leonhard, II. 776.
Keulen, Corn. Janson van, II. 787.
Keyser, Theodor de, II. 787.
Kilian, Barthol., II. 818.
Kimon, I. 127, 133, 140, 141. 147, 152.
Kirchheim, Hans von, II. 479.
Kleanthes, I. 127.
Kleomenes, Sohn des Apollodoros, I. 201.
Kleomenes, Sohn des Kleomenes, I. 201.
Kleophantes, I. 127.
Knechtelmann, Lucas, II. 717.
Kneller, Gottfried, II. 794.
Knobelsdorf, H. G. W. von, II. 604.
Königswieser, Heinrich, II. 727.
Kolotes, I. 143.
Koning, Salomon, II. 788.
Koroebus, I. 135.
Kraft, Adam, II. 519, 730, 741, 744.
Kreschitz, Meister, II. 518.
Kresilas, I. 140.
Kreuter, Joachim, II. 727.
Kreuzer, Hans, II. 766.
Kritios, I. 121.
Krodel, Matthias, II. 727.
Krug, Ludwig, II. 748, 815.
Ktesilochos, I. 173.
Künz, Nicol., II. 733.
Kugler, Heinrich, II. 504.
Kulmbach, Hans von, II. 724.
Kundze, II. 483.
Kupetzky, Johann, II. 789.
Kyrrhestes, I. 176.

L.

Laar, Peter van, II. 798, 816.
Labenwolf, Pancraz, II. 747.
Lairesse, Gerhard, II. 788.
Lala, I. 206.
Lama, Gianbernardo, II. 689.
Lanchares, Antonio, II. 791.
Lancret, II. 799.
Lanfranco, Giovanni, II. 781.
— , Girolamo, II. 759.
Lanfrancus, II. 160.
Lanfrani, II. 475.
Lanini, Bernardino, II. 667.
Lapo, II. 276, 446.
Laudin, Joseph, II. 762.
Laurana, Luciano, II. 570.
Laurati, Pietro, II. 491.
Lazzari, Donato, II. 580.
Lebrun, Charles, II. 793.
Lechler, Lorenz, II. 507.
Le Febre, Willaume, II. 456.
Lely, Peter, II. 794.
Lendenstrauch, Hans, II. 747.
Lentz, Joh. T. W., II. 775.
Leochares, I. 161 (2).
Leonardo di Ser Giovanni, II. 474.
Leonardo, Josef, II. 791.
Leoni, Leone, II. 755, 756.
— , Pompeo, II. 756.
Leopardo, Alessandro, II. 577, 578, 621, 654.
Lerch, Niclas, II. 731.
Lescot, Pierre, II. 594.
Lesueur, Eustache, II. 793.
Leyden, Lucas von, II. 707, 740, 811, 815.
Leygebe, Gottfried, II. 776.
Liberale, II. 638.
Libergier, Hugo, II. 325.
Liberi, Pietro, II. 783.
Libon, I. 136.
Libri, Girolamo dai, II. 639.
Licinio, Gio. Antonio, II. 696.
— , Bernardino, II. 696.
Liefrink, Hans, II. 737.
Liemaekern, Nicolaus, II. 785.
Lievens, J., II. 788, 800.
Ligorio, Pirro, II. 583.
Lilienberg, II. 807.
Limburg, Paul von, II. 478.
Limosin, Leonard, II. 762.

Lingelbach, Joh., II. 806.
Lippi, Fra Filippo, II. 627.
— , Filippino, II. 626, 628.
Lippo di Dalmasio, II. 496.
Livi, Francesco di Domenico, II. 479.
Livin von Antwerpen, II. 706.
Löffler, Gregor, II. 747.
Lombard, Lambert, II. 762.
Lombardi, Alfonso, II. 654.
Lombardo, Antonio, II. 621, 654 (2).
— , Tommaso, II. 654.
— , Tullio, II. 572, 573 (2), 621 (2), 654.
— , Martino, II. 572 (2), 573.
— , Pietro, II. 572 (3), 573 (2), 621 (2), 654.
Longhena, Baldassare, II. 588.
Looten, Joh., II. 801.
Lorenzetti, Ambrogio, II. 493.
— , Pietro, II. 493.
Lorenzetto (Bildhauer), II. 651.
Lorenzo, Don, II. 494.
Lorenzo und Cristoforo von Bologna, II. 496.
Lorenzo, Fiorenzo di, II. 640.
— di Pietro (Bildhauer), II. 609.
— di Pietro (Maler), II. 493, 494.
— Veneziano, II. 498.
Lorrain, Claude, II. 803, 816.
Lotto, Lorenzo, II. 695.
Lovino, Bernardino, II. 664.
Lucidel, Nicolaus, II. 709.
Ludius, I. 206.
Lützelburger, Hans, II. 811.
Luigi, Andrea di, II. 642.
Luini, Aurelio, II. 665.
— , Bernardino, II. 663, 664.
Lurago, Rocco, II. 586.
Lutz, Hans, II. 513.
Luzarches, Robert von, II. 326.
Lykios, I. 140.
Lys, Joh. van der, II. 805.
Lysippos, I. 163 (2), 164 (2), 179 (2), 180, 201.
Lysistratos, I. 164.

M.

Mabuse, Johann, II. 709.
Machuca, II. 600.
Maddersteg, M., II. 802.
Madern Gertener, II. 509.
Maderno, Carlo, II. 589.
— , Stefano, II. 772.
Magdeburg, Franz von, II. 733.
Magdeburger, Hieronymus, II. 749.
Majano, Benedetto da, II. 568, 579, 618.
Majano, Giuliano da, II. 569, 579.
Mainardi, Bastiano, II. 630.
Maitano, Lorenzo, II. 382.
Maler, Valentin, II. 766.
Mander, Carl van, II. 763.
Manetti, Domenico, II. 756.
Manfredi, Carlo, II. 782.
Mangone, Fabio, II. 586.
Manni, Giannicola, II. 643.
Mansart, J. H., II. 595.
Mansueti, Giovanni, II. 638.
Mantegna, Andrea, II. 633, 813.
Manuel, Niclaus, II. 719, 811.
Maratta, Carlo, II. 780.
Marchand, II. 602.
Marchesi, Girolamo, II. 690.
Marcone, Marco, II. 638.
— , Rocco, II. 638.
Marescotto, Antonio, II. 624.
Margaritone, II. 402.
Marmitta, Lodovico, II. 659.
Marmolejo, Pedro de Villegas, II. 768.
Martens, H., II. 797.
Martinello, II 639.
Martinez, II. 601.
Marullo, Giuseppe, II. 782.
Marx, Meister, II. 505.
Marzini, II. 577, 578.
Masaccio, II. 626.
Masolino da Panicale, II. 626.
Massegne, dalle, Jacobello und Pietro Paolo, II. 475.
Masson, Antoine, II. 817.
Massone, Giovanni, II. 635.
Masuccio, II. 475.
Matham, Jacob, II. 816.
Mattei, Michele, II. 498.
Matteo di Giovanni, II. 494.
Maturino, II. 689.
Maurer, Christoph, II. 764.
Mazo, Martinez, J. B. de, II. 790.
Mazzolino, Lodovico, II. 690.
Mazzoni, Guido, II. 623.
Mazzuoli, Filippo, II. 635.
— , Francesco, II. 671.
— , Girol. di Micchele, II. 671.
Meecherino, il, II. 668.
Meckenen, Israel von, II. 815.
Meda, Giuseppe, II. 586.
Meer, Joh. van der, II. 806.
Meeren, Gerh. van der, II. 703.
Mehlem, Joh. von, II. 713.
Melan, Claude, II. 817.
Melano, Giovanni da, II. 490.
Melanthios, I. 171.
Melanzio, Francesco, II. 643.
Melozzo da Forlì, II. 634.
Melzi, Francesco, II. 665.

Memling, Johann, II. 704.
Memmi, Lippo, II. 493.
— , Simone, II. 493.
Menge, Anton Raphael, II. 789.
Merian, Matthäus, II. 818.
Merliano, il, II. 657.
Messys, Johann, II. 708.
— , Quintin, II. 708.
Metagenes, d. ä., I. 119.
— , d. j., I. 135.
Metzu, Gabriel, II. 797.
Meulen, A. F. van der, II. 799.
Meyering, Albrecht, II. 804.
Meyr, Conrad, II. 751.
— , Thomas, II. 751.
Michelangelo delle battaglie, II. 798.
— da Siena, II. 667.
Michelozzi, Michelozzo, II. 568, 574, 617, 624.
Miel, Johann, II. 806.
Mierevelt, Michael, II. 787.
Mieris, Franz van, II. 797.
Mignard, Pierre, II. 794.
Mignon, Abraham, II. 808.
Mikon, I. 153.
Milet, Franz, II. 804.
Minio, Tiziano, II. 656.
Mino da Fiesole, II. 577, 618.
Miretto, Giovanni, II. 497.
Miroslaw, II. 284.
Mnesikles, I. 133.
Mocchi, Francesco, II. 773.
Modanino, II. 623.
Modena, Nicoletto da, II. 813.
Mol, Peter van, II. 785.
Mola, Gio. Batista, II. 780.
Molenaer, J., II. 797.
Molyn, Peter de, II. 804.
Momper, Judocus de, II. 800.
Monaco, Guglielmo, II. 623.
Monegro Alvaro, II. 752.
Montagna, Bartolommeo, II. 639.
— , Benedetto, II. 813.
Montelupo, Baccio da, II. 647.
— , Raphael da, II. 652.
Montereau, Peter von, II. 328.
Montfort, Anton von, II. 762.
Montorsoli, II. 585, 652.
Mora, Francisco de, II. 601.
— , Juan Gomez de, II. 601.
Morales, Luis de, II. 767.
Morcelse, Paul, II. 787.
Moretto, il, II. 695.
Morgenstein, Andreas, II. 741.
Morghen, Raphael, II. 819.
Mormandi, Gianfrancesco, II. 576.
Moro, Anton, II. 709.
— , Giulio dal, II. 656.
Morone, Francesco, II. 638.
Moroni, Gio. Batista, II. 695.
Moser, Lucas, II. 716, 736.
Mostaert, Jan, II. 707.
Mouch, Daniel, II. 737.
Moucheron, Friedrich, II. 804.
— , Isaak, II. 804.
Moya, Pedro de, II. 791.
Mozzetto, Girolamo, II. 813.
Mudo, el, II. 768.
Müller, Christ. Friedrich v., II. 819.
— , Constantin, II. 766.
— , Johann, II. 816.
— , Joh. Gotthard v., II. 819.
Murillo, Bartol. Esteban, II. 791.
Mutina, Thomas de, II. 497.
Myron, I. 120, 139 (2), 140 (2), 143 (2), 147, 149.

N.

Nadi, Gaspero, II. 576.
Naldini, Batista, II. 756.
Nanni, Giovanni, II. 684, 691, 692.
Nanteuil, Robert, II. 817.
Nason, Peter, II. 807.
Nassaro, Matteo del, II. 659.
Natter, Lorenz, II. 777.
Naukydes, I. 144.
Navarrete, Juan Fernandez, II. 768.
Neapoli, Francisco, II. 767.
Neefs, Peter, II. 802.
Neer, Artus van der, II. 801
— , Eglon van der, II. 798.
Negroponte, Fra Antonio da, II. 636.
Nehring, II. 604.
Nelli, Ottaviano di Martino, II. 499.
Nepveu, Pierre, II. 594.
Neroni, Bartolommeo, II. 668.
Nesiotes, I. 121.
Netscher, Caspar, II. 797.
Neuchatel, II. 709
Neumann, Joh. Balth., II. 604.
Niccolo dell' Arca, II. 609.
Nicias, I. 172.
Nicola di Piero Lamberti, II. 473.
Nicola di Pietro (Florentiner), II. 492.
— di Pietro (Venetianer), II. 498.
Nicolaus, II. 174.
— , aus Verdun, II. 187.
Niesenberger, Hans, II. 509.
Nola, Giovanni da, II. 577, 657, 752.
Northcote, James, II. 795.
Nosseni, Gio. Maria, II. 765.
Nouaillier, Jean Bapt., II. 762.
Nuzio, Allegretto di, II. 498.

O.

Oderisius, II. 177.
Oggione, Marco d', II. 665.
Olatzaga, Juan de, II. 752.
Onatas, I. 153.
Onofri, Vinc. II. 623.
Onofrio, Crescenzio di, II. 804.
Oost, Pieter van, II. 437.
Opera, Giovanni dall', II. 755.
Opie, John, II. 795.
Opstal, Gerh. van, II. 776.
Orbetto, l', II. 783.
Orcagna, Andrea, II. 445, 446, 447, 473, 491.
— , Bernardo, II. 491.
Orizonte, II. 804.
Orley, Bernardin van, II. 709.
Orrente, Pedro, II. 792.
Orsi, Lelio, II. 671.
Orsino, II. 617.
Ortega, Bernardo, II. 752.
Ortiz, Blas, II. 752.
Ostade, Adrian van, II. 796, 816.
— , Isaac van, II. 796.
Ostendorfer, Michael, II. 725.
Osterwyck, Maria van, II. 808.
Ouwater, Albert van, II. 706.
Overbeck, Friedrich, II. 825.

P.

Pacchiarotto, Jacopo, II. 644.
Pacheco, Francisco, II. 790.
Pacher, Mich., II. 740.
Padovanino, il, II. 783.
Padovano, Giovanni u. Antonio, II. 497.
Paeonios, I. 143, 159.
Palamedes, Anton, II. 799.
Palissy, Bernard de, II. 761.
Palladio, Andrea, II. 587. 592.
Palma, Jacopo, d. Ä., II. 692.
— , Jacopo, d. j., II. 759.
Palomino y Velasco, Antonio, II. 792.
Pamphilos, I. 171, 172 (2).
Panänos, I. 142, 153.
Pantoja de la Cruz, Juan, II. 768.
Papa, Simone, d. Ä., II. 645.
— , Simone, d. j., II. 757.
Parcellis, II. 801.
Pareja, Juan de, II. 790.
Parentino, Bernardo, II. 634.
Parmigianino, il, II. 671.
Parrhasios, I. 170 (4), 171.
Pasiteles, I. 202.
Passerotti Bartolommeo, II. 756.
Pasti, Matteo, II. 624.
Patenier, Joachim, II. 709.
Paterre, II. 799.
Patras, Lambert, II. 168.
Patrick, Meister, II. 533.
Paulus, Melchior, II. 776.
Pausias, I. 171, 172 (3).
Pellegrini, Pellegrino, II. 586, 690.
Pennachi, Piermaria, II. 638.
Penni, Gianfrancesco, II. 689.
Pennone, Rocco, II. 585.
Pens, Georg, II. 725, 815.
Pereda, Antonio, II. 791.
Pericoli, Niccolo, II. 653.
Permoser, Balthasar, II. 776.
Perrault, Claude, II. 595.
Perugino, Pietro, II. 640, 678.
Peruzzi, Baldassare, II. 581, 668.
Pescia, Maria di, II. 659.
Pesellino, II. 627.
Peter von Nürnberg, II. 729.
Peters, Bonaventura, II. 801.
— , Johann, II. 801.
Petrus, Johannis, II. 496.
Petrus aus Piacenza, II. 273.
Pezold, Hans, II. 777.
Phidias, I. 120, 139, 140 (4), 141 (4), 142 (5), 143 (3), 144, 147, 153, 160.
Piazza, Albertino, II. 635.
— , Calisto, II. 695.
— , Martino, II. 635.
Piccolpasso, Cipriano, II. 759.
Pichler, Joseph, II. 777.
Pier di Cosimo, II. 632.
Piero von Florenz, II. 474.
Pierre de Valence, II. 593.
Pietro, Lorenzo di, II. 493, 494, 609.
— , Martino di, II. 569.
— , Paolo (dalle Massegne), II. 475.
— , Sohn des deutschen Heinrich, II. 474.
Pigalle, Jean Baptiste, II. 774.
Pilgram, A., II. 729.
Pilon, Germain, II. 761.
Pinaigrier, Rob., II. 761.
Pino, Marco di, II. 756.
Pintelli, Baccio, II. 569.
Pinturicchio, Bernardino, II. 580, 642, 680.
Piombo, Fra Sebastiano del, II. 677, 692.
Pippi, Giulio, II. 687.
Pisano, Andrea, II. 445, 472.
— , Giovanni, II. 382, 402, 447, 470.
— , Giunta, II. 293 (2).
— , Nicola, II. 273, 276, 381, 383, 385, 401.
— , Nino, II. 472.
— , Tommaso, II. 472.
— , (Pisanello), Vittore, II. 497, 624.
Pistoja, Fra Paolo da, II. 672.
Pizzolo, Niccolo, II. 634.
Poel, Egbert van der, II. 797.

Poelenburg, Cornelius, II. 805.
Poggibonzo, Gio. Ang., II. 652.
Poggini, Gio. Paolo u. Domenico, II. 756.
Poilly, François de, II. 817.
Pollajuolo, Antonio, II. 578, 617, 624, 630.
— , Simon, II. 578.
Polo Domenico di, II. 659.
Polydor (J. Glauber), II. 804.
Polydoros von Rhodus, I. 201.
Polygnotos, I. 152, 158 (2).
Polyklet, I. 181.
Polyklet, I. 120, 136, 138, 140 (2), 143, 144 (5).
— , d. j., I. 144.
Pomedello, Gio. Maria, II. 625.
Ponce, Paul, II. 761.
Poncet, J., II. 762.
Ponte, Jacopo, Francesco u. Leandro, II. 758.
Pontormo, Jacopo, II. 673.
Pordenone, Gio. Antonio, II. 696.
Porinos, I. 118.
Porta, Baccio della, II. 672.
— , Giac. della, II. 585.
— , Guglielmo della, II. 755.
Potter, Paul, II. 806, 816.
Pourbus, Franz, d. ä. u. j., II. 763.
Poussin, Caspar, II. 803.
— , Nicolas, II. 792, 803.
Praxias, I. 143.
Praxiteles, d. ä., I. 141, 161, 162 (2), 163.
Preti, Maria, II. 783.
Previtali, Andrea, II. 638.
Prieur, Barthélémy, II. 761.
Primaticcio, Francesco, II. 688, 760.
Procaccini, Camillo, II. 778.
— , Ercole, II. 778.
— , Giulio Cesare, II. 778.
Pronner, Leo, II. 776.
Prote, Genovese, II. 783.
Protogenes, I. 172.
Puccio, Pietro di, II. 492.
Pujet, Pierre, II. 774.
Puligo, Domenico, II. 674.
Pynacker, Adam, II. 803.
Pyrrhos, I. 183.
Pyrgoteles (griechischer Meister), I. 169.
— (neuerer Italiener), II. 620.
Pyromachos, I. 180 (2).
Pythagoras, I. 139, 140.
Pytheos, I. 159, 160.

Q.

Queirolo, II. 773.
Quellinus, Arthur, II. 773.
— , Erasmus, II. 785.
Quercia, Jacopo della, II. 577, 608.
Quesnoy, Franz du, II. 773, 776.

R.

Rabotta, II. 813.
Raggi, Antonio, II. 773.
Raibolini, Francesco, II. 643.
Raimondi, Marco Antonio, II. 813.
Raisek, Matthias, II. 517.
Ramenghi, Bartolommeo, II. 690.
Raphael, s. Santi.
Raphon, II. 714.
Rauch, Chr., II. 826.
Ravenna, Marco da, II. 814.
Ravy, Jehan, II. 454.
Raymond, II. 762.
Razzi, Gianantonio, II. 667.
Reichel, Johann, II. 766.
Reitz, Heinrich, II. 749.
Rembrandt, Paul, II. 787, 800, 816.
René von Anjou, König, II. 499, 710.
Reni, Guido, II. 780.
Rexmann, II. 762.
Rexmon, Pierre, II. 762.
Reynolds, Josua, II. 795.
Rhoekos, I. 119.
Ribalta, Francisco, II. 792.
Ribera, Giuseppe (Josef), II. 782, 792.
Ricciarelli, Daniele, II. 677.
Riccio, Andrea, II. 573, 578, 653.
— , Maestro, II. 668.
— , Pietro, II. 666.
Ridinger, Joh. Elias, II. 807.
Riemenschneider, Tilman, II. 731.
Rigaud, Hyacinthe, II. 794.
Rigefried, II. 463.
Righetti, Agost., II. 587.
Rinaldo, II. 688.
Ring, Hermann zum, II. 714.
— , Ludger zum, II. 714.
Riquin, II. 169.
Rizi, Franzisco, II. 792.
Rizzo, Antonio, II. 620.
Robbia, Andrea della, II. 613.
— , Lucca della, II. 578, 611.
Robert, Leopold, II. 827.
Robertus, II. 175.
Robusti, Jacobo, II. 757.
Rodari, Tommaso, II. 575, 622.
Roelas, Juan de las, II. 790.
Rösch, Jacob, II. 740.
Rogerius, II. 176.
Roland, II. 734.
Romanelli, Gio. Francesco, II. 783.
Romano, Giulio, II. 582, 684, 686, 687.
Romeyn, W., II. 806.
Romney, George, II. 795.
Rondani, Francesco Maria, II. 671.

Roos, Joh. Heinrich, II. 806.
— , Philipp, II. 806.
Rosa, Salvator, II. 782, 798, 804.
Rosselli, Cosimo, II. 628.
— , Matteo, II. 781.
Rosselini, Antonio, II. 617.
— , Bernardo, II. 569, 617.
Rossetti, Biago, II. 573, 576.
Rossi, Gio Antonio de', II. 756
— , Francesco de', II. 756.
— , Rosso de', II. 674, 760.
Rottenhammer, Johann, II. 763.
Roullant de Roux, II. 751.
Rovezzano, Benedetto da, II. 647.
Rovigo, il, II. 759.
Rubens, Peter Paul, II. 603, 784, 796, 800, 807, 811, 817.
Rudolfinus, II. 175.
Rüsch, Jacob, II. 740.
Rugendas, Georg Philipp, II. 799.
Rughesee, Nicolaus, II. 526.
Ruiz, Fernan, II. 599.
Ruker, Thomas, II. 767.
Rupprecht, Fritz, II. 421.
— , Georg, II. 421.
Rusconi, Camillo, II. 773.
Rustici, Gio. Francesco, II. 647.
Rusuti, Philippus, II. 296.
Rutharts, Karl, II. 807.
Ruysbrock, J. de, II. 539.
Ruysch, Rachel, II. 808.
Ruysdael, Jacob, II. 801 (2), 816.
— , Salamon, II. 801.
Ryckaert, D., II. 797.
Rysbraeck, P., II. 804.

S.

Sabbatini, Andrea, II. 689.
— , Lorenzo, II. 756.
Sacchetti, II. 602.
Sacchi, Andrea, II. 780.
Sachtleven, Hermann, II. 804.
Sadeler, Johann, II. 816.
Saenredam, Peter, II. 802.
Salaino, Andrea, II. 665.
Salerno, Andrea da, II. 689.
Salimbeni, Arcangelo, II. 756.
Salmeggia, Enea, II. 779.
Salvi, Giovanni Batista, II. 781.
Salviati, Francesco de', II. 756.
Sammachini, Orazio, II. 756.
Sammartino, II. 773.
Sammicheli, Michele, II. 586.
Sanches, Nufro, II. 752.
Sandrart, Joachim von, II. 789.
San Gallo, Antonio di, II. 570, 583.
— , Giuliano di, II. 520, 581.
Sangiorgio, Eusebio di, II. 643.
Sano di Pietro, II. 494.
Sanredam, Joh., II. 816.
San Severino, Lorenzo und Jacopo di, II. 499.
Sansovino, Andrea, II. 577, 648, 649.
— , Jacopo, II. 587, 655.
Santa Croce, Girol. di (Maler), II. 638.
— , Girol. di (Bildhauer), II. 577, 658.
Santafede, Francesco und Fabrizio, II. 689.
Santi, Giovanni, II. 643.
— , Raphael, II. 580, 582, 642, 651, 660, 677.
Santi Bartoli, Pietro, II. 819.
Sanuti, Giulio, II. 814.
Saraceno, Carlo, II. 782.
Sardi, Giuseppe, II. 590.
Sarto, Andrea del, II. 672.
Sassoferrato, II. 781.
Satyros, I. 160.
Savery, Roland, II 800.
Savoldo, Girolamo, II. 695.
Scamozzi, Vincenzio, II. [illegible]8.
Scarpagnino, II. 572, [illegible] (2).
Schadow, J. G., II. 823.
Schaffner, Martin, II. 718.
Schalken, Gottfried, II. 798.
Schedone, Bartolommeo, II. 781.
Schendeler, Johannes, II. 524.
Scheuffelin, Hans, II. 725, 811.
Scheyern, Conr. von, II. 282.
Schiavone, Andrea, II. 695.
— , Gregorio, II. 634.
Schick, G., II. 824.
Schickhardt, Heinrich, II. 733.
Schinkel, C., II. 824 (2), 826.
Schlüter, Andreas, II. 604, 775.
Schmidt, Georg Friedr., II. 819.
Schmuzer, II. 819.
Schonganer (Schön), Martin, II. 716, 815.
Schonhofer, Sebald, II. 459, 483.
Schorel, Johann van, II. 709.
Schröter, Georg, II. 764.
Schühlein, Hans, II. 718, 736.
Schwartz, Hans, II. 749.
— , Christoph, II. 763.
— , Michael, II. 725.
Schweigger, Georg, II. 775.
Screta, Carl, II. 789.
Sebastiani, Lazzaro, II. 638.
Segala, Francesco, II. 656.
Seghers, Daniel, II. 808.
— , Gerhard, II. 785.
Selvatico, Paolo, II. 756.
Semensa, II. 780.
Semini, Andrea u. Ottavio, II. 757.
Semitecolo, Nicolo, II. 498.
Semolei, il, II. 696, 814.

Seregno, Vinci., II. 586.
Serlio, Sebastiano, II. 582, 592.
Sesto, Cesare da, II. 666, 691.
Settignano, Desiderio da, II. 577, 617.
Sevilla, Juan de, II. 791.
Sharpe, William, II. 820.
Sichem, C. van, II. 812.
Siciolante, Girolamo, II. 756.
Siegen, Ludwig von, II. 818.
Siena, Marco da, II. 756.
— , Matteo da, II. 494.
— , Michelangelo da, II. 667.
Signorelli, Luca, II. 631.
Silanion, I. 163, 180.
Silber, Jonas, II. 766.
Siloe, Diego de, II. 600.
Siloe, Gil, II. 752.
Silvestro, Don, II. 487.
Simon, I. 120.
Simone, Bruder Donatello's, II. 615.
— , di Martino, II. 493.
— , Maestro, II. 499.
Sinan, I. 372.
Sirani, Andrea u. Elisabetta, II. 780.
Skopas I. 157, 161 (3), 162, 164, 165 (2), 166.
Skyllis, I. 119.
Slingelandt, P. van, II. 798.
Sluter, Claux, II. 456.
Smilis, I. 120.
Smit, Andreas, II. 801.
Snayers, Peter, II. 800.
Snyders, Franz, II. 807.
Sodoma, II. 667.
Solari, Santino, II. 589.
Solario, Andrea, II. 667.
— , Antonio, II. 644.
Solis, Virgilius, II. 815.
Solsernus, II. 296.
Sosos, I. 184.
Soufflot, Jacques Germ., II. 595.
Soutmann, Paul Pontius, II. 817.
Spada, Lionello, II. 781.
Spadaro, Micco, II 804.
Spagna, Giovanni lo, II. 642.
Spagnoletto, II. 782, 792.
Spavento, Giorgio, II. 573.
Spelt, van der, II. 808.
Sperandio, II. 624.
Spinelli, Parri, II. 489.
Spinello, Aretino, II. 492.
Spintharos, I. 118.
Spranger, Bartholomäus, II. 763.
Squarcione, Francesco, II. 633.
Stalbemt, Adrian, II. 763.
Standaart, II. 799.
Stanko, Meister, II. 518.
Stanzioni, Massimo, II. 782.
Staren, Dirk van, II. 815.
Staurakios, I. 287.
Steen, Jan, II. 797.
Steenwyk, H. van, II. 802.
Stefano, da Bergamo, II. 579.
— , da Zevio, II. 496.
Stefanone, II. 499.
Steinbach, Erwin von, II. 347.
— , Sabina von, II. 397.
Steinmetz, Hans, II. 511.
Stella, Jacques, II. 793.
Stephan, Meister, II. 485.
Steven, van Holland, II. 766.
Stevens, II. 799.
Stieglitzer, Albrecht, II. 523.
Stimmer, Gebrüder, II. 764.
Stocker, Jörg, II. 717.
Stoss, Veit, II. 738.
Stothard, Thomas, II. 795.
Stouerbout, Dierick, II. 706.
Strange, Robert, II. 820.
Strongylion, I. 140.
Strozzi, Bernardo, II. 783.
Strudel, Peter von, II. 789.
Styppax, I. 140.
Suardi, Bartolommeo, II. 635.
Subleyras, Pierre, II. 794.
Sunder, Lucas, II. 726.
Sustermanns, Justus, II. 788.
Sustris, Friedr., II. 604.
Sutermann, Lambert, II. 762.
Suyderoef, Jonas, II. 817.
Swanevelt, Hermann, II. 803, 816.
Symon, II 496.
Syrlin, Jörg, d. ä., II. 507 (2), 732.
— , Jörg, d. j., II. 507 (2), 732.

T.

Taddeo, di Bartolo, II. 494.
Tafi, Andrea, II. 293.
Tagpreth, Peter, II. 718.
Talpino, il, II. 779.
Tasso, Bernardo, II. 583.
Tatti, Jacopo, II. 587, 655.
Taurikos, I. 179.
Telekles, I. 108.
Telephanes, I. 127.
Tempesta, II. 804.
Teniers, David, II. 796.
Terburg, Gerhard, II. 797.
Terenzo di Maestro Matteo, II. 759.
Teschler, Johann, II. 748.
Testa, II. 579.
Texier, Jean, II 583.
Theodorich v. Prag, II. 483.
Theodoros, I. 108, 129.
Theon, I. 172.
Thibaut, Wilhelm, II. 763.
Thiemen, J. van, II. 539.

Thornhill, James, II. 794.
Thornton, John, II. 477.
Thorwaldsen, Bertel, II. 824.
Thulden, Theodor van, II. 785.
Tiarini, Alessandro, II. 781.
Tibaldi, Pellegrino, II. 586, 690.
Tiepolo, Gio. Batista, II. 783.
Tilburgh, Gillis van, II. 797.
Timanthes, I. 170.
Timomachos, I. 206.
Timotheos, I. 161.
Tintoretto, Domenico, II. 757.
— , Jacopo, II. 757.
Tisio, Benvenuto, II. 690.
Titi, Santi, II. 756.
Tiziano, Vecellio, II. 693.
— , Girolamo di, II. 695.
Tobar, Alonso de, II. 792.
Tol, Dominicus van, II. 798.
Toledo, Juan Bautista de, II. 601.
Tommaso, degli Stefani, II. 297.
Torell, Wilhelm, II. 401.
Toriti, Jacobus, II. 296.
Torre, Giulio della, II. 625
Torregiani, Bartolommeo, II. 804.
Townley, Charles, II. 820.
Trarbach, Johann von, II. 784.
Trezzo, Jacopo da, II. 756.
Tribolo, il, II. 653.
Tristan, Luis, II. 791.
Tristani, Alberto, II. 576.
— , Bartol., II. 576.
— , Gianbattista, II. 576.
Tudelilla, II. 599.
Tura, Cosimo, II. 634.
Turchi, Alessandro, II. 783.
Turianus, I. 97.
Turone, II. 496.
Tzanfurnari, Emanuel, I. 289.

U.

Uccello, Paolo, II. 626.
Uden, Lucas van, II. 800.
Udine, Giovanni da, II. 684, 691, 692.
— , Martino da, II. 638.
Ugolino da Siena, II. 493.
Ulrich, Meister, II. 481.
Utrecht, Adrian van, II. 807.

V.

Vaga, Pierin del, II. 689.
Valdelvira, Pedro de, II. 600.
Valdes, Juan de, II. 791.
Valentin, Moyse, II. 782.
Valle, Andrea della, II. 587.
Vanni, Francesco, II. 756.
Vanucchi, Andrea, II. 672.
Vanucci, Pietro, II. 640.
Vanvitelli, Lodovico, II. 591.
Vargas, Luis de, II 768.
Varotari, Alessandro, II. 783.
Vasari, Giorgio, II 584, 756.
Vasco, Gran, II. 711.
Vasquez, Alonso, II. 790.
Vecchietta, Lorenzo, II. 578, 609.
Vecellio, Francesco, II. 695.
— , Marco, II. 695.
— , Orazio, II. 695.
— , Tiziano, II. 693.
Veen, Martin van, II. 709.
— , Octavius van, II. 763.
Velasquez de Silva, Don Diego, II. 790, 791.
Velde, Adrian van de, II. 806.
— , Wilhelm van de, II. 802.
Veldeck, II. 280.
Vellano, Jacopo, II. 616, 624.
Venezia, Agostino da, II. 814.
Veneziano, Antonio, II. 492.
— , Bonifacio, II. 695.
— , Lorenzo, II. 498.
Venius, Otto, II. 763.
Venne, Adrian van der, II. 805.
Venusti, Marcello, II. 577.
Verkolje, Jan u. Nicolas, II. 798.
Vernet, Horace, II. 826.
— , Joseph, II. 804.
Verocchio, Andrea, II. 616, 630.
Veronese, Paolo, II. 757.
Verschuring, A., II. 799.
Vianen, Paulus van, II. 766.
Vicentino, Valerio, II. 658.
Vico, Enea, II. 814.
Vignola, II. 584, 604.
Viguernis, Philipp von, II. 596.
Villacis, Nicolas de, II. 790.
Villadomat, Antonio, II 792.
Vincenzi, Antonio, II. 449.
Vinci, Gaudenzio, II. 665.
— , Lionardo da, II. 574, 648, 660, 661.
Vinckebooms, David, II. 800.
Vischer, Cornelius, II. 817.
— , Hermann, d. ä., II. 743.
— , Hermann, d. j., II. 746.
— , Johann, II. 746.
— , Peter, II. 743.
— , (Maler), II. 727.
Vitale dalle madonne, II. 496.
Viti, Timoteo, II. 690.
Vitoni, Ventura, II. 570.
Vitringa, W., II. 802.
Vittoria, Alessandro, II. 656.
Vivarini, Antonio, II. 498.
— , Bartolommeo, II. 636.
— , Luigi, II. 636.

Vlauen, Conrad, II. 732.
Vlieger, Simon de, II. 801.
Vliet, Joris van, II. 788.
Volpato, Giovanni, II. 819.
Volterra, Daniele da, II. 677.
— , Francesco da, II. 492.
Vos, Cornelius de, II. 786.
—, Martin de, II. 762.
Vostermann, II. 817.
Vouet, Simon, II. 782.
Vriendt, Frans de, II. 762.
Vries, Adrian de, II. 765.
— , J. R. de, II. 801.
Vrije, Adrian, II. 763.

W.

Wächter, Eberhard, II. 824.
Wagner, Hans, II. 725.
Waich, Jacob, II. 722.
Walscapele, Jacob, II. 808.
Watcau, Antoine, II. 789.
Waterloo, Anton, II. 801, 816.
Ween, M. van, II. 709.
Weenix, Johann, II. 807.
Werff, Adrian van der, II. 798.
— , Peter van der, II. 798.
Werner, Joseph, II. 789.
Werner v. Tegernsee, II. 281.
West, Benjamin, II. 795.
Westall, Richard, II. 795.
Weyde, Rogier van der, II. 708.
Weyrer, Stephan, II. 504, 736.
Wieling, Nicolaus, II. 786.
Wild, Hans, II. 728.
Wilhelm, II. 243.
— von Innsbruck, II. 156.
— , Meister (Köln), II. 467, 484.
— , Meister v. Marburg, II. 415.
— , Meister von Sens, II. 243, 316.
Wiligelmus, II. 174.
Willarts, Adam, II. 801.
Wille, Joh. Georg, II. 819.
Willeborts, Thomas, II. 786.
Willeram, II. 279.
Winckelmann, Joh., II. 823.
Witte, Caspar de, II. 804.
— , Emanuel de, II. 802.
— , Livin de, II. 706.
— , Peter de, (gen. Candido), II 763, 766.
— , Peter de, (Landschaftsmaler), II. 804.
Wohlgemuth, Michael, II. 721, 737, 810.
Wolvinus, I. 282.
Woolet, William, II. 820.
Wouverman, Philipp, II. 806.
Wren, Christopher, II. 602.
Wright, Michael, II. 794.
Wurmser, Nicolaus, II. 483.
Wurzelbauer, Benedict, II. 765.
Wynants, Johann, II. 801.

X.

Xenokles, I. 135.
Ximenes, II. 599.

Y.

Yañez, Hernan, II. 768.

Z.

Zaccagni, Bernardino, II. 575.
Zaftleven, Hermann, II. 804.
Zampieri, Domenico, II. 779.
Zeitblom, Bartholomäus, II. 717.
Zelotti, Batista, II. 758.
Zenale, Bernardo, II. 666.
Zenodoros, I. 202.
Zeuxis, I. 170 (2).
Zevio, Aldighiero da, II. 496.
— , Stefano da, II 496.
Zingaro, il, II. 645.
Zoppo, Marco, II. 634.
Zorg, II. 797.
Zuccaro, Taddeo u. Federigo, II. 576.
Zucchi, II. 579.
Zurbaran, Francisco, II. 790.
Zyl, Theodor van, II. 763.

III. Verzeichniss der Illustrationen.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei; I. bedeutet erster Band, II. bedeutet zweiter Band. Die Zahlen sind die der Seiten, wo sich die Illustrationen befinden. Die diesem Verzeichnisse einverleibten Illustrationen der als Supplement beigegebenen „Kunst der Gegenwart" unterscheiden sich durch die jedesmal den Localitäten vorgesetzten **; die grössere Zahl hiebei zeigt die Tafel, die kleinere den Gegenstand an, das * neben der grösseren Zahl bezeichnet die Ergänzungstafeln.)

A.

Aegypten.
Reliefköpfe (ägypt.), a. d. Epoche der 18. Dynastie, Sc. I. 50.

Aezani.
Zeustempel.
Ansicht, A. I. 176.

Agrigent.
Grabmal des Theron.
A. I. 177.

Ahrweiler.
Stadtkirche.
Grundriss des Chores, A. II. 343.
Inneres System, A. II. 344.

Alby.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 335.

Alt-Delhi.
Baudenkmal, A. I. 369.

Altenberg.
Kirche.
Chor und Querschiff, A. II. 345.

Altenstadt.
Kirche.
Pfeilerkapitäl, A. II. 219.

Amiens.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 325.
System des Schiffbaues, A. II. 325.
Christusstatue am Hauptportal, Sc. II. 389.

Ancona.
Dom.
Grundriss, A. II. 164.

Angoulême.
Kathedrale.
Façade, A. II. 235.
Theil des Längendurchschnitts, A. II. 233.

Ani.
Kathedr. m. restaur. Kuppelthurm.
Ansicht, A. I. 351.

Antäopolis.
Ehemaliger Tempelrest, A. I. 55.

Antiphellos.
Sarkophag und Felsgrab.
A. I. 101.

Antwerpen.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 436.

Assur.
Pyramide, A. I. 57.

Asti.
S. Pietro.
Grundriss, A. II. 163.
Kapitäl, A. II. 163.

Athen.
Tempel der Nike Apteros.
Relief von d. Brüstung, Sc. I. 166.
Aus dem Friese, Sc. I. 145.
Theseustempel.
Ansicht, A. I. 132.
Grabpfeiler d. Aristion, Sc. I. 135.

Athen.
Erechtheion.
Ansicht der südl. Halle, A. I. 134.
Parthenon.
Metope, Sc. I. 146.
Von dem innern Friese, Sc. I. 147.
Windethurm.
Relief des Notos, Sc. I. 181.
Monument des Lysikrates.
A. I. 157.
Athenestatue, Sc. I. 124.
Augsburg.
Dom.
Von den Reliefs der Erzthüre, Sc. II. 73, 74.
Autun.
Kathedrale.
Querdurchschnitt, A. II. 126.
Avioth.
Kirchhofkapelle.
Ansicht, A. II. 503.

B.

Babylon.
Fragment eines Reliefs, I. 69.
Baden-Baden.
**Trinkhalle, von Hübsch.
Grundriss, A. 110, 6.
Detail, A. 110, 7.
Balve.
Kirche.
Querdurchschnitt, A. II. 99.
Bamberg.
Dom.
Inneres System des Schiffbaues, A. II. 203.
Verkündigung Mariä, a. d. Brüstungswänden des östl. Chores, Sc. II. 263.
Kopf des Engels aus der Verkündigung, Sc. II. 264.
Statuen des Apostels Petrus u. d. h. Kunigunde, Sc. II. 393.
Kopf d. Märtyrers Stephanus, von den Statuen, Sc. II. 394.
Pferdekopf von der Reiterstatue d. Königs Stephans v. Ungarn, Sc. II. 395.
Bibliothek.
Der verklärte Salvator, unausgemalte Federzeichnung in einem Missale d. XI. Jahrh., M. II. 85.
Barcelona.
S. Pablo.
Kreuzgang, A. II. 246.
Baug.
Grössere Grotte.
Innere Ansicht, A. I. 310.
Bayeux.
Kathedrale.
System d. Schiffarkaden, A. II. 237.
Chortriforium, A. II. 331.
Beauvais.
Kathedrale.
Innenansicht d. Chores, A. II. 327.
Benihassan.
Grabportikus, A. I. 37.
Von den Wandmalereien, I. 38.
St. Bénoit-sur-Loire.
Kirche.
Kapitäl vom Portikus, A. II. 50, 80.
Bergen.
Marienkirche.
Kapitäl, A. II. 225.
Berlin.
**Markuskirche, von A. Stüler.
Längendurchschnitt, A. 107, 4.
Grundriss, A. 107, 5.
**Neue kathol. Michaelskirche, von A. Soller.
Aufriss, A. 107, 6.
Querprofil, A. 107, 7.
Grundriss, A. 107, 8.
**Petrikirche, von H. Strack.
Querprofil, A. 107, 9.
Grundriss, A. 107, 10.
**Bauakademie, von Schinckel.
Façade, A. 108, 1.
Details, A. 108, 2 u. 3.
Reliefs, Sc. 113, 3 u. 4.
**Das neue Museum, von A. Stüler.
Details, A. 108, 4—9.
Kinderfries aus den Wandgemälden des Treppenhauses, von W. v. Kaulbach, M. 125, 1.
**Königl. Akademie.
Statue des Paris, von A. Wredow, Sc. 114, 5.
**Königl. Museum.
Amazonengruppe, von A. Kiss, Sc. 114, 9.
**Königl. Schloss.
Ein Rossbändiger, von Baron von Klodt. Sc. 117, 9.
**Kapelle des Königl. Schlosses.
Die Anbetung der Hirten, Wandgemälde von E. Daege, M. 120, 6.

Berlin.
**Schauspielhaus.
Die Statue Iffland's, v. Fr. Tieck, Sc. 113, 1.
Karyatide, v. Fr. Tieck, Sc. 113, 2.
**Palais des russischen Gesandten, von Knoblauch.
Façade, A. 108, 18.
Details, A. 108, 19 u. 20.
**Wohngebäude, von Fr. Hitzig.
Ansicht, A. 108, 15.
Grundrisse, A. 108, 16 u. 17.
**Schlossbrücke.
Nike, den Kämpfer bekränzend, Marmorgruppe von Fr. Drake, Sc. 113, 10.
Athene, den Jüngling in den Waffen unterrichtend, Marmorgruppe von H. Schievelbein, Sc. 113, 11.
Athene hilft dem Krieger kämpfen, Marmorgruppe von G. Bläser, Sc. 113, 12.
Nike, den gefallenen Krieger zum Olymp führend, von A. Wredow, Sc. 113, 13.
**Platz vor den Linden.
Denkmal Friedrichs des Grossen, von Chr. Rauch, Sc. 113, 8.
**Platz am Opernhaus.
Statue Blüchers, von Chr. Rauch, Sc. 113, 6.
**Thiergarten.
Relief vom Denkmal König Friedrich Wilhelm III., von Fr. Drake, Sc. 114, 2.
**Sammlung des Consuls Wagener.
Papst Paul III. lässt sich das von Kranach gemalte Bild Luthers zeigen, Oelgem. von K. Schorn, M. 124, 2.
Der Leichnam der hl. Katharina, von Engeln nach dem Sinai getragen, Oelgem. von H. Mücke, M. 128*, 1.
Die Elfen, Oelgemälde von Ed. Steinbrück, M. 128*, 3.
**Sammlung des Herrn Sachse.
Friede in der Natur, Oelgemälde von C. Blechen, M. 134, 5.
**Sammlung des Herrn Ravené.
Slavische Musikanten, Oelgemälde von L. Gallait, M. 131, 3.
Klosterkirche.
Kapitäle an den Schiffpfeilern, A. II. 362.
Museum.
Statue des Adorante, Sc. I. 151.

Berlin.
Museum.
Opfer des Abraham und Jünger Christi, Elfenbeinschnitzwerk, I. 251.
Siegel der Pfalzgräfin Adelheid, Sc. II. 79.
Kupferstich-Kabinet.
Verkündigung Mariä, aus einem Pleniarium des XI. Jahrhunderts, M. II. 84, 85.
Königl. Bibliothek.
Aus der Handschrift d. Willeram: Verkündigung Mariä, M. II. 280.
Aus der Handschrift des Eneidt: Dido vor Aeneas klagend, M. II. 281.
Aus der Handschrift des Lebens der Maria, von Werner von Tegernsee:
Verkündigung Mariä, M. II. 281.
Die klagenden Mütter von Bethlehem, M. II. 282.
Indisches Miniaturbild, I. 325.
Bernay.
Kirche.
Inneres System, A. II. 51.
Bethlehem.
Kirche.
Im Innern, A. I. 238.
Beverley.
Münster.
Inneres System der östl. Theile, A. II. 368.
Bidjapur.
Mausoleum des Ibrahim Schah.
Ansicht, A. I. 377.
Bologna.
S. Petronio.
Grundriss, A. II. 449.
Borgund.
Kirche.
Grundriss, A. II. 148.
Ansicht, A. II. 149.
Boro Budor (auf Java).
Tempel.
Ansicht, A. I. 327.
Sculptur, I. 328.
Borrie.
Kirche.
Chorbogen, A. II. 245.
Bourges.
Kathedrale.
Grundriss d. Chorrundung, A. II. 328.

Braine.
St. Yved.
Grundriss des Chors, A. II. 315.
Brandenburg.
Katharinenkirche.
Von der äusseren Dekoration der Kapellen, A. II. 527.
a. d. Harlunger Berge:
Ehemalige Kirche.
Grundriss, A. II. 118.
Braunschweig.
**Lessings Platz.
Statue Lessings, von E. Rietschel, Sc. 114, 3.
Brechin.
Rundthurm.
Eingangsthür, A. II. 61.
Bremen.
**Wallanlagen.
Statue des Astronomen Olbers, von Steinhäuser, Sc. 117, 7.
Breslau.
Hl. Kreuzkirche.
Grundriss der Krypta, A. II. 364.
Brixworth.
Kirche.
Arkadenfenster, A. II. 18.
Bronnbach.
Kirche.
Grundriss, A. II. 105.
Inneres System, A. II. 105.
Brügge.
Stadthaus.
Ansicht, A. II. 437.
Brüssel.
**Nationalpallast.
Die Schlacht bei Worringen, Oelgemälde von N. de Keyser, M. 131, 4.
**Place royal.
Statue Gottfrieds von Bouillon, von E. Simonis, Sc. 118, 9.
Budrun.
Relief, I. 164.
Bulach.
**Kirche, von Hübsch.
Choransicht, A. 110, 3.
Innere Ansicht, A. 110, 4.
Grundriss, A. 110, 5.
Burgos.
Kathedrale.
Ansicht, A. II. 551.
Burgos.
Kathedrale.
Inneres System, A. II. 378.
Kapitäle u. Schaftansätze im Chorumgange, A. II. 379.

C.

Caen.
St. Etienne.
Aeussere Ansicht, A. II. 135.
Inneres System, A. II. 136.
Kapitäl der untern Schiffarkaden, A. II. 136.
Kapitäl der Gurtträger des Gewölbes, A. II. 136.
St. Pierre.
Ansicht, A. II. 434.
Ste. Trinité.
Grundriss, A. II. 134.
Cahors.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 130.
Canigou.
Kirche St. Martin.
Kapitäle, A. II. 53.
Carcassonne.
Kathedrale.
Inneres System, A. II. 125.
Cashel.
Cormac's Kapelle.
Sarkophag d. Cormac Mac Carthy, Sc. II. 146.
Castellaccio.
Grabmonument, A. I. 91.
Castle Acre.
Kirche.
Façade, A. II. 242.
Cathsworth.
**Sammlung des Herzogs von Devonshire.
Der wiederbelebende Amor, Marmor-Statue von Carlo Finelli, Sc. 118*, 14.
Statue einer Vestalin, Marmorstatue von Monti, Sc. 118*, 11.
Musidora, Marmorstatue von R. J. Wyatt, Sc. 118*, 5.
Charlottenburg.
**Mausoleum.
Statue der Königin Louise von Preussen, von Chr. Rauch, Sc. 113, 5.

Chartres.
Kathedrale.
Chorfenster, A. II. 323.
Statue vom Westportal, Sc. II. 271.
Chemnitz.
Klosterkirche.
Portal, A. II. 522.
Cherchell.
Bild des Aschmun, Sc. I. 83.
Punisches Votivbild, Sc. I. 83.
Chichen.
Relief, I. 26.
China.
Chin. Tempel, A. I. 332.
Chin. Pä-lu's, A. I. 333.
Aus einer Chinesischen Malerei. I. 334.
Chorin.
Kirche.
Westgiebel, A. II. 363.
Clermont.
Notre-Dame-du-Port.
Grundriss der Chorpartie, A. II. 119.
Querdurchschnitt des Schiffes, A. II. 119.
Clermont-Ferrand.
Kathedrale.
Strebesystem am Oberbau, A. II. 334.
Conques.
Kirche.
Grundriss, A. II. 121.
Inneres System, A. II. 122.
Constantinopel.
Sophienkirche mit den später zugefügten Minarets.
Oestliche Ansicht, A. I. 262.
Mosaik in der Vorhalle, I. 270.
Madonnenkopf. Mosaik, I. 286.
Mausoleum Soliman's II.
Ansicht, A. I. 372.
Obelisk des Theodosius.
Piedestal, Sc. I. 246.
Agia Theotokos.
Façade, A. I. 279.
Copan.
Verschütteter Bildpfeiler, I. 27.
Cordova.
Moschee.
Querdurchblick, A. I. 347.
Cues.
Kirche des Hospitals.
Grundriss, A II. 502.

D.

Danzig.
Trinitatiskirche und Annakapelle.
Giebel, A. II. 530.
Artushof.
Das Innere, A. II. 431.
St. Denis.
Kirche.
Ansicht des Chores, A. II. 140.
Didymö.
Apollotempel.
Säulen, A. I. 159.
Dogan-lu.
In der Nähe:
Phryg. Felsgrab, Sc. I. 100.
Dresden.
**Theater, von G. Semper.
Perspktiv. Ansicht, A. 110, 10 u. 11.
Fries, von E. Hähnel, Sc. 115, 6.
Giebelfeld, von E. Rietschel, Sc. 117, 1.
Drontheim.
Dom.
Oestliche Ansicht, A. II. 375.
Vom Aeussern d. Chorseitenschiffs, A. II. 376.
Von den Wandarkaden im Umgang des Oktogons, A. II. 376.
Drübeck.
Kirche.
Säulenkapitäl in späterer Stuckform, A. II. 110.
Drüggelte.
Kapelle.
Grundriss, A. II. 100.
Düsseldorf.
**Städtische Gallerie.
Waldlandschaft, Oelgemälde von J. W. Schirmer, M 134, 1.

E.

Earl's Barton.
Kirche.
Thurm, A. II. 58.
Edinburgh.
St. Giles.
Portal, A. II. 441.
Elephanta.
Hauptgrotte.
Im Innern, A. I. 317.
Ellora.
Sculptur, I. 321.

Elne.
Kreuzgang.
Kapitäl, A. II. 231.
Eltham.
Pallast.
Halle, A. II. 548.
Escorial.
S. Lorenzo.
Grundriss, A. II. 600.
Innenansicht der Kirche, A. II. 601.
Essen.
Münsterkirche.
Thurm über dem Westbau mit moderner Bedachung, A. II. 11.
Pilasterkapitäl im Innern, A. II. 12.
Würfelkapitäl in einer der Fensterarkaden des Thurmes, A. II. 12.
Etrurien.
Etruskische Aschenkiste, A. I. 94.
— Grabrelief, Sc. I. 96.
— Malerei, I. 98.
Exeter.
Kathedrale.
Pfeiler, A. II. 439.
Fenstermaasswerk, A. II. 439.
Kapitelhaus.
Decke, A. II. 544.

F.

Firuz-Abad.
Trümmer des Pallastes, A. I. 292.
Florenz.
S. Giovanni.
Innenansicht, A. II. 158.
S. Leonardo.
Relief d. Kreuzabnahme, Sc. II. 176.
S. Maria Novella.
Von dem Rahmen des Madonnenbildes: Johannes der Evangelist, M. II. 294.
Loggia de' Lanzi.
Statue der Thusnelda, Sc. I. 204. Unfern:
S. Miniato.
Façade, A. II. 159.
Fontfroide.
Kirche.
Schiff, A. II. 230.
Frankfurt a. M.
**Städelsches Institut.
Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Oelgemälde von W. v. Schadow, M. 121, 1.
Freiburg, im Breisgau.
Münster.
Chor-Grundriss, A. II. 509.
**Bahnhofgebäude, von Eisenlohr.
Façade des Hauptgebäudes, A. 110, 1.
Perspektivische Ansicht der Bahnhalle, A. 110, 2.
Freising.
Dom.
Krypta, A. II. 115.
Fritzlar.
Stiftskirche.
Säulenkapitäl in der Krypta, A. II. 106.
Frose.
Kirche.
Säulenkapitäl im Schiff, A. II. 107.

G.

St. Gabriel.
Kirche.
Façade, A. II. 124.
St. Gallen.
Bibliothek des Klosters.
König David, irisches Miniaturbild, I. 284.
Gelnhausen.
Pfarrkirche.
Chorgiebel, A. II. 201.
St. Généroux.
Kirche.
Ausstattung des Aeusseren; Profil des Giebelgesimses und Profil des Bogengesimses, A. II. 17.
Germigny-des-Prés.
Kirche.
Grundriss des alten Theils derselben. A. II. 17.
Gernrode.
Stiftskirche.
Säulenkapitäl, A. II. 13.
Vom Westbau, A. II. 14.
Giseh.
Von den Gräbern.
Relief, I. 34.
Glasgow.
Kathedrale.
Grundriss der Krypta, A. II. 373.
Fenstermaasswerk, A. II. 374.
Glastonbury.
St. Josephskapelle.
Inneres System, A. II. 241.

Gloucester.
Kreuzgang bei der Kathedrale.
Wölbung, A. II. 545.
Godesberg.
Hochkreuz, A. II. 413.
Goslar.
Dom.
Säulenkapitäl der Portalhalle, A. II. 111.
Träger des Krodoaltars, Sc. II. 72.
Gozzo.
Kirche im phönic. Heiligthum.
Ansicht, A. I. 80.
Granada.
Pallast Karl des V.
Grundriss, A. II. 599.
Portikus des Generalife.
A. I. 362.
Alhambra.
Aus der Gewölbemalerei, I. 363.
Guadalajara.
Pallast del Infantado.
Hof, A. II. 595.
Guatusco.
Teocalli, A. I. 117.
Gurk.
Dom.
Grundriss der Krypta, A. II. 116.

H.

Halberstadt.
Dom.
Säulenkapitäl im Unterbau der Thürme, A. II. 211.
Salvatorfigur von den gewirkten Teppichen, II. 182.
Liebfrauenkirche.
Apostelfigur v. d. Chorbrüstungswänden, Sc. II. 257.
Hamburg.
**Sammlung des Dr. Abendroth.
Die Christenverfolgung in den Katakomben Roms, Oelgemälde von Karl Rahl, M. 127, 3.
Heidelberg.
Bibliothek.
Aus der Handschrift des Welschen Gastes: Bärenjagd, M. II. 284.
Heiligenkreuz.
Kirche.
System des Kreuzganges; jüngere Formation, A. II. 221.
Aeussere Wandkrönung, A. II. 220.
Heiligenkreuz.
Dormitorium.
Ansatz der Gewölbegurte über den Rundpfeilern, A. II. 360.
Heilsberg.
Bischöfliches Schloss.
Grundriss, A. II. 430.
Heilsbronn.
Kapelle.
Portal, A. II. 205.
Heisterbach.
Kirche.
Grundriss des Chores, A. II. 195.
Durchschnitt des Chores, A. II. 195.
Heliopolis.
Ansicht eines Theiles der Monumente, A. I. 223.
Herculanum.
Wandbild: Mutter und Tochter.
M. I. 208.
Herzogenrade.
Kirche.
Grundriss der Krypta, A. II. 97.
Hildesheim.
Dom.
Von der Erzthüre. Die Ermordung Abels, Sc. II. 71.
St. Godehard.
Grundriss, A. II. 108.
St. Michael.
Grundriss, A. II. 44.
Altes Säulenkapitäl, A. II. 44.
Innere Ansicht, A. II. 109.
Horpacz.
Kirche.
Kapitäle von den Säulchen des Chorbogens, A. II. 224.
Husum.
Kirche.
Durchschnitt, A. II. 244.
Huysburg.
Kirche.
Inneres System, A. II. 47.

I.

Jaen.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 598.
St. Ják.
Kirche.
Westportal, A. II. 223.
Dekorativ symbolische Sculptur, Sc. II. 266.

St. Jakob.
Kirche.
Grundriss, A. II. 117.
Iconium.
Schloss der Seldschuken.
Ansicht, A. I. 359.
Jerichow.
Kirche.
Ansicht, A. II. 227.
Kranzgesims und Rundbogenfries, A. II. 225.
Iffley.
Kirche.
Portal, A. II. 241.
Ingolstadt.
Frauenkirche.
Grundriss, A. II. 512.
Ispahan.
Die grosse Moschee.
Ansicht, A. I. 374.
Issoire.
Kirche.
Choransicht, A. II. 120.

K.

Kairo.
Moschee Tulun.
Inneres, A. I. 345.
Unfern:
Mausoleum.
Ansicht, A. I. 357.
Karli.
Chaitya-Grotte.
Innere Ansicht, A. I. 306.
Karlsruhe.
** Theater, von Hübsch.
Perspektivische Ansicht, A. 110, 8.
Karnak.
Im südlichen Nebentempel:
Pylon mit Waffenschmuck, Relief, I. 40.
Scene aus den Kriegen Seti's I. Relief, I. 47.
Ramses III., durch Toth u. Horus gereinigt. Relief, I. 48.
Kaschau.
Dom.
Grundriss, A. II. 418.
Kenchreae.
Pyramide, A. I. 108.
Khorsabad.
Pallast.
Portal, Sc. I. 62.
Kopf des Becherträgers des Königs. Sc. I. 65.
Killaloe.
Kirche.
Durchschnitt, A. II. 61, 147.
Kloster-Neuburg.
Verdüner-Altar.
Maria aus dem Bilde der Kreuzigung, Emailzeichnung, II. 188.
Simson, an demselben, M. II. 189.
Köln.
Dom.
Grundriss d. Chorhaupts, A. II. 344.
St. Maria a. d. Kapitol.
Grundriss, A. II. 36.
Innenansicht, A. II. 37.
Säulenkapitäl, A. II. 37.
Statue der Maria mit dem Kinde, Sc. II. 262.
Chor von Gross-St. Martin.
Grundriss des Erdgeschosses und des Galleriegeschosses, A. II. 193.
Ansicht der Chorpartie, A. II. 194.
** Städtisches Museum.
Die trauernden Juden, Oelgemälde von Ed. Bendemann, M. 121, 4.
Königsberg.
** Städtisches Museum.
Sonntag Nachmittag, Oelgemälde von F. Waldmüller, M. 127*, 3.
Komburg.
Abtei.
Das innere Thor, A. II. 114.
Konradsburg.
Kirche.
Säulenkapitäl in der Krypta, A. II. 209.
Korinth.
Tempel.
Ansicht, A. I. 117.
Kuttenberg.
St. Barbarakirche.
Fenster im Oberbau des Chores, A. II. 517.
Decoration der Strebebögen des Chores, A. II. 518.
Kyrene.
Reste der Malerei einer Metope von dem Friese eines Grabmonuments, I. 184.

L.

Laach.
Kirche.
Inneres System, A. II. 94.
Dachgesims am Ostchor, A. II. 95.
Kapitäl an den Halbsäulen der Ostbasis, A. II. 95.
Westlicher Vorhof, A. II. 197.

Landsberg.
Schlosskapelle.
Grundriss, A. II. 111.

Landshut.
St. Martin.
Querdurchschnitt, A. II. 511.

Lanmeur.
St. Mélair.
Säule in der Krypta, A. II. 52.

Laon.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 312.
Façade, A. II. 313.

Lastingham.
Kirche.
Säule in der Krypta, A. II. 60.

Lavenham.
Kirche.
Inneres System, A. II. 543.

Leipzig.
**Payne'sche Kunstanstalt.
Der Tod des Leonardo da Vinci, Oelgemälde von Jul. Schrader, M. 124, 4.

Limburg a. H.
Kirche.
Untere Hälfte der Nordwand des Querbaues; Innenseite, A. II. 40.

Limburg a. d. Lahn.
Domkirche.
Innenansicht, A. II. 200.

Lippoldsberge.
Kirche.
Inneres System des Schiffes, A. II. 99.

London.
Kirche von Westminster, Kapelle Heinrich's VII.
Durchschnitt vom Oberbau, mit dem Fenster der Westseite, A. II. 546.
Brit. Museum.
Von den Reliefs des sog. Harpago's-Denkmal, Sc. I. 168.

London.
**Das neue Parlamentsgebäude, von Chr. Barry.
Theil der Façade, A. 112, 8.
Statue Saher's de Quincy, Earls von Winchester, v. J. S. Westmacott, Sc. 118*, 6.
**Sammlung des Earl von Grosvenor.
Amazonengruppe, von E. Wolff, Sc. 117, 6.
**Sammlung der Miss Roger.
Der Tod des Rothwilds, Oelgemälde von D. Wilkie, M. 132, 2.

Longford. (Grafschaft Derby in England.)
**Kirche.
Grabmal der Herzogin von Leicester, von John Gibson, Sc. 118*, 8.

Lorsch.
Halle, A II. VIII.

Lucca.
S. Micchele.
Ansicht, A. II. 251.

Lübeck.
Marienkirche.
Grundriss, A. II. 361.

Lüttich.
St. Barthélemy.
Reliefgruppe vom Taufbecken, Sc. II. 168.
St. Jacques.
Innenansicht, A. II. 538.

Lyon.
Kathedrale.
Aeussere Architektur der Oberfenster, A. II. 333.
Kirche von Ainay.
Grundriss, A. II. 54.

M.

Madrid.
**Königl. Museum.
Nestor, von Antilochus vertheidigt, Marmorgruppe, von Alvarez, Sc. 118*, 7.

Magdeburg.
Dom.
Grundriss d. Chorschlusses, A. II. 212.

Magdeburg.
Dom.
Kapitäl der Eckpfeiler d. Chores, A. II. 212.
Marienkirche.
Kapitäl einer ummauerten Säule, A. II 45.
Mahavellipore.
Pagode.
Ansicht, A. I. 318.
Kampf mit dem Büffeldämon. Sc. I. 322.
Mainz.
Gotthardskapelle.
Säulenkapitäl und Architrav der äusseren Arkaden, A. II. 102.
**Theater, von G. Moller.
Façade, A. 110, 9.
Malmsbury.
Kirche.
Inneres System, A. II. 240.
Marburg.
Elisabethkirche.
Inneres System, A. II. 350.
Marienburg.
Hochmeisterwohnung.
Durchschnitt des Remters, A. II. 430.
St. Maurice.
Kirche.
Grundriss, A. II. 233.
Maursmünster.
Kirche.
Kapitäl im Westbau, A. II. 113.
Meillant.
Schloss.
Ansicht, A. II. 535.
Meissen.
Dom.
Südl. Querschifffügel, A. II 356.
Memphis.
Im Pyramidenfelde.
Sphinxkoloss, I. 33.
Merseburg.
Dom.
Nordportal, A. II. 521.
Methler.
Kirche.
Querdurchschnitt, A. II. 207.
St. Michel-d'Entraigues.
Kirche.
Grundriss, A. II. 236.
Minden.
Dom.
Innere Ansicht, A. II. 353.
Fenster im Schiff, A. II. 354.
Obertheil d. Thurmbaues, A. II. 43.
Modena.
Dom.
Grundriss, A. II. 160.
Inneres System, Längendurchschn. A. II. 160.
Façade, A. II. 161.
Monreale.
Kirche.
Grundriss, A. II. 165.
Von den Schiffarkaden, A. II. 166.
Montmajour.
Ste. Croix.
Grundriss, A. II. 53.
Moskau.
Kirche Wasili Blagennoi.
Ansicht, A. I. 380.
**Peter-Paulskirche.
Christi Auferstehung, Altargem., von Wach, M. 120, 2.
München.
**Kirche in der Vorstadt Au, von Ohlmüller.
Innere Ansicht, A. 109, 2.
**Ruhmeshalle, von A. v. Klenze.
Perspektivische Ansicht, A. 109, 3.
**Bahnhofgebäude, von Bürklein.
Aufriss, A. 109, 5.
**Neue Pinakothek.
Der Rottmannssaal, von Voit.
Durchschnitt, A. 109, 4.
Sikyon, v. K. Rottmann, M. 133, 2.
Die auswandernde Christenfamilie, Gruppe aus dem Oelgemälde: die Zerstörung Jerusalems, von W. v. Kaulbach, M. 125, 2.
Historische Landschaft, Oelgemälde von J. A. Koch, M. 132, 1.
Küste der Normandie nach einem Sturme, Oelgemälde, von A. Achenbach, M. 134, 3.
**Neuer Königsbau.
Der Nibelungen Ende, Freskogemälde von Jul. Schnorr von Carolsfeld, M. 119, 4.
Die Geburt der Aphrodite, Relief v. L. v. Schwanthaler, Sc. 115, 2.
**Allerheiligenkapelle.
Christus am Oelberg, aus den Gewölbemalereien, von Heinr. v Hess, M. 119, 3.

München.
**Isarthor.
Einzug Kaiser Ludwig des Bayern, Freskogemälde von B. Neher, M. 128*, 5.
**Wallfahrtsort Maria Eich bei München.
Die hl. Jungfrau mit dem Kinde, lebensgrosse Gruppe in Sandstein von Konr. Eberhard, Sc. 117, 3.
**Das Treppenhaus der Königl. Bibliothek, v. Fr. v. Gärtner.
Perspektivische Ansicht, A. 109, 1.
K. Bibliothek.
Bild d. h. Markus, aus einem Evangeliarium d. X. Jahrh., M. II. 28.
Die Verkündigung Mariä, Elfenbeinrelief von dem Deckel eines Evangeliariums, Sc. II. 77.
Wassergestalt, als Träger eines Evangelistensymbols, in einem Evangeliarium des XI. Jahrhunderts, M. II. 85.
Evangelist Markus, in demselben, M. II. 86.
Aus der Handschrift des Conrad von Scheyern: Der verklärte Erlöser, M. II. 283.
Aus der Handschrift des Tristan: Miniaturen, M. II. 407.
Münster.
**Dom.
Maria mit dem Leichnam Christi, Marmorgruppe von Achtermann, Sc. 117, 5.
Lambertikirche.
Fenstermasswerk, A. II. 524.
Servatiikirche.
Inneres System d. Schiffes, A. II. 206.
Murano.
Dom.
Von den Friesen, Sc. II. 155.
Murrhardt.
Walderichskapelle, A. II. 217.
Mykenä.
Löwenthor.
Relief, I. 87.
Myra.
Felsgräber, A. I. 102.

N.

Nacoleia.
In der Nähe:
Phrigisches Felsgrab, Sc. I. 100.
Naga.
Basrelief, Sc. I. 58.
Nimrud.
Nordwestpallast.
Belagerung einer Stadt, Relief, I. 63.
Relief, I. 65.
Nivelles.
St. Gertrud.
Ansicht des Westbaues, A. II. 38.
Norwich.
Kathedrale.
Kapitäl e. Schiffpfeilers, A. II. 142.
Noyon.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 238.
Nürnberg.
Eucharіuskapelle.
Innenansicht, A. II. 204.
Säulenkapitäl und Basen der Gewölbgurte, A. II. 204.
Lorenzkirche.
Grundriss, A. II. 358.
Westportal, A. II. 420.
Sebalduskirche.
Blick aus dem Schiffe in den Westchor. A. II. 202.
Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald, A. II. 519.
Der schöne Brunnen, A. II. 421.
Das Nassauer Haus, A. II. 422.

O.

Olympia.
Metopenrelief, Sc. I. 149.
Oppenheim.
Katharinenkirche.
Ansicht, A. II. 415.
Grundriss des östl. Theils, A. II. 349.
Osborne.
**Königl. Sammlung.
Die Weide. Oelgemälde von T. S. Cooper, M. 136, 3.
Oster-Insel.
Bildpfeiler, Sc. I. 10.
Otaheiti.
Morai, A. I. 9.
Oudenarde.
Stadthaus.
Ansicht, A. II. 540.

Oxford.
Christchurch-College.
Treppenhaus, A. II. 547.

P.

Paderborn.
Bartholomäuskapelle.
Innenansicht, A. II. 42.
Kapitäl, A. II. 42.
Padua.
S. Antonio.
Grundriss, A. II. 254.
Pästum.
Tempel des Poseidon.
Innere Ansicht, A. I. 138.
Von der Wandmalerei eines Grabes, I. 73.
Palenque.
Basrelief, I. 28.
Palermo.
Dom.
Vom Chorausseren, A. II. 165.
S. Agostino.
Portalbogen, A. II. 385.
S. Giovanni degli Eremiti.
Grundriss, A. II. 68.
Parny-le-Monial.
Kirche.
Inneres System, A. II. 127.
Parenzo.
Dom.
Grundriss, A. II. 19.
Säulenkapitäl vom Altartabernakel, A. II. 250.
Mosaik in der Hauptkuppel der Absis, II. 292.
Canonicatgebäude, A. II. 249.
Paris.
Kathedrale.
Ursprüngliches und später verändertes System des Innern, A. II. 314.
Ste. Chapelle.
Obertheil der Fenster und Strebepfeiler, A. II. 329.
Apostelstatue, Sc. II. 390.
**St. Clotilde, von Gau und Bally.
Façade, A. 112, 4.
St. Martin des Champs.
Refectorium, A. II. 322.
Paris.
**S. Vincent de Paul, von Hittorf und Le Père.
Façade, A. 112, 1.
Querprofil, A. 112, 2.
Grundriss, A. 112, 3.
**Deputirtenkammer.
Relief d. Giebelfeldes, von Cortot Sc. 118, 1.
**Industriepallast, von Vieile.
Perspektivische Ansicht, A. 112, 6.
Querdurchschnitt, A. 112, 7.
**Stadthaus, von Godde u. Lesueur.
Theil der Façade, A. 112, 5.
**Louvre.
Die Apotheose Homers, Plafondgemälde von Ingres, M. 119, 1.
**Gallerie des Luxembourg.
Ackernde Ochsen, Oelgemälde von Rosa Bonheur, M. 135, 6.
Königl. Bibliothek.
Kaiser Lothar, fränk. Miniaturbild, I. 285.
Hôtel de Cluny.
Elfenbeinrelief mit der Darstellung Otto III. und der Theophania, Sc. II. 26.
Parma.
Dom.
Grundriss, A. II. 162.
Inneres System, A. II. 162.
Baptisterium.
Grundriss, A. II. 253.
Pasargadä.
Bild des Cyrus, Sc. I. 71.
Payach (in Kaschmir).
Tempel.
Ansicht, A. I. 311.
Payerne.
Kirche.
Grundriss, A. II. 129.
Périgueux.
Kirche St. Front.
Von der alten Façade, A. II. 15.
Von der Gallerie d. alten Façade, A. II. 16.
Innenansicht, A. II. 131.
Persepolis.
Von den Resten des Pallastes.
A. I. 72.
Relief, I. 75.
Peschawer.
Unfern:
Indo-skythisches Bildwerk.
Sc. I. 297.

Peterborough.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 141.
Inneres System des Querschiffbaues, A. II. 143.
Piacenza.
Palazzo pubblico, A. II. 384.
Pinara.
Reliefdarstellung, Sc. I. 168.
Pisa.
Dom.
Von der Chorabsis, A. II. 156.
Glockenthurm, A. II. 157.
Baptisterium.
Auferstehende, aus dem Relief des jüngsten Gerichtes an der Kanzel, Sc. II. 274.
Gestalt der Maria, a. d. Relief der Geb. Christi a. d. Kanzel, Sc. II. 275
** Pallast der Universität.
Statue Galilei's, von Emilio Demi, Sc 118*, 15.
Planès.
Kapelle.
Grundriss, A. II. 231.
Poitiers.
St. Jean.
Giebel, A. I. 276.
Notre-Dame-la-Grande.
Arkadennische der Façade, Sc. II. 234, 268.
Pola.
Tempel des Augustus u. der Roma.
Ansicht, A. I. 198.
Pontigny.
Kirche.
Grundriss des Chores, A. II. 315.
Potsdam.
** Nikolaikapelle, von Schinkel.
Façade, A. 107, 1.
Querprofil, A. 107, 2.
Grundriss, A. 107, 3.
** Villa Schöningen, von Persius.
Ansicht, A. 108, 10.
Detail, A. 108, 11.
** Privatgebäude, von Persius.
Details, A. 108, 12—14.
Prag.
Karlshofer Kirche.
Grundriss, A. II. 419.
** Hauptpfarrkirche am Thein.
Das Marmordenkmal der ersten böhmischen Apostel Cyrillus und Methodius, v. Em. Max, Sc. 116, 6.
Prag.
** Metropolitankirche S. Veit auf dem Hradschin.
Statue der h. Ludmilla, von Em. Max, Sc. 116, 7.
** Denkmal des Kaisers Franz I., von Kranner.
Ansicht, A. 111, 4.
Statuen davon, von Joseph Max, Sc. 116, 8 u. 9.
** Belvedere.
Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des hl. Adelbert in Prag, Freskobild v. Chr. Ruben, M. 127, 4.
Prenzlau.
Marienkirche.
Grundriss des Chorschlusses, A. II. 428.
le Puy-en-Vélay.
Kathedrale.
Arkade im Kreuzgang, A. II. 122.

Q.

Quedlinburg.
Schlosskirche.
Säulenkapitäl in der Krypta, A. II. 46.
Elfenbeinrelief von dem Reliquienkasten Heinrichs I. Sc. II. 25.
Von den Teppichen: die Figur der Prudentia, II. 290.
Wipertikirche.
Kapitäle von den Säulen der Altarnische, A. II. 13.
Kapitäle von den kleinen Pfeilern der Altarnische, A. II. 13.
Kapitäle von den Schiffsäulen, A. II. 13.
Quimperlé.
Kirche Ste. Croix.
Grundriss, A. II. 133.

R.

Ravenna.
S. Vitale.
Innere Ansicht, A. I. 260.
Kaiser Justinian mit Gefolge.
Mosaik, I. 269.
Grabmal des Theodorich.
Ansicht, A. I. 243.

Ravenna.
Unfern:
S. Apollinare in Classe.
Innere Ansicht, A. I. 264.
Regensburg.
Alte Pfarr.
Grundriss, A. II. 359.
Schottenkirche.
Wandarkade neben dem Portal, A. II. 218.
Allerheiligenkapelle.
Grundriss, A. II 115.
St. Stephanskapelle.
Grundriss, A. II. 48.
** Walhalla.
Statue einer Victoria, von Chr. Rauch, Sc. 113. 7.
Die Hermannsschlacht, Relief des vorderen Giebelfeldes, von L. v. Schwanthaler, Sc. 115, 1.
Remagen am Rhein.
** Apollinariskirche.
Die Kreuzigung Christi, Wandgemälde von E. Deger, M. 122. 2.
Die Geburt Mariä, Wandgemälde von Karl Müller, M. 122. 3.
Rheims.
Kathedrale.
Façade, A. II. 324.
St. Remy.
Grundriss des Chores, A. II. 310.
Riddagshausen.
Kirche.
Grundriss, A. II. 213.
Ringsaker.
Kirche.
Durchschnitt und Innenansicht, A. II. 151.
Rom.
SS. Cosma e Damiano.
Christus Gestalt a. d. Mosaik, I. 256.
S. Maria Maggiore.
Engelgestalt vom Grabmale des Cardinals Consalvo, Sc. II 402.
Katakomben der h. Agnes.
Der gute Hirt. Wandgemälde, I. 252.
Katakomben des h. Pontianus.
Christuskopf. Wandgemälde, I. 254.
Von der Casa di Pilato, A. II. 20.
Kapitol. Museum.
Der sogenannte sterbende Fechter, Sc. I. 180.
Statue d. ältern Agrippina, Sc. I. 203.
Rom.
Kapitol. Museum.
Kopf des Antinous, Sc. I. 218.
Von dem Relief eines Sarkophags mit den Mythen des Prometheus und der Psyche, Sc. I. 228.
Vatikan. Bibliothek.
Jesaias zwischen Nacht und Frühe. Byzant. Miniaturbild, I. 288.
Triumphbogen des Constantin.
Ansicht, A. I. 212.
Eberjagd Trajans, Relief, I. 216.
Constantin. Relief, I. 229.
Trajanssäule.
Von den Reliefs, I. 216.
Säule des Marc Aurel.
Von den Reliefs, Sc. I. 219.
Pforte des Septimius Severus.
Ansicht, A. I. 222.
Roscrea.
Kirche und Rundthurm.
A. II. 147.
Rouen.
St. Maclou.
Ansicht, A. II. 532.
St. Ouen.
Grundriss, A. II. 531.
Palais de justice.
Vom Hauptflügel, A. II. 536.

S.

Salisbury.
Kathedrale.
Grundriss der östlichen Theile, A. II. 371.
Salona.
Pallast des Diocletian.
A. I. 225.
Salzburg.
Kloster Nonnberg.
Vom Kreuzgang, A. II. 48.
Salzburg bei Neustadt a. d. S.
Münzgebäude.
Arkade im Giebel, A. II. 357.
Salzwedel,
St. Lorenz.
Kapitäl, A. II. 228.
Sanchi.
Der grössere Tope.
Ansicht, A. I. 305.
Relief am südlichen Portalgerüste, Sc. I. 307.

Sanssouci.
** Königl. Schloss.
Statue der Iphigenia, v. G. Heidel, Sc. 114, 8.
** Kapelle am Atrium der Friedenskirche.
Maria mit dem Leichnam Christi, Marmorgruppe von E. Rietschel, Sc. 114, 4.
St. Savin.
Kirche.
Moses auf Sinai, Wandgemälde, II. 178.
Schapur.
Felsrelief, Sc. I. 295.
Schwarz-Rheindorf.
Kirche.
Grundriss des Unter- und des Obergeschosses, A. II. 95.
Ecke d. Arkaden-Gallerie, A. II. 96.
Figur eines Heiligen, aus den Wandmalereien, II. 181.
Schwerin.
Dom.
Grundriss d. Chorhaupts, A. II. 427.
Séez.
Kathedrale.
Grundriss des Chores, A. II. 332.
Segovia.
S. Millan.
Grundriss, A. II. 153.
Sevilla.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 550.
Siena.
Dom.
Aus der Altartafel des Duccio, M. II. 295.
Palazzo Buonsignori.
Ein Theil der Obergeschosse, A. II. 446.
Sitten.
Unfern:
Kirche Notre-Dame de Valère.
Kapitäl, A. II. 129.
Skandinavien.
Runensteine, Sc. I. 7.
Soignies.
St. Vincent.
Inneres System, A. II. 137.
Soleb.
Tempel.
Ansicht, A. I. 44.
Speyer.
Dom.
Innere Ansicht vor seiner gegenw. Ausmalung, A. II. 39, 103.
** Ruth aus dem Freskencyklus mit den wichtigsten Scenen des alten und neuen Testaments, von J. Schraudolph, M. 125, 7.
Stendal.
Uenzlinger Thor.
Ansicht, A. II. 528.
Stonehenge.
Kelt. Monument, A. I. 5.
Strassburg.
Münster.
Thurmaufsatz, A. II. 508.
Das Rosenfenster in der Façade, A. II. 348.
Stuttgart.
Stiftskirche.
Kanzel, Sc. II. 506.
** Königl. Residenzschloss.
Graf Eberhard, der Greiner, rettet Kaiser Karl IV. vom Ueberfalle Günther's von Schwarzburg, Freskogemälde, von Ant. von Gegenbaur, M. 128, 3.
** Schlossgarten.
Rossebändiger, v. Hofer, Sc. 117, 8.
Königl. Privatbibliothek.
Grosses B zur Legende der h. Margaretha aus den Zwiefalter Passionalien, M. II. 184.
Grosses S, aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, M. II. 277.
Darstellung der Kreuzigung mit der siegreichen Gestalt des neuen und der überwundenen des alten Bundes, aus dems. M. II. 278.
Bildnisse des Landgrafen u. seiner Gemahlin, aus dems. M. II. 279.
Miniaturen, aus der Weingartner-Minnesänger-Handschrift, M. II. 408.
Sultanieh.
Moschee.
Ansicht, A. I. 368.

T.

Tarragona.
Kathedrale.
Kapitäl aus dem Kreuzgang, A. II. 245.

Teheran.
Unfern:
Felsrelief, Sc. I. 378.
Tenea.
Apollostatue, Sc. I. 122.
Thalbürgel.
Kirche.
Schiffarkaden, A. II. 208.
Tiaguanaco.
Kolossalkopf, Sc. I. 12.
Tind.
Kirche.
Portal, Sc. II. 150.
Toledo.
Kathedrale.
Innenansicht, A. II. 379.
Chortriforium, Sc. II. 380.
Kapelle der Reyes nuevos.
Thür. A. II. 597.
Kapitelsaal.
Thür, A. II. 552.
S. Juan de los Reyes.
Pfeilerkrönung, A. II. 550.
Findelhaus (Hospital Santa Cruz).
Portal, A. II. 596.
Puerta del Sol.
Ansicht, A. I. 354.
Torcello.
S. Fosca.
Grundriss, A. II. 155.
Toro.
Stiftskirche.
Kuppelthurm, A. II. 247.
Toscanella.
S. Maria.
Kapitäl, A. II. 251.
Toul.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 340.
Toulouse.
S. Saturnin.
Innenansicht des Schiffes, A. II. 56.
Tournay.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 138.
Längendurchschnitt. Absis des Querschiffes u. System d. Langschiffes, A. II. 139.
Tournus.
St. Philibert.
Innenansicht des Schiffes, A. II. 55.
Trient.
Dom.
Querdurchschnitt, A. II. 252.
Trier.
Dom.
Westliche Ansicht, A. II. 34.
Pilasterkapitäl an der Westseite, A. II. 35.
Liebfrauenkirche.
Grundriss, A. II. 342.
Städt. Bibliothek.
Evangelistenbild aus dem Codex aureus, M. II. VII.
Aus dem Evangeliarium des Egbertus, M. II. 27.
Evangelistenbild aus demselben, M. II. 29.
Truxillo.
In der Nähe:
Von d. Pallästen des Chim-Canchu. A. I. 13.
Tuam.
Kathedrale.
Kapitäl vom Chorbogen, Sc. II. 146.

U.

Urnes.
Kirche.
Portal, Sc. II. 62.
Uxmal.
V. d. Casa de las Monjas, A. I. 20.
Uzeste.
Kirche.
Grundriss, A. II. 336.

V.

Valladolid.
Kathedrale.
Grundriss, A. II. 602.
Collegium S. Gregorio.
Portal, A. II. 553.
Arkade im Hof, A. II. 554.
Venedig.
S. Marco.
Grundriss, A. II. 65.
Ansicht, A. II. 66.
Palazzo Foscari.
Ansicht, A. II. 450.
Von dem Pallast bei SS. Apostoli. A. II. 248.
Vézelay.
Kirche.
Innenansicht des Schiffes, A. II. 128.
Kapitäl, Sc. II. 173.
Christusfigur an der Portallünette, Sc. II. 269.

Villers.
Abteikirche.
Schiffsystem, A. II. 337.
Vulci.
Cucumella.
Geflügelter Löwe, Sc. I. 16.

W.

Waltham.
Kirche.
Innere Ansicht, A. II. 144.
Wartburg.
**Schloss.
Das Rosenwunder der heil. Elisabeth, Freskobild, von M. von Schwind, M. 125, 4.
Die heil. Elisabeth, den Hungernden speisend, aus dem Freskencyklus, die Werke der Barmherzigkeit darstellend, von M. v. Schwind, M. 125, 5.
Die heil. Elisabeth, den Verlassenen aufnehmend, aus dem Freskencyklus, die Werke der Barmherzigkeit darstellend, von M. v. Schwind, M. 125, 6.
Wechselburg.
Kirche.
Halbfigur des Abel, von dem Altare, Sc. II. 259.
Engel vom Crucifix über dem Altar, Sc. II. 261.
Weimar.
**Platz vor der Stadtkirche.
Statue Herder's, von L. Schaller, Sc. 115, 3.
Wells.
Kathedrale.
Inneres System der Vorderschiffe, A. II. 369.
Pfeilerkapitäl im Vorderschiff, A. II. 369.
Engelgestalt, von den Sculpturen der Façade, Sc. II 400.
Werden.
Abteikirche.
Inneres System, A. II. 196.
Wetzlar.
Stiftskirche.
Giebel des Chorschlusses, A. II. 351.
Portal des südlichen Seitenschiffs, A. II. 351.
Arkaden der Vorhalle im alten Westbau, A. II. 101.
Wien.
Dom.
Giebel am Langschiff, A. II. 417, 514.
**Altlerchenfelder Kirche, von J. G. Müller.
Perspektivische Ansicht, A. 111, 1.
Grundriss, A 111, 2.
Die Auferweckung des Lazarus, Wandgemälde im Presbyterium, von Joseph Führich, M. 127. 1.
**Kirche des heil. Johann, von Nepomuk.
Statuen, von J. Gassner, Sc. 116, 4 und 5.
**Das Commandanturgebäude des K. K. Artillerie-Arsenals, von Siccardsburg und van der Nüll.
Façade, A. 111, 3.
Kriegerstatuen, von Hans Gasser, Sc. 116, 2 und 3.
**Statthaltereigebäude.
Austria, allegorisches Deckenbild im Repräsentationssaale, von Kupelwieser, M. 127, 2.
**Gallerie des Belvedere.
Die Rückkehr des Landwehrmanns, Oelgemälde, von Peter Krafft, M. 127*, 1.
Die Gefangennehmung der Kinder König Manfred's nach d. Schlacht von Benevent, Oelgemälde von Ed. Engerth, M. 127*, 4.
**Hof im Pallaste des Grafen Montenuovo.
Erzenes kolossales Reiterbild des h. Georg, den Drachen tödtend, von Fernkorn, Sc. 116, 1.
**v. Arthaber'sche Sammlung.
Das Jagdrecht, Oelgemälde von Karl Hübner, M. 123, 2.
Die Heimkehr im Sturme, Oelgemälde von Fr. Gauermann, M. 127*, 5.
Wimpfen im Thal.
Stiftskirche.
Glasbild der Geburt Christi, M. II. 405.
Winchester.
Kathedrale.
Grundriss der Pfeiler des Querbaues, A. II. 60.
Worcester.
Kathedrale.
Inneres System des Chorbaues, A. II. 370.

Worms.
Dom.
Ansicht, A. II. 104, 199.

X.

Xanten.
Dom.
Grundriss des Chorhaupts, A. II. 346.
Xanthos.
Harpyien-Monument.
Relief, I. 126.

Y.

York.
Kathedrale.
Pfeiler in der Krypta, A. II. 144.
Ypern.
Halle.
Ansicht, A. II. 338.

Z.

Zabor.
Kirche.
Grundriss, A. II. 214.
Zamora.
S. Magdalena.
Ansicht, A. II. 247.
Zayi.
Bauwerk, I. 21.
Zinna.
Kirche.
Console, A. II. 226.
Zürich.
Grossmünster.
Kreuzgang, A. II. 215.
Sculptirter Kämpfer im Kreuzgange, Bc. II. 265.

Druckfehler.

Zweiter Band. Seite 206 Zeile 16 von unten lies Legden statt Leyden.
S. 415 Z. 8 v. u. lies 356 Fuss statt 386 Fuss.
S. 453 Z. 2 v. o. lies am Baumwerk statt vom Baumwerk.
S. 453 Z. 16 v. o. lies nach dem Nassen statt nach den Massen.
S. 592 Z. 14 v. u. lies Gioconde statt Giaconde.
S. 590 Z. 5 v. u. lies Viguernie statt Viquernis.
S. 680 Z 10 v. u. lies Barronhill statt Baronhill.
S. 763 Z. 15 v. o. lies Adrian Stalbemt statt Stalbent.